

谢榛诗论的美学诠释

张 晶

(中国传媒大学 艺术研究院, 北京 100024)

摘 要: 明代诗论家谢榛的诗学著作《四溟诗话》(《诗家直说》)具有丰富的内涵和美学阐释空间,对于当代的美学理论建设也有较重要的裨补意义。谢榛论诗,首重感兴,主张作诗“以兴为主”,不仅将“兴”作为诗人产生创作冲动的动因,而且还视为诗歌能否“化境”的直接条件。谢榛论诗之感兴,非常重视其偶然性质,谓之“天机”,而且对艺术创作的审美主客体关系有着更具创造性的阐发,揭示了审美主体的建构作用。对于审美主体的修养和独特个性,谢榛有颇为全面的论述。谢榛认为好诗应该达到“浑成无迹”的状态,它并非决定于客观物色,而在于诗人的审美构形能力。谢榛还对诗中“妙悟”作了重要的发挥,认为其是养成诗人审美主体性的枢机所在。谢榛特别重视诗的整体审美境界,并认为其中应有内在的生命感和动态的神气,而这是具有幻境性质的,也是诗人之“悟”的产物。

关键词: 《四溟诗话》;感兴;审美主体;悟;整体审美境界

中图分类号: I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2012)05-0033-10

明代中期的谢榛,在中国古代诗学史上有着独特的建树。笔者认为,从美学的角度看,《四溟诗话》的美学内涵远较前后七子其他人的论著更为丰富和具有现代阐释价值。本文不拟论述谢榛与“后七子”中其他人的关系,也无意辨析其在明代诗学谱系中的位置,而是以美学的眼光来抉发谢榛诗论的理论蕴涵,以见其可与当代美学思想的相通之处。

《四溟诗话》(《诗家直说》)收入近人丁福保辑《历人诗话续编》为四卷,中华书局版;又有宛平的校点本,由人民文学出版社出版;近又读到李庆立先生的《谢榛全集校笺》本,以明代万历年间赵府冰玉堂刻《四溟山人全集》为底本,广搜明清以来有关别集、方志、丛书等,又得赵本未载之诗话34条及《诗家直说自序》一篇,作为补佚,又增一卷。本文所论,仍以《历代诗话续编》本为主,兼及李庆立先生的“全集校笺”本。

从审美发生的角度而言,谢榛论诗,最重诗人感兴。感兴当然并非谢榛的创造,而是在中国的诗歌美学中有着古远的渊源。关于“兴”,有若干不同的解释,我则以为宋人李仲蒙的“触物以起情谓之兴,物动情者也”^①颇为准确地概括了“兴”的性质,并将“兴”和“赋”、“比”作了清晰的区分。笔者曾在《审美感兴论》中有较为明确的认识:“在我看来,感兴就是‘感于物而兴’,指创作主体在客观环境的偶然触发下,在心灵中孕育了艺术境界(如诗中的意境)的心理状态与审美创造方式。感兴是以主体和客体的瞬间融化也即‘心物交融’作为前提,以偶然性、随机性为基本特征的。”^②这是我对“兴”的基本概括。而从谢榛的《四溟诗话》中可以看到,谢榛将“兴”作为诗歌创作的基本因素;同时,他不仅将“兴”作为诗人产生创作冲动的动因,而且还“兴”作为诗歌

收稿日期:2012-06-05

作者简介:张晶,男,满族,吉林四平人,中国传媒大学艺术研究院教授。

① 见胡寅:《斐然集》卷十八《与李叔易书》,北京:中华书局1998年版,第386页。

② 张晶:《美学的延展》,北京:商务印书馆2006年版,第90页。

能否达到化境的直接条件。他说:“诗有不立意造句,以兴为主,漫然成篇,此诗之入化也。”^①按谢榛的看法,诗歌创作中“以兴为主”的方式,也就是并不刻意为之,而是随机触遇,“漫然成篇”,而这正是“诗之入化”的成因。谢榛还认为“诗有四格:曰兴,曰趣,曰意,曰理”。(卷二)这四种因素,谢榛毫不含糊地将“兴”置于首位,并举李白的《赠汪伦》中的“桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情”为“兴”之显例。谢榛还指出,诗中之兴并非空洞抽象的,而是有着具体的情感内涵的,最为基本的情感类型便是“悲”与“欢”。由兴而起的悲欢之情,成为诗中的主要情感元素。谢榛说:“凡作诗,悲欢皆由乎兴,非兴则造语弗工。欢喜之意有限,悲感之意无穷。欢喜诗,兴中得者虽佳,但宜乎短章;悲感诗,兴中得者更佳,至于千言反复,愈长愈健。熟读李杜全集,方知无处无时而非兴也。”(卷三)谢榛这段论述,以前我们很少加以重视,其实可以理解玩味的东西颇多。谢榛非常推崇李杜,以李杜为诗的最高境界,这一点在《诗话》中多有表述,这也是继承了宋代严羽在《沧浪诗话》中的思想。严羽论诗以盛唐为准,而对宋诗则直言诋诃。对于盛诗诸家,并非如以往的成见,认为他是“偏嗜王孟一派”^②。沧浪论诗,崇尚盛唐境界,以李杜为最高典范。如其言:“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁。太白《梦游天姥吟》、《远别离》等,子美不能道;子美《北征》、《兵车行》、《垂老别》等,太白不能作。论诗以李杜为准,挟天子以令诸侯也。”^③“少陵诗,宪章汉魏,而取材六朝;至其自得之妙,则前辈所谓集大成者也。”^④谢榛在《四溟诗话》中对诗人的评价,其最为推尊者,亦为李杜。当然,谢榛的评价是有其独特角度的。如以“格”和“韵”来论李白杜甫诗云:“《扈虱新话》曰:‘诗有

格有韵。渊明悠然见南山之句,格高也;康乐池塘生春草之句,韵胜也。’格高似梅花,韵胜似海棠。欲韵胜者易,欲格高者难。兼此二者,惟李杜得之矣。”(卷三)是从格与韵的角度高度评价李杜的,其他尚有多处推崇李杜的赞语。谢榛这里从审美心理的意义上揭示了悲欢之情对于诗歌体式的影响。他认为无论是悲还是欢,都是由诗人与外界事物的触遇感兴中而得,进入诗歌创作之后,便成为与诗歌形式密切融合的审美情感。从人的心理角度来看,谢榛从经验的层面认为,欢喜之意有限,悲感之意无穷,这大致是符合人们的情感体验特征的。落实到诗歌创作中,表现欢喜之情的作品“宜乎短章”,而表现悲感之情的篇什,则是“千言反复,愈长愈健”。这在李杜集中可以得到许多验证。如李白之《远别离》、《蜀道难》、《梁甫吟》等;杜甫之《北征》、《自京赴奉先县咏怀五百字》、《奉赠韦左丞丈二十二韵》等。虽然这不能绝对化,但是却对审美情感与形式表现的关系有了更进一步的认识。谢榛还将诗的完美创造及其经典化,与“兴”直接联系,认为“非兴则造语弗工”。如李杜这样的千载诗歌典范,无时无处不是从兴中得来的。“兴”所引发的是诗人的审美情感,故刘勰言“兴”有所谓“兴者,起也”。“起情故兴体以立。”^⑤很明显,刘勰是以情感的唤起作为“兴”的本义的。唐诗人贾岛更为明确地说:“兴者,情也。谓外感于物,内动于情,情不可遏,谓之兴。”^⑥都指出了兴唤起诗人的审美情感。谢榛则一直都是将诗的感兴发生和艺术形式的精美琢磨联系在一起,如其言:“诗以两联为主,起结辅之,浑然一气。或以起句为主,此顺流之势,兴在一时。”(卷二)这就将艺术创作的审美情感和形式之间的关系予以较为中肯的说明。由此我们

① 谢榛《四溟诗话》卷一,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局1983年版,第1152页。本文以下用此版本只在行文中随文注卷数。

② 许印芳跋《沧浪诗话》,郭绍虞:《沧浪诗话校释》附录,北京:人民文学出版社1983年版,第271页。

③ 严羽:《沧浪诗话·诗评》,郭绍虞:《沧浪诗话校释》,第168页。

④ 严羽:《沧浪诗话·诗评》,郭绍虞:《沧浪诗话校释》,第171页。

⑤ 刘勰:《文心雕龙·比兴》,范文澜:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社1958年版,第601页。

⑥ 贾岛:《二南密旨》,叶明主编:《中国历代美学文库·隋唐五代卷》下卷,北京:高等教育出版社2003年版,第239页。

想到卡西尔的有关论述:“审美的自由并不是不要情感,不是斯多葛式的漠然,而是恰恰相反,它意味着我们的情感生活达到了它的最大强度,而正是在这样的强度中它改变了它的形式。因为在这时我们不再生活在事物的直接的实在之中,而是生活在纯粹的感性形式的世界之中。在这个世界上,我们所有的感情在其本质和特征上都经历了某种质变过程。情感本身解除了它们的物质重负,我们感受到的是它们的形式和它们的生命而不是它们带来的精神重负。说来也怪,艺术作品的静谧(calmness)乃是动态的静谧而非静态的静谧。艺术使我们看到人的灵魂最深沉和最多样化的运动。但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与哪种单纯的或单一的情感状态同日而语的。我们在艺术中所感受到的不是哪种单纯的或单一的情感性质,而且生命本身的动态过程,而是生命本身的动态过程,是在相反的两极——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望——之间的持续摆动过程。使我们的情感赋有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。在艺术家的作品中,情感本身的力量已经成为一种构成力量(formative power)。”^①卡西尔这里所论述的艺术审美规律,在诗歌创作中同样表现得很明显也很普遍。谢榛所说的“兴”所唤起的情感,也是一种“相反的两极”如悲欢的“持续摆动过程”。诗人通过对这个过程的形式处理,形成了有机的审美形式,从而成为动态的生命体。谢榛在《四溟诗话》多处强调诗歌应该是有机的整体形式,却又是通过感兴而获得的创作契机。

诗之“兴”即感兴,其发生契机是有着偶然的性质的。这一点,此前的感兴之论,也是多有表述的。中国古代诗论中多以“触”、“遇”、“适会”等辞语指诗兴之获得,都体现了很明显的偶然性质。晋代孙绰云:“情因所习而迁移,物触所遇则兴感。”^②唐代遍照金刚云:“感兴势者,人心至感,心有应说,物色万象,爽然有如感会。”^③宋代杨万

里云:“大抵诗之作也,兴,上也;赋次也;赓和,不得已也。然初无意于作是诗,而是物是事,适然触于我,我之意亦适然感乎是物是事,触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉?天也。斯之谓兴。”^④前面所引李仲蒙对“兴”的界定“触物以起情,谓之兴”,也明显地包含着偶然的意思。谢榛论诗之感兴,一以贯之地强调了它的偶然性契机,而且把它作为创造出神入化的佳作的必要条件。前面所引的“不立意造句,以兴为主,漫然成篇,此诗之入化也”,其理论倾向非常明确。谢榛称赏杜诗云:“子美曰:细雨荷锄立,江猿入画屏。此语宛然入画,情景适会,与造物同其妙,非沉思苦索而得之也。”(卷二)对于杜甫这样的名作佳句,谢榛认为是“情景适会”的产物,决非“沉思苦索”、事先立意能够得到,而这才能臻于“与造物同其妙”的大美之境。他又赞赏杜诗云:“子美《秋野》诗:水深鱼极乐,林茂鸟知归。此适会物情,殊有天趣。”(卷四)又论贾岛名句“独行潭底影”云:“其词意闲雅,必偶然得之,而难以句匹。”(卷四)谢榛还正面论述了作诗的“相因之法”,也就是诗人的主体情感和作为客体的外物相遇合的关系,其云:“作诗有相因之法,出于偶然。因所见而得句,转其思而为文。先作而后命题,乃笔下之权衡也。一夕,读《道德经》:‘大巧若拙。’巧拙二字,触其心思,遂成《自拙叹》云:出门何所营?萧条掩柴荆。中除不洒扫,积雨莓苔生。感时倚孤仗,屋角鸠正鸣。千拙养气根,一巧丧心萌。巢由亦偶尔,焉知身后名?不尽太古色,天末青山横。’《漫书野语》云:‘太古之气浑而厚,中古之风纯而朴。’夫因朴生文,因拙生巧,相因相生,以至今日。其大也无垠,其深也叵测,孰能返朴复拙,以全其真,而老于一邱也邪?”(卷四)这里的“出于偶然”,也就是诗之感兴,即主体和客体的相因相生,而由此方能臻于“其大也无垠,其深也叵测”的境界。由于对诗之感兴的全力倡导,谢榛是不满于事前立意、沉思苦索的创作方式的。他

① 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社1985年版,第189页。

② 孙绰:《三月三日兰亭诗序》,见《全晋文》卷六十。

③ 遍照金刚:《文镜秘府论·地卷》,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,北京:中华书局2006年版,第393页。

④ 杨万里:《答建康府大军库军门徐达书》,《诚斋集》卷六十七。

认为一流的作品是诗人以真性情与外物偶然暗对的结果,如其评陶诗说:“皇甫湜曰:‘陶诗切以事情,但不文尔。’湜非知渊明者。渊明最有性情,使加藻饰,无异鲍谢,何以发真趣于偶尔,寄至味于淡然?”(卷二)他称这种偶然而得的创作契机为“天机”:“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。如戴石屏‘春水渡傍渡,夕阳山外山’,属对精确,工非一朝,所谓‘尽日觅不得,有时还自来。’”(卷二)这是其感兴诗论的亮点。“天机”虽然并非谢榛的创造,但在他的感兴诗论中却被赋予了更为深刻的内涵。“天机”最早见于《庄子》,其《大宗师》篇中有:“古之真人,其寝不梦,其觉不忧,其食不甘,其息深深。真人之息以踵,众人之息在喉。屈服者,其嗑言若哇。其嗜欲(即嗜欲)深者,其天机浅。”庄子之意是将“真人”与众人相比,因为众人嗜欲深重,所以天机就浅薄。陈鼓应先生注曰:“天机,自然之生机,当指天然的根器。”^①很显然,庄子所说的“天机”,原非是在美学或艺术理论的意义提出的。魏晋时期的陆机在其文论经典《文赋》中谈及感兴带来的文之神思说:“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若影灭,行犹响起。方天机之骏利,夫何纷而不理?”是在文学创作的框架中提出“天机”。“天机”给人的感觉是颇为神秘的,却又是与西方的灵感概念有深刻不同的概念。我认为“天机”是中国古代艺术美学中一个充满生命感的实体性概念。它不是仅存在于审美主体一方,而是发生于审美主客体在偶然的互感中;同时,它又是创造出艺术佳作甚至是经典之作的重要条件。宋代哲学家邵雍论诗云:“忽忽闲拈笔,时时乐性灵。何尝无对景,未始变忘情。句会飘然得,诗因偶尔成。天机难状处,一点自分明。”^②画家董道也以“天机”来评画之杰作,如评李伯时画云:“伯时于画,天得也,常于笔墨为游戏,不立寸度,放情荡意,是遇物则画,初不计妍媸得失。至其成功,则无毫发遗憾。此殆进技乎道,

而天机自张者耶?”^③谢榛以“天机”论诗,是将其作为感兴过程的实体性存在,而且,它有待于诗人之性情与外物之触发而生成。

二

谢榛论诗之感兴,对于艺术创作的审美主客体关系有了更具创造性的阐发,这对于我们更为深入地理解审美活动有很大的启示价值。且读谢榛的这样一段论述:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。凡登高致思,则神交古人,穷乎遐迹,系乎忧乐,此相因偶然,著形于绝迹,振响于无声也。夫情景有异同,模写有难易,诗有二要,莫切于斯者。观者同于外,感则异于内,当自用其力,使内外如一,出入此心而无间也。景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗,以数言而统万形,元气浑成,其浩无涯矣。”(卷三)“情景”作为一对范畴,代表艺术创作中的主客体双方,这在中国古典美学中已是渊源颇久,而到明代,更是形成了稳定的对待关系。谢榛所论,当然是在这种框架之中,但他对于情景关系没有仅作抽象的、一般性的论述,而是作了深入的发挥,其中多有美学思想上的拓展。概而言之,一是阐明了情景作为审美主客体双方的对待关系,在艺术创作中的情之为情,景之为景,都不能是单独的存在,所谓“孤不自成,两不相背”,缺少了对景的映照,也就不成其为创作意义上的情;同样,如果没有主体的情感投射,作品中的“景”也不可能具有审美价值。谢榛将情景作为诗歌创作最为重要的两个要素,所谓“诗有二要,莫切于斯者”。二是作为审美主体和客体,其内涵并非简单、而是相当复杂的,因而形成了“独此一家”的对待关系,而非模式化的或者抽象的。诗人“登高致思”,并不是仅仅“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”,而是在外在物色的触遇中,引发了历史的、人事的和社会的忧乐之情,其蕴涵特殊而丰富。三是阐明了这样的美学观念:面对同一个对象,不同的审美主体会产生不尽相同的审美体

① 陈鼓应:《庄子今注今译》,北京:中华书局1983年版,第171页。

② 邵雍:《闲吟》,《伊川击壤集》卷四。

③ 董道:《广川画跋》,于安澜编:《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社1982年版,第290页。

验,所谓“观则同于外,感则异于内”。四是审美主体有着充分的建构能力,能够以语言文字对进入视野的物色赋形,所谓“著形于无迹,振响于无声”。因为物色的丰富多变和主体情感的复杂,使得诗作有着“与造物同其妙”的浑成境界,而在这其中,又有着情感的主导取向成为统摄杂多外在物色、从而形成作品中一个特殊的而又完整的境界。歌德曾言:“一个单一的情感将这些部分创造成为一个独特的整体。而这种独特的艺术正是唯一的真正艺术。当它出于内在的、单一的、个别的、独立的情感,对一切异于它的东西全然不管、甚至不知,而向周围的事物起作用时,那么这种艺术不管是粗鄙的蛮性的产物,抑是文明的感性的产物,它都是完整的、活的。”^①歌德所说的“单一的情感”,按我的理解,不是指艺术家情感的一极,而是说统摄情感的意向性。

在另外一段论述中,谢榛又进一步阐明道:“夫万景七情,合于登眺。若面前列群镜,无应不真,忧喜无两色,偏正惟一心;偏则得其半,正则得其全。镜犹心,光犹神也。思入杳冥,则无我无物,诗之造玄矣哉!”(卷三)这是一种主客不分的状态,也是审美的至高境界。诗人的审美情感对“万景”的渗透和投射,使得作品在呈现一个完整的审美境界中突出了“我”的色彩。黑格尔的论述恰好可以帮助我们理解谢榛这些话的含义,他说:“通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品整体的情感,艺术家才能使他的材料及其形状体现他的自我,体现他作为主体的内在的特性。因为有了可以观照的图形,每个内容(意蕴)就能得到外化或外射,成为外在事物;只有情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一。”^②

谢榛在其诗论中,多处强调了诗人作为“这一个”的主体存在,而且由此也造就了艺术创作的不同风貌。对于审美主体的修养与独特个性的重视,是与感兴论互相裨补的。在这个方面,前此的感兴论少有论及。谢榛论诗歌不同的风格特征说:“作诗譬如江南诸郡造酒,皆以曲米为料,酿成则醇味如一。善饮者历历尝之曰:‘此南京酒

也,此苏州酒也,此镇江酒也,此金华酒也。’其美虽同,尝之各有甄别,何哉?做手不同故尔。”(卷三)谢榛这里的譬喻是说明诗人的主体因素造就了诗的不同韵味,关键在于“做手不同”。谢榛论及诗人的“养气”:“自古诗人养气,各有主焉。蕴乎内,著乎外,其隐见异同,人莫之辨也。熟读初唐盛唐诸家所作,有雄浑如大海奔涛,秀拔如孤峰峭壁,壮丽如层楼叠阁,古雅如瑶瑟朱弦,老健如朔漠横雕,清逸如九皋鸣鹤,明净如乱山积雪,高远如长空片云,芳润如露蕙春兰,奇绝如鲸波蜃气,此见诸家所养之不同也。”(卷三)谢榛以如此富有诗意的语言所描绘的唐代诗人所形成的不同创作风貌,其成因在于诗人的“养气”,也即诗人的主体修养,这种主体修养,既有道德品格方面的,也有审美素质方面的;既有知识积累方面的,也有形式创造方面的,它是一个综合的而又形成了一个属于诗人自我的特殊禀赋与气质。由于多年的修养积淀之差异,便令诗歌创作也体现出充分的审美主体性,“各有主焉”,明确地昭示了诗人的主体意识。谢榛还特别强调了诗人的道德修养的重要意义,并指出其作为诗人来说德与才相济的关系:“人非雨露,而自泽者,德也;人非金石,而自泽者,名也。心非源泉,而流不竭者,才也;心非鉴光,而照无偏者,神也。非德无以养心,非才无以充其气。心犹舸也,德犹舵也。鸣世之具,惟舸载之;立身之要,惟舵主之。士衡士龙有才而恃,灵运玄晖有才而露。大抵德不胜才,犹泛舸中流,舵师失其所主,鲜不覆矣。”(卷三)谢榛将“德”即道德修养作为诗歌创作的主体条件,这里所说的“名”,应该是文学方面的成就。“德”以之养心,并成为心灵的主宰。“才”指创作才华,可以充其文气。他认为如陆机、陆云、谢灵运、谢朓等,都存在“德不胜才”的问题,因而,其人生和创作都“舵失其主”,当然谈不到成为一流的诗人了。“自泽”乃是作为诗人的自我修养、自我造就。这对以“立言”为人生目标的诗人来说,如同船上的舵轮一样重要。由此可以看出,谢榛对于诗歌创作的境界要求很高。他并不认为,只要有

① 引自鲍桑葵著:《美学三讲》,周煦良译,上海:上海译文出版社1983年版,第60页。

② 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆1979年版,第359页。

感兴之机,无论主体条件如何,都能写出经典之作;他恰恰主张作为一个诗人的主体条件至关重要,必须是德才相济的长期涵养,方能写出气格高华的作品。谢榛进而强调诗的主体精神:“赋诗要有英雄气象,人不敢道,我则道之;人不肯为,我则为之。厉鬼不能夺其正,利剑不能折其刚。古人制作,各有奇处,观者自当甄别。”(卷四)这时所推崇的“英雄气象”,是那种有着“浩然之气”的主体精神,作为诗歌的内在气质,是有着强大“气场”的,因而展现出鲜明的艺术个性。谢榛论诗以“气格”为价值取向:“诗文以气格为主,繁简勿论。”(卷一)“《余师录》曰:‘文不可无者有四:曰体,曰志,曰气,曰韵。’作诗亦然。体贵正大,志贵高远,气贵雄浑,韵贵隽永。四者之本,非养无以发其真,非悟无以入其妙。”(卷一)所论可以视为其云“气格”这个范畴的内蕴。我们从中也可看出,谢榛所主张的“气格”,是与当时盛行的“格调”概念颇有出入的,当然也不同于《金针诗格》一类所言的诗法,而是重在由诗人的主体修养而生成的作品风貌。诗人的修养以强化其主体性为其宗旨,谢榛又举汉代赋家为例:“汉人作赋,必读万卷书,以养胸次。《离骚》为主,《山海经》、《舆地志》《尔雅》诸书为辅。又必精于六书,识所从来,自能作用。……千汇万状,出有人无,气贯一篇,意归数语,此长卿所以大过人者。”(卷三)谢榛这里强调了“读万卷书”和“识所从来”的内在关系。

三

对于中国美学的感兴传统来说,人们一般性的理解是,主体方面受到外物的触动而产生情感波动,这在一些经典性的论述中给人以很深的烙印。如《礼记·乐记》中的著名论断:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”钟嵘《诗品序》中说:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”刘勰在《文心雕龙·明诗》篇中说:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”诸如此类,都给人以这样的印象:感兴就是主体受到外物的触发而引起情感波

动,其间的主要倾向是受动的,而非主动的。实际上,“兴”是在进入艺术创作的框架中而言的,这是具有特定的意义的,离开了艺术创作,“兴”便不是我们所谈论的“兴”。在诗学中,兴虽是指创作的发生契机,但却是指涉已经成为佳作乃至已经成为经典的佳作的发生成因。因而,兴是与诗的审美表现贯通为一的。在这个意义上,我们理解了钟嵘对于“兴”的界定:“文已尽而意有余,兴也。”(《诗品序》)谢榛是将“兴”和诗的至高境界联系在一起的,也即认为,兴是达于化境之诗的前提条件,即他所说的“以兴为主”,“此诗之入化也”。在此过程中,诗人作为审美主体与外物相触遇,唤起了内心的审美情感,调动自己的平生修养和语言表现功力,从而创作出只可有一、不可有二佳作。在这中间,诗人作为审美主体的主动构形能力就是非常重要的。在这里,我用德国哲学家卡西尔的一段论述来加以参照说明:“一处风景的自然的自然美不同于它的美学的美。我可以在一美丽的风景地漫步,感受到该地一切天然的妙处,该地温和宜人的空气、绚丽多样的色彩、潺潺的溪流、芬芳的花朵可以让我得到享受。所有这一切给了我一种具体的而且是十分强烈的快感。但是,这种快感还不是一种审美的经验。审美的经验是以我的心情突然为之一变开始的。我开始用艺术的眼光而不是以单纯参观者的眼光来审视这风景了。我在心中为这风景作了一幅‘画’。在这幅画中,这风景的所有特性都原封未动地保留着。这也难怪,因为即使是最丰富、最了不起的想象力也不能凭空造出一个新世界来。但是,艺术家处理自然时,自然的所有要素却都获得了一种新的形式。艺术的想象和思考向我们展示的,不会是僵化的物质的东西或无言的感性属性,而是一个由运动的、活跃的形式构成的世界——是协调的光和影、节奏、旋律、线条与轮廓、图案与图样。所有这一切,都不是用那种被动的方式所能得到的,为了认识、为了观察、感受这些形式,我们就必须建造、制造这些形式。这个动态的方面使那个静态的物质方面有了新的色调,新的意义。

我们所有的被动状态于是都变成了主动的活力。”^①卡西尔这里所论的自然与艺术创作之间的关系,非常适合在诗歌创作中的诗人的主体性功能。诗中所呈现的自然,其实已经是经过了诗人创造力“再铸造”后的东西了。谢榛非常明确地主张,诗歌创作的感兴是在偶然的契机下获得的;同时,他并没有忽略主体的因素,认为主体在作创作时是大有施为余地的。这就体现在诗人的审美构形能力方面。关于审美构形,我曾在《再论审美构形》一文中有这样的表述:“在美学范围内,我们指的是在艺术想象基础上借助艺术家主体的独特艺术语言而生成内在的艺术形象的过程。它是艺术创作得以物化为作品文本前的最后一个环节,它是相对稳定和明晰的。”^②这个问题并非笔者心血来潮的产物,而是曾经进入了西方艺术家和美学家的视野,如伟大诗人歌德就曾说过:“艺术在其成为美之前,就已经是构形的了,然而在那时候就已经是真实而伟大的艺术,往往比美的艺术本身更真实、更伟大些。原因是,人有一种构形的本性,一旦他的生存变得安定之后,这种本性立刻就活动起来。”^③歌德所说的“构形”,正是从人的审美创造的本性来讲的,也即是艺术品尚未得到物化时便已在头脑中呈现了的。艺术创造中的审美构形与艺术想象的关系非常密切,甚至难分彼此,这也是以往在美学理论中构形问题未能得到彰显出来的原因所在;而实际上,审美构形在逻辑上想象之后的阶段,想象还是较为不确定的、游移的,也是片断的、局部的;而进入构形阶段,则是进一步定型,而且是以艺术语言为其载体,也是完整的。黑格尔也谈到了艺术家的这种能力,他说:“艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力,而且还是一种实践性的感觉力,即实际完成作品的力量。”^④这是非常准确的,揭示了艺术创作的构形阶段的定位。黑格尔还将想象与构形加以区分:“因为想象的

任务只是在于把上述内在的理性化为具体形象和个别现实事物的认识,而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识。所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形,去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来,他须知道怎样驾御这些现象的图形,使它们服务于他的目的,它们也因而能把本身真实的东西吸收进去,并且塞满地表现出来。”^⑤这里所谈到的,正是我们所说的“审美构形”。艺术作品的诞生,仅靠想象是不能完成的,必须通过完整的审美构形才能使作品呱呱落地。谢榛在《四溟诗话》中反复谈论的“浑成无迹”、“浑化”,并非是客观物色,而恰恰是诗人内在构形的完整性。他又认为,“夫能写眼前之景,须半生半熟,方见作手。”(卷三)“半生”,在于诗人的创造;“半熟”,是自然的影迹。诗的艺术风格,诗歌臻于“与造物同其妙”的至境,都是与诗人的主体因素分不开的。

四

谢榛对于诗人作为审美主体的要求,还有一个更重要之处,那便是“悟”。这自然是深受宋人严羽的“妙悟”之说影响的。严氏在《沧浪诗话》中“以禅喻诗”的关键之处便是“妙悟”:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之之上者,一味妙悟而已。惟悟乃为当行,乃为本色。”^⑥“悟”在谢榛这里也同样是其诗学的关捩所在。这个“悟”是诗人通过长期的艺术修养和创造实践活动而形成的艺术领悟能力,它对于整体的艺术境界的创造至关重要。美国著名哲学家奥尔德里奇将认识物理空间的知觉方式和把握审美空间的知觉方式加以区别,将前者称为“观察(Observation)”,将后者称为“领悟(Prehension)”。这和我们所说的“悟”是颇为接近的。它使我们通过审美知觉得到一种整

① 恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,北京:三联书店1988年版,第197页。

② 张晶:《再论审美构形》,《文艺理论研究》2009年第2期。

③ 引自鲍桑葵:《美学三讲》,第59页。

④ 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆1979年版,第363页。

⑤ 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,第359页。

⑥ 严羽:《沧浪诗话·诗辨》,郭绍虞:《沧浪诗话校释》,第12页。

体的而又又是虚幻的审美境界,如其所言:“这种特性在知觉中给事物灌注活力而不是限定事物,这种特性是以领悟方式才能知觉到的,存在于审美空间中的事物的一种外观。”^①

“悟”也许不能排除先验的因素,但后天的艺术修为也同样非常重要。在谢榛这里,“悟”更多地体现为一种艺术思维能力,而非偶然的“从天而降”。兴的偶然契机之获得与“悟”有直接关系,而“悟”本身却是主体的一种禀赋。谢榛论悟说:“其悟如池中见月,清影可掬。若益之以勤,如大海息波,则天光无际。悟不可恃,勤不可间。悟以见心,勤以尽力。此学诗之梯航,当循其所由而极其所至也。”(卷三)可见,“悟”是诗人所必有艺术领悟素质,也是养成诗人的审美主体性的枢机所在。它关乎于诗人能否透彻地把握诗的整体艺术情境的眼光。谢榛下面的话同样很令人思考:“古人论诗,举其大要。未尝喋喋不休以泄真机,但恐人小其道尔。诗固有定体,人各有悟性。夫有一字之悟,一篇之悟,或由小以扩乎大,因著以入乎微,虽小大不同,至于浑化则一也。或学力未全,而骤欲大之,若登高台而摘星,则廓然无着手处。若能用小而大之之法,当如行深洞中,扪壁尽处,豁然见天,则心有所主,而夺盛唐律髓,追建安古调,殊不难矣。”(卷四)谢榛所讲的“由小而大”的“悟”,主张由细处入手而透过层层关隘,进而领悟诗的整体艺术情境,如“豁然见天”之感。

诗人之悟,以创造臻于妙境的诗作为鹄的,这在《四溟诗话》中有着明确的指向。谢榛认为,诗之佳作是有内在生命感的,这种生命感充溢于作品的整体,而非流于枝节。好诗应该有完整的、却又是幻象般的艺术境界,如其所言:“诗有可解、不可解、不必解,若水月镜花,勿泥其迹可也。”(卷一)这与严羽诗论中“盛唐诸人唯在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”(《沧浪诗话·诗辨》)一脉相承。谢榛还明确将“悟”与诗的虚幻的审美境界联系起来,其言:“诗境由悟而入,愈入愈深妙。法存

乎仿佛,其迹不可捉,其影不可缚。寄声于寂,非扣而鸣;寓像于空,非写而见。不造大乘者,语之颠末,若矢射石,石而弗透也。沧海深有包含,青莲直无枝蔓。诗法禅机,悟同而道别,专者得之。”^②“悟”本来是大乘佛学尤其是禅宗的基本范畴,指对佛性的彻底把握。严羽“以禅喻诗”,将“悟”作为禅学与诗学的思维共同规律,因而,悟进入了中国古典美学,成为一个重要范畴,其中一种内涵,便是包括了诗歌的审美境界的虚幻性,这是“妙悟”后的诗境。但这还是我们对严羽的一种理解而已。及至谢榛,则将诗歌创作的思维特质之“悟”,与诗境的虚幻超妙直接联系起来,认为诗境之“深妙”即是“法存乎仿佛,其迹不可捉,其影不可缚”的幻境,这是不同于摹写现实的诗学观念的。

谢榛还提出:“诗有造物,一句不工,则一篇不纯,是造物不完也。造物之妙,悟者得之。譬诸一产婴儿,形体虽具,不可无啼声也。赵王枕易曰:‘全篇工致而不流动,则神气索然’。亦造物不完也。”(卷一)所谓“诗有造物”,很明显可以看出,指的是诗歌作品内在的鲜活生命,谢榛以婴儿的啼声来譬喻之,可谓绝妙。谢榛又主张诗要有神气:“诗无神气,犹绘日月而无光彩。学李杜者,勿执于字句之间,当率意熟读,久而得之。”(卷二)又引元代诗人范梈语云:“当以神气为主,全篇浑成,无诂订之迹,唐人间有此法。”(卷二)这与“诗有造物”的意思相近,都是主张诗要有内在的生命。谢榛推崇盛唐之诗,也与严羽的口吻一致,而且也同于前后七子的文学价值观念。而谢榛对盛唐的推崇,也是在于其浑成无迹、而又如在目前的审美境界。如其所言:“七言绝句,盛唐诸公用韵最严,大历以下,稍有旁出者。作者当以盛唐为法。盛唐人突然而起,以韵为主,意到辞工,不假雕饰;或命意得句,以韵发端,浑成无迹,此所以为盛唐也。宋人专重转合,刻意精练,或难于起句,借用傍韵,牵强成章,此所以为宋也。”(卷一)“唐人或漫然成诗,自有含蓄托讽。此为辞前意,读者谓之有激而作,殊非作者意也。”(卷

① V. C. 奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,北京:中国社会科学出版社 1986 年版,第 35 页。

② 见李庆立:《谢榛全集校笺》之补佚《诗家直说》,南京:江苏古籍出版社 2003 年版,第 1323 页。

一)“诗有辞前意、辞后意,唐人兼之,婉而有味,浑而无迹。宋人必先立意,涉于理路,殊无思致。”(卷一)谢榛扬唐抑宋同样也是严羽的腔调,而其标准是主张好诗应有浑成无迹的完整境界。这种境界在谢榛看来应该是一种美的幻境,其云:“凡作诗不宜逼真,如朝行远望,青山佳色,隐然可爱,其烟霞变幻,难于名状,及登临非复奇观,惟片石数树而已。远近所见不同,妙在含糊,方见作手。”(卷三)其实这就是谢榛心目中的上乘之作,谢榛用了非常诗意的语言来描述它,因其呈现给读者的是一幅难以名状的美妙幻境。如果拘泥于实景刻画,反倒是索然无味了。诗人以自然物色作为诗歌创作的材料,并非是亦步亦趋地对其进行写实,而是创造出完整的、却又是虚幻的意境,这才是真正的审美对象。严羽的“镜花水月”之喻,就是这样的诗歌境界。它是具有生命、具有活力的,美国的著名哲学家苏珊·朗格从符号学的角度指出这种幻象的性质:“任何一件艺术品都是直接作用于知觉的个别形式,这是一种极其特殊的形式,因为它不仅仅是一种视觉形象——它看上去似乎还具有某种生命的活力,或者说,它似乎具有人类的情感,换言之,虽然它不是一件在实践中被真实应用的事物,然而它传达给人们的却是某种超出了真实的感性材料的东西。”^①朗格还谈道:“艺术品作为一个整体来说,就是情感的意象。对于这种意象,我们可以称之为艺术符号。这种艺术符号是一种单一的有机结构体,其中的每一个成分都不能离开这个结构体而独立存在,所以单个的成分就不能单独地去表现某种情感。——在一件艺术品中,其成分总是和整体形象联系在一起组成一种全新的创造物。”^②诗的意境正是有着这种性质,它是一种整体性的幻境,是诗人以自己的情感向度对自然物色进行“再铸造”的产物。谢榛所说的“不宜逼真”,正是对其幻境性质的表达。而进入诗人视界的外在物色,对于诗的审美境界来说,却决非可有可无,而是作为诗的审美境界的动力因素和材料,在诗人的审美情感的投射和贯通下,造成了充满生命的鲜美

的幻境,从而呈现给人们的审美知觉。请看谢榛的这段论述:“今人作诗,忽立许大意思,束之以句则窘,辞不能达,意不能悉。譬如凿池贮青天,则所得不多;举杯收甘露,则被泽不广。此乃内出者有限,所谓‘辞前意’也。或造句弗就,勿令疲其神思,且阅书醒心,忽然有得,意随笔生,而兴不可遏,入乎神化,殊非思虑所及。或因字得句,句因韵成,出乎天然,句意双美。若接竹引泉而潺潺之声在耳,登城望海而浩荡之色盈目。此乃外来者无穷,所谓‘辞后意’也。”(卷四)所谓“外来者”也就是大千世界进入诗人的创作情境的映像。它当然不能是“照单全收”的,而是通过诗人的情感熔炼整合为一个整体的艺术幻境。然而,“外来者无穷”却给诗境提供了深广的源泉。谢榛又说:“诗乃模写情景之具,情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大。当知神龙变化之妙,小则入乎微罅,大则腾乎天宇。此惟李杜二老知之。”(卷四)揭示了诗中情景两个要素的丰富性和深刻性。

谢榛非常重视诗的整体审美境界。他以感兴为创作的发生机制,而且认为好诗一定有着内在的生命感和动态的神气;但他又特别重视诗中核心诗句的作用,重视诗人的语言创造功力。在他看来,感兴和功力并非矛盾,而是统一在诗歌创作中。如他说:“走笔成诗,兴也;琢句入神,力也。句无定工,疵无定处,思得一字妥帖,则两疵复出;及中联惬意,或首或尾又相妨。万转心机,乃成篇什。譬如唐太宗用兵,甫平一僭窃,而复干戈迭起。两献捷,方欲论功,余寇又延国讨。百战始定,归于一统,信不易为也。夫一律犹一统也,两联如中原,前后如四边,四边不宁,中原亦不宁矣。思有无形之战,成有不赏之功,子建以词赋为勋绩是也。”(卷三)谢榛高度重视诗的统一和完整的结构,而从自己的创作体验出发,他认为要达到这种统一的和谐,对于诗人来说殊为不易,须待“百战始定”。他又主张诗中可以先得警句作为核心,那么,这又如何能够达成“浑成无迹”的境界呢?他说:“凡作诗先得警句,以为发兴之端,全

① 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧译,北京:中国社会科学出版社1983年版,第124页。

② 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧译,第129页。

章之主。格由主定,意从客生。若主客同调,方谓之完篇。譬如苏门山深松草堂,具以琴樽,其中纶巾野服,孙登也。如此主人,庸俗辈不得跻其阶矣。惟竹林七贤,相继而来,高雅如一,则延之上坐,始足其八数尔。”(卷三)诗中的警句,要从感兴中得来,才能真正成为好诗的灵魂!而这种警句并非只是天才的光顾,虽然得之在俄顷,却是平素的积累和修炼的结果。因此谢榛说:“作诗譬如有人日持箕帚,遍于市廛扫沙,簸而拣之,或破钱折簪,碎铜片铁,皆投之于袋,饥则归饭,固不如意,往复不废其业。久而大有所获,非金则银,足贍卒岁之需,此得意在偶然尔。夫好物得之固难,警句尤不易得。扫沙不倦,则好物出;苦心不休,则警句成。”(卷三)谢榛认为诗中警句是平素积累和修炼的结果,但却是在偶然的契机中获得。这种看法是较为全面和客观的。《四溟诗话》中论佳句、警句之处颇多,如说:“诗以佳句为主。精练成章,自无败句,所谓‘善人在坐,君子俱来。’”(卷二)“诗以一句为主,落于某韵,意随字生,岂必先立意哉?”(卷二)“若得紧要一句,则全篇立成。熟味唐诗,其枢机自见矣。”(卷四)等等。而诗中虽有警句,全篇的“浑成无迹”,又是如何达成的呢?谢榛有这样的说法:“未必篇篇

从头叙去,如写家书然,毕竟有何警拔?或以一句发端,则随笔意生,顺流直下,浑成无迹。此出于偶然,不多得也。”(卷四)意谓先有了警句为其灵魂,即可挟带全诗顺流而下,成其浑成之作。当然,这还有待于诗人的“妙转心机”。警句的产生决非“先立意”的产物,——“先立意”恰被谢榛所不屑,他对宋诗的挖苦正在于此:“宋人谓作诗贵先立意。李白斗酒百篇,岂先立许多意思而后措辞哉?盖意随笔生,不假布置。”(卷一)而警句正因其是从感兴中来,才带着生香活色,也才有了能生成“浑成无迹”的完整诗境的势能。

谢榛诗论颇有美学探究的价值和空间,对我们今天思考美学问题、建构具有民族特色的美学理论体系,可以提供更为深入的思考向度。如他特别重视诗的感兴,却并不认为诗人可以放弃主体的道德和艺术修养,只凭“性灵”就能产生好诗。他不主张诗人的幽思苦索,却又提倡诗的“各有主焉”,彰显出深层的艺术个性。他看重作品“浑成无迹”的完整审美境界,却又认为诗中的语言琢磨是形成这种境界的不可或缺的要素。诸如此类,对当代的文艺美学建设都是可供深入探讨的思路。抉之剔之,可契我心!

An Aesthetic Interpretation of Xie Zhen's Poetic Discourse

Zhang Jing

(School of Art, Communication University of China, Beijing 100024, China)

Abstract: The work on poetry entitled *Four-Seas Poetic Discourse* (四溟诗话) written by Xie Zhen, a poetic critic in the Ming Dynasty, is of great significance to the construction of contemporary aesthetic theory due to its rich connotations and aesthetic interpretations. In his poetic discourse, Xie Zhen first paid attention to stimulation by association and stressed the importance of association in poem-writing. He regarded association as not only the cause of creative impulse, but also the prerequisite of poetic sublimation. When talking about poetic association, he attached great importance to its accidentality, and he further creatively elaborated on the relationship between subject and object, revealing the function of the aesthetic subject in poetic construction. He discussed the cultivation and individual character of the aesthetic subject in an all-round way. He held that a perfect poem reaching sublimation should depend on the poet's aesthetic configuration rather than eliciting the function of the external objects. Xie Zhen also elaborated on the connotation of the ingenious prehension and regarded it as the key to the cultivation of a poet's aesthetic subjectivity. In addition, he paid special attention to the poem's integral aesthetic realm embodying inherent vitality and dynamic spirit, which was the fairyland resulting from the poet's prehension.

Key words: *Four-Seas Poetic Discourse* (四溟诗话), stimulation by association (感兴), aesthetic subject, prehension (悟), integral aesthetic realm

(责任编辑 刘曙光)