

“不法之法”：论王夫之诗法论的内涵与得失

张伟

(湖南省社会科学院(湖南省人民政府发展研究中心)文学研究所, 湖南长沙, 410003)

摘要: 诗法论相当于创作论。相比于情景论, 王夫之的诗法论是一个较少被学者关注的论题。王夫之反对律诗创作的定法与成法, 称其为“非法之法”。在八股文理论对诗歌创作的深度影响下, 他否定制义学造成的“死法”; 在格调派占据主导地位之时, 否定格调派造成的“死律”。王夫之提倡“不法之法”及与之相关的“意脉”说、“一气”说、“一意”说, 主张“以古诗作律”。从实践角度而言, 王夫之的诗法论有符合诗歌创作规律、突破旧说的一面, 也有标准过高、难以践行的一面。从思想基础来看, 王夫之诗法论有深厚的哲学基础, 拓宽了中国古代诗法理论的阐释空间。

关键词: 王夫之; 诗法; “不法之法”; 格调; 意脉

中图分类号: I207.22

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2024)06-0189-11

诗法是对作诗方法的规定。“‘法’或‘法度’在诗歌批评的语境中, 通常是指声律、结构、修辞等各方面的手法和技巧的运用。”^{[1](123-124)} 诗法论属于古代诗学中的创作论。法与自然是古代诗学探讨的重要论题之一。

王夫之(1619—1692)是明清之际的哲学家、史学家、诗论家, 因晚年隐居于湖南衡阳石船山, 世称“船山先生”。他撰写、评选了《诗广传》《楚辞通释》《古诗评选》《唐诗评选》《明诗评选》等。清朝道光年间, 邓显鹤系统整理船山遗著, 其《船山著录目录》集类有《姜斋诗话》三卷, 包含《诗译》《夕堂永日绪论内编》和《南窗漫话》。近代藏书家丁福保所辑《清诗话》收录《姜斋诗话》, 王夫之的诗学理论方受到学界关注。自20世纪80年代以后, 王夫之的诗学理论, 尤其是情景论备受关注, 但学界关于其诗法论的研究相对较少, 且已有研究对其诗法论的看法不一。钱仲联《王船山诗论后案》认为王夫之全盘否定了诗法: “诗法到底可以不可以谈, 船山是全盘予以否定。”^{[2](62)} 蒋寅从有机结构观、意象化的情景关系的角度肯定了王夫之的诗法论, 但认为王夫之在诗歌技法问题上“回到至法无法的传统观念上来, 与一般诗论家的见解合辙同轨了”^{[3](444)}。杨宁宁探讨了王夫之论诗的音乐性、情与景的往来互动, 但未专论诗法。本文拟从一般规律、具体创作方法、历史背景三个方面, 剖析王夫之诗法观的内涵及得失。

一、规律层面：对“不法之法”的提倡

船山的某些诗论及诗歌批评, 的确容易让人得出船山否定诗法的结论。但细读其内容, 我们会发现, 王夫之虽然否定律诗的开合收纵、关锁呼应、情景虚实、浮声切响等定法、定则, 但并不否定诗法本身。胡应麟云“作诗不过情、景二端。如五言律, 前起后结, 中四句二言景、二言情, 此通例

收稿日期: 2023-12-04; 修回日期: 2024-07-08

基金项目: 湖南省社会科学院(湖南省人民政府发展中心)哲学社会科学创新工程资助项目“船山诗学思想新论”(23ZDB09)

作者简介: 张伟, 女, 湖南益阳人, 文学博士, 湖南省社会科学院(湖南省人民政府发展研究中心)文学研究所副研究员, 主要研究方向: 船山诗学、文学阐释学, 联系邮箱: 975409242@qq.com

也”^{[4](77)}，王夫之认为这种把律诗中四句上景下情当作“律诗宪典”的做法，是“陋人标陋格”“愚不可殄”^{[4](76)}。他举宋襄公渡河为例，指出应当讲究仁义，但必须考虑时机与条件，否则就是“设为非仁之仁、非义之义以自蹙，而底于衄也”^{[5](280)}。同样，固守诗法作诗，不过是“钳锢作者”罢了。

王夫之反对“律诗宪典”，而且将这一类诗法皆归为“非法之法”“非法”。《姜斋诗话》卷第二十三条，王夫之肯定岑参之诗于情景有逻辑上的内在联系，转折自然，这种情事一贯、强调诗人情感真实性和文本内在逻辑性的“法”是不可破的。皎然、高棅所讲之“法”孤立地讲究对偶，不考虑诗歌本身的内在脉络，无视情事之间的关联，是“非法之法”。“非法之法”破之无尽，终不得法。诗人识量狭小，见闻不广，才会使用“非法之法”作诗，这种笨伯式的作诗方法，就像在真实的生活按杂剧的方法走位，很可笑、很愚蠢^{[4](68-69)}。《姜斋诗话》卷第二十条，王夫之将《金刚经》“非法”的概念移植到诗论中，指出强合规则即“非法”。艺文家对诗法应如佛教徒对佛法一样不执着、不株守。“足见凡言法者，皆非法也。释氏有言：‘法尚应舍，何况非法？’艺文家知此，思过半矣。”^{[4](82)}

在王夫之看来，“非法”与“法”均应舍去，作诗应遵循“不法之法”。“不法之法”是王夫之生造的词，类似的还有“不情之情”“不景之景”。这些概念是王夫之在诗歌评选中提炼出来的，属于其“独到发现的艺术规则和诗歌经验”^{[3](487)}。王夫之评《古诗十九首·行行重行行》云：“《十九首》该情一切，群、怨俱宜，诗教良然，不以言著。入兴易韵，不法之法。俱以浮云而蔽，哀哉，白日去矣！”^{[5](134)}“入兴易韵”道出了转韵与情感(诗意段落)之间的关联。“入兴”即“托物兴情”，指情感受外物影响而产生触发。“兴”在王夫之诗学体系中是一个极为重要的概念，又称“兴会”^①。王夫之评臧懋循《人日送范东生还吴澹然之燕》云：“兴会成章，即以佳好。”^{[6](308)}“易韵”指转韵。转韵一般出现在古体、歌行当中，有一种行云流水的美感，近体诗较少运用。以《行行重行行》为例，该诗韵变而意仍连续，整首诗表达的都是“与君生别离”的不舍之情，一意贯穿始终，从不同的角度，将分离之苦与思念之深表现得淋漓尽致。王夫之认为，《古诗十九首》无论在“入兴”还是“易韵”方面都堪称典范，为后人树立了榜样。

关于诗法的一般规律，王夫之还提出了“诗家第一矩矱”“天然不可越之矩矱”的观念。“矩矱”即尺，代表法度、规范、法则。虞阐《观石鼓》评语云：“此公安顿节族，大抵以当念情起、即事先后为序，是诗家第一矩矱，神授之而天成之也。”^{[5](186)}“当念情起”即“念”方生之一瞬，强调情感的即时性和真实性，要求诗中所抒之情合乎情感世界的真实；“事先后”即按照事件发生的线性时间来创作，要求诗中所写之事符合外部世界的真实。王夫之称诗人的情感与事件(包含景物)真实性的统一为“内极才情、外周物理”^{[4](205)}。他认为诗人不必费尽巧心，只需即景会心，因景因情，写出自己的主体性感受，并以鲜活的方式呈现对象，诗歌自然生动灵妙。这些观念与船山重“真”的诗学思想密切相关。

王夫之认为诗歌有“法”，这种法度为“天然不可越之架矱”。“古诗无定体，似可任笔为之，不知自有天然不可越之架矱……所谓架矱者，意不枝，词不荡，曲折而无痕，戍削而不竞之谓。”^{[4](59)}^②杨宁宁如是解读：“诗歌创作绝不能受到外界人为法则的破坏，而应该按照其自身逻辑发展成形成，这个自身逻辑便是‘意不枝，词不荡’，即前面所论述的意义节奏，这是诗歌音乐性得以存在的基础。”^{[7](239)}。虽然王夫之提出“入兴易韵”为“不法之法”，但他认为这条法则也不一定要遵循。《古诗评选》收录何逊《拟青青河畔草转韵体为人作其人识节工歌》，评语曰：“转韵如不转！此如调瑟理笙，妙在唇指，不在谱也。”^{[5](261)}他认为转韵的妙处不在转，而在其所带来的高超艺术性，如同音乐的妙处不在于谱子，而在于所弹奏的曲子与演奏者的当下情感相符相合，在于作者所抒发的情感与艺术形式之间的完美统一，没有必要为了转韵而转韵，而应根据情感的变化灵活处理。所谓灵活处理，就是“变”。

在处理“变”与“常”的关系问题上，王夫之主张“变”与“常”合。王夫之将诗歌看成活的事物，否定成法、定法，主张诗法不守故常，随诗情诗景而变。同时，他认为作诗有“天然不可越之矩矱”，应当依照“自然即于人心”的原则，根据诗情诗景而采取合适的表现形式，达到诗情诗景与表达形式的高度统一。

就“情”与“法”的关系而言，王夫之认为“情”比“法”的地位高。《诗广传·召南》云：“故情为至，文次之，法为下。何言乎法为下？文以自尽而尊天下，法以自高而卑天下。卑天下而欲天下之尊己，贤者恚，不肖者靡矣，故下也。”^{8}王夫之为何将“法”置于“情”与“文”之后？这一点需从其诗学体系、哲学体系进行把握。王夫之论所言之“情”，根源于“性”，本于“气”。王夫之认为太和是阴阳二气的混沌状态，气之聚散、物之死生，皆理势之自然。以往理学家认为性与命是固定的，初生时就定型了，以后不再变动。王夫之则认为气始终在流动之中，由气而生成的一切亦时时在变动之中。他主张“性者生也，日生而日成之也”^{[9](15)}，把性与命都看活动的。嵇文甫认为王夫之把“命日受性日生”这个理论明白展开，是他的特殊贡献^{[9](18-19)}。

王夫之认为诗歌属于宇宙万物之一部分，诗不是从无到有，而是情与物互动与往来的产物。“然则情者，不纯在外，不纯在内，或往或来，一来一往，吾之动几与天地之动几相合而成者也。释氏之所谓心者，正指此也。”^{[10](675)}情诞生于“幽明之几”。“几”为微妙之物。情是阴阳之气结合的精微之物，物是天地阴阳的结合。情为人之本。诗歌的生成，是情从隐到显的过程。诗人在整一浑成、浑然一体的过程中，将情(包含理)与物(包含事、景)显示出来。美国学者宇文所安(Stephen Owen)的《中国文论：英译与评论》曾翻译过船山《姜斋诗话》中的部分条目并加以评点。关于文学是如何发生的看法，他的看法与王夫之的看法非常相似。宇文所安说：“文学是潜在的、无法言明之物澄明之路径。诗不仅仅是世界内在秩序的显明状态，它的自身运动就是那种秩序变得显明的过程。”^{[11](10)}传统的诗歌生成论认为诗的产生过程是从无到有，王夫之与宇文所安的观点提供了一种新的可能性。

王夫之所言之情既不是有，也不是无，“不纯在内，不纯在外”，处于有无之间，始终处在往来变动的状态之中，只有在被表现的那一瞬间方是确定的。因而诗人需以敏锐的感觉把握当下之情，任何定法、成法都无法将如此细腻、丰富而富有变化的情完美地展现，在这种情况下，“法”自然是处于下位的概念。从作者的修为来看，王夫之认为诗人必须有性情、有丘壑，才能言之有物。性情、丘壑非一朝一夕可得，需要长期培养。因此作诗的人也有高下之别。只有圣人才能达情以生文，君子仅能修文以函情。王夫之将情作为诗歌创作的根本，认为“法”看似重要，不过“自高”而已，贤者恚之，只有平庸的诗人才会把“法”当回事。

二、创作层面：对“以古诗作律”的提倡

自南朝刘宋的沈约提出四声八病论，律诗发展至明末清初，已形成固定且僵硬的作诗方法，在用字、平仄、用韵、章法(起承转合)等各个层面皆有约定俗成的规定。用字方面，用代字显得比较古雅，如以“望舒”代月，以“玉绳”代星。用叠字使语言富于韵律感，读起来朗朗上口。平仄方面，通常应遵循粘对规则。用韵方面，当时作诗、解诗流行韵意双转。章法方面，以起承转合为基本结构方法。王夫之不赞同以上述定法、成法为诗，他认为“法”可“破”，亦可“立”。

一是用字层面，王夫之承认用代字法亦有佳者(“佳者正尔含情”^{[4](225)})，但对此法持否定态度，认为诗人取景只在心目之间，并不需要用代字。“施之景物，已落第二义，况字本活而以死句代之乎？”^{[4](225)}叠字能够表现诗歌的音乐性，但使用如实形容即可，不必事先“规画”，“只写出传出”^{[6](470)}，“独感独至”^{[6](465)}，便为“本色”之诗。此外，宋人论诗，好言句眼、诗眼，王夫之反对琢字。其云：

“文字至琢字而陋甚，以古人文其固陋，具眼人自和哄不得。”^{[4](223)}

二是平仄层面，王力说：“律诗和平仄有‘粘对’的规则……粘对的作用，是使声调多样化。如果不‘对’，上下两句的平仄就雷同了；如果不‘粘’，前后两联的平仄又雷同了。”^{[12](36-37)}王夫之认为不仅要遵守粘对的规则，而且应“识字”，弄清楚多音字的字音字义。多音字的字音不同，字义相异，对诗歌平仄的要求也不同。如韩愈《送区弘南归》“我念前人譬葑菲”之“菲”为上声尾韵，“芳菲”之“菲”为平声微韵。韩愈以“葑菲”押韵，与整首诗押平声微韵不搭。王夫之指出：“近见有人韵者，以‘葑菲’作‘芳菲’字押韵，虽不足道，亦可为不学人永鉴。”^{[4](85)}在粘对之法与诗歌的情感冲突的情况下，王夫之认为不要勉强合于律，否则效果适得其反。他主张对偶应以意为主，灵活不滞，过于讲求对仗，自矜整炼，则大手笔所不屑为。

三是用韵层面，诗歌的通常做法是韵意双转，诗意段落与韵节同步。“古典诗歌体裁，原则上一句一意，两句一押韵，是其正格。如果姑将对应一个意义单位的句子称为句节，对应一个意义段落的同韵句段称为韵节，那么从理论上说，意义与句节、意义段落与韵节一般是同步的，转韵往往意味着诗意的段落变化。这在六朝、初盛唐古诗、歌行中表现得最为典型。”^{[3](477)}这种韵意双转的现象，在诗歌发展的早期(汉魏古诗、乐府和楚辞之中)并不明显。王夫之以此为基准，强调韵的变化与诗意的变化不可同时进行。此外，王夫之认为“韵”与“顿”共同构成诗歌的节奏美与音韵美，凸显诗歌的音乐性，此为诗法的关键，“此种极可得一切诗法”^{[6](494)}。他崇尚诗歌的音乐美，重视押韵，但反对妄押。其评张治《万寿节朝天宫习仪》云：“‘西’字非妄押；此等最紧，一妄即不成。”^{[6](269)}

四是章法层面，王夫之反对以起承转合之法为定法，认为这种写法只适合幕僚作应酬，是“死法”。他指出盛唐律诗有此一法，但并不株守此法^{[4](78)}。情景关系为律诗结构之一种，通常为一情一景，称之为情景作对。王夫之大多数时候否定情景作对，但认为只要符合当时之情景，在诗意自然流动的情形下，情景作对不仅是一种合适的表现方式，而且可以创作出杰出的诗歌作品。在描写景物时，王夫之注重感觉的全面性与直接性，反对逻辑思维的干预，主张情景过渡应自然，如此则有情中景、景中情，无滞累之弊。王夫之持有机结构观，提出了“一气”说、“一意”说。他认为诗人需善于用气，方能在平平衍序中将情感徐徐展开，自然收束^{[5](43)}。“一意”说要求意简而约，纯而净，结构浑融完整，有音乐上的回环往复之妙，绘画中的咫尺万里之势，诗歌的结构对诗中所抒之情具有涵养、滋养作用，王夫之谓之“以结构养深情”^{[5](165)}。他将“一气”说、“一意”说广泛应用于诗歌批评中。如“一气不待回换，自不迫促”^{[5](243)}，“只写一意，即此而起，称此而止。高贵如许，曹植、潘岳不堪为役也”^{[5](176)}，“一篇载一意，一意即自一气，首尾顺成，谓之成章；诗赋、杂文、经义有合辙者，此也。以此鉴古今人文字，醇疵自见”^{[4](213)}，等等。

王夫之还提出了贯穿于诗歌内部结构的“意脉”说。“意脉”即诗歌内部的逻辑，是神理的具象性表述(即王夫之所言之“次第”)。王夫之认为，脉与意流动不舍，流转不穷。“诗固自有脉络，但不从文句得耳。意内初终，虽流动而不舍者，即其络也。”^{[5](24)}“谓之脉者，如人身之有十二脉，发于趾端，达于颠顶，藏于肌肉之中，督任冲带，互相为宅，萦绕周回，微动而流转不穷，合为一人之生理。若一呼一诺，一挑一缴，前后相钩，拽之使合，是傀儡之丝，无生气而但凭牵纵，诘可谓之脉邪？”^{[4](208)}王夫之以中医的脉络理论论诗和经义，认为诗、文的结构是自然生成的，由意而生脉，脉不由文句而得，“意脉”保证了文本的有机性，而其他诗论家所主张的分析钩索之脉，不过是牵着傀儡的丝线罢了。“一气”说、“一意”说、“意脉”说在创作中表现为“惟以神行”，即作者以意作为起承转合之标准，而非以固定的联(预设模式)作为转换之标准，顺着诗意的自然流动来安排作品的形式。效果是结构“活远”，使诗歌有音乐之妙。蒋寅认为：“‘脉’的概念及由此伴生的一整套有关诗歌文本的有机性观念，不仅确立起王夫之对诗歌写作的基本认识，还常引申出一些明显与传统观念相抵触

的议论。特别是他主张意脉的自然生成，更直接与古典诗学强大的程式化传统相冲突，一切预成的、模式化的、可分析组合的结构方式都与它格格不入……王夫之诗学就可以说是破立并举，立中有破，破中有立，在对传统和时尚的不懈批判中确立起自己的主张。”^{[3](442)}除“意脉”说外，王夫之还提出了“局法”说。“局法”与“脉法”都属于文章结构层面的内容，“脉法”为隐性结构，“局法”为显性结构。王夫之不仅认为诗歌创作要重视脉法，也要重视局法。如关锁呼应之法，王夫之认为应以情事为起合养局养脉，方为真脉理，真局法。仅从字面出发进行关锁呼应，则局乱脉乱，“立法自蔽”。

王夫之对于律诗结构之法的主张，可概括为“以古诗作律”。与“以古诗作律”类似的还有“以古诗法作近体”“纯以乐府作律”。王夫之评明代高叔嗣《行至车骑关河南尽处与亲知别》云：“一丝阐缓，真以古诗法作近体。”^{[6](265)}“阐缓”为宽容闲缓貌，与“平”的美学风格接近。高叔嗣“以一色汉、魏法写空作实”^{[6](267)}，故王夫之认为，高叔嗣虽少时问字于李梦阳，但与“以古学自任”^{[6](267)}的李梦阳相比，高氏的造诣更深。其评曹学佺《城南古意》云：“纯以乐府作律。知石仓者知有此未？”^{[6](308)}王夫之对自己发现了曹氏诗歌的奥妙而颇为自得。实际上，以古入律是自宋以来“破体”观念的产物，只不过或许他人尚未意识到曹学佺的诗歌具有这一特点。

从文体的角度看，王夫之主张“以古诗作律”“纯以乐府作律”“以古诗法为近体”，其实质是破体，使古、近体融合。王夫之提出“以古诗作律”，其依据是律诗(绝句)源自古诗、乐府、歌行。从文体尊卑观念来看，王夫之之所以提倡以古诗作律，而非以律诗作古，是因为古诗的地位、品位高于律诗。正如吴承学所说：“在古人的观念中，文体有正变、雅俗、高下之分。文体的地位决定于体文产生的年代与文体的艺术特征如表现对象、语言特色和总体风貌。古人往往推尊正宗的、古典的、高雅的、朴素的、自然的文体，相对轻视时俗的、流变的、繁复的、华丽的、拘忌过多的体裁……古人明确指出以古入律的审美价值高于以律入古。如李东阳就说：‘律犹可间出古意，古不可涉律。’（《怀麓堂诗话》）……古诗品位高，故可提高律诗的格调；律诗品位低于古诗，故融入古诗就降低了其审美价值。”^[13]“破体”观念源于宋代，七子派领袖李东阳提出“律犹可间出古意”的观念只是给出了方向，但未具体说明如何“间出古意”，王夫之则为如何“破体”提供了更清晰具体、富有可操作性的方案，即以古诗之法、乐府之法为律诗。

“以古诗作律”的具体做法是将汉魏古诗的写作方法融入律诗的创作，“韵且变而意延之未艾”，“一气”成章，形成意在言外、含蓄蕴藉的艺术效果。在叙事层面，王夫之主张以“迭为承受”^{[5](173)}的平叙法为诗。“迭为承受”即按照事情发展的先后顺序平平叙来。平叙法不预先拟议，根据事情发生、发展的自然顺序，顺着情感的自然流动而来。转折平圆，无突兀之感，生成的妙句具有偶然性、即时性、生动自然、不需要刻意苦苦思索。王夫之认为此法源于《诗经》。这种写法在晋代很流行，谢灵运在写景诗中融入写事，移步换景，用的就是平叙法。王夫之认为，后人舍平叙法而用起承转合之法，不啻为“裂肌割肉”^{[5](173)}。平叙法讲究平起平收，转折亦以平圆为上，形成雍容、平缓的气度，达到“意言酣饱”的效果。王夫之提倡诗歌创作“曲折而无痕，戍削而不竞”，杨宁宁认为“这其实是船山对诗歌创作提出的另一条要求，即‘得句即转，转处如环之无端’‘转折平圆’的原则”^{[7](239)}。

在诗歌批评中，王夫之虽然对杜甫多有批评，但他认为杜甫树立了平叙法的典范。《秋兴》其五“以古诗作律”^{[14](219)}，采用“无起无转，无叙无收”^{[14](219)}之法，王夫之评其诗“八风自从律而不奸”^{[14](219)}，赞赏此为解脱近体诗束缚的不二法门，评杜甫《咏怀古迹》其二曰：“平收不作论赞，方成诗体。”^{[14](221)}崔海峰结合西方文论，指出王夫之对“平”的强调与日常情感的审美化有关。“英国诗人华兹华斯说过：‘诗是强烈情感的自然流露。它起源于在平静中回忆起来的情感。’这个命题强调情感要以‘自然’、‘平静’的方式(诗的方式、艺术的方式)流露，用我国古代文论的话说就是：不平则鸣，心中的不平应以‘平’的语势道出。对此，王夫之深有体会，他一再重申情感的形式化(诗

化),日常情感以诗的形式表现出来才有审美价值。”^{[15](163-164)}

王夫之提出了平净、平匀、平大、平广、平远、平缓、平浑、平善、平适、平中著色等多样化的美学风格,反映了其“尚平”美学趣味。就语言而言,王夫之认为,“平”即“不作险语、大语、清逼语、诞语”^{[6](218)}。就结构而言,平因势之自然,似缓而有无穷变化,不重雕琢、自然匀净,有神韵之美,与风雅最近。后人刻意求变,反落入窠臼,有追琢之痕,缘饰之事。就诗体与情感表达而言,性理诗往往以和缓的笔调加以表现。王夫之在《六十自定稿自叙》中表达了对罗伦、陈献章、庄昶等人性理诗的欣赏和追慕。“此十年中,别有《柳岸吟》,欲遇一峰、白沙、定山于流连骀宕中。”^{[16](190)}赵宏祥从王夫之的心路历程出发分析原因:“在目睹永历政权的覆亡后,王夫之在山中苦思多年,虽然对恢复明朝有着道义上的坚持,但也深知复明无望。因此,他一直沉浸于《春秋》和《周易》的研究中,践行隐居证道的生存方式。然而,在谈到自己的诗作时,他出人意料地表达了对性理诗所开启的闲适境界的欣赏。这种深藏不露的性情世人很难理解,启发他的是罗一峰、陈白沙、庄昶等人的性理(气)诗……船山曾在《明诗评选》中选白沙五言律《四月》一首,评价道:‘先生孤逸闲冷,往往入禅,此篇特和缓。’从诗中我们可以感受到白沙及其师友所体现的‘涵养粹完、脱落清洒、独超造物牢笼之外,而寓言寄兴于风烟水月之间’的生存方式,这对于生活在高压之下的王夫之来说无疑是一种轻快的放松。”^[17]

值得注意的是,王夫之提出“以古诗为律”的创作方法在明代并不流行。诗人的创作是在群体中展开的,不遵循格律作诗,其结果是很可能沦为诗坛的笑柄。王夫之之所以能大胆提出这一观念,与他在入清后幽居乡野,杜门不出的封闭型社交有极大关系。即便如此,在与友人唱和时,王夫之大多数时候依然遵循格律的基本原则,可见“以古诗作律”并不是容易实现的诗法主张。此外,“平”固然是诗歌审美风格的重要类型,但王夫之执着于“平”的美学风格,否定老健等审美类型,暴露了其诗歌审美取向的狭隘性。

三、动机层面:船山诗法论的现实性、必要性与针对性

诗论家对于诗法大抵有两种态度,或取法古人,或取法自然。明代七子派高扬“文必秦汉,诗必盛唐”,具体手段和取径难免偏狭,存在剽剥蹈袭之弊;公安派宣扬“纵心纵口”“独抒性灵”,看似较为通脱、合理,但未必意味着实践层面的成功。王逊认为:“我们的注意力不应该仅仅停留在他们提出的命题上,更要细致考量背后的动机。毕竟一应命题并非凭空提出,这其中社会环境与学术思潮的影响,但首先还是对现实文学状况的回应。我们在评价相关命题时,不应简单判断何者先进、何者落后,而需首先回答它们的提出有无现实性、必要性和针对性。”^[18]这一理念对于评判王夫之的诗法观也是适用的。我们分析王夫之诗法观,不应只是简单判断其对错,还应细致考量其诗法观念背后的动机,分析其与现实文学状况之间的联系,梳理其观念提出的现实性、必要性和针对性。本文认为,王夫之“不法之法”观念的提出,针对的是当时以“死法”“死律”为诗的诗歌创作风气。“死法”包含起承转合、虚实、起伏等机械结构论,与制义学关系密切;“死律”涉及声律论,与格调派关系密切。格调派食古不化,是造成“死律”问题的重要源头,也是王夫之的重点批评对象。

(一) 破“死法”:反对制义学对诗法的渗透

王夫之从文体的角度强调,诗文、史、经各有其体,不能用史笔、作文之法作经义。《姜斋诗话》附录云:“司马、班氏,史也;韩欧序记,杂文也;皆与经义不相涉。经义竖两义以引伸经文,发其立言之旨,岂容以史与序记法攙入?一段必与一篇相称,一句必与一段相称。截割彼体,生入此中,岂复成体?要之,文章必有体。体者,自体也。妇人而髯,童子而有巨人之指掌,以此谓之某体某体,

不亦慎乎？”^{[4](214)}

在诗歌批评中，王夫之强调诗笔、史笔与经义的分野，反对以经生“详略开合脉理”技法作诗、解诗。“世人以经生法脉为诗，饶伊笔下如刀，正似割杜仲，无奈丝何。”^{[6](43)}“诗有诗笔，犹史有史笔，亦无定法，但不以经生详略开合脉理求之，而自然即于人心，即得之矣。”^{[6](270)}

蒋寅指出王夫之谈论诗学问题时经常将批评的矛盾指向经生，根本原因在于举业深刻地影响了当时士人的写作意识。“谈论明清文学，离不开科举制度和八股文的影响问题。伴随举业而来的起承转合之说自元代以来就一直影响着士人的写作意识。”^{[3](445)}制义学是研究经学及八股文的学问。《红楼梦》中贾政对后代的期望，一开始希望贾宝玉能在经书上用心，将来能科举及第，光耀门楣。后来发现宝玉只有些吟诗作对的“歪才情”，天生不喜欢仕途经济，遂转而对贾环、贾兰用心。贾政是明清士大夫缩影。对大多数士人来说，科举考试是步入仕途的康庄大道，诗词不过是小道，只宜娱乐消遣，在经书上用功才是正事。士人日日在八股文上用心，作诗时运用八股文作文之法便水到渠成。更何况近体诗的平仄、结构(一情一景)等已成定法，这些方法是预成的、模式化的、可分析组合的，不必劳心费力，只需做一些简单的组合工作，便可完成看起来还不错的诗。而这些观念，正是王夫之集中批判的火力所在。

王夫之不否定八股文的价值，但他对八股文的解读，不是从如何应试出发，而是重点考虑揭示四书的真义与精义，其所作《船山经义》重在阐发经典之义理。他强调诗与经义的本质不同，诗为性情之物，经义则着重阐发圣人的思想；就体式而言，他认为近体诗尤其考验诗人的才情，倘若胸中横亘着诗法，势必难以产生一流的诗歌；就结构而言，八股文与作诗都有“法”有“脉”，但王夫之认为明代成化、弘治时期制义学大家钱福与王鏊的“成弘法脉”过于程式化，对抑扬、起伏、呼应、开阖，以及“虚起实承”“反起正倒”“前钩后锁”等津津乐道，此为帖括(八股文)死法。诗人以此为借鉴，喜用一反一侧、一呼一诺、一起一伏，与经生无异，反不如俚歌填词之犹存风雅^{[5](234)}。他认为“言起承转合、言宾主、言蜂腰鹤膝”并非近体诗的真正风味所在，倘若诗人作诗只知道这些规矩，就如田舍妇“竭产以供实银妆裹”，堪哀、堪笑^{[5](307)}。

王夫之卒于康熙三十一年(1692年)。乾隆二十二年(1757年)，科举考试改表判为诗，试律诗成为科举考试的内容之一。除科举考试外，进士入庶常馆学习、参加散馆考试，朝廷对京官的考试，都要考应试诗。此后，关于近体诗的要求越来越严格，诗法进一步固化、僵化。吴廷琛《试律丛话序》云：“迩来风气渐变，词藻不寻本原，对仗务取纤巧，偏越规绳，第求速化，剽袭割裂，词意乖舛，鲜有能讲明而切究之者。”^{[19](493)}王夫之偏居湘南一隅，其诗法观并未转移清诗的风气，但从后来试律诗带来的弊端来看，他的看法是有远见的。

王夫之之所以敢于批评制义学对诗法的渗透，与他的遗民身份有关。明清鼎革之际，不少遗民放弃诸生、举人身份，不再参加清朝科举，王夫之就是其中之一。不再参加科举，意味着他不需要将八股文的作法烙印在脑海中。不过他并未彻底摆脱八股文，因家境贫困，不得不“为训诂师以自给”^{[9](45)}。

《姜斋诗话》卷二“夕堂永日绪论内编”以谈文学为主，附录以论经义为主，有学者主张应将二者加以合观，很有见地。“夕堂永日绪论内编”序将诗与经义视为同一源头。乐(主要是乐语、乐德)、诗学、经义的规律相同，故“明于乐者，可以论诗，可以论经义矣”^{[4](37)}。经义与诗“二者一以心之元声为至”^{[4](37)}，王夫之认为二者在技法论上都走入了歧途。某些人“舍固有之心，受陈人之束”^{[4](37)}，将“法”位于“心”之前，故其诗与经义卑陋不灵。

(二) 破“死律”：反对格律派对声调的过度重视

格调派是明清诗歌史上的重要流派。明代格调派以前后七子及其追随者为代表，清代格调派则以叶燮、沈德潜为代表。七子派“一呼百应，奔走天下，誉之者谓为盛唐复生，汉魏不远，而诋之者呼

为赝体,为古人影子”^{[20](199)}。其中,七子派亦有异同,“何李有隙末之叹,李谢有反唇之稽,则派别之中,复有派别矣”^{[20](199)},但都以复古为尚。王夫之主要反对明代七子派尺尺寸寸的摹古风气,批评七子派对“调”(声律)的过度重视、立门庭的习气、尺寸古法的创作方法等,反对“格套”之弊,不过他对真情和韵的重视与七子派是相通的。

泥古指拘泥于古法而不知变通,这是格调派“死律”问题的源头。王夫之对此深恶痛绝。他批评前七子之何景明和后七子李攀龙、谢榛之流自诩古人,实则庸陋、卑弱不堪^{[7](280)},李梦阳、何景明的诗是“假骨董行货”^{[5](59)},嘲笑学七子派末流只需套用《韵府群玉》《诗学大成》《万姓统宗》《广舆记》四书即可作诗^{[4](114)}。实际上,格调派也意识到了模拟之弊的危害。李梦阳强调学古,同时注重在学古的基础上加以自由变化,以求达到始同而终异的效果,后七子(尤其是诗坛盟主王世贞)曾反复强调创新的重要性,对自身存在的剽窃、摹拟的现象深恶痛绝。不过,他们都没有从根本上解决如何尊古不泥古、在学古的基础上创新的问题。

从表面上看,王夫之关于学古的观点与格调派并无太大差异,只是前者提倡汉晋风流而后者古诗尊汉魏、近体尊盛唐。王夫之的取径更为纯粹(或者说狭窄),文体尊卑观念更严格。从文体尊卑的角度来看,格调派推尊盛唐律诗,王夫之则提倡“以古诗作律”,破除对盛唐律诗的“迷信”。在他看来,两汉之诗高于六代之诗,六代之诗高于唐诗,因此,虽然王夫之对刘禹锡等唐代诗人亦不乏推崇,但旗帜鲜明地主张师法汉魏古体诗和未受声律说所影响的六朝近体诗,尤其是《诗经》《古诗十九首》和北魏诗人温子昇、由南入北的诗人虞信的作品。其云:“不自唐入,乃得唐人之髓。智与师齐,则差师一倍。”^{[6](277)}

王夫之与七子派关于学古的实质性差别在于二者对诗歌本质的看法不同。王夫之认为诗之体为情,气是情之根本,亦是宇宙万物之本。明七子亦重视气,但他们将气视为诗之用,与辞关系密切。李梦阳云:“辞之畅者,其气也。中和者,气之最也。”^{[20](202)}徐祯卿云:“驰轶步骤,气之达也。”^{[20](203)}对于气的不同观念,导致了七子派与王夫之关于学古的差异,最终导致王夫之与明代诗学主流不同的诗史观。王夫之主张学古,但不是尺寸古法,而是学古人之精神。“欲除俗陋,必多读古人文字,以沐浴而膏润之。然读古人文字,以心入古文中,则得其精髓;若以古文填入心中,而亟求吐出,则所谓道听而途说者耳。”^{[4](227)}他认为学古应有古人之心胸,如此则师法古人亦自有其情,若自胸中流出,达到与古人同样高的境界。他很认可江淹,指出江淹模拟魏文帝几乎没有在结构上作任何改变,然因其“情”与“事”具有独特性,艺术效果各有千秋。江淹模仿汉人亦自有其风格,模仿谢灵运,甚至有超过谢灵运的势头。此外,徐渭模拟刘禹锡,袁宏道模拟郭璞,均得其模仿对象的精髓。

门庭(宗派)虽然与诗法没有直接关联,不过一旦从属于某一门庭,则诗学观念、诗法往往追随于主导者,造成千人一法的局面。明代诗坛宗派林立,王夫之对七子派、竟陵派的批评,主要与门庭有关。他认为一立门庭,则但有局格(规矩),而性情、思致、兴会皆无。他认为明代诗坛的主导者大都有这个弊病,李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞、钟惺、谭元春等人立门庭,“自缚缚人”,与“昭代风雅”无缘。王夫之对杜甫的猛烈批评,主要也是从学杜者的弊病而诟病杜甫。然而门庭所带来的弊端未必是主导者所能料想的。因末流之弊而斥责倡导者,未必公允,这也是王夫之的诗歌批评被诟病的原因所在。

从性情与风格的角度来看,王夫之认为诗道性情,人各有其心,各有其性情,何必从旁人处支借。他欣赏刘伯温之思理,高启之韵度,刘炳之高华,贝瓊之俊逸,汤显祖之灵警,认为他们的诗皆有亭亭岳岳之风神,与古人相辉映。次之者,孙蕡之畅适,周砥之萧清,徐祯卿之密瞻,高叔嗣之戍削,李东阳之流丽,徐渭之豪迈,亦各擅胜场,沉酣自得。从诗史的角度看,李世英、陈水云认为,王夫之批评高棅、李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞、钟惺、谭元春,认为刘伯温、高启等方能代表明代

诗学的主流，重新勾勒了明代诗学的谱系，钱谦益与王夫之“对明诗主流的不同认识，其观点不无偏颇之处，但其中透露出清初诗学家力图冲破门户依傍的束缚、以转变诗坛摹拟风气、寻求诗歌发展新途径的努力，对突出主体性情在诗歌创作中的决定性作用，避免为风气所囿而丧失个性，是有积极意义的”^{[21](45)}。

模拟问题和门庭问题，不单王夫之集中火力批评，清初顾炎武、黄宗羲也对此予以不遗余力的批评。在写给友人的书信中，顾炎武直言不讳地指出其因热衷模拟造成水平不高的问题。“君诗之病在于有杜，君文之病在于有韩欧，有此蹊径于胸中，便终身不脱依傍二字，断不能登峰造极。”^{[22](145)}朱东润说：“亭林此言，与船山之言，可以合参。盖依傍古人，与依傍门户，其病正一途也。”^{[20](266-267)}黄宗羲《陆鈇俟诗序》云：“近来黠者，取宋元诗余，抄撮其灵秀之句，改头换面以为诗。见者嗟其妩媚，遂成风气……昔人云：‘吾辈诗文，无别法，但最忌思路太熟耳。思路太熟则必雷同。’”^{[23](360-361)}历来诗论家大多注意到明诗模拟盛唐诗的问题，明诗以宋元词为诗的现象少有人关注，黄宗羲的观察有助于丰富我们对明诗创作复杂性的认识。

王夫之提出了与“法”相对应的“不法之法”，姜夔则经历了从“学”向“无所学”的转变。黄宗羲《姜白石诗序》曰：“姜白石云：‘异时泛阅众作，病其驳也。专志于鲁直。居数年，一语噤不敢吐。始大悟学即病，顾不若无所学之为得。夫无所学则为己矣。’”^{[23](362)}苏轼更是有意识地对“法”祛魅，黄庭坚称其“心法无轨”。《东坡居士墨戏赋》云：“夫惟天才逸群，心法无轨，笔与心机，释冰为水。立之南荣，视其胸中，无有畦畛，八窗玲珑者也。吾闻斯人，深入理窟，棊研囊笔，枯禅缚律，恐此物辈，不可复得。”^{[24](546)}

王夫之认为门庭之外，明代还有数种恶诗：有似妇人者，有似衲子者，有似乡塾师者，有似游食客者。王衡、谭元春诗似妇人；陈师道、钟惺、陈继儒诗似衲子；陈昂、宋登春诗似塾师、游食客^{[4](148)}。他还批判了另一种恶诗——“诗佣”。这种诗多为下级代上官所作，或幕客受主人之雇托而作，代表者是宗臣、高棅。其作诗法颇为固定：“姓氏、官爵、邑里、山川、寒暄、庆吊，各以类从；移易故实，就其腔壳；千篇一律，代人悲欢；迎头便喝，结煞无余；一起一伏，一虚一实，自诧全体无瑕，不知透心全死。”^{[4](156)}从上述历史背景来看，王夫之提倡包含“不法之法”在内的系列诗法观，皆为有的放矢、有为而发。

平心而论，诗法类著作一般是写给儿童或学诗者的启蒙读物。时人对诗文如何书写的关注也源于现实生活的需要。“我们都知道古人极为关注诗文如何写作这一现实问题，这就决定了他们不仅要宣扬一种理念，更要提示必要的尺度、准绳、方法和步骤，以期金针度人，某种意义上也是重视在‘教学’，或者说，他们的理论表达方式及诉求都指向了‘教学’。”^[18]从“教学”的角度来看，王夫之提出的“不法之法”及系列诗法观要求作诗者有较高的才情，对于初学者而言，也许未必具有普遍性意义，但对于具有一定的诗歌素养、想要摆脱诗法束缚、自出机杼的诗人，是适合的。

四、结语

王夫之的诗法观破中有立。他否定“非法之法”，在八股文理论对诗歌创作的深度影响下，否定制义学造成的“死法”，在格调派占据主导地位之时，否定格调派造成的“死律”，同时否定明代诗坛的几类恶诗。但王夫之并不对诗法持全盘否定的态度，他提出“不法之法”的一般规律，认为诗歌有“天然不可越之桀骧”，提倡“以古诗为律”，主张师法唐以前诗，并提出了“意脉”说、“一气”说、“一意”说等系列诗法观。与“至法无法”强调由法而达到对法的超越不同，王夫之不强调诗法的基

本训练。他虽然主张学古，但不是尺寸寸地机械模仿，而是学古人之心胸。相比于学古，他更主张师心、师自然，即“自然即于人心”。

虽然王夫之提出的诗法观在当时未必具有可行性，但他关于诗歌应富有音乐性、抒真情写真景、师心与师自然等观念亦具有符合诗歌创作规律的一面。在格律诗退出历史舞台之后，这些观念逐渐成为写作者的常识。王夫之诗法论作为其诗学理论体系的一部分，与其以气化论为基础的哲学思想体系相通，拓深了中国古代诗法理论的阐释空间，具有进步意义。

注释：

- ① 《诗大序》云：“故《诗》有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”六义之中，风、雅、颂为文学体裁，分为十五《国风》、二雅、三颂。赋、比、兴为诗歌的表现手法，赋为铺陈，与情景相关者主要为比兴。比兴作为表现手法是“用”。《文心雕龙·比兴》云：“故比者，附也。兴者，起也。附理者，切类以指事；起情者，依微以拟议。起情，故兴体以立；附理，故比例以生。”(刘勰著，詹瑛义证：《文心雕龙义证》(下册)，上海：上海古籍出版社，1989年，第1337—1338页)“比”有比喻、比附之意，意为通过描绘事物来表现某种意义，用鲜明的形象贴切地表明事理或物象。“兴”又称“起兴”，起托物兴情的作用，多被当作触发诗人情感的“触媒”。比如蔡英俊认为《蒹葭》中的景物描写是典型的“藉物兴怀”，诗中的蒹葭、白露皆为“触媒”。“自然世界的递嬗变换直指心灵深处的震颤，蒹葭与白露都只不过是引发内心所思所感的触媒而已。”(蔡英俊：《抒情精神与抒情传统》，见陈国球、王德威编：《抒情之现代性：“抒情传统”论述与中国文学研究》，北京：生活·读书·新知三联书店，2014年，第382页。)王夫之将“兴”与情景关系及诗法联系起来，认为“入兴易韵”是“不法之法”，即自然之法，这是船山对传统“比兴”说的重要发展。
- ② 王夫之有时写作“矩矱”，有时写作“架矱”，此处为“架矱”。

参考文献：

- [1] 蒋寅. 古典诗学的现代诠释[M]. 北京：中华书局，2003.
- [2] 钱仲联. 梦苕庵清代文学论集[M]. 济南：齐鲁书社，1983.
- [3] 蒋寅. 清代诗学史 第1卷：反思与建构(1644—1735) [M]. 北京：中国社会科学出版社，2012.
- [4] 王夫之. 姜斋诗话笺注[M]. 戴鸿森，笺注. 上海：上海古籍出版社，2012.
- [5] 王夫之. 古诗评选[M]. 李中华，李利民，校点. 上海：上海古籍出版社，2011.
- [6] 王夫之. 明诗评选[M]. 李金善，点校. 保定：河北大学出版社，2008.
- [7] 杨宁宁. 王船山“情几”诗学发微[M]. 北京：社会科学文献出版社，2020.
- [8] 王夫之. 诗广传[M]. 王孝鱼，点校. 北京：中华书局，2018.
- [9] 嵇文甫. 船山哲学[M]. 上海：开明书店，1936.
- [10] 王夫之. 读四书大全说[M]. 北京：中华书局，2021.
- [11] 宇文所安. 中国传统诗歌与诗学：世界的征象[M]. 陈小亮，译. 北京：中国社会科学出版社，2013.
- [12] 王力. 诗词格律[M]. 北京：中华书局，2009.
- [13] 吴承学. 辨体与破体[J]. 文学评论，1991(4)：64—65.
- [14] 王夫之. 唐诗评选[M]. 任慧，点校. 保定：河北大学出版社，2008.
- [15] 崔海峰. 王夫之诗学思想论稿[M]. 北京：中国社会科学出版社，2012.
- [16] 王夫之. 船山诗文集[M]. 北京：中华书局，2018.
- [17] 赵宏祥. 明遗民集序书写的纪传与想象[J]. 中南大学学报(社会科学版)，2024，30(3)：191—200.
- [18] 王逊. 中晚明诗学奉行“第一义”的不同路向及其得失[J]. 中南大学学报(社会科学版)，2023，29(6)：179—189.
- [19] 梁章钜. 制义丛话 试律丛话[M]. 陈居渊，校点. 上海：上海书店出版社，2001.
- [20] 朱东润. 中国文学批评史大纲[M]. 武汉：武汉大学出版社，2009.
- [21] 李世英，陈水云. 清代诗学[M]. 长沙：湖南人民出版社，2000.

[22] 顾炎武. 亭林诗文集[M]// 顾炎武全集. 刘永翔, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2011.

[23] 黄宗羲. 黄梨洲文集[M]. 陈乃乾, 编. 北京: 中华书局, 2011.

[24] 黄庭坚. 黄庭坚全集[M]. 郑永晓, 整理. 南昌: 江西人民出版社, 2008.

"Bu Fa Zhi Fa": An analysis of the connotation, merits and demerits of Wang Fuzhi's poetics theory

ZHANG Wei

(Institute of Literary Studies, Hunan Academy of Social Sciences, Changsha 410003, China)

Abstract: Poetics theory equates composition theory. Compared to the theory of situation, Wang Fuzhi's poetics theory is a topic which has received relatively less attention from scholars. His definition and formation which is opposed to the well-accepted way of creation in metrical composition is termed as "Fei Fa Zhi Fa". Under the deep influence of stereotyped writing on poetic composition, he negates "the dead writing" caused by Zhi Yi School, and when Ge Diao School is in the dominant position, he denies the lifeless metrics caused by it. Instead, he advocates Bu Fa Zhi Fa, and its related theories of "Yi Mai" "Yi Yi" and "Yi Qi", contending "writing metrical poetry by the standard of ancient poetry." In terms of practice, Wang Fuzhi's poetics theory, on the one hand, boasts advantages that cater to the regularity of poetry composition and breaks through the convention, but on the other hand, has advantages of being to demanding and difficult to apply. In terms of thinking basis, Wang Fuzhi's poetics theory has profound philosophical basis, hence extending the interpretation space of ancient Chinese poetics theory.

Key words: Wang Fuzhi; poetics theory; "Bu Fa Zhi Fa"; Ge Diao; Yi Mai

[编辑: 陈一奔]