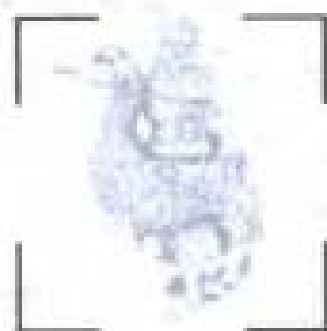
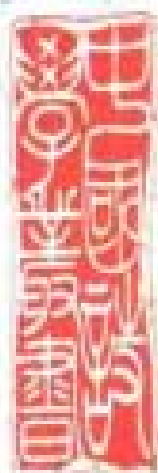
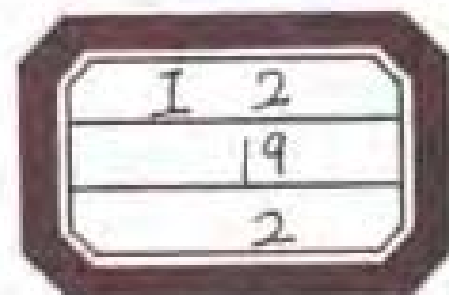


【湖南人民出版社】

明代诗学

陆耀东 主编
陈文新 著





中国诗学丛书

- | | |
|---------|---------|
| 先秦两汉诗学 | 孙家富 |
| 魏晋南北朝诗学 | 陈照哲 |
| 唐代诗学 | 乔惟健 周永亮 |
| 宋代诗学 | 张思齐 |
| 明代诗学 | 陈文新 |
| 清代诗学 | 李秋英 周永云 |
| 近代诗学 | 程亚林 |
| 现代诗学 | 范泉明 智建军 |
| 当代诗学 | 於可训 |

ISBN 7-5438-2403-5



9 787543 824034 >

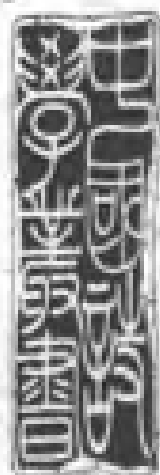
ISBN7-5438-2403-5

1·309 定价:18.50元

【湖南人民出版社】

明代诗学

主编 陆耀东
著 陈文新



图书在版编目(CIP)数据

明代诗学/陈文新著. —长沙:湖南人民出版社,
2000.11

(中国诗学丛书/陆耀东主编)

ISBN 7-5438-2403-5

I. 明... II. 陈... III. 诗歌-文学研究-中国-明代
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 50018 号

责任编辑: 曹有鹏 许久文

张志红 吴文娟

封面篆刻: 弘 征

装帧设计: 陈 新

明代诗学

陈文新 著

*

湖南人民出版社出版、发行

(长沙市银盆南路 78 号 邮编:410006)

湖南省新华书店经销 湖南省印研所实验工厂印刷

2000 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

开本:850×1168 1/32 印张:10.375

字数:251,000

ISBN 7-5438-2403-5

I·309 定价:18.50 元



总序

总序

这套《中国诗学丛书》(以下简称《丛书》)的诗学概念,系取狭义。不过,中国古代诗学特别是先秦乃至魏晋,往往是将诗与文(而且是广义的“文”,含历史、哲学、文学等)混合在一起谈论,故我们在解读古代诗学时,又不能不逾越狭义诗学的范畴。《丛书》的内容,涵盖中国古代诗词的理论、批评、鉴赏和 20 世纪的新诗诗学。它共分九卷,基本以朝代为序分卷,兼顾中国诗学历史发展的特殊情况。先秦两汉广义的诗学为第一卷;魏晋南北朝诗学,为第二卷;唐代诗学,为第三卷;宋代诗学,列为第四卷;明代诗学,为第五卷;清代诗学,为第六卷,但将晚清(以 1840 年为标志)划出与民国初年诗学(以 20 世纪 20 年代中期为分界线)合为近代诗学,为第七卷;从五四前夕至 40 年代末,为现代诗学,列为第八卷;50 年代初到 90 年代为当代诗学,列为第九卷。这种划分,我们虽然可以申述各种理由,但毋庸讳言,它也和其他分期方式一样,^①存在诸多困难与局限。

中国诗学的理论形态如何估计和评价,国内外学术界长期争论不休。有的学者说:它零星的感悟多,鉴赏性的随感多,即使精

^① 如袁行霈、孟二冬、丁放《中国诗学通论》以诗学的发展线索为分期根据。



彩,也不过是吉光片羽,缺乏系统性,没有形成理论体系。也有学者云:它比西方的诗学更精彩,表面上看,它大多没有表述成严密的理论体系,但在颗颗珍珠般的见解后面,有其内在联系和体系在。但不管是前者抑或后者,谁都不否认,中国诗学是一个丰富的绚丽多彩的世界,是一个闪耀着无尽光辉的星海。是的,它凝聚着两千多年来中国数以万计诗论家和诗人的聪明才智和劳动心血。有些诗学问题,从最初不免于粗泛的涉及或提出,到后来论述趋于周密精深,历经几百年乃至一两千年之久。其间有冷静的学理探讨,有持不同观点的杂含意气的攻讦;有随着时间的推移对问题深度的层层递进,也有前进途中的迂回曲折;有的是诗学发展阶段性的标志,有的是理论转型期的过渡性成果。以孔子为代表的儒家诗教“温柔敦厚”和“思无邪”观念,显然意在以其规范束缚人们的思想感情,但其影响历时两千多年而不绝,值得深究。《文心雕龙》如书名所示,并非诗学专论,但含诗学在内,其精妙与文采,亘古未有,即使置于当时的世界诗学中,它也是罕见的经典性论著。自欧阳修《六一诗话》出,“诗话”、“词话”大量出现,其中如《白石诗说》、《沧浪诗话》、《渔洋诗话》、《随园诗话》、《人间词话》等,虽并非均系原创性诗学,但都有各具特色的诗学理论做支撑,有的形体就具有系统性,有的则须由研究者加以梳理。以《沧浪诗话》为例,分“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”、“考证”五部分。“诗辨”近似总论;“诗体”着重于论诗的体式;“诗法”总结诗的若干技巧问题;“诗评”主要为对诗人诗作的评论兼及批评方法及标准;“考证”有关于诗人事迹的追寻,有对作者、版本和诗篇、诗句的索隐和考证。对诗歌艺术的论述,相当系统。《沧浪诗话》有一段名言:

夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路,不落言筌者,上也。诗者,吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣,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。近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗。^①

这是《沧浪诗话》的理论核心。严羽的诗论,虽不免有以禅喻诗的痕迹,然而由于他对诗的内在特性有深刻理解,因而精辟之见多多。

如所周知,中国诗学在先秦阶段尚处在胎萌时期,以儒道两家为代表的诗学,开始形成不同理论架构的雏形。魏晋、唐宋、明清是中国诗学的三个高峰。魏晋南北朝是中国诗学的形成期,情思和格律的构建吸取了西域文化的异质影响,诗学从文、史、哲中走向独立,诗的格律理论趋向成熟。这一切,为唐诗高峰的出现,在某些方面准备了条件。唐宋不仅是我国诗词群山里顶峰中的顶峰,诗学也有很大发展,几乎论及中国诗学的所有问题,如“用事”、“自然”、“妙悟”、“神思”、“意境”、“形神”、“寄托”、情与景、诗与理、含蓄与直露、诗味、诗法、炼意、诗眼、比兴、声韵、风格、诗体等等诗学内部问题,无不涉及。意境说在王昌龄的《诗格》^②中正式提出后,影响深远。20世纪初美英流行的意象派诗的产生,即受唐诗流泽,不少西方学者甚至认为是诗人受中国古诗启迪而创作的。^③关于诗与理、诗与禅的关系的理论探讨,在宋代臻于极致。明清两代诗学论著繁富,其中不乏创见和新意,但大多系整合式成果。晚清民初,中国诗学从古典型向现代型过渡,外国诗学开始影响中国诗学,王国维是一代表。^④20世纪新诗诞生后,一些诗家致力于建构中国新诗理论体系,胡适、闻一多、戴望舒、梁宗岱、朱自清、朱光潜、艾青、胡风、何其芳、袁可嘉等均做了努力,但由于种种原因,未能达到预期目的,也就未能

① 《沧浪诗话·诗辨五》。

② 《诗格》,王昌龄作,有人认为系后人所撰,姑存疑。有关“意境”一段原文为:“诗有三境:一曰物境。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境。娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心,则得其真矣。”

③ 参见赵毅衡《远游的诗神》,四川人民出版社,1985年。

④ 参见王攸欣《选择·接受与疏离——王国维接受叔本华朱光潜接受克罗齐美学比较研究》,生活·读书·新知三联书店,1999年。



完成中国诗学的转型和重构。这,惟有待于 21 世纪了。应该说明:20 世纪中国学者对传统诗学的研究做了大量的工作,特别是史料的校勘、辑录、出版方面,成绩尤为突出。在论著方面,从王国维开始,出现了新的趋势,即以世界现代诗学观念审视中国传统诗学。但在一个相当长的时期内,“左”的教条主义、机械论和简单化,严重妨碍了中国诗学研究的进展。

《丛书》的主要依据为中国诗学理论批评文字,时或注意从诗词创作中总结出诗学理论,或联系诗词创作中的典型现象,或注意当时流行的欣赏习惯和鉴赏标准。在当时高层次诗人、学者所持的观念与一般读者中流行的审美观念之间,我们或重前者,或取兼顾。

《丛书》的总体设计工作由我承担。我的设想是:不着意于将它写成中国诗学史,尽管每一个卷也有对特定时段内诗学发展概况的勾勒,全景的鸟瞰,上承和下传,但限定所占篇幅不得超过该卷的四分之一;同时要求各位著作者致力于此时段内主要诗学理论问题的深入细致的探讨,阐明其对中国诗学的新贡献,尽可能地顾及外国诗学对中国诗学的影响和中国诗学在国外的影响,力求每一卷在前人研究的基础上,有所突破,有所创获。

《丛书》企图贯彻“美学的观点和历史的观点”,比较准确地阐明各个时段的主要诗学理论和审美情趣,并用现代诗学观对它进行再审视。参加本丛书撰写的有 12 人,在学术观点和研究方法上无法求得完全一致。为了不致于在大的原则上自相矛盾,我要求同仁在著述中贯彻下列观点:1. 诗必须首先是诗,诗学必须首先是诗之学,不能用任何别的“学”取代它、削弱它;2. 诗固然要表现生活,但它不是生活的再现,日常生活中的情与诗情,一般的“意”与诗意,一般的语言与诗的语言等等,都是有区别的,不是一回事,其分界线在“诗化”,前者未经“诗化”,严格说来,还在诗的宫墙之外;3. 衡量诗作和诗学的标准只有一个,即是否有利于诗歌创作和诗学水平的提高,有利于二者的创新与发展;4. 作为诗学,不能不触及内容与形



式的关系问题,我不主张机械简单的“二分法”,而认为二者在具体作品中,内容是形式的内容,形式是内容的形式(表现),水乳交融,密不可分,如果在理论上对二者有偏至,都会产生消极后果,故不主张硬性地将分为第一、第二,而持并重论;5. 每个时间段的诗学都往往有多家多派,我不主张以某家某派为主臬,去要求各家各派,而期望俯视各家各派,既注意各家各派之间的矛盾、冲突,又注意各家各派之间的交融与互补,因为各个流派互有短长优劣,少有一无可取者,也无十全十美者;6. 鉴于曾有忽视诗艺的偏向,我力主向这一方面倾斜……凡此种种,有的作者坚持自己的见解,我也不作强求,因为可能这种“坚持”,恰恰是书中的精粹所在。有的著作者放弃了或修正了原来的己见,迁就我持的观念,如果我这些看法有误和因我的失误而导致损害了专著的质量,则是我的过失和罪责。

所有参与《丛书》撰稿者主观上都追求著作史料准确可靠、充实,论述持之有故,言之成理。诗学核心理论问题分析细致深入,有理论高度和深度,著作在整体上有较高学术水平,每一卷至少有若干章有著者的独到之见。凡借用已有成果处,一定加注说明,以免掠美。撰稿者和我虽竭尽全力,但因学识所限,加之时间紧迫,故每一本书,并非处处精彩,一是留下了明显的遗憾,如《宋代诗学》对词学理论未作专门论析,即是一例;二是个别处所难免存在谬误,恳请读者和方家指正。至于学术观点的歧异,我想,今天的学者当会视为正常现象。

本丛书的每一部书稿,我都是第一个读者。为了避免个人偏见和疏忽,还请几位专攻中国古代文学的学者分别审读部分书稿,《先秦两汉诗学》是尚永亮教授,《魏晋南北朝诗学》是王启兴教授,《唐代诗学》是李中华教授,《宋代诗学》、《清代诗学》、《近代诗学》是陈文新教授,《明代诗学》是郑传寅教授。感谢他们为此付出的劳绩。

这套丛书的出版,应该感谢湖南人民出版社熊治祁社长和《丛书》的责任编辑,他们出于对学术事业的热忱和远见,对这一课题特

别重视,他们是《丛书》的催生人,对《丛书》的出版始终给予全力支持;应该感谢为《丛书》撰稿付出辛勤劳动的作者,和协助我工作的同志们;感谢武汉大学中文系的负责同志,他们给了不少助力。我深深体会到:每本书虽是著者的成果,但也是方方面面的专家和工作人员的劳动结晶。

陆耀东

2000年11月15日



中国诗学丛书

- | | |
|---------|---------|
| 先秦两汉诗学 | 孙家富 |
| 魏晋南北朝诗学 | 陈顺智 |
| 唐代诗学 | 乔维德 尚永亮 |
| 宋代诗学 | 张恩齐 |
| 明代诗学 | 陈文新 |
| 清代诗学 | 李世英 陈水云 |
| 近代诗学 | 程亚林 |
| 现代诗学 | 龙泉明 邹建军 |
| 当代诗学 | 於可训 |

总 序	陆耀东 (1)
-----------	---------

绪 论	(1)
-----------	-----

一、汉族文化的复兴与明代诗学的古典主义思潮	(3)
-----------------------------	-----

明朝开国的文化意义——盛唐气象和西汉气象
——“文之盛衰实关时之泰否”——唐宋派与前
七子的分歧所在

二、明代诗学的古典诗歌创作背景	(14)
-----------------------	------

《风》诗传统与《雅》《颂》传统——唐宋诗
之异——明人的尊唐抑宋——宋诗的解说性、演
绎性特征

三、明代诗人的大家情结	(23)
-------------------	------

何为大家材具——“古惟独造,我则兼工”——
膨胀的自尊心态及诗坛纷争

第一章 诗“贵情思而轻事实”	(38)
----------------------	------

一、“诗史”之说的辨证	(40)
-------------------	------

“诗史”概念的出现及其内涵——“诗史”辨
证的三个层面——诗人不能仅仅陈述生活——
“事”在诗中的作用

二、诗、乐关系的梳理	(55)
------------------	------

诗、乐的共生性——明代主流派诗学对音乐性
的重视——李东阳论“调”——谢榛论声律——
音乐性与抒情性

三、“真诗在民间”的内在蕴含	(71)
----------------------	------

李梦阳:“真诗乃在民间”——李开先:“真诗
只在民间”——袁中道等:“真诗果在民间”
——冯梦龙视民歌时调为“私情谱”

第二章 诗体之辨:从体裁到风格	(88)
-----------------------	------

一、体裁辨析	(88)
--------------	------

28/11

诗、文的功能之异——诗、文的表达方式之异——诗、文的语言之异——古诗与律诗之异——律诗与绝句之异	
二、风格辨析	(120)
风格论溯源——时代风格——作家风格——个性与风格的多重关系——个性与规则的对立统一	
第三章 信心与信古	(142)
一、前后七子诗学的核心及其体系	(143)
七子派对体裁规范的重视——以体裁规范为支柱的诗学体系	
二、入门须正，立志须高	(148)
入门须正——古诗宗汉魏，近体宗盛唐——“本色”的提倡	
三、歧路亡羊：主流派的内部争执	(155)
高棅、李东阳倡导领会神情——李梦阳主张依傍规则——何景明、王廷相注重诗人的风格差异——王世贞试图弥合李、何分歧——谢榛、王世懋持论有别——胡应麟偏袒李梦阳	
四、对“变”的观照：两种价值尺度	(165)
信古派和信心派的划分标准——信古派：“体以代变，格以代降”——信心派：各极其变，各穷其趣，不可以时代定优劣	
五、“独抒性灵，不拘格套”	(176)
公安派的理论性质：作品高下取决于“内容”——“性灵”一词的种种内涵——公安派的“性灵”偏于私生活情趣——“独抒性灵，不拘格套”的哲学渊源与诗学渊源——公安派与《诗》、《骚》传统	
六、信心论与信古论的融合	(189)
两种“深刻的片面”——屠隆、李维桢、邹迪	

光、袁中道等人的折中态度——竟陵派的理论建构

第四章 “清物”论的生成及其在明代的展开 (204)

一、标志隐逸品格的“清”(204)

“清”与《世说新语》——“清”与谢灵运山水诗——山水美的发现与隐逸倾向

二、作为审美范畴的“清”(208)

“清刚”之“清”——“清逸”之“清”——司空图所倾心的自然景色——“清逸”和隐逸，一种超世拔俗的美

三、胡应麟论“清”(214)

李、杜大家地位的确立——明代主流派诗学重雄浑而轻清逸——胡应麟笔下的“清”兼雄浑和清逸——“格清”与“才清”之别

四、“诗，清物也”(223)

“诗，清物也”的提出——“清”对俚俗的排斥——竟陵派之“清”不容纳雄浑奔放的风格——钟惺设计的两组诗学概念

五、竟陵诗境 (239)

“清”：自然景物的描写；人的神情、胸襟的描写；其他——“幽”：以迷茫朦胧为意境特征；也有较为爽朗开阔的，或界于爽朗开阔与迷茫朦胧之间——“孤”：人品、情操的“特立”；景物的孤峭幽深，是内在精神世界的象征——竟陵派效法的对象乃王、孟诗派的支流

第五章 从格调到神韵 (258)

“本色”论是格调说的依据——明代格调说演变的三个阶段：自高棅至李东阳；前七子领诗坛

风骚的时期:后七子领诗坛风骚的时期

一、格调说的基本特征及其在明代的演变历程 ……(259)

格调说与神韵说均属于审美诗学——明代的主流诗学反对“诗以意为上”——艺术比意图更为关键——意象应在诗中居于主导地位

二、命意是否重要 ……(267)

谢榛、王世贞等强调对瞬间感觉的捕捉——触物起兴,不涉理路——“不切”有助于原生态感觉的呈现——“不切”论与形、神关系的探讨——张继《枫桥夜泊》诗的阐释及相关问题

三、作诗“不可太切”……(275)

风致就作品的韵味而言——以风致见长的王、孟诗风在明初颇受青睐——李梦阳等扬“沉着痛快”的格调而抑“优游不迫”的风致——王、孟诗风再度浮出水面——胡应麟在格调的旗帜下标举神韵——陆时雍的“神韵”说不再附属于格调论

四、风致与神韵 ……(286)

结束语 ……(310)

主要引用书目和参考书目 ……(313)

绪 论

绪 论

“明代诗学”，这无疑是一个富于挑战性的课题。照雷纳·韦勒克的说法，一切文学研究，无论是理论还是批评，归根结底都是为了理解文学和评价文学。对古代诗学的研究不应当成为一项单纯的古籍清理的课题，而应当有助于阐明和解释我们的文学现状。这种学理意义上的“古为今用”的使命是难以圆满完成的。但由于这一使命并非为“明代诗学”所独有，其压力也就减轻了许多。

“明代诗学”的特殊挑战性在于：明人的理论建树与创作成就之间存在巨大的差距。物质生产与艺术生产之间往往出现不平衡关系，这一点不难解释，因为艺术生产具有相对的独立性。理论与创作的不平衡却会令许多人陷于困惑。并且，早就有学者反对将文学批评或诗学研究作为自给自足的学问来看待，而要求将它与文学研究有机地结合在一起。面对这种难于攻克的问题，我们将依据下述的假设展开讨论，即：理论与实践的关系是间接的；直线的因果说明没有多少合理性。

我们的假设其实也是有所依傍的，并不是“自我作古”。关于明代诗学，朱东润先生在《何景明批评论述评》中已表示过这样的看法：“文学与文学批评，截然两事，其成就之先后，各有



历史。在文学批评，当然不能脱离文学而独立，然两者之盛衰，初无连带之关系。中国批评时期，在梁代极盛，其时文学上之兴趣虽浓，而文学上之成绩，较之前代，未见超绝。初唐、盛唐在唐代文学史上放一特采，而文学批评之成熟，反迟至中晚以后。两宋批评意趣更觉浓厚，除文学批评外，更及其他艺术，如书法、画法等，在宋人题跋中，皆章章可考。而大胆的批评精神，直至明代始见卓越，在号称复古之四子中为尤甚。常人持论，对明代每加菲薄，倘就文学批评之观点论之，不能不为之惊异也。”朱先生认为明代诗学在中国诗学中占有举足轻重的地位，这一看法是中肯的。晚明许学夷《诗源辩体》卷三十五说：“古今诗赋文章代日益降，而识见议论则代日益精。诗赋文章代日益降，人自易晓，识见议论代日益精，则人未易知也。试观六朝人论诗，多浮泛迂远，精切肯綮者十得其一，而晚唐宋元则又穿凿浅稚矣。沧浪号为卓识，而其说浑沦，至元美始为详悉。逮乎元瑞，则发窾中窍，十得其七。继元瑞而起者，合古今而一贯之，当必有在也。盖风气日衰，故代日益降，研究日深，故代日益精，亦理势之自然耳。”许学夷的具体结论未必妥当，但指出创作与理论在成就的高低上并不一致，却是至理名言。

确实，文学理论与文学实践的关系是复杂的、多重的。文学史上经常存在理论与实践的巨大鸿沟。比如唐代相当长的一段时间内，人们围绕着《风》、《雅》、比、兴的传统发表了许多看法，陈子昂、李白、杜甫、元结、白居易，基本的意见大体统一，而实际的文学创作却独立展开，各自走着自己的道路。甚至有像欧阳修那样的作家，他的散文理论与散文创作存在明显的脱节之处。当然，也存在另外一些对自我意识把握非常准确的作家，比如黄庭坚，他的创作理论与创作实践紧密配合。这种复杂多重的情形，提醒我们，文学批评可以是一项相对独立、自给自足的课题。它与创作实践的联系自然是割不断的，但是我们不必

夸大它对实际文学现状的影响，尤其不必将理论的成就依附在创作的成就上。人们可以毫不牵强地证明理论对实践的作用和实践对理论的反作用，但理论价值的评估与创作成就的衡量毕竟是两个领域的事情。对明代诗学的关注不妨在这样的范围内提出问题：明代的种种诗论意味着什么？是否言之成理？在什么样的背景下产生、展开、演变？明代诗学的体系建构是否新颖、严密？展示了怎样的理论景观或理论前景？等等。原因和结果往往不在一条直线上，理论与实践的关系也是如此。

在作了以上的说明后，绪论拟阐释与明代诗学相关的几个外围问题。如明代诗学的古典主义思潮、明代诗学的古典诗歌创作背景、明代诗人的大家情结等，以便展开进一步的分析。

绪 论

一、汉族文化的复兴与明代诗学的古典主义思潮

就主流而言，明代诗学以古典主义思潮的汹涌澎湃为基本特征。它的一系列前后贯串的流派，如闽中诗派、茶陵派、前七子、后七子、广五子、几社，绵延相续，与整个明代相始终。而众多的另立旗号的反对派，如吴中四才子、公安派、竟陵派，也是以古典主义思潮为其存在前提的。毫不夸张地说，要把握明代诗学，首先必须对其古典主义思潮的勃兴加以透视。

古典主义精神在明代的发扬是汉族传统文化复苏和兴盛的产物。元初，蒙古统治者对汉族传统文化极端蔑视，他们继马上得天下之后，执行了一套马上治天下的政策，废科举，抑儒生，读书人沦落到“老九”的地位。元仁宗皇庆年间，随着科举制度的恢复，汉族传统文化虽有所抬头，但未能形成大的气候。只有到了1368年朱元璋建立了明帝国之后，汉族传统文化才以浩大的



声势重新兴盛起来。洪武元年《实录》说：“初元世祖自朔漠起，尽以胡俗变易中国之制，上庶咸辮发椎髻，深檐胡帽，无复中国衣冠之旧。甚至易其姓名为胡名，习胡语。俗化既久，恬不知怪。上久厌之，至是悉令复旧。衣冠一如唐制，士民皆以发束顶。其辮发椎髻，胡服胡言胡姓，一切禁止。于是百有馀年之胡俗，尽复中国之旧。”李昌祺《剪灯馀话》卷四《泰山御史传》不无深意地说：“天厌夷德久矣！”

汉族文化的复兴，明代士大夫那种振兴汉文化的历史使命感，与“文必西汉，诗必盛唐”的古典主义诗学主张有着某种必然联系。因为，西汉和盛唐正是汉民族引为自豪的盛世。日本学者和田清在述及明初军事时指出：“明朝兴起取代元朝，这不只是汉族以反抗北方民族压迫的势力恢复了南宋时代所丧失的中原地方，而是扭转唐末以来汉族的被动地位，完全夺回汉、唐最盛时代直到北疆的一次巨大运动。当时各将领都充分体会了这种意义，进行了奋斗。”^①其实，再创汉、唐盛世，不仅是明初各位将领的愿望，也是明代许多士大夫的愿望。甚至，一直到明代中叶，王世懋仍在《窥天外乘》中津津乐道地谈论“三代而后，汉唐为盛”，并拿明与汉唐对比，断言明的国势优于汉唐。何以见得呢？“汉祚三百，移于新莽；光武中兴，事同别构，而百年后寻复乱矣。”“唐之天下尤不足言”，周武革命，安史之乱，藩镇割据，吐蕃入境……种种乱象，不一而足。唯明朝建国，已历时两百余年，仍“四壁晏如”。明代之所以能够优于汉唐，原因是多方面的，但王世懋以为，最关键的是，明朝的崛起，象征着华夏文明的复兴，以夏变夷，以阳胜阴，其前景因而无限灿烂。王世懋是这样论述问题的：“《易》道阴阳，唯是华夷界限，内阳外阴，乾坤所由不毁也……鞑靼实生漠北，东扫完颜，西并西域，遂长驱江南，混一区宇，犬羊之祸，于兹极焉。何者？夷狄

① 和田清《明代蒙古史论集》上册第5页，商务印书馆，1984年6月版



乱华，自古未能一统。故石虎色忧于受命，苻坚寝废于饮江。而独元氏一统百年，幅员广于汉、唐，腥膻遍于寓内矣。又刘、石诸胡皆久住中国，窃效华风。魏文都洛，夷风丕变。即辽、金二氏崛起北庭，犹知杂用中华文物，以饰其蠢陋。而独胡元敢肆凭陵，以夷变夏。衣冠、言语、国书、官制多仍其俗。当斯时也，乾坤若为之倒置，人物或几乎销变，岂非佛氏所谓二劫之极，二

《传》所谓‘未极’之终耶？天若不失真主，生人祸乱安极？是用厚集于我太祖高皇帝，龙起濠上，鼎定金陵，铲漠剗吴，长驱关、洛；捣胡窟于幽、蓟，歼逋孽于应昌。衣冠文物，焕若神明。中原父老，宁当我汉官威仪同其涕泪哉！原夫自古开创之君，皆在中原。而我朝独自南混北，意若曰元起漠北，阴之极也。今自南之北，明以阳而胜阴也。盖自骊山烽举之后，迄于洪武建元，而天地始为之位置，日月始为之开朗，山川始为之洗涤。”王世懋所表达的明代士大夫的这种感觉，或许会被今人笑话为虚妄，但就他们而言，却是极为普通、极为正常的。一个终于恢复了“汉官威仪”的民族，仅仅“汉官威仪”四字就足以令群情激昂。他们对明朝开国意义的估价是与汉族文明的复兴紧密联系在一起的。我们应该记得明初高启的《送沈左司人关》诗：

“重臣分陕出台端，宾从威仪尽汉官。四塞河山归版籍，百年父老见衣冠。函关月落听鸡度，华岳云开立马看。知尔西行定回首，如今江左是长安。”所关注的不正是汉族衣冠和“江左是长安”的文化中心地位吗？

自明初发轫，几乎与明代相始终的古典主义诗学，何以对宋以后的诗不感兴趣呢？一个比较能为人接受的解释是：他们旨在与诗的理性化和俗化倾向对抗，以恢复古典的审美理想。廖可斌《明代文学复古运动研究》第一章指出：“就诗歌家族内部而言，从中唐开始，实际上也分化出两种倾向。一是理性化、散文化，以诗言理叙事。以诗代论，特别是以诗为史成为最高目标。

在语言方面，按照散文的思辨的方式改造诗句，多用抽象词、虚词，使之变得枯涩散缓。另一种倾向是感性化、俗化、技巧化。诗人或自适，或自伤，或颓然自放，倾诉个人的情绪，描写琐碎的日常小事，把曾经被古典审美理想视为粗俗而拒于门外的种种题材、物象、意念、词汇等都拉进诗歌中，使诗歌的格调变浅变俗。有的诗人说：‘诗在灞桥风雪中，驴子上’，尚犹自可；有的则说：‘寻常言语口头话，便是诗家绝妙词’；有的更说：‘诗从乱道得’，‘我平生作诗，得猫儿狗子力’。”古典主义诗派不满于中唐以降诗歌创作中的理性化和俗化倾向，确是事实。但他们之向往唐诗，应当还有与“内部”相对的“外部”缘由。

明代古典主义诗学所青睐的唐诗是有特定指向的，不是中、晚唐，而是盛唐。清王士禛《香祖笔记》称：“宋元论唐诗，不甚分初、盛、中、晚，故《三体》、《鼓吹》等集，率详中、晚而略初、盛，览之愤愤。杨士弘《唐音》始稍区别，有正音，有馀响，然犹未畅其说，间有舛误。迨高廷礼《品汇》出，而所谓正始、正宗、大家、名家、羽翼、接武、正变、馀响，皆井然矣。”所谓“《品汇》”，即高棅编选的《唐诗品汇》。他在《凡例》中说：“大略以初唐为正始，盛唐为正宗、大家、名家、羽翼，中唐为接武，晚唐为正变、馀响，方外异人等诗为傍流。间有一二成家特立与时异者，则不以世次拘之。”由此可见高棅对盛唐诗的推崇之情。初、盛与中、晚的区别，主要在于气象不同。“盛唐前，语虽平易，而气象雍容；中唐后，语渐精工，而气象促迫，不可不知。”^①“盛唐句，如‘海日生残夜，江春入旧年’；中唐句，如‘风兼残雪起，河带断冰流’；晚唐句，如‘鸡声茅店月，人迹板桥霜’，皆形容景物，妙绝千古，而盛、

^① 胡应麟《诗数》内编卷一。

中、晚界限斩然。故知文章关气运，非人力。”^①“元和如刘禹锡，大中如杜牧之，才皆不下盛唐，而其诗迥别。故知气运使然，虽韩之雄奇，柳之占雅，不能挽也。”^②“诗自《三百篇》后，莫备于唐。初唐风气虽开，六朝馀习未尽。至盛唐洗濯扩充，无美不臻。统而论之：冲融温厚，诗之体也；昌明博大，诗之象也；含蓄隽永，诗之味也；雄浑沉郁，诗之力也；清新娟秀，诗之趣也；飞腾摇曳，诗之态也。上可以櫜括曩贤，下可以仪型百代。谓之曰‘盛’，不亦宜乎？至中、晚而衰矣。”^③明代古典主义诗学所衷心企慕的，乃是一种呈现于诗中的盛唐气象。所谓“盛唐气象”，它的一个基本内容是以雄放著称的边塞诗。

“这派作家，岑、高以外，还有李颀、崔颢、王昌龄、王之涣、王翰诸人。他们的人生观都是现实的、积极的。他们意气风发，富于进取，没有一点隐士高人的气息。他们都有一股热情与力量，无论作事与作诗，都能表现出雄健浓烈的生气。他们的生命非常活跃，因此作品中的情感也比较强烈。他们长于用七言的长歌，去描写塞外的瑰奇风光，惊人的战争场面，以及复杂变幻的感情。”^④盛唐气象在诗歌上的顶峰当首推李白。“他的成就是多方面的，诗歌的风格也是多样化的。他兼有王、孟、岑、高诸家之长，铸镕锻炼，百川入海似地，形成他诗歌中丰富的色彩和绚烂的光辉。”“他自己承认他是狂人（《庐山谣》中云：‘我本楚狂人’），这是非常恰当的。狂是他人生的象征，也就是他作品的象征。‘狂’字在这里绝无半点贬责的意味，在封建社会里，这正是一种勇于反抗、勇于追求自由解放的精神力量的表现。”^⑤李白、岑参、高适等人的诗，是盛唐时期欣欣向荣的社会氛围的反映，只有在整个社会充盈着向上精神的历史时期才可能

① 《诗数》内编卷四。

② 《诗数》内编卷五。

③ 李沂《唐诗概论》。

④ 刘大杰《中国文学发展史》第452页，上海古籍出版社，1982年5月。

⑤ 刘大杰《中国文学发展史》第460、461页。

出现这种景象

古典主义诗学的典型代表前后七子为何对唐宋八大家的散文不感兴趣呢？一个流行的解释是，他们藉此表达出对理学的不满。这种解释自有其深刻性。如廖可斌《明代文学复古运动研究》第一章所说：“主体精神向理性化方向发展所遵循的一系列理性原则，脱离活生生的感性世界，属于纯知解性的东西，因此本质上不是诗的材料，只适宜由散文表达。而思维与语言的理性化方向的发展，又为这种表达提供了条件。因此，几乎是与理学的萌芽同步，散文（古文）的创作在中唐兴盛起来。入宋以后，随着理学的发展，古文的创作更趋繁荣。自此理学便与古文结下了不解之缘。从唐宋八大家到元代的姚燧、虞集（他们两人被黄宗羲推为元代古文家之冠），再到元末明初的浙东派、明中叶的唐宋派，以至清代的桐城派、湘乡派等，著名古文家几乎都与理学有牵连，其中大多数人就是正牌的理学家。”“几乎每个作者都摆出一副得道者的道貌岸然的姿态，每篇文章都在高谈神圣的道义和事理。”但七子派未必完全认同这一说法。因为，他们对西汉散文的钟情，一个重要的原因在于，西汉的国势与明代前期的国势有其相似之处，都处于充满活力的阶段。作为例证，可以提到这样一个事实，即：阳明心学与前七子的复古并起于一时。钱钟书先生对此大惑不解，曾说：“有明弘、正之世，于文学则有李、何之复古模拟，于理学则有阳明之师心直觉。二事根本抵牾，竟能齐驱不悖。”^①其实，这没有什么不好理解的。王阳明与李梦阳表面异趋，追求的却同样是一种气度，一种力量。王阳明《传习录》下记载：“众人只说格物要依晦翁，何曾把他的说去用？我着实曾用来。初年与钱友同论做圣贤要格天下之物。如今安得这等大的力量？因指亭前竹子，令去格看。钱子早夜去穷格竹子的道理，竭其心思，至于三日，便致劳神成疾。当初说他

^① 钱钟书《谈艺录》第303页，中华书局，1984年9月。

这是精力不足。某因自去穷格。早夜不得其理。到七日，亦以劳思致疾。遂相与叹：圣贤是做不得的，无他大力量去格物了！及在夷中三年，颇见得此意思。乃知天下之物本无可格者。其格物之功只在身心上做。决然以圣人为人人可到，便自有担当了。”王阳明的哲学由主静到主动，即因他意识到，这才能臻于气势磅礴、有“大力量”的境界。七子派之推重西汉文章，亦缘于对宏大气魄的偏爱。譬如汉赋，它们所着力展示的，不正是“一个繁荣富强、充满活力、自信和对现实具有浓厚兴趣、关注和爱好的世界图景么”^①？至于司马迁的《史记》，则是在一个广阔的范围内直接处理众多的社会生活场景，作为“无韵之《离骚》”，它的生气勃勃和恢宏壮美，它的深沉凝重而兼浪漫热烈，也和汉赋一样，堪称“巨丽”。王世贞《艺苑卮言》卷三说：“西京之文实。东京之文弱，犹未离实也。六朝之文浮，离实矣。唐之文庸，犹未离浮也。宋之文陋，离浮矣，愈下矣。元无文。”所谓“实”，指汉赋和《史记》等所铺叙之事件，所展开之场景，都是社会和自然的巨大“存在”。这是古典主义文学流派所向往的境界。

在这里提及明初刘基的文学观点是必要的。他特别重视文学和时代的联系，倡言“文之盛衰实关时之泰否”^②，“言生于心而发于气，气之盛衰系乎时”^③。从这样的立场出发，他格外推崇汉、唐和北宋的文学：“三代之文浑浑灏灏，当是时也，王泽一施于天下，仁厚之气钟于人而发为言，安得不硕大而宏博也哉？三代而降，君天下之文者莫如汉，汉之政令南通夜郎、邛僰，西被宛、夏，东尽玄菟、乐浪，北至阴山，涵泳四百余年，至今称文之雄者莫如汉，其气之盛使然哉！汉之后惟唐为仿佛，则亦以其正朔之所及者广也。宋之文盛于元丰、元祐，时天下犹

① 李泽厚《美的历程》第77页，中国社会科学出版社，1989年11月。

② 刘基《苏平仲文集序》。

③ 刘基《书师曾尚书文集序》。

未分也。”^①“汉兴，一扫衰周之文敝，而返诸朴。丰沛之歌，雄伟不饬，移风易尚之机，实肇于此。……周之下，享国延祚，汉为最久，盖可识矣。”“继汉而有九有，享国延祚最久者唐也。故其诗文有陈子昂，而继以李、杜；有韩退之，而和以柳。于是唐不让汉，则此数公之力也。继唐者宋，而有欧、苏、曾、王出焉。其文与诗，追汉、唐矣。而周、程、张氏之徒又大阐明道理。于是，高者上窥三代，而汉、唐若有歉焉。故以宋之威武较之汉唐，弗侔也。而七帝相承，治化不减汉唐者，排亦天运之使然欤？是故气昌而国昌，由文以见之也。元承宋统，子孙相传，仅逾百载，而有刘、许、姚、吴、虞、黄、范、揭之俦，有诗有文，皆可垂后者，由其土宇最广也。”^②刘基把文学的兴盛归因于时代的强盛，旨在强调，明代也应产生汉、唐盛世似的文学：“今我国家之兴，土宇之大，上轶汉唐与宋，而尽有元之幅员，夫何高文宏辞，未之多见，良由混一之未远也。”他的这种思路，与后来七子派倡导秦汉之文、盛唐之诗是一致的，只是他对审美批评未尝用心，故对文学之为文学的若干因素如“格”、“调”、“兴象”等的认识不及七子派深刻，对“雄文”的选择也就不如七子派准确。

明初高棅的思路也与刘基有相近和重合之处。他编《唐诗品汇》，以初唐为“正始”，盛唐为“正宗”，中唐为“接武”，晚唐为“正变”和“馀响”。“这是有唐一代之诗随着唐代社会从正始到全盛、到下降、到衰微的演变史。在这个演变史的陈述中，高棅最重视的是格力的强弱，其次是气象是否浑雅，华实是否兼得，体制是否完备。而盛唐之诗就以其格力雄壮、气象浑雅、华实兼得、体制完备而高踞于这个演变史的顶峰。格力雄壮，气象浑雅，华实兼得，体制完备：这就是盛唐诗的时代格

① 刘基《士师鲁尚书文集序》。

② 刘基《苏平仲文集序》。

调，也就是提倡以盛唐为师的基本内容。同样的意思虽然自严羽以来许多人都提到过，但还从未像高棅《唐诗品汇》表达得这样切实、详尽。明白了这个意思，对理解‘格调’说以至整个封建社会后期的文学复古思想，都是有益的。”^①

文学随世运相盛衰的见解，也曾受到质疑或挑战。如李梦阳《章园饯会诗引》：“说者谓文气与世运相盛衰，六朝偏安，故其文藻以弱。又谓六书之法至晋遂亡。而李、杜二子往往推重鲍、谢，用其全句甚多。梁武帝谓逸少书如龙跃虎卧，历代宝之，永以为训。此又何说也？”“大抵六朝之调凄婉，故其弊靡；其字俊逸，故其弊媚。《诗》云：‘乐彼之园，爰有树檀，其下惟栻。’”“择而取之，存诸人者也。夫溯流而上不能不犯险者，势使然也。兹欲游艺于骚雅、籀颉之间，其不能越是以往，明矣。”对李梦阳的这些话，需要加上三条附注：一、李梦阳反对“文气与世运相盛衰”之论，是由于他已经发现，艺术生产与社会的繁荣与否并不必然同步，时代精神与文学的盛衰之间有更加微妙的联系，不可一概而论。二、他反对“文气与世运相盛衰”之论，但并不反对以西汉文、盛唐诗为典范的古典主义原则。《明史·文苑传序》云：“弘正之间，李东阳出入宋元，溯流唐代，擅声馆阁。而李梦阳、何景明倡言复古，文自西京、诗自中唐而下一切吐弃。操觚谈艺之士翕然宗之。明之诗文于斯一变。”李开先《王洙陂传》云：“是时西涯当国，倡为清新流丽之诗、软靡腐烂之文，士林罔不宗习其体。……及李空同、康对山相继上京，厌一时诗文之弊，相与讲订考正，文非秦汉不以入于目，诗非汉魏不以出诸口，而唐诗间以仿效之，唐之以下无取焉。”在李梦阳那里，六朝诗作为取资的对象，只有辅助的意义。三、从刘基到李梦阳，虽然都以秦汉文、盛唐诗为古典的榜样，但立论的依据并不相同。刘基着眼于时代的强盛，从外部寻

① 成复旺、蔡钟翔、黄保真《中国文学理论史》(三)第34页，北京出版社，1987年7月。



找解释；李梦阳等着眼于格调的雄壮浑雅，从内部寻找解释。关注点从外部转向内部，这标志着格调理论的兴盛与成熟。^①

又如茅坤《唐宋八大家文抄总序》：“世之操觚者，往往谓文章与时相高下，而唐以后且薄不足为。噫！抑不知文特以道相盛衰，时非所论也。”其《文旨赠许海岳沈虹台》又说：“得其道而折衷于六艺者，汉、唐、宋是也，虽其衰且弱也，不得而废也；不得其道而外六艺，以兴甲兵、割河山，项籍、王郎以下是也。”茅坤的立论要旨是：文章并非“与世运相盛衰”，而是“以道相盛衰”。他这样讲，目的是提高唐宋古文中的地位，将文统与道统结合在一起。其内在的合理性在于，中国古代的“文”，职责即是论道，因此，说它与道相盛衰，并不令人感到突兀。这里，我们务必注意，茅坤仅仅不满于七子派“文必秦汉”的古文理论，而对“诗必盛唐”的诗论却大体上是认可的，其《与慎山泉侍御论文书》云：

本朝诗声自弘治、正德以来，度越宋元，直逼唐风矣。文章一派犹未得其至者。仆尝作一《文旨》，……大略以为文必溯六艺之深而折衷于道，斯则天下者之正统也。

《复溯水宋大尹书》又云：

我国家弘治、正德以来，诗歌之什已彬彬夏金石、奏宫商，或可与唐大历、贞元相倡和矣。独其文章则仆窃谓当如孔子所云“其辞文，其旨远”，必得六籍之深而可与之升其堂而入其室也。否则，恐不免如苏长公所诮扬子云第以艰深之辞文浅近之说。世之所竞慕以摹《左传》、摹《史记》、摹《汉书》，纵极其工，当亦优人者之貌孙叔敖焉耳，而况其所摹者特句字之诘屈、声音之聱牙而已。

茅坤将诗与文分开讨论，分别对待，这是很有眼光的。因为，“文各有体”，古文与诗的文体职能不同，和道的关系也就不

① 格调派轻视诗与外部世界的联系，这一点第一章之二及第五章将展开讨论



同。古文“与道相盛衰”，诗则不一定“与道相盛衰”。如此看来，茅坤等唐宋派作家与七子派的分歧仅在论文方面，至于论诗，并无不可调和的冲突。甚至，在某些情况下，二者的论诗主张相当一致。

比如，嘉靖初年，薛蕙、陈束等人因不满于李、何的师杜之风，转而效法初唐之体。对此，王慎中在《寄道原弟书十五》中批评道：“每见世所称才士所作不但去古人远，虽李、何二公尚隔多少层数。……初唐之诗千篇一律，数家之集皆若一人，而一人之作亦若一首。其声调虽俊美，体格虽涵厚，而变化终不足，盛唐之诗则人人有眼目，篇篇有风骨。”扬盛唐而抑初唐，即扬李、何而抑薛蕙、陈束，他论诗的基本立场与李梦阳并无大异。中年作《吊李空同先生》，犹云：“空同先生之风，予慕之久矣。”又如，他论文以道为核心，其《与林观颐》云：“所谓古文辞者，非取其文词不类于时，其道乃古之道也。”但论诗则以发感慨、泄愤懑、表达身世之感为宗旨，他说：“余少而喜为诗，以为文之穷情极变，引物连类，指近而寓远，陈显而寄微，足以感人动物，咏其所志者莫善于诗。”^①“意必有奇节怪行，慷慨磊砢之士，不涉声华，隐于酒弈，混于屠钓，忿怼傲睨，相与作为语言，嘲侮风月，雕绘草木，以泄其气而乐其心，则不混之道将于斯人乎寄以存。”^②这样论诗，与李梦阳又有什么区别呢？因此，如果说七子派与唐宋派确有分歧的话，那也集中在论文方面，将二者的对立说成整体性的，不符合历史事实。不无喜剧意味的是，唐宋派之所以不满于七子派论文宗尚秦汉，原因之一竟是，这样做未能将李梦阳重法的主张贯彻到底，只有宗尚唐宋才可圆满地掌握为文之法。唐顺之《董中峰侍郎文集序》云：“汉以前之文，未尝无法，而未尝有法，法寓于无法之中，故其

① 王慎中《陈少华诗集序》

② 王慎中《五子诗集序》。

为法也，密而不可窥。唐与近代之文，不能无法，而能毫厘不失乎法，以有法为法，故其为法也严而不可犯。密则疑于无所谓法，严则疑于有法而可窥，然而文之必有法，出乎自然而不可异者，则不容异也。且夫不能有法，而何以议于无法？有人焉见夫汉以前之文，疑于无法，而以为果无法也，于是率然而出之，决裂以为体，恒订以为词，尽去自古以来开阖首尾经纬错综之法，而别为一种臃肿伊涩浮荡之文。其气离而不属，其声离而不节，其意卑，其语涩，以为秦与汉之文如是也，岂不犹腐木湿鼓之音，而且诧曰：吾之乐合乎神。呜呼！今之言秦与汉者纷纷是矣，知其果秦乎汉乎否也？”唐顺之以为，秦汉之文，“法寓于无法之中，故其为法也密而不可窥”；唐宋之文，“以有法为法，故其为法也严而不可犯”。因此，学文当由唐宋入手，以有法为法，进而上窥秦汉，臻于“法寓于无法之中”的境界。唐顺之的结论，仍以秦汉古文为“第一义”，仍是正宗的古典主义文论。

二、明代诗学的古典诗歌创作背景

明代诗学的特征，可以从不同的角度加以描述。就其尊崇古代的典范而言，它是古典主义的；就其与认识论、反映论诗学的截然不同而言，它又是审美的，注重修辞的。作为注重审美的诗学，它的产生、兴盛与古典诗歌创作背景息息相关。

考察明代诗学的古典诗歌创作背景，唐宋诗的差异以及诸多明代诗人对宋诗的不满是其焦点。

中国诗的源头是《诗经》。《诗经》中本有两种类型的诗，一种是《风》诗，一种是《雅》、《颂》。《风》诗以抒发感情为主，率真自然，功利观念淡薄，可以说是纯粹的抒情诗。

《雅》、《颂》则兼有叙与议的功能，多“言王政之废兴”，纯粹的抒情诗很少。汉代的乐府诗，以叙事为主而兼有浓郁的抒情意味，发展到汉末，便萌生出抒情的五言诗。但纯粹的抒情五言诗，大约要到魏晋之际的阮籍手中，才告完成。陆机《文赋》说“诗缘情而绮靡”，就是在纯粹抒情诗已经完成的情形下提出的。不过，与抒情诗不断纯粹的进程相伴随，也还有东晋玄言诗的抬头，表明《雅》、《颂》的传统依然顽强地延续着。

唐代依然是《风》诗传统和《雅》、《颂》传统并存。杜甫和韩愈的相当一部分作品，便与《雅》、《颂》有较多相似之处。何景明《明月篇序》说：

仆始读杜子七言歌行，爱其陈事切实，布辞沉著，鄙心窃效之，以为长篇圣于子美矣。既而读汉魏以来歌诗，及唐初四杰者之所为，而反复之，则知汉魏固承三百篇之后，流风犹可徵焉，而四子者虽工富丽，去古远甚，至其音节往往可歌。乃知子美辞固沉著而调失流转，虽成一家语，实则诗歌之变体也。夫诗本性情之发者也，其切而易见者，莫如夫妇之间，是以《三百篇》首乎雎鸠，六义首乎《风》，而汉魏作者义关君臣朋友，辞必托诸夫妇，以宣郁而达情焉，其旨远矣。由是观之，子美之诗，博涉世故，出于夫妇者常少，致兼《雅》、《颂》，而风人之义或缺，此其调反在四子下矣。

何景明对杜甫诗的批评，一是“调失流转”，二是“风人之义或缺”；“风人之义或缺”是因，“调失流转”是果。可见，杜甫诗之不能见赏于何景明，在于背离了《风》诗轨则，与整体上的



唐诗形成风貌上的差异甚至对立。^①至于韩愈，亦如刘克庄《后村诗话》所云：“自唐以来，李、杜之后，便到韩、柳。韩诗沉着痛快，可以配杜，但以气为之，直截者多，隽永者少。”

对杜甫和韩愈的诗，唐人并无“以文为诗”的评价。原来，唐人意识中尚无所谓诗、文之别，当时强调的是“诗”、“笔”的异同。“诗笔之别”是从“文笔之别”推衍而来的，即将“有韵者文，无韵者笔”变成了“有韵者诗，无韵者笔”；杜甫《寄岳州贾司马六丈巴州严八使君》说：“贾笔论孤愤，严诗赋几篇”；杜牧《读杜韩诗集》说：“杜诗韩笔愁来读。”以“诗”、“笔”对举，足见唐人关注的焦点。杜牧称韩愈的散体文为“笔”，还未将它纳入“文”的范畴。

但唐代发生了一桩影响深远的事，即韩愈将他的散体文自称为“古文”。这样一来，“笔”就升格到“文”里去了。不过，韩愈所谓“文”，是包括诗、赋、骈体、散体在内的，“诗”与“文”乃属同一类型，相互之间不存在对立的关系，因而也很少有人去深究诗、文的区别。胡应麟《诗薮》杂编卷五说：“唐中叶后，诗文异驱。”作为一个文学创作的事实，这一概括或许是对的；但从理论上，宋人才强烈地意识到诗文的“异驱”。

宋代的散体古文兴盛一时，成为文坛大宗，“文笔”、“诗笔”的分别遂失去意义，于是诗文的分别成为关注焦点。“以文为诗”的说法便是在这种背景下产生的。释惠洪《冷斋夜话》卷二云：

沈存中、吕惠卿吉甫、王存正仲、李常公泽，治平中在馆中夜谈诗，存中曰：“退之诗，押韵之文耳，虽健美富

^① 朱东润《何景明批评论述评》云：“从文学史上论之，少陵之诗自成一宗，不特与初唐四子风气各异，即对于整个的唐诗，亦各具独有之风调。叶适《徐斯远文集序》论宋诗宗派云：‘嘉祐以来，天下以杜甫为师，始黜唐人之学，而江西宗派章焉。’此处以唐人之学与杜甫对举，其分野已显然。”《何景明批评论述评》收入《中国文学论集》一书，中华书局，1983年4月。

瞻，然终不是诗。”吉甫曰：“诗正当如是，吾谓诗人亦未有如退之者。”

陈师道《后山诗话》云：

退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。

或说“押韵之文”，或说“以文为诗”，含义相近。由此就提出了一个问题：诗文的分别到底是什么？刘克庄以为：

后人尽诵读古人书，而下语终不能仿佛风人之万一，余窃惑焉。或古诗出于情性，发必善；今诗出于记问博而已，自杜子美未免此病。^①

唐文人皆能诗，柳尤高，韩尚非本色。迨本朝则文人多，诗人少。三百年间，虽人各有集，集各有诗，诗各自为体，或尚理致，或负材力，或呈辩博，少者千篇，多至万首，要皆经义策论之有韵者尔，非诗也。^②

以情性礼义为本，以鸟兽草木为料，风人之诗也；以书为本，以事为料，文人之诗也。^③

方岳《深雪偶谈》举刘禹锡《题蜀王庙》、杜牧《赤壁》二诗而推论道：

本朝诸公喜为议论，往往不深喻唐人主于性情，使隽永有味，然后为胜。

从这几段话大体可以看出，在沈存中、陈师道、刘克庄、方岳等人看来，标准的诗应该是像《诗经》中的《风》诗那样，“出乎情性”，“一唱三叹”；倘若自负材力，以文字为诗，以才学为诗，那就只算得“押韵之文”。依据他们的这一准则，只有《风》诗才是诗的正宗，《雅》、《颂》的传统应该被彻底地清

① 刘克庄《韩隐君诗序》。

② 刘克庄《竹溪诗序》。

③ 刘克庄《题何谦诗》。

理出去。

《风》与《雅》、《颂》的区别是一个客观存在的事实，《风》诗传统在后世被发扬光大而《雅》、《颂》传统少人问津也自有其理由。李梦阳《空同集》卷六附《郭公谣》一诗，跋曰：“世尝谓删后无诗，无者谓《雅》耳，风自谣口出，孰得而无之。今录其民谣一首，使人知真诗果在民间。”胡应麟《诗薮》内编卷一说得尤为具体：“《国风》、《雅》、《颂》，并列圣经。第风人所赋，多本室家、行旅、悲欢、聚散、感叹、忆赠之词，故其遗响，后世独传。楚一变而为骚，汉再变而为选，唐三变而为律，体格日卑，其用于室家、行旅、悲欢、聚散、感叹、忆赠，则一也。《雅》、《颂》宏奥淳深，庄严典则，施诸明堂清庙，用既不伦；作自圣佐贤臣，体又迥别。三代而下，寥寥寡和，宜矣。”《风》诗旨在抒情，《雅》、《颂》却主要是一种朝政上的实用文体，“独传”，“寡和”，原因在此。

在宋代，还有一个备受关注的现象。一方面，诗文的区别是由宋人提出来的，另一方面，“以文为诗”也以宋人的创作表现得格外突出。造成这种现象的原因也许在于，唐人写诗，较少现实的功利追求，自然与《风》诗的传统一脉相承；宋人（如苏轼、黄庭坚）面对唐诗的卓越成就，总希望能够别开生面，于是，如同以诗为词旨在开拓词的境界一样，宋人也刻意“以文为诗”，藉以与唐人立异，显示自身的个性和创造力。这样一来，“以文为诗”便成了宋诗异于唐诗的基本特征。从与传统的关系看，所谓“以文为诗”，不过是《雅》、《颂》诗风在一个特殊时代异乎寻常地被发扬光大而已。

集中将唐宋诗作为两种不同类型加以评议的是宋末的严羽。他在《沧浪诗话·诗辨》中说：“国初之诗，尚沿袭唐人：王黄州学白乐天，杨文公、刘中山学李商隐，盛文肃学韦苏州，欧阳公学韩退之古诗，梅圣俞学唐人平澹处。至东坡、山谷始自出己

意以为诗，唐人之风变矣。山谷用工尤深刻，其后法席盛行，海内称为江西宗派。近世赵紫芝、翁灵舒辈，独喜贾岛、姚合之语，稍稍复就清苦之风；江湖诗人多效其体，一时自谓之唐宗；不知止人声闻、辟支之果，岂盛唐诸公大乘正法眼者哉！”严羽评议宋诗，其参照系是“盛唐”标格。以盛唐为“第一义”，他对“自出己意以为诗”的苏、黄极为不满。《诗辨》中的一段锋芒毕露的阐述即针对苏、黄等人而发：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书，不穷理。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，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。近代诸公作奇特解会，遂以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗。以是为诗，夫岂不工，终非古人之诗也。”严羽敏锐地注意到了唐宋诗一重呈现、一重说明的特征，为了纠正宋诗的偏颇，遂揭出“不涉理路，不落言筌”的主张，强调逻辑的干预并非诗之正法眼，强调“文字”、“议论”、“才学”并非诗的美感魅力的源泉。

明人对唐诗的推崇源远流长。^①由唐到宋是我国古代诗歌转变的关键时期。宋诗较多解说性、演绎性的表达方式，唐诗则将认识与感悟化合为一，严羽扬唐抑宋，“截然谓当以盛唐为法”^②。

① 何景明《海叟诗序》说：“景明学诗，自为举子历宦，于今十年，日觉前所学者非是。盖诗虽盛称于唐，其好古者自陈子昂后，莫如李、杜二家，然二家歌行近体，诚有可法，而古作尚有离去者，犹未尽可法之也。故景明学歌行近体有取于二家，旁及唐初，盛唐诸人，而古作必从汉魏求之。”这提醒我们，前后七子于古诗以汉魏为榜样，于律诗以初、盛唐为榜样，“诗必盛唐”四字不足以概括其诗学主张。不过，这两个榜样有一个共同点，即继承《风》诗传统，以“不涉理路，不落言筌”为贵，所以，我们不妨用“唐诗”来代表汉魏古诗和初、盛唐律诗，以便行文。钱钟书《谈艺录》—《诗分唐宋》：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊。天下有两种人，斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”亦着眼于“体格性分”。

② 《沧浪诗话·诗辨》。

元人已转向唐音，至明朝初期，力宗盛唐成为一时风气。^①高棅《唐诗品汇》应运而生，既呼应了严羽的《沧浪诗话》，又为明代的格调说开了先河，遂成为一部影响深远的唐诗选集。《四库全书总目提要》云：“宋之末年，江西一派与四灵一派，并合而为江湖派，猥杂细碎，如出一辙，诗以大弊。元人欲以新艳奇丽矫之，迨其末流，飞卿、长吉一派与卢仝、马异、刘叉一派，并合而为纤体，妖冶俶诡，如出一辙，诗又大弊。百馀年中，能自拔于风气外者，落落数十人耳。明初闽人林鸿，始以规仿盛唐立论，而棅实左右之，是集其职志也。……《明史·文苑传》谓终明之世，馆阁以此书为宗。厥后李梦阳、何景明等，摹拟盛唐，名为崛起，其胚胎实兆于此。平心而论，唐音之流为肤廓者，此书实启其弊，唐音之不绝于后世者，亦此书实衍其传。功过并存，不能互掩。后来过毁过誉，皆门户之见，非公论也。”高棅的论诗宗旨是“观诗以求其人，因人以知其时，因时以辨文章之高下，词气之盛衰”，由此出发，将唐诗划分为初、盛、中、晚四个发展阶段，提出以盛唐为主，并对各个时期的风格和各个诗人的艺术特点，作了细致辨析和简要概括。他高扬唐诗，不言而喻是以宋诗为贬抑对象的。

高棅之后，茶陵派、前后七子及其追随者，无不奉唐诗为主臬，视宋诗为糠粃。他们对宋诗的批评，集矢于其解说性、演绎性的特征。李东阳《麓堂诗话》不仅批评宋诗大家苏轼的作品“伤于快直，少委曲沉著之意”，还从整体上对宋诗下了这样的结论：“诗太拙则近于文，太巧则近于词。宋之拙者，皆文也；元之巧者，皆词也。”谢榛的议论常常针对具体作品，体贴入微，不乏真知灼见。如《四溟诗话》卷三：

陈一庵太守因徽藩诬奏，谪戍琼州，寓邱文庄别墅，日

① 胡应麟《诗薮》外编卷五云：“近体至宋，性情混矣。元之才不若宋之高，而稍复缘情，故元季诸子，即为昭代先鞭。”

耽诗酒。每闻缙绅间盛称苏舜泽总制《雪》诗：“初随鸣雨喧相续，转入飘风静不闻。”写景入微，非老手不能也。若杨诚斋“筛瓦巧从疏处透，跳阶误到暖边融”，便是宋人本色。

谢榛举了杨万里(诚斋)的两句诗作为“宋人本色”的例证，其立论的前提是什么？叶维廉《中国古典诗中的传释活动》一文曾说：“在我们和外物接触之初，在接触之际，感知网绝对不是只有知性的活动，而应该同时包括了视觉的、听觉的、触觉的、味觉的、嗅觉的，和无以名之的所谓超觉(或第六感)的活动，感而后思。有人或者要说，视觉是画家的事，听觉是音乐家的事，触觉是雕刻家的事……而‘思’是文学家的事。这种说法好像‘思’(即如解释人与物、物与物的关系和继起的意义，如物如何影响人，或物态如何反映了人情)才是文学表现的主旨。事实上，‘思’固可以成为作品其中一个终点，但绝不是全部。要呈现的应该是接触时的实况，事件发生的全面感受。”^①

绪 论

唐代诗人追求对“全面感受”的“呈现”，所以在艺术表达中回避“思”的痕迹，回避对时间、空间、因果关系的交代。如“鸡声茅店月，人迹板桥霜”就没有确定“茅店”与“月”的空间关系，“板桥霜”也不一定就是“板桥”上的“霜”。诗中有“人”，却并不插在读者和景物之间作絮絮叨叨的指点、说明。与这种让“景物自现”的境界成为对照，杨万里的诗却加入了作者的判断、说明，以至于连“巧”、“误”这样的词汇也用上了。结果，景物的独立性和客观性失去了，读者总意识到有个解说者在发表他的看法。胡应麟《诗薮》内编卷二说：“禅家戒事理二障，余戏谓宋人诗病政坐此。苏、黄好用事，而为事使，事障也；程、邵好谈理，而为理缚，理障也。”从普遍的情形看，宋诗的风貌与“思”的干预有着异常密切的联系。

① 叶维廉《中国诗学》第22页，三联书店，1992年1月。



著名的禅宗大师青原惟信曾说：

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。大众，这三般见解，是同是别？

青原惟信的这三种见解，表达了对世界的三种态度。第一种态度：“见山是山，见水是水。”这是用逻辑思维法则来把握人生事实。见到了山，便贴上“山”的概念；见到了水，便贴上“水”的概念，自然山水不再是葱茏、碧绿的风景，而是一个概念，一个类别，一个抽象的逻辑学意义上的事物。第二种态度：“见山不是山，见水不是水。”这是以非逻辑的第三只眼来看待人生事实。见到了山，却并不贴上“山”的概念；见到了水，也并不贴上“水”的概念。扫除名目的纠缠，丢掉逻辑的拐杖，以便接近它本来的面目。第三种态度：“见山只是山，见水只是水。”这是以没有灰尘的明镜般的心来观照人生事实。见到了山，就根据山的本来面目去体验山；见到了水，就根据水的本来面目去体验水。山水是生气勃勃的，人也是生气勃勃的，物我两忘，物我一体。

比照青原惟信所说的三种情形，我们的结论是：唐诗近于第三种态度，景物不知不觉地呈现于笔下；宋诗近于第一种态度，经常解释和说明物我关系及其意义。作者的主观情感或人为的说明介入景物描写，“思”的痕迹阻碍了物象涌现的直接性和山水景物的新鲜感。用明人的术语来说，宋诗含有较多的“理”的成分。



三、明代诗人的大家情结

一个时代的诗学的形成，其原因是多种多样的。这里既有时代的因素，也有文学发展的内在逻辑，还与那个时代作家本身的气质相关。前两个原因，我们已大略地讨论过了。下面转入对作家本身气质的探讨。

明代诗人的突出个性是其化解不开的大家情结。面对辉煌的中国古典诗，明代诗人经常思索并为之焦虑不安的问题是：怎样才能成为大家？换句话说，如何才能超越宋、元，与汉、唐鼎立？明人的这种心态，从胡应麟《诗薮》的若干片断可以明显地感觉到。如外编卷四：

大家名家之目，前古无之。然谢灵运谓东阿才擅八斗，元微之谓少陵诗集大成，斯义已昉。故记室《诗评》，推陈王圣域；廷礼《品汇》，标老杜大家。夫书画末技，钟、王、顾、陆，咸负此称；诗文大业，顾无其人？使子建与应、刘并列，拾遗与王、孟齐肩，可乎？则二者之辨，实谈艺所当知也。

元和而后，诗道浸晚，而人材故自横绝一时。若昌黎之鸿伟，柳州之精工，梦得之雄奇，乐天之浩博，皆大家材具也。今人概以中、晚唐之高阁。若根脚坚牢，眼目精利，泛取读之，亦足充扩襟灵，赞助笔力。

太白多率语，子美多放语，献吉多粗语，仲默多浅语，于鳞多生语，元美多巧语，皆大家常态，然后学不可为法。右丞、浩然、龙标、昌谷、子业、明卿即不尔，然终不以彼易此。

余尝谓大家如卓、郑之产，膏腴万顷，轮奂百区，而硗

瘠瘠陋，时时有之。名家如李都尉五千兵，皆荆、楚锐士，奇才剑客，然止可当一队。

《世说新语·任诞》载：“有人讥周仆射与亲友言戏，移杂无检节，周曰‘吾若万里长江，何能不千里一曲？’”胡应麟的措词与这位周仆射颇为相类。他一再指出“大家”的种种不足，落脚点却仍是推崇不已。千里一曲的万里长江是不屑于与笔直的小河较量高下的。

在明代，较早使用“大家”一词的是明初高棅。他编选《唐诗品汇》，于各体诗均列正宗、大家、名家、正变之目。在七类诗体中，李白均为正宗，而杜甫有五类是大家，二类是羽翼。其中五言律诗，孟浩然、王维、高适、岑参均为正宗，杜甫独为大家；七言律诗中李颀、祖咏、崔曙、万楚、张谓、王昌龄，仅各选一首，亦为正宗，而杜甫选了三十七首，仍为大家。有人认为：“这是一个颇难理解的品选，唯一的解释就是李颀等就诗人而言虽为小家，但所选的一首诗却可奉为楷模，而杜甫的诗选得虽多，却非正宗，不能代表盛唐之音。”^①照我的看法，高棅的品选自有其理由。“大家”之称，主要着眼于作家的材具；“正宗”之称，则意在表示作家的创作合乎一定的格调。胡应麟认为，即使是开宋诗风气的韩愈、白居易也可称为“大家”，因为他们材具宏伟。王世贞《艺苑卮言》卷一说：“才生思，思生调，调生格；思即才之用，调即思之境，格即调之界。”这一见解的内在统一性在于：一方面以材具大小作为衡量诗人地位的首要标准，另一方面又要求诗人的材具受格调的规范。这从理论上说是不偏不倚的，王世贞在其他场合的表述也注意与此呼应。比如，他在《方鸿胪息机堂集序》中说：“……不孜孜求工于效顰抵掌之似，大较气完而辞畅，出之自才，止之自格，人不得以大历而后名之。”不求合于古人格调，而以自家才气为本，表明才

① 袁震宇、刘明今《明代文学批评史》第66—67页，上海古籍出版社，1991年9月

气重于格调。其《沈嘉则诗选序》则说：“夫格者才之御也，调者气之规也。子之向者遇境而必触，蓄意而必达，夫是以格不能御才，而气恒溢于调之外。……今子能抑才以就格，完气以成调，几於纯矣。”《真逸集序》也说：“余尝谓诗之所谓格者，若器之有格也，又止也，言物至此而止也。”这两段话又注重格调对才气的规范制约作用。二者兼顾，谨守中庸之道。

但在实际的创作中，王世贞却不免放纵才气，忘了格调，成为事实上偏重才气的文坛领袖。他在《与屠长卿书》中承认：

“夫仆之病在好尽意而工引事，尽意而工引事则不能无出入于格。以故诗有堕元白或晚季近代者，文有堕六朝或唐宋者，仆亦自晓之，偶不能割爱，因而灾木，行当有所删削也。”他删削了没有呢？也许删削了一部分，但基本的立场没有变，在才气与格调之间，依然更重才气。后来，他的门人胡应麟在给杜甫定位时，也不动声色地采取了与他相近的立场。《诗薮》内编卷四说：“盛唐一味秀丽雄浑。杜则精粗、巨细、巧拙、新陈、险易、浅深、浓淡、肥瘦，靡不毕具，参其格调，实与盛唐大别。其能荟萃前人在此，滥觞后世亦在此。且言理近经，叙事兼史，尤诗家绝睹。其集不可不读，亦殊不易读。”论格调，杜甫是不能算正宗的，但他才气浩瀚，足以荟萃前人，滥觞后世。对这样一位集大成者，简单套用格调的标准是错误的。

材具的重要性超过了格调，于是，追求材具的宏伟便成为诸多明代诗人的首要目标。在创作上，这体现为对“集大成”境界的向往。明代首倡“集大成”之说的也许是高启。他在《独庵集序》中说：

诗之要：有曰格，曰意，曰趣而已。格以辨其体，意以达其情，趣以臻其妙也。体不辨，则入于邪陋，而师古之义乖；情不达，则堕于浮虚，而感人之实浅；妙不臻，则流于凡近，而超俗之风微。三者既得而后典雅冲淡，豪俊秣缊，

幽婉奇险之辞，变化不一，随所宜而赋焉。如万物之生，洪纤各具乎天；四序之行，荣惨各适其职。又能声不违节，言必止义，如是而诗之道备矣。

夫自汉、魏、晋、唐而降，杜甫氏之外，诸作者各以所长名家，而不能相兼也。学者誉此诋彼，各师所嗜，譬犹行者埋轮一乡，而欲观九州之大，必无至矣。盖尝论之：渊明之善旷，而不可以颂朝廷之光；长吉之工奇，而不足以咏丘园之致，皆未得为全也。故必兼师众长，随事摹拟，待其时至心融，浑然自成，始可以名大方，而免夫偏执之弊矣。

高启视格、意、趣为诗歌创作的三大要素。“格”强调的是师往古之体，“意”强调的是情感的动人，“趣”强调的是超俗之妙。格高、情深、意趣不俗，如果能做到这三点，那么，典雅、冲淡等不同风格，均可随宜而施了。他发现，汉唐以来的诗人，多以一种风格名家，缺少丰富多彩的变化；只有杜甫，风格多样，超过了其他作者。高启看重风格的多样性，原因在于，诗的题材、内容是多样的，或旨在颂朝廷之光，或旨在咏丘园之致，倘若风格单一，就难以适应种种需要。他由此提出“兼师众长，随事摹拟，待其时至心融，浑然自成”的主张，目的是为了臻于“集大成”的境界。

从学理的层面考察李梦阳、徐祯卿之间的纠纷是很有意义的。早年的徐祯卿，与唐寅、祝允明、文徵明齐名，号“吴中四才子”。“其持论于唐名家独喜刘宾客、白太傅，沉酣六朝，散华流艳，‘文章’‘烟月’之句，至今令人口吻犹香。”中进士之后，与李梦阳等人交游，“改而趋汉、魏、盛唐，吴中名士颇有‘邯郸学步’之诮。然而标格清妍，摘词婉约，绝不染中原佻父槎牙鼻兀之习，江左风流，故自在也。”^①因徐祯卿的诗风始终与李梦阳有所不同，李梦阳颇为不满，讥之为“守而未化”。

① 钱谦益《列朝诗集小传》丙集《徐博士祯卿》。

李梦阳与徐祯卿的分歧，焦点在于风格的差异。耐人寻味的是，当王世贞、胡应麟等人介入这一纠纷时，他们却从“谁更具有大家风范”的角度做出了盖棺论定的评价。王世贞《艺苑卮言》卷六：

昌谷(徐祯卿字昌谷)少即摘词，文匠齐梁，诗沿晚季，迨举进士，见献吉(李梦阳字献吉)始大悔改。其乐府、《选》体、歌行、绝句，咀六朝之精旨，采唐初之妙则，天才高朗，英英独照。律体微乖整栗，亦是浩然、太白之遗也。《骚》诂颂劄，宛尔潘陆，惜微短耳。今中原豪杰，师尊献吉；后俊开敏，服膺何生；三吴轻隼，复为昌谷左袒。摘瑕攻颡，以模剽病李，不知李才大固芭何孕徐不掩瑜也，李所不足者，删之则精；二子所不足者，加我数年，亦未至矣。

绪论

胡应麟《诗薮》续编卷二：

弘、正间，诗流特众，然皆追逐李、何。士选、继之、升之、近夫，献吉派也；华玉、君采、望之、仲鹑，仲默派也。昌谷虽服膺献吉，然绝自名家，遂成鼎足。

以唐人与明并论，唐有王、杨、卢、骆，明则高、杨、张、徐；唐有工部、青莲，明则弇州、北郡；唐有摩诘、浩然、少伯、李颀、岑参，明则仲默、昌谷、于鳞、明卿、敬美，才力悉敌。唯宣、成际无陈、杜、沈、宋比，而弘、正、嘉、隆羽翼特广，亦盛唐所无也。

从所引《诗薮》的第一则看，胡应麟将诗坛三分，李梦阳、何景明(仲默)、徐祯卿各据其一，似乎不分轩輊。但第二则以李梦阳、王世贞比唐之李、杜，而以何景明、徐祯卿等比唐之王、孟等人，大家、名家之别，显而易见。三分天下，魏强而蜀、吴弱，并不在同一个级别上。

考察胡应麟对李梦阳、何景明、徐祯卿的估价，我们还发现



一个有趣的事实。在若干无关大体的枝节上，胡应麟乐于承认何景明、徐祯卿优越于李梦阳之处，如：“（李梦阳）品藻人伦，则尚有不惬人意者。如序《徐昌谷集》云：‘大而未化，故蹊径存焉。’何元朗谓献吉诗比之昌谷，蹊径尤甚。王长公谓昌谷所未至者，大也，非化也。世以何、王为笃论，则献吉非至言。驳何仲默书云：‘君诗如风螭巨鲸，步骤虽奇，不足为训。’然仲默诗温雅和平，动合规矩，与李评殊不类。又谓何‘百年’、‘万里’，层见叠出，今李集此类尚多于何。”^①但在涉及材具大小与文坛地位时，胡应麟则毫不含糊地以李梦阳为第一，如云：

“李献吉诗文山斗一代，其于辟秦、汉、盛唐之派，可谓达磨西来，独阐禅教；又如曹溪卓锡，万众归依。”^②不允许同时有第二人与之并列，足见胡应麟对材具的重视。

材具与格调并重，这是明代古典主义诗学的特征之一。敛才就范，则是格调说的注脚。“而我们关心的问题是：一个生活在明代的有着大家材具的诗人，怎样做才足以显出大家风度？明人比较一致的看法是：兼备众体，做创作上的全才。胡应麟在《诗数》内编卷一中这样阐述他的理由：

曰风、曰雅、曰颂，三代之音也。曰歌、曰行、曰吟、曰操、曰辞、曰曲、曰谣、曰谚，两汉之音也。曰律、曰排律、曰绝句，唐人之音也。诗至于唐而格备，至于绝而体穷。故宋人不得不变而之词，元人不得不变而之曲。词胜而诗亡矣，曲胜而词亦亡矣。明不致工于作，而致工于述；不求多于专门，而求多于具体。所以度越元、宋，苞综汉、唐

① 《诗数》续编卷一。

② 《诗数》续编卷二。

③ 关于这一点，可参看胡应麟《诗数》外编卷八对宋、元诗的比较：“宋人调甚驳，而材具纵横，浩瀚过于元；元人调颇纯，而材具局促，卑陋劣于宋。然宋之远于诗者，材累之；元之近于诗者，亦材使之也。故蹈元之辙，不失为小乘；入宋之门，多流于外道也。”在胡应麟看来，宋人材具虽大，却因入门错误而致南辕北辙，离既定的目标越来越远；元人入门虽正，却因材力不足而未能到达目的地。

也。

《诗薮》续编卷一又说：

四言未兴，则《三百》启其源；五言首创，则《十九》诣其极。歌行甫道，则李、杜为之冠；近体大畅，则开、宝擅其宗。使枚、李生于六代，必不能舍两汉而别构五言；李、杜出于五季，必不能舍开元而别为近体。盛唐而后，乐选律绝，种种具备，无复堂奥可开，门户可立。是以献吉崛起成、弘，追师百代；仲默勃兴河、洛，合轨一时。古惟独造，我则兼工，集其大成，何忝名世。

胡应麟的意思是：《风》、《雅》、《颂》、古诗、乐府以及律、绝，种种体格，至唐已臻于完备。唐以前，各个时代均有“自开堂奥”的余地，所以能凭藉“独造”见长，如先秦的四言诗、骚体，汉魏的乐府、五言，唐代的近体，都以偏工而各擅胜场。唐以后，已无别创一体的可能，若要胜过古人，就只有向“兼工”、“集大成”寻出路。所以，结论是，汉、唐大家不妨偏工，明朝的大家却必须“兼备众体”。胡应麟举了这样一些例证：“偏精独诣，名家也；具范兼谪，大家也。然又当视其才具短长，格调高下，规模宏隘，闾域浅深。有众体皆工，而不免为名家者，右丞、嘉州是也。有律绝微减，而不失为大家者，少陵、太白是也。”^①可见唐代的大家并不一定“兼备众体”。至于明代大家，最典型的代表是王世贞。其特征首先就在于“兼备众体”，“有于鳞，有献吉，又兼有往哲，而又自有元美；广大变化，斯所以极玄也。”^②《诗薮》续编卷二也说：“《弇州四部稿》，古诗枚、李、曹、刘、阮、谢、鲍、庾以及青莲、工部，靡所不有，亦鲜所不合。歌行自青莲、工部以至高、岑、王、李、玉川、长吉，近献吉、仲默，诸体毕备。每效一体，宛出其

绪论

29

① 《诗薮》外编卷四。

② 屠隆《与王元美先生》。

人，时或过之。乐府随代造词，随题命意，词与代变，意逐题新，从心不逾，当世独步。五言律宏丽之内，错综变化，不可端倪。排律百韵以上，滔滔莽莽，杳无涯际。五七言绝句，本青莲、右丞、少伯，而多自出结构，奇逸潇洒，种种绝尘。七言律高华整栗，沉着雄深，伸缩排荡，如黄河溟渤，宇宙伟观；又如龙宫海藏，万怪惶惑。王太常云：‘诗家集大成，千古惟子美，今则吾兄。’汪司马云：‘上下千载，纵横万里，其斯一人而已。’”^①明代另一位典型的大家是李梦阳。王廷相序梦阳《空同子集》，甚至以为梦阳高出杜甫：“杜子美虽云大家，要自成一格尔，元稹称其薄风雅，吞曹、刘，固知其溢言矣。其视空同规尚古始，无所不极，当何以云？”王世贞描述李梦阳的创作风貌说：“献吉才气高雄，风骨遒利，天授既奇，师法复古，手辟草昧，为一代词人之冠。要其所诣，亦可略陈。骚赋上拟屈宋，下及六朝，根委有馀，精思未极。拟乐府自魏而后有逼真者，然不如自运，滔滔莽莽。《选》体、建安以至李杜，无所不有，第于谢监未是初日芙蓉，仅作颜光禄耳。七言歌行纵横如意，开阖有法，最为合作。五言律及五七言绝时诣妙境，七言雄浑豪丽，深于少陵……”^②由李梦阳、王世贞二例，我们得以基本了解明人界定本朝大家的标准。作为参照，还可看看王世贞非议徐祯卿的两句话：“昌谷之所不足者大也，非化也。昌谷其夷惠乎？偏至而之化者也。”^③“昌谷偏工虽在至境，要不得言具体，何能化乎？”^④王世贞固执地认为，“偏至”之“化”算不得真正的“化”，真正的“化”只有在“兼备众体”的前提下才可能做到。

① 屠隆《论诗文》批评王世贞“其病在于欲无所不有，急急以此道压一世也”，从反面说出了王世贞欲“集大成”的强烈愿望。

② 王世贞《艺苑卮言》卷八。

③ 《香萝馆诗集序》。

④ 《与吴明卿书》。

明人在诗的写作中追求“兼备众体”，这是否合理呢？晚明陶望龄的《马曹稿序》代我们回答了这一问题。陶望龄说：“刘邵志人物，尝言：‘具体而微，谓之大雅；一至而偏，谓之小雅，盖以诗喻人耳。尝复引其论，以观古今之所谓诗词，求其具体者不可多见。因妄谓自屈宋以降，至于唐宋，其间文人韵士，大抵皆小雅之流，而偏至之器。唯人就其偏，而后诗之大全出焉。夫人之性有所蔽，材有所短；短而蔽者，若穷于此，而后修而通者，始极于彼，此恒数也。古之人，缘性而抒文，因能而效法；文以达意，法以达材。务自致于所通，而不求全于所短。如火炎则弥扬之，水下则弥濬之，醴盈其甘，醯究其酸，不独无以揉之也，而且为之极焉。故其势充，其量满，其神理所至，自足以轶往古、垂将来。吾观唐之诗，至开元盛矣，李、杜、高、岑、王、孟之徒，其飞沉舒促，浓淡悲愉，固已若苍素之殊色，而其流也，抑又甚焉。元、白之浅也，患其人也；而郊、岛则惟患其不人也。韦、柳之冲也，患其尽也；而籍、建则惟患其不尽也。温、许之冶也，患其稚也；而卢、刘则惟患其不稚也。韩退之氏，抗之以为诘屈；李长吉氏，探之以为幽险。予于是叹曰：诗之大至是乎！偏师必捷，偏嗜必奇。诸君子者，殆以偏而至，以至而传者欤！众偏之所凑，夫是之谓富有；独至之所造，夫是之谓日新。”陶望龄的分析是有道理的。历来文人，自屈宋至唐之诸大家，均为“偏至之器”，原因在于，每个作家都不可避免地“性有所蔽，才有所短”，亦即曹丕《典论·论文》所说的“文非一体，鲜能备善”。这一点，王世贞、胡应麟等人也未尝不知。王世贞《答胡元瑞书》说：“足下谓诗文骚赋，虽用本相通，而体裁区别，独造有之，兼诣则鲜。又谓精思者狭而简于辞，博识者滥而滞于笔；笃古则废今，趣今则远古。斯语也，诚学士之鸿裁，而艺林之匠斧也。”胡应麟对作家才性的区别，在《诗薮》中多有论列。内编卷四比较李、杜说：“李、杜才气格



调，古体歌行，大概相埒。李偏工独至者绝句，杜穷变极化者律诗。言体格，则绝句不若律诗之大；论结撰，则律诗倍于绝句之难。然李近体自足名家，杜诸绝殊寡人馥。截长补短，盖亦相当。惟长篇叙事，古今子美。故元、白论咸主此，第非究竟公案。”“太白笔力变化，极于歌行；少陵笔力变化，极于近体。李变化在调与词，杜变化在意与格。”对李白和杜甫两位诗人，胡应麟并不要求他们“兼备众长”；他甚至说过，王维、岑参虽众体皆工，仍不免为名家，李白、杜甫虽“律绝微减”，仍不失为名家。但是，一涉及到明代诗人，他却绝不通融地以“兼备众体”作为大家风范的必要条件。胡应麟何以会对唐、明诗人采用双重标准呢？原因是前面已经提到过的，他认为，唐人尚有创造（“作”）新体的余地，不难在“专门”方面显示优长；而明人却是在诗的各种体类均已成熟的背景下从事创作的，唯有“兼备众体”，方可与古人一较短长。“集大成”的创作观，其标准是与古人众家相合，结果必然是模仿前人；相形之下，提倡偏胜独造，却有可能发挥个人的创造性。明代的主流诗人由于追求“集大成”的境界，从而窒息了“自创一堂室”的希望。胡应麟说：“自《三百篇》以迄于今，诗歌之道，无虑三变：一盛于汉，再盛于唐，又再盛于明。”^①“一盛”的汉人创造了古诗、乐府，“再盛”的唐人创造了律诗，“又再盛”的明人却只是述而不作。

明代诗人的大家情结，还导致了他们那种膨胀的自尊心态。他们看不起宋人，更看不起元人。他们乐意做的事情是将本朝诗人与唐代诗人相提并论，在这种相提并论中给明代诗坛定位。如胡应麟《诗薮》续编卷二：“唐歌行，如青莲、工部；五言律、排律，如子美、摩诘；七言律，如杜甫、王维、李颀；五言绝，如右丞、供奉；七言绝，如太白、龙标：皆千秋绝技。明则北

① 《诗薮》续编卷一

郡、弇州之歌行，仲默、明卿之五言律，信阳、历下、吴郡、武昌之七言律，元美之五言排律、五言绝，于鳞之七言绝：可谓异代同工。至骚不如楚，赋不及汉，古诗不逮东、西二京，则唐与明一也。”这些话虽然出自胡应麟笔下，但表达的却是明代主流诗人至少是前后七子的共同观点。李梦阳、李攀龙、王世贞等都是自我期许甚高、抱负亦甚为宏伟的“天下士”，他们指点千古诗坛，时常显出那种自命不凡的派头。王世贞《艺苑卮言》卷七记有这样一件事：

于鳞一日酒间，顾余而笑曰：“世固无无偶者，有仲尼，则必有左丘明。”余不答，第目摄之，遽曰：“吾误矣，有仲尼，则必有老聃耳。”其自任诞如此。

中国文人本有“狂”的传统。“四海习凿齿，弥天释道安”，这是晋代名士与名僧心照不宣的相互捧场；“世无孔子，则己不当在弟子之列”，这是韩愈目空一切的高自期许。相形之下，李攀龙的言论风采，比习凿齿、韩愈还要放诞和脱略形迹。也许，“狂者进取”，不如此就不足以开创一个流派。中国传统的“狂”的精神，在明代的特定土壤里表现得尤为充分。

胡应麟对李攀龙的这种自尊心态具有“同情的了解”。他在《诗薮》续编卷二中说：“李于鳞以诗自任，若‘微吾竟长夜’等语，诚有过者，至今为轻俊指摘。然亦出于古人。如杜子美献书，自谓扬雄、枚皋，臣可企及。又‘李邕求识面，王翰愿卜邻’，又‘赋料扬雄敌，诗看子建亲’、‘读书破万卷，下笔如有神’、‘九龄书大字，七岁咏凤凰’之类，不可胜道。太白尤自高，如‘大雅久不作，吾衰竟谁陈’，‘自从建安来，绮靡不足珍’，‘女娲弄黄土，抟作愚下人。散在六合间，茫茫若埃尘。’退之‘齐梁及陈隋，众作等蝉噪’，亦是此意。至如杜‘许身一何愚，自比稷与契’，李‘希圣如有立，绝笔于获麟’，韩‘世无孔子，则己不当在弟子之列’，其言尤大，意尤



远。初学且不睹往籍，轻于持论，何损作者。”这是从心理结构的渊源上为李攀龙辩护。

前七子与茶陵派之间的紧张关系，亦可经由对李梦阳、何景明的大家情结的剖析得到合理解释。钱谦益《列朝诗集小传》丙集《李少师东阳》载：“国家休明之运，萃于成、弘，公以金钟玉衡之质，振朱弦清庙之音，含咀宫商，吐纳和雅，颯颯乎，洋洋乎，长离之和鸣，共命之交响也。北地李梦阳，一旦崛起，侈谈复古，攻窜窃剽贼之学，诋谩先正，以劫持一世；关陇之士，坎壈失职者，群起附和，以击排长沙为能事。王、李代兴，桃少陵而称北地，日论耳食，靡然从风。”读了这段文字，我们一定以为李梦阳与李东阳在诗学主张上水火不容，根本对立。其实不然。就总的趋向而言，他们都是汉魏古诗和盛唐律诗的推崇者、仿效者。王世贞对此有清醒认识，却又不愿平分秋色地评价李东阳和李梦阳。他在《艺苑卮言》卷六中说：“长沙公少为诗有声，既得大位，愈自喜，携拔少年轻俊者，一时争慕归之。虽模楷不足，而鼓舞攸赖。长沙之于何、李也，其陈涉之启汉高乎？”陈胜和刘邦都以反秦号召天下，但最终成就帝业的却只有刘邦。言下之意，是说李东阳未成气候，李梦阳才算“一代词人之冠”。李梦阳与李东阳，真的像刘邦之于陈涉吗？王世贞如此类比，意在确立李梦阳的盟主地位。李梦阳“以击排长沙为能事”，目的是取而代之。

李梦阳与何景明之间的论争，亦因大家情结的作祟而锋芒毕露。景明少梦阳九岁，交情极深，亦极推重梦阳。其《六子》诗中《李户部梦阳》一首云：“李子振大雅，超驾百世前，著书薄子云，作赋追屈原，新章益伟丽，一一鸾凤骞。华星错秋空，燿火难为然，摛文固无匹，扬义罕比肩。”正德三年梦阳因言事下狱，景明上书吏部尚书杨一清救之，李与何书云：“仆交游遍四海，赤心朋友，惟世恩、德涵与仲默耳。”二人交谊之笃，不难

想见。李、何本为挚友，又同为前七子领袖，许多事情本来是可以平心静气加以讨论的，何以会弄到剑拔弩张的程度，以致因论文失和而绝交呢？王世贞《艺苑卮言》卷六说：“何仲默与李献吉交谊良厚，李为逆瑾所恶，仲默上书李长沙相救之，又画策令康修撰居间，乃免。以后论文相诘击，遂致小间。盖何晚出，名遽抗李，李渐不能平耳。”确实，李梦阳所以不能容忍何景明，就因何危及到他的文坛领袖的地位。

谢榛在后七子中的遭遇亦可作如是观。“嘉靖间，（谢榛）挟诗卷游长安，脱黎阳卢柟于狱，诸公皆多其谊，争与交欢。而是时济南李于鳞、吴郡王元美，结社燕市，茂秦以布衣执牛耳，诸人作五子诗，咸首茂秦，而于鳞次之。已而于鳞名益盛，茂秦与论文，颇相镌责，于鳞遗书绝交，元美诸人咸右于鳞，交口排茂秦，削其名于七子、五子之列。……当七子结社之始，尚论有唐诸家，茫无适从，茂秦曰：‘选李、杜十四家之最者，熟读之以夺神气，歌咏之以求声调，玩味之以裒精华。得此三要，则造乎浑沦，不必塑谪仙而画少陵也。’诸人心师其言，厥后虽争摈茂秦，其称诗之指要，实自茂秦发之。”^①既然李攀龙、王世贞等人“心师其言”，并曾以他为首，何以又要群起而攻之，对他加以排斥呢？朱彝尊《静志居诗话》卷十三分析说：“特明时重资格，于章服中，杂以韦布，终以为嫌耳。”谢榛乃一介布衣，李、王这些少年进士是不甘于奉之为盟主的。

由于大家情结作祟，明代诗社此起彼伏，论争异常激烈，种种主张锋芒毕露，显出一股“霸气”。前七子如此，后七子亦然。公安派是不满于七子派的，但也受了此种习尚的濡染。比如，其领袖袁宏道，就乐于故意讲过头话。他在《张幼于》中说：“至于诗，则不肖聊戏笔耳。信心而出，信口而谈。世人喜唐，仆则曰唐无诗；世人喜秦、汉，仆则曰秦、汉无文；世人卑

① 钱谦益《列朝诗集小传》丁集上《谢山人榛》。



宋黜元，仆则曰诗文在宋、元诸大家。昔老子欲死圣人，庄生讥毁孔子，然至今其书不废；荀卿言性恶，亦得与孟子同传。何者？见从己出，不曾依傍半个古人，所以他顶天立地。今人虽讥讪得，却是废他不得。不然，粪里嚼查，顺口接屁，倚势欺良，如今苏州投靠家人一般。记得几个烂熟故事，便曰博识，用得几个见成字眼，亦曰骚人。计骗杜工部，囤扎李空同，一个八寸三分帽子，人人戴得。以是言诗，安在而不诗哉？不肖恶之深，所以立言亦自有矫枉之过。”明明知道自己出语偏激，却并不稍加收敛，这就是袁宏道，这就是明代诗坛的风气。

清代纪晓岚的《阅微草堂笔记》卷十四中，记有周书昌讲的一个故事：

昔游鹄华，借宿民舍。窗外老树森翳，直接冈顶。主人言时闻鬼语，不辨所说何事也。是夜月黑，果隐隐闻之，不甚了了。恐惊之散去，乃启窗潜出，匍匐草际，渐近窃听。乃讲论韩、柳、欧、苏文，各标举其佳处。一人曰：“如此乃是中声，何前后七子，必排斥不数，而务言秦汉，遂启门户之争？”一人曰：“质文递变，原不一途。宋末文格猥琐，元末文格纤秣，故宋景濂诸公力追韩、欧，救以春容大雅。三杨以后，流为台阁之体，日就肤廓，故李崆峒诸公又力追秦汉，救以奇伟博丽。隆、万以后，流为伪体，故长沙一派，又反唇焉。大抵能挺然自为宗派者，其初必各有根柢，是以能传；其后亦必各有流弊，是以互诋。然董江都、司马文园文格不同，同时而不相攻也。李、杜、王、孟诗格不同，亦同时而不相攻也。彼所得者深焉耳。后之学者，论甘则忌辛，是丹则非素，所得者浅焉耳。”……

论质文代变，指出各种宗派均有其发生、发展的合理性，这是史家卓识；倡导文格不同、诗格不同者“同时而不相攻”，仍旨在反对门户之见。各种流派之间，无须势不两立。其理由在于，文

学上的诸多门户，其实并非尖锐对立，倒是互相补充的成分居多。正如同是一水，“农家以为宜灌溉，舟子以为宜往来，形家以为宜沙穴，兵家以为宜扼拒，游览者以为宜眺赏，品泉者以为宜茶荈，漂洗绵絮者以为宜浣濯，各得所求，各适其用，而水则一”；又如一座都会，“可自南门入，可自北门入，可自东门入，可自西门入，各从其所近之途，各以为便，而都会则一。”只有摒弃门户之见，才能全面准确地把握对象。从这个角度看，我们可以理直气壮地指责明人如盲人摸象，将自己所得的片面收获视为全体所在。但是，明人也许不会心甘情愿地接受我们的指控，因为，他们未尝不知道他们说的是过头话、偏激话。头脑清醒却依然发热，明人自有他们的苦衷。

第一章

诗“贵情思而轻事实”

明代诗学

讨论中国文学的人，不可能置诗于边缘的地位；讨论中国古典诗的人，不可能忘记“抒情”这一概念。说“抒情是诗的本分”，这是文学概论的一个常识，似乎不必唠唠叨叨，即使唠唠叨叨也引发不了读者的兴趣。

然而，这是误解。理论突破往往包含在对“常识”的重新考察之中，对“常识”的漫不经心的接受很容易麻痹我们的感觉和思维。事实上，正如西方诗学中由于对摹仿因素、实用因素、表现因素和客观因素的重视程度不同而形成了不同的诗学理论一样，中国诗学也存在相似的情形，或以为艺术是一种摹仿，或以为艺术的核心是影响读者，或以为艺术是作家内心世界的呈现，或以为艺术作品是一自给自足的内在统一体，单纯的抒情原则远不足以概括中国诗学对诗的本质的认定。只有正视这一点，才能明白诗“贵情思而轻事实”这一主张的针对性及理论意义。

李东阳《麓堂诗话》说：“诗有三义，赋止居一，而比兴居

其二。所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也。盖正言直述，则易于穷尽，而难于感发。惟有所寓托，形容摹写，反复讽咏，以俟人之自得，言有尽而意无穷，则神爽飞动，手舞足蹈而不自觉，此诗之所以贵情思而轻事实也。”这里应该郑重指出：“情思”包含了“情感”，但其含义又非“情感”二字所能取代，因为它同时还强调了感觉和音乐效果。“比兴”与“情思”的联系指向对诗人感觉的关注，“手舞足蹈而不自觉”与“情思”的联系则表明情感、情绪与音乐相通，一旦进入诗的情感和情绪氛围，同样有聆听音乐时那种回肠荡气的感受。李东阳的这一创获，李梦阳也显然是认可的。梦阳在《缶音序》中说：“诗至唐，占调亡矣，然自有唐调可歌咏，高者犹足被管弦。宋人主理不主调，于是唐调亦亡。”“夫诗，比兴错杂，假物以神变者也。难言不测之妙，感触突发，流动情思，故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之者心畅而闻之者动也。”这里，李梦阳不是以“情”作为“理”的对立面，而是以“调”作为其对立面，这是一个不能忽视的用法。“情”是多层面的，理学家也有理学家的情。但“调”却强调“感触突发”，由此导向对感觉和意象的捕捉；强调“流动情思”，“其声悠扬”，由此导向对诗的音调节奏的关注。“情思”是介于文学语言和音乐语言之间的名词，而“情”则只是一个文学名词。“情思”与议论和铺叙事实是格格不入的。并且，从诗与作者的关系看，所抒之“情”是可以作伪的，即所谓“心声心画总失真”，但所表达的“情思”，却是不可以作伪的，因为，诗人的创作个性、创作风格无法矫饰。对此，李梦阳所见甚为真切。他在《林公诗序》中说：“夫诗者，人之鉴者也。夫人动之志必著之言，言斯永，永斯声，声斯律，律和而应，声永而节。言弗匿志，发之以章，而后诗生焉。故诗者，非徒言者也。是故端言者未必端心，健言者未必健气，平言者未必平调，冲言者未必冲思，隐言者未必隐情。

谛情、探调、研思、察气，以是观心，无疵人矣。故曰诗者，人之鉴也。”“言”不由衷是可能的，如热衷功名的人故作清高之论，性情怯懦的人故作豪勇之语；“调”、“气”等则属于个性和风格范畴，那是不能作假的，这些才真的是“人之鉴”。李梦阳等人用“情思”而不用“情”来作为建立诗学的基础，其理论意义不容忽视。本章打算由此切入，展开与此相关的几个侧面，如“诗史”之说的辨证、诗乐关系的梳理、“真诗在民间”的内在蕴含等。

一、“诗史”之说的辨证

“诗史”一词出现于中国诗论中，并不太早，但诗史的观念，在华夏人心中却是根深蒂固的，其源头至少可追溯到《左传》季札观诗的记载。^①

襄公二十九年，吴公子季札到鲁国聘问。他提出观周乐的要求，于是鲁国人命乐工为他歌《诗》，从《周南》、《召南》、《邶》、《鄘》、《卫》等十五《国风》，一直歌到大、小

① 季札观诗见《左传·襄公二十九年》，原文如下：“吴公子札来聘……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：‘美哉！始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣！’为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：‘美哉！渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔，武公之德如是，是其卫风乎？’为之歌《王》，曰：‘美哉！思而不惧，其周之东乎？’为之歌《郑》，曰：‘美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎？’为之歌《齐》，曰：‘美哉！泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。’为之歌《豳》，曰：‘美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？’为之歌《秦》，曰：‘此之谓夏声。人能夏则大，大之至也，其周之旧乎？’为之歌《魏》，曰：‘美哉，渊渊乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也！’为之歌《唐》，曰：‘思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也。非令德之后，谁能若是？’为之歌《陈》，曰：‘国无主，其能久乎？自《邶》以下，无几焉。’为之歌《小雅》，曰：‘美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。’为之歌《大雅》，曰：‘广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？’为之歌《颂》，曰：‘至矣哉！直而不倨，曲而不屈，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。’”

《雅》及《颂》。他所观的《诗》，名目、内容与后来相传为孔子所删定的三百篇一致。季札对于全部的《风》、《雅》、《颂》，一概从反映政俗盛衰的角度加以批评。因诗而论及各国的成败，这样的评诗方法开启了后世以“诗史”论杜甫的法门。^①

《左传》对诗本事的重视从另一个侧面显示出“诗史”传统的深厚。中国古代有所谓“采风”的作法。前人称民歌为“风”，因而称搜集民间歌谣为“采风”。《汉书·艺文志》云：“故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考证也。”对于诗的本事的关注和掌握，目的是“明乎得失之迹”。

《左传》时时说到诗本事，从事实和环境出发探究诗的旨趣，则兼有诗、史相互发明的作用。“本来，诗与史的关系很密切。读诗而不读史，对于事实的环境，不能深知，就不能深得诗旨。但史是直叙事实；诗是因事实环境深有感触而发表情感，使人读着如身临其境。所以读史又兼读诗，就更可以对于当时的事实，有深刻的印象。这种诗史相通之义，无论读后来何代的诗，都应当知道。《左传》说到诗本事，就是深深的告诉我们这个意义了。”^②

东汉郑玄是著名的《诗经》研究专家。他依据司马迁的《史记·年表》为《诗经》排定年谱，是为《诗谱》。在《诗谱序》中，他显然受《左传·襄公二十九年》季札观诗的启示，明确强调政治、道德、风俗与诗的不可分割的联系。《诗谱序》认为美诗先于刺诗而产生。美诗与周王朝的兴盛同步，刺诗则出现于从“懿王始受譖亨齐哀公”至“陈灵公淫乱之事”这一时期。以对美诗、刺诗的考察为基础，郑玄大力提倡联系社会背景来阐释诗义的社会学研究方法：“欲知源流清浊之所处，则循其上下而省之；欲知风化芳臭气泽之所及，则傍行面观之。此诗之大纲也。”

① 乐正为季札歌《诗》，亦可见诗、乐关系之密切。

② 方孝岳《中国文学批评》第11—12页，见《中国文学八论》合印本，北京市中国书店，1985年6月。



举一纲而万目张，解一卷而众篇明，于力则鲜，于思则寡。”南朝刘勰在《文心雕龙·时序》中说：“时运交移，质文代变”，“文变染乎世情，兴废系乎时序”。可说是对郑玄的社会学方法的提炼与升华。

郑玄以诗证史，根据《诗经》作品的国别与篇次，系统地附会史料，自然免不了牵强的毛病。对这类附会，顾颉刚在1921年3月13日致胡适的信中曾淋漓尽致地予以调侃，他说：“上月份作《诗序》辨，要证明《诗序》的靠不住，曾经造做《唐诗三百首》的序。我说：‘倘使唐代只传下这三百首诗，但没有题目，又不晓得作者，我们只知道是唐朝人所作的，若要硬代他做序，自然可就唐朝的事实去想，也就可说，“海上（海上望明月），杨妃思禄山也。禄山辞归范阳，杨妃念念而作是诗也。”

“烟笼（烟笼寒水月笼沙），伤陈也。陈之宫女离散，独有暮年鬻歌于江上者，其遗民闻之而兴故国之思也。”若这三百首诗不能晓得他传下的时代，又不懂得诗体的变迁，我们又可以说：“寒山（寒山转苍翠），美接舆也。安贫乐道，不易其志焉。”“吾爱（吾爱孟夫子），时人美孟轲也。梁襄王不似人君，孟子不肯仕于其朝，弃轩冕如敝屣也。”这样做去，在我已极端的附会，但实在尚不能算错，因为确是有所根据。若照他们不近情理的乱说，更可以道：“寥落（寥落古行宫），好道也。国君好神仙之术，宫闱化之，遐龄相对，惟说玄宗（玄妙之义理）也。”“今夜鄜州月，思治也。小人（小儿女）乱政（未解忆长安），大夫燕处忧谗，愿得明君而事之也。”倘使果有这种的书流传下来，请问嫉恶的感情应当兴奋到怎样程度？”从顾颉刚的风趣中，我们不难体会出“诗史”理论不够健全的一面。

用“诗史”一词来赞美杜甫，这是广为人知、影响深远的说

法之一。^①语出唐孟棨《本事诗》高逸第三：“杜逢禄山之难，流离陇蜀，毕陈于诗，推见至隐，殆无遗事，故当时号为‘诗史’。”又见《新唐书》卷二〇一《杜甫传·赞》。孟棨的意思是，杜甫的诗，敷陈时事如同史传，故时人称之为“诗史”。这就更为直接地将诗与史联系在了一起。另有一些人赞美杜甫，虽不用“诗史”一词，但所采用的角度其实是一致的。如元稹《乐府古题序》：“近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复依傍。”宋王□《王氏谈录》：“公言杜甫为诗，多用当时事。所言‘玉鱼蒙葬地’者，事见韦述《两京记》云云。有言‘铁马汗常趋’者，昭陵骏，马助战是也。此类甚多，此篇不全。”这都是将“诗史”解释为“以诗述时事”，断言杜甫的诗具有考史的功能，为别的诗人所难以企及。

也有人将“诗史”理解为“叙事工绝”，比如宋代的黄彻。其《碧溪诗话》卷一云：“子美世号‘诗史’，观《北征》诗云：‘皇帝二载秋，闰八月初吉。’《送李校书》云：‘乾元元年春，万姓始安宅。’又《戏友》二诗：‘元年建巳月，郎有焦校书。’‘元年建巳月，官有王司直。’史笔森严，未易及也。”

明人对“诗史”之说的辨证，大体上是在三个层面上展开的：一、从“诗贵情思而轻事实”的角度表示对杜甫“博涉世故”的不满；二、从叙事技巧的角度论证杜甫并非唯一当得起“诗史”之称的诗；三、从是否真实可信的角度对杜甫提出批评。他们辨证的核心是杜甫的诗，目的却是对整个中国古典诗加

① 王世贞《艺苑卮言》卷二：“沈休文云：‘子建“函京”之作，仲宣“灞岸”之篇，子荆“零雨”之章，正长“朔风”之句，并直取胸情，非傍诗史，正以音律取高前式。’然则少陵以前，人固有‘诗史’之称矣。”王世贞所引沈约（休文）之语见《宋书·谢灵运传论》，其中“非傍诗史”的意思是：不是依傍别人的诗句或依靠运用史实作诗；“诗史”的含义与赞美杜甫的“诗史”不同。



以反省，摆脱“诗史”观念的强有力束缚。杜甫不过因其巨大影响而被选中作为剖析的标本罢了。

下面依次加以缕述。

李东阳提出诗“贵情思而轻事实”的命题，乃着眼于诗与文不同的审美特征。其《春雨堂稿序》有云：“夫文者，言之成章，而诗，又其成声者也。章之为用，贵乎纪述铺叙，发挥而藻饰；操纵开阖，惟所欲为，而必有一定之准。若歌吟咏叹，流通动荡之用，则存乎声，而高下长短之节，亦截乎不可乱。虽律之与度，未始不通，而其规制，则判而不合。”所谓“贵乎纪述铺叙”，即文章以“事实”为重，所谓“歌吟咏叹”，即诗以“情思”为重。诗“贵情思而轻事实”，它与史的区别是甚为鲜明的。

何景明《明月篇序》以诗“贵情思而轻事实”为理论基点，对杜诗提出了尖锐的批评意见。据何景明说，他早年读杜甫的七言诗，“爱其陈事切实，布辞沉着”，认定杜甫为长篇圣手。后来读汉魏古诗及初唐四杰的诗，才体会出杜诗并非古诗的正宗。

在何景明看来，“博涉世故”、多叙时事的杜诗，其实是侵入了另一文体的畛域，少比、兴，多赋体，这样的一种路数背离了《风》诗传统。

稍晚于何景明的王廷相亦有相近的看法。他在《与郭价大学士论诗书》中说：“夫诗贵意象透莹，不喜事实粘著，古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求是也。《三百篇》比兴杂出，意在辞表；《离骚》引喻借论，不露本情。东国困于赋役，不曰天之不恤也，曰‘维南有箕，不可以簸扬，维北有斗，不可以挹酒浆’，则天之不恤自见。齐俗婚礼废坏，不曰婿不亲迎也，曰‘俟我于著乎而，充耳以素乎而，尚之以琼华乎而’，则婿不亲迎可测。不曰己德之修也，曰‘余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩，畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷’，则己德之美不言

而章。不曰己之守道也，曰‘固时俗之工巧兮，偈规矩以改措，背绳墨以追曲兮，竞周容以为度’，则己之守道缘情以灼。斯皆包蕴本根，标显色相，鸿才之妙拟，哲匠之冥造也。若夫子美《北征》之篇，昌黎《南山》之作，玉川《月蚀》之词，微之《阳城》之什，漫敷繁叙，填事委实，言多趁帖，情出附赘，此则诗人之变体，骚坛之旁轨也。浅学曲士，志乏尚友，性寡神识，心惊目骇，遂区畛不能辨矣。嗟乎！言征实则寡馀味也，情真致而难动物也，故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。”王廷相提出“意象”的概念，其核心还是倡比、兴而抑赋体，理由是作者的意思不应表达得太直接、太浅露，而要经由形象或场面自然而然地流露出来。他批评杜甫《北征》、韩愈《南山》等诗“漫敷繁叙，填事委实”，仍是为了突出诗“贵情思而轻事实”的审美特征。

对“诗史”之说辨证尤力的是李东阳的弟子杨慎。《升庵诗话》卷四《诗史》云：

宋人以杜子美能以韵语纪时事，谓之“诗史”。鄙哉宋人之见，不足以论诗也。夫六经各有体，《易》以道阴阳，《书》以道政事，《诗》以道性情，《春秋》以道名分。后世之所谓史者，左记言，右记事，古之《尚书》、《春秋》也。若《诗》者，其体其旨，与《易》、《书》、《春秋》判然矣。《三百篇》皆约情合性而归之道德也，然未尝有道德字也，未尝有道德性情句也。二《南》者，修身齐家其旨也，然其言琴瑟钟鼓，苕菜，夭桃秣李，雀角鼠牙，何尝有修身齐家字耶？皆意在言外，使人自悟。至于变风变雅，尤其含蓄，言之者无罪，闻之者足以戒。如刺淫乱，则曰“雝雝鸣雁，旭日始旦”，不必曰“慎莫近前丞相嗔”也；悯流民，则曰“鸿雁于飞，哀鸣嗷嗷”，不必曰“千家今有百家存”也；伤暴敛，则曰“维南有箕，载翕其舌”，不必曰“哀哀

寡妇诛求尽”也；叙饥荒，则曰“群羊殍首，三星在罍”，不必曰“但有牙齿存，可堪皮骨干”也。杜诗之含蓄蕴藉者，盖亦多矣，宋人不能学之。至于直陈时事，类于讪讦，乃其下乘，而宋人拾以为己宝，又撰出“诗史”二字以误后人。如诗可兼史，则《尚书》、《春秋》可以并省。又如今俗卦气歌、纳甲歌，兼阴阳而道之，谓之“诗易”可乎？

毋庸讳言，杨慎的立论是并不周密、严谨的。首先，以“诗史”二字评说杜甫的作品并非始于宋人，而首见于唐代孟棨的《本事诗》。“诗史”的含义，当然包括“以韵语纪时事”在内，但唐人以“诗史”赞美杜甫，则又指他在对社会生活的展现中抒发了自身丰富深沉的感情。杨慎用“以韵语纪时事”总括“诗史”之义，有欠周全。其二，杨慎认为《诗经》无“讪讦”之句，这也与事实不符。明摆着的例证如《魏风·葛屨》：“维是褊心，是以为刺。”《陈风·墓门》：“墓门有梅，有鸛萃止。夫也不良，歌以讯之。讯予不顾，颠倒思予。”《小雅·节南山》：“家父作诵，以究王讟，式讹尔心，以畜万邦。”《小雅·何人斯》：“为鬼为蜮，则不可得。有靦面目，视人罔极。作此好歌，以极反侧。”故王世贞《艺苑卮言》卷四驳杨慎曰：“其言甚辩而核，然不知向所称皆兴比耳。《诗》固有赋，以述情切事为快，不尽含蓄也。语荒而曰‘周馀黎民，靡有孑遗’，劝乐而曰‘宛其死矣，它人人室’，讥失仪而曰‘人而无礼，胡不遄死’，怨谗而曰‘豺虎不受，投畀有昊’，若使出少陵口，不知用修何如贬剥也。且‘慎莫近前丞相嗔’，乐府雅语，用修乌足知之。”

但瑕不掩瑜，虽有局部的失误，杨慎之见仍具有重要的理论价值。其一，杨慎不满于“诗史”之说，旨在反对过多地将诗与政治、国运的盛衰联系在一起。季札评诗，侧重于与时政的关联；

孔子教儿子学《诗》，目的是“授之以政”；郑玄撰《诗谱》，将季札的方法推而广之，更加系统化。在他们眼中，诗只是政教的工具而已，诗的价值全在于它所传达的“意”或“义”，在于它是“有关系”之言。中国的知识阶层，对于扮演重要社会角色具有强烈持久的热情。他们的人生理想首先是入世的，出世只是置身逆境时的补充、调节；而所谓人世，又狭隘地指向“济天下”的目标：“正心、诚意、修身、齐家、治国、平天下。”在这一人生理想中，包括了三个核心局面：道德、政治与处世技巧。修身是个人的道德秩序的建立；齐家是个人道德秩序在家族或宗族中的推广；治国平天下一方面可看作个人道德秩序转化为政治伦理秩序，另一方面又与适宜的处世技巧分不开。武断地说，道德、政治与处世技巧在中国是三位一体的东西，一种精神成果是否重要，大抵视它与这三位一体的结合物之间的疏密程度而定。比如，先秦曾一度活跃的逻辑学的研究，秦汉以后就湮没无闻了，因为逻辑学较少具体可感的政治的、处世的作用；中国的科学家一向地位很低，原因亦在于斯。这是从反面来看。就正面而言，读书人的目的从来不是为了仅仅做一名文人，而是要“学成文武艺，货与帝王家”；他们即使埋下头来著书立说，心里也是想着天下、国家：孔子著《春秋》，意在使乱臣贼子惧；司马光撰通史，索性名为《资治通鉴》。经、史、子、集的座次就是根据它们与道德、政治、处世艺术的距离远近而排定的，郑玄等人强调诗须“有关系”，也与这种特殊的文化氛围密切相关。但事实上，一首诗对读者的吸引力，并不取决于它是否“有关系”，或“关系”的疏密。当然不是说社会生活内容不重要，只是说社会生活内容只是整个美感经验的一部分。如果没有艺术化的表达，是谈不上吸引读者的，能否称为诗还是一个疑问。可以举两个极端的例子。明清时期有两部名为“诗史”的书，一本十五卷，旧题明顾正谊撰（相传实为明唐汝询作），“是书以列朝

纪传编为韵语，各为之注，以便记诵，不过蒙求之类”^①；一本十二卷，清葛震撰，“是书于历代帝王各以四言韵语括其始末，起自盘古，终于有明。据康熙癸未钟国玺序，其书尚有全注，此特先刊其正文。然读史之学，在于周知兴废始末。此书如为童稚设，则事无注释，断乎不解为何语，诵之何益。如曰成人读之，可不须注，世乌有已成人尚诵此种书者乎？所谓进退无据也。”^②这种“诗史”，我们之所以不将之视为文学，就因为它虽“有关系”，却没有经过艺术的陶冶。杨慎经由对“诗史”概念的思考，提醒我们注意到这一事实，也表现出了他作为一个诗论家的艺术感受力。其二，杨慎不满于“诗史”之说，旨在对杜甫“以文为诗”的某些作法提出批评，以期引起世人的警醒。郑善夫是明代甚为推崇杜甫的作家之一，连他也觉得杜甫的诗存在若干失误：“诗之妙处，正在不必说到尽，不必写到真，而其欲说欲写者，自宛然可想。虽可想而又不可道，斯得风人之旨。杜公往往要到真处尽处，所以失之。”“长篇沉著顿挫，指事陈情，有根节骨格，此杜老独擅之能，唐人皆出其下。然正不以此为贵，但可以为难而已。宋人学之，往往以文为诗，雅道大坏，由杜老启之也。”^③晚明谢肇淛也在《小草斋诗话》中说：“少陵以史为诗，已非风雅本色。”“诗不可太著议论……不可太述时政……故子美《北征》，退之《南山》，乐天《琵琶》、《长恨》，微之《连昌》，皆体之变，未可以为法也。”而杨慎则不仅看出了杜诗之“失”，还由“诗史”概念入手，纲举目张地标出问题的症结，目光如炬，确乎高人一筹。其三，杨慎不满于“诗史”之说，旨在反对涉理路、落言筌的倾向。这种倾向在宋代臻于极盛，诚如严羽《沧浪诗话·诗辨》所说：“其末流甚者，叫噪怒张，殊乖忠厚之风，殆以骂詈为诗。诗而至此，可谓一厄也，可

① 《四库全书总目》史评类存目二。

② 《四库全书总目》史评类存目二。

③ 转引自陈田辑《明诗纪事》丁签卷四。

谓不幸也。”由此之故，杨慎评“诗史”之说而落脚于“宋人”，一再说“鄙哉宋人之见，不足以论诗”，“宋人不能学之”，“宋人拾以为己宝”，其理论的针对性是不难把握的。

以上所述，大体侧重于从“诗贵情思而轻事实”的角度表示对杜甫“博涉世故”的不满，这是明人辨证“诗史”之说的第一个层面，也是核心层面。另两个层面的内容没有这么丰富，重要性也逊色得多。但作为辨证“诗史”之说的有机组成部分，还是有必要稍加梳理。

明人辨证“诗史”之说的第二个层面是：从叙事技巧的角度论证杜甫并非唯一当得起“诗史”之称的诗人。胡应麟《诗薮》内编卷一：“四言之赡，极于韦孟。五言之赡，极于《焦仲卿》。杂言之赡，极于《木兰》。歌行之赡，极于《畴昔》、《帝京》。排律之赡，极于《岳州》、《夔府》诸篇。虽境有神妙，体有古今，然皆叙事工绝。诗中之史，后人但知老杜，何哉！”这里，胡应麟将“诗史”理解为一种卓越的叙事境界，认为“叙者工绝”者，在中国古典诗中并非只有老杜一人。因此，即使要用“诗中有史”赞人，也不应仅仅注意老杜。

胡应麟对中国古代叙事诗的观照应该引起足够的注意。闻一多曾在《文学的历史动向》一文中指出：中国、印度、希腊和以色列四个古老民族在上古同时歌唱起来。但印度、希腊的歌讲着故事，而中国、以色列的歌则是抒情的咏叹。由此，直到南宋，抒情诗一直是中国文学的主要样式，有别于欧洲从史诗悲剧向小说的发展途径。在这里，闻先生强调了中国古代诗歌的抒情特征，这种强调是有意义的。然而，主色调并不是唯一的色调。正如古希腊时代也有过抒情诗人品达那样，中国古代的叙事诗所取得的成就不应评价太低。

中国的叙事诗在《诗经》中已经萌芽。《大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《灵台》、《大明》、《文王有声》等，依次

排列下来，俨然一部周部族的开国史诗。^①这些作品大都具有较强的纪事性，但情节往往极为简单，重血缘谱系而轻戏剧情境，多直述事件结果而少冲突描写，还不能说是纯粹的叙事诗。早期的汉代五言乐府，如《陌上桑》、《羽林郎》、《东门行》、《病妇行》、《上山采蘼芜》等，标志着中国纯粹叙事诗的诞生，其特征是：创造戏剧情境，并作客观的呈现。作为早期叙事诗，其不足主要表现在：诗呈现的核心基本上是一场对话，是用铺陈手法展示对话情境中的人物，情节的叙述未能成为全诗的主导面。由展示戏剧情境到展示戏剧情节，由关注一个场景到关注事件的发展变化，这是叙事诗臻于较高阶段的两个必要条件。以这样的标准来衡量，《古诗为焦仲卿妻作》（即胡应麟说的《焦仲卿》）和蔡琰《悲愤诗》是当之无愧的。“叙事诗作为文学之一种，并不就不再抒情或表现人物的内心。因为展示人物之内心原是一切文学的共同的本质。叙事文学之不同于抒情文学，其间主要的区别之一，亦正在于它所注重的心理类型，乃是人须决定其自我命运之行动的抉择。因此叙事文学的基本兴味正在于：人物在情境中如何选择其反应之行动，其心理的影响因素与决定动机为何，以及透过情节之继续发展，展示其选择与行动的终究结果为何，因而能够透过动机与结果的双重向度，观照人类的种种自我抉择之行动所展现的人性意志与悠渺天命的深远意义。因此，借行动选择之因果的展示，以导引读者达到‘究天人之际’的‘知命’，正是一切叙事文学所以塑造其文类所呈现的心理历程的特质。”^②《古诗为焦仲卿妻作》和蔡琰《悲愤诗》就充分地体现了这种特质。但二者体现的方式有所不同：《古诗为焦仲卿妻作》用第三人称叙事，蔡琰《悲愤诗》用第一人称自叙，构

① 刘大杰《中国文学发展史》（上海古籍出版社1963年版），陆侃如、冯沅君《中国诗史》（作家出版社，1956年）等均有类似意见。

② 柯庆明《苦难与叙事诗的内型》，《文学义综论》第83页，春风文艺出版社，1988年3月。

成中国古代叙事诗的两种类型。北朝时代的《木兰诗》以第三人称叙事，与《古诗为焦仲卿妻作》属于同一类型。

杜甫的叙事诗大体是沿着上述两种类型而创作的。《北征》、《自京赴奉先咏怀五百字》基本采用第一人称自叙方式，《石壕吏》等基本采用第三人称叙述方式，而且，这些诗依然是五言的。这种情形表明，杜甫的那些为他赢得了“诗史”赞誉的叙事诗，并不是凭空出现的，汉代以来的叙事诗传统是他取资和仿效的对象。因此，如果我们肯定杜甫“叙事工绝”，无愧于“诗史”之称，那么，就不能数典忘祖，将《古诗为焦仲卿妻作》、《木兰诗》等置之脑后。“诗中有史，后人但知老杜，何哉！”胡应麟对古代叙事诗的观照和清理，将杜甫的叙事诗放在文学史长河中加以考察的努力，显示了一个学者的睿智和深刻。

明人辨证“诗史”之说的第三个层面是：从是否真实可信的角度对杜甫提出批评。杨慎《升庵诗话》卷十二《滕王》：“杜子美《滕王亭子》诗：‘民到于今歌出牧，来游此地不知还。’后人因子美之诗，注者遂谓滕王贤而有遗爱于民，今郡志亦以滕王为名宦。予考新、旧《唐书》，并云元婴为荆州刺史，骄佚失度。太宗崩，集宦属燕饮歌舞，狎昵厮养。巡省部内，从民借狗求置，所过为害，以丸弹人，观其走避则乐。及迁洪州都督，以贪闻。高宗给麻二车，助为钱缗。小说又载其召属宦妻于宫中而淫之。其恶如此，而少陵老子乃称之，所谓‘诗史’者，盖亦不足信乎？未有暴于荆、洪两州而仁于阆州者也。”在杨慎看来，既然称之为“诗史”，它所表达的内容就应具有史家的严肃性和可信性，否则就当不起这一称呼。中国文化对于史书的实录品格是格外重视的。

明人辨证“诗史”之说，既曾在褒的意义上使用“诗史”一词，又曾在贬的意义上使用“诗史”一词。属于褒的，如胡应麟《诗数》内编卷一：“（杜诗）言理近经，叙事兼史，尤诗家绝

睹”属于贬的，如谢榛《四溟诗话》卷一：“用事多则流于议论。子美虽为‘诗史’，气格自高。”尤其是杨慎《升庵诗话》卷十一《诗史》一则。在我们看来，从贬的角度使用和讨论“诗史”概念，尤其值得注意，因为这显示了明人的独特眼光、表达了他们在反省中国古典诗时的创获。袁震宇、刘明今《明代文学批评史》第八章《晚明的诗义批评(上)》指出：“在焦竑之前，明人论诗多反对诗史之说，以博学著称的杨慎也是如此。盖自明初高棅的《唐诗品汇》盛行，以格调体制讲评诗歌，成为学习写诗的不二法门。李东阳自称‘予辈留心体制’，提倡写诗‘一月为一体’。在这样的风气影响下，总集都是按体编选，别集大都是按体制分门别类。其结果是作者各体的风格比较清晰，易于品味把握，而要由其诗文进而知人论世，却甚困难。”明人不满足于“诗史”之说，自与他们重视诗的格调体制有关，但从更深刻的意义上说，乃是诗“贵情思而轻事实”这一命题的展开与深化。亚里士多德曾针对诗说过一句充满智慧的话：“宁可要似乎可能的不可能而不要未必会有可能的可能。”英国文学批评家艾·阿·理查兹则称诗的语言为情感语言，在诗中，陈述服从于感情。他在《意义的四大种类》中讨论了陈述服从于感情的种种方式：“一个诗人可以歪曲他的陈述；他的陈述可以与他所处理的主题毫无逻辑关系；他可以用隐喻或其他方式提出一些逻辑上毫不相干的进行思考的事物；他可以用逻辑上的胡说八道，哪怕在逻辑上很可能是琐碎的、愚蠢的东西；所有这些都是为了诗中语言的其他作用——表达感情，调节语气，或是达到其他目的。如果他达到了上述其他方面的目的，那么任何读者(那些至少是理解他应该被理解的意义的人)都不能对他进行什么有效的指摘。”理查兹嘲笑那些“很严肃地对待诗中所有的陈述”的人，比如“我的灵魂是扬帆的船”，他们认为对心理学没做出任何有益的贡献，“看起来，这是一种荒唐的误解”。诗是一种精神。许多诗

句表面看去是陈述，其实不过是感情、语气、目的等的装饰形式和间接表达。理查兹的学生，同为英国人的威·燕卜苏(1906—1984)则称诗的语言为含混语言。含混的作用是诗歌的基本要素之一。所谓“含混”，可以意味着你的意思不确定，意味着有意表示好几种意义，意味着可能指二者之一或二者兼指，意味着一项陈述有多种意义。在诗中，具有重要意义的是气氛而不是事实的陈述。而美国新批评派的关键人物之一克林斯·布鲁克斯(1906—)对历史分析方法的排斥尤其果决，甚至假设伟大的诗作中存在着超越具体文化背景条件的某些绝对原则。他在《诡论语言》中雄辩地说：“科学的趋势必须使其用语稳定，把它们的引申意义严格地固定起来。诗人的趋势恰好相反，是破坏性的，他用的词不断地在互相修饰，从而互相破坏彼此的词典意义。”

“诗人必须靠比喻生活。但是比喻并不存在于同一平面上，也并非边缘整齐地贴合。各种平面在不断地倾倒，必然会有重迭、差异、矛盾。甚至最直截了当、朴实无华、简洁明快的诗人也比我们所设想的更经常地被迫使用诡论，只要我们对他们使用的技巧足够敏感就能发觉。”他注意到一个事实：只有比喻才能表达微妙的情感状态，相反，比喻在事实或真理的陈述中却往往不够准确。诗人靠比喻生活，也就是说，诗人不能靠陈述(事实或真理)生活。这与诗“贵情思而轻事实”的命题不谋而合。

理论是一柄双刃剑。在它割开某一疑团时，也可能划伤自己的手。如果我们平心静气，不难承认一个事实：历史性的论述，只要读者相信，就足以诱发某种感情；而一切诗歌只要与历史隔绝，就会导致情感的公式化。有鉴于此，明代中后期，有关知人论世的说法又逐渐浮出水面。如王世贞《邹黄州鹪鹩集序》：“夫古之善治诗者莫若钟嵘、严仪，谓某诗某格某代，某人诗出某人法。今乃悟其不尽然，以为治诗者毋如《乐记》云：

‘治世之音安以乐，乱世之音怨以怒，亡国之音哀以思。’如是



三者以观世足矣。”又如焦竑《青溪山人诗集序》：“古今称诗莫盛于李、杜，学者诵其诗，莫不思论其世，至为谱其年以传。盖自毛、郑以来皆然。……故李、杜之诗编年为序，岂独行役之往来，交游之聚散，与夫文艺之变幻，犁然可考；而时之治乱升降，亦略具焉。昧者取其编，门分类析，而因诗以论世之义日晦，余尝叹之。”周明宇的《青溪山人诗集》系编年体，故焦竑誉之为“诗史”。王世贞和焦竑的话，从理论建设的意义上看，只是传统“诗史”观念的翻版，但它针对的弊端是文学创作中感情类型化的肤廓现象，这样来看，就有特殊的意义了。

李维桢(1547—1626)对杜甫的长篇叙事诗的评价也应从这个角度来考察。李东阳、何景明、王廷相、杨慎等人论诗，轻事实而重情思，故对“诗史”之说颇多微词。李维桢却从明代的创作现状意识到，完全割断诗与史的联系，已造成感情的类型化即肤廓之弊。“夫诗可以观，以今人诗观今人，何不类之甚也？”^①感情一旦类型化，今人诗和古人诗所抒之情就见不出区别了。因此，他认为，诗中还是应该有“史”，其《游太初乐府序》引元稹语论杜诗曰：“近代惟杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》诸歌行即事名篇，无有依傍。”显然地，他关注的是诗中有“事”，有诗人所处时代发生的“事”。他还从理论上系统地提出了必须重“事”的主张。其《汲古堂集序》云：

诗文大旨有四端，言事、言理、言情、言景，尽之矣。

六代而前，三唐而后同此，宇宙宁能外事、理、情、景？

又《朱修能诗跋》：

诗之所以为诗，情、景、事、理，自古迄今，故无二道。惟才识之士，拟议以成变化，腐臭可为神奇，安能离去古人，别造一坛宇耶？离去古人而自为之，譬之易四肢五官以为人，则妖孽矣。

^① 李维桢《端溪堂诗序》。

在这两段话中，李维桢虽然情、景、事、理并提，但目光所注，却在“事”字。理由很简单，“情”、“景”为七子派常谈，如谢榛《四溟诗话》卷三：“作诗本乎情景”，“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗”。卷四：“诗乃摹写情景之具，情融乎内而深且长，景耀乎外而远且大。”“理”则为性气诗派的熟话头，而且，李维桢对以理为诗向来心存戒备，其《邓太素诗序》云：“大江以西故多理学大儒，而理学之文与诗法似不相入，学诗者袭之，味如嚼蜡。”所以，李维桢的创获在于强调情、景之外，“事”也是诗的要素之一。他重视“事”，因而对宋元诗并不歧视：“以宋元人道宋元事，即不敢望雅颂，于十五国风者宁无一二合耶？……宋诗有宋风焉，元诗有元风焉，采风陈诗，而政事学术，好尚习俗，升降污隆，具在目前。”“事”常是某种感情产生的实际原因，写出这一原因，感情就可望具体化，易于被理解和相信。也许这确是纠正肤廓之弊的有效途径。

二、诗、乐关系的梳理

英国作家布朗(1715—1766)曾在《诗歌与音乐的兴起、融合、兴盛、进展、分离以及败坏》(1763)一文中条分缕析而“揣测性地”叙述诗歌发展的历史。他搜集了世界各地的诸多例证，然后得出结论：各个民族中都形成过一种最初的“歌、舞、诗三位一体的汇合”。韵文先于散文，因为“对旋律和舞蹈的自然感情，势必把伴奏歌曲推向一种谐和的节奏”。随着文明的推进，所有的艺术开始分门别类。诗人、音乐家、艺术立法者的统一消失了，于是产生出相互区别的艺术类型。^①

① 据雷纳·韦勒克著《近代文学批评史》第 卷第 169 页，上海译文出版社，1987 年 3 月。

这位布郎先生，在中国不难找到他的知音。从较早的文献资料来看，《尚书·尧典》的一段文字应首先予以注意：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”在文学发展的初期，诗、乐是紧密联系在一起的，同样起着“言志”和教育人的作用。二者虽然在后来发展成为两个独立的部门，但它们依然分而不离。明代学者胡应麟相当深入地探讨过这一问题，他在《诗数》内编卷一中说：“《三百篇》荐郊庙，被弦歌，诗即乐府，乐府即诗，犹兵寓于农，未尝二也。诗亡乐废，屈、宋代兴，《九歌》等篇以侑乐，《九章》等作以抒情，途辙渐兆。至汉《郊祀十九章》，《古诗十九首》，不相为用，诗与乐府，门类始分，然厥体未甚远也。如《青青园中葵》，曷异古风；《盈盈楼上女》，靡非乐府。魏文兄弟崛起，建安拟则前规，多从乐府、唱酬新什，更创五言，节奏既殊，格调复别。自是有专工古诗者，有偏长乐府者。梁、陈而下，乐府、古诗变而律绝，唐人李、杜、高、岑，名为乐府，实则歌行。张籍、王建，卑浅相矜；长吉、庭筠，怪丽不典。唐末、五代，复变诗馀。宋人之词，元人之曲，制作纷纷，皆曰乐府，不知古乐府其亡久矣。”这里谈诗与乐府的关系，实即谈诗与乐的关系。

诗与乐的共生性特点启示我们，诗的本质之一是其音乐性。苏联学者莫·卡冈《艺术形态学》一书指出：“我们所考察的文学形式的系谱，分布在语言艺术和音乐相毗邻和相对峙的方向上……语言创作形式从散文向诗歌的运动，正是面向音乐的运动。”杨庆存根据这一理论，从诗歌、散文发生、发展和演变的历史动态中考察文学处于始源形态时语言上的两种表达类型，一是讲述性语言，一是歌唱性语言。他所得到的结论是：讲述性语言“以表意为旨归，语言较为简单、直接、朴实、明了，而发音平缓，声音振幅波动较小，声调变化幅度不大”；歌唱性语言

“则以抒情为目的，由于这种语言主要依靠借助于声音的高下抑扬、轻重缓急、顿挫起伏等倾泻内心的情感，从而形成音调的大幅度变化和强烈鲜明的振幅以及规则性的旋律，与音乐融为一体，因此，这种歌唱性的语言自诞生之日起，即具有音乐的属性，成为音乐的附属物。讲述性语言和歌唱性语言是‘前艺术’时期的两大基本语言形式，它们分别形成了这一时期仅有的两种文学形态——散文与诗，而后世千变万化的各种文学形式，也都是这两种基本的语言类型发展变化和组合复生的结果”。“我们可以从中获得一直为学人所忽略的重大的启示：音乐对于区分文学类式具有举足轻重的作用，音乐性是鉴定文体归属的试剂和媒介。”“我们完全可以将‘音乐性’的有无，作为区分文学类型的‘另外一个’根据，作为界划诗、文分疆的唯一标准。”^①雷纳·韦勒克在其《近代文学批评史》第一卷第九章《狂飙突进与赫尔德》中评述德国批评家赫尔德(1744—1803)时注意到：他“越来越承认诗歌的基础是语言和语言的音响。他要求我们‘不单单用眼睛’去阅读一位诗人。‘同时要聆听，或者尽可能地把他的诗作朗诵给别人听。抒情诗应当那样去读……它们的精神、起伏、生命随着音响而呈现出来。’他把自己的莎士比亚抒情诗德译本寄赠一位友人时建议说：‘你只能吟咏，不能阅读。’他再三强调诗歌的音响和格律，指责德尼斯《莪相诗篇》德译本中的格律处理不当。他本人的韵文译作不少，全部着眼于模拟原作的音响，音调，格律。这样一种诗歌概念自然是抒情性的。‘抒情诗是以最高级的语言的谐音来完美地表达或再现情绪。’这是他后期下的定义，然而即便在其最早的散论中我们还是找到了关于颂歌和抒情诗历史的两篇概述。颂歌是‘情感的头生子，诗歌的本源，诗歌生命的胚胎。’这种看法是跟下述看法联系在一起

① 杨庆存《古代散文的研究范围与音乐界界的分野模式》，《文学遗产》1997年第6期第9—10页。

的：诗歌和音乐之间曾经存在着一种原始的统一，诗歌和音乐结合时最有力量，诗人和作曲者原本是两位一体的”^①。这表明，将音乐与诗视为一体，是一种很有影响力的观点。

尽管如此，历史上仍不乏努力将诗与乐区别之的学者。唐孔颖达《经解篇·正义》曾说：“然诗为乐章，诗乐是一，而教别者。若以声音干戚以教人，是乐教也；若以诗辞美刺讽谕以教人，是诗教也。”南宋朱熹尤其轻视诗的音乐性，《朱子语类》卷三十七《答陈体仁》：“诗之作本为言志而已……是以凡圣贤之言诗，主于声音少，而发其义者多，仲尼所谓‘思无邪’，孟子所谓‘以意逆志’者，诚以诗之所以作，本乎其志之所存……得其志而不得其声音有矣，未有不得其志而能通其声音也……故愚意窃以为……志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡，不害本之存。”孔颖达和朱熹的说法提醒我们：凡偏重诗教和“言志”的学者，对“乐”都是轻视的。“乐”本是与抒情性联在一起的。

时至明代，对于音乐性的重视成为主流诗学的基本立场，如宋濂《刘兵部诗集序》：“才称矣，非加稽古之功，审诸家音节体制，不能有以究其施。”林弼《熊太古诗集序》：“古文无古人之气骨，则不臻于雄浑典雅之妙；诗无古人之音节，则徒为秣纤靡丽，而无温厚和平之懿矣。”王损斋《郁冈斋笔麈》卷四：“唐之歌失而后有小词；则宋之小词，宋之真诗也。小词之歌失而后有曲；则元之曲，元之真诗也。若夫宋元之诗，吾不谓之诗矣；非为其不唐也，为其不可歌也。”高棅《唐诗品汇·总序》也把声律作为评定诸家高下的一个重要依据。但专以声音论诗，将音乐性视为诗的原生属性和根本属性，却不可不推李东阳为代表。《麓堂诗话》说：“陈公父论诗专取声，最得要领。潘应昌尝谓予：诗，宫声也。予讶而问之，潘言其父受于乡先辈曰：‘诗有五声，全备者少，惟得宫声者为最优，盖可以兼众声也。

① 汉译本《近代文学批评史》第 一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社，1987 年 3 月

李太白、杜子美之诗为宫，韩退之诗为角，虽百家可知也。’予初欲求声于诗，不过心口相语，然不敢以示人，闻潘言始自信，以为昔人先得我心。”他自述以声论诗的心路历程，可视为其诗学体系的自报家门。

从诗的起源处把握诗、乐关系是李东阳诗学的基点。《麓堂诗话》开卷即云：“诗在六经中别是一教，盖六艺中之乐也。乐始于诗，终于律，人声和则乐声和。又取其声之和者，以陶写情性，感发志意，动荡血脉，流通精神，有至于手舞足蹈而不自觉者。后世诗与乐判而为二，虽有格律，而无音韵，是不过为排偶之文而已。使徒以文而已也，则古之教，何必以诗律为哉？”在他看来，诗必须有声韵节奏之美，可以咏歌，否则不过是“排偶之文”。李东阳这一看法是精当的。朱自清《论朗读》一文曾引述黄仲苏《朗读法》关于“朗诵腔调”的四种类型：

一曰诵读 诵谓读之而有音节者，宜用于读散文。如四书、诸子、《左传》、四史以及专家文集中之议、论、说、辨、序、跋、传记、表、奏、书札等等。

二曰吟读 吟，呻也，哦也。宜用于读绝诗、律诗、词曲及其他短篇抒情韵文如咏、歌之类。

三曰咏读 咏者，歌也，与咏通，亦作永。宜用于读长篇韵文，如骚赋、古体诗之类。

四曰讲读 讲者，说也，谭也；说乃说话之“说”，谭则谓对话。宜用于读语体文。

朱自清先生大体同意黄说，但根据他“所知道的实际情形和个人的经验”，认为“吟读和咏读可以并为一类，叫做‘吟’”。^①经过这样的区分，“吟”与“诵读”正好成为对照，由此可以见出诗、文在“音调节奏”方面的要求确有区别。也许可以顺便指出，“格调”之“调”的一个重要内涵即“音调节奏”。

① 《朱自清古典文学论文集》第148页，上海古籍出版社，1981年7月。

由于李东阳格外重视诗的音韵节奏之美，他的诗学重点很自然即为声调问题：

古诗歌之声调节奏，不传久矣。比尝听人歌《关雎》、《鹿鸣》诸诗，不过以四字平引为长声，无甚高下急之节，意古之人不徒尔也。今之诗，惟吴、越有歌。吴歌清而婉，越歌长而激，然士大夫亦不皆能。予闻者，吴则张亨父，越则王古直仁辅，可称名家。亨父不为人歌，每自歌所为诗，真 hands 舞足蹈意。仁辅性亦僻，不时得其歌。予值有得意诗，或令歌之。因以验予所作，虽不必能自为歌，往往合律，不待强致，而亦有不容强者也。

今之歌诗者，其声调有轻重清浊长短高下缓急之异，听之者不问而知其为吴为越也。汉以上古诗弗论。所谓律者，非独字数之同，而凡声之平仄，亦无不同也。然其调之为唐为宋为元者，亦较然明甚。此何故耶？大匠能与人以规矩，不能使人巧。律者，规矩之谓，而其为调，则有巧存焉。苟非心领神会，自有所得，虽日提耳而教之，无益也。

李东阳认为，律诗的字句平仄虽有一定，但唐、宋、元二代的律诗风格却各不相同，这表明，诗的差别主要不在于平仄之异，而在于声调的清浊缓急长短高下之异，吴歌之不同于越歌，即是由声调不同所造成的。他自己的诗，也很讲求独特的“声调节奏”。李东阳还注意到，不同的诗体有着不同的声调：“古律诗各有音节，然皆限于字数，求之不难。惟乐府长短句，初无定数，最难调叠。然亦有自然之声。古所谓‘声依永’者，谓有长短之节，非徒永也。故随其长短，皆可以播之律吕，而其太长太短之无节者，则不足以为乐。今泥古之成声，平仄短长，句句字字，摹仿而不敢失，非惟格调有限，亦无以发人之情性。若往复讽咏，久而自有所得。得于心而发之乎声，则虽千变万化，如珠之走盘，自不越乎法度之外矣。如李太白《远别离》、杜子美

《桃竹杖》，皆极其操纵，曷尝按古人声调？而和顺委曲乃如此。固初学所未到。然学而未至乎是，亦未可与言诗也。”^①与这种情形相似，不同的诗人，其声调也有其独特之处。李东阳拿杜甫与唐代其他诗人对比，说：“长篇中须有节奏，有操、有纵、有正、有变，若平铺稳布，虽多无益。唐诗类有委曲可喜之处，惟杜子美顿挫起伏变化不测，可骇可愕，盖其音响与格律正相称。回视诸作，皆在下风。然学者不先得唐调，未可遽为杜学也。”^②

李东阳不止一次讨论“格”的问题。在他那儿，“格”包含了几种不同的含义。一、指各种诗体的不同风格，《麓堂诗话》说：“古诗与律不同体，必各用其体，乃为合格。”“体”

“格”即体裁风格。二、指各个时代的不同风格，即时代风格。

《麓堂诗话》又说：“诗必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主声。闻琴断知为第几弦，此具耳也。月下隔窗辨五色线，此具眼也。费侍郎廷言尝问作诗，予曰：试取所未见诗，即能识其时代格调，十不失一，乃为有得。”“汉、魏、六朝、唐、宋、元诗，各自为体。譬之方言，秦、晋、吴、越、闽、楚之类，分疆划地，音殊调别，彼此不相入。”这两段中的“体”与“格”含义相同，均指时代风格。大体上可以说：“格”就是“体格”，包括体裁风格和时代风格。李东阳自许既“具眼”，又“具耳”，既能辨“格”，又能别“调”，那么“格”与“调”之间的关系如何呢？考察诗的风格有两种角度，或从语言着手，考察其措辞的雅俗、句式的长短等；或从诗与乐的同构着眼，考察诗所传达的“情思”。李东阳主要采用第二种角度，因而，在“格”、“调”二者中，他更看重的是“调”，是诗的“音调节奏”。李东阳以中国古代音乐中的五声（宫、商、角、徵、羽）来

① 《麓堂诗话》。

② 《麓堂诗话》。



比拟各种风格的诗，并表示他最喜欢宫声即李太白、杜子美之诗，而对角声（韩退之诗）、商声（刘长卿诗）则不无间言。在诸调中，他何以格外推崇宫声？“这是从诗与音乐所给予人的那种类似的审美感受出发，借用音乐术语来指称诗的情调，或曰诗的艺术风格。”“宫是我国古代音乐中最基本的调式，调性典雅沉重，所以说‘最优’、‘可以兼众声’。李、杜之诗是我国古代诗歌的典范，风格壮阔而丰富，即正调，故比之为宫。韩愈之诗‘横空盘硬语’，走人奇险、高亢一路，故比之为角。这里已经表现出李东阳强调诗的格调，就是为了提倡以李杜为代表的盛唐诗的那种宽宏而丰富的时代格调。”^①

在诗、乐浑然未分的时代，并无所谓声律一说。因为只要吟唱起来顺畅动听就行，不必遵循特别的格律。诗乐分离以后，为了追求音乐性的美，于是探索出一套规则，南朝齐梁之际沈约的声律论因而应运而生。沈约为人所熟悉并常提起的是他的四声八病之说，而其理论的精髓实在他的《宋书·谢灵运传》中的一段话：

若夫敷衽论心，商榷前藻，工拙之数，如有可言。夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异，妙达此旨，始可言文。至于先士茂制，讽高历赏，子建“函京”之作，仲宣“灞岸”之篇，子荆“零雨”之章，正长“朔风”之句，并直举胸情，非傍诗史，正以音律调韵，取高前式。自骚人以来，此秘未睹。至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，匪由思致。张、蔡、曹、王，曾无先觉；潘、陆、谢、颜，去之弥远。世之知音者，有以得之，知此言之非谬。如曰不然，请待来

① 成复开、蔡钟翔、黄保真《中国文学理论史》（一）第57页，北京出版社，1987年7月。

哲。

这篇传论“商榷前藻”，包含了若干深刻的思想。先秦时代，《尚书》说“声依永，律和声”，《周礼》说“六律为之音”，已隐约含有以声律论诗的意味。但那个时代的诗原本就是入乐的，有现成的音律作标准，考校文字的声律并非一件难事。后世的诗，不再入乐，没有定谱；诗人写诗，只需留心文字，不必协于唇齿。在这种背景下，沈约提出声律的问题，真可说是发现了一个未曾被人窥破之“秘”。诗的美感魅力的来源在于动人观感，如果不能摇荡读者的性灵，就未免淡乎寡味了。魏文帝曹丕看出“文以气为主”，体会到“气”的作用；沈约发现了“声”的奥妙，指出“五色相宣，八音协畅”的效果。“气”与“声”相辅，这才将题目的意思说透。因此，要评价沈约的声律论，必须认识到一点，即：四声八病之说不过是沈约确立的一种外在标准，他真正注重的是“音韵天成，皆暗与理合，匪由思致”。音律的种种变化，需要各人自悟，沈约并不打算用几条外在的标准从根本上解决诗的音乐感的问题。

四声八病说作为一种外形的标准，它一出现，就曾带来“使文多拘忌，伤其真美”的负面影响。钟嵘在《诗品》中指责道：“余谓文制本须讽读，不可蹇碍；但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能，蜂腰鹤膝，闾里已具。”为了谨守声律而导致“文多拘忌”，“蹇碍”不通，这样就不仅未能臻于诗、乐结合的境界，反而走向了它的反面。针对这一现象，以声律之学作为论诗重心的谢榛一再指出，流畅优美的音乐感和谨守声律不是一回事，他在《四溟诗话》中举例说：“陈思王《美人篇》云：‘珊瑚间木难。’‘求贤良独难。’此篇两用‘难’字为韵。谢康乐《述祖德》诗云：‘展季救鲁人。’‘励志故绝人。’此亦两用‘人’字为韵。魏晋古意犹存，而不泥声韵。”“古《采莲曲》、《陇头流水歌》，皆不协声韵，而有

《清庙》遗意。”“范德机曰：‘诗当取材于汉魏，而音律以唐为宗。’此近体之法，古诗不泥音律，而调自高也。”（卷一）谢榛的话，涉及到古诗与近体的区别，如朱自清《〈唐诗三百首〉指导大概》所说：“古体诗的声调近乎语言之自然，七言更其如此，只以读来顺口、听来顺耳为标准。”“近体诗的声调却有一定的规律；五、七言绝句还可以用古体诗的声调，律诗老得跟着规律走。”“节奏本是异中有同，同中有异，律诗的平仄式也不外这道理。即使不懂平仄的人只默诵或朗吟这两个平仄式，也会觉得顺口顺耳：但这种顺口顺耳是音乐性的，跟古体诗不同，正和语言跟音乐不同一样。”^①朱自清所说的古、近体之别，除了“古体诗的顺口顺耳没有音乐性”这提法外，其他的谢榛大约都会认可。谢榛说古诗调高，就是从音乐性着眼的。这表明，与沈约一样，谢榛也不打算用几条外在的标准来彻底解决诗的音乐感的问题。

尽管如此，对于声律的讲求在诗、乐分离以后却毕竟是一桩不容忽视的事情，因为这是诗臻于音韵节奏之美的重要途径。美国诗人爱伦·坡（1809—1849）在《诗的原理》中说：“诗的感情可以在绘画、雕刻、建筑、舞蹈各种方式中，特别在音乐中，发展它自己——尤其是在园林的结构中，非常别致地、而且范围很广地发展它自己。不过，我们现在的命题只注意文字所表现的诗的感情。这里让我简单谈谈韵律的问题。我确信以下几点，而且感到心安理得：音乐通过它的格律、节奏和韵的种种方式，成为诗中的如此重大的契机，以致拒绝了它，便不明智——音乐是如此重要的一个附属物，谁要谢绝它的帮助，谁就简直是愚蠢；所以我现在毫不犹豫地坚持它的重要性。也许正是在音乐中，诗的感情才被激动”，“文字的诗可以简单界说为美的有韵律的创

① 《朱自清古典文学论文集》下第362、363页，上海古籍出版社，1981年7月。

造。”^①对于诗的格律与音乐性之间的联系，沈约无疑是了然的，所以他才提出了四声八病之说；谢榛同样是了然的，所以他在《四溟诗话》卷三中说：

刘禹锡曰：“建安里中儿，联歌竹枝，聆其音，中黄钟之羽，其卒章，激讦如吴声。虽伦伫不可分，而含思宛转，有淇澳之艳音也。”唐去汉魏乐府为近，故歌诗尚论律吕。梦得亦审音者，不独工于辞藻而已。

予一夕过林太史贞恒馆留酌，因谈诗法妙在平仄四声而有清浊抑扬之分。试以“东”“董”“栋”“笃”四声调之，“东”字平平直起，气舒且长，其声扬也；“董”字上转，气咽促然易尽，其声抑也；“栋”字去而悠远，气振愈高，其声扬也；“笃”字下入而疾，气收斩然，其声抑也。夫四声抑扬，不失疾徐之节，惟歌诗者能之，而未知所以妙也。非悟何以造其极，非喻无以得其状。譬如一鸟，徐徐飞起，直而不迫，甫临半空，翻若少旋，振翮复向一方，力竭始下，塌然投于中林矣。沈休文固已订正，特言其大概。若夫句分平仄，字关抑扬，近体之法备矣。凡七言八句，起承转合，亦具四声，歌则扬之抑之，靡不尽妙。如子美《送韩十四江东省亲》诗云：“兵戈不见老莱衣，叹息人间万事非。”此如平声扬之也。“我已无家寻弟妹，君今何处访庭闱？”此如上声抑之也。“黄牛峡静滩声转，白马江寒树影稀。”此如去声扬之也。“此别应须各努力，故乡犹恐未同归。”此如入声抑之也。安得姑苏邹伦者，樽前一歌，合以金石，和以琴瑟，宛乎清庙之乐，与之按拍赏音，同饮巨觥而不辞也？贞恒曰：“必待吴歌而后剧饮，其如明月何哉？”因与一醉而别。

夫平仄以成句，抑扬以合调。扬多抑少，则调匀；抑多

① 伍蠡甫主编《西方文论选》下册第500—501页，上海译文出版社，1979年11月



扬少，则调促。若杜常《华清宫》诗：“朝元阁上西风急，都入长杨作雨声。”上句二入声，抑扬相称，歌则为中和调矣。王昌龄《长信秋词》：“玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”上句四入声相接，抑之太过；下句不入声，歌则疾徐有节矣。刘禹锡《再过玄都观》诗：“种桃道士归何处，前度刘郎今又来。”上句四去声相接，扬之又扬，歌则太硬；下句平稳。此一绝二十六字皆扬，惟“百亩”二字是抑。又观《竹枝词》所序，以知音自负，何独忽于此邪？

杜牧之《开元寺水阁》诗云：“六朝文物草连空，天濬云闲今古同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。”此上三句落脚字，皆自吞其声，韵短调促，而无抑扬之妙。因易为“深秋帘幕千家月，静夜楼台一笛风”。乃示诸歌者，以予为知音否邪？

王摩诘《送少府贬郴州》、许用晦《姑苏怀古》二律，亦同前病。岂声调不拘邪？然子美七言，近体最多，凡上三句转折抑扬之妙，无可议者，其工于声调，盛唐以来，李杜二公而已。

所引的这几则，全是谈声律的，而且都是从歌唱的角度来谈声律的。谢榛目光所注，在于“口吻调利”，即诗歌声韵的和谐。刘勰《文心雕龙·声律》说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。韵气一定，故馀声易遣；和体抑扬，故遗响难契。属笔易巧，选和至难；缀文难精，而作韵甚易。”所谓和谐，不是相同或相近的音的重复，而是变化流动中的多样统一，是清浊通流，是阴阳相间，是轻重相接，是平仄交替，是异中之同，是抑扬抗坠之妙。王士禛说：“毋论古、律、正体、拗体，皆有天然音节，所谓天籁也。唐、宋、元、明诸大家，无一字不谐。明何、

李、边、徐、王、李辈亦然。袁中郎之流，便不了了矣。”^①对古典诗的“天然音节”，谢榛及其所属的七子派诗人是花了一番体会功夫的。

就声律辨析的细致而言，谢榛在整个明代甚至在中国古代都是屈指可数的一位。诸如择韵、起结、实字、虚字等，无不在其关注的范围之内。如《四溟诗话》卷一：“诗宜择韵。若秋、舟，平易之类，作家自然出奇；若眸、瓠，粗俗之类，讽诵而无音响；若馊、搜，艰险之类，意在使人难押。”“七言绝律，起句借韵，谓之‘孤雁出群’，宋人多有之。宁用仄字，勿借平字，若子美‘先帝贵妃但寂寞’、‘诸葛大名垂宇宙’是也。”

“五言诗皆用实字者，如释齐己‘山寺钟楼月，江城鼓角风’。此联尽合声律，要含虚活意乃佳。诗中亦有三昧，何独不悟此邪？予亦效颦曰：‘渔樵秋草路，鸡犬夕阳村。’”“凡起句当如爆竹，骤响易彻；结句当如撞钟，清音有馀。郑谷《淮上别友》诗：‘君向潇湘我向秦。’此结如爆竹而无馀音。予易为起句，足成一首，曰：‘君向潇湘我向秦，杨花愁杀渡江人。数声长笛离亭外，落日空江不见春。’”“予初赋《侠客行》曰：‘笑上胡姬卖酒楼，赌场赢得锦貂裘。酒酣更欲呼鹰去，掷下黄金不掉头。’此结亦如爆竹而无馀音。遂更之曰：‘天寒饮罢酒家楼，掷下黄金不掉头。走马西山射猛虎，晚来风雪满貂裘。’”卷二：“‘欢’‘红’为韵不雅，子美‘老农何有罄交欢’、‘娟娟花蕊红’之类。‘愁’‘青’为韵便佳，若子美‘更有澄江销客愁’、‘石壁断空青’之类。凡用韵审其可否，句法浏亮，可以咏歌矣。”“五言律首句用韵，宜突然而起，势不可遏，若子美‘落日在帘钩’是也。若许浑‘天晚日沉沉’，便无力矣。”卷三：“凡字有两音，各见一韵，如二冬‘逢’，遇也；一东‘逢’，音蓬，《大雅》‘鼙鼓逢逢’；四支

① 王士禛等《师友诗传续录》。

‘衰’，减也；十灰‘衰’，音崔，杀也，《左传》‘皆有等衰’；十三元‘繁’，多也；十四寒‘繁’，音盘，《左传》‘曲县繁缨’；四豪‘陶’，姓也，乐也；二萧‘陶’，音遥，相随行貌，《礼记》‘陶陶遂遂’，皋陶，舜臣名。作诗宜择韵审议，勿以为末节而不详考。贺知章《回乡偶书》云：‘少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。’此灰韵‘衰’字，以为支韵‘衰’字误矣。何仲默《九日对菊》诗云：‘亭亭似与霜华斗，冉冉偏随月影繁。’此元韵‘繁’字，以为寒韵‘繁’字亦误矣。予书此二诗，以为作者诫。”这些话着眼于具体诗句，理论色彩虽弱，却显示出一个行家的功力。

在李东阳、谢榛之间，还有两位不能忽略的人物：李梦阳、何景明。胡应麟《诗薮》内编卷五说：“律诗全在音节，格调风神尽具音节中。李、何相驳书，大半论此。所谓俊亮沉着、金石鞞铎等喻，皆是物也。”李、何相驳，即李、何之争。何景明《与李空同论诗书》有云：

夫意象应曰合，意象乖曰离，是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。空同丙寅间诗为合，江西以后诗为离。譬之乐，众响赴会，条理乃贯；一音独奏，成章则难。故丝竹之音要眇，木华之音杀直。若独取杀直，而并弃要眇之声，何以穷极至妙，感情饰德也？试取丙寅间作，叩其音，尚中金石；而江西以后之作，辞艰者意反近，意苦者辞反常，色澹黯而中理披慢，读之若摇鞞铎耳。空同贬清俊响亮，而明柔澹沉着含蓄典厚之义，此诗家要旨大体也。然究之作者命意敷辞，兼于诸义不设自具。若闲缓寂寞以为柔澹，重浊剌切以为沉着，艰诘晦塞以为含蓄，野俚榛积以为典厚，岂惟缪于诸义，亦并其俊语亮节，悉失之矣！

李维桢《彭伯子诗跋》曾谈及李、何的区别所在：“李由北地家大梁，多北方之音，以气骨称雄；何家申（信）阳近江汉，多南方

之音，以才情致胜。”他从“音”的角度辨析二人之异，对我们把握李、何之争颇有启发。何景明偏爱“清俊响亮”的声调，而对雄奇粗犷的“杀直”之音深为不满，所以，当李梦阳劝他改弦易辙，致力于“柔澹沉著含蓄典厚”时，他却将李所向往的“北方之音”斥之为“闲缓寂寞”、“重浊宛切”、“艰诘晦塞”、“野俚褻积”，表示不屑一顾。道不同不相为谋，李、何因趣味不同，终至决裂，并非偶然。但他们的势不两立却共同表明了一点，即李、何对“音节”是非常重视的。

李东阳、李梦阳、何景明、谢榛等人对诗的音乐性的重视，构成了诗“贵情思而轻事实”理论的一个侧面。他们立论的依据，即儒家经典《乐记》。《麓堂诗话》明白无疑地说：“观《乐记》乐声处，便识得诗法。”而《乐记》的基本思想是：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。”音乐是抒情色彩最为浓郁的一门艺术。所以，李梦阳《鸣春集序》说：“物以情徵，窍遇则声，情遇则吟，吟以宣和，宣以乱畅，畅而永之，而诗生焉。故诗者，吟之章而情之自鸣者也。”徐祯卿《谈艺录》说：“情无定位，触感面兴。既动于中，必形于声……盖因情以发气，因气以成声，因声而绘词，因词而定韵，此诗之源也。”李东阳等人重视诗的音乐性，落实下来，即对诗的抒情性的重视。法国象征主义诗人和理论家保·瓦莱里(1871—1945)曾在《诗与抽象思维：舞蹈与走路》中描述道：“诗是一种语言的艺术，某些文字的组合能够产生其他文字组合所无法产生的感情，这就是我们所谓的诗的感情。”“在我内心中，我是这样体验这种感情的：普通世界中各种可能存在的外在的或内在的东西，人物，事件，感情及行动，虽然还是像普通世界中的那些东西，却又突然与我的整个感觉有一种难以言喻的密切。”“它们，请允许我这样说，音乐化了，互相共鸣，并且似乎和谐地联在一起。”“一种音响通过自身唤起一个音乐的世界。”“你们



一旦被那纯正而不易混淆的特别的声响所触动，就立刻会有某种开始的感觉，一个世界的开始，一种完全不同的气氛立即就产生了，一个新的秩序出现了，而你们就会不由自主地酝酿感情来准备接收它。因此这音乐的世界，就连同它联想的广度和感染的深度，存在于你们的内心之中，好像在食盐的饱和溶液里，一个结晶的世界只等着一颗小小的晶体来给它以分子的刺激，就能宣告诞生。我不敢说：这样一个体系的结晶思想正在等待……”自然，

“音乐化”和音乐本身是有区别的，诗人毕竟不是音乐家。但是，每一个字都是一个声音和一个意义的即时的结合，当诗人别出心裁地创造出某种节奏和韵律时，当他根据感觉来调节音响时，诗除了被定义为语言的艺术外，也应同时被定义为音乐的或音乐化的艺术。它与我们的“情思”是密切相关的。

明代诗学

在诗与音乐的关系方面，明代主流诗学的几位代表人物相当充分地显示了他们的睿智和深刻。如果要提出什么批评的话，也许应该指出，他们对诗的音乐性太钟情，重视得过分了一些。音乐的表现力取决于旋律、节奏、和声这三种要素，而诗歌语言只具备节奏的音乐性(虽然个别的作品也有“旋律”)，这样，它在诗中所起的作用便只能是辅助性的。同时，音乐没有明确的含义，而语言在表达感情时也表达某种观念，其功能是音乐没法取代的。所以，强调诗与乐的沟通，理由是充足的；但用音乐取代语言，却是不小的失误。周济《宋四家词选叙论》说：“阳声字多则沈顿，阴声字多则激昂，重阳间一阴，则柔而不靡，重阴间一阳，则高而不危。”“东、真韵宽平，支、先韵细腻，鱼、歌韵缠绵，萧、尤韵感慨，各具声响。”确实，某种韵律与某种情感存在着一定程度的对应关系，但我们不能因此而忘记了一个基点：诗是语言的艺术；语言的主要功能是表义。

三、“真诗在民间”的内在蕴含

“真诗在民间”，这是明代诗学中出现多次的一个提法。李梦阳、李开先、李维桢、袁宏道、冯梦龙等，尽管年代不同，诗学的总体主张亦不尽相同，甚至差异很大，但对“真诗在民间”这一命题，却都热情地一致予以肯定。（在明代，连台阁体诗人也尊重民间的创作，譬如杨荣。他在《省愆集序》中说：“嗟夫，诗自《三百篇》之后，作者不少，要皆以自然醇正为佳。世之为诗者务为新巧而风韵愈凡，务为高古而气格愈下，曾不若昔时间巷小夫女子之为，岂非天趣之真与夫模拟掇拾以为能者，固自有高下哉！”看重“天趣之真”，与“真诗在民间”的命题有一致之处。）

宋、元、明、清是民间文学由兴盛而至全面繁荣的时期，明代民歌时调所取得的成就尤其辉煌。沈德符《万历野获编》记载说：“自宣、正至化、治后，中原又兴《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属。……自兹以后，又有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银绞丝》之属，……比年以来，又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑，其谱不知从何而来，真可骇叹！”这些产生于闾巷的民歌时调，感情真挚，富于活力，引起了诸多文人的重视，李梦阳是明代首先对民歌时调欣然表示赞许的文坛领袖。

据李开先《词谑》记载：“有学诗文于李崆峒（李梦阳）者，



自旁郡而之汴省。崆峒教以：‘若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣。’请问其详，崆峒告以：‘不能悉记也。只在街市上闲行，必有唱之者。’越数日，果闻之，喜跃如获重宝，即至崆峒处谢曰：‘诚如尊教！’何大复（何景明）继至汴省，亦酷爱之，曰：‘时调中状元也。如十五国风，出诸里巷妇女之口者，情词婉曲，自非后世诗人墨客操觚染翰刻骨流血所能及者，以其真也。’每唱一遍，则进一杯酒。终席唱数十遍，酒数亦如之。更不及他词而散。”^①李梦阳、何景明所激赏的《锁南枝》，李开先《词谑》附录了其原文：

傻酸角，我的哥，和块黄泥儿捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我。捏的来一似活托，捏的来同庆上歌卧。将泥人儿摔碎，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我——哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。

这样的作品，其好处何在呢？李梦阳从理论上阐释过这一问题。其《诗集自序》引其友人王叔武的言论道：“夫诗者，天地自然之音也。今途骂而巷议，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰：‘礼失而求之野。’今真诗乃在民间。而文人学子，顾往往为韵言，谓之诗。夫孟子谓《诗》亡然后《春秋》作者，雅也。而风者亦遂弃而不采，不列之乐官。悲夫！”“诗有六义，比兴要焉。夫文人学子，比兴寡而直率多。何也？出于情寡而工于词多也。夫途巷蠢蠢之夫，固无文也。乃其讴也，骂也，呻也，吟也，行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，无不有比焉兴焉，无非其情焉，斯足以观义矣。故曰：诗者，天地自然之音也。”

① 沈德符《万历野获编》的记载亦可参看：“元人小令行于燕、赵后，浸淫日盛。自宣、正至化、治后，中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属。李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继国风之后。何大复继至，亦酷爱之。今所传《泥捏人》及《鞋打卦》、《熬糍髻》三调，为三牌名之冠，故不虚也。……又《山坡羊》者，李、何二公所喜。”李梦阳、何景明身为文坛盟主却丝毫不掩饰对民歌时调的爱好，足见一时风气。

李梦阳提出“真诗乃在民间”，包含了多方面的意蕴。首先，“真诗乃在民间”的理论前提是诗、乐一体说。在这样的理论基点上，《诗集自序》对“真”的定义是：“真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也。”判断是不是真诗，关键不在于雅俗，而在于其具有特定风格的音调节奏是否真切地传达出了某种情绪、情感或情思。万历年间的邓云霄，其《重刻空同先生集叙》亦云：“诗者，人籁也，而穹于天。天者，真也。王叔武之言曰：真诗在民间。而空同先生有味其言，至引之以自叙。……空同先生，固圣于诗也，孰能外民间真音而徒为韵语？古者先王命太师陈诗以观民风；吾夫子删诗，先风而后雅，里谣途讴，至与清庙明堂之声同铿锵焉。即清庙明堂登歌赓唱，亦当时矢口发籁，直布胸臆，非如后世文人墨客，抽黄对白，剪线隋园，学步邯郸，徒以韵语相矜诩也。自唐以诗取士，而诗道寢衰，而其真而近古者，往往得于侘傺无聊不平之感。故真者，音之发而情之原。从原而促情，从情而发音，故赴响应节，悠悠然光景屡新，与天同其气。徐而歌之，畅然愀然，足以感耳入心，移风易俗。”李、邓都强调了一点：真情经由自然和谐的音乐表达出来，才具有动人心魄的魅力。

李梦阳对“音”的重视与他对作者的真实感情的重视是联系在一起的。《乐记》说：“唯乐不可以为伪。”《孟子·尽心》说：“仁言不如仁声之人人深也。”《吕氏春秋·音初》说：“君子小人，皆形于乐，不可隐匿。”谭峭《化书·德化》说：“衣冠可诈，而形器不可诈。言语可文，而声音不可文。”他们都意识到：人的言辞是可以作伪的，不能成为我们了解一个人的基本依据，只有声音才真正是心灵的表征。李梦阳对此深有体会，他的《林公诗序》就是讨论这一命题的精彩篇章。元好问《论诗三十首》有云：“心画心声总失真，文章宁复见为人。高情千古《闲居赋》，争信安仁拜路尘。”西晋诗人潘岳性格轻



躁，热衷于追名逐利，谄事权贵贾谧，“每候其出”，“望尘而拜”，^①这样一个人，却写出了“高情千古”的《闲居赋》，从他的作品又怎能看得出他的为人？李梦阳同意元好问的见解，所以才毫不含糊地说：“端言者未必端思，健言者未必健气，隐言者未必隐情。”但李梦阳的思辨水平显然高出元好问一筹，他指出“诗者非独言者也”，诗还有其他重要的部分，如声调、气脉、情思，即“声”、“律”、“调”、“气”，而这些却是无法作伪的。正是从这样一个角度立论，李梦阳依然认同“诗者人之鉴”的说法。

李梦阳的《结肠操谱序》也涉及“音”与真情的必然联系：

李子既为结肠之篇，嘉靖初，京口人陈螯者来游于汴，而以其诗鸣之琴，著谱焉，结肠操者是也。……陈生曰：“螯闻之天下有殊理之事，无非情之音，何也？”理之言常也，或激之乖，则幻化弗测，《易》曰游魂为变是也。乃其为音则发之情而生之心者也。……感于肠而起音，罔变是恤，固情之真也。

《结肠操》是李梦阳所作的悼亡诗。他认为“音”乃“发之情而生之心者”，所以天下“无非情之音”。“音”总是表达着某种真情。《风》诗系“天地自然之音”，所以他才振振有词地说：“真诗乃在民间。”其《论学上》更以一种感叹的笔调写道：“吁，《黍离》之后，《雅》、《颂》微矣。作者变正靡达，音律罔谐，即有其篇，无所用之矣。予以是专乎《风》言矣。吁，不得已者。”

“惟乐不可以为伪”，这种观念，西方也有。古希腊人谈艺，以为乐最能直指心源。近代叔本华指出，音乐最能写心示志。英国意象派诗人埃兹拉·庞德(1885—1972)也在《回顾》一文中表示，他相信一种“绝对的韵律”，一种与诗中所表达的感

① 《晋书·潘岳传》。

情及感情的各种细微差别完全相称的韵律。“一个诗人的韵律必须具有解说力，因此，韵律最终将是他自己的，不是伪造的，也是不可伪造的。”这些说法，可以与李梦阳的陈述相互参证。

其二，这一命题含有扬《风》诗而抑《雅》、《颂》的意味。讨论《诗经》传统是一个容易引发争议的话题。春秋列国的赋诗言志，造成了实用主义地对待《诗经》的风气，两汉的《诗经》专家也习惯于将《诗经》与时政的兴废治乱联系在一起，郑玄释赋、比、兴曰：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”均着眼于政教善恶。故北宋邵雍《观诗吟》说：“无《雅》岂明王教化，有《风》方识国兴衰。”《诗画吟》又说：“不有风雅颂，何由知功名？不有赋比兴，何由知废兴？”李梦阳、王叔武则未受这种实用主义学说的误导，他们从作品本身出发，认定《风》诗系民间的抒情诗。

关于《风》与《雅》、《颂》的区别，从发生学的角度加以考察是较为容易说明的。《风》是民间的歌谣，以表情为主，将高兴或悲哀的心情表达出来，作者的目的就达到了。他们功利观念很淡薄，甚至没有功利观念，率性自然，其作品因而成为比较纯粹的抒情诗。至于《雅》、《颂》，尤其是大《雅》和《颂》，却主要是“贵族们为了特种事情，如祭祖、宴客、房屋落成、出兵、打猎等等作的诗。这些可以说是典礼的诗。又有讽谏、颂美等等的献诗；献诗是臣下作了献给君上，准备让乐工唱给君上听的，可以说是政治的诗”^①。其作者为了实现某种政治目的或其他功利目的而写诗，是将诗当作一种实用的工具使用的。由于《风》诗的生命在抒情，故多用比、兴手法，只要感情表达到位就成，不必讲多余的道理，或铺叙多余的场景。

^① 朱自清《经典常谈·〈诗经〉第四》，《朱自清古典文学论文集》下第626页，上海古籍出版社，1981年7月。

《雅》、《颂》则多铺陈和议论，目的是把某种意思说明白，或者是把某种仪式、事件交待清楚。所以朱熹《诗集传序》说：

“凡诗之所谓《风》者，多出于里巷歌谣之作。所谓男女相与咏歌，各言其情者也。”“若夫《雅》、《颂》之篇，则皆成周之世，朝廷郊庙乐歌之词，其语和而庄，其义宽而密；其作者往往圣人之徒，固所以为万世法程而不可易者也。至于《雅》之变者，亦皆一时贤人君子，闵时病俗之所为；而圣人取之。其忠厚惻怛之心，陈善闭邪之意，犹非后世能言之士所能及之。此

《诗》之为经，所以人事浹于下，天道备于上，而无一理之不具也。”论《风》诗，强调“情”；论《雅》、《颂》，则强调“义”、“理”。《风》与《雅》、《颂》确乎具有不同的审美特征。从这种区别我们可以明白，李梦阳注重《风》诗而撇开《雅》、《颂》，旨在突出抒情的重要性，他不希望一个诗人对叙事说理倾注太多的兴趣。（晚明谭元春撰《诗触》，要于《雅》、《颂》中看出《风》来，合三者为一，这种见解在《诗经》研究中并不多见。）

在《风》诗传统和《雅》、《颂》传统之间，人们的选择是并不相同的。比如宋濂，他便扬《雅》、《颂》而抑《风》诗，其《汪右丞诗集序》云：“诗之体有三，曰《风》曰《雅》曰《颂》而已。《风》则里巷歌谣之辞，多出于氓隶女妇之手，仿佛有类乎山林。《雅》、《颂》之制则施之于朝会、施之于燕飨，非公卿大夫或不足以为，其亦近于台阁矣乎！”“山林之文其气枯以槁，台阁之文其气丽以雄。”而李梦阳却认为，民间的歌谣，饶有《风》诗遗意；而“文人学子”以韵言为诗，虽以《雅》、《颂》为榜样，却并不能继承《雅》、《颂》的传统。这是对于台阁体诗的委婉批评，也是对《雅》、《颂》传统的悄悄放弃。

其三，“真诗乃在民间”的命题，还含有尊唐诗抑宋诗的意思。

味。谢榛《四溟诗话》卷一引《国宝新编》曰：“唐风既成，诗自为格，不与《雅》、《颂》同趣。汉魏变于《雅》、《颂》，唐体沿于《国风》。《雅》言多尽，《风》辞则微。今以《雅》文为诗，未尝不流于宋也。”可见，扬《国风》而弃《雅》、《颂》，同时也是为了尊唐抑宋，因为唐诗与《国风》一脉相承，而宋诗与《雅》、《颂》遥相呼应。

“真诗乃在民间”的要害是对“真情”的重视。中国早期的诗学大体建立在功利考虑的基础上。孔子诗学的要点之一是兴、观、群、怨说。所谓“兴”，即“感发志意”（朱熹注）；所谓“观”，指读者可以从作品中“考见得失”（朱熹注），“观风俗之盛衰”（《集解》引郑玄注）；所谓“群”，指“群居相切磋”（《集解》引孔安国注）；所谓“怨”，即“怨刺上政”（《集解》引孔安国注），以促使政治改善。兴、观、群、怨的归宿则是“事父”、“事君”。这种从社会功能的角度为诗定位的做法，其直接后果是将“诗”作为工具来使用，是对诗人自身情感的忽视或熟视无睹。从汉代起，一部分作者和理论家开始改变角度考察问题。刘安、司马迁将“怨刺上政”的“怨”阐释为诗人内心的某种悲剧性情感，然后在“兴、观、群、怨”四者中格外突出了“怨”的重要性。比如刘安强调屈原的《离骚》“盖自怨生也”。至钟嵘《诗品》，“怨”进一步得到重视。《诗品·序》说：“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘反，女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？故曰：‘诗可以群，可以怨。’使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣！”钱钟书在《诗可以怨》中分析道：“这一节差不多是钟嵘同时人江淹那两篇名文——《别赋》和《恨赋》——的提纲。钟嵘不讲‘兴’和‘观’，虽讲起‘群’，而所举



压倒多数的事例是‘怨’……《序》结尾又举了一连串的范作，除掉失传的篇章和泛指的题材，过半数都可以说是‘怨’诗。”^①突出“诗可以怨”，即突出诗“吟咏情性”的抒情特征，从“诗言志”的框架中解放出来。至南朝民歌，所抒之情更与“止乎礼义”的儒家诗教相悖。“真诗乃在民间”，其源流可谓长矣！

“李梦阳的真情说在明代文学批评中首次把情提到决定性的高度，对以后情感论的发展当有积极的影响，但其局限亦相当明显，即他对情的具体的理解还缺乏新的内容，并未超出传统诗论所涉及的范围。为什么李梦阳一方面力倡情真之说，一方面又要效摹古人的格调，甚至说‘学古不的，苦心无益’呢？其原因也即在此。因为他要抒发的一己之真情，如对腐败政治的批评，对理学虚伪的不满，对萎弱文风的抨击等，都还没有明显地越出儒家传统的观念，故他或把自己比作屈原、贾谊，或在山水与友情中寻求解脱。总之，他在封建社会前期的优秀的诗文中大致相仿地寻得了一己之真我，寻得了寄托。这就是他的情真说与复古的格调说的会合之处，也是他与袁宏道诗论发生歧异的关键所在。”^②这样的分析大体是中肯的，但似乎仍嫌隔膜，说透一点，李梦阳所关注的“真诗乃在民间”之“真”，实质在于坦率表达不受礼义拘束的私生活领域中的情怀，这与中国古典诗所抒发的公共生活领域的情怀是有质的区别的。李梦阳对此是意识到了的，因此，他才会《诗集自序》中将效法李、杜歌行鄙薄为“驰骋之技”，将效法六朝诗鄙薄为“绮丽之馀”，将效法琴操、古歌诗等鄙薄为“糟粕”。他对拟古是绝望的，但却终于没有勇气在自己的诗中抒发私生活领域中的情怀，也就只能依然拘守在古典诗歌的审美规范之内。这是无可奈何的事。

① 《文学评论》1981年第1期。

② 袁震宇、刘明今《明代文学批评史》第11—12页，上海古籍出版社，1991年9月。

从某种意义上说，诗是使情感固定下来的一种方式，也可以说是让世世代代的读者都能感受其情感的一种方式。虽然不同文化环境中客观事物的功能发生了变化，或者某种客观事物已成单纯的史实，比如，《诗经》中的《硕人》，描写女性的姿色时将其脖子比喻为天牛的幼虫，这在今人眼里是很难引起美感的，但是，只要我们平心静气地寻求，其中仍有若干永恒的因素，在人类历史的变迁中始终可以为诗的情感提供创作对象。雪莱说：

“诗人是世界上未被承认的立法者。”比尔兹利说：“诗人是感情法则的主要阐述者。”当某些意象与某些固定情感已难以分割时，当几种类型的情感在诗中被逐渐固定下来时，情感也会公式化。李梦阳尊重情感，却无意中陷入了公式化的情感中，其原因在此。

在李梦阳之后，热情洋溢地赞成“真诗在民间”这一命题的是李开先。李开先的诗学主张有诸多异于李梦阳之处。嘉靖初年，李开先与王慎中、唐顺之、熊过、陈束、任瀚、赵时春、吕高并称“八才子”。其时，王慎中、唐顺之倡议“尽洗李、何剽拟之习”，而李开先、赵时春等为之辅佐。然而，在对待民歌时调的问题上，他却与前七子态度一致。他不仅在《词谑》中，就李梦阳、何景明激赏《锁南枝》一事表示：“若以李、何所取时词为鄙俚淫褻，不知作词之法、诗文之妙者也。”而且还在《市井艳词序》中侃侃陈词：“忧而词哀，乐而词褻，此今古同情也。正德初尚《山坡羊》，嘉靖初尚《锁南枝》，一则商调，一则越调。商，伤也；越，悦也。时可考见矣。二词哗于市井，虽儿女子初学言者，亦知歌之。但淫艳褻狎，不堪入耳，其声则然矣，语意则直出肺肝，不加雕刻，俱男女相与之情，虽君臣友朋，亦多有托此者，以其情尤足感人也。故风出谣口，真诗只在民间。《三百篇》太半采风者归奏，予谓今古同情者此也。”

李梦阳论“真诗在民间”，其理论前提是“诗、乐一体”，



李开先却强调诗、乐之别。这种处理问题的方式，他以为与孔子相合。孔子论诗向来重视中和之美，对不符合这一要求的民间乐曲采取轻视、排斥的态度，说“郑声淫”，主张“放郑声”。^①但这是从音乐的角度作出的评价。至于文义，孔子对《诗经》三百篇整体的断语是：“思无邪。”因而并未在《诗经》中删掉郑风。将“声”与“诗”分别对待，这给了李开先启示。所以他在《市井艳词序》中说：“孔子尝欲放郑声，今之二词可放，奚但郑声而已。虽然放郑声，非放郑诗也。”一方面指责《山坡羊》《锁南枝》等民歌时调的乐曲“淫艳褻狎，不堪入耳”，另一方面又赞赏“其语意则直出肺肝，不加雕刻，俱男女相与之情，虽君臣友朋，亦多有托此者”。

李开先为民歌所作的辩护是机智的。在中国文学史上，以男女恋爱喻君臣遇合及其他重大人生现象有着深厚的传统。这一传统的基点，在于二者存在微妙的相似之处，即“爱”的共相。

“嗟乎，君臣朋友夫妇，其道一致，而夫妇之情尤足以感人。故古之作者，每藉是以托讽，而孤臣怨友之心于此乎白，因之感激以全其义分者多矣。是故温柔敦厚者，诗人之体也；发乎情止乎义理者，诗人之志也；杂出比兴，形写情志，诗人之辞也。”^②

“人世间之所谓‘爱’，当然有多种之不同。然而无论其为君臣、父子、夫妇、朋友之间的伦理的爱，其对象与关系虽有种种之不同，可是当我们欲将之表现于诗歌，而想在其中寻求一种最热情、最真挚、最具体，而且最容易使人接受和感动的‘爱’的意象，则当然莫过于男女之间的情爱。所以歌筵酒席间的男女欢爱之辞，一变而为君国盛衰的忠爱之感，便也是一件极自然的事，因为其感情所倾注之对象虽有不同，然而当其表现于诗歌时在意象上二者却可以有相同之共感。所以越是香艳的体式，乃越

① 《论语·卫灵公》。

② 王廷相《巴人竹枝歌序》

有被用为托喻的可能。这现象不仅在中国的诗歌中如此，即使在西方的诗歌中，我们也可以同样发现不少以香艳的爱情诗篇来写寓托之意的作品。《圣经》中的雅歌，就是最好的证明。此外，英国的诗人约翰·敦(John Donne)和里查·克拉修(Richard Crashaw)等，也都曾以写情诗的方式写过不少宗教信仰的颂歌。虽然东西方之文化不同，这种诗歌在各自发展的过程中可能有不少相异之点，然而无论如何，以香艳的爱情诗篇来表现另一层‘托意’的办法，原来也是古今中外人心所同然的一种现象。”^①李开先把握住这一文学现象并据以立论，从学理的角度看是很有道理的。

中国诗的“喻托”传统，始于屈原的《离骚》，即胡应麟《诗薮》内编卷二所谓“屈子孤吟泽畔，尚托寄美人公子”。晚一些的例证如王安石《君难托》：

槿花朝开暮还坠，妾身与花宁独异？
忆昔相逢俱少年，成君家计良辛苦。
人事反复那能知，谗言入耳须臾离。
嫁时罗衣羞更着，如今始悟君难托。
君难托，妾亦不忘旧时约！

这首诗作于王安石罢相后隐居于金陵半山园期间。诗以夫妻喻君臣，抱怨宋神宗对他未能始终不渝地予以支持，以致变法流产。旧日的士人常以恋爱或婚姻关系中的女性自比，此其一例。词中的辛弃疾等，也不止一次采用象征手法。清代的常州词派论词主张“意内言外”，求比兴，重寄托，虽不免穿凿附会，却也并非无缘无故。（令人感兴趣的是，不少禅师和讲学者也常以艳诗喻“道”托“理”。如昭觉克勤禅师的开悟诗云：“金鸭香销锦绣帟，笙歌丛里醉扶归。少年一段风流事，只许佳人独自知。”据

^① 叶嘉莹《常州词派比兴寄托之说的新检讨》，《迦陵论词丛稿》第348-349页，上海古籍出版社，1980年11月



说克勤听到“频呼小玉元无事，只要檀郎认得声”的艳诗，遂大彻大悟。他的开悟诗即用“少年一段风流事，只许佳人独自知”，比喻道只能自证自悟，不可言说，不可用概念表达，无法传达给别人。明代的讲学者黄佐曾作《春夜大醉言志》，落句云：“倦游却忆少年事，笑拥如花歌《落梅》。”据其自注，乃“欲尽理还之喻”。)李开先说：“虽君臣友朋，亦多有托此者”，就是借中国古典诗词中源远流长的象征传统来为民歌时调辩护。不过，他的用意并非想说明民歌时调具有多么深厚的内涵，他只是以此作挡箭牌而已，其落脚点还在于突出“其情尤足感人”的特征。

黄姬水与李开先年岁相仿，他对民歌时调的肯定也直接着眼于其“真”。《刻唐诗二十一家序》说：“今夫闺房里巷未尝论讨，而其言可被管弦。彼宿儒老师曰某格某调，卒岁穿求而不能几一言者有矣。故如其人，虽降而为贞元、建中，真也。犹之章缝之上而为桑麻之谈，俗亦雅也。非其人虽跻而为开元、天宝，弗真也。犹之市井之夫而习都人之语，雅亦俗也。”所谓“如其人”，即表现了作者真实的性情。

徐渭、李维桢、袁宏道、袁中道的看法相互之间较为接近，谨一并予以评述：

今之南北东西虽殊方，而妇女儿童，耕夫舟子，塞曲征吟，市歌巷引，若所谓竹枝词，无不皆然。此真天机自动，触物发声，以启其下段欲写之情，默会亦自有妙处，决不可以意义说者，不知夫子以为何如？^①

诗以道性情，性情不择人而有，不待学问文词而足。故《诗》三百篇，《风》与《雅》、《颂》等。《风》多出闾阎田野细民妇孺之口……余尝谓以学问文词为诗，譬之雇佣，受直受事，非不尽力于主人，苦乐无所关系；譬之俳

^①·徐渭《奉师季先生书》。

优，苦乐情状极可粲齿流涕，而揆之昔人本事，不啻苍素霄壤，何者？非己之性情也。犹六朝人闺阁艳曲与俗所传南北词及市井歌谣，往往得十五国风遗意。男女人之大欲存焉，不虑而知，不学而能，此之谓性情。古今所同，是以暗合，盖无意为诗，而自得之。^①

吾谓今之诗人不传矣。其万一传者，或今闺阁妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类，犹是无闻无识，真人所作，故多真声。不效颦于汉、魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。^②

有声自东南来，慷慨悲怨，如叹如哭。即而听之，杂以辘轳之响。予乃谓二弟曰：“此忧旱之声也。夫人心有感于中，而发于外，喜则其声愉，哀则其声凄。女试听：夫酸以楚者，忧禾稼也；沉以下者，劳苦极也；忽而疾者，劝以力也。其词俚，其音乱。然与‘旱既太甚’之诗，不同文而同声，不同声而同气，真诗其果在民间乎？”^③

这几段论述所关注的都是“真”的问题。明代李贽的《童心说》是一篇有着广泛影响的文字。李贽认为，所谓童心、真心，也就是赤子之心和真情实感。具有童心的文学才是真文学，否则就是假文学。李贽以童心解释文学现象，其思想与徐渭、李维桢、袁宏道等脉络相连。所谓“天机自动，触物发声”，所谓“诗以道性情，性情不择人而有，不待学问文词而足”，所谓“任心而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲”，所谓“人心有感于中，而发于外，喜则其声愉，哀则其声凄”，都与“童心”相近，与“道理闻见”背道而驰。

袁宏道提到“无闻无识”的“真人”，表明他对禅宗话头也

① 李维桢《读苏侍御诗》。

② 袁宏道《叙小修诗》。

③ 袁中道《游荷叶山记》。



甚感兴趣。相传，六祖慧能曾问他的弟子们：“我有法，无名无字，无眼无耳，无身无意，无言无示，无头无尾，无内无外，亦无中间，不去不来，非青黄赤白黑，非有非无，非因非果。此是何物？”大众面面相看，不敢答。时有荷泽寺小沙弥神会，年始十三，答：“此乃佛之本源。”慧能问：“云何是本源？”神会答：“本源者，诸佛本性。”慧能问：“我说无名无字，汝云何言佛性有名字？”神会答：“佛性无名字，因和尚问故立名，正名字时，即无文字。”

从思辨的角度看，神会的回答是相当周密的，简直当得起“滴水不漏”的评价。然而，思辨活跃的地方，禅便没有立足之地。“由于禅只认识日常生活本身的事实，因此它就能在最平凡、最平稳的普通人的生活中表现出来。”（铃木大拙语）禅是生活，是生命，是本体的存在。禅只能亲身接触，亲自体验，亲自领悟。禅不能通过语言来传授，不能运用理智来分析。因此，神会自以为回答得很高明，慧能却说他“向后没有把茅盖头也，只成得个知解宗徒。”

禅和诗都是直接经验的世界。袁宏道指出“无闻无识”一语，确着眼力。一则著名的公案说：

丹霞问僧：“你从何处来？”

僧答：“山下来。”

丹霞问：“吃饭了吗？”

僧答：“吃饭了。”

丹霞问：“给你饭吃的那个人，还有眼么？”

僧无言以对。

保福和长庆两位禅师，经常在一起参究古人公案。

长庆问保福：“给人饭吃，于人有恩，为什么说他没眼？”

保福道：“给的人和吃的人，都是瞎汉。”

公案中的“饭”，比喻没法读完的佛教经典，这是那些佛祖留下

的。但禅宗强调自证、自悟，靠饱读经书是不可能悟道的，所以说，给的人和吃的人，都是瞎汉。

同样，只有“无闻无识”，才能写出“真诗”。“真诗”之所以“在民间”，就因为民歌的作者们尚未被“闻见道理”堵塞性灵；“不虑而知，不学而能，此之谓性情”。“盖无意为诗，而自得之”。

袁宏道之后，还有一位冯梦龙，似也不宜忽略。在晚明文坛上，冯梦龙特别重视小说戏曲和民间文学，毕生从事通俗文学的搜集、整理和编辑工作，《山歌》即是他所编纂的一部民歌专集。其《序山歌》云：“书契以来，代有歌谣，太史所陈，并称风雅，尚矣。自楚骚唐律，争妍竞畅，而民间性情之响，遂不得列于诗坛，于是别之曰山歌，言田夫野竖矢口寄兴之所为，荐绅学士家不道也。唯诗坛不列，荐绅学士不道，而歌之权愈轻，歌者之心亦愈浅。今所盛行者，皆私情谱耳。虽然，桑间、濮上，国风刺之，尼父录焉，以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣，独非郑、卫之遗欤？且今虽季世，而但有假诗文，无假山歌，则以山歌不与诗文争名，故不屑假。苟其不屑假，而吾藉以存真，不亦可乎？……若夫借男女之真情，发名教之伪药，其功于《挂枝儿》等，故录《挂枝词》而次及《山歌》。”^①冯梦龙在此对中国诗史作了鸟瞰式的勾勒。在他看来，《诗经》中的大部分作

① 明清之际的钱谦益、贺贻孙，其见地有与冯梦龙重合之处，可以参看。如钱谦益《李沧韦诗序》：“古诗根柢性情，笼括物态，高天深渊，穷工极变，而不能出于太史公之两言。所谓两言者，好色也，怨诽也。十相媚，女相悦，以至于风月婵娟花鸟繁会，皆好色也。春女哀，秋士悲，以至于《白驹》刺作，《角弓》怨张，皆怨诽也。好色者，情之藁篇也；怨诽者，情之渊府也。好色不比于淫，怨诽不比于乱。所谓发乎情，止乎义理者也。人之情真，人交斯伪。有真好色，有真怨诽，而天下始有真诗。”贺贻孙《诗筏》：“近日吴中山歌《挂枝儿》，语近风谣，尤理有情，为近日真诗一线所存。如汉古诗云：‘客从北方来，欲到到交趾，远行无他货，惟有凤凰子。’句似迂腐，想吸荒唐，而一种真朴之气，有张、蔡诸人所不能道者。晋、宋间《子夜》、《读曲》及《清商曲》亦尔。安知歌谣中遂无佳诗乎？每欲取吴讴入情者，辄为风雅别调，想知诗者不以为河汉也。”



品，实为民间歌谣，这类情爱之作，为孔子所收录，不容置疑地具有经典的地位。自“楚骚唐律，争妍竞畅”，文人学士掌握了诗文命脉，民间歌谣便被逐出了诗坛，只被称为山歌。冯梦龙认为，山歌不屑于与诗文争名，故亦不屑于矫揉造作，反因此具有了不朽的生命力。歌谣的特点在于有“性情”，在于“情真”，“真”即是其价值所在；尽管“鄙俚”，尽管只是“私情谱”，仍“不可废”。“真诗只在民间”六字可以概括冯梦龙的基本思想。^①

综上所述，我们的结论是：在李梦阳、李开先、袁宏道、冯梦龙等人笔下，虽然“真诗在民间”的理论前提不同，但其锋芒所向，却集中在一点，即：荐绅士大夫所创作的“诗文”，假面目多，真性情少。他们呼唤着真情的表达。这一主题贯串在诸多诗论家的文字中，如李东阳《麓堂诗话》：“林子羽《鸣盛集》专学唐，袁凯《在野集》专学杜，盖皆极力摹拟，不但字面句法，并其题目亦效之，开卷骤视，宛若旧本。然细味之，求其流出肺腑，卓尔有立者，指不能一再屈也。”徐渭《肖甫诗序》：“古人之诗本乎情，非设情以为之者也。是以有诗而无诗人。迨于后世，则有诗人矣。乞诗之目，多至不可胜应，而诗之格，亦多至不可胜品，然其于诗，类皆本无是情，而设情以为之。夫设情以为之者，其趋在于干诗之名，下诗之名，其势必至于袭诗之格而剿其华词，审如是，则诗之实亡矣。是之谓有诗人而无诗。”王世贞《艺苑卮言》：“不佞故不之敢许，以为此曹子方寸间先有它人，而后有我，是用于格者也，非能用格者也。……盖有真我而后有真诗。”这几位明人，都对本朝真诗少、假诗多，性情之诗少、工于言之诗多的现象提出批评，其立论宛如出于同一人之口，显示了明人追求真诗的愿望之强烈。

^① 袁宏道《答李子髯》其二亦云：“当代无文字，闾巷有真诗。却沽一壶酒，携君听竹枝。”



创作与理论的分化使明代诗学处于颇为尴尬的境地。对此，我们应该多一些理解，少一些讥讽。朱东润《述钱谦益之文学批评》曾说：“明代人论诗文，时有一‘真’字之憧憬往来于胸中。……自其相同者而言之，此种求‘真’之精神，实弥漫于明代之文坛。空同求‘真’而不得，则贗为古体以求之；中郎求‘真’而不得，则貌为俚俗以求之；伯敬求‘真’而不得，则探幽历险以求之。其求之之道不必正，而其所求之物无可议也。此犹昏夜独行，仰视苍穹，大熊煌煌，北极在上，而跬步所指，横汗行潦，断汊绝港，杂出其左右，虽一步不可复前，其方向固不谬。明人或以贗求‘真’，其举措诚可笑，然其所见，论真诗，论诗本，论各言其所欲言，不误也。自明而后，迄于清代，论者言及明人，辄加指摘，几欲置之于不问不闻之列而后快，此三百年来覆盆之冤，不可不为一雪者也。”这样来评价明人，是公允的。^①

^① 朱东润《中国文学论集》第88—89页，中华书局，1983年4月。

第二章

诗体之辨：从体裁到风格

明代诗学

“文各有体，得体为佳。”所谓文体，“是指一定的话语秩序所形成的文本体式，它折射出作家、批评家独特的精神结构、体验方式、思维方式和其它社会历史、文化精神”^①。具体说来，它包括两个层次：第一个层次指体裁的规范及由于体裁不同而导致的不同风格；第二个层次指作家风格，即作家独特的创作个性在作品中的体现。以这两个层次为逻辑顺序，我们试对明代诗学的相关侧面略作考察。

一、体裁辨析

体裁就是文学的类型。不同类型的文学作品有着不同的体式规范。一般说来，某种类型的文学作品，总是经由若干基本要素的特殊组合而构成的；这种基本要素的特殊组合，不取决于个别作家的个人意愿，而是人类长期文学实践的产物，具有其约定俗

^① 童庆炳《文体与文体的创造》第1页，云南人民出版社，1994年5月。

成的规范。承认这一点是我们讨论诗的体裁规范的前提。

文章以体裁为先。中国古代诗学对于体裁的重视是一贯的。早在先秦《尚书·毕命》就有“辞尚体要”之论，《墨子》亦有“立辞而不明于其类，则必困矣”之语。魏曹丕《典论·论文》提出“文非一体，鲜能备善”的观点，强调各体文章的功能有别，其表现方法自亦有所不同。继曹丕而起，专就文学体裁考源流辨特征的，当推晋代的挚虞。他的《文章流别论》将辨体研究推向一个新的阶段。齐梁时代的刘勰，其划时代的理论巨著《文心雕龙》中的《附会》一篇，所讨论的也是体制问题：“夫才量学文，宜正体制，必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气，然后品藻玄黄，摘振金玉，献可替否，以裁厥中。斯缀思之恒数也。凡大体文章，类多枝派，整派者依源，理枝者循干，是以附辞会义，务总纲领，驱万途于同归，贞百虑于一致，使众理虽繁，而无倒置之乖，群言虽多，而无棼丝之乱；扶阳而出条，顺阴而藏迹，首尾周密，表里一体，此附会之术也。”所谓“正体制”，即把握各种体裁的规范，合乎其体制要求。《文心雕龙》的上篇，备论各种文体，无不着眼于体制的特性。《辨骚》、《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《颂赞》、《祝盟》、《铭箴》、《诔碑》、《哀吊》、《杂文》、《谐隐》诸篇所论，皆有韵之文；《史传》、《诸子》、《论说》、《诏策》、《檄移》、《封禅》、《章表》、《奏启》、《议对》、《书记》，诸篇所论，皆无韵之笔。自来研究《文心雕龙》的，多看重下篇，而对分论文体的上篇，每多忽视。其实，上篇讨论各种文体的特性，立言审慎，精义纷呈，乃是刘勰深思熟虑的成果。如《辨骚》：“楚辞者体慢于三代而风雅于战国，乃雅颂之博徒，而词赋之英杰也。观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取镕经意，亦自铸伟辞。”《乐府》：“诗为乐心，声为乐体，乐体在声，瞽师务调其器，乐心在诗，君子亦正其文。”凡此种

种，都能“大判条例”，为各种文体树立标准。刘綎等人之所以如此重视文体规范，其理由正如徐师曾《文体明辨序》所说：

“夫文章之有体裁，犹宫室之有制度，器皿之有法式也。为堂必敞，为室必奥，为台必四方而高，为楼必陝而修曲，为筥必圆，为筐必方。为簠必外方而内圆，为簋必外圆而内方，夫固各有当也。苟舍制度法式，而率意为之，其不见笑于识者鲜矣，况文章乎？”

体制的重要性如此不容置疑，辨体遂成为明代诗学的核心课题之一。在诗、文之异和诗、词之异两个领域中，明人首先关心的是诗、文之异。这或许因为，以文为诗、以议论为诗曾是部分宋诗的一个特征，明人的思考往往是针对宋人的失误而来的。

（也有人注意到诗词之异。王世贞在《艺苑卮言》中说：“词号称诗馀，然而诗人不为也。”“盖六朝诸君臣，颂酒赓色，务裁艳语，默启词端，实为滥觞之始。故词须宛转绵丽，浅至俚俏，挟春月烟花于闺襜内奏之，一语之艳，令人魂绝，一字之工，令人色飞，乃为贵耳。至于慷慨磊落，纵横豪爽，抑亦其次。不作可耳，作则宁为大雅罪人，勿儒冠而胡服也。”就婉约词和豪放词而言，王世贞认为婉约是词的正宗，因为婉约词才真正体现了词的本色。它侧重于表达一种缠绵悱恻、绮艳动人的闺情，与诗所写的“大雅”之情完全是两码事。所以，王世贞提出，词是可作可不作的。不过，假如一定要作的话，就“宁为大雅罪人”，也要“婉变而近情，柔靡而近俗”，否则，“儒冠而胡服”，便不伦不类了。杨慎《词品》卷四说：“近日作词者惟说周美成、姜尧章，而以东坡为词诗，稼轩为词论。此说固当，盖曲者曲也，固当以委曲为体，然徒狃于风情婉变，则亦易厌。回视稼轩所作，岂非万古一清风哉。”这是和王世贞唱反调，但依然承认“风情婉变”为词之正体。“婉约”二字，兼指词所表达的情感和独特的语调。至于胡应麟论诗、词之异，则主要着眼于二者的

用语，如《诗薮》外编卷五：“宋人语，如‘雪消池馆初晴后，人倚阑干欲暮时’、‘寒食园林三日近，落花风雨五更寒’、‘小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花’之类，时咸脍炙，不知已落诗馀矣。”《诗薮》杂编卷四：“凡词人以所长入诗者，其七言律，非平韵《玉楼春》，即衬字《鹧鸪天》也。”辨析入微，表现出良好的艺术感觉。）

诗文作为两种文学体裁，二者的区别在它们产生时就已存在，但在观念上对这种区别加以确认，使之凸现于人们的意识中，大约是在唐代古文运动时期。六朝注重文、笔之分，所谓“有韵者文，无韵者笔”，但无论文，还是笔，都以“沉思翰藻”为其必要条件，讲求形式和辞藻的华美，以及对典故和古人言论的审慎引用。以“沉思翰藻”为标准，萧统编纂《文选》，将“经书”、“子书”和历史著作排除在外。他说经书是神圣的，不敢加以删选；子书“以立意为宗”，“不以能文为本”；历史著作则以“褒贬是非，纪别异同”为务。如此推重“沉思翰藻”，从文学史发展的角度来看，当然功不可没；但过于讲求，却也造成了部分六朝诗文“其声清以浮，其节数以急，其辞浮以哀，其志弛以肆，其为言也乱杂而无章”的弊病。^①因此，当韩愈发起衰救敝的古文运动时，他是有意与六朝对着干的。六朝人将“以立意为宗”的经、子、史排除于视野之外，韩愈则专主立意，藉以改造沉思翰藻能文为本的习气。这样一来，古文就确立了其文体规范：以立意为宗。方孝岳《中国散文概论》“篇章的体裁”一节指出：“后世文章的分类，固然是日趋细密，但大概普通的分别，不外诗和文两项。后世诗和文相对而立，即等于古时《诗》和《书》的对峙。我们现在研究散文的篇章法度，当然是《书》的一系而异于《诗》的一系；即是‘立意为宗’的一系，而不是‘沉思翰藻’的一系。”所以他归结说：“散文以

① 韩愈《送孟东野序》



“立意为宗”为总体式。”这种总体式的确立，与韩愈“文起八代之衰”的努力是分不开的。

在古文运动使诗、文的体式之异清晰地显现于创作实践的氛围中，韩愈的朋友柳宗元从理论上做出了概括和总结。其《杨评事文集后序》云：“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。著述者流，盖出于《书》之《谟》、《训》，《易》之《象》、《系》，《春秋》之笔削，其要在于高壮广厚，词正而理备，谓宜藏于简册也。比兴者流，盖出于虞、夏之咏歌、殷、周之风雅，其要在于丽则清越，谓宜流于谣诵也。兹二者，考其旨义，乖离不合。故秉笔之士，恒偏胜独得，而罕有兼者焉。”他将文称之为“著述”，将诗称之为“比兴”，指出二者体制有别，宗旨有异，作者因才情性分的不同，往往偏擅其一。北宋的黄庭坚也意识到了诗、文的畛域之分，陈师道《后山诗话》引其语云：“诗文各有体，韩以文为诗，杜以诗为文，故不工尔。”

柳宗元、黄庭坚注意到诗文体制的差异，但这种差异是绝对的，还是相对的，他们似乎并未留心，而这其实是不应忽略的。如果诗比散文更有必要重视感情的话，我们是否可以得出结论，断定理性内容对于诗的成功与否无关紧要呢？换一个角度看，既然人类语言必然包含了理性内容，诗又怎么可能不包含理性内容呢？理性内容一定会存在于诗中。既然诗与理性内容密不可分，完全忽视理性内容的表达就没有充足的理由。

后面一种顾虑确实有人提出过。比如英国的浪漫主义诗人华兹华斯(1770—1850)，他坚决反对在诗与散文之间划一条截然的界限。他在《〈抒情歌谣集〉1800年版序言》中说：“如果在一首诗里，有一串句子，或者甚至单独一个句子，其中文字安排得很自然，但据严格的韵律的法则看来，与散文没有什么区别，于是许多批评家，一看到这种他们所谓散文化的东西，便以为有了

很大的发现，极力奚落这个诗人，以为他对自己的职业简直一窍不通。这些批评家会创立一种批评标准，读者将从而得出这样的结论：如果喜欢这些诗，就必须坚决否认这一标准。我以为很容易向读者证明，不仅每首好诗的很大部分，甚至那种最高贵的诗的很大部分，除了韵律之外，它们与好散文的语言是没有什么区别的，而且最好的诗中最有趣味的部分的语言也完全是那写得很好的散文的语言。”^①明初宋濂也反对把诗与文“歧而二之”，主张“诗文本出于一原”。他何以反对把诗与文“歧而二之”呢？目的是要求“诗”也像“文”一样发挥载道的功能。他的《题许先生古诗后》一文说：“诗文本出于一原，诗则领在乐官，故必定之以五声，若其辞则未始有异也。如《易》、《书》之协韵者，非文之诗乎？《诗》之《周颂》多无韵者，非诗之文乎？何尝歧而二之？沿及后世，其道愈降，至有儒者、诗人之分。自此说一行，仁义道德之辞遂为诗家大禁，而风花烟鸟之章留连于海内矣，不亦悲夫！”他希望诗人以道为诗，敷衍“仁义道德之辞”，这是比较典型的道学家的诗论，与邵雍等人一脉相承。并且，和华兹华斯一样，宋濂也以为诗文之异仅在于有韵无韵，仅在于诗“必定之以五声”。宋濂的这个说法当然是站不住脚的。“仁义道德之辞遂为诗家大禁”，这本来是一种合理的创作现象。谢榛《四溟诗话》卷一云：“傅玄《艳歌行》，全袭《陌上桑》，但曰：‘天地正厥位，愿君改其图。’盖欲辞严义正，以裨风教。殊不知‘使君自有妇，罗敷自有夫’，已含此意，不失乐府本色。”“《木兰词》后篇不当作。末曰：‘忠孝两不渝，千古之名焉可灭。’此亦玄之见也。”卷三又云：“‘忠孝’二字，五七言古体用之则可。若能用于近体，不落常调，乃见笔力。于湊《送戍客南归》诗云：‘莫渡汨罗水，回君忠孝肠’。此即野蔬借味之法，而湊亦知此邪？”前两则直接否定了

① 伍蠡甫主编《西方文论选》下册第10页，上海译文出版社，1979年11月。

“欲辞严义正，以裨风教”的作法；第三则承认例外，表明通常情况下务必慎用“忠孝”二字。文“载道”而诗“缘情”，宋濂却试图用“载道”的文吞并“缘情”的诗，显然是站不住脚的。

较之前人，明代主流派诗学对诗文之异的辨析更为细致、深入，也周密一些。李东阳注意到，诗长于“吟讽”，文长于“记述”，这是二者的突出差异。诗是用韵文写成的，诗的韵律使之更宜于表白情感。诗当然也是文字的陈述，但不同于纯粹哲学或理论性质的陈述，陈述是服务于情感内容的。李东阳在《春雨堂稿序》中指出：诗、文在六经中就已分道扬镳，“《易》、《书》、《春秋》、《礼》、《乐》皆文也，惟《风》、《雅》、《颂》则谓之诗，今其为体固在也”。诗、文的趋向不同，故作者难于兼长：“近代之诗，李、杜为极，而用之于文，或有未备。韩、欧之文，亦可谓至矣，而诗之用，议者犹有憾焉，况其下者哉！”其《沧洲诗集序》认真考察了诗歌创作中的两种矛盾情形。一方面，“有长于记述，短于吟讽，终其身而不能变者”，似乎写诗极难，另一方面，“或庸言谚语，老妇稚子之所通解，以为绝妙”，又似乎十分容易，其原因何在呢？在于诗、文体裁有别，对作者才情的要求不同。《麓堂诗话》也说：

“诗与文不同体，昔人谓杜子美以诗为文，韩退之以文为诗，固未然。然其所得成就，亦各有偏长独到之处。近见名家大手以文章自命者，至其为诗，则毫厘千里，终其身而不悟。然则诗果易言哉？”（胡应麟《诗薮》罗列汉晋时代能文而不能诗的例证，颇有助于阐发李东阳之论，特附录于此。如外编卷一：“汉名士，若王逸、孔融、高彪、赵壹辈诗，存者皆不工；而不知名若辛延年、宋子侯乐府，妙绝千古，信诗有别才也。”“班姬、徐媛皆文士，不可以诗人目之。”又外编卷二：“晋人能文而不能诗者袁宏，名出一时。所存《咏史》二章，吃讷陈腐可笑，当时亦以为工。”）

讨论诗文之异，对“文”本身的认识是一个不可忽略的前提。中国古代的“文”，包括两个大类，即“载道之文”和“纪事之文”，也就是我们所说的议论文和叙事文。但从更深的意义上来看，二者又是统一的。一方面，我们可以说中国古代的“文”全是“载道之文”，因为，《六经》是“载道”的，而种种“纪事”的正史也旨在经由对事实的安排揭示出历史发展的某些规律（即“道”）；另一方面，我们也可以说中国古代的“文”全是“纪事之文”，所谓“六经皆史”表达的正是这个意思：

“典章制度，可本以见一时之政事；六经义理，九流道术，徵文考献，亦足窥一时之风气。道心之微，而历代人心之危著焉。故不读儒老名法之著，而徒据相斫之书，不能知七国；不究元祐庆元之学，而徒据系年之录，不能知两宋。”^①照这样的说法，强调“文”的“载道”功能，或者强调“文”的“纪事”功能，都是合理的。不过，有一个现象足以引起我们注意，即：理学家文论更乐于突出“文”的“载道”特性，非理学家文论则有可能突出“文”的“纪事”特性。比如，宋濂是明初推尊理学的代表人物，他一再强调：“文者道之所寓也。”^②“明道之谓文，立教之谓文，可以辅俗化民之谓文。斯文也，果谁之文也？圣贤之文也。”^③“大抵为文者，欲其辞达而道明耳，吾道既明，何问其馀哉？”^④宋濂曾主持编修《元史》。《元史》的体例大体依循前代正史，唯将儒林与文苑合而为一，称为“儒学”。宋濂在题序中阐述他这样合并的理由说：“前代史传，皆以儒学之士，分而为二，以经艺颀门者为儒林，以文章名学者为文苑。然儒之为学一也，六经者斯道之所在，而文则所以载夫道者也。故经非文则无以发明其旨趣；而文不本于六艺，又乌足谓之文哉！由是而

① 钱钟书《谈艺录》第266页，中华书局，1984年9月。

② 宋濂《徐教授文集序》。

③ 宋濂《文说赠王牛麓》。

④ 宋濂《文原》。



言，经艺文章、不可分而为二也明矣。”这样的议论，在重道轻文的同时，还以“载道”吞并了“纪事”。

自然，宋濂并不是彻底地忘记了“纪事之文”，但他心目中的“纪事之文”，只有在“载道”这个基本前提之下才能存在。宋濂在《文原》中说：“世之论文者有二：曰载道，曰纪事。纪事之文，当本之司马迁、班固；而载道之文，舍六籍吾将焉从？虽然，六籍者本与根也；迁、固者枝与叶也。”其用意是不难把握的。

至于李梦阳等不甚推尊理学的人，相对而言，对“文”的“纪事”的一面要重视一些。李梦阳颇为偏爱《战国策》那类据事实录的作品，原因在于它们具有“录往者迹其事，考世者证其变”的作用。何景明《汉纪序》说得更为明白：“天下皆事也。”《诗》、《书》、《易》、《礼》、《春秋》之类，“毕纪事之书也”，“皆未有舍事而议于无形者”。这已经接近于“六经皆史”的命题。

“六经皆史”说在明代的兴盛是一桩足以激发理论热情的大事。王阳明《传习录》上，载他与弟子徐爱的对话，已有此意。“爱曰：先儒论《六经》，以《春秋》为史，史专纪事，恐与《五经》事体终或稍异。先生曰：以事言谓之史，以道言谓之经，事即道，道即事，《春秋》亦经，《五经》亦史。《易》是包羲氏之史，《书》是尧舜以下史，《礼》、《乐》是三代史，其事同，其道同，安有所谓异？”王阳明提出“《五经》亦史”，出于摆脱程朱理学束缚的需要，主旨并不在讨论“文”的特点。并且，由于他本人也是理学家，他的落脚处还是“载道”：“《五经》亦只是史。史以明善恶，示训戒，善可为训者，时存其迹以示法；恶可为戒者，存其戒而削其事以杜奸。”^①到了王世贞等人手中，这一命题才具有了以“纪事”压倒“载

① 王阳明《传习录》上。



道”的含义。王世贞《艺苑卮言》卷一说：“天地间，无非史而已，三王之世，若泯若灭，五帝之世，若存若亡，噫，史其可以已耶？《六经》，史之言理者也。”李贽《焚书》卷五《经史相为表里篇》说：“《春秋》一时之史也；《诗经》、《书经》，二帝三王以来之史也；而《易经》则又示人以经之所自出，史之所从来，为道屡迁，变易不常，不可以一定执也。故谓《六经》皆史也。”胡应麟《少室山房笔丛》卷二说：“夏商以前，经即史也。周秦之际，子即集也。”

提倡“六经皆史”，表明了部分诗论家在面对古文时欲与理学家划清界线的用意。但是，“立意”毕竟是“文”的重要特征。王世贞说：“《六经》，史之言理者也。”胡应麟说：“诗主风神，文先理道。”^①于是，当他们探讨诗、文之异时，从抨击性气诗的需要出发，仍然格外关注文主理，而诗主情思的特征。李梦阳《缶音序》云：

宋人主理作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话教人，人不复知诗矣。诗何尝无理，专作理语，何不作文而诗为邪？今人有作性气诗，辄自贤于“穿花蛱蝶”、“点水蜻蜓”等句，此何异痴人前说梦也。即以理言，则所谓“深深”、“款款”者何物耶？《诗》云：“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，又何说也？孔子曰：“礼失而求之野。”予观江海山泽之民，顾往往知诗，不作秀才语，《缶音》是也。

李梦阳所说“自贤于‘穿花蛱蝶’、‘点水蜻蜓’”，锋芒所向，第一个就是北宋理学家程颐。《正谊堂全书》本《二程语录》卷十一记程颐语云：“某素不作诗，亦非是禁止不作，但不欲为此闲言语。且如今言能诗无如杜甫，如云：‘穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞’。如此闲言语道出作甚。某所以不常作

① 《诗数》外编卷



诗。”两宋是理学兴盛的时代。理学家高谈义理，视抒情写景的诗为玩物丧志之物，所以，他们或者干脆不作诗，理由是没有这种闲功夫；或者写所谓论理诗，即“语录讲义之押韵者”。^①

《四库全书总目提要·击壤集》论邵雍诗云：“自班固作《咏史诗》，始兆论宗，东方朔作《诫子诗》，始涉理路，沿及北宋，鄙唐人之不知道，于是以论理为本，以修词为末，而诗格于是乎大变。此集其尤著者也。”邵雍的诗以论理为本，程颐的诗亦然，比如其《谢王子真诗》：“至诚通化药通神，远寄衰翁济病身。我亦有丹君信否？用时还解寿斯民。”这正是李梦阳所不满的“专作理语”，从根本上违背了诗的抒情原则。

李梦阳批评“今人”“作性气诗”，这在明代自有其针对性。明初的方孝孺即曾大倡道学诗。其《读朱子感兴诗》云：“《三百篇》后无诗矣，非无诗也，有之而不得诗之道，虽谓之无亦可也。夫《诗》所以列于五经者，岂章句之云哉！盖有增夫纲常之重，关乎治乱之教者存也。非知道者孰能识之？非知道者孰能为之？人孰不为诗也，而不知道，岂吾所谓诗哉？呜呼，若朱子《感兴二十篇》之作，斯可谓诗也已。其于性命之理昭矣，其于天地之道著矣，其于世教民彝有功者大矣。系之于《三百篇》，吾知其功无愧，虽谓《三百篇》之后未尝无诗亦可也。斯道也，亘古而不亡，心会而得之，岂不在乎人哉！”方孝孺的见地，与程颐用“如此闲言语道出则甚”一句否定诗歌创作的态度是一致的。永乐以后，邵雍的《伊川击壤集》尤其受到理学家们推崇。薛瑄作《读邵康节击壤集》二十首，赞颂邵雍说：“乾坤清气产英豪，大隐天津道德高。……《书》前有《易》心能悟，删后无诗句独谣。”陈献章在《批答张廷实诗笺》中褒扬邵雍的诗“真天生温厚和平，一种好性情也”。庄昶作《送潘应昌提学山东序》，甚至说天地之秘，伏羲神农之后，“惟邵康节得

① 刘克庄《吴恕斋诗稿跋》

之”。陈献章、庄昶的创作，深受《击壤集》影响，风行一时，以致形成气势颇盛的性气诗派。杨慎《升庵诗话》举了好些例证调侃性气诗，如卷七《陈白沙诗》：“白沙之诗……其七言近体，效简斋、康节之渣滓，至于筋斗、样子、打乖、个里，如禅家呵佛骂祖之语，殆是《传灯录》偈子，非诗也。”卷十一《假诗》：“今之作贗诗者异此，谓诗必用语录之话，于是无极、先天、行窝、弄丸，屈出叠见。又云：‘须夹带禅和子语’。于是打乖、打睡、打坐、样子、撇子、句子，朗诵之有矜色，疾书之无作颜，而诗也扫地矣。”卷十二《庄定山诗》：“庄定山早有诗名，诗集刻于生前，浅学者相与效其‘太极圈儿大，先生帽子高’，以为奇绝。又有绝可笑者，如‘赠我一壶陶靖节，还他两首邵尧夫’，本不是佳语，有滑稽者，改作《外官答京宦苞苴》诗云：‘赠我两包陈福建，还他一疋好南京。’闻者捧腹。”这些关于义理诗的富于喜剧意味的例证，说明邵雍和程颐在明代不乏传人，李梦阳对之加以抨击是完全必要的。（论理诗在嘉靖年间仍受到唐宋派主将唐顺之青睐。其《与遵岩参政》云：“近来有一僻见，以为三代以下之文，未有如南丰；三代以下之诗，未有如康节者。……古今诗庶几康节者，独寒山、静节二老翁耳，亦未见如康节之工耳。”《答皇甫百泉郎中》又云：“艺苑之门，久已扫迹，虽或意到处作一两诗，及世缘不得已作一两篇应酬文字，率鄙陋无一足观者。其为诗也，率意信口，不调不格，大率似以寒山、《击壤》为宗而欲摹效之，而又不能摹效之然者。”当然，抨击道学对诗的无理取闹，强调诗与道学格格不入的，毕竟是主流。谢肇淛就在《小草斋诗话》中毫无忌讳地说：“作诗第一对病是道学，何者？酒色放荡，礼法所禁，一也；意象空虚，不踏实地，二也；颠倒议论，非圣非法，三也；议论杳渺，半不可解，四也；触景偶发，非有指譬，五也。宋时道学诸公诗无一佳者，至于黄勉斋登临诗，开口便云：‘登山如学道，



可止不可已。’此正譬如是为山注疏耳。”)

李梦阳批评宋诗“专作理语”，在更广泛的层面上是不满于宋诗的议论化。这也是主流派诗学的共同看法。王世贞《艺苑卮言》卷一：“一涉议论，便是鬼道。”屠隆也在《文论》中以居高临下的口气鄙薄宋诗：“宋人之诗，尤愚之所未解。古诗多在兴趣，微辞隐义，有足感人。而宋人多好以诗议论，夫以诗议论，即奚不为文而为诗哉？《诗三百篇》多出于忠臣孝子之什，乃闾阎匹夫匹妇童子之歌谣，大意主吟咏，抒性情，以风也，固非博综涂次以为篇章者也，是诗之教也。唐人诗虽非《三百篇》之音，其为主吟咏，抒性情，则均焉而已。”屠隆的话，本于张戒、严羽^①，就宋诗的流弊而言，确有几分道理。但他有意掩盖了一个事实，即：《诗三百篇》和唐诗中其实也有议论。所以，比较起来，晚明陆时雍的《诗镜总论》就说得客观些、周密些：

“叙事议论，绝非诗家所需，以叙事则伤体，议论则费词也。然总贵不烦而至，如《棠棣》不废议论，《公刘》不无叙事。如后人以文体行之，则非也。戎昱‘社稷依明主，安危托妇人’，‘过因谗后重，恩合死前酬’，此亦议论之佳者矣。”“晋多能言之士，而诗不佳，诗非可言之物也。晋人惟华言是务，巧言是标，其衰之所存能几也？其一二能诗者，正不在清言之列，知诗之为道微矣。”

谭元春《东坡诗选序》从题材选择及处理的角度讨论诗文之别，颇具理论深度：

文如万斛泉，不择地而出；诗如泉源焉，出择地矣。文行乎不得不行，止乎不得不止；诗则行之时即止，虽止矣其行未已也。文了然于心，又了然于手口；诗则了然于心，犹不敢了然于口，了然于口，犹不敢了然于手者也。

谭元春认为，文章在题材选择及处理上很少限制，无论什么样的

^① 张戒《岁寒堂诗话》：“子瞻以议论为诗。”严羽《沧浪诗话》：“近代诸公……以议论为诗。”

意，无论什么样的事，都可以放手写去；诗则不然，不仅有些题材不能写，表达时也要务求蕴藉，“不敢了然于口”，“不敢了然于手”。

谭元春的这一看法有其内在的文体依据。文章要么记事，要么说理，记事务求清晰、准确，说理务求透切、明朗，故作吞吐、含蓄，或故作古气盎然，只能视为失误。王世贞的一个观点反复受到明人批评，就是由于他无视文章的这一基本特征。他在《艺苑卮言》卷三中说：“呜呼！子长不绝也，其书绝矣。千古而有子长也，亦不能成《史记》，何也？西京以还，封建、宫殿、官师、郡邑，其名不雅驯，不称书矣，一也；其诏令、辞命、奏书、赋颂鲜古文，不称书矣，二也；其人有籍、信、荆、聂、原、尝、无忌之流足模写者乎？三也；其词有《尚书》、《毛诗》、左氏、《战国策》、韩非、吕不韦之书足荟蕞者乎？四也。呜呼！岂惟子长，即尼父亦然，六经无可着手矣。”古典主义的语言前提是语言的普适性。这其中包含有真理的成分：为了不使艺术变得完全无法理解或索然无味，所有艺术必须带有一定的一般意义。语言的根本属性是通过一般化而发生作用。王世贞从这样的角度看问题，注意到后世的典章、名物已与汉代以前不同，形之于笔下，便自然缺少《史记》那种风格，这是有眼力的，所谓“不称书”，即语言的共性不足，特殊性是被王世贞作为负面因素看待的。但王世贞显然犯了一个错误：如果语言完全丧失了其特殊性，无论叙事，说理，都将丧失应有的准确性和清晰程度。人们对他的批评，也总是指向这一要害。比如，袁宗道《论文》（上）说：“空同不知，篇篇模拟，亦谓反正。后之文人遂视为定例，尊若令甲，凡有一语不肖古者，即大怒骂为野路恶道。……且空同诸文，尚多己意，纪事述情，往往逼真，尤可取者，地名官衔俱用时制。今却嫌时制不文，取秦汉名衔以文之，观者若不检《一统志》，几不识为何乡贯矣。且文之佳恶，不在



地名官衔也。司马迁之文，其佳处在叙事如画、议论超越，而近说乃云：‘西京以还，封建、宫殿、官师、郡邑，其名不雅驯，虽子长复出，不能成史。’则子长佳处，彼尚未梦见也，而况能肖子长乎？”孙矿（1542—1613）《与余君房论文书》说：“足下甚推服弇州，第此公文字虽俊劲有神，然所可议者，只是不确。不论何事出弇州手，便令人疑其非真，此岂足当巨家。即太函亦然。此固由‘宁失诸理’一语致之。”于慎行《谷山笔麈·诗文》：“《史》、《汉》文字之佳，本自有在，非谓其官名、地名之古也。今人慕其文之雅，往往取其官名、地名以施于今，此应为古人笑也。”就叙事说理的文章而言，一旦被定性为“不确”，再“雅驯”也价值不大了。

与文章有别，“确”不是对诗的首要要求。诗中不可能没有“理”，诗中不可能没有“事”，诗中不可能没有“情”，诗中不可能没有“景”，但在抒情写景说理叙事时却有诸多表达上的限制。“人谓诗主性情，不主议论，似也，而亦不尽然。试思二雅中何处无议论？杜老古诗中，《奉先》、《咏怀》、《北征》、《八哀》诸作，近体中，《蜀相》、《咏怀》、《诸葛》诸作，纯乎议论。但议论须带情韵以行，句近伦父面目耳。戎昱《和蕃》云：‘社稷依明主，安危托妇人。’亦议论之佳者。”^①“诗中比兴固多，情景各有难易。若江湖游宦羁旅，会晤舟中，其飞扬坎坷，老少悲欢，感时话旧，靡不慨然言情，近于议论，把握住则不失唐体，否则流于宋调。”^②所谓“议论须带情韵以行”，所谓“把握住则不失唐体”，均强调诗在叙事、说理之外，其美感魅力的来源别有所在。所以，不是所有的“理”、“事”、“情”、“景”都可以进入诗中的；一部分“理”、“事”、“情”、“景”有幸进入诗中，但也不能像文章那样放

① 沈德潜《说诗碎语》。

② 谢榛《四溟诗话》卷二。

笔写去。陆时雍《诗镜总论》说：“人情物态不可言者最多，必尽言之，则俚矣。知能言之为佳，而不知不言之为妙，此张籍王建所以病也。张籍小人之诗也，俚而佻。王建款情熟语，其儿女子之所为乎？诗不入雅，虽美何观矣。”袁宏道曾力倡“不拘格套”，言下之意是：没有什么不可写的；在表达上不必有种种禁忌。但时隔不久，他的弟弟袁中道就在《蔡不瑕诗序》中说：

“诗以三唐为的，舍唐人而别学诗，皆外道也。国初，何、李变宋元之习，渐近唐矣。隆、万七子辈，亦效唐者也。然倡始者不效唐诸家，而效盛唐一、二家……其后浸成格套，真可厌恶。后有识者矫之，情无所不写，景无所不收，而又渐见俗套，而趋于俚矣。”诗是一个有着诸多限制的艺术世界。

诗与文在语言运用上的区别也曾引起明人的注意。从语言呈现的形态来理解文体，这在西方文体概念中是最为流行的方法。亚里士多德《修辞学》第三卷说：“知道我们应当说什么还不够，我们还必须把它说得好像是我们所应当说的。这样，就可以帮助我们的演说，产生一种良好的印象。”“写下来的语言的效果，更多地取决于文体，而不是思想内容。”他在这里强调了两个方面：说什么和怎么说不是一回事；文体即语言呈现的形态，其作用比“思想内容”更大。亚里士多德之后，西塞罗和昆提等人都确认文体是语言对思维的恰当修饰。英国当代文体学家杰弗瑞·里奇和米歇尔·肖特，在他们合著的《小说文体》一书中，列举了七种关于文体的“可信的观点”：

1. 文体是语言使用的方式，即文体属于话语而不属于语言。
2. 因此文体是在语言所有表达方式中的选择。
3. 文体的定义以语言使用领域为准绳。（例如，一个作家在一种特殊的文学体裁中，或一部特殊的作品中会做出什么样的选择。）

4. 文体学所研究的典型对象是文学语言。

5. 文学文体学的特征在于解释文体与文学功能或审美功能之间的关系。

6. 文体既是透明的，又是朦胧的：透明意味着可以解说；朦胧意味着解说不尽，而且解说在很大程度上依赖于读者的创造性想像。

7. 文体的选择限定在语言选择各个方面之中，它考虑的是表现同一主题时采用不同的方法。

里奇和肖特的列举并未涵盖所有的文体学观点，而是突出了文体与语言的密切关系。在他们看来，文体是语言使用方式或语言表达中的选择；文体学研究的主要对象是文学语言；说什么与怎么说可以区别也应该区别。

明代诗学

111

从语言呈现的形态来考察诗、文的特征，李东阳《沧洲诗集序》强调诗之“所谓有异于文者，以其有声律讽咏，能使人反复讽咏，以畅达情思，感发志气，取类于鸟兽草木之微，而有益于名教政事之大”。李东阳意识到诗歌的基础是“声律讽咏”，是语言的音响，因此，我们不单要(用眼)去“读”一首诗，而且要(用耳)去“听”一首诗；作者也应该把他的诗吟诵给别人听。抒情诗的精神起伏和生命，随着“讽咏”呈现出来。与诗不同，“文”的宗旨是记清一桩事情，或讲明一个道理，说理叙事的清晰明白构成其基本的价值。所以他在《麓堂诗话》中说：

“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”人但知其能道羁愁野沉于言意之表，不知二句中不用一二闲字，只提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足，始为难得。若强排硬叠，不论其字面之清浊，音韵之谐舛，而云我能写景用事，岂可哉？

“鸡声茅店月，人迹板桥霜”是唐代温庭筠《商山早行》中的两句。按照散文的表述常规，可以这样改写：商山中的荒山野店，传出了鸡的啼叫声，唤起行客赶路，天空还有着残月；板桥上满

铺的白霜，留下了行人的足迹。这样的表述，意思是很明白的，然而不见得有多少诗意，也感受不到音韵的美妙。原因何在呢？这与人类感觉的迟钝或敏锐有关。第一次接触某种情景，我们感到陌生、新鲜，留下深刻的印象；但在一百次、一千次接触同样的情景后，司空见惯，感受减弱，于是进入“熟视无睹”的状态：看到了却毫无感受。俄国形式主义的代表人物什克洛夫斯基称之为“自动化过程”。为了恢复我们对某种情景的新鲜感，有必要用诗而不是用散文。因为散文的陈述完全合乎日常的语言规范，不能造成必要的对常规的偏离；诗却“止提掇出紧关物色字样”而忽略空间关系等的铺叙，打破了种种语法限制，从而“音韵铿锵，意象具足”，成功地实现了使对象陌生化的目的。

英国诗人威·巴·叶芝(1865—1939)在发表于1900年的《诗歌的象征主义》一文中认真地说明了韵律的作用。他认为，采用韵律旨在延续沉思的时刻，即我们似睡似醒的时刻，那是创造的时刻，它用迷人的单调使我们安睡，同时又用变化使我们保持清醒，使我们处于也许是真正入迷的状态之中，在这种状态中，心灵从意志的压力下解放出来表现成为象征。那些摇曳不定的、引入沉思的、有生气的韵律，体现了丰富的想像力，“它既无所需求也无所憎恨，因为它已同时间无关，只希望盯住某种现实、某种美”。叶芝的描述是神秘的，但并非不可理解。如同雪莱在《诗辩》中所说：“诗人是一只夜莺，坐在幽暗之中歌唱，用美妙的歌声来排遣自己的寂寞；他的听众就像被乐曲迷住的人们，却看不见演奏的乐师……”——一首诗并不一定依赖其音乐性（李东阳对音乐性的重视略嫌过分），但一首具有优美韵律的诗，却无疑更加接近好诗的境界。而且，一个诗人的韵律，正如一个诗人的风格，它属于他自己，不能伪造，也不可伪造。从这样的意义上，我们可以说，诗人是和某种特殊的天分联系在一起的，即严羽所谓“诗有别才”，“老妇稚子”不经意的吟咏，可能是

一首好诗，而一个学富五车的古文好手，也许终身写不出一首优秀的七律。反过来也可以说：出色的诗人未必写得出出色的文章。李东阳概括地指出这两种现象，并努力揭示诗、文两种文体的本质差异，作为诗人和理论家，他的贡献应受到后人的尊重。

在散文中，意义比声韵重要；在诗中，声韵在某些情况下的重要性却可能超过意义。对此，明代的主流派诗学有确凿无疑的表述，如谢榛《四溟诗话》卷三：

凡字异而意同者，不可概用之，宜分乎彼此，此先声律而后义意，用之中的，尤见精工。然禽不如鸟，翔不如飞，莎不如草，凉不如寒：此皆声律中之细微。作者审而用之，勿专于义意而忽于声律也。

明代诗学

106

清代的吴乔在《答万季野诗问》中指出，诗与文之别主要在于“体制辞语”：“意喻之米，文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。饭不变米形，酒形质尽变。啖饭则饱，可以养生，可以尽年，为人事之正道；饮酒则醉，忧者以乐，喜者以悲，有不知其所以然者。如《凯风》、《小弁》之意，断不可以文章之道平直出之，诗其可已于世乎？”文主“醒”，叙事主理，须明白畅达；诗主“醉”，抒写情思，宜婉转含蓄。因此，诗不能仅仅追求达意，还应讲求声韵之美。明代的王文录在《文脉》中也说：

“文显于目也，气为主；诗咏于口，声为主。文必体势之庄严，诗必音调之流转。是故文以载道，诗以陶性情，道在其中矣。”

屠隆讨论诗、文之异，与李东阳的意见存在一定程度的联系。屠隆《与友人论诗文》说：“诗者非他，人声韵而成诗，以吟咏写性情者也。固非搜隐博古，标异出奇，旁通俚俗，以炫耀恢诡者也。即欲搜隐博古，标异出奇，旁通俚俗，以炫耀恢诡，曷不为汲冢《竹书》、《广成》、《素问》、《山海经》、《尔雅》、《本草》、《水经》、《齐谐》、《博物》、《淮南》、《吕览》诸书，何诗之为也？”其意思是说：诗以富于音韵的文

字动人，其魅力不在于学问的广博，如欲以广博征服读者，还不如干脆去写《博物志》一类旁搜博采的书。他在《文论》中还说：“宋人又好用故实，组织成诗，夫《三百篇》亦何故实之有？用故实组织成诗，即奚不为文而为诗哉？”

撇开韵律不论，诗与文在语言运用上的其他区别也同样值得探讨。王世贞《艺苑卮言》卷四提到苏轼创作中的一个有趣现象：“读子瞻文，见才矣，然似不读书者。读子瞻诗，见学矣，然似绝无才者。”同一个作家，何以在语言运用上会有“见才”与“见学”之别呢？王世贞并未回答这一问题，但他所指出的这一现象，却是我们透视诗、文之异的一个窗口。清刘大櫟《论文偶记》曾就此发表过看法：“王元美论东坡云：‘观其诗，有学矣，似无才者。观其文，有才矣，似无学者。’此元美不知文而以陈言为学也。东坡诗于前人事词无所不用，以诗可用陈言也。东坡文于前人事词一毫不用，以文不可用陈言也。正可于此悟古人行文之法与诗迥异，而元美见以为有学无学。夫一人之诗文，何以忽有学忽无学哉？由不知文，故其言如此。”“元美所谓有学者，正古人之文所唾弃而不屑用，畏避而不敢用者也。东坡之文，如太空浩气，何处可着一前言，以貌为学问哉？”其实，刘大櫟不必与王世贞展开辩驳，因为，王世贞只是发现现象，刘大櫟则对现象加以透视，揭示了其中的奥秘。王世贞的门人胡应麟在《诗薮》内编卷四中也谈到了写诗用典的合理性：“诗自模景述情外，则有用事而已。用事非诗正体，然景物有限，格调易穷，一律千篇，只供厌饫。欲观人笔力材诣，全在阿堵中。且古体小言，姑置可也，大篇长律，非此何以成章？”

胡应麟、刘大櫟的分析或许粗略了些。“惟陈言之务去”，这是唐代韩愈所提出的古文写作的规则之一。为什么要这样做呢？我们提笔作文，或是表达一种意见，或是叙述一桩事实，总要力求做到条理清晰，阐述透彻。就论说文而言，决定其价值的



首先是其义理主张的高下；就叙事文而言，决定其价值的首先是所叙事件的真实程度和意趣的丰啬。因此，古文家最好少用典故，少用陈言，避免因辞藻的华丽花哨妨碍了意思的表达，影响事件的真实感。韩愈当年发起古文运动，之所以将锋芒对准骈文，即旨在以朴质代浮华，以确切恰当的文句代替那些敷衍熟滥堆砌典故的陈言。质朴而切合情理，这是古文家的理想标准。袁枚《胡稚威骈体文序》说：“散文可踏空，骈文必徵典。”虽对古文意存贬抑，却揭示出古文去陈言、少用典的特性（“踏空”即不用典故，“徵典”即引用典故）。

至于诗，决定其高下的既不是作者所表达的义理，也不是所叙事件的真实程度。与此相关，条理清晰、阐述透彻便不能成为对诗的语言的基本要求。“诗无达诂”，它的含义总是多层面的。中国诗的多义性以及由此造成的审美效果已是有目共睹的事实。所以，如果说古文写作中必须“唯陈言之务去”的话，那么，诗人却不一定要回避“徵典”。叶维廉《秘响旁通：文意的派生与交相引发》一文说：“一首诗，不是留一个简单的字条：‘你走了，别忘记我啊’那样单一的传意。”一首诗的文、句是与许多古代作品联系在一起的。“我们读的不是一首诗，而是许多诗或声音的合奏与交响。中国书中的‘笺注’所提供的正是笺注者所听到的许多声音的交响，是他认为诗人在创作该诗时整个心灵空间里曾经进进出出的声音、意象和诗式……”^①明代杨慎是一位擅长以笺注方式解诗的诗论家，如《升庵诗话》卷八《不嫁惜娉婷》：

杜子美诗“不嫁惜娉婷”，此句有妙理，读者忽之耳。陈后山衍之云：“当年不嫁惜娉婷，傅粉施朱学后生。不惜卷帘通一顾，怕君着眼未分明。”深得其解矣。盖士之仕也，犹女之嫁也，士不可轻于从仕，女不可轻于许人也。“着眼未分明”，相知之

① 叶维廉《中国诗学》第70页、第72页，三联书店，1992年1月。

不深也。古人有相知之深,审而始出,以成其功者,伊尹、孔明是也。有相知不深,确乎不出,以全其名者,严光、苏云卿是也。有相识不深,闾然以出,身名俱失者,刘歆、荀彧是也。白乐天诗:

“寄言痴小人家女,慎勿将身轻许人。”亦子美之意乎?

诗人写诗,当然是要将他观、感所得的心象呈现于读者之前,但诗中文句的含义不是固定的,而是与前人的某些创作有着文化和文学的关联。作者注意到这个关联,那么,他所写下的文句就属于用典;读者把握住这个关联,那么,他才真正读懂了这些文句。杜甫的“不嫁惜娉婷”很少引起读者注意,杨慎却体会出了丰富的意蕴。其间的关键,在于他将中国古代士人的出仕与女子的出嫁相提并论,由此出发,读出了杜甫诗句的深意。所引白居易诗,见于《新乐府》中的《井底引银瓶》。白诗的表层意义是说:女子婚后的地位取决于“聘”、“奔”的差异,“聘则为妻奔则妾”,为了未来生活的稳定,一个女孩子,万勿感情用事随人私奔。这是一般读者的看法。杨慎认为诗中有典,表达了劝人出仕务必慎重的忠告,

再如《升庵诗话》卷三《白莲诗》:

陆鲁望《白莲诗》:“素萼多蒙别艳欺,此花端合在瑶池。无情有恨何人见,月晓风清欲堕时。”观东坡与子帖,则此诗之妙可见。然陆此诗祖李长吉,长吉《咏竹》诗云:“斫取青光写《楚辞》,腻香春粉墨离离。无情有恨何人见,露压烟笼千万枝。”或疑无情有恨不可咏竹,非也。竹亦自妩媚,孟东野诗云:“竹婵娟,笼晓烟。”左太冲《吴都赋》咏竹云:“婵娟檀栾,玉润碧鲜。”合而观之,始知长吉之诗之妙也。

又卷五《李贺昌谷北园新笋》:

“斫取青光写《楚辞》,腻香春粉黑离离。无情有恨何人见,露压烟笼千万枝。”汗青写《楚辞》,既是奇事,腻香春粉,形容竹尤妙。以情恨咏竹,似是不类。然观孟郊《竹》诗,“婵娟笼晓



烟”，竹可言婵娟，情恨亦可言矣，然终不若《咏白莲》之妙。李长吉在前，陆鲁望诗句非相蹈袭，盖着题不得避耳。胜棋所用，败棋之着也，良庖所宰，族庖之刀也，而工拙则相远矣。

人类不存在所谓“没有假设”的知识。所有的理解都以某种假设为前提，某一种文化观念，某一桩历史事实，先人为主地制约着我们的阅读。当然，最大的制约还是来自于作者。他经由用典将其作品与某种历史根源联系起来，从而引导读者在接触他的作品时，同时接触了许多别的作品，“他”的作品已被其他众多的作品所渗透，互相照应，互相演绎，互相提示，作品的含蕴因此丰富起来，厚重起来，成为一个多义的、意味不可穷尽的世界。在中国古代，诗人乐于用典，读者乐于笺注，这决不是偶然的，而是从一个侧面显示了中国古典诗的语言特征，与古文形成对照的一个特征。

在辨析诗、文体制之异的基础上，明人还对诗歌内部的诸种体制之异作了考察，如古诗与律诗之异，律诗与绝句之异等，其中不乏真知灼见。试作缕述。

论古诗与律诗之异。

古体诗又叫“古风”。近体诗在唐代成熟之后，诗人们并没有就此放弃古代的形式，有些诗篇依然模仿古人那种较少拘束的诗，不遵守近体诗的平仄、对仗和语法。这样，律绝和古风便成为相互对照的两种诗体。

古体诗每篇的字数是不确定的，可论的是每句的字数。就每句的字数而言，大体可分为七种：四言、五言、七言、五七杂言、三七杂言、三五七杂言、错综杂言。其中，纯粹的五言古风最为常见，纯粹七言次之，长短句比较少见。

五言的古体诗可以说是正宗的古体诗，因为《古诗十九首》是五言，六朝的诗大多数也是五言。七言诗的产生并不比五言诗晚，先秦两汉时代已经有七言的民间谣谚。但当五言成为建安时



代最普遍的诗歌形式时，值得一提的七言诗却仅有曹丕的《燕歌行》。直到南北朝初期，鲍照写了较多七言诗，这才引起文人们的注意，作者渐渐多起来。

近体诗主要指律诗。律诗是在两晋至南北朝逐渐形成，而在初唐确立下来的。其特征是格律严密。以八句四韵为定格，其中第三和第四句，第五和第六句必须对仗，每句之内，句与句之间，必须按固定格式调配平仄，第二、四、六、八句必须押韵，首句可押可不押，通常只押平声韵，而且必须一韵到底，不能邻韵通押。分五言、七言两体，每句五言者称为五律，每句七言者称为七律。

与律诗相比，古体诗则自由得多，比如，每篇的句数长短不拘；每句的字数无严格限制；押韵的方式灵活多样；于对偶没有特殊要求；音节纯任自然，没有固定的规律和限制。

上面所说，都只是古体诗和律诗的粗浅的区别，它们更具本质意义的区别是什么呢？

李东阳《麓堂诗话》说：“古诗与律不同体，必各用其体乃为合格。然律犹可间出古意，古不可涉律。古涉律调，如谢灵运‘池塘生春草，红药当阶翻’，虽一时传诵，固已移于流俗而不自觉。若孟浩然‘一杯还一曲，不觉夕阳沉’，杜子美‘独树花发自分明，春渚日落梦相牵’，李太白‘鹦鹉西飞陇山去，芳洲之树何青青’，崔颢‘黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠’，乃律间出古，要自不厌也。予少时尝曰：‘幽人不到处，茅屋自成村。’又曰：‘欲往愁无路，山高溪水深。’虽极力摹拟，恨不能万一耳。”“古律诗各有音节。”李东阳是针对两种类型的诗而言的。一种是“入律的古风”，即在古体诗中出现了平仄合律的律句，甚至出现了律联，这样的作品，就呈现出入律的趋向；李东阳认为这样做导致了格调日卑，于是严厉地加以反对。他的弟子杨慎认为古体诗格高，律诗格卑，不赞成古诗入律。《升庵



诗话》卷四《高棅选〈唐诗正声〉》云：“高棅选《唐诗正声》，首以五言古诗，而其所取，如陈子昂‘故人江北去，杨柳春风生’，李太白‘去国登兹楼，怀归伤暮秋’，刘春虚‘沧溟千万里，日夜一孤舟’，崔曙‘空色不映水，秋声多在山’，皆律也。而谓之古诗，可乎？譬之新寡之文君，屡醮之夏姬，美则美矣，谓之初笄室女，则不可。”高棅将律诗当作古诗，这使杨慎非常愤怒。因为，杨慎眼中的古律二体，有着明显的贵贱之分，古诗高贵如处女，律诗卑贱如多次改嫁的妇人，岂容混为一谈。

李东阳提到的另一种类型即古风式的律诗。本来，入律的古风和古风式的律诗，其特征都在于受了另一种诗体的影响，但李东阳认为古风格高，因而对律诗向古风靠近，他是表示赞成的。杨慎亦然。《升庵诗话》卷四《五言律八句不对》：“五言律，八句不对，太白浩然集有之，乃是平仄稳贴古诗也。僧皎然有《访陆鸿渐不遇》一首云：‘移家虽带郭，野径入桑麻。近种篱边菊，秋来未着花。到门无犬吠，欲去问西家。报道山中去，归来每日斜。’虽不及李白之雄丽，亦清致可喜。”

从创作或风格着眼论古、近体之别，探讨较为深入的当数谢榛。《四溟诗话》中有两则值得给予注意。一见于卷三：

《古诗十九首》，平平道出，且无用工字面，若秀才对朋友说家常话，略不作意。如“客从远方来，寄我双鲤鱼。呼童烹鲤鱼，中有尺素书”是也。及登甲科，学说官话，便作腔子，昂然非复在家之时。若陈思王“游鱼潜绿水，翔鸟薄天飞。始出严霜结，今来白露晞”是也。此作平仄妥帖，声调铿锵，诵之不免腔子出焉。魏晋诗家常话与官话相半，迨齐梁，开口俱是官话。官话使力，家常话省力；官话勉然，家常话自然。夫学古不及，则流于浅俗矣。今之工于近体者，惟恐官话不专，腔子不大，此所以泥乎盛唐，卒不能超越魏晋而追两汉也。嗟夫！

另一则见于卷四：

或曰：“子谓作古体、近体概同一法，宁不有误后学邪？”四溟子曰：“古体起语比少而赋兴多，贵乎平直，不可立意涵蓄。若一句道尽，除复何言？或兀坐冥搜，求声于寂寥，写真于无象，忽生一意，则句法萌于心，含毫转思，而色愈惨澹，犹恐入于律调，则太费点检斗削而后古。或中有主意，则辞意相称，则发言得体，与夫工于炼句者何异。汉、魏诗纯正，然未有六朝、唐、宋诸体萦心故尔。若论体制，则大异而小同，及论作手，则大同小异也。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。凡作近体，但命意措词一苦心，则成章可逼盛唐矣。作古体不可兼律，非两倍其工，则气格不纯。今之作者，譬诸宫女，虽善学古妆，亦不免微有时态。”

谢榛这两段话提出了若干引人思索的问题。其一，所谓“官话”和“家常话”之别，涉及到古、近体诗在句式、语法等方面的差异。《古诗十九首》是古诗的典型代表。从《古诗十九首》可以看出：古体诗的句式、语法与古代散文是大体相近的，谢榛所举的四句“客从远方来，寄我双鲤鱼。呼童烹鲤鱼，中有尺素书”即是例证。由于与古代散文相近，与口语的距离较小，所以给人说“家常话”之感。律诗的句式、语法却与散文大相歧异。“其所以渐趋歧异的原因，大概有三种：第一，在区区五字或七字之中，要舒展相当丰富的想像，不能不力求简洁，凡可以省去而不至于影响语义的字，往往都从省略；第二，因为有韵脚的拘束，有时候不能不把词的位置移动；第三，因为有对仗的关系，词性互相衬托，极便于运用变性的词，所以有些诗人就借这种关系来制造‘警句’。例如韩愈的‘暖风抽宿麦，清雨卷归旗’，‘抽’和‘卷’都是所谓使动词（或称‘致动’）。因为有了暖风，所以使得宿麦都抽了芽；因为有了清雨，所以使得归旗都被



卷起了。这种句法是散文里所罕用的。”^①近体诗中常见、而古体诗中罕见或不宜有的语法形式，王力一共举了十七种，下列几种是比较重要的：

1. 前二字为名词语（所谓“前二字”等等，系指五言），中二字为方位语或时间语，末字为动词或形容词。如“老树空庭得，清渠一邑传”；“丛篁低地碧，高柳半天青”；“野鹤清晨出，山精白日藏”。

2. 前二字为目的语倒置。如“柳色春山映，梨花夕鸟藏”。

3. 叠字或连绵字用如副词，紧接在形容词或不及物动词的前面或后面以修饰它们者。如“野日荒荒白，春流泯泯清”；“城乌啼眇眇，野鹭宿娟娟”；“汀烟轻冉冉，竹日静辉辉”；“种竹交加翠，栽桃烂漫红”。

4. 其余一切不合散文语法的形式。如“客病留因药，春深买为花”；“饭抄云子白，瓜嚼水精寒”；“竹喧归浣女，莲动下渔舟”；“寻觅诗章在，思量岁月惊”；“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”；“泉声咽危石，日色冷青松”；“买薪犹白帝，鸣橹已沙头”，等等。

并非偶合，王力所举近体诗中常见，而古体诗中罕见或不宜有的语法例证，全是对偶句。对偶是律诗的必要条件，而唐以前的古诗是不一定要对偶的：律诗之所以在语法上不同于古体诗，一个重要目的即求得对偶的工稳。这工稳，就是谢榛说的“平仄妥帖，声调铿锵”的“官话”。

李攀龙曾说：“唐无五言古诗，而有其古诗。陈子昂以其古诗为古诗，弗取也。”^②这话屡遭非议，其实颇有见地。古体诗成熟于汉魏六朝。唐代律诗产生以后，虽然仍有不少诗人写古体诗，但因受律诗的影响已深，潜移默化，做古体诗时，便不自

① 王力《汉语诗律学》第252页，上海教育出版社，1979年11月。

② 李攀龙《选唐诗序》。

主地多少用些律诗的平仄、对仗或语法，与汉魏六朝的古体诗风貌有别。说：“唐无五言古诗”，即唐代没有纯粹的不受律诗影响的五言古诗；说唐“有其古诗”，即唐代存在受律诗影响的古诗。受律诗的影响，有两种相反相成的情形。一是较多地使用律句、律联，有的甚至全篇入律，如李白《子夜吴歌》。一是尽量避免对仗。本来，古体诗虽不拘对仗，却也不避对仗。但有些唐代作者，鉴于对仗有入律或似律之嫌，遂尽量少用对仗。这后一种情形，即谢榛说的“太费点检斗削而后古”，也不值得提倡。这是谢榛提出的第二个引人思索的问题。

在一般人看来，古体诗和近体诗的构思方法理应有所分别。古诗雄浑，律诗精微，古诗重拙，律诗华美，因此，写律诗应先得警句，写古诗宜平直叙起。谢榛则强调，古诗与律诗的整体风貌确乎是“大异而小同”，但在构思方法上却“大同小异”，都必须重视警句的锤炼，否则，作古诗“篇篇从头叙去，如写家书然，毕竟有何警拔？”提醒人们作古诗要防止“流于浅俗”，这是谢榛涉及的第三个引人思索的问题。^①

在关注古诗与律诗的区别之外，明人也注意到律诗与绝句的差异。

绝句字数正好是律诗的一半：律诗八句，绝句只有四句。但“绝句”二字的意义，却不像“律诗”那样意义明确。明徐师曾《文体明辨》论绝句云：

绝之为言截也，即律诗而截之也。故凡后两句对者是截前四句，前两句对者是截后四句，全篇皆对者是截中四句，皆不对者是截首尾四句。故唐人绝句皆称律诗，观李汉编

^① 谢榛这样讲是有针对性的，王世贞的弟弟王世懋也与之所见略同。《艺圃类稿》云：“律诗句有必不可入古者，古诗字有必不可为律者。然不多熟古诗，未有能以律诗高天下者也。初学辈不知苦辨，往往谓五言古诗易就，率尔成篇。因自诧好古，薄后世律不为。不知律尚不工，岂能工古？徒为两失而已。词人拈笔成律，如左右逢源，一遇古体，竟日吟哦，常恐失却本相。乐府两字，到老搔痒不敢轻道。李西涯、杨铁崖都曾做过，何尝是来？”可见，率尔操觚，以为古诗易作，这是不少明人的通病。

《昌黎集》，绝句皆入律诗，盖可见矣。

明吴讷《文章辨体序说·绝句》引《诗法源流》说：

绝句者，截句也。后两句对者是截律诗前四句，前两句对者是截后四句，皆对者是截中四句，皆不对者是截前后各两句。故唐人称绝句为律诗，观李汉编《昌黎集》，凡绝句皆收入律诗内是也。

这两段话的意思是完全一致的。《诗法源流》的作者是元人傅汝砺，可见元人已持这种见解。上推至编《昌黎集》的李汉，则这一见解唐时已有。根据《诗法源流》的论述，可将绝句分为四类：

- (1)截取律诗的首尾两联的；
- (2)截取律诗的后半首的；
- (3)截取律诗的前半首的；
- (4)截取律诗的中两联的。

仅从平仄声律看，这种分法自有充足的理由。但是，就律诗和绝句各具审美品格而言，视“绝句”为“截句”却是我们不能接受的。胡应麟《诗薮》内编卷六：“五、七言绝句，盖五言短古、七言短歌之变也。”“谓截近体首尾或中二联者，恐不足凭。”近人罗根泽曾撰《绝句三源》一文，考定“绝句的名称在梁时已经成立，由梁至隋，继续存在，可知绝句的体裁决非源出律诗，绝句的名称也决非缘于截取律诗”^①。足供参考。

在考察律诗与绝句之异的过程中，明人较多地注意到杜甫。原因在于杜甫作为律诗大家，其绝句的成就却相当有限。这极有说服力地表明，律诗与绝句的创作有着很不相同的路数。

杨慎说：

唐人乐府多唱诗人绝句，王少伯、李太白为多。杜子美七言绝近百，锦城妓女独唱其《赠花卿》一首，所谓“锦城

①.《罗根泽古典文学论文集》第217页，上海古籍出版社，1985年7月。

丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上，人间能得几回闻”也。盖花卿在蜀，颇僭用天子礼乐，子美作此讽之，而意在言外，最得诗人之旨。当时妓女独以此诗入歌，亦有见哉。杜子美诗，诸体皆有绝妙者，独绝句本无所解。而近世乃效之而废诸家，是其真识冥契，犹在唐世妓人之下乎？（杨慎《升庵诗话》卷十三《锦城丝管》）

少陵虽号大家，不能兼善，一则拘于对偶，二则汨于典故。拘则未成之律诗，而非绝体；汨则儒生之书袋，而乏性情。故观其全集，自“锦城丝管”之外，咸无讥焉。近世有爱而忘其丑者，专取而效之，惑矣！（杨慎《唐绝增奇序》）

以杜甫之才情，何以竟不长于绝句呢？这就涉及到绝句的风格特征了。杨慎曾表达了这样的意见：“唐人之所偏长独至，而后人力追莫嗣者”唯在绝句；绝句与《风》诗传统最为吻合。这意见具有相当充分的理由。唐代的几种主要诗歌体裁，其成熟时间略有不同。大体说来，七言歌行和五言律在初唐即已完善；七言绝句的鼎兴期在盛唐；七律则是在盛、中唐之交的杜甫手中完全成熟的。如果要以盛唐诗作为榜样的话，榜样中的首选无疑便是七绝；如果说盛唐诗不可企及的话，最不可企及的当然应是七绝。七绝的妙处，最根本的还在于它与风诗的潜在而深刻的相通。周容《春酒堂诗话》说：“唐诗中最得风人遗意者，唯绝句耳。意近而远，词淡而浓，节短而情长。从此悟入，无论李、杜、王、孟，即苏、李、陶、谢皆是矣。”

周容注重绝句与风诗的联系，这是有眼光的。罗根泽《绝句三源》指出：“绝句的起源虽有三方面，但起决定性作用的却只有一方面，即体裁源于歌谣的一方面。如文中所考查，联句只是绝句的名称起源，对偶格律则是在原有体裁——即原有形式——上的加工提高。事实上也是先有不拘守对偶格律的绝句诗，等到



对偶说和调声术起来以后，才有拘守对偶格律的绝句诗。”^①一般说来，与歌谣的血缘关系越近，也就越能具备风韵天然、浑成无迹的品格。而且，正如杨慎所揭示的那样，唐人绝句是人乐的。据《全唐诗话》记载：

禄山之乱，李龟年奔放江潭，曾于湘中采访使筵上唱云：“红豆生南国，春来发几枝。愿君多采撷，此物最相思。”又：“秋风明月苦相思，荡子从戎十载馀。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。”此皆王维所制，而梨园唱焉。

开元中，之涣与王昌龄、高适齐名，共诣旗亭，貰酒小饮。有梨园伶官十数人会宴，三人因避席隈映，拥炉以观焉。俄有妙伎四辈，奏乐皆当时名部。昌龄等私相约曰：

“我辈各擅诗名，每不自定甲乙。今者可以密观诸伶所讴，若诗入歌词之多者为优。”初讴昌龄诗，次讴适诗，又次复讴昌龄诗。之涣自以得名已久，因指诸伎中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，即终身不敢与子争衡。”次至双鬟发声，果讴“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”云云。因大谐笑。诸伶诣问，语其事。乃竞拜，乞就筵席。三人从之，饮醉竟日。

这两则记载中，被选作歌词配乐演唱的全是绝句。所以胡应麟《遁叟诗话》说：“唐初歌曲多用五七言绝句，律诗亦间有采者。”绝句入乐，这一事实的重要性不可低估。它的贵自然而轻矜持，贵风神而轻雕琢，贵委婉而轻瘦硬的特征，皆与此相关。如王世懋《艺圃撷馀》所说：“绝句之源，出于乐府，贵有风人之致。其声可歌，其趣在有意无意之间，使人莫可捉着。盛唐惟青莲、龙标二家诣极，李更自然，故居王上。晚唐快心露骨，便非本色。议论高处，逗宋诗之径；声调卑处，开大石之门。”李维桢《唐诗隽论则》也说：“七言绝句当以盛唐为法。如李太

① 《罗根泽古典文学论文集》第230页，上海古籍出版社，1985年7月。

白、杜子美、王摩诘、孟浩然诸公，突然而起，以意为主，意到辞工，不假雕饰，而自有天然真趣，浑成无迹，此所以为盛唐。四公中，又太白称谪仙才者，而七言绝尤为人神，诚行乎不得不行，止乎不得止，即太白亦不自知其所以然而然矣。若晚唐，则意工而气不甚完，间有至者，亦未可尽以为足法也。合而言之，初唐盛唐，以无意得之，其气常完，其调常合；中唐晚唐，以有意得之，其气常歉，其调常离。”的确，绝句重在暗示，重在启迪，宜于凭直觉领悟；它如一道美丽的风景，“直下便是，动念即乖”，着意求之，殊悖本旨。杜甫拘于对偶和典故，刻意雕琢，语意分明，用在律诗上见其长，用在绝句上却成为短处。胡应麟《诗薮》内编卷六也讨论过律绝之异的问题：

“野旷天低树，江清月近人”，神韵无伦；“天势围平野，河流入断山”，雄浑杰出。然皆未成律诗，非绝体也。对结者须意近，如王之涣“欲穷千里目，更上一层楼”，高达夫“故乡今夜思千里，霜鬓明朝又一年”，添着一语不得乃可。

“对结”是绝句中的一体，即绝句的后二句采用了对偶的形式。这种体式，无论五绝还是七绝都颇为罕见，原因在于，绝句不一定要用对偶，如果用对偶，最好用在首联，倘用在末联，看上去就太像半首律诗了。唐代诗人中，杜甫的绝句多用对结，“诗家率以半律讥之”，但胡应麟认为，“绝句自有此体，特杜非当行耳”，如能做到“词竭意尽”，则“对犹不对也”。^①他还举了若干“对结”而词意俱尽的成功例证，如：“岑参《凯歌》‘丈夫鹊印摇边月，大摇龙旗掣海云’，‘排兵鱼海云迎阵，秣马龙堆月照营’等句，皆雄浑高华，后世咸所取法，即半律何妨？若杜审言‘红粉楼中应计日，燕支山下莫经年’，‘独怜京国人南窜，不似湘江水北流’，则词竭意尽，虽对犹不对也。”大体说

① 胡应麟《诗薮》内编卷六。



来，绝句对结，易造成板滞之感，这与绝句重风神情韵是背道而驰的。^①由此我们可以得到一点启示，即：绝句虽然在形式上与律诗的一半相同，但其审美追求却与律诗迥然不同，万不可用写律诗的方法写绝句。

二、风格辨析

风格是一个作家成熟的标志。

对很多作家来说，贯穿其整个创作历程的往往只是其风格。在不同的体裁和题材中，其风格反复出现，有时是隐约的，有时是明显的，有时是时隐时现的，有时突出，有时淡化，有时集中，有时分散。但无论属于哪一种情况，作家的风格总是要表现出来的。体裁和题材，大家都可以用；甚至思想和感受，也可以由私人的空间进入公共领域。唯有风格，它是真正属于作家个人的。即令有人袭用，那也只是摹仿。所以，一个作家的成熟，只能以其创作是否具有独特的风格作为标志。

风格的形成，有赖于作家的创作个性。创作个性与生活个性是两个不同的范畴。现实的自我是人格的现实形式；艺术的或称理想的自我，则是在一定现实条件下对于现实的自我的突破与超越，是艺术个性也是人格发展的方向。有时，在作品中具有重大意义的印象和经验，在作家的日常生活中可能是微不足道的；与此形成对照，某些在日常生活中强烈体验过的情绪、感受，在作品中的位置可以并不重要。因此，我们考察作家个性与风格的联系必须注意生活与艺术的适当的距离与区别。

从文体的角度来看，风格是文体呈现的最高范畴。中国古代

① 杨慎《升庵诗话》卷十一《绝句》亦可参看：“绝句四句皆对，杜工部‘两个黄鹂’一首是也。然不相连属，即是律中四句也。唐绝万首，惟韦苏州‘踏阁攀林恨不同’及刘长卿‘寂寂孤莺啼杏园’一首绝妙，盖字句虽对，而意则一贯也。”

所说的“文体”，有两重含义，一是指体裁，二是指风格。比如，刘勰《文心雕龙》有《体性》篇，“体”，指体貌、风格；“性”指作家才性与个性。“若总其归途，则数穷八体”云云，正是就八种风格而言。刘勰等人的这种用法，其内在依据是体裁与风格之间的密切联系。可以这样说：风格的形成是某种文体完全成熟的标志，是文体的最高体现。

作家个性与作品风格之间的关系，曹丕《典论·论文》已做出比较明确的阐述，由此形成了中国早期的风格论。其言曰：

“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”曹丕所说的“气”，兼指才与气而言：“清”是俊爽超迈的阳刚之气，“浊”是凝重沉郁的阴柔之气。作家气质、个性不同，其创作风格也就各具特征，不容互相取代或混淆。比如徐干“时有齐气”，应玚“和而不壮”，刘桢“壮而不密”，孔融“体气高妙”。他们的创作风格据此得到解释和说明。

刘勰《文心雕龙》中的《体性》、《风骨》二篇标志着中国古代风格论的成熟。在他看来，风格的产生有个由隐至显、因内符外的过程，风格是作家内在精神特征和外在文体风格的协调与统一，即所谓“情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”他将作品的外在风格，如辞理的庸俗或俊美，风趣的刚健或柔婉，事义的深刻或浮浅，体式的雅正或华靡，一律溯源于先天的才气与后天的涵养，藉以表明：每个作家按照自己的个性来写作，作品的风格就像各人面貌一样彼此不同。

《体性》篇还从风格的角度将各种文章区分为八种类型：

“一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”这八种风格，根据其相反相成的关系，又可分为四组，如精约与繁缛、远奥与显附、典雅与新奇、壮丽与轻靡，“八途而包万举”，构成一个严整而浑然的体



系。在此基础上，《风骨》不再泛泛罗列各种风格，而是高屋建瓴，树立了一个理想的风格标准：“风骨”。刘勰之后，受这一理论指导，总结魏晋文学而提出的“建安风骨”、“汉魏风骨”等，一向是作家们反对轻艳绮靡文风的旗帜，对中国古代诗歌的健康发展起了有力的促进作用。

隋唐以降，关于诗歌风格分类的探讨呈现出百家争鸣的状况，各家意见颇不统一。比如：李峤《评诗格》将风格分为“形似”、“质气”、“情理”、“直置”、“雕藻”、“影带”、“宛转”、“飞动”、“情切”、“精华”等十体；王昌龄《诗格》将风格分为“高格”、“古雅”、“闲逸”、“幽深”、“神仙”等五种“趣向”；皎然《诗式》提出了“辨体”（区分风格）“一十九字”，即：“高、逸、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诚、闲、达、悲、怨、意、力、静、远”；司空图《诗品》将风格分为二十四种，即：“雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动”；严羽的《沧浪诗话》将风格分为九类：“曰高，曰古，曰深，曰远，曰长，曰雄浑，曰飘逸，曰悲壮，曰凄婉。”以上诸家，大抵依据主观的感受分类，带有较大的随意性。

明代的风格论有其自身的特点。对诗的风格从总体上作分类概括的并不多见，但比较注重对时代风格的描述，即许学夷《诗源辩体》所谓“论字不如论句，论句不如论篇，论篇不如论人，论人不如论代”。这种风格描述较多史家的韵味，长于揭示时代精神在作家文体上留下的烙印，有助于我们把握作家与文学风尚之间的联系。其中许多意见是相当精彩的。

首先考察他们对唐代不同时期诗风的描述。这方面，明初高棅的《唐诗品汇·总序》颇具代表性：



有唐三百年诗，众体备矣。故有往体、近体、长短篇、五七言律句绝句等制，莫不兴于始，成于中，流于变，而殁之于终。至于声律兴象，文词理致，各有品格高下之不同。略而言之，则有初唐、盛唐、中唐、晚唐之不同。详而分之，贞观、永徽之时，虞、魏诸公，稍离旧习，王、杨、卢、骆，因加美丽，刘希夷有闺帷之作，上官仪有婉媚之体，此初唐之始制也；神龙以还，洎开元初，陈子昂古风雅正，李巨山文章宿老，沈、宋之新声，苏、张之大手笔，此初唐之渐盛也；开元、天宝间，则有李翰林之飘逸，杜工部之沉郁，孟襄阳之清雅，王右丞之精致，储光羲之真率，王昌龄之声俊，高适、岑参之悲壮，李颀、常建之超凡，此盛唐之盛者也；大历、贞元中，则有韦苏州之雅澹，刘随州之闲旷，钱、郎之清贍，皇甫之冲秀，秦公绪之山林，李从一之台阁，此中唐之再盛也；下暨元和之际，则有柳愚溪之超然复古，韩昌黎之博大其词，张、王乐府，得其故实，元、白序事，务在分明，与夫李贺、卢仝之鬼怪，孟郊、贾岛之饥寒，此晚唐之变也；降而开成以后，则有杜牧之豪纵，温飞卿之绮靡，李义山之隐僻，许用晦（原作梅，误）之偶对，他若刘苍、马戴、李频、李群玉辈，尚能龟勉气格，特迈时流，此晚唐变态之极，而遗风馀韵，犹有存者焉。

高棅将唐诗划分为四个时期：其初唐、盛唐，相当于《沧浪诗话》的唐初体、盛唐体；其中唐，约略对应于《沧浪诗话》的大历体，但大历体仅就大历十才子之诗而言，此则兼包韦、刘、皇甫、秦系诸人，范围较广；其晚唐，大致对应于《沧浪诗话》的元和体及晚唐体，但在元和体、晚唐体之外，兼包韩、柳、张、王诸人，范围也要广些。

一个作家的风格总是与他的时代联系在一起的。雪莱说过：“我避免摹仿当代任何作家的风格。但是，在任何时代，同时代

的作家总难免有一种近似之处，这种情形并不取决于他们的主观意愿。他们都少不了要受到当时时代条件的总和所造成的某种共同影响，虽然在一定程度上说来，每个人之所以周身浸透着这种影响，毕竟是他自己造成的。”^①雪莱所谈论的，其实就是时代精神的问题。“时代精神”是一个用来分析历史上各个先后承续的时期所独具的特点的名词。不同时代之间存在着不同的趣味标准。《诗经》时代的趣味不同于《离骚》时代的趣味。六朝的趣味不同于唐代的趣味。每个时代都有它自己的基调和色彩，准确地描绘出一个时代的特征，使之与其它时代鲜明地区别开来，会给关心这一问题的人带来许多快乐。明人热心于这一问题并取得了令人不能忽视的成就。他们常用“气运”一类的词来表示时代精神的特征及其不可抗拒的影响，如：“初盛中晚，区分别。故以古律唐，则工拙难见；以唐律唐，则盛衰可言。大都初唐以气驭情，情畅而气愈完；中晚以情役思，思苦而气弥衰。要之，朝阳暮露，春卉寒英，咸各有致，宁容植本而损枝，举首而遗尾？”^②“盛唐前，语虽平易，而气象雍容；中唐后，语渐精工，而气象促迫，不可不知。”^③“张子容‘海气朝成雨，江天晚作霞’，李嘉祐‘朝霞晴作雨，泾气晚生寒’，二语极相似，而盛唐、中唐分焉。”^④“中晚之异于初唐，以其俊耳；刘文房犹从朴人。然盛唐俊处皆朴，中晚人朴处皆俊。”^⑤唐诗之所以被划分为四个时期，正在于四者之间“界限斩然”。

但同时代的作家，又各有其不同的个性。现代历史意识强调：考察过去，应当把承认个性与意识到历史的变化发展结合起

① 雪莱《〈伊斯兰的起义〉序言》，伍蠡甫主编《西方文论选》下卷第49页，上海译文出版社，1979年11月。

② 冯时可《唐诗类苑序》

③ 胡应麟《诗数》内编卷三。

④ 陈继儒《余山诗话》卷上。

⑤ 钟惺、谭元春《唐诗归》

来。二者是相辅相成的。因为，没有一系列的个性就不存在真正的历史发展，认识不到历史的发展也不可能真正理解一系列的个性。明人在勾画出“气运”的变迁时，也注意各个诗人的独特面貌，表现出历史研究者所应具备的良好素质。譬如，同为盛唐作家，“李翰林之飘逸，杜工部之沉郁，孟襄阳之清雅，王右丞之精致，储光羲之真率，王昌龄之声俊，高适、岑参之悲壮，李颀、常建之超凡”，即各具丰采。“诗人这个字眼是什么意思呢？诗人是什么呢？他是向谁讲话呢？我们从他那里得到什么语言呢？——诗人是以一个人的身份向人们讲话。他是一个人，比一般人具有更敏锐的感受性……能更敏捷地表达自己的思想和感情，特别是那样的一些思想和感情，它们的发生并非由于直接的外在刺激，而是出于他的选择，或者是他的心灵的构造。”^①诗人是富于个性的，个性化是诗的魅力的主要来源之一。在揭示诗人的个性方面，明代诗学常有睿智的评析。比如，关于王维诗与禅的相通之处，其讨论就远较唐、宋、元深入，而清代在这一题目上似也瞠乎其後。先将明人的话引在下面：

空同子曰：……王维诗，高者似禅，卑者似僧，奉佛之应，人心系则难脱。（谢榛《四溟诗话》卷二）

右丞精禅，其诗玄诣。（屠隆《唐诗类苑序》）

王右丞邃于禅旨，取维摩诘作名字无论，以禅旨为诗，得上乘神密。即诸题咏，虽壮丽新巧，而精远澹逸，往往悟禅于言外。（李维桢《大泌山房集》卷一二九）

太白五言绝自是天仙口语，右丞却入禅宗。如：“人间桂花落，夜静深山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”读之身世两忘，万念皆寂。不谓声律之中，有此妙詮。（胡应麟

^① 华兹华斯《抒情歌谣集》1800版序言，伍蠡甫主编《西方文论选》第10—11页，上海译文出版社，1979年11月。

《诗薮》内编卷六)

摩诘以淳古淡泊之音，写山林闲适之趣，如辋川诸诗，真一片水墨不着色画（胡震亨《唐音癸签》卷五引《震泽长语》）

摩诘五言绝意趣幽玄，妙在文字之外。摩诘《与裴迪书》略云：“夜登华子冈，辋水沦涟，与月上下，寒山远火，明灭林外；深巷寒犬，吠声如豹；村墟夜舂，复与疏钟相间。此时独坐，僮仆静默，每思曩昔携手赋诗，倘能从我游乎？”摩诘胸中滓秽净尽，而境与趣合，故其诗妙至此耳。（许学夷《诗源辩体》卷十六）

以禅入诗，大抵有三种途径。一是阐述佛理，如白居易的《赠草堂宗密上人》：“吾师道与佛相应，念念无为法法能。口藏宣传十二部，心台照耀百千灯。尽离文字非中道，长住虚中是小乘。少有人知菩萨行，世间只是重高僧。”堆砌佛教术语，读来兴味索然。二是大量运用佛教语汇，如绳床、锡杖、莲花、贝叶、朝梵、夜禅、须弥、恒沙、色空、寂灭等，像杨慎的《感通诗》：“岳麓苍山半，波涛黑水分。传灯留圣制，演梵听华云。壁古仙苔见，泉香瑞草闻。花宫三十六，一一远人群。”嵌入许多佛教字眼，也经不住玩索。

王维的诗代表了第三种途径：作品集中表现空寂的境界，既不大谈禅理，又不运用佛教语汇，但字里行间，笔墨之外，却荡漾着无穷的禅意。

禅宗的核心是“无念”，即心不为外境所动。《坛经》说：“汝之本性，犹如虚空，了无一物可见，是名正见。无一物可知，是名真知。无有青黄长短，但见本源清静，觉体圆明，即名见性成佛，亦名如来知见。”视外境为幻相，保持心的清静，这便是佛。

中国的禅宗偏爱空寂的气象，王维对淡墨、寒色、幽景也有

明显的偏爱。采用淡墨写景的，如《汉江临眺》：“江流天地外，山色有无中。”《终南山》：“白云回望合，青霭入看无。”采用寒色入诗的，如《华岳》：“积翠在太清……白日为之寒。”采用幽景入诗的，如《山居即事》：“寂寞掩柴扉，苍茫对落晖。”《归嵩山作》：“荒城临古渡，落日满秋山。”从艺术表现看，李白那样大声鞞鞫的山水诗在王维的集子里极为少见，一般都是节奏舒缓、语调平和的；从抒写的情绪看，闲适恬淡，自我解脱，宁静优雅，清静澹泊，构成其主体部分；从审美效果看，这类作品并不引导读者进入亢奋、激越的状态，而是令人身心俱忘，忘却尘世，忘却繁华，忘却纷争，渐渐地、慢慢地沉入幽深澄明之境，如梦如幻，如雾如烟。这是一个远于俗情的世界。可以这样说，把握住了王维诗中的禅意，也就把握住了王维诗的主要风格特征。明人的眼光堪称犀利。

明人对杜甫的评价亦极见功力。李、杜并称，向来如此。但二人的诗风差异甚大。盖李白、王维、孟浩然、高适、岑参等，以其不同的个性共同体现了“盛唐之音”，呈现出豪迈、飘逸的气象，洋溢着青春活力以及对未来的热烈憧憬。而杜甫虽与李白等为同辈人，其创作的全盛期却在“安史之乱”期间和“安史之乱”以后，其作品的风貌，与其他盛唐诗人形成鲜明对照。明人看出了这一点并着力予以揭示，对读者启发甚大。如高棅《唐诗品汇·七言律诗叙目》：

盛唐作者虽不多，而声调最远，品格最高。若崔颢，律非雅纯，太白首推其《黄鹤》之作，后至《凤凰》而仿佛焉。又如贾至、王维、岑参早朝唱和之什，当时各极其妙，王之众作尤胜诸人。至于李颀、高适，当与并驱，未论先后，是皆足为万世程法。……少陵七言律法独异诸家，而篇什亦盛。如《秋兴》等作，前辈谓其大体浑雄富丽，小家数不可仿佛耳。

胡应麟《诗薮》内编卷四：

盛唐一味秀丽雄浑，杜则精粗、巨细、巧拙、新陈、险易、浅深、浓淡、肥瘦靡不毕具，参其格调，实与盛唐大别。其能荟萃前人在此，滥觞后世亦在此。

经由与盛唐诗人的整体对比，高棅、胡应麟成功地凸显出了杜甫的个性。研究文学史的人，如果不能把握这一事实，对诗坛前后的流变是不可能准确地加以描述的。

明人对本朝诗人的创作个性也同样关注。其中，王世贞做得最为出色。他在《艺苑卮言》卷五中，先全文引录了敖陶孙对历朝诗人风格的描述，接下来，他自出机杼，系统评述了“国朝前辈名家”的诗风，包括高启、刘基等一百余人，计2400余字。对一个时代诗人作如此全面的风格评选，这在历代诗论中是极为罕见的，至少是前无古人。他的评述，胜见叠出，令人有行山阴道上，目不暇接之感。评刘基一例就足以显示其卓越的批评眼光。在明代（含明清之际），对刘基加以品评的主要有两位，即王世贞和钱谦益。钱谦益的《列朝诗集小传》一一为明代诗人作传，应该说是不同寻常的文化工程，但他所做，并不能掩盖或取代王世贞的贡献。比如，钱谦益评刘基，大体限于知人论世，着重阐述刘基前后期创作的变化情形。其言曰：

公自编其诗文曰《覆瓿集》者，元季作也；曰《犁眉公集者》，国初作也。公负命世之才，丁有元之季，沉沦下僚，筹策俎馔，哀时愤世，几欲草野自屏。然其在幕府，与石抹艰危共事，遇知己，效驰驱，作为歌诗，魁垒顿挫，使读者僇张兴起，如欲奋臂出其间者。遭逢圣祖，佐命帷幄，列爵五等，蔚为宗臣，斯可谓得志大行矣。乃其为诗，悲穷叹老，咨嗟幽忧，昔年飞扬矍铄之气，澌然无有存者，岂古之大人志士义心苦调，有非旂常竹帛可以测量其浅深者乎！呜呼，其可感也。孟子言诵诗读书，必曰论世知人。余故录

《覆瓿集》列诸前编，而以《犁眉集》冠本朝之首。百世而下，必有论世而知公之心者。（《列朝诗集小传》甲前集）

比较而言，王世贞的风格批评则另有其精微之处。刘基的诗在元末明初占有显赫地位。清代的沈德潜、周准编《明诗别裁集》，选入刘基诗共20篇，在同时诗人中，入选数量之多仅次于高启（21篇）。其评语云：“元季诗都尚辞华，文成独标高格，时欲追逐杜、韩，故超然独胜，允为一代之冠。乐府高于古诗，古诗高于近体，五言近体又高于七言。”《四库全书总目提要》也说：“其诗沉郁顿挫，自成一家，足与高启相抗。”兹以其《梁甫吟》为例：

谁谓秋月明？蔽之不必一尺云。
 谁谓江水清？淆之不必一斗泥。
 人情旦暮有翻覆，平地倏忽成山溪。
 君不见桓公相仲父，竖刁终乱齐；
 秦穆信逢孙，遂违百里奚。
 赤符天子明见万里外，
 乃以蓂莪为文犀。
 停婚仆碑何震怒，青天白日生虹蜺。
 明良际会有如此，
 而况童角不辨粟与稃。
 外间皇父中艳妻，马角突兀连牝鸡。
 以聪为聋狂作圣，颠倒衣裳行蒺藜。
 屈原怀沙子胥弃，魑魅叫啸风凄凄。
 梁甫吟，悲以凄。
 岐山竹实日稀少，凤皇憔悴将安栖？

《梁甫吟》原为古代乐府中的葬歌。现存古辞写齐相晏婴以二桃杀三士事，传为三国蜀诸葛亮作。后世拟其题者，以唐代李白之作最为有名。刘基这首《梁甫吟》，“拉杂成文，极烦冤聒乱之



致。此《离骚》遗音也”^①。他用几个著名的历史事例说明了“谗夫毁士”如乌云蔽月一般容易。屈原被楚王放逐，伍子胥被吴王逼令自杀，这都是谗夫们的赫赫“业绩”。汉光武帝以英明著称，在他治下也会发生马援蒙冤被谤的事，何况那些粟稊不辨的昏君？诗笔纵横变化，盛气磅礴，夹叙夹议，淋漓酣畅，直追杜甫、韩愈。其他诗，如《走马引》（天冥冥），在古代乐府诗的系列中，亦当得起佳作之誉。古诗如《感怀》（驱策出门去）、《旅兴》（寒灯耿幽幕）等，以驰骤之笔传郁怒之情，格高韵遒，独步于元末明初。其近体以五言见长。《古戍》、《太公钓渭图》流播甚广。绝句如《玉阶怨》（长门灯下泪）、《长门怨》（白露下玉除），亦为刻意之作。

但是，读刘基的诗，总觉比高启稍逊，原因何在呢？《四库全书简明目录》提供了一个答案：“其学术经济似耶律楚材，刘秉忠，而文章则在二人上。其诗沉着顿宕，自成一家，可亚高启。其文亦宋濂之亚。所不能突过二人者，神锋豁露而已。”所谓“神锋豁露”，即辞气过于奔放、畅达，因而丰神意态不够本色，王世贞说他尽管“事力既称，服艺华整”，但见了“王谢衣冠子弟”，仍“不免低眉”，正指其丰神意态不足而言。胡应麟《诗薮》续编卷一：“大概婺诸君子沿袭胜国二三遗老后，故体裁纯正，词气充硕，与小家尖巧全别。惟其意不欲诗人自命，以故丰神意态，小减当行，而吴中独擅。今海内第知其文矣。”这里的“婺诸君子”，指刘基等；“吴中”，指高启等。以胡应麟的评点与王世贞之语相比照，也许能进一步体会出其措辞的贴切。

王世贞之后，顾起纶《国雅品》专就风格品评明代诗人，亦具特色。“士品”类计“国初迄洪武，凡二十五人”；“永乐迄成化凡二十一人”；“弘治迄正德凡三十有三人”；“嘉靖迄今

① 沈德潜《明诗别裁集》卷一。

凡五十有三人”。“闺品”类计“洪武迄嘉靖凡十九人”；“自嘉中迄今凡三人”。“仙品”类计“洪武迄嘉靖凡七人”；“自嘉中迄今凡一人”。“释品”类计“洪武迄嘉靖凡十三人”；“自嘉中迄今凡一人”。“杂品”类“嘉中凡二人”；“嘉隆间凡一人”。其评语侧重于风格描述，如评高季迪：“始变元季之体，首倡明初之音。发端沈郁，人趣幽远，得风人激刺微旨。”评杨孟载：“才长逸荡，兴多隽永，且格高韵胜，浑然无迹。”评刘伯温：“公伊吕之祖，文其绪馀耳。故骏才鸿调，工为绮丽。古风如《思归引》、《思美人》，近体如《古戍》，并出《骚》、《雅》，亦足以追步《梁父》，凭陵燕公矣。”评徐昌谷：“豪纵英裁，格高调雅，驰骋于汉、唐之间，婉而有味，浑而无迹。”顾起纶识力不足，故其评语较少画龙点睛之笔，但他对诗人风格的注重还是值得称道的。

胡应麟《诗薮》也不乏论诗人风格的文字。其续编专论明诗，如卷一：“国初称高、杨、张、徐。季迪风华颖迈，特过诸人。同时若刘诚意之清新，汪忠勤之开爽，袁海叟之峭拔，皆自成一家，足相羽翼。”“高太史诸集，格调体裁不甚逾胜国，而才具澜翻，风骨颖利，则远过元人。”“季迪下，刘青田才情不若杨孟载，气骨稍减汪忠勤，以较张、徐诸子，不妨上座。绝句小诗特多妙诣，但未脱元习耳。《旅兴》等作，有魏、晋风，足为国朝选体前驱。”胡应麟长于从比较中揭示各家的创作特征，加上他广涉书史，学问淹博，故所论中肯，对后世颇多启迪。

明代诗学不仅注意到各家诗风的差异，由此深入，还将作家的创作个性与艺术风格联系起来加以考察。这样，风格论便进入了一个新的层次。

美国康奈尔大学教授迈·霍·艾布拉姆斯在他 1953 年出版的《镜与灯：浪漫派理论和批评的传统》一书的首章《批评理论的方向》中，根据艺术批评的不同座标，提出文学四要素的理



论，即：作品、艺术家、世界、读者。批评家往往倾向于从其中一种成份中引出他判断作品价值的主要标准，以及解释、区别和分析艺术作品的主要范畴。其中，注重作品与世界的关系的，强调艺术实质上是对世界某些方面的模仿，形成批评理论中的模拟说；注重作品与读者的关系的，强调艺术作品是达到目的的手段，完成某事的工具，而且往往根据作品实现这一目标的成功与否来判断它的价值，这就是批评理论中的实用说（由此发展出接受美学）；注重作品与作者的关系的，强调作品内容和诗人内心的一致性，形成批评理论中的表达说；第四类在解释作品时孤立地考虑作品本身，把它看作一个独立存在的整体，其意义和价值决定于作品本身而不涉及作品本身以外，这就是批评理论中的客体说。

在讨论作家的创作个性与艺术风格的关系时，我们将采用表达说的视角，着重考察作家的创作过程及其心理机制。表达说理论的基本倾向可以这样概括：诗歌是感情的表达或倾诉；作为感情的最纯粹的表达方式，抒情诗比叙事诗更富于诗的气质；诗人的感情支配条例和规则，而不是规则和条例制约诗人的感情。

“君子之言曰：诗贵辨体，效风雅类风雅，效《离骚》、《十九首》类《离骚》、《十九首》，效诸子类诸子，无爽也，始可与言诗已矣。嗟乎，斯亦艰哉！神情才慧，赋分允别。综括群灵，圣亦难事。吾闻其语，未见其人。”^①各人的才情、秉赋不同，要一一以古人的格调为标准，事实上是做不到的。在这样一种重情感而不重规则的视角中，徐祯卿的“因情立格”论具有重要的考察价值。他在《谈艺录》中说：

诗家名号，区别种种。原其大义，固自同归：歌声杂而无方，行体疏而不滞，吟以呻其郁，曲以导其微，引以抽其意，诗以言其情，故名因象昭。合是而观，则情之体备矣。

① 王廷相《刘梅国诗集序》。

夫情既异其形，故辞当因其势。譬如写物绘色，倩盼各以其状；随规逐矩，方圆巧获其则。此乃因情立格，持守圜环之大略也。

夫任用无方，故情文异尚：譬如钱体为圆，钩形为曲，箸则尚直，屏则成方。大匠之家，器饰杂出。要其格度，不过总心机之妙应，假刀锯以成功耳。……若夫款款赠言，尽平生之笃好；执手送远，慰此时恋恋之情。勸励规箴，婉而不直；临丧挽死，痛旨深长。……此诗家之错变，而规格之纵横也。

徐祯卿提出“因情立格”，主要是针对李梦阳的“因格立情”。李梦阳承认并尊重诗的抒情原则，但认为感情的抒发应受到某些规则的制约，即必须根据格调的需要来确定抒发哪一种感情。

李梦阳所谓格调的需要，即高华风格的需要。崇高由积聚而产生，渺小因分散而造成。高华的风格宜于表达那种具有普遍性的重大感情，气象闳丽与日常情趣难以共存。所以李梦阳诗论中的“情”往往与我们所说的私人化的感情差异甚大，因为它是类型化的，其性质经由对“杜样”的推崇而作了事实上的规定，所谓“因格立情”就是这种规定的表征。他备极推崇杜甫而置王维、孟浩然于不顾，他偏爱杜诗的格调，其热忱和风格影响了弘、正时期的整个诗坛。如陈束《苏门集序》所说：“成化以来，海内和豫，缙绅之声，喜为流易，时则李（东阳）、谢（迁）为之宗。及乎弘治，文教大起，学士辈出，力振古风，尽削凡调，一变而为杜诗。”杨慎《升庵诗话》也说：“自李、何二子一出，变而学杜，壮乎伟矣。”其实，李梦阳、何景明对杜甫的态度是有所不同的。李倾心于杜诗的壮阔风格、多变句式，以杜诗为不二法门。何对杜诗则颇有微词，曾在《明月篇序》中批评杜诗“博涉世故，出于夫妇者常少。致兼《雅》、《颂》，而《风》人之义或缺”，又在《与李空同论诗书》中批评李梦阳的



创作“间入于宋”，“似苍老而实疎卤”，隐含有讥杜诗开宋人习气的意味。^①所以，王世贞《艺苑卮言》卷一在评述明入学杜的情形时，就没有提到何景明：“国朝习杜者凡数家，华容孙宜得杜肉，东郡谢榛得杜貌，华州王维楨得杜一支，闽州郑善夫得杜骨，然就其所得，亦近似耳。唯梦阳具体而微。”李梦阳既是明代开学杜风气的人，在学杜的创作实绩方面也最有成就。并且，作为文坛领袖，他以气魄宏伟自许，有志于统一文坛的风尚，因而，李梦阳在他本人矢志习杜的同时，也要求别的诗人一概如此，何景明即因诗风俊逸受到他的严厉指责。这样看来，“因格立情”的底蕴是，只有一种风格（即杜甫的“雄阔之体”）被认可，只有这种风格能容纳的感情被认可。这无异于泯灭诗人的个性，无异于扼杀“杜样”之外的种种风格。有鉴于此，徐祯卿针锋相对地提出“因情立格”，即根据诗人的不同个性来确定采用什么样的风格。情有多方，故格亦多体。以情为本，他的格调说与李梦阳差别甚大。李梦阳的格调说指向单一的风格，徐祯卿的格调说指向多样化的风格。

作品风格是作家创作个性的呈现或标记。在讨论与这一命题相关的明代诗学时，引述英国诗人和批评家托·斯·艾略特（1888—1965）的看似相反的见解是必要的。他在《传统与个人才能》一文中说：“诗不是放纵感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性。自然，只有有个性和感情的人才会知道要逃避这种东西是什么意思。”“一个艺术家的前进是不断地牺牲自己，不断地消灭自己的个性。”艾略特这些话是什么意思呢？他其实是在强调作家的生活个性与创作个性的区别。他反复地告诫读者：“诗人没有什么个性可以表现，只有一个特殊的工具，只

① 何景明从总体上说仍是尊杜的。杨慎《升庵诗话》：“何仲默枕藉杜诗，不观徐家，其言六朝初唐未数数然也。与余及薛君采言及六朝初唐，始恍然自失，乃作《明月》、《流萤》二篇拟之，然终不若其效村诸作也。”

是工具，不是个性，使种种印象和经验在这个工具里用种种特别的意想不到的方式来相互结合。对于诗人具有重要意义的印象和经验，在他的诗里可能并不占有地位；而在他的诗里是很重要的印象和经验，对于诗人本身，对于个性，却可能并没有什么作用。”“诗人所以能引人注意，能令人感到兴趣，并不是为了他个人的感情，为了他生活中特殊事件所激发的感情。他特有的感情尽可以是单纯的，粗疏的，或是平板的。他诗里的感情却必须是一种极复杂的东西，但并不是像生活中感情离奇古怪的一种人所有的那种感情的复杂性。”

生活个性与创作个性的区别，其产生原因是多种多样的。其中很重要的一点是，一个诗人在创作时，不仅有他所处时代的文学背景，还有从《诗经》、《离骚》以来的整个中国古典诗的背景，这就是诗人所无从回避的传统。他的个人才能是以传统为前提而发挥出来的。“诗人，任何艺术的艺术家的，谁也不能单独的具有他完全的意义。他的重要性以及我们对他的鉴赏就是鉴赏对他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能把他单独的评价；你得把他放在前人之间来对照，来比较。”正是在这样一种意义上，每个诗人的创作都要以现存的艺术经典作为参照；如果他的创作仅仅只是追随经典，即使他表达的感情完全真实、所表现的个性一点儿也不虚假，也不是一个真正的新作品，因为他没有为艺术增加新的东西。所以，艺术的感情在某种程度上是非个人的。

“这种感情的生命是在诗中，不是在诗人的历史中。”

由此看来，创作个性的形成与深厚的艺术涵养是密切相关的。所谓艺术的涵养，主要表现在：一个诗人懂得他的前辈诗人之所以不朽，也懂得一件新作品之“新”，不在于它刚刚产生，而在于它真正为艺术经典增加了新的成分、新的活力。创作个性是与传统联系在一起的，而不仅仅与诗人的生活联系在一起。艾略特说“不断地消灭自己的个性”，这里的“个性”，指艾略特



说“诚实的批评和敏感的鉴赏，并不注意诗人，而注意诗”，目的是突出创作个性而忽略生活个性：“创作个性”呈现于诗中，“生活个性”则与诗人直接联系在一起。

考察诗人的创作个性，重心是考察其诗作；对诗作的考察，目光所注是其风格。在这个问题上，明代诗学是把握得比较好的。谢榛《四溟诗话》卷三说：“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。”“所养”就诗人的素质而言，侧重于性格及与之相关的学养；“雄浑”、“秀拔”、“壮丽”、“古雅”云云，描述的是一种风格特征，并不是指作品所表现的内容（如题材等等）。吴处厚《青箱杂记》卷五一曾说：“山林草野之文，其气枯碎。朝廷台阁之文，其气温缛。晏元献诗但说梨花院落，柳絮池塘，自有富贵气象；李庆孙等每言金玉锦绣，仍乞儿相。”“气象”是风格的另一表述，它比题材（“所言之物”）更值得注意，“狷急人之作风，不能尽变为澄澹；豪迈人之笔性，不能尽变为谨严”^①。谢榛所论，即着眼于初、盛诗人的不同气象。相似的例子，明代诗学中所在多有，如：

《刘长卿集》凄婉清切，尽羁人怨士之思，盖其情性固然，非但以迁谪故，譬之琴有商调，自成一格。若柳子厚永州以前，亦自有和平富丽之作，岂尽为迁谪之音耶？（李东阳《麓堂诗话》）

明诗流谈汉、魏者徐昌谷，谈六朝者杨用修，谈盛唐者顾华玉。三君自运，大略近之。然昌谷才本丽而澄之使清，故其为汉、魏也，间出齐、梁；用修才本秾而炫之以博，故

^① 钱锺书《谈艺录》第163页，中华书局，1984年9月

其为六朝也，时流温、李；华玉持论甚当，见亦甚超，第主调不主格，又才不逮二君，故但得唐人规模，而骨力远矣。

（胡应麟《诗薮》外编卷四）

李东阳和胡应麟都对知人论世的批评套路不感兴趣。个中原因在于，“知人论世”与用史事来附会诗作之间并无不可逾越的鸿沟，而且会导致题材决定论，这是明代主流派诗学所极力反对的一种倾向。他们宁可关心“风格”、“气象”、格调，这些都是较之史事、题材更难把握的东西，弄不好还会被鄙薄为“诗中无人”、“缥缈无着”、“肤廓”。因为诗歌一旦与历史隔绝，极易流于情感的公式化。然而，这却在深刻的层面上把握住了“文”与“人”之间的内在的沟通脉络。如法国18世纪启蒙运动时期的卓越人物布封在《论风格》的演说中所指出的那样：

“只有写得好的作品才是能够传世的：作品里所包含的知识之多，事实之奇，乃至发现之新颖，都不能成为不朽的确实保证；如果包含这些知识、事实与发现的作品只谈论些琐屑对象，如果它们写得无风致，无天才，毫不高雅，那么，它们就会是湮没无闻的，因为，知识、事实与发现都很容易脱离作品而转入别人手里，它们经更巧妙的手笔一写，甚至于会比原作还要出色些哩。这些东西都是身外物，风格却是人的本身。”风格不能转借，风格永不变质，艺术家独特的思想个性呈露于独特的表现方式和笔调中。主题、题材都是身外之物，可以从一个作家之手转入另一个作家之手；唯有风格，才真正属于作家本人，才能保证作品传世。^①

① 对布封《论风格》中的这段话，见仁见智，诸多学者的理解不尽相同。雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第一卷第四章指出：“‘这些东西超越于人，风格则属于个人’这句话每每不仅是错引了，而且是断章取义：它的含义不是为风格的个性化、甚至是风格的外形化而辩解；它并非意味着人品全面体现于风格之中。无宁说，在布封看来，风格是一个纯粹智力上的优点，它指的是条理性、连贯性，人情入理地步步展开；它指的是人的因素，组织和传达思想的头脑。布封的理想是一种伟大的崇高风格：悬之四海而皆准、易时易地而皆然，超乎于个人之上的风格。与其说他是一位主张个性的作家，不如说他是笛卡儿理想的后期代表。”



关于个性与风格这一题目，公安派大笔挥洒，若干见解远较七子派奔放不羁。譬如公安派领袖袁宏道于万历二十四年（1596）为其弟袁中道诗集所写的序言《叙小修诗》：

盖弟既不得志于时，多感慨，又性喜豪华，不安贫窘；爱念光景，不受寂寞。百金到手，顷刻都尽，故尝贫；而沉湎嬉戏，不知樽节，故尝病；贫复不任贫，病复不任病，故多愁。愁极则吟，故尝以贫病无聊之苦，发之于诗，每每若哭若骂，不胜其哀生失路之感。予读而悲之。大概情至之语，自能感人，是谓真诗，可传也。而或者犹以太露病之，曾不知情随境变，字逐情生，但恐不达，何露之有？且《离骚》一经，忿怼之极，党人偷乐，众女谣诼，不揆中情，信谗贵怒，皆明示唾骂，安在所谓怨而不伤者乎？穷愁之时，痛哭流涕，颠倒反复，不暇择音，怨矣，宁有不伤者？且燥湿异地，刚柔异性，若夫劲质而多怼，峭急而多露，是之谓楚风，又何疑焉。

袁宏道以楚文化的继承者自居，意在表明他们在精神上是屈原的传人。如果说七子派所向往的《风》诗传统较多一唱三叹、含而不露的韵味，那么，屈原的《离骚》则是愤怒惨怛、不加节制的呼号。袁中道《淡成集序》坦率承认：“楚人之文，发挥有馀，蕴藉不足。然直摅胸臆处，奇奇怪怪，几与潇湘、九派同其吞吐。大丈夫意所欲言，尚患口门狭，手腕迟，而不能尽抒其胸中之奇，安能嗶嗶嚅嚅，如三日新妇为也？不为中行，则为狂狷；效顰学步，是为乡愿耳。”由此形成了公安派与七子派的一个重要区别：七子派虽然也重视作家个性对作品风格的决定作用，但他们所能接受的作家个性必须经过古典审美理想的规范，逾越了这一规范，则被认为与诗应有的格调不合；公安派眼中的个性具有独立的不容横加规范的地位，古典审美理想及古典人格乃是公安派所抨击的对象。所以，尽管同是讨论个性与风格的联系，但

他们对个性的描述，其侧重点区别显然。狄德罗《论天才》曾说：“趣味往往和天才不在一起。……趣味的法则和规矩可以成为天才的桎梏；为了飞向崇高、激动、伟大的境界，它予以粉碎。有天才的人的趣味就是：对作为自然的特征的永恒之美的喜爱，使他的画幅符合于他创造的我不知道是什么样的范例，根据这种范例，他才形成对美的观念和情感。表现使他激动的需要不断受到文法和惯例的困扰：他用的成语往往表现不出用另一个成语就会成为崇高的形象。荷马用一种方言不能找到他的天才所必需的表现；密尔顿时时破坏他的语法，在三四种不同的成语中，寻找强有力的表现。总之，力、丰盈、我无以名之的粗糙、紊乱、崇高、激动正是天才在艺术里的特征；它的感动不是软弱无力，它取悦时一定令人震惊，它的过失也令人震惊。”^①天才之异于普通的优秀作家，犹如魔术师之异于好的建筑师。天才的作品宛如植物，它从生命的本原中自然生长出来，而不是制作成的；天才就是灵感、想像、激情，就是幻觉、创造，就是新颖和独创性。天才意味着摒弃规则。荷马对于亚里士多德想从他的作品中总结出来的艺术规则一无所知，莎士比亚对于诸多的批评法则也不了解，他们是用什么来弥补的呢？毫无疑问，是用天才。天才是与艺术的任性和幻想联系在一起的。显然地，对天才的认可与纵容是一种浪漫主义的诗学观，用以评价屈原、李白是十分切题的。至于公安派，一般人似乎觉得，其资质和才力还弱了一些，够不上天才的水准。但是，“独抒性灵，不拘格套”，蔑视理性与判断，不甘心于惯例的制约，确乎是彻头彻尾的对个性的尊重，提供了形成独创风格的可能性。

对天才的认可与纵容，在受到浪漫主义欢迎的同时，也会受到古典主义、新古典主义的责难。黑格尔指斥过作者只顾表现自己而不顾描写对象的情形，并饱含蔑视地称之为“作风”。“单

① 狄德罗《论天才》，《古典文艺理论译丛》第6册第131页。



纯的作风必须和独创性分别开来。”“至于作风则是特属于某一艺术家的构思和完成作品时所现出的偶然的特点，它走到极端，可以与真正的理想概念直接相矛盾；就这个意义来说，艺术家有了作风，就是拣取了一种最坏的东西，因为有了作风，他就只是在听任他个人的单纯的狭隘的主体性的摆布。”^①西方的所谓“作风”，王元化以为近似中国艺术批评中所说的“习气”。

“这种习气是不适宜于表现审美客体的，也不是作者创作个性合理的自然流露，而是脱离了艺术的内在要求，作者在表现手法上形成的某种癖性，往往由于习惯成自然，不管场合，不问需要不需要或适当不适当，总是顽强地在作品中冒出头来，成为令人生厌的赘疣。”^②这一解释是正确的。

“习气”是不好的，那么如何克服呢？黑格尔在《美学》中提出的建议是：适应题材或体裁的内在要求，“例如风景画家处理对象的方式不同于历史画家的方式，叙事诗人处理对象的方式也不同于抒情诗人或戏剧家的方式。”这其实是讲求合宜、合体、合度的古典主义传统的延伸。无独有偶，明代的主流派诗学也坚持一个原则：诗必须是抒情的，但在表达情感时必须遵守体裁规则。规则在施加限制的同时，也激励着艺术家去克服困难。胡应麟力倡“本色”之论，其用意在此。如：“文章自有体裁，凡为某体，务须寻其本色，庶几当行。柴桑《归去来辞》，说者谓虽本楚声，而无其哀怨切蹙之病。不知不类《楚辞》，正坐阿堵中。如《停云》、‘采菊’诸篇，非不夷犹恬旷，然第陶一家语，律以建安，面目顿自悬殊，况《三百篇》、《十九首》耶？”^③“献吉章法多纵横，才大不欲受篇缚也；于鳞对属多偏倚，才高不欲受句缚也。其故于鳞以易，献吉以避，故二君诗格

① 黑格尔《美学》第一卷第370页，商务印书馆，1979年1月。

② 王元化在《文学风格论》所作的《跋》，上海译文出版社，1982年。

③ 《诗数》内编卷一。

高绝，而无卑弱之病。然以是言律，终非本色当行。”^①“晚唐绝，如‘清江一曲柳千条’，真是神品。然置之王、李二集，便觉短气。‘一将功成万骨枯’，是疏语，‘可怜无定河边骨’，是词语。少时皆剧赏之，近始悟前之失。”^②按照胡应麟的观点，采用什么风格并不是绝对自由的，而是受到具体语境限制的，如作者所用的体裁，所写的题材，等等。风格如不适合于语境，那就降格为习气了。这样看来，风格作为语言的表现形态，一部分由作者的个性所决定，一部分由所写的体裁和题材等所决定，只有两方面兼顾，才较为圆满。

在这里提及歌德的论文《自然的单纯模仿，作风和风格》(1788)或许是必要的。在这篇论文中，歌德系统而畅达地阐述了他的风格理论：风格是艺术成就的极致。简单摹仿是初级阶段，实践者性情恬静，感情真挚，但性分不高。作风产生于艺术家开始表现自我，并在表现时能自创一格。风格高于纯客观性的摹仿和纯主观性的作风。“艺术对客体的特点及其存在方式认识得愈来愈清楚了，然后审视形式的类别，继而知道怎样去连接和摹仿那些迥然相异而且具有特征的东西——到了这时，风格就达致它能够达致的顶点。……风格所凭依的是根基扎扎实实的知识，是事物的本质；这是在我们力所能及的范围内，通过可以看见可以理解的各种形式去认识它。”明代诗学中主张抒情与艺术表达的“本色”相统一的理论，与歌德立场相仿。既洞见客体的深处，又洞见自我的心灵；既尊重个性，又尊重形式类别；这是一种理想的境界。

① 《诗薮》续编卷一。

② 《诗薮》续编卷二。

第三章

信心与信古

明代诗学

明代诗坛上的前后七子与公安派一向被视为两个水火不相容的流派。确实，从局部看，从它们各自侧重的追求看，二者是尖锐对立的；但是，如果我们对文学的内部要素加以考察，则不难发现，它们之间的对立实际上是互补，是文学史上经常出现的那种经由对立而构成的平衡关系。这种对立互补关系的价值，既在于它们的互补，也在于它们的对立。因为，有对立，才有冲突，而只有经过冲突才能达到动态的平衡，即发展中的平衡。艺术是不可能静态的平衡中向更高层次运动的。同时，实际上的互补关系又提供了双方渗透和融合的可能，不然，平衡就永远不可能达到。从这样的角度来考察明代主流派诗学与非主流派诗学的内在联系及其各自的地位，也许会比过去看得清晰一些，全面一些。

一、前后七子诗学的核心及其体系

前后七子诗学的核心，一向被概括为“诗必盛唐”^①。这固然简明，但却抹杀了前后七子真正的追求，也不利于准确地把握其诗学的核心及其内容广泛的体系。

前后七子的追求，就明代诗坛的情形而言，确如近人宋佩韦《明文学史·引言》所说，“很明显地是对于雍容平易的台阁体”的“反动”，“李梦阳等提出‘文必秦汉’、‘诗必盛唐’的口号，使人家知道……啾缓的台阁体的诗外，还有雄健的盛唐诗。正合着时代的要求，所以振臂一呼，应者四起。”但从唐宋以来诗歌发展的全局看，却主要是为了革除宋诗的流弊。宋诗的一个特征在于“以文为诗”。宋人所以如此，本来是想在唐诗的广阔天地外，另外开拓出一片生意盎然的世界。但“尚理而病于意兴”，“言理而不言情”^②，甚至“流而为理学，流而为歌诀，流而为偈颂”^③，却是宋诗末流无可否认的缺点。前后七子认为这是混淆诗、文两种体裁的恶果，所以他们特别重视诗作为一种体裁的自身特征，热衷于从诗的文体规范入手来阐发对诗的一系列看法。例如七子的前驱李东阳即反复强调诗与文“各有体而不相乱”。前七子主将李梦阳明确针对宋诗的弊端而论述了诗的文体特征：“夫诗，比兴错杂，假物以神变者也。……故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之心畅，而闻之者动也。宋人主理，作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话

① 其实，“诗必盛唐”只是就律诗而言，至于古体诗，他们的榜样是汉魏诗人。

② 严羽《沧浪诗话》。

③ 袁宏道《雪涛阁集序》。



教人，人不复知诗矣。诗何尝无理，若专作理语，何不作文，而诗为耶？”^①

末五子之一的屠隆，其议论也同样铺张扬厉：“宋人之诗，尤愚之所未解。古诗多在兴趣，微辞隐义，有足感人。而宋人多好以诗议论，夫以诗议论，即奚不为文而为诗哉？……宋人又好用故实组织成诗，夫《三百篇》亦何故实之有？用故实组织成诗，即奚不为文而为诗哉？”^②

由于主流派十分重视诗的文体规范，所以，他们不仅细致研究了诗作为一个大的品种有异于文的鲜明特征，而且深入探讨了诗中各种体裁之间的区别甚至特有的手法。论古诗的如李东阳《麓堂诗话》：“长篇中须有节奏，有操，有纵，有正，有变。若平铺稳布，虽多无益。”谢榛《四溟诗话》：“长篇之法，如波涛初作，一层紧于一层。拙句不失大体，巧句最害正气。”（卷一）“长篇古风最忌铺叙，意不可尽，力不可竭，贵有变化之妙。”（卷二）论律诗的如李东阳《麓堂诗话》：“律诗对偶最难，如贾浪仙‘独行潭底影，数息树边身’，至有‘两句三年得’之句。许用晦‘湘潭云尽暮山出，巴蜀雪消春水来’，皆有感而后得者也。戴石屏‘夕阳山外山’，对‘春水渡旁渡’亦然。若晏元献对‘无可奈何花落去，似曾相识燕归来’，尤觉相称耳。”“律诗起承转合，不为无法，但不可泥。泥于法而为之，则撑拄对待，四方八角，无圆活生动之意。然必待法度既定，从容闲习之余，或溢而为波，或变而为奇，乃有自然之妙，是不可以强致也。若并而废之，亦奚以律为哉？”王世贞《艺苑卮言》卷四：“五言至沈宋，始可称律。律为音律法律，天下无严于是者，知虚实平仄不得任情而度明矣。”论绝句的如王世贞《艺苑卮言》卷一：“绝句固自难，五言尤甚。离首即尾，离尾

① 李梦阳《缶音序》

② 屠隆《义论》

即首，而腰腹亦自不可少，妙在愈小而大，愈促而缓。吾尝读《维摩经》得此法：一丈室中，置恒河沙诸天宝座，丈室不增，诸天不减，又一刹那定作六十小劫，须如是乃得。”胡应麟所著《诗薮》，分内、外、杂三编，而于最受重视的内编分体，也是着眼于各体的特征：“《风》、《雅》之规，典则居要；《离骚》之致，深永为宗；古诗之妙，专求意象；歌行之畅，必由才气；近体之攻，务先法律；绝句之构，独主风神，此结撰之殊途也。”（卷一）所谓“结撰殊途”，即各体有各体的规范和写作要求。

基于他们对于诗、文之异以及诗中各体特征的认识，七子派自然地走上了古诗尊汉、魏，近体尊盛唐的道路。何景明《海叟集序》说：“盖诗虽盛称于唐，其好古者自陈子昂后莫若李、杜二家，然二家歌行、近体诚有可法，而古作尚有离去者，犹未尽可法之也。故景明学歌行、近体有取于二家，旁及唐初、盛唐诸人，而古作必从汉魏求之。”《王右丞诗集序》也说：“窃谓右丞他诗甚长，独古作不逮。盖自汉魏后，而风雅浑厚之气罕有存者，右丞以清婉峭拔之才一起而绰然名世，宜乎就速而未之深造也。”李攀龙《选唐诗序》：“唐无五言古诗，而有其古诗。陈子昂以其古诗为古诗，弗取也。七言古诗，惟子美不失初唐气格，而纵横有之。太白纵横，往往强弩之末。间杂长语，英雄欺人耳。”李攀龙的意思是，唐人虽然也写古诗，但并未臻于汉、魏古诗的境界，以“第一义”来要求，可以说没有古诗。王世贞也赞同这一说法：“余少年时称诗，盖以盛唐为鹄云，已而不能无疑于五言古，及李于鳞氏之论曰：‘唐无古诗而有其古诗’，则洒然悟矣。”^①王世贞早年只提诗以盛唐为法，后来感觉盛唐五言古似不足为法，听了李攀龙的议论，才悟出五言古当师汉、魏。胡应麟论唐五言古，也说：“四杰，梁陈也；子昂，阮也；

① 王世贞《梅季豹居诸集序》。



高、岑，沈、鲍也；曲江、鹿门、右丞、常尉、昌龄、光羲、宗元、应物，陶也。惟杜陵《出塞》乐府有汉魏风，而唐人本色时露。太白讥薄建安，实步兵、记室、康乐、宣城及拾遗格调耳。李于鳞云‘唐无五言古诗，而有其古诗’，可谓具眼。”^①由此可见，古体(尤其是五言古)宗汉、魏是七子派反复探索后所得出的结论，忽略这一点是不对的。至于近体宗盛唐，则是前后七子自始至终的一贯主张。王世贞《徐汝思诗集序》说：“盛唐之于诗也，其气完，其声铿以平，其色丽以雅，其力沉而雄，其意融而无迹，故曰：盛唐其则也。”并且，考虑到在创作中把握文体特征的困难，他也赞同李梦阳“勿读唐以后文”的主张。在他的晚年，尽管对宋诗的态度要宽容一些，但只承认宋诗中也有若干篇章遵守了诗的体裁规范，而从总体上看，宋诗仍是不惬人意的。其《宋诗选序》云：“余所以抑宋者，为惜格也。然而代不能废人，人不能废篇，篇不能废句，盖不止前数公(指欧、梅、苏、黄)而已。此语于格之外者也。”这些都提醒我们，七子派的尊唐，并非意气用事。从他们的观点看来，古体宗汉魏、近体宗盛唐都是矫正宋诗流弊的正确道路。

基于对诗的体裁规范的认识和对汉魏古体、盛唐近体的体会，七子派非但不像许多人所误解的那样轻视情感，恰恰相反，他们强烈地意识到“情”在诗歌创作中的重要性。李梦阳就这一问题发表了许多富于生气的议论：“夫诗发之情乎！声气其区乎！正变者时乎！”^②“诗者，吟之章而情之自鸣者也！”^③以抒情作为诗的文体特征之一，李梦阳甚至把他的目光转向民歌，给予热情洋溢的肯定。其他人也发表了与李梦阳类似的意见。例如徐祯卿《谈艺录》：“夫情能动物，故诗足以感人。……若乃噍唏无

① 《诗数》内编卷二。

② 李梦阳《张生诗序》。

③ 李梦阳《鸣春集序》。

涕，行路必不为之兴哀；怨难不肤，闻者必不为之变色。”王世贞说，诗乃“心之精神发而声者也”^①，“自昔人谓言为心之声，而诗又其精者”^②。屠隆《唐诗品汇选释断序》并根据“诗由性情生”的原理系统评述了历代诗歌：“诗自《三百篇》而降，作者多矣，乃世人往往好称唐人，何也？则其所托兴者深也。非独其所托兴者深也，谓其犹有风人之遗也。非独谓其犹有风人之遗也，则其生乎性情者也。”“唐人之音，繁华绮丽，优游清旷，盛矣。其言边塞征戍离别穷愁，率感慨沉抑，顿挫深长，足动人者，即悲壮可喜也。读宋而下诗则闷矣，其调俗，其味短，无论哀思，即其言愉快，读之则不快，何也？《三百篇》博大，博大则诗；汉、魏诗雄浑，雄浑则诗；唐人诗婉壮，婉壮则诗。彼宋而下何为，诗道其亡乎？”

七子派论“情”，是在格调说的整体布局中展开的，即“因格立情”，或“设情以为之”，虽有徐祯卿提出“因情立格”的说法，但并未成为七子派诗学的主流。从与格调说对立的立场阐述情对格调的支配作用的，当推李贽。其《读律肤说》云：“盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。故性格清彻者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然舒缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格，便有是调，皆情性自然之谓也。”李贽反对“矫强”，实即反对格调对性情的约束。对照李贽的说法，可加深对七子派的抒情理论的理解。

基于对诗的文体规范和对汉魏古诗、盛唐律诗的体会，七子派特别重视诗的艺术表现。他们就一系列问题作了探讨，尤其是

① 王世贞《金台十八子诗选序》

② 王世贞《章给事诗集序》



关于比兴，关于诗歌创作的虚实关系，关于意象和意境，关于文辞法度等。例如，关于诗的意象和意境，谢榛《四溟诗话》卷三云：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。凡登高致思，则神交古人，穷乎遐尔，系乎忧乐。此相因偶然，著形于绝迹，振响于无声也。大情景有异同，模写有难易，诗有二要，莫切于斯者。”王世贞《艺苑卮言》则格外欣赏“兴与境诣，神合气完”之作：“篇法之妙，有不见句法者；句法之妙，有不见字法者。此是法极无迹，人能之至，境与天会，未易求也。有俱属象而妙者，有俱属意而妙者，有俱作高调而妙者，有直下不偶对为妙者，皆兴与境诣，神合气完使之然。”其他有关的见解在主流派诗学中比比皆是，显示出他们对诗的艺术表现的高度关心。

上述各个方面，即七子派的尊汉魏(古体)、尊唐(近体)，对“情”的重视以及对诗的艺术表现的探讨，都是围绕着诗的文体规范这一中心来展开的。由它们所构成的主流派诗学是一个有机体系，在这个有机体系中，即使是“情”，也是从属于对文体特征的探讨的。而这种探讨文体特征的热情又是来自对文体规范和艺术表达的重视。明乎此，我们就可以清晰地看出七子派的追求：他们希望创造出像汉魏古诗和盛唐律诗那样的充分体现出诗的文体规范的作品。

二、入门须正，立志须高

在明代文坛，前后七子是一群出类拔萃、指点江山的人物。他们如此倾心于“法式”古人，自有其相当充分的理由。至少这些理由在某种意义上是可以成立的，或者从他们的角度看是可以成立的。

说来，他们的理由也很简单明了，即：入门须正，立志须



高。谢榛《四溟诗话》卷一说：“严沧浪曰：‘学其上，仅得其中；学其中，斯为下矣。’岂有不法前贤，而法同时者？李洞、曹松学贾岛，唐彦谦学温庭筠，卢延让学薛能，赵履常学黄山谷。予笔之以为学者诫。”

入门须正、立志须高的命题确实是由严羽提出来的。他在《沧浪诗话·诗辨》中说：

夫学诗者以识为主：入门须正，立志须高；以汉、魏、晋、盛唐为师，不作开元、天宝以下人物。若自生退屈，即有下劣诗魔入其肺腑之间；由立志之不高也。行有未至，可加工力；路头一差，愈骛愈远，由入门之不正也。故曰：学其上，仅得其中；学其中，斯为下矣。又曰：见过于师，仅堪传授；见与师齐，减师半德也。工夫须从上做下，不可从下做上。先须熟读《楚辞》，朝夕讽咏以为之本；及读《古诗十九首》，乐府四篇，李陵、苏武、汉魏五言皆须熟读，即以李、杜二集枕藉观之，如今人之治经，然后博取盛唐名家，酝酿胸中，久之自然悟入。虽学之不至，亦不失正路。

严羽何以要摒宋诗于门外呢？理由是：宋诗背离了“盛唐名家”等前贤的轨辙，“自出己法以为诗”，“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”，非“盛唐诸公大乘正法眼者”。他担心“正法眼之无传”，故大声疾呼向“盛唐名家”等前贤学习。所谓“正法眼”，强调的即是“入门须正”。

明初高棅的《唐诗品汇》是一部影响深远的唐诗选集。他继承严羽的“正路”之说，致力于探寻学习唐诗的门径。其书“大略以初唐为正始，盛唐为正宗、大家、名家、羽翼，中唐为接武，晚唐为正变、馀响”^①。这样区分的目的，是要确定何者为正，何者为变，“本乎始以达其终，审其变而归于正”，以免严羽所谓“下劣诗魔”干扰诗的创作。

^① 《唐诗品汇·凡例》。



湖南茶陵人李东阳，长期以台阁大臣的身份主持文坛。在台阁体之后，七子派之前，形成了一个以他为首的茶陵诗派，风云一时。他论诗重在辨体和音律法度，重在“规制”，因而力主宗汉、魏、盛唐。《麓堂诗话》说：

六朝宋元诗，就其佳者，亦各有兴致，但非本色，只是禅家所谓“小乘”，道家所谓“尸解”耳。

“六朝”相对于汉魏而言，“宋元”相对于盛唐而言，拈出“本色”二字，与严羽“入门须正”意思相近。后来前后七子拟汉魏盛唐，可说是沿其流而扩其波澜。故胡应麟《诗薮》续编卷一说：“成化以还，诗道旁落，唐人风致，几于尽隳。独李文正才具宏通，格律严整，高步一时，兴起李、何，厥功甚伟。是时中、晚、宋、元诸调杂兴，此老砥柱其间，故不易也。”

以李梦阳、何景明为首的前七子和以李攀龙、王世贞为首的后七子，在明代诗坛的古典主义潮流中影响最为深巨。他们的诗歌创作主张被简单地概括为“诗必盛唐”，忽略汉魏古诗，当然是不全面的，但他们对盛唐确实格外青睐。李梦阳《潜虬山人记》有段耐人寻味的记载：“山人商宋、梁时，犹学宋人诗。会李子客梁，谓之曰：‘宋无诗’。山人于是遂弃宋而学唐，已问唐所无，曰：‘唐无赋哉！’问汉，曰：‘无骚哉！’山人于是则又究心赋骚于唐汉之上。”李梦阳所谓宋人无诗，唐人无赋，汉人无骚，真实的含义是，宋人无第一流的诗，唐人无第一流的赋，汉人无第一流的骚，宋诗、唐赋、汉骚不足以成为效法的榜样，即他对王廷相所说：“学其似，不至矣，所谓法上而仅中也，过则至且超矣。”^①何景明亦持“第一义”之说，即《海叟集序》所谓“学歌行、近体有取于二家（李、杜），旁及唐初、盛唐诸人，而古作必从汉魏求之”。古诗学汉魏，近体学唐，都是从取法乎上着眼。所谓“第一义”之作，指各类诗歌体裁兴盛

① 王廷相《空同集序》引。

时期最富于生命活力的作品。杨慎《升庵诗话》卷十二《莲花诗》曾讥评何景明不读宋诗：

张文潜《莲花诗》：“平池碧玉秋波莹，绿云拥扇青摇柄。水宫仙子斗红妆，轻步凌波踏明镜。”杜衍《雨中荷花》诗：“翠盖佳人临水立，檀粉不匀香汗湿。一阵风来碧浪翻，真珠零落难收拾。”此二诗绝妙。又刘美中《夜度娘歌》：“菱花炯炯垂鸾结，烂学宫妆匀腻雪。风吹凉鬓影萧萧，一抹疏云对斜月。”寇平仲《江南曲》：“烟波渺渺一千里，白蘋香散东风起。惆怅汀洲日暮时，柔情不断如春水。”亡友何仲默尝言宋人书不必收，宋人诗不必观，余一日书此四诗讯之曰：“此何人诗？”答曰：“唐诗也。”余笑曰：“此乃吾子所不观宋人之诗也。”仲默沉吟久之，曰：“细看亦不佳。”可谓倔强矣。

杨慎是正德六年的状元，出自李东阳门下，诗文衣钵，实得之于茶陵。李梦阳等人排击茶陵，一时海内为之风靡，杨慎“乃沉酣六朝，揽采晚唐，创为渊博靡丽之词，其意欲压倒李、何，为茶陵别张壁垒”^①。在对待宋诗的问题上他也有意与李、何对着干。李、何说宋人诗不必读，他则说宋诗不乏优秀作品。但不无讽刺意味的是，杨慎评宋诗所采用的标准仍是唐诗，是以像唐诗与否决定宋诗的高下。这在实质上与李、何“宋无诗”之论如出一辙。在《升庵诗话》的其他地方，他也有类似的意见。如卷五《宋人绝句》：“宋诗信不及唐，然其中岂无可匹体者？在选者之眼力耳。如苏舜钦《吴江》、王半山《雨》、孔文仲《早行》、崔鹳《春日》、寇平仲《南浦》等，有王维辋川遗意，谁谓宋无诗乎？”卷十二《谢皋羽诗》：“谢皋羽《晞发集》诗皆精致奇峭，有唐人风，未可例于宋视之也。”不难看出，杨慎对这些诗的肯定，系因它们在宋诗中属于例外；从整体上看，他对

① 钱谦益《列朝诗集小传》内集《杨修撰慎》



宋诗评价不高。《升庵外集卷十八诗话》《王雪山论诗》甚至说“宋人不知比兴”。卷四《唐诗主情》，尤其集中地表达了他扬唐抑宋的理念：“唐人诗主情，去《三百篇》近；宋人诗主理，去《三百篇》却远矣。匪唯作诗也，其解诗亦然。”

李攀龙于明代独推李梦阳，诗文主张亦与李梦阳一脉相承。他编选过一部《古今诗删》，共三十四卷，始于古逸，次以汉魏南北朝唐，继以明人之诗，唯不取宋元，毫不含糊地表达了“宋无诗”的看法。与他相比，王世贞对宋诗的否定似乎不如此绝对，但也属于法外施恩，从总体上仍是看不起的。其《宋诗选序》一方面强调“师匠宜高”，为此必须抑宋；另一方面提倡“据拾宜博”，所以“代不能废人，人不能废篇，篇不能废句”，宋诗中也有可为我用的成分。他的宗旨是：“以彼为我则可，以我为彼则不可”，保持高格，不要在主导风格上沦入宋诗一流。

《艺苑卮言》是王世贞所撰《弇州山人四部稿》中说部七种之一，是一部颇负盛名的诗话。其卷四有这样三个片断：“鲁直不足小乘，直是外道耳。”“谢阜羽微见翘楚，《鸿门行》诸篇，大有唐人之致。”“永叔不识佛理，强辟佛；不识书，强评书；不识诗，自标誉能诗。子瞻虽复堕落，就彼趣中，亦自一时雄快。”他对苏轼肯定稍多一些，但言语口吻之间，殊少敬重之意。作为参照系，他的《徐汝思诗集序》论及盛唐，那才算得热情洋溢的赞美。其立足点依然是“功夫须从上做起”。

王世贞于古体也倡导“第一义”，倡导“入门须正”，故《艺苑卮言》有“四言诗须本风雅”、“汉魏之辞务寻古色”之语。他的弟弟王世懋，文学见解时有异于乃兄之处，但就主张“当行”、“本色”而言，却是一致的。其《艺圃撷馀》云：“作古诗先须辨体，无论两汉难至，苦心模仿，时隔一尘。即为建安，不可堕落六朝一语。为三谢，纵极排丽，不可杂入唐音。

小诗欲作王、韦，长篇欲作老杜，便应全用其体，第不可羊质虎皮，虎头蛇尾。词曲家非当家本色，虽丽语博学无用，况此道乎？”关于辨体，钱钟书《中国文学小史序论》有过精彩的阐释：“吾国文学，横则严分体制，纵则细别品类，体制定其得失，品类辨其尊卑，二事各不相蒙，试以例证之：譬之诗词二体，词号‘诗馀’，品卑于诗；诗类于词，如前节《眉庵集》云云，固为失体；然使词类于诗，此物此志，其失惟均。”“体之得失，视乎格调(style)，属形式者也；品之尊卑，系于题材(subject)，属内容者也。惟此处所谓品，差与 Brunetiere 所谓 genre 相当，司空图《诗品》则品性、品格之谓，视乎格调，非系于题材也。”前后七子重视“得体”，即要求古诗写得像汉魏古诗，律诗写得像盛唐律诗，否则就偏离了正宗。“得体”即“当行”、“本色”。

作为广五子之一，胡应麟得到王世贞的大力提携，其《诗薮》品评历代诗作，不时发挥王世贞之论。“本色”二字，亦为他所常用，如内编卷三：

诗五言古、七言律至难外，则五言长律、七言长歌。非博大雄深，横逸浩瀚之才，鲜克办此。……学者务须寻其本色，即千言巨什，亦不使有一字离去，乃为善耳。

内编卷六：

刘辰翁评诗，有绝到之见，然亦时溺宋人。如杜题雁“翅在云天终不远，力微缁缴绝须防”，原非绝句本色，而刘大以为沈著道深，且谓无意得之。此类是也。

外编卷四：

“十五嫁王昌，盈盈入画堂”，是乐府本色语，李邕以为小儿轻薄，岂六朝诸人制作全未过目耶？唐以诗取士，乃有此辈，可发一笑。晚近纷纷竞述其语，尤可笑也。

杂编卷五：

子由亦有篇什，然不甚当行，如前所称明允一律绝未睹。而宋人有以为胜子瞻者，方氏《律髓》取其说，大谬也。

刘辰翁评诗有妙理，如杜：“日月低秦树，乾坤绕汉宫。”刘云：“此语投赠中有气，若登高览胜则俗矣。”按杜《登览》诗，如“山河扶绣户，日月近雕梁”类，何尝不佳，第彼是本色分内语。惟投赠中错此，则句调尤觉超然。此当迎之意外，未可以蹊径论也。

胡应麟所说的“本色”、“当行”，其标准是各体中符合“第一义”的作品，因而，落脚点就不能不是古诗学汉魏，律诗学盛唐。即《诗薮》外编卷五所云：“故观古诗于六代、李唐，而知古之无出汉也；观律体于五季、宋、元，而知律之无出唐也。”追求的目标是“不失正路”。

胡应麟对宋诗的鄙薄，始终着眼于其门径不正。他批评苏轼说：“‘青山在屋上，流水在屋下。中有五亩园，花竹秀而野。’此乐天声口耳，而坡学之不已。又晚年剧喜陶。故苏诗虽时有俊语，而失之太平，由才具高，取法近故也。”^①他又批评宋人绝句说：“凡唐绝，高者大类汉人古诗，调极和平而格绝高。宋诸人绝句，议论俳谐者，即不必言，间有一二佳致，非音节失之浅促，则气象过于轩举。其有语意逼近者，又格调萎茶卑弱，仅作晚唐耳。此自宋至元及国初皆然，至弘、正始渐复云。”^②。胡应麟对宋诗的不满，归结到一点，即：宋诗取法太近，背离了“第一义”的轨则。不失正路，取法乎上，这是七子派的基点。

① 《诗薮》外编卷五。

② 《诗薮》外编卷五。

三、歧路亡羊：主流派的内部争执

前后七子以及其前驱、羽翼，就追求“第一义”而言，他们的旗帜、色调是统一的；但如何效法前人才能圆满地实现目的，却不免见仁见智，以致在主流派内部酿成轩然大波。

还是从高棅的《唐诗品汇》说起。他在总序中将唐代诗歌的发展分为初、盛、中、晚四个阶段，并依次缕述了各阶段的风格特征及其代表诗人的艺术特点，旨在引导读者“得其门而臻其壶奥”。因此，他有掩去人名猜想作者的提议；他以为，只有做到了这一点，才能真正得其门径。其言曰：

今试以数十百篇之诗，隐其姓名以示学者，须要识得何者为初唐，何者为盛唐，何者为中唐、为晚唐，又何者为王、杨、卢、骆，又何者为沈、宋，又何者为陈拾遗，又何者为李、杜，又何者为孟，为储，为二王，为高、岑，为常、刘、韦、柳，为韩、李、张、王、元、白、郊、岛之制。辨尽诸家，剖析毫芒，方是作者。

掩去人名猜想作者，这需要极高的素养。不对各个时代各个作家的作品，均下过一番“熟参”的功夫，骤然之间如何能辨别出来呢？一个作家的作品，犹如一个人的言谈、举止，只有非常熟悉的朋友，才能一眼看出其特点，才能把握得准确。高棅的建议，是要经由对名家名作的反复体会得到诗的“正法眼”。

李东阳在某种程度上已具备了掩去人名猜出作者的能力，《麓堂诗话》记有这样一件事：

诗必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主声。闻琴断，知为第几弦，此具耳也；月下隔窗辨五色线，此具眼也。费侍郎廷言尝问作诗，予曰：“试取所未见诗，即能识其时代格

调，十不失一，乃为有得。”费殊不信。一日与乔编修维翰观新颁中秘书，予适至，费即掩卷问曰：“请问此何代诗也？”予取读一篇，辄曰：“唐诗也。”又问何人，予曰：“须看两首。”看毕曰：“非白乐天乎？”于是二人大笑，启卷视之，盖《长庆集》，印本不传久矣。

李东阳是如何猜出作品的时代和作者的呢？他的经验之谈是：从“声音格调”入手。“具耳”“具眼”之论，其精义在此。李东阳论风格，常与声音联系在一起，认为风格与各地方言一样，具有明晰的可资辨别的特征。“天地间气机所动，发为音声，随时与地，无俟区别，而不相侵夺。”^①各地有各地的方言，每一时代有每一时代的诗风，每个诗人亦各有其独特秉赋，既然如此，掩去人名猜出作者也并不太难。在李东阳那里，“格调”是“一切声容意义体制”的高度抽象，由此入手，他主张学习前人不能泥于一枝一节的“规矩”，而应“心领神会”，领悟其魅力的源泉所在。《麓堂诗话》举例说：唐、宋、元时代的律诗，不仅字数相同，而且平仄也无不相同，但“其调之为唐为宋为元者”，却差别井然。“此何故耶？大匠能与人以规矩，不能使人巧。律者，规矩之谓。而其为调，则有巧存焉。苟非心领神会，自有所得，虽日提耳而教之，无益也。”糟粕所传非粹美，丹青难写是精神。真正的精髓，决不在一枝一节的“规矩”中。

李梦阳曾猛烈攻击李东阳。李梦阳与李东阳之间的区别，是在格调旗帜下的局部差异。讲求格调，追求“第一义”，不可避免地要取法于先贤；但如何取法，西涯与空同取径不同。李东阳主张“心领神会”，从总体的“声容意兴体制”方面去体会典范之作的时代特征与个性特征，用以指导自己的创作。李梦阳却偏重具体的“规矩”和“法式”。他振振有词地说：“作文如作

① 《麓堂诗话》

字，欧、虞、颜、柳，字不同而同笔。”^①“夫文与字一也，今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文，而欲自立一门户邪？自立一门户，必如陶之不治，冶之不匠，如孔之不墨，墨之不杨邪？”^②“文必有法式，然后中谐音度。如方圆之于规矩，古人用之，非自作之，实天生之也。今人法式古人，非法式古人也，实物之自则也。”^③他把古人作诗的具体方法视为永恒的“物之自则”，提倡尺尺寸寸加以模拟。

李梦阳对古人作诗方法的尊重，建立在他视之为“规则”的基础上，在他看来，只有遵循规则，才能写出合格的作品。针对何景明讥评他的创作“高处是古人影子”，“其下者已落近代之口”，未曾“自筑一堂奥，突开一户牖，而以何急于不朽”的说法，李作《驳何氏论文书》，反复强调一点，即：历史上的名工巧匠，出于他们之手的建筑物，无论窗户和堂室，均互不相同，但他们制方作圆，所用的规矩却是一样的。所谓规矩，也就是法则；我尺尺寸寸加以仿效的，正是法则。“假令仆窃古之意，盗古形、剪裁古辞以为文，谓之影子诚可。若以我之情，述今之事，尺寸古法，罔袭其辞”，“此奚不可也”？“子试筑一堂，开一户，措规矩而能之乎？措规矩而能之，必并方圆而遗之可矣，何有于法？何有于规矩？”既然称之为“法”和“规矩”，也就意味着必须遵循。因为，“不以规矩不能成方圆”，规矩是想舍弃也舍弃不了的。

古人的格调是“声容意兴体制”的综合，难于具体地加以说明。李梦阳希望由“法式”入手把握格调，而“法式”又不宜说得过于抽象，过于抽象便助长了舍筏登岸之论，于是，他对“法式”的探讨便侧重于篇章安排、句式处理等可人写作指南的技巧，如：“古人之作，其法虽多端，大抵前疏者后必密，半阔者

① 李梦阳《驳何氏论文书》。

② 李梦阳《再与何氏书》。

③ 李梦阳《答周子书》。

半必细，一实者必一虚，叠景者意必二。——此予之所谓法，圆规而方矩者也。”又批评何景明说：“仲默《神女赋》、《帝妃篇》‘南游日’，‘北上年’四句接用，古有此法乎？‘水亭菡萏’，‘风殿薜萝’意不一乎？盖君诗徒知神情会处，下笔成章为高，而不知高而不法，其势如搏巨蛇，驾风螭，步骤即奇，不足训也。君诗结语太咄易，七言律与绝句等更不成篇，亦寡音节。‘百年’‘万里’，何其层见而叠出也？七言若剪得上二字，言何必七也。”¹李梦阳所注重的是一些具体手法。《明史·文苑传》说：“华州王维桢以为七言律自杜甫以后，善用顿挫倒插之法，惟梦阳一人。而后有讥梦阳诗文者，则谓其模拟剽窃，得史迁、少陵之似而失其真云。”说惟有他“善用顿挫倒插之法”，足见李梦阳用功之深，独有心得；说他“失其真”，是指个性丧失，以步趋前人代替了创造。

与李梦阳对垒，提倡舍筏登岸的何景明，其实也重格调，也主张向汉魏盛唐学习。二人的区别在于：李重体裁，偏爱雄奇豪放的气度；何重才情，偏爱“清俊响亮”的风格。注重才情，不愿过多受规则约束，故有舍筏登岸之论：“领会神情”，“不仿形迹”，虽从古人入，归宿却是“自创一堂室，一户牖，成一家之言”。王世贞《艺苑卮言》卷六对他的评价是：“仲默才秀于李氏，而不能如其大。又义取师心，功期舍筏，以故有弱调而无累句。诗体翩翩，俱在雁行。顾华玉称其‘咳唾珠玑，人伦之隽’。”他的才情偏于“俊逸”一路。

何景明注意到了作家风格的差异，实即注意到了作家个性的差异。其《述归赋》云：“仆闻之殊途者不可以同观，异趣者不可以强翕，故嗜竿者不媚之以瑟，好圆者不进之以矩，何则？殊途而异趣也。”对作家个性差异的重视，已在一定程度上超出“格调”的范畴，由此导致了对“变”的肯定，即《何子·上作

1 李梦阳《再与何氏书》。

篇》所云：“夫观世以易化者圣也，矫时以从俗者明也。物必有敝，承敝者复其盛；势必有变，袭变者反其常。”相形之下，李梦阳眼中的“法”，却是稳定的独立体，并不随着情思、题材、文辞的变化而变化；李梦阳是反对“变”的。

与何景明观点相近，列名前七子之中的王廷相也意识到，由于各人资质、才性的差异，其创作必然呈现出不同的风格；既然风格不同，完全以古人之“体”为标准就是不合理的。其《与郭价夫学士论诗书》云：“乃若诸家所谓雄浑、冲澹、典雅、沉着、绮丽、含蓄、飘逸、清俊、高古、旷逸等类，则由夫资性学力好尚致然，所谓万流宗海，异调同工者也。”重视各人的独特秉赋，肯定文学创作中因时而异、因人而异的现象，不像李梦阳那么拘泥。

面对李、何之争，后七子领袖王世贞也许感到尴尬。因为，李、何同为复古领袖，同室操戈，不免自溃阵脚。他试图将二人的争执归结为一时意气使然，并指出，二人的意见构成动态的互补关系，双方的分歧在更高的层次上是可以弥合的。他努力从理论上融合二家，不乏建树。《方鸿胪息机堂集序》云：“……不孜孜求工于效顰抵掌之似，大较气完而辞畅，出之自才，止之自格，人不得以大历而后名之。”《沈嘉则诗集序》云：“夫格者才之御也，调者气之规也。子之向者，遇境而必触，蓄意而必达，夫是以格不能御才，而气恒溢于调之外。……今子能抑才以就格，完气以成调，几于纯矣。”照他的看法，诗始于“才”而终于“格”；或者换句话说，“才”是一切的根本，但必须受到“格”的约束、规范。注重“才”，这是他同于何景明之处；注重“格”，则是他同于李梦阳之处。合“才”、“格”为一体，又建立了一个新的理论基点。所以，王世贞谈“法”，就布阵周密，足以八面迎敌。一方面，与李梦阳一样，王世贞注意到作诗的具体技巧，如《艺苑卮言》卷一云：“篇法有起有束，有放有



敛，有唤有应。大抵一开则一阖，一扬则一抑，一象则一意，无偏用者。句法有直下者，有倒插者，倒插最难，非老杜不能也。字法有虚有实，有沉有响，虚响易工，沉实难至。”另一方面，就对“法”的态度而言，王世贞又近于何景明，他说：

篇法之妙有不见句法者，句法之妙有不见字法者，此是法极无迹，人能之至，境与天会，未易求也……皆兴与境诣，神合气完使之然。（《艺苑卮言》卷一）

诗有常体，工自体中。文无定规，巧运规外。……故法合者，必穷力而自运；法离者，必凝神而并归。合而离，离而合，有悟存焉。（《艺苑卮言》卷一）

尚法则为法用，裁而伤乎气；达意则为意用，纵而舍其津筏。……吾来自意而往之法，意至而法偕至，法就而意融合其间矣。夫意无穷而法有体也，意来甚难而出之若易；法往甚易，而窥之若难。此所谓相为用也。（《五岳山房文稿序》）

王世贞将“达意”与“尚法”对举，“离而合，合而离”，既维护了七子派的基本立场，又兼顾了个人的风格与创造性，就体系而言具有较大的容量。

如何对待法则本是中国艺术的中心话题之一。罗曼·罗兰说：“最高的艺术、名副其实的艺术，决不受一朝一夕的规则限制；它是一颗向无垠的太空飞射出去的彗星。”就艺术的极致而言，这话可能是对的。但事情还有另外的一面。明代的项穆在《书法雅言》中说：“资过乎学，每失颠狂；学过乎资，犹存规矩。”“不工”以“工”为基础，才是真正的创造，否则只是乱来；打破法则以遵循法则为前提，才是真正的突破，否则只是“颠狂”。这也就是王世贞所说的“诗有常体，工自体中。文无定规，巧运规外”。创新是艺术生命力的表现，但创新必须以合规矩、中绳墨为出发点，要得到大家公认。



后七子中，谢榛对具体问题用功甚勤，因而较多注意到作诗之“法”，如《四溟诗话》卷二：“律诗虽宜颜色，两联贵乎一浓一淡。若两联浓，前后四句淡，则可；若前后四句浓，中间两联淡，则不可，亦有八句皆浓者，唐四杰有之；八句皆淡者，孟浩然、韦应物有之。非笔力纯粹，必有偏枯之病。”^①与谢榛不同，王世贞之弟王世懋目睹了诸多因“泥法”造成的失误，故对“自运”更重视一些。他在《艺圃撷馀》中说：“谈艺者有谓七言律一句不可两入故事，一篇中不可重犯故事。此病犯者故少，能拈出亦见精严，然我以为皆非妙悟也。作诗到神情传处，随分自佳。下得不觉痕迹，纵使一句两入，两句重犯，亦自无伤。如太白《峨眉山月歌》四句，入地名者五，然古今目为绝唱，殊不厌重。蜂腰、鹤膝、双声、叠韵，体文三尺法也，古今犯者不少，宁尽被汰耶？”“今世五尺之童，才拈声律，便能薄弃晚唐，自傅初、盛。有称大历以下，色便赧然。然使诵其诗，果为初邪？盛邪？中邪？晚邪？大都取法固当上宗，论诗且莫轻道。诗必自运，而后可以辨体；诗必成家，而后可以言格。……故予谓今之作者，但须真才实学，本性求情，且莫理论格调。”现代美学家苏珊·朗格指出：“你愈是深入地研究艺术品的结构，你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处，这里所说的生命结构包括着从低级生物的生命结构到人类情感和人类本性这样一些高级复杂的生命结构（情感和人性正是那些最高级的艺术所传达的意义）。正是由于这两种结构之间的相似性，才使得一幅画、一支歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它们看上去像是一种生命的形式，看上去像是创造出来的，而不是用机械的方法制造出来的；使它们的表现意义看上去像是直接包含在艺

① 《四溟诗话》卷二另一则云：“《诗人玉屑》集唐人句法，悉分其类，有裨于初学。但风骚句法，皆有标题。若‘马倦时衔草，人疲数望城’，则曰‘公明布卦’；若‘芹泥随燕嘴，花蕊上蜂须’，则曰‘东方占鹊’。殆与棋谱、牌谱相类，论诗不宜如此。”这不是反对论法，而是批评部分论法者水平不高。



术品之中(这个意义就是我们自己的感性存在,也就是现实存在)。”^①人在痛苦时双眉紧蹙,高兴时面容舒展,这种内心情感的表现可以说是生命存在的方式。与此相对应,诗则是为表达生命存在而发展了的“可塑形式”,它不但具有各种各样的体制和技法,而且要具有变动不拘的活泼精神。也就是王世懋说的“须真才实学,本性求情”。置“自运”于“辨体”之前,即置精神于体制、技法之前。

在李梦阳与何景明之间,胡应麟较为偏袒李梦阳。其原因在于,何景明的意见在一定程度上动摇了复古派的根基。顾璘《国宝新编传赞》已指出这一事实:“夫文章之道,初慎师承,乃能立体;驯臻妙境,始能成家。观其(指何景明)与李氏论文,直取舍筏登岸为优。斯将尽弃法程,专崇质性,苟为己地,固非确论。”胡应麟也深知“体裁法度”在七子派诗学体系中的重要性,舍弃法度,复古主张便无法落到实处。所以,尽管他对何景明的个人才情不乏欣赏之意,也意识到“才”具有独立于“格”之外的价值,^②但当涉及总体的诗学构架时,他却毫不含糊地否定了达岸舍筏之论。《诗数》续编卷一说:

自信阳有筏喻,后生秀敏,喜慕名高,信心纵笔,动欲自开堂奥,自立门户。诘之,则大言《三百篇》出自何典,此殊为风雅累。余请得备论之:夫燧人遐邈,声诗蔑闻;尼父删修,制作斯备。夷考《国风》、《雅》、《颂》,非圣臣名世之笔,则田畯红女之词。大以纪其功德,微以写厥性情,曷尝刻意章句,步趋绳墨,而质合神明,体符造化。犹

① (美)苏珊·朗格《艺术问题》第55页,中国社会科学出版社,1983年6月

② 如《诗数》外编卷一:“汉人诗,气运所钟,神化所至也。无才可见、格可寻也。魏才可见、格可寻,而其才大,其格高也。晋、宋其格卑矣,其才故是尚也。梁、陈其才下矣,其格故亡讥焉。”“上衡诸子,六代之初也;灵运诸子,六代之盛也;玄晖诸子,六代之中也;孝穆诸子,六代之晚也。苏、李之才,不必过于曹、刘;陆、谢之才,不必下于公干;而其诗不同也,则其世之变也。其变之善也,则其才之高也。”

夫上栋下宇，理出自然。此道既开，后之作者即离朱、墨翟，奚容措手！东、西二京，人文勃郁。韦、孟诸篇，无非二《雅》；枚乘众作，亦本《国风》。迨夫建安、黄初，云蒸龙奋。陈思藻丽，绝世无双。揽其四言，实《三百》之遗；参其乐府，皆汉氏之韵。盛唐李、杜，气吞一代，目无千古。然太白《古风》，步骤建安；少陵《出塞》，规模魏、晋。惟歌行律绝，前人未奋，始自名家。是数子者，自开堂奥，自立门户，庸詎弗能？乃其流派根株，灼然具在。良以前规尽善，无事旁搜，不践兹途，便为外道。故四言未兴，则《三百》启其源；五言首创，则《十九》诣其极。歌行甫道，则李、杜为之冠；近体大畅，则开、宝擅其宗。使枚、李生子六代，必不能舍两汉而别构五言；李、杜出子五季，必不能舍开元而别为近体。……上下千馀年间，岂乏索隐吊诡之徒，趋异厌常之辈。大要源流既乏，蹊径多紆，或南面而陟冥山，或搴裳而涉大海，徒能鼓声誉于时流，焉足为有亡于来世！其仅存者，若唐李长吉之歌行，樊绍述之序记，堂奥门户竟何如哉！

今人因献吉祖袭杜诗，辄假仲默舍筏之说，动以牛后鸡口为辞。此未睹《何集》者。就仲默言，古诗全法汉、魏；歌行短篇法杜，长篇王、杨四子；五七言律法杜之宏丽，而兼取王、岑、高、李之神秀，卒于自成一家，冠冕当代。所谓门户堂奥，不过如此。古今影子之说，以献吉多用杜成语，故有此规，自是药石，非欲其尽弃根源，别安面目也。今未尝熟读其诗，熟参其语，徒执斯言，师心信手，前人弃去，拾以自珍，一时流辈，互相标鹤，将来有识，渠可尽诬？譬操一壶，以涉溟渤，何岸之能登？

胡应麟这两段话，关系到几个重要的问题。其一，每一种文体的极盛时代出现于何时。中国古人的—句老生常谈：“—代有一代

之所盛”，包含着丰富的理论蕴含。文学中的一个特殊品种与有机体生命现象存在相似之处。它具有一定的生命周期，迟早会衰老和枯萎，并最终走向死亡。它的极盛时代就是它的青年时代，是在一种传统开始形成而又未臻完美的时候。在一种文体的青年时代出现的艺术家是幸运的，他的收获最为丰富，并成为后世难以企及的榜样。胡应麟是看出了这一点的，所以他才说：四言诗以《诗经》成就最高，五言古诗以《古诗十九首》成就最高，歌行以李白、杜甫成就最高，近体以开元、天宝年间的代表诗人成就最高。但他由此得出的结论却是：后世必须以这些极盛时期的诗为榜样，否则就是南辕北辙，走错了路。当然，胡应麟反对白开堂奥，自立门户，与主张尺尺寸寸的模仿还是有别的。《诗薮》内编卷五云：“何仲默谓：‘富于才积，使神情领会，天机自流，临景结构，不傍形迹。’此论直指真源，最为吃紧，于往代作家大旨初无异同。舍筏之云，以献吉多拟则前人成句，欲其一切舍去，盖刳狗糟粕之谓，非规矩谓也。献吉不忿，拈起法字降之。学者但读献吉书，遂以舍法为废法，与何规李本意，全无关涉，细绎仲默书自明。”“李驳何云：‘七言律若可翦二字，言何必七也？’此论不起于李，前人三令五申久矣。顾诗家肯綮，全不系此。作诗大法，唯在格律精严，词调稳惬。使句意高远，纵字字可翦，何害其工？骨体卑陋，虽一字莫移，何补其拙？如老杜‘风急天高’，乃唐七言律第一首。今以此例之，即八句无不可翦作五言者。”这些话表明，胡应麟赞成富于才积、领会神情地学习前贤，而不赞成搬用前人成句，也不赞成为某些枝枝节节的手法或技巧所束缚。其二，作家的历史意识问题。所谓历史意识，指作家写作时不但有他自己那一代的背景，而且还要感到从《诗经》以来整个中国古典诗的存在。任何艺术家都不可能在割断历史联系的情况下具有完整的意义。但是，历史意识旨在引导我们写出真正的新作品。如果因为尊重传统而满足于追随前

贤，满足于墨守过去的种种标准，那么，我们的作品是否有资格被称为“新作品”就还存在疑问。新颖总比重复好。令人遗憾的是，胡应麟建立在对传统了解基础上的“集大成”主张，所倡导的实际上是重复古人。

四、对“变”的观照：两种价值尺度

美国散文家爱默生(1803—1882)说：

诗人总是在孤独幽寂中倾吐诗句。他所说的，大多数无疑是传统的东西；但是他逐渐说出了一些独创的和美丽的东西。这使他高兴得着迷了。以后他就不说别的，只说这类东西。^[1]

第三章

在爱默生看来，诗人的凭证就在于他说出人们所没有说过的话。独创性是他的通行证。以这样的眼光来考察诗史，对于它在各个阶段所发生的种种变化，无疑会兴高采烈地喝彩。但是也还有另外一种角度。他们的看法是，艺术的美存在于符合某些标准的固定形式之中，任何偏离都会导致艺术的衰退。罗马帝国时期的诗人、批评家贺拉斯(公元前65—8)在《诗艺》中对这一命题的表述是：“不论作什么，至少要做到统一、一致”；“每种体裁都应该遵守规定的用处”。就通常情况而言，要求体裁的纯粹性是古典主义和新古典主义的重要特征之一，它立足于传统，总是希望维持已经建立起来的秩序。但体裁的纯粹性，只能相对而言，在各种体裁之间难以划出一道截然的界线，真正固定不变的体裁规则或许是不存在的。古典主义者却执着地相信存在着纯粹的体裁原型，因而无疑是片面的。

[1] 爱默生《诗人》，伍蠡甫主编《西方文论选》下卷第493页，上海译文出版社，1979年11月。



或者崇尚独创性，或者崇尚规则，这两种不同的态度，可借用来作为标尺，据以划分出明代诗学中的两个流派：信心派和信古派。信心派赞美“变”，信古派贬抑“变”。只是要附加一个说明，一部分信古派成员也在有限的程度上对“变”予以认可，如李东阳、何景明、王世贞、谢榛、屠隆等；当然，他们的认可与信心派对“变”的热情赞美是有不容混淆的区别的。这给我们的描述增加了困难，但也多了几分“疑义相与析”的乐趣。

李东阳已注意到“变”的相对的合理性。《麓堂诗话》云：

“昔人论诗，谓‘韩不如柳，苏不如黄’。虽黄亦云‘世有文章名一世，而诗不逮古人者’，殆苏之谓也。是大不然。汉魏以前，诗格简古，世间一切细事长语，皆著不得。其势必久而渐穷，赖杜诗一出，乃稍为开扩，庶几可尽天下之情事。韩一衍之，苏再衍之，于是情与事，无不可尽。而其为格，亦渐粗矣。然非具宏才博学，逢原而泛应，谁与开后学之路哉？”李东阳所谓“格”“粗”，是就风格而言的。他虽然意识到“变”是文学发展的必然结果，却认为韩、苏的创新造成了诗风粗率的弊端。

何景明对“变”的合理性有较为充分的认识。他在《与李空同论诗书》中赞赏曹、刘、阮、陆和李、杜“皆能拟议以成其变化”，提倡“体物杂撰，言辞各殊”的“异曲同工”而反对一味“同曲”，这都具有鼓励后人创新的意味。康海的立论与何景明相近。《续藏书·康修撰海》引其语曰：“古人言以见志，故其性情，其状貌，求而可得焉。此孔子所以于师襄得文王也。故昔人陶则陶，杜则杜，韩则韩，柳则柳，咸自成家。今或不能自立，傍人门户，效顰而学步，志意性情略无见焉，无乃类诸译人也耶？君子不凤鸣而鹦鹉言，陋矣哉！”康海的观点是：诗是诗人思想感情的流露，表达，或形象的写照。按照这种思路，诗人自身就成了产生艺术作品及其判断标准的要素。由此得出的结论是：既然我们每个人都各有性情，我们的诗也理应具有异于前贤

的风格。他看不起鹦鹉学舌、模拟旧套之辈。

既崇古，又尚变，这是王世贞诗学体系的一个特征。其《刘侍御集序》云：“自西京以还，至于今千馀载，体日益广而格日益卑，前者毋以尽其变，而后者毋以返其始。呜呼，古之不得尽变，宁古罪哉？今之不能返其始，其又何辞也已。”“返其始”是为了格高，“尽其变”是为了广体，二者各有其价值，不容偏废。这便与李攀龙的一味返古有所不同。他还在《与屠长卿书》中批评过李攀龙：“李于鳞无一语作汉以后语，亦无一字不出汉以前。其自叙乐府云：‘拟议以成其变化’，又云：‘日新之谓盛德’，亦此意也。若寻端拟议以求日新，则不能无微憾。”

“于鳞居恒谓‘富有之谓大业’、‘日新之谓盛德’、‘拟议以成其变化’为文章之极则。余则以‘日新’之与‘变化’，皆所以融其‘富有’‘拟议’者也。”李攀龙强调的是“富有”、“拟议”，即对前人成功方法的熟悉和模仿，王世贞强调“日新”、“变化”，即注重与传统有所不同之处。

谢榛明确提出了“文随世变”的命题。他在《四溟诗话》中说：“《三百篇》直写性情，靡不高古，虽其逸诗，汉人尚不可及。今学之者，务去声律，以为高古。殊不知文随世变，且有六朝唐宋影子，有意于古，而终非古也。”（卷一）“诗至三谢，乃有唐调；香山九老，乃有宋调；胡元诸公，颇有唐调；国朝何大复、李空同，宪章子美，翕然成风。吾不知百年后，又何如尔。”（卷一）“雪夜过恕庵主人，诸子列座，因评钱、刘七言近体两联多用虚字，声口虽好，而格调渐下，此文随世变故尔。”（卷四）荣格（1875—1961）在《心理学和文学》中表达过如下思想：诗人的作品是用来适应他所生活的那个社会的精神需要的。艺术创造以及艺术效果的秘密要返回到“参禅”的状态中去找，在那样的经验境界里，活着的是人，而不是个人。诗人的个体对他的艺术并不起决定的作用，伟大的诗是应他的时代的需要而产



生的。谢榛所说的“文随世变”，就旨在表明时代的这种异乎寻常的影响力。钱钟书《中国诗与中国画》一文，开宗明义，第二段就说：“一个艺术家总在某些社会条件下创作，也总在某种文艺风气里创作。这个风气影响到他对题材、体裁、风格的去取，给予他以机会，同时也限制了他的范围。就是抗拒或背弃这个风气的人也受到它负面的支配，因为他不得不另出手眼来逃避或矫正他所厌恶的风气。”^①时代的风气，孤立的个人是抗拒不了的。

广五子之一的李维桢则从作者境遇的变化入手探究诗风变化的成因。其《青莲阁集序》云：“今夫唐诗祖《三百篇》而宗汉魏，旁采六朝，其妙解在悟，其浑成在养，其致在情，而不强情之所无，其事在景，而不益景之所未有。……触境以生情，而不迫情以就景；取古以证事，而不役事以骋才。”《唐诗纪序》亦云：“即事对物，情与景合而有言。干之以风骨，文之以丹彩，唐诗如是止耳。……缘机触变，各适其宜，唐人之妙以此。今惧其格之卑也，而偏求之于凄惋悲壮、沉痛感慨，过也。”他重视的是景之合、事之实、情之真，而景、事、情三者，综合起来看，实即作者的社会人生境遇。诗人不是与世隔绝的个体，他的创作并不只与他本人相关。由此，他得出的结论也是“文随世变”：“格由时降，而适于其时者善；体由代兴，而适于其代者善；乃若才，人人殊矣，而适于其才者善。”^②

屠隆对“文随世变”观念的表达，在信古派中要算格外酣畅淋漓的。其特点是反复运用排比句式：“气运尚随世递迁，天地有劫，沧桑有改，而况诗乎？善论诗者，政不必区区以古绳今，各求其至可也。论汉、魏诗，当就汉、魏求其至处，不必责其不如《三百篇》；论六朝诗，当就六朝求其至处，不必责其不如汉、魏；论唐人诗，当就唐人求其至处，不必责其不如六朝。

① 《旧文四篇》第1页，上海古籍出版社，1979年9月。

② 李维桢《亦适编序》。



汉、魏凄惋如苏、李，沉至如《十九首》，高华如曹氏父子，何必《三百篇》？六朝冲玄如嗣宗，清奥如景纯，深秀如康乐，平淡如光禄，婉壮如明远，何必汉、魏？唐人清绮如沈、宋，雄大如子美，超逸如太白，闲适如右丞，幽雅如襄阳，简质如韦、储，俊丽如龙标，劲响如高、岑，何必鲍、谢？宋诗河汉不入品裁，非谓其不如唐，谓其不至也。如必相袭而后为佳，诗止《三百篇》，删后果无诗矣！至我明之诗，则不患其不雅，而患其太袭；不患其无辞采，而患其鲜自得也。夫鲜自得，则不至也。”^①屠隆在这里依然谨守七子派的立场，对宋诗横加指责（有意味的是，没有指责六朝古诗），但不再批评宋诗未遵循唐诗轨范，而是说宋诗之变尚未臻于完善。

胡应麟经常涉及“变”的话题。他将“体以代变”和“格以代降”并提，是文学史观中一代不如一代论的代表者。《诗薮》内编卷一，第一则便直指本题：

四言变而《离骚》，《离骚》变而五言，五言变而七言，七言变而律诗，律诗变而绝句，诗之体以代变也。《三百篇》降而《骚》，《骚》降而汉，汉降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐，诗之格以代降也。

“体以代变”，“格以代降”，这八字可视为《诗薮》一书的总纲。这里的“格”，首先是“品格”之意，强调不同体裁的尊卑高下。也含有“风格”之意，因为风格也是有等级差异的。《内编》卷二还说：“四言不能不变而五言，古风不能不变而近体，势也，亦时也。然诗至于律，已属俳优，况小词艳曲乎！宋人不能越唐而汉，而以词自名，宋所以弗振也。元人不能越宋而唐，而以曲自喜，元所以弗永也。”胡应麟虽然承认变化的必然性，但却认定变所导致的是“体格日卑”。信古派不会毫无保留地赞美“新变”。

① 屠隆《论诗文》



信心派的观点则与信古派有着本质的区别。既认识到变化的必然性，又肯定变化是前进和发展，这样的观点才能真正为信心派首肯。

提到信心派，一般都以公安派为中坚，以李贽、徐渭等为前驱，这在大体上是合理的。但如果把视野放宽些，我们会发现，信心派的队伍较我们原来的印象要雄厚些。

约略与前七子同时的孙绪已雄辩地说明不能以世之先后定诗之高下。其《无用闲谈》云：“今人掇拾前人残唾，才见贺诗，即曰鬼才；见苏诗，即曰不无利钝；至魏晋李杜之诗、秦汉之文，即拱手降服，惟恐不及。问其所以为佳，茫然四顾。取不必于心，而徒论世之先后。学之卤莽，一至于此。大抵文章与时高下，人之才力亦各不同，今人不能为秦汉战国，犹秦汉战国不能为六经也。”这些话词锋犀利，讽刺得恰到好处。本来，人类对消逝了的美总是怀着深长的缅怀之情，因此，作为一种文化趣味，好古是无可厚非的。但由好古出发，走到厚古薄今、贵远贱近的地步，那就荒唐无理了。孙绪所嘲笑的正是这种情形：唯以“世之先后”论诗文高下。

嘉靖年间的黄姬水，视“真”为诗的本质，写诗无非“取诸泄志而真已矣”。其《刻唐诗二十六家序》说：“今之谈诗者，其谁不曰风骚而下其汉与魏乎，汉魏而下其唐之盛乎。指五尺童子而问之亦知谈如是也。嗟乎名言也，而未为达方之说也。即是而论，则《三百篇》已矣，奚有于骚，奚有于汉与魏，又奚有于唐之盛耶？呜呼，今古时迁，质文俗革，圣人制礼乐而不制于礼乐。故苟根于心，不必复古；苟出于真，何嫌于今。奚必易衣裳而缙领，反雕峻于采茅者哉？昔九方堙相马曰：臣得其精而牝牡骊黄弗与也。以代论诗是以牝牡骊黄相马，失其精者众矣。”黄姬水的反推法是颇为巧妙的。不错，如果要将以世之先后定诗文高下的逻辑贯彻到底，那么，世上只要有部《三百篇》就足够

了，还要《离骚》干什么？还要汉、魏诗干什么？还要唐诗干什么？按时代先后论诗，正如以颜色或雌雄定马的优劣一样，必然挑选不出真正的好马。

为信心派张目而影响巨大的哲学家，当首推李贽。他反对以时代先后论体格高下，而以是否抒写“童心”作为衡量标准。

《童心说》据此展开推论：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古选，文何必先秦。降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文，不可得而时势先后论也。”从理论分类的角度看，李贽所倡导的是“表达说”。一般说来，表达说的主要倾向可以这样概括：艺术作品是在感情冲动下所创造的成果，它同时体现了诗人的知觉、思想和感情。诗是强烈感情的自发溢流或鲜明个性的形象呈现。既然如此，感情表达的纯粹与否才是确定诗歌优劣的标准，时代先后是无关紧要的因素。

公安派主将袁宏道对是古非今论的抨击尤为激烈。他着眼于“变”的不须加以限定的合理性，为文学史上的种种新变击节称快。其《叙小修诗》云：“盖诗文至近代而卑极矣。文则必欲准于秦、汉，诗则必欲准于盛唐，剿袭模拟，影响步趋，见人有一语不相肖者，则共指为野狐外道。曾不知文准秦、汉矣，秦、汉人曷尝字字学《六经》欤？诗准盛唐矣，盛唐人曷尝字字学汉、魏欤？秦、汉而学《六经》，岂复有秦、汉之文？盛唐而学汉、魏，岂复有盛唐之诗？唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。”《与江进之》云：“夫物始繁者终必简，始晦者终必明，始乱者终必整，始艰者终必流丽痛快。其繁也、晦也，乱也，艰也，文之始也。如衣之繁复，礼之周折，乐之古质，封建井田之纷纷扰扰是也。古之不能

为今者也，势也。其简也，明也，整也，流丽痛快也，文之变也。夫岂不能为繁，为乱，为艰，为晦，然已简安用繁？已整安用乱？已明安用晦？已流丽痛快，安用聱牙之语，艰深之辞？辟如周书《大诰》、《多方》等篇，古之告示也，今尚可作告示否？毛诗《郑》、《卫》等风，古之淫词媒语也，今人所唱《银柳丝》、《挂针儿》之类，可一字相袭否？世道既变，文亦因之，今之不必摹古者也，亦势也。”《雪涛阁集序》云：“文之不能不古而今也，时使之也。……夫古有古之时，今有今之时，袭古人语言之迹，而冒以为古，是处严冬而袭夏之葛者也。《骚》之不袭《雅》也，《雅》之体穷于怨，不《骚》不足以寄也。后之人有拟而为之者，终不肖也，何也？彼直求《骚》于《骚》之中也。至苏、李述别及《十九》等篇，《骚》之音节体致皆变矣，然不谓之真《骚》不可也。”袁宏道的这些如激流般汹涌而出的语言，似乎缺少深思熟虑，但却具有震聋发聩的力度，并包含了若干发人深省的见解。一、他以为“各极其变，各穷其趣”的诗才是可贵的。对艺术法则的严格遵守或许是产生优秀作品的必要条件，但读者更欣赏的却首先是灵感与新颖。“人们听到乐队里铜乐发出突然的震响，那是很美的声音；但是，大家都知道，如果一味敲打，人们就很快会感到疲倦不堪。”^①所以马达美热情洋溢地为艺术中的新变欢呼：“在诗的历史中，我们目前正面临着一种不寻常的、唯一的现象，这就是不论哪一位诗人，都在自己所处的一隅，用自己的笛子，吹奏自己所喜爱的乐曲：诗人再也不是照着唱经台上的圣书歌唱了，这是有史以来第一次。直到目前为止，不用教堂大管风琴按照官方规定的音律伴奏就不行，不是吗？可是，奏得太多，就使人厌倦。”^②马达美所讴歌的这种局面，是袁宏道所赞赏、所期待的。二、文学的发展演变是时代

①② 马达美（1842—1898）《关于文学的发展》，见袁甫主编《西方文学论选》下卷第261页，上海译文出版社，1979年11月。

的发展演变使然。每个时代都有它自己的艺术和艺术家。一切真正的和不朽的诗，都植根于它那个时代的生活中。它必须像一棵活着的树，把触须伸进生活的土壤。因此，袁宏道用一个比喻说，严冬季节，就不应该穿夏天的衣服，正如战国时代，不能依样画葫芦地写大、小《雅》，汉、魏时代，不能沉溺不返地写《离骚》，盛唐时代，不能亦步亦趋地写《古诗十九首》一样。时代变了，文学理应随着变化。三、各种文体的地位是平等的。不同时代有不同的文学样式，它们之间没有优劣之分。注重实用的人热衷于为各种文体划分等级，在他们看来，文学作品都有一个目的，即在读者中产生某种特定的效果。既然文学作品只是达到目的的一种手段，那么，作品实现这一目标的成功与否就是判定其价值的依据。既然把文学作品看成旨在影响读者的工具，也就相应地产生了文学体裁的等级之论，如文高于诗、古体高于近体、诗高于词等等。七子派为诗划分等级，动机与实用派有别，主要是崇古心理作祟。但归宿是一致的，即抱着牢不可破的体裁等级观不放。袁宏道则认为，《古诗十九首》等作品，尽管“音节体制”有异于《离骚》，“然不谓之真《骚》不可也”。他看重的是二者精神实质的一致，而不是形式的一致。

信古派的基本观点之一是：“文不程古，则不登于上品”^①，强调在各种诗体的写作中，务必遵循前人的轨范。这种轨范是从“第一义”的流传久远的作品中提取出来的，具有某种心理学的依据，对写作确有一定的指导作用。但正如“写作指南”指导不出优秀作家一样，艺术的轨范纵然取之于经验，却代替不了“新颖”和“灵感”的作用。所以，公安派断言，无论什么文体，在不同时代，都有不同的风格特征。陈陈相因则弊生，只有变才能通，只有通才能发展，久而又穷则又变，文学史就是这样一个由通而穷，由穷而变，由变而通的往复不断的过程，因而文体规范

① 屠隆《文论》。



不是固定不变的。袁宏道在《雪涛阁集序》中举例说：“古之为诗者，有泛寄之情，无直书之事；而其为文也，有直书之事，无泛寄之情，故诗虚而文实。晋、唐以后，为诗者有赠别，有叙事；为文者有辩说，有论叙。架空而言，不必有其事与其人，是诗之体已不虚，而文之体已不能实矣。古人之法，顾安可概哉！”既然诗、文之体没有一成不变的轨范，诗中的各种体裁也就同样没有一成不变的轨范。由此出发，袁宏道力倡“破体”之论，即打破种种条例和规则。《与江进之》云：“张、左之赋，稍异扬、马，至江淹、庾信诸人，抑又异矣，唐赋最明白简易，至苏子瞻直文耳，然赋体日变，赋心益工，古不可优，后不可劣。若使今日执笔，机轴尤为不同。何也？人事物态，有时而更，乡语方言，有时而易，事今日之事，则亦文今日之文而已矣。”他认为“赋体日变”表明了“赋心益工”，文学正是在打破条例与规则中推进到新阶段的。

信古派一向鄙薄宋诗，其理由是，宋诗打破了唐诗的传统，未能从“第一义”入门，轨辙不正。出于矫枉过正的需要，公安派对宋诗表示了极大的热情。袁宗道平生崇敬唐代诗人白居易和宋代文学家苏轼，并将自己的书斋命名为“白苏斋”，诗文集取名为《白苏斋集》，这在当时文坛上是桩引人注目的事。袁宏道更有意用偏激的口吻来赞美宋诗，即他在《与张幼于》中所说：“至于诗，则不肖聊戏笔耳。信心而出，信口而谈。世人喜唐，仆则曰唐无诗；世人喜秦、汉，仆则曰秦、汉无文；世人卑宋黜元，仆则曰诗文在宋、元诸大家。”故意和对手寻开心，很能见出袁宏道的个性。比较而言，《雪涛阁集序》是较为平实的：

“夫法因于敝而成于过者也。矫六朝骈俪钉铉之习者，以流丽胜，钉铉者，固流丽之因也。然其过在轻纤，盛唐诸人以阔大矫之；已阔矣，又因阔而生莽，是故续盛唐者，以情实矫之；已实矣，又因实而生俚，是故续中唐者，以奇僻矫之；然奇则其境必

狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道，至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人，徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。如淡非浓，而浓实因于淡。然其弊至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊，又有不可胜言者矣。”袁宏道从文学演化的角度论“变”，指出各种流派均有其产生、发展的合理性，这是史家卓识；虽然也正视宋诗的流程，却充分肯定其矫晚唐之弊的功绩及创新价值，不失为稳妥之论。

袁中道比袁宏道小两岁，但他的去世晚于宗道二十余年，晚于宏道十余年，在冷静的考察与反省中，他既看到“公安派”在改革诗风方面所取得的成就，又意识到因矫枉过正所造成的某些负面影响，所以能心平气和地讨论问题。其《宋元诗选》云：

“诗莫盛于唐，一出唐人之手，则览之有色，扣之有声，而嗅之若有香。相去千馀年之久，常如发硎之刃，新披之蓐。后来宋、元诸君子，其才情之所独至，为词为曲，使唐人降格为之，未必能过，而至于诗，则不能无让。……非为才不如，学不如，直为气运所限，不能强同。故夫汉、魏之不《三百篇》也，唐之不汉、魏也，与宋、元之不唐也，岂人力也哉？然执此遂谓宋、元无诗焉，则过矣。”“古人论诗之妙，如水中盐味，色里胶青，言有尽而意无穷者，即唐已代不数人，人不数首。彼其抒情绘景，以远为近，以离为合，妙在含裹，不在披露。其格高，其气浑，其法严，其取材甚俭，其为途甚狭，无论其势不容不变为中为晚，即李、杜诸公，已不能不旁畅以极其意之所欲言矣，而又何怪乎宋、元诸君子欤？”“宋、元承三唐之后，殫工极巧，天地之英华几泄尽无馀，为诗者处穷而必变之地，宁各出手眼，各为机局，以达其意所欲言，终不肯雷同剿袭，拾他人残唾，死前人语下。于是乎情穷而遂无所不写，景穷而遂无所不收。无所不



写，而至写不必写之情；无所不收，而至收不必收之景，甚且为迂为拙，为俚为狷，若倒囷倾囊而出之，无暇拣择焉者。总之，取裁矜臆，受法性灵，意动而鸣，意止而寂，即不得与唐争胜，而其精采不可磨灭之处，自当与唐并存于天地之间。此宋、元诗所以刻也。”“吾观宋、元诸君子，其卓然者，才既高，趣又深，于书无所不读，故命意铸词，其发脉也远。即古今异调，而不失为可传。后来学者，才短肠俗，束书不观，拾取唐人风云月露皮肤之语，即目无宋、元诸人，是可笑也。”为宋、元诗作序在明代是一个敏感话题。自从南宋末年的严羽对宋诗作了总体否定以来，元、明人均讳言宋诗，而明人又兼讳元诗，信古派笔下，宋、元诗的主要价值是用作批判的靶子。袁中道的意见是，盛唐诗确乎是宋、元人未能企及的典范，但原因不在宋、元人才情不足，而是为气运所限。盛唐诗的风格确乎令人心向往之，然而却不应要求宋、元人仿效。理由是：这种风格对取材的要求太苛刻，途径狭窄，连唐代的杜甫、韩愈也只能另辟蹊径，何况宋、元人呢？宋、元诗人处于穷而必变之地，与其死于前人句下，不如自出手眼，虽有失误，也比裹足不前要强。袁中道一方面充分肯定盛唐诗的成就，另一方面也称赞宋、元诸家“不肯雷同剿袭，拾他人残唾”，由“变”以存其人之真的精神，持论中庸，但在退守中仍坚持了公安派的宗旨。

五、“独抒性灵，不拘格套”

信心派对“变”的肯定，对宋、元诗的肯定，以及对各种规范的相对否定，其出发点是对自我性灵的推崇。从这个意义上说，“独抒性灵，不拘格套”可以作为其诗学的简洁概括。



无论是中国还是西方，都出现过“诗是感情的倾诉”的理论。这种理论认为，具有天赋的诗人远远超过陶冶而成的诗人。因为，具有天赋的诗人凭感情和直觉写诗，陶冶而成的诗人凭学识和技巧写诗。最纯粹的诗是抒情诗，最自然的诗的特征在于诗就是感情本身。自然而成的诗歌是没有目的的，表达本身就是目的。这套理论用于阐释公安派的“性灵”，有吻合的地方。比如都轻视学识和技巧，轻视诗的社会作用；但也有不够贴切之处，因为公安派的“性灵”与一个正统儒生所说的“感情”在内涵方面差异甚大。并且，这种差异才是我们把握公安派特色的关键所在。

在这里对公安派诗学的性质加以说明是必要的。以往对这一问题的忽视造成了诸多盲点，致使我们很难将公安派与别的流派的真正区别把握住。

就理论性质而言，公安派与载道派的见解具有相当的一致性——它们都认为“内容”是决定作品成败高下的决定因素甚至是唯一因素，艺术表达是无关紧要的；区别仅仅在于，道学家的“内容”是“道”，而性灵派的内容是“性灵”。二者之间的区别，主要不是基于立场的不同，而是因为讨论的对象不同。所以，同一个理论家，他论古文时强调以“道”为主，万勿留意于技巧；而论诗时却可能以“性灵”为主，反对沉湎于“形体结构”。比如稍晚于李贽的焦竑(1541—1620)。他论诗说：

诗也者，率其自道所欲言而已，以彼体物指事，发乎自然，悼逝伤离，本之襟度，盖悲喜在内，啸歌以宣，非强而自鸣也。以故二南无分音，列国无辨体，两《雅》可小大而不可上下，三《颂》可今古而不可选择，异调同声，异声同趣，遐哉旨矣。岂可谓瑟愈于琴，琴愈于磬，磬愈于祝圉，而辄差等之哉？(《竹浪斋诗集序》)

所谓“自道所欲言”和“本之襟度”，即焦竑在《雅娱阁集序》



中所说的“诗非他，人之性灵之所寄也”。

再看焦竑论文。其《与友人论文》说：

窃谓君子之学，凡以致道也。道致矣，而性命之深宥与事功之曲折，无不了然于中者，此岂待索之外哉？吾取其了然者而抒写之，文从生焉。故性命事功其实也，而文特所以文之而已。惟文以文之，则意不能无首尾，语不能无呼应，格不能无结构者，词与法也，而不能离实以为词与法也。

“六经”、四子无论已，即庄、老、申、韩、管、晏之书，岂至如后世之空言哉！庄、老之于道，申、韩、管、晏之于事功，皆心之所契，身之所履，无丝毫之疑，而其为言也，如倒囊出物，借书于手，而天下之至文在焉，其实胜也。

焦竑的话，一方面与载道派一致，如王阳明就说过：“作文字无妨功夫，如诗言志，只看尔意如何，意得处自不能不发之于言。”（钱德洪《刻文录序说》引）唐顺之《答蔡可泉》也说：

“自古文人虽其立脚浅浅，然各自有一段精光不可磨灭。开口道得几句千古说不出的说话，是以能与世长久，惟其精神亦尽于言语文字之间，而不暇乎其他，是以谓之文人。”另一方面又与公安派一致，如袁宗道《论文》（下）就说：“有一派学问，则酿出一种意见，有一种意见，则创出一般言语。”他们的宗旨，借用一句宋人的话来表述，即“道胜者文不难而自致”。所谓“道”，即见解，即“精神”。

甚至在讨论八股文时，焦竑也强调“内容”的决定作用。其《书葛万悦制义》云：

制义以传圣言，有若画，然以似为工，今夫眷墨设色，摹形取类，皆案物得之，岂知妙悟者索之造物之先，凡赋形出象，触之天机，得其见于胸中者，浓纤疏澹分布而出矣，然后假之手而寄色焉。斯进于技已。

在焦竑看来，具体的法则是次要的，“得其见于胸中”才是首要



的。沿着这一思路，论诗倡“独抒性灵，不拘格套”，乃顺理成章之事。

明白了公安派理论的性质，再来讨论“独抒性灵，不拘格套”的主张，我们的目光所注，就会集中到一点，即：公安派所说的“性灵”（或者“性情”），其内涵究竟是什么？如果其内涵与七子派所说的“情”区别不大，甚或与道学家所说的“性”基本吻合，又有什么必要大张旗鼓地折腾一番呢？

在此有必要郑重地提醒一句：“性灵”、“性情”一类的词，在古人笔下的含义不能贸然加以阐释，因为各人所指实际上是大不相同的。比如陈献章（1428—1500）几乎是将“性情”等同于传统的“志”，他在《批答张廷实诗笺》中说：“欲学古人诗，先理会古人性情是如何，有此性情方有此声口。只看程明道、邵康节诗，真天生温厚和东，一种好性情也。”程明道、邵康节的诗，乃正宗理学诗，其中的“性情”可解释为基于理学的纯儒人格或人品。而李东阳所说的“情思”，才与《毛诗序》

“情动于中而形于言”的“情”相近，或“安以乐”，或“怨以怒”，或“哀以思”；但“发乎情”，“止乎礼义”，强调对私生活领域中的感情的抑制或排除。中国古代之所以贬抑宫体诗，之所以没有直抒恋爱之情的诗歌流派，可由此得到说明。杨慎则致力于论证“性”与“情”的相通，将言志与抒情统一在一起。其《性情说》云：“《尚书》而下，孟、荀、杨、韩至宋世诸子言性而不及情，言性情俱者《易》而已。《易》曰‘利贞’者，性情也。庄子云：‘性情不离，安用礼乐。’甚矣，庄子之言性情有合于《易》也。……合之则双美，离之则两伤。举性而遗情，何如曰死灰；触情而忘性，何如曰禽兽。古今之言性情者，《易》尽之矣，庄子之言有合于《易》者也。”以性兼情，旨在防止理学诗的萌生；以情兼性，旨在遏制色情诗的出现。杨慎的态度，和他的老师李东阳大体一致。又如“性灵”一词，也同样



不能囫囵吞枣、不加辨析。颜之推说：“陶冶性灵，从容讽谏，亦乐事也。”白居易说：“陶冶性灵存底物。”他们说的“性灵”，实即儒家“发乎情，止乎礼义”的“情”。明代较早使用“性灵”一词的是王世懋(1536—1588)，他在《李惟寅贝叶斋诗集序》中说诗为“性灵所托”，又称赞李惟寅“稍稍纵其性灵，时复翛然自得”。其言曰：

夫诗于道未尊，国家不以程士，乡州不以充赋；仁而谈者罪，讳而触者祸，然且士争趣之何？则其情近之也。……夫士于诗，诚无所利之，乃其性灵所托，或缘畸于世，意不自得，而一以宣其湮郁于诗。

诗的功能是“宣其湮郁”，即发泄内心的痛苦和愤懑。这种因“缘畸于世”而产生的牢骚，当然主要是针对社会的，是一种产生于公共生活领域的感情。王世懋对这种感情及其表达有下述描绘：

余谓君之故，俗言性命，好节俭，于道为俭；而君善诗酒，慕游侠，于道似远，然君顾舍彼而趋此，何也？丈夫要在行己意为真耳。得之非真，即近，远也；得之真，即远，近也。”^①

孔子不云乎，狂者进取。……大都豪杰之士，其始意有所激于中，而气常溢乎其外，则往往有托而类狂。^②

缙绅先生意气中诤，则或吐而诗，或负而侠，又乌在其为殊途也！^③

赞美豪侠，赞美狂狷，这样的一种诗情，自然是有个性的，但依然是应对公共生活的个性，而非私生活中的喜、怒、哀、乐。

屠隆常用“性灵”一词，如《与汤义仍奉常》：“仆自中含

① 王世懋《曾应元诗画册小序》

② 王世懋《赠汪仲淹序》

③ 王世懋《送朱在明序》



沙以来，性灵无恙，皮毛损伤，仕学两违，身名俱毁。”《高以达少参选唐诗序》：“夫诗者技也……而舒畅性灵，描写万物，感通神人，或有取焉。”《贝叶斋稿序》：“余闻惟寅筑贝叶斋，日跣趺蒲团，而诵西方圣人书，与衲子伍，则惟寅之性灵见解何如哉！”《行戎集序》：“夫纯父有道者，视茶如芥，齐夷险死生，而时写性灵，寄之笔墨，即文字可灭，性灵不可灭也。”《鸿苞·清议》：“矜虚名而略实际，爱皮毛而忽性灵。”《鸿苞·文章》：“夫文者华也，有根焉，则性灵是也。”在屠隆那儿，“性灵”有时候指“内容”，即与艺术表达相对的“实”、“情”、“见解”，有时候指参透佛理的心灵的境界，与“道”相通。这样的“性灵”，与中国人所说的私人生活是无缘的。

李维桢也用过“性灵”一词。其《王吏部诗选序》云：“余窃惟诗始《三百篇》，虽风雅颂、赋比兴分为六义，要之触情而出，即事而作，五方风气，不相沿袭，四时景物，不相假贷。田野闾阎之咏，宗庙朝廷之制，本于性灵，归于自然，无二致也。迨后人说诗，有品有调，有法有体，有宗门，有流派，高其目以为声，树其鹄以为招，而天下心慕之，诸大家名家篇什为后进蹈袭据摭，遂成诗道一厄，其弊不可胜原矣。”李维桢的“性灵”，与性情含义相近，指在某种特定场景中产生的思想、感情，与具体的时空背景相联系，带有较为鲜明的时代特征和个性特征，是社会性的而非私人化的。

至于公安派的“独抒性灵”，其意味就大不相同了。他们的“性灵”，无须经过社会规范的过滤，“事无不可对人言”，即使是风月谈之类，也毫无保留。由于追求本性毕现，遂格外推崇真率。无论是反映生活内容，还是表达思想、情绪，都不忌讳私生活——私人的故事，私人的情趣，私人的七情六欲。袁宏道在给伯修的信中道：“近来，诗学大进，诗集大饶，诗肠大宽，诗

眼大阔。世人以诗为诗，未免为诗苦；弟以《打草竿》、《擘破玉》为诗，故足乐也。”《打草竿》、《擘破玉》之类，即民歌时调，属于典型的“私情谱”。其《兰亭记》又说：“古今文士爱念光景，未尝不感叹于死生之际。……于是卑者或纵情曲蘖，极意声伎；高者或托为文章声歌，以求不朽；或究心仙佛与夫飞升坐化之术。其事不同，其贪生畏死之心一也。独庸夫俗子，耽心势利，不信眼前有死。而一种腐儒，为道理所锢，亦云：‘死即死耳，何畏之有！’此其人皆庸下之极，无足言者，……夫世果有不好色之人哉？若果有不好色之人，尼父亦不必借之以明不欺矣。”他以为“纵情曲蘖，极意声伎”、“贪生畏死”、“好色”都显示了人的真实，不必遮掩，反而是不怕死的人，被认为“庸下之极”。他的作品可以说是他这种想法的体现。如他的《浪歌》：“朝入朱门大道，暮游绿水桥边。歌楼少醉十日，舞女一破千钱。鸚鵡睡残欲语，花骢蹄健无鞭。愿为巫峰一夜，不愿缢岭千年。”以颠狂浪子自负，在诗中放肆地展示“青娥之癖”，袁宏道之外，这样的诗人不会太多。他如《小妇别诗》四首、《湖上迟陶石簑戏题》、《艳歌》等“通于人之喜怒哀乐嗜好情欲”的作品，“以诗为诗”的人是决计写不出来的。值得指出的是，这种热衷于私生活的情怀，公安派不只是无所忌讳地作感性的表达，还上升到理性的高度作了淋漓尽致的阐发。袁宏道所津津乐道的“趣”、“韵”，就洋溢着浓郁的私生活的气息。其《叙陈正甫会心集》专谈“趣”：“夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，口喃喃而欲语，足跳跃而不定。人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也。趣之正等、正觉，最上乘也。山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，以无品也。品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌憚。自

以为绝望于世，故举世非笑之不顾也。此又一趣也。迨夫年渐长、官渐高、品渐大，有身如桎，有心如棘，毛孔骨节俱为闻见知识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。”他的《寿存斋张公七十序》则侧重于论“韵”：“大都十之有韵者，理必入微，而理又不可以得韵。故叫跳反掷者，稚子之韵也。嬉笑怒骂者，醉人之韵也。醉者无心，稚子亦无心。无心故理无所托，而自然之韵出焉。由斯以观，理者是非之窟宅，而韵者大解脱之场也。”袁宏道所说的“韵”、“趣”，摆脱了公共生活领域的准则即“理”的束缚，摆脱了社会身份的讲求即“学问”的制约；这里纯然是私人生活的空间，个人以其纯真的面目早露于世界之前。而后来对公安派诗的批评，也往往针对这一特点，如明末鹿善继《俭持堂诗序》：“诗之亡，亡于离纲常为性情，彼所指为性情，只落饮食男女，任入云雾中，最昏人志。非澹泊无以明之。”

从哲学渊源上看，“独抒性灵，不拘格套”与左派王学和李贽的缘分极深。先引几段左派王学关于“真性”、“格套”的言论：

从真性流行，不涉安排，处处平铺，方是天然真规矩。脱入些子方圆之迹，尚是典要挨排，与变动周流之旨，还隔几重公案。（王畿《示丁惟寅》）

昔人奔丧，见城郭而哭，见室庐而哭，自是心变不容已。今人不论哀与不哀，见城郭室庐而哭，是乃循守格套，非由衷也。（王畿《语录》）

夫狂者志存尚友，广节而疏目，旨高而韵远，不屑弥缝格套以求容于世。（王畿《与阳和张子问答》）

在王畿笔下，“从真性流行”与“循守格套”是相对而言的。一方面是“真性”的自由舒展，另一方面是“格套”的大力破除，这与“独抒性灵，不拘格套”的表述已相当接近了。因此，认为公安派接受了左派王学的理论资源，是一点也不勉强的。

李贽的《童心说》以未经“道理闻见”抑制的“童心”为性灵，已透露出关注私生活的浓冽气息，所以他常将“迹言”与“童心”联起来谈。“迹言者，近言也。”^①所谓“近”，即与公共生活领域相对的私生活。他在《答邓明府》中说：“生狷隘人也。所相与处，至无几也。间或见一二同参。从入无门，不免生菩提心，就此百姓日用处提撕一番。如好货，如好色，如勤劳，如进取，如多积财宝，如多买田宅为子孙谋，博求风水为儿孙福荫，凡世间一切治生产业等事，皆所以共好而共习、共知而共言者，是真迹言也。……但我之所好察者，百姓日用之迹言也。则我亦与百姓同其迹言者，而奈何令师之不好察也？”“凡今之人，自生至老，自一家以至万家，自一国以至天下，凡迹言中事，孰待教而后行乎？趋利避害，人人同心。是谓天成，是谓众巧，迹言之所以为妙也。……今令师之所以自为者，未尝有一厘自背于迹言；而所以诏学者，则必曰专志道德，无求功名，不可贪位慕禄也，不可患得患失也，不可贪货贪色、多买宠妾田宅为子孙业也。视一切迹言皆如毒药利刃，非但不好察之矣。审如是，其谁听之？”在李贽这里，“童心”与“闻见道理”相对，“迹言”与公共生活领域的门面话相对，由此去透视公安派的“独抒性灵”，才能把握住它与一般抒情说的本质区别。否则，面对格调派的“情”与公安派的“性灵”，我们将成为色盲，而看不到两者的本质差异。

从诗学渊源上看，“独抒性灵，不拘格套”与徐渭、汤显祖等人缘分较深。这里试作历时态的考察。

稍早于李贽的徐渭，其《叶子肃诗序》提倡抒发真情，并据此判断诗的价值高下，表达了对个性与独创风格的热切呼唤。其言曰：“人有学为鸟言者，其音则鸟也，而性则人也。鸟有学为人言者，其音则人也，而性则鸟也。此可以定人与鸟之衡哉。今

① 李贽《明灯道古录》

之为诗者，何以异于是，不出于己之所自得，而徒窃于人之所尝言，曰：某篇是某体，某篇则否；某句似某人，某句则否。此虽极工逼肖，而已不免于鸟之为言矣。”这意思很明白：只要性灵尚存，失之为鸟言即不遵循文体规范亦无关宏旨，较之鸟为人言的失却性灵的做法，其优越不可以道里计。徐渭《肖甫诗序》又说：“夫设情以为之者，其趋在于干诗之名，干诗之名，其势必至于袭诗之格而剿其华词，审如是，则诗之实亡矣，是之谓有诗人而无诗。有穷理者起而抹之，以为词有限而理无穷，格之华词有限而理之生议无穷也，于是其所为诗悉出乎理而主乎议。……夫是两家者均之为伴。”徐渭所说的“两家”，均属陶冶而成的诗人，他们只有凭借学识和技巧才能写诗。而真正的诗，却应该是感情的自然流露。

汤显祖说过与徐渭类似的意见。“盖十馀年间，而天下始好为才士之文。然恒为世所疑异，曰鸟用是决裂为，文故有体。嗟，谁谓文无体耶？观物之动者，自龙至极微，莫不有体。文之大小类是，独有性灵者自为龙耳。”^①“予谓文章之妙不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”^②“天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则上天下地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意，如意则可以无所不如。”^③在汤显祖笔下，“灵”、“灵性”或者“灵气”，均指一种富于生命活力的才情。它不是性灵，然而，缺少性灵的人不可能有这种灵性。

公安派的健将江进之，其《解脱集引》以温和的口吻推崇“造化偶然灵幻所致”的抒写性灵之作而轻视那种仿佛“出自桑

① 汤显祖《张元长嘘云轩文字序》。

② 汤显祖《合奇序》。

③ 汤显祖《序丘毛伯稿》。

妇之手”的按一定程式“织”就的作品。像“桑妇”那般尺尺寸寸，依法织锦，虽然也能成“文”，但这种“文”是不能与“灵幻所致”的作品一较高低的。江进之还曾以“元神活泼”来概括白居易、苏轼的真精神，这不妨视为对“性灵”的诠释。其言见于《白苏斋册子引》：“夫白太傅、苏长公两君子，其高文亮节，名理玄言，固皆独拔一时，垂辉百代；而渊蓄厚抱，不究于用，为世所惜。乃石浦于两君子津津然不胜向往，直将精魄与游，若恨吾生之晚而不得与旦暮遇者，此何以解？吾尝睹夫人之所为流注天下，触景生象，惟是一段元神。元神活泼，则抒为文章，激为气节，泄为名理，竖为勋猷，无之非是。要以无意出之，无心造之，譬诸水焉，升为云，降为雨，流为川，止为渊，总一段活泼之妙，随触各足，而水无心。彼白、苏二君子所谓元神活泼者也。千载而下，读其议论，想见其为人，大都其衷洒然，其趣怡然。彼直以世为宇，以身为寄，而以出处隐见，悲愉欢戚，为阴阳寒暑呼吸之运。故见华非华，见色非色，见诟非诟，见丑非丑，大化与俱，造物与游，无处非适，无往非得。兹石浦所寤寐想像，冀旦暮遇焉者也。”我们的“性灵”（或者说我们的“元神”）是真正属于我们自己的。在性灵与外在世界接触的过程中，有许多因素会对性灵产生约束作用，或者是世俗之虑，或者是义理之见，其结果，生动活泼的性灵被抑制，变成了连我们自己也对之加以排斥的东西。然而，那些杰出的人物，比如白居易、苏轼，却像隐退的不问世事者一样，外在的世俗之虑和义理之见干扰不了他们的心灵状态。一个作品，只要是从作者自己独特的性灵产生出来的，不管它有多大的缺点，它都比基于义理和规则的组合之作富于魅力。江进之正是从这样的角度赞赏“元神活泼”的白、苏的。

袁宏道将“独抒性灵，不拘格套”的主张表述得格外富于生气。他那种令人惊骇的语调，那种无所顾忌的口气，至今读来，

还令人感受到一种奔放不羁的美。其《序小修诗》云：“弟小修诗……大都独抒性灵，不拘格套。非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与景会，顷刻千言，如水东注，令人夺魂。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然予则极喜其疵处。而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人气习故也。”所谓“粉饰蹈袭”，即拘于格套，尚对文体的是否合乎规范心存疑虑；而“本色独造语”则是“独抒性灵”，打破陈规，信口信腕，自成律度，其疵处正是其创新之处。在其他地方，袁宏道也有相近的阐发，如：“诗道之秘，未有如今日者。其高者为格套所缚，如杀翮之鸟，欲飞不得；而其卑者，剽窃影响，若老嫗之傅粉；其能独抒己见，信心而言，寄口于腕者，余所见盖无几也。”^①“余与进之游吴以来，每会必以诗文相励，务矫今代蹈袭之风。进之才高识远，信腕信口，成律度，其言今人所不能言，与其所不敢言者。”^②“宏实不才，无能供役作者。独谬谓古人诗文，各出己见，决不肯从人脚跟转，以故宁今宁俗，不肯拾人一字。”^③公安派的主张与欧洲19世纪初的浪漫主义思潮确有可以类比之处。欧洲浪漫主义诗人相信，诗不能依靠法则和概念，只能依靠感觉和警觉。诗人必须创造，而不是模仿。“要作浪漫主义者，就必须勇敢，因为这是必须冒险的。”“谨小慎微的古典主义者却相反，倘使没有荷马的诗句，或者没有西塞罗论《老年》里面某一哲学论点作为根据，他们是不敢前进进一步的。”司汤达(1783—1842)《拉辛与莎士比亚》中的这两句话，有助于我们领略袁宏道的风采。

在中国古典诗中，《诗》《骚》两大传统有着内在的紧张关系。“温柔敦厚，诗教也。”而屈原的《离骚》却以感情抒发的激烈为特点，以至于汉代班固在《离骚序》中批评屈原“露才扬

① 袁宏道《叙梅子马工程稿》引梅子马语。

② 袁宏道《雪诗阁集序》。

③ 袁宏道《又与冯琢庵师》。

己，竞乎危国群小之间，以离谗贼。然责数怀王，怨恶椒、兰，愁神苦思，强非其人，忿怫不容，沉江而死，亦贬絜狂狷景行之士”。“谓之兼诗风雅而与日月争光，过矣。”对《诗》《骚》两大传统，林庚所作《中国文学简史》认为，《诗经》代表写实的“生活的艺术”，所歌咏的是一种“家的感觉”，后来变为儒家思想，却形成了一种束缚或规律。《离骚》代表“相反的浪漫的创造的精神”，所追求的是“一种异乡情调和惊异”，也就是“一种解放的象征”。^①这两种传统在历代文坛上此消彼长，而《诗经》具有更为稳固的正宗地位。但袁宏道却甘于以《离骚》的继承者自居，以楚人自居，坦率表示对“温柔敦厚”的“诗教”不甚认可。其《叙小修诗》云：“大概情至之语，自能感人，是谓真诗，可传也。而或者犹以太露病之。曾不知情随境变，字逐情生，但恐不达，何露之有？且《离骚》一经，忿怫之极，党人偷乐，众女谣诼，不揆中情，信谗赍怒，皆明示唾骂，安在所谓怨而不伤者乎？穷愁之时，痛哭流涕，颠倒反覆，不暇择音，怨矣，宁有不伤者？且燥湿异地，刚柔异性，若夫劲质而多怙，峭急而多露，是谓楚风，又何疑焉。”对艺术经典的选择不完全是被动的。一方面，每个作家都必须接受过去标准的裁判，艺术经典的现存秩序具有强大的制约作用；另一方面，传统并不只有一个色调，后来者可以在几种色调中进行选择和调整，从而在一定程度上改变艺术经典的秩序。这种改变体现了后人的主动性和潜在的创造欲望。袁宏道重《骚》而轻《诗》，其意义不在于就传统论传统，而在于经由对传统的论析确定自己在历史中的位置：他不想跻身于正宗的行列，宁可做一个锋芒毕露的边缘作家。

尤其令我们钦佩的是，袁宏道等所要破除的旧套，不仅包括七子派用滥的老套，也包括一部分公安派成员正在大量使用的新

① 参见林庚《中国文学简史》附录《朱佩弦先生序》，北京大学出版社，1995年7月

套。袁宏道《答李元善》说：“文章新奇，无定格式。只要发人所不能发，句法、字法、调法，一一从自己胸中流出，此真新奇也。近来有一种新奇套子，似新实腐。恐一落此套，则尤可厌恶之甚。”如果不能真切地抒发一己性灵，而只是追求形式的新奇，这种新套，甚至比旧套还要可恶。一个矢志创新的人，所有的“套”都是他所不能容忍的。

六、信心论与信古论的融合

一般说来，文体规范是整合有序的、力求达到稳定的因素，而性灵却是活跃的、丰富多彩的，力求拓宽已经稳定的文体规范甚至冲决某种文体规范，它们之间的对立是必然的。从文学发展的历史来看，稳健的流派通常着眼于文体规范，而激进的流派则偏重性灵或与之相近的标示作家主体情感的概念。前后七子与公安派的矛盾也具有这种稳健与激进相对立的性质。但是，文学向更高层次的发展却要求矛盾的双方达到平衡，既尊重性灵，又尊重文体规范，既信心，又信古，辩证地处理性灵与文体规范的对立统一的关系。如此看来，前后七子和公安派的争论似属无谓，但用这种静态的平衡关系来要求文学发展的历史是荒谬的。事实往往是这样：文学的发展经常需要片面强调对立统一关系中的某个侧面。宋诗末流以“理学”、“歌诀”、“偈诵”为诗，混淆诗文两种文体，于是前后七子强调文体规范，这一点，连袁宏道也承认其合理性^①；对于文体规范的片面重视又导致了一味模仿古人，于是公安派转而提倡“独抒性灵”，“中郎之论出，王、李之云雾一扫，天下之文人才士始知疏浚心灵，搜剔慧性，以荡

^①参见袁宏道《雪涛阁集序》。

涤摹拟涂泽之病，其功伟矣”^①。袁中道《解脱集序》从这种对立统一、补偏救弊的角度阐述前后七子和公安派的功过，立论精当：“夫文章之道，本无今昔，但精光不磨，自可垂后。唐、宋于今，代有宗匠，降及弘、嘉之间，有缙绅先生倡言复古，用以救近代固陋繁芜之习，未为不可，而剿袭格套，遂成弊端。后有朝官，递为标榜，不求意味，惟仿字句，执议甚狭，立论多矜，后生寡识，互相效尤，如人身怀重宝，有借观者，代之以块，黄茅白苇，遂遍天下。中郎力矫弊习，大格颓风。昔昌黎文起八代之衰，亦非谓八代以内都无才人，但以辞多意寡，雷同已极，昌黎去肤存骨，荡然一洗，号谓功多，今之整刷，何以异此。”所以，这种“片面”有其不容抹杀的深刻性，借用一个命题，即“深刻的片面”，但“深刻的片面”客观上需要完善，当两种“深刻的片面”处于对立状态并各自暴露出其不可避免的短处时，它们的前景必然是走向融合，走向动态的平衡。而它们本质上的互补关系也正是在这个融合的过程中无可置疑地显示出来。

信古论与信心论的融合在屠隆、李维桢、邹迪光和袁中道的诗论中已露端倪。屠隆、李维桢与公安派同时，其中屠隆与汤显祖过从甚密。他们既已感到前后七子的模拟之弊，又意识到公安派对文体规范的蔑视过于偏激，合则两全，离则两伤。因而，他们在表现出愿意接纳“性灵”的同时，也不忘记指责公安派“体敝”。屠隆说：“文不程古，则不登于上品。”^②所谓“程古”，即法古，这目是针对公安派“决裂文体”而言的。又说：“至我明之诗，则不患其不雅，而患其太袭；不患其无辞采，而患其鲜自得也”。^③“见非超妙，则傍古人之藩篱而已。”^④则是针对前后七子拘守前人规范而言的。以此为基点，他为诗坛开出

① 钱谦益《列朝诗集小传》丁集中《袁中道宏道》。

② 屠隆《文论》。

③ 屠隆《论诗义》。

④ 屠隆《文论》。

的药方是兼取性灵和文体规范。《论诗文》云：“杜撰则离，离非超脱之谓，格虽自创，神契古人，则体离而意未尝不合；程古则合，合非摹拟之谓，字句虽因，神情不传，则体合而意未尝不离。”“诗道有法，昔人贵在妙悟，新不欲杜撰，旧不欲剿袭，实不欲粘滞，虚不欲空疏，浓不欲脂粉，澹不欲干枯，深不欲艰涩，浅不欲率易，奇不欲谲怪，平不欲凡陋，沉不欲黯惨，响不欲叫啸，华不欲轻艳，质不欲俚野，如禅门之作三观，如元门之炼九还，观熟始现心珠，炼久斯结黍米，岂易臻化境哉？”他所说的“化境”，实为规范与性灵交融的产物。至于其行文的折衷色彩，更令人感觉到一个力图不偏不倚地面对文坛争执的诗论家的存在。

李维桢以简洁的语言提出了“取材于古而不以摹拟伤质，缘情于今而不以率易病格”的兼顾“情”与“格”的主张。^①尽管徐祯卿已有“因情立格”之论，王世贞也有“用格而不为格所用”的见解，李维桢的主张仍然具有不容忽视的意义，即：他将对立的双方在一个格言式的句子中“公正”地组织到了一起。其实他在感情上是偏袒前后七子的，所以他对公安派的指责极为严厉，斥其创作为“野体、鄙体、俗体”^②，认为文体规范的决裂导致了“诗道陵迟”。但这并不妨碍他在其理论中悄悄容纳许多公安派的东西。如：“诗以道性情，性情不择人而有，不待学问文词而足。故《诗》三百篇，《风》与《雅》、《颂》等。”^③“今学诗者工摹拟而非情实，善雕镂而伤天趣，增蛇足，续凫胫，失之弥远。”^④这些话，放在公安派的文字中，不会给人扞格不入之感。大体说来，李维桢论诗，侧重于“破”，既指责师古者“非情实”、“伤天趣”，又指责师心者“取里巷语，不加

① 李维桢《方子鲁诗序》。

② 李维桢《吴韩诗选题辞》。

③ 李维桢《读苏侍御诗》。

④ 李维桢《绿雨亭诗序》。

修饰润色”，“甚则驱市人野战”，各责五十板，实质是倡导“师心”与“师古”的融合。

邹迪光(1549—?)的诗论偏于七子一路，但不默守陈说。他在《王懋中先生诗集序》中对万历前、中期的诗风加以评述，于七子派和公安派，均有所不满：

今上万历之初年，世人谭诗必曰李、何，又曰王、李，必李、何、王、李而后为诗。……李、何、王、李，有专至而无全造，以四家尽诗可乎？三十年中，人持此说，聒然横议，如梦未醒，近稍稍觉悟矣。而又有为英雄欺人者，跳汉唐而之宋，曰苏子瞻，必子瞻而后为诗，不予瞻非诗也。夫长公言语妙天下，其为文章吾不敢轻誉，至于诗，全是宋人窠臼，而欲以子瞻尽诗，可乎？后进之士，惑溺其说，狂趋乱走，动逾矩矱。以是求诗，诗乌得不日远！大都所谓诗者，以我用人，而不以人徇；以今法古，而不泥古；无所不模拟，无所不探索，而实自运、自裁、自命。有意无意，出机入机，是诗之造也。

批评万历初期世人谭诗必曰李、何、王、李，这是对七子派末流表示不满；批评万历中期“必子瞻而后为诗”，则是对公安派表示不满。他建议折中二者：“以今法古，而不泥古”；将“无所不模拟”与“自运、自裁、自命”合为一体。同样的意思也见于他的《太室山人集序》中：“夫伦节者古也，而自然者我也，以我运古，其谁废之！遗我则强涕无从，巧笑不欢；泥古则优孟学敖，寿陵学步。二者诗文道丧矣。”

汤显祖与屠隆、李维桢、邹迪光年龄相仿，他的基本立场自然是赞同性灵说的，但并不主张决裂文体，刻意求奇。他在《孙鹏初遂初堂集序》中说：“国初大儒彝鼎之文，无所敢论。迨夫李献吉、何仲默二公，轩然世所谓传者也。大致李气刚而色不能无晦，何色明而气不能无柔。神明之际，未有能兼者。要其于文

也，瑰如曲如，亦可谓有其貌矣。世宜有传者焉。间者，文士好以神明白擅，忽其貌而不修，驰趣险仄，驰使稗杂，以是为可传。视其中，所谓反置而臆属者，尚多有之。乱而靡幅，尽而寡蕴。则之以李、何，其于所谓传者何如也？”这是讨论古文，然而与诗论相通。汤显祖的看法是：埋没一己灵性，规仿他人体格，不过是“贻文”；而彻底地毁弃规矩，一味标新立异，同样不足以传世。

袁中道对公安派末流随意决裂文体规范的弊病看得比较清楚，意识到尊重文体规范有其合理性，与其兄宏道有别。他不是一般地反对前后七子，而是反对七子末流；也不是一般地赞赏袁中郎，而是赞赏他革除了七子末流之弊：“国朝有功于风雅者，莫如历下，其意以气格高华为主，力塞大历后之窳，于时宋、元近代之习，为之一洗。及其后也，学之者浸成格套，以浮响虚声相高，凡胸中所欲言者，皆郁而不能言，而诗道病矣。先兄中郎矫之，其意以发抒性灵为主，始大畅其意所欲言，极其韵致，穷其变化，谢华启秀，耳目为之一新。及其后也，学之者稍入俚易，境无不收，情无不写，未免冲口而发，不复检括，而诗道又将病矣。由此观之，凡学之者，害之者也，变之者，功之者也。……夫昔之功历下者，学其气格高华，而力塞后来浮泛之病；今之功中郎者，学其发抒性灵，而力塞后来俚易之习。有作始自宜有末流，有末流自宜有鼎革，此千古诗人之脉，所以相禅于无穷者也。”^①“天下无百年不变之文章，有作始自有末流，有末流还有作始。其变也，皆若有气行乎其间，创为变者，与受变者，皆不及知。是故性情之发，无所不吐，其势必互异而趋俚；趋于俚，又将变矣。作者始不得不以法律救性情之穷，法律之持，无所不束，其势必互同而趋浮；趋于浮，又将变矣，作者始不得不

① 袁中道《阮集之诗序》



以性情救法律之穷。”^①袁中道的见地，已接近于“深刻的片面”。他以为，七子派和公安派都各有其深刻性，也各有其片面性。其深刻性表现为开了诗坛的新局面，其片面性则又理所当然地导致了末流的产生。在他看来，注重“性灵”的袁宏道，并不一定超出注重文体规范的前后七子，重“性灵”和重“法律”，各有其长，也各有其短。他的话甚至潜在地包含了这样一个意思：假如前后七子与公安派易地而处，他们都有可能扮演对方的角色。所处的时代不同，所面对的文坛现状不同，提出的主张也自然不同。但他们又有本质上的一致处，即都是为了改变所处时代文坛上的不良风气。就他们都曾发挥补偏救弊的作用而言，前后七子和公安派(尤其是袁宏道)理应同样受到称赞。“创新”和“保守”都有价值。

明代诗学

194

袁中道还试图从兼顾“信心”与“信古”的立场出发对其兄中郎的文学思想和文学创作历程作出观照或概括。他在《吏部验封司郎中中郎先生行状》中将袁宏道的人生历程相当明晰地划分为两个阶段。前一阶段受到李贽的巨大影响：“先生既见龙湖，始知一向掇拾陈言，株守俗见，死于古人语下，一段精光，不得披露。至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风，巨鱼之纵大壑。能为心师，不师于心；能转古人，不为古转。发为语言，一一从胸襟流出，盖天盖地，如象截急流，雷开蛰户，浸浸乎其未有涯也。”“谓凤凰不与凡鸟同巢，麒麟不共凡马伏枥，大丈夫当独往独来，自舒其逸耳，岂可逐世啼笑，听人穿鼻络首！”后一阶段则归于稳重周密一路：“逾年(万历二十七年)，先生之学复稍稍变，觉龙湖等所见，尚欠稳实。以为悟、修犹两轂也，向者所见，偏重悟理，而尽废修持，遗弃伦物，偈背绳墨，纵放习气，亦是膏肓之病。……遂一矫而主修，自律甚严，自检甚密，以澹守之，以静凝之。”

① 袁中道《花雪赋引》

由主悟到主修，这是从一端走向了另一端。禅宗的南宗是主张顿悟的，认为只要消除妄念、性体无生，则刹那成佛，毋须缓缓静修。神会用一个精彩的比喻来说明这种顿悟，叫作“利剑斩束丝”。他说：“譬如一缕之丝，其数无量，若合为一绳，置于木上，利剑一斩，一时俱断。丝数虽多，不胜一剑。发菩提心，亦复如是。”既然烦恼妄念可以“一时俱断”，那么，刹那之间成佛就是完全有可能的。

禅宗的北宗虽然也用过“顿悟”一词，但北宗的顿悟以渐修为前提，实质还是渐修。“犹如伐木，片片渐砍，一时顿倒”；又如远赴都城，“步步渐行，一日顿到”。它是经过长期修持后的恍然大悟，即所谓“以定发慧”。定，指专注一境而不散乱的精神状态：心不起妄念，顺视线向下凝望，把精神集中到内部，或者向外部游曳，把心力定住。如此认真地实践冥想，最终便能臻于离念之境（把明镜的客尘拂去）。

由主悟到主修，即由偏重性灵到偏重规范。伴随着袁宏道文学思想的变化，其文学创作也呈现为相互区别的两种风格。其前期“诗文如《锦帆》、《解脱》，意在破人之缚，故时有游戏语，其才高胆大，无心于世之毁誉，聊以抒其意所欲言耳”。其后期则“学以年变，笔随岁老，故自《破砚》以后，无一字无来历，无一语不生动，无一篇不警策，健若没石之羽，秀若出水之花，其中有摩诘，有杜陵，有昌黎，有长吉，有元、白，而又自有中郎”^①。

袁宏道文学思想与文学创作的前后期差异，作为一种值得探索的现象，使我们想起赫尔岑（1812—1870）《科学中的一知半解》关于浪漫主义和古典主义的论述：

浪漫主义和古典主义不得不在新的世界中找到它们的归宿，而且不光是归宿——它们还必然在其中找到不朽。死去

① 袁中道《袁中郎先生全集序》



的只是片面的、虚假的、暂时的因素；可是在它们两者中也有真理：永恒的、普遍的真理：这种真理可不会死去，它被作为人类祖先的遗产继承下来。古典主义和浪漫主义的永恒的因素，不用随便什么强制手段，就是生机勃勃的；就时间上说来，它们是人类精神发展的两个真正必需的因素；它们形成的年龄虽然各各不同，但却是相对真实的两个阶段，两种见解。我们每一个人，自觉或不自觉——不是古典派，就是浪漫派，至少过去曾经是前者或后者。青年时代，初恋的时期，没有见过世面，总是向往于浪漫主义……那些在天赋上明智胜于多愁善感的人——就其内在精神情绪而言，他们是古典主义者，同样，那些不大思索、爱好冥想、温柔而懒洋洋的人——总都是浪漫主义者，而不太会是古典主义者。然而从这一点到特殊流派的形成，这却还有无穷的距离。

赫尔岑提示我们，浪漫主义和古典主义中均包含有永恒的真理成分，它们是人类伟大遗产。不同的人，因其性分的差异，或理智胜于多愁善感，或爱耽溺于冥想之中，就分别成为古典主义者或浪漫主义者。在人生的不同阶段，例如青年时期，更易成为浪漫主义者，而中年时期，则更易成为古典主义者。但这种人生现象与“特殊流派的形成”不是一回事。所以，当我们参考赫尔岑的理论来分析袁宏道这一个案时，我们既要注意到，他由主悟到主修，这一转变恰好与他的青年、中年两个人生阶段对应，又要明白，他的转变虽与进入中年相关，但主要是因为公安派末流的种种弊端，促使他反省和重新思考若干问题。袁中道为他写的传，把握住了他作为转变型文学家的特点：他年青时为了打破千人一套的文坛局面，提出“独抒性灵，不拘格套”，其创作确有不避俚俗之处；但随着阅历渐深，逐渐意识到规范的重要性，抒性灵而“有法”，已臻于较为成熟的境地。袁中道如此具体地描述袁宏道的变化，意在提供一个“信心”与“信古”统一的标

本，以便从理论上探讨融合性灵与规范的可能性。^①

竟陵派尝试将文体规范与“性灵”融合为一，取得了阶段性的重大理论成果。他们的诗学建构，有两个值得注意的地方。一是信心与信古的统一，二是“灵”与“厚”的统一。

关于第一点。钟惺在《诗归序》中提出了精神之变无限、途径之变有限的命题。“诗文气运，不能不代趋而下，而作诗者之意兴，虑无不代求其高。高者，取异于途径耳。夫途径者，不能不异者也；然其变有穷也。精神者，不能不同者也；然其变无穷也。操其有穷者以求变，而欲以其异与气运争，吾以为能为异，而终不能为高。其究途径穷，而异者与之俱穷，不亦愈劳而愈远乎？此不求古人真诗之过也。”既然途径（指具体的规则和技巧）之变有限，着眼于“途径”的变化与古人争胜，就是不明智的。他认为前后七子和公安派在这一问题上都有失误。前后七子的失误在于，其学古“大要取古人之极肤极狭极熟，便于口手者，以为古人在是”，导致了创作的千篇一律；公安派的失误在于，“必于古人外，自为一人之诗以为异，要其异，又皆同乎古人之险且僻者，不则其俚者也”，走向了俚俗一途。钟惺仍然坚持向古人学习，但不是学古人的“途径”，而是学古人的“精神”，“不敢先有所谓学古不学古者，而第求古人真诗所在，真诗者，精神所为也。察其幽情单绪，孤行静寄于喧杂之中；而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外。”他和谭元春共选《诗归》，其宗旨亦在求古人“精神”：“非谓古人之诗、以吾所选为归，庶几见吾所选者，以古人为归也。引古人之精神，以接后人之心目，使其心目有所止焉，如是而已矣。”他们把古人诗歌看作是古人信心而发的“真有性灵”之言，“信古”是“信心”的表现，因此，他们信古而能“不为古人役，而使古人若为受

① 袁中道另有若干关于中郎的评述亦足资参考，如《吴表海先生诗序》：“先兄中郎之诗若文，不取程于世所，而独抒新意，其实得唐人之神，非另创也”

役”^①。

竟陵派的这种诗学建构，就其学术渊源而言，与宋濂、袁宗道等人的古文理论关系颇为密切。宋濂《苏平仲文集序》云：

“古之为文者未尝相师，郁积于中，抒之于外，而自然成文。其道明也，其事核也，引而伸之，浩然而有馀，岂必窃取辞语以为工哉！”《师古斋序》亦云：“事不师古，则苟焉而已。……能师古则反是。然则所谓古者何？古之书也，古之道也，古之心也。道存诸心，心之言存诸书。日诵之，日履之，与之俱化，无间古今也。若曰专溺辞章之间，上法周汉，下蹴唐宋，美则美矣，岂师古者乎？”宋濂的意见，概括地说，就是“师其意而不师其辞”。这与他在《文原》中所说的“大抵为文者欲其辞达而道明耳，吾道既明，何问其余”是相通的。袁宗道《论文》所阐发的，与宋濂的思想颇多相通之处。其言曰：“古文贵达，学达即所谓学古也，学其意不必泥其字句也。今之圆领方袍，所以学古人之缀叶蔽皮也，今之五味煎熬，所以学古人之茹毛饮血也。何也？古人之意期于饱口腹、蔽形体，今人之意亦期于饱口腹、蔽形体，未尝异也。彼摘古字句人已著作者，是无异缀皮叶于衣袂之中，投毛血于骰核之内也。大抵古人之文专期于达，而今人之文专期于不达。以不达学达，是可谓学古者乎？”从表层涵义来看，袁宗道与宋濂的观点完全一致。但二人笔下的“意”，所指差异甚大：宋濂的“意”，指正宗的儒家思想；袁宗道的“意”，可理解为“见解”，无论是哪一家的见解，只要独到、深刻就行，“道家则明清净之理，法家则明赏罚之理，阴阳家则述鬼神之理，墨家则揭俭慈之理，农家则叙耕桑之理，兵家则列奇正变化之理；汉、唐、宋诸名家，如董、贾、韩、柳、欧、苏、曾、王诸公，及国朝阳明、荆川，皆理充于腹，而文随之。”将袁宗道的文论嫁接到诗论上，就是“精神之变无穷，途

① 李维桢《覃友夏诗序》。

径之变有穷，善学古人者，学其精神，而不学其途径；善变古人者，亦不津津取异于途径”。竟陵派的诗论，正是沿着这一逻辑展开的。大致可以这样说，竟陵派的目的是以公安派的基本立场为立场，接受前后七子诗学的合理因素而使“信心”说趋于完善，所以，他们将“信古”纳入“信心”之中。

关于第二点。谭元春曾在《诗归序》中自称“与钟子约为古学，冥心放怀，期在必厚”。钟惺《与高孩之观察》说得更为系统：“诗至于厚而无馀事矣。然从古未有无灵心而能为诗者，厚出于灵，而灵者不能即厚。弟尝谓古人诗有两派难入手处：有如元气大化，声臭已绝，此以平而厚者也，《古诗十九首》、苏、李是也；有如高岩浚壑，岸壁无阶，此以险而厚者也，汉《郊祀》、《铙歌》、魏武帝乐府是也。非不灵也，厚之极，灵不足以言之也。然必保此灵心，方可读书养气，以求其厚者。若夫以顽冥不灵为厚，又岂吾孩之所谓厚哉？”以“灵”为诗心，近于公安，故钟、谭的某些议论，声口颇近三袁，如谭元春《诗归序》：“夫真有性灵之言，常浮出纸上，决不与众言伍。”谭元春《汪子戊子诗序》：“夫作诗者一情独往，万象俱开，口忽然吟，手忽然书。即手口原听我胸中之所流，手口不能测；即胸中原听我手口之所止，胸中不可强。”在总结唐代应制诗创作的教训时，他又说：“唐人应制虽名手鲜佳者，天威在上，志意不舒，一也；随众应付，兴会不值，二也；避忌限体，才情不纵，三也。”^①所有这些，都表现出他们对“性灵”说的认可与认识。以“厚”为诗学，则近于七子，因为“厚”本是七子派所向往的，他们所衷心推崇的汉、魏、盛唐的高格即以浑朴蕴藉为其基本特征。自然，公安派也谈“厚”，如袁宏道《与丘长孺》云：“夫诗之气，一代减一代，故古也厚，今也薄。诗之奇、之妙、之工、之无所不极，一代盛一代。故古有不尽之情，今无不

① 《唐诗归》卷四。

写之景，然则古何必高，今何必卑哉！”这里所说的“厚”，即浑厚朴拙的风格；而“奇”、“妙”、“工”云云，即竟陵派所谓“灵”。袁宏道重“灵”而轻“厚”，故结论是“古何必高，今何必卑”；竟陵派“灵”、“厚”兼重，而以“厚”为其美学理想的归宿。钟惺在《陪郎草序》中提倡抑豪俊而扬静厚：“夫诗以静好柔厚为教者也。今以为气不豪、语不俊不可以为诗。予虽勉为豪、学为俊，而性不可化，以故诗终不能工。定如，恬朴人也，于世所谓豪与俊之义皆不相近，而定如诗独工。世固有不必要、不必俊而能工诗者，吾请以定如实之。非独如此而已，豪则喧，俊则薄，喧不如静，薄不如厚。定如之诗，所以合于静与厚者，正以其不豪不俊也。”“豪”，批评的是七子派；“俊”批评的是公安派。“俊则薄”，“薄不如厚”，足见“厚”的主张是为了纠公安派之偏提出来的，而不是为了补七子派之弊。钟惺《与谭友夏》又云：“其言我辈诗‘清新而未免有痕’，却是极深中微至之言，从此公慧根中出。有痕非他，觉其清新者是也。”“痕亦不可强融，惟起念起手时，厚之一字可以救之。如我辈数年前诗，同一妙语妙想，当其离心入手，离手入眼时，作者与读者有所落然于心目，而今反觉味长；有所跃然于心目，而今反觉易尽者，何故？落然者以其深厚，而跃然者以其新奇；深厚者易久，新奇者不易久也。此有痕无痕之原也。”所谓“有痕”，即“新奇”，即“清新”，袁宏道“文章新奇，无定格式”之“新奇”与此含义略近。竟陵派不满于“清新”，是因为这种风格与公安派的亲缘关系难以割断。《诗归》的评点，亦以浑朴蕴藉作为主要的审美标准之一，如：

古人不全说出，无所不有。今人说了又说，反觉索然。
则以古人简而深，今人繁而浅。（评武王《笔铭》）

总之，古人数字亦可成一篇，读之能使人气厚而笔简。
（评古谚）

只是极真极厚，若云某句某句佳，亦无寻处。（评苏武诗）

“将缣来比素，新人不如故。”其言厚而雅；“愿得一心人，白头不相离。”其言俚而厚。（评《羽林郎》）

不朴不茂，不深不清，不浑不雄，不厚不光。了此可读陶诗。（评陶渊明诗）

初、盛唐之妙，未有不出于厚者。（评常建诗）

中、晚唐之异于初、盛，以其俊耳。刘文房犹从朴入，然盛唐俊处皆朴，中、晚人朴处皆俊。文房气有极厚者，语有极真者，真到极快透处，便不免妨其厚。（评刘长卿诗）

钟惺、谭元春所青睐的浑朴蕴藉的“厚”，与七子派说的“古意”相近。

中国古代文论经常强调“文各有体”，其中的一层含意是：文体对所表达的内容具有选择功能。它只能容纳与它特性相通的那一部分人生体验，而对不适应的那一部分，则加以改造或者排除。各种诗体的独特审美风格就是由此产生的，古诗浑厚，律诗稳重，绝句轻倩，就是因诗体不同而呈现出相异的风格。大体说来，“厚”与古诗较易相通，“灵”与绝句较易相通（所以倡导“独抒性灵”的袁宏道写得一手好绝句），钟、谭兼倡“灵”、“厚”，欲将“灵”、“厚”同时推广到古、律、绝三种诗体，这在艺术上存在难以逾越的困难。他们也意识到了这一点，所以谭元春《黄叶轩诗义序》说：“诗之衰也，衰于读近代之集苦多，而作古体之诗苦少也。近代之集势处于必降，而吾以心目受其沐浴，宁有升者？……予尝恨古今为诗之限，何以不讫古体而止，有律焉雕之囚之，又从而减其句之半以绝之，甚矣，其不古也！”他们把古体放在律、绝之上，因为律、绝难以臻于“厚”的境界。此外，谭元春还在《题简远堂诗》中这样阐述“灵”与“厚”的关系：“夫诗文之道，非苟然也。其大患有二：朴者无



味，灵者有痕。故有志者常精心于两者之间，而验其候以为浅深，必一句之灵，能回一篇之运；一篇之朴，能养一句之神，乃为善作。谭子曰：‘古人一语之妙，至于不可思议，而常借前后左右宽裕朴拙之气，使人无可喜而忽喜焉，如心居内，目居外，神光一寸耳，其余皆皮肉肤毛也。若满身皆心，心外皆目，人乃大不祥矣。然前后左右所以藏此一语者，亦必真如古人之宽朴。苟以古人不可思议之语，藏于今人漫无精气之篇，将并其妙语而累之。譬如人怀仙佛之心，而所裹皮肉肤毛疥癩犹可，岂可市井乎？予进而求诸灵异者十年，退而求诸朴者七八年，于所谓灵与朴者，终隔而不合。而其意亦未尝不思以传也。’”据谭的解释，“灵”偏于一字一句的神奇，“厚”偏于全篇的宽裕朴拙的气象。一关局部，一关整体。如果真是这样，那么“灵”与“厚”是可以统一的。只是，汉、魏古诗的“古意”却正是以难以句摘的方式表现出来的，一旦有警句可选，“古意”也就由浓而淡了。“灵”与“厚”事实上难于融合在同一篇作品中。^①因此，竟陵派主张“灵”与“厚”统一的诗学建构是存在漏洞的，还不足以最终完成信心论与信古论的融合。

而且，不无喜剧意味的是，竟陵派尽管致力于“信心”与“信古”的统一，却仍被批评为“信心”而不“信古”。晚明许学夷于崇祯初年纂成《诗源辩体》一书，他在全书序言中说：“仲尼曰：‘中庸其至矣乎，民鲜能久矣！’后进言诗，上述齐梁，下称晚季，于道为不及；昌谷诸子，首推《郊祀》，次举《饶歌》，于道为过；近袁氏、钟氏出，欲背古师心，诡诞相尚，于道为离。予《辩体》之作也，实有所惩云。”许学夷以中庸之道自诩，但所论并非折衷七子派与公安

① 钟世、谭元春坚持认为二者可以融合。如《唐诗归》卷七：“储诗清骨灵心，不减王、孟，一片深淳之气，装裹不觉，人不得直以清灵之品目之。所谓诗文妙用，有隐有秀，储盖兼之矣。”卷十二：“初盛唐之妙，未有不出于厚者。常建清微灵洞，似‘厚’之一字，不必为此公设；非不厚也，灵慧之极，有所不觉耳。灵慧而气不厚，则肤且挑矣。”但事实上，如钟、谭所说，对储光羲和常建的诗，一般读者所感受到的恰好是“灵”而不是“厚”。



派,而是以“信古”为宗,继续标举格调。相形之下,竟陵派反而显得勇气不足,虽欲迁就“信古”论,“信古”派却不领他们的情。

第四章

“清物”论的生成及其在明代的展开

明代诗学

“诗，清物也。”这是竟陵派诗学的核心观点之一，但其理论价值又并不囿于竟陵派的视野。从中国诗学的整体构建来看，其内涵是相当丰富深厚的。

一、标志隐逸品格的“清”

“清”受到广泛关注始于魏、晋、南北朝时期。较早使用此词的是曹丕。他在《典论·论文》中说：“气之清浊有体，不可力强而致。”这里，“清”指俊爽超迈的阳刚之气，“浊”指凝重沉郁的阴柔之气，二者之间，并无优劣之分。将“清”作为一

个表达特定审美感受的概念来大量使用，我以为始于南朝宋临川王刘义庆编撰的《世说新语》。

笔者曾就《世说新语》作过粗略统计，该书用到“清”的地方约有五十余处，其含义大致有三种：一、“清”意味着“远”，意味着纯净，意味着空灵的胸襟，所以有“清远”、“清贞有远操”的用法，所以“清虚寡欲”与“滓秽”（浊）相对，所以“清谈”又称“玄谈”。二、“清”意味着“简”，与繁琐相对，意味着“通”，与“滞碍”相对，意味着“明”，与“暗”相对，因此有“清通简要”、“清简贵要”、“清辞简旨”、“清淳”、“清澈”等的细致区分。三、“清”意味着“美”，意味着高爽，如“清旨”、“玄甚清”等。所有这三种含义，都集中标示着魏晋名士对“神明开朗”的向往。沿着这个方向发展，完全以秋空般明净的胸襟去追求升华的人生，其结果必然是内外澄澈，于是，一个冰清玉洁、日朗月明的境界出现了。这是魏晋人所醉心的境界，是“清”或“神明开朗”的外化：

时人目夏侯太初“朗朗如日月之入怀”。

海西时，诸公每朝，朝堂犹暗，唯会稽王来，轩轩如朝霞举。

有人叹王恭形茂者，云：“濯濯如春月柳。”^①

这是何等的明净！魏晋人的“开朗”的“神明”（或说“清”的心灵）由此生意盎然地展现出来，构成空明澄澈的意境。

“清”的品格在谢灵运的山水诗中有异常显著的呈现。谢灵运是中国山水诗的奠基者。其创作的两个特征是不可忽视的。

其一，谢灵运的山水诗特别讲求意象的明净高爽。他有许多历代传诵的名句，比如：“池塘生春草，园柳变鸣禽。”（《登池上楼》）“近涧涓密石，远山映树木。”（《过白岸亭》）“云日相辉映，空水共澄鲜。”（《登江中孤屿》）“春晚绿野秀，岩

① 均见《世说新语·容止》



高白云屯。”（《入彭蠡湖口》）“明月照积雪，朔风劲且哀。”（《岁暮》）“野旷沙岸净，天高秋月明。”（《初去郡》）“白云抱幽石，绿筱媚清涟。”（《过始宁墅》）在这些诗句中，动词如“生”、“映”、“辉映”、“照”等，形容词如“澄鲜”、“白”、“绿”、“清”、“明”、“秀”、“净”等，名词如“远山”、“空水”、“秋月”、“白云”、“积雪”等，都给人晶莹闪亮之感。而这一现象又不可孤立地看待，因为，热爱空明高爽的意象，可说是魏晋名士的共同特色。拿《世说新语》的意境与谢灵运的“名章迥句”比照，我们很容易发现：二者之间在骨子里和外观上都极为一致。毫无疑问，谢灵运作品的空明澄澈的意象，乃是其作为名士的内在的“清”、“朗”品性向外辐射所致。

其二，谢灵运也注意音节的调谐浏亮。音节的浏亮和意象的晶莹毋宁说是同一件事，都是风神潇洒、挺然秀出的入格的展示，都含蕴着对爽朗的追慕。确实，魏晋南北朝名士对响亮的声音大有偏好，比如宗炳画所游山水悬于室中，说：“抚琴动操，欲令众山皆响！”孙兴公作《天台赋》成，以示范荣期，说：“卿试掷地，要作金石声！”谢灵运也时常以诗捕捉响亮的声音，比如“飞鸿响远音”（《登池上楼》）；“异音同至听，殊响俱清越”（《石门岩上宿》）；“林深响易奔”（《石门新营所住》）。但他对响亮声音的偏好主要地却是化为了形式因素，即讲求对偶。谢灵运的诗，不仅前面所举那些写景名句几乎全是对偶，有些诗像《登池上楼》，共二十二句，就有十对偶句，只有一对例外。他对偶句的偏好一眼便可见出。

谢灵运对“清”的钟情，缘于他对山水之美的富于玄学意味的独特领悟。佳山胜水，本来是自古就存在着的。但两晋以前，士大夫阶层并未给予热情关注，文学中的这类描绘相当少见。屈原和宋玉的笔下有过一些写景文字，而比重太小；《诗经》中的

若干写景名句，基本上作为“比”、“兴”的材料，是用景物来比附或引发主体的情绪，自然景观未能获得自身的独立价值。汉魏大赋的铺陈，抹杀了景物的个性，写了等于没写。

自然，优秀的山水诗、文也是有的，比如东汉马第伯《封禅仪记》、曹操《观沧海》。只是个别作品的脱颖而出，并不能视为一种划时代的人生和艺术倾向。

士大夫不关心山水之美，是因为他们的心灵尚未与山水建立契合点。孔子说：“仁者乐山，智者乐水”，这是将山水视为人生的附庸，是实用性地用人生奴役自然，其结果必然导致对山水之美的漠视，因为，山水的实用性是极低的，尤其是那些只能作为景观的山水。魏晋名士的看法就显然不同，他们并不用人生奴役自然，而是以自然来扩展自我的人生：自然是纯净的，玄远的，而现实是污浊的，凡近的，因此，走向自然，就是摆脱凡近，就是赋予人生以超尘脱俗的意味。《世说新语》有《栖逸》一门，从其中的一些片断，不难见出，当时人对岩穴之士或无与世事之士是极度钦慕向往的。而他们所以推重岩穴之士，又是因为岩穴之士超乎世俗，能够“得意”于自然山水之间。这样，对山水之美的追寻便具有了与庸俗、凡俗、丑陋的现实世界对立的蕴含，富于叛逆倾向的名士阶层，因此执着地寄情于山水。他们空前敏锐地欣赏着足迹所至（主要是东南地区）的自然景观；他们甚至用山水之美来形容人的风度，而这类形容，只有那些超尘脱俗的人士才能得到。超尘脱俗，名士与山水在这一点上契合了。

“清”，它在文学作品中所标志的，正是一种超尘脱俗的品格。



二、作为审美范畴的“清”

谢灵运之后，“清”在诗论及文论中出现的频率高了起来。刘勰《文心雕龙》有“风骨清峻”、“文洁而体清”等说法。钟嵘《诗品》用“清”的地方多达十馀处，如评《古诗》“清音独远”，评嵇康“托喻清远”，评刘琨“自有清拔之气”，评陶渊明“风华清靡”，评鲍照“不避危仄，颇伤清雅之调”，评范云诗“清便婉转，如流风回雪”，评沈约“长于清怨”，评戴逵诗“有清上之句”，评谢庄诗“气候清雅”，评鲍令暉诗“崭绝清巧”，评江革诗“猗猗清润”，评虞羲诗“奇句清拔”。在这些例句中，“清”大致可区分为三种含义：一指清刚劲拔，如“清拔之气”；二指纯净，如“清音”、“清怨”；三指清新，如“清上”、“清润”。这三种含义，均与超尘脱俗的品格相关。

盛唐诗人李白也偏爱“清”的审美情趣。如《古风》之一：“圣代复元古，垂衣贵清真。”《宣州谢朓楼饯别校书叔云》：“蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。”《忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》：“清水出芙蓉，天然去雕饰。”李白所说的“清”，是与劲健的骨力和飘逸、自然的才情联系在一起的，即“清壮”或“清雄奔放”。

唐高仲武编《中兴间气集》，选唐代 26 位诗人的诗 132 首，其中 20 位写有评语。“清”是评语中出现较多的字眼之一，如评钱起：“体格新奇，理致清赡”；评于良史：“诗清雅，工于形似”；评李希仲：“李诗轻靡，华胜于实，此所谓才力不足，务于清逸”；评张继：“其于为文，不自雕饰，及尔登第，秀发当时，诗体清迥，有道者风”；评皇甫曾：“体制清洁，华不胜文。”“清”这一概念，本是从寄情山水中衍生出来

的，因而，它虽然不一定排斥“雄浑”，却与“清逸”、“清雅”、“清洁”更易沟通，再进一步，则可能流于“清空”。高仲武意识到了这一点，所以他对李希仲之“清逸”、皇甫曾之“清洁”，没有一味肯定。“清”与“壮”、“清”与“雄”的结合，是李白等人更为向往的境界

将“清”作为审美范畴大规模加以讨论的第一人是《诗品》的作者——唐末司空图。^①他在《诗品》中专列《清奇》一品：

娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟。可人如玉，步履寻幽，载行载止，空碧幽幽。神出古异，澹不可收。如月之曙，如气之秋。

他描绘的是一幅隐居生活的清丽图景。“群松苍秀，漪流回旋，一上一下，互相掩映。沙汀之上，一片皑皑，晴光照耀，显得分外澄鲜。而隔溪渔舟，隐隐在望。寒光朗朗，幽渚无声。光愈寒而愈清洁，渚愈幽而愈奇异。看到这儿，一幅《松雪渔舟图》已是如在目前了。但是且慢，下面还有未尽展开的画卷。你看，寻幽的高士载行载止地走过来了。他悠然地凝神观照，有感于当前境界的澄淡无穷。……这还不算，最后，陡然转入画龙点睛的描绘作结：‘如月之曙，如气之秋。’松树、流水、晴雪、渔舟、寻幽之屨、清秋之气、月光、曙色，这些景物，一到了司空图眼中和笔下，就都变成穿上彩线的珍珠，一颗颗汇集起来。”^②

司空图本人的诗兴也常常是因山水自然的触发而产生的。在

① 司空图是否为《二十四诗品》的作者，近年来颇有争议。陈尚君、江涵豪《司空图、二十四诗品、辨伪》（载《中国古籍研究》第一卷）一文认为：1. 今人谈司空图诗论，所据主要为《二十四诗品》与其论诗杂著。结合司空图的生平思想，比较这两部分文献的思想倾向、论诗主张及行文风格的异同，有许多悖异。2. 考察《诗品》的流传过程，发现从公元908年司空图去世直至万历年间的七百年间，从无人看到或引述此书。3. 前人所举早于明末书证，只有苏轼的一段话，各家信此书为司空图撰，其实属于误解。4. 《诗品》为明末人从《诗家一指·二十四品》中析出，伪题司空图以行世。至于《一指》的作者，则为明代嘉兴诗人怀悦。

本书仍将《诗品》的著作权归于司空图

② 吴调公《神韵论》第135页，人民文学出版社，1991年9月

《与李生论诗书》中，他谈到自己对“韵外之致”、“味外之旨”的追求，举了若干例子加以说明，如：“得于早春，则有‘草嫩侵沙短，冰轻著雨销’。又‘人家寒食月，花影午时天’。又‘雨微吟足思，花落梦无悛’。得于山中，则有‘坡暖冬生笋，松凉夏健人’。又‘川明虹照雨，树密鸟冲人’。得于江南，则有‘戍鼓和潮暗，船灯照岛幽’。又‘曲塘春尽雨，方响夜深船’。又‘夜短猿悲减，风和鹊喜灵’。得于塞下，则有‘马色经寒惨，雕声带晚饥’。得于丧乱，则有‘骅骝思故第，鸚鵡失佳人’。又‘鲸鲵人海涸，魑魅棘林高’。得于道宫，则有‘棋声花院闭，幡影石幢幽’。得于夏景，则有‘地凉清鹤梦，林静肃僧仪’。得于佛寺，则有‘松日明金象，苔龕响木鱼’。又‘解吟僧亦俗，爱舞鹤终卑’。得于郊园，则有‘远陂春旱渗，犹有水禽飞’。得于乐府，则有‘晚妆留拜月，春睡更生香’。得于寂寥，则有‘孤萤出荒池，落叶穿破屋’。得于惬意，则有‘客来当意惬，花发遇歌成’。”他所例举的这些警句，大多得自动人的自然景色。自然景色在人生和艺术中都是备受关注的。当一片风景闪入我们眼帘的时候，我们兴许会情不自禁地产生一种感觉，或恬适，或悠然，或惬意，或迷茫……我们人生的某种境遇，我们心灵的某种情绪，似乎与自然景色叠印在了一起。景物就是心灵，景物就是人生。所以当谢灵运捕捉到“池塘生春草，园柳变鸣禽”的景象，当陶渊明将“采菊东篱下，悠然见南山”的猝然相遇展现出来，他便不需要再多说什么。“一个‘意象’是在瞬间呈现出的一个理性和感情的复合体。”英国诗人庞德(1885—1972)描绘过这样一幅图景：

曾经有过一个时代，诗人躺在绿色的田野中，头倚着一棵树，吹着一个半便士的笛子消遣，恺撒的前辈们征服了大地，金黄的克拉萨斯的前辈们贪污受贿，时髦的事物盛行一时，而不去干扰这个诗人。在那样的环境中，他大概悠然自

得，可以想见偶尔路过的人出于好奇心会走过去与他交谈。他们想知道为什么有人会躺在树下吹笛消遣。这些路人中会有翩翩少年，或一位尚未读过《人与超人》的少女，回顾这种率真的往事，我们称之为黄金时代。^①

中国古典诗人，如此“率真”的或许不多，但那种悠然自得，司空图不会感到陌生。诗人陶醉在自然中时，形神两忘，一片和谐，认识与感悟化合为一，表达便成了内在的需要。司空图的《诗品》二十四则，经常用自然景色来形容诗境，其缘由在此。他的那些形容是富于魅力的，如《纤秾》：“采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨。柳阴路曲，流莺比邻。”《典雅》：“玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其曰可读。”

司空图所倾心的自然景色，与南宗画（水墨山水）的意境相近。唐代的山水画本来有两种风格。一是以李思训为代表的金碧山水：用青绿着色，色彩繁富，金碧辉映；一是以王维为代表的水墨山水，“气韵高清”，不贵五彩，即张彦远所说：“草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空铅而翠，风不待五色而铄。是故运墨而五色具，谓之得意。”在唐人心目中，李思训作为画家的地位高于王维，但宋人却更推崇王维。譬如《宣和画谱》卷十对李思训、李昭道父子的评价是：“今人所画着色山水，往往多宗之。然至其妙处，不可到也。”这当然也是颇为赞赏的语气。但论及王维时，无疑更多敬慕之意：“其胸次所存，无适而不潇洒。移志于画，过人宜矣……后来得其仿佛者，犹可以绝俗也。正如《唐史》论杜子美，谓残膏剩馥，沾丐后人之意。况乃真得维之用心之处耶？”至明代，董

① 庞德《回顾》，载维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册第114页，上海译文出版社，1987年2月。

其昌提出了山水画中的南北二宗说，以李思训为北宗的代表，以王维为南宗的代表，扬王抑李，成为晚明以来的画论主流。宋、明人之推崇王维，在于他的画表现了一种人格，表现了一种精神：幽情远思，怡然自得。人类被尘烦所污染的心灵，借对山水的审美观照得到了净化。苏辙《题王洄都尉山水横卷三首》之一说：“摩挲本词客，亦自名画师。平生出入辋川上，鸟飞鱼泳嫌人知。……行吟坐咏但目见，飘然不作世俗词。高情不尽落缣素，连峰绝涧开重帷。百年流落存一二，锦囊玉轴酬不赀。”晁补之《王维捕鱼图序》说：“……人物数十许，目相望不过五六里，若百里千里。右丞妙于诗，故画意有馀。世人却以语言粉墨追之，不似也。”与苏辙、晁补之角度相同，今人徐复观的论述尤为洋洋洒洒，说得很在行。他在《中国艺术精神》一书中指出：“性情不能超脱世俗，则山水的自然，不能入于胸次；所以山水与隐上的结合，乃自然而然的结合。说到这里，便可以了解，李思训虽因‘技进乎道，而不为富贵所埋没’，所以才有山水画的成就；但他毕竟是富贵中人：金碧青绿之美，是富贵性格之美；他的‘荒远闲致’，乃偏于海上神仙的想像，这是当时唐代统治者神仙思想的反映，而不一定是高人逸士思想的反映。总说一句，李思训完成了山水画的形象，但他所用的颜色，不符合于中国山水画得以成立的庄学思想的背景；于是在颜色上以水墨代青绿之变，乃是于不知不觉中，山水画在颜色上向其与自身性格相符的，意义重大之变。”唐寅《六如画谱》所收郭熙《画意》以“诗是无形画，画是有形诗”为宗旨，认为古人的许多“发于佳思”的“清篇秀句”足供水墨山水画家陶冶性情，培养幽情远趣。他所列举的诗句有：“女几山头春雪消，路傍山杏发柔条。心期欲去知何日，惆怅回车下野桥。”“独访山家歇还涉，茅屋斜连隔松叶。主人闻语未开门，绕篱野菜飞黄蝶。”

“南游兄弟几时还，知在三湘五岭间？独立衡门秋水阔，寒鸦飞

尽日沉山。”“钓罢孤舟系苇梢，酒开新瓮鲊开包。自从江浙为渔父，二十余年手不抄。”“舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。”“渡水蹇驴双耳直，避风羸仆一肩高。”“行到水穷处，坐看云起时。”“六月杖藜来石路，午阴多处听潺湲。”“数声离岸橹，几点别洲山。”“远水兼天净，孤城隐雾深。”“犬眠花影地，牛牧雨声坡。”“密竹滴残雨，高峰留夕阳。”“犬遥来雁小，江阔去帆孤。”“雪意未成云著地，秋声不断雁连天。”“相看临远水，独自坐孤舟。”“溪云初起日沉阁，山雨欲来风满楼。”“一水护田将绿绕，两山排闥送青来。”“沙岸江村近，松门山寺深。”“疏帘看雪卷。”“野寺山边斜有径，渔家竹里半开门。”“古树老连石，急泉清露沙。”“雪埋寒树短，云压夜城低。”“泉声到池尽，山色上楼多。”“乱山藏古寺。”“野水无人渡，孤舟尽日横。”这些诗句，与司空图的创作在基本格调上一致。它们都体现出鲜明的隐逸倾向。

除《清奇》一品外，在其他诸品中司空图也好些次使用了“清”这一概念。如《沉着》：“绿林野屋，落日气清。”《高古》：“太华夜碧，人闻清钟。”《精神》：“碧山人来，清洒深杯。”《缜密》：“水流花开，清露未晞。”《形容》：“绝伫灵素，少回清真。”《超诣》：“如将白云，清风与归。”他的《与王驾评诗书》也用了“清”字：“右丞、苏州趣味澄复，若清风之出岫。”司空图笔下的“清”，一以贯之的指生活情调的澄淡闲逸，具有内涵的高度统一性。

应该指出，司空图《诗品》所标举的诗学范畴是丰富多样的。即使我们承认“洗炼”主要指语言风格，“缜密”、“委曲”主要论结构特征，“精神”、“实境”、“形容”、“超诣”着重于艺术素养和写作技巧，“流动”近乎各品总结，也还有十五品足以作为诗学范畴来使用，即：“雄浑”、“冲淡”、“纤秾”、“沉着”、“高古”、“典雅”、“劲健”、“绮

丽”、“自然”、“豪放”、“疏野”、“清奇”、“悲慨”、“飘逸”、“旷达”。在这十五品中，司空图格外重视的是雄浑、冲淡二品。兼重雄浑与冲淡，似和李白的“清壮”、“清雄奔放”意味相近，实际上有本质区别：司空图之于雄浑，偏重其韵味悠长的一面，雄少而浑多。唯其如此，所以他的“清”的概念，不包含“壮”和“奔放”的意蕴，或者说，较少包含“壮”和“奔放”的意蕴。

宋、元时代的诗学，对“清”的意义的界定大体上遵循司空图的路数。比如刘辰翁的儿子刘将孙。这位在元代较有个性的诗论家说：

天地间清气，为六月风，为腊前雪，于植物为梅，于人为仙，于千载为文章，于文章为诗。……兹清气者，若不必有，而必不可无。自《风》、《雅》来三千年于此，无日无诗，无世无诗，或得之简远，或得之低暗，或得之古雅，或得之怪奇，或得之优柔，或得之轻盈。往往无清意，则不足以名世。（《彭宏济诗序》）

人声之精神为言，言之又精者为诗。使其翩翩也皆如鹤，其诗矫矫也如鸣于九皋，将人欲闻而不可得闻，诗至是，始可言趣耳。（《九皋诗集序》）

刘将孙用了许多比喻来说明“清气”，说明它的远离尘俗的品格。六月风的凉爽，腊前雪的晶莹，梅的高洁，仙的飘逸，诗的明澈，都指向“幽闲”、“简远”的境界。“无清意则不足以名世”，所标举的还是一种超拔不俗的品格。

三、胡应麟论“清”

如同山水画中有南、北宗的分别一样，中国古典诗也包含了两种主要的诗风：一是以杜甫为代表的体现人世精神的诗风，以

雄浑见长；一是以王维为代表的体现出世精神的诗风，以清逸见长。值得注意的是，在山水画中，王维所代表的画风被认为是最高的，而在诗中，王维所代表的诗风却只能居于杜甫之下。“据中国文艺批评史看来，用杜甫的诗风来作画，只能达到品位低于王维的吴道子，而用吴道子的画风来作诗，就能达到品位高于王维的杜甫。中国旧诗和旧画有标准上的分歧。”^①

这种分歧根源于中国古典诗深厚的人世传统。后世对李、杜与王、孟的等级评定，其基本依据也是这一传统。如评李、杜云：“建安、陶、阮以前诗，专以言志；潘、陆以后诗，专以咏物。兼而有之者，李、杜也。”^②“《三百篇》，诗之祖也。世自盛入衰，风自正人变，雅颂息矣。风雅颂，经也；赋比兴，纬也；以三纬行三经之中，六义备焉。一变为《骚》，再变为《选》，三变为五七字律，盖自晋宋齐梁而下，义日益离。李、杜手障狂澜，离者复合；其他掇拾风烟，组缀花鸟，自谓工且丽，索其义蔑如。”^③“言唐诗者，类以李、杜为称首，何哉？盖天宝之间，国事颠覆，太白、少陵目击时艰，激烈于心，而托之辞。直述兴致迫切，情实其间，虽出入驰骤于烟霞水月之趣，而爱君忧国其所根柢者居多。是故上忝天道，下植人纪，中扶世道，风雅以后不可少也。”^④几位评者，均不约而同地着眼于李、杜诗继承《诗经》传统和爱君忧国的人世精神。至评王、孟，则曰：“孟浩然、王摩诘诗，自李、杜而下，当为第一。老杜诗云：‘不见高人王右丞’，又云‘吾怜孟浩然’，皆公论也。”^⑤“王、孟诗原有实落不可磨灭处，只因务为修洁，到不

① 钱钟书《中国诗与中国画》，《旧文四篇》第25页，上海古籍出版社，1979年9月

② 张戒《岁寒堂诗话》卷上。

③ 林景熙《土修竹诗集序》

④ 杨仲弘《宋国史柴望诗集原序》。

⑤ 许颢《彦周诗话》。

得李、杜沉雄。”¹“夫诗有徐、庾，有王、孟。王、孟之诗不必谓宗法柴桑，要皆自能伐毛洗髓，固质存真，故其趣洁，其味旨，而难以工力计较。”²均着眼于王、孟的高人品格及其与李、杜的“沉雄”形成对照的“洁”、“旨”。所以王士禛说：

“严仪卿所谓如镜中花，如水中月，如水中盐味，如羚羊挂角，无迹可求，皆以禅喻诗，内典所云‘不即不离，不粘不脱’，曹洞宗所云‘参活句’是也。……至于议论、叙事，自别是一体。故仆尝云，五七言诗有二体：田园丘壑当学陶、韦，铺叙感慨当学杜子美《北征》等篇也。”³所谓“田园丘壑”，作者举陶渊明、韦应物为代表，实即王、孟一派；所谓“铺叙感慨”，作者举杜甫为代表，实即李、杜一派。“田园丘壑”偏于出世，“铺叙感慨”偏于人世。

李、杜在中国诗史上的“大家”地位，中晚唐之际已经确定。虽有人表示不满或异议，但未能动摇诗坛的主流见解。韩愈《调张籍》诗云：“李杜文章在，光焰万丈长。不知群儿愚，那用故谤伤？蚍蜉撼大树，可笑不自量。”就表明主流见解的不容置疑。皮日休《郢州孟亭记》说：“明皇世，章句之风，大得建安体，论者推李翰林、杜工部为尤。”则表示公众舆论的一致。唐以降，鉴于李、杜的声名显赫，即使不乏偏爱王、孟的人，但大都在表面上仍将李、杜置于王、孟之上。比如苏轼。他在《书吴道子画后》、《王定国诗叙》、《书唐氏六家书后》反复推崇“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣”，“古今诗人众矣，而杜子美为首”，这些话，其实只是四平八稳地表个态而已，他真正偏爱的还是神韵悠然的诗，所以其《书黄子思诗集后》说：“予尝

1 郑燮《潍县署中与舍弟第五书》

2 阙名《静居绪言》

3 《带经堂诗话》卷九

论书，以谓钟、王之迹，萧散简远，妙在笔墨之外。至唐颜、柳始集古今笔法而尽发之，极书之变，而钟、王之法益微。至于诗亦然。”“李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代”，“然魏、晋以来，高风绝尘，亦少衰矣”。司空图“诗文高雅”，“列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙”。他心领神会并心向往之的还是“萧散简远，妙在笔墨之外”，还是“高风绝尘”，“得于文字之表”。再如清代的王士禛。他本来“酷不喜少陵诗”，却又“不敢显攻之”^①；不仅“不敢显攻之”，甚至在《传灯纪闻》里还口不应心地对门下弟子说杜甫律诗是“究竟归宿处”。

明代自高棅发轫的主流派诗学，从严羽的《沧浪诗话》汲取了基本的诗学主张，即古诗尊汉、魏，律诗尊盛唐，但《沧浪诗话》潜在的推尊神韵派的倾向被忽略或省略了。其原因在于，明代的主流派诗人有着解不开的“大家情结”。而要成为“大家”，从中国古典诗的传统来看，就不能只是“优游不迫”，首先应当“沉着痛快”。兼重“沉着痛快”与“优游不迫”，这在理论上的表达即反对一味“清逸”，倡导“清刚”或“清雄奔放”，“清”的含义中必须给“雄浑”留一席重要的位置。

在前后七子中，谢榛是较有理论个性的一位。他的《四溟诗话》重雄浑而轻清逸，代表了主流派的见解。如卷二：

韩退之称贾岛“鸟宿池边树，僧敲月下门”为佳句，未若“秋风吹渭水，落叶满长安”气象雄浑，大类盛唐。

李空同评孟浩然《送朱二诗》曰：“不是长篇手段”浩然五言古诗近体，清新高妙，不下李杜。但七言长篇，语平气缓，若曲涧流泉而无风卷江河之势，空同之评是矣。

谢灵运“池塘生春草”，造语天然，清景可画，有声有色，乃是六朝家数，与夫“青青河畔草”不同。叶少蕴但论

^① 见赵执信《谈龙录》

天然，非也。

看得出来，谢榛对那些“清新高妙”、“清景可画”的诗不乏欣赏之意，但仍固执地将它们置于“气象雄浑”的作品之下。“若曲涧流泉而无风卷江河之势”一语，“曲涧流泉”可喻清逸，“风卷江河”可喻雄浑，抑扬之间，旨趣显然。

前七子中有位在创作上以清逸见长的诗人，即徐祯卿。徐祯卿早年追摹六朝，诗格婉弱，“文章江左家家玉，烟月扬州处处花”二句，一度广为传诵。后与李梦阳等相交，悔其少作，改趋汉、魏、盛唐，但标格清妍，仍存江左风流。比较能体现其风格的如《在武昌作》：

洞庭叶未下，潇湘秋欲生。

高斋今夜雨，独卧武昌城。

重以桑梓念，凄其江汉城。

不知天外雁，何事乐长征。

这首诗当然也有模仿前人的地方。钱钟书《谈艺录》第605页引韦应物《新秋夜寄诸弟》“高梧一叶下，空斋秋思多”及《闻雁》“故园渺何处，归思方悠哉。淮南秋雨夜，高斋闻雁来”诸句，指出其依傍的蓝本，可谓确凿无疑。但即使如此，我们还是能够接受沈德潜《明诗别裁集》的评语：“五言律皆孟襄阳遗法，纯以气格胜人。”王士禛《池北偶谈》卷十八推崇此诗为“千古绝调”，也并非河汉之言。再如他的《济上作》：

两年为客逢秋节，千里孤舟济水旁。

忽见黄花倍惆怅，故园明日又重阳。

王维《九月九日忆山东兄弟》有“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲”二句，徐祯卿化用其意得其神髓。沈德潜《明诗别裁集》评曰：“语不必深而情深，唐人身分如此。”他的诗，与王、孟缘分较深。

令我们感兴趣的是主流派对他的评价。李梦阳序《徐昌谷

集》批评他“大而未化，故蹊径存焉”，钱谦益《列朝诗集小传》丙集《徐博士禎卿》将这二句引为“守而未化，蹊径存焉”，擅改字眼，不足为训，但并未背离李梦阳的原意。所谓“守”，指他的诗标格清妍，犹存江左风流。王世贞《艺苑卮言》卷六说：“昌谷少即摘词，文匠齐梁，诗沿晚季，迨举进士，见献吉始大悔改。其乐府、《选》体、歌行、绝句，咀六朝之精旨，采唐初之妙则，天才高朗，英英独照。律体微乖整栗，亦是浩然、太白之遗也。《骚》诂颂割，宛尔潘陆，惜微短耳。今中原豪杰，师尊献吉；后俊开敏，服膺何生；三吴轻隽，复为昌谷左袒。摘瑕攻颡，以模剽攻李，不知李才大固苞何孕徐，不掩瑜也。李所不足者，删之则精；二子所不足者，加我数年，亦未至矣。”王世贞所指责的“三吴轻隽”，是一群非主流的推尊清逸传统的诗人或诗论家。他没有点他弟弟王世懋的名，其实王世懋的观点正与“三吴轻隽”相同。他在《艺圃撷馀》中说：“诗有必不能废者，虽众体未备，而独擅一家之长。如孟浩然洮洮易尽，止以五言隽永，千载并称王孟。我明其徐昌谷、高子业乎？二君诗大不同，而皆巧于用短。徐能以高韵胜，有蝉蜕轩举之风；高能以深情胜，有秋闺愁妇之态。更千百年，李、何尚有废兴，二君必无绝响。所谓成一家言，断在君采、稚钦之上，庭实而下，盖无论矣。”王世懋所说的“隽永”、“高韵”，正是王、孟一脉的风格标志，“蝉蜕轩举”四字，更逗出一派隐逸气象。

胡应麟是明代主流派诗学的集大成者。李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞等诗坛领袖，热衷于追求雄浑博大的气象，理论与创作均偏重“风骨”。他们一扫诗坛的萎靡柔弱之弊，赢得了广泛的赞许，模拟者、追随者甚众，由此造成文坛的千部一腔、千人一面的雷同状况。胡应麟有鉴于此，遂在诗论中引入“清”的范畴，既表现出对“清逸”的容纳，又不放弃对“实大声宏”的

追求，因而他笔下的“清”是兼具雄浑之意的。《诗数》中论“清”的片断甚多，如：

薛考功云：“曰清，曰远，乃诗之至美者也，灵运以之。‘白云抱幽石，绿筱媚清涟’，清也；‘表灵物莫赏，蕴真谁为传’，远也；‘岂必丝与竹，山水有清音’、‘景昃鸣禽夕，水木湛清华’，清与远兼之矣。”薛此论虽是大乘中旁出佛法，亦自铮铮动人。第此中得趣头白，只在六朝窠臼中，无复向上生活。若大本先立，旁及诸家，登山临水，时作此调，故不啻啸闻数百步也。（外编卷二）

清新、秀逸、冲远、和平、流丽、精工、庄严、奇峭，名家所擅，大家之所兼也。浩瀚、汪洋、错综、变幻、浑雄、豪宕、宏廓、沉深，大家所长，名家之所短也。（外编卷四）

诗最可贵者清，然有格清，有调清，有思清，有才清。才清者，王、孟、储、韦之类是也。若格不清则凡，调不清则冗，思不清则俗。王、杨之流丽，沈、宋之丰蔚，高、岑之悲壮，李、杜之雄大，其才不可概以清言，其格与调与思，则无不清者。（外编卷四）

绝涧孤峰，长松怪石，竹篱茅舍，老鹤疏梅，一种清气，固自迥绝尘嚣。至于龙宫海藏，万宝具陈，钧天帝廷，百乐偕奏，金关玉楼，群真毕集；入其中，使人神骨冷然，脏腑变易，不谓之清可乎！故才大者格未尝不清，才清者格未必能大。（外编卷四）

清者，超凡绝俗之谓，非专于枯寂闲淡之谓也。婉者，深厚隽永之谓，非一于软媚纤靡之谓也。于建、太白，人知其华藻，而不知其神骨之清；枯寂闲淡，则曲江、浩然矣。杜陵人知其老苍，而不知其意致之婉；软媚纤靡，则六代、晚唐矣。（外编卷四）

靖节清而远，康乐清而丽，曲江清而澹，浩然清而旷，
常建清而僻，王维清而秀，储光羲清而适，韦应物清而润，
柳子厚清而峭，徐昌谷清而朗，高子业清而婉。（外编卷四）

不将“清”限定在清逸的范围内，而将它视为可以包容李、杜之雄放的一个概念，除胡应麟之外，也还有别的明人这样使用过。比如明初贝琼的《乾坤清气序》：“诗盛于唐，尚矣。盛唐之诗，称李太白、杜少陵而止。乾坤清气，常蘄于人，二子得所蘄而形之诗。潇湘、洞庭，不足喻其广；龙门、剑阁，不足喻其峻；西施、南威，不足喻其态；千兵万马，不足喻其气。”以“潇湘、洞庭”“龙门、剑阁”“千兵万马”为喻，不难想见其雄浑、壮阔、奔放，而这种种风格，都是“乾坤清气”的呈现。贝琼所谓的“清气”，指的是得性情之正，与司空图等人作为审美范畴使用的“清”缺少逻辑关联。

胡应麟则是以中国古典诗中两种相反相成的诗风为背景而讨论“清”这一审美范畴的。其特色在于，对“清”作了不同类型的区分，如才清、格清、调清、思清，其中尤为重要的是才清和格清。“才清者，王、孟、储、韦之类是也。”指的是清逸一派。“王右丞之超禅入妙，孟襄阳之清远闲放，韦左司之冲和自然，柳柳州之清峭峻洁，皆宗陶，而各得其性之所近。”^①“王与孟与韦与柳，其生平出处不尽相侔，而其胸襟浩落，萧然出尘，则遥遥百馀年间，前后若合符节。王则以清奇胜，柳则以清俊胜，韦则以清拔胜，孟则以清远胜。每当风晨月夕，展卷长吟，如幽士深山，如佳人空谷，令人仿佛遇之。诗曰：‘高山仰止，景行行止。’虽不能至，心窃向往之。所愿天下之论诗者，毋徒炫李、杜之名，而忽视夫四子也。”^②以“清”论王、孟、

① 陈明善《唐八家诗钞》沈德潜序

② 胡风月《唐四家诗集序》。

韦、柳诗，源远流长，无疑是唐以降占主导地位的看法。

“格清”指的是雄浑壮阔一派，如“高、岑之悲壮，李、杜之雄大”，放宽一些，甚至连“王、杨之流丽，沈、宋之丰蔚”亦可包含在内。“高、岑之诗悲壮，读之使人感慨。”^①“李、杜数公，如金鷄擘海，香象渡河。下视郊、岛辈，直虫吟草间耳。”^②以悲壮论高适、岑参，以雄大论李白、杜甫，自是公论；但从格调的角度视李、杜、高、岑之诗为“清”，则殊为少见，不能不说是胡应麟的创获。司空图《与李生论诗书》曾说：“王右丞、韦苏州澄淡精致，格在其中，岂妨于遒举哉？”这里似有“格清”不妨“遒举”之意，但总觉尚隔一层。

胡应麟的格、调、思之“清”，其对应物(或对立物)不是雄浑奔放，而是所有缺少诗意的“凡”、“冗”、“俗”的东西，只要不“凡”不“冗”不“俗”，无论什么风格，都不妨视之为“清”。他注意到：“古诗轨辙殊多，大要不过二格：以和平、浑厚、悲怆、婉丽为宗者，即前所列诸家(指阮籍、左思、谢灵运、鲍照、李白、杜甫等)；有以高闲、旷逸、清远、玄妙为宗者，六朝则陶，唐则王、孟、常、储、韦、柳。”^③说得简洁一些，可将中国古典诗的“格”用清逸与雄放来概括。胡应麟的意思是：以雄放见长的李、杜，尽管其“才”不宜用“清”来描述，但其“格”其“调”其“思”则是能够用“清”来描述的，因为他们的诗足以“使人神骨冷然，脏腑变易，不谓之清可乎”！

在“才大者格未尝不清”与“才清者格未必能大”二者之间，胡应麟更推重才大而格清者。他批评才清而格不大的王、孟、常、储、韦、柳说：“其格本一偏，体靡兼备，宜短章，不

① 严羽《沧浪诗话·诗评》。

② 严羽《沧浪诗话·诗评》。

③ 胡应麟《诗数》内编卷二。

宜巨什；宜古选，不宜歌行；宜五言律，不宜七言律。”^①他赞赏才大而格清的李、杜说：“李、杜歌行，虽沉郁逸宕不同，然皆才大气雄，非子建、渊明判不相入者比。”^②“唐人才超一代者李也，体兼一代者杜也。李如星悬日揭，照耀太虚；杜若地负海涵，包罗万汇。李惟超出一代，故高华莫并，色相难求；杜惟兼总一代，故利钝杂陈，巨细咸畜。”^③“李才高气逸而调雄，杜体大思精而格浑。超出唐人而不离唐人者，李也；不尽唐调而兼得唐调者，杜也。”^④这些例证表明，胡应麟尽管在他的诗学体系中接纳了“清”的范畴，但其宗旨并未因此改变：面对中国古典诗的“二格”，他依然首李、杜而次王、孟，首雄放而次清逸。

四、“诗，清物也”

整个明代将“诗为清物”作为重大的诗学主张提出并反复加以认真阐述的当推晚明的竟陵派。后期的袁宏道对“淡”的风格有所偏爱，与“诗为清物”论在某个层面上可以沟通。其《叙尚氏家绳集》云：“苏子瞻酷嗜陶令诗，贵其淡而适也。凡物酿之得甘，炙之得苦，唯淡也不可造；不可造，是文之真性灵也。浓者不复薄，甘者不复辛，唯淡也无不可造；无不可造，是文之真变态也。”这里的“淡”，含有淡泊致远的意味。袁中道《赠东奥李封公序》赞赏山林隐逸的清虚澹远之韵，与“清”的联系尤为直接。其言曰：“古之隐君子，不得志于时，而甘沉冥者，其心超然出尘弢之外矣，而犹必有寄焉然后快。盖其中亦有所不能

① 胡应麟《诗数》内编卷一。

② 胡应麟《诗数》内编卷一。

③ 胡应麟《诗数》内编卷四。

④ 胡应麟《诗数》内编卷四。

平，而借所寄者力与之战，仅能胜之而已。或以山水，或以曲蘖，或以著作，或以养生，皆寄也。寄也者，物也。借怡于物以內暢其性灵者，其力微，所谓寒入火室，暖自外生者也。故隐者贵闻道，闻道则其心休矣。惟心休而不假物以适者，隐为真隐。陶元亮之隐也，差适矣；今读其诗，殷忧内结，至于生死迁连之际，每每泫然欲涕，而姑借酒以降之，又安能乐？然则自汉以后，以道隐而自适其穷者，一邵子耳。邵子洞先天之秘，观化于时，一切柴棘，如炉点雪，如火销冰，故能与造物者为友，而游于温和恬适之乡。彼惟不借力于物，而融化于道，斯深于隐者也。”隐居有不同的境界，心有不平而借山水怡神是低层次的，

“与造物者为友，而游于温和恬适之乡”才算真正具备了隐逸品格。袁中道所向往的这种境界，竟陵派想必会许之为“清”。只是，袁中道所论，偏于人格方面，而于艺境关涉不大。真从诗学建构的角度论“清”的，钟惺值得特别予以注意。他在《简远堂近诗序》中说：

诗，清物也。其体好逸，劳则否；其地喜净，秽则否；其境取幽，杂则否；其味宜澹，浓则否；其游止贵旷，拘则否。之数者，独其心乎哉？……夫日取不欲闻之语，不欲见之事，不欲与之入，而以孤衷峭性勉强应酬，使吾耳目形骸为之用，而欲其性情渊夷，神明恬寂，作比、兴、《风》、《雅》之言，其趣不已远乎？……

夫诗，清物也：才士为之，或近薄而取忌，违心谏世，薄道也；变素示隙，忌媒也；欲以明厚而反薄，欲免于忌而媒之，非计之得者也。索居自全，挫名用晦，虚心直躬，可以适己，可以行事，可以垂文，何必浮沉周旋，而后无失哉？

《简远堂近诗》是谭友夏的一部诗集。“清”，就是“简远”的意思。《简远堂近诗序》对此有扼要说明：“《简远堂近诗》

者，谭友夏近诗也。‘简远’二字，则予近日所规友夏语，而友夏取以自命其堂者也。友夏居心托意，本自孤迥，予为刻诗南都，而戒予勿乞名人一字为序，此其意何如哉？”

在其他地方，钟惺也从不同侧面涉及“诗为清物”的命题。如《韵诗序》：“彭举古淡闲远，周览冥搜，孤往高寄。语有《三百篇》，有汉《郊祀》、《乐府》，有韦、曹诸家，而要不失为彭举。”《善权和尚诗序》一文，先批评了“金陵吴越间，衲子多称诗者，今遂以为风。大要谓僧不诗，则其为僧不清；士大夫不与诗僧游，则其为士大夫不雅”的世俗习气，然后赞赏一位真有“清”的品格、从不以诗僧自居的僧人；作者叙他与善权的交往，娓娓道来，确能展现善权的风采：“己酉季春望，友人梅子庚、林子丘、茂之，要予游天界寺。会雨，宿僧善权庵中二日。无所事事，拈韵赋诗。善权与其徒，摘蔬炊黍，煮茗焚香，洗砚伸纸。二日中无加礼，亦无倦容。无论其鼻端、眉宇，无处着‘诗僧’二字。察其情貌，似不识字者。授之韵，不受。问其所作诗，曰：‘无有。’竟两日，雨霁饭毕，且辞去。子丘忽于承尘上索纸，信手探得抄诗一帙，清便有致。”“若善权者，所谓僧而诗，诗而不失其僧者也。”善权与那些“诗而遂失其为僧”者的区别在于：他葆有“清”韵，神明恬寂，不须虚张声势；而那些所谓“诗僧”，居心不净，只得自我标榜。再如《黄贞父白门集序》：“贞父平生游止皆有集，至白门而独妙，不可谓非白门山水为之。然使其胸中一作炎冷远近之想，则虽日置身秦淮、蒋陵中，而其心目已有如不见，且不欲见者矣。古今真有山水之癖者，必曰谢康乐。然予尝诵其‘遭物悼迁斥’之句，则其栖寻寄托，人见以为有冲情奇趣，而其中之不可知、不可言者，固已不少矣！贞父之集妙于白门，非白门山水为之，而贞父为之。故曰：贞父，有道人也。”所谓“有道”，即真能寄情于山水，领略其“清深柔澹”之气。钟惺在这里表达的意念，

接近于禅宗的看法：内在的心灵超脱才是最根本的，外在的形迹说明不了什么。谢灵运以山水之癖著称，却并无冲情奇趣；贞父置身白门，心灵亦与白门同一“清深”，这才算得“有道”。

在《潘无隐集序》中，钟惺以“冷人”自居。所谓“冷”，即不肯与世俗虚与委蛇，不肯言不由衷地说恭维话。《蔡先生传》赞美蔡诗“具清骨”，并举若干联作为例证，如：“隐几吾忘我，敲门人话僧”；“荒城今古道，大块往来身”；“看花到处常为客，见月何时不忆人”；“春花冬雪伤离尽，楚水越山论旧新”；“阶庭自爱吾形影，灯火相亲汝弟兄”。这些诗句，在对亲情和友情的抒写中，表达了一种甘于清淡的人生追求。

钟、谭提出“诗为清物”，首先是为了对公安派的“性灵”说加以规范。公安和竟陵都看重性灵的抒发，但公安派的“独抒性灵，不拘格套”所造成的俚俗之弊却是一个公认的事实。袁宏道《雪涛阁集序》在论及公安派健将江进之的诗时，将他的风格概括为“穷新极变，物无遁情”，“或有一、二语近平、近俚、近俳”，“此进之矫枉之作，以为不如是，不足矫浮泛之弊，而阔时人之目也”。袁宏道还举了杜牧《登池州九峰楼寄张祜》的“睫在眼前长不见”、卢仝《寄男抱孙》的“一百饶一下，打汝九十九”、《柏梁诗》的“迫窘诘屈几穷哉”三例作为“以平而传”、“以俚而传”、“以俳而传”的证据，为江盈科诗张目，读者不难由此理解所谓“平”、“俚”、“俳”的具体所指。袁宏道本人的创作，不少就属于这种“穷极新变”的通俗诗，如《仲春十八日宿上天竺》：“三步一呼号，十步一礼拜，万人齐仰瞻，菩萨今何在。”《惠山僧房短歌》：“茶到三钟也醉人，花无百枝亦藏鸟。”《得罢官报》：“病里望归如望赦，客中闻去似闻升。尊前浊酒憨憨醉，饱后青山慢慢登。”《湖上迟陶石簪戏题》：“西家有个如花女，可得将来侑远人？”《江南子》：“谁家门前无鹞子，归去且自看家鸡。”这些都属于袁宏

道自己所说的“宁今宁俗，不肯拾人一字”^①，“近日湖上诸作，尤觉秽杂，去唐愈远，然愈自得意。”^②一些晚辈诗人以这类作品为模拟对象，遂造成钱谦益所谓“鄙俚公行”的局面，引起了诸多批评。如袁中道《袁中郎先生全集序》：“至于一二学语者流，粗知趋向，又取先生少时偶尔率易之语，效顰学步，其究为俚俗，为纤巧，为莽荡，譬之百花开而荆棘之花亦开，泉水流而粪壤之水亦流，乌焉三写，必至之弊耳，岂先生之本旨哉！”钟惺《与王稚恭兄弟》：“江令贤者，其诗定是恶道，不堪再读。……学袁、江二公，与学济南诸君子何异？恐学袁、江二公，其弊反有甚于学济南诸君子也。眼见今日牛鬼蛇神，打油定较，遍满世界，何待异日？慧力人于此尤当紧着眼。大凡诗文，因袭有因袭之流弊，矫枉有矫枉之流弊。”有鉴于公安派创作的俚俗之弊，竟陵派并不主张所有的“性灵”之言皆可入诗，能入诗的只是那些符合“清”的标准，以“幽深孤峭”为特征的“人情物态”：

古人有言，神情与山水相关。相关者何也？所谓方寸湛然，玄对山水者也。^③

弟（指叔弟侄）亦和予诗，高寒深险之气，如水石銜持，戛戛系人。……予视其诗，新警灵朴，每于人所忽处，意若为之停；所难处，笔不觉与之往。……己未冬，附舟而南，肃目寒江，烟霜悯默。舟行动植严枯之中，听草寻烟，沿洄访泊，神悄意孤，有泽畔行吟意。随路作诗，姑听其才兴，景物所值，时有出入，若新发意为诗，不急急于求其至者。而奇情创语，冷水浇背，陡然惊人。《初泊诗》，如“炉火半消家渐去，湖天相对意何云”。《打冰咏》，如“我爱蓑

① 袁宏道《冯琢庵师》

② 袁宏道《张幼于》

③ 钟惺《玄览集序》

笠清，鱼视为鬼伯”，《晓诗》，如“帆响客心随水去，梦馀寒被与霜连。鸟争晴气飞从日，门拥晨光开向天”，《寒夜》，如“舟中之人耳独聪，听霜听水听无穷”，《欲泊》，如“暝色圆天地，凄风吹浑沦”，《夜泊》，如“村鼓引人奔岁事，孤空逐处覆闲情。疏星入水成微照，独鹤飞烟去一声”，《望山中晴雪》，如“日居下界暖人物，似与山雪不相关”，又“千层万层秀到天，晴澜反出山之颠”，《月》诗“雪积馀清厚，鸟飞寒照清”，《赠友》，如“如君安草莽，自尔到希夷”，又“桐新春尽叶，竹正午时阴”，又“寂寥千古事，惊畏末流身”。大要弟子诗，一作每停年馀，停已复作，以其停处为转处，机候难言。^①

尝闻画者有烟云养其胸中，此自性情文章之助。昔人怪孙兴公神情不关山水，而能作文。明山水之与文章相发也。世未有俗性情而能作大文章者。马郎性情在山水间，发为文章事业，自当入妙。寄语父师，勿以为戏而戒之，藏修馀日，使之伏习成家，亦可消闲止逸。异时予衰不出游，马郎读万卷书，行万里路后，应作《真形图》寄我山中，鼓琴动操，四壁皆响，是马郎相对时也。^②

夫茂先之诗，如钟鼓声中报晴，如大江海中扁舟泛泛，又如冠进贤不俗之人，又如数十百人持斧开山，声振州郡，而其实则幽人山行也。^③

钟谭对清新寒远之境的推崇，成功地将俚、俳拦在了诗的领地之外。什么是“诗人”？标准的说法是：写诗的作家。但明末的陈继儒却别有心得。他说：“人有一字不识而多诗意，一偈不参而多禅意，一石不晓而多画意，淡宕故也。”^④袁枚《随园诗话》卷

① 钟惺《家传》

② 钟惺《题马上珍诗后》

③ 谭元春《万茂先诗序》

④ 转引自曹印《吾华录·诗语》

九第六七则亦持相近看法：“王西庄光禄，为人作序云：‘所谓诗人者，非必其能吟诗也。果能胸襟超脱，相对温雅，虽一字不识，真诗人矣。如其胸境齷齪，相对尘俗，虽终日咬文嚼字，连篇累牍，乃非诗人矣。’余爱其言，深有得于诗之先者。故录之。”陈继儒、王西庄、袁枚说的，确是见道之言。诗与非诗的区别不在于句子的是否押韵，而在于一种气质，一种风度。中国古代有种打油体诗，其代表作是唐人张打油的《雪诗》：

江上一笼统，井下黑窟窿。

黄狗身上白，白狗身上肿。^①

所写不能说不真切，但俚俗诙谐，过于轻佻。再如通俗流传的《千家诗》中卢梅坡《雪梅》的“有梅无雪不精神，有雪无诗俗了人。……”意思虽好，亦因语言油滑，令人生厌。苏轼《李思训画长江绝岛图》是一首“绰有兴致”的名作，白璧微瑕在末二句：“舟中贾客莫漫狂，小姑前年嫁彭郎。”纪晓岚批曰：“末两句佻而无味，遂似市井恶少语，殊非大雅所宜。”诗与俚、俗、俳是格格不入的。所以钟惺说：“世未有俗性情而能作大文章者。”他所着力描写的“幽情单绪”、“方寸湛然”、“烟云供养”、“幽人山行”，共同的归宿是雅人深致。

《儒林外史》第二十九回的一个片断大有深意。杜慎卿与萧金铉、季恬逸、诸葛天申等在雨花台上赏玩风景。“坐了半日，日色已经西斜，只见两个挑粪桶的，挑了两担空桶，歇在山上。

①关于打油诗，本书取明人杨慎的说法（见《升庵外集》），李开先《词谑》还有另一种说法，谨附录于此：“《中原音韵作词十法》：造语不可作张打油语。士人不知所谓，多有问予者。乃汴之行省掾一参知政事，厅后作一粉壁，雪中升厅，见有题诗于壁上者：‘六出飘飘降九霄，街前街后尽琼瑶。有朝一日天晴了，使扫帚的使扫帚，使锹的使锹。’参政大怒曰：‘何人大胆，敢污吾壁？’左右以张打油对。簇拥至前，答以：‘某虽不才，家颇知诗，岂至如此乱道！如不信，试别命一题如何？’时雨阳被围，请禁兵出救，即以为题。打油应声曰：‘天兵百万下南阳。’参政曰：‘有气概，壁上定非汝作。’急令成下三句，云：‘也无援救也无粮，有朝一日城破了，哭爷的哭爷，哭娘的哭娘。’依然前作腔范。参政大笑而舍之。以是远迩闻名。诗词但涉鄙俗者，谓之‘张打油语’，用以垂戒。”

这一个拍那一个肩头道：‘兄弟，今日的货已经卖完了，我和你到永宁泉吃一壶水，回来再到雨花台看看落照！’杜慎卿笑道：

‘真乃菜佣酒保都有六朝烟水气，一点也不差！’”天目山樵在此评了一句：“却自有天趣。彼三人恐未必解此。”“彼三人”指萧金铉、季恬逸和诸葛天申。他们尽管都是“文人”，却毫无诗情；比起他们来，“两个挑粪桶的”倒是富于诗人气质的。此即所谓“人有生而潇洒者，不关学力也”^①；“吟诗好似成仙骨，骨里无诗莫浪吟”。诗与“尘俗”无缘，诗人必须胸襟超脱。故谭元春《诗归序》说：“夫人有孤怀，有孤诣，其名必孤行于古今之间，不肯遍满寥廓。而世有一二赏心之人，独为之咨嗟傍皇者，此诗品也。”诗人的情怀必须与世俗迥异。公安派忽视这一点，以为“性灵”之言皆可入诗，这是与诗的本性不符的。^②

钟、谭提出“诗为清物”，同时也是针对七子派的格调说的。七子派虽然对盛唐诗极示推崇，但目光所注，却在雄浑奔放之作。当然，他们并未将王维等人束之高阁，只是，他们眼中的王维，经过取舍之后，人眼的只是那些偏于雄浑奔放的作品。胡应麟《诗薮》续编卷二云：

于鳞七言律所以能奔走一代者，实源流《早朝》、《秋兴》、李颀、祖咏等诗，大率句法得之老杜，篇法得之李颀。

这一则谈的是李攀龙律诗依傍的对象，不妨当作七子派的一个标本来分析。本来，王维的律诗，风格是多种多样的，仅七言律就可分为三种，“有一种宏贍雄丽者，有一种华藻秀雅者，有一种淘洗澄净者。如‘欲笑周文’、‘居延城外’、‘绛帟鸡人’等

① 袁枚《随园诗话》卷七第七三则。

② 诗与俗之格格不入，屠隆看得很清楚。他在《凌沂州集序》中说：“诗于天壤间，最为清物也。……世间俗物能塞其位，而不能摧其神；能扼其身，而不能关其口，千秋傲口，名终当归之，莫可塞阙也。”

篇，皆宏贍雄丽者也。如‘渭水自萦’、‘汉主离宫’、‘明到衡山’等篇，皆华藻秀雅者也。如‘帝子远辞’、‘洞门高阁’、‘积雨空林’等篇，皆淘洗澄净者也”^①。但李攀龙所注意并加以仿效的，却只是其“宏贍雄丽”的一种。《早朝》即王维的《和贾至舍人早朝大明宫之作》，其中“九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒”二句，极受李攀龙赏识。这种风格并非王维最具特色之处。假如王维诗仅此一种风格，他在盛唐就无足轻重。而王世贞却正是以这副眼光看王维的，他在《艺苑卮言》卷四中说：“有一贵人时名者，尝谓予：‘少陵伦语，不得胜摩诘。所喜摩诘也。’余答言：‘恐足下不喜摩诘耳。喜摩诘又焉能失陵也？少陵集中不啻有数摩诘，能洗眼静坐三年读之乎？’其人意不恻去。”以杜甫来吞并王维，王维便可有可无了。这表明，七子派对王维诗“淘洗澄净”的一面是熟视无睹的。

从七子派的诗论和诗作来看，他们普遍不够重视情趣。这是为格调说所囿的结果：片面追求格高调雄，遂忽视了人生和艺术中一个本不容忽视的侧面。

什么叫情趣呢？不妨举《论语》中孔门弟子子路、冉有、公西华、曾皙“各言其志”一段为例。前三位说的都与经邦治国有关系，一本正经，十分严肃。孔子虽然期于用世，但又是懂得风趣和情调的人，所以，三位的话不能令他满意。只有曾皙所说的“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”引起他的共鸣，情不自禁地发出了“吾与点也”的感叹。从格调的角度看，曾皙之志其实不如前面三位冠冕堂皇；然而，拘拘于礼、仁，不能陶醉于任性自适的自然之中，人生未免过于死板、局促。七子派津津于格调，他们的理论和创作遂缺少令人悠然神往的情趣。如袁宏道《寿存斋张公七十序》所说：“山有色，岚是也。水有文，波是也。学道有致，韵是也。”

① 许学夷《诗源辩体》卷十六。



山无岚则枯，水无波则腐，学道无韵，则老学究而已。昔夫子之贤回也以乐，而其与曾点也以童冠咏歌。夫乐与咏歌，固学道人之波澜色泽也。江左之士，喜为任达，而至今谈名理者必宗之。俗儒不知，叱为放诞，而一一绳之以理，于是高明玄旷清虚澹远者，一切皆归之二氏。而所谓腐滥纤啬卑滞局局者，尽取为吾儒之受用，吾不知诸儒何所师承，而冒焉以为孔氏之学脉也。”确实，孔子是懂情趣的。讲格调而废情趣，应当说是修养不足的表征，并非孔门嫡传。

竟陵派强调“诗为清物”，内涵相当丰富，而其一便是：诗应该表达出那种超尘脱俗的雅人深致，或者说，富于韵味的人生情趣。试看钟惺的几段言论。《文天瑞诗义序》：“《诗》之为教，和平冲澹，使人有一唱三叹，深永不尽之趣……天瑞，秦人，嗜古而好深沉之思。其所为《诗义》，盖犹有秦声焉。然有寄情闲远，托旨清深，又使读者想见其蒹葭白露，在水一方，不可远近亲疏之意。”《孔融》：“孔文举本名士，体气高妙，如琪花瑶草，虽不结实，自是风尘外物。”“疏之一字，是名士本色，而经世人殊用不着。”《王羲之》：“不尸其功，不露其迹，始终以山水田园自娱，处于仕隐之间，其经济实用，似为文雅风流所掩，不知羲之正欲以此自掩也。”《寄叔弟侄》：“作官真无味，何时得致一命于父亲，衣食粗足，兄弟觞咏一室，啸傲五岳，何减南面也！”《白题诗后》：“袁石公有言：‘我辈非诗文不能度日。’此语与余颇同。昔人有问长生诀者，曰：‘只是断欲。’其人摇头曰：‘如此，虽寿千岁何益？’余辈今日不作诗文，有何生趣？”《题默公庐山结社卷》：“陶公饮酒赋诗，‘采菊东篱下，悠然见南山’。尔时已置身庐山之外，兹山面目久落其眼中矣！”《题酒则后四条》：“一之神：觥船腾错，杂沓器喧。神一乱，便减欢情；加以矜庄，更离真境。善饮酒者，澹然与平时无异，其神闲也。曹孟德临战，如罔欲战；淝

水之役，安石以围棋赌墅对之，饮中何可无此神乎？”“二之气：禽之制在气，故能以小伏大。酒场中若无雄人九军之气，即百船一石，喉间不无吐茹之苦。余尝持巨觥，向座客搏战，一时酒人色夺。而平日傲杯诉爵之人，亦顿自鼓舞思奋。酒场有此，差亦可廉顽立懦。”“三之趣：沉湎委顿，不为不苦；而昏梦号呶，亦复安知此中之乐？无饮中之苦而有其乐，惟妙于醒者知之。至于出没有无半酣者，尤得其妙。太白云：‘但得醉中趣，勿为醒者传。’此为徒醒者言耳。妙于醒者反是。”“四之节：

‘惟酒无量，不及乱。’从心所欲，从容中道，圣之时乎？一斗亦醉，一石亦醉，居然孔氏家法。直以自然，故能妙中。”《题胡彭举为蔡敬夫方伯画卷》：“敬夫勤恣人，其立身居官，是陶士行一流。而于一切韵事，如书画之类，独涉其趣。”《家画跋》：“庚申秋冬，予在白门病困，口不能言与食，足不能行，身不能眠，而独能持笔作画。作画则反不知病，其谁使之？五弟快曰：‘兄盖以画为药耳。’因念汉元帝命王褒等以文字为东宫娱病，不为无故。病起，反不能作，所谓病愈药止也。”陆云龙

《钟伯敬先生合集序》曾称道钟惺：“尺牋写情晰事，笑语宛然；铭赞刻象绘形，镌镂酷至。粗服乱头，靡不皆好”，并非溢美之言。其以画治病一节，尤其富于雅人深致。清代蒲松龄的《聊斋志异》中，有篇《白秋练》。白秋练是小说中被赞赏为“殊为风雅”的佳人，她的性格特征是爱诗成癖。一次，她病得很重，“至绝眠餐”，见到情人慕生后，“乃曰：‘君为妾三吟王建“罗衣叶叶”之作，病当愈。’生从其言。甫两过，女揽衣起坐曰：‘妾愈矣！’再读，则娇颤相和”。这里，我们发现一个事实：以诗治病，白秋练确实韵清彻骨。与以诗治病相比，以画治病的钟惺，同样是韵清彻骨。尽管他不知道白秋练是何许人，而仅仅知道“汉元帝命王褒等以文字为东宫娱病”一事。

钟惺对饮酒也不乏亲切的体验。在中国传统文化中，酒被赋



予了浓冽的诗意。汉代酈食其谒见刘邦时自称“高阳酒徒”，即意在表明自己气度不凡，胆略过人。李白壮思腾飞，欲揽明月，则是藉酒力超越凡俗。至于苏轼，他虽然不能饮酒，但却“喜人饮酒，见客举杯徐引，则予胸中为之浩浩焉，落落焉，酣适之味乃过于客”^①，则因为酒与自由、放达的人生总是密切相关。钟惺之于饮酒，能够体验其“神”、“气”、“趣”、“节”，“此不俗人也”。

钟惺于六朝名士，向慕之情溢于言表，尤其是对王羲之和陶渊明。王羲之以放达任诞为世人所知，其实他是颇为关心时事的，“操履识见，当世亦少其比”，只是因为“抗怀物外，不为人役”，因而别具风采。陶渊明亦然，从他的《述酒》和《读山海经》等诗，可以看出“他于世事也并没有遗忘和冷淡”。但他作为“隐逸诗人之宗”，“采菊东篱下，悠然见南山”的飘逸淡泊，确乎体现出“豪华落尽”的“真淳”。这样一种人生情调，深为钟惺所向往。

钟惺对写诗的看法尤其洒脱。英国批评家布拉德雷(1851—1935)说：“诗的本身就是目的。”诗“是独自存在的一个世界，独立的、完整的、自己管自己的；为了充分掌握这个世界，你必须进入这个世界，符合它的法则、并且暂时忽视你在另一真实世界中所有的那些信仰、目标和特殊条件”。诗的价值并不体现在它对宗教或社会做出了贡献。“假如诗的价值在于刺激宗教感情，《带路吧，仁慈的光》将不会优于一首《赞美歌》的许多枯燥的译文；假如诗的价值在于对爱国主义的鼓舞，为什么《苏格兰人，他们已经》是超过《我们不要打》呢？假如诗的价值在于激情和缓，萨福的短歌将赢得很少的赞赏；假如诗的价值在于教训，阿姆斯特朗的《保持健康的艺术》应该赢得很多的赞

^① 苏轼《书东皋子传后》。

赏。”^①布拉德雷的这种观点，即使在西方也不占有主导地位。而在中国，从《诗经》起就确立了“诗言志”的理念。诗应该“言之有物”，应该具有重要的思想价值，作者如是追求，评论者也如是要求，遂成为根深蒂固的信条。比较而言，钟惺的说法就显得格外豁达了。他坦率承认，作诗只是享受人生的一种方式，并没有可以炫耀的意义，但如果以此取消诗文，钟惺却举手抗议，理由是：“余辈今日不作诗文，有何生趣？”诗与花、鸟、虫、鱼可以归为一类了。如此看待诗，自然要求它具有浓郁的情趣，要求它将生活中的名士风流艺术化地表达出来。竟陵派与七子派之间的一道鸿沟就这样明摆在读者眼前了。

“诗为清物”的提出，既是为了规范公安派的“性灵”，又是为了改变七子派忽视情趣的失误，竟陵派的这种宗旨，一以贯之，在别的文章中还有补充说明。作为参考，引录于下：

侧闻近时君子有教人反古者，又有笑人泥古者，皆不求诸己，而皆舍所学以从之。庚戌以后，乃始平气精心，虚怀独往，外不敢用先入之言，而内自废其中拒之私，务求古人精神所在。……始悟近时所反之古，及笑人所泥之古，皆与古人原不相蒙，而古人精神别自有在也。（钟惺《隐秀轩集自序》）

夫诗，以静好柔厚为教者也。……豪则喧，俊则薄；喧不如静，薄不如厚。（钟惺《陪郎草序》）

《诗归》一书，自是文人举止，何敢遂言仙佛？然其理亦自深。常愤嘉、隆间名人，自谓学古，徒取古人极肤极狭极套者，利其便于手口，遂以为得古人之精神，且前无古人矣。而近时聪明者矫之，曰：“何古之法？须自出眼光。”不知其至处又不过玉川、玉蟾之唾余耳，此何以服人？而一

^① 布拉德雷《为诗而诗》，伍蠡甫主编《西方文论选》下卷第102页，上海译文出版社，1979年11月。



班护短就易之人得伸其议，曰：“自用非也，千变万化不能出古人之外。”此语似是，最能萦惑耳食之人。何者？彼所谓古人千变万化，则又皆向之极肤极狭极套者也。是以不揆鄙拙，拈出古人精神，曰《诗归》，使其耳目志气归于此耳。（钟惺《再报蔡敬夫》）

明年，余与君以诸生入郡都试，同舍，乃得与君论诗。语次及明诗，余卒然曰：“明诗无真初、盛，而有真中、晚，真宋、元。”又曰：“近日尸祝济南诸公，亲尽且祧。稍能自出语，辄诧奇险：‘自我作祖，前古所无。’而不知已为中、晚人道破，由其眼中见大历前语多，长庆后语少。忘其偶合，以为独创。然其人实可与言诗。”君绝叹，以为奇快。（钟惺《明茂才私谥文穆魏长公太易墓志铭》）

针对七子派与公安派的不同倾向，钟惺设计了两组相反相成的概念。第一组：“豪”与“俊”。“豪”指七子，“俊”指公安。

“豪则喧”，是说七子派的创作太热闹。他们过分执守雄浑奔放的格调，偏爱某一类词汇，不免造成语言的重复。如李攀龙的《杪秋登太华山绝顶》四首，“中原”四见，“万里”四见，“秋色”、“三峰”均为三见。这一类词汇的联篇累牍，给人的感觉是堆砌，是喧闹。胡应麟曾在《诗薮》续编卷二中为七子辩护说：“国朝惟仲默、于鳞、明卿、元美妙得其法，皆取材盛唐，极变老杜。近以‘百年’、‘万里’等语，大而无当，诚然。彼‘白云’‘芳草’，非钱、刘剿言乎？‘红粉’、‘翠眉’，非温、李馀响乎？去此取彼，何异百步笑五十步哉！”他的意思是说：热衷于“百年”、“万里”等语属于模仿，热衷于

“白云”、“芳草”、“红粉”、“翠眉”也同样属于模仿。这话当然有几分道理。但他忘了指出一点，频繁地使用“百年”、“万里”等语，与频繁地使用“白云”、“芳草”等语，或频繁地使用“红粉”、“翠眉”等语，所形成的风格是迥异的，给读

者的感觉差异很大。“豪则喧”所强调的正是对诗风的感觉。

“俊则薄”是说公安派的创作缺少深厚的内涵。公安派以袁宏道为中坚，宏道的诗，“信心而出，信口而谈”，未在烹炼上下功夫，尽管手眼颇新，却不耐咀嚼。连瓣香袁宏道小品文的周作人也在《重刊袁中郎先生全集序》中说：“中郎的诗，据我这诗的门外汉看来，只是有消极的价值，即在他的反对七子的假古董处。虽然标举白乐天、苏东坡，即是不重模仿，与瓣香李、杜也只百步之差。见那种五七言的玩艺儿在那时候也已经做不出什么花样来了，中郎于此不能大有作为，原是当然。”朱彝尊《静志居诗话》举了一些“俊则薄”的例证：“中郎集中，排谐调笑之语，如《西湖》云：‘一日湖上行，一日湖上坐，一日湖上住，一日湖上卧。’《偶见白发》云：‘无端见白发，欲哭翻成笑。自喜笑中意，一笑又一跳。’此本滑稽之谈，类人于《狂言》，不自以为诗者。乃锡山华闻修选明诗，从而击赏叹绝，是何异弃苏合之香，取蛭蛭之转邪？”这类诗作，《四库全书总目提要》评为：“变板重为轻巧，变粉饰为本色”，“惟恃聪明”，“矜其小慧”；其意与“俊则薄”相近。

第二组概念：“极肤极狭极套”与“玉川、玉蟾之唾馀”。所谓“极肤极狭极套”，是对七子派的批评。江盈科《雪涛诗评》：“如未老言老，不贫言贫，无病言病，此是杜子美家窃盗也；不饮一盞而言一日三百杯，不舍一文而言一挥数万钱，此是李太白家掏摸也。”这是对“极肤”的批评，指七子派的诗与真实的人生漠不相关。袁中道《蔡不瑕诗序》：“国初，何、李变宋元之习，渐近唐矣；隆、万七子辈，亦效唐者也。然倡始者，不效唐诸家，而效盛唐一二家，若维若倾，外有狭不能收之景，内有郁不能畅之情，迫胁情景，使遏抑不得出，而仅仅矜其馥，率以为必不可逾越，其后浸成格套，真可厌恶。”这是对“极狭”的批评：学习对象狭窄与抒写的情景狭窄。袁宏道《与张幼

于》：“记得几个烂熟故事，便曰博识，用得几个见成字眼，亦曰骚人。计骗杜工部，困扎李空同，一个八寸三分帽子，人人戴得。”这是对“极套”的批评：滥用现成字眼，毫无新颖创辟之处。“极肤极狭极套”，道尽了七子派末流的弊端。

所谓“玉川、玉蟾之唾馀”，指的是追随卢仝等人的奇险诗风。卢仝诗的奇险是有目共睹的，朱熹《论诗》说：“诗须是平易不费力，句法浑成。如唐人玉川子辈，句语险怪，意思亦自有浑成气象。”何汶《竹庄诗话》卷十二引《学林新编》云：“玉川子诗虽豪放，然太险怪而不循诗家法度。”也有人反弹琵琶，替卢仝辩护，如朱承爵《存馀堂诗话》：“诗家评卢仝诗，造语命意险怪百出，几不能解。余尝读其《示男抱孙》诗，中有常语，如：‘任汝恼弟妹，任汝恼姨舅。姨舅非吾亲，弟妹多老丑。’殊类古乐府语。至如《直钩吟》云：‘文王已没不复生，直钩之道何时行？’亦自平直，殊不为怪。如《喜逢郑三》云：‘他日期君何处好？寒流石上一株松。’亦自恬澹，殊不为险。”但即使以朱承爵所举的《直钩吟》和《示男抱孙》诗为例，或拗或率、脱略畛畦，仍有奇险意味。公安派的一些作品，颇与之近似，如袁宏道《志别种山阁作》：“楚国一段云，落地无根蒂，偶尔置膾风，吹作尘霾气。道逢三鹤雏，衔我入云际，携手上仙山，长啸起天寐。作用笑三家，功德卑二帝。插身净丑场，演作天魔戏。东西南北人，恩情若兄弟，若不是前因，焉得此奇异！再会是何时？别后有何计？知心如冰焰，前程若神谜。君看露上枝，无心也垂泪。”他的另一些诗如《别石篛》、《送王静虚访李卓师》、《徽谣戏柬陈正甫》等也属于“突兀怪特”之作。

钟惺提出的这两组概念，简括地揭示了七子派与公安派的弱点，竟陵派的诗学主张即是针对这两类弱点提出来的。从文学史的发展演变看，他承认七子派和公安派均有其相对的合理性；但就二者所导致的弊端而言，他认为七子派、公安派均有不可讳言

的短处。(表面上,钟惺对七子派、公安派的态度是不偏不倚的,但实际上对公安派有所偏袒,因为当时公安派所受到的指责远较七子派所受指责严厉,他各打五十大板,这就是对公安派的回护。)“诗为清物”,钟惺开出这一剂药方是经过深思熟虑的。

五、竟陵诗境

在“清物”论的题目下探讨竟陵派的诗境,也许不太恰当。钱钟书指出,竟陵派的创作与他们所标示的准的相差太远,“盖钟谭于诗,乃所谓有志未遂,并非望道未见”^①,即钟惺所自谓的“知而未蹈,期而未至,望而未之见也”。^②以其创作来印证其理论,未必具有说服力。意大利批评家德·桑克梯斯(1817—1887)曾经说:“在一切艺术品里,作者意图中的世界和作品实现出来的世界,或者说作者的愿望和作者的实践,是有区分的。一个人做事,不会顺着自己的心愿,只可以按照自己的能力。诗人的写作总不能脱离他那时代的文艺理论、形式、思想以及大家注意的问题。愈是小作家,愈能确切地表现出他意图中的世界。”^③但我以为,理论与创作虽然难以同步,却毕竟是同一作者的心灵的产物,二者在色调上是一致的。考察其创作,有助于参透其理论。为了行文方便,本节所举诗例全出于钟惺的《隐秀轩集》,以免因纠缠于区分作者而造成文字累赘。

① 钱钟书《谈艺录》第102页,中华书局1984年9月版。

② 钟惺《与高孩之观察》。

③ 德·桑克梯斯《论但丁》,仇蕾甫主编《西方文论选》下册第464页,上海译文出版社,1979年11月。

在《辞源》中，作为形容词的“清”，主要有这样几方面的含义：澄澈、高洁、清廉、清平明晰、纯净、凉冷。与这些含义相关，所构成的词汇有：清人（高洁之人）、清士（高洁之人）、清才（高洁而有操守的人）、清文（清丽的文章）、清切（形容声音清澈）、清中（清婉平和）、清介（清高耿直）、清公（清廉正直）、清化（清明的教化）、清令（清静美好）、清白（纯洁，没有污点）、清光（清亮的光辉）、清抗（清高绝俗）、清妙（清高美好）、清泠（清凉貌；多用以形容风露云月，也指人的风神隽秀或风神清洁）、清玩（清雅的玩物）、清拔（形容文字清秀脱俗）、清奇（清新奇颖）、清明（指神志清静明朗，或形容乐声清朗）、清音（清亮的声音）、清秘（清静而幽深）、清流（指负有时望的清高的士大夫）、清真（纯洁朴素）、清峭（清秀挺拔）、清淳（高洁纯朴）、清望（清白的名望）、清野（清旷的原野）、清笳（凄清的胡笳声）、清婉（清丽婉约）、清华（清高显贵的门第或官职，也常用于形容文辞景物的清美华丽）、清越（指乐声清澈激扬）、清雅（高洁文雅）、清扬（形容声音清越远扬）、清话（高雅的言谈）、清新（流利而新颖，不落俗套）、清远（清明广远）、清阒（清静幽邃）、清晖（清亮的光辉）、清谈（清雅的言谈、议论）、清标（俊逸的风采）、清操（清高的操守）、清颜（清秀的容貌）、清丽（文辞清新华美）等。

比照“清”的几种主要含义以及由此派生的诸多词汇，我们试将钟惺的有关诗句略加分类。侧重于描写自然界景物的有：

未秋已高寒，秋至更清远。（《六月十五夜》）

乱山无清晓，云水但稠浊。（《雨发九湾至归州》）

我行久出峡，始得睹清昼。（《朝》）

流水无巨细，所贵者清深。（《赠罗童了国香》）

清辉所积处，餘寒一以穷。（《山月》）

清泛随孤光，动植沐晨曦。（《四月三日杨修龄侍御游宴海淀园》）

虚怀侍清光，魂梦亦相随。（《七月十五夜月同茂之赋》）

一丘但清妙，霸气如暂销。（《冬日登虎丘》）

今虽属晦夜，积晖如清湘。（《秦淮晤别诗》）

明明忽如月，堪作清夜想。（《鸡鸣寺塔下看后湖雪》）

游丝与贯珠，润气流清霁。（《出山十里访水帘洞》）

爱其朝与暮，清辉媚幽独。（《西湖早起》）

披衣惊梧月，清霁忽如午。（《夏夜宿张明府县斋起坐大桐树下口成》）

此中清景消不得，况乃置身林与丘。（《将移居题别画壁》）

人与花枝共明月，声香欲尽清辉发。（《见姬人临妆看镜中腊梅花》之二）

形色以外添清响，烟霜相夏寒澹澹。（《观周令滋米赵二石歌》）

蜀月清如此，诚宜数见难。（《月》）

清宵亦何意？独值未归前。（《十五夜月》）

天清何必月，林静偶然声。（《新凉柬彦先》之二）

清切山中月，依稀水际看。（《寒月同友夏叔静作》）

因君风韵胜，池阁亦清真。（《雪后保定饮同年夏正甫司理》）

清寒真可傲，绝胜买邻钱。（《十七夜到京看月所寓因题其轩曰傲月》）

此外还堪看，清寒月一方。（《舟晚九月二十七夜》）

寒月照欢怨，清川流盛衰。（《见月得起句因而成篇》）

霜天非不晴，晴亦自凄清。（《月暖》）

清深流数日，俱是射阳湖。（《射阳湖》）

竹石残冬里，清寒见远神。（《雪集茂之馆》）

别自为清夜，非惟晴使然。（《十月十三夜步月》）

屡失清和日，因言雨亦佳。（《十月二十日往花山雨宿途中》之二）

坐卧已无暑，色香如尚清。始知幽艳物，不独雪霜晴。（《夏梅》）

留都清绝地，祭酒老成人。（《喜邹彦吉先生至白门惺以八月十五夜要同李本宁先生及诸词人集俞园》）

留春应有待，清霁故迟迟。（《雨中柬茂之病》）

清淮明月下，暇豫荷恩光。（《在白门喜谭友夏至，相见有诗，感答其意》）

清斋微识却，坐久进茶瓜。（《出通济门访郭圣仆与友夏同往》）

清照难留物，寒游颇用天。（《泛吴兴碧浪湖夹山草荡漾》）

素心朝夕近，僻径往来清。（《月夜过胡彭举》）

绿满清虚内，光生幽独边。（《月下新桐喜徐元叹至》）

清泛所不到，幽栖闻更深。（《宿天游观……》之五）

秋清表星月，烟远见鳬鸥。（《九日集谢晋甫吉甫陆舟亭赋赠》）

愁里不知秋浅深，高城几处密清砧。（《夜坐》）

次第高城生远音，离离清露报疏林。（《早秋》）

清秋但觉晓尤清，起趁空明绕砌行。（《秋晓》）

草树层层生晚霁，亭台步步上清光。（《九月七日苏弘家符卿要集灵应观》）

又乘佳日泛馀清，昨夜犹闻风雨声。（《三月三日再泛赤石矶勒诗于石》）

一泓清浅沧然去，昨夕身行烟水间。（《夜出安德门往牛首道中作》）

别有寒流四序深，清光片片化为阴。（《七月十二日宋猷孺招集茅止生乌龙潭新居》）

豫惜晴天舟信宿，果逢清夜水东西。（《夜步长桥》）

别经覆雨惊涛后，见在清风朗月中。（《喜汤嘉宾司成至白门晤宿燕矶舟中》）

可知字字生寒色，一日清霜借莫辞。（《同游肩生年丈陪丘毛伯年丈宴集王孙园共得迟字》）

稍入清冷国，身心濯众香。（《北郭坊庵有荷数陂列树垂荫日中移坐月出始归》）

蛙喧终不俗，鹤病自然清。（《入邑往还宿徐乾之北庵皆不值》）

所见倏而异，终然同此清。（《十二月十一日雪》）

清冷不必论，所贵在虚明。（《夏冰》）

物以多为贵，神虽清不孤。（《吉祥寺有梅一株次日往看》）

韶华虽少小，情貌已清真。（《临颖署中和商孟和看含胎牡丹之作商闽人》）

临秋方肃杀，会日可清明。（《送南大司马黄公移督戎政时有辽警》）

水月杨枝证，清凉药草知。（《题吴孟子念佛图》）

妙借空斋气，清添四壁音。（《自题画赠陈子素考功》）

图书千里暇，香茗一窗清。（《舟发获港》）

秋尽山寒尚不生，月明尤自益秋清。（《次夜》）

侧重于描写人的神情、胸襟的有：

乃知寄托殊，形神本渊净。（《蔡敬夫自澧州以诗见寄，和之》）

阖门月自远，未见神先清。（《夜坐》）

而我来五月，飒然形虑清。（《寒河诗为友夏赋》）

此地未见花，以何发清思？（《蔡敬夫仲冬书至云…》）

仍作闭门人，清兴未遑起。（《始晴》）

虽复终阴晦，心魂亦暂清。（《暂霁》）

居恼无欲恶，触物自清空。（《赋得不贪夜识金银气》）

心谙胜迹如曾到，山喜清人似故知。（《送人游匡庐九华》）

说向高人资画理，比来渐喜梦魂清。（《梦山中题壁有石引长松天一笑之句起而足之往索彭举画》）

一眠安苟且，有友不凄清。（《宿固城店同孟和作》）

选声穷静理，结构换清思。（《访邹彦吉先生于惠山园》）

既非描写自然景色，又非表现人的神情、胸襟的有：

如何有宋刻？笔体老而清。（《钦山渔仙洞寻龙君御所住观其刊凿之迹》）

清华衣履气，淳古鼎彝心。（《吴彦先自金陵过访兼致诸友人书感赋》）

归依惟念佛，清净火中言。（《咏求仲家红鹦鹉兼有所赠》）

在上述三种类型中，描写自然景色的居于主导地位。其中，又以写月、写水的居多。这是耐人寻味的。“山明疑有雪，岸白不关沙。”（庾信《舟中望月诗》）“海上生明月，天涯共此时。”（张九龄《望月怀远》）“小时不识月，呼作白玉盘。又疑瑶台镜，飞在白云端。”（李白《古朗月行》）“床前明月光，疑是地上霜。”（李白《静夜思》）“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。”（李白《峨眉山月歌》）“露从今夜白，月是故乡明。”（李白《月夜忆舍弟》）“姑苏城外一茅屋，万树桃花月满天。”（唐寅《把酒对月歌》）“谢家楼上清秋月，分作关山几处明。”

(皇甫汸《对月答子浚兄见怀诸弟之作》)这些都是中国古典诗中的写月名句。北宋苏轼大约是对月格外钟情的一位。除了留下《水调歌头》(明月几时有)这样传诵不衰的词作之外,还有两段关于月的著名议论。一见于《赤壁赋》:“天地之间,物各有主。苟非吾之所有,虽一毫而莫取。唯江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色。取之无禁,用之不竭:是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适。”一为《记承天寺夜游》:“元丰六年十月十二日,夜,解衣欲睡;月色入户,欣然起行。念无与为乐者,遂至承天寺,寻张怀民。怀民亦未寝,相与步于中庭。庭下如积水空明,水中藻荇交横,盖竹柏影也。何夜无月,何处无竹柏,但少闲人如吾两人耳。”清代汪琬曾据《记承天寺夜游》,写成《月下演东坡语》一诗:

自入秋来景物新,拖筇放脚任天真。

江山风月无常主,但是闲人即主人。

所谓“闲人”,即与世无争、性情冲淡的人。只有他们,才能真正领略月的魅力。清朗的月色与清朗的人格是和谐统一的。

“仁者乐山,智者乐水。”清澈的水,也是一道迷人的自然景观。“水与秋月色,清无一点瑕”(徐积《秋水》);“野旷天低树,江清月近人”(孟浩然《宿建德江》);“太湖三万六千顷,多少清风与明月”(范成大《过松江》);“湖光秋月两相和,潭面无风镜未磨”(刘禹锡《望洞庭》);“醉后不知天在水,满船清梦压星河”(唐温如《题龙阳县青草湖》);“落日放船湖水上,一帘秋色看青山”(周砥《石湖》);“我心素已闲,清川澹如此”(王维《青溪》);“凉月如眉挂柳湾,越中山色镜中看”(戴叔伦《兰溪棹歌》);“一泓春水无多浪,数尺晴天几个星”(方干《小池》)。这些诗句所描写的水,也宜于用“清”来形容。

这里可以顺便提到一个美丽的禅宗话头:



佛教认为，真如佛性是宇宙间各种现象的精神主体，遍在一切，神妙莫测、不生不灭，湛然清静，永恒存在，故名实有。它通过因缘条件，和合而成宇宙间各种物质的和精神的東西。被和合而成的东西，是虚幻不实的，因而是假有。真如佛性的这种分而不减、散而仍一的特性，龙光禅师用了两句诗来表达：

千江同一月，万物尽逢春。

惠洪《禅林僧宝传》卷二赞弘明禅师说：“公之全体大用，如月照众水，波波顿见而月不分，如春行万国，处处同时而春无迹。”可说是对龙光禅师之语的注解。（元觉《永嘉证道歌》中有两句意思相近的话：“一月普现一切水，一切水月一月摄”。）

龙光禅师的意思是说，真如佛性无所不在，我们日常的普通生活中，处处充盈着禅机。其宗旨当然只与佛教相关，但他选择“千江同一月”的意象来传达这一宗旨，却也显示了禅与江、月的某种神秘联系。明月碧水间，总是禅意盎然的。这也可以作为透视钟惺心灵一隅的角度。

与“清”相关，钟惺对“幽”同样倾注了极大的兴趣。其《蔡敬夫自澧州以诗见寄和之》二首，第一首以“清”为诗眼，第二首以“幽”为诗眼，足见“清”、“幽”在钟惺那儿是密切相关的。第一首：“每一接君诗，知君愧不尽。往往定慧心，见之赋比兴。札云苦吏牒，俗与劳相并。何以尘务中，穆如清风咏。乃知寄托殊，形神本渊净。以兹暇整情，何纷不可定！”第二首：“俗本非一情，复何关吏牒。俗亦不必逃，君情岂易俗？盘错炼神明，往来弥幽独。出兹慧寂心，恤此一路哭。……”

“清”和“幽”都侧重于内在的神明，外在形迹是无关宏旨的。

在《辞源》中，作为形容词使用的“幽”，主要有下述几方面的含义：深暗、隐微、沉静、安闲。与这些含义相关的词汇有：幽人（隐士）、幽仄（隐居未仕的人）、幽沈（退隐）、幽谷（深

谷)、幽房(深邃的居室)、幽居(隐居;或指幽静的居处)、幽客(隐居的人)、幽眇(精深微妙)、幽思(深思)、幽香(清芬的香气)、幽致(幽静雅致)、幽情(深远、高雅的感情)、幽栖(隐居)、幽梦(隐隐约约的梦境)、幽篁(深邃阴暗的竹林)、幽艳(文静秀美)等。由此我们得到下述印象:“幽”与“深”在意义上相近,“幽深”的组合是非常自然的;“幽”与“隐士”联系密切,标示着一种避开尘世的风格,就此而言,它与“清”意境相通,但与“清”相比,给读者的感觉是亮度不够,带有几许离群索居的意味。

《隐秀轩集》中,比较典型的以幽邃朦胧为意境特征的诗句有:

深薄警营魄,幽幻豁心目。(《九湾》)

灯光入幽薄,金碧照石土。(《雨宿会圣岩》)

古人负奇情,题岩必幽独。(《宵步石廊烛观于岩壁》)

神理惊幽昧,魑魅不能立。(《予有古鼎茂之赏而赋焉和之》)

携幼慰幽独,尊酒适有馀。(《到家二首》)

古来幽奇地,人兽居相更。(《钦山渔仙洞寻龙君御所住观其刊凿之迹》)

在其他作品,如《再憩朝阳洞泉上》、《归至雪浪庵看红树》、《山中》、《佛灯》等40余首诗中,也出现了“幽阻”、“幽遐”、“幽邃”、“幽异”、“幽深”、“幽奇”、“幽鉴”、“幽意”、“幽径”、“幽贞”、“幽居”等词。这些诗所展示的情景往往迷茫朦胧,缺少应有的亮度。钱谦益《列朝诗集小传》丁集中《钟提学惺》讽刺说:“其所谓深幽孤峭者,如木客之清吟,如幽独君之冥语,如梦而之鼠穴,如幻而之鬼国”,“抉槌洗削,以凄声寒魄为致,此鬼趣也。尖新割剥,以噍音促节为能,此兵象也”。话是刻薄了些,却并非信口乱说。

钟惺笔下，与“幽”相关的描写也有较为爽朗开阔的，如：

年年秋色下，幽独自相存。（《秋海棠》）

盛饌烦高士，幽怀就好天。（《月夜王太古要泛秦淮同友夏》）

绿满清虚内，光生幽独边。（《月下新桐喜徐元叹至》）

明月眷幽人，夜久光不减。良夜妮佳月，月残漏愈缓。
未秋已高寒，秋至更清远。逝将贵幽魄，照此梦魂浅。
（《六月十五夜》）

吁嗟绮丽地，情理生幽奇。（《四月三日杨脩龄侍御游宴海淀园》）

恒暂虽异数，幽艳理相宜。（《牛首道中看人家桃花》）

大要木末之雪秀，秀于木、于烟。鸡鸣寺眺后湖，后湖之雪旷，旷于湖。乌龙潭之雪幽，幽于潭，亦于木、于烟。孝陵之雪雄，雄于陵。秦淮雪舟，前此未有也。雪则蒋山，蒋山之雪活，活于从水看山。退寻追赏，作《五看雪诗》。
（《五看雪诗》小引）

爱其朝与暮，清辉媚幽独。（《西湖早起》）

主人哀乐本异人，喧静不同同其幽。（《隔雨听鼓吹歌宴俞仲茅驾部水榭作》）

画兰人本解语花，吾将添作幽香主。（《五色兰卷歌》）

到眼沙边月，幽人忽会心。（《夜》）

白门三度雪，皆以待幽人。（《雪集茂之馆》）

始知幽艳物，不独雪霜情。（《夏梅》）

冰霜祇隔轩窗外，似惜幽贞不忍侵。（《宿浦口周茂之池馆》）

云林转觉幽怀上，冰雪能令慧业生。（《梦山中题壁有石引长松天一笑之句起而足之往索彭举画》）

一段神寒能立俗，岂因微艳损幽姿。（《正月二十四日

始见人家瓶中粉红梅》)

闭门幽豁处，山月不难明。(《课除后园草屋客孟和茂之二首》)

另有一些与“幽”相关的境界则界于爽朗开阔与幽邃朦胧之间，如：

幽岸秋堪添短筏，斜阳月久待高林。(《七月十二日宋献孺招集茅止生乌龙潭新居》)

一棹苍烟返自如，沿洄数息得幽居。(《访王闻脩年丈》)

入户幽芳小径藏，身疑归去见沅湘。(《过文启美香草垞》)

幽赏先教闻见静，涧边步步踏松湍。(《二月三日重过灵谷看梅》)

犹恐幽香寻未遍，翻因迷路得沿洄。(《二月初五日重看灵谷梅花》)

佳人文士皆幽侣，歌板禅灯各道心。(《冬夜集吴体中丞西园观剧》)

幽听虚无尽，岩星响碧阴。(《九日至玉泉与友夏居易登览宿于寺》)

济胜宁须杖，寻幽屡舍船。(《赠杨太公》)

名士身难静，幽居事渐稀。(《访友夏不值自朝坐至暮始归》)

犹是山中九月秋，来时流水夜中幽。(《归经玉泉》)

茗溪夜夜可言秋，雨止晴初但一幽。(《冬夜茗溪看雨后初月兼有怀赠》)

幽香不待冬催尽，归在繁霜十月前。(《送菊》)

李先耕、崔重庆《隐秀轩集·前言》说：“作为诗人，钟惺追求的意境多半是清新寒远，幽邃朦胧甚至奇险僻涩。比如他笔下的

巴东江峡是‘霜落寒流外，烟生远映边’（《十五夜月》）；他诗中的运河秋色是‘细火沾林露，遥钟过浦霜’（《舟晚》）。他《早冬游摄山》是‘空林行有得，静夜坐方知’；他在《碧云寺早起》见到的是‘行经绝涧数花落，坐见半山孤鸟翻’。诗句中的‘寒’‘细’‘空’‘静’‘孤’等字正体现其兴味。钟惺在《月夜过彭胡举》中说：‘素心朝夕近，僻径往来清。’诗人的‘素心’是同幽静的‘僻径’相通的。钟惺的另一句诗‘寒吟抱影微’（《访友夏不值自朝坐至暮始归》），也正是诗人的自画像。”应该说，这样描述钟惺的诗境是较为贴切的，但无意间忽略了其中较为爽朗开阔的一面，仍是需要指出的失误。陈衍《石遗室诗话》卷六引施愚山（闰章）与陈伯玘（允衡）书云：“大抵伯敬集如橘皮橄榄汤，在醉饱后，洗涤肠胃最善，饥时却用不得。然当伯敬之时，天下文士，酒池肉林矣，那得不推为俊物。”伯玘复书云：“冷之一言，其诗其文皆主之，即从古人清警出。其平日究心经史庄骚，以官为隐，以读书为官，其人实不可及。”中国古代山水诗的传统，本来偏于“清警”一脉，意象鲜明朗澈，但如果要特别突出“冷”的一面，则不免较多地渲染暗色。竟陵派正是如此。钟、谭在《古诗归》中，对伯牙的《水仙操》赞赏不已。据原序说，伯牙向成连学琴，成连乃使之孤身一人留于东海蓬莱山。伯牙心悲，延颈四望，“但闻海水汨没，山林杳冥，群鸟悲号”。心有所感，仰天叹道：“先生将移我情。”于是援琴而歌，从此琴艺大进。所谓“移情”，就是“移易感情，改造精神”。在整个人格改造的基础上才能完成艺术的造就，仅凭技巧的学习是不成的。《水仙操》及序所展现的足以移人之情的境界，与钟、谭心目中的“寂寞之滨，宽闲之野”是相符的，故钟惺评曰：“禅机！到此光景才是真寂寞处，难言难言！”谭元春评曰：“海水也，山林也，群鸟也，吾师乎，吾师乎！”作为参照，可以读读清代刘献廷的《水仙操》诗：

天行海运旋宫音，万象回薄由人心。
移情移性琴非琴，刺舟而去留深林。
海水汨没鸟哀吟，余心悲兮无古今，
援琴而歌泪淫淫！

琴声与宇宙间的各种生命形态是息息相关的。在对《水仙操》的感受中，梦绕大海，超越古今，于是，刘献廷也和伯牙一样，神思飞动，体验到一种“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”的意境，浑涵浩茫，难以言说。自然，钟、谭的感受与刘献廷是有不同的。他们更偏于那种“孤行静寄，独往冥游”的富于哲学意味的神秘和幽深，他们厌倦了喧杂，厌倦了扰攘，厌倦了人间烟火，虽然明知一味幽深就不免幽暗、清冷，还是义无反顾地选择了甘于寂寞的人生态度和艺术态度。钟、谭对“幽”的偏爱可以从这个角度得到合理的解释。

与“幽”、“冷”相辅相成，钟惺对“孤”也一往情深。

“孤”有多种含义，钟惺所眷注的是“特立、单独”这一层。与此内涵相关的词汇包括：孤介（方正耿直，不随流俗）、孤芳（独特的香花，比喻人品高洁）、孤迥（志意高远）、孤高（情志高超，不随波逐流）、孤峭（本指山势峭拔、常借喻人的孤傲，不随流俗）、孤标（清峻特出）、孤韵（独特的风韵）、孤怀（孤高的情操）等。钟惺大抵是在“特立、单独”的意义上使用“孤”的，其中又可根据写人或写景的不同情况分为两类。侧重于表现人品、情操或风韵的如：

陶公坐高秋，俗士不敢入。不受人去取，孤意先自立。
（《题茂之所书刘春虚诗册》）

一座四方人，趣不甚参差。能使孤衷士，酬对亦不疲。
（《四月三日杨脩龄侍御游宴海淀园》）

仄闻怀古者，祠下说孤忠。（《玉泉谒关祠》）

物役疏星后，孤情寒水边。（《舟晓》）

孤情前路惑，群力此时同。（《沧州夕发》）

孤心多在雨，众意但言晴。（《雨后灵谷看梅花》）

履簪杂遝，高人自领孤情；丝肉喧阗，静者能通妙理
（《喜邹彦吉先生至白门……序》）

门径钦孤性，图书寄独知。（《至毘陵访邹臣虎年丈》）

故乡虽朴略，事少称孤情。（《感归诗十首》之四）

孤怀如有告，一病岂能为？（《春日过沈雨若问病并访唐宜之》）

自来薄俗生文物，难以孤情久世尘。（《白门病中送尹子求先生解苏松兵备任归里》）

晴雨庄严孤格韵，冰霜呵护万条枚。（《二月初五日重看灵谷梅花》）

孤直请从知己始，弹冠久耻说同升。（《癸亥自闽归过白门……》）

孤意相今古，虚怀即是非。（《友夏见过与予检校诗归论还家》）

酒色藏孤愤，英雄受众疑。（《吴门悼王亦房》）

寒事幽堪媚，冬怀孤更开。（《访元叹浪斋》）

大礼难谦让，孤怀倍苦辛。（《寄贺周明卿太宰加宫保荫孙》）

偶向残冬遇洛神，孤情只道先立春。（《桃花下见盆中水仙花开独妙赠以四绝》之一）

钟惺《种雪园诗选序》说：“盖古信心独行之士，有轻于取天下之名，而重于得一人之知者”，此即“孤怀”之准确阐释。《隐秀轩集自序》所谓“虚怀独往”，亦“孤怀”之意。其他如“孤意”、“孤衷”、“孤情”、“孤心”、“孤直”，在在表明钟惺对那些风格峭拔、不随物宛转的个性异常地推重和迷恋。（公安派也曾谈孤，如袁宏道说：“且夫天下之物，孤行则必不可

无”，“雷同则可以不有”。但袁宏道所提倡的“孤”，指的是“不曾依傍半个古人”，具有创新精神。钟、谭所青睐的“孤”，则偏于为人处世的孤峭、孤寂，超尘拔俗。公安派偏于“狂”，竟陵派偏于“狷”。“狂者进取，狷者有所不为。”风格不同，内涵亦有所不同。）

与“孤”相关，侧重于表现景物的诗句如：

孤烟出其外，相与成寒空。（《山月》）

物生既孤远，秉尚必落落。（《省鹤》）

凉月白夏夜，意本贵孤疏。（《竹月》）

此时无听睹，孤磬发深衷。（《秋晚荆门道中抵泉寺宿》）

清泛随孤光，动植沐晨曦。（《四月三日杨脩龄侍御游宴海淀园》）

相似的情形还有《灵谷看梅》、《月宿天游观》、《章甫赠双鹤歌》、《舟月》、《昼泊》、《北固夜泊》、《十月三日夜步月》、《虎丘赠别徐元叹》、《过溪至万年宫舟历六曲上天游观宿》、《江行俳体》之六、《碧云寺早起》、《秋晓》、《观象台铜浑天仪刻漏》、《夜泛》、《二月十五日出郭集慈寿寺》、《游天平山范长倩园》、《归经惠蒙二泉》、《题画》等约 30 首诗。这些作品中，出现了许多折射钟惺个性的词，如“孤烟”、“孤磬”、“孤光”、“孤月”、“孤远”、“孤灯”、“孤棹”、“孤杖”、“孤舟”、“孤峰”、“孤影”、“孤鸟”、“孤村”、“孤楹”、“孤树”。钟惺偏爱孤峭幽深，其实质是对世俗的有意疏远或回避，为人处世，冷隽清高。在其他各类文章中，钟惺也常以“幽深孤峭”许人或自许。如《简远堂近诗序》：“友夏居心托意，本自孤迥。”《韵诗序》：“彭举古澹闲远，周览冥搜，孤往高寄。”《周伯孔诗序》：“伯孔今年才十九耳，有慧性俊才，奇情孤习。”《问山亭诗序》：“吾友王季木，奇情孤诣，所为诗有蹈险经奇，似



温、李一派者。”英国的埃兹拉·庞德(1885—1972)说：“一个意象是在瞬息间呈现出的一个理性和感情的复合体。……正是这种‘复合体’的突然呈现给人以突然解放的感觉；不受时空限制的自由的感受，一种我们在面对最伟大的艺术品时经受到的突然长大了的感觉。”“自然的事物总是适当的象征。”^①叶维廉说：“有一种诗，个人的感受和内心的挣扎溶入外在事物的弧线里；外在的气象(或气候)成为内在的气象(气候)的映照。”^②在钟惺笔下，由“孤”与其他景物或形容词所组成的意象是可以看作钟惺内在精神世界之象征的。

竟陵派所眷注的“幽深孤峭”，有时又被界定为“奇趣别理”，“幽情单绪”，宗旨所在，是为了倡导覃思冥搜，而流弊所及，则易形成“无烟火气”的诗风。这一点，连钟惺弟子沈春泽也不得不承认。其《刻隐秀轩集序》云：“盖自先生之以诗若文名世也，后进多有学为钟先生语者，大江以南更甚。然而得其形貌，遗其神情。以寂寥言精炼，以俚浅言冲淡，以生涩言新裁。篇章字句之间，每多重复；稍下一二助语，辄以号于人曰：‘吾诗空灵已极！’余以为空则有之，灵则未也！”至于钱谦益等人，更以刻毒的口吻予以抨击，如钱谦益《刘司空诗集序》：“万历之季，称诗者以凄清幽眇为能，于古人之铺陈终始，排比声律者，皆訾敖抹杀，以为陈言腐词。海内靡然从之，迄今三十馀年。甚矣诗学之舛也！譬之于山川，连冈堕障，逶迤平远，然后有奇峰仄澗，深岩复壁，窈窕而忘归焉；譬之于居室，前堂后寝，弘丽靓深，然后有便房曲廊，层轩突夏，纡回而迷复焉。使世之山川，有诡特而无平远，不复成其为造物；使人之居室，有突奥而无堂寝，不复成其为人世；又使世之览山水造居室者，舍

① 庞德《回顾》，戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册第108、109页，上海译文出版社，1987年2月。

② 叶维廉《中国诗学》第302页，三联书店，1992年1月。

名山大川不游，而必于诡特，则必将梯神山、航海市，终之于鬼国而已。舍高堂邃宇不居，而必于突奥，则必将巢木杪，营窟室，终之于鼠穴而已。今之为诗者，举若是，余有忧之，而愧未有以易也。”李元仲《答友》云：“学王李之失，板滞而庸劣。学钟谭之失，则邪僻而已，势亦必至于庸劣。”^①王尔纲《天下名家诗永》卷首《杂述》记吴次尾语云：“弘嘉诸君之失也，以拘体法而诗在。今人之得也，以言性情而诗亡。呜呼，与其得也，宁失而已矣。吾非恶夫竟陵也，恶夫学竟陵之流失也。”冯班《钝吟杂录》卷三：“王李、李何之论诗，如贵胄子弟倚恃门阀，傲忽自大，时时不会人情。钟谭如屠沽家儿，时有慧黠，异乎雅流。”连较为偏袒钟、谭的钱钟书也在《谈艺录》二九《竟陵诗派》中说：“竟陵派钟谭自作诗，多不能成语，才情词气，盖远在公安三袁之下。友夏《岳归堂稿》以前诗，与伯敬同格，佳者庶几清秀简隽，劣者不过酸寒贫薄。《岳归堂稿》乃欲自出手眼，别开门户，由险涩以求深厚，遂至于悠晦不通矣。”

沈春泽、钱谦益等人指陈竟陵的种种弊端，但似乎未能说到要害处。中国古典诗中，一直存在两股潮流：其一以李、杜为代表，其一以王、孟为代表。明代的李梦阳、李攀龙等，力图恢复的乃是李、杜的传统，对王、孟一脉熟视无睹。公安派试图在两大潮流之外“独抒性灵”，将“私人的故事，私人的情趣”纳入诗中，顺理成章地被指责为“破律坏度”，即没有遵从诗的体制规范。竟陵派所钟情的则是王、孟的传统，但觉得王、孟之作不免“肤”、“熟”，遂于王、孟一脉中选取了部分支派作为仿效对象。如同王、孟一脉在中国古典诗中非正宗一样，钟、谭所眷注的又非王、孟一脉的正宗，可以说是小传统中的小传统。为了说明这个问题，先引述钟、谭的若干言论：

读王、储《偶然作》，见清士高人胸中皆似有一段垒块

① 《寒支二集》卷二。



不平处，特其寄托高远，意思深厚，人不能觉。然储作气和，而王作骨傲，储似微胜。（钟惺《唐诗归》卷八）

人知王、孟出于陶，不知细读储光羲及王昌龄诗，深厚处益见陶诗渊源脉络。善学陶者宁从二公入，莫从王、孟入。（钟惺《唐诗归》卷十一）

常建诸诗，令不知诗者读之，满腹是诗，急起拈笔，即深于诗者，不得一语。予尝谓诗家有仙有佛，此皆佛之属也。（谭元春《唐诗归》卷十二）

诗少而妙，难矣。然难不在陶洗，而在包孕；妙不在孤严，而在深广。读（刘）春虚一字一句一篇，若读数十百篇，隐隐隆隆，其中甚多，吾取此为少者法。（钟惺《唐诗归》）

钟、谭所拍案激赏的是储光羲、常建、刘春虚，他们的诗风如何呢？胡应麟《诗薮》内编卷二评常建诗说：“常建语极幽玄，读之使人泠然如出尘表。然过此则鬼语矣。”殷璠《河岳英灵集》卷上评刘春虚诗曰：“情幽兴远，思苦语奇，忽有所得，便惊众听。顷东南高唱者数人，然声律宛态，无出其右，唯气骨不逮诸公，自永明已还，可杰立江表。至如‘松色空照水，经声时有人’，又‘沧溟千万里，日夜一孤舟’，又‘归梦如春水，悠悠绕故乡’，又‘驻马渡江处，望乡待归舟’，又‘道由白云尽，春兴清溪长。时有落花至，远随流水香。开门向溪路，深柳读书堂。幽映每白日，清晖照衣裳’，并方外之言也。”乔亿《剑溪说诗》说“刘春虚诗于王、孟外又辟一径，气象一派空明”。储光羲诗风与常、刘相近。钟、谭以储、常、刘为榜样，其佳者“清秀简隽”，劣者“酸寒贫薄”，原是情理之中的事。谭元春《渚宫草序》说：“予所谓荒寒独处，稀闻渺见，孳孳慄慄中所得落落瑟瑟之物也。古之人在通都大邑，高官重任，清庙明堂，而常有一寂寞之滨，宽闲之野存乎胸中，而为之地，夫以是绪清而变呈。”这不就是变王、孟的山清水秀为荒寒寂寞吗？

关于钟、谭的效法对象，钱谦益另有一种看法。其《初学集》卷八三《题怀麓堂诗钞》论及明诗，有云：“近代诗病，其证凡三变：沿宋元之窠臼，排章俚句，支缀蹈袭，此弱病也；剽唐选之余沉，生吞活剥，叫号隳突，此狂病也；搜郊岛之旁门，蝇声蚓窍，晦昧结惛，此鬼病也。救弱病者必之乎狂，救狂病者必之乎鬼。”“弱病”就台阁体与闽中诗派而言，“狂病”就前后七子而言，“鬼病”就竟陵派而言。钟、谭的幽深孤峭，与孟郊、贾岛确有相似之处。但我们也不妨这样说：郊岛诗风与常、储、刘是一脉相承的。钱谦益的意见可以纳入我们的论述之中。

第五章

从格调到神韵

明代诗学

从格调到神韵，这在明代诗学的发展史上具有重要意义。但“格调”的意义界定却是迄今为止尚在探讨中的问题。廖可斌《明代文学复古运动研究》第四章认为：“‘调’就是指诗歌作品中情与理、意与象、诗与乐相结合所构成的具有动态特征的总体形态，或者说混合流；‘格’即指这种混合流的境界、层次之高下。‘格’就是‘调’之‘格’，它并不脱离‘调’而单独存在。每一种‘调’，都有它自己的或高或卑的‘格’。”“格调既是一个共时的概念，也是一个历时的概念。作为共时概念，格调指中国古典诗歌的审美特征；作为历时概念，它又是指中国古典诗歌的审美特征在不同历史时期的具体表现形态。”表述颇具理论色彩，但总觉其间有一层纸尚未捅破。袁震宇、刘明今《明代文学批评史·绪论》认为：“格调一词由格与调二字组成，其

意义含糊而多歧。明人称格者如：标格、气格、骨格、品格、意格、体格、句格、格力、格式等；称调者如：气调、意调、风调、律调、音调等。这些词语有的意义相近，有的则迥然不同。若细加辨析，大致可分为两类，其一如体格、句格、律调、声调等主要指诗歌的体裁、句法、音韵、声律等外在形式方面的问题；其二如骨格、意格、气调、风调等则主要用来形容诗歌内在的气度、意蕴。由于格调一词的含糊多歧，格调说的见解便显得有些混杂不清。自明初高棅至明末几社一派，论诗言格调者不胜其数，但各家主旨往往不同。”坦率承认“格调”的含义纷繁多歧，这种态度是可取的。我以为，“格”至少包括三个方面的意思。一、指“体格”，强调“文各有体，得体为佳”；二、指“风格”，强调每一时代、每一作者各有其独特性；三、指“品格”，强调不同诗体的尊卑高下。“调”至少包括两个方面的含义。一、指声韵，古诗、律诗在音韵方面差别甚大；二、指风韵，诗须有一种风致，一种神韵。本章无意就此展开全面阐述，但为一个重要范畴确定范围却是必要的。只有在作了大体的梳理后，我们才能进入实质性的讨论：从格调到神韵，经历了一段怎样的演变过程？格调与神韵之间的内在联系是什么？清人曾讥讽神韵派的领袖王士禛为“清秀李于鳞”，将王士禛与李攀龙并提，是否有其合理性？

一、格调说的基本特征及其在明代的演变历程

以格调二字品评诗歌，大约始于南朝的刘勰。他在《文心雕龙》中说：“陈思之《黄雀》、公干之《青松》，格刚才劲。”

(《隐秀篇》)“刘向之奏议,旨切而调缓。”(《才略篇》)颜之推也使用过“格”、“调”这两个概念,其《颜氏家训》云:

“古人之文,宏材逸气,体度风格,去今实远。……宜以古之体裁为本,今之辞调为末,并须两存,不可偏弃也。”在他们笔下,“格”指风格,“调”指辞调,与明人的格调说虽有差异,却并没有一道截然的鸿沟。经过严羽《沧浪诗话》的发展,到明代,“格调”遂成为诗学中的一个核心范畴。

格调说的兴盛与明代的古典主义文学思潮是息息相关的。古典主义是我们从欧洲借来的一个名词。古典主义思潮盛行于17世纪的法、英等国,它在创作实践和理论上都以古希腊、古罗马为典范,因而有“古典主义”之称。其特征是:崇尚理性,把理性作为文学创作和评论的最高标准;奉古希腊、古罗马文学为典范,并从中寻找题材,以表达自己的思想感情;要求艺术形式完美。古典主义的影响直到19世纪浪漫主义兴起后才逐渐消失。我们借用“古典主义”这一名称来讨论明代文学,主要着眼于这样两重含义:尊崇古代的文学典范,追求完美的艺术表达。

按照一般的说法,一位古典作家就是一位已有定论,受一致推崇,在他所擅长的文体中已成为权威的古代作家。“‘古典’这个观念本身含有联贯和坚实的、整体和传统的自然结构,自然相传而永久持续的东西。”^①我们说的明代的古典主义诗派,它的首要特征,即在理论和实践上,都以秦汉散文、汉魏古诗、盛唐律诗作为典范。在古典派诗人看来,他们不必去创造新的诗体和新的艺术境界,他们只须完美地仿效典范。(英国的)托·斯·艾略特《传统与个人才能》中的一段话也许会为前后七子欣然认可:“我们称赞一个诗人的时候,我们的倾向往往专注于他在作品中和别人最不相同的地方。我们自以为在他作品中的这些地方

^① 圣·佩韦《什么是古典作家》,伍蠡甫主编《西方文论选》下卷第198页,上海译文出版社,1979年11月。

或这些部分看出了什么是他个人的，什么是他的特质。我们很满意地谈论诗人和他前辈的异点；我们竭力想挑出可以独立的地方来欣赏。实在呢，假如我们研究一个诗人，撇开了他的偏见，我们却常常会看出：他的作品中，不仅最好的部分，就是最个人的部分也是他前辈诗人最有力地表明他们的不朽的地方。我并非指易受影响的青年时期，乃指完全成熟的时期。”^①比照艾略特的话，我们来考察古典派对艺术表达的完美所怀有的虔诚之情。他们沿袭了体裁等次说和理想的纯净说，立场坚定地捍卫体裁的规范性，提出了“第一义”的命题。事实上，各种诗体相互渗透，恰如色调一样，色彩浓重时易于分辨，而又容许千变万化，因此我们很难理出各种诗体产生、成熟、兴盛、衰微的清晰的线索。但古典派并未从这种经验事实中得出提倡变化的结论，相反，他们虽然承认“诗之体以代变”，却固执地认为“诗之格以代降”，始终把一种诗体的极盛期的代表作品所体现的风格视为“第一义”，不得逾越。这即是所谓“本色”之论。如胡应麟《诗薮》内编卷三：“诗五言古、七言律至难外，则五言长律、七言长歌。……学者务须寻其本色，即千言巨什，亦不使有一字离去，乃为善耳。”

格调说在某种意义上即是以本色论为依据提出的。每篇作品都有自己的格调，但只有合乎本色（即“第一义”）的格调才是值得推许的。胡应麟《诗薮》内编卷二：“曹、刘、阮、陆之为古诗也，其源远，其流长，其调高，其格正。陶、孟、韦、柳之为古诗也，其源浅，其流狭，其调弱，其格偏。”调高格正，即合乎本色；调弱格偏，即不合本色。因此，不妨这样说，格调说的宗旨即以每种诗体极盛期的代表作品的风格为“本色”。根据古典派诗人“寻其本色”的方式、角度等差异，我们可将明代格调说的发展区分为三个阶段。

① 戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》第129页，上海译文出版社，1987年2月。



第一个阶段，自高棅至李东阳。其中，李东阳在理论上的建树尤其值得关注。李东阳一向“留心体制”，即留意于辨别体制的差异。为什么要辨体呢？目的是把握体裁之间的风格区别。风格是不能用逻辑推理的方法推导出来的，读者只能凭自己的审美经验和审美感受，经由联想和想像，才能把握住。风格是一种高度抽象，只可意会不可言传的审美体验。李东阳对风格的辨析，主要依据声调。一方面，他认为诗文之别主要在声，在于诗歌有声律可资讽咏，另一方面，诗歌风格的区别也经由声律表现出来。李东阳重声调，因而对律诗谈得较多，相形之下，对“格”以及与“格”联系甚为密切的古诗谈得较少。所以，他和高棅一样，诗学理论大体在近体宗盛唐的范围内展开，对汉魏古诗没有特别留心。

自然，李东阳等对汉魏古诗还是抱有欣赏之意的。他曾作《拟古乐府》102首，其自序说：“予尝观汉魏间乐府歌辞，爱其质而不俚，腴而不艳，有古诗言志依永之遗意。”李东阳的门人何孟春，在古、律二体中旗帜鲜明地扬古而抑律。他在《论诗文》中说：“六经之文不可尚已！后世言文者至西汉止，言诗者至魏而止。何也？后世文趋对偶而文不古，诗拘声律而诗不古也。……复古之作，是有望于大家。”尽管李东阳、何孟春的主张与前七子相距甚远，但对古诗的重视本身便足以引发新的理论思考。至林俊（1452—1527），其《白斋诗集序》就明确地打起了“古诗祖汉晋，律诗祖盛唐，而参以赵宋诸家之体”的旗帜，表明“格调”理论已逼近第二个阶段。

第二个阶段，前七子领诗坛风骚的时期，代表人物是李梦阳和何景明。他们依然以每种诗体极盛期的代表作品的风格为“本色”，但在“格”、“调”二者中，更关注“格”，由此引发了对汉魏古诗的尊崇之意。“诗必盛唐”已经不能概括他们的诗学主张，准确的表述是：古诗宗汉魏，近体宗盛唐。即何景明《海

叟诗序》所谓“学歌行近体，有取于(李白、杜甫)二家，旁及唐初盛唐诸人，而古作必从汉、魏求之”。

古典主义的一个显著标志是树立样板。他们认为，大多数读者对某一作品的长期鉴赏和判断是可信的。布瓦洛(1636—1711)《郎加纳斯〈论崇高〉读后感》说：“有一些作家在许多世纪中都一直在获得赞赏，只有少数趣味乖僻的人(这种人总是随时都有的)才瞧不起他们，在这种情形之下，我们如果要对这些作家的价值有所怀疑，那就不仅是冒昧，而且是愚蠢了。”“大多数人在长久时期里对显有才智的作品是不会看错的。”“认为我们称赞古代作家只是因为他们古，谴责近代作家只是近代的。这决非事实，古代作家之中也有许多不为人所赞赏的，近代作家之中也有许多是举世颂扬的。一个作家的古老对他的价值并不是一个准确的标准，但是人们对他的作品所给的长久不断的赞赏却是一个颠扑不破的证据，证明人们对它们的赞赏是应该的。”前七子回顾诗史，他们所做的一件重要事情就是确定经典作品：汉魏古诗和盛唐律诗；前者“格高”，后者“调逸”。

确认经典作品之后，下一步便是从中抽绎出某些规则。古典主义认为，规则的作用就是为达到目的提供手段，规定各种细节；没有规则就没有艺术，犹如没有门户你就无法进屋一样。规则与秩序、和谐联系在一起，规则提供了权威的尺度。不过，这里极易产生分歧，原因在于，规则实际上分为两类：一类是基本的规则，一类是武断的规则。基于常识和普遍理性的规则是不容违背的艺术规律，但若干习俗性的局部的规则却不妨加以变化。

“权威的偶然规定，当时间为他们赢得了人们的崇敬时，往往是与自然规则混在一起的。”何景明希望在自然规则和惯例之间划一条界线，李梦阳却视所有的惯例为自然准则。更进一步，李梦阳甚至认为，对诗的风格也应严加限定。他在《驳何氏论文书》中强调，只有柔澹、沉着、含蓄、典厚才是诗的正宗风格，何景



明据理力争，批评他“闲寂以为柔澹，浊切以为沉着，艰窄以为含蓄，俚褻以为典厚，岂惟谬于诗义，并俊语亮节悉失之矣”。可以这样说，李、何之争，其实是在两个层面上进行的：一、对两类规则，是否都必须严格遵守；二、诗歌风格是否只能限于高华雄健一路，能不能多样化一些？薛蕙《戏成五绝》之一云：“俊逸终怜何大复，粗豪不解李空同。”看来，在古体宗汉魏、近体宗盛唐的前提下，人们还是希望风格不要太单一。

第三个阶段，以李攀龙、王世贞为诗坛盟主的时期，即后七子领诗坛风骚的时期。就风格而言，他们所推崇的仍主要是高华壮丽一脉。据《然灯记闻》记载，清初王士禛编《唐贤三昧集》成，其门人就其编纂主旨求教，他回答说：“吾盖疾夫世之依附盛唐者，但知学‘九天阊阖’、‘万国衣冠’之语，而自命高华，自矜为壮丽，按之其中，毫无生气。故有《三昧集》之选。要在剔出盛唐真面目与世人看，以见盛唐之诗，原非空壳子、大帽子话。其中蕴藉风流，包含万物，自足以兼前后诸公之长。”所谓“九天阊阖”、“万国衣冠”云云，出于王维的《和贾至舍人早朝大明宫之作》。由此可见，即使是王维这样的山水田园诗派的代表诗人，七子派所关注的也只是他那些雄浑阔大之作。在“盛唐气象”的格局中，王、孟的清新隽逸被一种独特的视角遮蔽了。换句话说，前后七子的“盛唐气象”是排除了典型的王、孟诗风的。所以，何景明喜用“百年”、“万里”，以致李梦阳在《再与何氏书》中讥评他：“‘百年’、‘万里’，何其层见而叠出也。”而落实下来，李梦阳也正有同样的嗜好，胡应麟《诗薮》续编卷一说他：“又谓何‘百年’、‘万里’，层见叠出。今李集此类尚多于何。”所谓“百年”、“万里”，关注的是空间的巨大与时间的绵长，杜甫诗中常用这类词汇，如《狂夫》：“万里桥西一草堂，百花潭水即沧浪。”《登楼》：“锦江春色来天地，玉垒浮云变古今。”《登高》：“万里悲秋常作



客，百年多病独登台。”《绝句》：“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”自然，后七子模拟的对象并不限于杜甫，但在风格上却始终以雄浑壮阔为主导，胡应麟《诗数》续编卷二论李攀龙说：“‘紫气关临天地阔，黄金台贮俊贤多’，‘万里悲秋常作客，百年多病独登台’，少陵句也。‘九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒’，‘云里帝城双凤阙，雨中春树万人家’，王维句也。‘秦地立春传太史，汉宫题柱忆仙郎’，‘南川杭稻花侵县，西岭云霞色满堂’，李颀句也。‘三山半落青天外，二水中分白鹭洲’，‘瑶台含雾星辰满，仙峤浮空岛屿微’，青莲句也。‘万里寒光生积雪，三边曙色动危旌’，‘沙场烽火侵胡月，海畔云山拥蓟城’，祖咏句也。‘千门柳色迷青琐，三殿花香入紫微’，‘花迎剑佩星初落，柳拂旌旗露未干’，岑参句也。凡于鳞七言律，大率本此数联。今人但见黄金、紫气、青山、万里，则以于鳞体，不熟唐诗故耳。中间李颀四首，尤是济南篇法所自。”七子主流派对“雄”、“高”、“大”是情有独钟的。今人钱钟书亦云：“世所谓‘杜样’者，乃指雄阔高浑，实大声弘，如：‘万里悲秋长作客，百年多病独登台’；‘海内风尘诸弟隔，天涯涕泪一身遥’；‘指麾能事回天地，训练强兵动鬼神’；‘旌旗日暖龙蛇动，宫殿风微燕雀高’；‘锦江春色来天地，玉垒浮云变古今’；‘风尘荏苒音书绝，关塞萧条行路难’；‘路经滟滪双蓬鬓，天入沧浪一钓舟’；‘伯仲之间见伊吕，指挥若定失萧曹’；‘三峡楼台淹日月，五溪衣服共云山’；‘五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇’一类。”^①“及夫明代，献吉、于鳞继之，元美之流，承赵子昂‘填满’之说，仿杜子美雄阔之体，不择时地，下笔伸纸，即成此调。复稍参以王右丞《早朝》、《雨中春望应制》，李东川《寄卢员外、綦毋三》，祖咏《望蓟门》之制，每篇必有人名地名。舆地之志，点

① 钱钟书《谈艺录》第172页，中华书局，1984年9月。

鬼之簿，粗豪肤廓，抗而不坠，放而不敛。作悲凉之语，则林贞恒《福州志》所谓‘无病呻吟’也；逞弘大之观，则吴修龄《围炉诗话》所谓‘瞎唐体’也。”^①

古典主义强调具备历史的意识。这种历史意识，使诗人较为敏锐地感觉到他在时间中的地位，他与传统和当代的关系。“诗人，任何艺术的艺术，谁也不能单独的具有他完全的意义。他的重要性以及我们对他的鉴赏就是鉴赏对他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能把他单独的评价；你得把他放在前人之间来对照，来比较。”“现存的艺术经典本身就构成一个理想的秩序，这个秩序由于新的（真正新的）作品被介绍进来而发生变化。”^②七子派几乎都有回顾诗史的习惯，对诗史的研究取得了公认的优秀成果。他们理解“过去的现存性”，努力寻找使自己的创作成为经典的途径。比如王世贞，从《诗经》到后七子所处的明代，他历时态地观照了中国古典诗的创作成就及演变情形，清理出这样的文学观念：“历下之于变，小有所未尽；而北地之所谓尽，则大有所未满者也。”^③他认为李梦阳、李攀龙的创作拟古有馀而变化不足。这里，王世贞含蓄地表明了一个观点：诗人是必须尊重传统的，但不应该只去适应过去的某种标准；如果完全重复一两个典范，或如临帖一样复制典范，那就算不得一件艺术作品。他对李攀龙的批评即基于这一立场。《艺苑卮言》卷七：“于鳞拟古乐府，无一字一句不精美，然不堪与古乐府并看，看则似临摹帖耳。五言古，出西京建安者，酷得风神，大抵其体不宜多作，多不足以尽变，而嫌于袭；出三谢以后者，峭峻过之，不甚合也。七言歌行，初甚工于辞，而微伤其气，晚节雄丽精美，纵横自如，烨然春工之妙。五七言律，自是神境，无容拟

① 钱钟书《谈艺录》第174页，中华书局，1984年9月。

② （英）托·斯·艾略特《传统与个人才能》，戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》第130页，上海译文出版社，1987年2月。

③ 王世贞《刘侍御集序》。

议。绝句亦是太白、少伯雁行。排律比拟沈宋，而不能尽少陵之变。”王世贞显然认为，李攀龙在处理与传统的关系时，其失误在于：仅靠他本人崇拜的几位作家来训练自己，仅靠他特别喜欢的某种诗风来训练自己。王世贞由此提出“师匠宜高，捃拾宜博”，这与谢榛兼取李杜、王孟、沈宋等“十四家”的主张是一致的。“捃拾宜博”，风格自然也不能限于高华雄健，李梦阳、李攀龙为格调说所设定的风格藩篱实际上已被突破。如此看来，格调说在臻于极盛时也潜藏着被瓦解的契机。其后胡应麟等人的弥缝调和，已经不能从根本上力挽狂澜。

二、命意是否重要

第五章

在回顾格调说的演变历程时，我们事实上强调了一点：格调说从本性上是一种关于风格的理论。李梦阳偏爱粗豪而不能容纳何景明的俊逸，李攀龙耽于“杜样”的雄浑壮阔而忽略王孟的清刚，归根结蒂都是围绕风格的高下而生出的纠纷。无独有偶，神韵说从本性上也是关于风格的理论。排除二者之间的局部差异，它们都属于审美诗学。从格调到神韵，其间并无不可逾越的鸿沟。

作为审美诗学，格调说与神韵说在若干诗学命题上的立场是相近或相同的。比如，它们都不赞成言志派的过分重视命意，不同意性灵派的“无话不说”，反对作诗“太切”，讲求韵味盎然的风致。本章以下各节将就这些命题一一展开讨论。

先讨论第一个命题：命意是否重要？



“诗以意为主”，这是宋代流行的一个说法^①，如刘攽《中山诗话》：“诗以意为主，文词次之，或意深义高，虽文词平易，自是奇作，世效古人平易句而不得其意义，翻成鄙野、可笑。”魏庆之《诗人玉屑》卷六：“作诗必先命意，意正则思生，然后择韵而用，如驱奴隶；此乃以韵承意，故首尾有序。”

“炼句不如炼字，炼字不如炼意，炼意不如炼格。以声律为窍，物象为骨，意格为髓。”黄彻《碧溪诗话》卷一：“《剑阁》云：‘吾将罪真宰，意欲铲叠嶂’，与太白‘搥碎黄鹤楼，划却君山好’语亦何异。然《剑阁》诗意在削平僭窃，尊崇王室，凛凛有忠义气，搥碎、划却之意，但觉一味粗豪耳。故昔人论文字，以意为上。”值得注意的是，明代的主流诗学却断然表示了对“诗以意为上”的否定，如谢榛《四溟诗话》：

诗有辞前意、辞后意，唐人兼之，婉而有味，浑而无迹。宋人必先命意，涉于理路，殊无思致。及读《世说》：

“文生于情，情生于文。”王武子先得之矣。（卷一）

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词哉？盖意随笔生，不假布置。（卷一）

唐人或漫然成诗，自有含蓄托讽。此为辞前意，读者谓

① 唐人也有谈立意的，但内涵与宋人所指不同。比如王昌龄《诗格》说：“人作文章，但多立意，令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束。思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境照之，思即便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。”其《论文意》（即遍照金剛《文镜秘府论·论文意》的“王氏论文”部分）又说：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。如登高山绝顶，下临万象，如在掌中，以此见象，心中了见，当此即用。”这一处的“立意”、“置意”，均为“作意”，即决意、起意，指的是进入创作状态，非“确定主旨”之谓也。宋人谈立意，多指确定作品主旨。如范温《潜溪诗眼·山谷言诗法》，见郭绍虞《宋诗话辑佚》323—324页。按，旧题王昌龄所作的《诗格》，中外学者如罗根泽、王梦鸥、兴膳宏、李珍华、傅璇琮等已认为系出其手；张伯伟《全唐五代诗格校考》肯定此说，又进一步将今传王氏《诗格》之文字厘分为三部分：一为《文镜秘府论》征引部分，系王氏自撰及其门人的笔录编辑；二为《吟窗杂录》所收之《诗格》，真伪混杂，难以全信；三为《吟窗杂录》所收之《诗中秘旨》乃浅人杂抄元兢《诗髓脑》、崔融《唐朝新定诗格》、皎然《诗议》及佚名《诗式》的内容拼凑而成，非王氏所作。

之有激而作，殊非作者意也。（卷一）

诗以一句为主，落于某韵，意随字生，岂必先立意哉？
杨仲弘所谓“得句意在其中”是也。（卷二）

作诗不必执于一个意思，或此或彼，无适不可，待语意
两工乃定。《文心雕龙》曰：“诗有恒裁，思无定位。”此
可见作诗不专于一意也。（卷三）

有客问曰：“夫作诗者，立意易，措辞难，然辞意相属
而不离。若专于意，或涉议论而失于宋体；工乎辞，或伤气
格而流于晚唐。窃尝病之，盍以教我？”四溟子曰：“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，句由韵成，出
乎天然，句意双美。若接竹引泉而潺湲之声在耳，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）

又陆时雍《诗镜总论》：

夫一往而至者，情也；苦摹而出者，意也；若有若无
者，情也；必然必不然者，意也。意死而情活，意迹而情
神，意近而情远，意伪而情真。情意之分，古今所由判矣。
少陵精矣刻矣，高矣卓矣，然而未齐于古人者，以意胜也。
假令以《古诗十九首》与少陵作，便是首首皆意。假令以
《石壕》诸什与古人作，便是首首皆情。此皆有神往神来，
不知而自至之妙。太白则凡及之矣。十五国风皆设为其然而
实不必然之词，皆情也。晦翁说《诗》，皆以必然之意当
之，失其旨矣。数千百年来，愤愤于中而不觉者众矣。

谢榛、陆时雍等人何以反对过分拘谨于立意呢？这是由诗的



特性所决定的。西方现代批评理论发展过程中的主要文献之一《意图说的谬误》^①，其中有这样一段话：“我走到诗人们跟前：悲剧的，狂热的，各种各样的诗人……我把他们作品中最精心构制的若干章节拿给他们本人，并且问他们这些章节是什么意思。……你会相信我吗？……在场的几乎没有一个人在谈起这些诗作时，不比那些诗人自己谈论的要高明得多。这时我才明白，诗人们写诗不是靠智慧，而是靠一种天才和灵感。”确实，诗不是“一张遗嘱，一纸契约，或一项法规”；“诗不同于实用的文告。实用的文告，当我们也只有当我们正确地推知作者的意图才是成功之作，实用的文告较之诗来得更抽象”。把作者的构思或意图当作判断一首诗成功与否的标准，既不可行又不可取。

明代诗学

“诗言志”是中国诗学中的一个经典说法，其核心是以作品所包含的作者意图为主，邵雍《论诗吟》：“何故谓之诗？诗者言其志。既用言成章，遂道心中事。不止炼其辞，抑亦炼其意。炼辞得其句，炼意得其味。”朱熹《答杨宋卿》：“诗者，志之所之，在心为志，发言为诗，然则诗者，岂复有工拙哉？亦视其志之所向者高下如何耳。是以古之君子，德足以求其志，必出于高明纯一之地，其于诗固不学而能之。至于格律之精粗，用韵属对比事遣辞之善否，今以魏晋以前诸贤之作考之，盖未有意于其间者，而况于古诗之流乎？近世作者，乃始留情于此，故诗有工拙之论，而葩藻之辞胜，言志之功隐矣。”在这种言志观念笼罩下，文学批评强调的是“文以载道”的“道”、“有德者必有言”的“德”、“内容决定形式”的“内容”，强调的是作品背后的“意义”、“主题”、“中心思想”。

但“诗言志”毕竟未能取代中国诗学中的其他审美范畴。诗和诗的来源不是一回事。在对“诗言志”的冲击中，“诗为活

^① 见戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册，作者系美国的威·库·威姆萨特和门·比尔兹利。上海译文出版社，1987年2月。

物”的见解扮演了重要的角色

“诗，活物也。”语出钟惺《诗论》一文。他阐述“诗为活物”，依据的理由主要有二：一，“春秋列国大夫”赋《诗》言志，采取断章取义的做法，不必与《诗》的原意吻合，由此造成了《诗》的多意性。譬如《野有蔓草》，原为男女私情之作，子大叔却取“邂逅相遇，适我愿兮”两句，表示欢迎赵孟。^①二，不同的读者，对同一首诗会有不同的理解；甚至同一读者，在不同时期也会对同一首诗有不同理解。他并且以本人的阅读经历作为例证来说明这一点。《诗经》研究史上，这种例证更是不胜枚举。比如《三百篇》的第一首《关雎》，治齐诗的匡衡说，《关雎》中的这位“后夫人”，其妇德与国家兴废直接相关。治韩诗的韩婴，又有不同的阐释，他借孔子之口回答“《关雎》何以为《国风》始”的提问，说“《关雎》之事”乃“王道之原”、“天地之基”，近乎《老子》中那个化生万物的神秘的道。《毛诗》以为：“《关雎》，后妃之德也，风之始也……风也，教也；风以动之，教以化之。”《鲁诗》则谓为大臣毕公讽刺周康王好色晏起之作。凡此种种，表明董仲舒《春秋繁露·精华》所说的“诗无达诂”是千真万确的。

法国诗人波德莱尔(1821—1867)说：“艺术越想达到哲学的明晰性，便越降低了自己，回到象形文字的幼稚状态；反过来说，艺术越摆脱教训，便越取得大公无私的纯粹之美。……诗不可同化于科学和伦理，一经同化便是死亡或衰退。诗的目的不是‘真理’，而只是它自己。”^②波德莱尔的意见或许有偏激之嫌。研究一个作家，不能不涉及作品所表达的思想、感情。无视其思想、感情，我们很难准确评估和深入探讨作家的价值。但是，这里应该提出的是，我们不应把思想、感情看成一件物品，

① 见《左传·襄公二十七年》。

② 波德莱尔《随笔》，伍蠡甫主编《西方文论选》下册第225—226页，上海译文出版社，1979年11月。

似乎它可以原封不动地从一人之手进入另一人之手。文学史上，成千上万的作家、作品表达了相近思想和感情，但只有极少数受到关注，其间，艺术成就的高低起了巨大的作用。从这一意义上，甚至可以说：艺术比意图更为关键。一位诗人说什么是重要的，但尤其重要的是，他说得好还是说得不好。再伟大的意图，如果表达得不好，也不是好的文学，甚或不配称为文学。否则，我们会将一位只会写“终极关怀”四字的学童看得高于李白。这显然于情理不通。“因此在传统中国美学的发展里，虽然慑于儒家的力量不敢强烈地‘批判’‘言志’‘载志’的褊狭性，但都分别提出其他层面的重要性来。事实上，这些其他的层面才是，或者说应该说是‘一向是’中国诠释与阅读的主流。由道家提出的‘神’与‘意’，由孟子提出的‘气’，由谢赫提出的‘气韵’，由陆机提出的‘情’等，发展下来对美感经验的观注，都集中在‘韵外之致’（司空图），‘神似’、‘意摄’（苏东坡），‘意、味、韵、气’（张戒），‘馀意、馀味’（姜夔），‘不涉理路……惟在兴趣……无迹可求’（严羽），神韵派、格调派，‘兴、趣、意、理；体、志、气、韵；情景；虚实；奇正’（谢榛）等等，这些都可以看作对实用派儒家‘言志’‘载志’的褊狭性的排拒。”^①

格调派诗人尤其是谢榛对艺术表达的重视令人肃然起敬。他在《四溟诗话》中一再举例加以讨论，如：

韦苏州曰：“窗里人将老，门前树已秋。”白乐天曰：“树初黄叶日，人欲白头时。”司空曙曰：“雨中黄叶树，灯下白头人。”三诗同一机杼，司空为优，善状目前之景，无限凄感，见乎言表。（卷一）

司空曙之“优”，“优”在何处呢？传统诗学的一个重要观点，

^① 叶维廉《与作品对话——传释学初探》，《中国诗学》第126—127页，三联书店，1992年1月。

即情景交融，涉及的其实是主体与客体(空间中的人文风景和自然风景)的关系。诗人处理景的方式，大体有两种。明都穆《南濠诗话》卷下：“乡先生陈太史嗣初曾云：作诗必情与景合，景与情合，始可与言诗矣。如‘芳草伴人还易老，落花随水亦东流’，此情与景合也。‘雨中黄叶树，灯下白头人’，此景与情合也。”前一种属于拟人的写法，是将自身的情绪投射到景物上，这种方式曾受到部分诗论家的批评，王夫之《古诗评选》卷四评陶渊明《癸卯岁始春怀古田舍》就认为：“‘良苗亦怀新’，乃生人语。杜陵得此遂以无私之德横被花鸟，不竞之心武断流水。不知两间景物美至极者如其涯量亦何限，而以己所偏得非分相推，良苗有知，宁不笑人曲谀哉？”所以，古代诗人更多采用第二种方法，强调感物，强调对景的真切刻画，力求臻于“景中生情，情中含景”的境界。“雨中黄叶树，灯下白头人”二句，都是视觉性极为强烈的意象。在实际的经验里，时间、空间、因果本是不存在的；我们将时间、空间、因果点出，这是逻辑思维干预的结果，是对于原生态感受的切割和肢解，其结果是摧毁了感觉的全面性和直接性。“将”、“已”、“初”、“欲”的指点、说明，便体现了逻辑思维的干预，原本时空未分的直观视觉形象在其干预下不复存在。^①司空曙不加说明和解释，却完整地呈现出其间所含蕴的内在的紧张，时间、人事的白云苍狗般的变化和难以把握都传达给了读者，毋需再费唇舌。

王世懋《艺圃撷馀》比较崔颢《黄鹤楼》与李白《凤凰台》的高下，亦不乏见地：

崔郎中作《黄鹤楼》诗，青莲短气。后题《凤凰台》，古今目为勍敌，识者谓前六句不能当，结语深悲慷慨，差足胜耳。然余意更有不然，无论中二联不能及，即结语亦大有

^① 关于这一点，还可参看谢榛《四溟诗话》卷二的一则：“子美曰：‘锦知湖外草，红见海东云。’此景固佳。然‘知’‘见’二字着力。至于‘一径野花落，孤村春水生’，便觉自然。”

辨。言诗须道兴比赋，如“日暮乡关”，兴而赋也，“浮云”“蔽日”，比而赋也，以此思之，“使人愁”三字虽同，孰为当乎？“日暮乡关”，“烟波江上”，本无指著，登临者自生愁耳。故曰：“使人愁”，烟波使之愁也。“浮云”“蔽日”，“长安不见”，逐客自应愁，宁须使之？青莲才情，标映万载，宁以予言重轻？尺有所短，寸有所长，窃以为此诗不逮，非一端也。如有罪我者，则不敢辞。

一般说来，诗总是包括“意象”和“命意”两个方面。诗应当回避“思”的干预，因而“意象”理应居于主导地位，“命意”即使不可缺少，也不应妨碍“意象”的如流水般自然的呈现。以此为标准，我们试对崔颢的《黄鹤楼》诗作如下解读。这首诗首先酿造了一种气氛，一种可以暗示多种意义的气氛。“空”，着重描写的是一种状态，“此地空余黄鹤楼”，“白云千载空悠悠”，鹤去楼空，白云悠悠，令人怅惘，但不一定指向乡愁。到“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲”（汉水一带，晴空万里，汉阳绿树，历历在目；鹦鹉洲上，芳草茂盛，一片碧绿），原本笼罩在想像与神话之中的景物才异乎寻常地清晰起来，终于，面对暮色苍茫、烟霭沉沉的长江，一缕淡淡的乡愁涌起。

比照崔颢的《黄鹤楼》诗，我们可以说：就“言志”而言，李白《凤凰台》似高一筹，一些评点者正是在这一意义上肯定李诗的；但从“不涉理路，惟有兴趣”的角度看，《黄鹤楼》无疑更具有“完整自足的心象”。扬《黄鹤楼》而抑《凤凰台》，这表示了一种立场：“意象”比“命意”重要。一首诗的价值不取决于“命意”。许多传世的经典名作，其“思想性”可能并不深刻。换句话说，一篇在意象的呈现上无超拔之处的作品，不要指望仰仗“思想性”取得不朽地位。法国象征主义诗人和理论家保·瓦莱里（1871—1945）曾将散文比作走路，将诗比作舞蹈，二者虽然都是人体的运动，但走路有一个明确的目标，到达目的地后，

走路的意义就消失了；舞蹈则不同，它没有目的地。“当然舞蹈也是一套动作，但这些动作本身就是目的。舞蹈并不要跳到哪里去。如果它追求一个目标，那只是一个理想的目标，一种状态，一种幻境，一朵花的幻影，生活的一个极端，一个微笑，这一微笑最后呈现在虚无缥缈的空间，在把微笑召唤来的那个人的脸上。”^①因此，我们不能像读散文那样去读诗。散文旨在说理记事，把道理讲清楚、事情讲明白就足够了。用纯粹议论性的散文体裁来作理性叙述的时候，由于字句之间的关系而有时松散，有时准确。准确就是“切”，松散就是“不切”。而诗的表述却并不重在传达一种意义，它的作用是使我们对事物产生美好的感受。世上可能存在言之无“物”的“好诗”。英国意象派诗人埃兹拉·庞德(1885—1972)甚至在《回顾》一文中建议：要让那些初学写诗的人的头脑里装满优美的韵律，最好是异国语言的韵律。为什么呢？因为这样才能避免文字的含义分散他对节奏的注意。在庞德看来，好的诗里有一种余音，回旋于听者的耳际，有些像风琴的低音一样余音袅袅。庞德对中国古典诗感兴趣是情理之中的事，因为中国古典诗以印象的呈示为主，并不热心于传达一个命题或某种观念。

三、作诗“不可太切”

反对过分重视命意和强调对瞬间感觉的捕捉，这是同一命题的两个侧面。王世贞等人着力倡导“情随文生”，正是为了贯彻反对过分重视命意的宗旨。他在《艺苑卮言》卷三说：

王武子读孙子荆诗而云：“未知文生子情，情生子

^① 保·瓦莱里《诗与抽象思维：舞蹈与走路》，戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册第442页，上海译文出版社，1987年2月。

文?”此语极有致。文生于情，世所恒晓。情生于文，则未易论。盖有出之者偶然，而览之者实际也。吾平生时遇此境，亦见同调中有此。又庾子嵩作《意赋》成，为文康所难，而云：“正在有意无意之间，”此是遁辞，料子嵩文必不能佳。然有意无意之间，却是文章妙用。

王世贞所说“情随文生”，在明代诗学中是一个重要命题。在对此作系统讨论之前，先参考(英)托·欧·休姆(1883—1917)《论浪漫主义和古典主义》的一段名论是必要的。“许多在习惯上我们标明为自由的行动，在实际上都是无意识的。一个人很可能几乎无意识地写一本书。我曾读过好几部这样的作品。二十多年前罗伯逊曾记录了一些关于反射的谈话能力的观察的结果，他发现在某些精神错乱的情况下，人们的推理活动是在无意识的状况下进行着，对于连续发出的有关政治或这类问题，他们可以作出很理智的回答。这些问题的含义可能并不能为他们所理解。语言在这里是按一种反射的方式进行的。因此某些极端复杂的机能，微妙得足以模拟美，它们本身能起作用——我确实认为关于美的判断也是这种情况。”^①由休姆的阐述，我们可以推出“语言本身可产生诗”的结论。王世贞所谓“情生于文”，与休姆所说在含义上部分重合。就对瞬间感觉的重视而言，谢榛在《四溟诗话》中的讨论较王世贞更为充分。他指出：

黄山谷曰：“彼喜穿凿者，弃其大旨，取其发兴于所遇林泉、人物、草木、鱼虫，以为物物皆有所托，如世间商度隐语，则诗委地矣。”予所谓“可解、不可解、不必解”，与此意同。(卷一)

诗有不立意造句，以兴为主，漫然成篇，此诗之入化也。(卷一)

① 戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册第178—179页，上海译文出版社，1987年2月

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。（卷四）

王世贞、谢榛所谓“情随文生”，“漫然成篇”，旨在说明诗歌创作应“伫兴而就”。创作心理有两种基本状态，一是持续的，一是即兴的。无论持续还是即兴，都需要某种“顷刻”情景的触发，从而进入实质性的创作过程。

唐代诗人王昌龄曾谈到两种触发诗兴的方式。一种是由外境出发。他在《诗格》中说：“夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束。思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境照之，思即便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。”（“立意”指进入良好的创作状态，非“确定主旨”之谓也。）这段话旨在揭示外境触发诗人灵感的重要性。^①第二种是由前人的作品引发。《诗格》论“感思”说：“寻味前言，吟讽古制，感而生思。”《论文意》说：“凡作诗之人，皆自抄古人诗语精妙之处，名为随身卷子，以防苦思。作文兴若不来，即须看随身卷子，以发兴也。”诗兴需要触发，灵感一旦活跃，诗人就进入了“意随笔生，而兴不可遏”的状态。

说到“兴”，有必要将它与“比兴”的关系略加梳理。“比兴”是中国诗学中的重要范畴。对于“比兴”的阐释，大体有两套路数。其一是以美刺释比兴。如汉代郑玄谓“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之；兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之”。^②这是说“比兴”具有“风化”、“讽刺”的功能，所谓“譬喻”，不只是修辞，而且是“谏谏”了。唐代的陈子昂、白居易等入禀承其说，合“比兴”与“寄托”为一，称“兴

① 王昌龄《诗格》用“境”而不用“景”，原因何在，不好妄加揣度。清初金圣叹撰《杜诗解》，评杜甫《游龙门奉先寺》诗中“已从招提游，更宿招提境。阴壑生虚籁，月林散清影”四句云：“‘境’字与‘景’字不同，‘景’字闹，‘境’字静；‘景’字近，‘境’字远；‘景’字在浅人面前，‘境’字在深人眼底。”可供参考。

② 郑玄《周礼·大师》注。

寄”，意在突出诗的批评和暴露现实的作用。另一是以譬喻释“比”，以起情释“兴”。如刘勰《文心雕龙·比兴》：“比者，附也。兴者，起也。”朱熹《诗集传》：“比者，以彼物比此物也。”“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”诗圣杜甫，似乎有意将这两套路数合而为一。他一方面记得中国古典诗的讽喻传统，另一方面，在创作中，格外重视触物起“兴”。陈良运对此有准确的评述：“‘兴’作为一种诗歌创作大法，则是表明诗人情感不为事役、不为物役的自由发挥，如果时时处处为政教功利的理念所制，则‘兴’不起来。杜甫的‘兴’，有‘野兴’、‘归兴’、‘别兴’、‘清兴’、‘逸兴’、‘幽兴’等情感类型之分和‘晚兴’、‘秋兴’等时令引发之分。他明确地认识到，‘兴’是诗歌诞生的温床，是使诗人进入创作状态的亢奋激情与淋漓兴致，‘宽心应是酒，遣兴莫过诗’，‘愁极本凭诗遣兴’，‘诗尽人间兴’，‘兴’是诗之因，诗是‘兴’之果。……引起杜甫诗兴的，一是耳目所接的自然景物，如‘云山已发兴’、‘兴与烟霞会’、‘发兴在林泉’、‘山林引兴长’、‘在野兴情深’等等；二是家国人事沧桑之感，逢此发‘兴’则有沉郁之情难以宽解，或说‘平生江海兴，遭乱身局促’，或说‘时清非造次，兴尽却萧条’，或说‘年侵频怅望，兴远一萧疏’。”^①

唐末司空图提出了“思与境偕”的创作原则。“思”主要指诗人长期积蓄的审美感情，“境”则指触发诗人灵感的外在事物，包括人文风景和自然风景。诗人在体验自然山水和社会生活时，与对象交融、交流，“情往似赠，兴来如答”，“情随文生”，“漫然成篇”，其本质近于比兴的“兴”，而与“兴会”更为一致。它所标示的是一种不可阻遏的创作意兴，是灵感的飙举和突发，是“观古今于须臾，抚四海于一瞬”的从外物获得感

① 陈良运《中国诗学批评史》第243—244页，江西人民出版社，1995年7月。

发的心态。如南宋四大家之一的杨万里《答建康府大军库监门徐达书》所说：“我初无意于作是诗，而是物是事适然触乎我，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。”这种创作意兴注重对事物的“直接处理”，注重表达“时空不受限制的自由的感受”，有助于诗人表现出神韵天然的“物境”，有助于形成情景交融的意境。有时，语言本身也会激发出新的意象。徐渭《奉师季先生书》说：“诗之‘兴’体，起句绝无意味，自古乐府亦已然。乐府盖取民俗之谣，正与古国风一类。今之南北东西虽殊方，而妇女、儿童、耕夫、舟子、塞曲、征吟、市歌、巷引，若所谓《竹枝词》，无不皆然。此真天机自动，触物发声，以启其下段欲写之情，默会亦自有妙处，决不可以意义说者。”（谢榛《四溟诗话》卷四记他“一夕，读《道德经》：‘大巧若拙’。巧拙二字，触其心思，遂成《自拙叹》，”这是语言触发诗兴的具体例证。）从触物起情的角度谈“兴”，确实把握住了诗歌创作中“触先”“感随”而“诗出”的特征。

中国古典诗学中有“辞不尽意”、“意在言外”、“只可意会，不可言传”等等说法。这里的“意”，不是与逻辑思维联系在一起的“意义”，而是富于情绪色彩的“意绪”。诗人的意绪，尤其是那些源于自由感觉的“意绪”，如弥漫的烟雾，如“梅子黄时雨”，要加以清晰的界定和阐释是困难的，甚至是不可能的。我们要完整地传达这种意绪，就应尽量避免涉于理路，就应尽量向读者提供含蕴丰富的意境，“排除思想分析而直入世界内部的特征”。由此出发，格调派提出了一个新的见解，即诗的表达不必“太切”，因为“太切”就意味着作家有明晰的“意图”。谢榛《四溟诗话》说：

诗不可太切，太切则流于宋矣。（卷二）

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）

王世贞《艺苑卮言》卷四说：

严（羽）又云：“诗不必太切。”予初疑此言，及读于瞻诗，如“诗人老去”“孟嘉醉酒”各二联，方知严语之当。又近一老儒尝咏道士号一鹤者云：“赤壁横江过，青城被箭归。”使事非不极亲切，而味之殆如嚼蜡耳。

胡应麟《诗薮》内编卷五说：

苏长公诗无所解，独二语绝得三昧，曰：“作诗必此诗，定知非诗人。”盖诗惟咏物不可汗漫，至于登临、燕集、寄忆、赠送，惟以神韵为主，使句格可传，乃为上乘。今于登临则必名其泉石，燕集则必纪其园林，寄赠则必传其姓氏，真所谓田庄牙人、点鬼簿、粘皮骨者，汉、唐人何尝如此？最诗家下乘小道。即一二大家有之，亦偶然耳，可为法乎！

“清晖能娱人，游子澹忘归”，凡登览皆可用。“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”，凡燕集皆可书。“海日生残夜，江春入旧年”，北固之名奚与？“天阙象纬逼，云卧衣裳冷”，奉先之义奚存？而皆妙绝千古，则诗之所尚可知。今题金山而必曰金玉之金，咏赤城而必云赤白之赤，皆逐末忘本之过也。……工而不切，何害其工？切而不工，何取于切？余夙持此论，俟大雅折衷之。

杜题柏：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。”说者谓太细长，诚细长也，如句格之壮何！题竹：“雨洗娟娟净，风吹细细香。”说者谓竹无香，诚无香也，如风调之美何！宋人《咏蟹》：“满腹红膏肥似髓，贮盘青壳大于杯。”《荔枝》：“甘露落来鸡子大，晓风吹作水晶团。”非不酷肖，毕竟妍丑何如？诗固有以切工者，不伤格，不贬

调，乃可。

提倡诗的创作不以“切”为宗旨，这在理论上是引人注目的建树。传统诗学的抒情原则强调：诗歌是诗人思想感情的流露，表达，或形象的写照；诗是感情的倾诉。或者换一个说法，艺术作品实质上是把内在的变成外在的，是在感情冲动下发生的一种创造过程的结果，它同时体现了诗人的知觉、思想和感情。所以诗的渊源和题材，是诗人自己的精神素质和内心活动；如果外部世界的某些方面，在诗人的感情和内心活动作用下，从事物转化成诗，那么它们也能成为诗的源泉和题材。由这一理论产生的评价诗歌成败的标准是：作品的感情真诚吗？它是有感而发的吗？它与诗人在写作时的意图、感情和真实的思想状态相符吗？这种传统的抒情原则在中国古代诗学中一直居于主导地位。但是，实际上，许多伟大的诗并未直接抒发某种感情，而完全是表达感觉。诗人的心灵宛如贮藏器，它收藏着许多感觉、词句、意象，搁在那儿，一旦机遇到来，就富于魅力地表现出来。诗人的天职不是寻求新的感情，而是表现他那独特的与寻常感情相关的感觉、印象和经验。中国古典诗中，这一类例证俯拾即是，因为中国古典诗本以印象呈示为主，避免给读者太确切太清晰的效果。比如“落花人独立，微雨燕双飞”，如果解读成“落花里有一个人独立着，微雨里有成双的燕子在飞”，或再简化些如“有人独立在落花里，有燕子双飞在微雨中”，这样确切的阐释，我们总觉不太恰当，感到损失了许多东西。原因何在呢？叶维廉《中国古典诗中的传释活动》一文的回答是：“在文言的句法里，景物自现，在我们眼前演出，清澈、玲珑、活跃、简洁，合乎真实世界里我们可以进出的空间。白话式的解读里（英译亦多如此），戏剧演出没有了，景物的自主独立性和客观性受到侵扰，因为多了个突出的解说者在那里指点、说明‘落花“里”“有”人’……”确实，感觉中的时间、空间、人物、背景、因果是浑然一体的，

过于准确的定位、定义反而破坏了感觉的完整性。谢榛深明此理，他在《四溟诗话》卷一举例说：“刘禹锡《怀古》诗曰：

‘旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。’或易之曰：‘王谢堂前燕，今飞百姓家。’此作不伤气格。予拟之曰：‘王谢豪华春草里，堂前燕子落谁家？’此非奇语，只是讲得不细。”“僧处默《胜果寺》诗：‘到江吴地尽，隔岸越山多。’陈后山炼成一句：‘吴越到江分。’或谓简妙胜默作。此‘到’字未稳，若更为‘吴越一江分’，天然之句也。”所谓“讲得不细”，所谓“天然之句”，都意在保持感觉的浑然状况。“不切”论源于对感觉的尊重。“不切”有助于原生态感觉的呈现。

谢榛、王世贞、胡应麟主张诗不必太着题、不必太逼真，其论述还涉及到如何处理形神的关系。“形神”原为老庄哲学概念，始见于《庄子·知北游》：“精神生于道，形本生于精。”意在强调“神”对“形”的主宰作用，“形残”并不妨碍“神全”。尔后《荀子·天论》提出“形具而神生”，试图辩证地把握形神关系。西汉刘安在《淮南子》中提出“神贵于形”，“神制则形从，形胜则神穷”，突出“神”的“君形”地位。魏晋间，此说被用来品评人物，并进而品评绘画，其中，以东晋画家顾恺之的“传神写照”说最为著名。据《世说新语·巧艺》记载：

顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故。顾曰：“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。”

顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：“裴楷隽朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”

顾长康画谢幼舆在岩石里，人问其所以，顾云：“谢云：‘一丘一壑，自谓过之。’此子宜置丘壑中。”

传神是魏晋时代的一个重要艺术目标，而达到传神的途径有

二：一是“略其玄黄，取其隽逸”，在写实的前提下传达出对象之“神”；二是采用顾长康(顾恺之)式的非写实的变形手法。在裴叔则的面颊上添上三根毫毛以表现他的识力，把谢幼舆画在岩石中以显示他在山水之间自得其乐的神情，都旨在确立“神”对“形”的主宰权或优势地位，都属于变形。

近几十年来，流行的观点认为，顾恺之是“以形写神”的神形兼备说的倡导者，这是误解。误解者所依据的乃顾恺之《魏晋胜流画赞》中的一段话：

凡生人无有手揖眼视，而前无所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。

其中“以形写神而空其实对”一句，许多人作了如下理解：画家的目标是“以形写神”，可是如果所画的人“空其实对”，就不能传神。但这样理解与顾恺之原意不符。“顾恺之在这里并不肯定‘以形写神’。这句话意思是说，如果画家仅仅抓住所画的人的形体来写神，而所画的人却‘空其实对’，那么就不可能达到传神的目的。”从后面的“一象之明昧，不若悟对之通神”一句，以及他的“四体妍蚩本无关于妙处”的话来看，“顾恺之要求‘传神’，但他认为四体之‘形’对于传神并不重要。汤用彤曾指出：‘数年不点目睛，具见传神之难也。四体妍蚩，无关妙处，则以示形体之无足轻重也’”。顾恺之以后，一直到清代，画家和画论家在引述、发挥顾恺之的美学思想时，都只提‘传神写照’或‘传神’，从不提‘以形写神’。这也可说明，在中国绘画史上，人们并不认为‘以形写神’是顾恺之的主张。”^①

在形神关系上，中国古代诗论和古代画论一样，也长期显示

① 叶朗《中国美学史大纲》第201页，上海人民出版社，1985年11月。



出视“形”为无足轻重的倾向。一系列相互融贯、相互沟通的说法，如：“赋诗必此诗，定知非诗人”（苏轼《书鄮陵王主簿所画折枝二首》）；“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画”（欧阳修《盘车图》）；“咏物诗不待分明说尽，只仿佛形容，便见妙处”（魏庆之《诗人玉屑》卷六）。虽措辞略异，但有一个共同的立足点：“神”是第一位的，必须生动地传达出来；“形”是从属于“神”的，是否准确地加以刻画无关紧要。^①作者应疏略外在写实的若干细节而捕捉对象的气象、神韵。

在抽象的讨论之余，我们还想谈一个具体的例证，以便进一步理解诗不必太著题、不必太逼真的命题。唐代张继有一首流传极广的《枫桥夜泊》诗：

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

枫桥在江苏省苏州市阊门外十里枫桥镇。桥南面不远即六朝古刹寒山寺。第一句是整首诗展开的时空背景。月落，乌啼，霜满天。三个并列的意象，渲染出迷濛的夜景，使读者不知不觉沉浸在一片清寒逼人的无边夜气之中。紧接着，江中的点点渔火浮现出来，画面顿时显得活动起来。然后由景入情，淡抹出主人公置身于这种氛围中的情怀。后两句是全诗的重心，集中描写“夜半钟声”，透过听觉形象表现作者此时的感受，千百年来为人们所激赏不已。张继此诗一出，枫桥和寒山寺亦随之不朽，此后“南北客经由，未有不憩此桥而题咏者”^②。

但“夜半钟声”的细节真实问题却曾引起反复不已的争论。

① 当然，这里仍然存在一个“度”的问题，不妨看一则笑话。宋范正敏《遁斋闲览·滑稽》“作诗图对偶亲切”：“魏达可朝奉，喜为谑谈，尝云：‘李廷彦献百韵诗于上官，其间有句云：‘舍弟江南歿，家兄塞北亡。’上官慨然哀之曰：‘不意君家凶祸重并如是！’廷彦遽起自解曰：‘实无此事，只图对属亲切耳。’”

② 范成大《吴郡志》。



陆游《老学庵笔记》卷十云：

张继《枫桥夜泊》诗云：“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”欧阳公嘲之云：“句则佳矣，其如夜半不是打钟时。”后人又谓惟苏州有半夜钟，皆非也。按于邨《囊中即事》诗云：“远钟来半夜，明月入千家。”皇甫冉《秋夜宿会稽严维宅》诗云：“秋深临水月，夜半隔山钟。”此岂亦苏州诗耶？恐唐时僧寺，自有夜半钟也。京都街鼓今尚废，后生读唐诗文及街鼓者，往往茫然不能知，况僧寺夜半钟乎？

或以为实有“夜半钟声”，或以为“夜半不是打钟时”，都是以是否合乎日常生活的事实作为论诗依据。而纪晓岚读《枫桥夜泊》，却不管是否实有“夜半钟声”，只就诗的机杼着眼。语见《阅微草堂笔记》卷十一：

杜甫诗曰：“巴童浑不寝，夜半有行舟。”张继诗曰：

“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”均从对面落笔，以半夜得闻，写出未睡，非咏巴童舟、寒山寺钟也。

确实，诗的核心是透过夜半不眠来表现作者的旅愁，故是否实有钟声是无关宏旨的。长期执教于武汉大学刘永济先生说过：

“此诗所写枫桥泊舟一夜之景，诗中除所见、所闻外，只一愁字透露心情。半夜钟声，非有旅愁者未必便能听到。后人纷纷辩半夜有无钟声，殊觉可笑。”^①与纪晓岚所说，若合符节。

明代冯梦龙《广笑府》卷一《赋诗》嘲笑人写诗太“实”，饶有趣味，有助于我们的讨论。苏州某人有两个女婿：长秀才，次书手。秀才经常鄙薄书手，说他“不文”。书手不服，请比试一番。岳父指庭前山茶为题，书手咏道：“据看庭前一树茶，如何违限不开花？信牌即仰东风去，火速明朝便发芽。”岳父道：“诗非不通，但纯是衙门气。”再命咏月，书手道：“领甚公文

① 《唐人绝句精华》（刘永济选释）第91页，人民文学出版社，1981年9月。

离海角?奉何信票到天涯?私度关津犹可恕,不合夤夜入人家。”岳父大笑道:“你大姨夫亦有此诗,何不学他?”书手请岳父朗诵,第一句是:“清光一片照姑苏。”书手听了,大叫道:“这句不对,难道月亮只照姑苏吗?应该说‘照姑苏等处’。”书手拘于日常生活的情理,如此写诗、评诗,当然会闹出笑话。由此推论,纠缠于是否实有钟声,亦属不明智之举。

从对张继《枫桥夜泊》诗的阐释,我们可以得到一个结论:为了获致某种韵味,诗应该或可以摆脱事实对他的束缚。如胡应麟《诗薮》外编卷四所说:“张继‘夜半钟声到客船’,谈者纷纷,皆为昔人愚弄。诗流借景立言,唯在声律之调,兴象之合,区区事实,彼岂暇计。无论夜半是非,即钟声闻否,未可知也。”或如谢肇淛《小草斋诗话》所说:“‘夜半钟声到客船’,钟似太早矣。‘惊涛溅佛身’,寺似太低矣。‘黑云压城城欲摧,甲光向日金鳞开’,阴晴似太速矣。‘马汗冻成霜,’寒燠似相背矣。然于佳句毫无损也。诗家三昧,正在此中见解。譬如摘雪中芭蕉以病摩诘之画,摘点画之讹以病右军之书,非不确,如画法书法不是在何!”中国的文人画努力达到忽略外在细节写实而捕捉事物气象、神韵的境界,同样,中国的相当一部分诗人和诗论家也追求和认可这样的境界。情感价值的重要性超过了观感价值。心灵认可的“虚而不伪”的真实才是诗意义上的真实。

四、风致与神韵

反对过分拘谨于命意,提倡触景生情,讲求气象、韵味而不主张“逼真”,这些都潜在地孕育了注重风致的审美趣味。明代中后期,“风致”的使用频率颇高,如谢榛《四溟诗话》:

卢仝曰：“相思一夜梅花发，忽到窗前疑是君。”孙太初曰：“夜来梦到西湖路，白石滩头鹤是君。”此从玉川变化，亦有风致。（卷二）

曹唐《拟汉武帝忆李夫人》诗曰：“白玉帐寒鸳梦绝，紫阳宫远雁书稀。”全篇秾丽，其风致可想。（卷四）

上党李之茂，工举子业，亦能诗。元日过柏墩僧舍，因忆予有作云：“索作无岁事，骑马入禅林。胜地堪逸俗，名香可净心。偶思灵运句，暂与惠休吟。庭树来山鸟，当春多好音。”《雪中再过僧舍少憩》云：“俗累便幽寂，禅房喜再临。午斋经罢熟，积雪梦回深。四野偏同色，纤尘不染心。冲寒有余兴，犹胜访山阴。”此二作宛有刘随州风致，而细润过之。（卷四）

胡应麟《诗薮》亦经常使用“风致”一词：

崔曙“汉文皇帝有高台，此日登临曙色开”，老杜“野老篱前江岸回，柴门不正逐江开”，“白帝城中云出门，白帝城下雨翻盆”，“青娥皓齿在楼船，横笛短箫悲远天”，“霜黄碧梧白鹤栖，城上击柝复乌啼”，岑参“满树枇杷冬著花，老僧相见具袈裟”，李颀“新加大邑绶仍黄，近与单车去洛阳”，刘长卿“若为天畔独归秦，对水看山欲暮春”，郎士元“石林精舍虎溪东，夜扣禅扉谒远公”，杜牧“江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微”，虽意稍疏野，亦自一种风致。（内编卷五）

北齐文士，著者三人：邢劭、魏收、祖珽。珽凶恶污贱，为古今词人之冠，收亦亚焉。其才实有可观，《挟瑟歌》云：“春风宛转入曲房，兼送小苑百花香。白马金鞍去未返，银装玉筋下成行。”无论格调为唐七言绝开山祖，其风致亦不减太白、龙标。但音节未尽谐，盖时代然也。（杂编卷三）

所谓“风致”，指的是作品的韵味。唐末司空图撰述《诗品》，首重雄浑、冲淡二品，冲淡又为重中之重。他对“冲淡”的界定是：

素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美日载归。遇之匪深，即之愈稀。脱有形似，握手已违。

司空图用了“独鹤与飞”，惠风在衣，“阅音修篁”等比喻：鹤本淡逸之品，而又独飞，那么与之俱者，其气象也可以仿佛了；春风冲和淡荡，在可感与不可感之间，只觉襟袖飘扬，通体舒适；长竹微动，其声清和，一声两声，遇之于有意无意之间，神与音会，不禁悠然产生与之同往之念。司空图说得神秘深奥，其实他描绘的是对韵味的感受。风格冲淡的作品，其美感魅力的主要来源即是韵味。风致如孤鹤独飞一般悠然容与，如和风拂衣一般冲和淡荡，如长竹微动一般清越幽静，这还不富于韵味吗？

司空图对“雄浑”也是重视的。但要指出，他意念中的“雄浑”与“冲淡”应融合而不应分离。所谓“返虚入浑”，也就是既有“具备万物，横绝太空”之妙，又吐属自然，不露经营的痕迹，因而韵味悠长。雄浑而兼具悠长的韵味，其境界颇近于钱钟书所说的“长篇之有神韵”，如“高岸深谷之能微远”。^①

继司空图之后，严羽系统地表达了他对风致的向慕之情。严羽是“兴趣”说的提倡者。但他的“兴趣”说，以“兴”为主以“趣”为次，与晚明的“兴趣”说以“趣”为主以“兴”为次有别。前者偏于客观形象的神韵悠然，后者偏于主观个性的恣肆解脱。严羽重“兴”，故强调羚羊挂角，强调风神悠远，尽管他在风格上同时推崇“优游不迫”与“沉着痛快”——“优游不迫”偏于“冲淡”，“沉着痛快”偏于“雄浑”。

元末明初，诗坛的宗唐风气甚盛，但并未将唐诗的风格限定

① 钱钟书《谈艺录》第200页，中华书局，1984年9月

在雄浑壮阔的路数之内，相反，倒是王、孟、韦、柳的诗风备受推重。王行(1331—1395)在《柔立斋集序》中说：“朱子教人为诗须先学韦柳，柳固不足以尽诗之妙，然由是而往，虽求至于三百十一篇，亦犹洒扫应对求造乎圣贤之域。……元人为诗独尚七言近体，迹其所由，盖元裕之倡之于先，赵子昂和之于后，传相习染，遂成一代之风焉。……今复之此编绝无此体，予试问之，曰：‘以其非古也。’呜呼，复之之于诗，其能谨其始乎！”元好问的近体诗，“声调茂越，气色苍浑，惜往往慢肤松肌，大而无当，似打官话，似作台步；粉本英雄，斯类优孟衣冠”^①。有鉴于此，故王行倡导多写风格淡雅的古诗。高棅是偏重近体的，他编《唐诗品汇》，以李白为正宗，以杜甫为大家，对“杜样”敬慕之意不浅。但他并不因此而鄙薄王、孟、储、刘、钱、韦。其中，王维、孟浩然被推为正宗，刘长卿、钱起、韦应物被不拘世次地列为名家。作品的人选数量也多，孟浩然 87 首，王维 177 首，储光羲 84 首，刘长卿 167 首，钱起 148 首，韦应物 144 首。这表明，高棅对王、孟、韦等人的恬淡闲适的风格怀有偏爱。

陈献章(1428—1500)是明代较早讨论“风韵”的学者。其《与汪提举》云：“大抵论诗当论性情，论性情先论风韵，无风韵则无诗矣。今之言诗者异于是，篇章成即谓之诗，风韵不知，甚可笑也。性情好，风韵自好；性情不真，亦难强说。”陈献章是理学家。一个理学家来谈“风韵”，似乎令人感到奇怪，却是一个存在过的事实。李东阳《麓堂诗话》说：“陈白沙诗，极有声韵。《崖山大忠祠》曰：‘天王舟楫浮南海，大将旌旗仆北风。世乱英雄终死国，时来竖子亦成功。身为左衽皆刘豫，志复中原有谢公。人众胜天非一日，西湖云掩岳王宫。’和者皆不及。余诗亦有风致，但所刻净稿者未之择耳。”杨慎《升庵诗

^① 钱钟书《谈艺录》第 172 页，中华书局，1984 年 9 月。



话》卷七说：“白沙之诗，五言冲淡，有陶靖节遗意，然赏者少。徒见其七言近体，效简斋、康节之渣滓，至于筋斗、样子、打乖、个里，如禅家呵佛骂祖之语，殆是《传灯录》偈子，非诗也。若其占诗之美，何可掩哉？然谬解者，篇篇皆附于心学性理，则是痴人说梦矣。”王世贞《艺苑卮言》卷六说：“讲学者动以词藻为雕搜之技，工文者则举拙语为谈笑之资，若枘凿不相入，无论也。七言最不易工，吾姑举诸公数联。”下举陈白沙诗“竹林背水题将遍，石笋穿沙坐欲平”，“出墙老竹青千个，泛浦春鸥白一双”，“时时竹几眠看客，处处桃符似写入”，“竹径傍通沽酒寺，桃花乱点钓鱼船”，皆风致盎然。《四库全书总目提要》说：“其诗文偶然有合，或高妙不可思议；偶然率意，或粗野不可向迹。王世贞集中，有《书白沙集后》曰：‘公甫诗不人法，文不人体，又皆不入题，而其妙处有超出法与体与题之外者。’可谓兼尽其短长。”陈白沙的诗，包含两类主要的诗境。一类是理学诗，如禅宗偈语，难以卒读；一类是以风致见长的诗，宛有陶渊明遗意，清代神韵派诗人王士禛的作品颇有与之相似之处。

继陈献章之后，李东阳对源于“淡”的风致的偏爱，甚至比严羽表达得还要明确些。他在《麓堂诗话》中说：

诗贵意，意贵远不贵近，贵淡不贵浓。浓而近者易识，淡而远者难知。如杜子美“钩帘宿鹭起，丸药流莺啼”，“不通姓字粗豪甚，指点银瓶索酒尝”，“衔泥点浣琴书内，更接飞虫打着人”，李太白“桃花流水杳然去，别有天地非人间”，王摩诘“返景入深林，复照莓苔上”，皆淡而愈浓，近而愈远，可与知者道，难与俗人言。王介甫得之，曰：

“坐看苍苔色，欲上人衣来。”虞伯生得之，曰：“不及清江转柁鼓，洗盏船头沙鸟鸣。”曰：“绣帘美人时共看，阶前青草落花多。”杨廉夫得之，曰：“南高峰云北高雨，云雨相随恼杀侬。”可谓闭户造车，出门合辙者矣。

唐诗李杜之外，孟浩然、王摩诘足称大家。王诗丰缛而不华靡，孟却专心古澹，而悠远深厚，自无寒俭枯瘠之病。由此言之，则孟为尤胜。储光羲有孟之古而深远不及岑参，有王之缛而又以华靡掩之。故杜子美称“吾怜孟浩然”，称“高人王右丞”，而不及储岑，有以也夫。

李东阳称李白、杜甫为大家，这不过是对一个传统说法表示附议，没有什么特别的意义。值得注意的倒是，他居然视孟浩然、王维为大家。这是需要勇气的。因为，据中国文学批评史看来，李白、杜甫堪称大家，而孟浩然、王维仅为名家。视孟浩然、王维为大家，这是对古典诗学传统的颠覆。并且，他对孟、王的赞许，集中在“古澹”与“悠远深厚”，正是严羽所谓“优游不迫”。他所举的那些诗例，也大体属于写景之作。

从王行到李东阳，明初的著名诗人和诗论家常对恬淡闲适的风格表示好感，这有两方面的原因。一、时代的原因。元末明初，士大夫崇尚隐逸、山水田园诗派因其隐逸品格而受钟爱是合情合理的。二、地域的原因。王行、高棅、陈献章、李东阳等均为南方人。江南文风之盛，自元末已然。清赵翼《廿二史札记》卷三十《元季风雅相尚》曾注意到这一现象：

元季士大夫好以文墨相尚，每岁必联诗社，四方名士毕集，宴赏穷日夜，诗胜者辄有厚赠。饶介为淮南行省参政，豪于诗，自号醉樵。尝大集诸名士，赋《醉樵歌》，张简诗第一，赠黄金一饼；高启次之，得白金三斤；杨基又次之，犹赠白金一镒。（见《明史文苑传》）然此犹仕宦者之提倡也。贯酸斋工诗文，所至士大夫从之若云，得其片言尺牍，如获拱璧。（《元史·小云石海涯传》）浦江吴氏，结月泉社，聘谢翱为考官，《春日田园杂兴》题，取罗公福为首。（见《怀麓堂诗话》）松江吕璜溪，尝走金帛，聘四方能诗之士，请杨铁崖为主考，第其甲乙，厚有赠遗，一时文人毕

至，倾动三吴。（见《四友斋丛说》）又顾仲瑛玉山草堂，杨廉夫、柯九思、倪云镇、张伯雨、于彦成诸人尝寓其家，流连觞咏，声光映蔽江表。（见《元诗选》）此皆林下之人，扬风扞雅，而声气所届，希风附响者，如恐不及。其他以名园、别墅、书画、古玩相尚者，更不一而足。如倪元镇之清闷阁，杨竹西之不碍云山楼，花木竹石，图书彝鼎，擅名江南，至今犹有艳称之者。独怪有元之世，文学甚轻，当时有“九儒十丐”之谣，科举亦屡兴屡废，宜乎风雅之事弃如弁髦，乃缙绅之徒风流相尚如此。盖自南宋遗民故老，相与唱叹于荒江寂寞之滨，流风馥韵，久而弗替，遂成风会，固不系于朝廷令甲之轻重也欤？

赵翼所举的这些例证，大体限于江南的范围之内，这表明，较之北方，南方的传统文化氛围要浓郁得多。时至明初，依然如此。明初的诗坛名家，大都出于南方，尤以吴中为首选。刘基被称为越派领袖，高启则为吴中四杰之冠。这些南方诗人中，具有隐逸倾向的不在少数，如高启。其《缶鸣集》自序称：“古人之于诗不专意而为之也，国风之作，发于性情之不能已，岂以为务哉？后世始有名家者。一事于此而不他，疲殫心神，搜刮万象，以求工于言语之间，有所得意则歌吟蹈舞，举世之可乐者不足以易之，深嗜笃好，虽以之取祸，身罹困逐而不忍废，谓之惑非欤？余不幸而少有是好，含毫伸牍，吟声咿唔不绝于口吻。或视为废事而丧志，然独念才疏力薄，既进不能有为于当时，退不能服勤于畎亩，与其嗜世之未利，汲汲者争骛于形势之途，顾独事此，岂不亦少愈哉！遂为之不置。”不期于用世，而以诗文自娱，这不是隐逸倾向又是什么呢？李东阳等人自然不是隐士，但一种审美趣味形成之后，往往有其超越于实际人生的生命力，陈献章、李东阳沿着这一趣味的惯性继续推进，并对神韵、风致更为钟情。自然，这仍与他们身为南方诗人有关。

弘治、正德年间，诗坛出现了一个重大变化：北方崛起了一批年轻诗人，如以李梦阳为首的开封作家群，以康海、王九思为主的关中作家群。南北文化的差异是客观存在的。李梦阳等人则有意识地使这一差异理论化、体系化，使之更鲜明地呈现于世人之前。为此，他们向茶陵派发起了挑战。曾有人对此疑惑不解：前七子也和李东阳一样同属尊唐派，犯得着如此大动干戈吗？其实，二者的宗唐，区别甚大。李东阳对王、孟一脉怀有执着的好感，李梦阳却只认可“雄阔高浑、实大声弘”的杜诗，即胡纘宗（1480—1560）《西玄诗集序》所谓“弘治间李按察梦阳谓诗必宗少陵”，追求“伟丽”、追求“激楚苍茫之致”，并指斥李东阳诗风“软靡”。李梦阳的“诗必盛唐”，对风格有种种限制，甚至连何景明的“俊逸”也在排斥之列。他的理由是，何景明的创作与元人相近，“似秀峻而实浅俗”。（李梦阳作为北方诗人的特征，晚明赵南星在《苏子哲诗序》中有过论述，其言曰：“北方之人率不为诗，其为之者多成。何也？北方之人，性朴而气劲，朴故其词质，直写其志意，劲故其中之所存勃勃欲吐，不能自隐。诵之者可以知其人品与土俗，故北方之人其性近于诗。……夫诗以道性情，犹镜以照面目，假令以镜为不美，而饰以金玉珠玑，则不可以见面目。求诗之美而骋博斗异，过于涂饰则不可以见性情。故诗自古至唐而止，宋人无诗，至我朝李献吉而有诗，献吉之后复无诗，以其涂饰之过也。”赵南星是将李梦阳作为典型的北方诗人看待的。）

李梦阳等人对王孟诗的不满，还因为在李梦阳看来，它遮蔽了现实生活的种种疮痍。人们常替隐逸诗辩护，因为它表达了一种信念，表达了对与秽浊的现实相对照、相抗衡的美好世界的向往。这是通过艺术而传达出的理想化精神。但从另一个角度看，对一个理想境界的梦想不过是美好的虚构，隐逸的世界过于狭窄，不能成为理想的适当象征。我们的心灵是应该返回自然的，



但不是在虚幻中返回。诗中的澄明之境激发不了我们的热情、激情和生命力。而生命力(一种慷慨多气的生命力)却是李梦阳等所心仪和向往的。他力倡学习杜甫,旨趣之一便是效法杜甫忧国伤时的精神。其创作表明,他在这方面是取得了几分成就的。比如其《士兵行》,陈田《明诗纪事》丁签卷一引《国史唯疑》说:

“江西苦调到狼兵,掠卖子女。其总兵张勇以童男女各二人,送费文宪家。费发愤书闻,请严禁。诵李梦阳《士兵行》诸篇,情状可见。”沈德潜《明诗别裁集》亦评曰:“杨用修云:只以谣谚近语入诗史,而古不可及。”“归结正论,少陵亦云‘此辈少为贵’也。”又如《玄明宫行》。据陈田《明诗纪事》丁签引《名山藏》:“司礼监刘瑾,请地数百顷,费数十巨万,作玄明宫朝阳门内,以祝上厘。复请猫竹厂地五十馀顷,毁民居千九百馀家,掘人家二千五百馀。筑室僦民,听其宿娼卖酒,日供瞻玄明宫香火。”刘瑾筑玄明宫,在当时是一件大事。李梦阳《玄明宫行》写武宗宠信宦官,虚耗国库,大兴土木,足补史阙。晚明冯梦祯(1548—1605)在《重刻空同先生集序》中称道李梦阳说:

“夫诗道至今日卑甚矣,间巷小人,艳一青衿不得,即摇笔学为诗,游大人以媒食;士大夫或不得意于名场,而后染指焉。以其灰冷无用之精神,问津万里之途,安能运到?诗道安得不卑?其间非无有志缙绅与独行布衣,锐志以为诗者,而患无命世作者如空同先生其人以鼓倡之,业衰于寡助,精靡于众咻,此又不可凡之数也。……就先生诗而评之:五七言律与七言歌行最称擅长,盖先生所深嗜而冥契者杜陵,故得其神理而面目随之,实非有意模拟,如宋人生吞活剥之说也。……其文熔精两汉而杂出之,藻不伤琢,真不涉俚,庶几称盛世之文哉!先生所为诗若文者,又有本焉,先生生熙治盛时,禀精既厚,而其立朝骨鲠,抗疏折时贵,几陷九死不顾。官仅至藩臬,卒以忤时退。其美风劲节,皎皎在人耳目。”冯梦祯从两个方面肯定了李梦阳的学杜:一、与

杜诗神理相契，未存有意模拟之心；二、立朝骨鲠、高风亮节。这当然也是与杜甫人格相比照而言的。

这样看来，李梦阳的学杜自有其合理性。不过，前七子所处的时代毕竟和杜甫的时代不同，这样，他们的“陈时事”的“忧君爱国”之情，就显得有些文不对题，矫揉造作。王文禄《诗的》说：“杜诗意在前，诗在后，故能感动人。今人诗在前，意在后，不能感动人。盖杜遭乱，以诗遣兴，不专在诗，所以叙事、点景、论心，各各皆真，诵之如见当时气象。故称诗史。今人专意作诗，则惟求工于言，非真诗也。”袁宏道《显灵宫集诸公以城市山林为韵》之二甚至说：“自从老杜得诗名，忧君爱国成儿戏。”谢肇淛《小草斋诗话》也说：“本朝诗林鸿、高启尚矣。”“献吉继之，几于活剥少陵，高处自不可掩，而效顰之过，亦时令人呕秽。”而当李梦阳要使他的声音成为整个诗坛的声音时，其弊端就更为明显了。

当然，李梦阳的声音并没有成为整个诗坛的声音。用一种风格去规范所有的作者，这在理论和实践上都不合理。七子内部，意见就不统一。何景明《与李空同论诗书》雄辩地指出：“体物杂撰，言辞各殊，君子不例而同之也，取其善焉已尔。故曹、刘、阮、陆，下及李、杜，异曲同工，各擅其时，并称能言。何也？辞有高下，皆能拟议以成其变化也。若必例其同曲，夫然后取，则既主曹、刘、阮、陆矣，李杜即不得更登诗坛，何以谓千载独步也？”他还在《明月篇序》中批评杜诗“博涉事故”，以说理叙事为能。王廷相、郑善夫等也直言不讳地非议杜诗，如王廷相《与郭价夫学士论诗书》：“若夫子美《北征》之篇……漫敷繁叙，填事委实，言多趁帖，情出附赘，此则诗人之变体，骚坛之旁轨也。”所以，即使是在李梦阳、李攀龙相继领袖诗坛的时期，仍有人创作以优游不迫见长的诗，如徐祯卿、高叔嗣。南京作家顾璘，亦以风神情调的俊爽流丽著称。从诗坛的宏观格局



来看，这可视为对李梦阳、李攀龙诗风的补充。

较早从理论上批评前七子的是杨慎(1488—1559)。他比何景明只小五岁，可以算是前七子的同时代人。杨慎锋芒所向，直指七子派因一味学杜而造成的雷同剿袭局面，坦率表达了“谓近日诗胜国初，吾不信也”的看法。他在《升庵诗话》中说：“近日诗流，试举其一二：不曰莺啼，而乃曰莺呼；不曰猿啸，而曰猿唳。……本不用兵，而曰戎马豺虎；本不年迈，而曰白发衰迟；未有兴亡之感，而曰麋鹿姑苏；寄云南官府，而曰百粤伏波。试问之，曰：‘不如此不似杜。’是可笑也。此皆近日号为作手，遍刻广传者。后生效之，益趋益下矣。谓近日诗胜国初，吾不信也。”“本朝之诗，洪武初高季迪、袁可潜一变元风，首开大雅，卓乎冠矣。……近日好高论者曰沿习元体，其失也瞽。又曰国初无诗，其失也聋。一代之文，曷可诬哉！……至李何二子一出，变而学杜，壮乎伟矣。然正变云扰而剽袭雷同，比兴渐微而风骚稍远。”杨慎批评学杜之弊而认同国初之诗，表示了对多样化风格的期许。他本人的创作，由初唐上溯六朝汉魏，以博雅宏丽见称。虽然与王、孟一脉无甚瓜葛，但却提示了在杜诗之外另辟蹊径的可能。

李开先对前七子的批评更具理论家的风范。他不满足于李梦阳、何景明创作风格的片面性，在《中麓山人咏雪诗序》中以温和的口吻指出：“我朝自诗道盛后，论之何大复、李空同，尊尚李、杜，辞雄调古，有功于诗不小。然俊逸、粗豪，无沉着冲淡意味，识者谓一失之方，一失之亢。”倡导“冲淡”，这是可以与“神韵”沟通的。李开先对一味“豪放”的不满在《海岱诗集序》中也有表达：“世之为诗有二：尚六朝者失之纤靡，尚李杜者失之豪放，然亦以时代南北分焉。成化以前，及南人纤靡之失也；弘治以后，及北人豪放之失也。譬之画家，工笔忌俗软，大笔忌粗荡。古有以禅喻诗者，面画亦有诗理焉。移生动质，变态



无穷，蕴彩含滋，随心写象，纵横神妙，烘染虚明，此画之大致也。诗则尤未易言者。感物造端，因声附气，调逸词雄，情幽兴远，风神气骨，超脱尘凡。非胸中备万物者，不能为诗之方家；而笔端有造化者，始可称画之国工矣。”“成化以前”，指的是台阁体；“弘治以后”，指的是前七子。台阁体仿效六朝，失之于纤靡；前七子尊崇李、杜，失之于豪放。李开先以画喻诗，倡导“感物造端，因声附气，调逸词雄，情幽兴远，风神气骨、超脱尘凡”。他所描绘的，依然是具有“沉着冲淡意味”的诗境。其《市井艳词又序》说得更为明白：“唐人当以王维为首。”“学诗者初则恐其不古，久则恐其不淡”。

后七子健将谢榛也注意到初盛唐诗风的丰富多彩。《四溟诗话》卷三说：“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。”谢榛揭示出初、盛唐诗歌风格的多样性，其实是对前七子领袖的含蓄批评。李梦阳专重豪放，何景明专重俊逸，效法的榜样限于李、杜，这样的一种视角造成了对王、孟等诗人的遮蔽。谢榛《四溟诗话》卷四提出“以奇古为骨，和平为体，兼以初唐、盛唐诸家，合而为一，高其格调，充其气魄，则不失正宗焉”，意在全面把握初、盛唐诗风，让王、孟等诗人浮出水面。故晚明焦竑在《苏叔大集序》中说：“迨弘、德间李、何辈出，力振古风，学七大夫非马记、杜诗不以谈。第传同耳食，作匪神解，甚者粗厉倅缓，叩之而不成声。识者又厌弃之，而冲夷雅澹之音乃稍稍出焉。”

王世懋(1536—1588)少时即大受李攀龙器重，又受其兄王世贞影响，在总的立场上与七子派是一致的。他推崇李、何、李、王，至以之追配杜甫；好辨析体格，如云“作古诗先须辨体”，



“唐人无五言古”；注重时代风格的考察，如云“唐律由初而盛，由盛而中，由中而晚，时代声调故自必不可同”，等等，都表明了他的基本态度。但他对时代风格如盛唐诗的关注并不限于李、杜，而是推广到王、孟等人，他所认可的格调，在豪放、俊逸之外，还容纳了“深情”、“高韵”等范畴，这就与李梦阳、李攀龙不大相同了。他在《艺圃撷馀》中说：

诗有必不能废者。虽众体未备，而独擅一家之长，如孟浩然，洸洸易尽，止以五言隽永，千载并称王孟。

不知诗不惟体，顾取诸情性何如耳。不惟情性之求，而但以新声取异，安知今日不经人道语，不为异日陈陈之粟乎？……作诗道一浅字不得，改道一深字又不得，其妙正在不深不浅、有意无意之间。

大都取法固当上宗，议论亦莫轻道。诗必自运，而后可以辨体。诗必成家，而后可以言格。晚唐诗人，如温庭筠之才、许浑之致，见岂五尺之童下，直风会使然耳。览者悲其衰运可也。故予谓今之作者，但须真才实学，本性求情，且莫理论格调。

绝句之源，出于乐府，贵有风人之致。其声可歌，其趣在有意无意之间，使人莫可捉着。盛唐惟青莲、龙标二家诣极，李更自然，故居王上。晚唐快心露骨，便非本色。议论高处，逗宋诗之径；声调卑处，开大石之门。

这些话都与神韵相关。抒写性情而又“有意无意”、“有风人之致”，这正是难以确指、不可言说的神韵。七子派倡格调说，意在重视盛唐的时代风格。但李、何将盛唐气象局限于李、杜诗风，其外延不免狭窄，当王、孟诗风以及其他风格相继进入诗论家的视野时，格调中理所当然有了神韵的一席之地。神韵并不是作为格调说的对立面出现的，而只是对李、何的片面格调理论的补充。王世懋说“本性求情，且莫理论格调”，意思是要人



摆脱李、何那种习惯思路，勿在格调与声雄调畅的诗风之间划上等号，并非号召人从根本上怀疑和推翻格调说。

面对诗学理论的演变及对多样化风格的呼唤，胡应麟试图建构一个能兼而容之的理论框架。他选择了“神韵”概念作为切入点。《诗薮》中经常使用这一概念，如：

岑调稳于王，才豪于李，而诸作咸出其下，以神韵不及二君故也。（内编卷五）

大率唐人诗主神韵，不主气格，故结句率弱者多。惟老杜不尔，如“醉把茱萸仔细看”之类，极为深厚浑雄。然风格亦与盛唐稍异，间有滥觞宋人者，“出师未捷身先死”之类是也。（内编卷五）

太白五言，如《静夜思》、《玉阶怨》等，妙绝古今，然亦齐、梁体格。他作视七言绝句，觉神韵小减，缘句短，逸气未舒耳。（内编卷六）

北朝句如“芙蓉露下落，杨柳月中疏”，较谢“池塘春草”，天然不及而神韵有馀。（外编卷二）

诗之筋骨，犹木之根干也；肌肉，犹枝叶也；色泽神韵，犹花蕊也。筋骨立于中，肌肉荣于外，色泽神韵充溢其间，而后诗之美善备。犹木之根干苍然，枝叶蔚然，花蕊烂然，而后木之生意完。斯义也，盛唐诸子庶几近之。宋人专用意而废词，若枯枿槁梧，虽根干屈盘，而绝无畅茂之象。元人专务华而离实，若落花坠蕊，虽红紫嫣熳，而大都衰谢之风。故观古诗于六代、李唐，而知古之无出汉也；观律体于五季、宋元，而知律之无出唐也。（外编卷五）

宋人用史语，如山谷“平生几两屐，身后五车书”，源流亦本少陵；用经语，如后山“咒功先服猛，戒力得服颠”，剪裁亦法康乐。然工拙顿自千里者，有斧凿之功，无熔炼之妙。矜持于句格，则面目可憎；架叠于篇章，则神韵

都绝。(外编卷五)

弘、正之后，嘉、隆之前之为律诗者，吾得二人：曰皇甫子循之五言，清熔潇洒，色相尽空，虽格本中唐，而神韵过之；曰严唯中之七言，炼锻精工，炉锤尽泯，虽格本中唐，而气骨过之。(续编卷三)

“韵”是魏晋风度的产物，《世说新语》中多次使用，如“风韵”(《赏誉》)、“高韵”(《品藻》)、“风气韵度”(《任诞》)、“大韵”(同上)等，所有这些都与人伦鉴识有关，指的是一个人的气质有清逸、爽朗、放旷之美；而魏晋时的人伦鉴识，又以玄学为其基石。因此，我们可以将“韵”定义为玄学的生活情调，或玄远的生活情调。

明代诗学

341

南朝画家谢赫在《古画品录》中常用“神韵”、“情韵”、“气韵”作为品画的审美范畴。如评陆绥：“体韵遒举，风彩飘然”；评戴逵：“情韵连绵，风趣巧拔”；评顾骏之：“神韵气力，不逮前贤，精微谨细，有过往哲”。谢赫所说的“韵”源于魏晋时的人物品藻，但侧重表示画中人物的神情风姿有着超凡脱俗之美。唐五代时，司空图、荆浩等人，也一再使用“韵”的概念，如司空图《与李生论诗书》：“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。”郭绍虞主编《中国历代文论选》解释说：“韵，等于说诗的语言，包括神韵与韵味。这句是说在语言文字之外，别有余味。与作者在《诗品》中所说：‘超以象外，得其环中’，‘不着一字，尽得风流’同一意思。宋诗人梅尧臣所主张的‘含不尽之意，见于言外’，严羽《沧浪诗话》所说的‘言有尽而意无穷’，亦即是此意。”“在这里，作者着重从韵味的角度来谈诗歌意境的创造，即认为好诗必须有‘韵外之致’、‘味外之旨’，而这‘味’是妙在‘咸酸之外’的，不是意尽于句中(书中所谓‘浅涸’)，而是要‘近而不浮，远而不尽’，给读者留下联想与回味的余地，从而达到‘思与境偕’的艺术‘诣

极’。这与作者在《与极浦书》中所标举的‘象外之象，景外之景’的意思是一样的，都是反对现象(或表象)的堆砌，强调意境的创造。这种韵味，不仅存在于风格‘澄澹’的诗中，而且也存在于风格‘遒举’的篇章。作者又认为：虽然前辈诸贤不是专工一路，但追求具有‘韵外之致’的‘意象’创造则是共同的。

《二十四诗品》也是从这个观点出发来论述各种风格的。后来，宋人严羽的妙悟说，清人王士禛的神韵说，都多少受到司空图韵味说的影响。”

第一个用“韵”通论书画诗文的是北宋范温。范温所著《潜溪诗眼》，久已散佚。“宋人谈艺书中偶然征引，皆识小语琐，惟《永乐大典》卷807《诗》字下所引一则，因书画之‘韵’推及诗文之‘韵’，洋洋千数百言，匪特为‘神韵说’之弘纲要领，抑且为由画‘韵’而及诗‘韵’之转折进阶。严羽必曾见之，后人迄无道者。”^①范温论“韵”，其内涵可从四个方面加以把握：

一、“韵”是书画诗文的最高境界。他针对王定观“不俗之谓韵”的说法指出：“夫俗者，恶之先；韵者，美之极。”严羽在《沧浪诗话》中也说：“诗之极致有一，曰人神。”

二、“韵”并不指向某种单一的风格，而是各种风格所达到的一种境界。以文章言之，巧丽、雄伟、奇、巧、典、富、深、稳、清、古，种种风格，只要能“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”，“测之而益深，究之而益来”，不露锋芒，都“足以为韵”。

三、“有馀意之为韵”。范温陆续否定了“不俗之谓韵”、“潇洒之谓韵”、“生动之谓韵”、“简而穷理之谓韵”的说法，最终归结为“有馀”。王定观以声音之道比喻“有馀”：“盖尝闻之撞钟，大声已去，馀音复来，悠扬宛转，声外之音，

① 钱钟书《管锥编》第四册第1361页，中华书局，1979年10月。



其是之谓矣。”这种悠悠远逝而袅袅不绝的“余音”，与书画诗文中的“不尽之致”相仿佛。谢赫以“生动”释“气韵”，还只把握住了“气”而未能发挥“韵”的内容；司空图《诗品·精神》中的“生气远出”，以“远出”二字释“韵”方较为合辙。范温以“有馀”释“韵”，则尤为周密圆满。

四、“馀意”产生于“简易闲淡”之中；简易闲淡，便自“有深远无穷之味”。这一提法与两宋的美学思潮在步调上完全一致。梅尧臣所极力追求的艺术目标便是平淡，他在《读邵不疑学士诗卷》中说：“作诗无古今，惟造平淡难。”欧阳修《六一诗话》也说：“圣俞平生苦于吟咏，以闲远古淡为意，故其构思极难。”并在《水谷夜行》诗中将梅尧臣的创作风格形容为：

“有如妖韶女，老自有馀态”；“又如食橄榄，真味久愈在”。这种闲淡诗风的魅力在于：洗尽铅华，质而实绮，老树着花，癯而实腴，有着耐人寻绎的意在言外之味。苏轼、黄庭坚同样偏爱闲淡，周紫芝《竹坡诗话》说：“作诗到平淡处，要似非力所能。东坡尝有书与其侄云：大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”陈善《扈虱新话》说：“读渊明诗颇似枯淡，东坡晚年极好之，谓李杜不及。此无他，韵而已。”貌似“枯淡”而实有“韵”，即苏轼《书黄子思诗集后》所说的“萧散简远，妙在笔墨之外”，“发纤秣于简古，寄至味于澹泊”。

胡应麟是不满于宋诗的，但他对兴盛于宋代的韵味理论却抱有由衷的好感。不过，我们应该记得，他在基本立场上是前后七子的追随者，他不会因此而忘了格调。他以为，从格调中产生的“韵”才是富于生命力的“韵”，否则就是无源之水，无根之木。《诗薮》内编卷五说：

作诗大要不过二端，体格声调、兴象风神而已。体格声调有则可循，兴象风神无方可执。故作者但求体正格高，声



雄调密；积习之久，矜持尽化，形迹俱融，兴象风神，自尔超迈。譬则镜花水月，体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜朗，然后花月宛然。诂容昏馐浊流，求睹二者？故法所当先，而悟不容强也。

胡应麟将“体格声调”比喻为水和镜，将“兴象风神”比喻为水中之月，镜中之花，强调只有“水澄镜明”才能“花月宛然”。这提醒读者，胡应麟依然把“体格声调”作为其诗学的立足点，对“神韵”的接纳仅仅表明他不再像李梦阳、李攀龙那样拒绝“风致情韵”，他的态度较为灵活一些。如此看来，清代翁方纲对神韵的界定是较为合乎他的口味的。翁方纲说：“神韵无所不该，有于格调见神韵者，有于音节见神韵者，亦有于字句见神韵者，非可执一端以名之也。有于实际见神韵者，亦有于虚处见神韵者，有于高大浑朴见神韵者，亦有于情致见神韵者，非可执一端以名之也。”^①从理论上说，翁方纲指认“神韵”“非风致情韵之谓”当然稳妥，但就明清时期“神韵”说兴起的背景而言，“神韵”的倡导者又确乎意在倡导“风致情韵”，甚至连言之凿凿以格调为先的胡应麟也是如此。其《诗薮》内编卷六说：“杜陵、太白七言律绝，独步词场。然杜陵律多险拗，太白绝间率露，大家故宜有此。若神韵干云，绝无烟火，深衷隐厚，妙协《箫韶》，李颀、王昌龄，故是千秋绝调。”在中国诗史上，不加掩饰地否定李白、杜甫尤其是杜甫的大家地位，是冒天下之大不韪，胡应麟不会做这样的事；但他因李颀、王昌龄诗“神韵干

① 翁方纲《神韵论》下。今人钱锺书亦云：“神韵非诗品中之一品，而为各品之恰到好处，至善尽美。”“优游痛快，各有神韵。”“沧浪独以神韵许李杜，黄洋号为师法沧浪，乃仅知有主市；撰《唐贤三昧集》，不取李杜，盖尽失沧浪之意矣。故《居易录》自记闻王原祁论南宗画，不解‘闲远’中何以有‘沉着痛快’；至《蚕尾文》为王芝麓作诗序，始敷衍其说，以为‘沉着痛快’，非特李、杜、昌黎有之，陶、谢、王、孟莫不有。然而知淡远中有沉着痛快，尚不知沉着痛快中之有远神淡味，其识力仍去沧浪一尘也。”见《谈艺录》第41页，中华书局1984年9月版。



云”而推崇为“千秋绝调”，仍可见出他对“绝无烟火气”的“风致情韵”的偏爱。（不能忽略，明后期大倡王、孟，声气之盛，以致引起了部分人反感。如徐渭《与季友》即云：“韩愈、孟郊、卢仝、李贺诗，近颇阅之。乃知李、杜之外，复有如此奇种，眼界始稍宽阔。不知近日学王、孟人，何故伎俩如此狭小。在他面前说李、杜不得，何况此四家耶？殊可怪叹。菽、粟虽常嗜，不信有却龙肝凤髓都不理耶？”这从另一侧面表明，倡王、孟，讲神韵，与徐渭等人的注重性灵不是同一路数，神韵是格调的派生物或补充物。）

比胡应麟直率、坦诚的是晚明陆时雍。他在《诗镜总论》中说：“世以李、杜为大家，王维、高、岑为傍户，殆非也。摩诘写色清微，已望陶、谢之藩矣，第律诗有馀，古诗不足耳。离象得神，披情著性，后之作者谁能之？”“子美之病，在于好奇，则于天然之致远矣。五七言古，穷工极巧，谓无遗憾。细观之，觉几日不得自在。”公开表示不应将王维排在李、杜之下，批评杜甫诗缺少天然之致，这种对古典诗正宗的不满并非人人都有勇气说出的。以此为基点，他论神韵，颇与胡应麟不同：

诗被于乐，声之也。声微而韵，悠然长逝者，声之所不得留也。一击而立尽者，瓦缶也。诗之饶韵者，其钲磬乎！

“相去日以远，衣带日以缓”，其韵古；“携手上河梁，游子暮何之”，其韵悠；“高台多悲风，朝日照北林”，其韵亮；“晨风飘歧路，零雨被秋草”，其韵娇；“采菊东篱下，悠然见南山”，其韵幽；“皇心美阳泽，万象咸光昭”，其韵韶；“扣枻新秋月，临流别友生”，其韵清；“野旷沙岸净，天高秋月明”，其韵冽；“天际识归舟，云中辨江树”，其韵远。凡情无奇而自佳，景不丽而自妙者，韵使之也。

诗至于齐，情性既隐，声色大开；谢玄晖艳而韵，如洞

庭美人，芙蓉衣而翠羽旗，绝非世间物色。

何逊以本色见佳，后之采真者，欲摹之而不及。陶之难摹，难其神也；何之难摹，难其韵也。何逊之后继有阴铿，阴何气韵相邻，而风华自布。见其婉而巧矣，微芳幽馥，时欲袭人。

诗有灵襟，斯无俗趣矣；有慧口，斯无俗韵矣。乃知天下无俗事，无俗情，但有俗肠与俗口耳。古歌《子夜》等诗，俚情褻语，村童之所赧言，而诗人道之，极韵极趣。汉《铙歌》乐府，多宴人乞子儿女里巷之事，而其诗有都雅之风。如“乱流移正绝”，景极无色，而康乐言之乃佳。“带月荷锄归”，事亦寻常，而渊明道之极美。以是知雅俗所由来矣。

第五章

305

《三百篇》每章无多言。每有一章而三四叠用者，诗人之妙在一叹三咏。其意已传，不必言之繁而绪之纷也。故曰：“《诗》可以兴。”诗之可以兴人者，以其情也，以其言之韵也。夫献笑而悦，献涕而悲者，情也；闻金鼓而壮，闻丝竹而幽者，声之韵也。是故情欲其真，而韵欲其长也，二言足以尽诗道矣。乃韵生于声，声出于格，故标格欲其高也；韵出为风，风感为事，故风味欲其美也。有韵必有色，故色欲其韶也；韵动而气行，故气欲其清也。此四者，诗之至要也。夫优柔徘徊，诗教也，取其足以感人已矣。而后之言诗者，欲高欲大，欲奇欲异，于是远想以撰之，杂事以罗之，长韵以属之，傲诡以炫之，则骈指矣。

贪肉者，不贵味而贵臭；闻乐者，不闻响而闻音。凡一撮而有物者，非其至者也。诗之所贵者，色与韵而已矣。韦苏州诗，有色有韵，吐秀含芳，不必渊明之深情，康乐之灵悟，而已自佳矣。“白日淇上没，空闺生远愁。寸心不可限，淇水长悠悠。”“还应有恨谁能识，月白风清欲堕

时。”此语可评其况。

五言古非神韵绵绵，定当捉衿露肘。刘驾、曹邺以意撑持，虽不迨古，亦所谓“铁中铮铮，庸中佼佼”矣。善用意者，使有意如无，隐然不见。造无为有，化有为无，自非神力不能。以少陵之才，能使其有而不能使其无耳。

有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗；有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生矣。陆龟蒙、皮日休知月实而不知运实之妙，所以短也。

这几段话中，陆时雍以声喻“韵”，认为“韵”近于袅袅不绝的弦外之音；指出“韵”与艺术表达上的平淡密切相关，这都是附议前人的观点。比较能显出他的个性的是这样几个方面。

一、范温、严羽等认为，“神韵”非诗品中之一品，而是指各品恰到好处的一种境界，所以，无论是优游闲雅还是沉着痛快，只要有馀味，就算具备了神韵。陆时雍则将“沉着痛快”排除在外，同时不再推崇李白、杜甫，这样，“神韵”就与“优游闲雅”建立了对应关系，成为王、孟、韦、柳一脉的诗风特征。

二、陆时雍极力推崇六朝的五古。中国传统文艺批评对六朝诗的基本评价是偏低的。理由有二：一是说六朝诗注重辞藻而风骨不立，二是说六朝诗偏离了“言志”轨道，所抒之情一部分属于私生活领域，不登大雅之堂（如宫体诗），有损诗格。在六朝诗和唐诗之间，陆时雍却更为推崇六朝诗，当然是有选择的推崇。他所偏爱的是陶渊明、谢灵运、谢朓、何逊、阴铿的五古。所列警句如“采菊东篱下，悠然见南山”；“扣枻新秋月，临流别友生”；“野旷沙岸净，天高秋月明”；“天际识归舟，云中辨江树”等等，均出自这几位诗人笔下。

陆时雍何以偏爱五言古诗？这与五言古诗的美感特征有关。

五言古和七言古具有不同的功能、特性。郎廷槐《师友诗传续录》载郎问王上桢：“五言忌著议论，然则题目有应议论者，只可以七言古行之，便不宜用五言体耶？”王答曰：“亦看题目何如，但五言以蕴藉为主，若七言则发扬蹈厉，无所不可。”这说法是符合事实的。汉、魏、六朝的五古以含蓄见长，唐代杜甫的七古则铺张开阖，发扬蹈厉。唯其纵横排宕，多发议论，故易著色相，缺少深长的韵味。相形之下，五古的长处便显而易见了。

三、陆时雍偏爱风格清丽的山水诗。他用了若干比喻来描述陶渊明、谢灵运、鲍照、谢朓、何逊、阴铿的诗风；或如“春风徐来，水波不兴”（陶渊明），或如“白云绿筱，湛澄趣于清涟”（谢灵运），或如“红药青苔，濯芳姿于春雨”（谢朓），或“探景每入幽微，语气悠柔，读之殊不尽缠绵之致”（何逊），或“微芳幽馥，时欲袭人”（阴铿）。陆时雍引清丽的自然景色为喻，足见他对清丽诗风的向慕之情。并非偶然，他推崇的几位诗人均为六朝山水诗的代表作家。他对唐代的诸多大家、名家，并未心口不一地表示赞赏，而是直言不讳地给予批评，如说杜甫的五古“材力作用，本之汉魏居多。第出手稍钝，苦雕细琢，降为唐音”；说“太白之不真也为材使，少陵之不真也为意使，高岑诸人之不真也为习使，元白之不真也为词使，昌黎之不真也为气使”；他对诸人的不满，在于其诗风与陶、谢、阴、何等迥异。陆时雍甚至宁可赞赏隋炀帝也不肯定“唐人”，《诗镜总论》中有这样一则：“陈人意气恢恢，将归于尽。隋炀起敝，风骨凝然。其于追《风》勒《雅》，返汉还《骚》，相距甚远。故去时之病则佳，而复古之情未尽。诗至陈馀，非华之盛，乃实之衰耳。不能予其所美，而徒欲夺其所丑，则枵质将安恃乎？隋炀从华得素，譬诸红艳丛中，清标自出。虽卸华谢彩，而绚质犹存。并隋素而去之，唐之所以暗而无色也。珠辉玉润，宝焰金光，自然之色，夫岂不佳？若朽木死灰，则何贵矣？唐之兴，六代之所以尽亡也。”



看得出来，陆时雍对于“物色”的“点染”是异常关注的，因为这是“韵之所由生”。

神韵与山水诗联系紧密，一个基本的原因在于：神韵追求“不切”，而就题材言，山水特别宜于用“不切”的方式来表现。朱自清曾在《论逼真与如画》一文中分析说：唐代山水画分为两派，北派走着近乎写实的路，南派王维所开创的文人画，却走上了象征的路。苏轼说王维“诗中有画，画中有诗”，文人画的特色，即在“画中有诗”。因为要“有诗”，就不免轶出常识常理之外。张彦远说：“王维画物，多不问四时，如画花，往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。”北宋沈括《梦溪笔谈》也说他家藏有王维的《袁安卧雪图》，“有雪中芭蕉”。桃、杏、芙蓉、莲花虽然不同时，放在同一画面上，其线条、形体、颜色却有一种特别的和谐，雪中芭蕉也是如此。这种和谐就是诗。只将桃、杏、芙蓉、莲花当作线条、形体、颜色使用，即只当作象征使用，这才可以“不问四时”。这也可以说是装饰化、图案化、程式化的表征。而最容易程式化也最具文人色彩的是山水画。为什么呢？桃、杏、芙蓉、莲花等等是个别的实物，形状和性质各自分明，“同画一景”，常人用常识的标准来看，马上觉得时令不合，所以容易引起争辩。山水，文人欣赏的山水，却是一种境界，来点写实固然无妨，加以象征化处理似乎更好。山水里的草木鸟兽人物，都吸收在山水里，或者说与山水合为一气；兽与人是可有可无的。如元朝倪瓒的山水画，就常不画人，据说如此更高远、更虚静、更自然。这种境界是画，也是诗，当然说不上“活像”或“逼真”，说不上“切”。^①陆时雍所喜欢的若干诗句，如“白日淇上没，空闺生远愁。寸心不可限，淇水长悠悠”，亦具“妙在神会，不着色相”之致。

陆时雍不满于唐人，但对王、孟、韦、柳则另眼相看。《诗

① 参见《朱自清古典文学论文集》第120—121页，上海古籍出版社，1981年7月。

镜总论》说：“孟浩然才虽浅窘，然语气清亮，诵之有泉流石上风来松下之音。”“盈盈秋水，淡淡春山，将韦诗陈对其间，自觉形神无间。”这与他赞赏陶渊明等人的五古所取的角度相同，表现了陆时雍对山水与神韵一以贯之的钟情。

在明代，陆时雍算不得特别显赫的诗论家；在中国诗学的殿堂中，他也无从跻身于主流派的行列。然而，他的“神韵”理论，却足以令我们刮目相看。清初那位开创了一个诗歌流派的王士禛，在历数前贤时，提到了钟嵘、严羽、徐祜卿，却没有提到陆时雍。这种不应有的遗漏，不会导致陆时雍的诗论贬值，却让我们觉得王士禛有些势利：一个名流从非名流那儿继承理论遗产，承认这一点似乎降低了自己的身价。

讨论王士禛的诗学，那是《清代诗学》的事，无需本书越俎代庖。就此打住吧！

结束语

对明代诗学的匆匆巡礼至此告一段落。不知何故，总觉意犹未尽，还想对读者唠叨几句

郭绍虞先生写过一篇《中国文字型与语言型的文学之演变》。他将中国文体分为三个类型，即“文字型，语言型，与文字化的语言型”，并根据文体类型的演变来划分中国文学史的发展段落。“春秋”以前为诗乐时代，“这是语言与文字比较接近的时代”。战国至两汉为辞赋时代，这是“渐离语言型而从文字型演进的时代，同时也可称是语言文字分离的时代”。魏、晋、南北朝是骈文时代，“这才是充分发挥文字特点的时代”，“是以文字为工具而演进的时代”。隋、唐至北宋为古文时代。这是文字型的文学演进到极端之后的反动。南宋至现代为语体时代，即“充分发挥语言的特点”。“语录体的流行，小说戏曲的发展，都在这—个时代，甚且方言的文学亦以此时为盛。”这“也可以说是文学以语言为工具而演进的时代”。

中国文学从诗乐时代发轫，历经辞赋时代、骈文时代、古文时代，然后进入语体时代，这样一种分法，从学理的角度来看，

自有其不可磨灭的价值。郭先生对此充满自信，所以他郑重指出：“有些文学史之重在文言文方面者，每忽视小说与戏曲的地位；而其偏重在白话文方面者，又抹煞了辞赋与骈文的价值。前者之误，在以文言的余波为主潮；后者之误，又在强以白话的伏流为主潮。”而如果我们将视线投向明代的诗人和诗论家，便不难发现：中国文学虽早已进入语体时代，他们却仍坚守着“文字化的途径”，或“文字化的语言型的途径”。这种不合时宜的追求，使他们游离于文学的主潮之外，丧失了成为一流作家的机遇。这是令后人深感惋惜的。的确，如此雄心勃勃的一代名流，曾经豪情满怀地奋斗过，曾经艰苦卓绝地追求过，到头来，收获与付出却极不相称。在绵延了两百余年的古典主义思潮和虽然短暂却极为壮观的浪漫主义思潮过去之后，他们的创作不仅未能堂而皇之地进入经典的行列，而且一再遭到调侃、批评和嘲笑，他们的诗学也连带着受到误解，以至于在确认其价值时要附加许多的说明。不能说他们“知其不可为而为之”，但他们的奋斗的确像一出命运悲剧。

结束语

行文至此，想起了英国人托·欧·休姆(1883—1917)的一段充满睿智的论述：

艺术中的一个特殊的程式或态度与有机体生命的现象是非常相似的。它总是会变老和衰败。它具有一定的生命期并且必定要死亡。奏过所有可能的调子后，就没有调子可奏了；而且，它的极盛时代就是它最年轻的时代……

其他艺术也适用这同样的法则。所有的绘画大师的诞生，都是在他们所开始的特别的传统未臻完美的时候。佛罗伦萨派的传统正处在完全成熟的前夕，拉斐尔采到了佛罗伦萨；提香在威尼斯降生的时候，贝利尼派还正年青。风景画还不过是一种游戏或是人物画的附属品时，透纳和康斯塔布尔兴起而显示了风景画独立存在的威力。透纳和康斯塔布尔

在风景画方面达到了登峰造极，在这方面他们的后人几乎不能再作什么了。每种艺术活动的园地，都由于那第一位伟大的艺术家收割了全部丰富的收获而枯竭了。^①

与托·欧·休姆意思相近的表述，中国也有，比如“一代有一代之所胜”。用这样一种眼光来看，七子派关于“第一义”的理论其实不乏内在的合理性。他们认为，每一种诗体的极盛时期的代表作品的风格才是最好的，这有什么不对呢？问题在于，他们没有认识到：从模仿“第一义”的作品入手，入门虽正，写出的却不再可能是“第一义”的作品。一种正在“变老和衰败”的文学样式，没有谁能使之回到青年时代。从“第一义”入手的七子派失败了，不从“第一义”入手的反七子派也失败了（或许失败得更惨），这是必然的。他们如果有志于成为大师，应该转向其“传统未臻完美”的另一种文体。比如白话文学。然而又怎么可能呢？

历史没有改写的机会。拂去岁月的灰尘，打量明代诗学的面影，我仍油然而生敬意。作为创作的指导，明代诗学的效用是有限的。但作为对中国古典诗的审美特征的辨析、归纳或质疑，其成就堪称辉煌，至今依然不乏魅力。基于这一点，我很诚挚地奉上心香一瓣——不是发思古之幽情，而是为了表明我写这部小书的精神状态。

写这部《明代诗学》，我给自己提出了几条要求：一、“对于古人之学说，应具同情之了解”；二、尊重学术界的已有成果，或申或驳，均以实事求是为原则；三、努力在理论线索的梳理和诗学体系的建构上有所作为。实际做得如何，只能由读者来评判了。

陈文新

1998年11月8日于十八亩

^① 托·欧·休姆《论浪漫主义和古典主义》，戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》上册第176-177页，上海译文出版社，1987年2月

主要引用书目和参考书目

- 《明史》，张廷玉等编纂，中华书局 1974 年
《明史纪事本末》，谷应泰撰，中华书局 1977 年
《明儒学案》，黄宗羲撰，中华书局 1985 年
《列朝诗集小传》，钱谦益著，上海古籍出版社 1959 年
《明诗纪事》，陈田辑撰，上海古籍出版社 1993 年
《明诗综》，朱彝尊编，清康熙四十四年刻本
《明诗别裁集》，沈德潜，周準编，中华书局 1975 年
《万历野获编》，沈德符撰，中华书局 1959 年
《高青丘集》，高启著，上海古籍出版社 1985 年
《李东阳集》，李东阳著，岳麓书社 1984 年
《空同集》，李梦阳著，四库全书本
《大复集》，何景明著，四库全书本
《沧溟集》，李攀龙著，四库全书本
《州山人四部稿》，王世贞著，四库全书本
《由拳集》，屠隆著，四库全书本
《李开先集》，李开先著，中华书局 1959 年
《徐渭集》，徐渭著，中华书局 1983 年
《焚书·续焚书》，李贽著，中华书局 1974 年
《汤显祖集》，汤显祖著，中华书局 1962 年
《袁宏道集笺校》，袁宏道著，上海古籍出版社 1981 年
《隐秀轩集》，钟惺著，上海古籍出版社 1992 年
《谭友夏合集》，谭元春著，四库全书本
《文心雕龙》，刘勰著，人民文学出版社 1958 年
《诗品》，钟嵘著，人民文学出版社 1958 年

- 《诗式》,皎然著,《历代诗话》本,中华书局 1981 年
- 《二十四诗品》,司空图著,人民文学出版社 1963 年
- 《文镜秘府论》,《遍照金刚著》,中国社会科学出版社 1983 年
- 《沧浪诗话》,严羽著,人民文学出版社 1961 年
- 《唐诗品汇》,高棅辑,上海古籍出版社 1982 年
- 《麓堂诗话》,李东阳著,《历代诗话续编》本,中华书局 1983 年
- 《升庵诗话》,杨慎著,《历代诗话续编本》,中华书局 1983 年
- 《四溟诗话》,谢榛著,《历代诗话续编本》,中华书局 1983 年
- 《谈艺录》,徐祜卿著,《历代诗话本》,中华书局 1981 年
- 《艺苑卮言》,王世贞著,《历代诗话续编本》,中华书局 1983 年
- 《艺圃撷馀》,王世懋著,《历代诗话本》,中华书局 1981 年
- 《国雅品》,顾起纶著,《历代诗话续编本》,中华书局 1983 年
- 《诗镜总论》,陆时雍著,《历代诗话续编本》,中华书局 1983 年
- 《诗薮》,胡应麟著,上海古籍出版社 1979 年新 1 版
- 《唐音癸笈》,胡震亨著,上海古籍出版社 1981 年
- 《文章辨体序说》,吴讷著,人民文学出版社 1962 年
- 《文体明辨序说》,徐师曾著,人民文学出版社 1962 年
- 《诗源辩体》,许学夷著,人民文学出版社 1987 年
- 《唐诗归》,钟惺、谭元春编,清光绪刻本
- 《答万季野诗问》,吴乔著,《清诗话本》,上海古籍出版社 1978 年
- 《诗筏》,贺贻孙著,《清诗话续编本》,上海古籍出版社 1983 年
- 《姜斋诗话》,王夫之著,人民文学出版社 1981 年
- 《诗问四种》,王士禛等著,齐鲁书社 1985 年
- 《带经堂诗话》,王士禛著,张宗棣编,人民文学出版社 1963 年
- 《谈龙录》,赵执信著,清诗话本,上海古籍出版社 1978 年
- 《说诗解语》,沈德潜著,清诗话本,上海古籍出版社 1978 年
- 《中国历代诗话全编》(明代卷),吴文治主编,江苏古籍出版社 1997 年
- 《中国历代文论选》(四卷),郭绍虞主编,王文生副主编,上海古籍出版社 1980 年
- 《历代诗话词话选》,武汉大学中文系中国古代文学理论研究室主编,武汉大学出版社 1984 年
- 《明代文论选》,蔡景康编,人民文学出版社 1993 年

- 《历代诗话论作家》，常振国、降云编，湖南人民出版社 1984 年
- 《唐诗论评类编》，陈伯海主编，山东教育出版社 1993 年
- 《中国美学史资料选编》，北大哲学系编，中华书局 1980 年
- 《朱自清古典文学论文集》，朱自清著，上海古籍出版社 1981 年
- 《闻一多全集》，闻一多著，三联书店 1982 年
- 《中国文学论集》，朱东润著，中华书局 1983 年
- 《中国文学批评史大纲》，朱东润著，上海古籍出版社 1983 年新 1 版
- 《中国文学批评史》，郭绍虞著，上海古籍出版社 1979 年
- 《照隅室古典文学论集》，郭绍虞著，上海古籍出版社 1983 年
- 《中国文学批评》，方孝岳著，《中国文学八论本》，北京市中国书店 1985 年
- 《中国美学史大纲》，叶朗著，上海人民出版社 1985 年
- 《中国文学批评史》，罗根泽著，上海古籍出版社 1984 年
- 《中国文学批评史》(上、中)，复旦大学中文系撰著，上海古籍出版社 1979 年、1981 年
- 《中国文学批评史》(下)，王运熙等主编，上海古籍出版社 1985 年
- 《中国文学理论史》，蔡钟翔、黄保真、成复旺著，北京出版社 1987 年
- 《中国诗学批评史》，陈良运著，江西人民出版社 1995 年
- 《明代文学批评史》，袁震宇、刘明今著，上海古籍出版社 1991 年
- 《中国诗歌美学》，肖驰著，北京大学出版社 1986 年
- 《中国诗学》，叶维廉著，三联书店 1992 年
- 《诗与真》，梁宗岱著，外国文学出版社 1984 年
- 《明代文学》，钱基博著，商务印书馆 1933 年
- 《明清文学史》(明代卷)，吴志达著，武汉大学出版社 1991 年
- 《明清文学史》(清代卷)，唐富龄著，武汉大学出版社 1991 年
- 《管锥编》，钱钟书著，中华书局 1979 年
- 《谈艺录》(修订本)，钱钟书著，中华书局 1979 年
- 《旧文四篇》，钱钟书著，上海古籍出版社 1979 年
- 《诗话学》，蔡镇楚著，湖南教育出版社 1990 年
- 《神韵论》，吴调公著，人民文学出版社 1991 年
- 《明代文学复古运动研究》，廖可斌著，上海古籍出版社 1994 年