



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

明代卷

左东岭 主编

人民文学出版社



赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

明代卷

左东岭 主编
撰稿 左东岭 孙学堂 雍繁星

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 明代卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 左东岭等著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009061-7

I. ①中… II. ①赵…②吴…③左… III. ①诗歌史—中国—明代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 047049 号

责任编辑 胡文骏

装帧设计 何 婷

责任校对 胡文骏

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 949 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 59.25 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009061-7

定 价 128.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

国家社会科学基金重点项目（04AZW001）

北京市哲学社会科学“十一五”规划项目（04BJWY037）

北京市教委重点项目（SZ20041028006）

首都师范大学中国诗歌研究中心重大攻关项目

目 录

绪论 明代诗歌的总体格局与审美风格的演变	1
一 明代诗歌的三大特征	1
二 元末明初诗坛与明诗发展之关系	4
三 复古诗歌流派的审美属性	8
四 性灵诗歌流派的审美品格	10
五 本书的框架设计与撰写体例	15
 第一章 高启与吴中诗派	18
第一节 玉山雅会的诗学意义	18
第二节 高启的诗学理念与创作风格	38
 第二章 刘基与浙东诗派	110
第一节 宋濂的诗学观念与诗歌创作	110
第二节 刘基诗风之变异与诗坛风气转移	126
第三节 方孝孺的诗歌创作与浙东诗派的衰落	170
 第三章 闽中诗派与岭南诗派	195
第一节 闽中诗派与主流诗坛的关系	195
第二节 闽中诗派代表作家的诗歌成就	215
第三节 岭南诗派	256

第四章 江右诗派与台阁体	286
第一节 明初翰林院的设置与江西诗学传统的变迁	287
第二节 “三杨”台阁体之创作	330
第三节 明前期其他重要诗人	354
第五章 茶陵派与杨慎	377
第一节 茶陵派概说	377
第二节 李东阳	389
第三节 独树一帜的杨慎	401
第四节 正德、嘉靖间重情韵的诗人	416
第六章 前七子复古派	425
第一节 李梦阳	425
第二节 何景明	442
第三节 徐祯卿与边贡	454
第四节 追求复古的其他诗人	469
第七章 明中期的吴中诗派	477
第一节 明中期吴中诗派概述	477
第二节 沈周与文徵明	489
第三节 唐寅	504
第四节 祝允明	519
第八章 明中期的性灵诗派	535
第一节 王阳明的诗学观念与诗歌创作	535
第二节 性灵文论的提出与性理诗的创作	561
第三节 徐渭的诗歌理论与创作	578

第九章 后七子的复古主张与诗艺追求	597
第一节 李攀龙	597
第二节 谢榛与明中期的山人诗	609
第三节 王世贞	628
第四节 嘉、隆时期其他复古诗人	643
第十章 明代后期性灵派的诗歌	657
第一节 明后期性灵派诗歌的前驱	657
第二节 公安派的诗歌	681
第三节 竟陵派的诗歌	710
第四节 晚明的其他诗人	733
第十一章 明末各文人会社的诗歌创作	759
第一节 东林党与复社的诗歌	759
第二节 陈子龙及云间派	778
第十二章 明代的词	798
第一节 明词研究的几个问题	799
第二节 明词创作概观	808
第三节 刘基、高启与陈子龙的词作	824
第十三章 明代的散曲	837
第一节 明代前中期的散曲创作	837
第二节 明代中期散曲创作	849
第三节 晚明散曲创作	888
第十四章 明代民歌	908
第一节 明代民歌概说	908

第二节 冯梦龙的《挂枝儿》与《山歌》	920
后 记	940

绪论 明代诗歌的总体格局与 审美风格的演变

一 明代诗歌的三大特征

明代诗歌是中国古代诗歌史的一个发展阶段,尽管它上承元诗而下启清诗,同时又始终与汉魏盛唐的古代诗歌传统有着千丝万缕的历史关联,从而使之带有浓厚的中国古代诗学色彩,但就其自身来看,却又拥有其他朝代难以替代的独自特征。就总的情况看,明诗具有以下三方面的独特性。

首先是明诗的基本发展线索由复合诗学思想与性灵诗学思想构成。复合诗学思想主要指坚持格调说的复古诗歌流派的理论与创作。明代是代元蒙政权而建立的王朝,因此从推翻元蒙政权时的“驱逐鞑虏,恢复中华”的政治口号,到复“汉官威仪”的文化全面复古,再到诗歌的以汉魏盛唐为理想目标,都是此种复古心态的顽强表现。当然,每一时期、每一流派的复古目的并不完全相同,比如明初的倡言复古在纠元诗之纤弱,茶陵派之复古在于强调诗歌之声韵等艺术特征,前七子之复古则针对宋诗议论说理之弊端而突出诗歌抒情的本质,后七子之复古则更深入到汉魏盛唐诗歌的各种技巧及其审美风格层面的探索,而以陈子龙为首的云间派则与亡国之痛及抗清事业紧密结合,从而更注重沉郁顿挫风格的追求等等。但有一点是相同的,即复古派的诗歌创作一般均有模仿的对象,其差别仅仅在于是模仿一家还是模仿多家,是亦步亦趋的模仿还是不露痕迹的模仿。由此出发,研究与欣赏明代复古派的诗歌作品时,就需要对其所模仿的对象有一定的认识,这包括诗体、用典与风格的把握等等。此外,复古观念所导致的另一特点是,明代人写诗特别重视“诗体”,这不仅可以从胡应麟的《诗薮》、许学夷的《诗源辩体》等以“辨体”

为核心的理论探索方面清晰地显示出来,还可以从明人别集的编撰体例大都是以文体为分类依据而凸现出来,更重要的是在创作中尤其强调各体诗的齐全以及体与体之间的区别。后人在评论明人诗歌创作成就时,也往往看重其在诗体上的优势,诸如高启的七古、李东阳的乐府、李梦阳的五古、李攀龙的七律等等。如果没有一定的辨体功夫,研究明诗便会存在一定的困难。

性灵诗学思想又包括性理诗与性灵诗两个方面。性理诗主要是受宋明理学思想的影响,诗中多议论、多说理、多教训,缺乏形象与意境,从而显得抽象枯燥而少审美的趣味,极端者往往成为押韵之语录。在明代前期诗坛上,理学诗曾一度较为流行。性灵诗从哲学背景上说乃是受明代心学的影响,具体说也就是受陈献章与王阳明思想的影响。性灵诗尽管有时也会流于说教与议论,因而传统诗评家一向不将其视为诗家之正途,但它又与理学诗有明显的不同。好的性灵诗重视诗人的自我个性,注重突出个体的才气与灵感,强调表达流畅自然而反对因袭模拟与法度限制,从而形成其个性鲜明与风趣幽默的诗学特征,像陈献章、王阳明、李贽、公安派的诗歌创作均属于此派。明代诗歌的发展从总体趋势上讲,就是性灵诗派与复古诗派相互对立消涨的过程。

其次是明诗的发展往往具有流派论争、理论批评与创作实践密切结合的特征。前人论明诗往往将门户之争视为一大弊端,其实很难说这些全都是缺陷。明诗的流派之争有时确实存在党同伐异的风气,如果说李梦阳与何景明的争论还主要体现为创作主张与文学风格的差异的话,那么李攀龙、王世贞之将谢榛驱除出后七子之列就纯属个人的地位、意气之争了。同时流派的盛行还往往造成风气流行、一呼百应的局面,使许多人陷入追随时髦、缺乏独立个性的境地。但从正面讲,流派论争也对打破官方独霸诗坛权力,促进文坛活跃,从而使文学逐步走向独立发挥了巨大的作用。明代诗歌创作从前期台阁体的一统局面到后期风格各异的多元化格局,乃是伴随着流派的崛起而推进的。从台阁体到前七子,既是文柄从朝廷权力核心的台阁向中层官员的廊庙转移的过程,也是从文学与政治合为一体向文学审美化的独立转变的过程。从前七子到公安派、竟陵派的转变,不仅体现了文学从朝廷到民间的权力下移(如竟陵派首领谭元春即终生没有进入官场),更从人生价值观上实现

了从重群体到重个体、从追求格调到追求情趣的转变。之所以能够具有上述这些发展,与文人流派所发挥的作用密不可分。因为文人们越是在政治地位上低微而又要在文坛上造成显赫的主流影响,就越需要结成流派以增加声势。前七子之所以有别于它之前的台阁体与茶陵派,就在于前二者均是依靠政治地位以领袖文坛,前七子欲取而代之,不可能从个人政治地位入手,而必须结成志趣相同的流派以相互支持呼应,才能最终左右文坛。此外,有流派就必然具有明确的理论主张与批评原则,然后才能使追随者有所依从而迅速扩大其影响。于是便有了前后七子“文必秦汉,诗必盛唐”,有了唐宋派的“信手写出,如写家书”,有了公安派的“独抒性灵,不拘格套”等。在此过程中,文人间的相互标榜与自我夸饰即在所难免。这既可被视为是文人的不良习气,也可以说是流派论争的必然产物。这就要求在研究明代诗歌时,既要关注其创作,又要密切注意其理论批评,将这些结合起来加以综合考虑,才能有一个较为完整的理解。

其三是明诗发展中呈现出明显的地域特征与相互之间的诗风互动。明代诗歌的地域差别比较明显,如吴中、浙东、江右、闽中、岭南、中原、金陵、关中等等。他们之间各具特色并相互影响,从而形成了明代诗坛的复杂纷纭局面。造成明诗地域特征的原因比较复杂,其中有经济方面的因素,比如吴中诗派的追求闲适、崇尚才华及展现狂傲个性等,便与该地区发达的城市经济与讲究享乐的风俗极有关系;当然也有传统影响的因素,比如以刘基为首的浙东诗派入世的倾向比较明显,诗作中表现出关心民生疾苦与针砭现实弊端的鲜明特征,就与该派的主要成员大都接受过金华学派浓厚理学传统的影响难以分开;当然其中最重要的还是政治因素,比如明代许多文学派别均以两京尤其是北京为活动中心,像台阁体、茶陵派、前后七子等等,某些流派甚至在主要成员离开京城之后即迅速趋于衰落,可见京城的影响往往大于其他地域。京城的另一重要作用是能够使地域风格纳入主流思潮并相互间产生影响,如徐祯卿本是吴中四才子之一,与唐寅、文征明等人多有交往,诗作具有华美流丽的吴中风貌,而中进士入京后即追随李梦阳的复古主张,诗风亦为之一变。但无论如何变化却又与李梦阳的诗风不同,常常被李梦阳讥讽为犹有吴中旧习。其实徐祯卿将吴中地域诗风带入前七子中,从而丰富了该流派

的理论风格,并使该流派在文坛上造成了更大的声势与影响。后七子的情形也是如此,如果没有王世贞作为重要首领之一,单凭李攀龙的刻意古范,该流派就不会有全国性的影响,尤其是不会在江南产生重大影响。

无论是研究明诗还是欣赏明诗,我以为上述三种主要特征都应在考虑范围之内,因为只有深入了解这些特征,才会对明诗发展的大格局有一个整体的把握,同时对深入体认各家风格也有很大帮助。当然,明诗的实际发展状况是非常复杂丰富的,远非以上三点所能完全概括,因而下面将对明诗的具体发展过程进行论述,其核心在于审美风格的演变。

二 元末明初诗坛与明诗发展之关系

元明之际的诗坛主要是江南地区占据主导地位,胡应麟曾如此概括明初诗坛:“国初吴诗派昉高季迪,越诗派昉刘伯温,闽诗派昉林子羽,岭南诗派昉于孙蕡仲衍,江右诗派昉于刘崧子高。五家才力,咸足雄踞一方,先驱当代,第格不甚高,体不甚大耳。”^①在此,“昉”为创始之意,也可视为代表人物。这种分法不一定完全准确,而且其评价也带有复古派以格调论诗的主观倾向,但大致说明了当时诗分五派的诗坛格局。此时的诗派不同于明中后期的诗派,其主要差别是明初诗派的流派特征还不是很典型,流派内较少有共同的创作理论与较一致的创作风格,但他们却在创作上取得了较大的成就,并对明代诗歌的发展产生了深远的影响。从理论上讲,这些诗派均有复古的主张,但所效法的对象还不是那么固定与单一;从创作风格上看,正如胡应麟所言有许多人尚未完全摆脱元代纤弱诗风的影响,但已经写出了一批或刚健有力或清新自然的作品;从审美倾向上看,此时的代表作家都追求一种气盛志壮、高雅自然的诗风。可以说重气是此时的共同倾向。

吴中诗派所重在“逸气”。所谓逸气就是超越世俗的审美情趣,就像高启在《青丘子歌》里所表示的,是“妙意俄同鬼神会,佳景每与江山争”的纯艺术创造,所以高启在《独庵集序》中把他的创作主张概括为格、意、趣三项,其中

^① 胡应麟:《诗薮续编》卷一,见吴文治《明诗话全编》,江苏古籍出版社1997年版,第5723页。

趣的核心就是“超俗”。高启、杨基、张羽、徐贲等吴中四杰在创作成就上有高低之分,但在追求隐逸自适、以创造审美之诗上则是一致的,这既和元代宽松的政治环境有关,也和吴中优越的经济地位有关,但却不符合明代初期朱元璋整顿士风的要求,所以该派诗人的结局都很悲惨,进入明代之后他们在整体创作风格上也都以凄凉哀婉为主调。但这是一个真正具备了诗美的诗歌流派,顾起伦《国雅品》说高启之诗“发端沉郁,入趣幽远”^①,正是指的这种特征,所以后人对高启的成就历来评价很高,甚至认为是明诗之冠。其实高启的意义还不仅在于他自身所取得的成就,而且他所提出的审美主张几乎可以包容后来明代诗歌的全部主要审美形态。他说:“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,而师古之意乖;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。”^②前后七子以格调论诗,尤其强调体与格的关联,可以说是继承了高启重“格”的主张;而唐顺之、徐渭、李贽等人的本色论、童心说则都强调真情实感的表现,可以说是对高启重意的发挥;而公安派等人对趣与韵的突出,就是追求一种超越世俗的审美理想,显然与高启“趣”的主张基本一致。从高启的创作成就看,他各体兼工,极重视体格的雅正;又能充分展现自我的情感与个性;而他对隐逸生活的向往与对诗歌艺术的迷恋,体现出鲜明的诗人气质,创作出了许多纯美的诗篇,因此清人赵翼称赞他说:“惟高青丘才气超逸,音节响亮,宗派唐人,而自出新意,一涉笔即有博大昌明气象,亦关有明一代文运,论者推为开国诗人第一,信不虚也。”^③正是从其自身创作成就与对明代诗歌的影响这两方面而立论的。

以刘基为代表的越派诗崇尚的是忧愤悲怨之气,其风格则偏于沉郁豪壮。这些诗人本来都有入世的倾向,但元末政治的混乱与黑暗使他们难有作为,只好退隐山中以待时机,故其作品往往能够关心民生疾苦,揭露现实黑暗,讽刺官吏昏庸,渴望建功立业。等到他们跟随朱元璋之后,以为是千古难逢的君臣遇合,并看到了天下统一的希望,于是诗中充满了乘时建功的壮志

① 丁福保:《历代诗话续编》,中华书局1997年版,第1090页。

② 高启:《独庵集序》,见《高青丘集》,上海古籍出版社1985年版,第885页。

③ 赵翼:《瓯北诗话》,人民文学出版社1998年版,第124页。

与天下太平后的喜悦,也理所当然地有对新王朝与新天子的歌颂。这时他们追求的是一种正大高昂的诗风,并于明代初年的一段短暂时间在创作实践中有所体现。但是由于朱元璋严酷的文化政策以及对文人的猜忌心理,使当时文人多不得善终,甚至连朝廷重臣宋濂与刘基均郁郁而死,就更不要说其他文人的不幸程度了。不过在洪武末年与建文时期,明代诗坛又曾稍显活跃,明初所倡导的正大高昂的诗风在方孝孺等人那里有了较充分的体现。但随着燕王朱棣的登基与方孝孺的被灭族,这种诗风也荡然无存,随后便是雍容平和的台阁体的流行。由于越派诗作者拥有强烈的政治参与意识和浓厚的理学观念,从而使其诗作带有鲜明的伦理政治色彩,但由于其对气的强调,其诗风又是充分个体化、独立化、情感化因而也就是审美化了的,那里边有他们的个性与理想、想象与灵感、境界与力度,因此读起来能够给人以感染与鼓舞。

在明初诗坛上,以吴派与越派的成就为最大,所以王世贞在《艺苑卮言》中论元末明初诗坛说:“胜国之季,业诗者,道园以典丽为贵,廉夫以奇崛见推。迨于明兴,虞氏多助,大约立赤帜者二家而已。才情之美,无过季迪;生气之雄,次及伯温。”^①其他三派的成就要稍差一些。闽中诗派继承南宋严羽论诗追求盛唐格调的传统,往往以复古相号召,其核心人物为林鸿与高棅。高棅的《唐诗品汇》将唐诗分为初、盛、中、晚四期,对各时期的风格体认也多有心得,并选诗以为模仿的对象,因此该书对明代诗坛具有深远的影响,《明史·文苑传》称:“终明之世,馆阁宗之。”^②但该派的创作成就却比较有限,其歌颂常常流于浮泛,情感上也缺乏深沉的力度,尤其是摹拟痕迹太重,在审美上较少新鲜感与个性特征。李东阳《怀麓堂诗话》说林鸿的《鸣盛集》极力摹仿盛唐,“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。”^③可谓一语中的,评价公允。其实,闽中诗派从地域流派角度看,其特色在于隐逸情调的表达与山水审美的把握,在这方面他们创作过不少优美的诗篇。岭南诗派以孙蕡等南园五先

① 王世贞:《艺苑卮言》卷五,见丁福保《历代诗话续编》,第1023页。

② 张廷玉:《明史》卷二八六《高棅传》,中华书局1984年版,第7336页。

③ 丁福保:《历代诗话续编》,第1374页

生为核心,明清诗论家喜欢拿他们五人去与吴中四杰相比,如果从对个性放任、审美情趣的追求上看,二者的确有相似之处,但在其他方面却差异明显。岭南在元末基本上是一个没有受到战乱波及的安静之区,因而这些诗人能够从容地结社吟诗,诗中较少生民涂炭、忧愁困苦的沉重感。他们诗中所写大多是像孙蕡《广州行》那样对城市的歌咏,以及对景色与风物的描写,往往色彩明丽,格调轻松,但在厚重感与丰富性上往往赶不上吴中四杰尤其是高启。江右诗派在元末曾与朝廷有较多的联系,尤其是危素更成为元末有代表性的台阁文人,而刘崧、陈谟、梁兰等人则构成了当时江西作家的核心骨干。江西在宋代时曾产生过影响巨大的黄庭坚江西诗派,但在元明之际似乎已不再受黄庭坚的影响,而论诗多推崇元诗四大家的虞集和范梈,就其创作风格来看,则又不同于虞、范二人。江西地区当时曾经是朱元璋与陈友谅两大军事集团的反复争夺之地,受战火摧残最重,因此该派诗人也往往以关注民生,反映现实为其主要创作特色,像刘崧的《筑城叹》、《采野菜》、《壬辰纪事》等作品都是写战乱的残酷与百姓的苦难的。这些诗在艺术上的特点是长于叙事,平易流畅,但缺点是较少波澜与变化,从而形成平正典实的风格。这种风格影响到同为江西人的杨士奇,并最终形成了明前期最有影响的台阁体。总的来说,元明之际的诗坛比较活跃,创作成就较大,好的诗歌一般都能做到内容充实,风力遒劲,并具有突出的个性与灵气。

以杨士奇、杨荣、杨溥等三杨为代表的台阁体,流行于明前期的永乐、洪熙、宣德、正统、景泰年间,该派诗歌的特征用钱谦益《列朝诗集小传》概括杨士奇的话,叫做“词气安闲,首尾停稳”,后来《四库全书总目提要》将其概括为“雍容典雅”,现代学者大多都批评它内容空洞而缺乏生气。造成此种结果的原因很多,比如诗的作者生活阅历单调、文学修养不够,加之文化政策保守等因素,但最重要的却是因过于追求伦理教化的政治效果而使作者们以理性的态度写诗,从而丢失了情感、灵气、想象、个性等诗歌审美所必备的要素。须注意的是,明前期的台阁体也有一个发展演变的过程。从早期作家陶安、刘基等人追求盛大的诗风,再到吴伯宗、方孝孺的重道尚气,乃至永乐前期解缙、王儒的狂傲不羁,均显示出与后来三杨不同的诗风。台阁体直到三杨手中,才真正形成其典型的体貌。不过从总体上看,台阁体还是一种最缺乏审

美情趣的诗文流派。

三 复古诗歌流派的审美属性

明代诗歌创作在沉寂了近百年之后,于弘治年间又重新趋于活跃,而首先体现这种活跃特性的是以李东阳为代表的茶陵诗派。一般学者都把茶陵诗派看成是从台阁体到前七子的过渡流派,理由是李东阳等人还没有摆脱台阁体作家狭隘的生活环境。的确,从人格类型上讲,李东阳平和而李梦阳等人愤激,因而也就有了气之强弱的区别。但是从诗学的角度看,茶陵派的崛起就是对诗歌审美特征自觉追求的兴起。这主要体现在理论与创作两个方面。在《沧州诗集序》中,李东阳首先将诗歌与散文在体式上明确区分开来,并将诗歌的发生定位在“畅达情思,感发志气”^①,也就是抒情性上,所以才会《怀麓堂诗话》中一再强调诗歌重音律、重节奏、重比兴的文体特征,并形成了他以声调为核心的诗歌理论。正是有了对诗歌文体的这些认识,所以他的诗歌创作已经具有了咏史诗中的真见解与赠答诗中的真感受,并形成了他声律谐畅、典雅明丽的形式美。

真正将诗歌的审美追求推向高潮的是前七子复古派。前人论前七子时无不将“文必秦汉,诗必盛唐”作为其论诗核心,并将摹拟定为其创作原则,从而总是对他们持一种批判的态度。其实前七子是一个南北诗风交融的流派,其中既有北方李梦阳的雄健,也有南方徐祯卿的婉丽。在理论主张上既有李梦阳“尺尺寸寸”的模仿论,也有何景明“舍筏登岸”的模仿论。但在以下两点上他们又都是相同的:一是都强调要真实地抒发情感,都主张从民歌中吸取营养;二是都反对宋诗的议论与说理,而主张情景的融合与比兴手法的使用。他们的矛盾之处实际上是追求汉魏盛唐格调与抒发真情的难以调和,这也在一定程度上影响了他们的创作成就。但在创作上他们显示了两种重要的转变:一是从歌颂到批判的转变。从中显示了充沛的气势与鲜明的个性;二是从对伦理教化的强调到对声律、结构、对仗、比兴等形式美的讲求。后七子继

^① 文渊阁四库全书本《怀麓堂集》卷二五。

承了前七子以格调论诗的传统,同时在气节劲直与富于才情两方面保持了气盛的一贯特点,其不同之处在于后七子对形式技巧的讲究更为细致具体,对于诗歌审美特征的探讨更为深入。像谢榛《四溟诗话》对情景范畴的探讨,已经达到了很高的水平。王世贞的《艺苑卮言》更是明代后期研究诗法的集大成之作。而谢榛的五律、李攀龙的七律、王世贞的七古都已达到很高的艺术造诣。王世贞是个值得重视的人物,这不仅表现在他长期领袖文坛的地位,同时也取决于他在理论与创作上的一些新特征。他不仅在《艺苑卮言》中引用了前七子成员徐祯卿的重情主张:“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。”^①将诗歌发生的第一要素明确地定位为情感。更重要的是在格调与才情的关系中,他已经二者并重:“才生思,思生调,调生格。思即才之用,调即思之境,格即调之界。”^②在前七子那里,格调其实指的就是汉魏的理想风格,即所谓格高调古,所以往往与才情的抒发形成矛盾。王世贞则要将才情与格调统一起来,并将“才”放在第一位,所以他的诗作往往超出其理想格调之外:“夫仆之病在好尽意而工引事,尽意而工事则不能无人出于格。以故诗有堕元白或晚季近代者,文有堕六朝或唐宋者。”^③唐宋界限的打破其实意味着格调说的趋于解体。尽管王世贞在理论上还不愿承认这一点,但他晚年从审美情趣上偏爱苏轼,在创作上认可陈献章,在诗歌功能上倾向于“自愉”,都说明这位吴中文人受时代和地域的双重影响,已经使自我审美旨趣从单一转向了多元。其晚年的《偶称自戏》:“愚公自笑昔日愚,日对黄卷声伊吾。那知愚公今更愚,问著胸中一字无。贫子自笑昔日贫,但有载籍无金银。那知贫子今更贫,一丝不挂悲田身。贫子之贫犹未误,更有愚公堪笑处。蹒跚两足钝于鸭,便欲高飞向天去。”^④没有典故的使用,没有章法的安排,更不讲究格调的高古,在自戏自嘲中显示出幽默与趣味,这不仅已接近于宋调,甚至与稍后的袁宏道有些相像了。

前后七子经过晚明公安派的冲击,势力尽管大为减弱,但却并没有在诗

① 王世贞:《艺苑卮言》卷一,见丁福保《历代诗话续编》,第956页。

② 王世贞:《艺苑卮言》卷一,见丁福保《历代诗话续编》,第964页。

③ 四库全书存目丛书本《弇州山人续稿》卷二〇〇《屠长卿》。

④ 四库全书存目丛书本《弇州山人续稿》卷一〇。

坛上完全消失,钱谦益所谓的“中郎之论出,王、李之云雾一扫”,实在是文学性的夸张之言,万历之后复古派不仅依然存在,而且还出现了著名代表人物云间派领袖陈子龙。陈子龙的创作具有鲜明的时代特征,这除了指他早年醉心于七子派的复古主张外,也包括受到晚明士大夫风流潇洒习气的影响,在创作上具有浮艳藻丽的倾向。但在明清易代之际,却显示出慷慨悲凉的格调。他此时的诗作,内容充实,风力遒劲,已超越七子的模拟与公安派的浅近。这是因为他此时已将沉郁悲愤的情感抒发与工于用典对仗的诗歌技巧完美地结合,真正达到了格高调雄的审美境界。在明清之际,不仅陈子龙具备了此种沉郁悲凉的风格,如夏完淳、张煌言、顾炎武、吴伟业等人,也无不拥有如此格调,可以说这批诗人为明代诗歌史划上了一个圆满的句号。

在讲究格调的复古派之外,在明代诗歌史上还存在着一个重情韵的诗人群体。当今的文学批评史一般都将薛蕙、高叔嗣一概视为格调说的“同调”、“羽翼”,其实他们艺术追求的核心不是声宏调鬯,而是意象情韵之美。嘉靖时期,还有蜀中的杨慎,长洲的“皇甫四杰”,华亭的徐献忠,无锡华察,昆山周复俊,宝应朱曰藩,德清蔡汝楠,山阴陈鹤等,都表现出重情韵的文学倾向。到晚明时代,出现了邓云霄、谢肇淛、陆时雍等重情韵的重要批评家。从这些人到明清之际的王夫之,再到清初的王士禛,审美观点虽互有异同,但大体可以看成一条线索,最终走向“神韵说”。重情韵的诗人追求的审美范型是色调明朗、辞采秀丽、情意婉雅,与雄壮粗犷、慷慨激昂的“风骨”美不同。情韵美更重视诗歌含蓄蕴藉的余味,强调诗人与社会的和谐关系,以保持情感的平和舒缓。尽管此一线索中的诗人影响不及复古派与性灵派那般显赫,但是数量还是相当大的。

四 性灵诗歌流派的审美品格

与复古派几乎同时崛起的是性灵诗派。该流派的发端人物是成化年间的陈献章,他本是一位热衷于讲学的思想家,但却喜爱用诗的形式来表达自我的人生见解,因而有不少人又称他的诗为性理诗。但从诗学的角度看,性

理诗是不能准确概括其诗歌特征的。就像他在哲学上对心更加重视从而具有向内转的倾向一样,在诗歌创作上他也显示了由外向内的转变,这主要指他在创作目的上大都是为了自我愉悦,在创作倾向上重视审美情趣的抒发,在创作方法上流于自由随意。可以说他的富于诗意不表现在外在形式技巧上,而是表现在审美情趣里,或者说他的人生就是一种高度艺术化了的审美人生,因而也就成就了其诗歌的审美品味。从此一角度讲,陈献章是明代性灵派诗歌的真正开创者,他不仅是明代思想史的转折点,同时也是诗歌史的转折点,而后一点是前人很少注意到的。

明代中期的吴中诗派从性质上很难将其归入性灵诗派,但却在某些方面具有不少共同的特征。受吴中发达的地域经济影响,吴中文人一般都比较重视自我的享乐与个性的表达,除了吴中四才子的唐寅、祝允明、徐祯卿、文徵明外,还有沈周、黄云、蔡羽、王宠、徐霖等一大批诗人。他们大多以名士自居,讲究诗酒风流,往往诗画兼擅,并曾留下了许多为后人所津津乐道的韵事佳话。他们也讲复古,但重视的是文化底蕴与古人才情,而不是某代某家的理想格调,他们当然也喜爱盛唐诗的高昂阔大,但更重视六朝初唐诗的富于才情与华丽鲜艳。尤其是在追求人生享乐与看重个体生命价值方面,吴中诗人已开晚明公安派的先河。复古派诗人是瞧不起吴中诗派的不格不调的,所以王世贞讽刺唐寅的诗是“乞儿唱《莲花乐》”^①,但复古派诗人却大都没有唐寅诗歌中那流畅的节奏、充满生机的人生情趣,以及超然洒脱的自由心境,而这些才真正是诗歌的灵魂。

真正为明代性灵诗派奠定思想基础的是弘治、正德时期的大儒王阳明。王阳明曾与李梦阳等前七子诗文往还,而且与前七子相比,他具有更为丰富饱满的情感,对自然山水的特殊爱好,以及瞬间感受美和将其表现出来的能力,从而使他具备了高雅的审美情趣。他的诗写得清新自然,秀逸有致,尽管无意于工拙,“然其俊爽之气,往往涌出于字行墨之间。”^②可谓在复古派之外另立一格。更重要的是,王阳明致良知的心学强调心外无物的主

① 王世贞:《艺苑卮言》卷一,见丁福保《历代诗话续编》,第1034页。

② 钱谦益:《列朝诗集小传》,丙集“王新建守仁”,第269页。

观性与良知灵明的自发性,所以在心与物的关系中更突出心的原发作用,这不仅决定了其本人的诗作重主观、重心灵、重自我的鲜明特征,更形成了明代性灵说的哲学基础,即将心性作为诗歌的第一发生要素,从而完成了中国文学发生论从感物说到性灵说的转变。这预示着明代诗歌史上一种新的诗学思潮的形成。

明代性灵诗学思想在从中期的王阳明到晚期的公安派的转变过程中,有三位人物应该得到重视,他们是徐渭、李贽和汤显祖。徐渭曾师事季本,是王阳明的再传弟子,同时又是著名的诗人与画家,具有过人的才气。这两个方面构成了他本色说的内涵,即“师心横从,不傍门户”^①的主观独创性与“天机自动,触物发声”^②的自然性。徐渭的诗作既不像前七子如鸟学人言那样追求模仿与格调,也不像唐顺之等人那样强调道德的高尚与成贤成圣的目的,而是自由挥洒,不拘一格,既有李贺的怪异凄清,又有苏轼的幽默诙谐。如果说徐渭的打破格调束缚还是不自觉的自我宣泄的话,李贽就有了更明确的理论自觉。从创作上看,李贽的诗作完全是情之所至而随意挥洒,或抒情,或议论,或纪事,或写景,没有任何刻意的安排与格调的限制,正如其《石潭纪事》一诗所言:“若为追欢悦世人,空劳皮骨损精神。年来寂寞从人谏,只有疏狂一老身。”^③这是其人生态度,也是其文学思想,他有充分的自信,读书写作都是为了自我的生命愉悦,不管他人如何评价,都要坚持自我的个性,用他自己的话说,他的创作往往是夺他人之酒杯,浇自我之垒块,具有强烈的主观色彩。正是有了如此的人生态度与创作实践,使得他在理论上完全打破了格调说的戒律:“故性格清澈者音调自然宣畅,性格舒徐者音调自然疏缓,旷达者自然浩荡,雄迈者自然激烈,沉郁者自然悲酸,古怪者自然奇绝。有是格,便有是调,皆性情自然之谓也。”^④李贽的格其实就是作者的个性,他的调也就是个体的风格,有什么样的性情就会有怎样的声调,则所谓汉唐的格调也就失去了典范的意义。因此,无论是在哲学

① 《书田生诗文后》,《徐渭集》,中华书局1983年版,第976页。

② 《奉师季先生书》,《徐渭集》,第458页。

③ 李贽:《续焚书》,中华书局1959年版,第117页。

④ 李贽:《焚书》,《读律肤说》,中华书局1961年版,第133页。

思想还是在诗学理论上,李贽都是晚明文学尤其是晚明性灵诗派的直接奠基者。汤显祖是性灵诗派的又一重要作家,其诗学观的核心是情,但他所说的情已与复古派的泛泛而论有了很大的区别,概括言之它有两个主要特征:一是受有阳明后学泰州学派生生之仁观念的影响,认为情既包括男女之情,也包括朋友之情与政治热情,诗歌是情的集中体现,所以说“世总为情,情生诗歌,而行于神”,好的诗歌乃是“神情合至”的结果。^①二是强调诗是作家灵心与才气的体现,所谓“自然灵气,恍惚而来,不思而至”(《合奇序》),就是文学想象的突出特点。而自然灵气产生的前提当然是拥有才情的奇异之士,只有奇士才能有飞动的灵心,只有有了灵心,才会写出神情合至的诗歌。因此在汤显祖的诗中,呈现的乃是一腔不平之气,丰富饱满之情,想象奇特之境,文采斑斓之辞。晚明评论家王思任的《天隐子遗稿序》说,自从后七子复古派兴盛以来,海内才子都向王世贞、李攀龙纳礼伏首,“而所不能致者,会稽徐文长,临川汤若士。”^②这主要是指的是诗歌创作领域,如果再加上理论上明确抛弃格调说的李贽,那么性灵诗派显然已颇具规模了。

当然,真正能够充分体现性灵诗派创作成就与鲜明特征者,还要算万历时期以三袁为代表的公安派,这无论从对复古诗派的尖锐批评,还是“独抒性灵,不拘格套”创作主张的提出,以及求真自适的文学功能观的强调,均可看出他们所受李贽、徐渭诸前辈的深刻影响。但最值得注意的是公安派“趣”的审美观的提出,其实汤显祖就已用“意趣神色”作为评价诗文的标准,只是所言较为笼统而已。公安派所言之趣则有着明确的理论内涵:首先,趣是超越世俗功利的纯审美意识,这被袁宏道称之为摆脱了物欲与功名的“无心”状态,它与童子及醉人的天真接近,与满心功名利禄的官僚贵族无缘;其次,趣是作家灵心慧性所表现出来的机智与幽默感,能够充分展现作者的才气、智慧与蓬勃旺盛的生命力;再次,是自然流畅的表达与意态天然的艺术风貌,表现在创作方法上就是冲口信手和不假雕饰。此种审美形态与前后七子所追

① 徐朔方笺校:《汤显祖诗文集》,1982年版,第1050页。

② 《王季重十种·杂序》,见毛效同编《汤显祖研究资料汇编》,上海古籍出版社1986年版。

求的格调大不相同,欣赏性灵诗派的作品,你不能看它是否具有情景交融的深远意境,不能看它是否对仗工整,不能看它是否比兴婉转,而是要看它是否真率自然,是否个性突出,是否灵心飞动,是否趣味盎然,是否诙谐幽默。最能表现这些特征的诗作是袁宏道《解脱集》中的民歌体作品,比如作者在《别石篛》中写道:“不即凡,不求圣。相依何,觅性命。三入湖,两易令。无少长,知姓名。湖上花,作明证。别时衰,来时盛。后来期,不敢问。我好色,公多病。”将自己爱性命之学,喜美景之心,甚至好女色之习,全都淋漓尽致和盘托出,既幽默有趣,又真率自然,从而显得生动可爱,自由洒脱,而这样的诗作,在复古派作家的集子中无论如何是寻找不到的。

但是,公安派快乐幽默的趣味追求只维持了很短一段时间,随着万历后期政治局面的恶化尤其是党争的加剧,诗人们就再也难以保持这份轻松快乐的心境了,代之而起的乃是以孤傲冷峻为主要人格特征的竟陵诗派。该派诗歌的主要风格与审美倾向是所谓的“幽深孤峭”,其主要特征是善于表现刚介冷峻的人格,喜欢描写僻静孤独的意象,精心锤炼有违常规的诗句,有时还故意使用生僻的字词,目的则是营造一种富于独创的生新诗境。此种风格的形成原因有很多,诸如追求艺术的创新,纠正公安派末流的浅俗,受传统诗歌审美风格的影响等,但最重要的还是由黑暗的政治环境所造成的,在一种不愿同流合污而又无所作为的境遇里,像钟惺、谭元春那样一肚皮不合时宜的正直文人,除了用冷僻孤傲来保持自我的那一份清白外,似乎也想不出更好的出路。儒家传统诗论说亡国之音哀以思,但不是像钱谦益、朱彝尊所言的那样是因哀思而亡国,而是由于国欲亡而哀思也。

明代的诗歌成就当然赶不上唐宋,但却又是中国诗歌史上一个特色鲜明的时期。就其思想的活跃,流派的众多,探索精神的执着这些方面看,还没有任何其他朝代能够与之相比。复古派在创作上的成就也许有限,但通过他们的探索,中国古典诗学的特征、内涵、范畴、方法都鲜明地呈现出来,今天文学史家所常谈的唐诗之初盛中晚,诗歌意境之情景交融,以及对各种诗体特征的概括,都是明人探索的结果。性灵诗派往往被清代的诗论家斥责为浅俗失体与走火入魔,其实他们才真正代表了诗歌发展的方向,为诗歌的再生提供了新的出路,因为诗歌不管如何变化,总要以贴近人生、创造美感作为其核

心,仅就此一点而言,在形式上并不完美的性灵诗派比讲究格律声调的复古诗派要更具有生命的活力,从而与现代诗歌有着更为密切的关系。

五 本书的框架设计与撰写体例

以上是对明代诗歌的总体风貌与审美发展历程的概括描述,目的是帮助读者了解明代诗歌的总体特征。但明诗的发展过程与实际状况是相当复杂的,远非上述文字所能囊括,甚至也不是本书所能穷尽的。明代诗歌的文本浩如烟海,不仅对其难以一一介绍,即使目前究竟保存有多少诗人与诗集也无人能够弄清。据李灵年、杨忠主编的《清人别集总目》统计,著录清代诗文作家 19500 人,共得诗文集 40000 部。明人的诗文集估计也将有近万部,诗人将有数千人。就现存的明人诗歌总集所收录的诗人数目看,钱谦益《列朝诗集》共收作家 1600 余人,各为小传以纪其事;朱彝尊《明诗综》共收作家 2250 余人,不仅各为立传,并汇集诸家评语以供参考。如此众多的诗文作家与诗文别集,以数十万字的篇幅作巨细无遗的介绍显然是毫无可能的。目前所能做的,只能是对明诗的主要线索与主要作家做以点带面的叙述,尤其将流派的介绍作为主要的对象,从而总结出明诗的创作成就与厘清其发展过程,为学界提供一部较为完整的明代诗歌史。鉴于此目的,本书将采取下述的设计框架与撰写体例。

(一) 主要线索与板块

1. 以复古诗歌理想与性灵诗歌思想作为明代诗歌发展的两大基本线索。性灵诗歌思想又包括性理诗与性灵诗两个方面,而复古诗歌理想则主要指坚持格调说的复古诗歌流派的理论与创作。通过这两大线索的勾勒,以突显明代诗歌的主潮。

2. 诗体选择与审美风格异同的把握。明代除了狭义的诗歌体式外,还包括了词、散曲与民歌。一般说来诗体为雅文学,大多被文人士大夫所选择;词是文人抒发私人化情感的文体,在明代并不发达,且有一定的变异;散曲较俗,往往被一些失意文人或在野文人所选择;民歌主要抒写男女之情,在明代

亦为通俗文学家所重视。本书将各种诗体均分别列入研究视野,但将传统诗歌体式作为主体部分,散曲、民歌与词只作简略的介绍。

3. 地域分布与诗坛主潮的关系。明代诗歌的地域差别比较明显,如吴中、浙东、江右、闽中、岭南、中原、金陵、关中等等。他们之间各具特色并相互影响,从而形成了明代诗坛的复杂局面。以地域为单元是本书章节划分的原则之一,但地域诗派的选择则以其与主流诗坛有无关系而作为前提。

(二) 朝代交替时期的诗人归属问题

1. 元明之际。杨维桢尽管对明初诗歌创作影响巨大,但依然将其上归于元代,而将陶安、高启、刘基、宋濂归入明代。

2. 明清之际。将陈子龙等云间派作家列入明代,以作为该朝诗歌之结穴;将钱谦益、吴伟业归入清代,以为清诗之发端。

(三) 叙述方式

以流派、地域、诗体三者作为基本单元,以重要性代表作家作为叙述重点,兼述其他成员,做到以点带面,点面结合,力求反映明诗之发展过程与整体风貌。

(四) 理论与创作的关系

凡涉及诗歌创作的理论并对创作产生了较大影响者纳入本书的叙述范围,如前后七子的诗歌理想与模拟主张,公安派的“独抒性灵,不拘格套”的创作主张等;纯粹的学术史研究则不列入,如胡应麟、胡震亨、许学夷的辩体理论与诗歌史研究等。

(五) 诗歌作品鉴赏与发展史叙述

1. 作品分析。以诗歌体式为核心,重点分析诗中所表达之情感,从中所显示的作家风格,作品所体现的艺术技巧,作品所表现的审美效果与创新性等等。

2. 历史叙述。主要描述流派自身的发展过程,流派之间的关系,地域之

间的相互影响,在明代诗歌史上的地位以及对后世诗歌创作的影响等。

(六) 作家介绍

作家介绍主要包括,生卒年、籍贯、字号、履历,对此将尽量简略叙述。有条件的作家尤其是大作家,将集中笔墨叙述其创作经历,尤其是将生平经历、创作心态与诗学观念作为叙述的核心。

(七) 撰写内容分配

本卷共由左东岭、孙学堂、雍繁星三人承担。其中左东岭负责绪论,第一、二、三、四、十三章,以及第八章第一节、第十章第一节之李贽部分,并负责统稿及润色。孙学堂负责第五、六、七、九、十四章,以及第十一章第二节。雍繁星负责第八、十、十一、十二章,及第四章第三节之陈献章部分。

第一章 高启与吴中诗派

在明代诗歌史上,高启是一位地位特殊的人物,他曾被后人视为是明人中创作成就最高者,同时他又是由元诗向明诗转变的重要人物,即所谓首开大雅之诗人。此种成就的获得当然与其个人的才气直接相关,同时也与其所处吴中的特殊地域有密切关联。以苏州为核心的吴中地区乃是当时诗歌创作的重镇,具有良好的文学氛围与优良的文学传统。高启无论就其人生态度、文学交游还是诗歌创作活动,均与该地域的文学氛围有直接关系。因此,整个明代诗歌史的叙述既然要从高启开始,也就不能不从元末吴中最为有名的文人集团与文学活动的玉山雅会谈起。

第一节 玉山雅会的诗学意义

一、玉山雅会与元末文人心态

玉山雅会之所以重要,是因为从至正八年至元代末年此处集中了当时最为知名的一批诗人,而且其人生模式与诗歌风格集中体现了元代末年的典型特征。

所谓玉山雅会,是与顾瑛的名字密切联系在一起的。顾瑛(1310—1369),一名阿瑛,又名德辉,字仲瑛,号金粟道人。平江昆山(今属江苏)人。《四库全书总目提要》曾如此评介顾瑛:

少轻财结客,年三十始折节读书,与天下胜流相唱和。举茂才,署会稽教谕,辟行省属官,皆不就,年四十即以家产尽付其子元臣,卜筑玉山草堂,池馆声伎、图画器玩甲于江左,风流文采倾动一时。后元臣仕为水

军副都万户，元亡随例徙临濠，瑛亦偕往。洪武二年卒。尝自题其画像曰：“儒衣僧帽道人鞋，天下青山骨可埋。若说旧时豪侠兴，五陵衣马洛阳街。”纪其实也。《明史》文苑传附载陶宗仪传末，杨循吉苏谈曰：“阿瑛好事而能文，其所作不逮诸客，而词语流丽，亦时动人，故在当时得以周旋骚坛之上，非独以财故也。今观所作，虽生当元季，正诗格绮靡之时，未能自拔于流俗，而清丽芊绵，出入于温岐李贺间，亦复自饶高韵，未可概以诗余斥之。”^①

从此段记述可以得知如下几点：一是他虽无意于功名，却并不反对其子就职元朝廷；二是他当时以风流文采著名，具有倾动一时的轰动效应；三是他入明后因其子曾出仕元朝而遭流放，并死于流放之地；四是他虽以提供“池馆声伎、图画器玩”的东道主而著称，却并非全为附庸风雅的粗人，而具有相当的诗才。玉山草堂之所以能成为当时的文坛中心，则需要具备两个基本条件：一是充裕的家产作为物质基础，二是有一大批与之兴趣相近的文人群体。

“玉山草堂”之出处，显然与唐代大诗人杜甫直接相关，时人郑元祐就曾说：“仲瑛工于为诗，而心窃慕二子（即王维、杜甫）也。亦于其堂庑之西，茅茨杂瓦为屋若干楹，用少陵诗语扁曰玉山草堂。”（《玉山草堂记》）他虽有王维之隐志，但却并不具备杜甫忧国忧君的襟怀。这与元代文人的旁观者心态有密切的关系。元代文人因科举制度被长期取缔而大多失去仕进的机会，这意味着汉族文人尤其是南方文人作为整体已被边缘化，换句话说，元蒙政权的性质不是文官化的而是贵族化、军事化的。在此种政治的背后，也就隐含着民族的歧视与隔阂。此种民族的隔阂大多不会直接表现出来，而是变换方式地曲折表达。比如孔齐《至正直记》记曰：“豫章揭翰林曼硕题雁图云：‘寒向江南暖，饥向江南饱。物物是江南，不道江南好。’盖讥色目北人来江南之贫可富，无可有，而犹毁辱骂南方不绝，自以为右族身贵，视南方如奴隶。然南人亦视北人加轻一等，所以往往有此消。”此处说讥讽对象为“色目北人”而回避了元蒙字样，但“江南”一词在文人中是有特殊意义的，它常常与朝廷相对

^① 文渊阁四库全书本《玉山璞稿》卷首。

而成为汉族文人的精神家园与人生归宿处,因而此处所讥讽的对象当然不能狭隘地理解为仅指色目人而无涉于蒙族。清人陈衍对此颇有会心,他将此诗特意收入《元诗纪事》中,并评曰:“此诗大有寄托。”(《元诗纪事》卷一三)该诗现存于揭傒斯的别集中,是其《题芦雁四首》之第四首,其文字略有出入,即三、四二句为“莫道江南恶,须道江南好。”可知该诗来源不止一个,当时可能广为流传。如果将作者揭傒斯、同时代人孔齐及后人陈衍的理解联系起来考虑,则活动于元代政治较为稳定开明的延祐年间之台阁文人,依然未能与朝廷融为一体是显而易见的。其实,该组“题芦雁”诗的第一首曰:“江湖处处非,况汝一身微。如何却欲下,只合更高飞。”(《揭傒斯全集·诗续集》)这显然是因隔阂而造成的孤独感与疏离感,其中也应“大有寄托”。因此,元代士人与朝廷之间的矛盾与其说是行为的冲突,倒毋宁说是心理的隔阂。这种隔阂在表面上并不那么激烈,但却根植于心灵深处而到处弥漫。比如说另一位台阁体作家虞集,也常拥有此种疏离感,尽管他常年在朝中为官,但睡里梦里想的还是“杏花春雨江南”。(《风入松》)所以有学者说:“蒙元征服对士人影响最大方面则是后者传统仕进途径之丧失及其与国家关系之疏离。”^①

元代士人由失去仕进机会而被政治边缘化,由异己感而造成与朝廷关系的疏离,并直接导致了其典型的旁观者心态。旁观者心态是一种异己的心理状态而不是敌对的状态(当然在政治格局发生急剧变化时亦可转化为敌对的心态),它往往是文人们在失败失望而又无奈无助时所形成的一种人生存在方式与深度心理。此种心态虽不以激烈的方式作为其外在形态,但却能润物无声般地潜藏于意识的深层,从而左右着文人的人生选择与兴趣爱好。

旁观者心态的表现之一是政治参与热情与政治责任感的淡漠。这最直接的表现便是元代士人隐逸群体的庞大,在元代文人心目中,隐居是正常的而出仕是偶然的,即使有机会进入官场,也犹如替别人当差,因为他们知道那个由蒙元贵族为核心的朝廷不属于自己。元末许多文人以闲与懒自居,如画家倪瓒筑有“萧闲堂”,并自称“懒瓚”、“倪迂”。至于像王冕、高启、张雨诸人,则更是以闲散著称。倪瓒有诗曰:“英英西山云,翳翳终日雨。清池散圆

^① 萧庆伟:《元朝科举与江南士大夫之延续》,见《元史论丛》第七辑,第2页。

文,空林绝行履。野性夙所赋,好怀共谁语。烧香对长松,相与成宾主。”(《雨中寄孟集》)这是真正的闲,早已没有言说世俗的兴趣,甚至有了闲趣都不必与人表述交流,“烧香对长松,相与成宾主”,真可谓空寂之至,人淡如菊了。此刻他身处风雨飘摇的元末战乱中,却丝毫没有因为朝廷的危机与社会的动乱影响其悠闲的心境。

旁观者心态的表现之二是视政治与道德为二途。自中唐以来,儒家经过长期的努力建立起理学的新体系,希望通过道德人心的拯救而带来政治的清明与天下的稳定。在理学体系中,从格物、致知、正心、诚意到修身、齐家、治国、平天下,乃是一以贯之的完整过程。当然,两宋时国家始终处于积贫积弱状态,理学也始终没有真正成为占统治地位的意识形态,理学家更多的功夫还是下在修身的自我道德完善上,因而具有一种内敛的品格,但治国平天下却始终是其终极的旨归。真正完成此种内敛的品格则是在元代。一般认为程朱理学在元代开始官方化,但在学理性的提倡与实质性的政治运作之间毋宁说还有相当遥远的距离,或者说正好相反。蒙元朝廷视儒学与佛教、道教、基督教一样,只不过是一种工具而已。在元代士人心目中,道德的修持并不一定是为了政治的参与,守道也不一定有明显的政治目的。它可以是家族利益的维系,可以是斯文传统的传承,可以是人格操守的完善。可以说元代很多隐逸文人都是守道者。《元史》“隐逸”传记载的几位隐士,几乎全是此种情形,用隐士吴定翁的话说,便叫做“士无求于世,惟求无愧于世”。^① 将用世与无愧对立起来,是元代士人的突出特点。而且此种情形愈至元末愈益突出。

旁观者心态之三是闲散的生活态度与自我个性的放任。如果说儒者道德气节的修持往往在于家学与书院之中,则文人的闲适放任则大多发生于诗社的饮酒赋诗活动中。元代诗社相当发达,结社吟诗成为文人的常见生活方式。戴表元《胡天放诗序》说:“当是时,诸公之文章方期于用世,无有肯剜心凋形沉埋穷伏而为诗者。山川虽佳,其烟云鱼鸟,朝夕真趣,不过散弃为渔人樵客之娱而已。兵戈以来,游宦事息,乃始稍稍与之相接。而前时诸公吁漠

^① 《元史》卷一九九,中华书局1983年版,第4479页。

典策之具,亦且倚阁无用,呻吟憔悴,无聊而诗生焉。”(《剡源文集》卷八)戴表元在此明确指出,伴随着宋朝的灭亡,同时也使文人“游宦事息”,用于经国治世的“吁谟典策之具”也已没有用途,故而只好用诗来打发“无聊”的日子。当然,这是一个渐变的过程。像元初以方凤、谢翱为核心的月泉吟社,其结社吟诗如果还带有寄托亡国之思的鲜明色彩的话,那么后来文人在长期的边缘化过程中,便逐渐由愤激转向无奈,再由无奈转向自得其乐了。杨维桢乃是最典型的例子,他本有较强的政治参与意识,但在元末的官场却屡遭挫折,最终不得不以诗酒放浪作为自己的人生选择,宋濂曾在为其所撰的《墓志铭》中如此记曰:“其风神夷冲,无一物萦怀,遇天爽气清时,蹑屐登山,肆情遐眺,感古怀今,直欲起豪杰与游而不可得。或戴华阳巾,披羽衣,泛画船于龙潭凤洲中,横铁笛吹之,笛声穿云而上,望之者疑其为谪仙人。当酒酣耳热,呼侍儿出歌白云之辞,君自倚凤琶和之。座客或蹁跹起舞,顾盼生姿,俨然有晋人高风。”杨维桢乃是元末士林的领袖,其品格风度集中代表了文人超然物外而追求自我放任的旁观者心态。

此种旁观者心态是元代相当一批士人的普遍心理,尽管随着政治形势的变化在各个时期会有强弱的差别,但总的说来它是贯穿元代始终的,而尤以元末的吴中地区为最突出。以玉山草堂顾瑛为主人的文人群体就正有如此的心态,当时参加草堂聚会的文人约有 50 余人,几乎罗致了当时所有的东南文坛名流,其聚会内容则主要是饮酒听曲与唱和赋诗,其聚会目的则前期主要为行乐而后期为避难。这群文人身处社会动荡、战乱四起的时代,却依然能够纵情诗酒,实在是将旁观者心态表现得淋漓尽致。其中至正十二年七月的一次聚会,成员有顾瑛、熊梦祥、于立、袁华、张守中等人,熊梦祥在诗序中记曰:

七月二十六日,予自淮楚来于是,道途梗阻,虽近郡不相往来,独予以六月达吴,凡相知者莫不讶予之迂而捷也。越数日,即谒玉山主人于草堂,而匡庐山人在焉。相与议论时务,凡可惊可愕可忧可虑者不少。予乃曰:‘于斯时也,弛张系乎理不系乎时,升降在乎人而不在于位,其所谓得失安危又何足滞碍于衷耶?’玉山主人方执玉麈长啸,意气自如。时

适当中秋之夕,天宇晴霁,月色满地,楼台花木,隐暎高下,是犹天中之画,画中之天。乃张筵设席,女乐杂沓,纵酒尽欢。……酒既醉,玉山乃以‘攀桂仰天高’为韵分阄赋诗。诗成者兴趣横生,模写风景,殆无不尽。复画为图,书所赋诗于上,亦足记一时之胜。呜呼!于是时能以诗酒为乐,傲睨物表者几人?^①

他们身处道途梗阻的战乱之时,也并非对时务不议论不了解,议论后也会发出可惊可愕可忧可虑的感叹,但所有这一切,都不会妨碍他们纵酒尽欢,模写风景。他们对于自己的诗酒之会没有丝毫的不安与愧疚,反倒拥有“于是时能以诗酒为乐,傲睨物表者几人”的自得与满足,如果不是四周的战火对道路造成了阻隔,在他们眼中就实在发现不了与自己到底有何关系。他们所担心的,就是美景不长,乐事不再,所以要“缅思风尘际,雅会良独难。欢笑尽今夕,不醉当无还。”^②举国的“风尘”更刺激了他们寻欢作乐的欲望。后来明人董潮对此追忆说:“元末顾仲瑛处干戈戎马之会,擅园池亭榭之盛,日夜与高人俊流置酒赋诗,觞咏唱和,几忘为沧海横流时。一时名士如杨廉夫、倪雲林、柯九思辈数十人,俱联袂入社。于今想见玉山风流,令人神往。”(《东皋杂钞》)如果不是身处蒙元异族统治时期,如果不是存有民族间的心理隔阂,此种隔岸观火的态度就不会被后人所原谅,更不会被视为令人神往的风流韵事。

二、玉山雅会所展现的文人生活方式及其诗学意义

玉山雅会乃是一个松散的文人群体,其身份也相当复杂。顾瑛本人所撰《草堂雅集》共收入80人,据推测当时至玉山草堂饮酒赋诗者当在百人以上,钱谦益《列朝诗集小传》则共列有37人:柯九思、张翥、黄公望、倪瓒、熊梦祥、杨维桢、于立、顾瑛、张天英、张田、刘西村、郑韶、张简、沈明远、俞明德、周砥、瞿荣智、殷奎、卢昭、金翼、陈颢、陈基、张师贤、顾敬、郭翼、秦约、陆仁、王巽、

① 文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷七。

② 张守中诗,见文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷七。

卫仁近、吕恒、吴克恭、文质、聂鏞、张渥、李廷臣、袁华、释良琦等。可以说当时著名诗人大都侧身其中，当然亦有遗漏，比如著名的画家兼诗人王冕、稍后的浙东著名文人王祎等人均曾参与此会，钱谦益却未能予以关注。

玉山雅会的核心成员都是一些与顾瑛人生志趣接近的文人，比如杨维禎、倪瓚、于立、郑韶、袁华以及释良琦等，均系仕途失意或本来就对仕途缺乏兴趣的文人。在元末的江南，曾有三个文人聚会之地，这便是杨维禎的“草玄阁”、倪瓚的“清闷阁”与玉山草堂，上述这些文人就是经常出入此类场所的群体。比如于立（？—1365），字彦成，号虚白子、会稽外史、匡庐山人，是一位漂泊江湖的文人，他是顾瑛府中的常客，顾家甚至为他设有专门客房“行窝”，他当然也是出席玉山雅会次数最多、诗酒唱和最多的诗人之一。同时其诗风又与杨维禎相近，所谓“长吟短咏，有二李风”（《玉山雅集》卷一三）。但这群文人也并不乏官场中人，比如陈基（1311—1370），字敬初，台州临海（今属浙江）人，他是元明之际涉入政治较深的人，顾嗣立曾概括其生平说：

受业于黄侍讲潘，从至京师，授经筵检讨。尝为人草谏章，几获罪，引避归。奉母入吴，以教授诸生。南州用兵，起行枢密院都事，转浙江行省郎中，参张士信军，进参太尉府军事。太尉称王，基独谏止，将杀之。不果。超授内史，迁学士院学士。军旅倥偬，飞书走檄多出其手。吴平，明太祖召入，预修《元史》，赐金而还。洪武三年，卒于常熟寓舍。^①

他做过元朝的官，也入过张士诚幕府，入明后又被征召修《元史》，强烈的政治参与意识使他的创作具有感时愤世、气势豪迈的特征，为此而得到同门戴良“驰骋操纵”的称赞。不过他也是玉山草堂的常客，写下过许多与顾瑛唱和的诗作。

还有王祎（1322—1373），自子充，浙江义乌人，也曾受业于柳贯、黄潘，与陈基算是同门，他当时正奔走于大都以求功名，到玉山算是路过小憩。但无论是那些早已断绝人间烟火的释子道流，还是在官场已身心疲惫的江湖隐

^① 顾嗣立：《元诗选》初集，第1878页。

士,乃至正奔走于仕途的现任官员,只要一到玉山草堂,全都会换上同一种腔调,一起陶醉于诗酒之中而不能自拔。试看以下二首:

玉山何岿峩,亭馆发佳气。雨过井上梧,风生石边桂。芳樽侑娇歌,谑笑杂清议。论交不须多,对酒且成醉。情文略细仪,理会忘外累。孤踪苦无常,良集讵云易。未知今日欢,明年复何地。^①

朝饮太湖水,暮咏太湖秋。太湖三万六千顷,七十二峰居上头。上稟咸池五现现云气,下浸日月涵斗牛。鸱夷之舟从此游,功成身退合天道,声名万古齐伊周。江东步兵轻冕旒,长揖齐王归故丘。莼羹鲈鲙何足道,上与造物同遨游。唐家拾遗巢许流,躬耕湖上食杞菊,不与浊世俱沉浮。三人之生不并世,出处虽异心则侔。至今血食太湖上,上下云气乘苍虬。今君遥别太湖渚,鼓枻三高祠下路,借得龙城一席风,送君彭蠡湖南去。^②

一个要“对酒且成醉”,“理会忘外累”;一个要“江东步兵轻冕旒”,“上与造物同遨游”。全都有飘飘欲仙的感觉。看不出有任何现实的牵挂与时局的忧虑,所不能释然的是不知这种“芳樽侑娇歌,谑笑杂清议”的快乐生活以后能否继续,更虑及能否像古代高士那样流芳千古。

玉山草堂何以有如此超凡脱俗的魅力?李祁在《玉山名胜集序》里曾经有过概括:

昆山之世族居界溪者曰顾氏,顾氏之有才谔者曰仲瑛,仲瑛即所居之偏,辟地以为园池,园之中为堂,为舍,为楼,为斋,为舫,敞之而为轩,结之而为巢,葺之而为亭,植以嘉木善草,被之芙蕖菱芡,郁焉而阴,焕焉而明,阒焉而深,一日之间不可以遍赏,而所谓玉山草堂又其胜处也。良

① 王祎:《得桂字》,见文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷二。

② 陈基:《分题太湖》,见文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷四。

辰美景，士友群集，四方之来与朝士之能为文词者，凡过苏必之焉。之则欢意浓浹，随兴所至，罗樽俎，陈砚席，列坐而赋，分题布韵，无间宾主。仙翁释子亦往往而在。歌行比兴，长短杂体，靡所不有。^①

从园林建筑的角度，这是一个少见的大型园林，其中楼台亭阁有 28 处之多：玉山堂，玉山佳处，种玉亭，小蓬莱，碧梧翠竹堂，湖光山色楼，读书舍，可诗斋，醉雪斋，白云海，来龟轩，雪巢，春草池，绿波亭，绛雪亭，浣华馆，柳塘春，渔庄，书画舫，春晖楼，秋华亭，淡香亭，君子亭，钓月轩，拜石坛，寒翠所，芝云堂，金粟影。而且每一处均经过精心设计与修建，别的不讲，单是匾额的题署就相当讲究，全是虞集、杜本、赵孟頫、达兼善等名家的墨宝，更不要说其中更有珍奇的名花异草，各种的美味佳肴，美丽的歌儿舞女，再加上士友群集的整体效应，真可谓是一个难得的世外桃源了。杨维桢曾撰《玉山雅集图志》描绘其中的一次盛况：

右《玉山雅集图》一卷，淮海张渥用李龙眠白描体之所作也。玉山主者为昆山顾瑛氏，其人青年好学，通文史，好音律，钟鼎古器，法书名画，品格之辨，性尤轻财喜客，海内文士未尝不造玉山所，其风流文采出乎流辈者尤为倾倒。故至正戊子（八年）二月十有九日之会，为诸集之最盛。冠鹿皮衣紫绮坐案而伸卷者，铁笛道人会稽杨维桢也；执笛而侍者，姬为翡翠屏也；岸香几而雄辩者，野航道人姚文奂也；沉吟而痴坐搜句于景象之外者，苕溪渔者郑韶也；琴书左右捉玉麈从容而色笑者，即玉山主者也；姬之侍者，为天香秀；展卷而作画者，为吴门李立；旁侍而指画，即张渥也；席泉比曲肱而枕石者，玉山之仲晋也；冠黄冠坐蟠根之上者，匡庐山人于立也；美衣巾束带而立颐指仆从治酒者，玉山之子元臣也；奉肴核者，丁香秀也；持觞而听令者小璚英也。一时人品，疏通隽朗，侍姝执伎皆妍整，奔走童隶亦皆驯雅，安于矩矱之内，觞政流行，乐部皆畅，碧梧翠竹与清扬争秀，落花芳草与才情俱飞。矢口成句，落毫成文，花月不妖，

^① 文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷首。

湖山有发,是宜斯图一出为一时名流所慕艳也。时期而不至者,句曲外史张雨,永嘉征君李孝光,东海倪瓒,天台陈基也。夫主客交并,文酒宴赏代有之矣,而称美于世者仅山阴之兰亭,洛阳之西园耳,金谷龙山而次弗论也。然而兰亭过于清则隘,西园过于华则靡,清而不隘也,华而不靡也,若今玉山之集者非欤?①

此处没有任何的拘禁束缚,或随意伸卷,或滔滔雄辩,或沉吟而思,或从容而笑,或曲肱而卧,的确是自由自在甚至是自由散漫的文人雅聚,加上妍整的仕女与驯雅的童隶,听音乐,饮美酒,然后再“矢口成句,落毫成文”的分韵赋诗,简直就是当年兰亭之集、西园之会的再现,而且以杨维桢的体会,这次聚会的品味甚至大大超过了前人的所有风流雅会。

玉山雅会代表了元代后期文人结社赋诗的典型特征,是认识元人诗歌创作的有效窗口。从上述所描绘的情况看,以这种方式所进行的诗歌创作不能仅仅从文本的角度来理解,因为这种方式不仅是文学活动,而且也是一种生命存在的方式。

首先是这种生命存在方式体现了江南文人的一种文化优越感。顾瑛所以事事处处都要讲究,建筑要精美,匾额要雅致,园中要种奇花异草,室内要置字画文物,饮食要山珍海错,聚会要歌儿舞女,都体现了他所追求的生活质量与文化品位。在一个失去了政治中心位置的时代,文人只能依靠此种文化优越感来确认自我的存在价值。而诗歌只不过是体现其高雅品位的因素之一而已,举凡琴棋书画、园林山水、商彝周鼎、精食美酒、美童歌女等等,均可构成其得以自我安慰的文化内涵。那帮“水牛背上乔男女”虽然有权有势,可若论其物质与精神的享受,又岂可与这帮江南文人同日而语。且不说自然山水与亭台楼阁之美丽,单是内中所存文物之繁盛与活动内容之丰富,便足以令人神往。玉山常客赵麟曾有赋对其称赞道:

玩好时出,有列差等。商樽周彝,秦钟汉鼎。虽远迹于侈靡,实夸奇

① 文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷二。

于博敏。玉堂金马,彼轩冕以何为;流水桃花,岂武陵之路永。又有牙籤玉轴,左图右书。峨弁垂绅,前跪后趋。语必无怀,歌必康衢。一咏一觴,谈辨喧呼。胸襟星斗,咳唾明珠。鼓焦尾而悲别鹤,披芸香而落蠹鱼。于是尚陶匏彻,翫觥醴酒。设珍饌俱,方图一局。决胜成围,左右八筹。更拾投壶,节以薛人之鼓,浮以太白之觚。宾醉踈跼,主笑胡卢。方且进海错,茹山蔬,摘芳卉,咀茎荷。玩弄大块,睥睨庸奴。阅春秋于朝夕,寄云月于江湖。醒则橘中,梦则华胥。其视墮珥遗簪之乐,孰若傲物忘世之娱。此草堂之佳绝,盖希世之莫如。^①

在此,所有能够想到的享乐之事均被囊括无遗,所以才有了“玩弄大块,睥睨庸奴”的自豪优越感觉,经过对比便会得出“其视墮珥遗簪之乐,孰若傲物忘世之娱”。作为善于铺陈夸张的赋体,此处当有虚饰成分,但却也正说明了这群文人的入生理想。既然是一种文人雅事的追求,当然少不了作为其核心成分的吟诗作赋。而诗赋的内容也就理所当然地是抒发对此种生活的感受与赞赏。

其次是这种生命存在方式为当时文人提供了一种躲避祸乱与休憩身心的理想场所。玉山草堂的客人当然成分复杂,但却均能在此满足各自的需求,如隐士倪瓚者自然有同声相求的乐趣,宦途疲惫如陈基者亦可得以休憩放松,所以他才会具有如下感觉:“吾自北方来,行数千里,亲旧疏数,固自有不同,然饮酒之乐,未有如今日者。”(《送郑同夫归豫章分题诗序》)还有,性情高雅而却生计窘迫者至玉山不仅可以立时免除饥寒之忧,而且还有更高级的精神享受,则又何乐而不为?郑元祐离开玉山后便在诗中写下如此感受:

山人常年遇有秋,尚尔不免饥寒忧。左腕难临乞米帖,中肠只忆监河侯。仓尘能饫李斯鼠,醉态且舞檀卿猴。瓶储有粟可饱我,起踏北户看星流。^②

① 文渊阁四库全书本《玉山名胜集》卷一。

② 郑元祐:《莫归有感写寄玉山》,见《玉山名胜集》,中华书局2008年版,第442页。

可知乞食于玉山,亦为文人聚于此地之重要原因。但更为重要的是,文人们有了牢骚、郁闷与不满,玉山也是一个最为适宜的宣泄场所,因为此处有一个整体的氛围,不仅不会有任何麻烦,还能得到足够的同情,所以周砥才敢于写出如下诗作:

五陵豪英不足畏,丹徒布衣那可轻。万事岂皆合天道,偶然遇之亦成名。我今困乏穷谷底,青云之志何由平。愁来饮酒一百杯,拔剑高歌泪如倾。歌声悲壮君试闻,江汉茫茫气欲吞。弄凤骑龙岂难事,屠狗脍牛何足论。诸君古乡旧知己,会面那得无欢言。平生心事难尽道,且复痛饮花下尊。明当大醉楼船上,横吹玉笛过吴门。^①

正由于诸君均为“旧知己”,所以才敢“拔剑高歌”,气吞江汉,得到暂时的释放快慰,这也正是这些文人何以会不顾烽火遍地、道途阻隔的危险而乐此不疲的重要原因之一。

其三是这种生命存在方式为文人们施展才智、争奇斗胜提供了有效的方式。在玉山草堂有许多风雅之事,诸如赏花观鱼、乘船戏水、挥洒翰墨、听曲品茗等,但最能够代表玉山活动的还是诗酒二字。而诗酒活动又全都具有竞赛的性质。此种诗歌竞技活动主要采用两种方式,一是分韵,二是联句,并且全都有时间限制,凡不能按时完成者均要遭致罚酒的结果。如袁华曾记载了至正十年的一次小型聚会:

至正庚寅(十年)秋七月二十九日,子与龙门山人良琦、会稽外史于立、金华王祯、东平赵元宴于顾瑛氏芝云堂。酒半,以古乐府分题以纪一时之雅集,诗不成罚酒二觥。余汝阳袁华也。是日以古乐府分题赋诗,诗成者三人。^②

① 周砥:《至正壬辰九月十二日过玉山草堂留别山中诸公》,见《玉山名胜集》第456页。

② 《玉山名胜集》,中华书局2008年版,第110页。

当天只有袁华、顾瑛和于立三人完成了诗作,而良琦、王祎和赵元均未成篇,被“各罚酒二觥”。其实这种以古乐府为题的竞赛应该是玉山草堂并不常用的方式,最常用者还是分韵赋诗,如:“至正十年七月六日,吴水西琦龙门偕陇西李云山乘潮下娄江,过界溪,诗来道问讯。玉山主人命骑追还草堂,晚酌芝云,露气已下,微月在林树间,酒半快甚,欲赋咏纪兴,以‘风林纤月落’分韵拈题,惟李云山狂歌清啸不能成章,罚三大觥逃去。是日诗成者三人”。(《玉山名胜集》卷上)当然,更难的是联句,因为这不仅要有敏锐的才思,还要兼顾与别人思路风格的相近。在此种场合首先在于完成诗作而不被罚酒,然后才会计较工拙与否。在元代科举长期被取缔的历史环境中,文人们失去了进身的机会,必须寻找到释放精神能量的有效途径,集体性的诗艺竞赛便成为首先被选中的生命方式,因而在历史上留下了许多文坛佳话,像袁凯因赋《白燕》而被称为“袁白燕”,高启因赋《醉樵歌》而名声大振等,均与这种诗歌竞赛有直接的关系。

其四是这种生命存在方式成为文人们追求生命不朽的有效途径。在元末战乱频仍的历史境遇里,文人们往往有朝不保夕的危机感,于是立德、立功已远离他们,所能够得到的便是抓住每一时刻及时享乐,以体现其生命价值。不过在享乐的同时,他们也用自身擅长的方式写诗作赋,以求身后不被世人所遗忘。比如玉山常客沈明远在一次聚会时写道:

仲冬美风日,遥睇玉山苍。公子携彩舟,兴命共翱翔。委蛇遡江水,延缘入林塘。整衣起亭午,喜登君子堂。主人欣会面,言笑以相忘。肆筵列文俎,酌醴献鸾觞。哀丝谐妙舞,银灯照红妆。与席况文儒,清谈玉屑扬。转见故人心,欣欣殊乐康。吾慕陈太丘,德星耿相望。焉知百年后,流传有辉光。^①

他不仅充分享受到乘舟游江、主客谈笑及大吃豪饮的快乐,还想到了“焉知百年后,流传有辉光”的生命不朽。有此种念头者当然不止沈明远一人,玉

^① 沈明远:《沈明远得康字》,见《玉山名胜集》,第86页。

山草堂主人这方面的想法尤其强烈,其好友郑元佑就在至正九年的一次聚会中记曰:“仲瑛嗜诗如饥渴,每冥心古初,哦诗草堂之下,既以成篇什,又彩绘以为之图,今复命客为之记。其于草堂拳拳若此,势且与浣花溪、辋川庄同擅名于久远,岂特不忘其初之谓哉!”(《玉山草堂记》)为了能使这个群体的活动传之后世,顾瑛一般会采取三种方式:一是绘图,二是刻石,三是将记述文章、诗赋作品及所绘图画汇集成册刊刻传世。通过这些方式,他希望能够像杜甫的浣花溪与王维的辋川庄那样成为传之久远的风流佳话。关于此一点,四库馆臣早已指出:“每一地各先载其题额之人,次载瑛所自作题咏,而以序记诗辞之类各分系其后。元季知名之士列其间者十之八九,考宴集唱和之盛,始于金谷兰亭,园林题咏之多,肇于辋川云溪,其宾客之佳,文辞之富,则未有过于是集者。虽遭逢衰世,有托而逃,而文采风流照映一世,数百年后犹想见之。录存其书,亦千载艺林之佳话也。”(文渊阁四库全书《玉山名胜集》卷首)其实,借《玉山名胜集》和《草堂雅集》而传世的绝非顾瑛一人,许多没有留下别集的诗人们亦均因侧身其中而被后人所知。

之所以详细考察玉山雅会文人的此种生命存在方式,是可以由此更加准确地把握元明之际诗歌的实际特征与内涵。元诗向来被视为具有纤弱的弊病,认为元代诗人缺乏刚大之气,往往显得孱弱虚空,又过于讲究形式技巧,将诗写得像艳丽婉转的小词。这些评价当然不是没有道理,但却对其形成原因缺乏深入的研究。结社以咏物的元诗,其主要特点就成为才力的竞赛与作者私人化情感的抒发,当然也就以争奇斗巧取胜,并以绮丽的风格为主。在现存的几个较为集中的同题咏物诗系列中,比如咏梅、咏百花、宫词、西湖竹枝词、咏史等等,都是以讲求技巧作为其主要特点的。郭豫亨是元人中较早写咏梅诗的,《四库全书总目提要》即言其“属对颇能工巧”,“存备诗家之小品,固亦无不可矣”。萨都刺是咏物诗的大家,早在元人孔齐就言其“善咏物赋诗”,“颇多工巧”。(《至正直记》)至于宫词,则不仅巧,而且艳,被杨维桢称为“诗家之大香奁也”。(《宫词引》)当文人们长期沉浸在此种环境中时,也就难怪他们会乐于追求技巧上的出奇制胜了,而且此种情形越到元代晚期越明显。玉山雅会应该说典型地体现了元诗的这种特征。从抒情内涵上看,多表达文人享乐闲逸的情致,游山观水的雅趣,属于私人化情感的表达,当然

也就不会有杜甫忧国忧民的沉郁顿挫。从艺术特征上看,这些诗作大都是分韵赋诗或多人联句,因而缺乏精心的锤炼与鲜明的风格,往往以流畅奇巧胜而不以深沉精炼称。比如那些咏玉山草堂各处亭台楼阁的同题诗作,就常常题旨相类而风格相近。下面是咏玉山草堂的4首诗:

玉山草堂娄水西,杂树远近春云低。王维昔赋官槐陌,杜老亦住浣花溪。弹棋局在高梧落,委佩声传暮竹迷。阁老文章全盛日,钓竿磐石慰幽栖。

——《吴龙门山释良琦元璞》

玉山草堂深复深,沿洄路入娄江浔。溪桃始华日杲杲,风磴积雪春阴阴。皂盖屡过严武驾,白头不愧杜陵吟。稍待清秋林壑静,杖藜与子一登临。

——《吴兴郑韶九成》

结构郊居胜杜陵,草堂幽兴喜重乘。白泉出洞浮金粟,碧树当檐挂玉绳。坐看中天行古月,炯如万壑浸清冰。浣花风致今犹在,日日轩窗一醉冯。

——《清河张天英楠渠》

爱汝玉山草堂好,草堂最好是西枝。浣花杜陵锦官里,载酒山简高阳池。花间燕语春长在,竹里清尊晚更移。无奈道人狂太甚,时携红袖写乌丝。

——《会稽杨维桢廉夫》^①

这几首写玉山草堂的诗,几乎看不出有太大差别。一般都写玉山景色之美,主人之高雅隐志,当然也都不会忘记引用唐人杜甫浣花溪草堂与之作比,

^① 此四首诗见《玉山名胜集》第17、18、19、21页。

其中景物的描绘是不可缺少的,典故的运用也必须具备,这是咏物诗的常体,更是元人咏物诗的套子,在这样的场合也只能如此写。当然如果仔细辨析,杨维桢的诗则略有不同,“无奈道人狂太甚,时携红袖写乌丝”,他始终忘不了狂怪与猎艳,显示出铁崖体的底色,只不过他已尽量做到流畅平易而已。

当然,玉山草堂的诗人们不仅只会写流畅平易的诗作,如果需要他们也会选择险怪的风格。比如至正十年的湖光山色楼题诗,其目的就是要表达“洞心骇目之观”,因而有卢昭、秦约、顾瑛、释自恢和袁华5人各赋诗一首。为了达此效果,首先从诗体上均选择了能够充分展现作者才气的长篇歌行,以造成其开合变化的气势。其次是在用语造句上力求变幻怪异,以取得洞心骇目的效应。如:

海虞之山何峩峩,连冈百里青巉嵯。巫咸却立在其左,芙蓉倒蘸昆城波。云有仲雍之古墓,白虹夜烛山之阿。猗欤让德亘不泯,上与日月光相磨。……

——《三江卢昭赋虞山》

晨兴东湖阴,放浪随所之。日光出林散霾翳,晃朗澄碧堆玻璃。天风忽来棹讴发,岸岸湾湾浴鹅鸭。中峰叠巘与云连,西墩佳树如城匝。主人湖上席更移,醉歌小海和竹枝。文鱼跳波翠蛟舞,疑是冯夷张水嬉。微生百年何草草,傀儡棚头几绝倒。逝川一去无还期,长啸不知天地老。……

——《秦约赋傀儡湖》

别起高楼临碧溪,绕楼青山云约齐。阳山独出众山上,却立阳湖西复西。天风吹山岼不起,倒落芙蓉明镜里。影娥池上曲栏干,遍倚秋光三百里。白云不化五采虹,化为夭矫之白龙。一朝挟子上天去,需泽下土昭神功。土人结祠倚灵洞,雨气腥翻海波动。纸钱窸窣蜥蜴飞,女巫击鼓歌迎送。……

——《顾瑛赋阳山》

马鞍山在勾吴东，山中佳气常郁葱。层峦起伏积空翠，芙蓉削出青天中。六丁夜半石垒壁，殿开煌煌绚金碧。响师燕坐讲大乘，虎来问法作人立。天花散雨娑罗树，一声共命云深处。……

——《释自恢赋昆山》

海虞之南姑胥东，阳城湖水青浮空。弥漫巨浸二百里，势与江汉同朝宗。波涛掀簸日惨淡，鱼龙起伏天晦蒙。雨昏阴渊火夜烛，下有物怪潜幽踪。度雉巴城水相接，以城名湖胡不同。……

——《袁华赋阳城湖》^①

这些诗句，既有李白诗歌的奇特想象，又有李贺诗歌的怪诞阴森，即所谓铁崖体的具二李之诗风。但此种诗风显然并非这些人的一贯风格，起码顾瑛的诗作是以清丽著称的。故而此处的险怪就只能是一种有意的模仿，既是为了合乎当时赋诗的规定要求，也是诗歌竞技中才气的体现。在这里，诗人的个性以及诗作的内容都不是最重要的，重要的是比拼才气与适应诗题要求。从诗歌的生产方式而言，并不是只有反映现实或者追求审美境界才合乎诗歌的目的，从宋代之后，诗歌有了更多的功能，作为一种展现文人雅兴的生活方式，它既可以以诗言志，也可以拿诗展示自我的才艺，而玉山草堂中文人的写诗，恰恰属于后者。当然，这样做是要付出代价的，那便是在失去现实的关注热情与纯粹审美理想的同时，也使诗歌变得纤弱、单薄乃至单一，甚至变成一种技艺的比赛。但却又不能说是没有意义的行为，因为它是那一时代文人所能找到的有效的存在方式，使得他们不至于在一个失去理想与热情的年代，同时也失去人生存在的价值与意义。

三、玉山雅会的衰落与诗风的转变

顾瑛等玉山草堂的诗人们当然并非只会写上述的作品，当场合改变之后，他们一样具有抒情言志的能力，从而使诗歌回归到反映现实的轨道上来。

^① 此五首诗见《玉山名胜集》第209、210、211、212、213页。

这种转变在至正十六年已十分明显,本年张士诚进占苏州,终于打破了玉山草堂安静的气氛。本年也是玉山草堂诗酒之会高潮的结束,后来虽亦有偶然相聚之时,但已没有了原来的从容幽雅。作于此年的《口占诗序》说:“兵后朋旧星散,得一顷相见,旷如隔世。遂邀汝阳袁子英、天平范君本、彭城钱好学、营城赵善长、扶风马孟昭,聚首可诗斋内。诸公亦乐就饮,或携肴,或挈果,共成真率之会。由是,皆尽欢饮。酒酣,各赋诗以纪,走笔而就,兴有未尽者,复能酬倡,以乐永夜。予以诗先成,叔正俾予序数语于篇首。缅思烽火隔江,近在百里,今夕之会,诚不易得,况期后无会乎?吴宫花草,娄江风月,今皆走麋鹿于瓦砾场矣。独吾草堂宛在溪上。予虽祝发,尚能与诸公觞咏其下,共忘此身于干戈之世,岂非梦游于已公之茅屋乎!”尽管依然是酣畅欢饮,依然是走笔赋诗,但心情是大不如前了,此时的诗作已透露出明显的感伤情调。当然,这种感伤情调依然不以国家命运、百姓涂炭为内涵,达不到杜甫诗歌沉郁顿挫的深度,然就情感之真挚与格调之豪壮已庶几近之。请看下面两首诗:

木叶纷纷乱打窗,凄风凄雨暗空江。世间甲子今为晋,尸里庚申不到庞。此膝岂因儿辈屈,壮心宁受酒杯降。与君相见俱头白,莫惜清谈对夜缸。

——顾瑛

哦诗听雨坐西窗,犹胜衔枚夜渡江。赤壁焚舟嗟失魏,马陵斫木喜收庞。身经丧乱愁难遣,老去情欢酒易降。清坐不知更漏永,定须点点坠银缸。

——袁华^①

这木叶纷纷的凄雨寒窗,是元明之际文人心绪的典型写照。当时曾有黄鹤山人王蒙于至正二十五年作《听雨楼图》和王立中于至正二十六年作《破窗风雨图》,在文人中产生过广泛的呼应,仅《听雨楼图》就有张雨、倪瓒、王蒙、

^① 此二首诗见《玉山名胜集》第144、145页。

苏大年、饶介之、周伯温、钱惟善、张绅、马玉麟、鲍恂、赵俶、张羽、道衍、高启、王谦、王宥、陶振、韩奕等 18 人为其题诗,形成了所谓的《听雨楼诗卷》。这些人中,如张雨、倪瓒等乃是玉山草堂的常客,而高启、张羽等则是稍后于玉山草堂文人群体的吴中四杰成员。题《破窗风雨图》者就更多,共有杨维桢、钱薰、王国器、张翥、李绎、钱惟善、张庸、易履、张端、张昱、金纲、张世昌、徐一夔、牛谅、朱武、杭琪、钟虞、韩元璧、钱岳、徐汝霖、张附凤、董在、杨明、江汉、高闻礼、莫士安、冯恕、赵俶、龙云从、沉庭珪、李讷、丘思齐、岳偷、雅安、何恒、孔思吉等 37 人,其中还有一位不知名的所谓“尚书汪公”,金纲与董在还都题过两首诗词。这两副诗卷是失去了固定聚会场所的一种文人变形同题唱和,也可以说是玉山草堂聚会的变相延续,集中表达了当时诗人的共同感受。其中易履字安道的一首歌行最具代表性:

大名刘君航书癖,清如梅花瘦如石。半生浪迹江海间,诗卷酒杯长自适。胸中元精妙天趣,破屋破窗随所住。酒醒夜披山海图,惊怪蛟龙送风雨。青灯荧荧四壁空,卷书搔首乱飞蓬。长歌拂剑饮如斗,造物生我将无同。君不见破窰寒灰终夜拨,空窰啮毡头尽白。焉得丈夫气节坚,不磨还有声光照方册。陆机祠下忽相逢,竟夕谈诗风雨中。拍瓮为君浇磊块,富贵何如一杯水。^①

伴随诗人浪迹江湖的只有诗卷与酒杯,他们已习惯了破屋破窗的清冷寂寞环境,尽管他们还没有丧失文人的高远志向,希求能够“声光照方册”,但留给他们能够做的也就是“竟夕谈诗风雨中”了。顾瑛也是希望做隐士,所谓“世间甲子今为晋,尸里庚申不到庞”,他无意去管世道的变化与政权的变迁,他所关心的就是与好友灯夜清谈,以消无聊时日。袁华也一样,他不愿关心那衔枚渡江的战争之事,而只愿于西窗之下吟诗听雨。但无论如何,外表的通达掩饰不住内心的忧虑与失望,因为他深更久坐的原因,乃是“身经丧乱愁难遣”的苦闷。易履也一样,在其“竟夕谈诗”的同时,却发出了“拍瓮为君浇

^① 文渊阁四库全书本《珊瑚木难》卷二。

磊块,富贵何如一杯水”的感叹,在朝不保夕的战乱中,他的确已不对富贵功名抱任何希望,但却不能没有耿耿于怀的“磊块”,那是一份难以明言的现实牵挂!

玉山草堂的文人聚会以欢快始而以凄凉终,见证了那一时期文人的生命状态,而集中表现这些状态的就是被顾瑛所汇集起来的《玉山名胜集》等诗集。

尤其值得注意的是,当顾瑛失去玉山草堂的诗酒之会而面对现实时,他也能用诗记载下社会的状况并表达自我的真实感受。他有一组记述时事的诗这样写道:

白昼惊风海上号,水军三万尽乘涛。书生不解参军事,也向船头著战袍。

冉冉长蛇汉水东,嘘成黑雾满虚空。腥风怪雨重阴底,化作黄蚪不是龙。

莫辨黄钟瓦缶声,且携斗酒听春莺。河西金盏新翻谱,汉语夷音唱满城。

红绿油牌去复来,长身碧眼更颀腮。口传催办军需事,一日能无一百回。

和余粮船去若飞,兼春带夏未曾归。用钱赠米该加七,纳户身悬百结衣。^①

此处依然有对传统生活的留恋与延续,继续着“且携斗酒听春莺”的雅

^① 顾瑛:《张仲举待制以京中海上口号见寄,瑛以吴下时事答之》,《玉山璞稿》,中华书局2008年版,第4页。

趣,但同时也写了书生“船头着战袍”的新现象,是纪实,也是调侃;还有对乘时割据所造成的“腥风怪雨”的不满,以及对那些“化作黄虬不是龙”的草头王的讽刺;更有对战乱中百姓疾苦的同情,“口传催办军需事,一日能无一百回”,显然对官府的扰民是抱有强烈不满的;而“用钱赠米该加七,纳户身悬百结衣”,则直接表达了对普通百姓的不忍与怜悯。这些诗作的内容在其前期创作中是不存在的,而且就诗风看,既没有了炫奇斗巧的怪异,也没有了《西湖竹枝词》清丽华艳的轻柔,显示的是纪实的倾向与讽喻的内涵。这些作品在顾瑛的诗作中还只是少数,构不成其主要创作倾向,但这是否预示了诗坛向着复归大雅的方向在发生变化呢?后来的历史发展说明这并不是主观的臆测,而是真实的文坛现象。而这些就体现在吴中以高启为代表的下一代诗人身上。

第二节 高启的诗学理念与创作风格

以高启为代表的这一代吴中文人群体,主要就是被称为北郭十友的诗社成员。高启《送唐处敬序》记载说:“余世居吴之北郭,同里之士,有文行而相交善者,曰王君止仲一人而已。十余年,徐君幼文自毗陵,高君士敏自河南,唐君处敬自会稽,余君唐卿自永嘉,张君来仪自旬阳,各以故来居吴,而卜第适皆与余邻,于是北郭之人物始盛矣。余以无事,朝夕诸君间,或辩理诂义以资其学,或麋歌酬诗以通其志,或鼓琴瑟以宣湮滞之怀,或陈几筵以合宴乐之好,虽遭丧乱之方殷,处隐约之既久,而优游怡愉,莫不自所得也。”^①这是关于北郭十友的最早记载,但该社成员绝不限于此处所记之7人,他在《春日怀十友诗》中,就分别写到以下10位友人:余尧臣、张羽、杨基、王行、吕敏、宋克、徐贲、陈则、僧道衍、王彝等。^②但这10人中却少了上述的高士敏与唐处敬,所以他们能否被认定为北郭十友还有疑问,后来的《明史·王行传》就有不同记载曰:“初,高启家北郭,与行比邻,徐贲、高逊志、唐肃、宋克、余尧臣、张羽、

^① 《高青丘集》,上海古籍出版社1985年版,第871页。

^② 《高青丘集》,第133页。

吕敏、陈则皆卜居相近,号北郭十友,又称十才子。”^①此处少了杨基、僧道衍和王彝,而恰恰增加了《送唐处敬序》提到的高逊志(士敏)与唐肃(处敬),所以后来朱彝尊的《徐贲传》和陈田的《明诗纪事》就均采用《明史》的说法。^②也就是说北郭十友的说法一般是以《明史》所记为准的。

至于说“吴中四杰”,则是指高启、杨基、张羽与徐贲。永乐元年高启的内侄周立在《缶鸣集》题识中说:“时与嘉陵杨基孟载、浔阳张羽来仪、剡郡徐贲幼文,名重当时,人称为高、杨、张、徐,比唐之四杰也。”^③可见在元明之际便有了四人并称的说法,着眼点乃在于其与初唐四杰相似的不幸遭际。成化四年李应祯在《荆南唱和集序》中说:“幼文亦避地于吴,与高启、杨基、张羽相唱和,称吴中四杰。”^④这是目前所见到最早将四人称为四杰的出处。至《明史·文苑传》则将上述二者折衷:“明初,吴下多诗人,启与杨基、张羽、徐贲称‘四杰’,以配唐王、杨、卢、骆。”尽管吴中四杰能否并称在明清两代还存有一些争议,但一直被文学史家所沿用也是人所共知的事实。

应该说北郭十友与吴中四杰都是元明之际吴中诗人群体的称谓,其主要区别在于:北郭十友是元末的诗歌流派,而吴中四杰则是贯穿元明之际的诗歌流派。前者体现了元末吴中文人的生存状况与审美追求,而后者则代表了吴中文人命运与诗歌创作在元明之际历史转折过程中的遭遇,如果从诗歌发展线索与文学思想主潮走向的考察角度看,吴中四杰显然更具有研究的价值。

① 《明史·文苑传》,中华书局1984年版,第7329页。

② 北郭诗社成员到底有多少各家记载不一,据史洪权考证前后则达19人之多,他们分别是:高启、杨基、徐贲、王行、余尧臣、宋克、吕敏、陈则、唐肃、高逊志、僧道衍、周砥、王彝、申屠衡、王隅、张适、杜寅、梁时、浦源、方彝、钱复、李睿。这个数字当然包括入明后一些陆续加入的成员,而不仅仅是元末的北郭十友。见史洪权博士学位论文《高启生平考论》第四章第二节“北郭诗社的成员与分期”。之所以在北郭十友上会出现分歧与出入,按欧阳光的说法就是:“这种诸家相互抵牾的情况说明,所谓北郭十子之说,并非成数,而是概数。即以高启所言,如果将自己包括在内,即有十一人,而合各家所说提到的则有十三人之多。举其概数称十子或十友,乃是语言习惯使然,文学史上此类说法并不乏见。另外,所谓十子并非固定不变,他们大多数人由外乡流寓苏州,聚散离合本是常有之事。一些人离开了,一些人又加入进来,故十人之队伍虽无大变,小的变化则在所难免。故后人所记,只是某一特定时期内的情况,而非诗社全部存续期内的情况。”见欧阳光《宋元诗社研究丛稿》,广东高等教育出版社1996年版,第301页。读者可参考。

③ 《高青丘集》,第984页。

④ 文渊阁四库全书本《荆南唱和集》附录李应祯序。

一、高启的生平与诗歌审美观念的演变

如果对比以顾瑛为代表的玉山草堂文人群体和以高启为代表的平江(苏州)文人群体,会发现一些明显的不同:首先是地域不同。二者虽均可称为吴中诗派,但前者的活动场所是在昆山具有东道主身份的顾瑛私家园林中,带有更强的游戏竞技的享乐性质;后者则是活动于当时被张士诚所占据的平江,虽然高启名义上可以作为该派的代表,但他并不具备东道主或流派领袖的地位,这是一个以个人情感为纽带、以诗艺切磋为目的的松散文人群体。其次是政治态度不同。玉山文人群体对元蒙朝廷尽管没有太强的责任感,从而采取了旁观者态度,但对张士诚基本上也是采取拒斥态度,虽然某些成员如陈基后来曾成为张氏政权的重要成员,但此文人群体的核心人物如顾瑛、杨维桢、倪瓒等,都对张氏政权抱有很深的成见;平江文人群体虽也有像高启那样基本游离于张氏政权之外,但大多数人都与该政权具有千丝万缕的联系,有的甚至介入很深。其三是时间不同,它们基本上是前后相接的两个诗歌流派。这只要看其主要成员的生卒时间便可得知:顾瑛生于1310年,杨维桢生于1296年,倪瓒生于1301年;而高启则生于1336年,杨基生于1325年,张羽生于1333年。即使拿前者年龄最小的顾瑛与后者年龄最大的杨基相比,年龄差距也在15岁,则如就一般情况而言,两个流派的年龄差距平均应在20岁左右,可以说他们并不属于同一代人。

指出二者的差别并不意味着他们没有关联,他们具有共同的生活地域,共同的文化传统,共同的政治环境,因而也就具有大致相近的人生态度与审美趣味。首先是两个群体之间的成员有重叠交叉。比如周砥,既是玉山群体的成员,又时平江群体的成员。其次是平江文人群体与玉山文人群体的诗歌活动方式、人生价值观念有一脉相承之处,他们都具有对政治的厌倦与末世的绝望,从而采取了旁观者心态而贪图物质与精神的快乐享受。其三是反映在诗歌创作上,两个文人群体都非常重视相互间传记式的品题与自我形象的刻画。作为北郭文人群体的代表人物高启,就集中体现了两个文人群体此种既有联系又有区别的典型特征。

高启(1336—1374),字季迪,号青丘子,又号槎轩、吹台、青丘退史、孟渚

野人等。他的族上原出渤海,世为汴梁人,宋代南渡至钱塘,后定居于苏州之北郭。高家几代都没有什么出仕机会与显耀人物,但家境还算富庶。高启这一代除其本人外,还有一位兄长叫高咨。高启的一生大致可以分为四个时期:从出生至至正十六年 20 岁是元末的青年时期;自 20 岁至 32 岁是身处张士诚占据平江的时期,自洪武元年 33 岁至洪武三年七月 35 岁是其在南京修史与为官时期,自洪武三年七月 35 岁至洪武七年 39 岁是其辞官家居时期。

高启青年时期留下的作品不多,他作于至正二十一年的《赠薛相士》诗透露过其早年的一些情况:“我少喜功名,轻事勇且狂。顾影每自奇,磊落七尺长。要将二三策,为君致时康。公卿可俯拾,岂数尚书郎?回头几何年,突兀渐老苍。始图竟无成,艰险嗟备尝。归来醒昨非,我耕妇自桑。击木野田间,高歌诵虞唐。”像其他元代文人一样,高启也走过了一个由充满进取希望到失望归隐的人生过程。综合其他史料,高启早年在史学与兵法方面下过一定功夫,并表现出相当的优势。作为一位杰出诗人,他 20 岁之前没留下多少作品,其好友张适在为其所作的《哀辞》序言,记录过一些早年的情况:

未冠,以颖敏闻。所交以千言贻之曰:“子能记忆否?”君一目即成诵,众皆惊服。君淬砺于学,尤嗜诗。诗人之优柔,骚人之凄清,汉、魏之古雅,晋、唐之和醇新逸,类而选成一集,名曰《效古》,日咀咏之。由是为诗,投之所向,罔不如意;一时老生宿儒,咸器重之,以为弗及。^①

可见高启早年曾有过艰苦的学诗过程,他模仿过从《诗经》、《楚辞》、汉魏古诗到唐人的诗作。张适为高启同乡兼好友,许多明人诗评都言其诗歌成就与高启、杨基齐名,因此他的话应该是可信的。高启的门人吕勉也记载说:“逾弱冠,日课诗五首,久而恐不精,日二首,后一首,皆工致沉著。”(吕勉《高启传》)可知 20 岁左右时,他曾刻苦地进行过诗歌写作练习。结合二人所言,可知高启在青年时已立志做诗人,每天坚持模仿前代名家名作,以辨认诗体,品味诗意,锻炼诗才。吕传还曾记述过高启早年两件有关诗歌创作的故事:

^① 《高青丘集》附录,第 1013 页。

一是16岁时所谓参知政事饶介试诗才令其题倪云林《竹木图》，二是18岁时岳父闻其善诗令其题《芦雁图》，此乃高启保存下来最早的两首诗：

主人原非段干木，一瓢倒泻潇湘绿。逾垣为惜酒在尊，饮余自鼓无弦曲。

——《题竹木图》

西风吹折荻花枝，好鸟飞来羽翼垂。沙阔水寒鱼不见，满身霜露立多时。

——《题芦雁图》

这两首诗是否均作于20岁前尚有疑问，^①但由此可以看出时人对其早年诗才的推崇。饶介认为其诗“含蓄深远”，而第二首则体现了巧妙寄托其“欲偶之意”，也就是借诗作向未来的岳丈表示出意欲迎娶其女的愿望。不过此二事最重要的，还是突出了他“侍立少顷”、“走笔一绝”的敏捷诗才。就是说尽管此时高启在意境的高度与情感的深度上都还很难说有什么造诣，但他已经有了刻苦的训练，具备了较厚实的诗学基础，表现出构思的巧妙与敏捷，只要假以时日便可成为一个有前途的诗人。

在张士诚据吴的10余年中，是其诗歌创作的第二个时期。高启在该时期曾两次离开所居之北郭。一次是从至正十八年冬到至正十九年冬的吴越之游，曾至萧山、绍兴、杭州等地，留下了《吴越纪游十五首》。另一次是至正二十年秋到至正二十一年春，主要是到海宁访友与观海。其他时间高启基本来往于苏州之北郭与娄江之青丘，与北郭十友唱和赋诗。高启此时最犯难的是要处置好与张士诚政权的关系。本来他与饶介以及张士诚的亲信蔡彦文均为好友，而且凭其才气声誉，在张氏政权中谋得一席之地应无问题。但他不愿介入张氏政权，同时又不忍离开北郭的诗友群体，这便需要花费心思进

^① 因饶介任参知政事应该在张士诚至正十六年入吴后，此时高启已21岁。此处或时间记忆有误，或官职记忆有误。

行周旋。后来胡翰在为高启诗集作序时就指出：“方吴郡未入版籍，不幸为僭窃者据之，擅其利十年矣。士于是时，孰不苟升斗之禄以自活鬻釜间，季迪日与之处，曾不浼焉，顾乃率其俦类，倡和乎山之厓水之滢。”^①这的确是应该认真研究的。

吴中是当时较为稳定的地区，高启曾在《郊墅杂赋十六首》其二中说：“此乡堪避地，乱后户翻增。”户口增加的原因乃是由于此处可以躲避战乱，所谓的北郭十友大多都是自全国各地迁徙而至，由此形成一个情投意合的诗人圈子。高启非常珍惜此一环境，他曾在诗中说：“情与酒兼和，园亭驻晚珂。家同榆社近，人比竹林多。短景催长宴，醒吟杂醉歌。乱离欢易失，无厌数相过。”但要在苏州城里诗酒相聚，就要深浅不同地介入张氏政权，否则就很难真正具有安静的环境。但高启就是不愿供职于张氏政权，不愿的原因倒不是对其有敌对的情绪，他在《代送饶参军还省序》中称赞吴中地区“政化内洽，仁声旁流”，虽有一定成分的官样文章性质，但起码他没有对抗的意思。从高启在元末从未离开过张氏政权的统治区域来看，他是认可其安宁可居的性质的。他之所以不愿介入现实政治，既有认真仔细的理性算计，又有人生志趣的情感左右。

所谓的理性算计，是指他清楚地认识到眼前的动荡局面结局难料，任何的政治选择都带有极大的风险性。高启对历史相当熟悉，有太多的历史经验可供参考。他有一首《三鸟》诗，极富象征意蕴：

三鸟生异林，相逢偶同飞。各矜好毛羽，吟弄朝阳辉。惊风动地至，群飞各乖违。一翔入云天，一落陷虞机，一止野田间，蓬蒿郁相依。啄啄有余粟，岁晏谅不饥。犹惧霜雪侵，啁啾独鸣悲。我行见此鸟，相对发叹歔。当知皇天仁，偏恤尔陋微。视陷宜省畏，瞻高勿贪希。田间适本性，舍此欲何归？^②

① 《高青丘集》附录，第979页。

② 《高青丘集》，第171页。

平时的才华之士,到战乱“惊风”吹起时,便有了各种选择,有的得志,有的失意,有的隐居。在高启看来,得志就有失意相伴随,只有退隐田间才能真正免去祸患。因为这是他观察现实并结合历史所得出的结论:“请看近时人,跃马富贵场。非才冒权宠,须臾竟披猖。鼎食复鼎烹,主父世共伤。安居保常分,为计岂不良。”(《赠薛相士》)如果才非其人,勉强去求取功名富贵,最终必然会得到凄惨的下场,本欲鼎食而终遭鼎烹,此乃许多贪图功名者的下场。因此,在高启该时期的诗歌创作中,向往隐居、歌咏田园,成为其一大主题。后来他将此时期的诗作命名为《娄江吟稿》,并在序文中对此时心情进行了集中的表述:

天下无事时,士有豪迈奇崛之才,而无所用,往往放于山林草泽之间,与田夫野老沉酣歌呼以自快其意,莫有闻于世也。逮天下有事,则相与奋臂而起,勇者骋其力,智者效其谋,辩者行其说,莫不有以济事业而成功名;盖非向之田夫野老所能羁留而狎玩者,亦各因其时焉尔。今天下崩离,征伐四出,可谓有事之时也。其决策于帷幄之中,扬武于军旅之间,奉命于疆场之外者,皆上之所需而有待乎智勇能辩之士也。使山林草泽或有其人,孰不愿出于其间,以应上之所需,而用己之所能,有肯槁项老死于布褐藜藿者哉?余生是时,实无其才,虽欲自奋,譬如人无坚车良马,而欲适千里之途,不亦难欤!故窃伏于娄江之滨,以自安其陋。时登高丘,望江水之东驰,百里而注之海,波涛之所涵煦,烟云之所杳霭,与夫草木之盛衰,鱼鸟之翔泳,凡可以感心而动目者,一发于诗;盖所以遣忧愤于两忘,置得丧于一笑者,初不计其工不工也。积而成帙,因名曰《娄江吟稿》。若夫衡门茅屋之下,酒熟豕肥,从田夫野老相饮而醉,拊缶而歌之,亦足以适其适矣!因序其篇端,以见余之自放于江湖者为无所不能,非有能而不用也。^①

之所以要将此段序文全部引出,是因为其中既有真实思想之表达,亦有

^① 《高青丘集》,第892页。

叙述策略之运用,而且主要是叙述策略之运用。言其为真实思想之表达,是指在高启的生命里,尤其是在此种战乱频仍,烽烟遍地的境遇里,他从高朋满座的北郭迁至娄江之青丘,必须忍受孤独的折磨,所以才会离开旧居时沉痛地写道:“人情恋故乡,谁乐远为客?我行岂得已,实为丧乱迫。凄凄顾丘陇,悄悄别亲戚。不去畏忧虞,欲去念离隔。虽有妻子从,我恨终不释。出门未忍发,惆怅至日夕。”(《移家江上别城东故居》)在故居与江上之间的选择,其实就是“忧虞”与“离隔”也就是生命危险与生命孤独的选择,他当然选择了生命的孤独,但却并不意味着他能够忍受孤独,于是,他的登高望远、感心动目而一发于诗,便是为了能够“适其适”,即寻求到生命的寄托。

说此乃叙述策略之运用,是因为序文自始至终都在有意向世人表白,自身并非不愿求取功名而为世所用,只是由于其没有坚车良马般的才能,才不得不隐居田野。所有这些论证,都是要推出最后的结论:“以见余之自放于江湖者为无所能,非有能而不用也。”但无论如何遮掩,还是能够明显露出这仅仅是托词而已。因为他一向以史学见长,又喜谈兵法,其同乡李志光在洪武八年为其所写传记中,还说“启尤好权略,论事耸人听”(《高启传》)。他亦曾在诗中明言:“苟安非予志,所惧时未识。”(《秋怀十首》其九)所谓“时未识”并非他人没有认识到其才能与价值,而是担心尚未把握住时局的走向与结果,当然不能轻易作出选择。因为作出选择不仅牵涉到个体的安危,还与自身的士人品格密切相关,就在同一组诗的第四首中他还说:“贫贱难久居,欲去恐违道。时命恐未通,倘佯以终老。”在其犹豫徘徊中,包含着对张士诚政权合法性的怀疑,对自身行为正当性的忧虑,也有对时局判断多种可能性的顾忌。总之,他的隐居并非能力问题而是对时局的认识问题。

所谓人生志趣的情感左右,是指在做出隐居决定后,他又必须考虑如何体现自身的生命价值。在此,长期的诗人情结起到关键的作用。可以说放弃政治而选择诗歌,既是无奈的却又是主动的。关于这一点,其《缶鸣集序》有集中的表述。这部诗集搜集了作者从至正十八年到二十七年的诗歌作品 732 首,几乎是其在张士诚统治时期全部诗作的汇编,带有明显的总结性质,因为他说得很清楚:“自此而后著者,则别为之集焉。”同时,序文也对此时的诗歌创作性质进行了总结:

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,疲殚心神,搜刮物象,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,与其嗜世之末利,汲汲者争鹜于形势之途,顾独事此,岂不亦少愈哉?遂为之不置。且时虽多事,而以无用得安于闲,故日与幽人逸士唱和于山颠水涯以遂其所好;虽其工未敢与昔之名家者比,然自得之乐,虽善辩者未能知其有异否也?^①

这是一篇真正的诗学总结,是一位专业诗人的自我宣言。作为专业诗人,他必须具备以下几个特征:一是具有真正的嗜好,是发自内心的无功利需求,尽管别人可以将其视为废事丧志的无聊之举,自身却不应有丝毫的动摇;二是要专心致志,呕心沥血地去从事此种艺术创造,即所谓“一事于此而不他,疲殚心神,搜刮物象,以求工于言语之间”;三是要有充足的时间去与同好者切磋交流,并从容吟咏以满足其爱好;四是从中能够感受体味到无可替代的愉快与享受,也就是说,诗歌尽管可以有许多功能,就像序文中所言:“凡岁月之更迁,山川之历涉,亲友睽合之期,时事变故之迹,十载之间,可惜可悲者,在在可考。”但其最为重要的功能是有“自得之乐”,达到“举世之可乐者不足以易之”的程度。在中国文化传统中,文人的第一选择当然是仕途,因为它既能够证明人生的成功,又能获取经济的利益,并因而保持家族在社会结构中的优势。诗文的创作当然是文人应有的才能,但由于儒家思想的影响与现实仕途的进取,大多文人更愿意倡导文学的教化与实用,认为那才是文学的根本价值所在。高启所以能够拥有专业诗人的意识与兴趣,除其本人的天资之外,元代文人长期被政治边缘化是其远因,吴中文学传统是其近因,而苏州的文学环境则是最直接的原因。高启的此种诗学观念,除了表述于序文中外,还非常形象地体现在其自传体长篇歌行《青丘子歌》中:

^① 《高青丘集》,第906页。

青丘子，癯而清，本是五云阁下之仙卿。何年降谪在世间，向人不道姓与名。蹑屩厌远游，荷锄懒躬耕。有剑任锈涩，有书任纵横，不肯折腰为五斗米，不肯掉舌下七十城。但好觅诗句，自吟自酬庚。田间曳杖复带索，旁人不识笑自轻。谓是鲁迂儒、楚狂生。青丘子，闻之不介意，吟声出吻不绝呶呶鸣。朝吟忘其饥，暮吟散不平。当其苦吟时，兀兀如被醒。头发不暇栉，家事不及营。儿啼不知怜，客至不果迎。不忧回也空，不慕猗氏盈。不惭被宽褐，不羨垂华缨。不问龙虎苦战斗，不管乌兔忙奔倾。向水际独坐，林中独行。斫元气，搜元精。造化万物难隐情，冥茫八极游心兵，坐令无象作有声。微如破悬虱，壮若屠长鲸。清同吸沆瀣，险比排峥嵘。霭霭晴云披，轧轧冻草萌。高攀天根探月窟，犀照牛渚万怪呈。妙意俄同鬼神会，佳景每与江山争。星虹助光气，烟露滋华英，听音谐韶乐，咀味得大羹。世间无物为我娱，自出金石相轰铿。江边茅屋风雨晴，闭门睡足诗初成。叩壶自高歌，不顾俗耳惊。欲呼君山父老携诸仙所弄之长笛，和我此歌吹月明。但愁歔忽波浪起，鸟兽骇叫山摇崩。天帝闻之怒，下遣白鹤迎。不容在世作狡狴，复结飞珮还瑶京。^①

这是作者本时期形象的最好写照，他写自己的嗜好，自己的理想，自己的奇异，自己的才能。诗歌起首即将自我定位为“五云阁下之仙卿”，然后全诗便围绕“仙卿”而展开：先写其奇异行为与超然脱俗之人格，不喜远游，不事生产，不贪富贵，不顾非议，“但好觅诗句，自吟自酬庚。”所有的怪异之举均是因吟诗而引起。继之便写其吟诗入迷状态：像酒醉后的迷狂，以致无暇梳洗，难营家事，甚至儿女哭啼不知照料，客人到来不知迎接。总之，外在世界的纷扰争斗已不再顾及，自然时间的流逝已浑然不觉。与外在的“迂”“狂”相比，作者接着重笔描绘了他沉浸诗歌创作中的种种美妙情状与心理愉悦：诗人的奇妙在于“造化万物难隐情，冥茫八极游心兵，坐令无象作有声。”诗人的高超在于“高攀天根探月窟，犀照牛渚万怪呈。”诗人的自豪在于“妙意俄同鬼神会，佳景每与江山争。”诗人的喜悦在于“听音谐韶乐，咀味得大羹。”这是诗人

① 《高青丘集》，第433页。

的权力,是常人所无法感知的世界。这种美妙在人间只能“叩壶自高歌”而独自享用,只有那仙界之“君山老父”才能与之相和而欢。由此作者也回答了诗人何以会沉迷其中而不能自拔的原因。最后作者认为自己的灵心与才气连天帝都闻之而怒,下遣白鹤迎接他重回仙境。从“何年降谪在世间”到“复结飞珮还瑶京”,是一个完整的人间游历过程,也是诗作首尾照应的完整结构。此外,诗中对诗人创作过程与心理的细腻描绘,也是自陆机《文赋》以来所少有的。将《缶鸣集序》与《青丘子歌》结合起来,便构成了高启此一时期的人生境界与诗学理想。

自洪武元年33岁至洪武三年七月35岁是高启诗歌创作的另一个高潮。元顺帝至正二十八年(1368),亦即明太祖洪武元年。随着张士诚政权的覆灭,一个新的时代开始了。此一朝代更替的政治变化对于高启的人生与创作来说,具有两点重要影响:一是他所看重的北郭诗人群体迅速解体,除高启之外,其中的大多数人都因与张氏政权的瓜葛而被朱元璋所流放,其中还包括高启的兄长高咨。二是高启本人在洪武元年被征召至南京参与撰修《元史》,从而结束了其元末的隐居生涯而步入新的政治格局。反映在诗歌创作上,则是形成了一种拥有巨大张力的情感模式与艺术风格。

在与旧诗友分别的日子里,高启表达的是无尽的思念与牵挂,而这又是与他们的过去生活紧密相关的。在其记忆里,还是苏州城里诗酒之会的场面、人物与情感,那是元末高启的延续。此种记忆有时是通过睹物思人,有时是通过梦境,有时则是通过老友重逢的悲喜交集的场面,如《梦钟离两兄》、《江上晚过临坞看花因忆南园旧游》、《京师午日有怀彦正幼文》、《登白莲阁忆旧游》、《梦余唐卿》、《和杨余诸君在谪中忆往年西园听歌》、《春日忆江上》、《见花忆故园》、《初入京寓天界寺对辛夷花怀徐七记室》等等。在此类诗作里,过去总是值得留恋的记忆;现实总是悲凉的,充满了愁闷与思念。试看下面一首:

客中久不闻丝竹,此夕逢君吹紫玉。断猿哀雁总惊啼,我亦无端泪相续。数声嫋嫋复呜呜,散入寒云细欲无。愁望洞庭空落木,梦游秦苑总荒芜。曲中只诉君心苦,不道人听更凄楚!关山灯下叹羈臣,江浦舟

中泣嫠妇。忆昨阊门费酒货，玉人邀坐弄参差。彩霞深院花开处，明月高楼鹤去时。如今忽在他乡外，风雨寒窗两憔悴。恨无百斛金陵春，同上凤凰台上醉。始知嶰谷枯篁枝，中有人间无限悲。愿君袖归挂高壁，莫更相逢容易吹。^①

既是客中很久未听丝竹之声，忽然听到应亲切悦耳才是，不料却引起他的无限伤心凄楚，以致让吹奏者挂于高壁而再不要轻易出声。通观全诗，其中存在着两组对比关系：一是客居与家乡的对比，二是当下与昔日的对比。“忆昨阊门费酒货，玉人邀坐弄参差。彩霞深院花开处，明月高楼鹤去时。”此四句构成了苏州城内昔日的繁华场面，彩霞深院，鲜花盛开；明月高楼，高手对弈。此时张灯对酒，聆听悠悠箫声，该是何等美妙惬意。眼下却是“关山灯下叹羁臣，江浦舟中泣嫠妇”，在外者为窜逐之臣，在家者为抽泣嫠妇，哪里还有丝毫的心绪去听如泣如诉的箫声！既然作者与吹奏者同属他乡“风雨寒窗两憔悴”的失意者，那么听箫声还能有何欢悦的感受？在此一时期，思亲怀友，忆昔感客可以说构成其诗作的一个重要侧面。当年在苏州围城之中时，他们并不因战乱而影响其快乐心情，但那样的快乐带有末世的情怀，是排遣寂寞与消磨人生的需要，因而也缺乏相应的情感力度与深厚内容。可是当这些繁华快乐一旦失去时，带给诗人的却是刻骨铭心的痛苦与回忆，加之与目前诗友们遭受流放的悲惨命运的对比，愈发显示出昔日的美好，于是无穷的怀念，不尽的思忆，无可排遣的愁闷，无法解除的痛苦，构成其诗作的主调，从而使这些诗作情真意切，感人至深。

怀旧仅是其生活的一个侧面，无论他情愿与否，都必须去应对新朝的征聘，去为新朝服务，去感受京城的气氛，去结识新的朋友，并将这些生活与感受表述在其诗作中。当洪武元年冬高启接到朝廷召修《元史》的诏书时，其心情颇为复杂。他闲散惯了，自由惯了，不愿去过那种拘束生活，不愿离开亲人去领受孤独，更何况他对新朝并不了解，对自身的前程与安危完全没有把握。但作为自幼饱读儒家诗书而且又拥有史才的高启来说，修史的事业对他并非

① 《客舍雨中听江卿吹箫》，《高青丘集》，第391页。

毫无诱惑力。在《召修元史将赴京师别内》一诗中,记录了他此刻的真实心情:

承诏趣严驾,晨当赴京师。佳征岂不荣,独念与子辞。子自归我家,贫乏久共之。闺门蔼情欢,宠德不以姿。天寒室悬罄,何忍远去兹。王明待细文,不暇顾我私。匆匆愧子勤,为我烹伏雌。携幼送我泣,问我旋軫时。行路亦已遥,浮云蔽川坻。宴安圣所诫,胡为守蓬茨。我志愿裨国,有遂幸在斯。加餐待后晤,勿作悄悄思。^①

一面是朝廷急如星火的催促,一面是与结发之妻的依依不舍,因而出发时其心情并不愉快,甚至颇有些郁闷凄凉的情调。但他的应召也并非全为朝廷所迫,“宴安圣所诫,胡为守蓬茨”是其应召的理性依据,作为一位读书君子,总不能只贪图自我的快乐而居家不出,尤其是在新朝刚刚建立之时,孔子不是说过天下有道则仕无道则隐的话吗?“我志愿裨国,有遂幸在斯”是他应召的直接动机,高启其实一直拥有入世的愿望,以证明自我的能力与价值,只不过在元末战乱中不敢轻易许身而已。现在四海大定天下归一,终于有了证明自己的机会,而且是自己所擅长的修史差使,因而使他有了机会难得的想法。这其中当然有一个关键的问题要解决,这便是高启对待新朝的态度。高启有两个原因使他不必要对新朝采取敌对态度:一是无论是在元朝还是在张氏政权中他都没有任何官职,他出仕新朝没有任何心理压力;二是他在诗中一再表示渴望结束战乱天下太平。从理性上他知道新朝的建立便是乱极将治的象征,并包含有汉族政权再兴的意义。在《野潜稿序》中,他曾对比过张氏政权与新朝的不同并劝说这位徐姓文人出仕:“当张氏擅命东南,士之挹裳而趋、濯冠而见者相属也;君独屏居田野,不应其辟,可谓知潜之时矣。及张氏既败,向之冒进者,诛夷窜斥,颠踣道路,君乃偃然于庐,不失其旧,兹非贤欤?然今乱极将治,君怀负所学,可终潜于野哉?”当然,鼓励他人出仕并不意味着高启也一定有出仕的愿望,但眼下的形势已不同于张氏政权的偏居一隅,而

^① 《高青丘集》,第274页。

是四海归一的“乱极将治”。高启的许多诗文作品常将朱元璋称之为圣人,表示过相当的好感。他有《晚登南岗望都邑宫阙二首》曰:

落日登高望帝畿,龙蟠山下见龙飞。云霄双阙开黄道,烟树三官接翠微。沙苑马闲秋猎罢,天街车斗晚朝归。明朝欲献升平颂,还逐仙班入琐闱。

秦金不厌佳气哉,紫盖黄旗次日开。残雪已消鹄鹄观,浮云不隐凤凰台。山如洛下层层出,江自巴中渺渺来。六代衣冠总成土,幸逢昌运莫兴衰。^①

其实,在其居京的诗作中,赞颂朝廷皇上更露骨更热切者还有很多,之所以选中此二诗,是因为其他颂圣诗大都为应制而作,在那样的场合中,难免会说一些言不由衷的奉承话,而很难判断究竟是否表达了作者的真情实感。本诗则不同,它是登高望远之作,是作者情感的自由抒发,如果他觉得没有必要表达这些感受,完全可以不写。在这两首诗中,面对六朝的故都金陵,他完全采取的是赞美态度,而且是与当今朝廷联系在一起的。他不仅有“龙蟠山下见龙飞”、“幸逢昌运莫兴衰”的赞美与祝福,还有“明朝欲献升平颂,还逐仙班入琐闱”的情感冲动。可知高启在南京修史与供职期间,并没有与新朝对抗的意识,他或许不像其他人那样热衷于仕途,但并不会以出仕朝廷而感到不妥与羞耻。

正是具有了出仕朝廷的经历与上述的态度,使高启的诗歌创作开辟出一个新的空间并拥有与原来并不完全相同的诗学观念。自元代中期以来,诗坛便流行着将诗歌分为山林与台阁两个大的类别,明初的宋濂曾有过一个总结性的表述:“昔人之论文者,曰有山林之文,有台阁之文。山林之文,其气枯以槁;台阁之文,其气丽以雄。岂惟天之降才尔殊也?亦以所居之地不同,故其发于言辞之或异耳。濂尝以此而求诸家之诗,其见于山林者,无非风云月露

^① 《高青丘集》,第574页。

之形,花木虫鱼之玩,山川原隙之胜而已。然其情也曲以畅,故其音也眇以幽。若其处台阁则不然,览乎城观宫阙之壮,典章文物之懿,甲兵卒乘之雄,华夷会同之盛,所以恢廓其心胸,踔厉其志气者,无不厚也,无不硕也。故不发则已,发则其音淳庞而雍容,铿锵而铿锵。所居之移人乎!”(《汪右丞诗集序》)高启在元末时基本过着隐居生活,所以其诗歌理想便是能够表达自我的感受,山水的爱好,亲友的深情,自我的满足,即所谓自适其适。这便是宋濂所言之所居之地不同而发于言辞也就不同。高启没有居官的经历,没有到过朝廷都会,当然也就缺乏淳庞雍容、铿锵铿锵的台阁之作。而到南京后,他游历了虎踞龙盘的金陵古都,亲身感受到朝廷的盛大气派,体会到新朝兴盛的蓬勃气象,并扩大了自己的交友圈子,从而增加了以前从没有过的生活阅历与人生体验,于是在其传统的诗歌领域之外,写出了大量的台阁体作品。最早发现此种现象并作出明确表述的,是与其同在南京修史的同乡谢徽,他在为高启的《凤台集》作序时说:

盖季迪天姿静敏,识见超朗,其在乡,踪迹滞一方,无名山大川以为之游观,无魁人奇士以为之振发,而气颖秀出已如此。今又出游而致身天子之庭,清都太微,临照肃穆,观于宗庙朝廷之大,宫室人物之盛,有以壮其心目;观于诸侯玉帛之会,四夷琛贡之集,有以广其识量;而衣冠缙绅之士又多卓犖奇异之才,有以广其见闻,是皆希世之逢而士君子平息之所愿者。况金陵之形胜,自六朝以来,尝为建都之地,今其山水不异,而光岳混融之气,声灵烜赫之极,则大过于昔焉。登石城而望长江,江左之烟云,淮南之草木,皆足以资啸咏而适览观。季迪虽欲韬抑无言,盖有所不能已者。此凤台之集所以作。识者有以知其声气之和平,有以鸣国家之盛治也。使季迪此时而专意于诗,则他日之所深造,当遂称一家,奚止相与唐人轩轾哉!①

谢徽认为高启到南京后接触了朝廷的气派与显赫的人物,看到了南京一

① 朱存理:《珊瑚木难》,文渊阁四库全书本

带雄伟多姿的山水形势,其诗歌创作应当较之以前隐居山林时具有重要的变化。谢徽的话具有一定的理想化成分,因为台阁体的创作并非此时高启诗作的全部,甚至不是其主体。但他的观察还是很敏锐的,台阁体诗作的出现毕竟丰富了高启诗歌的内涵与风格,显示出其诗作的新特征。高启在文学史上留下的许多名篇都出之于其台阁体作品中,如《登金陵雨花台望大江》、《送沈左司汪参政分省陕西》、《穆陵行》等。

更为重要的是,随着创作领域的扩展,高启的诗学理想也在悄然发生变化。证据就是其《独庵集序》,在序文中他提出了最为后人所看重的格、意、趣兼备的诗学理想:

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,而师古之意乖;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、秾缛、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^①

该序文本是为僧道衍的诗集所作,但似乎不完全合乎道衍诗作的实际。道衍(1335—1418),姚姓,初名天禧,字斯道。少年出家为僧,法名道衍。但又多与名士往来,列名北郭十友。洪武中选为燕王朱棣府中高僧,建文朝时助燕王“靖难”成功,论功为第一,授僧录司左善世、太子少师。其诗集《独庵集》现已不存,今所存者为《逃虚子集》、《道余录》等。该序文认为道衍诗之特点为“险易并陈,浓淡迭显,盖能兼采众家,不事拘狭。”而在《答衍师见赠》

^① 《高青丘集》,第885页。

一诗中,高启又说:“衍师本儒生,眉骨甚疏峭。轩然出人群,快若击霜鹞。”仿佛又偏于犀利的一路。但顾起伦却评其诗曰:“性空思玄,心寂语新,其兴弥僻,其趣弥远。”(《国雅品》)四库馆臣也认为“其诗清新婉约,颇存古调”。均指出其诗属于清虚淡远的风格。或许高启所见《独庵集》与后来《逃虚子集》的内容并不完全相同,以致会有不同的感受,但无论如何道衍元末出家为僧时的诗作,不大可能比他在建文时帮成祖夺取天下的诗更具有豪迈的体貌。高启很可能是带着自己的诗学理想去解读道衍诗作,并通过序文表达了自己的诗学观念。

高启该篇序文作于洪武二年,故而带有承前启后的性质。他首先可以被视为是对元末诗学观念的继续发挥,作者将格、意、趣三要素称为“诗之要”与“诗之道”,可见其重视之程度。应该说他的此种强调并不过分,因为此三字的确是诗歌艺术最本质的东西。“体”是诗歌最基本的要素,每种诗体均有其表达情感的不同功能以及与之相应的体貌,无论是作诗还是读诗,若不能把握诗体,便不能算真正懂诗。尊体与辨体是明代诗学的一大特征,高启可算开了先河,同时也真正切入了诗歌美学的基本层面。“意”是指诗歌创作中真情实感的表达,这是诗歌更高一层的要求。仅仅懂得诗体还是远远不够的,只讲体而不重视表情达意的真挚深厚,就会形成假古董。至于“趣”的强调,则更体现了高启超然自适、脱落世俗的高雅审美情趣。所谓“臻其妙”,就是达到一种不可言说的审美愉悦境界;而要达此境界,又必须具备闲雅从容、自由洒脱的逸气,以及对诗歌艺术坚持不懈的痴迷追求,而这些也只有在元末的隐逸环境中才会真正具备。

但求全的意识却是一种新的观念,因为在元末一意归隐、不问世事的心态下,高启不大可能去顾及朝廷之事,而在本文中,则有了“欲观九州之大”的胸怀,所以对诗作的要求便以集大成的杜甫为楷模了,他不满意一偏之弊的理由是:“渊明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。”尤可注目的是在此特意提及的“颂朝廷之光”,如果高启没有写作台阁诗的实践与意识,就不太可能提出如此的话题。因此,他在本文里重视“格”亦即对各种诗体的辨认,讲究“兼师众长,随事摹拟”的学诗方法,都不能仅视为复古思想的表达,而是要满足自身山林与台阁、抒情与颂圣的不

同需求,最终要达到的则是“名大方而免夫偏执之弊”。正是有了此种观念,才使高启此时的诗歌创作拥有了富于张力的立体感,成为他一生最有成就的时期。在这短短的居京之时,他所留下的诗作仅有时间可考的便有近180首,而且还是在繁忙的公务之余。后人常称赞高启能首开明诗之大雅,但如果没有台阁体的创作与求全观念的提出,又如何当得起此一赞语?

自洪武三年七月35岁至洪武七年39岁的辞官家居,是高启诗歌逐渐趋于低潮的时期。高启大约在京城呆了不到两年的时间:自洪武元年冬至二年八月,以布衣身份参与撰修《元史》;自洪武二年八月至三年二月,仍以布衣身份教授功臣子弟并辅导太子;自洪武三年二月至七月,被任命为翰林院国史修撰。洪武三年七月被擢升为户部侍郎,高启以“年少未习理财,且不敢骤膺重任”而辞官,旋即被放归故乡苏州。高启的辞官原因已有许多说法,但概括起来不外乎两个:思乡与惧祸。从他到京城之后,归乡的念头就一天也未曾消失过,且日益强烈。其《喜家人至京》一诗集中表达了此种意识:

忆昨初蒙使者征,远别田舍来京畿。小臣微贱等虬虱,召对上殿瞻天威。诏从太史校金匱,每旦珥笔趋彤闱。春游禁苑侍鹤驾,冬祀泰畤随龙旂。有时青坊坐陪讲,宫壶满赐霑恩辉。草茅被宠已逾分,不才宁免诮与讥。海鸟那知享钟鼓,野马终惧遭笼鞿。江湖浩荡故山远,归梦每逐鸿南飞。^①

他对有幸获得“召对上殿瞻天威”、“宫壶满赐霑恩辉”的荣遇当然是心存感激的,但在元末养成的“海鸟”、“野马”的散漫个性,还是无法忍受朝廷的束缚拘禁,最终不得不重返丘园。他刚回乡时,的确感受到舒心与轻松,因为他可以尽情游玩,放心懒睡,再也不用担心失朝参与膺重任了。为此他曾专门写下一首《晓睡》诗,对比归隐与做官的不同感受。“此时欹枕意方恬,一任床风乱书帙”;“昔年霜街踏官鼓,欲与群儿走争趋”。可见做闲人自在多了。惟一要抱怨的是:“厨中黍熟呼未起,妻子嗔嘲竟谁恤。”这可真正叫得便宜后

^① 《高青丘集》,第390页

撒娇兼卖乖了,连妻子絮叨他起来吃早饭都要找人投诉了。可是时日一久,他逐渐感受到了孤独的折磨,因为重回江上之后他已找不回原来的感觉。他原有北郭一群诗友,可以诗酒相会,互为抚慰,就如他在《呈北郭诸友》中所说:“穷居岂无俦,同好得三四。时来长松下,坐饮杂无次。杯觞既交挥,谈谑亦稍恣。虽云过垣率,终然无机事。放浪林野间,吾志聊自肆。”可眼下朋友离开了,诗社没有了,举目所见是:“十载长嗟故旧分,半归黄土半青云。”(《阊门舟中逢白范》)^①诗友中有的已作古,有的则或主动或被动地出仕朝廷,只有他高启不到40岁即归隐江上,过着这闲散生涯。于是,寂寞成为此时他最难忍受的东西。“江涨随沔欲到门,湿云依树易黄昏。幽居常日无来客,何况潇潇雨满村。”(《江上雨中》)此处说得很清楚,没人来访并不是由于气候恶劣,即使是常日也照样无友可会。重阳是好日子了,可依然没有什么好心情:“携壶还采菊,惆怅独登高。忆在词林日,华筵食赐糕。”(《九日》)有酒有花,依然惆怅,关键就在于一“独”字,使他连登高也难免郁闷。于是,他想到了在朝的日子,那又是多么值得留恋回味啊!洪武五年三月,在京中结识的好友魏观来做苏州太守,为了排解寂寞,高启决定在魏观的帮助下从江上迁居城中。可是,这不仅没有解决寂寞的问题,还为此送掉了性命。魏观嫌现府衙狭窄,就将其迁至张士诚王府旧址,被朱元璋认为是犯了谋反大罪而处死。高启因替魏观写《上梁文》,其北郭十友之一的王彝则是为魏观写《获砚颂》,连带一起被缚至南京处死。高启获腰斩之刑,时年仅39岁。

高启重返苏州后,应该说有了更多的时间去进行创作而取得更大的成就,但遗憾的是他没有能够做到,今天所能够确定属此一时期的诗作仅20余首,而且多为平淡之作。惟一值得一提的是,他在此时创作了大型组诗《姑苏杂咏》这23首诗,因为这组诗不仅集中体现了此时的诗风,更重要的是高启为其所作的序言也体现了该时期的诗学理想:

^① 也有人认为洪武年间苏州北郭诗社还曾存在,如史洪权《北郭诗社的分期与成员》:“诗社的再次兴起应是在洪武四年。”但并没有举出实际的证据。见其博士论文《高启生平考论》第四章第二节。后来在其博士后出站报告《高启年谱》中,也仅仅举出了洪武四年七月的游狮子林。高启的确写过《师子林十二咏序》,但他是否参与了众人之游也还是缺乏证据。即使他真的参加过此次聚会,数年中也仅此一次,很难说明有诗社活动。

吴为古名都,其山水人物之胜,见于刘、白、皮、陆诸公之所赋者众矣。余为郡人,暇日搜奇访异于荒墟邃谷之中,虽行躅殆遍,而纪咏之作,则多所阙焉。及归自京师,屏居松江之渚,书籍散落,宾客不至,闭门默坐之余,无以自遣,偶得郡志阅之,观其所载山川、台榭、园池、祠墓之处,余向尝得于烟云草莽之间,为之躊躇而瞻眺者,皆历历在目;因其地,想其人,求其盛衰废兴之故,不能无感焉。遂采其著者,各赋诗咏之。辞语芜陋,不足以传于此邦,然而登高望远之情,怀贤吊古之意,与夫抚事览物之作,喜慕哀悼,俯仰千载,有或足以存劝戒而考得失,犹愈于饱食终日而无所用心者也。况幸得为圣朝退吏,居江湖之上,时取一篇,与渔父鼓枻长歌,以乐上赐之深,岂不快哉!①

文后所署时间为“洪武四年十二月”,也就是说高启在归隐将近一年半的时间内,写成了《姑苏杂咏》的内容并为之作序。序中所表达的当然有与前期文学思想的一贯之处,主要用于自我“喜慕哀悼”情感的抒发,以及“自遣”的创作目的。但也有改变,他在此不仅强调了“存劝戒而考得失”的诗教功能,而且作为“圣朝退吏”,他还讲了“以乐上赐之深”的门面话,可知他此时已不像以前那么放言无忌。但更重要的还有两点:一是他的“姑苏杂咏”并非来自实际漫游的感受与冲动,而是阅览郡志后按图作诗,是对“屏居松江之渚,书籍散落,宾客不至,闭门默坐”的无聊生活的排遣,所以整个组诗并没有精心的安排与设计,真正体现了“杂”的特征,其中的感受与体验都是以前所留下的。这样的创作很难表达奔放的情感与飘逸的才气,因而也很难成为一流的作品。如果勉强归纳组诗的特征,我以为其中的近体短篇大都仅限于客观的描述而缺乏情感的力度,古风长篇偶有情感寄托也大都以低沉悲凉为基调,如《百花洲》曰:

吴王在时百花开,画船载乐洲边来;吴王去后百花落,歌吹无闻洲寂寞。花开花落年年春,前后看花应几人。但见枝枝映流水,不知片片堕

① 《姑苏杂咏序》,《高青丘集》,第907页。

行尘。年来风雨荒台畔,日暮黄鹂肠欲断。岂惟世少看花人,纵来此地无花看。^①

这是组诗中写得最空灵的一首,吴王的在与不在决定了自然景色的繁荣兴衰,此中是否有深意寄托暂不考究,而“岂惟世少看花人,纵来此地无花看”的双重落寞,却实实在在地表达了作者悲凉低沉的心情。高启最后几年在创作上的最大变化,是从原来风格的多姿多彩而归于单一狭窄,而且这单一的风格主要是由哀惋低沉的内涵所构成。在此一点上,他倒是与吴中四杰的其他成员出奇地一致。高启在创作上只可能出现两种倾向,要么心甘情愿地鼓吹休明、歌功颂德,要么小心翼翼地收敛个性、感叹忧伤,惟一不会出现的就是元末时奔放豪迈、挥洒自如的激情表达。在这样一个崇尚实用质朴的时代,专业的诗人已成多余,纯审美的创造已成奢侈,高启本人既没有了自由的心灵,周围又失去了相互支持的诗人群体,他凭什么在创作上还能取得更大的成就。高启没能成为像李白或杜甫那样的一流诗人,并不是由于他的被腰斩,因为他的艺术生命已被时代所扼杀,他的肉体存在与否其实已不重要。

高启的诗学思想带有其个人的鲜明色彩,他的才气,他的遭遇,他的性情,决定了他对诗歌的理解,并由此导致了他创作的风貌。然而正如上面所言,他又是时代的产物,元末的社会环境、吴中的诗学传统与北郭的群体效应,造就了他的人生态度与生活方式,并影响了他的诗学追求,而元明的易代导致了他人生轨迹的变化,同时也改变了他的诗学理念与创作。高启其实很大程度上就是那一时代诗学思想演变的一个缩影。

二、高启诗歌的特色与成就

高启生前的诗歌结集主要有《吹台集》、《江馆集》、《凤台集》、《娄江吟稿》、《姑苏杂咏》等。洪武初年自选为《缶鸣集》十二卷,收诗900余首,其内侄周立于永乐元年印行,此乃高启诗集最早的版本。至景泰初年,徐庸搜集遗佚,成十八卷本《高太史大全集》(后《四部丛刊》曾据此影印)。正统九年

^① 《高青丘集》,第351页。

周忱又刊行高启的文集《凫藻集》及词集《扣舷集》。清雍正年间金檀的《高青丘诗集注》，是目前高启诗集最完备的版本。它不仅收录作品完备（共收诗2000余首），而且还附录了高启研究的大量相关资料。今人徐澄宇、沈北宗对金檀本重加校勘整理，并以新式标点印行，成为目前最为通行的本子。^①

高启的诗歌创作成就历来被明清诗评家所公认，得到过如王世贞、王夫之、钱谦益、赵翼诸大家的赞赏，其中以四库馆臣的评语影响最大，其曰：

启天才高逸，实据明一代诗人之上。其于诗，拟汉魏似汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人之所长，无不兼之。振元末纤秣缛丽之习，而返之于古，启实为有力。然行世太早，殒折太速，未能熔铸变化自为一家，故备有古人之格，而反不能名启为何格，此则天实限之，非启过也。特其模仿古调之中，自有精神意象存乎其间，譬之褚临楔帖，究非硬黄双钩者比，故终不与北地、信阳、太仓、历下同为后人诟病焉。^②

在此，四库馆臣肯定了高启纠正元末诗风的功绩，这主要体现在两个方面：一是其摹拟古人诗体的全面，兼有古人的各种长处；二是摹拟中有自身的精神意象，而不像后来复古派的模仿而缺乏真情。同时也指出其不足，即未能熔铸变化自成一家，并将造成此种不足的原因归之于其“殒折太速”。从倡导复古与追求诗体之全的角度，高启的确开启了明代的复古诗派。但是从表达个性，抒写自由，拥有自身的精神意象的角度，他似乎又与后来的吴中派及晚明公安派有密切的关联，因而说他“实据明一代诗人之上”确有一定道理。因此，高启的诗歌成就主要便体现在尊体与达情的兼顾。

（一）乐府诗

高启现存乐府诗188首。大致可分为三类：一是汉魏乐府旧题；二是唐代所产生的新题乐府；三是自创的乐府诗题。从创作实际情况看，他具有明确的尊体意识，其所作乐府旧题一般都遵守汉魏体制、题旨乃至风格，因此

① 近年来史洪权又陆续从《诗渊》、《珊瑚网》中辑录高启佚诗20首和佚文5篇，进一步补充完善了高启的作品，见其《高启年谱》附录。

② 永瑢：《四库全书总目》卷一六九，中华书局1983年出版，第1472页。

也就较少创新与个性表达。在这方面,他不同于当时流行的铁崖体。杨维桢的乐府诗多采用唐人的歌行体,风格接近于二李(李白与李贺),追求飘逸怪奇的效果,多用杂言或七言。高启则多用五言,风格更趋于汉魏的质朴,此种做法与后来的前后七子比较接近。当然,即使在此种限制里,高启亦极力开拓原有的诗境以表现自我的见解,从而显示出一定的思想深度。如下面两首乐府旧题:

阴风吹林鸟鹊悲,猛虎欲出人先知。目光炯炯当路坐,将军一见弧矢堕。几家插棘高作门,未到日没收鸡豚。猛虎虽猛犹可喜,横行只在深山里。^①

去年筑城卒,霜压城下骨。今年筑城人,汗洒城下尘。大家举杵莫住手,城高不用官军守。^②

《猛虎行》原属相和歌辞平调曲,古人作此题一般均不涉及猛虎内容而仅以之起兴。谢惠连有同题曰:“猛虎潜深山,长啸自生风。人谓客行乐,客行苦心伤。”命意并不在虎。唐人虽写虎,亦仅限于虎自身而已。与高启之作较接近者是张籍的同名作:“南山北山树冥冥,猛虎白日绕村行。向晚一身当道食,山中麋鹿尽无声。年年养子在深谷,雌雄上山不相逐。谷中近窟有山村,长向村家取黄犍。五陵年少不敢射,空来林下看行迹。”也主要是突出猛虎之凶猛可惧。高启则将猛虎与时政联系起来,突出的是“苛政猛于虎”的主旨,从而深化了原题,表现出明显的创造性。《筑城词》原名《筑城曲》,属杂曲歌辞,金檀《高青丘诗集注》曰:“《史记》:‘秦始皇使蒙恬筑长城,延袤万余里,暴师十余年。’《中华古今注》:‘时民怨劳苦,死者相属。民歌曰:生男慎勿举,生女哺用脯。不见长城下,尸骸相支拄。’后因有《筑城》之曲。”^③郭茂倩《乐府诗集》共收张籍、元稹、陆龟蒙等三首同题作品,其中陆氏之作曰:“城上一

① 《猛虎行》,《高青丘集》,第52页。

② 《筑城词》,《高青丘集》,第59页。

③ 《高青丘集》,第59页。

培土,手中千万杵。筑城畏不坚,坚城在何处。莫叹筑城劳,将军要却敌。城高功亦高,尔命何足惜。”题旨从原来的哀悼民众劳苦不幸引申到一将功成万骨枯的高度,是唐人所关心的话题。高启的这首诗作尽管借鉴了陆作,但讽喻之意更强,同时也更具有现实针对性。至正十九年张士诚发民夫 10 余万筑杭州城,百姓多有怨愤之言。此时高启恰好至杭州漫游,见此情景即写诗予以讽刺,遂成为一首名作。

在唐人所作新乐府及自创的乐府新题上,则更显示出高启诗的特征。这些乐府诗大都作于元末,往往能够较为真实地记述当时的生活场面及表达作者的看法,具有较强的讽喻色彩。下面引二首以见其特色:

尔牛角弯环,我牛尾秃速。共拈短笛与长鞭,南陇东冈去相逐。日斜草远牛行迟,牛劳牛饥惟我知。牛上唱歌牛下坐,夜归还向牛边卧。长年牧牛百不忧,但恐输租卖我牛。^①

东家西家罢来往,晴日深窗风雨响。二眠蚕起食叶多,陌头桑树空枝柯。新妇守箔女执筐,头发不梳一月忙。三姑祭后今年好,满簇如云茧成早。檐前缲车急作丝,又是夏税相催时。^②

此类诗在传统诗歌中被称为农事诗,人们关注的是对百姓疾苦的同情以及对农村生活的真实描绘,取其质朴清新而已。高启此类诗的价值却远不止此。首先是他并非客观地记述农事,而是借农事以讽喻现实,关于此一点,他显然是有意继承了白居易新乐府的传统,因而较之一般农事诗要意蕴深刻,因而还是应将其称之为乐府诗而不是农事诗更为合适。其次是此类诗看似质朴平淡,其实是经过精心构撰的。无论是上引的旧题乐府还是自创乐府,从结构上都显示出如下特征:即诗作可分为两个部分,前边的场景描绘及事件叙述与结尾的意出言外构成了鲜明的对照,情绪的前后反差突出了讽喻的

① 《牧牛词》,《高青丘集》,第 82 页。

② 《养蚕词》,《高青丘集》,第 82 页。

主旨,从而形成一种饱满的艺术张力。作者也几乎很少直接议论,而是继承了乐府诗擅长叙述事实与刻画场面的传统,但在画面的拼接与心情的对比中,却产生出令读者深思的效果,同时也获得了意在言外的委婉讽喻之旨。用刘勰的话说就叫做“温柔在诵”、“最附深衷”,这乃是乐府诗的正宗。从此一角度,就可以说高启为明诗首开了大雅之音。

(二) 古体诗

在《高青丘集》中,高启的古体诗被分为五言古(共407首)、七言古(共144首)和长短句(共38首)。古体诗的体式其实就没有平仄与对仗的严格规定,篇幅可长可短,因而抒情叙事均相对较为自由,能够充分满足作者表达的需求。因为高启属于才华横溢的诗人,无论是纪事还是抒情,都具有气势充沛、豪迈不羁的特征,因而也就比较偏爱古体诗。只不过由于表情达意的不同需求,他在不同古体诗中所模仿的对象与所达到的成就也就不完全相同。清人赵翼曾论高启的诗说:“五古、五律,则脱胎于汉、魏、六朝及初盛唐;七古、七律,则参以中唐;七绝并及晚唐。要其英爽绝人,故学唐而不为所囿。”(《瓯北诗话》)也就是说他的学习前人是根据表达自我的需要出发的,并没有像后来的七子那样守定某种体式格调。正因为如此,他才会显示出自己英爽绝人的个性来。

先说五言古体。高启对于五言古相当重视,许多重要的诗篇都选择了此种体式。如《拟古十二首》、《寓感二十首》、《咏隐逸十六首》、《吴越纪游十五首》、《春日怀十友诗》、《秋怀十首》等组诗均为五古体式。另外还有《感旧酬宋军咨见寄》、《送徐七山人往蜀山书舍》、《陪临川公游天池三十韵》、《答衍师见赠》、《赠杨荥阳》、《赠薛相士》等重要的写人言志诗篇,也都选择了五古。但如果认真分析其五古,还是可以看出有两种不同的体貌,一种是接近于汉魏五言诗,往往以比兴手法抒情言志,显得质朴自然,难以句摘。比如其《寓感二十首》就显示了此种体貌,本组诗可能并非写于一时一地,但均为作者深思熟虑的言志之作,表现出作者高尚的情怀与深刻的人生思考,故而风格古朴,境界高远。

盛衰迭乘运,天道果谁亲? 自古争中原,白骨遍荆榛。乾坤动杀机,

流祸及蒸民。生聚亦已艰，一朝忽胥沦。阳和既代序，严霜变肃晨。大运有自然，彼苍非不仁。咄咄堪叹嗟，沧溟亦沙尘。

——其三

弩马放田野，志本在丰草。偶遇执策人，驱上千里道。顾非乘黄姿，岂足辱君皂。负重力不任，哀鸣望穹昊。奈何相逢者，犹羨羈络好。

——其十三

鸿鹄横四海，鹪鹩恋蓬榛。长松凌风烟，小草亦自春。各禀造化育，逍遥适其真。无将赫赫者，下比栖栖人。

——其二十^①

读这些诗，你能够感受到阮籍、陶潜与陈子昂五古的体貌，因而可以看出高启模仿他们的明显痕迹。但它们又绝非纯粹的模拟之作，因为其中有作者本人的真实感受与人格气节，它们是一气浑成的而非钉铰拼凑的。前一首体现了作者在元明易代之际的态度与立场，他既是超越的又是充满关注之情的。他站在天道的高度，看到了阳和代序的自然变化，历史总要发展，朝代总要更替，这便叫做“大运有自然，彼苍非不仁”。正是有了此种认识，他既不会留恋于元蒙旧朝，也不会对张士诚政权有过多的牵挂，同时也使其出仕新朝时没有什么犹豫。但超脱并不意味着无情，在朝代更迭的过程中，只有百姓是不幸的，因而也是最值得同情的，对于“流祸及蒸民”、“生聚亦已艰”的现实，他显然又是关注挂心的。既看到王朝更易的必然，又对更替中百姓的苦难充满同情，这才是识见与人格俱佳的高境界。次首则是自我人生观念与人生遭遇的抒写，他本来是闲散惯了的人，却硬被拖上仕途。他担心力不能任而遭致惩罚，但谁又能理解呢？因为在他看来是被拘束的苦差使，他人却充满了羡慕之情。第三首显然是对于庄子尤其是郭象逍遥观念的宣示，但包含着自我的见解与体验。鸿鹄与鹪鹩，长松与小草，尽管地位能力不同，但均有

^① 此三首诗分别见《高青丘集》第108、111、113页。

各自的乐趣与价值,不存在高贵与卑贱的差异,因为追求不同,当然对价值的理解与选择也就有差异,没有必要用自己的成功去衡量别人的失败,因为失败与成功都是相对的。在元明易代之际,高位意味着拘束与凶险,隐逸则有了自由与闲适,因而才会说“无将赫赫者,下比栖栖人”。这些诗作,体验深切,见解高深,带有自我的真实人生体验,又通篇以比兴之笔出之,因而就有了高古浑然的体貌。

此种情形也体现在其《咏隐逸十六首》组诗中,赵翼曾指出:“李青莲诗,从未有能学之者,惟青丘与之相上下,不惟形似,而且神似。青莲乐府及五古,多主叙事,不著议论,盖用古人意在言外之法。此古诗正体也。青丘乐府及《拟古十二首》、《寓感二十首》、《秋怀十首》、《咏隐逸十六首》,亦只叙题面,不复于题面内推究意义,发挥议论。如《向长》之毕婚嫁、游名山。《咏周党》,则但说党之辞征聘、乐田里。而一种迈往高古之致,自见于楮墨之外。此正是学青莲处。”(《瓯北诗话》)现看其《向长》一首:

子平谢累辟,雅志在隐居。家贫或有馈,取足反其余。读《易》深自悟,谓贱贵不如。敕言嫁娶毕,家事无关余。同好有禽生,肆意相与娱。茫茫五岳去,孰得回其车?^①

此诗基本是《汉书·遗民传》内容的精简,高启本人未加任何解释与评价,他只是将几个突出的事件拼接在一起,以突出其“雅志在隐居”的胸襟风度:取他人之馈赠而返多余之物,读《易》领悟到贵不如贱,嫁娶子女后断绝尘缘。最后用“茫茫五岳去”而留下一个余味深长的结尾。这种做法既合乎汉魏古诗质朴自然的体貌,又深谙唐诗含不尽情于言外的笔法。作者只树立起向长的高人形象,让读者从其身上体味韵度胸襟,便会产生各自不同的体验联想,比作者通过议论去为读者规定理解的向度高明多了。只叙题面而不推究意义,就是坚持形象大于思想的原则,与唐人以景物抒情,以画面抒情为同一道理。此种方法与中唐以后的议论精警、见解深透不是同一路数。

^① 《高青丘集》,第114页

高启的五古还有一种体貌,便是略近于杜甫、韩愈的五古长篇。在后来的明代诗论家眼里,汉魏古体与唐代古体有明显的区别,明人许学夷说:“汉魏五言,深于兴寄,故其体简而委婉。唐人五言古,善于敷陈,故其体长而充畅。”这便带来体貌上的差别:“汉魏五言,声响色泽,无迹可求。至唐人五言古,则气象峥嵘,声色尽露矣。”(《诗源辩体》)赵翼所赞高启学李白的五古相当于许学夷所说的汉魏五言,至于高启学唐人五古的情况,赵翼亦曾指出:“然青丘非专学青莲者。如《游龙门》及《答衍师见赠》等作,骨坚力劲,则竟学杜。《太湖》及《天平山》、《游城西》、《赠杨茱阳》、《寄王孝廉乞猫》等作,长篇强韵,层出不穷,无一懈笔,则又学韩。《送徐七往蜀山书舍》,古体带律,奇峭生硬,更与昌黎之《答张彻》,如出一手。集中本有《效乐天体》一首;又《听教坊旧弟子陈氏歌》一首,亦神似长庆。”(《瓠北诗话》)此处所言的骨坚力劲、长篇强韵、古体带律、奇峭生硬等特征,都是自杜甫开始到韩愈所形成的唐人五古的体貌特征,用许学夷的话说就是“善于敷陈”与“气象峥嵘”,也就是说它以酣畅劲健为主要追求效果。下面看其《送徐七山人往蜀山书舍》:

结客抱狂志,倾身通侠交。东将观渤澥,西欲逾函崕。奔蹄脱惊辔,堕翮连飞镞。酒具载车出,兵法篝灯钞。从军愿奋立,学儒耻讥嘲。宁期忧事集,顿使芳年抛。尘衣晓城陌,雪帽寒江郊。客堂感蟋蟀,妇室悲蟋蟀。自笑失水鲋,空惭得云蛟。获君乃瑚琏,顾我犹斗筲。高怀矫衰薄,雅音变哇咬。谈《诗》辨六义,读《易》穷诸爻。情亲岂殊意,气合真同胞。因依像轮辐,畅和谐埙匏。妓席夜留宴,僧扉昼携敲。循花纵步履,映柳持鸣鞘。塘行月滟滟,林卧风稍稍。要眇送讴唱,澜翻杂诙嘲。匕滑炊野饭,盘香荐山肴。遭时虽齟齬,处俗不混淆。曩游既相挈,兹离竟谁教?浮湖理去榜,祖道移中庖。退方未罢戍,近日酒被抄。鹿惊互奔并,虎斗仍咆哮。荒墟少砧杵,远垒多笳铙。问往何土里?答云此岩壑。人安地有阻,虽稔田无烧。牛羊可放牧,鹅鸭供焊炮。湍长机螳激,石古窟樽坳。樵斤听伐木,猎火看除茆。雨红烂秋实,露紫舒夏苞。谿晴雁拍拍,村曙鸡胶胶。书声隐篁竹,櫓响穿蒲茭。聊将偶沮溺,谁敢侔夷巢?末事诚琐琐,大言匪嘐嘐。世险路生窞,名浮浪吹泡。耒锄拟共把,

千戚行俱包。社铺饮烹狗，腊祀歌迎猫。慎勿厌寂寞，长当谢纷挠。^①

徐七即其好友徐贲，诗中所述迁居蜀山书舍对于徐贲来说是一重要事件，据钱谦益《列朝诗集》载：“淮张开阍，辟为属，与张羽俱避去。之吴兴，张居菁山，徐居蜀山。甲辰九月，建蜀山精舍。”也就是说，他的迁居蜀山书舍既是全身远害的隐逸之举，又是读书养性的优雅之事。因此，高启不仅非常郑重地写下此长篇五古以作纪念，同时还写有散文《送徐以文序》。全诗可分四层：从开头至“空惭得云蛟”，为第一层，追述徐贲自幼的远大抱负与不幸遭遇；第二层从“获君乃瑚琏”至“处俗不混淆”，铺叙作者与徐贲的密切交往与深厚情谊；第三层从“曩游既相挈”至“远垒多筋饶”，叙述徐贲隐居蜀山之原因；最后一层则以问答方式描述其所隐之地的环境以及推想其将来的生活内容。整首诗气势充沛，层出不穷，具有气象峥嵘的骨坚力劲感，从而突出了徐贲的个性。所以能够取得如此效果，首先取决于其古体带律的手法，就是它采用五古篇幅自由不受限制的特点来叙事抒情，具有了很大的容量，同时连用律句又造成了滔滔不绝的铺叙效果。其次是所谓的长篇强韵的笔法。所谓强韵也就是押险韵，这便要使用许多生僻的字句，如“高怀矫衰薄，雅音变哇咬”、“要眇送讴唱，澜翻杂诙嘲”、“人安地有阻，虽稔田无饶”、“湍长机螳激，石古窞樽坳”、“末事诚琐琐，大言匪嚶嚶”等等，都是常人很难做到的，再加上许多典故的运用，从而都给人一种生新奇峭之感。写徐贲当然不是说一定如此做才好，但这样做也自有其道理。从诗学的角度讲，这显示出作者的才气与学识，因为没有大手笔与大学问是很难写出如此的五古长篇的。从艺术效果看，对徐贲的叙写带有北郭文人性格特点的典型性，他们都自幼拥有建功立业的远大志向，又都遭遇乱世而难以有所作为，最终隐居不出以保持自我节操。如果不用此种长篇铺叙，便很难将这些浓墨重笔地表达出来。高启在写此类内容时一般都会采用此种诗体与笔法，应该是有意识为朋友当然也是为自己立传的。

高启的七言古与长短句可统归之为歌行体。尽管徐师曾在谈到七言古

^① 《高青丘集》，第162页。

诗时曾对七古与歌行作出过区别：“其为则也，声长字纵，易以成文，故蕴气瑰辞，与五言略异。汉魏诸作，既多乐府；唐代名家，又多歌行；故此类所录无几。然乐府歌行，贵抑扬顿挫，古诗则优柔和平，徇守法度，其体自不同也。”（《文体明辨序说·七言古诗》）但自唐代以来，还是大多将七言古归之于歌行体中，所以明代的辨体高手胡应麟就径直说：“七言古诗，概曰歌行。”（《诗薮内编》卷三）从高启本人的实际创作看，其五古大都尊尚汉魏古体，七言古则更接近唐代歌行，尤其是受李白影响较大。明清两代诗评家也均以歌行的成就来概括其七言古。时人谢徽言：“花间月下，引觞独酌，酒酣气豪，放歌作楚调，已而吟思俊发，涌若源泉，捷如风雨，顷刻数百言，落笔弗能休。”^①赵璞函也说：“青丘七古，变化超妙则宗太白，排奭沉雄则法杜、韩，伉健如幽、并少年，俊迈如王、谢子弟，洵属神品。”（《缶鸣集序》）这既与高启的尊体意识有关，亦与其气质个性有关。歌行体应该说最能体现高启的诗歌成就，只要翻开他的诗集，便可以在其歌行体中发现诸多名作，如《中秋玩月张校理宅得南字》、《草书歌赠张宣》、《练圻老人农隐》、《忆昨行寄吴中诸故人》、《答余左司沈别驾元夕会饮城南之作》、《初入京寓天界寺西阁对辛夷花怀徐七记室》、《答余新郑》、《穆陵行》、《和衍上人观梅》、《偃松行》、《喜家人至京》、《松隐居为戴叔能赋》、《次杨孟载早春见寄》、《送张贡士祥会试京师》、《立秋前三日过周南饮雷雨大作醉后走笔书壁间》、《赠醉樵》、《夜闻谢太史诵李杜诗》、《青丘子歌》、《题黄大痴天池石壁图》、《妫蜺子歌》、《登金陵雨花台望大江》等等，均给人一种纵横驰骋、开合变化、笔力矫健、才思迅捷的强烈感受。更重要的是，通过这些诗作，表现了作者高尚的境界，突出的个性，宽阔的胸襟，宏大的气势。尽管他也写愁闷穷困，也写失意落魄，也写及时行乐，也写归隐独善，但他又总能以豁达的态度面对一切，愁闷时能超然，失意时不绝望，行乐时不颓废，归隐时能眷恋百姓。如此的胸襟与人格，使之在尽情抒写自我个性时又代表了那一时代，从而也使其诗作拥有丰厚的内涵与高尚的格调。

高启歌行体的主要特征之一是豪迈的情怀与通达的人生态度。尽管中国文人在唐代之后总体上已不复有盛唐的自信与豪情，从而也很难达到如殷

① 谢徽：《缶鸣集序》，《高青丘集》，第983页。

璠所说的神来、气来、情来的盛大气势,但在元明之际此一特殊环境里,文人们由于宽松的氛围与时代的激荡,才有了短暂的自由与自信,从而酝酿出豪迈的诗情。试看高启的《忆昨行寄吴中诸人》:

忆昨结交豪侠客,意气相倾无促戚。十年离乱如不知,日费黄金出游剧。狐裘蒙茸欺北风,霹雳应手鸣雕弓。桓王墓下沙草白,仿佛地似辽城东。马行雪中四蹄热,流影欲追飞隼灭。归来笑学曹景宗,生击黄獐饮其血。皋桥泰娘双翠蛾,唤来尊前为我歌,白日欲没奈愁何!廻潭水绿春始波,此中夜游乐更多。月出东山白云里,照见船中笛声起。惊鸥飞过片片轻,有似梅花落江水。天峰最高明日登,手接飞鸟攀危藤。龙门路黑不可上,松风吹灭岩中灯。众客欲归我不能,更度前岭缘峻嶒。远携茗器下相候,喜有白首楞伽僧。馆娃离宫已为寺,香径无人欲愁思。醉题高壁墨如鸦,一半欹斜不成字。夫差城南天下稀,狂游累日忘却归。座中争起劝我酒,但道饮此无相违。自从飘零各江海,故旧如今几人在。荒烟落日野乌啼,寂寞青山颜亦改。须知少年乐事偏,当饮岂得言无钱。我今自算虽未老,豪健已觉难如前。去日已去不可止,来日方来犹可喜。古来达士有名言,只说人生行乐耳!①

这是一首回忆北郭诸友相聚的诗歌。全诗以“忆昨”开头,以“十年离乱如不知,日费黄金出游剧”统领,主要记述“游”的内容与心情。作者采取四句或六句转韵的结构方式,分写游的不同方面,结构上大开大合,情调上起落有致。写射猎突出其豪迈生猛,“霹雳应手鸣雕弓”、“生击黄獐饮其血”,令人热血沸腾。而“马行雪中四蹄热,流影欲追飞隼灭”则更是神来之笔,将马之飞奔迅疾描绘如生。接着便是优雅场面的叙写,听歌赏乐,给人强烈的快适之感,尤其是用“惊鸥飞过片片轻,有似梅花落江水”来形容笛声的悠扬,真是神韵尽出。随后又突然急转,描写登山的险要与乐趣,其中“手接飞鸟攀危藤”写其险与高,而“龙门路黑不可上,松风吹灭岩中灯”则令人颇有恐怖之感,但

① 《高青丘集》,第335页。

“醉题高壁墨如鸦，一半敲斜不成字”一联，又用幽默的情调消解了恐怖的氛围。在游的结尾，作者用“座中争起劝我酒，但道饮此无相违”作为收束，是一种水到渠成的方式。通过对游的追忆，突出了当日的欢乐与往事的令人思念。但最能表现作者豁达胸怀的还是结尾一段。按一般写法，当繁华过后，就应是失落与悲凉，尤其是在经过战乱与流放之后，更应具有灰凉的心情。作者也的确是如此写的：“自从飘零各江海，故旧如今几人在。荒烟落日野乌啼，寂寞青山颜亦改。”无疑是当时的真实写照。所以才会说“须知少年乐事偏，当饮岂得言无钱”，也就是及时行乐之意。如今时已过，人已老，剩下的似乎只有哀叹了。但是，不。“去日已去不可止，来日方来犹可喜。古来达士有名言，只说人生行乐耳！”没有失落，没有悲凉，有的是对来日的期盼与永远的行乐原则。这便是高启，他珍惜美好的过去，同时也憧憬美好的未来。

高启歌行体的主要特征之二是其敏锐的才思与凌厉快捷的描写技巧。王世贞曾如此概括其诗作：“高季迪如射雕胡儿，伉健急利，往往命中；又如燕姬靓妆，巧笑便辟。”（《艺苑卮言》卷五）“射雕儿”指其才思敏捷，抒写爽利；而“燕姬靓妆”则指其文采华美，清新流丽。后来许学夷继承了此一看法：“季迪五七言古，才具澜翻，风骨颖利，故含蓄深沉者少，而字句亦有未妥，盖其气豪不能精思故耳。……至其才情所到，则绚烂溢目。”（《诗源辩体·后集纂要卷二》）高启的诗是否缺乏含蓄深沉还可以商量，但其“才具澜翻，风骨颖利”则的确被人所公认，而“才情所到，则绚烂溢目”的文采亦有目共睹，所以高启便有了诗中“射雕手”的美誉。他之所以能留下如此多的长篇歌行，与其才大思捷有直接关系。他往往能够出奇制胜，奇语妙句从笔下滚滚而出，却又能开合有度，文采斐然。下面是其《立秋前三日过周南饮雷雨大作醉后走笔书壁间》：

周郎乃是同乡友，乱后相逢惊老丑。日斜邀我话旧游，为唤金陵白门酒。一杯乍解羁旅颜，两杯渐沃粘吟口。三杯不觉已陶然，此身竟到无何有。青天俄忽震霹雳，白浪翻江怒蛟吼。急雨争鸣池上荷，狂风已折门前柳。醉中相对正坐忘，匕箸何须惊落手？家人喧呼水入户，颠倒屋茅随地走。床床避漏且莫叹，旱气方除贺田叟。蓐收预到三日前，净

扫炎氛去如帚。黄昏泥潦归未得，呼烛相留卧东牖。夜深酒醒起独行，云散城头见星斗。乃知天变只须臾，人在艰难岂云久。^①

该诗真可谓是快笔的典型。就内容讲，是快饮加急雨，连浮三大白已醉意朦胧，又遭遇霹雳暴雨而满地乱流。从创作方式讲，是走笔书壁的即兴之作，而且是酒后的即兴发挥。内容急在于不可能有事先的准备与构思，方式急在于没有修改的时间与余地。作者又采取了一韵到底的行文方式，更有一气呵成的感受。就是在这样一首即兴诗作中，显示了作者敏锐的诗思、捕捉对象的能力与挥洒自如的表达技巧。他不仅写出了饮酒的趣味，风雨交加的场面，而且还从这形似狼狈的场面中找到了心灵的快乐与人生的哲理：旱气解除而田叟称贺，暴雨的到来一扫暑气的炎热，同时这速来速去的急雨正体现了明初文人忽而流放又忽而升迁的大起大落命运。其实，在这样的情景中，更多的诗人可能会选择绝句或五古，作者之所以依然以歌行记述此事，正说明他对自我才思与表现力的自信。

高启歌行体的主要特征之三是其豪放雄浑的气势。上述许学夷所言高启诗缺乏含蓄深沉之美，并认为主要原因是其“气豪不能精思”，其实这只是高启一部分诗的特点。他的诗作并不缺乏精心构思的长篇巨制，且能体现出沉郁深长的体貌。看其歌行体代表作《登金陵雨花台望大江》：

大江来从万山中，山势尽与江流东。钟山如龙独西上，欲破巨浪乘长风。江山相雄不相让，形胜争夸天下壮。秦皇空此瘞黄金，佳气葱葱至今王。我怀郁塞何由开，酒酣走上城南台。坐觉苍茫万古意，远自荒烟落日之中来。石头城下涛声怒，武骑千群谁敢渡。黄旗入洛竟何祥，铁索横江未为固。前三国，后六朝，草生宫阙何萧萧！英雄乘时务割据，几度战血流寒潮。我生幸逢圣人起南国，祸乱初平事休息，从今四海永为家，不用长江限南北。^②

① 《高青丘集》，第419页。

② 《高青丘集》，第451页。

本诗作于洪武二年,此时高启正在南京修史,又恰逢朱元璋刚刚统一天下而建立明王朝,当然免不了有颂扬新朝之意。他认为朱明政权结束了群雄割据、天下大乱的局面,使国家重新归于统一,百姓得以休生养息,这的确是值得欣喜颂扬的。所以他才会在诗的开头极力渲染明初建都之地金陵的气势雄伟,在这“江山相雄不相让,形胜争夸天下壮”的虎踞龙蟠之地建都,自然拥有了君临天下的帝王之气。但作者又不是一味地颂扬,而是依然怀有“郁塞”之情,那便是仅有此险要地势还是远远不够的,那些历史上纷纷在金陵建都的割据英雄们,为何像走马灯似的成为历史的匆匆过客,原因就是他们只为个人的私利而称霸割据,而不顾百姓的死活。因此,重要的不是地势的险要,而是能使百姓安乐,只要以德而治,百姓安宁,那就实现了四海为一家的太平局面,也就用不着长江的天险作用了。这样的担忧与劝诫体现了作者关注民生苦乐的仁者之心,也使诗作增加了深度,将其与一般的颂圣之作区别开来。而且这种立意也决定了该诗既气势豪迈又沉郁顿挫的风格特征。全诗开头八句颂扬金陵的险要地势,言秦始皇埋金宝欲压其王气而不可得,使诗作起势不凡,颇有太白之风。中间八句是对历史的咏叹,作者回顾了发生在金陵的历史故事,指出如果单凭这险势王气来满足个人的割据或称帝野心,则只能徒然成为历史的笑柄。这种感叹不仅使诗作具有悠长的历史感,也与前边的颂扬构成对照的一端,从而引起读者的深思。最后又将上述的两层意思绾结一处,既赞扬朱元璋评定战乱、统一天下的历史功绩,又暗含以德服人而不以险胜人的深层用意,从而使诗作的结尾显得意味深长,含蓄不尽。这种风格反映在结构上,则是大开大阖,多有转折,但又一气贯注,毫无阻隔之感。在表现方法上,则融咏物、抒情与议论于一体,遂构成慷慨苍凉、奔放沉雄的诗风。

(三) 近体诗

按照赵翼的说法,高启的诸种近体诗之体貌是不尽相同的,比如五律脱胎于汉魏六朝及初盛唐,七律则参以中唐,而七绝并及晚唐。此种判断乃是从高启诗作的模仿对象着眼,或者说是着眼于高启诗歌与文学传统之关系。如果从高启诗作自身特征看,则可用体貌丰富多样来概括,进而言之,它们是作者因不同时期、不同心情、不同内容所表现出的不同体貌。有人曾将高启

诗歌的内容归纳为自述、讽刺、咏史、题画、咏物、咏怀、田园、赠答、纪游等九类^①,则其近体诗除去纪事性的自述类内容外,几乎囊括了所有的类型,因而也就表现出种种不同的风貌。其五律沉郁悲壮者如《和友人过采石》、《哭周记室》、《答陈校书客怀》、《送谢恭》等,清新自然者如《何隐君小墅》、《屏居》、《邻家桃花》、《西园闲兴二首》等。现各举一首以见一斑:

南风薰燕麦,送子怅如何!迢递戎车役,凄凉横笛歌。天笼平野迥,山绕古关多。莫笑书生怯,能当曳落河。^②

幽事向谁夸?孤吟对晚沙。浣衣江动月,系艇岸垂花。行蚁如知路,归凫自识家。一尊茅屋低,随意答春华。^③

前一首无论抒情还是写景,均有慷慨雄浑的格调,王夫之曾评该诗说:“季迪工于取景,乃或巧密太至,不觉入贾岛去。‘天笼平野迥’,不入贾矣,气象风裁,诚不可废,特不欲历下之孤恃此耳。”(《明诗评选》卷五)就是说高启有些诗亦有元人纤巧之弊,但本诗却没有晚唐贾岛的局促纤巧,其“气象风裁”具有盛唐诗的格调,故言其“诚不可废”。但王夫之同时又指出,高启并无意死守此种单一格调,不像后来的李攀龙等人,守定盛唐而不思变化,最终成为假古董。高启是根据抒情需求以决定诗之体貌,而不是用格调限制情感的表达,所以便有了第二首的另一体貌。《郊墅杂赋十六首》是高启元末隐居青丘时所写组诗,表达了当时悠闲自得的心情,因而格调清新自然,“浣衣江动月,系艇岸垂花”,绘景如画;“行蚁如知路,归凫自识家”,虽有元人之工巧,但因与作者的隐居生活相搭配,便没有匠气之嫌,反倒给人一种亲切和睦的感觉。王夫之评该诗说:“苦学杜人必不得杜,唯此夺杜胎舍,以不从《夔府诗》入手也。”(《明诗评选》卷五)意思是说高启善于学杜就在于他没有死守杜甫的沉郁顿挫,尤其没有从杜甫的夔州诗入手。王夫之的确独具慧眼,因为尽

① 见蔡茂雄《高青丘诗研究》第三章第二节,文津出版社1987年版。

② 《送杨从事参军》,《高青丘集》,第477页。

③ 《郊墅杂赋十六首》其三,《高青丘集》,第523页。

管杜甫在夔州时也近于隐居,但他首先是客居,对夔州一代的风土、气候与人情都深感不满,再加上其忧国忧民的情结,当然写出的全是感觉不好的诗作。高启不同,他是吴人,对吴中的生活与景象非常热爱熟悉,所以其诗写起来也就惬意亲切得多。此种情调很难说是初盛还是中晚,只能说是高启自我情感的有效表达,而这才真正是杜甫诗歌的精髓。

高启的七绝中确有不少诗具有晚唐体貌,写得婉转含蓄,余韵悠长,并常寄托其哀惋的情调。比如《秋柳》:“欲挽长条已不堪,都门无复旧毵毵。此时愁杀桓司马,暮雨秋风满汉南。”本诗借用晋人桓温“树犹如此,人何以堪”的典故,以及凋残的秋柳意象,婉转含蓄地抒发了作者苦闷凄冷的情感,寄情于物,一唱三叹。但他又并未说明所为何事,所写何情,从而给人一种飘忽朦胧的感觉。他还有两首写送别与柳树的绝句:“春风江上荡舟过,垂柳垂杨拂浪波。惆怅今年频送客,长条欲折已无多。”(《江上送客》)“袅袅闲姿漠漠阴,春江路暗绕城深。前朝送别曾攀处,回首都迷不易寻。”(《城南柳》)折柳送别本是中国古老的传统,作者如此写当然有所继承,但如此频繁的送客,却是只有在苏州被攻破后北郭文人遭流放时才会屡屡上演,因而他的愁闷与迷茫便有了巨大的情感深度。此种忧愁哀伤随着高启的离乡至京而愈发浓厚,成为其后期诗歌的主调,如《和杨余诸君在谪中忆往年西园听歌》、《江馆夜雨》、《梦余唐卿》、《清明有感》等。高启七绝除了具有晚唐诗的哀感婉曲之外,还拥有晚唐咏史诗的寓意深刻,他有一组《读史》诗共22首,是对历史人物的评论与感叹。因为他自幼关注历史,因而对历史的认识也有其独到之处,第一首《晏婴》写道:

一裘身著久经年,禄米分炊几户烟。尽说大夫能养士,却于尼叟惜封田。^①

该诗是咏史的杰作,其好处在于寓意深刻而又含蓄深沉。咏史诗不是叙事诗,因而对历史事实的叙述总是极为简略的,其重点时常放在对历史的体

1 《高青丘集》,第746页。

认上。但如果径直说出诗人的见解与评论,则显得直白突兀而缺乏诗意。该诗则不同,作者将晏婴的两个侧面前后摆出,形成鲜明的对照,其中寓意让读者自己体会,取得了意在言外的效果。他一面说晏婴自身简朴而对宗族之人多有照顾;同时又将其对于孔子这样的大贤不能优待的短视一并叙出。据《史记·孔子世家》载:孔子适齐,景公问政于孔子,孔子告之以君臣等级与节财,景公喜,“欲封以尼溪之田”,晏婴不可,公惑之,孔子遂行。(《史记》卷四七)连圣人孔子都不能为君所用,可见千古君臣遇合之难,而大多数人的所谓“养士”也仅是摆摆样子而已。高启在元明之际的不肯出仕以及最后的辞别朱元璋,也许与其上述认识不无关系。本组诗的咏商鞅、仪秦、蔺相如、平原君、范雎、范增、张子房等人,亦均各有妙语。另外,还有《十宫词》、《秉烛夜游图》、《馆娃宫》等,也多近于咏史诗,同样意味深长,题旨隽永。

高启的五绝有200余首,是近体诗中作品最少的一类,且多为应酬性的篇什。但也有一些作品写得空灵清新,颇有禅境,具有其他诗体难以替代的优长。

渡水复渡水,看花还看花。春风江上路,不觉到君家。^①

小艇载琴行,松花落晚晴。君家最可认,隔树有书声。^②

春暗花如雪,难遭落寞魂。空林酒醒处,月堕客敲门。^③

这些诗均意在突出一种高雅脱俗的情趣,故而作者采取以景写情的手法,用春风、松花、书声等构成画面的背景;用一路观花、闻书声而得友以及月落敲门的动作行为,显示其心境的平静与超然。于是,以美境对韵趣,透露了作者与山人隐士共同的志趣情操,其格调既有王维之禅趣,亦有贾岛之幽静。高启还有一些五绝,带有明显的寓意,是颇为耐人品味的小诗:

① 《寻胡隐君》,《高青丘集》,第676页。

② 《晚寻吕山人》,《高青丘集》,第685页。

③ 《郑隐君山园四咏·梅坞》,《高青丘集》,第686页。

青青墙下草，经霜未枯槁。虽是见春迟，还免逢秋早。^①

初到别胡沙，楼头渡影斜。江南秋月好，随意宿蒹葭。^②

孤芳不满柯，蜂蝶未经过。莫怨春情薄，开多落也多。^③

这些诗作所寓之意深浅不一，但很明显并非单为写景而作，而是目睹特定景物而萌发的人生启悟。这些启悟带有作者个人的生活经验，并具有一定的哲理性，也许具有某些宋诗特征，但因其议论建立在咏物之上，因而并未失去诗意。

高启近体诗成就最大者乃是七律。尽管此类诗仅有 236 首，赶不上五律 286 首的数量，但其成就却远在五律之上。他的七律或高华雄浑，或沉郁悲壮，或委婉朦胧，或清丽自然，均深得唐人笔法与境界，成为有明一代的最高成就。其七律中最具代表性同时又颇有争议的是其咏物诗中的《梅花九首》，今选五首以见一斑：

琼姿只合在瑶台，谁向江南处处栽？雪满山中高士卧，月明林下美人来。寒依疏影萧萧竹，春掩残香漠漠苔。自去何郎无好咏，东风愁寂几回开？

——其一

翠羽惊飞别树头，冷香狼藉倩谁收？骑驴客醉风吹帽，放鹤人归雪满舟。淡月微云皆似梦，空山流水独成愁。几看孤影低徊处，只道花神夜出游。

——其三

① 《叹墙下草》，《高青丘集》，第 675 页。

② 《雁》，《高青丘集》，第 682 页。

③ 《西园梨花唯开一枝》，《高青丘集》，第 713 页。

云雾为屏雪作宫,尘埃无路可能通。春风未动枝先觉,夜月初来树欲空。翠袖佳人依竹下,白衣宰相住山中。寂寥此地君休怨,回首名园尽棘丛。

——其五

独开无那只依依,肯为愁多减玉辉?簾外钟来初月上,灯前角断忽霜飞。行人水驿春全早,啼鸟山塘晚半稀。愧我素衣今已化,相逢远自洛阳归。

——其七

断魂只有月明知,无限春愁在一枝。不共人言唯独笑,忽疑君到正相思。歌残别院烧灯夜,妆罢深宫览镜时。旧梦已随流水远,山窗聊复伴题诗。

——其九^①

咏物诗以得神者为佳,以有寄托者为上,以此衡量高启的这组咏梅诗,应该说它们有很高的艺术水准。因为作者并不留意于梅花之形,而是通过比喻象征的种种手法,不仅要寄托其高洁情怀,还要写出一种朦胧飘忽的格调,创造一种高洁、孤傲、忧郁、清冷的艺术境界,从而表达自己难以言说的心绪情感。此处牵涉到对“雪满山中高士卧,月明林下美人来”一联诗的评价问题,许多诗评家包括明人王世贞在内对此评价甚高,认为是千古佳句,但王夫之与王士禛则不予认可。《渔洋诗话》曰:“梅诗无过坡公‘竹外一枝斜更好’七字,及‘雪后园林才半树,水边篱落忽半枝’。高季迪‘雪满山中高士卧,月明林下美人来’,亦是俗格。”宗枏在附识中认为渔洋否定高诗的原因是其缺少神韵,并引述王世贞的“大抵拈则滞,切则俗”的话以为根据,显然是认为该联诗形容过切,流于世俗之工巧。(《带经堂诗话》卷一二)王夫之《明诗评选》只选了本组诗的第七首,并有评语说:“白描生色,唤作古今梅花绝唱,亦无不

^① 《高青丘集》,第651页。

可。高又有句云：‘寒依疏影萧萧竹，春掩残香漠漠苔’。亦第一等雅句。顾其颌联，则世所传‘雪满山中高士卧，月明林下美人来’十四字，恶诗也。……国初袁景文、高季迪集中，片羽略亦不乏，乃以白燕则汉水梁园，梅花则美人高士、月明雪满，参差共之，不过三家村塾师教村童对语长伎耳。”（《明诗评选》卷五）此处所谓的“白描”也是取其神韵之意，则他所不满意的，也应当是描写太“切”而流于俗气，并连带着批评了袁凯的《白燕》诗。但高启本人似乎相当看重此联诗，否则他不会在同一组诗中用“翠袖佳人依竹下，白衣宰相住山中”这样的句子。当然高启之喜爱此联诗或许受到元诗偏爱工巧的影响，但更与当时文人心态以及组诗的整体构思相关。

其实，咏梅是元明之际诗人的一大嗜好，比如当时善画墨梅的王冕，就对梅有特殊的癖好。王冕（1287—1359），字元章，号煮石山农、梅花屋主，绍兴诸暨（今属浙江）人。元末应进士举不中，遂绝意仕进，隐居会稽九里山中，所居称梅花屋，又称竹斋。善画能诗，其墨梅在元末号称独步，诗作多讽刺现实与抒写自我孤高个性及隐逸情怀。有《竹斋诗集》。他一生爱梅成癖，其《素梅》绝句，一写便是 58 首，其中“疏花个个团冰雪，羌笛吹他下不来”是脍炙人口的名句。其整个组诗也意在突出其孤高冷峻的个性。他还专门作有一篇寓言体散文《梅先生传》，称梅为“浊世之高士”，“性孤高，不喜混荣贵，以酸苦自守”，“修洁洒落，秀外莹中，玉立风尘，表飘飘然”。^①正是高士与美人的合称。由此可知，作为组诗的第一首，高启必须为梅花定下基本的品格意象，然后才能围绕此一核心展开多侧面、多层次的描写，以表现其“将疏尚密微经雨，似暗实明远在烟”（其二）的飘忽，“淡月微云皆似梦，空山流水自成愁”的忧郁，“立残孤影长过夜，看到余芳不是春”（其六）的孤独，“春愁寂寞天应老，夜色朦胧月亦香”（其八）的高洁，从而将那一代文人如梦如烟、挥之不去的孤高与不幸，冷漠与自守，忧愁与自恋充分地传达出来。“旧梦已随流水远，山窗聊复伴题诗”，可谓意味深长，文人们的好运早已一去而不复返，何时再来也毫无指望，他们所能做的只有隐居山林吟咏情志而已，而这不就是高启本人吗？

^① 《王冕集》，浙江古籍出版社 1999 年版，第 239—240 页。

同样的情况还发生在袁凯身上。袁凯,字景文,自号海叟,松江华亭(今上海松江)人。元末曾为府吏,有诗名。入明后被荐授御史,因朱元璋与太子在审理囚犯时意见相左,令袁凯评价,遂以“陛下法之正,东宫心之慈”对。朱元璋认为首鼠两端而将其下狱。出狱归家后诈病佯狂方得善终。有《海叟集》。他在当时因写《白燕》诗而享有大名,人称“袁白燕”。其原诗为:

故国飘零事已非,旧时王谢见应稀。月明汉水初无影,雪满梁园尚未归。柳絮池塘香入梦,梨花庭院冷侵衣。赵家姊妹多相忌,莫向昭阳殿里飞。^①

据载杨维桢读后“击节叹赏,连书数纸,尽散坐客,一时呼为袁白燕”。^②袁凯系铁崖体成员,受其影响自不待言,但松江与苏州均属吴中,故他又可被视为吴中文人群体之一员。尽管《白燕》诗在当时广为流传,可后来却多遭人非议,李梦阳甚至认为在袁凯的诗集中,“《白燕》诗最下最传”,而感到原因“不可晓”。(李梦阳《海叟集序》)其实,此乃因时代距离所产生的理解障碍,《白燕》诗的整体意境以孤寂冷漠为主要格调,其结句“赵家姊妹多相忌,莫向昭阳殿里飞”,表达的正是对朝廷的恐惧与失望,以及由此导致的疏离心态。这可以说是当时许多文人的共同感受,如何会不引起广泛的共鸣,从而使作者骤享盛名。但无论是李梦阳还是王夫之,乃至神韵派诗人王士禛,已不再拥有那样的心境,当然不可能引起情感的共鸣了。不过《白燕》诗还是无法与高启的《梅花》组诗相比,因为它只具备寂寞漂泊的孤独感,却缺乏孤傲清高的情怀,高启的梅花却是高士与美人的合一。

高启的这种孤高个性与清婉诗风甚至延续至明代初年,当他在南京修史时,本来已进入一种新的政治格局,但其情感模式很大程度上还保持着元末的状态。依然是凄冷孤独的感觉,依然眷恋江上的隐居之地,依然思念家中的亲人,依然牵挂吴中的故友。其《清明馆中呈诸公》是此方面的代表作:

① 文渊阁四库全书本《海叟集》卷三。

② 陈田:《明诗纪事》卷一三引杨仪《骊珠杂录》,上海古籍出版社1993年出版,第272页。

新烟着柳禁垣斜，杏酪分香俗共夸。白下有山皆绕郭，清明无客不思家。卞侯墓上迷芳草，卢女门前映落花。喜得故人同待诏，拟沽春酒醉京华。^①

本诗是高启七律的名作，词句清丽而意旨含蓄，“清明无客不思家”实为本诗之主调，第三联用“卞侯”与“卢女”的典故以增强此种情调：卞侯虽功高而如今惟有芳草蔽墓，卢女虽美丽而如今只剩几片落花，一切都如过眼烟云般地消逝了。尾联是以喜笔写忧，虽则回家无望，好在尚有同馆好友，以沽酒同醉的方式而暂忘思家之念而已。笼罩在烟雾迷朦中的连天芳草与缤纷落花，烘托出无尽的乡愁，构成了诗意朦胧的境界。

如果仅有上述的咏物咏怀之作，高启就很难算是七律高手。令明清诗评家赞叹不已的是，高启在瑰丽典切的台阁体创作中，也留下了诸多名篇。赵翼曾感慨说：“即如身当元季，沉沦江村，身未历殿陛，目未睹典章，旦召修《元史》，列于朝班，其诗即典切瑰丽，虽贾至、岑参等《早朝大明宫》之作，不能远过。”（《瓠北诗话》卷八）其实，台阁体并不是很难驾驭的诗体，它需要的是场面的宏阔与言辞的得体，从而构成高华瑰丽的典雅风格。比如赵翼所举贾至的《早朝大明宫》一诗：“银烛朝天紫陌长，禁城春色晓苍苍。千条弱柳垂青琐，百啭流莺绕建章。剑佩声随玉墀步，衣冠身惹御炉香。共沐恩波风池上，朝朝染翰侍君王。”首联突出境界之阔大浑融，次联点染声色之华艳明丽。三联铺排场面之井然有序，末联渲染君恩之广大无边，从而形成其雍容华贵的帝王气派。此类场面诗对于饱读史书的高启来说并不是什么难事，他随手便可写出如下诗作：

鸣骝声中晓仗廻，锦装驯象踏红埃。半空云影看旗动，满道天香识驾来。汉耐祭余清庙闭，舜衣垂处紫官开。礼成海内人皆庆，献颂应惭自乏才。^②

① 《高青丘集》，第578页。

② 《奉迎车驾享太庙还宫》，《高青丘集》，第574页。

一样的浩大场面,一样的华贵仪仗,一样的帝王威严,一样的颂圣口吻。可见高启的才气与情趣并不表现在这些诗中,充其量也只能说得体而已,并且此类诗作在其诗集中也比重极小。他的可贵在于能够将颂圣与自我真实情感的抒发紧密地结合起来,从而构成既豪迈雄壮又深沉真挚的典雅体貌。其《送沈左司从汪参政分省陕西汪由御史中丞出》乃是突出代表:

重臣分陕去台端,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。^①

许多明诗注本都曾引沈德潜之语来赞扬此诗,说是“音节气味,格律词华,无不入妙,《青丘集》中为金和玉节”。且不论此话并非沈德潜所言而是源自陈子龙《皇明诗选》,仅就此话本身说也很难点出该诗的真正妙处。本诗乃是一首送行诗,沈左司已不知其名,汪广洋虽属当时重要人物,但与高启均属泛泛之交,因此诗作极易写成官场应酬之作。特别是自唐代以来,送行诗已形成基本套式,如起首交待出行缘由,中二联或写景或抒情,结尾说些勉励惜别之语。本诗起首说缘由并夸耀对方的官位与威仪,中间写所去之地与所经之路,最后的确有些巧笔,汪、沈二人所去为汉唐朝故都长安,可如今的国都已是南京,“知尔西行定回首,如今江左是长安”,既是对当今皇上的歌颂,又是对二人恋阙忠心的表露,可谓得体。但本诗的真正价值在于其中所言的天下统一与民族再兴的时代共同心声,“宾从威仪尽汉官”的传统复归,“百年父老见衣冠”的喜悦兴奋,都是明初人关注的焦点与真实的心理感受,可以说此诗套子里所灌注的是真挚的情感与真实的现实状况,而这才是其成功的关键。高启的许多台阁体诗均由此主题构成其劲健雄浑的风格,如“书成一代成殷鉴,朝列千官备汉仪”(《奉天殿进元史》);“赐履已分无棣远,舞干还见有苗来”(《送郑都司赴大将军行营》);“用儒幸际千年会,造士欣为一县师”(《送殷孝章赴咸阳教谕》);“盗散山棚城少闭,渠通田浚水多流”(《寄永宁丁

^① 《高青丘集》,第576页。

明府兼简达君先生》)；“如今四海无征战，雅咏投壶乐太平”(《送人出镇》)。这些诗，或借送行，或借寄语，或借颂圣，表达的却是结束战乱、天下太平、民族再兴、儒学重振的时代心声，因而也便具有感奋的力量。

在这一历史的转折时期，以高启的人生经历与思想深度，他当然不会只是对明王朝的兴起感到欣喜，前朝的记忆，亲友的离散，个人的遭遇，百姓的疾苦，综合起来凝结成其复杂深沉的情感，从而形成其七律沉郁悲壮的色彩，表现出另一种风格。

城苑秋风蔓草深，豪华都向此销沉。赵佗空有称尊计，刘表初无弭乱心。半夜危楼俄纵火，十年高坞漫藏金。废兴一梦谁能问？回首青山落日阴。^①

层构初成百战终，凭高应喜楚氛空。山随粉堞连云起，江引清淮与海通。远客帆樯秋水外，残兵鼓角夕阳中。时清莫问英雄事，回首长烟灭去鸿。^②

江水江花只自春，不知容易解愁人。山川寂寞衣冠泪，今古消沉简册尘。草草逢人空识面，匆匆为客莫容身。十年忧患谁相慰？赖得君家是近邻。^③

这三首诗均为骨力遒劲、格调沉郁之作。第一首系感叹张士诚政权而作，包含着作者复杂的情感：既感慨张氏政权的覆灭，又讥讽其目光短浅、胸无大志。赵佗、刘表与董卓典故的使用，大大增加了诗作的内蕴，显示出其用典精确，蓄意深厚的特点，耐人咀嚼品味。第二首是为新建安庆城楼而作。此处曾是当年朱元璋与陈友谅两军鏖战之地，发生过许多惨烈的搏杀场面。如今战争结束，置身这座连山通海的城楼之上，远望帆樯，耳听鼓角，会有多

① 《吴城感旧》，《高青丘集》，第597页。

② 《寄题安庆城楼》，《高青丘集》，第581页。

③ 《早春寄王行》，《高青丘集》，第647页。

少往事浮现脑中。尽管当年的割据“英雄”已灰飞烟灭,如飞鸿远逝般成为历史,可对于曾经历过这段历史的人,又会涌起多少人生的感慨!整首诗在开阔爽朗的诗境中寄寓着深沉丰富的情感,从而形成其雄浑悲壮的格调。第三首采用歌行的笔调写律诗,记述了在巨大的历史兴亡中个体生命的不幸与艰辛,似乎全为互不相干的过客,只有北郭之友的近邻王行,在十年患难的漫长过程中给予了自己足够的慰藉。以一人之情托起十年的患难困苦,其感情的分量又是如何的深沉!无论是感叹兴亡还是回忆往事,也无论是渴望太平还是歌颂友情,所有这些又均与元明之际风起云涌的巨大历史转折紧密相联,共同构成其沉郁悲壮的体貌。

高启的确是一位杰出的诗人。他一生都为诗而活着,诗歌不是他求取声名的工具,而是他生命的存在方式,他一生的经历便是一首诗。高启在追求诗歌艺术上显示出过人的才气,他对各种诗体都进行过探索与实践,并取得了突出的成就,由他开启了明代诗人重视诗体之全的传统,但却没有一个人能够达到他的艺术水准。他是一位重视诗歌审美特性的真正诗人,他看重自我个性的放任与快适,认为没有任何东西能够替代诗美的愉悦。在他的眼中,人生的自由与诗歌的审美是永远连在一起的。他的诗意蕴丰富,是元明之际历史转折的形象显现,尽管他并不以成教化、厚人伦、观风俗作为其诗学宗旨,但他的高洁人品、丰富情感与远见卓识,都使其诗作蕴含了深厚的历史内容,通过其诗作,不仅能够看到他本人的喜怒哀乐,亦可感受那一代人的苦辣酸甜,倾听他们心底的呼声。更重要的是,高启为人们创造出许许多多优秀美丽的诗篇,它们当中已经有不少成为脍炙人口的经典篇章,变成一种文化积累被纳入中国文化的知识谱系。从此一角度说,尽管高启只活了短短的39岁,他确是不朽的。

三、高启之死与元明之际诗学思潮的转折

洪武七年九月,高启由于为苏州太守魏观新府第做上梁文而受到牵连,被朱元璋腰斩于南京,时年39岁。关于高启的死因,主要存有两种说法,一是认为他写的《宫女图》等诗对朱元璋有所讽刺,所以借魏观事除掉他;二是说他辞官开罪了朱元璋,借此事报复他。其实,这两种说法都过为迂曲。先

看《宫女图》：“女奴扶醉踏苍苔，明月西园侍宴回。小犬隔花空吠影，夜深宫禁有谁来？”诗写得很好，前两句描绘画面内容，后二句则由画面进行引伸并语含讥刺。但其讽刺对象是否为明初宫帷却缺乏根据。高启还写过《画犬》、《晋宫》等诗作，也均有讽喻之意，但都只是一般咏史而已，没有明显的讽喻新朝之意。高启的死的的确与写诗有关，但不是《宫女图》，而是与上梁文相配合的《郡治上梁》诗：

郡治新还旧观雄，文梁高举跨晴空。南山久养干云器，东海初生贯日虹。欲与龙庭宣化运，还开燕寝赋诗工。大材今作黄堂用，民庶多归广庇中。^①

这是一首台阁体诗作，主要是对魏观本人的颂扬，从表面看不出有任何的问题，但却与当时的朝廷政策大相违逆。朱元璋曾总结元朝灭亡的原因，认为官吏贪污与法网松弛是主要因素。面对在元代社会中闲散自由惯了的文人群体，朱元璋必须解决两个问题，既要让他们出山为朝廷服务，又要在规定的体制内规矩行事。明初朝廷曾充满热情地连续下诏书征召山林隐逸之士，却同时又连连摧折儒士名流。就是说他更要通过各种手段将文人纳入既定的规范秩序内，其前提即在摧折其个性与限制其野性。高启是闲散惯了的诗人，所以他不能适应京中做官的生活节奏，为此他辞去了令人羡慕的官职，而宁可回松江隐居。可当他真正回到梦寐以求的隐居之地时，已感受不到原有的愉快。朋友已经星散，世事已经变迁，诗酒悠游的场面已经一去不复返。在一个新王朝中，他找不到自己的位置，他还在按原有的惯性生活，于是就有了与魏观的交往。他们之间的交往不是官与民的关系，而是朋友关系，这种关系就像当初与饶介一样，可以一起饮酒赋诗，可以相互帮助。果然，为了交往的方便，魏观就把高启的家迁至苏州城中的夏侯里第，以便朝夕亲与；高启也为魏观改造的新府第撰写上梁文与上梁诗，就像当初夸耀饶介一样夸耀魏观。可这恰恰犯了朝廷的大忌。因为在洪武七年二月已基本完成的《大明

^① 《高青丘集》，第657页。

律》有“上言大臣德政”条说：“凡诸衙门官吏及士庶人等，若有上言宰执大臣美政才德者，即是奸党。务要鞫问，穷究来历明白，犯人处斩，妻子为奴，财产入官。若宰执大臣知情，与同罪。不知者，不坐。”（《大明律》“吏律一”）仅凭此律便可治高启之罪。魏观当然还算不上“宰执大臣”，但如果联系到朱元璋认为他在伪吴王府旧址上修建府第而有谋逆嫌疑的话，则高启自然也就犯了上言“美政才德”的罪过。不是吗？“南山久养干云器，东海初生贯日虹”；“大材今作黄堂用，民庶多归广庇中”。这些话在朱元璋看来难道还不够刺眼吗？高启在明初只可能有两种选择：一是默默无闻老死草野，二是接受官职甘当循吏，但前提是放弃他伸张的个性与文人的清高，他由于不肯放弃这些，所以必然付出生命的代价。

高启的诗歌创作是与其人格心态密切相联的，既然他在易代之后已无法保持其突出个性与闲逸生活，那么其创作也必然发生转向而趋于衰竭。高启在元末是以远离世俗与心境自由来保障其诗歌的纯审美格调的，没有人规定他写什么与怎么写，一切都由其自由挥洒。但在入明之后，像高启这样只为作诗而活着的诗人其实已很难存在。朱元璋将文人们征召出山当然不是让他们专门写诗，而是让其投入制礼作乐乃至日常政务的政权建设，文人们整日忙于冗务尚且惴惴不安怕招祸愆，哪里还有闲情逸致去追求超然之趣？可以说崇实尚简是朱元璋的一贯思想，也是明初的主流文学思想。朱元璋曾说：“我于花木结实可食用者种之，无实者不用。”（刘辰《国初事迹》）将此种思路移之文学，便是他所告诫翰林侍读学士詹同的：“古人文章，或以明道德，或以通当世之务，如典谟之言，皆明白易知，无深怪险僻之语。……近世文士，不究道德之本，不达当世之务，立辞虽艰深而意实浅近，即使过于相如、扬雄，何裨实用？自今翰林为文，但取通道理明世务者，无事浮躁。”（余继登《典故纪闻》）朱元璋规定文章只可用之于“通道理明世务”的实用功能，其他用途就像那些只开花不结果的树木一样是花架子。如果联系到明代初年经济凋敝、百废待兴的现实，朱元璋此种崇尚实用的思路当然不能说没有道理，后来李贽还将此种现象进行归纳，认为任何一个王朝都会经历由质到文的演变过程。朱元璋当然不至于完全取消文学的其他功能，他也需要抒情言志，也需要鼓吹休明，所以他偏爱豪壮博大的文风，而不喜欢婉转细腻的私人化情

感表达,尤其不喜悲苦之音。“金事陈养浩作诗云:‘城南有嫠妇,夜夜哭征夫。’太祖知之,以为伤时,取到湖广,投之于水。”(《国初事迹》)高启在追求雄健豪放风格上与明太祖有一致之处,但他是一个多样化风格的诗人,豪放壮大只是其一格,其他还有飘逸、清丽、冲淡、幽婉、奇险等等,尤其是他那愉悦自我、追求自适的创作目的,显然与明太祖是截然相反的。从随心所欲地创作到被规定只能写什么与怎么写,自然会使他像每日准时参加早朝一样感到非常的不适应。他也曾有意无意地改变其创作风貌,但始终无法从过去的自我中摆脱出来。

高启文学思想的结局带有双重的悲剧色彩。他在新王朝的政治环境中,曾努力改变其创作风貌以表达对新朝的感受,所以自觉不自觉地写出了一批台阁体作品,而且在离开朝廷归隐松江的洪武四年,还写下歌颂朝廷平定蜀中割据政权的《喜闻王师下蜀》的台阁体诗作。但是随着归隐时间的延长,此类作品几乎再没出现过,从实质上看,他不属于台阁作家,他是野马,是海鸟,不是养在深宫的宠物,他无法改变自己。更深一层的悲剧是,他在进入新朝之后也再不能找回原有的自我,无法保持原有的诗风,更不要说有什么发展了。他在朝中时,天天因拘束而愁闷,天天期盼能够回归那自由的山间水畔。可他真正归隐后,却发现不仅再也写不出《青丘子歌》那样个性奔放、风格飘逸的诗作,甚至连生活都没了味道。“欲觅兰亭会中友,几人迁谪未能归。”(《上巳有怀》)在吴中文人整体性沦落后,高启当然不能单独拥有原来的诗酒生涯。但他又无法忍受此刻的孤独寂寞,他有时甚至留恋起当初令其厌恶的官场来:“去岁端阳直禁闱,新题帖子进彤扉。大官供饌分蒲醑,中使传宣赐葛衣。黄繖回廊朝旭淡,玉炉当殿午薰微。今朝寂寞江边卧,闲看游船竞渡归。”(《端阳写怀》)此种无所依归的孤独感不仅酿成其诗歌创作山林与台阁的双向失落,更重要的是导致了其悲剧的人生命运。他难耐寂寞,所以要呼朋引伴,这决定了他不顾忌讳地去结交京城故友魏观。更为致命的是,他不分场合与对象地写作了最后一首台阁体诗,并由此导致了身首异处的后果。明人黄景昉曾如此评论高启之死:“高季迪编修辞户部侍郎之擢,力请罢归,意但求免祸耳,非有他也。卒死魏观难。时方严不为君用之禁,其肯

为山林宽乎？高启，不能秽迹深藏，若袁凯然，顾炫才援上，宜其及也。”^①高启不谨慎，所以招来了杀身之祸，信然。袁凯装疯佯狂，保全了性命，可他还能写出《白燕》诗吗？如果高启也像他那样装疯佯狂，还能写出《青丘子歌》吗？

高启的时代不是一个诗人舒展个性的时代，尤其不是一个追求纯美诗境的时代。此时的文学思潮已经发生转折，无论高启是生还是死，都无法改变此一进程。

然而，高启在当时诗坛上毕竟是名气颇大的诗人，从思潮史的角度看，他的死起码可以成为文学思想转折的重要标志之一。高启死后，为其写悼念诗文的有：吴中友人张适、王行、方彝、杨基、张羽、徐贲、梁时、秦衡、钱复、金珉、偶桓、吴泰、僧道衍等，其他朋友则有鄱阳刘曷、锡山浦源等，有的人还曾反复作诗追悼，如张羽就曾先后写过8首诗作。在这些诗文中，可以清楚地看到该事件如何刺激了文人敏感的神经：

式省愆兮兢惕，恐驾祸兮逮躬。何出乎不测兮，罹此大咎？乃偕二陆以为伍兮，抱终痛而无穷！

——张适《哀辞》^②

圣朝重英彦，草泽无遗逸。若人抱奇才，独为泉下客。华亭委空篋，一览动余戚。妙咏长传世，精灵已规寂。幸兹墨泽存，零落篇翰迹。当时携手地，事往成今昔！永乖盍簪好，缅怀同心益。惻怆结长悲，音容难再覿！

——张羽《观高吹台遗稿以诗哀之》^③

《鸚鵡》才高竟殒身！思君别我愈伤神。每怜四海无知己，顿觉中年少故人！祀托友生香稻糗，魂归丘陇杜鹃春。文章穹壤成何用？哽咽东

① 黄景昉：《国史唯疑》，上海古籍出版社2002年版，第9页。

② 《高青丘集》，第1014页。

③ 《高青丘集》，第1019页。

风泪满巾！

——杨基《哀悼》^①

高启尽管永远地走了，但他留给朋友们的决不仅仅是伤心与思念，还有深沉的思索与忧虑。高启为避祸已经够小心谨慎的了，可为什么依然遭此“大咎”，活着的人当该如何？一向声称尊重英才、大举征求隐逸的朝廷，为何让这位天下皆知的奇才命丧黄泉？不重英才就是不重文章，不重文章当然预示着诗人劫难的到来。一片树叶的陨落可以预知秋天的来临，一位诗坛领袖的陨落同样可以预测文学冬天的到来。这，就是高启之死的意义。至于人们惋惜其过人才华，慨叹其英年早逝，感伤其不幸遭遇，遗憾其未能成为一流大家，均仅具备情感的价值而缺乏实际的诗学意义。

四、吴中四杰其他作家的感伤情调

徐泰《诗谈》评吴中四杰说：“姑苏高启，岱峰雄秀，瀚海浑涵，海内诗宗，岂惟吴下？杨基天机云锦，自然美丽，独时出纤巧，不及高之冲雅。浔阳张羽，吴兴徐贲，亚矣。四杰叙称，以其才乎？”吴中四杰乃因其才气而并称当然没有问题，其诗歌成就的高下排序均以高、杨、张、徐为顺序亦为后世所公认。如果说还需作出补充的话，那便是他们还以命运的不幸为共同特征，而这又导致了他们入明之后以感伤为主调的相近诗歌体貌。

杨基(1325—1378)，长洲(今江苏苏州)人，字孟载，号眉庵。祖籍四川嘉州(今乐山)人。元末避乱隐居吴中。张士诚据吴，杨基被辟为记室，不久辞去。明初因张氏政权的牵连而被流放至临濠及汴梁。洪武元年被朝廷征为荥阳知县，后官至山西按察副使，又被谗夺职，谪服劳役，卒于工所。著有《眉庵集》。杨基曾有一首自传体诗《梁园饮酒歌》，对其一生经历及命运做了较为详细的叙述：

我生之辰木入斗，乌啼东井命壁守。壁为文府斗为岁，许我文章播

^① 《高青丘集》，第1016页。

人口。三龄能言学诵诗，四龄指字识某某，五龄琢句对虚实，联青俪黄配奇偶。客来当座赋短章，四韵不待八叉手。九龄六经已毕读，掩卷背诵无掣肘。丰仪翩翩秋字鹤，颜色濯濯春月柳。乡间每辱师长爱，学校耻与儿童友。毫分缕析辩同异，务植嘉谷去稂莠。挥毫直欲五色烂，倚马未肯一字苟。龙蛇拟将赤手搏，富贵谓可拾芥取。文场驰骋竟一蹶，髻鬣局促俯其首。归来焚膏坐长野，盥栉不暇面尘垢。淬锋砺锷期再策，狐豕骤突群兕吼。岂惟文章遭屯否，无乃历数厄阳九。自惭定乱非铅槩，束缚经传事南亩。耕童樵稚课朱墨，涂抹破砚扫弊帚。东藩诸侯遂见征，白壁玄纁贲林藪。屡辞不获始强起，野服长揖坐谈久。青闺漏箭传午滴，紫幕炉薰散春牖。时翻玉检题鸾凤，复赐银笺篆蝌蚪。鹃啼花落燕莺飞，顷刻浮云变苍狗。迁逐西行泣楚囚，仓促不及拜慈母。初移钟离复入汴，山路匍匐十日走。皮焦足胝汗浹踵，手策羸蹇背有负。囊资空乏衣破裂，无以补缀谋诸妇。妇言别久簪珥空，借旧乞邻无不有。高堂姑老茧女幼，日羞鱼虾买梨藕。恐无纨帛御姑寒，安得吴绵为君厚？余闻愧赧双脸赤，洒泪出门心欲朽。病躯有仆不得将，药食扶持赖亲旧。寒沙古垒泣英灵，落日疏林啸猿狖。前途尚远节屡换，白露应候月在酉。荣枯万变类观奕，幽愤百结如错纽。筋力衰颓卧犹倦，须发斑白照逾丑。尽将得失付忘言，且醉梁园一杯酒。^①

他自幼聪慧，早年学诗读经，颇有成效并为乡友所看重。据说他年轻时还写过《鉴论》之类的论说治道之书，显示出仕途进取的志向与潜质。但他一生似乎从未顺利过，先是科考不利，又遭遇元末群雄割据、烽火遍地的战乱。于是他认为这是一个文人遭致厄运的时代，无奈只有隐居山野，耕读度日。张士诚据吴时他有过短暂的得意，“时翻玉检题鸾凤，复赐银笺篆蝌蚪”，虽说不上是什么经国济民的大事业，但毕竟发挥了文士舞文弄墨的优势。不料“白云苍狗”，世事多变，张氏政权崩灭而朱明王朝兴起，于是便开始了新的厄运。先是遭致流放，辗转于漫长的崎岖路途与挣扎于艰辛的流放之地。“荣

^① 杨世明等点校：《眉庵集》，巴蜀书社2005年版，第109页。

枯万变类观奕,幽愤百结如错纽”,概括了当时的状况与心情。他写作此诗时还不知道,更多的磨难还在后边等着他。他先是被任命为荥阳知县,曾上书言老母寄居京师无人照料,得以辞官寓居句曲与金陵一带而暂获喘息。洪武四年被荐为江西行省幕官,不久即获罪入御史台狱。洪武六年奉命出使湖南广右,召还授兵部员外郎。洪武七年出为山西按察副使,后进按察使,却又被褫夺官职,在服役工地上结束了生命。他生于末世,长于战乱,遭遇流放,卒于谪地。一生中能够使之感到温馨的,也许只有朋友与诗;最值得使其留恋的,是元末北郭的诗酒之会。在那时,他尽管要经受战乱的折磨与失去政治前途的绝望,但起码还能在诗中放言高论,随意挥洒:

眉庵四十未闻道,偶于世事无所好。寻常惟看东家竹,屈指十年今不到。微躯之外无长物,寒暑一裘兼一帽。妻孥屡欲升斗绝,不独无烟亦无灶。身轻自笑可驾鹤,眼明岂止堪窥豹。人情世故看烂熟,皎不如污恭胜傲。有瑕可指未为辱,无善足称方入妙。此意于今觉更深,静倚南风听蝉噪。^①

全诗风格轻灵幽默,语带讥讽,“皎不如污恭胜傲”、“无善足称方入妙”,辛辣地揭示出世情的混乱与是非的颠倒,同时也表现出其不愿同流合污的高尚品格。从诗歌艺术角度讲,当然不能算格调高远,甚至有点元人散曲的放荡与幽默,可起码他的心情是轻松的,他的人生是自信的,他还有“静倚南风听蝉噪”的冷眼旁观优势。

入明之后,其旁观者身份被取缔,他必须介入,或者做被整治的对象,或者做整治者的工具,于是他所有的生活均陷入或恐慌或枯燥的氛围中,其心中也就只能拥有感伤哀惋。

他有过短暂的兴奋,那是在洪武元年底至二年初刚从荥阳回南京时。他像高启一样,认为战乱结束,天下太平,而且自己也被朝廷从遥远的中原召回老母寄居的南京,国事家事似乎都在向着好的方面转化。下面这些诗记载了

^① 《闻蝉》,《眉庵集》,第60页。

他当时的心情：

乱后人如得再生，敢于世上望声名？诗吟白屋惟安稳，诏落丹崖陡失惊。凤阙有心求柱税，鰕材何量抵瓶罍。不堪故旧愁分手，杨柳枫桥第一程。^①

郁葱王气古金陵，泰运重新感盛明。臣庶梯航趋上国，江山龙虎卫高城。六街尘掠秦淮过，万户钟闻魏阙鸣。白发到京期少补，敢将辞赋期声名？^②

彩鸾扶毂驾云骈，宝骑扬镳逐队行。十里灯光欺月色，九衢歌响杂箫声。绮罗香绕长春苑，珠翠人游不夜城。喜极未能闲坐得，也随僚友看升平。^③

这绝非违心的客套。“乱后人如得再生，敢于世上望声名”，这是惊魂初定的感觉，他没有过多的奢望，只要能够过上太平日子也便心满意足。“白发到京期少补，敢将辞赋期声名”，他已抱定为新王朝做些事情的打算，哪怕不能青史留名也无所遗憾。“喜极未能闲坐得，也随僚友看升平”，他再也按捺不住喜悦的心情，也要与同僚们一起上街去共享太平的快乐。这便是此刻的杨基，台阁诗写来居然也得心应手，决不比高启相差多少。可是，只要翻开《眉庵集》，这样的作品还是太少了，进入眼中的还是那些充满了愁闷伤感的作品，带给读者的是沉重压抑的感受。

福至本无象，祸来非有因。方忧触罗网，遽喜辞妖氛。念此蓬蒿姿，忽遘蹇与屯。仓皇圜扉中，日夕与死邻。皇明眷私照，寒谷回阳春。既免在涂牲，复纵充庖鳞。重沐饬冠裳，济溺立要津。道路与我庆，况我骨

① 《征赴京》，《眉庵集》，第204页。

② 《到京》，《眉庵集》，第204页。

③ 《元宵观灯》，《眉庵集》，第206页。

肉亲。归来向妻孥，秉烛语及晨。犹疑是梦寐，欢乐恐未真。嗟余抑何艰！坎壈多苦辛。弱无胜力锥，而欲举万钧。羸牛服盐车，遥遥西入秦。进逢九阪危，退迫尺箠嗔。敢惜筋力疲，所虑车摧轮。哀鸣徒嗷嗷，仰诉空谆谆。听者无不怜，谁复为解𦍋？终当脱羈鞅，沧波浩难驯。^①

此乃明初杨基痛苦的根源，也是其他吴中文人痛苦的根源。这是一种肉体与精神的双重折磨。在那种“方忧触罗网，遽喜辞妖氛”的大起大落、大喜大悲的巨变中，考量着每一位文人的心理承受能力。其中最令人无奈的是“福至本无象，祸来非有因”的无所依据，你无法进行哪怕任何一点点的预测与规避，一切都要听凭皇上朱元璋喜怒无常的心理变化。文人们在这种风雨无常的政治环境中，当然只有度日如年的感觉。旧的厄难刚刚过去，“犹疑是梦寐，欢乐恐未真”，惊魂还没安定时，新的重任又落在自己肩上：“羸牛服盐车，遥遥西入秦”。他又被派往遥远而又寒冷的山西做负责司法之事的按察副使。而且你无可回避：“进逢九阪危，退迫尺箠嗔”。这是真正的进退维谷。他所能做的就是“哀鸣徒嗷嗷，仰诉空谆谆”，用诗来抒发其痛苦郁闷的心情而已。至于他那“终当脱羈鞅，沧波浩难驯”的愿望，则显得是如此苍白无力。

我家岷山更西住，正见岷江发源处。三巴春霁雪初消，百折千回向东去。江水东流万里长，人今漂泊尚他乡。烟波草色时牵恨，风雨猿声欲断肠。^②

春事忽已晚，江云仍久阴。乾坤芳草阔，风雨落花深。思极难孤坐，愁多却短吟。岂无游览意，触目总伤心。^③

春色罪巴陵，阑干落洞庭。水吞三楚白，山接九疑青。空阔鱼龙舞，

① 《出台狱复还洪都》，《眉庵集》，第30页。

② 《长江万里图》，《眉庵集》，第86页。

③ 《孤坐》，《眉庵集》，第137页。

娉婷帝子灵。何人夜吹笛？风急雨冥冥。^①

杨基的悲与愁已形成一种牢固的情结，它可以不分场合，不分对象，不分时间，不分诗体，只要杨基动笔，均可从笔端自然流出。他由长江上溯便追念家乡，由家乡念及眼下之漂泊异地，于是便自然过渡到“风雨猿声欲断肠”的悲伤。他一人独坐，看辽阔芳草，看风雨落花，没有勾起任何的游览佳兴，却获致“触目总伤心”的伤感结果。最可瞩目的是《岳阳楼》，这是杨基诗中的名作，曾被沈德潜称之为“诗中射雕手”，但善于辩体的胡应麟却评曰：“《岳阳》一首，壮丽欲亚孟浩然，其结句‘何人夜吹笛？风急雨冥冥’，尤为脍炙。然元调未除，正坐此音节迫促故也。”（《诗薮续编》卷一）胡应麟的确目光如炬，他竟然从“壮丽欲亚孟浩然”的格调中读出了“元调”，并指出其“音节迫促”的短处，可他却并没有深究，这“迫促”的音节正是由悲伤的情感所致。他有一首《闻邻船吹笛》的诗如是写：“江空月寒露华白，何人船头夜吹笛。参差楚调转吴音，定是江南远行客。江南万里不归家，笛里分明说鬓华。已分折残堤上柳，莫教吹落陇头花。”他从笛声中可以听出“吴音”，引起无穷的伤感，此处则从笛声中，感受到“风急雨冥冥”的促迫之音。

杨基的诗当然不全是写悲与愁，他亦有欢快之时，但却大都是对往昔生活与友情的追忆，故而特别喜欢写梦中之事，特别愿意忆往日友情。他在最困难的“风尘如此路三千”流放途中，所能够获得的些许安慰是：“片时儿女灯前笑，多在关河梦里船。”（《梦觉》）为了享受这梦中美景，他甚至表示“何当荫高树，一卧三千年”。（《午窗坐睡甚适觉而有赋》）为了在艰难境遇中得以心灵的放松，他曾将徐贲的居室命名为“梦绿轩”，在该诗小序中他说：“余与徐君幼文，同谪钟离，结屋四楹，幼文居东楹，余居西楹。文尝赋诗曰：‘梦里绿荫幽草，画中春水人家，何处江南风景？莺啼小雨飞花。’盖深有意于故园也。因题其室曰‘梦绿’。”（《梦绿轩序》）他在诗中描绘梦中感受说：“世间万事同野马，觉后非真梦非假。五色过眼本虚空，富贵于人诚土苴。南风划然吹梦破，树头不知微雨过。从今寤寐两相忘，静与白云相对坐。”梦打破了今

^① 《岳阳楼》，《眉庵集》，第174页。

与昔的界限,遂产生了不知庄周梦为蝴蝶还是蝴蝶梦为庄周的虚幻感觉,并进入一种“静与白云相对坐”的超然美妙境界。当然,梦中的情景与醒后的朦胧感都只能是短暂的,随之而来的是现实中更多的痛苦与更深的伤感。于是,另外一种方式就成为他排遣愁闷、追忆往昔的主要渠道,这便是作为作家白日梦的文学创作,诗成为他艰苦境遇中最为主要的精神支撑。他有一首《衡阳逢丁泰》的诗写道:

我素有诗疾,逢人即谈诗。师友怜我勤,遂以诗相期。早与高徐辈,远慕黄初时。时时发警策,早为诗人知。尔来惭潦倒,拙语劳吾伊。篇章非不多,聊足充覆醢。衡阳识丁泰,握手诵我辞。我疾已成癖,君复求我医。譬彼病渴人,却顾相如悲。东风吹江花,零落湘水湄。情多未忍别,因之赠将离。^①

如果说元末杨基写诗还有寄托自我与追求声名的双重目的的话,他明初的诗癖就不仅仅是旧疾的复发,更是宣泄愁闷、相互慰藉的工具。因为他既然清楚知道“篇章非不多,聊足充覆醢”,即已在名声的获得上不再有什么作用,却依然乐此不疲,便只能是为了“情多未忍别,因之赠将离”的情感慰藉。这也就解答了长期存在的一个问题,即杨基的诗作何以成为元诗纤弱风格的体现。

在明清诗论家眼中,高启往往成为明诗首开大雅的代表,而同为四杰之一的杨基却被认为未能摆脱元诗纤秣的旧习。许学夷曾说:“杨五七言古,每多任情。”又说:“国朝古、律之为艳语者,自孟载始,然情胜而格卑,远出温李下。元美谓‘其情至之语,风雅扫地’。予谓:果尔,则温李诸子宜尽黜矣,岂诗家恒论哉!”(《诗源辩体·后集纂要卷二》)可见在王世贞与许学夷眼中,杨基诗有“情胜而格卑”的特点,区别仅在于严守格调的王世贞认为此种特点是不可接受的,而持宽泛格调论的许学夷则认为能达到晚唐温、李的境界也照样是好诗。此种“情胜而格卑”的成因乃在于其诗中所抒多为思亲怀友、感

^① 《眉庵集》,第43页。

时伤秋的个人化情感,这在强调比兴寄托的正统诗教观看来,当然是格调卑下了。其实,这种私人化情感的抒写尽管不够高昂壮大,但却真挚感人,依然是颇为可读的好诗。如:

阮途无用苦悲穷,已拼衰颜渐老翁。沙雁随春冲北雨,江花迎暖待东风。文章误我虚名在,贫贱轻人旧业空。惆怅成皋迁谪地,夜阑犹如梦魂中。^①

一割鸿沟消息稀,只身湖海尚流离。乾坤何事有今日?父子可怜逢此时!怅望只添新涕泪,艰难应变旧须眉。愁心恨不随春雪,飞上吴山椿树枝。^②

缕缕轻烟细细风,秋千池馆万家同。高低草色相参绿,深浅桃花各自红。人意尽随流水去,风光都在笑声中。多情白发并州客,坐对西南雪满峰。^③

此处的三首诗,一忆旧,一思亲,一怀乡,的确不像杜甫那样家国一体,思君忧民,从而显得格高情长。杨基较少涉笔百姓时事,更不要说国家朝廷了,他所关心的就是亲友及个人遭遇,反复抒写的就是在明初所遭遇到的种种人生痛苦,但却情感真挚,景象鲜明,达到了情景交融的诗歌境界。只有明白这些,才能真正理解杨基诗歌的好处。比如他那首《春草》诗,其中有“六朝旧恨斜阳里,南浦新愁细雨中”一联,有人赞其对仗工整,有人贬其秾艳无骨,但如果从表达作者伤感心情看,却是难得的好诗。只不过这种好诗是以作者本人的血泪为代价的。

张羽(1333—1385),江西九江人,字来仪,号附凤。对其生平记载较早也较详细的是明人湖州府儒学教授金华童冀的《太常司丞张来仪墓铭》,后人撰

① 《春日白门写怀用高季迪韵》,《眉庵集》,第219页。

② 《思亲》,《眉庵集》,第235页。

③ 《清明怀故园》,《眉庵集》,第250页。

写其传记大抵均据此敷衍而成,其中有一段说:

惟来仪,幼颖悟,耽辞章。甫弱冠,遭俶扰,违故乡。克树立,擢科第,声遂扬。长一山,安定学,教有方。迨熙朝,兴文运,举贤良。首荐鹗,甘退鹄,返屠羊。病末学,鹜葩藻,沦荒唐。益刻厉,追远古,还淳庞。时休暇,逐云月,酣咏觞。分百年,老韦布,谢轩裳。公车征,晨踵门,暮趣装。比廷对,膺宠命,丞太常。赋蹇剥,寻罹谴,投炎荒。天万里,踰瘴海,一苇杭。未半道,亟赐环,泽汪洋。抵京国,仅信宿,遽云亡。身蚤网,才弗究,惟永伤。来仪生,岁癸酉(1333),日在房。月初吉,寿五袞,逾三霜。歿乙丑(1385,洪武十八年),实季夏。^①

此处涉及到两种其他传记不易交待的内容,一是他参加过元代的科举考试,至于是中的举人还是进士则未加说明;二是具体记载了其生卒时间,即生于元顺帝元统元年,卒于明洪武十八年。后来钱谦益撮合其他材料,对其墓铭又有所补充。

既壮,从其父宦游,沂江逾浙,受易于山阴夏仲善。为文学欧阳子,缜密宛转,虽前辈自谓不及也。兵阻不得归,因侨武林。来吴,喜吴兴山水,与徐贲约,卜居家于戴山之东。元末,授安定书院山长。国初,举贤良,不出。征起,廷对称旨,擢太常司丞,兼翰林院,同掌文渊阁事。十六年,上亲稿滁阳王事实,命来仪撰庙碑。当时以大制作推任如此。以事窜岭表,未半道,召还。抵京信宿,知不免,自投龙江以死,年五十三,十八年也。归葬九里岗,儒学教授金华童冀为铭。有《静居集》六卷。^②

钱谦益此处所言的“国初,举贤良,不出”,有些含糊其辞,《明史·张羽传》曰:“洪武四年征至京师,应对不称旨,放还。”其第二次被征召,时间大约

① 《四部丛刊三编》本《静居集》附录。

② 钱谦益:《列朝诗集小传》甲集,上海古籍出版社1983年版,第76页。

已至洪武十六年。他像高启一样,一生中大多时间都在隐居。他与徐贲在元末隐居吴兴是当时文人盛传的雅事。钱谦益在徐贲小传中记述说:“淮张开阊,辟为属,与张羽俱避去。之吴兴,张居菁山,徐居蜀山。”(《列朝诗集小传》甲集)吴氏政权灭亡后,张羽躲过了像杨基、徐贲那样的流放灾祸,依然得以隐居山野,并与高启多有交往过从。

高启《春日怀十友诗》曾如此描绘张羽:“端居养恬素,独咏圣人篇。夕景临池酌,春寒掩阁眠。芳药初翻雨,新篠稍披烟。累日亏幽访,惭余尘务牵。”他是读圣贤书之人,具有独立的气节与人格。在元末纷乱的政治格局中,他不愿轻易委身任何一方,宁可归隐以保持自我之高洁。他当然不是没有功名的念头,他参加过科考,做过书院山长,是曾经拥有政治热情的。但他又遇到一个乱世,时刻会受到肉体与节操的伤害,不得不独善其身。他曾有诗说:“泠泠山下泉,汨汨谷中源。中有双鲤鱼,浮游戏波澜。江汉岂不深,欲往道无缘。风云谅难遇,栖栖守故渊。但恐勺水枯,终为渔者怜。感此令人悲,置身良独难。”(《杂诗三首》其二)他有际会风云的大志,却因无路可通,不得不“栖栖守故园”。但守道并非易事,它需要克服贫穷与孤独的折磨。他挺住了,不仅在元末可以隐于吴兴山中,明初也是一隐十余年,并逐渐习惯于淡泊的生涯:

道在何妨拙,身安一任贫。已知如意事,不逐苦吟人。瀑布空山月,
梅花破屋春。奚囊有佳句,未肯寄朝绅。^①

不入君王梦,徒劳顾恺工。有身皆幻物,无相即真空。大节死不变,
五行生得穷。鬓毛惟欠白,好个住山翁。^②

打发日子的方式除了靠朋友间的友情相慰之外,便是诗歌创作的支撑,在明月瀑布、梅花环绕的山中,他之所以能够安贫乐道,就是已明白“如意事”

① 《诗穷》,《静居集》卷四。

② 《书自真》,《静居集》卷四。

乃与诗人无缘。他甚至动用了佛家的观念,“有身皆幻物,无相即真空”,方可得到儒家要达到的人生境界:“大节死不变,五行生得穷”。“君子固穷”尽管说来简单,真正做到却又无比艰难。他做到了,所以自豪地宣称:“鬓毛惟欠白,好个住山翁”。既然有了隐士的情怀,当然便会认同清高淡远的诗风,他有《诗禅》说:“诗悟必通禅,功深自入玄。句非专锻炼,妙只在空圆。春草池塘梦,梅花水月天。寥寥千载下,此意少人传。”这“空圆”诗境,接近于陶潜与王维。但如果认真读他的诗,却会发现其诗风距陶、王二人甚远。也许他真的想追求陶诗的高远,可实际上并没有做到。他有一首评价他人的诗,倒像是在自评:“一编才百首,诗好不须多。半世尚清苦,五言能琢磨。淡中有含蓄,平处忽巍峨。深夜挑灯看,使人消睡魔。”(《读吕芳卿吟卷》)他的诗其实亦有“淡中有含蓄,平处忽巍峨”的复杂格调。这说明他并没有真正达到忘怀物我得失的超然之境,他心中仍然有许多牵挂,以致在其平淡处时常透露出“巍峨”来。

他的不甘于平淡,在元末是壮心不已。这从对王冕的挽诗中透出端倪:

王郎志奇貌亦奇,与世落落噤莫施。一朝骑牛入都市,关吏不识谁何之。归来老作会稽客,干戈歟起西南陲。青袍白马风尘里,越州城边战不已。雄襟自许鲁仲连,一箭无成身已死。世上空余写墨花,只将名姓花光比。于乎人生有才不尽用,古来埋没皆如此。^①

王冕是元明之际的奇人,他能够预测天下大乱将至,从而隐居山中吟诗作画。他又是心怀天下的志士,胸中装满经国治世的韬略。“雄襟自许鲁仲连,一箭无成身已死”,此乃为王冕之不幸命运。当目睹此位奇人所留下的墨梅时,张羽深为其大志不能实现、大才不能尽用而惋惜。在“于乎人生有才不尽用,古来埋没皆如此”的感叹里,很难没有作者的自我人生体验。

到了明初,他逐渐平淡下来的心境又被诗友的生离死别再次掀起波澜。像高启一样,吴中文人群体在元末战乱中所以能饮酒赋诗、甘于寂寞,很大程

^① 《王元章墨梅》,《静居集》卷三。

度上是因其群体间相同的人生观与生活嗜好的相互支撑。张羽自然也不例外,他与徐贲相约共隐吴兴,就是为了相互抚慰:“吴兴好山水,子我盍迁居。绕郭群峰列,回波一镜如。蚕余即宜稼,樵罢亦堪渔。结屋云林下,残年共读书。”(《约徐隐君幼文同隐吴兴》)山好水好,宜稼宜渔,这当然都是隐居所必须的。但倘若没有“残年共读书”的幼文,那山中生涯也将大为减色,更何况还有如高启那样一群诗友的书信往返、诗赋酬唱呢。

然而,随着吴中地区被明军占领,该文人群体的许多成员均被流放于千里之外。诗社解体了,文人星散了,平静的生活被打破了,张羽的诗歌创作也换上了新的主题与格调。先是他对诗友离别的感叹与往昔生活的眷恋,其《续怀友诗序》说:“予在吴围城中,作怀友诗二十三首。其后题识者四人,则嘉陵杨君孟载、介丘王君止仲、渤海高君季迪、郟郡徐君幼文也。时余与诸君及永嘉唐卿者游,皆落魄不任事,故得留连诗酒间,若不知有风尘之警者。及兵后移家武林,向所怀廿三人往往而见,而五君者或谪或隐,各相睽异。叹离合之无常,感游从之难得,作续怀友诗五首。”其实,他在明初所作的怀友诗既多且好,绝不仅限于此五首。如《中秋夜玩月怀王高徐诸友》、《送杨仪曹赴京》、《山居寄止仲》、《闻徐使君左降怀庆太守因寄》、《徐参政手植竹今岁忽抽笋数十茎森然可爱因而成咏》、《喜得徐主事书》、《次韵高季迪别后见寄之作》、《寄王止仲高季迪》、《答山西杨宪副故旧见寄》、《看菊怀孟载幼文》等等。其中《寄王止仲高季迪》曰:

只恨孤城未解围,围开番遣别相知。夕阳江上匆匆酒,细雨灯前草草诗。有梦直从花落后,无书空过雁来时。郭西古寺题名处,今日重游却共谁。^①

当年身处被围困的苏州城中,尽管也感受到战事对于友朋相聚的影响,却不料解围之后朋友们更是星散别离。他现在只能靠梦中相会、朋友寄书来打发寂寞孤独的时日。每当看到当年漫游题诗之处,都会引起无限的思念之

^① 《寄王止仲高季迪》,《静居集》卷五。

情。这些诗作,基本格调都是惆怅忧郁的。

如果说生离还包含着某种希望与期盼的话,死别则将作者拖入凄凉忧伤的绝望心境。张羽是吴中四杰中死得最晚的一个,他整整在明初生活了18年,经历了许许多多诗朋文友的灾难与不幸,忍受了巨大的精神折磨,这些他都通过诗作表达出来。他是第一位对高启受难作出反应的诗人,在《槎史赴台》诗中他写道:“高台阗江山,梯航臻城闾。佳丽焕夙昔,而独惨我颜。游者固云乐,子去不复还。平生五千卷,宁救此日艰。天网诘恢恢,康庄遍榛菅。所恃莫可灭,才名穹壤间。”面对这突如其来的灾难,一位满腹诗书的高启当然改变不了自己的命运,张羽也不能。但他可以提出质疑:“天网诘恢恢,康庄遍榛菅”。天为何不能维持公道?新朝的舞台为什么留给世人的场地却长满荆棘荒草?他难以入睡,苦苦思索此一问题:“戚戚多忧思,悠悠悲夜长。摄衣坐窗间,仰睇明月光。明月有盈亏,轨度岂无常。南箕与北斗,万古不更张。人事有大谬,天道信茫茫。”(《无寐时闻吹台故》)为什么明月星斗有常而人世却充满荒唐?“人事有大谬,天道信茫茫”,这便是张羽诗歌的“巍峨”之处。自此后,为诗友写挽诗似乎成了他的一种责任,于是留下了《题陈长司画是其临难时作》、《挽徐秋官先生》、《挽杨宪副孟载》、《悼高季迪三首》、《见亡友诗》等作品,另外还有许多虽不以悼亡为题,却依然是睹物伤感的诗作。其中《题陈长司画》写得最有生气:

若人悟县解,委蜕顺天刑。慷慨赴东市,一日为千龄。李公悲上蔡,陆子喟华亭。识机若不豫,达生良可经。朱弦亦易绝,仄景不可停。从容洒芳翰,炳焕若丹青。好艺永传世,精魄长归冥。披图怀平素,涕泪缘襟零。^①

陈长司即陈惟允,是元明之际的诗人兼画家,曾在张士诚政权中任职,与画家王蒙为好友。“洪武初,官济南经历,坐法死,家破。”“惟允临难,从容染翰,画毕就刑。”(《列朝诗集小传》甲前集)钱谦益认为如此风

^① 《静居集》卷一。

度堪与嵇康之广陵绝响比美。张羽在此用诗记下此事。他既表达了“披图怀平素,涕泪缘襟零”的悲痛之情,更描绘出陈惟允“从容洒芳翰,炳焕若丹青”的临危不惧神情,为明初文人的潇洒境界与高洁人格保存了珍贵的实证。尽管历史没有留下张羽最后赴江而死的具体场景,但具有如此人格与境界,可以推知他的选择是一种从容赴难的行为,因为如此死法起码避免了人格的被羞辱。

张羽的诗作当然不全是生离死别的咏叹,他也有对民生疾苦的叙述,对自然景色的描绘,对各种绘画作品的品题,对日常生活的点染,如果其兴趣所至,甚至可以写上一首格调轻佻的《咏美人手》。但由于伤感的情调长期盘踞其心中,依然对其诗作的整体风格产生了深刻的影响,以致在遇到许多其他题材时也常用悲凉的心态去把握,从而使景物皆著“我”之色彩。

日长侍立南熏殿,圣主从容正开卷。内臣如鹄拥图书,诏许近前曾一见。玉躐金题照眼新,三王二李迹未陈。妙笔森芒洞冥漠,乃知今人非古人。归来三叹北窗下,开屏见此新图画。流淙百折挂石梁,古木寒松势相亚。木末何人一草庐,山泉之人昔所居。鸿胪寺里晚朝下,对此高堂心郁纡。华亭泖湖眼中见,武陵桃源路岂殊。老夫曾住康王谷,五老香炉映飞瀑。乱来井臼今可存,因尔高歌望黄鹤。^①

郭门南面似襄州,野树寒山对倚楼。公子城空无食客,霸王宅坏有荒丘。夕阳冉冉仍西下,秋水茫茫共北流。只是今时已惆怅,不应更为昔人愁。^②

衰草寒烟断复连,青山漠漠树绵绵。终朝门前无人过,只有黄花满眼前。^③

① 《山泉隐居图(入直回为云间朱卿题)》,《静居集》卷三。

② 《吴兴南门怀古》,《静居集》卷五。

③ 《秋日郊居》,《静居集》卷六。

何处惜春华，夭桃水际花。明朝风雨后，流落傍谁家。^①

上述诸诗作，或题画，或怀古，或写景，或咏物，但却均无端带上了灰凉阴郁的格调，而且看不出引起此种格调的具体原因。第一首颇为怪异，他侍奉君王回来，本应心情激动，按情景当写作一首颂圣的台阁诗，可却因见画图而忽转向山中，并感叹“鸿胪寺里晚朝下，对此高堂心郁纡”，朝中与家中巨大的心理反差，只能说他一直就有灰暗的心理情结。第二首面对吴兴的景色历史，遂萌生沉郁哀伤的情感，诗题虽为“怀古”，却又有别于一般的怀古诗，因为他说得明白：“只是今时已惆怅，不应更为昔人愁”。第三首更明显。正是“终朝门前无人过”的孤独寂寞，才导致其眼中所见景色成为“衰草寒烟断复连，青山漠漠树绵绵”的凄凉迷朦色调，并最终定格为象征憔悴忧愁的满地黄花。水边桃花本应是美丽的意象，之所以会指向“明朝风雨后，流落傍谁家”的伤感结局，与当时文人所遭遇的漂泊流离生涯也许不无关系。

对于张羽诗歌的评价，各家出入较大。评价较低者为朱彝尊：“来仪五古微嫌郁轳，近体亦非所长，至于歌行雄放，戛戛欲度季迪前，固当含超幼文，跨蹶孟载。”（《静志居诗话》卷三）评价最高者为程孟阳：“静居五言古诗，学杜、学韦，各有神理，非苟然者。乐府歌行，材力驰骋，音节谐畅，不袭宋元格调。……七言律诗，清圆浑脱，不事雕绩，全是唐音。”（《列朝诗集小传》甲前集）较为折衷者为四库馆臣：“今观其集，律诗意取俊逸，诚多失之平熟。五言古体低昂婉转，殊有浏亮之作，亦不尽如彝尊所云。至于歌行，笔力雄放，音节谐畅，足为一时之豪，以之接迹青邱，先驱北郭，卢前王后之间，亦未必遽作蜂腰矣。”（《静庵集》卷首）大家较为一致认可的是其五古与歌行，这体现了他元末挥洒自如与明初淡泊自守的不同风格。但评价最为中肯的是善于辩体的许学夷：“张来仪五言古靡所不有，而学杜者为优。歌行完美者在伯温之上。五、七言律悉入中、晚，其为中唐者淘洗颇工，然与古诗、歌行如出二手。七言绝太逼晚唐。”（《诗源辩体·后集撰要卷二》）其实，张羽的古诗、歌行与律诗中的一部分的确有古朴奔放与流畅平浅的差异，但并没有截然对立，

^① 《水边桃花》，《静居集》卷六。

而且亦互有交叉。但许学夷言其五、七言近体具有中晚唐诗风格,尤其是七绝更是“太逼晚唐”,还是比较符合实际的。究其原因,则感伤忧郁的情调起到了关键的作用。如果从各体的总成就上看,张羽均难与高启相比,而在近体诗的感伤特征上则显示了其自我的鲜明特征。

徐贲(1335—1379),字幼文,祖籍为西蜀,先迁至常州,再徙平江,居于城北之望齐门。元末张士诚据平江,聘徐贲为属官。不久辞去,居湖州蜀山。明军克平江,他被谪徙临濠。洪武七年被荐至朝中为官,先后任给事中、刑部主事、广西参议、河南左布政使等职,后因事下狱死。有《北郭集》。这是据《明史》叙述所概括出的其生平概况。至于细节部分,则成化年间张习在《北郭集后录》中所述较为详尽:

先生生元乙亥,世操奇贏而靡庸之,惟事经书为文章,于诗尤致意焉。遭世叔季,割据三吴者礼下贤士,先生知其终不可与有为,遂避地徙吴兴之蜀山。蜀山云者由宋苏长公倅湖尝登之,爱其幽胜,类其蜀之诸山而名之也。先生上代亦蜀之郟人,寓之有以哉。至大明洪武丙辰始用荐者出,廷遣之询俗晋冀,归检其橐,惟纪行诗数首,余一无有所得。下情以达,称旨,特授给事中。后因广东阙巡按,改监察御史,往岭南二年,廉核疏雪,克振宪体。又改刑部主事,权部事,平反允当,有无冤之誉。升广西参政转河南历左布政使。在任颇久,持己清慎,处事刚方,行诸民者简易不烦,一时称便。时戈铤既息,民瘼未疗,先生笃加保爱,当大将提六军靖洮岷,往返中原,以所司歉其犒劳,銜而诬诉之,上以贲迂疏儒者,其于军士之恤固未谙也。下囹圄,幸全要领而歿,实癸酉七月也。^①

此处提供了一些有用的资料,比如徐贲的生年为“乙亥”(1335),即顺帝至元元年,比如他何以隐居蜀山,尤其是对其政绩的叙述较为详细。但其中也存在一些问题,如言其出仕时间为丙辰(洪武九年),卒年为癸酉(洪武二十

^① 《四部丛刊三编》本《北郭集》附录。

六年)等,经钱谦益考证,则实为洪武七年出仕而卒年则为洪武十二年。^①但钱谦益的另一处考证却得失兼具,他说“张羽以为吴亡后,幼文隐居蜀山,洪武七年,用荐起家”,而忽视了他曾与杨基一起流放临濠,这是有道理的。但他同时又说杨基、余尧臣与徐贲三人“同受淮张辟为掾属,吴亡例谪临濠,洪武二年放归,余主新郑簿,杨知荥阳县,徐未知何官,当亦此时铨授”。(《列朝诗集小传》甲集)此一判断则有明显失误。徐贲生平中有二事颇为费解:一是他与张羽一起在元末隐居吴兴,但吴亡后张羽未被流放,徐贲却遭此不幸;二是他与杨基、余尧臣一起流放,但杨、余二人在洪武二年得以放归授官,但材料证明徐贲并没有被授予官职,而是重回蜀山隐居。关于此一点有许多证据。^②

顾起伦《国雅品》评其诗曰:“辞采遒丽,风韵凄朗。殆如楚客丛兰,湘君芳杜,每多惆怅。”指出其诗善于抒写哀怨的特征。此种特征的形成原因较为复杂,他元末经历了长时期的战乱,当然没有什么好心绪,所谓“青春多半遭离乱,白发能消几度悲”。(《听歌》)在至正二十七年左右,他不仅目睹了张氏政权的灭亡及明王朝的建立,更遭遇了爱妻与幼子的亡故,因而比别的诗友承受了更多的痛苦。《悼亡》诗记述了其丧妻的感受:

月亏还再盈,花残有时芳。之人逝不返,胡宁不悲伤。音容去未远,恍惚如在傍。居外意在室,还家始惊亡。儿生才及月,抚字凭谁将。夜寒饥欲啼,起坐但彷徨。服御存旧制,篋笥栖余香。欲览复弃置,涕下沾

① 钱谦益《列朝诗集小传》甲集曰:“习《后录》云:‘幼文以丙辰起家,其卒以癸酉七月。’余考洪武六年癸酉,幼文与吕志学宿蜀山书舍,为志敏作画,次年甲寅,衍师过佛慧精舍,题此画云:‘幼文仕于朝,季迪已入鬼录。’则幼文以甲寅入朝,非丙辰也。庚申七月,志学题幼文画云:‘幼文已矣,而画独存。’则幼文之死狱,当在己未、庚申间,非癸酉也。”所言甚是。

② 徐贲写有《复寓蜀山》一诗,说明他曾两次隐居蜀山。他另有《答张来仪嘉予见过之作》:“会合自昔有,兹遇谅非常。孰知谪余者,而复登君堂。”可知他第二次隐居蜀山系“谪余”归来。又有诗曰:“贬远归方喜,交深见愈亲”。(《与高季迪宿丁志刚宅次韵》)“客里频思大树村,归来还喜旧情存。十年梦寐凭诗寄,千里风霜藉酒论。江上衣裳冬倍冷,竹间窗户昼犹昏。从今会别非遐远,不学梅花易断魂。”(《次韵高季迪喜予北归相访江渚之作》)高启原诗言之更明:“风尘万里损光辉,旧面相逢却讶非。在路定留经处咏,还家犹著旧时衣。久留远土虫蛇杂,忽解高罗雁鹄飞。尚念梁园二三客,与君同去不同归。”(《喜幼文北归》)均可证徐贲“谪余”后并没有被授予官,而是重新隐居,并与张羽、高启等人来往密切。钱氏言其曾与杨基一起被谪是实,言其授官则证据不足。至于徐贲何以未被授官,原因待考。

衣裳。^①

月缺尚可再圆,花谢犹能重开,但妻子却一去不再复返。她的音容笑貌依然在心中浮现,但回到家中却发现她已永远离去。幼子的啼哭更牵动了其痛苦的神经,但眼前所见却惟有她曾经用过的服饰妆奁。此情此景,如何不令他“涕下沾衣裳”?就在此时,他又遭逢流放的灾难,从而不能不忍受丧妻与离家的双重折磨,于是心情坏极:

忆昔始结发,相期终暮年。宁知当壮时,中路忽弃捐。春芳每增恨,秋月复娟娟。嗟我客异乡,尔魂落夜泉。儿生缺抚育,赖有兄嫂怜。今夕已及期,一念一涕涟。展转不能寐,起坐余灯前。^②

当他在异乡深夜难眠、孤灯独坐时,又想到已去世一年的妻子,想到由兄嫂代为抚育的幼子。“嗟我客异乡,尔魂落夜泉”,因而又不能不“一念一涕涟”了。也许正是以儿幼无人抚养为由,徐賁提出了归家的要求,因而没有像杨基那样被授予官职。当然这也仅仅是一种推测而已。

当他回到故乡时,尽管曾拥有过脱离苦海的片刻欣慰,但很快又落入思念亡妻的伤感之中,其《夜坐次高季迪》一诗,抒写了当时的心情:“夜灯耿耿风帷低,雨叶似秋寒更凄。城远击柝惨难齐,抱中幼子悄悲啼。不知情思向谁是,独坐闲房忆故妻。”夜灯闪烁,雨打寒叶,远处是稀疏的打更之声,怀中是幼子断断续续的悲啼之音,他无法排遣这幽深沉痛的情思,于是只能陷入对亡妻的深长回忆之中。不过丧妻只是其家庭不幸之一,据其诗作记载,他可能不止一次遭遇丧子的不幸:“每忆当年梦白炊,如今又赋杏伤诗。众中独有君相念,知得君曾有此悲。”(《答张来仪见慰丧子顺哥》)“尽知阳复斗迎新,我独无家叹此身。儿女一从埋没后,眼中骨肉是何人?”(《冬至》)第一首注明写作时间为“至正丁未八月廿二”,亦即至正二十七

① 《北郭集》卷二。

② 《伤往》,《北郭集》卷三。

年。但此年之后尚有其照顾幼子的记载,可见后来仍有丧子之痛,因为第二首已经明言“我独无家叹此身”、“儿女一从埋没后”,则所丧已非一人,家中似已无他人。妻丧子夭与流放谪居,犹如风雨双至般击打着他的心灵,从而形成其诗作的哀感悲凉的格调。

形成徐贲诗歌惆怅伤感色彩的另一原因是吴中四杰所共有的,这便是在明初自身命运的不幸与朋友的离别星散。其实,当徐贲从谪居之地归乡时,尽管有家庭的不幸,其心情尚未降至冰点,因为他还有居乡的好友张羽诸人。他本打算隐居乡里,平静了此余生。

会合自昔有,兹遇谅非常。孰知谪余者,而复登君堂。承颜惬素仰,聆论慰离伤。矧乃二月中,物景届春阳。历历嘉禽弄,靡靡众树芳。清芬已云好,重有酒盈觞。询候举旧札,摅情藉新章。荣贵岂衷慕,所蘄乐时康。^①

谪余归来老友重逢,又可以把酒相慰,于是季节景物在他眼中也都变得亲切起来。“询候举旧札,摅情藉新章”,他希望重温以前的生活节奏。他没奢望有什么荣遇富贵,只要能平静生活就算满足。作者在此似乎将情感隐藏得很深,没有不满,略有感伤,但并不激烈,这便是此时的徐贲。但随着高启、王彝、杨基等北郭诗友的横遭不测,重又掀起他情感的波澜,这从其两首题画诗中表现得很清楚:

幽禽相对弄芳春,嫩竹分梢露叶新。偶看画图怀故旧,眼前无几白头人。^②

秋风吹老万年枝,山鸟飞来啄子时。却忆题诗画中客,一成没后一分离。^③

① 《答张来仪嘉予见过之作》,《北郭集》卷三。

② 《题画有感(上有高扬张王诸友诗)》,《北郭集》卷一〇。

③ 《题冬青十二红图(上有高杨诸友作)》,《北郭集》卷一〇。

诗中当然看不出有什么激烈愤怒的情愫,但感伤的意味则清晰可见。两首诗结构几乎一样,前二句的写景似乎将作者带回了从前朋友相聚的情景之中,清新而可意;后二句则是睹画思人,伤感之情油然而生。因为他能够看到的是,“眼前无几白头人”和“一成没后一分离”。此种情绪不断蔓延,几乎笼罩了他生活与情感的世界。其《中秋夜对月有咏四首》是典型的徐賁式格调:

拟将诗酒赏良时,久不吟诗思苦迟。无酒已辜今夜月,如何容得更无诗。

吟诗无伴自无情,满院凉风月正明。毕境无诗空懊恼,只将身绕桂花行。

几欲高眠畏夜寒,又思月色起来看。及来看月翻多感,不似眠时意少安。

云汉微明夕雨余,行吟独自绕阶除。今宵若与常年比,月色人心总不如。^①

在良辰美景的中秋夜,作者却在为如何打发此夜而苦恼。他想写诗,因为无美酒已辜此良夜,再无诗岂非更煞风景?可 he 已很久没有诗兴,写不出什么像样的诗了。至于说何以诗思不畅,第二首作出了回答:“吟诗无伴自无情”。没有朋友,没有情感,哪里还会有诗?无奈只有花下独行,以消佳景了。他夜深难以入睡,想用观月消除烦恼,但见月时才发现,还不如梦中安宁。最后一首终于点明主题:他的愁闷,他的难眠,他的诗思枯竭,都是由于“今宵若与常年比,月色人心总不如”。这便是徐賁的诗作,淡淡的愁思,平静中伴随着忧伤,虽然并不剑拔弩张,却又分明饱含深

^① 《北郭集》卷九。

沉的情感。

高启的死大概是徐贲人生的一个分界线。这一年,不知是出于主动还是被动,他开始出仕朝廷。清人傅增湘在评价徐贲诗时说:“昔人评明初四家诗,言幼文词彩遒丽,风神凄朗,才不及高、杨、张,而蹈规中矩,亦自善用其短。然余观其晋冀纪行诗十四章,笔力坚劲,法度谨严,力矫元季绮靡之习。竹垞谓其诗法砉然,森有纪律,长篇险韵,极其慰帖,颇有类皮陆者。余深以为知言。”(《北郭集跋》)此处所言之晋冀纪行诗十四首,风格与前此诗作的确不同,它们全用五言古体写成,显示出劲健朴拙的体貌。作者在组诗题识中说:“贲于洪武九年往山西,与顾璘同受上命,问俗于晋民,自京师下长江,历淮蔡,入大梁,渡黄河,登太行,览唐虞故都,周旋于吉绛汾沁间。过雁门代郡,回观上党、长平之旧迹,跋涉五千余里。其间山河形势、佳景殊俗未暇尽述,姑赋其万一,聊以扩吾之见闻云尔。”除了风格独特外,该组诗更显示出悲凉慷慨的基调,几乎没有涉及对于朝廷的歌颂甚至百姓的教化,而是寄托了诸多人生感慨与凄凉心情。其中只有《沁度》言及心情的轻松:“陆行渴怀抱,今渡沁河水。奔腾走百滩,声远闻数里。我来坐其涯,肩担欣暂弛。不意山坞间,偶得见清泚。”那是经历了无数的陆地颠簸,忽然得到暂时的休憩,从而有了片刻的好心情。其他则全是风险的描绘与不快心情的抒写:

于时春正深,草木尚荒落。登临欲开豁,睹兹反不乐。更伤卞和泣,三献空抱璞。

——《荆山》

盘盘羊肠坂,路如羊肠曲。盘曲不足论,峻陡苦踟躅。上无树可援,下有石乱蹙。一步一嗟吁,何以措手足。途人互相顾,屡见车折轴。少时徒耳闻,今日亲在目。不经大行险,那识安居福。

——《羊肠坂》

寸步每千虑,举动如蹒跚。心胆掉欲碎,毛发亦为寒。战兢尚未足,

何暇发慨叹。平生行路心,此日方知难。

——《十八盘》^①

这些诗作当然不能说有何寄托讽喻,此时的徐贲正担负着为朝廷体察民风的职责,根据他后来的表现,应该说是尽职尽责的。但他又并非毫无倾向地客观叙述,在这些山川景物的绘写中,其灰暗凄凉的色调分明包含着其自我的人生体验与心绪投射。你很难说清楚其具体所指,但却是长期人生经验的体现,以及牢不可破的心理情结的外化。经过北郭诗友的种种人生遭遇与明初十余年政治环境的体验,徐贲再也不可能像当年高启入朝那样,犹豫中包含着兴奋,乡愁中夹杂着成功的渴望,因而他也写不出高启那样格调雄浑的台阁作品。这并不完全是因为他缺乏高启的才气,而是吴中文人群体情感倾向的逐渐转移。这也不能完全归罪于朝廷的有意摧折,而是历史的某种错位。吴中文人群体在元末养成了懒散的习性与高视自我的个性,他们不愿在严受拘束的官场中过那种形同工具的吏员生活。但在新的历史环境中他们没有选择的自由。他们不仅背负着“从逆”的政治罪过,而且正遭逢明初百废待兴的用人高潮与整顿士风的严厉政策,因而他们的被摧折便是必然的命运。他们当然不缺乏儒者的责任感,但就像徐贲这样,他可以清慎自处,可以关心民瘼,可以兴起教化,可以平反冤狱,却不善于政治争斗与机敏权变,于是他被朱元璋定位为“迂疏儒者”并因此丢掉了性命。这是诗人的不幸,也是诗坛的不幸。

遭遇此种不幸的当然不限于吴中四杰。比如:王彝,字宗常,其先蜀人,元时徙嘉定,与高启为挚友。明初以布衣召修《元史》,以母老乞归。洪武七年坐魏观案被诛。有《妨雌子集》。王行,字止仲,长洲人,北郭十友之一。洪武初年曾为学校师。后因馆于凉国公蓝玉家而坐蓝玉党死。有《半轩集》。唐肃,字处敬,越州山阴(今绍兴)人。北郭十友之一。元末官嘉兴学正。洪武初因荐召修礼乐书,后擢应奉翰林文字兼国史院编修,因失朝罢归并谪临濠。有《丹崖集》。当然,有更多吴中文人的结局因未能见诸文献记载而被淹

^① 《北郭集》卷三。

没在历史长河中。不过这本身就说明他们在诗歌创作上已相当沉寂,没有留下什么值得阅读的名作佳篇。自洪武中期以后,大明王朝已难以为诗人提供合适的创作环境,尤其是不再提供纯美诗歌创作与个人性情抒写的环境。在元明之际曾经风靡一时的吴中文人群体也就逐渐风流云散了。徐泰《诗谈》说:“国初之诗,莫盛吴下,但未尽脱元格。至王行、王汝玉辈,渐入清雅。”这是吴中诗派区别于其他地域流派的突出特点:它可以被压制扭曲,但不大容易流于颂圣教化,而是向着清雅古淡倾斜。

第二章 刘基与浙东诗派

浙东诗派的最大特点在于其强烈的人世色彩与雅正诗风的追求。此种追求不因仕与隐的差别而改变,也不因政治立场的相异而走样。他可以表现为刘基的讽喻深沉,也可以表现为宋濂的雅正温婉;可以是戴良的感伤沉郁,也可以是方孝孺的豪壮奔放。但却都能表现出上述的总体特征,从而与吴中诗派隐逸洒脱的个性化诗风鲜明地区别开来。此种诗风在元明之际占据着诗坛的主流地位,可以说由浙东诗派到江西诗派的转换是此一历史时期最为重要的诗歌发展线索之一。浙东诗派之所以会拥有此种诗风,原因固然很多,但其中有两点尤为重要:即浙东学术传统的影响与浙东文人群体较早投入朱明政权的政治选择。

第一节 宋濂的诗学观念与诗歌创作

“浙东”本是历史上行政区域的划分,早在唐代浙江就被分为“东道”与“西道”,宋代则改称浙江“东路”与“西路”。清乾隆元年修《浙江通志》时记载曰:

元至正二十六年,置浙江等处行中书省,而两浙始以省称,领府九。明洪武九年,改浙江承宣布政使司。十五年割嘉兴、湖州二府属焉,领府十一。国朝因之,省会曰杭州,次嘉兴,此湖州,凡三府,在大江之右,是为浙西。次宁波,次绍兴、台州、金华、衢州、严州、温州、处州,凡八府,皆大江之左,是为浙东。^①

^① 《浙江通志》卷一,乾隆元年刊刻本。

尽管历朝对浙江的行政区域均有所调整,但基本以“大江”(即钱塘江)为界分为浙东与浙西,所谓的浙东学派也历宋、元、明、清直至近代而绵延不绝。按照此一区域,在元明之际的浙东诗派之前,则自北宋的“永嘉九先生”和“明州杨杜五子”,到南宋叶适的“永嘉学派”、陈亮的“永康学派”、吕祖谦的“金华学派”与杨简等人的“四明学派”,均为浙东学派之支派,也是浙东诗派引以为自豪的地域传统。^①由于浙东理学与事功观念的影响,浙东诗派的成员大都具有强烈的政治参与意识,并拥有守道自持的文人节操。这种积极的进取精神形成了他们有别于吴中诗派的刚健沉郁诗风。这包括充实的内容、浓郁的情感与高古的格调。

一、宋濂的诗学思想

宋濂在诗歌创作上无论是数量还是水准在浙东诗派中均不能算一流,但其文学观念与诗学思想却对该派影响甚大。他不仅在元末便被公认为是黄潘、柳贯之后浙东派的领袖人物,而且入明之后还被朱元璋誉为开国文臣第一。

一般认为宋濂是以文著名而并不以诗擅长,在现存的宋濂别集中,即使宽泛地将部分颂赞类作品计入诗歌,也才留下 330 余首诗,这与元明之际的二、三流作家相比,数量也相当少。但他并没有因为创作量小而自我贬低。他在年轻时不仅有过丰富的学诗经历,而且还对自己的诗学水准相当自负。曾说:“濂虽不善诗,其知诗却决不在诸贤后。”(《刘兵部诗集序》)他的自信来源于其复杂的人生经历。

宋濂(1310—1381),初名寿,后改名濂,字景濂,又号玄真子。其先人居金华之潜溪,至宋濂时迁居金华浦江。自幼聪慧,博学强记,曾师事元代大儒黄潘、柳贯、吴莱等。元至正八年应试乡闾落第。至正九年因危素等荐授翰林院编修,坚辞不就,隐居龙门山著书,历十余年,文名大著。至正二十年,朱元璋攻取婺州,召见宋濂,回金陵后遣史来征。宋濂与刘基、章溢、叶琛一同

^① 在该地区的文学流派称谓中,也有称“婺中派”的,其地域范围相对较小。在元代主要指婺州地区,它领有一司即浙海右道肃政廉访司;六县即金华、东阳、义乌、永康、武义、浦江;一州即兰溪州。因此婺中学派可以说是浙东学派的核心。

至金陵,任江南儒学提举,兼授太子经书。寻改起居注,与刘基常侍朱元璋左右备顾问。洪武二年,与同乡王祎同任《元史》总裁官。洪武三年书成除翰林学士。后几经沉浮,降职为编修,迁国子司业,谪安远知县。召为礼部主事,迁赞善大夫,擢侍讲学士,进学士承旨。洪武十年致仕归乡。洪武十三年,因长孙宋慎坐胡惟庸党案,险被处死,后经太后与太子相救,改流放茂州。次年病卒于途中。正德中追谥文宪。宋濂在明初文坛地位极高,被朱元璋推为开国第一文臣,当时朝廷许多大著作皆出其手。其论文主张明道宗经,有益于世,代表了明代初年的朝廷文章观念,故其文章以醇深演迤、浑穆雍容为主要特征。有《宋学士集》传世。

作为讲究文章实用功能的文论家,宋濂的诗学观自然会受其影响,尤其是在明代初年,他常作为文坛领袖撰文讲话,自然就更重视诗歌的政教功能,因而论诗时一再强调宗经原道,征圣复古,并对元末诗坛风气严加针砭,他曾说:“濂颇观今人之所谓诗矣。其上焉者傲睨八极,呼吸风雷,专以意气奔放自豪;其次也造为艰深之辞,如病心者乱言,使人三四读终不能通其意;又其次也,傅粉施朱颜,燕姬越女,巧自炫于春风之前,冀长安少年为之一顾。诗而至此,亦可哀矣。”(《杏庭摘稿序》)他所不满的是元诗“意气奔放自豪”的自我放任,“造为艰深之辞”的文字讲究,以及“傅粉施朱颜”的华美秾丽。此处的批评对象显然主要是针对吴中诗派的狂放自恣,而且还包括了他曾夸奖过的杨维桢铁崖体。他还曾自责说,自己对诗歌艺术有过长期的探讨,“自汉魏至于近代,凡数百家之诗,无不研究其旨趣,揣摩其声律”,但“卒不能闯其阃奥而补于政治”。(《清啸后稿序》)因而他的学古就包括了仁义之道的内涵与教化实用的功能,故曰:

君子之言,贵乎有本,非特诗之谓也。本乎仁义者,斯足贵也。周之盛时,凡远国遐壤、穷阛陋巷之民,皆能为诗。其诗皆由祖仁义,可以为世法,岂若后世学者,资于口授指画之浅哉!先王道德之泽,礼乐之教,渐于心志而见于四体,发于言语而形于文章,不自知其臻于盛美耳。^①

^① 《林氏诗序》,罗月霞主编《宋濂全集》,浙江古籍出版社1999年版,第1729页。

正是由于其本于仁义,所以才能为“世法”,也才构成了体现先王道德之泽的礼乐之教。元末诗坛之所以流行纤弱秾丽、怪异狂放的诗风,正是失去了传统诗学的政教功能。从重视此一功能的角度,宋濂强调“诗文本出于一源”,差别就是“诗则领在乐官,必定之以五声”,也就是诗是配乐的,“若其辞则未始有异也。”(《题许先生古诗后》)此种见解既体现了他受金华理学影响的文论特征,同时也是明初文学思想从原来的自适闲放转向实用教化的标志。

宋濂论诗对于其实用教化功能强调的结果之一,是他将当时的诗坛分为山林与台阁两种体派。其区分的原则便是“文辞与政化相为流通”,(《欧阳文公文集序》)他在《蒋录事诗集序》中说:“予闻昔人论文,有山林、台阁之异。山林之文,其气瑟缩而枯槁;台阁之文,其体绚丽而丰腴。”以所处地域作为划分诗歌的类别,在唐代即已出现,但只是作为种类繁多之一种而已,并没有特别的意义。将山林与台阁作为相对应体派而论诗者始于元代,宋濂之师黄潜就说:“予闻昔人论文,有朝廷台阁、山林草野之分,所处不同,则所施亦异。夫二者岂有优劣哉?”(《云蓬集序》)宋濂显然是继承了乃师的主张,但却有了价值高低的差别,他在为汪广洋的诗集作序时,集中论述了二者差别的原因:

昔人之论文者,曰有山林之文,有台阁之文。山林之文,其气枯以槁;台阁之文,其气丽以雄。岂惟天之降才尔殊也?亦以所居之地不同,故其发于言辞之或异耳。濂尝以此而求诸家之诗,其见于山林者,无非风云月露之形,花木虫鱼之玩,山川原隰之胜而已。然其情也曲以畅,故其音也眇以幽。若夫处台阁则不然,览乎城观宫阙之壮,典章文物之懿,甲兵卒乘之雄,华夷会同之盛,所以恢廓其心胸,踔厉其志气者,无不厚也,无不硕也。故不发则已,发则其音淳庞而雍容,铿锵而铿锵。甚矣哉,所居之移人乎!^①

^① 《汪右丞诗集序》,《宋濂全集》,第481页。

宋濂在两方面继承了元代台阁体的内涵,一是“淳庞而雍容”的雅正平和地貌,二是形成山林与台阁的差异是由于“所居之地不同”。但他也有两点突破,一是将原来用之于论文的体派划分推及于论诗,并且没有完全排斥山林之诗,而是部分地肯定了“其情也曲以畅,故其音也眇以幽”的长处,但从总体上作出了“枯与槁”的负面评价,而且他在另一场合就径直说:“诗人之吟咏夥矣,类多烟霞月露之章,草木虫鱼之句,作之无所益,不作不为欠也。”(《刘母贤行诗集序》)轻视之意甚明;二是以气之强弱来区分台阁与山林之不同。他的这种概括是否准确反映了当时诗坛的创作实际还可商量,但他代表了明初诗学价值观的转向则是可以肯定的。当文人们面对一个自己介入较深的新兴王朝时,当然会拥有足够的自信与豪迈,并将其表现于诗歌创作与诗学观念中。

但是,以政教实用功能论诗,肯定台阁体的创作价值,并非宋濂诗学思想的全部。他在许多场合还是严分诗、文之别的。比如他在为一位失意的马姓文人诗集作序时就说:

士之生斯世也,其有蕴于中者,必因物以发。譬犹云既瀚而灵雨不得不降,气既至而蛰雷不得不鸣。虽其所发有穷达之殊,而所以导宣其湮郁,洗濯其光精者则一而已矣。是故达而在上,其发之也,居庙朝则施于政事;谋军旅则行于甲兵;严上下、和神人则见于礼乐,交邻国则布于辞命。或穷而在下,屈势与位,不能与是数者之之间,则其情抑遏而无所畅,方一假诗以泄之。诗愈多,则其人之愈穷也可知矣。^①

宋濂在此发展了宋代欧阳修诗穷而后工的观点,认为士人既然有了知识与能力,当然会通过一定的方式进行宣泄,这就像有了云之漂浮就要下雨,有了气之流动就要打雷一样,是不得不然之事。凡是能够有出仕机会“达而在上”者,就会将其精力用于政事、军旅、外交、礼乐种种的实用方面,此类具有实用价值的文章当然能够发挥更大的作用。只有那些在仕途上不得志而饱

^① 《马先生岁迁集序》,《宋濂全集》,第2028页。

含一肚皮委屈不平的文人,因为其情感“抑遏而无所畅”,就会借助诗歌来发泄种种不平。可见他承认实用性质的散文与抒发情感的诗歌在功能上依然是有分工的。

正是看到了诗歌抒情言志的诗性特征,所以宋濂的诗学思想自觉地继承了中国古代感物言情的传统,认为“诗缘性情,优柔讽咏,而人人也最深”。(《题危云林训子诗后》)但他对前人的感物说也有所发展,即尤重视诗歌情感发生过程中“心”的作用与“气”的支撑。在《林伯恭诗集序》中他集中谈了此一问题:

诗,心之声也。声因于气,皆随其人而著形焉。是故凝重之人,其诗典以则;俊逸之人,其诗藻而丽;躁易之人,其诗浮以靡;苛刻之人,其诗峭厉而不平;严庄温雅之人,其诗自然从容而超乎事物之表。如斯者,盖不能尽数之也。^①

在这里,“心声”指的是人之内心情感的显现,而“气”则是个人所禀气质与所养习性之融合。其中既有曹丕“虽在父兄,不能以移子弟”的文气论的影响,更有刘勰重视才气学习的“体性论”的影响,而且在重典雅上他更接近刘勰。他不仅承认个性的差异以及由此所导致的诗风不同,而且尤其重视“养气”的重要。他认为林伯恭正是由于“所养之充,是气浩然,弗挠弗曲”,所以“其发于诗也沉郁顿挫,浑厚超越”,从而具备了黄钟大吕的雅正之音。宋濂所言之气与韩愈的“气盛言宜”之气密切相关,是一种以儒家道德为核心的大丈夫人格,用他自己的话说就是:“惟夫笃志之士,不系于世之污隆,俗之盛衰,独能学古之道,使仁义礼乐备于躬,形诸文辞而能近于古。”(《林氏诗序》)他在另一处论及了养气的具体内涵与方式:“古之育才者,不求其多才,而惟养其气。培之以道德,而使之纯;厉之以行义,而使之高;节之以礼,而使之不乱;薰之以乐,而使之成化。及其气充而才达,惟其所用而无不能。”(《送李生序》)合道德、行义、礼、乐四项,其效果则在于纯与高二项。可见,宋濂理

^① 《林伯恭诗集序》,《宋濂全集》,第1008页。

想的诗风便是雅正而气充的境界,这也恰恰是明初朝廷多数人的理想。这一方面是为纠正元人纤弱与放荡的弊端,同时也是为鼓吹新朝休明政治的需要。

宋濂此种重视道德的诗论当然与其接受的理学传统有密切关联,但这只是其诗学思想的一面,他同时也丝毫没有忽视诗歌文体的把握与各种具体技巧的训练。文为言之精者与诗为文之精者是其一贯的看法,所以他提出了“五美”兼备的诗学观:

诗,缘情而托物者也,其亦易易乎?然非易也。非天赋超逸之才,不能有以称其器;才称矣,非加稽古之功审诸家之音节体制,不能有以究其施;功加矣,非良师友示之以轨度,约之以范围,不能有以择其精;师友良矣,非雕肝琢肾,宵咏朝吟,不能有以验其所至之浅深;吟咏侈矣,非得夫江山之助,则尘土之思,胶扰蔽固,不能有以发挥其性灵。五美云备,然后可以言诗矣。盖不得助于清晖者,其情沉而郁;业之不专者,其辞芜以庞;无所授受者,其制涩而乖;师心自高者,其识卑以陋;受质蹇钝者,其发滞而拘。古之人所以擅一世之名,虽其格律有不同,声调有弗齐,未尝有出于五者之外也。^①

在此,五者之中除了“良师友示之以轨度”还包括一定的道德砥砺与学养提升外,其他四个方面均属诗歌创作的特有因素。具有天赋超逸之才乃是诗人的基本素质,只有具备了此种先天艺术气质,才可能进行格律的训练与见闻的扩充,否则哪怕是再高的道德境界也于事无补;其次是“稽古之功审诸家之音节体制”,也即严羽所说的遍参诸家以达妙悟之境的意思,这不仅是对各种诗歌体式的把握,更是对各历史时期、各诗歌流派的体貌进行辨别的过程。宋濂本人之所以敢以“知诗”自称,就因为曾认真辨析过诸家之优劣,在《答章秀才论诗书》一文中,他坦承“自汉魏以至于今,诸家之什,不可谓不攻习也”,随后就对自汉魏至宋元的主要诗人流派进行了精到的论述评价。至于他之

^① 《刘兵部诗集序》,《宋濂全集》,第608页。

对“雕肝琢肾、宵咏朝吟”的强调,说明他超越了自宋代以来“文以害道”、“有德者必有言”的道学之论,而真正将诗歌创作视为专门的艺术领域,没有呕心沥血的苦吟之功是断断不能臻于极致的。尤堪瞩目的是对“江山之助”的认可,更是诗家内行之言。因为宋濂在与台阁体相比时,是不大瞧得起山林体诗作的,但这却恰恰是得江山之助的典型体现,无论是高启还是杨维桢的创作,都能够清楚地证明这一点。这说明宋濂在论及诗歌艺术本体时,已突破儒家实用功利的主张,而更贴近审美的特征。此篇序文在四库本《槎翁诗选》前署有写作时间,乃是洪武五年,则可知宋濂在入明之后,并没有随着官位的增高、台阁体色彩的逐渐强化而完全忽视诗歌艺术的本体特征。此一点倒是常常被后来的研究者所忽视的。

在功利主义文学思想占据主导地位的明初,宋濂何以能够依然保有此种关注审美的倾向?这一方面可能是受到中国古代强大的诗学传统的影响,比如关于“江山之助”的说法,显然与刘勰《文心雕龙·物色》中的论述有直接的关系。^①但更重要的是,宋濂自身虽以事功追求为其人生价值的主导倾向,但同时也在其心灵深处保留自幼养成的根深蒂固的闲逸情结与审美爱好。在后人心目中,宋濂是一位严谨的儒者,是一位写作朝廷大著作的高手,但元末他在辞却朝廷翰林院学士的征聘时,却摆出了自身所谓的“大不可者一”和“决不能者四”,其中一不能便是“啸歌林野,或立或行,起居无时,惟意之适,而欲拘之以佩服,守之以卒吏,使不得自纵”,所以认为其合适之处“乃在于山林而不在朝市”。(戴良《送宋景濂入仙华山为道士序》)当然,宋濂的不肯接受元朝廷的征召,乃在于认定其政治的败乱已不可收拾,所谓的志趣在于山林很大程度上只是托词而已。然而在朱元璋请其出山时他又自述道:“濂以轻浮浅躁之资,习懒成癖,近益之以疏顽,不耐修饰。乱发被肩,累日不冠。时同二三友,徒跣梅花之下,轰笑竟日。不然则解衣偃卧,看云出岩扉中,有类麋鹿然。”(《答郡守聘五经师书》)尽管此次他终于踏上了仕途,但并非是义无反顾的,他的确对自由自在的山林生

^① 刘勰在《物色》中说:“若乃山林皋壤,实文思之奥府,略语则阙,详说则繁。然屈平所以能洞鉴风骚之情者,抑亦江山之助乎!”见范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社1998年版,第695页。

活有一种深深的依恋,对诗意的审美有一种天生的热爱。如果说他本人的话尚难以为证,再看同时人郑涛为其所写的《宋潜溪先生小传》:“性尤旷达,视一切外物澹如也。年三十即以家业授子侄,朝夕唯从事书册,间稍有余暇,或支颐看云,或被发行松间。遇得意时,辄击缶浩歌,声振林木,翛翛然如尘外人。”这便是同时人眼中的宋濂:一位风度潇洒、超然物外的隐士。尽管他在投入明朝政治格局之后,整日忙于公文撰写与政务应酬,从而暂时减少了诗情,遗忘了山林,以致声称自己十年不再写诗。但隐匿于心底的自由情结与审美嗜好,并不能完全消失在自己的文字中。在《题玄麓山八景》诗的序文中他说:“予不作诗者十年,近寻兰至玄麓山,左泉右石,争献奇秀,疑山灵欲钩致新句,故使人情思烨烨然也,因赋诗八章。”其中第一首《桃花涧》写道:“枕花满灵涧,树老不计春。白云如可问,为觅种桃人。”依然的想象奇特,依然的仙风道骨,很难将此时的宋濂与朝廷大著作的作手统一在一起。当其暮年因长孙慎牵连而举家谪居茂州时,他临行前作《别义门》诗曰:“平生无别念,念念在麟溪。生则长相思,死当复来归。”(《宋潜溪先生遗像记》)在其生命的最后关头,什么名山事业,什么功名富贵,什么封赠荣耀,全都成了过眼烟云。他魂牵梦绕的还是这麟溪义门,因为他整整在此处教书十年,看山赏花,写诗作文,悠闲潇洒,自由自在,给他留下了太多美好的记忆。原来,他生命的底层永远被诗情画意所盘踞,当然也就时不时地表现在其诗学思想中了。

因此,宋濂的诗学思想就显示出原道教化与抒写自我的双重特征,是重理与重文的融合,是政教与审美的兼顾。也许下面这段话能够较全面地概括其诗学思想的主要特征:

诗其可学乎?诗可学也。然宫羽相变,低昂殊节,而孚声切响,前后不差,谓之诗乎?诗矣,而非其美者也。辞气浩瀚,若春云满空,倏聚而忽散,谓之诗乎?诗矣,而非其美者也。斟酌二者之间,不拘不纵,而臻夫厥中,谓之诗乎?诗矣,而非其美者也。然则诗之美者其将何如哉?盖诗者,发乎情,止乎礼义者也。情之所触,随物而变迁。其所遭也恹以郁,则其辞幽;其所处也乐而艳,则其辞荒。推类而言,何莫不然,此其贵

乎止于礼义也欤？止于礼义，则幽者能平而荒者知戒矣。^①

在此，宋濂既强调诗之音节平仄的形式规定、辞气浩瀚的华美文采，同时又重视触物生情的自然发生，以及遭遇性情与诗歌体貌之密切关联。他认为这些都是诗之为诗的不可缺少要素，但又不是最重要的要素。在他眼中，“发乎情，止乎礼义”才是最重要的，即诗之美者。因为有了恹郁之情便会发为幽怨之辞，而乐艳之遇也的确容易令人流于放荡而失去控制，这从诗人借诗以排遣自我情感的角度看是自然而然的，因而也能得到他一定程度的认可。比如他那位被王彝斥之为文妖的老友杨维桢，诗风怪异而乏中和之旨，用宋濂的话说便是“震荡凌厉，駸駸乎将逼盛唐，骤阅之，神出鬼没，不可察其端倪。”所以宋濂在其墓志铭中给他的评语是“其亦文中之雄乎？”但此处显然未将其归于“美者”之行列，因为从真正审美的角度，从教化的角度，则必须对自我的情感进行必要的控制与净化，使“幽之能平而荒者知戒”，那才是真正的大美。这种观点很难说能够包括宋濂的全部诗学思想，但却是其主导的思想，同时也是浙东派的主要诗学特征。比如王祯、胡翰、苏伯衡、吴沉、许元、方孝孺等等。

宋濂将此种诗学思想归因于其师门传授，他认为元代后期江南诗文共有四大家：虞集、揭傒斯、黄溍与欧阳玄。“然四公之中，或才高而过于肆，或辞醇而过于窘，或气昌而过于繁，故效之者皆不能无弊。惟先师之文，和平渊洁，不大声色而从容于法度，是以宗而师之者，虽有高下浅深之殊，然皆守矩蹈规不敢流于诡僻迂怪者，先师之教使然也。”（《书刘生饶歌后》）就是讲究文法而平和自然，不追趋诡僻迂怪而严守规矩。这是讲作文，如果用之于诗，则当然便是“发乎情，止乎礼义”的“幽之能平而荒者知戒”了。不过诗与文也有不一致之处，那便是还要讲究格律音节、浩瀚之气与性情抒发。其实，师承传授仅仅是宋濂诗学思想的成因之一，更重要的原因还是元明之际他所遭际的历史环境。金华理学传统使其拥有了重道德与政教的儒家内核，而元末江南文人的隐逸风气也使其沾染了重闲适自由的志趣，因此也构成了他重风骨

^① 《霞川集序》，《宋濂全集》，第2024页。

而又兼文采的诗学内涵。入明之后,随着朝廷生活内容的增加,使之更重视诗歌的政教功能与盛大气势,从而更偏向于台阁体的写作与认肯,但并没有完全忽视山林志趣的讲求与诗歌艺术本质的探讨。我以为这才是宋濂诗学思想的真实内涵。

二、宋濂的诗歌创作

读宋濂的诗作,应该说并未完全实现其本人的诗学思想。其作品基本由两大类所构成:一是实用性的台阁体之作,如《国朝名臣序颂》22首、《王国祀仁祖庙乐章》8首、《送饶歌鼓吹曲》18首、《平江汉颂》、《天降甘露颂》、《嘉瓜颂》,基本全是应制之作,既达不到感奋教化的目的,也没有多少自我情感的寄托,更缺乏美的意味,但又是朝廷举行仪式不可或缺的场面之作,并不是谁都可以出手的。另一类是抒发作者自我情感或者是描写景物山水之作,这构成了其创作的主体部分。如《杂体》5首、《古辞》4首、《寄答戴九灵古诗》10首、《和刘伯温秋怀韵》4首、《题玄麓山八章》、《濮川八景诗》8首等等。宋濂这些诗主要由五、七言古体所构成,五古数量最多。偶尔也涉笔近体,但比较少。从诗体的选择可以看出,他并没有像高启那样各体兼善的专业诗人追求,写诗主要以表达自我需求为目的。但又不能说宋濂写诗率意随便,毫不上心,而是具有自觉的摹写对象与风格追求。朱彝尊说:“景濂于诗亦用全力为之,盖心慕韩、苏而具体者。”(《静志居诗话》卷二)前人常用淳雅二字来概括其诗风,其实也只适合其部分作品。他的诗往往古体质朴浑厚,近体则清丽流畅。陈田曾评价说:“集中小诗,犹是元习;长篇大作,往往规抚退之,时亦失之冗沓。”(《明诗纪事》甲签卷四)同时,由于受铁崖体的影响,偶尔也有怪异之作出自笔下。

今存宋濂最早的诗作是其《兰花篇》:

阳和煦九畹,晴芬溢青兰。潜姿发玄麝,幽花凝紫檀。绿萝托芳邻,白谷挹高寒。玄圣未成调,湘累久长叹。蓁莠虽外蔽,贞洁终能完。岂知生平心,卒获君子观。杂以青瑶芝,承以白玉槃。灵风晓方薦,清露夜初漙。此时不见知,骈罗混荒菅。春风桃李华,烂若霞绮攒。徒媚夸毗

子,千金买歌欢。弃之不彼即,要使心中安。愿结嫩人佩,把玩日忘餐。^①

该诗有小序曰:“延祐戊午年赋,时予始九岁。屡焚旧诗,而此特以幼作存,今复录之。”作者何以会在焚弃诸多诗作之后,唯独保存此首少时旧作?我以为作者珍惜它的原因是该诗寄托了他的人生志向,即像兰花那样保持自我高洁的人格,而不被世俗环境所污染。同时,该诗也代表了其诗歌的典型特征,既寄托深远而又文采华美。在他眼中,好诗应该是:“必有忠信近道之质,蕴优柔不迫之思,形主文谲谏之言,将以洗濯其襟灵,发挥其文藻,扬厉其体裁,低昂其音节,使读者鼓舞而有得,闻者感发而知劝。”(《清啸后稿序》)以此标准衡量,尽管《兰花篇》尚难以达到浑然圆融的诗境,却已具备基本特征,所以才会不忍舍弃。请看其成年后的《拟古二首》:

明星夜生角,远倚紫垣中。四国仰照耀,宝剑出秋空。一朝化为石,下与沙砾同。牛羊或践履,戮辱到儿童。位高知身危,退藏保其终。

秋蝉啼枯枝,朝夕饮风露。岂无百虫食,政以廉洁故。黄昏鸣声悲,似欲有所诉。不受丹鸟知,反逢螳螂怒。陨身亦何辞,吾能改其度?^②

二诗皆以比兴手法寄托其人生感受,与《兰花篇》具有相同的特点。明星与陨石之巨大落差,引伸出“位高知身危,退藏保其终”的哲理,是对仕途与政治的恐惧与厌倦;秋蝉的高洁与落寞的不幸命运,反而激起他“陨身亦何辞,吾能改其度”的高尚人格节操与奋不顾身的进取精神。对政治的厌倦与对节操的坚守,表达了元末江南文人形似矛盾而实则统一的人生价值取向。二诗体现了他比兴自然、寄托遥深的质朴浑然的体貌。

宋濂现存诗歌作品中成就较为突出的是作于元末的古体诗。如其《忆与刘伯温、章三益、叶景渊三君子同上江表,五六年间,人事离合不齐,而景渊已

① 《宋濂全集》,第2202页。

② 《宋濂全集》,第2202页。

作土中人矣,慨然有赋》,是一首长篇五古,其中记述了四人至南京后的生活情景与复杂情感。言其繁忙得意则曰:“谈锋述王霸,政柄分嬴刘”;“桂窗足每跣,花日首多囚。赌棋或握算,豆酒恒投钩。下关避沉酗,抵掌争嘲咻。”言其生离死别之痛心则曰:“一旦分客袂,三年感灯篝。剖符洪都郡,瞻云苍岭头。晨星遂落落,宵梦长悠悠。怀生悯契阔,悼死隔明幽。恶怀不可抑,衰涕何能收。牛鼎伤折足,羽旌恨无旒。”言其人生迷茫思索之感叹则曰:“此生几冠屨,两间寄蜉蝣。宣尼嗟逝水,漆园叹悬疣。天德在所务,人役将焉酬。”“得酒且自喜,铢情欲谁雠?床头有《周易》,归去推刚柔。”在浙东文人加入朱明政权后,历史大都记载了他们曾为朱元璋出谋献策,贡献出其知识与智慧,但却较少记载其细节与心态,本诗让后人看到了这些文人的苦辣酸甜、喜怒哀乐,颇近于史诗之格调。更重要的是,它真实地表达了宋濂的思想情感。他在为朱明政权供职的过程中,并不是义无反顾与信心百倍的,他有过痛苦,有过犹豫,甚至有过颓废的念头。从整体格调讲,的确既有韩愈的气势,又有苏轼的挥洒。

还有其七言歌行《画山水图歌》,也是值得一读的作品。诗作前半部分描绘画面的内容,用笔形象而简练。从“我生素有山水癖,向之不觉开心颜”句,转向自我感受之抒写,想象丰富,境界高远,颇有太白之风貌:“人言绝顶有风穴,高人苍茫天曼曼。天曼曼兮气盘盘,融作玉溜从空传。服之龟鹤共长久,一任人寰日月双跳丸。白台为我梳仙鬟,双成为我开琼关。吁嗟乎!吾将终老山之间。吁嗟乎!吾将终老山之间。”从这些诗句里,你能够发现宋濂精神世界潇洒超然的一面,也能够发现其诗风飘逸奔放的一面。

在入明之后,宋濂自称其十年不作诗。许多人认为这可能是由于朱元璋严酷政治打压的结果,问题似乎并不如此简单。笔者认为他此时很少写诗的主要原因乃是由于政务繁忙,公文写作压力过大,以及实用文章观逐渐占据其思想的主导地位。仅以目前留下的不多诗作看,宋濂也并非像后人所猜测的那样,谨小慎微与言不由衷。比如他作于洪武二年的《予奉诏总裁〈元史〉,故人操公琬实与纂修,寻以病归,作诗序旧》,便是长达60韵的五言古诗,其中既有“大明丽中天,流光照九州。僭乱皆削平,清静无纤垢”的由衷喜悦,也有对友人“平生湖海情,邻歧忍分手”的深情厚谊。可以说格调依然高昂,情

感依然真挚,作者依然具有作诗的冲动与兴致。又如作于洪武元年的《和刘伯温秋怀韵四首》也写得感情真实自然,与元末之诗没有太大区别。其后二首曰:

浚川泉窦疏,不浚川乃塞。凿牖漏檐明,弗凿坐深墨。感此益自愧,空负躯七尺。近方学心斋,万动一时寂。面对天阙山,终日如宾客。默默两无言,岩姿澹将夕。

我家潜溪曲,正面溪上山。柔桂作阖庐,文杏为重关。新栽二尺松,毵毵杂黄菅。白鹤寄书来,问我何当还。移之万仞冈,瘦骨撑孱颜。^①

一方面他有浚川凿漏以使天下得见光明的承担意识,并深为未能实现此志而自责。也正是由于未能实现夙愿,他想到了归隐。归隐的核心在于能够心隐,于是他才学心斋以与天阙山默默相对,然后方可计划如何经营自己的隐居之地潜溪。这样的诗作,感情真率,寄托深远,体现的依然是作者劲健的儒者品格。

还有作于洪武三年的《送许时用还剡》:“尊酒都门外,孤帆水驿飞。青云诸老尽,白发几人归。风雨鱼羹饭,烟霞鹤氅衣。因君动高兴,予亦梦柴扉。”^②明初一般的送行文字表达情感都比较婉转,或歌颂朝廷宽大之举措,或叮嘱回乡后多思念皇帝之恩泽。而本诗却颇直率,一向以谨慎著称的宋濂却将自我的感情自然真实地流露在诗中,他一面感叹朝中高官已没有几人存在,能够全身而退者实在不多;同时更羡慕风雨烟霞的隐士生活,更思念故乡的“鱼羹饭”。最后他甚至由许时用的归乡而想到自己,而且他没敢做穿“鹤氅衣”的美梦,而只想回自己的“柴扉”之家过平淡生活,则对政治之恐惧与官

① 《宋濂全集》,第2198页。钱谦益《列朝诗集》在本诗题下特意注出:“刘《旅兴》五十首与此韵叶。”可知此诗与《旅兴》作于同一时间,而《旅兴》作于洪武元年刘基自南京归家途中。

② 宋濂同时还作有《送许时用还越中序》的散文,文中言此时《元史》尚未修完,许之被放归原因是“先朝进士”,故应为洪武三年,诗则应作于同时。

场之厌倦便在不言之中了。如果与作于同时的散文相比,便可见出文体的差别,文中结尾说:“虽然,时用之归也,其有系于名节甚大。时用采戴山之藪,食鉴湖之水,日与学子谈经以为乐者,果谁之赐欤?诚由遭逢有道之朝,故得以上霑滂沛之恩,而适夫出处之宜也。”将许时用的还乡归功于朝廷的宽大优容,就有些台阁文章的味道。诗作中的“青云诸老尽,白发几人归”才是心底之真言,而且也真正成了明初文坛的讖语。当然,文中也不能全视为违心之言,因为在洪武三年朝廷的严酷政治尚未全部显现,次年高启在归隐时也说过同样的话,这也是宋濂能够写出上面那些直抒胸臆诗作的重要原因。在明初大约有过五六年的一段时间,从朝廷到草野曾存在过追求盛大高昂诗风的时期,宋濂也是此种诗风的倡导与实践者,只不过他更为敏感,已预感到政治希望的破灭与文人不幸的来临。故而在尽力追逐盛大诗风的同时,更写出了一些自我的真实感受。明初文坛真正意识到文学冬天的到来,是以洪武七年高启的被腰斩作为标志的。从那以后,就再也看不到宋濂具有高昂气势的诗作了。

宋濂的同门兼同僚王祎在为其画像所作题记中曾如此概括:“外和而神融,内充而面晬。衣冠虽晋人之风,气象实宋儒之懿。夫其知言以穷天下之理,养气以任天下之事,隐则如虎豹之在山,出则类凤麟之瑞世。”(《宋太史像赞》)这既是宋濂之文人品格,亦是其诗歌体貌。王夫之曾用“道气、雅情、骚肠、古韵”(《明诗评选》,《清夜》评语)来概括其诗,这与王祎的赞语内涵相近,都是突出其儒者的节操,文人的潇洒,入世的情怀,古雅的志趣。

其实,浙东诗派的不少作家均有与宋濂大致相近的人格与诗风。吴沉系吴师道之子,字濬仲,兰溪人,明初官至翰林待制,有《灝川集》。胡应麟评其诗曰:“虽儒生本色时露,而高华整肃,体格天成,合处诂出当时名家下?”(《诗薮续编》卷一)胡翰字仲申,金华人,曾就学于吴莱,明初参与撰修《元史》,有《苏平仲文集》。钱谦益论其诗曰:“五言古诗,超然夔迈,虽潜溪亦莫企及,余子何足道哉?”(《列朝诗集小传》甲集)张丁,字孟谦,浦江人,与宋濂同乡并同师闻人梦吉,明初参与撰修《元史》,并任山东提刑按察史等职,有《白石山房遗稿》。四库馆臣评曰:“其诗文温雅清丽,具有体裁,而龙骧虎步之气,亦

隐然不可遏制。”苏伯衡，字平仲，金华人，为苏辙后代，明初曾任翰林院编修，有《苏平仲文集》。刘基论其诗文曰：“见于著作者语粹而辞达，识不凡而意不诡，亦由其明于理而昌于气也。”（《苏平仲文集序》）王祎，字子充，义乌人，与宋濂同为柳贯、黄潛之弟子，又同为《元史》总裁，明初官至翰林院待制，有《王忠文公集》。王祎除了较宋濂小12岁外，其他几乎全然相同，均有理学渊源，均有史学之才，均在明初入仕朝廷为官，所以朱彝尊说：“子充文脱去元人冗沓之习，体制明洁，当在宋濂之右，惟诗亦然。”（《静志居诗话》卷二）而在陈田眼中，王祎的另一面甚至也与宋濂相近：“忠文诗，质贤体洁，时作小诗，亦有风致。”（《明诗纪事》甲签卷五）现在且看他与宋濂的同题诗作《送许时用归越》：

旧擢庚寅第，新题甲子篇。老来诸事废，归去此身全。烟树藏溪馆，霜禾被石田。鉴湖求一曲，吾计尚茫然。^①

一样的五言律诗，一样的题旨意趣，但表述的方式则各有机杼。用“老来诸事废，归去此身全”以表达全身远害之意，用“鉴湖求一曲，吾计尚茫然”来寄托自我的归隐之志，均与宋濂诗句有异曲同工之妙。当然，如果仔细辨析，还是宋濂的“青云诸老尽，白发几人归”一联更具概括力与更有深意。

从上述诸家评语与实际创作情况看，浙东诗派有如下共同特征：均有理学的背景，均有事功的追求，均以文为主而以诗为辅，诗歌创作中都多用古体而以雅正为归，在体貌上讲究理正气雄而又不乏高远意趣。也许胡应麟的概括较为公允：“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。惟其不欲以诗人自命，以故丰神意态，小减当行，而吴中独擅，今海内第知其文耳。”（《诗薮续编》卷一）

① 《王忠文集》，上海古籍出版社1991年影印文渊阁四库全书本，第41页。

第二节 刘基诗风之变异与诗坛风气转移

一、刘基的生平与诗学思想

刘基(1311—1375),字伯温,青田(今属浙江)人。元至顺四年进士,曾先后任江西高安县丞、江浙儒学副提举、江浙行省都事等职,均郁郁不得志,遂归乡著书以寄意。至元二十年,朱元璋将其与宋濂等四人召至南京,遂成为朱元璋之谋士,申陈时务,参与机要。入明后曾任太史令、御史中丞等职,封诚意伯。洪武四年以弘文馆学士致仕。因其性刚疾恶,颇受权贵忌恨与朱元璋猜疑,后终被丞相胡惟庸构陷致死。刘基博通经史,明天文历法及象纬之学,乃明朝开国勋臣,同时又诗文兼擅,是明初越派文坛的代表人物。刘基的作品有作于元代的诗文集《覆瓿集》,寓言集《郁离子》,经学著作《春秋明经》;作于明初的作品则结为《犁眉公集》;其词作题为《写情集》。后来曾被编为多种全集,较完善者有《四部丛刊》影印隆庆本《太师诚意伯刘文成公集》,今人林家骊将其整理成《刘基集》出版。刘基的诗学思想与宋濂的相同之处,是都强调儒家的教化功能与干预现实的倾向,体现了浙东诗派的共同特征,但因二人的性情遭遇有别,其诗学观亦颇不同。宋濂是一位饱学儒生,一生理想便是通过诗文创作以达到参赞化育、黻黜朝廷之目的,其事功的实现有赖于文章的写作,尤其是那些实用性文章的写作。刘基则不同,他更愿意通过自身的才智投入实际的政治运作,从而取得更为直接的政治效果,只有理想得不到实现时才会写诗撰文,以抒发其抑郁不平之情。关于此一点他说得很明白:

古人有言曰:“君子居庙堂则忧其民,处江湖则忧其君。”夫人之有心,不能如土瓦木石之块然也。禹思天下有溺者,由己溺之;稷思天下有饥者,由己饥之;伊尹思天下有一夫之不获,则心愧耻若撻于市。是皆以天下为己忧,而卒遂其志。故见诸行事而不形于言。若其发而为歌诗,流而为咏叹,则必其所有沉埋抑挫,郁不得展。故假是以摅其怀,岂得已哉?^①

^① 《唱和集序》,《刘基集》,浙江古籍出版社1999年版,第91页。

在刘基看来,“遂其志”就是要“见诸行事”,而一旦“见诸行事”便不必“形于言”。只有遭受挫折而“郁不得展”时,才会借诗文来抒发“沉埋抑挫”之情。他还举例说:“是故文王有拘幽之操,孔子有将归之引,圣人不能免也。”他的此种看法被后来许多评论家所拈出与认同,如明初吴从善《郁离子序》便认为此书之所以作,“必假夫文以自见者,盖君子之不得已焉耳矣。”至正德年间的林富便将此种看法推广至其全部创作:“公豪杰之才,隆于帝受;而天人之秘,洞之素深。遭元末运,沉于下寮,其志郁而弗伸也,其谋浚而孔忤也,其才积而困于无施也,故得肆立于文焉。或时事之感激,而泄忧愤于纡余;或机会之在前,而痛铺张之失策。”(《重钁诚意伯刘公文集序》)如此看法当然不始于刘基,前此司马迁的发愤著书说,韩愈的不平则鸣说,都包含有这层意思。不过此种观念却导致了刘基文学创作的两种鲜明特征:一是以诗为主的文体选择。既然他将文学的功能定位于抒发郁抑不平,就不太重视那些实用性强而抒情性弱的文体,而最宜于抒情泄愤的自然首选诗歌,所以刘基所留下的26卷诗文别集中即有14卷诗歌,而仅有12卷散文,这其中还包括《郁离子》与《春秋明经》这些原本独立的著作。刘基是浙东诗派中少数以诗歌创作为主的作家,因而也就理所当然地成为此一流派的代表人物。二是由于强调抒情泄愤,也就不像宋濂那样时时顾及“发乎情,止乎礼义”的情感限制与调节,其《梦草堂遣怀》曾特意强调了此一主旨:“即事在自得,强歌非正音。所以春草句,声价重兼金。若人千载下,遗响邈难寻。”他认为杜甫最有价值之处乃是能够如实地表达现实感受与自我体验,而不对其矫饰与隐匿。“强歌”便是言不由衷,就不是诗家之“正音”。由此则当怨刺亦必怨刺,不必温柔敦厚以限制自我的情感,所以他才会如此理解儒家诗教传统:

《诗》三百篇,惟《颂》为宗庙乐章,故有美而无刺。二《雅》为公卿大夫之言,而《国风》多出干草茅间巷贱夫怨女之口,咸采录而不遗也。变风、变雅,大抵多于论刺,至有直指其事、斥其人而明言之者,《节南山》、《十月之交》之类是也。使其有讪上之嫌,仲尼不当存之以以为训。

后世之论去取,乃不以圣人为轨范,而自私以为好恶,难可与言诗矣。^①

刘基的解释是否合乎《诗经》的创作实际仍可商量,但肯定与孔子及《诗大序》的解释不一致,因为他不仅专注于论刺,而且更强调“直指其事、斥其人”的犀利诗风。否则便是“得言而不言,是土瓦木石之徒也”。从其重视陈诗以观风的教化功能看,他并未超出儒家兴观群怨的诗学范围,这是保证其浙东诗派底色的重要前提。而从其重情感抒发之透彻性与自我宣泄之直接性的角度看,又具备了自身鲜明的诗学特征。当然,此种观念并未能贯穿其诗歌创作的全过程,在不同时期又有所调整与变化。至于其产生的原因,则与其个性特征及人生遭遇有直接的关联。

刘基很少谈及自己的家世与学诗经过,因而后人也很难寻觅出其早年的诗学背景。尽管有学者经过认真探索梳理,已将其上代上推至11世,并概括出其“远祖尚武,近世修文”,^②但却与诗学没有直接关系。现在所能知道的,还是其父辈刘洵在元代曾为“遂昌教谕”,其家庭当时为从事读书讲论之“儒户”,如此而已。他本人则自幼十分聪慧,读书效果甚佳,最有说服力的证据便是其23岁就中了进士。另一点是其学术背景,他曾从学于郑复初,“讲性理于复初郑先生,闻濂洛心法”(黄伯生《诚意伯刘公行状》)。尽管郑复初“精通伊洛之学”,“四方从之者号为‘四经师’”^③,但并没有任职于教育部门,况且他是江西玉山人,刘基之从学于他是否像宋濂之于黄潜那种师生的关系,也就不得而知。因为《行状》除了记载他曾染指于性理之学外,还强调其接触过天文、兵法等杂学,所以他应是位具有广博知识的文人而并非纯儒。刘基何时开始研习诗歌创作,今已无可得知。从现存的一些文献中可知,他曾与一些诗人有过密切的接触交往,比如为季山甫的文集作过序,言其“体格严正,文词典雅”,并说“予与山甫生同郡,自少相友善。山甫实长予九岁,其学问、才识,非予所能及也。”(《季山甫文集序》)此处虽未单独言诗,按常理应包括诗,则他们少年时应可能相互切磋诗艺。他还为另一位文人项伯高的

① 《王原章诗集序》,《刘基集》,第81页。

② 见周群《刘基评传》,南京大学出版社1995年版,第20—28页。

③ 王梓材、冯子濂:《宋元学案补遗》卷五二引宋濂语,《四明丛书》本。

诗集作序,并言“项君与予生同郡,而年少长。”(《项伯高诗集序》)此处明言为诗集,则他们更可能有诗歌创作上的来往。另一位与其有来往的诗人是徐舫。宋濂在《故诗人徐方舟墓铭》中曾记载至正二十年他与刘基等四人前往南京途中与徐舫相遇的情景:

庚子之夏,皇帝遣使者奉书币起濂于金华山中。时则有若青田刘君基、丽水叶君琛、龙泉章君溢同赴召,遂出双溪,买舟泝桐江而西,忽有美丈夫戴黄冠,服白鹿皮裘,腰绾青丝绳立于江滨,揖刘君而笑,且以语侵之。刘君亟延入舟中,叶、章二君竞来欢谑,各取冠服服之,竟欲载上黟川,丈夫觉之乃止。濂疑之,问于刘君曰:“此何人斯,诸公乃爱之深耶?”刘君曰:“此睦之桐庐徐舫方舟也。”濂故闻方舟名,亦起而鼓噪为欢,共酌酒而别,声迹不相闻之久矣。^①

然后记述了其学诗经过与超然隐居的高风,尤其是言其“出游江汉淮浙间,与名士相摩切,而诗道亦昌。”观此可知徐舫与刘基、叶琛、章溢均较熟悉,尤与刘基为密切,他敢于“语侵之”,而且刘基居然要拉他一起去南京,都证明他们之间的关系绝非泛泛之交。此种关系是如何建立的?因为徐舫的惟一身份是诗人,而且明确说他曾到浙江一带与人摩切诗艺,则最大的可能便是他们均作为名士切磋诗艺而相识。就文章内容看,宋濂与徐舫并不相识,而且后来也再无接触,则传记中所述内容很大可能是出自刘基。^②刘基之所以对其学诗经历及诗学水平罕有言及,说明他并未将作诗视为其人生头等大事,而是更热衷于仕途进取。但这并不说明其不具备较高的诗学水平,从其交友与创作看,只要他出手,依然不失为一流诗人。

刘基诗歌创作较集中的时间大都是其辞官隐居之时,这的确符合其借诗

^① 《宋濂全集》,第1324页。

^② 关于徐舫的生平,记载最为详尽并可信的就是宋濂此篇墓铭,后来所有明代史学著作的传记几乎均源于此文。如张其淦《元八百遗民诗咏》卷三言其“少与青田刘基游”;邓元锡《皇明书列传》卷三八言方舟讥讽刘基曰:“卿何行?宁不愧桐江水耶?”其他史书为提供任何新的内容。即以此二书所言,似乎亦为宋濂墓铭之合理引伸推测,而不像是有新的其他文献来源。

以抒不平的一贯主张。刘基有创作时间可考的诗作是元顺帝至正六年以后。他在至顺四年中进士的三年后,才得以至江西高安任县丞,又于三年后的至元五年转任江西行省掾史。尽管他初入仕途即抱定仁慈爱民与公正廉洁的志向,但终因其孤高的性格难以适应复杂的官场,而不得不于次年投劾归隐。他后来总结此一段经历说:“我昔筮仕筠阳初,官事窘束情事疏。风尘奔走仅五载,满怀荆棘无人锄。”(《送葛元哲归江西》)不仅有官场的窘束,而且还无人倾诉,胸中犹如长满荆棘荒草。他在家乡共隐居了八年,有年代可考的作品集中于至正六年,因为本年他到京城去“干谒”,也就是托关系图谋新的官职。可知他隐居一段时间后又有了东山再起的打算。此一行程留下了20余首诗作,其中最具有代表性的便是那首《北上感怀》,本诗为五古长篇,模仿杜甫《自京赴丰先县咏怀五百字》的痕迹较为明显,但其中所抒发的情感与描述的史实都真实而深刻,因而依然不失为名作。诗的开头写道:

倦鸟思一枝,枵马志千里。营营劳生心,出入靡定止。伊余朽钝材,懒拙更无比。才疏乏世用,嗜僻惟书史。虽非济世具,颇识素餐耻。既怀黎民忧,妄意古人企。宁知乖圆方,举足辄伤趾。尘埃百病侵,贫窶万感累。艰难幸息肩,迟暮窃所喜。明时登骥驥,弩马但垂耳。自非冀北姿,莫羨追风耳。便欲解衣冠,躬耕向桑梓。终怀葵藿恋,不慕沮溺诡。^①

他深感自身性情的不合时宜与“举足辄伤趾”的挫折,也明知朝廷分文人为等级的“自非冀北姿,莫羨追风耳”的官场劣势,但依然不甘心“躬耕向桑梓”的隐居生涯,因为他对朝廷有一份“终怀葵藿恋”的忠诚,犹如杜甫的“葵藿倾太阳,物性固莫夺”一样坚定不移。他在诗中还记述了“黄沙渺茫茫,白骨积荒墓”的荒凉景象,“长戈耀白日,健马突封豕”的盗匪横行,“身行须结集,一寐四五起”的危险行程,并由此提出警示:“勿云疥癣微,不足称疮痍。滔天其滥觞,炎冈发星烜。”也许正是此种危机感与责任感,才使之有了重回官场的打算,而且是如此急迫:“痛哭贾生狂,长叹漆室里。何当天门开,清问

^① 《刘基集》,第333页。

逮下俚!”

尽管此次进京“干谒”的细节已不可知,但效果却颇为明显,他于至正八年就任浙江行省儒学副提举、行省考试官。可是刚过两年,他就因身体欠佳以及与上司关系恶化而再次离职。这段时间他在杭州结交了不少文人名士与著名僧人,并写下不少序文诗作,其中最著名的是《送龙门子入仙华山辞》,其小序说:“龙门先生既辞辟命,将去入仙华山为道士,而达官有邀止之者。予弱冠婴疾,习懒不能事,尝爱老氏清静,亦欲作道士,未遂。闻先生之言,则大喜,因歌以速其行。先生行,吾亦从此往矣。”然后即大写山中之美妙景象,最后以“美人兮归来,山中兮其乐无涯”做结。可见他此时又遭遇到人生的困境,所以才会与宋濂具有共同的归隐愿望。然而,至正十一年的红巾军大规模暴动导致了二人不同的选择:宋濂隐于山中继续著书立说,而刘基则于次年就任浙东元帅府都事,至台州参与平定方国珍武装集团。

刘基元末的文学思想以至正十一年为界限可以划为两个阶段。在元末陷于全国性战乱之前,他尽管已预感到山雨欲来风满楼的危局,但对朝廷尚未失去信心,对国家形势尚未绝望,所以作诗尚能从容讽谏。此种观念集中表现在《照玄上人诗集序》中:

夫诗何为而作哉?情发于中而形于言。《国风》、二《雅》列于《六经》,美刺风戒,莫不有裨于世教。是故先王以之验风俗、察治忽,以达穷而在下者之情,词章云乎哉。后世太师职废,于是夸毗戚施之徒,悉以诗将其谀,故溢美多而风刺少。流而至于宋,于是诽谤之狱兴焉。然后风雅之道扫地而无遗矣。今天下不闻有禁言之律,而目见耳闻之习未变,故为诗者,莫不以吟风月、弄花草为能事,取则于达官贵人,而不师古;定轻重于众人,而不辨其为玉为石。昏昏恹恹,此倡彼和,更相朋附,转相诋訾,而诗之道,无有能知者矣。^①

可以看出,刘基此时所针对的诗坛不良风气,是元代中期以来的两大弊

^① 《照玄上人诗集序》,《刘基集》,第74页。

端,即歌颂溢美的台阁诗风与吟风弄月的山林诗风,也就是黄溍曾概括的台阁与山林两大诗体。此二种诗风的共同弊病就是缺乏力度与气势,从而使元诗流于纤弱秾艳。刘基之所以为照玄上人诗集作序,是因其诗作具有如此特征:“盖浩如奔涛,森如武库,峭如苍松之栖悬崖,凜乎其不可攀也,而忧世感时之情,则每见于言外。”从现实的角度,他的确感受到了时代的危机,因而认为有必要针对朝廷与社会的弊端进行讽喻;从诗学的角度,也正是有了此种“忧世感时之情”,才会使诗作具有“峭如苍松”的风骨。

最能体现此种诗学观念的是其乐府诗创作。他的乐府诗有系年的很少,向来是研究的难点,但我认为它们大多都作于此一时期。比如钱谦益认为:“《巫山高》,刺奇后也。庚申君宠高丽奇妃,立以为后,专权植党,浊乱宫闱,故作《巫山高》以讽。”(《列朝诗集》甲集)并认为《楚妃叹》、《梁甫吟》亦为奇后而作。所谓奇氏即完者忽都皇后,姓奇,高丽人。她原是宫女,因顺帝临幸生太子,于后至元六年被立为第二皇后。此事当时在朝廷内外影响甚大,故钱谦益有刺奇后之说。如果真是讽刺奇后,当不会晚于至正十年,因为讽喻必须及时,若太晚便造不成什么讽喻效果了。但是此类乐府诗如果不探知其本事,很难领略其讽刺意旨。如《乌生八九子》:

树上乌,一生八九子,相呼鸦鸦聒人耳。何不学衔泥燕,和鸣集桃李;又不学鹰与隼,奋翅高飞碧云里?胡为巢此庭树间,啄腐吞腥饕吻觜?少年挟弹如流星,祸机潜发不见形。翅翎摧折伸首磔,蝼蚁伤残谁汝惜?^①

《乌生八九子》本属汉乐府“相和歌辞”,《乐府解题》曰:“古辞云:‘乌生八九子,端坐秦氏桂树间。’言乌母生子,本在南山岩石间,而来为秦氏弹丸所杀。白鹿在苑中,人可得以为脯。黄鹄摩天,鲤在深渊,人可得而烹煮之。则寿命各有定分,死生何叹前后也。”(《乐府诗集》卷二八)可知原是表现生命无常之主题。刘基在此紧扣汉乐府本事,在题材上未作发挥,甚至没有像白

^① 《刘基集》,第248页。

居易与高启那样在卒章点题,而只是不动声色地叙述。但通过叙述还是改变了原有的主旨,突出的是乌之群生后,既不能和睦相处,又不能各自奋飞,而是挤于一处争夺食物,最终遭致身首异处的可悲下场。在元代后期,朝廷内部常骨肉相残,内讧不断,从而导致朝政混乱与政局动荡。读刘基的作品,可以明显感受到其另有寓意,也很容易联想到当时的朝中现象。但他并未明确表达所刺对象,因而说该诗表现得是家庭兄弟纷争亦无可。此种委婉含蓄的诗风体现了此时刘基的诗学思想,即在尚未对政治完全绝望之时,还保持着一份温和与从容。

刘基于至正十二年赴台州参与评定方国珍之乱,职务是浙东元帅府都事。面对混乱的局面,他渴望能够施展自己的才能而有所作为:“干戈方自此,行役敢辞劳?”(《稽句岭》)但在这一年多里,官位低微的他并未能做成什么。在朝廷与地方大员的运作下,同意招降方国珍,战事暂时得以平息。“方氏兄弟纳款请降,凡以兵事进者措弗用。”(《送顺师住持短岩寺序》)既然当初是因平定方国珍而用刘基,则战事结束也便不再继续留任。黄伯生的《行状》说刘基因反对招安方国珍与上司意见不合而被“羁管绍兴”,已被学者指出系子虚乌有之事。^① 尽管刘基不能决定是否招安以左右局势,但他却有自己的看法。从其一贯主张看,他并不同意招安此类倡乱祸首。他将此种招安政策称之为“养泉”,作于至正十六年的《感时述事》对此有更完整的表述:

虞刑论小故,夏誓殄渠魁。好生虽大德,纵恶非圣裁。……招安乃倡议,和者声如雷。天高豹关远,日月照不该,俱曰贼有神,讨之恻蒙灾。大臣恐及己,相视若衔枚。阿谀就姑息,华绂被死灰。奸宄争效尤,无风自扬埃。啸聚逞强力,谓是爵禄媒。黎民亦何辜,骨肉散草莱。倾家事守御,反以结嫌猜。恸哭浮云黑,悲风为徘徊。赤子母不怜,不如绝其胚。养泉逐凤凰,此事天所哀。^②

① 见杨讷《刘基事迹考述》,北京图书馆出版社2004年版,第23—27页。

② 《感时述怀十首》其六,《刘基集》,第365页。

他认为应同情的是那些孤弱无助的百姓,而对倡乱的“渠魁”必须严加惩办。可大臣们却因担心祸及己身而一味姑息养奸。招安的结果是鼓舞了暴乱,祸害了百姓,更严重的是令那些忠心为国者无处容身。

刘基在至正十三年台州解任后,并未回乡隐居,而是于十四年举家客居绍兴。原因是:“是时浙东六郡皆警于盗,惟越为无事,故士大夫之避地者多在越。”(《书绍兴府达鲁花赤九十子阳德政诗后》)他在绍兴的主要生活内容是漫游山水与赋诗倡和。其《遣兴》组诗共六首,是当时心情的真实呈现,今录三首以见一斑:

避地适他乡,息肩谢羈束。生事未有涯,暂止聊自足。南园实清旷,可以永幽独。层楼面群山,俯见湖水绿。杂英被芳甸,鱼鸟得栖宿。登临且慰意,未暇计远躅。圣贤有遗训,知命夫何卜?

积雨兼数旬,天气凉有余。青苔交户庭,始觉人迹疏。地主多闲田,可以种我蔬。儿童四五人,蔓草相与锄。既倦则归休,卧阅床上书。无事且为乐,何者为名誉!

迂疏乏世用,矫情非所安。投簪谢时辈,聊得心中宽。回首望故乡,枳棘日以繁。譬彼水上萍,随流且盘桓。楼头好山色,晴雨皆可观。未知明朝事,且尽近日欢。^①

在解脱官场羈束后,他的确有片刻的轻松自由感,且环境幽静,山水宜人,并可种菜读书,平静度日。“儿童四五人,蔓草相与锄”,他终于亲身体验了一次陶渊明“荷锄戴月归”的诗意感受;“既倦则归休,卧阅床上书”,居然是一幅羲皇上人的闲适图画。然而,刘基到底不是陶渊明,因为他是避难于此,家乡正处于动荡之中,其漂泊生涯正不知何时才是尽头。正如他作于稍后的另一首诗所言:“嗟余数与时不偶,画虎不成只类狗。家乡荡析类转蓬,弃置

^① 《遣兴六首》,《刘基集》,第354页。

田园事奔走。豺狼在郊蛇在藪，府县官曹但糊口。”（《寄陶中立郭秉心叙旧言怀》）在如此状况下，他如何能真正平静下来？“未知明朝事，且尽今日欢”，这才是其当时真实心态。今日的欢乐是暂时的，他分明知道这欢乐随时可能荡然无存。然而他又难以预料明日究竟会发生什么，除了暂取片刻欢乐外，实在也找不出更好的方式来打发日子。作于至正十三年（1353）的《立夏日有感》诗，也许最能概括他此时的心情：

朝旦天宇静，逍遥步庭除。温风自远至，绿树嘉有余。登高展暇眺，万象各以舒。念此客行久，感彼时节徂。退食耻尸素，进思愧庸弩。仰视日月高，俯察川原纡。愿欲凌风翔，周流观六虚。天路修且阻，惜无奇肱车。倚松玩悬萝，藉茅想连茹。公叔实尚贤，宁武不能愚。何当脱尘鞅，归卧园田居。^①

在客居绍兴时，他有充足的时间考虑诸多问题。在悠闲却又无聊的漫长时日里，他感受到了岁月的流逝。可眼下他处于“退食耻尸素，进思愧庸弩”的矛盾中，既不愿在烽火连天、生民涂炭的艰难环境中尸位素餐，因为他曾是朝廷的进士与官员；可又没有丝毫的机会去施展才能，徒然有“愿欲凌风翔，周流观六虚”的大志，但“天路修且阻，惜无奇肱车”，谁会为其提供哪怕是一点点机会？他此时的心情复杂且痛苦，是其最为苦闷的一段人生，但在创作上却颇为丰富，他写了大量的感怀诗、山水田园诗与送别诗，显示出多方面的诗才与诗境。

至正十六年（1356），刘基重新被朝廷启用为行省都事，随之任行省枢密院经历，协助枢密院判官石抹宜孙同守处州。这是刘基最为兴奋的一段时光，一是与石抹宜孙关系融洽、性情相投，二是维护家乡安宁责无旁贷。为此，他与石抹宜孙等人在公事之余相互唱和，篇幅颇丰，并结集为《少微唱和集》。尽管此集现已不存，但保存在其别集中与石抹宜孙唱和的作品便有70余首，大大超出与他人的唱和作品。钱谦益曾称赞这些作品说：“其在幕府，与石抹艰危共

^① 《刘基集》，第348页。

事,遇知己,效驱驰,作为歌诗,魁垒顿挫,使读者僇张兴起,如欲奋臂出其间者。”(《列朝诗集小传》甲集)这些诗大都用七言律诗写成,显得慷慨激昂,音韵铿锵,而主旨则围绕着“相期各努力,共济艰难时”(《次韵和石末公春日感怀》)而展开。如:

元戎玉帐拥旌麾,武略文韬并出奇。构厦可堪无大将,安邦曾见活危棋。此时山斗归民望,他日龙螭简帝思。我辈迂狂乖时务,趋风执御更何疑!^①

使君学术似文翁,奕世流芳缉武功。赤芾青衿来燕喜,黄童白叟望车攻。笔端波浪翻三峡,旗尾龙蛇动八风。惭愧谫才多谬误,忧时独有此心同。^②

长想天涯皆内地,忍看阃外即他乡。扶生可惜医无缓,救死宁堪鬼在盲?郡县诛求应到骨,乾坤战伐遍地疮。辽东华表云间鹤,相见相思总断肠。^③

然而,这却是刘基元末尽忠国事的最后一抹夕阳。从形式上看,刘、石抹二人感情融洽,关系密切,但实际上却永远消除不了民族等级的隔阂。石抹宜孙对刘基此类江南文人并不深信,种种事务仍付诸其亲随。于是刘基便彻底绝望了,遂隐居青田以著《郁离子》。^④与刘基先后离开石抹宜孙幕府的还

① 《次韵和石末元帅见赠二首》其二,《刘基集》,第451页。

② 《次韵和石末感兴见寄》,《刘基集》,第458页。

③ 《和石末公见示盲字韵》,《刘基集》,第470页。

④ 宋濂《故朝列大夫浙江行省左右司都事苏公(龙友)墓铭》曾记载:“石抹君方以讨贼自任,浙东倚之为重。每事必谋于公,公劝其礼贤下士,安辑流亡,招徕群盗,抚之以恩。石抹君始从之,众心翕然归。后好自用,幕下士多散去,部将胡君深、章君溢亦拥兵观望,公独左右之不变,复移书胡军等,惓惓以共济国事为戒。石抹公多用故人摄县,弃行省丞制所用者。公曰:‘今朝廷不通,事当一出行省,奈何违之?’石抹君愧谢。越部书佐李伏喜夸诞,石抹君贤之,荐授员外郎,位居公上,数狎侮公。”刘基个性极孤傲,很难忍受此种情势,因此他应该是数人中较早离开石抹幕府者。只是鉴于与石抹以前的交情,才从不向人提起此事。

有胡深、章溢等人,并最终均投入了朱明政权的怀抱。离开石抹宜孙意味着刘基对现实的彻底绝望,而他的绝望其实是长期迷茫困惑的结果。早在至正十七年他便在《述志赋》中反复吟诵:“乌鸢号以成群兮,凤孤栖而无所”;“无蓍龟以决疑兮,迷不知余所从”;“忠有蔽而不昭兮,道有塞而不行”;“凤凰翔于丹穴兮,又何患乎矰弋?”他的路几乎已走到尽头,从而有了永绝世事的朦胧设想。到至正十九年写《九叹》时,终于有了明确的思路:“鱼归渊兮狐首丘,终余生兮安所求!”所有的希望,所有的道路,所有的可能,所有的努力,全都已归于破灭,在孤独绝望中,他只能隐居山中,而他目前惟一的选择便是“形于言”以抒发其抑郁不平,于是便有了《郁离子》的写作。当然,他已不再为元王朝写作,他知道这个王朝已“无人以救之,天道几乎熄矣。”他的创作目的非常明确:“讲尧禹之道,论汤武之事,宪伊吕,师周公,稽考先王之典,商度救时之政,明法度,肄礼乐,以待王者之兴。”(《郁离子》)此一句“以待王者之兴”,使他告别了曾经魂牵梦绕的旧王朝,并有了新选择的可能。

由于此一时期刘基旋仕旋隐的复杂人生经历,遂导致其诗歌创作体貌的多样性,同时也构成其诗学思想的复杂内涵。首先是儒家诗教的观念依然为其思想的主线,但却更加突出情感抒发的直接与浓郁,更加强调对现实的讽刺强度与不加掩饰。其《项伯高诗序》集中论述了此一观点:

言生于心而发为声,诗则其声之成章者也。故世有治乱,而声有哀乐,相随以变,皆出乎自然,非有能强之者。是故春禽之音悦以豫,秋虫之音凄以切;物之无情者然也,而况于人哉!予少时读少陵诗,颇怪其多忧愁怨抑之气,而说者谓其遭时之乱,而以其怨恨悲愁发为言辞,乌得而和且乐也!然而闻见异情,犹未能尽喻焉。比五、六年来,兵戈迭起,民物凋耗,伤心满目,每一形言,则不自觉其凄怆愤惋,虽欲止之而不可,然后知少陵之发于性情,真不得已,而予所怪者,不异夏虫之凝冰矣。^①

诗人之情感会随着自然环境的变化而表现出喜怒哀乐的不同,此乃中国

^① 《刘基集》,第84页。

诗学的基本观念,与刘基同时的宋濂也重复过此一点,而且还加上了诗人不同之性情亦将导致其相异的诗风。但是,承认其存在是一回事,认肯其价值则是另一回事。儒家诗教从“观”的角度允许对悲伤怨愤情感的表达,但从诗人主体的角度又为之规定了“发乎情,止乎礼义”的限定前提,从而更强调乐而不淫哀而不伤的中和含蓄之美,宋濂所持的正是此种观念。刘基却不同,他曾认识到杜甫“其遭时之乱,而以其怨恨悲愁发为言辞”的创作特征,但却并没有真正的会心。可经过几年的“兵戈迭起,民物凋耗,伤心满目”,才真正体味到“其凄怆愤惋,虽欲止之而不可”,从而也才真正与杜甫产生了心灵共鸣。须注意的是,此处刘基的表述并不是为了给他人作序而说的客套话。因为项伯高的诗作并没有此种凄怆愤惋的体貌,而是“冲澹而和平,逍遥而闲暇”,所以他用不着虚意赞美其朋友。他反倒认为项伯高所以有那样的诗风乃是身处“王泽旁流”的承平时期,如今项伯高已处于乱局,其“复能不凄怆愤惋而长为和平闲暇乎否也?”因此,此处刘基的表述无疑是对其本人与文坛主流诗风的概括,并认为此乃无可规避的自然呈现。在《王元章诗序》中,他更是从正面肯定了此种怨愤不平的诗风:

至正甲午,盗起瓯、括间,予避地之会稽,始得尽观元章所为诗。盖直而不绞,质而不俚,豪而不诞,奇而不怪,博而不滥,有忠君爱民之心,去恶拔邪之志,恳恳惻惻,见于词意之表,非徒作也,因大敬焉。^①

刘基此处所序诗集的作者王元章,即元明之际的杰出诗人兼画家王冕。王冕虽隐居不仕,但关心国事民生,诗风慷慨悲壮。四库馆臣称其诗曰:“冕天才纵逸,其诗多排忧适性之气,不可拘以常格。然高视阔步,落落独行。”(文渊阁四库全书本《竹斋集》卷首)刘基看重王冕诗作的原因,不仅在于其“恳恳惻惻”的凄怆愤惋之情,更在其“忠君爱民之心,去恶拔邪之志”。刘基重视怨刺,他可以怨刺官府,怨刺朝廷,甚至怨刺皇上,但所有这些又全是为了忠君爱民的目的。因此,刘基从本质上说并没有背离儒家诗教的立场,尽

^① 《刘基集》,第81页。

管在理解诗教传统时他与宋濂有较大的差别。正如他在另一篇文章所表述的那样：“予闻国风、雅颂，诗之体也，而美刺、讽戒，则为作诗者之意。……其谤也不可禁，其歌也不待劝，故嚶嚶之音生于春，而恻恻之音生于秋。政之感人，犹气之动物也。”（《书绍兴府达鲁花赤九十子阳德政诗后》）在公众的场合公然强调诗之讽刺怨谤，这的确是刘基诗学思想的鲜明特色。

此一时期刘基的隐逸倾向也扩展了其诗学思想的内涵。他在旅居杭州与绍兴期间曾创作过一批山水田园的优美篇章，如《题李伯时画渊明归来图》、《题揭伯洪山居图》、《张子英闲止斋诗三首》、《耕云寺三首为堵无傲作》等，均有类似陶诗的意境。这些创作实践使其加深了对于自我适意诗学内涵的认识，从而在一定程度上认可了此类诗作的价值。他在《郭子明诗集序》中，便称郭子明“读书好为诗，有交于前，无不形之于诗，其忧愁抑郁，放旷愤发，欢愉游佚，凡气有所不平，皆于诗平之。”以致“颠沛造次，梦寐想象，莫不有诗。”但郭生的此种爱好却并非为了对政治起作用，只是为满足其自我性情之需求，“其为诗也，不尚险涩，不求奇巧，惟心所适，因言成章，而其自得之妙，则有人不能知而已独知者。盖孔子所谓‘好而乐之’者欤？”此种没有实用价值的追求，当然是由于其超功利的审美人生观所决定的，是真正的诗人的特殊需求。刘基显然是理解并同情此种审美追求的，故而他总结说：“得之不足以疗饥寒，而失之无伤于其身。彼之不顾，而我则为之。盖有所感激自异于人以为高也。”其“异于人以为高”之处，正在其无功利的独特选择。此处郭子明的人格境界有类于高启，他将作诗视为发自心底的爱好与自我生命的寄托，并以诗作为高于他人之优雅品格。元代后期有许多这样的文人，他们以自身的文化优势自立于江南社会之中，并赢得社会的尊重，像王冕、杨维桢、倪瓒、王蒙等等，均为以诗画傲然挺立于社会之中的高雅文人。刘基在此处称赞郭子明，其实是认可了此一文人群体的存在的价值，显示了他诗学思想的丰富内涵。当然，这没有超出刘基文学思想的范围，即郭子明的诗歌创作是喜怒哀乐情感的真实抒发，而不是吟风弄月的言不由衷与玩弄技巧。

当然，讲究怨刺才是刘基此时诗学思想的主体，追求超功利的审美境界只不过是其对他人的宽容，以及在某个特殊时段所萌生的观念。也许用其诗中之语来概括其诗学思想比较合适：“甚欲赋诗追杜子，也能纵酒学陶公。”

(《题陆放翁湖上诗后》)追慕杜甫之忧国忧民,写出沉郁顿挫的诗篇,那才是陆游的主体,也是刘基的主体。至于追随陶潜之超然物外,吟诵得意忘言之美妙诗篇,他们都有此种能力,只是在遍地烽火、生灵涂炭之际,其兴趣不会集中于此而已。

至正二十年后是刘基诗学思想的另一时期。本来从至正二十年到明初洪武七年左右,诗坛上有一个蓬勃向上的时期。因为文人们在投入朱明政权后,具有了明确的政治追求,君臣遇合,风云际会,于是便有了昂扬的气概与充实的情感,故而写出的诗篇也均慷慨激昂,气势豪迈。比如像陶安、汪广洋、宋濂,甚至高启,都有过如此的创作经历。然而,刘基却基本没有。他在投入朱明政权后,有七八年的时间几乎没有写诗。这当然可以理解,因为他可以将自己的政治理想与智慧精力付诸实际,而不必再徒托空言。最令人玩味的是,当洪武建元,大明立朝之后,处于万象更新中的刘基又开始写诗了,只不过写出的不是气势盛大的篇章,而是悲穷叹老的低婉深沉之调。钱谦益最早对此做出了概括:“(刘基)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,昔年飞扬磅礴之气,渐然未有存者。”(《列朝诗集小传》甲集)那么,到底是什么观念造成了此种前后异致的创作状况?钱谦益在另一处给出了解释,他曾引用刘永之为乡人王子让诗集所作序文的一段话:

子让当元时,举于乡,从藩省辟,佐主帅全普庵勘定江湖间,志弗遂,归隐麟原,终其身弗仕。余读其诗文,深惜咏叹。嗟乎子让,其奇气磅礴胸臆,犹若佐全普庵时,以未裸将周京故也。有与子让同出元科目,佐石抹主帅定婺越,幕府倡和,其气亦将掣碧海、弋苍旻。后攀龙附凤,自拟刘文成,然有作,噫嘻郁伊,扞舌骅颜,曩昔气渐灭无余矣。^①

尽管钱谦益认为刘永之对刘基的议论过于苛求,但还是承认了人们对于刘基以前朝进士身份改仕明朝影响了其创作的评价。毫无疑问,刘基在仕明

^① 《列朝诗集小传》,第70页。

过程中的确有过犹豫与顾虑,宋濂曾记述当年他在被朱元璋征召时,“自以仕元,耻为他人用,使者再往返,不起”^①。尽管经过反复权衡他最终至南京应召,但心理的阴影一直未能消除。比如他在至正二十年曾作诗悼念守城而死的同年进士余阙曰:“江州太守文儒宗,骂贼就死真从容。天翻地覆元气在,斯人万古其犹龙。”(《江行杂诗九首》其九)他在元末亦曾慷慨陈词地忠于元室,如今他的元气哪里去了。而且,即使他本人能够放弃二臣的顾忌而置身救民于水火的大业,却很难抵御周围环境的议论,这包括当今皇上朱元璋在内。比如洪武三年元顺帝病死的消息传至朝中,众大臣相率称贺,但朱元璋却命礼部榜示:“凡北方捷至,尝仕元者不许称贺。”(《太祖实录》卷五三)刘基是前元进士,又担任过政府官职,当然包括在这不许称贺的范围内。而且朱元璋决不会只限于限制称贺的这些仪式性行为,据考刘基的不能参与撰修《元史》,洪武年间的官场浮沉以及最后的退隐家乡,均与此密切相关。^②前人研究刘基入明后创作之所以陷入叹老嗟悲低调的原因,总认为是朱元璋严酷的政治与文化政策所导致,这当然是有道理的。但更重要的还是气节问题的巨大心理压力所造成。在夷夏之辨上他可以理直气壮地说:“自古夷狄未有能制中国者,而元以胡人主华夏几百年,腥膻之俗,天实厌之。”(《太祖实录》卷五三)但在君臣之义上他却很难摆脱别人的非议,于是他只好承受巨大的心理压力。

当然,身仕二朝的心理压力只是刘基心情抑郁的原因之一,同时还有与朝中淮西贵族官僚集团的矛盾,以及他本人孤高耿直的个性等。^③但更重要的原因恐怕还是政治希望的失落。刘基之所以弃元而仕明,当然不能排除功名的追求与身家性命的保护等个人动机,但更重要的则是渴望实现其儒家政治理想,用《郁离子》中的话说便是“讲尧禹之道,论汤武之事,宪伊吕,师周公,稽考先王之典,商度救时之政,明法度,肆礼乐”。但是待明王朝建立之

① 《故江南等处行省都事追封丹阳县男孙君墓志铭》,《宋濂全集》,第1649页。

② 见杨讷《刘基事迹考述》第八节。

③ 关于刘基的性格,曾被朱元璋评为“峻隘”,也就是孤高狭隘难以容人之意。(见《明史·桂彦良传》)《明史·刘基传》亦言其“慷慨有大节,论天下安危,义形于色”。由于此种性格,他曾在元末多次与上司不合而辞官,则在明初也很难适应官场的束缚与争斗。

后,他却发现距离其理想非常遥远。他所面对的是严酷的政治文化政策,所看到的依然是帝王的威严和随时可能获罪遭贬的臣子。作于明代初年的《二鬼》诗应该是此种心态的最好体现。^① 本诗是长达 1214 字的长篇歌行,以奇崛险怪而为后人所称道。诗中塑造了结璘与郁仪的二鬼形象,尽管典故生僻,行文飘忽,但基本脉络尚清晰可寻。据钱谦益说:“所谓二鬼,公盖自谓及金华太史公也。”二鬼本是日月之化身,责任在于帮助天地维护秩序。“天帝怜两鬼,暂放两鬼人间嫉”,恰逢宇宙变异,秩序大乱,诸般妖异作怪。“两鬼大惕伤,身如受榜笞,便欲相约讨药与天帝医。”然后即叙写其理想与结果:

启迪天下蠢蠢氓,悉蹈礼义尊父师。奉事周文公鲁仲尼曾子与孔子思,敬习《书》《易》《礼》《乐》《春秋》《诗》。履正值,屏邪敬,引顽嚚,入规矩。雍雍熙熙,不冻不饥,避刑远罪趋祥祺。谋之不能行,不意天帝错怪恚,谓此是我所当为,眇眇末两鬼,何敢越分生思惟,呶呶向瘖盲,泄漏造化微?急诏飞天神王与我捉此两鬼拘囚之,勿使在人寰做出妖怪奇。^②

他们在此所提出的救世方案,几乎就是《郁离子》中以待王者兴理想的重复,设想不可谓不宏伟,气魄不可谓不盛大,愿望不可谓不善良。没有料到的是,他们的满腔热情却惹恼了天帝。天帝的恼怒不仅在于其提出的内容,更在于其僭越的行为:天帝认为整顿宇宙秩序是其独享的权利,二鬼竟然“越分生思惟”而泄漏天机。于是便不能不将其拘囚起来,则刘基的政治理想也便随之破灭。二鬼得到的结果是:“养在银丝铁栅内,衣以文采食以糜。莫教突出笼络外,踏折地轴倾天维。”二人如此的结果,可以肯定本诗乃作于明代初年,因为在元代刘基始终处于颇为卑微的职位上,很难称得上“养在银丝铁栅内”。至于宋濂,又何尝有一日受过朝廷供养,更不必说“衣以文采食以糜”了。在传统社会里,锦衣玉食与光耀祖宗当然都是文人出仕的应有之义,也

^① 关于《二鬼》诗的创作时间历来有诸多争议。周群认为当作于 1353 年招降方国珍后;徐朔方认为当作于洪武四年;孙秋克与周松芳认为作于洪武元年;吕立汉认为应作于洪武五年之后;顾瑞雪认为当作于 1365 至 1368 年之间。本书综合诸家之说,认为当作于入明后的洪武元年至洪武四年之间。

^② 《刘基集》,第 279 页。

是普通文人的的人生理想。但作为胸怀大志的刘基,政治理想的实现才是其追求的最终目标,只要达此目的,他甚至可以功成身退,依旧去山间林下过那种逍遥自由的平淡生涯。

在明初的政治环境里,刘基面临着许多无奈与尴尬。二臣议论的压力,政治理想的破灭,耿直个性与官僚体制的冲突,朝中派系的相互倾轧,更加上他日益衰老的身体,所有这些交织在一起,遂构成其灰凉悽伤的心境。在此种心境下,他还有什么理由再写出慷慨激昂的诗篇,气势盛大的文章?然而,明初的政治环境与元末已大不相同,元末风雨飘摇的动乱局面使得朝廷无暇顾及思想的控制,文人们尽管遍尝痛苦,但却能自由表达其甜酸苦辣的人生感受而不必有所顾忌,所以刘基敢于怨刺朝廷,表达痛苦愤激。明初则局势全变,面对猜疑的君主,身处敏感的朝廷是非之地,任何不谨慎的言辞均会招致飞来的横祸。

傲福非所希,避祸敢不慎? 富贵实祸枢,寡欲自鲜吝。疏食可以饱,肥甘乃锋刃。探珠入龙堂,生死在一瞬。何如坐蓬草,默默观大运。^①

这是他作于洪武元年的诗作,“探珠入龙堂,生死在一瞬”,他敢不谨慎从事吗? 于是刘基的文学思想便呈现出复杂而矛盾的新特征。

首先是刘基具有主流文坛所提倡的主流话语表述。当时以宋濂为代表的开国文臣倡导一种理明气盛的文风,以适应王朝兴起、鼓吹休明的政治需要。刘基在入明后所作的惟一一篇论诗文字《苏平仲文集序》^②对此进行了论说:

文以理为主,而气以摅之。理不明,为虚文;气不足,则理无所驾。文之盛衰,实关时之泰否。是故先王以诗观民风,而知其国之兴废,岂苟

① 《旅兴五十首》其五,《刘基集》,第374页。

② 刘基入明后还作有一篇《宋景濂学士文集序》,但基本没有自己观点的表达。他只是引用了元代文人欧阳玄对宋濂的评语,而自己却不置一词。并说:“设使基有所品评,其能加毫末于是哉? 今用备抄,冠于篇端。”见《刘基集》第93页。

然哉？文与诗，同生于人心，体制虽殊，而其造意出辞，规矩绳墨，固无异也。唐虞三代之文，诚于中而形为言，不矫揉以为工，不虚声而强聒也，故理明而气昌。玩其辞，想其人，盖莫非圣贤之徒，知德而闻道者也，而况又经孔子之删定乎！^①

在该文的后半部分，他表彰了合乎此一标准的诗文创作，这包括西汉、唐代、宋代与元代。汉唐诗文乃中国古代公认的盛世，而宋代之被表彰则除欧、苏、曾、王的古文成就外，还有周、程等人的理学背景。元代诗文之足以垂于后世，则因其“土宇之最广”。在此可注意的有以下几点：一是“理明而气昌”的观念合乎浙东学派的论文传统，也是明初政治的需要，所以宋濂曾做出过集中的论述。刘基如此立论既符合主流文坛话语，也没有违背自我的立场，是其得体之处。二是他失掉了元末谈诗论文的一些重要观点。如不再提及怨刺的诗学原则与借诗以抒不平之气的主张。可知此类说法明初已不合时宜。三是他并未认可明初的诗文创作。尽管他出于友情而肯定了苏伯衡，言其诗文“辞达而义粹，识不凡而意不诡，盖明于理而昌于气者也。”但从整个时代论：“今我国家之兴，土宇广大，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。”这意味着“理明而气昌”还只是一种朝廷论文的美好理想，而不是文坛创作实绩的概括。由此可知刘基的论文态度是很严肃的，他可以避开敏感的话题不谈，也可以附和主流的观念，但他决不虚言溢美，言不由衷。

其次是刘基的创作实际与其诗学理想并不一致。“理明而气昌”的提出仅代表了他理想的一面，或者说他认为新王朝的诗文创作应该呈现的风貌。可他很清醒，就连其本人也难以写出如此诗文。刘基的文学思想在元末与明初呈现出一种意味深长的悖论：元末时他曾主张抒写自我的悲愤感叹，结果却创作出那么多关心民生疾苦、讽刺朝廷官府的优秀诗篇，从而具有史诗的格调；在明初他渴望能出现“理明而气昌”、以鸣国家之盛的鸿篇巨制，结果却只能写出低沉哀惋、感伤凄凉的诗作。刘基明初创作的主要倾向是其私人化

^① 《刘基集》，第88页。

情感的抒发与深沉的悲剧感。与元末相比,这种对私人情感的抒写更为低沉婉转,诗中所呈现的悲剧感更为绝望悲凉,带有人生整体性与不可抗拒性。在大明王朝刚刚建立的洪武元年,他居然一气写出 50 首格调低沉的《旅兴》诗,不厌其烦地咀嚼吟诵自己无尽的忧愁感伤:

人生百岁间,苦乐相牵攀。念生复念死,何时一开颜?登高望八荒,
目眷飞鸟还。有愿不克遂,泪下空潺湲。

——其七

雨来群山暗,雨过群山明。山明猿鸟喜,山暗猿鸟惊。岁暮阴风起,
白日西南倾。寒蝉枝上号,夏虫草间鸣。人生非草木,能无感中情。

——其十

久雨得晚霁,豁然如醉醒。幽花衔余红,远峰出孤青。独坐无与娱,
蜻蛉吟空庭。良辰能几何?逝者忽如倾。啸歌欲自慰,歌竟还伤情。

——其十六

江上秋风急,天寒雁南归。客子眷长途,中心一何悲。顾瞻望四方,
有怀当告谁?霜露日夜零,百卉厌其枝。衰谢不待期,荣盛安可追!太
息复太息,怆怆涕沾衣。

——其十九

病身如朽木,螻蚁群萃之。生意已无多,雨露空相滋。晨兴步庭除,
足弱几不持。论年未应尔,胡为遽如斯?大块播万形,一躯非我私。暂
假终必还,但有速与迟。居易以俟命,圣言岂吾欺。

——其二十四^①

^① 《刘基集》,第 375—377 页。

刘基此处的感受颇显繁乱,其悲伤感叹常常无端而生。有时是有原因的,如见万物之凋零而顿生人生短促之感,所谓“人生非草木,能无感中情”;有时似乎又与景物无关,如“久雨得晚霁,豁然如醉醒”,应该有一种好心情,但却“啸歌欲自慰,歌竟还伤情”;有时悲愁似乎起于客居异乡的孤独,故而见秋风中南归的大雁,便会心中悲伤,而悲伤之怀无人可以倾诉,便只好“太息复太息,怆怆涕沾衣”了;但有时似乎又与此无关,却又不便将原因在诗中明讲,如“有愿不克遂,泪下空潺湲”中的“愿”究竟指什么?“病身如朽木,螭蚁群萃之”是否有何政治寄托,都没有告诉读者。总之,悲愁不断涌来,而又无法排遣,也许真如老子所言,有身便是苦。于是,他只有坐定了去面对这人生的悲愁:“居易以俟命,圣言岂吾欺”,这乃是无奈的选择,没有办法的办法。这种感伤的情绪不断弥漫,越到晚年越浓郁,甚至在写应景作品时也不免流露出来。如:

清和天气雨晴时,翠麦黄花夹路岐。万里玉关驰露布,九霄云阙绚云旗。龙文骀袅骖鸾辂,马乳葡萄入羽卮。衰老自惭无补报,叨陪仪凤侍瑶池。^①

枝上鸣嚶报早春,御沟波澹碧龙鳞。旂常影动千官肃,环佩声来万国宾。若乳露从霄汉落,非烟云抱翠华新。从臣才俊俱杨马,白首无能愧老身。^②

当然,始以颂圣,终以自谦,这合乎台阁诗的范式,他不会给人以不得体的把柄。但读者还是会从“衰老自惭”、“白首无能”的感叹中,体味出其低沉哀叹的情绪来。

刘基入明后的诗作历来评价都不算高,这从钱谦益以来几乎已成定论。如果从创作总体成就言自然是不错的,但从明初文学思想主潮发展演变的角度

^① 《侍宴钟山应制》,《刘基集》,第485页。

^② 《乙卯岁首早朝奉天殿束翰林大本堂诸友》,《刘基集》,第487页。

度看却不尽然。从刘基本人的文学思想看,他坚持了自己“即事在自得”的抒写真情的一贯主张。他的确有自身的文学理想,他渴望“理明而气昌”的文风出现,但这又必须以国家昌盛、政治清明作为前提。事实上这种文风在当时只有过非常短暂的流行就被严酷的政治所扼杀。因此,刘基在理论上拒绝承认虚假的现实,拒绝写作违心的作品。他在明初只有沉重的心情与哀伤的情感,他也只能写出感伤的作品。如果从文学思潮演变的角度看,当时许多文人都一厢情愿地认为随着大明政权的建立,汉族文化的回归,文学也理应出现高昂盛大的局面。但刘基告诉人们,这种局面不仅没有实现,而且从元末的激昂慷慨更转入了哀婉低沉。这便是刘基文学思想的意义与价值。

二、刘基的诗歌成就

前人论明初诗歌,历来将刘基与高启并列。王世贞论元明之际诗坛说:“胜国之季,业诗者,道园以典丽为贵,廉夫以奇崛见推。迨于明兴,虞氏多助,大约立赤帜者二家而已。才情之美,无过季迪;声气之雄,次及伯温。”(《艺苑卮言》卷五)后经胡应麟、许学夷诸人反复引用,遂成诗歌史上之常识。但“声气之雄”是从体貌上论,便略嫌浮泛。至陈子龙则从师承关系而论:“元季诗多尚词华,文成独标高格,时欲追逐杜、韩,故超然独胜,允为一代之冠。”(《皇明诗选》卷二)这是说刘基因师法杜甫、韩愈,故而能写出格调高雅之诗作。明人顾起伦则强调其诗“并出骚雅”(《国雅品》)的特征,即继承了屈原与《诗经》的精神,怨而不失其正。至《四库全书总目》则将其诗归于“沉郁顿挫”,刘基诗作的整体特征便逐渐明朗起来。当然,刘基诗诸体皆备,其特点与成就也多有不同,故又有以体论其诗者。沈德潜说其“乐府高于古诗,古诗高于近体,五言近体又高于七言”(《明诗别裁集》卷一)。刘基由于并非以诗人自居,而主要以寄托情志,抒写不平为目的,所以他不太愿意受严格的诗律限制,故而对诗体相对自由的乐府、古体更为偏爱,同时也更能体现其苍深沉郁的特色。从此一角度说,沈德潜的看法有一定的道理。但言其乐府高于古诗还可商量,从创作实际看,其古体诗写得最好,乐府诗中有些的确很有特色,有些则模拟痕迹太浓,开了明代拟古的先河。沈德潜本人是格调说的倡导者,为诗也重模拟,所以尤为看重其乐府的创作,但应该说并不符合实际。

刘基的乐府诗在元明之际是颇有影响的一体。此时有3人在乐府诗创作上数量多且成就大,一是杨维桢,共500余首,并由此构成流行一时的铁崖体;二是刘基,共270余首;三是高启,共180余首。在刘基的乐府诗中,大致可分为三种类型:拟汉魏乐府古题,新题乐府与民歌体乐府。

在用乐府旧题时,刘基具有明显的尊体意识,这包括句式的选择与题旨的继承。如《上之回》在《乐府诗集》中为三言句式,而后来七家拟作仅李贺接近古体,刘基则一尊旧体。相同情况者还有《朱鹭》、《长门怨》等。所谓题旨的继承就是在汉魏乐府所表达的内容与主题范围内有所发挥与拓展,从而既照顾到旧题的沿袭性,又有自我的寄托。要做到此一点相当不容易,以前研究刘基的乐府诗大都重在探讨其对元代朝廷与政治的讽刺,如钱谦益就着力发掘某诗刺某某的意旨,但更多的作品还是不能指实所刺对象。其实,刘基的乐府诗所寄寓的意旨比较宽泛,不一定要坐实特指某人某事,这不仅不会降低此类诗作的价值,反倒会使其引起更多更大的共鸣。比如:

枣初作花时,纂纂临路歧。八月枣成实,累累曜朝日。枣花纂纂蜂蝶翻,枣实累累人满园。严风萧瑟枯叶飞,蜂蝶不来人亦稀。^①

长安道,送尽芳菲到枯槁。人生衰盛苦不常,何异长安道旁草?汉家将军初拜官,门前上客车班班。一朝世衰烟焰歇,车轮无声马蹄绝。明年有诏封将军,依旧车马来如云。^②

第一首为“杂曲歌辞”,其题旨本为“荣华各有时”之意,但自梁武帝后便无人尊其本旨;第二首自梁简文帝始大都是通过长安道咏帝都之繁华,只有唐人崔颢将其引伸为“人生富贵自有时”的新意。刘基所写基本能一尊旧体,前一首不仅照旧用五言,也没有离开“荣华各有时”之立意;后一首尽管改原来的五言为七言,但题旨依然沿袭咏长安道,只是借用了崔颢人生富贵盛衰

① 《枣下何纂纂行》,《刘基集》,第240页。

② 《长安道》,《刘基集》,第237页。

有时之新意。但他是有创新的,即二诗都从原来荣华有时、盛衰无常的概括转变为对世态炎凉、人情冷暖的咏叹。这种新意的开拓也许有时代的原因,元代社会蒙古贵族当权,又施行将人群分为等级的制度,因而流行的社会观念便比较重实用,则对于权力的崇拜便更甚一些,于是就有了以盛衰论人情的普遍现象。元散曲中有无名氏的〔双调·山丹花〕小令:“昨朝满树花正开。胡蝶来。胡蝶来。今朝花落委苍苔。不见胡蝶来。胡蝶来。”也是用蝴蝶与花开花落的关系来论人情冷暖的。从此一角度讲,这两首作品也许是确有所指的。但此种情况并非仅限于元代,甚至不限于中国古代,在世俗层面上,趋炎附势永远是既令人感伤又令人无奈的现象,则咏叹此类现象的作品便会有恒久的魅力。在刘基乐府诗中,此类作品还有《独漉篇》、《懊侬歌》、《短歌行》、《秋夜月》、《行路难二首》、《北风行》等,此类作品所体现的乃是乐府诗重要的传统特色之一。有些作品有很强的现实针对性,像《鸣雁行》之讥讽大雁至江南蚕食,《野田黄雀行》之讥讽黄雀“众口齐啄稻为空”,《乌生八九子》之讥讽同室相残等,既可视为社会普遍现象,但尤适合元代社会状况。其《射虎词》曰:

长戈如林夹弓弩,言向深山射猛虎。獠儿蒙鹞走入风,所过犬羊皆为空。纷纷散入人家宿,丁男上山妇女哭。前行闻虎心先畏,一虎当头万夫弃。折弓坠刃委如土,却向人前作威武。^①

显而易见,这是对元末官军所谓“剿贼”的讥讽。元蒙军队本是善用长枪大戟的铁骑,但长期的养尊处优与腐败堕落,至元末已成徒有其表的无用之师。本诗先写其“长戈如林夹弓弩”的赫赫气势,但其最大的能耐却是祸害百姓,所过之处不仅犬羊为空,且占据民家,骚扰地方,为害有甚于贼。可一旦遭遇贼寇,便望风披靡,“折弓坠刃委如土”。原来他们只会在百姓面前炫耀,一句“却向人前作威武”,写尽了官军的虚张声势。在其元末诗作中,刘基往往痛恨官军甚于盗贼,其原因便是官军不仅孱弱无能,更兼遗害百姓,正所谓

^① 《刘基集》,第250页。

“已闻盗贼多于蚁，无奈官军暴于狼”。（《次韵和孟伯真感兴四首》其一）此类作品是其乐府诗中的优秀之作，既有很强的现实性，又有广泛的普遍性，是经得起时间检验的。

刘基的另一类乐府诗具有强烈的主观色彩，或寄托高远的志向，或抒发委屈不平的情怀，或感叹年华易逝、功业无成的悲哀。如《君马黄》对“世无伯乐”而良马“有德无色空自知”的感叹，《思悲翁》对“干时乏计策，退耕无园田”窘迫的叙写，《望行人》对“只恐君心念妾时，妾身已作山头石”的焦虑，《长相思》对“仲尼有德而不用，孟轲竟死于齐梁”的哀伤，《燕歌行》对“琼田瑶草芟芟，江蓠泽兰呈艾蒿”的愤懑，《妾安所居》对“一枝一叶俱有心，生死常当两紫抱”的宣示，《薤露歌》对“人生无百岁，百岁复如何”的生命咏叹，《美女篇》对“贞心耻自炫，望幸良独难”内心苦闷的感慨等等，均表现出作者复杂深刻的情思。下面三首诗尤其值得一读：

谁谓秋月明，蔽之不必一尺翳。谁谓江水清，淆之不必一斗泥。人情旦暮有翻覆，平地倏忽成山谿。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，乃以萑苻为文犀。停婚仆碑何震怒，青天白日生虹蜺。明良际会有如此，而况童角不辨粟与稗。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》，悲以悽。岐山竹实日稀少，凤皇憔悴将安栖？

——《梁甫吟》

上山采蘼芜，山峻路迢递。下山逢故夫，悲风生罗袂。忆昔结发时，愿得终百年。变故不可期，中道相弃捐。莲实生水中，石榴生路侧。未尝挂齿牙，中心岂能识？上山采蘼芜，罗袖生芳菲。因君赠新人，莫遣秋霜霏。落叶辞故枝，不寄别条上。白日无回光，谁能不惆怅！

——《上山采蘼芜》

鸿鹄搏紫霄，鸛鵲守苞桑。岂惟异所志？羽翼有短长。玄阴变白

昼，阍虚侵太阳。一鹿走中原，熊虎竞腾骧。植竿成垒壁，举袂为揜枪。叱咤倒江河，蹴蹋摧山冈。犬牙据险要，瓜瓣割土疆。六奇夸曲逆，三略称子房。磨牙各有伺，裂觜遥相望。龙蛇未分明，智力正争强。孔明鱼得水，毛遂锥脱囊。雾晦豹始变，海激鹏乃翔。嗟尔独何为，抱己自摧藏！

——《放歌行》^①

这三首乐府诗清晰地展示了刘基元末的心理变化过程。在《梁甫吟》中，他反复申述现实环境的恶劣，朝廷的混乱，以及自身遭受的不公与委屈，“岐山竹实日稀少，凤皇憔悴将安栖”，为贤者所提供的环境越来越险恶狭窄，他们还能到何处去找安身之地？此处依稀可以感觉到有决绝朝廷而另觅新主的朦胧念头。但他真的要与元朝决裂时，却又有许多顾虑与不忍，《上山采蘼芜》是此种心情的典型体现。“忆昔结发时，愿得终百年”，他是元朝进士，具有君臣名分，他当初的确是愿意始终为朝廷效力的，而且在至正二十年之前也一直是如此做的。“变故不可期，中道相弃捐”，在其眼中，是朝廷抛弃了他，给了他太多的屈辱与不平，他实在不能再忍受，于是便不得不与朝廷分手了。但“落叶辞故枝，不寄别条上”，他尽管不再为元朝出力，也决不为他人所用，他的选择便是归隐山中以保持自我节操。然而随着形势的急转直下，他便有了新的追求。他本是胸有大志而智慧超人的大儒，岂能如庸人般而老死山中？更重要的是，此刻天下已大乱而不再属于大元，所谓“磨牙各有伺，裂觜遥相望。龙蛇未分明，智力正争强”。正是豪强割据、中原逐鹿之时。“孔明鱼得水，毛遂锥脱囊。雾晦豹始变，海激鹏乃翔”。也正是文人建功立业、脱颖而出的最佳时机。他岂能隐于山中而无所作为？从诗中已看到其跃跃欲试的急切心态，则后来他之投入朱明政权也就毫不奇怪了。

沈德潜评论《梁甫吟》时说：“拉杂成文，极烦冤愤乱之致，此《离骚》遗音也。”（《明诗别裁集》卷一）其实，这不仅是刘基本诗的特征，也是此类抒情乐府诗的共同特征。一般说来，乐府诗的长处体现为在叙事中进

^① 此三首诗分别见《刘基集》第226、229、251页。

行讽喻寄托,即使有抒情也大都是对诗中人与事而发。刘基则用乐府诗的形式寄托自我的情志与哀思,具有浓郁的抒情特征与巨大的思想深度。这当然首先是由其元末的遭遇与心态所决定的,同时也与其有意识地继承屈原的悲怨精神密不可分,从此一角度讲,刘基对乐府诗有新的开拓,与高启乃至后来的前后七子的模拟之作均不相同。他不仅善用乐府诗表达其悲愤悽怨之情,并有意识地创作骚体诗,在其现存诗作中有一卷专门收其骚体,共15首,如《九叹九首》即为传诵之名篇,同样具有拉杂成文、感情真挚的特点,其中写道:

风飘飘兮扬尘,野寂寞兮无人。舟何为兮山阿,车何为兮水滨?北望楚兮东望秦,倒江河兮乱星辰。天门窈窕兮重九阊,愿有言兮远莫陈,虎豹颀颀兮为喜为瞋。横流涕兮瞻苍旻,心冯噫兮不能伸。麋有角兮龙有鳞,空山寂寥兮吾谁与邻!

——其四^①

刘基还有一类乐府诗,具有江南民歌的风味。如《江南弄七首》、《吴歌十三首》、《采莲歌九首》、《竹枝歌十二首》、《江南曲七首》、《杨柳枝词九首》等。元末吴越一带流行文人创作《竹枝辞》的现象,当时几乎所有著名诗人均参与其中,刘基显然也是其中的一位。刘基创作的民歌体乐府诗具有清新自然的特征,带有鲜明的江南地方色彩,尤其善写男女之情与女子情态心理,并通过鲜明清新的画面将其表现出来。如《采莲歌六首》:

十三女儿白似脂,向人学得做娇痴。折得白莲头上插,苕罗山下赛西施。

——其一

女伴相随出芰荷,并船比较采莲多。抬头忽见游人过,棹入菰蒲水

^① 《刘基集》,第209页。

拍波。

——其五

晚凉风定却回船，望见新月在天边。放下荷花深深拜，翻身忙整翠花钿。

——其六^①

折白莲插头做美女状的娇痴，躲入菰蒲以避游人的羞涩，整翠钿以拜新月的含情脉脉，都如画般展现在读者面前。当然，此种民歌体的乐府诗，从六朝至唐代又到元明之际，在历史上留下了无数的名篇佳作，只要作者有江南生活的体验与诗人的才华，便有资格加入这吟咏的行列。然而，刘基又自有其风格，在人数众多、数量庞大的江南作家作品中，他依然能够显示出自我的个性来。试看其《吴歌五首》：

依做春花正少年，郎做白日在青天。白日在天光在地，百花谁不愿郎怜。

承郎顾盼感郎怜，准拟欢娱到百年。明月比心花比面，花容美满月团圆。

便道逢春花合开，谁知秾艳有人猜。山鸡不入家鸡侣，野果难同园果栽。

蛾眉二八不曾愁，有色无媒郎不留。月里蟾蜍推落地，几时再得广寒游？

栽花图作看花人，谁料花开不及春。昨夜狂风今夜雨，为花落得两

^① 《刘基集》，第267页。

眉 ��。^①

此处的《吴歌》依然有言情的内涵,比兴的手法,流畅自然的格调,但如细读则会发现较大变化。其最突出的特点有二:一是诗作已不是单纯表现男女之情与自然风光,而有了香草美人的政治寓意与自我情感的抒发;二是这组诗已不是无结构的反复题咏,而有了内在的发展线索与脉络,成为真正的组诗。如果了解刘基生平状况与其他诗作,便会读懂本诗的寄托所在,那正是其自身与朝廷关系的浓缩。他们之间曾有过相期百年和谐的美好时光,却因他人猜疑与阻隔,他只能被推落月宫而遭致冷落,最后惟有频促双眉而已。“山鸡不入家鸡侣,野果难同园果栽”,既显示出其孤高的个性,更展现了其孤独无助的境遇。其他如《竹枝歌》、《江南曲》、《吴歌八首》,也均可听出某些弦外之声。

刘基的乐府诗曾被明清诗论家多有好评,认为它们是自唐代以后少有的尊体之作,并开了明代乐府诗的写作风气。由现存作品看,其乐府诗大致有如下特点:从抒情的深刻性讲,他继承了骚体诗的传统,将《诗经》的风雅与《楚辞》的悲怨相结合,从而拓展了乐府诗的内涵。从写作的技巧性讲,其部分乐府诗又深得含蓄婉转之妙,写得余味曲包,兴味悠长。比如:“长门下玉除,风清月如练。坐看池上萤,飞入昭阳殿。”(《长门怨》)“城外萧萧北风起,城上健儿吹落耳。将军玉帐貂鼠衣,手持酒杯看雪飞。”(《北风行》)前者以看萤虫飞入昭阳殿以喻对君王恩宠之怨慕,确为神来之笔,所谓“不作怨语,怨已自深。”^②而后者通过“城上健儿吹落耳”与将军“手持酒杯看雪飞”之画面对比,讽喻之意深长而不露。

与前者相比,刘基的新题乐府诗成就要小一些,尽管其《筑成词》、《畦桑词》、《买马词》等作品对现实均有所讥刺,但在题材的广泛性上无法与白居易相比,在结构技巧上甚至比不上高启,因而在此便略而不言了。

在刘基的诗作中,成就最大者应是其五言古诗。在现存作品中,他共留

^① 《刘基集》,第267页。

^② 宗臣评语,见朱彝尊《明诗综》,第74页。

下 336 首五古诗作,约占其全部诗作的三分之一。前人论刘基诗,认为最接近唐人杜甫、韩愈二家。其与杜甫相近处,多体现在五古创作中;而与韩愈相近处,则多于七古与歌行中见之。

刘基五言古诗的突出特点之一是其对史实的记述,这明显地继承了杜甫的史诗传统。如《北上感怀》、《过东昌有感》、《赠周宗道六十四韵》、《感时述事十首》等长篇五古,真实形象地记述了元末历史。像杜甫一样,刘基的历史叙述带有忧国忧民的强烈感情色彩,是具有浓郁抒情笔调的叙事,这保证了它们作为诗歌作品的典型特征。刘基的此类诗作也有与杜诗不同之处。杜甫的史诗作品以其观察细腻、绘写真实而著称,在许多人眼中并不留意的历史事实均被杜甫敏锐捕捉,并以高超的诗才准确地呈现于诗中,从而弥补了史书记载之不足。刘基的生活经历与杜甫不同,他虽也历经丧乱,饱尝颠沛流离之苦,但他毕竟是在任官员与地方精英,其地位与身份使之难以真正像杜甫那样去体会底层百姓的苦辣酸甜,所以写不出“三吏”、“三别”那样细节生动、画面逼真的作品。刘基叙事诗的长处在于其巨大的历史概括性与敏锐的洞察力,以及在此基础上见解深刻的议论。他的思想,他的智慧,他的经验,构成了一种深邃的眼光,往往能够对历史现象进行具有穿透力的意义揭示。比如在《赠周宗道六十四韵》中,以其亲身经历叙述了永嘉一带百姓作乱与官军剿贼的实况,即所谓“走有目击事,敢布之庙堂”:

永嘉浙名都,有州曰平阳。面海负山林,实维瓴闽疆。闽寇不到瓴,倚此为保障。官司职防虞,当念怀善良。用民作手足,爱抚勿害伤。所以获众心,即此是仞墙。奈何纵毒淫,反肆期贪攘。破廩去菽粟,夷垣劫牛羊。朝出系空囊,暮归荷丰囊。丁男跳上山,妻女不得将。稍或违所求,便以贼见戕。负屈无处诉,哀号动穹苍。斩木为戈矛,染红作巾裳。鸣锣撼岩谷,聚众守村乡。官司大惊怕,弃鼓撇旗枪。窜伏草莽间,股慄面玄黄。窥伺不见人,湍江走伥伥。可得中火伴,约束归营场。顺途劫寡弱,又各夸身强。将吏悉有献,欢喜赐酒觞。杀贼不计数,纵横书荐章。民情大不甘,怨气结肾肠。遂令父子恩,化作蛭与蝗。恨不斩官头,剔骨取肉尝。累累野田中,拜泣祷天皇。愿得贤宰相,飞笺奏岩廊。先

封尚方剑,按法诛奸赃。择用忠荃臣,俾之提纪纲。弯弧落鸱枭,薙棘出凤凰。尚可存孑遗,耕稼纳官仓。^①

在此段诗作中,作者没有一处细节描绘,也没有出现一位具体主人公,没有采取杜甫那种以点带面的叙述方式,而是先从平阳的地理位置与当时的御盗态势写起,然后再提出可行的做法,即获民心以御盗贼。下面即转笔叙述官军的胡作非为:抢劫百姓,百般索求,而且“稍或违所求,便以贼见戕”。百姓无奈只有奋起自卫:“斩木为戈矛,染红作巾裳。鸣锣撼岩谷,聚众守村乡。”形象地揭示出“盗贼”的产生原因与过程。官军面对他们居然发抖变色,狼狈逃窜。但在途中又恃强凌弱,滥杀无辜,并以此献功,请求封赏。如此荒唐的作为大大激化了官府与百姓的矛盾:“遂令父子恩,化作蜚与蝗。恨不斩官头,剔骨取肉尝。”于是朝廷便岌岌可危了。最后,作者又提出挽救危机的方案:任用贤宰相,请尚方剑以斩奸邪;选择忠诚之士以广求可用之才,或可为百姓争得一线生机。此种全景式的历史叙述,具有高屋建瓴的巨大概括力,使人们认识到元王朝解体的历史原因与具体进程,以及在那一进程中百姓们所遭受的巨大苦难。这也是史诗,是有别于杜甫的另一种史诗。

当然,最能展现刘基五古史诗特征的还是其作于至正十六年的《感时述事十首》。作者不仅叙述史实全面深刻,还创造了以组诗叙事的独特方式。全诗从朝廷、官府、官军、民兵、策略、苗军、招安、铸钱、盐政、赋税等十个方面述当时史实,夹叙夹议,全面深刻,是认识此段历史的重要文献,也是体现刘基诗才的重要作品。如言当时官滥政乱:“十羊烦九牧,自古貽笑嗤”;“列坐隘公堂,号令纷披离。名称到舆吏,混杂无尊卑。”官多得连公堂都挤不下了,政令焉能不乱,更加之众人做官的目的乃是“腹剥图身肥”,百姓哪里还有什么活路!所以“盗贼乘间发,咎实由官司”。论官军则曰:“将官用世袭,生长值时雍”;“悍卒等骄子,有令亦无从。跳踉恣豪横,鼓气陵愚蠢。所以丧纪律,安能当贼锋!”官军已涣散而不堪用,朝廷于是转而招募民兵:

^① 《刘基集》,第349页。

秦狗不噬御，星驰募民兵。民兵尽乌合，何以壮干城！百姓虽云庶，教素养无行。譬彼原上草，自死还自生。安知徇大义，捐命为父兄！利财来应召，早怀逃窜情。出门即剽掠，所过沸如羹。总戎无节制，颠倒迷章程。威权付便嬖，赏罚昧公平。饥寒莫与恤，锐挫怨乃萌。见贼不须多，奔溃土瓦倾。旌旗委曲园，乌雀噪空营。将军与左右，相顾目但瞠。^①

在刘基眼中，朝廷平时不对百姓进行忠孝的教化而令其自生自灭，危难时刻如何能够效死疆场？更兼将领不加节制，赏罚有失公平，其一触即溃的结果当可预测。民兵奔溃，朝廷无奈只能引苗军至内地平定叛乱。苗军更是纪律涣散，危害百姓：“见贼但赵赵，逢民辄俘虏。腰缠皆金银，衣被俱绣组。所过恶少年，改服投其伍。农家劫掠尽，何人种禾黍？盗贼有根源，厥咎由官府。”然后便是招安，便是滥铸钱币，便是加重赋税，出一策开一弊，多一举多一祸，于是元朝便一步步走向灭亡。刘基无疑是站在朝廷立场来展开叙述的，他希望能够找出现实的弊端与解决的办法，从而挽狂澜于既倒。但他又是遵循事实的，丝毫没有替朝廷掩饰的打算。在他的笔下，官军之危害有甚于盗贼，官吏之腐败已无可挽回。他唯一所同情的是处于动荡战乱中的百姓，因而笔端常常对他们带着深切的关怀。在元明之际，还没有哪一位作家对当时的国家局势及混乱时事做如此全面深刻的反映。只有刘基，他正好处于战乱的中心，又有直接的参与，加之其政治家的眼光，所以成就了他这些史诗性的诗作。

刘基五古的突出特点之二是其沉郁顿挫的格调，这显然也是受杜甫的深刻影响。刘基的五古具有深沉浑厚的情思与百转千回的咏叹方式，他既有个人遭遇不平的感叹，也有对生民涂炭的同情；既有对国家不幸的焦虑，也有对官府腐败的痛心；既有对报效朝廷的耿耿忠心，更有对官军横暴的刻骨痛恨。他在元末四仕四隐的宦海浮沉，为其蓄积了丰富的人生阅历与复杂的感受情思，此种巨大的精神能量常常沉潜在叙述之中，构成其诗作的深沉内涵。

^① 《刘基集》，第363—367页。

草根蝼蝈鸣，湖上蒹葭靡。繁林袅深绿，清池散圆紫。离居昧节序，陶情赖佳士。泛舟出郊甸，缓涉信所履。壶觞展倡酬，及此晴日美。啸歌望山川，慷慨集悲喜。豺狼未鼎镬，郊野尚多垒。铁衣挂儒冠，好爵逮麻屨。吾侪幸味苦，得似道旁李。无思身外忧，适意聊复尔。归云入禹穴，返照射宛委。鸟啼树有风，帆过烟生水。兴尽各言还，月明城角起。^①

这是他避难绍兴时所作，一次普通的郊游却蕴含了丰富的情感内涵。朝廷招安方国珍后，刘基再次被解职赋闲，其心情之沉重可想而知。为了舒散愁闷，他决定与朋友们一起泛舟郊野。然而，如此情境下的郊游，只能用“啸歌望山川，慷慨集悲喜”来概括，可谓意蕴深厚。因为晴空下映入眼帘的是“豺狼未鼎镬，郊野尚多垒”的战乱景象，此为一折；在此国家多难之际，“铁衣挂儒冠，好爵逮麻屨”的善恶倒置令人悲愤感叹，此为二折；既然朝廷不用，也便可暂时得以偷闲片刻，“无思身外忧，适意聊复尔”，此为三折；然而就在欲忘却忧愁之时，“兴尽各言还，月明城角起”，那月光下凄厉的号角重新使之陷入战乱的氛围，如何会有一份闲适的心境？此为四折。悲喜交织的情思构成深厚的情感容量，而“月明城角起”的结尾，则不言愁而愁愈深，遂形成沉郁顿挫的格调。

然而，刘基的沉郁顿挫却有其自身的特点。清人陈廷焯概括沉郁说：“所谓沉郁者，意在笔先，神余言外。写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。匪独体格之高，亦见性情之厚。”（《白雨斋词话》卷一）从诗教的角度，这叫“发乎情，止乎礼义”；从诗艺的角度，这叫含不尽意于言外。杜甫可以做到这些，因为他既有对百姓的真诚同情，又有对朝廷的深切关心，所以他不能言辞犀利而无所遮拦。刘基也对朝廷抱有忠心，但他的忠心由于越来越重的悲伤与失望转变成一种怨愤，因而他常常不能控制自我的情感。如果用悲愤可以概括沉郁顿挫风格的话，那杜甫的悲愤偏于悲悯，而刘基的悲愤则偏于愤懑。“金屋擅娇宠，长门闭神仙。献赋亦已晚，

^① 《四月二十二日郊游得水字》，《刘基集》，第353页。

徒悲泪如泉。”(《感怀》其二十一)“孰知谗佞巧,举足触戈矛。顾此悲世运,泫然涕交流。”(《咏史》其四)“涉江无方舟,汲井悲短绠。岁暮霜雪寒,泣涕沾项领。”(《游仙》其五)“严霜陨奥草,蛇虺去所依。可惜蕙兰花,与之共颓萎。顾此悲世运,泫然涕交颐。”(《感寓》其五)“浮云蔽苍穹,天路阻且修。风沙日暮起,铍羽安所投?悲来怛中怀,泣涕纵横流。”(《癸巳正月在杭州作》其一)“陈词未及终,涕泣下滂滂。旁观发上指,侧听心中伤。天路阻且修,不得羽翼翔。”(《赠周宗道六十四韵》)“乾坤滂寥落,日月飞鸟过。愤惋空有心,盛时嗟已蹉。”(《次韵石末公用元望韵遗兴见寄》)如此的情感强度与悲愤心态,使刘基不可能抑制自我的情绪,从而造成“必若隐若现,欲露不露,反复缠绵,终不许一语道破”的沉郁诗境。他具有屈原般的愤懑,只能听凭泪水放纵横流,从而造成呼天抢地的激烈效果。

那么,刘基的沉郁又如何得以体现?他的沉郁来源于情感的复杂矛盾,来源于欲仕不能、欲罢不忍的徘徊犹豫,来源于爱恨交加、愁肠百转的心绪纷乱。

朝旦天宇清,逍遥步庭除。温风自远至,绿树嘉有余。登高展遐眺,万象各以舒。念此客行久,感彼时节徂。退食耻尸素,进思愧庸弩。仰视日月高,俯察川原纡。愿欲凌风翔,周流观六虚。天路阻且修,惜无奇肱车。倚松玩悬萝,藉茅想连茹。公叔实尚贤,宁武不能愚。何当脱尘鞅,归卧园田居。^①

这便是刘基式的沉郁顿挫。他本欲登高望远,以舒胸怀,可感受到的却是客居中岁月的流逝。于是他想到了自身的处境:“退食耻尸素,进思愧庸弩”。他不愿丧失儒者的责任,但在官场又难以被重用。眼望长空,顿生“愿欲凌风翔,周流观六虚”的豪情,但回顾现实,却不得不面对“天路阻且修,惜无奇肱车”的尴尬。于是,最后“何当脱尘鞅,归卧园田居”的选择也就不是人生的通达,而纯属人生的无奈。在这徘徊犹豫中,他的心情无疑是沉重的,情

^① 《立夏日有感》,《刘基集》,第348页。

思百转的结果必然陷入深深的愤懑伤感。在整个元末的宦海浮沉中,刘基始终在此种矛盾徘徊、进退失据的心绪中度过,因而也就形成了其独特的沉郁顿挫诗风。

刘基当然也有陈廷焯所说的那种沉郁,这便是他明初的五言古诗,尤其是其代表作《旅兴五十首》。尽管在明清诗论家眼中,作于明初的《犁眉公集》远比不上作于元末的《覆瓿集》,但对其《旅兴》组诗则具有几乎一致的好评。陈子龙《皇明诗选》选《旅兴》3首,钱谦益《列朝诗集》选40首,朱彝尊《明诗综》选14首,沈德潜《明诗别裁集》选2首。连一向论诗苛刻的王夫之,竟然在《明诗评选》中一下便选了《旅兴》16首。^①《旅兴》的特点已与杜甫关系不大,而常被诗论家评为有汉魏古诗风貌。胡应麟说:“《旅兴》等作有魏晋风,足为国朝选体前驱。”(《诗薮续编》卷一)当然,说选体过于宽泛。如果认真对比,应该说本组诗与阮籍《咏怀》八十二首风格较为接近。从内容看,其题旨较为模糊,很难找到具体所指,并且已不再就具体事件与社会伦理着眼,常常是对生命的思考与咏叹。从写作角度看,它很少显出技巧的痕迹,而纯任思想情感自然流出。从体貌看,它更接近汉魏五古的浑朴高妙境界,而较少后来的秾丽工巧。所有这些,均与阮籍《咏怀》诗较近,所以王夫之言其“是唐以下第一首古诗,几于无字。”(《明诗评选》卷四)便是指其自然天成的诗风。

秋风肃万物,百虫竞号鸣。蟋蟀最可怜,切切悲其生。展履步庭除,素月圆且明。玩之不可掇,渺焉忽西倾。回身掩房闼,怊恍烦虑盈。太息以终宵,展转难为情。

日暮登高台,流目盼云间。云间有明月,窈窕芙蓉颜。光辉被四表,万古一往还。惜无腾化术,仰之不能攀。

吾观穹壤间,万变皆有穷。何如顺天道,原始以知终。清晨揽衣起,

^① 《明诗评选》五古类刘基共入选37首,其中《旅兴》16首。张羽、许继皆11首,高启、祝允明皆10首,其他人皆在10首以下。可见王夫之对刘基五古成就之认可,尤其对《旅兴》多有好评。

绋纶生秋风。雍雍鸣雁来，灼灼酸枣红。怅焉念所思，悲感集予衷。佳期在何许？瑶草成枯蓬。伫立望日月，劳心极忡忡。

浮云西北起，飞雨东南去。微微若轻烟，霭霭如薄雾。卧疾少出门，不知春已暮。芳年复几何？冉冉征鸟度。花落有再开，水流无回注。坐念入杳冥，明月在高树。^①

听百虫之哀鸣，见明月之西倾，都足以引起其无限悲伤。他渴望像明月般万古长明，但自知那只是痴心妄想；他也设想顺从天道，以顺大化之流行，但真正面对万物之盛衰，又无法避免烦恼忧愁萦绕心中。他的这种人生悲凉感似乎与生俱来，既难知其具体成因，又难以言说清楚，“坐念入杳冥，明月在高树”，那该是怎样的一种如烟如雾的意念与境界？他让读者感受到的，是人生具有种种的恐惧与愁闷，但要摆脱超越它又几不可能，于是便形成巨大的心理郁积而受到无尽的情感折磨。这种对生命的咏叹，仿佛又使人找回了《古诗十九首》的阅读感觉。因而王夫之评“日暮登高台”：“其韵、其神、其理，无非《十九首》者，总以胸中原有此理、此神、此韵，因与吻合。”（《明诗评选》卷四）又评“吾观穹壤间”：“又极似步兵《咏怀》，非取肖也，英雄略同。”（《明诗评选》卷四）的确如此，《旅兴》具有与《古诗十九首》及阮籍《咏怀》诗相近的情感意蕴与艺术境界，但那不是刻意模仿，而是具有相似的情感与人生经历，也就有了相近的艺术感受，并写出了格调相近的诗作。对于阮籍《咏怀》诗的厥旨渊放、归趣难求的特征，陈德文曾解释说：“《咏怀》八十二首者，岂数极阳九而作耶？意微旨远，见于命题，志士发愤之所为也。读籍诗者，其知忧患乎！”^②也就是说阮籍处于魏晋易代之际，有了太多的忧愤愁闷，所以借诗以寄托自我之心绪，他本不欲让人知其心迹，而不得不抒写郁闷，就只好用朦胧的笔法去表达渊放难求的意旨了。刘基的情况与阮籍大致相类，他身处明初的复杂环境中，既难以实现自身的政治理想，又常常有祸患加身的忧虑，

① 《刘基集》，第374—381页。

② 见陈伯君《阮籍集校注》，中华书局2004年版，第207页。

进则陷于政治倾轧之漩涡,退而有违朱元璋之圣意,故而心中颇多郁闷感慨,由于不易明言,也就只能借诗以咏怀了。刘基的《旅兴》诗不是刻意的诗艺追求,而是心绪的自然流露,也就有了浑朴自然的风格特征。这是一种于平淡中寄深邃的五古体貌,既不同于长篇五古的叙事真切,也不同于元末五古沉郁顿挫的深沉浑厚。

相对于五古而言,其七言古诗的成就要低得多,包括其歌行体在内,能够成为名篇的实在太少。刘基现存七古41首,歌行58首,大多均为题画与送行诗,尽管也能显示作者的才学,但一般说来写得较为率意,缺乏应有的剪裁与布置,也就不太耐读。当然其中也有一些有些特色的叙事言情作品,如《悲杭城》、《夏夜台州城中作》之叙元末史实,《寄陶中立郭秉心叙旧言怀》、《枯树图歌》、《雪晴偶兴因以成篇》、《雨中寄用章上人》、《题富好礼所畜村乐图》之寄托抒怀,均有可读之价值。其中《赠杜安道》一诗值得关注,这是刘基入明后所写长篇七古,其中追忆明军鄱阳湖大战颇有气势:

忆昔天兵伐荆楚,舳舻蔽江千万橹。欢声激烈似雷霆,猛气咆哮震貔虎。拔栅皖城犹俯拾,探穴九江无险阻。明年大战康郎下,日月块北相吞吐。冯夷蹈浪群水飞,巨鳌掉首三山舞。云随太乙拥锋旗,鼙为丰隆作灵鼓。将军金甲箭攒猬,战士铁衣汗流雨。火龙燔焰绛天衢,燧象逐烟煎地府。鲸鲵既剪揅抢落,草木熙阳鱼出谷。^①

写战斗场面之激烈宏阔,气势之盛大昂扬,真正展现出明朝开国之气象与台阁诗体之壮观。正是通过这场决定性的大战,奠定了明朝建国的基础,所谓“只今四海同车轨,葑菲罔遗遵往古。”然而,该诗的结尾颇值得玩味:“顾我愚疏忧患集,病骨峻嶒蒸溽暑。兴来怀旧倚长歌,星星两鬓丝千缕。”刘基能够写作台阁诗,但他这种虎头蛇尾的结构布局,将自己的忧患感伤与朝廷的宏大气象分离开来,从而也将其私人化的抒情与台阁体的创作严格区别开来。那场激动人心的大战充其量只是记忆中的事件,如今已往事如烟,剩下

^① 《刘基集》,第417页。

的是永久的哀愁与忧患。后来,他就再也没有此种将朝廷之雄壮与个体之忧伤同处一诗的现象了,而往往是应酬之台阁体与真情之感怀诗分而述之。

其七古与歌行在诗体上的突出之处便是对险怪奇崛的追求。此类诗作除了最具代表性的《二鬼》之外,还有《青萝山房歌寄宋景濂》、《泾县柬宋二编修长歌》、《听蛙》、《题群龙图》、《雪鹤篇赠詹同文》等作品。他在《雪鹤篇赠詹同文》一诗的结尾曾如是说:“盘空硬语去脂韦,歌以赠君君莫讥。”就是说“盘空硬语”之诗风是其一种自觉的追求,目的便在于避免纤弱而显出骨气。这便是诗论家常说的,刘基有意识地取法于韩愈的结果。^① 这种诗学追求元末的杨维桢曾做过充分的尝试,并形成名噪一时的铁崖体,刘基的做法无非是铁崖体的延续而已。只不过,杨维桢的取法对象为二李(李白与李贺),并集中体现在其乐府诗创作中。刘基则主要体现为对韩愈的取法,并在七古与歌行中进行尝试。从情感表达的角度,有些诗作还是比较成功的,比如《二鬼》诗的光怪陆离主要是遮人耳目,以神异的色彩与艰涩的文辞掩饰其所表达的主旨。《泾县柬宋二编修长歌》是用诡异的环境描写与艰涩的文字表达造成一种怪诞的格调,以表现其至南京投奔朱元璋时心神不定的复杂情绪。而且这种险怪特色的追求的确造成了瑰丽瘦硬的诗风,在很大程度上纠正了元诗的平正与纤弱。但一般说来,这与刘基所追求的志士之诗的怨刺教化与抒写郁闷是背道而驰的,因为押险韵便有凑韵等玩弄文字技巧的倾向,诡异怪诞的描写往往将读者的视线从现实中引开,而生僻文字的堆积无疑影响了对诗意的理解。如果表现在一味以追求形式技巧为创作目的的诗人身,也许这还不失为一种有益的尝试,但放在刘基这位儒家意识浓厚并看重诗歌抒情言志效果的作家身上,似乎就给人有些意外的感觉了。

刘基的近体诗基本以七言为主。就现存作品看,有五律 47 首,七律 239 首;五绝 17 首,六绝 3 首,七绝 231 首。就创作的整体水平看,其五言亦难与七言相比。近体诗有严谨的格律限制,创作时要在形式技巧方面多一些讲究。像刘基这样重言志抒情的志士,写作时似乎不应侧重此类诗体。实际情

^① 钱谦益就已指出:“此诗(指《二鬼》)盖拟昌黎《二鸟》而作。”周群则认为除受《双鸟诗》外,还受有韩愈《月蚀诗效玉川子作的影响》。见周群《刘基评传》,南京大学出版社 1995 年版,第 323 页。

况也的确如此,无论从数量还是质量上他都以乐府与五古为主要代表。但这并不能说刘基完全忽视诗歌的形式要素,就像他在七古与歌行中故作怪异之笔一样,在写作七律时他也颇重形式的讲究,有时甚至包含游戏的成分。比如他元末与石抹宜孙的唱和之作大都用七律诗体,曾被钱谦益誉之为“魁垒顿挫”的杰作,其实如果认真解读,会发现其中既有感情深沉的慷慨激昂之作,也包含游戏往来的一般唱和,与元末诗坛的其他诗社唱和并无太大区别,也就带有元诗的某些特点。他有一首《病足戏呈石末公》,其中有“跬步不妨犹似蟹,蹕行那得更怜夔”;“塞叟于今知非祸,周鸡从此免为牺”。格调幽默轻浅,与感时述事毫无关系。其唱和诗中不仅有押险韵的逞才弄学,甚至有反复次韵乃至唱和倒用前韵的爱好,实在是将形式的卖弄推至极致。以《次韵和石末公七夕诗》与《再和倒用前韵》为例,二诗均用“青”部窄韵,此已属弄险。而后一首还要将前首的五个韵脚的字再倒用一遍,则已纯为智力游戏了。再有就是其部分七律带有元诗纤巧的积习。如“远岫带云才隐约,斜阳照树却分明”(《为贾性之题山水图》)、“江枫恰似知人意,强学芳菲二月初”(《重用韵答严上人》)、“绝怜草色绿铺地,可爱梅花白照人”(《宿贾性之市隐》)、“可怜枝叶从人折,尚有根株为客留”;“荒畦蔓草缠蒿草,落日青猿叫白猿”(《丙申岁十月还乡作》)、“丹心欲共灯花结,白发偏随漏水长”(《秋夕》)等等,均系看似工整巧妙,实则流于小家子气的纤巧诗句。何穉孝说:“伯温诗沿元习,其精者学韩退之。”(《明诗综》卷二)此种评价难言公正,却并非全无道理,刘基的诗作在某些方面仍受有元诗的影响的确是不争的事实。

不过刘基的七律更多还是感时述事的有为之作,只是元末与明初的作品在格调上有较为明显的区别。其元末诗作接近于杜甫的七律,具有慷慨悲凉、沉郁顿挫的体貌,尤其是那些认真创作的组诗,如《次韵和孟伯真感兴四首》、《春兴七首》、《感兴三首》、《感兴七首》、《次韵和谦上人秋兴七首》,以及与石抹宜孙、僧严上人等唱和的部分诗篇,均能体现出苍凉劲健的风骨。试看下面三首:

日照江边春树林,繁花乱叶感人心。花间蛱蝶漫多事,叶底杜鹃非

好音。举目山川成皓首，侧身天地一沾襟。解忧惟有尊中酒，疾病年来已厌斟。

——《二月二十三日自黄冈还杭州途中作》^①

五载江淮百战场，乾坤举目总堪伤。已闻盗贼多于蚁，无奈官军暴似狼。绿水青山人寂寂，长烟蔓草日荒荒。弟兄零落音书绝，肠断春风一雁行。

——《次韵和孟伯真感兴四首》其一^②

一自中原万马奔，江淮今有几州存？龙韬豹略痴儿戏，秣李夭桃猛士门。废垒秋风销战骨，荒郊夜雨泣冤魂。江湖愁绝无家客，伫立看天泪眼昏。

——《次韵和谦上人秋兴七首》其一^③

这些诗作尽管稍有拟杜的痕迹，尤其是第一首，能够读出《蜀相》、《登高》的感觉来。但更多的还是作者自身的感受与情思：有对盗贼横行的痛恨，有对官军暴虐的不满，有对官府将帅腐败昏庸的讽刺，有对生灵涂炭的深切同情，当然也有对兄弟分离，自身漂泊的悲叹感伤，所有这一切汇聚成深沉厚重的情思意蕴，与诗中的寂寞青山、荒烟蔓草、废垒秋风、荒郊夜雨等物象相融合，遂构成苍凉悲壮的意境与沉郁顿挫的格调，具有巨大的思想情感力量。然而入明之后，此种骨力苍劲的诗作便再也难觅踪影，取而代之的是凄凉感伤、低沉哀婉的吟唱。不仅七律如此，连此时的七绝也都带有此种浓郁的伤感色彩：

老去知心更有谁？愁将短发对花枝。花残更发新春叶，发白空垂满面丝。纵酒放歌怜往日，倚阑听雁立多时。若为化得搏风翮，汗漫东西

① 《刘基集》，第438页。

② 《刘基集》，第449页。

③ 《刘基集》，第482页。

任所之。

——《漫成》^①

日白天青木叶凋，云山漫漫故乡遥。石床坠露珠光动，碧砌幽花玉色销。十载故人俱土壤，五更归梦负渔樵。怀来忆往成惆怅，蔓草羁虫对寂寥。

——《秋感》^②

物换星移亦已迷，重来旧处惑东西。可怜如镜天边月，独照栖乌半夜啼。

——《有感七首》其一^③

雨隐沧江雾隐山，乡关迢递寄书难。病来只盼春风到，不拟春风晓更寒。

——《春日杂兴八首》其七^④

春华秋草两悠悠，素发多情却满头。落叶自随流水去，远山空带夕阳愁。

——《秋日即事十五首》其五^⑤

读这些诗，看到的是一位百无聊赖的老者，他似乎在任何环境中都难以消除那无尽的哀愁。花残了还有新叶长出，可头白了便意味着人之衰老无可挽回；就在这老年晚景里，他不能回到温馨的故乡，故人老友也都纷纷弃世，伴随他的便永远是寂寥的蔓草羁虫；新朝建立，物换星移，但他却迷失了自

① 《刘基集》，第471页。

② 《刘基集》，第484页。

③ 《刘基集》，第512页。

④ 《刘基集》，第514页。

⑤ 《刘基集》，第529页。

我,找不到位置;他孤独凄凉,以为到了富于生机的春天或许会好些,不料早上的春风更加寒冷,可知这位老人一夜未眠。于是,春华秋草,落叶流水,远山夕阳,所有的景物均带上浓浓的哀愁。读这些诗作,格调低沉,境界凄清,但情感细腻,真挚动人,似乎更像出自中晚唐诗人之手。难怪宋徵舆会说:“文成诗似刻意中晚,而声调稍雄。”(陈子龙《皇明诗选》卷二)其实,声调稍雄的还是元末的那些诗作,明初的作品更像是晚唐的格调,但他却不是刻意的。凭刘基的才气,他如果真想刻意创作格调高昂的篇什,那并不是什么难事,他亦曾为应付场面写过少量的台阁体作品。但那些诗既不感人,又乏骨力。刘基也并非偏爱晚唐诗歌,甚至不全是年老多病的心态灰凉所致。那是一种政治理想失落后的绝望与危机境遇中的恐惧,而且他无可回避。尽管他很不情愿说出其感伤的原因,但还是在某些诗作中有意无意作了透露:“六雄糜沸扰天纲,天下嗷嗷望禹汤。多事秦皇能一统,却教人忆楚怀王。”(《咏史》)可见一统天下只是表象,关键在于实现圣王之治。如今的大明王朝实现圣人之治了吗?如果没有,他宁可回到过去。“焚书千古诟嬴秦,逃难茫茫走缙绅。尚忆商山近京洛,白头容得采芝人。”(《有感七首》其二)秦朝的确是斯文之灾难,然而就在京城附近,不还隐居着商山四皓吗?如今刘基也满头白发,疾病缠身,可他连山中隐居也成为梦想,他能不写出悲观凄凉的诗作吗?如果从文学思潮演变的角度看,他的诗作风格的改变乃是一种历史的必然。

沈德潜说刘基的“五言近体又高于七言”,尽管不完全符合其创作实际,但并非毫无道理。因为沈德潜是一位格调论者,评诗的标准在于是否具有高雅的格调与雄浑的境界。刘基的五言律诗虽数量不多,从整体上难以与七律相比,但其中部分作品的确具有很高的水准,尤其是元末的五律,不少是被后人广为赞誉的名篇。

杀气乾坤黑,阴氛日月黄。已成心曲乱,不复鬓毛苍。夜哭城笳里,朝烟野戍旁。扶倾无郭李,何地尚耕桑?

——《杀气》^①

^① 《刘基集》,第423页。

古戍连山火，新城殷地笳。九州犹虎豹，四海未桑麻。天迥云垂草，江空雪覆沙。野梅烧不尽，时见两三花。

——《古戍》^①

璇室群酣夜，璜溪独钓时。浮云看富贵，流水淡须眉。偶应非熊兆，尊为帝者师。轩裳如固有，千载起人思。

——《题太公钓渭图》^②

第一首写元末战乱，既凸现乱象之严重，又同情民生之疾苦，而最后归之于自我的忧虑感叹。“杀气乾坤黑，阴氛日月黄”，是气氛渲染之有力笔调。“夜哭城笳里，朝烟野戍旁”，则极写百姓之困苦凄惨，是概括力很强的诗句。“扶倾无郭李，何地尚耕桑”，则突出作者忧国忧民之深情与博大之胸怀。全诗境界阔大，格调苍凉，于悲愤中显出劲健。第二首亦格调雄浑，骨力遒劲。首联总写战乱之频仍，古戍与新城互文，言到处皆为战火；“连山火”与“殷地笳”对举，言战乱程度之酷烈。次联言战乱所致之结果，正因“九州”依然虎豹遍地，所以“四海”未得及时农耕。第三联为作者眼中所见，大地荒凉故显天远而云与草相接，江面空阔乃因无船来往而惟有雪覆黄沙。前六句极写战乱之祸害，显荒凉凄然之景象。而尾联却翻出新意，在荒凉空阔的画面里，犹有顽强之野梅花朵绽开，给人以生机，给人以希望。于是全诗遂由凄凉而转向昂扬，形成其悲壮遒劲的风格。也许正因刘基始终未失去希望与责任，才有了第三首的言志之作。本诗虽为题画诗，却由题画、咏史与述志三层内涵构成。前四句写太公之隐居，乃所题画面的实有内容。当殷纣王在宫中荒淫无度而弄得朝政一片黑暗之时，吕尚却正在渭水边隐居垂钓。他此刻超然自适，无意于富贵，以自在悠闲的心境安度岁月。后四句是对太公出仕后生活情调的叙述，这是画面未提供的，是继上四句实写后的虚写。在一个偶然的会里，吕尚遇到了文王这位明主，转眼间便被尊为帝王之师，并辅佐他们建

^① 《刘基集》，第426页。

^② 《刘基集》，第421页。

立不世之功。面对着高官贵爵与赫赫功业,太公犹如对待隐居生涯一样坦然。在刘基“千载起人思”的诗句里,分明包含了他本人对太公此种境界与风度的向往之情,并暗示了他渴求君臣遇合、为帝王之师的志向,所以沈德潜说此诗“通首格高,隐然有王佐气象。”(《明诗别裁集》卷一)从这些诗作中,人们看到的是宏阔的境界,深沉的情感,远大的志向,高昂的格调。这些作品即使今天看来,也依然能够感动人心,鼓舞人志,从而被读者所喜爱。

刘基的诗歌创作成就在明清两代一直评价甚高,但真正得其实者为潘德輿。潘氏的评论不在于对刘基诗的全面评价与具体篇章的论析,而是对其诗作主要特性的定位。他说:“明诗不可以轻心抑之也。明开基诗,吾深畏一人焉,曰刘诚意;明遗民诗,吾深畏一人焉,曰顾亭林。诚意之诗苍深,亭林之诗坚实,皆非以诗为诗者,而其诗境直黄河、太华之高阔也。”(《养一斋诗话》卷三)“苍深”的确很能抓住刘基诗作的典型特征,正由于苍凉深沉的格调,才会构成其如黄河、太华之高阔的境界。但最重要的是他对刘基“皆非以诗为诗者”的体认,因为这不仅决定了刘基对诗歌的认识与诗歌创作的特质,也是区别于其他诗人与诗歌流派的重要原因。潘德輿本人就由此对比了刘基与高启的不同:“予又就青田、青丘二子衡之,则青田之雄浑博大,又非青丘之所能及。盖青丘犹诗人之诗,而青田则士君子言志之诗也。岂惟明一代之开山,实可跨宋、元上矣。”(《养一斋诗话》卷六)潘德輿的看法存在着一些问题。首先是刘基的诗作并不能全部概括进“士君子言志之诗”的范围,这已见于以上所论;其次是刘基能够“跨宋、元上”的判断,也只能视为是潘氏的兴头话而不能当作准确评语,因为且不说苏轼,如何安排陆游、元好问恐怕都将成为问题;其三是关于高启与刘基的地位高低问题,当然可以有见仁见智的差异,但大多数人也只是论其差异而不论其高低。如果一定要论高下,恐怕赞成高启为明诗第一人者要占多数。比如朱彝尊《明诗综》选明诗,只有高启与刘基能够单独成卷,但高诗入选 138 首,而刘诗却仅 104 首。沈德潜是格调说的倡导者,而其《明诗别裁集》选高启诗 21 首,刘基则 20 首,看不出他有刘基强于高启的判断。尽管如此,潘德輿的看法依然值得重视。他的“诗人之诗”与“士君子言志之诗”的概括,不仅抓住了高启与刘基二人的最大区别,同时也是元明之际吴中诗派与浙东诗派的根本区别。正是由于刘基的诗是“士君子言志

之诗”，所以他才会论诗讲兴观群怨的怨刺功能，作诗才会关注现实民生，抒写慷慨不平，从而形成其雄浑博大的沉郁顿挫格调。高启是诗人之诗，他要表现的是超然之性与自适之情，并因而形成其飘逸清新的自由挥洒格调。可以说他们代表了各自所属的诗派：刘基代表了浙东诗派重事功、重现实的传统，同时突显了其重讽刺、重悲怨的个性；高启则代表了吴中诗派重自我、重个性的传统，同时也表现了其超然飘逸的个性。他们从两个方面提升了元诗的品格，因而也就得到后人的一致好评。

第三节 方孝孺的诗歌创作与浙东诗派的衰落

一、方孝孺与浙东诗派

方孝孺(1357—1402)，字希直，一字希古，宁海(今属浙江)人。明洪武九年师事宋濂，历四年而尽得其学。洪武十四年应召赴京师，旋被遣还。二十四年再度被召，授汉中府教授。蜀献王聘其为世子师，名其学舍曰“正学”，故又称正学先生。建文时被召为翰林侍讲学士，辅建文帝锐意复古，多有建树。燕王朱棣起兵入南京，命孝孺草即位诏书。孝孺坚不从命，且丧服号哭为建文帝哀，声振大殿。故被朱棣斩于市，并灭十族。孝孺著有《周易枝辞》、《周礼考次目录》、《武王戒书注》、《宋史要言》、《基命录》、《文统》等，皆因死后诗文被禁而失传。其弟子王徐冒死秘密搜其逸文，并编为《侯城集》。天顺年间赵洪首次将其刊刻出版。现存较为完善的方孝孺诗文集，是嘉靖年间刊刻的二十四卷本《逊志斋集》。今人点校本则有徐光大的《逊志斋集》。

在明初诗人中，方孝孺的诗歌创作数量并不算多，现存《逊志斋集》卷二三、二四共收诗两卷，古近体诗394首。即使加上卷一九的47首“赞”和卷二〇的28首“祭文、诔、哀辞”，也依然不足470首。但方孝孺在明初诗坛的地位却相当重要。从流派演变的角度，他是浙东诗派在洪武后期与建文年间最为重要的代表人物；从诗坛主潮演变的角度，他是由明初对儒家高昂正大诗风的追求转向典雅工稳的台阁体的关键人物。因此，无论就诗学思想的特征还是诗歌创作的体貌，方孝孺均为不可忽视的作者。

方孝孺是流派传承最为清楚的作家之一，这主要是指其与宋濂的师承关

系。尽管方孝孺出身于世代书香门第,其父方克勤亦为饱学之士,而且他自幼聪慧并有远大志向,但其少年时期并未受到真正的名师传授,而是得之于家学者居多。其所处的宁海在明代属台州府,与浙东的理学重镇金华府尚有一定距离。他与宋濂的师承机缘发生于洪武九年。此年因其父方克勤被人诬陷而滴役江浦,旋又被牵扯进空印案而获死罪。大约方孝孺在京城为其父的冤案奔走周旋时,得以向宋濂献文请教。宋濂记其相识过程曰:

洪武丙辰,予官禁林。宁海方生孝孺过从,以文为贽,一览辄奇之。馆置左右,与其谈经,历三时乃去。明年丁巳,予蒙恩谢事还浦阳,生复执经来侍,喜动于中。凡理学渊源之统,人文绝续之寄,盛衰几微之载,名物度数之变,无不肆言之,离析于一丝而会归于大通。生精敏绝伦,每粗发其端,即能逆推而底于极,本末兼举,细大弗遗。见于论者,文义森蔚,千变万态,不主故常,而辞意濯然常新,滚滚滔滔,未始有竭也。细占其进修之功,日有异而月不同,仅越四春秋,而已英发光著如斯。使后四春秋,则其所至又不知为何如?以近代言之,欧阳少师、苏长公辈姑置未论,自余诸子与之角逐于文艺之场,不识孰为后而孰为先也?予今为此说,人必疑予之过情;后二十余年,当信其为知言,而称许生者非过也。虽然,予之所许于生者,宁独文哉?^①

本文作于洪武十三年秋,是方孝孺从学宋濂四年后,回宁海省亲临行时所赠。在序文中,宋濂对其已有学问基础与聪慧才智,均予以充分的肯定,尤其是对其文章毫无保留的赞许,超过了宋濂交游中的所有对象。在宋濂眼中,除了欧阳修与苏轼之外,方孝孺的文章不会落于他人之后。他所概括的孝孺文风:“文义森蔚,千变万态,不主故常,而辞意濯然常新,滚滚滔滔,未始有竭也。”正是苏轼的诗文风格。宋濂对方孝孺的期许当然不仅仅是诗文,更在于斯文传统之承传与政治理想之实现。但无可置疑的是,作为文道合一倡导者的宋濂,在文学方面对方孝孺的期待亦为题中应有之义。在为孝孺所写

^① 宋濂:《送方生还宁海诗序》,《宋濂全集》,第1625页。

的另一篇诗序中,宋濂再次对其夸奖道:“晚得天台方生孝孺,其为人也,凝重而不迁于物,颖锐有以烛诸理,间发为文,如水涌而山出。”依然是理与文兼举。在诗中则曰:“群经耿明训,白日丽中天。苟徒溺文辞,萤燭欲争妍。”(《送方生孝孺还天台诗序》)强调宗经,强调道先文后,此乃宋濂论文论诗之一贯主张。方孝孺几乎完全接受了宋濂的教诲,或者说他们本来就完全一致。他在祭宋濂文中反复申说其嘱托:“斯文有传,非子谁宜?”“意谓小子,可属斯文。”(《祭太史公七首》)其自身亦责无旁贷地担负起承继斯文的重任:“然执事之知爱于至愚者,非私某也,盖闵斯道之不振,矜得其人而明之也。某之感执事也,亦岂敢致私德于执事乎?竭其驽钝,务学之成,他日万之一有补于斯世,使将来有述焉,则庶不负执事之所望耳!”(《谢太史公》)仅就诗论而言,他也完全继承了宋濂的观念,其《谈诗五首》曰:

举世皆宗李杜诗,不知李杜更宗谁。能探风雅无穷意,始是乾坤绝妙词。

前宋文章配两周,盛时诗律亦无俦。今人未识昆仑派,却笑黄河是浊流。

发挥道德乃成文,枝叶何曾离本根。末俗竞攻繁縟体,千秋精意与谁论。

大历诸公制作新,力排旧习祖唐人。粗豪未脱风沙气,难诋熙丰作后尘。

万古乾坤此道存,前无端绪后无垠。手操北斗调元气,散作桑麻雨露恩。^①

在这五首论诗绝句中,有三点值得关注:一是它与吴中诗派、闽中诗派乃

^① 《逊志斋集》,第858页。

至元代中后期整个诗坛的论诗主调具有明显的区别,即它并不宗唐而是宗宋,以宋代文章与周代相比已是非常大胆,而将宋代诗歌亦认作无与伦比更是出奇之论。二是他认为诗宗李杜并不是探本之论,只有抓住“风雅”此一根本,方可成为绝妙好诗,也就是说他认为宗经才是根源。三是宗经的内涵乃是“发挥道德”,文采华辞只是枝叶,只有抓住“道”这一乾坤本根,才算是拥有了文之元气,也才能发挥化育天下的雨露实效。这些观念均与宋濂思想有密切关系,同时也是浙东诗派的共同特征,即重文与理的合一。

由于宋濂的推奖与方孝孺的努力,其浙东诗派传人的位置逐渐被认可,除宋濂外,该派另一巨儒胡翰也称赞他说:“其将来未可涯也,吾之门人无及也。吾于生有望焉。”(《上胡先生二首》其一)方孝孺在与浙东诗派的另一重要人物苏伯衡通信时也说:“执事前时相与颇不薄,今乃不闵其无成而徒誉之,且欲属之以斯文之重。”(《与苏先生三首》其一)可知这些前辈将继续任斯文的目光全落在方孝孺的身上。

方孝孺对浙东诗派的弘扬也不遗余力。首先是对浙东前辈深表敬仰,并有意识继承其精神。查其现存祭文,几乎覆盖了大多数浙东前辈,其中宋濂7篇,胡翰2篇,戴良、王祎、郑涛、叶仪、郭士渊、宋璠各1篇,此外尚涉及不少同辈学友。这些祭文均写得感情真挚,内容充实,或历述其功德,或赞扬其远志,或夸奖其才华,或叹赏其诗文,甚至对那些被朝廷冤死者也能致以不平之鸣,他曾祭奠宋濂说:“公之量可以包天下,而天下不能容公之一身。公之识可以鉴一世,而举世不能知公之为人。道可以陶冶造化,而不获终于正寝。德可以涵濡万类,而不获盖其后昆。”(《祭太史公七首》其五)此处的“天下”无疑指朝廷,当然也包括朱元璋,以宋濂的宽广胸怀、卓越见识及道德学养,竟不能寿终正寝且后人生命不保,朝廷是如何的不公,朱元璋是如何的寡恩。敢在朱元璋在位期间如此指斥朝廷,充分体现出其胆量与对前辈声誉的捍卫。不过,他在祭文中更多的是表达对浙东前辈纷纷谢世的感叹,所谓“宜生而死,宜福而祸,假夺功名于少壮,抱空志而烦冤者相环也。”(《祭郑仲舒太常》)因为此种“十余年间,逝者如云”(《祭吴樗庵先生》)的状况,意味着上一代浙东诗派的逐渐解体,从而使其时常陷入孤独的心境,他曾写诗说:“萝山同业士,存没两无闻。未尽人间用,宁修地下文。刘郎应屏迹,郑谷自清氛。

搔首看征雁,天寒远索群。”(《寄处州教授苏平仲先生四首》其三)在这批前辈中,王祯死于洪武七年,宋濂、胡翰死于洪武十四年,戴良死于洪武十五年,苏伯衡死得最晚,是在洪武二十五年。方孝孺写此诗时,只剩下了苏伯衡,故而有“搔首看征雁,天寒远索群”的孤独感受。前辈的星散零落,更激起他担负斯文的大志,所谓“吾徒小子,所以惓惓如有失者,恐上无以卫翼于斯道,而下无以启迪于将来。”(《祭太史公迁葬文》)上承斯道而下启将来,这便是方孝孺对于浙东诗派的使命。

其次是促成了新一代浙东文人群体。由于方孝孺与宋濂的师徒关系,使其在新老浙东文人中均拥有较大影响,因而具有了文坛领袖的条件与资质。他也主动四处寻友,并积极向老一代学者推荐人才,他曾致信胡翰说:

兵戈之余,斯道不振,人才之难莫甚于斯时。此邦之秀者,东阳有葛信诚夫,其文执事自知称之;乌伤有楼恕希仁,年长于诚夫,而仆与之相上下;王翰林之子曰绅,有妻之侄曰俞恂,皆好学能从事于此。郑氏以才称者,有叔度之弟曰棠、曰柏,皆能文。此数子皆执事宜收揽而教之,假片言而称之者也。^①

方孝孺交友圈子主要有两个地区,一是其家乡台州府,其主要成员有叶见泰、叶见恭、林右、林昇、王叔英、张谷、赵象、王琦、郑公度、卢原质等;二是浙东文薮金华府,其主要成员有王祯之子王绅,郑门兄弟郑楷、郑棠、郑柏,以及楼璉、刘刚、俞恂等人,从而逐渐形成一个新的浙东文人群体。方孝孺的交友并非以多为尚,而是注目于具有远大志向的豪杰之士,他从不与名利之徒、浅薄之辈相来往:“今者,髦士后生若有相过,仆或避去不与谈,或一揖别,退不与语,或唯唯奉承,不敢发辞,至于与剧谈竭论者,无有也;出文辞以示之者,无有也;待之不疑如吾兄者,尤无有也。”其取人标准是所谓“吾之所得者,大可以为圣,次可以为贤,上可以友千古,下可以传万世。”(《与郑叔度八首》其四)尽管现实中不可能人人皆圣贤,但起码可以“剧谈竭论”与“出文辞以

^① 《上胡先生二首》其二,《逊志斋集》,第275页。

示”并相互信任,其实也就是尽情地谈道论文。可知以方孝孺为核心的浙东文人群体,完全继承了宋濂一代所坚守的学术传统。

当然,最能显示方孝孺继承浙东诗派传统的,还要算其诗学思想与诗歌创作。

二、方孝孺的诗学思想与诗歌创作

气在方孝孺的诗学思想与诗歌创作中占有重要地位,其文学思想的核心在于道、气、文的三者合一,气是联结其既重伦理之道又重个性之豪的重要因素;他的这种思想是对浙东传统的继承与发展,并构成明初文学的一个重要阶段;而道与气并重的文学思想的衰落,则是向台阁体转折的重要标志。

《四库提要》在介绍《宋学士集》时,曾对宋濂、刘基、方孝孺三人的创作成就做过对比:“濂文雍容浑穆,如天闲良骥,鱼鱼雅雅,自中节度。基文神锋四出,如千金骏足,飞腾飘瞥,葛涧注坡,虽极天下之选,而以德以力,则略有间矣。方孝孺受业于濂,努力继之,然较其品格,亦终如苏之与欧。盖基讲经世之略,所学不如濂之醇。方孝孺自命太高,意气太盛,所养不及濂之粹也。”(《潜溪集卷首》)在此,四库馆臣从道德是否纯粹的角度肯定了宋濂,这当然是从正统的标准着眼,但从另一角度看,也说明以力以气,则宋濂又难与刘基、方孝孺相比。尤其称方孝孺“自命太高,意气太盛”,应该说是十分准确的。但说方孝孺不及宋濂之粹,似乎大可商量。宋濂的思想主要形成于元代,他不仅曾一度入山为道士,多与禅师交往,并在文集中留下大量的禅师碑铭文章。《金华献征录》载其临终《观化帖》曰:“君子观化,小人怛化。心中既怛,何以能观。我心情识皆空,等于太虚。不见空空,不见不空。大小乘法门不过如此,人不自信,可怜可笑。”在生命的最后时刻,支撑应对现实变故的不是儒家信念,而是佛学空观,此可见佛学在其意识中的根深蒂固,因此说他思想最纯是缺乏说服力的。方孝孺则见佛寺不入,终身辟佛不置,平生“高谈仁义,动息言貌必揆诸礼法”,说他不纯也难服众。四库馆臣在评价方孝孺的创作成就时说:“孝孺学术醇正,而文章乃纵横豪放,颇出入于东坡龙川之间。盖孝孺之志在于驾轶汉唐,锐复三代,故其毅然自命之气发皇凌厉,时露于笔墨之间。”在此,评说者已陷入自我矛盾境地,此处言其“学术醇正”,而与宋濂

比时又言其不够纯粹,所持原因同为意高气盛,可他立志“锐复三代”有何不纯?当年孔子不也要“锐复三代”吗,难道孔子也不纯?如果从宋濂所提出的理想文风看,方孝孺是最为符合的,即气盛与志正兼备的正大高昂体貌。因此无论从理论还是创作实践上,方孝孺都是明初所倡导的理想文风的楷模。

在理论上,方孝孺亦以道为文之根本,故曰:“夫道者根也,文者枝也,道者膏也,文者焰也。膏不加而焰纾,根不大而枝茂者,未之见也。”(《与郑叔度八首》其三)像宋濂一样,方孝孺亦主张道与文合一,他认为自三代以下文与道便割裂开来,“唐之中世,昌黎氏尝一反之,而道不足以逮文。宋之盛时,程氏尝欲拯之,而文不能以胜道。欧氏苏氏学韩氏者也,故其文昌。朱氏张氏师程氏者也,故其道纯。合二者而有之,庶几不愧于古乎,而天下未见其人也。”(《送平元亮赵士贤归省序》)他认为宋濂的文章已达文道合一的境界,其原因即在于“公之文一本于道德,而气足以畅之。”在此,他在道与文之间加进一“气”字,并认为是决定文章成败的关键因素:

盖文与道相表里,不可勉而为。道者气之君,气者文之帅也。道明则气昌,气昌则辞达,文者辞达而已矣。然辞岂易达哉!……夫所谓达者,如决江河而注之海,不劳余力,顺流直趋,终焉万里。势之所触,裂山转石,襄陵荡壑。鼓之如雷霆,蒸之如烟云,登之如太空,攒之如绮縠。回旋曲折,抑扬喷伏,而不见艰难辛苦之态,必至于极而后止,此其所以为达也,而岂易言哉!①

此处所描绘的,即为道与气相合而成的力量,其实也就是志正与气盛的兼容并举。从此一点看,方孝孺完全继承了宋濂等人所倡导的文论主张。他的创造在于能将养气与撰文区分开来,从而更重视气在诗文中的作用。论养气:“不患其无才,而患其无气;不患其无气,而患其不知道。”(《题溪渔子传后》)论表达:“气不充,则言不章,言不章,则道不明。”(《三贤传序》)可知方孝孺是更讲究气盛的,所谓:“当其志得气满,发而为言语文章,上之宣伦理政

① 《与舒君》,《逊志斋集》,第379页。

教之原,次之述风俗江山之美,下之探草木虫鱼之情性,状妇人稚子之歌谣,以豁其胸中之所蕴,沛然而江河流,烂然而日星著,怨思喜乐好恶慕叹而无不毕见。”(《题黄东谷诗后》)正是有了气的贯穿,使他的文学思想具有了独特的个性,其高超诗境,文章力度,审美表现,通达见解,均源自其气的观念。其诗学思想也具有此种鲜明特色,他重视诗歌对道的体现,讲究诗歌的教化实用功能,但同时更强调气对诗歌创作的决定作用。表现在其本人的创作上,主要有以下诸方面。

首先是崇高的气节构成其独立的人格美与阔大的诗歌境界。方孝孺欣赏憨直的人格,认为大丈夫就应“负气自高,昌言倨色,不少屈抑,以合于当世”,甚至“视人君之尊不为之动,遇事辄面争其短无所忌”(《憨窝记》)。其人生理想便是要做挺拔特立于霜雪中的松柏,所以敢于说:“天之立君也,非以私一人而富贵之,将使其涵育斯民俾各得其所也。”(《深虑论》七)这样的话宋濂、刘基辈是绝对没有胆量说出的。许多人不明白正统如方孝孺者何以会对庄子、李白、苏轼等狂放之士青睐有加,其实他所欣赏的正是其充沛之气,其《李太白赞》说:

唐治既极,气郁弗舒。乃生人豪,泄天之奇。矫矫李公,雄盖一世。麟游龙骧,不可控制。秣糠万物,雍盎乾坤。狂呼怒叱,日月为奔。或入金门,或登玉堂。东游沧海,西历夜郎。心触化机,喷珠涌玑。翰墨所在,百灵护持。此气之充,无上无下。安能瞑目,开于黄土。手搏长鲸,鞭之如羊。至于扶桑,飞腾帝乡。惟昔战国,其豪庄周。公生虽后,斯文可侔。彼何小儒,气馁如鬼。仰瞻英风,犹虎与鼠。斯文之雄,实以气充。后有作者,尚视于公。^①

正是有了此种充沛之气,才有了不朽的诗作,也才会得到他的仰慕,如果“气馁如鬼”,即使是儒者,也将为其所不齿。那么是否由此说明方孝孺已越出儒家的疆界了呢?并非如此,他主要是在李白“秣糠万物,雍盎乾坤”的独

^① 《逊志斋集》,第630页。

立气节上求得了共鸣。因为只有具备如此人格,才能产生飞动的想象而心触化机,从而写出喷珠吐玉的妙文。与其同时的练子宁亦曾评李白:“方高力士用事时,士之趋附者何可胜数,而太白视之不啻奴隶,其英伟豪杰之士气,自足以盖天下士也。故其文章豪放飘逸,风骚之后卓然鲜丽,夫岂区区于尘埃秕糠者所能冀其万一哉!”(练子宁《黄体方诗序》)这也就是方孝孺所反复强调的:“英风逸气掀宇宙,千载人间宁复有?”(《题李白观瀑布图》)“花前饮酒无与侔,酒酣意气轻王侯”。(《题李白对月饮图》)此“英伟豪杰之士气”是文人独立气节的典型体现,也是从政与作诗的前提,所以才会引起他们共同的向往。此种独立气节不仅是方孝孺最终能够面对成祖朱棣,大义凛然英勇就义的基础,而且也孕育了他豪放的诗风,其《红雨歌》曰:“烂缦为我浇吟肠,新诗吐出云锦张。醉来兴发恣毫狂,高歌起舞当斜阳。出门一笑尔汝忘,大江东去烟茫茫。”那豪情,那狂态,那文采,那境界,简直就是一个李太白再世。

其次是由气盛构成的高超人生境界所导致的洒然求乐心态与崇高的诗歌境界。方孝孺是一位进取心极强的儒者,有大济天下苍生的政治追求,决不肯为一己之乐而动念,他在《适意斋记》中将人生适意分为三类:一是贵极将相的快心快己之乐,二是养生养心的山水归隐之乐,三是“以众人之安危为喜戚,以区宇宁、风俗美为适意”的圣者之乐。方孝孺毫无疑问看重的是第三类适意,这种圣贤事业的追求不仅能流惠于天下,同时也能获得自我的心灵愉快,因为远大之志与沛然之气可以极大地提升自我的人生境界,开阔其心胸,陶冶其意趣,不局限于小我而超然物外与天地通,从而做到“其心之虚明广大,与天地同体,而无一物之累,其乐不亦宜乎?”(《来鸥亭记》)他有时将此种天地大乐称之为“天趣”,并对此有过精彩的描绘:“纵目之顷,悠然有会乎心,忘己以观物,忘物以观道,凡有形乎两间者,皆吾乐也,皆有趣也,而吾心未尝留滞于一物也。夫是之谓得天趣。”(《菊趣轩记》)他认为曾点的舞雩之咏歌,陶潜之爱琴而无弦,都是能够得天地之大美的范例。这种无执无固的心态与庄禅之境有相通之处,都是不计较利害得失的超然胸怀,所不同的是圣贤之乐具有更强的进取意识,从而能够在诗文创作中构成富于力度的崇高境界。试看以下两首诗:

我非今世人，空怀今世忧。所忧谅无他，慨想禹九州。商君以为秦，周公以为周。哀哉万年后，谁为斯民谋。^①

食罢移床坐小亭，细看群蚁夺余腥。倦来莞尔成微笑，宇宙茫茫几废兴。^②

在这一忧一喜之间，展现了作者高尚的情怀与深远的眼光。前一首写其高超境界，商鞅、周公的功业曾被多少人所仰慕，但作者却认为他们只不过是为一朝一姓的成败得失出谋划策而已，自己所追求的则是大禹治水般的天地境界：既不为个人一己之得失，也不为一家一姓之兴衰，而是要为“斯民谋”，即为天下苍生百姓谋求福利。后一首笑对历史兴亡，视帝王争霸为群蚁争夺余腥，是一种在漫长遥远时空中，坐定了身子来俯视宇宙的智者眼光与圣者胸怀。作者曾自述其人生理想说：“会万世为一息，通四海于一体，大行则使昆虫草木蒙其利，穷居则乐之以终身，垂之以简编，岂不诚远矣哉！”（《心远轩记》）正是如此的志向与气势，成就了方孝孺诗歌的超然境界。

其三是气盛的观念形成了方孝孺对自然流畅审美风格的追求。他论诗以教化为先，从而形成其内容重于声律技巧的观念，他曾说：“言之而中理也，则谓之文；文而成音也，则谓之诗。苟出乎道，有益于教，而不失其法，则可以为诗矣。”（《时习斋诗集序》）这是自宋濂以来一直到三杨台阁体所共同倡导的诗学观念，往往忽略诗文的差别从而导致诗歌审美属性的缺失。所幸的是方孝孺更重视气对诗的决定作用，从而注意到了诗歌的情志感发与语言的流畅自然。他对此概括说：

士之立言为天下后世所慕者，恒以蓄济世之道，绝伦之才，困不获施，而于此焉寓之。故其气之所至，志之所发，浩乎可以充宇宙，卓乎可以质鬼神，非若专事一艺者之陋狭也。荀卿寓于著书，屈原寓于《离骚》，

① 《闲居感怀十七首》其八，《逊志斋集》，第773页。

② 《次韵写怀送叔贞之成都十七首》其十七，《逊志斋集》，第854页。

司马子张寓于《史记》，当其抑郁感慨，无以泄其中，各托以言以寓焉。是以顿挫挥霍，沉醇宏伟。雷电不足喻其奇，风云不足喻其变，江海不足喻其深。卒之震耀千古，而师表无极。苟卑卑然竭所能以效一艺，虽至工巧，亦技术之雄而已耳，乌足与大儒君子之寓于文者并称哉。^①

依然是对内容的强调与技巧的轻视，但由于有了气的介入，便减少了干瘪的说教，有了充沛的感人力量，有了奇变深长的文采之美，这是对中国古代传统发愤著述说的继承，也便从对教化的重视转向了对气盛言宜的自然美的追求。他佩服庄周、李白与苏轼的诗文成就，称之为“神于文”：“庄周之著书，李白之歌诗，放荡纵恣，惟其所欲，而无不如意。彼岂学而为之哉？其心默会乎神，故无所用其智巧。使二子者有意为之，则不能皆如其意，而于智巧也狭矣。庄周、李白神于文者也，非工于文者所及也。”（《苏太史文集序》）这段话初读颇有些玄虚不易把握，其实他是与方孝孺气的自然观念密切相连的。庄周、李白所以能够“放荡纵恣，惟其所欲”，不是靠技巧训练而是靠灵心慧气的流露，亦即“心默会乎神”的灵气，这样的诗文呈现的是一片自然浑成的境界，从中看不出人工的痕迹，更无法用语言来表述，最后只能以“神”称之。像这样神于文者当然是少数天才作家，不是每人都能具备的。他曾称赞吴樗庵的诗说：

惟公之生，玉质金声。俨如列仙，温粹而清。据席谈笑，群言咸废。尤善为诗，尚友百世。酒酣意适，奋笔吟哦。睥睨曹刘，谓不足多。玄思妙语，神构鬼设。独得于心，大呼击节。洞视天下，叹莫已知。人之不知，岂特其诗！^②

吴樗庵首先是有了“温粹而清”的高尚人格，有了“据席谈笑，群言咸废”的翩翩风度，有了“睥睨曹刘，谓不足多”的高视自我，以及那种“酒酣意适，奋

① 《成都杜先生草堂碑》，《逊志斋集》，第716页。

② 《祭吴樗庵先生》，《逊志斋集》，第659页。

笔吟哦”的自由创作心境,才会拥有“玄思妙语,神构鬼设”的自然高妙境界。如此境界不是常人所能理解的,他的大呼击节,既是一种忘我的快适,又是超然的孤独。但是,这种高妙又不是纯粹的追逐怪异,而是儒者的崇高追求与圣者境界的体现:

故圣贤君子之文,发乎自然,成乎无为,不求工奇而至美自足。达而不肆也,严而不拘也,质而不浅也,奥而不晦也,正而不滞也。变而不诡也。辩而理,澹而章,秩乎其有仪,烨乎其不枯,而文之奇至矣。然圣贤君子曷尝容私于其间哉?盈而流,激而发,不求而自得者也。^①

这是他为张庭璧所寄五首诗进行评点时,向对方提出的儒者好诗的标准。他认为儒者作诗当然要以道为根本,要“本之乎礼义之充,养之乎情性之正”,但又要“惟觉其味之无穷”,其原则就是“发乎自然而成乎无为”,最终达到“盈而流,激而发,不求而自得”的艺术效果。诚如其诗所言:“学道懒言文,君文思不群。雪消三峡水,波涨一川云。出处存爻象,经纶在典坟。莫名词苑传,须立济时勋。”(《赠鲍民瞻》)全诗流畅自然,没有奇字难句,但却显示出高超的人格境界与非凡的文学成就,尽管所赠对象以学道为重而无意于文,但却依然文思奇特,用“雪消三峡水,波涨一川云”形容其诗文的气势,是流畅而又形象的好句。最后则表达了欲大济天下的远大志向。这样的诗的确语句平易自然而立意精警高迈。

方孝孺的诗学思想具有浓郁的儒学色彩,但又不是枯燥拘束的理学家之论。他坚持道的优先性与儒家的诗教功能,却又强调超然境界与浑朴风貌。他继承了韩愈、宋濂等人气盛言宜的主张,却又融合了李白、苏轼的洒脱襟怀与放达性情,从而构成其本人的独特内涵。与此种诗学思想相一致,方孝孺的诗作以古体诗与五言律诗写得较多也较好,展现出其浑融古朴、自然高妙的风格。其七绝尽管也相对数量较多,但艺术水准赶不上五律与古体诗。

他的诗首先以境界高而取胜。比如在洪武十六年至二十四年之间,是他

^① 《答张庭璧》,《逊志斋集》,第344页。

两次被朝廷召见的间隔期。他此时在家乡讲学授徒,过着平淡清苦的生活。看不到希望与前途,有时身患疾病而心情落寞,但他始终能够坚持儒者的节操,不媚俗,不苟且,具有颜子居陋巷而不改其乐的胸怀与风度,《闲居感怀十七首》^①是本时期留下的一组作品:

凤随天风下,暮息梧桐枝。群鸥得腐鼠,笑汝长苦饥。举头望八荒,默与千秋期。一饱亮易得,所存终不移。

——其二

乘时功易立,处下事少成。君看萧曹才,岂若鲁两生。贤豪志大业,举措流俗惊。循循刀笔间,固足为公卿。

——其三

窃窃众所忧,不逾衣食间。孰知温饱外,可忧非一端。贱忧道难行,贵忧名不完。谁能断弃此,自乐如孔颜。

——其五

无事本无尤,无作自无愧。心超万化表,迹混人群内。卑卑流俗语,懒问亦懒对。有时或出门,独抚霜中桧。

——其六

池鱼不知海,越鸟不思燕。蚯蚓霸一穴,神龙轻九天。小大万相殊,岂惟物性然。君子勿叹息,彼诚可哀怜。

——其十七

倘若不是篇幅所限,可以将此 17 首五古悉数录上,均系高古浑朴之佳作。其好处不在文采的华美与音调的协畅,而是人格的高洁与境界的超迈。

^① 《逊志斋集》,第 772—774 页。

作者现实境遇凄凉,处在“群鸱得腐鼠,笑汝长苦饥”的不利状态,但他不仅毫不在意,更要反过来讥笑那些追逐利禄功名者。“循循刀笔间,固足为公卿”,是何等的气魄,即使得意如萧、曹,也仅可得公卿的名位,那真是太俗气了。他的理想不是立功扬名,更不是一己温饱,“自乐如孔颜”才是他所崇尚的圣者境界。作者是一位“心超万化表,迹混人群内”的高尚君子,他那“独抚霜中桧”的形象,蕴含了多少丰富的孤高独立内涵。在首次被朝廷召见时,他被太祖告知:“吾不能用,留为子孙光辅太平。”^①其实质是他所追求仁治的理想与朱元璋的严刑峻法相牴牾,以方孝孺的智慧他当然能够明白此一点,他依然敢于以一介书生的身份而坚持自我的理想,需要何等的胆量与气概。他有一组《遣病十首》的五律诗,既写出其病中的艰难寂寞,更显示其开朗通达的心胸。“急雨张灯夜,匡床伏枕时。食贫宜客少,身病愿春迟。”(其四)他没有讳言自身的凄凉与狼狈,但依然乐观:“底用忧微疾,人多悔久生。危机非畎亩,高枕岂公卿。千古斯文在,群经此日情。废兴天命在,得酒且须倾。”(其三)他有许多想法,那么多人都遗憾自身活得太久,自己这点小病又算什么?闲处草野可平安无事,那些达官贵人想得一枕安稳觉又谈何容易?更何况自己还有传承斯文的重大使命!于是一切听凭自然,饮酒而自得其乐。身处贫病而能平静面对,这乃是一种难得的高境界。当洪武二十四年朝廷再次征召其入京时,他依然心态平静:“摇落秋冬际,苍茫鄞越间。青山欹枕过,白鸟背人还。问俗乡音异,消愁酒价慳。虚名果何物,不使病夫闲。”(《应召赴京道上作三首》其一)他既没有过分喜悦,也没有前辈的恐惧,而是平静望山,平静看鸟。他有忧愁,但不是担心功名利禄之得失,而是说为了这点虚名,竟然抱病前往,真是令人哭笑不得。一句“虚名果何物,不使病夫闲”,包含了对功名的淡然,对朝廷征召的疑虑,以及崇辱不惊的儒者情怀。

方孝孺并非对入仕缺乏应有的热情,也不是对朝廷不够尊重,但他的出仕又是有条件的,那便是朝廷对其人格有足够的尊重,并能实现其政治理想。从洪武二十四年始任汉中府学教授至洪武三十一年任建文朝翰林侍讲,直至建文四年慷慨就义,在担任各种官职的同时,他写过不少颂扬朝廷的台

^① 卢演、翁明英:《方正学先生年谱》,《北京图书馆藏年谱丛刊》第37册,第432页。

阁诗作。其台阁诗充满政治热情但不空洞虚假,对朝廷多有颂扬却感情真挚。比如其歌行体《蜀道易》,在诗序中说:“昔唐李白作《蜀道难》,以讥刺蜀帅之酷虐。”而他之所以作本诗以反其意,则是因为,蜀王“临国以来,施惠政,崇文教。”诗中颂扬蜀王:“桑麻蔽原野,鸡犬声相闻。文翁之化,孔明之仁,严郑之节,扬马之文。遗风渐被比邹鲁,士行贤哲方回参。文开学馆论典坟,坐令政化希华勋。”此种描绘是实有其事还是理想化的夸张已难以考证,但在各种文献记载中蜀王多有善政则系事实。蜀王朱椿是朱元璋第十一子,据《明史》记载,他有两点值得注意:一是重视文教。“性孝友慈祥,博综典籍,容止都雅,帝尝呼为‘小秀才’。”二是他与浙东文人关系融洽。在凤阳时就延请苏伯衡“商榷文史”;在蜀中时又聘请方孝孺做其儿子的老师,并将孝孺之室名题为“正学”;听说义乌王绅贤德,便将其聘请至府中“待以客礼”。^①这都说明他在诗中的赞美之词乃是其真情的流露,包括后来与建文皇帝的关系也是如此。当然,这首诗本身写得并不很成功,大概颂歌总是很难唱得动人的。但方孝孺并不总是为朝廷唱赞歌,其《歌风台》诗写道:

歌风台下春水黄,歌风台上春草碧。黄河之水日夜流,碧草年年自春色。汉祖当时为帝王,龙泉三尺飞秋霜。五年马上得天下,富贵乐在归故乡。台前老人争拜跪,拄杖麻衣见天子。龙颜自喜还自伤,一半随龙半随鬼。翻思昔日亭长时,一心捧檄日夜驰。即今宇宙过四海,一榻之外谁撑持。却令猛士镇寰宇,安得长年在乡里。可怜创业垂统君,后使乾机付诸吕。淮阴少年韩将军,金戈铁马立战勋。藏弓烹狗太逼迫,解衣推食何殷勤。致令英雄遭妇手,血溅红裙当斩首。萧何下狱子房归,左右功臣皆掣肘。还乡悲唱大风歌,向来老将今无多。咸阳宫阙亲眼见,不忍荆棘埋铜驼。台前老人泪如雨,为言不独汉高祖。古来世事无不然,稍稍功成忘险阻。荒祠古庙名歌台,前人已尽今人哀。感激悲歌下台去,断碑春雨生莓苔。^②

① 张廷玉:《明史》卷一一七,第3579页

② 《逊志斋集》,第805页

朱元璋一向爱与汉高祖刘邦相比,认为二人皆布衣起家,得天下最正。但他在屠戮功臣上也与刘邦出奇的一致,通过空印案、胡惟庸案及蓝玉案,开国功臣被屠戮殆尽,以致后来在靖难之役时无人可用。孝孺此诗一眼即可看出其讽喻明太祖的寓意,尤其是“藏弓烹狗太逼迫,解衣推食何殷勤”一联,深刻揭示出其得天下前后的巨大变化。“萧何下狱子房归,左右功臣皆掣肘。还乡悲唱大风歌,向来老将今无多。”此四句则是对功臣零落,朝中无人现状的概括。而“咸阳宫阙亲眼见,不忍荆棘埋铜驼”句,则对朝廷的前途深表忧虑。随后,作者又推演开去,认为此种兔死狗烹的悲剧不仅在汉高祖时上演过,而且“古来世事无不然,稍稍功成忘险阻”,则既显示出现实讽喻之意,又增加了深长的历史感,遂形成诗作的苍古格调。最后以“荒祠古庙名歌台,前人已尽今人哀。感激悲歌下台去,断碑春雨生莓苔”作结,为读者留下余韵不尽的回味效果。全诗寄托遥深,意境雄浑,是一首难得的佳作。不仅如此,像《潼关》、《淮阴》、《题严子陵》、《徽宗花鸟图》诸古体诗作,也都讽喻之意甚明。在明初作家中,像方孝孺这样大胆写讽喻诗者实在少见。而且他居然没有被朱元璋治罪,也实属万幸。这些诗作带有洪武后期与建文朝的特征,既不同于洪武前期心存畏惧的低沉哀吟与应付场面的虚以逶迤,也不同于永乐宣德时的一味歌功颂德。而是笑则真笑、哭则真哭。其中具有作者的真实人格与思想情感。比如靖难之役中眼见大势已去,方孝孺既抱定必死的决心以保持自我节操,但也不妨碍他抒悲情以泄感伤之意,其《闻鹃》诗写得何等悲凉:“七八九声不忍闻,起坐无言泪如雨”;“今日身在金陵上,始信鹃声能白头。”而且他还在危机中对其一生进行反省:“万事悠悠白发生,强颜阅尽静中声。效忠无计归无路,深愧渊明与孔明。”(《立春偶题二首》其一)他此刻处于进退维谷的境地,向前已无力挽狂澜于既倒,更不能丢下建文皇帝而退隐家乡。他知道,他的人生可能将以失败而告终。他既做不了匡扶汉室的孔明,因为他已无能为力;也做不了超然世外的渊明,因为他不能放弃臣子的责任。也许临难一死报君王是其惟一的选择。这才是方孝孺,这才是方孝孺的诗,他是活的,他是真的,他至今仍令我们感慨万端,唏嘘不已!

方孝孺在艺术上最具特色的诗作还是那些具有奔放挥洒风格的歌行,像《赤壁》、《吊李白》、《题李白观瀑布图》、《题李白对月饮图》、《题南屏对雪

图》、《江山万里图》、《题王叔明墨竹为郑叔度赋》、《食羊虎肉》、《游峨嵋》、《题万间室》等。他对于心高气雄、风度潇洒的庄子、李白及苏轼情有独钟,尤其是对李白表现了特殊的情感,比如其《吊李白》云:

君不见,唐朝李白特达士,其人虽亡神不死。声名流落天地间,千载高风有谁似!我今诵诗篇,乱发飘萧寒。若非胸中湖海阔,定有九曲蛟龙蟠。却忆金銮殿上见天子,玉山已颓扶不起。脱靴力士只羞颜,捧砚杨妃劳玉指。当时豪侠应一人,岂爱富贵留其身。归来长安弄明月,从此不复朝金阙。酒家有酒频典衣,日日醉倒身忘归。诗成不管鬼神泣,笔下自有烟云飞。丈夫襟怀真磊落,张口谈天日月薄。泰山高兮高可夷,沧海深兮深可涸。惟有李白天才夺造化,世人孰得窥其作。我言李白古无双,至今采石生辉光。嗟哉石崇空豪富,终当埋没声不扬。黄金白璧不足贵,但愿男儿有笔如长杠。^①

诗中突显了李白个性的两个侧面:一是狂傲潇洒的风度,也就是面见天子时“玉山已颓扶不起”的自我放任,“脱靴力士只羞颜,捧砚杨妃劳玉指”的蔑视权贵,以及“酒家有酒频典衣,日日醉倒身忘归”的自由自适。二是过人的诗才与不朽的声名,所谓“诗成不管鬼神泣,笔下自有烟云飞”,是赞其挥洒自如;“我言李白古无双,至今采石生辉光”,是羡慕其英名远扬不朽;最后则归结为“但愿男儿有笔如长杠”的赞叹仰慕。在这里,没有儒生的拘谨,也没有儒家对文学的功利强调,潇洒飘逸的神情与飞扬美丽的文采成为作者赞扬的对象,从而使读者看到“正学先生”的另一面。而且这并非作者的一时心血来潮,因为除本诗之外,他还有《题李白观瀑布图》对其“英风逸气掀宇宙,千载人间宁复有”的高度赞叹,有《题李白对月饮图》对其“花前饮酒无与俦,酒酣意气轻王侯”的深度向往,这些都说明在其骨子里确有追求自由与文采的一面。当然,其歌行体诗作也并非只会一味地飘逸潇洒,在奔放的诗风后面,往往又有深远的寄托。《食羊虎肉》一诗颇值得品味:“白额咆哮振山谷,老羝

^① 《逊志斋集》,第807页。

见之惊且伏。一朝强弱两不存,此肉都归野人腹。腹中惟恐相啖吞,急呼美酒为解纷。酒酣一醉更怀古,千载英雄祇与虎。”尽管篇幅不长,但想象奇特,意蕴深远。当其写至“腹中惟恐相啖吞,急呼美酒为解纷”时,还给人以幽默轻松之感,而结尾却急转直下,“酒酣一醉更怀古,千载英雄祇与虎”,令人陷入深深的思索。至于这弱肉强食而又最终被他人算计的对象,是指元末诸割据豪强最终为朱明所吞并,还是指明初朝中各派相互倾轧而最终均被太祖所诛杀,还是更为普遍历史现象的概括,只好由读者根据各自的人生体验去想象发挥了。

明清诗论对方孝孺的诗歌创作成就大多持肯定态度。其中尽管包含了对其气节人格的赞赏成分,但也不完全像《四库全书总目》所言的“人以文重”,因而观各家评语尚不至于言不及义。李时远说:“正学诗浑朴醇正,大率如其人。”(《明诗综》卷一六)朱彝尊说:“正学先生文,昌明博大,开合自如,虽有小韩之名,实与大苏相埒。”(同上)李说强调其主要体貌,所谓“浑朴醇正”指其思想之雅正与格调之苍劲;朱说则是从来源讲,突出其流畅自然与境界高远。这些均为实事求是的有得之言。当然,也有在肯定其主要成就的前提下指出其不足的,徐子元说:“希直文章大家,诗亦豪壮,非所长也。”(同上)尽管他认为方孝孺诗不如文,但以“豪壮”概括其诗,还是颇为恰当的。但朱彝尊《明诗综》依然纠正说:“说者谓先生诗非所长,然五言熟精,选体当在潜溪、华川之右。”(同上)朱氏不愧为诗评大家,一下子便看出方孝孺五古的成就,并断定其水准要高于宋濂与王祿。王世贞则说:“方希直如奔流滔滔,一泻千里,而滢洄滢潏之状颇少。”(《艺苑卮言》卷五)王氏在此尽管主要是论孝孺之文,但也适应其诗作。可以说他的概括亦颇精当,方诗的优点与缺点都包含在此一评语里。言其“奔流滔滔,一泻千里”,是指其盛大之气势与自然流畅之风格;言其“滢洄滢潏之状颇少”,是指其较为单调而缺乏变化。王世贞并没有具体说单调的内涵,其实它可以包括许多方面。比如从诗体上说,方诗从未选择过乐府诗,因为他不屑于亦步亦趋地模仿古人。从诗歌题材上说,他很少写单纯的山水自然,因为他重视教化与寄托,不愿去写那些闲文字。从诗歌创作本身说,其诗虽不能说毫不讲究章法布局,但较之高启等诗人,他显然不愿在这方面多用心思,其写作毋宁说是偏于自由率意的,因而

在结构行文上也就主要是流畅自然,而缺乏必要的剪裁锤炼。这也就是为什么他的优秀作品主要集中在比较自由的古体诗上,而近体诗则比较平易直白。从意境构成上说,方诗不缺乏情感与个性,有时甚至拥有高古苍劲的格调。但总体看还是叙述多于描写,思想多于形象,从而在意象上缺乏情景的有效组合。之所以具有这种种不足,并不意味着方孝孺缺乏这样的才气,他其实是一位很有审美情趣的人,据载他6岁时就写有《题山水隐者》:“栋宇参差逼翠微,路通犹恐世人知。等闲识得东风面,卧看白云初起时。”尽管诗作说不上好,但意境韵味已全都具备。后来他还写过一首《题山水》:“霜落江南木叶丹,滔天波浪一舟还。何人得似林中叟,目送浮云过远山。”此诗前两句为画面之描绘,色彩与动态兼备;后二句为意蕴之引伸,“目送浮云过远山”之悠闲与“滔天波浪一舟还”之风险构成一种艺术的对比与张力,显示出作者对于超然生活之向往。但方孝孺的兴趣显然不在这里。他写景,但重在寓意与寄托;他抒情,但总要与经国治世相关联。为了更有效表达这些,有时就干脆直抒胸臆,所以其不少诗作都以《写怀》、《述怀》、《遣病》、《感旧》、《闲居偶题》、《述事言怀》等为题,或者干脆叫做《无题》。此乃方孝孺之诗学观所决定,这成就了他诗歌的鲜明特征,自然也带来了上述的种种不足。

三、方孝孺的殉节与浙东诗派的消歇

方孝孺所经历的靖难之役,是明代历史上对文人造成多重影响的重大政治事件之一。仅就诗歌史而论,它便是浙东诗派乃至明初文学思想的消歇与台阁体兴起的转折点。

方孝孺人生后期的所有政治活动与文学主张,均与建文帝密切相关。建文帝登基后的诏行宽政与锐意复古,他都起了极为重要的作用。后人对建文君臣的恢复井田制与周朝古旧官称往往持较为严厉的批评态度,但却必须承认这体现着他们对理想政治的真诚追求,并由此构成一种极为和谐的君臣关系。对理想政治的追求与对知遇之恩的感戴,使方孝孺将朱允炆视为千古一遇的圣主,并将其命运与之紧密联系在一起。建文帝与明成祖朱棣的争夺皇位在后人看来,或许只不过是骨肉相残的权力之争。但在孝孺眼中,却是对于仁政的摧毁灭绝。从此一角度,方孝孺之死不能被视为是个人的行为,它

是明初以来士人所孕育的儒家政治理想昙花一现后破灭的标志,就像某些学者所说的那样,他的死乃是“儒家之绝唱”。^①《明史》中是如此描述方孝孺之死的:

是日,孝孺被执下狱。先是,成祖发北平,姚广孝以孝孺为托。曰:“城下之日,彼必不降,幸勿杀之。杀孝孺,天下读书种子绝矣。”成祖颌之。至是欲使草诏。召至,悲恸声彻殿陛。成祖降榻劳曰:“先生毋勿自苦,予欲法周公辅成王耳。”孝孺曰:“成王安在?”成祖曰:“彼自焚死。”孝孺曰:“何不立成王之子?”成祖曰:“国赖长君。”孝孺曰:“何不立成王之弟?”成祖曰:“此朕家事。”顾左右授笔札,曰:“诏天下,非先生草不可。”孝孺投笔于地,且哭且骂曰:“死即死耳,诏不可草。”成祖怒,命磔诸市。孝孺慨然就死,作绝命词曰:“天降乱离兮孰知其由,奸臣得计兮谋国用犹。忠臣发愤兮血泪交流,以此殉君兮抑又何求。呜呼哀哉兮庶不我尤。”^②

或许限于叙事凝练的史书体例,本传省略了一些精彩的细节,诸如灭十族的对话及株连 873 人的记载等。但这都不是最重要的,关键在于此事是对于士人操守的一次近于残酷的检验。

正如姚广孝所言:“杀孝孺,天下读书种子绝矣。”何以杀孝孺便会绝天下读书种子?明人李贽做过明确的回答:“一杀孝孺,则后来读书者遂无种矣。无种则忠义人材岂复更生乎?”(《续藏书》卷五)则所谓读书种子断绝,乃是对忠义操守的放弃,此乃靖难之役留给明朝的最大损失。在此次政治巨变中,浙东其他文人亦表现出坚持道义的不屈品格。

刘璟,字仲璟,刘基次子。洪武间为阁门使、谷王府左长使。成祖夺位后他称病不起,见成祖依然口称“殿下”说:“殿下百世后,逃不得一‘篡’字。”成祖遂将其下狱,他亦自经而死。(《明史》卷一二八)据载:“仲璟弱冠好学,知兵,伟貌丰髯,议论英发,尤深禅学。一时尊宿,推为作家。”(《列朝诗集小传》

① 见徐立新《儒家之绝唱——方孝孺悲剧根源剖析》,《台州师专学报》1996年第5期。

② 张廷玉:《明史》卷一四一,第4019页。

甲集)他有《易斋文集》十卷、《无隐集偈颂》二卷传世。《列朝诗集》选其诗7首,其中有《古意》曰:“蓂弘歿已久,其血化为碧。坚贞逾琼玉,光耀贯奎壁。岂惟忠诚著,乃是元气积。冰霜恣销铄,劫火屡焚炙。不磷亦不缁,还为补天石。”此诗格调高古浑朴,显示了与方孝孺相近的孤高气节。

王叔英,字原采,台州府黄岩人。洪武中,与方孝孺等人一起被召至京,先后任仙居教谕、汉阳知县。建文元年召为翰林修撰。朱棣军逼近长江,他奉召募兵,行至广德,闻京师陷落,遂自经于玄妙观。有《静学斋稿》。王叔英与方孝孺为同乡兼朋友,但决不肯苟且相交。建文初,孝孺欲行井田。叔英致信曰:“事有行于古,亦可行于今者,夏时周冕之类是也。有行于古,不可行于今者,井田封建之类是也。可行者行,则人之从之也易,而民乐其利。难行而行,则从之也难,而民受其患。”可谓为孝孺之诤友。其临死前作《绝命词》曰:“人生穹壤间,忠孝贵克全。嗟予事君父,自省多过愆。有志未及竟,奇疾忽见缠。肥甘空在案,对之不下咽。意者造化神,有命归九泉。尝念夷与齐,饿死首阳巅。周粟岂不佳,所见良独偏。高踪渺难继,偶尔无足传。千秋史官笔,慎勿称希贤。”^①他的坚贞,他的骨气,他的才华,直可与孝孺比美。

楼琬,字士连,金华人,曾从学于宋濂。洪武间召为御史,谪戍云南,有《居夷集》五卷。建文时,朝廷下诏求贤,楼琬以文学举入翰林侍讲经筵,官至翰林侍读。“北兵入京,文皇命方孝孺草诏。孝孺哭且骂,不屈死。改命琬,见方受刑之惨,惶惧不敢辞。归而愤闷,妻子问之曰:‘得无伤方先生耶?’琬愧曰:‘我受刑尚可,正恐累及汝辈耳。’逡巡一夕,自经死。”(朱国桢《皇明殉国臣记》卷一)其表现说不上完美,有过恐惧与犹豫,但最终还是坚守了自我的人格与节操,没给浙东文人脸上抹黑。

为了节省篇幅,没有必要再一一详述浙东文人在这场政治劫难中的言行,像该派中的宋恽、卢原质、郑公智、林昇、叶见恭,以及方孝孺的门生廖鏞、廖铭等人皆与难。可以说建文时的浙东文人群体几乎遭致全军覆没的打击,从此一蹶不振,浙东诗派也就此趋于没落。当然,遭受屠戮的不仅是浙东文人,凡是不肯归顺朱棣者,均会遭致杀头流放的惩处,这其中包括当时负有盛名的黄子澄、

^① 张廷玉:《明史》卷一四三,第4053页。

练子宁、周是修、程本立、茅大方、高逊志、胡闰、蒋兢等文人精英群体。

浙东文人中亦有幸运躲过这场灾难的，方孝孺的门人王稌便是其中之一。同时还有浦阳郑氏的郑楷、郑棠和郑柏。王稌是王祜之孙，王绅之子。他们父子算是浙东文人群体中之幸运者。王绅于建文二年病卒，未及经历血雨腥风的靖难之役。王稌也有幸躲过这场灾难，其最大功德便是在朝廷禁令下私自搜集方孝孺的散佚诗文。在《与童鼎庸书》中他说：“敝郡斯文寥寥，潜溪文脉之遗，仅有浦江郑义门叔度先生（郑楷），检讨叔美先生（郑棠），乃弟叔端先生（郑柏）三数公而已。聚会间谈论同门往事，未尝不慨然兴叹。”王稌无疑是方孝孺最为可靠的门生，史书曾如此记载：

王稌，字叔丰，祜之孙，绅之子。积学能文，有祖、父风。受业于方孝孺，甚为所器。孝孺之及于难也，稌周旋其间，与孝孺外侄郑珣至聚宝门外，求遗骸归葬，不可得。坐逮系狱，以其祖死忠特从宥免，且需用。稌力以疾辞，还金华，读书青岩山下，终身焉。时诏毁方孝孺文集，曰敢有收藏者，与奸恶同罪。有庶吉士章朴素喜孝孺文，家藏若干，与友人杨善私言。善借观，密闻于朝。上怒戮朴于市，而升善官。自是天下惻然。稌《与童景庸书》痛念逊志名迹日就湮没，欲执事与同志商榷，搜集其学行幽潜、生卒始末为行状以传，凡有爱慕之心者，自能默识谨藏，或可待时发扬于万一。遂辑方氏遗文为《侯城集》传世。^①

尽管王稌因其祖父王祜洪武朝出使云南而被杀害的功绩，侥幸被成祖放过，但他已对朝廷彻底失望，非但本人终生隐居不仕，而且其子王汶“举进士，授中书舍人，亦辞疾不仕”。（《皇明殉国臣记》卷一）郑柏也与王稌父子一样，终身隐居不仕。郑棠在永乐间曾一度被征召与修《永乐大典》，后也以风疾谢事归。在元明之际，吴中文人是以追求隐逸自适作为其流派特征的，浙东文人则因传统理学的影响而拥有强烈的进取意识，并在明初的政治舞台上占据重要位置。曾几何时，此二派文人居然殊途同归，相与走上了隐逸之路。

^① 曹参芳：《逊国正气集》卷三，见周骏富《明代传记丛刊》第63册，第309页。

郑楷也许是个例外。关于他的生平,史书简略记载曰:“郑楷字叔度,浦江人也。蜀王闻其贤,奏除王府教授,赐号醇翁,升长史致仕。著有《凤鸣集》。”(过庭训《明分省人物考》卷五二)他之能在蜀王府供职,大约有两个原因,一是浙东文人苏伯衡、方孝孺、王绅均曾得到其尊重优待,因而供职其中与朝廷应该是有区别的;二是那里居住着宋濂的后代,在该地供职能够为其提供各种帮助。比如永乐年间,宋濂之孙欲将宋濂遗骨由夔州迁至成都,鉴于宋濂的声誉及郑楷的关系,蜀献王“给路费,赐葬具”,并“遣左长史明善洎文武卿士祭于墓所。”(郑楷《翰林学士承旨宋公墓志》)郑楷于永乐十四年致仕,临行时蜀献王颇富深意地亲书“书种堂”以赐,郑楷借此训诫诸子说:“今贤王以书种名吾读书之堂,欲吾子孙读书种子,继世而不绝也。”(郑柏《书种堂训》)回想姚广孝所言“杀孝孺,天下读书种子绝矣”的话,“书种堂”的命名当非偶然,也许他们真的希望为浙东、为朝廷、为天下保留一脉斯文绵延不绝吧。但无论是在蜀王府还是归隐浦江义门读书,他们都只能保持其自身的独善品格,既不可能处于政治中心,也不可能占据文坛主流,因而也就无法保持浙东诗派的原有地位与影响。

在此次历史事件中,有一死一生的两位人物值得特别关注。这便是方孝孺与杨士奇。方孝孺为保持自身的操守与道义,不仅付出生命的代价,而且招致灭十族的后果。而杨士奇的保留性命,则付出了丧失操守的代价,从而成为某些文人嘲弄的对象。嘉靖时文人郎瑛以“名人无耻”为条目记载了此次事件:

文天祥在燕京时,欲为黄冠去国,南官王继翁欲合谢昌元等十人请保释之,世祖亦有然意,留梦炎曰:“不可,天祥倘出,复召号江南,置吾十人于何地?”遂寢其事。我太宗渡江靖难之时,廷臣胡广、金幼孜、胡俨、解缙、杨士奇、衡府纪善周是修,同约死节。明日,惟是修诣国子监尊经阁下缢焉。他日,士奇为之作传,与其子曰:“向使同尊翁死,此传何人作也?”呜呼!众固可责矣,若留、杨数言,尤为无耻之甚;读书明大义,至此尚尔云云,天理人心安在哉?^①

^① 郎瑛:《七修类稿》,文化艺术出版社1998年版,第183页。

当时没有勇气殉节的胡广、金幼孜、胡俨、解缙、杨士奇诸人,后来都成为永乐之后台阁体的重要作家,尤其是杨士奇,更是台阁体的第一代表人物。他之所以被郎瑛定位为“无耻”之名人,便是因为他不仅丧失了士人的操守,还刻意掩饰其贪生失节行为。由此可知,以靖难之役为标志,明代的诗学思想可以分成两个界限分明的阶段。一个是以方孝孺为代表的气势充沛、格调高昂的浙东诗派,另一个则是以杨士奇为代表的平正工稳、典雅雍容的台阁体。

方孝孺的诗学思想是元明之际整个浙东诗派演变的必然结果,也是明初在朝廷占主流地位的宋濂、刘基诸人所提出的理想文风的具体落实。由于强烈的政治参与意识和浓厚的理学观念,从而使其诗学思想带有鲜明的伦理政治色彩,但由于对气的强调,其诗学观念又是充分个体化、独立化、情感化因而也就是审美化了的,因此读起来能够给人以感染与鼓舞。而且此种特征并非仅其一人所有,同时文人练子宁、黄子澄、周是修等,均有如此诗风。其他人不必多言,周是修在今人编写的文学史上几乎没有任何位置,人们能够记起他的,是燕王进京时的投井殉节。但如果阅读其文集,你会发现他除了殉节与方孝孺相同外,其诗歌也像方孝孺一样写得颇有些气势:

青山高,白云深,君不来,伤我心。青山高,白云长,君不来,断我肠。
我肠在何许,洞庭之下潇湘浦。昨夜瑶琴一曲中,辗转离鸾为君苦。复
对青山歌白云,千里万里遥思君。遥思君,君不知;遥思君,无已时。青
山自青白云白,天地悠悠自南北。^①

本诗写得超越自适,自由奔放,情感深厚,自然流畅,没有后来三杨台阁体的柔弱与刻板,是气盛言宜文学思想的典型体现。故四库馆臣赞曰:“非惟风节凛凛,溢于楮墨。即以文章论之,亦复无愧于作者。”(《乌菟集》卷首)但由于燕王朱棣在永乐年间对建文死节诸人文集的禁毁,使后人很难得窥这批文人创作的全貌,从而淹没了这段文学的历史。这段历史处于一种特有的文

① 周是修:《青山高》,《乌菟集》卷二,文渊阁四库全书本。

化氛围中,随着明王朝的进入稳定期,政治控制有所松动,文化政策趋于和缓。面对洪武一朝成长起来的这批年轻文人,朝廷已没有像对元朝遗老那样的警惕与戒心。这是经过将近 20 年时间培养出来的一股士气,具有雅正的意识与积极的进取精神,所以才会在诗学思想上显示出正大高昂的特征。后人很难推知这种诗学思想后来会发展演变至何种地步,能够知道的是,明成祖朱棣在同室操戈的过程中,用血与火的手段既消灭了这批文人的肉体,也熄灭了他们高昂正大的精神。姚广孝所说的“杀孝孺,天下读书种子绝矣。”这绝掉的是一种理想、一种气节、一种活力、一种灵感,由此明代诗歌史便进入了雍容平和而缺乏力度的台阁体。

第三章 闽中诗派与岭南诗派

第一节 闽中诗派与主流诗坛的关系

闽中诗派是明代前期乃至有明一代不可忽视的诗歌流派之一。所谓闽中诗派其实笼统地讲就是福建的地域流派,秦时曾设闽中郡,故有此称。然而就明前期而论,闽中的诗坛中心则在福州一府,包括下属的闽县、侯官、长乐、福清、永福等县。又晋太康年间设晋安郡,治侯官,其辖境略等于后来的福州市,故又习惯上称此地为晋安,万历中徐燉曾将此地的诗歌编为《晋安风雅》一集,即指此而言。严格地说,闽中诗派就是以“闽中十子”为主体的福建地域诗派,也可以称之为晋安诗派。当然,该诗派有一个产生发展的过程,则其成员便不限于福州一府了。《明史》在论及高棅时曾说:“其所选《唐诗品汇》、《唐诗正声》,终明之世,馆阁宗之。”(《高棅传》)可知其对馆阁文学乃至整个明代主流诗坛所发挥的作用。闽中诗派之所以能够对主流诗坛发挥巨大影响,既与其在形成过程中曾接受过主流诗坛观念的渗透有关,也与该派成员大量进入朝廷台阁密不可分,可以说他们与主流诗坛的关系是双向的。

一、明初闽中诗派的滥觞与其诗学渊源

在明初诗坛上,有4位诗人值得重视,因为他们都对闽中诗派的形成发挥过重要作用,并与主流诗坛拥有密切的关联。他们是张以宁、林弼、蓝仁与蓝智。前二人曾为朝廷要员,并有较大的诗学影响;后二人则是从宋代严羽到后来闽中十子的重要过渡人物。

张以宁(1301—1370),字志道,号翠屏山人,福建古田人。元泰定四年以

《春秋》登进士第,由黄岩判官进六合尹,坐事免官,滞留江淮 10 年。至正中征为国子助教,累至翰林侍读学士,知制诰。洪武元年明军破大都,与危素一起至南京,奏对称旨,授翰林院侍讲学士。洪武二年奉使安南,封陈日燧为国王,次年五月卒于归途中。有《翠屏集》存世。

张以宁尽管仕途坎坷,但他在元、明二朝均颇有名气,史书记载,元顺帝时朝廷具有文名的大臣如虞集、欧阳玄、揭傒斯、黄潜等均已故去,张以宁以博闻强记、富有才气而被人呼为小张学士,当时他以经学、危素以史学而擅名朝廷。在归顺明朝后,又受到朱元璋的“宠遇”,“帝尝登钟山,以宁与朱升、秦裕伯等扈从拥翠亭,给笔札赋诗。”(《明史·张以宁传》)因此,张以宁在当时的影响决非限于闽地,他死后曾有宋濂、刘三吾等台阁重臣为其诗文集作序,后来其乡人台阁重臣杨荣还为其撰写了碑文。

从诗学理论看,他继承了自南宋严羽以来诗宗盛唐的主张,论诗强调汉魏与盛唐兼宗,并重视由悟而入自成一家,反对一味地刻意模仿。其《马易之金台集序》说:

诗至于唐而盛,盖其选无虑五百余家,人各不同而固同于为唐。唐之大家首称杜陵氏,善学杜者必本之于二南、风雅,干之于汉魏乐府古诗,而枝叶之以晋宋齐梁众作,而后杜可几也。盖必极诸家之变态,乃能成一家之自得。^①

其《山林小景诗序》说得更直接:“夫为诗者非模拟剽掠以为似也,非琢雕剗削以为工也,非切摩声病组织纤巧以为密且丽也。必也涣然而悟,浑然而来,趣得于心手之间而神溢于札翰之外,是则诗之善也。”这些看法均与严羽宗法盛唐而重妙悟的见解相近。从实际渊源关系看,张以宁曾为黄清老诗集作序,并在序文中一再强调严羽的“不堕言筌,不涉理路,一主于悟”论诗宗旨。黄清老是张以宁的同乡兼好友,而黄清老学诗于严斗岩,严斗岩又受学于严羽,由此可以寻绎出由严羽至张以宁的一条诗学传承线索。前人论张以

^① 文渊阁四库全书本《翠屏集》卷三。

宁之诗,大都肯定其诗作的格调高妙而又气势充沛的长处。明人陈琏就曾评其诗曰:“其五、七言古诗及近体诸诗,沉郁雄健者可追汉魏,清婉俊逸者足配盛唐。盖可谓善学古人者也。”(《翠屏集序》)古体宗汉魏而近体学盛唐,这既是闽中诗派的诗学宗旨,也是整个明代复古理论的核心观念,张以宁本人的创作是否已达此境界下面再论,但起码他确立了这样的诗学理想,这对闽中诗派的发端作用是显而易见的。

从创作上看,张以宁的确有自己的特点。四库提要评曰:“其文神锋隼利,稍乏浑涵深厚之气。其诗五言古体意境清逸,七言古体亦遒警,惟《倦绣篇》、《洗衣曲》等数章稍未脱元季绮縠之习。近体皆清新,间有涉于纤仄,如《次李宗烈韵》之‘浮生万古有万古,浊酒一杯复一杯’者,然偶一见之,不为全编之累也。”(文渊阁四库全书本《翠屏集》卷首)此种评价大致合乎其创作实际。张以宁尽管在元、明二朝皆有大名,但仕途并不顺利,他不仅在元末曾滞留江淮10年,经历了漫长的宦途困阨。后来以元朝旧臣入明供职,又经受了巨大的精神折磨。他一生自感志高才大却难以施展,即所谓“微官与志违,空负圣明时”(《途中次子烜韵》),故而常引李白以为同道,曾经写下《题李白问月图》、《题李太白观瀑图》、《题采石峨眉亭》等怀念李白的诗作。这种怀才不遇的心态使其诗作格调深沉而又境界高迈,从中寄托了他的不平之气与孤高人格。其代表作《严子陵钓台》便是此种诗风的集中体现:

故人已乘赤龙去,君独羊裘钓月明。鲁国高名悬宇宙,汉家小吏待公卿。
天回御榻星辰动,人去空台山水清。我欲长竿数千尺,坐来东海看潮生。^①

汉代严光与光武帝君臣遇合的故事是文人经常咏叹的题目,张以宁此处则突出了严光的隐居高节。他不慕友人的帝王之尊,而自甘于羊裘垂钓的隐士生涯。他所倾心的是像孔子那般立德立言而享誉千古,而不愿像小吏那样去侍奉皇上。作者对严光的超然洒脱情怀充满向往之情,所以最后以“我欲长竿数千尺,坐来东海看潮生”表达了其归隐的愿望。清人沈德潜曾说:“明

① 文渊阁四库全书本《翠屏集》卷二。

人咏严陵者,以此章为最。”(《明诗别裁集》卷一)看重的恐怕就是其崇高的人格与超然的境界,尤其是“鲁国高名悬宇宙,汉家小吏待公卿”一联,将儒者的气节襟怀与公卿的拘谨卑微鲜明地刻画出来。

入明之后,张以宁颇受朝廷优待,应该说有了施展才能的机会,可惜他很快又病死于出使途中。根据他留下的诗文,张以宁似乎特别看重此次出使安南的机会,其《南京早发》诗曰:“大隐金门三十载,壮怀中夜每闻鸡。今朝一吐虹霓气,万里交州入马蹄。”在他眼中,前30年几乎等于隐居于朝廷,尽管他胸怀壮志却一事无成,而今日终于有了出使交州的机会,可以一吐虹霓之气了。该诗下有小注曰:“苏老泉云:丈夫不得为将,得为使折冲万里外足矣。”的确,张以宁在归顺明朝后,无论是侍奉新主,还是面对旧朝,都会处于尴尬之境,只有出使南夷而推行王化,才真正能使之尽到一位儒者的职责。所以在此次出使过程中,他尽心尽力,不仅完成了封王的使命,而且“事竣,教世子服三年丧,令其国人效中国行顿首稽首礼。天子闻而嘉之,比诸陆贾、马援,再赐御制诗八章。”(《明史·张以宁传》)同时,他还用诗记下了此次出使的见闻经历,真实记录描绘了西南少数民族的地域风光与风俗习惯,是极为难得的真见实闻。然而,暮年而改事新朝,又风尘仆仆于万里蛮荒之地,从而使其心情极为复杂,在许多诗作中依然向往田园,渴望归隐,他有诗曰:“木棉庵畔瘴云愁,犹恋湖山一壑秋。从道黄梁俱一梦,几人解上五湖舟?”(《二十七日晚到万安县》)经由数十年的人生历练,他已悟透人生的真谛,所谓的功名富贵,无非是黄梁一梦,可是又有谁真正懂得归隐湖山的含义?是警人,也是自警。

他在生命的最后关口,曾赋《自挽》诗曰:“一世穷愁老翰林,南归旅棹越山岑。覆身粗有黔娄被,垂橐都无陆贾金。稚子啼饥忧未艾,慈亲藁葬痛尤深。经过相识如相问,莫忘徐君挂剑心。”这是他70岁临终前的诗作,既是一生的总结,也是晚年心迹的流露。他一世清白,用“一世穷愁老翰林”来概括其生平可谓精到。他有“覆身粗有黔娄被,垂橐都无陆贾金”的自慰,也有“稚子啼饥忧未艾,慈亲藁葬痛尤深”的愧疚,表现了一个真正有气节、有境界的儒者品格,也使其诗作具备了真挚自然的韵味。

张以宁死后,不仅被朝廷归葬致祭,而且被友人深沉悼念,其中有蓝智的《闻张志道学士旅棹自安南回》最值得一引:

两朝翰苑擅挥毫，白发萧萧撰述劳。使出海南金印重，文成天上玉楼高。孤舟恨别三春草，落月归魂万里涛。欲托漓江将絮酒，幽兰丛桂赋离骚。^①

此诗不仅说明蓝智充分认可了这位闽中先贤“两朝翰苑擅挥毫”的文坛地位，而且从其对张以宁逝世的沉痛情感看，他们之间理应较为熟悉并有过文字来往，故而将张以宁视为明代闽中诗派的开端人物当没有任何不妥。清人陈田说：“《翠屏》一集，咀含英华，当为闽诗一派开先，二蓝、十子，皆在下风。”（《明诗纪事》甲签卷三）

与张以宁情形相近的还有元明之际的诗人林弼。林弼（1325—1381），又名唐臣，字元凯，福建龙溪人，元至正八年进士，曾为漳州路同知。洪武初召修礼乐书，授吏部主事。出使安南还，改丰城知县。后以事逮至南京，从狱中上书朝廷，诏释之，命为吏部郎中，出为登州知府。有《林登州集》二十三卷。林弼是一位具有理学背景的诗人，也想有一番政治作为，但其生当元明之际，进入仕途时适逢天下大乱，又徘徊于下层官员的职位，因而其诗中都是表达归隐与感叹战乱的篇什。不过他在入明后名声渐起，曾与浙东文人王祯赋诗唱和，宋濂还为其诗文集作序，并两度出使安南。他有《用韵述怀》诗，表达了元末时的心情：

有客丹心一寸孤，都忘身世在江湖。十年泽国多戎垒，万里云霄渺壮图。夜雪萧斋红棹杳，秋风楚畹绿蘼芜。杜陵老大长忧国，漫叹乾坤一腐儒。^②

尽管自身已是漂泊江湖的一介儒生，又恰逢战火遍地的乱世，但他并没有放弃忧国忧民的职责，诗作虽多感叹但格调并不低沉。入明后他从内心并不情愿任职于新朝，因为他毕竟是元朝的旧官员，其《金陵赠友》诗曰：“玉帛

① 文渊阁四库全书本《蓝涧集》卷五。

② 文渊阁四库全书本《林登州集》卷六。

征贤出草莱,孝廉船向北风开。纵然车马争驰逐,何似田园归去来。菽水堂前衣戏彩,鸡豚社里酒盈杯。白头谁念思乡客,强写新诗对凤台。”他没有欢天喜地地加入“车马争驰逐”的征贤队伍,而依然渴盼着归隐田园,尽管他不得不出仕新朝,但那是并不情愿的,是“强写新诗对凤台”。尽管他在入明后也写过不少赞颂新朝的台阁之作,但在其内心,还是向往过那种自由自在的田园生活,因此他最擅长写的还是描写自然风光的题材,如《浚江八景》、《河船口占八首》、《龙州十首》、《珥江驿口占八首》等组诗,或写山水景色,或写地方风情,均为清新峻丽的好诗,颇有唐人韵味。由此而论,则林弼首开闽中诗派隐居而乐山水的先河。其《次张志道学士与龚景瑞诗韵》曰:

先生家住翠屏峰,乡梦常时送晓钟。十载故人青眼旧,千山归路白云重。天涯作赋怜王粲,江上题诗爱薛逢。岁晚相从应有约,为寻桃竹截双筇。^①

本诗起码可以说明两点:一是林弼与张以宁有着十年以上的朋友交际,二是他们均有归隐的愿望。当然此二点都是以诗人的身份作为前提的。他们二人虽然很难成为诗派,但如果说他们具有乡邦意识与相近的诗学追求,应该距事实不会太远。林弼的好友王廉曾评价说:“公所为诗文皆雄伟逸宕,语或清峻复出尘表。”(王廉《中顺大夫知登州府事梅雪林公墓志铭》)四库提要则说:“盖明初闽南以明经学古擅名文苑者,弼实为之冠也。”(《林登州集》卷首)。当然,如果与张以宁相比,林弼可能还稍有距离,因为他没有入过翰林,经学也赶不上张以宁,其诗歌体貌虽多有唐人风韵,但又主张情与理的统一,^②都说明他还难以被完全归入宗唐的行列。元明之际的闽中诗坛虽已有宗唐复古的倾向,但尚未能归于一致。

如果说张以宁与林弼因从政而多与主流诗坛发生交往,从而提高了闽中

① 文渊阁四库全书本《林登州集》卷五。

② 林弼在《华川王先生诗序》中曾说:“古人之诗本乎情而以理胜,故惟温厚平易而自有余味。”并评王祜说:“长篇短章往往有古法,上遘风雅,下拟汉魏,与李、杜、韦、柳辈颉颃后先,情真而法严,理臻而辞下。”(文渊阁四库全书本《林登州集》卷一三)显示出其崇理的倾向,这与严羽以来的论诗观念并不一致。

诗学地位的话,那蓝氏兄弟则是在诗学观念上继承了自宋代以来诗坛主流的传统,从而为闽中诗派奠定了基础。蓝仁(1315—1386),字静之,崇安人。他是位布衣诗人,元末曾被辟为武夷书院山长,迁邵武尉,不赴。明初依例徙濠梁,数月后放归,遂隐居而终。有《蓝山集》六卷。蓝智(1321—1373),字性之,又作明之,蓝仁之叔弟。元末曾习举子业,与兄具有诗名。入明后于洪武三年以才贤荐,授广西金宪,在任三年,有廉声,后客死他乡。有《蓝涧集》六卷。

蓝氏兄弟尽管在元明之际因长期隐居而诗名不彰,身后亦长久默默无闻,但其诗学渊源却既深且远,与元代主流诗坛关系至为密切。史书记载:“元时,清江杜本隐武夷,崇尚古学,仁兄弟俱往师之,授以任士林诗法。”(《明史·蓝仁传》)就是这位杜本,连接起了二蓝与元代主流诗坛的链条。杜本(1276—1350),字伯原,号清碧,江西清江人。他在元代名气很大,曾三次被朝廷征召入翰林院,皆不就,长期隐居武夷山中。二蓝兄弟就是此时随其学诗的。据有人考证,二蓝学诗的师承谱系为:任士林—杨载—杜本—蓝氏兄弟。^①这几位都是元代诗坛的名人,并皆以宗唐为其诗学宗旨,特别是杨载,身列元诗四大家之首,其诗学理论的核心为:“诗当取材于汉、魏,而音节以唐为宗。”(《元史》卷一九〇“儒林二”)可以说这既是元代主流诗坛的基本诗学取向,也是后来闽中诗派的基本论诗宗旨。关于杜本的诗学思想,元人蒋易正在《清江碧嶂集序》里有过具体的叙述:

易事先生武夷山中,请学为诗,先生言:今代诗人雄浑有气,无若浦城杨仲弘。仲弘诗法,得于句章任叔植士林,其后叔植之诗乃不及仲弘,可谓青出于蓝矣。仲弘尝谓“取材于汉、魏,而音节以唐人为宗”,此吾诗法也,小子识之。易始知先生诗法得于句章、浦城者为多,故其赋咏在任、杨之间,而高者逼仲弘,绝句则又过之;新巧雕镌之语,一不出诸其口,是以当时不惟好之者,亦希矣。^②

① 陈广宏《元明之际宗唐诗风传播的一个侧面——以“二蓝”师法渊源为中心》,见罗宗强、陈洪《明代文学研究》,南开大学出版社2006年版,第71—87页。

② 四库全书存目丛书影印清钞汲古阁本《清江碧嶂集序》卷首。

此处不仅清楚交代了杜本的诗学继承关系,而且强调了他所继承的杨载诗学思想的内涵,至于杜本本人的诗歌创作水平,在此不拟讨论。蓝氏兄弟随杜本学诗的时间大致与蒋易正同时,则其接受的诗学观念应该也大致相近。蓝氏兄弟对于杜本多有怀念之作,如蓝仁的《经杜清碧先生墓》、蓝智的《经杜征君故居》等,均表达了对师辈的追念仰止之情。尤其是蓝仁的《题清江碧嶂集追怀清碧杜先生》一诗,颇能表达对杜本的深厚情感:

山中之人号云壑,落日题诗寄溪阁。示我清江碧嶂诗,开卷清风满寥廓。忆昨先生林下居,黄花翠竹临阶除。平生不受天子禄,老向名山空著书。十年死别如朝暮,一望孤坟泪如雨。往事悠悠叹逝川,遗编零落俱尘土。江湖耆旧晚更稀,此卷乃出幽人为。细书深刻不易得,短咏长歌劳我思。虞杨范揭名当代,犹敬先生师法在。祇今余子徒纷纷,敢以涓流敌沧海。清庙之瑟朱丝弦,九皋鹤唳声清圆。波涛万顷注三峡,魑魅九鼎传千年。吁嗟古人多泯没,一字流传风渐歇。高情古调人莫知,夜久长松转霜月。^①

诗作既赞扬了杜本“平生不受天子禄,老向名山空著书”的高尚情怀,更肯定了他“虞杨范揭名当代,犹敬先生师法在”的诗坛地位,还寄托了作者“十年死别如朝暮,一望孤坟泪如雨”的深挚思念,而结句“高情古调人莫知,夜久长松转霜月”则留下悠长的不尽之意,颇得唐人意在言外的笔法。尽管蓝仁一生僻居乡野,但从诗中所显示的见解与感觉,却更接近元代主流诗坛的时尚风习,这除了其本人的胸襟外,与其所承受的诗学传统当有直接关系。

从创作上看,蓝氏兄弟也具有相当的水准。尽管蓝仁在论诗主张上崇尚盛唐,而且后人评价也多言其力追盛唐,但实际上并非如此。在诸家评语中,张渠的看法更为中肯:“静之诗,平居时优柔冲淡,处患难则愤激而忧思。交朋友则眷恋而情深,箴规而意笃。不怒骂,不谀谄。不蹈袭以掠美,不险怪以求奇。丽则而不苟,隽永而有余。深得史诗之遗意。”(《明诗综》

^① 文渊阁四库全书本《蓝山集》卷一。

卷一一)可以说情真意切、寓意深厚是蓝仁诗作的突出特点,特别是其写实的勇气与能力,使之具备了史诗的品格。他经历了元明之际的战乱,对现实具有深切的感受,因此他没有像后来的闽中作家那样具有较明显的模仿痕迹,而能将自我的真实感受与现实状况写进诗中。比如其《放歌一首效苏仲简》写道:

万方一日纲纪新,四夷重译来称臣。白头山瘴惊且喜,托身两代耕桑民。桑田海水千年改,霜木晨星几人在。老马空嘶皂枥间,惊鸿已出虞罗外。旁求都邑及山林,兵选三丁儒一丁。裂荷焚芰别山谷,带牛佩犊趋边庭。万人坑平百草绿,风雨年年寡妻哭。纵有生还老退身,疾疢伤残形不足。我生不豫功名期,先朝未壮今衰羸。夕阳渐挂首丘树,当歌一放谁能悲。^①

本诗大约作于明初,是当时许多文人的真实心态,改朝换代并没有带给他们什么值得欣喜的东西,他们对旧朝没有太多的留恋,对新朝也缺乏应有的热情。他们身处比较边缘的政治地位与远离南京的遥远闽中,感受不到王朝变化带来的影响。新朝的建立曾使他有过片刻的喜悦:“白头山瘴惊且喜,托身两代耕桑民”。但百姓所遭受的依然是“旁求都邑及山林,兵选三丁儒一丁”的劳役,还要“带牛佩犊趋边庭”,并且可以想象:“纵有生还老退身,疾疢伤残形不足”。但既然是新朝,自己又能说什么呢?在吴中作家那里,他们大多感叹自身或亲人的不幸,像如此具有概括力的诗作尚不多见。比该诗更可注目的是其《时事》四首:

治国宜宽典,新民在市恩。欲追三代盛,莫使一夫冤。引善犹连茹,销愆若救燔。流传千万叶,端拱御乾坤。

久叹旌贤少,还闻剪恶多。生材不易得,旷职欲如何。进退皆由道,

^① 文渊阁四库全书本《蓝山集》卷一。

明良自有歌。邦基百度举,不独壮山河。

列宿郎官位,严霜御史威。铨衡须有见,负乘乃无讥。经术存公正,
刑章折是非。地天交始泰,全欲慎先机。

昨日天恩及,生民解倒悬。俘囚空在狱,羸老并归田。和气当成岁,
骄阳莫作愆。叨逢雷雨解,喜动白头年。^①

“治国宜宽典,新民在市恩”是本组诗的主题。“久叹旌贤少,还闻剪恶多”是写实,明初由于朱元璋提倡“乱世用重典”,因而大量百姓、文人甚至官吏均被治罪杀头,对此作者是不赞成的,他认为政治清明的时代理应“进退皆由道,明良自有歌”。而第四首的“和气当成岁,骄阳莫作愆”一联,更是意味深长。在百废待兴的王朝之初,需要的是煦煦春风,而不是毒辣的骄阳。像朱元璋这样威猛刚愎的严厉君主,几乎要将整个国家都烤糊了。蓝仁作为一位隐逸诗人,他没有刘基那样的政治责任,尤其是身处明初的“骄阳”之下,写这样的诗极易招致不必要的麻烦甚至祸患。然而,他不仅能够写出这样的现实,还能表达自我的不满,并提出自己的见解。这就不仅需要史笔,而且还需要史识与史胆,则评其诗为“深得史诗之遗意”应该说是颇为恰当的。

按照四库提要的说法,蓝智诗风与其兄大致相同,所谓“智诗清新婉约足以肩随其兄,五言结体高雅,翛然尘外,虽雄快不足,而隽逸有余,七言顿挫浏亮,亦无失唐人矩矱。”(《蓝涧集》卷首)如此评价虽不算错,但只适合蓝智的部分诗作。与其兄相比,他的诗除了高雅浏亮之外,亦间有沉郁雄浑之作,以抒写其报国无门的焦虑与感叹,他有一组写于元末的《时事》诗,如史诗般概括了元代由盛到衰的历史进程,其三曰:“大府城隍废,疲民井邑空。舞干非舜日,斩木有秦风。烽火苍茫外,江山感慨中。悲歌看古剑,激烈想英雄。”与蓝仁的同题诗相比,二者均有史诗的特征,但蓝智的诗具有更强的概括力与激越的情感力度,表达的是渴望救世济民的豪杰情怀。其《书怀十首寄示小

^① 文渊阁四库全书本《蓝山集》卷二。

儿泽》的组诗,是对其一生遭遇的回顾,其中有两首写道:

昔我南涧来,遂谋西园居。萧萧桑柘阴,下有比屋庐。交枝啜黄鸟,澄波跃文鱼。花香入户牖,草色连阶除。衡门闭白日,高咏古人书。目送远山云,心游天地初。贫贱固可乐,富贵将焉如。

——其一

我今去汝远,微宦极南荒。少小读书时,立身必名扬。中岁涉忧患,始知少年狂。结托渔樵徒,放歌水云乡。竟烦天子召,玉阶觐清光。持节越江湖,轻舟泝衡湘。桂岭虽炎蒸,清严惟宪纲。职当厉鹰鹯,下搏豺与狼。常恐孱懦姿,未能效风霜。岂复念家事,于汝宁暂忘。愿汝学古人,黽勉耕与桑。田庐倘有托,垂老慰所望。

——其十^①

第一首是对元末隐居生活的追忆,格调闲雅,境界高远,特别是“目送远山云,心游天地初。贫贱固可乐,富贵将焉如”数句,颇有陶诗韵味,尽管其中使用了一些律诗的对仗,如“交枝啜黄鸟,澄波跃文鱼”;“目送远山云,心游天地初”等,但并没有雕琢的痕迹,依然具有浑朴自然的魏晋五古体貌。第十首则是明初入仕后的情感表达,他自幼有立身扬名的大志,经过中年种种的人生磨难,不得不激流勇退,隐居山水之间。如今得到新朝天子的任用,尽管作为一介儒生而到边鄙之地去任纠察之责,但他依然担当起“职当厉鹰鹯,下搏豺与狼”的重任,以维护朝廷纲纪,而将家事托付给儿子,以便自身能够义无反顾地报效朝廷。从中可以感受到,他比蓝仁具有更为积极的用世倾向,所以诗作也就更具有刚健的风貌。当然,这也使他写下一些颂圣的台阁作品,不像蓝仁的诗那么深邃丰厚。由于蓝涧的官位低下,又为时颇短,因而始终没能跻身于台阁作家队伍,依然保持了一位隐逸诗人的基本色调。

在明人眼中,明初能够影响主流诗坛的有江西与闽中二派,钱谦益就说:

^① 文渊阁四库全书本《蓝涧集》卷一。

“国初诗派,西江则刘泰和,闽中则张古田。泰和以雅正标宗,古田以雄丽树帜。江西之派,中降而归东里,步趋台阁,其流也卑冗而不振;闽中之派,旁出而宗膳部,规摹唐音,其流也肤弱而无理。”(《列朝诗集小传》甲集)钱氏的看法不能说全错,张以宁因在明初主流诗坛占有较为突出的地位,其影响也较易为人所注目。但他说林鸿的规摹唐音是“旁出”,则是因忽视二蓝的存在而隔断了闽中诗派的源流关系。从元代的任士林、杨载、杜本,到元明之际的二蓝,再到明初的林鸿,其继承关系是有踪迹可寻的。二蓝在闽中诗派中的地位到清代开始为学人所注意,朱彝尊就指出:“二蓝学文于武夷杜清碧,学诗于四明任松卿,其体格专法唐人,间入中、晚。盖十子之先,闽中诗派,实其昆友倡之。(《明诗综》卷一一)从元末诗坛的整体情况看,宗法唐人与向往隐逸乃是两大主潮,这两大潮流的综合效应便是诗歌体貌的流入唐诗的中、晚格调,二蓝可以说就是此种诗歌体貌的典型代表,也是其影响后来闽中十子的主要内涵,钱谦益只看到明初诗坛的雅正雄丽,却忽视了元末的隐逸淡远,因而也就未能真实概括闽中诗派的早期源流关系。

二、闽中十子与林鸿闽中诗坛领袖地位的确立

《明史》“文苑传二”在林鸿传中说:“林鸿,字字羽,福清人。洪武初,以人才荐将乐县训导,历礼部精膳司员外郎。性脱落,不善仕,年未四十自免归。闽中善诗者,称十才子,鸿为之冠。十才子者,闽郑定,侯官王褒、唐泰,长乐高棅、王恭、陈亮,永福王偁及鸿弟子周玄、黄玄,时人目为二玄者也。”这便是文学史上广为流传的所谓闽中十子,也是闽中诗派的核心成员。但严格说来,闽中十子并不是像北郭十友、吴中四杰那样的诗社成员,而是指明初洪武、永乐二朝活跃于闽中诗坛的十位知名诗人。因为像活跃于洪武间的林鸿与活跃于永乐的王偁,基本不是同一代人。更为重要的是,当时闽中诗坛并没有所谓“十子”的称谓。在永乐年间林志为高棅作墓志时,还仅提到五人,所谓:“闽三山林膳部鸿独倡鸣唐诗,其徒黄玄、周玄继之以闻。先生与皆山王恭起长乐,颉颃齐名,至今闽中推诗人五人,而残膏剩馥沾溉者多。”(林志《漫士高先生棅墓志》)可知永乐时闽中最著名的诗人尚仅有五人之称,分为林鸿师徒与长乐高棅、王恭两个中心。闽中十才子的首次提出是在成化三年

福州人邵铜为林鸿《鸣盛集》所作的后序,其中曰:

膳部员外郎子羽林先生,吾闽善赋者之巨擘也。国朝诗派起于先生,当时若郑孟宣、黄玄之、周又玄、高廷礼、林伯璵、汉孟辈。号称十才子。皆出于其门、嗣是流于王皆山及中美、孟扬、陈仲完、郑公启、张友谦、赵景哲诸公。绳绳继继。尤不乏人。是皆先生残膏剩馥。沾溉后来者益多矣。^①

邵铜由于是为林鸿的集子作序,不免为其多说几句好话,最可关注的有两点:一是“国朝诗派起于先生”,将林鸿及闽中诗派定为明朝第一家;二是将林志所提出的闽中诗坛的两个中心合并,所谓“皆出于其门”。其实这两点都站不住脚。而且他尽管提出了“十才子”之说,却仅举出了7人。由此可知邵铜的序文并不具备真正的学术价值,仅表达了一种对乡里先辈的推尊之情而已。真正将闽中十子成员确定并产生较大影响者,当是万历四年两位福州人袁表、马荧的编选《闽中十子诗》。他们不仅选出10位乡里先贤的1594首各体诗作,还在总集前列出10人的小传,从而使人们对十子的情况有了更多的了解。清初撰写《明史》时,正是取的这10位作家。到乾隆年间撰写四库提要时,又对此予以重新确认:“明初闽中善诗者有长乐陈亮、高廷礼,闽县王恭、唐泰、郑定、王褒、周元,永福王偁,侯官黄元,而鸿为之冠,号十才子。其论诗惟主唐音,所作以格调胜,是为晋安诗派之祖。”(《鸣盛集》卷首)由于《明史》与《四库全书总》的巨大影响,闽中十子的提法遂成为文学史的常识。

但这其中并非不存在问题。首先是十才子作为闽中诗派的主要成员并非是非并列关系,而是有其阶段性特征。就大的段落划分,可由洪武与永乐两个时期构成。在洪武年间闽中诗派的实际领袖为林鸿,其诗歌创作基本局限于闽中一地,属于地方特色较为明显的诗派。当然,此时闽中诗坛也并未与主流诗坛隔绝,此留待后述。此时的显著特征是这些人基本都以布衣诗人的身份进行创作。其中林鸿的官位最高,亦仅做过3年的礼部精膳司员外郎而

^① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》附录。

已,其他时间均为地方闲散职位,如林鸿的将乐训导,黄玄的泉州训导,郑定的延平训导等,而且大都没有离开闽地。作为布衣诗人群体,他们的生活内容基本上是漫游山水,探幽访胜,诗酒唱和,品诗评画等,林鸿在辞官后曾作有《苏武慢》词,对其生活内容有过具体的描绘:

敛迹南官,乞骸北阙,长啸挂冠归去。昔日诗朋,旧时酒伴,不弃又还相顾。绿水林塘,青山别墅,尽有清游佳趣。算从前枉缚微名,一梦迨今才寤。闲来时古寺分茶,邻家看竹,任我清狂如故。牧犊庚歌,渔樵共话,着个野人巾屨。理乱休闻,起居自若,一枕水云山雨,问先生此外何如,目送逝波东注。^①

所谓的“绿水林塘,青山别墅”、“古寺分茶,邻家看竹”、“牧犊庚歌,渔樵共话”,便是这群诗人的共同生活内容,而“清游佳趣”、“清狂如故”,则是此种生活所必然产生的情感趣味。围绕林鸿的其他闽中诗人也与之有大致相同的情趣,这些文人很少写作实用性的散文,而以诗歌创作见长,他们诗中最常见的题材是纪游、送别、怀古、揽胜、访僧、问道、咏物、分韵等。显而易见,这是继承了元末像二蓝兄弟那样的闽中文人传统生存模式,也是闽中诗派颇为重要的流派特征。即使在入明之后,由于远离明朝政治中心,朝廷一时还顾不上闽中这片安静的土地,于是闽中文人得以在洪武年间依旧山水优悠。这不仅使他们获取了难得的人生享受,也使之有充足的时间与精力进行诗艺的琢磨。

然而,这个以山水隐逸为传统的闽中诗派,其领袖人物林鸿却是因得到主流诗坛的肯定而获得众人推举的。关于林鸿的生平,当时文献少有记载,今查阅各种明代史书,最早的记载是《闽中十子集》前袁表于万历四年所作的小传,焦竑《国朝献征录》卷三五收有一篇林鸿传,未题撰人,内容与袁表所作全同,可能就是录自《闽中十子集》,现将该文全录于下:

林鸿者,字子羽,福清人也。少任侠不羁,读书能强记。高皇帝时,

^① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷四。

部使者以人才荐授将乐儒学训导。居七年,擢拜膳部员外郎。高皇帝邻轩试《龙池春晓》、《孤雁》二诗,一日名动京师,是时鸿年未四十也。高皇帝治尚操切,而鸿性脱落,不善仕,又以为散秩,无自表见,遂自免归。归益闭门谢客,肆力为诗。顾独数游三山。三山周玄、黄玄皆师事鸿,学为诗也,世称二玄云。浦舍人源者,晋陵人,故与鸿同时仕,而以诗来谒鸿。鸿不见,使二玄问所为来,其自奇如此。源出所怀诗投之,曰:“以此相评耳。”二玄读之,至“云边路绕巴山色,树里河流汉水声”,惊叹曰:“吾家诗也!”白鸿,出见之,相得益欢。因避所居舍源,日与为诗,由是浦舍人诗名藉甚。其后闽人言诗者,皆本鸿所称。林敏、陈仲宏、郑关、林伯璫、张友谦、赵迪诸人,皆鸿之弟子也。^①

关于高皇帝试诗的时间,相关文献记载略有出入,此处所言为擢拜膳部员外郎之后,而何乔远《名山藏》“文苑记”言:“洪武中荐辟,试《龙池》、《孤雁》二诗称旨,授将乐训导。”则其所记是在授将乐训导之前。周亮工所记则未言时间:“林子羽以荐至京师,赋《龙池春色》诗,名动京师。既归家,从之如云。”(《闽小纪》卷四)尽管诸家所记时间不同,但却都非常看重林鸿赋诗称旨的荣耀以及名动京师的效果,这是林鸿能够跻身主流诗坛的重要标志,也是他得以成为闽中诗坛领袖的重要原因之一。这两点可以证明:一是洪武三年倪桓和洪武十三年刘嵩为其《鸣盛集》所作的序文。如果不是有过赋诗称旨的荣耀,作为一位礼部员外郎的低级官员,恐怕很难得到像吏部尚书刘嵩这些朝中高官兼诗坛名家的垂顾。二是当其回到闽中后,不仅在当地声誉大起,有众多弟子追随,而且还有像浦源这样的外地诗人慕名而来,说明其名气已不限于闽中一地。在此袁表特意强调了浦源“故与鸿同时仕”的身份,显然他是在朝廷供职时就已得知林鸿的诗名,而这无疑要归功于那难得的皇上垂青。当然,林鸿的此种经历也会受到主流诗坛的影响,比如在对林鸿诗作的评价上倪序与刘序具有显著的差异,倪桓认为其诗“置之韦柳王孟间未易区别”,并引王郁的话说:“此大历才子复见于今矣”。(《鸣盛集序》)看重的

^① 袁表、马荧:《闽中十子诗》,福建人民出版社,2005年版,第1页。

是其“迈俗轶尘”的清丽诗风。刘嵩却更强调其盛唐的格调：“今观林员外子羽诗，始窥陈拾遗之闾奥，而駸駸乎开元之盛风，若殷璠所论神来、气来、情来者莫不兼备，虽其天资卓绝，心会神融，然亦国家气运之盛驯致然也。谨题其集曰鸣盛。”（《鸣盛集序》）窥诸林鸿创作实际，应该说刘嵩对其诗风的判断并不准确，而毋宁说只是其美好愿望而已，他希望国家气运之盛能够带来诗坛盛唐般的气象，所以才会将林鸿的诗集题名为“鸣盛”。有意思的是，刘嵩的题名不仅得到林鸿本人的认可，还深深影响了闽中诗坛，甚至后来研究者也都由此去探讨林鸿鸣国家之盛的特征，真可谓是将错就错了。

但是，就林鸿本人讲，主流诗坛的影响并未能改变其隐逸诗人的品格与诗作的清丽体貌。当被征召时他就表示：“青门初税驾，紫陌罢鸣珂。野兴看山尽，花时中酒过。同心难契阔，失路易蹉跎。又欲羈尘绶，幽期可奈何。”（《征书后呈冶城同志》）可知他是带着依依不舍的心情离开家乡与诗友的。到了京城，他的确写了相当数量的应酬场面的台阁诗，但心里却依然想着闽中山水，因为他的散漫天性很难适应拘禁的官场，犹如前所言：“高皇帝治尚操切，而鸿性脱落，不善仕，又以为散秩，无自表见，遂自免归。”当离开京城时，他同样表示：“君门乞得此身闲，野树烟江一棹还。收拾旧时诗酒伴，远寻僧舍入秋山。”（《放归言志》）他一门心思地要重会诗友，再寻僧舍，回归他喜爱的山水优游生涯中去。林鸿在明初诗坛也许可以如此定位：由于他的被征召入仕，扩大了闽中诗人在主流诗坛的影响，为以后闽中诗派真正介入主流诗坛打下了基础。反过来，由于皇上及主流诗坛对他的表彰与认可，也提高了其本人的声誉，并使之最终成为闽中诗派的领袖，从而促成了闽中诗人群体真正作为一个地域诗派而出现于明初诗坛之上。

三、闽中诗派在永乐时期的遭遇及其消逝

闽中诗派活动的后期是永乐年间，其主要成员的聚集地也已转向京城。至于其中原因，最重要的便是为了填补“靖难之役”后所形成的朝廷人才断层。进入永乐朝后，江西文人群体迅速在朝廷占据了绝对优势，同时依然需要大批文人去填补建文朝留下的官位空缺，闽中文人便是在此刻仓促进入京城的。这从以下事实可以得到证明：闽中十子的主要成员都不是通过正规科

考进入仕途的。王偁于永乐元年被召至京城任翰林检讨。永乐四年,高棅、王恭、王褒以及许多闽籍文人被召至南京与修《永乐大典》,从而在京城形成了一个闽籍文人圈,这便是闽中诗派活动的基础。高棅《题金陵燕集图》曰:

京邸丰暇豫,云霄多故人。懿兹长林馆,集我同乡亲,峨峨皆缙绅。
词林美三彦,文采黄与陈。王子人中英,李侯席上珍。主翁意何长,爱客
情最真。俱乘郎署闲,盍簪连华茵。款语话邱园,论心叙比邻。匏尊白
下酒,茗盃壶山春。谑浪杂今古,怀思吐经纶。怡然文明会,乐志遭清
辰。溪逸但纵醉,林贤徒放神。勖君保贞素,共戴尧天仁。^①

本诗所记乃纯粹的闽籍诗人聚会,“云霄多故人”说明朝廷闽人之多,“词林美三彦,文采黄与陈”,则说明他们占据着翰林院的位置并以文采著称。既然是朝廷官员作诗,当然会有“乐志遭清辰”、“共戴尧天仁”的颂圣内容,从而使诗作有了一点台阁体的味道,但他们谈论的内容既有“款语话邱园,论心叙比邻”的闽中旧情趣,也有“谑浪杂今古,怀思吐经纶”的京中新话题,从中显示了京城时期闽中诗派的新特征。

但严格说来,闽中诗派并不适宜在京城发展。因为该派的灵魂是山水隐逸的高情远趣,最感兴趣的是山水审美与琴棋书画,再就是相互间的诗艺切磋。如此的品格在朝廷中或许可以作为点缀,但永远占据不了文坛中心地位。从事撰修《永乐大典》这样的文化工程也许尚能发挥其长处,但进行权力运作与担当朝廷大著作则既非其兴趣所在,亦非其能力所及。因此在《永乐大典》修成后,闽中诗人群体便开始趋于解体,其结果大致有三。第一是自京城重新退隐闽中。这可以王恭为代表。他于永乐四年被召修《永乐大典》,“居三年,《大典》成,试诗高第,授翰林典籍。居顷之,投牒归。著诗数十卷,号曰《白云樵唱》,其在金陵曰《凤台清啸》,归田曰《草泽狂歌》。”(《王恭传》)就诗集名称而言,叫“凤台清啸”似乎有些不伦不类,只有在草泽中狂歌才名副其实。所以,闽中诗人归乡时,心情是平静的。《大典》修成后,另有

① 四库全书存目丛书影印清金氏温瑞楼抄本高棅《木天清气集》卷四。

闽人郑铭、陈第、陈循、林彬也被遣归，高棅作《送四彦归闽州诗》，其小序曰：“戒行有日，凡乡友之在禁林者闻而出钱之，且惜其去。而四人者掉头拂衣，欢欣笑怍，无戚戚不忍别意，无落落不得志色见于颜面。”（高棅《木天清气集》卷二）在他们眼中，归乡是一件自然之事，犹如在外为客终须回家一般，完全没有悲伤感叹的必要，甚至在和京中乡友告别时，竟然忘记表达一下依依惜别之情。

第二是在朝廷受挫而终止诗歌创作的。王偁是典型代表。他是闽中十子中最年轻也最具才华者，同时也是遭遇最不幸者。他在洪武年间曾有过出仕追求，但在京城辗转数年毫无结果，“遂疏乞归终养，翩翩有冥鸿之思焉。”（《王偁传》）他本来已打算终生隐逸，然而，“太宗即位，近臣争言孟扬，聘至京，待以殊礼，待诏阁下，衣冠甚伟，众皆注目。”（钱谦益《列朝诗集小传》乙集）这是其得意的开始，亦是其悲剧的开始，因为他最终死在京城监狱中。从表面看，他是被牵连进解缙案而遭不幸，实则是其突出的个性与高傲的人格不能适应朝廷的复杂人际关系与循规蹈矩的体制，解缙为其《虚舟集》作序说：

孟扬之为人，眼空四海，壁立千仞，视余子琐琐者不啻卧之地下，以是名虽日彰，谤亦随之。余每拟荐自代不果。且孟扬视功名泊如，每有抗浮云之志，期在息机，与物无竞，故其集以《虚舟》名，亦可见其志焉。余且第其人品，当在苏长公之列，文之奇伟浩瀚亦类。至于诗则凌驾汉唐，使眉山见之未必不击节叹赏，思避灶而炷。此余之论孟扬者如是，他人未必知也。孟扬在翰林越三年，不欲示其长于人，然一遇知己，与论古今成败人物贤否，政事得失，治道升降，则目如曙光，辨如悬河，真若超千古而立于独者。^①

解缙与王偁号称知己，他对王偁的概括应是可信的。论志向，他有轻视功名、与物无争的出世之思；论诗文，他有凌驾汉唐的飘然不群之风；论人格，

^① 解缙：《虚舟集序》，见文渊阁四库全书本《虚舟集》卷首。

则有如苏轼般眼空四海、壁立千仞的傲岸之情。如此的名士派头与飘逸诗风,在政治严酷的明代前期存在于江湖尚且困难,更何况规矩严格的朝廷翰林?后来袁表就归纳说:“偶尚气节,雅志当世,吐论英迈,能扬人之善,不能匿人之过,竟以此死。”(《王偶传》)以他这样的才气,根本就不可能归入讲究循规蹈矩、雍容平和的台阁主流诗坛,他本该在山水秀丽的闽中去舒展自我个性,表现自我才华,却最终在朝廷送掉了性命。

第三是自觉调整诗风而归入主流诗坛。高棅承担了此一角色。高棅在闽中诗派中地位仅次于林鸿,这不仅是因为他写出了作为闽中诗派理论代表的《唐诗品汇》,而且还代表了进入京城后该诗派的转向。就其在洪武年间的情况看,他是闽中诗派最具代表性的人物。首先,他具有隐逸诗人的品性,自号漫士,并酷爱漫游山水;其次他是诗书画兼善的艺术家,不仅在此时留下了诗集《嘯台集》,而且书学汉隶笔法,画出宋米芾父子,被时人称为“二绝”;三是具有深厚的诗学修养,自洪武十七年至二十六年,撰成《唐诗品汇》90卷,后又补《拾遗》10卷,共100卷,成为时人及后来学习唐诗的必备范本。永乐四年是其人生的一个分界线,他于本年以布衣身份被召入翰林为待诏,永乐九年升为典籍,由此开始了他的台阁生涯。从现存文献看,他的转向是自觉的。他将自己的号从“漫士”改成了“廷礼”,标志着从一位散漫的隐士转变成了遵循朝廷礼节的官员。他在进京之际,曾作有一首《将至京师过邑生吴中隐湖山小隐赋此以赠》,其中写道:“清时谁肯赋招隐,笑杀巢由甘陆沉。况子才名满人口,今年桂枝应在手。云霄相待接风期,莫恋湖山空白首。”尽管诗作系赠人,却也说明他的出仕是自愿并有欣喜之心的。同时,在诗歌创作上他也自觉加入了台阁诗人群体,并将入朝后的作品单独结集,题为《木天清气集》。他后期的创作成就将会有足够的篇幅进行单独讨论,但其前后期创作上的变化无疑是很明显的。钱谦益敏锐地发现了此种现象,并且满怀遗憾地说:

漫士诗所谓《嘯台集》者,其山居拟唐之作,音节可观,神理未足,时出俊语,铮铮自赏。《木天集》凡六百六十余首,应酬冗长,尘坌堆积,不中与宋元人作奴,何况三唐。漫士既以诗遇,出山之后,遂无片什可传,

所谓“不复能歌渭城”者乎！余于漫士诗，仅录《啸台集》者以此。^①

后来《四库全书总目》认同了钱氏看法：“至《木天清气集》六百六十余首，大率应酬冗长之作，殆名不副实。”并由此未将《木天清气集》收入四库全书。钱谦益的判断并不完全正确，四库馆臣对此也基本是盲从。^②但从大方面看，其《木天清气集》中的确存在着大量应酬作品，从而影响了诗作的整体水准。尽管他的诗作较之一般台阁作家写的更富于审美趣味，但显然不能与其闽中作品相比。作为一位山水审美与抒写自我的隐逸诗人，他即使进入台阁群体，也很难真正成为其核心成员，反而丢失了原来的优势，最终降低了自己的诗学水准。

闽中诗派随着高棅在永乐二十一年的去世，基本上趋于解体。因为随着朝廷严厉的政治措施与理学文化的日益推广，即使偏远的闽中也逐渐失去隐逸以乐山水的环境，更何况当他们失去主流诗坛支撑后，也很难再产生更大的影响。进入京城的闽中作家，像王偁那样个性张扬、诗风奔放的作家被严酷的朝廷政治扼杀了肉体，当然也就不能再进行精神的创造。而像高棅那样自觉转向台阁诗体的作家，又丢失了闽中诗派的长处，从而不再能够写出更有水准的作品。闽人杨荣倒是自永乐之后在文坛上占有重要地位，但其家乡建安在明代属建宁府，而闽中诗派作家大都属福州府，因此他们之间没有什么直接的诗学关联，杨荣在朝中似乎也与闽中作家很少来往，他属于典型的台阁作家。所有这些，都证明闽中诗派已不再拥有存在的理由。钱谦益曾说：“国初诗家，遥和唐人，起于闽人林鸿、高棅。永、天以后，浸以成风。”（《列朝诗集小传》乙集）似乎闽中诗派在当时曾大为流行，其实他的说法是很草率的。自永乐以后，闽中诗派在主流诗坛已无甚影响，自宣德至天顺，台阁体在诗坛占据了绝对的优势。高棅逝世二十余年后的正统七年，彭曜刊刻高棅的

① 钱谦益：《列朝诗集小传》，第181页。

② 就笔者考察，钱谦益对高棅的批评并不是建立在认真研读诗文别集的基础之上，比如他在此说：“余于漫士诗，仅录《啸台集》者以此。”但他在《列朝诗集》中共选高棅诗作25首，起码有两首是选自《木天清气集》，即卷一的《题邑生陈溢钟山草堂卷》和卷五的《梅江谣留别梅江诸友》，由此可知其选诗颇为草率，则其学术判断也就难言精到。

《唐诗正声》，成化三年邵铜刊刻林鸿的《鸣盛集》，但对当时诗坛都未能产生大的影响。闽中诗派真正对诗坛发生重要影响，已经是前七子复古运动兴起以后的事了。

第二节 闽中诗派代表作家的诗歌成就

闽中诗派究竟有多少作家如今已很难得知。据陈庆元统计，除了闽中十子外，起码还应包括林敏、林伯璟、陈仲完、郑迪、张友谦、赵迪、郑关、郑閤、郭廕、林枝、林绍、郑文霖、陈登、林兹、郑本、林志、马英、陈墀、郑旭、陈仲宏等二十余人。^① 他们或为师徒，或为诗友，彼此唱和，相互切磋，将诗歌创作与漫游山水、燕宴欢聚、寻僧访道、迎来送往等日常活动相结合，从而成为其生命存在的一种重要方式。这些作家由于大多都没有官职地位，又未将诗歌视为猎取名誉利禄的手段，所以大都没留下诗文集子，像身列闽中十子的周玄、黄玄，曾是林鸿最得意的弟子，可是在袁表、马莼编写《闽中十子集》时，已找不到他们多少诗歌作品。因此，今人要想了解其作品全貌已不可能，况且由于篇幅限制，即使保存有诗文集的作家也不可能全部介绍，只能择其有代表性者予以叙述。林鸿以其领袖地位而入选，王偁因其诗风奔放而保留，高棅则因理论与创作兼备而拈出，而且他们三人还代表了闽中诗派发展过程中的阶段性特征，故下面即分而述之。

一、林鸿诗歌创作的体貌特征

关于林鸿的诗学地位，自明代以来争议很大。其本人尚在世时，倪桓言其类大历十才子，而刘嵩则赞其为“开元之盛风”，看法已颇有出入。至李东阳《麓堂诗话》便有了负面评价：“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。”这是从情感抒发的真实性立论。胡应麟却又评价甚高：“闽林员外子羽，诸体皆工，五言律尤

^① 陈庆元：《福建文学发展史》，福建教育出版社1996年版，第290—292页。

胜。”“子羽七律……皆气色高华，风骨道爽。”（《诗薮续编》卷一）这是从格调着眼。至清人朱彝尊《静志居诗话》又从格局大小发表见解：“南中十子，子羽称巨擘焉。而循行矩步，无鹰扬虎视之姿。此犹翡翠兰苕，方塘曲渚，非不美观，未足与量江海之大。”他们都是明清诗评的大家，看法竟然差别如此之大，实在叫人颇有些无所适从。如果认真阅读林鸿诗集并考察诸家评语，就会发现他们所言均有一定道理，但又各自存有偏颇。这主要是因为林鸿的诗作存在着“时”与“体”两方面的复杂情况。也就是说，他不同时间具有不同的人生状况与心态情感，因而诗歌体貌也就有比较大的差异；还有就是他在不同的诗体上所取得的成就与呈现的体貌也有很大不同。如果不考虑这些复杂情况，便笼统进行概括评价，当然不容易全面公允。其实，林鸿的诗歌创作基本上还是沿着张以宁以来古体宗汉魏而近体学盛唐的诗学宗旨，其五、七言古诗较为自然真挚，颇有陶潜、韦应物的诗境；其五、七言律诗多从模仿盛唐音节格调入手，显得高华雄丽；其绝句尤其是七言绝句则秾丽哀婉，颇有晚唐风韵，未脱元诗习气。

林鸿由于没有留下散文作品，所以难以直接看到其诗学思想的理论表述。最早对林鸿诗学思想进行概括的是高棅，他在《唐诗品汇凡例》中说：

先辈博陵林鸿尝与余论诗，上自苏、李，下迄六朝。汉魏骨气虽雄，而菁华不足。晋祖玄虚，宋尚条畅。齐梁以下，但务春华，殊欠秋实。唯李唐作者，可谓大成。然贞观尚习故陋，神龙渐变常调。开元、天宝，神秀声律粲然大备。故学者当以是楷式。予以为确论。^①

这段话作为高棅编撰《唐诗品汇》的指导思想是没有问题的，但他是否为林鸿思想的准确转述就须谨慎，或者说即使尊崇盛唐是林鸿的看法，但是否为其诗学思想之全部，以及他的创作实践是否达到其诗学理想的高度，都依然可以再加讨论。这需要结合林鸿的生平经历及各时期的诗歌作品进行全面的考察。

① 高棅：《唐诗品汇》，上海古籍出版社1988年影印明汪宗尼校订本，第14页。

就现存文献看,林鸿的一生大致可分为如下几个阶段:30岁之前是元明之际隐居闽中时期,30至40岁是其洪武初年出仕明朝时期,40岁以后是其再度归隐闽中时期。其《送黄玄之入京》写道:“予也夙颖悟,十五知论文。结交皆老苍,稚爪攀修鳞。冥心三十年,寻源颇知津。探玄始有得,服膺如获珍。誓将觉后生,庶以酬先民。干禄镛水庠,岁星七周循。青衿二十徒,达者唯黄闻。三十为礼官,制作多述因。前年乞骸归,甘作隐逸伦。”(《鸣盛集》卷一)从诗中不仅可以清楚地发现其三个人生阶段,更重要的是还道出了他15岁开始学诗的时间,以及“结交皆老苍”的师法渊源。他又言其“冥心三十年,寻源颇知津。探玄始有得,服膺如获珍”,也就是说大约是在45岁左右创作的该诗,并认为自己的诗学思想已完全成熟。遗憾的是由于是送行之作,他没有进一步交代其诗学思想的具体内涵。不过从其诗作中,依然能够大致看出其三个时期的不同体貌特征与诗学观念。

林鸿在元明之际的诗歌创作基本上以抒发自我情志为目的,因此大都选择比较自由的古体诗进行写作,体貌上也表现为抒情真挚,风骨凛然,具有充实的内容与充沛的气势,但尚未明确师法的具体对象,有意模拟的作品也相对较少。此种情况既与其早年具有建功立业的个人志向有关,也与元明之际风云激荡的时代因素有关。其七言古诗《寄陈八参军》记述了此一情况:“忆昔读书融水阳,青山影里开茅堂。结交由来重意义,使酒或可轻侯王。谁言一旦风尘起,故里萧条半荆杞。立身自许致功名,报国谁能论生死。尔时正值烟尘昏,手携俘首悬辕门。春风走马绿杨道,落日臂鹰秋草原。功成期将书幕府,当路忌才弃如土。部曲营残杀气消,关山梦醒秋声苦。此来为儒逢太清,石田芜没荒春耕。”(《鸣盛集》卷三)其另一首《送尚抱灌往闽南采诗》也追忆:“予生草泽间,鼓腹歌唐虞。奈何际板荡,奋剑当前驱。千金酬壮士,白璧买良姝。放浪裘马门,嗜酒纵樗蒲。市朝既变更,部曲归里闾。三十始读书,谬为章句儒。闭门谢宾客,穷巷生寒芜。南山既啸傲,击节聊自娱。”(《鸣盛集》卷一)结合这两首诗,大致可以得知:林鸿少年时具有高远的志向与喜爱结交朋友的豪爽,在战火遍地的元末曾有过报国从戎的经历,但却没有获得满意的结果,最终在明初又归而为儒。此种经历对他本时期的诗歌创作应该说影响巨大。

此时的代表作是五古组诗《感秋十九首》。根据其“三十志有立，一经尚无成”（其一）的提法，大约作于洪武初年。当时作者刚刚结束元末的从戎生涯，从新开始隐居读书的儒士生活。此时他有了较为充足的时间去回味那一段既复杂难忘又愤愤不平的人生经历，并由此生发出诸多人生感慨。组诗是从其渴望“抱经究微言”的新生活而展开的，他在梦中遇到“飘飘列仙人，授以漆书文。”（其二）但在其心中萦绕不去的依然是那段轰轰烈烈的元末生涯，他曾经那么快意豪爽：“人生会有涯，欢乐当及时”；“驱马被纨绮，雕盘割鲜肥”。（其七）因为此种生活能最大限度地发挥其自我能量，满足其志向需求：“季世尚游侠，使气凌诸侯。就死轻一芥，含恩重山丘。”（其十一）然而，这样的生活毕竟已成为过去，更何况一个有境界的儒生又岂能只满足于一时的快意？因为每个人都会面对一个无法避免的结果，那就是死亡，这一点他也有着深切的感受：

朝登北邙坂，墟墓何累累。怀哉泉下人，惻然我心悲。往若不可复，来者每如斯。膏火煎万族，纷纷竞刀锥。生存华屋居，死与草木萎。愚知同土壤，英灵竟何知？所赖贤哲士，千龄名不隳。

——其十二^①

这当然是一位儒士所能够想到的，形同草木之脆，名逾金石之坚，欲使生命不朽，必须要像圣贤那样去立德立言。然而，战乱已经结束，原本能够立功扬名的机会都已失去；新朝已经建立，自己能够在其中找到合适位置吗？“空闺有佳人，十载常独宿。中心岂不贞，处暗谁见烛？愿为明月珠，流光照君屋。”（其十五）他处于元明易代之际，就像守闺待字的贞女，有节操，有能力，但又有谁来发现自己而满足其愿望呢？他当然不能明珠暗投，或屈己从人。如果没有伯乐发现自己，他宁可等待，于是他想到了隐居：

空谷有隐士，服食常不周。藿羹笑钟鼎，短褐轻王侯。樵渔有时闲，

^① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷一。

但与麋鹿游。持身岂不隘，安命固无忧。我愿见其人，欲往道无由。迷途谅未远，反策营吾丘。

——其十六

他深知隐居的生活要与贫穷为伍，但却能获得“藿羹笑钟鼎，短褐轻王侯”的自尊，还有“樵渔有时闲，但与麋鹿游”的自由，因此他情愿过这种虽则简陋却能无忧无虑的隐士生涯。不过他的归隐并非甘于老死草野的庄老之徒，而是隐其花纹的虎豹以等待合适的机遇：“君看文毛豹，隐雾南山垂。”（其十七）整个组诗仿佛是在明初的人生思考过程，他有过种种的疑虑，也有种种的感叹，同时还有种种的设想，最后终于有了一个较为稳妥的设计：

圣哲尚中道，大哉美随时。出处虽殊途，久速与运期。莘野方释耒，九五以为师。西山去不返，殷士宁食薇。鸿鹄横九霄，鷦鷯安一枝。物类同如此，子心何所疑。

一位崇尚圣哲的儒者，理应坚守出处随时的“中道”，心态平静地面对一切。他的遇与不遇，要视时机是否来临。如果时来运转，丢掉耒耜的农夫顷刻间即可为帝王之师；如果终生不遇，那就永远隐居山中而甘受贫贱。作为有道君子，他应该既有“鸿鹄横九霄”的进取志向，也能接受“鷦鷯安一枝”的闲适，真正做到大鹏无笑于小鸟，小鸟无羡于大鹏的心境平和，真正如此，那他心中还会有什么疑惑与烦恼！

在此一时期，诗歌成为林鸿寄托情志、抒发感慨的工具。他的创作态度是认真的，但较少在形式技巧上进行雕琢；他的情感心绪是复杂多变的，但却颇为真挚自然。因而在诗歌体貌上就往往显得质朴无文，却又浑然高古，颇有阮籍《咏怀》的韵味。在诗体上则偏于五言古诗，以适应自由思索与表情达意的需求。除了《感秋》之外，像《拟古七首》、《尧阶》、《无诸钓龙台怀古三首》等五古，都可能是此时的作品。当然，林鸿由于元末投笔从戎的原因，使其30岁以前的诗作留下很少，尤其是缺乏像张以宁、二蓝那些反映战乱、关注百姓与抒发感慨的作品，从而影响了他的诗歌成就。

从洪武元年至洪武十三年左右,是林鸿诗歌创作的第二个时期,也是其入仕的时期。但需要说明的是,林鸿真正进入朝廷并进行台阁诗创作的时间,是其在做礼部精膳司员外郎之时。他在任将乐训导期间,甚至不能算是入仕。这不仅体现在其官位较低并且没有离开家乡这一点上,而且他本人似乎也没有将此任命视为官职。其《酬外兄林大见寄》说:

衰孱谢时耀,索居久荒芜。顾兹升斗禄,遂与田园疏。文墨互纷纭,舍馆若僧居。斋中无余物,草木盈前除。缅怀桑梓遥,况与亲爱迂。举头望飞云,清兴与之俱。飘飘西南风,翼彼五云书。岂惟比兼金,欲赋无琼琚。抚运感离间,衔哀念先庐。泉台未及封,旧业应翳如。失路已窘步,孤生叹多虞。仰惭南枝禽,俯愧同队鱼。沉忧发已种,抚事心已痼。裁诗重于邑,安得膏吾车。^①

尽管诗中说为了这升斗的俸禄而疏远了田园,并感叹“失路已窘步,孤生叹多虞”,对出仕似乎有一肚皮的不情愿。其实无论是“斋中无余物,草木盈前除”的自然环境,还是“举头望飞云,清兴与之俱”的心境意趣,都与隐居没有什么区别。而且他居然说“裁诗重于邑”,整个将乐县也比不上他作诗重要,这与隐士的生活还有什么不同。他在将乐的日子应该是很惬意的,许多弟子都随其学诗,闽中诗派也于此时真正形成,连外地的黄玄也举家迁至此处做其诗社弟子,在将乐邑庠里传出的常常是吟诗之声。他曾写道:“论心机暂忘,念别情已悬。值此群动息,始知诗境玄。”(《夜酌邑庠留别》)“子卧清溪云,予弄沧海月。人生驹隙耳,岁月坐超忽。”(《同周孝廉夜宿郡庠有述》)饮酒赋诗,谈心论交,超然的情怀当然会孕育出玄远的诗境。他此时所写的五言古诗,颇有陶、韦的冲淡闲远格调。典型之作如:

始春风日嘉,出门竟何之。所欣携诸生,驾言陟嵒崎。谷风已嘘萌,好鸟亦鸣枝。蔬果属时新,有醪已载卮。中觞发意气,列坐各言诗。悠

① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷一。

悠悠天壤间，斯乐希浴沂。

——《春日同诸生野饮效陶体》

夙负偃蹇志，共怀林下心。谁言尘事縻，以兹旷幽寻。夏火方云始，索居念朋簪。薄携一樽酒，命驾来城南。湛湛晨河流，依依嘉树林。晤言有时闲，挥觞共鸣琴。久要或可冀，希哲信难任。君怀谅不乖，惠我瑶华音。

——《寄龙大潜效韦体》^①

从诗题即可看出他有意仿拟“陶体”与“韦体”的倾向，而且的确颇为神似。前一首用和融的春风与鸣叫的小鸟构设出一个清新可人的境界，配以“中觴发意气，列坐各言诗”的诗酒主角，从而构成一种其乐融融的意境。后一首则是通过一次郊外的游赏表达其从容闲适的情趣。“湛湛晨河流，依依嘉树林”，显景色之清幽；“晤言有时闲，挥觞共鸣琴”，见心情之和乐。但此时林鸿所具有的心境及诗风与陶韦并不完全相同，甚至与其本人元明之际的五古也有区别。从身份看，他眼下做着训导之职，拥有一群具有相同趣味的弟子；从其生活内容看，尽管写诗成为其主要的兴趣所在，但县邑毕竟是讲授儒学之地，他不可能完全归向老庄，而不可避免地带有儒士色彩。因此，其冲淡平和便颇有些孔子当年所赞扬的曾点之乐之意味，就像他在诗中所描绘的那样：“悠悠天壤间，斯乐希浴沂。”

在京城供职的三年，是林鸿创作上改变最大的时期。尽管时间短暂，他却创作出大量的台阁诗作。像《甘露应制》、《登瀛二首》、《朱将军平寇》、《元夕观灯之作》、《春日游东苑应制》、《春日陪车驾幸蒋山应制四首》、《早朝》、《寄右讲经春日早二首》、《金门待漏送别二首》、《和张考功春日早朝遇雪》等等，这些便是被刘嵩等人所赞扬的作品。这些诗大多用七律或五言排律写成，显得气势雄伟，场面盛大，对仗工稳，辞藻华丽。试看下面二首：

^① 二诗均见文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷一。

长乐钟鸣玉殿开,千官步辇出蓬莱。已教旭日催龙驭,更借春流泛羽杯。堤柳欲眠莺唤起,官花乍落鸟衔来。宸游好把箫韶奏,京国于今有凤台。

——《春日游东苑应制》

钟山月晓曙苍苍,凤辇乘春到上方。驯鸟不随天仗散,昙花故落御衣香。珠林霁雪明山殿,玉涧飞泉近苑墙。自愧才非枚乘匹,也陪巡幸沐恩光。

——《春日陪车驾幸蒋山应制四首》其一^①

此二诗均为其台阁体代表作,王世贞说:“子羽命才充裕,标格华秀,‘堤柳’、‘官花’之句,至于炫名它作,实多胜也。”(《明诗评》卷二)胡应麟与王世贞的看法不完全一致,他说:“子羽七言律,如‘珠林霁雪明山殿,玉涧飞泉近苑墙’……皆气色高华,风骨遒爽。而诸选诸家,例取其‘堤柳欲眠莺唤起,官花乍落鸟衔来’等句,乃其下者耳。”(《诗薮续编》卷一)胡应麟之所以不能同意王世贞的说法,大概是此联诗句虽则华美,却过于纤巧,沾染了元诗的习气,而“珠林霁雪明山殿,玉涧飞泉近苑墙”则明朗阔大,具有皇家应有的气派。王世贞以“华秀”概括林鸿诗作,注重的是其才华,他本人倒不一定完全持赞赏的态度,只是说高于同类作品而已。胡应麟用“气色高华,风骨遒爽”以状林诗,便是既重其“华美”,又重其格调。就现存的林鸿台阁诗作看,的确符合此类诗作的典型特征:通过物象的描绘以突出朝廷场面的盛大,用情景交融的手法以显示国家景象的祥瑞,尽量的自我谦恭以衬托皇恩的浩荡。这类诗既不用抒发真实的情感,也无须真切地反映现实以达观政之目的,更要避免讥讽政治而破坏气氛的祥和。它们只是一种应酬与点缀,从朝廷来说增加了喜气,从个人来说展现了才华,如此而已。作为朝廷官员,这是必须具备的一种能力,台阁体的创作也不能被视为诗人的污点,应酬是那时代文人必须要

^① 二诗均见文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷三。

有的内容。但此种应酬性的笔法如果用于其他诗体创作,则有可能导致浮泛的弊端,比如其《春日金陵酒肆别故人》一诗:

长风起天际,旭日明京台。江流作寒泉,淑气开蓬莱。登高恣为乐,明天安在哉。千金换酒且痛饮,笑言未已将何之。当时年少多白首,今日花开非故枝。金卮何惜倒落月,明日相思天一涯。君不见钟山龙蟠虎踞雄,惟有江水万古与之无终穷。^①

这样的诗,好像表达了作者潇洒豪迈的情怀,格调亦颇流畅,但实则是对李白等前人诗风的模拟,因为窥诸作者当时情形,并不具有如此境界,尽管他有少年任侠的行为,但在明初京城中的林鸿,早已没了当年的豪气。以豪笔写虚情,形不成凛然的风骨,此便谓之浮泛。

其实,林鸿在京城许多时候心情并不舒畅,他不仅常常思念家乡朋友,似乎在这短暂的时间里还遇到过政治上的挫折并被贬谪,其《初出秣陵赋得二首》诗中曰:“生离死别已声吞,淮水东流万古冤。”(其一)“岂料明时竟陆沉,终天不泯九泉心。”(其二)似乎遭遇一场难以辩白的冤案。此事显然严重影响了其心态,其《谪居寄冶城同志》写道:“远别悠悠泣路岐,丹心虽在鬓毛衰。阮籍猖狂缘世难,叔牙感慨为心知。春城久判花前醉,野馆无由雪后期。自愧不如闲草木,也承雨露沐恩私。”在林鸿生平记载中只言其“不善仕”,从而回避了此次获罪的具体情况。但却在其感情世界里留下了深深的创伤,“自愧不如闲草木,也承雨露沐恩私。”在新朝里,连京城的草木都沐浴在浩荡圣恩中,可只有他林鸿偏偏遭遇到如此冤情,岂不令其感伤叹息?因而,此时的林鸿在写台阁诗的同时,也在进行私人情感的抒发:

萍踪无蒂数分携,海国羁魂易惨凄。千里归心逢腊尽,乱山残雪望乡迷。荒村落叶浑成雨,极浦寒潮亦到溪。遥想石桥梅发处,何由缩地

① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷三。

一攀跻。

——《寓秦淮寄冶城知己》^①

这才是其个人的真实感受。在台阁诗中那么壮丽雄伟与温馨和融的南京城,在此处则成了“黄村落叶”与“极浦寒潮”所形成的一派“乱山残雪”景象,他自己的京城为宦也仿佛成为漂泊于江湖的无根浮萍。于是,他想到了家乡,想到了家乡石桥边盛开的梅花,恨不得用缩地法立时回到那里,去看一看久违的梅花老友。像高启一样,林鸿此时的诗歌创作呈现出明显的两极化倾向,一面进行欢乐盛大的台阁体铺叙,一面进行凄清哀感的私人化抒写。岂止他们二人,明初在京城做官的文人大都具有此二种倾向。只不过林鸿本来就有浓厚的闽中乡土情结与隐逸倾向,本来对出仕就没有抱太大希望,如今又遭遇到如此挫折,则归隐似乎就成为其必然的选择。

自洪武十三年左右归隐至其去世,是林鸿诗歌创作的第三个时期。他离开南京时,心情相当平静:“十载吟秋卧翠微,三年宦薄日边归。玉华花鸟应相送,依旧闽南一布衣。”(《将之谭城留别冶城诸彦五首》)三年的京城宦途并不愉快,所以他没有太多牵挂,正如其本人所言,“依旧闽南一布衣”,没有什么太多的改变。如果有什么不同的话,那就是他已不再有人京前的幻想与冲动,而是打定了隐居以终老的主意。看到别人进京做官,他可以予以鼓励,但却与自身无关,所谓“君从云路骑黄鹤,余亦远山卧碧萝”。(《沧海云帆歌送张少府之京》)在他看来,别人的青云得志与自己的山中隐居一样的合情合理,没有成功与失意的差别,他真的已将这些事情淡然处之了。因此,在表达隐逸情怀这一点上,他对前期的诗风既有所继承又有所发展。如下面两首诗:

久为泉石人,了与世尘绝。朝飧清硃霞,夜弄碧萝月。扫石奏吾琴,寻泉饭胡麻。长谣古苔篇,似是仙人家。陶令归栗里,安石栖东山。心将槁木灰,迹与浮云闲。有时穷跻攀,落日更吟眺。碧草藉醉眠,玄猿引

^① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷三。

长啸。冥栖笑流俗，何用寰中名。千秋放意气，永极云霞情。

——《泉石清逸》

夙性抱高致，端居厌华簪。寻泉凿石壁，结宇依云林。经锄有时闲，班荆坐怪阴。清飏引长啸，白云劝孤斟。处默谢流俗，任真旷冲襟。惟应同调者，听我丘中琴。

——《云林清隐》^①

这样的诗篇，已经几乎扫除了所有的儒学痕迹，与其做将乐训导时的诗风有了明显的区别。那时也追求闲适冲淡，却是曾点式的儒者之乐，而眼下的闲淡则已完全融入山水自然之中。“心将槁木灰，迹与浮云闲。有时穷跻攀，落日更吟眺。碧草藉醉眠，玄猿引长啸。”这是一种随遇而安，无可无不可的境界，接近于王国维所言的无我之境。“清飏引长啸，白云劝孤斟。处默谢流俗，任真旷冲襟。”已有了李白“相看两不厌，只有敬亭山”的物我交融境界。正如诗中所言：“陶令归栗里，安石栖东山。”林鸿此时的诗的确已有陶诗的神韵了。

然而，林鸿毕竟不是陶潜。他的放开是全方位的，不像陶潜那样不食人间烟火。作为一位从元末过来的诗人，作为一位有着少年任侠经历的文人，他的情感生活与人生内涵远比陶潜丰富。这便涉及到林鸿的七言绝句。他的七绝当然内容多样，风格不一，比如有写感叹牢骚的《吊屈原》，有写闲适生活的《下山寻朱继》，也有颇具民歌风味的《竹枝辞》等，但最为独特并引起颇多争议的还是其怀念恋人的系列组诗《咏怀十二首》与《挽沙阳朱氏九首》。^②前一组诗全都以“红桥”结尾，是为怀念一位叫做“红桥”的女子而作；后一组诗则是怀念朱氏女子的。关于此二位女子的身份，明清二代有多种笔记做过记载，或以为是青楼佳丽，或以为是良家女子，或以为就是林鸿的亡妻。后来有人作出考证，认为此二位女子均系一人，朱氏女为青楼中人，而张红桥的形象则是根据朱氏原型改编而成的文学形象。^③无论这些女子的真实身份到底

① 二诗均见文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷一

② 二诗均见文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷四

③ 见蔡一鹏《林鸿、张红桥事迹考》，《中州学刊》1997年第6期。

如何,林鸿这些绝句却代表了他诗作的另一种体貌,即具有元末香奁体的香艳特征。这种诗体本来是杨维桢最为擅长的,并形成元末诗坛的一大特色。林鸿的绝句与铁崖体相比,要明净得多。他的香艳特征是靠深沉的思念与无尽的哀愁作为主要特征的。如《咏怀》写离别的感伤:“骊歌声断玉人遥,孤馆寒灯伴寂寥。我有相思千点泪,夜深和雨滴红桥。”(其二)写别后的思念:“伤春雨泪湿鲛绡,别雁离鸿去影遥。流水落花多少恨,日斜无语立红桥。”(其八)写别后女子的状态:“绮窗别后玉人遥,浓睡才醒酒未消。日午卷帘风力软,落花飞絮满红桥。”(其九)写别后的遗憾与无奈:“云娥酷似董妖娆,每到春来恨未消。谁道蓬山天样远,画阑咫尺是红桥。”(其十二)这些诗没有肉体的描写,没有轻薄的辞句,靠深挚的情感去打动读者,并善于以景写情,气氛烘托,可以看出作者具备了熟练的诗笔与抒情能力。《挽沙阳朱氏九首》则写得更为凄婉深长:

青楼十二敞银屏,长记生前几醉醒。今日重来人不见,七峰犹似黛眉青。

——其一

珠沉玉殒两茫茫,十里溪流与恨长。依旧春山花似绮,不知何处瘞兰香。

——其二

二十年来一梦归,楚台秦馆事应非。春魂想化西园蝶,犹向碧桃花下飞。

——其三

舞袖何年化作云,玉箫声断凤离群。春风似惜泉宫恨,片片吹花落古坟。

——其七

柳台花榭寄尘踪，名籍蓬莱第几宫。晚出人间风露表，佩声夜夜响瑶空。

——其九

由于此处明显写出是怀念一位已经亡故的青楼女子，所以感情就更为深厚悽伤。但作者几乎全用比喻象征的手法从多重角度对其进行描绘，并从中寄托自己的深情。他用“今日重来人不见，七峰犹似黛眉青”来侧面烘托其怅望若失而又朦胧迷离的感觉，用“依旧春山花似绮，不知何处瘞兰香”的情与景的巨大反差来寄托其无穷悲伤，用“春魂想化西园蝶，犹向碧桃花下飞”的想象来表达其幻想，用“春风似惜泉宫恨，片片吹花落古坟”的描写来突出其悽伤欲绝的哀愁，用“晚出人间风露表，佩声夜夜响瑶空”的幻觉来绘写其如梦如幻的无尽思念。这些诗从诗歌技巧与意境构造上说不上有什么创新，因为早在唐代李商隐的手中，就已将哀感顽艳的情感抒写发挥到了极致，后来的人很少能够超越他。但林鸿的诗作依然表达了真实的情感，并具有较高的水平。更重要的是，他的这些诗所显示的香艳格调与其“鸣盛”的体貌差异巨大，带有晚唐诗的特点。这也是后人言其“时时流入中晚”的主要原因。《四库全书总目》认为：“然如张红桥唱和诗词，事之有无不可知。即才人放佚，容或有之，决无存诸本集之理。”这显然已非学术见解，因为既然具有如此的“放佚”行为，必然会以诗词形式寄托此种“放佚”情感，如果强行删除这些诗词，也就说不上认识全面与评价准确了。

作为由元入明的诗人，林鸿在创作上自有其特色。其五言古诗师法陶、韦，并与其隐逸生活密切结合，形成超然冲淡的诗风，具有相当的水准。其七言绝句则寄托私情而哀感顽艳，如果不从诗格着眼，还是具有感人力量的。其台阁诗在明初也很见功力，才思藻丽，气色高华，因而也一再被明清诗评家所赞扬。争议较大的是其律诗，胡应麟言其“气色高华，风骨遒爽”，而李东阳则讥其“开卷骤视，宛若旧本。”如今看来，此类诗主要是刻意于意象格调的仿拟，而难以准确地起到表情达意的作用。比如其代表作《夕阳》：

抹野衔山影欲收，光浮鸦背去悠悠。高城半落催鸣角，远浦初沉促

系舟。几处闺中关绣户，何人江上倚朱楼。凄凉独有咸阳陌，芳草相连万古愁。^①

本诗的好处在于咏物之工丽，全诗紧扣夕阳之变化来写典型的景象，首联“抹野衔山”与“光浮鸦背”是对夕阳的具体描写，而“影欲收”与“去悠悠”则写出了夕阳的渐渐下山消逝。中二联是写夕阳中人的活动，夕阳西下而高城鸣角，红日初沉而远浦系舟，闺中纷纷关上绣楼之门，而江边朱楼上正有关心远去亲人的少妇倚栏凝望。这些意象都是唐诗中反复出现过的，读来多有似曾相识之感。尾联的“凄凉独有咸阳陌，芳草相连万古愁”，尽管“凄凉独有”与“万古愁”的下语分量很重，却又很难找到具体所指以及与作者的具体关联，因而也就显得比较浮泛。此类诗作还有七律《离云飘叶卷得天字》、《题潇湘烟雨图》、《南浦绿波》、《锦江春色》、《月夜登台》等。其五言律诗《出塞诗九首》也具有同样的问题，尽管诗作显得慷慨劲健、格调雄浑，但却缺乏具体针对性，也就成为浮泛的仿拟之作。其五律《塞上逢故人》：“五陵携手罢，匹马各天涯。出塞难为客，逢君似到家。后期如梦寐，前路正风沙。只好长安陌，垂鞭醉落花。”（《鸣盛集》卷二）王夫之在其《明诗评选》中仅录此一首，且作为反面例子大张挞伐，其用语虽近尖刻，但亦颇能搔到痒处：

子羽，闽派之祖也。于盛唐得李颀，于中唐得刘长卿，于晚唐得李中，奉之为盟主，庸劣者翕然而推之，亦与高廷礼相互推戴，诗称盈帙。要皆非无举，刺无刺，生立一套，而以不关情之景语，当行搭应之故事，填入为腹，率然以起，凑泊以结，曰吾大家也，吾正宗也，而诗之趣入于恶，人亦弗能问之矣。千秋以来作诗者，但向李颀坟上酹一杯酒，即终身洗拔不出，非子羽、廷礼为然。^②

在王夫之看来，林鸿是受了唐人李颀的不良影响。李颀在明清诗评家眼

① 文渊阁四库全书本《鸣盛集》卷三。

② 王夫之：《明诗评选》，第192页。

中也是位有争议的诗人,誉之者称其律诗章法严整,声韵谐贴,篇篇合律;讥之者贬其补凑肤壳,几近制艺。王夫之就曾说:“盛唐之有李颀,犹制艺之有袁、黄,古文词之有李觏,朽木败鼓,区区以死律缚人。”(《唐诗评选》卷四)综合诸家看法,则李颀之七律好处在严守格律,而在情感的深刻鲜活上颇显不足。在盛唐作家于格律尚大都不能熟练自如之时,李颀对律诗成熟所做的贡献自不容忽视,而其缺陷则亦应避免。因此王夫之对李颀的批评略显苛刻。但他对林鸿的批评则颇有眼光,所谓“要皆非无举,刺无刺,生立一套,而以不关情之景语,当行搭应之故事,填入为腹,率然以起,凑泊以结”,都是针针见血的。他所说的“不关情之景语”当然不是指林鸿不懂得情景交融,而是说与其本人的情感经历了不相关;而“当行搭应之故事”也是与自身之喜怒哀乐无关涉的人与事。用此法作诗,便叫做填塞、凑泊、空壳、架子,其给人的感觉便是浮泛而无关乎痛痒。

当然,王夫之的看法亦存在问题,因为在林鸿的诗作中,只有部分律诗有如此缺陷而并非全部,更何况其古诗、绝句很少有此种状况。朱彝尊引顾玄言语曰:“林员外才情藻丽,如游鱼潜水,翔鸢薄天,高下各适情性。”(《明诗综》卷一〇)正是看到了他诗作中情感的丰富性与诗歌体貌的多样性。但如果说林鸿所有的诗体均可“高下各适情性”,则又不免绝对。陈田综合诸家评语后说:“子羽诗以盛唐为宗,诸体并工。论者谓晋安一派,有诗必律,有律必七言,引为口实,亦蹈袭者之过也。”(《明诗纪事》甲签卷一〇)说林鸿的诗并非仅七律一体当然是对的,说他“诸体并工”笼统讲亦无大错,但如果说此种七律浮泛的毛病均系“蹈袭者”之病而毋须林鸿负责,显然不符合事实。作为闽中诗派的领袖,他的确是开了拟古不化的风气,为诗歌创作带来了浮泛的毛病,其本人是难辞其咎的。

二、王偁的人格与诗风

王偁生于洪武三年,卒于永乐十三年,是真正在明朝建立后成长起来的新朝诗人。从其家庭背景看,也许与新朝有些隔阂,据史书载:“其父翰,元季为潮州路总管,故西方人也。先为闽行省郎中,已而以潮州总管弃官,遂走闽,为黄冠,栖永泰山中十年矣。高皇帝闻翰贤,诏有司强起之,翰自刎死,时

偁甫九岁。”(《王偁传》)西域的家族渊源与其父抗节自刎的遭遇,均有可能与新朝构成较深的矛盾。但从实际情况看,其家族传统对王偁率直狂放的个性或许有些影响,却没有任何文献显示他与明朝廷有不合作的倾向。其实元明之际许多像戴良那样的文人之所以不肯入仕新朝,并不说明他们另有政治企图,而只是为了保存自我的节操,王翰自刎的性质也大抵如此。至于出生于新朝的王偁,就更没有理由拒绝出仕。按《虚舟集序》作者王汝玉的看法,他最有条件成为新朝台阁盛大高昂文风的作者,他说:

若夫翰林王孟扬者,信乎可以继前人之风,相与角立于百代之下者乎?孟扬之诗其趣高,其调逸,其词雄,其学富,出入汉魏盛唐,不为近代之语,真杰作也!抑何由而致是哉?余闻培之深者发之茂,积之广者出之沛。盖孟扬幼生闽粤间,负英迈之姿,席先世之泽,闭门读书逾二十年。又闽多君子,孟扬得师友之助,其所资所养者丰矣。比其出游也,观涛于浙江,吊禹功于震泽。入京师,见都城之雄伟,宫阙之壮丽,府库之充实,九夷八蛮之会同;官翰林,耳目所接莫非朝廷之典章,一代之制作,政教所布,号令所施,或或乎!且得屡预国家大事,入侍讲筵,身亲礼文之盛。及奉命亲藩,泛洞庭,留长沙,探古迹于名山川。又浮沅湘,历九疑,从大将军观兵交趾,极于南表,胸中亦汪洋浩博矣。宜其吐为辞章,超卓凌轹不自知也。昔司马子长生龙门,讲道齐鲁之乡,东上会稽探禹穴,北适燕赵与其豪俊子弟交游,故其文雄深雅健、跌宕不羁,孰谓孟扬之于诗不由是欤?虽然士生幸遇光岳之气全,则其发于言者敦实浑庞,得性情之正。予老而无能为矣,继清庙生民之什,以鸣国家之隆者,非孟扬谁望焉。

王汝玉的看法具有相当的说服力,且不言王偁家世、地域及师友等前期诗学环境的熏陶,仅就其外出游历与入官翰林这些因素看,便符合自明初以来大家所公认的台阁文学的充分条件,所谓“都城之雄伟,宫阙之壮丽,府库之充实,九夷八蛮之会同;官翰林耳目所接莫非朝廷之典章,一代之制作,政教所布,号令所施,或或乎!且得屡预国家大事,入侍讲筵,身亲礼文之盛。”

均与宋濂称赞汪广洋之语如出一辙。更重要的是,王偁还有过跟随大将军张辅出征交趾的戎马经历,拥有了更丰富的阅历与开阔眼界。具备如此条件,当然就应写出敦实浑庞的鸣盛之作。但就其诗歌创作实际看,却只有很少的作品达到台阁诗风的要求,而更多的则是抒发个人情趣与感叹不平的诗作。由此可知其个性与台阁体诗风是格格不入的。

王偁将其诗集题为“虚舟”,包含有较浓厚的老庄意味。解缙曾释曰:“孟扬视功名泊如,每有抗浮云之志,期在息机与物无竞,故其集以虚舟名,亦可见其志焉。”在解缙看来,王偁所以有如此性情,与其十余年隐居生活分不开,所谓“退而家居,定省之暇,扁舟载月,左右图书,从游者数人,沦清泉而剥丹荔也,人望之如在天表,其视区区世俗者为何如哉!”(《王孟扬太史虚舟集序》)就是说,正是如此潇洒的隐居生涯才孕育出其超然情怀。其本人有《虚舟》诗曰:“剡桂破昆玉,剝兰移楚芳。济深良可凭,横浅徒自伤。偶值蒙庄叟,无心寄大荒。”(《虚舟集》卷二)他自认为是可堪大用的巨舟,而置于浅水中反倒易于搁浅,因而只能寄于无用之“大荒”。将解缙与王偁之语合观,则可知他隐居的十年并非对人生已完全绝望,乃是才大而不遇的暂隐于江湖。当然,究竟何时能有机会则实在难以预期,所以他只能如虚舟般随意漂游。其《登薛仙峰寄自牧知已》,具体地描述了此种心情:

少年学剑术,颖脱神锋生。身娴韬略书,吐论吞从横。傍搜百家言,复得夷鞅情。自顾万人豪,不惭一代英。担簦赴神州,十上空无成。巍巍黄金台,邈哉阻天庭。归来守故墟,索寞罗秋萤。作书谢知己,闭门绝浮荣。悄悄林下居,一室有余清。闲寻白社约,或作青山行。傲吏期解冠,渔父同濯缨。纵酒竹林逸,寻仙松子盟。……^①

在此种心境中,王偁创作了大量抒发隐逸情怀的诗作,表现出冲淡超然的诗风,与当时其他闽中诗派成员一起构成了该时期的共同特征。如《晚至石潭遇孤鹤怀仙》、《与鸣秋赵山人夜宿山居述怀有赠》、《秋夜斋居怀唐泰》、

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷二。

《山居约马自牧同隐》、《新筑草堂成有述》、《登宿云台》、《山居偶成》、《秋山吟望》等,其中有五言古诗、五言排律、五言律诗、七言律诗等,但写得最好的是五古,代表作乃是《草堂成题以见志》五首与《题畦乐处士成趣园》四首,因为这两组诗均系从正面抒写隐逸情致,并具有冲淡的诗风,现举一首以见一斑:

远生贵忘我,守静体自然。外物苟不荣,取乐无过愆。鼎食岂不甘,轩裳詎匪贤。大功难久居,盛名难久全。淮阴登将坛,条侯寄重边。宠辱一朝异,殒替谁能怜。宁兹远世氛,寄身在中国。闲濯鱼父缨,时诵老氏篇。旷志适古初,冥心超至玄。知止幸不殆,胡必夸轻儼。嗤彼当世人,碌碌随贷迁。端居有真趣,此意谁能传!

——《题畦乐处士成趣园四首》其二^①

该诗以庄子思想作为立意的主干,以陶潜冲淡自然之诗境作为审美理想,以表达其全身远害的人生观念。从其“旷志适古初,冥心超至玄”的表白里,他似乎已领悟透彻老庄的人生真谛,所以才会有“端居有真趣,此意谁能传”的陶诗般的心理体验。对于尚未过而立之年的王偁来说,这种人生见解虽说离不开其自我体验,但更多的还是来源于对历史经验的总结,其“大功难久居,盛名难久全”的教训乃是出于“淮阴登将坛,条侯寄重边”的历史反思,从而发出“宠辱一朝异,殒替谁能怜”的感叹。因此,他此时的旷达情怀虽难说言不由衷,但起码不是其体验的全部。在其心底,依然潜藏着功名的念头与英雄失路的愤懑,而且一不留神便会迸发出来。看其《醉歌行答郑五迪》:

人生三十古所立,嗟余落拓竟何有。眼中万事皆等闲,帐下一经空自守。扬雄寂寞人皆羡,长卿憔悴谁相偶。五陵西上事已非,百粤南归岁应久。侯门无分曳长裾,别墅闲来闭虚牖。感怀徒使壮士悲,托交何处论新旧。与君一见即倾倒,握手相欢情颇厚。意气能凌豪士前,风流

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷二。

肯落当时后。每于结客散黄金，纵令负郭无百亩。白社吟来落木秋，青山醉倒芳尊酒。知己终怜水上萍，年光暗掷门前柳。惟有长歌一片心，此日赠君君识否。^①

这是他30岁左右写下的一篇七言歌行，正值其隐居闽中之时，显示了作者的另一种心态与诗风。感叹自我“落拓”成为全诗的主调。他有“眼中万事皆等闲”的豪爽不羁，更有“帐下一经空自守”的不平。也许他刚归隐时尚有些许欣喜轻松的心情，但“百粤归来岁应久”的诗句，说明漫长的平淡生活已使其忍耐不住，而“侯门无分曳长裾，别墅闲来闭虚牖”正是最好的表白。于是，推出了本诗的核心句子“感怀徒使壮士悲”。他本来拥有“意气能凌豪士前，风流肯落当时后”的豪迈自信，但此刻的他又当如何施展自我的才气？惟有散黄金以结客，倾芳尊而醉酒，用诗句倾吐其悲愤之情。也只有在与知己好友的倾心交流中，才能度过这沉闷平淡的生涯。本诗一改其五古的平和冲淡，而代之以慷慨不平、梗慨多气的豪壮诗风。这才是那位才华横溢、豪迈奔放的王偁，才是那位虽有挫折而不失进取之念的青年才俊王偁。这种诗风的转变也预示着他将进入人生的新阶段。

自永乐四年至十三年，是王偁约十年的出仕翰林时期，也是其台阁体诗创作之时。无论是从其本人的学识才华，还是其身居翰林检讨与《永乐大典》副总裁的地位，乃至其从征交趾的经历，正如王汝玉所言，他都最有可能写出鸣盛的台阁作品。从其现存诗作看，他的台阁体诗的确写得不差，而且像其他台阁作家一样，他多用七言律诗来写此类应酬之作。如《阁中书赠陆员外颢》、《驾幸大学扈从有作兼似胄监诸博士》、《退朝左掖闻莺追和郑纪善之作》、《元夕午门侍宴》、《早朝同员外元赋时有祀事》等，但从这些诗作的实际情况看，并不比其他台阁作家有更突出的长处。他写得最好的也许应算《元日早朝》：“钟山瑞霭晓苍苍，紫禁犹传玉漏长。双阙旌旗低凤辇，千官环佩列鸳行。恩光已共阳和布，草木均沾雨露香。独愧此身无补报，年年万岁祝尧觞。”（《虚舟集》卷五）但也只能说是音韵铿锵，高华整丽而已，他甚至写不出

① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷三。

像洪武初年高启那样的内容与形式兼备的台阁体诗来。可见无论其才华如何突出,只要钻进台阁诗的套子,就永远不可能超拔出来。王偁的价值并不在于他能写出标准的台阁诗作,而是他身居翰林却创作出大量不合乎台阁体的作品。而且这些作品的风格是很难与台阁诗风相融的。这主要表现在以下几个方面。

首先,在其台阁诗之外,他创作了许多表达个人情趣的诗作。王偁同时掌握着两套诗歌话语,在需要应酬场面时,他能熟练地进行台阁诗写作,而当其退朝回家时,又能迅速转向个人情感的抒发。试看下面二诗:

朝回独掩扉,高卧息尘机。春色如怜客,飞花故点衣。雁行惊别久,鹤病忆群稀。何日南湖上,春云满棹归。

——《朝退怀南湖草堂寄舍弟及旧社诸游好》^①

池上凉风泛夕波,筵前红粉动高歌。朝回不惜清尊倒,醉后从教白发多。寒色又惊秋社燕,露香犹送晚空荷。归鞍未许随明月,良会人生信几何。

——《晚集黄审理济池上》^②

这两首诗均系退朝后所作,家里的轻松闲适恰与朝中的刻板紧张形成鲜明的对照。前一首写独处,“高卧息尘机”句显示了翰林生活的枯燥平庸,而动人的春色也仿佛同情诗人,片片飞花飘落似乎也在点缀着衣衫。由此景联想开去,好像又看到家乡美丽的景象,于是幻想着满载春云回到可爱的南湖之上。后一首写会友,退朝后至朋友池水之上,尽情饮酒,快意听歌。但如此良会实在太少,不知不觉已天色向晚,于是只能带着遗憾归家。在后来的台阁作家中,上朝回家全用同一话语,哪怕是休暇宴集,也从不忘记说些修道德感皇恩的门面话。王偁却往往将两种生活对立起来,在朝廷之外时常流露出享

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷四。

^② 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷五。

受审美的真性情。

其次,在赠答送行之类作品中,他较少纯粹的应酬笔墨,而往往是真情实感的抒发。在当时的台阁体诗中,送行、悼念及怀人成为主要的题目,并且形成一种通用的套子,如送人上任则勉励其忠君泽民,送人致仕归乡则赞叹其父母得养等,无论关系远近,也无论感情深浅,全都用此套子,从而成为千篇一律、不痛不痒的文字。王儒的此类诗作则有其独特之处,他尽管也免不了为同僚写一些应酬性的送别诗,但他更乐意为亲朋诗友而作,如《水亭夜怀黄八灿、林六敏》、《送张谦》、《西亭夜送林六敏还山》、《赋得钓龙台送友人还闽》、《挽林思和校文》、《挽周员外元》等等。作者在写这些诗时,均能表达真挚的情感而不客套虚假。如对林六敏,主要是赞扬其归隐以乐山水的高士情怀,因而结尾便说:“君行好觅赤松子,余亦将纫薜荔衣。”(《西亭夜送林六敏还山》)表达了自己的一片向往之情。又如其挽林思和,主要赞叹其诗文才华,因此用“寂寞余诗社,飘零散酒樽”(《挽林思和校文》)以惋惜诗友良朋的逝世。再如其怀念浦源这位林鸿的诗学弟子,由于是诗坛前辈,同派诗友,情感更为深厚,下语也更为深挚:“此日怀君何处写,临风惟有一沾衣。”(《过毘陵怀浦舍人源》)对闽中十子之一周玄的悼念,更成为其诗中的名作:

早岁擅芳名,中年一宦成。莺花平日泪,烟月故山情。落魄嵇中散,
猖狂阮步兵。可怜埋玉处,芳草傍谁生。

——《挽周员外元》^①

关于周玄,史书记载甚为简略,袁表“周玄小传”只言“其为诗瑰奇,托兴幽远。”本诗则以凝练的诗笔对其生平性情进行了传神的描绘。“早岁擅芳名,中年一宦成”,是对其一生的高度概括,随后便对其“芳名”内涵集中叙写。“莺花平日泪,烟月故山情”,是对诗情个性的形象说明:他平日见花而落泪,显其敏感之诗性;心中永远牵挂故山之烟水山月,见其思乡之深情。“落魄嵇中散,猖狂阮步兵”一联,则用了两个典故,形象地诠释了所谓“为诗瑰奇,托

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷四。

兴幽远”的诗人个性。结句的“可怜埋玉处，芳草傍谁生”，表达了作者对周玄的深深怀念与无穷感伤。如今没有了钟情花草、梦牵烟月的多情诗人，芳草还能傍谁而生。草犹如此，作为其诗伴挚友，则情将何堪！这样的诗，乃是真情的流露，心灵的体贴，并饱含着自我的人生体验，决非那些受理性道德限制的台阁官员所能梦到。

再次，是其狂放个性的表达与多种诗风的展现。台阁体作家大都拥有一种稳定的风格：情感内敛，不事张扬，崇尚德性，重视教化，从而构成其平和雍容的风度与体貌。王偁在需要时也可以写出这样的作品，但更多时候却是任凭自我个性的舒展与真实情感的抒发，从而形成其不拘一格的诗风。比如从征交趾本是一次纯粹的军事行动，但他一路却写下诸多诗风不同的作品。经过湖湘时，他登上岳阳楼，凭吊屈原与贾谊，写下《长沙怀古》、《重登岳阳楼》等诗篇，表达了深沉悠长的缅怀之情，留下“寂寞湘南烟雨里，贾生还吊屈生来”、“欲吊湘均何处是，不堪重倚岳阳楼”的沉痛诗句。可是，一旦战事展开，他又写出一组慷慨豪迈的诗篇，如《从军乐军中录示诸将》、《凯歌四首》、《闻总戎破敌有作》等：

大将南征讨不庭，节旄万里耀威灵。辕门五夜狼星堕，直挽天河洗甲兵。

万里炎荒贴海平，腥波千尺舞长鲸。王师百万从天下，瘴雨蛮烟一霎清。

瘴海楼船一夕过，泸江铁骑晓鸣珂。皇家飞将功成日，不数当年马伏波。

熠熠参旗护阵门，喧阗鼓角拥回军。当年麟阁休专美，此日云台更策勋。^①

^① 《凯歌四首》，见文渊阁四库全书本《虚舟集》卷五。

这样的诗,声韵铿锵,气势雄壮,体现了官军的威武阵容与必胜信念,是典型的台阁诗作。而与此同时,作者自身的心态却是灰凉的。下面是作于此时的两首绝句:

远向清溪掩石门,碧萝烟帐鹤成群。一从误作游仙梦,谁管秋山几片云。

——《病中怀故山》

故园松菊应无恙,上国新醪也自佳。两地思归俱未得,一生长笑在天涯。

——《九日有怀》^①

作者此时已身处病中,心境灰凉。他此刻刚过不惑之年,根本算不上老迈。他的病是双重的,一是长期从征于蛮荒之地,辛苦劳顿而颇感疲惫;二是已深陷朝廷政治争斗的漩涡,时时感到祸患的临近。此刻他想到了家乡,深悔当初出仕的失算,所谓“一从误作游仙梦,谁管秋山几片云”,正是在轻松的语言中包含了复杂沉重的内涵。可尤为不堪的是,他既不能回乡,也不能回京,只能依然客居于这边鄙之地:“两地思归俱未得,一生长笑在天涯。”是无奈,也是自嘲。他是一位真诚的诗人,不因为个人的私情而影响国家安定的大计,所以能写出豪迈的军歌;但他也没有因为朝廷的需要,就忘记个人的隐忧,他始终不能忘怀的,还是那美丽的故乡山水。

就王偁的全部诗作看,也体现了鲜明的多样性特征。当其得意时,可以高调唱出:“出门仰天发长笑,宁辞断梗随风尘。朝趋枫陛谒明主,夕掌兰台作贵臣。自谓半生有奇遇,从闲因献甘泉赋。雕虫小技何足夸,白日天光屡回顾。……请君试听远游曲,何必长为畎亩民。”(《远游曲》)简直就是李白“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”的翻版。当其怀古时,可以驰骋想象,瑰奇多姿:“从来相随赤帝子,飒飒秋郊泣嫫鬼。乃知神物用有时,风云变化谁

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷五。

能知。至今萧条潭水上,白日往往蛟龙飞。侠客相看魂欲死,一片雄心许知己。别来夜夜匣里鸣,忆君清泪如铅水。”(《古剑行赠周辰》)又可以看出其对李贺怪异诗风的模仿。当他面对古代英雄时,会涌起激动的情绪:“我来久沉抱,重此英烈魂。吁嗟属鏖锋,冥尔国土存。峨峨姑苏台,榛棘晓露繁。深居麋鹿游,此事谁能论。因之毛发竖,落叶秋纷纷。”(《题吴山伍子胥庙》)可谓壮怀激烈,格调沉郁。而一旦漫游山水、触目美景时,则又忘怀得失,沉迷留恋:“伊余抗尘容,所志在清赏。孤云寄微踪,独鹤引空杖。岂无千载怀,亦有高山仰。”(《游浯溪录呈陈司马及同登诸公》)可谓超然物外,俗想全无。不过他又绝非不食人间烟火者,他有儒者的情怀,庄老的境界,有时也不妨随时俯仰,游戏人间。比如他可以写出“舞回香影乱,笑掩黛痕深”的秾艳之作《赠妓》,可以写出“只疑花作脸,更讶柳为腰”的纤巧之作《小垂手》。他甚至有心情去写摇曳不定的花影:

欲拂更纷纷,空香寂不闻。乱迷芳蝶梦,轻护锦苔纹。衬月笼书幌,
因风扬舞裙。莫移庭下步,蹴碎一阶云。

——《赋得花影》^①

像这些闲适巧艳之作,的确有一份闲心,且观察细致,描写高超,如果置于元末诗坛也许司空常见,但在永乐的舞台诗坛上,却已很难看到如此诗作。他是当时台阁作家的一位另类,他可以凭兴致写诗,而不管诗体限制与实用效果,只是任由自我的冲动来展现过人的才华。

当然,说王偁诗风多样、表情自由,并非指其缺乏主导风格。就整体看,他在五、七言古诗上成就更为突出。因为古体诗长短不限,较为适合其情志的表达。四库提要对此评曰:“偁与解缙友善,其才气学问约略相似,故缙亦极推许之,卒同被谗谮以死。然缙诗颇伤剽直,若偁之恬和安雅,殆为胜之。自述称服群圣、猎百家、穷幽明,每遇登高吊古,慨然发其悲壮愉乐,一寓于文若诗,其命意亦殊不苟。故集中若《感寓》诸作,规抚拾遗;《咏史》数篇,步趋

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷四。

记室；《将进酒》、《行路难》等，亦颇出入于太白歌行。虽未必尽合古人，而一鳞半爪隐现云端，固不止于衣冠优孟也。”（《虚舟集》卷首）此处所举出的《感寓》、《咏史》均为五古，《将进酒》、《行路难》则为七言歌行，全为古体诗。说他的诗“恬和安雅”而强于解缙的“剽直”，则是对其诗歌艺术水准的肯定。王夫之论人论诗一向严苛，对闽中诗派尤缺好感，但对王偁却青眼有加，在评其三首五古作品时说：“孟扬于诸子特为铮铮，而近体亦漫无足观，古体三首尤为可读。虽自唐人来，尚是唐人之有渊源者，劣气遂捐。”（《明诗评选》卷四）就王偁的创作实际看，古体确实强于近体，但王夫之在此只承认三首，显然失之过严。但说王偁的古诗“是唐人之有渊源者”，眼光则颇为独到，意思是说其五古能够由唐上溯，近于汉魏体貌。以实而论，王偁的五古寄意深远，古朴自然。其《感寓》48篇，《咏史》12篇，均能托古言情，借史寓意。现引数首，以见一斑：

艳色不足贵，所贵在适时。昭君倾国容，遂为丹青欺。蛾眉嫁绝域，一往不可追。至今青冢月，夜夜令人悲。

——《感遇》其二十一

繁条蕴徂谢，清宫煤炎寒。泾阳擅秦宠，岂得常交欢。一朝成远间，敛怨东出关。昔日夭桃花，今同秋草残。所以龙阳鱼，痛哉涕泛澜。

——《感遇》其三十一

照影莫唾井，种葵莫伤根。伤根葵不生，唾井隳明神。乐生北去赵，由余西霸秦。壮士感知己，鄙人怀私恩。止止且勿哀，千秋黄金台。

——《感遇》其四十二

贾生洛阳人，年少有远识。当其痛哭时，汉祚如盘石。其言非实狂，四座为动色。抱火厝积薪，寝食方自得。长沙卑暑地，自古舞蜺窄。吞舟讵能容，骥足诚窘迫。吊湘见微志，感鹏成太息。道大古莫容，夫子亦

何极。骛骀服上裹，驢骖弃道侧。卓哉治安书，遗耀在简册。

——《咏史》其七^①

这些诗均以历史叙述为中心，或以自然景象起兴，或以议论点题收结，并不直接表达作者的情感与见解。第一首以昭君貌美不遇而远嫁匈奴之事发端，说明“艳色不足贵，所贵在及时”的人生感悟；第二首借秦国泾阳君骄纵失宠与龙阳君得鱼而泣的典故，以显恩宠难守的历史教训。第三首用乐毅畏太子相害而离燕降赵、由余因被离间而去西戎以降秦的往事，引申出君臣难以始终和谐相处的悲叹。第四首关于贾谊才高不遇的典故，更是多次在其诗作中出现的题目，此处则是突出“骛骀服上裹，驢骖弃道侧”的悲恨不平。这些作品只剪取历史画面入诗，让读者自己领会其中深意，作者的创作意图则指向不明。比如贾谊才高不遇的典故，很明显寄寓着王偁个人的感受。但像引入乐毅与燕太子有隙而降赵的旧事，也许与当时朝中的内部权力之争有关，因为无论是建文朝还是永乐朝，都存在着皇上、太子与文臣之间复杂的矛盾纠葛，并最终演变成祸及众人的血腥屠杀，王偁本人也是因牵涉进此类案件而送掉了性命。作者显然无法说出这些敏感话题与复杂内涵，只好直言往事而令读者自悟了。但这也正是咏史类诗作的诗体特征，发言玄远，兴寄无端，增强了诗作的蕴涵，造成了弦外之音，避免了直白的说教，所以才能构成“恬和安雅”的体貌。在这方面，王偁的五古接近于高启的《咏史》与刘基的《旅兴》。

王偁以45岁的年龄结束了自己的生命，同时也结束了诗歌创作。他其实并不甘心如此结束生命，并曾采取过挽救的措施，其《投胡学士》诗，据说便是向人求救的：

抚剑坐中夜，长吟思一弹。弹之有余音，激烈摧心肝。出处分以然，中道敢不安。但恐春华衰，白日凋朱颜。伊余羽翼微，宜栖枳棘间。清樾苟自适，谁能事鹏转。那因遇知己，刷羽排鹓鸾。云霄一翱翔，九万期风端。昔侣丹穴雏，志薄金琅玕。今如涸辙鲋，髻鬣空摧残。有沫不自

^① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷一。

濡，焉能御所患。淮山饶桂枝，楚泽有芳兰。欲去恋明主，引领徒悲叹。故人把天瓢，岂惮一滴艰。愿因终号呼，庶以脱险艰。毋令东溟使，仰候西江澜。^①

在诗中他回顾其一生遭遇，有过“云霄一翱翔，九万期风端”的志得意满，而眼下却处于“今如涸辙鲋，鬻鬣空摧残”的艰难境地。据有人考证，此处的“丹穴雏”指其好友解缙，而所求胡学士则是胡广。^②王偁在所有的朝廷官员中，当然与解缙关系最为密切，可他此刻也处于“有沫不自濡，焉能御所患”的绝境，于是不得不转而去求助同僚胡学士。结果可想而知，胡学士未能援之以手，他最终死于狱中。后人由此对胡广的人格提出质疑，自然不能说毫无道理。但王偁的死是必然的，无论胡广是否予以救助，他都不会再有重新崛起的机会。在永乐朝像他这样身陷囹圄者还有很多，比如黄淮与杨溥，都曾在监狱中度过了十年的漫长生涯，他们在狱中不断表示悔过，将所有的过错归于自己，并反复陈说对朝廷的忠贞不渝，故而最终在太子即位后得以东山再起。然而，王偁却没有如此的人格与耐性。在其身陷危境时，求助于是可以理解的，可他同时又写下一篇充满激情怨愤的《自述诔》，其中一段说：

少锐志于有为，毅乎思准古以驭今，而用弗以施。学虽服群圣、猎百家、穷幽明，亟于闻道，而质沦恣机。遇登高吊古，慨然发其悲壮愉乐，一寓于文若诗，而辞媿土苴。其为人则似慧而容，似傲而恭，家贫而心乐，身困而处裕。然疾恶太过，遇权贵不能俯首下之。任情以直，不能黜以徇人成功。此其见短于世也。见人善不啻若己有之，虽匹夫问未尝不竭以尽，与人交内外不敢携。此则自以为长焉。^③

人之将死，其言也善。人们有理由相信，他生命最后的表达是真诚无欺的。他人格正直、情感丰富、境界高尚、才华横溢，这也许没人质疑过他。然

① 文渊阁四库全书本《虚舟集》卷二。

② 见蔡一鹏《王偁的生平及其诗歌创作》，《福州大学学报》2004年第3期。

③ 文渊阁四库全书本《虚舟集》附录。

而其缺陷也很突出：“疾恶太过，遇权贵不能俯首下之。任情以直，不能觊以徇人成功。”也许在写下这些言辞时，他带有正话反说的自我表彰意味，但却也真正是官场中之大忌。最重要的也许并非这些文字的内容，而是临死前还如此义正辞严地诉说自我的委屈，尤其是本文的结尾：“予概观古之人，怙材者恒困于弗施，志大者惟颠顿之屡跻。呜呼！孟扬矧尔乏古之才而尚其志，焉得不奇于时而谗于戾？尔负而君！尔负而亲！呜呼！谁其白之？悠悠苍天！”才高而弗施，志大而难伸，他告诉世人，他是抱着弥天大恨离开人间的。在这呼天抢地的抱怨声中，他其实是痛斥了所有的人。那位刚愎而专断的明成祖，能让他继续存活世间吗？他不需要这样的狂傲之士，也不需要这样的狂放诗文，所以他必然会让王偁带着他的诗笔在人间蒸发。其教训是如此之深，直到明中期的王世贞，犹自感叹说：“偁诗如尘中车，但取驰骋，未辨所载，较之解生，近似小胜。竟以恃才傲横，罗谗口盆死囚狱，良可伤也。”（《明诗评》卷二）痛哉斯言！

三、高棅《唐诗品汇》对明代诗学的影响及其创作实践

高棅在闽中诗派的地位仅次于林鸿，但从创作实绩讲，他不仅赶不上王偁，甚至较之王恭也有相当差距。他的重要地位主要得力于其花费近20年时间对唐诗所做的研究与评选，其成果便是《唐诗品汇》与《唐诗正声》。这两部唐诗选本不仅确立了他在闽中诗派的重要位置，而且在某种程度上也对有明一代的诗歌发展产生了深远的影响。

《唐诗品汇》是明人的第一部唐诗选本，共选唐人620家的各体诗歌作品5769首，加上“补遗”61家的954首，共选诗6709首，可谓规模宏大。更为重要的是，他的指导思想、编选体例、所选作品乃至所附诸家评语，都对明代的诗学思想与诗歌创作影响巨大。其具体做法是：高棅本人在开端作有“唐诗品汇总叙”，阐明其主导思想。其次是“历代名公叙论”，辑录明代之前的唐诗论述。再次是“凡例”，说明编选的具体安排。第四是“引用书目”，表明在编选过程中所用前人各种书籍。第五是“诗人爵里详节”，是对所选诗人生平的简洁介绍。然后依次按照五言古诗、七言古诗、五言绝句、七言绝句、五言律诗、七言律诗的顺序进行选诗，在每一诗体前均有“叙目”，以说明该体诗在体

貌特征以及在唐代的发展状况。另外,在某些作品的题目下、诗句中或诗篇后插入前人的评语或本事的说明等。就本书核心理论来看,最重要的有两点:(1)唐诗四阶段论与诗宗盛唐的主张。(2)以体分类与九品论诗。这两种观念与思路基本体现了高棅的诗学理论内涵,至于其目的,最直接的还是便于学诗者揣摩模仿,所谓“诚使吟咏性情之士,观诗以求其人,因人以知其时,因时以辨其文章之高下、词气之盛衰,本乎始以达其终,审其变以归于正,则优游敦厚之教,未必无小补。”(《唐诗品汇》卷首)但是,待全书编成之后,影响却大大超出作者当初的预想。这主要体现在两个方面:一是对明代诗学辨体观念的影响。明代是辨析诗体最为深入细致的时代,且不说前后七子这些尊体的诗派,仅辨体理论著作便有徐师曾的《文体明辨序说》、胡应麟的《诗薮》、许学夷的《诗源辩体》、胡震亨的《唐音统签》等。更重要的是,自明代中期以后,无论是诗歌总集、选集还是文人别集,大都依照诗体作为分类分卷的原则,从而形成了明代鲜明的编撰体例。这些显然都与《唐诗品汇》的影响密不可分。二是对明代格调理论的影响。自李梦阳始,古体尊汉魏而近体崇盛唐的格调观念,几乎成为所有复古派诗人的诗学理想,从而提高了诗歌创作的艺术品味与审美境界。当然,高棅的影响不全是正面的。由于对诗体与格调过于看重,也就对诗歌的情感抒发有所忽视,在诗歌批评中也过于重视形式技巧的探讨,而不太重视知人论世的意义阐发。

《唐诗品汇》不能仅仅被视为高棅一人的成果,而应视为闽中诗派诗学观念的集中体现。这主要表现在三个方面:一是高棅在编选时自觉继承了闽中的诗学传统。比如他在书前所辑录的“历代名公叙论”34条,其中严羽一人即有14条之多,表现出对闽中诗学传统的尊崇。同时还在凡例中明确表示,他之所以编撰该书,乃是受到先辈林鸿诗学观念的启示,王偁曾在该书序言中转述高棅的话:“余尝闻之漫士之论诗曰:诗自三百篇以降,汉魏质过于文,六朝华浮于实,得二者之中,备风人之体,惟唐诗为然。然以世次不同,故其所作亦异。初唐声律未纯,晚唐气习卑下,卓卓乎可尚者,又惟盛唐为然。”(《唐诗品汇》卷首)拿此段话与凡例中高棅引述林鸿论诗文字相比,其主要观点几乎完全一致。因此,高棅的基本诗学观念主要就是宋人严羽与前辈林鸿二人观点的融合。他所做的工作便是将这些观念作为指导思想去进行分

类选诗,品评高下,理清源流。

二是在其编选过程中,可能受有闽中其他诗人的影响。闽中十子之一的陈亮曾有一首题为《奉寄高廷礼,时求贤甚急,高且讲学编诗不暇》的诗,其结尾说:“见说新编又超绝,近来衡鉴复如何?”这说明诗友是了解其编选情况的,更何况在这漫长的10年编选过程中,他们时常一起漫游山水,饮酒赋诗,自然会对一些诗学问题相互切磋交流,高棅在潜移默化中无疑将会受到他们诗学观念的影响。

三是书成之后,闽中诗派其他成员对扩大其影响作出了贡献。最早为《唐诗品汇》作序的有马德华、王偁和林慈三人,其中王偁的序作于洪武二十七年,林慈的序作于洪武二十八年,马德华的序作于建文三年。三篇序文均作于高棅入京之前,对该书之扩大影响有重要的贡献。王序转述了高棅的诗学观念,使人们得以了解其论诗主张。马序更说:“余阅是编,知廷礼用心之勤,而超卓之见,异于人人也。全闽学古者,振发歆动,相与鸣国家之盛,必廷礼为之倡。海内文士,欲历唐人之蹊径,闯唐人之壶奥,则必于《品汇》求之。”(《唐诗品汇》卷首)这既是对高棅的鼓励,又是闽中诗派由地方流派走向朝廷的集体宣言。从《唐诗品汇》的编选与传播开始,才真正显示出闽中诗人的流派特征。

无论《唐诗品汇》对后来的影响如何,高棅的诗学水平都是毋庸置疑的。但他在诗歌创作上却并没有表现出同样的才气,关于此一点已被钱谦益、朱彝尊以及四库馆臣等多所批评。但这些评价显然是有失公允的。高棅的诗歌创作赶不上林鸿、王偁的水准自是事实,但也决非不值一提。俞汝成就说:“漫士意兴俱佳,而歌行尤胜。”(《明诗综》卷一〇)而沈德潜却说:“典籍诗以五言古为胜,俞汝成盛推歌行,非笃论也。”(《明诗别裁集》卷三)窥诸其创作实际,高棅在五古、七古、五律、七律各体上均有一些可读之作,五古的成就更突出一些,尤其是未出仕前的五古短篇,写的清新超逸,具有较高水平。像《赋得罗浮霜月怀二逸人》、《将归龙门留别冶城诸游好》、《同游六平山探得烛字》、《峤屿春潮》、《衡江夕露》、《山泉赏》、《松岭樵歌》等等,均为各家选本常选之篇什。现举《九月八日郭南山亭宴集,分得“下”字》一首为例:

海国霜气凉,秋声落遥野。乾坤肃以清,收纳属多暇。出郭寻幽期,同人命轩驾。载酒入翠微,凭高憩层榭。苍山横黄云,大江天同泻。飞雨霞际晴,夕阳雁边下。江山满陈迹,今古成代谢。千载同一时,黄花笑盈把。酣歌林壑暝,新月松萝挂。高兴殊未平,临风独悲咤。^①

本诗记述作者与友人的一次游赏宴集,在观赏美景的同时,寄托了其悲喜交集的复杂情感。全诗境界阔大,情感深沉,具有超然不凡的气势。尤其是写景,更体现出高棅诗歌的鲜明特征。沈德潜曾评曰:“‘飞雨’十字,写晚景入画。”(《明诗别裁集》卷三)并在《说诗碎语》中再次称赞说:“高典籍长于五言,如‘海国霜气凉,秋声落遥野。’‘飞雨霞际晴,夕阳雁边下。’风致疑出常建,闽中林子羽辈,未之或先。”(《说诗碎语》卷下)在沈德潜眼中,高棅的五古成就甚至超过了林鸿。这也难怪,高棅是一位诗画兼善的作家,曾将其画称为“无声诗”,而将诗称为“有声画”,因而常常将绘画的眼光与手法用之于诗歌创作,其所写画面境界当然会明丽感人了。即如本诗的“飞雨霞际晴,夕阳雁边下”一联,便充分表现了他对光色变换对比的画家眼光,从而获得绘景如画的艺术效果。又如:“瀛洲见海色,潮来如风雨。初日照寒涛,春声在孤屿。飞帆落镜中,望入桃花去。”(《峤屿春潮》)“大江白露下,秋气横沧浪。夜色不映水,微风忽吹裳。孤舟待明月,时闻兰桂香。”(《衡江夕露》)都有诗画交融的艺术效果。在其隐居时期,高棅具有山水的逸兴,超然的情怀,从容的心态,诗画的眼光,当然能够写出如王维、韦应物那般格调的诗作了。

其实,对于高棅前期的诗歌创作成就,明清两代的诗评家基本都是认同的,对其否定性批评大都集中于其入朝后的作品。如果认真阅读其后期诗作《木天清气集》,会很明确地感受到诗风的转变,那便是从一位山水隐逸诗人转向台阁作家。他写了许多应制之作,如《奉制赋四夷朝贡诗》、《奉赋驺虞歌》、《元夕午门观灯应制》、《五月五日早朝谢恩》、《奉赋安南进白象应制》等,都显得气象宏大,辞采高华。而且即使私人朋友之间的酬答之作,许多作品也带有明显的台阁官腔套语,显得浮泛空疏,亦即四库馆臣所言的“应酬冗

① 袁表、马莼:《闽中十子诗》:第134页。

长之作”。但如果将高棅此时的作品均归结为此种特征,并批评其“清气之云,殆名不副实”,则又是不准确的。高棅作为一位曾经的山水隐逸诗人,一位具有艺术气质的书画兼善的才子,他显然与后来以三杨为代表的台阁作家具有一定的差别。三杨无论是在朝中还是私第,在京城还是回乡,无不保持其台阁重臣的身份与思维,因此其创作也几乎始终保持了台阁色彩。高棅却并非如此,他不仅自身拥有山水情结,并有一群隐居山间的诗友,所以一旦他回乡与友人相会,便会马上找回以前的灵气与情致。自永乐三年至永乐六年,他因丁忧守制而回乡居住,所写作品就与京中诗作明显不同,比如《龙山图歌留别林一用礼》、《游灵峰寺和王皆山旧游之作》、《题樊可久沧浪秋兴图》等,均系描写山水的长篇七言歌行,现举第一首为例以见一斑:

龙山峥嵘何壮哉,龙江百折东南来。为君胸中吐丘壑,飞涛走石驱崔嵬。三湘七泽生毫素,五老九华起窗户。远岫高侵绝巘云,长桥半入重林路。林外沧波白日闲,孤亭坐对江上山。簾枕虚卷挂霄汉,天光云影冲融闲。亭中之人,野服黄冠。散帙朗咏,挥弦妙弹。秋风阊阖,来大川,扬狂澜。心摇目极兴难尽,身世了觉非尘寰。君不见龙江日夜流东海,龙山苍苍屹千载。江山今古赏心同,古人不见今人在。笑我辞山不忍辞,辞君和以赠临歧。忘机鱼鸟来相舍,相对翻成去住悲。醉歌龙山吟,手挥龙山别。白头早晚赋归来,期尔山中弄明月。^①

这是首题画诗,说不上多么优秀,但却没有虚言应付的台阁习气,而是在描绘山水的同时,寄托了自我真实的情感意趣。诗前小序说:“江山之胜在天地间,自古骚人墨客不能无情,况夫去国怀乡、征行离别之际,其为情当何如耶?因绎思挥毫,为写龙山之图,并寓观澜之意,于其间殆成吾用礼之志矣。异时予乞老归来,当与用礼同憩斯亭,其幽遐雄伟之观,良不减图中之风致

^① 高棅:《龙山图歌留别林一用礼》,见四库全书存目丛书影印清金氏温瑞楼抄本高棅《木天清气集》卷六

也。”他写此诗,不是为了修德教化的实用功效,而是用以表达朋友的山水之志,同时寄托自身的隐逸情怀。当然,这并不说明他真要告别官场而归隐山中,但起码其心中依然保存着一份山水的情怀。

正是心底的这一份情怀,将高棅的诗作与三杨区别开来。他将其入朝诗作题名为《木天清气集》,正说明他没有完全忘怀山水隐逸的清趣,尽管这其中也许包括了故作清雅的动机。读他此时的诗作,感受最明显的是较之三杨等人具有更多的山水情怀。这主要表现在三个方面:一是从题材上看他写了大量的题山水画的诗篇。尽管他此时已没有条件实地漫游山水,但他常通过观画与题画来满足自我的山水审美需求。二是无论是题画还是实际的山水吟咏,他都更关注自然美的描绘而较少比德的颂圣说教。比如他曾写过台阁作家常用的“八体”,留下了《螺江八咏》、《沧湾八咏》、《永阳八咏》等组诗,均为纯粹的名胜景物的题咏,而基本未涉及政治、道德或颂圣的内容。三是无论是山水题画还是送行唱和,他都有意营造“清”的意象,从而保持一种文人的清雅品格。诸如:“振衣坐平旦,清趣何幽哉?”(卷一《题霜台清趣送高宪金希道复任三山》)“千岩皆爽气,孤馆坐来清。”(卷二《画长林书室图赠邑生归长乐》)“登高聊引领,清兴浩无穷。”(卷三《山中杂兴六首》其二)“千峰度疏雨,清气在长林。”(卷四《题画赠林监生归闽》)“龟石春残别梦深,木天清气在云林。”(卷一四《画并题寄乡友》)这些随手拈来的诗例,都显示出作者对“清”的意象的追求。至于说他追求“清”之意象的原因,我以为他有一种闹中取静、俗中求雅的心理需求。《题王文起云林精舍》可能最直接体现了此种心态:“岚影霁孤壑,松峰引重阴。爱君白云居,发我木天吟。巾舄入空翠,弦歌晏芳林。西山分爽气,其以静尘心。”他之在此倾吐其“木天吟”,乃是由于迷恋朋友之“白云居”。后四句既是“白云居”之特点,也是其“木天吟”之内涵。置身于芳林空翠的自然美景之中,以此“爽气”而使尘俗之心安定下来,从而获取一种超然的审美之乐。但是,此刻的“清”已不是山中的“清”,那时他可以保持一种自由自在的清狂,而此刻他只能安心于朝中的清雅。他有一组《澹斋诗》,充分体现了此时所谓的“清”。

天京佳丽地,甲第竞豪奢。爱此广文馆,幽幽寂不哗。图书敦雅好,

水木含清华。澹然万事足，宁羨五侯家。

——其一

门外轮蹄声，门里喧嚣寂。几榻有余清，笑谈无俗客。颜生只一瓢，马卿徒四壁。吾亦爱吾庐，悠悠安所适。

——其二

平生厌膏腴，日与寒士角。时得尊中醪，山花相对酌。气酣呼草圣，濡笔起挥霍。兴尽复颓然，夕阳下西郭。

——其三

草玄守清真，卧龙甘澹泊。此意良可嘉，吾其慕真乐。游神既有庭，明志以成学。千古尚友心，二贤独先觉。

——其五

东胶多俊士，东观多奇书。坐我一寒毡，穷年双鬓疏。回来衡门下，官冷心自如。但使先声在，何惭陋室居。

——其六^①

本组诗显示了几个成就高棅之“清”的条件：一是冷官。他尽管入翰林为典籍，但只是负责典藏的闲官，既然远离权力的中心，也就没有炙手可热的威势。二是静居。既然是闲官，当然也不会有门庭若市的交易往来，于是便有了“几榻有余清，笑谈无俗客”的幽静环境。三是闲心。“图书敦雅好”、“悠悠安所适”，便是他能够像颜子那样在清贫中不改其乐的士人品格。四是雅艺。他不仅能作诗绘画，而且还能进行“气酣呼草圣，濡笔起挥霍”的书法创作，并进而获得“兴尽复颓然，夕阳下西郭”的审美自足。从客观上说，他的冷官位置与习静爱好使之与纷扰的官场拉开了一定距离，从而始终保持一种对

① 四库全书存目丛书影印清金氏温瑞楼抄本高棅《木天清气集》卷二

自然之美的亲和力。从主观上说,他隐逸的情结与高超的艺术才能又使之有可能从中获得审美的愉悦。

但此种清雅品格并没有使高棅获得更高的诗歌创作成就。他后期的诗歌不仅有率意粗疏的缺陷,更重要的是他本来渴望山林与台阁兼而有之,最终却导致了双重的失落。他未能进入朝廷权力核心而处于冷官的地位,这固然使其能够保持清雅的品位,写出一些具有审美意味的诗篇,但这同时也说明他始终未能进入台阁创作的主流。也许其《唐诗品汇》在诗歌训练上对后来的馆阁作家发挥过重要作用,但台阁作家不会像他那样去做朝中的“颜子”。同样,入仕后的高棅无论多么清雅,却毕竟是朝中官员。他远离了闽中山水,必须在朝廷需要时去写应制的诗文。即使他写山水诗,也往往以题画代之。没有了山水的陶冶,他的灵感也无从产生,通过对早年的记忆而写出的山水作品不可能是一流的诗作。更重要的是,此种官员身份与朝廷意识深深影响了其纯粹的审美心态,从而再也难以进行真正的纯粹审美创造。

钟山抱蓝田,水木含清气。爱尔静者居,草堂在山翠。簾枕映竹开,几席侵花置。野客载酒过,山僧抱琴至。陶然接欢赏,邈尔成幽契。月出天海空,云生石门闭。岱溪樵唱来,沙头松声细。佳趣足淹留,远心更迢递。维时属休明,岩穴无遗弃。终南登捷径,北山裂荷制。予亦问山灵,斯人果忘世。^①

严格地说,这是一首伪山水隐逸诗。诗作的前半无论是写钟山草堂的环境,还是写其中的主人与客人,以及由此所产生的情调,均有清新超然的格调。然而后边却突然一转,将前边的趣味格调迅速解构掉了。既然“维时属休明,岩穴无遗弃”,则草堂之人要么不是贤者,要么不是真正的隐士。但即使是一位“终南登捷径”的文人,也已落入中国士人的二流,因此最后连作者本人也犹疑起来:“予亦问山灵,斯人果忘世。”就像

^① 《题邑生陈溢钟山草堂》,见四库全书存目丛书影印清金氏温瑞楼抄本高棅《木天清气集》卷一。

高棅一样,无论是忘世还是入世,他都将成为一位尴尬的人物。他的诗作自然也就找不到了自己的位置。

四、闽中十子的其他成员

除了林鸿、王儒与高棅之外,闽中十子中其他成员的创作成就虽高低不同,但亦均有各自的特色,现略作介绍。

陈亮,字景明,号沧洲,又号拙修翁,长乐人。他是十子中年龄最长者,也是隐逸倾向的典型代表。元末为儒生,入明不仕。《闽中十子集》中存其诗二卷。据载:“明兴,二祖皇帝时,累诏郡县征遗逸。或推穀亮,亮曰:‘昔唐尧在上,下有箕、颖。吾投迹明时,游戏泉石边,吾志谦矣。吾岂愿仕哉?’遂掉头不出,作《读陈抟传》诗,以见其志。”(《闽中十子诗》“陈亮传”)该诗原文为:

寰宇方板荡,有道在山林。矫首云台馆,悠悠白云深。五姓若传舍,戈铤日相寻。虽怀蹙额忧,终作大睡淫。世运岂终穷?大明已照临。乘驴闻好语,一笑归华阴。区区谏大夫,富贵非我心!^①

陈抟是五代至宋初的著名隐士,曾被周世宗授以谏议大夫,“固辞不受”。宋初被宋太宗所礼遇,“诏赐号希夷先生,仍赐紫衣一袭,留抟阙下,令有司增葺所止云台观。上屡与之属和诗赋,数月放还山。”(《宋史·陈抟传》)后遂成为尊尚隐逸的美谈。陈亮表示大明王朝已开启一个新的时代,他为此而欣慰,但却不愿介入以取富贵,而希望像陈抟那样做一个受皇上尊崇的隐士高人。陈亮是幸运的,他尽管没有得到朝廷的特别优待,却能够作为一位隐逸诗人而善终。他后来与王恭、高棅等人为诗文之交,并组织了诗社性质的九老社。他饮酒赋诗,漫游山水,诗作冲淡悠然,有陶、韦之风,代表了那一时期闽中诗派的典型体貌。

王恭,字安中,祖籍闽县,后居长乐,自号皆山樵者。永乐四年被朝廷强征而修《永乐大典》,三年书成后授翰林典籍,不久辞官归隐。其生平著有三

^① 袁表、马茨:《闽中十子诗》,第108页。

种诗集,入京前为《白云樵唱》,在京时为《凤台清啸》,归隐后为《草泽狂歌》。最早对王恭作评价的是同乡林环,其《白云樵唱集序》说:“永乐四年,朝廷方开石渠广延天下士。先生以荐至,相见玉堂之署。观其神清体癯,须鬓如雪,葛巾野服,翛然如孤鹤振鹭,知为风尘表物,得造化清气盖多也。因坐与之谈诗。其论五七言长歌律绝句,则一欲追唐开元、天宝、大历诸君子。而五言古选,则时或祖汉魏六朝诸作者而为之,宋元而下不论也。”可见其论诗宗旨符合闽中诗派的一贯主张。所可注目的是他没有像高棅那样坚持诗宗盛唐的主张,而是连同大历之诗包括在内。但林环的评论有些大而化之,不得要领。倒是四库馆臣所评比较合乎其创作实际:“恭与同邑高棅齐名,同以布衣征入翰林。然棅出仕后诗应酬潦倒,无复清思。恭则历官未久,投牒遽归。迹其性情,本耽山野。此集又作于田居之日,故吐言清拔,不染俗尘,得大历十子之遗意,其格韵远在棅上。”王恭具有隐逸的情怀,诗歌具有陶、韦的风范,这些都是没有问题的。比如他的《独酌言怀》:

林居绝轮鞅,独酌形亦忘。百年会衰朽,一室任荒凉。寤寐友千古,游心见羲皇。所以陶潜翁,颓然卧柴桑。^①

不仅对生活的态度、人生的感悟颇似陶潜,甚至连同诗风亦有质朴自然的体貌。但清拔脱俗只是王恭的一面,他是从元末过来的诗人,对生活有着深刻的感受,绝非一个只会喝酒游山的文人,比如他还写有一首同题的诗歌:“行歌与醉吟,谁识一生心?白日磋跎过,青山感慨深。酒酣空击柱,愁极少知音。且尽壶中物,仙源何处寻。”(《草泽狂歌》卷三)同样是喝酒写诗,却少了前一首的通达超脱,饱含了感慨沉郁的孤独之情。当其青山感慨,酒酣击柱之时,没人知道他心中到底想些什么。于是,就有了其乐府诗的寄托讽喻,有了其七言歌行的慷慨不平。要真正认识王恭的心灵世界与诗歌全貌,还需要作出更深入的研究。

王褒,字中美,闽县人。洪武二十六年举人,曾任瑞州、长沙学官,迁永丰

^① 文渊阁四库全书本《白云樵唱》卷一。

尹,有政绩。永乐初召修《永乐大典》,后擢某王府纪善。永乐十四年卒于官。《闽中十子集》存诗2卷。钱谦益对其评价较低:“中美与孟扬、安中齐名,其诗殊乏才情,不堪鼎足,或其佳者不传耳。”(《列朝诗集小传》乙集)就其现存作品看,的确特色够不明显,其应制诗、送行诗都与当时的台阁诗无甚区别。他也写有不少向往隐逸的诗篇,具有闽诗的共同倾向,但也多属平平之作。他有一篇七言歌行,很能说明其心态与诗风。诗题说:“洪武乙亥(二十八年)十二月,余教长沙,时有武昌之行,风雨鸡鸣,拥衾不寐,蒿乡间之思,遂因故人高漫士所寄山水小画,书以寄念云。”

我家别墅三山阳,浮亭小阁连草堂。骚翁墨客共来往,角巾野服同徜徉。桃李依稀间可数,槐柳次第森成行。载酒或寻曲水酌,兴来年少多疏狂。荔林荷沼望远近,盛夏六月生微凉。政当群册戴尧舜,且复一枕游羲皇。有时散步芳村下,书声灯影迷昏黄。南亩秋成场圃俱,东邻夜作机杼忙。田家岁事喜仅足,邀迎日日倾壶觞。蹉跎岁月不知至,顿令身世俱相忘。竭来一官滞江海,倏忽五载更星霜。林逋飞梦孤山道,陶潜驰心五柳庄。蚤逢圣代无遗物,徒费廩禄谈辞章。自惭微材驽骀并,敢与骐驎争翱翔。公门簿书动有法,上下挫折殊未遑。莺花凤云锦城乐,人生何如归故乡!^①

诗中所体现的,应是那一时代许多文人的共同心声。他本来在故乡与骚人墨客一起徜徉山水,饮酒赋诗,既轻松快乐又自由自在,“载酒或寻曲水酌,兴来年少多疏狂”正是此种生活的写照。但后来却被官位束缚了身心,耽误了多少良辰美景,而且始终辗转于学官位置,这种官不仅做不出多少味道,而且时常还有获罪的风险,“公门簿书动有法,上下挫折殊未遑”一联,说尽了明初低级官员的辛苦与狼狈。于是,最终发出“人生何如归故乡”的感叹。此种感受林鸿有过,王恭也有过,但他们毕竟终于摆脱了官场,重新回到故乡山水之中,可以继续写吟咏自然美景与隐逸情怀的诗篇。王褒却只能在心里想想

^① 袁表、马莼:《闽中十子诗》,第426页。

而已,他始终都徘徊于低级官位上,去继续写这些渴望归隐的诗作。也许是他长期平庸的生活和隐忍的性格影响了其才情的发挥,从而使之成为一位特色不甚鲜明的诗人。

郑定,字孟宣,号浮丘,闽县人。他元末被陈友定辟为记室。友定败,浮海逃至交、广间,后归闽居长乐。洪武中征授延平训导,历齐府纪善,终国子助教。有《澹斋集》(已散佚)。《闽中十子集》存诗 12 首。由于所存作品过少,今人已很难得知其诗歌的整体风貌。其《伏波祠怀古》写道:“荒祠衰草已凄然,犹有邦人话往年。铜鼓苔生秋雨后,宫墙花落夕阳边。竹书早著平蛮策,沙井空余饮马泉。词客经过休感慨,云台麟阁总寒烟。”可知他尽管曾在明初入仕,但已没有功名之念,诗中所写乃是过来人的感受,格调也归于凄清低沉。他虽有《渭上观猎》那样的拟唐之作,也仅是徒具形似而已,难以真正达到唐诗的境界。

唐泰,字亨仲,闽县人。洪武二十七年进士,授行人,历浙江按察僉事、陕西副史,有《善鸣集》(已散佚)。《闽中十子集》存诗 16 首。唐泰少时善声诗,与同郡黄济为诗友,可知他具有相当的诗学修养。后仕途显达,有意向台阁诗接近,观其《善鸣集》之名即可窥其一斑。其七言歌行《送王秀才偶之春官》对王偶之出仕多有羡慕之情,如“名列上庠深问道,年犹弱冠解攻文”;“共喜穷经过伏胜,谁能壮志忝终军”;“路向吴关飞朔雪,朝趋魏阙霭春云”等,已有台阁体的风貌。但其现存诗作更多是记述与闽中诗友相唱和的内容,如《寄林七钦》、《访陈逸人》、《次陈山人隐处》等,多表现隐逸情怀。其《山中旧业枉陈山人见访兼呈林处士》曰:

少年书剑愧磋跎,旧业山空掩薜萝。看竹浑忘尘外迹,怀人偏向雪中过。乞归故国青霄远,卧病闲门白发多。别去为言林处士,何时相望一高歌?^①

就诗意看,此诗当作于晚年。他尽管曾中过进士并在官场度过相当长一

① 袁表、马炎:《闽中十子诗》,第 446 页。

段时间,但临老归来,伴随他的依然是青山绿水与诗友旧朋,显示了他作为闽中诗派成员的底色。

周玄,字又玄,一字微之,闽县人。永乐年间以文学被征召,授礼部员外郎,有《宜秋集》(已散佚)。《闽中十子集》存其诗 63 首。他是林鸿的诗学弟子,同时与高棅也多有来往,史书曾载:“尝挟书千卷止高棅家,读十年,辞去,尽弃其书,曰:‘在吾腹笥中矣’。”(《明史·周玄传》)如系实情,则 10 年之交绝非泛泛。他在闽中诗派里是一位有鲜明特色的作家,《闽中十子诗》作者曾评曰:“其为诗瑰奇,托兴悠远。尝赋《揭天谣》若干篇,论者谓其如长吉云。”《闽中十子诗》中收有 9 首《揭天谣》,的确具有李贺的怪奇风格,如:

魂清清,魄濯濯。鸟不号,鱼不跃。纷水神,激山乐。天亦捶残,地亦摧却。提携踏青霞,九回吊孤月。秋台乡树结桐花,千年恨血点泉沙。鬼灯送客三山下,黄尘清水扶桑斜。

——其九^①

从意象选择与词语使用上,的确具有李贺诗鬼气森然的特点,但却看不出作者所要真正表达的情思,因而朱彝尊言其“句续字凑,不能成家”(《明诗纪事》卷三),应该说评价还是比较公允的。就其现存诗作看,拥有此种怪异诗风的篇什并不多,其多数作品还是体现了闽中诗派清新流丽的诗风。比如其《孟春同郡学诸公游乌石蓝若仙台》:

松门媚烟景,探玩辍轻策。林谷谐宿欢,川云返初迹。鸣玄希叔夜,蹶屐企安石。妙赏心寓玄,芳游发惊白。诂耽缙锡流,幸接邹鲁籍。俯仰百年身,能为几时客?晨风应序至,好鸟欣春及。物候俱有情,人生岂无适?余花映尊俎,落日散巾舄。笑语澹忘归,重期谅超隔。^②

^① 袁表、马炎:《闽中十子诗》,第 464 页。

^② 袁表、马炎:《闽中十子诗》,第 460 页。

在山水漫游中感受人生的适意,因人生的短暂而渴望及时行乐。尽管他忌讳别人将其归于缙锡之流,而特意强调自我的儒者身份,但依然表现出隐逸的兴趣与达观的态度。不过,诗作采用五古的体制,写来平实质朴,看不出有什么特别之处,如果说这样的诗有“托兴悠远”的妙处,恐怕距离事实较远。

黄玄,字玄之,候官人。他本为将乐人,林鸿在将乐为学官时他成为其弟子,待林鸿弃官归乡,黄玄也携家随行,并最终定居于候官。黄玄是林鸿最为看重的弟子之一,林鸿曾写诗称赞他说:“青衿二十徒,达者惟黄玄。”黄玄晚年以岁贡官泉州训导。有《秋鸣集》(已散佚)。《闽中十子集》存其诗26首。他曾一度留恋于功名,并到京城寻求机遇,但终因知己难遇而归乡。其《度梨关先寄冶城诸友》一诗记述了此一经过:

驱马望乡国,朝行风雨中。闽山郁嵯峨,何啻千万重。举头见关吏,石壁摩苍穹。人生几何时?来往兹无穷。魏阙岂不恋?知音非易逢。命途或不臻,四海如转蓬。前日发京师,淮天雪濛濛。客衣丹阳树,旅食吴门钟。心忧路弥远,醉极歌且雄。匪遇贤达士,何由豁心胸?沧波任垂钓,兔苑甘为农。身随埴埃避,兴与鱼鸟通。凭将归田意,为我报山翁。^①

该诗带有一定的纪实性而略显平淡,但基本上将作者的矛盾心情写出来了。他并非不愿求取功名,只是时运不济,不仅未能寻到机会,还白白吃了许多辛苦,于是便不得不归隐家乡,务农垂钓,去与鱼鸟为伴了。其《丹阳道中》记述的是相似心情:“五陵为客久,儒服满尘埃。望阙无知己,还乡愧不才。山阴残雨度,河广断云开。归去多朋旧,春城共酒杯。”在这“望阙无知己,还乡愧不才”的尴尬处境里,黄玄大约最能代表当时文人的普遍状态。他们在仕途上没有像王偁、高棅那样取得显赫的官位与名声,而在诗学上也未能达到像林鸿那样的境界与地位,徒有一腔学诗热情而已。当然,他们也是不能完全被忽视的,因为如果没有像黄玄以及其他的闽中诗人群体,也就不能成其为闽中诗派。

^① 袁表、马荧:《闽中十子诗》,第451页。

第三节 岭南诗派

岭南诗派是指活跃于元明之际的广东诗人群体,它以孙蕡为首,核心成员则有黄哲、李德、王佐与赵介。其活动区域是广州及其周边地区。关于岭南的称谓,乃是一种笼统的说法,屈大均曾对“五岭”考辨说:

五岭之称。始《史记·张耳传》曰。秦南有五岭之戍。师古曰。西自衡山。南东穷海。一山之限耳。而别标五者。裴渊广州记曰。大庾、始安、临贺、桂阳、揭阳。是为五岭。邓德明南康记曰。大庾一。桂阳骑田二。九真都庞三。临贺萌渚四。始安越城五。舆地记。一曰台岭。一曰塞上。即大庾也。二曰骑田。三曰都庞。四曰萌渚。五曰越岭。方以智谓九真太远。当以裴说为是。王伯厚曰。骑田即郴州腊岭。都庞即道州永明岭。萌渚即道州白芒岭。则道州有二。可疑也。大抵五岭不一。五岭之外。其高而横绝南北者皆五岭不可得而名也。^①

可见五岭在历史上说法并不统一,但其地理位置大致清楚,即由东北至西南走向、跨越江西、湖南、广东、广西四省地域的山脉,是长江与珠江流域的分水岭。由于五岭的阻隔,岭南地区长期处于封闭状态,文化不甚发达。在明代之前,文学上也没有什么突出的成就,尽管唐宋时出现过张九龄、邵谒、郑愚、陈陶、余靖等诗人,但并没有形成诗歌流派,而且他们大都是粤北人,至于以广州为中心的粤南地区,则几乎是文学史的空白。直到出现了所谓的南园五先生这样的岭南诗派,才真正开启了岭南文学的特色与传统,因而四库馆臣便称赞他们说:“其提唱风雅之功有未可没者。”(文渊阁四库全书本《广州四先生集》卷首)

^① 屈大均:《广东新语》,中华书局1997年版,第68页。

一、南园诗社与南园五先生及其诗学地位

元代末年,当中原已陷入战乱时,岭南因距离遥远而得以暂保安宁,从而使得孙蕡等一批年青诗人能够在广州南园相聚吟诗,时间大约在元顺帝至正十一、二年时。最早记载诗社活动的是孙蕡本人,其《琪琳夜宿联句一百韵》序文说:

因思年十八九时,承先人遗泽,得弛负担,过从贵游之列。一时闻人相与友善,若洛阳李长史仲修、郁林黄别驾楚金、东平黄通守庸之、武夷王征士希贡、维扬黄长史希文、古冈蔡广文养晦、番禺赵进士安中及其弟通判澄、征士讷、北平蒲架阁子文、三山黄进士原善,皆斯文表表者也。共结诗社南园之曲,豪吟剧饮,更唱迭和,翩然翥鸾凤,铿尔奏金石。而河东与余为同庚,情好尤笃。欢会未几,殷忧相仍,城沿兵火,朋从散落。河东与余折袂奔走,邈不相见凡十余年。^①

这段记载最可注目的有两点:一是尽管当时的结社具有“豪吟剧饮,更唱迭和,翩然翥鸾凤,铿尔奏金石”的豪迈与快意,但持续时间却不长,很快便“城沿兵火,朋从散落”了。这与顾瑛玉山雅集与高启北郭诗社似乎均不能相比。二是诗社的成员。此处尽管提到了12位诗人,但却只包含了后人所说南园五先生的4位,即孙蕡、王佐(河东)、李德(仲修)与黄哲(庸之)。至于后人所称五先生之一的赵介则未能名列其中。据有人考证,赵介较之孙蕡、王佐大约要小10岁左右,当孙蕡等人在至正间结社时,他只有八、九岁的年龄无论如何早慧,都不可能参与结社。^②如此看来,赵介被称为南园五先生之一便存有疑问。

那么,赵介是何时被列入南园五先生的呢?最早提及赵介参与南园诗社的是元明之际的黎贞(1358—1416),其《临清先生行状》说:

① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷八。

② 见汪廷奎《关于孙蕡、王佐等结社南园的时间》,《广东社会科学》1997年第6期。

(赵介)十三四善作诗,与五羊群彦相颉颃。弱冠从黄士文游,授《诗》、《书》、《易》三经,至子史百家靡不擷其芳而咀其腴。迨长,宽厚寡言,喜怒不行于色。与黄庸之、孙仲衍、李夷白、黄楚金、王彦举、赵汪中、明中、李仲秀诸公结南园诗社,极一时之英杰也。后值元季绎骚。……^①

黎贞是岭南诗派重要的后期作家,与孙蕡有师生关系,尽管他在洪武初只有10岁左右,但在耳濡目染中无疑是了解师辈情况的,他说赵介曾与黄哲、孙蕡、王佐诸公结南园诗社,应该是有根据的。

但可以肯定的是,赵介参与诗社不会是至正十一、十二年的那次,因为他当时只有9岁左右,实在未到结社赋诗的年龄。根据现存文献,他有两次参与结社的机会。第一次是元末的何真幕府中。王鸿绪《明史稿》“孙蕡传”曾记曰:“元季避乱山泽间。何真据岭南,开府辟士,与王佐、赵介、李德、黄哲并受礼遇,称五先生。”何真是元末岭南的地方实力派,洪武初归顺明朝,更多的历史文献只提到孙蕡与王佐曾在其幕府供职,而较少涉及其他三人。但亦有记载曰:“士皆馆谷,凡以一艺名者,真(即何真)不弃也。”^②则其他诗人或许就包括在这被“馆谷”的文人中。当然,作为文人群体,他们在幕府中决不会仅止于做出谋划策、承办文书之类的公务,在余暇之时饮酒赋诗当亦属常有之事。王佐有《酬孙典籍仲衍见寄》曾回忆说:“忆昨交游日罄欢,清时曾议共弹冠。春风草檄将军幕,夜月联诗羽客坛。”可见“草檄将军幕”与“联诗羽客坛”乃是共有之事。但也存在两点疑问:一是地点没有提到南园,所以只称“五先生”,因而说赵介为南园五先生之一仍缺乏依据;二是黄哲在至正二十四年左右已至江淮一带漫游,参与何真幕府的可能性较小,此处言黄哲并受礼遇似亦不确。

第二次应该是在明初。张诩在《南海杂咏》一书的《南园诗社》题咏中说:“风朴衣冠盛,时清鹭鸶鸣。后来南海志,须传五先生。”诗后有注曰:“国初,孙蕡、王佐、黄载(应为哲)、李德、赵介结诗社于此,时号‘五先生’,各有诗集

^① 四库全书存目丛书本《重刻林坡先生集》卷七,第614页。

^② 黄佐:《广州人物传》,第294页。

藏于家。”张翊为陈献章弟子,《南海杂咏》成书于成化十三年,距明初还不算太远,他的话应有一定依据。但作为入明后的岭南文人群体,集中结社吟诗的可能性是比较小的。因为他们除赵介外,均曾先后入仕朝廷,很少能够再于南园聚会了。洪武时人陈琏在《临清集序》中就说:“入国朝,诗社诸公若孙翰林、王给事、郑御史、李长史相继从仕中外。惟先生韬隐于家,守约处晦,内自足而无所营于外,益得肆力于诗。”此段话的重点当然是夸奖赵介之高蹈隐居而肆力于诗,但客观上也说明其他成员已不再有时间集中聚会吟诗。需注意的是,岭南文人群体大都是处于旋仕旋隐之间,他们或因思乡或因贬谪,许多人都曾再度归乡隐居,这便有了相聚吟诗的可能性。也许很难像元末那样人员整齐,但两三人间的聚集还是有可能的。如孙蕡与王佐二人的《琪林夜宿联句一百韵》便是作于明初,尽管地点不在南园而是在琪琳得闲亭,诗中说:“自念予生息,于今睹治平。屠羊安返肆,买犊事归耕。”(《西庵集》卷八)正是他刚入明而又未入仕时所作,这样的联句诗乃是相聚赋诗的典型例证。孙蕡还有一首《南园歌赠王给事彦举》的诗,其中除了回顾元末南园诗社的快乐时光外,结尾写道:“当时意气凌寰宇,湖海诗声万人许。酒徒散落黄金空,独卧茅檐夜深雨。分飞几载远离群,归来城市还相亲。闲来重访旧游处,苍烟万顷波粼粼。波粼粼今日将夕,西风一叶凌虚舟,犹可题诗寄青壁。”(《西庵集》卷三)有学者认为后四句诗中的“几载”时间不甚明确:“既可理解为至正年诸友散落后几年孙蕡归广州重访南园;也可能是洪武三年孙蕡至南京做官,几年后归广州重访南园,这时王佐也北上做官了。”^①尽管诗中没有明确点出“几载”的时间,但“闲来重访旧游处,苍烟万顷波粼粼”的诗句,理应是其创作该诗时的情形,也就是他重游南园时睹物思人,想起远方的友人王佐而作诗以寄托其思念之情。根据诗题中所称“王给事”,则该诗至少当作于洪武六年之后。黄佐《听雨先生传》说:“洪武六年,部使者荐于朝,谓佐有才学,当备顾问。征至京师,拜给事中。论思补阙,恒称上意。”此时的作诗寄友固然说明了他的落魄与孤独,但也不难推知,他也是极有可能与当地友人相聚赋诗的,只不过再也难以达到元末的规模与兴致罢了。

^① 见汪廷奎《关于孙蕡、王佐等结社南园的时间》。

由上可知,赵介虽未能赶上元至正十年左右的南园结社赋诗,但却有机会参与后两次的诗人相聚。需要特意说明的是,南园并非是岭南诗派的惟一聚会之地,他们亦可相聚于各家庭园与山间庙宇。如黄哲有《王彦举听雨轩》诗记曰:“辋川给事才且奇,自我相亲童冠时。高谈甚爱风雨夕,世上闲愁都不知。几回共酌东轩里,正值萧萧满人耳。当窗涤笔写《黄庭》,凉声散落鹅池水。”“当时雄笔谁最好?孙公狂歌君绝倒。横眠三日醉复醒,梦见池塘生春草。”此处写到了饮酒、高谈、写字、作诗,提到的人选有孙公(贇)、黄哲本人与王佐,可以说诗人聚会的条件均已具备。因此,王佐的“听雨轩”也应是其聚会赋诗的地点之一。当然,当时参与聚会者也决不限于他们5人,像相关文献中提到的黄楚金、蔡养晦、黄希文、黄原善、赵安中、赵澄徵、李夷白等,也均为相聚赋诗之好友。黄哲有《与伯贞、彧华二友会》诗曰:“二妙联英标,眷言顾榛莽。良晤谐夙心,玄谈慰幽怆。江蓠淡心绿,谷莺闻远响。感此离索情,浩荡烟霞想。夷白抗浮云,临清延素赏。何因继芳躅,一丘同偃仰。”诗中所言伯贞即赵介,彧华即李铉,此二人关系较之他人似更密切,但与黄哲诸人亦当为诗友。本诗虽未言及相会地点,但所言景象、氛围与情调,与南园之会则无甚区别。

因此,所谓的南园诗社与南园五先生,只不过是因种种原因所筛选出的岭南诗派的典型性标志而已。之所以选中此5人作为岭南诗派代表,也许是由于他们的诗歌创作成就较高,但因为黄哲、李德、王佐、赵介的诗集全都散佚,很难从其现存作品来判断当时成就的高低。但其中还可以发现另一种情况,这5人中只有赵介属于布衣诗人,其他4人全为朝廷官员,并都程度不同地介入过主流诗坛。在中国古代这样一个官本位的社会里,文人的声誉往往与其官职高低具有一定的关联。比如后来闽人陈邺在嘉靖四十四年《重正五先生诗选旧序》中,对于五人的入选情况有过细致的说明:

我皇太祖平定华夏,归马放牛,聿兴文教,维时海内文人文士,彬彬辈出。自江以南,尤沾圣教之先。吴下则有四杰,闽有十才子,广则有五先生,皆一时诗人之选也。……嘉靖丁巳,督抚谭公、大参王公咸兴诗教,求五先生集于太史泰泉黄公处,仅得黄、李、孙、王,而失其一。乃以

《汪右丞集》并刻藩属，足五先生数云。迨甲子岁，余承乏至广，得觐是集，而私讶焉。右丞固淮人也，不当列于广，况五先生之称，乃其后进目其先哲之辞。右丞帅广，于五先生有统摄之分，不当与乡大夫伍而并先生之称耳。虽疑之，而未获其人与集。乙丑夏，少参峒峰曹公乃于梁中舍家得其祖父文康公家藏旧本，乃知黄、李、孙、王之外，而有赵临清者，携其本以授余。余喜，其疑得释，命工刻之，以补五先生之缺。而以汪右丞诗别自为集。窃怪赵临清之诗刻厉奇崛，何以失传，岂以孙、王、黄、李皆国初缙绅，而赵布衣与？^①

当五先生之诗一度失传时，失掉的首先是这位布衣诗人赵介的作品。而当要补刻此一失传之人时，有那么多的岭南诗人可以备选，却偏偏推出一位曾在岭南任过职的淮人汪广洋，所以陈暹就径直提出了赵介“何以失传”的理由：“岂以孙、王、黄、李皆国初缙绅，而赵布衣与？”在历史的选择中，政治上有地位者始终是占有较大优势的。当然，赵介之最终未能被历史淹没也是有理由的。中国向来便有仕与隐的双向价值取向，尽管隐从来难以与仕构成同等地位，但就数量观，却是政治失意者要永远大于政治得意者，于是追求隐居与诗意的陶潜才能成为后世文人的楷模。早在洪武年间，黎贞就已指出过赵介所以入选五先生的原因：“惟先生韬隐于家，守约处晦，内自足而无所营于外，益得肆力于诗。”在洪武初那样的政治环境里，赵介能够始终坚持隐居不仕并专心作诗，的确是要被视为高人的。尽管他最后未能逃脱被致死的命运，却也显示出其极顽强的个性。至于说赵介的诗作是否具有“刻厉奇崛”的体貌与高出常人的成就，因为其大部分作品均已散佚，故对他的评价便不得不暂付阙如。

南园最终被选定为岭南诗派的代表性符号也许具有更为重要的诗学意义。南园是此一诗人群体初次结社之地，是他们元末生活与人生情趣的体现。孙蕡的《南园歌赠王给事彦举》对当时南园结社赋诗的情景有过生动的描绘：

^① 四库全书存目丛书本葛征奇《南园前五先生诗》卷首。

昔在越江曲,南园抗风轩。群英结诗社,尽是琪琳仙。南园二月开花明,当门绿柳啼春莺。群英组络照江水,与余共结沧洲盟。沧洲之盟谁最雄,王郎独有谪仙风。狂歌放浪玉壶缺,剧饮淋漓宫锦红。青山日落情未已,王郎拂袖花前起。欢呼小玉弹鸣箏,醉倚庭梧按官徵。哀弦泠泠乐未终,忽有华月出天东。裁诗复作夜游曲,银烛飞光白似虹。当时意气凌寰宇,湖海诗声万人许。^①

在作者记忆中,那一段人生经历真是犹如神仙般的感觉。在柳绿花红的莺啼春季里,一群年轻诗人共结山水之盟,狂歌放浪,剧饮淋漓,醉倚庭梧,听曲作乐。白日已尽,继之以夜。没有限制,没有忧愁,任凭诗意的想象自由飞翔,诗人的个性得以舒张。真正是“当时意气凌寰宇,湖海诗声万人许。”也许作为诗歌作品,其中的描绘不免夸大其词,但那时的生活自由自在、无忧无虑应该是真实的。在孙蕡与王佐的联句之作《琪林夜宿联句一百韵》中,二人再度回忆起当时的情景:“雅结南园社,狂为北郭行。山风红苾拨,野日锦繁纓。博带皆时彦,高筵即上卿。柳塘时睡鸭,杏圃暖啼莺。南内霓裳曲,梁川雁柱箏。风流追谢朓,俊逸到阴铿。刻烛催长句,飞筹促巨觥。欢娱随地有,意气札霄峥。”(《西庵集》卷八)二诗互证,可知元末南园结社的欢快惬意景况。

元末的战乱无情地摧折了此种诗意的生活。入明之后,他们认为遇到了太平盛世,有了大展宏图的机会,又纷纷走出岭南而投入急需人才的大明朝廷。但实际的情况却是,他们无论是做官还是隐居,在入明之后几乎均遭逢到巨大的人生挫折,不幸者送掉性命,侥幸者也备受贬谪磨难。于是,南园便成为他们美好的精神家园,成为记忆中自由的象征。朋友在外做官,孙蕡思念着园中再会:“展席芳醕陈,开觞群物妍。顾瞻失俦侣,高情寄所宣。驰思望远人,乃在伊洛壖。贤劳事会计,日昃不遑安。聊复纵长吟,引领希令言。何能此会合,宴乐舒我颜。”(《南园怀李仲修》)他出仕至金陵,便想象着与朋友再回南园,所谓:“友于事燕集,物候方阳和。酌酒南园上,与君同笑歌。”(《寄王给事佐》)他仕途不顺时,便渴望回到南园:“故人今不见,孤客倩谁

^① 文渊阁四库全书《西庵集》卷三。

怜。事业清时困，名声旧邑传。紫髯风猎猎，纱帽月娟娟。悦遂幽园约，琴樽共晚年。”（《过东阿怀雪篷》）甚至在怀念朋友时，没有任何原因他也会梦回南园：“绿杨阴下玉骢嘶，丝络银瓶带酒携。梦入南园听夜雨，不知身在蒋陵西。”（《寄王彦举》）其实不仅是孙蕡，其他南园诗友也多有同类诗作。黄哲有诗怀孙蕡曰：“花开上苑啼鹦鹉，草绿南园泣鹧鸪。”（《喜故人孙仲衍归》）作者尽管没有否定在朝为官的荣耀，但无论在京中如何获得“辞赋争夸楚大夫”的文名，还是不如回到那遍地绿草的南园。李德仅留下 40 首诗作，便有 3 首写到南园。其《济南寄孙仲衍》曰：

南园虚夜月，风景罢登临。巩洛成尘迹，青齐入苦吟。升沉凋壮节，匡济负初心。薄宦容有得，宁辞雪满簪！^①

李德离开了南园，犹如失去了好友。空有皎洁的明月，美好的风景，却已不再有人登临鉴赏。可谓空有良辰美景，已无赏心乐事。眼前惟有风尘仆仆的宦途奔走，宦海浮沉逐渐消磨掉雄心壮志，从而辜负了匡济天下的初衷。然而他事实上又不能南归家乡，重睹南园，故而不得不自我安慰：“薄宦容有得，宁辞雪满簪。”其实，南园永远是他们不能忘怀之地，永远是他们慰藉失意心灵的良药。其《寄孙典籍仲衍》曰：

南园草色参差绿，忽忆佳人美如玉。玉堂挥翰事成陈，草屋悬灯照幽独。江湖狂客未言归，翘首东南泪湿衣。何时净拂青溪石，与尔横竿钓落晖。^②

南园的美景好友与官场的失意孤独构成强烈的人生反差，遂产生出“翘首东南泪湿衣”的现实感受，并渴望能“何时净拂青溪石，与尔横竿钓落晖”，重温昔日的诗意生活。南园在其心目中成为抹不去的美好记忆，其《忆南园》

① 梁守中等点校：《南园前五先生诗》，第 113 页。

② 《南园前五先生诗》，第 105 页。

一诗,也许最能代表此一文人群体的集体印象:

南园蝴蝶飞,绿草迷行迹。青镜扫长蛾,娟娟弄春碧。锦屏千里梦,
寂寞愁芳色。小字写长笺,鳞鸿坐相隔。^①

正是由于他们这种反复的美好回忆,使得南园成为像玉山草堂那样的雅致园林,使得南园诗社成为如北郭诗社那样的诗学流派,使得南园五子成为如吴中四杰那样的著名诗人。其流风所及,沾溉久远,至嘉靖、隆庆时,又有所谓的欧大任、梁有誉、黎民表、吴旦与李时行等后五子崛起,“继南园以结社,振诗学于式微,秉帜吟坛,风骚不减前代”(熊绎祖《南园后五先生集序》)。清人陈田在读到孙蕡《南园歌》时,依然感慨万分地说:“读此诗,可想见南园风雅之盛。迄今游岭海者,诧为美谈。”(《明诗纪事》甲签卷九)其实,如果还原到当时的历史情景,其结社之规模、参与之人选以及持续之时间均很难与顾瑛玉山草堂相提并论。在孙蕡等人对南园诗社的美好回忆与热情咏叹里,其实包含着更为深沉的历史内涵。与其说是元末的南园生活更富于诗意,倒不如说由于明初政治的严酷与沉闷,反衬出元末生活的自由闲适与饱含诗意。从此一角度讲,我以为南园诗社与北郭诗社具有同样的诗学史意义。

二、孙蕡的诗歌创作

孙蕡(1334—1390)作为南园诗社的发起人之一和南园五先生之首,他理所当然地被视为岭南诗派的领袖。然而,明清两代的诗评家均未将其限于岭南一域。《四库提要》曰:“蕡当元季绮靡之余,其诗卓然有古格,虽神骨隽异不及高启,而要非林鸿诸人所及。”(《西庵集》卷首)肯定了他在元明之际诗坛上的地位。其实,这种调子早在黄佐的《广东人物传》中就已基本定下:

孙蕡,字仲衍,南海之平步人也。性敏迈,资表秀伟,于诗文无所不

^① 《南园前五先生诗》,第103页。

读,为诗文多不属稿,开卷伸纸,立笔而就。初若不甚经意,而气象雄浑,兴喻深致,赅赅乎魏晋之风。自少负节概,不妄交,耕夫贩妇望而目之曰孙先生。元季避乱山泽间。东莞何真保有南海,洪武改元戊申,征南将军平章廖永忠至,真求蕡作书请归附,曲尽诚款。永忠不戮一人而南海帖然者,蕡之力也。永忠寻征蕡典郡教。三年庚戌,始诏天下设科取士。蕡以诗经中高选,会试中书,入对大廷,皆在前列,赐进士出身,授工部织染局使。寻出主虹县簿。时经兵燹,十室九空。加意劳来,民还其业。甫一载,被选入为翰林典籍。学士宋濂、乐韶凤、承旨詹同亟称许之。日侍上左右,奏对敏便而容观飘逸,濂辈皆自以为莫及。八年,预修《洪武正韵》。九年,以奉常之节监祀于西川。居翰林三载,力求补外,为平原簿。无何以事逮系,有旨输左校,板筑萧墙,望都门讴吟为粤声。督工者以闻,召至上前。陈所作诗,皆忠爱语。特命释之。十一年,罢归田里。放迹云林中,益肆力于问学,所见益深,有齐死生轻物我之意。尝和陶潜《归去来辞》以写其情,其一曰《怀灵荃》,志不忘君也。十五年被召,拜苏州府经历。苏为东吴剧郡,素号难治。蕡赞画有方,政用大和。二十二年以事谪戍辽东,怡然就道,酌酒赋诗,无异平日。时都帅梅思祖节镇三韩,素闻蕡名,迎置家塾。是年竟以党祸见杀。人皆劝其以疏自明,蕡不答,歌一诗长啸以就刑。天下冤之。年五十有六。门人黎贞时亦在戍,奉柩葬于安山之阳。^①

据作者附记说此文乃参考《西庵集》与《顺德县志》而作,应该具有相当的可信性,后来焦竑的《国朝献征录》、张庭玉的《明史》孙蕡传等史书均据此增改,钱谦益《列朝诗集小传》孙蕡传则干脆就完全过录此段文字。但其中也存在一些问题。首先是文中对孙蕡多有溢美之辞,就拿他在京城做官一事讲,不过是从八品的翰林院典籍,也就是掌管文书典籍的官员,因而他不可能达到“濂辈皆自以为莫及”的声誉;二是他并非主动“力求补外,为平原簿”,而是怀着愁闷之情离开京城的;三是他谪戍辽东时将其安置梅府的应为梅思祖

① 黄佐:《广东人物传》卷一二,四库全书存目丛书影印本,第513页。

之子梅义,因为梅思祖早在洪武十五年便亡逝了;其四是孙蕡的卒年应为洪武二十三年而非二十二年,年57岁。^①需注意的是,本文并未突出孙蕡的广东地域特色,行文主旨在于强调其过人才气,其中包括了文学才能与政治才能,叙述重点也在于其出仕经历尤其是翰林院的经历。同时,也未将孙蕡完全视为文学之士,文后所附的著述有:《通鉴前编纲目》七卷、《孝经集善》八卷、《理学训蒙》一卷、《西庵集》八卷、《和陶集》一卷、《集古句律诗》一卷。可知主要成就在理学与诗歌创作。其同乡赵绚称其:“究极天人性命之理,濂洛关闽之学,为岭表儒宗。”由于此类理学著作均已散佚,难以窥探其真实水平,宋濂曾为其《孝经集善》作序,称该书“大义则以朱子及吴公为之宗。”并说“蕡通经而能文辞,采择既精,而又发以己意,其书当可传诵。”可知是有一定水准的。至于他的诗集,亦仅留下《西庵集》八卷,是其死后门人黎贞所编,共收各体诗550余首,文4篇。

在元明之际的诗人中,孙蕡的诗作就数量观比不上许多同代作家,但却有鲜明的代表性。其中最突出的一点便是他的创作历程是那一时代文人心理变迁的典型体现。他在元末像许多文人一样,隐居于山泽之中而自得自适,他最为后人所称道的便是南园结社饮酒赋诗。从人生感受上讲那是一段愉快的时光,但从现存诗作看,却并没有太突出的特色。该时期的诗歌创作主要由山水与游仙两大主题构成,诗体也以五古居多。如《南园》诗曰:

诗社良燕集,南园清夜游。条风振络组,华月照鸣驺。高轩敞茂树,飞甍落远洲。移筵对白水,列烛散林鸠。雅兴殊未央,旨酒咏思柔。玉华星光灿,锦彩云气浮。丽景不可虚,众宾起相酬。长吟间剧饮,楚舞杂齐讴。陵阳杳仙驾,韩众非我俦。聊为徇时序,娱乐忘百忧。^②

本诗写景自然,抒情从容,在饮酒赋诗中体味着人生的趣味,在景色移动中感受着自然的可爱,但缺乏浓郁的情感与充沛的力度。此种平静的生活很

① 关于孙蕡的卒年,可参看汪廷奎《孙蕡之死考辨》一文,载《广东史志》1992年第4期。

② 文渊阁四库全书本《西庵集》卷一。

快被元末的战乱所打破,他与诗友们随之便先后入何真幕府参议军事,投入到现实的政治运作中,也许间或还在相聚吟诗,但却没有留下什么作品。

进入新朝之后,才是孙贇人生的真正开始,也是其诗歌创作的高潮期。这不仅是因为他具有过人的才气,也不仅是因为他具有儒家所一贯持有的建功立业志向,更重要的是作为元朝过来的文人,他没有任何精神的负担。他在前朝没有取得过任何功名,并且还还为广东归附明朝立下过显赫功劳,所以他可以理直气壮地入新朝为官。作于洪武元年的《别弟》诗表达了此种心情:“与子为兄弟,生世逢乱离。飘荡各分散,生死安得知。乐土叹无食,南州叹无衣。良时幸休明,天路开清夷。翩翩两鸿鹄,振翼思奋飞。”(《西庵集》卷一)原来他并非没有求取功名的愿望,但在元末那样一个朝不保夕的乱世,他只能隐居山林以求苟活。如今新朝建立,生逢休明之世,自然会“振翼思奋飞”了。尽管他在翰林院的官职低微,却感受到了新朝的气象,并且与宋濂诸台阁重臣多有来往,从而诗兴大发,创作了大量的长篇歌行与七言律诗,抒写的大都是豪迈奋发之情,如:“王道今清平,有才贇鸿猷。谁令抱孤志,坐恋林与丘。”(《赠留隐士中美》)“王度今清夷,缙绅若云来。鸣珂登凤阙,曳履上鸾台。谁怜抱孤贞,甘分弃草莱。”(《寄郑进士毅德宏》)“显宦极崇高,下顾念斯文。惠然枉礼遇,揣己愧明恩。际会信有时,感激复何言。”(《贇翰林宋先生诸老》)正是在此种心态中,他创作了一批台阁体诗,如《钟山应制》、《新春从幸天界寺次詹冢宰钟山应制韵》、《驾游钟山应制》、《驾幸天界寺和朱太史芾韵》、《陪翰林宋承旨游钟山》、《圜丘大祀》等,此类诗当然应酬成分居多,难以充分表达真实情感,但从中依然能够感受到其从容与自信,如《奉酬刘友贤、黎仲辉二御史见过》:

故人骢马晓相过,错莫邻人避玉珂。朝下楚城高盖合,春深门巷落花多。飞腾每羨青云早,衰懒无如白发何。相见惟期树勋业,蒋陵佳气正嵯峨。^①

① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷五。

尽管他感叹别人早早青云得志,而自身却已生白发,但“相见惟期树勋业,蒋陵佳气正嵯峨”却是他们当时的共同感受,也是他们的真实感受。他此时也并非只写台阁诗,而是具有很宽泛的题材,他此刻似乎对什么都有兴趣,有写农事的《西郊秋日》,有写会友的《会乡友》,有题画诗《题黄万户德清罗浮图》,有送行诗《送翰林典籍张敏行之官西上》,有咏古迹的《古河》,有写时令的《冬至》,甚至有写思乡的《思家》等等,感情基调或豪放,或深沉,或轻快,或忧思,也均不拘一格。但如果细读此时诗作,则会感受到爽朗阔大、自信从容乃是其主导倾向。如《题高彬白云山房手卷》:

高彬昔年喜学武,七尺长躯力如虎。往昔追强过营门,日来从戎事藩府。锦袍白马铁连钱,骑将校猎城南边。鼻头火发不知热,耳后风生犹着鞭。秦楚山川岁华改,万人零落惟彬在。腰间不插黄金符,却向词林学文彩。白云远在藩府阴,彬驰匹马恣幽寻。秦台古树挂秋色,绕涧流泉清客心。娱游日夕欢不足,更傍山腰结茅屋。多种琅玕引凤凰,大开闲径邀麋鹿。雨龙归洞白云门,璵璠绵联窗户间。月映余辉长不夜,云拖暝靄似巫山。山中白云如白石,高彬与云同枕席。云来万树似开花,云去千岩同一色。何年作客帝王州,却按新图忆旧游。红树不知淮水晚,白云遥认故山秋。故山白云长自好,且莫看云被山恼。他年谢病解朝衣,我亦从君拾瑶草。^①

高彬是孙賚元末在何真幕府中结识的一位将领,二人在共事中结下了深厚的友情。入明之后许多文人都回避元末在地方割据势力中的人与事,孙賚尽管为促成何真归附明朝出过力气,何真亦曾入新朝任职,但他们毕竟一度是元朝廷所认可的地方政权,照理亦应讳言才对。可孙賚不仅屡屡形诸歌咏,写下《赠高彬》、《寄高彬》、《寄高彬二首》、《往平原别高彬》等诸多诗篇,而且还有《投赠山东何方伯二首》、《送何都阃济南省亲至京还广》、《送何三元帅北上》等抒发对何真父子深厚情感的作品。这固然说明在洪武初年诗人

^① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷四。

的创作还较少忌讳,但同时也体现出孙賡性情的真挚自然,创作往往任凭情感的倾泄而较少利害的算计。从本诗的体貌上亦可证明此点。全诗紧扣高彬潇洒不羁的性情落笔,前8句刻画元末作为武将的高彬豪迈勇武之态,中间20句则写其入明后漫游山水的自在从容与悠然自得,尤其是“山中白云如白石,高彬与云同枕席。云来万树似开花,云去千岩同一色”数句,以白云之来去状高彬之悠然飘逸,给人一种飘飘欲仙的感觉。结尾8句则写高彬虽居京城依然不忘故山白云之高情,最后用“他年谢病解朝衣,我亦从君拾瑶草”表达了作者对高彬隐居生涯的赞叹与向往。本诗算不上名篇,甚至写得有些随意,但从中却能看出作者的轻松与从容。

然而,自洪武八年至十年,孙賡的创作发生了明显的变化。至于变化的原因可能比较复杂,或许是在朝中遭遇到了人事的麻烦,也可能是出任地方官所带来的不快,具体情况如今已难得知。其《之官平原留别诸老》曰:“朱衣和泪别龙庭,瘦马嘶风出凤城。托迹禁帙原已重,之官名邑未全轻。驱驰只笑儒生拙,悯念难忘圣主情。后夜玉堂清漏永,紫薇花月向谁明。”诗作情调相当低沉,透露出他此次出任平原主簿是并不情愿的,而在“驱驰只笑儒生拙”的诗句中,似乎也暗含着 he 未能完全适应朝中的政治生活。《杂诗六首》同是表达的此种复杂心情,其二曰:“浮萍无根蒂,泛泛江海间。狂风簸巨浪,漂泊何当还。亦似离家客,长年去乡关。莽莽涉万里,迢迢度千山。沉忧损精魂,远道多苦颜。无为歌此词,恻怆伤肺肝。”他告别故乡而出仕朝廷,为的是取得人生的成功,如今的双向失落使他没有了依托,仿佛被抛入江海的浮萍,把握不定自我的命运,遂产生“恻怆伤肺肝”的感伤情怀。由于心情的不快,使他对往昔的快乐与故乡的山水产生了深深的留恋,随之此类诗作也多了起来。如《寄王给事佐》、《送王给事南还》、《冬至》、《寄王彦举》、《北上》、《秋风》、《客平原春日有怀》等,都是这方面的篇章。

当然,随着其出任平原主簿与心情低沉灰凉,其诗作也产生了明显的变化。从内容上讲是扩大了题材,这主要表现在两个方面。一是更加贴近生活的实际,如在平原主簿任上所作的《平原行》:

古原县郭如荒村,家家草屋荆条门。自罹丧乱新复业,千家今有一

家存。稚子采薪割蒿草,妇女携筐拾梨枣。丁男应役不在家,长驾牛车走东道。黄河水涸无鱼虾,居人七月方食瓜。人烟星散不成集,棠梨苦叶烹为茶。凌州九月官税促,黍子在田犹未熟。春霜夏旱蚕事空,不卖新丝卖黄犍。银河七夕如水流,明年麦好君莫愁。^①

这是明初一个普通县城的真实写照。“千家今有一家存”自然是元末战乱的结果,而“春霜夏旱蚕事空,不卖新丝卖黄犍”则是如今的不幸。稚子采薪割蒿,妇女捡拾梨枣,男子驾车应役,官府催促租税,便是当时生活的实录。从该诗中可知,当朝廷正在为新朝的建立欣喜时,普通百姓却仍旧挣扎在痛苦不堪之中。二是他通过出使四川与出仕平原,沿途观览名胜,游历山水,写出了大量登临咏叹之作。他是一位擅长描写风物、摹写山水的诗人,因而构成其创作的又一个高峰期,留下了100余首各体诗作。如《次李阳河》、《阻风雷港》、《次武昌》、《次归州》、《过瞿塘》、《发忠州》、《下瞿塘》、《清河口》、《过三洪》、《过吕梁》、《汉祖庙》、《歌风台》、《过岳州》、《过赤壁》等等。

从艺术表现上看,该时期的作品逐渐转向写实与含蓄。如果说他前一时期的作品以意气风发、挥洒飘逸为主调的话,此时的创作则以描摹真实、深沉委婉为特色。作者常在描绘风景、歌咏名胜中寄托其人生体验。如《过瞿塘》:

我本江湖远游子,扁舟远过瞿塘水。瞿塘八月秋风生,天上猿声落篷底。鬼门关黑路险幽,我行短发寒飕飕。洪涛摇山角井裂,怪石触雪鼋鼉愁。冥搜欲极造化窟,飒爽始可清毛骨。朝冲神女弄珠宫,夜瞰蛟人织绡室。人生哀乐本无端,历此百折生凄酸。桡翻健翅疾于鸟,那敢此地长盘桓。离家江月今三皎,归棹垂流须及早。布帆明日挂回飙,晴滩水落漩涡小。^②

① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷四。

② 文渊阁四库全书本《西庵集》卷四。

本诗应是作者出使四川途中所作。瞿塘峡乃长江三峡之首,两岸悬崖壁立,江流湍急,山势险峻,号称西蜀门户,历代诗人多有吟咏,杜甫《引水》诗有“月峡瞿塘云作顶,乱石峥嵘俗无井”之句,以形容其险要。本诗则极力突出其阴森恐怖,并结合其自我感受来渲染此种氛围,“鬼门关黑路险幽,我行短发寒飕飕”之句,的确给人以身临其境的体验。但本诗最有特色之处是将作者的自我人生经验融入写景之中,全诗用“我本江湖远游客”领起,则瞿塘峡便有了隐喻人生之途凶险难料的作用。果然,当写完瞿塘险峻阴森之后,便发出“人生哀乐本无端,历此百折生凄酸”的感叹。最后以及早归家以免于风波之险结束全诗,给人以深长的启悟。如此写法,已超越纯客观的景色描绘,取得了意在言外的艺术效果。

洪武十一年,孙蕡被贬谪回乡,重新开始其隐居生涯,诗歌创作也再度发生变化。他将此次贬谪喻为陶潜之归隐,并写了一篇《和归去来辞》,向世人宣称:“心与造物游,全归以为期。问桑麻于井里,课僮仆之耘耔。饮柴桑之薄酒,咏秋菊之新诗。信流行与坎止,达生委运其何疑。”(《西庵集》卷九)所以黄佐的传记中便言其“有齐死生轻物我之意”。从其诗歌创作看,也的确在有意追求闲适生活与恬淡心境。他此时最可注目的是《幽居杂咏》^①组诗,其中收入74首七言绝句。这是一组名副其实的“杂咏”,内容广泛而没有集中题旨:

纨绔纷纷几战场,闲身赢得水云乡。扁舟日暮鸣榔去,付与沙鸥管夕阳。

高原极目浩茫茫,鸟尽遥天若个长。一片夕阳秋草地,不知今古几兴亡。

梦觉哦诗醉后眠,春来秋去总茫然。山中历日从来少,欲倩何人记岁年。

^① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷七。

书生元亦羨封侯，经世才迂不自由。万一鹤书求野逸，素琴重到碧山幽。

黄菊花开贫不厌，茅柴酒熟醉相呼。平生最爱陶彭泽，风味全然似老夫。

如花女儿春柳腰，高歌自驾木兰桡。弯弯才见初生月，隐隐斜明第四桥。

丹成八极恣神游，蕊阙风随鹤骑秋。上苑看花犹一梦，五云回首帝王州。

此处所引的7首诗，当然不能包括组诗的全部内涵，但也足以看出其主旨的矛盾与杂乱。他忽而说要摆脱世事纷争而让沙鸥去管夕阳，可回过身来便站在高原上感叹古今的兴亡；一会儿要哦诗醉眠随意度日，一会儿却又声明其本有封侯的愿望；一面说自己欣赏黄菊茅柴的渊明风味，同时也不忘观赏活泼可爱柳腰如花的女子，但做起梦来还会回到那“上苑看花”的帝王州。这说明他固然对自由闲适的隐居生活充满好感，但其儒生的底色又使之很难安静下来。在貌似齐物我轻生死的背后，涌动着入世的激情。所以，对于此次贬谪，他表面上似乎毫不在意，甚至有因祸得福之感，因为他又能找回当年南园诗社的境况了。可这毕竟只是表象，其实他心里充满委屈不平，而且对自身的不幸遭遇进行过深入的思考，这只要读一读他作于洪武十一年腊月的《祭灶文》，其真实心态便昭然若揭了。其中有一段文字如此写道：

臣少薄祜，零丁羈孤。佩服先训，忝名为儒。远祖颜孟，近师程朱。立志不群，抱道匪渝。弘深典谟，诘屈盘诘。连山归藏，卦象精到。群葩分敷，列宿穹昊。骚怨而响，庄荒而傲。班范旁通，荀扬曲造。昭彰隐微，洞彻突奥。悬灯墙壁，蓄火炉灶。诘朝喃喃，达曙叫噪。臣之于

读书可谓勤矣。灵台丹府，性之郭郭，徽猷懿行，人之天爵。湛然内观，秋月灼烁。盎然外和，春霭林薄。云影天光，鸢飞鱼跃。浮烟敛散，青山犹昨。轩庭雨余，草色如濯。臣之于性理亦略通矣。发舒蕴积，学为词章。文摛藻绘，诗咏凤凰。韩筋柳骨，玉洁金光。铺天炫耀，掷地铿锵。鸾堂凤阁，冠冕琳琅。绿窗青琐，粉艳兰香。闲云野水，惨淡微茫。牛神蛇鬼，百怪千狂。曹刘错愕，董贾回惶。海若宵哭，山精昼藏。臣之为文可谓有成矣。荒鸡一鸣，播水运筹。趋跄堂庭，问候安否。岁时伏腊，亲姻具有。既慈妻子，复爱朋友。切磨童稚，理义盈口。恩养与食，隶均衣厚。浮云市金，不羨玉斗。峻节清霜，宁惭瓮牖。臣之于内行可谓无愧矣。恭承嘉泽，惠此眇躬。天庭冠玉，地角秀须。褒衣巍冠，玉佩琼琚。周旋步武，规矩不渝。臣之外貌可谓不俗矣。英英其貌，濯濯其仪。身長七尺，六寸有奇。人不识字，臣吐珠玑。人不能言，臣如壅篴。识虽固陋，不为无知。材虽朴钝，亦足有为。行逢羸饿，如箭入肌。嫉视奸邪，眼火发辉。思展抱负，试于清时。朝登金门，暮集凤池。致君尧舜，还俗雍熙。臣之立志可谓寥廓旷绝而不凡矣。然而时命大谬，进退惟鞠。图封得黥，献璞遭辱。山非太行，车折其轴。水非瞿塘，舟破其斛。阳和遍地，不被槁木。赫曦流金，不照亘谷。叨领乡荐，头弯工局。佐令淮阳，尘随马足。一入词林，旋罹斥逐。之官济上，还寻治狱。对欵台端，拘挛瑟缩。论输左校，亲忝板筑。犹赖仁恩，得解桎梏。余生幸存，残喘仅续。委顿风埃，颠连水陆。越山之阳，瘴海之曲。荆榛为门，茅草为屋。寒衣结鹑，饥饭脱粟。严冬露肘，稔岁枵腹。心摧意沮，魄畔神促。腴颜细君，取笑僮仆。抚迹如此，赋予之酷与！^①

之所以大段征引此段文献，是因为其内容的独特。在孙蕡的自我体认中，他几乎具备了所有士人的优长：儒家经典与诸子百家无所不通，天文地理与动植名物无所不晓，吟诗作赋与摛笔撰文无所不能，理义之性与高洁之操

^① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷九。

无可挑剔,加之伟岸英俊之貌,远大高远之志,真乃一位完美无缺的士人。然而令人难以置信的是,他却遭致了“时命大谬,进退惟鞠”的不幸,在曲折坎坷的仕途中,他几乎没有一处是顺利的,从屈辱地供职于工局,到辛勤地奔波于县城;从词林的遭遇斥逐,到平原任上的身陷囹圄,乃至最后的“亲忝板筑”的劳役之苦。尽管他最终被放归乡里,却早已陷入“心摧意沮,魄畔神促”的精神折磨之中。回顾一生,他不得不发出“赋予之酷”的不平之鸣。此时的孙蕡哪里还有什么怡然自得、超然物外的情怀?在此,诗作的悠然闲适与散文的苦闷哀恸形成一种巨大的张力,生动地展现出当时文人的心灵扭曲与心态矛盾。相信与之同时代的许多诗人均有如此的心灵世界,但却没有一个人能如此真切地表达出来。从此一角度说,这体现了这位真诚敏感的南国诗人的可贵品质。更为令人感叹的是,尽管孙蕡遭受如此的人生挫折与精神折磨,却并没有完全失去进取的信心,所以才会在本文后边发出“寒心虽灰,宿志犹劲”的誓言。

果然,在洪武十五年被召拜为苏州府经历时,他依然再次出山为朝廷尽职尽责。尽管他在洪武二十二年再次被流放辽东,却依然能够从容就道,饮酒赋诗,无异平日。甚至还渴望能够取得立功边陲,万里封侯的荣耀。他有《沙门岛三首》,其二曰:“立占沧溟碧玉簪,蜃楼高过百花岩。兴来落笔才无敌,老去从戎力尚堪。诗卷长年留海内,梦魂清夜绕江南。纶音早晚需前席,日望登莱使者骖。”经受过如此多的人生磨难,却依然充满信心,吟出“兴来落笔才无敌,老去从戎力尚堪”的豪迈诗句,真正令人钦佩其人生的境界与劲健的风骨。但如果仔细体味他此时的心态,显然已不是以前所拥有的济世热情,而是一种历经沧桑后的随遇而安。最好的证明便是越到晚年他的诗作越少,从洪武十五年至二十三年数年间,仅留下不到10首的诗作,说明他再也没有洪武五年至十年那一段的人生激情。作于洪武十五年的《怀罗浮寄萧炼师》曰:“误解兰纓下彩峰,十年飘泊厌西东。秋风楚塞尘随马,夜雨吴江浪打篷。旅邸寂寥芳岁换,仙游烂漫几时同。罗浮此日南薰转,无数漫山荔子红。”这才是他真实的感受,他将这10年的官场生涯概括为“秋风楚塞尘随马,夜雨吴江浪打篷”,显示出精神的厌倦与对前途的迷茫,他能够想到的就只有家乡那“无数漫山荔子红”的诱人了。这种感受与其临刑前所吟诵的那

首五绝颇为相近：“鼙鼓三声急，西山日又斜。黄泉无客舍，今夜宿谁家？”^①是的，他没有归宿。因为他人生的成功与失败都与自身的才能品行无关，在朝廷的权力角逐中，一位具有诗人气质的官员所能做的，也就是始终在激流中漂泊，至于说何处会出现漩涡与暗礁，那就只有听天由命了。他最后的死，是因自我过失，还是奸佞陷害？是坚持道义，还是慷慨报国？好像都毫不相关。那么他死后的灵魂也就无法安置，于是便有了“今夜宿谁家”的空虚迷茫，同时也是对他“我本江湖远游子”自评的最好验证。

从岭南地域诗派的角度看，孙蕡是介入朝廷较深的诗人，他不仅入过翰林院，参与过撰修《洪武正韵》，并与宋濂等重要台阁作家有过一定的交往，陈田曾说他是宋濂的弟子，也许稍嫌过分，但根据洪武十年宋濂致仕时他曾经写过4首七律与25首七绝为其送行，而且宋濂亦曾为其《孝经集善》作序来看，他们之间应有一定的交情。这也是孙蕡能够成为南园五子之首的重要原因之一。但从朝廷台阁文学的角度看，孙蕡的介入又是极其有限的。由于他在翰林院时间太短、官职过低，又不属于占据主导地位的浙东文人群体，因而也就难以在明初台阁文学中发挥较大的作用。在这方面，他不仅无法与宋濂、刘基比，甚至连高启也不如。但孙蕡在明初文坛上的价值又是不可忽视的，从其创作历程中，起码可以得出如下结论：元明之际的许多文人都是抱着建功立业的理想进入新朝的，并在洪武初年有过六七年左右意气风发的创作高潮期，但随后便因政治的严酷与党案的牵连陷入困境，或被杀头或被流放，从而陷入其创作的低潮。只不过大量诗人都采取了沉默的态度，像野草般被朝廷所刈除。孙蕡则不仅用诗昭示了此一过程，并用文章对此进行了概括描绘，使后人对此时的士人状况与诗坛走向有了更为具体清晰的认识。仅就这一点，孙蕡便是不可忽视的。

至于孙蕡诗歌创作本身的成就，明清两代诗论家曾作过许多评价。朱彝

① 该诗虽收入文渊阁四库全书《西庵集》卷七中，但实非孙蕡所作。赵翼曾曰：“明董穀《碧里杂存》载：孙蕡为蓝玉题画，被诛，临刑口占云……。太祖闻之，曰：‘有此好诗而不奏，何也？’遂诛监刑者。按此诗乃五代时江为所作。……今乃移之孙仲衍自作，何也？岂仲衍被刑时诵此诗以寓哀，闻者不知，遂以为仲衍自作，而董穀因记之耶？”（见赵翼《陔余丛考》，河北人民出版社2003年版，第474页）现取此说，将其作为临刑吟诵前人旧作而非个人创作。

尊言其“五古远师汉魏，近体亦不失唐音，歌行犹琳琅可诵，微嫌繁缛耳。”（《静志居诗话》卷三）所言尚属中肯。王夫之则对其评价最高，尤其是对其乐府、歌行和七绝最为赞赏，甚至认为他的七绝“王江宁而后一人而已。”（《明诗评选》卷八）如此评价则显系溢美。其实，孙蕡本人曾在《幽居杂咏》中谈及他所喜爱的两种诗歌境界。其一为：“野吟诗句出天成，景物如云眼底生。白石江头乌桕树，夕阳疏雨鹁鸪声。”其二是：“最爱佯狂阮嗣宗，秋怀当日赋偏工。酣歌裸袒青林下，晚岁心期与尔同。”（《西庵集》卷七）前一种境界属于清新自然、风格清丽之作，这些多属于其洪武十年之前的作品。第二种境界则属于含蓄深沉、意在言外之篇，属于其洪武十年之后的创作，所谓“晚岁心期”也。从其现存诗作看，孙蕡写得最多最好的诗体有五古、歌行（包括七古）、七律与七绝，他较少写五律，更很少写五绝。他虽留下了 60 余首乐府诗，并被王夫之称赞说：“仲衍、季迪开两代大手笔，凌宋争唐，不相为下也。”（《明诗评选》卷一）但由于尊体的限制，显得模仿痕迹过重而所抒之情空泛，没有写出像高启《猛虎行》、《牧牛词》那样的讽喻之作。

孙蕡诗歌创作最突出的特点还是善于描绘风物景色，他往往能够以南国诗人的敏锐眼光，迅速抓住某地域、季节、形胜与物象的鲜明特征，准确地将其描绘出来，并借以抒发自我的情感。他具有突出的个性、真挚的情感、充沛的底气与过人的才华，所以一起笔即滔滔不绝，显得自然流畅而气势豪迈，但有时也随之带来缺乏剪裁修飾的缺陷。如其《广州歌》：

岭南富庶天下闻，四时风气长如春。长城百雉白云里，城下一带春江水。少年行乐随处佳，城南南畔更繁华。朱楼十里映杨柳，帘枕上下开户牖。闽姬越女颜如花，蛮歌野曲声咿哑。岢峨大舶映云日，贾客千家万家室。春风列屋艳神仙，夜月满江闻管弦。良辰吉日天气好，翡翠明珠照烟岛。乱鸣鼙鼓竞龙舟，争睹金钗斗百草。游冶留连望所归，千门灯火烂相辉。游人过处锦成阵，公子醉时花满堤。扶留叶青蚬灰白，盘钉槟榔邀上客。丹荔枇杷火齐山，素馨茉莉天香国。别来风物不堪论，寥落秋花对酒樽。回首旧游歌舞地，西风斜日淡黄昏。^①

① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷三。

整首诗抓住“富庶”繁华与四季如春这两个主要特征对广州进行描绘。先是由大到小地介绍广州的城市规模,然后是如花的歌女,成群的客商,处处的管弦,参赛的龙舟,斗草的女子,千门的灯火,成阵的游人等。尤其突出了广东一带的物产,扶留槟榔,丹荔枇杷等等。最后以“回首旧游歌舞地,西风斜日淡黄昏”的景象结束全诗,给人以余韵悠长的感觉,体现了其歌行善于铺叙的长处。其中“岿峨大舶映云日,贾客千家万家室”的商业气息,“乱鸣鼙鼓竞龙舟,争睹金钗斗百草”的当地民俗,“扶留叶青蚬灰白,盘钉槟榔邀上客”的风土人情,都是只有在广州才能见到的,因此不少人都认为是广东的风俗文化成就了孙贲的诗歌创作。其实孙贲不仅善写岭南风情,同时也善写其他地方特色。曹洁躬曾说:

仲衍善言风景,于广州则云:“丹荔枇杷火齐山,素馨茉莉天香国。”于罗浮则云:“紫极房栊倚日开,蕊珠楼阁中天起。”于云南则云:“蛮官见客花布袄,村妇背盐青竹篮。”于武昌则云:“武昌城头黄鹤楼,飞檐远映鸚鹄洲。”“汉阳树白烟景湿,行人如鸥沙际立。”使未至其地者诵之,亦当神往。^①

当然,孙贲的风土人情与自然景色的描绘都不是客观的,如果他只会客观铺排,哪怕笔法再细腻逼真也会落入匠人的行列。他往往是将物象风俗与自我情感的抒写紧密结合,从而构成一种动人的意境与格调。如《罗浮歌寄洛阳李长史仲修》:

亭亭西樵峰,宛在南海湄。日华丽仙掌,影漾金银池。我昔扁舟恣长往,凌风浩荡烟霞想。寻幽更欲探神奇,复向罗浮事仙赏。仙家三十六洞天,罗浮夔与沧洲连。丹霞射影四山静,群真环佩来翩翩。蕊珠之峰数千丈,君时与我缘萝上。水帘直下飞晴虹,万壑天风度流响。山中刘郎司玉台,仙书授我琅函开。心如明月炯虚照,身与浮云同去来。此

^① 朱彝尊:《静志居诗话》,第76页。

时会合那能再，尘土分飞忽三载。我行奏赋登金门，君亦乘轺渡淮海。
淮海迢迢烟树深，相思岁晚结愁心。长风万里碧云远，何由一寄还山吟。
山中洞房春寂寂，山中之人长叹息。松花酒熟人不归，瑶草春风几回碧。^①

本诗从题目看是咏罗浮山的，主要突显其神秘飘忽，而借以抒写其“凌风浩荡烟霞想”的隐逸情怀。中间用“丹霞射影四山静，群真环珮来翩翩”描绘其光怪陆离，用“水帘直下飞晴虹，万壑天风度流响”叙写其多彩多姿，从而造成一种“心如明月炯虚照，身与浮云同去来”的飘飘欲仙的心灵体验。接着作者笔锋一转，用简练的笔墨叙述二人出山为官的经历，用“相思岁晚结愁心”来概括官场的沉闷无聊，与前边的山水漫游体验形成鲜明的反差，从而顺理成章地推出了结尾的思乡归隐愿望。但作者却不言其欲归，而说是“松花酒熟人不归，瑶草春风几回碧”，意谓松花酒已熟而人未归来，白白地使春风中的瑶草青了一年又一年，用大好时光的虚掷反衬出游人不归的遗憾，是一种情景交融、意在言外的唐人笔法。写景优美，情感真挚，用笔飘忽，意境清新，这才是其诗歌的真正价值所在。

孙賡的诗作在七言歌行上成就最大，此乃诗评家之共识，但其五古也颇有自己的特色，他能够在浑然质朴中显示出清新自然来，接近于六朝的大小谢。其七律既工整华丽，又能出之以真挚自然，显示出较高的诗学修养与抒情能力。其七绝也写得神动天流，韵味悠长，被王夫之称为“小诗正宗”，并将其五首七绝选入《明诗评选》中。尽管孙賡的诗歌创作成就在整体上难与高启、刘基这些大家相比，但无疑是明初重要的一家，所以回味朱彝尊所言：“五古远师汉魏，近体亦不失唐音，歌行犹琳琅可诵。”的确不失为行家之论。

三、岭南诗派的其他作家

明人顾起伦曾如此概括岭南诗派：“孙翰籍仲衍、黄待制庸之、李长史仲修，旧‘广中四杰’，并有盛才，特闲于七言。如孙之《蒋陵儿》、《次武昌》，黄

^① 文渊阁四库全书本《西庵集》卷三。

之《战城南》，李之《秋晴》等篇，能自迥出常境，绮崭处亦类初唐语。《楚骚》云：‘南州炎德，桂树冬荣。’三君子之谓也。至五言近体，非其所长，故尺有所短耳。”（《国雅品》士品一）顾氏之论并不算准确，他一面说广中四杰，一面又说三君子，显得缺乏照应，而且未能就岭南诗派的更多共性入手，所言较为单调。他所擅长的是以体论诗，认为他们在七言上显示出过人的才气，而五言近体则非其所长。其实，岭南诗派的重要作家起码还要加上王佐、赵介以满足南园五先生的称谓。介绍此五人的原因非但是由于其均为广东诗人，均擅长七言诗体，更重要的是他们共同经历了元明之际的朝代更替，均有从兴奋到感伤的共同人生历程。

黄哲（？—1375），字庸之，番禺人。元末曾入南园诗社，与孙蕡等吟诗唱和，并到吴楚燕齐等处漫游，结识了当时许多名士。他早在至正二十五年就被李善长、汪广洋等人推荐给当时的吴王朱元璋，任翰林待制及翰林典签，辅导太子读书。此时他写过许多应制的台阁诗。洪武初出任山东东阿知县、东平府通判等。他尽心尽职，为安定战后的山东局面作出了较大贡献。但“上疏陈时务数十事，皆人所难言，上怒其狂斐”（《黄哲传》），只是由于他在山东政绩显著才未被治罪。可黄哲深知即将大祸临头，连忙致仕乞归并得到恩准。然而，在洪武八年依然被朝廷置于法，理由居然是在山东任上的“诖误”，他终于没能躲过明初的严刑峻法。他本有诗文集十卷，早已散佚，现存的《南园五先生诗》收其诗歌作品72首。

黄哲是位很有艺术气质的诗人，《黄哲传》记载：“哲始北上时，倚篷听雪，常自诧曰：‘天下奇音妙韵，出自然者莫是过也。’归构一轩，名‘听雪篷’。”故又被称为雪篷先生。他自幼精读《文选》，又性好山水，遍游罗浮、峡山、南华诸名胜。在元明之际的朝代更替中，他曾有大展宏图的愿望，并为明王朝的建立而咏歌，所谓“河关歇王气，淮泗擅英灵。天眷迪皇运，人谋归圣能。石城雄虎踞，钟阜宛龙腾。”（《初入阁，呈董宗文博士，兼简同舍诸公》）但他所有的努力都没能挽回不幸的命运，便逐渐萌生归隐的打算。其《喜孙仲衍归自京师》曰：“逐客归来觅旧矶，玉堂天上故人稀。春风粤鸟归巢乐，秋水江鱼入馔肥。结屋旋开松菊径，泛舟重著芰荷衣。罗浮道士还丹熟，相许携琴入翠微。”是对朋友的安慰，也是自身的愿望，在经过十余年的仕途风波后，还是

家乡的山水令其拥有了小鸟归巢的感觉。但从总体上看,黄哲还是在朝为官时写出了更多的好诗,比如其七言歌行与七言律诗的名篇大都作于此时。像《行路难为洪都义士杨安赋》、《寓治谷城寄京华亲友》、《王彦举听雨轩》、《将进酒赠彭生秉德》、《次韵仲衍〈巫峡秋怀〉》等,均为气势充沛、酣畅淋漓的佳制。如《舟泊龙湾寄孙仲衍》:

吴樯楚柂十年间,又度秦淮虎豹关。眼底故人成寂寞,梦中尘业负高闲。九州风雨东南会,七泽波涛日夜还。江上思君云路杳,掀篷愁对蒋陵山。^①

本诗高度凝练深沉,在友情与功业、归隐与进取的复杂情感抒发中,孕育出一腔梗概不平之气,于酣畅淋漓中包含劲健的风骨。胡应麟评曰:“孙(贇)同时岭南黄哲亦长七言古,才情少劣,气骨胜之。”(《诗薮续编》卷一)应该说是颇有见地的。

王佐(1337—?),字彦举,人称听雨先生,南海人。元末与孙贇结诗社于南园,开抗风轩以延一时名士。又入何真幕府为书记。洪武六年被荐于朝任给事中,论思补阙,应制赋诗,颇为时人所重。但仅为官两年即乞归乡里,幸运的是他不仅被朝廷所恩准,并赐钞五十千,归家后且得以善终,在明初实在是格外的幸运。黄佐认为此乃“以恭顺得归”,还特意记载一事曰:“学士宋濂尝拜赐黄马。上为歌,命诸臣和之。佐斯须而就,有‘臣骑黄马当赤心’之句。上览之而喜,赐钞一锭。”^②这首七言古诗有幸被保留至今。其曰:

圣明天子齐唐虞,四方混一同车书。大宛西域总臣附,万马入贡皆名驹。天闲十二森成列,牝牡骀黄色俱别。罗帕轻笼锦作鞵,丝缰稳鞚金为勒。玉堂学士真老臣,日日趋朝侍紫宸。承恩特赐飞黄马,骑出通衢不动尘。飞黄之精直天驷,四足腾飞若星驶。况拜亲题御制诗,奎壁

^① 《南园五先生诗》,第150页。

^② 黄佐:《王佐传》,见四库全书存目丛书本《广东人物传》,第513页

垂芒照人世。须知君恩深如海，臣骑黄马当赤心。风云会遇有如此，彤笔宜书焕古今。^①

——《应制赐宋承旨马》

像这样的诗，只是一味颂圣感恩，鼓吹休明，在台阁诗中也难言出色。当时朱元璋或许只是欣赏那一句“须知君恩深如海”的肉麻吹捧，以及后一句“臣骑黄马当赤心”的色彩巧妙组合，才随手赐给他宝钞一锭。因而朱彝尊在引完此诗后，不无诧异地说：“然其诗远不及仲衍，而当时之论云：‘构辞敏捷，王不如孙；句意沉著，孙不如王。’不可谓定评也。”（《明诗综》卷一〇）无论就当时他与孙蕡的关系还是诗友的称誉，王佐均与孙蕡齐名，之所以造成王不如孙的印象，大约和王佐的诗留下过少有关。他本有《听雨集》与《瀛洲集》，但均已散佚，现存于《南园五先生诗》中的作品仅有18首，靠这些作品来论定其诗学成就显然是不合适的。

就现存作品看，除了两首五律外，其诗作全部为七言，合乎岭南诗派的特征。但他的好诗实在不多，在朝的作品多为门面话，很难表达真性情。如《发龙湾别王惟吉、张廷彦》是他归乡时对仕宦生涯的总结：“日日摘毫纪玉音，敢期清梦到山林。贾生对策曾前席，疏傅归来更赐金。日月行瞻丹阙迥，烟霞归去草堂深。相看已是康衢叟，击壤无忘报国心。”从台阁诗的角度，本诗颇为得体，因为它只感念朝廷恩德，并表示即使回乡归隐也决不忘鼓吹休明。但其内心果然如此平静？果然没有任何个人想法？其实其另一首诗已作出回答：“小小银箏压坐偏，曾将古调寄新弦。芙蓉绿水秋将老，鹦鹉金笼语可怜。两鬓秋霜明镜里，十年春梦夜灯前。湖山隐约人何在？空负当年罨画船。”（《书所见感旧》）这才是王佐真实的心声。他在元末养成了悠闲自在的个性，习惯于游山玩水中饮酒赋诗。他有追求功名的愿望，却又很难适应新朝紧张拘谨的官场生活。他仿佛被关在金笼中的鹦鹉，没有自由，没有情趣，更不能表达自我的喜怒哀乐与真实思想。如今眼看两鬓秋霜行将迟暮，却距离自己所喜爱的生活越来越远，于是陡生诸多感慨。尽管情感的表达依然隐

^① 《南园五先生诗》，第87页。

约委婉,但倾向性还是很明显的。这才是真实的王佐,这才是岭南诗派作家所善于表现的情感。可惜的是这样的诗作太少了,不足以构成其现存诗作的整体风格,也许他大量的同类作品均已被历史所淹没。

李德(生卒年不详),字仲修,自号采真子,人称易庵先生,番禺人。他入明后的不幸遭遇,主要是遭受了朱元璋以吏用儒政策的折磨。他于洪武三年以明《尚书》荐至京师,结果却授之以负责治安的洛阳县典史,然后又让其入济南、西安二郡为幕僚。因此类职位皆非其所好,也就只能浮沉十余年而难有作为。后来实在无奈,便向朝廷“自陈不能吏”,于是又被任命为湖广汉阳与广西义宁教谕。他在教育职位上倒是兢兢业业,培养了不少人才,并使两地“弦诵诜诜,人知向学”;“习俗日美,科贡渐盈”。(《李德传》)当朝廷要升迁其官职时,他已厌倦这种漂泊的仕途生涯,归乡后卒于家。他有一首诗,题为《岁月徂迁,未有归止,寓迹江汉,怀抱索然,时维杪秋,凄其絺绤,偶有所述,用简同志》,抒写的正是此种漂泊无聊的感觉:

杪秋气方肃,寒风动凉户。羁人未授衣,适体宁捐故?云开汉皋路,目送征鸿度。山容欲受寒,园芳已沍露。故交久零落,新知偶愜素。时资盍簪益,聊以慰迟暮。^①

在深秋季节,寒风动户,白露飘落,作者旧衣遮体,故交零落,孤独漂泊在千里之外的江汉一带,该是何等的凄凉感伤。当他目送征鸿时,蕴含了多少复杂的人生体验!“时资盍簪益,聊以慰迟暮”,是于无奈中寻求安慰的写法。《易·豫》曰:“勿疑,朋盍簪。”王弼注:“盍,合也。簪,疾也。”孔颖达疏曰:“群朋合聚而疾来也。”也就是权且用朋友相聚来打发无聊的迟暮之忧。

黄佐《李德传》曰:“德为诗多效长吉、太白。”但从现存诗作中,除了像七古《天上谣》、《梅花曲》等少数作品略备二李诗风外,其主导风格实在与黄佐所言不符,故而朱彝尊言“其诗实与长吉相远。”(《静志居诗话》卷三)因其《易庵集》已散佚,很难窥知其诗作全貌。从现存的59首作品看,五古与七律

^① 《南园五先生诗》,第100页。

较为出色,其五古具有陶潜之风,能在写景叙事中寄寓人生体验,显得质朴自然又颇耐品味,具有汉魏古诗的体貌。像《杂诗》、《暇日游城西玄妙观》、《忆南园》、《栖云庵》、《题陶渊明像》等,均有此种特征。其七律往往在流畅自然中饱含深情,其代表作为《春兴六首》。在此选一首以见一斑:

北窗林影寂,南湖水气凉。园荷始泛绿,从兰渐吐芳。抚节迹犹滞,神闲机已忘。无论喧与寂,缅心即羲皇。

——《闲居》^①

此诗前四句写景,用林影的寂静与湖水的凉爽营造出清新动人的境界,然后再用“园荷始泛绿,从兰渐吐芳”二句来具体描绘自然的美景与生机。后四句为人生体验之抒写,尽管人生有闲与忙的差别,但只要心闲神定,均可享受到羲皇上人的和乐境界。这些诗作均情真意切,质朴自然,毫无怪诞奇幻的色彩。也许陈田的评价较为中肯:“仲修诗长于古体,短篇音节流美,长篇则才力较弱,不耐多吟耳。”(《明诗纪事》卷九)

赵介(1344—1389),字伯贞,人称临清先生,番禺人。他是南园五先生中惟一在元明两代均未出仕的高人,他曾在所居之轩植二松,题曰“临清”,此乃以渊明自拟而隐居守志之意。^②如果说他元末的隐居主要是由于战乱而唯求自保的话,明初的不仕便可有究的深意。黄佐《赵介传》记载:“时有李辇者,南海文士也,以荐起。介力止之不可,临别介泣谓:‘尧天虽长,刘日实短,子独不动高堂念乎?’辇竟去。后倖南康,坐累,乃叹曰:‘伯贞真高士也。’”赵介的隐居显然是一种成熟思考后的选择,显示出其既耿直又端谨的人格。一方面他常常独自吟诗,绝不为他人题诗,更不与达官贵人交往,只与一位80岁的老翁刘乐善相唱和,以致被当地缙绅视为性情狷介。但另一方面他又始终坚持儒家之道,告诫子弟要“尊信吾儒高明正大之学,惟勤惟俭,克忠克孝”。(《临清先生行状》)遗憾的是,他的所有这些高超见识、谨慎行为与端庄人格,终未能避免祸

① 《南园五先生诗》,第102页。

② 陶渊明《归去来辞》中有“登东皋以舒啸,临清流以赋诗”之句,因而赵介将其轩题为“临清”,乃以渊明隐居不仕而自拟。

患的降临：“（洪武）二十二年己巳，里中有异学愤先生外其道，反以其恶者诬之，遂有京行。既而得白南还，舟次南昌得疾。”卒年46岁。从表面看似事出偶然，但如果不是明初的严酷政治，这样的学术争论不至于酿成一场惊动朝廷的官司。赵介本欲终生隐居而置身事外，却最终未能躲过文人的厄运。

关于赵介的诗风，曾有两种不同的说法。黎贞《临清先生行状》说：“先生处世澹薄而无所好，惟嗜于诗以陶写性情。”则其诗风理应偏于淡泊自然的陶诗路子。而陈琏《临清集序》却说：“先生韬隐于家，守约处晦，内自足而无所营于外，益得肆力于诗。虽出入汉、魏、盛唐诸大家阃奥，而尤究心《三百篇》之旨，以故所作出乎性情，至乎礼义，以关世教，读之可以见其志，固非世之绚彩色、调声响者所能及也。”黎贞、陈琏均为与作者同时或稍后的同乡后学，他们的话应都有根据。但赵介留下的作品实在太少，无法印证二人的评价是否公允。从现存的7首诗看，的确表现出此二种诗风。其《寓山家留壁》、《怀仙吟题〈玉枢经〉卷后》、《南楼对月》均表现出通达的人生态度与隐逸的情怀，而且节奏明快，境界开朗，展现了作者不俗的诗才。但他另有七绝《瑶池》曰：“宴罢瑶池暮雨红，碧桃花落几番风。重来八骏无消息，拟逐青鸾入汉宫。”王夫之曾将此诗收入《明诗评选》，并评曰：“深于讽刺，习读者不知。”细读该诗，或许有些深意。前二句从“暮雨红”的效果中暗喻宫廷生活之糜烂。“八骏”为传说中之骏马，此可理解为人才之喻；“青鸾”本为传说中的神鸟，又可指女子。唐人王昌龄《萧驸马宅花烛》诗：“青鸾负人合欢宫，紫凤衔花出禁中。”或即为此诗“青鸾”之出处。则后二句暗喻之意为：朝廷对治国之人才已无兴趣，所宠爱者惟有香艳美女而已。重色而轻才是文人诗歌常见的传统题旨，而且在洪武年间也并非朝廷的突出弊端，因而也就缺乏明显的指向，即使有些讽刺的深意也难说有重要意义。如果说到名篇，则朱彝尊《明诗综》中所引的《听雨》诗倒真正值得一读：

池草不成梦，春眠听雨声。吴蚕朝食叶，汉马夕归营。花径红应满，溪桥绿渐平。南园多酒伴，有约候新晴。^①

① 朱彝尊：《明诗综》，第414页。

这才是真正属于隐逸诗人赵介的诗,闲适的情致,细腻的感觉,丰富的想象,独特的笔法,“吴蚕朝食叶,汉马夕归营”以形容时大时小之雨声,新鲜奇特而又生动贴切;“花径红应满,溪桥绿渐平”以想象之笔写风声与雨势,有以虚补实之妙。“南园多酒伴,有约候新晴”的结句,则点出南园诗人群体漫游山水、观赏美景之兴致,实在可作为南园诗社的代表作品。

南园五先生政治遭遇不完全相同,诗歌创作水平也各有高低,但他们都经历了元末的隐逸生活,都有山水的爱好与诗兴的追求,可以说他们从本质上是一群具有艺术气质的文人,所以能以集体结社的方式饮酒赋诗。他们当然也都是饱读诗书的儒士,都有建功立业的愿望,因而在新朝崛起的过程中大多数人能够踏上仕途,以实现自我的人生理想。然而,以他们自身所拥有的诗才去承担明初繁重平冗的政务,以自由舒展的个性去面对严酷苛厉的政治,则必然会遭致悲剧的历史命运。对此,《明史窃》的作者,岭南后学尹守衡有过一段精彩的议论,在此不妨引证以结束本章:

五先生皆生元末,当其笑傲骚坛之上,睨视一世,何物冠冕可得攫其怀抱哉!真主一出,二三君子遂乃共庆风云,弹冠并起。孙仲衍、黄庸之咸被知遇。而蕘也旋输左校,旋戍辽东,竟以三寸之管自殃其七尺之躯;哲也东平一疏,旋斥旋返,竟亦不能自遁于三尺之法。至乃诵蕘《绝命》一词,直将驱使大雅以豁至怖,盖令人千载有余慨哉!王彦举给事黄门联珂玉署,应制操觚,润笔余钞,犹得持归以了江头酒债,有光林壑,如更迁延帝乡,将恐仲衍余波来及人矣。李仲修跃起贤科,栖迟散秩,壮心不任牢落,每念登高能赋,何失其为大夫?晚复依依一片寒毡,盖亦无聊之际,托之以自扩云耳。方数君子把臂豪吟,人人气厉九霄。至于一堕风尘,魂销白日。伯贞先生自谓南园风月,没世享之,蜂蛭起于怀袖,卒以客死。人言诗人能泄造化之秘,为真宰之所默仇。岂其然乎!①

① 尹守衡:《明史窃》卷九七,见周骏富《明代传记丛刊》第84册第438页,明文书局1991年版。

第四章 江右诗派与台阁体

台阁体是明代前期流行的一个诗文流派,其代表人物便是文学史上经常提及的所谓“三杨”(杨士奇、杨荣与杨溥)。四库馆臣在论及杨荣《文敏集》时说:“荣当明全盛之日,历事四朝,恩礼始终无间,儒生遭遇可谓至荣,故发为文章,具有富贵福泽之气,应制诸作泐泐雅音。其他诗文亦皆雍容平易,肖其为人。虽无深湛幽渺之思,纵横驰骤之才,足以震耀一世,而逶迤有度,醇实无疵,台阁之文所由与山林枯槁者异也。”(《文敏集》卷首)由此可知,台阁体大致有三个特点:一是它是明代永乐至正统年间儒生遭遇朝廷礼遇的产物;二是它具有“雍容平易”、“逶迤有度,醇实无疵”的风格,尤其以“应制诸作”为代表;三是它与山林文学相对应。进一步讲,台阁体就是朝廷官员所作诗文,但又并非所有官员的创作均可称为台阁体,而是那些掌握文章制作的重要文臣之创作。因而,台阁体有时又被称为馆阁体。明人罗玘《馆阁寿诗序》说:“今言馆,合翰林、詹事、二春坊、司经局皆馆也,非必谓史馆也;今言阁,东阁也。凡馆之官,晨必会于斯,故亦曰阁也,非必谓内阁也。然内阁之官亦必由馆阁入,故人亦蒙冒概目之曰馆阁云。有大制作曰此馆阁笔也,有欲记其亭台铭其器物者必之馆阁,有欲荐道其先功德者必之馆阁,有欲为其亲寿者必之馆阁。由是之馆阁之门者始恐其不纳焉。”(《圭峰集》卷一)内阁是明代特有的机构,他是朱元璋在废除宰相制后,为辅佐皇帝处理公文奏折而成立的秘书班子。尽管开始时其品位并不很高,但因常与皇上接触并握有“票拟”大权而颇有威望,尤其是内阁首辅的权力尤大,后来往往以宰相视之。内阁大臣常在翰林院中推选,而且从行政归属上内阁也一直是翰林院的机构之一,所以馆阁最主要的部门便是翰林院。詹事府是东宫(太子)的办事机构,包括左右春坊、司经局等,其职责是辅导、侍奉皇太子。詹事府常与翰林

院互相兼顾,均由文学侍从之臣担任。再向外延伸,则还可包括国子监的官员。

但严格说来,台阁体与馆阁体尚不能完全重叠。因为台阁体自王世贞提出后,始终是与“三杨”尤其是杨士奇联系在一起的。^①后来钱谦益在评价杨士奇时就撮合各家说法总结道:“国初相业称三杨,公为之首。其诗文号台阁体。”(《列朝诗集小传》乙集)清人沈德潜则特意指出台阁体的流行时间:“永乐以还,尚台阁体,诸大老倡之,众人靡然和之,相习成风,而真诗渐亡也。”(《明诗别裁集》卷三)馆阁体则适用范围要更宽泛些,比如明初虽尚未出现专门的诗文流派台阁体,却依然有馆阁诗文的写作,并与后来的台阁体具有某些相似的体貌。当然,作为“台阁”一词,不仅在元末明初已多有人使用,而且早在宋代便已出现。宋人吴处厚便说:“文章虽皆出于心术,而实有两等:有山林草野之文,有朝廷台阁之文。山林草野之文,则其气枯槁憔悴,乃道不得行,著书立言者之所尚也。朝廷台阁之文,则其气温润丰缛,乃得位于时,演纶视草者之所尚也。”^②此种思路被明初宋濂等人所继承,以概括当时诗文创作。从总体上讲,元明之际的台阁体是永乐以后台阁体的滥觞,二者既有联系又有区别;从横向上讲,馆阁体的概念要大于台阁体,但台阁体又源于馆阁体并深深影响了馆阁体。要理清台阁体,有两种因素必须提及,一是明前期以翰林院为中心的馆阁制度设置及其文风演变,二是元明之际江右诗派的诗风及其对台阁体的影响。

第一节 明初翰林院的设置与江西诗学传统的变迁

一、陶安:明代台阁体之发端

陶安在元明之际是位重要人物,他投奔明太祖的时间要比宋濂、刘基等人更早,而且宋濂等4人之最终投入朱明政权,陶安可能发挥过重要作用,他曾有《寄刘伯温、宋景濂二公》诗说:“水溢中原又旱干,风尘从此浩漫漫。东

① 王世贞《艺苑卮言》卷五曾说:“台阁之体,东里辟源,长沙导流。”就是从杨士奇算起的。

② 吴处厚:《青箱杂记》,《唐宋史料笔记丛刊》本,中华书局1985年版,第46页。

山好慰苍生望,南国那容皓发安?要整纲常崇黼黻,还成文物萃衣冠。圣贤事业平生志,幽乐何必恋考槃?”他劝说刘、宋二人,国家处于水旱风尘的残败局势中,作为一位儒者,应该东山再起,大济苍生,使天下恢复到合乎礼义纲常的和谐之中,这是真正的圣贤事业,也是儒者所应具备的志向,而切不可恋恋于一己之适,“考槃”一语取《诗经·卫风·考槃》的典故,即隐居穷处之意,劝刘、宋不要“恋考槃”,就是要他们结束隐士生涯而及时出山成就圣贤事业。陶安是一位像宋濂、刘基一样的元末儒士,他以自身的人生选择以及政治理想来劝说二人,其作用当是很明显的。待宋、刘等人至金陵后,陶安又有诗道:“束帛征贤出涧阿,来从明主定山河”。(《喜伯温、景濂辈至新京》)喜悦之情溢于言表。正由于早早投奔朱元璋的特殊原因,使之在明初朝廷中拥有比宋濂等人更重要的地位。据史载:“吴元年,初置翰林院,首召安为学士,凡国家制度、礼文之事,多所定拟。御制门帖赐之曰:‘国朝谋略无双士,翰苑文章第一家’。”(徐弘《陶安传》)此时,已是宋、刘二人投入朱明政权后的第七个年头,但朱元璋夸陶安之谋略则用国朝“无双”,言文章则曰翰苑“第一”。由此可知陶安地位之尊崇。当然,陶安的文章在当时可否称为第一仍大可商量,但他是明王朝的翰林学士第一人,则是毫无疑问的。因而论台阁体就必须从陶安谈起。

陶安(1310—1368),字主敬,太平当涂(今属安徽)人。元顺帝至正八年(1348)中江浙乡试,但此后两次会试均落第,被授明道书院山长,任满后即于家乡隐居不出。至正十五年(1355),朱元璋提兵渡江,陶安率父老出迎,被太祖留置幕府为参议。前后曾担任左司郎中、黄州知府、桐城县令、饶州知府等职。吴元年(1367),朱元璋初置翰林院,便召陶安为学士。明洪武元年(1368),太祖先令其知制诰兼修国史,同年四月又使其出任江西行省参知政事,同年九月卒于任上,时年59岁。就其人生经历看,他在元末文人中具有相当的代表性。其一生可以用投奔朱元璋作为标志,分为前后二期。前期以退隐自适为主,后期则主要是出仕为官。他有《文士二首》,集中描绘了此二种不同的人生模式:

文士甘藜藿,林栖阅岁华。一衾春自足,千驷我何加?雨雪欺茅屋,

乾坤任钓槎。今朝烟火晚，带露采松花。

文士经纶学，时来志或酬。玉堂清不夜，金鉴照千秋。白发忧民瘼，丹心为国谋。所期功业盛，富贵一浮沤。^①

依陶安之意，文士可以有退隐与进取两种选择，前者自甘贫贱，不慕富贵，却可游山观景，自由自在；后者则要出仕为官，忧国忧民，建功立业，满足自我之大志。至于文士究竟选择何种为佳，那要视“时”亦即时代是否允许而定，倘若社会黑暗、官场混乱，那便是生不逢时，也就只能退隐以自保；如果遭遇明主，可有作为，便须乘时而起，经世济民，轰轰烈烈干一番事业。在投奔朱元璋之前，陶安自认为身处乱世，而且看不到任何出路与希望，其《秩满避乱》解释其归隐原因说：“冷官黉舍数年过，秩满其如乱世何？衿佩有谁谈礼乐，民生徒欲避干戈。归闲故里青霄远，卧病衡门白发多。江上薜萝烟雨里，何时重听太平歌？”从个人原因讲，他做了几年清冷的穷教官，得不到施展抱负的机会，实在感受不到做官有何滋味；从时代原因讲，礼崩乐坏，无人问津，干戈遍地，生民多艰。既然自己不能平息乱世，解救民众，那又何必守此穷官不肯放手？他当然希望太平时代的到来，但却看不到实现的途径，于是只好归乡隐居。归隐生活尽管艰辛，但却得到了“笑傲浮云上，俯视沧海东”的精神自由，获得了“脱彼事物役，求道有始终”（《题何氏心远楼》）的独立人格。不过陶安的归隐说到底依然是失望中的无奈选择，因为这有违其作为儒者的初衷，所以他才会吟出“目送飞云远，还存济物心”（《幽居十首次监郡韵》其九）的诗句，这意味着一旦有了机会，他一定会义无反顾地投入到救世济民的现实行为中。

果然在至正十五年朱元璋渡江到来时，他终于又萌生出新的希望，从而采取了率父老主动相投的行动。在其行为里，不排除有政治投机的因素，他对易学有深入的研究，知道“冰霜寒闭野，天地暗回春”（《读易》）的阴阳盛衰之道，所以应在乱极而治的过程中抓住机遇，实现其政治抱负。但同时他的

① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷三。

投奔朱氏政权又决非无条件的,而是看中了朱元璋的人生大志与政治方略。他晋见朱元璋时曾说:“海内鼎沸,豪杰并争,然其意在子女玉帛,非有拨乱反正救民安天下心。明公渡江,神武不杀,人心悦服,应天顺人,以行吊伐,天下不足平也。”(《明史·陶安传》)此段话有两个重点,一是不乱行杀戮,不掠夺财物,而有救民安天下之志向;二是如此可应天顺人,平定天下,成就大业。正是与朱元璋的此次遇合,使其生命发生了巨大转折,从此踏上辅佐太祖平定天下的道路,从隐士变成了谋士。

陶安与朱元璋的君臣关系大致上是融洽的,这种融洽当然是以结束战乱、统一天下为前提的。但在统一后以何者为立国的指导思想上,二人又存在重大差异。其《大风起》诗曰:

大风起,大风起,扫荡烟尘净如洗。火龙吹焰成赤云,鼓铸乾坤又一新。鸾旗豹车过沛里,父老子弟争迎喜。向年离家才庶民,今日还乡是天子。酒酣情浓思故旧,慷慨悲嗟舞长袖。复除户户动欢声,千秋万岁君王寿。壮哉亲唱《大风歌》,金石铿轰奈乐何?君不见拔山盖世骨先朽,何在威加诧雄赳。又不见深室悬钟烹走狗,何用猛士为之守?大风起兮云飞扬,不如膏雨流滂滂。威加海内归故乡,不如帝德天下光。安得猛士守四方,不如王佐之才登庙堂,所以汉道不克承三王。^①

汉高祖刘邦通过坚苦卓绝的争战,终于打败力拔山兮气盖世的楚霸王项羽,建立起刘姓王朝,完成了统一天下的大业,他当然有资格派头十足地衣锦还乡,在众乡老面前尽情夸耀其伟业。但陶安认为,要想成就圣贤大业,只有这些是远远不够的,而必须让百姓得到朝廷“膏雨”的实惠,充分感受帝德之光,同时又能贤以待士,随才器使,让朝中布满王佐之才,方可达到理想的境界。汉高祖没有做到这些,他只会乡亲们面前摆威风,却未能广施仁德,反倒一味杀戮功臣,因而他不可能实现“三王”的圣治。在批评汉高祖的背后,显然寄寓着对朱元璋的希望与劝诫,提醒这位开国帝王切不可学那位只会唱

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷一〇。

《大风歌》的汉高祖,而应追求圣贤之治。陶安的担心显然并非多余,后来的历史表明,朱元璋所感兴趣的,并非圣贤之治而是专制之治,其废宰相,兴科举,戮功臣,用重刑,目的都是为了加强皇帝的权威,其统治不仅未能赶上“三王”,甚至连刘邦的水平也未能达到。

在文学创作上,陶安文不如宋濂,诗不如刘基。四库馆臣评曰:“安声价亚于宋濂,然学术深醇,其词旨皆平正典实,有先正遗风。一代开国之初,应运而生者,其气象固终不侔也。”(《四库全书总目提要》卷一六九)如此评语已颇近于对永乐间台阁文人之评价,但却并不十分准确。从清人的角度,说陶安名声低于宋濂当然没有问题,但言其“词旨皆平正典实”便不够全面,若以此评其散文,或不无道理,但其诗作便不宜用此评语。相比较而言,清人陈田论其诗风似较准确:“主敬初谒太祖,首陈王略;不杀人,不虏掠,首取金陵,以图王业。有诸葛君、王景略一辈气象,诗亦清劲,不愧雅音。”(《明诗纪事》甲签卷三)用“清劲”二字概括其诗很是恰当,“清”有儒家传统诗教之雅正意,但亦有脱略凡俗之逸气融于其内。无论是儒者之雅正还是道家之超逸,均有独立人格与高昂气势贯穿其间,因而也便有了充满力度的“劲”健。

这主要由陶安的诗学思想所决定。他的诗学观是既追求理之正,又重视气之盛;既强调关注现实,又倡言陶冶性情,从而表现出元明之际的过渡文学思想特征。其《张景远诗集序》说:“且诗亦难矣,苟培植丰硕,志端而远,气充而弘,则形于咏歌自中律度。”作诗的前提是“培植丰硕”的主体人格,这已是儒家有德者必有言的思路。“志端而远”当然是强调“正”,而此一“正”字又有具体规定,这便是其反复论说的“万象变幻道为宗(《病中友人寄诗遂以次韵》)”、“考亭理趣明如日”(《学诗》)、“洙泗既删定,汉魏渐浮华。贵不失性情,当知有正葩。”(《题杨生诗集》)即同是以道为宗,而这道又体现为朱熹的“理”,此道此理远承“洙泗”亦即孔子之诗教,近接朱子等宋儒的性与理。从此一角度讲,陶安颇近于浙东诗派与江右诗派的鲜明理学倾向,开了明前期以理为宗的诗学思想先河,后来此一倾向被杨士奇等人所发挥,形成了统治文坛数十年的台阁体诗风。但与其后继者不同的是,陶安讲理道之正时,还强调“气充而弘”。而该气之中不仅有道与理,更有深厚的情感与刚直个性,因为气在中国传统文论中历来就是诸般要素混合而成的整体。将此一思

想表述最为充分的是其《诗盟记》：

余尝评：诗自洙泗删后，汉魏以下，作者迭兴，间有调高意远，终未足媲美三代。自《感兴》诸诗一出，融畅天人，权衡经史，以性命奥学寓于音节韵度中，较之《古诗十九首》、陈拾遗《感遇》，理致悠深，气格苍古，直可追逐风雅，是又诗之一助也。故善诗者一本于心，充积汪洋，遇物发机，吐辞成声，则骨干伟杰，神采焕扬。不假雕组，自中矩矱。若夫求工于绮靡纤巧之余，受窘于拘挛掇拾之际，余窃病焉。况是盟也，因诗为会，叙坐以齿，筯豆有差，兴其孝悌揖让，俾之即吟咏以和性情，幽穷得以纾其郁，荣达得以约于正，会六义之旨归，岂止争一句一韵之奇也哉！^①

陶安在论及孔子删诗之后，特意拈出朱子《感兴》诗作为“追逐风雅”的榜样，甚至将其置于《古诗十九首》与陈子昂《感遇》诗之上，评价不可谓不高，其长处则主要在能“以性命奥学寓于音节韵度中”，简言之便是能于诗中寄寓道理。此乃典型的理学诗路子，显示了明代诗学理学化倾向的最初苗头。但从艺术效果看，他不仅要求“理致悠深”，更强调“气格苍古”。而达此效果的条件首先是“一本于心”，而没说一本于理，他是将统合情与理的心做为诗的第一发生要素。然后是“充积汪洋”，这便又谈到了气，而且是浩大充沛之气。再有便是“遇物发机，吐辞成声”，亦即必须拥有感物而起的“诗兴”，这便又强调了中国古代诗学中最具审美价值的兴象内涵。最终所形成的体貌乃是“骨干伟杰，神采焕扬”的风骨劲健美。正是具有如此的诗歌发生论，所以才会有以下的诗歌功能论：既重视“荣达得以约于正”的教化功能，更强调“幽穷得以纾其郁”的自我宣泄作用。元明之际的主流诗学思想大致是以理与气为核心的，但有一个发展演变的过程。一般地说，元末言理与气多从诗人个体节操人格着眼，主要表现在对民生疾苦的同情与社会混乱的讽刺；入明后言理与气则多从外在礼教与朝廷气象着眼，主要表现在对民众伦理的教化与国家太平的歌颂。从诗歌创作讲，元末虽也提倡节操道德等内容的表达，但同时也

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷一六。

重视诗歌的文体特征与审美效果；入明后虽也讲诗乃文之精者的体式差别，但更重视教化的内涵而轻视审美的效果。陶安的诗学思想带有明显的过渡特征，它既强调道与理在诗歌创作中的统摄位置，但也不忽视情与气对诗学的价值。此种看法与宋濂等人的主张大致相近，都是强调理与气合，追求一种盛大昂扬的诗歌风貌。

陶安的诗歌创作数量与散文大致相当，《陶学士集》共二十卷，诗文各占十卷。其诗作除缺乏乐府诗外，各体均有染指。其诗作有时表现出较为突出的理学意味，常在诗中谈学论道，最明显的是他自觉地向理学诗人邵雍靠拢。比如邵雍有 135 首《首尾吟》的大型组诗，陶安也写有三组《首尾吟》，其中一组 6 首，一组 20 首，一组 7 首，尽管数量不及邵雍，却也透露出其兴趣所在。此外，其送别诗占了相当比重，也显得较为一般。但他又没有后来台阁体作家的拘谨与迂腐，兴趣来时也能写下一些清新欢快的情歌。诸如《竹枝词四首》、《杂诗十首》、《棹歌三首》、《渔歌三首》等，均颇有民歌风味。其《写情四首》曰：

海船如山风力轻，十朝难得一朝行。少妇蹙眉两相语，几时到得豫章城？

豫章城边江水清，城中新屋起军营。人人盼望妻儿到，日日走从江岸迎。

新人颜色美如花，旧妇携儿今到家。闺中同骂郎轻薄，何不当初等候些。

年少儿郎久不归，营中长夜守孤帏。余粮买得绫丝绢，留待妻来裁作衣。^①

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷九。

诗题下有小注曰：“本性情，存美刺。”依然可以看出儒家诗学的路子。但也正是具有如此立意，才使该组诗既有喜剧色彩，又有写实笔调，避免了轻佻与油滑。第一首写少妇急于见到丈夫的焦虑，行船的缓慢与少妇的急切形成鲜明对照；次首写军士急于见到妻子的情态，起新屋、迎江边，画面鲜明而典型；第三首写的是一个没有料到的尴尬场面，有人娶了新欢，可老妻又带着孩子找来，结果免不了一场纠纷，点睛之笔是“闺中同骂郎轻薄”，做了亏心事当然要付出应有的代价；最后一首写年轻士兵，他们没有妻子前来探望，就只能天天“长夜守孤帏”了，惟一的指望是攒下钱来买块“绫丝绢”，以便送给未来的新娘。这是一个长期战争中军营里永远都会拥有的主题：情感的寂寞与性的苦闷，但当时却很少有人关注。陶安不仅写民生疾苦，写国家多难，甚至能够写出军营的苦闷，可谓是既兴趣广泛又心细如发，看到如此诗作你还能说他是头脑冬烘的老夫子吗？

陶安诗歌创作的转折点乃是其投奔朱元璋。在此之前他是隐居山林的老儒，创作上既缺乏广阔的题材，也显得较为拘谨。在遭逢明太祖后，因具有了整顿天下的雄心壮志而激发出一腔豪迈之气。他先后做过许多任地方官员，对当时生活有过广泛接触，因此其诗作便描述了许多史书上难以见到的情景。下面两首诗是其在黄州知府任上所作：

盖茅为寓所，郡治亦于兹。篱外麋窥吏，衣中蚁啮肥。昼长无讼牒，兴到有新诗。早食逢来使，斋厨米再炊。

——《寓所》

叹息穷民苦，劳心岁不宁。家空遭横敛，罪薄陷淫刑。堡寨雄群甲，兵徭役两丁。我来新典郡，哀痛泪交零。

——《穷民》^①

如果不是陶安本人所作，人们恐怕很难相信当时因长久的战乱而导致了

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷四。

怎样的残破与萧条，一位知府住在用茅草搭建的寓所，周围野物出没，衣中虫蚁叮咬，而在如此环境中他居然充满诗兴。次首写百姓之穷苦极为凝练，“家空遭横敛，罪薄陷淫刑”，可谓雪上加霜。“堡寨雄群甲，兵徭役两丁”句，则写出他们为生存所承担的繁重徭役。如今来了陶安这位新太守，单凭其“哀痛泪交零”的巨大同情心，便可推测百姓将可能迎来喘息之机。

陶安最值得关注的是其歌颂新朝的诗篇以及在朝中所作的应制诗，因为这些才是明代台阁体诗的真正开端。他在投入朱明政权后，始终处于各方争斗的漩涡，经历过太多的历史事件，他也几乎最大限度地发挥了一位文人的能量，他有一首《水调歌头·秋兴》的词作，对其现实行为与精神状况进行了清晰的描绘：

秋高兴何远，爽气掬星河。雨晴山势飞动，楼外雁来多。丹桂香凝幕府，银烛光摇青琐，试问夜如何？天地大无外，老子尽婆婆。写兵机，修马政，咏铙歌。西风莫添白发，壮志未消磨。眼见帝都龙虎，人似仙洲麟凤，留我共銮坡。把酒暂舒啸，明月借金波。^①

该词格调爽朗，境界阔大，完全没有后来台阁体的雍庸肤泛，而是充满生机与力量。“秋兴”历来被中国文人表现为肃杀悲凉的情调，但陶安显示的却是兴高气爽的昂扬精神，是“天地大无外，老子尽婆婆”的豪情情怀。此种昂扬情调当然并非凭空而来，而自有其坚实的现实基础，这便是他“写兵机，修马政，咏铙歌”的充实生活，激发出“西风莫添白发，壮志未消磨”的积极进取精神。这种昂扬精神与刚健文风，乃是明初台阁体诗文作品的典型代表。作者此刻对朝廷的歌颂乃是发自肺腑的真情流露，即使是应制诗也并非完全虚以恭维。像《阅兵奏凯》、《大明铙歌鼓吹曲》、《驾幸狮子山应制》等，均写的气势豪迈，情感充沛。

出入兵戎里，挥毫代执戈。病余身易老，日短事偏多。山月出青霭，

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷一〇。

江风生白波。心专图报效，才薄愧磋跎。

——《自效》

杀气黯沙场，呼声动女墙。官军皆虎奋，残虏尚鸱张。火铍飞孤垒，霜戈出万航。笑渠俄却走，垂灭更披猖。

——《武昌城西观战》^①

圣王开极坐金銮，整顿乾坤始得安。景运河清并海晏，江山虎踞更龙蟠。四方宝货梯航至，百辟衣冠雨露宽。从此生平千万载，黎民击壤罄交欢。

——《重至金陵喜熙朝建都》

诸将桓桓总虎熊，战船部伍列兵戎。白虹光射腰间剑，青鹄膏塗臂上弓。千里生民应按堵，陆梁小丑定潜踪。戎衣一着天山定，文德由来济武功。

——《龙江阅兵》^②

这些诗当然还算不上优秀作品，但却不能否认作者慷慨豪迈之情的真实性。因为作者是情愿投入这个政权的，他与朝廷是一体的，他的喜怒哀乐都是与明政权休戚相关的。其“心专图报效，才薄愧磋跎”没有丝毫的勉强与做作。他所描绘的“从此生平千万载，黎民击壤罄交欢”也是当时天下百姓的共同愿望。他也并非只会一味颂扬，他有其一贯立场，这便是“戎衣一着天山定，文德由来济武功”的表述，他当然知道平定天下需要强大的武力，但没有“文德”的朝廷绝非理想的朝廷，甚至不是合格的朝廷。他对形势的判断与诗歌风格的形成都是以自我的感受甚至是理想为前提的，他不可能预知后来的残酷政治与文人遭遇。他之在洪武元年病逝实在是不幸中之大幸，因为他免

^① 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷三。

^② 文渊阁四库全书本《陶学士集》卷五。

去了后来许多文人所遭遇的坎坷命运。同时在诗歌的创作与理论上,由于他的早逝而表现出较少的虚假之作与违心之论,其诗风是爽朗的,没有刘基入明后的忧心忡忡,叹老嗟穷;其理论是真诚的,无论是强调理还是推崇气,都显得底气十足,而没有宋濂的小心谨慎、心口不一。其诗歌风格是激昂盛大的,代表了明初那一段的台阁诗风。但同时其早死也在一定程度上减弱了历史上的影响,以致这位曾经在元明之际发挥过巨大作用且又思想丰富的重要人物,几乎被后人所忘却,从而今天不得不动用一定的笔墨加以叙述评说。

谈及明初台阁体诗,便不能不说到汪广洋,他曾被宋濂誉为当时台阁体的代表作家。汪广洋(?—1379),字朝宗,高邮(今属江苏)人。元末进士,曾寓居太平。朱元璋率军渡江,召其为元帅府令史。先后任江南行省都事、江西参政、理山东行省事、中书左丞、右丞相等,是明初三位丞相之一。因功封忠勤伯。洪武十二年,以嗜酒荒政、包庇奸人而贬谪广南,行至太平又被朱元璋赐死。有诗集《凤池吟稿》,存诗 500 余首。

宋濂《凤池吟稿序》曾集中论述了台阁之文与山林之文的不同体貌及其成因,并认为汪广洋之诗乃是典型的台阁体:“公以绝人之资,博极群书,素善属文,而尤喜攻诗。当皇上龙飞之时,仗剑相从,东征西伐,多以戎行,故其诗震荡超越如铁骑驰突,而旗纛翩翩与之后先。及其治定功成,海宇敕宁,公则出持节钺,镇安藩方,入坐朝堂,弼宣政化,故其诗典雅尊严,类乔岳雄峙,而群峰左右如揖如趋。此无他,气与时值,化随心移,亦其势之所宜也。”以宋濂的地位以及与汪氏的关系,他的话当然是值得重视的,因而后来四库馆臣便承袭此一说法,称“观其遗作,不愧一代开国之音也。”(《凤池吟稿》卷首)但王世贞并不完全认同宋濂的看法,认为:“汪朝宗如胡琴羌笛,虽非太常乐,琅琅有致。”(《艺苑卮言》卷五)其实,上述看法都有依据。汪广洋身处元明之际的朱明政权核心,丰富的政治经历与高昂的精神境界,造就其气骨雄浑、语意爽朗的诗风。他毕竟身处王朝草创之际,还保留着元末思想多元、表达自由的习性,因而其诗作也就不像后来的台阁诗那般醇正与拘谨,故而王世贞才言其创作非正宗的庙堂之乐,但其爽朗的格调犹如“胡琴羌笛”,也颇为动听。窥诸其创作实际也的确如此。他写过许多标准的台阁应制之作,场面宏大而气势雄壮;还有其抒情言志之篇,亦显示出其风云际会的豪迈与激动,格

调爽朗而流畅。如：

久游龙虎国，每上凤凰台。一水浮衣带，三山落酒杯。东南形胜在，
空阔图画开。有感风云会，从天五马来。

——《登凤凰台》^①

石城清旦发蒙冲，龙虎旗开剑戟雄。鹗渚瘴烟终见扫，吴门佳气亦
何隆？曹瞞势迫须臾际，宋祖功归指画中。会拟劳还行大赆，百川成酒
吸长虹。

——《答友人军中诗韵三首》其一^②

这些作品说不上思想深邃、造诣高超，但却格调高昂，气度不凡，因对国运的期盼与自我理想的实现密切相关，故而其中情感尚属真挚自然。还有一些诗作则已很难用台阁体去概括，如其歌行体大都写得挥洒自如，境界超逸，显示出其诗风的另一侧面，其《长歌行》曰：

贫不干，升斗粟。富不欲，方丈飧。古来穷达等细事，何用屑屑摧心
肝。万金铸宝剑，千金买雕鞍，出门得意青云端，五花照耀春雪乾。石家
金谷果何在？落花衰草秋漫漫。君不见长安市上李谪仙，十千取酒醉即
眠。有时长歌动八极，往往鼓吹三百篇。一朝掉臂沧江前，眼底富贵浮
云然，眼底富贵浮云然。^③

这样的诗虽难说有什么独创性，中国的文人对太白精神的崇尚是一种普遍现象，当他们情绪激动时，写上一两篇这样的诗作实属正常。但像汪广洋这种功名心颇强的文人，又处于明初风云际会之时，却依然能够写出如此蔑视名利、超然物外的飘逸诗篇，说明他还没有转换成一位纯粹的台阁诗人，其

① 文渊阁四库全书本《凤池吟稿》卷四。

② 文渊阁四库全书本《凤池吟稿》卷七。

③ 文渊阁四库全书本《凤池吟稿》卷二。

骨子里还有文人的傲气与崇尚自我的个性。

汪广洋有些诗还充满感伤的色彩,与其震荡超越的诗风形成鲜明的对照。其《过高邮有感》写道:“去乡已隔十六载,访旧惟存四五人。万事惊心浑是梦,一时触目总伤神。行过毁宅寻遗址,泣向东风吊故亲。惆怅璧湖烟水上,野花汀草为谁新?”短短七律中蕴含了复杂深沉的情思。经过一场改朝换代的战争,留下的是断砖残瓦、荒草枯井,亲人已逝,故友少存,往事如梦,触目伤神,只有那野花汀草年年红绿依然,阅尽人间的世道沧桑。对于那些逝去的生命,什么圣王大道,新朝气象,全都已不具备任何意义。“惆怅璧湖烟水上,野花汀草为谁新”,寄寓着多少人生感慨!其组诗《四禽言》颇为独特:

不如归去,游子天涯断肠处。瞿塘峡口风浪喧,祁连山头冰雪聚。
不如归去。

提葫芦,沽美酒,富贵于人复何有?人生行乐不及时,坐见朱颜成白首。
提葫芦,沽美酒。

蚕老乏妇,舍南舍北春已暮。小麦渐渐大麦黄,繰车挂壁尘生釜。
蚕老乏妇。

行不得也哥哥,巫山路遥湘水多。桂树丛幽啼虎豹,桃花浪阔喧蛟鼉。
行不得也哥哥。^①

该组诗颇具散曲风味,一看便知是别有寓意。尽管后人已很难具体指出其寓意所在,但在明初的政治环境里依然值得关注。也许他已感受到官场的凶险,也许已厌倦朝廷的争斗,因而具有了急流勇退的念头。据说他位居右丞相却无所作为,颇为“耽酒”,并因此受到朱元璋数次训诫,由此不难看出诗中所言的真正含义。或许他之“提葫芦,沽美酒”的颓废举动,乃导源于“桂树

^① 文渊阁四库全书本《凤池吟稿》卷二。

丛幽啼虎豹,桃花浪阔喧蛟鼉”的残酷现实政治。这也难怪,刘基嫉恶如仇的峻直性格难容于朝廷,汪广洋平和自守的宽容也难于被原谅,那么他们发出此类感伤凄凉的不谐和之音也就在所难免了。但也因此使他们难入“太常乐”,最终被视为“胡琴羌笛”。

在明初,最能显示豪迈雄武格调的诗作当然得归于朱元璋。朱元璋(1328—1398),字国瑞,濠州钟离(今安徽凤阳)人。少年时因贫穷曾入皇觉寺为僧。元至正十一年随郭子兴起兵反元,后渡江据金陵独立发展。经过十余年经营征战,削平群雄,推翻蒙元,建立朱明王朝。赵翼曾如此评论朱元璋的文学之才:“明祖以游丐起事,目不识书,然其后文学明达,博通古今,所传御制文集,虽不无词臣润色,然英伟之气自不可掩。……此固其聪明天禀,然亦勤于学问所致。”^①的确,其诗作的豪壮格调主要取决于其高视阔步的帝王气概,他的创作没有任何忌讳与限制,可以随意挥洒,涉笔广泛,他写亲情,写隐逸,写征战,写风景,写政事,居然均有可观之作,并体现出博大的帝王之气:

忙着征衣快着鞭,转头月挂柳稍边。两三点露不为雨,七八个星尚在天。茅店鸡鸣人过语,竹笠犬吠客惊眠。等闲拥出扶桑日,社稷山河在眼前。

——《早行》

谁将玉爪指长空,万里山河一样同。映水有钩鱼怯钓,衔山无箭鹤疑弓。清光未放云霄外,素影遥分宇宙中。轮满待逢三五夜,九州四海照无穷。

——《新月》^②

从用词造句的技巧看,无疑还缺乏提炼与修饰,甚至颇有一点打油诗的

^① 赵翼著,王树民校证:《廿二事札记校证》,中华书局2001年版,第738页。

^② 朱元璋:《明太祖集》,黄山书社1991年版,第454页。

直白,但却想象奇特,气度不凡,“等闲拥出扶桑日,社稷山河在眼前”、“轮满待逢三五夜,九州四海照无穷。”如此意象,都非一般文人所能写出。他对散文的要求是发挥其实用的功能,主张明道德,通时务,务求简洁明白,力戒骈俪绮靡。对诗歌则要求爽朗阔大,气韵充沛。解缙曾回忆说:“臣少侍高皇帝,早暮载笔墨楮以俟。圣情尤喜为诗歌,睿思英发,雷轰电烛,玉音沛然,数千百言一息无滞。臣辄草书连幅,笔不及成点画,上进,才点定数韵而已,或不更一字。故尝喜诵古人铿鍠炳朗之作,尤恶寒酸呶嚅、龌龊鄙陋,以为衰世之调,为不足观。”(《明诗综》卷一)解缙是一位心高气傲的才子,能令他佩服得五体投地,除了帝王的威严外,横溢的才气也应是重要原因。至于所忆及的太祖喜“铿鍠炳朗之作”,更是与其诗风极为吻合。刘基也是自视极高的才士,但其读太祖文集后,感受则是:“夫万几之暇,作为文章,举笔立就,莫不雄深宏伟,言雅而旨远。”(《御制文集后序》)从朱元璋的主观意志言,也许他真是想要培植一种与新朝开国气象相一致的盛大昂扬诗风,因而不仅本人身体力行,还时常令朝中文臣应制唱和,在王朝初期的一段时间居然形成一股气势宏大、情绪激昂的台阁诗风。然而,朱元璋的创作基本不具备榜样的号召力,因为没有第二人能够拥有其权势与自由,也就不可能具有他诗作的气象。在其盛气凌人的帝王威严与严酷政治之下,文人们充满了祸患降临的危机感,如何还能拥有从容豪放的气魄,则像刘基、汪广洋的诗作那样,迅速趋于感伤低沉也就在所难免了。

二、刘崧:江右诗派之代表

清人钱谦益曾如此概括明初诗歌流派:“国初诗派,西江则刘泰和,闽中则张古田。泰和以雅正标宗,古田以雄丽树帜。江西之派,中降而东里,步趋台阁,其流也卑冗而不振;闽中之派,旁出而宗膳部,规模盛唐,其流也肤弱而无理。”(《列朝诗集小传》甲集)钱谦益认为对永乐以后台阁体施加影响的有闽中与江右诗派,闽中早期代表人物是张以宁与林鸿,主要诗学观念是追踪盛唐与向往隐逸。江右诗派则是刘崧,以雅正标宗,并直接影响了后来的台阁体宗主杨士奇。尽管钱氏在此省略了诗派流变的许多细节,从而有简单化之嫌,但总体上是线索清楚的。如果追溯明代台阁体的发源,就绕不开其早

期代表人物刘崧。

刘崧(1321—1381),江西泰和人,原名楚,字子高。年少家贫力学,曾被荐授龙溪书院山长,辞去不就。至正十六年中乡试,因当时已天下大乱,遂避乱山中而备尝艰辛。洪武三年,因荐授兵部职方司郎中,征粮镇江,买马广东,视驿山东。洪武六年升北平按察副使,只身任职三年,轻刑爱民,颇有政绩。为宰相胡惟庸所恶,坐事遭贬。不久放归。洪武十三年惟庸除,召拜礼部侍郎,以礼部尚书致仕。次年复召为国子司业,到任未及一月而病卒。有《槎翁诗集》八卷,《槎翁文集》十八卷存世。

关于刘崧的学诗经历与创作状况,其本人在《自序诗集》中有细致的叙说:

自余入小学,从祖父授诗,即应口成诵,若无留难者。□之天机振触,吐词出语,宛合音韵。年十岁,先君命赋《鸡鸣》、《渡江》等诗,识者类以远志许之。年十六,游兴国,为侗子师。然犹日诵书千数言,至夜仍赋诗若文以自程励,居三年未有异也。会有传临川虞翰林、清江范太史诗者,诵之五昼夜不废。因慨然曰:“邈矣,余之于诗也!其犹有未至已乎。”乃敛蓄性真,湔涤故习,尽出初稿而焚之。益求汉魏而下、盛唐诗以来号为大家者,得数百家,编览而熟复之,因以究其意之所在,然后知体制之工,与夫求声之妙,莫不隐然天成,悠然川注,初不在屑乎一字一句之间而已也。故尝为之说曰:“诗本诸人情,咏于物理。凡欢欣哀怨之节之发乎其中也,形气盛衰之变之接乎其外也。吾于是而得诗之本焉。知衰诞之不如雅正也,艰僻之不如和平也,萎靡磔裂之不如雄浑而深厚也。于是而得诗之体焉。知成乐必本于众钧,故未尝执一器而求八音之备。知调膳必由于庶味,故未尝泥一品以求八珍之全。于是而又得夫诗之变焉。是道也,前乎千百岁之已往,后乎千百岁之方来,其能深造而全之者,固不多见。其真知而信之者,亦寡矣。”窃尝之,慕仙游,希踪岩壑,荣轻宦达,抗志烟霞。或抱膝穷庐,经训以之咏嘯;或放情广座,醪醴以之畅酣。至于聘五陵游侠之豪,道方闰华年之思,以至离亭送远,系马停舟,绝塞从征,鸣笳奏凯,莫不口占成什,手写连篇。发之都歛,继之感

慨,抒怀遣兴,积日穷年,顾存者既无足称,而逸者又多不载。故由己卯以迄于己酉,三十一年之间,其可录者不啻十之四五,而时世人物则概有可感者矣。每岁汇为一稿,而每稿必以所寓之地以为之名,曰《钟陵》,曰《五云》,曰《邓溪》,曰《双溪》,曰《凤山》,曰《瑶峰》,曰《墨池》,曰《东门》,曰《株林》,曰《龙湾》,曰《北岩》,曰《龙门》,曰《戊巳》。通十有三稿。^①

该文较为完整地体现了刘崧的诗学思想。他自幼对诗歌的爱好达到了痴迷的程度,并经过刻苦的研读练习。同时,还受到乡贤前辈虞集、范梈的深刻影响。其《读范太史诗赋长歌一首以识感慕之私》说:“蹇予束发弄笔时,已解窃写早朝诗。独怜生晚堕荒僻,每诵制作增涟洏。”这除了对其诗学眼光有扩充外,最重要的是对范梈等前辈官位及台阁诗作的羡慕,以致会“窃写早朝诗”、“每诵制作增涟洏”。正是由于这些前辈创作的启示,使之广泛阅读汉魏盛唐诸大家的诗作,从而参悟到由体制声韵所构成的浑融意境,并得出人情物理乃是诗歌之本,尤其是养成了崇尚雅正和平、雄深体貌的审美趣味。这些都是构成其诗学的基本观念,并在创作中进行了尝试,留下从至元五年至洪武二年这31年的13个诗集。当然这些诗集并未全部保存下来,序文言其后来又“析诸体而类次之”,亦即按诗体重新予以编纂。这些诗歌作品是作者那一段人生体验的真实抒写,并且是以布衣身份在进行写作,没有官方的诱导与限制,因而保持了其本真的诗学观念与诗歌风格。正如其本人所言:“譬犹幽鸟之鸣春,秋虫之号寒,有莫知其所以然之故者矣。”他希望达到的效果则是“可以观,可以咏,可以兴”。宋濂正是读了刘崧的诗序及诗集,才写出著名的《刘兵部诗集序》,提出其诗必具“五美”的主张。这便是刘崧的诗学观,他强调情感抒发的自然性,同时更看重雅正和平的诗风,他曾说:“自东南祸变,世之作者,往往有感于杜陵天宝以后之作,而诗道一变矣。窃尝以为,世变万万,情性一致。其于诗也,未尝无所法,而拘之则卑矣。未尝无所自,而袭之则陋矣。勿泛泛以为易,勿棘棘以为奇也。充之以学,养之以气,约之于

① 刘崧:《槎翁文集》卷一〇,四库全书存目丛书本。

其所守,达之于其所施,则天下之事可从而理矣,况于诗乎?”(《萧子所诗序》)在此他从诗之用的角度谈“其所施”和“天下之事可从而理”,必然会要求“充之以学,养之以气,约之于其所守”,而不会同意变风变雅的怨刺诗风。这也就是为何在其叙文论及诗之功用时,只谈到观、咏、兴而独独不言“怨”之一端,这显然不是粗心的遗漏而是有意的回避。而且,这并非刘崧一人的主张,而是当时江右诗人的共同意识。据宋濂记载,元末江西曾有一个以刘崧为首的诗人群体,所谓:“(崧)乃束书走豫章,与辛敬、万石、周浚、杨士弘、郑大同游。而此五人者,负能诗名,见刘君,皆惊异之。相与扬确风雅,夙夜孜孜,或忘寝食。反征之于古,了然白黑分矣。”(《刘兵部诗集序》)此处的“扬确风雅”、“反征之于古”便全是一样的诗学路子。当然,这些意识并非全受刘崧影响,江西的理学传统与虞集、范梈等前辈的诗风影响都是形成其诗学观念的重要因素。

刘崧的诗歌创作自洪武三年为界可分为前后二期。他前期主要是一位隐逸诗人,其诗作主要是对元末战乱的反映与自我感受的表达。江西在当时是各方势力争夺的焦点,不仅发生过各种大小规模的民众暴动,还是朱元璋与陈友谅反复拉锯争战的区域。刘崧作为亲身经历者,其感受之深切超过了其他地域的文人,因而他此时的诗歌以描写战乱之细致生动而著称,加之作者自身所遭遇的种种艰难困苦与亲人离散,故而写来格外情真意切。他在元末的政治态度基本是退守自保的,对待朝廷与各方割据豪强均保持应有的距离,至正二十一年,官府曾征召过他出来做事,但被其拒绝,有《辛丑正月廿二日述志》一诗为证:“经年掩柴扉,迹与城市遥。谁为拔茹意,乃以仕见招。本昧平生素,敢劳中道要。公檄临我门,戒命在夕朝。九江今雄州,迈往方迢迢。有母谁与居,念之心中焦。起揖谢来客,我何希市朝。淡然一室内,燕坐风寥寥。”他从至正十六年中乡试后,便一直在躲避战乱,如今时局日趋恶化,如何肯再出山为仕?表面的理由是老母无人照料,而且自身“淡然一室内,燕坐风寥寥”,颇为逍遥自在,也就不愿再去官场凑热闹。其实原因也许没有如此简单。当时的官场衙门一片昏暗,很难善待他这样的文人,所以在稍后的诗中他就表示,“谁能觐颜面,日枉豪盛门?”(《廿七日书怀》)更重要的是,如今天下大乱,形势不明,不宜轻易出山。其实,作为饱读圣贤诗书的他,经世

济民是应有的责任,所以此刻其心绪颇为复杂:“少小适情真,穷栖恋闲荒。譬彼蓬下鷁,敢怀云中翔。歧路今已多,素丝乌可常。念之不成欢,辗转中怀伤。”(《二月八日对酒》)“歧路今已多,素丝乌可常”,他不能拿自己有限的人生去赌一场混乱的棋局,于是只好安于穷荒了。

在其隐居生涯中,他有时很闲适:“山上一茅屋,知是何人居?时时白云中,闲读古人书。”(《水口山居杂兴六首》其三)有时又很孤独:“风高豺狼横,日入禽鸟呼。独有一樽酒,空山谁与娱?”(《秋兴四首》其二)有时便不得不用狂饮来舒解心头忧闷:“高人事饮酒,饮酒亦有期。一日十二时,三时斟酌之。曲蘖糜我肠,夫岂乐在兹。沉沉百忧中,聊以一解颐。”(《醉后偶书》)当然,对其最大的威胁与困扰还是周围遍地的战乱,为此他不得不时常迁移躲避,忍受饥饿寒冷的折磨,并时时有生命的危险。他有诗描述此种生活曰:

惊尘飒南至,妻子哭道周。出门四山云,欲止安得留。严风裂我肌,行潦冻不流。入洞怪嶮峨,度岭伤阻修。风波一相失,咫尺生愁尤。大哉乾坤内,性命若云浮。譬彼孤飞鸿,冥冥安所投。嗒然向西望,泪下不可收。^①

但即使身处绝望之中,刘崧也从未丧失儒生与诗人的责任。他以敏锐的感受力与细腻的笔触,多方记述了战乱中百姓的痛苦、盗匪的横行与官府的昏庸,留下了《感旧》、《壬辰感事六首》、《南乡怨歌》、《道逢老叟行》、《兵乱二首》、《近闻三首》、《世乱》、《老兵》、《遭乱》、《采野菜》等诗作。他在诗中所写的惨状,的确是触目惊心的。《凶年民有弃子于江者诗以寄哀》写母子决绝的场面:“母饥骨髓枯,儿饥眼眶出。终然两存难,何以共忧恤?”《南山谣》一首是写淮西流民到江西就食的:

淮西流民望南徙,掠财昼入南山里。裹枪负挺八十人,拒敌乡民四

^① 刘崧:《乙巳正月九日大雪避抄兵由王山将入富田至洞口与家兄相失》,《槎翁诗集》,上海古籍出版社1991年影印文渊阁四库全书本,第243页。

人死。流民只说江西熟,得食仍嗔食无肉。扶伤救死官不闻,乡民还对流民哭。东家击豕西家牛,撒屋烧火当街头。自言性命如粪土,一死不异淮西州。乡民不怕逢豺虎,共承只怕流民怒。老翁夜出烧纸钱,祈神夜送流民去。从今莫愿多丰年,第一莫旱淮西田。流民不来贫亦好,鸡犬全家永相保。^①

饥饿已令人失去最基本的同情心与道德底线,淮西流民抱着必死的心态到江西横冲直撞,既然当地乡民抵挡不住这些“自言性命如粪土”的流民,只有哀求上苍将其送出境去。史书上很少记载这些难以进行是非评价的事件,因为它们与改朝换代没有关系,所以引不起史学家的兴趣。但刘崧看到了,并进行了有效的叙述,使后人由此得知那一段历史的实际状况。

刘崧当然不是客观叙述历史,他始终站在百姓的立场在感受体验。他写过一批乐府诗,对官府大都采取讽刺的态度,如《促促歌》、《筑城叹》、《有虎行》、《掘塚歌》、《后掘塚歌》、《燕喽喽》、《告天鸟》、《养牛叹》、《田家谣》等。此类乐府诗,论深沉不如刘基,论委婉不如高启,但却能体现其对百姓的深切同情。《布谷啼》写道:“布谷啼,三月暮。麦老秧深时,田头不见人耕布。家家丁壮起从军,更有中男筑城去。布谷鸟,听我语,城中无田有官府。莫向城市啼,官中人怒汝。”那些坐在城中的官老爷,连布谷鸟的见识也没有,明明已到收麦插秧的季节,还在征兵筑城,不仅不顾百姓死活,连国家存在的根基也挖掉了。因此,刘崧对于造成战乱的各方均无好感。“春秋有战元非义,曹桀无风不足思”;(《有感》)“万姓疮痍谁复问,群雄爪角自相摧”。(《东园雨坐书怀》)在战乱折磨中,眼见百姓流离失所,生灵涂炭,极易产生厌战情绪。更重要的是,他不仅对各路群雄心存厌恶,对官军亦无好感:“山寇能骑马,官军解掠人。徒然糜国赋,何以静边尘?”(《九日感事三首》其一)

刘崧没有高启那样的安静环境,也缺乏刘基那种平息战乱的雄心,他在战乱中忍受,同时用诗眼观察,用诗笔记叙,留下大量反映现实的诗篇,在元明之际的诗坛独树一帜。

^① 《槎翁诗集》,第298页。

刘崧的后期是以明朝官员的身份进行诗歌创作的。从洪武三年至十四年病逝,在这十多年中其仕途相当辛苦。在兵部职方司郎中三年任期内,作为诗人的他居然从事的是征粮、买马与巡视驿站的苦差事,但他却干得很出色。在北平按察副使的四年任期内,他既要面对百废待兴的政局,还须忍受北方寒冷与旅宦孤寂。尹直《司业刘公言行录》载:“洪武初为北平按察副使,止携一童赴任。每夜焚一灯,坐一榻读书,五鼓即起视事。时当兵革后,招徕逋逃,慰安反侧,务宽厚以存大体,民甚赖之。”他有不少诗记录了此时的状况与心境。白日公务繁杂:“朝抱一印出,暮抱一印归。公家有严程,出入焉敢违?吏曹方劾勦,文牍正填委。力弱惊任隆,劳微愧恩私。”(《朝抱一印出》)晚上身心孤独:“退食还西舍,单居少四邻。入门惊落叶,振席愧流尘。狞犬偏嗥客,饥猫亦恋人。自怜仍自慰,俯仰向谁陈?”(《退食》)即使如此辛劳,他依然兢兢业业,忠于职守。也许他经历了太多的战乱与痛苦,所以格外珍惜这难得的太平日子。其《自述》曰:

叨禄向六载,北游且三秋。臬司谬所寄,官服当何酬?朗朗日月行,滔滔江汉流。孰云倖所致,良以远见收。有觐吹竽滥,徒劳负山忧。秉志誓金矢,持身期玉瓯。奈何岁年迈,鬓雪忽已稠。勉策疲钝资,悠哉企前修。^①

这是他六年仕宦生涯的一个小结:无论如何,他得感谢朝廷为其提供了从政的机会,尽管负担沉重,并已鬓发斑白,但为了报答朝廷信任,依然“勉策疲钝资,悠哉企前修”。是什么支撑他度过这枯燥的案牍生涯?其诗曰:“吏牍常堆案,官居不近邻。阶庭归去晚,鸡兔坐来亲。市酒何曾醉,囊诗未是贫。只惭公禄厚,犹恐负儒巾。”(《即事》)这便是刘崧,无论多么繁忙紧张,他永远忘不了写诗,只要囊袋里装满诗,他就感到充实,他就不觉得贫穷。于是,他就这么在北平待了4年,没有怨言,没有懈怠,并最终取得了考绩优异的结果。

① 《槎翁诗集》,第271页。

除了案牍辛劳外,刘崧还遭到过两次贬谪。一次是洪武十年胡惟庸的迫害;另一次是洪武十三年朱元璋的制裁,原因是“灾异迭见,命公致仕”(徐紘《皇明名臣琬琰录》卷一二)。本来是因出现灾异而让群臣检点朝廷得失,但结果却令这些陈得失的臣子致仕以弥灾异,处置实在近于荒唐。^①但面对此事刘崧却颇为平静,其归家后有诗曰:“解罢朝衫及暮龄,闲拈竹杖过茅亭。山明隔岸腾初日,雾下高林带落星。萱草叶齐春冉冉,紫荆花发晓冥冥。向来万里京华梦,犹记吹笙踏凤翎。”(《自京师归至家园春欲暮矣晨兴登一乐亭喟然有感漫成一律》)从中看不出什么不平与哀怨,反倒有一种解脱后的轻松与喜悦。当然,他也并没有视朝廷为危地的意思,临结尾还不忘表达其对往日京城官场生涯的留恋。他还有另外一组七言绝句,题目是《余归自南京与舍弟子彦相见于清江舟中别去承寄绝句六章依韵奉答》,兄弟之间的相互唱和,其情感的真实性的确无问题,但也同样表达了如此心情。一方面他对从政十年并无悔意:“十年奔走度晨曛,望断江南水竹村。不是田园无旧业,极知天地有深恩。”(其一)另一方面他对归隐亦无不满:“闭户看书百不忧,东原稻熟更何求?便倾秫酒三十斛,更养池鱼三百头。”(其五)究竟是他将自我的情感埋藏得太深以致人们无法得知其真正的悲喜,还是他已修炼到宠辱不惊、无可无不可的至高境界,抑或二者兼而有之?这些也许不是最重要的,重要的是这造成了刘崧从容平和的诗风。

刘崧的此种修养深得朱元璋认肯,史书记载:“上嘉之,以其文学雅正,勅撰胜国公顾时、海国公吴桢神道碑,及撰申国公邓镇袭封诰词。”(《皇明名臣琬琰录》卷一二)当时刘崧为礼部侍郎,这样的大著作理应属于翰林学士宋濂的职责,朱元璋将此授予刘崧,不仅是对其文笔的赞许,亦是对其人品的认同。刘崧在明初的确写过不少台阁体诗文,朱元璋命其所撰神道碑至今仍保存在《槎翁文集》卷一八中,同时他还写有《题张京尹所献嘉瓜图歌》、《进甘

^① 过庭训《明分省人物考》记此事曰:“(洪武十三年)五月甲午,雷震奉天殿。上命廷臣悉陈得失,毋有所隐。崧等顿首曰:‘人君一身上通乎天,灾咎之至,惟修德行仁可以弥之。陛下遇灾能惧,省躬思过,复开道臣等尽言。臣闻惟德动天,无远弗届,能修人事,此所以消天灾也。’上曰:‘唐虞之时,君臣更相戒勅,卿等辅朕,当以古人为法,尽心无怠。’寻以老乞休,许之。”(见周骏富《明代传记丛刊》第135册第746页)另朱元璋有《赐吏部尚书刘崧等致仕》也说:“迩者人神有变,朕于寝食不安,命卿致仕。”(见《明太祖集》第125页)可知刘崧之致仕确因灾异所引起。而上述所言“以老乞休”实乃委婉之词。

露诗十六韵》、《十月朔日蒙御史台颁至洪武九年历日十六喜而有赋》等台阁诗。尤其值得注意的是,刘嵩并非文学侍从之臣,他很少有机会进行应制诗的创作,其台阁体诗大都是自发而作的。《早朝》诗七首代表了其台阁诗的水平:

奉天门外唱班齐,雾隐回廊月正西。警蹕传声团扇出,文楼挝鼓报鸡啼。

禁树晨霜欲下时,垂鞭马上怯先知。午门月落闻金柝,城上回风见画旗。

晓日曛眈射赤墀,侍臣奏事退班迟。龙旗凤扇参差出,又是彤墀下直时。

圣主潜心古帝王,武楼降辇步长廊。壁间不遣丹青浣,尽揭先儒衍义章。

警蹕初传夜未央,朱衣当殿簇班行。忽宣内使移官炬,分照儒臣读奏章。

东苑金河水慢流,水边芳草弄轻柔。晚凉小盖诸王出,争控雕弓试紫骝。

天设皇居象紫庭,文昌执法灿群星。午门东北红云起,遥见钟山万丈青。^①

这七首绝句,主要由早朝仪式之描绘与自我感受之叙写而构成。前三首

^① 《槎翁诗集》卷八,第541页。

写仪式,基本是客观写实,很少过渡夸张与修饰,集中所写在于一“早”字,从月照回廊、晨鸡报晓至“晓日瞳眈”时的“彤墀下直”,写出君臣的勤勉与辛苦,虽无一赞语但褒意尽在。第四、五、六首是他眼中的新朝气象:皇上留心儒学,不事雕琢华丽而喜阅儒家经书;帝王时常夜以继日,听取臣子宣读奏章;诸王留心武事,“争控雕弓试紫骝”。这些事均为新朝勤于政事之叙述,考诸历史可谓写实,并无违心之虚誉。最后一首则归于对南京形势巍峨之夸赞,系明初台阁体诗之常套。这些诗说不上有多高的艺术品位,但无疑是既有从容之描绘,又有儒家意念之宣示,并且颇为合乎史实,称之为得体之作应不为过。

刘崧尽管写过不少台阁体作品,但更多的还是对自我生活的记述与自我情感的抒发,写诗依然是其本人排解愁闷、寄托理想的最佳方式,或者换句话说,他自身还能较为从容地支配其创作,他的写作很大程度上还是一种私人行为。他写诗感情不那么激烈,格调温和雍容,那是因为他本人性情所致,而不是别人的勉强。其《纪梦》诗颇值得一读:“夜梦归故里,见我平生亲。升堂具杯酌,恳款话所因。问我归何迟,怜我白发新。恍惚一室内,酬献相主宾。东邻灿新曛,南舍俨旧邻。稚子笑相即,老翁言谆谆。似亦谢前倨,敬我今缙绅。我心本无滓,敢劳深意陈。喔喔鸡鸣曙,悠悠天向晨。苍茫枕席间,委曲所历真。怅然不可讯,惻怆徒伤神!”这便是刘崧的诗,抒写细腻,情景真实。他写一场梦,连梦后的朦胧迷茫都一并叙写出,还在诗题下注曰:“正月初四夕。”可知是当时的即时速写。梦中所记全系返乡后的家庭问讯,邻里过从。尤其是与邻居的对话:“稚子笑相即,老翁言谆谆。似亦谢前倨,敬我今缙绅。”他之能够获得邻里的尊重,是因为他如今乃是朝廷官员。也许以前他们之间有过冲突与不快,但他不会与这些乡邻计较,“我心本无滓,敢劳深意陈”,道出了他的宽容与厚道。这些或许也是其出仕原因之一,看起来不够高远甚至有点俗气。可正是如此写,才是一个人梦境的真实追叙。

刘崧的诗整体上成就不高。其长处是描述真实,尤其是元末那些反映战乱的作品,具有较高的认识价值。在艺术上往往能够对事件与情感进行细腻描绘,给人以清晰具体的感受。他在五古上成就较高,其次是七律。其诗总体风格是平和质朴,但缺乏陶渊明诗歌的超然与纯厚,尽管他亦曾模仿过陶

诗的笔法与境界,但严酷的战乱使之始终不能悠然自适。其少数诗作如《醉歌行赠曾举正》、《春宴曲》等,具有奔放的气势与挥洒的格调,但主体风格则是平和流畅的。也正是这种风格的追求,使其诗有流于率意的缺陷。这种率意一方面表现在题材选择的随意性上,他对感兴趣的東西几乎不加拣择地全都写入诗中,既可以有《壬辰感事六首》那种描写战乱的大手笔,也可以因其患疟疾而写一篇《病疟述怀六百字》。他的率意还表现在诗作缺乏有效的构思与严谨的锤炼上,不少作品近于速写,虽具有表达真实的长处,同时又有冗蔓浅率的不足。明清人论刘崧诗,或言沉涵苍劲,或言辞采鲜媚,颇为不著边际,相比较而言,还是《四库全书总目》所概括的“清和婉约”近于其实际,因为此与其人格颇相一致,他有《自赞》一篇曰:

尔才弗崢,尔学弗閎。迂守古朴,谬占时英。蠖宜安于自屈,雁偶遗于不鸣。遘毒厉而心迪,历嶮峨以气平。曾不诡于俯仰,亦何循于将迎。然以五十际盛明,不可谓不遇;以布衣跻法从,不可谓不荣。惭吹竽之滥禄,耻声闻之过情。誓尽诚于所事,冀无忝乎尔生!^①

这是一位谦恭自守的儒家君子,其人格为“迂守古朴”,以自屈与心迪而保持自我的平和气度。但他并非没有原则的乡愿,他有不诡不循的操守,属外圆内方之仁者。他为自己晚年遭遇盛明之世而庆幸,所以也立誓尽诚于朝廷而“无忝乎尔生”。这种人格与史书所反复强调的“小心谨畏”的个性颇为吻合。如此的人格也只能表现为“清和婉约”的诗歌体貌。正是此种人格,使其能够在明初得以善终;正是如此的体貌,适应了后来台阁体的需求。刘崧的创作与江右诗风是其地方风气孕化与元明之际历史环境融铸的结果,应该说是后来台阁体作家选择了他们而不是他们构建了台阁体。

谈及刘崧,便不能不谈元明之际的另外两位泰和诗人陈谟与梁兰。因为此三人均与后来的台阁体代表作家杨士奇具有复杂的姻亲师友关系。其具体关系为,刘崧是元末文人陈继先之姑父,陈继先的姐姐为梁兰之妻,杨士奇

^① 《槎翁文集》卷一七,第541页。

则是梁兰之妻的外弟。刘、陈、梁三家子弟互为影响,杨士奇则继承了他们的传统。陈谟则是杨士奇之外伯祖,其影响当更为直接。^①

陈谟(1305—1390),字一德,号心吾,江西泰和人。他在元末被目为江西大儒,称海桑先生。明洪武初征至南京议礼,宋濂等人交章荐其任教于国子监。他引疾辞归,家居教授生徒。后屡应聘为江西、广东试官。有《海桑集》十卷。陈谟是正统儒生,史书概括其论学大旨说:“尝谓学必敦本,莫加于性,莫重于伦,莫先于变化气质。”(过庭训《明分省人物考》卷六三)可见其受宋儒理学影响之深。梁兰在其《挽海桑陈先生》诗中说:“乡邑推名教,先生属典刑。道承前烈矩,学殖后昆型。立志希濂洛,研精续考亭。”但后来四库馆臣对其人品却多有非议,在为其别集作序时说:

集中《通塞论》一篇,引微子、箕子及反复申明,谓革代之时,不必死节。极为害理。故其客韶州时,为太祖吴元年,元尚未亡,已为卫官做贺表,而集中颂明功德不一而足。无一语故君旧国之思。……然其文体简雅,诗格春容,东里渊源实出于是。原序称宋濂目以夏鼎商彝,太羹元酒,虽未免稍溢,要在明初固飒飒乎雅音也。^②

《通塞论》的确是一篇值得关注的文献。作者认为身处朝代变革之际,不一定要死守气节,所谓“不死敌不为节,不骂敌不为节,不引决自尽不为节”的看法,并不符合圣人之意。他认为死节当然是可敬的,“比干以谏死,为仁人”;但微子抱祭器适周、箕子为武王陈《洪范》而不死节,亦可称仁人。原因是微子使殷商之宗祀不绝,箕子使古圣人之大经大法得以承传,因而具有更重要的价值。所谓“微子以存殷祀,为高节。箕子以陈《洪范》,亦为高节,不必皆死。孔子不皆赴其死,通谓之仁。仁者全体,而死者一节也。故知天地之常经,斯可正臣子之大分;知古今之通义,斯可处人伦之大变。”(《通塞论》)其所论对象,在当时也许最适合同乡危素,他元末曾任翰林院编修,明军

^① 关于杨士奇与陈谟、梁兰之复杂关系之考证,见郑礼炬《明代洪武至正德年间翰林院与文学》(南京师范大学博士学位论文)之第三章第一节“江西派对翰林文学的影响”

^② 文渊阁四库全书本《海桑集》卷首

攻入大都时本欲投井殉节,有人抱住他说,如果他死了,元朝的历史便难以保存,于是他便又入明做翰林侍讲学士。陈谟既然没有做过元朝的官,当然不存在是否殉节问题,因此四库馆臣的责备理由并不充足。但陈谟有如此见解依然值得关注,因为这牵涉到两个问题。一是元明之际的江西文人大都主动投归朱明政权。在此,是否死节的背后其实隐藏着民族心理的因素。在他们眼中,投向汉人所建立的明政权,是斯文传统之再兴,没有什么不合理。二是讲究通而不塞的观念,也容易为苟全性命提供理性支持,从而有损于文人的气节。后来杨士奇在靖难之役时违背与周是修的誓约而临时变节,当然是由其自身人格所决定,但是否也与受陈谟通塞观念影响有一定的关系?

至于此种观念对陈谟本人诗歌创作的影响,大概就体现在其台阁诗风方面。他的诗仅保存两卷,却收录了不少歌颂明朝廷的作品,其《吴元年丁未元日即席和韵》曰:“金幡微动彩云偏,寿祝南山与百川。律转东风遍南服,天开大统建元年。舜峰渺渺貂蝉外,淮水悠悠魏阙边。早晚蒲车催入觐,衰迟那得共辉联?”不仅规模体制宏阔盛大,已具台阁体之模样,而且本人极表对新朝之向往羡慕。因此,他论诗重气,认为只有气盛,方能其趣渊然,其韵飘然。但气盛又不同于粗厉,所以他在为友人诗集作序时,认为其古体与唐律均思致清逸而极可讽咏,“乃若诸七言长歌,气猛语激,愤嫉多而雍容少,略收敛涵蓄,则尤为佳也。”(《书王伯允诗稿》)这些诗学观念都与后来杨士奇所代表的台阁体较为接近。

梁兰(1343—1410),字庭秀,又字不移,江西泰和人。他在元明之际始终隐居山林,过着平静自适的生活。其《西畦自适》诗,是他本人生活情趣之写照:“守拙一圃间,衡从五亩余。芝麻在高丘,杂以果与蔬。春至百草生,趁晴聊荷锄。筋力岂不劳,芜秽亦已除。家人会知我,慰以酒满壶。偶坐斟酌之,日落西山隅。归来北窗下,我心一事无。”他荷锄种田,饮酒赋诗,风格近于陶潜的自然冲淡。这虽难说是其实际生活的描绘,但起码表达了其理想与追求。他对明初诗坛的最大意义还是由于他是杨士奇的姻家,而且士奇尝从其学诗。现存《畦乐诗集》便是杨士奇所辑,尽管只存诗 220 余首,但已足够显示其基本体貌。

富贵如浮云，枕肱乐疏食。迨从鲁大夫，轩车驾良驹。居夷孰云陋，止匡复奚畏。行之时其中，圣人素乎位。所以君子心，悠然以居易。北窗晨而兴，东皋夕还憩。临流玩水物，凉飈拂轻袂。往来无尘杂，逍遥有余地。终身恒若斯，亦足肆志意。自得诚独难，兹言在深味。

——《素行诗》^①

幽庄白昼静，居人寡来往。高树落疏阴，深泉生逸响。抱忡惜晶光，微吟答清赏。因之怀远人，怅然起遐想。

——《幽居怀友》^②

退休息微躯，生平历忧患。世事不愿闻，相知勿复言。数椽林下居，容膝亦已宽。芳草被前除，青松荫檐间。放歌畅幽怀，遐眺怡我颜。朋旧来相过，浊醪聊共欢。逍遥任余日，心神良自安。

——《退庵诗》^③

这些诗保持着儒家的本色，具有颜子居陋巷而不改其乐的君子风范，此种“圣人素乎位”的情怀，具有宋代理学诗的议论特征。但其诗理中有趣，不仅有对圣人品格的向往与追求，同时也保持着超然飘逸的人生境界，无论是其“高树落疏阴，深泉生逸响”的景色描写，还是“因之怀远人，怅然起遐想”的神韵寄托，都具有陶诗格调。更重要的是，他诗中所拥有的那种从容冲淡，“放歌畅幽怀，遐眺怡我颜”的开朗，“逍遥任余日，心神良自安”的闲放，均给人以高雅脱俗的境界。作诗慕陶固是元代许多文人的共同追求，但尤以江西诗人表现得最为突出，因为那毕竟是他们的家乡前贤，想起来总有一份亲切感。杨士奇在《哇乐诗集序》中总结梁兰诗风说：“志平而气和，识远而思巧，故见诸篇章，泐泐焉，穆穆焉。简寂者不失为舒徐，疏宕者必归于雅则，优游而确，讥切而婉，先生之于诗可谓至矣。”此处评价是否过高还可商量，但他的

^① 梁兰：《哇乐诗集》，第721页，文渊阁四库全书本。

^② 《哇乐诗集》，第724页。

^③ 《哇乐诗集》，第730页。

确指出了梁诗近于陶、韦的冲淡闲远诗风,也是杨士奇最为欣赏的诗风。此序作于洪武三十一年,也就是说距离永乐年间台阁体诗风的形成尚有十余年,则杨士奇后来诗歌的雍容闲雅特征并非全是社会环境所导致,其中与乡邦传统的影响及自身风格的延续也关系至为密切。

三、吴伯宗与解缙:明初台阁体之过渡

在明初以翰林院为核心的台阁文风形成过程中,其作者主体由宋濂、刘基、王祿、苏伯衡等浙东文人所构成,其主流观念则是气昌理正的盛大体貌追求,而且诗与文在文体要求上是有区别的,朱元璋要求散文简明实用,而诗歌则要气雄体壮。由于明初政治尚严,加之朱元璋对由元入明的文人心存疑忌,因而盛大诗风的追求在理论与创作上并未求得一致,台阁与山林并存的现象依然没有大的改观,台阁诗风也尚未能在诗坛占据绝对优势。台阁体从明初盛大诗风的追求到永乐以后雍容典雅的倡导,经历过一个逐渐演化的过程。在此一过程中,方孝孺体现了由政治巨变而导致的突然转折。同时,还有两位台阁作家,则体现了渐变的特征。他们便是吴伯宗与解缙。

吴伯宗(?—1384),名祐,以字行,江西金溪人。其父吴仪是元乡贡进士,因战乱而隐居教子读书。吴伯宗10岁即通举子业,洪武四年中进士,是明代的首科状元。据史书载:“时开科之始,帝亲制策问,得伯宗喜甚,赐冠带袍笏,授礼部员外郎,与修《大明日历》。”(《明史·吴伯宗传》)当时的考官便是文臣之首宋濂。吴伯宗之仕途可谓大起大落。他先是不肯附事胡惟庸而被贬谪凤阳,后被召还出使安南。曾任助教、教谕、翰林院检讨,洪武十五年进武英殿大学士。十六年因其弟获罪受牵连,再降翰林院检讨。《明史》只笼统言其“逾年卒于官”,其实他是在洪武十七年四月“坐文字进不以时,谪云南卒”(黄佐《武英殿大学士吴伯宗传》)。著有《南宫集》、《使交集》、《成均集》《玉堂集》等,但均不传。现收于四库全书中的《荣进集》仅四卷,可知其诗文大多已失传。

吴伯宗是标准的台阁文人,他以科举及第并廷试为状元,随后基本供职于国子监与翰林院,与皇上朱元璋关系颇为密切,对新王朝抱有强烈的亲和感。比如他有《夏日武英殿君臣联句》诗,是其个人与朱元璋的联句,这在明初是很

少见的,连宋濂别集中所保存的也均为数人联句的集体之作。与其身份相应,吴伯宗的诗文也主要以台阁体为主,《荣进集》所存两卷诗歌作品,第二卷全系应制诗,第三卷亦大都可以归之为台阁体作品。所以四库馆臣言:“其诗文皆雍容典雅,有开国之规模,明一代台阁之体胚胎于此。”(黄佐《武英殿大学士吴伯宗传》)此处所言的“雍容典雅”乃是指其题旨雅正与格调从容,而“有开国之规模”则指其声调雄壮与气势豪迈。如其《长江潦水诗十二韵应制》:

巴蜀已消雪,长江潦水浑。洪涛涵日月,巨浪浴乾坤。回拥三山出,雄驱万马奔。大声如拔木,远势泻倾盆。浩荡川原混,微茫岛屿蹲。漫漫连两岸,渺渺接千村。毂转盘涡急,云蒸湿气屯。浮游多浴鹭,变化有溟鲲。已足沾畴陇,还应赴海门。朝宗长不息,灌溉意常存。恩泽流今古,阴阳顺晓昏。滔滔南国纪,永护九重尊。^①

此处写出长江浩瀚的气势,规模宏大而声调铿锵,同时又始终紧扣对新朝的歌颂,“朝宗长不息,灌溉意常存。恩泽流今古,阴阳顺晓昏”,将自然的滔滔江水与拟人的恩泽美意融为一体,形成雍容典雅的格调,最后则归于“滔滔南国纪,永护九重尊”的颂圣主题。写应制诗本是做臣子的责任,更是作为翰林院这些供奉文字者的责任,在明初文人别集中随处可见,越是距皇帝近的臣子,应奉文字便越多。衡量台阁体创作是否自觉的一条重要标准,乃是看其非应制诗是否也能保持此种雍容格调。在这方面,吴伯宗是完全合格的,其《入京五首》、《北京偶成》、《入金陵》等诗,甚至为一些朋友同事所写的送行诗,亦均有鲜明的台阁诗风。

凤凰城阙压金汤,龙虎旌旗护未央。万国衣冠朝玉陛,百蛮歌舞进瑶觞。花迎官扇红霞晓,日落天袍翠雾光。江海小臣无以报,空将诗句美成康。

——《入京五首》其三

^① 文渊阁四库全书本《荣进集》卷二。

翠辇檀车往复回，风情九陌障尘埃。锦袍公子呼鹰出，茜帽僧官跃马来。云外笙歌声宛转，水边楼阁势崔嵬。少年自有看花兴，欲赋观光愧不才。

——《入京五首》其五^①

依然是对京城宏大规模的描绘，依然是对朝廷排场的赞扬，依然是对皇上毫无保留的歌颂，同时还加上自身的谦卑与愧疚，其格调丝毫不逊于皇上命题的应制诗。衡量台阁体创作是否自觉的另一条标准，是观其作者在私人化感情抒发中是否存在着明显的分裂现象。像明初的高启、刘基甚至宋濂这些由元入明的作家，其应制诗也写得颇为得体，甚至水平很高，但一旦转向私人化写作，便会换上另一种笔调，或写思乡愁闷，或写人生凄凉，与其台阁体创作殊不相符。这固然可视为大作家所表现出的艺术多样性，但同时也可以说那时的台阁体还尚未真正成熟。吴伯宗的情形显然已不同于那些前辈作家，他的创作风格已基本趋于统一，写应制诗如此，写送行诗如此，写题画诗如此，抒发个人情感也如此。

大江泻奔流，浩荡去不息。青岑列两岸，倒影摇空碧。楼高野阴阔，锦树覆沙驿。帆落天际云，人归渡头夕。缅怀沧洲趣，万里见秋色。长啸倚西风，因之豁胸臆。

——《题秋江回驿图》

鹤径筠窗爽气通，解衣盘礴趣方融。闲招良友青松下，兴复清吟碧沚中。乳燕掠云林影静，芳荷擎翠夕阳红。六朝文物离离草，正拟沧洲作钓翁。

——《夏日幽斋即事》^②

^① 文渊阁四库全书本《荣进集》卷三。

^② 文渊阁四库全书本《荣进集》卷三。

前一首是题画诗,除了突出长江的浩瀚与秋日的高爽外,更抒发了作者“长啸倚西风,因之豁胸臆”的风度襟怀,可谓格调高昂,境界开阔。次首则是自我情感的抒发,他写鹤径筠窗的清爽,写解衣盘礴的放任,良友相聚,兴致颇浓,面对良辰美景,便突然萌生“正拟沧洲作钓翁”的隐逸情怀。这当然不是他要落实的现实人生选择,只不过是宦宦生活的心理调节,是后来台阁体诗人经常写到的一种精神补偿。这些诗均可与其台阁诗作相协调,均未违背其典雅雍容的体貌。不过如果认真对比的话,吴伯宗的台阁诗与后来三杨的诗作仍有些微差别。这种差别体现在创作心态的不同与诗歌格调的相异。吴伯宗也歌颂朝廷,但他的歌颂是相对自发与自由的,没有瞻前顾后的犹豫,因此,其诗作也就比较开朗与流畅。

这种格调的形成与文人对新朝的政治期待密切相关,同时也与吴伯宗新朝文人的身份分不开。他在新朝走上仕途,与元朝没有任何瓜葛,不存在什么顾忌,容易养成忠直耿介的人格。所以史书言其“温厚详雅,博学能文,然不苟娼阿,故屡获谴。”特别是在与胡惟庸的抗衡中,显示出其文人的气节与忠贞:“胡惟庸方用事,欲人附己。伯宗性刚直,不屈。惟庸每衔之。八年,惟庸中伤以事谪居凤阳。伯宗上书论时政,因言惟庸专恣不法,不宜独任以事,恐滋久为国大蠹。辞甚剴切。上得其奏,即召还,赐袭衣钞锭。”(黄佐《吴伯宗传》)此篇论时政的奏折今已不存,但其诗作却保留下来:“疏上何庸计,忠肝只自裁。莫思言逆耳,云净正天开。”(《上疏》)他深信其上疏言事乃是为朝廷国家,因而没有丝毫的犹豫,并渴望其逆耳忠言能够具有“云净正天开”的成效。由此,他养成一种直言敢谏的个性,并将其视为是当仁不让的臣子职责:“得遂敢言志,身危亦快哉。挑灯频搦笔,想望圣心回。”(《即事》)以敢言为快而无视身危,这既是一种勇气,也是一种境界,所以他才能“挑灯频搦笔”地写下劝谏奏章,当然也包括那些台阁体诗。这便是吴伯宗的底气与力量。

然而,吴伯宗还是过于年轻与太理想化。此处所谓的年轻并非仅指其自然年龄,而是指作为文人集团的臣子与皇权之间关系的磨合才刚刚开始。他与胡惟庸的对抗当然会得到皇上的支持,因为在相权与皇权的争斗中他站在了皇权的一边。但他居然将此种对抗的行为转移至朱元璋身上,以为这位明

太祖真的是明君,能够洞察其对朝廷的一片忠贞之心。可他错了:“十四年,以为太常寺丞,辞不拜;十五年,又以为国子司业掌监事,又固辞不拜。由是忤旨,贬陕西金县教谕。至淮安召还,以为翰林检讨。未几拜武英殿大学士。十六年冬,弟仲寔为三河知县,荐举不以实,伯宗为所累,复降为翰林检讨。十七年四月乙未坐文字进不以时,谪云南卒。”(《吴伯宗传》)他两次不接受朝廷任命的原因今已不得而知,但此种狂傲个性已惹怒了朱元璋。他竟然忽视皇上与胡惟庸是完全不同的,无论你有什么道理,都不能让皇上不高兴。他没有认识到此一点,必须付出生命的代价。同时这也意味着明代台阁体的不成熟,因为它必须是典雅雍容的,却很难是雄壮豪迈的。

由于个性的耿直而付出生命代价的台阁体文人当然非吴伯宗一人,这不仅可以举出稍后靖难之役中的方孝孺,还可举出永乐年间遇难的解缙。解缙(1369—1415),字大绅,号春雨,江西吉安府吉水县人,洪武二十一年进士,授中书庶吉士。他才高气盛,曾上《大庖西封事》万言书,直陈洪武政治得失,又代人起草奏疏为李善长辩白,被出为江西道监察御史。又上《论袁泰奸黠状》以痛斥其贪奸不法,太祖遂令其回籍进学。洪武三十一年太祖崩,因违旨入京哭临而被谪河州卫吏,旋被召为翰林待诏。永乐初设内阁,成祖将其与杨士奇、黄淮等七人召入预机务,缙为首辅,深得成祖信任,任《永乐大典》总裁,官至翰林学士兼右春芳大学士。后因反对用兵交趾与劝成祖限制汉王朱高煦而获罪,谪广西参议。又被诬以怨望而再贬交趾。永乐八年入京奏事,因成祖北征而晋见太子后离京,汉王告其私觐太子,乃下诏狱。十三年被害于狱中。著有《春雨集》十卷,《学士集》三十卷,皆不传。今存文渊阁四库全书本《文毅集》十六卷,有诗六卷。

在解缙的人格中,有两点值得注意:首先是他对朱明王朝始终忠诚不二,即使被数次贬谪也从未改变。如明成祖让其品评在朝高官,他居然毫无保留地一一加以评点,且多以实相告,如评李至刚曰:“诞而附势,虽才不端。”(雷礼《内阁行实》卷一)李至刚当时为礼部尚书,正是他在解缙被贬广西参议时,又雪上加霜地诬陷其“怨望”,遂将其发配至更远的“交趾”,这显然与其忠直个性有关。又如他最后的死于狱中也与此个性有关:“八年,入京奏事。时车驾北征,皇太子监国。缙伏谒径归。高煦闻之,又潜缙私觐储君,无人臣礼,

复窜交趾之化州。检讨王偁在谪所,邀与同趋广东之化州。缙复上言请用数万人凿赣江。上大震怒,征逮诏狱,拷掠备楚。”(廖道南《殿阁词林记列传》卷三)最终酿成了无可挽回的悲剧结果。但他始终忠诚如一,在朝为官自不必言,即使身处荒凉边鄙之地,也照样痴心不改。贬河州,他坚信:“乡人怜我休太息,飞鸟终当还旧林。”(《寄胡敬方》)贬交趾,他也坚信:“待得明年还上国,登高宠锡酒千觞。”(《重阳》)他在梦里仿佛真已回到君王身边:“香罗着体迭雪轻,赐出彤庭忆圣君。午夜薇垣清梦里,漏声犹似日边闻。”(《交趾和友人》)《忧患中寄友》可能是其最绝望时所写诗篇,表达了其最终心愿:“手扶日月归真主,泪洒乾坤望掖庭。身死愿为陵下草,春风常护万年青。”由此可知,解缙是像方孝孺一样的忠直之士,他有其政治理想与处世原则。皇上之所以不能容忍此类忠直之士,是因为他们还有其另一面的个性特征。

其次便是其志高气盛、以才自负的狂傲精神。他常常志比孔明,才比李白,自信是朝廷的凤凰与栋梁。他当然有高视自我的资本,少年中进士,又被皇上眷顾,可谓春风得意。朱元璋正是看出他与方孝孺具有同样的狂放性格,才令其回乡进学,所谓“上又虑公少涵养,将为众所倾,召其父至,谕曰:‘才之生甚难,而大器者晚成,其以而子归,益进其学’。又谕公曰:‘朕于尔义则君臣,恩同父子,其归尽心于古人,后十年来朝,朕大用尔。’”(杨士奇《春雨解先生墓碣铭》)对此,或以为是朱元璋对其上万言书的惩罚,或以为是对其可能遭受众人攻讦的保护,但有一点是清楚的,那便是对其年轻气盛的不满。但解缙似乎并未有多大改观,他有一首《求志山房歌》,大约就作于其回乡隐居读书期间:

云在山,龙在渊。云未霖,养晦于阴壑。龙未震,蛰迹而蜿蜒。所以古来隐居以求志,长山大谷往往多才贤。君不见,孔明天下士,志气凌苍天。当年未受三顾宠,躬耕只在南阳阡。又不见,鹿门有英杰,别是人中仙。耕云自得隐居士,日令妻子耘其前。我尝寄迹文江里,独抱遗经究终始。乱云堆土结松巢,一片闲心彻秋水。闲来却访朋江滨,落花流水迷通津。溪回路转得幽胜,深邃仿佛桃源春。中有高世徒,隐居谢世禁。身同鸥鹭侣,盟与泉石亲。不识季伦富,不知原宪贫。胸中万事等孤鹤,

独立瑶台百尺之上，月色传其真。冥观六合间，湛照无纤尘。我时一见之，倏然清我神。呼儿具酒鲙，金鳞瑶琴古剑乌角巾。自言足幽志，不是甘隐沦。酒酣壮气横秋旻，为君起舞君莫嗔。山房之下日云迈，苍生有待山中人。鞭起九云之潜蛰，共驾万斛之飞云。致身直入九重内，要使皇图万亿茫无垠。^①

他认为自己是在山之云，在渊之龙，迟早要布云行雨，大济苍生。在他眼中，没有什么能阻挡其置身云端、实现其鹏程万里的大志。其所乘船只遇到风浪阻隔时，便会自信地说：“我非寻常流宕人，等闲不遇闲悲辛，读书学得万人敌，直将富贵轻埃尘”（《繁昌阻风》）；“青云有路待我来，一日南风歟千里”（《池口阻风》）。

在明初朝廷中，忠直当然是被大力倡导的，但狂傲则被严厉禁止，许多文人为此丢掉了性命。解缙在《大庖西封事》中，居然直斥朱元璋说：“国初至今将二十载，无几时无变之法，无一日无过之人。”“陛下进人不择于贤否，授职不量于重轻，建不为君用之法，所谓取之尽锱铢；置朋奸倚法之条，所谓用之如泥沙。”当年刘基鼓足勇气才敢说一句“大雪之后，必有阳春”的劝告，犹担心不测之祸患，解缙居然胆敢滔滔不绝地以万余言来批评朱元璋的政治措施与效果。后来廖道南对此感叹说：“缙负奇气，抱俊才，意兴所到，肆笔成章，水搏蛟虬，陆剽犀象，渊乎其不穷，浩乎其若有余，其自视何如者？高皇网罗英俊，智屈群策，当时翊运元臣虽亲如善长，贵如惟庸、广洋，近侍如安、如濂、如观、如素，雷霆所击，罔不震慑。缙以一少年上庖西万言疏，批鳞逆心，罔所讳忌，而圣度优容，令其进学，才难之叹，犹可想见规模，真宏远矣。”（《殿阁词林记列传》卷三）其实，在洪武年间有此荣遇的还有方孝孺，他也同样被朱元璋打发回家，令其读书十年后再来“事朕”。其目的无非是惜其才而摧其锐而已。朱棣与朱元璋性情最为相近，只是更为严厉而已。他对解缙开始时既优容又信任，但却不能允许解缙介入其皇权内部之纷争。解缙忽视了此一点，再加上其耿直狂傲的性情早已被朝廷中许多人所不容，则皇恩一失，必酿凶果。

① 文渊阁四库全书本《文毅集》卷四。

与解缙性情紧密相关的当然是其诗风。他对朝廷的忠直使之写了大量台阁应制诗,他的过人才气又使其台阁诗具有鲜明的个性。这便是气势雄豪,格调流畅。前人论其诗重气与浑然之特征曰:“其诗如古体诸篇,使入《太白集》中,孰别其为近时之作?其言非雕琢,其意卓然有见而非泛。其气象严峻凛然而有不可犯之色也,岂非一代雄伟俊杰宏博硕大之才也与?”(黄谏《文毅集序》)关于解缙的诗学思想,集中见于其《说诗三则》:

汉魏质厚于文,六朝华浮于实,具文质之中,得华实之宜,惟唐人为然,故后之论诗以唐为尚。宋人以议论为诗,元人粗豪不脱北鄙杀伐之声,虽欲追唐迈宋,去诗益远矣。诗有别长,非关书也;诗有别趣,非关理也,不落言论,不涉理路,如水中月,镜中象,相中色,学诗者如参曹溪之禅,须使直悟上乘,勿堕空有,严生之论,可谓得其三昧。

学诗先除五俗,后极三来。五俗:一曰俗体,二曰俗意,三曰俗句,四曰俗字,五曰俗韵,此幼学入门事。三来者,神来,气来,情来是也。盖神不来则浊,气不来则弱,情不来则泛。苟不关于神,不属于气,不由于情,此外道也,非心得髓之妙也。

诗三百篇之作,当世间巷小子能之,后世之作,虽白首巨儒莫臻其至。岂以古人千百于今世遽如是哉?必有说矣。前人之诗未暇论,爰以国初枚举之,刘基起于国初,极力师古锻炼,其词旨能洗前代臃酪之气。仆向选其集,首推重乐府古调,较之近体尤胜。江右则刘崧擅场,彭鏞刘永之相望并称作者。^①

概括其诗论,便是崇盛唐,重“三来”,推二刘。崇盛唐的观点直接源于南宋人严羽,其核心在于以妙悟言诗,重在格调浑然与兴象玲珑的讲究;“三来”即“神来,气来,情来是也”,直接源于唐人殷璠《河岳英灵集序》,其核心在于以风骨与兴象论诗,重在格高调远之追求;推二刘即推尊刘基与刘崧,其核心在于反元诗之粗鄙,重在刘基乐府古体与刘崧雅正诗风之称扬。综合起来

^① 文渊阁四库全书本《文毅集》卷一五。

便构成了他本人气势雄豪、格调流畅的诗学理想。

解缙的诗歌创作基本与其理论主张相符。尽管其诗作散佚颇多,现存诗品也真伪相杂,但依然可以看出其鲜明的个性特征。其诗作主要由歌行与七言近体组成,内容则主要是台阁应制与自我情感之抒发。其成就最高者为歌行体,想象奇特,气象严峻,豪宕丰赡,境界高远,颇有李白古体的风貌。如《草书歌》、《行路难》、《梦仙歌》、《题山水》、《听琴歌》、《将进酒》、《长歌行》、《踏青行》、《夜窗吟》等,均为自然流畅之作。其《采石吊李太白》:

吾闻学士真风流,豪气直与元气侔。金銮殿上拜天子,叱呼宠幸如苍头。贵妃捧砚恬不怪,力士脱靴惭复羞。平生落魄赢得虚名留,也曾椎碎黄鹤楼,也曾踢翻鹦鹉洲,也曾弃却五花马,也曾不惜千金裘。呼儿换取采石酒,花间满泛黄金瓯。醉来问明月,月映金波流。大呼阳侯出江海,骑鲸直向北极游。我来采石日已暮,潮生牛渚聊舣舟。白浪一江雪,滚滚黄芦两岸风飕飕。我欲起学士,相与更唱酬,恐惊水底鱼龙眠不得,上天星斗散乱难为收。草草留题吊学士,学士不须笑吾侬,磊落与尔同千秋。^①

凭吊李白,是明初许多豪放诗人的共同爱好。值得注意的是,方孝孺与解缙这两位最为重要的台阁诗人均对李白充满崇敬之情,并有大致相近的诗风。“学士不须笑吾侬,磊落与尔同千秋”,说明他们的心底潜藏着与李白一样的傲气,从而支撑着他们高视自我的个性。也正是此种个性,使解缙的一些诗作达到了真正的审美境界。其《答胡光大》曰:

去年雪中寄我词,一读一回心转悲。结交谁似金兰契,举世纷纷桃李姿。我观百岁须臾耳,人在乾坤犹酿器。清浓糟粕总成空,四海滔滔不知醉。我是浮云与世乖,醉醒各判自难谐。天地悠悠尚应尽,百年草草为形骸。吟诗作赋愁肝肾,绝颖屠羊争笔阵。劳筋苦骨竟何为,一榻

^① 文渊阁四库全书本《文毅集》卷四。

清风万年尽。襄阳太守何其愚，沉碑水底夸龙鱼。至今人笑陵谷改，亡吴帝晋竟何如。我有穷愁何日宽，醢鸡起灭闲独看。痴儿细子能萋菲，毁誉荣辱吾何干。今年春到花应早，预拟南园踏芳草。细看春色天上来，万树芳光照晴昊。庄生久矣喜逍遥，陶令何曾恨枯槁。啜醢一醉也徒然，一诺千金永相保。^①

他在与好友至情的交流中，领悟出人生意义之所在，什么吟诗作赋争夺高低，什么留名后世享誉千古，在悠悠天地之中都显得如此渺小可笑，惟有那一“榻清风”的人生受用才能达到瞬间永恒的至乐，也只有人间真情才胜过那世间的醉生梦死，所谓“一诺千金永相保”也。当然，解缙由于其浓厚的儒家入世情结，达到此种境界的作品毕竟较少，但高视自我的个性使他即使在写作其他诗作时，也能够做到喜怒自然，爽朗流畅，从而构成其诗歌明快开朗的格调。他得意时，便会高吟：“生逢尧舜难自弃，况有门户凭谁撑。古云学非以干禄，但愿无忝尔所生。天生富贵时与命，岂肯逐逐为纵横。”（《寄族中诸昆弟》）他失意时，也会哀叹：“八千里外客河湟，鸟鼠山头望故乡。欲问别来多少恨，黄河东去与天长。”（《西行》）他年轻时，趾高气扬：“一自登天府，声名举国传。凤池皆缩首，禁苑尽推贤。威风青云上，祥麟白日边。上林人共喜，几度锦衣还。”（《寄友》三首其一）他年迈时，深沉老成：“自从衰病困怀抱，一回见春一回老。趋朝上马要人扶，形态龙钟貌枯槁。寻常怕雨又悲风，白日看花如雾中。酒肠不惯易成醉，诗句懒题那得工。昔何勇锐今如此，始信蹉跎真老矣。”（《春来曲》）所有这些诗，任凭喜怒哀乐之宣泄，从不遮遮掩掩，包括最后那篇《春来曲》。

然而，解缙毕竟不是李白，儒家底色决定其诗歌不可能达到李白超然飘逸的境界。有时他的诗似乎想象瑰异，意境高远，但最终依然会回归儒家入世的立场，显示出其台阁诗人的特征。比如其《梦仙歌》，前面对于梦境的各种奇异景象予以铺张描绘，有类于李白的《梦游天姥吟留别》，但二诗之收结却大有不同。李白诗曰：“且放白鹿青崖间，须行即骑访名山。安能摧眉折腰事权贵，使

^① 文渊阁四库全书本《文毅集》卷四。

我不得开心颜。”是一种高傲而超然的解脱追求。而解诗则曰：“潇湘极浦知何处，云雨荒台空惘然。呜呼人间亦自有真仙，何必跨鹤凌云飞上天。”他所指的人间“真仙”乃是儒家之圣人。因此，从整体趋向看，解缙的诗依然是以儒家意识作为其核心的，他依然未能超出台阁诗人的身份。这不仅指他创作了大量的应制诗作，而且此种意识也贯穿于其他诗中。他写景时犹不忘颂圣：“日长衣绣观民俗，比户熙熙荷圣朝。”（《题临桂七星岩》）他已被贬谪边陲，还想着为朝廷出力：“只今流落江南去，还有清风及四夷。”（《南行题扇》）他本来是赞赏隐士的高节，却硬要归功于帝王的圣明：“借问先生行此乐，宫中圣主是唐尧”（《题许由弃瓢图》）从这些诗中透露出一种令人关注的倾向，那便是不论解缙如何狂傲，如何自重，如何逞才，他的生命价值始终都寄托在朝廷之上，他的所有喜怒哀乐均围绕其在朝廷中的得意与否而展开，离开了朝廷恩典与皇上眷顾，他的生命便失去应有的意义。在此一点上，他没有高启那样广阔的生命空间，甚至赶不上刘基的哀伤感叹。这是衡量台阁体作家的又一重要尺度。当然，解缙与后来的台阁体作家还是略有不同的，在与皇帝的关系中，他还有一份文人的傲气与清高，所以能够以自由挥洒的笔调进行创作。后来的台阁作家不再能够保持这份傲气与清高，他们在与皇帝的关系中表现出全面的被动，从而降为“妾妇”的地位并养成一种“妾妇”的心态。其实，此种心态在解缙的后期创作中已有所流露，其《怨歌行》便是如此的作品：

弦奏钧天素娥之宝瑟，酒斟流霞碧海之琼杯。宿君七宝流苏之锦帐，坐我九成白玉之仙台。台高帐暖春寒薄，金缕轻身掌中托。结成比翼天上期，不羨连枝世间乐。岁岁年年乐未涯，鸦玄粉白各相宜。卷衣羞比秦王女，抱衾谁赋宵征诗。参差双凤裁筠管，不谓年华有凋换。楚园未泣章华鱼，汉宫忍听长门雁。长门萧条秋影稀，粉屏珠缀流萤飞。苔生舞席尘蒙镜，空傍闲阶寻履綦。宛宛青阳日将暮，惆怅君恩弃中路。妾心如月君不知，斜倚长云和泪垂。^①

① 文渊阁四库全书本《文毅集》卷四。该诗亦见于王偶《虚舟集》卷三，因解缙与王偶经历大致相似，诗风亦多相近，故不易判断为究竟为谁所作，现暂系于解缙。

回忆享受帝王恩宠的快乐,叹息“君恩弃中路”的失意。然而他除了感叹悲伤之外,没有任何可以补救的措施,甚至不敢表示一种恩爱的决绝。他所能做的,乃是无休止地表白自身的纯洁与委屈,以及无穷思君的眼泪。当文人失去山林的依托后,这是他们的必然归宿。王夫之评该诗说:“藏吐有风裁。永乐初,大绅光大风韵自存,向后诸公采掇,近似套语,以供应制,而诗遂为之中绝,以启景泰十子之陋。将道泰则文否,两者不并立乎?”(《明诗评选》卷一)从传统诗学观点看,解缙以夫妇喻君臣,怨而不怒,颇存温柔敦厚之旨,故言其“藏吐有风裁”。从其晚年情形看,他的确领悟到朝廷的威严,但又忠心不改,故而心中颇多委屈,便有了这深婉的诗作。后来的台阁体作家形成套子,几等于女子之搔首弄姿,则诗道遂成中绝。这当然并非解缙的主导风格,况且他也觉悟太晚,终于为自己的忠直狂傲付出了生命的代价。

为耿直放任付出生命代价的还有一批文人,应该说这是作为一股创作思潮而终结的,解缙乃是其杰出之代表。梁潜(1366—1418),字用之,江西泰和人。洪武年间举人,永乐元年召修《太祖实录》,升翰林修撰。十六年因太子擅赦罪人受牵连,下狱而死。有《泊庵集》。他是梁兰之子,又从刘崧学诗,并与杨士奇为好友,其诗风则近于解缙。四库馆臣论其诗文曰:“文格清隽,而兼有纵横浩瀚之气,在明初可自成一队。”(《泊庵集》卷首)当时在翰林院与解缙为好友并诗风相近者,还有所谓的“翰林四王”:王洪、王璉、王偁与王达。这四人中,王璉与王偁二人被解缙案牵连下狱死,王达则卒于永乐五年。王洪虽较晚去世,却始终不受重用。他们都是有才气的作家,拥有豪纵之气,其中与解缙最相近的是王偁,他也得到了一个与解缙相同的结局。

在雄才大略的明成祖朱棣的朝廷中,如何与其相处才能君臣和谐,文臣们在不断思索,并在思索中调整自我的人格,当然也包括表达自我的诗风。其中最大的教训便是改掉自我的放任而养成温顺含蓄的性情,从而也使诗歌拥有温厚和平、雅正雍容的格调。此种改变当然是痛苦的,但却换来了政治的和谐与自我的荣耀。在永乐时期,阁老大臣黄淮、杨荣与黄问曾为此渡过了10年的囹圄生涯,其中最具典型意义的是黄淮,他不仅拥有10年的囚禁之灾,还留下在此段时间表述其心迹的诗集《省愆集》。

黄淮(1366—1449),字宗豫,别号介庵,浙江永嘉人。洪武三十年中进

士,授中书舍人。永乐初入直文渊阁,升翰林院编修,累进右春坊大学士,曾被汉王高煦所潜而系诏狱10年。洪熙初复官,累官至少保、户部尚书兼大学士。宣德二年以疾退居乡里,20余年后卒。有《省愆集》、《介庵集》等。黄淮其实在当时便是位有争议的人物,《四库全书总目》撮合诸种文献论曰:“淮当革除之际,身事两朝,不免为白圭之玷。史又言淮性颇隘,同列有小过辄以闻,解缙之死,淮有力焉,人品亦不甚醇。”但同时却赞扬其诗文说:“其文章春容安雅,亦与三杨体格略同。”(《省愆集》卷首)单单指责其身事两朝有失公允,在永乐初入阁的七人中全是如此,包括解缙与杨士奇。至于说他对解缙之死负有责任,并没有实际的证据。根据史料,只能知道他自幼有大志向,并且性格的确偏于狭隘。可如此人格又何以能写出春容安雅的诗文来?这便要归因于那10年的牢狱生涯。

关于黄淮获罪的原因,史书曾如此记载:“癸巳,驾再巡狩,公留守如故。时汉王潜蓄夺嫡之志,忌公独深,日夜窥伺间隙,流言监国之过。公遂不免。一滞十年。处困中,惟日赋诗自谴,无非引咎责躬而已,名曰《省愆集》。又即人情变态寓之于言,名曰《自省录》。”(陈敬宗《黄公淮墓志铭》)这几乎与解缙获罪原因如出一辙,而解缙被害于狱中,黄淮则因在狱中良好的悔过表现而最终东山再起。《省愆集》存诗300余首,词10首,散曲12首。其主调便是无休止的责备自我,表示自悔及永保忠心,诸如《自讼》、《言志》、《感旧》、《自悼》等,一看即知为自我检讨之题旨。尤为重要的是,他已自觉地将自己牢牢定位在妾妇的位置上,并向强势的皇帝夫君表达深深的眷恋之情。其《妾薄命》诗曰:

薄命妾,薄命妾,昔日颜如花,揭来头半雪。翻思初嫁时,朝夕承恩私。蕙兰播清馥,罗绮生光辉。夜夜庭前拜新月,衷情诉与天公知。愿同比目鱼,游泳长相随。愿同连理枝,百岁相因依。岂料衰荣无定在,遂令终始成参差。参差良可叹,命薄分所宜。报德未及已,妾心徒自悲。愿夫慎保金石躯,好音慰妾长相思。^①

① 文渊阁四库全书本《省愆集》卷上。

反复思恋承恩的快慰,深深嗟叹失宠的不幸,不敢怀有丝毫的怨望,惟在对夫君的一片忠诚之心。其实,凭黄淮敏感的文人灵魂,他在长达10年的漫长牢狱生涯中,不可能感受不到岁月的流逝与生命的虚掷。他有过这方面的感叹,却又总是尽量将其消解稀释。读黄淮的诗,总感到有一种两分的结构模式,即前半是对不幸命运的感叹与凄伤情感的抒写,后半则是对朝廷忠诚之心的表白:

常时不对镜,对镜即伤情。自觉衰容恶,谁知白发生。松筠存晚节,蒲柳谢春荣。喜有丹心在,常怀报圣明。

——《对镜》^①

久困沉痾力渐衰,艰难药里厌频开。丹心未许如灰冷,白日惊看似箭催。尘篋尚淹题柱笔,落花空负送春杯。闻知天上多恩露,不信余生委草莱。

——《送春》^②

终朝闷坐太无聊,病体何堪肉渐消。惟有丹心常耿耿,梦中犹忆紫宸朝。

——《闷坐》^③

此种结构模式体现了作者复杂的心理世界。前半是真情显现,是自言自语,因为他需要释放郁闷的情感,当然也不排除有自伤乞怜的意味;后半则是他言,是对皇上言说并渴望得到理解的,用他本人的话说便是:“中情无限凭谁诉,安得因风达九霄。”(《言志》)他要让皇上知晓,他并没有怨气,也没有灰心,相信皇上会原谅自己的过错并重获恩宠。你不能嘲笑黄淮的软弱与无耻,当生活在一个高度专制的社会里,当气节的坚守只会换来生命的丧失时,

^① 文渊阁四库全书本《省愆集》卷上。

^② 文渊阁四库全书本《省愆集》卷下。

^③ 文渊阁四库全书本《省愆集》卷下。

文人必须找到一种能够存在的方式。只是此种方式过于残酷,因为当文人们将自身置于妾妇的地位之时,文学也就丧失了气势与风骨。更可悲的是,文人们还将此视为修养与境界而加以赞扬。杨荣在《省愆集序》中即对此大加表彰说:“此盖特其一时幽寓之作,而爱亲忠君之念,咎己自悼之情,蔼然溢于言表。真和而平,温而厚,怨而不伤,而得夫性情之正者也。”(《文敏集》卷一一)作为与黄淮同类的台阁体作家杨荣,具有如此观念毫不奇怪。但问题的关键是,这温厚和平的诗风果真是黄淮情感的真实表达吗?应该说并不全是,这其中当然包含着他们忠厚与隐忍的儒者情怀,但其委屈、不平、烦恼与愤激却全然不见,岂非咄咄怪事?

成祖对黄淮的处罚理由其实并不充分,《明史》对此记载说:“帝征瓦剌还,太子遣使迎稍缓,帝重入高煦藩,悉征东宫官属下诏狱,淮及杨溥、金问皆坐系十年。”(《明史》卷一四七)如此罪名却招致10年牢狱之灾,若说黄淮心悦诚服而毫无委屈怨愤,实难令人相信。当然,其中或许另有原因,太祖让方孝孺与解缙回乡读书10年,是为了给后来的皇帝留下辅佐的臣子;成祖用10年的牢狱生涯,是否也要为太子留下一批辅佐的忠臣?一条史料透露出如此信息,当黄淮获罪时,对其家人曰:“此长麻线也,不足多虑。”(张萱《西园闻见录》卷九八)既然他知道皇上另有考虑,当然也就不会绝望悲愤。可是,那些悔过自责的表达岂非言不由衷?于是,有理由相信黄淮那些反省的诗作颇有自我表演的成分。但这样的表演又是非常需要的,它表现了作者的耿耿忠心与深厚修养,它满足了皇帝的权威感与征服欲。如果拒绝表演或表演不佳,便会得到解缙那样的下场。黄淮表演到位,便能重获恩宠并得以善终。但遗憾的是,它同时也将诗歌创作拖入到表演的境地,为台阁体诗歌立下一个样板。这在黄淮也许有其不得已的苦衷,但到了洪熙、宣德年间,居然成为一种颇为流行的诗体,真不能不使人为之叹息。台阁体诗歌创作在洪武初年只在应制时才会具有表演性质,作为私人化写作依然会有真情抒发;在黄淮这里,不仅应制诗要表演,连最具私人化的个体情感表现也要表演,诗歌便逐渐成为一种政治的道具。再到后来的三杨那里,作为道具的台阁体诗歌居然被视为诗体正宗,并成为竞相仿效的楷模,历史有时真的像给世人开玩笑。

第二节 “三杨”台阁体之创作

作为文学流派的台阁体发源于永乐而成熟于洪熙、宣德年间,并有明显的生成原因与相关的体派特征。明代经过近 50 年的积累,经济逐渐恢复,国力趋于强盛,从而进入王朝的政治稳定期。尤其是从君臣关系上讲,文官集团与皇权经过反复磨合而形成了一种相对和谐的状态。以“三杨”为首的台阁重臣经由永乐皇帝软硬兼施的整治,养成一种老成慎畏的心态,而继任的仁宗、宣宗又均为经过儒家思想熏陶、具有相当文学修养的温和皇帝。加之这些文臣大都在仁、宣二帝为太子时做过东宫辅佐之职,所以容易建立起长期的信任关系,从而在心理上产生一种“盛世”的感觉。从创作主体上讲,台阁体作家是以“三杨”为核心的官僚群体。从创作内容与文体特征上讲,台阁体作家因重视文之实用功能,故而一般均以散文尤其是应用文体为主要对象,诗歌在其创作中不占主导地位。钱习礼在概括杨荣创作时说:“至为文章,见于诏诰、命令,训饬臣工,誓戒军旅,抚谕四夷,播告万姓,莫不严正详雅,曲当人心;出其余绪,作为碑、铭、志、记、序、述、赞、颂,以应中外人士之求,又皆富赡温纯,动中矩度;诗亦备极诸体,清远俊丽,趣味不凡。”(《文敏集序》)第一类文体属于必须承担的公务,这些只有内阁大臣才能染指,亦即令许多文人都羡慕的朝廷“大著作”,这也包括史书、实录以及其他重要朝廷典章的编纂;第二类是属于私人撰作的散文文体,此乃私人创作,一般文人应均有资格撰作,但实际上却并非如此。因为此类文体的作者须有良好的叙事议论能力,更要有官位名声做保障,其所述对象方可传之久远。此种条件自然是台阁重臣最为合适。第三类才是抒情言志的诗歌创作。台阁体作家的诗作之所以与其他作家有别,乃是由于它受有前两类文体创作的影响。比如在许多场合它能够变成应制式的“工作文体”,并带上较为浓厚的实用教化色彩等。从创作体貌上讲,台阁体具有平和雍容的风格,李贤在为杨溥文集作序时说:“观其所为文章,辞惟达意而不以富丽为工,意惟主理而不以新奇为尚,言必有补于世而不为无用之赘言,论必有合于道而不为无定之荒论,有温柔敦厚之旨趣,有严重老成之规模,真所谓台阁之气象也。”(《皇明名臣琬琰录》)

后集卷一)此处所言即台阁体之典型特征,重视义理的讲说而不太顾及形式讲究与语言锤炼,在文之功能观上强调实用而在立意上力求雅正,最终形成所谓的温柔敦厚之体貌,体现的是作者老成持重的人格与心态。台阁体的整体文学观是如此,落实到诗歌文体上也是如此。当然最能体现此种体貌的还是三杨的创作,尤其是杨士奇的诗歌创作。

一、杨士奇:台阁体诗歌之典型

杨士奇(1365—1444),名寓,以字行,泰和(今属江西)人。其父早丧而家境贫寒,但他勤学不辍,以教授生徒为生。曾在湖北武昌一带教书游历。建文初因王叔英荐举而入翰林充编纂官,与修《太祖实录》。明成祖即位,授编修。不久与解缙等七人简入内阁典机务。成祖北巡,他与蹇义等留南京辅佐太子。明仁宗即位,以东宫旧臣升任礼部左侍郎兼华盖殿大学士,历兵部尚书。在仁宗、宣宗与英宗三朝他长期主持内阁,深得皇上眷顾。与杨荣、杨溥等同心辅政,并称“三杨”。又因居地而称西杨。他为人谨慎,温和廉能,被后人视为明代少有的“贤相”。晚年因其子杨稷获罪下狱,遂忧闷而死。卒谥文贞。著有《文渊阁书目》、《三朝圣谕录》、《历代名臣奏议》等。其诗文保留在《东里文集》、《东里诗集》与《东里续集》中,收诗2000余首,文渊阁四库全书将其编入《东里集》中。

杨士奇早年学诗受乡中前辈姻亲刘崧、陈谟、梁兰诸人影响,诗风以自然平实为主调。他的诗歌创作据其人生经历大致可分为三个阶段。一是入仕之前,尤其是自洪武二十二年至三十年寓居武昌的八年,创作出不少感情真挚、自然流畅的作品,这些诗被集为《沙羡稿》。后来他曾回忆此一段生活说:“追念前三十年与存诚者三四辈邂逅沙羡,相与读书讨论之余,恣其意于所适,或登大别而俯江汉,或扁舟浮游南浦赤壁之间,吊古人之陈迹,或凭高骋望洞庭云梦于落霞飞鸟之外,倚长铗而清啸,舒胸臆之浩然。顾其所自得,盖富贵、贫贱、忧患,无一之累乎其心,其放且逸如此,而奚暇有所用志于勤哉。”(《务勤堂记》)此时他还在武昌坐馆教书,生活清苦且前途迷茫,但却较少束缚,能够自由思想与写作,所以诗作也颇显自然真挚,留下《江汉夜泛》、《归程阻风》、《杂诗三首赠陆伯阳》等较有名气的诗作。如:

中夜不能寐，揽衣步前楹。员灵肃清穆，凉风飒以兴。秋虫亦何悲，流响于阶庭。徘徊感节变，绵绵忧思生。四时掷人去，忽如流电惊。立身庶及时，僶勉苦无成。窃愁盛年迈，将与秋草并。念之不得言，俛默伤我情。

翩翩孤鸿雁，遥遥鸣且飞。寒阴翳洲渚，日暮将安归？栖栖客游子，独往临路歧。薇食聊自甘，卒岁仍无衣。达士守固穷，遑恤寒与饥？先民有遗言，乐命复奚疑！

南国有佳人，皎皎怀芬芳。被服纨与绮，五色何煌煌！容仪希世有，音响流四方。我怀往从^①，晨征越河梁。喜遇诚独难，欢爱两相当。愿得常携手，终岁不相忘。^②

此时杨士奇正在人生道路上徘徊不定。第一首因季节变换与秋虫鸣叫而引起人生感慨：岁月易逝，生命苦短，而自己却无所成就，不免黯然伤神。次首则是在歧路徘徊中表达了君子固穷而不易其节的乐天知命境界，恰与前首构成互补效果。第三首以美人香草的传统比兴手法，表达了渴望君臣遇合的美好愿望。这三首诗情感没有刻意的修饰，是作者当时的真切感受。虽在手法上多感物起兴与香草美人之喻，却自然流畅而无雕琢痕迹，颇有汉魏古诗的风范。

从建文四年入仕至永乐二十二年，是杨士奇人生的第二个阶段。他在建文年间的人仕经历过于短促，没有给人留下什么深刻印象。值得一提的是他曾与周是修约定同死国难，后来却爽约而归顺成祖，并得到重用。在这场皇室内部的自相残杀中，他的变节没有对其人格造成毁灭性的破坏，他依然被后人视为贤相的典型，但从中起码可以显示出，他不属于方孝孺、周是修一类刚直劲健的士人类型，这决定其诗歌的平和温婉体貌。在诗歌创作上，这是

^① 此处按五古诗之句式，应为五字，现缺一字。

^② 杨士奇：《杂诗三首赠陆伯阳》，《东里文集》，上海古籍出版社1991年影印文渊阁四库全书本，第304页

他一生中写作应制诗最多之时,在其年谱中几乎每年均可发现此类作品,诸如《骏虞颂》、《神龟赋》、《圣孝瑞应诗》、《平安南诗》、《平胡诗》、《甘露赋》等,此类作品甚至大大超过洪熙、宣德与正统时的数量。但数量庞大并不说明此刻的君臣关系已融洽和谐到亲密无间的程度,此类过于形式化的创作恰恰显示出其谨慎畏惧的心理。他此时当然不能说没有受到朝廷重用,他不仅首批入阁典机要,而且一直被赋予辅佐太子的春坊官职。但他亦曾有过两度获罪下狱的经历,尽管很快被释放,没有遭受黄淮、杨荣那样的十年牢狱之苦,但由此会形成其战战兢兢的心态则是必然的。其《题山水图》诗颇能显示此时心情:

结纆二十载,素发忽盈簪。才薄识且疏,驱驰百不任。忧虞积怀抱,流尘暗衣襟。萧散此谁与?结庐在幽深。危峰叠苍翠,灌木郁成阴。奔泉泻石涧,浮岚掩遥岑。骀荡时物荣,交交响春禽。趣与清景会,而无尘俗侵。窗中《南华》篇,流玩以澄心。相知一二辈,囊琴亦来寻。更迭为我弹,泠泠皆雅音。怡然乐吾天,抚卷心为歆。俯首发长叹,怅然兴越吟。^①

诗作于永乐晚期,他此时已入仕 20 载,但诗中似乎并没有愉快的感觉。如果说“才薄识且疏,驱驰百不任”尚为台阁体常用谦卑之辞,则“忧虞积怀抱,流尘暗衣襟”便有些真情表达了。于是他向往起萧散脱俗的山中隐士生涯来,渴望观山水,读《庄子》,会友朋,赏音乐,去过一种轻松自由的生活。但那只是理想,梦醒来还得回到案牍冗务中去,故而以“俯首发长叹,怅然兴越吟”结束全诗。此时的杨士奇与朝廷尚未完全融为一体,其颂圣更多还是出于理性的考虑而并非情感的倾注,内心深处依然有着忧虑与烦恼,从而向往一种真正安静闲适的生活。

从仁宗洪熙元年至英宗九年逝世,是杨士奇诗歌创作的第三个时期。此时才真正进入其台阁体创作的典型期。因为这三位皇帝在东宫时均得到过

^① 《东里续集》卷五五,第 415 页。

他的辅佐,他们之间拥有深厚的情感与政治关系。可以说皇帝对他抱有异乎寻常的信任与依赖,而他也对朝廷忠贞尽责,双方终于达成一种融洽的君臣关系。此刻他依然会写以颂圣为内容的台阁诗,而且更加工整典雅,如《早朝应制》:“天香初引玉炉熏,日照龙墀彩仗分。闾阖九重通御气,蓬莱五色护祥云。班联文武齐鹓鹭,庆合华夷致凤麟。圣主临轩万年寿,敬陈明德赞尧勋。”但须注意的是,他不仅在公众场所能够完成其臣子应当担负的应制职责,而且在许多私人书写里也会发自肺腑地感戴圣恩,如《五月八日史馆困睡梦侍献陵顾问边事觉而感赋》:“阴山瀚海已澄清,犹似当年轸圣情。万事伤心等梦过,白头清泪不胜零。”他睡里梦里都在眷念仁宗,同时也将梦中情景与醒后伤感一并写出,他本可不写,因为这不是必须承担的职责,但他必须写,因为他对仁宗具有深厚的情感。

当然,他也眷恋故乡,每当闲暇时,他会吟出如下诗句:“翠柏参差荫满庭,雪晴青草傍阶生。门无车马昼方永,座有图书心自清。绛县老人方并岁,青州从事未忘情。故园尚有渔竿在,惟叹归舟计未成。”(《闲题》)其心底依然眷念垂钓的闲适,这是他晚年经常出现在诗中的题旨:“老子今年七十三,不胜归思在江南。天恩若许辞簪绂,犹办纶竿钓石潭。”(《自题小像》)这确为其真实想法,他年事已高,且没了永乐时期如履薄冰的恐惧感,他可以写出自己的梦想。但也仅仅是梦想而已,凭他对朝廷的感情与责任,他无法选择离开,他有一首《梦觉作》诗,颇为真切地道出了此种矛盾心态:“翰苑词林雨露边,不才何幸接时贤。故乡迢递六千里,归计蹉跎四十年。宝敕恭承明主赐,白头深荷宠恩怜。行来夜夜蓬窗梦,只在龙墀玉陛前。”这是他晚年被皇上特许归乡途中所作的诗,其萦绕心头数十年的故乡梦终于成为现实,可他一路上所做的梦,反倒“只在龙墀玉陛前”了。他此时的诗不一定就比永乐时写得更好,但肯定比那时的诗更能表露其真实心迹。

杨士奇的一生尽管没有经历过大起大落,但上述的三个人生阶段还是显示出其诗歌创作的明显差异,即早年真实自然,中年谨慎小心与晚年从容和顺。但无论如何变化,他的诗又有贯穿始终的平和格调、理性内涵与实用功能。这与其台阁大臣的地位、儒者的身份及本人和缓温顺的个性诸种因素直

接相关。他自幼经过很好的诗学训练,具有良好的诗学修养。从其本人的兴趣爱好讲,他最欣赏冲淡自然的诗风,在为其前辈陈谟《哇乐诗集》所作的序文中,他特意推出陶潜作为楷模:

诗以道性情,诗之所以传也。古今以诗名者多矣,然三百篇后得风人之旨者,独推陶靖节,由其冲和雅澹,得性情之正,若无意于诗,而千古能诗者卒莫过焉,故能轻万钟,芥千驷,傴然物表,俯仰无惭,岂非足乎己而无待于外者乎?是虽不必以诗名,而诵其诗者慨然想见其人。^①

在此他所肯定陶潜诗者乃在于得性情之正与无意于诗,故而能够具备冲和雅澹、傴然物表的高尚境界。他认为陈谟的诗也具有“志平而气和,识远而思巧”的优柔和婉体貌,而他“自幼聆先生之教”,自然会深受其影响。由于其台阁官员的身份,他永远不可能达到陶诗的境界与水准,但以他的眼光与能力,是能够写出自然清新的好诗的。

青天高高行白日,忽西倾兮又东出。人生百年能几时,身计未成早已衰。子孙成行各长大,手种苍松尽成盖。来日苦短去日长,何不饮酒居华堂。流光催人急复急,八十龙钟悔无及。

——《短歌行》^②

幽居无俗韵,山人有余清。鸣湍泻晴壑,高秋啭早莺。相携一散躅,亦得畅其情。

——《题林静小景》^③

岸蓼疏红水荇青,茨菰花白小如萍。双鬟短袖惭人见,背立穿头自

^① 《哇乐诗集序》,见文渊阁四库全书本《哇乐诗集》卷首。

^② 《东里续集》卷五七,上海古籍出版社1991年影印文渊阁四库全书本《东里集》,第456页。

^③ 《东里续集》卷五四,《东里集》,第398页。

采菱。

——《发淮安》^①

第一首为乐府诗,不仅流畅自如,而且态度通达洒脱,很难相信会出自一位台阁重臣之手。第二首是题画诗,既有对画面格调之提示,亦有对画面景色之描绘,更兼有自我感受之抒写,给人以清新自然之格调。第三首乃回乡途中所见,前两句写景,以疏淡笔调写岸边的水草野花,红、白、青三种颜色构成一种清丽的色调。后两句写人,虽未写人面,但“双鬟短袖”的装束,背身采菱的动作,已生动传神地活画出一位水乡少女,读来清新自然,饶有兴味。这些诗均以性情与境界取胜,而不以刻画雕琢见长,尽管不具备大家风范与深远厚重的格调,但亦不失为可读的好诗。正如王世贞所概括:“杨东里如流水平桥,粗成小致。”(《艺苑卮言》卷五)他的诗缺乏波澜与变化,但也时有自然清新的佳作。

但总体上看,杨士奇的诗歌创作成就不高,其中原因大约有二:一为应酬之作过多,二为理学思维所限。

先说第一点。在其诗作中,尽管应制诗一向受到现代学者的诟病,其实也只有大约100余首,仅占全部作品的5%。至于其抒情咏怀之作,则约350余首,比重不到总数的20%。75%以上的诗主要由应酬诗构成。这些应酬诗以送行题材最多,举凡亲友同僚赴任、致仕、归省等,他都会写诗以赠。其次是题赠诗,主要是为亲友同僚的楼堂斋室与文物图画进行题咏。再次是庆寿悼亡之作。在这些应酬诗中,也有情感真挚的好诗,如《送王胡两生归西昌》:

卞和得荆璞,献之以为珍。当时不见信,弃置同凡珉。任公钓东海,终岁无寸鳞。一朝乃大获,厌足浙河滨。丈夫遇有时,屈伸理相因。黄金筑高台,青云登要津。古来公卿贵,皆出畎亩民。两生吾乡彦,读书非隐沦。白日辞都门,归卧烟萝春。努力崇进修,人生岂长贫?^②

^① 《东里诗集》卷三,第356页。

^② 《东里诗集》卷一,《东里集》,第312页。

对于两位考试落榜的同乡后辈,他给予了应有的同情与鼓励,诗中言说入理,引证有据,并充满进取的精神,诗作既饱含哲理,又情真意切,至今读来依然能给人以启示。但在大量的应酬诗中,所写对象关系虽远近不同,所咏题旨却大同小异,便很难篇篇皆好,更难以避免雷同重复。杨士奇生前曾自编过一个诗集,存诗 577 首,其中包含了一些较好的作品,即使如此,其《题东里诗集序》还说:“余早不闻道,既溺于俗好,又往往不得已而应人之求,即其志之所存者无几也。”此虽为自谦之辞,但也道出了部分实情。至于《东里续集》所收 1420 首诗,则更是“收前集所遗而刻之,故应酬者十居六七。”(《诗源辩体·后集纂要卷二》)其存诗数量虽相当可观,但可读作品实在不多。

其诗歌创作未达一流水平的另一原因是理性思维的限制,这不仅是其个人的缺陷,同时也是整个台阁体诗的缺陷。此种理性思维包含如下内容:一是将诗歌视为无足轻重的“末事”。在阁老杨士奇眼中,修撰史书、代草诏令乃至制礼作乐这些朝廷大著作才是份内之事,如有余力则可撰写墓志碑状、序记题跋等实用之文,如再有余力方可吟诗作赋以咏性情。其所撰《三朝圣谕录》曾记载曰:

永乐七年,赞善王汝玉每日于文华后殿道说赋诗之法。一日,殿下顾臣士奇曰:“古人主为诗者,其高下优劣如何?”对曰:“诗以言志,‘明良喜起’之歌,‘南熏’之诗,是唐、虞之君之志,最为尚矣。后来如汉高《大风歌》,唐太宗‘雪耻酬百王,除凶报千古’之作,则所尚者霸力,皆非王道。汉武帝《秋风辞》,气志已衰,如隋炀帝、陈后主所为,则万世之鉴戒也。如殿下于明经玩道之余,欲娱意于文事,则两汉诏令亦可观,非独文辞高简近古,其间亦有可裨益治道。如诗人无益之词,不足为也。”殿下曰:“太祖高皇帝有诗集甚多,何谓诗不足为?”对曰:“帝王之学,所重者不在作诗。太祖皇帝圣学之大者,在《尚书注》诸书,作诗特其余事。于今殿下之学,当致力于重且大者,其余事可姑缓。”殿下又曰:“世之儒者亦作诗否?”对曰:“儒者鲜不作诗,然儒之品有高下,高者道德之儒,若记

诵词章,前辈君子谓之俗儒,为人主尤当致辨于此。”^①

在他眼中,帝王虽可作诗,那都是治国之余事,“帝王之学,所重者不在作诗”,所以他劝戒太子与其作诗,不如读“两汉诏令”,可知他所谓的“文事”,主要指实用文体,而不是“诗人无益之词”。帝王作为一种特殊的职业,也许自有其人生限制,历史上举凡留心文艺的君主,大都在政治上无所作为,甚至像北宋的徽、钦二帝那般,最终导致亡国的结果。关键是杨士奇将此一观念放大至“儒者”,认为只会“记诵词章”的诗人乃是“俗儒”,只有道德之士才是儒之高者。此种实用文章观是入明以来在朝廷占绝对主导地位的思想,无论是朱元璋,还是宋濂与方孝孺,都概莫能外。这种文学观主要是由政治家立场所决定的,亦可称之为政治家的文学观,这似乎没有古今中外的差别,只要是政治家似乎都会坚持此种立场。

但是,无论是帝王还是儒者,终究还是无法避免作诗,即所谓“儒者鲜不作诗”,更何况六经中还有《诗》之一类,则上述的实用文学观便会由重文轻诗的立场转向强调诗歌的教化实用功能。杨士奇曾多次论及此一问题,在为其乡人胡广诗集作序时说:“诗虽先生余事,而明白正大之言,宽裕和平之气,忠厚惻怛之心,蹈乎仁义而辅乎世教,皆其所存所由者之发也。昔朱子论诗必本于性情言行,以极乎修齐治平之道。诗道其大矣哉!”(《东里文集》卷四)由于要强调“修齐治平”的政治功效,必然会突出“忠厚惻怛”的性情之正,从而要求诗歌体貌的“明白正大”与“宽裕和平”。从此一角度,他修正了元代以来的崇杜观念,而主要推崇杜甫的性情之正:

李、杜正宗大家也。太白天才绝出,而少陵卓然上继三百十一篇之后。盖其所存者唐虞三代大臣君子之心,而爱君忧国伤时悯物之意,往往出于变风、变雅者,所遭之时然也。其学博而识高,才大而思远,雄深闳伟,浑涵精诣,天机妙用,而一由于性情之正,所谓“诗人已来,少陵一

^① 《东里别集》卷二,《东里集》,第627页。

人而已”。

——《读杜愚得序》^①

当初被方孝孺极力推崇的李白,尽管也被杨士奇视为正宗大家,也承认其天才绝出,但却突然笔锋一转,将其丢弃,单论起杜甫的“爱君忧国伤时悯物之意”,并将所有杜诗“学博而识高,才大而思远,雄深闳伟,浑涵精诣,天机妙用”的长处,一律归之于“性情之正”,从而与朱子的论诗观点统一起来。

性情之正的观念导致了他诗学修养论的转向,即从强调诗人才气与创作技法转向对道德性情的磨砺,具体讲便是道德伦理内涵之坚守,平和温顺性情之推奖,鸣盛教化责任之强化。他在临终前所撰《东里老人自志》中说:“历事四圣,皆居清密。越自授官,所觐行道。心存体国,志在济人。惟理无穷尽而学殖未充,事有甚难而智虑弗逮。故秩愈进而忧愈重,宠愈厚而畏愈切。进慕陈善,退勤省躬。而施以公,而守以约。始终一意,夙夜不忘。”这是其一生心态的写照,也是其性情修炼的形象描绘。拥有如此的道德涵养,发为诗歌,则自有粹然雅正、和平委婉之格调,所谓“盖本于道义之正,所谓浩然之气是也,而发于外者,固雍容不迫,无所乖戾,而适乎大中,所谓性情之正也。”(《赠萧照磨序》)

他的此种诗学观念直接决定了其诗歌创作特征。他作诗几乎都从正面歌颂国家之强盛与皇上之圣明,很少涉及政治负面的讽谕;他所追求的宏大诗风并不靠作者的昂扬之气与崇高之境,而是重在对国家疆域之广大、朝廷宫阙之壮丽、九夷八蛮之会同、仓廩府库之充实的描绘铺陈;他从来不写激烈奔放的情感,常将情感控制在理性范围之内,以取得和平温厚的体貌;他虽不否认诗歌的愉情悦性功能,但最终落脚点却在于感发人心的政治功效;他尽管在诗中有足够的忠诚惻怛之情的表达,但又往往以忧畏自谦的态度以示修养的淳厚等等。因此,他作诗时很少能够达到忘我超逸、奔放畅达的审美境界,而是思致周密而瞻前顾后。有时看似率意自然,但却是涵养内化后的道德流露。读他的诗,能够清楚地寻绎出其思理路而感受不到多重指向的艺

^① 《东里别集》卷一四,《东里集》,第541页。

术张力。其诗作的突出特点之一便是喜欢加上长长的诗序,似乎生怕读者误解了他的立意。比如其集会赋诗,几乎每次都会同时留下序文与诗作两种形式的作品。现举其“杏园雅集”为例,以见其一斑:

古之君子,其闲居未尝一日而忘天下国家也,矧承禄儋爵以事乎君而有自逸者乎?诗曰:“夙夜匪懈,以事一人。”古之贤臣所以事其君也。今之居承明延阁者,职在文学论思,然率寅而入酉而出,恭勤左右,犹恒欻然虑毫分之或阙,矧敢自逸者乎?固其分之当然也。若劳息张弛之宜,则虽古人有所不废焉。乃正统丁巳三月之朔,当休暇,南郡杨公及余八人,相与游于建安杨公之杏园,而永嘉谢君庭循来会。园有林木泉石之胜,时卉竞芳,香气芬萋,建安公喜嘉客之集也,凡所以资娱乐者悉具。客亦欣然如释羈策,濯清爽而游于物之外者。宾主交适,清谈不穷,觴豆肆陈,歌韵并作。于是谢君写而为图。嗟夫!一日之乐也,情与境会,而于于衣冠之聚,皆羔羊之大夫,备菁莪之仪,洽台莱之意,又皆不忘乎卫武自警之心,可谓庶几古之人者。题曰雅集,不其然哉?故遂序于图之次,而诗又次焉。

——《杏园雅集序》^①

鞠躬奉臣职,肃肃恒自旦。朝下趋经帙,临夕出东观。厘务日有常,黽勉在文翰。衰龄皆沉疴,宁不怀泮奭。仰惟宠禄隆,而敢厌羈絆。兹晨属休沐,联轡越闾閭。适我同志良,萧爽坐林馆。维时天宇澄,青阳候过半。好鸟鸣交交,芳卉罗绚烂。朱弦一再弹,图帙亦娱玩。肥甘列中筵,旨酒崇玉瓚。主宾相和敬,济济圭璋灿。清言发至义,连续如珠贯。雅韵含宫商,高怀薄云汉。合欢情所洽,辅仁道攸赞。各期励乃修,庶用表桢干。

——《杏园雅集》^②

① 《东里续集》卷一五,《东里集》,第571页。

② 《东里续集》卷五六,《东里集》,第427页。

这是正统二年三月的一次聚会,主要成员有杨士奇、杨荣等人,地点在杨溥的私人园林杏园,是典型的以“三杨”为核心的台阁重臣业余生活之写照。诗文内容主要是休暇之日的宴会赋诗,但序文仅寥寥数句言及宴会场面:“客亦欣然如释羈策,濯清爽而游于物之外者。宾主交适,清谈不穷,觴豆肆陈,歌韵并作。”诗作则略作景色气氛之渲染:“好鸟鸣交交,芳卉罗绚烂。朱弦一再弹,图帙亦娱玩。肥甘列中筵,旨酒崇玉瓚。主宾相和敬,济济圭璋灿。”而且此处并非只写饮酒的快乐与美景的欣赏,同时更突出“清言发至义,连续如珠贯。雅韵含宫商,高怀薄云汉。合欢情所洽,辅仁道攸赞。”可知即使在休闲时,他依然没有酒酣耳热地忘乎所以,依然在探讨“至义”之内涵,在履行“辅仁道攸赞”的臣子职责。即令如此,作者依然心存忧虑,故而用大多数篇幅来为其休闲寻找充足理由,序文一开始便讲了一大通恭勤左右而不敢自逸的大道理,随后又拉古人作依据,所谓“若劳息张弛之宜,则虽古人有所不废焉”,然后才展开聚会的叙述,真可谓小心翼翼。最后还不忘加上“皆不忘乎卫武自警之心”的自我检束。诗歌的结构安排与序文如出一辙,先来一通不辞辛劳的表白,中写聚会的场面,最后以“各期励乃修”的道德勉励作结。此种聚会与元末顾瑛们的草堂雅集相比,尽管场面有几分相似,甚至也有诗作与图画加以记述,但却再没有那时的自由潇洒与开心自在。酒不能尽情地喝,个性难以尽情展露,在无尽的自我道德检束中消解了审美的情调。更为严重的是,此种理性控制与教化功能的追求导致了诗歌创作的议论化倾向,从而使诗作流于直白浅表,造成诗味的淡化与诗境的浮泛。王世贞在肯定其诗作“粗成小致”的同时,亦批评曰:“少师韵语妥协,声度和平,如潦倒书生,虽复酬酢驯雅,无复生气。”(《明诗评》卷二)此处所言驯雅,指其性情之正与道德之纯,这坚持了儒家的诗教传统与雅正精神;而“无复生气”则指其理性束缚下情感的匮乏与活力的丧失。

对于杨士奇诗歌成就的评价有一演变的过程。黄淮当时在为其文集作序时,对其成就推崇备至:“历事四圣,熙洽之朝,凡大议论大制作出公居多。肆其余力旁及应世之文,率皆关乎世教。吐辞赋咏,冲澹和平,飒沓乎大雅之音,其可谓雄杰俊伟者矣。公之立心制行,本之以忠贞亮直,持之以和厚谦慎,以故清议咸归重之。”(《东里文集序》)强调的是道德修持的淳厚与诗文

体貌的平和,并与世风教化相关联。到李梦阳时,还感叹说:“宣德文体多浑沦,伟哉东里廊庙珍。”(《徐子将适湖湘,余实恋恋难别,走笔长句,述一代文人之盛,兼寓祝望焉耳》)这显然是对宣德盛世的追忆,尤其是君臣关系融洽所造成的文治兴盛局面的赞扬,当然其中也包含着对杨士奇从容自然的五言古诗的夸奖。到后七子首领王世贞时,便已具有较中肯的评价。至钱谦益则已将政治家杨士奇与诗人杨士奇分而论之:“国初相业称三杨,公为之首。其诗文号台阁体。今所传《东里诗集》,大都词气安闲,首尾停稳,不尚辞藻,不矜丽句,太平宰相之风度,可以想见,以词章取之则未矣。”(《列朝诗集小传》乙集)

关于台阁体是否能够成为一个诗文流派目前还存有不同的理解,但在明代前期文坛的确流行着这样一种诗歌体貌:它在诗歌创作目的上主张鸣盛与教化,在情感表达上讲究理性的节制,在风格上追求平和温婉,在审美形态上崇尚雅正雍容。杨士奇作为台阁重臣,他的诗歌创作便成为此种体貌的典型代表。从文学渊源上,他是江右诗派孕育的结果;从历史发展上,他处于洪熙、宣德与正統的承平时期;从个人性格上,他具有谨慎的心态与宽和的胸襟;从政治地位上,他身居台阁40余年。所有这一切,都使他成为此方面的代表人物。当然,这些台阁文臣尽管江右居多,但其他地域出身者亦复不少,故而也会表现出不同的个性与诗风的差异,但从本质上看,他们都拥有以政治教化为目的与理性控制情感为特征的一致性,因而也就构成了台阁体的基本特征。从此一角度讲,台阁体作为一种诗歌体派乃是文学史上曾经存在过的事实。

二、杨荣与杨溥

杨荣在台阁体中的地位仅次于杨士奇,四库馆臣言其“与士奇同主一代之文柄”(《文敏集》卷首),应该说是有所根据的。杨荣(1371—1440),福建建安(今建瓯)人,初名子荣,字勉仁,建文二年进士,授翰林院编修。永乐初入值内阁,成祖为赐今名,历修撰、侍讲、右谕德、右庶子、学士、掌翰林院事,进文渊阁大学士。仁宗即位,进太常卿,寻进太子少傅、谨身殿大学士,进工部尚书。宣德中,进少傅。正統初,进少师。卒赠太师,谥文敏。杨荣是自永乐

至正统与皇帝关系始终融洽密切的少数大臣之一,这除了时代因素之外,主要得力于其本人聪明机警的个性。比如在靖难之役中,他不同于方孝孺的以死捍卫气节,也不同于杨士奇的背约而苟活,他是主动投向燕王朱棣的。史书载:“成祖初入京,荣迎谒马首曰:‘殿下先谒陵乎,先即位乎?’成祖遂趣驾谒陵。自是遂受知。”(《明史·杨荣传》)所以,几乎所有为杨荣作传记者均将其性格概括为“警敏”二字,并特意记载其诸多政治、军事事件中料事如神的事例。此种机敏个性使其成为少数几位时常随从成祖出征沙漠的文臣,并始终受到皇帝的信任。机警的人格也使其始终避免与皇帝发生冲突,并保持一种和谐融洽的关系。《明史》本传对其有一段意味深长的评语:

论事激发,不能容人过。然遇人触帝怒致不测,往往以微言导帝意,辄得解。夏原吉、李时勉之不死,都御史刘观之免过,皆赖其力。尝语人曰:“事君有体,进谏有方,以悖直取祸,吾不为也。”故其恩遇亦始终无间。^①

对于同僚,他表现出“论事激发,不能容人过”的率直个性;对于皇上,却又能“微言导帝意”,并总结出“事君有体,进谏有方”的经验之谈,可知其性格既非憨直,亦非柔软,而是果决中有谋略,率直中讲方式的智慧型人格。

此种人格除了保证其人生平安、仕途顺利外,也决定了其诗歌创作的诸般特征。其同僚胡俨在为其文集《两京类稿》作序时,曾概括其文风曰:“盖尝见公制作之暇,应四方之求,执笔就书,若不经意,及其成也,江河演迤,平铺漫流;言辞尔雅,不事雕琢;气象雍容,自然光彩。譬之春日园林,群英竞秀,清风涧谷,幽兰独秀。”(《两京类稿》卷首)在这段话中,除去同僚间虚以恭维的溢美之辞外,对其诗文体貌概括的还算准确,那便是平易自然、不事雕琢。作者在诗中很少用艰深之辞与绮丽之语,也很少有激烈的情感与动荡的气势,而是在平易自然中显示其从容典雅的富贵福泽之气,体现了台阁体的典型诗风。比如:

^① 《明史》卷一四八,第4141页。

悠悠天际云，卷舒无定迹。怀哉游子心，引睇增叹息。慈亲在高堂，鹤发已垂白。春晖寸草微，暮景桑榆迫。禄养岂不丰，何由奉颜色。冉冉时序迁，迢迢关河隔。瞻彼孤云飞，亲舍在其侧。徘徊骋遐盼，欲往焉可即。眷兹名位崇，夙夜尽所职。庶以为亲荣，孝思永无斁。

——《望云思亲》

达人尚谦德，德盛心愈卑。崇高不自居，骄矜竟奚为。君子安此道，处之不复疑。遵彼圣贤训，战兢恒自持。自卑人益尊，自晦道愈辉。恪守以存位，至乐良在兹。嗟彼竞伐者，邈与此相违。

——《自牧斋》

雅志尚林壑，轩居绝尘嚣。乔松当前楹，柯条入云霄。清风飒然至，流响何潇潇。初如振波涛，倏若锵钩韶。泠泠拂几席，飘飘度山椒。凭栏试静听，迴觉形神超。缅惟岁寒姿，节操长后凋。勖哉慎所持，永矣怀高标。

——《听松轩》^①

第一首言思亲，他因不能居家侍奉双亲“颜色”而叹息，但并不表示有弃绝官场的打算，遗憾归遗憾，他依然要“夙夜尽所职”，却又不用那种忠孝不能两全的抉择来进行自我开脱，而是以“庶以为亲荣，孝思永无斁”作结，勉力供职朝廷而为家族双亲带来荣耀，那才是真正的大孝，从而表现出理性的平静而没有使思亲之情流于泛滥无归。第二首是自警之作，表达了他尚谦德而戒骄矜的人生信念，既有“自卑人益尊，自晦道愈辉”的理性思索，也有“恪守以存位，至乐良在兹”的心理愉悦，却并不以己之高贬人之非，仅仅是以“嗟彼竞伐者，邈与此相违”的些许遗憾而结束诗篇。平和从容的诗风既与五言古诗的质朴相合，更显出其台阁重臣的身份与道德修为。第三首是写景咏怀诗，作者用乔松入云与清风流响构成清幽的境界，寄托了自身高雅绝尘的志趣，

^① 以上三首诗均见文渊阁四库全书本《文敏集》卷二

具有陶潜、王维诗的格调。但他只不过是一时的休憩与片刻的超然,他不可能有陶潜的隐志,甚至连王维的禅境也难以达到。“缅惟岁寒姿,节操长后凋。勗哉慎所持,永矣怀高标。”比象兼比德,最终显示的依然是台阁重臣的底色。

在留下的 400 余首诗中,其五古写得最好,歌行体尽管也还算流畅,但因篇幅较长,往往流于浅率浮泛。如其《送许编修归省》:

秋风萧瑟天气凉,梧桐落叶鸿雁翔。词林有客思故乡,双亲寿考俱在堂。满头白发明秋霜,久矣离别各一方。白云飘飘日飞扬,欲往从之道路长。朝回几度心彷徨,东山岌岌恒在望。九重恩恩陈封章,拜恩归去喜莫量。举桂棹兮理兰桨,锦衣白昼生辉光。到家正是篱菊芳,亲虽已老身尚强。乌纱珠翟相焜煌,挝钟考鼓献寿觞。愿祝千岁犹未央,人生此乐应不常。于乎!人生此乐应不常,圣恩广大安可忘。^①

从形式上看,音韵和谐,自然流畅,可以明显感到受有曹丕等七言古诗的影响,但感情肤浅,不耐品读,又不忘颂圣,乃是率意应酬之作,而且这样的送行诗已成为一种套子,在其诗集中多有重复。尽管在七言歌行中也偶尔能够看到像《西山精舍》那种写景与抒情俱佳的作品,但总的说来成就是很有限的。

但平易自然的率意之作并非杨荣诗歌的全部,作为一位台阁诗人,他知道何时可以率意而何时必须认真,比如他写应制诗时,便会全神贯注而精心结撰,甚至达到呕心沥血的程度,其《皇都大一统赋》,洋洋洒洒 3000 余言,不仅刻画具体,结撰精心,而且语言富丽,气势宏伟,整个明代的赋作中也少有如此制作。在《文敏集》卷一中,所收全为应制诗,它们不仅像其他台阁作家的同类作品那样,均有长长的序文说明写作的原由,而且还善于以组诗的形式颂圣,如《祥麟六章》、《元夕赐观灯四首》、《恭侍御游万岁山四首》、《赐游万岁山十首》等,在不厌其烦的反复颂圣中,体现出其创作态度的认真。每首

^① 《文敏集》,第 81 页。

都堪称台阁体的典范,如:“天眷皇明万世隆,储君育德在春宫。祥云晓接龙楼上,佳气晴开鹤禁中。恭睹尧眉承八彩,仰瞻舜目炯重瞳。微臣拜赐天恩厚,补报深期竭寸衷。”(《赐见东宫谢恩》)首联总写朝廷得储君之有幸,次联赞景象吉祥之佳瑞,三联颂太子之圣君容貌,而终归自身忠心之表露。可谓工稳雍容,得体有度。但在千篇一律的形式化表述中,看不出情绪之变化与描写之差异,尽管作者精心结撰,却难有什么审美内涵,仅仅算是履行了文臣职责而已。

《京师八景》组诗是杨荣台阁体诗歌特征的另一显现。这种以八种景象或名胜的集中题咏,常常被称为“八体”。“八体”是否能够归结为台阁体所独有尚可进一步研究,但在名胜题咏中加入颂圣内容却是台阁体的创造。杨荣的这组诗是对京师八种景观的描绘,依次为“居庸叠翠”、“玉泉垂虹”、“太液晴波”、“琼岛春云”、“蓟门烟树”、“西山霁雪”、“卢沟晓月”、“金台夕照”,这些题咏就诗题看颇富诗意,有的还已成为北京的文化标志而流传后世。其中有的作品写得颇有水准,比如《居庸叠翠》:“群山耸列势峥嵘,日照峰峦积翠明。高出烟霞通绝塞,低回城阙拥神京。休论函谷双崖险,绝胜匡庐九叠横。扈从常时经此处,坐看天际白云生。”全诗境界阔大,气度不凡,结尾“扈从”二字虽透露出其台阁大臣身份,但“坐看天际白云生”之句颇有唐人意在言外之笔法。但其中有些诗作便有明显的台阁意味。如:

一派清冷蟠蛸悬,涵云浴雾自年年。声回晓阙鸣清佩,影落秋崖湿紫烟。石罅转来幽涧里,瑶池分出御桥前。汪洋长比恩波阔,万古东流会百川。

——《玉泉垂虹》

仙岛依微近紫清,春风淡荡暖云生。乍经树杪和烟湿,轻覆花枝过雨晴。每日氤氲浮玉殿,常时缥缈护金茎。从龙处处施甘泽,四海讴歌乐治平。

——《琼岛春云》

河声流月漏声残，咫尺西山雾里看。远树依稀云影淡，疏星寥落曙光寒。石桥马迹霜初滑，茅屋鸡鸣夜欲阑。北上已看京阙近，五云深处是金銮。

——《卢沟晓月》^①

对名胜的题咏不同于私人感情的抒发与具体史实的咏叹，作者需摄取典型特征加以描绘，并尽可能抒写共有之感受，方可成为传之久远的名作。杨荣并不缺乏此种能力，像“一派清冷蟠蛸悬，涵云浴雾自年年”、“乍经树杪和烟湿，轻覆花枝过雨晴”、“远树依稀云影淡，疏星寥落曙光寒”，均为意象鲜明且又颇具概括力的名句。但因其台阁大臣情结的驱使，从而多处插入了颂圣的内容，像“汪洋长比恩波阔，万古东流会百川”、“从龙处处施甘泽，四海讴歌乐治平”、“北上已看京阙近，五云深处是金銮”等颂扬之句，都并非必须要写入之诗句。当然，京师常常会与朝廷帝王相关联，因而如此写法也很难说就不得体。但如果是一位隐逸诗人来写此类名胜，也许会是另一幅笔墨。杨荣的此种写法，只说明台阁体的创作已深入其各种题材领域，乃至一向以客观描绘见长的名胜题咏，也均带上了颂圣的色彩。

然而，与其他台阁作家相比，杨荣的应制诗又具有自己的特征。这便是在其形式化的诗作中，有时亦可见出记述的写实性与情感的真实性的。造成此种情形的原因，是杨荣与皇上拥有较之其他文人更为密切的关系，尤其是在永乐与宣德时，他常亲随皇上出征塞外，亲历过诸多征讨的宏大场面与艰辛过程，因而其记述此类生活的作品也就不全是套话。比如其宣德三年曾写过15首《神功圣德诗》，其诗序对此次御驾亲征的经过进行了详细的记载，其序文曰：“上不以路之险峻，河之间阻，径率铁骑驰赴之。士率协心，勇气奋发，如电驱雷击，望敌疾驰，若有神助。遂冲贼阵，手射死强寇十余人。麾左右翼，禽其酋长百余，并射杀斩馘贼党无算。余众披靡奔溃，即下令军中搜捕山林，直捣牙帐，乃尽收其人口兵器马匹牛羊辎重，倒载而归。烽烟无警，边境以宁。”杨荣此次也“侍驾前驱，日在左右”，并“以耳目所闻见者，立题追述当

① 《文敏集》，第92页

时历履”。故而诗作不仅感情真挚,而且所见真切,非一般台阁作品之公式化应制诗所可比拟。其中《度万塔黄崖》曰:“怪石巉岩耸碧空,浮图高出势穹窿。边城百草经霜白,御帐千旗绚日红。天气喜逢晴不雨,曙光偏觉静无风。侍臣几度承恩厚,顾问时时到幄中。”既写出各处险要的地势与独特的物候,同时又以抒情笔调勾画出御驾亲征的爽阔意境。《破敌》曰:“三千铁骑气如虹,勅敌纷披计已穷。边塞杰魁俱就缚,穷荒巢穴悉为空。仰知圣虑恢神算,自是天威振武功。大驾回銮歌奏凯,欢声喜气万方同。”可谓气势恢宏,格调爽朗,虽有鲜明的颂圣色彩,但并未给人以虚假空疏的感受。这在台阁作家中的确已算是颇为难能可贵了。

综合以上数端,杨荣的诗作以平正温丽为主,是台阁体的典型体貌。其优点是从容温润,缺点是缺乏变化。清人朱彝尊评曰:“东杨诗颇温丽,上拟西杨不及,下视南杨有余。”(《静志居诗话》卷六)所论虽然稍嫌简略,但基本符合事实。

杨溥(1372—1446),字弘济,湖广石首人,建文二年与杨荣同榜进士,授编修。永乐中官太子洗马,因太子遣使迎帝迟而获罪,与黄淮同系狱10年。仁宗即位后获释,历任翰林学士、太常卿等职,并特建弘文阁使掌阁事。宣宗即位后将其召入内阁,并升礼部尚书。英宗初进少保、武英殿大学士。正统十一年病逝,卒谥文定,史称“南杨”。有抄本《杨文定公诗集》传世。诗共七卷,现存六卷。第一卷为四言古诗,第二卷为五言古诗,第三卷为歌行,第四卷为五律,第五卷为七律,第六卷亡佚,第七卷为七绝。依明人编撰别集的通例,遗失的第六卷应为五绝。

杨溥的别集在明清时始终未能刻印,而且其诗名亦不彰,这与其生前地位殊不相符。究其原因,大概与其个性及诗风有关。彭时在《杨文定公诗集序》中说:“至宣德、正统间,治教休明,民物康阜,可谓熙洽之时矣。……其后,二杨公没,公岿然独存,年益久而望亦重。士大夫有得其诗文者,莫不藏弃以为荣。公亦乐于应人之求,肆笔成章,皆和平雅正之言,其视务工巧以悦人者远矣,何也?盖其资禀之异,涵养之深,所处者高位,所际者盛时,心和而志乐,气充而才赡,宜其发于言者,温厚疏畅而不雕刻,平易正大而不险怪。雍雍乎,足以鸣国家之盛,岂偶然哉?”序中所言基本属实:一是杨溥生前在文

坛亦属核心人物,尤其是在杨士奇与杨荣谢世之后更是如此。二是杨溥的诗作具有一般台阁体的特征,即所谓的“温厚疏畅而不雕刻,平易正大而不险怪”的鸣盛之音。他有不少应制之作,皆工稳平和而从容温润,如《丙辰除日》:“又从时俗饮屠苏,渐觉年来雪满颅。黎庶但教无菜色,官居何必有桃符?乾坤幸际文明运,治化光昭列圣谟。明旦衣冠朝凤阙,九韵音里效嵩呼。”首联言时令及年龄,次联抒关心百姓之情,三联颂时鸣盛,尾联则以想象之笔写上朝时盛大有序之场面。诗作紧扣对百姓与朝廷的关切感戴之情,并有自谦之笔,可谓正大得体,如果仅从此类诗观,甚至看不出与其他二杨有何区别。

但彭时的序文中亦有浮泛不切之词,比如言其“心和而志乐,气充而才赡”便不准确,起码这不是杨溥诗作的全部。杨溥的诗除了具有台阁体“和平雅正”的共性外,更拥有其自身的体貌特征。这主要表现在他的诗中能够透露出一些颂圣之外的个人真情,从而没有完全陷入程式化模式。比如他曾身陷牢狱10年,待宣德初出狱后,一面写了《赦后感怀四首》对朝廷表达感激之情,但一面又说:“每读《南陔》叹远游,百年事业东水流。早知喜惧延恩爱,不羡人间万户侯。”宣德间,他曾随从皇上征伐叛乱的藩王,他一面写诗赞扬“圣皇重社稷,仗钺出严宸”(《东征十首》其一)的果决行为,同时又写道:

揜枪耀齐分,龙御勤六师。出门驰马去,不暇告妻儿。亲友送我行,欲语难为辞。死生岂不恤,国事身以之。

——《东征》其六^①

诗中不仅写出“出门驰马去,不暇告妻儿”的紧迫感,也抒发了“死生岂不恤,国事身以之”的悲壮情怀,更有“亲友送我行,欲语难为辞”的难言之隐,因为这又是一场皇族内部的残杀,在胜负未分之时,将来任何可能性都会存在。此刻他刚刚从囹圄中脱身,眼下又要经历一次政治的冒险,他又能对亲友说些什么呢?

^① 续修四库全书影印明抄本《杨文定公诗集》卷二。

此种对个人真情的抒写来源于其外柔内坚的人格。史书记载：“溥质直廉静，无城府。性恭谨，每入朝，循墙而走。诸大臣论事争可否，或至违言。溥平心处之，诸大臣皆叹服。时谓士奇有学行，荣有才识，溥有雅操，皆人所不及云。”（《明史·杨溥传》）这的确表现了他历经患难后恭谨平和的台阁大臣人格，但这仅是其一面，或者说仅是其表象。其实他是一个既有主见又有操守的士人，在这方面，他显然较其他二杨更有品格一些。清人陈田《明诗纪事》曾引李贤《古穰杂录》曰：

先生在狱中十余年，家人供食，数绝粮。又上命莫测，与死为邻，愈励志读书不辍。同难止之曰：“势已如此，读书何为？”曰：“朝闻道，夕死可也。”五经诸子，读之数回。已而得释，晚年遭遇，为阁老大儒，朝廷大制作多出其手，实有赖于狱中之功。初入乡试为的首选，胡俨典文衡，批其所刊文曰：“初学小子当退避三舍，老夫亦让一头地。”又曰：“立玉阶方寸地，必能为董子之正言，而不效公孙弘之阿曲。”人以俨为知人。^①

黄淮与之同入狱10年，靠的是不断的悔过与表忠赢得了性命，而杨溥则是抱着“朝闻道，夕死可也”的信念，在凶险境遇中渡过了生命的危机，可知当年胡俨对其“立玉阶方寸地，必能为董子之正言，而不效公孙弘之阿曲”的期许没有落空。尽管后来的政治历练与人生磨难使之性情更为沉稳温和，但从骨子里依然保持着自我的操守，因而也才能获得杨士奇如下的评语：“弘济为人忠厚惻怛，爱人以德，凡所与处，必辅之以道而不肯苟且阿徇。”（《送杨太常归省诗序》）杨溥死后被谥文定，显示了后人对其操守的一致认可。

杨溥此种操守在诗中的集中反映，是其对竹子与梅花意象的偏爱，仅诗集卷七的七绝，便留下题竹诗40余首，^②同时还有不少题梅之作。如他有12首咏梅组诗，其小序曰：“钱塘王牧之为其友苏贾彦升写临流万玉图，而梅花

^① 陈田：《明诗纪事》，第637页。

^② 这样的题竹诗作有时并不是非写不可，如《题竹赠黄太守》、《题竹赠广东刘布政》、《题竹赠孙隆善画梅》、《题竹赠给事中李景阳归省》等，都不是一定要题竹才能表达其送行之意，只能说这已形成其创作的一种惯性而已。

之清标美韵可见焉。彦升装潢成卷,特加爱重,往来江湖恒以自随,遇有同其好者,辄出示之,因其亲友孙公器谒予求诗。予亦爱梅者也,遂赋七言绝句十二首以复之。”他之能够一并写出12首咏梅组诗,显然并非敷衍应酬之举,而是包含了个人嗜好,表达了自我情感,寄予着自我人格。下面引数首以见一斑:

老干孤根野水隈,天公何事任培栽。欲将清白魁群品,不待东风次第开。

——其二

劲节稜稜晓带霜,雪中老干郁苍苍。岁寒自古称三友,还让梅花更有香。

——其四

平生红紫不关心,独与梅花托契深。莫使高楼吹玉笛,芸窗长得伴清吟。

——其八

谁能策蹇远追寻,灞水桥头雪正深。诗句但令人脍炙,不妨寒气重相侵。

——其九^①

这“欲将清白魁群品”的老干,这“劲节稜稜晓带霜”的老干,显然都寄托着作者的人生理想;而“平生红紫不关心”的与梅相契,“灞水桥头雪正深”的策蹇寻诗,亦体现出其脱俗超然的境界。他有一首《题梅竹》,便集中表达了上述的寓意:“倚倚淇园干,澹澹罗浮香。双清凌万汇,一白超群芳。共结岁寒盟,同登君子堂。回首望林壑,草木催冰霜。伊谁托毫素,意趣何悠长!夜

① 《杨文定公诗集》卷七。

深月皎皎,清梦飞滁阳。”在此,“清”、“白”品格使梅竹共同具备了岁寒君子的资质,同时也寄托着作者对其魂牵梦绕的向往之情。

由于此种君子的品格与淡定的情怀,从而使杨溥的不少诗获致了一般台阁作家平易诗风所难以企及的淡然闲逸体貌。试看下面三首:

不见江梅四十春,每惭衰老佩朝绅。披头欲理南归棹,戴酒寻芳楚水滨。

——《题万树琼林卷五首》其五^①

清标倚窗户,积素接檐楹。维兹岁晚景,足慰幽居情。褰帟展书读,蠹简生光明。抽玄弹别调,余音信泠泠。有时挥彩翰,有时酌瑶觥。腊醅泛寒碧,冻楮水花凝。主人乐清致,白昼门犹扃。何当语安道,为写剡溪行。

——《竹灵山房》^②

归棹随迟速,闲中旧物情。山高人望远,江阔水流平。尊酒推篷饮,群鸥傍橹行。眼前无限趣,渔父唱歌声。

——《谩兴》^③

第一首是其年老思乡之作,他长期在京为官,已厌倦城市的繁闹与官场的拘谨,于是渴望回乡找回原本自由的生活,这从其“披头”理归棹的设想与“戴酒寻芳楚水滨”的打算,均可看出情趣之所在。第二首是对其京城宦余生活的写照,他最欣赏的是与繁忙公务相对的“幽居”生活,惬意于随心读书,任情弹琴,挥豪作画,轻松饮酒,他甚至想到了戴安道那样的六朝名士生涯。但在这些作品中,除了坚持其善写竹梅的一贯特征外,其中所表现出的闲适情怀与思乡念头都是台阁体代表作家诗中所常见的。由于忠孝之间的难以协

① 《杨文定公诗集》卷七。

② 《杨文定公诗集》卷二。

③ 《杨文定公诗集》卷四。

调,由于朝廷仕宦的紧张单调,使他们心中往往涌起追寻轻松生活与向往故乡山水的情愫,这原是人之情。但他们既不是陶潜,也不是高启,大都是口中说说、纸上写写而已,原本就没有付诸实际的打算。杨溥在这方面并不比其同类更突出。但第三首就不同了,这是他归乡探亲途中所写,心情开朗欢快,格调清新自然,显示出其诗的另一境界。一任行船迟速的随意,山高江阔的明朗境界,推篷饮酒的欣然自得,群鸥傍橹的人鸟相亲,遂引起他对渔父歌声的浓厚情致。

这样的作品在其诗中当然并非多数,他更关注的还是朝廷大著作的撰写,甚至在诗中也更多应制浮泛之作,从而使之成为台阁体的代表作家。然而,这些诗作的存在,说明即使在功利性与实用性占据文坛主流的时代,也没有完全排除掉闲适自然的审美追求,依然可以看到这些台阁体作家渴望自由与轻松的情感欲望。

三杨理所当然地是台阁体最典型的代表,但除此之外也还有相当一批作家共同构成了台阁作家群体。钱谦益曾对此概括说:

国初大臣别集行世者,不过数人。永乐以后,公卿大夫,家各有集。馆阁自三杨而外,则有胡庐陵(广)、金新淦(幼孜)、黄永嘉(淮),尚书则东王(王直)、西王(王英),祭酒则南陈(敬宗)、北李(时勉),勋旧则东莱(黄福)、湘阴(夏原吉),词林卿贰,则有若周石溪(叙)、吴古崖(溥)、陈廷器(琏)、钱遗庵(溥)之属,未可悉数。^①

这16人全是台阁体的重要作家。他们基本都曾任职于翰林院,而各部、院、台、省及国子监则是其官职迁转之阶。当然,台阁诗风所影响的外围作家亦可延伸至朝廷普通官员甚至地方官员。其中胡广、金幼孜、黄淮、黄福、夏原吉等都是与三杨同时的台阁作家。在三杨之后的代表作家则是王直、陈敬宗、李时勉诸人。他们的创作基本没有超出三杨的范围,只是在江河日下的政治境遇中,所写作品更为浮泛空虚,从而使台阁体愈益趋于衰落而已。

^① 钱谦益:《列朝诗集小传》,上海古籍出版社1983年版,第163页。

在此值得一提的是台阁体后劲王直。王直(1379—1462),字行俭,江西泰和人。永乐二年进士,授编修。累迁至少詹事,兼侍读学士。在翰林20余年,典司制诰,凡朝廷大著作多出其手。英宗时拜吏部尚书,在铨曹16年,对景帝与英宗之争夺帝位颇感无奈,天顺初以老疾乞休还乡,卒后谥文端。他的江西出身与台阁重臣身份,使之成为台阁体后期不可忽视的代表人物。他曾说:“士君子遭文明之世,处清华之地,当闲暇之时,而成会和之娱,宜也;会而形于言,以歌太平,咏圣德,明意气之谐畅,发性情之淳和,又宜也。”(《跋文会录后》)这是典型的台阁体文学观,因而四库馆臣曾评其创作“巍然负一代文望”,并引萧铉序中的话,称“其文汗漫演迤,若大河长川,沿洄曲折,输写万状。”(《抑庵文集》卷首)也是看重其台阁体的典型特征。然而,在这位高寿老臣的晚年,无论对政治还是诗歌,都曾发生过微妙的变化。他先是遭致杨士奇的政治排挤,随后又经历了景泰与天顺间的朝廷风波,于是对朝政极度失望,便乞休归隐,甘心与佃仆们一起种地栽树,过那种“击鼓歌唱”的平淡生涯,并对儿孙发感慨说:“曩者西杨抑我,令不得共事,然使我在阁,今上复辟,当不免辽阳之行,安得与汝曹为乐哉!”(《明史·王直传》)他曾受到杨士奇压制,但在躲过夺门之变的灾祸后,居然衷心感谢起这位杨阁老来。王直的晚年心态较之三杨,便有了明显的不同。三杨对闲适轻松的追求只是短暂的心理休憩,而王直晚年则是精神与实践的合一,其《村居》诗写道:“古岸轻烟外,深林夕照边。疏篱孤径窈,茅屋数家连。花暝流莺歇,莎平乳犊眠。桑麻青满眼,幽思颇相牵。”诗不算很好,但他的心已安定下来,再也用不着像杨荣那般急急忙忙抱病往京城赶了,他不仅能够观赏古岸轻烟与深林夕照的远景,还可细查“花暝流莺歇,莎平乳犊眠”的近况,甚至有了“桑麻青满眼,幽思颇相牵”的心理挂念。于是,在明朝初年诗坛中心从山林转向台阁的漫长过程后,在王直的晚年又从台阁重新回到了山林,这是否是诗坛所发出的一丝虽则微弱却不容忽视的新信息呢?

第三节 明前期其他重要诗人

明前期诗坛的基本格局,是台阁与山林的两分局面,而又以台阁诗占有

绝对优势。当然也有大量诗人难以被概括进此一格局,散处各地的文人乃至地方官员,都以各自擅长的方式写作诗歌。比如瞿佑(1347—1433),字宗吉,钱塘(今杭州)人。他在元末明初时受铁崖体诗风的影响,以善写艳体诗著名,入明后长期不得志,永乐时还曾下狱,并谪戍保安10年。无论是其文言小说《剪灯新话》,还是《归田诗话》,以及诗词创作,全都是对于元末文人生活及创作的深沉追忆,钱谦益曾说:“宗吉风情丽逸,著《剪灯新话》及乐府歌词,多俚红倚翠之语,为时传诵。其在保安,当兴河失守,边境萧条,永乐己亥,降佛曲于塞下,选子弟唱之,时值元宵,作《望江南》五首,闻者凄然泪下。又有《漫兴》诗,及《书生叹》诸篇,至今贫士失职者,皆讽咏焉。”(《列朝诗集小传》乙集)他其实代表了明前期一大批失意文人的命运与诗风。除此之外,诗坛可瞩目的还有两类创作,一是随着明朝政治的渐趋衰落,写实的倾向渐渐兴起,这可以于谦为实例。二是性理诗的流行,这可以陈献章为代表。

二、于谦的诗歌创作

于谦(1398—1457),字廷益,钱塘(今杭州)人,永乐十九年进士。历任兵部右侍郎,山西、河南巡抚等职。正统十四年土木堡之变,英宗被蒙古瓦剌部生俘,京师大震。于谦以兵部尚书身份拥立景帝,守卫京城,挫败瓦剌军,史称其有再造社稷之功。景泰八年,景帝病危,徐有贞、石亨等发动夺门之变,拥英宗复辟。于谦被诬为谋立襄王之子,下狱论死,亲属皆被谪戍边。成化间得以平反,谥肃愍。万历间又改谥忠肃。于谦死后诗文大多散佚,正如倪岳所言:“(于谦)平生著述甚多,今仅存节庵诗文稿、奏议各若干卷,祸变之余,盖千百中十一耳。”(《于谦神道碑》)现较为流行的有文渊阁四库全书本《忠肃集》,共存诗418首;另有光绪二十五年重刻明刊河南大梁书院本《于肃愍公集》,存诗622首。于谦研究会参校诸本《于谦集》共收诗622首,另附5首存疑作品。

四库馆臣评于谦说:“谦遭时艰屯,忧国忘家,计安宗社,其忠心义烈固已昭著史册。而所上奏疏,明白洞达,切中事机,尤足觐其经世之略。至其平日不以韵语见长,而所作诗篇,类多风格遒上,兴象深远,转出一时文士之右,亦足见其才之无施不可矣。”(《忠肃集》卷首)此种观点基本代表了明清二代对

其诗歌成就的评价。明人对其诗歌创作还不是很留意,像胡应麟、许学夷这些论诗专家均未对其加以关注。最早对其诗进行评价的是王世贞,其《明诗评》说:“少保负颖异之才,蓄经纶之识,诗如河朔少年儿,无论风雅,颇自奕奕快爽。”后来钱谦益承袭其说曰:“公少英异,过目成诵,文如云行水涌,诗顷刻千言,格调不甚高,而奕奕俊爽。”(《列朝诗集小传》乙集)之所以有如此评价,一方面说明于谦诗具有相当的成就,但因其难以归入某家某派,自然就不会被讲究家法派别的明代诗评家作出更高的评价。但就实际情况看,于谦的诗与当时流行的台阁体主流诗风已有较大差别,显示出明代诗坛一些非常重要的转折与进展。

于谦的诗受有台阁体诗风影响是不容忽视的事实。如《上元观灯赋》、《雪赋》、《阅武》等,均为带有模式化倾向的台阁之作,其《观登科录感兴》曰:“圣主垂衣御九重,群贤汇进万方同。文明启运天垂象,豪杰乘时气吐虹。柳汁染衣新样绿,花枝映面醉颜红。当年我亦曾遭际,涂抹于今避下风。”既有对朝廷的颂扬,亦有对场面的描绘,最后以自谦结尾,是台阁体诗的惯用套路。然而,若与三杨相比,他的诗已有明显的变化。这不仅指上述诗作已大为减少,更在于其诗学观念的改变与诗歌题材的扩大。严格地说,他不属于真正的台阁作家,他曾长期担任兵部侍郎的官职而巡抚山西、河南,对国家的政治状况与百姓生活具有更为直观真切的感受,这便使其诗作具备了写实的特征,他曾自称“诗思多从鞍马得”(《过五攒山》),亦即来自其丰富的生活体验,而不像三杨那样,简单地认为道德修养即可决定诗歌水准之高低,所以他论诗曰:“诗岂易言哉?发于心,形于歌咏,尽乎人情物变,非深于理而适于趣,则未易工也。”(《玉岑诗集序》)在此,他既坚持了言为心声的传统诗学观念,更突出了“尽乎人情物变”的人生深刻体验;既强调了“深于理”的思想内涵,又重视“适于趣”的审美境界,已是一种较为全面的诗学主张。在此种诗学思想左右下,他笔下出现了许多直面现实的作品。如《田舍翁》、《悯农》之写百姓种田之艰辛,《延津县》、《荒村》之写社会状况之悲惨凄凉,《村舍耕夫》、《路旁老叟》之写农夫之贫穷可怜等,其中所言的政治负面情形与现实真实状况均显示出作者观察之细致与写实之勇气,而所有这些体验最终形成其盛世不再的总体感受,其《二月初三日出使》曰:

春风堤上柳条新，远使东南慰小民。千里宦途难了志，百年尘世未闲身。豺狼当道须锄殄，饿殍盈岐在抚巡。自揣匪才何以济，只将衷赤布皇仁。^①

尽管是新柳初发的春日，但却没有丝毫开朗喜悦的感觉。他只能匆忙地奔波于千里宦途，去担负那根本无法完成的使命，因为有如此多的当道“虎狼”需要剪除，有那么多濒临绝望的饥民需要救助，靠他一己之身如何能够力挽狂澜？他深知自身才力有限，他所能做的就是将其一腔忠诚献给朝廷与百姓。这种知其不可为而为之的烈士心态，常常使之陷入孤独焦虑之中，从而使其不少诗作带有慷慨深沉的格调。由此，在其笔下时常出现感叹人生的作品，如《清明感兴》、《初冬客途感怀》、《除夕夜坐感怀》、《立春日感怀》等，仅《自叹》一题，他便写过四首：

我生四十余，已作十年客。百岁能几何，少壮难再得。今朝太行南，明日太行北。风雪敝貂裘，尘沙暗金勒。寒暑互侵袭，凋我好颜色。齿牙渐摇脱，须发日以白。位重才不充，况此迟暮迫。为上乏勋劳，为下无德泽。揣分宜退休，非惟慕奇特。蚤赋归去来，庶免清议责。

鬓花斑白带围宽，窃禄无功久旷官。岸帻耻为寒士语，调羹不用腐儒酸。逢人只说还家好，垂老方知济世难。恋恋西湖旧风月，六桥三塔梦中看。

平生糟粕数行书，潦倒真成一腐儒。天外冥鸿何缥缈，雪中孤鹤太清癯。聪明不及顽如旧，少壮无能老更迂。览镜自惊还自叹，又添几缕白髭须。

红尘踪迹厌驱驰，况复年来两鬓丝。扰扰太行南北路，不知何日是

① 《于谦集》，中国文史出版社2000版，第429页。

归期。^①

这些诗大约均作于其巡抚山西、河南期间,他长期徘徊于巡抚任上,四处奔波而岁月流逝,他虽则尽职尽责,却难有大用之时。“岸帻耻为寒士语,调羹不用腐儒酸”,是一种无助又无奈的伤感;“为上乏勋劳,为下无德泽”,尸位素餐的感觉使其深感生命的虚掷。于是,他想到了归隐:“恋恋西湖旧风月,六桥三塔梦中看”;“扰扰太行南北路,不知何日是归期”。归隐的原因当然是复杂的,诸如家乡的温馨,父母的供养,儿女的团聚,身心的休憩,但最重要的还是“聪明不及顽如旧,少壮无能老更迂”的官场孤独,他之所以“逢人只说还家好”,原因便在于“垂老方知济世难”。此种由政治迷茫而造成的深沉感叹最终升华为一种对生命的咏叹:“晚来无事漫登楼,曲曲栏干总是愁。渺渺乡关何日到,茫茫天地此生浮。太行有路东西去,汾水无情日夜流。华发苍颜成底事,可能辜负钓鱼舟。”在天地宇宙的大化流行中,他深感人生的短暂与渺小;在华发苍颜的愁闷失意中,他想到了归隐的生涯。此种归隐并非三杨的宦余补充,也并非忠孝兼顾的道德思考,而是盛世难再的失望伤感,因此他已不再具有三杨的那份从容与平和,而是代之以深沉的感慨。

于谦正是因为有了这种忧国忧民的情怀与直面现实的勇气,从而使其诗作具备了“风格道上,兴象深远”的风骨,从而蕴含着深邃的思想与浓郁的情感。可以说境界高迈、寄托深远是其诗歌的主要风格之一。他写雪:“但令海宇均滋润,不使闺阁起怨咨。裁翦六花如有意,斡旋一气本无私。”(《咏雪》)寄寓着作者广大无私的仁者情怀。他写竹:“移得琅玕近画堂,岁寒心事两相当。高枝直拟凌霄汉,劲节还期傲雪霜。”(《移竹》)体现着自身高傲劲直的儒者节操。当然,最具代表性的还是其《咏煤炭》:

凿开混沌得乌金,藏蓄阳和意最深。爝火燃回春浩浩,洪炉照破夜沉沉。鼎彝元赖生成力,铁石犹存死后心。但愿苍生俱饱暖,不辞辛苦

^① 此处四首诗均见于文渊阁四库全书本《忠肃集》卷一一。

出山林。^①

此诗是流传广泛的名作,无论从咏物诗的诗体特征还是所蕴含的思想意旨,均属上乘之作。首联以“藏蓄阳和”为煤炭之深意,实则写其关心国家百姓之志向;次联以一热一光来突出煤炭之作用,从中寄托了其希望承担天下重任的理想;三联写世人对煤炭之依赖与煤炭对世人之拳拳深情,突出了其本人执著的责任感;尾联则直言其强烈的人世之情。诗的好处是将咏物与言志紧密结合,句句言煤炭,紧紧抓住其热与光的特性,而又句句突出其大济天下苍生的高远志向。本诗既流畅自然,又对仗工整,从而产生一种深沉的力量美。此种力量美不仅源于其积极入世的精神,更取决于不计名利的高尚情怀,其《孤云》诗可与本诗合而观之:“孤云出岫本无心,顷刻翻成万里阴。大地苍生被甘泽,成功依旧入山林。”这“不辞辛苦出山林”与“成功依旧入山林”的一出一入,正寄托了作者大济苍生的责任感与功成身退的高境界,从而提升了诗歌的层次与品味。

勇于写实与关注苍生固然是其诗歌的重要价值所在,但却并非其全部。于谦诗作另一种值得探讨的特征,便是对自我生命空间的拓展。在台阁体诗中,政治化与道德化的内容占据着压倒性优势,而作者的私人生活与情感几乎完全被淹没,无论是对朝廷还是对亲友,在台阁体作家笔下几乎永远是同一幅笔墨,在反复的歌功颂德与道德宣示中,没有情感的激荡与情趣的流露,从而使得诗歌失去了感人的力量与诗意的浸润。于谦的诗则不同,他的题材是多样化的,情趣是多方面的,风格是多指向的,其《赵尚书诗集序》说:“怡情适趣,发而为辞章,长篇短什,操楮而立就,有沉雄而典重者,有舒徐而优柔者,有平衍而冲澹者,有光彩焕发而豪宕放逸者,有清新流丽而慷慨凄惋者,变态纵横,不一而足,如八音迭奏而毕中其节。”此处对于多种体貌的认可,其前提则是对“怡情适趣”审美功用的肯定,而背后隐含的则是对非政治道德的个体自我的看重。

于谦诗歌对于自我的抒写主要表现在三个方面。首先是私人化情感的

^① 文渊阁四库全书本《忠肃集》卷一一。

表达。他除了对朝廷国家、黎民百姓具有深切关注之外,也对朋友亲人表现出真挚的关爱。最著名的当然是他写给妻子的诗,其《寄内》诗赞扬了妻子辛勤持家的不易与表达了自己奔波宦途难以顾家的内疚,最终以“尺书致殷勤,此意谅能表。岁寒松柏心,彼此永相保”的勉励结束,似乎还看不出太多的私情成分,但《悼内》组诗则是完全的夫妻私情表达。该组诗原共11首,但四库本仅录六首,而把最具私情的其他5首刊落。由此可知,在于谦遗失的大量诗作中,应该有更多的私人情感的抒写。现仅就此11首诗看,几乎没有道德的说教,至多也就是感叹妻子持家的艰辛,而大量诗句都是对于亡妻刻骨铭心的思念与深沉痛切的感伤。如:“客边闻讌肠先断,泪落西风鼓缶歌”;“欲觅音容在何处,九原无路辨西东”;“寂寞青灯形对影,萧疏白发泪沾襟”;“梦回孤馆肠千结,愁对残灯泪万行”;“魂断九泉招不得,客边一日几沾衣”;“可怜孤馆月华白,犹忆香奁烛影红”。保存在四库本的这6首诗,已充分显示出作者对亡妻的深厚情感。而被刊落的5首,更是情深意长。试看下面两首:

独对青灯坐夜阑,客边衣薄不胜寒。因思旧事关情切,欲把遗书掩泪看。花落香消人寂寂,台空镜破月团团。梦魂隔断幽明路,死别生离欲见难。

——其九

百川东逝更无还,生死由来一梦间。苦雨凄风香阁冷,落花啼鸟绣帏间。空于纸上看遗墨,无复灯前睹笑颜。肠断不堪回首处,两行清泪万重山。

——其十^①

这些诗意象上略有重复,格调也难说高雅,但在反复的凄凉情调渲染中,真切地表达了他对亡妻的深厚情感与不尽思念,从而使诗作具有了如义山体

^① 此二诗均见《于谦集》第436页。《于谦集》系以明嘉靖大梁书院《于肃愍集》为底本点校出版,此集共收于谦《悼内诗》11首。

那样哀感顽艳的体貌。这不仅是真情的表达,更是私情的表达,是夫妻间才会具有的情感体验,是生离死别的断肠体验。尽管如此的体验是人人皆可拥有的,却并非人人均可表达的。传统诗教讲究发乎情止乎礼义,台阁体强调平和雍容,都不允许做如此地感情宣泄。于谦作为一位朝廷官员,却能够写出如此真情显现的诗,实在应该引起足够的重视。

其次是精神空间的拓展。于谦作为朝廷官员,对政治与民生自然极表关注,但他与台阁诗人的差别在于,除了政治性思维之外,他还有更为丰富的精神世界,他的人生感受要比单一政治丰富得多。他有一首《昼夜长短》的长篇五古,记述其平日生活内容,一方面是称职官员所应具备的政治内涵:“冠盖临高堂,咨询尽民俗。贫者为宽征,饥者为发粟。善良加抚摩,豪强使慑服。闾里无横科,仓廩有余谷。简教厉兵戎,公勤披案牍。诉牒旁午来,剖断不留宿。虽非霹雳手,遇事颇神速。”而另一方面则是丰富的业余生活:“退食时从容,吟诗对修竹。”尽管叙述较为简略,但这“吟诗对修竹”所包含的内容却极为丰富。当其赐宴归来时,想到的却是:“远道冰霜情脉脉,故园梅柳思依依。新年祝愿无他事,惟乞皇恩早赐归。”(《元日述怀》)甚至在官衙值班时,“直庐萧索度残年,静夜焚香思悄然”;“归兴渐随生意动,昨宵清梦绕林泉。”(《直庐岁暮》)原来他并非全是想到的朝廷大事、道德修为,无论在醒里还是梦里,他都在牵挂故园的梅柳林泉,而且是“新年祝愿无他事,惟乞皇恩早赐归”,思归的念头不是立朝忠君的补充,不是宦官生活的点缀,而是思之已久的人生归宿。之所以有如此想法,也并非传统的忠孝难以两全的道德矛盾所引发,而是他具有更为深邃丰富的人生体验,他曾将落花喻人生:“昨日花开树头红,今日花落树头空。花开花落寻常事,未必皆因一夜风。人生为乐须少年,老后看花亦可怜。”(《落花吟》)人生的短暂引起了他对生命的珍惜,而对生命的珍惜造成了通达的人生态度:“人生天地间,一苇浮江河。富贵与功名,倏忽浮云过。床头有酒且须斟,囊里无钱不用寻。”(《醉时歌》)这种通达的人生态度使他在古代的刘伶、李白那里找到了知音,并将其提升到一个新的境界:

处世若醉梦,忧乐付等闲。百事皆前定,对酒且自宽。仰天歌呜呜,清风吹我冠。浊醪满瓦缶,苜蓿堆春盘。无人劝我饮,自酌还自欢。醉

眠白日晚，起看明月团。拔剑舞中庭，浩歌振林峦。丈夫意如此，不学腐儒酸。

——《处世若醉梦》^①

这“拔剑舞中庭，浩歌振林峦”的于谦，已从平庸的官员层次中超拔而出，成为拥有自我追求与高尚境界的文人，他的确是达士而非“腐儒”，他的精神世界是开放的而非封闭的。

其三是审美情趣的丰富。于谦对自我精神空间拓展的直接效果，使其拥有了有别于台阁作家的审美眼光。他在面对人生与自然时，已能超越理性化与实用性的思维习惯，从中发现无穷的趣味与美感。他看到下雨，既能引起“农夫咸喜悦，点滴直千金”的实用性联想，更能产生“红透花枝重，青涵草色齐”的美丽想象，甚至有了“明朝出城郭，走马踏春泥”的漫游冲动。（《喜雨二首》）他看到落花，就有了复杂的感想：“眼前红雨飘零尽，阶下苍苔点缀新。分付家童莫轻扫，醉眠还胜锦为茵。”（《落花》）既有怜花的细腻，又有得失相兼的通达。他头生白发，便陡增感慨：“黄花晚节依然好，金液还丹岂易成。贪得由来戒迟暮，何须辛苦事功名。”（《见白发偶题》）既感悟到少年难回的人生迟暮，又具有珍惜老年光景的积极态度，于是便产生“何须辛苦事功名”的归隐念头。降雨、落花、白发这些自然与生活的细微末节，在一向重视道德教化与朝廷政治的台阁作家那里，很难引起足够的关注，即使留意也很难萌发审美的情趣，而于谦却常能在不经意间发现其诗意，从而写出意趣盎然的佳作，增强了诗作的审美品味，丰富了诗作的审美风貌。

当昼苦炎热，薄暮喜清凉。吏散公府静，休沐归直房。呼童向庭前，扫地更焚香。偃仰得自如，起坐何徜徉。明月照我影，清风吹我裳。气体颇萧适，尘虑暂消亡。翻思穹壤间，人生何匆忙。七情互纷扰，顿使发眉苍。一旦寿命尽，毫发不相将。安能生羽翼，飞腾周八荒。回头谢世

^① 文渊阁四库全书本《忠肃集》卷一一。

人，乐哉白云乡。

——《晚坐》^①

古寺知何代，荒凉倚翠微。凝尘生佛面，落叶拥禅扉。殿迥香镫寂，廊空鸟鹊飞。塔铃风外语，应似怨斜晖。

——《题古寺》

风清月白水无波，不饮其如良夜何。美酒千钟舒逸兴，洞箫一曲和高歌。香浮绮席飘丹桂，影落金杯浥素娥。沉醉却疑霄汉近，乘槎直欲泛银河。

——《秋夜赏月》^②

这三首诗，皆是观景睹物时所萌发的心理感觉与美妙想象。第一首为五古，在“明月照我影，清风吹我裳”的舒适境遇中，顿感“气体颇潇洒，尘虑暂消亡”的人生受用，从而有了“安能生羽翼，飞腾周八荒”的超越体验，最终萌生“回头谢世人，乐哉白云乡”的人生追求。全诗一路叙来，水到渠成，颇为真切自然。第二首是五律，写游古寺的感觉。诗作极力营造一种凄清荒凉的氛围，以表达孤冷的情调。通过“凝尘”、“落叶”、“香镫”、“空廊”等意象的组织，勾画出古寺的种种典型特征，尤其结句的“塔铃风外语，应似怨斜晖”，以拟人手法写出古寺荒凉的动感，颇有郊、岛之清冷诗风。第三首为七律，在风清月白的夜晚，饮美酒，听洞箫，遂产生一种飘飘欲仙的感受，因而有了“沉醉却疑霄汉近，乘槎直欲泛银河”的美妙幻觉，颇有太白、东坡之格调。这些诗的共同特点是通过艺术想象将凡庸的生活提升到诗意的境界，其具体手段便是依靠敏感而独特的审美情趣，抓住瞬间的心理感觉，并将其准确表现出来。而境遇不同，感觉相异，自然便会写出不同风貌的诗作。

于谦写实求真与表达自我的双重特征构成其诗歌的基本格调，这便是风

① 《于谦集》，第388页。

② 《题古寺》与《秋夜赏月》均见文渊阁四库全书本《忠肃集》卷一一。

骨稜然与意境浑成。尽管其各体诗均有佳制,并有不同的风格呈现。但他最擅长的还是七律,并在该体中展现出主要的体貌。在大梁书院本《于肃愍公集》中,共收诗622首,其中杂体72首,五律61首,五绝53首,七律346首,七绝90首,七律一体比其他各体的总和还要多。在其七律中,可注目者有二:一是善写秋季意象,二是善写梅花意象。在绘写此二种意象中恰恰体现了其诗作的主要格调。

先说对秋季意象的绘写。他似乎对秋天秋景格外敏感,几乎写遍所有关于秋的题目,诸如《秋风》、《秋光》、《秋峰》、《秋波》、《秋鸿》、《秋花》、《秋林》、《秋夜》、《秋声》、《秋月》等等,都曾出现在其七律中,并常与哀愁思乡联系在一起,形成悲凉感伤的清冷格调。最能体现此种格调的大概应是其《秋兴四首》:

一夜西风动远林,满襟凉意觉萧森。莲愁野渚消红晕,树老闲庭减绿阴。镜里霜华添客鬓,阶前雨点碎乡心。楼头思妇关情切,半壁残灯几杵砧。

西风一夜动关山,秋意萧森入梦间。雁阵不冲愁思断,砧声偏与客情关。故园黄菊催归兴,老圃丹枫映醉颜。修竹苦遭窗外雨,朝来也作泪痕斑。

莫向尊前笑白头,异乡景物不胜秋。露寒金井梧桐老,水冷银塘菡萏愁。落日平沙迷宿雁,西风远浪起眠鸥。无端砧杵惊残梦,未到江南第一州。

万宝初成敛化功,眼看秋色有无中。开残篱菊侵晨雨,落尽庭梧昨夜风。野草忽从霜后白,江枫故向日边红。芦花两岸沧江阔,管领烟波属钓翁。^①

^① 文渊阁四库全书本《忠肃集》卷一一。

写秋兴当然首推杜甫,其《秋兴八首》写暮年飘泊流离之凄凉心境,不仅情感浓郁而寓慨深沉,而且藻思瑰丽而气象高华,无论从思想蕴含还是艺术技巧均堪称七律之楷模。于谦在长久漂泊于宦途而归乡不得此一点上恰与杜甫相通,故而亦钟情于秋兴之抒发。组诗围绕“萧森”之秋意,抒写自我思乡之情感。其中“莲愁野渚消红晕,树老闲庭减绿阴”、“修竹苦遭窗外雨,朝来也作泪痕斑”、“露寒金井梧桐老,水冷银塘菡萏愁”、“开残篱菊侵晨雨,落尽庭梧昨夜风”诸联,均系写秋之名句,突出了秋景之肃杀凄凉;而“镜里霜华添客鬓,阶前雨点碎乡心”、“故园黄菊催归兴,老圃丹枫映醉颜”、“无端砧杵惊残梦,未到江南第一州”、“芦花两岸沧江阔,管领烟波属钓翁”诸联,则表达了作者思乡归隐的强烈愿望。然而如果认真体会,他与杜甫的遭遇依然有明显差异。老杜晚年体弱多病,又逢王朝动荡衰落,自然感秋生悲,感慨万千。于谦虽仕宦于外,毕竟是在任官员,就个体状况而言,似不应如此悲凉。但他或许已感受到政治的黯淡与王朝的不振,故而萌生出难以名状的感伤情绪。后来土木堡之变的发生,几乎酿成如安史之乱那样的灾难,说明他的忧愁与悲感并非事出无因。可见他对秋的偏爱不仅仅是一种个人的感受,更融汇了对时代的整体感受,从而熔铸成抽象的情感,隐喻了盛世不再的深层心理。

再看其对梅的咏赞。大梁书院刊本《于肃愍公集》收有《和梅花百咏》,是100首咏梅的七律。倪岳《太傅忠肃于公神道碑》曾说:“平居好学,手不释卷,为文有奇气,诗词清丽,在江西时,和祭酒胡颐庵山居十咏;在河南时,和冯海粟梅花百咏诗,皆顷刻而就,脍炙人口。”可知他确曾有《和梅花百咏》之作。冯海粟即元代诗人冯子振,据传是一位酒酣气豪、一挥万言的快手,顾嗣立《元诗选》选其《梅花百咏》中的36首,均系七言绝句,分咏各种状态的梅花,意旨较散,有数首赞梅之高洁,如:“岩谷深居养素真,岁寒松竹淡相邻。”(《山中梅》)“任他桃李争欢赏,不为繁华易素心。”(《西湖梅》)“标格清高迥不群,自开自落傍无邻。天寒岁晏冰霜里,青眼相看有几人。”(《孤梅》)“清高”的主题体现着元代文人共有的隐逸情结,与高启的“雪满山中高士卧,月明林下美人来”为同一旨归。于谦的咏梅诗继承了冯海粟清高的品格,同时更突出其孤傲脱俗的节操。他用100首七律寄托自我品格,主旨相当集中,甚至给人有重复之感,如:“松篁晚节应同操,桃李春风漫逐尘。”(其二)“从

来冷淡难随俗,独占清高且脱尘。”(其八)“冰霜节操盟三友,铁石心肠有几人。”(其十二)“峥嵘老干浑如铁,绰约幽姿迥出尘。”(其十三)“挺身独立冰霜操,尚友还期铁石人。”(其十五)“一花先报阳和信,半点难污世俗尘。”(其四十三)“清高不做繁华态,冷淡偏同隐逸人。”(其五十三)“却将傲雪凌霜意,相伴吟诗对酒人。”(其六十九)这些诗句所包含的意蕴,清高脱俗是元人的传统,而傲雪凌霜的劲节,铁石心肠的骨气,报春阳和的奉献精神,则是于谦人格精神的体现。如果说元人的态度是自善其身,而于谦在自善其身的同时,还要兼济天下。济世而不随俗是其人格核心。这从其带有总结性的第100首诗中可以见出端倪:“醉墨淋漓笔力神,梅花从此得通真。一团清气无前古,百首新诗继昔人。海粟俊才应绝世,中峰道韵不婴尘。遗风有待调羹手,写出乾坤万象春。”他主动继承了海粟、中峰绝世脱尘的一团清气,但却要“写出乾坤万象春”,这才是于谦的追求与境界。

从咏物诗的角度看,他能够做到物象描绘与寓意寄托的兼顾,最终形成一种象征隐喻的意境。试举二首为例以见一斑:

劲气稜稜傲雪神,乾坤生意自通真。香同桂子还离俗,清比梨花不碍人。铁干摩空经岁月,冰魂入梦隔音尘。等闲露泄阳和信,地北天南无限春。

——其三十

极目园林一惨神,繁花照眼似非真。初疑积雪寒凝树,陡觉清香远袭人。自是孤高偏近水,纵然零落不污尘。淡中剩有无边趣,红紫从教妩媚春。

——其四十^①

两首诗一写生意之梅,一写孤高之梅。其共同特征为清高脱俗,其差别则在于顺与逆的不同境遇。前首写梅之“劲气稜稜”、“铁干摩空”的劲直,以

^① 此二首分别见《于谦集》第453、454页。

香而不俗,清而不滞突出其高洁,写梅可谓形神兼备,而“等闲露泄阳和信,地北天南无限春”一联,既是写梅之报春特性,又寄寓了作者济世而脱俗的高尚品格。后一首写梅之孤芳自赏境界,其中“初疑积雪寒凝树,陡觉清香远袭人”是对梅花的形象描绘,凸现其冰雪中绽放的情境。而“自是孤高偏近水,纵然零落不污尘”则写花兼写人,突出其隐逸远俗的情怀。最后顺理成章地推出了“淡中剩有无边趣”的淡远境界。从这些作品中,可以发现于谦对咏梅诗的贡献,他将原来只作为象征高洁远俗隐逸情怀的咏梅诗,融进对于凛然节操、劲直人格的咏叹,从而具备了风骨劲健的格调。他的咏梅诗不一定是最好的,但却是具有鲜明于谦风格的。

清人朱彝尊引明人夏时正的话说:“公诗文多至千篇,皆填抚余闲、车马道途寄兴之作,及秉邦政,不复经心,所见仅一二耳。语皆自胸次流出,思亲恋阙,忧人及物,眷眷不忘,溢于言表。”^①此处抓住于谦诗作情感真挚、流畅自然的特征,并强调其思亲恋阙的儒者情怀,是符合其诗歌实情的,但却并非其全部。于谦的诗作除此之外,还有自我情感之抒写与自然情趣之表达,从而不仅体现其人格节操之风骨,亦兼具审美趣味之展现,他是一位真正能够领会诗歌本质的文人。从其诗作中,起码可以获得两点重要启示。第一,他代表了那一时期相当一批文人的精神寄托方式。他长期徘徊于地方职位,并且常常孤身相处,更在50岁时便丧妻单居,诗歌成为其精神生活的主要形式。这说明,无论作为主流的台阁体如何倡导道德化与实用性的诗学功能,都不能完全抹杀诗歌的抒情娱性作用,在一般文人生活中,诗歌依然扮演了审美的角色。第二,于谦诗归隐情怀的表达与慷慨悲凉的风貌预示了诗坛风气的转向。在台阁体流行的高峰期,文人多忌讳表达激烈的情怀与悲伤的情感,从而保持其创作风格的雍容以发挥鸣盛作用。于谦已感受不到世道的清明,也不再具有从容的心态,他开始转向写实,开始感到苦闷,开始反复表达隐逸情怀,开始抒写自我情趣与感受。由于他不具备文坛领袖的地位,也由于他过于独特而悲壮的人生际遇,他没有对明代中期诗坛产生过大的实际影响,这是文学史的事实。然而,也正由于这一点,他也没有被后人过于美化或丑

① 朱彝尊:《明诗综》,中华书局2007年版,第912页。

化,从而保持了较为真实的创作情状,使后人能够通过他的诗认识到那一时期文人是如何满足其精神生活的。

二、陈献章与性理诗

永乐年间兴起的台阁体诗风盛行了大约半个世纪,至景泰年间,明代诗坛逐渐出现了表现私人生活情趣的倾向。随着政治状况的渐趋混乱,士人们开始关注其内心世界,这在不少诗人的创作中均有所体现,比如于谦、李贤、岳正、刘珏、柯潜、张宁、王越、郭登、陈献章等人。在这些人中,陈献章是理学向心学转变的开端,同时也是儒家传统实用功利诗学观转向重自我、重真情诗学观的中介人物之一。他以“心”代替“(性)理”,由此突破传统载道文学观,强调自我性情之真,从而和晚明性灵文学相沟通;并进一步形成对自然率真人生境界和审美境界的追求。

陈献章(1628—1500),字公甫,号石斋。广东新会人,学者称白沙先生。《明史·儒林传》曰:“学术之分,则自陈献章、王守仁始。”《四库全书总目·定山集提要》称:“(庄昶)与陈献章、罗伦皆讲主静之学,实开姚江之先。”黄宗羲也认为:“有明之学,至白沙始入精微……至阳明而后大。”(《明儒学案·白沙学案》)他在理学向心学转变的过程中起到很大作用,这是公认的。

白沙之学兼采朱、陆,将程、朱理学由重视格物致知、穷理尽性的成圣法门扭转 to 重视“鸢飞鱼跃”、“孔颜之乐”、“舞雩之乐”的体道境界上。由此,成圣不再是通过艰苦的修持与道(理)合一,而是以修持者之“心”为“把柄”。在程、朱,读书穷理的重要性是无庸置疑的,而白沙则把圣人的经典看成糟粕。他曾反复表达此意:

抑吾闻之:《六经》,夫子之书也,学者徒诵其言而忘味,《六经》一糟粕耳,犹未免于玩物丧志。^①

圣人与天本无作,六经之言天注脚。百氏区区赘疣若,汗牛充栋故

^① 《道学传序》,孙通海点校:《陈献章集》卷一,中华书局1987版,第20页。

可削。世人闻见多尚博，恨不堆书等山岳。……读书不为章句缚，千卷万卷皆糟粕。……^①

“读书丧志”的话程明道说过，本意是强调修道重在践履。后来朱熹一派唯恐流入道不修且书不观的地步，转而提倡格物致知、读书穷理。明代以五经四书立教，士人多沉迷科举，高明者也不过是死读经书。白沙重提“六经糟粕”在当时是很特立的，受到不少人的批评。他之所以要人“不为章句缚”，是因为“学贵乎自得也。自得之然后博之以典籍，则典籍之言我言也。否则，典籍自典籍，而我自我也。”（张诒《白沙先生行状》）典籍记圣贤之教，但只有把这些道理变成自己内心的感受认识，才是真体道。白沙将自我之心，将个人的本真体验看成最重要的东西。他早年也与其他普通读书人一样，试图以科举进身，把四书五经当成科考的工具，对经书中的先圣之教则略无用心。后来认识到人生价值的所在由“我”，才把“体道”的立脚点放到“我”身上。因此白沙教人“见吾此心之体隐然呈露，常若有物。日用间种种应酬，随吾所欲，如马之御衔勒也。体认物理，稽诸圣训，各有头绪来历，如水之有源委也。”（《复赵提学佺宪》）“若常有物”的“物”实际上就是“我”，这个“我”存于内心而与道自然相合。“心体”一旦呈露，应世体物就会随心所欲，甚至可以观“四时所以运行，万物所以化生……以与之无穷”（《送张进士廷实还京序》）。体道不是“敬义夹持”、“勉强”、“防检”的漫长征途，而是心体的自然发露。“随吾所欲”就是本真无伪地自我表现。重视自我、重视真体验，这是白沙心学最重要的特点，也是他与晚明文学思潮相联接的核心问题。

白沙的悟道主要是通过静坐达到“万物一体”的境界。他认为，道是一，我是一，万物也是一。无彼无此，无内无外，万物各任其性，这是庄子任自然的思想。白沙描述此一境界时说：“接人待物，不可捡择殊甚，贤愚善恶，一切要包他。到得物我两忘，浑然天地气象，方始是成就处。”（《与贺克恭黄门》十）因此他所说的体道，带着万物一体的意思。对于别人讥其为庄为禅，白沙自己也甚为矛盾。他追求“物我两忘”，又常常强调“万物所以化生，无非在我

^① 《题梁先生芸阁》，《陈献章集》卷四，第323页。

之极”(《送张廷实进士还京序》)。这样,他就与庄子有了区别。庄子是完全把“我”忘掉,我不是“主”,万物(他)也不是“客”,物我齐一,泯灭所有的界限,“入于寥天一”;白沙的体道则是以“我(心)”为“主”的。黄宗羲说:“白沙论道,至精微处极似禅。其所以异者,在‘握其枢机,端其衔绥’而已。禅则并此而无之也。”(《明儒学案·白沙学案下·通政张东所先生诔》)白沙的思想受到庄、禅的影响,又保持着宋明理学的特色,这才是合乎事实的。^①

上述“浑然天地气象”,白沙最喜用“鸢飞鱼跃”之“乐”来表述。所谓“不离乎人伦日用而见鸢飞鱼跃之机。”(《夕惕斋诗集后序》)“色色信他本来,何用尔脚劳手攘?舞雩三三两两,正在勿忘勿助之间。曾点些儿活计,被孟子一口打并出来,便都是鸢飞鱼跃。若无孟子工夫,骤而语之以曾点见趣,一似说梦。”(《与林郡博》)“鸢飞鱼跃,乃见真机。”(《拨闷》)体道是无须安排而与道相契,没有人为的迹象,物我各自相得,天地一体,浑沦无间。就物来说,保有纯朴本然的存在状态;就人来说,则充塞于天地之间,得到精神上的安详愉悦。通过消除道与器、心与物、理与欲的隔膜,使之在更高的层次上统一起来,完全保持自然和乐的气象。“鸢飞鱼跃”之境的主要特征就是“乐”,或者说它就是“乐”的境界:“真乐何从生,生于氤氲间。氤氲不在酒,乃在心之玄。行如云在天,止如水在渊;静者识其端,此生当乾乾。”(《真乐吟,效康节体》)“自然之乐,乃真乐也。宇宙间复有何事?”(《与湛民泽》九)白沙认为圣贤传心,传的正是这一个“乐”:“仲尼、颜子之乐,此心也;周子、程子,此心也,吾子亦此心也。得其心,乐不远矣。”(《寻乐斋记》)圣贤之乐就在于他们的心与道相合,使精神获得归宿。此“乐”的实现并不在于是否真的按照孔子、颜回的行为去求索,外在的行迹是次要的,重要的是和圣贤一样发明此“心”,在精神上保持一致。陈献章此处还是从儒家传统的观念来阐发“乐”,但已超越了宋明理学的道德伦理内涵。人生的意义不是落实在道德实践上,而是比道德实践更具超越性的“适意”和受用,和程朱的理性要求相比,陈献章的理想带有一定感性的、情感的特征。他强调自我的感受,使体道变为性情的陶冶而非单纯的道德修养。另外,白沙心学

① 此一问题,甚不容易说清。最重要的原因就是宋明理学初起时就与道、禅有密切关系,吸收了二氏的很多思想。思想的历史往往如此,各种因素混杂一起,很难清楚地辨其源流。具体到陈献章,这与他一生中的学术转向有很大关系。

既然强调物与我的本然状态,那么在物在我都不应有其他外部条件的约束。这样,就很有可能逐渐承认情感、欲望在人性中的地位。实际上,在明代思想史与文学思想史上的这个转变也是以陈献章开端,到王阳明那里得到发扬光大。作为理学家,陈献章是以创造性阐释的方式开创了一条新的学术道路。

追求自我性情的本然呈现,这是白沙学术的主要特征,也是其诗歌理论的核心。“故七情之发,发而为诗,虽匹夫匹妇,胸中自有全经。此风雅之渊源也。而诗家者流,矜奇炫能,迷失本真,乃至旬锻月炼,以求知于世,尚可谓之诗乎?”(《夕惕斋诗集后序》)诗之根本在于性情,好诗是七情的自然流露。“诗之发,率情为之,是亦不可苟也已,不可伪也已。”(《淡斋先生挽诗序》)不加伪饰,任情而发,是作诗的根本。此一过程,不是理性的推演,而是直觉的活动。“昔之论诗者曰:‘诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。’又曰:‘如羚羊挂角,无迹可寻。’夫诗必如是,然后可以言妙。”(《跋沈氏新藏考亭真迹卷后》)他把“言为心声”的说法与“物感说”结合起来论述诗歌的创作过程,并将创作的关键落实在真情的充分表现上。“言,心之声也。形交乎物,动乎中,喜怒生焉,于是乎形之声,或疾或徐、或洪或微,或为云飞,或为川驰。声之不一,情之变也,率吾情盎然出之,无适不可。”(《认真子诗集序》)不仅与宋明理学家以诗文为“小技”、为“闲言语”的看法根本不同,也与传统儒家的“载道”、“明道”说有区别。根据他的理论,文学所“载”、所“明”的对象(道)是人的心灵,文学的功用是发明本心,传达内心的感受情思。值得注意的是,白沙对诗中之“情”没有过多的约束。他并不特别指出诗歌所写的情感必须合乎儒家的君臣、父子、夫妇等道德原则,也不像台阁体那样要雍容典雅合乎性情之“正”。由物到心再到诗,整个过程都是感情的自然流露。

白沙甚少理论文章,总是以诗明道,故而被人当作性理诗派的代表。其实这种说法是不确切的。他的诗有一小部分的确是在论说道理^①,但大部分

① 例如《答张内翰廷祥书,括而成诗,呈胡希仁提学》:“古人弃糟粕,糟粕非真传。眇哉一勺水,积累成大川。亦有非积累,源泉自涓涓。至无有至动,至近至神焉。发用兹不穷,絪藏极渊泉。吾能握其机,何必窥陈编?学患不用心,用心滋牵缠。本虚形乃实,立本贵自然。戒慎与恐惧,斯言未云偏。后儒不省事,差失毫厘间。寄语了人心,素琴本无弦。”又如《赠陈秉常》其四:“我否子亦否,我然子亦然。然否苟由我,于子何有焉?人生寄一世,落叶风中旋。胡为不自返,浊水迷清渊。”但此类大半记理之作,在白沙诗中所占比例极小,可以忽略不计。

则是以直抒性情为事。关于诗中的“理”，白沙也将其归结为“性情”。“若论道理，随人深浅，但须笔下发得精神，可一唱三叹，闻者便自鼓舞，方是到也。须将道理就自己性情上发出，不可作议论说去，离了诗之本体，便是宋头巾也。”（《次王半山韵诗跋》）诗不是不能讲道理、发议论，但不可离开“性情”本体，否则就会堕入宋人“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”的习气。“性情”在陈氏理论中指人的感情、气质、人格风貌。“只看程明道、邵康节诗，真天生温厚和乐，一种好性情也”。“性情”是表现在诗歌中的感性特征。“就性情上发出”是说议论要与诗人的个性相合，从个体感悟的角度言理。就陈献章的诗歌创作来看，除去一小部分专门言理的诗外，他并非总是发议论。即使是在发议论时，也不是将议论生硬地与感性描写排列在一起，乃是以自我情感心绪来观照物境的变化，实现情、景、理三者的浑然一体。这些议论或是对道的理解，或是对自然景观的领悟，而最终归之于对人生境界的感悟。在此意义上，将“性理”一词理解为非道德性的“性情气质”可能更为恰当。

任情而发的诗歌常会引起浅白俚俗甚至奇崛险怪等弊病。白沙则通过约束个性来解决此一问题：“作诗当雅健第一，忌俗与弱。”（《次王半山韵诗跋》）雅与俗相对，意思是情感的平正含蓄，品味的超拔脱俗，也包括遣辞用语的不落俚俗；健与弱对，乃指有精神，能表现自我的独特性情。他教弟子作诗要“完养心气，臻极和平，勿为豪放所夺。造诣深后自然如良金美玉，略无瑕疵可指摘。若恣意横为，词气间便一切飞砂走石，无老成典雅，规矩荡然，识者笑之。”（《与张廷实主事》二十四）有了温厚和平的性情，发而为诗，则能保证不犯肆意、伧俗之病。

白沙论诗除了强调性情外，也不忽略技巧。他告诫弟子说：“看来诗真是难作，其间起复往来脉络、缓急浮沉当理会处一一要到，非但直说出本意而已。此亦诗之至难，前此未易语也。文字亦然。古文字好者，都不见安排之迹，一似信口说出，自然妙也。其间体制非一，然本于自然不安排者便觉好，如柳子厚比韩退之不及，只为太安排也。”（《与张廷实主事》九）任情而发并不是信口随意，而是在深入把握所抒之情的基础上，通过对情感之流的轻重缓急进行细致的体味，使其表现得更加有感染力，达到最佳效果。只不过白沙所谓“理会”因为深合于情感之流动，显得像自然天成一样。虽曾经安排，

实际上超越了人工“一似信口说出”。也就是说,重情是诗歌之根本,但也是创作活动的开始。要想写好诗,除了涵养性情,还有很多操作层面上的问题需要细致的打磨工夫。“庄定山所以不可及者,用句、用字、用律极费功夫。”对初学者,这些技术性的东西是必须掌握的,“若于此悟入,方有蹊径可寻”(《批答张廷实诗笺》)。

白沙诗论完备而不偏激,这在性灵诗派中是比较难得的。其特色是对传统儒家所谓“性情”的理解有了一个明显的转折,即从道德意味浓厚的伦理方面转向了对自我情感的重视。正是这个转向,通过后来阳明心学汇为晚明重自我、重个性展现的文学思潮。这在以重情、重真、重自我而著称的李贽、汤显祖、公安派等人身上均有充分的表现。李贽强调“童心”,论文重真,汤显祖重情以及袁宏道所谓“独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔”,都是以自我情感的自然流露为本。

白沙的诗歌创作也有较大的成就,追求“自然率真”之美。这种“自然率真”是由心物交融而构成的淡雅洒脱。他经常在诗中表达所谓“浩矣周八极”的出尘之心。在某些诗中,他是以物境自身的静来传达此种心境,自我并不过多地出现在诗歌所描绘的情境中,也不刻意写自身的感受、情绪以及思想。《与诸友夜过贞节桥》:“人影荒桥下,虫声满月中。连翩双大袖,聊得颭溪风。”人影荒桥,虫声月夜,宽大的衣袖随风拂动,几个人似神仙一般飘过溪流。是用极简单的笔墨勾画出幽静的图景,没有说自己的感觉而传达出静夜归来时心情的轻松自得。整个画面有声有色,亦动亦静,但主要是以动反衬物境的宁静,从而使心灵的毫无杂念、清静无染跃然而出。诗中的心境是虚写,又因虚而扩散开来,和实在的物境相依傍。动感的虫声、衣袖、溪风则使此种静的境界不至于流于枯寂虚无,而是与自然情感相通,充满了灵动的生趣。换言之,此处的“静”最终落实在忘记尘世烦嚣的身心宁静和有所依托上。白沙诗歌有相当部分可归于此类。例如:“皎皎月又缺,鲜鲜菊可收。汀云迷岛屿,山雨落扶留。市有屠牛机,江连逻吏舟。恐无赊酒处,垂白对清秋。”(《秋晚》)也是作者隐于背后,只简单地将眼前所见所闻平淡说出,便描绘出一幅乡村晚秋图:皎洁的月光、明艳的菊花、淡云山雨、市集小吏,弥漫着闲适的生活气息。尽管年纪渐老,节入清秋,而且生活贫寒,似乎有淡淡哀愁

笼罩,却又融入迷濛的烟雨,并不显得颓废。感情是淡然的,心境是宁静的。又如《四月》:“四月阴晴里,山花落渐稀。雨声寒月桂,日色暖茶蘼。病起初持酒,春归尚掩扉。午风吹蛱蝶,低逐乳禽飞。”王夫之评谓:“先生孤逸闲冷,往往入禅。此篇若和缓。”(《明诗评选》卷五)事实上白沙诗“孤”、“冷”者少,“闲”、“逸”者多,洒脱飘然才是其主要特色。

白沙并不是绝情断欲的神仙,只不过能够以自然通达的态度来应付俗世的种种变故。他的人生道路并不顺利:三试不售,带弟子习射礼而遭到聚兵的诽谤;亲人友朋的聚合离散,人之生老病死,生活的穷困,这些自然更加无法避免。朋友去世了,他写道:“诗草人收味月亭,先生何处独登瀛?山云自映新坟白,斋榜空悬旧雪青。到了有生还似寄,寻思是梦不如醒。只应更坐蒲团破,读尽琅函几部经。”(《挽黎雪青》)空斋依旧,主人无归,唯有云山掩映的新坟,不禁令人生出命运无常,人生似寄之感。面对这些人生变故,他往往能够做到以死生为外,“外生即非死,胡为乐久生!去来大化内,俗眼未分明。”(《晓枕再和》)把我融入自然,与大化为一。这种超脱于世俗的心态在《和陶诗》中有明显的反映。他对这几首诗颇为自负:“章《闲居》、《和陶渊明古诗》十余篇,一二篇中颇自以为近之。”(《与张廷实主事》三十一)且以两首《归田园》为例:

我始惭名羈,长揖归故山。故山樵采深,焉知世上年?是名鸟抢榆,非曰龙潜渊。东篱采霜菊,南渚收菰田。游目高原外,披怀深树间。禽鸟鸣我后,鹿豕游我前。冷冷玉台风,漠漠圣池烟。闲持一觞酒,欢饮忘华颠。逍遥复逍遥,白云如我闲。乘化以归尽,斯道古来然。

高人谢名利,良马罢羈鞅。归耕吾岂羞,贪得而妄想?今年秋又熟,谨呼负禾往。商量大作社,连村集少长。但忧村酒少,不充侬量广。醉即拍手歌,东西卧林莽。^①

^① 孙海通点校:《陈献章集》卷四,中华书局1987年版,第292页。

陈白沙与陶渊明都以名为个人志趣的羁绊,希望在归耕田园的生活中为心灵找到归宿。陶诗从对往事的追悔写起,继之以归田生活状况的描述,最终以今昔感受之比较表达“复得返自然”的平淡心境。白沙《和陶诗》从命意谋篇到遣辞用字都是对陶诗的模仿,几乎是“亦步亦趋”,尤其是所写境界的类同,都有一种悠远自然之美。朱彝尊《静志居诗话》谓陈献章诗“源出于柴桑”,是比较准确的。杨慎《升庵诗话》亦谓“白沙之诗,五言冲淡,有陶靖节遗意。”也是说二人诗风的相似。另外,原诗与和诗的一致性还表现在对人与自然之间和谐关系的阐发。这种关系就是心境与物境的契合。在此,人“成了自然间的一员,不是旁观者,不是欣赏者,更不是占有者”。^①人完全融合于大自然,获得了与宇宙同样的永恒性。从整体上看,和诗与原诗的风貌相当一致,都是表达物我一体的感受。

白沙和诗与原诗亦有不同之处。最显著的是陶诗是以一种心境来观照所见所闻,在写法上尽量将自我隐退,使物境与心境统一的地方凸现出来,从而获得“意在言外”的审美效果;白沙和诗亦是将其情感投射到物之上,却是以我为主,多少有些对自我感情心绪的抒发。因此白沙诗歌就不仅仅停留在诗境的淡雅,还带有一点自得其乐的逍遥旷达。套用王国维的说法,陶渊明基本上做到了“无我”;陈白沙还是有“我”。写法的不同根源于陈白沙与陶渊明思想的差异。陶渊明思想的主导因素是静穆,侧重于物我、内外矛盾的消除,把自我融入大化;而陈白沙则在此基础上进而追求一种逍遥自适的情怀,带有些情感放纵的味道,这体现出白沙诗歌的另一种体貌。因而,他的诗经常表现出异于刻板儒生的纵酒啸歌,忘情山水,优游而自得其乐:

独立苍茫笑此生,瘦筇几尺也扶倾。新传只履无多售,旧滥吹竽亦小更。往往诗囊随李贺,深深酒盏寄渊明。世间未必如公足,山有飞云水有溟。^②

^① 参见罗宗强《玄学与魏晋士人心态》第五节《陶渊明:玄学人生观的一个句号》,浙江人民出版社1991年版。

^② 《与世卿闲谈,兼呈李宪副九首》其七,《陈献章集》,第441页。

竹杪风轻瓦雀哀，葛巾萧散步阶苔。放怀自对溪花笑，好事谁撑酒舫来？白发惊看今日老，青春刚到隔年回。狂心被酒如飞鹤，又逐红云上玉台。^①

山房四月紫棉衣，无奈连朝雨欲欺。老去杖藜终稳便，朝来花酒又淋漓。昔贤曾共骷髏语，今日宁求俗子知。莫笑狂夫无著述，等闲拈弄尽吾诗。^②

第一首起句气象阔大，写自我感慨却用一“笑”字，将自得自傲的内心世界暴露无遗，接着又写纵情诗酒的生活，感情朴素真挚，用语明白如话。诗中所选多为富有生机的景物，杂以明丽的色彩，与苍颜白发相映成趣。俨然可见一位潇洒老人或对花饮酒，或杖藜而行，优游于山间水畔，烟雨林泉。人生种种，全被他看透了，都不能系累其心。贯穿于诗中的是性情的自得，这使诗囊酒盏、山水云溟都带上飞动的气势，并无议论而个性全出。后二首也极富玩世趣味。这些诗对儒家传统特别是程朱理学的超越就相当明显了。因此，钱锺书说陈白沙和庄定山诗较之尧夫“有情韵，词句亦加修飭，非横流之于沧海，乃层冰之于积水，智过其师，后来层上。”^③其中根源，还须追及思想之区别。

讲究自我性情的适意与个性舒张有着内在的联系，从而令其与后来主张师心的公安派较为接近。从陈白沙到晚明士人，其中确实贯穿着一条线索，这就是对自我、真情的重视。袁中道清楚地看到陈献章的此一倾向，认为他能“与造物者为友，而游于温和恬适之乡”，并谓“白沙之学，近于乐矣”。（《赠东粤李封公序》）然而应该提及的是，陈献章毕竟是一位儒者，此种身份决定了他不可能沿着任情方向走出太远，前文所论的“雅”正是对任情思想的约束。与公安派相比，陈献章的诗风、生活态度、审美趣味固然也重自我，但有雅正的色彩。但无论如何，陈献章乃是明代性灵诗学的重要开启者，因此他也成为明代诗歌史上由前期转向中期的重要人物。

① 《对酒》其一，《陈献章集》，第418页。

② 《雨中偶述，效康节》其三，《陈献章集》，第461页。

③ 钱锺书：《谈艺录》，中华书局1984年版。

第五章 茶陵派与杨慎

明代诗歌自成化以来逐渐走出低谷,在弘治、正德时期达到一个高潮,前后七子与吴中诗人南北呼应,前者重风骨格调,以诗歌批判现实,抒写人生失意的感慨;后者重才情性灵,以诗歌表现生活实感。李东阳与其周围的茶陵派正是迎来明诗高潮的关键诗人。他们的文学思想还沿袭着明前期台阁体诗人以德行为本、以政教为用、以和平为美的基本倾向,但更加重视诗歌的艺术审美特征,创作成就远远超过了“三杨”及其他台阁诗人。在李东阳的门人中,除了邵宝、顾清等茶陵派的核心成员外,还出现了“自成一队”的重要诗人杨慎。他论诗推崇六朝初唐,有自己的艺术见解与审美追求,在当时产生了很大影响。与杨慎一样,薛蕙、高叔嗣等人生活于正德、嘉靖间,虽受前七子影响,但又看到他们的流弊,于是重视诗歌的风情韵致之美,推崇六朝初唐与大历诗风,在当时也形成了一种普遍的风尚。

第一节 茶陵派概说

一、茶陵派界说

从流派归属上说,茶陵派不能算是台阁体。但从其过渡性质看,又与台阁体有着复杂的关系。李东阳曾说:“馆阁之文,铺典章,裨道化,其体盖典则正大,明而不晦,达而不滞,而惟适于用。”(《倪文僖公集序》)在这一意义上,李东阳和他的朋友、门生组成的“茶陵派”(东阳祖籍湖广茶陵)实为新时期的“台阁体”。自“三杨”至李东阳,诗文风气一脉相承。钱谦益说:“成弘之间,长沙李文正公继金华、庐陵之后,雍容台阁,执化权,操文柄,弘奖风流,长养善类。昭代之人文为之再盛。百年以来,士大夫学知本原,词尚体要,彬彬

焉,或或焉,未有不出于长沙之门者也。”(《列朝诗集小传》丙集)

文学史上的流派普遍存在难于界定的问题,茶陵派也不例外。有人把吴宽、王鏊、程敏政、杨一清等与李东阳关系较好、政治地位较高的同时人一概视为茶陵派成员,似把范围拓得过宽。其实,钱谦益的看法似乎更有道理,他把与李东阳同为天顺八年进士、交往唱酬最密切的谢铎、张泰、陆钱,以及受到李东阳赏识的门人石珪、罗玘、邵宝、顾清、鲁铎、何孟春视为茶陵派的主要成员。《列朝诗集》在所录石珪等六人诗后说:

华亭何良俊曰:“李西涯在弘、正间,主张风雅,一时名士如邵二泉、储柴墟、汪石潭、钱鹤滩、顾东江、陆俨山、何燕泉,皆出其门。”东江、燕泉,前六公中人也。柴墟者,储文懿公罐,与邵文庄同出长沙之门。石潭者,汪文庄公俊,与其弟侍郎伟皆长沙所举士。《麓堂集》中所云“二汪”也。俨山者,陆文裕公深,有《题邵国贤哭文正公诗后》云:“重游东观真如梦,再过西涯定惘然。白发门生思往事,每谈忧国泪双涟。”观此诗,其师弟契分可知也。鹤滩者,华亭钱福与谦,与成都杨慎用修皆以举子受业长沙,与谦歿,长沙表其墓,用修每有撰述,必称“先师李文正公”,用修歿于嘉靖中年,至是而长沙之门人殆尽。他如乔庄简字、林贞肃俊、张文定邦奇、孙文简承恩、吴文肃俨,名硕相望,不可胜记。鄞文僖《麓堂集后叙》曰:“操文柄四十余年。出其门者,号有家法。虽遐陬荒壤,无不窃模其词规字体,以鸣于世。岂不盛哉!”^①

此处先引述何良俊的话,罗列出邵宝、储罐、汪俊、钱福、顾清、陆深、何孟春等东阳弟子,但是否应将其全部列入诗派,并未给出明确的意见。汪俊字抑之,弋阳人,弘治六年进士,并不以诗著名,《明儒学案》卷四八列入《诸儒学案》;钱福字与谦,松江华亭人,弘治三年进士,《明诗综》谓其诗多俚词俚句,“选家皆弃不录”。二人虽游于西涯之门,却不以诗文见称。从钱谦益引陆深、杨慎如何尊重西涯、自称门人的话来看,明清之际对两人是否属于茶陵派

^① 兹据钱谦益《列朝诗集小传》丙集,上海古籍出版社1961年版,第274页。

应是有争议的。陆深(1477—1544),字子渊,号俨山,松江华亭人,弘治十八年进士,官至詹事府詹事,卒谥文裕,有《俨山集》,善书法,费案评其诗“雅而庄,婉而讽,左迁以后略无感时愤俗之意”(见《明诗综》卷三三),王世贞《艺苑卮言》说:“陆子渊如入贵官作文语雅步,虽自有余,未脱本来面目。”所谓“本来面目”指其吴中风调。西涯操海内文柄近40年,门人众多,像乔宇、林俊、张邦奇、吴俨等游于其门者甚众,若要列一个茶陵派的名单,范围也就难以确定了。

二、茶陵派的艺术追求

茶陵派诗人均以儒学为立身之本,注重道德修养与风节情操。他们首先是官员、学者,其次才是诗人、文人。李东阳称赞陆钱“为人冲淡沉默,动必绳矩,不为声利所移易……其忧世爱国之志,未尝一日忘于怀也”(《明故中顺大夫太常寺少卿兼翰林院侍读陆公行状》)。石琚“为人清介端亮,孜孜奉国,数以力行王道,清心省事,辨忠邪,敦宽大,毋急近效为帝言”,“卓然有古大臣风。”(《明史》卷一九〇)罗玘“立朝风节,大致欲似元城”(夏良胜《礼部尚书罗文肃公行状》)。顾清“家本儒素”,“安贫固守”,“直躬自信,自少至老,与人一以诚。”(孙承恩《故南京礼部尚书顾文僖公墓志铭》)何孟春“临事敢言,人信其刚直。然仁厚俭约,著长者风”(顾璘《前吏部侍郎燕泉先生何公墓碑》)。嘉靖间,李开先曾讥讽西涯为相“人才取软滑者”,钱谦益反驳说:“熊峰以下诸公,直道劲节,抗议论而犯权幸,砥柱永陵之朝,皆长沙所取之人才也,而以软滑目之,其可乎?”(《列朝诗集小传》丙集)

茶陵派以道德学行相高,亦以道德学行为诗文之本。李东阳说:“夫诗者,人之志兴存焉,故观俗之美与人之贤者必于诗。今之为诗者亦或牵缀刻削,反有失其志之正。信乎,有德必有言,有言者之不必有德也!”(《王城山人诗集序》)他为陆钱诗文集作序说:“及其章成而声协,足以上鸣国家之盛,而下为学者指归,其可谓一代之杰作也已。孔子谓有德必有言,先生之俭德雅操,清心寡欲,名满天下,位甫及四品,未尝几微见言面,端居静守,终其身而不少易,故发而为言,质诸其内,可以无愧。所以劝得而戒失者,施之天下,亦不可无。而体裁之善,又不俟论也。”(《春雨堂稿序》)邵宝论诗,有“诗人之

诗”与“非诗人之诗”之分：“非诗人之诗，而才情、风致、音调、格律皆诗人也，则谓之诗人也亦宜。曷为而谓之非诗人之诗也？有所重焉者在尔。……千载而下，称周公者曰圣，称召公者曰贤，称屈原者曰忠，而不曰诗人，有所重焉者在，则不敢以所轻者加之。”（《见素先生诗集后序》）顾清、郑岳皆有相似之论。

茶陵派追求和平醇粹的诗文风格。邵宝认为，西汉之文雅醇，“雅醇则于古为近，近之则可复”（《重刊两汉文鉴序》）。学盛唐诗，李东阳主张取其“婉转流丽之妙”（《王城山人诗集序》），而非取其高华之色、昂扬之调，故诗应“和平深远，览之可诵，诵之可听，譬之乐，则如鳧氏之钟，薄厚适宜，侈弇中度，自然无石播柝郁之病。”（《后同声集序》）与后出的复古派相比，茶陵诗“如衰周弱鲁，力不足御强横；而典章文物，尚有先王之遗风。”（《四库全书总目》卷一七〇）所谓“先王遗风”，也就是平和醇粹的风格。

茶陵派与明前期“台阁体”的不同，是更重视诗文的形式、声律之规范，追求自然变化的体格。李东阳说：“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，则存乎身，而高下长短之节亦截乎不可乱。”（《春雨堂稿序》）顾清认为聂豹论文主理、主气皆正确，但他尤其强调体制，说：“譬之作屋，体制则规模、品式，如门塾、堂寝、厩库、庖漏、回廊、曲馆、凉轩、奥室，各适其宜者是也；理则其栋梁基础也；气则所以运用施設而成是室者也，若柱石诚坚壮，运用诚有力，而间架琐碎，位置失所，宜下而高，当明而晦，不识观者以为何如？”（《答聂文蔚论文体书》）很重视诗文的形式规范。

李东阳《麓堂诗话》论诗说：“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。”这是追求顿挫变化之美。邵宝序东阳诗文，即以善于变化赞之，说：“道尽乎变而后可以言道，文尽乎变而后可以言文……如大将御戎，不闻号令，而一鼓一麾，无不如意；如金之铸于良冶，造化自我而不知所以为之者，有道哉文乎，可谓能尽其变矣！”（《李文正公麓堂续稿序》）石珪《送刘进士奉使序》也赞那位刘进士说：“为文章不拘拘剪剪，沛然吐其辞而放之，若汉廷诸臣议论，虽人尽其说，文采焕发，诛则诛，贬则贬，

自有扰而能毅,杂而不乱者……虽未必尽合于中,然麾之进退如臂使指,不为畏首畏尾、支离浮游之言,盖以其所精者而达之他文,故能如是。噫,作文之法当如是矣!”都是追求自然变化之体格。

茶陵派与台阁体的此种差异,便是他们与复古派的共同点。由于他们还强调文章与德行的关系、追求和平醇粹之美,使得此一特点未能充分发展。王世贞《艺苑卮言》卷六说:“长沙之于何、李,其陈涉之启汉高乎!”虽不免轩轻过甚,却也揭示了他们之间的传承关系。

三、谢铎、张泰和陆钺

谢铎、张泰和陆钺是与李东阳关系最融洽的诗友。谢诗最近东阳,可谓具体。张、陆诗则还能看出吴中地域诗风的底色。

谢铎(1435—1510),字鸣治,号方石,太平(今属浙江)人,天顺八年进士,官至礼部右侍郎兼国子祭酒,卒谥文肃。今存诗文集《桃溪净稿》八四卷。他与李东阳同年,同选庶吉士、授编修,“同年同馆凡十余年”,李东阳在《麓堂诗话》记载二人相互商榷为诗之事甚悉,并屡屡称道他,如说:“谢方石鸣治出自东南,人始未之知。为翰林庶吉士时,见其《送人兄弟》诗曰:‘坐来风雨不知夜,梦入池塘都是春。’争传赏之。及月课京都十景律诗,皆精凿不苟。”又记载王古直诗突然大进,原来居于谢家,受其所助,“因以一诗挑之,谢乃跃然出和,遂成巨卷”。《麓堂诗话》还说:“尝有一同官见予辈留心体制,动相可否,辄为反唇曰:‘莫太著意。人所见亦不能同,汝谓这般好,渠更说那般好耳。’谢方石闻之,谓予曰:‘是恶可与口舌争耶?’”可见二人确实同声相应、同气相求。

谢铎虽曾身处馆阁,却能贫贱自守。《明诗纪事》引《三台诗录》:“文肃既归,路过新河,有军笑之曰:有官不会做,有钱不会接。文肃闻之,笑曰:‘军其知我哉!’遂赋一绝云:‘武陵裘马日更新,白发归来苦爱贫。除却新河军识我,平生知己更何人。’亦前辈一段佳话也。”(《明诗纪事》丙签卷四)由此可见其安分旷达的生活态度。李东阳称道他“居常第,疏食醴饮而已。为诗精炼不苟,力追古作,当所得意,殆忘寝食。又尚理致,谨体裁,考订评骘,多前人所未及。”他的诗出入唐宋之间,体制工稳,字句锤炼而无痕迹,诗风清雅浑

厚,饶有骨骼韵度。如《次儒珍韵》:“莞海东头去路赊,独乘羸马到君家。十年梦里相寻处,依旧青山两岸花。”又如《白枫河》:“白枫河,河水满地流红波。波声入海争荡摩,蛟螭夜泣愁猿鼯。呜呼壮士可奈何,白骨两岸高峨峨。君不见,河之水,深不极,至今中有衔冤石。”或风致翩翩,或骨老格劲,置于李东阳诗集中难分甲乙。当然,与李东阳诗太似,也就见不出自己的个性,从而也就可以说是谢铎诗的不足了。

张泰(1436—1480),字亨父,太仓人,天顺八年进士,选庶吉士,授检讨,迁修撰,有《沧洲集》。李东阳常把他和谢铎、陆钱并提,视其为最亲密的诗友。《麓堂诗话》说:“与予论合者,惟张沧洲亨父、谢方石鸣治。”又说:“张沧洲亨父、陆静逸鼎仪,少同笔砚,未第时,皆有诗名。亨父天才敏绝,而好为精炼,奇思硬语,间见叠出,人莫撷其锋;鼎仪稍后作,而意识超诣,凌高径趋,摆落尘俗,笔力所至,有不可形容之妙。虽或矫枉过正,弗恤也。二人者,若天假之年,其所成就,不知到古人何等地步,而皆不寿以死,岂不重可惜哉?”后人把他视为李东阳的羽翼,如杨慎引唐元荐之言说:“弘治间……艺苑则李怀麓、张沧洲为赤帜。”(《胡唐论诗》)李东阳对张泰诗极为推崇,《题沧洲遗诗后》评其诗“清古翹拔,无一字犯俗”,又为其作《沧洲诗集序》说:“沧洲张先生于文无所不能,而尤工诗,纵手迅笔,众莫能及。及其凝神注思,穷深骛远,一字一句,宁阙焉而不苟用。晚乃益为沉著高简之辞,而尽敛其峭拔奔汹之势,盖将极于古人,而不意其遽止也。”但今观张泰诗,其婉丽之风调、骀荡之情思实与蔡羽、王宠、徐祯卿等吴中诗人相近。乐府如《伤春曲》:“东风吹春染柳条,晴花卷雪烘不消。陌头小辇轻遥遥,绿波无情漫蓝桥。小雨生寒暖犹薄,尽日无眠倚朱阁。昨夜梨云入梦香,腰肢舞困秋千索。”绝句如《独立》:“疏林远烟暝,归鸟收夕喧。独立恋余景,幽抱与谁言。”《京中春》:“辇路轻尘扑马鞍,酒房花市绣成团。一家楼榭东风里,多少春愁隔画栏。”格调骨力不及东阳之高壮,而深情远韵过之。七律整饬,稍近东阳,但相比仍以风容色泽取胜,如《秋郊》:“细雨轻尘郭外秋,危桥下马涉寒流。长堤送客宦情倦,野寺逢僧清兴留。一径午阴幽入树,满庭诗景快登丘。放怀无限江南意,只欠菱歌上小舟。”如果不是其中抒写的厌倦仕宦情绪,真会让人想到文徵明的诗风。张泰只活了45岁,李东阳所谓“奇思硬语,间见叠出,人莫撷其锋”

及“峭拔奔汹之势”，从张泰诗中实难看出。

陆钱(1439—1489)，字鼎仪，号静逸，又号宁庵，昆山人，少工诗，与张泰、陆容齐名，号“娄东三凤”。天顺七年会试第一，授编修，迁修撰，弘治时任翰林侍读，充经筵讲官，被疾乞病归，有《春雨堂稿》。李东阳《麓堂诗话》称其诗“脱去吴中习尚”。又说：“公读书必究理道，涵泳往复，期于自得……诗调高古，尽去秾艳，当所得意，纵笔挥洒，刻意极力者顾追之而不可及。”（《明故中顺大夫太常寺少卿兼翰林院侍读陆公行状》）并在《春雨堂稿序》中说：“既乃刊落华靡，澡雪铅黛，深造远诣，超然有独得之妙。盖其初诗主少陵，文主昌黎，后则专尚太白、六一，间以其所自得者参之。”陆钱诗较多吴中诗人信笔脱口的习气，锤炼功夫不足。如“珊瑚木难世所罕，才华见羨难为款。日短天寒客欲行，诗坛别后谁为伴。”（《送邵文敬主事》）“白米新炊夜夜香，糟床应听雨琳琅。只愁湿却陶公葛，为寄官家压酒囊。”（《寄绢陈云泉》）“当所得意，纵笔挥洒”，平坦直率之处近白居易与苏轼。他诗中许多意象均从苏轼诗中脱化而来，如七律《次韵答亨甫》：“水绕城围二万家，市门潮落露寒沙。桥怜白塔吟风叶，路忆新堤卧雨花。自愧儿童辞邑里，每因朋旧惜年华。他时归卧吴江上，应借沧洲十顷霞。”整体诗风的爽快流动亦近苏轼，但缺乏苏的才气，警策处少，漫衍处多。王世贞说：“陆鼎仪如吃人作雅语，多在咽喉间。”（《艺苑卮言》卷五）大概说他难以表现深湛的思致。其审美风致不及张泰，格调工稳不及谢铎，总体成就稍逊一筹。

四、石珪、邵宝、顾清等

西涯门人中，石珪、罗玘、邵宝、顾清、鲁铎、何孟春被钱谦益比作苏轼门下的“六君子”。邵宝诗风最近东阳，而石珪、顾清个人特色较为鲜明。

邵宝(1460—1527)，字国贤，号二泉，无锡人，成化二十年进士，官至南京礼部尚书，卒谥文庄，学者称二泉先生，有《容春堂集》。他是李东阳最赏识的门生，钱谦益说：“公举南畿，受知于西涯，及为户部郎，始受业西涯之门，西涯以衣钵门生期之。越三十年，以侍郎予告，西涯作《信难》一篇以贻之，以欧公之知子瞻及子瞻之服欧公者为比，盖西涯之绝笔也。西涯既歿，李、何之焰大张，而公独守其师法，确然而不变，盖公之信西涯与其所自信者深矣。”（《列朝

诗集小传》丙集)邵宝有《听松偶成》诗云:“秋深水国候来鸿,一夜悲凉见朔风。行遍冉泾无语者,听松阁上哭涯翁。”诗后注:“某以翁小像悬松风阁,旬月一谒之。”写得情意深厚。

邵宝诗题材内容、感情基调、艺术风貌都酷似东阳,尤其是七律,清畅稳帖,最为近之。但仔细品读,可知其写景稍胜东阳。如:“红分菡萏初经雨,绿满蒹葭未受霜”(《孟城即事》),“日生凉色荒荒白,山露寒姿叠叠青”(《次魏士华韵岳州道中》),“晓云有影团倾盖,春水无波绿染衣”。注重色彩调配,意象近于大历诗。其总体风格较东阳更轻快,如《九日与诸生适南野》:“重阳无雨慰农家,我亦闲行野水涯。高岭未登心独往,美人不见眼谁遮。云随风散千林净,溪抱村流一道斜。有酒莫教都饮尽,明朝还约看黄花。”清灵有余,沉郁不及,盖受吴中地域诗风影响。他论诗推重杜甫,《题画》诗说:“南沙风韵杜陵后,随物赋形吾不如”。杨一清也说他“诗歌出入李、杜间,乐府有汉魏遗意”(《资善大夫南京礼部尚书赠太子少保谥文庄邵公宝神道碑》)。但其诗缺乏李白、杜甫那种壮阔的波澜。他有一些古乐府写法近李东阳《拟古乐府》,如《羲皇谣》、《天马来》、《三千牍》等。王鏊说:“其古歌诗盖有晋魏之风焉,而亦有不似者何?师其意,不师其词。”(《容春堂文集序》)师古而不泥古,正是茶陵派共同的特点。

石珪(?—1528),字邦彦,藁城(今属河北)人,成化二十四年进士,选庶吉士,官至吏部尚书兼文渊阁大学士,嘉靖初因议礼忤帝意致仕,卒谥文隐,隆庆间改谥文介,有《熊峰集》。珪父与东阳同年,珪为东阳所举士,东阳“爱且重之,及受秩为检讨,朝夕相与处”(《送石邦彦检讨序》),引为知己。据钱谦益《列朝诗集小传》,李东阳非常赏识石珪的诗文,谓“后进可托以柄斯文者,其石氏季方乎!”又评其诗“皆中矩度,而七言古诗尤超脱凡近,众所不及”。钱氏以为:“盖正、嘉间,馆阁文章得长沙之指授者,文隐其职志也。”(《列朝诗集小传》丙集)

石珪的诗风实与李东阳有较大差异。他是北方人,但在其诗中却看不到粗犷之气。他是讲究体制、追求格调的,所以字句意象都十分工稳,五古法汉魏,七古出入初盛唐间,几乎未受杜甫、韩愈和宋诗一派的影响。他学习古人的体制声调却不为所缚,感受敏锐,表现恰切,感情突破了平和敦厚的基调,

朱彝尊说他“虽位列中台，其诗多蹇产而不释”，并认为：“近见东南文士有推少保诗为北方之冠者，又或谓得长沙之指授，俱未尽然！然其诗颇类明初西江一派。”（《明诗综》卷二九）“明初江西一派”指陶安、刘崧等主张宗唐的诗人，是明前期台阁体的先驱。王夫之高度推崇石琚的五古，也指出了其与李东阳的差别，评其《拟古》诗说：“文不弱，质不沉，韬束不迫，骀宕不奔，真古诗也。论者谓公诗出自西涯，西涯何尝至此境界。”又谓其《杂诗》（“凉风动书幔”）“宛折方直，拣意任词，真得苏、李之髓，公于此体，可不谓坐空百代！”（《明诗评选》卷四）兹举其《秋夜》诗：

凉夜始多梦，升沉顷相寻。蟋蟀入床下，萧序已载阴。褰裳出庭户，河汉清且深。华月挂林杪，高鸿送哀音。百岁岂不多，半为风雨侵。嗟彼蜗角名，烦此孤鹤心。流水激古洲，高山出远岑。子期果难逢，独卧枕素琴。^①

表现秋夜复杂的情思，语气、意象都与汉魏诗相近，感情表现得含蓄委婉，王夫之谓“绝不欲关人意，而千古有心人，意自不容不动”。石琚的七言古诗受到李东阳的格外推崇，但更重兴象，不以锤炼字句见其骨力，比李东阳更近初盛唐诗风。如《有所思》：“双星荧荧隔秋水，秋入城头漏声里。窗间梧桐风瑟瑟，青鸟南飞月华白。朱弦一拨意已传，梦绕博山双紫烟。藕丝易脱云易散，十二碧峰秋雨前。”运用比兴手法，注重情思氛围之塑造，使他的诗在动人的同时富有观感之美，而意象之间的跳跃性使其富有浪漫气息。他的有些诗句意象似李贺，如“花颜照人藕骨香”（《行路难》），“犁断并州杏花雨”（《契苾儿曲》），“独抱余芳道旁死”（《陌上花叹》）等，《迎冬词》、《清夜游》等歌行则通篇近李贺。如果说李东阳沉厚浑雅的诗风体现出心境的平稳，近乎老境，那么，石琚风华秀发的诗风则体现出情感的波动，让人在明诗中看到了久违的青春气息。其《有所思》写道：

① 文渊阁四库全书本《熊峰集》卷一。

东风二月扬新沙,忆醉燕南豪士家。狂歌剧舞共春色,正值东邻桃始花。情阑每厌箏笛聒,意放不遣山林遮。船头诗篇船尾酒,解缆直下清溪涯。太原乔生兴踔绝,偏爱渔蓑冒风雪。杯空正自吸流泉,月出先判宿岩穴。封龙山人意原苦,坐觉悲风起尊俎。鬓星岂乏长安尘,衣斑尚带西湖雨。百年班合江上云,万事纷纭江水纹。千里夕阳春草绿,停云空忆鲍参军。^①

从总体风貌看,石珪诗可以视为茶陵派到七子派之间的过渡。

顾清(1460—1528),字士廉,号东江,学者称东江先生,松江华亭人,弘治六年进士,授编修,官至南京礼部尚书,卒谥文僖,有《东江家藏集》,其中“《山中稿》四卷为初集,乃未仕时作;《北游稿》二十九卷,为中集,乃既仕后作;《归来稿》九卷,为后集,乃致仕后作,皆清晚年所自编,故体例颇为精审”(《四库全书总目》卷一七一)。

朱彝尊说:“东江诗法西涯,观其险韵再四叠用,足见能事。当日诸公受长沙衣钵,或推方石,或称二泉,或首熊峰,以鄙见衡之,要皆不敌也。”(《明诗综》卷三一)《四库全书总目》也谓其诗“清新婉丽,天趣盎然”,“当时何、李崛起,文体将变,清独力守先民之矩矱,所著波澜气焰虽未能极俶奇伟丽之观,要不谓之正声不可也。在茶陵一派中,亦挺然翘楚矣。”钱谦益说:“清新宛丽,深得长沙衣钵。正、嘉之际,独存正始之音。”(《列朝诗集小传》丙集)他们都强调顾清与李东阳的传承关系,陈田《明诗纪事》则说:“东江虽法西涯,实导源东坡。古歌喷薄郁盘,可与鲍庵(吴宽)抗席。”(《明诗纪事》丙签卷一)

顾清诗真实地表现了他的生活、思想和情趣,擅长把书斋生活与江湖之思结合起来,既写出日常生活的况味,又表现出超尘脱俗的意趣。如《首夏即事》:“金兽香残昼漏稀,嫩槐庭院午风微。蜜房分子蜂初静,书阁垂帘燕自飞。小碾试茶催沦鼎,轻刀裁葛已成衣。故园遥忆三江外,梅豆青青笋过扉。”首联写斋居的宁静氛围,颌联写自然生灵的自在自得,颈联写悠闲舒适

^① 文渊阁四库全书本《熊峰集》卷二。

的斋居生活,尾联抒发怀乡之情,而“三江外”的家乡那“梅豆青青笋过扉”的印象,更代表了一种自由散淡的理想生活方式。这类诗在他的抒怀诗中占的比例最大,其次便是与友人唱和的作品。他有近乎苏轼那种对自然风物的敏感与直观的表现能力,又富有深厚的学养,所以能够恰切地表现其所见所感,尤其擅长七言古诗,如《十二月十八日大雪登楼作寄进之天锡时诸君方修府志》、《东园饯别太守,酒酣剧论,至于得失宠辱之际,听之洒然,是夕被酒齿痛不寐,辄用苏长公过清虚堂韵歌以扬之,卒章颂言,为将来世讲之张本也》、《冬至谒陵次三江送行韵》等,八韵、十韵、十六韵乃至更多,一再次韵、叠韵,争奇斗胜的态度和跳荡活泼的风格都近乎苏轼。当涉及人生重大主题诗,他有少量作品也近于杜诗的风貌,如《谒文山祠用杜韵》、《岁晚园居追忆史馆容台旧事有述》等。

顾清诗富有情韵。其《书所见》:“马首东风吹柳丝,碧桃红杏斗芳菲。游人不是金丸客,说与流莺莫乱飞。”固当有所讽刺,其风神情韵则去唐诗不远。《三月廿一日书事》二首写道:“只合清江坐钓矶,等闲谁遣着朝衣。绿阴门巷青绳路,心逐南云一片飞。”“小阁垂帘相对红,窄衫低帽一丛丛。归来有语那能记,坐倚东风忆梦中。”前一首有王、孟韵致,后一首则近乎词之风味。只是此种韵味在他的诗中还不具有代表性,他更擅长以美的意境表现人格情操,如《村居杂兴》六首其六:“灵均沈湘陶令死,篱下寒香久无主。江边一笑倚清秋,烂漫西风几今古。”他的主导诗风近乎宋调,与近于唐风的石珪形成了较大反差。

罗玘(1447—1519),字景鸣,江西南城人,成化二十三年进士,官至吏部右侍郎,卒谥文肃,学者称圭峰先生,有《圭峰集》。夏良胜言其“工古文,名重中外,仰之师之,文体因之一变。然不苟作,亦不易作,每注意,便阖门数日,谢人事,苦思废起食,会得意命笔,浑成不易几字,有碍处起句数十易,不工不休也”(《礼部尚书罗文肃公行状》)。强调了其创作态度之谨严。王世贞引黄省曾之语评价他说:“好为奇古,而率多怪险诘聱之辞。居金陵时,每有撰造,必栖居于乔树之巅,霞思天想。或时闭坐一室,客有于隙间窥者,见其容色枯槁,有死人气,皆缓履以出。都少卿穆乞伊考墓铭,铭成,语少卿曰:‘吾为此铭,瞑去四五度矣。’今其所传《圭峰稿》者,大抵皆树巅死去之所得也。”

(《艺苑卮言》卷七)可知他是一个典型的苦吟者。其诗注重字句的锤炼,力行韩愈“辞必己出”的原则,语言质朴古硬怪奇亦有韩氏之风,不讲究风韵,是比较典型的宋诗派。如《寿涯翁先生六十》:“五岳气完日,重明丽正初。寿星聚奎壁,吾道此权舆。谁不登堂室,多曾订鲁鱼。白头王孝逸,北面敢徐徐。”《送雷生谦归南城》:“玄武湖心月,太平堤尾风。世人皆弃却,好看入胸中。”茶陵诗出入唐宋而首倡宗唐,罗玘可谓别张一队者。钱谦益谓其“文词崛奇,自出手眼,横从百变,不失(东阳)指授。韩门之有持正,苏门之有鲁直;所谓惟古于词必己出,非苟为同异也。”(《列朝诗集小传》丙集)

鲁铎(1461—1527),字振之,景陵(今湖北天门)人,弘治十五年进士,选翰林庶吉士,授编修,官至国子祭酒,有《鲁文恪公文集》。钱谦益说:“振之沉潜问学,杜门敛迹,焚香危坐,日夜读书,屡起屡归,执持名节,为翰苑师儒之官,诚无愧焉。”(《列朝诗集小传》丙集)《明史》载其二小事,一曰:“铎以德望重于时。居乡,有盗掠牛马,或给云:‘鲁祭酒物也’,舍之去。”一曰:“大学士李东阳生日,铎为司业,与祭酒赵永皆其门生也,相约以二帕为寿。比检笥,亡有,徐曰:‘乡有馈干鱼者,盍以此往?’询诸庖,食过半矣,以其余诣东阳。东阳喜,为烹鱼置酒,留二人饮,极欢乃去。”(《明史》卷一六三)两件小事表现了鲁铎德高望重、清贫自守的人格精神。朱彝尊说:“文恪以清德称,恒曰:人尝咬得菜根,则百事可作,君子以为名言。”(《明诗综》卷三三)因为他乡居的时间较多,所以与民间生活接触较为密切,诗中多有反映民生疾苦之作,或写闲居的情怀、乡间的生活,七言锤炼不足,体制格调不及邵宝工稳;五言法陶渊明,更近自然,如《杂感》三首其二:“孟冬天气肃,朝霜被芜莱。寒泉细无声,鸛唳鸣何哀。迟迟岁华晚,芳意忽已摧。抚景生感伤,幽思何能裁。”《春日即事》:“呖谷东风起,春声动地来。老怀惊岁迈,病骨爱阳回。碧涧看瑶草,清芳嗅蚤梅。邇人送春犊,一笑绿尊开。”并不刻意求工。他虽然受知于李东阳,但其诗风清雅纯厚有所不及,似近于明前期的台阁山林之体。

何孟春(1474—1536),字子元,号燕泉,郴州人,弘治六年进士,官至南京工部侍郎,卒谥文简,有《何燕泉诗集》四卷、《何文简公文集》十八卷。他青年时颇受李东阳赏识,“文正每携公所作,以示同官曰:此吾楚后来之杰也”(罗

钦顺《何公孟春墓志铭》)。他的诗较多表现社会现实的题材,《送王伯安南都审刑》说:“民物哀矜余,转觉心如斲。好为万言书,伏奏苍龙阙。”赞王守仁,亦可视为其夫子自道。《洮岷道中》、《镇夷道中》等纪行诗都不重景物描写,而是将笔锋折入现实:“几处青稞熟,深忧白雨伤。荒城谁为守,十室九逋亡”。抒情诗也直率无妆点,如《杂画》:“莫道春风好,春风易白头。君看花里鸟,亦有世间愁。”风貌质朴,近于唐诗中陈子昂、高适一派。

第二节 李东阳

李东阳(1447—1516),字宾之,号西涯,茶陵(今属湖南)人,天顺八年(1468)进士,累官少师兼太子太师、吏部尚书、华盖殿大学士。他以台阁重臣的身分领袖文坛,论诗强调诗歌审美规范,重视声情之美,认为诗应“贵情思而轻事实”,具备“陶写性情,感发志意,动荡血脉,流通精神”(《麓堂诗话》)的感染力,主张宗法唐人,推崇李、杜、王、孟。他的诗歌格律谨严、声调宏畅,为前七子文学复古之先驱。

一、《拟古乐府》

李东阳《拟古乐府》今存101首,自订于弘治十七年(1504)。在这组诗的《引》中,他称赞汉魏乐府诗“质而不俚,腴而不艳,有古诗言志依永之遗意,播之乡国,各有攸宜”,批评文人拟作“或重袭故常,或无复本义,支离散漫,莫知适归,纵有所发,亦不免曲终奏雅之诮”。他甚至对李白、杨维桢等乐府诗高手也有所不满,批评李白“题与义多仍其旧”、杨维桢“力去陈俗而纵其辩博,于声与调或不暇恤”。他认为乐府诗应有为而作,且要讲究声韵之美。他谈自己的创作宗旨说:

间取史册所载,忠臣义士,幽人贞妇,奇踪异事,触之目而感之乎心,喜愕忧惧,愤懑无聊不平之气,或因人命题,或缘事立义,托诸韵语,各为篇什。长短丰约,惟其所止;徐疾高下,随所会而为之。内取达意,外求合律。虽不敢希古作者,庶几得十一于千百。讴吟讽诵之际,亦将以自

考焉。^①

创作题材全部取自“史册所载”，且用以抒写“喜愕忧惧”之情，既重视诗的思想内容，也重视其艺术形式。这些诗全以三字为题，所写人、事起于春秋战国，终于本朝永乐年间，虽非一时写成，但组织结构严密，可以视为有计划的规模创作。其内容主要集中于各朝的军国大事和著名人物，宗旨则是宣扬明君贤臣、忠孝节义。其写法，大都是在提示历史事件的过程中，加入个人的咏叹，间或以所咏人、事与历史上有可比性的其他人、事错综比较，在比较中表达自己的意见。如《树中饿》：

山深雪寒路坎坷，两死何如一生可。桃才自信不如哀，君若有功何必我。楚王好士得燕才，燕家未筑黄金台，当时周室何为哉！吁嗟乎！树中饿死安足惜，何似西山采薇食？^②

何孟春《解》引《烈士传》所载本事：“燕左伯桃、羊角哀二人为友，闻楚平王善待士，乃同入楚。值雨雪，山道阻绝，粮少。桃度不能生，乃并衣食与哀，令往事楚，而自饿死空树中。哀至楚，为上大夫，言于平王，备礼以葬伯桃，葬毕哀自杀。”诗前四句便是提示这一事件，题名《树中饿》，乃“缘事立义”。何孟春又引《吕氏春秋》所载与此事相近的戎夷与其弟子之事谓：“戎夷以必死见其义也。若桃之饿死与哀之自杀，岂非以必死见其义者哉？”可见本诗的主旨是歌颂舍生取义的行径，故诗中嗟叹“树中饿死何足惜”，并将其与伯夷、叔齐饿死首阳山之“义”相比况。然伯夷、叔齐不食周粟，乃忠于商朝，左伯桃、羊角哀却是背离燕国到楚国求仕，所以李东阳对二人又有所不满，故曰“何似西山采薇食”。同时，他又进一步看到二人之所以背离燕国，是因为“燕家未筑黄金台”，才能得不到施展，致使“楚王好士得燕才”，最终又将其归根于当时王道衰微、天下纷争的局面，这就是他慨叹“当时周室何为哉”的原因。这

^① 周寅宾点校：《李东阳集》第一卷，岳麓书社1984年版，第1页。

^② 《李东阳集》第一卷，第7页。

样,诗的主题便不再停留于对具体事件的提示与歌咏,而是层层提升,从师友之“义”到臣子之“义”,再到经邦治国的道理,虽然篇幅短小,但包孕的内容和感慨却比较深曲。

《拟古乐府》以宏大的创作规模集中体现了李东阳明君贤臣、忠孝节义的社会人生理念。其中有不少妇女题材的作品,如《避火行》、《渐台水》、《冯婕妤》、《明妃怨》、《断弦曲》、《王凝妻》、《刘平妻》等,大都以封建伦常为抑扬标准,对历史上的贞节女子和见识不凡的女性予以肯定,如《高凉洗》歌颂高梁太守冯宝妻出众的见识和才能,并慨叹说:“吁嗟乎,高凉娶妇得妇力,不见刺史但见贼。太原亦有娘子军,谁道军中无妇人!”古人以为妇人在军中则兵气不扬,何孟春《解》引《汉书·李陵传》“吾士气少衰而鼓不起,军中岂有女子乎?”及杜甫《新婚别》“妇人在军中,兵气恐不扬”之语,这些话都代表一种传统的歧视女性的观念,李东阳反对这种观念,其《南风叹》虽言“宫中夜半牝鸡啼,千门万户皆翻覆”,但并不是敷衍“牝鸡司晨,惟家之索”的男尊女卑观念,而是就事论事,讽刺贾南风专政误国和淫乱之行。《马嵬曲》写及杨妃,没有以女性为“尤物”、“祸水”,而把批评的矛头指向唐玄宗。《明妃怨》则借昭君话题“伤士之难遇”(何孟春《解》),并借昭君之口大呼“却羡苏郎男子身,犹能仗节长安道”,可谓代女性鸣不平。

《拟古乐府》所写古代君臣,有美有刺,有不少作品在表现忠孝节义的人生理念时也表现出一定的批判精神,流露出“喜愕忧惧,愤懑无聊”的不平之气。如《申生怨》虽立足于歌颂申生之忠孝,但同时写到臣子面对昏聩的君父难以尽忠尽孝的尴尬处境,使得诗中深含怨情。其他如《绵山怨》、《筑城怨》、《淮阴叹》、《数奇叹》、《奇才叹》、《金字牌》、《三字狱》等,都是站在为臣的立场上悲古人之遭遇,悲中含怨。《鹦鹉曲》写祢衡骂曹取祸被杀,既对祢衡的狂放有所不满,又怜惜他的才华,为他的不幸叹息,同时也表现出对世俗嫉妒、难容才士的社会风气的不满。即使是宣扬忠孝观念的作品,也有一些感情强烈、含义丰富的作品,如《尊经阁》:“尊经阁,阁高不可攀。前有文宣宫,后有钟陵山。”钟陵山即钟山,明太祖与懿文太子陵墓在焉。周是修在“靖难之变”中不事新主,谒孔庙后自缢而死。以今日观之,是修之忠或近乎愚。但以当时的眼光看来,他真诚地践履了自己的信仰。其事之动人,在于超越具

体事件、乃至超越道德本身的人格精神。李东阳以“尊经阁”为是修人格之象征,谓其可与孔子之道德、太祖之功业一样高不可攀,语言简练斩截,富有感发力。

《拟古乐府》的写作体现了李东阳文质相剂的文学观。虽名曰“拟”,却不追求形貌之似。“内取达意,外求合律”,继承汉魏乐府有所为而为之精神,以表意为主。这些诗现实针对性不强,更近乎咏史,所不同者在于他人多借咏史以抒怀,而东阳之作不重一己情怀的抒写,落脚点往往在人伦风教。且与左思以来的咏史诗相比,艺术形式的参差古朴也体现了作者对汉魏乐府诗的借鉴。后来王世贞批评这些诗议论太多,近似“史断”(《艺苑卮言》卷六),清初的冯班也说:“李西涯作诗三卷,次第咏古,自谓乐府。此文既不谐于金石,则非乐也;又不取古题,则不应附于乐府也;又不咏时事如汉人歌谣及杜陵新题乐府,直是有韵史论,自可题曰史赞,或曰咏史诗则可矣,不应曰乐府也。……引绳切墨,议论太重,文无比兴,非诗之体也。”(《钝吟杂录·古今乐府论》)谓之“不谐宫商”难以服人,因为汉魏乐调久已失传,李东阳曾说:“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。今泥古诗之成声,平侧短长,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,则虽千变尤化,如珠之走盘,自不越乎法度之外矣。”(《麓堂诗话》)可见他是重视声韵之美的,只不过在把握古乐府的声韵特征时不重貌似而务求自得罢了。而谓之议论太多、不重比兴,的确抓住了这些诗的缺点。其中只有少数作品形象鲜明、叙述生动。篇幅最长、写得最好的是《花将军》:

花将军,身长八尺勇绝伦,从龙渡江江水浑。提剑跃马走平陆,敌兵不能逼,主将不敢嗔。杀人如麻满川谷,遍体无一刀枪痕。太平城中三千人,楚贼十万势欲吞。将军怒呼缚尽绝,骂贼如狗狗不狺。樯头万箭集如猬,将军愿死不愿生作他人臣。郢夫人,赴水死,有妻不辱将军门。将军侍婢身姓孙,收尸葬母抱儿走,为贼俘虏随风尘。寄儿渔家属渔姥,

死生已分归苍旻。贼平身归窃儿去，夜宿陶穴如生坟。乱兵夺舟不得渡，堕水不死如有神。浮槎为舟莲为食，空中老父能知津。孙来抱儿达行在，哭声上彻天能闻。帝呼花云儿，风骨如花云。手摩膝置泣复叹，云汝不死犹儿存。儿年十五官万户，九原再拜君王恩。忠臣节妇古稀有，婴杵尚是男儿身。英灵在世竟不朽，下可为河岳，上可为星辰。君不见金华文章石室史，嗟我欲赋岂有笔力回千钧。^①

可惜这样优秀的作品在本组诗中很少。大多作品是以富有代表性的意象简要提示历史事件，对一般读者而言，不免有雾里看花之感，但对历史极为熟悉的人，读后自可在脑海中激发出形象感，结合作者的论旨，同样会觉得饶有趣味。王世贞晚年从复古热潮中清醒过来，对李东阳这些诗的看法有所改变，谓“自今观之，奇旨创造，名语叠出，纵不可被之管弦，自是天地间一种文字”（《书李西涯古乐府后》）。这组诗虽题曰“拟古乐府”，却还是典型的文人创作。

二、古近体诗的题材取向

李东阳自幼生活在京都，“四十年不出国门”，生活范围的狭窄限制了他的视野，从而使其诗题材内容不够丰富，不能广泛表现成化至正德时期丰富多变的社会生活图景，也限制了他的创作成就，使其缺乏敏锐的生活实感和深刻的思想魅力。他身处台阁，多谈政教，也常常怀想山林生活的闲情逸趣，二者和谐统一，构成了他诗歌的两种旋律。无论是题画、酬赠、送别、感怀，还是其他内容的诗歌，所表现的意旨不外乎忠孝节义与独善其身、自得其乐的理念或情操。

题画是李东阳染指最多的题材。据周寅宾、钱振民点校东阳集粗略统计，其诗 1814 题，题画诗就有 297 题，约占 16%。尤其是七古、五绝、七绝三类诗，题画诗所占比率高达 50% 以上（其中前集、后集列为下表，诗续集及补遗因不分体，故不列）。

^① 《李东阳集》第一卷，第 113—115 页。

李东阳诗诸体题画诗所占比率统计

	长短句	五古	七古	五律	七律	五绝	七绝	其他
前集	6/19	14/100	61/109	3/35	2/599	10/11	70/108	7/31
后集	2/4	9/19	35/51	0/22	1/201	1/4	23/42	3/13

表中“其他”类,《诗前稿》包括五言排律、七言排律、六言绝句、词曲;《诗后稿》包括古乐府、五言排律、七言排律。

李东阳题画的七古写法大都有固定模式,开篇写画境或画家的创作情态,中间穿插自身的生活经历与审美经验,结尾抒发人生感慨或发表关于社会人生的议论。如《荷鹭图,为薛御史作》:

秋山沆寥秋水阔,一夜天风起蘋末。万籁凋余锦树空,繁花落尽红衣脱。鸬鹚鸂鶒俱无声,沙边白鹭如有情。幽禽相呼落日暝,尺鲤下避寒潭清。寒潭直下几千尺,落羽回波共萧瑟。独立遥怜海屿青,低飞不碍江云白。诗家画格还相宜,却忆江南初见时。雍陶池上风雨集,摩诘田中烟火迟。吾生颇似巢笼鸟,十年尘土长安道。万里沧浪一片秋,安得闲身此中老。^①

前十二句均是对画境的描写,并伴以观画时的想象,写出了浓浓的画意诗情。接下来四句是由画境引发的生活追忆,追忆中又伴随着读古人诗歌的审美经验。最后四句抒写对江湖的向往,与前面所描绘的画境相呼应,使整首诗弥漫着萧瑟闲淡的情感氛围。有少量的题画诗也将笔锋折向社会现实,如《捕鱼图歌》:

贫家捕鱼多用罾,富家捕鱼多用网。贫家不如富家利,一网得鱼长

^① 《李东阳集》第一卷,第184页。

数丈。江花夹岸江水深,此时尺鱼如寸金。岸高罾小扳不足,渔歌哀咽愁人心。家家卖鱼向江浦,大船小船不知数。大船鱼好多得钱,小船悠悠竟朝暮。长沙游子思故乡,安得坐观江水旁。买鱼沽酒对明月,我虽不饮强举觞。我家海子桥西住,中使馈鱼长比箸。居民未识忍独尝,自倚阑干放教去。吾生有兴不在鱼,披图见画已有余。无家无业岂足论,但愿四海赤子同鲜腴。^①

前半从观《捕鱼图》生发出贫富不均的感想,后半表达自己的淑世情怀,没有从审美的视角描写画中的境界,与作者的其他题画诗稍异。除题画外,他的古诗还多有题咏其他与文人生活相关的物品,如书法、砚、镇尺、厅堂、书卷等的作品,表现出十分浓郁的人文气息。从主题倾向看,李东阳的创作与宋诗相近,多流露出向往自然的情思,也近于宋代文人。

李东阳一生中有三次走出“国门”的经历,为其诗歌创作带来了一些生机。其一是成化八年(1472)他26岁时随父亲回湖南老家,在茶陵住了十几天,又经江西、浙江等地返回北京,前后历七个月,途中所见所感写成的作品编为《南行稿》,收诗93题128首。其《南行稿序》说:“方吾舟之南也,出东鲁,观旧都,上武昌,溯洞庭,经长沙,而后至其间。连山大江,境象开豁,廓然若小宇宙而游混茫者,信天下之大观也。即而下吉安,历南昌,涉浙江,经吴会之墟,则溪壑深窈,峰峦奇秀,千变百折,间见层出,不知其极。柳子厚所谓旷与奥者,庶几其两得之。其间流滞之殊形,飞跃开落之异情,耳目所接,兴况所寄,左触右激,发乎言而成声,虽欲止之,亦有不可得而止矣。”真切的感情和“江山之助”使这些诗歌的内容更为丰厚、情思更为展放,构成了李东阳创作的精华部分。如《长江行》抒写初见长江时的惊诧之感,采取与李白《蜀道难》、《远别离》相近的杂言长篇形式和惊异耸动的嗟叹语气,开篇回顾开天辟地的神话传说:

大江西来是何年,奔流直下岷山巅。长风一万里,吹破鸿蒙天。天

^① 《李东阳集》第一卷,第117页。

开地辟万物茁，五岳四渎皆森然。帝遣长江作南渎，直与天地相周旋。是时共工怒触天柱折，遂使后土东南偏。女娲补天不补地，山崩谷罅漏百川。有崇之叟狂且颠，坐看万国赤子沦深渊。帝赫怒，罚乃罪。神禹来，乘四载，驱大章，走竖亥。黄龙夹舟稳不惊，直送驰波到东海。朝离巴峡暮洞庭，九派却转浔阳城。萦纡南余万余里，更万余里通蓬瀛。^①

运用“女娲补天不补地”和大禹治水的传说，想象可谓新奇。诗的中段又将其与黄河对比，谓“其大如股空纵横……曷敢南向争权衡”。继而驰骋笔力，对长江“千流万派”的“奇形异态”的极尽形容：

或如重胎抱混沌，或如灏气开穹窿；或如织女抱素练，或如天马驰风鬃；空山怒哮饱后虎，巨壑下饮渴死虹；或如轩辕铸九鼎，大冶鼓动洪垆风；或如夸父逐三足，曳杖狂走无西东；或如甲兵宵驰聚啸满山谷，或如神鬼昼露，万象出入虚无中。

诗的落脚点在赞美大明江山一统的德业教化，说“我来何为为观国，泛吴涛，航楚泽，笑张骞，悲祖逖，壮神功，歌圣德”。最终落入歌功颂德的老套，未免瑕疵。就整首诗来看，开阔壮浪的境界、纵横驰骋的气势，惊怖嗟叹的语气，都是学习李白的长篇歌行，在李东阳的诗歌中，如此急骤澎湃的写景抒情之作实为仅见。行至吴江，舟中所作的《风雨叹》则表现了他对民生疾苦的体察：

壬辰七月壬子日，大风东来吹海溢。峥嵘巨浪高比山，水底长鲸作人立。愁云压地湿不翻，六合惨澹迷乾坤。阴阳九道错白黑，乌兔不敢东西奔。里人苍黄神屡变，三十年前未曾见。东村西舍喧呼遍，牒书走报州与县。山厓谷汹豺虎噪，万木尽拔乘波涛。洲沉岛灭无所逃，顷刻性命轻鸿毛。我方停舟在江皋，披衣踞床夜忽昼。忽掩青袍涕双透，举

^① 《李东阳集》第一卷，第629、630页。

头观天恐天漏。此时忧国况思家，不觉红颜坐凋瘦。潼关以西兵气多，
胡笳吹尘尘满河。安得一洗空干戈，不然独破杜陵屋，犹能不废啸与歌！
世间万事不得意，天寒岁暮空蹉跎。呜呼奈尔苍生何！^①

前半对江中风雨的描写虚实相生，正面与侧面描写相结合，以近乎夸张的笔调出色地表现了大风雨的破坏力。后半转写自己忧国思家、万感交集的情感体验，无论从语言声调还是从情感思绪而言，都近似杜甫的诗篇。

这次出行，李东阳还模仿民歌的手法，写了《茶陵竹枝歌》、《长沙竹枝歌》各十首，表现民风民俗，有不少精彩之作，如：“拍拍东风燕子寒，卷帘花絮若为看。夜深雨脚何曾睡，春水平于养鸭栏。”“湘江水深天下清，何如陇头秋月明。离人到此不得醉，况是高楼吹笛声。”鲜明如画的境界和含蓄蕴藉的手法，稍不同于李东阳所作的其他古近体诗。

李东阳的第二次出行在成化十六年（1480），他兼任应天府（今南京）乡试考官，阅卷完毕后游览金陵名胜，北返途中“遇石头，沿大江，绝长淮，观吕梁百步之壮溯，天津潞河之深远，归眺太行，数千里萦抱不绝，于是尽得两京之形胜，神爽飞越，心胸开荡，烟云风雨之聚散，禽鱼草木之下上开落，衣冠人物风土俗尚之殊异，前朝旧迹之兴废不常者，不能不形诸言”（《北上录序》），作品编为《北上录》。随着年龄的增长和仕宦的历练，他对人情风物的感受已没有第一次出行时那样新鲜敏锐，外境已激荡不起他的情感波澜。《夜过仲家浅闸》写潮水生起时“民船弃死争赴闸，楫倒橈摧动交碎。舟人号咷乞性命，十里呼声震天地”的拥堵状况，而作者兀坐彷徨于舟中，“我时兀坐惊春撞，揽衣而起心徬徨。同行无人仆隶散，独与船月相低昂。攀崖陟磴不得上，咫尺如在天一方。流行坎止信有数，向来蔑视淮与江。霜风欺人衣袂薄，呼童酌酒累数觞。灯残酒醒闸亦过，北斗堕地天茫茫。”与写《长江行》时相比，诗人的心境已远离了现实生活。弘治十七年（1504），李东阳奉命往曲阜祭祀孔庙，是他一生中的第三次出行，作品编为《东祀录》。李东阳的后两次出行优秀作品不及第一次之多。沈德潜《明诗别裁集》选东阳诗凡十一首，其中选

① 《李东阳集》第一卷，第647、648页

《南行集》五首,《北上录》一首,未选《东祀录》之作,去取之间,亦可见三集成就之高下。

三、浑雅畅达的七律

李东阳继承明初以来尊唐抑宋的倾向,如说:“唐人不言诗法,诗法多出宋,而宋人于诗无所得,所谓法者,不过一字一句对偶雕琢之工,而天真兴致,则未可与道。其高者失之捕风捉影,而卑者坐于黏皮带骨,至于江西诗派极矣。”(《麓堂诗话》)他反对拘执的模仿,批评明初诗人林鸿、袁凯说:“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。”(《麓堂诗话》)对于中晚唐及宋元诗,李东阳的看法比较通达。如说:“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?”(《麓堂诗话》)他肯定韩愈和苏轼的才力与新变,但又不满于其诗格“渐粗”的弊病。他的诗中有明显学习韩愈的险韵硬语、散文化句法者,如《寿岂堂歌》、《苦热行》、《艾光禄所藏画龙》、《读柳拱之员外严宗哲主事杨应宁舍人倡和长句戏次韵一首》等;有标明“效李长吉”者,如《题陶成草虫图》;有和苏轼韵者,如《题沈启南所藏林和靖真迹》。但这些诗也并不刻意模仿。钱谦益说:“西涯之诗,原本少陵、随州、香山,以迨宋之眉山、元之道园,兼综而互出之。其诗有少陵,有随州、香山,有眉山、道园,而其为西涯者自在。”(《列朝诗集小传》丙集)他在《拟古乐府引》中所说的“内取达意,外求合律”可以视为他文学主张的总纲。

李东阳并尊李、杜,但他的才性不近李白,只有《长江行》等极少作品近于李白的风格。他称赞杜甫的歌行长篇“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”,且有意学之。如《灵寿杖歌》,沈德潜评曰“纵横跌宕,能盘硬语”,“极规模少陵”。李东阳的情思多受理性节制,感情不及杜甫沉挚,社会关怀不及杜甫深广,主导风格仍是和平畅达,未得杜甫沉郁顿挫之神。与李梦阳相比,也嫌壮浪不足,平缓有余。

李东阳的五律数量很少,未形成属于自己的个性特色。他写得最多最好的是七律,大都用于抒写即兴的感怀。他能驾轻就熟地运用这种诗体,又不故意卖弄典故学问,有些优秀的作品以情意动人。如《寄彭民望》:

斫地哀歌兴未阑,归来长铗尚须弹。秋风布褐衣犹短,夜雨江湖梦亦寒。木叶下时惊岁晚,人情阅尽见交难。长安旅食淹留地,惭愧先生苜蓿盘。^①

前六句均从对方落笔,代友人抒发怀才不遇、人生艰难的悲愤凄苦之情,至结尾才提到寄赠之旨,表达自己游于京师却不能提携友人的惭愧之感。《麓堂诗话》提到彭民望读后“乃潸然泪下,为之悲歌数十遍不休”。又如《重经西涯》:

缺岸危桥断复行,野人相见不通名。辘轳声里田田水,杨柳枝头树树莺。看竹东林无旧主,买山南国有新盟。不知城外春多少,芳草晴烟已满城。^②

西涯是李东阳显达之前的故居,他的七律中有多首以重经旧居为题,表现旧地重游时复杂而细微的感思。此诗前四句着眼于北京城郊不同于城里的独特风光,抒写经过旧居时亲切而闲散的感受。颈联上句抒写今昔沧桑之感,下句表达致仕之后将要隐居江南的决心,流露出轻微的厌倦仕宦的情绪。尾联“不知城外”云云,隐含着对未来的期待,满城的芳草轻烟同样是美的,城外应该更美吧!整首诗平淡朴素,把感情表现得细微熨贴。

李东阳的七律,在语言、格律方面几乎无可挑剔。但由于缺乏强烈的现实感和浓郁的生活气息,仅仅凭着馆阁书斋的生活经验,与取得高度成就的唐宋诗相比,便觉缺乏新意。《春兴八首》学杜甫的《秋兴八首》,有些句子也

① 《李东阳集》第一卷,第279页。

② 《李东阳集》第一卷,第531页。

还保留着模拟的痕迹,如“伏枕偏惊抱病心”、“老夫浑欲谢冠簪”(其一)、“病脚难登百尺楼”、“向来一月罢梳头”(其二)、“愁来拟断杯中物,病起还支石上筇”(其六)等,为李梦阳七律拟杜开了先河。但八首中也有不落窠臼的佳作,王夫之《明诗评选》选入二首:

瓮山西望接平坡(自注:寺名),匹马双童几度过。十载衣冠朋旧少,
五更风雨梦魂多。湖边渔榜惊鸥鸟,树里僧房隐薜萝。飞尽桃花还燕子,
一年春事竟如何?

——其七

小叠峰峦浅作池,幽堂长是见春迟。风传翠簷声先到,雨换青松叶
未知。江上帆樯经几驻,城南第宅已三移。君恩若放山林去,始是云霄
得意时。

——其八^①

此二诗句法没有学杜痕迹,前首写遥望远山的感慨,中间两联流露出官高位显者鲜有的孤独之感,五更风雨梦魂多,乃思乡、思退;鸥鸟、薜萝的闲逸生活是自己所渴望的,可春事将尽,年复一年,毕竟难以实现。“渔榜惊鸥鸟”是写景,也多少传达出仕宦生涯中战战兢兢的心态。完全是自己内心感情的流露,王夫之说“高情远韵,不落古今,正尔赅存千载”。后一首写自己“亦台阁,亦风流”的生活,幽独潇洒中又带有几分落寞,颈联流露出人事沧桑的感怀,结尾直接抒发归隐的愿望,作为“春兴”之结穴。王夫之认为李东阳的乐府、五古、歌行“通身插入宋人窠臼”,而七律“虽稍从宋人入,亦不许唐人相傲”,两首诗“亦将置之刘播州(禹锡)左右……亦是杜陵的传”(《明诗评选》卷六)。

《麓堂诗话》称赞刘长卿诗“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”。东阳七律婉转平顺而含情不怒

^① 《李东阳集》第一卷,第539页。

的风格往往近之,但缺乏刘长卿的清空浑融,诗格稍杂,实在唐宋之间。再举两首:

潇潇残雨入深更,半洒疏窗半拂楹。芳草池塘应有梦,落花庭院不胜情。听疑野寺昏钟远,望忆江船夜火明。明日晓晴须出郭,葛衣藜杖一时轻。

——《夜窗听雨》

危峰高瞰楚江干,路在羊肠第几盘。万树松杉双径合,四山风雨一僧寒。平沙浅草连天在,落日孤城隔水看。薊北湘南俱入眼,鸛鸕声里独凭栏。

——《与钱太守诸公游岳麓寺四首,席上作》其三^①

他是官高位显的台阁诗人,诗中却常见山林之思。语言深具锤炼之工,却又浑雅畅达,不见雕琢痕迹。应该说,他的七律形成了独特的面目。

第三节 独树一帜的杨慎

钱谦益说:“用修垂髫赋黄叶诗,为茶陵文正公所知,登第又出门下,诗文衣钵,实出指授。及北地哆言复古,力排茶陵,海内为之风靡。用修乃沉酣六朝,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,不与角胜口舌间也。”(《列朝诗集小传》丙集)所言慎与东阳之渊源关系洵为实情,《升庵诗话》言及东阳,处处称“先师李文正公”,态度极为尊敬。但说他“为茶陵别张壁垒”则未必确切。杨氏诗学与茶陵派有很大差异,他论诗重比兴、求含蓄,务求表现的精工新警、华美有风致,推崇六朝初唐诗。沈德潜说:“升庵以高明伉爽之才,宏博绝丽之学,随题赋形,一空依傍,于李、何诸子外,拔戟自成一队。”(《明诗别裁集》卷六)应该把他视为正、嘉文坛上独树一帜

^① 二诗分别见《李东阳集》第一卷第350页、第635页。

的诗人。

一、广泛的表现领域

杨慎(1488—1559),字用修,号升庵,新都(今属四川)人,其父杨廷和在正德、嘉靖之际任内阁首辅。他少年聪颖,受到李东阳赏识,正德六年二十四岁举殿试第一,授翰林修撰,豫修《武宗实录》,禀性刚直,事必直书。武宗微行出居庸关,他曾上疏抗谏。世宗继位后他任经筵讲官,嘉靖三年在“大礼议”中与王元正等人“撼门大哭,声彻殿宇”,触怒世宗,遭廷杖、削籍,谪戍云南永昌卫。世宗恨之入骨,“每问慎作何状,阁臣以老病对,乃稍解。慎闻之,益纵酒自放”(《明史》卷一九二)。但在内心深处,他还是将事功、气节看得很重。他认为王羲之本有济世之才,但为书名所掩,于是叹息:“后世但以翰墨称之,艺之为累大哉!”(《王逸少经济》)谈及孔融、骆宾王时则说:“孔北海大志直节,东汉名流,而与建安七子并称;骆宾王劲辞忠愤,唐之义士,而与垂拱四杰为列。以文章之末技,而掩其立身之大闲,可惜也!君子当表而出之。”(《孔北海》)

无论在翰苑时期还是在谪戍时期,杨慎都写下了不少关怀现实的诗篇,表现出批判精神和干预政治的热情。《无题》诗讽刺武宗微服行游,尾联“肯信紫台玄朔夜,玉颜珠泪泣琵琶”,谓其只知嬉游淫乐,从未想到国家边患,不知强大的汉朝也会有送昭君出塞乞和的无奈。正德十二年九月,车驾驻宣府,游乐忘返,他上《丁丑封事》切谏,并作《丁丑九日》诗说:“仙游御宿山川远,白露清霜日夜深。云际侧身愁北望,天涯怀抱可能禁!”因为上谏不报,他乞归故里。《青海引》写边地战事爆发,将前线“五千貂锦血边草,单于夜帐移湟中”的紧急状态与朝堂之上“华林酒艳长庚醉,沉香春浓海棠睡”的奢侈闲散对举,结尾提出“金马门如万里遥,那知青海城头事”,在叹息中寓有沉痛的批判。其《宫词》写道:“天上佳人出北方,能骑白马射黄羊。玉颜长在金舆侧,笑指青山是妾乡。”《明史·江彬传》载:“初,延绥总兵官马昂罢免,有女弟善歌,能骑射,解外国语,嫁指挥毕有春,娠矣。昂因(江)彬夺妇,进于帝,召入豹房大宠。”(《明史》卷三〇七)此诗便是以委婉曲折的手法讽刺此事。《南狩曲》十二首讽刺武宗南巡,其一云:“南昌舟楫静江渍,北塞烽烟自虏氛。

寰海讴歌明圣主，太平威武大将军。”点出“北塞烽烟”与南昌舟楫、寰海讴歌对比，“自虏氛”三字突出武宗之不问边患，讽刺的含义就十分明显了。

正德十五年前后，杨慎闻说松潘战事，游击将军张杰不战而死，所率羌髳步卒尽数被杀，他写了《土地岭行》，诗中慨叹说：“羌髳步卒五千人，一日同为锋镝鬼。无忧城下满戈铤，浪说西戎即叙年。君今正要封侯印，汝命如丝何足怜。”“即叙年”指西戎朝贡、天下承平，在诗人看来，这只是“浪说”而已。结尾进一步感叹武宗屡次巡游，不知爱惜军队实力和百姓生命。《衍古谚》写“来自渥洼池”的天马被弄臣终日长鞭驱使，乃至“汗血忽憔悴，筋力尽驱驰”，于是感叹“未树边隅绩，徒为冶游疲，始信杀君马，端是路旁儿”，该诗自序云“感时抚事，亦有讽云”，盖讥刺钱宁、江彬等佞幸怂恿武宗调边军南巡、空耗军力。

即使在云南长期谪戍的日子，杨慎也未曾忘记朝廷。但讽刺朝政的作品减少了，抒发恋阙之情、反映民生疾苦的诗多了。前者如《春望》三首其一：“春风先到海东头，春兴催人独上楼。最是晚来凝望处，曲堤烟柳似皇州。”从眼前的烟柳想到帝京风光，表现的是身处江海而不忘魏阙的心情。后者如《青山虎》、《宝井篇》、《海口行》、《后海口行》、《银兵谣》、《赤虺河引》、《刊木行》、《悯雨》等等，这些诗风貌不同于杜甫，其感时忧国、关怀现实的精神却是一致的。如《宝井篇》从宝石历来受到人们珍爱、“窈窕繁华争玩弄”写起，“宝井曾闻道路赊，蛇风蜃雨极天涯。驰传千群随票鹞，批图万里逐轻车”四句概写宝井之荒远、道路之艰辛，接下来以主要篇幅来细致描写“永昌城南宝井路”的情状及冒着生命危险淘宝人的辛酸说：“情知死别少生还，妻子爷娘泣相诉。川长不闻遥哭声，但见黄沙起金雾。潞江八弯瘴气多，黄草坝邻猛虎坡。编茅打野甘芝寨，崩磧浮沙囊转河。说有南牙山更恶，髡头漆齿号蛮莫。光挠戛磴与孟连，哑瘴须臾无救药。莫勒江旁多地羊，队队行行入账房。红藤缠足髻发女，金叶填牙缅甸王。回首滇云已万里，宝井前瞻犹望洋。”写他们归来之后仍然心有余悸：“得宝归来似更生，吊影惊魂梦犹怕！”在诗的结尾诗人写道：“吾闻昆仑之上玉抵鹄，庆卿之池金掷鼃。安得仙人缩地法，宝井移在长安街。”人皆贵远贱近，宝石之昂贵多半因其遥远难得，所以诗人想象如果宝井移到长安的街市上，便不会是现在的样子，既体现了对淘宝

人的怜悯,又表达了对贵族奢华者的愤慨和嘲谑。

嘉靖六年,云南寻甸土司安铨勾结武定土司凤朝文叛乱,围攻昆明,滇中大震,杨慎率旅童步骑百余人前往相助,并作《恶氛行》诗,真实纪录了这场事变的经过。诗的开头写昆明危机:“金碧山前恶氛起,虏马来饮滇海水。城西放火银汉红,炎焰尘头高十里。两重日晕围白虹,万家仰首呼苍穹。相顾惨然无颜色,呜呼寄命须臾中。”中段写贼徒恃势侵袭、官军不敢抵御,并通过父老之言追溯祸患缘由,抨击地方官吏不任其责,只知借朝廷威权镇压百姓:“堂堂之阵谁主兵,喁喁公等皆儒生。贼来不肯令出哨,贼去但解抬空营……况闻千金逐日费,连月公储已倾竭。土兵抄掠尽村园,升天无梯地无穴。熙皞间阎逾百年,太平官府真神仙。紫薇迢迢华盖远,虚将敲扑威穷边。”最后提出对朝廷守边政策的更深沉思考:“边隅一旦纷解瓦,暗鸣变作擎拳者,暗鸣擎拳两奈何!君不见建武年中任校尉,又不见开元年中张乾陀!”任校尉指汉代循吏任延,他爱民教民;张乾陀指唐代的云南太守张虔陀,他务求私欲,致使南诏叛乱,为叛军所杀。诗人在此强调地方官的职责,忧虑之情溢于言表。

杨慎诗中有不少山水行游题材的佳作。《恩遣戍滇纪行》以一千多字的篇幅叙写从京师到滇南路上的所见所感,或纪旅况之恶,或写江山之胜,令人目不暇接。在他的律诗中,也有大量歌咏山水的诗篇,如七律《昆阳望海》:

昆明波涛南纪雄,金碧滉漾银河通。平吞万里象马国,直下千尺蛟龙宫。天外烟峦分点缀,云中海树入空濛。乘槎破浪非吾事,已斩鱼竿狎钓翁。^①

诗人自称:“自余为僇人,所历道途万有余里,齐鲁楚越之间,号称名山水者无不游已。乃泛洞庭,逾衡、庐,出夜郎,道碧鸡山而西也。其余山水,盖饫闻而厌见矣。”足迹遍天下,阅历丰富,得江山之助,是杨慎诗歌取得较高成就的重要原因之一。

^① 《升庵文集》卷三〇,《杨升庵丛书》第三册,第473页。

二、丰富的情感内涵

谪戍生活丰富了杨慎诗作的表现领域,也丰富了他的人生体验。在当时诗人共有的现实主题、写景状物之外,他有大量诗歌写羁旅奔窜的生活,将内心的感情传达得细腻生动。“寒重旅衾单,默对灯花谢。乱山荒垒间,独客孤眠夜。寂寞与谁同,寻思似梦中。劳劳无止极,去去忘西东。”(《西征夜》)在一个普遍追求高格逸调的时代,这种独自倾诉的言说方式是鲜见的。

才高见弃的身世之感是杨慎诗中最突出的主题。无论是述怀、写景还是咏物,他的笔锋时时转向这一题旨。《垂柳篇》是一首咏物诗,《序》云:“楚雄苴力桥有垂柳一株,婉约可爱,往来过之,赋此志感。”从路旁的一株婉约可爱的垂柳,诗人想到了自己凄惨的身世:

灵和殿前艳阳时,忘忧馆里光风吹。千门万户旌旗色,九陌三条雨露姿。苍凉苑日笼燕甸,缥缈官云覆京县。芳树重重归院迷,飘花点点临池见。临池归院总仙曹,应制分题竞彩毫,诏乘西第将军马,诗夺东方学士袍。金明绿暗留烟雾,旧燕新莺换朝暮,只知眉黛为君颦,肯信腰肢有人妒。从此沉沦万里身,可怜憔悴四经春。支离散木甘时弃,攀折荒亭委路尘。摇落秋空上林远,婆娑生意华年晚。肠断关山明月楼,一声横笛清霜坂。^①

荒郊野路边的柳树成为自己的化身,句句咏柳,句句抒怀。前十二句写自己青年翰苑时期的得意时光,“灵和殿”、“忘忧馆”表明自己的近臣身份,“艳阳”、“光风”喻指其春风得意的情态。此时千门万户、九陌三条,无处不见拂水飘花的垂杨,它们为雨露所滋润,与旌旗同色泽。“临池”四句直接描写诗人所受的恩宠——作为一个诗人才子,可以说无出其右了。后十二句写政局转变之后自己横遭废弃的困顿失意,“金明绿暗”意味着春光已逝,“旧燕新莺”喻政局斗转,诗人只知痴心报主,却无法料见才高见摧。他的放废完全出

^① 《升庵文集》卷一三,《杨升庵丛书》第三册,第252页。

于世宗的意愿,说“肯信腰肢有人妒”乃为尊者讳而不敢深露怨情。就此沉沦,身同散木,虽远离朝廷,却仍心系帝京,为之断肠,清霜中聆听横笛《折杨柳》曲,思乡念国之情不可以已。

柳与梅是杨慎所写最多的自然物象。其《见梅花》诗云:“一辞青琐沧江卧,山城三见梅花破”;“小院回廊日又斜,高楼短笛风前过”,情思与《垂杨篇》相同。咏梅诗《南枝曲》系看到“会川五里坡罗罗哨边有古梅一株,婆娑荫映,形如曲盖,封藓斑驳,文如篆籀,盖数百年物也”,“惜乎生于穷山绝域,而不得高人韵士之赏”,引发了其身世之感。诗云:

我渡烟江来瘴国,毒草岚丛愁管黑。忽见新梅粲路旁,幽秀古艳空林色。绝世独立谁相怜,解鞍藉草坐梅边。芬苴香韵风能递,绰约仙姿月与传。根地锦苔迷蚁缝,树杪黄昏摇鸟梦。飘英点缀似留人,顾影徘徊若相送。焦桐椽竹亦何心,中郎一见两知音。谁谓南枝无北道,愿谱金徽播玉琴。^①

古梅之绝世独立,绰约仙姿,顾影徘徊,分明就是谪戍烟瘴的诗人化身,而诗人对古梅之爱怜,乃至“愿谱金徽播玉琴”,则系未曾泯灭的用世激情之写照。

怀乡去国是杨慎诗歌中另一突出的主题。送别之作如《锦津舟中对酒别刘善充》云:“锦江烟水星桥渡,惜别愁攀江上树。青青杨柳故乡遥,渺渺征人大荒去。苏武匈奴十九年,谁传书札上林边。北风胡马南枝鸟,肠断当筵蜀国弦。”“蜀国弦”是乐府古曲,其声哀怨凄凉。诗为嘉靖二十一年从成都返戍所时作,他自比苏武,谪戍云南已有19个春秋,与朝廷消息断绝,不免时时感怀凄怆。题画诗《赋得千山红树图送杨茂之》,由画中千山红树联想到“丹林初晓清霜重,紫谷斜阳赤烧微”的送别情景,又由送别友人想到“滇树遥遥接巴树”,转到自己“白首遐荒老未还,流波落木惨离颜”,抒发了对故乡的刻骨思念,结尾“锦城红湿那能见,千里随君梦里攀”尤为凄怆感人。沈德潜《明诗

^① 《升庵文集》卷二五,《杨升庵丛书》第三册,第409、410页。

别裁集》说“才人远窜，千古恨事”，“令人百端交集”。

在抒怀、纪行之作中，去国怀乡的情思表现得更为显豁。《南甯始发》、《江陵别内》等都是这类作品。“行乐三春好，春来转剧愁。乡心悲望远，莫上最高楼。”（《春》）“忽见庭花拆刺桐，故园珍树几然红。年年六月星回节，长在天涯客路中。”（《星回节》）无论是良辰还是佳节，都让他产生无边的客愁。他有相当一部分诗通过旅途倦客的切身感受，展示沧桑心事和“自将形影吊衰残”（《寄徐用先程以道》）的孤独况味。《乌撒喜晴》是由蜀返滇途中所作，诗云：“易见黄河清，难逢乌撒晴。阴霾既已豁，险道况复平。蜀日杳千里，滇云惟十程。江花与江草，异国看春生。”乌撒在今贵州乌宁县，终年多雨雪。虽然阴霾已豁、险道已过，但离故乡愈发遥远，冬去春还之时，却飘零异域，读之令人伤神。《梓潼道中》结尾说：“上亭今夜月，流影梦还家。”只有流动的月光能够寄托诗人的还乡之梦。《宿金沙江》写道：

往年曾向嘉陵宿，驿楼东畔阑干曲。江声彻夜搅离愁，月色中天照幽独。岂意飘零瘴海头，嘉陵回首转悠悠。江声月色那堪说，肠断金沙万里楼。^①

诗人寄宿于金沙江畔的荒山孤驿中，想到青年时寄宿嘉陵江头，听着彻夜江声，已体验到远离家乡的无限离愁，但那种离愁只在心间轻轻滑过，不意今番飘零瘴海，嘉陵江头反成故乡，江声月色或同往昔，而诗人情怀却迥然有别！诗分两层，恰成今昔对照，以昔日离愁反托今日肠断之境，乃是更进一层之法。诚如《兰津桥》所说：“中原回首逾万里，怀古思归何限情！”

杨慎的纪行诗善写行役的苦况。《层台驿》说：“陡坡千百磴，破店两三家。湿灶薪无焰，烧田饭有沙。瘦兵宵泣血，猛虎昼磨牙。行路难如此，羁愁一倍加。”陡坡破店，湿灶烧田，所见所历无不令人困苦不堪。《黄柏行》通过对比表现了往返于中途的艰辛：“宁食苦黄柏，莫作贵州客。宁食头七醋，莫行贵州路。少年轻壮心远游，早岁从军今白头。只今行年七十二，犹作羁累

^① 《升庵文集》卷二五，《杨升庵丛书》第三册，第411页。

滇海陬。”他的30多年就在这样的苦况中渡过，“可怜风雨夜，长在客途中！”（《风雨》）

北骑与南舟，山川非壮游。东迎又西送，日月老宾从。弧矢生而为男子，东西南北四方事。余何为者将无同，水中漂梗风中蓬。中夜起坐万感集，啜其泣矣何嗟及。（《东西南北引》）^①

这些都是他晚年的哀叹。他经历了比乡贤苏轼更惨痛的人生挫折，却没有苏轼那份超然的情怀，《升庵集》中标明《七十行戍稿》的作品大都催人泪下。《寒夕》写道：“东西垂老别，前后苦寒行。旅鬓年年秃，羁魂夜夜惊。春钏胸内贮，石阙口中生。读书有今日，曷不早躬耕？”诗笔老硬古淡，却深含悲凉，可谓字字血泪。

杨慎诗也不全是悲苦之音，还有坚定、放浪和豪强。《僧寺古梅》写梅花坚定如铁的品格说：“风酸寒凜香仍馥，雪虐霜凌蕊自花。冷面不为灵琐艳，铁心宁受广平夸。”表明了自己傲世独立的风骨。《梅花绝句》其九：“放歌曾作昔年游，千树梅花滇海头。宝髻斜簪光照座，一船丝竹载梁州。”由傲世转而颓放，颇有豪横放达的气概。抒怀诗《答张禹山》写道：“江海喜相遇，烟霜悲长年。豪华如梦里，憔悴阿谁边。天地赌一掷，风雷惊四筵。虚名身外事，且作饮中仙。”由沉痛悲凉转向豪放超然，意气横逸。其临终前所作《病中永诀李张唐三公诗》云：

魑魅御客八千里，羲皇上人四十年。怨诽不学《离骚》侣，正葩仍为《风雅》仙。知我罪我《春秋》笔，今吾故吾《逍遥》篇。中溪（李元阳）、半谷（张含）、池南叟（唐铎），此意非公谁与传。^②

在贬谪之地35年，自称“羲皇上人”而自比庄生，诗所表现的境界趋向超

① 《升庵文集》卷三七，《杨升庵丛书》第三册，第573页。

② 《升庵文集》卷三〇，《杨升庵丛书》第三册，第472页。

旷的理性精神,也是杨慎诗情不可或缺的一个侧面。

常年的行役使他对江山风物的感慨比一般诗人更为深沉。在嘉陵江的乱石惊滩之中,他看到“岩畔苍藤悬日月,崖边瑶草记春秋,板居未变先秦俗,剝木犹疑太古舟”(《嘉陵江》),历史沧桑,却又似乎未曾变过,他经历的不是闲适宁静,而是荒僻旷远的境界,沧桑的景物表达的是沧桑的情怀。普通的十字路口,能够引其他复杂的人生感慨。《三岔驿》写道:

三岔驿,十字路,北去南来几朝暮。朝见扬扬拥盖来,暮看寂寂回车去。今古销沉名利中,短亭流水长亭树。^①

“今古销沉名利中”,既有对世情的厌倦,又有参透人生的淡定,如果没有倍于他人的忧患体验,是难以写出如此作品的。《资江渡归续少岷句》有感于渡口船只争先恐后的竞渡,产生了“炙手权门争舢舨”的联想,讽刺竞进者为“褰襦郎,冰山子”。《卧佛》云:“金仙疲津梁,云卧恣天行。菩萨叹退位,未尽区中情。二谛凭谁解,松风与水声。”暗喻当权者不理政事,像自己一样富有济世情怀者却因退位而空怀叹息,结尾似说自己在大自然的天籁中领悟真谛,言外则喻朝政像风声水声一样呜咽混鸣、难以收拾。

三、艺术表现的深邃与爽朗

杨慎论诗非常注重艺术表现效果的探索。《升庵诗话》论咏物诗,推崇想象新奇、“极体物之工”和“善状物”者;论写景强调“警绝”、“工致入画”;论抒情诗强调“细密”、发自深衷。其中有大量条目推究诗歌用字、造句之新奇,大半也是着眼于表现力的高下。针对宋人是否要句有出处的言论,强调诗之出处在于生活,“岂必祖述前言,而后为出处乎?”又批评杜甫诗句“江平不肯流”,谓其“有意求工,而语反拙,所谓凿混沌而画蛇足”,更欣赏巴渝《竹枝词》“大河水长漫悠悠,小河水长似箭流”,因其“词愈俗愈工,意愈浅愈深”。他还赞美江淹《别赋》“春草碧色”四句“取诸目前,不雕琢而自工,可谓天然

^① 《升庵文集》卷三八,《杨升庵丛书》第三册,第579页。

之句”。这是近于自然表现的言论。

杨慎的诗论还有另一侧面,那就是强调艺术表现的深隐含蓄,在分析古人诗歌的时候,他也喜欢推求言外的深意,还认为诗人应该博学,乃至谓“胸中无国子监,不可读杜诗”,甚至认为李白诗都是“出自乐府古选”,又反对诗歌的口语化、世俗化,追求风华秀艳之美。他论庾信诗“绮而有质,艳而有骨,清而不薄,新而不尖”,可以代表他的审美追求。

以上两种不同的倾向决定了杨慎诗歌艺术表现的复杂性。他的一些作品喜欢用生字僻典,有学者化的倾向,如排律《雨夕梦安公石张习之觉而有述因寄》自叙身世,感情愤激,风格雄壮铿锵,却用了大量典故和生僻字眼,如结尾说:“屏居亲猓獠,坐啸和蛩蛩。张敏情还剧,安期好不忘。形骸元脱略,身世且徜徉。蚓壤甘怡稿,鸿冥岂慕梁。艰虞宁暇问,吾道任苍苍。”未免给读者以隔膜之感。他也有一些繁缛艳丽的作品,如《邯郸才人嫁为厮卒妇》,据《序》所言,他很早就从《史记·张耳传》中考出该乐府古题本事,认为“养卒有战国策士之风,太史公书其事,文既奇,乐府歌其事亦奇矣”。早先何景明曾对他讲《孔雀东南飞》“愈繁愈古”,古今无二,向他提出“可作一篇与此相对”的建议。20年后,他谪居云南,闲暇无事,便创作了这首长诗。诗凡119韵,1190字,主要用东、冬二韵,多用生僻险韵,如“燕兵北方来,阵马如螻蛄”,“尔厮一何蚩,尔养一何憊”,“君道如践棘,我道如折蓼。君道如探汤,我道如拨糲”等等,就整首诗而言,铺展过分,紧凑不足,虽欲与《孔雀东南飞》一争高下,艺术水平却相去悬绝。又如《新曲古意》摹仿六朝宫体诗,“金仙素掌晞金露,玉女青腰裛玉霜。翠织屏风交屈戌,红罗斗帐挂香囊。腻鬟斜坠乌云滑,脂体横陈白雪光”。伤于艳冶,可谓“词人之赋丽以淫”,审美价值不高。

杨慎还有大量出色的诗歌,能够真切地传达其感情,生动地描写景物。如《早春》:“江暖波光日映光,几家同住水云乡。槿篱茅屋繁花里,也有秋千出短墙。”早春天气,冰丝容泄之后,江水在日光照映之下波光粼粼,茅舍繁花中有秋千荡出,见出水云之乡的风物之美。虽然受到王维《寒食城东即事》的影响,但景象是即目所见,表现十分生动。他的具有民歌风味的《竹枝词》、《滇海曲》等绝句,尤其善于写生。

夔州府城白帝西，家家楼阁层层梯。冬雪下来不到地，春水生时与树齐。

——《竹枝词》

江头秋色换春风，江上枫林青又红。下水上风来往惯，一年长在马船中。

——《竹枝词》

海滨龙市趁春畲，江曲鱼村弄晚霞。孔雀行穿鹦鹉树，锦莺飞啄杜鹃花。

——《滇海曲》^①

这些诗中有即目之景，也有长期观察概括出来的景象，都写得生动逼真。这类绝句很能代表杨慎诗歌的艺术成就。他还有一些写风土的诗，如《贵州杂咏》等，能抓住民风民俗的特点，写得生动而富有概括力。《普市》写所经普市驿冬日萧瑟荒寒的境况：“孤城比屋雪封瓦，重露浓岚幂四野。飘飘风凹巧回鸢，凝涸冰槽工溜马。倦客落日投主人，冷突无烟炊湿薪。”以精练的描写，把读者带入真实的氛围之中。至于写景生动的警句，如“树过如人立，帆开觉岸移”（《舟行》）；“雨过添清气，风生爱縠纹”（《渡黑龙江时连雨水涨竟日乃济》）；“霜清淮浦阔，木落楚江空”（《答彭子冲》）。在杨慎的诗中更是俯拾即是。陈子龙谓“用修繁蔚之中，时见新警”（《皇明诗选》卷三），说得很好。

随着年龄的增长，杨慎诗风的发展趋向于简净疏朗，尤其是七言古近体诗，形成了自己平易自然而又华秀婉丽的风格。如《怀简西巽》：“为访东林止观经，始知君马去长宁。夕阳暝色三叉路，流水空江一叶萍。孤馆可逢梅蕊白，乱山不见酒旗青。行边排闷诗多少，旧雨何时剪烛听。”自然如同口语，但不俗、不质，中间二联的写景清空之中饶有秀色，结尾处化用李商隐《夜雨寄北》的意象，风韵袅袅不绝。又如《六月十四日病中感怀》：“七十余生已白头，

^① 三诗俱见《升庵文集》卷三四，《杨升庵丛书》第三册，第541、537页。

明明律例许归休。归休已作巴江叟，重到翻为滇海囚。迁谪本非明主意，网罗巧中细人谋。故园先陇痴儿女，泉下伤心也泪流。”颌联尚属巧对，颈联则一气直下，似对非对。再如《杨林病榻罗果斋太守远访》：“荒店晨炊冷灶烟，忽闻五马暂流连。关山尽是销魂路，樽酒翻为进泪筵。遥想生还成幻梦，纵令死去有谁怜。眼前难缩壶中地，何问灵均楚国天。”虽然符合律诗的格律规范，但一气流转，已入浑化自然之境。

杨慎喜欢尝试和探索新的诗歌体裁。有些作品固然是白居易、苏轼以来文人喜弄的文字游戏，如《舟中阅唐诗纪事，王起、李绅、张籍、令狐楚于白乐天席上赋一字至七字诗，以题为韵，遂效其体为花风月雪四首，宋人名一七令》等，但他所作的大量的六言绝句、六言律诗却比较成功。如《寒朝早起即事》：“篱头笋栗竞发，炉心榾柮通红。煨香蹲鸱已熟，流澌冻醴方融。小窗一梳新月，影在梅花树东。”以生动之笔写活了寒日早行的况味。《归田四咏为宪副卞苏溪赋》四首分写春耕、夏牧、秋渔、冬樵的田园之乐，如《夏牧》云：“长夏冷风清飏，新晴丹铅绿畴。山高羊群似蚁，水阔牛背如舟。半幅生烟幂幂，三腔短笛悠悠。柴扉归来早掩，斜阳影在檐头。”继承王维《田园乐七首》的风调，既有隐逸情调，又极富生活气息。他的六言诗有多种风格，《长干三台》四首柔媚，《敦煌乐》悲壮，《会津门观江涨望小市人家戏作》则以诙谐出之。他还作过九言律诗《咏梅》，虽然不如六言诗上口，却不失为有益之探索。

杨慎最擅长的是七言古、律、绝。他的七言短古写得最好，如《高峣晓发过滇》：“碧鸡关头月上霞，高峣海色分人家。茭塘眠柳犹藏鸦，双双柔橹声哑哑。船尾风轻浪不花，转眼已届滇之涯。”起二句写景开阔而流丽，有近于张若虚《春江花月夜》的婉丽之美。次二句转写近景，动静相衬，有声有色，语言活泼俏皮。最后二句以风浪之轻、行驶之速传达出晓行时愉快的心境。七律有典型的初唐体，如《析杨柳》云：“垂杨垂柳管芳年，飞絮飞花媚远天。金茧抱春寒食后，玉娥翻雪暖风前。别离江上还河上，抛掷桥边与路边。游子魂销青塞月，美人肠断翠楼烟。”字句的有意重复，系学沈佺期《龙池篇》、崔颢《黄鹤楼》，而其风调之婉丽则显然是初唐一派。雄壮者如《出关》：“狼狐芒角正弯环，虎落连营又出关。汉使征鸿何日至，胡儿牧马几时还。千重紫塞

迷青冢，九曲黄河绕黑山。飞将殊勋犹下吏，书生乘障敢辞艰。”其气势、风骨近于盛唐，而对偶之精丽、色彩之明媚则仍近于初唐沈、宋之体。《塞垣鹧鸪词》：“秦时明月玉弓悬，汉塞黄河锦带连。都护羽书飞瀚海，单于猎火照甘泉。莺闺燕阁年三五，马邑龙堆路十千。谁起东山谢安石，为君谈笑静烽烟。”虽多用唐人成句，但俱能化为己有，“八句四层，密成一片”，“神动而不以顿挫”（《明诗评选》卷六），也是杨慎七律中十分出色的初唐体作品。

杨慎的五律有不少佳作颇有盛唐之风，如《夜泊》、《乙酉元日新添馆中喜晴》、《感通寺》等。《沙河县》诗云：“空碛少人烟，孤城大道边。平沙盘马路，残雪射雕天。野日三竿上，河冰百片穿。条风将变柳，客思感流年。”其开阔雄爽之调，正近盛唐。

杨慎虽然宗法六朝初唐和盛唐，但又能不为古人所囿。《送余学官归罗江》、《燕麦谣》能将乐府古调与民歌体结合起来，古质之中富有声调和谐之美。《留别彭子充程以道兼寄余懋昭》写道：“瘴疠乡中难重陈，夜郎天外迥无邻。一辞故国三千里，独戍遐荒十六春。四面已逢开网祝，满堂犹作向隅人。嗟君亦在渊潜地，谁汲西江起涸鳞。”感情、风格都似中唐的刘禹锡。五古《八月廿三日与冯东沙任苍崖往鄯原观王稚子石阙二十二韵》则效东坡体。他有不少学杜甫的七言诗，如《末庵用能弟出守姚安，过高峽，夜语彻夜不寐，五更乘月别去，匆匆赋此》结尾写道：“鸡鸣残月映长庚，马嘶又促蜻蛉行。秉烛归来疑梦寐，湖波淼淼拍离声。”虽沉郁壮大不及老杜，而以婉秀胜之。《军次书感》：“凭高一望倍凄然，日暮乌啼生野烟。天地侧身孤旅外，江湖短发乱兵前。屈平憔悴渔翁问，韩信栖迟漂母怜。何事穷愁无伴侣，东风独坐感流年。”整体风格近于杜甫，但语言较杜诗平顺，风格也更为华秀。《春兴》八首、《病中秋怀》八首也都可以归入此类。

前人对杨慎诗歌有不同的评价。推崇者薛蕙说：“其穷极词章之绮靡，可以见其卓绝之才；其牢笼载籍之菁华，可以见其弘博之学。此其意将欲追轧古人，而不屑与近代相上下。”（《升庵诗序》）批评者如王世贞说：“杨用修如暴富儿郎，铜山金埒，不晓吃饭着衣。”（《艺苑卮言》卷五）朱彝尊甚至将其比作川人之庖，“粗块而大胾，浓醢而厚酱，非不果然饕也，而饮食之味微矣”。《明诗综》所采论评，比较公允者，如黄清甫说：“杨喜用僻事，多着浮彩，搜罗

刻削,无出其右。而骈绘既繁,性情多尽,《传》谓美能没礼,诗亦有之。至诵其‘可怜风雨夜,长在客途中’,又‘江花与江草,异国看春生’,情境俱穷,真堪陨泪。”杨慎友生张含说:“升庵诗予不喜其深邃,而喜其朗爽也。”(见《明诗综》卷三九)颇能说中杨慎诗歌的长处和短处。

四、杨慎周围的诗人

杨慎在云南期间交游颇广,当时有所谓“滇南七子”(王廷表、胡廷禄、唐铨、张含以及白族诗人杨士云、李元阳、吴懋)与之诗酒唱和。张含(1479—1565)字愈光,永昌卫(今属云南)人,曾在京从李梦阳学诗,与何景明为友,但自青年时便与杨慎相交甚笃,钱谦益谓“其平生知契,白首唱和者,用修一人而已”(《列朝诗集小传》丙集)。朱彝尊说:“禺山虽北学于献吉,然诗不尽出其流派,而一以用修为归,观其骀积字句,乏自运之神,方之用修,远不逮也。”(《明诗综》卷四二)他与杨慎唱和频繁,不乏出色的作品,如《寄升庵》:“公子思归几岁华,王孙芳草遍天涯。楼头艳曲包明月,海口新铅蔡少霞(自注:升庵近撰《海口碑》文极奇)。光禄塞遥空递雁,上林枝好只栖鸦。梦中记得相寻处,东寺钟残北寺斜。”代杨慎抒写怀乡去国的凄楚心境,“王孙芳草遍天涯”又含规劝之意,“包明月”与“蔡少霞”两个人名的活用,既喻示了杨慎出众的才情与品格,又富有形象性,妥贴自然。

安磐,弘治十九年进士,有《颐山诗话》一卷(钱谦益谓二卷),文学史观与李、何相似,但标榜自然情韵,谓诗“上乘虽不离乎声律,而实有出于声律之外,严沧浪所谓‘一味妙悟’者,盖为是也”。又谓谢灵运“池塘生春草”“意在言外,神交物表,偶然得之,有天然之趣,所以可贵。谢客自谓‘殆有神助’,非虚语也。今观谢客诸作皆精炼,似此者绝少,信乎有神助也。”安磐推崇杜诗,但不是着眼于其沉郁顿挫之格调,而是赞美其“思入于渺忽,神恍乎有无,情极乎真到,才尽乎形声,工夺乎造化”(《颐山诗话》),乃是着眼于杜诗高超的艺术表现力。钱谦益《列朝诗集小传》将其归入杨慎一系,谓其尝与用修论诗曰:“论诗如品花木,牡丹、芍药,下逮苦楝、刺桐,皆有天然一种风韵。今之学杜者,纸牡丹、芍药耳。”(《列朝诗集小传》丙集)

王廷陈(生卒不详),字稚钦,号梦泽,黄冈人。正德十二年进士,选庶吉

士,授给事中。武宗南巡,疏谏,黜知裕州,失职放废,削职归。屏居 20 年,嗜酒纵娼乐,有《梦泽集》。廷陈受复古思潮之影响,与何景明、薛蕙、郑善夫气类相求,追求古人风调,但其创作“顷刻便就,多奇气”,并不十分矜于格调,故能以气为主,貌有古风而意实新警。四库馆臣说:“廷陈少年高第,以恃才傲物,致放废终身,其器量殊为浅狭。至其诗,意警语圆,轩然出俗,则不得不称为一时之秀。”(《四库全书总目》卷一七二)陈田也说:“稚欽格矜复古,意取标新,亮节清音,绵情丽制,大约古体胜于近体,五言胜于七言。”(《明诗纪事》戊签卷三)《列朝诗集》、《明诗纪事》都把他归入杨慎一系,其实他的生活态度、人生思考及率意放达的诗歌情思更近于祝允明。他的《咏怀》、《遣兴》、《杂诗》、《岁暮杂兴》等五古组诗,无论表现的人生主题还是气度风格,都与祝允明的《和陶渊明饮酒诗》、《述行言情诗》、《杂诗》等相近。如《咏怀三十四首》其十八:“河清不可俟,川逝谁能止。朝露忌太阳,夕日愁蒙汜。歌舞化尘埃,都邑生荆杞。大运厄阳九,销毁固恒理。填海精卫劳,逐日夸父死。齐景悲牛山,晏婴笑未已。彭殇孰短长,无生悟方始。”那种颠覆一切的旷放姿态颇似祝允明。七律《遣闷》其二曰:“病起衰颜聊自媚,春深笑口向谁开。五男不学从渠懒,三径俱荒阻客来。日展琴书娱潦倒,雨抛巾舄渍莓苔。交游物化今余几,倚杖看花首重回。”也令人想到祝允明的《闲居秋日》。他说“庄生诚我师,大鹏寓逍遥”(《杂诗九首》其三),因为藐视人间礼法,所以在社会生活中难于为规行矩步者所容。其诗颇多冶艳之句,如《白紵词》所谓“烛灭纓绝珠履遗”、“色授神驰流目成”、“持觞递进娇相迫”之类,但诗中同时流动着“人生百年命忽倾”、“乐极悲来起徬徨”的生命忧思,与梁陈宫体仍有差别。王廷陈善长五言。五古多能融抒情、叙事、议论于一体,气度放达,有较强的艺术感染力。五律意象明朗,有王孟之风,如《溪边晚兴》:“万井皆秋色,千岩尽落晖。谷喧邻牧散,溪响夕渔归。初月悬枫岸,余霞恋竹扉。坐来怜夜永,霜露入人衣。”将田园风光与山水意趣融化笔端,令人想到王绩的《野望》及王维、孟浩然的一些山水田园诗。

周复俊(1496—1574),字子吁,号木泾子,昆山人,嘉靖十一年进士,官至南京太仆寺卿,有《泾林集》。他任职蜀中,是杨慎的追随者、崇拜者、挚交友生。他曾多次拜访杨慎,慎亦为评定其诗。他为杨慎的《七十行戍稿》所作序

中说:“自嘉靖乙未至甲寅(嘉靖十四年至三十三年),俊三入南滇,载仕西蜀,凡二十余年,恒与公握手接膝,散帙论文,阑夜申旦,开谕勤拳,实兼师友之谊,且祝母有文,训子有诰,申祝有篇,亡虑数十百札。”又评杨慎诗说:“其客路之悲辛,旅次之岑寂,叹风雨之凄其,感日月之征迈,悒郁亡聊,或情与景会,意象融适,率于篇章寄之。”(《七十行戍稿序》)

周复俊的长篇歌行近初唐体,如《秋千咏》、《有所思西水舟次作》,绵丽畅茂,思致风调与杨慎十分接近。其他诗体也近乎六朝、初唐,如《咏落叶》:“朔风厉修垆,三浦气方肃。缓缓山崩云,耿耿叶辞木。骅骝下萍川,槭槭翻萝屋。飘飘任回环,零乱鲜羁束。莫以九秋凋,惋彼三春缚。萧条紫烟岑,超忽丹林麓。于兹欲何言,岁暮偃修躅。”注重字句的精雅,凝练而有骨力,句法近谢灵运。王夫之《明诗评选》谓其“平善”,说“何李印版法行,此广陵散也!子吁服膺用修,故所得自别。”(《明诗评选》卷四)评价可谓高矣。

第四节 正德、嘉靖间重情韵的诗人

当今的文学批评史将薛蕙、高叔嗣一概视为格调说的“同调”、“羽翼”,其实他们艺术追求的核心不是声宏调鬯,而是意象情韵之美。嘉靖时期,还有长洲的“皇甫四杰”、华亭的徐献忠,无锡华察、昆山周复俊、宝应朱曰藩、德清蔡汝楠、山阴陈鹤等,均表现出重情韵的倾向,与杨慎的艺术追求颇有相通之处。至晚明时代,出现了邓云霄、谢肇淛、陆时雍等重情韵的重要批评家。从这些人到明清之际的王夫之,再到清初的王士禛,审美观点虽互有异同,但大体可以看成一条线索,最终走向“神韵说”。重情韵的诗人追求的审美范型是色调明朗、辞采秀丽、情意婉雅,与雄壮、粗犷、慷慨激昂的“风骨”美不同,更重视诗歌含蓄蕴藉的余味,强调诗人与社会的和谐关系,以保持情感的平和舒缓。周复俊的情况已见上节,皇甫兄弟和华察将在本书第七章《明中期的吴中诗派》介绍,本节着重介绍薛蕙、高叔嗣和朱曰藩。

一、薛蕙

薛蕙(1489—1541),字君采,号西原,晚称大宁居士,亳州(今属安徽)人,

正德九年进士,官至吏部考功司郎中,嘉靖初因议大礼获罪,学者称西原先生,有《西原遗书》、《考功集》。薛蕙在入仕前受到王廷相赏识,认为可继李、何,至京师后与何景明成莫逆之交,“自是穷探载籍,采撷英华,程古摘词,名声大振,传于京国”(王廷《吏部考功郎中西原薛先生行状》)。“声华望实,略相曹耦”(文徵明《吏部郎中西原先生薛君墓碑铭》)。他主张宗法汉魏六朝,宗趣与前七子稍异,但仍可视为正德朝复古诗潮中较为出色的羽翼人物。其论诗主张及诗风近于王廷相、何景明,其《戏成五绝》说:“束发从师王浚川,文章衣钵幸相传”;“俊逸终怜何大复,粗豪不解李空同”。又说:“雅知文艺未为尊,次第沿流直讨源。不但学诗高一格,信然闻道小群言。”可见他晚年虽潜心性命之学,但并未有“弃文”的倾向,朱彝尊说:“古诗自河梁以暨六朝,近体自神龙以迄五季,靡不句追字琢,心摹手追,敛北地之菁英,具信阳之雅藻,兼迪功之精诣,卓然名家。”又说:“其与用修论诗云:近日作者摹拟蹈袭,致有拆洗少陵,生吞子美之谑,求近性情,无若古调。直以沿流讨源自许,晚年究心讲学,于诗不师《击壤》,尤人所难。”(《明诗综》卷四〇)

薛蕙写了大量的拟乐府诗、拟《咏怀》诗,注重情调与古人相合,不似后来李攀龙的生吞活剥。朱彝尊引黄清甫之评,言其“调合作者,名篇实多,其《咏怀》则取法于嗣宗,《杂诗》则准的于景阳,《游仙》则规摹于景纯,虽不逼似,庶几太康之音。”(《明诗综》卷四〇)他的语言有所炼饰而能近于自然,有些乐府诗如《从军行》、《行路难》、《陇头吟》等写得慷慨豪放,但抒情写景之作大都雅丽脱俗,富有情韵。文徵明赞其“温雅丽密,有王、孟之风”,蒋仲舒评之“如刻锦云霞,迭石岛屿,欲以人巧而拟自然……间作冲淡,若落花游丝,情致可喜”。陈仲醇说:“薛公诗一毫尘垢不入笔端,由其胸中旷达无染故也。”(见《明诗综》卷四〇)所言均系此类特点。他推崇六朝诗,尤重三谢,标榜“清远”之美,以为谢灵运可以兼之,说:“论诗当以神韵为胜,而才学次之。陆不如谢,正在此耳。”(《论诗》)但他的诗有谢灵运之雅丽而无其繁缛,如五古《冬夕》云:“空斋生夕霭,俯仰俄清绝。开帷玩光景,就槛看云月。寒条响哀吹,曾林皓余雪。怀人不可见,徒令自怡悦。”意境清越超俗,绝无俗韵。

薛蕙的五律多有警句可摘,写景如“散影摇青草,流文漾碧沙”(《江霞》)、“云雾窗中入,星河阁上垂”(《晦日夜集》),言情如“腐儒终报主,乱世

始怜才”(《昭王台》),“乍怜幽意惬,翻恨赏心违”(《秋夜》),文徵明称其“有王、孟之风”,盖就趣味而言,其情实浓于王,景丽于孟,用笔密,因而意境不够浑融,较为疏朗者如《答王允升省中对雨见忆之作》:“康乐愁霖唱,平原苦雨诗。故人歌此曲,赠我慰相思。薜荔垂青阁,芙蓉泛绿池。今朝一樽酒,最恨不同持。”情思流动,有韦应物之风,更为自然。

薛蕙的七古长篇如《元夕篇》、《宝剑篇》驰骋才力,尚有效法初唐痕迹,短篇如:

江南光景殊无赖,水如碧玉山如黛。吴王旧苑芳草多,鸳鸯飞过斜阳外。船头醉岸乌纱巾,兴来看遍江南春。五湖倘遇范少伯,夺取当时倾国人。

——《江南曲》^①

前四句是明媚的景象,后四句是豪放飘逸的兴致,言短情长,风致无限。其七律虽不像山林诗人那样率易,如《赠继之》:“长安城中不可留,风尘日日使人愁。上书解印我将去,拔剑出门君且休。五岳登临几两屐,三江来往一扁舟。东西南北好行乐,与尔相随万里游。”却也近乎口语,于诸体中最为平易。

薛蕙不重杜诗,其《论诗》谓“子美虽有气骨,不足贵也”(《西原遗书》卷下)。朱彝尊引钟广汉之言,谓其“长律则宗子美”(见《明诗综》卷四〇),恐非是。王夫之称道所选薛蕙五古、五律“夷犹而出,渐近自然,正与弘、正间粗豪虔迫之病为对症药”,“将意将神,亭亭不匱,不意杜学横流之时得此雅制”(《明诗评选》卷四、卷五)。便是着眼于薛蕙对崇尚气骨的宗杜诗风的矫正。

二、高叔嗣

高叔嗣(1502—1538),字子业,号苏门山人,祥符(今河南开封)人,嘉靖二年进士,官至湖广按察使,有《苏门集》。高叔嗣登第前受到李梦阳的赏识,

^① 文渊阁四库全书本《考功集》卷一。

嘉靖七年以吏部郎中谢病归乡,其《读书园稿自序》云:“当是时,李空同先生方盛,邑子之属出其门,撰为文辞,模于古人,若宋苏轼、唐韩愈薄不为也,余私心不能无慨慕,时时窃撰一二篇。”其《空同宅海棠花下赋》称“主人龙门才,今日成白首”。他为梦阳之兄作传,心折于梦阳之直节。登第后受到薛蕙赏识,其《赠西原》诗云:“倾盖歛自值,倒履趋相遭。忘年当异代,终日托同遨。”又自称“平生好篇章,抗迹匹古人。上望建安风,退溯开元津。”论者也常将其诗与李、何并提,如胡应麟说:“高子业视李、何后出,而其五言古律之工,不欲作今人一字,在唐不减张曲江、韦苏州矣。”又说:“弘、正五言律,自李、何外,如薛君采之端丽温淳,高子业之精深华妙,置之唐人,毫无愧色。”(《诗薮》续编卷二)但他的诗毕竟与七子派不同,宋荦论明中期诗说:“李梦阳出而诗学大振,何景明和之,边贡、徐祯卿羽翼之,亦称四杰。又与王廷相、康海、王九思称七子。正、嘉间,又有高叔嗣、薛蕙、皇甫氏兄弟,稍变其体。”(《漫堂说诗》)将高叔嗣与薛蕙、皇甫兄弟并论,更为确切。四库馆臣亦云:“正德、嘉靖间,梦阳以诗学倡导海内,学者无不从风披靡,叔嗣独以清和婉约为宗,密咏恬吟,自标新颖,虽未尝显与梦阳树帜,而举所为拆洗吞剥之病,不啻一举空之。”^①论诗追求清婉、崇尚六朝、初唐者对他的评价更高,李开先谓“何、李虽是大家,去唐却远;苏门虽云小就,去唐却近”(《明诗综》卷四四)。王世懋谓:“更千百年,李何有时废兴,二君(指徐祯卿和高叔嗣)必无绝响。”(《艺圃撷余》)至蔡汝楠等人推崇为明诗第一,诚为过誉,但可见其诗深受时人喜爱,为明诗之佼佼者。

高叔嗣诗凝练清婉,受人称道者在意境之清、修辞之洁、情感之深,品题其诗者所用的比喻,如王世贞所谓“高山鼓琴,沉思忽往,木叶尽脱,石气自青。又如卫司马言愁,憔悴婉笃,令人心折”(《艺苑卮言》卷五)。马之骏所谓“资清以化,乘气以霏,遇象能鲜,即洁成辉”(《列朝诗集小传》丁集上)。李雯所谓“如疏林清磬,听者振衣”(《皇明诗选》卷三),都抓住了上述特点。此一特点的形成决定于诗人的品格与情怀,诗人贫贱自守,处处可见散淡中夹杂怅惘、怅惘中又有所执著的情思,如“积贱讵有基,履荣诚无阶。但惜平

① 文渊阁四库全书本《苏门集》卷首《提要》。单行本《四库全书总目》无此段文字。

生节,逾久浸沉埋”;“如匏吾自系,匪玉孰为磨。有发日就长,心短独若何”(《岁暮作》);“门前归路愁心绕,槛外群峰僻性耽”(《寒食日毗卢阁上寄茂钦》);“得丧此身真是马,姓名与世任为牛”(《褫亭闻边事用壁间李川甫韵川甫大梁人》)等。宦情淡泊,慢于世俗,坚洁的信念却不动摇。五言古律诗是其特长,前人将其归于陶潜、韦应物一系。《明诗综》卷四四引黄清甫云:“高诗绰有意见,不假缘饰,吐言成章,诵之若落落直致,而中自丰腴。”这正是苏轼称赞陶渊明“质而实腴”的话头。但高诗绝不仅仅似陶而已,其《次韵田水南见过之作》云:“夜雪连穷巷,朝来片日晖。故人停驂马,问我掩双扉。自出知谁是,相看能尔稀。家僮酿酒熟,猎伴射禽归。草具成宾饌,木绵对客衣。岁寒心不浅,日暮意难违。客兴催花发,农功候鸟飞。期君前浦泮,预指钓鱼矶。”既似陶,又有王绩、王维、孟浩然、大历诗人的面影,最难得的是,一切都已融化为诗人自己的风格。五律如:

空林一叶落,茅屋几家秋。对酒凉风至,开帘古树幽。相看还自笑,欲去为谁留。正此夷门下,休猜姓是侯。

——《扬州门主人》^①

诗人形象洒脱、淡定,意境清空而不乏明丽之色,与融会陶、谢的韦诗为近。沈德潜说得好:“苏门五言冲淡,得韦苏州体。”(《明诗别裁集》卷七)

陈束谓高叔嗣“谢绝品流,因心师古,涉周秦之委源,酌二京之精秘,会晋余润,契唐本宗”,强调其在广泛学习前人的基础上务求自得,创作必以兴致为主,谓其“每有属缀,伫兴而就,宁复罢阁,不为浅易之谈。故其篇什,往往直举胸情,刮抉浮华,存之隐冥,独妙闲旷,合于风骚”(《苏门集序》)。子业门人毛愷跋其诗说:“盖先生亢洁不群,雅自好修,盖其所撰述,大都类其为人。一字一句,莫之能易,《大传》曰:修辞立其诚。又曰:吉人之辞寡。先生其立诚之吉人者哉!”(《跋苏门先生集后》)可以说,高叔嗣的优点在于不因学习古人而丧失自我真情,以此而论,正是李梦阳等人的畏友。

^① 文渊阁四库全书本《苏门集》卷二。

三、朱曰藩

朱曰藩字子价,号射陂,宝应(属江苏)人,朱应登子,嘉靖二十三年进士,历官九江知府。有《山带阁集》三十三卷。他与李梦阳、顾璘、刘麟有唱和交往,与王世贞也有诗交,世贞集中有赠子价诗,但《艺苑卮言》对其诗文评价不高,说:“朱子价如高坐道人,衲衣蹑屐,忽发胡语”、“如小儿吹芦笙,得一二声似,欲隶太常”(《艺苑卮言》卷五)。朱曰藩推崇杨慎,朱彝尊说:“升之诗仿北地,子价则法用修。其在金陵,悬用修画像于寓斋,焚以东官香,荐以阳羨茶,赋人日草堂之诗,与唐李才江尊贾浪仙为佛事绝相类。然其诗实与用修派远,由其牵丝西吴,盖心慕蔡白石故尔。”(《静志居诗话》卷四八)实际情况是当时重情韵的诗人声应气求,朱曰藩可以视为扬州、金陵一带重情韵的诗人代表。

朱曰藩的《跋空同先生集后》对李梦阳的人品气节、学问文章给以高度的评价,同时又倡向上一关,以“无所倚”、“中正和平”为“圣”,不但否定了模拟秦汉者之失,也否定了模拟唐宋者之失。更主要的是,他对孟子“挥霍”之气,对李梦阳诗中的“孤愤”情绪提出了批评,认为其有悖于中和的审美原则。他主张复古,论诗尊唐抑宋,但反对模拟不化,强调融化自得。其《与莫中江书》说:

诚欲猎古人之菁华,传一己之体格,不薊胜于人,不苟同于俗。博采以聚之,玄览以一之,未契不强求,寸契勿固执,若有若无,必俟其优柔自得,与己为一。盖自得则自信,自信则无古今人我。合嘉会之绪,成众妙之门,不贵黼黻而贵简切,不贵糟粕而贵神奇,浑融无迹,自不待较之于铢铢两两之间矣。方其求之初,千蹊万径,我或不免为古人所使;至此则通于一,而我反使动古人也。是故自信由于自得,必自得始可以言诗也。是故诗不可徒寄好恶于人也。^①

^① 《山带阁集》卷三二,四库全书存目丛书影印本。

莫如忠字子良,号中江,华亭人,也是一位重情韵的诗人。朱曰藩在此强调三点:其一,他将诗歌创作完全视为自由心灵的外在显现,写诗完全是自己的事,权衡在我,“不蘄胜于人,不苟同于俗”,“不可徒寄好恶于人”;其二,他认为学诗是一个艰难曲折的过程,开始时未有所得,或偶有领悟,都不可强求,只有等待从“若有若无”到真正“自得”,所学者完全融化,“与己为一”,“通于一”,才能自由地显现心灵。其三,他还强调,当心有所主、无古今人我之时,创作中不务“绘事”,而是以简切的语言,创造神奇浑融的自然高境。

“多情不改年年色,千古芳心持赠君”(《感辛夷花曲》),朱曰藩同罗洪先、唐顺之等理学家交游,但没有进入道学的畛域,仍然保持着诗人本色。他重视自我修养,强调心有枢机,但并不依傍于某家某派,而是主张自得于心。他说的修养,主要指摒除怨愤之气而具有温柔敦厚之品格。其《跋去楚集》说:

是堂子温柔敦厚,有国风之才,自入楚来,所养益完粹,是集亦可以见其一班矣。如云“寺据三山胜,杯传五夜深”,如云“夕阳随倦客,芳草下沧洲”,如云“无能随去住,心委片帆飞”,旨趣悠长,更有味于杨园之音,读之者岂知其吟于泽畔哉!子曰:“诗可以怨”,正以能处怨也。若楚人深于怨,则未必不以叫号悲咤之音发泄其湮郁不平之气,恣情过中,殆与尼父之旨戾矣。^①

此所谓“诗可以怨”实际是追求“不怨之怨”,主张通过人格的完善敦厚其性情,以微风远旨感动读者,是为“国风之才”。

朱曰藩论诗主张比兴寄托,说:“魏晋以还,历代制作,只郊庙讌飨乐章稍存雅则、自余润情。宫怨之什棼如矣。然美人托咏于显王,宓妃取喻于贤臣,使其哀音柔弄,果足以达诚所,人一旦聆之,为之泫然回心焉,是故亦讽谏之一端也,可尽少哉!”(《张南湖先生诗集序》)他的诗歌也擅长用闺怨、宫怨的写法来取喻达情。《饮罢逍遥馆作》以清新流丽的笔法写闲适之中微带怅惘

^① 《山带阁集》卷三三。

的生命意趣：

沙谿雨过渐通潮，新涨朝来拍小桥。九曲湖堂藏窈窕，数株门柳伴逍遥。时鱼饌客烹芦笋，海鹤惊人起稻苗。饮罢中庭不成寐，夜阑河汉正寥寥。^①

“海鹤惊人”喻示着诗人生命中的某种意愿，在闲适的生活中这种意愿突然冲起，故尾联曰“不成寐”，遥望银河，流露出生命的哲想。“季鹰元不营当世”（《七月望夜亭上》），诗人无意于用世，常常凝瞩于秋风海水、银河玉露，感恨于花飞云散，流露出一种近似初唐诗人的浪漫情思，体现了他对生命自身的体验和沉思。

王夫之对朱曰藩评价极高，《明诗评选》选其五律二首，七律七首，谓“子价自嘉、隆间中流一柱，前承枝山，后开若士。余子虔矫自雄，夜郎不知汉大。”强调其七律不为格律法度所拘，“用神用气用韵度，但不用俗诗画地牢耳。子价真有渊源……非七才子辈寻事填腔活字印板套也”，“飏兴雨卷，不得以尺寸求之”，“用事言情，如灵云桃花，瞥然一见”（《明诗评选》卷五）。尤其欣赏其华美平腴的六朝初唐体，如：

兴道里前杨柳新，萧娘攀望独伤神。怜侬正好留侬住，若个殢他遭个春。红颊忍抛妆罢泪，翠蛾常带睡余颦。龙舟风起花如雪，三月扬州梦里身。

——《隋堤柳》^②

合欢树上鸟欲栖，空房织锦窦家妻。遥遥夜夜谁能奈，三三五五并相携。镜花对影惭双笑，烛泪分行伴独啼。莫道回文能妙绝，阳台云雨隔安西。

——《秋闺怨》^③

① 《山带阁集》卷七。

② 《山带阁集》卷七。

③ 《山带阁集》卷七。

前首咏扬州隋堤柳,同后首一样,写的也是少妇怀人伤情,一派婉丽,抒发的是生命迁逝、好梦难圆的情调。颌联流动近乎口语,颈联取静态,状其容颜消损以明乎其生命之美无人赏识。七绝《云中乐》:“塞门杨柳未经霜,锦帕貂裘马上妆。带得相思出关去,银钗岭上断人肠。”情调一致。射陂诗中也有风华秀婉的自然情韵,如《枕流桥避暑口号》:“竹床花簟坐萧闲,好是依家销夏湾。谁道屏风无九叠,彩云飞作洞庭山。”意境清丽,风调颇近民歌。

尽管自成化至嘉靖这近百年的时间中,是复古派崛起流行、性灵派并生相伴的历史时期,从而形成了明代诗歌的两条主线。但是也有相当一批诗人坚持了抒写生命、追求情韵的诗学本位立场,他们也许口号不够响亮,影响不够突出,但却以实际的诗歌创作托起了明代中期缤纷多彩的诗坛。

第六章 前七子复古派

前七子文学社团兴起于弘治朝宽松的政治氛围中,得益于朝中频繁的诗歌唱和。顾璘说:“弘治丙辰(弘治九年,1496)间,朝廷上下无事,文治蔚兴,二三名公方导率于上,于时若今大宗伯白岩乔公宇,少司徒二泉邵公宝,前少宰柴墟储公瓘,中丞虎谷王公云凤,皆翱翔郎署,为士林之领袖,砥砺乎节义,刮磨乎文章,学者师从焉。”(《关西纪行诗序》)所举诸人乃茶陵派的成员或羽翼。李梦阳说:“诗倡和莫盛于弘治,盖其时古学渐兴,士彬彬乎盛矣,此一运会也。余时承乏郎署,所与倡和则扬州储静夫、赵叔鸣,无锡钱世恩、陈嘉言、秦国声,太原乔希大,宜兴杭氏兄弟,郴李贽教、何子元,慈溪杨名父,余姚王伯安,济南边庭实,其后又有丹阳殷文济,苏州都玄敬、徐昌谷,信阳何仲默,其在南都则顾华玉、朱升之其尤也。诸在翰林者以人众不叙。”(《朝正倡和诗跋》)所举范围也不限于所谓“前七子”。可见,学古在当时是一种普遍的风气。前七子受这种风气的熏染,同时又“果于自信”,自立门户,自成流派,其诗文风格与茶陵派又形成了鲜明差异。他们在相当程度上摆脱了理学束缚,恢复了诗歌应有的审美特征。胡应麟说:“国朝诗流显达,无若孝庙以还,李文正东阳,杨文襄一清,石文隐瑤,谢文肃铎,吴文定宽,程学士敏政,凡所制作,务为和平畅达,演绎有余,覃研不足。自时厥后,李、何并作,宇宙一新矣。”“一时云合景从,名家不下数十,故明诗首称弘、正。”(《诗薮》续编卷一)此种意见很有代表性。

第一节 李梦阳

李梦阳(1472—1529),字天赐,又字献吉,号空同子,庆阳(今属甘肃)人,

弘治六年举陕西乡试第一,次年登进士第,官至江西提学副使。他是弘治时期文学复古思潮的主要倡导者,“前七子”的领袖,在当时和后来都产生了广泛而深远的影响。他的诗主要学习杜甫,兼习汉魏盛唐其他诸家,虽然存在模拟过甚的弊病,但内容充实,笔力雄健,富有个性色彩。在弘治、正德诗坛上,李梦阳是最杰出的诗人之一。

一、借鉴民歌与宗法盛唐

李梦阳“真诗乃在民间”之说向为文学史家所重视。他的诗集中收有民歌《郭公谣》,跋曰:“世尝谓删后无诗,无者谓雅尔。风自谣口出,孰得而无之哉?今录其民谣一篇,使人知真诗果在民间。于乎,非子期谁知洋洋峨峨哉!”歌曰:

赤云日东江水西,榛墟树孤禽来啼。语音哀切行且啄,惨怛若诉闻者凄。静察细忖不可辩,似呼郭公兼其妻。一呼郭公两呼婆。各家栽禾,栽到田塍,谁教检取螺,公要螺炙,婆言摄客。摄得客来,新妇偷食。公欲骂妇,婆则嗔妇。头插金,行带银,郭公唇干口燥救不得。哀鸣绕枝天色黑。^①

中段写一对年老夫妇为一件琐事逼死新妇,追悔莫及,前段与结尾则凭想像将新妇的幽怨化为孤禽从早到晚的哀鸣,语言质朴,大巧若拙,的确富有民歌特有的感人效果。他有几首风格相近的作品,如《空城雀》:

双雀下空城,谷穗黄离离。二雀跳踉鼓翼啄谷穗,其朋千百咸来集,小者啾啾是其儿。谁者翁姬,被发曳屣来打雀。雀薨薨,飞上城,嘈嘈鸣。两人恰欲抽身,雀便复集。回头骂雀:辛苦长得禾,汝忍饱之我无粒。手中乏利弹,又蔑网罗,天旋日昏,奈尔雀何!^②

① 李梦阳:《空同先生集》卷六,台湾伟文图书出版社影明嘉靖刊本,第120页。

② 《空同先生集》卷七,第139页。

诗作展现了一个富有故事性的生活片断,既可视作写实,亦可当作诗人的比兴,从语言到风味,都深得乐府民歌之精神。另如《禽言六首》、《双燕篇》、《采菇曲》等都写得颇有特色。他还有几首抒情之作,虽并不刻意模仿民歌,却深得乐府民歌之神理。如卷八《想像歌》:“雾邪?烟邪?行草莽者兄邪?”既不用比兴之体,也无故事性片断,完全是“感于哀乐,缘事而发”,情溢乎辞,深得民歌语简意丰之妙。另外还有“为其子作”的《河之水歌》、“去江西而作”的《鸡鸣歌》,均与此相近。

李梦阳的《结肠篇》虽编于七言古诗中,却写得情深笔长,得民歌三昧。“莫妻以牲,烹肠焉,肠自綣结”,不为他人注意的琐事却触发了他的想像,由此追问:“恍惚神怪,孰主孰使?厥理孰测?怨邪?德邪?生有所难明,死托以暴哀邪?呜呼,呜呼!”于是作《结肠篇》焚于妻子灵柩之前。第二首写得最好:

结肠结肠忍更闻,妾年十六初侍君。父也早逝母独存,为君生子今有孙。昔走楚越迈燕秦,万里君宁恤妇人,外好不补中苦辛。中年得归计永久,命也百病攒妾身。言毕意违时反唇,妾非无违君多嗔。中肠诘曲难为辞,生既难明死诘知。千结万结为君尔,君不妾知肠在此。^①

诗作突破了自潘岳至元稹悼亡诗以倾诉相思之情、追述妻子贤德的写法,假托妻子口吻诉说一生辛苦,还提示了二人日常生活中琐细的矛盾,并把肠的綣结说成是亡妻的“中肠诘曲”,从对方说来是一腔幽怨,在诗人则是满纸哀悼怀思之情。

总体看来,李梦阳多数模仿乐府民歌的作品表现出文人拟作的共同倾向:将主题向反映民生疾苦或抒发人生情怀的方向提升。如《叫天歌》是他取民间之辞润色而成的:“弯弓兮带刀,彼谁者子逍遥。牵我妻放火,我言官府怒我。一解。”不用比兴,直接呼出百姓的心声,继承的是杜甫、白居易新乐府的传统。又如《内教场歌》:

^① 《空同先生集》卷一九,第442页。

雕弓豹鞬骑白马,大明门前马不下。径入内伐鼓,大同邪?宣府邪?将军者许邪?一解。武臣不习威,奈彼四夷?西内树旗,皇介夜驰。鸣炮烈火,嗟嗟辛苦!二解。^①

讽刺武宗练兵而作,李雯评价极高:“直道今事而不愧古词者,惟空同一人!”(《皇明诗选》卷一)但语意含蓄,字句精炼,比之前引作品更加文人化。有许多作品还体现了“尺寸法古”的理念,模拟痕迹较重。可见他学习民歌与学习《诗经》、汉乐府同步进行,难以避免文人化的倾向,对流行于街曲巷陌的民间歌谣,似并未敞开心扉悉心接受。其作品中还有《煌煌京洛行为曹县王子赋》、《南山篇》等宣扬“青云贵自立”之类恩荣意识的作品,也有《仙人好楼居》等游仙诗,价值不高。但应该说学习乐府民歌构成了李梦阳诗歌的一个亮点,并且影响到其古近体诗的语体风格,成为他诗歌由守正向尚变转化的契机。举《豆莖行》为例:

昨当大风吹雪过,湖船无数冰打破。冰骧鬣崑山岳立,行人骇观泪交堕。景泰年间一丈雪,父老见之无此祸。鄱阳十日路断截,庐山百姓啼寒饿。旌竿冻折鞞鼓哑,浙军楚军袖手坐。将军部兵蔽江下,飞报沿江催豆莖。邑官号呼手足皴,马骡鸡犬遗眠卧。前时边达三千军,五个病热死两个。弯弓值冻不敢发,昔何猛毅今何懦!李郭邺城围不下,裴度淮西手可唾。从来强弱不限域,任人岂论小与大?当衢寡妇携儿哭,秋禾枯槁春难播。纵健征科何自出,大儿牵缠陆挽驮。^②

沈德潜评价说:“似古谣谚,俚质生硬处,正不易到。”(《明诗别裁集》卷四)宗法盛唐是元明以来诗学观念发展的大趋势,《明史》为李梦阳等人总结的诗学口号便是“诗必盛唐”。李梦阳《缶音序》说:“诗至唐,古调亡矣,然自有唐调可歌咏,高者犹足备管弦。宋人主理不主调,于是唐调亦亡。黄、陈师

^① 《空同先生集》卷五,第102、103页。

^② 《空同先生集》卷一七,第377页。

法杜甫，号大家，今其词艰涩不香色流动，如入神庙坐土木骸，即冠服与人等，谓之人可乎？”这段话强调的是古诗与唐诗艺术表现的形象性。他还说：“古诗之妙在形容之耳。所谓水月镜花，所谓人外之人，言外之言。宋以后则直陈之矣，于是求工于句字，所谓心劳日拙者也。形容之妙，心了了而口不能解，卓如跃如，有而无，无而有。”（《论学下篇第六》）“形容”与“直陈”的区别，也在于是否重视形象性。盛唐诗歌多是情景交融的，以简单的叙写为框架，以精选的景物点染其间，故有玲珑透彻之妙。李梦阳诗歌也有如此写法，如《汉江歌送范子之桂阳》：

汉江江上鸕鶒鸣，汉江游客无限情。青山落日下帆影，芳草月明闻棹声。黄鹤矶头暮云尽，鹦鹉洲边春水生。莫倚仲宣能作赋，洞庭南接桂阳城。^①

以汉江送别之事为框架，前四句“江上”、“下帆影”、“闻棹声”是简单叙事，而“鸕鶒鸣”、“青山落日”、“芳草月明”是景物点染；后四句“黄鹤矶”、“鹦鹉洲”想像对方经过的地方，构成简单的叙述框架，而“暮云尽”、“春水生”则以想像之景点染。景物含情，点染于简单的叙事框架中，融化为玲珑的诗境，将离别之情和劝慰之意表现得不着痕迹。盛唐诗多以直观的形象表现诗人怀抱，李梦阳也有相似的作品，如《秋望》：

黄河水绕汉宫墙，河上秋风雁几行。客子过壕追野马，将军韬箭射天狼。黄尘古渡迷飞挽，白月横空冷战常。闻道朔方多勇略，只今谁是郭汾阳。^②

开阔苍茫的艺术时空中有一位富有理想与豪气的诗人形象呼之欲出，全靠形像来表现感情，雄浑流丽的风调确乎盛唐之亚。他写得最好的是七古与

① 《空同先生集》卷一九，第454页。

② 文渊阁四库全书本《空同集》卷三二。

七律,有仿效初唐四杰者,有取法王维、李颀、高适、李白者,但写得更多更好的,都接近杜甫的风貌。

二、题材与情感

盛唐诗人最擅长的山水田园与任侠边塞主题,在李梦阳的诗中都不算突出。许学夷说:“献吉五、七言律绝,于朝廷、郊庙、边塞诸作则工,于山林、田野、闲适诸诗则拙,盖才性各有所宜。”(《诗源辩体》后集纂要卷二)认为他长于边塞诗,盖就其《秋望》及拟古乐府诗中的部分作品而言。与高、岑相比,李梦阳的边塞诗既缺乏洞察边塞情势的现实深度,又没有描绘边关风光的浪漫风调,更未显示出自己的特色。他的诗情总是围绕当时的社会现实以及个人与社会的矛盾冲突而展开,诗风沉郁悲慨。这是他与杜甫的共同之处,也成为后来重风致的诗人所批评的重点。如徐献忠说:“献吉之出,力持气格,济以葩艳,可谓雅道中兴矣;惜其和平之气未舒,悲凉之情太胜,岂燕赵悲歌之遗耶?每思气候和乐,发调娴雅,有遐然远意,无事雕饰者读之,久未得也。”(《跋彭孔嘉诗》)平心而论,李梦阳诗的悲慨基调与较为显直的抒情方式,与其“宣志而道和”、“贵婉而不贵峻”(《与徐氏论文书》)的审美理想有较大差距,但明之正德,正犹唐之天宝,生当其际,沉郁悲慨乃关怀现实、忠君忧国之士不得不然的情感选择,对此应理解与肯定,而不应求全责备。

与杜甫一样,李梦阳怀有一腔忠君忧国的深情。正德以后,他常常百感交集地忆及弘治朝的时光与孝宗对自己的恩遇,“不寐想前朝”(《野风》),“中夜悲歌泣孝宗”(《限韵赠黄子》)。他曾拜访“孝宗之朝五真人”之一的杜炼师,感慨今昔,深情地怀念孝宗说:“不见泰陵草已宿,春生树啼双老乌。此时亦应群帝趋,金灯翠旗光有无。”(《上元访杜炼师》)沈德潜说:“故君之思,写得神灵恍惚”(《明诗别裁集》卷四)。晚年家居期间,他一面以张狂闲放的姿态宣泄愤懑,“持竿探乳雀,掷石打黄鹂。落果呼儿拾,逢花折自随”(《田园雨芜客过三首》其三),一面又时常悲从中来:“人生几何忽已老,激昂泪下如流泉。”(《无事》)这正是杜甫“勋业频看镜,行藏独倚楼”的意思。他虽然自称“松菊陶元亮,江湖陆务观”(《郊园省水》其二),却没有陶的超旷、陆的闲适。他不甘作一个闲散的文人,常常悲从中来:“感时台莫上,恐湿贾生衣!”

(《喜李生自京师归》)“不寐伤寒节,孤吟绕菊行。……泛泛河中艇,谁知此夜情!”(《河上秋兴》其十)“望乡心逐关云起,怀国情将汴柳新。自信右军非墨客,谁言高适是诗人!”(《辛巳元日》)对于朝廷,对于君国,他始终怀着缱绻深厚的感情。在长期的闲居生活中,瞻望帝京,怀思前尘,成为其诗歌的一个恒久主题。“嫠妇登楼思,孤臣去国心。此时看故垒,何处不沾襟。”(《望极》)“世路怜书剑,生涯笑薜萝……莫问朝元日,伤心是玉珂。”(《己卯元日内弟玠见过二首》其二)“一自违京邑,飘飘叹此游……汴河堤上柳,烟色似皇州。”(《清风河上寓楼独酌》)看到晓空中的星月,他便想到朝中待漏时的光景:“为农起常早,每与鸡鸣期。露重花偏得,林深鸟自迟。飞星当面过,落月向人随。玉佩金门外,遥怜待漏时。”(《早起庄上》)虽身在江湖,却总是心绕魏阙。他的忠君忧国之心是接近杜甫的。直到嘉靖八年,也就是他去世的那一年,犹自在诗中写道:

往岁沾官扇,含香拜玉墀。只今飘白发,刈麦向东菑。树树鸣蜩日,家家望雨时。万方多难意,谁达圣明知!

——《己丑五日》^①

正像杜甫说“一卧沧江惊岁晚,几回青琐点朝班”、“彩笔昔曾干气象,白头吟望苦低垂”一样,前四句是今昔之感;树树鸣蜩,家家望雨,有“文武衣冠异昔时”、“鱼龙寂寞秋江冷”(《秋兴》)之意,而结尾那种舍我其谁的急迫心情,让人想到杜甫《塞芦子》中的“谁能叫帝阍,胡行速如鬼”,和《宿花石城》中的“谁能扣君门,下令减征赋”。

李梦阳有许多咏物诗寄托着自己的志向、操守或忧谗畏讥的情思,深得杜甫咏物诗之精神。如《古意》写飞龙马“常鸣彩仗下,立在紫骝先”却无故被弃,结尾说“如蒙蔽帷顾,万里为君前”,寄托了欲报效朝廷的强烈意愿。《冬至菊》赞美菊花弄霜吞雪,“思将正色留天地,肯使阴阳管岁华”,语气十分豪迈。《咏莺》:“嫋嫋花絮乱,交交黄鸟归。殷勤度碧叶,回转惜金衣。不向艳

^① 《空同先生集》卷二六,第676页。

阳语,似伤俦侣稀。王孙多弹射,莫羨上林飞。”黄鸟的“殷勤”象征诗人对朝廷的忠诚,“惜金衣”象征束身自好的高洁品格,“俦侣稀”象征贤人的孤独,“王孙多弹射”代表权奸的迫害,而“莫羨上林飞”的叮咛,则融合着诗人忧谗畏讥的切身感受。这类诗还有《咏部鹤》、《雪夜庐山玩月》、《闻蝉》、《同双溪方伯咏石几》、《咏瓶中柏限韵》、《咏陶台使兰阳公廨五色葵花》、《对菊怀邻菊子三首》等。他的《石竹赋》、《观禁中落叶赋》、《鹊赋》等抒情小赋,与此类诗歌有异曲同工之妙。

李梦阳还有一类是触物伤情的感怀诗,由外物的悲惨命运与危疑处境引发感慨,其悲天悯人的诗人形象颇近杜甫。如《大梁城西门行》:“水门堤口双柏树,种之何年不记数。风餐雨蚀生气微,枝叶半凋委官路。乌鸦蝼蚁复啄食,我行见之泪如注。古来根本忌先拔,呜呼奈此栋梁具。及今可为当语谁,半夜吞声向北去。”这诗与杜甫的《楠树为风雨所拔叹》完全是一样的写法。又如:

自从有竹水烂死,使我竟日颜不欢。顷来移置复傍此,遽觉六月回秋寒。龙姿凤苞生不易,可怜芜没今人弃。窈窕郊园草树中,何人道有凌云器!

——《种竹》^①

怜花常欲报花安,醉眼冥冥雨自看。朵朵胭脂深更湿,杯杯竹叶满须干。等闲细片休轻落,率尔春风且恁寒。朝为行云暮仍雨,凌波独立汝应难。

——《雨中海棠》^②

语气特像杜甫的《秋雨叹》(三首其一)。这类诗,是深得杜诗神髓的。

李梦阳还有一些寓言性的讽刺诗。如《秋日睹白云生率尔遣兴》曰:“天

^① 《空同先生集》卷一七,第383页。

^② 《空同先生集》卷二九,第785页。

际游云白袅袅，渭阳羁客泪纵横。搏风弄雨有谁见，木落秋高堪自行。变幻楼台翻有态，突然龙豹转须惊。老夫趁此欲登望，怪尔轻遮翡翠城。”这貌似洁白的天际浮云，既能搏风弄雨，又能变幻楼台、化为龙豹，盖象征皇帝身边的弄臣。诗人之“泪纵横”，并非是对游云的爱怜，而是痛恨。又如《飞蚁叹》：

今朝天光鸟鸣唤，草萋柳长江涣涣。怪尔飞蚁何烂漫，填门扑窗坐我案。夜来不虞风骤至，屋瓦吹飞船打岸。孤城晦冥霏霏雨，前叫鸱鸢后鹅鹳。共言此崇飞蚁为，我欲击之还复叹。明明上天非无宰，蚁也锁细何须算。灾祥感召固其理，先时苟备终无患。君不闻，汉家满堂客，不贵徙薪贵焦烂。^①

该诗小序说在江西时“睹时事感心作”，飞蚁则显然象征着小人。此类诗还有《西来行》、《秋夜叹》、《襄阳歌》等。一腔愤慨化为嬉笑怒骂，同样是对杜诗的极好继承。

李梦阳很少写与现实无关的情调诗。他有大量诗歌直接反映时事。从其作品中，读者可以看到当时许多社会政治事件。通过他的感叹，又可以感受到当时普遍的社会心理。《去妇词》系正德元年为户部尚书韩文及内阁大学士刘健、谢迁等人去位而作，诗中写道：“菡萏鸳鸯谁不羡，人生一别何由见？只解黄金顷刻成，那知碧海须臾变！贱妾甘为覆地水，郎君忍作离弦箭？……妾悲妾怨凭谁省？君舞君歌空自怜。郎君岂是会稽守，贱妾宁同会稽妇？郎乎幸爱千金躯，但愿新人故不如。”（《空同先生集》卷二〇）以比兴的手法，表现了大臣去位时既眷恋又无奈的复杂心情，“深婉可以怨矣”（《明诗别裁集》卷四）。《玄明宫行》为讽刺刘瑾作，以讲述者口吻铺叙玄明宫建造之奢华及刘瑾被诛后的萧瑟荒凉，然后愤慨地说：

忆昔此阁握乾柄，帝推赤心阁罔忠。威刑霹雳缙绅毒，自尊奴仆侯与公。变更累朝意叵测，掊克四海真困穷。长安夺第塞巷陌，心复艳此

^① 《空同先生集》卷一七，第374、375页。

阍何蒙。构结拟绝天下巧,搜剔遂尽输倕工。神厂择木内苑竭,官坑选石西山空。夷坟伐屋白日黑,挥汗如雨斤成风。转身唾骂阍得知,退朝督劳何匆匆。人心嗟怨入骨髓,鬼也孰复安高崇?^①

痛快淋漓地抒发了广大百姓对刘瑾恨入骨髓的情绪。最后,诗人说“闻言恻黯无答,私痛圣祖开疆功”,进一步想到太祖皇帝曾于宫前树立禁止宦官干政的铁牌,追问“渠干威福开者谁?”表现了更为深远的理性思考。

李梦阳有不少酬赠、送别、登览、怀古等题材的诗歌,都表现出关怀现实、忠君忧国的精神。其题画诗喜欢从画境联系到社会现实,如《画马行》由画马想到“四海只今多战争,安得此马一敌万。络头骑出千人惊,擒戎破虏任横行!”《周文静画雪山图歌》由画中雪山想到“仿佛寒封洛阳道,得无白拥蓝田关?袁安甘卧几时起?退之遭窜终招还”,最后落脚于画中的松树,说“君不见,古来梁栋必此物,愿君爱之频拭拂”。《林良画两角鹰歌》先铺写画中鹰之神骏,随后设想呼鹰走马,“草间妖鸟尽击死,万里晴空洒毛血”,之后笔锋突然一转写道:“我闻宋徽宗,亦善貌此鹰。后来失天子,饿死五国城。乃知图写小人艺,工意工似皆虚名。校猎驰骋亦末事,外作禽荒古有经。今皇恭默罢游燕,讲经日御文华殿。……从来上智不贵物,淫巧岂敢陈王前!”沈德潜评:“从画说到猎,从猎开出议论,后画猎双收,何等章法!笔力亦如神龙蜿蜒,捕捉不住。”(《明诗别裁集》卷四)沈氏《说诗晬语》曾论杜甫题画诗说:“其法全在不粘画上发论,如题画马、画鹰,必说到真马、真鹰,复从真马、真鹰开出议论”。胡应麟也说:“题画自杜诸篇外,唐无继者……惟李献吉《吴伟》、《林良》等六诗,模写精绝,而豪宕纵横,几欲与杜并驱,真杰思也。”(《诗薮》内编卷三)李梦阳确是杜甫同类诗歌的优秀继承者。

李梦阳还有不少反映百姓及军中将士疾苦的诗,如《士兵行》、《豆莖行》、《解俘行》、《冰车行》、《盐井行》、《苦寒行》、《余干行》、《寄兵备高金事江》、《呜呼行寄康子以其越货之警》等,均能继承杜甫诗歌的精神风貌。

^① 《空同先生集》卷一九,第447、448页。

三、艺术表现特征

李梦阳善用象征手法烘托氛围,如《送李中丞赴镇》开篇写道:“黄云横天海气恶,前飞鹳后叫鹤。阴风夜撼医巫闾,晓来雪片如手落。中丞按辔东视师,躬历险隘挥熊貔。”前四句悲凉动荡的形象,完全是在为后文的展开营造气氛。沈德潜评道:“北地最工起手,苍凉沉郁,神乎老杜。”《明诗别裁集》所选梦阳七古开篇与此相近的还有《送李帅之云中》、《土兵行》、《明星篇》、《朝饮马送陈子出塞》、《胡马来再赠陈子》、《奉送大司马刘公归东山草堂歌》。可见此乃梦阳惯用开篇法。其实不止在诗的开头,他在中段、结尾也常用此法。《石将军战场歌》有这样几句:“将军此时挺戈出,杀胡不异草与蒿。追北归来血洗刀,白日不动苍天高。”“追北”二句将富于细节的正面描写与侧面烘托结合,写得生动传神,后两句从杜甫《悲陈陶》中的“群胡归来血洗箭”、“野旷天清无战声”脱化出来,沈德潜谓“扣之字字俱起湟稜”。如此之类,真可谓“妙于形容”者。胡应麟说李梦阳的歌行“宗师子美,并夺其神”(《诗薮》内编卷三),可谓的评。

由于关怀现实,时时念及国家之难、民生之艰,李梦阳的诗歌表现出与杜甫相近的悲壮格调,如《秋怀》八首系仿效杜甫《秋兴八首》而作,其六云:

大同宣府羽书同,莫道居庸设险功。安得昔时白马将,横行早破黑山戎。书生误国空谈里,禄食惊心旅病中。女直外连忧不细,急将兵马备辽东。^①

天下战乱,诸将无能,诗人百感交集,既无可奈何,又希望朝廷能够补救以挽时局,这种急切的感情、悲壮的风格,与杜甫颇为接近。又如《繁台归兴》:“台榭归来地,江山战后心。城空犹募马,树在只栖禽。看岳晴偏近,俯河寒更深。风沙日日起,梁父为谁吟!”战乱之后一片萧条,于寒冬晴日更觉怆然,作者感时报国的热情不得施展,故以低回吞吐之语结束。

^① 《空同先生集》卷二九,第764页。

此类慷慨悲壮的诗还有很多,如五律中的《繁台春望》、七律中的《九日寄何舍人景明》、七绝中的《诸将八首》、《忆昔六首》等,均可谓深得杜甫沉郁顿挫诗风的神髓。

李梦阳宗杜,有时面貌酷似、不避字句之蹈履。如《太华山人歌》:

山人昔居太华峰,结屋玉井餐芙蓉。夜随金精朝白帝,误挝天鼓撞鸿钟。帝怒谪之荒江滨,泪添江汉齐朝宗。阊阖九重豹虎蔽,霜雪十年鸿雁冬。江边诸山不可眼,梦寐犹跨双茅龙。有时梦到西顶坐,环海内物尽么麽。一线黄天泾渭流,拳石白昼岷峨破。翳凤骖鸾覲玉京,羽节云骈度婀娜。织女虚无指前路,沐发有盆不借我。山鬼含笑倚岩立,仰看明星斗如大。猿啼蛇吟万壑静,山人归来泪交堕。^①

意象瑰奇,造语警拔,很像杜甫的《忆昔行》。《忆昔行》中有“艮岑青辉惨么麽”、“金节羽衣飘婀娜”、“千崖无人万壑静”、“仙赏心违泪交堕”的句子,比较可知,此诗学杜“面目太肖”。但这并不妨碍其成为一首好诗。因为其主题、结构是完整自足的,并非从杜诗照搬而来。杜诗表现了求仙学道的思想,而此诗表现的是“太华山人”对朝廷的赤诚忠心。从艺术上说,杜甫诗用窄韵,一韵到底,多用“参差硬对”,开启了后来韩愈一派。而李梦阳多用散句,有换韵,意象亦不及杜甫奇诡。这说明李梦阳学杜,并非有意学杜诗中开启元和之调的“变体”。但“江边诸山不可眼”,“眼”字过于生新,不及杜甫“秋山眼冷魂未归”奇警而自然,便显得用语稍近粗豪。再如七律《九日繁台》其二:禹庙登高人尽回,儒宫下马尽残杯。奔陈孔甲元孤愤,去赵虞卿且未衰。高叶下风还抱石,片云拖雨故临台。酒阑却忆十年事,半醉呼鹰向此来。“高叶下风”一联移情于物,用字伤狠伤重。酒阑怀旧,可谓百感交集,百感交集中不是以杜甫惯用的那种苍凉低回的写法结尾,而是用“半醉呼鹰”这一颇近颓放的意象诃张气势,表现了不屈不挠的傲世姿态。无论是感情还是笔法,都难逃“粗豪”之讥。胡应麟说:“献吉于杜得其变,不得其正,故间涉于粗

^① 《空同先生集》卷一九,第425页。

豪。”(《诗薮》内编卷五)由于李梦阳锤炼字句不像杜甫那样深稳,且其感情多于悲慨愤激中出之以理念或转为豪宕,其诗风往往由沉郁走向豪硬,便有近于韩愈。如:

枯蓬飞沙原野昏,律穷物惨生意存。向夕气严扃我门,霜白月冻啼夜鹂。围炉煨芋啖浊酒,有话细与妻儿论。

——《岁暮四篇》其四^①

寒城野霜鸿嗷嗷,羊肠木零熊豹号。彼汾沮如望心劳,蓂莢委折风波涛。山西刑司气何豪,西迈白日行旌旄,七星丸丸明佩刀。君不见,黄河飞云立如盖,一鹗乘之向并代。

——《送田氏》^②

这两首诗的总体风格,与其说近于杜甫,毋宁说更像韩愈。与韩相比,奇险不及,而体气阔大、句法古硬似之。七律《南溪秋泛三首》错综运用写景、叙事、议论的手法,抒写人生反思,语调和平,兹录其一:“闻说南溪径尺鱼,渔人何事网常虚。鱼行碧苇深先见,网入寒潭迥不舒。东舍刈禾摇夕浦,西邻决水溜秋渠。平生肉食忧空切,此日临渊意有余。”无论是诗意还是诗语,都较为散淡,诗似并无深意,亦无社会人生之重大问题的关怀,退居之后的本然生活表现在诗里,且流露出一种心仪散淡生活的意趣,令人想到韩愈的五古《南溪始泛》三首。李梦阳还有些七律写得流动畅达,充溢着热爱生活、热爱自然的感情,如《过马陟次毛庶子韵》:

冉冉轻雷止复行,凤池清夏半阴晴。渐看西日笼花气,谁放南风作雨声。融入堑沙将拂燕,密侵官柳益霏莺。晚来一赴薇郎约,匹马冲泥远兴生。^③

① 《空同先生集》卷二一,第513页。

② 《空同先生集》卷一九,第424页。

③ 《空同先生集》卷三一,第822页。

整首诗洋溢着喜雨的愉快心情,第二联的拟人手法更是移情人物的结果,让人想到苏轼轻快自然的诗风,或者想到吕本中、曾几等人学杜甫而兼容苏、黄而追求“活法”的流动诗风。又如《喜雨命酌》:“毒热兀兀滞梁城,不眠听雨到天明。沙田易涸应全赖,稂莠虽锄却更生。年稔不须防盗贼,家贫兼得免经营。纷披槛竹迎余笑,遮莫尊醪起自倾。”这种轻快自然风格的诗,在杜甫的诗集里也有,但数量不多,不足以代表杜甫的主导风格。与盛唐高华超妙的抒情七律相比,应该说是“变体”了。

何景明早已觉察到李梦阳江西以后诗“间入于宋”,并对他提出了批评。薛惠说“粗豪不解李空同”(《戏成五绝》),既是指他艺术锤炼的不足,也是指其诗风有远离初盛唐之风调、质朴古硬近于“宋调”的一面。王稚登批评梦阳诗“调高而意直,才大而情疏,体正而律庸,力有余而巧不足也。”(《与王子服论诗书》)也针对其粗犷直率的艺术表现而发。《诗谈》曰:“独其论黄、陈不香色,而时不免自犯其言。”(《明诗纪事》丁签卷一)胡应麟还批评他沾染了杜诗中一些不好的习气说:“老杜好句中用叠字,惟‘落花游丝’妙绝,此外,如‘高江急峡’、‘小院回廊’皆排比无关妙处。又如‘桃花细逐杨花落’,‘便下襄阳向洛阳’之类,颇令人厌,唐人绝少述者,而宋世黄、陈竞相祖袭。国朝献吉病亦坐斯。”又说:“老杜七言拗体,亦当时意兴所到,盛唐诸公绝少。黄、陈偏欲法此,而不得其顿挫辟阖之妙,遂令轻薄子弟以学杜为大戒。近献吉亦坐此,然其才力雄健,合作处尚可并驰。时尚风靡,熊士选、郑继之、殷近夫辈七言,遂无一篇平整,皆贤者之过也。”(《诗薮》内编卷五)

以上所引对梦阳的批评都有根据,但在此要强调的是,诗之美是多样化的,以质朴、显直、粗犷取胜者自有其价值。李梦阳学杜,在不自觉中靠近杜甫的“变体”,从而学唐而未免近于“宋调”,这是他与后来王世贞的一个共同特点,这说明他们的诗歌取径较宽,风格多样,与他们追求“大”与“化”的审美观念有关,实不应予以批评。李雯说:“献吉以雄厚之思,发清刚之气,如华岳秋高,奇云秀彩,变动不竭。”(《皇明诗选》卷一)这是比较准确的评价。

四、悲愤豪硬的主导风格

李梦阳锐意进取,有高远的政治理想。他勉励儿子说:“春风走马未为得,下有管乐上契稷。”(《送儿诗》)高远的理想近乎杜甫。其勇往直前的雄迈气概实胜过杜甫,自称“许身谬比汉贾生”(《送席副使监贵州屯学二事歌》),“男儿要在能死国”(《奉送大司马刘公归东山草堂歌》),他在政治斗争中深陷纠葛,不像杜甫那样仅在旁观者的立场上说话。边贡说他“神交贾谊,驾轶刘蕡;抱孤忠以抗节,排众议之纷纷”(《祭李空同妻左宜人文》)。他有诗说:“忆年二十余,走马向燕甸。缙绅不识忧,朝野会清宴。嗜酒见天真,愤事独扼腕。”(《酬秦子,以曩与杭子并舟别诗见示,余览词悲离,怆然婴心,匪惟人事乖迕,信手二十二韵,无论工拙,并寄杭子》)可见他关怀现实的眼光比别人更为尖锐深刻。弘治十八年,他应诏上书,“陈二病、三害、六渐,凡五千余言,极论得失”(《明史》卷二八六),末尾抨击外戚寿宁侯张鹤龄骄恣不法,因张皇后及其母金夫人干预,他被下诏狱。但其丝毫不为所动地说:“誓死叫阊阖,伸颈甘碣盎。”(《乙丑除夕追往愤五百字》)出狱后路遇张鹤龄,他不但破口大骂,而且捶楚相加,鹤龄竟“不敢校”。后来他回忆此事说:“献策天子赐颜色,锡宴出入黄金楼。扬鞭过市万马辟,半醉唾骂文成侯。”(《戏作放歌寄别吴子》)这种与权贵针锋相对的勇气是杜甫所没有的。杜甫的感情诚挚深笃,李梦阳则有几分豪横霸悍之气。以自我为中心,他对黑暗政治的抨击来得更为热烈愤激。刘瑾专权时,世事白黑颠倒,他痛心疾首地写道:“下乾上坤,高卑易矣。星辰在下,江河逆矣……昔之执衡,视权与星。今之执衡,惟我重轻。古道坦坦,今眩东西。指晨谓暮,目鸾为鸡……呜乎噫嘻,盗跖横行,回、宪则贫,上官尊荣,原隰厥身……西子何恶,嫫母何姝。乘黄瘠弱,御者骀駑。舍彼灵明,溺任胡涂。”(《疑赋》)对于忠奸不分、玉石莫辨、黑白颠倒的世界,他给予尖锐的抨击。“李白世人欲杀之,苏轼能诗遭贬斥。雷剑虽埋光在天,卞玉未剖终为石。”(《寄寄庵子》)他敢于与世俗对抗,敢于揭露“世情认假不认真”(《赠胡石陵》),将批判的矛头横扫古今,指向人间的一切不平:“自从天倾西北头,天下之水皆东流。若言世事无颠倒,窃钩者诛窃国侯。君不见奸雄恶少椎肥牛,董生著书番见收。鸿鹄不如黄雀啁,盗跖之徒

笑孔丘。我今何言君且休!”(《自从行》)

他不但愤激感慨,还要挺身大声呵斥那些小人。他一生四次入狱,“惨淡容颜变,轩昂故性存”(《南浦驿》),磨难没有改变其性格与信念。他激昂慷慨地说:“鞞响久不作,烈士常苦辛。魏裾已寂寞,汉槛空嶙峋。邈焉向千载,矍矍怀斯臣。皇心苟识察,百死宁一身!”(《述愤》其三)《狱夜雷电暴雨》一诗高喊:“天威终不测,魑魅可潜藏!”正德六年他被起用为江西提学副使,非但不改故性,且与上官抗礼,自称“澄清有夙愆,揽辔诚慨慷”(《自南康往广信完卷述怀》),并更加傲视权贵:“海内尚还忧盗贼,老夫何用拜簪缨!”(《留别李田二秀才》)晚年他居大梁时,“益趺弛负气,治园池,招宾客,日纵侠少射猎繁台、晋丘间”(《明史》卷二八六),在一首诗中他写道:“怜汝一尊酒,要予千古台。年从碧草换,暖向玉杯来。海日连波动,江鸿带雪回。众宾无遽起,吾醉欲徘徊。”(《早春赴鲍相之饮》)“老态颓宕”(《皇明诗选》卷七李雯评语)的外表下,仍可见几分豪横霸悍之气。他高扬自我、一往无前、百折不回的顽强精神,近乎藐视权贵的李白,而勇往之气更有过之。

就个性气质而言,李梦阳与杜甫有明显不同之处。在其身上,可以明显感受到李白式的以自我为中心的狂放,也可以觉察到韩愈那种批鳞折槛的勇锐。因此,可以说他继承了李、杜、韩的人格精神。这便为他强调复古、本可能被故纸堆完全遮蔽的文学创作打开了通向外部的大门。他固然强调“尺寸法古”,强调圆规方矩,他的创作也因模拟而被人指摘,但这都无妨于他作为一个卓越诗人的成就。

梦阳诗的主导风格是悲愤豪硬。其愤激情绪之宣泄,要么形成一种冲破黑暗的巨大张力,要么在自我排解时形成自我超拔的豪宕之气,均展现出一种矫健的力量。如《秋雨夜起》:

檐雨响不绝,披衣中夜兴。寒声压高阁,湿气逼疏灯。一雁叫何处,数蛩吟可憎。谁能奋长剑,割破黑云层!①

① 《空同先生集》卷二八,第722、723页。

这寒声湿气,不必定指为何物,孤雁之哀鸣,蛩吟之嘈杂,亦不必落实为何种寄托,然一种愤激的情绪贯注其间,是分明可感的。颈联不求偶对,竟直率地写蛩声之“可憎”,感情已欲喷薄而出,至尾联则奋力而起,大声疾呼。这不是杜甫那种沉郁低回的写法。又如《送甥嘉之茂州次玉溪侍御韵三首》其一:“已谗齐东谪,能堪蜀道行。自甘穷塞窜,争奈倚闾情。剑阁云中栈,蓬婆雪外城。大江秋见底,待尔濯长缨。”面对令人不堪的迁谪,虽自甘弃置,而一想到家人的牵挂,又难以释怀。这怨愤的情绪没有喷薄出来,而是转向超越,作劝勉之语,犹言天将降大任于斯人,正好以这样的机会陶冶其情操。诗的前六句极为悲婉,而结尾却表现出豪迈刚强的力量。

在李梦阳那些最出色的诗歌中,悲愤豪硬的特点虽不像上举作品那样明显,却也都隐然可感。七古如《汴河柳送沈生》:

汴河柳,袅袅拂地长。雪花风起春飞扬。送君立马古堤口,踟蹰劝尽黄金觞。有车鳞鳞官道旁,辕驹喘噎何彷徨。于中岂无神骏骨,伯乐不遇谁为彰!人生富贵信有命,英雄仰面高天苍。高天苍,饭牛牧豕皆腾骧!^①

前五句兴象玲珑,风华摇曳,一派盛唐风调;中段四句却由道旁辕驹想到伯乐难遇,既是为沈生鸣不平,又为自己吐露愤慨;第三段二句,由愤激不平转为无奈与豁达;更为出奇的是最后二句再转一层,既可以理解为英雄际会各有其时,又可以理解为飞黄腾达者多非英雄,含意丰富而语气极为豪硬。篇幅虽短,却转折跳跃而又一气浑成,堪称空同七言短古的得意之作。五律如《酬京师友人见寄》:

浮云悲故国,积水起鸣雷。不见长安日,愁登古吹台。故人三月别,天上一书来。欲问经行处,山中杜若开。^②

① 《空同先生集》卷二一,第507页。

② 《空同先生集》卷二四,第587页。

前四句化用李白“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”语意，表达自己怀思故国、忠君恋阙的情愫，结尾说自己在山中闲居，自由闲放，语似悠闲而实带轻微之怨愤，又隐隐然流露出几分傲世的豪气。七律如《见素林公以咏怀六章见寄触事叙歌，辄成篇什数亦如之》其三：

青天万仞削芙蓉，忆踏匡庐第一峰。哀壑暮云埋虎豹，大江春浪变鱼龙。天池玉笔亲留碣，石室山僧独扣钟。搔首昔曾霄汉上，旧题应被紫苔封。^①

首联以倒插法起，写得豪气逼人。颌联写景，梦阳《游庐山记》云：“（天池）寺据庐山绝顶，奉敕建者也，铁瓦而画廊，有铜钟象鼓，悉毁于火，殿前有池，仰出而弗竭，称天池焉。是日晴昼秋高，下视四海，环云若屯絮，望岷峨，江南北诸山皆见，然江与湖益细小难观矣……乃东至白鹿台，观高皇帝自制周颠碑，高古浑雄，真帝王之文。”将其所写下视之景与此诗颌联对读，其雄浑壮阔盖不相侔，可见其为想像之辞、象征之笔。颈联转为黯淡低回之笔，所谓“半阔者半必细”。尾联“霄汉”既指庐山绝顶，又象征弘治年间在朝的时光，而“旧题应被紫苔封”，有往日不可复现、政治理想难以施展的遗憾。这首诗悲愤之情全在结尾宣出，通首豪健刚硬，能够代表李梦阳的独特风格。

第二节 何景明

何景明（1483—1521），字仲默，号大复山人，信阳（今属河南）人。弘治十五年进士，官至陕西提学副使。何景明与李梦阳一同掀起明诗复古高潮，宗法杜甫是其共同特点。陈束说：“弘治文教大起，学士辈出，力振古风，尽削凡调，一变而为杜诗，则有李、何为之倡。”（《苏门集序》）沈德潜说：“北地诗以雄浑胜，信阳诗以秀朗胜。同是宪章少陵，而所造各异。”（《明诗别裁集》卷五）《大复集》中有大量七古、七律沉郁悲慨，有杜甫之风。但何景明诗风朗秀婉丽，主

^① 《空同先生集》卷三二，第864页。

导风格与李梦阳差异较大,体现了他在追求复古时善于融会贯通的特色。

一、何景明与杜诗

何景明《海叟集序》主张古诗学汉、魏,近体和歌行法初、盛唐和李、杜二家,而《明月篇序》却对杜诗提出两点质疑,一是认为其长篇歌行“词固沉著,而调失流转,虽成一家语,实则歌诗之变体”;二是批评其“博涉世故,出于夫妇者常少,致兼《雅》、《颂》,而风人之义或缺”,初唐四杰之作“虽工富丽,去古远甚,至其音节,往往可歌”,其“调”在杜诗之上。许学夷看到此两处立论“意甚相反”,乃根据《海叟集序》中“景明学诗,自为举子历宦于今十年,日觉前所学者非是”之说,断定该序为何氏30岁以后所作,并推断《明月篇序》是其“三十以前见”(《诗源辩体》后集纂要卷二)。也就是说,何景明年轻时推尊四杰,随着年龄的增长,越来越重杜诗。

其实许学夷说反了。其一,《海叟集序》结尾提到“吾郡守”孙公之子向其索书,应作于家居期间(正德二至五年)。作于正德二年的《发京邑四首》其一说“弱冠游皇邑……浮岁奄七徂”,以此为据,他说的“历宦十年”应是正德五年(1510)前后,当时何景明尚不满30岁。而《明月篇》收于《京集》,当为正德六年复官之后作。其二,杨慎说:“何仲默枕籍杜诗,不观余家,其于六朝、初唐未数数然也。与予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,然终不若其效杜诸作也。”(《萤诗》)杨慎、薛蕙分别为正德六年、正德九年进士,他们与何景明交游,亦应在景明复官之后。

自杜甫论初唐四杰为“当时体”以来,历宋至明,无人将四杰地位置于杜甫之上,何景明竟认为杜诗之调“反在四子之下”,实在是“果于自信”的大胆之论,在何氏谢世后,顾璘还在强调:“上汉、魏,次李、杜、王、岑诸贤,今贤虽众,俦能訾议!则词林之规矩在是的矣。举六朝则曰靡弱,举唐初则曰变体未纯,虽承先生之常谈,其实确论乎,外是谬矣!”(《与陈鹤论诗》)何氏颇具“反传统”勇气的观点,实是中年反思之结果。何景明与李梦阳的论争也发生在正德六年何氏复官、李氏赴江西之后,何景明信中说二人相唱和近十年,又有“北来风便”云云,很可能当时空同在江西,大复在北京。如此看来,何氏“舍筏登岸”说的提出及其与李梦阳的论争,都是伴随着他对杜诗的反思而来

的。李梦阳尊杜,认为杜诗“至圆不能加规,至方不能加矩”(见何良俊《四友斋丛说》卷二六),而何景明却疏离杜诗,当然应受到他的批评。

然而,何景明于杜诗习染甚深,他家居以后的作品,即《家集》和《使集》中仍有大量杜诗风格的作品。陈子龙甚至认为他在陕西的《秦集》专学杜诗。故而实事应如杨慎所言,何景明初学杜诗,后心仪初唐,然效法初唐者“终不若其效杜诸作”。“不若”不但指诗歌数量,也指其诗歌精神与杜相近。

何景明关心时政,有许多诗反映了正德朝的大事。正德皇帝即位之初,外敌入侵,朝廷虽布兵调将,却没有能当大任的将领,其时他出使南方行至武昌,写有《武昌闻边报》一诗,叹曰:“先帝恩深能养士,请缨谁为系楼兰。”有感于武宗的荒淫无度、不理朝政,他写过许多情辞恳切的诗作。如《游猎篇》以秦皇驱石、汉武帝射蛟为喻,激烈地高呼“紫微钩陈翼帝座,至尊只合安高崇”、“一门流血岂足惜,坐使神器归奸雄!”结尾引入武宗微服出行之事,说:“昨夜昌平人梦天,龙文赤日绕燕川。城中莫辨真天子,道上传看七宝鞭。腐儒为郎不扈从,愿奏相如谏猎篇!”言辞激烈而态度诚挚,如同一篇饱含血泪的谏草。武宗经常不上朝,文武大臣欲见一面而不可得,何景明《五更》诗感其事曰:“五更霜雪霁,忽梦紫宸班。天上传钟鼓,风前想佩环。鸡鸣无复咏,马动亦虚还。忆在先朝日,朝朝见圣颜。”五更上朝本为惯例,如今却只能于梦中寻求,想到孝宗皇帝的勤于政事,不免感慨系之。《元日》诗写道:

元日王正月,传呼晚殿班。千官齐鹄立,万国俟龙颜。辨色旌旗入,
冲星剑佩还。圣躬无乃倦,几欲问当关。^①

元日乃一岁之首,在这样一个关键的日子,群臣侍立等待,皇帝却迟迟不出。“圣躬无乃倦,几欲问当关”,得体的追问中包含着焦急与期待,也包含着谴责和愤慨。《星变》以天象的非常变化为上苍之警示,诗人恳切地希望“庙堂图至理,早晚答天威”。这种匡君忧时的精神与杜甫颇为相近,景明之所以有不少杜诗风格的作品,便是此种精神的体现。《鲋鱼》诗曰:“五月鲋鱼已至燕,

^① 李叔毅等点校:《何大复集》卷二二,中州古籍出版社1989年版,第383页。

荔枝卢橘未应先。赐鲜遍及中珰第，荐熟谁开寝庙筵。白日风尘驰驿骑，炎天冰雪护江船。银鳞细骨堪怜汝，玉箸金盘敢望传？”沈德潜说：“赐及中珰，而寝庙未荐，则波及臣家益无望矣。中含讽谕，不同寻常赋物。少陵《西蜀樱桃》一种作法。”（《明诗别裁集》卷五）《崔生行》：

自从盗贼近神京，四海不见烟沙清。黄河流血日惨怛，中原战骨霜纵横。朔方兵马又已弱，天下财赋难尽榷。书生不得言世务，大臣谁有匡时略。……即今风尘尚溷洞，羽檄飞符递相送。西北山河战角悲，东南天地军麾动。江海未见鲁连耻，朝廷不闻贾生恻。尘埃早知才质殊，霄汉况睹名声重。闕宫清妙待琴瑟，大厦明堂要梁栋。天生公等世所须，努力他时有大用。^①

全诗语致沉郁，笔锋老健，声调抑扬铿锵，近于杜甫《洗兵马》的风格。与杜甫一样，何景明有使命感，重视朝廷的尊严，能写出冠冕雄壮的气象。五律《皇陵》写道：“陵阙皇灵閟，山河王气遥。万年龙虎抱，每夜鬼神朝。玉碗留天地，金灯照寂寥。如看翠华度，缥缈在青霄。”将眼前的开阔之景与想像中鬼神朝拜的壮丽场面叠合，写得雄浑悲壮，沈德潜谓“足继（杜甫）《行次昭陵》之作”（《明诗别裁集》卷五）。

何景明有许多诗讽刺当朝权贵，《玄明宫行》讽刺刘瑾，结尾又超出具体的人与事，将矛头指向自古以来权贵阶层的荒淫奢侈：“明圣虽能断诛罚，作新未见持纲纪。……古来祸乱非偶然，国有威灵岂常恃。玄明之宫今已矣，京师土木何时止！南海犹催花石纲，西山又起金银寺。君不见，金书追夺铁券革，长安日日迎护敕。”《中秋》写道：“风尘悲海内，满月对长安。闻道王侯第，中宵宴未阑。遏云催玉管，生水弄金盘。独念南征将，关山此夜寒。”一方面王侯宴乐，另一方面是将士苦寒，那些弄权者又有几人真能为社稷分忧？《点兵行》，写当时兵备荒废：“富豪输钱脱藉伍，贫者驱之充介冑。京师土木岁未已，一身百役无不受。”真正充当战争机器的是那些贫苦百姓，他们不但

① 《何大复集》卷一三，第178页。

要战斗,而且还要承担无穷尽的徭役,而这徭役完全是为权贵之家大兴土木。他们的血肉力量全被榨干,“军中壮丁百不一”,军队当然没有战斗力;“高马肥肉留京都,可怜此兵西击胡”、“遂使犬羊窥北门,天清野旷恣剽掠。”诗人只能愤慨地批评“肉食者谋无远虑”!

何景明也写了不少关怀民生疾苦的诗篇。如《苦热行二首》其一:“侯家阴洞带流水,纱帷白昼凄风起。美人冰盘荐朱李,道上行人多渴死。”《苦寒行三首》其二:“贫士被毛褐,寡妇无完裾。宁知贵公子,丝竹宴朱楼。”《官仓行》写官仓粮食为权贵把持,“富家得粟堆如山,大车槛槛服两牛。乡间饿夫立墙下,稍欲近前遭吏骂”。这种贫富对比,不正是杜甫“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的嫡传吗!《冬雨叹三首》提到“昨闻汝北多死亡,横尸委骨官道旁,我里四邻久已出,到今不知死何乡”,“城下饿鸟啄死人,苍鹰侧来怒相攫”。《岁晏行》选择一年将尽的特殊时光,写到役夫的苦寒、官吏的凶横、百姓的贫苦、征求的无度,诗人慨叹说:“嗟吁今昔岂异情,昔时新年歌满城。明朝亦是新年到,北舍东邻闻哭声。”在感时忧国这一点上,何景明与李梦阳一样,都继承了杜诗的真精神。

二、初、盛唐秀调

胡应麟说:“仲默论歌行,允谓前人未发。然特专明一义,匪以尽概诸方。……仲默集中,为此体仅《明月》、《帝京》、《昔游》三数篇,他不尽尔,其意可窥。”(《诗薮》内编卷三)所言《帝京》盖指《入京篇》,《昔游》指《昔游篇》。翻检何集,初唐体的歌行还有《流萤篇》、《柳絮歌》等数首,的确不多。另有《大梁行》、《长安大道行》、《汉将篇》、《邯郸行》等几首,“本之初唐而小见锋力”^①,介于初、盛唐之间。虽然数量不多,这些初唐体歌行在何氏诗中却占有重要地位。特别是《明月篇》,采取卢、骆歌行蝉联复沓的写法,又融入张若虚《春江花月夜》的情思与意境,比四杰诗更为纯净明朗,代表了何景明典型的朗秀风格。该诗由长安月出展开联想,采取全景式的观照方式,写到“凤凰楼上吹箫女,蟋蟀堂中织锦妻”,写到“金屋萤流长信阶,绮枕燕入昭阳殿,

^① 宋征舆评何景明《大梁行》语,见《皇明诗选》卷五。

赵女通宵侍御床，班姬此夕悲团扇”，又写到平凡的征夫怨妇、天上的牛郎织女与月宫里的嫦娥，随着想像的展开，画面与轻微的叹息融成一片。“七夕风涛还可渡，九秋霜露迥生愁，九秋七夕须臾易，盛年一去真堪惜。”多少美丽的生命随着明月的流光一去不返，一切愿望均付之东流，一切人生均不能圆满，生命便是如此！诗的结尾说：“与君相思在二八，与君相期在三五。空持夜被贴鸳鸯，空持暖玉擎鹦鹉。青衫泣掩琵琶弦，银屏忍对箜篌语！箜篌再弹月已微，穿廊入闼霭斜辉。归心日远大刀折，极目天涯破镜飞。”

《明月篇》为何景明赢得了盛名，说明何氏于初唐诗别有会心。这不仅是因为他擅长朗秀婉丽的风格，才气与初唐诗人相近，更主要的还是因为他富有一种敏锐的生命直觉，能抓住青春少年普遍的孤独、感伤、幽怨的情绪，“托诸夫妇”，用比兴手法婉转地表达出来。《流萤篇》由流萤在水光烟影中挣扎飞舞，将自己微弱的光辉献给皎洁的月华，联想到“长信宫中一叶秋”，“谁家怨妇缝缣素”，“蟋蟀床空宝瑟寒，鸳鸯机暗孤灯暮”，这些弱女子的生命在一年一度的“萤飞萤度”中流逝，同样表达了幽怨感伤的情绪。《秋江词》：

烟渺渺，碧波远。白露晞，翠莎晚。泛绿漪，蒹葭浅。浦风吹帽寒发短。美人立，江中流，暮雨帆樯江上舟，夕阳帘栊江上楼。舟中采莲红藕香，楼前踏青芳草愁。芳草愁，西风起。芙蓉花，落秋水。鱼初肥，酒正美。江白如练月如洗，醉下烟波千万里。^①

以烟波浩渺的秋江凄迷之景为背景，临风独立的“美人”自伤迟暮，寄托了诗人对自由生命的热爱与珍惜。最后四句又一反前面的感伤情调，“醉下烟波千万里”，变凄迷为俊快，表现了诗人的超越意识。此诗融化南朝乐府的情思与意境，与王勃短篇歌行相比，可谓毫不逊色。

与李梦阳的咏物诗总是寄托理想受挫的悲慨不同，何景明的诗表达的多是更纯粹的生命感伤。《木槿花歌》慨叹木槿“朝花枝上斗绰约，暮花辞枝竟何托”，归结于青春飞逝：“持花为谢青楼女，镜里容华不待汝”，不再触及社会

① 《何大复集》卷六，第59页。

人生的话题。《燕子次杜工部韵》：

燕子飞时江柳春，眼看节序几回新。亦知社日归乡国，忍对秋风别主人？舒卷不殊群物理，往来宁有百年身。空帘寂寞山堂夕，惆怅花枝泪满巾。^①

由感春而转到悲秋，由相聚而想到别离，物理固然如此，人生短暂却又奈何！《柳絮歌》从百花衰残、春意阑珊，写到孤独自伤的美人，她看到落絮飞舞，无人怜惜，“随波化作浮萍草”，一种幽怨之感，一种众芳芜秽、美人迟暮的情绪，表达得含蓄深婉，不可名言。

这样的主题和情思，在初唐歌行中非常典型，其代表是刘希夷的《代悲白头翁》。与何氏同时的唐寅也有相近的慨叹。对花流泪的诗人是敏锐多感的，格调派诗人大都追求格高气壮，力避纤细感伤的情调，因缺乏敏锐细腻的生命体验而近于粗豪。相比之下，何景明的这类诗歌委婉细腻，堪称别调。其实，青春易逝的慨伤何尝不与社会理想之受挫相关？只不过寄托深婉，不易察觉罢了。王世贞评大复诗说：“其缘情即象，触物比类，靡所不遂。璧坐玼驰，文霞沦漪，绪飙摇曳，春华徐发，骤而如浅，复而弥深。”（《何大复集序》）“骤而如浅，复而弥深”用以评价何景明这类朗秀婉丽的生命之歌最为恰当。

何景明诗与初唐相近的另一主题，是感慨于社会人生之沧桑变幻。“山川不尽豪华尽，落日烟江思转哀。”（《舟次汉阳》）“西江烟月常如旧，只有繁华逐逝波。”（《华容吊楚宫》）这种感慨频发的原因，是对自然、社会与人生怀着深挚的眷恋之情。诗人常用初唐人擅长的铺陈笔法，将盛满与衰败对比，以向往超越、追求永恒结尾。如《长安大道行》：

才见黄金结兄弟，忽看白刃起仇雠。薰天灼地期长久，覆雨翻云亦随手。富贵谁言福作门，骄奢终与祸为邻。瑶台歌舞新更主，金谷池亭

^① 《何大复集》卷二四，第428页。

别与人。豪宾贵客如风霰，鞍马当时倏雷电。得饱空闻糗上鹰，附炎不见梁间燕。寻常只道太山安，顷刻宁知沧海变。秋来春去互推迁，物理相寻是等闲。岂知盛满衰仍至，岂识忧从乐极还。独怪梁生何感慨，拂袖长歌辞汉关。^①

情思笔调都近于卢照邻的《长安古意》。与此相似的还有《大梁行》、《邯郸行》等。《大梁行》结尾说：“繁台下接古城西，春深桃李自成蹊。朝来忽见东风起，薄暮飞花满故堤。”一切不平皆升华为富有哲理意味的摇曳情思。其律诗也有同类作品，如《早入宣武门》：“蔼蔼名都会，鹄鸿共接翱。金貂万户客，铁骑五陵豪。夹道红尘满，千门白日高。寂寥杨子宅，随分守蓬蒿。”这实际是《长安古意》的浓缩版。

何景明的歌行中有近李白者。《田子行》以奔腾跳掷的笔法，酣畅淋漓地抨击社会的黑暗，抒写内心的不平：

君不见，楚人当时不识玉，海客无心采明月。明珠投暗反按剑，白璧三献还遭刖。连城高价后始定，照乘奇光有时发。凤凰不及鸱枭鸣，驽骀却笑骅骝拙。君不见，长孺从来叹积薪，公孙布衣为汉臣。千秋开口取卿相，董生白头甘贱贫。万言不如一言重，直弦曲钩安可论。贾生何能善绌灌，任安徒事卫将军。我今与子俱落魄，过饮悲歌慨今昔。咸阳酒客五花马，邯鄲博徒千金掷。古来豪侠亦可喜，可怜圣贤皆厄塞。豫章干云世稀用，龙泉贯斗人难识。神骏翻为辕下驹，冥鸿已愧笼中翼。^②

一腔怨气喷薄而出，如暴风骤雨，不加羁勒，令人想到李白的《寒夜独酌有怀王十二》。陈子龙《皇明诗选》嫌其繁琐，删去十八句，便减弱了原有的愤激慷慨的感情力量。近于李白歌行者还有《昔游篇》、《送樊生》、《石川子

① 《何大复集》卷一二，第169页。

② 《何大复集》卷一三，第181页。

歌》、《三清山人歌》等。但何景明缺乏李白那种奇幻的想像,并未得到李白艺术之神髓。

何景明宗法“盛唐诸公”,特别是送别诗中描画人物、点染景致,笔法特近李颀。如《五马行》:“山亭草色细雨时,野馆梨花寒食节。夕阳微微邳城树,寒烟漠漠淮川月。”《寄赠张方伯》:“君侯风神有奇格,秀髯方瞳兼广额。少年甲第已峥嵘,壮岁功名更辉赫。”写景写人,形象尤为神似。《怀旧吟赠阮世隆》:

君家高楼对芳树,开宴曾留三日住。铜盘绛蜡暖照春,金壶银漏寒催曙。知君重义多豪游,满门宾客为我留。珊瑚不避铁如意,骅骝皆缠金络头。尔时北上与君别,蔡州城外花如雪。梦里犹寻汝上云,醉中却忆淮西月。丈夫富贵各有因,如君立身亦不群。行年四十未白发,生儿十八期青云。君从秋日遥分手,我向东风一回首。山下长褰旧薜萝,楼前应长春杨柳。^①

宋征舆以为“极似李颀,而遒丽过之”(《皇明诗选》卷五)。

三、个性风格

何景明在《与李空同论诗书》中反对李梦阳“铸形宿馍,而独守尺寸”的诗学观,并引《诗经·小雅·裳裳者华》“惟其有之,是以似之”之言,说“以有求似,仆之愚也”,引《易·系辞》“神而明之”,“存乎德行”,谓:“声以窍生,色以质丽。虚其窍,不假声矣;实其质,不假色矣。苟实其窍,虚其质,而求之声色之末,则终于无有矣。”可见他虽提倡文学复古,其入手处却不在文学本身,而在强调作家的身心修养。“风前一感慨,不异古人心。”(《九日同诸友登贤隐山五首》其五)他的人生追求,首先不是做一个有才华的诗人,而是做一个合格的贤人君子。

何景明的个性不像李梦阳那样张狂外放,在政治斗争中不像李梦阳那样

^① 《何大复集》卷一二,第164页。

激进,也就避免了浮躁偏执的人格缺陷。他也不满于自己的境遇,《入京篇》慨叹“杨雄蓬巷独饥寒”、“十年执戟不迁官”,但能清醒地意识到权势与富贵不可倚恃,《忆昔行》说:“安得浮沉帝座旁,会须览跳苍梧野。”如果说李梦阳知进不知退,那么何景明则擅长以退为进。正德六年,因李东阳之荐,何景明官复原职,但“以危行连蹇,湮滞中书”,直到正德十二年始迁吏部员外郎。所谓“危行”,指其刚正清直的节操,“高洁不妄交游”。乔世宁《何先生传》载:“钱宁欲交欢先生,间持古画求先生题,先生曰:此名画,无污吾题。留一年,终不与题。是时,宁赐宗姓,最宠贵弄权,先生故奴视远之。会乾清宫灾,应诏言便事,乃极言边事、番僧、义子数事。义子者,斥钱宁也。疏留中不出。师御史客死京师,权幸廖鹏者赙以棺,谓可结缡绅欢也。先生曰:御史生不苟求,奚为受污地下耶!乃约所知,共赙金敛之,竟却其棺。”这些事都体现出他耿介清刚、令人敬畏的品格。正德十三年,他出任陕西提学副使,以经术世务教授诸生,施展自己所追求的“有用之学”。蔡汝楠记大梁缙绅长老之言曰:“先生自幼冲时谦抑温退,未尝以才凌人,及论国家当否,则蹈厉愤发,有万人独往之气。由少逮没齿,未尝一问家产……固蔚然醇儒也。”(《创建大复何先生祠记》)陈子龙说:“仲默姿制羸秀,神气和朗,发徽音,吐芳讯,令人有形秽之耻。昔人称王恭濯濯月中柳,又评褚书为瑶台婵娟,庶几近之。予为之称诗曰:‘有美一人,清扬宛兮’,迨将仿佛焉矣。”(《皇明诗选》卷一)此既是论其诗,也是论其人。

何景明表现贤人君子追求自由人格、高尚情操的作品要比李梦阳多,如《孤鹤篇》有感于彷徨自伤,“昂藏且在群鸡里”的失群鹤,感慨“吁嗟人世是还非,华表千年更一归。蓬莱宫内青瑶树,会接文鹄比翼飞”。《孤雁篇》为离群孤雁感伤的同时,也为其庆幸:“微躯幸免庖人俎,短翮长辞猎士弓。君不见,陇山鹦鹉解人语,一生自恨黄金笼。”《君子有所思》则宣言“宁为地上特生之野草,不能为茂树负岩墙而居”。

以贤人君子的情操为根基,何景明提出了“富于材积,领会神情”,“临景构结,不仿形迹”的主张。他并非抛弃复古,而是追求在精神气质上与古人相合。他的五言古诗学汉魏,也学陆机、三谢和杜甫,其中有较好的作品,如《捣衣》诗化身为一个思念远人的女子,为她抒写心事,用“托诸夫妇”的比兴手法

表达自己对君主、国家、理想等忠爱不渝的情怀,情辞俱美,受到陈子龙、宋征舆、沈德潜等人的高度评价。王世贞说“何仲默如朝霞点水,芙蕖试风;又如西施毛嫱,毋论才艺,却扇一顾,粉黛无色。”(《艺苑卮言》卷五)宋征舆便以为该诗很能代表“却扇一顾”的美。但正如许学夷所说,何氏“集中五言古学汉魏实疏”(《诗源辩体》后集纂要卷二),《拟古十八首》、《咏怀十首》、《赠君采效何逊作四首》、《古怨诗五章》等组诗,模仿古人的情思和语气,内容空洞,浮动着赝古的气息,为后来李攀龙模拟古人的《录别》等作开了先河。他的成就主要在歌行、五律和七律。

上文已论及,何景明的歌行有杜体,有初唐体与盛唐王维、李颀之调。他杰出的作品一般比杜甫更秀丽,比初唐诗更凝练。如《津市打鱼歌》:

大船峨峨系江岸,鲙鲂鲙收百万。小船取速不取多,往来抛网如掷梭。野人无船住水浒,织竹为梁数如罟。夜来水长没沙背,津市家家有鱼卖。江边酒楼宴估客,割鳍砍鲙不论百。楚姬玉手挥霜刀,雪花错落金盘高。邻家思妇清晨起,买得兰江一双鲤。簌簌红尾三尺长,操刀具案不忍伤。呼童放鲤激波去,寄我素书向郎处。^①

叙事中夹杂描写,从打鱼到卖鱼再到怜鱼的几层转折,写法均接近杜甫的《观打鱼歌》。但“邻家思妇”以下,忽然用鲤鱼传书之典,生出一段相思,“婉变人情”(李雯评语),比杜诗“咫尺波涛永相失”的结尾,更富有摇电动人的情思。陈子龙评此诗“调古辞俊,便觉少陵之作,不免伦父”,虽抑扬过当,却切中了何景明“于少陵深有所得,特以秀色远之”(《皇明诗选》卷五)的特点。《古松行》既有今昔盛衰的感慨,也有感时忧国的情怀,结合初唐与杜甫歌行的写法,通过蒲圻古松六年间从“回岩峭壁奔洪涛,老蔓长藤翻白日”到“仄径孤根半蚀苔,夕阳几树空垂蔓”的盛衰对比,念及这些古树不能作朝廷栋梁,却为权贵之家修建豪宅,“辇山舆岭万千重,半作豪家楼上栋。古人之力今人劳,大厦明堂不得用。”残余者寥寥,虽仍是“霜皮露甲如虬蟠,雾鬣烟鬣学龙舞,

^① 《何大复集》卷一一,第142页。

阴森气象凛犹昔，翠色长标不可侮”，却终于难遭厄运，“荒林旷野识者稀，终为谁家起廊庑”，将古松“翠色长标不可侮”的森严气象与“终为谁家起梁冻”的悲惨命运作鲜明对比，感慨尤为深沉。诗的最后说：“回首鄂庙秋山阿，庙前之树无高柯。鬼神呵护亦徒尔，英灵不返将如何。达人且勿怨摇落，志士胡为伤铖轲。君看世事尽如此，拔剑听我松前歌！”诗超越了初唐同类诗歌感慨人生而不欲干预现实的共有情调，比杜甫相近题材的作品如《楠树为风雨所拔叹》的感慨也更为复杂，幽怨之气回荡不绝。

何景明论七律以沈佺期《独不见》为唐人第一，体现了“风人之义”的审美追求。其七律多是流畅婉转的风格，师古能化，融炼无痕，许学夷推为明代七律第一。陈子龙将其与李梦阳比较，说二人都学杜甫，而“李以浑直之气行其雄壮，何以婉丽之致迫其雅练，故人见李之袭，以何为脱耳”（《皇明诗选》卷一〇）。其实何氏七律不专于杜甫，即以学杜者而言，也较杜律柔婉朗秀。如《怀寄边子》：

汝从元岁侍今皇，谁念先朝老奉常？一出云霄空怅望，十年歧路各苍茫。春天缥缈金茎露，昼日氤氲紫殿香。独有扬雄尚陪从，白头抽笔赋长杨。^①

起笔如对谈笑，如叙家常，第二句折回到更远的过去。边贡为弘治九年进士，授太常博士，当时青年为官，孝宗亲切地称之为“年少官人”，正德四年因得罪刘瑾，出知卫辉、荆州。诗将“今皇”与“先朝”对比，凸现其清正品格与落拓命运，后半写自己虽身在朝廷，却如杨雄一样皓首著书，不能丝毫有补于时事。该诗完全是诗人感情的自然流露，在写法上别出枢机，看不到前人的影子，因而受到王世贞、陈子龙等人的推崇与模仿。又如：

近得浔阳江上书，遥思李白更愁予。天边魑魅窥人过，日暮鼯鼯傍客居。鼓柁襄江应未得，买田阳羨定何如？他年淮水能相访，桐柏山中

^① 《何大复集》卷二七，第479页。

共结庐。

——《得献吉江西书》^①

落笔点题,第二句即由自己的思念透过一层,写对方也在思念自己。中间两联揣想对方处境与心事,最后提出共同归隐的邀请。通篇流动匀整,感情真挚,“神来之作,不以工拙论,所谓章法之妙,不见句法者”(《明诗别裁集》卷五)。

何氏五律注重情景融合,景象偏于秀丽,不及杜甫也不及李梦阳壮大。如《绣水晴澜》:“独怜绣溪水,却出锦屏山。岸夹桃花浪,沙明碧石湾。泛霞开潋滟,乘月弄潺湲。千载高人去,谁来钓此间。”风格秀朗,与杜诗沉郁顿挫的主导风格迥异。《明诗综》引孙豹人之言,谓何氏“五律全法右丞,清和雅正”,近是。

第三节 徐祯卿与边贡

在前七子中,徐祯卿和边贡与李、何并称“弘正四杰”,在诗歌史上的地位优于康海、王九思与王廷相。他们的性格气质中都带有南方地域文化影响下的秀逸因子,诗风不像李梦阳那样慷慨豪硬,因此普遍受到南方诗人的推崇,清初的王士禛对二人评价也比较高。

一、徐祯卿

徐祯卿(1479—1511),字昌谷,一字昌国,吴县(今属江苏)人,弘治十八年进士,官大理寺左寺副,因事谪国子博士,正德六年病卒,年仅33岁。他在中进士之前与祝允明、唐寅、文征明并称“吴中四才子”,入仕后受李梦阳影响,追求诗文复古。据王守仁《徐昌谷墓志铭》言,他还有过一个追求长生、“修形炼气”的阶段,卒前不久又受阳明心学影响。他一生的成就与影响主要在诗歌创作及诗歌理论方面,未第时有《叹叹》、《焦桐》、《鹦鹉》、《花间》、《野

^① 《何大复集》卷二六,第463页。

兴》、《自惭》等集，登第后悔弃少作，自订《迪功集》六卷，收诗168首。今有范志新整理本《徐祯卿全集编年校注》。

作为一位青年进士，徐祯卿与李、何一样，对时代与君国抱有深厚的感情。其《崇化论》抨击朝政，矛头直指当朝宰辅，表现出强烈的批判精神。《长陵西望泰陵二首》其一凭吊孝宗，沈德潜谓“忠爱之意，溢于言表”（《明诗别裁集》卷六），宋征舆说“君臣之情，此诗最深”（《皇明诗选》卷八）。他写时事的诗不多，也不像李、何那样切直，但与唐寅、文征明等吴中才子相比，其社会忧患意识还是比较突出的。其《拟古宫词七首》用含蓄手法批评正德皇帝的荒淫行乐，其二说：“千场搏戏未言回，鱼钥重重向暮开。遥听云中催羯鼓，君王何处打毬来。”其五说：“兴庆池头漏未阑，梨园弟子曲将残。花前更进凉州伎，无那西宫月色寒。”其七说：“狗监离宫承宴欢，掖庭通晚不回銮。那能夜夜长门里，银烛熏衣待漏残。”语虽含蓄，却具有很强的讽刺力量。《杂谣四首》“纪正德五年八月之变”，也就是刘瑾谋反被收之事，其一只用“少妇出门走，道逢爷娘不敢收”、“黄符下，使者来”和“风吹门前草肃肃”三个具体场景反映一场政治事变，写得非常简练概括。其四：“沼我乎逵兮，筑子之棲兮，木槿陨落，巢安归兮。”寓讽刺于感慨之中。在抒情长诗《于武昌怀献吉五十韵》中，他谈到正德皇帝即位之后的局势转变：“俄看霾雾郁，半觉老成亡。鳞逆攫须斃，乾行断自刚。内林鸱啄吻，丹阙慧浮芒。逐客无宁迹，穷途不裹粮。厉阶生枳棘，芬餌挂鸾凰。”《十六夜月》用比兴的手法表达了他在正德初对政局的忧虑，以及士人们惊魂不定的心态，诗曰：“乍满亏俄及，缘明晦易侵。不愁妨玉兔，常恐近浮阴。白露丹枫急，清光紫闥深。如何鸿雁意，嗷嗷有惊音。”句句说月，但白露丹枫、清光紫闥，让人想到宫廷生活。嗷嗷失群的鸿雁，则显系比喻像自己一样缺乏庇护的忠臣。《古意二首》也用同样的手法，其一说：“帝子葬何处，潇湘云正深。寂寥谁共赏？江上独伤心。”其二说：“今日宫中事，不言谗妒深。”手法很含蓄，而意思却是鲜明的。

徐祯卿写得最好的是抒发别离之感与思乡怀友之情的诗，情感真挚，又合于汉魏盛唐风调。如《留别边子》：“我车驾言迈，将子城之隅。岂无他人亲？眷恋心自知。握手一为叹，忽忽从此辞。驱车何迢迢，迢迢复迟迟。匪我车轮迟，行子有所思。登高望河水，河水何潏潏？褰裳欲涉之，俯首以踟

蹶。孤杨生河干，袅袅何差差。民生失俦匹，惻尔令心悲。”错综运用赋比兴的手法，把离别之情表达得宛转曲尽。又如《赠别献吉》：

尔放金鸡别帝乡，何如李白在浔阳？日暮经过燕赵客，解裘同醉酒垆傍。徘徊桂树凉飙发，仰视明河秋夜长。此去梁园逢雨雪，知予遥度赤城梁。^①

李梦阳因具疏弹劾刘瑾，于正德二年落职还乡，徐祯卿将其比作系狱浔阳的李白。颌联表现梦阳与李白一样的豪迈放达的气度，颈联则想像梦阳还乡之后孤单落寞而又高洁难以自明的情怀，尾联说自己不久也将归去，在雨雪之中访问这位知心的朋友。整首诗把自己对朋友既同情又欣赏的感情表达得流转生动，难怪被称为“神来之作”。《在武昌作》为抒写乡思之作：

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，凄其江汉情。不知天外雁，何事乐南征？^②

开篇便写秋的气氛，虽木叶未脱，而诗人已感到秋气的到来，正是因为独卧高斋，在寒雨中思念家乡。尾联以南飞之雁的“乐长征”反托自己的倦游之感，又以可以想见的雁啼之声烘托凄然的感情。通过烘托渲染之法，将乡思之情表现得恍惚生动。又如《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。”前两句的离情羁思在不断叠加，第三句“忽见黄花”触起加倍的惆怅，最后遥想家乡情景，“语不必深而情深，唐人身分如此”（《明诗别裁集》卷六）。

宋征舆谓“何、李刻意少陵，迪功独宗太白”，又谓“国朝宗太白者不一其人，而自能成家者惟迪功与子相耳”（《皇明诗选》卷一）。其实《迪功集》中专学李白者并不多，有不少作品取法盛唐其他诗人，有不少诗歌接近孟浩然与

① 范志新：《徐祯卿全集编年校注》，人民文学出版社2009年版，第412页

② 《徐祯卿全集编年校注》，第323页。

李颀的风调。《迪功集》中有几首歌行写得很像李白,如乐府《将进酒》、《侠客行》等,属于乐府类情调诗,内容并无新意。《白紵歌四首》朗畅自然,能得李白拟古乐府的飘逸神情,前人评价较高,朱彝尊《静志居诗话》说:“乐府宜以不求似之……读之益见沧溟坼(拆)翻古人之非。”另外有几首能结合自己仕途蹭蹬经历抒发磊落不平的感慨,切乎实境,有较高的价值。《平陵东行》抒写“我今伛俚困蝼蚁,吹沙吸呷若鲋鲤”的困顿之感,并以“龙蛇消息各有时”、“丈夫未足哀困穷”开导自己,大量运用神话传说与历史典故,写得气势纵肆,近于李白爆发式的抒情模式。中间一段说:“夜梦凭云忽上天,倾山倒海作龙渊。天门中开绕赤电,霓旌雷车导我前。空山飒飒走霹雳,草木摧拉飞炎烟。”采取了李白《梦游天姥吟留别》的梦境抒情的手法。《寄顾华玉》为歌行短篇,据《明诗综》引朱子蓉云:“源本太白‘去年何时君别妾’一篇,而不觉其模拟之迹,可谓善学古人。”试将二诗比较:

去年君为蓟门客,燕山雪暗秦云白。马上相逢脱紫貂,朝回沽酒城南陌。燕山此日雪纷纷,只见秦云不见君。胡天白雁南飞尽,千里相思那得闻?

——徐祯卿《寄顾华玉》^①

去年何时君别妾,南园绿草飞蝴蝶。今岁何时妾忆君,西山白雪暗晴云。玉关去此三千里,欲寄音书那可闻。

——李白《思边》

除“马上相逢”二句外,结构完全承自李白,此皎然所谓“偷势”法,模拟而能令人不觉。《送士选侍御》写得“风态健逸”,开篇“壮士乐长征,门前边马鸣。春风三月柳,吹暗大同城”四句,宋征舆说“是太白神境”。《唐生将卜筑桃花之坞,谋家无资,贻书见让,寄此解嘲》写得更好:

^① 《徐祯卿全集编年校注》,第415页。

余昔攀白日，虹霓干紫庭。浮沉帝座侧，无人知岁星。侧侍公车无所欢，聊骑天马出长安。南下沧江浮七泽，还携谢客弄波澜。青霓中开秀庐岳，瀑布洒入千峰寒。冥冥仙气贯南斗，直欲凌身烧大丹。回裾西拂巫山浦，浩荡欢心间云雨。归来欲奏楚王书，汉主上林方好武。黄金不遇心自吁，白璧无媒翻见侮。昨日结交燕少年，酣歌击筑市中眠。正逢天子失颜色，夺俸经时无酒钱。入门百结鹈鹕尽，笑立文君明镜前。——却思旧日高阳侣，黄公酒垆何处边，天下终袍谁不怜。却卿未具山中橐，何人为买剡溪田。唐伯虎，真侠客，十年与尔青云交，倾心置腹无所惜。击我剑，拂君缨，请歌《鸚鵡篇》，为奏朱丝绳，胡为扰扰苍蝇之恶声。我今蹭蹬尚如此，嗟尔悠悠世上名！^①

本诗乃作于正德元年诗人因失囚降官之后不久。从诗人登上仕途写起，表现其怀才不遇的处境、豪迈的意气与卓犖不群의胸襟，通篇气势酣放，无论是语言还是手法，均深得李白神髓，特别是“入门百结鹈鹕尽，笑立文君明镜前”二句，真是写活了唐寅风流潇洒的神情，写出了“子畏真态”（《皇明诗选》卷五），名言隽语，不让李白。

李白是一个天才的诗人，他新奇的想像、变化无方的抒情方式是很难模仿的。朱彝尊说徐祯卿“不专学太白，而仿佛似之”似更确切。二人的相似主要在于一种自然朗畅、轻俊飘逸的气度。徐祯卿的七言绝句更接近自然爽朗的李白风格。如《送萧若愚》：“送君南下巴渝深，予亦迢迢湘水心。前路不知何地别？千山万壑暮猿吟。”第二句将对友人的感情化为迢迢的湘江之水，末句又用“千山万壑暮猿吟”烘托离情，不言相思而相思无限，《明诗综》引宗臣评语，谓“直是供奉、龙标风调”，其自然爽朗实近于李白。

徐祯卿宗法盛唐，歌行《赠王渊之》四句一换韵，谭舟石谓其“调亦平平，气却深稳”（《明诗综》卷三六），接近高适的《行路难》、《别韦参军》，七律《晚过献吉斋所》：

^① 《徐祯卿全集编年校注》，第417页。

端居闻子肃清修，吏散鸦啼省署幽。芳草不知人独往，空山何意鸟相求。开轩历历明星夕，隐几肃肃古木秋。自昔风尘堪吏隐，浮生莫遣有离忧。^①

音调悠扬和平，情景交融，宋征舆说：“此王、孟五言佳境。”而陈子龙则以为：“高、岑七言律时有此境，如‘回风度雨’、‘高馆张灯’之类”。^②

徐祯卿有不少酬赠送别的歌行写得颇近李颀。李颀擅长在送别诗中描写友人荦荦不群的气质神情，且喜欢通过想像与描写对方在路途上即将遇到的江山风物来传达惜别及别后相思的感情，徐祯卿的送别诗往往也是如此。如《赠钱元抑》：“钱郎毛发髻且髻，秀骨插鬓苍厓开。骅骝黯黯有奇气，一蹴万里空长埃”，一幅鲜活生动的小像，让人想到李颀的《赠陈章甫》。《送友》开头两句点明时间和离别的主题后，以下六句：“淮水桥边卖酒家，停车几处梅花发。羡尔侯门早拂衣，柴桑旧里角巾归。白酒山中新芋熟，青枫江上蟹螯肥。闭门松竹依然在，一曲参差醉落晖。”全是设想对方路途之上和回到家中的情景，与李颀《送刘昱》、《少室雪晴送王宁》等篇同一作法。《青门歌送吴郎》：

吴郎嗜嗜长安酒，落魄自言为客久。走马频看上苑花，回鞭几折青门柳。青门瞳瞳鱼钥开，乳燕游丝相逐来。柳下雕鞍留别袂，花间酒盏覆苍苔。浮云去去辞城阙，芳草连天那可歇？野店春风听早莺，关河晓树悬新月。千里淮流双画桡，广陵驿前逢暮潮。落日帆归扬子渡，青山家对伯通桥。吾家流水元非隔，宛转胥台通巷陌。草长难寻仲蔚居，林深不辨陶潜宅。清溪屋下可垂纶，复有莼羹足献亲。君归倘食冰丝鲙，为念羁栖塞北人。^③

① 《徐祯卿全集编年校注》，第232页。

② 《皇明诗选》卷一〇。“回风度雨”、“高馆张灯”指岑参《首春渭西郊行呈蓝田张二主簿》、高适《夜别韦司士》。

③ 《徐祯卿全集编年校注》，第404页。

从吴郎落魄而超迈的神情写起,继而写至送别,“浮云去去”以下八句完全借景物传达惜别之情,最后四句想像对方回到家中后闲适而又可孝养父母,表达自己对此种生活的羡慕,李雯在《皇明诗选》中评价说:“朗朗清出,实境自佳,结更有态致”。四句一换韵,语气平稳,而情思流动,陈子龙说“似胜李颀”(《皇明诗选》卷五),未免过誉,却可以说深得李颀送别诗的体调与神韵。

徐祯卿五言诗更多取法于孟浩然。沈德潜《明诗别裁集》卷六选其《在武昌作》,评曰:“五言律皆孟襄阳遗法,纯以气格胜人。”《彭蠡》:“茫茫彭蠡口,隐隐鄱阳岑。地涌三辰动,江连九派深。扬舲武昌客,兴发豫章吟。不见垂纶叟,烟波空我心。”前半写景,后半感怀,接近孟浩然“冲淡中有壮逸之气”的特点,《明诗综》卷三六引陆永修云:“襄阳遗韵。”

徐祯卿诗情思清婉,意象鲜洁,抒情含蓄,具备一种清超拔俗之美。皇甫湜说:“昌谷韵度鲜朗,情言超莹”(《徐迪功外集序》);王世贞说:“徐昌谷如白云自流,山泉冷然,残雪在地,掩映新月;又如飞天仙人,偶游下界,不染尘俗。”又说:“昌谷之于诗也,黄鹄之于鸟,琼瑶之于石,松桂之于木也。”(《艺苑卮言》卷五)宋征舆说:“昌谷如秋夜银河,烂烂垂地。”(《皇明诗选》卷一)四库馆臣说:“祯卿、叔嗣虽名列七子之中,而泊然于声华驰逐之外,其人品本高,其诗亦上规陶谢、下摹韦柳,清微婉约,寄托遥深,于七子为别调。”(《四库全书总目》卷一九〇)且看其两首五言绝句:

石室月已满,青林人未眠。向月步溪水,白云遥在天。

——《月轩》

露华散平林,月明在寥廓。时有天风来,冷然桂花落。

——《香圃》^①

那种孤冷的气息,的确近于韦、柳,而不是王、孟。再回头看上文所引的佳作如《赠别献吉》、《在武昌作》、《送萧若愚》等,也可以发现缺少盛唐人那

^① 《徐祯卿全集编年校注》,第611页。

种热情洋溢的青春气息,多少都带着一些清冷的色调。五古《对雪赠客》、《登半塘寺阁》、《舟怀》等,则更近于韦、柳之风。

李梦阳评徐祯卿诗“守而未化,故蹊径存焉”(《迪功集序》),“体”指体制、体貌,“守”指徐氏能合乎古人的体制体貌;“化”王世贞理解为“融化”,说徐祯卿所不足者在不够“大”而不在能否“化”^①。李梦阳说的“化”实指顿挫变化、大而化之之意。他是以杜诗为标准来批评徐祯卿的。他评徐诗说:“温雅以发情,微婉以讽事,爽朗以达其气,比兴以则其义,苍古以蓄其词,议拟以一其格,悲鸣以泄不平,参伍以错其变,该物理人道之懿,阐幽剔奥,纪记名实,即有蹊径,厥俚鲜已,修短细大,又曷论焉。”(《迪功集序》)其所谓“蹊径”是指恪守古人体制,未能如杜诗一般开阖动荡、采取多样化的表现方式。徐氏宗法盛唐而不学杜诗,诗中缺少叙事、描写、议论等多样化的表现手法,李梦阳的批评是有道理的。

二、边贡

边贡(1476—1532),字庭实,号华泉,历城(今山东济南)人。弘治九年进士,授太常博士,转兵科给事中、太常寺丞,正德四年因忤刘瑾出任卫辉、荆州知府,后任山西按察司副使、河南提学副使,嘉靖初授南京太常寺少卿,迁太仆,进南京户部尚书。有《华泉集》。

与李梦阳、何景明一样,边贡也是一位伤时忧国的诗人。他常常自比杜甫,如“落落朝廷醉眼中,苦缘忧国愿年丰。老臣心事如工部,只有升沉迹未同。”^②“怀土仲宣空有赋,伤时杜老益沾巾。黄牛西接连天岭,烽火犹惊报塞尘。”(《病中》)又如“欲效杜陵歌大礼,书成谁为达皇扃。”(《斋居候驾》)“怀旧独吟平子赋,感时偏忆少陵歌”(《寄刘铜仁》)等。湛若水说他抱着“文必如韩,诗必如杜”(《明诗综》卷三六)的信念。其《和马尚宝文明〈读杜秋兴有感〉之作》说:“杜陵寂寞几经时,遣兴空留卷里诗。早觉冰霜成岁晚,可怜松

^① 王世贞《青萝馆诗集序》说:“惟献吉之序昌谷曰‘大而未化’,而操觚之士诂今为昌谷扼腕者,胡以未化耶?愚则谓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。”(《弇州四部稿》卷六八)

^② 《次白岩韵甲申除夕五首》其四,《华泉集》卷七,文渊阁四库全书本,以下凡引边贡诗皆此版本。

菊后秋衰。秦城楼阁千年思，蜀道烟花万里悲。异代那知亦同感，古台寒日雨丝丝。”表达了对这位伟大诗人遭遇的同情与人格的敬仰。他的一些律诗学杜甫，五律如《泛江》：“泛舟成小酌，半醉倚篷看。烽火偏西接，关山直北寒。渚花春漠漠，江日暮团团。谁识荆南守，思乡欲挂冠。”另如《忽报》、《盗贼》、《问信》、《逐客》、《野风》等诗，从命题、字句到章法、体貌，均可看出杜诗的影响。其七律学杜之作较五律还多一些，如《人日喜晴次蒲汀韵》曰：“人日旧京云日丽，钟山龙气郁开祥。腐儒推枕病忽去，野老占年喜欲狂。即起帘通紫燕，早闻宫树啭黄莺。多情杜甫缘何事，解道他乡胜故乡。”不但结尾自比杜甫，语句从杜甫《闻官军收河南河北》、《题桃树》等诗化出，语言风格亦复相似。另如《宣城道中书事》曰：“四方群盗何时息，五月征夫且未闲。”《病起偶成》曰：“边军跋扈朝臣死，北望燕云信转稀。”《辛巳书事七首》其六曰：“内使传宣总插貂，虎贲联络递乘轺。尔曹肉食浑无赖，天下军输半已凋。”《博望道中》曰：“才报捷书收剑外，早闻群盗起关东。孤臣泪血孤儿涕，远道吞声洒未穷。”这些诗表现的忧国伤时精神及语言风格都近杜甫。《谒文山祠》是其代表作：

丞相英灵犹未消，绛帷灯火飒寒飙。乾坤浩荡身难寄，道路间关梦且遥。花外子规燕市月，水边精卫浙江潮。祠堂亦有西湖树，不遣南枝向北朝。^①

颈联用杜鹃、精卫与“燕市月”、“浙江潮”象征文天祥无法泯灭的怨恨与抗敌复国的志向，既是类比与象征，又是烘托和渲染，尾联又由祠堂想到杭州岳王庙的“西湖树”，产生“不遣南枝向北朝”之思，确如沈德潜所说，是“神到”之作。诗的前半部分显得平直了些，特别是颌联较为质朴，李雯将颌联改为“黄冠日月胡云断，碧血山河龙驭遥”（《皇明诗选》卷一〇），以更为开阔的时空、更为有力的字眼和更为精严华丽的对偶，将感情表现得更为深沉，使整首诗的气势更为充沛。这样的诗，不袭杜诗之貌，但精神是相似的。其《运夫

^① 文渊阁四库全书本《华泉集》卷六。

谣送方文玉督运》写道：“运船户，来何暮？江上早风多，春涛不可渡。运船户，来何暮？里河有闸外有滩，断篙折缆愁转船。夜防虫鼠日防漏，粮册分明算升斗。官家但恨仓廩贫，不知淮南人食人！官家但知征戍苦，力尽谁怜运船户？运船户，尔勿哀，司农使者天边来！”虽是白居易讽谕诗的格调，但艺术形象却较为鲜明。还有《牵夫谣》、《筑桥怨》等都是比较成功的作品。

边贡的七律有 400 余首，在其诗集中数量最多，甚至多于李梦阳、何景明的七律。这些诗大多是价值不高的应酬之作，面貌接近杜甫的作品虽较五律为多，但在总数中并不占很大比例。且与李梦阳、何景明的宗法杜甫相比，边贡之作感情力量与艺术水平都有所不及。举其《自述》为例：“新年处处常为客，志在匡时那问家。民病且惭无日减，主恩何敢向人夸。闲来愤世心如火，老去临文眼欲花。春睡忽醒扶杖起，夕阳天外数归鸦。”诗中展现的诗人形象是杜甫伤时忧国、老病思归的类型，但是缺乏杜甫那种沉郁厚重的感情力量，“志在匡时”、“闲来愤世”等句较为肤浅，更像用理念写诗的白居易。因为缺乏沉郁的感情，所以结尾的“数归鸦”，虽貌似杜甫那种以落魄无奈的自我形象结尾的诗篇，如“此身饮罢无归处，独立苍茫自咏诗”（《乐游园歌》）之类，但并无其百感交集之深沉，反给人以寻求超越的印象。另如《书事》：“六军南下九秋时，江寇平来庙算奇。不信土人传接驾，似闻天语诏班师。闾阎稼穡真须问，水陆兵戈恐未宜。东海细臣瞻巨斗，北枢终夜几曾移。”写正德皇帝南征事，学习杜诗颂扬中含委婉讽刺的手法，王世贞《艺苑卮言》卷六批评此诗说：“边庭实闻己卯南征事云：‘不信土人传接驾，似闻天语诏班师。’此欲为古人惻怛忠厚之语，而未免纽造也。至结语‘东海细臣瞻巨斗，北枢终夜几曾移’，愈有理趣而愈不佳。‘东海’、‘北枢’犹为彼善，‘细臣’、‘巨斗’二字何出？”感情较为浮泛而表现又不够圆融，难怪人们说他的诗朴实有余、精彩不足。《自感一首》说：“春堂华烛照端居，自感行藏冷笑予。南郡一麾聊复尔，旧京三转欲何如。年华强半稀闻道，月俸无多苦积书。争似骖鸾向云海，驭风长曳紫霞裾。”《寄寿阳山人》说：“有足不临城府边，有身不到狭邪筵。陶朱故托泛舟兴，康乐长吟登峤篇。间对菊花开寿酒，静看椿树数流年。何时一起江门卧，访我金陵水月前。”几乎就是白居易的口吻。陈子龙《皇明诗选》说

他“粗率未除,而时见精诣”是有道理的。值得注意的一点,是边贡诗集中有一些集杜诗与次杜诗韵的作品,这在其他复古派成员中是较为少见的。

在盛唐诗人中,边贡比较喜欢高适和岑参。他的《清明日刘黎二子携酒过访》称赞友人说:“友义昔曾称管鲍,诗名今岂下高岑”。其《赠尚子》是高、岑的风调:

意气凭凌一当百,关西儒生五陵客。少年学书复学剑,老大蹉跎双鬓白。门下诸生半赐麻,闺中小妇犹炊麦。布衣东来谒天子,春日醉卧长安陌。陌头花絮夕纷纷,琼阁如天隔紫云。浩歌翩然却归去,眼底谁是平原君?^①

从“门下诸生”、“浩歌翩然”等句,可见其学习高适《邯郸少年行》、《别韦参军》等诗,慷慨不平的情感也近高适。而“陌头花絮夕纷纷,琼阁如天隔紫云”二句写景,则轻秀似岑参。

边贡非常推崇岑参的诗,其《刻岑诗成题其后》说:

殷璠评嘉州诗曰“语逸体俊,意每造奇”,而严沧浪则云“岑诗悲壮,读之令人感慨”……夫俊也,逸也,是太白之长也。若奇焉而又悲且壮焉,非子美孰能当之?子美尝曰:“岑生多新诗”,又曰:“篇终接混茫”,又曰:“沈鲍得同行”。味斯言也,意未尝不敛衽于嘉州也。……今诵其集,如所谓“山风吹空林,飒飒如有人”,斯悲壮而奇矣。又如“长风吹白茅,野火烧枯桑”之句,不俊且逸也乎哉!夫俊也,逸也,奇也,悲也,壮也,五者李、杜弗能兼也。而岑诗近焉。^②

抬高岑参,甚至以为其能兼李、杜奇逸悲壮之长,固然言过其实而不足为信,

① 文渊阁四库全书本《华泉集》卷一。

② 文渊阁四库全书本《华泉集》卷一四。

但从中可看出其艺术的追求。他希望能够兼备李、杜之长,再形成一种俊逸流美的风貌。这当然是难以做到的。从边贡的一些诗中,可以看到一点近似于岑参的浪漫气息,如七绝《寄李显之》:“逆旅逢秋感倍深,美人何处坐鸣琴。南宫只隔西河水,一夜相思万里心。”可能受到岑参《春梦》诗的影响。又如《题美人》(《明诗别裁集》题作《嫦娥》):“月宫秋冷桂团团,岁岁花开只自攀。共在人间说天上,不知天上忆人间。”其自注曰:“时外舅胡观察谢政家居,寄此通慰。”所谓“人间”“天上”喻在朝在野,而其风调之美则可追步岑参。又如七古《吴将军辕门夜宴图》:“营门花发春酒香,浓点驼酥炙黄羊。美人娇歌健儿舞,蜡风啼风月当午。高帘飞幙丝吹腾,觞波栉栉梁云凝。主人醉眠客不醒,探兵枕戈戍烟静。”前六句夜宴场景的热烈氛围描写,近于岑参《酒泉太守席上醉后作》之“琵琶长笛曲相和,羌儿胡雏齐唱歌。浑炙犁牛烹野驼,交河美酒金叵罗”。两句一转韵,盛唐其他诗人不常用,而在岑参的短歌中则较常见。

边贡虽称赞岑诗之“奇”,但更强调奇正相生。其《题史元之所藏沈休翁高铁溪诗卷》说:“兵法有奇有正,诗法亦然……世之论诗者多厌正而喜奇,喜奇则难矣,正固不易造也。奇非正则多失,正非奇则茸然不振,其病均耳。守之以正而时出其奇,非老将孰能当之!”他主张以正为主、“时出其奇”,因而有“诗到真如食太羹”(《奉答知山光禄春寺晚归之作》)之说。岑参的五律喜欢锤炼中间的景联,用新奇的字眼使诗句产生峭拔的美感。边贡的五律则大多平平叙写,虽偶见精彩,却并不以新警之字求胜。如《出郭将访希准郡伯惧暮而返却寄》:“驾言江口出,却至水西还。远道空回首,重门欲上关。断云低白雁,斜日近青山。欲采瑶华赠,仙舟不可攀。”第三联写景较见用心,然并非岑参那种以锤炼求新奇的类型,而是含新警于自然之中,更接近大历诗人刘长卿的模式。又如《留别张西盘大参》其二:“满酌岂辞醉?未行先忆君。山城稀见菊,关树不开云。地入河源渺,天连塞日曛。那堪北来雁,偏向别时闻。”不但三、四两联写景,而且整首诗的清空而偏于冷色调的气息,都给人以接近大历诗风的印象。另如《写怀》:“夜卧对松月,晓行披水烟……相问各华发,遥悲青镜年。”《谷子访予别业》:“碧水孤村抱,垂杨一径斜……坐爱残阳里,庭槐吐细花。”《泛湖》说:“古寺疏林外,孤亭落照前。十年尘土梦,回首一茫

然。”均接近大历诗“神情未远，而气骨顿衰”的风调。

边贡学杜甫因感情不够沉雄而有时更像白居易；学岑参虽稍得其浪漫气息但“守正”多于“出奇”，格调稍卑便降为大历风调。他虽然希望兼得俊、逸、奇、悲、壮五种诗美，但自身的创作却平淡有余而精彩不足，无论就感情还是形象而言，都未能形成自己的鲜明特点。那么，该怎样认识与评价边贡之诗？何良俊说：“世人独推何、李为当代第一，余以为空同关中人，气稍过劲，未免失之怒张；大复之俊节亮语，出于天性，亦自难到，但工于言句，而乏意外之趣。独边华泉兴象飘逸，而语亦清圆，故当共推此人。”（《四友斋丛说》卷二六）何氏以吴人独特的审美眼光，将边贡与徐祯卿相并论。边贡祖籍淮阴，少年时期又在金陵生活过一段时间，当对其性格的形成有所影响，使他缺乏李梦阳那种来自“秦风”的雄悍之气。何良俊认为其地位在李、何之上，固难令人信服，但将三家比较而指出边贡的长处在于“兴象飘逸，而语亦清圆”，就边贡写得比较好的古诗与绝句而言，是有道理的。言“飘逸”容易让人想到李白豪迈洒脱的风格，边诗实无此种风格，而更接近盛唐诸公情景交融的美，不如说“兴象浑融”更为妥贴。如其五绝《画上四首》其四：“经旬不出户，忘却城南道。江亭细雨过，一夜生春草。”《无题二首》其二：“庭际何所有？有萱复有芋。自闻秋雨声，不种芭蕉树。”前一首后二句化用谢灵运“池塘生春草”及韦应物“微雨夜来过，不知春草生”诗意，可谓“清圆”之作。后一首为王世贞所喜爱，但他提出两个问题，一是雨滴芋叶亦有声，二是芭蕉不可言“树”。朱彝尊为之辩解，引杜牧“一夜不眠孤客耳，主人窗外有芭蕉”、吕本中“如何今夜雨，只是滴芭蕉”等诗句，说“古之愁夜雨者，多以蕉叶为辞，高荷大芋，非所憎也。”并引《维摩诘经》“是身如芭蕉树，而不坚固”，说芭蕉亦可言树。经此辩解，华泉诗之佳处愈见。七绝如：

水岸风回晚更凉，菰蒲零乱拂衣裳。扁舟莫到花深处，恐碍波心片月光。

——《湖上杂兴四首》其三

汉江明月照归人，万里秋风一叶身。休把客衣轻浣濯，此中犹有帝

京尘。

——《重赠吴国宾》^①

前一首重在写境,后一首重在抒情,都有盛唐、大历诗兴象浑融的情韵。五古如:“夜久河汉横,春堂别灯黯。风凄鸟初动,露重花犹敛。明发不在兹,重关为谁掩?”(《再送文熙二首》其一)七古如《题王二采莲图次壁上沈石田韵》:“秋塘露下菰蒲冷,野鹭沙凫夜相并。东山月出一丈高,岸柳垂垂见疏影。鸡鸣浦口渔伴稀,自采红莲溪上归。”这种造语清圆、兴象玲珑的美,是比较接近徐祯卿那种清远意境的。不过边贡诗缺乏徐祯卿的精思与深情,不像徐祯卿那样灵心善感,其所表现的感情缺乏深度与广度,其诗也就缺乏宏阔的时空意识,所以沈德潜《明诗别裁集》说他“边幅较狭”。他诗歌的美,主要表现在境界(主要是物境)与语言方面。他擅长的题材是送别与题画,与徐祯卿相比,题画诗更能代表其审美追求与艺术特色。

边贡擅长何种诗体,前人有不同看法。胡应麟认为他与顾璘、朱应登、郑善夫等南方诗人一样,“歌行绝句,时得佳篇;古风律体,殊少合作。”(《诗薮》续编卷一)而陈田却认为:“华泉古诗佳作不及李、何之多,律体翩翩,自是风流一代人豪”(《明诗纪事》丁签卷二)。朱彝尊推崇其五绝,认为其五七言古诗诗不能与李、何、徐并驱,惟五绝无愧三家。今观《华泉集》,五古 100 余首,七古与歌行分编(其实无论就内容、题目还是风格而言,二者并无明显差异),共有 70 余首,五律 340 多首,七律 420 多首,大都朴实平淡,部分佳作能够代表其兴象浑融、意境清圆的特色。

边贡的七绝 300 余首,成就较高,可与徐祯卿媲美。除上引佳作外,还有不少值得重视的作品。首先是感慨时事之作,如《感事八首》、《秋日过西内团殿》抒发对时事的感慨,《迎銮曲二十首和刘希尹之作》讽刺正德皇帝及其弄臣,是一组思想与艺术价值较高的作品,如其二云:“金陵自古帝王都,碧石清江俨画图。五圣百年虚想像,鸾舆曾到此间无!”用前代帝王与明武宗比较,抑扬之意自见。其五:“绿柳阴中显赭黄,路人争说见君王。只为荐新供寝

① 二诗俱见文渊阁四库全书本《华泉集》卷七

庙,水边终日打鱼忙。”似有颂扬之意,实则含蓄讽喻皇帝南巡之劳民伤财。其次是表现个人情怀的作品,如《题林东石乃兄松关图》:“明时不作大夫官,偃盖空山老岁寒。试问玄都旧桃树,几回花实几凋残。”《题戴锦衣扇》:“溟濛湖水抱村斜,湖上扁舟载晚霞。怪得看图意渺渺,图中风景似依家。”或愤慨,或闲暇,并不囿于盛唐风格。第三是一些贴近生活的作品,如《插秧歌》:“红石冈头夜雨晴,湖田水满接堤平。行人欲问年丰俭,试向田中听雨声。”《散步》:“零零宵露湿春堤,杨柳风清晓月低。童子莫愁江路滑,老夫扶老有青藜。”活泼自然,其风貌已接近范成大、杨万里的某些作品了。

边贡虽与李梦阳、何景明、徐祯卿并称“弘正四杰”,前人大都认为其诗歌成就不及三家之高。如《明诗综》引陆永修云:“庭实篇法亦整,但格律未道,当与华玉、子衡伯仲,譬诸才杰:献吉淮阴侯也,仲默酈侯也,昌国留侯也,边、顾、朱、郑、樊、郈、绛、灌之徒也。世乃跻边三家,称为四杰,生乃与吟等伍,三君有遗憾矣。”这是认为边贡根本不能与三家并提;又引袁褰语云:“李、何、徐、边,世称四杰,李雄健,何透(疑当作‘秀’)逸,徐精融,边朴实,故并有盛名,辉映当代,四公殆艺苑之精英也。边稍不逮,只堪鼓吹三家耳。”这是认为四人虽可并称,但边贡只是凑数而已。又引项笃寿之语说:“弘治四杰,其才各有所长:李天才雄健,徐陶冶精融,何藻思秀逸,边朴实有余而华采不足。”其论基本同于袁褰,说得稍含蓄一些。胡应麟说:“弘、正并推边、何、徐、李,每怪边品第悬远,胡得此称!及读献吉《送昌谷》诗‘是时少年谁最文?太常边丞何舍人’,仲默《赠君采》亦有‘十年流落失边李’之句。则李、何于边,正自不浅。余细阅当时诸家,若仲凫(崔铣,《明诗综》引“凫”作“鸛”,误)、德涵(康海)、敬夫(王九思)、子衡(王廷相),诗皆非长,华玉(顾璘)、继之(郑善夫)、升之(朱应登)、士选(熊卓)辈,或调正格卑,或格高调僻,独边视诸人,差为谐合,不得不尔。”(《诗薮》续编卷一)按他的意思,边贡之所以名列“四杰”,一是因为李、何作为文坛领袖对他比较推崇,二是除了他以外,其他诸子更无可与三家并列者。《四库全书总目》综合诸家意见说:“今考其诗,才力雄健不及李梦阳、何景明善于用长,意境清远不及徐祯卿、薛蕙善于用短,而夷犹于诸人之间,以不战为胜,无凭陵一世之名,而时过事移,日久论定,亦不甚受后人之排击。”这些评论,有助于今人认识边贡在弘、正诗坛上的地位。

第四节 追求复古的其他诗人

李、何为首的文学群体成员间有相互交往,有较为一致的明确主张,创作上有不同于以前的特色,可以看做文学社团、文学流派,称之为“复古派”或“格调派”。但哪些人可以列入此一流派,人们的意见则不尽相同。以私人关系论,与康海关系较好的何塘、吕楠、马理等亦可列入,但他们并不以诗文名家。张凤翔与李梦阳为同年,关系密切,梦阳称之“追步班、马,小视褒、雄,驰骋骚、赋,落笔千万言,奇字烂错,绮文辉奕,观者咸谓子安再生,文考复出。”(《张光世传》)但其成就却无法与诸家相抗。即使七子之中,其诗歌成就与体貌也颇悬殊,沈德潜曾说:“徐昌谷大不及李,高不及何,而倩朗清润,骨相嶷崎,自能独尊吴体。边廷实、王子衡同羽翼李何,而地位少下。康对山涉笔肤庸,一往易尽,七子之名不必存也。”(《说诗晬语》卷下)本节除介绍康海、王九思、王廷相三位“前七子”成员外,另择与李、何交往且成就相对较高、影响相对较大的几位诗人作简单介绍。

一、康海、王九思、王廷相

康海(1475—1540),字德涵,号对山,别署汧东渔父、汧西山人,武功(今陕西兴平)人,弘治十五年进士第一,授修撰,因营救李梦阳而结交刘瑾,后坐瑾党削职,与王九思相聚汧东鄠杜间,挟妓酣饮,制乐造歌,自比俳優以寄怫郁。著有诗文集《对山集》、散曲集《汧东乐府》与杂剧《中山狼》等。

康海杂剧成就最高,文章亦为后人称道,四库提要认同俞汝成“文过于诗”之说,谓“崔铣、吕柟皆以司马迁比之,诚为太过,然其逸气往来,翛然自异,固在李梦阳等割剥秦汉者上也。”(《四库全书总目》卷一七二)其诗之所以受到非议主要是因为放废之后不加精思,王世懋说:“既已放废无聊,稍托之声伎以自耗其瑰磊之气,不能作下帷腐毫生活,而家居久,名益重,海内丐文者无虚日,先生间以丝竹曲蘖之暇应之,而门生子弟亦时有为代笔者,以故不无芜讹,至其为诗,乐府蔚跂,故是风雅所寄,而五七言古律间多率意之作,又慕少陵直搥胸臆,或用时人名号爵里,或韵至僭押,不必丽于雅。”(《康对山

集序》)朱彝尊说:“德涵坐援献吉,遂挂清议。归田之后,耽心词曲,其小令云:‘真个是不精不细,丑行藏,怪不得没头没脑受灾殃。从今后花底朝朝醉,人间事事忘。刚方,溪落了膺和滂。荒唐,周旋了籍与康。’论者原其心而悲之。没时家无长物,腰鼓多至三百副,留心风雅之日少,宜其所就止此尔。”(《明诗综》卷三六)王世贞批评其诗“如靖康中宰相,非不处贵,恒扰粗率,无大处分。”(《艺苑卮言》卷五)陈子龙认为“德涵粗率,殊无足观”(《皇明诗选》卷一三);而推崇者如《明诗综》引张孟独云:“对山诗以兴致为先,格高词俊,足以凌驾古人,羽翼骚雅。”两种意见并看,其短长所在不难理解。

康海论诗推崇初盛唐,在《樊子少南诗集序》中说:“予昔在词林,读历代诗,汉魏以降,顾独悦初唐焉,其词虽缚,而其气雄浑朴略,有国风之遗响。”此论盖因樊鹏推崇初唐而发。其《溪陂先生集序》则推崇王九思“因怀陈致,写景道情,则出入乎风雅骚选之间,而振迅于天宝开元之右,可谓当世之大雅,斯文之巨擘矣。”又推崇李白、杜甫,说:“古今诗人予不知其几何许也,曹植而下,才杜甫、李白尔。三子者经济之略停畜于内,滂沛洋溢,郁不得售,故文辞之际,惟触而应,声色臭味,愈用愈奇,法度宛然,而志意不蚀,与他摹仿剽夺、远于事实者万万不同也。”他的创作五言古稍重炼饰,如《岩坂小酌》云:“宿志爱山水,謁来寻涧源。旭日照苍翠,恍惚游石门。激涛啮怒石,终日闻雷喧。策杖坐岩坂,芳草如锦墩。长啸震天宇,小酌兴弥烦。醉憩听樵唱,悠悠不可言。”七言古多不及五古精粹,《春莫叹》写道:“今日复春莫,芳华能几时。今人不见昔人乐,今人之乐昔岂知。岩泉沸沸沼翠微,我坐溪头看絮飞。轻扬依约杳无定,明日相逢安可知。去年漫作华山客,对食不能心自惜。此时空作山中人,闲情人事仍相迫。苦忆同袍三四君,即有稀声谁更闻。不如杀鸡饮美酒,醉时遥望南山云。”稍近初唐刘希夷之调,而深婉华丽不如。《答太微许西行》写得爽朗有气势:“往者闲游翰墨场,群公以我似班扬。雕虫徒使为身累,安知山林岁月有此长。我家桑落近所少,与君斟酌各千觞。安石东山已尘迹,后人诂识吾曹狂!君不见,葛洪苦慕不死药,从令红颜坐消烁。长生有法遇者难,不如逢暇先行乐!”与世沉浮,岁月匆匆,不如及时行乐,这是康海多数抒情诗表现的主要情感。他的律诗大都不甚锤炼,偶有得意之作以警策见长,如《闻箏》:“宝籥西邻女,鸣箏傍玉台。秋风孤鹤唳,落日百泉洄。座

客皆惊引,行云欲下来。不知弦上曲,清切为谁哀。”颌联正面描写箏之声象,颈联从侧面表现箏声之感染力,给人以深刻的印象。他的绝句也写得爽朗有生气,如《饮酒乐》云:“碧碗金波窈窕歌,绿云红日醉颜酡。西风白石双岩下,北雁清霜奈夜何!”作为一位坎坷不偶而又热爱生命的文人,康海在落魄中以颓放之姿态与命运相对抗,以倔强的姿态展现特有的豪情,然豪情跌宕中又渗透着悲凉的情思,于此绝句可见一斑。

王九思(1468—1551),字敬夫,号溪陂,陕西鄠县(今户县)人,弘治九年进士,选庶吉士,授检讨,官至吏部郎中,坐瑾党落职为民,有诗文集《溪陂集》、散曲集《碧山乐府》。他与康海“同里同官,同以瑾党放逐汧东、鄠杜之间,相与过从谈宴”,共同名列“前七子”中,放废后为诗同样不甚经意,钱谦益谓之“粗有才情,沓拖浅率,续集尤为冗长”(《列朝诗集小传》丙集)。

王九思的诗多写放废无聊的情思,如“容易悲摇落,天涯旧逐臣”(《秋夜》)、“自酌邀明月,徘徊益可怜”(《独坐》)等。他的才情胜于康海,下笔繁富,《周将军歌》、《卖儿行》、《马嵬废庙行》等七言歌行都写得很长,但缺乏锤炼,叙述笔法近于白居易。《卖儿行》起笔写道:“村媪提携六岁儿,卖向吾庐得谷四斛半。我前问媪卖儿何所为?媪方致词再三叹:‘夫老病卧盲双目,朝暮死生未可卜’”。接下来铺写妇人对自己贫苦生活的叙述,最后诗人议论说:“吁嗟!猛虎不食儿,更见老牛能舐犊。胡为弃掷掌上珠,等闲割此心头肉?君不见富人田多气益横,不惜货财买童仆。一朝叱咤嗔怒生,鞭血淋漓宁有情。岂知骨肉本同胞,人儿吾儿何异形。呜呼!安得四海九州同一春,无复鬻女卖儿人。”涉及时事是可贵的,但写法毫无新意。其七律还可看出学杜的痕迹,如《亳州》:“出门二月已三月,骑马陈州来亳州。暮雨桃花此客馆,春风燕子谁家楼。簿书堆案不相放,郡守下堂仍苦留。浮名羁绊有如此,愧尔沙边双白鸥。”首联字句的有意反复,颈联与尾联的词句,都从杜诗中脱化而来。他的五古较其他各体更为合体,如《彭麓山房宴集》:“客有红珊瑚,盈盈高数尺。持之博村酤,反为农父扼。相逢不一醉,别后怨畴昔。我今有美酒,来坐松下石。劝君君不饮,骑马将安适。不见桃李花,落尽五侯宅。”既有怀才不遇的愤懑,又有对闲适生活与知己者的向往,结尾规劝有外慕者,亦表达了自我超越的心路历程,诗虽短却有一波三折的言外之意。

王廷相(1474—1544),字子衡,号平厓,又号浚川,河南仪封人,弘治十五年进士,官至左都御史加兵部尚书,卒谥肃敏,有《王氏家藏集》、《内台集》等。他精研气学,多有论学之作,因而黄宗羲将其收入《明儒学案·诸儒学案》。其论诗主要观点见于《与郭价夫学士论诗书》,认为“诗贵意象透莹,不喜事实粘着,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。”又认为:“言征实则寡余味也,情直致而难动物也,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。”他的诗歌基本贯彻了自己的主张,较之康海与王九思更见炉锤之功,陈子龙则说:“子衡古诗有沉郁之思,壮丽之色。”(《皇明诗选》卷三)评价很高。他的诗各种体裁成就较为均衡,五古如《泊青城》其二:“莽陂秀红蓼,中野水云多。爽绿散筠筱,幽芳闻芰荷。尘鞅日劬悴,时物纷凌摩。心闲结遥梦,游仙送清歌。”注重炼饰而能形成完整的意境,有六朝之风。七古长篇如《明月篇》、《西京篇》等才气纵横,气势不亚于初唐卢、骆歌行,《曲江池醉歌赠长安诸公》有李白的气概,《西山行》讽刺刘瑾的专权跋扈说:“忆昔武皇倦机务,金马门前有权竖。卖官何止金为堂,通贿能令鬼上树。六边将帅多奴贱,未挂兵符先见面。文官细琐不值钱,镇守监枪动千万。熏天气焰侔天子,嘘之者生啐即死。”写到此处本可停住,可诗人却进一步铺排,又写了20句,方在结尾说:“释迦释迦尔亨会,慈悲反受豪华累。土木横起西山妖,忍见苍生曰憔悴。”薛蕙称其诗“豪气太露”,黄清甫不满其“险直。”(《明诗综》卷三六)似指此类诗而言。朱彝尊则推崇其五言绝句,谓:“浚川诗格,诸体稍粗,惟五言绝句,颇有摩诘风致。”“摩诘风致”一是指其诗中有画,如《秋兴》四首其一云:“宋玉天南客,秋来愁自深。清霜数行雁,明月万家砧。”《雨秋》:“山城一夜雨,客意已深秋。况对临湖寺,千松翠欲流。”形象鲜明,色彩如画。又如《绵竹道中》二首其一:“水藤冒黄蘗,岸筱森绿蕤。不见梅花树,香风暗扑衣。”“晴春日蒙茸,远客自怊怆,白云乍散彩,青山还遮望。”不但善于描写色彩,而且善于捕捉无形的“香风”以及景物的变化,精细之处正类王维。二是指其善于虚处着笔,意境清空闲远。如《阆中杂咏》六首其六:“春风几时来,幽岩已青峭。野径无人行,孤花自相照。”《漫兴》:“一琴几上闲,数竹窗外碧。帘户阒无人,春风自吹入。”一切都没有人为的痕迹,让人自然联想到王维的

《辋川绝句》。

二、复古思潮中的南方诗人

顾璘(1476—1545),字华玉,号东桥居士,祖籍吴县,洪武中徙居上元,弘治九年进士,官至南京刑部尚书,有《顾华玉集》。文徵明《故资善大夫南京刑部尚书顾公墓志铭》载,顾璘青年时与同里陈沂、王韦号金陵三俊,又与徐祯卿、刘麟并称江东三才子,出仕之后“所雅游若李崧峒献吉、若何大复仲默,若朱升之、徐昌谷,皆海内名流,一时诗名震叠,不啻李、杜复出,而公颉颃其间,不知其孰为高下也”。他交游广泛,“辟息园于居室之后,凿池垒石,筑载酒亭于西隅,延接名士,讨论诗古文辞,张宴辄以箏琶佐觞……既负海内重望,遇时贵人,或傲然不为意。而山林寂寞之士,虚己下之。”(《静志居诗话》卷一〇)其《国宝新编》录与自己交游深笃之李梦阳、何景明、徐祯卿、朱应登、都穆、祝允明、唐寅、孙一元、王宠、王廷陈等13人,“咸号名家,并称国手”,可见其知才爱才,深于友情,实可视为京师复古派与吴中文化圈交融互动的重要诗人。

顾璘论诗推崇盛唐与李、杜,而不满于谢灵运之雕刻,李梦阳《章园饯会诗引》说他宗法六朝是与事实不符的。他说:“风雅之后,唯汉十九首及建安得其传,两晋若阮、陆、左、郭、靖节诸公,犹有存者,可怪宋谢氏一出,倡为刻画,凿死混沌,即他日西昆之义山,学者靡然从之,而末流遂至陈隋之靡丽,古风尽灭,可为痛哭。至唐,陈、李崛起,苏州继之,真可谓大雅。工部及王、岑诸公,格律雄健,当孟氏泰山之岩岩,谓非圣人之徒哉?”(《寄后渠》)前引《与陈鹤论诗》亦推盛唐与李、杜,在信中还批评陈鹤诗有六朝初唐之调。李、何、徐都有师法六朝之作,顾璘的古律诗则绝无模拟六朝、初唐的痕迹。他师法盛唐,或豪气发越,如《春日行》、《塞下曲》、《古壮士歌》,或温婉含蓄,如《拟宫怨》、《长相思》曲等,即使五言古诗也近于唐调,如《渡枫木岭》:“初谓山拂天,飞鸟不可度。逡巡蹶危磴,乃即我行路。百折频攀援,十步九回顾。高林忽在下,衣襟有云雾。倒景犹照人,平地黯将暮。方当日月过,似可捉乌兔。飞瀑如天河,所少鹊成渡。东北望故乡,江流莽倾注。长风动万里,独立难久伫。”夸张的笔调以及整体风格都近岑参,并吸收了杜甫纪行诗的笔法,并非

六朝诗那种平缓浓密的写法。

陈沂(1469—1538),字登鲁,后改字鲁南,号石亭,金陵人,正德十二年进士,嘉靖中以山西行太仆寺卿致仕,有《石亭集》。沂本江东才俊,顾璘说他“少好苏氏之学,笔势澜溢,人谓其类东坡,亦自号曰小坡。中岁再变其格,诗宗盛唐,文出入史汉,归于简古。晚益好著述,浸淫理奥,不以绮丽竞能。”(《明故山西行太仆寺卿石亭陈先生墓志铭》)登第后与李梦阳、何景明并称,跻身“十才子”之列。《明史》称:“弘治时,宰相李东阳主文柄,天下翕然宗之,梦阳独讥其萎弱,倡言文必秦、汉,诗必盛唐,非是者弗道。与何景明、徐祯卿、边贡、朱应登、顾璘、陈沂、郑善夫、康海、王九思等号十才子。”(《明史》卷二八六)但他能够看出时人学杜的弊端,钱谦益说:“鲁南论诗,专以唐人为宗,谓少陵七言声洪气正,格高意美,非小家妆饰,但才大不拘,后学茫昧,特拾其粗耳……朱、顾皆羽翼北地,共立坛垠而鲁南能另出手眼,讼言一时学杜之弊,钦佩(王韦)亦与之同调,江左风流,至今未坠,则二君盖有力焉。”(《列朝诗集小传》丙集)

朱应登(1477—1526),字升之,号凌溪,宝应(今属江苏)人,弘治十二年进士,官至云南布政司右参政,有《凌溪集》。据《明诗综》引许伯诚言,他论诗主张“先体格而后组饰”、“首兴致而尚婉约”,“汉魏诗雅而邃,六朝诗艳而缛,辞随世异,情由衷发,吾于唐取其温厚焉”。他心仪李梦阳,“诗文格调相近,然沉着顿挫处,则才力不及梦阳”(《四库全书总目》卷一七六)。观《列朝诗集》、《石仓历代诗选》所录朱应登诗,古近体诗都重语言锤炼,但未能明融,句如“望中肤寸远,愁里祝融长。”(《悯旱用夏大行韵》)“久知初服无羁束,始信浮名有是非。”(《起坐》)“晓日霏烟开帐殿,朔风寒雨暗枫宸。”(《夏日游德山乾明寺追和宋丞相周公必大之什》)以及《秋兴》等篇,都是学杜甫,但没有李梦阳学得到位。

郑善夫(1485—1523),字继之,号少谷,闽县(今福州市)人,弘治十八年进士,官至南京礼部员外郎,有《少谷集》。郑善夫与何景明相得甚欢,登第后“益切劘为古文词,已,亳州薛蕙、黄州王廷陈、吴郡顾璘、三衢方豪、东平殷云霄皆一时知名士,后先至,咸折节而交先生。”(邓原岳《郑继之先生传》)明人皆以其为七子之羽翼。

郑善夫的诗较为质朴,以气格为尚,多忧时伤乱之作,命题、造句及整体风格均接近杜甫。其《读李质庵稿》说:“大哉杜少陵,苦心良在斯。远游四十载,而况经险巇。放之黄钟鸣,敛之珠玉辉。幽之鬼神泣,明之雷雨垂。变幻时百出,与古乃同归。律诗自唐起,所尚句字奇。末流亦叫噪,古意漫莫知。”对杜甫推崇备至,不像七子中其他诗人一样广泛融会汉魏盛唐其他名家的风华文采,因而情致韵味少逊诸家。顾璘说他“才韵勿充”、“古意精言。”(《国宝新编》)王世贞说“郑继之如冰凌石骨,质劲不华;又如天宝父老谈丧乱,事皆实际,时时感慨”(《艺苑卮言》卷五)。俞汝成说他“婉丽不足,然奇气具在,雄思郁然”。沈德潜说他“以杜为师,然过于质直,去风雅或远”(《明诗别裁集》卷六)。都是指这样的特点。如《汨汨》云:“汨汨伤秋鬓,依依欲暮年。钓矶沧海上,布被白湖边。避地亲朋弃,忧时梦寐牵。无家杜陵老,且结草堂缘。”不但自比杜甫,而且命题、风格都近于杜甫的《宿昔》、《洞房》等诗。他有大量的诗句太像杜甫,如“天涯良友半槁死,我身虽在空皮骨。”(《复叹》)“万事艰难悲故国,三年戎马闭柴门。”(《小至》)“日边阊阖红云动,塞上风沙白鸟来。”(《九日与倪小野祝姑溪登观星台》)“此地赏心唯汝共,万方愁目欲何依。”(《寒食与木虚登劣崱峰遂饯公衡》)所以时人或以为时非天宝,地远拾遗,以其为无病呻吟。这种论调恰恰让读者看清郑善夫具有强烈的关怀现实的忧患意识,而并不以诗人自任。他的诗中充满悲怆的感情,朱彝尊以为“继之在弘、正间,不袭何、李余论,别开生面,好盘硬语,往往气过其辞”。评论是准确的,但善夫不像宋人一样专意为诗,朱氏又说他“虽源出杜陵,实有类山谷者”(《明诗综》卷三七),并不恰当。

殷云霄(1480—1516),字近夫,号石川,山东寿张人,弘治十八年进士,官至南京工科给事中,有《石川集》。云霄与郑善夫同年为友,崔铣记载,他“聚书数千卷旦夕诵,思欲以作者自名……又以诗者抒情表志、风人于善,自汉魏至唐作者皆辩其音节而拟之”(《殷近夫墓志铭》)。何景明、边贡有为他送行的诗,但他与孙一元、郑善夫唱和最多,关系更好,盖“所至登临山水,不以吏事废啸咏”(《列朝诗集小传》丙集)的性情相近。他的诗宗法盛唐,律诗兼学杜甫,虽并不刻意模拟,但既有纵横的豪气,又富有文采与声调之美,五古如《闻太初出游》:“江风散微雨,重峰生遥碧。林端浮新青,梅迟见残白。地僻争讼简,吏散庭宇

寂。烟水澹孤城，斋阁坐成夕。忽念同怀人，清光隔咫尺。溪舟时载酒，野步或携策。静躁心詎异，寤歌聊自释。”前四句写景能够捕捉光影的细微变化，通首情景融洽，畅达而不粗率，有初唐五古之风。五律如《舟过吴江寄方思道》：“宦游安能住，明发晓霜侵。月没寒江远，山昏细雨阴。中原群盗恨，南国美人心。回首昆山近，苍茫烟水深。”既有盛唐诗的爽朗，又有杜甫的沉郁。七绝如《漫兴》：“二月澄江春水深，北孤山头云阴阴。北孤山头云作雨，我欲渡江愁我心。”其质朴厚重或不及郑善夫，但融化之妙、风调之美则较郑诗为优，《列朝诗集小传》谓其“诗体偃侧，略近继之，而风调不及”，恐不确。

刘麟(1474—1561)，字元瑞，一字子振，号南坦，江西安仁人，流寓长兴（今属江苏），弘治九年进士，与顾璘、徐祯卿称江东三才子，数废数起，累官工部尚书，卒谥清惠，有《清惠集》。刘麟以清介人格为时人所推崇，晚年与孙一元等结“湖南雅社”赋诗酬唱，“扁舟往来菇芦间，人望之若神仙”（朱凤翔《清惠集序》）。《四库全书总目》说：“朱凤翔为序，称其文出入秦汉，诗则駉駉韦、杜，誉之固未免太过。至称其标格高入云霄，胸中无一毫芥蒂，故所发皆盎然天趣，读之足消鄙吝，则得其实矣。是亦文章关乎人品之验也。”他的诗所存不多，平易畅达处近于茶陵派，有的作品谈人生感悟，近于性理诗。七绝《鸥》：“城南秋草碧于烟，无数白鸥随我船。风帆乍举惊呼去，拍水过溪相对眠。”清逸自然，有陈白沙绝句风味。他与空同等人交游，《与窗友蒋子谭文》针对“方今文盛而蔽于史，靡丽胜而实德衰”的观点提出反驳，以为“我国家承前代扫荡之后，右文之治尚未愜于古昔风雅之盛，而何以遏之，且文之用亦甚广矣”，实可视为李东阳重视风雅到李梦阳崇尚复古之间的思想过渡。

前七子复古派是一个松散的诗人群体，因而其诗风亦多姿多彩，难以一概言之。但他们有两点大致是相近的：一是大多为气节之士。在弘治、正德年间的朝政混乱与政治争斗中皆能保持自我之节操，并能关注民生，忧心国事，表现出正直文人的可贵品格。二是他们大都经历过诗风变化的过程。即弘治时的昂扬奋发与正德时的愤激感伤。也就是说此一文人群体的诗歌创作与诗学观念是与朝政的变迁紧密相关的，或者说他们的诗歌创作具有鲜明的社会性。至正德末年，诗坛在逐渐发生转向，或转向王阳明之心学探究，或转向六朝之华美流丽，而始终坚持盛唐格调者逐渐消失。此乃当时文坛之总体趋势。

第七章 明中期的吴中诗派

自元末高启、杨基、张羽、徐贲等著名诗人谢世之后,吴中诗坛就在明前期文学整体滑坡的大环境中走向了沉寂。《列朝诗集》、《明诗综》、《明诗纪事》等文献虽然著录过此一时期的吴中诗人不少,但成就大都不高。钱谦益引吴人张习《跋张来仪集后》说:“吴中之诗,一盛于唐末,再盛于元季,继而有高、杨、张、徐,及张仲简、杜彦正、王止仲、宋仲温、陈惟寅、丁逊学、王汝器、释道衍辈,附和而起,故极天下之盛,数诗之能,必指先屈于吴也。”(《列朝诗集小传》乙集)所举诗人大都为元明之际的作家。沈周说:“吴中诗派自高太史季迪后,学者不能造詣,故多流于肤近生涩,殊失为诗之性情言句。”(《题周寅之诗稿》)似更合乎实情。但自成化以来,随着沈周影响的扩大,这种状况得到了改变。沈周与李东阳、陈献章同时,且有一定交往,三人都是转变风气的人物。在沈周的友人与门生中,出现了史鉴、朱存理、蔡羽、唐寅、祝允明、文徵明、王宠等才华横溢的诗人、艺术家,共同创造了明中期吴中诗坛的繁荣局面。在弘治、正德间,吴中诗派的声势、成就与影响可以和京师李东阳、李梦阳、何景明等人为代表的复古派相抗衡。

第一节 明中期吴中诗派概述

一、吴中才子的个性

吴中远离政治中心,水陆交通便畅,经济发展迅速,且自唐宋以来,形成了文采风流的地域传统。中晚唐的韦应物、皎然、顾况、白居易、陆龟蒙等诗人,宋代的范仲淹、苏轼、范成大等名家,或土著,或流寓,对明代吴中文人产生了深远的影响。在如此环境中,生活条件优越、受到良好教育的吴中才子

都表现出鲜明的个性精神。

首先,吴中文人大都博学多才,依仁游艺,怡然自得,不以仕宦为人生价值之终极归宿。沈周自觉选择了远离政治的生活,钱谦益序其诗说:

其产则吴中,文物土风清嘉之地;其居则相城,有水有竹,菰芦虾菜之乡……其师友则伟望硕儒,东原、完庵、钦谟、原博、明古之属,其风流弘长则文人名士,伯虎、昌国、徵明之徒。有三吴、西浙、新安佳山水以供其游览,有图书子、史充栋溢杼,以资其诵读,有金石彝鼎、法书名画以博其见闻,有春花秋月、名香佳茗以陶写其神情,烟云月露、莺花鱼鸟,揽结吞吐于毫素行墨之间,声而为诗歌,绘而为图画,经营挥洒,匠心独妙。^①

作为明中期吴中诗派转向隆盛的关键人物,沈周的生活有很强的代表性 & 极大的影响力。朱存理同样抛弃了科举道路,“自少至老,未尝一日忘学……居常无他过从,惟闻人有奇书辄从以求,以必得为志,或手自缮录,动盈筐篋,群经诸史,下逮裨官小说、山经地志,无所不有,亦无所不窥,而悉资以为诗”(文徵明《朱性甫先生墓志铭》)。存理(1444—1513),字性甫,长洲人,博学能文,不乐仕进,以藏书、赏鉴为乐,通书法绘画,著有《经子勾玄》、《吴郡献征录》、《铁网珊瑚》、《鹤岑随笔》、《野航随笔》等。他的《题松下清言》说:

僦居松下,日录过客之谈,曰《松下清言》。松之下所过客,远自西郭至者曰杨君谦,曰都玄敬,曰祝希哲,曰史引之(史经),曰吴次明(吴烜);近自东西邻而至者曰尧民、宿一,非他势利之人过谈势利之事也。今吾与客之所谈者又不过品砚、借书、鉴画之事而已,幸无俗子来溷我。松下饮燕,酒情客过止啜茗,外他无以留也。松之下设一几,上可摊书,客去随所得,有楮笔即记客之言。^②

① 钱谦益:《石田诗钞序》,《牧斋初学集》卷四〇,上海古籍出版社1985年版,第1076页。

② 文渊阁四库全书本《楼居杂著》。

文中所提到的与其过从的杨循吉、都穆、祝允明、朱凯等，都是当时吴中的知名人士。他们在书卷、艺术、审美的天地里找到了广阔的生存空间。

文徵明虽在科举道路上奔波多年，也曾在嘉靖初应诏出仕，但仅二年便致仕归乡，“筑室于舍东，曰‘玉磬山房’，树两桐于庭，日徘徊啸咏其中。博习典故，元末国初，故家遗老，流风旧事，从容抵掌，历历如贯珠。晚年衣红绒衣，戴捲檐帽，坐白纸窗下，拥炉曝背，剧谈亹亹，坐客皆移日忘去。”（《列朝诗集小传》丙集）以艺会友，诗酒清谈的生活令他感到充实，并戏称为“清忙”：“自笑频来非俗客，只愁难却是清忙。”（《夏日饮以可池亭》）吴宽也言及“清忙”：“何日归田成老懒，终年学圃觉清忙。”（《次韵任太常过园居四首》其四）可以说，“清忙”是吴中文人共同喜爱的潇洒闲适、风流儒雅的生活方式。

其次，不拘世俗礼法、放浪形骸之外，是吴中才子的另一特点。唐寅、张灵、祝允明放浪的事迹已为人所熟知，《艺苑卮言》所载桑悦、杨循吉事亦为人所耳熟能详。桑悦（1447—1503），字民怿，常熟人，成化元年举人，除泰和训导，迁长沙通判，改柳州，丁外艰归，遂不出。为人怪妄，敢为大言，著有《思玄集》、《庸言》等。据无名氏《桑悦传》载，其“敢为大言，尝铨次古人，以孟轲自况，班、马、屈、宋而下不论也”。他轻视韩愈，以其诗文为“小儿号嘍”；或问翰林文学，曰：“虚无人，举天下惟悦耳，其次祝允明，又次罗玘”；为博士弟子，谒部使者，书刺曰“江南才子桑悦”等。该《传》又载：“按御史闻悦名，数召问，谓曰：‘匡衡讲经书，能解人颐，今子亦复能乎？’对曰：‘悦所谈玄妙，匡衡不敢望。假令匡衡而在，可使解颐，何但明公！愿赐清闲之宴。’御史壮之，令坐讲。悦因跣足扞虱，御史不能禁。”^①

杨循吉（1458—1546），字君谦，号南峰，吴县人，成化二十年进士，授礼部主事，31岁即不堪长官诋辱而谢病致仕，结庐支硎山下，以读书著述为事。武宗驻蹕南京，召他作《打虎曲》，又作乐府小令，视同俳优，愤激而归，落寞而终，著有《松筹堂集》、《菊花百咏》等。《艺苑卮言》说他“最不喜人间酬应，尝开卷至得意，因起蹕掉不休，人遂相目呼颠主事云。”又说：“杨君谦每以文示

^① 焦竑辑：《献征录》卷一〇一，明刊本。该《传》署无名氏，其文与《列朝诗集小传》所引阎起山《二科志》用语多同，疑即阎氏所撰。

人,其人曰佳,即掩卷曰:‘何处佳?’其人卒不能答,便去不复别。”其《自撰生圻碑》说:“有官不作身日卑,无财可悦亲益离……念昔辞官,尝虞早萎,岂意还存,雪鬓霜髭,一寿侥幸,他从缺遗。人之墓也,期千百年,我则不必其然,亦不必其不然,掩骸之后,悉付于天,耕犁表树,皆非己专。”(《明文海》卷四三)既表现出义愤辞官对其一生的消极影响,也表现出其狷介狭隘中又掺杂着通脱旷达之气。

第三,吴中才子多有“好古”之风。“好古”不仅是明中期北方复古派的普遍风尚,而且弥漫全国,吴中地区表现尤为突出。与沈周同时的隐士史鉴是一个典型例子。吴宽云:“(鉴)凡吉凶之事悉违世俗,而行必仿于古,知礼者取之。其学于书无所不读,而尤熟于史论,千载事历历如见……为文章纪事有法,醇雅如汉人语,诗则不屑为近体,兴至吟声,咿咿冥搜苦索,欲追魏晋而及之。家居甚胜,水竹幽茂,亭馆相通,如入顾辟疆之园。客至,陈三代秦汉器物及唐宋以来书画名品,相与鉴赏,好著古衣冠,曳履挥麈,望之者以为列仙之儒也。”(《隐士史明古墓表》)蔡羽也是一个典型的例子。羽(?—1541),字九逵,号林屋山人,又称左虚子,吴县人,老于场屋,四十年不售,嘉靖十三年以贡生赴部选,授南京翰林院孔目,著有《林屋集》、《南馆集》。钱谦益说:

自视甚高,自信甚笃,为文法先秦两汉,《洞庭》诸记,欲与子厚争长,其隐然自负之意,殆不肯以瓣香属某氏……居常论诗,谓少陵不足法,闻者疑,或笑之。……吴中诗文一派,前辈师承,确有指授。正、嘉之间,倾心北学者,袁永之、黄勉之也。王履吉初学于九逵,其后游边、顾之间,駸駸改轍而北。其信心守古,确不可拔者,九逵一人而已。^①

文徵明也说蔡羽“为文必先秦两汉为法,而自信甚笃,发扬蹈厉,意必己出,见诸论著,奥雅宏肆,润而不浮。诗尤隽永,蚤岁微尚纤縠,既而溅淅曼靡,一归雅驯,晚更沉著,而时出奇丽,见者谓‘虽长吉不过’,先生乃大悔恨

^① 《列朝诗集小传》丙集,第308页。

曰：‘吾辛苦作诗，求出魏晋之上，乃今为李贺耶！吾愧死矣！’其高自标表，不肯屈抑如此”（《翰林蔡先生墓志》）。

徐祯卿中进士后明显受京师文学复古思潮之影响，另有黄省曾、陆深等人也生于吴中而受“北学”影响。一方面，他们将诗文复古风气引向吴中；另一方面，其文学思想仍带着吴中特有的重才情的质素，从复古阵营内部改造着文学复古思想。王宠虽未中进士，但其诗风也深受北学影响。文徵明说他“于书无所不窥，而尤详于群经，手写经书皆一再过，为文非迂固不学，诗必盛唐，见诸论撰，咸有法程。”（《王履吉墓志铭》）祝允明、文徵明等最有代表性的吴中才子也多好“古文词”。文徵明在给王鏊的信中自述其少年不好时文而好古文，后迫于科举不得不习时文，然于间隙便“讽读左氏、史记、两汉书及古今人文集，若有所得，亦时时窃为古文词，一时曹耦莫不非笑之以为狂，其不以为狂者，则以为矫、为迂”（《上守谿先生书》）。其《题希哲手稿》说：“有都君玄敬者，与君并以古文名吴中，其年相若，声名亦略相下上，而祝君尤古邃奇奥，为时所重。又后数年，某与唐君伯虎亦追逐其间，文酒倡酬，不间时日，于时年少气锐，侘然皆以古人自期。”都穆字玄敬，与祝氏、文氏皆好古君子。

第四，吴中文人登高科、人显宦者亦不为少数，最著名的要数吴宽和王鏊。文徵明说：“吾吴文章之盛，自昔为东南称首，成化、弘治间，吴文定、王文恪继起高科，传掌帝制，遂持海内文柄。”（《翰林蔡先生墓志》）他们虽然被视为与李东阳齐名的台阁诗人，却并未因长期身处台阁而失去吴中文人的特色。

吴宽（1435—1504）字原博，号匏庵，长洲人，成化八年会试、廷试皆第一，授翰林修撰，官至礼部尚书。于书无所不读，尤喜《左传》、《汉书》和苏轼文，著有《家藏集》。王鏊（1450—1524），字济之，吴县人，成化十一年进士，官至户部尚书兼文渊阁大学士，著有《震泽集》、《震泽长语》等。李东阳谓吴宽诗“脱去吴中习尚”，盖指其“浓郁深厚，自成一家”（《麓堂诗话》），与王鏊评其诗所说的“沉著高壮，一洗近世尖新之习”（《资善大夫礼部尚书兼翰林院学士赠太子太保谥文定吴公神道碑》）一致，都强调其与吴中地区尚华藻、喜雕饰的风气不同，此正是其受馆阁诗风影响之处。但吴宽诗同时保留了吴中诗

人敏于感受、追求兴象的特点,陈田评其诗“体擅台阁之笔,气含川泽之秀,冲情逸致,雅制清裁,是时西涯而外,当首屈一指”(《明诗纪事》丙签卷三)。所言是公允的。吴宽好苏学,诗文书法皆有苏轼之风。王鏊的诗风轻快爽隽,比吴宽更近苏轼,他评白居易诗说:“格调虽不甚高,而工于模写人情物态,悲欢穷泰,吐出胸臆,如在目前,吾于乐天有取焉。”(《震泽长语》卷下)他们的诗集中有大量“读白集”、“效白体”之类的作品。喜好白居易、苏轼诗,是吴中文人共同的特点,而这一特点在当时其他地区的文人身上则难以见到。

此外,吴中文人还有其他一些共同特点,如雅好园林清赏、喜好俗体文学等。

二、题材、趣味和表现特征

明中期的吴中诗在题材取向上与李、何所代表的在朝诗有明显的不同。在朝诗人关注社会政治,除了批判现实的题材外,多抒发仕途不遇的感慨不平。而吴中诗更多表现对身边生活的感受与思考,节物风光,山水情怀,园林清赏,文玩书画,都是其最常见的诗题。由沈周首倡的《落花诗》得到了广泛的唱和,大都表现时光流逝、人生不永的生命意识,体现了吴中才子敏感多情的一面。而王鏊的《花落又作》绝句却在感伤之后,表达了超然的意趣:“鱼鳞满地雪斑斑,蝶怨蜂愁鹤惨颜。只有道人心似水,花开花落总如闲。”无论是感伤还是超脱,都表现出对生命的关爱,与李梦阳藉落花咏物、抒发伤时悯物之情的作品情趣迥异。

吴中诗人关怀世俗生活,虽然也有体恤民生疾苦之作,但更突出的是对于民风民俗的洞察。沈周诗中有警世、劝世的主题,在唐寅处得到了继承与发扬,成为六如诗歌的一大特色。

“咏怀”也是部分长于思考的吴中诗人常写的主题。桑悦《感怀》诗54首,自序曰:“予自薄宦以至归山,其间几三十年,凡有所见及有感触皆形于言,共成古诗若干篇,立意颇深,寄兴颇远。苟经平子,复遇子云,不求牝牡之间,索之酸咸之外,则有得矣。”自负颇为不浅。举一首为例:

沧海无淫秋,悬圃无阳春。闭关有余辉,素心怀美人。配以干霄兰,

太阶级为绅。积孚动盈缶，下女不可亲。丹朱凭房后，夷羿妻洛神。一笑送今古，只用衔悲辛。

——其四十八^①

王夫之评曰：“此篇沉切有余，情足绍古人者，一晨星之仅见。”（《明诗评选》卷四）他还有《和陶杂咏》、《游仙》等，命题情思均与祝允明同类诗歌相近。他与祝允明一样具有睥睨万物、颠覆一切的情态，如云：“观此世态薄，伤我老大怀。笔力抗九鼎，两雄侯与弥。文格随世降，言繁道益离。天养度外士，畀我才不羁。游心向玄默，造化何成亏！”（《和古人诗》其十）“安得起昔贤，敛衽借末坐。醉吸洞庭干，吟拍衡山破。时峨千仞冠，云表无尘流。”（《登合江亭和韩文公韵》）强调自我之精神与古人接近，表现出自我膨胀、自我拓张的愿望，转化为一种外拓的张力。《列朝诗集》录蔡羽《金陵寓楼有怀》三首，思力深湛，格局开阔，其三曰：“赋命难努力，贫贱非空疏。朝为梓人栎，夕作周庙瓠。朱颜朗高步，黄发日曳裾。出处虽由天，工拙取自予。菊松老荒径，鸡犬守旧墟。莫信关门人，临去犹著书。”这一类的作品，在祝允明的诗歌中表现尤其突出。

吴中诗歌注重自适的趣味，而不像在朝复古派那样追求情感与形象的合规范性。沈周诗“才情风发，天真烂漫，抒写性情，牢笼物态。”（钱谦益《石田诗钞序》）是吴中诗歌的典范。杨循吉序朱存理《野航诗稿》谓：“一吟一咏，用以自适，或应亲友之求，或写胸臆，率皆简淡高古，有味有法，不落秾丽枯涩之境。”何良俊《四友斋丛说》卷二六载：“朱野航乃葑门一老儒也，颇攻诗。在纂廬王氏教书，王亦吴中旧族，野航与主人晚酌罢，主人入内，适月上，野航得句云：‘万事不如杯在手，一年几见月当头。’喜极，发狂大叫，扣扉呼主人起，咏此二句，主人亦大加击节，取酒更酌，至兴尽而罢。明日遍请吴中善诗者赏之，大为张具，征戏乐，留连数日，此亦一时盛事也。”朱存理得意的两句诗，表现的正是吴中文人追求自适情趣，无怪乎当时皆击节叹赏！

吴中文学素重表现性灵，不甚讲究格律法度。杨循吉论诗说：“余观诗不

^① 《思玄集》卷一〇，四库全书存目丛书影印本。

以格律体裁为论,惟求能直吐胸怀、实叙景象,读之可以谕,妇人小子皆晓所谓者,斯定为好诗。其他短钉攒簇、拘拘拾古人涕唾以欺新学生者,虽千篇百卷,粉饰备至,亦木偶之假线索以举动者耳,吾无取焉。大抵景物不穷,人事随变,位置迁易,在在成状,古人岂能道尽,不复可置语?清篇新句,目中竞列,特患吟哦不到耳。”(《朱先生诗序》)其诗不务格调,心师中唐白居易,亦仿任华、卢仝的散文化句法,偶尔也效仿韩愈妥贴排奭之风。其《都下将归述怀》诗云:“有人谓我病如此,何不抽身向林野。一闻此言即再拜,谁有爱人如此者。久知山水淡有味,渐觉功名轻可舍。”完全是口语入诗。他还多在诗中谈禅说理。以议论为诗,以文为诗,以俳谐的口语为诗,都近于白居易的作风。其《湖上》诗写自然风光:“湖上鱼吹细沫行,湖边花草足风情。田分日影阴晴别,水合天光上下清。颇怪病身逢酒健,久留眵眼待山明。农家识是游人过,竞拥篱头送櫓鸣。”虽难称多么警策,却是真情真景,饶有趣味。

评论唐寅诗文者,均以“俚俗”为其特征。如顾璘言其“托兴歌谣,殉情体物,务偕里耳,罔避俳文。”(《国宝新编》)王世贞也说:“先生始为诗,奇丽自喜;晚节稍放,格谐俚俗,冀托风人之指。”(《吴中往哲像赞》)所谓俚俗,一指俗意,二指俗词。俗意指落拓放任、及时行乐的生活观念,这是唐寅诗的一个重要主题;俗词指其语言不入唐宋之格,如同浅显直白的口语。

三、和而不同的艺术风格

嘉靖、万历时的彭轸说:“今之为诗者,大较江南尚色泽,有佳人曼冶之风致;齐秦主气骨,有壮夫慷慨之襟度。”(《与友人论诗》)概括的其实是自古以来南北诗风的差异。风土决定音声习尚,吴中自古多轻靡之音,左思《吴都赋》云:“荆艳楚舞,吴愉越吟,翕习容裔,靡靡愔愔。”所谓“吴歆嫋嫋感人情”(郑善夫《秋夜》),出身吴中的王世贞早年便视文徵明诗为“吴歆”而轻之。总体说来,吴中诗风偏于秀美而缺乏粗犷豪迈之气,文徵明诗如此,唐寅优秀的诗歌亦如此,即使受“北学”影响的徐祯卿、王宠等人也莫不如此。与北地慷慨激昂的诗风不同,吴中诗风普遍清秀,以风致韵态取胜。如史鉴《过横塘》:“西向横塘过,风凉天又晴。两山沿路转,一舸问津行。野水飞云度,斜阳去鸟鸣。采莲人不见,遥听唱歌声。”在台阁体流行的时代,这种透露着新

鲜生活气息、充满自然机趣的诗风也只有在吴中能够见到。除下面要详细介绍的沈周等人外,明中期的吴中还有几位成就较高且有代表性的诗人,这里重点介绍蔡羽与皇甫四兄弟。

蔡羽诗五言宗法汉魏,如《相逢》云:“相逢畴昔人,斜暮南山谷。执子青青衿,为子拂面目。子衿不易执,三载跂予蹶。功名令人老,歧路何反覆。今夕聊晤歌,明晨车发速。车促歌转长,临觞意不足。”语脉宽缓,但情思深沉,令人感怆,颇有汉魏古诗之风。王夫之谓:“嫡从《青青河畔草》一脉来,彼以自然得安,此顾以沉郁取之,方是翻古调为新声。不似俗子生吞,翹然自命。”(《明诗评选》卷四)又如《钱孔周席上话文衡山王履吉金元宾》曰:“契阔多忧思,欢然集桑梓。执手念离别,别离何年始。校书石渠阁,反顾若脱屣。系马亲昵门,合尊城东里。款曲输素怀,次第问发齿。锦瑟未及弹,怨歌中觞起。怨歌何所陈,怨此梦寐人。出门即天涯,恍惚难相亲。”古朴的风貌中蕴含着深婉情思,所以比李攀龙拟古之作更佳。王夫之说:“炼液得精易,炼精得气难;炼气得神,则晋宋以下吾未之见也。林屋神气霏微,了无离合,定谁取晋宋以下人相拟?……诗有生气,犹性之有仁也。杜家只用一钝斧子死斫见血,便令仁戕生夭。先生解云杜不足法,故知满腹皆春。”(《明诗评选》卷四)此处贬杜褒蔡皆言过其实,但指出羽诗浑融自然、含情无限的特点是准确的。

蔡羽的七言诗学六朝初唐,在追求形貌相近的前提下能抒发个人感情,如《姑苏台》:

夜有灵题月,朝有出栋云。高台伫歌舞,罗绮何纷纷。吴月常从越山起,越花却种吴官里。眼前不尽西子欢,安用穷观三百里。兴亡不自由,春草生铜沟。惟有横山色,空带蛾眉羞。杏魂想像朝云庙,绿泥绣断金燕头。朝云灭,金燕冷,夕阳满地青枫影。^①

怀古诗需要穿越历史的思维深度,同为复古主义者,李攀龙便缺乏如此的沉思。

① 《列朝诗集》丙集第十,中华书局2007年版,第3421页。

蔡羽有些诗追求绚烂的色彩,意象细碎密集,确有近于李贺之处,如“江辉混远碧,林影间疏红。”(《秋日》)“落木碧空远,秋辉半壁斜。游车停细草,飞盖带余霞。”(《秋日西郊》)“斜廊下塔影,半岭送湖光。红雾花藏岛,寒泉竹隐房。”(《暮春山居》)《雪后南泛宿潘氏》字锤句炼,更是通首近乎李贺诗风。诗云:“黄芦萧萧寒,草短日光白。有客弄烟绮,独挂沧江席。起披楞伽雪,忽见茶磨脊。蓬莱白银宫,宛转在几格。天华动物表,霁色澄川陌。鹤立千年松,练挂一片石。古厓屏风青,冰壶金鲤赤。鸡鸣枫树林,马度梅花驿。茫茫五湖间,未见范蠡宅。悲歌对尊酒,浮生苦行役。”那种游移于新奇物象之上的敏锐情思,很容易让人想到李贺的诗风,难怪时人将其比为李贺。他追求语意新情,近体诗讲究字眼,如“春寒逼短褐,朝雨压孤村。粉蝶愁花信,香罗积酒痕”,刻炼或近孟郊、贾岛,不及其古体自然浑融。

正德、嘉靖时期吴中有“皇甫四杰”,指皇甫冲、淳、沆、濂四兄弟。朱彝尊说:“四皇甫诗,源出中唐,兼取材于潘、左、江、鲍,清音亮节,净扫氛埃。高苏门、华鸿山、杨梦山而外,无有及之者。”(《静志居诗话》卷一三)沈德潜也说:“吴中诗品,自高季迪、徐昌谷后,应推皇甫兄弟,以造诣古淡,无一点秣纤之习。时二黄、三张,空存名目耳。”(《明诗别裁集》卷七)“二黄”指黄省曾、黄鲁曾兄弟。省曾(1490—1540)字勉之,号五岳,吴县人,嘉靖举人,交游极广,王阳明讲学越东,往见执子弟礼,又请益于湛若水,学诗于李梦阳。于书无所不览,详闻奥学,喜谈经济。著有《西洋朝贡典录》、《拟诗外传》、《骚苑》及《五岳山人集》等。黄氏曾致书李梦阳,自述仰慕之意,梦阳答曰:“辱致华牋奇帙,兼之高篇,展之烂然,诵之锵然,目之苍然、渊然,盖所谓希世之珍也。”(《答黄子书》)这是客气地褒奖其辞藻之繁富。王世贞说:“黄勉之如假山池,虽尔华整,大费人力。”(《艺苑卮言》卷五)则是不客气地批评其堆垛。黄省曾论诗推崇谢灵运,谓其“肆览《庄》、《易》,博宗百家,骈球俪金,往往不期而有,虽骨气稍劣,而寓目辄书,万象罗会”(《晋康乐公谢灵运诗集序》)。表现出追求才藻、学问的倾向。“三张”是指稍后的张凤翼(1527—1613)与其弟燕翼、献翼,他们虽有才名,但并不以诗歌著称。

皇甫冲(1490—1558)字子浚,长洲人,嘉靖七年举人,善骑射,好谈兵,有《几策兵统》、《枕戈杂言》、《三峡山水记》等,其诗见《盛名百家诗前编·皇甫

华阳集》。皇甫湜(1497—1546)字子安,号少玄,嘉靖十一年进士,官至浙江按察僉事,有《皇甫少玄集》。皇甫汈,字子循,号百泉,嘉靖八年进士,官大名通判,有《百子绪论》、《解颐新语》,诗文存《皇甫司勋集》。皇甫濂(1508—1564)字子约,号理山,嘉靖二十三年进士,历兴化府同知,有《逸民传》,诗见《盛明百家诗前编·皇甫理山集》、《盛明百家诗后编·续皇甫理山集》。

四兄弟中以皇甫湜诗最为人所称道,四库馆臣说:“其诗则宪章汉魏,取材六朝,古体多于近体,五言多于七言。其持论谓王、宋反元习之靡,而不能不病于声;李、何矫一时之弊,而不能不泥其迹,可谓笃论。盖湜与黄省曾为中表兄弟,早年袭其绪论,亦宗法北地之学,及其造诣既深,乃觉摹拟之失,故其论如此。然其鉴李、何之弊,则云诗可无用少陵;取法迪功,则云诗可无用近体,又云七言易弱,恐降格为钱、刘,亦类于惩羹吹齏者矣。王世贞《艺苑卮言》尝谓其‘如轻缣短幅,不堪裁剪’,陈子龙《明诗选》亦谓其‘无纵横荡逸之致’,岂非以取径太狭,故窘于边幅欤!要其婉丽之词,绵邈之神,以骖驾昌谷、苏门,固无愧色也。”(《四库全书总目》卷一七二)此种评论是比较公允的。正德、嘉靖间吴中诗人大都受复古思潮影响,但又能鉴于李、何之失,从杜诗与盛唐上溯至汉魏六朝,师法“选体”,偏重五古,不才力气势取胜,而以风致情韵见长,皇甫湜是很有代表性的。他的诗以凝炼的语言抒发感伤或清旷的思致,意象鲜朗明洁,王世贞《艺苑卮言》卷五称其“如玉盘露屑,清雅绝人”,蔡汝楠称其“五字沉吟诗品绝,一官憔悴世途难”(《哭皇甫子安》)。其感伤之情、藻丽之词近于六朝,而清旷散淡超逸的情趣则近乎中唐。如《秋燕诗五首·其二十四夜微月》云:

广庭净霄色,良夜悦流玩。况对巢箕人,同怀发幽赞。散步林暝交,微星吐华粲。彼美云中魄,徐驾升清汉。玉彩含霜来,金霏随风散。繁弦起两阶,孰知我心乱。^①

在对秋夜微月的歌咏中融入深湛幽逸的情思,王夫之称“一段霏微亭特

^① 文渊阁四库全书本《皇甫少玄集》卷五。

之情,亏他孤神写出”(《明诗评选》卷四)。既有六朝人的炼饰,又有韦应物式的幽情,表现出六朝与中唐的完美融合。又如《同子循初秋雨后怀虎山桥》:“同君别山寺,心每怀沧洲。山馆对新霁,烟虹开远流。空歌碧云暮,怅望石梁游。况复西津月,萧萧此夜秋。”语言更为自然,境界更为清空,更近于大历诗歌的风味。

皇甫汈同样擅长五言古诗,在嘉靖、万历间与王世贞齐名但诗风相异,冯时可云:“吴下能诗者朝子循而夕元美,或问其优劣,周道甫曰:子循如齐、鲁,变可至道;元美若秦楚,强遂称王。”(《雨航杂录》卷下)王世贞为其作《三州集序》、《庆历诗集序》,谓其“志有所微动则必引分以通其狭,气有所微阻则必广譬以宏其尚,其山川风日、物候民俗,偶得其境以接吾意,而不为意于其境……吾不知其后先于风人,第于所谓兴与群与怨者盖三复而略得之矣”(《皇甫百泉三州集序》)。强调其不为刻苦郁愤之言,有“风人之致”,并称其“庀材于江左,得格于大历”。胡应麟说:“皇甫子循以六朝语入中唐调,而清空无迹。”(《诗薮》续编卷二)也都强调其能够融会六朝中唐诗风。四库馆臣说:“今统观所作,古体源出三谢,近体源出中唐,虽乏深湛之思,而雅饬雍容,风味自异,在明中叶不失为第二流人。”(《四库全书总目》卷一七二)他的诗炼饰不及乃兄子安,故宋征舆谓:“子循望过子安,而其实不逮。”(《皇明诗选》卷四)陈田亦云:“子循五律清裁雅调,自是一时之俊,五古亦是当家,至模范魏晋,熔铸齐梁,于子安稍逊一筹。”(《明诗纪事》戊签卷五)但从抒情角度看,皇甫汈之清空疏朗又在子安之上。如五律《怀楚中旧僚张子时迁东昌尉》:“牢落同为郡,翻飞最忆君。离尊郢门雪,归马汉城云。道路情难极,星霜岁易分。心如洞庭叶,秋晚只纷纷。”意象、格调近于钱起、刘长卿,更具自然浑融之致。

皇甫冲与皇甫濂诗歌成就不及淳与汈,但风度韵致则相仿佛。皇甫濂诗“每出闲旷,弥觉冲逸”(《子约弟水部集序》);“清复罕俪,其志意亦复玄旷,故其文乃耳”(《明诗纪事》戊签卷五引《松韵堂集》评语)。长兄皇甫冲“五言与诸弟合辙,歌行独得变风变雅遗意”(《明诗纪事》戊签卷五)。如《筑垣行》、《义顺战》等涉及社会现实的诗写得感慨激荡,为诸弟所无,语沉气老,近于沈周。

明中期吴中较为著名的诗人还有华察(1497—1574),字子潜,号鸿山,无锡人,嘉靖五年进士,历兵部郎中、翰林修撰,曾出使朝鲜,著有《岩居稿》、《翰苑稿》、《皇华集》。他的诗用语自然,不喜雕饰,胸无俗韵,有陶、韦之风。王慎中评其诗曰:“洒然自立于尘埃情累之表,意象之超越,音奏之凄清,不受垢氛,而独契溟滓,若木居草茹,服食导练,沦隐声迹者之所为言。”(《岩居稿序》)王世贞《明诗评》则以“磐石疏林,清溪短棹,虽在秋冬之季,不废枫桥”拟其境界。王宠(1494—1533),字履仁,后字履吉,别号雅宜山人,吴县人,明弘治、嘉靖间人。工书善画,学诗于蔡羽,后受到复古思想影响,其《赠边太常》诗有“中州两龙奋东鲁,一凤摩倾到李何”之句。其诗学汉魏六朝,游览诗近谢灵运,有些诗也可以看出学杜的痕迹,沈德潜谓其诗“痕迹未融”,但又说“尔时吴中诗格以履吉为最”(《明诗别裁集》卷六)。与文徵明、唐寅交往的都穆(1459—1525)字元敬,吴县人,弘治十二年进士,官至太仆少卿,好学不倦,著有《谈纂》、《听雨纪谈》、《南濠诗话》等。他“文祖韩欧,诗宗陶孟”(胡纘宗《明中宪大夫太仆寺少卿致仕都公墓志铭》),论诗主于宋调,朱彝尊谓其杂著《南濠文跋》、《使西记》、《金薤琳琅》、《听雨纪谈》等皆“事必稽核,盖笃学之士也”,但“诗无足存”(《静志居诗话》卷九)。

第二节 沈周与文徵明

沈周(1427—1509)字启南,号石田,又号白石翁,长洲(今苏州吴县)人,终身未仕。文徵明(1470—1559),初名璧,字徵明,后更字徵仲,号衡山、停云,长洲人,科举失意,嘉靖初为翰林待诏,不久即致仕归乡。自成化至嘉靖间,两人相继主盟吴中风雅,以诗文书画蜚声海内,在绘画史上占有极高地位。二人诗名为书画所掩,但各有特色。四库馆臣比较其诗、画说:“周天怀坦易,其画雄深而苍莽,诗格如之;徵明秉志雅洁,其画细润而潇洒,诗格亦如之。要亦各肖其性情,不尽由于所仿效也。”(《四库全书总目》卷一七二)风格肖其性情,代表了吴中诗人一贯的重性灵倾向。

一、沈周的文化人格与诗歌艺术

沈周虽被正史列入《隐逸传》中,却与传统意义上的隐士有所不同。张铉说:“石田先生逸民也。古之逸民,如《易》所谓‘不事王侯,高尚其志’,而先生则不然,身在田野,乃心罔不在庙堂;虽曰遁世无闷,而忧时悯俗之志未尝去诸方寸也。”(《石田诗选跋》)说他“心罔不在庙堂”显然牵强;但强调其“忧时悯俗”则合乎实情。

沈周虽不期望干预政治,却关心朝局,“每闻时政得失,辄忧喜形于色”(文徵明《本贯苏州府长洲县相城里沈周年八十有三状》)。他的诗有不少叙写时事的作品,如《乙丑六月闻哀诏有感》哀痛孝宗驾崩,说“虞渊怆日江湖泪,杞国伤天虬虱心”,“不知伊傅谁调鼎,欲梦羲皇我枕书”;《闻邸报》忧心边庭战火,说“白发穷檐忧老农,尘边日日有惊烽,诸公谋事谁房相?今上筹边似太宗”。他没有兼济天下的志向,却仍然关怀广大百姓的疾苦,《苦雨寄城中诸友二首》慨叹雨灾把田地变成了湖海,“顿顿黄齏甕,家家白鹭田,惟应五谷地,改纳水衡钱”,以诙谐的口吻讥刺苛捐杂税之繁重。对于乡间的风俗,他看不惯的也写在诗里,如《吴俗火葬》批评吴人火葬者无孝敬之心,《观补官》讽刺得意洋洋的“补官”者与艳羡的旁观者,宣扬好义忘贫的人生观念,《咏费彦杰还钗事》则以详悉生动的叙事笔法记录一件拾金不昧的小事,希望起到劝导风俗的作用。他还有一些诗作抨击世间的的社会不平,如《拣瓜词》批评以貌取人的提学官,《中秋无月歌》由月光为浮云所掩,想到“世途茫茫寓万事,颠之倒之亦如此。眼中屠贩却封侯,意外诗书多饿死”,表现出强烈的批判精神。他不是“万事不关心”的世外高人,文徵明也说“人知其非终于忘世者”。

沈周与传统隐士的另一差别,是受释、道思想影响不大。他虽与僧、道往还,《石田诗选》中还专列“僧道类”一卷,但他并不相信道教长生与佛教轮回的谎言。他有一首诗讥刺一个拐骗钱财的道士不遵奉道家清静无为的宗旨,“痴人梦被黄金惑,浮世忙因白日生”,说他“欺心玩弄神仙术,欺到死时心始平”(《烧丹道人》)。又有一首诗嘲讽以化缘为名聚敛钱财的和尚,说他们“忙忙展枕逐鸡栖,洗面忙忙鸡又啼。傀儡不知提处假,骷髅方信活时迷”,嘲笑他们“尽积万金难买命,依然一个死阎黎”(《题僧化缘疏》)。他还曾写到

一个还俗的尼姑,谓“菩提旧念慈云灭,欢喜佳期好月圆。清静池中生爱水,从今都长并头莲”(《还俗尼》)。语气虽近调侃,却也不无欣赏的意味。他自己也不以方外高人自居,而是立足于世俗,感受、接受与享受现实人生的苦乐悲欢。

由儒家立场出发,沈周对杜甫评价极高。《题杜子美像》其二说:“贫莫容身道自尊,先生肝胆照乾坤。泪因感事时时有,诗不忘君首首存。孔雀岂知牛有角,杜鹃还识帝遗魂。千年珍重丹青在,大雅何从著赞言。”赞美杜甫忠君忧国、感时伤世,认为他弘扬了儒道而精神永存。对于李白,沈周虽欣赏其潇洒风流,称之为“风骨神仙品,文章浩宕人”,却挑剔他晚年参与永王李璘叛乱一事,说他“独输萧颖士,不见永王璘”(《题李白像》)。其《重修醉翁亭》说“振靡扶衰称作者,韩子未应独称师”,将韩、欧一并视为弘扬儒家道统的关键人物。他还称赞当世大儒陈献章,说他“坦坦德从周道往”、“尧夫性情林宗行”(《闻陈白沙先生卜》)。其《雅士吟》曰:

雅士居乡党,平易以为德。口惟无妄语,貌有和乐色。温恭一座上,四隅皆敬飭。他日偶虚位,嚣嚣众狂忒。如冠在人首,寒暖初何益,便去若无妨,但觉仪观失。君子无异人,无之无以式。^①

这首诗体现的是儒家温良恭俭的处世方式,束身自好的行为准则。文徵明说他“为人修谨谦下,虽内蕴精明而不少外暴,与人处曾无乖忤,而中实介辨不可犯”,正是此种原则的体现。“介辨不可犯”强调其人格中刚性的一面。其《松卷为德韞弟作》说:

老夫平生负直气,欲一发泄百不遂。隐居只作木强人,设仕亦为强项吏。白头突兀尚不平,谗之水墨见一二。豪来写松三百株,一二长身拔于地。只嫌纸短手踟缩,腕间风雨生苍翠。^②

^① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷四。

^② 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷八。

他自认为是一个带性负气的“木强人”，胸中不平的块垒时时喷薄欲出，寄之于书画诗文。这令人想到韩愈《送高闲上人序》中的一段话：“喜怒窘穷，忧悲愉佚、怨恨思慕、酣醉无聊不平，有动于心，必于草书焉发之。”沈周不像传统隐士那样看厌了人世的纷争而超然世外。作为名噪一时的风雅领袖，离群索居的隐逸生活更与他无关。文徵明说他：“晚岁名益盛，客至亦益多，户屦常满。先生既老而聪明不衰，酬对终日不少厌怠，风流文物照映一时，百年来东南文物之盛，盖莫有过之者。”（《本贯苏州府长洲县相城里沈周年八十有三状》）

沈周之所以被视为“隐士”，最主要的原因是他主动放弃了出仕机会。其《闲居》诗说：“残书满屋迹堪埋，俯仰宁求与世谐。贫贱自安愚者分，毁誉何挠老年怀。小篇铅槧时时课，粝饭齑羹日日斋。外慕素空尘梦绝，庭前似厌有高槐。”他是隐于书画、隐于艺文，不计毁誉，不以世人的观念约束自己，没有外慕，陶醉在恬淡自足的自我天地中。

沈周忘却名利，却并不远离生活。应该说，正因为忘却名利，他才有更充分、更从容地享受闲适生活的乐趣。“黄尘不是海，特地为人深。浮世有穷日，劳生无止心。从容一樽酒，消散五弦琴。会得其中趣，悠悠万虑沉。”（《宜闲》）“白发今吾即故吾，此身满地是江湖。只饶酒债从人举，敢倚鱼竿待价沽。流水之间心自得，浮云以外梦俱无。绿阴高树成箕踞，此意凭谁作画图。”（《题钓图和韵》）与陶渊明、白居易、苏轼一样，他持着随缘自适的人生态度。其《三月九日舟泊虞山下见游人续续于椒麓间可爱而赋》写道：

霁色澄虞山，正与游人偶。一年无多月，春三及秋九。勿厌倾郭人，随俗悦亲友。春风若招邀，是处闹花柳。林华竞妍新，无复有恶丑。间见丛绿中，远映红裙妇。休云恼山谷，点缀亦可取。捃趣识壮步，屡顿验皓首。上下相追携，从高引衣手。尚有散逸流，列石自俎豆。老夫目中尽，未在逐逐走。况当气力衰，孤坐还可酒。^①

① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷二。

暮春三月，花柳皆新，游人群集，少长皆至，作者年老体弱，已不能像年轻人那样上下追携，却泊舟虞山之下，兴味盎然地欣赏这美好的游春图。他是多么热爱生活！其《西湖竹枝词》写道：“妾在船头偷看郎，郎骑白马好风光。锦样荷花三十里，中间一对紫鸳鸯。”这种富有民俗气息、民歌风味的热情洋溢的作品，决非传统隐士、高士的口吻。

因为热爱生活，所以沈周笔下的隐居生涯便充满无穷的魅力，他的精神与自然万物进行着亲密的交流。“碧树清溪春日长，棋枰酒案好商量。东风似与人争座，早送飞花占石床。”（《题画》）石凳上的落花是春风送来占座的，春风也要来体验棋枰酒案的闲适生活。“绿阴如水逼人清，隔叶黄鹂坐久鸣。一个树根非八座，白头箕踞有谁争。”（同上）春风争座是友好温馨的，决不像势力之人争夺名利一样来窥伺这绿荫黄鹂下的座位。

同样因为热爱生活，沈周常在诗歌中抒写时光流逝、生命消损的感慨。“云是青山旧铅粉，一翻妆点一翻新。鬓边白发偏无赖，点着都成老丑人。”（《云山》）白云点缀青山是新鲜而优美的，可白发生在人的头上却使人老而又丑。他因丧子之痛写过《落花诗》五十首，在他的倡导之下，吴中许多诗人竞相附和，成为明中期的文坛佳话。兹举其一首为例：

花欲延春奈子规，声声催到绿阴时。迟来杜牧惟逢叶，深信秋娘空折枝。悲溅泪边何忽忽，闷低头处共垂垂。淹留墙脚蔫黄甚，蝶已无情蚁有私。^①

杜鹃的啼鸣标志着春之归去，标志着鲜花生命的终结。花已飘零，绿荫满枝，这是杜牧与杜秋娘曾深致感慨的，杜牧的《叹花》说：“自恨寻芳到已迟，往年曾见未开时。如今风摆花狼藉，绿叶成阴子满枝。”杜秋娘据说常唱一首诗：“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。有花堪折只须折，莫待无花空折枝。”两首诗都藉落花悲叹生命的流逝，沈周化用了两首诗的意思，且在结尾处再进一层，指出蝴蝶于落花固已无情，蚂蚁却怀着私心，把落花据为饕餮之

① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷九。

资。浓郁的伤感情绪流动在诗中,表现了作者对美好事物凋零的敏锐洞察与伤悼情绪。时光的流逝在沈周看来是如此迅捷:“青山万古湖万古,岁月但与游人慳。昨日游湖人,今日埋青山。青山与湖同玩世,尽把少年勾引老者删。”(《题沈履德游湖杂咏卷》)这是古人反复咏叹的宇宙无穷、人生有限的主题。面临此一主题,人们常做出两种选择,一是进德修业以期不朽,二是在当下生活中获得最大的愉悦。沈周选择的是后者。此诗接来说:“君不见,白乐天,苏子瞻,云公不能再为湖山起,虚名空挂湖山间。我当把湖酿酒日日醉,岂被红尘白发相欺漫。”他的《理坟二首》写为自己准备坟墓时的所感所思,其一说:“观生如寄谁非客,视死为归此是家!白发暂存知电露,青山长卧有烟霞。慰劳自假闲诗酒,且弄年华与物华。”其二说:“百年齐里参诸妄,一锄泥边打早乖。免向君王乞骸骨,自山生长自山埋。”参透了生死,语气淡定而敞亮。《送岁歌谢宗道士鼓板》是岁暮感言:

打渔鼓。唱道情。说生说死说功名。唱道情,打渔鼓,说神说仙说今古。仙家自有山中乐,凡家自有世间忧。年头年尾忧不休,今夜又当年尾头。唱要高,鼓要急,主劝宾酬忘拜揖。蜡花烁烁白壁光,酒波濯濯青袍湿。客莫言辞主须醉,多情送年恐不及。年送去,还复来。渔鼓声中白发催。白发不可变,莫放掌中杯。^①

送旧迎新,年复一年,年年如此,人之生命即走向尽头。急促的节奏令人醒豁,主题是及时行乐。“一杯两杯长在手,六印何消金卧斗。三杯五杯不离口,万事莫谈瓶且守。”(《九日无菊》)“欲博晏眠高著枕,图便老眼大抄书。屋须矮小茅要厚,窗要清虚竹要疏。心与陶翁有相得,时歌吾亦爱吾庐。”(《闲居》)这是陶家之乐,也是白居易、苏轼追求的闲适之乐。他70岁写的《悯日杂言》结尾说:

我无长绳系日住,亦无长戈挥日回。亦不知学仙能久视,亦不知托

^① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷七。

佛能轮回。而今而后,去之日付一杯,来之日付一杯,不忧罄其瓶,耻其壘。春暖秋凉,山边水隈,访黄菊,寻白梅,秋月自与吾虑净,春云自与吾怀开。昼游之地吾蓬莱,夕息之处吾夜台。以殇视我吾老大,以彭视我吾婴孩。信寿夭吾何以外,请享此见在,不乐胡为哉!①

既然不能奈何生命之短暂,何不享受美好的当下时光!这些诗的语言是通俗的,从中已可看到唐寅“漫兴”类诗歌的面影。

沈周及时行乐的思想非但没有导向放诞张狂的态度,而且还伴随着人生向善的理念。《生日漫言》说:“事过三万日,人如傀儡忙。忙忙到衰老,傀儡是末场……今日喜饮酒,乐极发悲伤。盗跖不在寿,颜渊千载光。寿亦何足重,所耻无流芳。耻贫无润身,不耻食糟糠。耻贱无克家,诗书在犹亡。腐草举末焰,螺田怀余香。含灵参天地,息存还自强。”这是漫兴之作,也有警世劝俗的意味。《道旁酒馆》说:“酒香触路酒旗青,去马来车到此停。信是利糟名粕酿,行人醉煞不曾醒。”熙熙攘攘的车马各有所营,无非为名利奔忙,沈周说这酒是利糟名粕所酿成,行人缺乏超越之心,一往不回,何时才能真正醒来!这类警世劝俗的作品,在稍后唐寅的诗中获得了空前的发展。

沈周作诗不大讲究体调规范,其《石田诗选》系友人华汝德所编,“不标体制,不谱年月,但分天文、时令等三十一类,盖仿宋人分类杜诗之例”(《四库全书总目》卷一七〇)。这种编排方式正是根据沈诗特点而定的,体现出作者但写情性、不甚计较格律的创作态度。他的《理诗草》说:“亦复酌我酒,亦复吟我诗。我诗无好语,稿苴从散遗。儿在曾哀葺,今纸著泪縻。抱患天地间,空言亦悉为。”他并不斤斤于字句之奇,并认为自己的作品是天地之间无用的“空言”。他并不希望以诗博取名誉或寄意不朽,至少这种愿望并不强烈。这使他的创作能够比较自由地抒写性灵。其《谢吴匏庵序拙稿》曰:“光堪继烛垂垂跋,覆可从甕漠漠尘。牵比及桓宁作我,借推于谥信因人。咏歌聊耳存间巷,自记尧民与舜民。”说自己的诗稿就像即将燃尽的蜡烛,发不出强劲的光辉,可以用来覆盖酒缸,任其蒙上漠漠尘土。“牵比”二句化用了《世说新

① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷一。

语·品藻》的典故：“桓公少于殷侯齐名，常有竞心。桓问殷：‘卿何如我？’殷云：‘我与我周旋久，宁作我。’”说我自写我所想，他人怎样看待只能由他。这种重视表现自我个性的追求，实在可以视为后来袁宏道“性灵说”的先声。

沈周十分推崇陶渊明，《石田诗选》卷八《读陶诗二首》说：

采菊见南山，赋诗临清流。偶耳与物会，微言适相酬。浩荡思惟表，其心共天游。江不阻水逝，天不碍云浮。后人涉雕斫，七窍混沌愁。掩卷三太息，至山莫容丘。

元气本无声，宣和偶宫徵。颯颯合自然，其音无愆愆。流之天地间，六代激绮靡。邈观删余什，雅岂不在是。后来庶有知，韦、柳实兴起。更后邈无人，斯文止于此。^①

他给陶诗以最高的评价，称赞其和美的境界、自然的韵律，认为后来只有韦应物、柳宗元继承了陶音。他虽如此推崇陶渊明，却并没有去刻意学他的诗，这正是他“宁作我”的表现。

文徵明为沈周所作《状》言其博览群书，“自群经而下，若诸史、子、集，若释、老，若稗官小说，莫不贯总淹浹，其所得悉以资于诗”。以学问为根基，沈周诗大体属于宋诗范型。文氏又说：“其诗初学唐人，雅意白傅，既而师眉山为长句，已又为放翁近律，所拟莫不合作。”“初学唐人”指的是学白居易，按谈艺者“诗分唐宋”之说，白诗乃属宋调，而非唐音。祝允明则特别强调，沈周壮年的诗学习唐人，“后更自不足，卒老于宋，悉索旧编毁去，后学者皆不知此，余犹为惜之不已”。他认为即便是沈周晚年之作仍然继承的是唐人神髓，“盖其家法固主放翁，而神度所寄唯浣花耳。是以兴、观、群、怨，君父、动植，已发之而自愜人，推之而莫辞，号为我朝诗人，谓其音异唐而犹挟其骨也”（祝允明《刻沈石田诗序》）。张铤《石诗选跋》也认为沈周的诗与杜诗相似。把沈周比作杜甫，显然是为了抬高其地位，但未免言过其实。无论从情感内涵还是

^① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷八。

艺术表现看,沈诗与杜诗都相去甚远,说他继承白居易、苏轼、陆游是符合实际的。白、苏、陆都是“宋诗”谱系中较为随意、爽快、显直的一派,所以文徵明又说:“其缘情随事,因物赋形,开阖变化,纵横百出,初不拘拘乎一体之长,稍辍其余以游绘事……对客挥洒不休,所作多自题其上,顷刻数百言,莫不妙丽可诵。”(《本贯苏州府长洲县相城里沈周年八十有三状》)

后人多从抒写性灵的角度赞沈周诗,钱谦益谓之“才情风发,天真烂漫,抒写性情,牢笼物态”(《石田诗钞序》)。四库馆臣也说:“周以画名一代,诗非其所留意,又晚年画境弥高,颓然天放,方圆自造,惟意所如,诗亦挥洒淋漓,自写天趣,盖不以字句取工,徒以栖心丘壑,名利两忘,风月往还,烟云供养,其胸次本无尘累,故所作亦不雕不琢,自然拔俗,寄兴于町歧之外,可以意会,而不可加以绳削,其于诗也,亦可谓教外别传矣。”(《四库全书总目》卷一七〇)所谓“教外别传”喻沈周无意为诗、不求合于古人的态度,也喻其直抒性灵、直探诗心。

沈周的诗以宋调为主,有的也能兼备唐人风韵,情理兼胜,许多作品风调清新,富有诗情画意,又不乏对于社会人生的思考,饶有理趣。如《湖上杂言》:“纵目极遐旷,水嬉湖中央。青山载白波,上下相低昂。俯首爱云霞,零乱随兰桨。悠悠遡空冥,忽忽超景光。宛宛汉皋女,落雁悬微茫。可望不可即,相思如水长。”诗写舟中观览的所见所想,第三至第八句写景鲜明如画,第九句随着视线渐远,想到汉皋游女,想像中的景象与天边的落雁合成一幅若有若无、“可望不可即”的图像,以流水般绵绵无尽的相思作结,言尽情遥。又如:

今朝三月三十日,问春果是明朝归。春归当向何处去?春亦不言花乱飞。东家蝴蝶已无赖,强逐游丝扬落晖。青楼粉暗女子嫁,朱门乌啼宾客稀。春一去,万事非。临歧更把一杯酒,愁见墙头梅子肥。

——《春归曲》^①

春去夏来乃自然现象,却要“问春”,并得到其明朝归去的明确回答,春天

^① 文渊阁四库全书本《石田诗选》卷一。

不但被人格化了,而且亦有恋恋不忍归去之意。落花纷飞,蝴蝶在落晖中追逐着飞扬的游丝,这是最后可见的春的气息。春之萧条让人想到人世间的盛衰之变,青春逝去,繁华消歇,将人的美好情绪也带走了。最后写把酒送春,愁闷中看到墙头梅子已肥,也便接受了自然界的变化。伤春的情绪弥漫在字句之间,伤感但并不凄怆,不失青春的气息,语气格调近宋,也不乏唐人式的风神情韵。

总体看来,沈周诗风神情韵比不上稍后的祝允明、唐寅与文徵明,但他作为“吴中四子”的师长前辈,作为名闻海内的风雅领袖,为改变明前期吴中诗坛的沉闷局面做出了贡献。他与李东阳、陈献章同时且有交游,三人都是成化、弘治时期文学思想转变的关键人物,在明诗发展史上亦应占一席之地。

二、文徵明的秀逸诗风

王世贞说:“吴中人于诗述徐祯卿,书述祝允明,画则唐寅伯虎,彼自以专技精诣哉,则皆文先生友也……文先生盖兼之也。”(《文先生传》)与沈周一样,文徵明不专精于诗,诗不过是“陶写之具”而已。他的诗缺乏祝允明与唐寅那样鲜明的个性色彩,温文儒雅,用笔较沈周更温润细致,艺术成就当在沈周之上。

文徵明诗多写日常生活的切身感受。吴中文人大都喜欢白居易的闲适诗,文徵明也不例外,其《江船对月效乐天何处难忘酒》说:“何处难忘酒,江船对月时。风声传语笑,波影散须眉。”《对酒》说:“晚得酒中趣,三杯时畅然。难忘是花下,何物胜尊前。世事有千变,人生无百年。唯应骑马客,输我北窗眠。”何良俊称“余爱其有雅致,绝似白太傅”(《四友斋丛说》卷二六)。但这种耽于闲适的情趣在其诗中并不很多。他是一个忙碌的人,“潦倒儒冠二十年,业缘仍在利名间”(《病中遣怀》),为了功名的忙碌令他厌倦,而笔床书卷、壶觞对酌的“清忙”则是他所喜欢的,“到此欣然百事忘”(《夏日饮以可池亭》)。他的诗中没有白居易那种安于现状、沉浸于琐事的庸俗情思,没有祝允明、唐寅那种颠覆一切、否定一切的颓唐之思和放达之气,他总是用内省的语气表现淡泊雅懿的人格精神。其《夏日闲居》曰:

门巷幽深白日长，清风时洒玉兰堂。粉墙树色交深夏，羽扇茶瓯共晚凉。病起经时疏笔砚，晏居终日懒衣裳。偶然无事成偷惰，不是栖迟与世忘。^①

拿此诗与祝允明的《闲居秋日》相比即可看出，就主体与社会的关系而言，他更多体验到的是和谐而不是冲突，对于生活的现状虽有所不满，但有意地保持着自我与世界的和谐统一，并未试图颠覆传统的价值观念。其怀古诗也不像祝允明那样具有否定现实的口吻，如《金陵咏怀》：“钟山日上紫烟收，金阙参差万瓦流。帝业千年浮王气，都城百雉隐高秋。声华谁觅乌衣巷，形胜空吟白鹭洲。回首壮游心未已，西风策马看吴钩。”与祝允明《歌风台》相比，传统与反传统的价值观念是显然不同的。

文徵明是一个坚持理想的艺术家。其一是身外的功名，他希望通过科举考试而得到社会的认可。但“功名无据频占梦”（《客夜》），他九次参加乡试皆失利，所以这本应唾手可得的功名，却时时困扰着他而难于摆脱。其二是与古人一较短长的不朽意识。但能否不朽并非现世所能验证，所以他的诗中常表现出轻微的时光流逝的焦灼感：“所念肌骨柔，不任寒暑销。功业未有会，已复朱颜凋。”（《夏夜》）“谁有声名垂宇宙，自怜零落负年华。”（《除夕》）“束发心事谁会得，中宵抚几自茫茫。”（《冬夜读书》）其《金陵客怀》抒发的是屡试不中时的感慨：“青衫潦倒发垂肩，一举明经二十年。老大未忘余业在，追随刚为后生怜。槐花十日金陵雨，桂子三秋玉露天。壮志乡心两无着，夜呼儿子话灯前。”

在待诏翰林期间，文徵明也写了《内直有感》、《雨中放朝出左掖》、《西苑诗十首》、《雪后早朝》等工丽雄壮的诗作，体调竟与前后七子相近。如《雨中放朝出左掖》：

霏微芳润浥霓旌，历落彤墀散履声。暝色浮烟迷左掖，碧云将雨近西清。柳垂青琐千丝重，水落银桥万玉鸣。沾洒不辞袍袖湿，天街尘净

^① 周振道辑校：《文徵明集》卷一一，上海古籍出版社1987年版，第282页。

马蹄轻。^①

王夫之称之曰“霏微中每得佳句”，又说：“衡山承吴原博、沈启南狂率之后，以炼整革正劣风，又不肯寄北地篱下，效人犷硬，矫枉之过，时复不免，要正可以相谅也。”（《明诗评选》卷六）这些诗令读者看到其另一侧面，甚至可以推测，如果他仕途顺达，极有可能形成完全不同的诗风。

文徵明在嘉靖二年应诏出仕时已过知天命之年，闲散不羁的边缘心态已经定型，加之同僚的排挤，使之深感抑郁。何良俊《四友斋丛说》载：“衡山先生在翰林，大为姚明山、杨方城所窘，时倡言于众曰：我衙门不是画院，乃容画匠处此？”因此，他慨叹“远志出山成小草，神鱼失水困沙虫”（《感怀》），“谁令抛却乡关乐，博得黄尘扑马头”（《秋夜不寐枕上口占》），于是坚意致仕回乡。《初归检理停云馆有感》写道：“京尘两月暗征衫，此日停云一解颜。道路何如故乡好，琴书能待主人还。已过壮岁悲华发，敢负明时问碧山。百事不营惟美睡，黄花时节雨班班。”一种解脱樊笼、重返自由的欣然之情扑面而来，其真挚之情真堪与陶渊明《归去来兮词》相媲美。“客来莫话长安事，自理南华物外篇”（《雨后》），在“停云馆”的幽竹黄花中读书作画，他找到了人生的归宿。

文徵明在忙碌中向往闲暇，又不能真正闲下来。可他从不“束带发狂欲大叫”（杜甫《早秋苦热》），而仅仅是发出一声轻微的叹息。《早起次都玄敬韵》：“揽衣推枕逐鸡鸣，利喜无缘尚为名。未遂为僧空作念，粗知愧古漫劳生。疏疏短发和星握，扰扰忙心触曙惊。不及邻翁无一事，满檐红日梦初醒。”他的情绪波动几乎都是因为日复一日地奔波劳碌。“半供忙走半闲过”（《丙辰岁除》），既不能有所建树、又不能超然世外，所以觉得愧对古人。拿乡间无事的邻翁与自己对比，是他的感怀诗常见的结尾方式。《次韵答石田梅雨后言怀之作》写得更有风味：“江南五月春如扫，寂昼清阴占物华。梅子雨晴鸠逐妇，楝花风急燕成家。旋除还满愁随草，已散难持友似沙。羨杀忘忧沈东老，诗书白发自生涯。”前四句写梅雨过后的夏日光景，时光自然流淌，万物各得其所，流露出淡淡的愉悦情思；五、六句转入感怀，以纷纭而来的愁绪、

^① 《文徵明集》卷一一，第291页。

聚散匆匆的友人体现人生的不圆满,既是自己的真实感受,又在对比中显出有情之人自寻烦恼、不及无情者安闲自在的意思。有沉思,有玩味,有超越,最后归于对“诗书白发自生涯”的闲适生活的肯定。另如《岁暮书怀》:“欲办此身心已乱,野田畔叟未易轻。”《病中遣怀》:“不妨穷巷频回辙,消受炉香一味闲。”都在结尾处以闲暇的生活“出脱”,就整首诗而言表现的却是对日常生活、人情冷暖的真实感受。他有几首与友人唱和的诗很能表现其人生态度,如:

图书漫绕病中身,风月聊充坐上宾。元亮平生难适俗,尧夫一室自藏春。苍苔依旧无尘迹,白板分明类野人。为谢平原王录事,草堂肯念少陵贫?

——《答钱孔周》

小室如蜗取覆身,梁空还有燕来宾。百年托足谁非寄?一榻随缘物自春。旋葺疏篱添野意,别开新径待幽人。席门环堵心如水,莫笑渊明不讳贫。

——《答吴次明》^①

在并不富有的生活中随缘自适,获得最大程度的人生愉悦,这种人生态度在吴中文人中非常典型,也是他之所以成为当地风雅领袖的重要原因。

时节变换及所引起的内心轻微波动是文徵明诗歌中最常见的主题。《夏日雨后书事》写道:“瓦溜初停旭日高,苔花晕碧草齐腰。一番浓绿催朱夏,昨夜新波失断桥。积雨情怀浑欲病,乍着衣暄最难调。西斋睡起都无事,时有幽禽破寂寥。”《新秋》写道:“江城秋色净堪怜,翠柳鸣蜩锁断烟。南国新凉歌白苧,西湖夜雨落红莲。美人寂寞空愁暮,华发凋零不待年。莫去倚阑添怅望,夕阳多在小楼前。”无论题目、景物还是情思,都并不新鲜,但是也并不给人以陈旧之感,颇耐咀嚼回味。善写日常生活的情思与况味,这是吴中诗人

^① 二诗见《文徵明集》卷九,第214、217页。

不同于前后七子的长处。特别是晚年的文徵明,大多数诗作都是对于季节变换和节日到来的吟咏,但创作灵感衰退,情思不如壮年时期那样敏锐,诗风也不及壮年时华秀。如《己未元旦》:“劳生九十漫随缘,老病支离幸自全。百岁几人登耄耋,一身五世见曾玄。只将去日占来日,谁谓增年是减年。次第梅花春满目,可容愁到酒樽前。”老境横斜,颇近枯槁。《明诗纪事》(丁签卷一一上)引马星翼《东泉诗话》,指出《甫田集》中“多有元旦、除夕等题”,指的就是文徵明晚年的创作。

吴中诗风普遍偏于柔弱,文徵明典型地体现了此一特点。写景如“青春语燕窥游舫,白日流云漾浅沙。湖上修眉远山色,风前薄面小桃花”(《西郭闲泛》),抒情如“见说常贫妨道味,从教小病养闲缘。三旬闭户桃花雨,一味安心柏子烟”(《怀次明》),都显得轻巧流便,浅显清秀,但富有韵味。诚如王世贞所言:“文徵仲诗如仕女淡妆,维摩坐语,又如小阁疏窗,位置都雅,而眼界易穷。”(《艺苑卮言》卷三)又将其与赵孟頫比较说:“赵诗小壮而俗,文稍雅而弱,其浅同也。”(《读书后》卷四)与擅长直写生活实境的沈周相比,他更追求美的情韵,更喜用比兴手法,因此他的诗多了一层“象外之象”。如《赋得野亭秋兴》:

断云狼藉近帘栊,天地萧条四壁空。尽日倚阑黄叶雨,一番吹鬓白蘋风。年光搔首孤鸿外,山色供愁落照中。欲寄闲愁无那远,烟波江上采芙蓉。^①

不但写出了秋意、秋情、秋气,还将一种莫名的“闲愁”融在景物之中,颈联“孤鸿”、“落照”的远景将情思引向远方,自然引出“烟波江上采芙蓉”的想象。这种富有诗情画意、融合着难以言说之情思的美感,在苍茫沉实的沈周诗中是难以见到的。

文徵明的五言诗未形成自己的风格,他擅长的是七律,深受陆游影响,尤其是中间两联细润妥贴而又流动潇洒的对偶,如“庭阴寂历梧桐转,帘影差池

^① 《文徵明集》卷一〇,第246页。

燕子斜”(《暮春》),“一坞人烟自花柳,千畦麦菜间青黄”(《春日舟行》),“小窗团扇春寒尽,竹榻茶杯午困醒”(《初夏遣兴》),“纸窗猎猎风生竹,土盎浮浮火宿茶。日色射云时弄彩,雨丝吹雪不成花”(《岁暮斋居即事》),都让人想到放翁诗。“松窗试笔端溪滑,石鼎烹云顾渚香”(《夏日睡起》)、“方床睡起茶烟细,矮纸诗成小草斜”(《初夏次韵答石田先生》),都是从陆游的《临安春雨初霁》脱化而来。他的诗意象清丽,也富有唐人式的情韵,如《沧浪池上》:

杨柳阴阴十亩塘,昔人曾此咏沧浪。春风依旧吹芳杜,陈迹无多半夕阳。积雨经时荒渚断,跳鱼一聚晚波凉。渺然诗思江湖近,便欲相携上野航。^①

在细润的景物描写中注入怀古的情思,最后以超然世外的情怀作结,近乎中晚唐诗的格调。

文徵明也有些诗写得刚断斩截,尤其是涉及人生去就、大是大非问题之时。《咏文信国事四首》、《厓山大忠祠》怀思文天祥等前代英烈,“誓将西岭填东海,忍着南冠向北风”,“直以安危系天下,未宜成败论斯人”,写得慷慨激昂,绝不给人以纤弱之感。另如《游洞庭东山诗七首》雄浑开阔,《秋兴》、《病起秋怀》等组诗沉郁跌宕,都近乎杜诗的风貌。尤其是正德末、嘉靖初,文徵明在应试、赴官的一段时间内多有慷慨激昂之调,如《骤雨》:“殷雷破柱蛰龙惊,万点飞涛木叶鸣。何处长风吹海立,一时行潦看渠成。不愁泾渚迷牛马,愿泄天河洗甲兵。秋到江南今几日,玉兰堂下待凉生。”又如《金陵客怀》其一结尾说:“帝京烂漫江山在,满目西风抚剑歌”等。当然,这样的诗在文徵明的创作中数量不多,其总体风貌还是“以温厚和平为主”。据其子文嘉说:“或有以格律气骨为论者,公不为动。”(《先君行略》)但何良俊《四友斋丛说》卷二六言:“衡山尝对余言:我少年学诗,从陆放翁入门,故格调卑弱,不若诸君皆唐声也。此衡山自谦耳。”则承认自己“格调卑弱”的缺点。尽管认识到此一

^① 《文徵明集》卷一〇,第255页。

点,但他依然保持着自己的个性,这种重自我的精神与沈周一致,在吴中诗人中很有典型性。他的《病中遣怀》二首“盖不就宁藩之征而作也,词婉而峻,足以拒之于千里之外”(《明诗纪事》引《夷白斋诗话》),其一云:

经时卧疾断经过,自拨闲愁对酒歌。意外纷纭知命在,古来贤达患名多。千金逸骥空求骨,万里冥鸿肯受罗?心事悠悠那复识,白头辛苦服儒科。^①

通首采取内省的表述方式,但第三联则写得跌宕豪迈,体现出文徵明外柔内刚的人格精神,诗格亦如之。当宸濠败后,他写了《八月六日书事》二首,其二云:“十载招怀自作奸,区区名号等童孺。冥鸿已在虞罗外,残鲋方游鼎釜间。三计果看从下蔡,一丸那办守函关。笑他李白成何事,便拟金陵作小山!”以尖锐的语气鄙视宁王,表现出自己出处之间坚定不移的选择。在谈论文徵明诗调纤弱的同时,不应该忽视诗人精神中刚断的一面。

第三节 唐寅

唐寅(1470—1523)在绘画史上占有重要地位,但文学史一般不将他视为重要诗人。其缘由是多方面的,其中最主要的原因,可能是他的诗语意过俗,太不讲究艺术格调。何大成说:“伯虎小词,率多浮薄伤雅,且不足供覆瓿,奈何灾木邪?客曰:否,不然也。今世所行稗官野史,俚歌杂剧,宁尽符于道者?然皆相传不废,况伯虎亦尝领袖东南,才名藉甚,不幸坎轲落魄,其胸中块垒郁勃之气无繇自泄,假诸风云月露以泄之,虽语涉不经,亦以自摅其才情之所至而已。”(《伯虎外编小序》)此处尽管对其加以肯定,也不过将其等同于“语涉不经”的稗官野史。从主观上说,唐寅也不甚重视自己的诗歌。袁褰说他科场失意之后,“乃益自放废,纵酒落魄,所著述多不经思,语殊俚浅。人或规之,伯虎曰:夫太上立德,其次立功,其次立言。寅遭青蝇之口,而蒙白璧之

^① 《文徵明集》卷一〇,第246页。

玷,为世所弃,虽有颜、冉之行,终无以取信于人。而夔龙之业,亦何以自致?徒欲垂空言,传不朽,吾恐子云剧秦、蔡邕附卓、李白永王之累,子厚叔文之讥,徒增诟辱而已。且人生贵适志,何用刳心镂骨,以空言自苦乎!”(《唐伯虎集序》)即使是其得意之作,像《和沈石田落花三十首》,也是随写随改,从未形成一个定本。

袁宏道从抒写性灵的角度推崇唐寅诗,说“大都子畏诗文,不足以尽子畏,而可以见子畏。”(《唐伯虎全集序》)唐寅诗中有大量不衫不履、不调不格的作品,其率意可见其“风流跌宕”之为人,但往往缺乏美感,且有刻意求俗,以反拨传统诗风,破多立少,成就不高。同时,他还有不少诗以传统面目出现,颇能得唐宋优秀诗歌之神采。总体看来,唐寅的诗歌表现了丰富的感情,多样的风格,其成就不可低估。

一、《落花诗》组诗

弘治十七年,沈周因丧子之痛首作《落花》组诗,唐寅、文徵明等人均有和作。唐寅和诗初曰30首,但他一生曾多次书写,每次所录数量、内容都不尽相同。去其重复,补其遗漏,实得《落花诗》40余首。

唐寅的落花组诗内容复杂,往往借落花题材抒写人生失意之感,如说“今朝春比昨朝春,北阮翻成南阮贫……多少好花空落尽,不曾遇着赏花人”;“映门未遇偷香掾,坠溷翻成逐臭夫。无恨伤心多少泪,朝来枕上眼应枯”,表现的是“科场案”之后其自身处境的骤变及怀才不售的怨愤。另一重要主题是表现时光流逝引发的生命之思。“夕阳芳草笛悠悠,春事惊看又转头。淅沥风光摇草树,骅骝时节逐川流。临阶忍数脂千片,绕树空烦绣半钩。九十繁华梭脱手,多情又作一番愁。”从秀丽幽美的夕阳芳草看到春之将尽,由年年翻新的风光草树想到逝者如斯,面对落花残霞幡然感悟到人生短暂。“九十春光一掷梭”(《花下酌酒歌》)、“转眼乌头变白头”(《叹世》)、“光阴真是过隙驹,绿髻看看成皓首”(《闲中歌》),这些成为唐寅诗歌中反复咏叹的话题。

唐寅部分落花诗表现的珍爱生命、惋惜流光的情思是十分细腻敏感的。怜香惜玉的诗人在斜阳芳草中伫立徘徊,叹息“春归不得驻须臾,花落仍知剩有无。新草漫侵天际绿,衰颜又改镜中朱”;“春尽愁中与病中,花枝遭雨又遭

风。鬓边旧白添新白,树底深红换浅红”。由落花之飘零联想到青春之流逝,这敏锐多感的抒情主人公形象,令人想到刘希夷《代悲白头翁》中的“洛阳女儿”。唐寅笔下也有这样一个“女儿”：“金钏袖笼新藕滑,翠眉夜映小蛾垂。风情多少愁多少,百结愁肠说与谁。”为惋惜落花,诗人陶醉流连,不能自己。“为惜残红手自拈”、“忍把残红扫作堆”,“旧酒新题满袖痕”、“花并泪丝飞点点,絮飞眼望漫漫”。似已把自我生命与飞花融为一体,直接影响到后来《红楼梦》中的林黛玉形象。下面一首是唐寅落花诗中最美的篇章。

春来赫赫去匆匆,刺眼繁华转眼空。杏子单衫初脱暖,梨花深院自多风。烧灯坐尽千金夜,对酒空思一点红。倘是东君问鱼雁,心情说在雨声中。^①

全诗著笔于伤春的情感氛围,写梨花春雨,深屋夜坐,把视觉的、感觉的、生理的、心理的种种感受融成一片,把情感传达得浑沦无迹。

唐寅的《花月诗》也曾产生过较大影响。这组诗“句句中有花有月”(《警世通言》卷二六),作者创作时或许有展示文字技巧的意图,束缚了情思的展开,虽为时人传诵,却算不得成功。但连写数十句诗,句句有花有月而不相重复,由此可见诗人有一种“花月情结”。如果说花代表眼前美好而不长久的事物,月代表朦胧隐约的人生理想,那么,流连花月的情思所表现的正是对人生的眷恋。他还有《惜花春起早》、《爱月夜眠迟》、《掬水月在手》、《弄花香满衣》等以花月为题的绝句,比《花月诗》写得更好。如《掬水月在手》写一位“满身风露不知寒”的美丽仙姬捧水看月,作者忽生巧思,说她“要捧嫦娥对面看”,包含了自以容貌佼好要与嫦娥媲美、自以孤苦无欢便与嫦娥同病相怜等多重情思,情感细腻,富有耐人寻味的审美效果。唐寅另有《把酒对月歌》、《花下酌酒歌》等诗,传诵较广。

在唐寅的落花诗中,细腻轻盈的伤春情绪有时会变成沉重悲凉的叹息。“傍老光阴情转切,惜花心性死方休”,“莫道无情何必尔,自缘我辈正钟情!”

^① 《唐伯虎全集》卷二,中国书店影印大道书局1925年版本,第9页。

他把自己执著于生的意愿投射在飞花上,言其“扑檐直破帘衣碧,上砌如欺地锦红”,以最后的绚烂表明生命的尊严。

花朵凭风着意吹,春光弃我竟如遗。五更飞梦环巫峡,九畹招魂费楚词。衰老形骸无昔日,凋零草木有荣时。和诗三十愁千万,此意东君知不知!①

这已不再是低回的叹息,而是嚎啕的大哭,生命的意愿无法实现,终究化为五更飞梦而已,但无论怎样哀嚎,天地仍然“不仁”。诗人反复将生命的短暂与天地的无情相对比。“双脸胭脂开北地,五更风雨葬西施”。你开得那样娇艳,却断送得那样急骤。“妍媸双脚撩天去,千古茫茫土一丘”。无论你是美是丑,终将化为茫茫黄土。

崔微自写镜中真,洛水谁传赋里神?节序推移比弹指,铅华狼籍又辞春。红颜仙蜕三生骨,紫陌香消一丈尘。绕树百回心语口,明年勾管是何人?②

任是多么美貌的女子,在时光的流逝中终将归于丘山。她们美好的风容只能留给后人怀想。生命在时光的流逝中回归虚无,不知明年会轮到哪个!唐寅的《绮疏遗恨》十首都是为伤悼佳人而作,《砧杵》说:“忍抛砧杵谢芳菲,敲断叮咚梦不归。闻说夜台侵骨冷,可怜无路寄寒衣。”《机杼》构思相近,说佳人踏青云而去,机上织成的鸳鸯背地而分,“闻说九泉长不晓,却从何处织回文”,《绣床》、《登攀》、《彩线》等都表现了诗人对生死主题的沉重感慨。

因为情感的敏锐而表现出对生命的执著,这是唐寅性格的一个侧面。他又能走向颓放,以颓放的方式转出旷达。“人生自古稀七十,斗酒何论价十千。痛惜秣纤又迟暮,好烧银烛覆觥船。”因生命短暂而痛惜秣纤是执著,因

① 《唐伯虎全集》卷二,第11页。

② 《唐伯虎全集》卷二,第9页。

生命短暂而及时行乐则是颓放。既已走向颓放,也就消解了执著、转向了旷达:“花落花开总属春,开时休羨落休嗔。好知青草骷髅冢,就是红楼掩面人。山屐已教休泛腊,柴车从此不须巾。仙尘佛劫同归尽,坠处何须论厕茵!”春有情故令花开,春无情故使花落,今日青草骷髅即是昔日红妆佳人,截然相反的事物相因相依,没有丝毫差别。明乎此,又何必区分美丑善恶,放情自适便是了。他的《临终诗》说:“生在阳间有散场,死归地府又何妨。阳间地府俱相似,只当漂流在异乡。”可谓极尽旷达之致。当然,唐寅的旷达多数情况下并非真正的超脱,旷达中总是多少含着近似于颓废和怨愤的情调。但能够看得穿、放得下,便表现出一种不为敏感情绪所左右的豪杰品性。

唐寅诗中表现的生命意识也有积极乐观的成分。这就是对现实生活的热爱。在此类诗中,他更多抒写生活美好的一面,尤其是对于世俗生活、繁华都市的眷恋。其《松陵晚泊》曰:“晚泊松陵系短篷,埠头灯火集船丛。人行烟霭长桥上,月出蒹葭漫水中。自古三江称禹迹,波涛五夜起秋风。鲈鱼味美村醪贱,放箸金盘不觉空。”由此类诗看,这位颓放的才子的确已融入现实的生活,诗中所表现的热爱人生的感情,令人想到走出世困境的苏轼,只不过他笔下的世界更贴近凡俗生活而已,比苏轼笔下的江山风月更多了繁华的色彩。他自称“笙歌队里挥金客,红粉丛中夺锦人”(《题画》)。又说:“生涯画笔兼诗笔,踪迹花边与柳边。镜里形骸春共老,灯前夫妇月同圆。万场快乐千场醉,世上闲人地上仙。”(《感怀》)其所表现的生活情趣均与吴中繁华的都市生活息息相关,追求情感与欲望的满足。《散步》诗说:“吴王城里柳成畦,齐女门前水拍堤。卖酒当垆人袅娜,落花流水路东西。平头衣袜和鞋试,弄舌钩辮绕树啼。此是吾生行乐处,若为诗句不留题。”《阊门即事》说:“世间乐土是吴中,中有阊门更擅雄。翠袖三千楼上下,黄金百万水西东。五更市卖何曾绝,四远方言总不同。若使画师描作画,画师应道画难工。”这些诗均以赞美的笔调描写都市的繁华生活,与那些敏锐多感的伤春之作情调完全不同。长篇歌行《江南四季歌》结尾虽转出“不知蓑笠渔翁苦”的贫富对比,但全诗的重点是铺陈江南风物人情与繁华富庶,曲终奏雅的讽刺之意完全被冲淡了。他是明代中期江南繁华城市的风流才子,这些诗显示了追求快适享乐的人生趣味。

二、《漫兴》、《警世》组诗

唐寅的《漫兴》诗主要表现其放达的人生态度。“已息心机成落讬,任教世态有升沉”、“前程两袖黄金泪,公案三生白骨禅”,今昔对比中多少还能看到些许怨愤不平,但主要是自我劝勉与自我慰解。“造物何曾苦忌名,太平端合老无能。亲知散去绋袍冷,风雪欺贫瓦罐冰。二顷未谋田负郭,一餐随分欲依僧。醉时还倩家人道,消尽英雄气未曾?”昔日曾自负英雄才略,今日竟落拓贫困,一事无成,这并非是造物主对你的播弄,而是“端合”如此。“英雄气”一作“粗疏气”,气已消尽,便甘于平庸了。“此生甘分老吴阊,万卷图书一草堂。龙虎榜中题姓氏,笙歌队里卖文章。跼踖说法蒲团软,鞋袜寻芳杏酪香。只此便为吾事了,孔明何必起南阳?”也许自己有诸葛亮的英雄才略,但如今自甘陆沉,已无积极用世之意。人生价值是多元化的,读书卖文、与俗沉浮何尝不好?人生并非只有建功立业一条路可走。“自甘”是这组诗中最关键的字眼。

唐寅还有一些近似于“漫兴”的诗,表现出更开朗的人生态度。《阴雨浹旬,厨烟不继,涤砚吮笔,萧条若僧,因题绝句八首奉寄孙思和》写贫穷困顿的感受,一首比一首更欢快敞亮。第一首说“信是老天真戏我,无人来买扇头诗”,已见调侃的语气;第二首说“肯嫌斗粟囊钱少,也济先生一日穷”,已有自我满足之意;第三首说“傍人笑我谋生拙,拙在谋生乐有余”;其四说“天然兴趣难摸写,三日无烟不觉饥”,安贫乐道的情思发于内心,不再是怨怒或调侃。第五首说:“领解皇都第一名,猖披归卧旧茅衡。立锥莫笑无余地,万里江山笔下生。”则表现出倔强豪强的气概。前两句是今昔对比,但此处的对比中透着自豪;后两句也是对比,处境是穷困的,但挥毫云烟,笔下江山万里,富有者孰能如是!最能见出唐寅笑傲世俗、豪迈放达的气概。

唐寅的一些抒怀诗在抒写自我情怀时还提到世俗之人的生活态度,对比之下表现出明显的劝世、警世意味。如《睡起》写道:

纸帐空明暖气生,布衾柔软晓寒轻。半窗红日摇松影,一甌黄梁煮浪馨。残睡无多有滋味,中年到底没心情。世人多被鸡催起,自不由身

为利名。^①

写自己晏起时散淡适意的心情,结尾处却以此种闲适与忙碌的世人对比,便有劝勉世人的意味。《警世通言·唐解元一笑姻缘》开篇所引《早起偶成》说:“三通鼓角四通鸡,曙色升高月色低。时序秋冬复春夏,舟车南北与东西。镜中次第人颜老,世上参差事不齐。若向其间寻稳便,一壶浊酒一餐齑。”题曰“偶成”,在《唐伯虎外编续刻》中又题作《枕上闻鸡鸣》,可知是由实感而发,但由时光的流逝写到世事的多变,以对知足长乐凡俗生活的认同为结尾,完全是劝世口吻,很适合用在通俗小说的卷首。《赠人游》其二:“近来歧路莫追疑,南北东西未可知。但使从前无愧责,不须去后有人思。”要人堂堂正正做人,语不及情,可能是代俗人所作。最典型的还是《言志》:“不炼金丹不坐禅,不为商贾不耕田。闲来写就青山卖,不使人间造孽钱。”以及《言怀》(一作《五十言怀诗》、《西洲话旧图》):“些须做得工夫处,莫损心头一寸天。”既是写自家身份,也近乎警世的语气。

唐寅的《叹世》类诗也多少含有隐约的怨情,如说:“富贵荣华莫强求,强求不出反成羞。有伸脚处须伸脚,得缩头时且缩头。地宅方圆人不在,儿孙长大我难留。皇天老早安排定,不用忧煎不用愁。”一切均为前定,积极的追求如同溺水者的挣扎一样徒劳,不如一切顺应天命。近于颓废的语调中流露着自我人生失意的辛酸。但此类诗主要还是将笔锋指向那些奔竞于名利之途的世人,讽刺他们碌碌终生,不知所为,人生漫无目标,为劳生虚苦。“一寸光阴不暂抛,徒为百计苦虚劳。观生如客岂能久,信死有期安可逃。”人生如蜉蝣,“谋生尽作千年计,公道还当一死休”,最终什么都不会留下。“当年孔圣今何在?昔日萧曹尽已休”、“乌江项羽今何在?赤壁周瑜业更谁?”看到人生的虚幻,他便叹息“世人不解苍天意,空使身心夜半愁”了。其《闲中歌》曰:“眼前富贵一秤棋,身后功名半张纸。古稀彭祖寿最多,八百岁后还如何?请君与我舞且歌,生死寿夭皆由他。”在《叹世》中他曾描画出一幅终日劳碌而不知所为的世人图像,并以旁观智者的态度为其指明道路,诗云:“忙忙展枕逐

^① 《唐伯虎全集》卷二,第6页,个别标点不同。

鸡栖，碌碌梳洗鸡又啼。傀儡一棚真是假，骷髅满眼笑他迷。昨朝青鬓今朝雪，方始黄金又始泥。幸有一杯酬见在，有诗还向醉时题。”正是因为对生之飘忽的警觉促使他解构人生的一切价值。《慨歌行》的结尾说：“又不见，楼上楼，屋上屋，置黄金，藏白玉。紫标身，红腐粟。锦帐五十里，胡椒八百斛。贵为万户侯，富食千钟禄。英雄富贵安在哉，北邙山下俱尘埃。”这令人想到初唐诗人李峤的《汾阴行》，但作者的意图不是感慨古今的沧桑之变，而是否定与颠覆一切。正如《进酒歌》结尾所说：“君不见刘生荷锺真落魄，千日之醉亦不恶。又不见毕君拍浮在酒池，蟹螯酒杯两手持。劝君一饮尽百斗，富贵文章我何有？空使今人羡古人，总得浮名不如酒。”

唐寅的警世之作在宣扬安分守己、脚踏实地生活方式的同时，还批评那些追名逐利者的虚伪狡诈。《醉时歌》说：“朝去求名莫求利，面诈心欺全不计。上床夜半别鞋子，方悔昨朝搬鬼戏。它来谋我我谋他，冤冤相报不曾差。”世人面诈心欺，却做出诸般礼义道德的假象，反过来又批评那些率真者的放达不羁。《默坐自省歌》以真与假相对照，用自我的放诞向道学先生们挑战：

焚香默坐自省己，口里喃喃想心里。心中有甚害人谋？口中有甚欺心语？为人能把口应心，孝弟忠信从此始。其余小德或出入，焉能磨涅吾行止。头插花枝手把杯，听罢歌童看舞女。食色性也古人言，今人乃以之为耻。及至心中与口中，多少欺人没天理。阴为不善阳掩之，则何益矣徒劳耳。请坐且听吾语汝：凡人有生有必死，死见先生面不惭，才是堂堂好男子。^①

“焚香默坐”是道学先生的日常功课，但在唐寅看来这不是“自省”，而是“算计”，他们口不应心，口谈天理道德、孝弟忠信却“欺人灭天理”。唐寅认为，只要做到心口如一便是善端，听歌看舞又有何妨？食色是人之天性，不应以欲望的满足为羞耻。最后两句说自己作为放达不羁的才子，可以“笑舞狂

^① 《唐伯虎全集》卷一，第16页。“死见先生”别本一作“死见阎公”。

歌五十年,花中行乐月中眠”,但表里如一,可以无愧于天,而那些焚香默坐的道学家往往是虚伪的。唐寅并不反对孝弟忠信,也不反对真道学,只是攻击那些道貌岸然、以卫道士自居却又自私自利之人,所以袁宏道说此诗“说尽假道学”。宣扬心口如一,认为享乐无害于性,则是夫子自道,所以《警世通言》说此诗是“自述一生心事”。此种人生态度已略近于后来的狂放文人李贽。

唐寅的警世诗面对世俗之人,故多词句俚浅、不加斟酌的率然之作。如《花酒》:“戒尔无贪酒与花,才贪花酒便忘家。多因酒浸花心动,大抵花迷酒性斜。酒后看花情不见,花前酌酒兴无涯。酒阑花谢黄金尽,花不留人酒不赊。”与白居易的闲适诗相比,更缺乏诗的情韵。《百忍歌》铺陈日常生活中不堪忍受而又不得不忍受的种种境况,“朝也忍,暮也忍,耻也忍,辱也忍,苦也忍,痛也忍,饥也忍,寒也忍,欺也忍,怒也忍,是也忍,非也忍”,“君不见如来割身痛也忍,孔子绝粮饥也忍,韩信胯下辱也忍,闵子单衣寒也忍,师德唾面羞也忍,刘宽污衣怒也忍,不疑诬金欺也忍,张公九世百般忍,好也忍,歹也忍,都向心头自思忖。”从表意的角度说,铺陈是必要的,但毕竟与诗歌文体的要求相悖。七古如《醉时歌》敷衍佛教义理,《解惑歌》大谈佛道思想,《世情歌》宣扬安贫乐道,均突破了传统诗歌的审美规范,与中唐以来以议论为诗的风气并无差别。《七十词》则完全不像诗。可见唐寅在突破传统格调的同时,也损失了不少诗意,性灵诗到底需要何种形式要素作为支撑,尚有极大的探索空间。

三、题画诗

唐寅有大量的题画诗,审美价值要高于其抒怀叹世之作。其中不少作品笔锋指向画境之外,或感悟人生、抒写情怀,或抨击世俗、抒写怨愤,都写得含蓄有韵味,更接近唐宋诗的审美风范。还有一些作品与画境相映成趣,富有浓郁的诗情画意,与其俚俗诗风迥然不同。

画与诗共同寄托着作者的情操。唐寅的《抱琴图》写空山碧色松风声中,一位两腋清风的高士抱琴归去,“神识独游天地外,低眉宁肯事王公”,画中心人的心事,显然便是作者不肯趋奉朱宸濠的写照。他自题画菊诗说:“飒飒金飙拂素英,倚栏瓠朵入杯明。秋光满眼无殊品,笑傲东篱羡尔荣。”“白衣人换太

元衣,浴罢山阴洗研池。铁骨不教秋色淡,满身香汗立东篱。”写出了秋菊的格高与韵胜。以《题画》为题的诗中有一些构造理想境界的作品,如说:“飞雪蔽空无鸟迹,长山颠壑有人居。浩然天地知谁坐,酌酒敌寒犹读书。”其境界令人想到柳宗元的《江雪》,但柳宗元是失意者的哀鸣,唐寅则是理想人生情趣的建构。又如:“红树中间飞白云,黄茅眼底界斜曛。此中大有逍遥处,难说与君画与君。”这“逍遥处”,便是陶渊明的“此中有真意”。

唐寅一些历史题材的题画诗曲折地表现出不为世容的怨情,如说:“李白才名天下奇,开元人主最相知。夜郎不免长流去,今日书生敢望谁?”李白的失意于玄宗在于赐金放还而不在长流夜郎,但流放夜郎却是李白最失意之时,此诗虽与史实有出入,但表现的怨愤之情完全来自对人主的失望。《题自画相如涤器图》:“狗监犹能荐才子,当时宰相是闲人。”矛头指向的是当时的宰辅。《题自画红拂妓卷》:“杨家红拂识英雄,着帽宵奔李卫公。莫道英雄今没有,谁人看在眼里中。”同样有英雄不遇之感。《题秋风纨扇图》:“秋来纨扇合收藏,何事佳人重感情?请把世情详细看,大都谁不逐炎凉!”又《败荷鹄鸂图》:“飞唤行摇类急难,野田寒露欲成团。莫言四海皆兄长,骨肉而今冷眼看。”则是对于人情世态的批判。《寒雀争松图》:“头如蒜颗眼如椒,雄逐雌飞向苇萧。莫趁螳螂失巢穴,有人拈弹不相饶。”勾画出一幅你争我夺的世态画面,并提出警戒之意。

另有许多《题画》诗表现的是自适其趣的超然之乐。如云:“黄叶山家晓会琴,斜阳流水路阴阴。东西茅屋鸡豚社,气象粗疏有古心。”取意于田家生活的粗朴自适,一种融身其中的情思溢于言表,与上举都市诗客观描述的笔调不同。又说:“树合泉头围绿阴,屋横涧上结黄茅。日长来此消闲兴,一局楸棋对手敲。”“三板桡船叶不如,随风漂泊住清渠。游仙抛却丝纶坐,只为消闲不为鱼。”把闲暇的乐趣写得好极了。又《题自画守耕图》:“南山之麓上腴田,当守犁锄业不迁。昨日三山降除目,长沮同拜地行仙。”长沮是战国隐士,唐寅以地行仙自命,可见其追求自适的同时,又甚是放达自负。

在颠覆了常人追求的功名利禄之后,读书成为唐寅理想人生的一种乐趣、一种慰藉。其《闻读书声》曰:“公子归来夜雪埋,儿童灯火小茅斋。人家不必论贫富,才有读书声便佳。”其题画诗中亦有表现读书之乐的作品。如:

“谢却尘劳上野居，一囊一葛一餐鱼。早眠晏起无些事，十里秋林映读书。”简单的山野生活，清美的生活环境，读书实在是一种乐趣。又说：“柴门深掩雪洋洋，榑桢能清此夜长。最是诗人安稳处，一编文字一炉香。”“榑桢”即树根疙瘩，可代炭用。在这两首诗里，读书与自适其趣的生活是一致的。《题画》云：“一丛楼阁空江上，日有群鸥伴苦吟。尽胜达官忧利害，五更霜里佩黄金。”将诗人苦吟与达官贵人心忧利害相比，苦乐自见。又云：“骑犊归来浇药田，角端轻挂汉编年。无人解得悠悠意，行过松阴懒着鞭。”“山隐幽居草木深，鸟啼花落书沉沉。行人杖履多迷路，不是书声何处寻。”此处牛角所挂的“汉编年”是淡泊明志、宁静致远的标志，“迷路”和“书声”则具有了人生归向的象征意义。

题画诗可以批判现实，也可以通过咏史怀古的笔法曲折表现对现实的看法。唐寅有一些题画诗借历史题材抒写人生见解，多数写得很好。如《自题画雪夜幸赵普》：“宋朝受命政维新，魏国称为社稷臣。空使终年读论语，如何不做托孤人。”批评宋初开国重臣赵普，兼刺道学家，意见超卓，笔锋犀利。又如《题自画三顾草庐图》：“草庐三顾屈英雄，慷慨南阳起卧龙。鼎足未安星又陨，阵图留与浪涛春。”对诸葛亮表现出钦敬态度，感慨深沉。再如七言歌行《题浔阳送别图》：

寂落浔阳白司马，青衫掩骭官僚下。献纳亲曾批逆鳞，忽以谗言弃于野。当时藩镇在谋逆，谋以如公不易得。欲济时难须异才，琐尾小人有何益。谗言不用时事危，忠臣志士最堪悲。一曲琵琶泪如把，况是秋风送别时。是非公论日纷纷，不在朝廷在野人。他日江州茅屋底，年年伏腊赛鸡豚。^①

诗画均以白居易被谪江州送别为题材，画面只能展现一个送别片断的空间情态，而诗则可以补足其被贬缘由，并发表自己的意见。“是非公论日纷纷，不在朝廷在野人”，是非常精彩的议论，也是非常沉痛的感慨。作者想像

^① 《唐伯虎全集》卷一，第10页，个别标点不同。

白居易被谪之后过着闲散舒适的生活,也与自己的遭遇有关。他还有《题五王夜燕图》写唐玄宗时代诸王耽于享乐,“独有汝阳知律吕,曾把流离陈明主。他日回銮蜀道中,不教审听铃淋雨”,沧桑之感中包含着对历史兴衰的思索。

四、多样化的审美风格

唐寅诗中的随意之作似已背离传统诗风,却又不甚经意,所以未能建立起新的审美规范。更有甚者,《题花阵图》之类是配在春宫图上的淫媾之作。但作为一位才情富厚、感受敏锐的艺术家,他有不少诗却又与传统诗风相合,其古雅浑融之风并不亚于当时复古派的诗作。

唐寅有一些古诗近于汉魏风调,如何大成编在《唐伯虎集》中的古题乐府《短歌行》(四言)、《相逢行》(五言),均深得汉魏乐府神采。五古《咏怀诗》二首(灌木寒声集、郁郁梁栋姿)抒发怀才不遇的愤懑,其沉雄的风骨也近于建安之作。王夫之高度评价唐寅的乐府与古诗,谓其《短歌行》“沉郁骏发,殆欲与魏祖分驰”,又谓其《出塞》(烽火照玄菟)“一若无意,乃尽古今人意一在其中,此真古诗也。北地、信阳舍此不知求,乃以擢筋出血,形埒汉、魏,不已末乎!”甚至谓“子畏此种诗,起齐梁、隋唐、宋元之衰”(《明诗评选》卷一、卷四)。虽不免溢美,却足以说明唐寅许多古诗(尤其是乐府诗和五古)是合乎古调的。

吴中才子多效六朝体调,王世贞以“玉楼金埒”评唐寅少时富丽之作,也是指其六朝体。何良俊《四友斋丛说》卷二六谓唐寅的《侘侘词》(侘侘莫怪少时年)“才情富丽,亦何必减六朝”。《咏春江花月夜》亦近六朝体,诗曰:“麝月重轮三五夜,玉人联桨出灵娥。内家近制河汾曲,乐府新谐役邓歌。十里花香通彩殿,万枝灯焰照春波。不关仙客饶芳思,昼短欢长奈乐何。”其长篇歌行中随意挥洒者最多,但也有高华流丽者,如《七夕歌》:

人间一叶梧桐飘,蓐收行秋回斗杓。神官召集役灵鹊,直渡银河横作桥。河东美人天帝子,机杼年年劳玉指。织成云雾紫绡衣,辛苦无欢容不理。帝怜独居无与娱,河西嫁与牵牛夫。自从嫁后废织纴,绿鬓云鬟朝暮梳。贪欢不归天帝怒,责归却踏来时路。但令一岁一相见,七月

七日桥边渡。别多会少知奈何，却忆从前欢爱多。匆匆万事说不尽，玉龙已驾随羲和。河桥灵官催晓发，令严不肯轻离别。便将泪作雨滂沱，泪痕有尽愁无歇。吾言织女君莫叹，天地无穷会相见。犹胜姮娥不嫁人，夜夜孤眠广寒殿。^①

此诗无论是语句还是用韵，均十分符合唐诗规范，四句一层，又非平铺直叙，开头便采用倒插法，以梧桐落叶渲染秋之氛围，对牛女故事也加入其想象加工，如将牛女结合说成天帝的意愿，“帝怜独居无与娱”，又说织女“自从嫁后废织纴，绿鬓云鬟朝暮梳”，都与一般的传说故事有别。如此则天帝既是牛女的月下老，又是拆分他们的狠心人，就如同他说的“花落花开总属春”，寓含着深刻的理趣。作者强调了织女贪图欢爱而旷废纺织，似又表达了欢乐应当合度之意。“却忆从前欢爱多”，有的传本写作“却悔从来欢爱多”，恐不合作者原意。结尾四句慰勉织女，让人想到秦观《鹊桥仙》“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，但此处又转出新意，将织女与月中孤寂的嫦娥对比，肯定了人间情爱的可贵。本诗虽全用单句散行的笔法，但情韵绵绵，深得初唐歌行的神采。他还有《姑苏八咏》，全用七言八句的短篇歌行，兹录两首：

天平之山何其高，岩岩突兀凌青霄。风回松壑烟涛绿，飞泉漱石穿平桥。千峰万峰如秉笏，峩峩嶒嶒相壁立。范公祠前映夕辉，盘空翠黛寒云湿。

——《天平山》

具区浩荡波无极，万顷湖光净凝碧。青山点点望中微，寒空倒浸连天白。鸱夷一去经千年，至今高韵人犹传。吴越兴亡付流水，空留月照洞庭船。

——《洞庭湖》^②

① 《唐伯虎全集》卷一，第18页，个别标点不同。

② 《唐伯虎全集》卷一，第12—13页，个别标点不同。

中间一换韵,风格古朴劲健,风格便与盛唐相去不远。

唐寅还有一些诗歌有盛唐格调。如《马》其二:“草软沙平桃李开,春风先到李陵台。雪中一阵乌鸦起,知是胡雏打猎来。”在开阔的境界、明丽的直观形象中寄寓豪迈的情思,有盛唐边塞诗风调。《佳人对月》:“卸髻娇娥夜卧迟,梨花风静鸟栖枝。难将心事和人说,说与青天明月知。”其风貌亦近于盛唐宫怨诗。《题画鸡》、《咏鸡声》虽语言稍俗,但气象壮伟,表现出开阔的胸襟与敞亮的境界。其五律不多,但也有近于盛唐者,如《题溪山叠翠卷》:

春林通一径,野色此中分。鹤迹松阴见,泉声竹里闻。草青经宿雨,山紫带斜曛。采药知何处?柴门掩白云。^①

就诗的内容与表现手法看,与宗法盛唐的复古派相比可谓毫不逊色。相近的还有《题张梦晋画》:“绿崖入翠微,岚气湿罗衣。涧水浮花出,松云伴鹤飞。行歌樵互答,醉卧客忘归。安得依书屋,开窗碧四围。”虽是题画诗,却完全是对画中境界的描绘,使人有身临其境之感,且流动着富有隐逸色彩的情思,作为山水田园诗来读,正是盛唐王、孟一派的风调。

唐寅的绝句有多种艺术风格。有的长于塑造意境氛围,含蓄蕴藉。五绝如《题琵琶美人图》:“梦断碧纱橱,窗外闻鹈鴂。清怨托琵琶,怨极终难说。”六言绝如《题画》:“山回水抱独住,路深树密迷家。有客隔林借问,惊禽蹴落藤花。”七绝如《题周东村画》:“鲤鱼风急系轻舟,两岸寒山宿雨收;一抹斜阳归雁尽,白蘋红蓼野塘秋。”情景交融,可谓“不著一字,尽得风流”。有近于民歌《竹枝词》风味者,如《题栈道图》:“栈道连云势欲倾,征人其奈旅魂惊。莫言此地崎岖甚,世上风波更不平。”《题画》:“芦苇萧萧野渚秋,满蓑风雨独归舟。莫嫌此地风波恶,处处风波处处愁。”用民歌常见的比兴手法,以山路之崎岖、江水之波荡喻世态人情的风云变幻,可与刘禹锡同类七绝相媲美。亦有接近“诚斋体”的作品,如《题画》:“扶筇散步碧山游,万壑千岩爽气浮。一个茅斋如斗大,如何容得许多秋。”《雪》:“竹间冻雨密如麻,静听围炉夜煮茶。

^① 《唐伯虎全集》卷二,第3页,个别标点不同。

嘈杂错疑蚕上叶,寒潮落尽蟹扒沙。”《题钓鱼翁画》:“直插鱼竿斜系艇,夜深月上当竿顶。老渔烂醉唤不醒,满船霜印蓑衣影。”或活泼,或生新,饱含生活趣味。

徘徊于传统与创新之间,创新者破多立少,传统者与唐宋佳作无异,这便是唐寅多数诗歌的特点。但也有少量诗歌以活泼通俗的形式表现出新的审美趣味。《妒花》(一作《题拈花微笑图》)通过细节描写,表现了一位女子的内心情事:“昨夜海棠初着雨,数朵轻盈娇欲语。佳人晓起出兰房,折来对镜比红妆。问郎花好奴颜好?郎道不如花窈窕。佳人见语发娇嗔,不信死花胜活人。将花揉碎掷郎前,请郎今夜伴花眠。”所写的不是刘希夷“洛阳女儿”式的敏锐多感的贵族少女,她的情趣和性格完全是市民化的,没有病态的伤感,泼辣直率,娇憨可人,其情调已接近流行的小曲。抒情诗《桃花庵歌》流传很广:

桃花坞里桃花庵,桃花庵里桃花仙。桃花仙人种桃树,又摘桃花换酒钱。酒醒只在花前坐,酒醉换来花下眠。半醒半醉日复日,花落花开年复年。但愿老死花酒间,不愿鞠躬车马前。车尘马足贵者趣,酒盏花枝贫者缘。若将富贵比贫者,一在平地一在天。若将贫贱比车马,他得驱驰我得闲。别人笑我忒风颠,我笑他人看不穿。不见五陵豪杰墓,无花无酒锄作田。^①

抒发的是富有时代特色的个人情怀,语虽俗而不甚俚,还保留着传统诗歌宛转含情的优点,既见出作者个性又富有美感,在唐寅代表作中属于比较成功的。《开门七件事》写道:“柴米油盐酱醋茶,般般都在别人家。岁暮天寒无一事,竹时寺里看梅花。”将凡俗的生活与闲暇的情趣融合得天衣无缝,爽利而又不乏含蓄。《桃花庵与祝允明、黄云、沈周同赋》其四:“六尺清苔骨,酣舫称醉眠。不受人荷锄,喜有叶如氍。白眼西风里,黄花小径边。啸声多伴侣,何惜一陶然。”“荷锄”用刘伶典故,说“不受”,便比刘伶更显达观。“白

^① 《唐伯虎全集》卷一,第13页,个别标点不同。

眼”用阮籍典故,表明傲睨世俗、超然物外的人生态度,“啸声多伴侣”指大自然的天籁之音。此诗表现的放浪适意的人生态度颇近于祝允明。

唐寅诗的主要缺点是缺乏理想。他肯定人的情欲,公然向伪道学挑战,却未能深入思考如何更理性地面对情欲的问题。单纯的纵欲显然不是好的方法。贪恋繁华、喜好安逸是人的天性,唐寅过多地强调了个人生活的舒适安逸。虽然其《题渔父》诗中批评耽于享乐的朱门公子,说“谁信深溪狼虎里,满身风雨是渔人”,但此类声音在其诗中实在是太少了。诗是生活的表现,唐寅很少深入思考人与社会的关系问题。忽视了人与社会的复杂关系,过于张扬个性、强调情欲的满足,其人便缺乏理想的追求,其诗便缺乏理想的光辉,从感情到形式都流于散漫。这也是后来性灵派普遍存在的缺点。

第四节 祝允明

祝允明(1461—1527),字希哲(又作晞哲、晞喆),长洲(今江苏吴县)人,生而枝指,故号枝指生、枝指山人、枝山等,弘治五年举于乡,连试礼部不第,正德九年授广东兴宁县令,嘉靖元年迁应天府通判,次年即谢病归,嘉靖六年卒。其诗文今存《怀星堂集》三十卷。祝允明是成就卓著的书法家,诗名为书法所掩。王夫之《明诗评选》卷四说:“弘、正间,希哲、子畏、九逵领袖大雅,起唐、宋之衰,一扫韩、苏淫讹之响。千秋绝学,一缕系之。”平心而论,祝允明的思想性格与诗歌创作都极富个性,是明中期成就较高的重要诗人。

一、思想、心态和文学观

陆粲说祝允明“少有意用世”(《祝先生墓志铭》),这从他自己的诗歌亦可略见,如《咏床头剑》说:“三尺青萍百炼锋,流年三十未开封。藜床且作书生枕,只恐中宵跃卧龙。”托物寄慨,表现出而立之年暂藏锋芒又跃跃欲试的心态,气度十分豪迈。但这种自信与豪情随着中举之后屡试不售而逐渐消退,并被一种夙愿未酬之感所取代。《壬申夏夜不寐》说:“冷暖光阴不尽来,流年五十岂徘徊。半窗明月三更后,起步中庭几百回。”夜半难眠,是因为向老未仕。《宫词》:“黄屋巍巍坐九天,烟云千叠蔽婵娟。流莺回首宫墙远,妾

负红颜二十年。”以比兴手法表现中举之后、受官之前二十余年未受知遇的萧索心境。

但祝允明还是以平和的心态接受了现实,并为其不遇找到了原因。他认识到,一个人如果放任天性、追求自然,就会与世俗相违。可如果顺从世俗规则,便会摧折个性,这又是他不能忍受的。他说:“放意溟滓,则埃壒不容;贴息滓秽,则肝肾弗克”(《丁未年生日序》)。他是一个重视自我的人,“不能克己,不能徇人,不能作伪,不能忍心”(《答张天赋秀才书》),对其疏放不拘的个性认识得很清楚。他赞赏嵇康的“七不堪”之论,反对“忍情徇世”(《嵇叔夜七不堪论》)。随着对自我与社会认识的深化,他决定放弃对仕宦的追逐,在闲暇生活中修身尽性,安顿生命,完善自我。他嘱咐儿子说:“作好官,建勋名,固是门户大佳事,要是次义。只是不断文书种子,至要至重!苟此业不坠,则名行自立,势必然也。大率今人处世,唯应随所赋质,成就得一二,可名于人,便是不忝其祖,足为孝人善士。要必实成,无恶于志,乃始是了。盖立志固要高,尤贵乎实,不必过甚开口圣贤也。”不必高官显爵,不必言必圣贤,只要踏踏实实做人,以名行自立,便不愧祖宗。这段坦诚实在之言,表明他善于反思且勇于接受现实的个性。55岁时,他接受了兴宁县令的任命,作一个职位低微的外臣他已自满足,说:“吾年五十五,始受一县寄。七里剧弹丸,亦有社稷置。夙怀同刘君(原注:后汉刘梁),今此幸诸志。所忧脚本短,时凋虞易蹶。只应尽素衷,玄鉴不可悖。一渠石湖水,渔舟早相伺。”(《五十服官政效白公》)有人劝他再次参加进士考试,他作《答人劝试甲科书》以剖白其心迹,并对八股程文表示反感说:“漫读程文,味若咀蜡,拈笔试为,手若操棘,则安能与诸英角逐乎?……又况年往气瘁,支体易疲,寒辰促晷,安能任此剧劳哉。窗几摹制,尤恐弗协时格,矧于苟且求毕,宁能起观?劳而罔功,何必强勉!”并解释接受县令任命的原因说:“臣之事君,劳而不怨,中外之劳,亦略等耳。舍此就彼,将何居乎!夫朝署之责隆,忠效谏行,则绩弘而知不任。不任者蹶。亲民之政狭,簿书钱谷,则泽小而职易勉。易勉者克。识非大味,宁不辞蹶而趋克乎!”他自认为做一个“亲民”而“泽小”的县令不失为明智之举。

祝允明“恶礼法士”,其杂著《祝子罪知录》,及文集里的《戏论》、《答张天赋秀才书》等,都给假道学以尖锐抨击。如说:“谓道学非而违之,则获罪于天

矣；谓伪学非而违之，则获祸于人矣；谓伪学是而从之，则亦获罪于天矣。与获罪于人，宁以之易获罪于天者哉！何欤？天，诚也；人，伪也。天也者，即彼所称道之大原所出者也。吾敢不畏之而缪其是非从违也欤？”（《祝子罪知录》卷五）在批判假道学的同时，他又积极探求古人为道要义，以古心古道自期，说要“识取悠悠太古心”（《赠邓驾部》）。他强调为人要笃厚，“听初注耳，视初举目，情初动，志初向，维克笃，听乃聪，视乃明，情乃贞，志乃成。父子初立，夫妇初接，兄弟初聚，君臣朋友初使初事若初交，亦维克笃，乃亲乃久，乃和暨全”（《笃初》）。他尊重孔子与原始儒家，《述行言情诗》说：“交衢纷总总，大路遵有一，皇皇孔氏程，圣愚乃同则。”

祝允明受道家特别是庄子影响颇深。“大道本一致，无间寂与喧。每有希夷时，不见耳目偏。逝水喜东流，浮云忘故山，美人隔秋风，涉江耻空还。旦暮或遇之，庄周有遗言。”“客来相话言，言多非与是。问我谁适从，我不识誉毁。幸客来相过，惟能默饮尔。随意翻瓦盆，不解弹绿绮。”（《和陶渊明饮酒》）表达的都是庄子齐一万物、超越是非的观念。庄子的心斋坐忘，是他化解纷扰思虑，达到心灵自适和愉悦之境的有效手段。其《偶然书》写道：

秋日与客午餐罢，客去，席地而卧，既交关未息，喜怒亘怀，寐去易境，情随见迁，寝而更追昔事，以为真喜怒亦能知其妄矣。时仰视庭下，木阴过半，日加申矣。内外寂谧，悦恠无限，谓境加美加恶，咸不是适焉。世何负于人哉？廓然感荷，第未及坐忘耳。^①

他追求的“适”或“至乐”，毕竟不是庄子的坐忘，“循麓看时艺，桑麻长方深。未必谈名礼，欢畅已弥襟”（《述行言情诗》），“耕田凿井康怀日，夏葛冬裘□□衣。谁信闾门名利窟，此中巢许自依依”（《赠罗抱拙》），都有很强的儒家或现世人生的色彩。

陆燦《祝先生墓志铭》说他“湛浮自得，龙变不羁，大观逍遥，廓然离俗”。“离俗”是心慕太古，即远离世俗的价值观。但这并不妨碍他做一个红尘中的

① 文渊阁四库全书本《怀星堂集》卷二一。

狂客。“博览群集,文章有奇气,当筵疾书,思若涌泉。尤工书法,名动海内。好酒色六博,善新声,求文及书者踵至,多贿妓掩得之。恶礼法士,亦不问生产,有所入,辄招客豪饮,费尽乃已,或分与持去,不留一钱。晚益困,每出,追呼索逋者相随于后,允明益自喜。”(《明史》卷二八六)钱谦益还言其“间傅粉墨登场,梨园子弟相顾弗如也”(《列朝诗集小传》丙集)。在他的身上,体现着吴中富庶之地特有的商业文化所孕育的士人风流潇洒的习气。

尚志求道的情怀,齐一万物的心胸,加上立足于世俗的狂放,较为圆融地统一于祝允明的身上,形成了独特的、富有时代气息和生机活力的个性。他又博学多才艺,在读书作文中,追求精神的升华、心灵的愉悦和满足。他的为学,不像理学家那样强调静与敬,强调格物致知、探道求理,而是以自我为中心,“立千仞之上,洗涤日月,披拂风云”(《丁未年生日序》),一切皆为我用。其《栖清赋》曰:“玩四圣之幽文,研旧编之遗经。寻曼倩《十州》之论,览伯禹《山海》之形,递钟一鼓,商歌数赓,烟霞为之飞动,日月助其光晶。既对圣贤,亦多宾客,玉麈时挥,卮言日出。”《萧斋求志赋》曰:“拊百氏兮独步,览万化兮栖臆,操三才兮在馭。于是谢将迎,遗倡和,任简傲,安宴情。九域虬螭,万类洩唾。……揽蒙濂兮齐尘,侍周孔兮未坐。”他的人生价值观并未被传统或世俗的观念所左右。虽然仕途蹭蹬,名位不振,他却能找到自己的人生位置,实现了人生的价值。

祝允明论诗文有明显的复古倾向。其《答张天赋秀才书》说:“从隋、唐以至乎杪宋,则极靡矣。今观晚宋所谓科举之文者,虽至为谄谀,亦且猎涉繁广,腐绮伪珍,纫缀钁镂,眩曜满眼,以视近时,亦不侔矣。其不侔者,愈益空歉,至于蕉萃萎槁,如不衣之男,不饰之女,甚若纸花土兽,而更素之,无复气彩骨毛,岂壮夫语哉!”认为文章应富有气骨文采,唐前文章方可为法。“观宋人文无若观唐文,观唐无若观六朝晋魏,大致每如斯以上之,以极乎六籍。”他论诗也尊唐抑宋,对南宋诗人“转奥宛而趋畅悷,或伤率易而邻讼辨”尤致不满。对于本朝诗人,他认为“其始如刘崧、林鸿辈,以至‘四杰’、‘十才子’而来,班班然可知也,有不以宗唐而胜与?”与七子派不同的是,他推崇唐诗的原因,在其“格有高下,音非辽绝,犹十五国各为一风,可按辞而知地”(《刻沈石田诗序》)。他认为文学创作应该“发胸中之耿耿”(《潜庵游戏引》)。在《答

张天赋秀才书》中,他强调“大都欲务为文者先勿以耳目奴心,守人谒语,俛人脚汗,不能自得,得而不能透者,必奴于耳目者也”。他的《遥溪诗集序》称赞熊永昌诗说:“宦踪之所履,东西南北,抚心触物,临人接事,欢欣而感愤,扑蹈而戚嗟,流达而沮缩,酸醎而甘苦,以至饮食梦寐,谑浪笑傲,一寄于声焉。”此论颇近性灵说。在该序中,他还对诗的感情和文采提出了要求,说:“试观之,祁祁乎晴云之多态也,湛湛乎秋川之濯石也,款款乎,亹亹乎,布粟之惠利人也。盖其志在兼善,故其情和而不流;其守廉谨,故其词怨而不怒;其行己孝友忠信,故其气醇厚而有容。”可见他虽有一定复古倾向,但强调抒情,有自己的审美理想,并不像七子一样从体制、风貌入手。他的诗集编排,大体分为古调和近体两类,古调将五言、七言杂编,近体五律、七律、五绝、七绝混排,亦可见出此种倾向。

二、师古与新变

据顾璘《国宝新编》说,祝允明“学务师古,吐辞命意,迥绝俗界,效齐梁月露之体,高者凌徐、庾,下亦不失皮、陆”。钱谦益也说,《祝氏集略》中“别有《金缕》、《醉红》、《窥帘》、《畅哉》、《掷果》、《拂弦》、《玉期》等七集,集各有小序。题曰《祝氏小集》,是京兆篋笥中物。好事者多传写之,亦韩致光《香奁》之流也”(《列朝诗集小传》丙集)。朱彝尊说此七集乃《祝氏集略》之外的作品。此七集今已不传,从题目看,当与《玉台》、《香奁》等集近似,乃偏于香艳之作。当时吴中文人学六朝体乃一时风会,从《怀星堂集》看,此类作品很少,像《戏作纪梦》:“何事高唐入梦游,淡云轻雨太温柔。瑶姬错认维摩胥,枕畔花人空抱裯。”借皎然的话说,是“似荡而贞”。《客中以微扇贖人》:“客里嫁嫦娥,其如良夜何。共怜风月好,不道怨恩多。瘦骨支黄竹,轻裾叠紫罗。半年期握手,无事篋中歌。”《徵明画草》:“光风轻泛绿迢迢,气暖烟和未尽消。想得美人帘底坐,月华斜漾翠裙腰。”以美人比轻扇花草,虽不乏冶容,却也可称清新流丽。又如《雨中句容道中喜看山色》:

洗秋零雨向萧神,京邑风光斩地新。马上会淹京兆客,天涯忽见芑罗人。轻云淡荡铅华薄,初日瞳眈宝镜真。便欲涉江嗟未得,芙蓉犹自

隔青蘋。^①

雨洗新秋之境,以身穿苧罗、薄施铅粉的佳人比云山,以佳人的宝镜喻初生的太阳,从情景关系看,是因情观景,主观色彩很浓。诗中跳动的强烈情感,使之呈现出动态的逸宕风貌,此又与齐梁月露之体不同。

祝允明喜欢陶渊明的《饮酒诗》,在40岁时作有《和陶渊明饮酒》20首。这些诗用陶渊明式的内省话语,表述自己倦游思归的感慨、超然放旷的襟怀和尚志求真的情操。相近的还有《述行言情诗》50首、《诗》5首、《杂诗》等。其中比较好的作品如:

吾足如转蓬,遇风无停时。节候迭代序,常与家室辞。三岁凡五出,别离复在兹。行止岂有津,谁为我稽疑。不若巢中禽,乃免霜霰欺。天运实为尔,通塞任所之。

——《和陶渊明饮酒》其十二

二仪不翻覆,万生岂无真。物情虽冯时,中亦含元淳。扬子本清静,衔垢作《美新》。贾生抗高志,慷慨为过秦。其居或唐虞,仿佛皋契尘。拙已徇一时,哀哉遭其勤。因知纭纭内,心与身自亲。会徐直躬行,大道无迷津。提壶挂舟傍,还戴漉酒巾。何必访巢许,今古皆斯人。

——《和陶渊明饮酒》其二十^②

同样是行役之感、任真之趣,与陶渊明相比,祝允明的此类作品少了几分探寻内心宁静世界的执著,多了一些随遇而安、无适不可的放达气度。“通塞任所之”、“何必访巢许”,更多了自尊自信、闲放明达的气概,这是值得重视的。《和陶渊明饮酒》其十七说:“然烛能为月,摇翼能为风。手有造化能,身在造化中。顺时以道用,天人乃相通。如何负折鼎,而欲求张弓!”“折鼎”即

^① 《祝氏集略》卷六,嘉靖三十六年序刊本。

^② 《祝氏集略》卷三。

“折足覆餗”，语出《易·系辞下》，意为不胜其任。“张弓”语出《诗·小雅·吉日》：“既张我弓，既携我矢。发彼小豝，殪此大兕。”意为能中微而制大。诗作表达自足于内、无羨于外的人生观念，语气豪放。王夫之说：“思柔手辣，宇旷情密，真英雄，真理学……白沙、康斋，收者（这）狂汉不得。”又说：“空千年，横万里……要一一皆与汉魏人同条共线，当枝山之时，陈、王讲学，何、李言诗，不知俱但拾糟粕耳。”（《明诗评选》卷四）但今天看来，其多数作品流于理念的推衍，缺乏鲜明生动的形象，且文字古奥，比不上他那些生活气息更为浓郁的歌行与近体。

放达之气的贯注，使祝允明的许多古诗远离了陶渊明的真朴平淡，而更接近豪迈放达的李白。李白、鲍照都是他所喜欢的诗人，其《答孙山人寄吟卷歌》说：“李白上天鲍照没，此声何处君留得。霞为衣兮月为泽，金光草兮换君骨。二子雄风不可寻，九霄星露夜沉沉，但看一片千年月，悬向青天照我心。”《济阳登太白酒楼却寄施湖州》以近于李白的语气，表达了对这位大诗人的景仰：

昔闻董糟丘，尝为李白天津桥南造酒楼。人间二子不可见，唯有杰句挂余心肺烂烂珊瑚钩。长安风沙住不得，南归再卧苏台秋。泊舟济阳城，买酒消客愁。登楼拜先生，进爵浇黄流。知章不语先生笑，飞花乱扑过楼头。金陵更无凤凰游，岳阳莫将黄鹤留。乡关浮云蔽落日，题诗却寄施湖州。余为先生牛马走，湖州乃是贺老俦。西塞山，杜若洲，与尔相期钓鳌去，千年江海同悠悠。^①

从“南归”句看，此诗应作于某次进京赴试失意之后。他心驰神往于李白，仿佛这位才华横溢的诗人就在眼前。“乡关浮云”一句化用李白《凤凰台》诗“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”句意，联系上文“长安风沙”及下文“相期钓鳌”来看，表现的是不满于现实、拟放情物外的情怀。志向阔远，性格狂放，乃是祝允明与李白的共同之处。他们还有一个共同点，都喜欢抨击世

① 《祝氏集略》卷五。

俗,抒发愤懑不平的感情。其《沉愤》曰:“烛龙奔天衢,不照云下人。阳货盗玉弓,仲尼粮绝陈。笔绝春秋成,乘桴泛洪渊。莫食汨罗鱼,肠中有灵均。青天上无路,黄泉下无门。漫漫长夜中,万古齐一尘。”正直之士不容于时,要么像孔子一样乘桴泛海,要么像屈原一样含冤沉沦,作者俯仰今古,用激荡跳跃的笔法,抒写了寻不到出路的愤慨不平。“漫漫长夜中,万古齐一尘”,横扫古今,写出了千古贤人的感慨。又如《怨诗》:“繁霜陨衰秋,万物无一欢。后稷苦忘岁,仲尼唱猗兰。东海有愁龙,西崖有萼鸾。文王旧时操,极古无人弹。”诗人之“怨”不全是为个人的不得意,而是对古来贤人矢志这一实事的愤慨。诗人好修望古的追求,也就在批判现实的笔锋之外树立起来。七言古诗《短长行》:

昨日之日短,今日之日长。昨日虽短霁而暄,今日虽永阴复凉。胡不雨雪为岁祥,胡不稍暖开初阳!徒为蔽天氣瞠日黦黦,人物惨慄无精光。物情望有常,造化诚叵量。气候淑美少,君子道难昌!阴晴长短不可问,古来万事都茫茫!独怜穷海客卧者,魂绕江南烟水航。^①

从“穷海客卧”句看,此诗应作于兴宁县令任上,所谓“今日”、“昨日”,显然并非实指,也不是指自己的前半生与后半生,而是古风与今俗的对比。“气候淑美少,君子道难昌”,批判锋芒可谓尖锐!《讼风》更是嬉笑怒骂,以游戏笔法谴责那些播弄权力、颠倒乾坤的小人:

臣将众心笺天公,一月不改东北风。酸澌射人痛两瞳,凌乱百物纷蓬蓬。炊烟作难幸出囱,涕泪满面嘻何从。苇窗楮帐羞无功,禽鸟素少并绝踪。鯢溟竭石海气通,宁或鼓颡由痴龙。六月七月如初冬,风伯风伯听吾讼,颠倒伏腊何强雄,只恐老天不君容!^②

① 《祝氏集略》卷五。

② 《祝氏集略》卷五。

这样的诗,在艺术风貌上并不模仿李白,但其精神却是极为相近。“才如宝剑百乱截,文似万花天下春”(《独当奇处行题何大参子元藏沈隐君画郴州江山图》),这是祝允明的审美理想,也近于李白。他的想像不及李白奇伟,与之相近的,主要是那种酣畅放达的气度。

祝允明《答钱二》说要“新诗字字学唐家”,他有一些纪行的近体诗,能够把眼前的景象与自己的感情融合,写得兴象玲珑,接近盛唐、大历的风调。如《江行》二首:

渡口人争发,出江舟已微。钟声离岸小,帆影逐星稀。朔雁连云度,寒潮伴月归。苍然山一带,隐隐伏长围。

丹阳连北固,千里草萋萋。东去水逾急,北来身渐低。渔舟长宿火,客枕厌闻鸡。风景年年是,因无妙句题。^①

前一首采取第三者的旁观视点,写小舟驶出渡口后逐渐远去,帆影渐次消失在星光淹映之下,而就舟上行人而言,钟声渐远,仰望空中的云雁相联,素月东升,潮水渐涨,回望来处,只有远山隐隐。通首写景,无一语及情,但江行的况味却融合在景物之中。后一首则是以行者身份,写一路东行的所见所感,抒情更为显豁。这样的诗,可见其在学习唐诗上下的工夫,以及所达到的艺术造诣。他这一类作品多数要比盛唐、大历诗更加真率自然。例如:

孤墅倚高原,扁舟晚到门。琴声虚草阁,月色满江村。霜落鱼虾出,烟收花竹繁。不须灯下坐,临水好开尊。

——《友人郊墅》

江南小艇子,能住亦能诗。梁柱无阶砌,门窗即枕帷。坐流看树过,

^① 《祝氏集略》卷六。

行屋逐风移。试欲作舟史，半生居在斯。

——《艇子》^①

其意象与用语，不见经营安排的痕迹。或者呈现出逸宕的风貌，如《龙川山中早行》二首：

磻磻左山影，横截右山腰。辨色鸟欢翔，微光漾晴朝。浮云若中断，蔚蔚方行遥。

朝云山腰生，我在云中行。只恐云载我，飞上白玉京。世尘邈已隔，天鸡犹未鸣。须臾微风发，东极金乌升。^②

左山之影落在右山半山处，竟想到“横截山腰”，落笔可谓奇伟。鸟翔光漾，浮云蔚行，人行云中，有飞上玉京之感，诗中洋溢着一种骀荡乃至清狂的情思。这令人想到吴中历史上以清狂著称的诗僧皎然。

三、自由奔放的性灵抒写

祝允明的诗具有浓郁的生活气息。“梅子青，梅子黄，菜肥麦熟养蚕忙。山僧过岭看茶老，村女当炉煮酒香。”（《首夏山中行吟》）“小艇出横塘，西山晓气苍。水车辛苦妇，山轿冶游郎。麦响家家碓，茶提处处筐。吴中好风景，最好是农桑。”（《暮春山行》）一股浓郁的乡村气息扑面而来，令人想到苏轼的农村词。“桃花柳花覆春洲，燕儿鱼儿迎客舟。青天白云紫翠嶂，虚桥小浦回还流。”（《杂题画景》）春的画面，春的生机，生动地呈现于读者面前。但最能体现其特色的尚非此种农村或自然气息，而是富有时代与吴中地域特色的生命情调。

祝允明以狂放的姿态，颠覆了诸多传统的、世俗的价值观念。《口号》是

^① 二诗俱见《祝氏集略》卷七。

^② 《祝氏集略》卷四。

其晚年作品：

枝山老子鬓苍浪，万事遗来剩得狂。从此日和先友对，十年汉晋十年唐。

不裳不袂不梳头，百遍回廊独步游。步到中庭仰天卧，便如鱼子转瀛洲。

蓬头赤脚勘书忙，顶不笼巾腿不裳。日日饮醇聊弄妇，登床步入大槐乡。^①

情思颓放，格调近乎卑俗，从传统诗学眼光看，当一无所取。“不”这一表示否定字眼的反复出现，表明他与世俗对抗的兀傲，万事不理，惟务狂放，无论是“和先友对”，还是“仰天卧”，亦或“步入大槐乡”，都是进入一个属于自己的超然世界，于中获得逍遥自足。《戏作口号》作于任惠州兴宁县令期间：“道惠何曾惠，言宁又不宁。一春眠里过，三日水中行。坡老荔犹涩，陶公酒未成。哥哥浑不顾，枉费万千声。”丝毫不像传统的诗歌那样营造诗情画意的氛围，而且还把本来含点诗意的“惠州”、“兴宁”用否定性字眼剥去其积极意义，惠州不惠，兴宁不宁。春天本来是美好的，他却在昏昏的睡眠中度过了，旅途本可以有不错诗意，却被路途上的大水搅乱了心境。苏轼说“日啖荔枝三百颗，不辞长作岭南人。”那是惠州的好处，可现在荔枝还是青涩的；陶渊明任县令为饮酒之资，可现在酒也没有。只有那一声声子规的啼鸣，仿佛唱着“行不得也哥哥”——但这也不过是“枉费声”罢了。通过一层层的否定，诗歌远离了祝允明所推崇的唐前诗歌的理想色彩，回到了更为实在的日常生活中。

传统的咏史怀古题材，一般表现作者面对历史的沉思与伤感，而祝允明则往往不然。《歌风台》乃登上汉高祖吟唱《大风歌》的高台而作：

^① 《祝氏集略》卷六。

掉臂长安市，遥从日边来。因过芒砀下，步上歌风台。沛公善任使，猛士亡其骸。帝业袖手成，慷慨襟抱开，大风飞云亦壮哉！韩、彭、英、卢相继死，寄命寺人髀股间，未央志气拉飒摧。相望千年余，安能为之哀。明朝放舟淮浦去，项王韩侯祠下亦徘徊。^①

诗人没有被千古传诵的“安得猛士守四方”的豪歌激起风云之气，登上高台马上想到，刘邦知人善任，那些赴死的猛士却尸骨无存，他们为刘氏成就了帝业，而刘邦却把这帝业“寄命寺人髀股间”，并最终走向衰亡。“相望千年余，安能为之哀。”颠覆了英雄崇拜的价值观念。末尾又想到项羽、韩信这些失败的英雄，希望将来到他们的祠下流一掬同情之泪。

在此类诗歌里，祝允明表现的是非同常人的眼光、非同常人的感慨。他的个性，使他不再沿着传统的思路写诗，对于历史和生活，他有自己独特的思考。他对于常人情思的“破”，恰恰是为了自我情思的“立”。《金陵眺古》不是怀思六代繁华，也不去歌咏钟山王气：“绿谢平芜野烧干，西风吹雨打长干。盘龙去后金钗饷，擒虎来时玉树残。结绮阁中香灰歇，景阳楼下水花寒。秦人岂识千年后，终古神州奠石磐。”秦人言金陵有王气，岂知那王气却为人们带来感伤，更岂知千年之后的萧瑟荒凉。不作人云亦云之语，不注重营造意境氛围，坦然地面对目前的生活，面对自己的内心，是祝允明诗歌的一大特点。

祝允明以诗歌表现自己的人生追求，抒写个性，是晚明追求性灵思潮的先声。《闲居秋日》是他自己十分喜欢的一首作品，一生中曾多次书写：

逃暑因能暂闭关，未须多把古贤攀。并抛杯勺方为懒，少事篇章恐碍闲。风堕一庭邻寺叶，云开半面隔城山。浮生只说潜居易，隐比求名事更艰。^②

① 《祝氏集略》卷五。

② 《祝氏集略》卷六。

因逃暑而谢客,获得暂时的清静,也不须上攀古贤、为清闲寻找理由,任从懒散的性情发扬到极点,甚至连饮酒作文这些常人看来代表闲散生活的事(文徵明称之为“清忙”)也省了,只是看着风吹落叶,云开山川。最后诗人意识到,这种真正的清闲在其一生中实在很少获得,真正的潜居、归隐,实在比求名更难做到。诗为七律,语言却通俗活泼,与唐宋七律均不相同。《沧洲姚家涵碧阁》:“寒塘带州廨,幽趣似郊坰。树影倒浮绿,天光平漾青。石渠方似矩,板屋小如舲。相对只鱼鸟,濠梁同性灵。”在一个并不开阔的世界里,他向大自然敞开心扉,与鱼鸟“同性灵”,这情怀分明已近于晚明性灵诗人的情调。再如《题徐子芳秋庭》:

孺子闲居与世忘,萧萧深院映虚堂。露沍玉干桐孙长,霜饱金丸橘子香。白板拄颐迎灏爽,素丝横膝答清商。知君不是趋炎客,长啸一声天地凉。^①

晚明性灵派诗人推崇白居易与苏轼,祝允明虽贬抑宋诗,可这样的诗何尝没有白、苏的风味!

祝允明的一些诗歌,具有情理兼备、以机趣见长的特点。因为他的“复古”不是从体制风貌入手,所以他所擅长的不是整齐匀净的律诗,而是古诗和绝句。特别是其五、七言绝句,虽不刻意袭取唐人风貌,却善于以活泼的语句抒情,且常常伴有意出景外的机趣,醒豁人心。以情韵取胜者如:

天风吹出掖垣声,浏亮缑山午夜笙。错认阊门折杨柳,一时飞梦满江城。

——《京馆闻莺》

轻舟独泛午时风,车马当年一日空。绿水青门映红树,一时都入感

^① 《祝氏集略》卷八。

伤中。

——《舟过故表伯父王氏宅前有感》

井上梧桐阁上钟，林间鸟鸟草间虫。与君尽是凄凉伴，若伴愁人最是侬。

——《秋宵苦雨》

放舟南浦草萋萋，子又东流我又西。怪此豫章城上月，清光千里共分携。

——《南浦驿送周训》^①

《京馆闻莺》由浏亮的莺啼联想到猴山的笙曲，进而联想到激发思乡之情的《折杨柳》，又将乡思之情与凌晨的梦幻相叠，将刹那间触发的乡情写得曲折摇曳。《舟过故表伯父王氏宅前有感》乃触景生情之作，一方面是今昔人事盛衰的对比，另一方面又是不变的绿水红树，变与不变，均激发出诗人的无限感伤。《秋宵苦雨》以意象累加的手法，层层递进，将苦雨的萧索情怀抒发得淋漓尽致。《南浦驿送周训》从月光之普照分写离情，虽运用了前人常见的构思，而以“怪此”领起，语气声调是新颖的。情理兼胜、富有机趣者如：

上滩若缘蚁，下滩若驰驶。移转顷刻间，便是人间事。

——《上下滩》

身在云房梦亦闲，松头鹤影枕屏间。一声隔谷鸣华雉，信手推窗满眼山。

——《山窗昼睡》

^① 前二首见《祝氏集略》卷六，后二首见卷八。

白眼青天万里心，门前世事正浮沉。日斜睡起无聊甚，独倚栏杆看树阴。

——《绝句》

湖上秋风生碧漪，看来都作忆君思。君于湖水元何与，此意冥茫自不知。

——《观湖宛转思及友人》^①

《上下滩》从上行艰难、下驰容易的日常现象，联想到人间事的转移无定。《山窗昼睡》前三句以情景交融之笔细写宿于山顶的闲情逸致，视线由近及远，第四句定格于推窗远望的开阔画面，不但引人遐想，且让人获得关于人生的感悟。《绝句》结尾颇近杨万里“闲看儿童捉柳花”，也含蓄地表达了作者对生活的某种感悟。《观湖宛转思及友人》写湖水触发思友之情，转而念及湖水本与友人无关，比一般写相思的作品多了一点理性的趣味。

祝允明不像李梦阳、何景明那样关心时政，也并不以悲天悯人的儒者自居，但耳目所及，也写了少量反映民生疾苦的诗。如正德四年所作的《九愍》：

大麦青青四尺长，大水过头一尺强。安得不托与粃惶，无粃惶，且自可，秧不成，苦杀我。

饥亡溺亡十亡五，载降之疫亡亡数。谁生厉阶令帝怒。令帝怒，半为鬼，厉阶人，安富贵。

旧田不粒犹征逋，新田为渊租未除。农来为兵强执殳，强执殳，绝钱转，国无农，其国何。^②

^① 前三首见《祝氏集略》卷六，后一首见卷七。

^② 《祝氏集略》卷三。

关怀民生疾苦的作品较少,使其创作内容稍嫌单薄。但求真重趣的特点,足以使他和他的吴中诗友们卓立于弘治、正德时期的诗坛,与七子之派分庭抗礼。

明中期吴中诗人的创作已初具性灵诗歌的面貌。他们向往自然与世俗生活,抒发自我的性灵,表达独到的见解,讲究才情与机趣,追求自娱娱人的审美效果,无意在形式技巧上做过多的讲究,都显示出有别于复古诗派的新特征。然而,他们也有共同的缺点,就是流畅生动有余而深沉凝练不足。他们的想法是新奇的,也有对许多新题材的开拓,但有时又不免流于庸俗与浅薄。这些固然是性灵诗歌的共同缺陷,但也与他们缺乏深刻的思想与严肃的生活态度密切相关。性灵派的诗歌创作要走向真正的成熟,尚须与阳明心学相结合,才能提供高尚的境界与思想的深度。而此时的吴中诗人显然是做不到的。

第八章 明中期的性灵诗派

在明清两代的诗论体系中,很少有人对王阳明做出过负面评价,但也从来没人将其视为诗学的主流代表。其中原因主要是当时的诗坛主流大多未能摆脱宗唐宗宋的辩体批评,王阳明由于另辟蹊径而不在此主潮中,当然难以被视为诗坛正宗。其实,王阳明不仅创作出了诸多优秀诗篇,,更重要的是他为明代的性灵诗派开启了一种新的诗学观念,并由此构成了明代诗学的另一重要线索。

第一节 王阳明的诗学观念与诗歌创作

一、王阳明的生命历程与诗歌创作

王阳明(1472—1529),本名守仁,字伯安,余姚人。因其曾创办阳明书院,故世称阳明先生。弘治十二年进士,历任刑部、兵部主事。正德元年,宦官刘瑾当政,他因上疏救御史戴铣而获罪,谪贵州龙场驿丞。刘瑾被诛后,移庐陵知县,累擢督察院右签都御史,巡抚南赣,以平乱功进右副都御史。正德十四年平定宁王朱宸濠叛乱。嘉靖初官至兵部尚书,封新建伯。嘉靖六年总督两广军务,平定大藤峡少数民族起义。嘉靖七年卒于南安,年57。其作品较完备者有隆庆六年谢庭杰《王文成公全书》三十八卷,目前通行本有四部丛刊本《王文成公全书》及吴光、钱明点校的《王阳明全集》,共收诗作600余首。

王阳明在明代历史上是以事功与心学而享有声誉的,尤其是他终生致力所倡导的致良知之学,成为明代最具代表性的哲学体系,不仅影响了明中后期的士人群体,同时也影响了其诗学思想与诗歌创作。阳明进入仕途之时,李梦阳等前七子复古运动刚刚兴起,他亦曾置身其间,颇有诗名。因其自幼便有很好的诗学训练,11岁便作有《金山》诗:“金山一点大如拳,打破维扬水

底天。醉倚妙高台上月,玉箫吹彻洞龙眠。”后来又与复古派成员多有往来切磋,打下很好的诗学基础。在弘治十五年左右,他立志追求圣学而决定摒弃辞章之学,由此开始了他一生的心学探索。然而,尽管他声明要与诗歌告别,并多次告诫弟子不要沉迷诗文以丧志,但其本人却又终生吟诗作文不辍。只不过他不再以工拙为作诗之目的,而是重在自我性情之抒写与良知之学之发明,可以说他一生的诗歌创作均围绕此一中心而展开。通过诗作,可以了解其人生境界之提升与良知之学之成熟的具体过程。

按照《王文成公全书》对阳明诗歌的编撰,其诗作分为归越诗、山东诗、京师诗、狱中诗、赴谪诗、居夷诗、庐陵诗、京师诗、归越诗、滁州诗、南都诗、赣州诗、江西诗、居越诗、两广诗等,乃依其人生历程与居官地域编撰而成,不免过于琐碎。黄宗羲曾将阳明心学做过精炼的概括:

先生之学,始泛滥于词章,继而遍读考亭之书,循序格物,顾物理吾心终判为二,无所得入。于是出入于佛、老者久之。及至居夷处困,动心忍性,因念圣人处此更有何道,忽悟格物致知之旨,圣人之道,吾性自足,不假外求。其学凡三变而始得其门。自此以后,尽去枝叶,一意本原,以默坐澄心为学的。有未发之中,始能有发而中节之和。视听言动,大率以收敛为主,发散是不得已。江右以后,专提“致良知”三字,默不假坐,心不待澄,不习不虑,出之自有天则。盖良知即是未发之中,此知之前更无未发;良知即是中节之和,此知之后,更无已发。此知自能收敛,不须更主于收敛;此知自能发散,不须更期于发散。收敛者,感之体,静而动也;发散者,寂之用,动而静也。知之真切笃实处即是行,行之明觉精察处即是知,无有二也。居越以后,所操益熟,所得益化,时时知是知非,时时无是无非,开口即得本心,更无假借凑泊,如赤日当空而万象毕照。是学成之后,又有此三变也。^①

据此,可将其诗作大致分为四个时期:一是其心学未成熟前的时期(包括

^① 黄宗羲:《明儒学案》卷一〇,见《黄宗羲全集》第七册第201页,浙江古籍出版社2005年版。

归越诗、山东诗、京师诗),二是初次成熟(包括狱中诗、赴谪诗、居夷诗)时期,三是其学二变(包括庐陵诗、京师诗、归越诗、滁州诗、南都诗、赣州诗、江西诗)时期,四是其学三变(包括居越诗、两广诗)时期。其心学发展的不同阶段决定了其人生境界的差异,同时也影响到其诗歌的风格。

正德元年之前,是阳明心学的探索期,同时也是其入仕的初期。此时他凭借自身的才华而踌躇满志,诗歌风格也显得豪放飘逸。如《李白祠》曰:“谪仙栖隐地,千载尚高风。云散九峰雨,岩飞百丈虹。寺僧传旧事,词客吊遗踪。回首苍茫外,青山感慨中。”本诗境界阔大,格调雄浑,体现了作者昂扬向上的精神与对千古豪人的仰慕,背后隐含着其本人的远大志向。他在弘治十七年主试山东时,曾登泰山作《登泰山》五首,其中第五首最有名:

我才不救时,匡扶志空大。置我无无间,缓急非所赖。孤坐万峰巅,嗒然遗下块。已矣复何求?至精凉斯在。淡泊非虚杳,洒脱无蒂芥。世人闻予言,不笑即吁怪;吾亦不强语,惟复笑相待。鲁叟不可作,此意聊自快。^①

他具有远大的志向,但却并未能得到重用,自然心有不甘。此刻他登上泰山之巅,顿感有遗世独立的超越境界,从而获得了人生的自信与快乐。尽管他此时尚未能建立良知学说,但却坚信自我的“至精”,有了它便有了淡泊洒脱的情怀,而不会顾及他人之非笑。这不仅可看出其良知学说的呼之欲出,而且也显示出其豪杰的品格与脱俗的境界。诗作流畅自然,毫无雕琢之痕,表现出与七子复古派不同的诗学趣向。

正德元年是其人生的重要转折期。明武宗以15岁的年龄继皇帝位,朝政被宦官刘瑾把持。文官集团与刘瑾抗争而遭致诸多挫折,王阳明也在这场政治较量中受尽磨难。他先是身陷囹圄,后又被贬贵州龙场驿,在被贬途中曾遭刘瑾党羽追杀而差点送掉性命。正是在这生命的绝境中,他“动心忍性,因念圣人处此更有何道,忽悟格物致知之旨,圣人之道,吾性自足,不假外

^① 《王阳明全集》,上海古籍出版社1995年版,第670页。

求”，从而建立起其心学体系，并由此度过了人生的危机。此时的诗歌则记述了其心灵变化的过程。在监狱中，他有《读易》诗：“《遯》四获我心，《蛊》上庸自保。俯仰天地间，触目俱浩浩。箪瓢有余乐，此意良非矫。幽哉阳明麓，可以忘吾老。”表达了他此刻渴望归隐以终老的愿望。这当然是不可能的，他此时必须要赴贬谪之地，沿途他写了55首所谓的“赴谪诗”，其中答湛元明八首诗最充分地表达了此刻之心情，其一曰：“君莫歌九章，歌以伤吾心。微言破寥寂，重以离别吟。别离悲尚浅，言微感逾深。瓦缶易谐俗，谁辩黄钟音？”他当然也有诗记沿途山水，也有诗言隐逸之志，但此刻其总的格调是悲愤感伤的。此种情绪一直延续至到达龙场驿时，其“居夷诗”的开篇便是五首《去妇叹》，诗前有小序曰：“楚人有间于新娶而去其妇者。其妇无所归，去之山间独居，怀缱不忘，终无他适。”此刻他不仅有“感此摧肝肺，泪下不可挥”的绝望感伤，而且还处于“空谷多凄风，树木何潇森！浣衣涧水合，采苓山雪深”的恶劣环境中，可谓生命之绝境。可一旦他感悟到自我良知的自足，便进入另一光明的境地，从而度过了危机。他有许多诗篇是表达此种喜悦心情的。“夜弄溪上月，晓陟林间丘。村翁或招饮，洞客偕探幽。讲习有真乐，谈笑无俗流。缅怀风沂兴，千载相为谋。”（《诸生夜坐》）“富贵犹尘沙，浮名亦飞絮。嗟我二三子，吾道有真趣。”（《诸生》）“渐觉形骸逃物外，未妨游乐在天涯。”（《南庵次韵二首》其一）环境虽未改变，但心境已自不同。依然是贬谪生涯，依然是远山僻水，依然是遥远天涯，但由于视富贵如粪土，等浮名如飞絮，故而便觉山水可爱、天涯可乐，甚至有了当年被孔子喟然而叹的曾点之乐。在这不足三年的时间里，他留下了100余首诗，创作可谓丰富。阳明此时是靠心学的启悟与诗歌的宣泄共同度过了生命的危机。

从正德五年任庐陵知县至正德十六年平定宁王叛乱，既是阳明建立事功的重要时期，也是其心学渐趋成熟的时期，更是其诗歌创作的丰富期。他拥有过滁州、南都讲学与漫游山水的快乐，其《山中懒睡四首》是此种生活的写照：

竹里藤床识懒人，脱巾山麓任吾真。病夫久已逃方外，不受人间礼数嗔。

扫石焚香任意眠，醒来时有客谈玄。松风不用蒲葵扇，坐对青崖百丈泉。

古洞幽深绝世人，石床风细不生尘。日长一觉羲皇睡，又见峰头上月轮。

人间白日醒犹睡，老子山中睡却醒。醒睡两非还两是，溪云漠漠水泠泠。^①

他是一位酷爱山水的诗人，也深知自由闲适对于人生的意义，因而脱巾山麓、扫石焚香、古洞探幽、坐观山泉这些人生享受，他都曾细细品尝，并构成其超然闲逸的诗境。但他又并非真正的隐士，在尽情享受山水审美之时。并未忘怀世事，他甚至认为自己比山外之人更为清醒。实际上他也很少能够真正享受山水之乐，因为这十年大部分时间都是在各地戡乱中度过的，作为一位具有高度责任感的儒士，他牵挂更多的是天下苍生。其《寄江西诸士夫》曰：

甲马驱驰已四年，秋风归路更茫然。惭无国手医民病，空有官衙糜俸钱。湖海风尘虽暂息，江湘水旱尚相沿。题诗忽忆并州句，回首江西亦故园。^②

他尽管以超常的智慧迅速平定了宁王朱宸濠的叛乱，使江西百姓免遭涂炭，但他并未据以为功，因为还有更多的水旱灾害未能有效治理，为此他感到惭愧，“惭无国手医民病，空有官衙糜俸钱”，这是一位正直官员的可贵反省，也是其最为可贵的品格。

然而，鞍马劳顿还不是他最难忍受的，功高而遭嫉才是他最为痛心的。

^① 《王阳明全集》，第735页。

^② 《王阳明全集》，第754页。

当其平定宁王叛乱之后,不仅未能及时得到封赏,反倒被武宗周围的佞臣诬告,言其早与宁王勾结,因惧怕败露而剿灭之。此刻的阳明遇到了人生中第二次巨大生存危机。但他又是靠良知的境界度过了险境,并使其心学更加圆熟。钱德洪《年谱》在正德十六年记载:“是年先生始揭致良知之教。”“自经宸濠、忠、泰之变,益信良知真足以忘患难、出生死,所谓考三王,建天地,质鬼神,俟后圣,无弗同者。”阳明也用诗的语言描绘了此种良知的境界:

知者不惑仁不忧,君胡戚戚眉双愁? 信步行来皆坦道,凭天判下非人谋。用之则行舍即休,此身浩荡浮虚舟。丈夫落落掀天地,岂顾束缚如穷囚! 千金之珠弹鸟雀,掘土何烦用钁鏃? 君不见东家老翁防虎患,虎夜入室衔其头? 西家儿童不识虎,执竿驱虎如驱牛。痴人惩噎遂废食,愚者畏溺先自投。人生达命自洒落,忧谗避毁徒啾啾!^①

只要自信良知,便会达到超然无畏的境界,那么无论是入世还是归隐,都会进退自如,心地坦荡,所谓“人生达命自洒落,忧谗避毁徒啾啾”,便是他在良知境界中对待攻讦陷害的人生态度。尽管他有良知的自信,他还是决定回乡归隐。这不仅是他多年的宿愿,而且官场的日趋黑暗与自身的体衰多病也加剧了此种念头。其《用韵答伍汝真》曰:“莫怪乡思日夜深,干戈衰病两相侵。孤肠自信终如铁,众口从教尽铄金。碧水丹山曾旧约,青天白日是知心。茅茨岁晚饶风景,云满清溪雪满岑。”他的归隐并非仅仅是畏惧众口铄金的诋毁,而是与山水的旧约与身体的衰病,再加上讲学以正士风的愿望。他终于在嘉靖元年回到家乡。由于在这十年中他具有丰富的人生实践与复杂饱满的情感,所以其诗歌创作也众体兼备,风格多样,是其创作的高潮期。

自嘉靖元年至嘉靖七年,是他生命的最后阶段,大部分时间均在家乡越中度过,其主要生活内容便是讲学论道与漫游山水,其诗歌创作也主要为讲学的性理诗与闲适的山水诗。他回到家乡,抖掉了满身的战尘,摆脱了官场的烦恼,心情顿感轻松畅快,《归兴》诗是此种心情的最好体现:“归去休来归

^① 《啾啾吟》,《王阳明全集》,第784页。

去休,千貂不换一羊裘。青山待我长为主,白发从他自满头。种果移花新事业,茂林修竹旧风流。多情最爱沧州伴,日日相呼理钓舟。”但阳明此时最主要的生活内容还是讲学论道,以扩大其良知学说的影响。他的讲学并不单调枯燥,而是颇有艺术氛围,《年谱》记嘉靖四年讲学场面曰:“中秋月白如昼,先生命侍者设席于碧霞池上,门人在侍者百余人。酒半酣,歌声渐动。久之,或投壶聚算,或击鼓,或泛舟。先生见诸生兴剧,退而作诗,有‘铿然舍瑟春风里,点也虽狂得我情’之句。”在此不仅记述了讲学规模之庞大,并伴有饮酒唱歌、投壶聚算与击鼓泛舟之游艺活动,尤其是他还自为诗以纪之。此诗目前仍保存在其诗文中,题目为《月夜二首》:

万里中秋月正晴,四山云霭忽然生。须臾浊雾随风散,依旧青天此月明。肯信良知原不昧,从他外物岂能撓!老夫今夜狂歌发,化作钧天满太清。

处处中秋此月明,不知何处亦群英?须怜绝学经千载,莫负男儿过一生!影响尚疑朱仲晦,支离羞作郑康成。铿然舍瑟春风里,点也虽狂得我情。^①

他将良知喻为中秋之明月,认为人人天生具备,尽管有时会被暂时遮蔽,但终将明亮如初。因而在良知的体认上,应该自信本心,做壁立千仞的豪杰,而不要像朱子格物与郑玄训诂那样,支离琐碎地向外寻求。自由随意的讲学方式与以诗开悟的为学途径,都说明他此时的心学已真正到达成熟圆融的境界,其人生也已进入洒落自由的阶段并饱含诗意。

然而,他并非已完全忘怀世事,无论是漫游山水还是讲学论道,他始终都在牵挂着朝政民生,因而当其正沉浸于风动水流的秋声中时,会突然想到“人间瓦缶正雷鸣”。(《秋声》)此种牵挂使得他在嘉靖六年朝廷令其以都察院左都御史之职出征思、田时,便又以抱病之躯毅然出征,并留下其最后一个时

^① 《王阳明全集》,第786页。

期的21首诗作。当其途经浙江桐庐的严光钓台遗址时,写下了《复过钓台》一诗:

忆昔过钓台,驱驰正军旅。十年今始来,复以兵戈起。空山烟雾深,往迹如梦里。微雨林径滑,肺病双足胝。仰瞻台上云,俯濯台下水。人生何碌碌?高尚当如此。疮痍念同胞,至人匪为己。过门不遑入,忧劳岂得已!滔滔良自伤,果哉未难矣!^①

该诗可算是其一生的总结。从其初衷讲,他愿做严光那样的隐逸高士,既能够保持自我人格尊严,又可享受轻松闲适的人生快乐。因而面对这位前贤,他发出了“人生何碌碌?高尚当如此”的喟叹。但儒家的责任感又使他不能不长久劳顿奔波,“疮痍念同胞,至人匪为己”是其放弃人生享乐的原因。他并非喜欢忧劳辛苦,而实在是迫不得已。他一生都在此种矛盾中度过,本欲闲适而终获艰辛,如何不令他“滔滔良自伤”!也许他已预感到生命即将结束,于是又写下了总结其心学思想的《长生》诗:

长生徒有慕,苦乏大药资。名山遍探历,悠悠鬓生丝。微躯一系念,去道日远而。中岁忽有觉,九还乃在兹。非炉亦非鼎,何坎复何离;本无终始究,宁有死生期?彼哉游方士,诡辞反增疑;纷然诸老翁,自传困多歧。乾坤由我在,安用他求为?千圣皆过影,良知乃吾师。^②

人的生命只有一次,所有人都会面临死亡的巨大威胁。阳明为寻求生命的价值与不朽,曾出入儒释道诸家,进行了广泛的体验与实践,但使他最终能够安顿自我生命的,是通过生死磨难而悟得的自我良知,有了它不仅生命拥有了价值,乾坤也变得具有意义。良知使生命获得了永恒,那么肉体的生死也就无足轻重。因而其最终结论是:“千圣皆过影,良知乃吾师”。

^① 《王阳明全集》,第794页。

^② 《王阳明全集》,第796页。

正是有了此种良知的自信,所以当其生命的最后时刻,才会显得那般从容镇静。据《年谱》记载,阳明临终前其弟子周积问其还有什么遗言,他微笑着说:“此心光明,亦复何言?”是的,良知点亮了他的生命,不仅使其生前活得充实,也将使其生命获得永恒,他还有什么遗憾?同时,良知也点亮了他的诗思,使其能够写出那些具有独特风貌的诗篇,从而在明中期复古思潮盛行之际,得以独树一帜,并使诗坛由此而开出另一诗派。

二、良知说与王阳明的诗学观念

王阳明作为明代最为显赫的心学大师,对良知学说的探求是其一生的用力之处,因而后人也都将其作为哲学家加以研究,从而忽视了他在明代文学史尤其是诗歌史上的地位。最近关于他诗歌创作的研究已有所改善,^①但对于良知学说与其诗学观念的关系尚未引起足够的重视。

良知是阳明圣学的核心,也是其一生为学的落脚处。但其有何内涵,则没有集中的表述,根据他不同场合的说法,大致有如下几点:一是主体之虚灵,二是自我之明觉,三是真诚恻怛之情怀。他曾说:“心者身之主也,而心之虚明灵觉,即所谓本然之良知也。”(《答顾东桥书》)进一步说,这种良知灵明不仅是身之主,也是天地万物之主,即所谓:“我的灵明,便是天地鬼神的主宰。天没有我的灵明,谁去仰他高?地没有我的灵明,谁去俯他深?鬼神没有我的灵明,谁去辩他吉凶灾祥?天地鬼神万物离却我的灵明,便没有天地鬼神万物了。”(《传习录》三)因此阳明心学是典型的主体性哲学。他又说:“盖良知只是一个天理,自然明觉发见处,只是一个真诚恻怛,便是他本体。故致此良知之真诚恻怛,以事亲便是孝;致此良知之真诚恻怛,以从兄便是弟;致此良知之真诚恻怛,以事君便是忠:只是一个良知,一个真诚恻怛。”(《答聂文蔚》)此处的“真诚恻怛”其实就是心学所谓的天地生生之仁在人心中的情感体现,是万物一体精神的体现,是对同类充满情感的真诚关注。体

^① 近几年来不仅有关于王阳明诗歌研究的专题论文出现,还出版了两部其诗歌研究专著。一部是台湾学者林丽娟的《吾心自有光明月——王阳明诗探究》(高雄复文图书出版社1998年版),另一部是大陆学者华建新的《王阳明诗歌研究》(安徽人民出版社2008年版),可见王阳明的文学研究已引起学界重视。

现在个体胸怀上,便是广阔无边而又不抱成见的虚怀若谷,同时又有不加思虑的是非判断之灵明。至于良知的特征则主要有两种,一是自然而具的先天性:“知是心之本体,心自然会知:见父自然知孝,见兄自然知弟,见孺子入井自然知恻隐,此便是良知不假外求。”(《传习录》一)二是当下的现成性:“夫良知者,即所谓‘是非之心,人皆有之’,不待学而有,不待虑而得者也。”(《书朱守乾卷》)合此二点,良知便有了道德直觉的色彩,甚至具有神秘主义的特征。最后是良知的功用。他认为如果具备了良知,即可获得出世入世皆可自如的境界,他说:“盖吾良知之体,本自聪明睿知,本自宽裕温柔,本自发强刚毅,本自斋庄中正文理密察,本自溥博渊泉而时出之,本无富贵可慕,本无贫贱之可忧,本无得丧之可欣戚,爱憎之可取舍。”(《答南元善》)此处所言的“聪明睿智”、“宽裕温柔”、“发强刚毅”、“斋庄中正”与“溥博渊泉”,是入世的品格能力;而“无贫贱之可忧”、“无得丧之可欣戚”与“爱憎之可取舍”,则是内在超越的前提。依阳明之意,若具备了良知之体,可以入世济民,但不会流于世俗;可以超然自得,又不必绝世离俗。这便叫世出世入而无不自得。其实,阳明所说的此种自得乃是一种境界,一种人格,同时也是一种心理感受。也许其良知学说的哲学价值还可进一步研究评估,但它无疑具有浓郁的诗学意味。从其突出的主观意识,鲜明的虚灵特征,浓厚的情感色彩,以及超然的人格境界,都深深影响了他本人的诗学观念与诗歌创作。

良知说对其诗学观念的影响首先体现在心与物的关系上。阳明心学与朱子理学的最大区别便是将外在之理转换成内在自我良知,尽管他们在对伦理道德的重视与经世致用的强调上并无太大出入,故而可以同归于新儒学的范畴,但良知的内在化却大大突出了其主体的意识,从而使其在心与物关系中跃居主导性的地位,以致他不无夸张地说:“良知是造化的精灵。这些精灵,生天生地,成鬼成帝,皆从此出,真是与物无对。”(《传习录》三)“与物无对”的结果是打破了中国诗学心物相感的平衡。在宋代以前,感物是文学发生的动力,从《礼记·乐记》的“人心之动,物使之然也”,到《文心雕龙·物色》的“情以物迁,辞以情发”,物均有不容忽视的主导地位,唐代诗学最为成功的经验便是情与景均衡交融的意境构造,而这正是感物说的典型体现。随着中唐以来见性成佛的南宗禅流行与宋代理学的崛起,感物说逐渐发生松

动。但由于禅宗的宗教特性与理学的拒斥情欲,从而使其在诗学上未能获得应有的正面效应,因而感物的诗学发生论未能在理论上被撼动其主导地位。阳明的良知说可以说是中国诗学史上从早期感物说向后期性灵说转变的关键环节。在其心学体系中,物已退居到次要地位,《传习录》中曾记载了他与朋友的一次对话:

先生游南镇,一友指岩中花树问曰:“天下无心外之物,如此花树,在深山中自开自落,于我心亦何相关?”先生曰:“你未看此花时,此花与汝心同归于寂。你来看此花时,则此花颜色一时明白起来。便知此花不在你的心外。”^①

在此,物对于心来说当然不是可有可无的,没有物,便无法证得此心的功能;然而从价值取向上讲,物的自在是毫无意义的,是人的主观心灵观照,才使得花一时“明白”起来。从诗学观念上看,心成为核心与主动的一方,只有当心灵与物相遇时,才能取得“明白”的诗意,构成诗歌的境界。从发生学的角度讲,主观心灵在心物关系中占据了绝对主导地位。在朱熹那里,“格物”是究极物理之意,人心所具之天理与万物所具之天理如万川印月,并无主次之分;而在阳明这里,“格物”是正不正以归于正之意,物的意思也被规定为“意之所在”亦即事之意。在此,人之灵明成为主宰,物则退居次要地位。尽管阳明在诗学理论上没有明确提出性灵说,但在实际创作中已显示出重主观、重心灵、重自我的鲜明倾向。其《中秋》诗说:“去年中秋阴复晴,今年中秋阴复阴。百年好景不多遇,况乃白发相侵寻!吾心自有光明月,千古团圆永无缺。山河大地拥清辉,赏心何必中秋节。”作为自然之物的月亮,当然有阴晴圆缺之时,所以苏轼有“此事古难全”的感叹。然而,拥有了良知的境界,犹如心中升起一轮永恒的明月,它不仅使自身获得澄明的心灵,而且还将照亮山河大地。正由于此,中秋之月的有无变得无关紧要,心中的明月才是具有决定意义的。阳明的这首诗当然是用来象征良知的,但是它也形象地说明了

^① 《传习录》三,《王阳明全集》,第107页。

心灵在诗学中所占的决定性地位。艾布拉姆斯的文学理论著作《镜与灯》，将反映现实的文学称之为镜子，而将浪漫主义的文学称之为“灯”，认为是心灵之光照亮了文学的世界。阳明的良知学说则将人之心灵喻之为月，同样也起到了照亮文学世界的作用。

其次，良知说对其诗学观念的影响还体现在人生境界对于诗歌创作的决定作用上。阳明心学是一种成圣的学说，而成圣的前提便是要发明自我良知，而发明良知便是拥有圣人的品格与境界。拥有了良知的境界，便会拥有澄明的心境与崇高的人格，不仅能够才思灵慧，而且趣味高雅，也就会写出美妙的诗篇。阳明将此种良知境界称之为“洒落”，有时又叫做“乐”，这包括忘怀得失的超逸与自我实现的自足两个方面。所谓“忘怀得失”，是指既不过于追求名利爵禄，此可称之为克己；又不畏惧外在环境的毁誉，此可称之为超然，从而做到在任何环境中均能安然自在。他在正德十六年致信邹守益说：“近来信得致良知三字，真圣门正法眼藏。往年尚疑未尽，今自多事以来，只此良知无不具足。譬之操舟得舵，平澜浅濑，无不如意，虽遇颠风逆浪，舵柄在手，可免没溺之患矣。”^①正是在此时，他达到了“知者不惑仁不忧”的洒落境界，拥有了“信步行来皆坦道”的自如感觉，具备了“丈夫落落掀天地”的圣者品格。此种境界也使他此时的诗歌创作达到一个高潮。阳明后学万廷言在其《阳明先生重游九华诗卷后序》中，对其良知境界与诗歌创作的关系有过透彻论述。他认为一般文人身处“凶竖攘功”、“阴构阳挤”、“祸且莫测”的危险境地，都会“垂首丧气”，即使善处患难的豪杰之士，也只能“绕床叹息”而已。但阳明却不然，他能够“捐得失之分，齐生死之故，洞然忘怀，咏叹夷犹于山川草木之间。”写出超然自得、从容浑然的诗篇。然后他便探求其中原因说：

盖其良知之体虚明莹彻，朗如太虚，洞视环宇，死生利害祸福之变，真阴阳昼夜惨舒消长相代乎吾前，遇之而安，触之而应，适昭我良知变见圆通之用，曾不足动其纤芥也。其或感触微存凝滞，念虑差有未融，则太

^① 《王阳明全集》，第1278页。

虚无际，阴翳间生，荡以清风，照以日月，息以平坦，煦以太和，忽不觉转为轻云，化为瑞霭，郁勃之渐消，泰宇之澄霁，人反乐其为庆为祥，而不知变化消融之妙，实在咏歌夷犹之间，脱然以释，融然以解，上下与天地同流矣。故观此诗而论其世，然后知先生之自乐，乃所以深致其力，伊川所谓学者学处患难，其旨信为有在。益知先生千古豪，后世所当尚论而取法者也。^①

在万廷言看来，阳明的良知境界与其诗歌创作之间是互为依存的，他有了以良知为核心的大丈夫人格，才能在患难危机中保持一份平和的心态，依然吟咏于山川草木之间。同时，那些“感触微存凝滞，念虑差有未融”的些许不快，也在“咏歌夷犹之间”变化消融，脱然以释，最终达到“上下与天地同流”的和乐之境。可以说，良知构成了其大丈夫人格，如此人格决定了他的诗歌体貌，而在诗歌创作中又进一步陶冶了他的心灵。万廷言的此种论述是否合乎实情，这需要验之以阳明的创作实践。他所论的《阳明先生重游九华诗卷》今已不存，但在阳明诗文集中还保存着游九华山的一组诗，分别是《游九华》、《弘治壬戌尝游九华，值时阴雾，竟无所睹。至是正德庚辰复往游之，风日晴朗尽得其胜，喜而作歌》、《岩头闲坐漫成》、《将游九华移舟宿寺山二首》、《登云峰二三子咏歌以从，欣然成谣二首》、《有僧坐岩中已三年，诗以励吾党》、《春日游齐山寺用杜牧之韵二首》、《重游开先寺戏题壁》等等，万氏所序作品应该就包括这些诗作。在本组诗中，的确看不出作者的忧愁烦恼与畏惧委屈，反倒处处显示出闲适的心境与幽默的情趣，如：“静听谷鸟迁乔木，闲看林蜂散午衙”；“风咏不须沂水上，碧山明月更清辉”；“深林之鸟何间关？我本无心云自闲”。尤其是那首长篇歌行《弘治壬戌尝游九华，值时阴雾，竟无所睹。至是正德庚辰复往游之，风日晴朗尽得其胜，喜而作歌》，更是此种心境的典型体现，其中一段写道：

肩輿一入青阳境，忽然白日开西岭。长风拥簪扫浮阴，九十九峰如

^① 黄宗羲：《明文海》，中华书局1987年版，第2800页。

梦醒。群峦踊跃争献奇，儿孙俯伏摩其顶。今来始识九华面，恨无诗笔为传影。层楼叠阁写未工，千朵芙蓉抽玉井。怪哉造化亦安排，天下奇山此兼并。揽衣登高望八荒，双阙下见日月光。长江如带绕山麓，五湖七泽皆陂塘。蓬瀛海上浮拳石，举足可到虹可梁。仙人为我启阊阖，鸾骕鹤驾纷翱翔。从兹脱屣谢尘世，飘然拂袖凌苍苍。^①

在未到九华山之前，他刚刚结束平定朱宸濠的战事，心情尚有些许牵扯，故而发感慨说：“频年驱逐事兵戈，出入贼垒冲风埃。恐恐昼夜不遑息，岂复山水能徘徊。”但一旦登上九华，便被此处的奇峰美景所吸引，随着“揽衣登高望八荒”，其精神境界被大大陶冶与提升，从而有了“从兹脱屣谢尘世，飘然拂袖凌苍苍”的超然情怀，简直进入了一种飘飘欲仙的感觉。这便是万廷言所说的，良知境界令其拥有平和的心态，而游山吟诗更使之脱然以释怀。

阳明本人在《书李白骑鲸》中说：“李太白，狂士也。其谪夜郎，放情诗酒，不戚戚于穷困。盖其性本自豪放，非若有道之士，真能无人而不自得也。然其才华意气，足盖一时，故既没而人怜之。”这是颇值得深思的一段话。他欣赏李白身处谪居之地而依然能够“放情诗酒”的豪放性情，或者说正是因李白的豪放性情，才使其能够不顾环境之险恶而“放情诗酒”。然而，他又不能完全认可李白的，因为他的放情诗酒仅仅取决于其狂放气质与过人才华，却并非真正已达圣人“无人而不自得”的良知境界。按照他的思路，首先应该具备良知境界，然后再转化成豪放的性情并加上个体的才气，才是最为理想的状态。这便是他所理解的良知学说与诗歌创作的关系。这种观念深深影响了明代中后期诗坛，由于良知学说的广泛流行，造就了一大批具有圣人情结与狂放精神的文人，诸如徐渭、李贽、汤显祖、公安三袁等等，并创作出大量展现其个体超然情怀与主观性灵的诗篇。

其三，良知说对其诗学观念的影响又体现在对“乐”之功能的强调上。阳明曾将君子之学称之为“自快其心”，因为“惟夫求以自快吾心，故凡富贵贫贱、忧戚患难之来，莫非吾所以致知求快之地”，最终也才能达到“无人而不自

^① 《王阳明全集》，第774页。

得”的超然境界。(《题梦槎奇游诗卷》)他的这种看法是与其对心体或曰良知的认识直接相关的,他在《与黄勉之》的信中,曾明确提出“乐是心之本体”,其特性为“和畅”,所谓“仁人之心,以天地万物为一体,欣合和畅,原无间隔。”由于其“仁人之心”是良知的另一表述方式,因此也就理所当然地推论出“良知即是乐之本体”。作为儒学大师的王阳明,当然不会放弃对诗歌教化功能的强调,但他所倡导的教化是与求乐紧密相连的。比如他论述戏曲的教化功能时说:“今要民俗反朴还淳,取今之戏子,将妖淫词调俱去了,只取忠臣孝子故事,使愚俗百姓人人易晓,无意中感激他良知起来,却于风化有益。”(《传习录》三)教化是必须的,但又不能过于生硬刻板,要“无意中感激他良知起来”,这符合汉儒所言上以风化下,下以风刺上的主文谲谏原则。至于诗歌创作,就更讲究感兴宣泄的功能:“故凡诱之歌诗者,非但发其志意而已,亦以泄其跳号呼啸于咏歌,宣其幽抑结滞于音节也。”(《传习录》二,《训蒙大意示教读刘伯颂等》)正是此种求乐自快的良知属性,导致了其诗歌功能观的转变,从而与当时主流诗坛的复古派诗歌功能观区别开来。在李梦阳等人那里,强调抒发真性情与坚守汉唐格调始终成为一对难以调和的矛盾,这不仅使其诗歌创作成为极力模仿佛古人的苦差事,而且格调最终也遮蔽了性情,从而使作者与读者双方都很难找到愉悦性情的感觉。王阳明从良知之乐的功能出发,不再将诗歌创作视为专门的苦吟,而是陶冶性情、快适自我的一种生命方式。既然是求乐,当然不限于诗歌,举凡谈学论道,登山临水,饮酒歌咏,均成为其不可或缺的人生情趣。其《年谱》记载:“滁山水佳胜,先生督马政,地僻官闲,日与门人遨游琅琊、灊泉间。月夕则环龙潭而坐者数百人,歌声振山谷。诸生随地请正,踊跃歌舞。”在此种氛围中,他写出了许多情趣盎然,闲适冲淡的诗作。《龙潭夜坐》可作为此刻诗作的代表:

何处花香入夜清?石林茅屋隔溪声。幽人月出每孤往,栖鸟山空时一鸣。草露不辞芒屦湿,松风偏与葛衣轻。临流欲写猗兰意,江北江南无限情。^①

^① 《王阳明全集》,第730页。

在此,暗暗花香与淙淙溪流,月下幽人与栖鸟空山,露中草鞋与风中葛衣,构成一个空灵寂静而又悠然自得的诗境,从而使作者感到无比的快适,遂发出“临流欲写猗兰意,江北江南无限情”的感叹,表达的是圣者兼隐士的情怀。“求乐”意识体现了他对生命的珍惜与对生活的爱恋,并表现在注重亲情、酷爱山水、向往隐逸及谈玄论道的种种行为方式中,此即谓:“吾侪是处皆行乐,何必兰亭说旧游。”(《寻春》)

关于诗歌的功能,历来就有不同的理解,且不说儒家的政教观与道家的自适观构成了中国文论的两大传统,即以诗歌艺术本身讲,也存在苦吟派与求乐派的不同。作为专业诗人,许多人都有像孟郊、贾岛那样以全部生命献身于诗歌艺术的经历。而也有将诗歌作为吟咏性情、愉悦自我的工具者,像宋代的邵雍就专门用诗的形式来谈学论道,愉悦性情。明代较早提出吟咏性情的是陈献章,他认为:“大抵论诗当论性情,论性情先论风韵,无风韵则无诗矣。”(《与汪提举》)他没有解释为什么必须要有性情风韵,但他不满于矜奇炫能的意思是很明显的,所以才会提出“诗之工,诗之衰”的观点,他认为被众人所称道的唐诗其实存在着“拘声律,工对偶”的毛病,“若李、杜者,雄峙其间,号称大家,然语其至则未也。”(《夕惕斋诗集序》)他对李、杜的不满有两点,一是无益于世教。二是诗歌写得太辛苦,也就是缺乏性情风韵。按照白沙心学的倾向,求乐亦为其重要内涵之一,但并没有明确提出诗歌创作的求乐观念。从思想体系上讲,阳明的致良知与白沙心学应属同一思想路径,则其对于诗歌愉情功能的强调也就是不谋而合的了。与白沙不同的是,阳明的求乐意识更具有系统性,他将良知的属性,生活的情趣与诗歌的功能统合在一起,构成了明确的求乐诗学观念,在复古诗派之外另辟蹊径,并在明代中后期造成了重要的影响。

由于王阳明的诗学观念是建立在其良知说基础之上的,必然带有浓厚的心学色彩。在心与物的关系中,主体性灵占据了压倒性的优势;在诗歌创作中,诗人的人格性情、思想境界成为决定诗歌优劣的重要因素;在诗歌功能上,更强调愉悦性情、快适自我的作用。由此,便可以将此种诗学概括为性灵诗学观。

这种性灵诗学观在明代中晚期曾大为流行,可以说使明代诗歌史发生了

明显的转向。当阳明在世时,曾有两位诗人因接受此种观念而改变了诗学立场。第一位是前七子重要成员徐祯卿。徐祯卿病逝于正德六年,他尽管只活了33岁,为学却有三变,王阳明在为其所作的墓志铭中说:“早攻声词,中乃谢弃;脱淖垢浊,修形炼气;守静致虚,恍若有际。道几朝闻,遐夕先逝。”这便是所谓“昌国之学凡三变,而卒乃有志于道。”(《徐昌国墓志》)至于变的原因,也像阳明一样,是在正德年间的朝政混乱中遭遇到空前的人生困境,即其本人所言:“遭时龃龉,良图弗遂。抱膝空林之中,栖神穷迹之境。”(《重与献吉书》)此时,无论是漫游山水还是诗文创作都已不能解决其精神苦闷与生命焦虑,因而他不得不转向对良知之学的追求。在病逝前一个月,他曾很认真地与阳明反复讨论此一问题。当时他正热衷于“服之冲举可得”的“五金八石”的道教秘术,当王阳明向他反复讲述“存心尽性,顺夫命而已”的心学理论后,还一再追求:“冲举有诸?”阳明的回答是:“尽鸢之性者,可以冲于天矣;尽鱼之性者,可以泳于川矣”;“尽人之性者,可以知化育矣”。依阳明的良知学说,乃是物各得其性之意。亦即既要荣辱得失无系于心而超越世俗,又要尽到参赞化育的济世责任,从而达到成己成物的良知境界,自然也就获得了身心的愉悦。徐祯卿听后似已领会其意,说:“道果在是,而奚以外求!吾不遇子,几亡人矣。然吾疾且作,惧不足以致远,则如何?”他果然不久亡逝,未能予以深究。所以阳明感叹:“吾见其进,未见其至。”但由此可知,徐祯卿的确对自我生命的意义进行了认真的思索。或者说他开始由诗学转向了心学。

但在徐祯卿的转变里尚有两点疑问,一是他接触阳明心学一事仅见于阳明本人的叙述而未见其他文献记载,则其接触程度与实际效果难以验证;二是当他转向心学之后是否已完全放弃诗歌写作,还是诗风有了明显的转变,也因为迅速病逝而不能深究。但这两点疑问均可在另一位转向诗人董沔的身上得到有力验证。董沔(1459—1534),字复宗,一字子寿,号萝石,浙江海宁人。他在阳明弟子中颇有些传奇色彩。他原本是位嗜诗之人,与当时诗坛名流沈周、孙一元、郑善夫交游往来,赋诗唱和。68岁时得闻良知之学,遂大为叹服,强执弟子礼,并不顾亲友反对而自称“从吾道人”。然而,良知之学吸引董沔的强大力量到底是什么呢?根据阳明本人的记忆,他们相见后董沔曾如此说:

“吾见世之儒者支离琐屑，修饰边幅，为偶人之状；其下者贪饕争夺于富贵利欲之场；而尝不屑其所为，以为世岂真有所谓圣贤之学乎，直假道于是以济其私耳！故遂笃志于诗，而放浪于山水。今吾闻夫子良知之说，而忽若大寐之得醒，然后知吾向之所为，日夜弊精劳力者，其与世之营营利禄之徒，特清浊之分，而其间不能以寸也。幸哉！吾非至于夫子之门，则几于虚此生矣。”^①

从其话语中可知，良知学说在其心目中，非但超越了世俗陋儒的功利价值，同时也超越了他从前所酷爱的诗学价值。事实上，他后来跟随阳明：“探禹穴，登炉峰，陟秦望，寻兰亭之遗迹，徜徉于云门、若耶、鉴湖、剡曲。萝石日有所闻，益充然有得，欣然乐而忘归也。”也就是说他找到了人生的快乐与归宿，使自身进入了另一个生命的境界。按王阳明对其“真吾”之号的解释，那便是他所获得的人生之乐的内涵：“良知之好，真吾之好也，天下之所同好也。……从真吾之好，则天下之人皆好之矣，将家、国、天下，无所处而不当；富贵、贫贱、患难、夷狄，无人而不自得；斯之谓能从吾之所好也矣。”也就是向外能够有效经世济民，向内能够无人而不自得，这便是真吾之好、良知之好。因此，董沔闻良知之说而获得新的人生境界，这应该是明显的事实。在此要进一步追问的是，董沔闻良知之说后其诗学转向如何呢？可以肯定的是，无论是王阳明还是董沔，在其相遇之后都没有停止诗歌的创作，而只是创作的目的与方式发生了变化而已。比如阳明诗文中共留下居越诗 34 首，与董沔赠答者便有 6 首之多，几近五分之一。这说明他既没有劝止董沔写诗，自身更向他示范了如何写诗。其中《天泉楼夜坐和萝石韵》一诗最堪注意：“莫厌西楼坐夜深，几人今昔此登临？白头未是形容老，赤子依然浑沌心。隔水鸣榔闻过棹，映窗残月见疏林。看君已得忘言意，不是当年只苦吟。”他在此告知董沔，由于其保持了良知的赤子浑沌之心，不仅拥有了忘怀物我的心灵超越，而且诗歌自身的写作也发生转向，只重视精神的愉悦而不再顾及文字的工拙，这便是“看君已得忘言意，不是当年只苦吟”的真意。这可以董沔的

^① 王阳明：《从吾道人记》，《王阳明全集》，第 248 页。

原作为证：“高阁凝香夜色深，四檐星斗喜登临。雪垂须发今何幸，春满乾坤见道心。冉冉光风回病草，灏灏灏气足青林。浴沂明日南山去，拟向炉峰试一吟。”^①本诗已不是单纯吟风弄月的赠答歌咏，而是充分表达了作者获得良知境界后的喜悦心情，全诗围绕“喜”字展开：喜他在晚年有幸得闻良知之学，获道后自我生命犹如春满乾坤般的充满生机，就像春风吹绿了小草，就像灏气弥漫在树林。他找到了当年曾点追随孔子那样的快乐，于是忍不住要登上高峰纵情吟诗了。这样的诗的确是靠气势境界胜而非工巧学问胜，可以说算是标准的性灵诗篇了。当然，董沔诗学转向后所作诗篇不多，水平也赶不上王阳明，因而在明代诗歌史上也没什么地位，但如果从性灵诗学流派的发展上，他所体现的特征则是比较明显的。

当时受阳明心学影响的诗人还有一些，比如顾璘与郑善夫，原本都是复古意识很强的诗人，但后来都受有良知学说很深的影响。王阳明的诗歌创作具有一定成就，但却不能算是明代的一流诗人。他对明代诗歌发展的最大贡献还是其性灵诗学观念，可以说他开辟了明代中后期的一种诗歌潮流。尽管开始时成效并不明显，凡是受其影响者也大都具有讲学议论的性理诗的倾向。但经过王畿、唐顺之、徐渭、李贽等人的发挥推演，在晚明遂蔚为大观，产生了公安派、竟陵派那样的诗歌流派，终于展现出与复古派截然不同的诗学特征。

三、王阳明诗歌的艺术特征与成就

王世贞曾如此评价阳明的诗歌：“新建雄略盖世，隼才逸群。诗初锐意作者，未经体裁，奇语间出，自解为多。虽谢专家之业，亦一羽翼之隼也。四时诗如五花骏马，嘶踏雄丽，颇多蹶步。暮年如武士削发，纵谈玄理，伧语错出，君子讥之。”（《明诗评》卷四）王世贞作为明代诗论大家，其诗学眼光是毋庸置疑的，所以能很准确地看出阳明诗歌创作的前后变化。但他又是复古派领袖，评诗论文常站在尊格辩体的立场，便不免有失公允，尤其是对于性灵派诗歌偏见更多。下面遵循其前后分期的思路，来探讨阳明诗歌创作的特色与成就。

^① 董沔：《宿天泉桥》，见钱明编校《徐爱钱德洪董沔集》，凤凰出版社2007年版，第364页。

阳明现存诗歌作品均为弘治十五年以后所作,在此之前他应该与李梦阳等人多有唱和,但由于被作者本人所轻视或被其弟子所舍弃,均已散佚不存。如果以龙场悟道作为其前后期的分界,则现存的前期诗作有近120首。这些作品已与前七子的创作有了明显的不同,即不再以汉魏格调作为创作的最高理想,而是能够自然流畅地写景抒情,并从中透露出作者的豪气与才情。比如其“归越诗”、“山东诗”与“京师诗”的踌躇满志,“狱中诗”与“赴谪诗”的悲愤感伤等,都很少模拟痕迹。同时,他也不怎么讲究诗体,大致根据抒情方便选择诗体,所以往往在同一组诗中包括不同诗体,如《化城寺六首》,前三首为七律而后三首为五律,《游牛峰寺》组诗则由四首七律、两首五绝与两首七绝构成,可见其选择诗体的不拘一格。但总的说来、此时其重要诗作大都选择五古,如《登泰山五首》、《不寐》、《读易》、《答汪抑之三首》等等,或许是因为五古长短不限,较利于抒发情感而已。现举《屋罅月》为例以见一斑:

幽室不知年,夜长昼苦短。但见屋罅月,清光自亏满。佳人宴清夜,繁丝激哀管;朱阁出浮云,高歌正凄婉。宁知幽室妇,中夜独愁叹!良人事游侠,经岁去不返。来归在何时?年华忽将晚。萧条念宗祀,泪下长如霰。^①

这是正德初年作者的狱中之作。他写出了牢狱生活的漫长苦闷,更表达了作者对于朝政败坏与皇帝荒淫的深沉感叹。他痛心于皇帝的崇信阉宦,不理朝政。据史书记载,武宗即位不到一年便开始出宫游荡,其内容主要是“微行”与“骑马”等佚乐行为,故而诗中言“良人事游侠,经岁去不返”,可谓写实。全诗质朴自然,情感真挚。此时也有境界开朗、豪气充沛的作品,如《泛海》曰:“险夷原不滞胸中,何异浮云过太空!夜静海涛三万里,月明飞锡下天风。”此诗乃被贬途中所作,当时路途艰辛,又有刘瑾派人跟踪追杀,他居然能够写出如此豪迈超然的诗篇,体现了其豪杰的人格。当然,在龙场悟道之前,王阳明尚未完全转变其早期诗人的身份,所以也偶尔作长篇以显示其才气,如歌行《泰山高次王内翰司献韵》,七言古诗《游岳麓书事》等,均为500余字

^① 《王阳明全集》,第676页。

的长篇。这些作品当然不能说没有真情实感,但亦有逞才使气的倾向,而这样的作品在其后期创作中是完全没有的。

在龙场悟道之后,王阳明的诗歌创作有了明显的变化。王世贞言其“纵谈玄理,伧语错出”,并非是全然的诋毁之辞,他的不少诗作的确有说理议论的理学化倾向,从而缺乏诗歌应有的情趣与美感。如:“良知却是独知时,此知之外更无知。谁人不有良知在,知得良知却是谁?”“知得良知却是谁?自家痛痒自家知。若将痛痒从人问,痛痒何须更问为?”(《答人问良知二首》)这些讲学诗有类于禅宗偈语,自唐代以来就成为一种流行的参禅论道方式,尽管自有其独特作用,毕竟缺乏诗味而非诗家正宗。但这并不是阳明后期诗歌的全部,甚至不是其主要部分。综合起来看,他的后期诗作显示了以下几种新的艺术特色。

首先是由于良知境界的提升,其心态更加从容,心境更加平和,因此能够写出较之前期更为空灵悠闲的作品来。比如作于滁州的《山中示诸生五首》:

路绝春山久废寻,野人扶病强登临。同游仙侣须乘兴,共探桃源莫厌深。鸣鸟游丝俱自得,闲云流水亦何心?从前却恨牵文句,辗转支离叹陆沉!

滁流亦沂水,童冠得几人?莫负咏归兴,溪山正暮春。

桃源在何许?西峰最深处。不用问渔人,沿溪踏花去。

池上偶然到,红花间白花。小亭闲可坐,不必问谁家。

溪边坐流水,水流心共闲。不知山月上,松影落衣斑。^①

该组诗所要表达的是作者悠闲的心境与自然山水的情趣。第一首为整

^① 《王阳明全集》,第729页。

个组诗定下了基本调子,鸣鸟游丝的自得体现了人之自得,闲云流水的悠然象征了人的闲适。“从前却恨牵文句,辗转支离叹陆沉”,既是指良知之学的新体验,也是指诗歌创作的新转向。以下四首便是对闲适情趣的展开。第二首抓住“暮春”的季节特征,将眼前之“滁流”与孔子之“沂水”相联结,当年曾点暮春时节“浴乎沂,风乎舞雩,咏而归”的悠然自得,仿佛与眼前景象重叠,取得了异时共域的艺术效果。第三首则抓住溪边桃花的意象,将其与陶潜的桃花源相沟通,当其沿溪踏花而去时,仿佛已走向那美好的仙境,有了像陶潜一样的高洁超然品格。第四首用“红花间白花”为背景,写池边小亭的悠然坐观,呈现一种偶然无心的洒落境界。第五首则从正面表述此种情调,坐在小溪旁而静观流水,遂进入闲静之境,心如流水般清澈,而升起的月亮将摇曳的松影洒落身上。在此作者将流水、山月与松影三种景象加以拼合,遂形成自然、皎洁与摇曳多姿的格调,并传达出超然自得的审美心境。像这样具有较高审美品位的诗作,在其后期创作中还有很多。

其次是由于拥有了良知超然物外的情怀,使他能够以豁达的眼光看待世俗乃至自我,从而形成了他诗歌幽默戏谑的风格,体现了他本人的灵心慧性。此类诗歌较集中地作于江西任职期间。此时他因平定宁王之乱而遭群小妒忌陷害,对官场之污秽体会颇深,遂萌生强烈的归隐愿望,但又因朝廷的不允与自身救世之念而难以归乡。在此种矛盾心态中他没有走向悲伤绝望,反倒以戏谑的态度作诗以释怀。如:“山僧对我笑,长见说归山。如何十年别,依旧不曾闲?”(《宿净寺四首》其四)此诗由表层看是山僧调笑阳明,实则是理想中的阳明调笑现实中的阳明。将十年间积累的出仕与归隐的矛盾烦恼,以幽默的戏谑咏而化之。其《重游开先寺戏题壁》是作于同时期的诗作:

中丞不解了公事,到处看山复寻寺。尚为妻孥守俸钱,至今未得休官去。三月开花两度来,寺僧倦客门未开。山灵似嫌俗士驾,溪风拦路吹人回。君不见富贵中人如中酒,折腰解醒须五斗?未妨适意山水间,浮名于我亦何有!^①

^① 《王阳明全集》,第776页。

全诗将嘲弄之笔集中于这位将退未退的“中丞”。此人已在官场无公事可做,却还到处跑跑颠颠,看来是贪恋养家糊口的那份俸禄,至今赖着不肯离任。其实大家都挺讨厌他,他要到寺中看花,寺僧厌烦不肯开门;他要游山,连山灵都嫌他俗气,命溪风拦路将其吹回。看来这家伙贪图富贵的欲望真是太强,要让其清醒得灌他五斗老酒。你就不能到山水间去享受一下闲适之乐,那点浮名对你到底有何意义?像这样刻意自嘲的诗作,你很难在七子等人作品中看到,反倒颇有宋诗意味。果然,其《岩头闲坐漫成》写道:“痴儿公事真难了,须信吾生自有涯。”“痴儿”之语引自黄庭坚《登快阁》:“痴儿了却公家事,快阁东西倚晚晴。落木千山天远大,澄江一道月分明。朱弦已为佳人绝,青眼聊因美酒横。万里归船弄长笛,此心我与白鸥盟。”^①山谷此诗乃厌恶官场而有归隐山水之意。阳明在此反用其意,言自身愚钝而不知早离官场,在一个是非不明之地虚耗短暂的人生。可见阳明对山谷诗颇为熟悉,诗风亦有宋诗风味,而与七子复古派诗必汉魏盛唐的路子不同。此种以轻松笔调化解苦难烦恼的方式体现了作者的超然胸襟与人生智慧,并对明代后期诗风造成了深远影响,只要读一读袁宏道的诗,便会有真切的感受。

其三是由于在心物关系中更加重视心灵的作用,从而使其山水咏物诗具有了鲜明的主观色彩。阳明一生酷爱山水,无论在戎马倥偬之际还是隐居乡里之时,都不放过漫游山水、寻访古迹名寺的机会,因而也留下了数量可观的山水咏物诗。与前期作品相比,其后期诗作有了更为浓厚的主观色彩,或抒写自我性情,或寄寓讽喻之意,或发明讲学之旨,或显示人生智慧,从而形成其景中有人、物中有我的特征。有许多诗看似歌咏自然景色,但寻其脉络,依然是将主体性灵作为全诗的主线而贯穿始终。现略举二首以见一斑:

老桧斜生古驿旁,客来系马解衣裳。托根非所还怜汝,直干不挠终异常。风雪凜然存节概,刮摩聊尔见文章。何当移植山林下,偃蹇从渠

^① 任渊等注、黄宝华点校:《山谷诗集注》,上海古籍出版社2003年版,第840页。

拂汉苍。

——《老桧》^①

白云休道本无心，随我迢迢度远岑。拦路野风吹暂断，又穿深树候前林。

——《天平宫白云》^②

前一首虽题名《老桧》，其用意却不在描绘其具体形态，诗中也很难构成老桧的完整形象，因而不具备咏物诗的基本特征。作者只不过是借老桧以表达自我的人格气节而已，突出的是尽管“托根非所”而依然“直干不挠”，而“风雪凜然存节概，刮摩聊尔见文章”一联就简直是对自我人格的直接咏叹。尾联则显然表达了作者渴望归隐的情思。后一首更是完全围绕作者主观自我而展开，那依依不舍、一往情深的白云，实则是作者山水之情的外化，因而与其说白云有心，倒不如说作者有意。作者如此构思布局并非是缺乏绘景咏物的能力，而是其创作的重心已经转移，因而景物也就成为他随意驱使的诗料，而不是写诗的目的了。比如其《夜宿天池月下闻雷次早知山下大雨三首》：

昨夜月明峰顶宿，隐隐雷声在山麓；晓来却问山下人，风雨三更卷茅屋。

野人权作青山主，风景朝昏颇裁取。岩旁日脚半溪云，山下声声一村雨。

天池之水近无主，木魅山妖竞偷取；公然又盗山头云，走向人间作风雨。^③

① 《王阳明全集》，第703页。

② 《王阳明全集》，第765页。

③ 《王阳明全集》，第772页。

前两首应是写实,主要是惊奇于山顶晴朗与山下雷雨的差异,但作者并不满足于这样的风景描绘,而是由此生发开去,将自然景象写成了隐喻之作。当时武宗被佞臣武将所蒙蔽,在阳明已平定宁王叛乱之后,还要率兵马浩浩荡荡至江南平叛,结果弄得百姓鸡犬不宁,各地颇受其骚扰。作者在此借眼前景象讽刺此类“木魅山妖”,趁天池无主之时,“公然又盗山头云,走向人间作风雨”。这最后一首诗犹如一盏明灯,点亮了前边的景物描绘,使全诗境界得以升华。在清代康熙年间曾有人将前两首诗镌刻成一块石碑的阴阳两面,立于保定的阳明祠堂,以示对先贤的尊崇。然而当失去第三首诗后,前面两首也就成为极普通的景物诗了。^①

其四是王阳明为展现其圣贤人格与高尚境界而创作的抒情诗,具有爽朗的格调与豪迈的气势。此类诗各时期均有创作,但以晚年居越时更多。因为这是与其本人良知学说的日渐成熟相一致的。作于正德十四年的《睡起偶成》曰:“四十余年睡梦中,而今眼醒始朦胧。不知日已过亭午,起向高楼撞晓钟。”“起向高楼撞晓钟,尚多昏睡正懵懵。纵令日暮醒犹得,不信人间耳尽聋。”本诗所含之意甚明,即作者年至四十其良知之学方趋成熟,遂有唤醒天下睡梦中人的圣贤志向,而且坚信其学说能够有益于天下。他居越时所写的《归兴二首》、《次谦之韵》、《秋声》、《夜坐》、《寄题玉芝庵》等等,均系直抒胸臆之作。当然,他在此时也写过不少讲学的性理诗,如《咏良知四首示诸生》、《示诸生三首》、《答人问良知》、《答人问道》等,这些诗的确缺乏诗味与感染力,成为后来诗论家诟病的口实。但在众人的诟病中也造成了深深的误解,以为凡是不讲格调、意境者便会缺少诗味。其实,这是拿唐诗标准衡量所有诗歌创作,并不符合诗坛的实际。阳明的许多诗都不以创造意境为目的,但却不乏诗味。如《碧霞池夜坐》:

一雨秋凉入夜新,池边孤月倍精神。潜鱼水底传心诀,栖鸟枝头说道真。莫谓天机非嗜欲,须知万物是吾身。无端礼乐纷纷议,谁与青天

^① 此碑已于1955年移入古莲池园内加以保护。可参见彭阿凤《三分之二阳明诗》,《文物春秋》1996年第3期。

扫宿尘?^①

本诗中间两联也许会被认为是理学论道之句,传达的是儒学鸢飞鱼跃、万物一体的仁学内涵,但从整首诗看依然是典型的抒情诗。首句的写景为全诗定下爽朗清新的格调,暗喻了一种积极进取的精神。尾联则转入对现实政治的关注,嘉靖初年朝廷群臣在大礼议中分成两派纷争不已,许多官员为此被廷杖至死或贬谪流放。作者对此深表忧虑,认为如此纷争将会损伤士气,那么由谁来扫除正德朝留下的种种弊政呢?本来他此刻正退隐乡里,讲学论道,漫游山水,何以会骤然念及朝廷?中间两联诗正是此一感情的基础,那就是儒家万物一体之仁必须对国计民生保持足够的热情,否则便会流入佛老而陷入空寂。因此,全诗体现了作者积极进取的精神,是一首浑然一体的抒情诗。其实,即使在其居越讲学时,他也不缺乏山水的情趣与审美的感受,从而写出优秀的抒情诗篇。如《山中漫兴》:

清晨急雨度林扉,余滴烟稍尚湿衣。雨水霞明桃乱吐,沿溪风暖药初肥。物情到底能容懒,世事从前顿觉非。自拟春光还自领,好谁歌咏月中归。^②

本诗所写是他曾反复抒发过的隐逸闲适情怀,但并未给人以重复之感。作者在前两联中用极其概括却又极为形象的笔墨构画出清新明丽的山水景色,给人极深的印象;后二联则反思晚年方才归隐的遗憾与领受眼前美景的自得之情,情感真挚自然,颇具感染力。如此诗作可以说句子好,意境好,立意好,从而成为少有的名篇。在其良知学说成熟的晚年,他写出了许多这样的名篇,而且在艺术上也并非不再讲究,其后期诗作多选格律谨严的七律,就是很好的例证。因为七律是难写诗体,即使在唐代,也只有杜甫、李商隐这样的高手,才能写出既格律森严又意境浑融的佳作。阳明能够在此一诗体中展

^① 《王阳明全集》,第786页。

^② 《王阳明全集》,第789页。

现出其鲜明特色,是颇为难得的。

明清两代人论阳明之诗,多有赞佩之言。钱谦益说:“先生在郎署,与李空同诸人游,刻意为词章。居夷以后,讲道有得,遂不复措意工拙,然其俊爽之气往往涌出于行墨之间。”(《列朝诗集》丙集第四)穆敬甫说:“王公功业、学术,振耀千古,固不必论其诗,而诗亦秀拔不可掩。”(《明诗综》卷二七下)《四库全书总目》说:“守仁勋业气节,卓然见诸施行。而为文博大昌达,诗亦秀拔有致。不独事功可称,其文章自足传世也。”(《四库全书总目》卷一七一)此处所言的“俊爽”与“秀拔”均是指诗中所蕴含的作者境界胸襟而言,也就是作者挺拔的人格与浩然的气势,而所有这些又是与作者的圣贤气象密切相关的,也就是其良知之学的具体显现。这当然是传统儒家有德者必有言文学思想的延续,同时也包括了良知说中人格境界、自我性灵与求乐自适的丰富内涵,并最终凝聚成阳明独特的诗风。当然,这种以良知为核心的性灵诗学观念也带来了道德说教的弊端、轻视文艺的倾向,从而影响了阳明成为一流的诗人。因此,阳明诗歌创作的成就与其以良知为核心的诗学观念相比,应该说后者对明代中后期的诗坛造成了更大的影响。

第二节 性灵文论的提出与性理诗的创作

王阳明以良知为核心的性灵诗学观念给晚明诗坛带来的影响是全方位的,晚明性灵诗学的发展,从理论基础、主要范畴到审美理想、表现方式都深深地带着阳明心学的印记,成为会通整个时代的潮流。虽然说从道德意味浓厚的心学诗论到直抒胸臆的性灵说之间还存在各种层面的差异,也自然有着纠结往复的过程,但其中依然呈现了比较明晰的发展线索。嘉靖年间的一批诗人,尤其是以王慎中、唐顺之为代表的八才子,便是此一过程中的重要环节。

一、嘉靖八才子的诗歌创作

以复古派为主体的弘、正诗人对矫正台阁之“流易”作用至大,“力振古

风,尽削凡调,一变而为杜”^①。至嘉靖初年,李、何之流风已影响了近30年,逐渐为青年才俊所“稍稍厌弃,更为初唐之体”^②。此时的诗人,进一步拓宽了前辈杨慎等人开创的道路来扭转“牵率模拟剽贼于声句之间”的风气。他们固然也向六朝初唐乃至中唐学习^③,但很多人更多地意识到自我性情的重要,开始向内心寻求诗歌的价值依据:

近日作者,摹拟蹈袭,致有拆洗少陵,生吞子美之谗。求近性情,无若古调。

——薛蕙与杨慎论诗语^④

三代而下,放臣弃妇之辞,读之尤足以兴感者,性情也。今之为文者,无古人之性情与其所遇之时事,辞与意背,以谀为容,以聚为约,浮滥而无法,则可以无作。

——邓黼语^⑤

诗贵性情,要从胸次中流出。近时李献吉、何仲默最工。故自其近体论之,似落人格套,虽谓之拟作可也。

——陆深语^⑥

世之菟童牧竖,矢口而成章,田翁野姬,发声而中节。彼盖不知何者之为诗,况诗之所以妙。何也?天地之机,泄之于人者,不知其所以然而

① 陈束:《苏门集序》,《陈后冈文集·楚集》,四库全书存目丛书集部第90册影印中央民族大学图书馆藏明万历十九年林可成刻本,第527页。

② 《苏门集序》,《陈后冈文集·楚集》,第527页。

③ 胡应麟说:“嘉靖初,为初唐者:唐应德、袁永之、屠文升、王汝化、任少海、陈约之、田叔禾;为中唐者:皇甫子安、华子潜、吴纯叔、陈鸣野、施子羽、蔡子木等。俱有集行世。就中古诗冲淡,当首子潜,律体精严,必推应德。同时学杜者:王允宁、孙仲可;为六朝者:黄勉之、张愈光。允宁于文矫健,勉之于学博洽,皆胜其诗。”《诗薮》,上海古籍出版社1979年版,第363页。

④ 朱彝尊:《静志居诗话》卷一〇“薛蕙”条,第284页。

⑤ 朱彝尊:《静志居诗话》卷一一“邓黼”条,第302页。

⑥ 陆深:《俨山外集》卷一一《玉堂漫笔》上,文渊阁四库全书本。

然也。夫诗以言传,亦以言隐,求之于迹者,非也。求之于音者,亦非也。求之于揣摩拟议者,亦非也。

——吴子孝语^①

感兴而作,不事强索,亦未尝规规于古人。

——周显宗语^②

习气未除,兴到辄就,不求其工,自适其适。

——张意语^③

诗本性情虽是儒家的老传统,然而在复古模拟之风盛行之时能够不为所移,强调自我,则确有其诗史价值。嘉靖八才子的文学活动,正是产生在由向外模仿转向返归性情此一背景之下。所谓八才子,是指王慎中、唐顺之、赵时春、陈束、熊过、任瀚、李开先、吕高等八人。^④当时又有十才子之说,是在八人之外加上李元阳与屠应埈。据李开先的说法,八才子或者十才子都无严格的流派意义,只是对一群志趣行为大略相似之人的统称。他说“八人者,迁转忧居,聚散不常。而相守不过数年,其久者亦止八九年而止。不知天下何以同然有此称。”(《吕江峰集序》)此八人中,王慎中与赵时春是嘉靖五年进士,余皆嘉靖八年进士。事实上,嘉靖初的四科进士中不少人大致上均可纳入此一范围。其中包括:徐阶、高叔嗣、欧阳德、陆铨、吴鹏、李舜臣、顾梦圭、魏良弼(以上嘉靖二年进士),田汝成、翁万达、江以达、屠应埈、戚贤、曾汴、李遂、华察(以上嘉靖五年进士),罗洪先、程文德、陈节之、项乔、蔡克廉、吴子孝、皇甫汈(以上嘉靖八年进士),蔡汝楠、钱德洪、王畿(以上嘉靖十一年进士)。他们之间往来较为密切,代表着嘉靖前期政治、学术与文学的新生力量。从主要

① 朱彝尊:《静志居诗话》卷一二“吴子孝”条,第336页。

② 朱彝尊:《静志居诗话》卷一二“周显宗”条,第337页。

③ 朱彝尊:《静志居诗话》卷一二“张意”条,第337页。

④ 参见《明史》卷二八七《陈束传》、《列朝诗集小传》丁集上“吕少卿高”条。更早的资料有李开先《吕江峰集序》。

旨趣及活动领域看,这些人约可分三类:如徐阶、翁万达、李遂之类政治人物;如高叔嗣、华察、皇甫汈等诗文作家;如欧阳德、罗洪先、钱德洪、王畿等讲学家。有学者认为八才子“反拨前七子文风的文学活动实则有着更为深广的背景”,“有着一个更为广泛的士人群体”^①。这是很有见地的看法。以王慎中、唐顺之为代表的嘉靖八才子则兼三种身份而有之,成为嘉靖初期士人的典型。

在此先看八才子中除王慎中、唐顺之外其余六人的诗歌创作情况。王、唐的诗文观念影响更大也更有代表性,下文再集中论述。

赵时春(1509—1567),字景仁,号浚谷。平凉人。年十八中会元,选庶吉士。补兵部武选主事,因上疏下狱。放归。补编修,又因上疏放归。时有边警,自副使超拜右佥都御史巡抚山西。四库全书存目丛书收有首都图书馆藏万历八年周鉴刻《浚谷集》十六卷以及山东省图书馆藏万历八年周鉴刻本《浚谷先生集》十三卷。浚谷早年诗尚有复古习气。但因其少年得志,以用世为己任;又多历兵戎,壮气过人,故而能在拟古中见出豪杰面目。如《秋夜长》:

秋夜长,秋色清,月华寒露下深更。雕檐绮榭飞萤明,当阶走砌促织鸣,是时烈士壮心惊,天边飒飒吹凉风。凉风吹入秦关里,千家万户皆秋声。秋声卒律疾鹰隼,秋气萧瑟满咸京。五道飞符征士马,三边将帅正西征。击铙伐鼓通青海,轻车虎士镇长城。塞上兵甲猛且多,中原升平奈乐何!曾忝署郎观禁旅,此夜幽怀聊放歌。^②

浚谷早期诗作,多类空同,好用十年、四海之类壮语,时有粗率之处。中年(约嘉靖十八年)复出后,因与邹守益、徐阶、唐顺之等阳明学人多所接触,参与讲学,诗风逐渐放逸,更加信口无法。略举数例如下:

^① 刘尊举博士论文《唐宋派文学思想研究》,第13页。

^② 《赵浚谷诗集》卷二,四库全书存目丛书影印首都图书馆藏万历十八年周鉴刻《浚谷集》十六卷本,第52页。

劝君玩旧书,求旧有新味。神思苟相融,古今同所贵。不蒙外物侵,
便养浩然气。谈讲非真诚,反诸弘与毅。

——《答罗念庵》八首其七^①

迟日晴流雪,柔风暖送烟。山川迥自媚,花树巧生妍。惊蛰乾坤解,
挥毫纸墨鲜。此间多道气,偏得跃鱼先。

——《迟日》^②

至于“天地元同气,虚明只自知”(《钻羊洞》)、“神功递消长,转见万物情”(《秋日晓霁》)、“兹道贯三才,勿谓吾言憨”(《春寒》)之类的句子,以及“安乐窝”、“击壤歌”之类的词,或者道学气味浓厚的思想,更是触手可拾。朱彝尊说他慷慨而“不必中节”(《静志居诗话》卷一二),四库馆臣谓之“不可拘以格律”,都是合乎实情的。

陈束(1507—1540),字约之,号后冈。鄞县人。22岁登高第,选庶吉士,改礼部祠祭司主事,迁员外郎。嘉靖十二年改翰林院编修,十四年出为湖广佥事,分司辰沅。十七年升福建参议,次年徙河南提学,卒于任上,年33。其学术“大意以为必杂用王霸乃可以适时而济务”(唐顺之《与陈后冈参议书》)陈束诗多散佚,唐顺之为其所编诗集中“皆嘉靖甲午、乙未、丁酉三年之作,其余仅寥寥数首”(《四库全书总目·陈后冈诗集提要》)。陈束与唐顺之共倡六朝初唐之体,诗作清丽秀雅:

迟日出郊圻,悠然尘事稀。野阴堪结盖,沟水欲流衣。侠客探丸返,
佳人抱瑟归。喧喧四邻夕,徙倚向斜晖。

——《春郊晚行》^③

春风淡微雨,了了见前川。背水千家闭,连山百雉悬。莺啼江上树,

① 《赵浚谷诗集》卷五,第151页。

② 《赵浚谷诗集》卷六,第160页。

③ 《陈后冈诗集》甲午稿。

人散渡头烟。此日乘流者，羈思殊未捐。

——《春日渡汉阳》^①

前一首写春日郊外所见。诗人悠闲地漫步，看到郊原苍翠之色与晚归行人，还有夕阳中的喧闹声。颇显悠闲。后一首也是勾画了春日江行的美丽景色。诗境都很爽亮流美。可是为何“徙倚向斜晖”？又为何“羈思殊未捐”？这是与其性格有关的。陈束亦少年得志，性行狂放，稍见束缚便郁闷无聊。虽因不附权臣“失近贵而处远方”（李开先《后冈陈提学传》），然其年当少壮，“僉事”、“参议”、“提学”之职又非闲散卑微，正不必“仰屋感叹，愤恚跼蹐”（张时彻《陈约之传》），纵酒悲歌而至丧生。唐顺之说陈束“性柔，须待人夹持”（《答王南江提学》），少弘毅而狂放，既是陈束生命悲剧的原因，亦是其诗歌“意极矜炼，境乏阔深，趋步虽工，音节未壮”（陈田《明诗纪事》戊签卷九）的主因。

熊过，字叔仁，号南沙。富顺人。嘉靖八年进士，选庶吉士。改礼部主事，至郎中。嘉靖二十年，因建言贬官滇南，结识杨慎而成为忘年交。二十四年，贬为吴兴判官。两年后被削职。其诗罕见，选家亦多不录。惟陈田《明诗纪事》戊签卷九从费经虞《剑阁芳华集》转录一首《题王生卷》：“烽火恒山逼近途，云中南畔是天都。词臣记得瑶池事，王母西传益地图。”今存其《南沙文集》八卷。据其子熊敦朴隆庆二年（1568）戊辰所作《南沙文集跋》，熊过计有《秘书稿》、《兵曹稿》、《祠曹稿》、《南中稿》、《镇静堂稿》等，“凡为诗若文者以若干首，皆散亡”。诗集曾入梓，并于隆庆二年刻《存稿》（诗）。熊过以经学名家，自负于《易》。其学术如唐宋派其他成员一样，“以施用为宗”（《南沙文集》卷二《赠邑令李君入觐序》），受到阳明学的影响^②。

任瀚（1501—1591），字少海，南充人。嘉靖己丑进士，选庶吉士。改吏部主事，至郎中。改春坊司直兼翰林检讨。有《忠斋集》。今存《任文逸稿》六

^① 《陈后冈诗集》丁酉稿。

^② 参见《南沙文集》卷四《与唐荆川书》（第604页）、《答石通判书》（第611页）等。四库全书存目丛书影印天津图书馆藏泰昌元年熊胤衡刻本。

卷、《任少海先生文集》一卷、《春坊集》二卷。^①与杨慎、熊过、赵贞吉称“蜀中四大家”。任诗不甚著，论者虽云其学初唐，但其诗情调悲慨实近乎中晚。《留别岐州翟千户》：

岐侯拔剑舞清宵，秋满樊川万木凋。老去自吹秦箏篴，西征曾比汉嫖姚。玉关许割桓伊郡，宣室难容贾谊朝。莫遣音书太寥落，世情人事正萧条。^②

前二联描绘出一位老当益壮的英雄形象，后二联却以报国无门、人情翻覆的伤感作结，显出一种难以抑制的悲哀。其余诸如“江淹新卧病，王粲老无家”（《病怀》）、“闻道西京最萧瑟，可堪归路曲江头”（《五丁峡别衡昆》）、“正自独愁愁不歇，江关萧瑟听骊歌”（《陈使君招饮阆州王宫》）、“身世流连双凤阙，乾坤衰晚一渔翁”（《咸阳东楼望阙》）、“月明水深不可渡，石壁系缆鱼龙回”（《晚次阆州滕王台》），无不充满哀伤凄凉情调。钱谦益称任瀚晚年“闭门读书，时从幽人文士徜徉山水间”；并醉心于“鸿宝修炼密法”，由于任瀚高寿至90余，或者此种悲凉情怀后来得到解脱也未可知。

吕高，字山甫，丹徒人。中进士后授户部主事，官至太仆少卿。有《江峰漫稿》十二卷。其诗亦多伤感语：

钧天月上闻长乐，玉漏风移出建章。不遇武皇行幸日，空怜头白滞为郎。

——《省中直宿》

潇潇寒雨对高秋，寂寂空床拥敝裘。归向钧天频有梦，挽回沧海独

^① 参见黎春林、张祥春《任瀚著作存佚考》，《喀什师范学院学报》2004年第2期；《春坊集》二卷为嘉靖间刻本，藏日本尊经阁文库。见黄仁生《日本现藏稀见元明文集考证与提要》第135页，岳麓书社2004年版。

^② 钱谦益：《列朝诗集》，中华书局2007年版，第3989页。

无谋。

——《暮秋述怀》^①

莫如忠谓其诗“本初唐燕国、曲江二张，而晚出杜陵、大历诸子间。”（朱彝尊《明诗综》卷四一引）由其作品看，未见有张说、张九龄之影响，直是大历风调，也缺乏老杜之沉着密致。

李开先（1502—1568），字伯华，号中麓子，嘉靖己丑进士，除户部主事，改吏部，至郎中。官至太常少卿提督四夷馆。著作为今人卜键整理为《李开先全集》。李开先中年放废，借词曲以销忧，诗歌不过是其“坐销岁月”之具。既不经意，又“信手放笔”（钱谦益《列朝诗集小传》丁集上），在八才子中更近晚明性灵一脉。《富村翁》：

家世本山丘，事业惟田畴。经年一到县，半生不到州。赴斋乘牝马，宰社椎肥牛。爍干一雨足，谈笑复歌讴。多收十斛麦，心轻万户侯。黍谷归仓廩，高声便唱筹。历书不会看，何以辨春秋。花开是春种，花落是秋收。晦前月如盘，朔后月如钩。胸中无别虑，身外复何求。吾惟曾作吏，浸淫有智谋。若是终田舍，此老共为俦。^②

此诗全为白话，亦无甚典故，以叙述方式平平道来，生动描画了一位自我满足，纯朴归真的“村翁”形象。“此老共为俦”，明显地反映出作者自身的志趣情怀。四库馆臣谓其“随笔挥洒”，朱中立谓之“词浮意浅，绳墨渺中”，本是批评之词，却从反面道出其诗歌的鲜明特色。

以八才子为代表的嘉靖初期士人，多数“通经史，谙世务，往往为通儒魁士，以实学有闻”（《列朝诗集小传》丁集上），他们在嘉靖年间的人生沉浮，造就了其独特的诗歌体貌。虽然未必皆好，却有自己的面目，较之后七子的模拟习尚要有味得多。

^① 上引二诗均见《列朝诗集》，第4000页。

^② 《李开先全集》，文化艺术出版社2004年版，第43页。

二、本色论与性灵诗学思想

唐顺之早年是以学初唐而反拨复古诗论的。他“素爱崆峒诗文,篇篇成诵,且一一仿效之。及遇王遵岩,告以自有正法妙意,何必雄豪亢硬也。唐子已有将变之机,闻此如决江河,沛然莫之能御矣。故癸巳以后之作,别是一机轴,有高出今人者,有可比古人者,未尝不多遵岩之功也。”(李开先《荆川唐都御史传》)王、唐由模拟秦汉盛唐转而宗法唐宋与接触阳明心学有关。李开先《遵岩王参政传》说王慎中在南京时,“与龙溪王畿讲解阳明遗说,参以己见,于圣贤奥旨微言,多所契合。曩惟好古,汉以下著作无取焉。至是始发宋儒之书读之,觉其味长,而曾、王、欧氏之文尤可喜。眉山兄弟,犹以为过于豪而失之放。以此自信,乃取旧所为文如汉人者悉焚之。但有应酬之作,悉出入曾、王之间。唐荆川见之,以为头巾气。仲子言:‘此大难事也,君试举笔自知之。’未久,唐亦变而随之矣。”对心学的初步接触,使王、唐成为“唐宋派”;随着对王学体会的深入,唐顺之进而扬弃了对唐宋古文家“法度”的模仿,提出随意信口的“本色”论。在唐宋派阶段,重视学习摹仿,提倡法度,后期则返回自我,提倡“洗涤心源,独立物表”的真精神、真性情。

王、唐后来热衷于讲学活动的因缘之一,就是结识了与他们前后中第的阳明弟子。他们的讲友差不多包括所有阳明的主要门人:邹守益、罗洪先、欧阳德、聂豹、黄洛村、陈明水等,尤其是在晚明影响极大的王畿。当时著名的非王学学者,如顾璘、魏校、湛若水、何塘、吕楠等人,也与他们有比较密切的过从。对心学的接受,使王、唐更加重视自我,更为张扬主体人格,并从此一角度为文学存在找到新的价值依据;同时也促生了新的文学本质观。

王、唐早年与通常的文士一样醉心于诗词文赋^①,接触阳明心学后,他们都对此表示后悔,转而向儒家之“道”寻求诗文的价值依据。二人固然有不少

① 王慎中回忆他与李邦良年轻时“蚤年盛气,藻饰以文华,驰骤以材力,高览一世,跃举雄步,翹然有自喜之心”(《衢州守李克斋先生生祠记》,《遵岩先生文集》卷二二。以下凡注《遵岩先生文集》者,据北京图书馆古籍珍本丛刊影印四十一卷本,注《遵岩集》者据文渊阁四库全书本);唐顺之也说“尝从诸友人为古文诗歌,追琢刻镂”(《答顾东桥少宰》,四部丛刊初编本《重刊荆川先生文集》卷五。以下如不另注明,凡引唐顺之文字皆据文渊阁四库全书本《荆川集》)。他们的朋友如蔡克廉、李遂、蔡汝楠、项乔等人也大略如此

重道轻文之论,然而从根本上说,他们都未曾真正如二程那样将诗文视为“闲言语”,认为其妨害悟道。而是“游弋于儒学与文学之间”^①,试图将诗文纳入道的范畴,为其找到有力的依据。王慎中说:

窃谓文之在于世,乃天地所具设,民物所露呈,而圣贤者独能观取而类撰之。故虽圣贤不常出而此文未尝泯绝,以天地常存而人物生成于其间如一日故也。

——《与纪山侍御乞集序书》^②

与宋明以来理学家的主流意见相比,他不是把诗文看作可有可无的“载道”之具,而是从正面视之为天地所生,自有其用的必然之物。唐顺之则更为明确地认艺为道中应有之义:

至于道德性命技艺之辨,古人虽以六德六艺分言。然德非虚器,其切实应用处即谓之艺。艺非粗迹,其精义致用处即谓之德。故古人终日从事于六艺之间,非特以实用之不可缺而姑从事云耳。盖即此而鼓舞凝聚其精神,坚忍操练其筋骨,沉潜缜密其心思,以类万物而通神明。故曰洒扫应对、精义入神只是一理。艺之精处即是心精,艺之粗处即是心粗。非二致也。但古人求艺以为聚精会神、极深研几之实,而今人于艺则以为溺心玩物、争能好胜之具。此则古与今之不同,而非所以为艺与德之辨也。^③

无论王之所谓圣贤,还是唐之所谓德,都着落在主体本身的自我充足。这就是得自王畿的阳明心学之“良知”。与儒家传统思想(包括程、朱理学)将个体存在价值依附于群体相比,主体的价值标准转而变为内在于自我之心。它虽未曾完全脱离道德学说,但最终的价值依托发生了转变。传统儒家文学

^① 杨遇青博士论文《明嘉靖时期诗文思想研究》,第108页。

^② 《遵岩先生文集》卷三七。

^③ 《荆川集》卷四《答俞训导书》。

价值观的着眼点在文学的社会作用与现实功效,工具性质明确;后者则注重主体精神的表达与展示,非关实用。前者是为“他”的,后者是为“我”的。正是由于这个原因,王、唐的“游弋于儒学与文学之间”正是融会而非割裂二者的表现。^①

基于上述原因,唐顺之的“本色论”之提出及内涵,均与阳明心学重视“性灵”密切相关。他在《与茅鹿门主事书》中说:“只就文章家论之:虽其绳墨布置奇正转折自有专门师法,至于中间一段精神命脉骨髓,则非洗涤心源,独立物表,具今古只眼者不足以与此。……此文章本色也。……本色卑,文不能工也。而况非其本色者哉?”随着对阳明心学领悟的深入,唐顺之不再像“唐宋派”时期那样重视法度。他认识到,文学的根本是表达创作主体“本色”——作家的独特个性。“法度”和“本色”相比,是枝叶而非源头。形式上的技法,如文字的工巧、韵律的严整是任何人经过学习都可以达到的,但“千古不可磨灭之见”则使作品具有了独特价值,是“我”的本色之表现。从此一角度出发,他肯定了陶渊明“直据胸臆”而无烟火气的超然之作,批评沈约专注于声律文句的态度。他说自己从事身心之学后,“乃知千古作家别自有正法眼藏在。盖其首尾节奏天然之度自不可差,而得意于笔墨蹊径之外则惟神解者而后可以语此。近时文人说班说马,多是寝语耳。”(《与陈两湖主事书》)此“正法眼藏”存在于文辞之外的人心之中。解决了“心源”的根本问题,则“专门师法”自然融会其中,落入第二义。^②

至于王慎中,论者大约都认为他对心学的体悟不如唐顺之那般彻底。实

① 唐顺之多次论及德艺之融合,“德之与艺说作一个不得,说作两个不得。才提起处,色色总在面前。才放下处,了了更无一物。自是人心本来之妙,而不容增减也。古人终日从事于琴瑟羽箫操缦安弦种种曲艺之间,既云终日从事矣,然特可谓之游而不可谓之溺。今之人其于琴瑟羽箫操缦安弦种种曲艺,即使偶一为之,则亦可谓之溺而不可谓之游。何也?谓其有欣厌心也,为其有好丑心也,为其有争长竞短心也。欣心、好丑心、长短心,此兄之所谓即是生机也。然则所谓艺成而下者,非是艺病,乃是心病也。”《答戚南玄书》,《荆川集》卷四。

② 有学者认为吴金娥、左东岭所谓唐顺之“从追求唐宋文意与法的平衡转向自我主观精神的自由表现”的阶段区分在文献根据上缺乏证据,并似意在将“本色论”与“法在无法之中”区别开来。(参见杨遇青博士论文《明嘉靖时期诗文思想研究》第120—125页)。笔者以为,从唐顺之中年以后的思想看,法度问题在本色论提出之后已成次要,圆融天机与规矩师法并无矛盾,则上述两分的观点仍较恰当。至于文献考证,则杨遇青所言甚是。另,许多学者都将王慎中与唐顺之极力区分,愚以为甚不可取。从“心源”“法度”统一这一观点看,王、唐并无太大区别。此亦王、唐在“本色论”问题上必然一致之证也(详见下文)。

际上,阳明后学分门别派,各有不同之趋向:崇信王畿、王艮者,大致都比较张扬,背离程朱较远,以致于滋生远非本旨的流弊;接近邹守益等人的,相对较为稳健,似较阳明更为收敛。无论张扬或稳健,他们皆有基本的相同点,那就是返归自我,由此达到体用一源之境。现存王慎中论学之语并不充分且不明瞭了,推测起来他在学术宗旨上似近于欧阳德。^① 他的认识往往能在体用有无之间取得平衡:

道德之为天下国家,守之必本于行谊,行之必济于才能,立之必厉于气节。是三者,皆所以为道德之用。惟其纯乎性而明于心,斯不为专长而小成。果其纯乎性而明于心,则讲习诵读之用于训诂,而词章之拘于格法体制者,亦不病于陋且俗,而皆可以谓之道德之文学。……夫不系于时者,有开阖造化之机;不囿于世者,有变通人物之权。此豪杰之士而吾党之所能为也。

——《科目提名记》^②

此类意见,亦是彻上彻下,天机圆融,非拘拘于程朱之学者所能道。所以他也沿着心学的思路推崇“曾点之乐”的“自得”,追求“天机流行,无所壅淤,真体静正,不涉冀愿”(《赠蔡月川令尹序》)^③的境界。可知他虽终生未曾背弃“唐宋派”时期的主张,却在本质上实现了与唐顺之“本色论”的一致性。其所谓“法度规矩一不敢背于古,而率归于自为其言”(《与江午坡书》一),是为了把法度与自我相统一,宗旨也是“出于我而无所缘于人者也”(王慎中《与袁永之》)。

“本色”论几乎是阳明心学在文学领域的直接应用。在王阳明与王畿为数不多的关于诗文的议论中,已可见“本色”论的苗头。王阳明认为文乃人“心中之实”的外现,无须言辞的润饰。“凡作文惟务道其心中之实,达意而

^① 王慎中说:“顷见书院中所刻双江论学四札,切磋讲明,吾道之幸。窃窥札中往反之意,惟南野公之义为精,而双江公所驳反不足以易之者。”(《与沈古林》,《遵岩先生文集》卷三七)此一问题待再考索。

^② 《遵岩先生文集》卷二三。

^③ 《遵岩先生文集》卷一九。类似的表述,可以参看《示王生国振》,《遵岩先生文集》卷三五。

止,不必过求雕刻,所谓修辞立其诚者也。”(《与汪节夫》)而王畿则说得更明白:“就论立言,亦须一一从圆明窍中流出,盖天盖地,始是大丈夫所为。傍人门户,比量揣拟,皆小技也。”(《曾舜徵别言》)假如把“圆明窍”换成“圆活天机”,则王畿之文学见解与唐顺之的“本色”说几无区别。他们对文学看法的一致是因其思想基础的相同,均从阳明心学而来。所以王畿同样反对有规矩、讲法度的做法,“大抵作诗须当以玄思发之,方不落言诠。琐琐步骤,未免涉蹊径,非机则也。”(《与张叔学》)他评论蔡汝楠闻道前后作品之不同说:“大抵白石前集多循体格,尚存脂粉,后集多出己意,得之荆川之助为多。人反以为体弱,不知淡始近道。吾人之学亦可以此求之。”(《与张叔学》)在他们眼中,学问与文学不仅可以统合在一起,甚至就是一回事,其本源都是人之“本色”。

应该注意的是,“本色”论之内涵偏重的是心性修养,而不是文学创作。“本色”一词,是讲学家从佛家借用的话头。陈献章说“色色信他本来”,王阳明教人寻找“本来面目”,都具有本体的涵义。王慎中与唐顺之进而指出,“本色”是人的“精神命脉骨髓”,也就是“天机性地”。它来自“洗涤心源”的去欲工夫,是体悟本体的结果。因此,他们的文学主张仍有“天理人欲”之辨的色彩,他们对文学价值的肯定、对自我的强调都停留于心学与文学相通的基本层面。“本色”论的历史价值,在于给文学指出回归自我此一明确的发展方向,“性灵”文论已经呼之欲出了。一旦“道”被进一步世俗化,包容情感、欲望之后,那么“性灵”诗论就成为必然。

三、性理诗的创作

阳明心学除了影响到性灵诗论的发展,也在诗歌创作中有鲜明的反映。随着讲学活动的兴盛,由邵雍到陈献章而来的性理诗创作也成为嘉靖前期诗坛的突出现象。阳明本人已有些作品近似性理诗,后之讲学家凡好作诗者多人击壤之派:

罗洪先,“远师击壤,近仿白沙、定山。然爽气尚存,未堕云雾。”(《静志居诗话》卷一二)

王畿,“学术不纯,诗亦驳杂。”(《静志居诗话》卷一二)

何维柏,“(诗)多杂讲学语,合格者希。”(《静志居诗话》卷一二)

李新芳，“其文讲学之作多至三卷，而他文宗旨亦不离乎是，其诗亦濂洛、风雅之派也。”（《四库全书总目·漳莒文集提要》）

冯恩，“从王守仁讲学，故其诗文得守仁余绪为多。”（《四库全书总目·乌菟录提要》）

孙应奎，“受业于王守仁……然其著作，则自成其为讲学家之诗文而已。”（《四库全书总目·燕诒录提要》）

徐灿，“平生喜讲良知之学，故其文皆质俚，诗亦类《击壤集》派。”（《四库全书总目·徐阳溪集提要》）

蔡汝楠，“始好为诗，有重名。中年好经学，及官江西，与邹守一、罗洪先游，学益进，然诗由此不工云。”（《明史》卷二八七）

自从阳明心学流行后，诗学的确发生了明显的转向。

王慎中、唐顺之热衷讲学之后，诗风自然也发生了类似的变化。上述讲学者多不以诗名，故其变化可稍忽略。王、唐作为当时领袖式的人物，其诗歌创作杂以击壤风调，则展现了阳明心学及其“本色论”在诗歌方面的影响。

王、唐早年皆厌弃复古派之“雄豪亢硬”，学初唐诗风。慎中长于五言，顺之七律及七言歌行更为擅场。入仕之初，他们都写了不少“雕绩满眼”的作品。这集中地表现在宴游、赏花、节令、酬答等题材的作品之中。王慎中此类诗如《大祀诗十章》、《登真觉寺浮屠》、《赠翁仁夫司榷河西四首》（以上《遵岩先生文集》卷一）、《辛卯元日》（卷五）、《春日初夏桂洲尚书韵》（卷八）等等。唐顺之类似的作品如《冬至南郊》、《奉天殿庆成侍宴》、《朝谒长陵》、《同院寮观阁中芍药作》、《南苑》、《午日庭宴》（俱见《荆川集》卷二）等等。这些诗大多都带着新进士子科第显达的心态，用华丽的词藻表现承平气象。不过王、唐毕竟是才高之人，写了更多清丽幽远之作。王慎中的诗流丽幽静，有明净之美：

向晚西郊密，倏然野外秋。土膏含雨润，山气带烟流。故道牛羊返，前林鸟雀投。犹言明月好，其奈促鸣驺。

——《刘函山田庄宴集同顾雍里》三首其三^①

^① 《遵岩先生文集》卷五。

诗写一次欢快的宴集。其笔触极细腻,空中仿佛散发着雨后泥土的润泽气息,流动的烟霭带着山林的味道,牛羊鸟雀就在如此美丽的秋色中悠然返回。他没有写友朋们的亲密谈笑,也没有写宴会的热闹喧腾,只写了离别时的难舍,写了周围的环境,却使全诗洋溢着快乐与友情。读有些诗句,能够体会到作者的匠心:“柔草才胜藉,新条恰挂衣。”(《春日永宁寺山亭顾中丞招游》)“积水生凉气,空斋兴晤歌。”(《南康公署十五夜月》)“蓼花明远岸,芦叶隐低田。”(《晚行赵家围》)等等,都是很刻意地追求工稳。相比之下,唐顺之早期的作品则平淡安闲,追求清朗的风调:

息马依丛薄,褰裳涉浅沙。桃源无俗辙,云谷有人家。冻壑含朝雨,晴峰聚晚霞。相期白社里,共听演三车。

——《山行即事》^①

碧宇阴霏敛,青林晓霁分。山中期共赏,野外复离群。即拟追飞盖,犹疑隔片云。行行思无限,寒叶落缤纷。

——《雨霁,约孟有涯中丞游山,孟先出郭,追之不及》^②

他也用心琢磨文句,但比王作少了几分明丽,多了几分健爽。唐顺之总是把自己的情感心绪比较直白地表露出来;而王慎中则要含蓄收敛一些。另外,像唐顺之这样主观性较强的诗人,一般都喜写歌行,如《杨教师枪歌》、《日本刀歌》、《峨嵋道人拳歌》等等。

前人大都肯定王、唐早年的诗歌,而对接受阳明心学之后“颓然自放”的风格很是不满。钱谦益说王慎中“诗体初宗艳丽,工力深厚。归田以后,掺杂讲学,信笔自放,颇为词林口实”(《列朝诗集小传》丁集上)。陈子龙说唐顺之“其后驰骛功名,诡托讲学,遂颓然自放”(《明诗纪事》戊集卷九)。王世贞更是具体挑出唐顺之很多道学气浓的诗句大加讽刺。总体看来,王、唐后期

① 《荆川集》卷二。

② 《荆川集》卷二。

的诗歌是被纳入性理诗范畴的。前人的指责有理有据,无所逃遁。实际上除了王世贞所举,王、唐集中都能找出不少性理之作,或者类似的句子。例如王慎中有《论学示友人杂诗》十首,全是讲学语:

充塞乾坤惟此理,更无古往更无今。一腔子是阴阳会,七尺身为天地心。本是完成宁用补,元来无失不须寻。此语骤闻如未信,但将此语细沉吟。

——其一

误学牵缠醉不醒,而今指破与君听。沉迷传注何殊蠹,依仿科条即是伶。过辙却来寻轨道,辞家翻去傍门庭。宣尼若晓今人学,应悔当时著六经。

——其三

诗中讲的全是阳明心学本性自足、毋庸外求的道理。他批评不反求诸己而沉溺经籍的经生学士,也隐含着以六经为糟粕,要六经注我的意思。唐顺之也有此类性理之作。如“纷纷世事看花发,默默天机听鸟吟。”(《自述》)“簿书若谓真成懒,日画先天几个圈。”(《至职方作余由释褐补武选主事今适三十年》)此类诗句,明显沿袭邵雍以来的性理体,差不多就是诗体的语录。其中表现的思想情怀,离不开理学所推崇的和乐安然与天机流行;其内容大多是以吟风弄月来讲体道之理;其审美风格是平和冲淡。就此类作品看,王世贞等人的批评并非没有道理。唐顺之曾夫子自道说:“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。”(《答皇甫柏泉郎中书》)其门人万士和所选《二妙集》,于“唐取杜甫、王维、刘长卿、韦应物、王建、张籍、吕岩七人,宋取王安石、黄庭坚、邵子、朱子”四人。则讲学之后王、唐诸人的诗学旨趣可以概见。

考察此源流中的诗人,除了邵雍的大量作品,其他诗人如上引全作理语的作品还是少数。王慎中的性理诗除了那十首,很难再找出别的证据;本文所引的例子放到唐顺之约600首诗中也不算多。如果检索一下王世贞的

诗歌,也未免有类似性质的作品。批评家们之所以有如此的印象,还与他们喜写闲适情趣的作品有关:

积雨端居暇,倏然爱一园。菊如陶径茂,瓜比邵畦繁。暑退风归树,
秋深潦坏垣。城中少闲客,谁复到吾门。

——王慎中《园庐闲兴》^①

本无高志谢嚣烦,拙疾居然近懒顽。将母且堪耕负郭,聚徒因得访
名山。春来道侣看花至,日入家僮买药还。黄鹄摩天掀羽翮,白鸥江上
意闲闲。

——王慎中《山中抒情寄孙毅斋学士》二首其二^②

王慎中归田以后,此类诗很多。情调基本类似,均以表现悠闲情趣、高洁
怀抱为宗旨。不过他算是比较重视诗之艺术特质,虽然主观之意也很明确,
还能多用形象来表达。唐顺之就果真有些“颓然自放”了:

南村北郭任吾居,懒散何心更著书。小酌或能称酒隐,直钩聊复事
溪渔。童时篆刻堪为笑,病后形骸渐不如。若道猖狂今又甚,穷途犹自
未回车。

——《用韵自述》^③

少读阴符耻未工,青山偃仰渐成翁。人间炎冷都忘尽,听话流年一
笑中。

——《自述并赠曹君》^④

① 《遵岩先生文集》卷六。

② 《遵岩先生文集》卷九。

③ 《荆川集》卷三。

④ 《荆川集》卷三。

这些作品,都以直抒胸臆为特色,偶用典故也不会隐晦。好处是意思显豁,平浅通达;不足是缺乏韵味,意尽于言。

总体看来,性理诗固然在拓展诗歌表现内容方面不无可取,却未能在理论上就所欲表现的内容与诗之特质的结合进行深入探讨。所谓兼有“二妙”,如何“得兼”才是问题所在。从诗学史的角度看,王、唐们的本色论及其创作却有很重要的意义:他们将向外求取的拟古倾向扭转向自我本色之表现,他们的创作也能实践其理论。尽管他们的作品由于对道德品性之强调与讲学内涵之表达,从而在审美上缺乏诗意,但作为从良知到性灵转换的中间环节,遂成为晚明性灵诗派的先声。

第三节 徐渭的诗歌理论与创作

徐渭(1521—1593),初字文清,后更文长,号天池山人、青藤道士、田水月等。浙江山阴(今绍兴)人。徐渭多才多艺,诗文书画兼善,在戏剧理论与创作方面尤为人所称道。他的诗歌在当时并未受到足够的重视,“名不出于越中”。至其身后,始有公安袁宏道、会稽陶望龄极力称扬,“海内始知有文长”(钟人杰《四声猿引》)。然而这并不意味着徐渭在明代诗歌史上的地位是人为推扬的结果,从实际理论建树与创作成就来看,他都能独树一帜,自立于优秀诗人之列。

徐渭的诗歌理论与创作,一反七子派斤斤拟古而独标本色,“其诗遂为公安一派之先鞭”(《四库全书总目》卷一七八)。在正统士人眼里,性灵一派诗歌非古无法,“揆以中声,终为别调”(同上)。尽管如此,他们依然不得不承认徐渭本人“才高”,而其诗则具有“足以感荡心灵”(同上)的冲击力。这个评价,相当准确地道出了徐渭诗歌重本色、重真情的特点,而这也恰恰是徐渭所追求的诗歌艺术境界。

一、徐渭的诗歌本色论

自明代中期李、何倡导复古,在文坛居于主流的文学思想就是“摹拟”。其间虽有个别不为所迁者如高叔嗣、薛蕙等,也有唐顺之、归有光辈以古文相

尚的反动,但文坛主流一直被复古派所操控。唐顺之等人接受阳明心学之后,转向重视主体精神的表达,提出抒发“千古不可磨灭”的“本色”论。此一思路在王门弟子徐渭那里得到继承,并成为公安派文学思想渊源之一。

徐渭文学思想的核心是“本色”。他在《西厢序》中说:

世事莫不有本色,有相色。本色犹俗言正身也,相色,替身也。替身者,即书评中婢作夫人终觉羞涩之谓也。婢作夫人者,欲涂抹成主母而多插带,反掩其素之谓也。故余于此本中贱相色,贵本色,众人啧啧者我哂哂也。岂惟剧者,凡作者莫不如此。^①

此处所谓本色或“正身”,亦即“本来面目”,实际上就是作者自己的性情与人格。“婢作夫人”之扭捏可笑,正在“掩其素”,也就是失去自我之真相。这个比喻和唐顺之《与茅鹿门主事书》中所讥讽的“如贫人借富人之衣,庄农作大贾之饰”是一脉相承的。^②因此,徐渭所赞赏的“师心纵横,不傍门户”(《书田生诗文后》),也是要作者真实地表现自我,展露“千古不可磨灭之真精神”。可以说,是否有“真”性情,是他对文学作品的最终评判标准。

徐渭的本色论显然也是针对复古派摹拟之风而发的。他又在《叶子肃诗序》中把摹拟之行比作鸟学人言:

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,而已不免于鸟之为人言矣。^③

“己之所自得”,就是有真性情。好诗的长处是因为作者的歌哭喜怒得到宣泄,而不在于合乎某体,近于某人。复古派的摹拟是舍本以逐末,把作品的形式当成了惟一要素,必然会造成“本无是情而设情以为之……其势必至于

① 《徐渭集》,中华书局1983年版,第1089页。

② 关于徐渭与唐顺之学术思想及文学主张之关系,参见左东岭《王学与中晚明士人心态》,人民文学出版社2000年版,第466—471页。

③ 《叶子肃诗序》,《徐渭集》,第519页。

袭诗之格而剿其华词。”(《肖甫诗序》)在徐渭看来,摹拟本身并不是症结所在,关键在于是否有自我在,是否“言非身有”(《胡大参集序(代)》)。他自己也曾摹拟汤显祖的《芳树》诗而作《渔乐图》诗。“极工逼肖”只是追求形迹而已,有了“自得”,“诗亦无不可模者,而亦无一模也”。(《书田生诗文后》)摹拟不摹拟便都成为次要的了。在这个意义上,徐渭的本色论减少了唐顺之本色论中“道学的色彩与成贤成圣的意识,而以自我表现与自我宣泄为核心。”^①他的诗歌理论带有破“体”破“格”的特点,更接近后来的公安派。

徐渭论诗不重形式,对固守诗之“格”尤为反对。他对诗之体格的突破不是通过创造新形式,而是以强调情感表现之力度的方式来实现的。徐渭的朋友许口北以“兴观群怨”为标准作了一个诗歌选本,征求徐渭的意见。徐渭在回信中说:

试取所选者读之,果能如冷水浇背,陡然一惊,便是兴观群怨之品,如其不然,便不是矣。

——《答许口北》

按照儒家诗学的传统解释,兴观群怨主要关乎诗歌的内容,带有很强的道德教化色彩。徐渭在这里则把它转换成情感表现的艺术标准。“冷水浇背,陡然一惊”,就是说诗人自我性情的表现要有力,具备强烈的感染力和震撼力。这样,表现的内容就在一定程度上被表现效果所替代,表现什么以及如何表现都被降到了次要地位。因此,徐渭在回信中劝说道:“惟子安《采莲》《长安》等篇,涉艳者,愚意在所必选。”诗人的心灵与外物互相激荡,于是“发为诗文骚赋,璀璨伟丽,令人读之喜而颐解,愤而眦裂,哀而鼻酸,”以此才能“动人弥易,传世亦弥远”。(《选古今南北剧序》)是故四库馆臣评论徐渭诗说“足以感荡心灵”,确为的评;也因此,袁宏道、陶望龄在读其诗时才会“两人跃起,灯影下读复叫,叫复读,僮仆睡者皆惊起。”(袁宏道《徐文长传》)相比较而言,唐顺之和徐渭虽然都重视诗歌对自我真性情的表现,但唐顺之重

^① 左东岭:《王学与中晚明士人心态》,第471页。

视的是自我的自然表现,而徐渭在此基础上冲破了形式的束缚。徐渭固然也承认“天机自动,触物发声”(《奉师季先生书》三),然而若非能够“动人”,则“天机自动”亦不必是好诗。徐渭所说的“天机自动”也是以能否“动人”为前提的。或者说,他的“天机自动”本来就包含着“动人”的要求,两者是合而为一的,它们都统一于“本色”。因而,徐渭对龙溪说:“古评云:‘诗至李、杜、昌黎、子瞻,而变始尽,乃无意不可发,无物不可咏’,正谓此也。彼以字眼绳者,所得盖少矣,有意而不能发矣。”(《答龙溪师书》)从创作实践上看,徐渭的诗歌也具备多样的风格,较唐顺之的成就高出不少。

在此基础上,徐渭对诗歌与义理的关系也发表过独特的看法:

予曰:“古者儒与诗一,是故谈理则为儒,谐声则为诗。今者儒与诗二,是故谈理者未必谐声,谐声者未必得于理。盖自汉魏以来,至于唐之初晚,而其轨自别于古儒者之所谓诗矣。”曰:“然则孰优乎?”曰:“理优。”谓理可以兼诗,徒轨于诗者,未可以言理也。予为是说久矣。^①

此段文字恰可视为性理诗与性灵诗交接的关捩之处。在徐渭看来,最高明的诗,当是如诗三百那样与理合一的诗,既论理,且谐声。后世诗理分途,则理有专门,诗成格套。此处所谓的理,自是儒家之义理,而所谓的诗,则更侧重诗之形式意味。如此,“理优”才是顺利成章的。在《肖甫诗序》中,他对这个问题的论说更为清楚:

古人之诗本乎情,非设以为之者也,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,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。有穷理者起而掇之,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。而性畅

^① 《草玄堂稿序》,《徐渭集》,第906页。

者其词亮,性郁者其词沈,理深而议高者人难知,理通而议平者人易知。夫是两诗家者均之为俳,然谓彼之有限而此之无穷,则无穷者信乎在此而不在彼也。……于是肖甫者为诗始入理而主议,然其性也郁,而其所造之理,与所主之议,深而高,故其为诗也沈,而为人所难知。夫两诗家者,各是其是,如聚讼然,即使亮而易知,犹不相入也,况沈而难知乎?而余独私好之。^①

所谓不可胜应的“诗之目”、不可胜品的“诗之格”,即是前引与理分途之后的“诗”,它们徒有诗之名而亡诗之实。肖甫之作,理义高深,风调沉郁,是以难为世俗所谓“诗人”所知。此处的议论,也适用于性理诗。自正统诗人的眼光看,性理之作总是“不入格”、“存备一格”(《四库全书总目·白沙诗教解提要》)。王世贞评价陈献章诗时也说:“陈公甫先生诗不入法,文不入体,又皆不入题,而其妙处有超乎法与体与题之外者。”在他们看来,入“格”、入“体”、入“法”才算是诗人之诗。唐顺之说自己作诗“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”(《答皇甫柏泉郎中书》)。对此,四库馆臣也是不无讥刺。^② 对此一问题,徐渭是独树一帜的。他仍然一以贯之地以“本色”融而通之。他所理解的“理”,乃是“性情”而非单纯的说理和议论。诗无性情,或设情以为之,则必生虚文,惟余风月;惟性情之具,抑入理主议,方造无穷。至于无穷,“乃无意不可发,无物不可咏”,是为真诗。

要而言之,徐渭的“本色论”把唐顺之的“本色论”更进一步推衍到诗歌艺术活动本身,对道与艺的结合更为圆融,从而成为明中期阳明心学到晚明士人纵恣肆意的过渡人物。^③

二、徐渭诗歌中表现的“畸人”人格

徐渭的诗作,真实地表现出他张扬自我而又苦痛不堪的“畸”型人格。他

^① 《徐渭集》,第534页。

^② 周群、谢建华《徐渭评传》亦论及此一问题。参见该书第167—169页。

^③ 参见左东岭《王学与中晚明士人心态》第466—471页。

的豪壮之气、奇崛之气、悲哀之气、滑稽之气，都在纵横才气的驱使下，呈现出一个本色的自我。

徐渭“性绝警敏”（陶望龄《徐文长传》），八岁能作文，有“宝树”、“灵珠”之称。十余岁仿扬雄《解嘲》作《释毁》。“好弹琴击剑，习骑射”（徐渭《方山阴公墓表》）。以这样的天赋之才，自然有英锐之志。“愧予斥鷃姿，而有离群情。”（《送郑丈》）他用一飞冲天的鸿鹄而自期：“总余燕雀姿，而怀鸿鹄谋，所志贵振刷，焉能守丘隅？”（《蒋扶沟公诗》其六）随俗从众，老死蒿莱是他不能接受的。他常常以“丰城宝剑”自喻：“我系六年今始出，宝剑一跃丰城寒。”（《除夕通宵饮吴景长宅，时久系初出》）“丰城剑出应双跃，叠观缘多且独居。”（《送葛韬仲时予初解系》）他因杀妻而久系縲绁，六年后的解脱，对他而言就像龙剑出渊一样。一种再生的喜悦洋溢在诗句之中。他不仅是为生命的复得而欣喜，也是为有了再展雄图的可能而欢歌。在久困诸生的境地中，徐渭总是期望自己能如传说中的干将、莫邪一样，有朝一日终将出鞘，向世人展示耀眼的寒芒。延津龙剑的形象，在其诗中多次出现。“相随惟有孤龙剑，会向囊中笑客贫。”（《元夕休宁道中遥忆乡里》）宝剑是他随身不离的友朋，是他孤独心灵的慰藉，也是他自己本人的化身。

他在送别与自己一样偃蹇不得志的朋友时，也喜欢用双剑离合的典故：“少年同学共青毡，一剑孤飞何处天？别后相思应与共，向来心事尚难传。”（《北上别丁肖甫于虎丘》）“短剑双龙惟我在，长江万里是君才。”（《邹生》）“若使夜来占剑气，不知何处有干将。”（《送丁肖甫二首（张都幕君请教其子）》其一）“何事匆匆易为别，心知龙剑合延津。”（《送叶公子归同安》）“佩取司空孤剑在，江连秋壁万枫悬。”（《送张子成之江幕》）“丰城双剑频劳拭，解赠相看是蒯绳。”（《送赵大夫掌南台旧尝为南御史，论分宜，五六云》）这些人的身份地位或者遭际大多与徐渭类似。或许是有“同情之了解”，在这些诗句中，人们很容易感受到送别者的真情。嘉靖时期士风尚未如万历后期那样流品混杂，在不少士人身上，依然保持着浩然之气。对和徐渭身份类似的山人或者沉沦下僚者，这种豪壮之气更突出，也更为可贵。比如七子中的谢榛，即是以山人身份傲视王侯。面对友人的急难，他们能够大力援助，伸张义气。朱邦宪在徐渭深陷囹圄之际，尚不认识徐渭，却托沈明臣与张鸣教寄诗安慰。

营救徐渭出力很多的张元忭,为了替父伸冤而一年之中由越至滇,由滇至京,又由京而抵越,行三万里。徐渭门人吴系之父,也是其中一位:“惟孝友廉信人,多杂以侠。”(《吴侠士墓志铭》),这种侠义精神的根基,正是由儒家传统而来的人格挺立。

徐渭对此种侠义精神有深刻的感受。他本人便是此类布衣之侠的典型。他曾与吴兑协力制服横行里中之骄兵悍卒。他自评说:“为人度于义无所关时,辄疏纵不为儒缚,一涉义所否,干耻诟,介秽廉,虽断头不可夺。”(《自为墓志铭》)从徐渭与沈炼父子的交往中,其侠义之风亦可略见一斑。沈炼因弹劾奸相严嵩而被贬谪保安。徐渭寄诗给沈炼:

终军愤懑几时平,远放穷荒尚有生,两疏伏阶真痛哭,万人开幕愿横行。
朝辞邸第风尘暗,夜度居庸塞火明,纵使如斯犹是幸,汉庭师傅许谁评?①

诗中有愤懑、有慰藉、有悲哀、有感慨、有称扬,感情复杂而深挚。沈炼遇难后,徐渭作诗哀悼,称其“直节凌邃古”、“骂座丞相怒”、“遗帙辱帅臣”;言其有济时安邦之才,“筹边著词赋”;即使舍生亦义无反顾,“截身东市头,名成死谁顾。”(《哀四子诗》)沈炼之子出塞收父遗骸,他又写诗赠行以壮之。他校沈炼文集,以致悲愤不能自己。不仅如此,他还给沈炼作传,谓沈炼“生而以奇骛一世”,“始补府学生,以文奇”;“始知溧阳,以政奇”;“擢经历锦衣卫,以谏奇”;上疏论处北虏事及疏诋严嵩父子遭廷杖五十,“削官,徙保安为布衣,以慙奇”。而沈炼之所以能奇,则在其“忠孝”。(《赠光禄少卿沈公传》)徐渭的上述行为,无疑是带有豪侠之气的。

仗剑挺身,扶危济弱,此“豪侠”之士的形象是对这此类人最恰当的勾画。徐渭崇拜往古的英雄豪杰,将营救他的友人比作鲁仲连、侯生和朱亥。他想像着如同平原门客那样唾手功名,立功边塞,“只少闾氏为饮器,与君连日醉黄龙”(《再送德甫》)。遗憾的是时代并未为其提供太多机会。

① 《保安州(寄青霞沈君)》,《徐渭集》,第216页。

作为一介文士,他早年的理想是通过科举拾取青紫。但命运多舛,至嘉靖十九年20岁时才中秀才。他在家乡与沈炼等人结“越中十子”社,以声气相砥砺。此后,“举于乡者八而不一售”(《自为墓志铭》)。嘉靖三十六年至四十一年,胡宗宪备倭浙直福建,招徐渭入幕。徐渭以《代初进白牝鹿表》大得皇帝欣赏而受知于宗宪。这五年时间,是徐渭一生中最为扬眉吐气的日子。袁宏道《徐文长传》描述说:“文长乃葛衣乌巾,长揖就坐,纵谈天下事,旁若无人。胡公大喜。是时公督数边兵,威震东南。介胄之士膝语蛇行,不敢举头,而文长以部下一诸生傲之。信心而行,恣臆谈谑,了无忌惮。”此前,徐渭已留心兵书,曾在抗倭斗争中“短衣混战士舟中观形势”(《陶宅战归序》),对御倭策略颇多想法。此时期徐渭的不少诗歌气格壮大,雄奇奔放。如《正宾以日本刀见赠,歌以答之》、《赠吕正宾长篇》、《凯歌二首赠参将戚公》等等。惜乎幕府生涯仍重笔札,不过是替人作些应酬文字,表面风光固然足以自傲,实则多有抑郁之思。“帟中幕下岂所志,有托而逃世莫知”(《锦衣篇答赠钱君德夫》),他的抱负才华依然无所施展。胡宗宪为人颇有心机,依托奸相严嵩之势以立足官场。徐渭依违其间,一面对权臣心怀愤恨,一面又不得不代作阿谀文字。他感于沈炼之死的“文字翻为触祸机”,对宦海的机心凶险,当有深切体验。最重要的是胡宗宪之礼遇幕僚在本质上仍是以侍从视之,故此徐渭所遇愈隆,则忧心愈深。他后来在《自为墓志铭》中写道:“一旦为少保胡公罗致幕府,典文章,数赴而数辞,投笔出门。使折简以招,卧不起,人争愚而危之,而已深以为安。其后公愈折节等布衣,留者盖两期,赠金以数百计,失鱼而居庐,人争荣而安之,而已深以为危。”其中原因,颇可深味。^①这种窘迫的境地,使其在表面的豪壮傲然与内心的忧危戒惧之间不能自处,成为后来发狂的重要原因之一。嘉靖四十一年,胡宗宪被逮,徐渭回到越中。紧接着,徐渭又得罪了胡宗宪的对头内阁大臣李春芳,受到李氏的威胁。长期的忧虑、危急的情势、对胡氏之感恩而无以为报,再加上“学剑无功书不成”(《寄彬仲》)的失意伤怀,终于导致他于嘉靖四十四年病狂自残。

^① 徐朔方《晚明曲家年谱·徐渭年谱》对此问题有很好的分析,可参看。

家庭的变故是徐渭人格与诗风发生转变的更为重要的原因。他的一生，在正常人看来，充满了非正常的“变态”。他出生百天即丧父。其生母是父亲继妻的陪嫁丫环，在徐渭十岁左右时被迫改嫁。他一生四次结婚，惟一美满的初次婚姻还是当时颇为人所轻视的“入赘”，五年的人赘因妻子去世而结束。入赘的结果却导致他无法继承两位兄长的遗产，陷入无家可归的境地。在其46岁时，因怀疑第四任妻子不贞而杀妻。此后系狱达六年之久，因友人援救而获生。徐渭自己对杀妻的记载前后颇多出入。其《畸谱》说：“易（瘕）复，杀张下狱。”意即因病狂而杀妻。他又在《上郁心斋》中说：“顷罹内变，纷受浮言，出于忍则入于狂，出于疑则入于矫。但如以为狂，何不概施于行道之人；如以为忍，何不漫加于先弃之妇？如以为多疑而妄动，则杀人伏法，岂是轻犯之科；如以为过矫而好奇，则躁血同衾，又岂流芳之事？凡此大凡，虽至愚亦知所避，求诸众恶，惟明公或在所原。”是则人言纷纷，有谓因病狂，有谓因残忍，有谓因多疑，有谓因矫激。徐渭则以为自己非忍非狂，亦非疑非矫，而是张氏确有“掩鼻之羞”、“窃香之狡”的外遇，因而是事出有因的。上述一段辩解，入情入理，几乎无可辩驳。从常人角度看，他的行为实属过当。不过，他的冲动却是有因可寻的。

徐渭受儒家伦理影响很深，又兼自身家庭遭遇的不幸，所以非常重视忠孝节义之人，其集中为节妇烈女忠臣孝子所作诗文特多。比如《贡氏传》、《严烈女传》、《陆孝子诗》、《节妇篇》、《俞母节诗》、《孝子诗》、《殷孝子诗》、《赠钱生》等等，不一而足。他的家庭本已不幸，变故迭生，故而对人颇多深情，渴望温暖与关怀。在此可以考察一下他对第一位妻子潘氏与严氏女的态度。徐渭作为赘婿的第一位妻子潘氏，成亲时仅14岁，18岁时生长子枚，次年即病故。此次的短暂婚姻是徐渭困苦生命中少有的快乐时光。他后来给亡妻所作墓志铭中说潘氏“其介似渭”，“慧而朴廉，不嫉忌”（《亡妻潘墓志铭》），二人感情和睦，生活美满。潘氏故后两年，徐渭迎养生母，并买妾“杭女胡”。胡氏对徐渭生母很不孝顺。徐渭不得已于次年“卖胡”，胡氏讼于官，“几困而抑之”。（《畸谱》）这使徐渭对潘氏的怀念更为深切。妻亡八年后，徐渭因徙家偶检旧札，念及亡妻“不胜凄惋，因赋七绝”：

华堂日晏绮罗开，伐鼓吹箫一两回。帐底画眉犹未了，寺丞亲着绛纱来。

——其二

掩映双鬟绣扇新，当时相见各青春。傍人细语亲听得，道是神仙会里人。

——其五^①

那时正是青春少年，朝气英发，成亲时的欢快情景历历在目，妻子的装扮，旁人的艳羡还恍然如昨，忽然却已物是人非，不堪回首。妻子故后十年，外家因其子枚的关系，归还潘氏之服饰，徐渭看到“潞州红绸，颈汗尚泚，”又是情不自己，泣数行下，作诗写道：“黄金小钮茜衫温，袖摺犹存举案痕。开匣不知双泪下，满庭积雪一灯昏。”诗写得一往情深，与那些著名的悼亡之作同样感人至深。嘉靖三十八年夏，徐渭再次入赘杭州王氏。王氏“劣甚”，他感到自己受了骗，当年秋即“绝之”，多年以后仍“恨不已”（《畸谱》）。这一段经历极不愉快，徐渭曾作《狐粉》诗，写狐狸幻化为美女惑人，写受媚惑者的茫然情状，其中显然有自己两次不幸婚姻的切身感受在。如此的经历，对其杀妻当有不小影响。

徐渭心中向往的是司马相如与卓文君那样恩爱相知的家庭生活，这种期待每每在诗歌中流露出来。他写过两首《古意》诗，其一曰：“泪竹小帘扉，孀娇卓氏闺。犍鼻总相许，鸾云无定飞。”他看到芙蓉枯萎，便联想到似乎是相如文君的生死离别：“旧种芙蓉今不活，踟蹰秋草看明月。红颊成都卖酒人，与欢亦是千年别。”（《芙蓉死》）老年后被邀赴宴，席间有妓乐，他写诗说自己老了，面对娇歌曼舞已再无相如之闲情：“眉借春山脸晕红，文君何必定临邛？相如已老无情思，只听弹琴绮席中。”（《漫兴》其三）又感慨地说“自知一饮犹无分，那得双飞更有缘”（《漫兴》其一），这是对自己命运的叹息，也是对命运的渴望。当然，

^① 《嘉靖辛丑之夏，妇翁潘公即阳江官舍，将令予合婚，其乡刘寺丞公代为之媒，先以三绝见遗。后六年而细子弃帷，又三年闻刘公亦谢世。癸丑冬，徙书室，检旧札见之，不胜凄惋，因赋七绝》，《徐渭集》，第341页

这些还都是表层现象。在他心中,相如、文君那样美满的夫妻关系之所以值得艳羡,是因为两人相知甚深,家庭完全可以作为失意之士的最好依藉与最终归宿。因而他在《拟吊苏小墓》诗中写到:“自古佳人难再得,从今比翼罢双飞”,遗憾自己“恨不颠狂如大阮,欠将一哭恸兵闺”。徐渭的生命中有一次机缘,可能会实现此一梦想。嘉靖三十一年,友人潘时谊介绍其继娶湖州严氏女。他“察其动止,顾私独以其骏也,固谢之。”(《严烈女传》)不想此女却是节烈过人,在倭难中自沉以免辱。“事闻,渭痛之如室焉,且悔。”他后来写了不少诗悼念严女,比如《宛转词》、《湖严氏有二女……》^①等。徐渭路经龙游时,曾拜贞女徐莲姑祠墓,“因感湖严氏女迹久湮,次壁韵”,他感伤而悔恨地说:“独立荒坟悲往昔,却惭良友负幽冥”。之前的“痛之如室”,此处又以良友称之,均可说明徐渭对美满的夫妻关系的向往。

徐渭因杀妻系狱六年,这是其人生的一个转折点。此前的狂傲狷介中,渐渐有了越来越多的颓然自放。最初他数次自戕,其后慢慢平复。他的朋友们纷纷至狱中探望,并进行着各种营救的努力。这六年中,他写了不少诗。或描述狱中生活及其无望心态,如《寄答祕图山人二首狱中》、《寄彬中》、《寄莫叔明时予尚系,而莫乃府公岑令其入访》、《雪》、《寄王子心葵》、《金先生过予圜中》、《杨道人访我于系索诗》等等;或对朋友心怀感激而无以为报,如《背树》;或投诗以祈援手,如《投人》、《狱中书扇寄葛景文》等等。朋友们的关怀和求生的本能使他的心态有所好转,他于狱中注《参同契》,可知道家思想曾引起他的浓厚兴趣。

徐渭的晚年以颓然自放为主。他固然还保有早期的孤狂,但是这种孤狂人格更多地被化入诗文创作中而得以部分消解。他先后游历了五泄、杭州、南京,又北上入燕,前往宣府。此后数十年间除了一次短期入京外,他绝大部分时间都居于越中,游戏笔墨并以此为生。晚年的生活贫困无聊,病苦频发,观其集中诸作可见。如《题画》中记自己的龙钟之态“耳窍垢多无若我,烘烘作响如闻火……年来世事不须听,取垢今聪不若聋。”《补屋》诗中记生活的贫

^① 诗题原作《湖严氏有二女,其翁以长者许渭继室,渭自愆盟。顷闻为海寇断其翁臂,二女俱被执,旋复放还,便已作〈宛转词〉怜之。后知其长女被执时,即自奋堕桥死,幼女放还亦死,因复赋此。〈宛转词〉中“覆水”句,正悔愆盟也》。

苦：“有如淋潦辰，米麦决筛孔。”在此种情况下，徐渭颇能用稍稍超脱的自嘲与寄世情怀以自处而不至沉沦或毁灭。此外他还作了为数甚巨的题画诗。这一时期的诗作，豪放之中有了更多的深沉之慨，也有了更多的放达率意乃至戏谑滑稽。

总之，徐渭的“畸型”人格，他的狂傲行为与压抑悲慨，给人们留下的印象是“猜而妒”，既疑且矫，既狂且忍，然而实际上，他的为人却是如此深情绵缈、如此坦率真诚，这不能不说是一个大大的悲剧。他如能像袁宏道等晚明文人那样多一份通脱潇洒，少一些伦理检束，这样的悲剧或许是能够避免的。他认为自己“贱而懒且直，故惮贵交似傲；与众处不免袒裼似玩，人多病之。然傲与玩，亦终两不得其情也。”他的身上，既有“源于蔑视世俗的高视自我”，也有“对现实失望后的自虐与自嘲，因而终于有了傲与玩的‘两不得其情’。”^①如此则可再次确认：徐渭以其人格与创作成为嘉靖至万历时期的过渡性人物。

三、徐渭的诗歌创作

徐渭的诗歌风格多样，有像唐人的清新之作，如《顺昌道中新晴》：“解簪投山屋，束鞍闻曙鸡，风云留宿雨，花草踏晴泥。晓峡喧溪路，春沙泛马蹄，遥知武夷曲，只在乱峰西。”也有如宋人的爽朗之作，如《新秋避暑豁然堂》：“竹雨松涛响道房，瓜黄李碧酒筵香。人间何物热不喘，此地苍蝇冻欲僵。一水飞光带城郭，千峰流翠上衣裳，窗前古木摇枝入，好挂轻绡细雪凉。”有些诗句如盛唐边塞诗一样壮阔雄浑，如“雪沈荒漠暗，沙揽塞风黄。”（《出塞》）有的诗句则意境浑融，如“千里林光俱浸水，一杯江气亦浮山”（《宿长春祠》）；还有很多如李贺一样怪怪奇奇的作品。总之，他的诗歌最大的特点是真，将自我的喜怒哀乐毫无保留地展现在诗中，很多诗作都是炽烈之情感溢出文辞之外：“闻君死作燕京土，片芦作席埋城下，敝帷数尺无处寻，不及豪家一匹马。忆昔与君醉酒时，君令我歌君打鼓，每君一剧生欢娱，不用千金买歌舞。近闻君死如此埋，不觉伤心泪如雨。泪如雨，亦何谓？汉扬孙，蒙傲吏，如我悲君

① 左东岭：《王学与中晚明士人心态》，第470页。

为葬埋,翻为两人大欢喜。”(《骤闻王生客死于燕裸葬》)写与自己同病相怜的贫士之死极其悲酸,充满了浓郁的悲哀和强烈的激愤。

徐渭诗歌的感情奔放,尤以七言古体见长。他的此类作品多有李白之风。比如“月光浸断街心柳,是夜沿门乱呼酒,猖狂能使阮籍惊,饮兴肯落刘伶后?此时一歌酒一倾,燕都屠者围荆卿,市人随之俱拍手,天亦为之醉不醒。”(《醉中赠张子先》)用夸张的诗句描绘出狂士的放诞之气。“秋帆一幅随高雁,长安片月相思见。茭菰十里送君行,揜柁未开泪欲倾。燕都我曾游几度,悲歌饮酒时无数。易水荆轲不用求,击筑一声寒云流。寒云流,秋色里,望诸一去三千年,高台黄金今亦地。”(《赋得片月秋帆送冯叔系北行》)慷慨悲歌,亦不减太白之风。“去年君来棘墙栅,半醉不醉秋月白,遗我海蚶颗三百,瓦沟一一莹霜雪。今年君马向长安,我无一丝挂君鞍,但飞一滴相思泪,万里随风到杏园。”(《送陈君会试》)从诗句的任意、结构的畅达、想像的飞扬以及情感的明快,无一不见李白的影子。

王夫之说徐渭“绝技尤在歌行”(《明诗评选》卷二),其七言歌行能以强烈的气势纵横运笔:

山人写竹略形似,只取叶底潇潇意,譬如影里看丛梢,那得分明成个字?公子远从辽东来,宝刀向人拔不开,昨朝大战平虏堡,血冷辘轳连鞘埋。平虏之战非常敌,御史几为胡马及,有如大酋之首不落公子刀,带胄诸君便是去秋阮游击。不死虏手死汉法,败者合死胜合优,公子何事长忧愁?一言未了一叹息,双袖那禁双泪流。却言阿翁经百战,箭镞刀锋密如霰,幸余兄弟两三人,眼见家丁百无半。往往弯弓上马鞍,但有生去无生还,只今金玉光腰带,终是铜瓶坠井幹。兼之阿翁不敢说,曾经千里空胡穴,武人谁是百足虫,世事全凭三寸笔。山人听罢公子言,一虱攻腰手漫扞,欲答一言无可答,只写寒梢卷赠君。^①

诗的主题是画竹赠人,常见的写法是在所画之竹与所赠之人身上找联系,比如骨格傲岸挺立不群之类。用王夫之的话来说,这只是“醋大”作法。

^① 《写竹赠李长公歌》,《徐渭集》,第134页。

徐渭则把写竹当成潜伏的线索来处理,用重笔来写所赠之人。诗之主体是一场恶战,徐渭没有把它写成一般的边塞诗,而是从明朝的军政得失来看待李公子的浴血奋战。“血冷辘轳连鞘埋”、“箭镞刀锋密如霰”,写战争的杀伐惨烈;“眼见家丁百无半”、“但有生去无生还”,写将领的忧虑悲辛。最终全都敛束于军事政策的酷苛无理,“武人谁是百足虫,世事全凭三寸笔”。壮烈、慷慨、愁闷、不平却又无可奈何,复杂的感情交错在一起,从而形成“冷热相激,余韵无穷”的艺术效果^①。王夫之说全诗的结构特点是“要离焚妻子手段”,赞叹徐渭是“仙才侠骨,驰骋烟云”。这真是一首驰骋使气、不入格套的佳作。

以气运笔,使徐渭的七言古诗能够摆脱俗套,在写法上别出手眼。比如为王夫之所称道的《沈叔子解番刀为赠二首》就是“迭用三‘佩此’,参差尽变;非有意为之,如夏云轮囷,奇峰顷刻。”(《明诗评选》卷二)甚至不易出新的赠答之作在徐渭手中也会与众不同:

开元之唐有张果,乃云生长陶之唐。师汉帝者张子房,子房之后有张苍。张苍之龄百余许,老夫首诗牙齿只吃乳,夜夜枕前罗十女。子房辟谷祈不死,先师黄石公,后约赤松子。张果骑驴驴是纸,明皇药果杯酒里,果齿焦黑如漆米,起取如意敲落之,新牙排玉光如洗。三郎惊倒谓玉环:我欲别尔渡海寻三山。玉环泪落君之前,梨花春雨不得干。繫彼三仙人,是君之祖君是孙。今年己丑腊嘉平,正君七十之生辰。三祖消息虽寥寥,桃仁传种还生桃。况君作诗句多警,又如尔祖张三影。三影诗翁八十余,此时特娶如花姝。正宜七十张公子,夜夜香衾比目鱼。^②

这是一首祝寿诗。此类作品极不易写,一般只能就对方的身份地位、年龄神色、子孙世家等情况写起,错落点缀一些麻姑献寿、彭祖大椿之类常见典故。徐渭此诗,完全跳出通常的格套,纯用“寿”字来作文章。他先浓墨勾勒张果、张良、张苍的仙寿,夜夜御女、辟谷不死、败齿复生,勾起人们的歆羡之

① 此处的分析,参考了徐朔方《晚明曲家年谱·徐渭年谱》中的分析,特此说明并致谢忱。

② 《四张歌张六丈七十》,《徐渭集》,第155页。

情,以致于唐玄宗都想抛弃帝王之尊、贵妃之丽,去寻仙访道以谋长生。而张丈得天独厚恰恰姓张,作为三位张仙的子孙,也一定有乃祖之寿吧。走笔至此,似可直下而接寿词。然而徐渭又陡然造势,把能诗的张丈和能诗张三影勾连起来。以下本可再行铺叙,可是徐渭又出人意表地以祝愿之词收煞。整首诗上天入地,笼罩古今,全以“寿”字络绎文辞。王夫之说此诗:“排俗以入俗,古今人无敢如此。左旋右回,元有神笔。‘玉环泪落’,一波如五色云因月作华,非云华,非月华。离钩三寸得金鳞,何从而得?俗子不信。”(《明诗评选》卷二)风格开张而又整肃俨然,是一首奔放奇特之作。

过度使气有时也往往造成其奇怪诡谲的诗歌风貌。这便是四库馆臣所言:“其诗欲出入李白、李贺之间,而才高识僻,流为魔趣。”(《四库全书总目·徐文长集提要》)徐渭曾为李贺诗作注,受李贺影响很深。他经常用一些长吉所喜欢用的字眼,比如死:“碧火吹云煨山紫,尤溪矿竭干将死”(《延平津》);“瑶阙重关金锁寒,枕席无欢帝妃死”(《雪》);“鹿园草长文殊死,狮子随人吼祇树。吴山石头坐秋风,带着高冠拂云雾”(《三茅观观潮》);“龙驹远自施罗来,开平已死无人骑”(《天坛》)。喜欢用鬼祟精灵:“春深细叶缀苍蝇,夏末凉风呼赤豹。……白日邀人鬼伯来”(《旗纛树》);“湖精海怪双毫底,两墨云霞一样鲜。……孤高一段想其人,故旧百年犹未死”(《二叔父知宝应时,以召入……》^①)。他的一些长诗,如《柳元谷以所得晋太康间冢中杯及瓦券来易余手绘二首……》^②、《阴风吹火篇呈钱刑部君附书》,因为内容与死有关,更是写得光怪陆离,诡谲幽渺。下面看一首比较典型的《夜宿丘园……》:

老树拿空云,长藤网溪翠。碧火冷枯根,前山友精祟。或为道士服,

① 完整诗题如下:《二叔父知宝应时,以召入,县诸生郑本者,画菊竹一卷饷之,今为二姪所得,乞我作歌》,《徐渭集》,第145页。

② 完整诗题如下:《柳元谷以所得晋太康间冢中杯及瓦券来易余手绘二首。券文云:“大男杨绍从土公买冢地一丘,东极阊泽,西极黄滕,南极山背,北极于湖,直钱四百万,即日交毕,日月为证,四时为伍,太康五年九月廿六日,对共破剪,民有私约如律令。”详玩右文,似买于神,若今祀后土义,非从人间买也。二物在会稽倪光简冢地中,于万历元年掘得之,地在山阴二十七都应家头之西。尚有一白磁狮子及诸铜器,铜器出则腐败矣,狮尚藏光简家。闽有黄兔窑》,《徐渭集》,第91页。

月明对人语，幸勿相猜嫌，夜来谈客旅。^①

老树、长藤、磷火、枯根和幻化的精祟，构成一副森然冷峻的画面，表现了山中夜宿的孤寂和恐惧。想像之奇和意象之怪，无疑都来自李贺的影响。

与李贺相似，徐渭的诗歌想像神奇，意象怪异。比如他写山的形状：“宛如齿齟齬，张吻讼所苦”（《秦望山东南下折，有峰紫铁色，错竖似花蕊，土人呼雄鸡突，余赠名花蕊峰》）。将秦望山的形状比喻成一张嘴，露出参差不齐的牙齿，似乎在向人诉苦。写远眺江中的怪石：“仰睇崑崎侧，惟见苍翠矫，覆莽映赭壁，枝弱不胜鸟”（《发严州，舍舟登陆，纵步十五里，憩山麓丛榛，远眺江中怪石》）。他还有一首《刈圃》，说自己的居所野草丛生，在夏日成为蚊子出没的渊薮，写到夏夜苦蚊之状，于是决心刈草蚊灭。又由灭除草中蚊子，想到边地榛莽中掩藏的戎胡。其丰富的想像力将两件毫不相干的事联系到一起。超强的想像强化了徐渭诗歌的表现力，他能把某些感觉写得非常精确。他写旅途：

中夜依水泽，羁愁不可控。远火淡冥壁，月与江波动。寂野闻籁微，单衾觉寒重。托踪蒲稗根，身共鸥鸟梦。^②

冷清的色调，静谧的氛围，使此诗意境幽深孤寂。他写自己因羁愁而觉得寒冷，用一个“重”字，真切地表达出当时的感受。

重视本色，直抒胸臆，也造就了徐渭诗歌的另外一个特点，就是写实，通俗易懂。他写夏日避暑：“乃偕二三子，挂絺于其地，买酒穿布中，炮鳖腥道器。止取醉饱为，安能谨趋避，袒跣择树依，叫号枕砖睡。”（《避暑豁然堂大雨》）把二三狂生的行为以及暑热难耐写得活灵活现。祝贺别人移居：“渭也闻之开口笑，往时渭欲去，去不能，大欲来，来即就。何以贺？贺张大，除岁酒，为大守。明年灯事隔不久，可知携大并大手，门前流水水上桥，可知与大

① 原题作《夜宿丘园，乔木蔽天，大者几十抱，复有修藤数十寻，县络溪渚》，《徐渭集》，第63页。

② 《将至兰溪夜宿沙浦》，《徐渭集》，第62页。

谈不休。行复坐,坐复走。大也虽善嬉,太半治生事,渭也嬉亦善,生计却不治。世人于此有是非,不知谁非复谁是?自识今来谈道心,还是当年骑马事。”(《喜张大移居南街》)明白如口语,并有叙述化的倾向。特别是一些涉及自己生活状况的诗,写实的倾向就更明显:

十度移家四十年,今来移迫莫冬天,破书一束苦湿雪,折足双铛愁断烟。罗雀是门都解冷,啼莺唤谷不成迁,只堪醉咏梅花下,其奈杖头无酒钱。^①

……我今六十五,仍高破角巾,年年上爷冢,每每到孙家,孙家留我坐,孙妇办汤茶,以我上冢牲,啖孙且满引。……^②

前一首写自己半生漂泊,居无定所的困苦。没有柴火,因雪湿用破书引火而不得,饭锅也都破烂不堪。没有亲朋往来,鸟儿因为讨不到食都飞走了,只有几只麻雀在寒雪中瑟瑟发抖。如此困苦的日子,全用白描手法来写。后一首写孙儿一家热情款待贫老的诗人,也是平铺直叙,而天伦之乐自见。

徐渭诗歌通俗、直抒胸臆的特点,在复古派盛行之时颇显另类。他不追求诗歌的高古境界,而是以诗来表达自己的感受与想法,因此他的诗还有好议论,而且好发不同之论的倾向。这也是开后来公安风气之先的。此一特点尤以怀古之作为代表,如《闽工某摹伯时昭君下嫁图……》^③“人生触处有不幸,东脱网罟西亦弃,汉宫颜色不及天子知,胡廷憔悴,未必单于终始相亲近。”人生到处是机阱网罗,不管是汉是胡都一样。在汉地美貌如花且不得天子宠幸,胡地风高尘多,憔悴之色如何能赢得单于始终亲昵?他还有一首咏伍子胥的诗:

① 《雪中移居二首》其一,《徐渭集》,第291页。

② 《上塚》,《徐渭集》,第100页。

③ 原题作《闽工某摹伯时昭君下嫁图,单于亲逐之,随骑士胡姬,姬娇而骑,与单于并犴健可畏,鞞衣结束,文马华旌,及姬之靴帽并妍绚可爱,而掌琵琶者尤胜。胡决不办此,李盖以意为之,取悦人目。马三兄投赋赋之》,《徐渭集》,第156页。

吴山东畔伍公祠，野史评多无定时，举族何辜同刈草，后人却苦论鞭尸。退耕始觉投吴早，雪恨终嫌入郢迟，事到此公真不幸，蠲饷依旧遇夫差。^①

伍家世代忠臣，无辜惨遭举族屠戮，子胥隐忍待时，终为父兄报仇，鞭平王之尸。站在儒家正统立场上看，“君要臣死”，这是天经地义的，子胥弑主鞭尸是大逆不道。“雪恨终嫌入郢迟”，真是破空之论。再如对漂母济韩信之事，也是大作翻案文章，说漂母饭韩信，并非因其慧眼识英才，不过是有同情心而已。徐渭的不少怀古诗，如《过项羽故宫》、《淮阴侯祠》、《读淮阴传》、《岳公祠》等，也都较为可观。对抗世俗，自出心胸，徐渭的独立人格使他对传统有强烈的逆反心态。^② 因此，他对当时诗坛七子派的党同伐异深为不平：

……昨见帙中大可诧，古人绝交宁不罢，谢榛既与为友朋，何事诗中显相骂？乃知朱轂华裾子，鱼肉布衣无顾忌，即令此辈忤谢榛，谢榛敢骂此辈未？回思世事发指冠，令我不酒亦不寒，须臾念歇无些事，日出冰消雪亦残。^③

诗由棉被被盗写起，后半突然一转，对后七子排挤布衣诗人谢榛的行为大加挞伐。徐渭与七子的见解异路，但并无私人恩怨，令其“发指冠”的愤慨，乃是出于其逆反的心态。

徐朔方说徐渭的诗歌：“全幅或整篇，奔放飞动，力透纸背，而具体笔触可能流于粗鄙和生涩，这是雅与俗的怪诞结合。”^④此论甚是。关于奔放飞动前面已谈到，此处再对其“俗”稍作阐述。徐渭好用俚语入诗，比如他勉励后进说：“请看小李继家声，好驴不入驴行队。”（《沈生行》）他祝邻母庆寿：“阿母

① 《伍公祠》，《徐渭集》，第285页。

② 关于这个问题，还可参阅徐朔方《晚明曲家年谱·徐渭年谱》。本节也多处借鉴了徐先生的看法，特此说明。

③ 《廿八日雪（时绵被被盗）》，《徐渭集》，第143—144页。

④ 徐朔方：《晚明曲家年谱·徐渭年谱》，第40页。

但办好齿牙,百岁筵前嚼甘蔗。”(《赋得百岁萱花为某母寿》)祝另一位母亲说:“阿母之贤有如此,何妨再活五十五。”(《王母诗》)还在诗中用俗谚“矮人信耳辄观场”(《王鹅亭雁图》)。他对明朝的边境政策发议论:“自古学棋嫌尽杀,大家和局免输赢。”(《胡市》)诸如此类,举不胜举。此种写法,多能令人会心一笑,获得出乎意表的阅读效果。但是如果用得过分,则会流入恶俗。这在徐渭诗中也有典型的例子:

不踏市上尘,千有五百朝。胡为趾垢牛皮高,碧汤红檐浣且搔,一盆湿粉汤堪捞。徐以手摸尻之尾,尻中积垢多于趾。解裤才欲趁余汤,裤裆赤虱多于虬。痒不知搔半死人,叔夜留与景略扞。豕鬣豕蹄尔视为广庭,比我茅屋一丈之外高几分,况是僦赁年输银。日午割豕才归市,醢以馅麦作冬至。澡罢正与虬虱语,长须唤我拜爷主。往年拜罢号辄已,今年拜罢血如雨,烂两衣袂,枯两瞳子。^①

徐渭本就好用王猛扞虱典故,而此诗内容颇为恶俗,对丑怪、恶心的事物加以细致的描写,便染上了以丑为美的色彩。值得强调的是,徐渭诗具备后来公安派的两大特征:一是抒写自我性情,二是宁今宁俗。其总体艺术效果则是“冷水浇背”的冲击与震撼。他的这些做法也许是不自觉的,甚至被时人视为是病态的,但却实实在在地起到了晚明诗歌先声的作用。

^① 《至日趁曝洗脚行》,《徐渭集》,第145页。

第九章 后七子的复古主张与诗艺追求

以李攀龙、王世贞为首的“后七子”大多是嘉靖前、中期登上文坛的青年进士，初入仕途即面对黑暗政治，看不到任何前途与希望，在沉闷狭小的生存空间中产生了浓厚的避世情绪。与世俗隔膜的孤独感使他们提升了超拔世俗的自我意识，更加重视相互间的认同，并与污浊的现实政治相对抗。他们相互标榜，结成文人社团，在诗歌创作中追求气高体正，悉心学习古人作品的体貌。在此一时代，文学复古思想虽日趋成熟，而诗歌创作却因被古人经典所“遮蔽”而日益走向窘境。总体看来，后七子的诗歌成就比不上前七子，也比不上弘治、正德时期的吴中文人。但他们用心探讨诗歌艺术的自身规范，更加远离儒家影响下的重政教的诗学精神，推进了重情感、重文采等艺术追求的进一步发展。

第一节 李攀龙

李攀龙(1514—1570)，字于鳞，号沧溟，历城(今山东济南)人。嘉靖二十三年进士，初授刑部主事，历员外、郎中。嘉靖三十二年迁顺德知府，三年后升任陕西提学副使。不久托病归乡，建白雪楼啸饮其中。隆庆元年起为浙江副使，迁参政，拜河南按察使。因母丧返乡，哀伤过甚而病逝于家中。有《沧溟先生集》。李攀龙狂傲自负，本以为躲进白雪楼便可甘心终老、实现其文学复古的梦想，但却终于未能如愿。他不能忘怀世情，常在诗歌里流露出酸楚的心曲。他的诸体诗各有所长，酷似古人者皆为败笔。少数无意为工之作，

用自然的语言表现真实的情感,反是其成就所在。

一、孤傲的心态

李攀龙少年读书时便不喜“贴括之业”而好古文辞,同学不晓其所作为何语,遂目为狂生,而他夷然不屑,反而自负说:“吾而不狂,谁当狂者!”(王世贞《李于鳞先生传》)他以文才自负,独持己见,高扬自我:“齐、鲁之间,其于文学虽天性,然秦汉以来,素业散失,即关、洛诸世家,亦皆渐由培植俟诸王者,故五百年一名世出,犹为多也。”(《送王元美序》)以不世之才自命,又自比左丘明、司马迁说“仆愿居前先揭旗鼓,必得所欲与左氏、司马千载而比肩”。他甚至自拟圣人,说“微吾竟长夜”(《寄元美》),自负过甚,所以被视为狂妄之士。胡应麟说:

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……太白尤自高,如“大雅久不作,吾衰竟谁陈”,“自从建安来,绮丽不足珍”……初学目不睹往籍,轻于持论,何损作者。^①

将其与李白、杜甫的目空往古相提并论,虽有一定道理,但李、杜有比文学自身更高远的理想,那便是介入现实,济苍生、安黎元;李攀龙的理想则仅止于文学复古,并认为这一理想可以避世而实现。所以在他的性格中,孤高狷介的一面更为突出。

李攀龙不能折腰事人,委曲求容。王世贞记其罢官事,可见其性格之一斑:

于鳞为按察副使,视陕西学,而乡人殷者来巡抚。殷以刻覈名,尤傲而无礼,尝下檄于鳞代撰奠章及送行序,于鳞不乐,移病乞归,殷固留之。入谢,乃请曰:“台下但以一介来命,不则尺蹄见属,无不应者,似不必檄

^① 胡应麟:《诗数》续编卷二,上海古籍出版社1979年版,第362页。

也。”殷愕然起谢过，有所属撰，以名刺往。而久之复移檄。于鳞恚曰：“彼岂以我重去官耶！”即上疏乞休，不待报竟归。……于鳞归杜门，自两台监司以下请见不得。去亦无所报谢，以是得简倨声。^①

他唾弃了世俗的价值观念和行为方式，由傲世走向避世。他说：“明时抱病风尘下，短褐论交天地间。”（《初春元美席上赠茂秦得关字》）写的是谢榛，实亦攀龙自况。论交天地，是与志同道合者袒露襟怀；抱病风尘，已完全无意于进取了。又说：“意气还须我辈看，功名但任儿曹立！”（《逼除过右史水村江山人同赋》）“拂衣不免违俗，纵酒还堪达生。偶尔故人握手，看他竖子成名。”（《醉示元美》）持着傲世、避世的态度，他常以魏晋间人自比。如说：“五柳先生漉酒巾，门无车马断红尘。”（《谢俞仲蔚寄簪》）“浊酒自沽还自把，先生寄傲南窗下。”（《许使君见过林亭》二首其二）都是自比陶潜。又说：

夹户春风五柳斜，绕篱秋色醉黄花。南山只在茅茨外，人道柴桑处士家。

——《谢中丞枉驾见过兼惠营草堂资》四首其一

南山秋色照东篱，又是陶家载酒期。彭泽罢来无俗客，何妨不许白衣知。

——《酬许右史九日小山见赠》四首其一^②

然而他并非陶渊明的异代知音。他从来没有达到陶渊明那种恬适淡泊的心境，也没有领会陶渊明那种洞彻人生的理性精神与豁达心胸。他从陶渊明那里接受的仅仅是傲世的姿态。他也经常以嵇康、阮籍自比，如说“疏狂阮籍多”（《答明卿病后见寄》），“嵇康犹自懒”（《寄宗考功》），“伏枕风尘双白眼”（《答元美病中见寄并示吴舍人》），“中散近来疏懒甚”（《答宗考功斋居见

① 王世贞：《艺苑卮言》卷七，《历代诗话续编》，第1064页。

② 二诗分别见李伯齐点校《李攀龙集》第332、321页，齐鲁书社1993年版。

赠》)。但从嵇、阮那里,他所接受的也不过是傲世、慢世而已,没有学到嵇、阮那种对抗世俗、批判现实的精神。其价值观念的天平,始终还是向着被社会接受认可的方向倾斜,所以孤高的心态中又往往掺入一种酸楚的孤独感。“世路悠悠几知己,风尘落落一狂生”(《郡斋》),自傲中已颇见酸楚之意。在下面诗句里,这种孤独感流露得格外鲜明:“赋就自堪生顾盼,才高岂合老风尘!”(《送郭子坤下第还济南》)“白雪调成堪自老,青云名在好谁怜!”(《酬黄山人郡中见怀之作兼呈魏使君》)“千里骅骝堪自老,孤飞鸿鹄一何哀!”(《答元美》)由此可见其内心的矛盾:诗文复古是他人生的一个支点,虽然他借此支点获得了一定的心理平衡与满足感,却并不甘心终老田园,他仍然需要社会的认同。他始终未找到自己的人生归宿,不能为其心灵找到一个安顿之所。这在后七子中是有代表性的。

二、情感与意象

李攀龙诗歌的感情基调是狂傲狷介而深含怨情。其《送宗子相序》说:“诗可以怨,一有嗟叹,即有永歌。言危则性情峻洁,语深则意气激烈,能使人有孤臣孽子摈弃而不容之感,遁世绝俗之悲,泥而不滓,蝉蜕滋垢之外者,诗也。”所谓“性情峻洁”、“意气激烈”,便是狂狷;所谓“孤臣孽子摈弃而不容之感”,便是怨情。他的多数诗表现的都是此种感情。如《侠客行为子与赠吴生》:

本自吴越冶游郎,结交燕蓟少年场。长裾不曳朱门里,擣蒲大叫青楼旁。被酒目摄羽林骑,拥金作使邯郸倡。弟蓄灌夫,师事田光。得意一言,失意一言。相怨一方,相慕一方。男儿过逢好惊座,世事握龔宁陆梁。姓名何惜借轻薄,出处未须论侯王。亲知犹向隅,有钱徒充囊。仇家犹戴天,有客徒满堂。猛虎可值,俗子莫当。平生片心照秋水,明日报恩还故乡。^①

^① 《李攀龙集》,第108页。

诗歌塑造了一个张狂狷介的侠客形象。自“亲知犹向隅”以下,讽刺世态炎凉、世情浇薄,可谓怨情不浅。《岁杪放歌》直抒胸臆,将此种感情表现得更为显直:

终年著书一字无,中岁学道仍狂夫。劝君高枕且自爱,劝君浊醪且自沽。何人不说宦游乐,如君弃官复不恶。何处不说有炎凉,如君杜门复不妨。纵然疏拙非时调,便是悠悠亦所长。^①

虽说自命疏拙,自甘悠悠,只不过故作放达,实际还是抒写与世抵牾的怨情。《秋日村居》八首其七说:“白云不摇落,湖上长悠悠。世事衔杯过,人情把袂休。秋光栖自老,月色淡相愁。况复多风雨,萧条傍倚楼。”暗淡萧索的境界中蕴含的怨情更为强烈。

李攀龙最常用的意象,除“百年”、“万里”、“黄金”、“紫气”之外,还有“中原”、“伏枕”、“衔杯”、“把袂”、“风尘”、“浮云”等。开阔壮大的意象表现着他的张狂气焰。许学夷论其七律说:

如“自许铁冠冲瘴疠,兼携白笔扫风尘。”“弹章气借山河壮,执法秋临节鉞寒。”“白日自流荒徼外,青山不尽夜郎西。”“百粤大云摇海色,九峰寒雨壮秋阴。”“千乘旌旗分羽卫,九河春色护楼船。”“腾装杀气三江合,吹角长风万里生。”“鼓角疑从天上落,轺车真自日边来。”“地拆黄河趋碣石,天回紫塞抱长安。”“山连大陆(麓)蟠三晋,水划中原散九河。”……等句,冠冕雄壮者也,但较之献吉,则着意贾勇耳。^②

这些摘句,或抒情,或写景,都写得开阔壮伟。所谓“着意贾勇”,指他刻意缔造雄壮之境。其名篇如《杪秋登太华山绝顶》四首、《大阅兵海上》四首,都极尽雄壮之能事,如“苍龙半挂秦川雨,石马长嘶汉苑风”;“东走峰阴摇砥

① 《李攀龙集》,第114页,个别标点不同。

② 许学夷:《诗源辩体》后集纂要卷二,第415页。

柱,西来紫气属长安”;“万橹军声开岛屿,千樯阵影压波涛”;“海气抱吴遥似马,阵云含越总如龙”等,都追求雄壮,也难逃“着意贾勇”之讥。他虽学盛唐,却抛弃了盛唐诗人那种即目会心、以直观物色表现内心感受的写法,为表现傲意狂态,他在选择意象时总是有意构想,因而走向类型化。如:“浮云万里中原色,落日孤城大海流。”(《寄元美》四首其二)“地畅中原秋色尽,天开万里夕阳空。”(《杪秋登太华山绝顶》四首其二)“白云欲赠湖中色,紫气遥临海上来。”(《送许右史之京》)“伏枕春阴三楚合,拂衣秋色大江回。”(《答寄余德甫》)句意多同。当时有人拟其声口,写成《漫兴》一首曰:“万里江湖迥,浮云处处新。论诗悲落日,把酒叹风尘。秋色眼前满,中原望里频。乾坤吾悲在,白雪误斯人。”(《列朝诗集小传》丁集上)实在是发人深省的讽刺。

李攀龙诗的许多意象组合还给人以生硬拼凑之感,如:“古今不改中原色,南北相看万里心。”(《寄张幼于》)“开樽自动青云色,掩卷俱含白雪愁。”(《白雪楼寄怀徐使君兼呈元美》)“青萍交映千秋色,玉树长含万里风。”(《董生写四子图》),这些有失和谐的诗句并不给人以美感。但如果换一个角度来看,似乎又可以说,恰恰是这些不和谐的意象表现了李攀龙及“七子”们躁动张狂的心态。

关于李攀龙诗歌的艺术风貌,许学夷说是“一以冠冕雄壮为主”(《诗源辩体》后集纂要卷二),雄壮确是李攀龙诗风的主要侧面,但在此之外,他还追求清丽和高华。这可以从李攀龙下面一些诗句中看出其对清丽之美的欣赏:“赋罢人传绝妙辞,争如细柳乱轻丝。”(《和右史悼儿篇》三首其一)“赋成清思如秋水,一片霜毫洒玉堂。”(《送殷正甫内翰之京》十首其十)“开帘署有青山色,对酒人如白雪枝。”(《署中有忆江南梅花者因以为赋》)“绕夜朱弦清自语,凌云彩笔老相看。”(《谢魏使君题白雪楼》)孤高避世则求清,深含怨情则尚婉,着意修辞则重丽。李攀龙的心态有种种矛盾,尚未达到深造自得之境,因而对清远婉丽之美的重视还不够,但说他一味追求冠冕雄壮也是不恰当的。

李攀龙七律学王维、李颀,二人皆非雄壮一路。攀龙之作虽“神秀天然少让”(《诗薮》内编卷五),但毕竟“有王维之秀雅,李颀之流丽”(《皇明诗选》卷一一陈子龙评语)。摘其秀雅流丽之句,如“行车麦秀随春雨,卧阁花深对

夕阳。”(《送赵户部出守睢阳》)“卧病山中生桂树,怀人江上落梅花。”(《怀子相》)“树色远浮疏雨外,人家忽断夕阳前。”(《赵州道中忆殿卿》)“春流无恙桃花水,秋色依然瓠子宫。”(《上朱大司空》)绝非冠冕雄壮所可概言。其他诗体,像五绝中的《别意》:“朝来送归客,复此长河湄。立马折杨柳,已无前日枝。”《丁香湾》:“平潭淡不流,寒影群峰集。斜阳一以照,彩翠忽堪拾。”都写得清丽婉秀。

高华是他有意识的追求。王世贞说:“五七言律至仲默而畅,至献吉而大,至于鳞而高。”(《艺苑卮言》卷六)胡应麟说:“国朝学杜……惟李观察得其风神”,“李之高华……皆杜正脉法门。”(《诗薮》内编卷五)沈德潜说他的七言律绝“高华矜贵,脱弃凡庸。”(《明诗别裁集》卷八)所谓“高”、“高华”,与其心态、情感的孤高有关,上文已论及。此处要强调的是在艺术表现上,他喜欢站在超出尘表的高视点去观照与塑造艺术形象。登高望远是七子偏爱的题材,而李攀龙大多数作品不是于开阔中见雄浑,而是在开阔中见高迈。在此只摘取《李攀龙集》卷八七律中的一些句子来说明问题。如《同元美与子相公实分赋怀太山得钟字柬顺辅》,颌联“河流晓挂天门树,海色秋高日观峰”,沈德潜以为“弱”,并附记赵鹤登泰山句:“山压星辰从下看,海浮天地自东回”,以为其“胸中不知吞几云梦也”(《明诗别裁集》卷八)。将攀龙之句和赵鹤之句与杜甫那些雄浑悲壮的诗句相比,不难看出,李攀龙所塑造的艺术境界之主要意味在超越尘境,缺乏吞吐万物、地负海涵的力量。其他如:

寒雨钟山千水下,白云秋色大江来。

——《送王侍御》

白云双阙湖边出,落日西山树杪来。

——《同子与登湖上台》

千峰曙色开金掌,并马寒光照锦袍。空翠欲浮仙阙动,晴云犹傍帝城高。

——《朝退同子与望西霁雪怀南海梁公实广陵宗子相》

巨麓秋阴沙渺渺，石门寒气雨苍苍。天边睥睨悬句注，树杪飞流挂浊漳。

——《登黄榆马陵诸山是太行绝顶处》四首其三^①

这样的景物描写，也可以说开阔而富有气势。但毕竟以高迈为主，雄浑之气不足。色调的高华，境界的清寒，加强了“高”的特征，减弱了“雄”的特点。五言如《朝陵夜作》：“星流千嶂过，月出万松寒。倚马清钟外，新霜满玉鞍。”《答明卿病后见寄》二首其一：“秋色高金掌，西风满玉珂。开樽鸿雁至，染翰五云过。”《龙集寺》：“峰落青莲色，灯悬白日幽。香台高枕出，涧水闭门流。”都写得清湛高华。王世贞说：“李于鳞如峨眉积雪，阆风蒸霞，高华气色，罕见其比。”（《艺苑卮言》卷五）比“冠冕雄壮”之说更确切。

三、模拟与融化

李攀龙论拟古乐府曾提出“胡宽营新丰”的著名譬喻。因为这一譬喻，他也常受人非议。而他说的“得其精而忘其粗，在其内而忘其外”的更高追求，则被其过度模拟所掩盖。他强调对古乐府语言风格的整体模仿，但因语言随时代的巨大变迁，使其模仿无法达到遗貌取神的境地。冯班《钝吟杂录》说：“酷拟之风，起于近代。李于鳞取魏、晋乐府古异难通者，句摘而字效之，学者始以艰涩道壮者为乐府，而以平典者为诗。吠声哗然，殆不可止。”又说：“夫乐府本词多平典，晋、魏、宋、齐乐府取奏，多聱牙不可通。盖乐人采诗合乐，不合宫商者，增损其文，或有声无文，声词混填，至有不可通者，皆乐工所为，非本诗如此也。”看来李攀龙以古奥难读的古乐府为蓝本，出发点便是错的。

但是，李攀龙殚精竭虑的模拟，正体现了后七子“专习凝领”（《艺苑卮言》卷四）的复古策略，所以复古派中人除了指出他模拟过分的缺点外，大都承认他于此确有造诣。如许学夷说：“然汉魏乐府五言及五言古，自六朝、唐宋以来，体制、音调，后世邈不可得，而惟于鳞得其神髓，自非专诣者不能。”（《诗源辩体》后集纂要卷二）

^① 四诗分别见《李攀龙集》第183、184、186、191页。

李攀龙的200余首古乐府诗,能够表现其自我情怀与时代精神者不多,但并非绝无佳作。《东光》说:“胡儿平,倭奴何不平!倭奴利水战,海堑船为城。诸军彀骑士,驰射难纵横。”虽是古风古调,内容则完全源于现实。《当鰕鳢行》说:“嗟予滞末位,慷慨志四方……立发而忽视,厉马抚干将。吾谋适不用,驾言归故乡。”以整齐的五言写来,文句平顺,语言古朴,能够表现其壮志难酬的感慨。《怨诗行》写得更好:

荆山何岩岩,白璧何齿齿。圭璋满朝廷,尔胡独在此?千载抵沉沙,一抱即知己。瓦砾生目中,众人纷所指。五都当一顾,三献不得理。一刖藏白虹,再刖涸沂水。玉石苟不分,安用存吾趾!昭王遣使问,慷慨不可止。一剖属白虹,再剖折沂水。至今为宗器,天下称其美。愿以陵阳侯,还之乐正子。^①

诗写卞和献玉事,插入“圭璋满朝廷,尔胡独在此”、“玉石苟不分,安用存吾趾”的慨叹与呼告,在叙事中融合着强烈的感情,寄托了自己才高被弃的强烈怨情。

李攀龙一些抒写思乡怀友之情或表现普遍生命意识的作品语短情长,意境深婉。如《黄督》:“谁能见歌舞,不自爱阳春。少年双泪落,知是他乡人。”与杜牧诗“正自客心孤迥处,谁家青楼红袖招”同一意蕴,而更有深婉不尽的意味。《懊侬歌》:“布帆百余幅,阿娜自生风。江水满如月,那得不愁依!”《子夜歌》:“荡舟芙蓉池,红颜在池水。侬与芙蓉花,有何不相似!”写得情景如画,神似南朝乐府。

李攀龙刻意范古,但也不排斥通俗的语言,如《枯鱼过河泣》说:“大鱼啖小鱼,小鱼啖虾鳢,虾鳢啖沮洳。啖多沮且涸,请君肆中居。”前三句将市井流行的民歌稍加点化,后二句翻出新意,断言弱肉强食的贪婪之辈必自取殃咎,是纯用口语的。《捉搦歌》说:“东家女儿大狡狴,屋里烧香出墙外,供养世尊作佛会,愿得百媚无灾害。”用口语而饶有谐趣。

① 《李攀龙集》,第22页。

李攀龙的五言古诗 160 余首,其中《录别》、《又录别》、《古意》、《咏古》、《杂兴》、《古诗后十九首》、《君子行》、《远游篇》、《太山篇》、《公燕诗》、《感怀》等 120 余首,从题目到感情、形象、语言,完全是对汉魏古诗的刻意模仿,与古乐府之模拟别无二致。其他用于抒怀或酬唱的诗歌,也有不少刻意的仿古之作,“临摹太过,痕迹宛然”(《明诗别裁集》卷八),缺乏独创色彩,总体看来价值不高。

李攀龙的七古存近 50 首,前人评价不一。许学夷《诗源辩体》说“声调全乖,无一语合作”。而陈子龙则说“源于李颀,而雄整过之”。李雯也说“才气过颀而学颀,故有其俊迈而无其轻浅”(《皇明诗选》卷六)。其实其七古除学李颀外,还广泛学习高适、李白、杜甫等人。如《刁斗篇》学高适《燕歌行》,“朔气遥传瀚海云,寒声乱动轮台月”脱胎于“杀气三时作阵云,寒声一夜传刁斗”,“宫女琵琶咽逝波,使臣旄节凋幽窟”脱胎于“少妇城南欲断肠,征人蓟北空回首”,但高适之作现实感极强,而攀龙之作则纯是情调诗。又如《代香山寺老僧答》感慨今昔,篇法似杜甫《公孙大娘弟子舞剑器行》,结尾“语罢空林转萧瑟,茫茫天地终何极”,亦近杜甫的“老夫不知其所往,足茧荒山转愁极”。

李白、杜甫的七古纵横驰骋,如神龙变化,感情与思维、时间与空间往往有大幅度的跳跃,而李攀龙并不欣赏此种变化。其《选唐诗序》论七古说:“唯杜子美不失初唐气格,而纵横有之;太白纵横,往往强弩之末。”他选李白七古,未选《蜀道难》、《远别离》、《梁甫吟》、《梦游天姥吟留别》、《登宣州谢朓楼赠别校书叔云》等跳跃性极强的名篇。他要恪守盛唐王、李、高、岑的正格,追求气雄调畅,所以用语取势尚平直沉稳。其七古长篇缺乏跌宕起伏的波澜,不如短章简洁明快。如《和殿卿春日梁园即事》:

梁园高会花开起,直至落花犹未已,春花着酒酒自美。丈夫但饮醉即休,才到花前无白头,红颜相劝若为留。春风何处不花开,何处花开不看来,看花何处好空回。^①

^① 《李攀龙集》,第 116 页,个别标点不同。

沈德潜说：“三句一韵，末三句缠联而下，格调甚新。”（《明诗别裁集》卷八）这种用韵法得自岑参，对酒赏花、珍爱生命的情思亦近于岑参的《蜀葵花歌》。总体看来，李攀龙的七言古诗比其他诗体更能准确、清晰地表达其感情。

李攀龙五律存近 200 首，追求雄大高远，字锤句练，法度甚严，陈子龙谓“惟其精工雄浑，一字不苟，前人所难也”（《皇明诗选》卷八）。如：

不尽寒云外，青峰落照多。秋阴生大卤，木叶下滹沱。巨壑藏风雨，
飞梁挂薜萝。重关三辅地，跃马意如何？

——《登黄榆马陵诸山是太行绝顶处》四首其二^①

写登上绝顶时所见所感，格高气壮，颇能代表后七子普遍追求的艺术风格。

其五律中更值得重视的是少量并不刻意追求雄壮、切乎自己生活境况与眼前景象的作品，如《张氏园亭》：“辟疆开别业，载酒雨中看。亭敞千花暝，楼空万竹寒。呼童移枕簟，劝客解衣冠。宿我山窗下，听诗坐夜阑。”颌联虽也不失开阔，但较为自然。又如《暴雨》：“雨伏千涯怒，风回万壑长。雷声盘暗牖，电影缠空梁。少选虹霓出，园林媚夕阳。”能够抓住景物的特征与变化，毫无做作之态。

七律与七绝是他最擅长的诗体，沈德潜《明诗别裁集》卷八说他“七言律已臻高格，未及变态；七言绝句有神无迹，语近情深，故应跨越余子。”七律近 350 首，数量虽多但格调较单一。胡应麟就其渊源说：“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。属对多偏枯，属词多重犯，是其小疵，未妨大雅。”（《诗薮》续编卷二）说“句法得之老杜”，大概是就其好用大字面而言。就语言风格论，此论并不恰当，于鳞七律句法与七古一样，平顺自然，得自王、李、高、岑者居多，不似杜甫的回折顿挫、锤炼精工。试看其《送皇甫别驾往开州》：

^① 《李攀龙集》，第 138 页。

衔杯昨日夏云过，愁向燕山送玉珂。吴下诗名诸弟少，天涯宦迹左迁多。人家夜雨黎阳树，客渡秋风瓠子河。自有吕虔刀可赠，开州别驾岂蹉跎！^①

诵读一过，立时会想到李颀的《送魏万之京》，不仅是因为“昨日”、“夏云”、“愁向”、“蹉跎”等字面相近，而且第三联完全从李颀诗意简括而来，更主要的是通首诗的韵律节奏与李颀之作非常接近。

李攀龙有七绝340余首，多数仍是追求格高气畅之作，其中有些还保留着模拟痕迹，如《和聂仪部明妃曲》四首其三：“天山雪后北风寒，抱得琵琶马上弹。曲罢不知青海月，徘徊犹作汉宫看。”第一句即由王昌龄“天山雪后海风寒”改动一字。《病中答寄殿卿》：“大梁车骑日如云，客散夷门酒半醺。更向古人论意气，不知谁是信陵君。”从高适《古大梁行》脱化而来，后二句令人想到高适的名句“未知肝胆向谁是，令人常忆平原君”。其张狂浮躁的心态表现在诗里，使一些作品内容空洞，如《怀元美》：“瑯玕山上越王台，秋色高邻海色开。莫向中原看落日，浮云万里为君来。”《送子相归广陵》七首其二：“相逢杯酒蓟门关，腰下并刀明月环。开匣赠君当落日，能令秋色满燕山。”情思浅露，属于沈德潜所言的“虚响”。当然，他也有一些深沉真挚的作品，如：

青枫飒飒雨凄凄，秋色遥看入楚迷。谁向孤舟怜逐客，白云相送大江西。

——《于郡城送明卿之江西》四首其二

司马台前列柏高，风云犹自夹旌旄。属镂不是君王意，莫作胥山万里涛。

——《挽王中丞》八首其二^②

^① 《李攀龙集》，第175页。

^② 二诗分别见《李攀龙集》第299、315页。

七绝以情景融合、含蓄蕴藉为贵,李攀龙于此深得盛唐笔法,因而艺术水平较高。

李攀龙推崇李白绝句的“不用意”,可谓深得关键。他自己的一些作品,不再刻意追求雄壮,能以自然趣味动人。像《寄裘勗》:“白云湖上白云飞,长白山中去不归。君在几峰秋色遍,何人共结薜萝衣?”三、四句通过设问,既表现出对友人深切的思念与关怀,又体现了诗人自己和友人的高洁情操。又如《五日与殿卿游北渚》二首其二:“五月五日榴花杯,故园故人北渚来。君今不饮红颜去,那有长丝系得回?”自然风调与上诗相近,而后两句所表现的珍爱生命的意识及酣畅放达的情思又与上诗不同。再如《早夏示殿卿二首》:

长夏园林黄鸟来,百花春酒复新开。主人把酒听黄鸟,黄鸟一声酒一杯。

湖上青山绕屋斜,萧条重枉使君车。到来纵遣柴门闭,只在东邻卖酒家。^①

及《戏问殿卿止酒状》:“昨夜春风吹酒香,床头甕甕菊脂黄。当垆笑杀如花妾,底事垂涎若个长?”诙谐有趣,富有生活气息。《答元美问余近事》:“赋罢凌云气不降,《长杨》《羽猎》妙无双。老来却解人间事,摊得《玄经》覆酒缸。”既道出年轻时的张狂自负,又显示今日对于世事的洞明豁达,并于对比中隐然流露出怀才不遇的不平。因为无意于工,所以能不拘格套,言短味长。这是李攀龙诗歌的成就所在。

第二节 谢榛与明中期的山人诗

谢榛(1499—1579),字茂秦,号四溟山人、脱屣老人,临清(今属山东)人。自幼右目失明,生理的缺陷断绝了他科举仕宦之念,以布衣山人终其一生。

^① 《李攀龙集》,第331页。

嘉靖十三年前后,他移家客居安阳,赵康王朱厚煜延为上宾,并赴约访友、揽胜探奇,足迹遍及京津、河北、山西及山东等地。嘉靖二十六年至三十一年,他在京师与李攀龙、王世贞等人结社唱和,名列“后七子”中。他行侠仗义,曾鼎力拯救因冤案系狱多年的卢柟,因之声誉鹊起,为缙绅、名流、士子所重。著有《四溟山人全集》,今人李庆立《谢榛全集校笺》所收作品最为详备。

一、宗法盛唐

以“格高气畅”的盛唐诗为典范,谢榛的创作力求“高其格调,充其气魄”(《诗家直说》卷四),揣摩盛唐人口吻,“景出想像,情在体贴”,从题材内容到情思意象,均写得很像。许学夷称赞说:“严沧浪云:唐人好诗,多是征戍、迁谪、行旅、离别之作,往往能感动激发人意。愚按:茂秦五、七言律、绝,其妙处正在于此。今人不惟厌其诗,且厌其题矣。”所谓“今人”指厌弃复古诗风者。这段话令人想到李东阳对林鸿、袁凯学唐、学杜之批评,所谓“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”(《麓堂诗话》)。

“征戍”即边塞题材在谢榛近体诗中占有很大比例,其中固有少量写实之作,但更多是按盛唐边塞诗格高气畅的模样写来。如《塞上曲》其二:“旌旗荡野塞云开,金鼓连天朔雁回。落日半山追黠虏,弯弓直过李陵台。”雄浑的气魄可与王昌龄《从军行》媲美。五律《北征》其一:“朔气犯征裘,旌悬大漠秋。乱山通驿道,残日照边楼。白骨几年战,黄云终古愁。夜来烽火急,骄虏寇并州。”前两联展现出开阔的空间形象,第三联向历史回溯,“寓慨壮远”(《皇明诗选》卷九),使整首诗具备了更为深广的时空氛围,意象苍茫壮大,气势跌宕起伏,接近高适边塞诗的风貌。再如《榆河晓发》:

朝晖开众山,遥见居庸关。云出三边外,风生万马间。征尘何日静,
古戍几人闲。忽忆弃繻者,空惭旅鬓斑。^①

这是一首边塞诗,同时也是行旅题材。前三联结构与《北征》相似,但写

^① 李庆立校笺:《谢榛全集校笺》卷四,江苏古籍出版社2003年版,第189页。

景变苍茫为壮丽,“风生万马间”尤为沈德潜所赏,谓之“纸上有声”(《明诗别裁集》卷八)。尾联虽言“空惭”而气势丝毫不弱。同为行旅诗的《渡黄河》:“路出大梁城,关河开晓晴。日翻龙窟动,风扫雁沙平。倚剑嗟身事,张帆快旅情。茫茫不知处,空外棹歌声。”沈德潜谓颌联“翻”字、“扫”字“得少陵诗眼法”,而就整首诗来看,不留模仿痕迹,开阔的空间和昂扬的感情都是盛唐范式。

谢榛的酬赠诗也有一些格高气畅的作品,如《夜集吴比部鸣仲宅赋得秋月》:

庭草惊秋白露垂,冰轮渐觉度河迟。光临凤阙清钟断,寒入龙庭画角悲。天际几看鸿雁影,山中又老桂花枝。共知庾亮南楼夜,曾为勋名感鬓丝。^①

此诗属咏物赋题格,中间两联选取月光之下的典型景象,烘托出一种凄清的氛围,尾联用庾亮南楼赏月事,抒发时光流逝、渴望有所建树的情怀,“凄怆中有峥嵘之象”(朱琰评语)。据毛先舒《诗辩坻》,此诗经过反复修改,与其修改之前相比,定本语言更凝练,气势更充沛,充分体现了谢榛的艺术追求。

在盛唐诗人中,谢榛受岑参影响最大。朱庭珍《筱园诗话》言其“以炼胜,殊似嘉州”。《穆清堂诗话·论诗》又说“茂秦五字胜嘉州”。汪端《明三十家诗选·凡例》也说谢之五律“振嘉州之逸响”。岑参五律注重锤炼,尤其喜欢锤炼颌联或颈联,使情与景的意象巧妙错综,如“水烟晴吐月,山火夜烧云”(《江行夜宿龙吼滩临眺思峨眉隐者兼寄幕中诸公》),“弓抱关西月,旗翻渭北风”(《奉送李太保兼御史大夫充渭北节度使》)等。谢榛“山色朝侵榻,江声夜满楼”(《寄李状元子实》),“野云低远水,山鸟度夕阳”(《度太行山有感》)等,意象组合与之相近。《居庸关》其二:

^① 《谢榛全集校笺》卷一五,第655页。

控海幽燕地，弯弓豪侠儿。秋山牧马处，朔塞用兵时。岭断云飞迥，关长鸟度迟。当朝有魏尚，复此驻旌旗。^①

第三联锤炼工巧，写景富于动态之美，结尾以云中魏尚比守关将领，境界明朗壮大而不乏巧思，汪端谓“朗健秀炼，皆似嘉州”。又如《次张祜金山寺之韵》：

孤绝寒愈迥，苍茫夜不分。僧归依岛月，龙定缩江云。天汉窗前合，风涛枕上闻。好沽瓜步酒，诗思在微醺。^②

虽名为“次韵”，实际是修改张祜两首题材、韵脚相同的诗作，将两首晚唐格调的作品整合、修改为“想象格力，可追盛唐经涉人”（冯惟讷评语）的作品。其颌联和尾联明显受到岑参《送羽林长孙将军赴歙州》诗“驿舫宿湖月，州城浸海云。青门酒楼上，欲别醉醺醺”的影响，颈联结构与岑参《初至犍为作》“山色轩槛内，滩声枕席间”相似；颌联尤见巧思，令人想到岑参的一些名句，如“涧水吞樵路，山花醉药栏”（《初授官题高冠草堂》），“涧花然暮雨，潭树暖春云”（《高冠谷口招郑鄆》）等。只是谢榛诗句没有岑参那样现成，乃苦思冥想所得，从而在一定程度上接近了孟郊、贾岛的诗风。

谢榛的七律，宋征舆谓“源于岑嘉州”（《皇明诗选》卷一二）。他注重情景融合，如《送何进士振卿谪乐平少尹》：“都亭同醉采芳菲，别后关山梦不违。平野北看燕树断，大江西去楚帆飞。百花洲上还闻雁，五老峰头独振衣。胜地且留何逊赋，春风应见贾生归。”首联叙别，中二联想像对方别后一路所见之景以烘托情思，写法与高适《送李少府贬峡中王少府贬长沙》、李颀《送魏万之京》、岑参《奉和相公发益昌》相近，而“跌宕流美”（《皇明诗选》卷一二陈子龙评语）的艺术风格更近岑参。

王世贞将谢榛比作孟浩然，主要是因为其布衣山人的身份。就诗歌艺术

① 《谢榛全集校笺》卷七，第327页。

② 《谢榛全集校笺》卷五，第237页。

而言,谢榛多感慨激越,近于高、岑者为多。但谢榛亦有少量诗作近王、孟风调,如《初冬夜同李伯承过碧云寺》:

并马寻名寺,登高藉短筇。飞泉鸣古涧,落月在寒松。石路经千转,云岩复几重。人间多梦寐,谁听上方钟!^①

从出游写起,中二联写景饶有兴致,结尾以世俗梦寐之人反托此种兴致,将叙述、写景、抒怀结合得天衣无缝,艺术水平颇高。又如《春日过山村漫兴》:“何物清人思,西山对郭门。渔樵春草路,鸡犬夕阳村。水动烟霞色,沙留杖屐痕。向来樗散意,一醉任乾坤。”文字朴实而情思潇洒,有孟浩然之风。

谢榛学盛唐诗确有很深造诣,他自称“不失正宗”,信非虚言。但在其盛唐格调的诗中,却看不到时代气息与个性风采。潘德舆说:“谢茂秦五律,坚整如城,宛然唐调,然终以有心为之,非其至也。”(《养一斋诗话》卷六)持论公允,亦可用以评谢榛其他诸体诗,且是前后七子之通病。在他们,是下了很大的工夫;而在读者,却感觉不到新鲜的趣味。谢榛的《送客游洞庭湖》写道:“相逢楚客问巴州,此去扬帆湖上游。天汉长连洞庭水,云霞半入岳阳楼。低空白雁投寒渚,隔浦丹枫照暮秋。莫向湘君听鼓瑟,黄陵月冷不胜愁。”情思、意象、手法无不是盛唐式的,中间两联亦不可不谓之佳句,陈子龙评之曰“萧瑟峥嵘”,而陈允衡说得好:“当时甚费推敲,但久看成一熟境”^②。此一评语,可用于谢榛大部分力追盛唐的诗作。

二、宗法李、杜

谢榛也仿效李白,如《走笔效太白歌行寄上沛王殿下》、《拟太白夜泊黄山闻殷十四吴吟坐对刘元善偶成》等,都近于李白随意挥洒的诗风。他性格中本有豪侠狂放的一面,也受到李白睥睨万物、“若疾雷破山,颠风簸海”(《诗家直说》卷一)的豪气影响。其歌行常想像出一个超越万物的高大形象,来表现

① 《谢榛全集校笺》卷四,第191页。

② 见《谢榛全集校笺》卷一五引,第653页。

慷慨豪迈的意气。如《终南仙人引走笔遣怀》说：

终南据形胜，隐沦共墟里。中有千年不死之真人，鹤发垂垂过两耳。
门无征车道常存，平生懒到咸阳市。青山有主百灵护，竹杖通灵山鬼妒。
化作苍龙乘海云，巨鲸伏鬣洪涛驻。惊回任公钩，触倒扶桑树。力穷万里知所归，掉头西秦灵复聚。老夫神变物相因，内蕴不关天地春。^①

诗中所写仙人，或许也受到阮籍“大人先生”的影响，而“化作苍龙”的想像，更接近李白的“大鹏”。《秋夜云峰书斋饯别赋得秋字》：“讵知醉客轻王侯，剑歌豪气不能收。豪气混茫隘江海，弯弓欲向扶桑游。”亦为相同写法。在现实中不得意的诗人通过意念中的角色转换，变得啸傲王侯、意气磊落，偶读之能使人精神一振，但故作豪达，实有流于浮泛之嫌。

因为老病思归、飘零伤时，谢榛常常念及或自比杜甫。“阮籍感时心独苦，杜陵忧国意难平”（《暮雨》），将杜甫与阮籍并提，亦均为自比。“浊酒聊生计，狂歌任岁华。异时怀杜甫，老病滞三巴。”（《春雨感怀》）“年华悲杜甫，世故老虞卿。”（《登城有感奉寄江宁王易》）此处的“怀”或“悲”，均有同病相怜之意。其《杜甫墓》曰：“洞庭昔返楚天魂，孤冢千年失子孙。蜀道悲歌今不见，暮云愁色满中原。”“蜀道悲歌”是对杜诗的概括，在暮云愁色中，他似乎与数百年前的伟大诗人精神相接了。其《离感篇远示元灿元辉诸儿》亦提及杜甫：“不见少陵几口走栈阁，赖有橡实时充餐。白帝春归同寂寞，锦江月出两团圞。中原兵戈阻旧国，胡尘杀气相弥漫。”深悲杜甫之流落饥寒。《诗家直说》提到杜甫《赴奉先咏怀》所写穷苦生活，并引自己的《邺城秋雨》：“七月雨多烟火稀，茅堂燕雀傍人飞。山妻自是怜儿女，不顾秋风要典衣。”可以说是感同身受了。

谢榛批评一些诗人“处富有而言穷愁，遇承平而言干戈，不老曰老，无病曰病，此摹拟太甚，殊非性情之真”。他认为应该从深层次、全方位地体认杜诗的神髓，“莫画少陵神自合，更深梦落浣花溪”（《刘舜谟、赵允书、高德公三

^① 《谢榛全集校笺》卷二，第96页。

子晚过,因谈诗法,漫赋长歌,兼述别意》)。

首先,谢榛写了不少伤时忧国、感慨战乱的诗歌。“庚戌事变”发生时,他作了《哀哉行》四首,用杜甫《三吏》、《三别》、《哀王孙》等新题乐府的写法,选取燕京老人、少年、少妇、女儿等几类人物在事变中遭受的典型苦难,表现了事变给广大百姓生活所带来的影响。如其四写燕京女儿,出嫁前是“隔花娇语如春莺”,嫁给羽林将时“千金奁具犹言轻”,忽然“门前一朝塞马鸣,晓眠未足心魂惊。颠倒衣裳科鬓发,驱之北去悲吞声。独恨跣足走荆棘,不与爷娘同死生”。最后诗人长叹“哀哉行,难为情!”

谢榛还有少量诗歌反映普通百姓的哀乐,如《渔樵叹》写渔郎与樵夫“背罾腰斧每聚散,回首茅茨炊烟断”;写他们的感慨:“妻子菜色饥尚可,虎口办钱愁杀我。问天不言空苍茫,四郊落叶正风霜。”无论其精神还是风格均接近杜甫,不足之处是缺少富有时代特色的细节描写,艺术形象稍嫌泛泛,从而不能真正将读者带进时代氛围里,未能继承杜甫“诗史”的真精神。

其次,谢榛还写了一些感慨时事的近体组诗,如《秋日即事五首》因庚戌之变作,其五曰:“叠嶂云仍惨,孤村鸟亦稀。共嗟经铁马,谁复守柴扉。战地生寒色,征旗乱夕晖。还思汉飞将,逐北过金微。”不但写出俺答进犯为京师民众所带来的灾难,而且表达了对朝廷振作的期望,言外还有对仇鸾等腐败将领的讽刺。《北望五首》作于嘉靖三十二年,当年十月朵颜纠结俺答率众20万薄古北口,烽火达京师。其三说:“十月嘶胡马,南来饮潞河。论功自有定,报国岂无多?雾拥宫门隔,星飞羽檄过。中兴见神武,不许郅支和。”冯惟讷评曰:“忠爱剡切”,并说五首诗“悲感得杜三昧”。《哀江南八首》比较广泛地反映了江南各地遭受倭寇侵袭的惨苦状况,其五曰:“华亭未奏捷,烽火更西湖。海舰贼来去,天兵功有无?人心多为汉,国计竟全吴。野哭征求尽,苍茫寒月孤。”其八曰:“氛侵频年动,东南尽处看。海摇千舰出,兵犯七闽寒。杀伐宁无定,凭陵信有端。遥闻日本使,犹自贡长安。”夹叙夹议,饱含血泪,颇能继承杜诗精神。其《武皇巡幸歌四首》写明武宗南巡事,以极含蓄手法表达讽刺之意,兹录二首:

齐鲁巡游地,苍生见紫微。晴云随鹞舫,春水照龙衣。柳畔千官拥,

沙边七校围。观鱼移白日，鼓吹月中归。

——其二

玉辇冲寒色，萧萧八骏鸣。兔河水上过，狐岭雪中行。抚剑群胡遁，弯弓百兽惊。当年赤帝子，空到白登城。

——其三^①

初看似乎全是颂扬，而诚如钟惺所评：“天子巡幸，自有巡幸之事。此二诗（按：指其二、其三）只言巡幸，绝无一字及巡幸之事，则乘輿空出，轻褻朝廷，意在言外矣”。第三首更以汉高祖被冒顿困于白登城为反托，表面颂扬武宗皇帝之神武，实则“以小勇颂圣，总属微词”（谭元春评语）。此种委婉含蓄的讽刺“得风人之意”（《皇明诗选》卷九宋征舆评语），也受到杜甫影响。

第三，谢榛有些抒发一己感慨的诗作也很像杜诗。如：

地旷蓼芜老，庭空蟋蟀寒。山河秋瑟瑟，风露夜漫漫。白首谁同醉？黄花祇自看。吾生真浪迹，沧海一鱼竿。

——《秋兴四首》其四

木落风高万壑哀，山川纵目一登台。夕阳满地渔樵散，秋水连天鸿雁来。白发无情淹岁月，黄花有意照樽罍。西园公子虚陈迹，词客于今说爱才。

——《秋暮书怀》^②

艺术风格与杜甫《旅夜书怀》、《登高》相近。《蝴蝶叹》：“醉来万事无不掷，醒后多思那有益。月当中天光渐昃，人逢盛时病相迫。君不见，花间蝴蝶

^① 二诗俱见《谢榛全集校笺》卷四，第176页。

^② 二诗分别见《谢榛全集校笺》卷八，第376页；卷一二，第523页。

草间飞,清霜满园何处归。”风格近似杜诗中慷慨古硬的短歌。

另外,谢榛有些诗因感触而生出议论,如《蚁穴叹》:“人间谁是无营者?吉日筑基起大厦。玄驹避雨会天机,一时毕命万杵下。别有叠土成山丘,何幸全生穴旷野!庄生见道在此虫,亦知行藏贤哲风。”写法近于杜甫之《缚鸡行》。在杜诗里,此类作品开启了中唐北宋与盛唐不同的诗风。与杜诗相比,谢诗悲慨可匹,而沉厚不足。此盖因其感情多系于一己之悲欢,缺乏杜甫那种悲天悯人的博大胸襟与深广的社会关怀。尽管如此,它们还是比摹仿盛唐的诗更近实境,具有较高的思想价值。

三、谢榛与中晚唐诗风

谢榛周旋于权贵之间,貌似清狂,实则要小心翼翼、察人辞色。他的“狂”不像“气盖天下”的李白,倒更似佯狂的阮籍。其《有怀》曰:“秋风起邺城,重我故园情。林壑居难定,渔樵计未成。野云随浪迹,村酒脱浮名。欲赋多忧思,何如阮步兵。”就“多忧思”这一点看,他的确接近阮籍。《慨古》曰:“阮籍能骚雅,令人终古思。忧伤犹一代,醉醒不同时。”俨然引为异代知音。但他的忧患不及阮籍深沉。“林壑居难定,渔樵计未成。”(《有怀》)“老矣乡关梦,悲哉燕赵歌。”(《暮雨》)其所感慨者多系背井离乡、漂泊无定、日渐老迈却找不到归宿的自身境况。其感怀诗也不像阮籍诗那样寄托遥深,最常见的主题是对故乡与家人的怀思。《思归引》曰:

有家归去来,旅颜何摧颓。胡为戎马际,滞此燕昭台。十日九寄书,不慰妻子怀。秋风忽动思故园,山妻捣衣儿候门。缺月半天霜满地,悄然孤馆销人魂。^①

想到萧瑟秋风中妻子捣衣、稚子候门的情景,看到缺月在天,清霜满地,想到自己在戎马之际飘零京师,如何不黯然销魂!他写乡情往往很真挚:“朝亦登此楼,暮亦登此楼,白云千里色,不是故山秋。”(《登楼》)“少年闻雁声,

^① 《谢榛全集校笺》卷三,第141页。

老年闻雁声。乡心无老少,何处最关情?”(《闻雁》)作为父亲,他想到为儿女应尽的义务;作为丈夫,他为妻子忍受饥寒感到惭愧。他感叹“饥寒身不定,儿女意长悬。”(《才子中归自荆楚具陈苦怀赋此以赠》)“无计疗穷痴儿怨,糟糠老妻任艰难。”(《离感篇远示元灿元辉诸儿》)他常自比陶潜,乃是就穷困境况之相似而言。与思乡怀亲相伴随的是老病多愁、时光易逝的感慨:“春草青犹短,牵愁尔许长。天涯白首客,独立几斜阳。”(《东园感春四首》其四)“荀卿将入楚,范叔未归秦。花鸟非乡国,悠悠行路人。”(《行路难》)此类诗最能见出谢榛的真情实感。主题是思乡、怀友、念家,情调是孤独、感伤、黯然,与他有意识追求高格调、大气魄的诗作有明显的差异,更像大历诗。《秋雨宿权店驿有感》:

驿灯分冥色,野馆滞秋阴。已倦衰年事,偏驰故国心。夜凉槐雨滴,月暗草虫吟。归梦不知路,千山云更深。^①

秋阴驿灯,槐雨虫号,衰年思归,其情思意象全是大历诗的典型范式。

盛唐、大历诗的共同特点是流畅自然,而大历诗偏于清空萧瑟,缺乏盛唐诗雄阔舒展的气象,浑厚不足而淡远有余。谢榛诗句如“夜色霜明树,寒声叶满阶。”(《秋怀》)“千峰连暮色,万木乱秋声。”(《山晚》)“重云疑作暝,万竹似鸣秋。户牖动寒色,庭阶成乱流。”(《雨中写兴同云岫云洲二丈得流字》)皆是一派大历风调。七律《重阳夜感怀》、《还家》通首亦为大历风格,与他刻意模仿“格高气畅”的盛唐诗相比,真是“气骨顿衰”。但却令人觉得此类诗更能表现其真情实感,比其盛唐风格的诗更为动人。又如《东园秋怀四首》其四:“天寒闻落木,叶叶是乡愁。敲窗作风雨,不减去年秋。”闻木落而起乡愁,是触景生情;“敲窗作风雨”也是直观印象。而“叶叶是乡愁”则是移情于物,以情观景。《登辉县城见卫水思归》:

城外河流白练长,城中万户共秋光。秋来偏作还家梦,河水东流到

^① 《谢榛全集校笺》卷七,第343页。

故乡。^①

前两句在直观景象中融入莫可名状的情思,后两句则化景物为情思,感情愈加浓烈。情与景的紧密融合,使谢诗脱离了在直观景物中寄寓“兴趣”的盛唐范式,更接近根据情思点染景物的大历诗。

然而,大历诗的衰飒毕竟难以与谢榛“格高气畅”的审美理念相统一。谢榛不可能意识不到此一矛盾,他在抒写凄婉之情时,往往有意穿插一些明朗壮丽的意象,如:

西望秋阴舍,冲泥谁访君?石阶鸣骤雨,池馆带浓云。树影水无定,
棋声人不闻。莫言晴色好,底事日纷纭。

——《雨中忆陈光禄园亭》^②

写雨中怀友,想像友人的居处环境,近于刘长卿的《碧涧别墅喜皇甫侍御相访》,只是感情不及刘诗之浓郁。尤其是第三联的树影、棋声意象,以潇洒闲放之意味冲淡了整首诗浓郁的感伤氛围。这种做法,与他改唐诗时所提出的“调合抑扬”的原则相似,也体现了他要超越大历诗风的追求。他在《诗家直说》中多处将自己的诗与刘长卿相比,或谓“气格过之”,或谓“细润过之”,可见刘长卿是他喜欢并试图超越的诗人。五绝《都下别张志虞》:“十年今一见,话旧却成悲。共醉新丰酒,天涯又别离。”脱胎于李益的《喜见外弟又言别》,不过李作详尽恳切,而谢作含蓄浑沦。“醉新丰”用马周“命酒一斗,悠然独酌”的典故,使整首诗的悲感意味大减。再如《大梁冬夜》:

坐啸南楼夜,孤灯客思长。人吹五更笛,月照万家霜。归计身多病,
生涯鬓易苍。征鸿向何许,春意遍湖湘。^③

① 《谢榛全集校笺》卷一九,第799页。

② 《谢榛全集校笺》卷九,第438页。

③ 《谢榛全集校笺》卷八,第390页。

写客中况味,首联的“孤灯”意象与第三联孤苦境况的叙写、第四联“征鸿”意象所流露的情感比较黯淡,但起笔处“坐啸”的自我形象与第二联全体、第四联对句都较为俊亮,有潇洒闲放的意味。从积极角度言,这样的诗能兼融大历、盛唐情调,情感内涵较为丰富。周复俊《谢山人诗叙》说谢诗以“贞观、开元为骨,大历为神情”(《泾林文集》卷四),正是抓住了谢诗此一特点。但从消极角度言,将盛唐情调“嫁接”到大历诗中,感情基调便不够统一,感染力也随之有所消减。

《诗家直说》卷三谓写景“妙在含糊”：“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”。这并非说要写烽烟云雾之类模糊之景，而是说写景言情不宜过于切实，要给人留下想像的空间。他写得像盛唐、大历的诗歌，都能做到这一点。但他也有一些不错的诗恰以情景之切实感人。如云：

汝兄在家病，汝病复西来。又历关山险，遥冲风雪回。天涯两念切，岁尽一书裁。母老望游子，斜阳门半开。

——《送儿元烛归邕》

生涯怜汝自樵苏，时许惊心尚道途。别后几年儿女大，望中千里弟兄孤。秋天落木愁多少，夜雨残灯梦有无。遥想故园挥涕泪，况闻寒雁下江湖！

——《秋日怀弟》^①

惟写目中所见，不计意象美恶，亦不追求高华矜贵、格高气畅。《秋日怀弟》诗，叶矫然评曰：“情真笔老，若不经意。”王文濡评曰：“即景写情，极缠绵悱恻之致。”其妙处正在写景之实和一片真情之流露。

如果说情景浑融、妙在含糊是盛唐、大历诗的特点，那么，写得切实，便不

^① 二诗分别见《谢榛全集校笺》卷一，第457页；卷一二，第533页。

复以盛唐、大历为范本。胡应麟说：“茂秦虽流畅，然自是中唐。”（《诗薮》续编卷二）所谓的“中唐”当然包含大历。就实际情况看，谢榛有些诗竟有元和之风。如《自拙叹》：

出门何所营，萧条掩柴荆。中除不洒扫，积雨莓苔生。感时倚孤杖，屋角鸪正鸣。千拙养气根，一巧丧心萌。巢由亦偶尔，焉知身后名。不尽太古色，天末青山横。^①

孔天胤说这首诗“古调新意”，这“古调”不是“古诗十九首”之类，而更接近孟郊。谢榛五言古诗仅20余首，不刻意模仿汉魏风格，多随口道出，质朴近于杜甫，而写自己生活的窘迫与性情的高洁则近乎孟郊。

张为《诗人主客图》以孟郊为“清奇僻苦主”，谢榛有求“奇”的倾向，与韩孟诗派暗合。他引罗大经《鹤林玉露》“诗惟拙句最难，至于拙则浑然天成，工巧不足言矣”之说并提出异议，认为诗之优劣关键在于是否“奇”。《诗家直说》卷二将李白“苍梧山崩湘水竭”、张籍“菖蒲花开月长满”、李贺“七星贯断嫦娥死”三句作比较说：“此同一机轴，贺句更奇。”诗之奇来自锤炼与想像，谢榛诗中时见奇思奇句。如《野兴》：

白白露凝地，飞飞雁渡河。孤峰依汉迥，老树得秋多。月晓山精伏，时清野父歌。短筇随我意，一径入烟萝。^②

“白白”、“飞飞”学杜诗叠字，似俗而有奇趣，第五句“山精伏”想象奇而不入于怪，有孟郊、贾岛的骨力。他曾说：“予夜观李长吉、孟东野诗集，皆能造语奇古，正偏相半，豁然有得，并夺搜奇想头，去其二偏。险怪如夜壑风生，暝岩月堕，时时山精鬼火出焉；苦涩如枯林朔吹，阴崖冻雪，见者靡不惨然。”（《诗家直说》卷四）“去其二偏”也就抹杀了李贺、孟郊的真正特色，但吸收其

① 《谢榛全集校笺》卷一，第16页。

② 《谢榛全集校笺》卷八，第388页。

锤炼得奇的表现手法,“以奇古为骨,平和为体”,同样会达到韩愈评贾岛所说的“造平淡”的真境。再举其《远别曲》:

阿郎几载客三秦,好忆侬家汉水滨。门外两株乌柏树,叮咛说向寄书人。^①

生怕寄书人寻不到自己,嘱咐丈夫一定要描述清自己家外独有的两棵乌柏树,抓住细节,生动地再现了思妇微妙的心理活动,与孟郊《游子吟》可谓异曲同工。相近的还有《捣衣曲》:“秦关昨夜一书归,百战犹随刘武威。见说平安收涕泪,梧桐树下捣征衣。”诗中所写来自对生活的细致观察和亲切体验,在他努力学习盛唐的作品中是见不到的。

谢榛还有几首学习民歌表现手法的绝句,如《怨歌行》二首:“淡妆寂寞妾愁深,若个浓妆欢至今。郎到蓟门传尺素,谁知浓淡在郎心。”“长夜寒生翠幕低,琵琶别调为谁凄?君心无定如明月,才照楼东复转西。”运用民歌惯用的比兴手法,艺术风貌接近刘禹锡《竹枝词》。《狼儿涧歌》:“狼儿涧东扶杖行,石工斧凿无停声。太古栖身祇巢穴,轩皇之后多有营。渐伤元气非今日,三代相因栋宇成。石工死,石工生,天地不老青山平!”篇幅虽短,却写得一波三折,感慨深沉,发人深省,让人想到张籍、王建的乐府诗。

综上所述,谢榛的诗歌创作充分体现了他尊盛唐、崇李杜的艺术审美观念,但由于他独特的生存状态与心理状态,又写了不少接近大历诗风的作品。同时,由于他有一定尚“奇”的意识,也由于对生活的细微体察,使他偶尔放下宗法盛唐的理念,写出一些近于元和诗风的作品。如果说学盛唐与李白、杜甫是有意识的,那么,接近中唐的诗歌可以说更多出于无意。无意为之的作品比有意者更真实感人,也更接近谢榛情性之本色。

四、明中期的山人诗

“山人”是宋代以来出现的不走科举仕进之途的读书人,他们不同于隐

^① 《谢榛全集校笺》卷一九,第816页。

士、处士，他们喜欢游历四方、结交名流，不避达官贵人，以一技之长为公卿士人所重，并以此获得维系生存的经济基础，即所谓“江湖诗人”群体。明代中期以后山人甚多，钱谦益说：“本朝布衣以诗名者，多封己自好，不轻出游人间，其挟诗卷、携竿屐，遨游缙绅，如晚宋所谓山人者，嘉靖间自子充（吴扩）始，在北方则谢茂秦、郑若庸，此后接迹如市人矣。”（《列朝诗集小传》丁集上）“如市人”一指其多，二指其贴近世俗。此处所言“山人”有的近于隐士、处士，如杜大成，“幼喜声诗，长解音律，喜画禽虫花木，扫除一室，焚香酌醴，以待四方之士，自号为山人狂生，人亦以称之”（同上）。其行径品格实近于沈周、文征明。也有遍游天下但在经济上不依附于人、不好结交名流显贵的，如岳岱，自称秦余山人，号漳余子，好读书，早年辟草堂于阳山隐居，“中年出游恒、岱诸岳，泛大江，览留都名胜，渡涛江，访丰南禺于四明，历览天姥、天台、雁宕、武夷、匡庐而返，遂不复出”（《列朝诗集小传》丁集中）。另如顾元庆号大石山人，岳岱谓其“隐居草莽，无局促之忧，好历名山，尽逍遥之乐”（同上）。

更典型的如青门山人沈仕，字懋学，一字子登，王慎中便将他视为一名江湖游士。其《送诗人沈青门序》先从唐代诗人干谒公卿说起，继而拿明代诗人少、公卿不善诗的境况与唐代相比，以为当时士大夫都应该善待落魄的诗人，他说：

钱塘青门山人沈仕，江湖之能诗者也。自壮而强，行游四方，多与富贵之人游，其能屈己以成青门之名，宜必有之……青门入闽，泉袍布衾，从一僮，黧面而微跛，踽踽然惫也。唐之以诗谒显者，一见则欲废其半饷之享，辍其一姬之赏，如执券责负，傲然必得，何至如青门之惫也！予用是知今之显者之所以遇江湖沦落之人矣。予闲居寂寞，绝意当世好事之徒，顾辱青门枉与之游，予之不能有益于青门可知矣。独不难屈己以为之重，而又非有文章之名也。虽俯躬匍匐，胡能增昂青门之锱铢为！青门计当且改图，庶几有偶也。青门顾谓予曰：斯行遇公，归亦将终隐矣，不复有望于余人也。斯言其为谩邪？其非谩也？则青门之踽踽南行而穷宜矣！古有得人一双之璧、百镒之金，盼若毫毛，惟以一言之知为重，此豪士佳公子之所为，非所以施之今也。青门行四方，受双璧百镒于人

宜不少矣，今乃持岭外迁废无用之人一纸之序以归，曰可以终隐也，青门虽自不为谩，世其不有以为谩者乎？^①

他写出了沈仕的落魄潦倒，也透露了他干谒士大夫有获取生活资助的意图。根据王慎中所说，其诗“意气激发，溢于声律之外，如弹铗欲邀公子之车，款户必得美人之首，摄衣从虚左之迎，犹余矜色，持盘招他人以歃，徐出漫言，又如睨柱秦庭，不辞碎首，燕市击筑，发上冲冠，使人读之冯轼而有击毂之争，隐几而有按剑之怒……雄心侠气犹不能自释”《沈青门诗集序》。如此特点与一般隐士、处士诗风不同。四库馆臣谈到陈鹤诗时说：“明自中叶以后，山人墨客多以诗遨游公卿间。然有才者纤诡，使气者粗疏，体格芜杂，率同一辙。”（《四库全书总目》卷一七七《海樵先生集》提要）其他还有吕时臣、郑若庸、顾圣少、莫叔明、王逢年等，而在正德、嘉靖间诗名最盛者，除谢榛外，首推孙一元、沈明臣和王叔承。

孙一元（1484—1520）字太初，自称秦人，少好老氏之学，辞家，尝入太白山，因号太白山人。携铁笛孤鹤，遍游名胜，足迹半天下，后居吴兴，与刘麟、龙霓、吴铨、陆昆结社，号“苕溪五隐”。

孙一元与李、何虽有交游，但与郑善夫、刘麟、殷云霄唱和更多、情味更投。李梦阳《太白山人传》说他的诗“多愤激悲壮之音”，其实是很片面的。《太白山人漫稿》中确有愤激悲壮的诗，如《咄咄行》说：“太白山人愁咄咄，洒泪盈把眼见骨。夜深按剑灯荧荧，出门万里天突兀。……蜀之剑阁国西门，楔鞦久据扬风尘。竖儒几年秉旄节，民命视同鼎中鳞。忆昔孝皇养士恩，银章朱绂出入尊。白头至今坐通籍，急难谁肯排天阍。”感情与风格都与空同相近，但此类诗数量极少。更多的诗是追求宏放壮大的气格，如《按察使刘元瑞惠宝剑歌》结尾说：

泰山为砥作平地，东海出淬苍鳞枯。星迎宝铎孤光动，赤帝篆文留其肤。天地相视忽改色，树木惨怛风号呼。空山日暮熊兕走，蛟腾鲸骇

^① 文渊阁四库全书本《遵岩集》卷一一。

翻江湖。黄云古垒结不散，寒鸱啸雨愁荒芜……元也关中豪杰士，只今契会风尘里。酒酣击剑哀歌起，扬眉结义从此始，万里同行报天子。^①

诗中所抒之情主要不是愤激而是豪壮。但就像后来的谢榛、李攀龙一样，其豪气近于“着意贾勇”，让人感到有些虚浮。黄清甫看到其另一侧面，说他：“语不循俗，务在幽致，寄托丘壑，指顾烟霞，宛然有逸士风，而内怀高度，颇自标举。”（《明诗综》卷三七引）幽逸风格在其诗集中的确占有很大比例，如沈德潜《明诗别裁集》所选《晚霁》：“晚来雨初霁，烟火隔林微。一径牛羊入，孤村桑柘稀。长天下远水，积雾带岩扉。月黑闻人语，溪南种树归。”该诗颇近孟浩然一派。其《幽居杂兴》云：“十日荒城雨，开门草又新。若无一杯酒，辜负百年身。淡淡春围野，青青山近人。喜看江上影，依旧白纶巾。”颌联的流水对和颈联的简淡形象，也近于孟浩然。朱彝尊为了证明孙一元“不受空同圈束”，举出其《与杭东卿论诗》“勃兴黄九穷，妙处空自知”之语，谓其瓣香黄庭坚，殊不知其诗集中还有《读孟浩然诗》，特赏孟诗境界，又有《惠山寺高卧》诗云“焚香忆摩诘，兴味颇相同”，至于其心仪杜甫、效仿杜诗则更为明显。其整体风格还是近于复古派。

孙一元的五言律诗写得最好，但大半都是唐人熟境，缺少警策之笔；七言诗便受到才力的局限，顾璘《国宝新编》言其“备极苦心，所乏天才”，殷云霄言其诗“豪纵恣肆，时出蹊径”（《明诗综》卷三七引），都是十分中肯的。

沈明臣（1518—1596），字嘉则，号勾章山人，鄞县（今浙江宁波）人，累试不中，嘉靖间与徐渭同为浙江总督胡宗宪幕僚参与抗倭，岳岳不阿，受到胡宗宪的尊敬。宗宪被捕系狱，他“走哭墓下，持所为诔遍告士大夫，颂其冤狱”。在隆庆、万历时的山人中，他与王叔承、王稚登名声最大，著有《丰对楼集》。

沈明臣诗歌创作数量极为宏富，他曾从其7000余首诗中选出400首求王世贞作序，王世贞曰：“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，故其合者追建安、武开元，凌厉乎贞元、长庆诸君而无愧色，即小不合，而不免于武库之利钝，今子

^① 文渊阁四库全书本《太白山人漫稿》卷三。

能抑才以就格,完气以成调,几于纯矣。”(《沈嘉则诗选序》)在肯定中含规谏之意。可见沈氏与后七子臭味相投,但更放任才气,法度持守不甚严格。他的诗多高浑雄迈,如在烂柯山胡宗宪宴会上所作《凯歌》有云:“衔枚夜度五千兵,密领军符号令明。狭巷短兵相接处,杀人如草不闻声。”胡宗宪赞其“何物沈生,雄快乃尔!”又如《大树村刘氏少妇打虎行》歌颂一位“弱体孱然花不如”的女子为救自己的婆婆和孩子,不畏猛虎,“手提钢叉刺虎目,虎血溅面红模糊”的勇敢事迹,诗亦粗犷豪壮。他也善为慷慨之词,如绝句《报恩人二首》其二赞上疏批龙鳞者曰:“临风一读泪千行,底事封书大慨慷。海草茫茫边月白,不知何地赐投荒。”《抗首》慨叹边政不修:“抗首望西秦,朝廷急用人。玉关疏控扼,紫塞隔荆榛。痛昔《筹边赋》,怜君侍从臣。谁为谢安石,谈笑净胡尘。”《筹边赋》系沈炼所作,“语甚核而画甚精”,沈炼为严嵩构陷致死,沈明臣悲叹其命运,慨叹朝中无人,诗风颇为悲壮。

与谢榛一样,沈明臣也多有江湖飘零之感,如《别母》、《秋深》意态颓唐,有杜诗老病穷愁之感。其诗句老健之笔近于杜甫,也多化用杜句,如《游张公洞》“寂若闲门闭落花,闹如绮户迎仙客,险逼重关镇华夷,严同帅府森戈戟”四句,摹仿杜甫《公孙大娘弟子舞剑器行》“矐如羿射九日落”四句,《兹游》“波动将崩石,云浮不尽松”脱胎于杜甫的“松浮欲尽不尽云,江动将崩未崩石”(《阆山歌》)等。但他学杜与宗法盛唐的痕迹不像七子派那样明显,其中有初唐体者,如《虎丘看月行》;也有近于大历诗风者,如五律《野泊》、七律《出姚江》等,皆近于钱起、刘长卿的风格。

沈明臣绝句写得最好,其佳处在于颇具《竹枝词》等民歌的风调趣味。他写了《采莲曲》、《前溪曲》、《子夜四时歌》、《若耶词》等大量拟乐府的作品,期中佳作如《萧皋别业竹枝词》曰:“田小三郎唱得工,七姊妹花开欲红。林静三更鸂鶒月,溪腥一阵鸬鹚风。”《西湖采莲曲》曰:“十八郎君二八娘,采莲相见手生香。妾未嫁人郎未娶,倩谁和作两鸳鸯。”前一首婉丽,后一首率真,都新鲜活泼,耐人寻味。其他如《潇湘夜雨》、《洞庭秋月》、《渔村夕照》、《语儿溪》等,都写得明快动人。此类诗歌为谢榛、王世贞所不屑者,却代表了沈明臣诗歌的成就所在。

王叔承(1537—1601),初名光胤,又字承父,以字行,晚更名灵岳,字子

幻,号昆仑山人,吴江人。早弃举子业,游齐、鲁、燕、赵间,入闽赴楚。郑若庸荐于赵康王,以其无礼贤下士之意,赋诗离去。又曾客大学士李春芳家,亦因使酒谢去。与王锡爵为布衣交,其诗为王世贞兄弟所推。诗集有《壮游》、《吴越游》、《后吴越游》、《荔子》、《岳色》诸集,制作宏富,几与王世贞相埒。其诗追求格高调响,与谢榛颇为相似,只不过其“才情奔逸,下笔不能自休”,因而其诗亦以歌行见推。如《君不见苕川席上戏赠晋陵朱说书》称赞说书艺人高超的说书技艺,谓之“掀唇击掌变态尽,能令人喜能令颦。刘项兴亡在顷刻,唤来野鬼皆生人”;又赞“罗生《水浒传》”为“史才别逞”,赞其“马迁丘明走笔端,神机颠倒庄周幻”,可令人看到《水浒传》在民间流传的大体状况。《仲昭约明岁游天台、雁荡,先以逍遥衣见赠,作张公善权二洞歌酬之》、《铁笛歌》、《烂溪采珠歌》、《送吴子化北游因简童子鸣山人、胡原荆御史》等都写得铿锵激越,有慷慨豪侠之风,但未免给人以有意作态之感。较近实境者如纪行诗《自钱塘由富春桐江抵七里滩同范仲昭》:

鸣榔晓发钱塘江,波开绿酒浮春缸。江风吹帆三百里,青山片片随船窗。山头挂天根插水,两岸阴森那可已。游郎如坐彩云来,人家尽住瑶屏里。三江烟树嗟空阔,谁道龙(别本作“洄”)中更奇绝。陡岩岚翠寒扑肌,拂手藤花洒香雪。荆扉女儿扬茜裙,映柳窥人半明灭。山村酒价不用钱,笑减青粳沽竹叶。风波相遇皆行迈,死生肯付乾坤外。采芝昨上桐君庐,占星又宿严陵濑。^①

此种清新可喜之作,在其集中实属难得。朱彝尊《静志居诗话》说:“当嘉隆间,布衣称诗若沈嘉则、王伯谷及承父三人,咸以多胜人,今历年未久,全集流传日寡,后世谁相知为重刊其诗者?岂惟重刊,览其全集而不欠伸思卧者亦稀矣,奚以多为!”实为平允之论。

^① 《列朝诗集》丁集第九,第4835页。

第三节 王世贞

王世贞(1526—1590),字元美,号凤洲,又号弇州山人,太仓(今属江苏)人,其家族世代贵显。嘉、隆间,王世贞与李攀龙并称,为后七子的领袖;隆庆四年李攀龙去世后,他又主盟文坛近20年,在坚持文学复古的同时,主张兼容并包,提出了“折衷调剂”、“用宋”、“辞达”、“抑才以就格,完气以成调”、“有真我而后有真诗”等一系列新的诗学命题,促进了文坛各种文学观念之间的融合。其地位高,影响大,在中晚明文学思想的转变过程中起到了推波助澜的作用。其学识渊博,著述宏富,除追求文学复古以外,还以史家自任,有《弇州四部稿》一百七十四卷,《弇州续稿》二百零七卷,另有《弇山堂别集》等论著多种。

一、生平与诗风变化

王世贞少年时的诗歌留存很少,其诗集中除《宝刀歌》、《丁未计协》、《应试》等寥寥几篇外,绝大多数作品均为嘉靖二十六年登进士第后所作。其一生“多历情变”,诗风也在不断变化。综观其生平与创作,对他影响最大的事件是嘉靖三十八年的家难。从进士登第至弃官还乡之间的13年,是王世贞作为“后七子”领袖,追求高格逸调、高倡复古的时期。从嘉靖三十九年到隆庆二年起为河南按察副使,为其诗歌创作的过渡期,此一阶段其持守格调仍较为严格,在与吴中文风渐次融合的同时,仍写了大量慷慨悲壮的诗篇。从隆庆末至万历十八年去世,可以视为其诗歌创作的第三个时期,此时其诗歌主张与诗歌创作兼容并包的特点更加突出,强调“实境”之表现,万历八年随县阳子修道之后,诗风更趋散淡。在生命后期的近20年里,他虽仍在努力探索融合创新的道路,但在创作实绩上并无多少新的突破。

王世贞于嘉靖二十六年登进士第,授刑部主事,历刑部元外郎、郎中,嘉靖三十六年迁山东按察司副使,兵备青州,嘉靖三十九年因家难而弃官归乡。这期间,他与七子派其他成员频繁唱和,以雄豪悲壮为追求,抒情则力求表现出飞扬跋扈之意态,写景则务求奇伟飞动。“抵掌回高睨,披襟就大言。狂来

据盘石，星斗乱堪扪。”（《复与诸君游张氏园》）“醉后放歌双眼白，愁时拂袖万山青。”（《喜吴山人过访村居》）均可见其狂放之态。他常在诗歌中展示其理想境界：“中天秀岳色，大海郁龙吟。”（《与周叔夜论诗》）“沉钩冥渤红珊瑚，明月波光夜深起。”（《送徐汝思郎中使蜀虑囚兼悉鄙志》）“冠山神鳌颠簸荡，鬣风长鲸怒喷薄。”（《是何行赠徐汝思参议》）他们年轻气盛，以诗才自负而睥睨万物，面对世俗与权贵的侧目，非但不屑一顾，而且故意示之以狂傲姿态。“诗凭千古在，酒忘一身宽”（《答友》其二），他们沉醉酣歌，以务求不朽之雄心凭陵古人。

与后七子其他成员一样，王世贞这一时期的诗歌具有明显的缺陷，如拟古痕迹过于明显，从精神气质上看显得过于张狂躁动等。但读完王世贞的全集后会发现，其大多数出色的诗歌恰恰都作于此一时期。换言之，本时期的创作代表了王世贞诗歌的鲜明特色与最高成就。“后七子”的本色，亦即其锐气与锋芒，正是表现在这些看似不太成熟的诗歌里。试看其《谢生歌七夕送脱屣老人谢榛》：

大白入手葡萄惊，慷慨为尔歌平生。谢生长河朔，奇笔破万卷。日月纵游遨，乾坤任偃蹇。开元以来八百载，少陵诸公竟安在！精爽虽然付元气，骨格已见沉沧海。先朝北地复信阳，一柱不障东瀾狂。人握隋珠户和璧，及吐中夜无精光。……片语能令万象归，雄心直向千秋吐。^①

远宗盛唐与李杜，近师李梦阳与何景明，他们全然不把中唐以来的诗人放在眼中，也不愿计较身外的功名富贵，所有的激情都献给了诗歌复古。

此时正值严嵩当权之际，他们自觉地站在了不合作的立场，因而一再受到压抑贬挫。王世贞本有很高的用世之志，对此种政治压抑十分敏感，他以愤激的心态在诗中慷慨自陈，指责当权者，表现出倔强傲世的姿态。《慰明卿再谪长短歌二章和李于鳞》其二：

^① 《弇州四部稿》卷一六，《明代论著丛刊》影印本，第1159页。

呜呼吴郎,似不欲女人间住,毕竟何方可容女。造物由来有深意,丈夫未必终穷苦。屈家老翁错解事,强作区区不平语。迷魂大招招不得,鼃鼃对啼江上雨。鱼腹脂消骨何在,海内文章竟归楚。湘山九夷江九派,天地为之尚吞吐。回首当时一子兰,淞流草没施荒烟。英雄七尺本有托,断不俯受凡人怜。吴郎未买南山田,拂衣且登五岳颠。倘有韩众授丹诀,入口白日升青天。不然来访王与李,片语共作三千年。男儿死则有死耳,安能再辱咸阳之道边!噫嘻劝君归去者谁子,其人折腰车马前。^①

将屈原与令尹子兰相对照,赞美前者之“错解事”而终于不朽,蔑视后者之“淞流草没”,通篇都是李白式的情感喷发,格调慷慨激越,有些语句似不相贯,一面说“丈夫未必终穷苦”,一面又以归隐、升仙倔强自豪,“不可辱”的愤激情绪则前后贯穿。结尾处也表达了自身向往归隐的人生愿望。作为刑部员外郎,五年未能迁调,他在《短歌自嘲》中说:“我不能六翮飞上天,又不能摧眉折腰贵人前”,“西山山色青刺眼”,“有酒且逐东风颠”。《即事书怀二章》则说:“宁使蛟龙困蝼蚁,岂容燕雀知鸿鹄。任他牙爪日纷纷,南向青山攫白云。”《问讯梁公实》其二:

汝病风尘外,吾衰景物中。词人歌太乙,酒客卧新丰。弹铗心犹嗜,驱车路转穷。飘然五噫咏,天地一梁鸿。^②

“风尘外”、“景物中”均远离是非颠倒的现实,曰“衰”曰“病”则表明其所受到的外部压力。中间两联用屈原、马周、冯谖、阮籍诸事,表示了四种不同的人生境况与人生态度,结尾以梁鸿之超然世外比况梁有誉,也表明了自己的人生选择。

嘉靖三十八年,其父王忬任蓟辽总督,在滦河之役的防守中,因负有失利

① 《弇州四部稿》卷一八,第1246—1247页。

② 《弇州四部稿》卷二三,第1449页。

的主要责任而被捕入狱。“家难飘零燕市边”，这一沉重打击使王世贞的诗歌由飞扬跋扈转向悲怆低回，“歔歔无复易水慷慨之致”。《怅怅行闻吴明卿至遗之》说：“乞食监河无羨粟，囊馐深室不论钱。嫖骑沉沉似九阍，低头抢地欲销魂。生男未免仓公辱，失势方知狱吏尊。……青镜婵娟欲奋飞，掩泪沉吟更愁绝。”次年，王忬被严嵩构陷至死，王世贞愤然去职，与其弟世懋扶柩归里，开始了数年的吴中里居生活。《罢官杂言则鲍明远体十章》其一说：

肃肃南山松，本不畏雪霜。东家牛羊西家斧，剥琢憔悴令人伤。丈夫四十强乃仕，我今三十四还乡。非因倦游恋丘壑，直是家难谢冠裳。邻里老翁怪我红颜未凋歇，前劝葡萄美酒玻璃觞。再拜谢老翁，我今有酒不敢尝。胸中珠玑十二斛，斛斛千黄金，欲吐复摧藏，留照男儿一寸心。丰城宝剑如得出，改作镰刈向长林。^①

古人以40岁为“强仕”之年，而他34岁便被迫还乡，胸中块垒无处发泄，颇有“憔悴”、“摧藏”之慨。

家难之后，王世贞悲愤的心情逐渐平复，诗中感情也变得较为平和。《旅梦作恶书此自解》说：“沟壑偶不死，来为世人弄。太湖七千顷，烟霞竟谁共。残月将曙来，清钟应霜动。殇子久已觉，彭聃犹然梦。去去勿复陈，吾生有吾重。”他与吴中才俊交往唱和，自称“借问吴阊诗酒席，十年鸡口许谁争”（《偶成》）。诗歌的境界也变得更为明朗，深沉的感慨掩藏在轻微的叹息之中，出现了第一期诗歌中所缺乏的超然韵致。

肯将憔悴傍灵均，自有风流胜彭泽。白衣赠君酒一壶，亭亭秋色凌霜孤。他时再入承明地，莫问玄都花有无。

——《郡丞刘公子仁以直道由谏垣外补，量移吴郡，署后高斋，黄菊翼之，颜曰晚香亭，诸生莫叔明要余作歌》^②

① 《弇州四部稿》卷一九，第1261—1262页。

② 《弇州四部稿》卷一九，第1284—1285页。

“玄都花”用刘禹锡事，“莫问”表明他不再以孤傲的姿态与世俗对抗，而是要超然尘外，效仿陶渊明了。《为刘侍御题清举楼》说：

主人高楼号清举，主人卜筑今何所？桥畔船归虎丘寺，门前客散桃花坞。为言尘世无所欢，聊从物外得奇观。习习兰芝缭户牖，纷纷虹雨挂阑干。倦来独岸华阳幘，邺侯图书周四壁。卷帘忽舒东海霞，拄颊且看西山色。风前胥口几叶帆，月下吴阊一声笛。元龙之客不可留，东阳八咏谁能酬。鹤背翩然别君去，白云无尽五湖秋。^①

因“尘世无所欢”而宅心物外，用闲暇的心情欣赏吴中风物，一种超然的隐逸情调取代了过去诗歌中的慷慨不平。

隆庆初，王世贞至京师为父讼冤。隆庆二年被起用为河南按察副使，整饬大名等处兵备，继而升任浙江布政使司左参政，转山西按察使。隆庆四年王世贞丁母忧去官，闲居于小祇园，服除之后，于万历元年起为湖广按察使，旋改广西右布政使、太仆寺卿，次年迁都察院右副都御史，抚治郧阳。万历五年之后，王世贞大部分时间在弇山园中度过，“学道频年懒未成”，“出爱微官处爱名”（《余自三月朔抵留任，于今百三十日矣，中间所见所闻，有可忧可悯可悲可恨者，信笔便成二十绝句，至于适意之作，十不能一，亦见区区一段心绪况味耳》），官终南京刑部尚书。在此一阶段，其思想受佛、道影响日深，在诗歌创作上则渐次接受吴中风调，恢复了早年对白居易、苏轼的喜爱，直写胸襟怀抱的作品更多一些。如《梦中得语云“百年那得更百年，今日还须爱今日”因戏成短歌》：

化人官中百事无，道书一卷酒一壶。枝头黄鸟听作曲，西山白云看作图。朝爱朝曦上东岫，夕爱夕阳映东牖。任他故人不通谒，任它朝事不挂口。偶然案头余酒杯，偶然蹑屣山僧来。自斟自醉当自去，礼岂能为我辈哉。昨夜懵腾意超忽，寐时得语醒时述。百年那得更百年，今日

^① 《弇州四部稿》卷一九，第1292页。

还须爱今日。纵能拂衣归故山,农耕社剧亦不闲。何如且会此中趣,别有生涯天地间。^①

从自适的态度,到散淡的情思、随意的句法与语言,都近于白居易的闲适诗。万历初,他追踪欧阳修“六一”之意,作《九友斋十歌》,其序曰:

斋何以名九友也?曰山曰水,斋以外物也。曰古法书,曰古石刻,曰古法籍,曰古名画,曰二藏经,曰古杯勺,并余诗文而七,则皆斋以内物也。是九物者,其八与余周旋,而一余所撰著,故曰九友也。九友得之有早晚,亦有从余而游,与留而不能从者,其不能从者既日思御,而从者亦倦而思归矣。秋日山镇无事,每一及之,不胜莼鲈之感,乃成十歌。所以有十歌者,并余身而十,亦欧阳居士“六一”意也。^②

此类诗歌均以明丽的语言写闲暇之中追求高雅文化品位的生活,在风格上试图融合唐宋,但并未开拓出新的境界。试举其五为例:

虽有吴钩名龙泉,匣之不试泣清铅。虽有蜀琴字松雪,五指不惯同无弦。何如万卷邨侯架,天与双眼长周旋。咸淳初刻班范史,往往八法开欧颜。其他七部可指数,浮提漆渾苔文笺。湘滕袭帙牙作签,清香古色时郁然。老夫不愿乘赤鲤,愿作白鱼游其间。归去来,饱吃三字成神仙。^③

翻检《弇州四部稿》、《弇州续稿》可以清楚地看到,其家难以后诗歌另一变化是转向日常生活,多用于应酬,常作“俚歌”、“戏赠”之类的题目,尤其值得注意的是游览诗、题画诗、品题藏品的主题非常突出。《为顾生题其父太保公鳞赵承旨双松图》、《题九松卷赠张生》、《题马远十二水》、《钟太傅荐季直

① 《弇州四部稿》卷二〇,第1321—1322页。

② 《弇州四部稿》卷二二,第1402—1403页。

③ 《弇州四部稿》卷二二,第1407页。

表真迹后》、《题鸟王啖龙图》、《题狮子搏虎图》、《题王孟端画竹后》、《绿筠窝卷歌》、《临江二王帖歌》、《定武兰亭真本歌》、《题周生所携花册旧诗后》等，均具有浓郁的人文意趣。

关于王世贞晚年的诗作，王夫之以为是“浑身入宋”：“弇州既浑身入宋，乃宋人所长者思致耳，弇州生平所最短者莫如思致，一切差排，只是局面上架过。”（《明诗评选》卷七）这是一段既尖刻又深刻的评论。“局面上架过”，好处是无意于文而直写胸襟；而此时王世贞的表现视野十分狭窄，与晚年的白居易一样，仅限于身边事，口头语。赞之者如李维桢所说的“随语成韵，随韵成适”、“真率切至”（《读苏侍御诗》），其实无丝毫新意可言。《龙性堂诗话》载，袁中道深赏其“送客总归惟月在，游人欲老奈山何”之句，谓《四部稿》中所无妙语。其实不过于诗中表现了一点近禅的理趣而已，这正是宋人之所长。以多数诗歌而言，情思内容了无新意，在构思布局上也不复讲究。

二、诗歌创作的题材取向

在王世贞卷帙浩繁的诗歌中，以酬赠类、抒怀类数量为最多。在这些诗中，他表达最多的是对于社会与人生的看法，或劝导他人，或慰藉自我，无论是抒写进取之志还是表达恬退之怀，均令人觉得缺乏睿智与锋芒，虽则字句不断翻新，但其中理念则是陈陈相因，了无新意。从题材内容角度看，他诗歌中写得较好的是感事讽时、咏史怀古与山水行旅三类。

王世贞早年最推崇杜甫，虽主要着眼于杜诗雄浑博大、锻炼精纯的艺术特征，但亦能继承杜诗之忧国忧民精神，写出了许多感慨时事的作品。特别是“庚戌之变”前后，他写了大量慷慨沉郁的诗作，有的铺叙时事，有的抒发自我感慨，在一定程度上继承了杜诗的“诗史”精神，可以证史，可以补史书之不足。比如《乱后初入吴舍弟小酌》写吴中遭倭寇骚扰之后的境况及自己的感慨：“与尔同兹难，重逢恐未真。一身初属我，万事欲输人。天意宁群盗，时艰更老亲。不堪追往昔，醉语亦伤神。”由一己之感慨说开，而不停留于个人之灾难，使读者更感受到当时普遍的社会心理，无论从风貌还是从精神而言，都颇得杜甫之神髓。沈德潜《明诗别裁集》卷八评曰：“气雄味厚，不愧杜陵。”庚戌之变，鞑靼兵临京城脚下，“乾坤惨淡干戈里”（《送毛检讨起贬云南幕僚得

鸡字》),王世贞一方面感慨百姓之涂炭,另一方面急切地盼望局面之回转。《书庚戌秋事》其二说:

匈奴万骑纵西山,天险谁当百二关。今日安危任边将,异时恩泽满朝班。乌边白骨那能辨,马首红妆若个还。冗散书生空哽咽,捷书谁为破愁颜!①

颈联以典型的战乱场景写世变带来的灾难,颌联“异时恩泽满朝班”既指朝中无人任事,又言战乱之后“天下尽化为侯王”(杜甫《洗兵马》)的忧思。《见德州李帅谈边事有感》:“国事俱黄口,材官几白眉。向来歌舞地,回首半疮痍。”也是同样的意思、同样的写法。《青州杂感十首》其五呼唤诸将为国效力:“国难孤谁共,天骄晚未擒。九重垂北顾,万死障南侵。急下明光诏,多分少府金。汝曹须戮力,今日主恩深。”此类作品均令人想到杜甫那种投身到危难之中慷慨呼吁的感时忧国态度。《送顾舍人使金陵还松江》:

汝岂因鲈脍,吾曾识凤毛。青云归暂得,白雪和谁高?海色钟山雨,秋声笠泽涛。南征有诸将,为语圣躬劳。②

前两联赞顾舍人才情卓越,并带出还乡之意,第三联点染金陵、松江之景物以为对方抒写客中况味,烘托出对方思乡之情,尾联希望勉励南征将领,流露出感时忧国之意。虚字和借对的巧用,语气之恳切,都近于杜甫,李雯谓“真得子美之深”(《皇明诗选》卷九)。

对于在边塞建立功勋的将领,王世贞也以赞美的口吻记述其事迹,如《征西将军行》:

征西铁冠双嫚胡,结发百战事匈奴。虎头自是万里相,猿臂轻能三

① 《弇州四部稿》卷三三,第1828页。

② 《弇州四部稿》卷二五,第1527页。

石弧。七更帅印控属国,再踏王庭擒骨都。白头据鞍偏矍铄,赤胆悬胸何卓犖。西河太守血吮疮,护羌校尉躬持药。负土亲填光禄塞,绝甘不作嫖姚幕。清秋候气度刁斗,中夜筹沙坐铃阁。传烽一点若星流,便凿凶门上臂鞬。个个健儿擐越练,家家少妇砺吴钩。争道鸿毛等微命,共祈龙领早封侯。横行要赭天山色,独立能高紫塞秋。由来壮士矜才气,耻学低眉事文吏。儿女俱能道颜色,公卿不见通名字。万死常怀马革心,一归羞作菟裘计。天子临轩总第功,赋诗谈檄尽豪雄。谁更封侯并拜相,李蔡为人在下中。^①

铺写“大同帅周君”的英雄精神与盛大业绩,结尾一转,讽刺能者无赏,朝廷用非其人,笔调由豪迈转向深沉。

咏史怀古其实是感时讽世题材的延伸。对于现实的感慨,常常借讽咏古人的题材而表现出来,加之王世贞长于史学,以继承太史公自任,对于历代掌故极为熟稔,所以许多咏史怀古诗写得很出色。他能够把视野与情思展放在开阔宏大的历史时空之中,洞观古今,发表对于历史事件的看法,如著名的《过长平作长平行》:

世间怪事那有此,四十万人同日死。白骨高于太行雪,血飞迸作汾流紫。锐头竖子何足云,汝曹自死平原君。乌鸦饱宿鬼车痛,至今此地多愁云。耕农往往夸遗迹,战镞千年土花碧。即令方朔浇岂散,总有巫咸招不得。君不见,新安一夜秦人愁,二十万鬼声啾啾。郭开卖赵赵高出,秦玺也送东诸侯。^②

沈德潜《明诗别裁集》卷八说:“说出天道好还,使穷兵黷武者知戒。”其实此仅为诗歌之一层意思。“汝曹自死平原君”是作者不同于常人的看法,而结尾处言秦之灭亡,则是对于历史循环的感慨。《登邯郸丛台有感作丛台行》发

① 《弇州四部稿》卷一六,第1145—1146页。

② 《弇州四部稿》卷二一,第1354页。

表的感慨与上诗相近：

邯郸丛台已非旧，请说邯郸旧时有。吴家倩女若乍荣，和氏连城月初剖。台上奏伎邯郸姬，台下拔刃邯郸儿。街将恩去身俱贱，报得雠来主不知。君莫谓平原好公子，三千去后应无几。堂中客傍信陵门，军前士死长平垒。丛台不尽更檀台，回首豪华安在哉！自是鲁连东海蹈，千秋白日耸蓬萊。^①

这样的歌行，令人想起高适的《古大梁行》，可以说继承了盛唐诗人咏史怀古诗的精神。

王世贞还有一些凭吊历史人物的诗歌写得很好，如《吊故李北平广》：“闻道匈奴骑，犹惊飞将锋。马蹄终自老，猿臂欲谁封。得一中原重，无双异代容。长令草间镞，霜色满卢龙。”首联道李广之威名至今犹在，写得神采飞扬；次联叹其身世之落拓，写得低回无限；三联强调李广的意义，称其无双的风采令人历代景仰，感情再度振起，尾联仅就李广射虎这一细节着眼，“霜色”既含威重意，又含凄凉意，余味不尽。又如《登太白楼》：

昔闻李供奉，长啸独登楼。此地一垂顾，高名百代留。白云海色曙，明月天门秋。欲竟重来者，潺湲济水流。^②

着眼于李白潇洒飘逸的风姿，写得雄壮开阔而又风神摇曳，从而成为一篇名作。

王世贞另外一些咏史怀古的诗歌则表现了深沉的忧患意识和对于现实的密切关怀。《上谷杂咏》其一说：“十万嫖姚骑，纵横大漠旁。至今闻瀚海，不敢道杨王。铁券埋秋雨，金戈卧晓霜。抚髀人自急，高豕下牛羊。”通过历史与现实的对比，自然带出对于现实中兵备的不满。其二说：“尚忆谭家马，

① 《弇州四部稿》卷二〇，第1330—1331页。

② 《弇州四部稿》卷二四，第1485页。“欲竟重来者”《明诗别裁集》作“欲觅重来者”。

骄嘶紫塞中。王庭愁汉月，边羽快秋风。一战人谁得？孤城地已空。不知麟阁上，寂寞渐谁功！”俯仰今古，表现出其对于朝廷用非其人的讥刺。

登高赋诗是前七子共同爱好的一种主题，王世贞一生写过不少此类诗歌，大多都写得冠冕雄壮，受到人们的推崇，如：“苍然万山色，忽拥岱宗来。碧涧传僧梵，青天落酒杯。”（《陪段侍御登灵岩绝顶》）“天门倒泻银河水，日观翻旋碧海流。”（《登岱》其一）“西盘瓠子河如带，东挂扶桑海一杯。”（同上其三）“峡转琳宫藏汉月，峰排紫剑插胡天。云根桧坼龙鳞起，磴道泉归玉乳悬。”（《盘山》）均以气势夺人。此处要强调的是，王世贞还有许多游览山水或者行旅途中随手写成的篇什，触目兴怀，因情发声，或写景，或言情，读来无一毫做作，自然明畅，饶有风韵。如五言古《登漆塘山绝顶望太湖作》：

逶迤导绝顶，旷朗澄心颜。襟带萦吴楚，表里见湖山。长风散奄霭，遥岭若连环。出没一气中，变幻俄万端。高天蔚浮蓝，黄金错其间。静闻渔唱起，暝见孤鸿还。长啸招鸥夷，缅邈不可攀。^①

虽亦为登高望远之作，但并不去刻意营造一种宏大壮观的氛围，而是着眼于登览时的切身感受，形象鲜明，情景融合无间。五言律诗如《晓行即事》：

小舆凉能进，荒鸡远互求。无妨戴星去，仍作御风游。卵色天徐坼，眉纤月迥愁。泠泠桔槔水，随意到前畴。^②

此诗能够逼真地描绘出早行的独特境况，以“卵色”状天，以“眉纤”喻月，都极为贴切生动。《新城道中》曰：“马首今何适？萧然爱此身。夏霖迁古道，秋色佐归人。稍觉黄沾柳，时看白点蘋。任它风雨态，不解令伤神。”从风调看，这样的诗歌不免落入大历、中唐，但风神摇曳，给人以清新自然

① 《弇州四部稿》卷一一，第963页。

② 《弇州四部稿》卷二七，第1609页。

之感。

王世贞追求诸体兼备,表现出强烈的“集大成”意识。胡应麟评价其诗歌说:“四言斟酌《风》《雅》,杂些驰骤《离骚》,乐府比节三曹,郊祀联镳二京,古风枚、蔡雁行,歌行李、杜遐轨,近体拾遗之造极,绝句龙标之轶尘……总统百家,熔铸万品,条理始终,一以贯之,而各臻其极哉!”(《与王长公第一书》)此评显然推崇过甚,盖不足信。但与七子派其他成员相比,王世贞才华横溢,在各体之间没有偏造则属事实。清初朱彝尊的评价比较公允,他说:“嘉靖七子中,元美才气,十倍于鳞,惟病在爱博,笔削千兔,诗裁两牛,自以为靡所不有,方成大家。一时诗流,皆望其品题,推崇过实,谀言日至,箴规不闻。究之千篇一律,安在其靡所不有也!《乐府变》,奇奇正正,易陈为新,远非于鳞生吞活剥者比。七律高华,七绝典丽,亦未遽出于鳞下。当日名虽七子,实则一雄。”(《明诗综》卷五一)

但王世贞追求“集大成”的意识过于强烈,同一题目、同一感触,往往既写古诗,又写律诗,虽然其才思敏捷,写来没有拼凑的痕迹,但毕竟不是情至文生之语。《弇州四部稿》卷四三、四四有“咏物体”60首,其小序曰:“余不喜咏物诗,至于七言近体尤绝不为之,惧伤体裁故。长夏无事。家园景物颇成烂漫,鱼鸟亲人,亦自足怜,因戏各赋一章。”从创作动机看,景物烂漫,“鱼鸟亲人”,实在有可能写成情景相生、抒发性灵的好诗,但他要写的却是自己并不喜欢的咏物之作,而且选择自己从来不用以咏物的七言律体,原因仅仅是“惧伤体裁”,似带着很大的勉强写来。自己已不喜欢,如何用以动人?

三、体制风貌

王世贞的五言古诗大体可分为两类,一类是模拟色彩较重的作品,前期创作较多,能近汉魏六朝诗之风貌,特别是《拟古》41首,从李陵《从军》到韦应物《寄僧》,模仿作者之口吻,揣度作者之心意,而不模拟古人之文字,能够得其神似,同时又在总体上形成协调一致的语体风格,受到复古派追随者的好评。如陈子龙说:“元美五言古不拘一体,新绪亹亹,文质相宣,拟古诸篇,上追文通,下掩君采。”谓其可以与江淹、薛蕙拟古之作方驾。宋征舆也说:“元美拟古,胜于自运。”(《皇明诗选》卷四)这些作品就像书法家临摹贴时的

“背临”或“意临”，从体调美的角度看，是值得肯定的。另一类即所谓“自运”之作，多直写胸怀，所表现之思想既无可观，文字风格又不优美，可取之处不多。王夫之言其“古诗率野，似文与可、梅圣俞”，如果理解为这类作品，是较近真实的。

王世贞的七言古诗在一生中有较明显的变化，前期追求气势，后期则在畅达中务求宽博。但无论是前期还是后期，其七言古诗都显得才藻过盛，特别是长篇之作较多，所谓“野夫兴就不复删，大海回风吹紫澜”，才情所发，不自裁抑。复古派的评论家更推崇其七言短章，如《酹孙太初墓》、《送梁公实谢病归》等。其实《观李于鳞射歌》、《醉后信口劝客歌》等大篇，更能见出其本色特征。

王世贞的七律数量颇大，名篇也多，复古派对其推崇备至，陈子龙说：“元美七言律，调必流丽，对必精切，雅词深致，令人赏心。”宋征舆也言其“七言律多高秀之辞，沉着之色，视诸体更胜，要以流转得之。”王世贞的五律也很出色。总起来看，其律诗写得流转自然，雄大而不失秀韵。《同省中诸君过徐丈》是青年之作：

词客真同河朔游，主人偏解孟公留。高城雨过凉生席，残夜花明月满楼。紫玉行杯弹出塞，红牙催拍按伊州。更怜少日阊门侣，菱叶芙蓉湖上舟。^①

第二联境界清远，第三联风调流丽，结尾更富有明净秀逸的美。秀逸者难于壮大，而世贞此作却独饶高格。《戚大将军入帅禁旅枉驾草堂赋此赠别》是中年之作：

初闻小队驻吴江，忽漫花溪隐画艘。细柳尚虚金锁甲，前茅时缓碧油幢。南中旧部思驰义，塞上新城喜受降。倘写云台须第一，如论国士

^① 《弇州四部稿》卷三四，第1894—1895页。

总无双。^①

既写出了戚继光之英雄豪气，又写出其风雅逸韵，语言华美，风格秾丽。王世贞律诗善于融化，往往具有盛唐气息，但又难以指明为摹仿何人。《列朝诗集》中所选者多近宋调，如《初自彭城山行闻莺》：“水宿逶迤不计程，有无春事未分明。白门渡口逢三月，黄鸟行边始一声。句向清时稀感慨，官因迟暮减心情。祇园桃李花如锦，只为游人特底生。”那种无可无不可的心境，内省式的言说方式，均接近宋人。

王世贞的乐府诗也颇值得重视。汉乐府时代久远，且多属民间创作，其语体风格古朴，与明代语言有明显差距，所以拟古乐府最易流于形式字句的模仿。为了语言的近似，甚或不惜意思残缺，李攀龙所谓“视古修辞，宁失诸理”，正可以如此理解。较常见的是模仿古乐府的情调和意境，往往凭想象而构造。但大多数人的作品仅停留于此种模仿，并不用来表现自己的现实关怀或者内心感慨。王世贞《乐府变·序》说：“古乐府自郊庙、宴会外，不过一事之纪、一情之触，作而备太师之采云尔。拟者或舍调而取本意，或舍意而取本调，甚或舍意调而俱离之，姑仍旧题而创出吾见。六朝浸淫以至四杰、青莲，俱所不免。”他认为在杜甫之前，拟古乐府者要么舍弃本调而取其意，要么舍弃本意而取其调，要么沿袭旧题而自骋自运。此段文字透出一个信息，那便是他认为此种“临摹帖”式的模拟之作是无价值的。至少他认为在杜甫之前没有这种作品。他更加肯定杜甫的新题乐府：“少陵杜氏乃能即事而命题，此千古卓识也。而词取锻炼，旨求尔雅，若有乖于田峻红女之响者。”杜甫的新题乐府虽然在语体风格上不同于古人，他却认为其“即事命题”为“千古卓识”。

他的拟古乐府，没有李攀龙生吞活剥的毛病，在语言的连贯性、意思的完整性上，可以说均无可挑剔。其许多作品在模仿古意古调的同时，能够表现自己的思想感情。如《悲哉行》：

^① 《弇州四部稿》卷三九，第2062页。

四坐且罢欢，听我悲哉行。悲从中心发，轻言涕自零。疾风吹难散，春阳不能平。矫矫南山松，屈为虬龙形。干霄自本性，焉用美好称！宁为折蕙兰，安为令不芳。但睹连城碎，谁睹改其光！与世既殊辙，各自伸所长。悲哉复悲哉，古今尚茫茫！^①

敷衍“悲哉”之意，以南山松、蕙兰、连城璧为比，喻自己的高远理想和与世不合的处境，强调自己难以罄折的本性，并发出了“与世既殊辙，各自伸所长”的呼唤，令人想到后来龚自珍《病梅馆记》的呼声。《吁嗟篇》一方面继承曹植孤独无依的慨叹，同时又将此一主题延伸为有才难展、与世俗不容的感叹，说：“谁谓八紘广，束身渐如丝；”“盼睐绝穷途，安得生光辉。”表现了嘉靖后期士人对生存环境之逼仄狭小的深切感慨。又如《白马篇》，曹植之作言立功边塞之雄心，鲍照、沈约等人言边地苦寒，王世贞之作曰：“白马西北驰，矫若云中电。胡锦涛作障泥，络头珊瑚钿。片片汗桃花，喷嘶赤琼霰。损身出大漠，雄才为君见。祁连春如赭，白日苍黄变。所至自无坚，腾骧必居先。横悬单于首，驰走未央殿。”至此，一直是对古人之作的模仿，虽然写得气势腾骧，却并无新意。而下文笔锋一转，说：“改从中黄服，遂厌天闲选。苜蓿春正饶，力疲不成咽。遗像在陵烟，英风飒然变。亮无百年物，得施躯不贱。”表现了比前人更多的人生思索。

有些作品则舍弃古乐府的本意与本调，“姑仍旧题而创出吾见”，如《豫章行》，古辞言离别之悲，古人拟作多言路途艰辛，而王世贞则以“豫章富奇植”起，想到高材见用于世而“宁辞剪刈伤”，思索“毁质应世求，两重竟何当”的人生主题。这些地方，均见出他不拘前人形迹，能够变化出新的特点。

在他的古乐府中，最出色的还是其《乐府变》。其小序曰：“余束发操觚，见可咏可讽之事多矣，间者掇拾为大小篇什若干，虽鄙俗多阙漏，要之庶几一代之音，而可以备采万一者，故不忍弃而藏之。”又说：“以尝被皂衣西省，故时时闻北来事，意不能自己。”他的创作，是因为心中有话要说，有意见要表达，而不是仅仅为了接近某种诗歌体貌。著名的《钦鴒行》：

^① 《弇州四部稿》卷五，第699—700页。

飞来五色鸟，自名为凤皇。千秋不一见，见者国祚昌。飧以钟鼓坐明堂。明堂饶梧竹，三日不鸣意何长。晨不见凤皇，凤皇乃在东门之阴啄腐鼠，啾啾唧唧不得哺。夕不见凤皇，凤皇乃在西门之阴媚苍鹰，愿尔肉攫分遗腥。梧桐长苦寒，竹实长苦饥，众鸟惊相顾，不知凤皇是钦鴆。^①

据《山海经·西山经》载，钟山之神有子曰鼓，与钦鴆杀葆江于昆仑之阳，被天帝杀戮。钦鴆化为大鸮，其状如雕而黑文、白首、赤喙、虎爪，出现时则有兵灾。此诗以钦鴆比喻严嵩，批判的锋芒是十分尖锐的。《袁江流钤山冈当庐江小吏行》摹仿《孔雀东南飞》的笔调讥刺严嵩专权误国，其他如《江陵伎》刺辽王之荒淫，《将军行》刺仇鸾之误国，以及《楚愍王》、《钧州变》、《石头变》、《尚书乐》、《太保歌》等诗，均为以新题写时事，继承了杜甫新题乐府的精神，但叙事详明，艺术风貌更近于白居易的新乐府。这样的创作，是基于现实生活的，突破了严格复古的文学主张，是他早年诗歌创作中最有价值的部分，谢榛、李攀龙等人很少有这样的创作。王世贞之所以能写出这样的文章，是因为他与黑暗现实的纠葛较深，也是因为他多少还受着重适意、重才情、追求博学的吴中文学先辈们的影响。

第四节 嘉、隆时期其他复古诗人

一、宗臣、吴国伦、梁有誉、徐中行

宗臣和梁有誉是后七子中较为特殊的成员，他们来自南方，又去世较早，故于七子门径濡染不深，表现出重才情的倾向。

宗臣（1525—1560），字子相，号方城，扬州人，嘉靖二十九年进士，官至福建布政参议，39岁因病夭亡，有《宗子相集》。宗臣论文不主张蹈袭前人，曾说：“夫六经而下，文岂胜谈哉！左、马之古也，董、贾之浑也，班、扬之严也，韩、柳之粹也，苏、曾之畅也，咸炳炳朗朗，千载之所共嗟也。然其文，马不袭左而班不袭扬也；柳不袭韩而曾不袭苏也。何也？不得不同者，文之精也；不

^① 《弇州四部稿》卷六，第752页。

得不异者,文之迹也。”(《总约八篇·谈艺第六》)其文章如《报刘一丈》书直抒胸臆,无钩棘涂饰之习,确为难得之佳作。其诗不以锻炼求工,正如四库馆臣所说:“其诗跌宕俊逸,颇能取法青莲,而意境未深,间伤浅俗……究无剽剟填砌之习。”(《四库全书总目》卷一七二)他论诗推崇汉魏,嘉靖三十一年后在故乡养病曾致书王世贞说:“仆近颇厌近体,专精汉魏。”(《报元美》)其五言古诗疏朗俊秀,如《寄子与》:“清晨发东郊,兰蕙何灼灼!采之遗我友,我友在京洛。道路邈以修,羽翼谁能托。但恐霜露垂,馨香日零落。”以风韵见长,而不以骨力取胜。许学夷将其与李攀龙和边贡比较说:“宗子相五言古多出汉魏,较于鳞精纯不如,而才力则胜庭实。七言古,短篇多类太白,于诸体为优;长篇如《二华》、《金山》、《庐山》,颇多奇纵,而怪诞处则似任华、卢仝,此不善用其才者。五、七言律,意在匠心,故不成语者多,入录者仅十之一,而多非本相。七言律,变体为胜。”(《诗源辩体》后集纂要卷二)所谓“奇纵”,盖指王世贞所言之“当其所极意,神与才傅,天窍自发”;所谓“怪诞”,盖指王世贞所言之“当其所极意而尤不已,则理不必天地有,而语不必千古道者”(《宗子相集序》)。重才思、追求奇思隽句,是宗臣诗的一个特点。

梁有誉(1521—1556)字公实,号兰汀,顺德(今属广东)人,与欧大任等人同学于黄佐之门,嘉靖二十九年成进士,严嵩执政,谢病归里,与黎民表、欧桢伯等人相唱和,号“南园后五子”。后与黎民表相约游观罗浮,遇海上大风未果,得寒病而卒,仅36岁。陈子龙为梁有誉造诣尚浅惋惜说:“公实隽才,意趋沉实,若假以年,所诣当不止此。”李雯也说:“公实如清泉出山,涓涓驶溜,恨未到江河耳。”(《皇明诗选》卷四)这正说明他于七子门径濡染不深。正因为此一点,清初诗人反思格调派之是非时,曾给他以较高评价。如朱彝尊评其诗曰:“所得于师友者深,虽入王、李之林,习染未甚。诵其古诗,犹循选体,五、七律亦无叫嚣之状。”(《静志居诗话》卷一三)王夫之对他也大为赏识,谓之“神情远,音节舒”,并说:“公实立七子中,如杜祁公入里社,铙鼓器烦,独抒静赏,居然有公辅之度。”(《明诗评选》卷四)王世贞《艺苑卮言》评梁诗“如绿野山池,繁雅匀适;又如汉司隶衣冠,令人惊美,但非全盛仪物”。虽不满于其气格之柔淡,却赏其繁雅匀适之境界,对追求气格声响而往往忽视才情韵度的七子派而言,梁有誉属于另类。来自吴中同时又向慕北方豪爽文风的王世

贞能欣赏其境界,这自然很正常;而批评其气格之不高,则也很正常。

吴国伦(1524—1593),字明卿,号川楼子、南岳山人,兴国(今属江西)人,嘉靖二十九年进士官至河南左参政,有《甌甌洞稿》。吴国伦因殄送弹劾严嵩被构陷至死的杨继盛而触忤权贵,谪官南康推官。他的诗敢于抨击现实,如七律《庚戌秋日纪事五首》其三抨击将相交欢、作威作福,敌军压境尚谎报“入贡”,慨叹“郊原入夜号新鬼,却恨军前插羽迟”,《暮秋感怀八首》有感于民生疾苦,其八抨击“戚里纷丝竹,侯家盛绮罗。时艰民力尽,世赏国恩多”的黑暗现实,写得慷慨激壮,富有感染力。

吴国伦追求“沉思”。其一是“稳”,王世懋《艺圃撷余》说:“他人诗多于高处失稳,明卿诗多于稳处藏高。”其七古《送徐行父少参赴关内》写得沉稳而富有雄健之气,“登车慷慨千人雄,矫若八翼凌苍穹。左冯翊,右扶风,汉阙秦畿指顾通。为将匣里双龙剑,掷作天边二华峰。”正可见其“稳处藏高”的特点。五律《高州杂咏五首》其一:“粤南天欲尽,风气迥难持。一日更裘葛,三家杂汉夷。鬼符书辟瘴,蛮鼓奏登陴。遥夜西归梦,惟应海月知。”写异乡风土,近乎夸张却令人感觉极为真实,沈德潜说:“风土诗须此奇警之笔方得生动。”(《明诗别裁集》卷九)其二是以规矩思力胜,胡应麟在给王世懋的信中将吴国伦与王廷陈比较说:“王稚钦不死,可名才子;吴明卿虽老,只作诗人。二语于两君可谓千秋断案。大抵稚钦才具过吴,即诗文径庭作者,而天授处勃勃不可掩;吴才情藻绘皆匪王敌,而近体卓然名家,由工力深至故也。”(《杂柬次公四通》其一)王廷陈以华藻艳发、风调靡丽著称,是为“才子”之文;吴国伦深于锻炼,格律精纯,是为“诗人”之作。诗之能“稳”、能以思力取胜。其《得元乘书》曰:“别来新鬼哭,书至故人存。”借鉴杜甫《喜达行在所三首》、《述怀》等诗那种反复凌乱的表现手法,沈德潜谓“善偷杜意”,实乃由深思而得。绝句《寄远曲》:“章台杨柳绿如云,忆折南枝早赠君。一夜东风人万里,可怜飞絮已纷纷。”绵密的情思也正由锤炼得来。

徐中行(1517—1578),字子与,号龙湾,自称天目山人,长兴人,嘉靖二十九年进士,官至江西左布政使,有《天目先生集》。他严事于鳞、元美,与“睚眦市朝,负豪举”的宗臣、吴国伦相处融洽,故得与七子之列。其律诗稳健不及吴国伦,又无风发之才情,只是不悖法度。王世贞曾说:“诸子各有所独至,惟

子与具体兼长。”（见汪道昆《明故通奉大夫江西左布政使天目徐公墓志铭》引）此一评论，从另一角度看，则是缺乏个人特色。在雄壮这一点上，他与李攀龙相似，许学夷说：“徐子与七言律，才气豪迈，较明卿和平处虽少，而光焰峥嵘胜之，元美称其‘宏丽悲壮，读之令人神耸’，是也。但雷同处过于鳞。”（《诗源辩体》后集纂要卷二）气调雄壮而不越法度，这与王世贞追求气高体正的审美倾向是一致的。其《暮发滁阳》云：“荒城一骑出，落日万峰西。涧水流人影，松阴散马蹄。悬崖青欲滴，芳草绿堪迷。洵美非吾土，翻然忆故溪。”中间二联写景巧致而不尖新，可称警策。

二、羽翼七子的诗人

与后七子同时的不少诗人都受到复古思潮的影响，王世贞曾作诗称扬同调者，有“后五子”：余曰德、魏赏、汪道昆、张佳胤、张九一；“广五子”：俞允文、卢柟、李先芳、吴维岳、欧大任；“续五子”：王道行、石星、黎民表、朱多炏、赵用贤；“末五子”：赵用贤（重出）、李维桢、屠隆、魏允中、胡应麟等。这些人有的只是与他们交往密切，并不以诗歌著称。根据《列朝诗集》、《明诗综》等明诗总集的著录，并参照《皇明诗选》、《明诗别裁集》等具有复古倾向的诗歌选本，介绍几位成就较高的诗人。

张九一（1533—1598），字助甫，号周田，新蔡（今属河南）人，嘉靖三十二年进士，官至右佥都御史，巡抚宁夏，有《绿波楼集》。他因受到王世贞赏识而名列七子一派，宋征舆却认为其诗“殊不称”（《皇明诗选》卷九）。钱谦益说“后五子之诗皆沿袭七子格调”（《列朝诗集小传》丁集上），而朱彝尊却认为其诗与七子派稍异，说：“七子齐盟一时，风气雷同，助甫稍能用生，政尔拔俗。”（《明诗综》卷五二）其《寄见甫弟》曰：“历尽巴山白发新，西风何处不伤神。马曹蹭蹬官难起，鸟道艰危老更贫。九派长江春后雁，一年芳草梦中人。相思况是无消息，徙倚天涯涕泪频。”并不刻意模拟古人，虽不见奇警，却能够表现所见所感。

张佳胤（1527—1588），字肖甫，号崤崤山人，铜梁（今属重庆市）人，嘉靖二十九年进士，万历间平定马文英、刘庭用叛乱，官至兵部尚书、赠太子太保，卒谥襄宪，有《崤崤山房集》。他登第后便同李攀龙、徐中行、王世贞唱和游

处,在梁有誉去世后得到李攀龙的认可,获予七子之盟,王世贞称与其“昔托艺苑盟,均年如弟兄”(《重纪五子篇》)。他留心吏道,并非专意为诗,其性格沉潜,“是时诸君子艺文翩翩自肆,相砥砺为高人之行,且飞觞染翰,卜夜无已,而公独温然其间,若巨源浚冲”(王世贞《居来张公墓志铭》)。其诗也不刻意模拟,朱彝尊说:“肖甫以功业显,其诗亦多慨愤奋厉之气,与仰屋梁著书者不同。”(《明诗综》卷五二)

余曰德(1514—1583),字德甫,南昌人,嘉靖二十九年进士,官至福建按察司副使,有《余德甫集》。他与张佳胤、张九一并称“三甫”,《艺苑卮言》卷七说:“吾党有三甫:肖甫之雄爽流畅,助甫之奇秀超诣,德甫之精严稳称,皆吾所不及也。”世贞为余曰德作墓志铭、祭文、诗集序,称其与七子结社时“犹未免蹊径之累”,归田后“冥通于性灵,神诣独往之句,为于麟所嘉赏”,又稍晚“运斤弄丸之势往往与自然合”,“古近体亡所不致佳,近体独超;近体五七言亡所不超,七言律尤妙”(《余德甫先生诗集序》)。但钱谦益因其沿袭七子格调而不取其诗,《皇明诗选》及《明诗别裁集》均未选其诗作。

魏裳字顺甫,蒲圻(今属湖北)人,嘉靖二十九年进士,官至山西按察副使,有《云山堂集》。他与上述三人合称“四甫”,王世贞《祭魏顺甫宪副文》说:“彼新蔡之锋距,若铜梁之膏乳,立以豫章之骨,君后参而称‘四甫’。”又《魏顺甫传》称:“其诗最善近体,沈郁劲壮,有河朔风。”(《弇州四部稿》卷八二)朱彝尊则以为其“差胜德甫,尚非助甫、肖甫之伦”(《静志居诗话》卷一三)。

俞允文(1513—1579),字仲蔚,昆山人,未入仕,与王世贞交游甚笃。李攀龙许以“声气相与”(《报俞仲蔚》),世贞称其“五言古志而沉深,潘陆之翹楚欤……七言古之丽以则也,五言律之思也,长篇之庄也,五七言之悠然而隽也……七子所懼然而辟易也夫。”(《俞仲蔚集序》)。作为吴中未入仕途的诗人,俞允文的品格与王宠相似,擅长五言,风格亦似之,五律如《独坐》:“独坐高斋里,悠然向夕曛。天空山势出,树断水光分。远色看成霭,轻阴随度云。谷中人世隔,麋鹿自为群。”善写清空之境。七绝《园居》云:“萧萧无伴独为家,静里经春任物华。绿树千章啼百舌,香风吹尽紫藤花。”近乎盛唐风调,正如陈子龙所说:“仲蔚七言绝,其调甚正。”(《皇明诗选》卷一三)

卢柟(1507—1559)字少樵,又字次樵、子木,浚县(今属河北)人。以贤为太学生,负才忤县令,系狱数年,谢榛为平反其狱,赵康王召为上客,酒酣骂座。后遍游吴会,无所遇,有《螻螻集》。关于卢柟的诗,论者皆强调其以气取胜,如陈子龙说:“卢山人诗排荡自喜,颇有越石清刚之气。”(《皇明诗选》卷四)钱谦益说:“律诗不如茂秦之细,而才气横放,实可以驱驾七子。”(《列朝诗集小传》丁集上)也因为此一点,有人便认为不应将其归入七子一派,如四库馆臣云:“今观其集,虽生当嘉隆之间,王、李之焰方炽,而一意往还,真气坌涌,绝不染钩棘涂饰之习。盖其人光明磊落,藐玩一时,不与七子争声名,故亦不随七子学步趋。”(《四库全书总目》卷一七二)其实将卢柟接引入社的谢榛在《诗家直说》中,曾清楚记载了他与卢柟的一段对话。谢劝卢注重炼饰,而卢柟则说:“格贵雄浑,句宜自然。吾子何其太苦?恐刻削有伤元气尔。”“凡走笔率成一篇,虽欲求疵而治,竟不可得。”表明了他放任才气的创作态度。谢榛说:“这是卢生倔强不服善处。然其佳句甚多,予每称赏,但不能悉记……妙哉句也!固哉人也!”(《诗家直说》卷三)

卢柟诗以古体见长,古体中又以才气纵横的长篇见长,雄才逸气,正类李白。其《赠别南田杨子还晋石》中写道:

笑倚青萍剑,耻上黄金台。昭王非帝胄,乐毅自凡材。燕丹空有心,荆卿徒悲哀。白虹没长云,易水不能回。瑶华翠葆浮云没,锦石雕甍秋后伐。古人已见覆苍苔,今人空对西山月。西山月出宫殿寒,坐愁白发惊飞湍。风云万里不相待,白羲垂耳蛟龙蟠。鸡鸣开九关,天狼若可攀。势欲请长缨,系胡燕然山。长缨系胡心不朽,君去青山但挥手。落日天风吹海波,月明来劝一杯酒。酒中慷慨乐事无,据地酣歌玉唾壶。晋石山川为君迓,千岩万壑来长途。^①

爆发喷薄式的抒情、跳跃奔腾的节奏,强烈的主观性,都让人想到李白的诗风。李雯说“亦拟太白,一往有气”(《皇明诗选》卷六)。其绝句也以富有

^① 文渊阁四库全书本《螻螻集》卷四。

豪迈的气象而著称,如《云中曲》:“黄须羽帽破乌桓,丈八蛇矛血未干。胡马尽归元帅幕,番刀赠与故人看。”其俊语亮节,正是七子欣赏的风调。

欧大任(1516—1595),字桢伯,顺德(今属广东)人。以贡生历官国子博士,官至南京工部郎中,有《虞部集》。李攀龙《报欧桢伯》称道其诗“有格”、“雄丽”,“盖耻为轻便,专求兴象,正盛唐诸公擅美当年”;谓之可“羽翼二三兄弟者”。王世贞《欧虞部桢伯归岭南诗卷序》说:“明兴,一代之诗无盛于今日,靡不称大历而祖黄初,亦靡不知有桢伯者。桢伯少即已工诗,其在岭南与黎民表齐名,岭之士得二君而兴起,不可屈指数。”他的诗风壮丽,在高格逸调上可以方驾七子,如《登宣武门楼》:“百二山河控上游,郁葱佳气满皇州。风驱大漠浮云出,天转滹沱落日流。双阙金茎连北极,万家红树动高秋。茱萸黄菊俱堪佩,独上城南百尺楼。”写景开阔,气势雄壮。但他又并不一味追求雄壮,五律《除夕九江官舍》:“钱岁浔阳馆,羁怀强笑欢。烛销深夜酒,菜簇异乡盘。泪每思亲堕,书频寄弟看。家人计程远,应已梦长安。”沈德潜谓:“一结忆及家人,又于家人意中念己之梦长安,曲折往复,善学少陵。”(《明诗别裁集》卷九)其歌行纵横开阖,也颇有古人风调,如《三河水》:“三河水,万军泪。泪滴三河水不流,胡笳吹落蓟门秋。河水流不住,胡笳过何处?谁使十年来,移营两屯戍。君不见,胡骑已驰墙子关,汉军尚哨熊儿峪。”从三河水想到军人泪,又以河水胡笳的形象构成长年戍边的悲凉情调,最后笔锋折向胡汉形势的对比,表达了对边塞局势的忧虑。该诗虽则短小,却写得气势开阔,波澜起伏,情感极为深厚。

黎民表,字惟敬,号瑶石山人,广东从化人,嘉靖十三年举人,官至河南布政参议,善书画,有《瑶石山人稿》。王世贞《续五子篇》说:“五子临乖隔,黎生翩然来。方响入丝桐,所奏靡不谐。……和光同其尘,老氏我所推。”他的诗不独为王世贞等人所标榜,也受到后来评选明诗的诸家一致好评。朱彝尊《静志居诗话》说:“瑶石诗,读之似质闷,而实沉著坚韧,元美所取‘续五子’,无愧大小雅材者,仅此一人而已。”陈田说他“集中五律精深华妙,七律风调流美,五绝清微淡远”(《明诗纪事》己签)。五律如《泛石门溪》:“往来皆任兴,屡进石门溪。雨气笼山浅,江云过鸟低。稻田多汲竹,松火更蒸藜。虽共渔翁宿,桃花路却迷。”七律如《嬉春曲》:“芳草春阴垂钓矶,寒城斜日闪朱旗。

熏人欲醉怜花气,送客无情是柳丝。画楫回随兰浦入,金尊还傍竹阴移。江湖十载浑疏放,空愧青楼半额眉。”陈子龙评其诗“清华切秀”(《皇明诗选》卷九),可谓确当。

三、王世懋与屠隆

王世懋(1536—1588),字敬美,号麟洲,世贞弟,嘉靖三十八年进士,官至太常寺少卿,有《王奉常集》。因为乃兄的关系,王世懋与复古派诸子交游密切,李攀龙、汪道昆呼之为“小美”,赞之为才子,隆庆复官后在京师又与黎民表、李维桢、欧大任等人“日相与征逐诗酒之社”(王世贞《亡弟中顺大夫太常寺少卿敬美行状》)。

王世懋本“淡于声气”,尤其是随着年龄的增长,慷慨激烈的意气消解,心态向陶然自适转变。论及陶渊明诗,他认为《咏荆轲》千载余情,固为侠之深者,但“悠然见南山”才是“徜徉乎与道游”(《送朱在明序》)。谈诗论艺不再重视外在声色格调,不重雕镂求工,而主适情悦性。其《淡思子》有云:“王摩诘、白乐天,皆以诗人早有盛名,晚而悟道。然右丞逃禅,世多知之,不知白傅所得之更深也。大都摩诘从寡欲入,故多矜洁清静;乐天从知足入,故多广大自在。学人晚年学道,未离游戏,当以陶渊明、王摩诘、韦苏州、白乐天四部时玩可也。”以“学道”为务,推崇四家诗,与李攀龙、王世贞之论已相去甚远。其《艺圃撷余》多有针对七子偏失的矫枉之论,如说:“予谓今之作者,但须真才实学,本性求情,且莫理论格调。”四库馆臣谓之“已稍觉摹古之流弊”、“能不入党同伐异之言”(《四库全书总目》卷一九六)。

王世懋的诗作也宗法汉魏盛唐,但不名一家,王世贞谓其“于诗虽自济南始,其所涵咏多汉、魏、晋、宋以至盛唐诸大家,然不肯从门入,亦不规规名某氏业,而神诣之境为胜”(《亡弟中顺大夫太常寺少卿敬美行状》)。“从门入”即模拟某家某体。由此可知,王世懋继承的是何景明“领会神情”的思路,注重心灵与意象的融合凑泊,而反对一味追求与古人相合,或一味追求高格逸调。如五古《夜泊芙蓉湖玩月效韦体》:“今宵仲冬月,忽发沧洲兴。进艇延素光,开樽坐青镜。霜含烟树远,塔挂寒山静。何处洞箫声,鱼龙夜深听。”但他对韦应物之仿效并不停留在字句、风貌的层面,而是注重清冷超旷的意境氛

围的塑造,以氛围之相合,达到离形得神的效果。五古由汉魏至王、孟、韦、柳,不以才气而以兴趣见长,在胡应麟等重格调者看来是“格本一偏”,王世懋推崇的正是此种风格。《初夏田家》写道:

本爱园林居,遂与尘世隔。欹枕过鸟啼,初阳在檐隙。揽衣临前除,游目恣所适。蔼蔼阡树交,纷纷里烟白。清渠已新苗,高垄尚余麦。雀乳深茅茨,鱼防间荇泽。野夫荷锄语,小妇当窗织。周览物候齐,檐焉忘朝夕。薄暮池上归,苔痕乱深屐。^①

由“揽衣临前除,游目恣所适”、“薄暮池上归,苔痕乱深屐”等注重炼饰的语句,便可看出谢灵运游览诗的影子,但其意象疏朗,语言自然,则在陶、谢、王、孟之间。并且融会贯通,不名一家,超越了形迹摹仿的阶段,创作成为耳目所寓之境的呈现,心灵深处的感思也表现在此种清适境界里。在这些诗里,令人看到其艺术追求从格调向神韵嬗变的趋向。对王、孟清空之境的接受是此一转变的最明显标志,王世懋的五律更能说明其喜好。如:

朝日照积雪,庐山如白云。始知灵境杳,不与众山群。树色空中断,泉声天半闻。千崖冰玉里,何处着匡君。

——《庐山雪》^②

丛林日初午,饭罢行禅关。问道欲无语,逢人殊更闲。支颐过花雨,跌坐空秋山。回首向来地,云深未可还。

——《秋日虎丘同家兄过松墟上人房》^③

在此类诗里,看到的都是王维、韦应物的境界。作者并不去构造巧妙的意象组合,语言自然之极,已达“淡”之境界,向着后来王渔洋所言“空山无人,

① 《王奉常集》卷一,四库全书存目丛书影印本。

② 《王奉常集》卷六。

③ 《王奉常集》卷五。

水流花开”的自然之境迈进。

王世懋的七言古诗多是平顺宛转的声调,不似杜甫那种纵横顿挫的风格。他并不追求华艳,故近于盛唐、大历的风格。如《人日袁考功见过,留酌小窗前,酒酣放歌却赠》:

今年人日百不娱,客游金陵家在吴。金陵春事亦不薄,有官何似当年无。清溪馆前日欲晡,谁其过我袁大夫。喜是旧日高阳徒,十千斗酒不用沽。床头春瓮足百壶,春盘未倒绿窗暮,春阴满地云模糊。渡口桃花未着叶,门前杨柳难藏乌。金陵少年紫骝驹,有酒只过秦罗敷。那知晚晚日易徂,三十之年一再过,二毛便欲侵头颅。男儿才挂马曹笏,河山已限黄公垆。仰天且莫歌呜呜,樽中酒尽可复呼?霜落乌啼更明日,摧眉还向府中趋。^①

诗思随着感情的轻微波动缓缓展开,由客居金陵之孤独写到袁之见过,由相聚之欢写到春日风光,由少年遨游想到时光易逝,最后在霜落乌啼之境回归至为官羁束的况味,虽有浩歌但不甚慷慨,虽有失意尚不太消沉,在盛唐诗中近于李颀、王维的风格。

王世贞最欣赏世懋的七律。《列朝诗集》选世懋诗 11 首,其中 10 首是七律,可见其七律较受前人推崇。胡应麟评其七律曰:“独以清空简远出之,词直而意婉,语淡而致浓。”(《诗薮》续编卷二)如《将入舟宿暖泉寺》:“莼菜鲈鱼返季鹰,扁舟欲发遇山僧。稻花香里流温液,水月空中出圣灯。夜色苍苍嵩二室,秋风漠漠宋诸陵。村春犬吠如相应,幽意令人忆右丞。”非但中间两联写景颇显“清空简远”,而且整首诗之情思亦为超然清旷,只是蒙着一层薄薄的黯淡情调,令人想到大历诗风。《横塘春泛》写得更加明朗秀丽:

吴姬小馆碧纱窗,十里飞花点玉缸。蜡屐去寻芳草路,青丝留醉木兰艖。山连暮靄迷前浦,云拥春流入远江。棹里横塘听一曲,烟波起处

^① 《王奉常集》卷三。

白鸥双。^①

不以华词丽句,而以意象境界创造了诗美,春的旋律、春的气息浮动在高人韵士的形象之上,而且其所写形象还能引发人们更为深远的联想,是为“词直而意婉,语淡而致浓”。因为这样的诗的存在,使得一向看不惯前后七子的王夫之对其评价很高,说“敬美诗一往有关情处,阿兄不及也。关情是雅俗鸿沟,不关情者貌雅必俗。”(《明诗评选》卷六)

在隆庆、万历时的文学思想转型中,屠隆是一位重要的过渡人物。屠隆(1541—1605),字长卿,又字纬真,号赤水,别号由拳山人、一衲道人、蓬莱仙客,晚年又号鸿苞居士,鄞县(今属浙江)人。万历五年进士。万历十二年受诬陷削籍,并由此纵情诗酒,晚年遨游吴越间,寻山访道,说空谈玄,以卖文为生,怅惘而卒。有《栖真馆集》、《由拳集》、《白榆集》、《鸿苞集》等。

屠隆生于渔民家庭,不像王世贞那样受传统观念的强大束缚。他既与王世贞等复古派关系密切,又与袁宏道等人友善,为人愤世嫉俗,“好从建言得罪诸公游,居则杯酒相劳,出则长歌送行”(《寄王元美元驭两先生》)。因而为当权者所不喜,一直落得“志行不立,德业无闻”,但他却能享受个体生命的自由。他论诗以“适”为美,崇尚自然表现,主张养性炼神,而反对炼句。陈文烛曾致书劝屠隆发愤著书以期不朽,而屠隆却回信发表了一通重“真我”、重“性灵”的言论。其所谓“真我”、“性灵”,有四方面的涵义。其一,反对矫激和伪饰。有些人“伸节昭昭,堕行冥冥,匿情暗室,饰诈广庭”,屠隆说他们“矜虚名而略实际,爱皮毛而忽性灵。”(《清议》)有些人“以精神佐奔走,以喜愠佐毁誉”,屠隆认为他们“欺天罔人,罪莫大焉”,并说,如此则“性灵安得不受伤哉!大道安得而不受障也!吾人亦损之而已。”(《与李观察》)他自己则得意于“悲喜咸真,不失赤子”的“童心”(《与孙以德二首》)。其二,反对喜、怒和情、欲对性灵的蔽障,说:“众人之性命,其初本浑沦完足而无亏欠,惟此一点太极灵光,落在二五揉杂中,所以不无昏明纯驳,而欲根情识,得以覆盖本心,斫丧天理,增了一分情欲,减了一分灵光,

① 《王奉常集》卷七

增者日增,减者日减,性灵蚀尽,不得为人,故必时时提醒,时时拂拭,沙去水清,莠尽苗长,原只是要复我本来浑沦完足分数而已。”(《人解》)故而他主张超脱于感情之外,视人生为游戏三昧。其三,在读书治学中,反对执著于名理之障,即李贽所言之“闻见道理”。认为“识见愈多,性灵愈障”(《与邢子愿》)。其四,反对刻意苦思而刳损元神,主张“诗取适性灵而止,不以雕虫之技苦心劳形”(《寿黄翁七十序》)。以上四层涵义,宗旨均在于自适其适,反对“适他人之适”。

屠隆的《幽居诗》云:“旭日散林光,晨起坐前楹。长天作绀碧,水映孤霞明。散发把道书,恍然游太清。会心欣有道,抚景淡无营。但见修竹里,童子理茶铛。器声远近绝,鸟来嘉树鸣。微风吹落花,适与虫丝萦。何必骖鸾鹤,端居超凡情。”表现适心于道的情怀和体验,可见其追求“真我”与“真诗”之特色,语言自然而不务枯槁,自然中见华丽,与王世贞晚年文学思想蜕变之后所追求的“真诗”颇为相近。

由于个性不同,屠隆的创作比晚年的王世贞更富有个性和才情。可以说才情奔涌、意气俊爽是屠隆诗歌的最大特点。无论何种诗体,他写来均爽朗豪放,富有气势,从不以词句锤炼见长,看不到规矩法度的束缚。四言如《短歌》:“乔木多阴,旷士多怀。忧来无端,西风鸣哀。无登高台,以望旷远,浮云西驰,白日何短。晨登昆仑,以临具茨。四海虽广,不容须眉。太行可升,海水难测。短褐行歌,声出金石。”是抑郁慷慨之情的抒写,又确有古风古调,近乎建安风骨。

屠隆最擅长的是七言歌行,此种舒卷自如的诗体最适合表现其纵横奔放的才气。有些乐府诗善于摹写情调,如《闺情二首》其一:

昨日别君杨柳浓,今朝怅望樱桃红。青骢去何在,只在平芜外。春风自暖妾自寒,邻女相过掩泪看。日长草绿娇黄蝶,宛转啼鹃隔花叶。不能飞去唤郎归,何用朝朝啼向妾。^①

^① 《由拳集》卷六,四库全书存目丛书影印本。

两句一换韵的行文方式,与意象大幅度的跳跃、情思急速的流转相配合,逸荡的节奏,新奇的想像,都近乎李白“俊逸”的风格。像李白一样,屠隆用七言歌行抒写遭遇不平的颓放情思,抨击社会的黑暗:“燕台骏骨虽见收,汉宫蛾眉易生妒。幻泡浮云掷一官,亲蒙天子赐黄冠。入山面壁终有日,对酒逢花且尽欢。”(《重过桃江别业》)王夫之评云:“生来自带侠气逸气,以学太白便得。”(《明诗评选》卷二)抒写其傲岸不羁的人生态度:“自住山上屋,还耕山下田。童子捞鱼溪水边,女儿卖酒工数钱。三家五家自来往,年深不问城市迁……生游死葬寒山下,一生不向长安走。”(《南除大雪歌》)抒写其隐逸游仙的人生理想:“樊夫人,偕云华。不知何年栖紫霞,十洲三岛俱为家。粲然忽启玉齿笑,笑我不归寂寞羞桃花。”(《山中吟》)在《沛县登歌风台吊汉高祖》中,他慷慨怀古,想像刘邦开辟天下时之春风得意:“去时萧萧提一剑,来时千骑万乘驱云雷。椎牛置酒燕汤沐,黄屋左纛虹霓开。前殿歌风气逾猛,后宫击筑声复哀。百官欢呼父老醉,酒酣日落登高台。”“神州赤县掌上悬,公也归来奏管弦。”但时光催颓,繁华难驻,“管弦欢娱欢不足,急雨飘风一何速。沛上山河已非汉,邑中父老死相续。故宫曾无片瓦覆,藤萝倒挂野人屋,歌风之碑烟霜磨灭不可读”。最后诗人写道:“遥望芒砀,郁乎高丘,青天不动黄河流。大雪垂垂幕其上,龙蛇虎豹纷蚩尤。千秋万岁后,魂气当来游。”整首诗的基调是雄迈奔放的,充满了英雄主义精神。他还用七言歌行抨击当权者的腐败,如《刘御史歌》、《孤愤篇》都将批判的矛头指向首辅张居正,文辞简古而意气激烈,颇有汉乐府之风。

屠隆的律诗写得潇洒流丽,不为律法所拘束。五律如《泛溲瞳山湖》:“扁舟凌紫氛,萧洒绝人群。浦暗遥吞树,湖空不碍云。浪推沙鸟出,风挟寺钟闻。故有沧洲癖,徘徊眷夕曛。”“吞”、“碍”、“推”、“挟”四字既富有巧致,又十分生动,恰切地表现了湖中泛舟时的特定景况,显然系即目会心得来,虽稍显新奇,却非艰意苦思所构。七律如《北上彭城别姜仲文》:

荒城浊酒送斜阳,数起门前指雁行。木叶时时作风雨,星河夜夜在衣裳。坐深熠耀初惊扇,秋冷莎鸡半入床。何物最能关别恨,野桥残月

照清霜。^①

选择最典型的秋景作为送别的背景,烘托出满目离情,意象疏朗但不粗率,王夫之说:“骏爽自赤水胜场,恨未纯耳。此作独纯。”(《明诗评选》卷六)

屠隆的绝句也以自然爽朗见长,如《燕京即事》:“玉貌花骢两斗辉,香风如水泛红衣。燕姬少小能骑马,笑指金鞭踏月归。”正是李白《少年行》的风格。《湖上曲》:“夜泊湖头自唱歌,芦花月白水禽多。芙蓉独抱清霜老,一片寒香摇素波。”明朗开阔的意境,潇洒闲放的风姿,宛然盛唐风调。《红线诗五首》歌咏唐传奇中之红线女,其二云:“龙文匕首髻乌蛮,一霎遥空响珮环。街鼓未休营卒卧,满身风露魏城还。”把红线女豪侠矫健的风姿写得活灵活现。

屠隆才情敏捷,钱谦益曰:“尝戏命两人对案,分拈二题,各赋百韵,咄嗟之间,二章并就,又与人对弈,口诵诗文,我诵彼书,书不逮诵。”(《列朝诗集小传》丁集上)此处所言或稍有夸张,却亦可见其敏锐非常人所及。钱谦益又说:“长卿答友人书,自序其所作,以为姿敏而意疏,姿敏故多疾给,意疏故少精坚,束发操觚,睥睨一世,长篇短什,信心矢口……非不欲求工厌物,而姿性使然,虽复苦心腐毫,阁笔不下,亦只如是。”这正符合袁宏道所说的“独抒性灵,不拘格套”的主张。他的作品中有大量的应酬之作,也有大量的作品流于率易,陈子龙说:“纬真诗如冲烦驿舍,陈列壶觞,顷刻办就,而少堪下箸。”(《皇明诗选》卷一二)批评虽有道理,但对于长期被复古之风笼罩的沉闷诗坛而言,屠隆的创作的的确带来了一股清新的空气。

明代的复古诗派也有一个发展演变的过程。前七子的创作风格虽各具个性,但在创作理想上依然偏于追求汉魏盛唐的高格远调。后七子及其追随者们,不仅创作风格日趋多样化,而且还实现了从格调到意趣的转变,从创作理念上也实现了从格调向神韵、性灵的转移,则格调显然已趋于解体了。

^① 《白榆集》卷七,四库全书存目丛书影印本。

第十章 明代后期性灵派的诗歌

明代性灵派的诗歌创作在万历年间发生了明显的转向。从陈献章到王阳明再到唐顺之,尽管在抒写个性、快适自我方面已有突出的表现,从而对处于诗坛主流的复古派形成了一定的冲击,但他们基本没有在整体上超越儒家伦理诗学的范畴,因而在诗坛上也未能形成强大的声势。这只要看一看徐渭既个性突出又孤独变态的处境便可有清醒的认识。但在万历时期,此种情形有了根本的改观,抒发性灵、高视自我不再被看做怪异行为,而成为被许多文人所欣赏的时髦之举。之所以发生此种改变,当然是由于风俗的奢靡、思想的松动、王学的流行等复杂因素所造成的。但如果从思想界与文学界自身找原因的话,就必须从当时影响巨大的怪异思想家、批评家与诗人李贽,或者说从这位性灵派的前驱谈起。

第一节 明后期性灵派诗歌的前驱

一、李贽的童心说与诗歌创作

作为思想家与文学批评家的李贽,诗歌创作不是他关注的主要领域,如果从诗歌创作成就看,则无论数量还是质量,他都不能成为明代重要的诗人。然而,如果从明代性灵诗歌流派发展过程看,从王阳明到公安派的诗学演变看,李贽又是不可或缺的环节。由此,李贽的诗学思想与诗歌创作便具备了诗学史的意义。他不仅坚持了性灵诗学的主体性与境界论原则,同时还直接提出了对格调说的质疑,提出了真情表达的诗学观念,并以其创作实践了他的诗学主张,并深深影响了公安派的诗歌理论与创作。

李贽(1527—1602),字宏甫,号卓吾,又号温陵居士,福建泉州人,明代杰

出思想家与文学家。嘉靖三十一年中福建乡试举人,因家境贫寒,不再参加进士考试而直接入仕,先后做过教谕、礼部司务等中下级官员,最后官至云南姚安知府。万历八年辞官至湖北黄安耿家相聚讲学,后因与耿定向进行学术论争而关系破裂,迁至麻城龙湖芝佛院,并剃发以示与世俗决绝,继续进行著述与讲学。万历三十年以“敢倡乱道,惑世诬民”的罪名被朝廷逮捕,并最终在狱中自杀身亡。其诗文主要收于《焚书》、《续焚书》中,《焚书》收诗 147 首,《续焚书》收诗 145 首,再加上少数遗诗,现共存诗 300 首。

关于李贽的诗学思想,首先应该提到的当然是其《童心说》,因为该文是他所有文学思想的哲学基础与核心观念。他说:“夫童心者真心也,若以童心为不可,是以真心为不可也。夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也。”关于童心的内涵,学术界有过种种不同解说,但李贽本人在此似乎并无意做严格的界定,他所强调的是“真心”与“本心”,突出的是其原初性与真实状态,是与后天被世俗所遮蔽与扭曲的“假”相对而言的。之所以如此立论,是因为他最终的落脚点在于对童心与文学关系的考察。他说:“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。”在此,显示了李贽继承阳明心学的鲜明特性,即他也将文学发生的第一动力与评判文学优劣的标准归结为主体之“心”,而不是外在之物,从而确立了心物关系中心灵的优先性原则。与阳明不同的是,他不再为心设置任何道德限制,而只强调其真实性与原初性。然后李贽便将童心落实到文体方面:“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,皆古今至文,不可得而时势先后论也。”在此段话中,其主旨是打破以时代先后论优劣的论文标准,但同时也隐含着打破以体制格调论文之优劣的看法。因为在复古派那里,时代与格调是紧密相关的。从诗的角度讲,“古选”既是时代的概念,也是体制格调的概念。古体以汉魏最为浑融高古,到六朝时已不能维持古诗之原貌,再到唐代的近体诗就离古更远了。这就是复古派的诗体观。李贽论诗既然是以心之真实性与原初性为标准,当然不会再以时代与体制格调为区分诗之优劣的尺度。他这里所言之“初”并非诗体之原初体貌,而是童心之初始状态。这便是李贽与复古派的根本差别,也是性灵诗派与复古诗派的根本差别。

因此,突破体制格调的限制便成为李贽诗学理论最为鲜明的特色,也是他影响公安派最为深刻的方面。表现此一观念的文字便是其《读律肤说》:

淡则无味,直则无情。宛转有态,则容冶而不雅;沉着可思,则神伤而易弱。欲浅不得,欲深不得。拘于律则被律所制,是诗奴也,其失也卑,而五音不克谐;不受律则不成律,是诗魔也,其失也亢,而五音相夺伦。不克谐则无色,相夺伦则无声。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。故性格清澈者音调自然宣畅,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。莫不有情,莫不有性,而可以一律求之哉!然则所谓自然者,非有意为自然而遂以为自然也。若有意为自然,则与矫强何异。故自然之道,未易及也。^①

这是一篇并不太容易理解的文字,因为其中有三种诗学观念纠缠在一起。一是复古派的格调观,二是传统的儒家诗学观,三是李贽本人的自然性情观。篇名为《读律肤说》,也就是李贽读律诗的自我体会。他认为如果按照复古派格调的观念,就必须遵从诗体格律与古人格调,则诗歌创作便会陷入不能自拔的困境,东牵西扯,左右为难,束手束脚,动辄得咎,在这捉襟见肘的诗律之网中挣扎的结果,是对自然之音与自然之情的伤害与丢失。更不要说再加上儒家传统诗论的“发乎情止乎礼义”的另一重限制了,则诗歌创作便走入了真正的绝境。李贽认为无论是走格调之路还是儒家的诗学之路都是行不通的,于是他决定转换思路,去追问体制格调与礼义情性得以成立的前提与真实含义。其结论是:“故自然发于情性,则自然止乎礼义”。凡是违背此一原则的,便一律谓之“矫强”,也就是扭曲情性。如果从抒发诗人自然情性的立场看诗歌创作,格调就必然趋于解体。因为在复古派那里,格调有两个

① 李贽:《焚书》,中华书局1961年版,第133页。

核心命题:一是尊体的观念,也就是每一种诗体均有其标准典型的体貌,如果后人的诗歌创作不符合此种体貌,便失去应有之格调。二是以时代论格调的观念,也就是古体以汉魏为古,律诗以唐代为高的观念。但是,在李贽这里,自然性情成为论诗的尺度,那么凡是真实自然表达了情性的便是好诗,则体制与格调甚至礼义都已没有意义,因为“性格清澈者音调自然宣畅,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”,如果不能自然表达便是“矫强”即扭曲情性。由此可知,李贽不仅进一步发挥了阳明主体性灵的原则,更增加了自然性的原则。其诗学思想的核心便是自然情性,其审美原则便是真实自然。因而其《读少陵二首》诗曰:“少陵原自解传神,一动乡思便写真,不是诸公无好兴,纵然好兴不惊人。”“困穷拂郁忧思深,开口发声泪满襟,七字歌行千古少,五言杜律是佳音。”在此,他居然没有提到多数诗论家最为看重的每一饭不忘君的忧国忧民情怀,而只重其思念家乡、穷困拂郁的真情实感,由此可以进一步证明其真实自然的诗学观念。

当然,李贽的以上论述具有酣畅淋漓的冲击性,但缺乏周密性与实践性。“有是格,便有是调”,从人情表达上固属不易之言,然而是否所有的格调性情均有同等的诗学价值?“旷达者自然浩荡,雄迈者自然壮烈”,这当然没问题,可肤浅者自然刻露、卑琐者自然鄙陋,此种自然性情的表现若不加限制恐怕会影响诗歌的品位,否则后来的黄宗羲就没必要提出一人之性情与万古之性情的区分。同时他真实自然的审美标准带有较为浓厚的哲学化色彩,在诗学上尚没有提出更为富于诗意美的范畴来。“真实自然”可以作为一个通用的文学观念使用,李贽所提出的此一观念的确成为晚明文学界的一个核心范畴,但具体到每一种文体,便需进一步落实,才有更具体的针对性以指导创作。后来袁宏道在真实自然的基础上又提出“趣”与“韵”的审美范畴,作为诗歌与小品文的美学追求,对李贽的诗学观念具有更进一步的完善。作为思想家与批评家的李贽,他的诗学观带有浓厚的哲学色彩是完全可以理解的。而且从诗歌史的发展阶段看,李贽所完成的主要是对于复古派诗学观念的批判与颠覆,在建设性上需要后继者加以完善,也是合乎历史发展的实际进程的。但惟一需要特别指出的是,他的这种理论特征影响了其本人的诗歌创作,使

之未能在创作上取得更突出的成就。

从李贽的早期诗歌创作中,可以发现他年轻时缺乏足够的诗学训练,因而其诗学修养难称优良。比如嘉靖四十五年他40岁时,曾在辉县白云山避暑,写有一首七律:“思君复自陟崖嵬,君独思君不顾回。一两半犁堪种谷,三人两病懒登台。棋声忽应空山去,酒味欢从得水来。可是君宜寻到我,须臾为报洞门开。”^①该诗是在仓促间创作而成的,当然不能要求有高远的意境与精炼的语句,但无论如何也不能重复使用相同词语和失去基本的对仗格律,从而使诗作带有明显的拼凑痕迹。明代文人早年多从事八股制艺的研习,往往在诗学训练上颇有欠缺,因而使文人们的整体诗学水平下降,李贽在这方面没有显示出更多的过人之处也是理所当然的。到了他50岁左右做姚安知府时,不仅随着仕宦生涯的延长而逐渐增加了诗学修养,而且随着对心学与佛学的染指也提升了人生的境界,此时的诗作便有了一定的深意寄托。如:“芙蓉四面带清流,别有禅房境界幽。色相本空窥彼岸,高僧出世类虚舟。慈云晓护梅檀室,惠日霄悬杜若洲。浪迹欲从支遁隐,怀乡徒倚仲宣楼。”^②诗句已较工整,意境已归统一,并寄托了自我归隐的情怀。尽管也带有议论的倾向,却依然可以看出他在诗学上的进益。当然,其中依然有矫饰成分,这从“怀乡徒倚仲宣楼”之句即可看出,因为李贽的乡邦之念一向淡薄,他此刻的确拥有退隐的愿望,但却并不打算回乡,而是要到湖北黄安去找好朋友耿定理一起谈学论道,所以此处用王粲登楼思乡的典故以表达怀乡情思便不真实,用他自己的话说便是“矫强”。因此,他在此之前的诗歌创作就像一般文人那样,带有更多的交际应酬的成分。

李贽的诗歌创作逐渐表现出自身的独特性大约是从万历十年他56岁开始的。其主要原因是他退職后与耿定理等友人相与论学有得,渐渐形成其自悟自得的思想境界与随遇而安的人生态度。而直接诱发因素则是他与耿定向那场旷日持久的学术争论,激发起他思想的活力与养成其狂傲的人格。在与耿定向争论之前,李贽做人相当低调。他退職后本打算与耿定向等人在

① 厦门大学历史系编:《李贽研究参考资料》第二辑,福建人民出版社1976年版,第244页。

② 李贽:《青莲寺二首》其二,《李贽研究参考资料》第二辑,第245页。

山中论学而终其一生,其论学核心是儒佛兼修,以解决其生死大事的终极关怀问题。尽管他在论学过程中已多有心得并撰写成文,却没有广事张扬的意思。因为耿定理与李贽当时求道之目的乃在于“自得”之乐,即了却生死大事,是无须向外寻求与张扬的。不料耿定理在万历十二年忽然病逝,刚好在朝为官的耿定向丁忧在家。耿定向虽同为泰州后学,但论学主旨乃在于孝悌忠信的教化入世,与李贽此刻所讲出世解脱的自得之学宗旨迥异。而这不仅牵涉到为学目的的相悖,更牵涉到实际的家族利益。因为耿家已出了一位终生不仕的耿定理,倘若耿氏子弟再加效仿,则家族利益必将大受影响。于是自万历十二年至二十年,二人展开了一场旷日持久的学术论争,还牵涉到朝中官员与相关友人,并影响了李贽的后半生。袁中道后来曾对此总结说:“既无家累,又断俗缘,参求理乘,极其超悟,剔肤见骨,迥绝理路,出为议论,皆为刀剑上事,狮子迸乳,香象绝流,发咏孤高,少有酬其机者。”(袁中道《李温陵传》)即是说自开始论争之后,他在行为上剔发出家,在学术上放言高论,在诗歌创作上发咏孤高。在此且不言其行为与议论,关键在于通过这场论争,使其诗学思想与诗歌创作进入了一个新的阶段。

袁中道在《李温陵传》中用“诗不多作,大有神境”来概括其晚年创作,不免过于简单。今天看来,李贽的此次人生转折与思想转向同时也带来了其诗学进展,表现在理论上,便是此时他写出了《童心说》、《杂说》与《读律肤说》等文学论文;表现在创作上,则是其创作数量激增,创作质量大进,他现存的诗作百分之七十以上均作于晚年。他的诗歌从总体上体现了其真实自然的主张,是他晚年性情、人格与心境的形象描绘,不追求固定的格调与诗体,诗风随着人生状况与心绪情感的不同而变化。概括起来讲有以下三个方面。

首先是其具体人格性情的写照。在当时人眼中,李贽最突出的特点便是孤高狂傲。有人曾描述他在龙湖时的生活状况:“日独与僧深有、周司空思敬语,然对之竟日读书,已复危坐,不甚交语也。其读书也,不以目,使一人高诵,旁听之。读书外,有二嗜:扫地,湔浴也。日数人膺帚、具汤,不给焉。鼻畏客气,客至,但一交手,即令远坐。”(刘侗《李卓吾墓》)一幅高洁怪异的模样。而李贽便有《读书乐》一诗写道:

天生龙湖,以待卓吾;天生卓吾,乃在龙湖。龙湖卓吾,其乐何如,四时读书,不知其余。读书伊何?会我者多。一与心会,自笑自歌;歌吟不已,继以呼呵。恸哭呼呵,涕泗滂沱。歌匪无因,书中有人;我观其人,实获我心。哭匪无因,空潭无人,未见其人,实劳我心。弃置莫读,束之高屋,怡性养神,辍歌送哭。何必读书,然后为乐?乍闻此言,若悯不谷。束书不观,吾何以欢?怡性养神,正在此间。世界何窄,方册何宽!千圣万贤,与公何冤!有身无家,有首无发,死者是身,朽者是骨。此独不朽,愿与偕殁,倚啸丛中,声振林鹑。歌哭相从,其乐无穷,寸阴可惜,曷敢从容!①

李贽的独特读书方式来源于其孤高狂傲的个性,源自其前不见古人、后不见来者的人生孤独,因而读书以陶冶性情已成为其生命形式之一种。其“自笑自歌”、“恸哭呼呵”的真情显现,体现了他鄙视狭窄卑琐的现实世界,融入宽广无限的方册之中的自我快慰。在自由无碍的精神漫游中,使其忘却世俗的纠缠,精神得以升华。这是对其晚年生活的真实记录,正如他在《老人行叙》中所说:“余是以足迹所至,仍复闭户独坐,不敢与世交接。既不与世接,则但有读书耳。故或讽咏以适意,而意有所拂则书之;或俯仰以致慨,而所慨勃勃则书之。”说明他无论读书还是写诗都是自我精神的快适与自我性情的宣泄。但李贽最为可贵的是无论自身如何孤独,如何不被世俗所理解,甚至遭致他人的攻击谩骂,却从来不软弱屈服,始终坚持自我的独立特行,并用诗歌表达此种傲视凡庸的豪侠精神。他有一首七言绝句写道:

若为追欢悦世人,空劳皮骨损精神,年来寂寞从人谏,只有疏狂一老身。②

他感受到了人生的寂寞,也知道别人对他的谩骂,但依然我行我素,不肯

① 李贽:《焚书》,第229页。

② 李贽:《石潭即事四绝》其四,《续焚书》,第117页。

丝毫改变自己“疏狂”的个性,关键就在于一个没有自我、讨好世俗的人,失去了人生最为可贵的精神独立,那就只能“空劳皮骨损精神”了。他在许多诗中都表现了此种情怀,如:“天生我辈必有奇,感君雅意来相期。”(《九日同袁中夫看菊寄谢主人》)“自是仙郎佳况在,何妨老子倍精神。”(《雨中塔寺和袁小修韵》)“酒酣豪气吞沧海,宴坐微言入太清。混世不妨狂作态,绝弦肯与俗为名?”(《顾冲庵登楼话别二首》其二)“志士不忘在沟壑,勇士不忘丧其元,我今不死更何待,愿早一命归黄泉。”(《系中八绝》其八《不是好汉》)无不表现出孤高傲世的楞楞风骨。这显然是继承了王阳明“点也虽狂得我情”的心学传统,因此袁宏道曾有诗曰:“老子本将龙作性,楚人元以凤为歌。”(《怀龙湖》)正是由于李贽具有“龙”的高傲,才使得具有凤凰翱翔精神的袁中郎深为敬佩,同时也说明他们之间一脉相承的诗学关系。

其次是他超然自得人生境界的吟咏。在万历十六年前后,李贽迁至麻城龙湖,曾度过了一段平静悠闲的隐居生涯。加之他修习佛法,深悟禅境,遂写出一批闲适自得、诗境悠然的作品。如《春宵燕集得空字》、《中秋刘近城携酒湖上》、《秋前约近城凤里到周子竹园二首》等诗篇均系作于此时。现看其《初到石湖》:

皎皎空中石,结茅俯青溪。鱼游新月下,人在小桥西。入室呼尊酒,逢春信马蹄。因依如可就,筇竹正堪携。^①

这首五律具有清新自然、空灵闲逸的风格,反映了他刚到龙湖时的生活情调与心理感受。在诗中,湖石、青溪、游鱼、新月、小桥诸般景物,构成一副安静悠闲的画面,主人公置身其中,既可饮酒,又可游春;既适于携杖山中访友,又能够独立小桥观鱼。整首诗的情调可谓自由随意,毫不勉强。“呼”显示出其无拘无束,“信”表现出悠然自得;而“如可就”与“正堪携”则透露出其无可无不可的随遇而安。而将这安静悠闲的画面与无可无不可的人生态度相合,正是南宗禅所追求的物我两忘的浑然境界,从而使本诗具有了与王维、

^① 《焚书》,第246页。

苏轼的某些诗篇相近的境界。后来李贽被地方官以异端名义逐出龙潭,再也难有此种悠闲自在的心情,也就很少再写此类的诗篇,但超然的情怀却始终保持在其人格中,因而一旦遇到合适的情景,他便能挥笔写下相类的诗作。如作于晚年的《独坐》:“有客开青眼,无人问落花。暖风熏细草,凉月照晴沙。客久翻疑梦,朋来不忆家。琴书犹未整,独坐送残霞。”尽管情调稍嫌低沉,但情景相融的自得情怀则显而易见。这说明李贽晚年已在诗学修养上有了较大提升,不仅具有敏锐的审美感受,而且在造境抒情技巧上也有了极大提高,但这类具有较高审美品位的作品在其诗中并不占主流,这大概与其晚年险恶的生存环境与悲苦心境有密切关联。

其三是他晚年凄凉心境的真情流露与对亲情、友情的渴望。李贽作为一位激进的思想家,往往给人一种倔强不屈、高傲狂放的印象。这当然是不错的,但却只是其性格的一面,而且此种印象大都是在读他那些酣畅淋漓、奔放犀利的尺牍杂论等散文作品时所获得的。其实在他晚年的诗歌创作里,悲伤凄凉才是主调。自万历十二年之后,由于与耿定向的论争以及狂放激进的思想,他不仅时常被道学之士围攻,而且还被地方官员驱赶,从而处于漂泊流离的不定状态。这种孤独寂寥的人生感受酿成了他晚年凄凉的心态与感伤的诗风,稍不留神便会自笔端涌出:“悠悠天壤间,念我终孤立。”(《哭承庵》)“雪消人不到,孤客颇疑寒。冷眼观书易,愁怀独酌难。”(《雪后》)“万卷书难破,孤眠魂易惊。秋风且莫吹,萧瑟不堪鸣。”(《暮雨》)“身在他乡不忘乡,闲云处处总凄凉。”(《九日坪上三首》其三)“尘世无根若卷蓬,主人莫讶我孤踪,南来北去称贫乞,四海为家一老翁。”(《卷蓬根》)“回首不堪流水去,停鞭窃共远山盟。无情有恨终当死,晚节穷途哭不成。”(《望京怀云中诸君子》)上述诗篇时间不同,题材不一,但反反复复咏叹的却是同一题旨:清冷的意境,孤独的心绪,叹知己之难遇,哀人生之多愁,而且愈至晚年愈加强烈。万历二十六年,72岁的李贽在与好友焦竑一起从北京到南京的途中,将其晚年作品汇为《老人行》的集子,并在序言中说:“则虽曰《老人行》,而实则穷途哭也。”这些诗篇让读者看到了一个真实的晚年李贽,也让读者看到了一位激进思想家的孤独苦闷,具有强烈的感人力量。

正是这种孤独感,造成了李贽对于思想情感交流的渴望,形成其“中懊外

冷”的人格特征。他对亲情与友情都格外看重,在其现存诗作中留下了数量不菲的怀亲悼友的篇章,而且大都以组诗的形式出现,其中有悼念亲人的《哭黄宜人六首》、《忆黄宜人二首》、《哭贵儿三首》、《哭贵儿二首》等,追忆朋友的《哭陆仲鹤二首》、《哭怀林四首》、《哭袁大春坊》、《哭承庵》等,这些诗均能直抒胸臆,真挚感人,展现了作者丰富的情感世界。如其悼亡妻之作:

结发为夫妇,恩情两不牵,今朝闻汝死,不觉情凄然。

不为恩情牵,含悽为汝贤,反目未曾有,齐眉四十年。

中表皆称孝,舅姑慰汝劳,宾朋日夜往,龟手事香醪。

慈心能割有,约己善持家,缘余贪佛去,别汝在天涯。

近水观鱼戏,春山独鸟啼,贫交犹不弃,何况糟糠妻!

冀缺与梁鸿,何人可比踪?丈夫志四海,恨汝不能从!^①

本组诗的好处便在于其情感的真挚感人。面对妻子的亡故,他心中充满了矛盾。对妻子的死他是悲痛凄伤的,但这种凄然又没有陷入儿女私情不能自拔。他对亡妻的伤感是由于她的贤惠持家,同时也包含着自己长期离家在外的愧疚之情。妻子照料舅姑,迎接宾朋,慈心约己,人共称孝,但自己却将其孤身留于家中。每当看到鱼戏鸟鸣之时,他能够深深体会妻子孤单一人的寂寞心境,于是他不能不为其“别汝在天涯”的行为而充满遗憾。其实他又何尝不愿像春秋的冀缺与汉代的梁鸿那样,夫妻同心而举案齐眉,但遗憾的是妻子不能像他那样拥有求取生死解脱之道的远大志向,因而也就不能不永远留下夫妻分别的遗憾。

^① 《哭黄宜人六首》,《焚书》,第234页。

李贽更看重友情,他人生的展开过程其实也就是友情产生的过程。黄安读书求道时的耿定理,龙湖出家时的无念禅师、弟子杨定见、官员刘东星、青年才俊三袁兄弟,晚年漂泊时的汪本钶、马经伦,都是与其交情极深的好友,至于焦竑,则更是其终生相伴的挚友。在其诗作中,均有与他们相互唱和或者怀念追忆的篇章。李贽的交友原则不分地位高低与年龄大小,只要情投意合即可成为生死不渝的朋友,甚至在龙湖时只是一位小沙弥的怀林,由于其朝夕相伴,李贽在其病逝后连写四首《哭怀林》怀念他,其中二首写道:“年少才情亦可夸,暂时不见即天涯,何当弃我先归去,化作楚云散作霞。”(其二)“年在桑榆身大同,吾今哭子非龙钟,交情生死天来大,丝竹安能写此中!”(其四)对于怀林才情的褒奖,对于二人交情的重视,对于失去怀林的悲恸,丝毫不比任何一位家族亲人或官员朋友之间的情谊有所减弱。至于李贽与公安三袁之间的交往,更是文坛上的一段佳话。万历十九年当李贽正身处危难时,公安三袁出于对其豪杰性情与激进思想的向往,结伴至麻城相访,并由此结下深厚友情。告别时他与袁宏道各赋诗8首以相互表达倾慕感念之情。中郎有诗曰:“惜别在今朝,车马去遥遥。一行一回首,踟蹰过板桥。”(其二)“死去君何恨,《藏书》大得名。纷纷俗薄子,相激转相成。”(其七)袁宏道在此不仅从感情上对李贽报以深切的牵挂,而且在思想上也予以坚定的支持,可谓志同道合之挚友。李贽从其兄弟三人的来访中更是得到极大安慰,故而赋诗表达了深切真挚的感激之情,至今读来犹可动人:

入门为兄弟,出门若比邻,犹然下幽谷,来问几死人。

——其一

无会不成别,若来还有期,我有解脱法,洒泪读君诗。

——其二

江陵一千三,十里诗一函,计程至君家,百函到龙潭。

——其六

平生懒著书,书成亦快余,惊风日夜吼,随处足安居。

——其七^①

无论是对其人格性情的抒写,超然自得人生境界的吟咏,还是晚年凄凉心境的真情流露,乃至对亲情、友情的渴望,都从不同侧面体现了李贽真实自然的性情诗学观念。因此,无论在理论表述还是创作实践中,他更重视的是对真情的抒发与性灵的表达,而对诗歌形式方面几乎不曾关注。他像王阳明一样,诗体选择自由灵活,而惟独没有选择被复古派特别加以模仿的乐府诗体,而且即使运用传统诗体,也大都没有严格遵守其声律体制的规定,这包括平仄、对仗、句式、体貌等等,而随抒情达意的方便进行变通。比如其《过桃源谒三义祠》:

世人结交须黄金,黄金不多交不深,谁识桃源三结义,黄金不解结同心。我来拜祠下,吊古欲沾巾,在昔岂无重义者,时来恒有《白头吟》。三分天下有斯人,逆旅相逢成古今,天作之合难再寻,艰险何愁力不任。桃源桃源独蜚声,千载谁是真弟兄?千载原无真弟兄,但问季子位高金多能令叔嫂霎时变重轻。^②

该诗咏叹的是三国刘、关、张结义的千古美谈,更是李贽重生死交情的一贯主题,因而全诗贯注着作者一腔慷慨不平之气,形式上也颇为自由灵活。尽管古体诗不讲究对仗平仄,较之律诗相对自由,却更重古朴高雅,因此明人吴讷说:“大抵七言古诗贵乎句语浑雄,格调苍古。”(《文章辨体序说》)但本诗不仅用语俗白,自由转韵,在句式选择上既有五言的“我来拜祠下,吊古欲沾巾”,更有17言的“但问季子位高金多能令叔嫂霎时变重轻”,从而形成了气脉贯通、流畅自然的独特风貌。李贽写诗,靠的是自我豪情与才气悟性,于是便会因心境的不同与体悟的深浅而导致诗歌创作水平的参差不齐。比如

^① 《答袁石公八首》,《续焚书》,第112页。

^② 《续焚书》,第106页。

同是赠人之作,《寓武昌郡寄真定刘晋川先生八首》感叹:“幸免穷途哭,能忘一饭恩。”(其六)“假若不逢君,流落安所之。”显得颇为真挚感人。而《庄纯夫还闽有忆四首》叮嘱:“三子皆聪明,必然早著声,若能举孝廉,取道过西陵。”(其三)就给人以平庸凡俗的印象。这是因为刘东星(晋川)在其最困难时曾予以救助,故而其感情真实深厚;庄纯夫则是其女婿,他的归乡只是居家养子而已,李贽没有了深切的情感,便只能谈些家常琐事,当然缺乏应有的诗意。李贽像王阳明一样,具有圣贤的理想与豪杰的精神,因此其诗歌也就能够具有性灵的闪光。只是李贽没有王阳明那样深厚的诗学修养,所以在总体上不如王阳明的诗歌成就。但李贽也有其优势,这便是他已不再有伦理道德的儒家诗教限制,因而其诗作思想更加放纵,风格更加酣畅,虽无含蓄之美,却有痛快之感。这样的诗风显然更易于被晚明文人所接受,比如袁宗道在读其《读书乐》后,具有如此的感觉:“诗既奇崛字遁绝,石走岩皴格力苍。老骨棱棱精炯炯,对此恍如坐公旁。”(袁宗道《书〈读书乐〉后》)他所看重的是李贽诗歌的“奇崛”风格和“胆气精神不可当”的棱棱风骨。读这样的诗作,为他带来的是“婆娑起舞,泣数行下”(袁宗道《李卓吾》)的效果。将此种感觉描述的更为清晰的是与袁宗道同时的余永宁,他在《〈李卓吾先生遗书〉小序》中,言其阅读李贽著作的感受为:“如饮兰露,餐松液,两腋生风;又如冲霜雪之途,获透汗也,浑身融畅矣。”此种精神的通透感正像徐渭所言的,是一种“冷水浇背,陡然一惊”(《答许口北》)的震撼与释放,是晚明文人追求的冲击性艺术效果。从此一角度说,李贽不仅是公安派的先声,同时也是晚明性灵诗派的重要过渡人物。

二、汤显祖的情至论和诗歌创作

汤显祖是晚明文坛的一个重要人物。其一生虽官职低微,却具有很高的政治声誉;其文名极盛,是著名的八股文作家;他还以“临川四梦”在戏曲史上居于一流作家的地位;当然,其小品文与诗歌创作也颇为文学史家所看重。在上述多方面的成就中,汤显祖的诗歌创作相对较少被人关注。其实从创作成就与诗歌史地位看,他无疑都是一位独特且不应被忽略的人物。汤显祖的时代,正是阳明心学广泛流播的时期。王阳明及其传人将程朱理学中被抑制

的“情”(包括欲望)加以充分的阐发,使之成为与“理”并峙的另一思想命题。无论是哲学、政治、文学,还是现实的人生价值取向,无不体现出重“情”的时代特征。在李贽、屠隆、冯梦龙、公安三袁等人身上,均有此种鲜明的印记。汤显祖则是其中最为重要的代表。

汤显祖(1550—1616),字义仍,号若士、海若、茧翁、清远道人等,江西临川人。万历十一年进士,任南太常博士、詹事府主簿,迁南礼部祠祭司主事。万历十九年因上疏论时政贬官徐闻典史。万历二十一年任遂昌知县。万历二十九年罢职闲居玉茗堂,以诗文戏曲自娱而终老。其著作被今人徐朔方整理成《汤显祖全集》。

汤显祖是一位个性非常突出的人,一生坚持己见从不苟且。他受儒、道两家思想影响都很深,中年以后还时时表现出佛教的虚无之思。大体而言,他的复杂思想世界表现为出世与入世两种人生价值取向:既要保持自我的独立人格,又对拯世济民的理想难以忘怀。他在37岁时对其前半生做了一番回顾:

我辰建辛酉,肃皇岁庚戌。初生手有文,清羸故多疾。自脱尊慈腹,展转大母膝。剪角书上口,过目了可帙。家君有明教,大父能阴鹭。童子诸生中,俊气万人一。弱冠精华开,上路风云出。留名佳丽城,希心游侠窟。历落在世事,慷慨趋王术。神州虽大局,数着亦可毕。了此足高谢,别有烟霞质。何悟星岁迟,去此春华疾。陪畿非要津,奉常稍中秩。几时六百石,吾生三十七。壮心若流水,幽意似秋日。兴至期上书,媒劳中阁笔。常恐古人先,乃与今人匹。^①

早年的汤显祖就已从祖、父两代人那里领略了不同的人生旨趣。“家君恒督我以儒检,大父辄要我以仙游”(《和大父游城西魏夫人坛故址诗》序),便是此种情况的写照。所谓儒检,是指通过科举获得进身之阶,更是指儒家独善其身与兼济天下的人生追求。这对才高八斗的汤显祖来说似乎都不是

^① 汤显祖:《三十七》,徐朔方笺校:《汤显祖全集》,北京古籍出版社1999年版,第245页。

问题：“童子诸生中，俊气万一人”。14岁入学，21岁中举的汤显祖有足够的理由相信自己能够轻而易举地建功立业。不过诗到顶峰突然转至清虚：“了此谢高足”二句反映出“功成身退”的思考。一般人都是少年多狂傲，而显祖少年时却受到大父的“仙游”影响更大。他常常像一个饱经沧桑的老人那样发出世事无端的感慨。自信、宁静而超然，这是少年汤显祖的真实心态。在其早期的诗集中可以发现不少线索。^① 道家的退隐思想持续影响了他一生，这使他面对每一次的打击与失落都能迅速平复。同样，儒家的积极入世则是其人生的另一支柱，这使他常常有诸如“兴至期上书”的决绝行为。他的思想人格与罗汝芳、李贽、达观等人的影响也有关系。他曾自述一生交游曰：“不佞亦且从明德先生游。后稍流浪，戏逐诗赋歌舞游侠如沈君典辈，相与傲睨优伊。成进士，观政长安，见时俗所号贤人长者，其屈伸进退，大略可知。而嘿数以前交游，俊趣之士，亦复游衍判涣，无有根抵。不如掩门自贞。得奉陵祠，多暇豫，如明德先生者，时在吾心眼中矣。见以可上人之雄，听以李百泉之杰，寻其吐属，如获美剑。方将藉彼永割攀缘，而竟以根随，生兹口业。”（《答管东溟》）他与当世最著名的思想家均有交往，将接触到的各种影响纳入自己的思想体系中。

汤显祖的思想，可以用一“情”字来概括。在其心目中，人间应是一个有情世界，“圣王治天下之情以为田，礼为之耜，而义为之种”（《南昌学田记》）。这个以情为本（田）的世界是个什么样子？他没有细说，不过他曾比较过“有情之天下”与“有法之天下”的区别：

世有有情之天下，有有法之天下。唐人受陈隋风流，君臣游幸，率以才情自胜，则可以共浴华清，从阶升，娱广寒。令白也生今之世，滔荡零落，尚不能得一中县而治。彼诚遇有情之天下也。今天下大致灭才情而尊吏法，故季宣低眉而在此。假生白时，其才气凌厉一世，倒骑驴，就巾

^① 例如他送友人谢廷谅入山寻师的诗作《友可便欲求仙去，次韵赏之》、《送谢廷谅往华盖寻师》；显祖祖母之好道，也显然对他有不小的影响。又，显祖之师徐良傅也有求仙之行。参见徐朔方《汤显祖评传》第11页，南京大学出版社1993年版。

拭面,岂足道哉?^①

“有情之世界”就是能消除世俗礼法的束缚,充分发挥每个人的精神自由。如有一技之长或一节之奇,便可以傲视王侯,张扬才情,“凌厉一世”。当然,如此说并不意味着他已忽略帝王与平民的身份区别而追求绝对平等,而在于他对个体人格的重视,对生命本身的尊重。他在被贬徐闻时,因“其地人轻生,不知礼义”(《与汪云阳》),曾作《贵生书院说》,谓:“天地之性人为贵。人反自贱者,何也。……故大人之学,起于知生。知生则知自贵,又知天下之生皆当贵重也。”人生而贵,是天地之所赋予,故而自贵其生乃是顺天之则,贵重天下之生亦是自然之理。因此凡有位者都应“为天地大生广生”,这才符合上天的好生之德。此种贵生思想的核心,正是儒家的“仁”,而其表现则是以道义济天下的担当精神。“仁”是天命之善性的显现,密藏于具体的发用之中。“贵生”不仅是要“率性”,而且要“知性”并能“扩而充之”,使之成为富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈的“浩然之气”(《明复说》)。可见,汤显祖的“贵生”立足于“立大本”亦即人格的独立,指向“极经纶”的终极目的,而贯穿其中的则是充满“情”味的“生生之仁”。此种情感的力量是生命之源泉,“不知所起,一往而深,生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。……嗟夫!人世之事,非人世所可尽。自非通人,恒以理相格耳。第云理之所必无,安知情之所必有邪?”(《牡丹亭记题词》)在汤显祖看来,程朱理学过于强调“理”,把“理”当成约束限制“情”的框子,而没有看到“礼义”与人之本来性情的一致性。因此,“以理相格”的做法并非“通人”之见。他的“有情世界”则消除了情与理,个体人格与群体社会之间的隔膜与冲突,成为一个和谐动人的理想世界。这个世界里有正常的伦理教化,却不是冷冰冰的铁律;可以实现每个人的自足张扬,又不是欲望恣肆的迷乱。

汤显祖的至情论是其思想的核心,当然也是其诗学思想的主线。其《耳伯麻姑游诗序》说:

^① 汤显祖:《青莲阁记》,《汤显祖全集》,第1174页。

世总为情,情生诗歌,而行于神。天下之声音笑貌大小生死,不出乎是。因以愴荡人意,欢乐舞蹈,悲壮哀感鬼神风雨鸟兽,摇动草木,洞裂金石。其诗之传者,神情合至,或一至焉;一无所至,而必曰传者,亦世所不许也。^①

诗歌是情感发动的产物,有了情的“动于中”,才有了“形于言”的诗。也只有因情所生的诗,才能感人传世。从儒家诗学观念的发展看,他对“情生诗歌”的解说并未超出《乐记》以及《诗大序》多少,其特别之处是继“情”之后的另一个概念——“神”。此处的“神”,乃是指作家自我的个性,也就是一个作家异于他人的独特品性。如果说情是诗歌产生的原动力以及诗歌价值的基本保证,那么神则是情得以外现的重要媒介,是决定诗歌价值高下的决定性因素。作家的独特个性如能与“情”遇合,达到协调一致,即“神情合至”,便会产生感天地、动鬼神的好诗来。退一步讲,就算实在无法“合至”,最少也要“一至”才行。

值得注意的是,汤显祖所谓“神”与传统文学理论中的“灵感”有关,但更应从其“至情论”的角度来理解。他说:

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,能飞动则下上天地,来去古今,可以屈伸长短生灭如意,如意则可以无所不如。^②

他将文章之生气归于作家的灵心,当然有重视灵感的意思。“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。”(《合奇序》)此处的描述正是灵感发动之情状。不过,此处的灵心正如前述之“神”一样,更多是指作家本人的人格精神,和本人的“奇”或“不奇”密切相关。故而与其说灵心是灵感,不如说灵心是个性更为恰当。有了情感的发动,有了灵

① 《汤显祖全集》,第1111页。

② 《序丘毛伯稿》,《汤显祖全集》,第1140页。

心的运作,便可以有高妙的文章诗歌。汤显祖有时又称之为“灵性”,比如他曾说过“有灵性者自为龙”(《张元长嘘云轩文字序》)。在此意义上,其神情合至说与晚明性灵文学思潮在根本上是一致的。

不过,汤显祖的重视性灵仍然与他人有别。比如在公安派那里,文学发生的根本动力是性灵趣味,以自我适意为最终归依;而在汤显祖,第一动力则是“有情世界”的“情”,以自我与他人、与社会的和谐为最高境界,他更为重视文学的教化效果。因而他认为文学作品“可以合君臣之节,可以浹父子之恩,可以增长幼之睦,可以动夫妇之欢,可以发宾友之仪,可以释怨毒之结,可以已愁愤之疾,可以浑庸鄙之好”,最终达到“以人情之大宴,为名教之至乐”(《宜黄县戏神清源师庙记》)的美好理想。^①

汤显祖的至情观念在其诗歌创作中得到了很好的贯彻。他对当时盛行的复古之风非常反感,诗歌创作多直抒胸臆,感情饱满,富有个性特色。

早年的汤显祖娴习《文选》,对六朝诗作深有体悟。此一时期的诗作多为五古,讲究辞藻,文采彬彬,有的诗句对仗很工整但能明显看出人力之痕迹。《庚午过孟尝君墓》:

三川沦宝镜,烟飞四海分。关东满豪杰,结驷何缤纷。咸言四公子,食客首田文。大鱼生羽翼,东帝偃秦军。美人列钟鼓,珠履荫华禁。干戈走辞辨,际会有恩勋。虹摇沧海日,雨绝泰山云。时事一朝异,土偶竟谁云!狡兔窟何所?魁梧数尺坟。隆碣厉鸱吻,葬剑掩龙文。人生忽至此,安知玄与云?愚贱同湮灭,亮节良有闻。千秋万岁后,人识孟尝君。^②

前半部分用浓墨重彩述其气势之豪、生活之奢、功业之盛,下笔繁复,词彩缤纷。后半部分感慨天地沧桑、日月改易,平淡自然。在鲜明的对比中,烘托出孟尝君的“亮节”以及自己的仰慕之情。汤显祖此时的诗作喜欢用典故,用古语,风格上则显出汉魏古诗以及六朝尤其是二谢的影响。例如《红泉别

^① 此处的论述参考并概括了左东岭《王学与中晚明士人心态》第四章第三节的论述,谨此说明并致谢忱。

^② 《汤显祖全集》,第9页。

友》、《登西门城楼望云华诸仙》、《侍大父白云桥秋望》、《春暮南城道中》等诗,都写得自然流丽,富有清新之美。而且终其一生都保持着文辞典雅的特色。

万历四年,显祖曾往宣城会旧友沈懋学、姜奇方,又结识梅鼎祚等人。“十载披衣游侠场”(《送袁沧州》),和这些青年俊彦的交游,激发了他生命中风流倜傥的一面,也使其诗风在清雅流美中增添了初唐的华丽色彩。可为代表者有《老将行》、《别沈君典》、《芳树》等。这些诗较前期的典雅多了初唐的华彩。^①此外,他的诗作还多了几许不平之气,比如《别沈君典》、《别荆州张孝廉》等。

万历十二年至十九年,汤显祖在南京任闲职。此时其诗风有两大特征:一是拙朴沉实;二是放旷不羁。拙朴的诗,多是那些直面现实之作。带着济世之志踏上仕途的汤显祖,对社会、对民生、对官场有了更多切实的体验。由于感情逐渐趋于深沉与复杂,经常使其诗作突破华丽藻饰的包裹。万历十六年,“山西、陕西、河南及南畿、浙江并大饥疫。……(十七年)六月甲申,浙江大风,海溢。……乙巳,南畿、浙江大旱,太湖水涸。”(《明史》卷二〇《神宗本纪》)他亲自体验到了饥饿与水旱,看到食人鬻子,看到满眼饿殍,看到盗贼横行:“河北人犹流,江南子初鬻。行人深掠食,县官粗赋粥”(《顾膳部宴归三十韵时大水,饥》);“西北久食人,千里绝烟影。如何江海气,遍湿东南境”(《饥》);“水价日百钱”(《己丑立秋作》)。其内弟一家绝粮,他劝慰说:“今年普天饿,非汝独愁叫。河海半相食,木砾饲老少。虽然发台谷,幸自息流啸。地产觉今疲,天意敢前料。海珠不受采,河鱼将息钓”(《内弟吴继文诉家口绝谷有叹》)。均是用粗朴的笔触,纪实的写法,在夹叙夹议中表达自我的心情。直白的文字,带来惊心触目的效果:“白骨蔽江下,赤疫骈门进。豪家终脱死,泛户春零烬”(《寄问三吴长吏》)。满怀生生之仁、向往有情世界却又志向难遂的他,只有同情、无奈与伤怀:“耳目都非是,言笑复何忍。况此官行疏,但觉吏议谨。”(《戊子春》)张居正死后,明朝的政治环境每况愈下,皇

^① 徐朔方说:“汤显祖此时诗风由《文选》的典雅而演进为初唐的华彩。”(《汤显祖评传》第二章《坎坷的仕途》)我们认为,“增添”似比“演进”更加恰当。

帝怠政、水旱频仍、边衅迭起、民变多发,都是突出的现象,最为复杂的则是遍及朝野的激烈党争。作为社会的精英,士人们如果价值观念混乱,那么社会必然更加离散。放弃底线的识时务者如鱼得水,稍存操守的正直之士却动辄触网罟。汤显祖在南京就结交了不少因批评时政而得罪之人,几乎每个贬谪者他都会作诗赠行。直抒胸臆的风格,还在很多边事诗作中有突出表现。诸如《胡姬抄骑过通渭》、《河州》、《寄万丘泽从经略河西》、《寄万丘泽二首》、《榆林老将歌》、《朔塞歌二首》等皆是。典型的有《边市歌》:“一从先帝许和戎,尽说销兵纵行李。也知善马不能来,去去金缯可复回?未愁有虏惊和市,且是无人上敌台。别有帐中称写契,解诱边人作奸细。”明朝中后期边患严重,朝廷的政策也是时战时和。由于大臣边将均不得其人,则开榷和戎只能使兵备更加废弛。如果政府无所用心,丧师辱国便不可避免。“筹边自有和戎策,阁道无劳问破羌。”(《吊西宁帅》)汤显祖以犀利的议论直指要害,对阁臣之颟顸加以强烈的讽刺。

他在南京一直做的都是闲散微官,然而冷曹并不能完全熄灭他的“多情”,时局每有一点好转的希望都令他欢欣^①。无奈而又难舍,热切却频遭冷遇的复杂心情,使他的创作在拙朴之中又有深沉。《寄右武滁阳》:

奉常东署黯离居,宾从逢君兴有余。夜馆听歌回骑晓,春城中酒落花初。山当拄笏时看马,客过濠梁独羡鱼。最是隔江杨柳色,乡心那惜数行书。^②

文辞平实,对仗自然,几乎没有典故,但在朴素的句子中却散发着内心的孤独和对挚友的思念。《再寄帅思南》也是如此:

供奉园陵五荐新,祠郎初占曲台春。也知岁月能高隐,无奈心情厌杂宾。湖海浪谈天下事,湘流还是眼中人。何年对汝歌声出,金碧岩前

^① 《闻罢内操喜而敬赋》、《帝雩篇宿陵下作》、《闻圣躬调御有感》、《邸报御门有喜》等篇都是此种心态的例证。

^② 《汤显祖全集》,第231页。

醉几巡。^①

此刻他刚由南太常博士升任南礼部祠祭司主事,仍是闲淡之极的散官。胸怀天下而无从施展,他只能怀着郁闷之情空言牢骚、聊以销忧。“涉世始知愁宦拙”(《江上逢龙使君话沅辰事有叹》),他的多情和用世之心就这样被宦途的挫折一点点压制下去了。

在闲散的职位上,他“与天下士日泮涣悲歌”,也写了不少放旷不羁的作品。特别是当他和那些风流才子气重的士人过往之时,倜傥的一面就会表现出来,比如他写给梅禹金、屠隆、臧懋循等人的诗。《吹笙歌送梅禹金》:

紫袂春衣可曾絮?丝竹西州可曾去?秋水微波木末亭,秋花半菊吴陵署。从官迫郁有三年,似汝骄奢留几处。邀懽托宿故言寒,罢酒更衣几愁曙。新林小妇寄书来,一种风流许君据。朝落铅华妾自知,夜拂兰幃君不御。梅生开书欲长跪,托道流连在山水。即知游子几曾游,自说美人讵知美。先时拾翠陵阳池,忆汝吹笙出桃李。天涯此日龙使君,世上何人沈太史。已觉丛残姜令非,空惊绰约梅生是。津途变化裁十年,光响消浮只千里。潮水长看三往还,交态今谁一生死。何况青眉并皓齿,美酒消忧只如此。^②

作者在万历四年曾游宣城,倏忽十年,“故所游长者俱销亡,在者亦多流泊”(《玉合记题词》)。虽然有些物是人非的感伤,但往日旧游仍能引起回忆者的豪气。年青时的轻狂,朋友的意气相投,“秋水微波”、“秋花半菊”的美丽风物都让人如此留恋。诗人不由得询问到“紫袂春衣”,问到“丝竹西州可曾去”?所有这些,以及与梅生亲密的玩笑都使伤感变得壮大放旷起来。王夫之说:“妙处只在叙事处偏着色。搅碎古今巨细,入其兴会。”(《明诗评选》卷二)笔法的率意与感情的变化也是完全合拍的。《遥和诸郎夜过桃叶渡》:

① 《汤显祖全集》,第274页。

② 《汤显祖全集》,第250页。

诸公纷纷去何所？隔岸荧荧烛高举。若非去挟秦家姝，定是将偷邛市女。一从西蜀老王孙，千骑东方总不论。也乏使君呼共载，也无游女解宵奔。无缘此属翩连去，飘飘晬晬知何处。翠纳香奁夜著人，绛蜡清笙几回曙。当时我亦俊人群，情如秋水气如云。有酒谁家惜酣畅，饶花是处怯离分。如今两鬓笼纱帽，轻烟淡粉何曾到。眼看诸公淹夜游，心知此事从谁道。衙斋独宿清汉斜，灯影笼窗半落花。拚不风流长睡去，却持残梦到他家。^①

本诗用歌行体表现“情如秋水气如云”的激情飞扬，形成一气直下又摇曳生姿的艺术效果。作者因斋戒无法参加朋友们的秦淮游冶，于是在诗中想像着文君当垆和游女宵奔的艳遇韵事，想像着朋友们的纵饮之酣，想像着自己的放旷之梦。此时的放旷不再如年轻时的轻狂，而是聊以解忧的方式：“悠悠满目经时岁，忽忽盈怀阻啸歌。意气周郎三国尽，文情庾信六朝过。江南丈夫会早夭，春心不饮荡如何。”（《江东歌》）但快意之中却总夹杂着壮志消磨的悲哀。在南京的几年，汤显祖的心态显然是非常复杂的。他一方面尽心尽职，一方面风流放纵；既对政事时局热切关注，又抱着“吏隐”的想法度日；他与邹元标、赵用贤、李三才、魏允贞等气节之士议论风生，也在无可奈何之中去读佛经道书。这是引起他诗歌风格发生变化的主要原因。

强项与“多情”的个性终究爆发，万历十九年他写了著名的《论辅臣科臣疏》。他对阁老言官毫不留情，斥责竞进乱政的群小：“前十年之政，张居正刚而有欲，以群私人器然坏之；后十年之政，时行柔而有欲，又以群私人靡然坏之。”三个月后，汤显祖被贬谪去作徐闻典史。刚开始他很郁闷，写了一系列凄凉悲切的诗作：“山川好滞周南客，兰菊偏伤楚客家”（《入粤过别从姑诸友》）；“伤心不向梁园老，白首湘江汉逐臣”（《侍宸殿赠益藩老内史》四首其二）。他把自己比作忠而被谤、洁而受污的屈原与贾谊，悲愤凄凉；“徘徊今夜月，孤鹊正南飞”（《秋发庾岭》），他觉得自己就像无枝可依的乌鹊。不过他的心情很快就平复了。他为岭南山川风物和物产人情的奇异而感叹，写了不

^① 《汤显祖全集》，第353页。

少纪行咏物诗。这些作品多数新鲜轻快,富有情趣。此后他又任遂昌知县,一直到万历二十六年归隐,其创作的主要风格都是轻快明朗。《即事寄孙世行吕玉绳二首》:

平昌四见碧桐花,一睡三餐两放衙。也有云山开百里,都无城郭凑千家。长桥夜月歌携酒,僻坞春风唱采茶。即事便成彭泽里,何须归去说桑麻。

偶来东浙系铜章,只似南都旧礼郎。花月总随琴在席,草书都与印盛箱。村歌晓日茶初出,社鼓春风麦始尝。大是山中好长日,萧萧衙院隐焚香。^①

官职虽然卑微,但遂昌风景优美,人民纯朴,都让作者有世外桃源的感觉。日子仿佛变得缓慢起来,心情也随之平静,似乎可以乐不思蜀终老于斯。虽然偶尔发出“中涓凿空山河尽,圣主求金日夜劳”(《感事》)的感叹,却已不是激情奔涌的发舒,都被浙东山水的明秀所取代。“况是折腰过半百,乡心早已到柴桑”(《答范南宫同曹尊生》),遂昌的生活使汤显祖的心灵找到了归宿;一旦这个“桃源”也不可得,他就义无反顾地归隐故乡了。

“几年清梦有长安,不道临川一钓竿”(《初归柬高太仆应芳曾岳伯如春》),汤显祖晚年的诗歌把忧愤激情都化作老人的沧桑之感。他在万历二十三年上计时结识了真正的文坛知己公安三袁,汤显祖与他们的文学主张颇有会心。^② 重情、强调“灵心”、讲究“意趣神色”,这些均可在三袁处找到呼应。他晚年的诗歌,在沧桑中现出自我的面目,经常情不自抑地突破形式束缚。《庚子八月四日五鼓,忽然烦闷,起作三首同前得月亭诗遂成亡遽诗讖,伤哉》:

梦到江南心忽忽,起看星汉鼓冬冬。门阑几尺通天水,不合生儿望

① 《汤显祖全集》,第495—496页。

② 参见徐朔方《汤显祖评传》第211—212页。

作龙。

并道文章是国华,年来梦卜总无佳。春风玉树长年在,为要先开眼里花。

山川宅占浑难见,天地才殊也未凭。蘸得英雄成梦境,封侯箭里读书灯。^①

长子士蓬聪明秀雅,他的早夭是汤显祖晚年最大的打击。他怀着“壮子殇来魂易断”(《叶时阳归书以期之》)的沉痛心情写了数十首哀悼之作。这些诗不顾技法,都是悲哀之极的自然发泄。他将亲朋离世、梦怀友人、自身感伤都写得一往情深而又朴实无华,早年的华彩已很少再能见到。逝世前所作的《负负吟》、《忽忽吟》就更疏放了:“少小逢先觉,平生与德邻。行年逾六六,疑是死陈人。”(《负负吟》)“望七孤哀子,茕茕不如死。含笑侍堂房,班衰拂蝼蚁。”(《忽忽吟》)随意挥洒,无拘无束,达意而已,这正是晚明性灵文学突出的特征。

总体看来,汤显祖的诗歌风格与人生经历约略一致,不同时期具有不同的风格。钱谦益说:“自王李之兴,百有余岁,义仍当雾鬚充塞之时,穿穴其间,力为解驳。归太仆之后,一人而已。义仍少熟文选,中攻声律,四十以后,诗变而之香山、眉山,文变而之南丰、临川。尝自叙其诗三变而力穷。”(《列朝诗集小传》丁集中)三变未必准确,汤氏的诗风是多样的:有时典雅,有时清秀,有时激愤,有时平淡,有时疏放,而贯穿始终的乃是重性情与个性的鲜明特征。钱谦益说汤显祖在复古之风盛行之时“穿穴其间”,“归太仆之后一人而已”,道出了汤显祖的诗学史意义。

^① 《汤显祖全集》,第591—592页。

第二节 公安派的诗歌

公安派是晚明性灵诗派的重要代表,因其核心人物袁氏宗道、宏道、中道三兄弟籍贯为湖北公安,故名。明诗自弘、正间李、何崛起,倡言“文必秦汉、诗必盛唐”,复古模拟遂成风气。至于嘉、隆、万历间,又有王、李起而继之,斯风益炽。“徐文长欲以李长吉体变之,不能也。汤义仍欲以尤、萧、范、陆体变之,亦不能也。王百谷、王承父、屠长卿,虽迭有违言,然寡不敌众。”(《静志居诗话》卷一六)待公安袁氏兄弟出,“王、李之云雾一扫,天下之文人才士始知疏濬心灵,搜剔慧性,以荡涤摹拟涂泽之病,其功伟矣。”(《列朝诗集小传》丁集中)稍后,又有钟惺、谭元春沿波衍流,于是“性灵”一派遂风靡天下。在性灵诗派的发展过程中,袁氏兄弟当然是主要代表,但是其同道也发挥了不小作用,其中的重要人物尚有焦竑、陶望龄、江盈科、雷思霈等。概而言之,公安派的发展大约可分为三个时期:一是开创期,袁宗道、焦竑、陶望龄等皆是;二是高峰期,主要有袁宏道、江盈科等;三是修正期,以袁中道、雷思霈等人为主。本节即依此叙述公安派的诗歌理论与创作。

一、开创期作家:袁宗道、焦竑、陶望龄

袁宗道(1560—1600),字伯修,号玉蟠,又号石浦。万历十四年会试第一,选庶吉士,授翰林院编修,官至右庶子。其“生而慧甚,十岁能诗”,早年为诗亦深受复古之风影响,“济南、琅琊之集盛行,先生一阅,悉能熟诵。甫一操觚,即肖其语。”(袁中道《石浦先生传》)他自己也说“余少时喜读沧溟、凤洲二先生集”(《论文下》)。至中年后,他对复古一派转生厌恶,以致讥讽王世贞说:“一从马粪卮言出,难洗诗林入骨尘”(《同惟长舅读唐诗有感》)。此一巨大变化,当是与两弟尤其是宏道互相砥砺切磋的结果。从学术思想上看,他对宏道有启沃之功;而从文学思想上看,他的观念转变受宏道的影响更多一些。小修(袁中道)说“伯修诗稳而清,平倩诗奇而藻,两人皆为中郎所转,稍稍失其故步。”(《列朝诗集小传》丁集下)此言当合事实。他由宗模拟而变为重性灵,应是在万历二十六年以后。他在给陶望龄的信中说:

入冬以来,支离枯槁,如鱼去水。幸天怜我寂寞,中郎恰补得京兆授,屈指定有几年相聚。……中郎极不满近时诸公诗,亦自有见。三四年前,太函新刻至燕肆,几成滞货。弟尝检一部付贾人换书。贾人笑曰:“不辞领去,奈何无买主何!”可见模拟文字,正如书画贋本,决难行世,正不待中郎之喃喃也。弇州才却大,第不奈头领牵掣,不容不入他行市;然自家本色,时时露出,毕竟不是历下一流人。闻其晚年撰造,颇不为诸词客所赏。词客不赏,安知不是我辈所深赏者乎!前范凝宇有抄本,弟借来看,乃知此老晚年全效坡公,然亦终不似也。坡公自黄州以后,文机一变,天趣横生。此岂应酬心肠,格套口角,所能仿佛之乎?^①

袁宏道于万历二十六年四月授顺天府教授,宗道时任翰林编修,二人于京师相聚。“中郎恰补得京兆授”,应是此后不久,故此信当作于本年冬天。信中说“中郎极不满近时诸公诗,亦自有见”。察其语意,似乎二人还未及在文学思想方面进行深入交流,见解亦未能深相契合。因此,他对复古领袖王世贞的态度颇为矛盾:一方面赞其才大,“自家本色,时时露出”,还借其文集来读;另一方面又说他晚年效法东坡“终不似”,仍以“应酬心肠,格套口角”目之。由书中所举三四年前汪道昆新刻“几成滞货”看,他对模拟文字之决难行世已有相当认识,并察觉到诗坛风气正在发生潜在的变化,只是缺乏透彻体悟。本年七月,小修入京,稍后即有“葡萄社”的成立,公安派的性灵诗论由此影响渐巨。

宗道“慕白乐天、苏子瞻为人,所之以白苏名斋”(《石浦先生传》),论诗亦宗法白、苏,尤以通达为尚。他在《论文》中说:

余曰:“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。彼摘古字句入己著作者,是无异缀皮叶于衣袂之

^① 袁宗道:《答陶石簪》,《白苏斋类集》,上海古籍出版社1989年版,第234页。

中,投毛血于穀核之内也。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?^①

他认为古今语言有变化,而复古派于此全无所知,至其末流,惟以字句之古为能事,“嫌时制不文,取秦汉名衔以文之”。“口舌代心者也,文章又代口舌者也”,其“贵达”的关键还是要人返归自我,表现一己之“识”。只有“胸中的有所见”,“有一种意见,则创出一般言语。”因而他在读到陆游集子时欣喜不已,写诗喻其心情为“贫儿暴富”:

模写事情俱透脱,品题花鸟亦清奇。尽同元白诸人趣,绝是苏黄一辈诗。老眼方饥逢上味,吟脾正渴遇仙医。明窗手录将成帙,恰似贫儿暴富时。^②

放翁的“透脱”与“清奇”,俱是词达的结果。相比之下,复古派的贗诗便显得板重沉滞,如泥塑木刻而缺乏色香流动。其间的关键在于诗人自身而非徒具形式。

相应地,他对诗文体制也有独到的看法,这在《刻文章辨体序》中有集中表述。在前半部分,作者大谈文各有体不可混淆的道理,批评说“即令沉思出寰宇之外,酝酿在象数之先,终属师心,愈远本色矣。”看似在排击师心之论,然而接着突然一转,用胡宽营新丰、优孟衣冠的典故说这是“抱形似而失真境,泥皮相而遗神情”。本文在《白苏斋类集》中分入馆阁文类,前半部分显然是命题应景,而后半部分则无疑反映出他的真实见解。那就是文章之体未可过于拘泥,“而务自发其精神,勿离勿合,亦近亦远,庶几哉深于文体”。也就是说,体格只是相对的,真正合体的作品不应单从体格去衡量,深于文体者,恰在离合远近之间。

与两位弟弟相比,宗道对诗歌理论探讨不多,创作方面也缺乏大的突破。

① 《白苏斋类集》,第284页。

② 袁宗道:《偶得放翁集,快读数日志喜,因效其语》,《白苏斋类集》,第56页。

他的诗一如其人其论,畅达明白。如《咏怀效白》:

人各有一适,汝性何独偏?爱闲亦爱官,诤讥亦诤钱。一心持两端,一身期万全。顾此而失彼,忧愁伤肺肝。人生朝露促,世福谁能兼。裴相岂不达,发白方壮年。北窗高卧人,垂老缺朝餐。良无丘壑贵,安有火食仙。陵谷且难平,稊米宁不然。一毛附马体,安问缺与完。角者夺其齿,飞者不能潜。鹏飞不笑鶩,夔行不爱螭。尔莫信尔意,两粥拥衾眠。^①

诗中说人生的清福不能兼备,只有各取一适才是。裴度做官至宰相,可谓仕途通达,然而壮年便已白头,而高卧北窗的陶渊明自号羲皇上人,却贫穷以至无食。天生万物,各得其分,就如有角者无利齿,能飞者不能潜一样。像自己这样心持两端,只能顾此失彼,忧愁无穷。结尾自我安慰说不如安贫守分,随意所适吧。如此坦率真实的自我剖白与自我安慰,与七子派的风格已迥然有别。

宗道的诗歌理论与其创作是一致的。从他的诗中,能够看出其人生态度,看出其喜乐好尚,看出其伤怀失意。所谓“文如其人”,这正是他作为性灵一脉之先导的意义所在。他的主要人生态度是追求适意。“都门仕宦者,独有二乐事:第一多美酒,第二饶朋辈”(《对酒》)。这种适意,带有忘怀世事,追求现世之乐的成分。因而他说:“为白非所望,为陶谅难堪。揣分得所处,将处陶白间。”(《咏怀》)陶渊明固然高出尘表,但却必须一往绝俗,这对他而言是无法做到的;白居易的清福又过于完满,自己没有那个条件,则结果只能是处于其间。此处所谓的现世之乐,是勘透名利之虚妄的雅士之乐。“虚名总不争”,是因为体验到风日晴暖、花鸟欣然与流连诗酒的洒脱,如《初晴即事》三首;也是沉浸于良朋绮筵,园居清谈的快乐,如《饮杨刺史园》二首;当然更少不了游山玩水、读经访寺的清高兴致,如《信阳道中即事》六首、《山中看云》、《游二圣禅寺》等等。与两弟相比,宗道的适意在很大程度上是远离口腹之欲的,因而中道说他的诗“清新遁媚”(《游居柿录》卷一一)，“清润和雅”

^① 《白苏斋类集》,第6页。

(《石浦先生传》),这是颇为恰当的评价。

焦竑(1540—1620),字弱侯,号澹园,又号漪园,江宁(今江苏南京市)人。万历十七年50岁时以殿试第一人官翰林修撰。万历二十五年典顺天乡试,被劾所取诸人有“文多险诞语”(《明史·焦竑传》)者,谪福宁州同知。万历二十七年大计,以浮躁降调,遂不复出,终老南京。

焦竑为诸生时即有盛名,以博雅著称。曾受知于耿定向,后又从学于罗汝芳。在这两位老师中,他的学术取向更接近罗汝芳一些,和李贽一样崇拜二溪(龙溪、近溪)。他评价李贽“未必是圣人,可肩一狂字,坐圣门第二席”(《明儒学案》卷三五),而他自己的品格则近于“狷者”。《明史》本传言其:“既负重名,性复疏直,时事有不可,辄形之言论,政府亦恶之,张位尤甚。”耿定向则说得更严厉一些,他对焦竑之子说:“世上有三个人说不听,难相处。”(《明儒学案》卷三五)这三个人中就有焦竑。朱国桢也说焦竑“自是真人,独其偏见不可开。”(同上)。这种倔强傲然,自信其心的人格,当与泰州一脉的狂侠精神颇有关系。焦竑论学宗旨近乎李贽,都源于近溪的“赤子之心”。李贽重“童心”,焦竑则讲“初心”:

夫学必有宗,如射之的也。……的者何?吾之初心是矣。

——《宗儒语略序》

此处所谓初心,即是人的本然之心,用焦竑本人的话说就是婴儿始生所有之心。此心自足,如不知此心自足,求道则会“以见闻故智益之,矜饰于仁义,而雕绩其毛彩”,堕落于“支离”。

基于上述思想,焦竑之诗歌理论亦颇与李贽及公安诸人相近,认为诗之根本在乎人心:

古之艺,一道也。神定者天驰,气全者调逸,致一于中,而化形自出。此天机所开,不可得而留也。勃勃乎乘云雾而迅起,踔厉风辉,惊雷激电,披拂霾靡,倏忽万变,则放乎前者皆诗也,岂尝有见于豪素哉?古作者流,或以散郁结之怀,或以抒经远之致,触遇成言,飞动增势,此物此志

也。世人把三寸柔翰，铅摘缁油，心量而手追，随步武之后，蹶其遗尘，此宁复有诗也耶？^①

艺为道之一事，根于天机，而此天机则全存乎人心。因而天机之外现是“不可得而留也”，这也正是前人所谓“情动于中而形于言”之意。故而诗之本源，在于抒散情致，绝非“心量手追”之可得，惟发自天机者方可谓真诗。如果说此处的“天机”像唐顺之所说的“天机”那样还带有心性学说的意味，那么有时焦竑则直接将其表述成诗歌艺术之本源意义上的“性灵”。其《雅娱阁诗序》说：“诗非他，人之性灵之所寄也。苟其感不至，则情不深；情不深则无以惊心动魄，垂世而行远。”除了强调“心源”之外，他在此还把诗歌之发生和阅读看作一个连续的过程。对于作者来说，必须“感至”“情深”方能写出好诗；从读者方面，则好诗必然会惊心动魄，激荡心灵。因此，阅读就是一种作者与读者发生心灵碰撞，各自以深情挚感契合交汇的过程。由此可知，在焦竑的性灵诗论中，是以情感一以贯之的。其理论与徐渭、李贽、汤显祖等人一样，将阳明心学的心性道德理论逐渐引入文学艺术领域，从而为晚明诗歌在复古思潮的笼罩下打开了一片新天地。

焦竑对三袁曾产生过较大影响。现存焦竑与三袁别集中，对他们之间思想交流的直接记载不是很多，主要原因或是三袁的人格及人生态度总体上更为接近李贽之“狂”。但若认真检核，依然能够从有限的文献中找到一些蛛丝马迹。焦竑与公安派的关系颇显复杂。从年龄上看，他比袁宗道大20岁，整整长一辈。他和袁宗道万历十四年同与会试，宗道中而焦竑下第，到下一科才中状元。再下一科，宏道中进士，焦竑则是该科考官之一，是故宏道以“座主”称之。焦竑与李贽相知极深，曾迎李贽于南京，居以精舍，共为讲论。李贽说自己“宏甫之学虽无所授，其得之弱侯者亦甚有力……惟宏甫为深知侯，故弱侯亦自以宏甫为知己”（《续焚书》卷二）。他们二人对袁氏三兄弟的影响最大，因之袁宏道说“自笑两家为弟子，空于湖海望仙舟”（《送焦弱侯老师使梁，因之楚访李宏甫先生》）。中郎之学，得之伯修，而伯修之学则首启于焦

① 焦竑：《刘元定诗序》，《澹园集》卷一六，中华书局1999年版，第173页。

竑。小修《石浦先生传》说：“己丑，焦公竑首制科，瞿公汝稷官京师，先生就之问学，共引以顿悟之旨。而僧深有为龙潭高足，数以见性之说启先生，乃遍阅大慧、中峰诸录，得参求之诀。”除深有之外，焦竑也在万历十七年宗道册封楚府时嘱其往见李贽，曰：“亭州有卓吾先生在焉，试一往讯之，其有以开予也夫！”（《袁宏道集笺校》卷一《得李宏甫先生书》笺）当然，袁氏三兄弟的学术渊源不是单一的，李贽的影响最大是无可置疑的，而焦竑于其中至少也起到推波助澜的作用。左东岭认为：“在李贽、焦竑、无念、陶望龄、公安三袁之间，形成了一种相互影响的学术氛围，其中李、焦二人在开始时是作为师辈而出现的。”^①此论极为恰当。他们除了基本的学术精神与诗学思想完全一致，在很多方面都有共同之处。

宗道以“白苏”名斋，而白、苏二人，实则为此一学术圈中诸人共同之喜好。李贽如此，陶望龄如此，焦竑亦是如此。焦竑在《刻苏长公外集序》中说：

孔子曰：“词达而已矣。”世有心知之而不能传之以言，口言之而不能应之以手。心能知之，口能传之，而手又能应之，夫是之谓词达。唐宋以来，如韩、欧、曾之于法至矣，而中靡独见，是非议论或依傍前人。子厚、习之、子由乃有窥焉，于言有所郁勃而未畅。独长公洞览流略，于濠上、竺乾之趣，贯穿驰骋，而得其精微，以故得心应手，落笔千言，全然溢出，若有所相。^②

此处所言与前引宗道之论几乎如出一辙。他们之所以共举“词达”，实际上都是站在“独见”，也就是以手写心、发散怀抱此一共同立场之上的。是以其词非如复古派之皮毛枝叶，而是“溢出”心胸的自然表现。焦竑亦对白居易颇多留意，其《刻白氏长庆集钞序》曰：

余少读尧夫先生《击壤集》，甚爱之。意其蝉蜕诗人之群，创为一格。

① 左东岭：《王学与中晚明士人心态》，第683页。

② 焦竑：《澹园续集》卷一，《澹园集》，第751页。

久之,览乐天《长庆集》,始知其词格所从出,虽其胸怀透脱与夫笔端变化不可方物,而权輿概可见矣。乐天见地故高,又博综内典,时有独悟,宜其自运于手,不为词家蹊径所束缚如此。近世宗尚子美,往往卑其音节不复数。第肤革稍近,而神情邈若燕越,非但不知乐天,亦非所以学杜也。^①

标举白、苏,意在反对“近世宗尚子美”之七子一派。在此一点上,宗道或亦曾受焦竑之影响。即便并非如此,至少也是如郭绍虞所说的焦竑“不蕲与公安近而自然与公安合”。^②

郭著又提到焦竑与公安不同的一面,认为公安“有意矫枉,而弱侯尚庶几‘允执厥中’”,因此焦竑才学并重,悟法合融。这自然是对的,但此种见解的意义,更在于将学问与诗歌打通,将性情、识力、才气、文字融冶一炉,使得道艺相接。从学理上看,其理论是与唐顺之一脉相承的。焦竑其弟子陈懿典在为《澹园集》作序时将王阳明、唐顺之与焦竑相提并论,认为他们是明代仅有的能够做到文道相兼之人。这也是焦竑之所以推崇白居易以至手抄《长庆集》之警策语的潜在意义:“创为一格”且开尧夫击壤之派。焦竑更多的是学者,诗歌创作非其所长,然其理论汇合性气与性灵,实乃焦竑作为公安创派作家之价值所在。在良知、本色、童心、性灵之间,便可以发现一条比较清楚的性灵诗学观念的线索。

另一方面,推崇苏轼在晚明也颇能代表文坛主流。虞淳熙说:“当是时,文苑东坡临御。东坡者,西天奎宿也。自天堕地,分身者四:一为元美,身得其斗背;一为若士,身得其灿眉;一为文长,身得其韵之风流,命之磨蝎;袁郎晚降,得其滑稽之口而已,借光壁附,散炜布宝。”(《袁宏道评点徐文长集序》)是则不仅宗道、焦竑、陶望龄等人推崇苏轼,即复古之王世贞亦有晚年定论。这可从一个侧面说明晚明之性灵诗文已是风会所结。

陶望龄(1562—1609),字周望,号石簑,会稽(今绍兴)人。万历十七年进

^① 《澹园集》卷一五,第146页。

^② 郭绍虞:《中国文学批评史》五九《公安派的前驱与羽翼》。

士，授翰林编修，官至国子祭酒。他与焦竑同年，在馆中与宗道一起问道于焦竑。陶奭龄《先兄周望先生行略》曰：“（望龄）与焦竑读书秘馆，朝夕相发，于是专力于圣贤之学。”陈田曰：“公安楚咻，始于伯修。黄平倩、陶周望与修同馆，声气翕合。中郎稍晚出，推波助澜，二人益降心从之。”（《明诗纪事》庚签卷一六）万历二十四至二十五年，与即将辞吴令一职的袁宏道畅游西湖及东南一带，前后达数月之久。他无疑是公安派的重要成员之一。

望龄学术亦宗泰州，其师乃是罗汝芳之弟子周汝登。四库馆臣说：“明以来讲姚江之学者，如王畿、周汝登、陶望龄、陶奭龄诸人，大抵高明之过，纯涉禅机。”（《四库全书总目·圣学宗要提要》）他的重视性命之学与宗道颇为相近。他对公安派的启沃之功亦与宗道类似，诗歌创作则受宏道的影响更多一些。

陶亦崇白、苏，自称东坡后身。其诗论同样反对摹拟，讲究自出其情：“夫舍情与词则无文，剽古而依今，词则归诸古人，情则傅诸流俗，己不一与焉，而谓之文，吾且得信之乎？”（《方布衣集序》）他对公安派诗歌理论的贡献主要有二：一是提出偏至说；二是在理论上阐述了性灵诗与性气诗的联系。关于偏至说，其《马槽稿序》曰：

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。予尝覆引其论，以观古今之所谓诗辞，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，大氏皆小雅之流，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，水下则弥浚之，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，患其入也；而郊、岛则惟患其不入也。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

之以为诘崛,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,以至而传者与!众偏之所凑,夫是之谓富有,独至之所造,夫是之谓日新。向令诸君子者舍独以群众,易己以摹古,疗偏以造完,将困蹶之不暇,而暇成其能哉?^①

他从诗人性情与诗歌风格的关系立论,提出只有“缘性而抒文”,各极其性,才能“轶往古,垂将来”。如果违逆自身性情,而强求大全,则是偏离了诗歌创作的根柢。因而在对唐代名家作了一番考察后,得出“偏师必捷,偏嗜必奇”、“以偏而至,以至而传”的结论。盖偏激之人往往能坚执不回,务求不同于人,因能得推一偏于极致而自立。如事事持平,篇篇正大,极易流于一律,混于凡俗。望龄固然说偏至是“小雅”,但其所谓“具体而微的大雅”,对于赋性有别的个体来讲实际上只不过是一种理想而已。“唯人就其偏而后诗之大全出焉”,意谓古今诗人各以其酸甜、黑白、平险、浅幽之作,共为此诗歌之苑。他的偏至论,对公安派的诗论而言,当然是一种丰富。

望龄诗文皆有名,更以讲学称,故而对性理之作情有独钟。其论性理诗曰:

泰州王先生尝言学乐之旨,学者多诵之。然此非泰州之言也。孔子曰:“兴于诗,立于礼,成于乐。”所称诗与乐者奚物哉?……真乐难名而寄名于诗乐,诗即乐也,乐即诗也。趣有深浅,机有生熟,终始条贯,一言而蔽之学乐而已。白沙子曰:“子美诗之圣,尧夫更别传。”予谓子美诗即圣矣,譬之犹以甜说蜜者也,尧夫蜜说甜者也。梧桐月照、杨柳风吹,人耶?诗耶?此难以景物会而言语解也。盱江明德罗先生闻道于泰州之徒,尽超物伪,独游乎天。与人偕,顾盼喏欠,微谈剧论,所触若春行雷动,因而兴起者甚众。予未尝见先生之诗,而平日持论窃谓先生全体即三百篇。其顾盼喏欠,微谈剧论,即其章句耳。……论者或谓伊川击壤,率取足胸次,不拘于法,而先生律调兼具,直类诗人之诗,若异乎所谓别传者。……尧夫之趣于诗,诗之外也,其意远,其诗传。先生之趣于诗,

^① 《歇庵集》卷三,台湾伟文图书出版社有限公司《明代论著丛刊》本。

诗之内也,诗不必尽传而意为尤远。若其以诗为人,以人为诗;以己为天地万物,以天地万物为己,好而乐之,安而成之,则二先生所同也。诗之工拙、传弗传置不论已。^①

讲学家之爱好诗歌,不过是因为诗歌可以寄托“真乐”,诗歌是表现体道之人“性情”的一种方式而已,其根本还在养成圣贤之德。不寄于诗,寄于山水木石、花鸟虫鱼,无往而不可。讲学家对“乐”之强调,则超越了体道的道德意味,发挥了“乐”之情感体验特点。讲学之核心在“性”,诗歌之关键在寄“情”。“情”之一字,乃性理与性灵的交点。因此,性理诗虽然也涉及体道,但更要用鸢飞鱼跃之类的形象来传达。陶望龄用“趣”来解释“乐”,当是对此一区别有所认识。近溪之诗非但“意”远,而且“格调兼具,直类诗人之诗”,近溪“之趣于诗,诗之内”,就是清楚地看到尧夫之诗“不拘于法”的道学气。再者,性理诗好讲道理,而“偏至”之性灵诗、典型的公安体也是议论多多,非如此不足以自别于复古派,在表达方式上也有共通之处。如果再进一步追问,那么好诗到底是因为“性情”、“性灵”还是因为诗歌本身要求的某种“法”?抑或是“性情”、“性灵”与法的结合?陶望龄对此没有作出回答,而是要到袁宏道与袁中道的后半生,才得到公安派的正视。

朱彝尊说望龄“早年诗格清越,超超似神仙中人。中岁讲学逃禅,兼惑公安之论,遂变为芸夫蕙竖面目”(《静志居诗话》卷一六)。这虽是以雅正讥浅俗,但却道出了其诗歌创作的主要特色。如其《云岩》:

中夜披衣聊出户,无数山云挂庭树。忽然数片飞不还,已作风前一溪雨。

——其一^②

据诗前小序,二诗作于万历二十一年,此时宏道之论调虽已成熟,但尚未

^① 陶望龄:《明德诗集序》,《歇庵集》卷三。

^② 《歇庵集》卷一。

在诗友中发生深刻影响。望龄此二诗写山中夜雨,欲突出“忽然”二字,且兼中夜时分,无甚景物可写,故用绝句甚为合适。诗人在简短篇幅内,动用了各种感觉,将一片黑暗中的急雨写得跃然纸上。依稀可听可见之庭树、山云、溪水、风雨等都在一种幽静闲淡的诗境中渐次呈现出来。

受袁宏道影响之后,望龄诗作始有忽略法度的倾向,如其《第五泄》:

白蛭饮晴壑,一饮万人鼓。腥风歔涎沫,下有神龙府。倾崖与回薄,犷石佐虓怒。十里骨立山,洗濯无撮土。遥源杳何处,落地名第五。客来泉亦喜,舞作千溪雨。赤脚立雨中,衣沾翳厓树。廿年成始至,重游在何许。凭君铁锥书,一破苍苔古。^①

据诗前小序,本诗作于万历二十五年,时与袁宏道等人同游东南山水。全诗以表现山水之“奇”而烘托游者之“奇”。颇多警醒之句,如“十里骨立山,洗濯无撮土”,绘景如画,能得其神。但是好议论、不讲章法的特点也很明显。此种特点发展到极致,便是其集子中那些戏作。如“作吏于馆娃脂粉之城,为客于浣纱蛾眉之里,宿几夜娇歌艳舞之山,走三回浓抹淡妆之水。”《又戏效来篇九言三言》)居然用九言这样少见的体裁来表现朋友间的嘲弄浪谑。又如《袁伯修见寄效梵志诗八章拟作》:

腐烂光明萤火,细酸习气醺鸡。妍丑衫儿宽窄,是非帽子高低。

——其一

水上蹋车彻困,屋底捱磨生盲。终日脚忙脚乱,那得半里途程。

——其二^②

诗皆说理,文字直白浅显,除了形式是六言诗之外,直如文字游戏。朱彝

① 《歌庵集》卷二。

② 《歌庵集》卷二。

尊惋惜地说望龄之受宏道影响是“白沙在泥,与之俱黑,良可惜也。”(《静志居诗话》卷一六)然而,若非如此之俗,若非如此之离弃体格形式,则不足以为公安。只是陶望龄因讲学家的身份限制了其诗歌创作,因而无论是其诗歌数量还是艺术水准,均难以与袁宏道相提并论。

二、高峰期作家:袁宏道、江盈科

晚明性灵文学最重要的特点是自由抒发胸臆,无拘束地表现自我。以公安派为例,他们的文学观念是其人生态度在文学方面的扩张,带有非常强烈的自我表现意识。在三袁看来,性灵就是自我之心,自我之情感、欲求、趣味。其理论中缺乏稳固的道德、社会标准与规则。儒家思想仅是其思想观念之一,儒释道互补成为其基本思想形态,因而他们较少谈道德自律,社会责任感淡漠,很少追求身后不朽的意识,更看重此生之享乐。他们虽有自己的文学主张,但似乎没有刻意追求其系统性,能否真实表现自我为其主要目的。他们主要的理论范畴如“真”、“韵”、“趣”、“才”等无不从诗人自身着眼。这些范畴归结到一点,仍在于是否有“自我”。有我之诗便是好的,不在于唐音还是宋调;情感真实的诗文便应推崇,不在其中所表达的情感是雅还是俗。公安派的此类特点,在其主将袁宏道身上表现得最为明显。

袁宏道(1568—1610),字中郎,又字六休、无学,号石公。万历二十年进士,授吴县令,官至吏部郎中。他生当王学兴盛之时,颇受阳明心学的影响。他说“仆谓当代可掩前古者,惟阳明一派良知学问而已。”(《答梅客生》)他对阳明心学的理解,是以李贽为主要中介的龙溪之学及泰州近溪一脉,其中心学所高扬的自我作主之精神与重顿悟、重圆通是两个重要特点。此外,二溪之学多兼融禅学,在万历中后期推动了三教合一之风。三袁亦受此风濡染,甚而成为其中的重要力量。从阳明心学到李贽之学,都有浓厚的人世情怀而兼出世之思,而三袁则在新的时代条件下出以己意,独重出世。他们一再谈及“性命之学”,以为除此之外再无学问,其原因就在于“性命之学”是其安身立命、处己应世的根基,是最为“真切”,最关“痛痒”的。他们所谓的“性命之学”,并无辨别学术源流的味道,而是与带着“尘俗气、书生气、纱帽气”的“俗学”相对应的概念,心学、禅学乃至养生之术均包括在内。其根本即在回归自

我,重视自我生命的安顿与解脱。

在安顿身心、体悟生死方面,三袁继承而又超越了李贽。他们固然与李贽惺惺相惜,但差异亦显而易见。袁宏道与李贽的不同,表现在他不仅已体悟到精神上的超脱,而且能够消除李贽思想中“救世”的矛盾从而真正做到了自适。人世与出世本有严重的冲突,尤其是在世俗力量过于胶执而不可救药的情况下,必然要导致“不谐于世”。到三袁这里,责人不如为己,世俗人生的功业名利都是短暂虚无的。追求现世的种种享受,才是真正的生活追求。他对此有一段著名的论述:

然真乐有五,不可不知。目极世间之色,耳极世间之声,身极世间之鲜,口极世间之谭,一快活也。堂前列鼎,堂后度曲,宾客满席,男女交舄,烛气熏天,珠翠委地,金钱不足,继以田土,二快活也。篋中藏书万卷,书皆珍异。宅畔置一馆,馆中约真正同心友十余人,人中立一识见极高,如司马迁、罗贯中、关汉卿者为主,分曹部署,各成一书,远文唐、宋酸儒之陋,近完一代未竟之篇,三快活也。千金买一舟,舟中置鼓吹一部,妓妾数人,游闲数人,泛家浮宅,不知老之将至,四快活也。然人生受用至此,不及十年,家资田地荡尽矣。然后一身狼狈,朝不谋夕,托钵歌妓之院,分餐孤老之盘,往来乡亲,恬不知耻,五快活也。士有此一者,生可无愧,死可不朽矣。若只幽闲无事,挨排度日,此最世间不紧要人,不可为训。^①

他所认为的五种“真乐”,除第三种的会友作文之外,其余四种无不与耳目口腹之欲相关。世俗欲望被纳入享受生命、保证人格独立的轨道。仅就此一点看,三袁是把“性命之学”的学术意味转移到了人生态度方面,又由人生态度扩张到审美领域。从“良知”到“本色”、再到“性灵”的演变,在他们身上终于得以收束完成。在诗学的意义上,这个过程的实质便是由“性”到“性情”再到“情”。

^① 《龚惟长先生》,钱伯城:《袁宏道集笺校》卷五,上海古籍出版社1981年版,第205页。

袁宏道的基本诗学观念是高扬自我的人生价值取向在文学领域的延伸。凡为其所推崇的人物,论文主张大率皆从自我真情的表现立论。比如被他誉为“凌厉有佳句”的汤显祖之“世总为情”。与其交好的陶望龄、陶奭龄兄弟,也具有自出机轴的识见:“越中有二龄,解脱诗人趣。立意出新机,自冶自陶铸”(《喜逢梅季豹》)。袁宏道称赞江进之的创作:“越行诸记,描写得甚好。谑语居十之七,庄语十之三,然无一字不真。把似如今作假事假文章人看,当极其嗔怪,若兄决定绝倒也。”(《江进之》)文学是自我性情的产物,在这一批士人中已形成共识。徐渭的“师心纵横”、汤显祖的“神情合至”、袁宏道的“不拘格套”,其中的思想基础均是以我作主,以我的性情、好尚、趣味为依据。

基于上述原因,公安派诗论的一个重要变化,是他们将文学当作追求自适自足的方式。在明初儒者宋濂、王祿等人那里,文学被看作政治教化的工具,是群体关系的联结手段。它与创作主体的联系没有得到充分的重视。他们也说“吟咏性情”,但其“性情”之内涵又有“雅正”的限定。到了心学的前驱陈白沙,文学愉悦性情,表现自我的功能开始真正得到实现。他的理论与创作,已超出道德伦理的界限,在很大程度上带有抒发情感意绪的特征。李贽继承了此一思路,进一步阐明了文学的娱情功能。在此一过程中,文学逐步摆脱了政教因素的干扰,走向主体自身的自由表现,其价值也最终完全落在主体身上。万历时期的许多士人,则把文学的自适功能推到极致。

作为此种风气的代表人物,公安派以诗文适性为其基本追求。袁宏道说自己有“诗癖”,吟诗作文,是生命中不可或缺的一个部分。他的文学活动是为了“娱此有涯生。”(《偶作》)在吟诗作文中,他的才能、个性得到充分展现,情感得到发泄,从而获得精神上的愉悦。袁宏道描述此种快乐说:“每得一佳语,席上人同声喝采,亦自奇快。”(《又答梅客生》)他非常重视文学适情娱乐的功能,将文学当作满足诗人情感需要的东西来看待。因此,他对于佳句韵语之爱好不单是逞露才华,也是自我生命的一种寄托。“若不作诗,何以过活这寂寞日子也?人情必有所寄,然后能乐。故有以弈为寄,有以色为寄,有以技为寄,有以文为寄。古之达人,高人一层,只是他情有所寄,不肯浮泛虚度光景。”(《李子髯》)生命的意义,便在种种寄托中获得。无论是谈禅论道、饮酒赋诗,还是留连山水、爱恋女色,均是为了享受其中的乐趣。

自诗学角度看,袁宏道将“真”当成最要紧的标准。其评小修诗曰:

大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔。有时情与境会,顷刻千言,如水东注,令人夺魄。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,以为未能脱近代文人气习故也。……大概情至之语,自能感人,是谓真诗,可传也。^①

“性灵”之首要条件,在于真实地表现自我,非如此必不能动人。复古之流弊,正是以“格套”为鹄的,“徇己”以粉饰,情自情,境自境,当然谈不到什么“夺魄”。“大抵物真则贵,真则我面不能同君面,而况古人之面貌乎?”(《丘长孺》)是故他激烈地说复古之末流是“卑极”之习,讽刺复古末流之“粪里嚼渣,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,囤札李空同,一个八寸三分帽子,人人戴得。以是言诗,安在而不诗哉?”(《张幼于》)在他看来,诗歌只要真,则定有趣味。其《叙陈正甫会心集》说:

世人所难得者唯趣。趣如山上之色,水中之味,花中之光,女中之态,虽善说者不能下一语,唯会心者知之。今之人慕趣之名,求趣之似,于是有辨说书画,涉猎古董以为清;寄意玄虚,脱迹尘纷以为远;又其下则有如苏州之烧香煮茶者。此等皆趣之皮毛,何关神情。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,无所忌惮,自以为绝望于世,故举世非笑之不顾也,此又一趣也。

^① 《叙小修诗》,《袁宏道集笺校》卷四,第187页。

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。^①

此处有几层意思值得注意。一是趣有真有似，真趣是关乎“神情”的，便是以性情之真为先决条件。二是说趣是神情的自然表现，闻见知识乃是次要的。三是趣有高下。有了如赤子之趣则能外现于诗文，得于格套之外。人如有真情，则文字亦必有趣。有了趣，诗文才能“立意出新机，自冶自陶铸。”（《喜逢梅季豹》）袁宏道所谓的“趣”，实质上是一个审美的范畴，它赋予人格生命之适意以审美意味。“趣”是勾连才能与性情的通路。

伴随重自我、重真情的是其诗歌创作中浅白、直露、俚俗的审美特征。公安派最为人诟病的，便是俚俗。钱谦益在肯定其启人心眼，荡涤陈言的功绩之后，也指出其流弊：“机锋侧出，矫枉过正，于是狂瞽交扇，鄙俚公行，雅故灭裂，风华扫地。”（《列朝诗集小传》丁集中）钱谦益与袁小修关系甚密，对袁宏道本人的批评尚较客气。他虽然没有反对“性灵”之说，却以“取其申写性灵而不悖于风雅者”的方式，以表达对其“鄙俚公行”流弊的极端不满。

公安派实有俚俗之弊。一是其诗文中所表达的感情不避俗情，故四库馆臣多以“纤佻”目之。“纤佻”，既是说诗文风格的轻巧，更是说内容的佻达不羁。他们用诗歌描述自己“浪子烧灯齐射覆，美人越席与藏钩”（《即事》）式的放纵，不遮掩私生活中的感官享乐，坦率地表达对名利的向往。袁宏道说方子公：“方生老为客，往往狎青童。”（《和方子公童字》）以欣赏的口吻写诗友的龙阳之癖；《渐渐诗戏题壁上》曰：“……禄食渐渐多，牙齿渐渐稀；姬妾渐渐广，颜色渐渐衰。……”直述其好货好色。世俗的礼法对他们来说，是生命的桎梏。袁宏道多次在诗中表示对礼法牵缠的烦恼。“……礼法厮牵缠，干戈叠搅扰。”（《大游仙诗》）“弥天都是网，何处有闲身？”（《偶成》）而讲礼法者对于他们这一群狂士，则以仇敌目之。“礼法仇狂士，乾坤侮儇人。再来如有意，莫见宰官身。”（《哭诗三首》其三）他们向往的，是逍遥快意的生活。

公安派的诗歌创作，不仅情俗，遣词也极浅白。这反映了公安派“俚俗”

① 《袁宏道集笺校》卷一〇，第463页。

的另一层面,是表达方式的俗,即直露、率意而不够含蓄蕴藉。袁宏道的诗信手写来,不加修饰。陆云龙《叙袁中郎先生小品》说:“小修称中郎诗文云率真。率真则性灵现,性灵现则趣生。即其不受一官束缚,正不蔽其趣,不抑其性灵处。”袁宏道诗文表达方式的俗,正是“不蔽其趣”与率真的结果。他的诗作大多明白如话,浅显易懂。在此随便举一例:“一个穷官不解为,贪他绛叶与青枝。来时开花去结子,教人怎不骂狂痴。”(《湖上赠钱塘汤令》其四)此诗乃宏道辞吴令后游杭所作。所赠之人为同年,又同为县令,故而不免生出更多感慨。此诗随手挥洒,将自己不耐世俗,离弃世务,追求人生之趣味的内心世界充分地展现出来。袁宏道创作的率意,以致于某些诗歌近乎口语,几不成诗。比如《同无念过二圣寺》:“自从智者去,宝珠曾游此。今日无念来,添一故事矣。”其二:“长者即维摩,和尚似鹞子。中有妙音人,可比散花女。”以俗语入诗,完全脱去传统士人雅致之趣。宏道诗集中类似作品甚多。特别是万历二十三至二十五年任吴令期间的诗作,信腕信口,明白如话。朱彝尊《静志居诗话》引其俚俗之作,如《西湖》:“一日湖上行,一日湖上坐,一日湖上住,一日湖上卧。”《偶见白发》:“无端见白发,欲哭翻成笑,自喜笑中意,一笑又一跳。”(《静志居诗话》卷一六)这些诗非但毫无诗味,简直是文字游戏。朱彝尊虽为之辩白,以为俳谐调笑之语在宏道“不自以为诗”。但若是依据袁宏道的文学主张,则未必如此。鄙俚如“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。”(《叙小修诗》)如何表达并不是袁宏道诗论所考虑的问题,只要能“通于人之喜怒哀乐嗜好情欲”,即可传之久远。俚俗之讥,固非会心之论;竹垞之辩,似亦未能领会宏道诗论之真面目。

公安派诗歌中的优秀之作往往以新警胜,给人耳目豁然之感。比如袁宏道《山阴道》:

钱塘艳若花,山阴芊如草。六朝以上人,不闻西湖好。平生王献之,酷爱山阴道。彼此俱清奇,输他得名早。^①

^① 《袁宏道集笺校》卷八,第366页。

山阴美景可写者甚多,仅仅刻镂山容水态即已笔不胜书。此诗则脱开传统模式,以观赏者的意趣为立脚点,得以别出心裁。诗写山阴,然以钱塘起笔;欲赞山阴美却不直述,而以西湖作比;“艳”、“芊”二字,刻画如神。如律以常格,必将于中二联渲染光景,而本诗则笔锋荡开,由景而及人。继之以人为对,于是双美并峙皆能动人之本旨自然跃出。此诗颇见诗人之灵心,而新奇之议论,回环之章法,皆不显游离而能得力。宏道诗作的此一特点极为鲜明,新巧之句比比皆是。比如他写夜行的感觉:“独树疑人立,冲风似鬼过”(《夜行》),把夜行的忐忑恐惧表现得相当精准。如写人情世态,“世事输棋局,人情转轳轳”(《夏日即事》其二),较之“翻手为云覆手雨”,别是一番面目。写所谓“知见人”,用“面上曲折多,腹内安稳少。坐立皆成文,闲话亦打稿”(《天目书所见》),真能入木。写自己的贫寒拮据:“算马与人三十口,卖奴及宅五千金。”(《丁酉十二月初六初度》其四)这样的写法,带有宋人好议论的痕迹。宏道诗中的议论甚多,如“一朝见俗子,三日面生尘”(《避俗》);如“事往心方省,穷来交渐宽”(《京师夜坐》);又如“病里望归如望赦,客中闻去似闻升”(《得罢官报》)。宏道诗中的议论多是因人格独立而表现的独特见识,虽或缺乏诗歌的形象性,但由于整体的浅白而不显突兀,反而造就了新奇的风貌。

公安派诗歌的新警,还表现在融铸雅俗,多用俗谚而能化腐朽为神奇。比如《湖上别,同方子公赋》其四:

葛巾不束毛,纱袷常见肘。无日不醒花,有时坐枯柳。天地一排场,谁分旦与丑。神仙既荒唐,富贵复难偶。杭人有谚言,言卑趣则有。雷峰变作糟,西湖化为酒,藕花作美人,一歌了一口。三万六千回,一回三百斗。^①

全诗均用俗语和俗谚,将作者忘情山水的适意怀抱表现得生动有趣。正如宏道自己所说:“野语街谈随意取,懒将文字拟先秦。”(《斋中偶题》)其中

① 《袁宏道集笺校》卷九,第410页。

的关键便在于其对“趣”的重视。重视趣味,则破其体格,甚者不免流于嘲戏笑谑。宏道诗集中题为戏作的例子累累,此不备举。

宏道诗作如果仅仅如此,恐怕只可开人心眼,未必能获得那么大的名声。他的诗才还表现在另外一部分作品中。宏道诗作大约以离京归乡、伯修去世前后为界分为两个阶段。前期的《敝篋集》、《锦帆集》、《解脱集》、《广陵集》、《瓶花斋集》等自出手眼的特色比较明显,而至《潇碧堂集》、《破研斋集》和《嵩华游草》则渐归蕴藉。前期有些作品总体不脱格套而略有新意,如王夫之评《紫骝马》曰:“一意不乱,亦不穷尽。东坡、放翁库中,初无此宝刀。”(《明诗评选》卷一)还有一些诗句能绘景浑融,如“山岚含意还生色,湖水无心也自波。”(《赠人》)“树老春无态,云生山有衣。”(《卢沟道中》)比较典型的如《江上》:

白雾迷荒楚,清流带远空。沙平晴献雪,树老夜屯风。旷野眠饥兕,
孤洲落晚鸿。布帆如屋里,何处有城中。^①

此类作品清淡幽雅,情味深远,与七子之作相比毫不逊色。作于万历二十五年的《解脱集》,乃是袁宏道最为大胆自由、随意挥洒的诗集,许多清新流畅之作均出于该集,现举一首为例:

横塘渡,临水步。郎西来,妾东去。妾非倡家人,红楼大姓妇。吹花
误唾郎,感郎千金顾。妾家住虹桥,朱门十字路。认取辛夷花,莫过杨梅
树。

——《横塘渡》^②

本诗描述一位女子在一偶然场合所遭遇的一次爱情经历。诗作表现女子的爱情追求颇为大胆,尤其是在这偶然相遇中便把自己的住处明白无误地

^① 《袁宏道集笺校》卷二,第88页。

^② 《袁宏道集笺校》卷八,第327页。

告诉对方,更给人一种爽朗开放的印象。但同时她又是机智的,她不仅向对方表白了自己高贵的身份,而且还巧妙地将其行为说成是误举,而把引起自己爱慕之情的责任推给对方,真是写活了这位女子狡黠之中透露出些许“无赖”的爱情行为。这样的场面本来是极其普通平凡的,但由于作者抓住了这位女子微妙的心理与大胆的个性,因而写来依然造成了活泼有趣的艺术效果。尤其是将这细腻优美的女子柔情,与水步虹桥的江南水乡风物结合起来,再加上通俗的口语,长短句相间的明快节奏,给人一种清新美丽的审美享受。这显然是有意模仿民歌的结果,而且就其艺术效果看,也的确有明代民歌的风味,只是少了民歌的肉欲色彩而更加清纯而已。在此类诗作中,明代诗人中没有谁能够与袁宏道相比。

到了后期,宏道的诗作有所收敛,不再如青年时那么议论风生,嘻笑怒骂皆成文章了,更多地是将情意化为形象,在整体上塑造平淡清远的诗境。比如《坐王章甫水明楼》:

峦光设色浅深间,万瓦鳞鳞鉴碧湾。孤塔自来当沔口,高僧相过说庐山。常时杯底沈黄鹄,每就堂中乳白鹇。南北精蓝青比比,蒲团才得个人闲。^①

王夫之评此诗为“放不逸,别不掉”(《明诗评选》卷六),这是从结构讲的。从诗境看,也是自放而不荡逸,闲散中又有清静。又如《和萃芳馆主人鲁印山韵》其二:

爱看幽鸟曝新阳,每遇嘉阴即倒觞。尽日竹烟消酒去,有时莺语入帘长。春塘雨过波纹乱,花坞风回蝶翅香。行到碧桥深柳处,一帆凉月满吴航。^②

① 《袁宏道集笺校》卷二五,第856页。

② 《袁宏道集笺校》卷二九,第941页。

也是能得清静之趣,而少了一分洒脱。

诗风的变化,与其心态的转变大有关系。如鲁迅所说:“中郎正是一个关心世道,佩服‘方巾气’人物的人,赞《金瓶梅》、作小品文,并不是他的全部。”(《且介亭杂文二集·招贴即扯》)他的集子中并非如自己所说是“诗中无一忧民字”,关心世态者亦复不少。其《解脱集》中便有如《巷门歌》、《逋赋谣》等忧民之作;《广陵集》中亦有“目今事戎马,公私敝已极。减得一丝毫,便是竭心力”(《送梅子马督木北上》)之句。当辽事败坏之时,他也说“客里关心辽左书,禁中失路京华道”(《冬尽偶成》)。《瓶花斋集》中亦有“官家一丈石,民间一斛泪”(《过高邮》)之句。其中原因,恐怕一在时事日坏,“儿童也解谈东事”(《闲居》其五),中郎更无以完全离弃人世。面对政局,他只是觉得无所措手;面对党争朋比,他告诫兄长:“词曹虽冷秩,亦复慎风波”(《入燕遇伯兄述近事偶题》),自己又何尝感受不到人间的机诈。所谓适意自放、狂傲任情的背后,却是一幅无奈的面孔。因而中郎后来再出为吏部主事、郎中,皆能如吴令任上一样,清除积弊,竭心尽智。另一方面,青年时的狂放,在好友星散,亲人频丧,特别是伯修与李贽之死的冲击下,渐渐归于平复也是很自然的。因而小修提到的李贽之五不能学、三不愿学,实能代表三袁共同的人生态度与价值取向。袁宏道后期的诗风变化,也就和小修的某些特点沟通起来,从而开启了竟陵之源。

与宏道同倡性灵诗歌者,还有江盈科。江盈科(1553—1605),字进之,号绿萝山人,桃源(今湖南常德)人。万历二十年进士,官至四川提学副使。进之与宏道有同年之谊,两人中进士后皆授县令,宏道长吴县,进之长邻邑长洲,实乃诗坛佳话。二人交往极密切,“若兄弟,行则并舆,食则比豆。”(袁中道《江进之传》)在其交往最多的万历二十二年至万历二十五年,正是宏道的诗学观念渐趋成熟之时,与进之的切磋商量,对此当有促进作用。进之论诗,一本性灵。他在《敝篋集引》中转述袁宏道之语说:

诗何必唐,何必初与盛?要以出自性灵者为真诗尔。夫性灵穷于心,寓于境。境所偶触,心能摄之;心所欲吐,腕能运之。心能摄境,即螻蚁蜂蛭皆足寄兴,不必雉鳩、駉虞矣;腕能运心,即谐词谑语皆足观感,不

必法言庄什矣。以心摄境，以腕运心，则性灵无不毕达，是之谓真诗，而何必唐，又何必初与盛之为沾沾！^①

与宏道诗论相比，进之将“出自性灵者为真诗”这一点解说得更为清楚。他肯定宏道的性灵理论，并提出“真诗”的具体要求：

善论诗者，问其诗之真不真，不问其诗之唐不唐、盛不盛。盖能为真诗，则不求唐，不求盛，而盛唐自不能外。苟非真诗，纵摘取盛唐字句，嵌砌点缀，亦只是诗人中一个窃盗掏摸汉子。盖凡为诗者，或因事，或缘情，或咏物写景，自有一段当描当画见前境界，最要阐发玲珑，令人读之，耳目俱新。^②

综合以上两段言论，则进之论诗有几点值得注意。一是诗之极致关乎真伪，而真伪之别在于是否出于性灵。二是性灵之表现要借助“境”。所谓“境”，即“见前境界”，或为事、或为情、或为景物。写眼前之真景色、真感受。复古之作当然也离不开因事缘情与咏物写景，但他们不能以“性灵”摄之，又不能以词达之，反而断灭灵性，惟重字句法度，为事而事，为境而境，靠“百年”、“万里”、“黄金”、“紫气”等几个无关当下见成之心的词语，与“彭泽”、“河阳”等几个烂熟典故作诗。江盈科对此批评说：“怪彼用字之俚俗者，欲尽废汉以下故事不看，何异爱春景者欣艳桃、梅、梨、李，而弃莲、菊、芙蓉、山查、水仙于不观……必尽目前所见之物与事，皆能收入篇章，然后可以极诗之妙。”（《江盈科集·雪涛诗评·用今》）这些看法，较宏道所论更有针对性，而他对“境”之阐发，更是为公安派诗歌的直抒胸臆与不避俚俗作了理论解说。

进之诗作稍弱，然而公安气味十足。其《自述》曰：

① 江盈科：《雪涛阁集》卷八《敝篋集引》，见黄仁生辑校《江盈科集》，岳麓书社2008年版，第275页。

② 《江盈科集》“雪涛诗评·求真”，第699页。

……昔余宰长洲，百事纷缚束。征比急如火，文案高于屋。丹墀类蜂房，候者递践逐。上官与贵人，往过来复续。东走又西驰，自视如奔鹿。过时不得餐，子夜不得宿。如此六寒暑，万苦皆谙熟。瘦骨似枯柴，揽镜面无肉。一朝转铨曹，贺者趾相属。俄尔改廷尉，吊者如欲哭。予心殊不然，吊贺两皆俗。劳薪自我分，脱劳胜加禄。即今处闲曹，五日一视牍。客至不束带，饭香始栉沐。快活似仙人，何计官冷燠。……^①

诗中言其作长洲令辛苦万状，身心疲敝。忽而听说要升官吏部，立时宾客踵门来贺；忽而又听说改官闲曹，贺客皆变吊客。但他本人却一如往昔，只要快活适意便是神仙，对官之冷热毫不介意。全诗没有什么典故及生僻字眼，句法也是随心所欲，全不讲究。进之诗亦有上佳者，如《咏史二十二首·张浚》：

禹圣难将盖纣凶，曲端冤与岳飞同。谁人为建将军庙，更把顽金铸魏公。^②

宋代的张浚，有不少恶行：荐举秦桧、汪伯彦，弹劾李纲、赵鼎，还罗织罪名杀害武将曲端。因其有子张栻讲学，大儒朱熹为其作行状，于是历来论者多为之讳。进之此诗，直斥张浚之凶，将曲端之死与岳飞之死相提并论，且欲铁铸浚像供人唾骂。此诗气势壮直，毫无隐讳。朱彝尊本对江盈科评价颇低，但对此诗却赞叹有加，说是“露胆张目，洵诗家之南董也”（《静志居诗话》卷一六）。然而朱彝尊没有想到，这样的诗却是建立在“出自性灵者为真诗”的观念与平易直述的风格之上的。

三、修正期作家：袁中道、雷思霈

公安诸人特别是三袁此种追求自我适意的人生价值取向，与“独抒性灵”

^① 《江盈科集》，第10页。

^② 《江盈科集》，第165页。朱彝尊《静志居诗话》卷一六引此诗题为《读张魏公传有感曲壮愍事》，文字颇有出入，全诗为：“子圣焉能盖父凶，曲端冤与岳飞同。何人为立将军庙，也把乌金铸魏公。”

的诗学主张及浅白、不避免俚俗的诗风,在当时即已遭到不少诗人的批评,因而便有了中郎晚年的收敛。从宗道,到宏道,再到中道,基本上呈现一条公安派萌发、兴盛以至自我收束的线索。

袁中道(1570—1623),字小修,晚年自号鳧隱居士。万历四十四年进士,官至南京礼部郎中。中道早年追随二兄,英发出群,以豪杰自命。其赠李贽诗云:“我有弟兄皆慕道,君多任侠独怜余。”(《武昌坐李龙潭邸中赠答》)他与李贽以及二兄的区别在于缺乏深厚的思想底蕴,但其卓犖多气又在袁氏昆仲中最为接近李贽。所以李贽说他“为人慷慨,却有些侠气”,又说他“风颠放浪,都是装成”。(《柞林纪谈》)小修的人生之途特别是科举之途比两位兄长要坎坷得多,直至年近50方得一第。这对他来说是一种负担,尤其是对他这样以远大自期,早年即已名满天下的人来说更是难堪。他在《申维烈时艺序》中说:“先儒有言:‘举业是人生一厄,过了此关,正好理会性命。’”在世俗的压力下,科举成了他的一个心病,缺了这个世俗认可的证明,就像“欠着一笔人生债务没有偿还”^①,更何况对自己也缺乏交代。当其年轻时尚可装成“风颠放浪”以自我排解,一旦到了无可排解的地步,便只有收束返归。小修早年从二兄口谈禅宗所顿悟的是“无忌惮学问”(《答王章甫》),晚年则改修净土;在心学方面,他早年崇拜泰州与李贽的狂放,晚年则“奉塘南先生为绳尺,无异议。”(《枝江大令赵凤白初度序》)在小修生活方式发生转变的过程中,所不变的是重视自我生命价值的主题,正如其本人所言:“少年见妖姬,高士见山色,虽浓淡不同,其怡志销魂一也。”(《游青溪记》)

与小修人生态度转变相一致的是他对公安派诗论的改造。在坚持独抒性灵的前提下,他提出了“笔随岁老”的诗学流变观,在“真”、“趣”、“才”等范畴的基础上,又提出“含蓄蕴藉”、“法”、“学”等,从抑唐宗宋而到转向唐宋并重。《崔公超拟十九首小序》说:

^① 参见左东岭《王学与中晚明士人心态》第735页。关于小修之不断赴试及其心态的变化,罗宗强《明代后期士人心态研究》第六章第二节有深入的分析。

《三百篇》之不能不汉魏也，汉魏之不能不六朝也，六朝之不能不三唐也，三唐之不能不宋元也，变化日新，而其气日薄。故气也者，默行于宇宙之间，虽慧人才子，极其力而不能留。^①

袁宏道即已提出“文之不能不古而今也，时使之也”的文学通变观，他认为汉晋唐宋各有其诗文，而不能以前病后。小修之论，与中郎如出一辙。他们一反复古派之独崇高古，以古今各有其妙纠正之。此一判断的标准，毫无疑问仍以“词达”、“独抒性灵”为内核。小修与中郎之区别，在于他又将此一变论应用到公安派自身。其《花雪赋引》说：“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。”从通变观点看，每一诗歌流派都有其萌芽、发展与衰微，公安派亦莫能外。是故主性情之弊至于“趋俚”，定有以法律救之者；以法律救性情者其弊又至于“趋浮”；再变则主性情者又起而救之。这些变化都是必然之势。他在《阮集之诗序》中再次对此加以强调：

国朝有功於风雅者，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。中郎已不忍世之害历下也，而力变之，为历下功臣。后之君子，其可不以中郎之功历下者功中郎也哉？……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。^②

① 钱伯城点校：《珂雪斋集》，上海古籍出版社1989年版，第467页。

② 《珂雪斋集》，第462页。

如是,则公安亦有可救者。因为其长处在于畅所欲言,使人“耳目一新”,其弊则在于“俚易”而“不复检括”。如果说年轻时一倚性灵的激烈看法还有使气任性的成分,上述观点则是小修深思熟虑之后的理性结论。它以性灵为底子,从诗歌艺术的特质对性灵本身加以约束。那么接下来的问题便是,什么样的诗才是格套俚俗两弊皆无的。

小修对此的考虑是“含蓄蕴藉”。其《淡成集序》说:“天下之文,莫妙于言有尽而意无穷,其次则能言其意之所欲言。”“发泄太尽”、“披露渐甚”之文缺乏“言外之旨”,并非上乘,理想的作品应是“词意一时俱尽”的“含蓄蕴藉”之作(《寄曹大参尊生》)。这些看法古已有之,而在小修,在公安派,在晚明背景下,则恰是对症之药。为了实现“含蓄蕴藉”的目的,重提法度便是顺理成章之事。他说自己的少作“破胆惊魂之句,自谓不少,而固陋朴鄙处,未免远离于法”(《蔡不瑕诗序》)他在《书胡从朴遗事》中说胡氏为文“不伸才而屈法,故常以法胜,而亦来尝不见才”,又假胡之口说:

历下、新都诸君子,极其法矣,而才为之揜。君家中郎,出而矫之,见才矣,而卒未尝无法。故法也者,非才之所托也。予取其意,以为时艺。以才为主,而法辅之,予其可以得志。^①

逞才是任性灵,用法是讲格调,小修在此对二者的关系不再从对立的角
度着眼,而表现出会通的意识。他对中郎的批评与自悔少作,都应在此一
意义上得到理解。

如前所述,小修在人格及人生际遇方面与两兄均有区别,这在其创作
中有所反映。其诗歌以骨鲠多气为主要特征。他写自己的少年轻狂说:
“我昔寓京华,佯狂溷酒徒。”(《嘉祥怀龚惟学母舅》)其送别赠言之作也
说人生要脱略形迹:“相赠愧无绕朝策,第一韶华莫虚掷。五白六赤游侠
场,初七下九行乐日。宾从刻烛诗千篇,男女杂坐酒一石。……领略东风
快放颠,任骂轻薄恶少年。闲来乞食歌妓院,竿木随身挂水田。沉湎放肆

^① 《珂雪斋集》,第915页。

绝可笑，乡里小儿皆相诮。君不见擘天金鹄啖老龙，榆枋小鸟难同调。”（《放歌赠人》）说是赠人，实亦自指，将其放荡狂态写得气势逼人。不仅不以恶名为耻辱，且以摩天鹏鸟自比。小修在拜访李贽后离开时写道：

湖上暂徘徊，明从此地回。今年君不死，十月我还来。娱老书成囊，
绝交径有苔。忘机君已久，鸥鸟莫相猜。^①

李贽比小修要大几十岁，而且是著名的狂人，小修却照样放肆不羁，而李贽居然也不以为忤，真是性情有相投焉。

小修的狂因了机遇的不偶往往夹杂着悲凉伤感，这使他的诗在放意之中有了深沉之思：

予意非为侠，胸中不可平。且须凭独往，那复问横行。愁来无后日，
泪尽是前程。不堪到岁暮，寒鸟叫江城。

——《有感》其一^②

此诗仍然写自我之豪气，然绝无叫嚣跳踉之态，而是章法谨严，古朴沉实而不落俗套。又如《哭少年》：

山城如在井中坐，每值花开愁难那。风流年少解闲游，我能啸歌君能和。平康前日雪如练，忆昔与君游芳甸。极目平原白不分，忽拆清流声溅溅。醉里出游醉里归，划然一笑便分飞。重到山城花似雪，不见仙郎空自悲。白雪杨花满路津，家家闭户恼新春。偶看垂柳思张绪，夺我尊前锦绣人。^③

此诗从重来故地之感写起，中段追忆往昔，复以感慨作结。整首浑融一

① 袁中道：《别李龙潭》，《珂雪斋集》，第15页。

② 《珂雪斋集》，第9页。

③ 《珂雪斋集》，第8页。

贯,结撰有体,且于转折之处收放自如,不见痕迹。以这样的写法,将伤怀、愁闷、狂放的复杂感情融为一体,深挚的感情一气灌注。

小修的诗作,在避免俚俗、讲究法度方面要较宏道为明显。比如《绣林阻风远望》:“雨中新柳净江头,燕子穿花立钓舟。东去湖湘多大泽,春来天地少安流。南平驿路何时尽,北渚风烟渺自愁。石壁沉沉收落日,一痕渔火动沙洲。”王夫之评此诗说:“人句亦刻,而养局自裕。小修之于中郎,犹敬美之于元美,正以有约束意居胜,浅者或谓其才不逮。”(《明诗评选》卷六)全诗体格整饬,意象圆整,虽有锤炼,仍见本色。中道晚年提倡“水中盐味,色里胶青”,(《吴表海先生诗序》)从理论和创作两个方面看,小修均可作为自公安派到竟陵派过渡的纽带。

雷思霈(1565—1611),字何思,夷陵人。万历二十九年进士,选翰林院庶吉士,授检讨。何思亦“好学问,通禅理,讲经世出世之法,其宗旨在江陵、内江之间。”(《列朝诗集小传》丁集中)他与三袁交好,论诗观点颇为一致。他为宏道《潇碧堂集》作序说:

真者,精诚之至。不精不诚,不能动人。强笑者不欢,强合者不亲。夫惟有真人,而后有真言。真者,识地绝高,才情既富,言人之所欲言,言人之所不能言,言人之所不敢言。言人所欲言,有心中了了而举似不得者,其笔之妙与舌之妙,令人豁目解颐,鼓舞而不能已。言人所不能言,虽千古未决之公案,与其不可摹之境,难写之情,片言释之如风雨,数千言不绝如江河。言人所不敢言,则世所几乎,忽作神圣;世所神圣,忽作几乎。理不必古所恒有,语不必人所经道。后世而有知其解者,人证我也;后世而无有知其解者,吾证我也。石公诗云:“莫把古人来比我,同床各梦不相干。”能作如是语,故能作如是诗与文。如山之有云,水之有波,草木之有华,种种色色,千变万态,未始有极,而莫知其所以然,但任吾真率而已。^①

^① 《袁宏道集笺校》,第1695页。

讲究“真”，精诚方能动人，言人之所不能言，言人之所不敢言，反对在古人处讨生活，这些看法，均与中郎无所区别。因而清人对其诗作评价不高，朱彝尊《明诗综》仅选其诗一首。钱谦益《列朝诗集》虽收其诗 11 首，但也评价不高，所谓：“何思与袁氏兄弟善，当公安扫除俗学，沿袭其风流，信心放笔，以刊落抹杀为能事，而不知约之以礼。”（《列朝诗集》丁集中）其实雷思霈的诗写得平易晓畅，诗境清淡闲远，虽缺乏中郎的才气与锐利，但亦不乏可读之作，以钱氏所选《赠刘七》为例：“刘郎读书王郎馆，酒到看花兴到诗。无事过余谈竟日，竹边双雀立多时。”既有公安之浅白流畅，而又不乏诗情画意。何思为钟惺的座师，因而后人更看重的是他从公安到竟陵的中间人物特征，却常常忽视其本身的诗歌成就。

公安派作为晚明的一个诗歌流派，自然有其发生、发展与衰变的过程，其间难免出现诸多流弊，而且他们在中国古代浩瀚的诗歌园地中，所取得实际成就也赶不上唐宋许多大诗人。袁宏道的诗的确有不可替代的诗学价值，但从实际成就上他甚至没有超过本朝诗人高启与刘基，其他人的成就也就更加有限。但从诗学观念上看，性灵诗学代表了有别于古典诗歌的新特征，它以主观心灵作为诗歌的第一发生要素，以抒写诗人的主体性灵、人生境界与人生情趣为主要内涵，以自然表现、自由流畅为审美特色，以情趣盎然、幽默生动为艺术效果。这种性灵诗学观念不仅对明代后期的诗歌创作产生了深刻的影响，改变了诗坛的整体格局与审美风貌，而且就其所显示的诗学特征看，对于后来的新诗体也有一定的影响。从此一角度讲，公安派不仅代表了明代诗歌的一个重要阶段，也具有开拓新诗境的普泛诗学价值。

第三节 竟陵派的诗歌

竟陵派是晚明文坛上另外一个重要的文学流派，也是继公安派之后继续扩大“性灵”文学影响，进一步削弱复古诗风余绪的重要力量。有论者说：“钟、谭一出，海内始知性灵二字。”这种评论固然如钱谦益之讥评的那般有些

夸张^①,但也并非毫无所据^②。从明末清初诸多评论中,也透露出竟陵派不可忽略的消息。《明史》论竟陵派说:“自宏道矫王、李诗之弊,倡以清真,惺复矫其弊,变而为幽深孤峭。”(《袁宏道传》附《钟惺传》)这是从正面肯定钟、谭功绩。类似的评价还有陈子龙:“贵乡钟、谭两君者,少知扫除,极意空淡,似乎前二者之失可少去矣。”(《答胡学博》)“扫除”之功,确然不移地可以作为竟陵派在晚明文坛上的一大功绩。但批评家们在对竟陵派略作肯定的同时,也有相当多的排击诟厉之词。《明史》所谓的“学不甚富,其识解多僻,大为通人所讥”,已算颇为客气;而常见之贬语则为“妄诞”(顾炎武《日知录》)、“三变之中,钟、谭为尤劣”(《明诗评选》卷六),并认为竟陵诗歌乃“亡国之音”(邵长蘅《明四家诗钞序》)。除去其中感情因素,这些评论也并非纯系空论。从历史的角度看,竟陵派正是以清扫拟古之习,纠正公安俚俗之弊,提倡“幽深孤峭”之诗境进而独树一帜的。他们的诗学主张与诗歌创作,都带有那一时代的鲜明特色。

竟陵派的领袖人物是钟惺和谭元春,其成员有林古度、蔡复一等,而王思任、张岱等晚明重要诗人也明显受到竟陵派的影响。

一、幽深孤峭诗境与钟惺、谭元春的诗作

钟惺(1574—1625),字伯敬,号退谷,竟陵(今湖北天门)人。万历三十八年进士,仕至福建提学佥事。有《隐秀轩集》、《史怀》等著作。谭元春(1586—1637),字友夏,号鹄湾,竟陵人。天启七年解元,崇祯十年病死于赴京会试途中。有《谭友夏合集》。

钟、谭二人同乡同道,于万历四十二年共同编选《诗归》^③。对竟陵派来说,《诗归》集中体现了两人共同的文学主张,其中所提出的审美范畴与理想诗境也颇能代表竟陵派的主要特色。钟惺在《诗归序》中提出:

① 钱谦益《列朝诗集小传》丁集中“谭解元元春”条:“然则钟、谭未出,海内之文人才士皆石人木偶乎?”

② 沈春泽于天启二年所作之《刻隐秀轩集序》中谓:“后进多有学为钟先生语者,大江以南更甚。”钱谦益自己也说竟陵之风“海内靡然从之,迄今三十余年。”(《牧斋初学集》卷三一《刘司空诗集序》)

③ 关于相关具体问题的辨正,参见陈广宏《竟陵派研究》第五章《发展前期:〈诗归〉盛行与“竟陵一脉”成为时响》。本节亦多处借鉴该书,特致谢忱。

诗文气运,不能不代而趋下;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。

今非无学古者,大要取古人之极肤、极狭、极熟,便于口手者,以为古人在是。使捷者矫之,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;则何以服学古者之心?无以服其心,而又坚其说以告人曰:“千变万化,不出古人。”问其所为古人,则又向之极肤、极狭、极熟者也。世真不知有古人矣。……

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。如访者之几于一逢,求者之幸于一获,入者之欣于一至。不敢谓吾之说非即向者千变万化不出古人之说,而特不敢以肤者、狭者、熟者塞之也。^①

谭元春也在《诗归序》中说:

夫真有性灵之言,常浮出纸上,决不与众言伍。而自出眼光之人,专其力,壹其思,以达于古人,觉古人亦有炯炯双眸从纸上还瞩人,想亦非苟然而已。古人大矣,往印之辄合,遍散之各足。人咸以其所爱之格、所便之调、所易就之字句,得其滞者、熟者、木者、陋者,曰:“我学之古人。”自以为理长味深,而传习之久,反指为大家,为正宗。人之为诗,至于为大家、为正宗,驰海内有余矣,而犹敢有妄者言之乎?呜呼!此所以不信不悟。而有才者至欲以纤与险厌之,则亦若人之过也。夫滞、熟、木、陋,古人以此数者收浑沌之气,今人以此数者丧精神之原;古人不废此数者为藏神奇、藏灵幻之区,今人专借此数者为仇神奇、仇灵幻之物。……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

^① 李先耕、崔重庆标校:《隐秀轩集》,上海古籍出版社1992年版,第235页。

二赏心之人，独为之咨嗟傍皇者，此诗品也。^①

从二人的序看，其理论主张基本相同，符合性灵文学的主要特征：张扬个性，以作家情感的自我表现为鹄的，这些均与公安派大致相同。不过，他们尽管站在近似的出发点上，但终点却明显不同。公安派的诗歌讲究信口信心、表达无碍，有一种开放包容的气度；而竟陵派的诗歌则追求陶冶心灵、锻炼熔铸，有收敛孤高之态。

七子的复古之风经公安荡涤已有所削弱，但其领袖人物袁宏道的早逝在客观上限制了该派影响力的持续。更重要的是公安派反拨复古之风的主要理论“独抒性灵，不拘格套”也多有局限。钱锺书认为：“盖三袁议论隽快，而矜气粗心，故规模不弘，条贯不具，难成气候。钟、谭操选枋，示范树鹄，因未见本，据事说法，不疲津梁。惊四筵而复适独坐，遂能开宗立教矣。”^②与钟、谭相比，三袁的理论体系确实不够完备，没有明确提出与其诗学理想相配套的诗学方法，唯以信手无法为宗旨。对于学诗者与论诗者而言，这都是难以准确把握的。再者，他们的理论与创作均易导致俚俗浅白的弊端，其主张虽可倾动一时，详加追究却缺乏余味深韵。因此，竟陵派诗论的提出便有双重任务：一是沿性灵一路继续清理复古模拟余波，二是反思公安诗论之不足，完善性灵派自身之理论。事实上，钟、谭二人正是从反思复古派与公安派的双重弊端开始其理论建构的。在上述两序中，他们异口同声地指责七子派的学古并非真知古人，而是取其便利，以格调字句为尚，因而只能得古人之“极肤、极狭、极熟”者，或得其“滞者、熟者、木者、陋者”，误认古人之真诗在是。而后之迅捷有才如公安诸人，为求新异，又落入险僻俚俗（或纤佻险僻）的歧路。究其原因，在于不知古人真精神、真性灵之所在。说复古派无关性灵很容易理解，但说公安派不知真性灵，则需细加考量。其间关键在于他们与公安派所言性灵有所不同。公安派之性灵重在发抒个性，强调自我的独立自足。他们的人格风度能够出入雅俗，自我作主；他们的诗作离弃法度格调，充分表现出

① 陈杏珍标校：《谭元春集》，上海古籍出版社1998年版，第593页。

② 钱锺书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第425页。

作者的歌哭笑骂。竟陵派之性灵则重在清高离俗,强调内心的与道冥合。钟惺的“幽情单绪”、“独往冥游于寥廓之外”,谭元春的“孤怀”、“孤诣”、“不肯遍满寥廓”,都是对超绝人世的玄想状态的向往。简言之,公安派洒脱通达,竟陵派孤高僻静。

徐朔方说上述见解是“钟、谭两人清高内敛,拒绝世俗的人生态度在文学理论上的表现”^①。“绝俗”确为竟陵诗论之核心。钟惺认为“世未有俗性情能作大文章者”(《题马士珍诗后》)。二人之所以批评诗坛熟软、狭僻、肤浅、滞窒、质木、鄙陋等弊端,因为他们认为“诗是清物”:

诗,清物也。其体好逸,劳则否;其地喜静,秽则否;其境取幽,杂则否;其味宜淡,浓则否;其游止贵旷,拘则否。^②

所谓体“逸”、地“静”、境“幽”、味“淡”、游止“旷”,都是诗为清物的表现。在他看来,诗歌本出自然,只有不杂尘秽,境界幽深要眇,味道淡雅的作品才可当“清”之一字。钟惺说公安末流的诗作是“牛鬼蛇神,打油定较,遍满世界”(《与王稚恭兄弟》)。绝俗对“清”而言是最要紧的,而要做到绝俗,诗人必须具备清逸幽淡之性情。钟惺的“真诗者,精神所为也”,谭元春所说的“精神之原”,也无非是说诗人精神和情韵的超凡脱俗。高绝的精神境界是诗文创作的根本保证,它是变幻无穷的;求异求新而不以此为据,则只能落入有限而无关根本的“途径”。因而追求特异孤高的人生境界是竟陵派诗论中最关键的要求,这便是前引谭元春所谓的“诗品”。

这与竟陵派刻意在复古与公安之间寻求出路有关。钟惺有志于用世,在政治方面却没有良好的机遇,反而不断遭到各种变故的磨难。在此种状况下,他便试图在文坛崭露头角。按照其所谓“真诗者,精神所为”的观点,诗歌完全可以作为个人的情趣韵致、精神风操的表现途径。公安三袁是将诗文当做寻求人生适意的手段。在钟惺和谭元春眼中,诗文的价值则几乎成为生命

^① 徐朔方、孙秋克:《明代文学史》,浙江大学出版社2006年版,第284页。

^② 钟惺:《简远堂近诗序》,《隐秀轩集》,第249页。

的支撑性力量,具有其他方式无法取代的地位。钟惺说他与谭元春都是“书淫诗癖”,他又称引袁宏道之语说:“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?”(《自题诗后》)从生命诗学的角度,公安与竟陵多有相近之处,但二者之间又具有明显不同。钟惺《摘黄山谷题跋语记》说:“题跋之文,今人但以游戏小语了之。不知古人文章无众寡小大,有精神本领则一。”对钟、谭来说,不仅题跋,一切文字都是个人心性面目的反映。所以他很赞同黄山谷所谓“治经之法,不独玩其文章,谈说理义而已。一言一句,皆以养心治性。事亲处兄弟之间,接物在朋友之际,得失忧乐一考之于书。”诗文的价值同样是诗人“全副本领、全副精神”凝聚之所在。考察钟、谭就《诗归》一书的相关言论,多处就诗文“传”与“不传”发表的意见,似可得出如下结论:无论是被迫选择还是主动求取,竟陵派的诗论都不可避免地染上“刻意”求异的色彩。陈田说:“伯敬苦心吟事,雕镂铢削,不遗余力。”(《明诗纪事》庚签卷五)竟陵派诗论及创作的走向幽玄静渺,未必不与其欲避雷同专力出新密切相关。

就竟陵派的诗学理论而言,单纯的清静简远并不能涵盖人生之种种,曹学佺等人就对此提出异议。曹氏说钟、谭之作“清新而未免有痕”,钟惺自己也意识到此一点,提出“厚之一字可以救之”(《与谭友夏》)。他在《与高孩之观察》中说得更为详细:

诗至于厚而无余事矣。然从古未有无灵心而能为诗者。厚出于灵,而灵者不即能厚。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;有如高岩峻壑,岸壁无阶,此以险而厚者也,汉《郊祀》《饶歌》、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。若夫以冥顽不灵为厚,又岂吾孩之所谓厚哉!^①

^① 《隐秀轩集》,第474页。

谭元春也说：

与钟子约为古学，冥心放怀，期在必厚。

——《诗归序》

陈广宏以为钟、谭所谓厚具有与温柔敦厚“儒家诗教相通的一面”；厚是指“创作完成后所达到的‘朴而无态’的完美境界”；“是表现手法上所谓‘隐秀’的体现”。^①这无疑都是很恰当的看法。“厚”字一出，竟陵二子在七子与公安之间的努力弥缝就显而易见了。竟陵派在理论上超越了公安派的粗鲁灭裂，“以‘厚’为诗学，以‘灵’为诗心”^②，然而“灵”与“厚”的解决最终要落实到创作实践上，在这方面，他们却是“有志未遂”的。就性灵理论而言，“厚”的实现可以通过丰富的社会阅历、深刻的人生感悟、精到的历史见识等方面得以加强。钟、谭二人在这方面没有太多的关注，而仅提出一个“学”字，以为“读书养气”可以尽之。这不能不归因于儒家诗教传统与复古派影响力加在其头上的沉重负担，不能不归因于他们调和复古与公安的目的过于强烈。“性情”实可赋予无限广泛的内容，但就具体作家而言，通常只能是“偏”而不“备”的，而竟陵派偏偏把“性情”规范得更“偏”，以为只有清幽深刻、孤傲严峭式的玄境才是最高的。王夫之说：“居平不喜人轻言仿陶，以非其人则疾入于褊率也。”（《明诗评选》卷四）竟陵派的推崇陶渊明、韦、柳一派，正坐此病。这样的诗学思想势必承担不了其历史任务，无论是“平而厚”还是“险而厚”，最终都只能是“平”、“险”却有失于“厚”。

《诗归》问世不久，公安派后期主将袁中道便尖锐批评说：“杜之《秋兴》、白之《长恨歌》、元之《连昌宫词》，皆千古绝调，文章之元气也。楚人何知，妄加评骘，吾与子当昌言击排，点出手眼，无令后生堕彼云雾。”（《列朝诗集小传》丁集中）细味小修之言，重点似在“文章之元气”一句。小修的评论显然不仅仅针对杜、元、白等人的情况，也是针对《诗归》全书而发的。他说钟、谭“妄

① 陈广宏：《竟陵派研究》，复旦大学出版社2006年版，第353页。

② 《谈艺录》，第104页。

加评窜”，正在于二人割裂、损害了诗文的“元气”。所谓“元气”，通常是指宇宙万物之本源。诗文与元气的联系，一“是把文学看做天地元气的显现，可以包蕴自然天道的一体万殊”；二是“把元气论纳入儒家政教文学观的范围”。^①从这两个层面来看，竟陵派和公安派都是有明显差异的。

具体到创作而言，诗文与元气相联系的第一个层面又可以理解为取材达情的无所不包，内容与风格的完备多样。公安派之诗虽难有涵括宇宙八荒之势，却也并不单调。其诗有典型的俚俗浅白者，也有显现功力的沉实静深者。相比之下，竟陵派的作品则单取幽深孤峭一路，重在表现“对幽孤之境的内省体验”。^②

第二个层面的核心则是诗文与时代气运的关系。此一悠远的传统对理解竟陵诗论与创作甚为重要。竟陵派诗学深刻地反映出其“末世情结”，“他们在诗中所表现的种种凄清荒寒的意境与情调，毋宁说是那一时代趋于幻灭的生命精神的一种写照。”^③因而前引许多论者指出的竟陵乃“亡国之音”，有“鬼趣”，在很大程度上是后来人的理性结论。三袁文字中很少提到“元气”，而小修在明亡前不到30年时特别针对竟陵派提及此语，应当是有深意的，也给“亡国之音”说开了源头。他尽管没有更深入的论述，但人们还是能感受到小修的敏锐。钟惺比袁中道小四岁，中进士还早了六年，因此二人算是同时代人。然而从心态看，二人则明显分属两个时代。中道虽很晚才得一第，但少年就享有大名，追随二兄结交天下名士，傲视一时豪杰，自信狂放的个性很早就已定型；而钟惺个性“严冷”持重，中年以后才渐有名气，不是少年得志的类型。因个性的不同，他们对世态的看法，对政治的介入程度也有区别。中道固有用世之志，但主要还是追求自适任情的，而府学教授、国子博士、南礼部主事一类闲散职务也使他远离当时的政治漩涡。以如此的心态与经历，中道自然不会过于受到世运局势的影响，其个性与诗作也多是符合承平气象的张扬放旷。钟惺则是带着比较强烈的人世情怀，深深地卷入了晚明混乱的政

① 参见李瑄《明遗民群体心态与文学思想研究》第五章第一节《天地之元气：文学与人生的本体同构》，巴蜀书社2009年版。

② 陈广宏：《竟陵派研究》，第425页。

③ 参见陈广宏《竟陵派研究》第八章《竟陵派的文学创作》。

局之中。从他中进士前一年所作的《邸报》一诗中,即可看出钟惺对当时政治状况的认识:

曰余生也晚,前事未睹记。矧乃处下流,朝章非所识。三十余年中,局面往往异。冰山往崔嵬,谁肯施螳臂?片字犯鳞甲,万里御魑魅。目前祸堪忧,身后名难计。迹者增谏员,鞞铎略已备。褒诛两不闻,人人争慕义。请剑等寻常,折槛何容易?撩须料不啮,探颌何须睡。众响忽如一,一辞申数四。己酉王正月,邮书前后至。数十万余言,两三月中事。野人得寓目,吐舌叹且悸。耳目化齿牙,世界成骂詈。哓哓自哓哓,愤愤终愤愤。雄主妙伸缩,宽容寓裁制。并废或两存,喧嘿无二视。下亦复何名,上亦复何利?议异反为同,途开恐成闭。机穀有倚伏,此患或不细。遭兹不讳朝,杞人弥忧畏。^①

作为一个关注现实的士人,他对万历皇帝即位以来 30 余年的政坛风云作了简明的记录。这期间发生的大事可谓头绪纷繁,有夺情、立储、矿税、台谏及内阁与六部的种种争斗等,其中牵涉到士人的风骨,也牵涉到士林的结党之风。在有些人眼里,大明王朝的元气已开始逐渐沦丧,治理此种纷乱已无法措手。作为一个对政治尚无真切感受的旁观者,钟惺居然能够不拘于儒家传统的道德判断,从而超脱君子与小人、气节与权势之间的矛盾,这也是很了不起的。“哓哓自哓哓,愤愤终愤愤”,如无良策便只能各是其是,于事无补。当然,上述局面的改变除了“雄主妙伸缩”,也就是寄托在拥有最高权力的皇帝身上之外,谁也没有办法予以解决。皇帝是否能够“妙伸缩”,此一希望也太过渺茫。因而钟惺在沉浮之中觉察到的是无法排遣的“忧畏”。钟惺中进士是在万历三十八年,本次科举因党争而纠缠数年之久,史称庚戌科场案。不久他又在戊午年的考选中被汰。此后,他被迫疏求南职。天启四年,因福建巡抚南居益疏劾,时任福建提学僉事的钟惺坐废家居,并于一年后去世。可知钟惺自入仕到死都在随着政局的变化而沉浮。基于此种原因,钟惺

^① 《隐秀轩集》,第6页。

诗中便有不少忧生叹世之作。他早年就说自己处世“进退类牴触,前后终狼蹇”(《乙巳卧病作》);历经世事后,更有“浮沉十载内,毁誉众人间”(《喜钱受之就晤娄江先待予吴门不值》)的感慨。宦海风波、个人命运,对他来说都是那么的无法捉摸。其用世之志也就在每况愈下的政治局势中消磨殆尽:

侧席思元老,持筹借大农。邦家心笃摯,出处迹雍容。默默观时静,迟迟赴命恭。国储聊暂佐,圣眷有攸钟。遍地闻征调,频年议守攻。循良生不易,参罚数难供。腹馁徒剜肉,膏残况养痈。此途尤掣露,他事半弥缝。爱莫能相助,思真欲往从。杞忧无损益,蒿目有夔龙。^①

此诗乃钟惺送其同乡前辈陈正甫任户部侍郎时所作。此类应酬作品通常无非是说一些前途无量、建功立业之类的套话,基调也往往是振奋的。钟惺此诗则在简单应酬之后,用中八句来写当时战乱频仍,征调不休的危难状况。在他看来,陈正甫将要面对的是民生多艰、剜肉补疮的困境,再加上官场的倾轧掣肘,可以预料他只能弥缝补罅而无法有所作为。“遍地闻征调,频年议守攻”的情势,使本应振奋的诗作转而成了一种无可奈何的悲凉情调。钟惺对世道多变的感慨是一以贯之的,直到临死前,他还写诗说:“拊心打手事填胸,日暮途遥莫适从。新报初传朝事变,书空咄咄未开封。”(《乙丑藏稿三十首》其二)尽管他晚年潜心禅学,但日暮途穷、茫然不知着落的末世之感总是不由自主地流露出来。以如此严冷个性、政治遭际以及衰疲心态,当然无法具备如小修所说的“元气”,只能是处处流露出末世的情怀。

比钟惺小12岁的谭元春,就更能感受到时代“元气”的缺失了。他功名偃蹇,至死未获一第。除了有一次难以证实的与魏忠贤不合作的行动之外^②,他的参与复社也是文学意义远大于政治意义。谭元春的个性与钟惺一样孤傲,钟惺说他:“居心托意,本自孤迥。”(《简远堂诗序》)他也自称“门无俗士、无残客。”(《求母氏五十文说》)此种孤傲情结,根植于其独立的人格精神。

① 钟惺:《送陈正甫先生之少农任》,《隐秀轩集》,第202页。

② 焦知云:《应公正地评价竟陵派对文学史的贡献》,竟陵派研究会编《竟陵派与晚明文学革新思潮》,武汉大学出版社1987年版,第4页。

他认为“士君子胸中不可无愚拙人事。”(《吊忠录序》)所谓愚、拙,是指不可为俗人道的傲骨与坚执,是与世不谐的节义与气概。不幸的是他以桀骜之姿却生不逢时,其科举之途较之常人尤为坎坷。他的知己兼座师李明睿为其所作传中对此有详细的叙述:“(谭元春)久困诸生。徐日久、葛寅亮皆贵其文,至被疏核,几落学籍。元春慨然谢巾衫。学使者周铉敦趣复学,然数试不利。恩选入太学,又不偶。……而谭子困顿久,性不柔耐,轻去易就,又愤世人劳役耻辱,博科名,至公卿,负心而称善,以人之死而得安,尝慨不暇忍则抑其心勉就灰冷曰:‘何必富贵为?’然而感慨多矣,中怀横集,屡起屡抑,始信据枯食稿而死不悔之难也。生平最深知如钟、蔡,又相继沦没。颠毛荡然,车牙豁去。”(《钟谭合传》)因而他的末世情结更多地是来自于命运的不偶,较之钟惺更多了一分悲凉。

竟陵派诗歌幽深孤峭的体貌特征正是其性情心态的最好表征。从最表层看,钟、谭二人的诗作在题材选择上均比较单一,有相当数量的作品侧重写景。朱之臣在给谭元春别集作序时称:“谭友夏已行诗,有简远堂、虎井、秋寻、西陵、退寻、客心、游首诸集,大半皆游览所作。”(《寒河诗序》)钟惺作品亦然,以刻画自然景物之作居多。在自然景物中,他们尤其偏好雨雪、静夜、月色、水石等物象。钟惺有很多诗的题目便直接与此相关,例如:《游齐山》、《六月初五夜月》、《七夕雨次夕复雨》、《舟月》、《月宿天游观》、《中秋雨后月》、《三月三日雨中登雨花台》、《微雨》、《雪夜同孟和作》、《十月十六夜》、《途中新月》、《山雪引》、《十月十三夜步月》等等。谭元春此类作品亦复不少:《趁月早行》、《雨夜赠九雒》、《夜泛》、《山月二首》、《途中新月》、《山雪引》、《连雨》、《雪后》、《淶口雨忧》、《晴月》、《复雨示伯敬》、《月夜牛首往返作》等等。从此类诗题中,大概便可领略他们对于水月、雨雪、夜色等物的偏好,更不用说作品里的着意描绘了。他们所选择的自然物象有一共同点,便是安静幽谧,有助于表现其幽静情怀或孤情单绪。即便是寻常交际中的高兴场景,竟陵作家也写得与众不同:

斗酒家中自不无,就君但觉主宾殊。岁过此夜谁能再?月比常时欲更孤。灯火半窗年事在,图书一室古人俱。出门看共闲行地,尽是明朝

车马途。^①

暇日多在秋，怀孤照晓月。白鸟飞高冥，一声砧际灭。我友同凉风，出处于林樾。帆影过天机，亭端有超越。各尽丘墟务，庶清烟火骨。秋草是何情？霜露莫相忽。^②

至友人家饮酒、好朋友来访，均系愉快之事，尤其是谭元春诗题中明有一“喜”字，可读者在其中却感受不到快乐的情绪，反而弥漫着一缕莫名的感叹。他们刻意将自己与尘世的“车马途”隔绝，追怀往古先贤；或如秋月白鸟一样，明灭于“高冥”天际。诗作中虽有知交好友间的感情流露，却又带着伤感的情绪。他们试图表现的，是自我离弃“烟火”的“清”。这便是竟陵派作家典型的“孤行静寄”的“精神”。钟惺有一首《喜汤嘉宾司成至白门晤宿燕矶舟中同潘景升》：“默然对揖已无穷，何似音书日日通。十载形魂凡屡定，一舟情事不堪终。别经覆雨惊涛后，见在清风朗月中。几欲过从托心口，君来予往亦相同。”也是言“喜”而不喜，反以人事不堪、默然无语呈现，悲生忧世之情见乎言辞。

竟陵诗作主题的单调，也决定了某些符合主题的字词出现频率甚高。王夫之便批评说：

诗莫贱于用字，自汉、魏至宋、元以及成、弘，虽恶劣之尤，亦不屑此。王、李出而后用字之事兴。用字不可谓魔，只是亡赖，偏方下邑劣措大赖岁考捷径耳。王、李则有“万里千山”“雄风浩气”“中原白雪”“黄金紫气”等字，钟、谭则有“怀归遇觉”“肃钦淡静”“之乎其以”“孤光太古”等字，舍此则王、李、钟、谭更无可言诗矣。钟、谭以其数十字之学，而诮王、李数十字之非，此婢妾争针线盐米之智，中郎不屑也。中郎深诋王、李，诋其用字，非诋其所用之字。竟陵不知但用字之即可诋，而避中郎之所

① 钟惺：《腊月十五夜携酒资约茂之过集彭举斋中》，《隐秀轩集》，第165页。

② 谭元春：《秋野喜王朱明李朱实见过》，《谭元春集》，第67页。

斥,窃师王、李用字之法而别用之。中郎不夭,视此等劣措大作何面孔耶?王、李用字,是王、李劣处。王、李犹不全恃用字以立宗;全恃用字者,王、李门下童儻也。钟、谭全恃用字,即自标以为宗,则钟、谭者亦王、李之童儻,而不足为中郎之长鬣,审矣。无目者犹以公安、竟陵相承而言,公安即以轻俊获不令之报,亦不宜如此之酷也。^①

王夫之的评论较多地带有明亡之后对个人道德与政治立场反思的味道,因而时有偏激之处。抛开竟陵是否“全恃用字”立宗不论,他所指出的竟陵派好用“怀归遇觉”、“肃亲淡静”、“之乎其以”、“孤光太古”等字眼却是无可辩驳的。试举数例如下:

夏五戒舟游,清夜以为期。岂悟适维扬,停舟践前辞。矧乃值清昼,不复睹夕霏。霁景媚澄瀛,夜光鉴广陂。光明应如是,苍凉乃逊之。一峰一珊瑚,千波千琉璃。杂树缘层壁,点染若苔衣。岩纡云度艰,堕地力已微。及兹毗陵还,已复流火时。石意本孤峭,不秋森已威。苍翠与绀碧,绸缪以参差。往还阅凉燠,江山变秣凄。感兹燕子去,再历燕子矶。登顿快遐瞩,节物翻令悲。^②

人见只作数卷诗,我见熔裁成光彩。岁岁顾影步步入,取次观之深浅在。岭秀潭空云未作,静者独居百花落。有闻无声肃肃如,惟恬惟淡涵其博。于古不背今不袭,升沈其外中而立。古人变化真难穷,内有浮焰人误拾。与子劝戒非一端,如子深究者实难。^③

在前文的描述中,已约略见到竟陵作家在用字、意象等方面的偏好。此处所引不过更为集中而已。除了“幽静肃淡”等字外,竟陵派作家也喜用“之

① 袁宏道《和萃芳馆主人鲁印山韵》评语,见王夫之《明诗评选》,文化艺术出版社1994年版,第318页。

② 钟惺:《再过燕子矶作》,《隐秀轩集》,第8页。

③ 谭元春:《题伯敬诗集》,《谭元春集》,第115页。

乎其以”等虚字。例如：“山于月何与，静观忽焉通。”（《山月》）“水天夜无色，所有者苍苍。”（《舟晚》）“曰今之谭子，世遂子其编。”（《寄黄贞父先生兼怀汤临川》）“敬身抱一静，或以退反侧。”（《天启壬戌岁感时寄敬夫先生》）如果说爱用冷清幽淡的字眼反映出竟陵派诗人追求孤高傲然的人格追求，那么喜用虚字则是出于刻意营造自然简淡之诗境的目的。虚字的运用，有助于句子节奏的舒缓而有起伏，恰与诗人所要表达的平静安然的心境合拍。

钟、谭等人对幽深孤峭诗境的追求，还常常表现为喜欢说理。如：

……过去未来身，一日游屡遍。真身宛自如，光明时隐见。^①

李老未忘骸，死前营夜壑。自谓出家儿，身世了无缚。灌灌身后谋，一塔申豫约。色身委圜扉，子神竟焉托？世无知我者，能杀亦云乐。偏逢高趣人，焚琴而煮鹤。^②

……二曜轮昼夜，乾元何乃勤。……^③

说理并非竟陵诗的独有特色，但他们的说理带着刻意惊人的意图。陈广宏说：“他们于诗歌创作，一再强调须‘有一段至性至理相发’、‘一段深奇出自至理’、‘境、趣、理俱在内’”，又解释说这种现象是因为钟、谭“往往自觉不自觉地要将其（体道）所得之结果开示于人”；“处处要显现他们的慧识幽鉴，不与人同”。^④ 确是深中竟陵之弊病。诗并非不能说理，惜乎竟陵所言之理，无非是万物生息、时光流逝、生命短暂或自身情趣等等，而且往往是突兀地出现在句子中，未能使整首作品成为浑然无间的有机体。

竟陵派的上述特色，在其他成员那里也很明显。比如林古度与蔡复一。林古度（1580—1666），字茂之，一字那子。籍福清，后移居金陵。早年从曹学

① 钟惺：《乙巳卧病作二首》其一，《隐秀轩集》，第6页。

② 钟惺：《读豫约》，《隐秀轩集》，第16页。

③ 谭元春：《趁月早行》，《谭元春集》，第30页。

④ 参见陈广宏《竟陵派研究》第八章《竟陵派的文学创作》，第429—431页。

佺游,后学钟惺,是竟陵的主要作家之一。诗作为王士禛删定为《林茂之先生挂剑集》。蔡复一(1576—1625),字敬夫,号元履,福建同安人。万历乙未进士,历官刑部主事、员外、郎中,后出为湖广参政、按察使,历湖广、山西布政使,以右副都御史抚治郧阳,加兵部侍郎巡抚贵州,总督贵州、云南、湖广军务,卒于军。谥清宪,赠兵部尚书。有《遯庵集》十七卷。林、蔡二人与钟、谭友情极深,而且诗论、创作均为同道。古度诗自谓“好怀宜数子,幽事易三更。人外知何似,寥寥但此情。”(《林茂之诗选》卷下)无论从情调韵味,还是遣词造语,均带有深厚的竟陵味道。蔡复一与竟陵关系尤近,他在给钟、谭的诗中说自己近来有三大快事:壬子登泰山、甲寅简谭生、乙卯再觐钟惺。^①陈田说:“敬夫醉心钟、谭,摩拟酷肖,五言时有佳句……未尝不可节取也。”(《明诗纪事》庚签卷一八)考察蔡氏创作,也确乎带有竟陵痕迹:“雪散千林簪菊花,马头孤月挂藤斜。行人不忍扬鞭过,未出闽关犹是家。”(同上)诗之情调冷清感伤,恋乡之情油然,生动地刻画出一位在月光夜色中离乡的游子形象。钟惺集中存有两首竟陵诗人的联句:

落月下山径,草堂人未归(林古度)。砌虫泣凉露,篱犬吠残晖(惺)。
霜静户逾皎,烟生墟更微(古度)。入秋知几日,邻杵数声稀(惺)。^②

睡起理残梦(张慎言),须臾故国身。好秋难作客(惺),新月易辞人(慎言)。
露咽蛩声断(韩上桂),天低雁影亲(惺)。空将无奈意,砧急任西邻(古度)。^③

第一首的落月、草堂、秋虫、秋霜、炊烟、砧杵,第二首的残梦、故国、秋夜、新月、寒蛩、孤雁、砧声,都是那么低徊苍凉,从而构成了一曲竟陵哀歌,似乎要用诗歌昭告着一个王朝的终结。

竟陵派的诗歌创作具有鲜明的艺术个性是自不待言的,尽管自钱谦益以

① 参见陈广宏《竟陵派研究》第五章《发展前期:〈诗归〉盛行与“竟陵一脉”成为时响》,第256页。

② 钟惺、林古度:《夜归联句》,《隐秀轩集》,第77页。

③ 钟惺等:《八月初六夜小集联句》,《隐秀轩集》,第77页。

迄清末,对其负面的评价占了绝对主导地位,但从诗歌艺术自身看,却拥有不可替代的价值。竟陵派主张表达自我性灵,从而继承了公安派的诗学精神,成为晚明文学主流观念的体现。同时,他们又纠正了公安派的轻佻浅俗,以幽深孤峭之境开拓出新的诗境,表现出极为突出的艺术创新精神。更重要的是,无论是他们在诗中所体现的高洁人格还是所表达的清寒感伤情调,均为那一特定时代的真实感受。可以说,明代没有哪个诗派能够与时代如此贴近。清人对竟陵所谓兵象鬼气而亡国的攻讦是毫无道理的,与其说是因竟陵诗风而亡国,倒不如说竟陵真实感受到了那种种的亡国征兆。当然,竟陵派的诗作也存在着明显缺陷。由于刻意求生新而导致生涩纤佻,由于人生感受的低沉悲凉而造成诗作的格局狭小,这均使其难以跻身于一流诗人行列。在诸多评语中,也许陈田的较为客观一些:“伯敬苦心吟事,雕镂镌削,不遗余力,五古游览之篇,犹有佳作;近体力矫王、李之弊,舍崇旷而入莽榛,薄亮音而矜细响,所谓以小智破大道者也。”(《明诗纪事》庚签卷五)从纯诗学的角度讲,此种评价应该说基本合乎钟、谭创作的实际情况。但须补充的是,无论是他们的“舍崇旷而入莽榛”,还是“薄亮音而矜细响”,均有迫不得已的时代原因。在一个风雨飘摇而又无所措手的年代,正直的诗人是极容易走向孤高自傲的人生境界与狭小低沉的诗歌格调的。

二、受竟陵派影响的作家:王思任、张岱等

公安、竟陵所开启的性灵诗风,在晚明产生了相当大的影响。不仅其自立标格、取异世俗的人格精神为许多人所效法,其诗歌观念与创作亦影响深广,其中比较重要的除前文所述,还有王思任、张岱等。“明季诗道冗杂”(《四库全书总目·幔亭诗集提要》),复古余风、公安、竟陵互相混杂。王、张二人在当时诗名不著,后世评价也不高,但他们的诗歌观念与创作却极有个性,兼取公安之自由与竟陵之特异,形成直白而又怪诞的风格,所抒写的内容旨趣也颇能反映明清之际诗坛的普遍状况。

王思任(1575—1646),字季重,号淡庵,又号遂东、谑庵等。浙江山阴(今绍兴)人。万历二十三年进士,授兴平令。他一生仕途坎坷,历任当涂、青浦令,南刑部主事、江西佥事等。鲁王时曾任礼部侍郎兼翰林学士。其著作有

今人任远点校的《王季重十种》等。

王思任诗受性灵诗学的影响很明显,其中有乡先辈徐渭之奇崛、公安袁宏道之韵趣、竟陵派之幽深。他对徐渭很佩服,认为其人乃极少数“能言其所像”者(《批点玉茗堂〈牡丹亭〉词叙》),其文乃“奇而幻”的“龙鬼精怪之文”(《徐文长逸稿序》)。他本人的诗常有徐渭“奇而幻”的影子。如《寿黄海鹤先生七十用其卷中诸老赠韵》,中间连用十个“有时”,继之以“有谈朝事”、“有讲文章”、“有言臧否”、“有说禅玄”、“有规世法”、“有相穷通”等等,连篇累牍,摹写被寿者之神情意气,起落莫测、章法多变,极像徐渭。又如《泰山绝顶》:

五岳皆至尊,孔子登者大。我亦具足眼,来此太顶坐。一线俯万仞,贯蚁盘危磨。傲来甚崛强,回马岭根挫。秦汉那顷事,日月眉边过。罡风掣海气,两袖亘鼓簸。天鸡夜半喧,州人方漆卧。古碑云蚀尽,无字更玄唾。乃知苍眇中,先人有点破。安得老钟期,弹琴一唱和!①

历来写登泰山诗者率以“小天下”命笔,描摹群峰、危磴、松石、云海。此诗虽也离不开这些内容,却刻意求变,将视线落在一个个眼前的细节,加以新巧的比喻,奇怪的句法,将登山者傲然雄视、千载须臾的感受写得颇为真实,毫无空泛之病。

思任论诗以趣为宗。他说“弇州论诗,曰才,曰格,曰法,曰品,而吾独曰一趣可以尽诗”(《袁临侯先生诗序》)。他张扬自我,反对拘泥章法体格,推崇“不拘体,不泥法,不蹈古,不逐今,以自发其性情之蕴”(《茵花馆诗序》)的作品。此类诗作,由于充分体现了诗人自身的独特个性而变化多姿,富有趣味。他强调的趣,取决于或者说本身就是诗人的人格精神:“自古言诗人者,诗从人出也,果其人而诗也,即久申笑噫,韵趣溢流;果其人不诗,即拈断枯须,沥干心汁,非不声偶五七,而士鼓不响,蜡渣何味?”(《季叔房诗序》)②具

① 任远点校:《王季重十种》,浙江古籍出版社2010年版,第312页。

② “久”,疑当作“欠”。

备“诗骨”，就能“落纸便佳”。（《吕恒吉诗序》）七子派诗之不佳，乃因其“拟”，其作品当然是“人之诗也，与己何与！”（《倪元翼〈宦游诗〉序》）人格与诗作分离，则诗作如“土坯木梗”，乏“自然之妙”（《王大苏先生〈诗草〉序》）。因而他推崇自我，“玄黄一判，即存此一门气意，自我作祖亦可，无佛称尊亦可。”（《朱宗远〈定寻堂稿〉序》）

王思任的这些论调，都和公安派高度一致。他的部分作品，也带着和公安派相似的韵趣，随意挥洒，尤多戏谑语。如“大姨夸十锦，小妹赛三鲜”（《为柱史赵二瞻题美人斗草图》），“君（鲋鱼）捐肉，吾捐口，从他三万与三千，只论目前一杯酒”（《醉中噉鲋鱼歌》），“石从螺蚌起心思，凤尾重来寄竹枝。怪得老螭矶下泣，今晨催逼谑庵诗。”（《题金伯洪竹》），“鸡声懵懂来，人面尽蓬垢。似是暨阳人，不解捉天漏”（《雨谑》），“水儿清得月儿般，两我相看若个闲。若只无言空扑破，东平何必寄汾山”（《对镜》），诸如此类，皆冲口而出，不避凡俗，具有新鲜之趣。

王思任自称“谑庵”。谑者，戏也。在晚明这个价值多元的时代，士人遇到许多不能淡然视之的新变化与新现象。执着旧说者会痛心疾首，变易日新者或顺其自然，有些士人则于新旧之间难以截然取舍，“谑”便是一种变通与执着兼而有之的处世态度。他们以立足于现实而又略显超脱的立场来看待世变，以表面的轻松来化解内心的沉重。这实际上是内含着矛盾的心理状况。当然，有的文人矛盾不那么明显，如袁宏道；有人的矛盾则难以承受，如李贽。他们身上，均有“谑”之色彩。当时代衰亡之际，钟惺等人选择了精神的逃避，走向孤高一路，王思任则以“谑”来应付世变。当然，他的“谑”是带着几分沉重的：

今日眉开笑，乡潮听浙江。西陵堪唤渡，南亩即当窗。于外年将八，生还事亦双。遥知灯爆处，儿子跳银缸。

——《钱塘驿夜泊》^①

^① 《王季重十种》，第285页。“跳”，疑当作“挑”。

浮沉无奈何，卜居居不得。来往东北滨，作一大木客。

——《乘海桴》^①

冷官做客冷于僧，褒袖何来一楚朋。调自阳春倾盖到，气从云梦对醅蒸。文章拗命终无力，富贵凭人尽不应。试看长安谁下马，空余戴笠踏沟冰。

——《李五卿访予京邸辄为感叹迂滞》^②

前诗是其罢官归乡时所作。诗中之“眉开笑”，似乎正以脱离苦海而欢快，但下文“于外将八年，生还事亦双”却分明透露出其心态的复杂。“生还”二字隐含着世事无可挽回的悲哀，也隐含着飘然远引的无奈。“沉浮无奈何，卜居居不得”的艰难抉择是晚明正直士人无法摆脱的命运。

王思任的无奈来源于时局变幻中的遭际。他立身谨严，吏事敏给，可是无奈于政治环境的败坏与民生的凋敝。这在其诗中屡有反映：“汉帑今全匱”（《赠周善城》）、“民力东南叹杼空”（《赠张华东大中丞二首》其二）、“国财今税日，民力不禁秋”（《送王丽青奉使芜关》）、“偷安仍节序，领胜自东南”（《上元无事》）、“薄京如突豕，八卫尽占乌”（《感事》）、“灯事云间盛，烽烟日下缠”（《泊赵国桥》），财政匱乏，民力疲敝，边防不靖，乱象频生，衰败的气运及偃蹇的仕途，都是王思任诗境归于竟陵之冷寂的最佳注脚：

朦胧二三里，海气发天青。饱马冲寒色，残鸡落晓星。春锄人渐出，野火店犹荧。断续霜桥上，流澌瑟瑟听。

——《豆店》^③

诗人侵晨登程，眼中所见无非清冷之物。即使早起春耕的农夫，也不能带来一点人气。凄清冷寂的诗境背后，是诗人落寞伤感的心境。类似的情

^① 《王季重十种》，第362页。

^② 《王季重十种》，第244页。

^③ 《王季重十种》，第310页。

形,在其纪游、行旅等诗中比比皆是:如《山晚》、《韬光涧道》、《西溪岭》、《新河月》、《宛溪夜发》、《客路》、《湖亭夜步》、《寄远楼》、《宿天界寺》等等,几乎没有什么游山玩水的欢快,总是缠绕着排遣不去的幽情。

张岱(1597—1689)^①,又名维城,字宗子,一字石公,有陶庵、蝶庵、天孙、六休居士等号。浙江山阴人。乡试屡不第,志在著史。鲁王时曾任兵部职方司主事,后隐居家乡终老。有《四书遇》、《石匱书》、《夜航船》、《陶庵梦忆》、《张子文秕》、《张子诗秕》等著作,今人夏咸淳整理有《张岱诗文集》。

张岱自称“少喜文长,遂学文长诗;因中郎喜文长诗,而并学喜文长之中郎诗。文长、中郎以前无学也。后喜钟、谭诗,复欲学钟、谭诗,而鹿鹿无暇,伯敬、友夏,虽好之而未及学也。”(《琅嬛诗集自序》)从他的学诗经历看,他对晚明性灵诗人的理论与作品颇为熟悉。其论诗强调“自出手眼”,脱却依傍,要有“冰雪之气”(《一卷冰雪文序》),要有独特的趣韵,也都符合性灵诗学的宗旨。就创作风格而言,张岱也受到上述诸人的影响。

虽然晚明性灵诗人都重趣韵,但其内涵却各有侧重。公安派之趣重在洒脱,竟陵派之趣重在孤高,王思任之趣偏于奇怪,张岱之趣则更为通俗直白。例如:

花气回根节,弯弯几臂长。雪腴岁月色,璧润杂冰光。香可兄兰雪,甜堪子蔗霜。层层土锈发,汉玉重甘黄。

——《花下藕杭州》,^②

咏藕之作,大可以由绘形绘色始,进而发掘其“出污泥而不染”之品格。实际上这也是咏藕、咏荷诗最常见的写法。张岱此诗摆脱俗套,将全副精力用于刻画形态上,用比喻、比较等方式将藕之形色香味描写出来,反而收到出其不意的效果。此诗文字通俗,句法简单,的是性灵做派。

张岱诗作的通俗直白还表现在议论方面。他的诗具有强烈的主观性,很

^① 张岱卒年有多种说法,此处从余德余说。参见余德余《都市文人——张岱传》,浙江人民出版社2006年版。

^② 夏咸淳:《张岱诗文集》,上海古籍出版社1991年版,第92页。“岁”,疑当作“藏”。

多作品都是在叙述或描写时不可遏制地迸发出议论来,像《闵汶水茶》、《曲中妓王月生》、《祁奕运鲜云小伶歌》。更为典型的如《丙子岁大疫,祁世培施药救济,记之》:

昨岁残冬天不闭,辟历一声走群厉。夏来疫气填村市,亦效市人欺贫子。灯昏室暗飞蠅蠖,阖家僵卧呼天公。日无薪水夜无簣,梦想不到求药石。宰官道念切恫瘝,百草摅来聚若山。药王乱掣天医簿,岐伯不至雷公怒。上池取水供洗涤,肘后一方陈林檎。刀圭用处厉鬼怖,二竖敢向膏肓住?医者闻名药闻气,残喘皆能起床第。须臾全活几千人,仁人见之皆效顰。因思世界尽如此,死兵死赋均死耳。辽东一破如溃痈,强蠱流毒势更凶。民间敲剥成疮痍,神气太泄元气疲。敢借宰官医国手,天下精神尽抖擞。^①

瘟疫害人本已极惨,而对贫民之害尤其惨痛。对百姓来说,天灾又加人祸,那真是陷入绝境走投无路了。在此种情况下,有爱民的宰官与效顰的缙绅悬壶施药,当然如久旱之甘霖。但诗人的思路并未局限于此。他由此而想起眼前“世界”尽是不平,尽是灾祸,国势忧危,民生凋敝,谁能撑大厦于将倾?其满腹愤懑都在激烈的叙述议论中得到抒发,具有很强的感染力。

在国运日蹙之时,竟陵派“幽怀孤往”的诗风也影响了张岱。他的有些诗,情绪意境都很凄清:

鸟道入松栢,禅堂竹杪悬。云封石仓雨,露压半城烟。豹出常常午,鸱呼不记年。山邻时一至,采蕨到山颠。

——《湖蹬庵二首在剡中半城》^②

^① 《张岱诗文集》,第46—47页。

^② 《张岱诗文集》,第66页。

松竹郁郁,云雨苍苍,有虎豹鸱枭出没其间,采薇人没有欣赏山水之美的快乐,而是满怀着孤独与寂寞。张岱多以五律来表现此种怀抱:

每当癸丑岁,辄想永和年。荒草埋兰蕙,青山泣杜鹃。墨花不再发,曲水枉回旋。触目皆感慨,还同往代贤。

——《癸丑暮春兰亭后集寻得旧址有作四首》其一^①

此诗乃诗人探寻兰亭旧迹而写的怀古之作。作者以对古人良朋高会的歆羡起笔,以当下的感慨作结。中间两联对眼前荒凉景象的描绘恰好成为勾连今昔的纽带。今夕兰亭的物象也许并无大别,依然是绿草兰蕙,曲水回旋,不过是作者的情怀恶劣,因而似乎一草一木都感染了悲情。虽然文字要较竟陵派平实,但“亡国之音”的肃杀基调却是一致的。

国变之后,张岱有了更多的因缘反思过往,长歌当哭便成了其诗作的主要基调。他生于富贵之家,“少为纨绔子弟,极爱繁华”(《自为墓志铭》),过着“风月寄闲情,山水供游屐”的优游生活。尽管也时有忧世之思,但毕竟很少涉及自己的境遇。一旦江山改易,世事突变,“诿意转盼间,沧桑遂改革!”(《补贺云庵道兄七十寿诗》)其生活骤然由奢华跌入贫苦。“上无片瓦存,下无一锥立。流徙未能安,饥谨又相值”(《仲儿分爨》),从贵介公子到食不果腹,由宾从成群到婢仆离去,一个世家大族顷刻星散。张岱亲操耒耜,种鱼养蚕,却屡屡失败,这些不仅与先前的生活有天壤之别,也迫使他反躬自省:“学问与经济,到此何所施?”(《看蚕》)当然,以他的名声与才学,在新朝谋求一官半职并非难事,可如此则势必要放弃气节操守。出处去就,是易代之际士人所面对的最为普遍问题。“稍欲出门交,辄恐丧所守。宁使断其炊,取予不敢苟。”(《甲午儿辈赴省试不归走笔招之》)在困苦之中,遗民们纷纷变易服色,或逃或隐,为心中的道义选择了避世之路,退守自我的心灵世界。因而他们对繁华的追忆、当下困境的书写以及对过去的反思都染上了深沉的家国之悲,他们的诗风也相应地多显沉痛苍凉:

^① 《张岱诗文集》,第91页。

圯下褰裳渡，早知城破残。人家半荒草，县廨一颓垣。毙出惊行旅，
鸦归集庙坛。中原华辇地，捉鼻不胜酸。

——《玉山》^①

物是人非、山河破碎，不必刻意渲染，只将眼前所见平平说出，那酸楚与凄凉便跃然纸上了。即便是本应平淡自然的和陶之作，在张岱笔下也是情怀激烈，奔突涌动：

空山堆落叶，夜壑声不闻。攀条逾绝巘，人过荆潏分。行到悬崖下，
伫立看飞云。生前一杯酒，未必到荒坟。中夜常堕泪，伏枕听司晨。愤
惋从中出，意气不得驯。天宇尽寥阔，谁能容吾身？余生有几日，著书敢
不勤？胸抱万古悲，凄凉失所群。易水声变徵，断琴奏南薰。竹简书日
月，石鼓发奇文。王通抱空策，默塞老河汾。灌圃南山下，愿言解世纷。
所之不合宜，自与鱼鸟亲。若说陶弘景，拟我非其伦。

——《和述酒》^②

胸怀抱负却无所用，天地广阔却无容身之地，只有退隐山林，著书终老而已。此类诗中流溢的是无可奈何的伤感。

钱谦益评王思任诗是“钟、谭之外又一旁派”，《四库全书总目》评张岱诗云“全沿公安、竟陵之派”，自然都是“亡国之音”。这些评价指出了二人部分诗歌的体貌特征。后世读者也不难看出王思任与张岱诗作均带有鲜明的时代特色，可以作为公安、竟陵之后性灵诗派的变种。从诗歌艺术的角度看，二人的作品均有独特的面貌，是对性灵诗派的拓展；结合时代背景，则王雨谦说张岱之诗为“又一史”（《张宗子诗叙》）的评价更加确切地指出了二人诗作的历史文献价值。

^① 《张岱诗文集》，第71页。

^② 《张岱诗文集》，第24页。

第四节 晚明的其他诗人

历史的真实面貌是非常复杂的,因而任何一部诗歌史都无法将当时诗坛的全貌准确反映出来,但是力求表现诗歌史的复杂样貌则又是必须的。如果将明后期诗坛简化为由复古到性灵,这并不算错。但实际上由王世贞开始主文柄的嘉靖后期,到万历中期公安派声势鼎盛之间,还有不少在诗歌史上值得一书的人物。比如本节要涉及的王百谷与陈继儒。同时,也不应忽略自明代后期一直延续到当下的另一个重要问题:女性诗人(包括词、书、画等其他艺术门类)的活跃。至少王百谷与陈继儒对当时社会与士人圈子的影响,绝不比袁宏道们小。而晚明女诗的数量比先前有了很大的增加,其作品的艺术水准也不弱于一般男性诗人。

一、吴中诗人王百谷

王稚登(1535—1612),字百谷,又作伯谷、伯固,号广长庵主、半偈主人、玉遮山人等。先世江阴,后移居吴门。他是晚明吴中著名的风雅领袖,自文徵明后“主词翰之席者三十余年”(《明史·王稚登传》)。其著作有万历年所刻《王百谷集二一种》四十二卷较全,《四库禁毁书丛刊》收入《王百谷集十九种》三十九卷,两书内容总体上相比大部分相同而小有参差。本文所引百谷作品,如无特别注明皆为《四库禁毁书丛刊》所收十九种三十九卷本。

百谷生于巨富之家,《明史》言其“四岁能属对,六岁善擘窠大字,十岁能诗,长益骏发有盛名。”百谷自己也说“十岁为诗,十五攻文”(《与唐司马》)从小习八股,直到隆庆初30多岁时,尚未考中举人。虽然30岁未中举并不算太晚,可是对一个有强烈功名心与用世之志的青年人来说,感慨还是不可避免的。其早年许多诗都有如此感慨:“王生三十尚微贱,白日不动朱颜变。柳色金阊客邸贫,门前自卖芙蓉剑。”(《醉歌行赠黄丈一之》)没有功名、出身商人,或许可以称为“微贱”,但“客邸贫”显系言过其实。至少此时他还有“黑

貂裘”可穿。^① 嗟老叹微,对他而言更多是一种“怀才不遇”的心理感受而已。作于嘉靖三十九年的两首《除夕》诗,集中反映了他的情怀:

除夕烧灯野屋烟,伤心万感一尊前。买山寻谷非逃世,作赋雠经是力田。药裹空囊过旧腊,梅花片雪待新年。邻家鸡犬催残漏,叹息流光不忍眠。

——其一

玉历流年何太频,每逢除夜暗伤神。吴王城郭花藏县,陶令图书柳结邻。对酒莫辞今夕醉,明朝又是隔年人。城门山色青如昼,不负春光酒百巡。

——其二^②

此二诗的表现技法固然流利圆熟,但“时不我待”的“老大”之悲也很明显。既然不遇,他便纵酒高歌:“白眼茫茫谁国土,朱灯玉醴一悲歌”(《赠沈元异孝廉二首》其一)自负远怀却进取无门,这是才人至为愤懑之事。从这些诗句里,可以看出百谷本不是一个自怨自艾的腐儒,他的所谓“伤心万感”、“伤神”毋宁理解为习惯性的诗歌语言。他下第,就去京城各处名胜游览。每游寺庙,便说要息心澄怀;每到访友,便嗟老叹贫。之所以如此,一是诗歌特有的表现方式,再就是他并非特别在意科考的成功与否。他在 57 岁时回忆说自己并不喜欢袁炜推荐他作史馆校书工作,“顾乐与酒人词客走马章台下。燕风日靡,无古昔慷慨悲歌之气,去觅卖浆击筑,其人不一遇,意快快。”(《广长庵主生圻志》)从百谷的性情志趣看,此话基本可信。如性格豪爽的李白一样,他的追求功名与用世之志,是一个笼统的理想,并无特定的目标(比如说

^① 百谷在《广长庵主生圻志》中写自己下第回乡时,提到“余着黑貂归”。考其所述,当时他兄长的赘婿方中乡举,亲旧争附。自己妻子去世,三个幼子悲泣无依,无人问及。在家产将归外姓的危急时刻,“着黑貂”不知是否无意提及。另,百谷诗《卖宅别范于公》谓:“上书不得意,憔悴黑貂贫。宝剑辞知己,茅斋易主人。”(《燕市集》卷下)二处“黑貂”,当皆用苏季子事,境况窘迫也许有之,但他的生活豪奢,经济状况并非特别贫困也是事实。“茅斋云云”亦虚文而已。

^② 《金昌集》卷三,四库禁毁书丛刊《王百谷集十九种》。

某个官职的谋求),而是以“得意”与否为原则。草莱布衣却气势逼人,这是百谷诗歌的重要内容之一。江东倭寇横行,他与好友饮酒狂呼:“书生未必皆白面,江东群贼诚小丑。英雄耻学袁生卧,蔡州之功尔何有!”(《雪中过吴郎饮歌》)他观潮,为天地之奇景而激动,便写到“只尺不辨越与吴,酒酣耳热歌乌乌。不能三江即五湖,辙中之鲋胡为乎?”他失意时,并不落寞,犹是少年壮怀:“余也江湖好奇士,挟策走马咸阳京。正逢天子射蛟日,奇文落落无所成。学书学剑白日暮,短裘高帽吴王城。愿从君受调指法,烧灯夜读《琵琶行》。”(《听查八十弹琵琶》)他提到《琵琶行》,并非强调“同是天涯沦落人”的悲慨,而是因为“古来能事惟精贵,一艺可以垂芳名。”雄文壮志无用于时,不如卷而怀之。没有太多伤感,仍然信心十足。

吴中此一晚明经济文化最为发达的地区,为王百谷这样的人生旨趣提供了基本条件。所以他在绝意仕进时便可豪迈地说:“吾有千载之业,宁在第一!”(李维桢《大泌山房集》卷八八)有学者将百谷此一举动以及晚明生员弃巾一类行为归结为“作态”。^①这或可解释大部分士子的此种选择,但考虑到阳明学说盛行以后许多学者放弃科举而热心于讲学的行为,甚至不少人已通过礼部考试却放弃殿试机会的主动选择,我们还是宁愿相信部分弃巾的个案是基于自信其心、张扬自我的时代精神。百谷就是具有此种精神的例子之一。这造就了他任侠使气的性格,也冲淡了他的不遇之悲。而他排解烦忧的途径,便是放纵自我,追求适意。对他这样的人来说,既然失意就无妨放开怀抱。“青春休负江南乐,秉烛看山夜不虚。”(《人日病》)“黄金未尽容颜在,莫问门前雀可罗。”(《赠翟德甫》)除了游览山川、诗画遣怀,他还放纵情欲。他的放纵是很有名的,与当时不少士人一样,他对这此也毫不掩饰,曾一再提及“变童季女,不去左右”(《广长庵主生圻志》)。《赠翟丈四首》其四:

长安多青楼,月出吹笙竽。上有倡家妇,下有酒家胡。十五十六人,双双笑当垆。齐姬善击鞠,燕姬善撣蒲。左挟外黄女,右拥邯郸姝。美

^① 参见萧敏材:《晚明吴中布衣文人王百谷新探》第79页引陈国栋《哭庙与焚儒服——明末清初生员层的社会性动作》一文、台湾中央大学2008年博士论文。

玉不为白，胭脂不为朱。天然芙蓉花，颜色与世殊。与君各青鬓，及时为欢娱。安能局促行，学彼辕下驹。^①

他多年后回忆起此一段时光，仍然记忆深刻：“忆往岁客长安时，每月佳夕，出丞相阁，召二三酒人，拥燕姬，走驰道下，弹陌上桑。醉甚，则起为鸂鶒鸟舞佐之。禁漏尽，马汗成霜不肯休。金吾缇骑帅司隶校尉之属相过，莫敢谁何，乌乌自快。”（《竹箭编·寄沈以仁太史》）如此放荡自由的性格恐怕是不适合做官的，即便做了官，恐怕也会像袁宏道在吴令任上一样苦不堪言。此时的士人，有许多已放弃了传统的“不朽”追求，转而寻求现世的快乐，在世俗世界寻找自我生命的价值。百谷虽说其纵欲是不得已的：“不肖老谬妄庸，摈弃于时，日饮醇酒，弄妇人，消其魄礪耳。”（《谋野集·与陈侍御》）“消其魄礪”云云，当然有部分真实意思。但察其本心，似乎纵欲还是主要的方面。

晚明士人的纵欲自适、享受现世、社会责任感淡漠等种种行为方式有一个核心——真，反对虚伪诈饰，强调本真自然，为此且不避“畸”“癖”，故而经常有与众不同的举动。百谷的人格心态也明显带有如此痕迹。嘉靖四十三年，30岁的他北游太学，受到辅臣袁炜赏识。百谷写诗记载两人的交谊：“平津阁上夜题诗，绣牋亲裁与项斯。字比宫云俱五色，情将禁柳共千丝。袖中携出香偏入，马上看时月故随。自是阳春元寡和，莫言寒屋报书迟。”（《奉答汝南公》）朱彝尊曾批评此类句子是“媚灶之词，近于卑田乞儿语”（《静志居诗话》卷一四）此论固然不谬，不过袁氏恐怕对百谷真的非常看重，才导致百谷有知遇之感。他在袁氏死后一再提及此种知己之感：“汝南相公识我早，握手交欢尽倾倒。此日郗超真再生，当时项斯何足道。吟成五字愈头风，奏罢一篇称丽藻。寻常未遇不自怜，及至相逢方觉好。”（《将游甬东王青州伯仲见过作》）百谷的此种感觉，是体会到世态炎凉后的激愤之言，“烈士肝肠铁一片，安能尽逐时人面。时人面好心如云，白衣苍狗须臾变”。袁氏生前固然待人苛刻，但攀附之辈依然绕之不去，宾客盈门。一旦死后，“左相修旧隙，客皆散去，无敢复名为弟子者”。百谷深为不平，不仅经纪其丧，而且对袁夫人“尝

^① 《燕市集》卷下，第61页。

一再过其家,岁遣厮养奏起居”(《广长庵主生圻志》)为了知遇之恩、知己之情,他不惜得罪左相,放弃前程。“寻常未遇不自怜,及至相逢方觉好”,其中冷暖,怕是只有百谷自知。^①此种真性情以及与此相关的侠义之气,在百谷与名妓马湘兰的交往中也有反映。罗宗强对此言之已尽,不再赘述。^②

晚明此类重情、任侠的人物,在诗文方面多类性灵派而反对复古模拟,比如徐渭。百谷的诗学见解也是一样。他认为李梦阳“功崇而业浅”(《与方子服论诗书》)。所谓功崇,是指其“力挽七朝之废,身济百年之弱”的历史意义;业浅则指其创作“调高而意直,才大而情疏,体正而律庸,力有余而巧不足”,原因则在于“矫枉太过,和平不及,模仿剌深,陶融未暇”(同上)。他的主张是“模写景物,阐扬性灵,雕香刻翠”(《与唐司马》)。模写景物是说要写眼前之所见所闻,阐扬性灵是说表现内心之实感,这些主张都是与复古模拟途径悬绝的。至于“雕香刻翠”,似乎意在文辞之修饰,章法之讲究。朱彝尊谓其诗“华整,第嫌肉胜于骨”,也是这个意思。如前所述,性灵一脉的主张从徐渭开始就带着“破体”的特点,至袁宏道而极盛。百谷在阐扬性灵的同时,注意到表现方式与技巧的重要,一方面使其主张不致过分偏激,另一方面也能说明历史发展中的渐进。

《明史》本传、《列朝诗集》皆以风雅领袖看待王百谷,未曾评价其诗歌。此处的“风雅”包含许多方面的涵义,主要是指特定的生活方式、行为风度,不能作为评价其诗文的可靠依据。不过钱谦益选百谷诗达200首,亦间接表明了对他的评价。朱彝尊《明诗综》选其诗12首。《明诗综》选诗最多的两人超过100首,刘基(104首)、高启(138)。这样的比重公允与否且不管他,考虑到诗名大过百谷的袁宏道也仅入选24首,百谷入选12首也算评价不低。沈德潜《明诗别裁集》选百谷诗3首,在300多位诗人共1000余首作品中,此比重也不算小。王夫之《明诗评选》共录百谷诗19首,且在评论中多有赞美之词。上述数据说明,百谷诗歌在明清两代的地位是比较重要的。

“色借相君袍上紫,香分太极殿中烟”,这是百谷为众诗评家所艳称的名

^① 除了偶一提及,百谷还写了不少专门纪念袁伟的作品,如《过车厩袁相国故宅》、《谒袁文荣公祠堂》、《赠袁七秘书志乘起居相国夫人》等。

^② 罗宗强:《明代后期士人心态研究》,南开大学出版社2006年版,第412—414页。

句。其实,此二句除了音节和谐、对仗工稳之外并无更多特色。然而诗之于古人具有多方面的意义,并不单纯是才华的呈现。从此一角度看,该联既咏紫牡丹,而命题者又是当朝首辅,则不能不承认其恰到好处。实际上,百谷的诗也有较高的艺术水准,在明代诗歌史上不可轻忽。他的不少小诗写得很好。如:

吹笛破山翠,萧萧夜整停。一声杯上雨,万感鬓前星。断续音成梵,
多罗曲是经。虽无杨柳落,栖怨不堪听。

——《云泉庵听僧吹笛》^①

山烟山雨白氤氲,梅蕊梅花湿不分。浑似高楼吹笛罢,半随流水半
为云。

——《湖上梅花歌四首》其二

闻道湖中是两梅,尽山千种一时开。估客片帆春雨里,载将香气过
湖来。

——其四^②

寻访寺庙、结交僧人,游览山水、欣赏梅花,都是晚明士人的雅举。这几首诗意境优美,蕴藉有味,很有盛唐风调。王夫之评“山烟山雨白氤氲”一首说:“忽然得者,正自入微,此所谓吟魂也,恰与小诗相当。”(《明诗评选》卷八)用前人成句而浑然无迹,得其情境于自然。百谷有的小诗,善于以细节传神,“雨多杨梅烂,青筐满山市。儿女当夕飧,嫣然口唇紫。”(《平望夜泊》四首之二)只以江南儿童贪吃杨梅,嘴唇都被梅汁染上颜色这一小小现象来表现江南特有的风情。形象鲜明,跃然笔下,含不尽之情于言外。

《明诗评选》所录王百谷诗,大多浑然蕴藉,这反映了百谷诗歌的一面。

^① 《列朝诗集》,第4729页。

^② 《列朝诗集》,第4732页。

不过他更多的作品是既稳重平整,又捭阖开张;既慷慨多气,又细腻宛转。比如他写悼亡诗,就是感情浓郁,细腻入微的。又如其《无题》:

昔日吹箫凤下来,如今凤去只荒台。剑分安得重归匣,水覆难教再上杯。倩酒禁愁何日醉,待花消恨几时开。无情最是窗间雨,吹入空床生绿苔。^①

诗之具体所指已不可知,但感情的表现委曲婉转,恍惚迷离。王夫之给予极高的评价,“亭亭自振。不仅以积字学西昆,此是古今无题第一首诗。”其《新秋饮顾汝所斋中夜归作》:

青槐树树烟,客舍苑墙边。羸马饮秋雨,短衣行暮天。芙蓉思故国,蟋蟀感流年。何事长相见,归来又惘然。^②

此诗作于第一次北上京城之时。寄居京师的尴尬、浓郁的思乡之情还有流落无成的感叹,都在短短几句诗里融会起来,有些黯然,又有些迷茫。《袁相国故居访李孝甫太仆》:

鱼文匕首不离身,马踏长安市里尘。重过杨家旧亭子,深悲侯氏老门人。朱栏易主花无色,青眼逢君酒可亲。同是中郎琴畔客,一般憔悴各沾巾。^③

仍然是自感流落,仍然是感慨世态,复杂的感情因其真挚而得以流出。百谷的生命中,很少哀叹,即使有低沉的调子,也通常会杂着慷慨悲歌的壮大:“射策上书俱不遇,秋风夜夜梦归吴。花怜观里无多树,柳忆门前第几株。赵女怨为厮养妇,鲁生羞傍叔孙儒。惟君青眼能如旧,不笑终军手里繻。”

① 《晋陵集》卷下。

② 《燕市集》卷上。

③ 《燕市集》卷下。

（《思归寄皇甫司勋》）

最能表现其慷慨多气者，还是青年时写的那些歌行体作品。如《昔者行赠别姜祭酒先生》：

昔者薄游燕王都，燕人买骏皆买图。汝南袁公善相骨，称我一匹桃花驹。是时先帝论封禅，焚香日坐蓬莱殿。二三元老书不停，记室竖儒供笔砚。袁公手内金花牋，口召王生生不前。安知徐福三山事，但忆苏秦二顷田。我欲东归劝我留，满床诗草尽见投。见时醉操银不律，雌黄烂漫珊瑚钩。以兹感激国士知，新旧存亡不可移。季札匣中镆铍剑，脱挂徐君坟树枝。浮云世态那堪说，众人闻之皆不悦。谢傅西州春草深，羊昙涕泪空成雪。赠刀人，结袜子。可怜贫时交，一生与一死。召公已死周公嗔，道傍之言未必真。冯驩不去反见忌，天下尽讳为门人。宗伯中丞本爱才，乍闻此语亦徘徊。惟君知我有心者，肝肠倾倒无所猜。校书旧物许荐我，君纵殷勤我不可。子虚欲奏虽未成，知己难忘杨意情。长安国门同日出，我归金闾君石城。璧水曾经黄屋坐，祭酒胡床尚虚左。苜蓿先生三数公，桃李门人千百个。纷纷入贵同舍生，春秋俱服左丘明。君行未可轻此辈，万一中间有马卿。^①

此诗作于隆庆元年或二年，所赠之人为姜宝。“我归金闾君石城”，姜宝升任南国子祭酒前往南京赴任；百谷则二次北上入太学而不成，打算放弃科举南还苏州。“校书旧物许荐我”，姜宝在百谷入监不成后曾施以援手，举荐其校书中秘亦未成。姜宝在当时声望颇高，又是现任高官，较百谷大21岁，且有恩于他，百谷虽表示感谢，可诗中却看不到一点“媚词”，而是满怀昂扬，没有低沉，也没有一点哀伤。王夫之评此诗“有阑句，有痕句，要不失为青莲法嗣，不入李颀恶道。”人不入李颀恶道是另一回事，可是丰神气概实在是与李白神似。又如其《碧云寺月出赠朱十六短歌》：

燕山一片月，夜照白莲花。千里万里同为客，三人五人齐忆家。与

^① 《列朝诗集》，第4750页。

君俱是悠悠者，意气相逢不相下。平原侠士能斗鸡，邯郸才人堪换马。
明星落木乱纷纷，同向山中卧白云。秋风乍起黄花塞，明月初生青草坟。
齐门弹瑟相知少，汉廷执戟郎官小。渐离筑傍流水立，干将剑上青虹绕。
才子风流多落魄，青楼狭斜善谐谑。赵玉刻就笙篴柱，蜀缁裂作秋千索。
禅灯绣佛夜厌厌，半醉能歌阿鹊盐。朱公大笑黄金尽，三十青衫一孝廉。^①

王夫之说此诗“圆渹奕举，不愧歌行。浩汗极矣，大有含情未吐。”本诗不讲歌行体的结构章法，诗的线索亦不明显，基本上是随着感情的流转来下笔。但由于情能驭气，气能运词，故而并不显得凌乱丛杂。全诗有豪迈放旷的统一情感基调。究其原因，还在于融入了诗人自己的深沉感慨，不求高古而自有高古之气。

总之，百谷的诗歌展现了一个真实的自我，不隐恶，不虚美，非常开放地将其志趣好尚、情感心绪乃至私人面目都呈露出来。在他身上，能够看到晚明士人重真情、重自我的人格特点；读他的诗，如同与一位好玩的朋友在交流。不用带着面具，也不用费心思去猜测。

二、隐逸诗人陈继儒

陈继儒(1558—1639)，字仲醇，号眉公、麋公、青空先生等。松江华亭人。他是晚明又一位山人或曰隐士的典型，在当时与后世均有很大影响。眉公29岁即焚弃儒衣冠，谢绝功名，从此隐居小昆山和东佘山。他一生踪迹大约不出吴越，出游“每以钱塘杨子为限”。^② 却名满宇内，“声气通天下”（《四库全书总目·香案牋提要》）。与其来往比较密切者，前辈有做过尚书的陆树声，万历中任首辅的王锡爵，文坛领袖王世贞等；同辈知交有王锡爵的儿子王衡、官员兼书画家董其昌等。他在当时被诸朝贵交相荐举，朝廷亦屡下诏征用，皆托疾不就。他博学多能，于书无所不观，诗文书画皆有成就。他隐居山林，

① 《列朝诗集》，第4742页。

② 陈梦莲编：《眉公府君年谱》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第53册影印明崇祯间刻本，北京图书馆出版社1999版。

清闲潇洒,自适自在,无所系累;但其实与主流社会似即似离。最能表现其山居闲适生活趣味的,是其《香案牋序》:

余与客班坐树下,视树影所至,辄起迁席。风日淡宕,则枕席红花田,以隐囊、博山、酒枪佐之;有古陶斗,柄如鸚鵡啄,腹如瓠,丹砂绣蚀,厚如指甲者数片,班班桃花色,而斟酒有异香,盖三代物也。出以酌客,客为引满。已,忽闻林端反舌声,时改夏矣。……村中父老小儿习余无他,则剪蔷薇花、缚蔬笋馈予。予愧谢不能当。已,复余山人摘茶寄余。试以惠泉,紺碧沁齿。蕉衣竹粉,娑娑北窗,为枕书而卧。卧起抽一编读之,则浮云山道士仙史在焉。^①

其生活方式,生活趣味,成为高雅人生趣味的偶像,一时风尚。

他的诗作,就建立在这样一种人生趣味上。他的大多数诗,以山中隐居生活为内容。这从很多诗题中即可看出,如五古:《山中同友人对雨》、《田园歌十四首》、《山居吟四首》;七古:《山居吟》、《山居漫兴》;四言诗:《山居二首》、《村中四章》、《山中四章》;六言诗:《山居二首》;五律:《园居二首》、《园居》、《山居》、《山中》;七律:《山中作同沈孺休孙世声》;五绝:《山居》、《读书山寺》;七绝:《山居》、《春日山中》、《山居》、《山居杂诗十三首》,等等。此外,还有许多诗,题目虽没有出现山居等字样,而写的其实也是山居的闲适隐逸趣味,或放浪林间,风日自娱;或春辰秋夕,自乐自叹。其《池上》二首:

一溪树色一簾烟,茗椀薰炉《秋水》篇。正合香山居士句,芙蓉开在卧床前。

晓起科头坐竹边,无聊拄颊更高眠。何来瑟瑟松风度,却是花阑沸茗泉。^②

① 四库禁毁书丛刊影印北京大学图书馆藏崇祯刻本《白石樵真稿》卷一。

② 四库禁毁书丛刊影印中国社会科学院文学研究所藏崇祯刻本《眉公诗钞》卷七。

这是写心中了无挂碍,无所事事度日的情状。他向往白居易晚年的闲适;又推崇庄子,都是从“乐”的角度说。在《郭注庄子序》中,他说“古今文章无首尾者,独《庄》、《骚》两家。屈原、庄周,皆哀乐过人者也。哀者毗于阴,故《离骚》孤沉而深往;乐者毗于阳,故《南华》奔放而飘飞。”白居易与庄子成为其偶像。其诸多隐居诗,表现的便是此种心态。他有《山中杂咏》二十五首:

秋高木叶丹,月出水容白。吹笛看飞鸿,我是烟波客。

——其一

架上多异书,屋角临流水。芦荻风萧萧,秋声淡如许。

——其二

闲挥白羽扇,一读赤霄文。世外无生客,胸中有活云。

——其四

一自谢功名,名山落我手。神仙九节蒲,先生五株柳。

——其十五

手持玉如意,清坐花阴冷。新词世所稀,一曲红窗影。

——其十九

游人问道途,桃花迷谷口。秦兮复晋兮,茅茨一杯酒。

——其二十二^①

展现的正是他所拥有或向往的超然脱俗之隐逸生活。他有时又把村居生活写得很轻松欢快,其《山居吟》曰:“红莲米,紫莼羹,饭后摩腹东村行。村中有古寺,松竹多纵横。与僧博弈罢,溪谷忽秋声。网三鱼,射三莺,簌既陈,

^① 《眉公诗钞》卷六。

酒复清,采菱剥藕供先生。不衫复不履,无姓亦无名,如此真率味,休传到市城。”但他有的诗写隐逸情趣,似含有另一种的意味。其《春游》曰:“莺啼历历花茫茫,一生浮沉付老苍。”隐居不是他主动的一种人生选择吗?何以又将浮沉付之老苍?其中似有未曾说出的一种无奈意味。“近来学得长生诀,一味卖傻与卖痴。”(《花朝》)“每过可怜寒食节,回思真负少年场。”(《寒食》)何以说“卖傻卖痴”,又何以说“真负少年场”,这似与他之选择隐逸人生道路之因由有关。他是在当时社会动乱将萌的背景下选择隐居生活的,他之选择隐居,或有时局之原因。自万历十年张居正死后,便是对于张居正种种改革措施的清算。此后廷臣纷争,皇帝懈怠,朝政混乱。而世风也处于大变动之中,既有张扬个性之思想,也有提倡程朱理学者重新出现,更有物欲与浮躁学风之并存。对于此种复杂局势的感受,他在后来的不少场合都有所表述,其《答萧户部》说:“辽氛以后,群少年游谈无根,如淮南王言汉治则怒,言汉乱则喜。即此风气,其忧当更甚于建奴者。仆屏迹空山,彼一时也。不与圣贤讲学,此一时也。不与豪杰谈兵,寒灰无焰,冻鹤无声,一味杜口杜门而已。”对于时局的清醒了解,或者就是他选择隐居的主要原因之一。

他在隐居,也写田园、写农村。这类诗,写得较为朴素质实。如《田园歌》其四:

山家多比邻,不设垣与堵。闲种百杂花,纵横自成圃。更抱子与孙,起问疾与苦。疾苦无鬼神,相邀祭田祖。子孙无姓名,但唱年齿数。穰穰麦上场,累累树垂果。夜来甘雨零,新苗又何妩。为天亦太难,今免斯民诅。^①

诗作描绘出一幅平静的农村生活图画,仿佛世外桃源。这当然是一个隐者眼中的农村,无疑带有其隐逸情结,带着其心象的影子。当然,处于现实生活之中,不可能永远沉缅于世外桃源的虚幻里,他对周边的农村也不免有所感触,有时也写一些对劳苦命运同情的诗,如《田园诗》二首之二:

^① 《眉公诗钞》卷二。

千钱买茧犊，性健不喜触。犁田前岸水，垂死跛且秃。偃蹇枯草根，饥乌啄疮肉。闷闷畏屠肆，垂首神穀觫。念此多苦辛，衣薪葬山麓。桃花绕牛塚，上塚人簇簇。一老忽唏嘘，凄凉旧臣仆。^①

他写的是一头劳累至死的牛，而“凄凉旧臣仆”一句，揭示了一位老农内心的伤痛。

陈继儒选择隐居，或者还有另一个原因，就是远害自全。由于他名气太大，书商假借其名字编书。有一次，吴县有人假冒眉公名刻书，时任吴令的袁宏道查办了此事。继儒就写信给他表示感谢。信中提到李贽的前车之鉴：“李卓老以笔舌杀身，可以殷鉴。明公爱我，所全实多。千秋悬寄身后，七尺近关目前。若使臆书日炽，则歌谣章奏皆可乱行域中，士大夫语言文字之祸方自此始。明公此举，极中吴下膏肓，非止为不肖一洗瑕垢也。”（《与袁使君石公》）当时著名高僧紫柏大师也因辞连妖书案下狱而死。此事对继儒亦有触动。为此他写了《吊紫柏师二首》：“当年曾住碧山头，未必公卿尽海鸥。莫怨网罗弥世外，凤麟只合赤霄游。”（其一）他从紫柏的遭遇深感世路的险恶，所以他惧祸。无论出于何种目的，眉公的底线是非常清楚的，那就是不涉及政治。顾宪成在东林书院讲学，来信请他参加，被他很客气地拒绝。他在给朋友的信中提及不愿讲学时说：“弟看一切薄俗，比三年前又一光景。上闭口，次闭门。前者常熟杭州，皆以书院相招，弟皆不敢赴会。非有异同，正为贤人君子相聚，一语之出皆有关意。且缙绅多，布衣少，岂可厕足其间，以招攀援之诮。”（《与戴悟轩》）攀援之诮，恐怕只是托辞罢了。眉公之不赴讲会，更重要的还在于他对自张居正身后日渐混乱的朝政和波及草野的党争怀有很深的畏惧。“唯唯诺诺违我心，战战兢兢掣我肘。虎争殿上龙战田，玄黄坚白难为剖。此时避世亦哭世，此时杜门亦杜口。”（《归隐歌送黄仲石》）在斗争最为激烈的天启年间，眉公告诉好友董其昌：“吾与公此时不愿为文昌，但愿为天聋地哑。”（《文娱序》）尽管很小心，他还是惹上些说不清白的政治是

^① 《眉公诗钞》卷一。

非,像代王锡爵草疏、帮钱龙锡定策除毛文龙。^①这些事不无可疑,即使属实,恐怕也是无意之举。但从中可以看出他的惧祸心态。

于是我们看到了眉公的两面。清凉世界与心系世情:

竹簟清凉松径幽,传来时事亦关愁。浮名何若车生耳,解语翻嫌石点头。黄鸟声中分梦觉,白驹隙里快恩仇。若逢棋局何须着,收拾樵柯去便休。

——《和周公美感时之作》^②

心灵可以逃离,肉身却无法毁弃。眉公无法完全如他所说的那样“长日碧窗无一事,蕉阴满地斗鹌鹑。”(《秋日闲居》)他有济世之志,忧愁时事并积极参与地方公益事业。一旦面对无法应对的乱局,只好逃进自己的内心世界。只有同心之友相约村舍、把酒言欢之时,他的内心方能得到几许安慰:

城隅黄菊杜门时,不是深秋也自悲。珍重故人鸡黍约,安(?)其风雨菊花枝。虫经霜气频啼夕,酒遁村瓢进饷迟。相对蓼床灯烬落,为君三咏伐檀诗。

——《秋夜对友》^③

清闲与惧祸的复杂心态,造成眉公诗歌的主要风格:清雅淡泊又厚实有味。

眉公的诗歌与其人一样复杂,清淡有味的诗是比较优秀的作品,但他的有些诗却写得随便,无深意亦无深情,比如《秋色二首》其一:“新雁已横江,尚觉秋阴重。举世大槐宫,焉论醒与梦。”《新秋四首》其一:“偶摇白羽扇,闲挂青松枝。心手多无事,况遇秋声时。”此类诗作,下笔之前胸中都先横亘一个意念,显得比较浮泛。另外,因其交游颇广,难免多有应酬之作。王应奎《柳

^① 前者见谈迁《枣林杂俎》智集“王文肃晚召”条,续修四库全书1134册第765页。后者见王应奎《柳南续笔》卷二“陈眉公”条,中华书局1997年版,第160页。

^② 《眉公诗钞》卷五。

^③ 《白石樵真稿》卷五。

南续笔》卷二“陈眉公”条记：“或曰：士大夫谒眉公者，必强令赠言，不得则不欢。眉公一再让，后则缓颊，不暇计当否矣！”赠言当然包括赠诗，加上寿诗、吊唁诗、贺生子娶妇诗等等，大都没什么真感情，不能动人。这种现象，固然是明清诗人的通病，但在眉公身上，则是别有原因的。研究者大多都提到，眉公的隐是“通隐”。所谓通隐，一是不僻处山居而“遨游人世”，再则要性情通达不为奇行。正如眉公自己所言：“浪游人间，称性而出，适情而止。”^①眉公家不丰裕，需要治生，年轻时主要依靠坐馆。随着名气的增大，编书、受赠、卖文也成为其重要收入来源。虽然眉公也很讨厌一般的山人，可是真要他息交绝游，根本支持不了庞大的开销。况且，眉公也不是一个耐得住寂寞的人。“逃名在深林，林僻良难独。”（《山居吟四首》其四）凡欲“称性”、“适情”者大多以自我为主，不会有太多的戒条。眉公“一生似动而静，似静而动。客众厌其溷，客去苦其寂。”（《眉公府君年谱》附陈梦莲语）眉公说：“圣贤性本畸，安拙亦安独。”（《余疏山居朱修能适至赋诗甚美依韵和之四首》其四）他自己则恰恰相反，“畸”不是他的追求，“通”才是他的理想。因而作为高人雅士的陈眉公，也有不少的赠妓之作，举其题目如下：《山居谢妓》、《赠妓》、《赠金陵妓》、《秋日赠妓》、《赠妓画》、《赠妓》等等。与妓女来往固然不能说明眉公生活放荡，但至少他是不以为讳的。这也说明不伪饰、任真情的时代风气早已深入人心。眉公本是以不儒不释、不质不文自处，以“浪游人间”为乐的，那么后来者对他的“油滑”之讥也就有些无谓了。从此一角度看，他的一些诗作便与公安派有些类似：

几度西湖游，无诗吊西子。西子应夜啼，妾命乃如此。

——《西湖》

绝壁挂松阴，遮绝游人路。好着支筇僧，石上成三个。

——《题画》

① 陈梦莲《眉公府君年谱》中所录《空青先生墓志铭》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第53册。

有妇颜如花,有酒色如银。拥妇复饮酒,长卿自不贫。

——《相如涤器》^①

爱发议论、意思浅白、不重法度、表达随意,这些特点也是与晚明诗歌总体风貌的变化暗合的。眉公赞董其昌说:“凡诗文家客气、市气、纵横气、草野气、锦衣玉食气,皆锄治抖擞,不令微细流注于胸次,而发现于毫端。”(《董宗伯容台集序》)这话与袁宏道的某些言论很相似,实际上也可以用来评价眉公本人的创作。其实,作为晚明的一位隐逸诗人,感受着时代的风气,陈继儒既有追求雅致的一面,也有和光同尘的一面。只有将二者结合起来,才能认识一位完整的陈眉公。

三、晚明的女诗人

在晚明诗坛上,还有一种值得关注的现象,那便是许多女性诗人的涌现。在中国诗歌史上,女性诗人与诗作都不是新事物,《诗经》的部分作品便与女性诗人有关,更不用说还出现过足以跻身一流作家之列的李清照等。但与男性作家相比,明清之前女作家的数量还颇不起眼。晚明时则出现了颇为活跃的大量女诗人,从而在诗歌史上显示出重要的意义。目前收录比较完备的胡文楷《历代妇女著作考》,共著录明代作家248人(其中万历以后约占一半),此数量已超过该书所著录明代以前女作家数量的总和。由此可知,女性诗人的创作已成为该时期不可忽视的文学现象。

和之前相比,晚明女诗人不但在数量上大大增加,而且也表现出某些新的特征。郭延礼曾将其概括为:创作主体的家庭化,女性诗人的多才多艺、创作体裁的丰富多彩,女性诗人开始结社并与男性文人交往,女性作家开始否定“内言不出于阃”的传统观念,重视文学的传播功能等等。^② 孙康宜还对明清男性文人“把女性作品经典化”的现象进行了研究。^③ 从已有研究成果看,

^① 上引三诗并见《眉公诗钞》卷六。

^② 参见郭延礼《明清女性文学的繁荣及其主要特征》,《文学遗产》2002年第6期。

^③ 参见孙康宜《明清文人的经典论和女性观》,《文学经典的挑战》,百花洲文艺出版社2002年版,第84页。

将明清女性文学当作一个整体或者专门针对某个(群)诗人进行的探讨比较多。另外,研究者在重视女性诗人文化意义的同时,往往有把女性诗人从中国诗歌发展史中抽离出来的倾向。再者,以女性诗人的创作为基础的研究成果还不够充分。因此,如何尽可能地避免男性中心或者女性中心的立场,将女性诗人的创作对心灵世界的展示与开掘放在中国诗歌发展史中去考察,力求得到尽可能客观的描述和评价,是本小节的目的。

明前期的女诗人很少,传世之作也不多。季娴《闺秀集选例》说:“自景德以后,风雅一道浸遍闺阁,至万历而盛矣。启、祯以来,继起不绝。”早期女诗人的作品,一般都带有“温柔敦厚”的特色。这表现在两个方面,一是作品内容比较传统,二是表达上怨而不怒,感情含蓄。读她们的作品,很容易令人想起明前期流行的台阁体。沈氏《送弟就试春官》:

自少离家侍禁闱,人间天上两依稀。朝迎凤辇趋青琐,夕捧鸾书入紫微。银烛烧残空有梦,玉钗敲断竟无归。年来望尔登金籍,同补华虫上衮衣。(原注:末句一作“早沐恩光入帝畿”;一作“恨无寸草答春辉”;一“华虫”又作“龙山”)^①

沈氏乃孝宗时人,出身仕宦人家,自小选入宫中。以《守宫论》得孝宗赏识,为女学士。宫掖生活未必幸福,“人间天上两依稀”、“空有梦”、“竟无归”都是思亲、思乡及内心孤独的表现。但她的孤独也仅此而已,对自己的命运也不见有什么想法。从勉励弟弟的话来看,不管是“沐恩光”还是“答春辉”,均受传统忠孝节义思想影响较深。《列朝诗集》选其十首《宫词》、《寄兄》等作,无不充满宫廷生活的庄重典雅,难怪世人艳羡地称之为“女阁老”^②。

到万历以及启、祯时期,女诗人的数量迅速增大。万历时最著名的女诗人是陆卿子与徐小淑。陆名服常,字卿子,苏州人。尚宝卿陆师道女,太仓赵

① 卞毓麟:《姑苏新刻彤管遗编》,四库未收书辑刊影印明隆庆元年刻补修本,北京出版社2000年版,第571页。

② 《列朝诗集》,第6476页。

宦光凡夫妻。有《考槃集》、《玄芝集》等。徐媛，字小淑，长洲人。徐时泰女，范允临长倩妻。有《络纬吟》。“小淑多读书，好吟咏，与寒山陆卿子唱和，吴中士大夫望风附影，交口而誉之。流传海内，称吴门二大家。”（《列朝诗集小传》闰集）陆、徐二人皆以诗名，其作品都带有比较明显的拟古倾向，尤以乐府为甚。除了标明的《拟陶》、《拟李白古风》等作，陆氏还尝试写了不少古诗，如《行路难》、《妾薄命》、《相逢行》等。其中较好的如《短歌行》：

君不见春风枝上华灼灼，春风日日吹花落。人生且莫恋悲欢，朱颜却被悲欢烁。悲欢未尽年命尽，罢却悲欢两寂寞。惟余夜月流清晖，华间叶底空霏霏。^①

《短歌行》属相和歌辞平调曲，古辞已佚。魏晋以来作者多次此题写人生苦短及时行乐之主旨，陆氏所作题旨、情调以及语词选择均不出前人范围。又如《塞下曲》：“青天如水月如霜，万里无云杀气凉。夜半征人齐堕泪，胡笳声短雁声长。”（《列朝诗集》闰集）这也是明代不少复古诗人喜作的题目。陆氏与他们一样并无边塞经历，因此也不能不倚傍前人。像这一首，就极像李益之作。

相比之下，徐媛虽较少古题，但喜学李贺之怪奇风格。其夫范允临《络纬吟小引》说：“独不喜子美，而私心向往长吉，曰：‘子美虽号称大家，乃中多俚俗语，初学效之，不免入学究一路。长吉虽鬼才，然怪怪奇奇，语多自创。深求之，上不失汉魏、六朝，而浅摹之，亦不落中、晚，岂到鄙庸，开宋人门户耶？吾宁伐山而斧缺，毋短慧而短钉。’故其为诗，多师心独造，无所沿袭。”（《输寥馆集》卷三）诸如：“瓦砾抉鼠母，空桑捕蛇孙。乾石卧魑魅，笑声起碧磷。古水黑如漆，老蛟齿列银。”（《秣陵吊故宫》）“郊旷涩胡烟，寒凝紫塞颜。笛声流陇道，鸟语出重山。”（《送外》）其中意象与用字都明显有李贺的痕迹。不过因为有意“师心”，故而有些诗写得比较率意。钱谦益和方维仪都认为徐氏较陆氏为“猥杂”。

^① 钟惺辑：《名媛诗归》卷三二，四库全书存目丛书影印明崇祯刻本。

陆、徐二人的诗都不甚好,但她们在当时及后世都名声很盛,这在很大程度上是以其文化意义而非诗歌创作成绩。她们的生活方式以及琴书吟咏的行为,在当时女性中是比较独特的。明中期以来,随着思想的多元化,女性越来越受到人们的关注。李贽、汤显祖、袁宏道、冯梦龙等人都不再简单地寄予同情,而是真正从人性、从现实出发对女性表示尊重。^①此外,女性的自我意识也逐渐加强,她们中的一部分人开始认识到女性不应只简单地遵守古礼,而应有新的追求。陆卿子和徐小淑则是其中的典范。二人的丈夫赵宦光、范允临都带有名士气,他们追踪风雅,不为世俗所缚。她们的婚后生活,在一定程度上摆脱了多数妇女柴米油盐与相夫教子的琐碎,具有超越世俗的清高气息。此种生活方式更为强调女性自身的自我展现,诗歌则是其中一个重要的方面。或者说,以诗歌为主要内容的自我才能之发现及展示,使那时的一部分女性形成了大大区别于传统闺秀贤淑端静的人格追求。这在陆、徐的诗作中表现得最为充分:

花暖白牛眠,醍醐手自煎。教儿时诵佛,放婢学参禅。拟出人间世,休生自在天。琅玕满瑶席,客子坐谭玄。

——陆卿子《山居即事六首》其四

闭门聊自适,陋巷薜萝深。柳色啼春鸟,波光澹夕阴。落花闲覆地,空霭静依林。若问幽栖意,床头有素琴。

——陆卿子《闲居即事》^②

绿野彤云合,排空素练沉。璧姿溶晓色,瑞气覆兰心。过雁惊天远,游鱼潜浦深。梁园傲清赏,慷慨激高吟。

——徐小淑《家园对雪》

^① 参见郑培凯《晚明士大夫对妇女意识的注意》,《九州学刊》1994年7月。郑培凯《晚明袁中道的妇女观》,《近代中国妇女史研究》第一期,1993年。

^② 《名媛诗归》卷三二。

生平慕玄素,结想在烟霞。鸣琴坐幽石,情抚落落花。飞鸟自来去,白云任纷絮。内志既已适,浮沉安足嗟。

——徐小淑《写怀》^①

诗中不仅没有多数女性的愁苦孤怀和怨恨嗟叹,反而洋溢着随意洒脱的自适。她们不仅活得自适,而且跟男性一样自信自得。这样的追求和体验,无疑是晚明以来一个突出的特点。在晚明时代,有意识地摆脱社会、传统加在身上的束缚之人还有不少:李因,“耽读书,耻事铅粉,间作韵语以自适……而扼腕时事,义愤激烈,为须眉所不逮。”(胡文楷《历代妇女著作考》卷五)钱庄嘉,“与诸子书每及道学经济,禅悦语多臻到,岂仅上流妇人,殆是须麋中襟宇廓落者。”(同上卷六)马如玉,“心窍灰薄纨绮,与同志品题花月,指点江山,意豁如也。”(同上)邹氏,“谭襄敏纶孙妇,世袭锦衣卫。……曾上书怀宗,请南迁,不报。又请毋令内监守城,不报。”(同上)吴山,“天生侠骨从来傲,耻听人间称美人。”(《午梦堂集·伊人思》)上述例子表明,此时的部分女性已展现出冲破闺阁关怀世事的意识,至于以自身才能(如诗文书画)与男子争胜的例子和言论就更多了。其中仅以群体面貌出现的就有屠隆妻女及子妇、吴江叶氏、桐城方氏、嘉兴黄氏、绍兴祁氏等女诗人群。

到了明清之际,女诗人们的创作又达到一个高峰。此时的主要特色,是把身世之感与家国沧桑结合起来,从而形成沉郁苍凉的风格。这一点在很多女作家身上均有表现。盛蕴贞,华亭人。明亡,夫歿寡居。有《村居杂感》诗:

自我来兹地,重门晓夜扃。萧条门外柳,几度向人青。采蕨怀商土,占时望岁星。但能安病骨,不必问池亭。

烽火吴关远,烟花谷水明。孤坟应宿草,白发隔重城。遗行书难就,玄言较未成。愁心托幽梦,兹夕倍纵横。^②

^① 《名媛诗归》卷三三。

^② 《明诗综》卷八六,第4192页。

在战乱频仍之际,女诗人流落异乡,孤苦无依。诗作情调自然会转向凄楚苍凉,从女性的角度记录了那一段触目惊心的历史。又如商景兰的《哭父》:

南云烽火靖,乔木世家残。国耻臣心切,亲恩子报难。衣冠留想象,
几杖启佳兰。郁结空庭立,愁看落星繁。^①

当鼎革之际,世族衰落,衣冠已改,山河破碎,一个女子如何能承受这个时代带来的国耻家恨,只有独立空庭愁肠郁结而已。

将此种复杂感情写得最为动人的,是方维仪。方维仪,名仲贤,以字称。桐城人,大理卿方大镇女,姚孙荣妻。维仪早寡,守节数十年,至84卒。有《清芬阁集》、《宫闺诗史》等。其诗沉着挺出,“天空风暮吹,孤雁相与随。一声阴云下,莽莽千秋悲”(《读史》)。如此浑然奔放的诗句,寻常男子亦决非其匹。其《死别离》曰:“昔闻生别离,不言死别离。无论生与死,我身独当之。北风吹枯桑,日夜为我悲。上视沧浪天,下无黄口儿。人生不如死,父母泣相持。黄鸟各东西,秋草亦参差。予生何所为,死亦何所辞。白日有如此,我心徒自知。”生死别离乃人生至痛至悲之事,诗中伤怀与决绝的气概交织在一起,避免了情感的单调,悲哀与誓言并存的复杂心态就具有了强大的感染力。诗人还对时局表示出强烈的关注,《出塞》:

辞家万里戍,关路障风烟。赋重无余饷,边荒不种田。军心知有死,
吏意尚求钱。恃有王灵在,何时唱凯旋。^②

本诗为乐府古题。通常的主题是表达征人卫国立业、征伐之苦或怀乡思亲。维仪此诗,为传统的爱国主题注入对时政的抨击,对黑暗的揭露。在大敌当前之时,民间皆空,士兵饿着肚子戍边,可贪官污吏却只想中饱私囊。如此乱世,何时才算到头?维仪有好几首诗都提到鼎革之际的漂泊:

① 《祁彪佳集》附《商夫人锦囊集》,中华书局1960年版,第265页。

② 季娴编:《闺秀集》卷下,四库全书存目丛书影印明崇祯刻本。

故里何须问，干戈扰不休。家贫空作计，赋重转添愁。远树苍山古，
荒田白水秋。萧条离膝下，欲望泪先流。

——《独归故阁思母太恭人》^①

蟋蟀吟秋户，凉风起暮山。衰年逢世乱，故国几时还。盗贼侵南甸，
军书下北关。生民涂炭尽，积雪染刀环。

——《旅秋闻寇》^②

心怀天下，忧国爱民，此乃传统士大夫最为推崇的品格。女性有如此情怀已属不易，作者在自身命运坎坷悲苦的状况下还能如此就更加难得。“十七丧其夫，十八孤女殇”（《伤怀》）。天命无常又兼世道萧条，此时仍忧心生民涂炭，于是诗人之“泪”就在困苦沧桑中获得了永恒。难怪谢无量把方维仪诗单列一章，并评论说“风格甚高，笔力遒劲，有大雅之遗，非如寻常妇人之作，但以虫鸟月露为吟赏者也。”（《中国妇女文学史》）

晚明之时，还有一群诗人不可忽略，那便是出身青楼的诗妓。通常的娼妓，以卖色为生。晚明的娼妓固然也卖色，却重重地染上了文雅的色彩。以前的妓女或以善歌曲诵诗词而抬高身价，而晚明的妓女则是以自身的才艺参与文人的活动。她们不再是士人聊以销忧的“醇酒”之“妇人”，在某种程度上她们已具有自我觉醒的意识。有学者称此种现象为“文人化”。^③ 她们与名流交游，是许多雅集不可缺少的要素，甚至文人社团有意笼络她们以加强影响力，极少数还成为达官显贵的侧室姬妾进而影响到当时的政治活动。“诗歌”是营造“情艺生活”最重要的因素，大量的妓女成为风雅诗人。当然，诗歌需要专业训练与知识积累，而不少号称诗妓之人只是追赶潮流而已，为此有的还请人代笔。^④ 这倒也说明了妓人们习诗的热情。

① 《明诗综》卷八六，第4178页。

② 《明诗综》卷八六，第4178页；又见沈德潜《明诗别裁集》卷一二。

③ 参见王鸿泰《青楼名妓与情艺生活——明清间的妓女与文人》，熊秉真、吕妙芬主编：《礼教与情欲：前近代中国文化中的后/现代性》，台湾中央研究院近代史研究所1999年版，第91页。

④ 钱谦益《列朝诗集小传》闰集“马如玉”条引《亘史》谓：“北里名姬，多情笔于人”。胡文楷《历代妇女著作考》（增订本，胡文楷编著、张宏生增订，上海古籍出版社2008年版）“沙宛在”条，也提到其诗被怀疑有人捉刀。

晚明最有名的诗妓,有王微与柳如是。王微,字修微,广陵人。七岁失父,沦落北里。其性情才气皆超卓不群,有豪杰之气,“急人之难,挥洒千金”(胡文楷《历代妇女著作考》)。后来归心禅悦,号草衣道人。所交皆当世名流,如陈继儒、董其昌、钟惺、谭元春等。不过命运比较凄惨,先归名士茅元仪,后“为吴门俗子所黜,乃归光禄。许在谏垣多所建白,修微有力焉。及相依于兵燹间,誓死相从。”(同上)有《宛在篇》、《樾馆诗》、《浮山亭草》等集。她的一些诗作,反映了那时女性的悲惨生活。“一从金屋居新宠,其奈长门闲故人。”(《感怀》)这是对自身遭遇的叹息,也是众多女性共同的无奈命运。修微诗学竟陵,以“娟秀幽妍”(陈继儒《微道人生圻记》)为宗。

昔年从此去,寒雨共孤舟。有病淹归旅,无诗纪远游。半窗残月梦,几树断烟愁。未抵荒江外,相思一夜秋。

——《吴江舟次》

凄切秋声虫络丝,入帘残月似蛾眉。愁心不逐闲云散,长比寒沟月照时。

——《秋夜》

去去应难问,寒空叶自红。此生已沦落,犹幸得君同。

——《送友夏,友夏赠予诗有天涯沦落同之句》^①

秋、雨、月之类的自然光景,寒冷、孤独、清凉的感受,夜坐、送别、感怀的行为,共同构成修微诗歌的主要内容。这与竟陵派的风格颇为相似。

柳如是(1618—1664),本姓杨,后改柳,名、字、号皆很多,其中著者有隐、如是、河东君、我闻居士等。有《戊寅草》、《湖上草》、《东山唱和集》等,今人谷辉之辑其著作为《柳如是诗文集》。戊寅为崇祯十一年,故《戊寅草》所收为柳如是21岁前的作品。次年,诗人游杭所作收入《湖上草》。由于柳氏诗文

^① 三诗见《名媛诗归》卷三六。

散佚颇多,入清前的作品以此二集较为完备。今就此略作陈述。《戊寅草》所收诗古体较多,显然受到陈子龙复古思想的影响,所谓“不谋而与我辈之诗竟深有合者”(陈子龙《戊寅草序》)。其中《拟古诗十九首》基本是依原诗之意敷衍成诗,但在表达上却有六朝之明丽,与原诗的自然深厚迥异。如《回车驾言迈》:“瑟日浥已屑,幽澜谷中变。苍藤交晴木,沆漻盈顾眄。蜩螭相斗飞,白芜满悲溅。朔风上断冥,浪云烛莽殿。美好会有时,金石何足恋。我行大漠中,凜凜风吹面。”好用奇字,刻画成句,从而形成奇峭的风格。《遥夜感怀》、《长歌行》、《游鸳鸯湖作》、《春江花月夜》等多首都是如此。前人评谓:“河东诗早岁耽奇,多沦荒杂,《戊寅》一编,遣韵缀辞,率不过诘。……然每遇警策,辄有雷电砰耀刀剑撞击之势,亦鬢笄之异致矣!”^①此论深得其实。陈寅恪认为当时名妓之所以能成为一时盛事,“虽由于诸人天资明慧,虚心向学所使然。但亦因其非闺房之闭处,无礼法之拘牵,遂得从容与一时名士往来,受其影响,有以致之也。”(《柳如是别传》)这话用来解释柳如是诗风的成因也是极为恰当的。柳氏“倜傥好奇,尤诞放诞。”(顾苓《河东君小传》)以士人之装束结识钱谦益,在明亡之际劝钱氏坚守大节,诸如此类行为,无不反映出其高自标置的独特个性。

柳氏的性格,造就了她学古而不步趋的诗风。因此,其诗既有如其他女性诗人一样的愁怀幽情,也有如士中精英那样的激昂壮阔。《初夏感怀四首》:

海桐花发最高枝,碧宇霏微芳树迟。汾水止应多寂寞,蓝田却记最葳蕤。城荒弧角晴无事,天外撓抢落亦知。总有家园归未得,嵩阳剑器莫平夷。

——其一

凄亭云幄对江湖,城上青髭隐大乌。婉变鱼龙问才艳,深凉烽火字珊瑚。谁人明月吹芦管,无数清笳起鹧鸪。愧读神经并异注,愁来不觉

^① 胡文楷《历代妇女著作考》引神释堂《脞语》,第430页。

有悲歌。

——其二

扶风歌起向人寒,四月洪涛触望看。夏服左弯从白马,铙歌清彻比乌弹。
千金元节藏何易,一纸参军答亦难。我欲荣阳探龙蛰,心雄翻是有阑珊。

——其三

荒荒慷慨自知名,百尺楼头倚暮箏。勾注谈兵谁最险,崤函说剑几时平。
长空鹤羽风烟直,碧水鲸文澹冶晴。只有大星高夜半,畴人傲我此时情。

——其四^①

此四诗当作于崇祯六年(1633)初夏,将送陈子龙北上会试时。其时国势危如累卵,故诗中情感极为复杂,有对时事之担忧、失望,亦有对卧子之期许、深情,当然也有河东君自身的壮怀激烈。诗作逞才使气,多用典故,似义山之迷离恍惚。诗人深以慷慨为傲,却无从逞志以救时,故而“愁来不觉有悲歌”。畴人,掌天文历算者,知天象。星少则国凶,“畴人傲我此时情”,充分地展示出上述复杂情怀。陈子龙评其诗“备沉雄之致”(《戊寅草序》),非阿好之私言。邓小军以为河东君诗词造诣之深,不在卧子之下。此言良是。^②《湖上草》所收诸作,延续了慷慨好奇的风格,如《岳武穆祠》、《于忠肃祠》等。此外,《戊寅草》中原有的清丽婉然之风得到强化。例如著名的《西陵十首》:

九嶷弱水共沉埋,何必西泠忆旧怀。玉碗如烟能宛转,金灯不夜若天涯。
山樱一树迷仙井,桃叶千条渺凤钗。万古情长松柏下,只愁风雨似秦淮。

——其三^③

① 谷辉之辑:《柳如是诗文集》,中华全国图书馆文献缩微复制中心2008年版,第45页。

② 此四诗之理解,多得邓小军先生指点,谨致谢忱。

③ 《柳如是诗文集》,第125页。

西湖美丽繁华、凄婉动人的传说,都为诗人带来挥之不去的惘然。稍显晦涩而缠绵无端,都反映出柳诗的另外一个侧面。

明代女性的诗歌创作,虽然没有形成完备的理论,也远远不及男性诗人那么活跃高产,却有自己不可抹杀的意义。首先,女诗人们的诗歌活动形成一定规模,远较前代可观,进而影响到清代女性诗歌的极大繁荣,具有承前启后的历史价值。其次,相当多明代女诗人的创作都达到比较高的水准,甚至可以与当时一流的男诗人争胜,具有一定的艺术价值。再次,明代女诗人们的诗歌活动也与时代风气密切相关,也在某种层面上反映出那个时代总体的文化精神。

第十一章 明末各文人会社的诗歌创作

自晚明东林结社以来,文人通过结社以达到参与政治、选举与文学等活动的目的,成为当时一种值得关注的现象。尽管文人结社的主要目的并非以诗歌创作为主要内容,但由于是文人聚会,饮酒唱和自然属于题中应有之义。而且,晚明的文人结社与元末有较大的差异,像玉山草堂那样的文人雅集,主要以逃避政治而追求享乐为目的,而晚明的结社则带有强烈的政治色彩,具有较强的现实功能。这无论是东林党的结社以左右舆论,还是复社的复古学以作养人才,均离不开此种功能。晚明文社的此种属性,与文学复古、崇尚实学及救危图存等复杂历史文化因素相结合,从而对当时的诗坛造成了深刻的影响,以至必须对此进行专门的叙述。

第一节 东林党与复社的诗歌

一、明末文坛的复古派余势

后七子掀起的文学复古思潮持续的时间并不长。随着李攀龙在隆庆四年的谢世,王世贞领袖文坛,文学复古的理念随着兼融并包意识的增强而逐渐淡退。李雯论后七子之后的诗坛说:“自是而后,雅音渐远,曼声并作,本宁、元瑞之俦,既夷其藩圃,而公安、竟陵诸家,又实之以萧艾蓬蒿焉。神、熹之际,天下无诗者盖五六十年矣。”(《皇明诗选序》)此乃从复古主义立场立论,所言本宁、元瑞,即李维桢和胡应麟。他们活跃于万历时期,是明代复古思潮后期的代表人物。所谓“夷其藩圃”,是说他们的诗歌观念、诗歌创作与

文学活动都已不同于前后七子的自高壁垒。比他们稍晚的还有许学夷、冯复京等人,在诗学论著中也表现出与复古论不尽相同的通变倾向。他们一方面仍然追求复古,高谈格调规范,另一方面又在诗论中表现出对于中唐以后诗的受容,在诗歌创作中表现出重才情的倾向。自正德、嘉靖以来,复古思潮中即析出了杨慎、薛蕙、高叔嗣、朱曰藩等重情韵的一派,到晚明时期,这一派仍然不乏传人,比较有代表性的有谢肇淛、邓云霄和曹学佺。

1. 格调与才情的融通

自王世贞以来,格调说中即已表现出融通才思与格调的倾向。至隆庆、万历时,在兼容并包的文坛风气中,屠隆、王世懋都不以格调为诗之第一要务,其同时或稍后有李维桢、胡应麟、许学夷、冯复京等人,既受格调论之熏染,又表现出以才情突破格调的意识。

胡应麟(1551—1602),字元瑞,号少室山人,别号石羊生,兰溪(今属浙江省)人。万历四年举人,会试不利,以布衣终其生。与一般投身商业或隐居自娱的布衣不同,他有强烈的追求现世声名与身后不朽的欲念,属于典型的“处士”。除与文坛名流交游外,其大部分时间都用于读书撰文,留下了规模庞大的著述。四库馆臣说:“明自万历以后,心学横流,儒风大坏,不复以稽古为事。应麟独研索旧文,参校疑义……朱彝尊称其不失读书种子,诚公论也。”(《四库全书总目》卷一二三)胡应麟崇敬前后七子,肯定他们的诗文复古主张与诗文创作,与王世贞关系尤其密切。“然其诗文笔力鸿鬯,又佐以雄博之才,亦颇纵横变化,而不尽为风气所囿。”(四库全书本《少室山房集》卷首)笔力横放、纵横变化,是其所长。胡应麟在给王世贞的信中,谈自己诗歌创作说:“近体、排律,一章半简,无大逾人,至数百韵以还,数十篇而外,淋漓浩荡,点缀不穷,窃窥艺林,靡敢多让。”(《(致王世贞)第二书》)这就是说,他擅长铺叙排比的长律。

以博宗兼长、淹贯古今为目的,胡应麟的文学思想与王世贞有着相近的包容性。他并不完全否定大历以下之诗、西京以后之文,并且看到了晚唐诗的佳处,自己也有效法晚唐之作,如《清源寺中戏效晚唐人五言近体二十首》,其《序》云:“己亥北上,卧疴清源禅寺,放弃群典,偶目僧房中支枕数轴,首尾湮灭,皆晚唐诸人诗,因戏步其遗韵,为五言律三十余章,匪曰亡羊于多歧,抑

亦求马于全体云尔。”他指出：“笃而论之，气骨雄高，声调鸿硕，当特属之初盛诸家；至抒情难言，铸景难状，形神涌出，诵者跃如，则晚唐独造偏长，亦间有足采者，其格姑舍旃弗论可也。”（《少室山房集》卷四一）对白居易的诗文，胡应麟也能不拘于复古派之论而欣赏之，说：“唐诗文至白乐天，自别是一番境界，一种风流，而世规规以格律倚之，胡耳目之隘也！《倦绣图诗》‘辽阳春尽无消息，夜合花开日又西’，中唐后第一篇，而《正声》不收，暨《品汇》亦失之，聊识于此。又《昭君》一绝，亦可为中唐第一品。”（《题白乐天集》）胡应麟肯定宋诗，除肯定其与唐诗相似者外，还出于对学问淹博的追求。《诗薮》杂编卷五说：“宋人诗最善入人，而最善误人……然博物君子，一物不知，以为已愧，矧二百年间声名文物，其人才往往有瑰玮绝特者错列其中。今以习诗故，概捐高阁，则诗又学之大病也。”

李维桢（1547—1626），字本宁，隆庆二年“弱冠登朝”，由庶吉士授编修。万历朝他虽然“浮沉外僚，几三十年”，但并未因此而像屠隆、汤显祖那样产生对于政权和礼教的疏离感，晚年官至南礼部尚书。其“为人乐易阔达，宾客杂进，其文章弘肆有才气，海内请求者无虚日，能屈曲以副其所望。碑版之文，照耀四裔。门下士招富人大贾，受取金钱，代为请乞，亦应之无倦，负重名垂四十年。”（《明史》卷二八八）其《大泌山房集》一百三十四卷，万历三十九年张惟任为之序，称其“著作之富，埒于弁山”，又说：“空同之时有大复，历山之时有弁山，弁山之时有黄山，晋楚更霸，狎主齐盟，而公则于今海内无两矣！”（《大泌山房集》卷首）可见他当时在文坛上声望甚隆。统观其文论，在宏扬作家主体、追求个性自由上，与屠隆尚隔一尘。以王世贞晚年之论为权衡，李维桢继承多而开创少。他的诗歌缺乏王世懋那样的风致，也没有屠隆那样的才情，朱彝尊说：“本宁如官厨宿饌，粗鹿肥麋，虽腍膾具陈，鲜薏杂进，无当于味。”（《静志居诗话》卷一四）可称定讞。

许学夷（1563—1633），字伯清，江阴（今属江苏省）人，终生未仕，隐居家乡，著有《诗源辩体》、《伯清诗稿》等。其论诗以“源流正变”为核心，表现出十分明确的“伸正拙变”意识。但他也能看到中唐以后诗的长处，谓“元和诸公，各立门户，实以才力相胜”，又说：“袁中郎谓：‘诗至李、杜始大，韩、柳、元、白、欧，诗之圣也，苏，诗之神也。’此合而通之，且欲以变为主矣。又或心知

韩、白、欧、苏之美,恐妨于李、杜而不敢言,此又不能分别门户也。苟能于诸家门户判然分别,则谓韩、白诸子为圣可也,神亦可也。”(《诗源辩体》卷二四)所谓“合而通之”是一个类比,意谓袁宏道抹杀了诗体正(李、杜)、变(韩、柳等人)之间的界限,把中唐以后之变体视为诗之神圣境界。他认为这种观念淆乱了“垣墙门户”,其“罪”主要在“以变为主”。他认为只要有正变概念存于胸中,可以赏识中唐宋诗之美,并且可以从不同的视角以之为“圣”、以之为“神”。

冯复京(1573—1622),字嗣宗,常熟(今属江苏省)人,数举不第,“不屑为章句小儒,少而业诗,钩贯笺疏,嗤宋人为固陋”(钱谦益《冯嗣宗墓志铭》),博学多著述,诗学论著有《说诗补遗》八卷。他论诗承李攀龙之说,五古尊汉魏,唐人七律推王维、李颀,“申正拙变”的观念非常明显。但他并不认为前后七子开辟了诗歌的新天地,说:“呜呼!诗之生于人心者,未尝息也;溢于才情者,未尝减也。然唐之后无诗矣。予尝曰:诗至晚唐,而气骨尽矣,故变而之苏、黄。至苏、黄,膏润竭矣,故变而之元,至国朝而法戒备,能事无以加矣,故变而之李、何、王、李。其变之不善者害古,变之善者无以逾古,故束之不观可也。今王、李降为袁中郎,而诗亡矣。呜呼!予岂好辨哉?吾愿一代诸公或屈首簿书,或营精举业,或劝修戒行,或绝意干谒,勿事此道,以不朽大业,付与积学大才,自足生活可也。”(《说诗补遗》卷八)他对诗歌发展已失去了信心。其子冯舒、冯班跋是书,曰其父自悔为李、何、王、李辈“所欺”,自谓对中晚唐以后诗论之未详,并已看到“初盛有初盛之唐诗,以汉魏律之,愚也。中晚有中晚之唐诗,以初盛律之,亦愚也。”可惜这种通变论的文学发展观在《说诗补遗》中未曾出现。可见,在明末复古思潮虽已不再像正德、嘉靖时期一样坚守壁垒,但也的确余势犹在,尊崇汉魏盛唐者不乏其人。

2. 重风致的几位诗人

谢肇淛(1567—1624),字在杭,号武林、小草斋主人,晚号山水劳人,福州长乐人,万历二十年进士,历任湖州、东昌推官、南京刑部主事、兵部郎中、工部屯田司员外郎,天启元年任广西按察使,升广西右布政使,勤于著述,著有《五杂俎》、《小草斋诗话》、《小草斋集》等,今有广陵古籍出版社影印本《谢肇淛集》。

他生当万历、天启间,其青年时代正当公安、竟陵派流行。他与袁宏道、江盈科、钟惺等人有交游唱和,陆无从说他戊戌(万历二十六年)“坐论当徙治,需次真州,时故吴县令袁中郎、长洲令江进之皆楚人,皆先后以论徙客真州,在杭与之游甚欢”(《銓江集序》)。但其诗论却力僻师心自任之说,《小草斋诗话》批评诗家七厄,其一为“其有隽才逸足不甘为公车所束缚,而门径未得,宗旨茫然,既无指引切磋之功,又无广咨虚受之益,如瞽无相,师心妄行,故或堕于恶道迷谬不返,或安于坐井而域外未窥,纵有美材,竟无成就”。他主张读书万卷,“含万象于笔端,罗千古于目前”,认为学诗“首之宗旨当审也,途辙一差,则终身难挽也”;“次之典刑当存也,体裁不辨,则尚论无由也”;“次之蒐材当广也,见闻寡陋,则取舍无择也”;“次之律度当严也,步趋无法,则仓卒易败也”(《小草斋诗话》内篇),这样的观点,与“独抒性灵,不拘格套”之说迥异。

张献翼将谢肇淛与李攀龙、王世贞视为一脉相传的文坛领袖,谓“嘉、隆间,前有皇(甫)子循兄弟、蔡子木,后有于鳞、元美诸君子继起,皆振藻郎曹,不在大历建安之下”(《小草斋集序》),认为谢氏继起而狎主诗坛之盟。其实《小草斋文集》、《诗话》中有大量批评李、何、王、李的文字。他一方面肯定弘、正诗人“琢雕破觚,力返茅靡”,另一方面又不满于“自绘事胜而情性远,七子兴而大雅衰”(《郑继之序》);他论及弘、正诗人,谓“迪功希踪汉魏,北地摹刻少陵,郑吏部超然远诣,犹多质胜,降而中原七子(当指后七子)以夸诩为宗,绘事为工,虽然中兴,实一厄矣”(《周所谐诗序》)。他为王稚登作传,对明中期的文学有全面的批评,以王稚登为楷模,提出了自己的文学主张:

自北地、信阳以风骨相尚,近于无病呻吟,而诗一变;迨历下为政,专为雄声,务气格而寡性情,而诗一变;比者江左诸君远学六朝,模拟鲍谢,靡靡之音,不复凌竞,而诗又一变。先生挺然独立于三者之中,而默契正宗,不逐颓靡,以梁陈之绮艳,出汉魏之清苍;以中、晚之才情,合初、盛之轨度。揆之古人,则神采似青莲,秀色似辋川,高爽俊逸似刘随州、钱吴兴。即其酬答不经意语,亦不失似长庆。^①

① 谢肇淛:《王百谷传》,四库全书存目丛书影印本《小草斋文集》卷一一。

他依然主张复古,将其归之于复古派亦无可。他之所以不满于七子派,一是因其模拟过甚,二是因其片面追求气格风骨,失于温和雅之情性。他主张融会贯通,不落痕迹,“但当亭毒酝酿,融其渣滓,化而出之,使人共知,又使人不知。如富家翁设宴,屋宇奴仆,饮饌声色,事事精办,不必堆金列玉而知其富也”,他多处强调严羽常说的“悟”字,但并未将其神秘化,而是认为悟从工夫中来。他论诗反复强调三点,一是抒写情性,二是情性中和,三是要有语言文字之外的神情。《小草斋诗话》说:“诗以兴为首义,故作诗何常?惟要情境皆合,神骨俱清……境以适来,情随遇发,如风篁石涧,自然成韵矣。”其《丘文举诗序》说:“夫诗必有超然之境,悠然之音,苍然穆然之色,而后可传也。”在此已可看到后来王渔洋提出的“典”、“远”、“谐”、“则”之说的面影。

谢肇淛的诗歌创作也斐然可观。王稚登评论说:“寄兴微而缀词雅,取调古而命意新,秀若可餐,沃其堪把,朝霞敷而岭绚,夕月印而潭空,由前而观无感士不遇之嗟,由后而观亦无春风得意之味,非夫所谓穆如温如,以《雅》以《南》者耶?”(《游燕二集序》)屠隆将其与七子派比较说:“琅琊、历下有才力而寡性情,务声调而乏自得,繇两公为政,士争趋之成风,风人之旨殆尽。必也取三谢之清苍,救六朝之浮靡,采王、孟之简淡,济李、杜之沉雄,令天真与奇藻并烂,名言与劲气相宣,斯其极则妙境哉。在杭辨此审矣。”(《谢在杭诗序》)举其绝句三首:

轻黄柳色绿烟含,欲折行人自不堪。两岸梨花寒食雨,孤舟今夜泊淮南。

——《淮上重送永奉》

白鹤屏寒月影稀,水精帘卷篆烟微。生憎柳絮如蝴蝶,撩乱春愁处处飞。

——《梦作》

东风残雪系兰桡,满目山川对寂寥。记得门前春水满,美人蕉压赤

栏桥。

——《春日邇汶河作》^①

与追求声宏调鬯的七子派七绝相比,更有含蓄蕴藉之味,更见风致情韵之美。

邓云霄(生卒年不详),字玄度,万历二十六年进士,除长洲知县,累官至广西参政,著有《百花洲集》、《解弢集》等,论诗著作有《冷邸小言》。邓云霄论诗尊唐抑宋的倾向很明显,如说“盛唐用事点化,中不填实,全是神情丰韵,故可舞可歌。中晚事胜于韵,词胜于情,如打檀板、撞石鼓,虽响不扬。至宋人则槌干牛皮一片耳,全用事故也。”但他不满于前后七子的惟务气格,讥刺李攀龙诗谓“秋色白云空满地,中原紫气总漫天”,颇有不屑之意。他也推崇杜甫、李梦阳,但角度与格调说不同,主要着眼于诗歌的意象韵度之美,表现出明显的重风致倾向,他说:“诗家情景、气格、风调六字,缺一则非诗。然其中最难者是‘风’字,盖如人之风流者,一段飘逸,不在言笑,不落形骨,不寄衣妆,转盼含颦,咳唾步趋,皆觉可悦。惟袅丝飘雪,差可拟比,全不由人力矣。”(《冷邸小言》)他反对感情过于外露、气势过于外显,与后来陆时雍所谓“大力者不动”的审美观念一致。《四库全书总目》说:“云霄作《冷邸小言》,论诗以妙悟为宗,以自然为用,故兹集(按指《解弢集》)所载,多仿王、孟之音,而酝酿深厚则未及古人。昔严羽作《沧浪诗话》,标举盛唐,而所作乃惟存浮响,云霄所论、所作,盖均似之矣。”举其七绝《隄上行》为例:“万井楼台落镜中,环堤处处小桥通。吴娃惯荡莲舟戏,水浅沙明不畏风。”

曹学佺(1574—1646),字能始,号雁泽,又号石仓居士、西峰居士,侯官(今福州市)人,万历二十三年进士,授户部主事,历任南京大理寺左寺正、四川右参政,万历四十一年削职归里,天启二年起广西右参议,后升任陕西副布政使,因“私撰国史,淆乱是非”罪免而职。崇祯元年,起广西副使,力辞不就。清兵入关,与黄道周共参国政,清兵陷福州,自缢死节,清乾隆中追谥“忠节”。

^① 三首诗均见四库全书存目丛书影印本《小草斋集》卷二九。

他著述丰富,编有《石仓历代诗选》等,今有广陵古籍出版社影印《曹学佺集》。

曹学佺与谢肇淛同为明末闽中诗派的代表人物,其艺术追求亦大体相近。叶向高谓其诗“刻意三百篇,取材汉魏,下乃及王右丞、韦苏州。”(《曹大理集叙》)汪端《明三十家诗选》谓其诗“秀骨清声,霞标玉映,其辞丽以则,其思深以远,才气少让陈思裕(陈子龙),而温婉过之。”他身处明末大动乱中,感情不像陈子龙那样激烈慷慨,但又绝非不关心时局的“高人”。其《咏墨纱灯》云:“细看若无力,不畏晓风催”,实可视为其人格与诗歌的写照。他的诗普遍具有感伤的情调,如《八月朔日,王元直招集南楼送陈汝翔之东粤、王玉生之清漳、沈从先还姑苏、徐兴公之建溪、陈惟秦之聊城、蒋之才之广陵,余返白下》:“西风萧瑟动离颜,一树衰杨不剩攀。秋老几人犹白社,月明无主自青山。征途南北高楼外,客泪纵横杯酒间。此别纷纷难聚首,天涯那许梦魂闲。”送别的主题中蕴含着末世的惆怅。陈田也说:“忠节诗不矜才气,音在弦外,其兴到之作,有羚羊挂角、香象渡河之妙。”(《明诗纪事》辛签卷一)所谓“羚羊挂角”云云,乃严羽《沧浪诗话》中标举“兴趣”、“妙悟”的话头,肯定的是曹学佺诗歌的含蓄蕴藉、冲和淡远之美。如七绝《板桥》(又题《新林浦》):

两岸人家映柳条,玄晖遗迹草萧萧。曾为一夜青山客,未得无情过板桥。^①

“曾为一夜青山客”透露出诗人深藏胸中的自然情怀,“未得无情过板桥”,感物怀人,俱不说出,言外有无穷之意。他的律诗语言秀丽平顺似六朝,而风味潇洒闲淡,有大历诗人尤其是刘长卿、韦应物诗的致趣。摘句如“漠漠白杨遮面雨,萧萧黄叶点衣风”(《金溪道中》),“芦花古戍生残角,木叶西风过断桥”(《枫亭》),意象萧瑟,用语自然。王士禛曾列举“神韵天然”的七言律联句,将曹学佺与高启、杨慎相提并论,举其“春光白下无多日,夜月黄河第几湾”,谓之“神到不可凑泊”(《香祖笔记》卷二)。钱谦益提到程嘉燧“苦爱其《送梅子

^① 《明诗纪事》,第2828页。

庚》‘明月自佳色，秋钟多远声’之句”，但又指出其入蜀以后“才力渐放，应酬日烦，率易冗长，都无持择，并其少年面目取次失之”（《列朝诗集》丁集第十四）。这既是后期复古派诗人的通病，也与明末复古思潮的衰歇有关。

二、赵南星的诗歌

赵南星（1550—1627），字梦白，号济鹤，别号清都散客。高邑人。万历二年进士，授汝宁推官。历官户部主事；吏部考功司主事，文选、稽勋司员外郎；万历二十年，起吏部考功司郎中，因主持次年京察得罪权臣，削籍乡居28年。泰昌元年复起，后任左都御史、吏部尚书。天启四年，因得罪魏忠贤戍代州。天启七年卒于戍所。崇祯时谥忠毅。有《赵忠毅公诗文集》二十四卷，收入四库禁毁节丛刊。

赵南星是著名的东林领袖，与邹元标、顾宪成称“三君子”。“弱冠登天门，志在民康夷”（《答唐之胤盛称余诗》），少年的他满怀着拯救生民于水火的仁者情怀。但“曰余不辰，孰生此世”（《曰居篇》），他一生所历经的嘉靖、隆庆、万历、泰昌、天启、崇祯六位皇帝，正好是明王朝从强盛走向衰落的完整过程。嘉靖时“（燕赵之间）风俗淳厚，闾阎富贵，号为治平”，而后来则“海内多事”，“古教渐灭，人之才识机力尽用之于邪侈”，充分呈现出“世道衰之征也”。（《赠一峰张广文应奖序》）赵南星的人格心态与诗文创作都表现出对时代大转变的敏感。他是那个时代少有的清醒者；其诗作也是衰世的“悲歌”。

赵南星比同时代人更深刻感受到末世的来临，在他的诗中一再发出“世路多危机”（《杂诗》）、“忧世乱”（《仲文以江西参藩入贺圣寿，既而上章言事，贬官苍梧，过我山中，赋此赠别》）的忧叹。他的忧世，主要是忧虑“苍生”，完全是儒家仁者的悲悯情怀。“苍生方坱危”（《赠徐孺东》）、“苍生纷在眼”（《素发》），对百姓的关怀是其诗歌最重要的内容，可以说是“篇篇有生民”。这种关怀的核心，便是“万物一体”之仁：

仆平生所学，惟在充惻隐之心。此心不从外得，四肢百骸合而为一身，尊卑长幼合而为一家人，积而为国，又积而为天下，皆天地一气所生成，

本为一体。故禹稷急于救民,诚与自救无别耳。^①

与同时的汤显祖、顾宪成等人一样,赵南星也是把“生生之仁”作为其学术立身的根本。因为仁爱,他人之急难即我之急难,救民则不啻自救。即使废居林下也不能销磨他热切的济世之心:“山中闻一官贤便为苍生庆幸,恨不能化作千万身平治天下”(《答徐匡岳》);即使削籍也不能抑止其“犹望万方苏”(《早蠲》)的深沉之爱。或许是爱之深而痛之切的缘故,赵南星对时代乱相有超常的敏感。早在万历二十年左右,败亡之征方显,绝大部分人还不能充分认识到其危害,赵南星便多次强调危机。“今国事多垢,闾阎萧条,西虏东倭一时内讧,朔方之盗目中无本朝。”(《答萧念渠》)后来此类感慨更是与日俱增:“时事至此,真令人叹息”(《与江瓚石》)、“今天怒民违,天下之事日乖矣”(《答曹掌科大咸》)。满目疮痍甚至使之绝望:“四郊多垒,国步艰难,非贤人养病之日。第人情险恶,议论涇杂,即孔孟亦当束手。志在效忠,而势不得遂,有去而已。”(《答成益斋》)与许多时人将万历虚誉为“全盛”之时者相比,便愈发可以感受到赵南星的卓绝见识。不仅如此,他还将此一乱世的症结归于那位“至尊”:“时事日乖,天心不悔。”(《与魏见泉》)“(天下事)惟在至尊一念转移,太平可立见。不者,十周公何能为也!”(《答孙文融》)他能够站在党争、外患、民困、灾害、祸乱等具体因素之外来观察时局,较之后世史家之明亡于党争、亡于闯祸、亡于讲学等说法,又是别具眼光。赵南星被视为东林领袖,后来也参与讲学活动,却并非不知通变的腐儒,而是颇为明白守中用权的道理,居官“责大指,弃苛细”(《与侯亮宇》)、“若将救苍生之命,则必安其位而可,安其位必合于人而可,吾赤子在念,苟非万不可为之事,即宜委曲从凡,安能徒自洁而已!”(《答汪练溪》)除原则性的问题之外,其他无关大局者不必事事立异。为拯救苍生,既坚执不挠而又通权达变,此乃赵南星人格思想最主要的两个方面。

不落凡俗的见识,使其在诗学方面也有很多可贵的看法。赵南星踏入仕

^① 《答汪练溪》,《赵忠毅公诗文集》第667—668页。北京大学图书馆藏明崇祯十一年范景文等刻本,以下引赵南星诗文版本并同,不另注明。

途之际,正是后七子声势浩大的万历初年,但其立论却与七子派不同。他认为“有一代之兴,则有一代之诗……以优孟而为叔敖,神骨终别。只自见其不陶不杜不李、为俗为俚为野而已矣。”(《冯继之诗序》)也就是说,历代之文各有“兴会极则”,如能知其解,那么“元曲犹三百篇也”(《刻花草粹编序》)。他不是简单地将经典与俗曲相提并论,而是从各有“兴会极则”的角度,发掘出元曲的独立价值所在。此种见解实质上是与晚明性灵思潮相通的。所谓“兴会极则”,便是“性情”。他讲究“诗以道性情”(《苏子哲诗序》),不可以“涂饰”以掩盖真面目。又说:“诗者兴也,缘人情而为之者也。”(《冯继之诗序》,)从表述方式看,这些见解均未出儒家传统的诗教。但传统诗教重视“性情之正”,要求“温柔敦厚”、“怨而不怒”,而赵南星则强调直抒胸臆,不为束缚。“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其土俗。”(《苏子哲诗序》)北方人质朴气劲的品格“近于诗”,故而他赞赏的诗当然也是“真”诗,是“非从自己胸臆流出不肯下笔”之诗。当然,他对性情的理解是以“仁”为主,未必包容放纵之一面。尽管如此,其看法依然值得重视,因为他与同道东林诸子大约均属以诗为“闲言语”的理学眼光。在此基础上,他居然能够提出:“诗必从悟入,悟而后有所用其才,否则以巧益其丑。悟而后有所用其学,否则以博益其腐。”(《李于田诗集序》)才与学不能保证诗的品格,只有加之以“悟”方能得其所用。他的悟,不是严羽式的“妙悟”,而是“员神不滞”,也就是诗人通天彻地的人格与灵心。才学与性情相兼谓之“趣”,成趣则“能言”,谳趣则“知言”。此类诗人观天地万物皆能得其趣,冲口而出皆能言其趣。虽然赵南星所谈论的还是“情趣”,只包括观赏风物、读书清谈之类的雅趣,但毕竟是注意到“趣味”了。一旦“性情”和“趣味”的内涵得以扩大,则公安派的诗歌理论便水到渠成了。纵观赵南星提出的一系列诗学命题,可以清楚地看到由性气到性灵、由摹拟到师心的转变之迹。

姚希孟在为赵南星所作的墓志铭中,将其诗与杜甫相比。的确,他的不少诗,就像杜诗那样用纪实的手法反映社会黑暗与生民悲苦。“所怪全盛朝,玉斗失魁柄。罢侯经几代,忽睹众为政。排根事剪除,刺骨腾讥评。一言为友朋,四海成陷阱。”(《己未初春述怀》)万历中期以后,皇帝怠政,大臣结党

营私，勾心斗角。每有一事都聚讼纷纷，并无公意。诗中所言，便是万历末年的混乱政局。非但如此，还有夷虏兵灾。“近闻建夷酋，屡侵中国境。点兵千家哭，生离恐难并。频年冬无雪，去冬雪偏盛。朔漠地苦寒，人人应没胫。胡儿醉乳酒，坐使行伍罄。人事与天时，我心殊恟恟。山居畏虎狼，里次亦不靖。”（《己未初春述怀》）外敌入侵，四处征兵。文臣武将皆无方略，战事连连失利损兵折将。被点入伍，就意味着生离死别。诗人担忧胡地苦寒，胡兵彪悍，被征者之结局显然是凶多吉少。其时诗人70岁，被削籍家居已20余年，可身处乱世，依然满眼都是不平。《市虎行》：

市中有虎，白日食人。群狼从之，往来飏飏。有万斯家，救命于腹。劲弩不射，深藏潜哭。父老谓虎：人性至贵，胡忍歼夷，以充尔胃？虎谓父老：匪人弗甘。尔视则人，吾视则餐。父老震恐，间入公府。颔诸大夫：活此耄竖。大夫曰：唉，尔实无知。吾方闭门，何救尔为？父老闻言，涕泗滂沱。有庠奚罪？天也则那！^①

上至朝廷大臣，下至胥吏恶霸，无不以残贼百姓为事。语言虽颇粗朴，却有直白的冲击力，表达出对弱肉强食的强烈控诉。如此热切地关怀苍生，并以重拙之笔形之于诗，这在明代诗人中实不多见。

表达对时局的忧愤，也是其诗歌的重要内容。他写诗送门人入京：

此别未千里，况乃之京师。畴昔壮士怀，对酒不能持。吾子青云器，日月忽已迟。人生遭轹轲，举足先自疑。身居流俗中，世情亦难支。罗绮掩丑态，蓍簪灭妍姿。有言安所陈，有气安所施？复着敝貂裘，挟策以干时。我闻京师中，万事俱可悲。宫殿经焚烧，频年废朝仪。省寺积蔓草，飞鸣多鸛鸕。愿子升天衢，一拯苍生危。山中绝远梦，抚景惟相思。^②

^① 《赵忠毅公诗文集》，第46页。

^② 《送元伯入京》，《赵忠毅公诗文集》，第55页。

临别之际,意绪难平。诗作不但有对弟子的期许,有对自身的伤感,有对世情颠倒的抨击,有对时事的叹息,还有无可奈何而又壮怀激烈的冲突。此种复杂心情都着落在离情别绪中,显得那么沉重,那么深情。王之案评其诗说:“往往悲壮愤激,率其本性,总出于忠君爱国而不失为小雅之不乱。”他的诗真是淋漓沉痛而沉实刚劲。其诗歌的刚劲,除了得力于粗朴的语言,不加任何雕饰的叙述之外,也得力于直截痛快的议论。“王泽竭已久,五气常乖叙。在位多忘民,君子靡宁处。”(《送李芳园试宰镇原》)“苍生俱倒悬,黄屋愁唐尧。”(《壬戌起家将北上》其一)“当今黎民几靡孑,比岁凶荒不须说,亦不须道开矿累包陪,亦不须道抽税胶膏血。貂珥之事亦无奈,我辈先须尽臣节。”(《送赵淡含进士宰通许》)这些诗句,无一不是气势壮直的指斥,似有一股愤怒之气喷薄而出。

赵南星的诗歌也偶尔有对自我命运的悲叹,但更多的是对自身信念和与操的执着。“千古公评应不改,一时气焰竟何如。”(《章元礼先生以四诗寄怀,如数奉酬》其二)正因为坚信人间终有正义与清明之时,他与志趣相投的东林同志才能面对家破人亡、亲人离散而义无反顾。“誓守固穷节”(《己未初春述怀》)、“努力崇令名”(《夏日饮华伯叙怀》),在这圣人再出也难挽狂澜于既倒的世道中,赵南星等人却抱着“知其不可而为之”的态度勇于担当。他闲居林下近30年,尽管也有许多描述饮酒赏花之自适情趣的作品,但那显然是其无奈之中的自我安慰。一旦有用世机会,赵南星们依然会勉力为之:

丹诏数来下,安敢终嚚嚚。淹留既永久,强勉辞衡茅。旨哉庄生言,君臣义莫逃。山灵知我心,松桂幸无嘲。勋业非所冀,誓守平生操。^①

壬戌即天启二年,诗人已73岁,他在“丹诏”来时又毅然出山。这种坚守道义、百折不挠的担当精神,正是中国传统文化中最值得传承的精髓。这些崇信道义之君子总是互为勉励:

^① 《壬戌起家将北上》其二,《赵忠毅公诗文集》,第71页。

频年逐客满江湖,偶下征书二子俱。谏草自令伤去国,春花相待入留都。白云画省天仍远,绿水朱楼古不殊。选部见时烦问讯,山堂莫负月明孤。^①

全诗充满深情,尽管也弥漫着低沉落寞的情绪,可知心好友的互相理解、互相支持,使得落寞中有了一点明亮,使低沉的心情有了一点安慰。

赵南星的诗虽然也有粗率之病,可是在悲壮深沉的调子里并不明显。姚希孟谓其诗“淋漓沉痛语,使人欲泣、欲啸,欲缩地而谈,欲排闾而诉。易水击筑之音,于今载见。”(《荣禄大夫太子太保吏部尚书赵忠毅公墓志铭》)察其创作,此语不虚。

三、张溥的诗歌

张溥(1602—1641),初字乾度,后改天如,号西铭。南直隶太仓人。崇祯四年进士,官翰林院庶吉士。次年以葬亲为名回乡直至终老。其著作甚多,除《七录斋集诗文合集》十六卷外^②,还有《诗经注疏大全合纂》三十四卷、《春秋三书》三十一卷、《四书纂注大全》三十七卷、《宋史纪事本末》一百零九卷、《元史纪事本末》二十七卷、《史论二编》十卷、《古文五删》五十二卷以及《汉魏六朝百三家集》等,多至“三千余卷”(《明史·张溥传》)。他是复社领袖,与当时著名文人多有交往,对明清之际的学术与文风影响颇大。其学术思想以经世致用为宗旨,以砥砺名行通经重史为核心,主要通过社团活动发生影响。他是明代学术风气由重心性到重经史,由空谈道德到关注时务转变的关键人物。其文学(诗学)思想不主一家,在复古与性灵之间各取所长,有明清之际折衷博取的时代特色。

张溥经世思想的形成背景是讲学之风的消歇及文章(尤其是八股)之学

^① 《送华伯起南比部,时顾大同起光禄》,《赵忠毅公诗文集》,第125页。

^② 张溥文集多次编刊,本文所据为四库禁毁书丛刊本《七录斋集》以及续修四库全书本《七录斋诗文合集》。另有内容差异较大之《七录斋续刻》六卷、《七录斋近集》十六卷,限于条件未曾参阅,凡此二书者,皆据莫真宝《张溥文学思想研究》,首都师范大学2008年博士论文。关于张溥文集的版本,参见莫真宝论文。又,本文所论,多处受益于莫之论文,特致谢意。

的兴盛。阳明心学的迅速传播带动了士人的讲学之风,上至阁老重臣、下至贩夫走卒,都有醉心于讲学之人。各地讲会、书院不计其数,虽历经禁止而不绝。至万历季年,讲学之风渐趋消歇。其间虽有东林士子的会讲,但规模已小得多了。讲学之风消歇的原因有很多,最重要的则是阳明心学给社会价值观念带来的强力冲击。在社会经济与学术思潮的双重作用下,原来大一统的价值观念变得多元或者说混乱了。表现在政治上便是无休止的党争,在社会风气方面则是放纵豪奢,就士人阶层而言则是人生价值观由传统儒家的济世救民转变为理会“自家性命”。上者谈禅论道,末流则唯利是图。伴随着讲学之风的消歇,八股文社却蔚然成风。现存复社基本史料的记载都以对八股文社的叙述开始:

自制举艺之法行,其撰著之富,单行可传,无如临川陈大士际泰。大士与其友罗文止万藻、章大力世纯、艾千子南英实共为此学;三子者仅举于乡,大士久困诸生,未遇也。金沙周介生钟始以制艺甲乙天下,其推重者曰临川、曰莱阳。莱阳宋九青玖父子兄弟治一家言,于临川不及也;然最以科第显。盖介生为此说。逾年,而吾师张天如先生(诒溥)从娄东往,复社之举自此始。^①

令甲以科目取人而制举义始重已。士既重于其事,咸思厚自濯磨,以求副功令。因共尊师友,互相砥砺,多者数十人、少者数人,谓之文社;即此以文会友、以友辅仁之遗则也。好修之士,以是为学问之地;驰骛之徒,亦以是为功名之门,所从来旧矣。^②

上引史料,除陆世仪偶于古文时文加以区分外,皆重在论说制义。可以说,他们公认的复社渊源乃在士人为科目而结之文社。今人论此问题多以复

① 吴伟业:《复社纪事》,见《吴梅村全集》,上海古籍出版社1990年版,第599页。标点略有改动。

② 陆世仪:《复社纪略》卷一,续修四库全书第438册。

社后期参与政治,视之为东林后继,这固然有相当的理由,但如要正本清源,则复社的八股文社性质是不可忽略的。强调此一点的意义在于:复社的组织松散(有许多小社加入复社之后仍保持很大的独立性),其重要人物存在相当大的差异(如张溥与陈子龙),不可一概而论;其次,复社的大部分士子是以科举的实际利益为目的,不能以是否列名或者与复社有政治牵连而作为评价某位具体人物的出发点^①;复次,有益于恰当评价张溥领袖地位的实质、作用和意义。

据陆世仪记载,万历末至启、祯年间的制义风尚变化如下:始宗豫章艾(南英)、罗(万藻)、陈(际泰)、章(世纯),时在“戊(午)、己(未)”,也就是万历四十六、四十七年前后;复趋金沙(周钟),时在“辛(酉)、壬(戌)”,即天启元、二年;共宗天如(张溥),时在崇祯元年。(《复社纪略》卷一)此前的张溥尚未有全国性影响,其尊经复古的思想是与其社集活动相伴随的。

早在天启元年,张溥就与人结时文之社。天启四年,二张与杨彝、顾梦麟等定应社之约:“一日,二张子偕管君售、朱令古造我门,颇骇。问之,曰结社,益骇。社又主读书修行,余大之,然窃疑其易之矣。”(杨彝《凤基会业序》)由杨彝所记,可知当时士子之文社旨在“读书修行”者已属难得。此时的张溥“博极,文不能句,又好写难字。”(同上)“好写难字”是张溥求异于时人的表现,说明他对以科举为名利之途的风气甚为不满,试图寻求文风的突破。但他尚未找到正确的路子,故而至于“不能句”。“奇怪”的文风导致张溥每试辄蹶,直至崇祯元年他的求变仍然落在文章的形式方面。^② 张溥尊经重史观念的形成受到周钟较大影响,陆世仪谓:“时娄文卑靡,两人有志振起之。溥矫

① 例如有学者以钱谦益为复社头脑,似可商。按,温体仁私人蔡奕琛攻钱谦益谓:“复社杀臣,谦益教之也。”谦益奏曰:“臣先张溥成进士二十余年。结社会文,止为经生应举,臣叨任卿贰,不应参涉。”崇祯“览其词直,置弗问。”谦益所辩甚有力,亦实情,故得免罪。他和复社关系实不如周延儒密切,如以谦益为复社社中人,何不以周氏入复社?

② 吴伟业《复社纪事》:“初,先生起里中,诸老生颇共非笑其业以为怪。……(崇祯元年复社成立)推先生高第弟子吕石香云孚为都讲。石香好作古文奇字,浙东西多闻其声,而湖州有孙孟朴淳锐身为往来介绍。于是臭味翕习,远自楚之蕲、黄,豫之梁、宋,上江之宣城、宁国,浙东之山阴、四明,轮蹄日至;秦、晋、闽、广间,多有以其文邮致者。先生丹铅上下,人人各尽其意,高誉隆洽,沾丐远近矣。”是吴扶九、孙孟朴等始结复社时,张溥即因其弟子吕云孚以及熊开元的关系成为领袖人物。

枉过正,取法刘几、樊宗师,岁试乃蹶。闻周介生倡教金沙,负笈造谒。三人一见,相得甚款若故旧。辨难五昼夜,订盟乃别。溥归,尽弃平昔所学,更尚经史,试乃冠军。”(《复社纪略》卷一)周钟为金沙世家,兄弟皆有文名。他出名远较张溥要早,艾南英所往复批评者以周钟为首,次及陈子龙、张溥等人。张溥高弟吴伟业说:“先生既笃志五经诸史,不复用制艺与千子争长短,独取其事折衷于介生。”(《复社纪事》)以梅村与张溥关系之亲密程度,此说必有所据。即使张溥本人也承认周氏对好古之风的影响:“自介生于酉戌之文倡用其说,而四方始改形易虑,乐于道古。”(《房稿表经序》)此与前引陆世仪的记载是一致的。周钟此时主要是倡导时文学习诸子,他所开创的风气后来渐次演变为张溥的尊经重史。从周钟在复社中的作用看,张溥受其影响也是很自然的。“社事之兴,吾党为之,主盟者不下二十人,而历劳勩,决嫌疑者,予与受先、介生、维斗之责居多。”(张溥《社籍序》)复社组织本不严密,其联系主要是凭借社友之间的私人关系,籍名虽多至数千,“然独领袖数人尤相亲厚,数往还”(潘耒《梅花草堂诗集序》)。作为其核心成员的20余人皆对复社影响的扩大有重要作用,张溥、张采、周钟、杨廷枢则是复社的领袖群体。至少他们四人之间互相具有一定影响力,应该离事实不远。

启、桢间的社会政治状况是张溥经世思想形成的基础。万历以来所有社会问题的核心都在于价值观念的混乱:原有的程朱理学失去权威性,新的价值体系又没有建立起来。价值观念的多元导致人们各信其心,自行其是。要改变此种状况,首先要建立一套能够收拢人心的价值体系。所以他提出:“上之人苟示之以风厉之权而明其赏罚之道,行之于学校而学校安,行之于四海而四海服,则草野之人各有国家之责,而奋然不顾其所往。……则圣贤之道,足以折冲万里而行于无事矣。”(《正风俗议》)他在此所提出的解决办法显然缺乏可行性,惟以恢复圣贤之教为的,未能将晚明思想界出现的新因素——例如重视自我——纳入思考。值得重视的是,他提出为忠义之教遍行于世,“则草野之人各有国家之责,而奋然不顾其所往”,实开顾炎武“天下兴亡,匹夫有责”之先声。由此,复社“广结声气”的做法与阳明心学“愚夫愚妇都是圣人”的主张是一致的,他们不再将眼光局限于士人,而是扩大至细民百姓,由此沟通起晚明至清初的思想脉络。

有了上述认识,张溥论文自然重视实用。他赞赏张采所选汉代文章“以体用为主”,读之则“尊国君,贬乱贼,崇令主,黜百夷;篇书其所来,人记其所出。贤愚治乱,发策焕如。如登宗庙朝廷,礼乐备矣。”(《两汉文选序》)为了重张“礼乐”,他认为最有效的办法是改造士子出身的必然之途——制义。张溥首重“尊注”：“制义莫大于有用,莫实于尊注。”(《陈大士会稿序》)因为尊古注可以使士子潜心经书,涵泳义理,以求经世之实用。事实上,其设想也收到一定的实际效果。^①除了读经尊注,张溥还试图会通“经、史、古、今”,将圣人之教和“世代”、“典实”相结合。他编辑了大量史书,写了不少史论,归结到一起,都是为了“有用”此一目的。他讨厌空虚的时文,也以诗文为无用:“时义速朽,体近训诂。欲以诗家之心强饰体貌,亦妇人冠侧注耳。”(《程楚石近业序》)同样因为有用,他试图重刊《古今名臣奏议》,而认同“辞章无用”的观点:“骚极屈宋,赋盛马扬,词章之学,君子以为无益于治国,不究于宜民。虽废弗讲,可以无讥。”(《历代名臣奏议序》)论文以实用为宗,此乃儒家老传统。张溥在风俗败坏,士风日偷乃至即将亡国之际重提此论,则是有其现实意义的。在这方面,陈子龙、夏允彝、吴应箕、黄宗羲等复社闻人多有共鸣。

张溥虽对辞章评价较低,但并不认为毫无价值。辞章可以“载道”,例如诗三百便是周公载道之具。他认肯能表现“性情之正”——也就是前引“忠义之教”——之诗文的价值。有君子之德,诗文自然温柔敦厚。他说周勒卣“孝友温慤,发为诗文,无不深厚尔雅,而尤慎于选择,不肯以小文便已。”(《房稿遵业序》)他取文的一个重要原则,就是性情。因为性情相类,他序其好友的文章就会“气动辞数,思常有余”。(《刘伯宗稿序》)竟陵派说“断之以人然后断之以诗”,张溥是赞同的。(《张草臣诗序》)但他也注意到人与文不符的情况,例如隋炀帝。对此,他采取了折衷态度。也就是说,其诗文理论能够博采前贤,表现出融通的意识。其诗论也有同样特点,其《宋九青诗序》曰:

^① 他曾自豪地对杨伯祥说:“十数年来人士尊经慕古,风气甚盛。”以此为“豫章吴下数子”当然也包括他自己的提倡之功。《文用昭稿序》,《七录斋诗文合集》卷一,第264页。

夫无才之人不可与言诗,恶其无文也;无情之人不可与言诗,恶其非质也。虽然,才至矣,非学不行;情至矣,非诗不立。……以予观之,三百篇之后作诗而不愚者独屈大夫原耳。下此拘音病者愚于法,工体貌者愚于理。唐人之失愚而野,宋人之失愚而谚。愚而野,才士所或累也。愚而谚,虽儒者不免焉。夫谚可以为诗,则天下无非诗人矣。^①

诗之“质”在于“情”,又重视“才”,这与晚明性灵思潮相合;重视才的同时也强调学,则又能补性灵派之缺失。他批评唐诗“野”,宋诗“谚”。野,质直粗朴,不够典雅;谚,通俗直白。他的诗学理想乃是以“温柔敦厚”为核心,以文雅典正为风格。此一理想也是明清之际很多诗人的共同追求。张溥的诗歌创作历来不受重视,各选本入选皆寥寥。其诗以赠行、集会、怀人为主,风格平淡。较好的如《寄周介生兄弟》:“平时一别酒前心,十月相随囊底琴。同姓不多名字各,相知独向古人寻。道高畏俗将埋璞,义重怀君肯入林。穷达共身怜久惯,风霜惜我候虫音。”平平叙来,不事渲染,而周氏之怀才不遇,朋友之意气相皆能传达出来。有时句法奇怪,有生凑之嫌,甚至有的句子难以索解。好在其诗学史意义并不在此。

经世致用是张溥学术与文学思想的基本特征,也是其意义所在。前人多强调张溥及复社的政治色彩,其实除了正风俗的层面外,他的经世之志并没有太多展示的机会。即使正风俗的实施也主要是依靠改造时文文风来进行的。他对真正的政治活动之热情远不及评选时文,至少其文集中以与时文有关的篇章占多数。他是一位热心世务的读书人而非政治家。与东林君子相比,他在某种程度上放弃了对心性学说的阐说以及对道德信条的坚守。东林诸君有坚定的信念,为此可以义无反顾不计其功;他们时时显出迂腐的一面却表里如一,即使其对手也很少能对此加以挑剔。张溥则更为通达圆转,可以为了实现目的而权谋谲诈;他也不能一往直前地舍生取“义”,而时时有明哲保身之思。^② 因此其诸多举措与其政治对手至少在表面上是没什么区别

① 《七录斋诗文集》卷四。

② 参见《张溥文学思想研究》。按,莫真宝论张溥之矛盾心态颇细致,也极有特色,笔者多有戚戚之感。

的。考其政治活动,除了助周延儒复出之外,多属个人之间的恩怨。张溥本质上还是书生,不谙政治也不谙人情。人情练达的政治家不会因细故而开罪李明睿,不会因细故得罪家乡的王氏子弟。^① 这样的思想与行为,导致其政治目的充满偶然与意外,周延儒的不能始终便是明证。故此张溥逝世后,复社即告衰落。因而张溥及复社并不像很多论者所认为的那样政治性质浓厚,他们身上的政治色彩毋宁说是时代的必然。正如明清鼎革之际所有的人都面临何去何从的选择一样,在明末的士风败坏和党争中,人们的活动多少都带着政治的味道,更不用说以经世致用为宗旨的士人及其社团了。相比之下,张溥与复社在思想史和文学史上的意义更为突出,明末清初最重要的思想家、文学家(包括诗人)如黄宗羲、顾炎武、方以智、陈子龙、吴伟业等人无不受其影响;他的经世致用、折衷兼取更是与时代思潮深相契合。

第二节 陈子龙及云间派

如果说张溥对明清之际诗坛的影响主要体现在经世的学术观与实用的文学观上,那么另一位文社领袖陈子龙则以其创作实绩成为明代诗歌史上最为重要的结穴人物。陈子龙(1608—1647),字卧子,一字懋中,又字人中,号轶符,晚年自号大樽,易姓李,别号颖川明逸、於陵孟公,松江华亭(今上海松江)人。按朱东润的说法,他一生经过“文士”、“志士”与“战士”三个阶段,并非一位普通文人。他重新揭起前后七子文学复古的旗帜,艺术追求较接近朗秀婉丽的何景明,但在明末清初的战乱年代又深受杜诗的影响,在一定程度上突破了“伸正拙变”的审美局限,诗风转而为悲壮慷慨,其创作实可代表明末诗歌的最高成就。

^① 崇祯三年,复社多人中进士。按惯例吴伟业的会元稿应由房师李明睿作序,而吴稿序却由张溥所作由此引起矛盾;张溥在翰林院多所讥评引起多人不满;刚入朝不久即撰疏弹劾阁臣温体仁命吴伟业上之,吴改疏论蔡奕琛;在家乡因一家奴得罪王时敏兄弟。此类行为多属任性之举,正表明张溥的书生意气。参阅陆世仪《复社纪略》。

一、陈子龙的生平与心路历程

陈子龙生当万历末年,受父亲陈所闻影响,自青少年时便忧心时政,痛恨阉党。他在文学上推崇前后七子,不满于当时流行的竟陵诗风,崇祯元年曾在王世贞居住过的弇山园,与比其年长25岁、极力诋毁前后七子的艾南英发生争执。崇祯二年乡试中举后,他曾两次参加会试均落第而归,在家杜门谢客,写下不少拟古诗作。这些作品虽不像李攀龙拟古乐府那样“酷拟”,但摹仿古人口吻而作,毕竟缺乏鲜活的生气。直至中进士之前,他基本过着“文士”的书斋生活。《春感》传达了他当时的心迹:“文章绮艳羞江左,踪迹淹留似茂陵。终日掩书广武叹,雄心深夜有飞腾。”他有志于诗文复古,也希望干一番事业,虽在科举仕途上一再受挫,但眼界颇高,亦甚自负,常常有一展雄图的内心骚动。

崇祯十年,陈子龙登进士第,刑部观政三个月后被派往惠州任司李。此时他的心情颇为矛盾,一方面深切感受到来自现实的巨大压力,认识到有所作为之不易,“惟应《风赋》推才子,何意龙门是党人”,“知予矫首能长叹,数卷韬戎共隐沦”(《得李舒章宋辕文秣陵书有忧时之语》)。朝中党同伐异,相互猜忌,没有人真正重视人才、以大局为重,故而他时有“解组问沧浪”(《又五日忆故乡》)之思。另一方面,他又怀着强烈的社会责任感,并受到座师黄道周的熏陶,“成为以国家兴亡为己任的人物”^①。《授官岭南后属小疾卧邸中》其三说:“犹分清禁千门月,已是炎天万里臣。横海伏波皆意气,何须常卧茂陵春。”接受了一个卑微的职位,但仍有志在天下的豪迈意气。往惠州途中接到继母亡故的消息,于是他便回乡依礼守制。家居期间,他与徐孚远、宋征璧一起,取明朝名卿大臣“有涉世务国政”之文,辑成《皇明经世文编》500余卷,又整理徐光启《农政全书》,将“经世”的志向转化为切实的行动。他虽离开了纷扰的政局,但仍感到朝廷的局势日见窘促,“每遣使从江上问信”,因无法为朝廷分忧而感到愧疚。崇祯十一年除夕他感怀道:

^① 朱东润:《陈子龙》,《中国历代著名文学家评传》第四册,山东教育出版社1985年版,第561页。

朔吹寒花载酒过，流澌一夜满江河。音书断后凭烽火，岁月惊心长薜萝。五饵事虚龙帐入，四愁歌遍雁门多。请缨无计悲华发，徒作词人奈尔何？

——《戊寅除夕》其二^①

这正是一个有心报国却无路请缨的“志士”之悲叹。作于次年的《送徐九一太史还朝》曰：“天心久已思安攘，吾道奚堪任陆沉。莫以金门能避世，苍生何日见为霖？”在对朋友的勉励中，也表现出自己为国效力的决心。然而世事难为，无奈的诗人也只有叹息而已。崇祯十二年除夕感怀曰：“年华渐与壮心违，翠柏红椒又满扉。岁月有情多惜别，江湖无地可忘机。寒梅放蕊常相媚，旅雁骞云好共飞。惟奉板舆将尽酒，春风玉管送斜晖。”（《己卯除夕》）壮志在荏苒岁月中逐渐耗磨，他已无法找到可以忘机的“江湖”，却又无法实现自己的意愿，也惟有对残阳而挥杯浩叹了。

崇祯十三年，陈子龙服除北上。他并没有因重出而兴奋，到京后所写的《都下杂感》四首反而表现了出处之间的犹疑矛盾。其一说：“眼中不见悲歌士，怀里空悬痛哭书。阿世久知长孺拙，微官敢道曼容疏。莫将襟抱倾人意，放论高谈忆故庐。”显然，他觉得难以融入以阿谀取容为尚的官场。其二说：“携酒欲寻行乐地，登高客思转凄迷。”因为内心苦闷而寻求解脱，但当离开纷扰的尘世时却又感到凄迷。深刻的内心矛盾使其诗歌情思复杂而晦暗。其四说：“折槛终能宽直节，杜门犹是坐高名”；“明主怜才原不薄，无烦《九辩》慰生平”。经过痛苦的内心冲突，还是坚定了为国效忠的信念。崇祯十六、十七年以后，他在战火之中或任职，或乡居，写出的都是哀痛苍凉的黍离悲歌。如《秋日杂感》（客吴中作十首）是其七律中登峰造极的作品，其二曰：

行吟坐啸独悲秋，海雾江云引暮愁。不信有天常似醉，最怜无地可埋忧。荒荒葵井多新鬼，寂寂瓜田识故侯。见说五湖供饮马，沧浪何处

^① 《陈子龙诗集》，施蛰存、马祖熙整理本，上海古籍出版社2006年版，第485页。

着渔舟。^①

美好江山已然沦落，何处不惹愁情！其三说：“阮籍哭时途路尽，梁鸿归去姓名非。南方尚有招魂地，日暮长歌学《采薇》。”北方沦陷，南方尚可招魂，诗人惟一的选择便是作为一个“战士”，与信念共存亡了。其《易水歌》咏荆轲事，结尾曰：“可怜六合归一家，美人钟鼓如云霞。庆卿成尘渐离死，异日还逢博浪沙。”用张良刺秦王事，正是他在明亡之后虽流离逃亡却矢志抗清的写照。五律如《避地示胜时》：“力穷支大厦，时异射高墉。未遇夷门老，还从石户农。朱弦悲匪兕，玄牝愧犹龙。泪尽人间世，天涯何处逢？”（其六）虽然心系朝廷，却不得不面对惨淡的现实。歌行《怨诗行》更是激烈苍茫的呼号：

九江倒影扬素波，洞庭微风鸣白鼉。文狸赤鲤迎湘娥，翠竹泠泠蒙女萝。重华一去不复还，愁云万古苍梧山。五臣八愷竟谁在？空令帝子凋朱颜。凋朱颜，堕绿水，不见轩辕神鼎成，黄金如山映天紫。日月光华阖闾开，飞龙半负婵娟子。玉笙杳渺流雕云，升天入地皆随君。小臣徒望青冥哭，天路茫茫竟不闻。^②

他的灵魂将要追逐着那个逝去的时代，虽然悲慨迷茫，却又极为坚定。他最亲密的朋友、与其并称“云间三子”的宋征舆与李雯已在新朝出仕，而他却在顺治四年五月投松江古浦塘而自杀，践履了其誓死效忠明朝的烈士信念。

二、陈子龙诗歌的情感内涵

强调美刺是陈子龙论诗的核心观念，也是他与前后七子的重要差别。其《六子诗稿序》先论各种诗体规范之难，继而笔锋一转说：

① 《陈子龙诗集》，第526页。

② 《陈子龙诗集》，第300页。

而诗之本不在是。盖忧时托志者之所作也。苟比兴道备,而褒刺义合,虽途歌巷语,犹有取焉。……一人有盛名,予读其诗,谓之曰:君之诗甚善,然传之后世,不知君为何代人,奈何?夫作诗而不足以导扬盛美,刺讥当途,托物连类而见其志,则是《风》不必列十五国,而《雅》不必分大小也,虽工而余予好也。^①

前后七子追求复古,李梦阳还强调“以我之情,述今之事”;后七子强调自我精神与古人相合,则已从理论上切断诗歌与社会现实的关联。陈子龙以“忧时托志”说充分强调诗人与社会的关系,比前后七子更重视主体精神、时代气息的表现。虽然他在此强调诗歌“导扬盛美”与“刺讥当时”的双重作用,其实主要立足于“刺”。其《诗论》曰:

夫居今之世,为颂则伤其行,为讥则杀其身,岂能复如古之诗人哉!虽然,颂可已也。事有所不获于心,何能终郁郁耶?我观于诗,虽颂皆刺也。时衰而思古之盛王,《嵩高》之美申,《生民》之誉甫,皆宣王之衰也。至于寄之离人思妇,必有甚深之思,而过情之怨,甚于后世者。故曰:皆圣贤发愤之所为作也。^②

他认为古之诗歌无论是颂扬昔日圣贤之美,还是以离人思妇的口吻抒写怨情,皆出于对当前现实的不满,这便强调了诗歌针砭现实的功能。相比于儒家强调人伦教化的美刺观,他更重视时政在诗人心中激起的情感波澜,以及诗歌反馈到当权阶层所产生的干预政治的功能。《皇明诗选序》说:“世之盛也,君子忠爱以事上,敦厚以取友,是以温柔之音作,而长育之气油然于中,文章足以动耳,音节足以竦神,王者乘之以致其治。其衰也,非辟之心生,而亢丽微末之声著,粗者可逆,细者可没,而兵戎之象见矣。王者识之以挽其乱。故盛衰之际,作者不可不慎也。”可见,他重视的不是诗歌的教化功能与

① 陈子龙:《安雅堂稿》卷三,《明代论著丛刊》影印本

② 《陈忠裕全集》,卷二一,髯山草堂本。

道德属性,而是其政治功能与抒情特征。其《佩月堂诗稿序》论诗人的情感基调及其艺术表现说:

若乃荡轶而不失其贞,颓怨而不失其厚,寓意远而比物近,发词浅而蓄意深,其在志气之间乎!今我与若偶流逸焉,谐漫轻俊则入于淫,淫则弱;偶振发焉,壮健刚激,则入于武,武则厉。求其和平而合于大雅,盖其难哉!^①

“志气”即诗人感情。“荡轶而不失其贞,颓怨而不失其厚”指感情基调,“寓意远而比物近,发词浅而蓄意深”指表现特征。无论是“弱”或“厉”,均违背感情中和、“合于大雅”的原则。针对“如子所言,则是有正而无变也”的疑问,他又说:“和平者志也,其不能无正变者,时也。夫子野之乐,即古先王之乐也。奏之而雷霆骤作,风雨大至,岂非时之为乎。诗则犹是也,我岂曰有静而无慕也?有褒而无刺也?非然,则左徒何为者,而曰不淫不怒,乃兼之也。”把怨慕讥刺敛藏于和平温厚的体调之中,虽有时变而不入于怨愤,不但合乎“温柔敦厚”之教,而且也易于为当政者所接受。

陈子龙的诗歌创作实践了自己的文学主张。应试游京师其间所写七律《长安杂诗》十首,以宏大规模表现了对朝廷与社会的种种思考,是较为典型的“以颂为刺”之作。其一写帝里繁华,而言外则讽刺列侯丞相贪图富贵,“最是大家能好武,虎圈熊馆不曾闲”,无异于说皇帝乃荒淫误国之祸首。但因写得冠冕堂皇,表面反给人以颂美印象。其六是其最得意之篇:“琼壶薇帐侍宸游,十部龟兹在殿头。禁苑起山名万岁,复宫新戏号千秋。明驼宣赐朝元阁,紫燕传封井幹楼。上寿后庭齐致语,增城笺奏是谁收?”《梅村诗话》载,吴伟业问陈子龙诗中何者最佳,陈子龙所举之“中联得意语”便是此诗的颔联。其所“得意”者,盖因最合“以颂为刺”之旨。本诗结尾讽刺较为直露,他所举的“结法可诵者”为以下两首:

^① 《陈忠裕全集》,卷二一。

诸帝遗弓云树前，太行兵气总苍然。翠微旗暗□头色，碧瓦烽高箕尾天。玳瑁秋陈伤玉座，虬龙晓漏静神弦。祠官流涕松风路，回首长陵出塞年。^①

昔年游侠满辽阳，吹角鸣鞭七宝装。帐下紫貂多上客，楼前白马度名倡。椎牛属国开新市，射虎将军猎大荒。李氏家声(《梅村诗话》作“功名”)犹带砺，断垣(《梅村诗话》作“断霞”)落日海云黄。^②

前一首感叹朝廷局势衰微，长陵是明成祖朱棣与皇后徐氏的合葬陵寝，结尾回思明初盛世成祖出塞时的雄风，借颂古以讽今。后首怀思汉飞将李广，尾联言虽有不少志士与国同休戚，但时局萧瑟却令人浩叹。初中进士时的《早朝》诗，前六句全是王维应制诗的气派，结尾则说“分忧圣世多皋禹，端拱无劳问未央”，同样以颂美的方式讽刺了朝局。《京师五日时上幸西苑》、《燕中秋感》等诗也运用了如此的结尾方式。

陈子龙常用“寄之离人思妇”的比兴法，此类诗未必皆有具体的现实针对性，但寄托了诗人对社会历史的深沉思考与复杂感慨，亦可谓“必有甚深之思”。如《韦园海棠》：“名花帝里殢相思，为尔轻盈不自持。艳质已迷红雾暖，繁枝弗动绛云迟。琼池浴罢凝香后，金屋春深倚醉时。难以丰柔矜夜态，好将玉体问昭仪。”这是一首咏物诗，前六句极写韦园海棠之美艳，但却点出其居于“帝里”、拂动“绛云”，又言其浴“琼池”、藏“金屋”，所咏者已由海棠转为美人之象征，尾联用北齐后主宠幸冯小怜致使亡国事，于咏物主题中寄托了历史的沉思。此类别有寄托的咏物七律还有《梨花》、《桃花》、《玉兰花》、《孤莺》等，歌行有《樱桃篇》、《落花篇》、《冰池篇》。

陈子龙还有一些歌行用传统乐府诗离人思妇的写法寄托细微的感慨，如《春寒曲》、《春暖曲》、《蔷薇篇》、《仿佛行》、《霜月行》、《寄衣曲》等，多为早年之作，虽较其感慨国事、直抒胸臆之作抒情力度稍差，也难称“发愤之作”，

① 《书丙子秋事》其二，《陈子龙诗集》，第460页。

② 《辽事杂诗》其一，《陈子龙诗集》，第469页。

但流露出无可奈何的情绪,凄艳的意象透出时代衰蔽的折光,形成了与李商隐诗相近的末世情调。其《落花篇》云:“炙就胭脂欲褪红,剪残罗绮看犹紫”;“三春白日如飞电,一代红颜奈若何?”《洛阳女儿行》云:“上东门外有啼乌,富贵豪华事已徂。惟有北邙双蛱蝶,春风先自到蘼芜。”与初唐诗人及明代何景明、唐寅的同类诗歌相比,强烈的迟暮之感掩盖了题内应有的青春气息。《邯郸少年行》结尾曰:“君不见平原堂前坐欲倾,秦兵日夜下长平。破敌仍须魏公子,退军终赖鲁先生。”一反齐梁、初唐歌颂少年豪侠的主题,透入深沉厚重的现实感怀,不再以浪漫豪宕的情调取胜。

“甲申之变”后,陈子龙有些歌行虽也用比兴寄托手法,但感情激越动荡,远承《离骚》,近承李白《蜀道难》、《远别离》,并借鉴杜甫沉郁悲怆的风格,写得惊风雨而泣鬼神,如《杜鹃行》:

巫山窈窕青云端,葛藟蔓蔓春风寒。幽泉潺湲叩哀玉,碧花飞落红锦湍。鼃鼃腾烟乌啄木,江妃婵媛倚修竹。荫松藉草香杜衡,浩歌长啸伤春目。杜宇一声裂石文,仰天啼血染白云。荣柯芳树多变色,百鸟哀噪求其群。莫将万事穷神理,雀蛤鸬鹚递悲喜。当日金堂玉几人,羽毛摧剥空山里。鱼鳧鳖令几岁年,卧龙跃马俱茫然。惟应携手阳台女,楚碧淋漓一问天。^①

借杜鹃啼血、百鸟求群以抒故君之思,正是其所言“雷霆骤作,风雨大至”之作,有些诗句抒情淋漓尽致,已突破比兴含蓄的原则。《白日行》、《枯鱼过河泣》也是同样的写法。

陈子龙并非不敢大胆讥刺时政,在其诗作中,针砭现实的意味非常浓厚,许多诗篇均直接抨击朝中权贵、小人及太监,乃至将矛头直指皇帝。《今年行》是他未第时所作:

今年汉帝思贤良,制诏郡国求圭璋。大江以南古会稽,谁其作者多文章。老若公孙还牧豕,少如终童归治装。治安不识绛与灌,天人仅相

^① 《陈子龙诗集》,第299—300页。

江都王。经明行修灶下养，秀才异等贲为郎。天漏奎壁女娲死，腐鼠满眼饥凤凰。且忧文武道将尽，百年嫖母长专房。楚江兰芷尽废放，我独何为游帝乡？丞相不复开东阁，更有中贵持短长。踟躇短辕下，出无车，衣无裳，胡不笑傲凌苍茫？君不见东方生，大隐在朝市，汉庭公卿咸得人，吾曹历落恢谐耳。廉如鲍叔饥欲死，可为天子大臣矣。^①

整首诗何处不是尖刻的讽刺和辛辣的嘲骂！

陈子龙深沉厚重的现实感怀与富于斗争精神的志士情怀，在其哀婉凭吊诗中表现得格外突出。《平原有怀颜鲁公》歌颂颜真卿抗击安史叛军的英雄事迹，结尾笔锋一转说：“君不见颜家太守未知名，开元天子不相识。”有批判朝廷不识人才的弦外之音，也有呼吁各阶层奋起救国之意。五言律排《吴越武肃王祠》藉凭吊五代陈迹而抒写现实感慨：“草草群雄事，纷纷割据年。斗牛占王气，屠贩出豪贤。”七古《代州行》也说：“不知英雄在草泽，时危往往成奇才。安得一见卫与霍，携手同上□□台。”感慨与此相近。七律《于忠肃祠》写道：“紫盖烽烟竟不旋，手持大计靖胡天。北门虎卧回銮日，南内龙飞赐剑年。山外怒涛归碧海，冢边荒草像祈连。上皇犹想风云际，曹石功名倍黯然。”在“夺门”的历史背景下，诗人将于谦之以大局为重、置个人安危于度外，和曹吉祥、石亨见风使舵、谋求个人名位相比，前者永垂不朽，而后者遭人唾弃。颈联以生动的形象、象征的手法，歌颂了于谦的不朽。七绝《哭张天如先生》二十四首，从获闻张溥被杀的噩耗，写到张之生平事迹以及自己与他的交谊，夹杂着议论朝政的话题，内容丰富复杂，合成哀婉悼亡的大篇文字。

他还有一些纪行游览诗也多融入伤今怀古的感思，如《清明登越州门楼》：“高楼四望春风晓，落花已满江南道。黛色横天照白云，碧川绕郭连芳草。芳草湖分屏障中，千岩倒映金芙蓉。尽日红妆明镜里，几处青山忆谢公。”落花春风，碧川芳草，一派明丽的江南风光，“谢公”指谢安，“青山忆谢公”句不仅是呼唤赏音人，更是呼唤整顿江山的济时之才。《钱塘东望有感》结尾说“依旧谢公携伎处，红泉碧树待人来”，亦为相同之意。《晓渡钱塘》：

^① 《陈子龙诗集》，第222页。

“吴山越岫隔中流，箫鼓平明青翰舟。万户晴江开晓郭，千帆春草送芳洲。桃花欲落潮先至，莺语初闻露未收。何事西陵常问渡，不堪独上望京楼。”颌联的景物极为明丽，而颈联的“潮先至”、“露未收”已透出时代的折光，结尾点出“不堪望京”，则使前文的明丽景象成为时代衰蔽的反托，令人悲慨无限。《苕萝山》写道：“浣纱溪对苕萝山，越女明妆映翠鬟。一日绮罗娇水上，千秋花草恨人间。春风宿麦荒村静，夜月啼乌古殿闲。无限江流东向去，不胜哀怨到吴关。”从无情的山川想到千载之上美丽而薄命的西施，一种不可名状的哀怨情绪流动在精美的意象之间，可谓“不著一字，尽得风流”。

陈子龙写景多追求明丽秀艳之美，但有很多诗作的景物描写又呈现出荒凉衰飒的情调，而且有多种题材的作品发出怀古叹今的感思，近于晚唐咏史怀古诗的空漠感伤情调。如《春泛震泽》：“霸才寂寞鸥夷去，满眼烟波不可招。”《扬州》：“隋苑楼台迷晓雾，吴宫花月送春潮。汴河尽是新栽柳，依旧东风恨未消。”种种意象与哀叹，让人想到中晚唐时刘禹锡、杜牧、许浑诸人的咏史怀古诗。其《诸暨城南作》曰：

平岗矗矗隐荒台，日出寒山江半开。白雪青松相与丽，红颜绿水至今哀。浣纱石在无亡国，铸像金多失霸才。高鸟良弓俱不见，六千君子一时回。¹

虽然诗人选择了“日出”的场景，也写到白雪青松的明丽景象，但难以照亮整首诗荒寒哀怨的清冷色调。后半出以议论之笔，言非但得意之主难于守成，且盛衰成败亦难于倚恃，诸暨城南留下的惟有历史陈迹而已。这些全是一派末世的情调。这样的诗，未必证明诗人有意学晚唐，从复古的立场上看，他也并未有意识地去学晚唐；但与晚唐诗歌情调的近似，恰恰体现了陈子龙诗歌的时代特征。而这正是陈子龙艺术追求的一个侧面。

¹ 《陈子龙诗集》，第512页。

三、艺术渊源与个性风格

陈子龙在《宣城蔡大美古诗序》中论及古体诗的发展时说：

诗自两汉而后，至陈思王而一变，当其和平淳至，温丽奇逸，足以追风雅而蹶苏、枚，若其绮情繁采，已隐开太康之渐。自后至康乐而大变矣。然而新丽之中尚存古质，巧密之内犹征平典。及明远以诡藻见奇，玄晖以朗秀自喜，虽欲不为唐人之先声，岂能自持哉！……夫文采日富，清音更邈，声响愈雄，雅奏弥失，此唐以后古诗所以益离也。^①

可见他持着“取法乎上”的态度，主张宗法唐前古诗。其五古多仿汉魏体格，亦有学二谢者，对“唐古”并不欣赏。他还写了许多拟古之作，像《拟公燕诗》、《录别》、《咏怀》、《咏史》、《拟古诗十九首》等，虽比李攀龙同类作品写得流畅，但追求声情与古人相似，显然价值不高。他有一些以“杂诗”、“杂感”、“遣兴”、“寓言”为题的作品，皆为有感而发，以“盛年闷幽欢，红颜谁挽持”（《杂诗》）的生命意识与“所以天地间，尽产豺与狼”（《寓言》其二）的批判意识为主，显得价值相对高些。“日夕登高台”、“山椒微风发”、“至道无相非”、“尚口自有穷”数首，善于表现其内心矛盾，声调婉变，颇受前人好评。但这些诗的感情掩藏于喉吻之间，因追求含蓄而不够痛快，少数篇章抒情则相对显直，如：“墓门有恶木，柯干何连卷。良士不肯荫，鸱鸢巢其巅。”但仍是模拟曹植、刘桢所常用的比兴手法，未脱离拟古面貌。他有大量抒怀的五古亦为此种摹仿口吻。如《仲夏直左掖门送彝仲南归二首》其二云：

金塘回素波，中有双鸳鸯。托身在清禁，和鸣君子旁。人生会有别，孤翼忽南翔。顾此同林鸟，安知天路长？平生志慷慨，何事独难忘？本为四海人，岂得常相将。丈夫重知己，万里同芬芳。黽勉效贞亮，德辉在

^① 《安雅堂稿》卷二。

岩廊。莫忧青蝇多,和璧贵善藏。执手不能语,怅矣结中肠。^①

用双鸳鸯、同林鸟比喻自己与夏允彝的关系,将依依惜别的深情表达得婉转深长,结尾致以劝勉之意,从文学复古角度看,此诗可谓深得建安、黄初之调。其五古中价值较高者是那些写时事或直抒胸臆的作品,如《凌河》、《惜捐》、《宣云感事》(四首)、《闻桐城乱》等,感情激越,慷慨淋漓,有杜甫古诗之风,从诗歌抒情角度说,比那些汉魏体的五古更好。总体看来,陈子龙的五古与前后七子一样,未能形成自己的鲜明风格,成就不及歌行、近体。

王士禛说:“明末暨国初歌行,约有三派:虞山源于杜陵,时与苏近。大樽源于东川,参以大复。娄江源于元、白,工丽时或过之。”(《分甘余话》)说陈氏歌行受李颀与何景明影响是正确的,但将二人歌行视为陈氏歌行之渊源,则很不全面。陈子龙确有不少用于酬唱的歌行风格近于李颀,如《寒夜行兼忆舒章》、《送李舒章游新都》、《送杨扶羲入都授官》、《赠河中韩别驾》等,体格声调、意象豪气,都是比较典型的“李东川体”。但一则数量不多,二则并不代表其歌行的主导风格。

陈子龙的不少歌行受到齐梁诗风的影响。彭燕又说:“余友卧子髫髻时,便解作诗赋,纵横上下,无所抵滞。有窃得其句者,大率绵芊风丽,近于六朝者为多。”(《岳起堂稿序》)《寄衣曲》、《阳春歌》等均为齐梁情调的歌行,但寄托要比齐梁诗深婉丰富。其实陈子龙早年不仅受六朝诗影响,还受李贺、李商隐等中晚唐诗人影响。他有《学义山烧香曲》、《晚唐体》,可见他并不像前后七子那样排斥中晚唐诗。诗句如“阴竹窈窕山鬼立,夜久磷光在高树,树影摇月月更凉,疑有香魂梦中度。”(《废苑行》)“花更摇夜兰思苦,银灯背人浩无主。婵娟抱梦欢魂蛊,春山人怀隔秋浦。”(《妍歌》)均可看出李贺诗的影子。《春日行游城南作》是一首齐梁风格的歌行,诗云:

东风摇荡吹红楼,楼上人游南陌头。云暖烟轻春脉脉,极浦心伤芳草碧。小径桃花开夜阑,欲卷朝霞照行客。荒园昼闭莺自歌,飞花满林

^① 《陈子龙诗集》,第163页。

人奈何？一生常为艳阳苦，几夜能留明月多。此时玉窗掩烟雾，踟躅三回杨柳路。何处愁心堪赠人，尽日焚香待春暮。^①

本诗前半部分尚不失齐梁、初唐风调，但“一生常为艳阳苦”以下强烈的迟暮之感则近于中晚唐李贺一派。

陈子龙以“有美一人，轻扬婉兮”品题何景明诗，他的创作也富有如此风致。《明秋曲》流美的风调可以与何景明《明月篇》媲美：

楚江娟娟媚遥夕，玉雁金凫乱深碧。红鲤拨刺丹凤飞，翠带神娥江上宅。素波不动雕云前，银河啼鸟凉风天。双桨美人向明镜，空光袭鬓相鲜妍。绮楼照夜屏风曲，霜华欲洗芙蓉绿。兰房白晓箫管停，萝帐辉辉弄寒玉。幽梦沉吟欲待谁？天途寥廓星参差。须臾月堕香罗薄，杂英满栏人不知。^②

与何氏相比，本诗字面与意象更为华艳，不用全视角写景而突出细节的描画，不用铺排法的气势胜而以深婉取胜。何诗以时光消逝为线索，侧重抒写其生命意识，而此作寄托更为遥深，意象更为密集，从而情思不够豁朗，甚至给人以晦涩之感。《秋月篇》融合卢照邻《长安古意》与何景明《明月篇》的写法，但没有初唐歌行那种热烈奔放的气势，情思萧然凄婉，表现出衰飒哀怨的时代气息。《春日行游城南作》也是齐梁、初唐调，但在华丽的意象群中更多抒发其无可奈何的叹息，“飞花满林人奈何，一生常为艳阳苦”、“何处愁心堪赠人，今日焚香待春暮”，潜气内转，情感深曲而复杂，既让人想到李商隐无题诗，也有晚唐五代词要眇宜修的情境。这与陈子龙本人擅长以词体抒情亦不无关系。

陈子龙不少歌行有李白风调，如《赠孙克咸》、《酬吴次尾》等，举《白日行》为例：

① 《陈子龙诗集》，第268页。

② 《陈子龙诗集》，第235页。

沧波深碧倒影红，羲和窈窕扶桑东。九鸟纷纷落何处？六龙万古当长空。阳春欲没星河出，花影淡艳朱颜酡。半照人间半地底，一去不还还可奈何！紫霞霭霭沉平陆，金支瞳瞳出阳谷。伐鼓撞钟天下闻，鸡鸣狗吠相征逐。日车荒茫不可寻，夸父驰驱成邓林。鲁阳壮士亦无补，独肯回翔留寸阴。问尔何为成今古，朝朝暮暮愁人心。^①

情思、立意与想像均与李白《日出入行》相似，但没有李白那种“浩然与溟涔同科”的坦放气度。其《杜鹃行》、《怨诗行》是李白《行路难》、《远别离》的写法，但无李白之纵逸，而是融入了杜诗的沉实和老境美。

杜甫在明代“格调派”的诗史体系中地位虽有升沉，受到何景明、李攀龙的挑剔，但总体看来，从李梦阳到王世贞再到胡应麟，对杜诗评价都很高，尤其是胡应麟，从“大家”、“正中有变，大而能化”两个方面，并通过与盛唐其他诗人的比较，论证了杜诗在中国诗歌史上高不可及的地位。陈子龙虽力主诗歌要比兴含蓄，但对杜诗却也评价极高。其《左伯子古诗序》谓杜诗：“叙世变，刺当途，悲愤峭激，深切著明，无所隐忌，读之使人慷慨奋训而不能止”；“遇安史之变，不胜其忠君忧国之心，维音晓晓，亦无倍于风人之义者也”；因此，对于杜诗中“敷陈时事，不以托物为工，标指得失，不以诡词为讽”，乃至于被许多重风致者认为“近于悻直”的“磨切之言”也予以肯定，体现出时代动荡对文学复古思想发展的深刻影响。但因受“伸正诎变”文学思想的影响，他的古诗大多没有继承杜甫敷写时事、反映现实的精神。他有少量新题乐府采用叙事写法，如著名的《小车行》：

小车班班黄尘晚，夫为推，妇为挽。出门茫然何所之？青青者榆枌我饥，愿得乐土共哺糜。风吹黄蒿，望见垣堵，中有主人当饲汝。叩门无人室无釜，踯躅空巷泪如雨。^②

① 《陈子龙诗集》，第297页。

② 《陈子龙诗集》，第85页。

既凝练又详细生动,继承了杜诗的“诗史”精神,但在艺术表现上主要还是受汉乐府的影响,缺乏杜甫新题乐府那种悲壮的诗史气氛,其他如《范阳井》、《辽兵行》、《卖儿行》等,也不具备杜甫那种纵横捭阖的宏大艺术结构。其五古中有少量写时事或抒写感慨的作品受到杜甫的影响,如《樱桃》触物兴叹,引发了今昔之感:“忆昔在京口,碧叶缀瑶琼。恣食千余颗,主人赠满簋。即今重对汝,三叹意纵横。此物岁呈艳,我身时时更。窃惧年华衰,丑质羞精英。”语气及情调都像杜甫。但他对杜诗艺术的继承,主要也还是在歌行和律诗方面。

陈子龙杜诗风格的歌行占其歌行总量的不足一半。《收登行》写得像杜甫的《洗兵马》,《十月三首》效杜甫短歌,《悲济南》近于杜甫的《哀江头》,《怨歌行》也颇得杜甫神髓。《望下邳作》意气豪宕,搔首踟躅之气,近于杜甫的《曲江三章》。最为悲慨淋漓的是顺治二年的《岁晏仿子美同谷七歌》:

短衣皂帽依荒草,卖饼吹箫杂佣保。罔两相随不识人,豺狼塞道心如捣。举世茫茫将愬谁?男儿捐生苦不早。呜呼二歌兮血泪红,煌煌大明生白虹。

——其二

生平慷慨追贤豪,垂头屏气栖蓬蒿。固知杀身良不易,报韩复楚心徒劳。百年奄忽竟同尽,可怜七尺如鸿毛。呜呼七歌兮歌不息,青天为我无颜色!

——其七^①

这些诗皆为“拊膺顿足摧心肝”的作品,由于作者的遭际与安史之乱中的杜甫相近,沉郁顿挫风貌也十分相似,甚至有学者认为陈子龙的这组诗“内容比杜诗更为深广,情感也比杜诗更为浓烈”^②。他有些歌行还继承了杜甫新

^① 《陈子龙诗集》,第308页。

^② 姚蓉:《明末云间三子研究》,广东高等教育出版社2004年版,第278页。

题乐府的写法,如《檀州乐》因蓟辽总督吴阿衡战败、中官邓希诏遁走事而作,诗用第三人称口吻,抓住军中为宦官庆寿一事,以叙写为主,诗曰:

檀州使宅夜开宴,伎乐纷纭拟天饌。帘垂红锦附氍毹,蜡和沉香焚甲煎。猩唇熊白不知名,碧玉黄金满深院。谁其坐者中贵人,盘龙织绮稳称身。赐炙传呼动千骑,上寿逡巡来九宾。渔阳老将邯郸儿,竞前呢呢谁最亲?皆言禁中出颇牧,指挥万里无烟尘。山头嵯峨烽火绝,此时胡马窥汉月。明驼快马凌风雪,帐前健儿沙中血,回首华堂灯未灭。^①

诗中铺写奢侈的军中宴饮,突出宦官的声势,看似不动声色,其实饱含厌恶之情,令人想到杜甫《丽人行》等诗。《蜀山行》写朝臣杨嗣昌抗击张献忠军队不利,慨叹“可怜此辈皆庸奴,谁人为抽金仆姑。扫清井络民赐租,勒铭绝巘消雄图”。《策勋府行》以对比手法铺写魏忠贤生前豪贵与身后下场,慨叹“此辈至今满天下,珠帘画栋空尘莽”。《白靴校尉行》讽刺东厂煊赫的权势,慨叹“呜呼男儿致身何自苦?翻令此曹成肺腑。万事瓦解岂足怜?至今呼吸生风雨”。《凤头行》以市井之人以“凤头”攫取金钱的小事生发出“鸟雀群飞不肯朝”、“枭鸾自此皆同族”的感慨与议论。其他如《哀属国》、《高粱桥行》等,都是相近的写法。

王士禛认为陈子龙的七律“远宗李东川、王右丞,近学大复”(《渔洋诗话》),同样很不全面。他的五、七言律诗中有大量沉郁悲壮的作品,可以看出杜甫的深刻影响。尤其是大量的感怀组诗,以宏大的规模、精严的体制,表现了诗人对于时事的沉痛感慨。七律中写法近于《秋兴八首》者,便有《感怀》(八首)、《长安杂诗》(十首)、《闰秋杂感》(八首)、《初秋》(八首)、《燕中秋感》(四首)、《辽事杂诗》(八首)、《晚秋杂兴》(八首)、《秋日杂感》(客吴中作十首)等,虽然未必如杜之《秋兴八首》那样结构严密,但都表现了一个“志士”、“战士”的忧国忧民情怀,以一己感怀深刻表现了明末战乱中士大夫的普遍心理,具有很高的艺术价值与认识价值。五律组诗如《杂诗》(四首)、《秋

^① 《陈子龙诗集》,第264页。

风》(二首)、《塞下曲》(六首)、《汶济杂诗》(十首)、《诸将》(五首)、《秋居杂诗》(十首),五言排律中的《伤秋》、《伤春》(各五首)等,写法与风格也都近于杜甫的五律组诗。在这些诗中,诗人一己的感慨与对国家命运的忧虑融织在一起。如自叹无路请缨说:“岁月生愁里,关河绕梦中。不知身本贱,何处有奇功。”(《秋居杂诗》其十)慨叹朝中无人说:“即今颇牧知何在?十载空悬万户侯。”(《闰秋杂感》其三)愤恨宦官专政说:“循吏新恩登凤阁,中涓何日解龙韬。”(同上其八)讽刺朝臣阿谀说:“盐铁标灵荐,弓刀媚至尊。贤豪徒扼腕,按剑与谁论?”(《汶济杂诗》其十)讽劝军纪散乱说:“污染黎民泣,骄矜将帅嗔。何时严纪律,天地息风尘。”(《诸将》其一)谈论边塞策略说:“犄角吾无计,阴谋人自工。不成诛悍将,何事策奇功?”但其最注目者乃是呼吁各方力量团结起来,为挽救朝廷危亡各尽其力。《辽事杂诗》其七:“卢龙雄塞倚天开,十载三逢敌骑来。碛里角声摇日月,回中烽色动楼台。陵园白露年年满,城郭青燐夜夜哀。共道安危任樽俎,即今谁是出群才。”本组诗作于崇祯十年,所谓“十载三逢”,指崇祯二年、七年与九年清兵入塞,朝廷岌岌可危,那“雄塞倚天开”的壮丽江山已久为异族覬觐,并即将为之侵吞,悲慨之情已自深沉浓郁。中二联先渲染紧张肃杀的战斗气氛,再描绘朝中冷落萧瑟的氛围,两相对比,诗人所担心的问题已不言自喻。尾联再补一笔,矛头指向醉生梦死的大臣,同时呼唤英雄,并表达了无奈的心境。国破家亡后,许多诗作都表达了诗人无所依归而又心系国事、百感交集的凄苦:“北极朝廷飞虎节,西征幕府驻龙韬。嗟予憔悴浮沧海,翘首关山泣战袍。”(《初秋》八首其五)《秋日杂感》(客吴中作十首)是陈子龙七律的代表作,其中有些句子从杜诗中化出,如“痛哭新亭一举杯”(其一),“细柳新蒲日日生”,“霜老莲房残望苑”(其九),“江草江花莫破颜”(其十)等,但丝毫不给人以貌袭之感。

陈子龙论诗受到何景明、李攀龙的影响,对杜甫诗中开宋人风气的“变体”并不欣赏,也无仿效之作。吴伟业《梅村诗话》言其“好推崇右丞,后又模拟太白,而少陵则微有异同,要亦倔强,语非由中也。”^①所谓“微有异同”盖指

^① 吴伟业:《梅村诗话》,《清诗话》,上海古籍出版社1963年版。

子龙对杜诗“变体”的警戒,而在吴伟业看来,这并非其由衷之言,陈子龙的诗实际上是继承了杜甫忧国忧民精神的。

陈子龙的代表作能够将李颀、李白、杜甫等人的诗风融为一体,形成其沉雄瑰丽的艺术风格。《寄猷石斋先生》五首是其歌行的代表作,兹录其第三、第四首以见一斑:

闾阖门开翡翠城,凤凰十二相和鸣。碧血一洒玉阶裂,惊雷急电何时平? 门生往往自引匿,故吏不复来通名。贾彪奔走何侧起,曹鸾上书翻桎梏。钩连几作甘陵部,相将同入黄门狱。绯衣狱吏行生风,黄封小匣排当中。更番榜掠不知数,但称汝罪如山崇。小臣万死不足惜,圣德如天辉简策。带血晨兴写《孝经》,和枷夜卧编《周易》。爰书一旦出风尘,薄谴由来湘水滨。万里同声颂明主,海内相看似古人。

祝融峰下巴陵水,芰裳荷盖千余里。朝随山鬼啼黄熊,暮逐江妃乘赤鲤。屈平问天天不语,楚碧淋漓石纹紫。子规一声云欲裂,年年月下耕兰芷。洞庭南去走辰阳,二酉茫茫多典章。帝遣仙人读金简,青鸾白凤相翱翔。丹砂聊作大官膳,石室真为太史藏。虞帝南游湘水绿,苍梧绵连九疑麓。骖乘曾无皋与夔,携手英皇倚修竹。我欲束书上重华,玉女在旁不敢告。官中何人奏箫韶,为君起舞《南薰曲》。^①

既有李白的瑰奇想像,又有李颀的平正畅达,而沉郁悲慨的感情则近乎杜甫。《种柳篇》是诗人痛定思痛之作,情调由驰骤激荡而转为深沉舒缓:

日月逝矣心飘遥,冰霜满眼风萧条。野夫吞声披短褐,天寒野旷随渔樵。终朝惨淡柴门下,有时拾橡还山椒。手砍柳枝作柳树,何年送尔干青霄? 长安城外春风起,高梁桥头玉泉水。万缕长垂绣毂旁,千条尽拂朱门里。凤舸龙舟人似云,缙城锦幔山如绮。当年种树属何人? 岁岁

① 《陈子龙诗集》,第290—291页。

看花常在此。予时婉娈金门游，走马章台百不忧。三枝戏折灵和灏，带露笼烟拂御沟。黄莺紫燕无消息，故国三年成古丘。金茎玉树生秋草，桂苑兰台色如槁。三户飘零仅寡妻，五陵游冶无年少。长条短叶日悠悠，飞絮浮萍空渺渺。比来屏迹北山阿，门外毵毵绿渐多。彭泽漫能称傲吏，阳关无处寄悲歌。起看庭树一婆娑，叹息年华奈若何！何日金城重见尔，攀枝流涕问山河？^①

前8句平直朴素近乎杜诗，中段20句借咏柳寄托兴亡之感，表现手法与艺术风格均受杨慎《垂杨篇》的影响，但杨慎之作系个体沉浮之叹，此诗则深寓家国沦败之悲。“比来屏迹”以下八句回到现实中，与开篇八句呼应。诗思极度悲慨，但语脉深沉，个人处境的沦落与国家的败亡融为一体，读之令人怆然。

明代自立朝始至沦亡终，复古诗派可以说构成了一个气势强大的诗歌潮流，它与性灵诗派各自展现了独特的审美风貌。论明诗者对复古派的诟病，主要集中于其模拟失真、食古不化，对当时诗坛造成了不良影响。但从复古诗派的整体情形看，其一头一尾则基本避免了此种弊端。像刘基、高启那样的诗人，其诗歌创作皆情感饱满而风骨棱然，虽有意模仿前人诗歌体貌，却又能显示自我的个性与鲜明的诗风，故而成为明代最有成就的大诗人。而代表了复古诗派尾声的陈子龙，尽管其前期有拟古不化的痕迹，但随着王朝的危机加深与朝代更替的巨变，最终使他将目光转向对现实的反映与慷慨不平之气的抒发，从而构成了真气饱满、骨力劲健的诗风，从而也真正代表了明代复古诗歌创作的最高水平。不仅他本人的诗歌创作是如此，明清易代之际的许多诗人均表现出此种慷慨深沉的诗风，像夏完淳、张煌言、顾炎武诸位抗清志士的诗作，均以慷慨激越而著称，成为明代诗歌的有力尾声。

其他重要诗人留待清初再做介绍，仅以夏完淳为例，便可见出易代之际的动荡时局给予诗坛的刺激。夏完淳（1631—1647），初名复，字存古，号玉

^① 《陈子龙诗集》，第308页。

樊,松江华亭(今上海华亭)人。明末爱国志士,曾从陈子龙起兵抗清,被捕后不屈被杀。夏完淳早慧,7岁即能诗文,13岁仿庾信作《大哀赋》。后师事陈子龙,论诗推崇汉魏盛唐。其诗作早年文辞宏丽,遭国变后格调转为慷慨悲凉,多有情深气雄之作,与陈子龙的创作经历颇为接近。有《夏完淳集》。其最著名的代表作便是《别云间》一诗:“三年羁旅客,今日又南冠。无限山河泪,谁言天地宽?已知泉路近,欲别故乡难。毅魄归来日,灵旗空际看。”^①南明永历元年(1647),夏完淳因上表鲁王事泄,在家乡被清兵所捕,此诗就是在被押往南京前临行所作。首联概括三年来坚苦卓绝之经历,转战漂泊已属不易,而今又成阶下之囚。次联抒写亡国之痛,国破家亡令人悲痛欲绝,眼看河山陷落怎不肠断心碎!“已知泉路近,欲别故乡难”一联是全诗核心,他早已抱定慷慨赴义的决心,正如他自己所言:“我得归骨于高皇帝孝陵,千载无恨!”但是忠孝同为儒者大节,自己为国尽忠可以不惧死,可家有老母少妻却不能不心有所系,所谓“嫡母慈惠,千古所难。大恩未酬,令人痛绝!”(《狱中上母书》)正是“欲别故乡难”的最好注脚。忠孝两全,自古所难。最后他不仅能视死如归,且死后亦当为鬼雄,其魂魄也还要举灵旗以征伐凶顽。全诗气势沉雄,格调慷慨,可谓掷地有金石声!一位17岁的少年能够写出如此品格的诗作,实在是将复古的诗学修养与充沛深厚的情感完美结合的产物,也是最值得总结的诗学问题。复古派经过200多年的反复争辩探索,在最后的余光里终于找到了一个正确的答案。

① 《夏完淳集》卷四,中华书局1959年版。

第十二章 明代的词

有明一代专力作词者不多,能在词史上占有一席之地则更少。除了明末的陈子龙,勉强可入词史者只有刘基、高启、杨慎、陈霆等数人而已。在历代评论家眼里,明词一向不受重视。清人陈廷焯曾说:“词兴于唐,盛于宋,衰于元,亡于明,而再振于我国初,大畅厥旨于乾嘉以还也。”(《白雨斋词话》)“明无词”、“词亡于明”、“词衰于明”之类的话史不绝书。自明至今,除极个别人认为明词能上轶宋元之外,绝大多数人对明词的评价都比较低。^① 20世纪以来,随着研究的深入,学者们逐渐开始注意明词的正面价值,对明词的肯定也在逐步具体化。综合起来,大约有如下几条:首先,据《全明词》的不完全统计,明代词人多至1300余家,词作达20000多首,在数量上与宋词相当。其次,出现了一批优秀作家与作品。第三,明词是千年词史不可或缺的一个阶段,具有承前启后的巨大作用。第四,具有资料价值,“映现作者的性情、气质及创作心态”(陈水云《明清词研究史》),有助于明代文学整体研究的深入。^②

虽然越来越多学者都反对给明词以过低的评价,但其价值肯定到什么程度才算合适,仍是一个见仁见智的问题。这涉及到各自的评价标准。学者们大多反对以宋词标准来衡量明词,认为明词自有其特色(如曲化、俗趣)。那么该用什么标准评价才算合适?大家并未给出明确答案。从词学发展史角

① 明人钱允治《类编笺释国朝诗余序》云:“(明代)即填词小技,遂出宋元而上,几欲篡其位,兹非国家文运之隆,人才之盛,何以致是哉!”此类评价显然不甚确当,亦无太多回应。

② 参见:张仲谋:《明词史·绪论:明词的价值及其研究价值》(人民文学出版社2002年版);张璋:《明词不可抹杀》,《光明日报》1984年12月25日“文学遗产”专栏;赵尊岳:《惜阴堂汇刻明词记略》,《大公报》1936年8月13日。以上部分内容转引自陈水云《明清词研究史》(武汉大学出版社2006年版),特此说明并致谢忱。

度看,用宋词来衡量明词的传统做法并无问题,毕竟宋词的艺术水准有目共睹,而且说清词复兴也是用宋词作标准。因而无论如何强调明词的正面价值,至少它不如宋词、清词应是可以肯定的。至于上述学界肯定明词的四条主要原因,也值得进一步思考。首先,数量接近并不能证明艺术成就也会相应地接近。著作等身未必比一篇文章更有分量,这是非常明显的道理。明词的数量得益于文人基数的庞大,也得益于文献传播与保存方面的进步。至于说到词人的数量,只要略微翻翻全明词便可发现:许多词人留下的作品(甚至就是一生中创作的词作)仅有一两首而已。如果把现存词作在十首以下的作者除去,明代能够称得上“治词者”的数量恐怕至少要缩水一小半。简单地比较宋、明两代词人、词作的数量并不能充分证明明词的价值。其次,所谓明词的优秀作家与作品也只是相对而言,即使明代最著名的词家刘基、陈子龙,在千年词史中也无法与宋代诸多一流词家相比,甚至也不能与清代的朱、陈、纳兰相比。如此看来,明词最不容置疑的价值,一是作为词史不可缺少的阶段,二是作为明代词家心灵世界与明代社会精神风貌的反映。作为词史不可缺少的阶段,明词是“中衰”了。它比不上宋词、清词动人的情感力量,也在表达技巧上缺乏大的突破。但明代词人的探索为后世留下不可忽略的经验,在诸如词学理论探讨等方面还具有奠基性作用。作为特定时代的产物,明词三百年的演变也透出士人精神的灵光。基于上述认识,本章便以感情表现为标准,力求展示明词的总体演变状况,并就一二大家作重点分析。

第一节 明词研究的几个问题

一、率意的创作态度

明词的创作水准总体较低,也没有特别的突破。如果勉强找一点儿与前人不同的地方也是负面的:他们的创作态度较为率意;将词这种抒情文体的叙述、论说功能发挥至极致;许多人将词当作交际应酬的实用工具。陈子龙在论及明词不振时说:“此非才之不逮也,钜手鸿笔,既不经意,荒才荡色,时窃滥觞。且南北九宫既盛,而绮袖红牙,不复按度,其用既少,作者自希,宜其鲜工也。”所谓“其用既少,作者自希”,就是说明人对词极不重视的态度。从

创作上看,明代词人也经常随意破坏词之格律,某一句多二字或某一句少二字都是常见状况。此无他,皆轻忽不以为意之故。清人对明人不解词律的批评极多,略举数例如下:

“自明以来,词学道微,不独倚声无专家,即能分句读者亦少。”(谢章铤《赌棋山庄词话》卷六)“明词专家少,粗浅、芜率之失多,诚不足当宋元之续。”(况周颐《蕙风词话》卷五)非但一般词人如此,像杨慎这样的明代一流词人也是如此。吴世昌就曾指出杨慎改李后主《捣练子》为《鹧鸪天》的两首词“歇拍之联均平仄不调,上口即知。”(《词林新话》卷五)不用仔细考察杨慎改作,便可发现其改动的随意性,只是将前人现成的诗词成句凑在一起,以逞才学。对此,俞樾曾感慨说:“虽以杨升庵之淹博,而所为词庞乱钩裂,他可知矣。”(俞樾《词律拾遗序》)此种创作态度,自然难以产生优秀之作。

元、明以降,词道衰微,作家们没有了深入探讨的兴趣。不仅在纵向上无法与宋代相提并论,即使与同时期诗歌进行横向比较,明代词学的理论探讨与创作实践也颇为逊色。即便是对明词肯定最力的钱允治也不得不承认明代士人为经术所限,甚少专力于词。“国初诸老,黎眉龙门,尚沿宋季风流,体制不缪。迨乎成弘以来,李何辈出,又耻不屑为。其后骚坛之士,试为拈弄,才为句掩,趣因理湮,体段虽存,鲜称当行。正嘉而后,稍稍复旧。”(钱允治《国朝诗余序》)卓回《古今词汇缘起》亦云:“余兄《词统》一书,成于壬申、癸酉间,迄兹四十五载。其时制科,专尚文艺,守一经而研八股,未之或变。乃适当文风极盛之会,士之奇才博奥者,不尚拘挛,力摹周、秦、两汉、唐、宋大家之文,然售者百一。盖庸人司命,鲜不惊怪,斥之宜也。于是又降心而为肤浅腐臭,熨帖如题,父兄督其子弟,师徒相授,友朋相切磋,曰如此则售,不如此则不售,白首溺沉,而不之改。习诗古文若仇雠,况词乎?兄意独否,然当其时,犹齐庭之瑟也,赏音者或寡矣。”除了科举制度的影响,学者们还提到其他影响明代词学的因素。例如吴梅曾谈及复古思潮、戏曲风行的负面影响。也有人追究至《花间集》、《草堂诗余》等词籍的影响。张仲谋则认为明词衰落的原因别有所在:一是“从文体自身的发展规律来看,词的黄金时代已经过去”;二是“从文学发展的总趋势与文体互动规律来看,俗文学的崛起加速了传统雅文学的衰颓与变异”;三是“明词的中衰,与词的地位下降相关”;四是“词乐

的失传,也是明词中衰的原因之一”。^① 凡此种种,皆查有实据,无可辩驳。但从根本看,“托体不尊,难言大雅”^②应是首要的。很难想像一种被普遍忽略的文体能取得很高成就。其实何止是明词,就算诗文,其重要性也是相对的。明人多数是在迈过“通藉”门槛后,才对诗词文赋“稍事研讨”。只不过词之为人所不屑较诗更甚。

明代词人要么不作或很少作词,要么下笔轻易。明人李蓑就认为一艺一术之美,必须殚精竭虑。他将明词不振的原因归结为不受重视:“盖士大夫既不素娴弦索,又不概谙腔谱,漫焉随人后而造次涂抹,浅易生硬,读之不可解,笔之冗于简册。不知回视古法,犹有毫末存焉否也。无怪乎其词湮而书之存者稀也。”(《花草粹编序》)很多时候,明代词人不是因感情表达需要而作词,而是为文造情。明词中有大量极为平常的写景咏物之作,多以不同的时令节候描写风花雪月,或者写些莫明其妙的内容。在这方面,高濂可为代表。他的部分词题如下:

风雅生活:《天仙子·闲居十事》(读书、写字、弹琴、烧香、煮茗、谈棋、写画、吟诗、对酒、种花)、《风入松·闲适十首》、《浪淘沙·山居十首》。

时令节候:《绛都春·元日》、《满庭芳·元宵》、《玉漏迟·通宵》、《喜迁莺·清明》、《东风齐著力·花朝》、《绕佛阁·四月八日浴佛》、《瑞龙吟·端午》、《贺新郎·七夕》、《凤凰台上忆吹箫·中秋》、《望海潮·八月十八日潮生》、《高阳台·重九》、《应天长·至日》、《万年欢·除夕》。

人生种种:《桃源忆故人·怀友》、《西江月·题情》、《西江月·赠隐》、《浪淘沙·春游》、《浣溪沙·送春》、《浣溪沙·闺思》、《瑞鹤仙·祝寿》、《浣溪沙·夜坐》、《惜分钗·即事》、《菩萨蛮·寓怀》、《惜分钗·美人》、《瑞鹤仙·初度》、《高阳台·自述》。

湖上景色:《清平乐·湖上四时》四首、《风入松》(春湖、夏湖、秋湖、冬湖、早湖、晚湖、晴湖、雨湖、月湖、雪湖)。

诸种花草:《汉宫春·牡丹》、《满庭芳·芍药》、《武陵春·桃花》、《桃源

^① 张仲谋:《明词史》第一章第一节《明词中衰的历史原因》。

^② 吴梅:《词学通论》,上海古籍出版社2006年版,第100页。另,马兴荣《词学综论》也论及此一问题

忆故人·碧桃》、《杏花天·杏花》、《小重山·映山红》、《传言玉女·玉兰》、《月照梨花·梨花》、《烛影摇红·杜鹃》、《蕙兰芳引·兰》、《醉春风·紫荆》、《海棠春·海棠》、《醉花阴·垂丝海棠》、《蝶恋花·蝴蝶花》、《行香子·山礬一名七里香》、《玉树后庭花·李花》、《人月圆·粉团》、《锦缠道·蔷薇》、《金人捧露盘·黄蔷薇》、《醉桃源·夹竹桃》、《眼儿媚·笑眼花》、《满路花·杨花》、《惜分钗·金雀》、《画堂春·长春一名月月红》、《小重山·棠棣》、《探春令·迎春》、《一斛珠·木香》、《绣带子·锦带》、《浣溪沙·翦春罗》、《春光好·金盏》等等约 70 余首。^①

高濂所用的词牌既多,内容又滥,创作态度之漫不经心一目了然。大多明词作者的作品均与高濂之某一部分相近。亦有可为高濂作品之补充者,如王达以《满廷芳》调作《观势》、《息交》、《浩歌》、《梦》、《静坐》、《慎言》、《量力》、《自释二首》等题;^②顾磐以升迁、升调、奏绩、旌奖、致政、考绩、入觐入词;^③王祖嫡咏日、月、风、云(《万年欢》),雪、霜(《应天长》),春、夏、秋、冬(《千秋岁》),山、水(《汉宫春》),仁、义(《永遇乐》),礼、智(《庆春泽》),孝、弟、忠(《齐天乐》),信、琴、棋、书、画、砚、笔、墨、剑(《清平乐》)^④等等。其他如祝寿、贺喜、题跋、嘲戏,不一而足。有些题目虽前代早有人作,但在某位作家身上如此集中,涉及范围如此之大,则是明代独有现象。这在一定程度上都能证明明人于词的率意态度。

二、抒情言志功能的削弱

与此相关的另一个问题是,明代词家从根本上背离或削弱了词体的抒情言志功能。明词中即便是抒情言志之作,也很少能够用精心的技巧法度来表现,往往是率意随心,庸俗粗陋。宋词的“娱宾遣兴”以及后来词的诗化,其创作动力多在作家的情怀意志。南宋以后,词的表现技巧逐渐精致,而情感本体在某种程度上反被遮蔽。到了明代,更是以词为逞才取名或应酬交际的工

① 参见饶宗颐等:《全明词》,中华书局 2004 年版,第 1163—1195 页。

② 参见《全明词》,第 218—220 页。

③ 参见《全明词》,第 770—773 页。

④ 参见《全明词》,第 1099—1104 页。

具。著名的《江南春》词唱和现象,就显著地带有逞才以及交际的特点。^①元末明初文人倪瓒曾作《江南春》词,明人和者蜂起,据叶晔统计有 74 家 116 首。参与者大多以江南作家为主,时间从弘治持续至明末,堪称词坛一大盛事,极具典型性。叶晔认为此一现象表现出明人崇宋的词学心态,^②这是没有问题的。不过,从不少作家的序跋与作品中,也能看出作者驰骋才华的心态以及附庸风雅的做派。如文徵明《江南春》跋就说:

徵明往岁同诸公和《江南春》,咸苦韵险,而石田先生骋奇抉异,凡再四和,其卒也,韵益穷而思亦益奇。时年八十余,而才情不衰,一时诸公为之敛手。今先生下世二十年,而徵明亦既老矣。因永之相示,展诵再三,拾其遗余亦两和之。非敢争能于先生,亦聊以致死生存殁之感尔。嘉靖庚寅仲秋,文徵明记。^③

徵明跋文说明和作《江南春》的一个重要因素是“骋奇抉异”,因其韵险难为,则和者之才情益发重要。张若兰以为明代词人的唱和有“以唱和为应酬,借次韵而角奇的流弊”^④,此论甚是。倪瓒原作描画江南春色,颇有飘零江湖之寄托,徵明和作亦能表一己之情怀。如其三:

碧碗春盘荐春笋,春晴江岸蘼芜静。绿油画舫杂歌声,杨柳新波乱帆影。江南谷雨收残冷。手汲新泉试双井。晚风吹堕白纶巾,醉归不梦东华尘。榆荚忙,花信急。小雨班班燕泥湿。秋鸿社燕不相及,只有春草年年碧。王孙不归念乡邑,天涯落日凝情立。浮生去住真蓬萍,

① 《江南春》是诗是词,明人已有异议,目前学界亦无定见。既然有不少明人视之为词,在此亦不妨暂从其说。就此问题的讨论,参见叶晔《明词中的次韵宋元名家词现象——以苏轼、崔与之、倪瓒词的接受为中心》,《中国文化研究》2007 年秋之卷。又见张若兰《〈江南春词〉唱和考》,中国社会科学院研究生院博士论文《明代中后期词坛研究》,第 40—43 页。

② 叶晔:《明词中的次韵宋元名家词现象——以苏轼、崔与之、倪瓒词的接受为中心》,《中国文化研究》2007 年秋之卷

③ 《全明词》,第 505 页。

④ 张若兰:《明代中后期词坛研究》,中国社会科学院研究生院博士论文,第 40 页。

百年一喙何多营。^①

这是《江南春》和作中的佼佼者。更多的作者只是就题命句,泛泛歌咏江南春色,或者依傍倪瓒原作之意,改换词句而已,故而意象重复,思致平庸。叶晔指出当时有以时事入《江南春》词者,又引董其昌《江南春题词》:“吏部徐大治为舍人时,和倪瓒《江南春》之词每韵八首,又广之为四时,而夏、秋、冬各八首。”^②提出“当时在题材上力图花样翻新的作家绝非个案。”^③以时事入词固可称道,而以一调(且题材相近)作至数十首之多则显然过于率意随便了。另外,参与者中有很多人只留下一首《江南春》和作,这大略可以说明他们平时本无意作词,只是为了参与风雅之举才勉强命笔。叶晔将此一现象分为五个时期进行讨论,其中多数是群体性活动。文人友朋之间的文字交往本属正常,问题在于明词中的应酬之作多为缺乏感情支持的应景物。作者既不用心,观者也视之为常。张若兰认为明代中后期的词作“被空前突出地应用于社交应酬,无论是民间抑或官场,词都扮演了重要的社交角色,涉笔应酬的词人数量及应酬之作在个人词集中占的份额和比重都堪称惊人。”^④其实不光明代中后期如此,前期词坛便已显示出此种苗头。无论如何,这些状况造成的结果都是背离词的情感本体,流为笔墨技艺的卖弄。

三、叙述议论的强化

明词创作中还有一个特点——将叙述、议论的功能发挥至极致。这在和(或仿)《苏武慢》的创作中有突出表现。元冯尊师有《苏武慢》二十篇,“前十篇道遗世之乐,后十篇论修仙之事。”(虞集《苏武慢序》)虞集和其十三首(十二首为《苏武慢》,一首为《无俗念》)。冯、虞之作,均有大量议论以讲述体道之乐。明人对此相当热衷,凡曾作《苏武慢》或《无俗念》调者,多以说理为事。如凌云翰、林俊、姚绶、李汎、夏言、祝允明、王屋等人都有拟作。其实这只是

① 《全明词》,第505页。

② 董其昌:《容台文集》卷三,四库全书存目丛书本。

③ 叶晔:《明词中的次韵宋元名家词现象——以苏轼、崔与之、倪瓒词的接受为中心》。

④ 张若兰:《明代中后期词坛研究》第三章《应用目的、功能与明代中后期词的题材选择》。

题名为和(仿)者,其他和韵、不言和(拟)而实模仿者亦为数不少:林鸿、朱有燬、顾恂、沈周、陆容、桑悦、蒋冕、陈霆、邵圭洁、赵贞吉等人之作皆是。此外,许多词人还爱在作品中阐说生命体验,讲论人间沧桑,或看破红尘、或快意人生、或以高致雅趣示人、或以通达平和宣称。略举数例如下:

……空为名利牵,谁能似、鸥夷散发湖上。……

——贝琼《南浦·赋水光山色舟》

……运有穷通。宽著心胸。一任君王,一任天公。

——梁寅《折桂令·留京城作》

死生存亡,生能顺正,死又何妨。自大块初分,胚胎始孕,生来二五,已备吾躯。敦厚诗葩,精微易蕴,学贯天人要勉诸。行乐处,但吟哦风月,俯仰鸢鱼。浩然气与天俱。算眉低、闲愁一点无。万叠云山,三江烟浪,半醒半醉,击击呜呜。达到经纶,穷乎蓬累,几度黄金散酒徒。从今去,任精魂变,石烂河枯。

——林鸿《沁园春·感兴》

儒冠相误。虚名相误。衰病又相误。自怜身世总无成,乾枉了、青春虚度。书生曾作。京官曾作。方面也曾亲作。颠来倒去竟如何,只落得、一贫如故。

——李祯《鹊桥仙·自述》

……天理分明。人欲全轻。

——朱有燬《一剪梅·晓起》

……虚名微利任纵横。全不费经营。……

——顾恂《风入松·自题市隐》^①

① 以上各词作均见饶宗颐等编《全明词》。

此类以词论人生、论学、论理的表述,在明词中比比皆是。如果此类现象属于作者偶一为之或平庸者之迫不得已倒也情有可原,倘若号称大作手的词人也难免此弊,这便值得深思了。如夏言就以《水调歌头》一调做了《柬浚川司马论诗》、《答黄致斋论学》、《谈玄柬浚川》、《谈禅柬顾未斋》、《答霍渭厓论学》等多首。又如杨慎《西江月》廿一史弹词系列20首等。诗词并不是与理水火不容,像“人生到处知何似,应似飞鸿踏雪泥”之类的句子亦为绝妙好辞,但如果完全抛弃直觉感悟与情感意象,则词与讲学语录何所区别?明词中还有不少散化的作品,比如大量的官场送行词就多有此病。此外,有些带有较强感情色彩的作品也以叙述为重要表现方式。例如桑悦的《苏武慢·寓京师》四首其一:

自叹先生,无心落魄,将谓人人同己。阔步长趋,放言高论,也没来由如此。浮梗栖身,虚舟度世,个个相逢欢喜。有知心、说破交情一半,后头怪你。我只晓得,蹙额为忧,解颜为笑,那去探他肚里。石上寻鱼,波中求鹿,一切置之不理。今古悠悠,是非袞袞,青史彻头彻尾。醉摩娑、双眼横空,太华只如蝼蚁。^①

桑悦以狂怪著称于时,上引词作则是其狂人内心世界之展现:失意、不平、激愤。他把激愤之情直以叙述与议论表出,直截了当却少动人之力。那么究竟说理或叙述到何种程度才算恰到好处?似一时难以说清。此处想要指出的事实是,对明代词人而言,词似乎无所不在,无所不可,而这显然不是因为重视的结果。那么便只能说是漠视词之特质的滥用。

明人并非没有清醒的辨体意识,他们对词与其他文体的异同有不少论说,可在创作实践上却表现出相反的情形。其中最难说清的问题是词的曲化。诸多论者均讨论过明人词曲不分,以曲为词的风气。有从词曲音乐性方面谈的(如关于明人词源于六朝的看法、明代词谱是否失传的争论),有从辨别词之特性谈的(比如关于词何以别是一家的讨论),有从表现内容的雅俗之

^① 《全明词》,第372页。

别谈的(比如关于词媚曲俗的看法),有从语言节奏方面谈的(包括衬字、遣词等等),这些看法对此一问题的解决打下了很好的基础。^①然而词曲异同并非单纯理论分析所能解决,其间的复杂性在于创作实践中的变化多样。不少学者注意到文体发展的历史演变,从创作风气的流转进行分析,由是得到很有启发性的结论。例如胡元翎认为:“当词可唱时,词就是曲,无所谓曲化,当词不可唱时,才有曲化的提出。”当词不可唱时,词之曲化“可能正是词在当时走出困境的一个可首肯并富启示意义的创举,正是其重新俯下身来汲取营养贮藏能量,以待腾飞的必要过程。”^②张若兰则对词曲同源异体和词学传统中的似曲之作加以追溯,提出“与典范的曲体风格相接近的词既然一直存在且自有合理性,那么,所谓的明代中后期词曲化就并非背离词的本来面目,而仅是选择了与南宋人所建构的审美标准有异的面目。”她还提到,明人的这一选择是以其“自身爱好和社会需求为准的。”^③这些很有历史感的见地,均给人以较大启发。前述明代词学的词史价值以及时代意义都建立在此一基础之上。但明人的选择基本上是失败的。从文学表现感情的角度看,以词体言俗情甚不适宜。世俗情事自有小说、戏曲、民歌等文体承担,读者认可它们与世俗审美传统的联系,作者也在实践方面取得了相当高的成就。在这方面,词既不如小说那样容量海涵,又不如戏曲那样波澜无穷,更不如民歌的自由直白。先前的历史说明词之为体的严格精巧,更适于剥茧抽丝式的微妙情怀。即便是苏、辛的豪迈壮阔,也仅适合部分牌调。他们的许多作品固然洒脱自然,但更多作品则是婉转情怀的表现,或者说是介于豪放与婉约之间而难以截然分开。从源流上看,如果说词的传统中本有俗的一面(如敦煌曲子中的部分作品,北宋欧、苏、黄等大作家的俗词等等),那么到了明代,词人们面对的则是南宋以来建立的雅词传统(元代的文人词仍未对此有大的突破)。散曲、杂剧以及评话已从词体分有了世俗情感的部分并逐渐蔚为大观。因而,出于社会

① 近年来探讨此一问题的文章如:胡元翎《词之曲化辨》,《文学遗产》2009年第2期;郑海涛、霍有明《论明词曲化的表现和成因——兼谈对明词曲化的评价》,《长江学术》2010年第1期。著作如张仲谋《明词史》。

② 胡元翎:《词之曲化辨》。

③ 张若兰:《明代中后期词坛研究》,第202页。

需求与自身爱好而漫然为词的明代作家,其努力虽可称道,却是误入歧途。我们看到,明末清初词学的复兴就是以尊词体、重情兴这个根本问题出发的。

由上可知,对明词评价时似应先认清其短处,所谓“属于形式者,为格律之疏讹;其属于精神者,则缺乏真切之感情与高尚之品格也。”^①这是深中明词之弊的论断。另外,对明人而言,前人已将词之艺术水准提到相当高度,难以为继是必然的局面。周济说:“感慨所寄,不过盛衰;或绸缪未雨,或太息厝薪,或已溺已饥,或独清独醒,随其人之性情学问境地,莫不有由衷之言。见事多,识理透,可为后人论世之资。诗有史,词亦有史,庶乎自树一帜矣。若乃离别怀思,感士不遇,陈陈相因,唾涕互拾,便思高揖温、韦,不亦耻乎!”^②后人若非“见事多,识理透”,“自树一帜”谈何容易。而既不用心又不用情,则是导致明词中衰的根本原因。

第二节 明词创作概观

明词在总体上虽处于“中衰”之时,但并不意味着明代没有重要的词作家以及值得一读的作品。像刘基、陈子龙这样的著名人物,也还称得上作手。更重要的是,作为特定时代的心灵产物,明词也是认识那一时代的重要参照。就明词自身而言,也有其演变之迹,在不同时期表现出互异的风貌。张仲谋将明词分为序幕(明初)、衰蔽(永乐、成化)、中兴(弘治、嘉靖)、衰变(明代后期)四个阶段。他的分法比较符合明词发展的轨迹,为许多学者所接受。本节就试图在此分期的基础上,勾勒有明一代词学的大致面貌。

一、明初的词作

明初词人承宋元之习,尚有一二可称述者。对积极用世者而言,乱世意味着将抱负变成现实的难得机遇。慷慨激昂、气势雄壮是明初词坛的一个重

^① 王易:《词曲史》,东方出版中心1996年版,第346页。

^② 周济:《介存斋论词杂著》,人民文学出版社1998年版,第4页。

要特征。陶安的词风即是如此：

天地一开辟，日月几东西。古今气化无息，万物岂能齐。春树珍禽韵巧，秋水红鳞影捷，松石伴幽栖。佳景与心会，得句或无题。碧油幢，苍玉佩，紫金泥。明时文武勋业，我亦弃锄犁。志在螭头直笔，道在床头古易，奏策齐群黎。野鹤忽飞到，清梦绕前溪。

——《水调歌头·言怀》^①

陶安本人崇奉程朱而学行醇正，其词多有言理之病。此处所引前一首是讲理之作，却能把天地生化不息之理与个人情趣志向相结合，给干枯的表达以润泽。贯穿首尾的，则是作者救世济民，胸怀天下的壮直之气。其《水调歌头·秋兴》乘兴命笔，也以气势取胜。在明初诸儒中，陶安是比较积极地投奔朱元璋的一个。与高启“从今四海永为家，不用长江限南北”（《登金陵雨花台望大江》）的诗句表达的愿望一样，士人们“远追鸾凤俦侣，结驷入京圻”，那是因为满怀着对新朝的期望，“四海卧同一榻，万物视为一体，尧舜此襟期。”（张以宁《水调歌头·郡守张白齐入觐，僚属乞词为赠》）无论是满怀仁爱之心的儒者，还是远离政治的文士，盼望和平，“早听《大风歌》”（陶安《水调歌头·偶述》）的心愿都是一致的。林鸿也是一位风格伉爽的词人。其词作如：

身是金门簪笔吏，天教未老归来。秋风扶醉上层台。百年清梦醒，万里壮怀开。看取古人何事业，一抔黄土苍苔。闲身差健且衔杯。夕阳渔笛送，寒色雁书催。

——《临江仙·秋登平远台》

天地一逆旅，造化本儿嬉。老夫勘破，任真委运复奚疑。达则经纶宇宙，穷则讴歌草泽，何喜又何悲。但愿有美酒，与子共斟之。乐徜徉，游汗漫，醉淋漓。百年一瞬，出门长啸又临歧。此去化龙潭上，落日

^① 《全明词》，第109页。

悲歌吊古，意气少人知。为语高阳侣，待我早秋时。

——《水调歌头·将之剑上留别知己》^①

林氏词多谈性理，惹人生厌，故而向来不受重视，只有关于张红桥的词留下风流佳话。^②但其部分词作格调挺出，意气纵横，颇能动人心魄。谢章铤言其可与刘基、高启并称固然过誉，而认为其词“不失南宋清疏之气”，证以所引二作则实非虚言。

铁马干戈，带给人们深重的创伤，却为当时词作带来了沉郁幽深的风格。“十年艰险，剑头炊黍”（谢应芳《贺圣朝·马公振见访，以词留别，喜而和之》），元明之际的作家身处改朝换代之乱世，亲历了社会动荡和割据纷争，在作品中记下许多真切的感受。邵亨贞记录元末战争对民间的破坏是：“民居荡析，皆黄茅白骨之境，眼界殊恶。”（《齐天乐（西风满面吹花发）》序）此为至正18年的情况。十年后，他又写作《水龙吟·戊申灯夕，云间城中作》记载明朝初年的一次元宵佳节：

兵余重见元宵，浅寒收雨东风起。城门傍晚，金吾传令，遍张灯市。报道而今，依然放夜，纵人游戏。望悁悁巷陌，星毬散乱，经行处，无歌吹。太守传呼迢递，谩流连、通宵沉醉。香车宝马，火蛾麝茧，是谁能记。犹有儿童，等闲来问，承平遗事。奈无情野老，闻灯懒看，闭门寻睡。^③

适逢佳节，天公作美，新朝官家也大张旗鼓地庆祝，词作铺写出抑制不住的喜庆氛围。然而兵后人稀，“星毬散乱，经行处，无歌吹”三句，与前面铺叙形成鲜明对比。下片以回忆旧日元夕的繁华盛况为主，在整体上又与上片形成对照。由是而写出满怀凄凉的感情。兴亡之事，盛衰之感，乱离之苦，老大之悲，是明初词作中最为常见的主题。例如张肯的《水龙吟·东城八咏·咏

^① 此二首词作见《全明词》第191、192页。

^② 参见张仲谋《明词史》第二章附《林鸿与张红桥故事辨证》，第76—81页。

^③ 《全明词》，第66页。

东城》，就是在描绘乱后荒凉破败的基础上，抒发故国丘墟、物是人非的飘零之痛：

十年不到东城，人家又比当时少。自从兵后，葑田荒尽，郊墟如扫。战垒西边，驿亭南畔，路遥人悄。怅城边尚有，半枯杨柳，虽憔悴、犹环绕。回首愁云缥缈。景凄凉、岂堪登眺。吟边眼底，一回伤感，一回意老。粉蝶斜阳，女垣落月，空留残照。叹依然江郭，人归何处，鹤归华表。^①

万户萧疏，愁云笼罩，词人的感慨叹息也同样浓郁沉重。凄凉、伤怀和无奈，是许多词家的基调。此类作品多将时世变换与个人遭际结合起来，例如贝琼《风入松》：

踏槐犹记伴儿童。今日总成翁。十年不到西湖路，轻辜负、秋月春风。回首桃花水远，伤心燕子楼空。倡条冶叶自西东。何处托流红。繁华梦断愁多少，都分付、鸂鶒杯中。莫问今来古往，倚楼闲送飞鸿。^②

贝琼的该首词作，便是以老人的口吻回顾过往。“繁华梦断”付之杯酒，“今来古往”转眼成空，虽是老生常谈，却因了“踏槐犹记伴儿童”的具体场景而自然托出。秋月春风，人去楼空，使惆怅的情怀又陡增几分伤感。结处言“闲”而实不闲，愈发渲染出落寞无聊的心境，的是有感之作。感时伤世的情怀，在元明之际的词家中很有代表性。凌云翰有和贝琼此词的作品，其风格情调也很相似：“谁教齿豁更头童。从唤作衰翁。惜花已自因花瘦，况飘零、万点随风。须信人生如梦，休言世事皆空。紫骝嘶过画桥东。犹记软尘红。重来绿遍西湖路，消魂是、杜宇声中。经眼倚妆飞燕，伤心照影惊鸿。”

① 《全明词》，第202—203页。

② 《全明词》，第22页。

(《风入松·和贝廷琚助教韵》)

即便以刻画风月、清新俊逸见长的杨基在唱出悲凉之音时也是愁肠百结,显得无比落寞沧桑:

中年人已怕逢秋。情景不相投。寻常耳边风雨,都听作许多愁。千古事,几时休。枉追求。数行□雁,一派潇湘,独自登楼。

——《诉衷情·秋雨,湘中作》^①

此处并非无端地伤春悲秋,而是对荒乱之世人生无常的普遍反应。较之宋词,上引诸作虽在主题与表现方法上不见明显开拓,却都能“就景叙情,即事叙景”(周济《介存斋论词杂著》),真切地表现易代之际士人的心灵世界。

沧桑飘零,带给士人的是沉重,也有看破红尘的解脱。不少词作均提到对世外桃源的向往:“记年时东走避风尘,随处觅桃源。”(谢应芳《八声甘州·寄无锡钱梦弼》)“垂钓何人,不管中流风恶……问甚处、更有桃源,看花如昨。”(贝琼《应天长·吴仲圭秋江独钓图》)“桃源只在人间,争得身轻跨寥鹤。”(邵亨贞《春草碧》)梁寅也有《木兰花慢·桃源》之作。“随着去,莫归休。”(韩奕《唐多令·湖中》)如果不是对现实极度失望,怎么会如此决绝!看多了白云苍狗,见惯了反复无常,乱世的词人们多有万事皆空的思想。“富家休恃。英雄休使。一旦繁华如洗。鹊巢何事借鸠居,数载主三易矣。东家烟起。西家烟起。无复碧翬朱桀。我来重宿半间云,旧制惟余此耳。”(倪瓒《鹊桥仙》)如此变幻莫测的世态,怎能不引起人们对世间是非对错的怀疑:

无端汤武,吊伐功成了。赚尽几英雄,动不动、东征西讨。七篇书后,强辨竟无人,他两个,至诚心,到底无分晓。 髑髅满地,天也还知道。谁解挽银河,教净洗、乾坤是好。山妻笑我,长夜饭牛歌,这一曲,少

^① 《全明词》,第123页。

人听，徒自伤怀抱。

——谢应芳《暮山溪·遣闷》^①

无休止的战乱纷争均打着吊民伐罪的幌子，割据者均自称汤武以征桀纣，可其中的善恶本心又有谁能说清？这个善恶颠倒、是非不分的世界，有谁能一举廓清？词人虽是一位醇正儒者，可他的疑问明显超越了一般理学家的视野，具有深刻的思想意蕴。元明之际的词人怀着渴望迎来新朝，然而在明朝建立之后，严酷的政治氛围使他们多了一分忧惧心理。接连不断的政治清洗、动辄得咎的政治环境、惊心触目的刑罚措施，令饱读诗书的儒士们要么飘然远引，要么噤若寒蝉。“微利虚名，何啻蝇头蜗角。宫袍无意着。但消得绿蓑青蒻。”（贝琼《应天长·吴仲圭秋江独钓图》）“自知不是经纶手。无意封侯印如斗。行乐何须金谷友。只消寻个，典衣伴侣，同醉金陵酒。”（杨基《青玉案·江上闲居写怀》其三）满怀建功立业之雄心又被迫远离是非而自求高尚，明初士人的典型心态在词作中表现得最为突出。他们不得不归隐以寻求自我安慰，“休将事挂心怀。天公自有安排。同在金门通籍，几人如我归来。”（董纪《清平乐·初度日自况》）他们不像明代中后期的士人那样留恋庙堂却故作清高，而是以切肤刻骨的经验体会到功名富贵之不足道。

人世与出世的不同倾向造就了明初词作高朗俊爽与沉郁顿挫两种主要风格，其中的优秀作品都自然情长而不事雕琢。但明初词家也时时流露出多叙述、好议论、不为形式所拘束的特点。这既是明初词的弊病，同时也是其长处。在情感真切、认识深刻的前提下，如果作者的才气足以驾驭，恰到好处的叙述与议论自能别具一格；如果识理平庸又随意落笔，叙述议论即为伤格之病。在此一方面，明初与明代中后期正成鲜明对比。前人评价说“体制不缪”（钱允治《国朝诗余序》）、“余风未泯”（万树《词律序》）之类都是很中肯的。不过明初词坛远非这两种主要风格所能涵盖，张仲谋用“风云激荡”描绘明初词坛，说当时作品“大都具有深广的社会内涵，充实的思想感情，而且个性鲜

^① 《全明词》，第1页。

明,风格多样”^①是更为细致恰当的。

明初视婉约为正宗,情调轻曼,吟咏风月的作品数量也不少。王行的作品即多属此类,而杨基尤其以此著称。杨基除偶有思致深远之作外,词多咏春日、花草、节候,亦多无寄托。他工于点染,时有佳句:

欺烟困雨。拂拂愁千缕。曾把腰肢羞舞女。赢得轻盈如许。
犹寒未暖时光,将昏渐晓池塘。记取春来杨柳,风流正在轻黄。

——《清平乐·折柳》

白昼沾苔,红轻惹絮。落花堆积无层数,当时开折赖东风,飘零还是
东风妬。宿雨初晴,低烟欲暮。绵绵芳草迢迢路。绿阴深处听啼
莺,莺声更在深深处。

——《踏莎行·暮春见花》二首其一^②

陈霆评前一首说“状新柳妙处,数句尽之。古今人未曾道着。”(《渚山堂词话》卷一)确实不是阿好之词。后一首也能以工笔描摹暮春景色,用前人成句而浑融一体。吴梅以“轻俊可喜”(《词学通论》)道出杨基词清新明丽的一面。然而如张仲谋《明词史》所指出的那样,杨基也有不少寄兴深远的词作。除了前面引所引《诉衷情》(中年人己怕逢秋)之外,《清平乐·江宁春馆写怀》四首其一也是比较好的:“春冰销后。绿水粼粼皱。减却风流添却瘦。多在黄昏时候。匆匆商女琵琶。萧萧白发乌纱。金谷园中芳草,玄都观里桃花。”此词能把风景物态与感慨寄托结合起来,传达出悠远的伤怀惆怅。杨基是明初一位成就较高的词人。

瞿佑(1347—1433)是另一位值得重视的词人。张仲谋已集中指出瞿佑词的短处所在,如多应酬,恃才贪多,近于狎褻,曲化倾向等,这些都带着明词的整体烙印。不过瞿佑还是有些可读的作品,比如《南柯子·舟次湖州》、《浪

^① 《明词史》,第19页。

^② 此二首词作见《全明词》第114、117页。

淘沙·寒夜有怀》两首^①：

古郡山连野，长溪水贯城。骆驼桥下旧经行。曾听小楼，人弄玉箫声。绿叶成阴后，青春结子成。重来虽未隔三生。堪恨茶烟，吹满鬓丝轻。

寒月自团圆。谁共婵娟。故园梅树想依然。玉骨冰肌知瘦损，孤负多年。独拥旧青毡。戍鼓声传。地炉无火起茶烟。一盏寒灯如骨肉，相对愁眠。

第一首笔调清雅，写出了惘然迷离的情思。第二首则是晚年遭贬之后，其词风由轻巧归于拙朴，词句不事雕琢，却自然地表现出老人孤苦流离，思乡念亲的愁绪和悲哀。

二、明词之中衰期

永乐至成化年间是明词的中衰期。此时词之弊病略有两端：一是歌功颂德的台阁体词风盛行；二是前一时期已露苗头的叙述化、议论化更为突出。台阁体是遍及诗文词的风格，以歌功颂德为主题，主要风格是温厚典雅。台阁诗的领袖人物三杨均有台阁词作，如杨士奇《清平乐》十章，杨荣《西江月·端午赐观击球射柳》五首都是代表作。各举其一如下：

五云仙岛，海上蓬壶晓。红嶽丹崖春正好，香动玉华瑶草。飞龙辇初来，翔鸾宝扇齐开。圣主乐同贤辅，愚臣自愧非才。

——杨士奇《清平乐》十首其一^②

芳树海榴吐艳，碧池荷叶铺钱。端阳佳节太平年。百辟咸沾恩宴。

^① 此二首词作见《全明词》第168、177页。

^② 周明初等：《全明词补编》，中华书局2007年版，第66页。

仙仗遥迎瑞日，炉香细袅祥烟。香蒲泛酒艾旗悬。拜舞金銮前殿。

——杨荣《西江月·端午赐观击球射柳》其一^①

祥光瑞气、五彩缤纷，充满了皇家气象。此外，胡俨、黄淮、王直、陈循、王鏊、朱有燬等人也均为台阁体重要作家。还应注意到的是台阁体词家的特殊心理状态，左东岭称之为“妾妇心态”^②。这在诗中有表现，词中亦有反映。黄淮《风入松·拟去妇词》曰：

落红万点委苍苔。春事半尘埃。满怀愁绪知多少，思量遍、无计安排。好似风中飞絮，时时拂去还来。当年鱼水正和谐。两意绝嫌猜。谁知命薄多乖阻，箫声远、零落天涯。破镜终期再合，梦魂长绕阳台。^③

台阁作家们在明前期政治环境中，早已丧失传统儒者的傲岸人格，儒家诗教所倡导之温柔敦厚至此已蜕变为疲软无骨。他们将自己比作妾妇，一味以夫为纲，只知自怨自艾，纵然被遗弃也永远表现出“梦魂长绕阳台”的忠悃。

本时期还出现了大量的率意之作，多叙述、喜说理，曲化严重，俚俗不堪。王达、李祯、徐有贞、邱濬、顾恂、姚绶、叶盛、林俊等人都是其中的代表。以邱濬为例：

今朝五十三，年年岁岁平平过。如斯而已，不须更问，如何则可。自有前程，别无外事，但求诸我。把眼界睁开，肚皮宽放，偃然坐，忙中躲。

少日东涂西抹，到如今，要他作么？深知物理，饱谙世味，不过些个。好植深根，更安固蒂，冀成结果。待从今、向后年添一岁，受人拜贺。

——《水龙吟·癸巳初度》

^① 《全明词》，第213页。

^② 左东岭：《王学与中晚明士人心态》。

^③ 《全明词》，第211页。

穿衣又重。穿少又寒冻。叠叠层层难举动。觉得浑身疼痛。
两肩压得低垂，一身拥作虚肥。除是无官方好，有官须要穿衣。

——《清平乐·老去不禁衣重口占》^①

邱濬是理学名臣，以直节著称。前者全是理学家“反求诸我”以存天理的论调，后者则玩笑戏谑。表达上也全是讲学语与口语白话，全不讲究。可他一旦认真用情，也不是全无文采：

黄州迁客，意翩翩、不是风尘中物。一叶扁舟凌万顷，气盖乌林赤壁。孟德雄才，周郎妙算，到此俱销雪。横江一笑，眼中谁是英杰。
一自两赋成来，山川胜概，倍增辉发。鹤梦箫声随水去，只有声华难灭。静对新图，闲歌古句，竖起冲冠发。何时载酒，江心重溯流月。

——《酹江月·和东坡韵题赤壁图》^②

该词虽带有隐括苏轼文词的意味，却能挥洒自如，对先贤的仰慕、自己的旷放胸臆都得到恰到好处的展示。通过考察邱濬的例子，明人对词的率意操觚就可见一斑了。以此种态度来创作，词不成词、失其体貌自然是能够想见的。

三、明词之复兴期

弘治、嘉靖年间是明词复兴的先声。此时作家对词的重视程度有所提高。一方面，杨慎、陈霆、张缵、王世贞等人已对词学理论进行探讨；另一方面，创作上也出现了不少名家。明人的词学理论探讨涉及到词的起源、词体特征、调名缘起、词史流变、作家风格等一系列问题。尽管明人学问粗疏之病在这些探讨中也时有表现，理论上也没有太多突破，但毕竟为后人的研究积累了经验，有些说法（例如豪放与婉约的区分）还产生了深远的影响。

首先应该一提的词家是杨慎。他学问渊博，号称有明第一；著作极多，在

① 此二首词作见《全明词》第272、274页。

② 《全明词》，第272页。

诗词曲等领域均有建树。其词作水平比较平均。略举三首如下：

梦回灯烬旅衾单。鸡唱五更寒。一夜里、雪花飞遍，晓来时、千里漫漫。野色遥连玉树，清光炯映银鞍。行人休道路歧难。酒盏自须宽。一种风流堪画处，溪桥两两渔竿。楼上笛声吹起，天涯梅蕊飘残。

——《风入松·途中遇雪》

春梦似杨花。绕遍天涯。黄莺啼过绿窗纱。惊散香云飞不去，篆缕烟斜。油壁小香车。水渺云赊。青楼珠箔那人家。旧日罗巾今日泪，湿尽铅华。

——《卖花声》

秋色萧萧。秋气寥寥。浙江头、露草萋萋，霜风槭槭，风柳条条。望水茫茫，舟泛泛，橹摇摇。虫语要要。蝶梦飘飘。问家山、蚕崖渺渺，鱼波寂寂，雁阵嘹嘹。但月溶溶，烟漠漠，路迢迢。

——《行香子》^①

杨慎词颇得五代北宋之趣，风情流丽，用语天然，都是很明显的长处。又以学问广博，偶尔点染前人成句也能别开生面，化陈为新。他的词风格多样，例如《渔家傲·滇南月节》，按十二月份来写滇南风情，较有特色。《廿一史弹词》开场下场词也颇可观，尤以第三段说秦汉开场词最为著名：

滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。是非成败转头空。青山依旧在，几度夕阳红。白发渔樵江渚上，惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢。古今多少事，都付笑谈中。

——《西江月·廿一史弹词第三段说秦汉开场词》^②

^① 此三首词作见《全明词》第776、781、784页。

^② 《全明词》，第823页。

此词意象浑融,气势超迈,有笼罩万古之力又无浅浮叫嚣之病。说理之词往往能工而不能好,这是其中少有的佳作。博学多才也给杨慎词作带来不可避免的弱点——圆熟。读他的词,总有才掩其情、似曾相识的感觉,即便遭贬云南之后的作品也未见有特出者。任情逞才,缺乏深致是其词作未臻一流的重要原因。

看得过去但未臻一流,几乎是明代所有名家词作的特点。陈铎便是如此。他以世家子弟而潜心词曲,为时艳称。其词集《草堂余意》几乎遍和唐宋名家,尤以周邦彦、秦观为多。^① 陈铎的和作,多数也是拟作,在主题、意境、情调、词句乃至典故等各方面都以原作为本。比如其《满庭芳·和秦少游》:

九十春光,连朝雨意,江郊一霎微晴。东皇将去,新绿战残英。飞困漫天柳絮,清江上、草软沙平。横桥外,有人楼上,无语抱秦筝。轻尘。生紫陌,香车油壁,宝马珠缨。半度花依水,仿佛登瀛。几度旧欢如梦,叹年来、白发新惊。黄昏近,细吟归去,鼓角动高城。^②

秦观原词缠绵入骨,将男欢女爱的甜蜜与痛苦刻画得淋漓尽致。陈铎和作则作意铺叙,设情以为之,缺乏动人的力量。亦步亦趋的结果是其词作大体不失风范,却少有佳作。况周颐赞其“全明不能有二”、和作置本集中“虽识者不能辨”。(《蕙风词话》卷五)实乃过誉之词。

陈霆也喜和宋人词作。他的词多咏物、咏节令、题画、酬赠、书怀。且不言咏物、酬赠之作难以讨好,即便是抒怀述志,他与多数明代词家一样均有熟滥之病:

秋风千里骑黄鹄,翩然白云南去。芳草闲情,沤波醉眼,一枕苍寒留住。清时有味。尽棋局坐忘,茶瓯相对。百首新诗,江山风月助奇思。功名自来浪许,道炊烟未散,丛阴无处。磨蚁嫌贪,竿鱼讶冷,一笑

^① 关于《草堂余意》的考订,张仲谋《明词史》颇为详尽,可参看。本段对张著亦有借鉴,特此说明并致谢忱

^② 《全明词》,第448页

晚山横翠。闲门静闭。任蝴蝶上阶，雀罗张砌。梦落朝班，日高慵未起。

——《齐天乐·至六安写怀》^①

闲适与旷达，在明代多数士人的词作中都是重要的诉求。但多数作品均以白云芳草、江山风月相标榜，词旨显然，技巧浮滥。粗看中规中矩，细味则缺乏深情，学苏辛而难望其项背。

夏言在明代盛有词名，“诗余小令，草稿未削，已流布都下，互相传唱”。（钱谦益《列朝诗集小传》丁集中）考其创作，其实难符。多应制、咏物、应酬、论学、次韵之作，明词常见的毛病夏词全有。尤其是他有些词反映出为文造情的风气。如《沁园春·送内弟詹莹南还》：

二十年前，恍然如昨，初过君家。爱门对青山，桥横绿水，一川乔木，数里烟霞。白发而翁，红颜阿姊，予亦青衿鬓似鸦。到而今，追寻往事，何限堪嗟。京尘荏苒年华。但明发趋朝暮放衙。谩玉带麟袍，彤闱紫阁，门施长戟，路拥新沙。桑梓关心，风波激目，安得山巅与水涯。挥彩毫，写清词一曲，相送归槎。^②

本多红尘之欲却谈山林之想，原属热衷之人反写旷达之情，明人诗词多有言行不一之弊。既非本心，则文无其情；不能感人，则何来佳作。夏言此词上片尚好，送至亲而论家常，委婉深情见乎言表。但从下片看，其亲情与嗟叹却比不上高官厚禄，青山绿水比不上玉带麟袍。虽说“荏苒年华”，但自满自夸之态实难掩饰。夏言的亲情、对山林的向往或许是真的，其热衷仕途也并不假，然而将此二者写到一首词中却顿显别扭。

名家词作如此而已，反倒是有些不甚出名的文人写出了较好的作品。如下二首：

^① 《全明词》，第538页。

^② 《全明词》，第675页。

高岭连云，繁烟带雨。长杨满路悲风起。将军墓上草萧萧，荒祠白日眠狐鼠。九里山前，未央宫里。凄凉往事烦胸臆。乌江汾水两悠悠，东流不尽英雄泪。

——韩邦奇《踏莎行·韩信庙》^①

溟漠春田尽烧痕。几家庐井路傍存。行人到此暗销魂。四野赤云环碧落，一丛高树认孤村。晚来岑寂倩谁温。

——储巏《浣溪沙·方城晚思》^②

韩邦奇乃理学名臣，但其词作绝无性理味道。他在任职山西时多次巡视塞上，整修军备，因而其词多有苍凉悲壮之气。此处所引即是感叹历史人物韩信的，他将韩信之悲剧人生用眼前的烟云山雨、荒草废祠以及对往古的追忆感慨凝聚在一起。上片之写景简单传情，下片之抒情蕴藉有味。用小令写出深厚的历史感，在明词中实属上乘。储巏立身谨严，以直节著于时。其小词自然含情，以白描而胜雕琢，大有北宋遗风。二人词皆有较高水准，尤为难得的是无曲化俗化之病。不过在明代，如此佳作实不多见。

同时吴中的沈周、文徵明、祝允明、唐寅等人也有词作传世。他们的词虽风格不同，但总体上均有质朴清秀的特点。沈周、文徵明之词皆雅润端秀，颇有文人雅士的风流洒脱。祝允明、唐寅则都有怀才不遇之感，激愤之下行无检束，所作之词佻达放诞，开明代中后期恣意任情乃至纵欲的先声。与世俗观念的接近，使之在一定程度上冲破了词体的拘束，曲化、俗化更为严重：

老子真痴子。算人间、谁个有痴如此。万事把来抛掉了，吃酒看花而已。另自是、一般滋味。不是要和人厮拗，也非关、不爱名和利。大概是，一痴耳。思量痴好真无比。者其间、无头无脑，一团妙理。既是

① 《全明词》，第620页。

② 《全明词》，第411页。

世人须世法，胡乱做些张志。但不必、多劳多事。对了阿公都一笑，老山中、多少无名鬼。你醉否，我须醉。

——祝允明《贺新郎》^①

昨夜八红沉醉。连我大家同睡。孤凤入鸾群，闹杀不容成配。欢会，欢会，竟做一场空退。

——唐寅《如梦令》^②

上引词作已全无传统词的味道，已分不清到底是词，是曲，是民歌，还是其他什么东西。结合他们的人生情趣和心态考虑，祝允明与唐寅的非词之词也可视为晚明性灵文学的先声。

四、明词之衰落期

隆庆、万历之时词坛再次衰落。非但缺乏名家作手，而且将明词的各种毛病进一步放大。像前引祝允明、唐寅那种似词而非词的东西越来越多，词之为体日渐变质。张仲谋认为这和明代中后期俗文学兴盛的背景有关，此论极是。^③从尊体角度看，此时的词已失本来面目；从破体角度看，这乃是社会价值多元化、性灵文学思潮影响逐渐深入的结果。此时值得一提的词人是王世贞、孙承宗、施绍莘。

王世贞作为万历年间的文坛盟主，在诗词文曲诸方面均有涉足。其词一如明代其他名家，多模拟前人聊以为词，水准整齐但缺乏佳作。较好的作品如《望江南·即事》：“歌起处，斜日半江红。柔绿篙添梅子雨，淡黄衫耐藕丝风。家在五湖东。”在以江南风情为主题的诗词作品中，此词虽非独绝，但也不逊色。词人在简短篇幅里，用色香味触多种感觉以呈现江南的柔美明丽，意境浑融，富有极强的画面感。可惜如此佳作不多。

万历后期政治腐败，社会动荡，部分词人感受到时代风气之渐变，开始直

^① 《全明词》，第422页。

^② 《全明词》，第495页。

^③ 《明词史》，第195—199页。

面社会问题。例如许乐善有《满江红·悯时》二首(闻辽事有感,追和岳忠武韵),李应策有《御街行·因辽事征兵有感》,查应光有《念奴娇·兵警》等等。此类作品虽少,但总算又将词由个人小天地里扩展开来,从而与明清之际词的复兴接轨。其中水平较高的是孙承宗。举例如下:

云叶才生雨,楼外铁马嘶风。报急水,小河东。飞一箭青骢。倚天剑破长风浪,小结画影腾空。漫道是,长杨词赋,细柳豪雄。 匆匆。脱跳荡,惊帆瞥满,走蹀躞、蟠花带松。有渝海、堪凭洗恨,看今日、喋血玄菟,痛饮黄龙。鸭江酹发,鹿兔苹开,谁是元功。

——《塞翁吟》^①

该词皆感情饱满,格调雄浑,颇有稼轩余意。作者在大厦将倾之际撑拄其间,亲历关山,征战边疆,却因群小谗言而放废,故悲愤之情不可遏制。其词学苏辛一派,以气势取胜。

施绍莘则是性灵一脉的代表。他的词作以艳情为主,“摹淫写褻之篇,每每不免”(任半塘《曲谱》卷四),颇可作为晚明文人放纵情欲之代表。且举一首为例:“柔梦萦魂,淫香浸骨,半痕朝日帘栊。妖慵懒起,带睡划鞋弓。檀纽全松未扣,影微微,一线酥胸。乌云侧,淡霞斜泛,印枕晕儿红。”(《满廷芳》)描写艳情女色,本属词中常态。但艳情亦有高下之别,施氏所写,纯以刻画形容为能事,有欲而无情,故落下乘。所可注意者在于,施氏所作是晚明产物,体现着时代的风尚精神。

明代的著名词家及佳作大略如此。近人王易说明词“故为豪放之词者,多粗犷不经;为婉约之词者,多纤艳无骨”^②,亦为深中其弊之论,明词的创作水准整体上确实较低。但从历史的关联性看,长达近三百年的衰落期也在不断积蓄力量,成为清代词学复兴的前奏。

① 《全明词》,第1354页。

② 王易:《词曲史》,第347页。

第三节 刘基、高启与陈子龙的词作

明代词作的大致状况已如前述,本节拟对刘基、高启、陈子龙三位成就较高的词人重点叙述。他们的创作实绩相对要比其他词家突出,这并不意味着在三人身上看不到明词总体的弊病,只不过没那么明显罢了。他们的优秀之作更多一些,在明代词家中也更具影响力。

一、刘基的词作

刘基被视为明初词坛第一,王国维称其“非季迪、孟载诸人所敢望也”,似乎无人对此提出过异议。其词集名“写情”,共收词 242 首,是明代词家中数量比较多的。据叶蕃的序并综合考察刘基词作,“写情”之名似具有区别文体的意义:“其经济之大,则垂诸《郁离子》;其诗文之盛,则播为《覆瓿集》;风流文采英余,阳春白雪雅调,则发泄于长短句也。或愤其言之不听,或郁乎志之弗舒,感四时景物,托风月情怀,皆所以写其忧世拯民之心。故名之曰《写情集》,釐为四卷。其词藻绚烂,慷慨激烈,盎然而春温,肃然而秋清,靡不得其性情之正焉。”(《写情集序》)从叶蕃的语气看,词集名可能是刘基本人所定。词别是一家,以婉约柔媚为宗是词史的主流见识。虽有苏、辛等人“指出向上一路”,但“女郎”之风始终不为稍减。刘基词的内容是“感四时景物,托风月情怀”,取名“写情”反映出他对词体特质的认识。另外,将词与“言志”之诗区别开来,也似乎有视词为小道之意。叶蕃又指出刘基词皆出于“郁乎志之弗舒”,宗旨在“写其忧世拯民之心”,风月不过是“心志”之所托。如此则刘基似乎又在努力摆脱“绮罗香泽”以提升词之品位。此一推测之意义有三:一是表明刘基的词学观念;二是有助于对其创作特征的理解;三是恰当地发掘刘基在词学史之意义。

刘基词的主要情调是“悲愁”,几乎可以说是“篇篇有愁”。不仅“愁”字的出现频率极高,与此相关的一些意象如征鸿、寒蛩、风雨霜露、冷月星河、暮春秋色亦为刘基所偏爱。在其 200 余首词作中,调子欢快乃至稍为洒脱一点者实在屈指可数。举例如下:

窗外群蛙久不鸣，夜来忽听满池声。客心且喜逢冬暖，天意犹当放晚晴。 尘劳事。莫关情，清风皓月共忘形。夭桃应妬芙蓉色，故发鲜花照眼明。

——《鹧鸪天·冬暖》

语燕鸣鸠白昼长，黄蜂紫蝶草花香。沧江依旧绕斜阳。 泛水浮萍随处满，舞风轻絮霎时狂，清和院宇麦秋凉。

——《浣溪沙·即景》

春风欲到，小草先知道。黄入新萸颜色好。图遣王孙归早。 兴来策杖微行，枝间布谷初鸣。喜见儿童相报，墙根荠菜先生。

——《清平乐》^①

这些作品情调欢快，景物明丽，透着生机和希望，表现出相当的功力，隐隐有苏、辛洒脱旷达的影子。此类作品除了《浣溪沙（处州叶叔安溪南草堂）》、《浣溪沙（半亩荒园自看锄）》、《渔父词》（五首）、《渔歌子·为赵德怀赋》（七首）之外就很难再找到了，其他词作几乎全为各种各样的“悲情愁怀”：“征雁将愁，分付与寒蛩。”（《江神子（霏霏轻雨弄秋光）》）“极目楚云东，愁见归鸿。”（《浪淘沙·秋感（江上晚来风）》）“瑶京路远，缙山夜永，离愁萦绕。”（《水龙吟·次韵和陈均从吹箫曲（秦台人去无踪）》）“为问闲愁还几许，多似草，不胜锄。”（《江神子（西风吹树簟初凉）》）“万牛不挽东流水，悠悠碧落，茫茫云海，叠叠忧端。”（《青杏儿（独自倚阑干）》）“凤凰台上箫声绝。长洲苑里光阴别。光阴别。有人愁叹，泪珠成血。”（《忆秦娥·次石末公韵》）……以上诸作，足以显示刘基愁之深重了！鸿雁寒蛩、残花落木、凄风苦雨、春归秋至、鼓角管弦，一切所见所闻，莫非悲愁之媒！凄凉、孤独、失落、无奈、绝望，所有的所有都“苦在心儿里”（《蝶恋花（春梦岑岑呼不起）》）。无论登高纵酒还是吟赏风月，全都无法排遣其愁怀；于是发之以词，泣之以血。

① 此处所引三首词分别见林家骊点校《刘基集》第545、551、569页。

刘基的悲愁绝不同于秦观的悲愁。虽然他们的词都有“女儿”的痕迹,但刘基词明显有用《离骚》的香草美人传统来提升词体的意图。张仲谋通过对“鹈鴂”(又称杜宇、杜鹃、子规等)意象的分析,指出刘基对《离骚》中“及年岁之未晏兮,时亦犹其未央。恐鹈鴂之先鸣兮,使夫百草为之不芳”之宗旨的接受。该意象在刘基词中的频繁出现,其莫名伤怀、沉重悲情,“不是一般意义上对于生命的惋惜,而是基于事业功名的执着追求。”^①此论极是。不过,《离骚》对刘基词的影响似乎不尽如此。词史上容或也有人向《离骚》吸收营养,但像刘基这般全面、这般集中、这般大量的汲取继承,似不多见。屈原和《离骚》深深地影响着刘基的人与词。刘基有些词的抒情主人公绝似女子,至少也带有女性的特征。例如《渡江云·初夏即景》:

麦秋晨气润,嫩凉院落,细雨乍晴时。定巢新燕子,睡起雕梁,对立整乌衣。庭空昼寂,但尽日、帘幕低垂。归去来、不堪重赋,两鬓漫成丝。

伤悲。斜阳难系,逝水无回,想佳期应未。愁正浓、如何消遣?惟有心知。瑶琴调苦弦先绝,任冷落、玉轸金徽。凝望处,啼鸦飞上高枝。^②

深院雕梁,寂寞帘闌,孤独人徘徊远望,伤佳期之不至而满腹忧愁。尽管前人有“酒醒帘幕低垂”的相似情调,若非提及赋“归去来”,抒情主人公实在像女子,或者是女子化的男子。刘基的不少作品,都是以女子式的绵邈幽情抒发男子的感慨。且看这首《水调歌头》:

雨过百花尽,绿叶自成帷。倏然惊破残梦,何许一黄鹂。独上高楼凝望,不见阳春去处,惟见草离离。且喜画梁燕,还傍旧巢归。理纨扇,清竹簟,试单衣。莫思身外,闲事有酒便须挥。蝼蚁王侯同尽,何用名标竹帛,留与后人疑。坐久暮天碧,月在绿杨枝。^③

① 《明词史》,第29—30页。

② 《刘基集》,第539页。“玉轸金徽”,《全明词》作“玉轸金徽”,当从。

③ 《刘基集》,第558页。

白日睡觉被黄鹂“惊破残梦”，似是女子之事。“独上高楼”，注目芳草飞燕，男子可女子亦可。至下片“理纨扇、清竹簟，试单衣”三句，则绝是女子情态。接下来“身外闲事”、“名标竹帛”等等，却又非女子所能想。当然，也许上片写女子，下片乃男子劝解之语。但后一种理解总觉生涩。又如《临江仙·闺怨》：

织女机边如镜月，夜深长照空帏。玉笙簧冷凤孤飞。苔阶行遍，霜露剥裳衣。 华表柱头双白鹤，不知何日来归。故山今在故人稀。沉思似梦，垂涕掩朱扉。^①

题为《闺怨》显系女子之词。上片“织女机”、“空帷”等亦可强化此种印象。但下片所抒发的“城郭如故人民非”，“故山今在故人稀”的情感，又远较普通女子所思更为深广。其另外一些作品，虽未必以男女之情言志，可基调哀怨柔弱，显系宗主婉约。比如其名作《瑞龙吟》：

秋光好。无奈锦帐香销，绣帷寒早。钩帘人立西风，送书过雁，依然又到。 故乡杳。空把泪随江水，梦萦池草。何时赋得归来，倚松对柳，开尊醉倒。 衰鬓不堪临镜，镜中愁见蓬飞丝绕。门外远山青青，长待斜照。石泉润月，辜负夜猿啸。伤心处、枫凋露渚，荷枯烟沼。燕去玄蝉老。满天细雨鸣羈鸟。花蔓当檐袅。庭院静，遥闻清砧声捣。拥衾背壁，一灯红小。^②

似乎可以认为：刘基词是以婉约之笔传豪放之情，在柔弱表象中融入更为阔大的情怀，由此形成独具特色的体貌。他虽然也明显地全面效法辛弃疾，但对词体理解的差异又使二人的词风同中有异。辛词悲愤却豪壮，刘词悲愁而深沉。进一步讲，苏辛词作也兼融豪放与婉约，但那多属于不同篇章，

① 《刘基集》，第566页。

② 《刘基集》，第576页。

而刘基词则常于一篇之中兼存二者。

此种独特词风的形成,主要是倾心《离骚》的结果。刘基有一篇《述志赋》,从写法、用词到思想都是《离骚》的翻版。他在词中也一再提到屈原或者用到与《离骚》相关的事典语典:

“楚泽吟悲,槐根梦短,江山处处伤愁眼。欲凭青鸟寄殷勤,波涛无地蓬莱远。”(《踏莎行(瓶水知秋)》)“肠断行吟放臣,去国佳人,地遥天迢。”(《惜余春慢·咏子规》)“呼郢客,招湘灵,添作江南调。”(《蓦山溪·咏檐铎》)“烟草苍茫何处。想当年、三闾故楚。蕙兰萧艾,蘼芜蓬蒿,蓼施无数。”(《烛影摇红·重五》)前人每每提及刘基生平际遇时皆深表同情:“遭元末运,沉於下寮。其志郁而弗伸也,其谋浚而孔忤也,其才积而困于无施也,故得肆力於文焉。”(林富《重镌诚意伯刘公文集序》)身处末世而志不得申自是其悲愁所系的最重要原因。他赋性慷慨,以仁爱忠义为心。他像屈原一样有救国之志却屡遭构陷,像屈原一样有救世之才却无从施展。一方面是迫不得已的洁身自好,另一方面是目睹满目疮痍、群小肆志的末世景象而扼腕叹息。其感时伤世、郁闷悲哀都着落于此。“征戍诛求空轴杼,千村万落无砧杵”(《渔家傲(江上秋来惟有雨)》);“满地蓬蒿无旧陌,几家桑柘有新烟,战场开尽是何年”(《浣溪沙(布谷催耕最可怜)》);“奈狐狸夜啸,腥风满地,蛟螭昼舞,平陆成江”(《沁园春(万里封侯)》)。面对如此时代,刘基之词旨遥深,多所寄托便可以理解了。

刘基的悲愁也偶显激愤。他的愤怒,往往通过奇怪的意象来表达。在这一点上,他显然是受有李贺影响。除了前引“狐狸夜啸”等语之外,再举数例如下:“春梦岑岑呼不起,草绿庭空,日抱娇莺睡。暖吹飘香三万里。残丝骨断天沉水。”(《蝶恋花(春梦岑岑呼不起)》)“海风裂地鲸鱼死。三万里。水击蓬莱徙。不禁清泪暗里,洒向孤灯,结成冰。”(《怨王孙(鳞羽阻路)》)“少年欢笑梦中寻,落得伤心。苍梧风去幽篁死,断弦空系瑶琴。莫更高望远,杜鹃声在云林。”(《风入松(一天烟霭愁阴)》)“月华泛滟秋塘草,羈虫露泣芙蓉老。空馆夜闻砧。难为客子心。”(《菩萨蛮(月华泛滟秋塘草)》)“小楼外,榴花间竹,可恨红英,飘坠苔径。雾罩阳台,悽惻梦魂难醒。阶下决明忧烂死,草根得意惟蛙龟。正萧条,又沉沉戍鼓夜凉人静。”(《倦寻芳慢·咏雨

(翠霞映日)》)此处所引的许多句子都是将李贺诗句稍加改造而成的,而他的改造又能切合词旨而无生硬之病。有的词如上引《怨王孙》,在整体上空灵恍惚,奇特迷离,又是另一种有别于常见词家的特异风格。

刘基还有数量不少的咏物词,其中绝大多数都贯穿着“寄托遥深”的宗旨而避免了流于浮滥。作为明初首屈一指的词人,刘基是当之无愧的。

二、高启的词

高启是公认的明代一流诗人,对词却不甚经心,其《扣舷集》仅存词32首。陈廷焯言其词“信笔写去,不留滞于古,别有高境”。(《云韶集》卷一二)一方面指出其词之长处为高朗疏旷,另一方面也隐含着其词率意而缺少锤炼的毛病。^①

本书第二章曾引潘德舆的话说高启的诗是“诗人之诗”,而刘基的诗则是“士君子言志之诗”。^② 其实此一区别亦可用来概括高启与刘基不同的人生追求:前者更近于风流才子,后者则更显儒家学术背景。至于说到词,刘基是有意无意地将词当作诗来写,而高启则信笔而作,未加刻意区分。作为重自我、重个性的诗人,高启的词自然也是展示才人风貌之词。

高启有两首近乎自画像的词作:

策勋万里,笑书生骨相,有谁曾许。壮志平生还自负,羞比纷纷儿女。酒发雄谈,剑增奇气,诗吐惊人语。风云无便,未容黄鹄轻举。何事匹马尘埃,东西南北,十载犹羁旅。只恐陈登容易笑,负却故园鸡黍。笛里关山,樽前日月,回首空凝伫。吾今未老,不须清泪如雨。

——《念奴娇·自述》

忆昔初逢,意气相期,一何壮哉!拟献三千牍,叫开汉阙;蹶一双屦,走上燕台。我劝君酬,君歌我舞,天地疏狂两秀才。惊回首,漫十年风

^① 高启词的曲化或曰体制上的粗率是贯穿有明一代词的通病,前两节已从总体上述及,不再赘述。张仲谋《明词史》有详尽的分析,参见该书第50—51页。

^② 参见本书第二章《刘基与浙东诗派》。

月,四海尘埃。 摩娑旧剑生苔。叹同掩、衡门尽草莱。视黄金百镒,
已随手去;素丝几缕,欲上头来。莫厌栖栖,但存耿耿,得失区区何足哀。
心惟愿,长对尊中酒满,树上花开。

——《沁园春·寄内兄周思谊》^①

高启的自述如同李白般狂放不羁:胸怀壮志,诗酒纵横,有过人的文才武功。傲视天下,粪土王侯,以为宇内之事易如反掌,万里之勋业唾手可得。此种人格完全是建立在个人意气的基础上。他未必有什么现实可行的目标,他的理想甚至没有确定指向,所有的只是一个模糊的期待。进而言之,究竟如何才算实现理想,其本人也不甚清楚。当然,他也看到世间的纷乱不平,也会同情人间苦难,也想拯救黎庶百姓,但这都是以快意自我为核心的。可以说,他的志向更多停留在理想而非现实的层面;或者说他是远离尘世的“谪仙”一类人物,有意无意都会与俗世保持若即若离的关系。他的理想容不得杂物,它是那么纯粹,以致于只能在诗文词赋的世界存在。因此他不像刘基那样忠于故元,没有明显地属意于张士诚,更不会趋之若鹜地接受朱元璋。他是诗人是词人。相比之下,刘基则现实得多——他的胸怀意气,才能抱负,都着落在入仕以济民的实际途径上,儒家的仁者情怀是其最终的追求与原则,所以他始终嫉恶如仇,他试图挽救元朝江山于危急,他能够改弦易辙依从明朝,他更要为实现仁政而竭心尽智。高启与刘基,在根本上是两种人。既然如此,二人词风的巨大差异就容易理解了。刘基的深沉悲愁来自战乱、灾难、痛苦与不平的时代;高启的疏狂愤懑则出乎任气、挫折的自我感受。因而高启也有愁怀,但他绝不低沉。“得失区区何足哀”,高启的愁也是带着狂气的。

当然,高启并非头脑简单一味旷放的轻狂才子。战乱年代的经验阅历以及文士的直觉使其对那一时代怀着戒惧之心。尽管他有意识地避祸求全,但是仍未能逃脱命运的悲剧。前人一再就其《沁园春·雁》发出深沉的叹息:

木落时来,花发时归,年又一年。记南楼望信,夕阳帘外;西窗惊梦,

^① 此二首词见金檀集注、徐澄宇等点校《高青丘集》第963、968页,上海古籍出版社1983年版。

夜雨灯前。写月书斜，战霜阵整，横破潇湘万里天。风吹断，见两三低去，似落箏弦。相呼共宿寒烟，想只在、芦花浅水边。恨呜呜戍角，忽催飞起；悠悠渔火，长照愁眠。陇塞间关，江湖冷落，莫恋遗粮犹在田。须高举，教弋人空慕，云海茫然。^①

咏物之作向来易工而难好，高启之作的好处正不在刻画之工。他设计了高秋长空作为背景，然后依次用夕阳夜雨、月下霜天、浅水休憩、戍角惊飞之场面牵连起万里关河，奠定了苍凉广漠的基调，层层刻画已颇见匠心。作者又以念远之人盼传音书作为暗线，隐藏起感兴寄托。结尾处的告诫之词使得平地生波，是为第三层。如此的咏物之词，自然体物传神而寄托深远。这已经达到咏物词的最高境界了。前人更以高启的悲剧命运对照雁之高举免祸，于是此词的震撼力就更强了。从词作本身看，结尾的设计未必是在刻意地强调对严酷环境的警戒，但高启部分词作的沉着却真的来自文人之心对外界环境的敏感。他的诗歌有很多飘然远引、全身避祸的内容，词作里也有：

功名骤，时人笑我真迂缪。真迂缪，不能进取，几年落后。一场
翻覆难收救。布衣惟我还如旧。还如旧，思量前事，是天成就。

——《忆秦娥·感叹》

近年稍谙时事，傍人休笑头缩。赌棋几局输赢注，正似世情翻覆。思算熟。向前去、不如退后无羞辱。三般检束。莫恃微才，莫夸高论，莫趁闲追逐。虽都道，富贵人之所欲。天曾付几多福。倘来入手还须做，底用看人眉目。聊自足。见放着有田可种有书堪读。村醪且漉。这后段行藏，从天发付，何须问龟卜。

——《摸鱼儿·自适》^②

① 《高青丘集》，第970页。

② 此二首词见《高青丘集》第968、973页。

人情世态,云雨翻覆,将命运付之天意是高启“稍谙时事”之后深思熟虑的结果,当然也是无可奈何的自我选择。遇上乱世与奸雄,无论是文人高启还是儒士刘基都只能徒叹奈何。没有人能掌握自己的命运,除了无可奈何又能如何。因而高启的疏旷词风与明代中后期那些刻意旷达词人的粗鲁率意之作还是不同的。王国维说刘基和高启词“尚有宋元遗响”,有体制不谬的原因,更有真情无伪的原因。

三、陈子龙及云间派的词

陈子龙在明代词史上的地位最为重要,不少学者将其视为清代词学复兴的起点。龙榆生《近三百年名家词选》以陈子龙开篇即含此意;叶嘉莹《从云间派词风之转变谈清词的中兴》亦属同一思路。严迪昌虽不大赞同陈子龙开清词“中兴之盛”的说法,但也认可他与近三百年来词风演变的密切关系。可以说,陈子龙是云间派的核心人物,在清代词史上发生了深远的影响。他的理论建树与创作成就都有值得深究之处。

以陈子龙为中坚人物的云间派标举南唐、北宋,并且是与豪放对举的婉约一脉。他在《幽兰草词序》中系统地论述过自己的词学见解:

词者,乐府之衰变,而歌曲之将启也。然就其本制,厥有盛衰。晚唐语多俊巧,而意鲜深至,比之于诗,犹齐梁对偶之开律也。自金陵二主以至靖康,代有作者,或纤秾婉丽,极哀艳之情,或流畅淡逸,穷盼倩之趣。然皆境由情生,辞随意启,天机偶发,元音自成,繁促之中尚存高浑,斯为最盛也。南渡以还,此声遂渺,寄慨者亢率而近于伧武,谐俗者鄙浅而入于优伶,以视周、李诸君,即有彼都人士之叹。元滥填词,兹无论已。明兴以来,才人辈出,文宗两汉,诗俪开元,独斯小道,有惭宋轍。其最著者,为青田、新都、娄江,然诚意音体俱合,实无惊魂动魄之处。用修以学问为巧便,如明眸玉屑,纤眉积黛,只为累耳。元美取境似酌苏、柳间,然如凤皇桥下语,未免时堕吴歌。此非才之不逮也,钜手鸿笔,既不经意,荒才荡色,时窃滥觞。且南北九宫既盛,而绮袖红牙不复按度。其用既少,作者自希,宜其鲜工也。吾友李子、宋子,当今文章之雄也。又以妙

有才情，性通官徵，时屈其班、张宏博之姿，枚、苏大雅之致，作为小词，以当博弈。予以暇日，每怀见猎之心，偶有属和。宋子汇而梓之，曰《幽兰草》。今观李子之词丽而逸，可以昆季璟、煜，娣姒清照。宋子之词幽以婉，淮海、屯田肩随而已。要而论之，本朝所未有也。^①

这段话关系到不少重要词学理论问题，以下略分述之。

首先，词为小道但有可存之理。陈子龙认为：“诗与乐府同源，而其既也，每迭为盛衰。艳词丽曲，莫盛于梁、陈之季，而古诗遂亡。诗余始于唐末，而婉畅秾逸，极于北宋。然斯时也，并律诗亦亡。是则诗余者，非独庄士之所当疾，抑风人之所宜戒也。”（《三子诗余序》）他没有明说为什么诗余宜戒，但本意似乎在其艳冶、“婉畅秾逸”为靡靡之音、亡国之音。那么词体之价值何在？据他自己解释，词之意义在于人不免于有情，而词恰恰是“言情”的必然方式之一。“夫风骚之旨，皆本言情。言情之作，必托于闺襜之际。代有新声，而想穷以拟议，于是以温厚之篇，含蓄之旨，未足以写哀而宣志也。”（同上）他固然也认为诗是言情的，但诗词所言之情仍有不同。风骚（诗）旨在温厚含蓄，而词则可用“托于闺襜”的方式补诗之不足。至于诗词所言之情有何区别，他没有具体论说。于是诗词之别，大概在于地位以及抒情方式两个方面。还有一个次要的理由：词“虽曰小道，工之实难”，它还是文人才能的考验；“不然，何以世之才人每濡首而不辞也。”（同上）不过他未就此做深入阐发。

其次，词有其自身的独特“本制”。在文学史上，词处于“乐府”、“歌曲”之间。陈子龙注意到词之音乐性，但后面的论述似乎又忽略乐而独重文辞。在词与乐已经分离而变成文字艺术的明代，他的看法是比较合理的。现代论者每谓词乐失传影响明词创作，《四库全书总目》已辨其非。俞平伯之论则更为精审：“至于后世，词调亡逸，则其合律与否都无实际的意义，即使有，也很少了，而论者犹断断于去上阴阳之辨，诚无谓也。”（《唐宋词选释·前言》）那

① 《安雅堂稿》卷五，台湾伟文图书出版社有限公司1977年版。

么词之“本制”究竟如何呢？陈子龙认为词史的最盛期，以“纤秾婉丽”或“流畅淡逸”为主要风格，因而“其为体也纤弱”、“其为境也婉媚”（《王介人诗余序》），是要以柔弱之美为“本制”的。

复次，词之正宗“元音”在南唐北宋，而“南渡以还”至云间派之前的词史基本被抹杀。由于有词之“本制”的限定，陈子龙所推崇的特指婉约一派，“东坡、山谷不与焉”。^①之所以认其为元音，则因为优秀的作品都是“境由情生，辞随意启，天机偶发，元音自成。繁促之中，尚存高浑”。于是“自然”、“高浑”就是云间派对词境的最高界定了。

应该说，陈子龙这一番正本清源式的理论归纳，正如前后七子的理论一样自有其合理性。他们都是通过对文体渊源的历史性追溯而得出的结论。问题在于他们虽看到诗词均以“情”为本，但人皆有情，何以“南渡以还”就会“近于伧武”、“人于优伶”而远离“元音”？人们当然可以用文随世变来解释，那么何以至云间派便能发出盛世“元音”？陈子龙的说法，大略是以“妙有才情，性通宫徵”为重的。也就是说，情是创作毋庸置疑也最为基本的前提，而“才情”则是创作好词最难的条件。云间派的努力，就是着眼于如何运“才”以抒“情”，使作品达到“自然”、“高浑”的境界。要而言之，云间派认为词只能写那些柔弱婉媚之情，而且要以人工的“才情”达到“自然”的地步。那么又如何安排苏、辛一派人物？恐怕云间派也要说“虽极天下之工，要非本色”了。这有点儿强词夺理固步自封的味道。还有一个没有回答的问题，陈子龙认为词独特的抒情方式是“托于闺襜之际”，那么如何区分一首词是“托于闺襜之际”还是本来就在写“闺襜”之情？是否任何种类的情感都适合以此种方式表达？在“本制”不变的前提下，云间派要想走出狭小之境，显然是不可能的。身处天翻地覆、风云激荡的时代，却限以狭小的“柔弱”之境，陈子龙们没有可能“运用词尽情表现剧变时期的心态。”^②他们不满前人，力图扭转乾坤：肯定词体地位，以婉约一派为典范对一系列理论问题进行总结。这些都是非常可

① 张仲谋：《明词史》，第290页。

② 严迪昌：《清词史》，江苏古籍出版社1990年版，第15页。

贵的努力,事实上也在一定程度上发掘出了词体的文本“潜能”。^①但其理论的先天不足导致其未能达到更高的成就。相比之下,刘基融合婉约与豪放的努力或许更有意义。

谭献对陈子龙极为推崇,以其为李煜后身。(谭献《复堂日记》壬申年)话虽过誉,但陈子龙词确实达到具有浑然之气的较高水平。其词大约分为两类,一为摹写闺情之作,二为国变以后感怀故国之作。前者较好的如《浣溪沙·杨花》:“百尺章台撩乱吹,重重帘幕弄春晖,怜他漂泊奈他飞。淡日滚残花影下,软风吹送玉楼西,天涯心事少人知。”题咏杨花,或以为与柳如是有关,故而此词是在托“杨花”以抒发对漂泊情人的怜爱之情,以及无可奈何的孤独感。词境怅惘哀怨,缠绵柔婉,算是不错。此类作品并无陈子龙所谓的寄托。比如《少年游·春情》:“满庭清露浸花明,携手月中行。玉枕寒深,冰绡香浅,无计与多情。奈他先滴离时泪,禁得梦难成。半晌欢娱,几分憔悴,重叠到三更!”又如《浣溪沙·五更》:“半枕轻寒泪暗流,愁时如梦梦时愁。角声初到小红楼。风动残灯摇绣幕,花笼微月淡帘钩。陡然旧恨上心头。”据考此类词作均有传奇式的本事,然则纯属闺檐之情,并无寄托。这些词作,主题单一,境界狭小,以闺情词律之固属上乘,但如果将词全写成这样,势必单调乏味而产生审美疲劳。

陈子龙国变之后的词作不多,却多能寄托深沉绵邈之思:

绣岭平川,汉家故垒,一抹苍烟。陌上香尘,楼前红烛,依旧金钿。
十年梦断婵娟,回首处、离愁万千。绿柳新蒲,昏鸦春雁,芳草连天。

——《柳梢青·春望》

韶光有几,催遍莺歌燕舞。酝酿一番春,秣李夭桃娇妒,东君无语。
多少红颜天上落,总添了数抔黄土。最恨是年年芳草,不管江山

① 叶嘉莹:《从云间派词风之转变谈清词的中兴》,《清词丛论》,河北教育出版社1997年版,第11页

如许。 何处，当年此日，柳堤花墅。内家妆，褰帷生一笑，驰宝马，汉家陵墓。玉雁金鱼谁借问，空令我，伤今吊古。叹绣岭官前，野老吞声，漫天风雨！

——《二郎神·清明感旧》^①

虽然情调也属柔婉，但却已突破“闺檐”之情的局限，用具有多重含义或者与闺阁关系不大的意象寄托作者沉郁之情。前者如“汉家故垒”，后者如“不管江山如许”、“伤今吊古”等等，都在暗中引导闺阁之情凝聚于字面之外的象征意义，从而达到意在言外、蕴藉深远的艺术效果。此种做法虽然不大合乎云间派的理论，却给词带来获得新生的可能。

陈子龙作为明清易代之际的作家，由于自身具有较高的诗学修养与艺术才情，又感受到时代的风云变幻、国破家亡的现实，遂酝酿出慷慨悲壮之情感，从而在诗与词两方面均取得了突出的成就，成为连接明清诗坛的重要作家。

^① 此二词见施蛰存、马祖熙标校《陈子龙诗集》第603、618页，上海古籍出版社2006年版。

第十三章 明代的散曲

与元代相比,明代的散曲创作也许不是成就最大的时代,但却是数量最多和自身特色鲜明的时代。据有人统计,现存有散曲作品的作家共 406 家(未记无名氏作家),存小令 10606 首,套数 2064 篇^①,均大大超出元代数量。同时,散曲在明代作者群体进一步复杂,题材进一步扩大,风格进一步多样,技巧进一步丰富,都是治散曲史者所公认的事实。与元曲相比,明散曲最突出的特点是南北曲的分野。尽管宋元时亦有南北曲之分,且源头均可追溯至词曲及民间小调,但由于元代北曲系统实力过于强大,使得南曲始终处于民间自生自灭的状态。如果说在元代还有南戏创作保证了南曲不绝如缕的话,其散曲创作则更少有人染指。明代则不同,随着汉族政权的建立与江南经济实力的不断增长,南曲逐渐从明初的兴起,到中期与北曲分庭抗礼,再到晚明在全国占据压倒性优势,终于成为音乐文学中最为值得关注的文学史现象。如果综合明代的历史发展、作家创作风格的转换与南曲产生演变的阶段这三种因素,可以将明代散曲划分为三个时段进行介绍,这便是:明代前期(自洪武至成化)、明代中期(自弘治至隆庆)、明代后期(自万历至崇祯)。当然文学的创作不会完全符合历史阶段的划分,其中有许多作家会跨越不同的历史段落。对此的处理方式当然是由其创作的高潮期而决定其归属的时段。

第一节 明代前中期的散曲创作

本时期又可大致划分为两个段落:一是洪武年间的散曲创作,其最突出

^① 谢伯阳:《全明散曲·自序》,齐鲁书社 1994 年版。

的特征便是其中的大多数作家均跨越元明两个朝代。二是永乐至成化年间的散曲创作,它们体现了明前期的散曲创作特征。

一、元明之际的散曲创作

明王朝的建立,就其文化属性讲,乃是对于汉唐传统的复归,因而当时文学创作的主流也主要是诗文。无论是占据台阁位置的浙东与江右文人群体,还是归隐山林的吴中、闽中文人群体,均以诗文创作为其主要文体选择,作为元代主流文学样式的散曲则趋于衰微。就今所知,当时较为有名的散曲作家便是朱权《太和正音谱》所记载的所谓“国朝一十六人”:王子一、刘东生、王文昌、谷子敬、蓝楚芳、陈克明、李唐宾、穆仲义、汤舜民、贾仲明(亦作贾仲名)、杨景言、苏复、杨彦华、杨文奎、夏均政、唐以初等。尽管朱权在每位作者名下对其做了简要点评,但对其生平状况却记载过于简略,尤其是他们的散曲作品大多已散佚,从而很难对其散曲创作成就作出全面评估。无名氏《录鬼簿续编》中所记载的罗贯中、汪元亨、刘士昌、俞行之、孙行简等人,也应为当时之名家,但可惜其散曲作品亦多不存。其中可注目者有三人:一是贾仲明,二是汤舜民,三是刘东生。

无名氏《录鬼簿续编》曾记载贾仲明生平曰:“山东人。天性明敏,博究群书。善吟咏,尤精于乐章隐语。尝传文皇帝于燕邸,甚宠爱之。每有宴会,应制之作,无不称赏。公丰神秀拔,衣冠济楚,量度汪洋,天下名士大夫,咸与之相交。自号云水散人。所作传奇乐府极多,骈丽工巧,有非他人之所及者。一时侪辈,率多拱手敬服以事之。后徙居兰陵,因而家焉。所著有《水云遗音》等集行于世。”^①由此段话可知:一是贾仲明的创作一直延续至明成祖永乐年间,他起码应该在明代生活过40年左右,理应算到明代作家行列中;二是其创作风格属“骈丽工巧”的一路,是元代后期散曲创作的典型风格;三是他曾作有《水云遗音》的集子,可惜今天已难以看到。在此之所以特意提起他,是由于贾仲明曾写过80首挽吊元曲作家的〔凌波仙〕小令,从中可以看出其才情与见识。但这些散曲作为戏曲史材料固然极为重要,却难以显示作者真

^① 《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏曲出版社1980年版,第292页。

正的艺术特色。除了 80 首挽吊小令外,他还存有另一首小令和两篇套数。其〔北正宫·醉太平〕《雪夜》:

茶烹凤爪,酒泛羊羔,销金帐里玉人娇。俗则俗到好,韩退之泪洒蓝关道,王子猷兴尽山阴棹,孟浩然诗困霸陵桥。清则清怎熬。^①

其中所蕴含的意旨,依然是元代雅俗颠倒、文人不幸的悲愤心态。他的两篇套曲,一为〔南北黄钟合套〕的《元宵赏灯》,另一篇为《赠美姬》,也未能离开元散曲欣赏与言情老路。尽管其《元宵赏灯》开篇写道:“国祚风和太平了,是处产灵芝瑞草。圣天子,美臣僚,法正官清,百姓每都安乐。喜佳节值元宵,点万盏花灯直到晓。”可以看出他入明后的喜悦心情与颂圣情结,但下面的十几支曲子却全都是观灯的场面描写,既没有失落的愤激,也没有对新朝政治的叙述,〔尾声〕则曰:“人生百岁须还老,切莫悌追欢求笑,但愿年年庆此宵。”依然还是元代文人求乐自适的人生态度与审美追求。可见其人虽已进入新朝,并承认了新朝的正当性,但在散曲创作的题材选择与审美倾向上仍旧难以摆脱前朝习性。从此一角度说,贾仲明没有真正能够进入明朝文学的格局。

汤式,字舜民,是洪武年间有代表性的散曲作家,他是“国朝一十六人”中惟一作有散曲专集《笔生花》的人,当然也是留下作品最多者,共有小令 170 首,套数 68 篇。关于他的生平,《录鬼簿续编》记载:“汤舜民,象山人。号菊庄。补本县吏,非其志也。后落魄江湖间。好滑稽。与余交久而不衰。文皇帝在燕邸时,宠遇甚厚。永乐间,恩赉常及。所作乐府、套数、小令极多,语皆工巧,江湖盛传之。”从其现存作品看,有许多是抒发流落失意之情的,如:

使聪明休使小聪明,学志诚休学假志诚,秉性情休乔真性情。江湖

^① 《全明散曲》,第 195 页。需说明的是,谢氏《全明散曲》在为所收作品做标点时,均一律用句号点断,殊不利于一般读者阅读,因而在引用其作品时,便重新予以标点。

已半生，伤心一事无成。物换人非旧，时乖道不行，愁对书灯。

——〔北双调·湘妃怨〕《和陆进之韵》^①

起初，看书，只想学干禄。误随流水到天隅，迷却长亭路。古灶苍烟，荒村红树，问田文何处居。老夫，满腹，都是登楼赋。

——〔北中吕·谒金门〕《长亭道中》^②

像这样感叹命运不幸的作品，在元人散曲中可以随处看到，尤其是“时乖道不行”的感受，可以说是元代汉族文人的通感。他们找不到自己的位置，仿佛永远漂泊在旅途中。他们作为儒生，读书与干禄是必然的人生选择，但却总是以希望始而以绝望终，最后所能找到的惟一出路便是归隐山林。在汤式的散曲中就包含一些表达隐逸情怀的作品，有的还写得颇有情趣，如：“破陆续青衫旋补，乱蓬松白发慵梳。心随张翰归，梦赴陶潜去，悄不知故园风物。如此情怀懒看书，高枕着瑶琴听雨。”（〔双调·适意〕）在风雨飘摇的元末战乱中，饱受漂泊、贫穷与忧愁的折磨，他依然能够保持那份“高枕着瑶琴听雨”的悠闲情怀，要归结于元代文人在长期政治边缘化处境中所养成的旁观者心态，所以才能身处混乱贫寒之中而照样能挥笔写下如此清远闲逸的作品。但如果细致阅读汤式的散曲，会发现他与其前辈还是有着较为明显的差别，这便是元明易代之际的沧桑兴亡之感。其〔双调·天香引〕《西湖感旧》小令写道：

问西湖昔日如何？朝也笙歌，暮也笙歌。问西湖今日如何？朝也干戈，暮也干戈。昔日也二十里沽酒楼香风绮罗，今日个两三个打鱼船落日沧波。光景磋砣，人物消磨。昔日西湖，今日南柯。^③

在这里，他对新旧二朝都没有明显的倾向，他仿佛以旁观者、见证人的身

① 《全明散曲》，第39页。

② 《全明散曲》，第72页。

③ 《全明散曲》，第43页。

份对比了西湖今昔的沧桑巨变,其中所感叹的乃是“光景磋跎,人物消磨”,往日西湖的繁华景象早已成为南柯一梦。其两首《武林感旧》小令正是表达的此种心情。他看到西湖的凋残,便伤心说:“伤情思,西湖若此,何似比西施。”但随后便说:“休悲怆,自今日往,何物不兴亡。”所以当明王朝兴起时,他没有为元朝而悲伤,反倒对新朝进行了赞扬,并鼓励友人积极出仕。其〔般涉调·哨遍〕《新建构栏教坊求暂》、〔仙吕·赏花时〕《送人应聘》、〔正宫·端正好〕《元日朝贺》等套曲,都颇为严肃地对新朝表示了拥戴与赞美,其中所表达的情感与同时诗文作家并无二致。更为重要的是,新朝的建立使他又重新燃起进取的热情,其散套《言志》曰:

〔北南吕·一枝花〕自怜王粲狂,莫怪陈登傲。不弹贡禹冠,谁赠吕虔刀。十载青袍,况值烟尘闹。事无成人半老,黄金台将丧斯文,白玉堂空怀故交。

〔梁州〕看鞍马上诸公衮衮,听刀戈下众口嗷嗷。因此上五云迷却长安道,曳裾休叹,投笔空焦。题桥漫呈,击楫徒劳,直钩儿怎钓鲸鳌,闷弓儿难射鹏雕。喜的是砚池内通流着千丈沧溟,诗卷里包藏着九重宣诏,书楼上接连着万里云霄。虽道是浅识,寡学,这几篇齐鲁论也不下于黄公略。捻吟髭自含笑,矫首中天日正高,豪气飘飘。

〔尾声〕闲拈斑管学张草,静对黄花诵楚骚。等待新雁儿来时问个音耗。若说道董仲舒入朝,公孙弘见招,看平地春雷奋头角。^①

他在元末战乱中经历了十余年的颠簸流离,已处于“事无成人半老”的尴尬境地。那期间得志的都是些“鞍马上诸公衮衮”,而像他这样只会舞文弄墨的文人,便只能徒然长叹而已。但他并未灰心丧气,他坚信自己所拥有的诗书才学必然会有用武之地,于是便猛然产生出“豪气飘飘”之情。然而,这诗笔豪情能否派上用场,还需要“等待新雁儿来时问个音耗”,只有朝廷有了“董仲舒入朝,公孙弘见招”的用贤举措,他才能够“看平地春雷奋头角”。但是,

① 《全明散曲》,第111页。

在整个洪武年间,他似乎并没有得到展示才华的机会,在留下的散曲作品中依然还是贯穿着隐居闲适的主题,他有一首《与友叙旧》的〔双调·沉醉东风〕的小令说:“三十年间故人,一千里外闲身。悠悠江海心,点点星霜鬓。对青灯片言难尽,君若攀龙上紫宸,容老夫丹山旧隐。”面对30年的故友,经历了30年的沧桑之变,朝代早已更换,万象已经更新,而自身却依然故我,真是“对青灯片言难尽”啊!于是他只能祝福老友得以“攀龙上紫宸”,而自身依然去过“丹山旧隐”的生涯。可知汤式入明之后未能够在政治上获得什么机会,即使他一度曾得宠于燕王,也不过是一位文学侍从的幕僚而已。

尽管汤式在当时没能在政治上有所作为,但其历尽时代变迁、饱含沧桑之感的人生经历却为其散曲创作注入了新气象,在传统的言情、赠美、纪游、闲适的题材基础上,又开拓出咏兴亡之感与赞新朝气象的内涵,从而使其作品具有了深沉雄丽的体貌,也使其创作与时代较为贴近。当然,由于他在明初没什么政治机遇,也就没有改变其在野的文人身份,因而在整体上依然没有超出元散曲的格局,写了大量咏美人、言风情的作品,尤其是在套曲中更为突出。如《春日闺思》、《赠玉莲王氏》、《赠教坊殊丽》、《嘲素云》、《赠妓宋湘云》等,大都是元散曲中反复写过的题材,尽管他用尽心力,也很难在内容上有何出新。于是,他便只有在艺术技巧上争奇斗智,显示出细腻工巧的雅丽特色。如其〔北双调·天香引〕《戏赠赵心心》:

记相逢杨柳楼心,仗托琴心,挑动芳心,咒誓铭心,疼热关心,害死甘心。他爱我被窝里爱打骂耐禁持约的小心,我念他卧房中舍孤贫救苦难的慈心。但似铁球儿样在波心,休学漏船儿撑到江心,恁若是转关儿负我身心,我定是尖刀儿刺你亏心。^①

该小令从言情的角度并未有什么特异之处,如在诗词中出现便会给人以轻佻浮滑之感。但由于散曲不避言俗,且题目又为“戏赠”,因而作者便紧扣所赠之人名字中的“心”字,句句言心,一韵到底。整首作品既合乎戏赠题旨,

^① 《全明散曲》,第44页。

又显示出作者的工于匠心的奇巧,形成其诙谐幽默的散曲文学特色,所以才会获得“语皆工巧,江湖盛传之”的名声。尖新工巧虽不能说是散曲的惟一特色,起码也是其重要特色之一。汤式在这方面精益求精地追求并取得相当的成就,当然就成为明初有代表性的散曲作家。

刘东生被特意提及乃是由于其南曲的创作。谢伯阳撮合各种材料说:“刘兑,字东生,浙江绍兴人。洪武时尚在世。善南曲,有杂剧《月下老定世间配偶》、《金童玉女娇红记》二种。《太和正音谱》评其曲‘如海峤云霞’,于明初十六位曲家中‘宜列高选’。”《全明散曲》收其小令5首,套数4篇,全为南曲,而且全都是言闺情相思之作,风格趋于香艳雅丽,可以说明代后期南散曲的主要特征他已经全部具备了。因此,刘兑可谓是最早专门从事南散曲创作的作家了。不过,他有时也能用南曲写出通俗本色的传统散曲:

俏冤家,独立在檐儿下,手拢着香罗帕。细端详,乱挽着乌云,斜斜着金钗,恰便似活菩萨。若还他到俺家,烧香供养他,说几句知心话。

——〔南南吕·一江风〕《咏女郎》^①

整首小令全用白描手法写女子娇羞活泼的形象,抒情大胆却又含蓄洁净,从中可以看到关汉卿小令的笔法,体现出明代初年的作家犹有金元风范的时代特征。

二、永乐至成化年间的散曲创作

从永乐至成化年间,是明代台阁体诗文流行的时期,同时也是散曲创作的低谷。从《全明散曲》所收录内容看,属于该时期的作家有解缙、瞿佑、朱权、朱有燬、李昌祺、晏铎、朱瞻基、沈贞、王越、胡宾行、张弼等11人。在这近90年的历史中,仅得此11位作家从事散曲创作,而且有6人只留下一两首作品,便可知散曲创作起码在文学价值上是不被主流文坛所认可的。人们当然不能认为整个王朝的文人只有这几人在写作散曲,而是即使有人进行创作,

① 《全明散曲》,第6页

也大都没有流传下来,以致被淹没在历史尘埃之中。无论是作家队伍的减少,还是记录散曲作品的文献减少,其实均由主流文学观念的改变所致。散曲本是元代失意作家的心声流露,愤世与隐逸是其核心题旨,求乐与闺情是抹平其心灵创伤的良药,泼辣放任与清丽雅致是其基本体貌,于是才形成王国维所说的一代之文学。入明之后,无论是愤世讥时还是隐逸自适都成为被朝廷所禁止的行为,同时也成为文学创作的禁区,散曲这种文体当然也便失去其最核心的东西,从而一蹶不振。比如只留下一首小令的沈贞,所写内容还是隐逸主题:

此老粗疏一钓徒,服也非儒,状也非儒。年来只为酒糊涂,朝也村沽,暮也村沽。胸中文墨半些无,名也何图,利也何图。烟波染就白髭须,出也江湖,处也江湖。

——〔北双调·蟾宫曲〕《题于有竹居》^①

沈贞是明代南直隶长洲人,亦即吴中核心地区的苏州人,号陶庵,又号陶然道人。从其字号便可知是位有隐逸倾向的文人。根据其“烟波染就白髭须”之句,此曲或作于晚年,那么从中所透露的信息是,散曲在明中期的复兴依然从抒写隐逸开始。但在以强理学教育、追求科举功名为主导的明代前期文坛,他那“服也非儒,状也非儒”的装束,“朝也村沽,暮也村沽”的行为,“出也江湖,处也江湖”的情趣,都多么的不合时宜。因此,散曲在明前期的衰落是时代文化政策与文坛主导倾向左右的结果,而不是哪位作家所能决定的。

但任何时代也都有例外。朱权与朱有燬这两位皇室亲王便是此一时代的例外。朱权(1378—1448),明太祖朱元璋第十七子,初封大宁(今辽宁宁城),卒谥献,世称宁献王。朱有燬(1379—1439),太祖第五子朱棣之长子,袭封周王,卒谥宪,世称周宪王。尽管此二人属叔侄关系,其实年龄仅差一岁,而且他们初继王位时,均曾卷入过朱棣推翻建文帝的皇室权力之争中。据载

^① 《全明散曲》,第402页。

朱权本有大志向,早年自称大明奇士,在宁城曾拥有带甲八万、革车六千的王室卫队。但他先是被建文帝削去卫队,继而又被燕王朱棣挟持进行皇室之争,最后又被人告发有异志并差点失去王位。于是他不得不深自韬晦,自号涵虚子、丹丘先生,以制曲作词、论学求仙以避祸自保。朱有燬亦曾多有风险,建文初因其父朱橚与朱棣为一母所生,被朝廷猜疑其谋反而囚禁之。朱棣夺得皇位后才得以复爵加禄,但永乐十八年又被人告发谋反,差点又丢掉王位。洪熙元年朱橚去世,朱有燬袭封王位,被其弟朱有燾攻讦诋毁,以便取而代之。在如此境遇中,他也只能寄情声色以避免祸患。这是一种奇特的历史情境。一般文人不能玩物丧志以损操守,而此皇室亲王却只能借贪恋声色以表示没有政治野心;一般文人必须为朝廷所用而不能轻言退隐自适,而皇室亲王却只能声色犬马消磨时光而不能介入朝廷政治。朱权与朱有燬便是在如此历史境遇中进行其创作的,因而也决定了其艺术创作的内容与风格。朱权的主要成就在杂剧创作与戏曲史研究,尽管他亦曾留下 15 首小令和 1 篇套数,但内容多为写景修道,艺术上也没有突出之处,惟一能够提及的便是他多数作品均用南曲写成,显示出他此方面的艺术修养。

朱有燬是该时期最有成就的散曲作家。他不仅有 32 种杂剧保留至今,更有散曲专集《诚斋乐府》传世,共收小令 272 首,套数 37 篇,是明前期保留散曲作品最多的作家。综观其散曲创作,主要由咏怀感悟、写景咏花、题情咏美、隐逸闲适与宴乐庆赏等内容所构成,这些内容一部分是其个人生活的反映,另一部分则是元人散曲题材的继承,而所有这些又都是其填补精神空虚、打发漫长人生时光的手段。作为一位皇室亲王,他已不可能在政治上有所作为,又要避免他人的猜忌与攻讦,于是只好将精力用在观赏美景、留意声色的享受上,同时也将这些生活内容写进散曲中。其《庚人韵自述》散套集中表达了此种人生态度:

〔北南吕·一枝花〕久存忠孝心,素有神仙分。湖山千载兴,天地一闲身。学了些子曰诗云,枉把情怀困。不羡他富与贫,梦仙卿玉阙遥参,居中国金門大隐。

〔梁州第七〕叹岁月风灯石火,玩韵华逝水浮云,常修德行将身润。

独携丹灶,自悟玄门。紫阳传道,宣圣依仁,一任他变寒暄秋夏冬春。我常教配阴阳离坎情亲,兴来时呵向坤宫温养黄芽,闲时节守素室修持道本,老后也静灵台保护天君。莫闻,外阊,些儿小虑休惊震。命与限,利和钝,何必区区苦役神,且从容酒饮三巡。

〔尾声〕嘲风咏月心中运,握雨携云枕上恩,喜乐无忧在方寸。过一句是一句,随世情有屈伸,不离了花酒神仙是快活本。^①

这位“居中国金门大隐”的特殊人物,其道德修养的标准亦与一般士子有别。他只要对朝廷心存忠孝、牢守本分便合乎其亲王身份,最重要的是“莫闻,外阊”,即不要干预时事政治,至于说携丹灶、悟玄门的求道养生,嘲风咏月的留恋光景,握雨携云的追逐女色,全都算不上道德污点,反倒是他最为得意的享乐方式,因为他没有别的出路,“不离了花酒神仙是快活本”便是其惟一的人生目的。这其中既包括其有意掩饰的避祸动机,也有久而久之所获得的真实人生受用。前者如:

心安分,身不贫,笑谈中美恶皆随顺。也不夸好人,也不骂歹人,也不笑他人。管甚世间名,一任高人论。

装些盆,撒会村,半生狂花酒相亲近。学一个古人,是一个老人,做一个愚人。管甚世间名,一任高人论。

——〔北双调·庆东原〕《自况》^②

元代文人面对元蒙朝廷的武力统治与民族歧视而一筹莫展,只好装聋作哑,不论是非,那是长期政治边缘化所带来的必然结果。朱有燬也被政治边缘化了,因而也得装聋作哑,泯灭是非,去“做一个愚人”。所不同的是,他依然可以衣食无忧,纵情声色,享受快乐神仙生活。其实他是一位非常精明的人,只要有机会,他就会充分表达自己对朝廷的衷心。比如有人要到朝廷公

^① 《全明散曲》,第374页。

^② 《全明散曲》,第314页。

干,他便会在散曲中特意写道:“嘱付你先生要知。我常是谨守分报皇恩,秉忠诚立家国。”([北双调·新水令]《送别》)其目的显然是要对方向朝廷传达此意的。至于说他在寻花问柳、求仙访道中所获取的快乐,更是经常挂在嘴边,诸如:“吃了穿了快活是便宜”、“耍了笑了快活是便宜”、“使了用了快活是便宜”、“忍了容了快活是便宜”。([双调·殿前欢]《咏酒色财气》)只有“忍了容了”,才能“吃了穿了”、“耍了笑了”、“使了用了”,这便是做愚人与做神仙相互关联的两面。

正是这种特殊的人生处境与态度,使朱有燬散曲的思想意蕴与元代散曲相比具有较大差异:他具有深沉的人生感叹与难言之隐,却缺乏元曲作家的愤激放荡;他自称金门大隐并写有不少表达归隐倾向的散曲,但他的归隐缺少社会批判精神;他追求闲适享乐的生活,但没有超然的情怀;他寄情声色而多言情之作,但与女性之间缺少心灵沟通而作品缺乏感情深度。所有这些都决定了他的作品难以达到元人散曲的思想高度与感人力量,从而成为贵族的消闲与享乐。然而,也正由于朱有燬生活无忧与时间从容,使其有精力在散曲艺术上多所留意并显示出其特色。比如他善于用组曲的方式对某一对象进行多角度的反复描绘吟咏,从而增强其艺术效果,他可以连用20首不同宫调的小令去咏各个品种的牡丹,用10首[越调·凭栏人]去写《秋怀》,用9篇[越调·天净沙]去写《咏山水小景》,用8首[中吕·山坡里羊]去写《省悟》,用20首[正宫·醉太平]去写《醉乡词》等等,都显示出刻意求全求精的创作态度。又比如他对南曲创作的尝试,也表现出其勇于探索的精神。其[南南吕·楚江情]的序言说:

予居于中土,不习南方音调,诗余亦多制北曲,以寄傲于情兴,游戏于音律耳。迺者,闻人有歌南曲《罗江怨》者,予爱其音韵抑扬,有一唱三叹之妙。乃令其歌之十余度,予始能记其音调,遂制四时词四篇,更其名曰《楚江情》。^①

^① 《全明散曲》,第285页。

由此段可知他之所以留意南曲,主要是对其“音韵抑扬,有一唱三叹之妙”的音乐美产生浓厚的兴趣,所以便大胆地另创新曲。他以亲王的身份钟情于南曲,这对人们接受“音韵抑扬”的南曲将会起到较大的作用。至于说他根据民俗所创制的北曲新调〔扫晴娘〕,就更是顺理成章之事了。当然,朱有燬最下功夫的还是对于散曲修辞技巧与描写手法的反复推敲,比如其〔北双调·重叠字雁儿落过得胜令〕《咏美色》:

我夸这二八芳容一捏年纪可可喜喜真真至至的女孩儿年正娇。他生得风风韵韵即即世世不长不短不肥不瘦的有万种天然俏。他又会顶针续麻拆白道字打的双陆下的象棋知音的所件能。他又会弹的琵琶吹的箫管搯的箏秦做的杂剧本事儿诸般妙。他更有性儿聪明心儿灵辩情儿美好庞儿端正难画更难描。怎教不心肝般爱性命般看手儿里擎怀儿中抱美满凤鸾交。又不是路柳墙花残云剩雨余风巢月巴镬求食。虽长在鸣珂巷到胜如深宅大院兰堂华屋绣幕花裯呼奴使婢如常居深院阁。看了他星眸皓齿绿鬓朱唇纤腰似柳玉指如葱的一撮儿妖娆。常在这樽前席上花间月底藏阄打令闲谈散咳会耍笑同欢乐。只愿得寿比南山福如东海花颜不改好事多成千岁来。常教两意相投两心相爱百年相守一世和谐的永团圆直到老。^①

像这样咏美人的曲子,很难表达什么真挚深厚的情感,但却显示出作者构词造句、描绘形容的能力与匠心,并且使散曲显示出华美艳丽的特征。关汉卿的《不伏老》套数也有不少加衬字的长句,但像本曲每句均在20字以上的作品,在元人散曲中实不多见,如果作者没有较高的写作水平与对音乐的精通,是不可能写出如此篇什的。

正是由于朱有燬在散曲艺术上拥有自己的鲜明特色,因而获得了明清曲论家的一致好评。李梦阳曾记载正德年间汴梁曲坛状况说:“中山孺子倚新装,郑女燕姬独擅场。齐唱宪王春乐府,金梁桥外月如霜。”(《汴中元夕五首》

^① 《全明散曲》,第282页。

其三)可知至明中期朱有燬的戏曲与散曲作品依然广为流行。牛恒亦有诗记曰:“唱彻宪王新乐府,不知明月下樊楼。”(《静志居诗话》卷一)补充了李梦阳的说法。后来王世贞更评价说:“周宪王者,定王子也。好临摹古书帖,晓音律。所作杂剧凡三十余种,散曲百余,虽才情未至,而音调颇谐,至今中原弦索多用之。”(《曲藻》)其实,王世贞的评价并不完全准确,朱有燬作品的流行固然与其通晓音律直接相关,他的创作“才情未至”也是实情,但人们对其作品的喜爱还有更为深刻的文化心理因素。明代前期主流文坛当然更看重讲究道德教化的台阁体文学,从而大大积压了散曲文学的生存空间,使一般文人羞于染指此种低级文类,但复杂的社会群体依然需要精神消费,失意文人的心灵依然需要得到慰藉,达官贵人的享乐欲望依然需要填补,当满足这些需求的文学资源极度匮乏时,作为特殊人物的朱有燬以其大量的杂剧、散曲创作,向那一时代提供了此种资源,尽管它们不一定是最好的作品,但却是无可替代的“奇货”,当然也就会大受欢迎了。

第二节 明代中期散曲创作

明代散曲创作自弘治年间逐渐重新兴起,其标志为:一是作家队伍迅速扩大,作者成员趋于复杂,不仅有普通士子,失意文人,还包括有文坛领袖李东阳、心学大师王守仁这样的作家;二是名家辈出,名作如林。像陈铎、唐寅、康海、王九思、沈仕、杨慎、常伦、金銮、李开先、冯惟敏、梁辰鱼等等,不仅大都有散曲专集存世,而且均有鲜明的创作特色,此时的散曲创作呈现出多声部共鸣的繁荣景象;三是出现了南北散曲的不同派别。如果说明散曲与元散曲的最大区别,便是南曲的兴起并逐渐占据曲坛的主要位置,而此种南北分流状况正是在明中期开始明朗的。至于说兴起的原因,当然是极为复杂的。但有两点因素不能忽视,一是城市经济的发展,享乐意识的增长,需要散曲来满足文人的娱乐;二是失意文人群体的增加,政治文化政策的松动,需要并能够用散曲来抒发心中的不平。但由于该时期作家作品繁多,以下仅能择其要者予以介绍。

一、陈铎、王磐与金奎

明代散曲的中兴首先是从南方开始的。江浙一代在元代本来就是经济发达地区,文人聚会饮酒赋诗成为流行的风气,但在元明之际的战火与明初严酷政治的统治中遭受了严重的挫折。自成化后期以至于弘治,所属南直隶的南京、苏州一代经过近百年的恢复,城市又逐渐繁盛起来,从而为人们提供了较为广阔的消费娱乐空间。更重要的是,城市经济的发达也为文人提供了生存基础与活动舞台,使他们在官场之外能够施展自我的才华。可以说城市消费娱乐与文人释放才情的结合促成了南方散曲的复兴。当然,文人作家也用诗词来表达自我的情感,但从满足人们娱情悦性的需求上看,还是源于市井、自由灵活的散曲更为适合。对此明人王骥德有过具体的论述:

诗不如词,词不如曲,故是渐近人情。夫诗之限于律与绝也,即不尽于意,欲为一自之益,不可得也。词之限于调也,即不尽于吻,欲为一语之益,不可得也。若曲,则调可累用,字可衬增。诗与词,不得以谐语方言入,而曲则惟吾意之欲至,口之欲宣,纵横出入,无之而无不可也。故吾谓:快人情者,要毋过于曲也。^①

在明代中期,是前七子复古派格调说流行的时代,尊体成为其诗学思想的核心观念,因而不仅“谐语方言”不能入诗,连不够古雅的宋元诗句也不得随意使用,因此要用传统古诗近体去表现市井之“人情”,则几乎是不可能的。在诗歌创作领域,性灵派作家也正在努力打破复古派的格调论,让诗歌向着抒写自我的真情回归,但由于诗坛的积重难返,要取得成功尚须假以时日。于是,南方文人便选择最为方便的散曲来满足其情感表达并满足市井的需求。

陈铎(1454—1507)^②,字大声,号秋碧,别署七一居士,下邳(今江苏邳

^① 王骥德:《曲律·杂论下》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第160页。

^② 陈铎正史无传,其生卒年参考谢伯阳根据诸家笔记所撮合的小传,见《全明散曲》第446页。

县)人,长期居住金陵。他是明初勋臣陈政的后代,世袭济州卫指挥。他工诗善画,尤精于音律,时称“乐王”。明人周晖《金陵琐事》卷三有“牙板随身”条记载其趣事曰:“指挥陈铎以词曲驰名,偶因卫事谒魏国公于本府。徐公问:‘可是能词曲之陈铎乎?’铎应之曰:‘是。’又问:‘能唱乎?’铎遂袖中取出牙板,高歌一曲。徐公挥之去。乃曰:‘陈铎是金带指挥,不与朝廷做事,牙板随身,何其卑也。’”由此可知,陈铎虽为在任官员,实际上却是一位寄寓南京市井的文人,并酷爱诗词歌赋尤其是散曲的写作演唱。其〔南吕·一枝花〕《自述》套数,印证了周晖记载的真实性:

〔北南吕·一枝花〕事词章旧有名,揽风月多撏俊。说兴亡常闭口,期富贵怕劳神。回首青春,又早三十近,虹霓志未伸。因此上笔尖儿判柳评花,心性儿转香弄粉。

〔梁州第七〕耳边厢喜听的是轻歌金缕,眼根前爱看的是妙舞红裙。也是我生平注下疏狂分,手段儿熟猾如张敞,舌头儿利便似苏秦,性格儿风流如杜牧,肚皮儿豁达似田文。语言直敬的是斯文,骨头高傲的是王孙。芙蓉露湿乌纱夜夜归迟,梧桐月照罗幔黝黝睡稳,桂花风爽吟袍日日游频。自思,自忖,保箕裘且待亨通运。省干求罢谈论,细和沧浪静掩门,且回避滚滚红尘。

〔煞尾〕有一日半空中飞下风雷信,平地里分来雨露恩,那其间执节操戈把柳营镇。秉精忠为君,守清白爱民,酬得那些勋劳便归隐。^①

从该套数里可以发现,陈铎不同于元代的失意文人,尽管他也曾遭遇到“虹霓志未伸”的坎坷,但却始终未曾丧失进取的志向,依然渴望“有一日半空中飞下风雷信”,便能够真正去“秉精忠为君,守清白爱民”而建功立业。更重要的是,当其仕途不得意时,依然有那么多的乐事可做,可以尽情地去“判柳评花”、“转香弄粉”。他之所以不会陷入人生的绝望,不仅因为自身具有“手段儿熟滑”、“舌头儿利便”、“性格儿风流”、“肚皮儿豁达”的优势,而且繁华

① 《全明散曲》,第592页

富庶的金陵城也为他提供了施展才能的舞台。因此,他在本曲结尾表示,即使能够在仕途上取得成功,也还是最终要“归隐”。这便是陈铎,一位典型的江南市井文人。他一生最得意也最有成就的便是散曲创作,据载他曾写过七八种散曲集,保留至今的尚有《秋碧乐府》、《梨云寄傲》、《滑稽余韵》、《月香亭稿》和《可雪斋稿》,共存小令 471 首,套数 99 篇,蔚然为明代的散曲大家。

陈铎是一位题材丰富、风格多样的散曲作家,举凡写景、言情、咏物、纪游、赠人、绘世等等,可谓广泛驳杂。其风格则清雅流丽、滑稽俳谐、工巧尖新甚至低俗粗鄙,可谓雅俗共陈。但其题材最集中的有三类:咏怀、言情与绘世。他的咏怀类作品继承了元人散曲的传统,多写隐逸闲适的情怀。风格则本色流畅与清雅闲旷并举。如:

湘簾下轻清箫管,草堂中小可杯盘。对烛花红春酒香,怕禁鼓停更筹换,与知音坐久盘桓。怪舞狂歌尽此欢,天大事吾侪不管。

——〔北双调·沉醉东风〕《自述二首》其一^①

铺水面辉辉晚霞,点船头细细芦花。缸中酒似澠,天雁外山如画,占秋江一片鸥沙。若问谁家是俺家,红树里柴门那答。

——〔北双调·沉醉东风〕《溪隐》^②

第一首几乎全以赋笔叙述,用箫管、杯盘、酒香来表达与知音相聚的惬意欢乐,为的是突出“怪舞狂歌尽此欢,天大事吾侪不管”的隐居生涯的放达快适,显示出散曲的本色格调。第二首则构造出情景交融的意境,用晚霞、芦花、鸥沙与红树的景色,描绘出“如画”的背景,从中寄托了隐居生活的悠然闲适,可谓不言情而情在其中,有类于唐人以景写情的诗笔。如果细读陈铎此类作品,则小令中多本色语,而套数中描写细腻,更近于雅丽的风格。

陈铎的言情作品大都写闺思与风情,由于他活跃于都市的舞榭青楼,对

^① 《全明散曲》,第 450 页。

^② 《全明散曲》,第 451 页。

那里的生活染指甚深,对青楼女子的性情心理了解深透,因而写起这些来便得心应手。在他之前,还很少有人对此类题材描写如此细致。比如其〔商调·梧叶儿〕《咏香闺十事》,将桃花扇、石榴裙、珊瑚枕、鸳鸯被、凤凰钗、鹧鸪带、翡翠钿、鲛绡帕、孔雀屏、丁香钮等女子用品一一品题,〔双调·折桂令〕《青楼十咏》将相会青楼女子的初见、小酌、沐浴、纳凉、临床、并枕、交欢、言盟、晓起、叙别等过程娓娓道来^①,〔商调·醋葫芦〕《美人十咏》分别写咏发、咏眉、咏眼、咏口、咏脸、咏手、咏足、咏乳、咏腰、咏寝,可为全面细致。至于对闺情之种类的叙写,则有《风情》、《春情》、《丽情》、《别情》、《怨情》、《题情》等等,可谓面面俱到。陈铎写风情,以把握性情、揣摩心理的准确生动而取胜,此乃元人散曲之精华。如:

肠中热,心上痒,分明有人闲论讲。道他近日这恩情,又在他人上。
要道是真,又怕是慌,抵牙儿猜,皱眉儿想。

他多诈,咱见小,百年两心难共保。裂纸与焚香,去把泥神告。枉使心,干弄巧,他恕过的多,报应的少。

他心顺,咱意肯,灯前背人回转身。我忙里去偷闲,耳畔低低问。信口言,还未准,你道过后标,我道见成稳。

恩情事,休说起,知心古来能有几。锦阵与花营,受了些腌臢气。才离了他,又撞见你,见面亲,过后悔。

——〔南中吕·锁南枝〕《风情四首》^②

这样的散曲小令,是对市井风月之情的写实性描绘,将风月场中男女的心理拿捏得相当到位,不再追求传统诗作中海誓山盟的理想化色彩,也没有

^① 陈铎在此意犹未尽,又在〔商调·醋葫芦〕《青楼十咏》将此过程重新又写一遍,可见其兴趣之浓厚。

^② 《全明散曲》,第482页。

对青楼女子丑化的倾向,它既有“抵牙儿猜,皱眉儿想”的思慕,也有“他多诈,咱见小”的猜疑,还有“你道过后标,我道见成稳”的实惠想法,更有“见面亲,过后悔”的难以自拔。当然,陈铎不仅是绘写风情的本色作家,同时也是咏叹情思的才子,从而写出情景交融的华美篇章,如他写闺怨:

闲阶细雨收,翠幕新凉透。衰柳残荷,正值愁时候。近来都减却,旧风流,争耐新愁接旧愁。白云望断天涯远,人在天涯欲尽头。相思病,无明彻夜几时休。只见雁过南楼,人倚西楼,人比黄花瘦。

——〔南商调·金落索〕《四时闺怨》其三^①

这种用南曲所写的细腻委婉作品,显然已开南散曲特征的先河,其风格更近于宋词,其中尽管写女子相思之情,但不再直叙其情,而是通过景色的烘托渲染,建构一种凄清境界,颇有点易安词的格调了。

陈铎散曲创作最为独特的地方是对当时市井百态的描绘。其《滑稽余韵》与《秋碧轩稿》中,几乎将当时所有行业状况、职业特色均一一置于笔下,可谓市井百科全书,不少人认为这些曲子乃是珍贵的风俗史与经济史的材料。但陈铎的兴趣显然不是要为后世提供研究文献,他是抱着一种滑稽幽默的心态去进行叙写的,其中有调侃,有讽刺,有嘲弄,有同情,而且这些也不一定全是作者本人的立场,而是夹杂着当时的流行看法与评价,他的创造性体现在描绘的生动与评价的到位,从而产生出喜剧的效果。比如他写尼姑:

卸却簪珥拜莲台,断却荤腥吃素斋,远离尘垢持清戒。空即空色是色,两般儿祛遣不开。相思病难医治,失心风无药解,则不如留起头来。

——〔北双调·水仙子〕《尼姑》^②

作者抓住尼姑吃斋念佛的清戒与凡俗之情的巨大矛盾与冲突,用“则不

^① 《全明散曲》,第506页。

^② 《全明散曲》,第529页。

如留起头来”进行喜剧性的消解,其中既有讽刺也有同情,显示出其巨大的概括力与开放的胸怀,但并没有超出当时社会对尼姑的认识评价。陈铎似乎对所有的人和事均抱着游戏的心态,因而写了许多嘲讽性的作品,诸如《嘲人贺节》、《嘲人言南京妓女好》、《嘲人送物》、《戏人送火腿》、《嘲人滥于花酒》等等,他甚至写了不少嘲笑残疾人的曲子,如言秃子:“带斗篷风流的话巴,除帽儿生死的冤家。紧靠定葫芦架,辨不得真假,多几缕儿乱头发。”(〔中吕·满庭芳〕《秃子》)但切莫以为这是作者有歧视弱者的恶习,因为他对自己也颇多调侃,其《因跌自嘲》曰:

夜来微雨过庭阶,两脚偏从滑处躐。额颅鼻凹都跌坏,一家儿失了色。老先生心里明白:否泰也何须问,吉凶也难料猜,当些儿薄难轻灾。^①

他已经“额颅鼻凹都跌坏”,而且“一家儿失了色”,可在他看来祸福吉凶均难预料,有些“薄难轻灾”在所难免,因而跌上一跤也是活该。正是此种幽默游戏的心态,成就了陈铎绘世散曲轻松愉快的格调,体现出散曲文体娱乐消遣的功能,从而在明代中期独树一帜。

万历年间的汪廷讷在《刻陈大声全集自序》中,曾有如下评语:“大声以簪缨世家,生当江左风流之地,淘泻襟抱,恣吐才华,布景传情,动成美善。其所著……长篇短令,无不使人解颐。总之,其韵严,其响和,其节舒。词秀而易晰,音谐而易按。言言蒜酪,更复擅场。借使骚雅属耳,击节赏音,里人闻之,亦且心醉。其真词坛之鼓吹,而俳谐之杰霸乎?”^②在此,汪氏真正抓住了陈铎散曲的特征,其总体效果为“解颐”之娱乐,其长处在于雅俗共赏之多面性,他既能在音律上和谐动听,又能在布景传情上“言言蒜酪”。其文辞秀美而又明白易晓,没有走入晚明骈俪晦涩的境地。因而它既能让文雅之士击节叹赏,又能令市井细民闻之心醉。之所以能够取得如此成就,是因为他既受到了簪缨世家良好的艺术教育,又生于江左风流之地繁华都市,于是也便有了雅俗

① 〔北双调·水仙子〕《因跌自嘲二首》其一,见谢伯阳《全明散曲》第486页。

② 引自《全明散曲》第688页。

共赏的散曲创作。

王磐(约1455—1524),字鸿渐,号西楼,扬州高邮人。他生于富室,有隼才,好读书。因厌恶科考拘束而放弃诸生的身份,纵情于山水诗画中,尤善音律,擅制曲,性情诙谐。他性好楼居,在城西僻地筑楼,坐卧其中,飘然若神仙。所著有《西楼乐府》、《野菜谱》、《西楼律诗》等,今存散曲小令65首,套数9篇。王磐是一位真正淡薄功名、酷爱山水的文人,其外甥张守中在《刻王西楼先生乐府序》中曾评述其生平与创作说:

翁生富室,独厌绮丽之习,雅好古文词。家于城西,有楼三楹,日与名流,谭咏其间。风生泉涌,听者心醉,脱略尘俗之故,以从所好。既而艺日精,家日窘,翁怡然不以为意。逍遥乎宇宙,徜徉乎山水,出其金石之声,寄兴于烟云水月之外,洋洋焉不知老之将至,此其襟度有过人者,故所作冲融旷达,类其人也。今观其村居之作,甘恬退也。久雪之词,刺阴邪也。元宵之章,乐升平也。失鸡之曲,见雅度也。喇叭之咏,斥阉宦也。五方之嘲,悟愚俗也。大都非漫作者,翁妙达律吕,率意口占,皆合格调。每一传诵,人争慕之。^①

王磐是明中期以来真正摆脱官场仕途的独立文人,所以能够做到“脱略尘俗之故,以从所好”的自我适意,他与陈铎的区别在于其拥有更为超然的情怀,因而其创作能够达到“冲融旷达”的境界。他能够以超越的眼光俯视大千世界,显示出既冷静深邃又幽默轻松的文人心态,并利用其“妙达律吕”的优势将这些人生感受表达在散曲中。其《村居》套数将此种情怀与境界充分地表现出来:

〔北南吕·一枝花〕不登冰雪堂,不会风云路,不干丞相府,不谒帝王都。乐矣村居,门巷都栽树,池塘尽养鱼。有心去与白鹭为邻,特意来与黄花做主。

^① 《全明散曲》,第1057—1058页。

〔梁州〕我是个不登科逃名进士，我是个不耕田识字农夫，我是个上天漏籍神仙户。清风不管，明月无拘。孤云懒出，野鸟难呼。只俺这牛背上稳似他千里龙驹，只俺这花篷下近似他方丈蓬壶。兴来时画一幅烟雨耕图，静来时著一部冰霜菊谱，闲来时撰一卷水旱农书。茶炉，酒炉，杏花深处桃花坞。水绕著门，雪遮著屋，端的是隔断红尘一点无，那里有官吏催租。

〔尾声〕我向这暖茸茸白云被底闲伸足，我向这锦片片红叶庄前醉坦腹。一任这流光眼前度，者么您能飞的白鸟，快奔的乌兔，总不如俺慢慢腾腾傲今古。^①

王磐是真正的高逸之士，“不登科逃名进士”、“不耕田识字农夫”、“上天漏籍神仙户”的闲人身份，乃是自由闲逸的象征，他本来就没有进取的志向，因而也没有失意的愤激。他也不像陈铎那般混迹于市井青楼，而兴趣在于“有心去与白鹭为邻，特意来与黄花做主”。因此山水景色在其人生与创作中具有特殊的意义，在山水中他获得了自由，在山水中他汲取了灵气，在山水中他识得了韵味，在山水中他保持了从容，一句“总不如俺慢慢腾腾傲今古”体现了他超然的风度与凛然的傲骨。

这种在自然山水中养成的高人情怀，使他的散曲创作既拥有轻松诙谐的格调，又有高超优美的意韵。前者如其名作〔北中吕·朝天子〕《咏喇叭》：

喇叭，锁哪，曲儿小腔儿大，官船来往乱如麻，全仗你抬声价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假。眼见的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鹅飞罢。^②

据蒋一葵《尧山堂外纪》载：“正德间，阉寺当权，往来河下者无虚日，每到辄吹号头，齐丁夫，民不堪命。”尽管此曲辛辣犀利，具有散曲嬉笑怒骂的谐谑

① 《全明散曲》，第1050—1051页。

② 《全明散曲》，第1049页。

之风,但讽刺现实政治其实并非王磐的主要兴趣所在。本曲的好处在于“曲儿小腔儿大”的巧妙比喻,写尽了阉宦狐假虎威、装腔作势的派头,如果没有这样的幽默智慧,便很难取得应有的诙谐效果。其实他有更多的咏物之作并没有什么深刻寓意,如《蛙鼓》、《蝶拍》、《萤火》、《蜂衙》、《浴裙》、《睡鞋》等等,均能于平凡中见工巧,取得尖新诙谐的效果。比如说其〔北双调·清江吟〕《闺中八咏》之《浴裙》:“温泉起来权护体,带湿云拖地。翻嫌月色明,偷向花阴立。俏东风有心轻揭起。”^①凡咏闺中之物,多易流于香艳或色情,此一点连陈铎都未能免俗,但王磐却写得很新鲜,他以浴裙之薄来突出女子之羞涩,最后用“俏东风有心轻揭起”来强化此种娇羞效果,从而使作品显得不仅新奇,而且洁净,并有意在言外的艺术效果。作者在此靠的是心灵的机巧而不是词语的堆砌。当然,除了灵心之外,更需要作者高尚的情怀与宽容的胸襟,而这又来自其超然的人生境界,如:

平生淡薄,鸡儿不见,童子休焦。家家都有闲锅灶,任意烹炮。煮汤的贴他三枚火烧,穿炒的助他一把胡椒。到省了我开东道,免终朝报晓,直睡到日头高。^②

自家失鸡,非但没有焦躁,反倒说要帮偷鸡者烧火添料,因为既然丢失,便权当请客;既然请客,却不须自己动手,“到省了我开东道”,岂不便宜?再说没了鸡,也免了天天打鸣报晓,自己得以尽情酣睡,岂非又一大便宜?作者将一件尴尬之事写成一首诙谐之曲,靠的便是宽容与幽默。

王磐有相当一批散曲作品写得颇有诗情画意的韵味,风格近似于马致远、白朴的清丽一派。试看下面小令:

泼空来雨声,滚地也雷鸣。须臾云散晚天晴,看秋光倒影。断虹斜插珊瑚柄,斜阳倒挂轩辕镜。残霞乱摆锦帟屏,助西楼画景。^③

① 《全明散曲》,第1036页。

② 〔北中吕·满庭芳〕《失鸡》,《全明散曲》,第1042页。

③ 〔北正宫·醉太平〕《秋雨晚霁》,《全明散曲》,第1046页。

小令用画面的勾描突出晚晴的美丽,但并未直接说出心情的愉快与情趣的雅致,这便是画中有诗的写法,展现了作者细腻的情感与精心的构想。具有如此的风格当然与作者的山水爱好有直接关联,更可能与其兼有画家的身份密不可分。此一点在其同时散曲作家唐寅、文徵明等人身上也有鲜明的体现,他们画家的身份导致了对山水审美的敏感与描写技术的高超,因而写起散曲来便会有诗画交融的笔法。王磐在创作数量上虽难与陈铎相比,但其名声却与之相当。究其原因,可能他们各自代表了当时散曲创作的一种倾向吧。

金銓(1494—1583),是明中期另一位重要的散曲作家。据钱谦益《列朝诗集小传》载:“銓,字在衡,陇西人。随父宦侨居建康,遂家焉。在秦时,从天水胡世甫中丞学制科业。及来建康,已年长,家中落,乃弃去,习歌诗。诗不操秦声,风流宛转,得江左清华之致。性俊朗,好游任侠,结交四方豪士,往来淮扬两浙,所至辄倒屣迎之。洞解音律,酒酣据几,高吟长咏,中节可听,四坐忘罢。卒时年九十。”并引何元朗的话说:“南都自徐髯仙后,惟金在衡最为知音,善填词,嘲调小曲极妙。每诵一篇,令人绝倒。”(《列朝诗集小传》丁集中)观此可知:一是他虽为西北人,但因长期居住南京,已染江左风流婉转之风;二是他亦为寄居城市的在野文人,故而钱谦益称其为“山人”;三是他在当时的南京因散曲创作而颇有名气,尤其是“嘲调小曲”更令人绝倒。另外,与其同时的北方散曲作家冯惟敏写有一篇《酬金白屿》(白屿为其号),其中说他:“数算了金陵词派,傲梨园萧爽斋。清歌丽曲写胸怀,识谱明腔称体裁,换羽移商谳韵格。”“见了他一字字堪人爱,一声声音吕和谐,一句句六朝感慨,一篇篇千古兴衰。惯评花闲判柳十里楼台,问功名佯不睬,每日价放浪形骸。”就称赞其通音律与放浪形骸而言,冯氏的看法与钱谦益是一致的,但对其散曲风格的认识则有出入,钱氏注目其“嘲调小曲”,而冯氏则赞其“清歌丽曲”与“六朝感慨”。这说明当时对金銓散曲的接受南北方是有差异的,但其名气之大则又是公认的事实。他的散曲集名《萧爽斋乐府》,存小令 134 首,套数 24 篇。

今天来看金銓的散曲创作,内容大致不出纪游、乐闲、咏物、写景、赠答、风情、闺怨等项。但从写法上看,则可将其分成两种类型:一是自我抒情言志,二是摹写人情物态。他的纪游乐闲之作大都具有抒情成分,写景赠答中

也往往有情志的寄托。如：

得高歌处且高歌，问东君花事如何，紫檀萃袖锦云窝。齐声和，何处月明多。劝君莫把光阴错，叹当年枉自磋跎。白发添，青春过，被咱识破，赢得笑呵呵。

——〔北正宫·小梁州〕《闲适五首》其一^①

细雨卷轻雷，趁西风过小溪，夕阳芳草浑无际。浮云片时，长空万里，江城独立生愁思。拂虹霓，模糊老眼，还当作上天梯。

——〔南商调·黄莺儿〕《新霁》^②

下一盘始棋，作几首歪诗，兴来唱个小曲儿，是我老年的见识。伊周事业弥天地，孔颜道德昭星日，班杨辞赋耀今昔，到头来如此。

——〔北正宫·醉太平〕《漫兴四首》其二^③

这些作品或直抒胸臆，或借景抒情；风格或本色通俗，或清丽雅致。但其中多寄托着作者的感慨，此一点《新霁》中最明显，本来是夕阳芳草、长空万里的美景，却忽然间“江城独立生愁思”，以致老眼模糊地将彩虹误当作上天梯。因此其咏怀之作始终都难以像王磐那样开朗明快。究其原因，便是因为他在心底没能完全忘却儒生的功名之念，所以时不时就感叹“当年枉自磋跎”的经历，以及那些“伊周事业”、“孔颜道德”、“班杨辞赋”，他之最终以山人的身份混迹于歌舞青楼是一种无奈的选择，这使其通达之中伴有几分苦涩。他在〔北仙吕·点绛唇〕《八十自寿》的〔哪吒令〕中将这一点说得很清楚：“有时节骋怀，登李太白吹台；有时节怆怀，慕阮嗣宗啸台；有时节放怀，过严子陵钓台。”正是有了慕阮嗣宗啸台的怆怀情结，使其难以真正达到李太白的飘逸与严子陵的超然，也就不能不写出这些感伤凄清的作品。

① 《全明散曲》，第1577页。

② 《全明散曲》，第1581页。

③ 《全明散曲》，第1598页。

但是一旦金銮将笔墨转向市井而摹写人情物态时,立时便显出其诙谐滑稽的个性来。他不仅观察细致,用笔尖新,而且还时常将市井流行语言直接用于曲中,从而更接近当时的民间小曲。比如:“心肠儿窄,性气儿粗,听的风来就是雨。尚兀自拨火挑灯,一密里添盐加醋。前怕狼,后怕虎。筛破的锣,擂破的鼓。”^①这显然是有意用民间俗语来写民间风情,是地道的市井文学,也就是上面所言的“嘲调小曲”。下面选一首以见一斑:

寻思的意儿痴,作念的口儿破。睁着眼跳黄河,甜言蜜语谎儿多。
弄杀你小哥,图甚么养活。吃的亏做一堆,识的破忍不过。

——〔北双调·胡十八〕《风情嘲戏十首》其二^②

本曲写青楼场中子弟的执迷不悟,即所谓“睁着眼跳黄河”。作者用“甜言蜜语谎儿多,弄杀你小哥”高度概括了青楼中男女的关系,又用“识的破忍不过”深入刻画男子的沉迷不省。写这样的散曲需要对当时市井生活有真实体验与深入了解,同时还要能够选择直白生动语言来表达,才能获得爽脆诙谐的艺术效果。

陈铎、王磐与金銮都是明代中期活跃于江南市井山林的散曲作家,他们的共同特点是都已与科举仕途拉开一定距离,而与市井民间有了密切接触,因而乐闲与言情成为其创作的主调,在风格上虽已表现出南方散曲清丽雅致的倾向,但没有流入骈俪浓艳的地步,他们还在一定程度上保持着传统散曲尖新诙谐的格调,具有爽朗滑辣的蒜酪本色。金銮有一首挽徐霖的小令写道:“几曾见折腰五斗,多管是长揖诸侯。说繁华在眼前,酣歌舞忘身后。七十年逞尽风流,见而今海内人将词翰收,落得个名儿不朽。”(〔北双调·沉醉东风〕《挽徐髯仙》)徐霖字子仁,号髯仙,是比金銮高一辈的散曲作家,他一生未仕,以词曲擅名金陵艺苑,与陈铎并有“曲坛祭酒”之称。金銮在此挽吊这位曲坛前辈,又何尝不是自挽?因为他们均为寄迹市井的隐逸文人,都历尽

① 〔南双调·锁南枝〕《风情集常言四首》其三,《全明散曲》,第1067页。

② 《全明散曲》,第1600页。

了繁华酣歌的风流生涯,又都靠散曲创作赢得了不朽声名。像这样的作家,还有唐寅、祝允明、杨循吉等人,在此便难以一一介绍了。

二、康海、李开先与冯惟敏

本小节所写为明代中期的北方作家群。与南方才子作家群的乐闲言情不同,北方作家群大都是仕途失意的文人,他们运用散曲文体主要是表达其愤激不平之情,尽管闲适与风情也会出现在其笔下,但那大都不是他们真正的情怀与兴致,而是宣泄郁闷的手段与途径。因此,北方散曲作家在风格上便与南方不同,他们以豪爽放浪的风格继承了元散曲的讽世精神与蒜酪风味,涌现出一批杰出作家,创作出大量优秀作品,其中康海、李开先与冯惟敏便是杰出的代表。

康海是明代前七子复古派的重要成员,史书对其生平记载说:“弘治十五年殿试第一,授修撰。与梦阳辈相倡和,訾议诸先达,忌者颇众。正德初,刘瑾乱政。以海同乡,慕其才,欲招致之,海不肯往。会梦阳下狱,书片纸招海曰:‘对山救我。’对山者,海别号也。海乃谒瑾,瑾大喜,为倒屣迎。海因设谄词说之,瑾意解,明日释梦阳。逾年,瑾败,海坐党,落职。”(《明史》卷二八六)正德年间是明代政治趋于混乱的年代,当时武宗荒淫,宦官刘瑾乱政,许多官员都遭致贬谪流放的打击,康海也是其中一位,只不过他的情况更为复杂而已。正如史书所载,他以状元的身份而年轻气傲,早已被朝中大佬所忌。他本来鄙视阉宦刘瑾,为救李梦阳而屈身前往,却因此被作为阉党证据而落职。这不仅是其政治的失败,更是人格的污点,因此康海较之一般文人具有更多的委屈感与愤激情绪。他在《答沈崇实》的信中说:“士之所哀,莫甚于名丧节靡,而身死不与也。今不肖已丧名靡节矣,即使长生百年,有颜回、曾子之行,程伯、朱季之作,亦不可自明于千世之下,此固志士之深悲也。”也正是如此严重的人生挫折,使他的创作发生了根本转向。他本来在诗文上倡言复古,尤其是古文在当时更是享有盛名,因而那时他是不屑于去写戏剧散曲的。但在落职隐居之后,为了宣泄郁积心头的愤懑,他便转向了愤激放浪的散曲创作。王九思曾记载康海回乡后:“每临佳胜,停驂命酒,歌其所制感慨之词。公于是飘飘焉不知宇宙之大何物琐琐入其胸次哉!”(《明翰林院修撰儒林郎

康公神道之碑》)这种转折对康海来说也许是一种人生的放任甚至堕落,但却
是明代北方散曲振兴的先声。其《汧东乐府自序》说:

世恒言诗情不似曲情多,非也。古曲与诗同,自乐府作,诗与曲始岐而二矣。其实诗之变也,宋元以来益变益异,遂有南词北曲之分。然南词主激越,其变也为流丽;北曲主慷慨,其变也为朴实。惟朴实故声有矩度而难借;惟流丽故唱得宛转而易调,此二者词曲之定分也。予自谢事山居,客有过余者,辄以酒肴声妓随之,往往因其声以稽其谱,求能稍合作始之意益渺。盖沿袭之久,调以传讹,而其辞又多出于乐工市人之手,音节既乖,假借斯谬,兹予有深惜焉。由是兴之所及,亦辄有作。岁月既久,简帙遂繁,乃命童子录之,以存篋笥,题曰《汧东乐府》。^①

康海创作散曲当然是为了寄托情感,宣泄郁闷,但一旦进入此一领域,就必须遵循曲学之规则。而当时北方流行的曲子往往“沿袭之久,调以传讹,而其辞又多出于乐工市人之手,音节既乖,假借斯谬”,他不得不“因其声以稽其谱,求能稍合作始之意”。在该序文里,他既强调了曲与诗相通的抒情特征,但又须合乎音律。这对北曲之复兴自然具有筚路蓝缕之功。尽管康海积极参与文学复古,并留下《对山先生文集》四十六卷,但他真正对文学史有贡献的还是其杂剧《中山狼》,尤其是散曲集《汧东乐府》(存小令 258 首,套数 42 篇)。

康海的散曲创作无论是小令还是套数,绝大多数均以隐逸闲适为主题,反复咏叹的乃是退隐的快乐适意与官场的险恶难测,格调也继承了元曲的豪放激越。如:

论疏狂端的是我疏狂,论智量还谁如我智量。细寻思往事皆虚诞,险些儿落后我醉春风五柳庄。汉日英雄唐时豪杰问他每今在何方,好的歹的一个个尽撺入渔歌樵唱,强的弱的乱纷纷都埋在西郊北邙,歌的舞

^① 《全明散曲》,第 1229 页。

的受用者休负了水色山光。

——〔北双调·水仙子〕《酌酒》^①

得罢时连忙罢，得休时趁早休，逝水自东流。也不要直如线，也不要曲似钩，也不要傲王侯。有酒啊邀来便走。

——〔北双调·梧叶儿〕《言志》^②

虽是穷，煞英雄，长啸一声天地空。禄享千钟，位至三公，半霎过檐风。马儿上才会峥嵘，局儿里早被牢笼。青山排户闼，绿树绕垣墉。风，潇洒月明中。

——〔北越调·寨儿令〕《漫兴四首》其三^③

作者在这三首小令中，将自我置于悠久历史与复杂现实中进行体悟，并最终超拔而出，进入一种超拔高傲的境界。在他看来，英雄豪杰俱成过眼烟云，是非对错皆无凭准，功名利禄全系牢笼，只有那水色山光的美景、饮酒作乐的享受才是真正的人生实惠，只有将自我融入青山绿树、清风明月之中，才算超然于世俗之外。当作者说“也不要直如线，也不要曲似钩，也不要傲王侯。有酒啊邀来便走”时，那是真正的潇洒；当他说“禄享千钟，位至三公，半霎过檐风”时，那是真正的超脱，从而也构成了他率真豪放的风格。

然而，康海像这样超然洒脱的作品并不是很多，他更多的篇章乃是在豪放飘逸中包含着愤激悲凉的情调。因为在其心底始终不能忘怀所遭受的不公与屈辱，其沉湎酒色、移情山水，充其量只是对其心头郁闷的消解，而不是果真已完全大彻大悟，忘怀世事与是非。康海在享受山水酒色时，就常常夹杂着愤激与不平，一不留神便会指责现实，评论是非：

栽花种柳，生涯如此，劳碌何羞。数年前曾待金门漏，胆颤心愁。时

① 《全明散曲》，第1130页。

② 《全明散曲》，第1156页。

③ 《全明散曲》，第1161页。

运乖难消世口，路岐多偏惹闲尤，性格儿原纰缪。得休且休，怎负五湖游。

——〔北中吕·满庭芳〕《遣兴》^①

数年前也放狂，这几日全无况。闲中件件思，暗里般般量。真个是不精不细丑行藏，怪不得没头没脑受灾殃。从今后花底朝朝醉，人间事事忘。刚方，偕落了膺和滂。荒唐，周全了籍与康。

——〔北双调·雁儿落带过得胜令〕《饮中闲咏》^②

这两首小令均为他在罢官数年后的追思，但依旧是愤愤不平。他的“五湖游”乃是由于“时运乖难消世口，路岐多偏惹闲尤”的无奈选择，而不是真正的归隐。因此，他的“花底朝朝醉”并没有真正体验到人生的快乐，其“人间事事忘”也不是真正的超脱，他的“刚方”招来的是“没头没脑受灾殃”，荒唐的政治决定了他荒唐的归隐，因此他也只能是满怀不平的阮籍与嵇康，而不可能成为真正的隐逸之士。正是此种解不开的悲愤情结，使康海的诸多作品均带有沉郁悲伤的色彩。他写归隐，缺乏轻松的心情与超然的兴致：“说什么用舍系安危，则这般放浪省趋陪。博得个跣足披襟卧，抵多少迷津失路悲。”（〔北双调·新水令〕《归隐》）他那“跣足披襟卧”的形象，简直就是一个“迷津失路悲”的屈原再世。他写离恨，没有南方作家的缠绵感伤，而充满了痛心愤懑：“只落得雨泪盈腮，都应命里合该。莫不是你缘薄，咱分浅，都应是一般运拙时乖。怎禁那揽闲人是非，施巧计栽排，撕掳碎合欢带。”（〔南商调·梧桐叶〕《离恨》）这哪里是普通男女的离愁别恨，从“运拙时乖”、“揽闲人是非”、“施巧计栽排”的句子中，分明可以读出他遭受政治打击的深层寓意。《思忆娇情》本是一篇纯粹的闺情套数，但康海却写尽了人生孤独感：“最苦是春残花易老，最苦是午梦惊回香篆消。最苦是昼长风送鸾声巧，最苦是绿暗红稀柳絮飘。最苦是重门半掩无人到，最苦是倚遍栏杆倍寂寥。伤怀抱。”在

① 《全明散曲》，第1144页。

② 《全明散曲》，第1171页。

康海的创作中,愤懑悲叹显然已成为其散曲的底色,弥漫在多数作品中,构成基本的风格。而且这也开辟了明中期北散曲的基本风格,从他开始,后来的李开先、冯惟敏也都表现出此种倾向。

在明清曲论家眼中,都把康海作为北曲中兴第一人,但对其创作成就的评价却褒贬不一。其中最有代表性的是王骥德:

对山亦忤于时,放情自废,与溪陂皆以声乐相尚,彼此酬和不辍。康所作尤多,非不莽具才气,然喜生造,喜堆积,喜多用老生语,不得与王并驱。所著《洧东乐府》,可数百首,中《元夜落梅风》:“春云淡,月色昏。坐空斋雪余风润。若嫦娥肯饶春几分,向朱簾且收寒晕。”《效自君之出矣沉醉东风》:“扫万里龙沙未返,怨深闺蛾尾空弯。泣相思柳未匀,待好会梅初绽。隔魂台水水山山,也要寻君到玉关,路比天涯近远。”仅此二词,颇饶风韵,余未足取。第易蛾眉为蛾尾,亦不妥耳。^①

王骥德认可康海的才气,但却又认为他赶不上王九思的水准。在此他指出了康海的三种缺陷:“喜生造,喜堆积,喜多用老生语”,这当然不能说全错,比如他下面举出的改“蛾眉”为“蛾尾”就无话可说。但是,王骥德显然是在用南曲的标准评论康海。因为南曲重在词句的锤炼,而北曲则重在境界的构造;南曲不允许方言入曲,北曲则多以方言为蒜酪;南曲以清丽委婉见长,北曲以豪放滑辣著称。王骥德在此忽略康海散曲的慷慨豪放的气势不论,而专在用词技巧上挑剔,可谓未触及关键。看一看他所举出的两首小令,均属轻柔细腻的篇章,便知道他的审美趋向了。王骥德对王九思有好感也是从南曲的立场出发。就大的方面论,王九思与康海基本相近,他也是陕西人,也属前七子成员,也因刘瑾而罢官,也借散曲来宣泄其一肚皮怨愤,比如其〔北中吕·朝天子〕《闻谤》:“三公五侯,樵夫钓叟,天已安排就。劝君休使巧舌头,就里空生受。白壁青蝇,青天白昼,老先生笑破口。对云山倚楼,列金钗劝酒,醉舞破春衫袖。”其中怨愤中故作通达的宣泄方式与康海几乎如出一辙。

^① 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第163页。

与康海不同的是,王九思对南散曲亦颇染指,表现出一定的婉丽倾向,他曾与后来的李开先用南曲〔傍妆台〕相唱和,共有百阙之多,便是曲坛的佳话。这当然会得到南曲作家的青睐,因此,稍后的王世贞、何良俊与王骥德均认为王九思在康海之上,其中何良俊的评语最足以代表他们几人的诠释立场:“康对山跌宕,然不及王蕴藉。”(《四友斋丛说》卷三七)然而“蕴藉”乃是南曲之优长,甚至是词体之风貌。王九思因蕴藉而得到南曲作家之肯定,却在一定程度上失去了北曲之特色,因此尽管他创作了小令448首,套数38篇,在数量上大大超过康海,但在北方曲派的代表性上却远不及康海。

李开先与王慎中、唐顺之、熊过、陈束、任瀚、赵时春、吕高并称嘉靖八才子。嘉靖二十一年,因抨击朝政腐败而忤首辅夏言,被削职。归乡后征歌度曲,以诗文终老。他诗文曲兼善,尤善戏剧散曲,且留意民间词曲。藏书甚富,时有“词山曲海”之称。主要著作有散曲集《赠康对山》、《卧病江皋》、《中麓小令》、《四时悼内》等,存小令226首,套数2篇。另有诗文集《闲居集》十二卷,传奇剧本《宝剑记》、《断发记》二种,曲论《词谑》等。

在散曲创作上,李开先有两件事尤其值得注意。一是其生平遭遇与康海、王九思等人颇为相似,也是才高气傲,不附权贵,中年即罢官归隐。居乡30年,“乃辟亭馆,招致四方宾客,时时以其抑郁不平之状发之于诗。尤好为金元乐府,不经思索,顷刻千余言。酒酣,与诸宾客倚歌相和,怡然乐也。”(殷士儋《李开先墓志铭》)二是他与康海、王九思具有深厚情感与密切交往,在散曲创作上受到他们直接的影响。他刚入仕时,便是由康海推荐给吏部官员被授予户部主事一职的。嘉靖十年,李开先至宁夏饷边,途中至康、王处拜访:“赋诗度曲,引满称寿,二公恨相见晚也。”(《列朝诗集小传》丁集上)为此他还特意写了长篇套曲《赠康对山》。他又在乡居后写《傍妆台》小令百首,王九思阅后大为赞叹,认为其“感愤激烈之气,推山倒海,傲睨一世,凌驾千古。”^①并和之百首,题曰《南曲次韵》。由此两点可知,李开先的散曲创作无论是就流派传承,还是思想意蕴,乃至其艺术风格,都是北方曲派的重要代表。

李开先最早的散曲作品便是作于嘉靖十年的〔北正宫·端正好〕套曲《赠

① 《全明散曲》,第1860页。

康对山》。该套数共有 22 支曲子组成,是其精心结撰之作。其中对康海的正直品格给予了高度的赞扬,对其遭受的冤屈给予了深切的同情,对其隐居乡里的潇洒风度给予了由衷的赞叹,对于朝廷的混乱给予了大胆的讽刺。这些曲词都写得激昂沉雄,酣畅淋漓,显示出其不凡的才气、劲直的人格与北曲奔放豪迈的格调。试举三首为例:

[叨叨令]只为你中龙头游龙阙非侥幸,想着你拜龙颜辅龙德人钦敬。只为你逆龙鳞蹇龙袞忒正直,赶逐的你效龙吟空龙卧闲游咏。兀的不可惜了人也么哥,兀的不担阁了人也么哥。谁肯去奏龙庭奋龙剑斩了神奸佞。

[十一煞]行军的都望羸,做官的都望升,其间就里难前定。千盘万折连云栈,万劫千灰枉死城,糊突梦谁能醒。假若是一钱不受,管教你寸步难行。

[一煞]长沙窜贾生,汨罗葬屈平,只因他要把朝纲正。你如今潜身上不麒麟阁,放步惟存鸥鹭盟。非不愿闻时政,则恐怕小瓦块汤的脚倒,树叶儿打的头疼。^①

李开先的第二个散曲集子作于嘉靖十年暮春回乡养病时,历时不到一年,共得[南南吕·一江风]小令 110 首,题为《卧病江皋》。这些是作者在“并难捱”的孤独环境中,对自身的苦辣酸甜感受和人情世态百相的抒写与评论,组曲夹叙夹议,内容丰富,笔锋犀利,对那些所谓的“剔透玲珑态”、“软款刁钻态”、“虐政狼蛇态”、“腆着胸脯态”等种种病态世相,进行了入木三分的刻画与讽刺,并对其表达了深切的忧虑与悲愁。如:

病难捱,骄已矜人态,昧已瞒人债。走将来,作黑翻黄,用紫夺朱,谎

^① 《全明散曲》,第 1847—1849 页。

话千余派。窥人鼠目抬,生风虎口开,谈笑干戈在。

病难捱,虐政狼蛇态,重赋鸡豚债。上堂来,乱打胡敲,碎打零敲,巧计临时派。无钱必定抬,有钱释放开,索命阎罗在。

病难捱,五柳先生态,五斗郎官债。挂冠来,采菊东篱,种豆南山,名利休铺派。白衣把酒抬,黄花对酒开,吾爱吾庐在。^①

整组小令基本上还是围绕着愤世与隐逸这两大主题而展开,只不过比传统散曲涉及面更为广阔而已。应该关注的是其形式,作为山东人的李开先首次采用南曲大量写作小令,这在明代还是第一人;同时他用同一支曲子连写110首小令以表现自我感受,这在前人也是不多见的。这都表现了作者富于探索的精神与过人的才气,因而受到时人的称赞。如高应玘便说:“音既合谱,意更可人,押韵满百,不重一字,真艺林之宗工,而南曲之绝唱也。愤世疾邪,固云多实,喻言托兴,善用其虚,歌咏太平,佐侑罇俎,将不是赖耶!”^②如此评价自然有溢美之嫌,尤其称其为“南曲之绝唱”,很难被南方作家所认可。但言其“押韵满百,不重一字”,的确指出了该组曲之难能可贵处。但优点即缺点,作者如此自逞才情,自设牢笼,有时便不免有牵强生硬之弊端,应该说《卧病江皋》并不是李开先最有成就的作品。

自嘉靖二十年罢官归乡至二十三年,李开先用〔南仙吕·傍妆台〕写成其另外一个散曲集《中麓小令》,共有100首重头小令组成。其中既有对居官时期官场黑暗、世态人情、名利是非的反思回味,也有对其隐居后赋诗饮酒、全身远害生活的咏歌抒写。如:

闹垓垓,龙蛇白昼走庭阶。饶君拨的天关转,推的地轴开,村拳怎打迷魂阵,野脚难登拜将台。千钧力,八斗才,得归来处且归来。

① 分别见《全明散曲》第1813、1814、1815页。

② 《全明散曲》,第1851页。

喜孜孜,身闲是我遂心时。只因相貌多寒贱,命运太参差。困鱼赴
壑乘新水,倦鸟投林恋故枝。青铜钞,白玉卮,得推辞处且推辞。

乱交交,蜂衙蚁阵不终朝。休学乡愿同原壤,吏部比山涛。羊肠路
上南回马,鸭嘴滩头好钓鳌。琴棋友,诗酒豪,得相招处且相招。

且饶饶,枪刀林里挣功劳。安能直上冲牛斗,平步青云霄。虎狼挡
住骅骝道,鸟雀争栖鸾凤巢。鹿为马,狗续貂,得开交处且开交。

念区区,命宜把钓老江湖。三冬学就千金赋,读彻五车书。未酬烈
烈十年志,空负堂堂七尺躯。桺中虎,辕下车,得安居处且安居。^①

所有这些作品,都是对于官场险恶的反思和归隐生活的向往,而之所以做出如此选择是因为他要保持自我的高洁,面对“虎狼挡住骅骝道,鸟雀争栖鸾凤巢”的残酷现实,和“鹿为马,狗续貂”的黑白是非颠倒,无论你学富五车还是才高八斗,最终均难以摆脱“参差”的命运,除非你愿意做原壤、山涛那样的乡愿之徒,甘心充当没有人格、没有信念的驯服工具,否则你就只能归隐山中与诗朋酒友、清风明月为伴侣。像康海一样,李开先尽管不断重复地咏歌山水之乐与隐逸之适,似乎有时显得颇为通达:“眼茫茫,醉魂飞绕水云乡。醒来已是三竿日,消尽一天霜。朝游道院求灵药,暮扣禅关惹御香。何须虑,不用忙,得潜藏处且潜藏。”但如此篇章在《中麓小令》中是绝无仅有的,作者永远难以忘怀的是混乱的仕途与未酬的壮志,无论是写景还是言情,时不时都要迸发出愤激与悲慨。“叫啾啾,一声寒雁满天秋。忽然警醒三更梦,唤起百年愁。”“睡昏昏,梦中忘却醒时愁。醒来旧事还如梦,新事更堪忧。”像他这样连睡里梦里都充满了忧愁愤懑,还能指望能像陈铎、王磐那般写出悠然闲适的作品来?因此,尽管李开先选用南曲进行创作,写出的却依然是慷慨沉雄的北曲风格。李开先本人对其愤激不平之情曾加以否认:“每于箫鼓中按

^① 《全明散曲》,第1822—1834页。

拍,弦索上发声,中多悲忿之音,激烈之辞,似乎游心浮气,尚有存者。”其实自己早已“瓜窃而心凉”,并希望“听者幸求诸言意之表”。(《中麓山人小令引》)如果这不是李开先的有意掩饰,充其量也不过是其一厢情愿而已,因为当时有数十人曾对《中麓小令》进行唱和评价,却大都与中麓所言难以一致,如同样被贬官家居的茅坤读后便说:“天之生才,及才之在人,各有所适,大既不得显施,譬之千里之马,而困槽枥之下,其志常在奋振也,不得不啮足而悲鸣。是以古之豪贤俊伟之士,往往有所托焉,以发其悲涕慷慨抑郁不平之衷。”^①其实,《中麓小令》在当时之所以影响巨大,乃至“和之者奚啻数百人”、“刻之者奚啻数十家”,正是因其投合了“时好”(《〈诗外微撒〉序》),即嘉靖年间大量的官员士子均曾遭遇到贬谪削职的命运,均饱含一腔委屈悲愤,所以才会产生强烈的共鸣感。当然,《中麓小令》的巨大影响也与其鲜明的艺术特色密切相关。《中麓小令》较之《卧病江皋》更为成熟老到,作者不再刻意求工,严守曲律,而是共赏并陈,随意挥洒,用他的话说便叫做“随心令,信口歌,得吟哦处且吟哦。”^②如此反倒显得意脉贯通,伸缩自如,具有痛快淋漓的艺术效果。

《四时悼内》是作者嘉靖二十七年之后的散曲作品,主要内容为悼念亡故之妻与夭折二子所作,显示了李开先散曲的另一境界。从内容上由对社会的关注评判转向个人化情感的抒写,从情感上由愤激慷慨转向缠绵深沉,从风格上由激越奔放转向自然细腻,表现的是作者晚年的生活与心境。作者在《四时悼内小序》中说:“宜人既已弃我,有一爱姬,又相次即世,周岁之间,懊恼万状。抚景激哀,四时各有数曲,汇成小集,名之曰《四时悼内》云。愁肠欲断,泪眼将枯,以此付之童辈,长歌当哭,非以恣佚乐而喜篇什也,观者必有知吾苦心者。”可见李开先的言情之作既不是为青楼中逢场作戏,也不是文章家之为赋新诗,而是愁肠欲断的长歌当哭,是真实情感的自然流露。试引一曲以见一斑:

① 《全明散曲》,第1869页。

② 《全明散曲》,第1824页。

梦虽成,失群哀雁断肠声。觉来搔耳推孤枕,散发步空庭。眼前离恨天般远,望后团圆月不明。断弦难续,悲歌怎听,这般情况几曾经。^①

悲殇悼亡本是中国诗歌的常见题材,稍前于李开先的李梦阳曾写有《琴操》以悼念亡妻,亦颇有缠绵悱恻之调,但是像他这样用四篇套数分春、夏、秋、冬去反复咏叹,感情如此深厚缠绵,情调如此自然真挚,在曲中实不多见。这不仅体现了作者本人在散曲艺术上的新进展,而且也开辟了北方曲派新的抒情空间。

李开先是北方作家中大量创作南散曲的第一人,其《卧病江皋》由110首〔南南吕·一江风〕组成,其《中麓小令》亦由100首〔南仙吕·傍妆台〕组成。尽管这些作品曾获得许多文人赞扬,尤其是康海、王九思等北方作家更是对其击节叹赏,但却很难被后来的南方评论家所许可。王世贞便说:“伯华以百阙《傍妆台》为德涵所赏。今其辞尚存,不足道也。”(《曲藻》)王骥德更说:“山东李伯华所作百阙《傍妆台》,为康德涵所赏。余购读之,尽伦父语耳,一字不足采也。”(《曲律》)李开先散曲中的确有个别生硬粗率的作品,但言其“不足道”、“一字不足采”,显然是拿南曲音律与南曲风格去衡量北方作家,带有明显的地域偏见。其实,李开先以北方作家作南曲,不仅说明他本人富于创新精神,而且也说明南曲至嘉靖间已广泛流行,并逐渐压倒了北曲。

冯惟敏(1511—1580),字汝行,号海浮山人,山东临朐人。嘉靖十六年举于乡,后久困礼闱,未能中进士。嘉靖四十一年进京谒选,授涑水知县,迁镇江府学教授,后又调任保定府通判,署满城县事等。62岁时辞官家居,69岁去世。他与兄惟健、惟重,弟惟讷皆有文名,时称“临朐四冯”。惟敏诗文书画皆擅,尤以散曲最著名。著有诗文集《冯海浮集》,杂剧《不伏老》、《僧尼共犯》,散曲集《海浮山人词稿》,存小令522首,套数50篇。

冯惟敏是公认的明代散曲大家,连一向比较挑剔的王世贞,也称赞道:“近时冯通判惟敏,独为杰出,其板眼、务头、撺掇、紧缓,无不曲尽,而才气亦足发之。”(《曲藻》)可以说在散曲技巧与作者才气两方面均予以认可。其

^①〔南仙吕·临镜序〕《冬·夜长不寐》,《全明散曲》,第1841页。

实,王世贞的话尚过于笼统,难以指出冯曲的妙处。冯曲最突出的特点在于其题材的扩展,作者几乎将生活中所有内容均置于笔下,举凡官场情状、百姓哀乐、亲友来往、唱酬赠答、山水景色、抒情言志、声色放浪,甚至族规家训,无一不可,几乎完全打破了诗词曲之间的界限。从创作态度上看,他已将主要精力用之于散曲写作,无论是在官还是归隐,也无论得志还是失意,均可在散曲中表达,不像康海们只有在愤激放浪时才想起散曲文体。从创作风格上看,他既继承了北曲本色豪放的传统,又兼有南曲的清丽华美。

从整体上看,冯惟敏散曲最有特色的是讥刺时政、隐逸闲适与百姓忧乐这三类。讥刺时政乃是构成北曲愤激放浪的主要原因,但前人刺时一般均围绕个人命运不幸而展开,并且较为概括与抽象,因此距离现实相对较远。冯惟敏当然也有许多这样的作品,他才高而运乖,在科举仕途上受尽种种精神折磨,因而常常在曲中抒发对现实的不满。如:“海翁,命穷,百不会千无用。知书识字总成空,浮世干和哄。笑俺奔波,从他盘弄,你乖猾俺懵懂。就中,不同,谁认的鸡和凤。”(〔北中吕·朝天子〕《自谴四首》其一)但其某些作品是有鲜明针对性的,比如《吕纯阳三界一览》、《骷髅诉冤》和《财神诉冤》三篇套数,从表面看是仿效元人散曲《牛诉冤》借物而讽的传统,但实际上是直接讽刺控诉时任山东巡抚的段顾言的。作者曾在跋语中说:

嘉靖丁巳戊午间,有墨吏某,每按郡县,辄罗捕数百千人,囹圄充塞,重足而立,夕无卧处。计民产百金已上,必坐以法竭之。凡告人命,虽诬必以实论,有厚赂,虽实必释。由是诬告伺察之风盛兴,而倚法强发民冢者不可胜计。冢主自陈无冤,则坐以私和;县官堪报无伤,则论以枉法。有葬七十余年者,冢巅之木合抱矣,子孙乞哀于县官。县官垂涕而掘之,不敢后。某自谓山东之民易于残虐,密请于故相,独留二年,六郡之财悉归私室而后去。呜呼!诉冤二词,人所不敢言者,而仙言之,亦异矣哉!^①

① 谢伯阳:《冯惟敏全集》,齐鲁书社2007年版,第356页。

套曲中对这位贪婪无度的段巡抚给予了辛辣的讽刺。《财神诉冤》中说该官员害得百姓“一个个哭天无泪，一个个人地无门。”并控诉道：“不怕头上有青天，只说书中有黄金，大家撞着泉神运。云残风卷三齐土，水净鹅飞六郡民，还不舍心中恨。千人下泪，万户伤心。”实在被迫无奈，《骷髅诉冤》中甚至说出如此决绝语：“告知富家郎，休把金银攒。大家都做个精穷汉，免使他图财连累着俺。”《吕纯阳三界一览》^①则将此种官场黑暗由个别推及一般，借阴曹地府予以无情讽刺：“有钱的快送来，无钱的且莫慌，寻条出路翻供状。偷与我金银桥上砖一块，水火炉边油两缸。若无有这般打典，脱与我一件衣裳。”真正是入木三分，穷形尽相，以喜剧之笔抒愤激之情，深得元人散曲之精髓。作者说“人所不敢言者，而仙言之”，其实哪里有什么神仙，换句话说应该叫“人所不敢言者而惟敏言之”。当然，这种大胆的言说不仅需要胆量，而且更会付出代价。据载段顾言任山东巡抚期间，冯惟敏曾被逮系省城，以致不得不入京谒选以避其纠缠。由于他既长期生活于底层社会，又曾出入于官场仕途，因此对时政的讽刺总是能够贴近现实，直透本质，不比一般文人的泛泛而谈。如〔北中吕·朝天子〕《感述八首》其三、其四^②：

矫情，撇清，心与口不相应。谁家猫犬怕闻腥？假意儿妆干净。掩耳偷铃，踢天弄井，露面贼不自省。丑声，贯盈，迟和早除邪佞。

诳边，弄谎，左右将人骗。声言不要一文钱，旬日有千来串。百计弥缝，万般展转，弄藏拽图倖免。鬼缠，苟全，反把清名荐。

像段顾言那般的贪墨之徒固然可恨，但却容易识别。在明代官场中，越到中后期情况越复杂，特别是出现了一批言行不一的假道学。此二首小令便是此种“心与口不相应”情状的揭示，他们“假意儿妆干净”、“声言不要一文钱”，其实均为“掩耳偷铃”、“百计弥缝”的伪君子。从这些作品可以看出，冯

^① 《冯惟敏全集》，第350页。

^② 《冯惟敏全集》，第212页。

惟敏对时政与官场的讽刺全是来自其现实人生体验,而不是承袭前人作品的套子,因而也就有了更加犀利的讽刺力量与现实效果。

正是由于时政的混乱与官场的黑暗,使他不断萌生退隐之意,决意在自然山水与平静生活中寻找到适意自由的人生,他的许多作品都记述了此一过程,其《辞署县印》套数中写道:“起初时也做了个乔知县,只想把经纶大展。谁承望痴心枉使出头船,显不的快睹争先。饶他饮的醺醺醉,倒说俺为官索酒钱。为嘴食难分辩,俺子索拂衣而去,至如今闭口无言。”他本来在科举仕途上就已遭受种种挫折,选官后本想有一番作为,却又不断遇到种种委屈麻烦,于是便决定“拂衣而去”了。冯惟敏的辞官归隐固然有对自身遭遇不公的愤激,但更多的还是对官场混乱的不适应,以及对自由生活的向往,即所谓:“想归来,十年奔走困尘埃。何如散布云林外,笑傲诙谐。穷通命运该,山水平生爱,诗酒寻常债。”([北双调·殿前欢]《归兴二首》其一)因此,其归隐散曲主要写的是闲适快乐而不是愤懑放荡,如《述怀四首》、《遂闲二首》、《解官至舍二十首》、《思归》、《乞休》、《闲适八首》等,并非他在仕途上遇到挫折才说归隐闲适好,而是他的确认为保持自我高洁的重要与自由闲适的可贵,才感到官场的沉闷与险恶,在这方面他不同于康海、王九思与李开先。最能表现此种心情的是其[北般涉调·耍孩儿]《十自由》套数,作者对比了为官与归隐的十个方面,认为其身、心、头、眼、耳、口、须、手、膝、足全都获得了“自由”,获得了享受,下面引三只曲子以见一斑:

[北般涉调·耍孩儿]天官赐福宣章奏,遥望着金门稽首。钦尊圣旨莫稽留,把闲人一笔都勾。身心耳目都安泰,手足腰肱得自由,到今才是闲时候。一个个从吾所好,一个个慎尔优游。

[九煞]心呵意悬悬不自安,急煎煎无限愁,愁的是为民为国无昏昼。十分如意难为福,少不应心便是仇,把心肠使碎了干生受。俺如今何思何虑,无恼无忧。

[二煞]膝呵见官人软似绵,到厅前曲似钩,奴颜婢膝甘卑陋。擎拳曲跽精神长,做小伏低礼数周。俺如今出门两脚还如旧,见了人平身免

礼,大步撺搜。^①

当他听到免官圣旨时,并没有失落悲伤的感受,反倒有一种解脱的愉快,认为从此便可“身心耳目都安泰,手足腰肱得自由”。因为在官场不仅要忧国忧民,而且要陪尽小心维持关系,稍不如意便会结下仇怨,如今便可无忧无虑地从我所好了。在官场又要应付那些束缚人的繁文缛节,以致时常要做出奴颜婢膝、擎拳曲跽的卑陋礼数,而如今脚还是这双脚,却可以自由自在,“大步撺搜”了。因此,冯惟敏的归隐诗较之康海等人要平和得多,他刚归隐时还时不时拿隐居生活与官场相比,并对官场黑暗多有揭露,如:“老妖精爱钱,小猢猻弄权,不认的生人面。痴心莫使出头船,风浪登时变。扭曲为直,胡褒乱贬,望君门天样远。幸身名保全,窜山林苟延,守本分甘贫贱。”(〔北中吕·朝天子〕《解官至舍二十首》其十)官场的混乱与凶险他都有真切感受,但并未遭受重大的挫折与失败,以“身名保全”的结果而归隐山林,便有了不幸中之大幸的感觉。随着时间的推移,在山水亲融与诗友往来中,他找到了恬静闲适的快乐,其作品也逐渐转向对愉悦之情的抒写。《闲适八首》是其代表作,其三曰:“光风霁月,好襟怀天然自别。对青山绿水甘疏拙,傲今古多少豪奢。饶他机巧三寸舌,难移一点心如铁。断红尘权靠外些,淡呵呵先生笑也。”他有陶潜的隐志,但比陶潜有更丰富的生活,其散曲作品也比其五言诗更具有活泼幽默的轻快格调。毕竟晚明名士要比六朝高人拥有更多的世俗色彩。

冯惟敏散曲的世俗色彩除了由其本人饮酒作曲、流连青楼的性情爱好决定外,更因其对百姓生活的介入而增强。陶诗中尽管也有“晨兴理荒秽,带月荷锄归”的农事体验,但却很少真正有其他百姓之事进入诗中。冯惟敏则写出了一批关怀百姓疾苦、留意田家忧乐的散曲,如《喜雨》、《喜雪》、《细晴》、《刈麦有感》、《刈谷有感》、《农家苦》、《农家乐》、《苦雨》、《苦风》、《忧复雨》、《喜复晴》等。这些作品不仅留连于市井的南方作家很难涉笔,即使在北方作家康海、李开先的作品里也很难见到。而冯惟敏对此类题材却有浓厚的兴趣。如:

^① 《冯惟敏全集》,第332页。

往常时收麦年，麦罢了是一俭。今年无麦又无钱，苦哀哀告天，那答儿叫冤？但撞着里正哥，一万声可怜见。

——〔北双调·胡十八〕《刈麦有感四首》其四^①

初添野水涯，细滴茅檐下，喜芄芄遍地桑麻。消灾不数千金价，救苦重生八口家。都开罢，乔花豆花，眼见的葫芦棚结了个赤金瓜。

——〔南正宫·玉芙蓉〕《喜雨二首》其二^②

恰才庆雨泽，岂料为民害！一时间旱涝齐来。墙倾屋塌千家坏，水浸风磨五谷灾。多奇怪，时乖命乖，叹吾生毕竟是老穷胎。

——〔南正宫·玉芙蓉〕《苦雨二首》其二^③

冯惟敏写田家农事，既不是客观的旁观者，也不是居高临下的同情者，而是与其同苦同乐、休戚相关，他自然还不是其中的一员，但已经与他们的命运息息相关。“但撞着里正哥，一万声可怜见”，将百姓的无助无奈刻画得多么形象！“都开罢，乔花豆花，眼见的葫芦棚结了个赤金瓜”，这不是文人的欣赏景致，而是得喜雨后“救苦重生”的期盼与喜悦。而将“旱涝齐来”归结为“叹吾生毕竟是老穷胎”，已完全将自身的命运同田家联接在一起了。

除了上述三种题材之外，冯惟敏写得较多者便是言情与咏物的作品了。在这方面他有些像南方作家陈铎，致力于谐谑滑稽效果的追求，以展现其文心的机敏灵巧，而并不局限于单一的角度与立场。他有咏医、卜、相、巫四术的，有咏残疾人“四不全”的，有咏蝇、蚊、蚤、虱“四憎”害虫的，也有咏“勒债”、“索债”等“十劣”行径的，均能从中发现幽默的喜剧色彩。言情赠妓的作品中，既有《悼琴仙》那样真情坦露的相思之作，也有咏《大鼻妓》那样的恶作剧之篇，更有《鞋杯》那样的病态之什。但必须承认，冯惟敏是北文人中最善写风情的作家，继承了元人散曲尖新爽辣的本色传统。如〔北中吕·朝天

① 《冯惟敏全集》，第166页。

② 《冯惟敏全集》，第173页。

③ 《冯惟敏全集》，第174页。

子〕《嘲诮》二首：

你说我艮支，我说你作鸱，谁的是谁的不是？纽箍儿别棒费神思，道不出个真实字。使口儿伤人，挑牙儿幹刺，有的些歪样子。叫你声妮子，笑你个鬼尸，再休得胡行事。

你嫌俺老成，俺嫌你寡情，性格儿天生定。黄毛儿黑尾鬼胡伶，口儿里无干净。卖弄你乖觉，将咱来倖倖，转湾儿没了影。叫着又不应，骂着又不听，治不了传槽病。^①

这是地道市井文字，用当时流行的市井口语来写男女二人的对话，不仅形象生动，而且将妓女的油滑世故，男子的逢场作戏都刻画得形神兼备。当然，用此种俗语过多也会产生一些生硬之感，所以王世贞在赞扬他的同时，也指出其“本色过多，北音太繁，为白璧微瑕耳”（《曲藻》）。但用方言俗语入曲不仅是北方曲家的特色，也是元人散曲的传统，不如此便不能显示散曲的本色。王世贞作为吴中曲评家，更重视文采的华美，有如此评价亦不足为怪。

明中叶的北方散曲创作，除了康海、王九思、李开先、冯惟敏外，有成就者还有山西沁水人常伦（1493—1526），有散曲《写情集》，存小令70首，套数9篇；山西芮城人刘良臣（1482—1551），有散曲集《西郊野唱北乐府》，存小令82首，套数3篇；河南武陟人何瑭（1474—1543），存套数5篇；陕西朝邑人韩邦奇（1479—1555），存小令30首；陕西武功人张炼，为康海之甥，有《双溪乐府》，存小令200余首等等。他们均有其个人特色与成就，但亦有共同之处，即多为诗文兼散曲作家，其散曲创作则多以愤激与放任为主题，共同促成了该时期北方散曲的繁盛局面。

三、沈仕与梁辰鱼

明代嘉靖年间，南曲逐渐兴盛，并迅速遍及全国，其主要标志便是魏良辅

^① 《冯惟敏全集》，第252页。

对昆腔的改造。明人沈宠绥说：“嘉隆间有豫章魏良辅者，流寓娄东鹿城之间，生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。所度之曲，则皆《折梅逢使》、《昨夜春归》诸名笔；采之传奇，则有《拜星月》、《花阴夜静》等词。要皆别有唱法，绝非戏场声口，腔曰‘昆腔’，曲名‘时曲’，声场稟为曲圣，后世依为鼻祖，盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。”（《度曲须知》）改造后的昆腔除了在音乐上具备婉丽妩媚、一唱三叹的声调外，同时也导致了南曲风格与写法的变化，即不再将北曲的本色豪放视为曲家之唯一标准，而将婉丽俊俏作为南曲的特色加以强调。王骥德后来总结说：“词曲不尚雄健险峻，止一味妩媚闲艳，便称合作。”（《曲律》卷四）如此风格必然会有相应的创作技巧，因而王骥德便论南曲句法说：“句法，宜婉曲不宜直致，宜藻艳不宜枯瘁，宜溜亮不宜艰涩，宜轻俊不宜重滞，宜新采不宜陈腐，宜摆脱不宜堆垛，宜温雅不宜激烈，宜细腻不宜粗率，宜芳润不宜噤杀；总之，宜自然不宜生造。”（同上）他的观点当然还不能代表所有南曲作家与理论家的看法，但有一些却是共有的，比如对“直致”、“激烈”等北曲特点的否定，而“粗率”与“噤杀”也是对北曲质朴本色的贬斥。此种标准与观念使得散曲更向词体靠拢，从而形成明中后期曲近于词而词又近于曲的文学史现象。在此一风尚形成过程中，魏良辅当然是不可忽视的人物，但此种风气在散曲创作中推广开来，有两位作家起到了重要的作用，他们便是沈仕与梁辰鱼。沈仕在魏良辅之前为婉丽妩媚的南曲进行了风格的准备，梁辰鱼则在昆腔形成后在散曲领域进行了实践。

沈仕（1488—1565），字懋学，又字子登，号野筠，别署青门山人、东海迷花浪仙，浙江仁和（今杭州）人。《嘉靖仁和县志》曾载：“自幼颖敏，尝事举子业，后惮拘持，遂舍去。乃恣情诗翰，初试笔，已警拔。”^①他有〔南南吕·梁州新郎〕《月夜游湖》套数，其中写道：“叹世情反掌无常，又何必官居卿相。纵繁华今日，岂无兴丧。……须纵饮，莫虚放。”看来他也是一位未入仕途而浪迹市井的文人。据传他的山水人物画很有名，在文坛上与顾璘、王慎中、茅坤、

① 赵景深、张增元：《方志著录元明清曲家传略》，中华书局1987年版，第449页。

岳岱、冯惟敏均有交往。著有诗文集《沈仕集》与散曲集《唾窗绒》，均已散佚。谢伯阳《全明散曲》收其小令 86 首，套数 10 篇。他除了写有两篇南北合套的套曲外，其余全为南曲。

沈仕在南方散曲家中是以“青门体”而著名的。所谓青门体是指他在内容上多写男女艳情，带有明显的色情成分；在风格上香艳华丽，具有或尖新巧妙或雅致新奇的特征，因而也有人称其为曲中“香奁体”，亦有用其散曲集名而称为“唾窗绒体”的。就其现存作品看，他的确是写香艳闺情的好手，他几乎将所有笔墨都集中于对男欢女爱、离情别绪的描绘，而且其关注对象乃是风情本身，他善于叙写男女相爱的过程，以及在此过程中的微妙心理与俏皮言行，或者用景色物象的烘托来表达男女间的离愁别恨。他本人则像一位旁观者，很少有自我评价与深刻寓意，他的目的似乎就是为歌楼舞榭中的传唱而作，以满足时人的需求。他的有些作品写的尖新巧妙，颇有元人艳曲之本色。如：

垂杨隐暮鸦，水槛蔷薇亚。渐空濛月色，轻铺银纱。金荷叶小烧灯罢，寂寞孤帏泪似麻。人何处，贪花恋花，见他时任温存须把脸儿抓。

——〔南正宫·玉芙蓉〕《失题》^①

东风吹粉酿梨花，几日相思闷转加。偶闻人语隔窗纱，不觉猛地浑身乍，却原来是架上鹦哥不是他。

——〔南中吕·榴花泣〕《春日闺中即事》^②

两首小令均为善于在前边进行铺垫，构成一种急切渴望的情绪，而结尾以出奇的笔法取得意外的效果。前一首以女子的寂寞与对男子的疑心构成一种张力，结尾处使用“见他时任温存须把脸儿抓”来表达其爱恨兼备的矛盾心情。第二首则在极度相思期盼中忽闻窗外人语，顿感全身兴奋，而结尾处

^① 《全明散曲》，第 1352 页。

^② 《全明散曲》，第 1353 页。

的“却原来是架上鹦哥不是他”，尽显出女子的极度失望心情。但作者在描写这些场面与动作时，稍不注意也会失足变为秽笔。比如写男女幽会：“爹娘睡，暂出来，不教那人虚久待。一见喜盈腮，芳心怎生耐。身惊颤，手乱揣，百忙里解花了，绣裙带。”（〔南双调·锁南枝〕《幽会》）用女子惊慌中解乱裙带来表现其又急切又惊慌的心情相当巧妙，是一种恰到好处的笔法。而〔南商调·黄莺儿〕《美人荐寝》写道：“小帐挂轻纱，玉肌肤无点瑕。牡丹心浓似胭脂画，香馥馥可夸，露津津爱杀。耳边厢细语低低骂，小冤家，颠狂忒恁，揉碎鬓边花。”与《幽会》的结尾同有出奇制胜效果，但因用笔不知避讳而流于色情描写，便难言本色了。至于像《偶遇》、《佳遇》那样的小令，颇近于色情小说中的性场面描绘，就更令人耻于言说了。但这样的作品在沈仕散曲里是极少的，其散曲的主色调乃是香艳华丽，亦即所谓的香奁体。香奁体本是唐人韩偓《香奁集》所代表的诗风，用宋人严羽的话说叫做“皆裾裙脂粉之语”。此类诗歌源自六朝宫体诗，主要写男女之情及妇女服饰体态，并由宫廷扩展至一般文人之情爱狎邪之事，多香软绮靡之辞，后人多有仿效之作，元末杨维桢曾作《香奁集》八首和《续奁集》二十首，在当时的粉黛筵中广为流传。沈仕散曲既多写闺阁青楼女子，便将诗中之香奁一体引入散曲创作，构成其香艳华丽之体貌。如：

推枕护蛟绡，离牙床日正高。满庭花雨东风峭，檐铃韵飘，炉香字销，隔帘人语鹦哥报。嫩妆描，娇痴万种，闲把锦箏调。

——〔南商调·黄莺儿〕《美人睡起》^①

舞裙低映，喜金莲双头并生。步瑶阶浅印香尘，款罗帏暗撩春兴。慳慳半札正相停，可是擎来掌上轻。

——〔南仙吕入双调·玉抱肚〕《绣鞋》^②

① 《全明散曲》，第1356页。

② 《全明散曲》，第1365页。

雕栏畔,曲径边,相逢他猛然丢一眼,教我口儿不能言。腿儿扑地软。他回身去,一道烟。谢得腊梅枝,把他来抓个转。

——〔南双调·锁南枝〕《咏所见》^①

第一首以环境烘托与体态刻画来写美人睡起的娇慵姿态,是香奁体的典型体貌。第二首是自宋元以来香奁体共同青睐的题材,即咏女子的小脚或替代品绣鞋,此处作者写得颇为巧妙,用“恹恹半札正相停,可是擎来掌上轻”二句,既写鞋又写人,一语双关地写出观者的猎艳之情。第三首则是在动态中叙写女子的美丽娇羞,尤其是结句的“他回身去,一道烟,谢得腊梅枝,把他来抓个转”,是沈仕散曲结尾处常用的出奇制胜手段。其曲名〔锁南枝〕,为当时流行的民间小曲儿,由此可看出他所受民歌影响的效果。从其作品的整体情况看,沈仕的散曲集中于闺阁情思与男女之爱,但依然拥有散曲本色流丽的底色。他写男女之情,偶尔也会有淫亵之色情描写,但基本上保持了尖新活泼的清新格调。他写闺阁女子的体态,具有香奁的基本特征,但依然保持着清丽流畅的散曲风格,没有后来南散曲骈俪晦涩的特点。

沈仕散曲创作的成就无论是数量还是质量,都很难是第一流作家,但他在晚明的影响却很大,这主要由两方面因素所决定。一是他是大量创作南散曲的作家。沈德符《顾曲杂言》曾说:“沈青门、陈大声辈皆南词宗匠。”但陈铎是一位南北曲兼善的作家,而且就其现存作品看,所作北曲实多于南曲,所以徐渭《南词叙录》又将其推为北曲名家。沈仕则几乎全写南曲,是毫无争议的“南词宗匠”,自然会被南曲流行后的文人们所推崇。二是青门体的创作迎合了晚明南曲中偏于写男女之风尚。梁辰鱼曾言其“丹青冠于海上,词翰遍于江南。”(《驻云飞·杂咏效沈青门唾窗绒体》)而且他还效沈青门体创作了10首艳体散曲,并自嘘“《香奁》之篇,不独称于前代”。由于梁辰鱼的推赏,使得沈仕的影响进一步扩大,从而在晚明形成了一种效青门体的风尚,并最终奠定了他在明代散曲发展史上的突出地位。

梁辰鱼(1519—1591),字伯龙,号少白、少伯,别号仇池外史,江苏昆山

^① 《全明散曲》,第1368页。

人。他是嘉靖、万历间的江南大名士，以例贡为太学生，但未能进一步取得功名。但多才多艺，任侠好游，曾与后七子多有交往，又与莫士龙等人组织鹭峰诗社。寄寓金陵时与曹大章、金銓、张凤翼、潘之恒诸名士相唱酬。明人张大复曾记载其风度才情说：“所制唐令、宋余、元剧，乃至国朝之声，多飞入内家藩邸、戚畹贵游间。千里之外，玉帛狗马，名香琛玩，多集其庭。而击剑扛鼎、鸡鸣狗盗之徒，乃至骚人墨客，羽衣草衲，世出世间之士，争愿以公为归。公巨口亮节，据床东向坐，自奏其制，如鸣金石，与巧喉倩辅相答应，不差毫发。或鸡鸣月坠，烟粉消落，其神愈王。……尝除夕遇大雪，既寝不寐，忽令侍者遍邀诸年少，载酒放歌，绕城一匝，而后就睡。曰：‘天为我辈雨玉，可令俗下人蹴踏之耶！’”（《昆山人物传》卷八）由此可知他是一位具有多方面文艺成就的作家。今人吴书荫将其作品编为一集，收有诗作《鹿城诗集》，散曲《江东白苎》、《续江东白苎》，杂剧《红线女》，传奇《无双传补》、《浣纱记》等。其中最有名的是《浣纱记》，因为这是第一个用魏良辅改造过的昆腔进行写作演唱的传奇剧本，在明代戏曲史上具有重要地位。其次便是散曲创作，他也是用改造过的昆腔进行散曲创作的重要作家。他的主要创作时间是嘉靖至万历年间，比如其《江东白苎》刊行于嘉靖三十五年，而《续江东白苎》则补刻于万历年；就其文艺活动看，隆庆年间为高潮，比如隆庆元年他与莫云卿、王稚登、张献翼等在金陵结鹭峰诗社，隆庆四年又与曹大章、吴崧等词曲名家在金陵举行盛大的莲台仙会以品评诸妓，至万历十九年而病逝。可知他乃是一位跨越明代中期与晚期的人物，而且就南曲的发展而言，无论是音律的进展还是风格的演变，他都是一位极为关键的作家。

就现存散曲作品看（小令 54 首、套数 41 篇），他并不是数量很多的作家，而且其散曲所写题材相当狭窄，总体不出男女之爱、离愁别恨、相思追忆等，充其量再加上一点自我的人生感慨。造成此种状况的原因相当复杂，但主要应归于其本人的不幸遭遇与明中期后的都市糜烂生活。他幼年其实是有大志向的，从其号少白、好任侠的早年经历，便可知有追随李太白豪迈放任的理想，他南北游历，结交权贵名人，其干谒的目的当然也是为了寻找一条实现志向的坦途。但最后既未能在科举上有所进展，也没能在干谒上有所遇合，到老依然是混迹于歌舞场中的清客，别说经国济世，甚至连生活也要靠出卖字

画曲赋与他人周济方能维持。他在《杂咏效沈青门唾窗绒体》的小序中,如此概括沈仕的身世与创作:“任侠气满,迹类霸陵将军;自伤情多,家本秦川公子。但峻志未就,每托迹于醉乡;逸气不伸,常游神于花阵。联翩秀句,倾翠馆之梁尘;旖旎芳词,动青楼之扇影。”其实,在此与其说是为沈仕而感慨,不如说是自我之叹息,在此二位香艳作家身上,实在是有太多的一致之处,或者说他们二人代表了明代后期相当一批文人的共同命运。这种心态使他的一些作品带有悲凉色彩,如〔小桃红〕《过湘江吊屈大夫》、〔二郎神〕《秋怀》、〔夜行船〕《拟金陵怀古》等,甚至在一些闺怨作品中也渗透着此种情绪。其〔白练序〕《暮秋闺怨》写道:

西风里,见点点昏鸦渡远洲,斜阳外,景色不堪回首。寒骤,谩依楼,奈极目天涯无尽头。消魂久,凄凉水国,败荷衰柳。

〔余文〕荏苒年华还九九,登临怕惹无限愁。尽开遍黄花不上钩。^①

这是该套曲的首尾二曲,其中所叙凄凉景象、深沉悲愁,远远超出了闺怨的程度,饱含着年华易逝、盛衰兴替的人生伤感,近于马致远“断肠人在天涯”的情感深度。香草美人的比兴手法本是中国传统诗歌的常用手段,梁辰鱼用之曲中自然也属正常,但他似乎担心读者不能明白其良苦用心,于是便在小序中直接交代:“余沦身未济,落魄不羁。感纨扇之弃捐,每堕班夫人之泪;见草木之摇落,常增屈弟子之悲。非儿女之情多,实英雄之气塞。因假闺人之意,以开烈士之膺。”这点出了其散曲创作与北方曲派的差别。康海、李开先们抒发愤激悲慨之情多直抒胸臆,而少婉转寄托;梁辰鱼寄托凄伤悲凉之感则多借景物之变迁、美人之迟暮,而乏率直劲健之气,从而形成了近于词体的婉转细腻、情感内敛的风格。

不过,这种托物吟志的作品在其散曲中并不占主流,他写得更多者还是闺阁之情与青楼之遇。他是青门体的继承人,集中笔墨写香艳题材,而且也能写出一些本色灵动的作品。如:

^① 吴书荫:《梁辰鱼集》,上海古籍出版社1998年版,第350页。

风流聪俊，看姐姐风流聪俊，皇都真妙品。羞身儿窄小，性子温纯，不搽朱不傅粉。生怕到黄昏，生怕到黄昏，移灯便掩门。要结婚亲，须叙寒温，莫淹留不上紧。愿姐姐将欢敛嗔，愿姐姐将欢敛嗔，做好事霎时从顺，那里见做猫儿的不吃荤！^①

在这里，与其说言情，不如说写欲，他欣赏的是女子漂亮娇小的体格，渴望的是单刀直入的占有，尤其是结句“那里见做猫儿的不吃荤”，乃是明人小曲的基本态度。当然，他并非只会写女子外表，更能体察其内心情思，比如他修改沈仕的作品，几乎完全保留了其《丽情》的〔懒画眉〕曲：“小名儿牵挂在心头，总欲丢时怎便丢，浑如吞却线和钩。不疼不痛常拖逗，只落得一缕相思万缕愁。”（〔懒画眉〕《改定武林沈青门作》）这也是被人所称道的善写情思的典型曲子。只要看一看他那10首效沈青门唾窗绒体的仿作，则无论是内容、手法还是风格，的确能够得其神韵。

他也有与沈仕不同之处，这便是善于用景物描写烘托出一种氛围，将所抒之情寄寓其中，形成类似于词的雅丽婉约风格，尤其是其长篇套数更具有此种特色，如〔桂枝香〕《咏轻云赠王秋卿》、〔白练序〕《咏簾栊》、〔好事近〕《元宵灯词》、〔梁州序〕《咏蛱蝶》等。但此类作品虽极尽铺张描绘之能事，且多化用宋词的典故意象，但在华丽外表下所表现的往往是香艳甚至是色情的内涵，造成一种辞繁而情浅的效果。此类作品读起来不仅有阻隔晦涩之感，而且费尽心力之后又难以获取情感的满足，自然也就难算成功之作了。他曾总结其咏物之作说：“咏物之作，其来尚矣。模写之妙，世或鲜焉。非音调之不谐，即情文之未至。既乖旧谱，复累新声。缅惟杨柳窥青之篇，斯称作者；继而芳草春烟之句，不愧前人。余素蹈歌场，兼猎声囿，因端居之多暇，见笔砚之精良，假微物以适情，托芜词而比义。”（〔白练序〕《咏簾栊》小序）从理论上讲，他或许是对的。散曲的创作既要音韵和谐，又要模写之妙，同时还要传情达意。但从创作实际看，其声韵当然是非常讲究的，但他把更多的精力都用在了字句雕琢上，尽管自己声明要“假微物以适情，托芜词而比义”，可最终

① 〔二犯江儿水〕《赠石城美人》，《梁辰鱼集》，第396页。

形成的却是只见物象堆积,而难有深情表现;尽显芜词之充填,而少见比义之寄托。当然,他的作品也不全是如此,他有时也会将物象景色描绘与情感心理刻画相结合,从而具有一定的意脉贯穿与情感表现。如〔楚江情带金字经〕《岁暮客中书怀》:

春归在客先,穷途可怜。江东雁转书不传,每逢花发记流年也。王孙憔悴,迢迢故园,寒灯旅馆人未眠。冷潇潇月落西轩,冷潇潇月落西轩,梦绕巫峰遍。归程路几千,归程路几千,何时信马鞭,直撞入深深院。直撞入深深院,恰相逢曲槛边,骇得多娇步欲旋。步欲旋,鞋儿云髻偏,禁不住春心颤。想今宵人月圆,想今宵人月圆。^①

曲作的前半部分用凄凉的景象烘托自我的孤单寂寞心境,显示出类似于宋词的格调。但从“直撞入深深院”之句开始,作者便借想像展开对相逢过程的叙写,他写如何在曲槛边相见,如何由惊骇而回身躲避,如何弄偏了鞋儿云髻,又如何的春心荡漾而心猿意马等等。这就又回到元人散曲尖新机巧的文笔,尽管从情感抒发上并没有什么特别之处,但起码是流畅自然的。而最后用“想今宵人月圆”的叠句以结尾,则取得了既诙谐又含蓄的艺术效果。但可惜的是这样的作品不多,构不成其散曲创作的主要特色。

梁辰鱼无论是其传奇还是散曲创作,在明代文学史上都是转折的标志。但如何评价其转折却是颇存争议的。其中最高的赞誉来自明人张琦,他在《吴骚合编》评语中说:“若《江东白苎》一辞,读之有学士风,张伯起评以‘掷地金声’,殆非虚语。”甚至说“故知少白为曲中圣也”。观此可知他主要是从音律角度加以赞赏的。而评价最低者是今人任中敏:

梁辰鱼之曲派,为文雅蕴藉,细腻妥帖,完全表现南方人之性格与长处,去北曲之蒜酪遗风,亢爽激越者,千万里矣。惟此种阴柔之美,实宜于词之收敛性格之文学,而不宜于曲之放散性格之文学,故其取材取径,

^① 《梁辰鱼集》,第413页。

于不知不觉之间,无一不与宋词相接近,而与元曲相背驰者,结果乃得一种词不成词,曲不成曲之物。吾尝论此派之末流,以为意境迂拘,而色彩揉杂,轻轻于字句之渲染,又只有枯脂燥粉,敷衍堆砌,拆碎固不成片段,并合亦难象楼台,臣妾宋词,宋词不屑,伯仲元曲,元曲奇耻,天下依违于两可之间,欲兼善其胜,而卒至进退失据,成共弃之物者,昆腔以后,《江东白苧》派之散曲是其一也。^①

任中敏之所以完全持否定态度,乃是从维护散曲文体的“蒜酪”本色出发的。其实,早在元曲时便有色与清丽两派存在,很难说哪一派价值更高。当然,在元代因文人不得志者居多,故而愤激放荡、通俗滑稽的本色创作更能表达其情感,所以也更受后人重视。至明代中期,北方作家中也有一批人官场失意而命运多舛,于是运用散曲来表达自我的不满怨愤,从而与元人散曲的本色传统较为接近。但明代的南方城市由于享乐风气的形成,孕育了与北方差异甚大的创作环境,于是便有了抒写闲情逸致与闺怨风情的倾向。作为广义的诗体,均须为抒情达意而写作,而且各种诗体间也多有互渗,则南方散曲拥有词体的一些特征既难以避免,也未可完全予以否定。梁辰鱼在当时的南方文人群体中之所以有如此大的影响,说明他的创作既满足了自身,也满足了相当一批读者观众的精神需求。而满足人们的精神需求才是诗歌创作的根本目的,而不是要满足某种诗体的纯正与后人的评价。从此一角度说,完全否定梁辰鱼未免过于苛刻。

在明代中期的南方曲坛,还有许多有成就的作家。像善于言情的安徽作家秦时雍,擅长言隐的江西作家夏旸,醉心于时尚小令的大学士夏言,依然保持元曲本色的无锡人王问等等,均有较为鲜明的个性。尤其是明代中期的大才子杨慎和他的妻子黄娥的散曲创作,更是流传久远的曲坛佳话。杨慎因流放西南而多悲苦之音,黄娥因夫妻远别而善抒离别之情,均是曲中高手。杨慎的《陶情乐府》存小令 200 余首,套数 10 余篇;黄娥保存至今的散曲作品也有 60 余首。但由于篇幅的限制,在此便不能不一并省略了。

^① 任讷:《散曲概论》,见吴书荫《梁辰鱼集》第 662 页。

第三节 晚明散曲创作

自万历年间始,明代便进入了晚期阶段。关于此时的散曲创作,近人任讷曾如此概括:“起嘉隆间以迄明末,将近百年,主持词余坛坫者,文章必推梁氏为极轨,韵律必推沈氏为极轨,此为昆腔以后之两大派。一时词林,虽济济多士,要不出两派之彀中也。”(《散曲概论》)就大的方面讲,任先生的话当然没有问题,尤其是梁辰鱼对晚明曲风的影响与沈璟在音律上对散曲创作的规范,都是当时曲坛上最为重要的现象。但如果进一步深究,仍有一些现象未能被概括进来。比如晚明的散曲批评空前发达,像王骥德《曲律》、沈德符《顾曲杂言》、徐复祚《曲论》、凌蒙初《谭曲杂札》、张琦《衡曲麈谭》、吕天成《曲品》、沈宠绥《度曲须知》等等,或品评作品,或探讨技法,或研究音律,均对当时散曲创作起到过明显推动作用。可以说,理论批评与创作实践的密切结合,乃是该时期曲坛的一大特色。此外,任先生还漏掉了晚明北方的散曲创作,像存有上千首散曲作品的薛论道,不仅是北方作家,而且也保持了元人散曲豪放激越的本色,无论如何是难以归入上述两派之中的。还有那位杰出的作家施绍莘,其散曲创作注重抒写性情,美化生活,与梁辰鱼和沈璟也并非同一路数。

一、沈璟、王骥德与张凤翼

这三个人即任讷所言昆腔两大派进入晚明后的主要代表人物。沈璟乃韵律派之代表,张凤翼为梁辰鱼之后继者,而王骥德则为曲评家兼作家之代表。

沈璟(1553—1610),字伯英,一字聃和,号宁庵,别号词隐生,南直隶(今江苏)吴江人。万历二年进士,历官兵部、礼部、吏部主事、员外郎等职。万历十四年因上疏言事忤旨,降为行人司正。万历十六年任顺天乡试同考官,迁光禄寺丞。次年因受科场案牵连而称病辞职,年37岁。罢官回乡后潜心戏曲近20年,为吴江派领袖。著有《属玉堂传奇》17种,编有《南九宫十三调曲谱》,在当时影响甚大。其散曲作品今存小令17首,套数43篇。吕天成《曲品》曾对沈璟有过一段集中的评述:

沈光禄金、张世裔，王、谢家风，生长三吴歌舞之乡，沉酣胜国管弦之籍。妙解音律，花、月总堪主盟，雅好词章，僧、妓时招佐酒。束发入朝而忠鯁，壮年解组而孤高。卜业郊居，遁名词隐。嗟曲流之泛滥，表音韵以立防；痛词法之蓂莢，订全谱以辟路。红牙馆内，誉套数者百十章；属玉堂中，演传奇者十七种。顾盼而烟云满座，咳唾而珠玉在豪。运斤成风，乐府之匠石；游刃余地，词坛之庖丁。此道赖以中兴，吾党甘为北面。^①

这段话指出了沈璟在晚明曲坛的地位，并总结其成就主要体现在订正曲谱，创作传奇剧本与散曲，而散曲创作尤以套数更为有名。一句“此道赖以中兴，吾党甘为北面”说明了他作为吴江派领袖的沉重分量。但沈璟的真正贡献主要是对戏曲韵律的研讨，而不在创作上的业绩。他不仅在戏曲领域与讲究才情词采的汤显祖临川派展开争论，而且在散曲领域也以维护曲律为己任。其〔南商调·二郎神〕套曲用套数的形式讲曲律，冯梦龙在编撰明人散曲集《太霞新奏》时，就将其置于卷首作为全书序言，尊奉之意甚明。其中说：“名为乐府须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。”接着便从字之平仄等方面讲了许多写作方法，最后又反复强调：“大家细把音律讲。”“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐律吕也难褒奖。”梁辰鱼为新的昆山腔创作了剧本《浣纱记》，大大扩大了昆腔的影响。但真正在声律技巧上作出更为细致的探索、并为曲坛提供规范的则是沈璟。像当时的王骥德、冯梦龙都是很有水平的戏曲批评家，他们对沈璟的推崇说明了他曲律方面的巨大贡献。但沈璟却并不完全与梁辰鱼的曲论观点一致。尽管他强调依律合腔，但在风格上却倡导本色，反对一味雕琢辞藻。此一点是与其依律合腔的观点相关联的，即都强调场上之曲而反对案头之曲，使听众能够明晓曲辞之义，因而他在戏曲创作时不避讳浅白俗语的使用。其《致郁蓝生书》提出了“音律精严，才情秀爽”的创作原则。所谓“秀爽”便是清丽自然而非骈俪浓艳。此处尽管是在论剧本创作，实际上也会影响到其散曲写作。

^① 《中国古典戏曲论著集成》（六），第212页。

就现存的沈璟散曲看,其创作成就在总体上是不高的。其散曲创作有两个突出的特征:一是喜欢翻写前人旧曲。比如其现存的40余首套数,有近半是翻改元曲作品而成。他曾有一个已经散佚的散曲集叫做《曲海青冰》,便是青出于蓝而冰寒于水之意。也许这些翻改作品较之前人旧作更为通畅合律,但在意蕴上反倒显得平庸陈腐,颇有点金成铁之弊。二是他喜欢集曲以显示其声律技巧,结果往往给人一种匠气之感而缺乏艺术的感染力。不过他的散曲创作也有明显的长处,这便是一般都具有质朴顺畅的风格,而避免了梁辰鱼浓艳的弊端。尤其是在小令创作中,颇有一些可读的作品。如:

不吞不吐情拖逗,不轻不重病淹留,不醉不醒抱衾裯,不活不死捱更漏。不疼不痛,泪儿自流。不言不语,意儿转愁。不知不觉添消瘦。分不解,搅不休,不明不白滞心头。

——〔南仙吕·醉罗歌〕《思情》^①

我羞凤衾,且自偎鸳枕,怎知他惹恨偏深。香云堆处泪痕侵,端的是有谁知此心,几番待把愁厮禁。要入梦寻,怕梦里还颦暗,眼睁睁只索和愁寝。拼的做瘦沈,有日把绿樽儿浅斟。试问那证相思,泪斑斑孤枕是知音。

——〔南南吕·浣溪刘月莲〕《闺情二首》之《敬剩枕》^②

就一般而言,这两首言情之作语言通畅明白,比喻描写也还算生动贴切,既有元曲之本色特征,又接近于明代市井小曲的格调,算是其散曲中较为成功的作品。但若仔细品味,此类闺思之情都是前人反复表达过的,除了在行文技巧上多用心之外,实在没有提供更新的内涵,因而也就很难成为一流曲作。像晚明其他许多作家一样,沈璟的散曲也大都以写闺情为主,但其本人又颇为拘谨,很难有像冯梦龙小曲那样泼辣大胆的男女之情的描写,这虽使

^① 《全明散曲》,第3251页。

^② 《全明散曲》,第3253页。

其创作较少色情的渲染,但同时也便失去了动人心魄的力量。至于他在《太霞新奏序》套数中大谈曲律技巧,在《集杂剧名》套数中记载近 80 个杂剧剧目,因而颇为戏曲研究者所重视,但散曲文体毕竟是用来抒写情志的,用它来进行理论表述或史料记载当然不能算作本色当行。因此,沈璟的重要性依然体现在其理论成就方面,而不是其散曲创作,甚至也不是传奇创作,尽管他曾写过 17 个传奇剧本。

王骥德(1560?—1623),字伯良,又字博骥,号方诸生、玉阳生,别署秦楼外史、方诸仙史等,会稽(今浙江绍兴)人。他终生未仕,落魄江湖,曾至吴江、金陵、扬州、汴梁、燕京等地漫游。据《乾隆绍兴府志》载,他曾师事徐渭,二人所居仅隔一墙,“渭填词每毕,辄呼伯良,骑墙读之。”可知他自幼便受到良好的曲学训练。成年后与沈璟、屠隆、史槃、叶宪祖、顾大典、汤显祖、孙如法、吕天成等曲学名家相交往。他一生著述颇丰,但多散佚。现存有戏曲理论著作《曲律》,传奇剧本《题红记》,杂剧《男皇后》等。其散曲原有《方诸馆乐府》,已散佚。《全明散曲》收其小令 58 首,套数 32 篇。

王骥德的散曲创作继承了沈仕、梁辰鱼的香艳曲风,论内容不出闺阁香奁,且多有狎妓之作;论体貌则多艳妆浓抹,并有婉丽妩媚之词体特征。其小令中有〔南正宫·玉芙蓉〕《青楼八咏》,专门描绘妓女所用八种物件;〔南正宫·锦芙蓉〕《四红咏》则分咏“红衫”、“红裙”、“红裾”、“红鞋”,均近于无聊。他写得较为清丽的作品又近于词的风格,更有甚者是将宋词重新谱南曲而称散曲,却大都失去了曲体的本色自然。比如〔南仙吕入双调·惜奴娇〕《惜别》特意标上“谱秦少游满庭芳”,〔南商调·山羊转五更〕的题名便是《谱辛幼安诗余》等。这些作品既显示出他所受梁辰鱼、沈璟等多方面的影响,同时也说明他是一位在曲律和技巧上下功夫的作家。他也有梁辰鱼、沈璟所不具备的长处,显示出其自身的创作特色。他长期混迹于青楼场中,对歌儿舞女的生活性情极为熟悉,因而写起她们来便真正能够把握其心理言行;同时他又颇为留意当时流行的市井小曲,并有意模仿效法,从而形成其清新艳丽的格调。他的小令以构思奇巧取胜,虽在内容上不出艳情闺思,但依然能给人以焕然一新的感觉。如:

又是一番流泪。这封书寄到,来意蹊蹊。两三行读尽不言归,纸梢儿到带了些胭脂气。你章台留恋,也不怪伊。我红楼寂寞,也不怨谁。只怕重婚别娶不想个归家日。

——〔南仙吕·皂罗袍〕《见书二首》其一^①

才郎至,喜倒颠,匆匆出迎羞不前。含笑拜嫣然,秋波漫偷转。你把归期误,办取掴打先。谁道见郎时,都做一团软。

——〔南双调·锁南枝〕《人至》^②

前一首写女子见书信时的微妙心理。作者选取女子最关心的两件事:归不归家与是否移情他恋。正由于信中“两三行读尽不言归”,因此便引起她种种疑心,而最大的疑惑便是“纸梢儿到带了些胭脂气”。但她对此亦无可奈何,“只怕重婚别娶不想个归家日”。在这种疑虑曲折中表达了女子思念情人之深重。第二首则是一种矛盾心理的描绘:本来才郎回来之际,她是欣喜欲狂,但因其“归期误”,便又想对其实施惩罚以泄其愤,谁知道一旦见面,自己隐忍不住,“都做一团软”,真个将其又爱又恨之心写活了。此种小曲风格甚至延伸至套数创作中,如其《友人奇遇颇为所制赋以代谑》套曲:

〔南商调·金梧桐〕何须苦逗留,肯字难出口。你一点春心,我早已先参透。长时过绣窗,着眼将人溜。这段情缘,到底须成就。早些倒得个真消受。拟问

〔东瓯令〕我三分肯,七分羞,怕容易相亲不到头。你人前说过不轻泄漏,罚下个惺惺咒。天长地久不相丢,肯惜付娇柔。拟答

〔大胜乐〕谢卿卿片语相投,许千金言下陡。一星星分付都承受,些个事在心头。若蜂前蝶后闲开口,将我二十岁青春拔短筹。神明自有。见人间薄倖,肯便干休。问

① 《全明散曲》,第3366页。

② 《全明散曲》,第3373页。

〔解三醒〕再不许寻花觅柳，更休题燕侣莺俦。清宵白日好歹相厮守，还一节苦相求。你违条捆打休回手，我有话差池要点头。些儿彀，何妨今日，便结绸缪。答

〔尾声〕这相逢真不偶，从教烦恼换风流，只怕不是冤家不聚头。总谯^①

本曲写男女相遇事，作者采取别开生面的问答体，具有风趣谐谑的行文风格。其喜剧色彩来源于作者对男女心理个性的把握：男子追求女子的急切与女子虽爱却有保留的矜持。男子看出了对方“着眼将人溜”的眉目传情，所以大胆提出“到底须成就”的请求。但女子担心“怕容易相亲不到头”，因而提出要罚下个“天长地久不相丢”的“惺惺咒”。急切中的男子当然满口应承，立下“若蜂前蝶后闲开口，将我二十岁青春拔短筹”的毒誓。然而女子并不就此罢休，而提出更为苛刻的条件：不仅以后“再不许寻花觅柳”，并且要“你违条捆打休回手，我有话差池要点头”，即你错了我打你不准还手，我说错了分付你也要照办。如此条件男子居然也能接受，奇遇当然成就了，但可以想像的是以后肯定是“不是冤家不聚头”了。这样的曲子继承了明中期写艳情的传统，但它是情艳而不是语艳，作者用通俗流畅的话语写男女的相爱，靠的是对男女心理的准确把握与言语情状的真切描绘来取得尖新诙谐的效果。这既是元曲的传统，也是明人小曲的风格。对此王骥德曾说：“北人尚余天巧，今所流传〔打枣竿〕诸小曲，有妙入神品者；南人苦学之，决不能入。盖北之〔打枣竿〕，与吴人之〔山歌〕，不必文士，皆北里之侠，或闺闾之秀，以无意得之，犹诗《郑》、《卫》诸风，修《大雅》反不能作也。”（《曲律·杂论》）可知他是有意向此种“神品”取法的，而且不仅用之于小令，甚至延及其套数，从而取得了较沈璟更为突出的创作成就。

王骥德也有富丽凝重风格的作品，比如被任讷所欣赏的小令〔南仙吕入双调·玉抱肚〕《闺情》中的“俏庞儿怕吹破春风，瘦身躯愁触损桃花”之句，的确是精心构思之作，颇有杜诗中“红豆啄残鹦鹉粒，碧梧栖花凤凰枝”之妙处。但这种构思工巧、富丽凝重的作品并不是其散曲创作的主体，也不是其

^① 《全明散曲》，第3405—3406页。

最用力之处。他最看重的还是散曲作为音乐文学的特性,亦即合乎音律与便于歌唱。这包括他重谱宋词以及集曲等,目的均是为了便于南曲的歌唱。尤其在套数创作中,其主要用力处也都在曲词的流畅可歌上,关于此一点他显然受有沈璟的较深影响。其套曲多写男女相思欢爱,因而在结构上形成了相见倾慕、欢爱缠绵、离别悲伤与相思忧愁的大致套路,可以说在结构上并不复杂,但曲词却颇为讲究。试看其《离情》套数中的几只曲子:

〔南正宫·渔灯儿〕我爱你仕女辈性格聪明,我爱你裙钗队打扮轻盈,我爱你双钩小刚刚三寸擎。我爱你蝇头字整,扫花笺彩笔纵横。

〔前腔〕你为我害相思展转牵情,你为我长对纱窗泪雨零,你为我闻说别离愁成病,你为我冷清清独守孤灯。这些时数更筹醒到天明。

〔锦渔灯〕你曾说捱白昼情怀自省,你曾说到黄昏魂梦难凭,你曾说一纸音书风浪生。你曾说待频问卜也无灵。

〔锦上花〕知道你梳不曾,知道你妆不成。眼前谁个惜惺惺。那知我坐不宁,那知我睡不能。无奈萧条旅馆对寒檠,一样苦伤情。^①

从文本阅读的角度,能够感受到曲词的流畅自然,但却也有浅白直率的印象。但如果从演唱的角度,这种排比的句式,重叠的词语,形成了极为鲜明的节奏感,既有利于歌者的演唱,也有利于听众的接受,具有优秀歌词的所有优点,而这才真正是口头之曲而非案头之曲。

总之,善于言情与便于歌唱是王骥德散曲创作的两大特征。对于前者,时人毛以遂称赞说:“盖先生一生,钟有情癖,故但涉情澜,留连宛转,尽态极妍,令人色飞肠断,尤称擅场,洵是千古绝技。”(《曲律跋语》)对于后者,冯梦龙评论说:“律调既娴,而才情足以配之。字字文采,却又字字本色,此方诸馆乐府,所以不可及也。”(冯梦龙评王骥德《席上为田姬赋得鞋杯》套数)由此可知他在当时曲坛之重要地位。

张凤翼(1527—1613),字伯起,号灵墟,别号冷然居士,南直隶长洲(今苏

^① 《全明散曲》,第3390—3391页。

州)人。《康熙苏州府志》曾记其生平曰:“嘉靖甲子(四十三年)举于乡,四上春官并报罢,叹曰:‘母老矣,尚仆仆三千里外,幸不可得名,而忘朝夕倚闾耶!’遂弃去。既归,益杜门深居,读书养母以终其身。家本素封,以不问生产,产日落,乃稍稍卖文以为养,日得百十钱即封廉却轨,恒自比于季主君平,冠盖造门,多谢病不出。”可知他也是一位仕途失意而寄迹市井的文人。时人徐复祚则说:“伯起善度曲,自晨至夕,口呜呜不已。吴中旧曲师太仓魏良辅,伯起出而一变之,至今宗焉。”(《曲论》)充分肯定了他在南曲昆腔发展史上的地位。他一生著述颇丰,主要有诗文集《处实堂集》,传奇集《阳春堂六传》和散曲集《敲月轩词稿》。其中最著名者是其传奇剧本《红拂记》,钱谦益称其“好度曲,为新声,所著《红拂记》,梨园子弟多歌之。”(《列朝诗集小传》丁集中)其散曲集则已亡佚,《全明散曲》收其小令20首,套数16篇。

尽管张凤翼的散曲作品存世不多,但其地位却不可忽视。这除了他善为“新声”的声腔改进成就外,其散曲风格在当时也是南曲的代表。他是明中期沈仕、梁辰鱼香奁曲风的继承者,同时又有所发展变化,形成了其独特风格。从内容上看,他几乎全部写闺情别恨与男欢女爱,合乎香奁体的题材特征。但他写男女之情,没有一般作家的轻狂与欢快,而是往往带有深沉悲怨之情调。其套数中有《代春恨》、《写恨》、《志恨》、《题恨》等,这在其他散曲作家中是不多见的。即使那些不以“恨”为题名的,也往往带有悲怨的色调,诸如:“向风声入寒帏冷,人值凄凉怎听?霜露空多枕簟情。”([南南吕·十样锦]《七夕有怀》)“缘慳咫尺如天堑,相思一曲学啼猿,又恐路上人闻也断魂。”([南南吕·十样锦]《题情》)此种悲苦情调或许是其人生不得志心态的自觉流露,所以造成其“难禁受,不如意事,十常八九”([南正宫·白练序]《春日病怀》)的人生整体失败感,并形成其“无端度日如年,写不出新愁万般”([南中吕·朝天子]《志恨》)的莫名烦恼。但仔细阅读其作品,他又很少超出闺怨离愁的香艳内容,也就很难托得起如此沉重的情感。比如其《代写春恨》,所写不过是一般的相思之情,但情感却颇为夸张:“想杀你春山凝黛,想杀你巧笑盈颦,想杀你闹中偷眼传情悄,想把你小名唤暗地忙来。想杀你舞欺杨柳随风态,想杀你歌压桃花逐扇开。凭谁解?舌尖儿动念,心坎安排。”即使如此思念,也不过是一般的男女之情而已,可尾声却写道:“这愁烦如天

大,何日得苦尽甘来?好向多情诉永怀!”如此夸张的情感抒写尽管还不能称为无病呻吟,起码也有小题大做之嫌。这其中或许寄托着作者的整体人生感受,但就作品本身看却显示不出如此内涵来。

当然,作者如此的感情书写也并非全是负面影响。由于他集中于感伤思念、离愁别恨的抒发,因此很少再直接去描绘男欢女爱的色情场面,也较少色情轻薄的心态刻画,而往往用景色描写去烘托悲伤意绪,将香奁体的浓艳转向情景交融的清丽,在不经意间将南曲创作从市井的刻露叙述升华为文人的婉转描写。试看下面二例:

喜孜孜玉人来到,笑吟吟银缸相照,暖溶溶云浓雨深,羞搭搭勉上巫阳道。信此宵,须知胜那宵。天怜人苦,苦尽甘还到。一段芳魂两头颠倒。蓝桥,说甚波澜十丈高。飘飘,漫舞东风杨柳腰。

——〔南商调·山坡羊〕《欢会》

半天丰韵,前生缘分。蓦然间冷语三分,窄地里热心一寸。梦中蝶魂,梦中蝶魂。月中花晕。暗中思忖可怜人。不知兴庆池边树,何似风流倜傥身。

——〔南仙吕·桂枝香〕《风情》^①

“欢会”与“风情”都是南曲中写滥的题目,而且极容易写得露骨肉麻,而张凤翼却依然有自己的特色。前一首写欢会只用了“一段芳魂两头颠倒”的虚笔正面落墨,其他则全用巫山云雨、魂断蓝桥的典故,以及“漫舞东风杨柳腰”的比喻来侧面描绘,避免了“舌送丁香”、“被翻红浪”之类的淫俗之笔,从而使作品升华至审美的境界。第二首以心理描绘与以景喻人来写思念之情。“蓦然间冷语三分,窄地里热心一寸”之句准确写出了主人公表里不一的矛盾心态,而“不知兴庆池边树,何似风流倜傥身”之句则又以树喻人,为读者留下了想像空间,具有唐诗意在言外的效果。此二首小令与沈仕、梁辰鱼相比,均

^① 《全明散曲》,第2594页。

有清丽隽永的风格。

许多评论家认为如此写法失去了散曲的本色自然而将曲词化,这的确是事实。但散曲是否只允许滑辣蒜酪的本色一体存在,也实在是还可再加商议之事。但在晚明曲坛,许多作家均受张凤翼的影响,转向清丽风格的写作。仅此一点,便可知他在当时的影响与地位。

二、薛论道

薛论道(1531—1600),字谭德,号莲溪,直隶定兴(今河北易县)人。他是明代后期最有成就的北曲作家,其散曲集《林石逸兴》保存了近千首作品,数量之大在散曲作家中少有人能与之相比,其艺术水准也相当突出。其生平《康熙保定府志》曾记载曰:

薛论道,定兴人。少婴沉疾,踣一足。八岁能属文,试有司辄第一。亲没,家贫,诸弟弱,辍博士业。读兵书,自负智囊,说剑都下,公卿间呼为刖先生。许襄毅建牙檀水,辟为参谋。神堂谷有警,论道倡议利用寡不利用众,襄毅用其策,却敌十万众。捷闻制臣,晋阶荫子,陟论道指挥僉事。万历初,戚继光镇蓟,建议弃黑谷关,论道驰白制臣,力谏不可,状事竟寝。以是失戚帅意,移疾罢。久之,守大水谷,筑圉城于关外,寻以制敌,擢官三级。以参将请老,加副帅归。^①

一足残疾而弃文从武,却能足智多谋而屡建奇功,当然在其行武生涯中也遇到过种种挫折与不幸。如此经历在明代散曲作家中是绝无仅有的,即使曾到过边关的李开先也仅仅是劳军而已,与薛论道的料敌制胜与筑城戍边完全不在同一层面。此种经历使其散曲内容与风格不仅有别于细腻缠绵的南曲,与北方的其他作家亦迥然不同。他的散曲题材广泛,举凡边塞军旅、归隐叹世、写景咏物、言情咏怀、闺阁青楼、咏史怀古等等,莫不具备。在风格上,除了具有北曲滑稽放浪的本色特征外,更具有豪迈奔放的堂堂正声。不过最

^① 《方志著录元明清曲家传略》,第470页。

能表现其散曲特色的还是边塞题材与进取精神。试看以下几首作品：

朝廷拜我领元戎，授钺分符动九重，一身司命三军众。全凭着一念忠，可忘乎尽瘁鞠躬。忧社稷安危共，爱婴儿甘苦同。大将军以死为荣。

朝廷命我统三军，阊外风雷号令新，折冲御侮怀忠信。蕴韬铃武共文，看辕门细柳森森。旌旗布回天地，阵云开动鬼神。大将军尽命于君。

朝廷命我事征伐，晓夜何曾脱汉马，一身万死锋镝下。听胡笳两耳麻，那怕他带雪风沙。按阴阳分奇正，察虚实明众寡。大将军以国为家。

朝廷命我镇边关，一线封疆万里山，旌旄到处遮云汉。把胡儿心胆寒，净烽烟国泰民安。准备着擒可汗，安排着系呼韩。大将军义胆忠肝^①。

前人的散曲也偶尔写到边塞风光，但却很少从正面抒写成边情怀。薛论道的此类创作可称之为边塞散曲，其价值是无可替代的。在本组小令中，作者既写出边塞军旅生涯那种“一身万死锋镝下，听胡笳两耳麻”的险恶残酷，更突出其“旌旗布回天地，阵云开动鬼神”的威武场面与豪迈气概，从而抒发其“以死为荣”、“尽命于君”、“以国为家”的“义胆忠肝”。传统的散曲作家都将讽世与放荡作为灵魂，使散曲成为发牢骚、泄郁闷的有效工具。薛论道则以充沛的气势与刚正的情怀抒发自身的凛然正气与拳拳报国之心，这极大拓展了散曲的题材领域与审美内涵。当然，其散曲作品不仅用以表达尽忠于朝廷的情志，而且也描绘了边塞生活的方方面面。如《乡思》对久戍不归惆怅情怀的抒写，《吊战场》对森森白骨清凉场面的描绘，《宿将自悲》对壮志未酬情怀的抒发等，均大大丰富了其边塞散曲的意蕴与审美格调。

薛论道写得更多的还是叹世与归隐作品。像许多其他明代北曲作家一

^① 以上为〔北双调·水仙子〕《为将》组曲，《全明散曲》，第2743页。

样,他一面赞美隐逸生活的平静恬美,却又对官场仕途的种种弊端进行讽刺揭露,而所有这些作品的写作,都源于其怀才不遇的悲愤。他有一组《时不遇》小令,是此种情怀的集中体现:

一声长叹,气冲霄汉。谁怜两鬓成斑,自笑一生虚幻。把壮志消磨,谁识小范。丹心自许,宝剑空寒。顿辔留榆塞,无能渡玉关。

文章豪放,襟怀倜傥。经天纬地规模,倒海拔山气象。时不遇奈何,不逢萧相。朝奔吴楚,暮渡潇湘。壮志三尺短,一心万里长。

文韬武略,壮怀满抱。等闲气吐龙蛇,一怒平吞虎豹。叹麒麟盐车,那寻伯乐。忠肝义胆,日远天高。自恨轻投笔,无能答圣朝。^①

他具有豪放文章与文韬武略的个人才能,也有气吐龙蛇、平吞虎豹的远大志向,更有“经天纬地规模,倒海拔山气象”,然而他得到的却是“麒麟盐车”、“功名未振”的不幸遭遇。这不是其才力不够,而是未遇伯乐,难以施展,因而不得不发出“自笑一生虚幻”的悲叹。这种遭遇形成了他欲进无门、欲罢不忍的矛盾心态,催生出其讽世、叹世、归隐、乐闲等丰富的散曲题材与复杂的思想意蕴。

薛论道的散曲不仅显示出内容的丰富性与深刻性,在表现方式上也做出了可贵的探索。他虽出身行武,但其散曲创作却有着自觉的理论指导。他在《林石逸兴序》中表达了对散曲文体的看法,认为合律与尊体是两个核心的要素,因为“失乎律则音乖,离乎体则本谬,过于文则言晦,伤乎俗则语陋。”因而散曲创作既不能太文,也不能过俗。然后他总结自身的创作说:“其所制作,或忠于君,或孝于亲,或忧勤于礼法之中,或放浪于形骸之外,皆可以上鸣国家治平之盛,而亦可以发林壑游览之情。求无声律之弊,或庶几焉,曰工则未也。搢怀寄志,纵兴长歌,而性情卷舒,其不在是乎。”从内容上看,他的确是

① [仙吕·桂枝香]《时不遇》组曲,《全明散曲》,第2804页。

侧重于对现实感受的叙写与自我情感的抒发,尽管尚未完全摆脱闺阁青楼的艳情之笔,但较之大多数作家已少之又少,散曲在他手中真正成为“摅怀寄志”的诗体。从体貌上看,其散曲具有自然率真、气势奔放的本色之美,归隐叹世与咏史怀古之作往往能显示出深沉凝练的特征,而言情咏怀与闺阁青楼之篇又颇能体现活泼幽默的情趣,从而形成文中含俗、俗而能文的整体风格。从行文技巧看,由于他只作小令而不作套数,所以便在小令的组合方式上多下功夫。其千首小令仅用 10 个曲牌,每一曲牌各作 100 首,构成一卷内容。他往往以少则 4 首 5 首,多则 20 首的小令合成组曲,以表达相近题旨,从而取得了伸缩随意、灵活自如的效果。在组曲构成方式上,除了传统的“重头”外,他还创造了顶真技巧,从而将数支小令组成浑然的整体。如:

终日冒风沙,染秋霜两鬓华,是非天大官不大。蜗角径滑,羊肠路狭,当局不怕旁观怕。乱交加,龙争虎斗,说甚玉无瑕。

说甚玉无瑕,点青蝇袖里蛇,迅雷掣电难遮架。范蠡海槎,陶潜县衙,不如一笔都勾罢。论官家,急流勇退,所见也不差。

所见也不差,喜归来日日暇,茅屋小小低低厦。醉醒任咱,清浊任他,闲非闲是都不罟。就庄家,深耕浅种,本等旧生涯。

本等旧生涯,事蚕桑不用咱,南窗睡足东篱下。稚子种瓜,山妻理麻,不寒不暖不惊怕。眠不花,青山未老,日日乐云霞。^①

此处顶真手法的使用不仅构成形式上的粘合关联,同时亦形成内容上的递进关系。第一首写官场之凶险,是退隐原因。第二首用两个历史典故,向退隐过渡。第三首写归来的喜悦,是初归的感觉。第四首则是对归隐生活的概括,是闲适快乐心情的表达。而“说甚玉无瑕”、“所见也不差”、“本等旧生

^① [南商调·黄莺儿]《勇退》组曲,《全明散曲》,第 2763 页。

涯”等句均起到承上启下的绾合作用。由此种构成方式可知,他的散曲创作是精心构思的产物,所以方可取得出奇制胜的艺术效果。但这同时也说明他把功夫更多地下了在锤炼文字与建构意象上,对音乐演唱方面已不甚留意,从而造成了其作品案头之作而非场上之曲的性质。这或许就是他尽管在文学文本的创造上成就巨大,却往往被明清曲论家所忽视的主要原因。

薛论道并不是明代后期创作北曲的唯一作家,与其同时的还有一些颇有成就的作者。如山东益都的薛岗作有《金山雅调南北小令》,安徽歙县的王寅作有《王十岳乐府》,山东琅邪的丁惟恕作有《续小令集》等,他们均保存散曲作品在百首以上,并显示出一定的艺术特色。这说明尽管南曲创作在明代后期已占据压倒性优势,但北曲创作也并未因此而绝迹。

三、施绍莘

施绍莘(1588—1640),字子野,号峰泖浪仙,南直隶华亭(今上海松江)人。他是晚明文人中隐逸的典型,一生未能获取功名,而以饮酒赋诗、观赏山水亭园为主要生活内容。《光绪青浦县志》记其生平曰:“父大谏,字叔星,万历十六年举人。年方二十,不乐仕进。闭户注《老》、《庄》,以恬退闻。绍莘少为华亭县学生,负隼才,跌宕不羁,好声伎,工乐府。与华亭沈龙善,世称施、沈。时陈继儒居东余,诗场酒座常与招邀来往。初筑丙舍于西余,又复构别业于南泖西,自号峰泖浪仙。早夭无子,时论惜之。”“好声伎,工乐府”六字概括了他一生的主要生活内涵,尤其是散曲创作,既是他人人生过程的记载,又是其文学成就的展现。他有《秋水庵花影集》传世,内存散曲4卷,词1卷。散曲中存小令72首,套数86篇,是明代存套数最多的散曲作家。其实他早年曾有强烈的功名欲望,只是在科场屡遭失败才转向声伎享乐的追求。其好友弥清和尚曾如此概括其人生态度:“初见子野英英道上,意为宰官后身,功名富贵人也。更两年重来,而子野异矣,殆又烟霞泉石人也。别去五六年,予奔亲丧而归,而子野更异矣。山园花阵如云,而子野常不知开落。时作妙词隼句,而脱稿便散逸,再诵不复得一字。乃知子野已在即离之间,殆直观空超悟人也。”(《送闾生北游》跋语)由此可知施绍莘经历过三个人生阶段,始而留意于功名富贵,继而醉心于烟霞泉石,最后归向佛道之观空超悟。因此,其散曲

创作也在题材上显示出如此内涵,只是记述其早年经历的较少,而反映后两个时期的作品占据了绝大多数。

由于上述的人生经历,施绍莘是一位追求自我享乐、重视自我性灵的作家,一生的理想便是:“随境写声,随事命曲。管弦竹肉,称宜间作。更以烟霞花月,酒茗诗棋衬贴其间。如此逍遥三十年”,死后在墓道上立一块“有明峰泖浪仙之墓”,也就心满意足了。至于“头上乌纱,腰间白璧。青史上官衔政绩,件件让与他人可也。”(《春游述怀》自跋)这样的人生态度也就决定了他抒写自我、追求审美的文学创作观念,他在《秋水庵花影集自序》中,曾鲜明地提出有别于儒家实用教化的创作观念,他声明手中这支笔的主要作用是:

不用之于名场咕哔,而用之于韵事风流。不用之于诘语酸言,而用之于雄词藻句。不用之于雌黄恩怨,而用之于嘯咏吟谐。不用之于政牍刑书,而用之于花评艳史。不用之于歌功佞德,而用之于惜粉怜红。不用之于书算持筹,而用之于风人骚雅。不用之于北阙封章,而用之于东皋著述。不用之于青史编年,而用之于春衫记泪。不用之于谀辞表墓,而用之于艳句酬香。不用之于枉驾高轩,而用之于过溪枯衲,庶几无负于柔管哉。^①

从其表述中,可以感受到袁宏道“独抒性灵,不拘格套”的诗歌主张,也可以联想到晚明小品文抒情自适的文体功能,所有的政治教化与实用功能均被他完全弃置,而代之以韵事风流的兴趣表达,嘯咏吟谐的自我抒写,雄词藻句的才情体现,以及花评艳史、春衫记泪与艳句酬香的情感满足。在此,散曲的审美品格被提纯,没有了北曲作家因官场失意而导致的愤激狂放,也没有了中期作家的借此以猎取声名,而是成为其抒情达意与描绘春花秋月之美的有效载体。用他自序中的话说便叫做“极风情之致,享文字之乐”。

这种追求性灵自适的文学思想使得他的散曲具有独特的审美风格,即能

^① 《全明散曲》,第3892页。

够做到真实自然而富于情趣。正如其友人沈士麟所评：“其性灵颖慧，机锋自然，不觉吐而为词，溢而为曲，以故不雕琢而工，不磨涤而净，不粉泽而艳，不穿凿而奇，不拂试而新，不揉摘而韵。”（《秋水庵花影集序》）此种真实自然的特征首先体现在其真情的表达，他有一种近于痴情的个性，在男女之事上近于情痴，在自然山水上近于花痴，因而出现在他笔下的形象便自然可爱，亲切动人。他有《佞花》套数，写尽了他的花痴性情：

〔南双调·锁南枝〕金铃护，锦帐捱，封家大姨谁敢猜。妙选出尘埃，向名园如意买。高低种，曲折排。泛红涛，翻绣海。

〔朝元歌〕莺猜燕猜，忒作践嗔他歹。蜂来蝶来，紧帮衬愁他采。待贴上金钗，系将襟带，忍教粉香尘土埋。就飘坠苍苔，愿盈盈端将红绣鞋。更修口忤花斋，愿花缘常是谐。判个填补花债，受持花戒。那敢负恩分爱，负恩分爱。

〔香柳娘〕折将来近他，折将来近他，胆瓶安在？枕边灯下屏山外。扫将来坐他，扫将来坐他，香锦簇新苔，鞋袜分余彩。嚼将来咽他，嚼将来咽他，沁入肺肠来，毛骨冷然改。

〔前腔〕乞名诗咏他，乞名诗咏他，锦囊携带，一时声价千金买。乞名工画他，乞名工画他，纸墨晕香腮，活现春常在。乞名姬绣他，乞名姬绣他，孕出美人胎，分外生光彩。

〔前腔〕愿轻轻雨洒，愿轻轻雨洒，洗妆抹黛，萧然标韵风尘外。愿微微风摆，愿微微风摆，韵脸笑微开，波俏世无赛。愿疏疏月嗽，愿疏疏月嗽，清影逗香阶，永伴佳人拜。

〔玉交枝〕旁人休怪，这花缘前生带来。命中干犯真无奈，撒风情本分应该。因此上锦囊拾得尽诗才，红裙赠与添情债。但花开是我时来运来，若花衰是我时乖运乖。

〔解三醒〕我把你珍珠般待，我把你姬妾般捱，我把你花王顶礼常朝拜。我把你品命分明次第排，我把你开时命酒欢呼快，我把你落处填词吊唁哀。浑填债，多只为花星照命，搂得痴骏。

〔尾文〕为花常是耽禁害,就受用名花也合该,再做首艳句新词答谢来。^①

从该套数看,作者颇善于布局结构,以充分表达对花的深情厚谊。前两支曲子写对花的精心护理,是爱花的第一步。三支〔香柳娘〕运用重叠的句式与种种赞美的话语,写尽花的美丽神韵及作者对花的一往深情。后三支曲子则进一步将自我命运与花的开落紧密相联,表达了自己的花痴情态。其中贯穿着作者充沛的情感,使全曲浑然一体,流畅自然,毫无堆垛之弊。如果没有真正的花痴情结,断然写不出如此佳作。正如作者在后跋中所说:“谱调生新,语意柔逸。深情委思,颇极其致。今人语谄媚之甚者谓之肉麻,是真可谓肉麻矣!”其实,《佞花》只不过是其花痴情结的总体表达而已,在其作品中,随处可见咏花写景之作,诸如《赋月》、《吟雪》、《歌风》、《惜花》、《送春》、《桃花》、《杨花》、《感梅》、《梅花》、《清明感桃》等等,均为情趣盎然、美丽动人的优美篇章,在中国古代文学中,再也没有谁如此集中地创作出如此众多又如此美丽的咏花之作了。而且,作者是带着巨大的情感投入去咏花的,因而其作品往往能够达到情景交融的诗意境界,并寄托着自我的人生志趣与高尚情怀,给人以反复品味的美感享受。比如其《菊花》套数写道:

〔南仙吕入双调·步步娇〕老圃先生闲心计,粗了黄花事。东篱插几枝,老雨枯风,自然高寄。全不怕霜欺,变炎凉也只是无趋避。

〔江儿水〕可有幽深意,偏生古秀姿。比佳人较没胭脂腻,比诗人倒没寒酸气,比仙人尚少云霄志。但落寞田园居士,满地黄金,依旧有寒儒风致。

〔清江引〕甘心野蒿同腐死,岂有人间意。自从三径栽,渐移入朱门里,多应怪渊明老人多事矣。^②

在此作者将咏史、咏花与言志相结合,既写出菊花傲霜盛开的自然风致,

① 《全明散曲》,第3751—3752页。

② 《全明散曲》,第3841页。

又寄托自我狷介高洁、不染世俗的高尚情怀。“东篱插几枝，老雨枯风，自然高寄”，仅数语便将菊之神态点染而出。“比佳人较没胭脂腻，比诗人倒没寒酸气，比仙人尚少云霄志。”句句警拔，活画出田园居士的“寒儒风致”。因而是时人冲如评此曲说：“萧闲简远，不染一尘。非旷世高怀，落笔岂能如此？”尽管此种作品已有诗词的雅化倾向，但却依然没有失去散曲自然晓畅的本色，只不过在审美品位上有了较大提升而已。

施绍莘也写有许多言情之作。他曾与青楼歌妓多有往来，因而留下一些赠妓言情的篇什。如《赠石城董夜来》、《闺词》、《闺恨》、《与妓话旧感赠》、《七夕闺词》、《春思》、《悼亡妓为彦容作》、《赠嫩儿》、《七夕后二日祝如姬初度》、《赠薛小涛》、《幽期》、《舟次赠云儿》、《决绝词》等等，这些作品在当时颇得文人赞赏，认为情真意切，真挚动人，其妙处在于“情字为骨，艳字为肌，韵字为神”（韩公选《送春》跋语）。从今人的角度，无论作者写得多么情感深厚，也很难无保留地接受，更何况其中的确时有秽笔，比如他曾专门写有《和梁少白唾窗绒十首》，便是典型的艳曲。但实事求是地说，他的赠妓言情之作较之沈仕、梁辰鱼已大大减少了直接的色情描写，而大都从追忆思念的情感抒发落笔，这种由实到虚的转换说明了作者对情的重视，也使其作品具有了审美的品位。在其小令创作中，因作者与青楼女子多有来往，颇为熟悉其生活性情，故而写起她们来也绘声绘色，连同其心理个性一并勾勒出来。试看下面三首：

短命冤家，道是思他又恨他。甜话将人挂，谎到天来大。嗟，倒是不归来，索须干罢。若是归来，休道寻常骂，须扯定冤家下实打。

——〔南中吕·驻云飞〕《闺恨》^①

索性丢开，再不将他记上怀。怕有神明在，嗔我心肠歹。呆，那里有神来，丢开何害？只看他们，抛我如尘芥，毕竟神明欠明白。

——〔南中吕·驻云飞〕《丢开》^②

① 《全明散曲》，第 3737 页。

② 《全明散曲》，第 3738 页。

门儿内，帘子边，娇娥悄然藏嫩脸。小脚两尖尖，乌云自翦翦。低微笑，腼腆言。闪将来，又不见。

——〔南双调·锁南枝〕《帘中人》^①

此三曲绘写不同女子情态，均颇为传神生动。第一首用“须扯定冤家下实打”的愤恨语写女子“道是思他又恨他”的复杂情感。第二首用“神明”来写女子的矛盾心情，既担心自己的决绝会使神明“嗔我心肠歹”，但想像对方“抛我如尘芥”的负心行为，可见“毕竟神明欠明白”，如此则将其微妙心理和盘托出。第三首是用白描手法写一位少女的活泼可爱。作者用“小脚两尖尖，乌云自翦翦”的虚笔写其美貌，而用“低微笑，腼腆言”写其娇羞，用“闪将来，又不见”写其机灵，则简单几句便丰韵神态毕现。

施绍莘的散曲作品创作于不同时期，因而也呈现出不同的风格特征，或豪放沉雄，或婉丽柔媚，或爽朗俊俏，或明白晓畅，俨然成为晚明的散曲大家，但一般又都情感充沛，率性任真。他的创作态度非常严肃，将散曲写作视为生命的寄托，他有近50篇套数写有长短不一的序跋，许多篇章可以视为清新隽永的小品文，与套数共同构成相得益彰的艺术效果。同时，许多套数之后还附上友人的跋语评论，颇有画龙点睛之妙。更重要的是，他拥有超然的情怀与审美的眼光，保证了散曲作品的情致与韵味，从而使散曲文体在他手中真正成为高品位的艺术作品。顾胤光曾评其散曲说：“以子野词，拈作花观，两字欢愁，皆嫣红而惨绿也。百态离合，疑笑晴而泣雨也。以子野词，拈作影观，趣横景移，得意在精神之摹写也。思微香寂，幽赏在澹漠之领会也。以子野词，拈作花影观，脂气净扫，冷韵逼人。杳焉作罗浮仙子想，则横水之一枝也。娇痴欲绝，如雨后烟初。真堪一字一金屋，则临镜之睡醒也。”（《秋水庵花影集序》）正是看中了其散曲萧闲清逸的高格远韵。而这样的境界，是讲究华美艳丽的梁辰鱼们所难以梦到的。

在晚明曲坛上，与施绍莘同时的还有风格豪放的胡文焕、周履靖，偏于工丽的杜子华，善写时尚小曲的朱载堉、赵南星与冯梦龙，以及著名的闺阁作家

^① 《全明散曲》，第3739页。

徐媛、沈静专与梁孟昭等,都曾取得过一定的散曲创作成就。

明代散曲经过 280 余年的发展演变,终于从一种相当边缘化的文体转变成与时代思潮结合紧密,同时又颇为流行的文体。其间北方作家曾将其作为抒发自我愤激狂放之情的工具,也有南方作家借此以寄托隐逸闲适之情怀的载体;有许多作家逐渐将此种文体作为案头文章加以书写,而另一批作家则借此改革声腔以更适应于都市曲场之演唱;在其发展过程中曾有过南北流派的分化与交融,也曾与词体及时尚小曲交互影响。最终演变为南曲兴盛而北曲渐衰的总体趋势。但总的情况是,明代散曲就其实质而言乃是市井需求与文人创作相结合的产物,因而写男女之情与抒隐逸之志成为其主要内涵。随着明代的灭亡与满清王朝的崛起,发达的城市经济与放荡的文人习气不得不逐渐收敛,则散曲的创作也渐趋衰微。

第十四章 明代民歌

明代的文人诗词创作在总体上成就不及唐宋,但是其民歌却显示出鲜明的个性,远非唐宋时代所能比。尤其是在明代中后期,民歌的创作、收集与整理都取得了卓越的成就。这与当时城市生活与商业经济的迅速发展密切相关。民歌在明代文献中也称“小词”、“小曲”、“时调”或“俗曲”等,作为“市井新声”,以表现男女恋情为主,其创作和欣赏主体是市民阶层,也受到了文人士大夫的广泛喜爱。

第一节 明代民歌概说

一、明代文人与民歌

民歌之所以成为明代“一绝”,不仅是由于市井细民的喜闻乐见,同时也得力于文人阶层的喜爱与提倡。从情理推论,宋元时期南北各地亦应有民歌流传,但并未得到文人的呼吁与传播,所以未能引起广泛的关注。明前期的情况也大体相似。明中叶以后,民歌逐渐得到文人重视,为之呼吁、收集、整理乃至刊刻,大大推动了民歌的广泛传播。

李梦阳、何景明重视民歌,在文人中曾产生较大影响。沈德符说:“自宣、正至成、弘后,中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属,李崧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。”(《万历野获编》卷二五《时尚小令》)何景明文集中未见有重视民歌的话头,而李梦阳文集中则有几处提到“真诗乃在民间”。其一是在其在所录民歌《郭公谣》之后,说:“世尝谓删后无诗,无者谓雅耳。风自谣口出,孰得而无之哉?今录其民谣一篇,使人知真诗果在民间。于乎!非子期谁知洋洋峨峨哉!”其

二是在其《诗集自序》中,宣称“予之诗非真也”,“真诗乃在民间”。据李开先《词谑》言,李梦阳教人作诗,也以“只在街市上闲行,必有唱之”的《琐南枝》为榜样。他所录《郭公谣》属于家庭伦理题材的民歌,与质朴的汉乐府风格相近。

嘉靖前期,热心于通俗文学的李开先对民歌时调做了大力宣传。其《市井艳词序》曰:

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。^①

可知他所重视的民歌与李梦阳所录者已有很大不同。如果考虑到风气渐变需要一定时间,则可以推测,成化、弘治间亦当有大量民间情歌流传,只不过李梦阳所录有所选择而已。李开先也认为这些民歌“淫艳褻狎”,“颇坏人心”,显然是从士大夫求雅立场上来看的。但他转而强调其“直出肺肝,不加雕刻”,并认为可以寄托君臣朋友之思,则超越了一般士大夫的审美观念。他说:“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。”(《市井艳词序》)“无之则无以考见俗尚,所谓惩创人之逸志,正有须乎此耳。词出,识者必讶其愈趋愈下,或者又以为愈出愈奇,予从而断之曰:不过愈老愈放云!”(《市井艳词后序》)“真诗只在民间”比李梦阳的说法更绝对,以至于近乎偏激。其《市井艳词》之作,乃托言“狂士”之请,仿效民歌之体,“以极一时谑笑,随命笔并改窜传歌未当者,积成一百以三,不应弦,令小仆合唱,市井闻之响应”,他还说,之后“客有老更狂者,坚请目其曲,聆其音,不得已,群仆人于一堂,各述所记忆者,才十之二三耳。晋川栗子,又曾索去数十,未知与此同否?复命笔补完前数”,乃为之作序,又宣称:“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。是词可

^① 路工辑校:《李开先集》,中华书局1959年版,第321页。

资一时谑笑,而京韵东韵西路等韵,则放之不可,不亟以雅易淫,是所望于今之典乐者。”(《市井艳词序》)他的这些作品竟然大受世人欢迎。《市井艳词又序》谈及这些作品所产生的反响说:

词出一时狂兴,聊以应客侑觞,不意邑人有录之者,有欲刊之者,又有欲焚之者。录者播恶于人,刊者加灾于木,二者已矣。焚之者其爱我耶?其先有得乎我心耶?然录者百人而有九十人焉,刊者多半,焚者无几,占三人而从二人,寡不敌众,将必有录而刊之者,付之无心而已。呜呼!嗜痴之癖,逐臭之夫,不惟古有之,居今亦有然者矣!李崆峒又谓:“阳春雄于寡和,白雪侈于众歌。”以予观之,不其然乎?不其然乎?^①

李开先钟情于世俗新声,对他的这些仿作、改作十分重视,“意犹不足,复侈言之”,一再为之《后序》、《又序》。他承认他的这种爱好不登大雅之堂,但又认为可以凭他的词与当世的著名诗人、文章家、书法家齐名,“亦得厕名与之游”,以见“一时人文之盛”。他还指出,自己与正德年间好作散曲、杂剧的康海、王九思声气相投,其《市井艳词又序》曰:

予独无他长,长于词,岁久愈长于俗。远交王谑陂,近交袁西野,足以资而忘世,乐而忘老。“三日不编词,则心烦;不闻乐,则耳聋;不观舞,则目瞽。”此康对山之托言,而予之实事也。况乐以词合,舞与词偕,词非予之独长,乃予之独幸耳。^②

从雅到俗的审美趣味转变,是文人接受民歌的主要契机。

晚明时期,尚“俗”已成为较为普遍的审美思潮,提倡民歌的文人较以前更多。袁宏道认为天下之物以新奇为贵,雷同者必不传,并认定民歌之价值高于文人诗作。他说:“故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者,或今闺阁妇人

^① 《李开先集》,第322页。

^② 卜键笺校:《李开先全集》,第471页。

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,不效顰于汉魏,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。”(《叙小修诗》)

王骥德论曲之渊源溯至上古歌谣,把明代民歌视为与唐绝句、宋词、元曲、明代南戏同一系统的“曲”之范畴。他说:“至北(曲)之滥流而为‘粉红莲’、‘银纽丝’、‘打枣竿’,南(曲)之滥流而为吴之‘山歌’,越之‘采茶’诸小曲,不啻郑声,然各有其致。”(《曲律·曲源第一》)又说:“今所流传‘打枣竿’诸小曲,有妙入神品者。……盖北之‘打枣竿’,与吴人之‘山歌’,不必文士,皆北里之侠,或闺阁之秀,以无意得之,犹诗郑、卫诸风,修大雅者反不能作也。”他还看到民歌在流传过程中的相互影响,说:“小曲‘挂枝儿’,即‘打枣竿’,是北人长技,南人每不能及。昨毛允遂贻我吴中新刻一帙,中如《喷嚏》、《枕头》等曲,皆吴人所拟,即韵稍出入,然措意俊妙,虽北人无以加之,故知人情原不相远也。”(《曲律·杂论第三十九》)

凌蒙初《谭曲杂札》反对“以藻绘为曲”和“以鄙俚为曲”,高度评价民歌的自然本色。他说:“今之时行曲,求一语如唱本《山坡羊》、《刮地风》、《打枣竿》、《吴歌》等中一妙句,所必无也。”给明代民歌以最高评价者是卓珂月与冯梦龙。卓氏说:“我明诗让唐,词让宋,曲又让元,庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类,为我明一绝耳。”(陈宏绪《寒夜录》卷上引)这就持着“一代有一代之文学”的观念,肯定民歌为明代文学的代表体式。

吴中文人冯梦龙在民歌收集整理方面做出了前所未有的突出贡献。冯梦龙(1574—1646),字犹龙,又字公鱼、子犹,别号墨憨斋主人、词奴、前周柱史,又曾托名为顾曲散人、香月居主人、詹詹外史等,长洲(今苏州)人。少负才情,与兄梦桂、弟梦熊并称为“吴下三冯”,曾“逍遥艳冶场,游戏烟花里”(王挺《挽冯犹龙》),熟悉市民生活与市民文艺,但长期为举业所困,直到崇祯三年57岁时才取为贡生,选授丹徒教谕,后升任福建寿宁知县,四年秩满即离任归乡,继续从事其小说创作与戏曲整理研究工作。清兵入关时,他曾进行抗清宣传活动,后忧愤而死。冯梦龙曾受李贽思想尤其是“童心”说的影响,尚真重情,强调自然人性,以对抗代表社会主流意识的“理”。其《叙山歌》曰:

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。惟诗坛不列,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?抑今人想见上古之陈于太史者如彼,而近代之留于民间者如此,倘亦论世之林云尔。若夫借男女之真情,发名教之伪药,其功于《挂枝儿》等。^①

他对民歌表现真情的特点较李开先阐发得更为透辟。“歌之权愈轻,歌者之心亦愈浅”,说山歌并不像诗文一样担负着沉重的社会文化职责,故可以畅发私情,心愈浅而情愈真,又“不与诗文争名”,故其表现不受任何格套之束缚,“故不屑假”。“借男女之真情,发名教之伪药”之说,更具有颠覆传统价值观念的强烈冲击性。

冯梦龙重视通俗文学,认为通俗文学是“性情之响”,因其“适俗”而能“触里耳而振恒心”。他还主张将有益于社会教化的内容表现为通俗易懂的文学形式。其《古今小说序》说:“日诵《孝经》、《论语》,其感人未必如是之捷且深。”他还提出“情教”说:“我欲立情教,以教诲众生。”(《情史序》)他的“三言”的名称,所谓“喻世”、“警世”、“醒世”,便是取义于启迪、劝诫的社会功用及其贴近生活、容易被人接受的审美特性。冯梦龙一生中大力搜集与整理通俗文学作品,取得了卓越的成就。他所收集整理并刊行的《挂枝儿》、《山歌》,可谓是明代中后期民歌的“集大成”之作。

二、明代民歌发展概况

沈德符《万历野获编》谈及明代以来民歌流行的状况时说:

^① 冯梦龙:《叙山歌》,见刘瑞明《冯梦龙民歌集三种注解》,中华书局2005年版。以下所引《挂枝儿》、《山歌》中的民歌均以此本为据。

元人小令行于燕赵,后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后,中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属……今所传《泥涅人》及《鞋打卦》、《熬鬋髻》三阙,为三牌名之冠,故不虚也。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》、《银纽丝》之属,自两淮以至江南,渐与词曲相远。不过写淫媒情态,略具抑扬而已。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,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁入肺腑。其谱不知从何来,真可骇叹。^①

根据沈氏所言,明代民歌的风气转变,即所谓“渐与词曲相远”,乃是在嘉、隆时期之《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》诸曲兴起之后。万历时所流行的《打枣竿》、《挂枝儿》之风调与嘉、隆间所流传诸曲“约略相似”。据此大体可以嘉靖初为界,将明代民歌分为前后两个时期。明前期流行最广的曲调是《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》三种,另外还有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》等。在《锁南枝》等三种时曲中,流传最广的作品(题材类别)则是《泥涅人》及《鞋打卦》、《熬鬋髻》等,它们至万历时仍传唱不衰。明后期流行的曲调更多,所举有《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》等;至万历后,流行最广者则为《打枣竿》、《挂枝儿》。范濂《记风俗》说:“歌谣词曲,自古有之,惟吾松近年特甚。凡朋辈谐谑,及府县士大夫举措稍有乖张,即缀成歌谣之类,传播人口。……而里中恶少,燕居必群唱《银纽丝》、《干荷叶》、《打枣竿》,竟不知此风从何而起也。”(《云间据目钞》卷二)范濂为嘉靖举人,所言与沈德符之说可以互参。又顾起元云:

里街童孺妇媪之所喜闻者,旧惟有《傍妆台》、《驻云飞》、《耍孩儿》、《皂罗袍》、《醉太平》、《西江月》诸小令,其后益以《河西六娘子》、《闹五

^① 《万历野获编》卷二五“时尚小令”条,中华书局1959年版,第647页。

更》、《罗江怨》、《山坡羊》。《山坡羊》有沉水调,有数落,已为淫靡矣。后又有《桐城歌》、《挂枝儿》、《干荷叶》、《打枣干》等,虽音节皆仿前谱,而其语益为淫靡,其音亦如之。视桑间濮上之音,又不翅相去千里。诲淫导欲,亦非盛世所宜有也。^①

其所言者亦可与沈德符之说相参证。惟《山坡羊》曲调,沈氏举为嘉靖以前之旧曲,而顾氏则举为后来流行之曲调。其实二人所说并不矛盾。上引沈氏之语接着说:“又《山坡羊》者,李、何二公所喜,今南北词俱有此名。但北方唯盛爱《数落山坡羊》,其曲自宣、大、辽东三镇传来。今京师妓女,惯以充弦索北调,其语秽褻鄙浅,并桑濮之音亦离去已远。而羈人游士,嗜之独深,丙夜开樽,争相招致。”与顾氏所谓“《山坡羊》有沉水调,有数落,已为淫靡矣”实相统一。李开先《市井艳词后序》说:“《山坡羊》有二,一北一南。《锁南枝》亦有二,有南无北。一北一南者,北简而南繁,歌声繁简亦随之,然而相类。有南无北者,一则句短而碎,一则长短交杂,而歌声复然不同,二词之大致如此。”由上述记载,则大体可以看出明代民歌曲调的流传状况。

现存最早的明代民歌集是成化年间金台鲁氏所刊《新编四季五更驻云飞》、《新编题西厢记咏十二月赛驻云飞》、《新编太平时赛赛驻云飞》、《新编寡妇烈女诗曲》四种。受社会风气与文学思潮的影响,其中所收民歌的思想意识较为传统,但是“颇可藉以考见当时流行的俗曲册子的面目”,“是痴男怨女的心声,是《子夜》、《读曲》的嗣音”^②。兹举《新编四季五更驻云飞》中的几首:

侧耳听声,却是郎均手打门。我这里将言问,他那里低低应。嗟,不由我笑欣欣,去相迎。准备着万语千言,见了都无论。今日相逢可意人。

忽上心来,咬碎银牙跌绣鞋。你那里贪欢爱,我这里愁无奈。嗟,骂

① 顾起元:《客座赘语》卷九“俚曲”条,中华书局1987年版,第302页

② 郑振铎:《中国俗文学史》,东方出版社版1996年版,第433页。

你个谎娇才,不归来,撇我空房,你却安何在?交我一夜愁眉不放开。

你跪在床前,巧语花言莫要缠。我更愁无限,你休闲作念。嗟,莫想共衾眠,过一边!莫入兰堂,还去花街串。我放下鲛绡各自眠。^①

这些《驻云飞》曲调的作品,虽然不像晚明民歌那样俊快泼辣,但以叙事为主,对女子内心情事的表现比较细腻,其风调已与前代民歌有不小差别。

正德、嘉靖以后,至冯梦龙编撰《痴童一弄》及《二弄》之前,未见有专门收集民歌的文献。有些戏曲、散曲选本收录了一些时兴民歌,如无名氏选辑的《盛世新声》、张祿选辑的《词林摘艳》、郭勋选辑的《雍熙乐府》、陈所闻选辑的《南宫词纪》等,均收有一些较早的民间歌曲。这些作品的收入说明作为小曲的民歌与杂剧、南戏及散曲在写法、风格上有相近之处。同样,一方面由于社会风气、文学思潮的影响,另一方面受到收录者文学观念的限制,这些戏曲选本也未能选入更大胆、更俚俗的作品。陈所闻《南宫词纪·凡例》论选曲之标准说:“下里之歌,殊不雅驯,文士争奇炫博,益非当行。大都词欲藻,意欲纤,用事欲典,丰腴绵密,流丽清圆,令歌者不噎于喉,听者大快于耳,斯为上乘。”并说他所选的曲子都是“锦绣为质,声调合符,体贴人情,委曲必尽,描写物态,仿佛如生,即小令数言,亦皆翩然有致”。此种观念体现了嘉靖时期重抒情、重审美的文学观念。《南宫词纪》所收“汴省时曲”两篇咏“风情”的作品写得很好。其一曰:“傻俊角,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,捏的来同床上歇卧。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。”这是明代民歌中最经典的作品之一,流传极广,李开先《词谑》也有载录。从艺术表现看,其“体贴人情,委曲必尽”,语言轻俊,但不俚俗,时代特色不算太明显。后来冯梦龙收集的《挂枝儿·欢部》有一首《泥人》,与这首作品相差不多:“泥人儿,好一似咱两个,捻一个你,塑一个我,看两下里如何?将他来揉和了重新做。重捻一个你,重塑一个我。我身上有你也,你身上有了我。”冯

① 周玉波、陈书录辑:《明代民歌集》,南京师范大学出版社2009年版;第9、10页。个别标点不同。

梦龙云：“此赵承旨赠管夫人语，增添数字，便成绝调。”赵承旨指赵孟頫，其实应为“管夫人赠赵承旨语”，管词云：“你依我依，忒煞情多，情多处热如火。把一块泥，捻一个你，塑一个我。将咱两个一齐打破，用水调和。再捻一个你，再塑一个我。我泥中有尔，尔泥中有我。我与你生同一个衾，死同一个椁。”^①据沈德符《万历野获编》卷二五记载，宣德至弘治时期广为流行的《锁南枝》有题为《泥捏人》者，为其“曲名之冠”，又说“李崧峒先生初从庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继国风之后。何大复继至，亦酷爱之。”（沈氏之说系取自李开先《词谑》）可见《南宫词纪》所选录的这首作品早已流传于中原地区。由此推断，明代后期流行于大江南北的民歌可能有一些早就流传开来的作品，也可能有一些早就出现但后来又经不断加工的“世代累积”。

李开先的《市井艳词》收有部分原生态的民歌，可惜多数作品都已散佚。其《词谑》也记载了少量民歌，如：

熬这顶髻髻如同熬纱帽，想这纸婚书如同想官诰。听的人家来通媒行礼，患病的得了一贴灵丹妙药。福分薄，才有几分成，又早把卦来变了。好似做官的得了升转，原来是虚传了一个通报。花朵身子一年大似一年啄！只恐怕弄的我是有上稍无下稍。我的娘，你试听着：这件事靠不的哥哥，告诉不的嫂嫂。我的娘，你再听着：生不得娃娃，谁叫你姥姥？

鞋打卦，无处所求，粉脸上含羞，可在神面前出丑，神前出丑。告上圣听诉缘由：他如何把人不睬不瞅，丢了我又去别人家闲走？绣鞋儿亵渎神明，告上圣权将就。或是他不来，或是他另有。不来呵根儿对着根儿，来时节头儿抱着头。丁字儿满怀，八字儿开手。^②

前一首是《山坡羊》的曲调，写一位女子待嫁时急切的心理。后一首是《锁南枝》的曲调，写一位女子以鞋子占卜情人对自己的态度。全都写得琐琐

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》，中华书局2005年版，第57页。

^② 《李开先全集》，第1277、1278页。

絮絮,情事如生,无怪乎广为流传。

“嘉靖癸丑岁”(嘉靖三十二年)重刊的《风月锦囊》^①也收录了不少时兴小调,如《傍妆台》、《清江引》、《楚江秋》、《干荷叶》、《山坡羊》、《下山虎》、《耍孩儿》、《黄莺儿》、《驻云飞》、《皂罗袍》、《桂枝香》、《寄生草》、《一封书》、《普天乐》等。所收作品多属文人气较重者,如《驻云飞》云:“暑往寒来,红紫凋残菊又开。景物多更改,山水依然在。嗟,万事命安排,富贵荣华,争奈迟和快。岁岁春风桃李开。”“古往今来,多少英雄实可哀。楚汉今安在,勋业多成败。嗟,休得叹时乖。天运循环,否极还生泰。管取春来花自开。”都近于元代文人散曲的风格。但也有少量曲子较同时期《盛世新声》等其他戏曲选集所收民歌更为新警俊快。摘录《北一封书》两首如下:

帘儿外,眼儿梭,出门撞着可意哥。来回顾,语声多,两下相思没奈何。有心与他鸾凤交,白日青天人更多。俏哥哥,俊哥哥,准备今宵来会我。

帘儿内,换绣鞋,胆大乔才抢入来。纽扣松,□□腰,漂白裤儿脱下来。这朵鲜花由你采,休在人前去卖乖。俊多才,俏多才,休向人前说出来。^②

无论就其所反映的性爱观念还是作品的语言风格,均已接近《挂枝儿》与《山歌》的风调了。“床儿侧,枕儿偏,轻轻挑起小金莲”一首,是更为直露的性事描写,虽在明后期民歌中很常见,但不能说是民歌特有的东西,唐寅便写过此类艳诗。《北一封书》中也收有“五更”题材的作品:

一更里,月儿高,照得牙床冷似冰。单衾枕,谁怜我,他那里贪欢有别人。想亲亲,恋亲亲,难记星前月下盟。

① 据研究者考订,该书可能初刊于嘉靖初,参见黄仕忠《〈风月锦囊〉刊印考》,见其《中国戏曲史研究》,中山大学出版社1997年版。

② 《明代民歌集》,第46、48页。

二更里,月儿圆,奴把新香对月烧。保他身安归故里,早得和谐鸾凤交。想哥哥,忆哥哥,怎下得心肠把我抛。

三更里,月儿清,一种相思泪两行。孤灯剔尽和衣卧,番来复去不成眠。想情郎,忆情郎,不到相逢泪不干。

四更里,月儿歪,说道他来又不来。偶然一梦同欢会,软褥温香抱满怀。想多才,恋多才,醒后依然不见来。

五更里,月儿收,泪到天明枕欲浮。恹恹闷,病难熬,待要休时又不休。想风流,恋风流,不是冤家不到头。^①

民歌历来喜欢依时间顺序以定格联章之体叙写男女情事或女性心境变化,“五更”题材又为民间恋歌所常见。沈德符与顾起元都提到时兴杂曲中有《闹五更》曲调,便是此种题材的发展。万历刊本《大明春》所收《闹五更》曲调,内容相近,表述却要复杂得多,摘录如下:

一更里,教奴泪满腮,我好伤怀,呀,我好伤怀。斜倚帏屏呆答孩,手托腮,盼多才,不见他来,呀,不见他来。痴心只恐他忘旧,我好疑猜,呀,我好疑猜。想是冤家恋章台,恋花街,伴裙钗,把奴丢开,呀,把奴丢开。

二更里,教奴泪不干,我好伤惭,呀,我好伤惭。领着梅香出绣房,后花园,烧夜香,哀告穹苍,呀,哀告穹苍。惟愿鸳鸯事早全,呀,绣幕红牵。昼堂^②春尽鼓声喧,两团员,一处眠,早结良缘,呀,早结良缘。

三更里,奴家睡正浓,梦见多情,呀,梦见多情。梦见与奴同衾枕,喜欣欣,笑吟吟,云雨交情。晚风吹得窗棂晓,铁马丁当,呀,铁马丁当。惊醒南柯梦不成,好伤情,被窝空,依旧孤零,呀,依旧孤零。

四更里,教奴睡不着,踏破鲛绡,呀,踏破鲛绡。忽见楼头月儿高,晚风峭,海棠梢,花影风摇,呀,花影风摇。痴心疑是情人到,出户忙瞧,出户忙瞧。可意人儿不见了,好心焦,泪珠抛,泪雨滔滔,呀,泪雨滔滔。

① 《明代民歌集》,第50—51页。个别标点不同。

② “昼堂”疑为“画堂”之讹。

五更里,叫奴泪珠倾,我好伤情,呀,我好伤情。斜倚帟屏盼多情,想情人,不见踪,我好心惊,呀,我好心惊。冤家那里贪欢乐,别奴孤零,呀,别奴孤零。手摺胸膛自揣扞,想情人,放哀声,哭到天明,呀,哭到天明。^①

就像宋词中的小令衍为慢词一样,随着曲调的加长,所用口语更显突出,尤其是反复呼告的手法,更给人以亲切如话之感。但其中仍有不少文人化的字句,大概还不是纯民间的创作,或者经过了文人的加工润色。冯梦龙所辑《挂枝儿》中的《五更天》也是此类题材,但有企盼,有欢会,情节更为丰富,主人公的感情波澜起伏,语言风格也更加活泼俊快:

俏冤家,约定初更到,近黄昏,先备下酒共肴,唤丫鬟,等待他,休被人知觉。铺设了衾和枕,多将兰麝烧。薰得香香也,与他今宵睡个饱。

二更天,盼不见人薄倖,夜儿深,人儿静,我且掩上门,待他来,弹指时,我这里忙答应。怕的是寒衾枕,和衣在床上蹭。还愁失听了门儿也,常把梅香来唤醒。

鼓三更,还不见情人至,骂一声短命贼,你担阁在那里,想冤家此际,多应在别人家睡。倾泼了春方酒,银灯带恨吹。他万一来敲门也,梅香,不要将他理。

四更时才合眼,朦胧睡去,只听得咳嗽响,把门推,不知可是冤家至?忍不住开门看,果然是那失信贼。一肚子的生嗔也,不觉回嗔又变作喜。

匆匆的上床时,已是五更鸡唱,肩膀上咬一口,你实说滞留在何方?说不明,话不白,便天亮也休缠帐。梅香劝姐姐,莫负了有限的好风光。似这等闲是闲非也,待闲了和他讲。^②

从这同一题材的作品演进中,大概可以看出明代民歌情思和风貌的变化历程。

① 《明代民歌集》,第204—205页。个别标点不同。

② 《冯梦龙民歌集三种注解》,第44页。

万历年间刊布的收有时兴小曲的戏曲选本还有《大明天下春》、《词林一枝》、《玉谷新簧》、《乐府万象新》、《八能锦奏》等,保存了不少明代民歌的文献,但大都与散曲面貌相似,不及冯梦龙编纂的《挂枝儿》和《山歌》新隽耐读。

第二节 冯梦龙的《挂枝儿》与《山歌》

《挂枝儿》与《山歌》是冯梦龙编辑整理的两部明代民歌总集,代表了明代民歌的最高成就。“挂枝儿”是万历年间由北方兴起的民歌小调,又叫“打枣竿”或“打草竿”,流传至南方后叫做“挂枝儿”或“挂真儿”。冯辑《挂枝儿》收录苏州地区流传的此类民歌 367 首,附录 28 首;《山歌》收录吴地本土的民歌 332 首,附录 34 首,更能表现吴中的方言创作及风土特色。现有刘瑞明校注《冯梦龙民歌集三种注解》,所收《夹竹桃》123 首是冯梦龙摹仿《山歌》所写的拟民歌,其思想与艺术价值不及《挂枝儿》和《山歌》。

一、题材和内容

根据所写内容,可以将《挂枝儿》与《山歌》中所收民歌题材分为三类:一是男女私情,二是性事描绘,三是讽刺世相。情与性本来便难以截然分开,写到性的作品也未必低俗;但从审美角度看,还是写情为主的民歌价值更高。

写男女情爱的文学作品,如果要绕过性事,主要可写的也就是相思了。《挂枝儿》中的《相会》写一对情人相会之际倾诉相思之苦:“都说有情人相会时,无边的情况,我两个相会时,只辨(办)得凄凉,哭一哭,说一说,就是东方亮。你忙忙穿衣出门去,我孤孤的摊被儿卧在床。不知甚么日子相逢也,又只够把今夜的凄凉讲。”结尾设想来日相会景况,与李商隐“何当共剪西窗竹,却话巴山夜雨时”同一构思,可谓善于写情。《拜月》以一位书生的身份写来,叙其焚香拜月,向嫦娥诉说其孤独凄凉,诉说完毕后,嫦娥竟开言道:“读书人不忖量:你诉你的凄凉也,教我的凄凉对谁讲!”奇思妙想,有“透过一层”之妙。与此相似的还有《月》(咏部):“青天上月儿恰似将奴笑,高不高,低不低,正挂在柳枝梢,明不明,暗不暗,故把奴来照。清光,你休笑我,且把自己瞧。缺的日子多来也,团圆的日子少。”本是与常缺少圆的清光同病相怜,却

写成相互取笑,深情化为谐趣,比前两首更加俏皮。痴情女子一腔怨情无处诉说,便想到去官府告发那负心汉。《告状》写道:“猛然间,发个狠,便把冤家告,等不及放告牌往上跑,一声声便把青天叫。告他心肠易改变,告他盟誓不坚牢。奴有无限的冤情也,只恨状格儿填不了。”从产生告状的想法,到急切的“往上跑”的行动,再到结尾状纸写不下无限冤情的感叹,都极为新奇。但它不同于文人诗故弄技巧,完全是内在感情驱动下产生的“天籁”之音。

民歌看似拉杂琐碎,写情却往往能入木三分。如《挂枝儿·倦绣》写一位思念情人的女子百无聊赖,只有靠刺绣打发时光:“意昏昏,懒待要拈针刺绣,恨不得将快剪子剪断了丝头,又亏了他消磨了些黄昏白昼。欲要丢开心上事,强将针指度更筹。绣到交颈的鸳鸯也,我伤心又住了手。”一方面是心意昏昏,无心刺绣;另一方面,如果不刺绣更难以打发无聊的时光;但当她绣到交颈鸳鸯时,又想起了自己的情人,思念愈发强烈,因伤心只好停手。第四句为一转,最后两句为一转。冯梦龙指出此二处转折,与《喷嚏》一篇均“转折可味,熟玩得作文之法”。《喷嚏》据冯氏说是其友人董遐周所作,王骥德《曲律》中曾大为激赏,歌云:“对妆台,忽然间打个喷嚏,想是有情哥思量我,寄个信儿,难道他思量我刚刚一次?自从别了你,日日泪珠垂。似我这等把你思量也,想你的喷嚏儿常似雨。”打喷嚏自古以来被理解为有人想念,《诗经·邶风·终风》云“愿言则嚏”,郑玄《笺》云:“今俗,人嚏,曰:‘人道我。’此古之遗语也。”男女之间,自可以由喷嚏想到对方思念自己。此首写女子因打喷嚏便想到被情人思念,始而欢喜,但继而想到“难道他思量我刚刚一次?”此为一转。然后再想到别后自己终日相思,对方不知打过多少喷嚏,此又是一转。层层转折,与有意制造波澜的文人之作有异曲同工之妙。但民歌的转折一般不是愈转愈深、愈转愈婉,而是在转折之间把感情表现得淋漓尽致。《梦》的抒情也富有转折的层次性:“害相思害得十分沉重,他在西,我在东,怎得相逢?昨宵得一个团圆梦。方才云雨罢,醒来被又空。白日里不来也,你到梦儿里将人哄。”梦醒楼空,分明是幻觉的消散,却说情人拿梦来哄她,抒情效果更加一倍。《数归期》写法与此相似:“数归期数得我指尖儿痛,若数得他归来了,这是痛有功,到如今不归来,你痛成何用!他若不把归期来哄着我,为甚的一日间数上他几百通?骂一声薄倖的冤家也,就是指尖儿也被你哄。”因为

强烈的企盼才不断数着归期,却说不但自己被哄,连指尖也被哄骗,真是无理有情的痴想。

《促织》写女主人公心烦意乱之际,听到蟋蟀的叫声不禁更加心烦:“促织儿没来由在窗儿外噪。是何人教唆你絮叨叨?我孤眠独坐多焦躁,忙叫丫鬟起,铜盆水去浇。浇不出他来也,你再把棒儿捣。”借着促织的声音、主人公对促织的愤恨,写活了孤眠独坐的女子百无聊赖的心绪。那么,相会中的情人听到窗外的声音会产生什么想法呢?《鸡》写一位与情郎相会的女子在四更天“猛听得鸡乱啼”,便嗔怪它“好不知趣”,并发誓“天明我就杀了你”。冯梦龙打趣说:“杀鸡正好请俏冤家。但恐来朝失晓,反惹是非耳。”同样是听到五更鸡鸣,另一首同题之作的女主人公想法更奇:“一声声只怨着钦天监,你做闰年并闰月,何不闰下了一更天?日儿里能长也,夜儿里这么样短。”冯梦龙附记说,该诗一云:“这样掌阴阳的官儿也,削职还该贬。”亦佳。《山歌》中也有一首《五更头》,说“世上官员只有钦天监第一无见识,你做闰年闰月,那了正弗闰子介个五更头?”这样的作品不写性事,着眼于主人公心思情绪的刻画,生动传神。

写性事的作品主要集中于男女相会的题材。有写能够“上手”的,比如:“昨夜同郎做一头,阿娘晒在脚根(跟)头。姐道郎呀,扬子江当中盛饭,轻轻哩介铲,铁线(箴)升(身)粗慢慢里抽。”(《山歌》卷一“私情四句”《瞒娘》)因其实而无趣。更多是写难以“上手”、或痴想或埋怨的种种境况,或者是即将“上手”时一刹那的种种意态。如《挂枝儿》中《调情》写道:“俏冤家扯奴在窗儿外,一口儿咬住奴粉香腮,双手就解香罗带。哥哥等一等,只怕有人来。再一会无人也,裤带儿随你解。”这类作品描写直露,更接近“情色文学”了。

晚明社会风气较为开放,男女对性的话题非但不避讳,而且津津乐道。有些作品属于格调低俗的糟粕,特别是一些直接写婚外媾和的民歌,流露出一不健康的思想观念。比如《挂枝儿》中的《情长》写的是“脚踏两只船”的情况,男女相交只在贪欲,故冯梦龙谓主人公“亦是平心汉子,亦是杂情奴才”,骂得痛快。《山歌》中的《交易》说:“姐有亲夫郎有眷,何弗做场交易各成双。”把私情看作交易,亦属糟粕。有些作品停留于感官欲望,不能升华至爱情的层面,比如《猫》写女子听到绣房中猫儿叫,“瞧散了那猫儿也,不觉罗裤

儿湿透了”，可谓鄙俗之极，甚无趣味。其他如《挂枝儿》中的《打梅香》、《痒》，《山歌》中的《笃痒》、《姓》、《后庭》、《麻》、《两郎》、《姐妹》、《阿姨》、《八十婆婆》、《老阿姐》等，或直写性事而无趣，或涉及乱情而卑俗。只有个别作品切入点稍巧，如《书声》写绣房女儿“猛听得俏冤家读书声，停针就把书来听汤。之盘铭曰‘苟日新，日日新，又日新’”，便联想到性事，说“圣人的言语也，其实妙得紧”。金圣叹打趣曰：“断章取义，好个聪明妇人！强似老学究讲书十倍。”评语似近轻狂，但从性的角度误读经典，亦可见思想解放风气之一斑。

讽刺世相的作品反映了传统社会的一些普遍风气或晚明的特殊风俗，虽未必有很高的文学价值，但有益于认识当时社会习尚。比如《山歌》中的《老公小》以夫妻性事不谐为主题，写女子红杏出墙，却责备丈夫说：“搭宅基一块好田只吃你弗会种，年年花利别人收。”《求老公》题材相近而篇幅更长，用说唱艺人的口吻，讲述女主人公抱怨：“命犯孤穷，嫁着子介个乌龟亡八，生得又麻又瞎，又痴又聋。上床好似背板（扳）纤；下床好似鸡踏雄。”令人想到《水浒传》中武大郎与潘金莲的婚姻。女子说要“别寻一个好老公”，表现出追求个人幸福的愿望。在男权社会中，这样的民歌可以说具有了比较鲜明的女性解放意识。

晚明社会趋于开放，价值观念流于多元，故而世相百态，无所不有。《山歌》中的《姣童》讽刺作男妓的男子，“婆娘家倒要作乌龟”，反映出当时崇尚男风的风气。《风臀》和《挂枝儿》中的《男风》也涉及此类题材。《骗》则写夫妻串通共谋，妻子靠色相勾引人，然后诈骗钱财：“姐儿骗我进房门，忽地里盖老归来，教我那脱身？郎道姐儿呀，一铁搭拚出十七八个夜叉，侪是地里鬼，四对半门神九片人。”“盖老”是丈夫的俗称，“十七八个夜叉”说夫妻是一伙，“地里鬼”是暗中捣鬼，“九片人”的谐音是“久骗人”。这种靠“捉奸”诈骗钱财的把戏，在明代又称“仙人跳”、“扎火囤”，《二刻拍案惊奇》卷一四《赵县君乔送黄柑》一篇便写到过此种伎俩。《挂枝儿》中的《鸨妓问答》写妓女收了假银子交与鸨儿：“老鸨儿拿银子在钱铺上换，换钱的说道是一块铿（铅），一斤只值得三分半。王八顿下脚，妈儿哭皇天。整日里哄人也，天那，谁知人又哄了俺。”妓女是鸨儿的摇钱树，每日都哄骗嫖客钱财，此番居然被使用“假

钞”的嫖客哄了。《银匠》痛骂靠雕虫小技夺人钱财的银匠说：“倾银的分明是活强盗，他恨不得一火筒夺去了你的银包，你如何不识机，落他圈套。他把炭火簇一会，瓦盖儿揭几遭。撒上一把硝儿也，贼把银子儿偷去了。”可见当时手工业者以“巧取”生财的把戏。《无毛》讽刺没有真才实学、靠欺哄人而糊口的算命先生：“我猫儿不见了，难猜难料，街坊上请个灵先生卜那猫，那先生未卜先知道。十三十四看，十五十六上瞧，十七八的无猫也，到底猫无了。”《山人》把讽刺的矛头指向当时社会中一个较为特殊的群体：

问山人，并不在山中住，止无过老着脸，写几句歪诗。带方巾，称治民，到处去投刺。京中某老先，近有书到治民处，乡中某老先，他与治民最相知。临别有舍亲一事干求也，只为说公道没银子。^①

晚明社会称“山人”者众多，但熙熙攘攘，大都为名利奔波、靠干谒过活，甚者狐假虎威以欺压平民。冯梦龙称此歌“描尽山人伎俩，堪与张伯起先生《山人歌》并传。”伯起即张凤翼，他的（其实是经他改编过的）《山人》诗收在《山歌》中，通过山人与土地公公的对话，揭露山人的真实嘴脸，以下是山人自道：

做诗咦弗会嘲风弄月，写字咦弗会带草连真。只因为生意淡薄，无奈何进子法门。做买卖咦吃个本钱缺少，要教书咦吃个学堂难寻。要算命咦弗晓得个五行生克，要行医咦弗明白个六脉浮沉。天生子软冻冻介一个担轻弗得、步重弗得个肩膀，又生个有劳劳（唠唠）介一张说人话人、自害自身个嘴唇。算尽子个三十六策，只得投靠子个有名目个山人。陪子多少个蹲身小坐，吃子我哩几呵煮酒馄饨，方才通得一个名姓，领我见得个大大人。虽然弗指望扬名四海，且乐得荣耀一身。吓落子几呵亲眷，耸动子多少乡邻。^②

① 《挂枝儿》卷九“谑部”，《冯梦龙民歌集三种注解》，第278、279页。

② 《山歌》卷九“杂咏长歌”，《冯梦龙民歌集三种注解》，第576页。

据沈德符《万历野获编》记载,张凤翼《山人歌》最初乃是讽刺万历间大名士王稚登的,“描写丑态,可谓曲尽”,后来有人劝他不要直书王之姓名,遂改为讽刺沈明臣。其实王稚登与沈明臣均为嘉靖、万历时的著名诗人,可能在公私场合活跃一些,但不至于像此歌所写那等不堪。作品接下来写土地责骂山人:“也有时节诈别人酒食,也有时节骗子白金。硬子嘴了(子)了,说道卹孤了仗义,曲子肚肠了,说道表兄了舍亲。做子几呵腰头徯擦,难道只要闹热个门庭?你个样瞒心昧己,那瞒得灶界六神?”接下来是一段曲牌名为《驻云飞》的唱词:“笑杀山人,终日忙忙着处跟,头戴无些正,全靠虚帮衬。嚟,口里滴溜清,心肠墨淀,八句歪诗,尝(常)搭公文进。今日胥门接某大人,明日阊门送某大人。”虽未指明为谁,却也写活了一批靠帮衬过活的“山人”嘴脸。

《挂枝儿》的“咏部”与《山歌》的“咏物四句”是内容较为广泛的民歌,无论任何事物,均能在句句不离本题的同时生发联想,涉及主题包括性、情与种种世相,其数量之多,构思之巧,可见此类民歌在大江南北颇为流行。咏性事者如《挂枝儿》中的两首:

五月端午是我生辰到,身穿着一领绿罗袄,小脚儿裹得尖尖趂。解开香罗带,剥得赤条条。插上一根梢儿也,把奴浑身上下来咬。

——《粽子》

捷(𨔵)踢儿,打扮得多风趣,只爱你铜钱大两片儿皮,俊毛儿三四茎,天生伶俐。耍得人身不定,汗珠儿湿透衣。脚尖儿相勾也,眼睛儿觑定你。

——《捷踢》^①

冯梦龙评《粽子》说:“字字肖题,却又自然,咏物中最为难得。”此条评语可用于评此类民歌中的大部分作品。《山歌》中的两首:

^① 此二首作品见《冯梦龙民歌集三种注解》第214、241页。

结识私情像灯笼,千钉(叮)万烛(嘱)教你莫通风。姐道郎呀,你暗头里走来那了能有亮?引得小阿奴奴火动满身红。

——《灯笼》

结识私情好像钟子能,里头光滑外头青。只有贪杯着子郎个手,吃郎亲亲啧啧再斟斟。

——《酒钟》^①

作为清玩的棋也成为歌咏性事的对象:“收子围棋着象棋,石炮头当须防两肋车。我只道你双马饮泉,叉起子个羊角士。嚅道你一卒钻心教我难动移。”(《山歌·棋》)虽然歌咏性事,但用民谣的形式、客观的笔调、隐讳的手法写来,与描写男女相会而涉及性事的作品有所不同。大概因为不涉及具体的人物或具体情境,仅仅对性事作普遍的暗示,所以并无挑逗意味。

《挂枝儿》中咏情事者如《纽扣》:“纽扣儿,凑就的姻缘好,你搭上我,我搭上你,两下搂得坚牢,生成一对相依靠。系定同心结,绾下刎颈交。一会儿分开也,一会儿又拢了。”又如《风筝》:“风筝儿,要紧是千尺线,忒轻薄,忒飘荡,不怕你走上天,一丝丝,一段段,拿住你在身边缠。不是我不放手,放手时你就一去不回还。听着了你的风声也,我自会凑你的高低和近远。”以风筝喻容易变心的男性,以放风筝者喻女性为男子所吸引与笼络。讽刺世相、富有警世意味的如《麻雀》:“麻雀儿,本是个殷勤鸟,同行中,姊妹伴,整日里闹吵,摇头摆尾卖弄你俏。支竿儿支着你,好歹不知道。伶俐聪明也,倒被光棍儿粘住了。”正所谓“聪明反被聪明误”。又如《蚊子》:“蚊虫哥,休把巧声儿在我耳边来搅浑,你本是个轻脚鬼,空负文名,一张嘴到处招人恨。说甚么生花口,贪图暗算人。你算得人轻也,只怕人算得你狠。”冯梦龙评云:“说得利害分明,大堪警世。”

《山歌》卷六《咏物四句》所咏之物还有风、花、砚、笔、双陆、骰子、投壶、球、鹞子、香筒、荷包、毡条、帐、睡鞋、珠、海青、算盘、厘等、消息子、扇子、网巾

^① 此二首作品见《冯梦龙民歌集三种注解》第466、468页。

圈、夜壶、粪箕、烟条、蜡烛、走马灯、筋、茶注、攒盒、鼓、爆杖、流行、伞、墨斗、吊桶、馒头、面筋、荸荠、茨菇、香圆、茶、梅子、茄子、葵花、蟋蟀、跋弗倒、船、篷、鱼、鼠等。卷七《私情杂体》及卷八《私情长歌》中也有不少类似的作品,如《操琴》、《绰板》、《象棋》、《黄瓜》、《锯子》、《田》、《船》、《木梳》、《蒸笼》、《钻子》等等。《挂枝儿》除有许多作品涉及上述题材外,还有《山歌》中没有的如橄榄、牙梳、牙刷、甘蔗、网巾带、帐钩、罐子、天平、法马(砝码)、风箱、蜻蜓、裹脚、睡鞋、镜、并刀、石狮子、雪狮子等等。可以说,日常生活之物几乎无不可入咏,无不可成为歌咏情事和性事的题材。这一方面可以看出古代日用品的一些状况,另一方面又能够看到人们如何将它向人伦方面联想,从某种角度说,此类民歌亦可称作晚明社会的“另类百科全书”。

《山歌》所收的一些长歌如《汤婆子竹夫人相骂》、《烧香娘娘》、《破骝帽歌》、《渔船妇打生人相骂》等,反映了当时社会下层百姓的生活情状,在民俗学上有重要研究价值与认识价值,但文学价值不及短篇的民歌。

二、私情类民歌的情感内涵

民歌之善于表现“私情”,其主要价值在于对“原不相远”的人类普遍情感的揭示。从传统道德观念看,民歌作品大都“淫艳褻狎”,有坏名教。但因为其表露了人类个体的情感需求,故而又受到各阶层、各年龄段人的喜爱。

男女相悦本是自然人情,但从礼教角度看,男子要“非礼勿视”,否则便是轻狂;女子须足不出户,遇到陌生人更要立即回避,斯之谓“男女之大防”。而民歌所反映的民间情状却恰恰相反,男与女之间天然的吸引力被视为当然。女子对男性嫣然一笑,就像“好朵鲜花叶上开”,表现着她的情感,寄寓着他的痴想,于是说“多少私情笑里来”(《山歌·笑》)。《山歌》卷一“私情四句”即多此类题材:“姐儿窗下绣鸳鸯,薄福样郎君摇船正出浜。姐看子郎君针拊子手,郎看子娇娘船也横。”(《看》)少男少女相顾之际,进入忘我的“高峰体验”,针扎了手、船横向岸,这富有喜剧色彩的场面引人莞尔。目成心许的自由恋爱“弗用媒人弗用财”,实在是世俗礼法之外的美好境界,“丝网捉鱼尽在上起,千丈绦罗梭(“梭”的谐音)里来”(《梭》)。女子不但不厌恶“好色”的少男,而且“欢迎”他投来的欣赏目光:“小年纪后生弗识羞,那了走过子我

里门前咦(夷)转头?我里老公谷碌碌介双眼睛弗是清昏个,你要看奴奴,那弗到后门头。”(《看》)她也知道少年的举动乃是“非礼”的行径,但却并不反感,反为其“指条明路”,以免引起丈夫疑忌。

说女性“骚”包含多种意思,其中便包括了爱美、爱打扮的天性。“青滴滴个汗衫红主腰,跳板上栏杆耍(啥)样桥(娇)?搭棚水鬓且是妆得恍,仔细看个小阿姐儿,再是羊油成块一团骚。”(《山歌·骚》)《挂枝儿》中的《野花》通过旁观者的目光写村姑与城里人的不同风情:“出城门见几个村中俏,手儿里提着篮把野菜挑,见人来低着头微微儿笑,绿边红膝裤,越看越风骚。村酒醉人多也,野花儿偏滋味好。”青春、生命美不胜收,此类民歌富有明朗健康的情调。

文人的及时行乐之叹多被视为颓废旷放,而普通民众并无远大理想,及时行乐可以视为热爱人生的生命意识。《山歌》中的《熬》写年已20尚待字闺中的女子感叹:“便是牢里罪人也只是个样苦,生炭上薰金熬坏子银(人)。”《借个星》写一男子向女子求爱,女子说要向娘回禀,“娘道因儿呀,看子我老来无人要,你后生家及早做人情”。《争》把女子“贪花”的要求放在与母亲的对抗中写:

一朝迷露一朝霜,镜台前手冷懒梳妆。披头散发听娘争嚷,耍(啥)般样天气我无郎。

娘道因儿呀,你弗要慌来弗要忙,我教爹去寻媒话你个郎。六十岁做亲,八十岁死,还有廿年夫妇好风光。

因道娘呀,我也弗慌来也弗忙,也弗要爹去寻媒话我个郎。爹爹也弗要来娘房里去,哥哥也弗许听个嫂同床。

争娘弗过,听个外婆争,你几岁上贪花养我个娘?娘几岁上贪花养子我?小阿奴奴几岁上养外甥?

外婆道,因儿弗要听我争,我十六岁贪花养子你个娘。娘十七岁上贪花养子尔,外甥十八正当争。^①

争不过娘便找外婆说理,把争取婚姻幸福视为生命应有的权利,对话略

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第423—424页。

带调侃语气,风趣幽默,结尾借外婆之口肯定了女子的愿望。

民歌中向来多有和尚尼姑“思凡”的题材,虽然此类民歌大多围绕性的话题展开,如《挂枝儿》中《小尼姑》感慨的正是:“正青春,年纪小,出什么家,守空门便是活地狱,难禁难架。不如蓄好了青丝发,去嫁个俏冤家。”其实这也表现了对青春生命的热爱与珍惜。

俗语讲“情人眼里出西施”,热恋中的男子看到任何美的事物都会想到自己的心上人,觉得世间无如其美者。《山歌·出》说的正是此一道理:“当官银匠出细丝,护短爷娘出俊儿。道学先生口里出子孔夫子,情人眼里出西施。”下面分别是两位主人公对自己情人的夸赞:

满天星当不得月儿亮,一群鸦怎比得孤凤凰?眼前人怎比得我冤家模样?难说普天下是他头一个美,只我相交中他委实强。我身子儿陪着他人也,心儿中只把他想。

——《挂枝儿·同心》^①

凭你春山弗比得姐个青,凭你秋波弗比得姐个明。凭你夜明珠弗比得姐个宝,凭你心肝弗比得姐个亲。

——《山歌·比》^②

与“跳槽”类民歌或写婚外情的作品相比,此类作品所表露出的深长而自豪的情绪,实在要健康多了。《听箫》写女子“闷恹恹”倚栏相思之际听到呜咽的箫声,“不听不烦恼,转听转心焦”,但马上想到自己的情人儿“比你吹得好”。冯梦龙评:“情人耳内出佳音。”《葵花》将“姐儿”的心怀比作蜀葵花,“胸中一片是丹诚”,“一心只对子你”,与冯梦龙在《比》下附记的一首“舟妇制《劝郎歌》”感情相近。此作语言风格清雅近于宋词,不若民歌清新俊快,若果系舟妇所为,则定有相当文化修养。

① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第50页。

② 《冯梦龙民歌集三种注解》,第411页。

民歌所写女子一般都泼辣直率,丝毫不感到娇羞矜持,但恋爱中的男子却并不了解对方的真实态度,出于爱慕之心与尊重之意,往往缩手缩脚。《调情》便从男子角度写壮着胆子“越雷池”之后的戏剧性转变:“娇滴滴玉人儿,我十分在意,恨不得一碗水,吞你在肚里,日日想,日日捱,终须不济。大着胆,上前亲个嘴,谢天谢地,他也不推辞。早知你不推辞也,何待今日方如此?”冯梦龙评:“语云:‘色胆大如天。’非也,直是情胆大如天耳。天下事,尽胆也,胆,尽情也。杨香孺女而拒虎,情极于伤亲也;刎跪贱臣而击马,情极于匡君也。由此言之,忠孝之胆,何当不大如天乎?总而名之曰‘情胆’。聊以试世,碌碌(碌碌)之夫,遇事推调,不是胆歉,尽由情寡。呜呼,验矣。”这真是一篇“情教”宣言。

《挂枝儿》与《山歌》中写青年男女的私情,往往极为大胆,多有一种大无畏的勇敢气派。《娘打》云:“吃娘打得哭哀哀,索性教郎夜夜来。汗衫累子磨糟拼得洗,连底湖胶打弗开。”冯梦龙云:“不是一番寒彻骨,怎得梅花扑鼻香?”善意的谐谑中包含了肯定私情之意。

责骂负心人是《挂枝儿》与《山歌》中最普遍的题材,多表露出幽怨、愤恨的情绪。如云:“早知你温柔不耐久,我怎肯把身子儿陪伴你这薄倖囚。耽误了终身也,把是非儿落在他人人口。”(《挂枝儿·负心》)《告诉》甚至显得有些怨毒:

告诉你爹,这薄倖子一定不忠不孝,告诉你友,这薄倖人休要相交,告诉你妻,这薄倖夫也须留心防着。告诉普天下掌祸福的神灵听,这样薄倖贼莫恕饶。再告诉他日做墓志的官人也,莫把他薄倖名儿除掉了。^①

也有善于反思,能够看到分手是必然结果的。《情淡》即表现出决绝的口吻:“想当初,骂一句心先痛,到如今,打一场也是空,相交一旦如春梦。人无千日好,花无百日红。想起往日的交情也,好笑我真懵懂。”真是一幅过来人

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第170页。

口吻，淡定而清醒，又包含着懊悔无及、绝不再上当的感悟。

晚明民歌中还有呼吁男女平等的声音。男女偷情一般是男性主动，而《山歌》里的《偷》则写一个把头梳得像漆碗样光亮的女子在大庭广众之下“脚撩郎”，作者赞叹“当初只道郎偷姐，如今新泛头世界姐偷郎”。另一首用女子口吻说，如果被人发现奸情，“拚得到官双膝馒头跪子从实说，咬钉嚼铁我偷郎”。冯梦龙评：“此姐大有义气。”其实这也是追求男女平等的一种体现。“捉奸”一般是捉通奸的女子，而《山歌》中的《捉奸》则反对“一个娇娘只许嫁一个人”，说“若得武则天娘娘改子个大明律，世间哪敢捉奸情”。该诗系冯梦龙友人苏子忠作，冯氏说他是位“笃士”——老实的读书人。虽然此种呼声不现实也没有多少意义，但可见在男权社会中女性也有摆脱依附地位的要求。

选择情人应该持什么标准？民歌的回答表现出独特的睿智。《山歌》中的《恋》写道：“恋姐不必胜十分，紫糖（堂）色儿正相因。不见山中毛查果，好的都是虫蛀心。话不虚传果是真。”《挂枝儿》中的《乡下夫妻》用对话的形式写一位乡下男子看到城里来上坟的女子后羡慕其美艳，回到家里埋怨自己的婆娘村俗，却被老婆抢白了一通：

俏娘儿遇清明，把先茔来上。乡下人看见了，手脚都忙。若不是小脚儿，就认做观音像。一般样父娘养，偏生下这俊娇娘。引掉我的魂灵也，回家就乱嚷。

见妻儿在灶跟前，不觉冲冲发怒。作甚业，悔（悔）甚气，讨你这夜叉婆！黄又黄，黑又黑，成什么货？别人家老婆娇滴滴的美，看不上你这车脚夫，你不见那上坟的姑娘也，爱杀爱杀了我！

莽喉咙叫一声，我的乡下大舍！龙配龙，虎配虎，姻缘薄不差！臭野蛮配村姑，也是天生天化。天鹅肉想不到口，痴杀你这癞虾蟆！我若比那上坟的姑娘也，自有上坟的姑夫配着我耍。

好乡邻，好言语，劝你争什么大事。乡下夫，乡下妻，比不得城里的丰姿。一年岸水兼插蒔，这大娘子黄黑也不是胎生的。就是大舍，原好

个小官儿。你若一年半载住在那城中也,包你比着那上坟的无彼此。^①

“龙配龙,虎配虎”虽有宿命的成分,但从村妇口中说出却也是至理名言。最后一段乡邻的劝说道出了城乡差别,既消除了乡村人的自卑,也道出了乡下人的辛苦,同时又批评了男子的见异思迁之心,包含着丰富的生活哲理。

综上所述,尽管晚明民歌中有一些格调低俗之作,但大部分都是明朗健康的,比当时的文人诗更能深入揭示人情(尤其是男女私情)的普遍特点。考虑到当时社会官方意识形态恹恹无生气的状况,民歌表现出的此种新鲜情思让人耳目一新。冯梦龙“男女之真情”可以“发名教之伪药”的说法,信非虚言。冯氏在《挂枝儿》卷尾题了一首自己的作品:“纂下的《挂枝儿》委的奇妙,或新兴,或改旧,费尽推敲,娇滴滴好喉咙唱出多波俏。那个唱得完这一本,赏你个大元宝。啧啧,好一本新词也,可惜知音的人儿少。”士大夫社会的“大传统”与民间社会的“小传统”往往是隔绝的,前者对后者的影响较大,而后者对前者产生的潜移默化的影响往往不易察觉。在晚明时代,李开先、袁宏道、冯梦龙等重视民间文学的作家在两种传统的融合互动中做出了重要的贡献。由冯梦龙收集的民歌,读者才看到士大夫“雅文学”之外另一种截然不同的韵文风格,看到市民大众的文学情思是如此坦率、炽烈、奔放。《山歌》中的《唱》:“姐儿唱只《银绞丝》,情哥郎也唱只《挂枝儿》。郎要姐儿弗住介绞,姐要情郎弗住介枝”。又《唱山歌》:“千阿哥,万阿哥,那了再来我里街前屋下唱山歌?唱的小阿奴奴千叶牡丹花心里悠悠拽拽介动,好似绣花针拨动疥虫窠。”或奔放,或细腻,表现了民间“真情”永不衰竭的艺术活力。

三、表现手法和艺术风貌

民歌的表现手法向来与文人诗有较大差别,李梦阳教人从《锁南枝》曲子中领悟作诗法门,主要看中的就是民歌的表现手法。民歌固然善用比兴,但也善于叙事,善于写情,其表现手法是多样化的。

首先,民歌善于叙写私情,琐琐情事,往往摹写入画。《山歌·模拟》写一

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第302页,个别标点不同。

位少女盼望情人的情态：“弗见子情人心里酸，用心模拟一般般。闭子眼睛望空亲个嘴，接连叫句俏心肝。”冯梦龙评云：“是真境，亦是妙境。”所谓“妙”，在于它用难以捕捉的细节，生动传神地表现了少女爱慕情郎的心事。《娘咳嗽》写一对恋人正准备逾窗约会，却被娘的一声咳嗽惊散，也能够抓住典型的细节。《扯布裙》写女子外出被情哥扯断了腰带，手提着裙子回来：“亲娘面前只说肚里痛，手心捧住弗伸腰”。《送郎》一首，更把相会时被娘撞见、如何掩饰的种种尴尬景况写得琐屑真实：

送郎出去并肩行，娘房前灯火亮瞪瞪（铿铿），解开袄子遮郎过，两人并做子一人行。

送郎送到灶跟头，吃郎踢动子火叉头。娘道丫头耍（啥）个响？小阿奴奴回言道，灯台落地狗偷油。

送郎送到屋檐头，吃郎踢动子石砖头。娘道丫头耍（啥）头响？小阿奴奴回言道，是蛇盘蛤爬落洋沟。

姐送情哥到半场，门前狗咬两声。小阿奴奴玉手亲抱住子金丝狗，莫咬子我亲歌惊觉子娘。^①

此乃真正的民间歌唱，因为若无真实阅历，断然不能有如此真切体验。又如《看星》写道：“姐儿推窗看个天上星，阿娘咦（夷）认道约私情。好似漂白布衫落在油缸里，晓夜淋灰洗弗清。”看星星即被母亲误会与情郎约会，可以想见，平时她推窗户又是为什么。下雪时约会脚印会泄漏机密，如何瞒过旁人？女子想到“三个铜钱买双草鞋，我里情哥郎颠倒着，只猜去子弗猜来”，真是机关算尽的奇想。如此细节，正是从日常经验中来。《挂枝儿·灯花问答》写一位独守空房的女子等待情郎的种种想头，也写得琐屑如活：

灯花儿今夜里开得真奇异，莫不是他来到，报与奴知，痴痴的看着浑忘寐。这早晚不见来，灯花你结怎的？反等得我心焦也，到（倒）不如不

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》，第396页。

开了你。

那灯花告姐姐,你也欠些伶俐,我见你想得慌,假传个信儿,谁知你抱怨我,番(翻)成恶意。你的缘分浅,非关我报信虚。我在处处的开花也,处处不像你。

那姐姐骂灯花,你也忒不诚实,怎见得那冤家把奴亏,终须有日和他重相聚。灯花,你也来哄着我,何况那薄情的。想必你在处处的开花也,处处埋怨你。

小梅香告姐姐,你也忒煞琐碎,灯花儿也与共讲一场是非,那灯花那管人的婚姻事。姐夫今晚是不来了,明日来也未可知。我与你挑去那灯花也,睡到明日再商量起。^①

谐音、比喻和双关是民歌最常用的手法,在《山歌》中体现得最为明显。像“失落子金环常忆耳,我是满头珠翠别无银”,“耳”谐音“尔”,“银”谐音“人”,通过谐音,构成歇后语一样的语句结构,俏皮活泼。又如“我好像裱褙店里个蛀虫,吃子别人多少画(话),新妆塑个天尊受子多少金(惊)”(《冷》);“挟(狭)绢做裙郎无幅(福),屋檐头种菜姐无园(缘)”(《别》),此类甚多。另外一种是用比喻。如:“恩爱私情勿论年,好像春三二月轮阵个杨花到处绵。郎道姐儿呀,长江里抛子铁球,我听你滚到底,姐道郎呀,隔夜汤团我听你也是宿水圆。”(《长情》)前两句是明喻,后两句是带有歇后语性质的暗喻。民歌中用双关的作品也很多,咏物性作品多数都是双关。如《夜合花》:“约郎约到夜合开,那了夜合花开弗见来。我只指望夜合花开夜夜合,啰道夜合花开夜夜开。”又如《竹夫人》写“小阿奴奴原弗是低微下贱人”,用了大段文字写竹子的品节,以及被砍伐之后的遭遇:

乔松是我前辈,梅花是我随身。清风是我好友,明月是我佳宾。当初个伯夷、叔齐,也是我里远祖,湘妃也是我里至亲。且喜子孙繁盛,历代有介星清名。有人喜欢我个高节,也有人赏鉴我个知音。弗匡撞子个

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第299页。

恶作蔑片,拖出山林,捉我出皮剔骨,我只是开心见诚,捏得我两头弗露,做得我出路无门。露出子多少眼目,又陪子两个小心,挑我来十字街头,东卖也弗要,西卖也弗成。弗识货个见子我七孔八窍一个光棍,识货个见子我玲玲珑珑一个凉人。增钱买我家去,放我来红纱帐子里安身。秤子我思恩爱爱,勾子我殷殷勤勤。秤子我汗弗离身,勾子我手弗离颈。指望百年同到老,啰道七月七立秋之日,风波当时起,恶念容易兴。……亏心汉,薄倖人,谁知转眼就无情。(歌)世上弗是有子秋冬无春夏,你搭个起得时人,休笑我失时人。^①

该曲句句写竹夫人,又句句暗喻一个被逼为娼之后又从良的妓女身份,就其“失宠”而言,完全可以说是明代版的《婕妤怨》,但在艺术表现上要通俗详尽多了。

民歌的语言是浅显的,表现力却往往是传神的。《月上》写一场情郎迟到的约会:“约郎约到月上时,那了月上子山头弗见渠?咦(夷)弗知奴处山低月上得早,咦(夷)弗知郎处山高月上得迟?”《月子湾湾》云:“月子湾湾照九州,几家欢乐几家愁。几家夫妇同罗帐,几家飘散在他州。”王世贞《艺苑卮言》卷七谓此二歌“虽俚字乡语,不能离俗,而得古风人遗意”,“即使子建、太白降为俚调,恐亦不能过也。”

明代民歌中有不少优秀之作体现出与前代民歌的传承关系,比如《挂枝儿》中的《分离》是痛快淋漓的山盟海誓:“要分离,除非是天做了地,要分离,除非是东做了西,要分离,除非是官做了吏。你要分时分不得我,我要离时离不得你,就死在黄泉也,做不得分离鬼。”用连珠炮式的排比句举出种种不可能的事物作为永不分离的类比,接下来一再层进,将其他可能的境况说尽,直到死在黄泉也不变心。此种写法与汉乐府《上邪》如出一辙。也有的作品用较为含蓄的手法抒写相思之情,在《挂枝儿》中还可看到少量风格近于元散曲的作品,如《瘦》:“风萧萧,一阵阵穿窗牖,雨丝丝,一点点都是愁,浙零零,铁马儿在檐前骤。惨淡淡,灯共影,扑籁籁,珠泪流。手摸一摸庞儿也,呀,瘦

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第513页。

了！怎的瘦得这般样丑。”注重氛围的渲染，风调古朴。《春》：“去年的芳草青青满地，去年的桃杏依旧满枝，去年的燕子双双来至，去年的杜鹃花又开了，去年的杨柳又垂丝。怎么去年去的人儿也，音书没半纸？”正是晏几道所说的“去年春恨却来时”，但一连四个排比句将去年的景况铺排出来，以琐细生动而非概括熔炼见长，便与文人词有别。《秋》的写法与之相似：

秋风清，吹不得我情人来到，秋月明，照不见我薄倖的丰标，秋雁来，带不至我冤家音耗。只怕秋云锁巫峡，又怕秋水涨蓝桥。若说起一日三秋也，不知别后有秋多少。^①

虽是民歌，写景却有雅致，“秋云锁巫峡”、“秋水涨蓝桥”，景物点染之雅趣不输文人之作；但“我情人”、“我薄倖”、“我冤家”的一再排比，又使得雅致中透着俊快，不类文人身口。冯梦龙在《春》下附记《春暮》一篇云：“恨一宵风雨催春去，梅子酸，荷钱小，绿暗红稀，度帘栊一阵阵回风絮。昼长无个事，强步下庭除。又见枝上残花也，片片飞红雨。”重在氛围之渲染，冯氏谓之“未免有文人之气”。在《秋》下附记一篇云：“孤人儿怕的是秋来到，怕的是金风儿将窗子敲，怕的是明月儿将奴照。怕的是寒蝉噪，怕的是黄叶飘。怕的是促织儿呼雌也，一声声叫到晓。”相比之下，文人气就稍淡一些。

民歌历来以天真自然为本色，词不必雕琢，意不必深沉，以浅浅之语写款款之情，当下具足。《月》：“闷恹恹，独坐在茶蘼架，猛抬头，见一个月光菩萨，菩萨，你有灵有圣，与我说句知心话。月光华菩萨，你与我去照察。我待他是真心，菩萨，他到（倒）待我是假。”冯梦龙评曰：“不雕琢而味足。”并将其明朗自然的风格比况为成化、弘治间之时文。

民歌以俊快取胜，不但不避字句重复，而且有意重复，使情思外显。如：“孤人儿受尽了孤单情况，孤衾儿，孤枕儿，独守孤房，孤鸾孤凤孤鸳帐。孤灯对孤影，孤月照孤窗。忽听得天上孤雁孤鸣也，又听得孤寺里孤钟响。”（《挂枝儿·孤》）在孤单的人儿看来，身边的一切无不是孤寂的。只有 56 字，却用

^① 《挂枝儿》卷一〇“杂部”，《冯梦龙民歌集三种注解》，第 189 页。

了16个“孤”字,而读者不嫌其繁。再如《虚名》一首,主人公并无偷情之实,却被人传言,担了个虚名,于是用一连串的比喻为自己分辩:“蜂针儿尖尖的,刺不得绣,萤火儿亮亮的,点不得油,蛛丝儿密密的,上不得箝。白头翁举不得乡约长,纺织娘叫不得女工头。有甚么丝线儿的相干也,把虚名挂在旁人口?”“白头翁”是鸟名,“纺织娘”是虫名,二句组成漂亮的对偶。“丝线儿的相干”从“纺织娘”生来,结构可谓巧妙。《假相思》讥讽“薄倖人说相思”,也是一样的比喻法:“秃鬣鬚梳了个光光的油鬓,缺嘴儿,点了个重重的朱唇,魑鼻头,吹了个清清的箫韵。白果眼儿把秋波来卖俏,哑子说话教聋子去听。薄倖人儿说着相思也,这相思终欠稳。”因薄幸人说相思是假,故而便连用五个弄巧成拙的比喻以说明之。此处的取喻是丑怪的,但极富民间文学色彩。

与前代民歌相比,明代民歌在俊快爽直方面更胜一筹。其中大量作品表现出浓厚的时代气息,无论是口语化的程度,还是情思的直露、用语的率真,都非前代民歌之可比。如:

眉来眼去情儿厚,有一个惹厌的人搅(挡)住在前头,因此上要成就不能勾(够)成就。若还成就了,磕你一万个头。那一个负义忘恩也,就做卓(桌)儿底下的狗。

——《自矢》^①

冯梦龙评:“有如日,有如水,皆指目前立誓。‘卓儿底下狗’甚得古意。”所谓“甚得古意”,其实正是口语,愈俗愈古。此位“惹厌的人”是谁没有说,或许就是其母亲,如陆游《钗头凤》中说的“东风恶”。“磕你一万个头”亦可谓“甚有古意”。《私窥》写男子舔破女子闺房窗纸,“眉儿来,眼儿去,暗送秋波”,女子有情与其相好,“欲要搂抱你,只为人眼多。我看我的乖亲也,乖亲又看着我”,两情相悦,双目送情。冯梦龙评:“好看!真好看!”又如《调情》:“俊亲亲,奴爱你风情俏,动我心,遂我意,才与你相交,谁知你胆大,就是活强盗。不管好和歹,进门就搂抱着。撞见个人来,亲亲,教我怎么好。”冯梦龙谓

^① 《冯梦龙民歌集三种注解》,第29页。

“毫无奇思，然婉(宛)如口语，却是天地间自然之文，何必胭脂涂牡丹也。”

前代民歌多有含蓄凝练者，而明代民歌能在琐碎絮叨中见出真情。《挂枝儿·真心》写道：

我是个痴心人，定要你说句真心话，我想你是真心的，又不知是真共假，你若果真心，我就死也无别话。你真心要真到底，不许你假真心，念头差。若有一毫不真心也，从前的都是假。^①

冯梦龙评：“真心何必说，说真心未必真也。定要说出真心话，果痴心矣。又曰：痴心便是真心。不真不痴，不痴不真。”真心自不必说，说出未必真心，但恋爱中的女子却一定要追问男子是否真心，这便是其“痴”。这首民歌的好处在于以琐絮的语言把女子之“痴”态生动地烘托出来，给人以如在目前之感。《心变》也是以一个痴心女子的口吻写的：

做梦儿也不想你心肠改变，我也曾有好处在你先前，谁知你忽地里将他人恋。恨只恨我无眼，我也再不敢埋怨着天。忘了我的恩情也，保佑别人儿将你闪。^②

你既移情别恋，我也不怨天尤人，只祈祷神灵保佑以后别人也将抛弃你。对女子被弃后怨愤情绪的表现十分传神。《黑心》写情人离去后便杳无音信，女子有另一种痴想：

俏冤家一去了无音无耗，欲待要把你的形容画描，几番落笔多颠倒。你的形容到(倒)容易画，你的黑心肠难画描。偶落下一点墨来也，到(倒)也像得你心儿好。^③

① 《冯梦龙民歌集三种注解》，第38页。

② 《冯梦龙民歌集三种注解》，第177页。

③ 《冯梦龙民歌集三种注解》，第173页。

冯梦龙评曰“仙笔不落人想”。这些都表现出明代民歌的鲜明特点。

明代民歌也有一些明显的缺陷。诸如题材过于狭窄,文词稍嫌单调,格调亦较低俗等等。这些不足主要是由市井文学的性质所决定的,当时流行于江南城市中的南散曲,无论是题材、格调乃至表现手法,便有着与民歌大致相似的特点,也多写男女之情,也多有色欲描写,只是由于散曲多为文人创作,所以其表现更为委婉细腻一些。明代民歌之所以形成上述特点,更重要的还是因为它是口头传唱的艺术,是一种活的文学,因此它必然具有近于歌词的一些特点,诸如必须符合市井百姓的口味,必须运用通俗的口语,必须语意浅近,必须具有重叠往复的节奏等等,失去这些要素,便不能成为口头演唱的艺术样式。当然,明代民歌之所以广泛流行传播,最根本的原因还是明代中后期适宜的文化环境,当时那种发达的城市经济,孕育了广大市民的消费享乐意识;开放的思想状态,给了文人更为宽松的生命空间;而散曲、诗词与民歌的相互影响,则给了它丰厚的艺术滋养。这是明代独特的文化语境,从而形成了独特的明代民歌。无论是元代还是清代,都难以具有如此的语境,当然也就无法出现如此的历史景观。

后 记

《中国诗歌通史·明代卷》的写作先后持续了近10年的时间,其中甘苦惟有自知而已。在中国诗歌史研究中,明代诗歌的研究可以说是最不充分的,尤其是诗歌创作的研究更为缺乏。至今为止,还没有一部完整的明代诗歌断代史。此种状况且不要说与唐代诗歌研究的成就差距巨大,甚至与清诗研究比也相距颇远。其中原因颇为复杂,但重要原因之一乃是时代学术价值观的限制。就研究的实际状况论,明代诗论的研究成果还是差强人意的,像《唐诗品汇》、《怀麓堂诗话》、《诗薮》、《诗源辩体》等,均曾成为学界广为关注的研究对象。然而,诗论的研究不仅未能成为诗歌创作的推力,反而在一定程度上影响了创作研究的深入。明代诗歌的发展演变常常被现代学界的诗论研究归纳为复古与反复古两条主线,而复古模拟在现代学术史上早已成为一个负面的评价,因为它无论是在诗体创新还是审美高度上都是一无是处的,当然也就是不值得研究的。而所谓反复古一派的诗歌创作,由于其审美形态不符合自唐代以来所形成的审美传统与理想体貌,所以一向遭致明清诗评家的轻视与否定,也就没有为今人留下更多有价值的学术资源。当现代学者面对反复古作家的诗歌创作时,从作品解读到审美评价,都需要建立一种新的理论标准与批评模式,这显然在匆忙间是很难做到的。上述学术观念的局限不仅严重影响了对于明代诗歌创作的鉴赏与批评,同时还造成了文献整理上的滞后,以致至今还没有一部完整的诗文别集的目录,更不要说全面的文献整理了。因此,许多人在涉足此一研究领域时便觉茫然无措,从而影响了研究的兴趣与质量。

正是面对如此的明诗研究局面,我们开始了本书的写作。首先是从头阅读大量的别集与原始文献,从中选出各类诗歌作品并反复品味鉴赏。同时还

要在理论上设计出有别于前人的学术理念与研究模式,并由此确立诗歌发展的主要线索与基本格局。其间反反复复,有过曲折与停滞,也有过发现与喜悦,最终写成了这部《中国诗歌通史·明代卷》。由于没有足够的前人成果可供借鉴,不少章节与诗人均为初次涉及。这固然有利于学术上的创新,但把握不准、评价不当之处也在所难免,真诚希望得到学术界同仁的批评与指教。

还须一提的是,本书不仅耗去了我本人的10年时间,还拉上孙学堂和雍繁星两位师弟共度这段学术时光。他们都很年轻,家务繁多,孩子幼小,需要花费精力照料家庭。更何况他们都处于人生的青春阶段,需要与家人一起去感受春花秋月的可爱可亲。可是为了这一课题,却牺牲掉了他们如此多的人生快乐。每念及此,我都觉得愧对他们。尤其是当书稿进展不顺利时,还不免对他们严辞催促,限期交稿,现在想来,是多么的不近人情!当然,收获也是有的,他们通过本书的写作,熟悉了作品与史料,锻炼了学术的思维,提高了写作的能力。他们还年轻,都有着很好的学术前景。我衷心祝愿他们在学术道路上越来越成熟,并取得更丰硕的学术成果。

左东岭

2012年5月30日

ISBN 978-7-02-009061-7



9 787020 090617 >

定价：128.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 明代卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=941

SS号=13183448

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009061-7

中图法分类号=I207.209

原书定价=128.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 明代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=明代诗歌是中国古代诗歌的重要发展阶段，上承元诗下启清诗，同时又与汉魏盛唐的古代诗歌传统保持关联。本书以传统诗歌思想与性灵诗歌思想为主要线索，对主要作家进行以点带面的叙述，尤其将流派的介绍作为主要对象，从而总结出明诗的创作成就与厘清其发展过程，为学界提供了一部较为完整的明代诗歌史。