



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:《诗数续编》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:《瓠北诗话》,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。岭南诗派以孙贇等南园五先

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。