

明清文学理论丛书

诗家直说笺注

〔明〕谢榛著 ● 李庆立 ● 孙慎之 笺注 ● 齐鲁书社

明清文学理论丛书

南京大学古典文献研究所编

主 编 程千帆

副主编 屈兴国

诗家直说笺注

〔明〕 谢 榛 著

李庆立 孙慎之 笺注

齐鲁书社出版发行

（济南经九路胜利大街）

山东人民印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 18.75印张 2插页 417千字

1987年5月第1版 1987年5月第1次印刷

印数 1—3500

书号 10206·129 定价 4.20元

四溟山人全集卷之二十一

東郡 謝榛 著

東郡 蘇潢

赤城 陳養才 全校

東郡 新安 張季彥 程兆相 詳校

詩家直說一百二十九條

三百篇直寫性情靡不高古雖其逸詩漢人尚不可及今學之者務去聲律以為高古殊不知文隨世變且有六朝唐宋影子有意於古而終非古也
唐山夫人房中樂十七章格韻高嚴規模簡古駸駸

万历二十四年赵府冰玉堂刻印

《四溟山人全集·诗家直说》首页书影



謝茂秦故里碑

在廣福門外

“謝茂秦故里碑”已毀。

照片見民國本《臨清縣志》。

前 言

谢榛（1495——1575），临清（今山东省临清市）人，字茂秦，自号四溟山人，又号脱屣山人。是明代嘉靖、隆庆年间著名的诗人和诗歌理论家，“后七子”初期的领袖。有《四溟山人全集》二十四卷，其中后四卷即《诗家直说》，计四百一十六条。

谢榛处在朱明王朝日趋腐败、反动的时代。当时，土地的高度集中，统治集团的穷奢极欲、搜刮无度，以及西北战乱频生，东部沿海倭寇不断侵扰，给人民带来了沉重的灾难。即使谢榛“自樵苏”（《秋日怀弟》）的家庭，也经受了“故宅久属王氏”（《过故居有感二首》）的辛酸。他虽然“刻意为歌诗，以声律有闻于时”（钱谦益《列朝诗集小传》丁集上），被赵康王征为上客，遂寓居邺下（今河北省漳德县），但仍然遭受着“身寒只敝裘”（《夜发忻州中途雨雪至原平驿有感》）、“无计疗穷痴儿怨，糟糠老妻任艰难”（《岁杪行上德平镇康安庆三王》）的折磨。生活的贫困潦倒，就使他能够较深入地体察和认识“兵戈连岁动，霜霰入秋繁。农业千家废，人烟几

处存”（《隆庆道中有感》）的现实。他忧愁边患，曾漫游西北边塞和燕山南北，写下了《吊古战场》、《哀哉行四首》、《征夫叹》等诗篇，反映了我国朱明王朝和北方少数民族统治者纷争不休而导演的一场场悲剧。他时时系念着下层人民，对农民更有一种特殊的感情。如：“炎天不雨征求急，朔塞先秋战伐多。桑柘几家有旧业？烟霞何处有高歌？”（《季夏有感》）就揭露了赋税和战争对农业的严重破坏。他看到统治者取巧钻营，不顾人民的死活，而尖锐地指出：“岁暮银台应感叹，几人封事为苍生！”（《夜话李孺长书屋因忆乃翁左纳言》）但是，面对明代残酷的封建专制和“文字狱”的淫威以及严嵩父子当政残害忠良的事实，谢榛又惟恐“言失有言后，事生无事中”（《咏史》），因而更多地采取了“高枕是非外，端居醒醉间”（《述感》）的规避态度，以求全身自保。

从我国文学的发展史看，凡属对现实不满又无能为力而消极遁隐的作家、诗人，都很重视老庄哲学和禅学。谢榛同样如此。《诗经》而外，他对儒家的其它经典并不那么热衷。“坐读南华白日短，穷居幽寂复谁伴？”（《池龙叹示山右知己》）说明他一生真正奉为经典的是老庄的书。“见心是道侣，寂寂坐夜半。”（《除夕过东林寺同晓公谈禅》）可见，他对禅学又倾心不已。谢榛逃避现实，声言“红尘满眼人间窄”（《涧松吟》），立志“甘向清时隐”（《秋日自遣》），或追随“丹侣”，“烟霞信往还”（《浮生》），或做“山中隐者”，“晦迹萝岩下”（《山中隐者》），或效“鹿门叟”，“躬耕数亩田”（《感兴二首》），或同“桐江叟”，“渔竿不世情”（《秋日涇上书怀》）。这都是受老庄哲学和禅学支配的。

但是，谢榛一生“渔樵计未成”（《有怀》），“岩栖老

未能”（《晚眺》），始终过着“百年一流寓”（《百花叹》）的布衣生活。他曳裾王门，赴约访友，登山临水，曾客游京师，深入边鄙，浪迹秦晋。直至万历三年冬天，以八十岁高龄，“至大名，客请赋寿诗百章，至八十馀，投笔而逝”（钱谦益《列朝诗集小传》丁集上）。这样，他想超脱红尘，却又疲于在红尘中奔波；他认定“而今世路好缄口”（《示秣陵王卜者长歌》），却又想到“中原至今增感慨”（《茹蔓菁述感》）；他意在隐逸，却又颂扬“老骥伏枥”，“长嘶心自远”（《赋得老骥伏枥》）。这种思想上、行动上的矛盾，就使他一直把陶潜和阮籍引为知己，不时发出“陶潜异代神同游”（《形问影》），“旷代神交阮步兵”（《秋夜》）的感慨。只是他所处的时代，较之陶潜、阮籍来，要专制得多，恐怖得多，因而，也只好把满腹的愤世疾俗之情埋得更深而去慨叹“欲赋多忧思，何如阮步兵”（《有怀》）了。

低下的社会地位，老庄哲学和禅学的支配，思想和行动上不可解脱的矛盾，势必影响到谢榛的文艺观。综观谢榛的诗歌理论，虽多集中在艺术形式方面，但又不可象某些论者那样以纯艺术论视之。

二

“以盛唐为法”（《诗家直说》卷一，以下引用《诗家直说》，仅标明卷次，书名从略），是谢榛高举的一面旗帜。

唐代是我国古典诗歌发展的黄金时代。特别是开元、天宝年间（所谓“盛唐”），诗坛上一度群星灿烂，名篇佳什争奇斗艳，这是有目共睹的。就整体来说，此后的宋、元、明、清的

诗歌，尽管各有千秋，但无论如何是无法与之并肩齐美的。正由于此，唐代以后，就会不断有人举起盛唐或李杜的旗帜，实行复古或革新。

明确提出“推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法”（严羽《沧浪诗话·诗辩》）的是南宋的严羽。严氏生逢“苏黄诗体”盛行的时代，为反对“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”（同上），公然举起了“以盛唐为法”的旗帜。他是从诗歌艺术的特殊性和风格特色诸方面，强调盛唐（特别是李杜）诗歌的“兴趣”、“格力”、“气象”、“体制”以至“音节”的。对后世影响很大。

明代“以盛唐为法”的呼声最响，前后持续了二百余年，涌起了两次大潮。高棅师乘严羽，首开先河。他推崇盛唐，标举以“体制”为纲，而对严羽的“兴趣”说有所忽视。所编《唐诗品汇》，《明史·文苑传》说：“终明之世，馆阁以此书为宗。厥后李梦阳、何景明等，摹拟盛唐，名为崛起，其胚胎实兆于此。”不过，李梦阳和何景明等人，在师法盛唐时，更加着眼于音调、句法，趋向形式的最外层。尤其李梦阳，把盛唐诗歌奉为一成不变的楷模，叫人尺尺寸寸株守古人成法，反对“自立一门户”（李梦阳《空同先生集·再与何氏书》），这就走上了拟古主义的道路。

赵康王枕易《四溟旅人诗叙》中说：“逮及皇明孝武两朝……李空同、何大复、边华泉诸君子倡明古作，大振唐声，三馆染翰之臣，九州抱艺之士，捐其故习，风靡影从。”可见，明朝中叶，这股拟古风曾吸引了最大多数文人，造成了浩大的声势。稍后于“前七子”的谢榛，正是在这一背景下再次举起了“以盛唐为法”的旗帜的。后人习惯把谢榛与李攀龙等人相

提并论，统称为“后七子”。实际上，他们旗号相同，宗旨有别：

第一、李攀龙宣扬：“文自西京，诗至天宝而下，俱无足观。”（《明史·李攀龙传》）他编选的《古今诗删》，唐以后宋、元诗一概不录。王世贞也主张：“齐梁纤调，李杜变风，亦自可取，贞元而后，方可复瓠。”（王世贞《艺苑卮言》）可见，在李攀龙等人眼里，文学的发展是江河日下，一代不如一代的。这虽然直接继承了李梦阳等人的衣钵，但却丧失了他们那种进步意义。李梦阳等人发起的复古运动，是针对风靡一时的俚缓冗沓的“台阁体”和宣扬道学、迂腐庸俗的“理气诗”的。虽然他们最终从一种形式主义滑向另一种形式主义，但不可否认，其出发点是合理的，其行动不仅对于文体改革，而且在思想解放方面，都有一定的进步意义。然而，在文坛风气大变之后，李梦阳等人的偏颇已明显暴露，甚至连他们自己都有所悔悟时，李攀龙、王世贞等人却矢志弥坚，复扬“前七子”之余波，再次掀起了拟古主义的浪潮，这就违背了艺术发展的规律，路越走越窄了。谢榛对此是有所认识的，所以与李攀龙等人结社不久，就因谈诗论文“颇相镌责”（《列朝诗集小传》丁集上），而分道扬镳了。《诗家直说》第一条就开宗明义道：“《三百篇》直写性情，靡不高古，虽其逸诗，汉人尚不可及。今之学者，务去声律，以为高古，殊不知文随世变，而终非古也。”这里尖锐地批判了“今之学者”仅着眼于“声律”的拟古风，指出：如果不顾性情、体格和时代的变化，“有意于古，而终非古也”。关于这点，卷四中一段：“作古体不可兼律，非两倍其工，则气格不纯。今之作者，譬诸宫女，虽善学古妆，亦不免微有时态。”就说得更明确了。此所谓“时

态”，已不仅指形式问题。它在某种程度上体现了发展的观点。此外，他还批评了“今之工乎近体者”“泥乎盛唐”（卷三）的做法，指出“虽盛唐名家，亦有罅可议”（卷二），并不是要求“诗必盛唐”（《明史·李梦阳传》），完全摹拟盛唐。他提倡近体诗，要求改变诗坛那种不景气的状况，但看到汉魏以前的诗，时代久远，学不可及，而晚唐和宋代的诗，或“格卑”（卷一），或“涉于理路，殊无思致”（同上），“应为学者诫”（同上），就认为唯其“以盛唐为法”，才能如“行长安大道……通于四海，略无阻滞”（卷三）。

第二、李攀龙主张：“于法不必有所增损，而能纵其夙授，神解于法之表，句得而为篇，篇得而为句，即所称古作者。”（李攀龙《沧溟先生集·与王元美书》）他象李梦阳那样，嗜古成癖，食古不化。其诗文，句拟字摹，完全以拟古为能事。例如《陌上桑》一诗，竟将古人作品改易数字，据为己有。王世贞《弇州山人四部稿》中的诗，也摹拟《诗经》、汉魏乐府以及李杜诗歌，诸体具备，众格兼罗。而谢榛，并不拜倒在古人脚下，即使对李白、杜甫，他也一再指出其“疏漏”和不够“检点”之处。在创作上，他极力反对“摹拟”、“蹈袭”、“剽窃”、“塑谪仙而画少陵”（卷三），主张“寄兴莫与凡流同”（《江南李季才过敝庐因言及诗法赋此长歌用答来意》），力求广取博收，“若蜜蜂历采百花，自成一种佳味，使人莫知所蕴”（卷四）。虽然他提倡“学诗当如临字之法”（卷二），但不同于李梦阳“模临古帖”之论。李梦阳强调临摹古人，目的在于反对“自立一门户”。而谢榛所强调的摹仿，仅是“入悟”的途径，学诗的人，最终还要独立行走，“不假临矣”（同上）。就某种意义而论，这对于初学者，是带有规律性的东

西，不失为经验之谈。至如“点化”，系古今诗歌创作中大量存在的一种现象，不应一概排斥。即使杜甫名句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，亦“本有所自”，只是“一入少陵手，便觉惊心动魄，似从未经人道者”（赵翼《瓯北诗话》）。因此，不能从谢榛赞同“点化之妙”，并动手“点化”他人作品，就认为其归根结底还是主张摹拟的。在这方面，谢榛的认识是比较全面的，只要我们将其有关论述联系起来，就会清楚，他既承认“点化”，又反对摹拟，更提倡：“赋诗要有英雄气象：人不敢道，我则道之，人不肯为，我则为之。厉鬼不能夺其正，利剑不能折其刚。”（卷四）

第三、李攀龙等人“诗必盛唐”，仅着眼于“格调”、“法式”。王世贞所谓：“盛唐之于诗也，其气完，其声铿以平，其色丽以雅，其力沉而雄，其言融而无迹。故曰：盛唐其则也。”（王世贞《弇州山人四部稿·徐汝思诗集序》）就道出了其内涵不外气、力、言、声、色而已。当然，谢榛“以盛唐为法”，也讲究这些，但除此以外，他还非常重视“性情”和“讽谏”作用等等。

关于“性情”，谢榛强调“贵乎真”（卷一）。他认为盛唐，特别是杜甫的诗，是主真情的，而批评“今之学子美者，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”（卷二）。从其褒贬的诗看，他反对“媚”、“佞”、“行不顾言”、“徒作”、“藻饰”、“鄙俗”等，提倡“直写性情”、“吐出心肺”、“出己意”、“写怨”、“言怀”、“忠愤之气”等。

关于“讽谏”，谢榛反对萧统的《大言诗》、《细言诗》那样的“以文为戏”（同上）；在赞赏所谓汉武帝时的《柏梁》

七言联句“是时君臣宴乐，相为警诫，犹有三代之风”的同时，指出“后世以诗讽谏而获罪者，可胜叹哉”（卷一）；尤其对反映内忧外患给人民带来的痛苦的诗——《山房随笔·四禽言》和马柳泉的《卖子叹》等推崇备至，尽管其艺术上并没有什么特出之处。

“性情”和“讽谏”等，就不是“格调”所能范围的了。这不仅涉及到诗的特殊规律和风格特色，而且接触到了诗的思想感情和社会作用等。这在复古风弥漫、文字狱大兴的时代，是难能可贵的。

总而言之，在“以盛唐为法”的问题上，李攀龙等人是一步步把源于严羽而又被高棅、李东阳、李梦阳等一步步完善和极端化的“格调”说，更加极端化，以致在歧路上“愈失愈远”，流荡莫返。而谢榛却有意识地避开“前七子”，直取之于严羽的《沧浪诗话》，在接受“格调”说的同时，主要是继承并发展了他关于诗歌艺术的特殊性和风格特色的论述，这就较为符合艺术发展的规律。

三

“悟”是谢榛“法”“盛唐”的重要途径。

“悟”，就是领悟和把握，这涉及到了继承传统和创作实践的各个方面。由于谢榛更多地注意了艺术的特殊性和风格特色，所以他讲的“悟”，主要是领悟和把握盛唐诗歌的艺术特性和风格特色。

谢榛非常重视“悟”的作用，他把诗比作“造物”，认为“造物之妙，悟者得之”（卷一）。并反复强调：“顿悟能为诗，

三昧超徐庾”。（《忆金山寺兼示阇黎诸上人》）“作诗中正之法”，“此惟超悟者得之”。（卷三）“名”“体”之变，“悟者得之”。（卷二）“造奇语于众妙之中，非透悟弗能也”。（卷三）

“一朝变化悟是主，悟到无形偏有为。”（《江南李秀才过敝庐因言及诗法赋此长歌用答来意》）谢榛把“无形”看作“悟”所要达到的最高境界。这也就是他常说的“妙”和“化”的境界。

究竟如何由“悟”臻于这种最高境界呢？

首先，谢榛把注意力集中到书本上，强调“书”“外来无穷”（卷四）。读书有博览和熟读之分。因为谢榛师法较广，认为“盛唐诸公”“咸可为法”，各种各样的风格，可以兼及，所以推崇杜甫“读书破万卷，下笔如有神”。但他更强调的是—一个“熟”字，把“率意熟读”视为“提魂摄魄之法”。（卷二）他认为博览熟读：一、可以“夺神气”。如：“诗无神气，犹绘日月而无光彩。学李杜者，勿执于句字之间，当率意熟读，久而得之。”（同上）二、可以顿悟其法。如：“凡作诗，须知道紧要下手处，便了当得快也。其法有三：曰事，曰情，曰景。若得紧要一句，则全篇立成。熟味唐诗，其枢机自见矣。”（卷四）三、可为“发兴之端”。如：“造句弗就，勿令疲其神思，且阅书醒心，忽然有得，意随笔生，而兴不可遏，入乎神化，殊无思虑所及。或因字得句，句由韵成，出乎天然，句意双关。”（同上）

但是，“夺神气”，顿悟其法，“发兴之端”，还不是“悟”的极境。象佛教南宗的开创者慧能一样，他强调“贵心不贵迹”（《寄拙园有感》）。谢榛认为，要臻于“悟”的极

境，必须进一步在博览熟读的基础上，将“万物”、“千古”聚于“一我”、“一心”，加以“易驳而为纯，去浊而归清”（卷三）。只有经过这样的陶冶、静化，才能超脱形迹，妙合神会，造乎浑沦。

论诗讲“悟”，北宋苏轼、黄庭坚首发其蕴，至南宋即众说纷纭，莫衷一是了。就其“悟”的境界而言，谢榛以前的议论，可综括为四个方面：一、道学家的“自得”，即流于既溢之余；二、古文家的“自然”，严羽所谓超以象外，不事拘泥的“透彻之悟”，与之同类；三、江西诗派的“换骨”（或曰“活法”，或曰“遍考”，或曰“中的”等），即工到火候，度超诸子，自成一家；四、严羽的“第一义之悟”，即熟读居于上乘的作家的作品（指魏晋、初唐、盛唐），求其法。谢榛对于“悟”的问题，广收博取，兼及众长。他所谓的“悟”，主要师承的是严羽的“第一义之悟”和“透彻之悟”。但细察幽微，又与严羽有些不同：其一，他又根据创作过程，分为前悟、后悟，而且特别强调后悟。此即兼及道学家的“渐修始得”（包恢《敝帚稿略·答傅当可论诗》），即求自得之后再加以陶冶之工。其二，不象严羽说得那么玄而又玄。他认为诗中“三昧”，是蕴含在自然明畅之中的，并不是“羚羊挂角，无迹可求”（《沧浪诗话·诗辩》）。除此之外，谢榛还接受了江西诗派的影响，赞同“易其貌，换其骨，而神存千古”（卷四）。“换骨”，实即火候到时的一种境界。按江西诗派的阐述，这种火候，“必自工夫中来，非侥幸可得也”（吕本中《童蒙训》）；“故学者不患禅之不成，但患时之不至；不患时之不至，但患学之不勤”（祿宏《竹窗随笔》）。所以，谢榛也强调：“作诗譬如有人日持箕箒，遍于市廛，扫

沙簸而拣之。……扫沙不倦，则好物出；苦心不休，则警句成。”

（卷三）他并把“悟不可恃，勤不可间。悟以见心，勤以尽力”，视为“学诗之梯航，当循其所由而极其所至也”（同上）。

由于谢榛受禅学的影响较深，他论诗不仅乐道“悟”，而且喜欢与“禅”搅在一起。他说：“嘉靖乙巳岁因访西林禅侣，谈及庞居士涅槃，代作偈子云：‘来时忽堕，去时不躲。我归太空，太空即我。’……李东冈谓予有悟禅旨，故与庄子默契焉。”（卷四）这是以诗论禅，宣扬禅理，表现了明显的唯心主义倾向。但是，更多的情况下，谢榛讲“悟”时，是以禅喻诗，即借禅学的词语，把道理讲得更明白透彻一些。象前面所说的，仅仅把“悟”视为领会和把握盛唐诗歌艺术的特点和规律的重要途径，这就不同于禅宗玄学了。

必须指出的是，谢榛讲“悟”，把“书”和“心”的作用强调到了不适当的程度，这说明他对文学创作的源和流的关系还不够明确。但是，他提倡博览熟读，心领神会，通妙入化，对继承前人的经验，提高艺术技巧，不是一无可取的。

四

谢榛对诗歌创作论，贡献最大的是“情景交融”说。

“情景交融”是诗歌创作的一条重要的美学原则，也是我国诗歌艺术的优良传统。但是，由于最早形成的“诗言志”说的束缚和影响，对这一问题从理论上进行总结和概括，竟远远地落后于创作实践。虽然，我们可以把“意象”说与“情景交融”说联系起来，从而到先秦的典籍（诸如《周易·系辞》和《庄子·外物》）中去追觅蛛丝马迹，但是，必须看到，直到

魏晋南北朝儒家正统观念被冲破，“诗缘情”说兴起，田园诗和山水诗大大发展之后，这一学说才得以萌发。尔后，经隋、唐、五代，直至宋、元方告形成。而谢榛则是第一个使得“情景交融”说臻于完整、系统化的。仅《诗家直说》直接谈论这一问题的就有三十余条，在他之前，可以说还没有一个人这样集中、深入地进行过探讨。他不仅集前人之大成，而且正如其友人杜约夫所说：“子能发情景之蕴，以至极致，沧浪辈未尝道也。”（卷二）这并非溢美之词，即使后来居上的王夫之、李渔、王国维等人的有关论述，其中大部分观点，实自谢榛发之。

谢榛的“情景交融”说，主要包括两个方面：

一、“情景相触而成诗”（卷四）。这涉及到了诗和“情景交融”的关系。毛主席说：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）这就是说，和一切文学作品一样，诗也是客观物象和主观感情相统一的产物。虽然，由于时代和阶级的局限，谢榛对这个问题，没有也不可能认识得这么明确、深刻，他所谓“景”，也还没有真正突破自然现象的圈圈，但是，他把主观的“情”和客观的“景”相触，看作诗歌产生的基础，并强调这是诗人必须遵循的常轨，无疑是具有朴素的唯物主义色彩的。正是在这种意义上，他进一步强调：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。”（卷三）并指出了“情景相触”的两种情况：一曰“触景生情”。如：“凡登高致思，则神交古人，穷乎遐迩，系乎忧乐，此相因偶然，著形于绝迹，振响于无声也。”（同上）这是指感情对自然景象的顺应和契合。一曰“借景抒情”。如：“或有时不拘形胜，面西言东，

但假山川以发豪兴尔。”（卷四）这是指感情对自然景象的选择和融化。但是，无论“情”以什么方式和“景”“相触”，在谢榛看来，对诗的产生来说，二者不是并重的。他认为：“景乃诗之媒，情乃诗之胚。”（卷三）这样把“景”看作外在条件——“媒”，把“情”视为内在因素——“胚”，不仅分清了矛盾的主次，更重要的是切近了诗歌的本质特点。因为诗歌较之其它文学样式，更带有主观色彩，更注重于感情的抒写。

关于诗和“情景交融”的关系，在魏晋南北朝已引起了文论家的普遍注意。当时，他们把诗从诗、乐、舞的合体——“乐”中分离出来，在《礼记·乐记》“乐也者，音之所由生也。其本在人心之感于物者也”的基础上，专从诗文的角度作了阐发。如：陆机《文赋》：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春；心懔懔以怀霜，志眇眇而临云；……慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文。”钟嵘《诗品》：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。……若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感于诗者也。……至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，嫖闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返；女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”不过，这些论述仅仅指出了诗是在感情被客观事物触发以后而产生的，具体到“情”和“景”的关系及其接触的方式，则缺乏更深入的探讨。直至北宋的欧阳修，才进一步指出：

凡士之蕴其所有，而不得施于世者，多喜自放于山颠水涯之外，见虫鱼草木鸟兽风云之类，往往探其奇怪，内有忧思感愤之郁积，其兴于怨刺以道羁臣寡妇之所叹，而