

中国文学精神

主编 郭延礼

ZHONGGUOWENXUEJINGSHEN

【明清卷】

孙之梅 著

山东教育出版社

山东大学“211工程”重点立项



中国文学精神

主编 郭延礼

GGUOWENXUEJINGSHEN

【明清卷】

孙之梅 著

山东教育出版社

中国文学精神

(明清卷)

郭延礼 主编

孙之梅 著

出版者：山东教育出版社

(济南市纬一路 321 号 邮编:250001)

电 话：(0531)2092663 传真：(0531)2092661

网 址：<http://www.sjs.com.cn>

发行者：山东教育出版社

印 刷：山东新华印刷厂

版 次：2003 年 12 月第 1 版

2003 年 12 月第 1 次印刷

印 数：1—3000

规 格：880mm×1230mm 32 开本

印 张：8.75 印张

插 页：5 插页

字 数：215 千字

书 号：ISBN 7-5328-4179-0

定 价：13.60 元

(如印装质量有问题,请与印刷厂联系调换)

图书在版编目(CIP)数据

中国文学精神·明清卷 / 孙之梅著 .—济南: 山东教育出版社, 2003

ISBN 7-5328-4179-0

I . 中... II . 孙... * III . 文学史—研究—中国—明清时代 IV . I 209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 105235 号

目 录

概 说	1
第一章 复古与新变	
——明清文学的出路	19
第一节 复古与新变的文化精神	20
第二节 复古派的文学本体论	31
第三节 新变派的文学解放论	51
第四节 复古与新变的整合	65
第二章 崇雅与尚俗	
——明清文学的审美精神	79
第一节 古雅与雅正	80
第二节 俗文学的崇雅	99
第三节 雅俗文学的交汇	118
第四节 民歌批评的审美指向	131
第三章 反思与批判	
——明清文学的文化品位	149

第一节	社会转型期文人人格的转变·····	150
第二节	质疑程朱理学和封建伦理·····	160
第三节	文化批判的公敌:八股取士的科举制度·····	179
第四节	人各有私与国家观念·····	195
第四章 兴亡之叹与兴亡之“制”		
	——明清文学的历史沧桑·····	209
第一节	诗词中“史”的意识凸现·····	210
第二节	戏曲小说的征史尚实·····	228
第三节	兴亡对文学体制的影响·····	239
第四节	悲剧情怀和幻灭感·····	258
结语 ·····		272

明清文学从一开始就面临着两难的境地：一是承袭着悠久辉煌的文学遗产，体裁、题材、风格、技巧，千辛万苦获得一点成就，然而回溯古人，早已被古人占了先机，明清人深感举步维艰；一是程朱理学被确定为惟一专断的官方哲学，渗透到文化和社会生活的方方面面。在文学领域，钳制、禁锢戕害了文学思维与文学情感，议论化、理性化的理学诗和咿缓冗沓的台阁体在明代前期很长一段时间统治着文坛。明清人必须在这两种压制之下寻求出路与解放，从程朱理学的控制中解放出来，从古人辉煌的照耀下寻求自我的位置。为了摆脱理学对文学的钳制和戕害，他们希冀在“复古”的口号下，使文学回复到其自身的本位。超越古人，自立面目，是每一个时代每一个文人必然追求的目标，求

新求变，则是明清文学的另一种张力。不论是复古，还是求新求变，明清人都在寻求文体和文心的解放，促使文学贴近时代，贴近人生，贴近个体的生存状态与心理感受。

明代复古派最大的功绩是区别文学与非文学，使文学回到其本体。李东阳《麓堂诗话》第一则就说：“诗在六经中别是一教，盖六艺中之乐也。乐始于诗，终于律，人声和则乐声和。又取其声之和者，以陶写性情，感发志意，动荡血脉，流通精神，有至于手舞足蹈而不自觉者。后世诗与乐判而为二，虽有格律而无音韵，是不过为排偶之文而已。”乐与诗的结合，最终定型于格律，但是并非有了格律就是诗。只有“声之和者”，对人的情感、志意、血脉、精神发生激动作用的才可称为诗歌的声律，在声律论的外壳里装进了“陶写性情，感发志意，动荡血脉，流通精神”的内涵，抒情性、个性、感染性、想象性的诗歌声律本体得到了突出。因此，李东阳的声律论一方面区分了诗文之别，更重要的是区分了诗歌声律与非诗歌声律的差别，在诗歌的苑地里剔除了押韵的学问诗、议论诗、性气诗之存身之所。李梦阳的《缶音序》把诗乐之能否入管弦看作诗的生命要素。宋诗就是徒有格律而不能感发志意，流动血脉，所以犹如土木形骸。

声律是诗的外部特征，抒情则是诗的内在功能。李梦阳《与徐氏论文书》云：“夫诗，宣志而导和者也。”《叙九日宴集》云：“天下百虑而一致，故人不必同，同于心；言不必同，同于情。故心者，所谓欢者也；情者，所谓音者也。”李梦阳讨论情的突出特点，是他总是在考察情的运动状态。《梅月先生诗序》说：“情者动手遇者也。”“遇者形乎情，情者形乎遇。”《鸣春集序》说：“窍遇则声，情遇则鸣。吟以和宣，宣以乱畅，畅而咏之，而诗生焉。”《刻戴大理诗序》说：“情感于遇，故其言人人殊。”情是永恒的，情也是多样的，但诗歌的抒情是一个复杂的心理过程，并不是有情就可以成为诗人，也不是随时随地都可宣泄其情。感情的产生、抒发需要外部环境的刺激，这就是“遇”。“遇”本身就是

一个运动状态,但这只是起点。在“遇”的激发下,才会产生创作心理的一系列运动。“遇”还是主客观的契合,也就是情和境象的珠联璧合,水乳交融。李梦阳“遇”的观点,在明末清初被钱谦益所接受,“遇”里包含了时代的变迁和个人际遇,而成为钱氏“灵心”“世运”“学问”诗学纲领中的“世运”。

在创作论上,复古派的理论核心是比兴。严羽《沧浪诗话》里所说的“妙悟”“兴趣”“当行”“本色”都包含着比兴手法的运用。李东阳明确提出比兴是诗的主要表现手法。《诗话》云:

诗有三义,赋止居一,而比兴居其二。所谓比兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述,则易于穷尽,而难于感发。惟有所寓托,形容摹写,反复风咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,而手舞足蹈而不自觉,此诗之所以贵情思而轻事实也。

宋诗充分发挥了赋的手法,忽视了比兴手法。李东阳认为铺陈直叙,易于言尽意尽,而比兴手法能感动读者,引发读者的联想。所谓比兴,即“有所寓托,形容摹写,反复风咏”,“寓托”是其意,“形容摹写”是其形,“风咏”是其音,意、形、音三者为“情思”。李东阳这段话是复古派论述比兴的纲领性文字,后李梦阳、何景明等人的论述大致不出这一范围。李梦阳《缶音序》说:“夫诗,比兴错杂,假物以神变者也,难言不测之妙。感触突发,流动情思,故其气柔厚,其声悠扬,其言切而不迫。故歌之心畅,而闻之者动也。”“诗有六义,比兴要焉。夫文人学子,比兴寡而直率多,何也?出于情寡而工于词多也。夫途巷蠢蠢之夫,固无文也。乃其讴也,号也,呻也,吟也,行咕而坐歌,食咄而寤嗟,此唱而彼和,无不有比焉兴焉,无非其情焉。斯足以观义矣。”李梦阳把比兴论又推进了一步,诗中能否用比兴,直接关系到诗中是否有情,而诗中情的有无,又决定诗中诗性的有无。何景明《明月篇序》把比兴论作为批评武器,批评杜甫的歌行体“博涉世故,出于夫妇者常少,致兼《雅》《颂》而风人之义或缺”。王廷相《与郭价夫论诗书》

批评杜甫叙事诗“漫敷繁叙，填委事实，言多趁贴，情出附赘，此则诗人之变体，骚坛之旁规也”。提出“诗贵意象透莹。……使人思而咀之，感而契之”。重比兴而弃铺叙，是复古派文学创作论中最有特色的理论。

复古派的文学本体论在明清文学史上有重要的意义。朱彝尊《静志居诗话》卷十“李梦阳”条云：“成、弘间，诗道傍落，杂而多端，台阁诸公，白草黄茅，纷芜靡蔓……理学诸公，‘击壤’‘打油’，筋斗样子……北地一呼，豪杰四应。”复古派的理论经过后七子的进一步推进，为诗歌创作脱离宋诗、台阁体、性理诗的影响澄清了是非，使诗歌回到了文学的本位。但是，任何一种理论都是针对当时的问题而提出来的，它的理论锋芒常常是一把双刃剑，一方面解决了现实中急待克服的问题，一方面其理论本身不可能完美无缺，在解决了现实问题之后又成了他人攻击的理论弊端。复古派限隔时代的文学史观，模拟汉魏盛唐的格调论，在文学实现了其本体面貌后，就成了限制文学个性化、自由化的桎梏，也与日益深化的个性解放思潮相齟齬。入清之后，儒家诗教中“温柔敦厚”和“设教邦国，应对诸侯”的因素突现出来。代表人物沈德潜在修正复古派理论一些不周严之处的同时，也把原本就期待和盛世互为表里的文学心态引导到对封建王朝的依附，内容上为封建政治服务，风格上褒衣博袒。袁枚的《答沈大宗伯论诗书》驳其“诗贵温柔，不可说尽，又必关系人伦日用”，指出就是《诗经》既有可以兴、可以群之诗，也有可以观、可以怨之诗；既有“迩之事父，远之事君”，与人伦日用有关系之诗，也有“多识于鸟兽草木之名”，与人伦日用无关系之诗。

如果说复古派把文学从理学和道学体中解放出来，使文学恢复了本体，那么，公安派则适应了万历时期思想解放的思潮，进一步推进了文学的文体解放和文心解放。针对复古派尊唐抑宋、限隔时代的观点，提出了“变”的观念。袁宗道的《论文》批评李梦阳“嫌时制不

文，取秦、汉名衔以文之，观者若不检《一统志》，几不识为何乡贯矣”。批评王世贞“西京以还，官师郡邑，其名不雅驯，虽子长复出，不能成史”的观点，云：“夫时有古今，语言亦有古今。今人所诧谓奇字奥句，安知非古之街谈巷语耶”，即使《史记》《左传》也是上古语言变化的产物，而数千年后之文要用数千年前人的语言，其谬可知。袁宏道把乃兄语言因时而变的观点作了进一步的论述。《与江进之》《雪涛阁集序》等文反复论证“古之不能为今者，势也”，“今之不必摹古者，亦势也”的道理。

复古派津津于法，认为“法”如“方圆之于规矩”，是古今不变的。公安派也论法，但他们认为法是一个常变的概念，变就是法。袁宏道论述诗歌的发展史就是一部不断“法因于弊而成于过者也”的因革变化史，“矫六朝骈俪钉铎之习者，以流丽胜，钉铎者固流丽之因也，然其过在轻纤。盛唐诸人，以阔大矫之，已阔矣，又因阔而生莽。是故续盛唐者，以情实矫之，已实矣，又因实而生俚。是故续中唐者，以奇僻矫之，然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道，至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也”（《雪涛阁集序》）。袁宏道所说的法与复古派的音节字句之法不同，而是指穷通变化的通变之法。正是从通变的角度，公安派在肯定宋诗的同时，也认识到了宋诗的弊端：“其弊至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊又有不可胜言者也”。扬宋并不是把宋诗宋文作为追摹的范本，而是从流与变中明确明代人的出路不在于复古，而在于变宋。

为了达到文心解放的目的，公安派标举“独抒性灵，不拘格套”的口号。这一观点深刻地反映了晚明以自然人性为哲学基础的思想解放、个性解放的特色。公安派的“性灵”，从三方面切入了文心。其一，人欲。袁宏道万历二十四年写的《叙小修诗》是一篇纲领性文章。

说小修的诗“大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”。那么小修抒写了怎样的性灵？袁宏道说：“盖弟既不得志于时，多感慨；又性喜豪华，不安贫窘；爱念光景，不受寂寞。百金到手，顷刻都尽，故尝贫；而沉湎嬉戏，不知撙节，故尝病；贫复不任贫，病复不任病，故多愁。愁极则吟，故尝以贫病无聊之苦，发之于诗，每每若哭若骂，不胜其哀生失路之感。”小修的性灵大抵感发于人欲，功名利禄，挥金如土，贪图享乐，沉湎酒色，豪华热闹。在天理与人欲的对峙中，人欲彻底打垮了天理。小修纵欲而贫病，贫病而愁，情欲相激而吟诗。人为情欲之物，因有欲而性灵乃见，性灵通于“人之喜怒哀乐、嗜好情欲”。其二，语言。复古派从李东阳起就研究汉魏盛唐诗的音节文字，此后复古派始终没有摆脱从声调上设情的思路。公安派要充分发挥语言表达情感思想的功能，云：“口舌代心者也，文章又代口舌者也”（袁宗道《论文》），“信心而言，寄口于腕者”（袁宏道《叙梅子马王程稿》），“郁与口相触，卒然而声”，“返而呼者不择声”（袁宏道《陶孝若枕中呓语》），这样才“情真语真”。袁宏道致张幼于书抨击当时文坛的不良风气：“粪里嚼查，顺口接屁，倚势欺良，如今苏州投靠家人一般。记得几个烂熟故事，便曰博识；用得几个见成字眼，亦曰骚人，计骗杜工部，囤扎李空同，一个八寸三分帽子，人人戴得。以是言诗，安在而不诗哉？”激于此，袁宏道的“信心而出，信口而谈”不免有“矫枉之过”。其三，格调。格调论是复古派的理论核心。袁宏道打破了格调说的美学禁锢，指出“代有升降，法不相沿，各极其变，各极其趣，所以可贵，原不可以优劣论也”。变就是优，就可贵。“古有不尽之情，今无不写之景，然则古何必高，今何必卑哉？”（《与丘长孺》）平等了古今，格调论就失去了存在的根基。袁宏道还指出格调论在创作中产生的恶劣后果。《姜陆二公同适稿》总结苏郡文风的演变：弘、正间，才艺代出，斌斌称盛；后徐祯卿变吴歙而趋北地，王世贞、王世懋兄弟相继而起，“高自标誉，务为大声壮语”。“剽窃成风，

万口一响”，此风一开，“市贾佣儿，争为讴吟，递相临摹”，见有一语出格，或句法事实非曾见者，则极诋之为野路诗。针对这种风气，袁宗道提出“有一派学问，则酿出一种意见，有一种意见，则创出一般语言，无意见虚浮，虚浮则雷同矣”（《论文》）的观点。袁宏道以“真”“新”来反对格调。“大抵物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之面貌乎？”（《与丘长孺》）“文章新奇，无定格式，只要发人所不能发，句法、字法、调法，一一从自己胸中流出，此真新奇也。”（《答李元善》）从人欲、语言、格调切入性灵，标志了晚明文人精神世界的解放洒脱。钱谦益《列朝诗集小传》丁集中《袁稽勋宏道》云：“中郎之论出，王、李之云雾一扫，天下之文人才士始知疏濬性灵，搜剔慧性，以荡涤摹拟涂泽之病，其功伟矣。”

二

以一代有一代之文学的观点看，无疑明清是戏曲小说称胜的时代。明清的戏曲小说空前繁荣，数百年间，高潮迭起，产生了一批又一批杰出的作家和经典作品。而引领这种现象的是文学观念的变化。明清文人不再把戏曲小说看作不登大雅之堂的俗作，而是给予极高的评价。李贽称《西厢记》《水浒传》为古今至文，在这些至文面前，说甚么六经，说甚么《语》《孟》（《童心说》）。李开先《词谑》评《水浒传》“委曲详尽，血脉贯通，《史记》而下，便是此书。且古来更无一事而二十册者。倘以奸盗诈伪病之，此不知序事之法，史学之妙者也”。把《水浒传》与《史记》相提并论，批评那些非议《水浒传》“奸盗诈伪”的人不知“序事之法，史学之妙”。袁宏道对《水浒传》更是赞扬有加，其《听朱生说〈水浒传〉诗》云：“少年工谐谑，颇溺《滑稽传》。后来读《水浒》，文字益奇变。《六经》非至文，马迁失组练。一雨快西风，听君酣舌战”。袁宏道竟然说《水浒》超过了《六经》和《史记》。李

贽也称《水浒传》为“发愤之作”，把它和《史记》、杜诗等并列为宇宙内的“五大部文章”。还对小说进行了评点，其评点本成为当时书坊的畅销书，书商们争相冒其名以促销。崇祯刻本《新刻剑啸阁批评东西汉演义序》说到《水浒传》及李贽的评点所产生的魅力：

里中有好读书者，緘嘿十年，忽一日拍案狂叫曰：“异哉！卓吾老子吾师乎？”客惊问其故，曰：“人言《水浒传》奇，果奇。予每检《十三经》或《二十一史》，一展卷，即忽忽欲睡去，未有若《水浒》之明白晓畅，语语家常，使人捧玩不能释手者也。若无卓老揭出一段精神，则作者与读者千古俱成梦境。”

这位激赏《水浒传》和李贽的评点者，又一次把《水浒传》与经、史进行比较，结论是《水浒传》远胜于经史。

《金瓶梅》问世后，又得到了晚明人的充分肯定和高度评价。袁宏道读了作品“前段”，就说此书“云霞满纸，胜于枚生《七发》多矣”（《董思白》）。后又称《水浒传》《金瓶梅》为“逸典”（《觴政》）。谢肇淛的《金瓶梅跋》对其书内容之广泛、描写之成功作了经典性的评论。

其中朝野之政务，官私之晋接，闺闼之媒语，市里之猥谈，与夫势交利合之态，心输背笑之局，桑中濮上之期，尊爨枕席之语；驱駟之机械意智，粉黛之自媚争妍，狎客之从谄逢迎，奴佞之稽唇淬语，穷极境象，骇意快心。譬之范工抟泥，妍媸老少，人鬼万殊，不徒肖其貌，且并其神传之。信稗官之上乘，炉锤之妙手也。

明代后期的著名文人以极大的热情介绍、评论、评点戏曲小说，而且动辄把戏曲小说与经、史相提并论，甚而比经史更具阅读价值，更有认识时代的意义，更能表现文学的艺术功能。可以说，明代后期是中国文学史上第一个为通俗文学争地位的时代。这个时代表明以诗文为正宗的文学观念正在发生变化，也预示了大量文人将会进入通俗小说的创作领域。

明清时代，雅文学与俗文学双峰并峙，都取得了很高的成就。而

在审美趣味上则存在着通俗文学崇雅和传统诗文尚俗的倾向。明初瞿佑的《剪灯新话》变俗为雅,其势一发而不可收,清初蒲松龄的《聊斋志异》“以传奇法志怪”,登上了文言短篇小说的巅峰。白话小说由文人整理、加工、再创作,发展到文人独立创作,逐渐由书场走向案头,艺术上由粗糙变为精雅。明清戏曲同样经历了文人化、案头化的历程。在通俗文学雅化的过程中,文人意识的渗入是通俗文学趋雅最深层的因素,它影响到了作品的思想品位、情节处理、结构布局、艺术风貌等诸多方面。例如《三国演义》,明蒋大器的序说:“前代尝以野史作为平话,令瞽者演说,其间言辞鄙谬,又失之于野,士君子多厌之。”“言辞鄙谬”的实质是作品思想逻辑的肤浅与荒诞。从现存《三国志平话》看,它的故事框架是因果轮回,它所渲染的是否极泰来,这种思维方式属下层民众面对历史的更替、描述帝王将相英雄豪杰的故事时那种幼稚的编造。而《三国志通俗演义》的作者则着眼于揭示历史更替、国家兴亡的内在逻辑,并把君臣遇合、人才聚散、政治伦理作为诠释历史的基点,这就不能不是文人政治理想和价值观念的表现。由于这种意识对故事的统领,使其超越了征战杀伐、兴亡更替的历史表象,而具有了深邃的人文精神。再如戏剧《牡丹亭》,以舞台、人物、情节演绎以情反理的主题,展现自然人性的生动、丰富。西方的思想家们喜欢用文艺的形式表达他们的理论观念,我国古代除了诗文,戏曲鲜有这种情况。而《牡丹亭》几乎是戏曲史上惟一的一部阐释当时哲学思想的作品。如果不是具有独立品格、站在社会思潮前沿的思想家、文学家汤显祖来处理这个题材,很难设想在金榜题名、奉旨成婚的框架内表现出如此深刻的哲学命题。正是由于文人意识的全方位渗透,才会出现熔铸了清初几代人反思朝代更替与国家兴亡的作品《长生殿》和《桃花扇》,才会产生对专制制度的残暴、封建礼教的虚伪、科举制度的荒谬进行揭露和批判的《儒林外史》和《红楼梦》。它们是那样的深邃——超过了同时代任何一个理论家对社

会的剖析，它们又是那样的完美优雅——令后人叹为观止，难以望其项背。

文人加入通俗文学的创作，不仅影响到了作品的思想深度、艺术品位，就是技术层面的东西也发生了根本的改观。例如小说中的景物描写，明代小说普遍表现得比较拙劣。古代文人不是不会观察自然，描写自然，早在魏晋南北朝时，陶渊明和谢灵运等人就表现了极高的描写自然的成就，他们观察自然，亲近自然，表现自然，自然是他们生活中的重要组成部分，也是他们的艺术生命，为什么到明代写小说时面对自然就显得笔下无灵？例如《水浒传》每到景物描写，就“引诗为证”。十六回“杨志押送金银担，吴用智取生辰纲”，写“五月天气，虽是晴明得好，只是酷热难行”，后引八句诗以写其热。后又写六月初四时节，“天气未及晌午，一轮红日当天，没半点云彩。其日十分大热”，又引古人八句诗。整个小说，写景大致如此。但清代小说则是另一番景观。如《儒林外史》第一回以王冕的视角描写道：

须臾，浓云密布，一阵大雨过了。那黑云边上镶着白云，渐渐散去，透出一派日光来，照耀得满湖通红。湖边上山，青一块，紫一块，绿一块。树枝上都像水洗过一番的，尤其绿得可爱。湖里十来枝荷花，苞子上清水滴滴，荷叶上水珠滚来滚去。

这一段景物描写真切而富有层次，且与人物互相生发。《红楼梦》的环境描写更加精彩，不仅景物具有独立的审美品格，且与人物个性、情节的推进有内在的关系。明代小说和清代小说仅在景物描写上的差异，其根本的原因是前者较多地受民间作品影响，后者则纯系文人之作。明代小说作者的无考使我们无法判断作者是否具备观察自然、感受自然的审美能力，但清代小说的作者如吴敬梓、曹雪芹则都是诗词歌赋的作手，他们把用诗词歌赋表现自然的艺术素养移挪到白话描写中。因此，明代小说的人物描写、心理描写、环境描写等技术上的简单肤浅，不是小说水平的问题，而是作者的问题。作者的改

变,带动了通俗文学的全面雅化。

崇雅只是明清文学审美追求的一个方面,另一方面则是尚俗。文学的尚俗有极为深刻的经济、思想背景。宋元以后,商业日益发达,四民关系发生了质的变化。四民之末的商人在明清是最活跃的阶层,弃士而经商,商富而从儒,是比较常见的现象。“四民异业而同道”,“士商异术而同志”的观念直接带动了文人的市民化。元明之交的杨维桢家本经商,富足豪奢,生活放纵,诞情傲世。其诗歌写人之不敢写,言人之不敢言,缚丽妖冶,流于放荡,被人指责为“以淫词怪语裂仁义”,究其实质是市民文学的世俗化与趣味化在传统诗文中的折射。明中叶,在经济和文化都比较活跃的东南地区,吴中文人再一次将他们的安身立命之所投放到市井。自命“江南第一风流才子”的唐寅,《阊门即事》描绘吴门市廛的繁荣:“翠袖三千楼上下,黄金百万水西东。五更市买何曾绝,四远方言总不同。”他热情地讴歌道:“世间乐土是吴中,中有阊门更擅雄。”对市井生活的钟情,使他的诗歌充溢着俗情俗趣。如写不甘沉沦的进取精神:“人言死后还三跳,我要生前做一场”(《夜读》)。感慨世事:“富贵荣华莫强求,强求不出反成羞。有脚伸处须伸脚,得缩头时且缩头”(《叹世》)。王世贞讥其为“如乞儿唱莲花落”。事实上就是追求古雅的复古派也对民歌特别青睐。入清后,重学求雅是主流,但尚俗仍是一股潜流。郑燮的书信,傅山的小品,前者是著名画家,后者是著名学者,无论内容还是语言还是作者所刻意追求的效果,无不流露出对世俗化的钟意。

三

明清是封建社会的末期,封建政体高度纯熟精密,集中皇权,加强思想统治,使集权政体与意识形态成为一个严丝合缝的整体,是明清政治文化的一个特点,也是明清统治者的良苦用心。为了达到专