

明人小品十家

袁中郎小品

文化艺术出版社

熊礼汇选注



袁中郎小品

熊礼汇选注

文化艺术出版社

(京) 新登字 140 号

袁中郎小品

熊礼汇选注

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街 17 号)

新华书店北京发行所经销

北京博诚印刷厂印刷

中国人民解放军 1201 工厂

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9.25 字数 150,000

1996 年 8 月北京第 1 版 1996 年 8 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—8,000 册

ISBN 7-5039-1451-3/I·624

定 价: 11.80 元

出版说明

在古代，“小品”一词并不具备明显的文体意义，它仅是六朝时称谓佛经略本的词语，所谓“释氏《辨空经》，有详者焉，有略者焉，详者为《大品》，略者为《小品》”（《世说新语·文学》刘孝标注）。

在佛经以外使用小品一词，集中出现于明代中叶以后。田艺衡有《煮泉小品》，朱国禎仿宋洪迈《容斋随笔》之体，撰成杂记见闻式的《涌幢小品》32卷。以小品名集，则有陈继儒《晚香堂小品》、潘之恒《鸾啸小品》、王思任《谑庵文饭小品》等。以小品作选本之名，则有《皇明十六家小品》、《国表小品》、《闲情小品》等。是小品，自然要篇幅短小，但这只是其外部特征，小品还有其不容忽视的内在特质。晚明公安派性灵说的提出、竟陵派幽情单绪的倡导，都为小品内在品格的提高贡献出不可或缺的力量。散文小品之所以至晚明大放异彩，与时代风会密不可分，可视为一种文体的自觉，它仿佛是传统散文中的轻骑兵，到处驰骋，留下了不可磨灭的踪迹。

明人刘士麟《文致序》曾谈到小品的“无意”之境：“故从来文词家，代不乏人，惟无意于文者往往极其致。如昔淳于、优孟辈，彼其澜翻舌底，何尝有意为文，乃仰天笑而冠纓绝也，摇头歌而临槛疾呼也，能使暴者颐解，怒者粲发，文章之妙，莫过于此。”近代学者俞平伯也有类似的看法：“文章事业的圆成，本有一个通例，就是‘求之不必得，不求可自得’。这个通例，于小品文字的创作尤为显明。”（《重刊浮生六记序》）小品属散文一脉，

但又有超越文体的特征，举凡人事杂记、山水游记、祭文序跋、日记寓言、清言赠序、传记尺牍、笔记诗话等等，皆可在小品的旗帜下找到各自的位置。

明人小品独抒性灵，顺应了个性解放的时代潮流。谈艺论文，妙趣横生；点染山水，情韵盎然。明人小品寻觅着心灵的洞天福地。包罗万象，尺幅千里；言近旨远，别有寄托。明人小品记录着一代文人的足迹。“我要一套好藏书，几本明人小品，壁上一帧李香君画像让我供奉，案头一盒雪茄……”，三十年代的林语堂在《言志篇》中作如是说。

明人小品在三十年代曾哺育了一代散文大家，在今天散文与小品方兴未艾的热潮中，仍将输送有益的养分给作家，给一切感兴趣的读者！我社立足于现代人的广泛需求，分别选取徐渭、汤显祖、陈继儒、袁宗道、袁宏道、袁中道、钟惺、王思任、谭元春、张岱的小品文，加以注释。并以各家字号为书名，以求得形式的整一，总名为《明人小品十家》，以飨读者。

这套精选精注的小品丛书，将带你走入一个五彩缤纷、光采耀人的奇妙世界。

文化艺术出版社

前 言

中国古代小品文的创作,晚明最为繁荣。作手林立,佳篇云集,前所未有。

晚明小品文的兴盛,有两大原因。一是受社会思想文化的影响。明代中叶以后,商品经济不断发展,晚明资本主义因素萌芽已很明显。思想界王学左派思想流行,程朱理学已没有多大市场。士人追求个体存在价值,思想解放,能独立思考,敢信口作论;纵欲求利,无所顾忌;任情适性,视为当然。他们喜美食,嗜声色,乐山水,好精室,弄小摆设,参禅礼佛,陶醉于现实的享受,不以立功、立德、立言为念。价值观念和生活方式的改变,使得晚明出现了尚新、尚奇、尚变、尚情、尚俗的社会审美心态。人们看重文学的娱乐功能,不大喜欢那些载道论世的高文大册,而对能张扬个性、抒发人生感受、短而有味的小品由衷地喜爱。这样自然会促进小品的发展。

二是古代散文发展趋势所致。古代散文的发展,经过唐、宋两个高峰期以后,到明代已难以为继。明代前期“台阁体”的冗弱文风,把古文推进了死胡同。于是便有前、后七子出来振衰救弊,用“文必秦汉”规范散文发展的模式;又有唐宋派出来,把唐宋八大家的古文作为散文家学习的样板。他们用复古方式挽救古文,对扫荡明初以来的冗弱文风起了很大作用。由于倡导者未能正确处理好继承和发展的关系,一味向后看;把复古变成拟古,字规句摹,使散文创作又走入模拟、剿袭古人的歧途。

另一方面,前、后七子讲文必秦汉,本来就有用秦汉古文和受

2 袁中郎小品

理学影响的散文相抗衡的意思。唐宋派中的唐顺之更是受到王学左派思想的影响,提出了作文“但据胸臆,信手写出,如写家书,虽或疏卤,然绝无烟火酸馅习气,便是宇宙间一样绝好文字”,认为文中须有“真精神与千古不可磨灭之见”,方为“文章本色”(《答茅鹿门知县》)。而徐渭、归有光、宗臣等人又写出了不少使人耳目一新的小品。这就从理论和创作两方面为古文的发展找到了一条可行之路。公安派乘势而起,将小路辟成通途,通过提倡“独抒性灵,不拘格套”的小品,来推动古代散文的发展。在他们的带动下,晚明小品果然获得了足以和唐宋古文媲美的辉煌成就。在这之中,袁中郎起了至关重要的作用。

袁宏道(1568—1610),字无学,又字中郎,号石公,又号六休。湖北公安人。年十六为诸生,结文社于城南,自立为长,社内年三十以下的成员都听从他约束。二十一岁(1588)中举,次年入京应礼部试,不第。在京通过焦竑初步接触王学左派思想,并受到焦竑、冯琦以及乃兄宗道文学改革观点的影响。二十四岁时前往麻城向李贽问学,一住三月,二人相得甚欢。李贽为晚明反理学的杰出斗士,他用自然人性论反对理学家以封建伦理道德为内容的人性论,用个性解放反对“存天理、灭人欲”,用怀疑论反对“以孔子之是非为是非”。在文学上则提出“童心说”。谓“天下之至文,未有不出于童心焉者也。苟童心常存,则道理不行,闻见不立,无时不文,无人不文,无一样创制体格文字而非文者”(《童心说》)。李贽的看法,使中郎茅塞顿开,“始知一向掇拾陈言,株守俗见,死于古人语下,一段精光不得披露。至是,浩浩焉,如鸿毛之遇顺风、巨鱼之纵大壑,能为心师,不师于心;能转古人,不为古转。发为语言,一一胸襟流出,盖天盖地”(袁中道《中郎先生行状》)。此后,中郎与李贽一直保持着师友关系。其人生哲学、诗文理论,无不受到李贽思想的深刻影响。

中郎二十八岁任吴县县令。吴县县治所在的苏州,手工业发达,是晚明资本主义生产关系萌芽突出的地区之一。这里,市民文

化生活活跃,诗文创作受复古派影响,“剽窃成风,万口一响”,“争为讴吟,递相临摹”(中郎《叙姜陆二公同适稿》)。他在吴县“(于)济南一派(指以李攀龙为首的后七子),极尽呵斥”(同上)。卸去县令职务后,他怀着摆脱羈束的畅快心情,漫游西湖、天目等名胜之区,写出了许多精美的小品。江南二载,在中郎一生中占有很重要的地位。摹拟、剽袭文风的漫衍,迫使他在斗争中提出一套比较合理的诗文改革理论。而江盈科、陶望龄、屠隆、虞淳耀、汤显祖、董其昌等一班朋友和他同声相应,在江南一带造成思想上反理学、文学上反摹拟的小气候。他们“每会必以诗文相励,务矫今代蹈袭之风”(中郎《雪涛阁集序》)。彼此唱和,更能激发他“破执缚”的勇气。加上江南的秀美风光为他抒写性灵提供了绝好的素材。所以,此时的中郎,在反拟古的斗争中显得最有锐气,创作热情最高。不但提出了诗文改革的理论纲领,还写了许多能体现其改革主张的诗文。

离开江南后,中郎在京先后任顺天府教授、国子监助教和礼部主事。时近两年。他通过研读宋代诗文,特别是批点欧、苏文集,一方面为自己的改革理论找到了根据,另一方面也感到以往的创作过于粗率。在思想上则觉得李贽之说“尚欠稳实”,过于强调“悟”而忽略“修持”。随着他思想的“周密”、“稳实”,其反理学、倡性灵的凌厉气势也减弱了。在京为官的两年,成了他思想、文风的转折期,之所以转折,是与当时反理学的势力遭到摧抑分不开的。

宗道死(1600)后,中郎在故乡柳浪馆住了六年。四十一岁时(1608)在京任吏部主事,次年以主考身份前往陕西主持乡试。四十三岁告假还乡。六月到公安,因遇水灾,卜居沙市视北楼,九月病逝。中郎后期,除短暂为官外,大都是在谈禅、游览中度过的。

袁中郎的思想、感情、风格、气度,表明他是从晚明以反理学思想为特征的文化土壤中栽培出来的人物。他在思想上固然杂取众家,所谓“嗜杨之髓,而窃佛之肤;腐庄之唇,而凿儒之目”(《袁无涯》),总以王学左派思想为宗。年轻时就有创新精神和独立意识,

养成了迥异于人的识、才、学、胆、趣。而胆、识尤其过人，当时人就说他“识如王文成（王阳明），胆如张江陵（张居正）”。因而中郎的“英特”，实在是时代和个人两重因素造成的。

对中郎的为人，我们还要看到：他对国忧民瘼是很关心的。所谓“每日一见邸报，必令人愤发裂眦”（《与黄平倩》）。“时事如此，将何所托足？虽江河为泪，恐不足以尽贾生之哭也”（《答沈伯函》）。千万别把他当做自顾自己潇洒、闲适、不问世事的名士。又中郎为官清廉，处事精明、干练，既识见过人，又方法灵活。为吴令，当朝宰相说是“二百年来，无此令矣”；为官吏部，革弊兴制，切合实情；遇到矛盾，善于调停。以至他告假南归，吏部尚书“别时咨嗟，几欲泪下”（《中郎先生行状》）。千万别以为他是个只知妄发议论的文士。

作为公安派的旗手，袁中郎有系统的文学革新理论。他的理论，是以高扬主体精神的王学左派思想为武器，在和摹拟、剿袭的拟古文风的斗争中形成的。其主要观点有：

一、“世道既变，文亦因之”，不可一味复古拟古。中郎认为一代有一代的文学，时代变化了，文学也随之而变。“今之不必袭古，亦势也”（《江进之》）。“文之不能不古而今也，时使之也”（《雪涛阁集序》）。还说：“诗之奇、之妙、之工、之无所不极，一代盛一代，故古有不尽之情，今无不写之景。然则，古何必高，今何必卑哉”（《丘长孺》）。可见他一再阐说这种进化的文学史观，是要用来反对文学创作中的贵古、复古、袭古倾向，和否定复古派所鼓吹的“文自秦汉、诗自天宝以下，俱无足观”（《明史·李攀龙传》）的虚无论。至于他讲“事今日之事，则亦文今日之文”（《江进之》），就不单是否定复古派的蹈袭文风，还反映出资本主义萌芽时期，一些受启蒙思想影响的知识分子，希望用文学表现时代精神的强烈要求。

二，师心不“师法”，不可“句比字拟”。中国古代文学常常用复古的方式实行革新，对前、后七子的复古，中郎并不一概反对。他反对的是“以剿袭为复古，句比字拟，务为牵合，弃目前之景，摭腐滥

之辞”(《雪涛阁集序》)。而主张采用韩愈“师其意不师其辞”(韩愈《答刘正夫书》)的态度。认为“取古人一二浮滥之语,句规而字矩之,谬谓复古,是迹其法、不迹其胜者也,败之道也”(《叙竹林集》)。甚至提出“唐人妙处,正在无法耳”(《答张东阿》)。中郎赞同师意不师辞、师心不师道,就是要学习古人不为成法所拘的创新精神。

三,“独抒性灵,不拘格套”。这是中郎从内容和形式两方面着眼提出来的创作原则。既是他文学理论的核心观点,也是公安派革新诗文的理论纲领。

本来,前人早就说过:“夫文者,妙发性灵,独拔怀抱”(《梁书·文学传论》),但他接过这个命题,赋予了新的含义。

首先,他讲“独抒性灵”,是要表现人的胆量、见识、才气、学问、情趣,而表现胆、识尤为重要。他举例说:“昔老子欲死圣人,庄生讥毁孔子,然至今其书不废。荀卿言性恶,亦得与孟子同传,何者?见从己出,不曾依傍半个古人,所以他顶天立地。”(《与张幼于》)他说“识”为文之骨,说李梦阳、王世贞辈,并非无才,其病源不在模拟而在无识。他讲的“识”,实际上是由阳明心学派生出来的诸多见解,所谓“仆谓当代可掩前古者,惟阳明一派良知学问而已”(《又答梅客生》)。要表现反理学之识,必须要有胆量,所谓“胆量愈廓,识见愈朗”(《叙小修诗》)。他赞美徐渭、李贽之文,就在于文中有胆有识。赞扬人的资质之美,也是胆、识并提。或云“有才有识有胆”(《李湘州编修》),或云“识见肝胆,真不可多得”(《与梅客生》)。

其次是所写性灵要真,“非从自己胸臆流出不肯下笔”(《叙小修诗》)。这是讲文学须有作者“性命的影子”,成为“人之注脚”(《刘元定诗序》)。所谓性灵要真,就是要写出真胆、真识、真才、真学、真趣。而要性灵真,首先作者要作“真人”。因为“惟有真人,而后有真言”(雷思霈《潇碧堂集序》)。而“性之所安,殆不可强,率性而行,是谓真人”(《识张幼于箴后》)。可见,中郎以真为美的性灵说,是以作者个性解放、逞心而言为出发点的。

再次是把打破格套、重建文体和独抒性灵结合起来。这里讲的文体指语言结构形式和文章风格。在这方面，拟古派有许多格套。既有摹拟古人的老“套语”，又有模仿今人的“新奇套子”。中郎认为滥用格套本于无识无趣，所谓“庸谈陈诂，千篇一律”（《与陈正甫提学》）。而“流自性灵者，不期新而新”（江盈科《敝篋集序》）。所以把独抒性灵当做破除格套、重建文体的根本途径。说独抒性灵，就能带来语言结构形式的新奇和表现艺术的独特性。所谓“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》）。又说独抒性灵，写真识，真趣，还能带来艺术风格的多样性，所谓“大抵物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之为貌乎”（《丘长孺》）。认为风格的质朴离不开求真，所谓“古之为文者，刊华而求质，敝精神而学之，唯恐真之不至也”（《行素园存稿引》）。认为平淡的风格难得，也是因有真性灵而生。所谓“凡物酿之得甘，炙之得苦，唯淡也不可造；不可造，是文之真性灵也”（《叙弇氏家绳集》）。

四，出语信腕信口，以“本色独造语”为美。中郎反对“袭古人语言之迹”，主张用“本色独造语”。所谓“本色独造语”，最大的特点是能恰到好处地抒写性灵。它不是套语，不是大话、空话，不是“聱牙之语，艰涩之辞”。他主张作文“信心而言，寄口于腕”（《叙梅子马王程稿》），欣赏“审单口词之明白易省”（《与陈正甫提学》）。称赞人能“以审单、家书之笔，发以真切不浮之意”（《江进之》）。自道“不肖诗文多信腕信口”（《袁无涯》）。“不佞下里稚语耳”（《又答徐见可太府》）。“不肖诗文质素，如田父老语农桑，土音而已”（《答钱云门邑侯》）。可见他提倡的是一种朴素、平淡、浅俗、明畅、生动活泼而富有表现力的文言。所谓“独造”，所谓“信腕信口”，并非率尔操觚，有言必录，还要求合乎语法规律和文体要求。所以他讲：“诗文之工，决非以草率得者，望兄勿以信手为近道也。”（《黄平倩》）。赞成“信腕信口，皆成律度”（《雪涛阁集序》）。

中郎的文学理论,一是着眼于破,一是着眼于立。他用发展的文学史观否定倒退的复古论,用师心不师法和师意不师辞否定蹈袭、剽窃之风,这是破。用“独抒性灵,不拘格套”和出语“信腕信口”,以“本色独造语”为美,来创造新的文体、文风,这是立。因为破得有力,立的合理,所以“中郎之论出,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”(钱谦益《列朝诗集小传》)。

袁中郎的文学创作,小品成就最高。在他之前,徐渭、李贽等人的小品已开晚明小品之风,但晚明小品艺术精神的形成,是通过中郎完成的。他写得多,写得好,又有理论,因而影响大。当他的《锦帆集》、《解脱集》印行以后,过了三四年,社会上便出现了许多小品文集,表明小品创作进入高潮。可以说,晚明和他同时或后于他的小品作家大都受到过中郎小品的影响。

袁中郎的小品是他人格的真实写照。从中可以看出他作为反理学斗士的战斗精神,看出他作为忧念国事的士人的郁闷情怀,看出他作为文学革新派旗手的勃勃生气,看出他作为风流倜傥的名士的那种世俗化了的雅趣。他的小品没有什么重大题材,但“其中有讽刺,有攻击,有破坏”(鲁迅《小品文的危机》),不乏忧国忧民、愤世疾俗之作。

其小品总的特点是“独抒性灵,不拘格套”,具体表现为:一、总以抒情言志的态度写一切事、一切感受。纯作性灵中语,无一不真。二,好即兴作论,能言人所不能言,不敢言。立论不求高深,不务周密,独出己见,点到即止。卓识迭出,使小品有一片不可磨灭的精光。三,独抒素心,多天然情趣。中郎本自“好谭谑”,其小品亦爱用幽默、诙谐语言说自家独特感受,严肃之事、正大之理,亦出以戏言谑语,说得风趣有味。四,言事说理直露明快,摹写山水不但写景如画,而且笔墨之外别有韵致。他是以诗为文,有意追求小品的内蕴之美。五,行文通脱、自由。详略任性,长短随意。没有固定的字法、

句法、章法、篇法，真可谓不阡不陌，脱尽蹊径。用语质朴简淡，不事雕饰。时作土音俚语，生动，活泼，妙趣横生。前人说：“眉山长公，嘻笑怒骂，无非文章，石公妙得此解，随所耳目，俱可书诵。今读其文，无一字不肖长公，无一字剿长公”（曾可前《瓶花斋序》）。“时人谓其字句中，自有一段逸气挟之而行、一种灵心托之而出。说得破，道得出，自有宋坡老以后，惟中郎有焉”（杨汝楫《新刻袁中郎全集序》）。都能道出中郎小品的艺术特点和他在小品艺术史上的地位。

中郎的小品，按文体可分为尺牍、游记、传记、序引等几类。下面着重说说尺牍小品和游记小品的艺术特色。

尺牍属告语体，行文最为自由，最便于倾述情感。中郎的尺牍，多数写给友人，而且受信者的思想观念（包括审美趣味）多与他相近，这给他尺牍小品艺术特色的形成，提供了很好的外部条件。其尺牍小品，艺术特色有三：

一是作胸臆语，揭肝腑示人。苦则苦，乐则乐，怒则怒，恨则恨。说真话，讲真感受，无一丝假情假意。如云：

作令如啖瓜，渐入苦境，此犹语令之常。若夫吴令，直如熊胆，通身是苦矣。山水风光，徒增感慨，……吏情物态，日巧一日；文网机阱，日深一日；波光电影，日幻一日，更复十年，天下容有作令者耶？

《何湘潭》

掷却进贤冠，作西湖荡子，如初出阿鼻、乍升兜率，情景不可名状。自今以往，守定丘壑，割断区缘，再不小草人也矣！快哉！

《张幼于》

苦不堪言，喜不自胜，情真语真。至于他对人说“弟此时实当出，所以迟回者，实迂懒之故，非真不爱富贵也”（《答吴本如仪部》），“仆作知县，不安知县分，至郁而疾，疾而去而后已。既已退，复不安求退分，放江湖山，周流吴越，竟岁忘归。及计穷囊尽，无策可以糊口，

则又奔走风尘，求教学先生。其趋弥卑，其策弥下，不知当时厌官何意”（《答朱虞言司理》）。真是倾肝吐胆，至真至诚。

二是坦言尽言，语语入妙。中郎作书，喜坦言真陈，不转弯抹角，不闪烁其词，而是开口见喉咙，明明白白。并且将其感受、见解说尽说透。常用的手法则是多作议论语和多作形容语。如云：“人生作吏甚苦，而作令为尤苦。若作吴令则其苦万万倍，直牛马不若矣。何也？上官如云、过客如雨、簿书如山、钱谷如海，朝夕趋承检点，尚恐不及。苦哉！苦哉！然上官直消一副贱皮骨，过客直消一副笑嘴脸，簿书直消一副强精神，钱谷直消一副狠心肠，苦则苦矣而不难。唯有一段没证见的是非、无形影的风波，青岑可浪，碧海可尘，往往令人趋避不及、逃遁无地，难矣！难矣！”（《沈广乘》）又如说：“败却铁网，打破铜枷，走出刀山剑树，跳入清凉佛土，快活不可言！不可言！投冠数日，愈觉无官之妙！”（《聂化南》）可谓议论纷纷、形容尽至。除大量采用比喻、铺陈手法外，感叹语的应用，也对突出其看法、强化其感受起了大作用。

三是幽默滑稽，谐趣横生。中郎尺牍多戏谑语，他最不爱一本正经地叙事说理。有的小品，通篇就是一则趣话，如云：“序文佳甚，锦帆若无西施当不名，若无中郎当不重，若无文通之笔，则中郎又安得与西施千载为配、并垂不朽哉？一笑。”（《江进之》）“身在吴县作官，比来舌头已入口内，眉毛已阁眼上矣。不知衷白头颅已觅得未？有便报我。空书递上，甚不雅观，然亦不敢说穷。平时最嫌哭穷的人，今日安敢交父之？笑笑。”（《王衷白》）至于开篇即作趣语，或说着说着冒出一句笑话，或干脆就某一有趣想法生发开来作叙作议，例子就更多。他给座主写信，开篇就是“宏道疏节之罪上通于天”。实说几句后，又谓“或者尊师矜其顽痴，置之不齿，宏庶几何道万一之罪。不然，虽尽三千之众，击雷门之鼓，至于革旋床毁，犹不足以忏罪之毫末也”（《冯侍郎座主》）。给姐夫写信，本说正经事，讲到教子弟出学钱，忽来两句叮嘱语：“银中不可夹铜，货中不可夹

布，此尤第一紧要事”（《毛太初》）。谆谆告诫中，分明含有几分调侃意味。

但中郎毕竟是文人雅士，其尺牍小品有谈话风，虽然带有土音俚词，但仍以文言为主；幽默诙谐，总以雅谑居多。

袁中郎是古代游记小品大家。张岱即云：“古人记山水手，太上酈道元，其次柳宗元，近时则袁中郎。”（《寓山注跋》）。

中郎有山水癖。他酷爱山水，既是时风使然，也与他厌弃执缚，追求自由有关。对山水他有独特的审美观念。他喜爱水的清、活，喜爱山的骨（石）奇。尤其喜爱“山水相得之胜”，而对山水的天然神韵情有独钟。他迷恋清美秀丽的山水，所谓“东南山水，秀媚不可言，如少女、时花，婉弱可爱。楚中非无名山大川，然终是大汉、将军、盐商妇耳”（《吴敦之》）。更向往奇险之美，所谓“吾三十年置而不去怀者，慕其险耳”（《华山别记》）。他认为，无论何种境界的山水之美，审美主体的性灵能与之相通、相合，才能领略得深。所谓“唯于胸中之浩浩，与其至气之突兀，足与山水敌，故相遇则深相得”（《题陈山人山水卷》）。这种重主体精神的审美观，表现出中郎强烈要求张扬个性的独立意识，直接影响到他游记小品的艺术特色。

中郎游记有前、后期之分。闻启祥说：“譬之于画，西湖、天目、虎丘诸记，略加点缀，风趣盎然，是徐熙写生笔。至盘山、桃源及华、嵩诸记，则镂心划骨，肖貌肖神，俨然吴道子画地狱变相手矣。”（《华嵩游草引》）大抵前期游记以写意传神取胜，后期游记以刻画形容取胜。无论前期还是后期之作，都有两个突出的艺术特点，即用丹青之笔写山水之美，和借写山水之美吐露真识、真趣。

先说前者。这是讲中郎能以生动的笔触写活山水，尽显其美。此中奥秘，则如江盈科所说：“中郎所叙佳山水，并其喜怒动静之性，无不描画如生。譬之写照，他人貌皮肤，君貌神情。”（《解脱集序》）如写庐山铁船峰：“铁船峰当其面，紫铍凌厉，兀然如悍士之相扑，而见其骨；及斗困力敌不相下，则皆危身却立，摩牙裂髭而望。”

《由舍身岩至文殊、狮子岩记》)用拟人手法,从动的角度写山的神态举止,何等生动!

除抓住形态特征,实写其神情外,中郎还善于用白描手法,略加点染,就能创造出一种境界。如云:“文昌阁亦佳,晚树尤可观。面北为平远堂旧址,空旷无际,仅虞山一点在望。”(《虎丘》)“少室奇秀,近视不可见,远乃行修武道者,望若古钟,仰出诸山上。从汝来者,唯见千叶芙蓉,与天俱翠,摇曳云表而已。”(《嵩游一》)呈现在我们面前的是留有空白的写意画,笔墨之外,别有意趣,令人生想。

中郎描画山容水态,用得最多的是比喻手法,他用比喻,一是喻法不一,明喻者如云“太湖诸山如百千螺髻,出没银涛中”(《灵岩》);隐喻如云“石公之石,丹梯翠屏;林屋之石,怒虎伏群;龙山之石,吞波吐浪”(《西洞庭》);博喻如云“两峰骨立无寸肤,生动如欲去,或锐如规,或方如削,或欹侧如坠云,或为芙蓉冠,或如两道士偶语,意态横出”(《由水溪至水心崖》)。二是喻体丰富,有用人物神鬼作比者,有以书画文章等作比者。写景手法也是多样,或分类描写,或移步换形。而在描写中,或用游人活动衬写山水之美,或用传说、故事充实山水之美,或即景作论以突出山水之美,或用游人的强烈感受衬托山水之美。都收到了很好的艺术效果。

再说后者。即借写山水之美吐露真识、真趣。这正是中郎游记小品使人读来有味,“欣然颐解,甚或跳跃、叫啸不自持”(江盈科《解脱集序》)的原因之一。他在小品中写领略山水之美的感受,无不显露出他的率性任真,情趣盎然。如他说始入西湖,便感到“山色如娥,花光如颊,温风如酒,波纹如绫,才一举头,已不觉目酣神醉。此时欲下一语描写不得,大约如东阿王梦中初遇洛神也”(《西湖一》)。如写闻五泄之奇,乐得“跳吼沙石上”(《五泄一》)。“每遇一石,无不发狂大叫”(《飞来峰》)。每遇奇观,已乐之不足,还问小奚佳否,急忙“走告山僧”(《云峰寺至天池寺记》)。“已登舟,不忍别,乃绕崖三匝而去”(《由水溪至水心崖记》)。皆为其例。小品即景作

论，多有独到之见。如评议山水：“凡山之名者，必以骨，率不能倍肤。得三分之一，奇乃著。”（《华山记》）“夫山远而缓神，逼而削则乏态”（《由水溪至水心崖记》）“余为西湖之景，愈下愈胜，高则树薄山瘦，草髡石秃，千顷湖光，缩为杯子。”（《御教场》）如评议历史人物：“子陵以无用为用者也。知其无用而不用，此识胜也。不求用，人虽欲用我而不可得，此才胜也。故才与识，一者不至，未有能隐者也。”（《钓台记》）如驳流俗之论：“亡国之罪，岂独在色？向使库有湛卢之藏，潮无鸱夷之恨，越虽进百西施何益哉！”（《灵岩》）如发不平之慨：“罗汉（借指李贽）可遇，刘苍鹰（汉代酷吏，借指麻城官吏）家狗乃啖其血，何必竹林寺前也！”（《佛手岩至竹林寺记》）小品中像这样的即兴之论很多，除少数议论文字多于山水描写外，多数是于写景之中插入几句，冲口而出，戛然而止，不大展开。由于他是“心有所蓄，间一发之于文”（《答刘光州》），“胸中有怀，不敢不吐”（《冯琢庵师》），因而见解较深较新。由于他是“聊以舒其意之所欲言”（袁中道《论中郎遗著》），因而行文方式十分灵活。

和尺牍小品一样，游记小品亦多游戏之语。中郎对这种文风是很得意的，尝谓“越行诸记写得甚好，谑语居十之七，庄语居十之三，然无一字不真”（《江进之》）。所以后期游记小品也保留了这一特色。

本书选中郎各类小品百余篇。选篇按文体分为五类，各类小品均按写作时间先后排列。对每篇小品中的难字难词、人物制度、史地知识作了简注。选篇原文取用钱伯诚先生《袁宏道集笺校》作底本。又注中用了不少伯诚先生《笺校》和李健章先生《笺校志疑》中的材料，特向二先生致以谢意。对书中的缺点错误，欢迎读者批评指正。

熊礼汇

一九九六年五月卅一日