

经典
一〇〇

施议对 主编

左东岭 编纂

明诗一百首



施议对 主编

左东岭 编纂

明诗一百首

岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

明诗一百首/左东岭编纂. —长沙:岳麓书社,2010

ISBN 978 - 7 - 80761 - 409 - 8

I. 明... II. 左... III. 古典诗歌—作品集—中国—明代 IV. I222.748

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 113860 号

经典一百系列

明诗一百首

主 编:施议对

编 纂:左东岭

责任编辑:张卫国

封面插画:蔡 皋

封面设计:萧睿子

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路 47 号

电话:0731—88885616(邮购)

邮编:410006

网址:www.yueluhistory.com

2011 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本:787 × 1092 1/32

印张:6

字数:168 千字

印数:1—8,000

ISBN 978 - 7 - 80761 - 409 - 8/I · 944

定价:19.00 元

承印:长沙瑞和印务有限公司

如有印装质量问题,请与本社印务部联系

电话:0731—88884129

凡 例

——经典一百：21 世纪古典诗歌读本丛刊

20 世纪，古典诗歌的传习与流播，自五六十年代的经典读本起，经由七八十年代的鉴赏辞典，到八九十年代的阐释读本以至九十年代末的白文读本，绕了一个大圈，步入 21 世纪，又回到经典读本上面来（详见总序）。丛刊推行，迈步从头，但愿有个好的开端。

1. 古典诗歌乃中华瑰宝，新世纪精神文化建设重要资源。或因枝以振叶，或沿波而讨源，读本丛刊，力图最精粹的呈现。

2. 综合比勘，专家独断。所立篇目，对于以往读本，须有所增益。一百当中，若干篇章，非所常见。

3. 一斑全豹，门径导引。卷首导言，兼顾各方之外，有自身体会所得，具个人风格。

4. 规范化，标准化。作品文本，以最佳、最完善提供，一律以三种标点断句：“、”表顿，“，”表逗（读），“。”表句，并表韵。依格式排列。

5. 扼要简明，便利疏通。注释依次列于原作之下。非十分必要，可以不注。

6. 以简驭繁，一语破的。解说部分，于简单介绍作者以及相关背景之外，自由加以发挥，但须立足文本，有为而发，能见性情；不要一般化的议论，或者人云亦云，以免点金成铁，贻误大众。

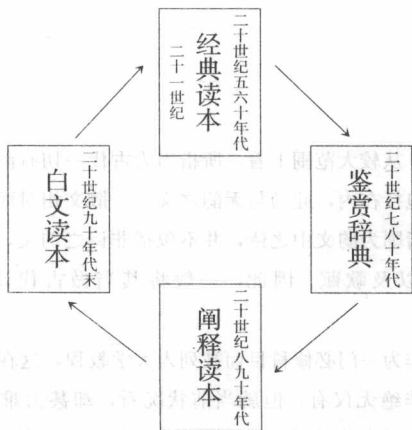
总序

——不学诗，无以言 施议对

古代韵文，从较大范围上看，所指当为古代一切有韵之文，无论诗或者非诗，都包括在内，此乃与无韵之文——散文相对而言；而从较小范围上看，所指则为韵文中之诗，并不包括非诗之韵文，具体地说，就是诗、词、曲以及歌赋。因此，一般将其当做古代诗歌（Classical Poetry）看待。

古代韵文作为一门必修科目而被列入大学教程，这在具有古老传统之中国，虽并非绝无仅有，但就当前状况看，却甚为难得。因为自从1949年以后，内地各高等院校均不开设古代韵文这门课，原有诗选、词选或者诗词选，亦被并入有关古典文学科目，作为文学史进行讲授。半个世纪以来，所谓教授不教，学生不学，古代韵文一直未能走上大学讲台。前几年，在全国政协八届二次会议上，孙轶青、范静宜、傅璇琮、张常海、张西洛、沈鹏联合发言，曾提出建议：“大学中文系应设诗词必修课，中文系毕业的学生应该学会创作符合格律的诗词。”这建议至今尚未实现。台港二地，个别院校据说仍然坚持韵文教学，并要求学生进行写作训练，亦尚未全面推广。

半个世纪以来，两岸四地——大陆、台湾、香港、澳门，由于不学诗所造成的后果，已是明显可见。在写诗填词方面有关问题，拙文《新声与绝响——从澳门看诗词创作状况及前景》曾加以披露。这里着重说诗论词问题。这一问题可以从出版状况得到反映。但整个出版界，包括所有图书市场，真不知从何说起，只能粗枝大叶，说点观感。我以为，从时间推移看，自20世纪50年代至今，有关古代韵文之出版，如以具体出版物为标志，似依照下列程序进行：



出版界这一程序之推进，既因应社会需求，亦体现古代韵文读与写之实际水准。20世纪50年代及60年代初期，经过反右以及教学改革，古代韵文逐渐丧失地盘，而有关专门家并未退下阵来，出版界仍以刊发各种经典读本为主。例如人民文学出版社所推出一套古典文学读本丛书，包括余冠英《诗经选注》《汉魏六朝诗选注》，冯至、浦江清等《杜甫诗选》，钱锺书《宋诗选注》等，皆堪称典范。有一位从事研究及出版工作四十余年之学者谓，该丛书“对我们一代人是起了培育、辅导作

用的”（傅璇琮语）。这当是实情。但是，20世纪70年代末及80年代之后，鉴赏热兴起，“马二先生”领导出版新潮流，情况即发生较大变化。一方面，连炒带抄，原有作品之解读，被变成诗学辞典；另一方面，立异标新，本来诗学之发明，被换上玄学包装。这一变化，不仅将一片片薄瓦变巨砖，令人不胜负荷，而且诗词本身也不知道被变到哪里去了。这当也是实情。这一状况之出现，除了社会环境影响以外，相信与高校教学有关。因为韵文被当做文学史讲授，尽管亦提及作品，却比较注重时代背景及作者生平，往往以史代诗，将文学课变成历史课或一般政治常识课。加上老成凋零，新一代接不上，自然另找出路。这就是我所说的后果。

出版状况，反映不学诗后果。从时间推移看，五十年间的状况，大致有如上述。从空间转换看，两岸四地之大陆、台湾，再加上日本，有关状况似乎亦可以为这一后果提供借鉴。这主要体现在读与写之方法、步骤上。如用一种不很恰当之比喻加以描述，我以为，古代韵文之读与写，其具体方法与步骤，在目前之中国大陆、台湾以及日本，通常以下列三种方式出现，即：地上爬、空中走、天上飞。三种方式，一种是爬格子，着眼于考据；一种是倡高论，偏重于义理；一种则为二者之折中，考据、义理都来得。三种方式，各有所长，不必多予评判；至其所短，主要是偏废辞章，则须加以探讨。所谓提供借鉴，其用意即在于此。

先说考据。这是读与写之基本功，亦是产生经典读本的基础，未可忽视。以为地上爬，相信并无贬意。而且，就目前趋势看，人脑与电脑结合，其前景当无法估量。但是，有些考据是否有用，却值得怀疑。我

看过一篇硕士论文摘要，有人比较研究五代诗词，从语言入手进行分析归纳。为比较总体风格，将五代诗词语言分为天文、时令、地理篇，人事篇，形体、服饰篇，稼穡、农桑、草、木、花、果篇，禽、兽、虫、鱼篇，宫室篇，乐律、器用、法宝篇及采色篇。为比较个人风格，再将韦庄、张泌、和凝、李后主、欧阳炯、孙光宪、牛峤、牛希济、李珣、顾琼等人诗词语言加以规划。研究结果，谓诗词之间语言，可分为诗用词不用、词用诗不用及诗词皆用三部分，并通过表达方式及出现次数，说明诗词皆用，亦有异同，以为可证实“诗庄词媚”以及“诗之境阔，词之言长”这一论断。实际上，此乃将韵文当语文，进行一般分类、统计，而不将韵文当韵文。此一分类、统计，未必有助于读与写。这就是对于辞章之偏废。

再说义理。1985年，所谓“方法年”，学界门户大开，新学科、新方法，天下风行。在古代韵文方面，美学阐释、文化阐释一类著述相继出现。就总体目标看，此类著述之走向，大致有二：或借助美学理论、文化学理论及方法尝试解释韵文中问题，或利用韵文中材料尝试印证美学理论、文化学理论及方法。各有各的精彩。由此所建造之架构、体系，看起来也比传统义理显赫得多。但二者似乎都欺骗了韵文。例如：有一本书说宋代词学，将词学主张提升为审美理想。乍一看很“美学”，似有点石破天惊，仔细看却发现所说都是一些老话题，诸如豪放、婉约以及高雅、低俗等等，不知何谓新意。另有一本书说《诗经》，将“三百篇”放在人类思维及符号功能历史发生之宏观背景下，进行人类学之现代阐释与破译。古今中外，融会贯通，颇能体现其学问、胆略及气概。作为人类学著述，甚为可观。但作为《诗经》读本，究竟合适与不合适，就当细加斟酌。如说《卷耳》，既断定二章以下为咒术幻象，又提出疑问，谓征人之妻何故有仆、有马，言必称金盃、兕觥。显然只是注重于咒术这一文化话题，而忽略构造幻象之另一诗艺话题。两种走

向，均努力向上，只可惜脚不着地。这当也是一种偏废。

以上有关读与写之两种方式，两岸学者大多乐意为之，而稍微有所侧重。最近几年，互相交流，互通有无。此岸某些学者，跟着玩数据，彼岸则将高倡“义理”之博士论文引进。彼此热闹一番，但偏废辞章之状况，并无改善。至于第三种方式，所谓折中，则在日本出现另一状况。

日本人将中国文学看做第二国文学（神田喜一郎语）。对于古代韵文之读与写，一向特别用功。我见过若干颇具水准之专门著述，颇多获益。但是，有一部关于柳永之专著，却令我产生疑虑。即：所谓大陆、台湾两种读写方法之折中，究竟是并取其长，还是兼收其短，看来很难说得清楚。这部专著于第一章研究序说，论柳词构筑法，似乎想论证这么一个问题——古典主义手法与词的文体结合问题，颇有些新意；而落到实处，却货不对版。例如：构筑法之一，乃以《雨霖铃》为例，将援引、借鉴前代作品之词句，诸如“寒蝉凄切”、“对长亭晚”、“都门帐饮无绪”、“兰舟”、“执手相看泪眼”、“竟无语凝噎”、“念去去”、“千里烟波”、“楚天阔”、“多情自古伤离别”、“更那堪、冷落清秋节”、“今宵酒醒何处”、“杨柳岸”、“晓风残月”以及“应是良辰好景虚设”等等，一一开列出来，并详细考订。而后得出结论：“中国文学史中形成的种种‘离别’意象，的确被大量地使用，而且词的意境全然是由这些传统意象构建的。”看似有文有理，十分切近——论者以为，“这是理解词作内容最为切近的方法”；实则只是说明所使用材料以及材料之来源，至于这些材料之如何变成词，却均未涉及，亦即既无构与筑，又无所谓法。而构筑法之二，以《鹤冲天》为例，检索语汇出处，同样也不见其法。

这就是东洋状况。

由于见闻所限，以上描述，难免以偏概全。但我相信，作为一面镜子，对于出版界、诗界之自我检讨，当有所助益。而且，就某些迹象看，我所揭示的问题，实际上似乎也已经逐渐得到纠正。例如：白文本之推行以及旧读本之重印，我看就是对于炒风、抄风以及脚不着地作风之反动。白文本，不加任何注释、品评之读本。一般依据专门家选择、校正之善本翻印。近年由上海古籍出版社刊行有关《诗经》、《楚辞》、《乐府诗集》以及陶渊明、谢灵运、王维、李白、韩愈、柳宗元、杜牧等作品全集，即为其中精品。编者以为，这是为满足不同层面读者需要所作的尝试。我想，必将受到欢迎。旧读本范围较广，主要是经得起时间考验之读本。有清代或清代以前之所传，亦有近人制作。多数于20世纪50年代及60年代初曾刊行，少数为三四十年代旧本。每集发行多在万册以上，可见有一定市场。此等迹象说明：古代韵文出版之由经典读本到鉴赏辞典，由鉴赏辞典到美学阐释以及文化阐释，最后又返回经典读本，可能是一种必然进程。

当然，这一进程，其中应包含着探索与反思。出版界需检讨，诗界也当检讨。几回与诗界朋友见面，都曾提及这一问题。本人亦专注于理论研究，但经常提醒自己，不能有所偏废。否则，几十年所做工夫就将白费。而且，既以此为职业，教书育人，如不得法，亦将误人、误世。因此，愿借此机会，将自己读与写之粗浅体会以及所知有关专门家之读写经验，加以推广，以便取长补短，此套小书的读者若能从中有所获益，余愿已足。

导 言

——明代诗歌的总体特征与审美风格的演变

左东岭

明代诗歌是中国古代诗歌史的一个发展阶段，尽管它既受元代诗歌的深刻影响，同时也深深影响了清诗的创作，但却又拥有自身的独有特征。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传统诗歌思想与性灵诗歌思想而构成。传统诗歌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，每个时期、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于纠元诗的纤弱，茶陵派之复古在于强调诗歌的声韵等艺术特征，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。但有一点是相同的，即复古派的诗歌创作一般都有模仿的对象，其差别仅仅在于是只模仿一家还是模仿多家，是亦步亦趋地模仿

还是不露痕迹地模仿。由此出发，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，这包括用典与风格的把握等等。此外，复古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《诗数》、许学夷的《诗源辨体》等理论探索方面看出，还可以从明人别集的编撰体例大都是以体为分类依据而显示出来，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，欣赏明诗便会存在一定的困难。性灵诗歌思想又包括性理诗与性灵诗两个方面。性理诗主要是受宋代理学思想的影响，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的语录。在明代前期的诗坛上，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，因而传统诗歌批评家一向不将其视为诗家之正途，但它又与理学诗明显不同。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独自特征，像陈献章、王阳明、李贽、公安派的诗歌创作都属于此派。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长的过程。

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其一大弊端，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在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。可以说，明代诗歌创作从前期台阁体的一统局面到后期的多元化格局，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其政治地位以领袖文坛，前七子欲取而代之，不可能从个人的政治地位入手，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，有流派就必须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自身的影响。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。这既可视作为文人的不良习气，也可以说是流派论争的必然产物。

其三是明诗发展中呈现出明显的地域特征与相互之间的文风影响。明代诗歌的地域差别比较明显，如吴中、浙东、江右、闽中、岭南、中原等等。它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。形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黑暗现实的鲜明特征，这就与该派的主要成员大都接受过具有浓厚理学传统的金华学派的影响难以分开；当然其中最重要的还是政治的因素，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、文徵明等人多有交往，诗作具有华美流畅的吴中风貌，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与风格，并使该流派在文坛上造成了更大的影响。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，因而下面我们将对明诗的具体发展过程进行叙述，其核心在于审美风格的演变，以期对读者阅读明代诗歌作品提供一些力所能及的帮助。

元明之际的诗坛主要是江南占据主导地位，胡应麟在《诗薮》中曾把此时的诗坛分为五大流派：越诗派，以刘基为创始者；吴诗派，以高

启为创始者；闽诗派，以林鸿为创始者；岭南诗派，以孙贇为创始者；江右诗派，以刘崧为创始者。这种分法不一定完全准确，但大致说明了当时的诗坛格局。此时的诗派不同于中后期的诗派，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那么固定与单一。从创作风格上看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《青丘子歌有序》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，顾起纶《国雅品》说高启之诗“发端沉郁，入趣幽远”，正是指的这种特征，所以后人高启的成就历来评价很高，甚至认为是明诗之冠。

以刘基为代表的越派诗崇尚忧愤悲怨之气，其风格偏于沉郁豪壮。这些诗人本来都有入世的倾向，但元末社会的混乱与官场的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，使当时的文人多不得善终，甚至连朝廷重臣宋濂与刘基都郁郁而死，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，随之而来的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，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》中论明初诗说：“迨于明兴，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。”其他三派的成就要稍差一些。岭南诗派以孙贇等南园五先生为核心，明清诗论家喜欢拿他们五人去和吴中四杰相比，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，但在其他方面并不完全相同。岭南在元末基本上是一个没有受到战乱影响的安静之区，因而这些诗人能够从容地结社吟诗，而且诗中较少生灵涂炭、忧愁困苦的沉重感。他们诗中所写大多是像孙贇《广州行》那样的对城市的歌咏，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。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、晚四个时期，对各时期的风格体认也多有心得，并选诗以为模仿的对

象，因此该书对明诗具有很大的影响，《明史·文苑传》称：“终明之世，馆阁以此为宗。厥后李梦阳、何景明摹拟盛唐，名为崛起，其胚胎实兆于此。”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，尤其是模拟的痕迹太重，在审美上较少新鲜感与个性特征。李东阳在《怀麓堂诗话》说林鸿的《鸣盛集》极力模仿盛唐，“不但字面句法，并其题目亦效之，开卷骤视，宛若旧本”。江右诗派由陶安发其端，刘崧、陈谟、梁兰等人为核心骨干。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现实，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，从而形成其平正典实的风格。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》把它概括为“雍容典雅”，现代学者大多都批评它内容空洞而缺乏生气。造成这种结果的原因很多，比如诗作者生活阅历单调、文学修养不够、文化政策保守等等，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。其实台阁体作家也并不全是