

中国文学研究系列

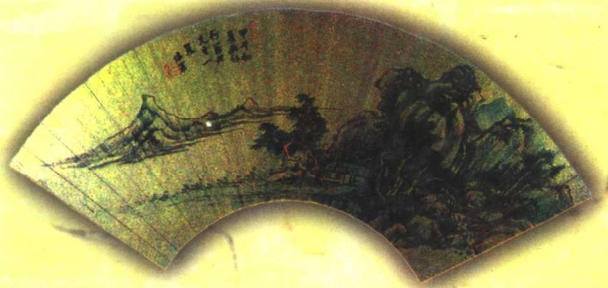
吴梅村诗歌 艺术新论

WUMEICUN SHIGE YISHU

XINLUN

伍福美 著

华中师范大学出版社



WU MEI CUN SHIGE YISHU XINLUN

吴梅村诗歌艺术新论

伍福美 著

华中师范大学出版社

1998年·武汉

(鄂)新登字 11 号

图书在版编目(CIP)数据

吴梅村诗歌艺术新论/伍福美著. — 武汉:华中师范大学出版社,1998.6

ISBN 7-5622-1449-2/I·102

I. 吴… II. 伍… III. 诗歌-文学研究-中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 14033 号

吴梅村诗歌艺术新论

©伍福美 著

华中师范大学出版社出版发行

(武昌桂子山 邮编:430070)

新华书店湖北发行所经销

松滋市印刷厂印刷

责任编辑:陈昌恒

责任校对:戴文波

封面设计:甘 英

督 印:

开本:850×1168 1/32

版次:1998 年 6 月第 1 版

印数:1—2000 册

印张:9.75 字数:230 千字

1998 年 6 月第 1 次印刷

定价:15.00 元

本书如有印装质量问题,可向承印厂调换。

序

在清代众多的诗人中,我最喜欢吴梅村的诗。这也许同我个人的偏好有关,但梅村诗的情韵风味,的确为唐以后的诗家所罕有。早年,我曾经想注解梅村的诗词,或写一本有关梅村的书;不幸的是,我们这一辈人拥有的治学时间太少,一生中最好的时光消磨在不间断的“运动”中,许多想做的事没能做。如今到了暮年,心里不能不有所遗憾。正因如此,当我看到福美这本洋洋二十馀万言的专著时,感到分外高兴,好像我的遗憾得到了某种弥补一样。

福美在70年代末和80年代初读大学本科的时候,我在他们年级教古典文学。那时候中文系的同学对古典文学特别有兴趣,文史基础普遍比较好。福美在古典文学的学习方面是年级的优异者,毕业后留校作了古典文学教师。不久,他又考上古典文学硕士研究生,而我则忝居导师之位。攻读硕士学位

期间,他着重读了吴梅村的诗。他的学位论文《试论“梅村体”》,深得学界的好评。岁月匆匆,福美在古典文学教师的岗位上不觉已工作十多年。他的任务繁多,研讨范围甚广,而对吴梅村则始终情有独钟。这本《吴梅村诗歌艺术新论》,就是他多年心血的结晶。

近半个世纪,由于某些传统观念的束缚,我国学术界对于吴梅村这位大诗人的研究一直没有给以足够的重视,对于其诗歌的艺术成就也认识不够。文学史教材上,关于他的评介不过寥寥数十字而已。福美这本书,从古代诗学理论和诗歌创作的广阔背景上论述梅村诗的历史渊源和历史地位,而重点在探讨梅村诗的艺术个性与美学特质。条分缕析,读来觉得透辟而中肯,且多为前人所未言。这对梅村诗的研究来说,无疑是向纵深作了大大的开拓;当然,就理论价值和学术意义来讲,又不止限于吴梅村一人的诗。在本书就要问世之际,我相信将来有机会读到本书的女士、先生和青年学子定会给本书以应有的评价。

李广柏

1998年6月10日于武昌桂子山

目 录

序.....	(1)
绪论.....	(1)
第一章 吴梅村生平及时代环境	(43)
一、科场得意 年少气盛.....	(43)
二、乱世全命 文社显荣.....	(48)
三、被迫仕清 终生愧悔.....	(55)
第二章 梅村诗的诗史特质	(65)
一、历史巨变 人世沧桑.....	(67)
(一)精心选材,意在志史	
(二)以人存事,诗别于史	
二、命运空幻 人生感伤.....	(93)
(一)浮沉堪叹的命运遭际	
(二)青春凋丧的无尽感伤	

三、女性群像 凄艳相生	(112)
四、托艺林抒感慨 借咏物寄兴亡	(117)

第三章 梅村诗的叙事个性..... (131)

一、以七言歌行体为主的全方位叙事建构	(134)
二、叙事流程中多层视角的转换及功能	(142)
三、多头式叙事方式和非线性故事演绎	(150)
四、叙事中作家思维的跳跃性	(156)
五、以转韵为契机的叙述层次转换	(166)
六、蝉联句式的叙事功能	(176)

第四章 梅村诗的抒情机制..... (183)

一、情感类型及特征	(192)
(一)悲亡情感	
(二)自伤情感	
(三)讽刺及自责情感	
二、多姿多彩的情感表达方式	(215)
(一)在不同场景的置换中抒发情感	
(二)借景物抒情寄慨	
(三)创造幽思绵缈的结尾来抒情寄慨	

第五章 梅村诗的艺术风格····· (247)

一、绵丽宛转中的沉郁苍凉 ····· (251)

二、幽微与峭厉相结合的讽刺特色 ····· (261)

三、阔大的境界与具体而微的艺术描写 ····· (270)

四、典故运用的特色 ····· (282)

结 语····· (294)

附录:主要引用参考书目 ····· (297)

后 记····· (301)

绪 论

吴梅村是生活在明末清初的著名诗人、诗坛大家。他所生活的时代,是中国历史上一个十分特殊的时期。说它特殊,主要基于两点:其一,天翻地覆的改朝换代巨变,即由明至清的朝代更迭。这种更迭,不同于历史上那些由一个朝代直接地转入另一朝代的转换,它们两者的矛盾冲突之外,还穿插着汹涌澎湃的农民起义反抗怒潮。这种阶级矛盾和民族矛盾的双线演绎,酿成了前所未有的暴风骤雨,荡涤着整个中国大地,长达数十年之久。因此,就社会矛盾冲突的激烈、尖锐程度而言,历史上罕有其匹。其二,有明一代两百多年来的文学论争,也是历代少见的。人们对于诗歌和散文的艺术本质、社会功能、审美特征及其风格流变等方面进行了全面的探索和认识。正是这种社会的巨变、文学内部规律的运行结果,为吴梅村的诗歌注入了鲜明的时代特色,提供了使之取得集大成式艺术成就的前提。因此,要对其进行较为深入的探讨,就必须对明代整个诗坛作一个回顾和勾勒。

中国古典诗歌自宋代以降,日见式微。“宋诗末流之弊也,为粗率,为生硬”^①,渐露疲态。计元一代,文人学士无不在新兴诗体“元曲”上争奇斗艳,竭智逞才,传统诗歌倍受冷落。虽然有“元诗推虞、杨、范、揭为四大家”之说^②,然终因附者如晨星之寥,气候难成。所谓“宋诗近腐,元诗近纤”^③,代表了后人对这两朝诗歌的一种认识和评价。

迨于明代,人们虽然不像元代那样对“曲”之创作趋之若鹜,而且也出现了重视诗文创作的观念回归,然衡之于创作实践及成就,则鲜有特出高超之作。间或有二三子振臂而呼,奈其势单力薄,亦如深秋蝉鸣,其响也微。元末明初的刘基、高启,历经丧乱,尚能黜华崇实,为生民歌,勉存高格,“光芒终不可掩”^④。然白云遗音,嗣响乏继,未能酝酿巨澜,卓然成大家。特别是高启,眼界超著,立意高远,众体兼备,已然名家之象,惜其盛年贾祸,殒折太速,不及独具面目。其后“三杨”的“台阁体”,精思巧织,缕金错采。以安闲为气象,以富贵为内容。吟咏于方寸之地,藻绘于亭阁之间。以有韵之言抒无忧之慨,挟流丽之声遣居官之闲。体卑气弱,思锐才窄,于是而极。茶陵人李东阳率先冲出“台阁体”藩篱,倡言学唐,并专注音律。由于位高言重,门生故旧遍布,辗转相推,所以一时“天下翕然宗之”^⑤。然其诗徒存雄浑之气,实无切著之旨。体近台阁,心向

① 沈德潜《元诗别裁集序》。

② 刘大杰《中国文学发展史》下册,第806页,上海古籍出版社1982年5月新1版。

③ 《明诗别裁集序》。

④ 黄宗羲《明文案序》上。

⑤ 《明史·文苑传》卷二百八,第7318页,中华书局1971年4月第1版。以下所引《明史》,版次均同此。

盛唐。其《麓堂诗话》多有推扬唐诗处：“唐诗类有委曲可喜之处”^①；“诗用实字易，用虚字难。盛唐人善用虚，其开合呼唤，悠扬委曲，皆在于此”^②；“宋诗深却去唐远，元诗浅去唐却近。顾元不可为法，所谓‘取法乎中仅得其下’耳”^③。故虽无复古之倡言，实启复古之弊端。王世贞说：“长沙（指李东阳）之于何李也，其陈涉之启汉高乎？”^④

“茶陵派”反“台阁体”力有不逮，自身建树无多，然开启宗主盛唐之风。其后不久，李梦阳、何景明等继之而起。他们继续以复古为号召，振臂疾呼，以至趋赴者摩肩接踵，遂蔚为大观。

明初迄于中叶的这股复古风潮当是由来有自的。诗歌艺术本身的极盛于唐，使得宋诗另辟蹊径，由主于形象的创造到精于理性的解析，使诗趣迥异于前。宋诗末流，更是将理趣同于议论，将生动、形象、多彩的意趣挥洒变成枯燥、主观、偏狭的理念宣泄，诗道从此衰落。明朝建国之初（洪武 17 年）即实行八股取士制度，故其时多数文士都浸润于八股文风之中，终日盘桓于“四书”、“五经”之侧，无时不心系八股时文；口里吟咏不绝，手中摩挲不置，以冀一逞，而视古典诗文为异端。间或有学古诗文者，又高者难企，多撙拾末流余唾。诗道之坏，至是而极。“台阁体”的出现，将这种萎弱诗风的种种顽症和弊端予以彻底的暴露。正如《四库全书总目》所说：“成化以后，安享太平，多台阁雍容之作，愈久愈弊，陈陈相因，遂至啾缓冗沓，千

① 丁福保辑《历代诗话续编》下，第 1373 页，中华书局 1983 年 8 月版。

② 同上，第 1376 页。

③ 同上，第 1371 页。

④ 《艺苑卮言校注》卷六，第 300 页，罗仲鼎校注，齐鲁书社 1992 年 7 月第 1 版。

篇一律。”^① 李梦阳的复古,正是在这样一种现实下出现的。

面对诗坛种种萎靡贫弱、枯燥空洞的现状,李梦阳深感不满,但他并无匡正的良方。经过一番思考探索,他将拯救的目光投向古代,欲以古人之高格典范矫而振之。他在《潜虬山人记》中言:

“山人商宋梁时犹学宋人诗,会李子客梁,谓之曰:宋无诗。山人于是遂弃宋而学唐。已问唐所无,曰:唐无赋哉!问汉,曰:无骚哉!山人于是则又究心赋骚于唐汉之上。山人尝以诗视李子,李子曰:夫诗有七难,格古、调逸、气舒、句浑、音圆、思冲、情以发之。七者备而后诗昌矣,然非色弗神。宋人遗兹矣,故曰无诗。”^②

他在这里由诗而起,由唐而上,特举唐诗、汉赋、楚骚三种文体,作为后世学而习之的典范,以此矫明初至中叶诗坛萎靡之弊、空疏之失。其立意不惟不佳,识见不惟不高。古代许多文学革新运动都是在复古的口号和旗帜下进行的,如唐代韩、柳的“古文运动”,宋代欧阳修、梅尧臣、苏舜钦等人的提倡古文。他们的“复古”,究其实质,是要借助古代已被实践证明成功的艺术形式,借助人们对过去美好事物的怀念,来达到推行自己主张的目的。因此,它一方面固然是一种文体上的复古,另一方面也是一种“道统”的回归。这种“道统”是他们不满于当前现实并用来否定当前现实的一种思想。所谓“古道”,只不过是“复古”诗文作家们对遥远过去的一种虽着边际,却终归虚幻的想象,是所谓“旧瓶装新酒”。这“道”里面究竟有多少真正意

① 《四库全书总目》下册,卷171,集部,第1497页,中华书局1965年版。

② 《空同集》卷四十八,影印《文渊阁四库全书》第1262册,第446页,台湾商务印书馆1984年7月初版。

义上的“古”味，一方面多为见仁见智，另一方面，则并不为他们真正关心。

而李梦阳的“复古”，倡言伊始就似乎失去了前代复古者的“文道合一”，他更多的只是专注于诗文的形式和技巧。上面所举“七难”，皆为“文法”，唯有“情以发之”的“情”，可聊补空洞无物之缺憾，但决不是他关注的重点之所在。他曾在《答周子书》中说：“文必有法式，然后中谐音度。如方圆之于规矩，古人用之，非自作之，实天生之也。今人法式古人，非法式古人也，实物之自则也。”^①把文法强调到了“天籁”的地步，从而在根本上忽视了一切技法都是服务于表现对象这一永恒法则。而且，既是天籁，又何以学之？对诗文形式的过分专注，使他对前人“复古”旗帜下的真正革新视而不见，而一味在形式技巧上明辨“是非”，非与古人酷肖则不肯罢休，以至其内部某些具有纠偏性的正确理论也受到抨击和压抑。如对何景明“舍筏则达岸”、“自创一堂室，开一户牖，成一家之言”^②等观点，全都被斥之以“措规矩”，“遗方圆”，以至说出“夫文与字一也，今人摸临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文而欲自立一门户耶”^③这样的话来，把文学等同于文字，也就是把对现实世界的表现和对思想情感的表达等同于一笔一画的勾勒，把创造的借鉴等同于蒙童的“描红”。这种理论指向，正是他把形式推向极至的必然结果。反映在创作上，必然是变复古为拟古，变形而上的精神召唤为形而下的字词粘贴。以辞害意，模拟多

① 《空同集》卷六十二，影印《文渊阁四库全书》第1262册，第569页。

② 《与李空同论诗书》，《大复集》卷三十二，影印《文渊阁四库全书》第1267册，第291页。

③ 《再与何氏书》，《空同集》卷六十二，第568页。

于创造;以辞运意,内容屈于技巧。甚至发展到“字拟句窃”的地步,为后世所诟病。

前七子虽然在诗歌创作实践上,没有将秦汉散文的精髓和盛唐诗歌的精神发扬光大,但由于这种倡言本身的合理性,即既切合了明初至中叶整个文坛诗文创作的客观实际,反映了广泛而迫切的时代要求,又具体指出了后人应当继承的前人的典范性作品之所在,因而产生了巨大的影响。至嘉靖年间,以李攀龙、王世贞为代表的所谓“后七子”继之而起,并把他们的理论推向了极至。后七子一开始即有社团意识,注重群体的力量。李攀龙记述他与王世贞初次相识时就取得共识:“文章经国大业,不朽盛事”,当时,王世贞甚至自告奋勇地说:“仆愿居前先揭旗鼓,必得所欲,与左氏、司马千载而比肩”^①,志愿高远宏大,彼此激励,遂结成社盟。当是时,“诸人多少年,才高气锐,互相标榜,视当世无人。七才子之名播天下,……攀龙遂为之魁。”^②其后,王世贞更是位居清要,他在李氏之后,为文坛盟主“几二十年”,“才最高,地望最显,声华意气笼盖海内。一时士大夫及山人、词客、衲子、羽流,莫不奔走门下。片言褒赏,声价骤起”^③,这种空前的盛况,终于将复古运动推向了高潮。

后七子在复古的总体趋向上与前者并无二致,他们继续遵循着“文必秦汉,诗必盛唐”的复古原则,只是对这一原则有了更严格的限定。而这种严格的标准,是建立在文以代降,“是

① 《送王元美序》,《沧溟先生集》卷之十六第395页,包敬第标校,上海古籍出版社1992年12月第1版。

② 《明史·文苑传》卷二百八十七,第7378页。

③ 《明史·王世贞传》卷二百八十七,第7381页。

古非今”的基础之上的。李攀龙说：“秦、汉以后无文矣。”^①并“高自夸许，诗自天宝以下，文自西京以下，誓不污我毫素也。”^②王世贞说：“李献吉劝人勿读唐以后文，吾始甚狭之，今乃信其然耳。记闻既杂，下笔之际，自然于笔端搅扰，驱斥为难。若模拟一篇，则易于驱斥，又觉局促，痕迹宛露，非斫轮手。”^③这里还只是对李梦阳复古理论的由不解到赞同，下面的观点则证明他比李梦阳要苛刻得多：“西京之文实，东京之文弱，犹未离实也；六朝之文浮，离实矣。唐之文庸，犹未离浮也；宋之文陋，离浮也，愈下矣，元无文。”^④在他看来，西汉以后的文章，都不足效法。于诗则专主盛唐，对于贞元以后甚至包括白居易在内的诗歌，一概持贬抑排斥的态度。他在《徐汝思诗集序》中说：

“盛唐之于诗也，其气完，其声铿以平，其色丽以雅，其力沉而雄，其意融而无迹。故曰盛唐其则也。今之操觚者，日晓晓焉窃元和、长庆之余似而祖述之，气则漓矣，意纤然露矣，歌之无声也，目之无色也，按之无力也。彼犹不自悟悔，而且高举而阔视，曰：‘吾何以盛唐为哉？’”^⑤

在对盛唐诗歌的种种高妙之处进行总结之后，对不专主盛唐者则极尽揶揄之能事，他说：“齐梁纤调，李、杜变风，亦自可采，贞元而后，方足覆瓿。”^⑥这种狭窄的取径，导致他们只在有限的空间腾挪，踟蹰不前，与他“师匠宜高，掇拾宜博”的宗

① 《答冯通府》，《沧溟先生集》卷之二十八，第647页。

② 钱谦益《列朝诗集小传》下，第428页，上海古籍出版社1983年10月版。

③ 《艺苑卮言校注》卷一，第39页。

④ 同上，卷三，第102页。

⑤ 《臬州四部稿》卷六十五，影印《文渊阁四库全书》第1280册，第135……136页。

⑥ 《艺苑卮言校注》卷一，第24页。

旨存在着深刻的矛盾。

从理论上讲,“师匠宜高,捃拾宜博”的宗旨是符合文学自身的继承和发展规律的,只是实际上他们做不到。他们只注意到了师范的高格,而忽略了取径的广博。或者说,他们复古理论的总纲领“文必秦汉,诗必盛唐”限制了他们的“捃拾宜博”,于是借鉴的广泛前提不复存在,剩下的便只能对有限的家数进行模仿。后七子的理论大师谢榛的一番高论,最能揭示他们对前人作品的学习态度:“夫大道乃盛唐诸公之所共由者,予则曳裾蹶屣,由乎中正,纵横于古人众迹之中;及乎成家,如蜂采百花为蜜,其味自别,使人莫之辨也。”^① 他的这番话,至少存在着三个认识上的重大缺陷:其一,把“盛唐诸公”的成功道路当成创作的必由之路,从根本上否定了文学的可贵本质就在于多样性;其二,把“盛唐诸公”的创作当成文学成功的极至,从而否定了文学发展的一般规律;其三,把古人的作品当成文学创作的源泉,从根本上违反了文学来源于生活的客观实际。这些认识上的偏差,必然导致他们用静止不变甚至今不如昔的眼光去看待文学的发展,其创作必然是漠视自身所处时代鲜活现实的存在,放弃对自身所处时代生活积极参与和感受的责任,从而走上向古人乞讨生活的拟古道路。

正因如此,谢榛的那些妄改前人诗句,致有“点金成铁”之讥的举动,就不足为奇了。如他改刘长卿《别张南史》的“流水朝还暮,行人东复西”为“旅思朝还暮,生涯东复西”,把前者比兴与比喻贴合的精巧,变成了互不相干的两种概念。“行人东复西”,既可单指生命个体的奔波劳碌,也可总括人生的漂泊

① 《四溟诗话》卷三,《历代诗话续编》下,第1184页。

无定，类若转蓬；而且，这种变动，有如流水一般，朝朝暮暮，没有停歇。而所改“生涯东复西”，则无任何意蕴可言。又把杜牧《开元寺水阁》“深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风”，改为“深知帘幕千家月，静夜楼台一笛风”，其理由是原诗“韵短调促，而无抑扬之妙”^①。殊不知这样一改，且不说失却原诗的阔大意境和韵味，连原诗的时间和吟咏对象都发生了改变。像这一类妄改前人诗句的例子，《四溟诗话》中尚有不少。

有人认为前后七子的诗论不是一个单一的整体，这一点是确凿无疑的。作为一个社团，不仅没有做到统一，就是同一个诗论家，他的观点也是多方面的：既有不少违背文学创作规律的观点，也有许多深刻精辟、合于艺术创作实践的理论。同一个作家的同一观点，在不同的历史时期也有不同程度的修正，甚至是彻底的扬弃和否定，这丝毫没有有什么奇怪的。李梦阳古体尊汉魏，近体尊盛唐，对之一步一趋，奉为圭臬，甚至到“摹临古帖，即太似不嫌”的地步。可到晚年，他在《诗集自序》中借王叔武之口说：

“今真诗乃在民间。而文人学子，顾往往为韵言，谓之诗。”

并写自己在王氏观点启发下的醒悟：

“李子于是恍然失，已洒然醒也。于是废唐近体诸篇，而为李、杜歌行。王子曰：‘斯驰骋之技也。’李子于是为六朝诗。王子曰：‘斯绮丽之馀也。’于是诗为晋、魏。曰：‘比辞而属义，斯谓有意。’于是为赋、骚。曰：‘异其意而袭其言，斯谓有蹊。’于是为琴操、古歌诗。曰：‘似矣，然槽枥

^① 《四溟诗话》卷三，《历代诗话续编》下，第1187页。