

第五章 神韵诗学的现代观·圆

一、中国诗学的二元化体系·圆

二、神韵的当代意义·圆

引言

张明非

中国古典诗学研究趋向体系化,是一种历史的必然。实践已经证明,只有将局部的研究置于整体的、具有一定理论高度的研究中,才能获得进一步的深入。神韵诗学就是古典诗学体系中的一个重要部分。

体系化意味着整体性研究。惟有整体性的研究才能构成体系。从历史的角度看,体系也不是静止的,而是以渐进的形式在发展、演变着,它是一个有生命的、与我们民族的审美历程息息相通的艺术实体。严格地说,我们并不是去创造它,而是去发现它。然而,整体都是从部分开始的,没有部分的微观研究就谈不上准确的宏观把握。所以我的这本企图建构体系的著作就打算从一个点开始。这个点,就是王士禛。从今天的角度看,王士禛也是神韵诗学当中的一个部分,他的创作和理论成为我们的研究对象不但是理所当然的,而且具有相当的典型意义。搞清楚神韵诗学在清初诞生的特殊意义,就走完了整个路程的一半。至少,我是这样看这一问题的。

明清两代是中国诗歌史上的古典主义阶段。古典主义这个概念是从西方借鉴过来的,它原指16世纪流行于欧洲的一种文艺思潮,这种思潮视古希腊、罗马的文学艺术为最高典范,强调继承传统,强调艺术的规范和典雅,对文艺创作有严格的限定和要求,属于一种趋向于保守的文艺思潮;因过分强调模仿和崇尚传统,因而在思想上缺乏独创性与自发性,在艺术上有形式主义的缺陷”。(林骧华主编《西方文学批评术语辞典》“古典主义”条)但是古典主义的文学成就却又是相当

可观的,直到后来的启蒙时代,依然被视为不可企及的高峰,这显然与它在艺术上的集大成有关,比如戏剧上的三一律,诗歌上的亚历山大体,等等。这一切与我国明清时期的诗坛有相当的类似之处。在我国文学发展的历史上,曾经有过多次数倡导复古的阶段,然而明清之前的复古或者仅仅是一种进行创新的手段,如唐代中叶的古文运动,北宋中叶的诗文革新运动,或者缺乏明确的目标与纲领,如元代,因此都不能归入古典主义的范畴。明清时代则不同,作为古代社会的末期,弘扬古典诗学已经成为创作界的主流,它与理论并行,并带有集大成的意味,在这个意义上,我们才称其为古典主义。当然,任何比较都不可能完全一致,在这里借用古典主义一词,主要是为了说明明清诗学的保守性、集成性以及理论性这三大特点。

古典主义作为一个整体,有自己的发展脉络和演变轨迹,它与新的创作思潮互相竞争,互相补充,这一段历史包含了十分丰富的内容。神韵派恰是这一思潮其中的一个分支。不把神韵思潮在明清古典主义诗学中的地位和意义搞清楚,就不能真正弄明白它在清代崛起的深刻理由。这一层研究,可以称之为中观的研究。

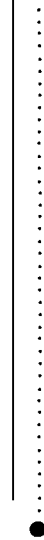
落到实处,神韵毕竟属于创作的范畴,没有神韵诗就没有神韵说,这是当然的。那么成熟意义上的神韵诗出现于何时,作为一种诗体其成熟的标准是什么,又向何方向发展,其代表作家是哪些,此属于诗史的研究。理出一条神韵诗的发生、发展、演变线索,神韵才能在中国古典诗学中真正占有一席之地。这方面王士禛已经做了一些,现在需要进一步地系统化和深入化。神韵诗史是本书的一个重要组成部分,此可以称之为创作方面的宏观研究。

一切具体的研究都应该上升到理论,在理论当中得到说明和阐释,也在理论当中获得超越历史的价值。神韵诗学的最终目标是构成一个美学体系。此处须附带说明一下,学术界对神韵存在着宽狭两种理解,前者认为神韵是诗歌中普遍具有的一种素质,明代胡应麟、清代翁方纲、当代的钱钟书均

持这种看法。如钱钟书云：‘神韵非诗品中之一品，而为各品之恰到好处，至善尽美。’（《谈艺录·神韵》）后者则认为神韵仅仅是传统诗学中的一支，有其特定的、具体的内涵，王士禛为其代表。在这里我们以后者为主，而兼融前者。我们的目的是要归纳出一个与创作同步发展的神韵诗论系统，汇创作论、风格论、鉴赏论为一体。

再进一步，是哲学和宗教精神的溯源，追踪其深刻的文化底蕴。到了这时，神韵诗学的民族心理根源和超历史的审美价值才得以逐渐显露出来，作为诗学研究的最终意义也才有可能得到阐述。

说到底，神韵是诗人对待世界、对待自然的一种审美态度。这种态度经过上千年的积淀，已经成为我们民族精神的一个部分，它的核心是：以人为本，超越短期功利，追求与自然、世界的和谐。神韵对现代文化的意义也许就在这里。



第一章 神韵主盟

一、古典主义的三个阶段

中国古典诗歌发展到明清两代,已经进入了黄昏期。恰如人的一生,不同的年龄阶段必然具有不同的面貌和特点。明清时期诗歌创作的特点是:向前代诗歌的全面复归。尚古、复古是明清诗学的主流。其实,复古在元代已经成为风气,明清的复古潮流本是元诗所开启的。然而,元人的复古自觉程度远不及明清两代,说得透彻一点,元人不知道复古意味着什么。他们的复古只能算作自发行为,是浅层次的。而明代自初期开始,就公开地打出了复兴古学的旗号,自觉地把回归传统、扫除积弊当作振兴创作的途径。不但如此,复古在明代还意味着与古人的全面认同,也就是说,回归不仅是手段,而且是目的,这已不止是一个学习、继承的问题了。正因为如此,明代以后对古典诗学的研究、梳理,深度和广度都远远超出了元代。沈德潜在《明诗别裁集》序中说:“宋诗近腐,元诗近纤,明诗其复古也。”的确,明清两代的复归显示了中国封建社会末期独具的特点。事实上,明清两代诗歌的差别也是相当大的,但是它们的差别是一个整体过程在流变当中的差别,是统一的目标之下,由尝试、失败到成熟、成功的差别,清代诗学的集大成跟明代的全面倡导以及不光彩的实践历程休戚相关。假如我们不是单纯以成败论英雄,而是站在诗歌发展史的角度看问题,这个结论是客观的。

明清诗坛还出现了另一个新的情况,即创作思潮的迭起。明代以前,诗歌领域基本上是流派占主要地位的。流派是指创作旨趣、风格相近的部分作家自发形成的创作群体,它比个

人的单独创作规模要大,造成的影响也较深广。比如唐代的边塞诗派和山水田园诗派,宋代的江西诗派,等等。后者自觉程度较高,成员众多,成为宋代诗坛的一大宗。然而思潮乃是一种比流派更为高级的创作形态,它有两个突出的特征:一是理论的自觉性。思潮的发起者能为自己制定一套成系统的原则和理论,比如明代中叶的七子,提出“古诗必汉魏,必三谢,今体必初、盛唐,必杜”(见钱谦益《列朝诗集小传》李梦阳条),崇尚高华雄壮的风格,以“格调”作为学者入门的途径等,从方向到操作程序构成了一套体系。用理论直接指导创作,理论与创作同步发展,这是前期诗界未曾有过的。过去是创作带动理论,现在是理论指导创作,二者关系的颠倒说明了创作意识的自觉。二是创作的普及性,思潮能够掀起一场规模浩大的创作运动,在一定时期之内造成一面倒的局面,这又是流派所不能及的。比如明代前后七子掀起的复古运动,公安、竟陵派掀起的反复古运动;清代初期的神韵诗潮,中期的性灵诗潮,还有大大小小的宗唐、宗宋运动,都达到了思潮的水平。明清两代的思潮迭起,值得文学史家注意。“文学思潮的迭起是近现代文学史上特有的现象。”它所表明的是这样一种意向:通常理论的探讨达到对审美创造的更高的自觉,以便更有力地把握和控制文学的发展。因此,文学思潮只能在文学发展的较高阶段上出现。(狄其骢、王汶成、凌晨光《文艺学新论》第五章)根据这个观点,明清诗坛上思潮的迭起和更替倒是一种进步的文学现象了。

然而,在明清此起彼伏的思潮当中,占主导地位的还是复古思潮,这又明显地标示出古典诗歌黄昏时期的特色。在此当中,曾经有过两次规模较大的反复古运动:一次在明末,另一次在清中叶,都以“性灵”相标榜。性灵思潮代表了明清两代新的社会因素,它们与复古大潮相对抗,实际上已成为近代文艺革命的先声。但是正如社会本身没有发生根本的变革一样,传统的艺术倾向依然在总体上占据着优势,不但如此,其程度还在加深。清诗在创作上跨越元明的成就以及在理论上的集大成都证明了这一点。一方面是创作的自觉,艺术的集

大成,另一方面是用复古代替创新,这种颇为复杂的情况值得我们作深入的研究和思考。

神韵诗学属于古典主义文学的一个分支。只有把神韵诗学放到古典主义的大背景之中,我们才能对它有比较清楚的认识,神韵与其他思潮的关系也才能真切地显示出来。事实上对王渔洋的认识多年来一直是与误解相伴随的。这个断语虽说有些过分,因为毕竟还有许多正确的评价,有些甚至相当准确、深刻,但是由于,第一,未把王渔洋放到明清古典主义的大背景中去,对他倡导的神韵说的几个层面的意义未作明确的区分;第二,未对王渔洋本人及其学说作整体的、历史的观照。所以即使正确的认识也不够完整。这就使得正确的认识——包括肯定与批判,误会的认识——也包括肯定与批判,各行其是,不能在基本看法上达成共识。从某种程度上可以这样说,对王渔洋神韵诗学的研究和探讨是我们今天评判古典主义的一块试金石。摆脱过去的一些偏见,实事求是地认识王渔洋及其整个古典主义时期,从理论高度重新估价神韵诗学的价值,将使我们对明清诗学获得新的理解,这种理解有助于我们把握中国诗学的总体特征,并间接地影响现代艺术美的进展。因此,渔洋诗学的研究意义相当深远,不可等闲视之。本章打算从创作思潮的交接入手,探讨神韵主盟的原因,给古典主义的这一分支以历史角度的观照。

古典主义诗学从发端至清康熙时期,共分为三个阶段。明清交替之际是古典诗学的一个转折点,之前为古典主义的第一阶段,之后为第二阶段。实现这一转折的是新的诗歌潮流的兴起以及对前期古典主义的批判。

弘治、正德年间是明代古典主义的高峰时代。代表人物即李梦阳为首的前七子。人所共知,这是一场规模浩大的复古运动。这一运动在明中后期爆发,而未出现在明初,是有深刻原因的。从直接的原因说,明中叶以后,正统文学发生了严重危机。这危机来自两个方面:一是占据文坛近半个世纪之久的台阁体,另一是侵入文坛的道学风气。朱彝尊指出:“成弘间,诗道旁落,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”（《静志居诗话》）。早在开国之初，明代诗坛也曾经出现过一种博大昌明的气象，有直超元代，上追汉、唐的气派，但是随着朱明政权对文人思想的禁锢，理学的日益加深，时代的承平，高朗雄健的诗风很快消失，三杨开启的台阁体占了上风。《四库全书总目》批评说：“成化以后，安享太平，多台阁雍容之制作，愈久愈弊，陈陈相因，遂至啾缓冗沓，千篇一律。”（集部别集类《空同集》）台阁体实际上是一种伪文学，专事奉酬应答，歌功颂德，严重背离生活现实和精神现实，将诗坛导入沉闷的境地。弘治初，李东阳以台阁大臣身份主盟诗坛，建立了茶陵诗派，提倡学古，强调“情思”。但李本人并不反对台阁体，学古既无方向性，情思也无充实之内容，诗坛风气没有得到扭转。至于诗歌的道学风气，与明代的理学有关。理学至明代已完全演变为维护政权统治的工具，失去了原有的生气，更糟糕的是跟八股取士制度结合，成为毒化文人士子心灵的严重污染源。清初顾炎武批判有明一代学术说：“国家所以取生员而考之以经义、论、策、表、判者，欲其明六经之旨，通当世之务也。今以书坊所刻之义，谓之时文，舍圣人经典，先儒之注疏与前代之史不读，而读其所谓时文。时文一出，每科一变，五尺童子能诵数十篇而小变其文，即可以取功名，而钝者至白首而不得遇。老成之士，既以有用之岁月，销磨于场屋之中。而少年捷得之者，又易视天下国家之事。”（《生员论》）黄宗羲更一针见血地指出：“三百年人士之精神，专注于场屋之业，割其余以为古文，其不能尽如前代之盛，无足怪也。”（《明文案序》）在这种毒化的道学风气下，诗界生长出了一支研讨性理的派别，称“性气诗派”，专假风云月露悟道，化诗歌为理学之诠释和图解，这是诗歌走向异化的征兆。从社会原因来说，弘治正德年间也发生了严重危机。李梦阳所弹劾的寿宁侯张鹤龄之类的皇亲贵戚跋扈横行，大肆侵占土地，造成“民日贫，财日匮”的局面。正德年间更有刘瑾等阉党八人弄权，打击臣僚，排斥异己，朝政日趋紊乱，引起了各地的流民起义。在这种背景之下，李梦阳站出来，以挽救颓风自任，振臂大呼，主张回归古学，意义确实非同一般。顿时，

明代文坛为之一振：北地(李梦阳)一呼，豪杰回应，信阳(何景明)角之，迪攻(徐祜卿)特之，律以高廷礼(棣)《诗品》，浚川(王廷相)、东桥(顾璘)等为之羽翼，梦泽(王廷陈)、西原(薛蕙)等为之接武，正变则有少谷(郑善义)、太初(孙一元)、傍流则有子畏(唐寅)。霞蔚云蒸，忽焉不变，呜呼盛哉。(朱彝尊《静志居诗话》)曾经有一种意见认为，七子复古无当，缺少方向性。其实七子理论的针对性是相当强的。李梦阳等人特别推崇杜甫，崇尚盛唐气骨，此主张就是建立在关心国事、干预时政的基础上，实际上怀有振兴文学以振兴士大夫精神，革新明代政治的意图。这一点鲜明地体现在李、何等人反对弊政的斗争之中，也体现在他们的文学创作当中。被王渔洋备加称赞的李梦阳的《东山草堂歌》中有“人生富贵岂有极，男儿要在能死国”，再如李的“书生误国空谈里，禄食惊心旅病中”(《秋怀》)；“忧国未收南望泪，思家犹阻北来鸿”(《初度怀玉山有感》)；何景明的“天下衣冠难即振，中原寇盗时复起”(《玄明宫行》)；“赐鲜遍及中瑯第，荐熟应开寝庙筵”(《鲋鱼》)等等。这些都是充满忧患、心怀寄托之作，此种精神被嘉靖时期的后七子以及明末陈子龙等社团文人所继承，成为古典主义的一个传统。由标举诗歌到标举人格，由关注文学到关注政治，可以说古典主义积极入世的精神就是由李、何等人建立起来的。王士禛在《论诗绝句》中赞誉说“藐姑神人何大复，致兼南雅更王风。论交独直江西狱，不独文场角两雄”，特别肯定了一点。如果忽视了七子明确的政治方向性，就无法把握古典文学的脉络和走向。在文艺宗旨方面，李梦阳还强调一个“情”字，说：“情者，动乎遇者也”。“天下无不根之萌，君子无不根之情。忧乐潜之中，而感触应之外，故遇者因乎情，诗者形乎遇。”(《梅月先生序》)显然是针对台阁体的以矫饰掩蔽真情而发。又反对诗中说理：“若专作理语，何不作文，而诗为耶？”(《缶音序》)矛头直接指向诗歌创作中的道学气。后七子领袖李攀龙也同样厌恶道学气：“耻为时师训诂语，人目为狂生”(殷士儋《明故嘉议大夫河南按察司按察使李公墓志铭》)。他公然宣称：“吾而不狂，谁当狂者！”(王世贞《李于麟先生传》)

七子派作家“悲歌相视，旁若无人”的创作活动也是对诗坛伪情、乏情的一种公开的反抗方式。以上一切代表着七子将诗学重新导向健康道路的一种真诚努力。

然而，七子改革文学的具体途径却又是相当幼稚的拟古主义。他们认为诗发展到盛唐已经达到顶峰，“至圆不能加规，至方不能加矩”，不可能也没有必要去突破古人，只需要学习、模仿前人就可以臻于佳境。所以在复古方面他们严守严羽“第一义”之说，主张古体必汉魏，近体必盛唐，将明初高廷礼的盛唐说和李东阳的格调说组合在一起，主张由形及神，由诗歌的体格、音调入手从事模仿，不敢有稍微的变化，力求毕肖古人。这种创作主张导致的结果，是作品的类型化倾向。由于作者使用的都是前人的语式、词汇，在表现生活方面不能不受到很大的限制，他们的作品在对生活场景的描写和对内心感受的刻画方面都不得不取粗略的形式。没有精微的刻画，必然难以显示作者的个性，所以七子的作品个人特点不突出，往往似曾相识，难以区辨。在这方面最典型的观点是李梦阳的临帖说：“夫文与字一也，今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书，何独至于文，而欲自立一门户耶？”（《再与何氏书》）汉魏距明中叶一千二百年以上，盛唐也有八百年以上，语言、音调历经变化，机械地模仿怎么可能正常地表情达意呢？这种情况到了嘉靖时期后七子那里表现得更加突出，李攀龙为了自高标格，甚至提出“文许先秦上，诗卑正始还”（见王世贞《哭李于麟》），在模拟汉乐府诗的时候，竟至于易一、两字而为篇，亦步亦趋，像婴孩学语。王渔洋后来批评这种模仿行为说：“近乃有拟古乐府者，遂颛以拟名。其说但取汉魏所传之词句抚而字合之。中间岂无‘陶’‘阴’之误；夏五’之脱？悉所不较。或假借以附益，或因文而增损，踟蹰床屋之下，探肱滕篋之间，乃艺林之根蠹，学人之路阱矣。”若曰乐府，则乐府矣，尽人而能为乐府也。若曰必此为古乐府，使与古人同曹而并奏之，其何以自容哉？李于麟曰：“拟议以成其变化”，噫！拟议将以变化也，不能变化而拟议，奚取焉？予知其不可而不能不为也。”（《池北偶谈》卷十一）西晋时陆机首开拟议汉乐府之

风,被人耻笑,今一千余年之后李于麟再步后尘,怎不遭人唾弃?其成为诗歌史的一桩笑谈也就不足为怪了。当年李梦阳曾说过“真诗乃在民间”,他已意识到民歌所具有的强盛的生命力。既然明白要向民歌学习,为何不向当代的民歌去学,非要舍近而求远呢?问题关键在于,七子制定的汉魏、盛唐说、格调说牢牢地束缚住了自己,使他们不得不走向文学规律的反面,走向自己初衷的反面;“知其不可而不能不为”。结果前后七子改革文学的动机和效果发生了严重背离,古典主义思潮宣告失败。

实际上复古倡导者对明代危机的思考并没有完全切中要害。明代中叶以后新的社会因素、文化意识开始迅速生长,旧的意识形态已经严重衰微,正节节败退。在这种形势下,无视新因素的生长,一味乞仰于亡灵,本身就是精神枯竭的表现。明代新旧两种文化因素的较量,实质并不在古今之辩,而在于对个人价值的态度。

万历年间反复古主义思潮由公安、竟陵两支流派为代表。袁宏道三兄弟首先奋起反对七子派。他们与七子一样,也是从倡导“真情”,反对伪体开始的,只是方向上恰好相反,七子尚古以反今,三袁则尚今而反古。袁宏道说:“大抵物真则贵,真则我面不能同君面,而况古人之面貌乎?唐自有诗也,不必选体也。初盛中晚自有诗也,不必初盛也。李杜王岑钱刘,下迨元白卢郑,各自有诗也,不必李杜也。赵宋亦然,陈欧苏黄诸人,有一字袭唐者乎?又有一字相袭者乎?至其不能为唐,殆是气运使然,犹唐之不能为选,选之不能为汉魏耳。”(《与丘长儒书》)在公安派看来,七子之病固然在模拟,但七子之病根却不在模拟,而在于作者无真情可出。袁宗道曾经指出:“有一派学问,则酿出一种意见,有一种意见,则创出一般言语。无意见则虚浮,虚浮则雷同矣。”“惟戏场中人,心中本无可喜事而欲强笑,亦无可哀事而欲强哭,其势不得不假借模拟耳。”(《论文》)这个看法相当深刻。复古主义者是不是真无性情可出呢?此问题先放一边,我们且来看看公安派所宣扬的真情是什么。三袁一致推举“性灵”为他们的旗帜;“独抒性灵,不

拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”；以出自性灵者为真诗（袁宏道《序小修诗集》）。公安派宣称其诗是从自己心中流出来的，不仅如此，还是心中最独特、最有灵性的一部分，这才叫做“性灵”。如此看来，公安派的真情与七子派的真情并不是一回事。七子主张关注社会，介入重大政治事件，实际上是正统文艺观的一种体现，所以重风骨，尚气象；公安派的诗学主张关注个人，标尚个性，代表了近代新的美学观的崛起，所以重潇洒，擅自由。公安派在文学主张中把个人意识提到高于一切的地位，当作衡量诗的真假与否的标准，应该说是更加切中明代后期的文学弊病的。当个人的独立性已经备遭摧残与扼杀之时，人们还有多少真诚的感情可言呢？所以公安派讥嘲七子无性情可出不是没有道理。显然这场争论牵涉的不光是一个古今之争的问题，它关系两种不同的美学观的较量。

袁氏兄弟倡导性灵的同时还标榜一个“趣”字。袁宏道说：“世人所难得者惟趣”；“趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也”（《叙陈正甫会心集》）。“趣”这个概念本李贽“童心说”申发而来。李贽说：“夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。”“童心者，心之初也。”（《焚书》卷三）李贽的童心说讥诋假道学，伸张人的情欲本能，公安派的趣因此也偏重在感官的新鲜刺激，偏重于日常生活的浅近体验，所谓“快爽之极，浮而不沉，情景太真，近而不远”（袁中道语见《明诗综》袁宏道条）。这种追求感官刺激的审美理想显然受到了市民阶层的影响。事实上公安派的诗歌从内容到形式两方面都有偏向市民趣味的倾向。袁宏道说：“今之诗文不传矣，其万一传者，或今閭阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草秆》之类，犹是无闻无识，真人所作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐，嗜好情欲，是可喜也。”（《叙小修诗集》）他们推崇民歌，就是因为民歌通于人之“嗜好情欲”，这一点也是与复古派完全不同的。语言上公安派主张以口语入诗；“夫时有古今，语言亦有古今，今人所诧谓奇字奥句，安知非古人之街谈巷语耶？”（袁宗道

《论文》)所以创作上公安派作家率意浅切,不事修饰;“信心而出,信口而谈”,甚至“近平,近俚,近俳”。公安派的“趣”由真而走向了俗,又由俗走向俚率、浅薄,虽然对正统文学观是一种冲击,同时也就跟他们早先提倡的性灵说发生了抵牾。因为性灵是一种极具个性的、带有灵魂闪光的精神结晶,而通俗化、口语化的结果造成了与平庸的生活毫无区别的东西。既然一念之初就是诗,张口说话就是诗,诗与非诗的界限又在哪儿呢?

性灵思潮后期的弊病,程度上并不亚于复古派,对诗坛亦造成了严重后果。不同的是,前后七子对自己的流弊虽然有所意识,而未及适时进行调整,而代公安而起的竟陵派诗却在一定程度上纠正了性灵理论。竟陵派领袖钟惺针对公安的俚俗倾向提出:“诗者,清物也,其体好逸,劳则否。其地喜净,秽则否。其境取幽,杂则否。其味宜澹,浓则否。其游止贵旷,拘则否。”(《简远堂近诗序》)谭元春又说:“夫人有孤怀,有孤诣,其名必孤行于古今之间,不肯遍满寥廓。而世有一二赏心之人,独为之咨嗟彷徨者,此诗品也。譬如狼烟之上虚空,袅袅然一线耳,风摇之,时散,时聚,时断,时续。而风定烟接之时,卒以此乱星月而吹四远。”(《诗归序》)这些话属纠偏补弊的产物。万众一喙;“遍满世界,化而为石公”(袁宏道)的局面,还有什么个性可言,还有什么性灵可言!所以竟陵派提出,必须从浅近的审美满足中摆脱出来;“独往冥游于寥廓之外”。这种意识又不知不觉地把竟陵派引向古代的世界。与古人对话,在超时空的交流当中寻找心灵的寄托,钟谭认为惟此才能突破浅薄趣向。竟陵派竟然选择了一条向古代求精神的道路。然而竟陵作家的这种尚古人,并不是倡导复古,更不能归之古典主义,他们在借古人以畅自己的性灵。比如钟谭合选了一本《诗归》,用自己的眼光看待古人,在古人的作品中看出古人本没有的、而他们想要的东西。这种看法,用今天的话说,就是给古代作品以现代的阐释,注入当代精神。钟惺自白说:“此虽选古人诗,实自著一书。”(《与蔡敬夫书》)引古人而铸己,这就是竟陵派深入性灵的道路。

竟陵派崇尚的审美理想是一种孤独、荒寒的境界：“如狼烟之上虚空，袅袅然一线”；“必孤行于古今之间”，它与古典主义有本质的区别，侧重在个人与社会严重对立，愤世嫉俗，峭劲不羁。因为不与社会为伍，所以世界在他们眼中是一派荒寒悲凉的景象，所谓“空旷孤迥”，所谓“幽深孤峭”，他们宁愿在苦闷和孤寂之中体验一种自我肯定的愉悦，所谓“愿在愁苦疾痛中，求为一快耳”（谭元春《秋闺梦戍诗序》）。这种美学境界正是长期受到压抑而又渴望解放与自由的明代文人的心境表露。竟陵派的创作，如“寒蝉抱叶，玄夜独吟”，僻峭而冷涩，确实为性灵诗开辟了新天地，作为明代诗坛的一家，自有其不可抹杀的地位。然而又由于局限于个人的小小悲欢，胸襟狭窄，实际上并不深厚，反而出现了另一种浅近。其末流一味追求幽僻，被后人所讥嘲。形式上竟陵派既想创格，又未脱离古人，弄得古不古，今不今，暴露了性灵派自身的矛盾性与局限性。崇祯年间，性灵思潮再度面临危机。

明末诗坛经历了复古与反复古的两度高潮之后，到了一个新的转折的关口。

促使明末诗坛发生根本转变的是当时严重的政治形势。天启以后，宦官魏忠贤专权，阉党横行，各地农民起义不断，加上后金势力南侵，辽东吃紧，明朝政权已到了最后关头。这种形势下，人们关注的中心被迫发生了转移，文学当然不能例外。明王朝的覆亡正是古典主义再兴的契机。

古典主义之再兴，首先起于明末社团作家。崇祯初，张溥、张采等人以复兴古学，继承东林党精神为号召，联合各地社团，组成了复社。复社乃政治性文学团体，以文章气谊为重，尤以奖进后学为务（《复社纪略》卷一），成员有二千多人。作为古典主义的第二次发起者，复社继承的正是当年七子派以天下为己任的积极参与精神，值此国难当头，以拯救国家社稷相号召，深为当时文学士子所仰慕。实际上万历年间的东林党人与七子派也是一脉相承的，名列东林党籍的王渔洋叔祖王象春就甚为推崇七子诗学，象春的诗友，另一东林党作家文翔凤曾赠其诗云：“元美吾兼爱，空同尔独师”，可见一斑。

社团作家在文学上面对性灵派的余脉，首先做的就是为七子辩护。复社主将、诗坛巨星陈子龙最为突出，称：“北地，信阳力返风雅，历下，琅邪复长坛坫，其功不可掩，其宗尚不可非也。”又说：“不意一时师心诡貌，惟求自别于前人，不顾见笑于来祀。此万历以还数十年间，文苑有罔两之状，诗人多侏离之音也。”（《仿佛楼诗稿序》）抨击性灵诗派不遗余力。子龙对七子的拟古主义诗风也有所不满，称：“献吉、仲默、于麟、元美，才气要亦大过人，规摹昔制，不遗余力，苦加椎驳，可议甚多。”（《六子诗序》）特数君子者，摹拟之功多，而天然之资少，意主博大，差减风逸，气极沉雄，未能深永。（《仿佛楼诗稿序》）但是，由于反复古思潮的存在，陈子龙强调的重点仍在肯定七子方面。他的理论原则甚至也照搬七子，如“古体知法黄初以前，近体取宗开元以前”（《成氏诗集序》）；“体格之雄”“音调之美”等，都是七子的翻版。陈子龙诗论的传承性使我们看到两次古典主义运动内在的一贯性和统一性。同时也说明，明末的复古主义者尚未对前期复古思潮进行深刻反省，尚处于过渡的初期。然而时代的变更，历史的教训也使明末古典主义者的认识有所变化。这个变化主要体现在诗歌的内质方向，陈子龙说：“一人有盛名，余读其诗，谓之曰：君之诗甚善，然传之后世，不知君为何代人，奈何？夫作诗而不足以导扬盛美，刺讥当时，托物联类而见其志，则是‘风’不必列十五国，而‘雅’不必分大小也。虽工而余不好也。”又说：“而诗之本不在是，盖忧时托志者之所作也。”（《六子诗序》）生活本身的非常性和充实性使得陈子龙对诗歌内容的侧重超过了对形式因素的关注，这样在他的创作中特别是明亡以后的诗歌就突破了板重的格调框套，传达出强烈的时代的呼声。子龙与李雯、宋征舆共创云间诗派，世称“云间三子”，后又加上少年英雄夏完淳，他们“忧愤念乱”的诗歌以及抗清斗争的英勇业绩一时轰动海内，造成了相当的影响。“浙东西人无不遵其（子龙）指授”；“西泠十子，皆云间派也”（扬钟羲《雪桥诗话》初集卷一），可见古典主义在明末还是相当有号召力的。

如果说明末复古主义者在创作上有所起色（尚未尽脱格

调气息) ,而理论上尚未深刻反省 ,形成新的体系 ,那么到了清初 ,在一批遗民诗人兼理论家的手中 ,古典主义才真正迈上新的台阶。所谓遗民诗人 ,是指由明入清的一批作家 ,他们的创作生涯于明代已经开始 ,创作的成就与特色又是在入清之后 ,所以现在的文学史都倾向于将这些人划入清代。遗民在封建时代首先是一个政治概念 ,它指在前代入仕或未入仕而入新朝之后又不屈节为宦的人。清代的钱谦益、吴伟业、龚鼎孳等一批两朝任职的作家 ,就不能划入遗民的范围。从诗歌创作的角度说 ,上述这两类人在风格和情感倾向上其实是比较接近的 ,基本上可以归为一类。若以遗民作家概括清初诗坛 ,忽略后一批作家 ,就会造成很大缺欠。目前诗学界还没有一个更为合适的说法来包容这两类作家 ,这里姑且统称为鼎革诗人。

鼎革诗人的创作成就无论就数量还是质量来说都登上了后三代诗歌的高峰。大概正应了赵翼的话 :“国家不幸诗家幸 ,赋到沧桑句便工。”(《题遗山诗》)明清易代造成的巨大创痛 ,激活了诗人的创作灵感 ,也唤醒了古典诗歌活的灵魂。家国、兴亡、生死、去存这样一些弘大、悲痛的主题回旋在古老的诗国上空 ,把古典主义过去难以超越的许多障碍都抛在后头了 ,传统文学真正放射出了夺目的光辉。这一代鼎革诗人与明末的社团作家本有千丝万缕的联系 ,不少诗人本身就是复社成员 ,如顾炎武、黄宗羲、阎尔梅、钱澄之、吴伟业、钱谦益等 ,与社团作家关系密切的人就更多了。然而从创作上来看 ,鼎革诗人总体成就又无疑大大超过了社团作家 ,他们的差别在于 ,前者中出现了一批完全摆脱格调束缚、各具风格面貌、在诗歌史上能够成家立足的优秀作者。这些作者能够融铸时代的特色 ,锻造出个人的风格 ,摆脱古人的沉重压力 ,展现清诗特有的风采。最突出的如 :顾炎武的七言律体诗 ,吴嘉纪的五言近体诗 ,钱谦益的步和杜甫《秋兴八首》组诗等。最高成就的代表当数吴伟业的七言歌行体叙事诗 ,它融化了唐代歌行体的艺术形式 ,以缠绵婉艳之辞 ,写悽怆惨痛之情 ,将明亡之际重大的历史事件分别加以陈述 ;“感均顽艳 ,一时尤称绝