

第 六 编

元 代 文 学

概 说

元朝的历史大致可以分为三个阶段：自成吉思汗在漠北统一各蒙古部落、建立大蒙古国(1206),至蒙古王朝灭金、统一北方(1234),为第一阶段 由此至蒙古大军占领南宋都城临安(1276),即蒙古人统治中国北方的时期,为第二阶段 由此至元顺帝退出大都(今北京)、明王朝建立(1368),即元王朝统治整个中国的时期,为第三阶段。而通常所说的元代文学,主要是指后两个阶段的一百三十多年间,包括各民族人士用汉语从事的文学创作。其他民族语言的创作,则因资料缺乏和条件所限,无法涉及。

元是中国历史上第一个由少数民族建立的大一统政权。正如马克思所指出的那样,野蛮的征服者自己总是被那些被他们征服的民族的较高文明所征服,蒙古统治者进入中原以后,也越来越多地接受了汉族文化。1260年,世祖忽必烈即位,建元‘中统’;自命为中原正统帝系的继承者,后又据《易》“大哉乾元”之义改国号为‘元’。这些都意味着蒙古政权的文

化性质的某种转变。忽必烈采用许衡等儒士“必行汉法乃可长久”(《元史·许衡传》)的建议,变易旧制,以适应中原地区传统的政治、经济和文化形态,实即形成了蒙古贵族和中原地主阶级的联合政权。

但与此同时,蒙古统治者在政治上始终奉行民族压迫政策,这较集中体现在所谓“四等人制”上,即把国民分成蒙古、色目、汉人和南人四种等级。蒙古贵族包揽军政大权,汉族人不得染指;色目人包括西域各族和西夏人,地位仅次于蒙古人,如回族人善于经商理财,在朝中有很大势力,是蒙古贵族的得力助手;第三等人为汉人,包括原属金朝境内的汉族和契丹、女真等族;最末等为南人,指最后被元朝征服的南方各族。如虞集在朝中做官,备受倾轧,不得不忍气吞声,就与他“南人”身份有关。元朝的民族歧视政策是恶劣的。

元政府在经济上也有民族掠夺性质。如朝廷给予西域商人放高利贷的特权,中原人民为交纳赋税,常向西域商人借钱,结果连本带息,越滚越大,以至倾家荡产都还不清债。元代的经济掠夺以江南地区被害尤烈。当时,京都“百司庶府之繁,卫士编民之众,无不仰给于江南”(《元史·食货志》),在中书省和九个行省中,江南三省(江浙、江西、湖广)每年所征税粮近六百五十万石,占全国总数的二分之一强,而江浙一省就征近四百五十万石,占全国总数的三分之一强(同上)。元末农民义军韩山童部就以“贫极江南,富夸塞北”的极端不均作为宣传口号(见叶子奇《草木子》),实即表达了南人对于民族掠夺的愤恨之情。正是由于民族压迫的基本国策及文化差异诸原因,元统治者最终未能建立稳定的政治秩序和完备的法

律制度。随着民族和阶级矛盾的日益激化,加上广泛而严重的自然灾害所引起的剧烈的社会动荡,终于导致元末农民大起义,葬送了元王朝的统治。

但元代社会很有些特殊之处值得注意。近来,元史研究者普遍认为,过去过于夸大了元朝落后、黑暗的一面,是不适当的。尽管元朝的政治、经济存在着若干倒退的现象,但也有一些前代所没有的积极因素,这既表现为由于蒙古族入主中原,带来了某些文化的‘异质’,给中国固有的文化传统增添了新的成分、新的活力,也表现为由于意识形态控制的放松,使得社会思想能够较多地摆脱传统规范的束缚,以及蒙古统治者某些为自身利益考虑的政策,从反面造成了有利于文化发展的效果,从而,在经济、思想文化及社会生活诸方面产生了一些引人瞩目的特点。

统一结束了数百年间各民族相互纷争战乱的局面,出现了各族人民之间空前的融合,带来卓绝的文化成果。据陈垣《元西域人华化考》一文,外国人或少数民族学习汉文化而有成就者达三百余人。其中如贯云石、萨都刺、迺贤等人为中国文学作出了贡献。另一方面,大量西域人移居于中原地区,他们的天文、医药等成就,被介绍到中国。

元代的疆域‘北逾阴山,西极流沙,东尽辽左,南越海表’(《元史·地理志》),中国同欧洲、中亚、东南亚的交通极其便利,中外交往非常活跃。中国的印刷术、火药、造纸术、指南针,都是在元代传入欧洲的。而遍布全国的驿站,东南沿海航道的开辟,都促进了地区之间物资与文化的交流。著名的黄道婆把海南的植棉和棉纺技术引进松江,即与便利的海道有

关。

元统治者重视商业，早在成吉思汗时期，就一边作战，一边派人保护商人贸易。所谓‘元以功利诱天下’（方孝孺《赠卢信道序》），即与中国传统的‘重农抑商’、‘崇义黜利’的治国方针不同。终元之世，商人异常活跃，张之翰《议盗》云：“观南方归附以来，负贩之商，游手之辈，朝无担石之储，暮获千金之利。”手工业的发展亦达到最佳历史水准，据徐一夔《织工对》一文所载，在元末杭州，已出现一定规模的纺织作坊，佣工可自由来去。

工商业的发展使一些原有的和新兴的重要城市呈现空前的繁荣。大都不仅是全国的政治中心，也是世界上著名的经济中心之一，《马可波罗行纪》对元大都的繁华留下了充满羡慕的描绘。此外，北方中原地区的涿州、真定、大同、汴梁、济南、太原、平阳和南方的扬州、镇江、建康、平江、杭州等城市经济都十分活跃。而东南沿海的上海、澈浦、庆元、温州、福州、泉州、广州等都是对外贸易的通商口岸。在元代，中外之间的贸易往来异常频繁。如昆山的刘家港有“万国码头”之称，马玉麟《海舶行送赵克和任市舶提举》一诗极其生动地描绘了“蕃人泊舟”时码头上欢乐和繁忙的情景。

与这种经济形态中的新成分的增长相一致，社会思想也发生了某些重要的变化。方孝孺在《赠卢信道序》一文中指斥元代士风‘习于浮夸’、‘以豪放为通尚’、‘骄佚自纵’，且不论其批评的基点是否正确，他把这种士风归因于元朝统治者崇尚‘功利’，则有助于认识历史的真实。因为崇尚功利，社会中传统的轻商观念便有所转变，遂产生了像秦简夫《东堂老》那

样以赞赏的态度刻画富商的人生理想的作品,而王义山的《金少翁传》用拟人化手法刻画金钱形象,也绝少传统道德的愤激情绪,倒流露出几分羡慕的心理。另外,在元代,还有个别士大夫为商人写传记或碑铭。这些都是城市经济发展、商人阶层的社会地位有所提高的表现。

在元代,儒家的独尊地位和它的思想统治力量比较前代都受到了严重的削弱,造成思想界相对松动和活跃的局面。

从表面上看,正统儒学仍在发展,程朱理学在南北地区不断扩展其影响力,甚至在仁宗恢复科举时,规定以朱熹、程颐等人的传注为经学考试的依据,使程朱理学首次成为官学。但蒙古民族原有的粗犷豪放的性格,重视实利的习惯,并不是很快能够在这种抑制性的思想学说中得到改造,因此,他们推行这种思想学说的态度也并不十分积极。而且,元代仕出多途,科举在选拔官员方面的作用远不如宋代重要,儒士即使是进士出身,也是官职卑微,因此这种‘官学’于社会思想所起的作用颇为有限,这与明清时尊奉程朱理学的后果是有区别的。同时,官方虽然利用儒学,但对其他宗教思想也取宽容态度,从整个元代的情况来看,统治者崇信佛、道,更有甚于儒教。所以汪元量《自笑》诗云:‘释氏掀天官府,道家随世功名。俗子执鞭亦贵,书生无用分明。’即道出当时儒士的窘境。

另一方面,儒学也受到来自其内部的抨击,或在一定程度上受到重‘功利’的社会形态的影响,而分化出不同于传统儒学的思想倾向。如谢枋得《程汉翁诗序》云:‘以学术误天下者,皆科举程文之士,儒亦无辞以自解矣。’乃痛感那帮道学先生高谈性命,无益于国是。又如许衡提出儒者当以‘治生’为

“先务”(见《许鲁斋先生年谱》),即主张经营产业,与传统儒学“重本轻财”的思想已有不同。浙东儒学的代表者王祚综合宋儒各家学说,认为“江西有易简之学,永嘉有经济之学,永康有事功之学”,都可列为“圣贤之学”(《知学斋记》),同样表明了正统儒学内在的变革因素。

更值得重视的是儒学内部叛裂出来的“异端”思想家。元初的邓牧自称“三教外人”,宣称自己独立于儒教之外,且著文严斥君权,对封建政治的专制本质作了大胆思考,很有进步意义。另一位“异端”思想家是元末的杨维桢,他的思想和处世方式与东南沿海地区的“功利”特征有更密切、直接的关系,被“礼法士”斥为“裂仁义,反名实,浊乱先圣之道”(王彝《文妖》)。

元代社会一个重要的、与文学发展关系最为密切的现象,是由于蒙古统治者的民族歧视政策和对科举的轻忽,使得大批文化人失去了优越的社会地位和政治上的前途,从而也就摆脱了对政权的依附。他们作为社会的普通成员而存在,通过向社会出卖自己的智力创造谋取生活资料,因而既加强了个人的独立意识,也加强了同一般民众尤其是市民阶层的联系,他们的人生观念、审美情趣,由此发生了与以往所谓“士人”明显不同的变化。而即使是曾经步入仕途的文人,其中不少人也存在与统治集团离异的心理,并受到整个社会环境的影响,他们的思想情趣同样发生了类似的变化。这对于元代文学的发展具有关键的作用。

元代的历史并不长,但在整个中国文学史上,元代文学却

呈现出异常活跃而繁荣的面貌，它对于认识中国文学的发展趋向有重要意义。由于社会内部经济、文化诸条件的变动，促使文学同大众传播媒介结合，戏曲、小说成为新兴的文学样式，走在中国文学发展进程的前沿。戏曲与小说，无论在题材、内容或美学形式方面，都直接受到它们的读者或观众——主要是市民——的制约，表现出世俗生活的众生相及其美学情趣，为中国文学增添了新的东西，体现了中国文学的原创活力。而传统的文学样式——诗、词、文，仍与知识阶层的生活与心理有密切关系，也不同程度地受到来自通俗文学的冲击和影响，呈现某些新的特点。元代文学的这些特征对后世文学的发展产生持续的影响。

在元代文学中，首先异军突起的是杂剧，它标志了中国戏剧的成熟。前人又把元杂剧与元散曲合称为“元曲”，与唐诗、宋词并举，各作为一代文学中最具有特色的代表。像其他民族的文学一样，中国在其文明的早期已存在构成戏剧的诸要素——歌舞、表演及叙事形式等。然而中国戏剧在经历一个漫长的酝酿过程之后，迟至元代乃获得成熟与繁盛，则是特殊历史条件刺激所致。城市经济生活的繁荣、市民的娱乐要求的增长固然是根本性的因素，外来各民族带来的文化“异质”的渗入，也有助于冲破中国固有文学观念的局限，增进对市井文艺样式的重视，杰出作家的富有创造性的参与，更是必不可少的条件。当蒙古王朝统治北方以后，许多文人士大夫失去了固有的地位，生活方式出现多样化，不少“名公才人”加入了市井伎艺的团体。如“玉京书会”就是元前期活跃于大都的一个写作剧本和唱本的团体，关汉卿是其中的成员。王实甫、马

致远也都可以说是专业的剧作家。正是以他们为代表的一些杰出作家,在宋金以来的杂剧、院本和诸宫调的基础上,发展出元杂剧这一成熟的戏剧形式。

元代的杂剧创作和演出十分繁盛。但由于古代对戏剧的轻视,这方面的资料既少而又凌乱,很难统计出作家作品的数字。从个别资料来看,元代钟嗣成的《录鬼簿》和元明之际贾仲明(或谓无名氏)的《录鬼簿续编》等书记载,元代(包括元明之际一段时间)有姓名可考的剧作家有一百多人,剧目七百多种。现存的元杂剧的数量,仅以臧懋循《元曲选》和隋树森《元曲选外编》所收相加就有一百六十二种。元杂剧广泛涉及元代社会生活的各个方面,并折射出那一时代文人的精神世界,题材极为丰富。明人朱权曾把杂剧分为十二种(见《太和正音谱》),近代学者则主要把它分为爱情婚姻剧、社会剧、历史剧、公案剧、神仙道化剧等几大种类。这些分类存在相互重叠的现象,也未必精确,不过大致可以看出元杂剧的基本内容。

元杂剧一般以大德年间(1297—1307)为界,分为前后两期。前期是元杂剧高度繁盛的时期,作家、作品的数量相当可观。当时演剧活动最集中的城市是京城大都,此外在真定、汴梁、平阳、东平等经济繁荣的城市以及这些城市周围的乡村地区演出也较盛。关汉卿、王实甫、马致远、白朴等是元杂剧前期最重要的作家。后期杂剧作家大都集中东南沿海城市。南北统一以后,东南沿海城市经济发展迅速,北方城市的地位明显降低,所以引起北方杂剧作家纷纷南下。在作家阵容、作品数量方面,后期明显不如前期,但有些作品的思想与艺术具有时代与地域的特色,如秦简夫的《东堂老》就是一例。其他重

要作家有郑光祖、乔吉等。

元杂剧是用北方的曲调演唱的。在南方地区,自南宋以来还流传着一种用南方曲调演唱的戏剧,称为‘戏文’或‘南戏’,其体制、声腔、乐器、风格与杂剧均有不同。元代南戏仍只流行于东南沿海地区,繁兴程度远不如杂剧,留存的作品也很少。其中较重要的有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》,它们的作者大多很难确定,题材主要依据长期流传民间的故事。其伦理意识及生活情趣更具世俗性。至元代末年,高明写出了《琵琶记》,通过赵五娘、蔡伯喈的家庭悲剧,比较深入地反映了封建时代的某些伦理问题和社会问题。由于文人的参加,南戏的创作水平同样得到大幅度的提高,并预示着它将进一步兴起。

与城市经济文化密切联系的小说在元代继续发展,并获得新的成就。小说的成长,需要一批数量稳定的接受者。他们的兴趣,直接影响着小说的题材和情趣。在元代,一方面在杭州等都市中,唐宋以来的说话,伎艺仍相当繁盛,另一方面,小说也借着出版商的力量扩大其传播范围,获得更多的接受者。虞集曾提到元代的福建地区‘刻书摹印成市成邑,散布中外,极乎四海’(《郑氏毛诗序》)。而现在能看到的讲史类话本的早期刻本,如《全相平话五种》、《新编五代史平话》、《宣和遗事》、《薛仁贵征辽事略》等,均出于元代说经类话本《大唐三藏取经诗话》亦刊于元,近年还发现了一种元刻小说类话本《红白蜘蛛》的残页。

元代小说话本由于除上述《红白蜘蛛》残页外,没有早期刻本传世,鉴别和分析都很困难。据我们研究的结果,认为在

明中叶洪楸所编《清平山堂话本》、晚明冯梦龙编著的“三言”中，尚存有若干较接近原貌的元代小说。合并前面所说有早期刻本的另两类话本来看，这些以元代作品为主的话本小说重视虚构性与趣味性，其思想感情往往与市民阶层相通，在小说艺术方面也有明显的进步。它的基本特点对后来通俗小说的发展有很大影响。

话本小说的广泛刊刻流行引起了一些具有较高文化修养的文人的创作兴趣，到元后期，出现了在中国文学史上具有里程碑意义的两部巨著——《三国志通俗演义》和《水浒传》；《水浒传》在明初又作了进一步的加工。《三国志通俗演义》借助史书的资料和民间传说，以文白相杂的语言，展开了宏伟的历史画面，塑造了众多的人物形象。作品中既表现出“正统”、“仁政”等传统思想，也反映了重“义气”和崇尚智谋的市井意识。《水浒传》的年代稍迟，成就也更为显著。它热情地歌颂民间的反抗斗争，赞美梁山好汉那种豪爽磊落、无所畏惧的英雄性格，肯定以“大碗喝酒、大块吃肉”和“大盘分金银”为象征的享乐欲望，表现出浓厚的世俗化倾向，也渗透了重商意识。它的产生，显然和东南地区发达的商业经济有关联。正是由于肯定了自然的人性、世俗的欲望，再加上纯熟的白话艺术，《水浒传》成功地刻画了一系列性格鲜明、有血有肉的人物形象，标志了中国小说艺术的深刻演变。

关于《三国志通俗演义》、《水浒传》的作者罗贯中、施耐庵，人们所知甚少。但依据极有限的资料和小说本身的情况，仍可以肯定他们都是具有相当素养的文人。这也和元代戏剧的情况相似。

关于元代小说,另外值得注意的是文人创作的文言小说。文言小说自唐传奇以后,在宋代一度出现显著的退化,其特点是虚构性和想象力的减弱,资料性、知识性的增强和议论的苛严。后来则受到市民阶层的影响,出现了若干与说话相通的因素。元代言言小说虽留存数量不多,但以《娇红记》(旧署虞集或宋梅洞作,实应为元末无名氏作)为代表,不仅继承、发展了宋代小说的新因素,而且在表现男女主人公对自由的爱情的热烈追求和人物性格的深入刻画、故事情节的细致描写诸方面,都已超出唐传奇。代表中国古代白话短篇小说最高成就的‘三言’‘二拍’,实际是从宋元话本和元明文言小说两方面汲取营养而形成的,所以对元代言言小说的进步不可轻视。

元代另一种饶有新鲜意味的文学类型是散曲。它和杂剧中的唱词使用同样的格律形式,具有相近的语言风格,是‘元曲’的一部分。作为一种新的抒情诗体,它既承继了传统诗词的某些因素,又鲜明地体现出元代文学的新精神。

从内容上看,散曲比传统诗词大大开拓了表现范围。多半由于元代特殊文学氛围所决定,作者的视野延伸到富于活力、多姿多彩的市井生活。如杜仁杰的套数《般涉调耍孩儿·庄家不识勾栏》,写一个乡巴佬进城看戏,展示了一幅市井风俗画。散曲中描写妓女生活的作品异常之多,正是元曲与勾栏密切相关的结果。至于像睢景臣的著名套数《般涉调哨遍·高祖还乡》,把汉高祖写成一个泼皮无赖,则表明作家的视野深入于市民的心理层面,以市民的目光观察神圣的事物。

思想性的历史进步意义集中体现在描写爱情题材上。像曾瑞的《黄钟醉花阴·怀离》套数写一个女子对昔日罗曼史的

回忆,进出这样的句子:“待私奔至死心无憾”,与以前的诗词比较,令人有石破天惊之感。同样,当我们读到名伶珠帘秀《正宫醉西施·无题》套数:“便是牡丹花下死,做鬼也风流。”可见元代社会思想确实出现某种变革,使妇女的心灵得到自由的呼吸,尽管这种变革限于一定的地区和阶层。在众多的咏及妓女的作品中,作家不仅反映了她们的痛苦和对真正爱情的憧憬,并对她们在情场中种种情感的弱点表示同情。这些作品所体现的对于人性开放的宽厚态度,是以市井社会的生活形态与生活观念作为其基础的。

另一方面,由于散曲作者以士大夫阶层为主,他们在融合市民阶层思想意识的同时,也表现出他们自身的生活感受。弥漫于散曲中的是一种由于世变沧桑而带来的空幻感和凄凉感。所谓“王图霸业成何用”(马致远《拨不断·无题》);“盖世功名总是空”(白朴《双调乔木查·对景》),是这一部分“叹世”作品的基调。封建政治与道德力量的虚弱、外族入主带来的黑暗与凌辱使他们感到历史和现实都是“空”的。当然,这种“空”往往具有相对的意义。在元散曲中,一种典型和频繁出现的表述是对屈原式的人生道路的否定和对陶潜式的生活方式的追慕,如白朴《寄生草·劝饮》:“不达时皆笑屈原非,但知音尽说陶潜是。”前者意味着对于政治的疏离、对仕途“功名”“荣辱”的否定,而后者也不包涵过去常见的以隐逸为高尚的道德意味,而只是强调“自适”的可贵。这实际上也表达了那种力图摆脱传统文化束缚的要求,遂造成转向世俗生活的必要前提。

适应于抒情的需要,散曲的形式和语言较于诗、词都别具

特点。一方面,散曲在遵守固定的平仄格律的同时,可随意增加衬字,从一字到十数字不等。另一方面,散曲的语言(特别是衬字)主要是口语、俗语,这些特征,使散曲成为更自由、轻灵的形式,更适宜于表达即兴的、活泼的情感。所谓“尖歌倩意”(芝庵《唱论》),即一种前所未有的尖新感、灵动感,构成了散曲的主要艺术特征,从而打破了在中国诗歌传统里长期居统治地位的“温柔敦厚”的“诗教”的束缚,使渊源于早期民歌俗谣的美学趣味获得显著的进展。需要说明的是:散曲的尖新灵动,同诗歌中通过一二处字眼的锤炼而表现出的新异感并不相同,它是一种率直、浅露、恣肆的感情表现。它所描写的内心活动,敢于活生生地揭示出人的欲望或本能的心理层面。如荆轲臣《黄钟醉花阴·闺情》套数:“锦被堆堆空闲了半床,怎揉我心上痒,越越添惆怅。”或如奥敦周卿《南吕一枝花·远归》套数写他从远方归家,与妻子相见的喜剧性一幕:“将个梳儿款款轻推,把一个可喜娘脸儿班回。”都给人以印象深刻的尖新感,完全有违于典雅的、情感收敛的美学观念。

小说、戏剧、散曲在元代文学的发展过程中取得了最为引人瞩目的成就,但绝不是说,元代的传统文学样式不值得我们注意,实际上,它也表现出与前者同样的动向。特别是诗歌,在元代并没有失去其“正宗”地位,它仍然是广大知识阶层表达思想情感、人生追求、审美趣味的主要文学形式。特别在表现重大的人生思考、深刻的精神活动方面,诗歌具有其他文学形式所不能取代的地位。元诗的作家与作品都很可观,它不仅反映了百年间动荡、复杂的社会状况,反映了不同时期中知识阶层的精神面貌,而且对于认识中国诗歌的发展趋势及其

与新兴文学样式之间的关系，都有特殊的价值。

元诗大致可以分为前、中、后三个时期。前期包括蒙古王朝之初至元大德之前，不过实际上主要是指元世祖忽必烈统治北方和进而统一全国的三十多年，主要作家有戴表元、郝经、刘因、仇远、赵孟頫等。这一时期，社会充满兵戈、饥馑和灾难，无论是中原地区或江南地区的士人，大多经历了亡国之痛、流徙之苦，因此在他们的诗中笼罩着时代的浓重的悲哀。当然，因为各人所处的社会境遇不尽相同，所持的政治观念也互有歧异，诗歌作为人格的写照也就反映出不同的心态。

在这些诗人之前，北方以元好问为代表，南方以“四灵”严羽等人为代表，对于宋诗长期以来重理智而轻感情的倾向进行了反拨。全国统一以后，南北潮流合而为一，这种对宋诗的反拨也就成为元诗的主流。元代前期的这些诗人，几乎一致地主张诗歌要回到唐代乃至汉魏六朝。也许他们的诗歌未必写得有宋诗那么精深，但正如明人李东阳所说：“宋诗深，却去唐远；元诗浅，去唐却近。”（《怀麓堂诗话》）其意义，当然不在于单纯地“复古”，而是恢复唐诗所代表的重视抒情的传统。正如明胡应麟《诗薮》所谓“元人力矫宋弊”，这一导向对诗歌的发展是有重要意义的。

中期约在大德至天历间，代表作家为“元四大家”——虞集、杨载、范梈、揭傒斯。这时期政治局面相对稳定，经济也较繁荣，前期诗中的哀伤、空幻的情绪基本消逝。此四家皆以盛唐诗风作为典范，主观上想制作与当时社会相适应的所谓盛世之音，其中包含着一种伦理价值回归的倾向。但社会现实毕竟不那么理想，他们自己的心境也不那么平和，因此在他们

的诗作中，仍可见到社会的疮痍与内心的不平。他们之间虽风格各异，但处于同一块‘底色’上，个性并不鲜明。所以虽然他们负有盛名，甚至被尊为元诗的典范，实际成就并不高。

元诗的真正高潮是“奇材益出”（清顾嗣立《元诗选·凡例》）的后期，主要作家有萨都刺、杨维桢、高启、顾瑛、王冕等。

元后期，东南地区的经济发展很快，商业、手工业都达到历史的最高水准。这一地区形成一种独特的文化形态，即崇尚‘功利’，重视个性，政治和伦理的色彩相对淡漠，这与程朱理学形成某种对峙的趋势。这些诗人都居住在江浙一带，与城市生活发生不同程度的联系，如顾瑛是个富商，王冕卖画为生，而萨都刺晚年是寓居杭州的。

他们的诗在两个方面对于认识诗的发展趋向很有意义。一个方面是诗中富于世俗生活的情调，他们讴歌城市的繁荣或人生的享乐，反映了新兴市民阶层乐观、进取的精神。另一个方面是自我意识的觉醒。这种自我从儒家传统的政治依附与伦理信条中游离出来，带有个人化倾向。在他们诗中的自我既表现为向人生和自然拓张的意向，又表现出受到现实环境压迫的苦闷和彷徨，这对于他们所代表的文化实体的困境具有象征意义。他们的诗敢于写前人所不敢写的东西，敢于用惊世骇俗的语言、意象，诗歌风格也表现出强烈的个人特征。如杨维桢的‘铁崖体’，因其怪怪奇奇的特异诗风，被有些人攻击为‘文妖’。高启诗则既有高华的一面，又有沉潜的一面，揭示了诗人复杂、丰富的内心世界，呈现出一种被诗化了的处于日常生活中的、更富于人性的、真实的自我。总之，元后期的诗歌表现了新的历史意识，也给中国诗史带来了一些