

第一编

明代的修辭论

绪 论

郑子瑜先生在所著《中国修辞学史稿》第七编明代修辞部分《楔子》云：“明代是封建制度的第四个延续期，也是中国修辞学的复古期，换句话说，即中国修辞学的学古期。这个时期的中央集权，比较前一个时期更加巩固。弘治间，李梦阳、何景明等代表着封建统治集团的利益，卓然以复古自命，倡言‘文必秦汉，诗必盛唐’，形成了一股强大的势力。在修辞学方面，也早有学古的趋向。”确实是这样，明代文学复古之风自开国初期的宋濂、方孝孺，至中期的前、后七子，末五子，以至晚明的几社、复社，前后相续，绵延不绝。然另一方面自明中期以后，受心学及市民思想的影响，主张诗文自抒性灵、不拘前人格套的反复古流派也相当活跃；同时与之桴鼓相应，作为通俗文化的戏剧、小说也勃然繁兴，它们共同形成了一股反复古的文艺思潮。复古与反复古之间，双方争论得相当激烈，给修辞学带来了深刻的影响。

一 复古思潮影响下诗文修辞论的新貌

明代的复古论者于文章提倡由唐宋上溯秦汉，于诗歌则近体主盛唐，古体与乐府必以汉魏高古之格为鹄的。这从文学创作的角度上看，局限性当然很大，过份强调以古人作品为楷模，必然束缚今人真性灵、真精神的抒发；但是若从修辞学的角度看，既然提倡师摹古作，那除了在思想内容上求合于古道而外，语言风格，文辞结构，自然也要求与古人相仿，于是便要探究古人各体诗文的风格，字句篇章的写作技巧，反覆揣摩，总结出规律来。而

这些都与修辞学密切相关，由此推动了修辞学的发展。事实上对明代诗文修辞学作出重要贡献者，如李东阳、杨慎、谢榛、吴讷、胡应麟等，大都是复古派中人物。

明代复古派对修辞的重视首先表现在“古文辞”的观念上。明代理学与科举的影响非常大，永乐间颁布了《五经四书大全》、《性理大全》，成为士子入学必读的教科书。至天顺间以八股为名的科举文渐成定式，“其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶，谓之八股，通谓之制义。”^①此外，在以文章“恢张皇度，粉饰太平”^②的思想指导下，士大夫间又渐渐酿成了一种崇尚平正纤徐、典雅委婉的文风。胡俨称赞台阁体作家杨荣的文章“高辞尔雅，不事雕琢，气象雍容，自然光彩”^③，这是赞美之词，如果贬斥的话，便是平庸而缺乏辞华之美，其流弊乃至于“啗缓冗沓，千篇一律”。^④在这样的情况下，为矫其弊，必然地要批评空言性理的学风，提倡学习古代作家骨力刚健、富于辞采的文章。这在当时称之为“古学”或“古文辞”。王鏊《容春堂文集序》云：“文至欧苏可谓畅矣，其末也流而为弱，甚则熟烂萎茶冗长而不足观。”并自称曾与徐源“相约为古文辞，志甚锐，务近古作者为徒”。^⑤吴宽《容庵集序》云：“乡校间士人以举子业为事，或为古文辞，众辄非笑之曰：‘是妨其业矣。’噫，彼盖不知其资于场屋者多也。故为古文辞而不治经学，于理也必阙；为举子业而不习古作，于文也不扬，二者适相为用也。”王鏊与吴宽都是成化间进士，时代略早于前七子，既是台阁体后期作家，也可以说是开复古之风的先驱者，他们有鉴于台阁体与八股制义的流弊，已开始重视学习古人的文辞。其后弘治、正德间以康海、李梦阳、何景明为首的前七子崛起，遂大力提倡“古文辞”，重视学习古代，特别是秦汉作家的文辞。如何景明《六子诗·康海》云：“究古摘遗编，颇好班马辞。”徐祜卿《与刘子书》自叙云：“时士率喜以举业相夸谈，声

利相倾夺，闻人习古学，辄群聚而笑之，目刺而腹忌。昌国少时不解人好憎，往往学吟咏，拟古人赋，谬为先辈所推奖。”胡纘宗批评当时文风云：“末世科举之学专而谭理之旨微；科举之文盛而工古文辞之义疏，士未见多文也。”^⑥稍后王世贞云：“孝庙时北地有李献吉者，一旦为古文辞，而关中士人云合影附，驰骋张揭，盖庶几曩古焉。”^⑦李攀龙云：“以余观于文章，国朝作者无虑十数家，称于世即北地李献吉辈。其人也视古修辞，宁失诸理。”^⑧古文辞的提出与推崇，表明了明中期前后七子对文章修辞的重视，比之唐宋时期的古文家，在明道与修辞这两端，他们更重视修辞。他们要以秦汉人古典雅重的文风来矫正台阁体平冗柔弱的习气。在向古人文章学习的时候，他们比较重视文章的辞藻句格以及简古浑朴的文风，而相对地忽视行文的流畅婉转之美，由此他们特别推重秦汉文，贬抑宋文，形成了秦汉派。

明代古文家中与秦汉派相对立者为唐宋派，可以王慎中、唐顺之、归有光、茅坤、艾南英为代表。他们与前后七子一样都抨击明前期的台阁体，然又反对前后七子一味以秦汉的古文辞为尚。如王慎中批评七子派“称述必在乎经，援引必则古先王”，^⑨是“徒取之于外”；“直好其词之不类于时耳”。^⑩唐顺之指出当时学秦汉文者“其气离而不属，其声离而不节，其意卑，其语涩”，^⑪是徒袭古人文章之形。他们认为一千多年来“学六经《史》、《汉》最得旨趣根领者莫如韩、欧、曾、苏”^⑫。故学古文当由唐宋诸家入手，这就是唐宋派名称的由来。唐宋派反对前后七子过分偏于摹袭秦汉古文的文辞，专以“修辞”为尚，^⑬于是提出当学习古人文章之“神”，所谓“神”有两方面含义：其一是明道之“道”，如王慎中所说：“古文者非取其文辞不类于时，其道乃古之道也。”^⑭唐顺之说为文当求“真精神与千古不可磨灭之见”，^⑮此所谓“神”或“道”与修辞无关。其二是篇章字句之法，他们视之为文章的神理。

如王慎中《与江午坡》称：“作为文字，法度规矩，一不敢背于古人。”唐顺之《答茅鹿门知县二》称文章之“绳墨布置 奇正转摺，自有专门师法”。归有光《文章指南·总论看法》云：“学文须先读韩柳欧苏，先见文字体式，然后偏考古人用意下字处。”可见唐宋派都重视“法”，对“法”的理解，各家略有不同，或重视气脉的贯穿，或重视篇章结构、用词造句，然均与修辞有一定的关系。故从修辞学角度看，唐宋派并没有忽视它，只是角度与七子派不同。七子派比较重视文辞的音声、色泽，追求文章修辞的古雅典奥之美；唐宋派则从明道出发，更重视辞意的表达，比较强调篇章的修辞，如文章的顿挫、跌宕、错综、照应等。就这点而言，唐宋派古文与时文便有相通之处，它们都讲究章法、句法的锤炼，重视文章的脉络、层次。故唐宋派对时文总是若即若离，唐宋派作家往往是时文大家，他们一方面批评时文的流弊，一方面又喜欢用评时文的方法评点古文，这在他们论修辞的著作中也有明显的表现。

在诗歌方面，复古论主要表现为格调说。格调说产生的基础是对古代诗歌风格的辨析与追摹。我国古代诗歌的发展，汉魏古诗与唐近体是高峰，宋诗力求新变，然已无复前人浑朴的高致、恢宏的气象，故宋末以至元明时期的诗坛大都以复古为宗旨，力图从诗歌艺术风格上规摹汉魏盛唐之作，正如严羽《沧浪诗话》所称，“诗之是非不必争，试以己诗置之古人诗中，与识者观之而不能辨 其真古人矣”。明李梦阳说“宋无诗”“唐无赋”，^⑩何景明说：“学歌行近体有取于二家（李、杜）旁及唐初、盛唐诸人，而古作必于汉魏求之。”^⑪正因为要规摹古作，故他们论诗都强调“识”，要能清楚地辨析古人诗歌的艺术风格，何者为汉魏，何者为唐音，何者宋调。于是便必然地涉及到诗歌修辞学。他们认识到汉魏盛唐高古浑厚流美的诗风与多比兴、重音声的修辞技巧有

关，而杜甫以后中晚唐的诗人则渐渐地加强了字句的锻炼，至宋人则各类修辞技巧如排比、警策、用事、点化、翻案等被大量地采用，诗歌日益地工炼峭刻，而比兴与音声之美则有所不足。在明代格调派诗人中，或主汉魏盛唐，或主六朝，或主初唐，各人心目中理想的艺术风格有所不同，对各种修辞技巧的欣赏也有差别，但总的说来又都提倡含浑、蕴藉的修辞风格，即修辞技巧的运用不宜太着痕迹，要自然天成，因而对宋人以文入诗，以议论入诗，或过分奇崛嶮涩，以至破坏诗歌音声自然之美者都表示不满。此外从师摹古人出发，他们都比较重视仿拟格，主张拟议中要有所变化。

出于对复古思潮的反拨，从明代中叶起，主张文学创作应当摆脱前人格套，以达意适性为本的观点亦渐渐兴起。如孙绪、焦竑、屠隆以至晚明的公安派、竟陵派作家，他们从辞以达意的观点出发，批判因辞害意的倾向，反对离开文章的内容，违背自己的性情，而一味揣摩古人诗文的风格语辞。他们在修辞技巧与题旨、语境的关系中，更重视后者，这无疑是比较正确的观点。对修辞风格，他们一般都提倡以自然为宗，自然不等于平淡，而是任情适性，或奇怪、或妍丽、或清远，无所不可。一般说来，他们在修辞理论的探讨上，观点比较通达，但对具体的修辞技巧、修辞风格的分析却不如复古派那么细致、全面。

明代是我国古代文学和修辞思想比较活跃的时期，复古与反复古的论争更给文坛带来了欣欣向荣的生机，促进了人们对文学语言修辞现象的重视。由此晚明时期便涌现了一批修辞资料汇编的书籍，如高崎的《文章一贯》、费经虞的《雅论》等，它们比宋代《苕溪渔隐丛话》、《诗人玉屑》等同类著作其资料更丰富、体例更完备，取得了新的成就。

随着明代戏曲、小说等民间文学和民间文学批评的日益繁兴，

戏曲、小说修辞论也呈现一种前所未有的新气象，不仅论家辈出，论文专著涌现、形式多样，而且颇多真知灼见，大大扩展了传统修辞理论的视野，与明代诗文修辞界偏重复古学古异趣。

明代初年的戏曲修辞论，踵继金元戏曲修辞理论之余绪，而又有新的贡献，朱权的《太和正音谱》和贾仲明论著中的修辞见解可为代表。《太和正音谱》是明初第一本自成体系的曲论专著，也是明初仅见的戏曲修辞专著。朱权以王家贵族身份从事戏曲文学研究，他参照中国古典文论注重诗文风格研究的方法，对中国元代以来戏曲文学的艺术风格作过细的分类与评述。他从古今大量剧本的语言、艺术的异同中归纳概括出十五种“体式”，每种体式冠以一个专门名称，如“丹邱体”、“宗匠体”、“骚人体”、“俳优体”等等。这种前无古人的归类概括，相当全面地开创了中国戏曲艺术风格的研究。而且朱权以“丹邱体”即朱权自己的“体式”列首，“俳优体”结尾，显然有抑扬褒贬，对戏曲界产生指导的用意。朱权的戏曲艺术风格“体式”，是以元代以来二百多位作家风格论为基础的。他的“乐府格势”章详细罗列二百余位作家名字，对一些著名戏曲家及其作品的风格既有概括性的形容比喻，又有相当具体的评述；对部分作家作品则采用极其简括的形容比喻，如“贯酸斋之词，如天马脱羈”等等，着力于作家作品艺术风格差异的评述。此外，朱权对戏曲修辞中“对式”、“叠字”、“句式”、“音律”等也都发表见解，给人以启示良多。

贾仲明为元代锺嗣成《录鬼簿》增补的〔凌波曲〕八十首，以及不具作者名字，后人疑即贾仲明所撰的《续录鬼簿》中，也可以看到作者的一些戏曲修辞见解，与朱权《太和正音谱》遥相呼应，相当明显地反映了当时文坛曲界上层人士的修辞要求，他们对有明一代的戏曲修辞都有一定影响。

明代中期，戏曲修辞理论讨论范围大为拓展，论著日见增多，

论题比较集中在“本色”等问题。最早提出戏曲修辞本色论的是李开先。李开先针对当时戏曲创作中专事雕章琢句缺乏真情实感的修辞倾向，主张恢复戏曲修辞的“金元风格”“金元气魄”，^⑮使作品便于演唱和观众接受；而且作家修辞应力求“不加雕刻”，流露“真情”。^⑯他认为戏曲修辞力求本色是由戏曲文体的舞台演唱特点所决定的，戏曲不同于诗、词，所谓“用本色者为词人之词，否则为文人之词矣。（李开先称套数曲、散曲为“词”）^⑰与李开先呼应的是何良俊，他不满戏曲修辞案头化倾向，提出“填词须用本色语，方是作家。”要求作品语言“不全带脂粉”，“不专弄学问”，“止是寻常说话”，“情真意切”而“蕴藉有趣”。^⑱评论具体作品时，何元朗认为元杂剧《梅香》、《王粲登楼》比《西厢记》更为本色，南戏中《拜月亭》比《琵琶记》更富本色，这种与传统评价很不相同的见解引起了当时曲论修辞界的普遍注意，并由此引起了许多戏曲修辞评论家如王世贞、李贽、沈璟、吕天成等人发表见解，深入讨论。稍后的徐渭，也从戏曲文体的特点有别于诗文着手，突出强调戏曲修辞的起码要求是让大多数观众看得明白听得懂。他竭力反对用“时文”即八股文的方式方法去构思谋篇修辞造句。“本色犹言正身也，相色替身也。替身者即书评中‘婢作夫人，终觉羞涩’之谓也。婢作夫人者顾涂抹成主母，而多插带，反掩其素之谓也。”^⑲他把本色论与创作中的真实论相联系，更具有理论指导意义。在此时期，不少论著中还论及“对仗”、“词尾”、“音律”、“宾白”、“用事”等戏曲修辞问题。

万历年间，与传奇创作的高潮相呼应，戏曲修辞理论也呈现一种勃然繁兴，曲论、修辞界普遍关心积极参与的局面。这和戏曲界吴江派与临川派的理论驳难争鸣紧密相联。江苏吴江派首领沈璟论曲偏重音韵格律，主张戏曲修辞首先应该“合律依腔”，严格遵守舞台演出规律，如字音之四声、阴阳、句法、用韵等既有

成法，均不得逾越半步。^③沈璟的严格要求，被吴江派视为金科玉律，所谓“皎然指南车也，我辈遵之以为式，庶几不失队耳。”^④据此，吴江派理论家指责汤显祖的著名代表作《牡丹亭》的修辞不守音律，批评汤显祖不知道音律乃戏曲之生命，甚至将“南曲之祖”的《琵琶记》也视为多有“失体”之处。沈璟也重视戏曲语言的本色，只是他要求的本色偏重于学习元人作品的明白俚俗，与当时多数论家异趣。针对吴江派的批评，汤显祖及其追随者给予尖锐的反驳。汤显祖揭示戏曲修辞之精髓全在“曲意”两字，并以“意趣神色”为准绳。他在给孙俟居的信中指出吴江派论家不懂得“曲意”之重要，也不懂得“凡文以意趣神色为主”这一普遍衡文标准，^⑤只斤斤于“九宫四声”等音律方面之得失，未免顾此失彼，抓不住要领。为批驳吴江派戏曲修辞首重音律的偏颇，汤显祖甚至说：“笔懒韵落时时有之，正不妨拗折天下人嗓子。”这当然是矫枉过正之言，不是汤显祖对音律认识的全部。

通过论争驳难，吴江、临川两派关于戏曲修辞的基本观点都得到充分的表述，同时也暴露了双方的缺点和弱点。于是，一些有识之士结合当时的创作实际，对双方的修辞理论进行深入检讨，作比较客观的总结反思。王骥德的《曲律》是这方面的代表性成果。《曲律》指出吴江派沈璟的修辞论中心是精“法”，首重音韵格律；汤显祖修辞论的中心是擅“词”，首重才情曲意，同时也各有偏颇。正确的修辞应是汲取双方之所长，扬弃其所短，根据“法与词必两擅其极”与“剂众长于一冶”的原则，才能推动创作、批评的健康发展。《曲律》还指出“音律”与“曲意”之争双方都注意到问题现实性，却忽视了修辞论的全面性，所谓“论曲当看其全体力量”，^⑥既要注意语言修辞的曲意和音律，又不能忘记句法、章法等结构谋篇，以及具体的“修辞炼格”等实际问题。所以，《曲律》对之多有论述，补充了时论的欠缺。关于长期以来争

论的“本色”问题，王骥德仍以他兼融并蓄的原则来对待当时看似对立的论述。他分析本色与所谓的“文词”本是戏曲修辞都应注意的两个侧重点，两者不能偏废，也不可过求，过求则必然生弊。“至本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文。雅俗浅深之辨，介在微茫，义在善用才者酌之而已。”因之，元剧《西厢记》、南戏《琵琶记》当然是北剧南戏本色之典型，为后世之楷模；就是文采流溢，满篇华词丽藻的当代名作《牡丹亭》，也因为受到普遍欢迎长期演出于舞台而不妨其为本色之一种，“至本色一家，亦惟奉常一人”。^②他汲取诸家之说，从而赋予本色论以新视角新内容。总之，王骥德善于总结经验，取长补短，兼融并蓄，故他的《曲律》一书在戏曲修辞方面，无论是论题之广泛，立论之新颖，组织结构之完善，都不愧是一部有价值有影响的戏曲修辞学力作。

小说修辞论在明代以前，从先秦两汉至魏晋南北朝和唐代均已受到史家论家的注意，并已有所论述。只是先秦时期的所称“小说”与后世所指内涵并不完全相同。至唐代，史学家刘知几，以及段成式、谷神子等在对小说的或褒或贬的评述中，相当深入地涉及小说修辞。宋代更有长足进步，赵令畤改编《莺莺传》，洪迈《容斋随笔》评唐人小说，陈振孙《直斋书录题解》，刘看翁对《世说新语》的眉批，以及孟元老《东京梦华录》、灌园耐得翁《都城纪胜》、周密《武林旧事》、西湖老人《繁胜录》、吴自牧《梦粱录》等对说话艺术的记述评论，都有很好的小说修辞见解，虽然还不够系统完整，但小说修辞显然已引起论家的注意和重视。

明代初期，传奇小说《剪灯新话》、《剪灯因话》颇为流行，凌云翰等人之为之作序，特别指出小说“措词之妙”和“造意之奇”，在结构谋篇和遣词造句方面的成就。传奇集《艳异编》、《虞初志》的序文和眉批，颇多关于小说修辞的评论。王穉登所谓小说

“虽偏门曲学，诡僻怪诞，而读顾有味其言，往往忘倦”，称赞“其文烂漫而陆离”、“灿然可观”。^②后来署名汤显祖、袁宏道、屠隆、李贽等著名文人的眉批夹评已开始分析评价小说塑造人物的修辞功力。如屠赤水评张泌《韦安道传》云：“自甲夜至子夜，摹状异物，有声有色，读之不觉股栗”。汤若士评《莺莺传》：“莺之娇态，张之情态，千古欲出。李卓吾总评有云：“尝言吴道子顾虎头，只画得有形象的，至如相思情状，无形无象，微之画来的欲真，跃跃欲有，吴道子顾虎头已退数十舍矣”。

明代长篇小说相当流行，论家围绕《水浒传》的评论中，论述语言修辞已成为重要的组成部分。较早在评论《水浒传》中论述修辞的是李开先的《词谑》、胡应麟的《少室山房笔丛》，从不同视角肯定小说在语言文字、情节结构方面，“委曲详尽、血脉贯通”的境界，吸引读者从文字着手，深入到全书的“中间用意”，高屋建瓴地观察作者遣词造句、结构谋篇的杰出成就。袁宏道、袁中道兄弟记述读者为小说的艺术描绘所吸引，进入艺术“忘我”境界的故事，反映了他们对小说语言修辞艺术感染力的深刻认识。天都外臣（汪道昆）、钟惺的序文进而评述小说在人物形象塑造方面的修辞造诣。李贽的艺术创作“童心说”和“化工说”，同样贯串于他的小说修辞论之中。他十分注意人物形象塑造中性格描绘的成功。一百二十回本《李卓吾忠义水浒全传》中对鲁智深、林冲、阮氏三兄弟的分析评价，总是将艺术分析与修辞分析紧密相连。他的分析评述还侧重小说故事情节和布局结构，做到大处着眼，小处入手。如“许多颠播的话，只是个‘像’字，像情像事，文章所谓‘肖题’，画家所谓传神也。”^③

叶昼用李贽之名批评《水浒传》其修辞论与李贽相近，所作批点比之李贽更丰富、更深刻、更有理论色彩。他总是将语言修辞与“逼真”相联，时时提醒读者注意作者形容刻画之逼真。“此

回文字逼真，化工肖物，……不惟能画眼前，且画心上，且并画意外，顾虎头吴道子安能到此？^④“《水浒传》文字原是假的，只为他写得真情出，所以便与天地相始终……”^⑤求真斥假贯串于叶昼的全部评点，他要求作者修辞多向现实生活汲取养料。“世上先有《水浒传》一传，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。……世上先有马六泊，然后以王婆实之……若差拨，若薛霸，若董超，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉！”^⑥叶昼十分注意小说人物形象、性格特征的语言修辞，要求达到“传神写照”、“各有派头，各有家数，各有身分，一毫不差，半些不混”。^⑦叶昼还用“趣”和“奇”来要求小说修辞，同样是着眼于作品中人物形象的审美效应，将修辞论推进到一个新境界。

通俗文学家冯梦龙探究通俗小说语言风格的历史变异，认识到其间必然受到时代和读者文化程度不同的制约。“大唐人选言，入于文心；宋人通俗，谐于里耳。”^⑧（《古今小说序》）再考察当时成功的作品都是“触里耳而振恒心”，^⑨（《醒世恒言叙》）即便于百姓听讲而有所得益。要求通俗小说语言首先必须通俗，便于百姓大众接受，这是一条多数人知道，却并非都能确认而加以提倡的修辞原则，可称是冯梦龙的一点奉献。冯梦龙一生为情作使，其修辞论也往往与“情”相通，“万物如散钱，一情为线索。”^⑩这和明代文坛反复古文艺思潮是遥相呼应，为小说修辞论增添了新的内容，带有鲜明的时代色彩。

【注释】

见《明史·选举志》。

倪谦《艮庵文集序》。

胡俨《杨文敏集序》。

见《四库全书总目提要·空同集》。

王鏊《瓜泾集序》。

- ⑥胡缙宗《元山文选序》。
- ⑦王世贞《赠李于麟视关中学政序》。
- ⑧李攀龙《送王元美序》。
- ⑨王慎中《与项瓯东书》。
- ⑩王慎中《与林观颐》。
- ⑪唐顺之《董中峰侍郎文集序》。
- ⑫王慎中《寄道原弟书》之九。
- ⑬见艾南英《答夏彝仲论文书》。
- ⑭王慎中《与林观颐》。
- ⑮唐顺之《答茅鹿门知县二》。
- ⑯李梦阳《潜虬山人记》。
- ⑰何景明《海叟集序》。
- ⑱李开先《词谑》。
- ⑲李开先《市井艳词序》。
- ⑳李开先《西野〈春游词〉序》。
- ㉑何良俊《四友斋丛说·词曲》。
- ㉒徐渭《西厢序》。
- ㉓沈璟〔二郎神〕套曲。
- ㉔徐复祚《三家村老委谈》。
- ㉕汤显祖《答吕姜山》。
- ㉖㉗王骥德《曲律》。
- ㉘王穉登《虞初志序》。
- ㉙《李卓吾忠义水浒传全传》第十七回眉批。
- ㉚同上第二十一回总评。
- ㉛同上第十回总评。
- ㉜李卓吾《水浒传一百回文字优劣》。
- ㉝《李卓吾忠义水浒传全传》第三回总评。

③④冯梦龙《古今小说序》。

③⑤冯梦龙《醒世恒言叙》。

③⑥冯梦龙《情史序》。

第一章 文章修辞论

第一节 明初浙东诸儒臣

宋濂、王祜、苏伯衡及宋濂弟子方孝孺均是元明之际浙东的儒者，受元代许谦、黄溍、吴莱、柳贯等金华一脉学风的影响，道学与文章、事功兼重。^①他们大都博学能文，重视文辞对阐明理道、恢宏皇猷方面的作用，以故对文章修辞之学都比较重视。

一、宋濂以文明道的修辞观

宋濂（1310—1381）字景濂，号潜溪，浦江（今属浙江）人。洪武初累官至翰林学士承旨，为明代开国文臣之首。

据《宋元学案：文宪宋潜溪先生赚》记载，宋濂幼尝从闻人梦吉受《春秋》继从柳贯、黄溍、吴莱学为古文辞。所谓古文辞，当时是相对于举子业而言的秦汉以至唐宋文章的泛称。其同里胡翰尝谓之云：“举子业不足烦景濂，曷学古文辞乎？”于是“益取经史及诸子百家之书而昼夜研究之，凡三代以来古今文章之洪纤高下，音节之缓促，气焰之长短，脉络之流通，首尾开阖之变化，吴公所受于前人者，景濂莫不悉闻之。”^②可见所学的古文辞即是古代文章的篇章字句结构之法，大都属于修辞范围。故宋濂论文虽以明道致用为本，同时也很重视修辞。其《剡源集序》云：“辞章之在世如日月之丽乎天，虽疾风暴雨，动作无时，将不能蔽塞其精明。”论具体作文之法则云：

濂尝受学于立夫（吴莱），问其作文之法。谓有篇联，欲其脉络贯通；有段联，欲其奇偶迭生；有句联，欲其长短合节；有字联，欲其宾主对待。又问其作赋之法，则谓有音法，欲其倡和闾辟；有韵法，欲其清浊谐协；有辞法，欲其呼吸相应；有章法，欲其布置谨严。总而言之，皆不越生、承、还三者而已。然而字有不齐，体亦不一，须必随其类而附之，不能玉瓚与瓦缶并陈，斯为得之。（《浦阳人物记·元处士吴莱》）

他谈修辞手法不斤斤于一字一词，而能顾及全篇，故论作文首先讲篇法，以脉络贯通为第一。这和他重视文章明道致用的功能有关。明道必求理顺，理顺必须辞畅，故明道之文必然要求脉络贯通。对此，他以“生、承、还”三字加以总结，不但全文的篇章结构有生发、承启、还结之义，就是具体的每一段一句，亦无不在此“生、承、还”的大结构中承担着一定的作用。其次他论修辞又提倡变化，所谓“奇偶迭生”、“长短合节”、“宾主对待”，“倡和闾辟”、“清浊谐协”等均是。他要求行文当富于变化，奇偶、长短、清浊等都是对待之两端，不可偏执于一，当有意识地使之相辅相成，得变化之妙。他把这视为文章之极致。其《浦阳人物记·宋屯田员外郎于员》云：“盖文至于变，变而无迹之可寻则神矣。司马迁、班固、韩愈之徒号为文学家，其果能易此言哉，宜其三世以文名也。”上引宋濂称述吴莱的一番话对明代文章修辞学影响颇大，其后王文禄著《文脉》加以全文称引，并曰：“此殆相传作文真诀乎？”

宋濂提倡学习古文辞，其主要目的是“因文入道”，^⑧然亦是针对当时种种文章弊病而发。其《剡源集序》论宋季之文云：