

明代诗坛上的台阁、郎署、山林和市井

陈文新

摘要 台阁、郎署、山林和市井是描述明代诗坛历史进程的四个关键词。大体说来,洪武至天顺年间,台阁体绵延相续,并在总体上主导了诗坛习尚;成化至嘉靖年间,前后七子的崛起导致“台阁坛坫移于郎署”,诗坛格局发生巨变;嘉靖、隆庆至万历初年,谢榛、王世懋等推崇王孟诗风,山林一脉渐成气候;万历至崇祯年间,公安派以其洋溢着市井气息的私生活描写,在诗坛呼风唤雨。明代诗坛的这一演变路径,既有文学自身发展的内部原因,又与特殊的政治、文化生态有关。

关键词 明代诗坛;台阁;郎署;山林;市井

中图分类号 I207.2 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2020)02-0058-11

基金项目 国家社会科学基金重大招标项目(17ZDA243)

台阁、郎署、山林和市井,既可以是四个横向并列的诗坛空间,也可以是四个纵向的历时态的诗坛现象。而从历时态的角度考察台阁、郎署、山林和市井在明代诗坛的更替递嬗,尤其具有文学史意义。

台阁体滥觞于洪武年间,而鼎盛于永乐、宣德时期,延续于正统、天顺年间,其风格标志即所谓“富贵福泽之气”;“台阁坛坫移于郎署”则是弘治、正德、嘉靖三朝发生的最为深刻的文坛格局异动,杜甫那种忧国忧民的情怀和沉郁顿挫的诗风尤为前后七子所推崇;嘉、隆年间的谢榛、王世懋等人,青睐王、孟、韦、柳的诗风,代表了山林一脉;万历年崛起的公安派,“独抒性灵,不拘格套”,带有浓郁的市井气息。由台阁而郎署而山林而市井,这一诗坛演变路径,包含了丰富的文学史信息和文化史信息。

一、台阁体兴盛:永乐至天顺年间特有的文学现象

台阁体兴盛于永乐至天顺年间,其代表人物是“三杨”——杨士奇、杨荣、杨溥,三位身居台阁的政要。之所以将他们所代表的诗文风格界定为台阁体,是因为一般意义上的台阁文风与台阁体是不能画等号的。盖所有的王朝都有台阁,所有的台阁都有其“大制作”即朝廷公文。这些朝廷公文的风格,无论唐宋还是明清,都须雍容典雅、堂皇正大。但学术界通常不说唐代的台阁体或宋代的台阁体,而只说明代的台阁体,就是由于台阁之成“体”乃是明代永乐至天顺年间特有的文学现象。它有两个显著的标志:其一,这些台阁作家不仅写作朝廷公文时以“点缀升平”为宗旨,即使是日常的个人写作,也习惯于端着朝廷重臣的架子;其二,他们诗文中的那种“富贵福泽之气”,不仅在朝廷公文写作中占据主导地位,而且弥漫于朝野上下,影响了当时各类文体的写作。换句话说,只有当台阁重臣的非职业写作也用了职业写作的腔调,只有当这种台阁重臣的职业腔调成为朝野上下共同的腔调时,我们才称这种文风为台阁体。

台阁体作家兼有台阁重臣和“文学侍从”双重身份,但其身份意识中居于主导地位的是“侍从”心态。如杨荣《杏园雅集图后序》所说:

惟国家列圣相承,图惟治化,以贻永久,吾辈忝与侍从,涵濡深恩,盖有年矣。今圣天子嗣

位，海内宴安，民物康阜，而近职溯望休沐，聿循旧章。予数人者得遂其所适，是皆皇上之赐，图其事以纪太平之盛，盖亦宜也。^[1]（P205）

盛世和鸿业是台阁体作家所要润色的内容。他们有机会躬逢盛世鸿业，则是拜“皇上之赐”。假如失去了皇上的青目，也就没有了他们引以为荣的事业。“图其事以纪太平之盛，盖亦宜也。”

不容忽略的是，台阁体作家也不可避免地遭遇仕途坎坷，但即使在这种境况下，他们也拒绝接受“不平则鸣”的理念。在他们看来，始终保持和平温厚的心态，才能见出其身为侍从的涵养之深，如果一遇挫辱就感时愤俗，啼饥号寒，岂不有伤“性情之正”？所以，杨荣在《省愆集序》中这样表彰黄淮：“公以高才懿学，夙膺遭遇，黼黻皇猷，铺张至化，与世之君子颀颀，振奋于词翰之场者多矣。此盖特其一时幽寓之作，而爱亲忠君之念、咎己自悼之怀蒿然溢于言表，真和而平、温而厚、怨而不伤而得夫性情之正者也。”^[1]（P169）台阁文臣对于涵养的偏重，使其小心翼翼地避免寒士口吻，各种体裁和题材的创作均以“平正纾徐”“雍容雅步”^[2]（P1484）为风格特征，与真实的人生体验不免隔膜。

王锡爵《袁文荣公文集序》曾以文体的特殊性为台阁体的和平典重辩护。“锡爵间颇闻世儒之论，欲以轧茁骖馵、微文怒骂，闯然入班扬阮谢之室。故高者至不可句，而下乃如虫飞蜂鸣，方晓晓鸣世，以谓文字至有台阁体而始衰。尝试令之述典诰铭鼎彝，则如野夫闺妇强衣冠揖让，五色无主，盖学士家溺其职久矣。”^[3]（P1）所谓“世儒”，指的是供职郎署的七子派；所谓“述典诰铭鼎彝”，指馆阁文臣经常采用的几种用于朝政的文体，而这些文体是郎署官员所不常用或不擅长的。如果王锡爵旨在用文体的特殊性为馆阁作家的职业写作辩护，其理由是成立的。但如果据此为台阁体辩护，则缺少说服力：馆阁作家在职业写作之外，其日常的个人写作也热心于和平典重的风格，这是不能用文体的特殊性来加以解释的，而只能视为侍从心态的过度表现。

台阁体作家的侍从心态，不仅影响了他们日常的个人写作，而且影响了永、宣年间整个社会的诗文写作，甚至包括小说、戏曲的写作。以传奇小说为例，《剪灯新话》约成书于洪武十一年（1378），刊行于宣德初年（1426-1435）；《剪灯余话》约成书于永乐十八年（1420），刊行于宣德八年（1433）。从明朝开国到宣德年间，传奇小说的创作一度颇为兴盛。但好景不长。正统七年（1442）二月，朝廷颁布了焚毁《剪灯新话》等小说的禁令，顾炎武《日知录之余》卷四《禁小说》有云：“《实录》：‘正统七年，二月辛未，国子监祭酒李时勉言：‘近有俗儒，假托怪异之事，饰以无根之言，如《剪灯新话》之类，不唯市井轻浮之徒，争相诵习，至于经生儒士，多舍正学不讲，日夜记忆，以资谈论；若不严禁，恐邪说异端，日新月盛，惑乱人心；乞敕礼部，行文内外衙门，及提调学校佾事御史，并按察司官，巡历去处，凡遇此等书籍，即令焚毁，有印卖及藏习者，问罪如律，庶俾人知正道，不为邪妄所惑。’从之。’”^[4]（P1255-1256）所谓“正学”，即与台阁确定的经典书目在旨趣上一致的学说。与此同时，这一时代的思想家在留意于中下层文人个人写作的同时，对民间写作的越轨倾向也严加防范。比如当时声望最高的理学家薛瑄（1389-1464），其《读书录》的一个核心观点是：“乐有雅郑，书亦有之：小学、四书、六经、濂洛关闽诸圣贤之书，雅也，嗜者常少，以其味之淡也；百家小说、淫词绮语、怪诞不经之书，郑也，莫不喜谈而乐道之，盖不待教督而好之矣，以其味之甘也。淡则人心平而天理存，甘则人心迷而人欲肆”^[2]（P790）。在这种社会氛围中，不只是文人阶层的诗文写作为台阁文风所笼罩，就连小说、戏曲也未能幸免。

综上所述，台阁体的兴盛乃是明代永乐至天顺年间特有的文学现象。这一时期的台阁趣味，不仅逾越了职业写作的界限，非职业的个人写作也被笼罩；不仅逾越了翰林院，翰林院之外的中下层文人也被笼罩；不仅逾越了诗文等雅文体，小说、戏曲等俗文体也被笼罩。这是一个台阁趣味弥漫朝野的时代。

这样一种文坛风尚，究竟是如何形成的？

明初政治的一个特征是皇权对士大夫阶层的罕见压制。自开国之日起，朱元璋就针对士大夫阶层设立了种种凌辱和诛戮的方法。废除历时一千余年的丞相制度和历时七百多年的三省制，更从制度层面确

立了皇权作为唯一政治主体的地位,士阶层不过是从属于皇权的工具而已。永乐的影响力尤其不可低估。朱棣在凭借武力推翻了建文帝后,既对方孝孺等拒绝听命于新朝的士大夫大肆杀戮,造成风声鹤唳的恐怖氛围,又用高官厚禄来笼络新朝的追随者。洪武年间和永乐之初的政治杀戮已使士大夫阶层丧失了安全感,而永、宣年间帝王对他们的眷顾则使他们感恩戴德,既珍惜富贵福泽的来之不易,又致力于以恭顺谨慎的做派延续圣眷,恭顺、谨慎和平和的士风由此形成。史载“三杨”之一的杨溥,“性恭谨,每入朝,循墙而走”^[5](P4144),从台阁政要这种如履薄冰的处事方式,可以想见士林的大体状况。台阁体就是在这样的语境中逐渐形成的。当阁臣与帝王应酬时,其作品内涵中,一部分要素是所有应制之作都应具备的,一部分要素则是带有个人烙印的情感。如杨荣、杨溥、杨士奇等人,历成祖、仁宗、宣宗、英宗四朝,不仅是明代较为安定繁荣的这段历史时光的直接见证人,也是盛世鸿业的参与者。作为身兼文学侍从的台阁重臣,“遭遇列圣太平雍熙之运,声明文物之时”“抒其所蕴,以鸣国家之盛”^[6](P347),既是其职守所在,也是获得安全感的一种方式。

台阁体的体制基础是内阁制度。内阁制度的建立是洪武吏治向永乐以降文官政治演变的一大标志,体现了皇权对士大夫的优容或安抚。殿阁大学士在洪武时期就已存在,但品级不高,并不参与机务。明成祖即位,首召解缙等七人入阁,“内阁预机务自此始”^[5](P4120)。仁宗在位期间,殿阁大学士开始了位至公孤、官居一品的时代。明代士大夫常以此为盛事,是因为此一制度标志着士大夫阶层地位的显著提高。内阁以翰林院为依托,而入翰林又以科举为途径,尤其是庶吉士与翰林院、内阁的衔接,向士阶层释放了一个信号:读书入仕甚至跻身台阁都不再是遥不可及的。朝廷向士大夫阶层敞开了分享国家权力的大门,而那些成长于永乐年间的士人,宣德年间正年富力强,躬逢大兴文教、国力强盛,不免庆幸其人生价值有了依托之处。如果说永乐时期,士人们更多是出于安全考虑而逢迎朝廷,违心地用文章点缀升平,那么,宣德以降的士人已不只是习惯成自然,而是诚心诚意地把会写这种文章视为必须而可贵的涵养了。为国效力不仅是他们的职业,也是他们的事业。上行下效,上下同心,台阁体就这样形成了。

二、明中叶政治生态与“台阁坛坫移于郎署”

弘治、正德、嘉靖年间,“台阁坛坫”之所以“移于郎署”,台阁重臣主盟文坛的地位之所以被一群郎署官员所取代,主要是由于台阁文风与时代的氛围格格不入。

茅盾《夜读偶记》在分析文人作家内部的现实主义与反现实主义(形式主义)的斗争时,举了好些例子,其中一个讨论明代台阁体的衰落和前七子的崛起。“‘台阁体’是怎样的产生而且成为当时的文学‘正宗’呢?‘台阁体’是在这样的环境下产生的:永乐成化间大约八十多年的比较太平,和一定的经济繁荣;洪武、永乐两代对于文人的大杀戮(其实不只是洪武和永乐,明朝的皇帝几乎没有一个不是杀过多少文人的,翻开明史文苑传,就可以看到,凡是有声望、有气节的文人,十之八九都不得善终,至少也像杨升庵那样廷杖充军,以至于死);制艺取士的制度一方面束缚了文人的思想,让他们终生的精力消耗于‘代圣贤立言’,又一方面给一块敲门砖,使他们死心塌地地来钻这圈套。所谓‘台阁体’,说得‘雅’一点,是雍容典雅,说得不客气,就是‘今天天气,哈哈’。”“可是到了弘治年代(十五世纪末),形势已经大变。这个皇朝,对外不能御侮,对内不能养生,可是荒淫暴虐,却依然如故。稍有正义感的文人,都不能再容忍那阿谀粉饰、不痛不痒的文风。‘前七子’的复古运动,正是针对着这种情况而发生的。在李梦阳等大声疾呼以前,李东阳也是‘台阁体’的反对者,可是茶陵派(即李东阳为首的一派)虽不同于‘三杨’,但还是萎弱,不足以一新耳目。治重病得用猛药。‘前七子’正因此故为偏激,有‘文必秦汉、诗必盛唐’的主张。我们不能把‘前七子’的复古运动,看成仅仅是‘文体’改革运动,而必须充分估计它的政治改革和思想解放的意义。”^[7](P20-21)茅盾的评述,将二者之间的冲突纳入现实主义和反现实主义的格局,不免生硬,但大体思路是合理的:台阁体的衰落和七子派的崛起,乃社会生活的变化使然。

前七子是弘治、正德年间崛起于北方的一批诗人,包括以李梦阳为首的开封作家群,以康海、王九思

为主的关中作家群。前七子和上一辈的李东阳都是尊唐派,但两者之间存在一个显著差异:李东阳对以山水田园诗见长的王孟一脉怀有深切的好感,李梦阳却只认可“雄阔高浑、实大声弘”的杜诗,以传承杜甫的诗风为其职志。

李梦阳所建立的诗学谱系,上溯杜甫,意在彰显诗人的社会关切和责任感。李东阳在政治上与刘瑾等权阉虚与委蛇,在诗风上亦雄健之气不足,他对杜甫不甚心仪则是其回避社会矛盾的表征之一。李梦阳心仪杜甫的沉郁、雄浑而不甚推崇王孟的清新隽逸,乃是因为他忧国伤时,倡导直面社会问题。其创作表明,他在这方面确有建树。比如其《土兵行》,如陈田《明诗纪事》丁签卷一引《国史唯疑》所云:“江西苦调到狼兵,掠卖子女。其总兵张勇以童男女各二人送费文宪家。费发愤疏闻,请严禁。诵李梦阳《土兵行》诸篇,情状具见。”^[8](P1139)又如其《玄明宫行》,据陈田《明诗纪事》丁签卷一引《名山藏》:“司礼监刘瑾,请地数百顷,费数十巨万,作玄明宫朝阳门外,以祝上厘。复请猫竹厂地五十余顷,毁民居千九百余家,掘人冢二千五百余。筑室僦民,听其宿倡卖酒,日供贍玄明宫香火。”^[8](P1139-1140)李梦阳《玄明宫行》写武宗宠信宦官,大兴土木,虚耗国库,贻害百姓,其内容充实,爱憎分明,足补史阙。李梦阳等注目民间疾苦,与仰承旨意的台阁体迥然不同,其社会声望的高下因而逐渐扩大。

“台阁坛坫”之所以“移于郎署”,在总体的时代氛围之外,台阁与郎署的职能差异也是一个具体而直接的因素。

台阁与郎署在明代的政府布局中地位不同,职能也不同。台阁要员职权有些游移不定。他们本是皇帝的秘书,职务是草拟皇帝发布的旨谕,大学士的称谓,就表明了这一事实。到了后来,皇帝如果没有旨意的话,大学士就成了决策者了。大学士的职权,就这样游移于秘书和决策者之间。在这种尴尬处境中,他们即使作为决策者,也不免有几分秘书心态,不时揣摩帝王的旨意行事。与台阁要员的职能不同,郎署官员一方面是朝廷旨意的执行者,另一方面也可以是台阁甚至是帝王的批评者。作为台阁和帝王的批评者,他们代表的是士大夫阶层和社会力量。许倬云曾经分析过中国传统的文官体系与王权之间的对峙关系。他指出:“照理说,文官体系应该与国家互补,但因为文官体系具有儒家意念的目的论,所以与王权实际上不断有对峙的紧张。专业的官员总是怀有儒家的理想,碰到不合理的现象时,国家的文官系统就会用社会的后援力来与王权对抗,这也是韦伯的工具性文官制度所缺少的成分。”^[9](P35)由此看来,郎署官员作为士大夫阶层和社会力量的代表,与内阁发生冲突就并不偶然了。在弘治、正德、嘉靖年间,郎署官员尤其富于抗争气象,例如李梦阳,例如王世贞。王世贞《艺苑卮言》卷六细致记述了李梦阳“以鞭梢击堕”张皇后之弟张鹤龄门牙一事:“李献吉为户部郎,以上书极论寿宁侯(即张鹤龄)事下狱,赖上恩得免。一夕醉遇侯于大市街,骂其生事害人,以鞭梢击堕其齿。侯恚极,欲陈其事,为前疏未久,隐忍而止。献吉后有诗云:‘半醉唾骂文成侯。’盖指此事也。”^[10](P95)李梦阳与身为皇后之弟的寿宁侯结怨,不是由于个人利益,而是为了国计民生;为了国计民生而与权贵势不两立,正是备受称誉的国士风采。

以严嵩为首的台阁要员和以后七子为主的郎署官员,两者之间的冲突尤为惊心动魄。严嵩为了树立文坛盟主的声望,煞费苦心地造舆论、酿声势,做了大量铺垫。比如,他的《钤山堂集》,就先后约了若干文坛名流为之作序。今所见《钤山堂集》序,以“正德乙亥(1515)冬十一月十日,中顺大夫、鹤庆知府、前工部郎中、鹭沙孙伟”之《钤山堂诗序》为最早,其次为唐龙序,署“嘉靖辛卯(1531)仲秋既望,资善大夫、兵部尚书兼都察院右都御史,兰溪唐龙”。嗣后陆续有“嘉靖壬辰(1532)冬十二月朔”刘节序、“嘉靖癸巳(1533)夏至前二日”黄绂序、“嘉靖十二年(1533)岁在癸巳五月庚戌”王廷相序、“嘉靖己亥(1539)孟秋日”崔铣序、“嘉靖乙巳(1545)三月之望”张治序、“嘉靖丙午(1546)三月望”王维桢序、“嘉靖丙午(1546)夏五月望”杨慎序、“嘉靖三十年(1551)岁在辛亥夏四月二十一日”湛若水序、“嘉靖己未(1559)三月望”赵贞吉序等。皇甫汈序年月不详。孙伟至崔铣诸序均作于嘉靖二十一年(1542)八月严嵩任武英殿大学士、入阁预机务之前。后五序则作于严嵩专擅国政期间。严嵩不厌其烦地请这些

名流来抬轿子,是为了以政坛阁老而兼文坛总持。

在明代前期,主盟文坛的,如杨士奇、李东阳,均为台阁政要。可以说,台阁政要主盟文坛,这是明代前期形成的一个惯例。弘治、正德年间,以李梦阳为首的郎署官员,即前七子,其文坛影响力盖过了以李东阳为首的茶陵派,从而建立了一个新的惯例。这两个惯例,在嘉靖年间各有传人,相互之间一度相持不下。出身于翰林而又担任大学士的严嵩以杨士奇、李东阳的传人自居,自以为他理所当然应是文坛盟主。而以郎署官员为主体的后七子却偏不把他放在眼里,并最终使这位阁老丧失了文坛影响力,为“台阁坛坫移于郎署”画下了一个显目的句号。

三、王孟诗风在嘉隆年间的勃兴

一个有趣的现象是:就在李攀龙主盟诗坛的嘉靖年间,王孟诗风得到不少诗坛名流的青睐,以山林为题材的创作渐趋兴盛。孙鑛《樵史序》有云:“我昭代文章,盖莫盛于嘉靖时云。于时无但庙廊馆阁,即山林亦彬彬辈起。以吾乡言,陈鸣野最先出,嗣后有徐文长,皆山阴人。而吾姚有杨汝鸣,上虞有葛公旦,鄞有沈嘉则,大约在三百里内、五六十年间,后先接踵,著名海内,可谓盛矣。”^[11](P159)“《鸣野集》早行,《文长集》近复大行,《嘉则集》卷帙亦富,独汝鸣遗集散失可惜。今《公旦集》手自删辑,传之后,当有赏音者,不落莫矣。公旦既不仕,所居近山,自谓越虞樵民,盖伐木而求其友声者哉!”^[11](P159)

对山林的关注在主流诗学中本有其源远流长的传统。以盛唐诗为例,其中就包含了李杜与王孟两种典范:前者“沉着痛快”,偏于雄浑,广泛关注社会生活;后者“悠游不迫”,偏于冲淡,虽也涉及社会生活,但主要题材无疑是山水田园。嘉靖年间,后七子盟主李攀龙推崇的是高华壮丽一脉。故胡应麟论及李攀龙,有云:“‘紫气关临天地阔,黄金台贮俊贤多’,‘万里悲秋常作客,百年多病独登台’,少陵句也。‘九天阊阖开宫殿,万国衣冠拜冕旒’,‘云里帝城双凤阙,雨中春树万人家’,王维句也。‘秦地立春传太史,汉宫题柱忆仙郎’,‘南川粳稻花侵县,西岭云霞色满堂’,李颀句也。‘三山半落青天外,二水中分白鹭洲’,‘瑶台含雾星辰满,仙峤浮空岛屿微’,青莲句也。‘万里寒光生积雪,三边曙色动危旌’,‘沙场烽火侵胡月,海畔云山拥蓟城’,祖咏句也。‘千门柳色迷青琐,三殿花香入紫微’,‘花迎剑佩星初落,柳拂旌旗露未干’,岑参句也。凡于鳞七言律,大率本此数联。今人但见黄金、紫气、青山、万里,则以于鳞体,不熟唐诗故耳。中间李颀四首,尤其是济南篇法所自。”^[12](P338)胡应麟所举的例证,大多来自李杜之外的诗人,但这种高华壮丽的风格,却是读者对李杜的一般印象。与李攀龙偏于格调的雄、高、大不同,同时代的另一些诗人,偏爱的是以神韵见长的王孟诗风,如曾与李攀龙争为盟主的谢榛;如王世贞的弟弟王世懋。他们推崇和仿效王孟,与李攀龙的宗旨不大合拍,但与“诗必盛唐”的主张并不矛盾,因为盛唐诗本来就包括了李杜和王孟两种主要风格。

嘉靖年间对于山林诗的关注,与“山人”数量的急剧增长密切相关。科举时代的读书人,可粗略分为“在朝的儒者”“在官的儒者”和“在野的儒者”。所谓“在朝的儒者”,最典型的莫过于台阁政要。他们是新的身份贵族,虽然这种身份不能由后人直接继承。为了保持现有的利益,他们和政治权力密切结合,很容易沦为政治的保镖。所谓“在官的儒者”,最典型的莫过于郎署官员。他们介于“在朝”与“在野”之间,当他们较多知识分子属性时,可以成为社会力量的代言人;但如果较多官员属性,他们也可以站在国家力量一方压制社会。所谓“在野的儒者”,其主体是那些未能中举的生员(俗称秀才)。随着人口的不断增长,时至嘉靖年间,读书人的总量远远超过了明代前期,以致朝廷一再扩大生员的录取规模。何以只是扩大生员的录取规模,而举人、进士的录取量变化不大呢?盖举人、进士的录取量,须与国家对官员的需要量配套,而不是与生员的数量配套。官员的需要量决定了举人、进士的录取量。在这种境况下,嘉靖以降的生员,考上举人、进士的比例很低,绝大多数只能一辈子做“在野的儒者”。生员数量的迅速增长,导致了这一群体生存压力的增加。为了生存的需要,他们中的相当一部分人,不再把考上举人、进士作为主要的人生路径,而是致力于把自己的文化教养转化为一种市场资源,如从事出版、讲学。同时,为了增

加号召力，他们有时会刻意突出其在野身份，晚明之所以有那么多的“山人”，这是一个重要原因。《四库全书总目》别集存目七赵宦光《牒草》条曾以贬抑的口吻描述说：“有明中叶以后，山人墨客，标榜成风。稍能书画诗文者，下则厕食客之班，上则饰隐居之号，借士大夫以为利，士大夫亦借以为名。”^[2]（P1626）而从正面评估这种现象的亦复不少。晚明曹臣编过一部《世说新语》式的《舌华录》，其中与“山人”陈继儒直接相关的便有20余则。陈继儒字仲醇，号眉公，又号糜公，华亭（今上海松江）人。他曾是生员，在不满30岁时，做了一件轰动舆论的事情，即“取儒衣冠焚弃之”^[5]（P7631），也就是不做生员了，不再参加普通生员必须参加的岁试和科试，也不参加旨在录取官员或进一步投考进士的乡试。他选择了另外一种生存方式：自号“山人”，成为风靡一时的书法家兼文学家。陈继儒的大获成功，表明“山人”的社会影响力已可以与“在朝的儒者”和“在官的儒者”鼎足而三。并非偶合，孙鑛《樵史序》所提到的那些有代表性的山林人士，如徐渭，如沈嘉则，均为科举体制中处于边缘地位的生员。

谢榛因与李攀龙、王世贞等人交恶，被从后七子中除名，对这一文坛纠纷，见仁见智，说法很多。这里要提到的是徐渭的看法。徐渭是谢榛的同时代人，又同为生员，他的看法因而别有意味。万历四年，徐渭作了一首题为《廿八日雪》的诗，其中几句为谢榛鸣不平，字里行间，真有一种切肤之痛。诗云：“……谢榛既与为友朋，何事诗中显相骂。乃知朱穀华裾子，鱼肉布衣无顾忌。即令此辈忤谢榛，谢榛敢骂此辈未？回思世事发指冠，令我不酒亦不寒。须臾念歇无些事，日出冰消雪亦残。”^[13]（P143-144）所谓朱穀华裾子，指的是郎署官员李攀龙这些在官的儒者；所谓布衣，指的是谢榛这样的山人即在野的儒者。徐渭的牢骚表明，嘉、隆年间的在野的儒者，已经有了明确的阶层意识或身份意识。他们之提倡王孟诗风，不仅是基于诗学传统，也是基于其社会身份。盖历史上的孟浩然，正是一个终生未能进入官场的读书人。王维虽然曾是达官贵人，但在王孟诗派的指涉中，被突出的是那个远离官场的王维。

山林诗的兴盛与山人的兴盛，两者的衔接处在其共同的隐逸倾向。《舌华录》收录有关陈继儒的轶事，集中渲染的是其隐士品格。据《舌华录》说，陈继儒曾归纳出山居胜于城市的八种好处：不责求苛细的礼节，不见不熟悉的客人，不胡乱饮酒吃肉，不争田产，不听世态炎凉，不纠缠是非，不用怕人征求诗文而躲避，不议论官员的籍贯。陈继儒所描述的这种山人生活，也是山林诗的主要描写对象。山林诗的两个理论家，谢榛和王世懋，对此有过不约而同的阐发。

谢榛曾致力于揭示初盛唐诗风的丰富多彩。其《四溟诗话》卷三说：“初唐、盛唐诸家所作，有雄浑如大海奔涛，秀拔如孤峰峭壁，壮丽如层楼叠阁，古雅如瑶瑟朱弦，老健如朔漠横雕，清逸如九皋鸣鹤，明净如乱山积雪，高远如长空片云，芳润如露蕙春兰，奇绝如鲸波蜃气，此见诸家所养之不同也。”^[14]（P41）谢榛强调初、盛唐诗歌风格的多样性，意在为王孟诗风张目。故晚明焦竑在《苏叔大集序》中说：“弘、德间李、何辈出，力振古风，学士大夫非马记、杜诗不以读。第传同耳食，作匪神解，甚者粗厉阐缓，扣之而不成声。识者又厌弃之，而冲夷雅澹之音乃稍稍出焉。”^[15]（P171）焦竑所谓的“识者”，属于泛指，如果我们把谢榛定位为这样的识者，焦竑当不会否认。

王世懋少时即大受李攀龙器重，又是王世贞之弟，其诗学宗旨却与李攀龙、王世贞大有不同。尤能显示二者差异的是他们对徐祯卿（昌谷）的不同评价。

前七子中有位以清逸诗风见长的诗人，即徐祯卿（昌谷）。他早年追慕六朝，诗格婉弱，“文章江左家家玉，烟月扬州处处花”二句，一度广为传诵。后与李梦阳等人交游，悔其少作，改趋汉、魏、盛唐，但标格清妍，仍存江左风流。一句话，他的诗，始终与王孟缘分较深。王世贞《艺苑卮言》这样评价：“昌谷少即摘词，文匠齐梁，诗沿晚季，迨举进士，见献吉始大悔改。其乐府、《选》体、歌行、绝句，咀六朝之精旨，采唐初之妙则，天才高朗，英英独照。律体微乖整栗，亦是浩然、太白之遗也。骚谀颂剗，宛尔潘陆，惜微短耳。今中原豪杰，师尊献吉；后俊开敏，服膺何生；三吴轻隼，复为昌谷左袒。摘瑕攻瑕，以模剗攻李，不知李才大，固苞何孕徐不掩瑜也。李所不足者，删之则精；二子所不足者，加我数年，亦未至矣。”^[10]（P94）

王世贞断言:徐祯卿的诗虽好,但毕竟只是擅长一体,与李梦阳这样兼备众体的大家不能相提并论;将徐祯卿抬到可以跟李梦阳抗衡的位置,只是“三吴轻雋”的偏见。他所指责的“三吴轻雋”,是一群推尊清逸传统的南方诗人或诗论家。他没有点他弟弟王世懋的名,其实王世懋的观点正与“三吴轻雋”相同。王世懋在《艺圃撷馀》中说:“诗有必不能废者,虽众体未备,而独擅一家之长。如孟浩然洮洮易尽,止以五言雋永,千载并称王孟。我明其徐昌谷、高子业乎?二君诗大不同,而皆巧于用短。徐能以高韵胜,有蝉蜕轩举之风;高能以深情胜,有秋闺愁妇之态。更千百年,李、何尚有废兴,二君必无绝响。所谓成一家言,断在君采、稚欽之上,庭实而下,益无论矣。”^[16](P8)王世懋所说的雋永、高韵,正是王孟一脉的风格标志。王世懋确信,徐祯卿尽管只是擅一家之长,似乎比不上兼备众体的李梦阳、何景明,但永为后世所称道的,可能反倒是徐祯卿,而不是李、何。如此自信,表明诗坛的山林气象已足以与郎署抗衡。

四、公安派诗风的市井风味

明代通俗文学的全面繁荣始于万历年间,精英文人对通俗文学的青睐也是这一时期有目共睹的事实。有三种相互关联的情形集中发生在万历至崇祯年间。其一,《金瓶梅词话》的手抄本是在精英群体中流传开的,表明了其作者与精英群体的关联度之高。1596年秋,袁宏道在尺牍《与董思白书》中首次提及他读了《金瓶梅词话》的一部分^①[17](P289)。1597年,他的弟弟袁中道在《游居柿录》这部日记中提到了该书的部分手稿。其后,兄弟二人还提到他们抄录了一份全本。沈德符、冯梦龙等出版业人士也相继提到了《金瓶梅词话》。由此可见,《金瓶梅词话》是在得到精英群体的广泛认可后才刊刻问世的。其现存最早刊本为万历四十五年(1617)词话本。其二,李贽等精英文人满怀热忱从事对《水浒传》等小说戏曲文本的评点,热衷于把自己的名字和这些白话作品联系在一起^②[18](P1315)[19](P34)。现存明容与堂刊本《李卓吾先生批评忠义水浒传》一百回本是否即李贽的评点原本,虽只能存疑,但李贽热爱并评点过《水浒传》则确凿无疑,其《焚书》所收《〈忠义水浒传〉叙》更是一篇富于雄辩色彩的经典文字。在《水浒传》的所有评点本中,金圣叹批改的《水浒传》代表了这部小说的最高水准,几乎可以视为一部呕心沥血的个人作品。“从万历年间到崇祯末期,评注日趋重要,表明白话小说越来越与精英文化融为一体。”^③[20](P135)基于这一事实,美国学者浦安迪将“四大奇书”称为“文人小说”^[21](P1),确有见地。其三,凌濛初等精英文人用自己的真名坦然从事白话小说的写作、出版,一方面借以谋生,另一方面也隐然在从事一份事业。凌濛初整理、编校过很多与科举考试有关的书籍,也评注过不少历史著述。在他那里,写作、出版与四书五经有关的书和写作、出版《拍案惊奇》,其评注格式大体相同,其评注态度大体相同,其评注眼光也体现了跨越文类的特点。

公安派正是在通俗文学兴盛的背景下产生的一个诗歌流派。公安派又被称为性灵派,这是因为公安派的主张一向被概括为“独抒性灵,不拘格套”。需要留意的是:公安派确实是主张“独抒性灵”的,但如何界定其性灵,却需费一番斟酌。盖“性灵”一词,常被用作“性情”的近义词,指在某种特定情景中产生的思想、感情,而公安派所说的性灵,虽然也是一种性情,却是一种具有特殊意味的性情。

从哲学渊源上看,袁宏道的“独抒性灵”与李贽的“童心”说一脉相承。李贽的《童心说》以未经“道理闻见”抑制的童心为性灵,已洋溢出浓烈的市井气息,他常将“迩言”与“童心”联系起来,也是由于“迩言”即市井常言。“迩言者,近言也。”^[22](P281)所谓“近”,即区别于台阁、郎署和山林的市井。他在《答

① 袁宏道《与董思白书》:“《金瓶梅》从何得来?伏枕略观,云霞满纸,胜于枚生《七发》多矣。后段在何处,抄竟当于何处倒换?幸一的示。”

② 据袁中道《游居柿录》卷九记载:“万历壬辰(1592)夏中,李龙湖(即李贽)方居武昌朱邸,予往访之,正命僧常志抄写此书(指《水浒传》),逐字批点。”李贽在尺牍《与焦弱侯》中也提及此事:“《水浒传》批点得甚快活人”

③ 浦安迪在《明代小说四大奇书》中译本的《作者弁言》中说:“本书的核心论调原来是从比较文学理论的观点出发的,即视明清小说文类为一种归属书香文化界的出产品,因此始终标榜着‘文人小说’的概念。这个看法并不否认所谓‘四大奇书’各各脱胎于通俗文化的民间故事、说书等现象,而只是强调这些长篇小说是经过文人撰著者手里的写造润色才得出一新的文体来,这个体裁除了反映明清文人的美学手法、思想抱负之外,也常呈现一层潜伏在错综复杂的字里行间、含蕴深远的寓意,惯用反讽的修辞手法来提醒读者要在书的反面上去追寻‘其中味’。”

邓明府》中说:“生狷隘人也。所相与处,至无几也。间或见一二同参,从人无门,不免生菩提心,就此百姓日用处提撕一番。如好货,如好色,如勤学,如进取,如多积财宝,如多买田宅为子孙谋,博求风水为儿孙福荫,凡世间一切治生产业等事,皆所以共好而共习、共知而共言者,是真迹言也。”^[22](P94)在李贽笔下,“童心”与“闻见道理”相对,“迹言”与门面话、套话相对,这样来看公安派的“独抒性灵”,才能把握住它与一般抒情说的本质区别:它不仅偏于书写私生活感情,而且偏于书写带有市井意味的私生活感情。其作品情调,因而既与台阁、郎署和山林等三类诗不同,也与历史上的宫体诗、香奁体不同。台阁、郎署和山林通常不把私生活作为诗的题材,而宫体诗和香奁体则远离市井风调。袁宏道在给其兄伯修的信中说:“近来,诗学大进,诗集大饶,诗肠大宽,诗眼大阔。世人以诗为诗,未免为诗苦;弟以《打草竿》、《擘破玉》为诗,故足乐也。”^[17](P492)《打草竿》《擘破玉》之类,即民歌时调,是晚明时期广泛传唱于市井的私情谱。袁宏道《兰亭记》又说:“古之文士爱念光景,未尝不感叹于死生之际。……于是卑者或纵情曲蘖,极意声伎;高者或托为文章、声歌以求不朽;或究心仙佛与夫飞升坐化之术。其事不同,其贪生畏死之心一也。独庸夫俗子,耽心势利,不信眼前有死。而一种腐儒,为道理所锢,亦云:‘死即死耳,何畏之有!’此其人皆庸下之极,无足言者。……夫世果有不好色之人哉?若果有不好色之人,尼父亦不必借之以明不欺矣。”^[17](P443-444)在他看来,“纵情曲蘖,极意声伎”“贪生畏死”“好色”,才是真实的,不必遮掩,也不必羞愧,反而是不怕死、不好色、不图享乐的人,被视为庸夫俗子。袁宏道的诗,常常就是他这种想法的坦率抒写。如《浪歌》:“朝入朱门大道,暮游绿水桥边。歌楼少醉十日,舞女一破千钱。鸚鵡睡残欲语,花骢蹄健无鞭。愿为巫峰一夜,不愿缢岑千年。”^[17](P332)他如《小妇别诗》四首、《湖上迟陶石簣戏题》《艳歌》等“通于人之喜怒哀乐嗜好情欲”的作品,“以诗为诗”的人是羞于落笔的。

公安派的“不拘格套”,与其“独抒性灵”相辅相成,强调的是表达上的不避俚俗、不受羁绊。袁宏道《雪涛阁集序》在论及公安派健将江进之的诗时,将他的风格概括为“穷极新变,物无遁情”“或有一、二语近平,近俚,近俳”^[17](P710),“此进之矫枉之作,以为不如是,不足矫浮泛之弊,而阔时人之目也”^[17](P711)。袁宏道还列举了杜牧《登池州九峰楼寄张祜》的“睫在眼前长不见”、卢仝《寄男抱孙》的“一百放一下,打汝九十九”、《柏梁诗》的“迫窘诗屈几穷哉”三例作为“以平而传”“以俚而传”“以俳而传”的证据,为江盈科诗张目,由此可以理解所谓平、俚、俳的具体意涵。袁宏道本人的创作,不少也属于这种“穷极新变”的通俗诗,如《仲春十八日宿上天竺》:“三步一呼号,十步一礼拜,万人齐仰瞻,菩萨今何在。”^[17](P350)《惠山僧房短歌》:“茶到三钟也醉人,花无百枝亦藏鸟。”^[17](P344)《湖上迟陶石簣戏题》:“西家有个如花女,可得将来侑远人?”^[17](P352)《江南子》:“谁家门前无鸚子,归去且自看家鸡。”^[17](P325)这些都属于袁宏道所说的“宁今宁俗,不肯拾人一字”^[17](P781-782),“近日湖上诸作,尤觉秽杂,去唐愈远,然愈自得意。”^[17](P502)

袁宏道以“去唐愈远”而自鸣得意,是一个意味深长的表述。盖明代诗坛的台阁、郎署和山林,相互之间虽鸿沟显然,但都承续了唐诗的传统。明初高棅的《唐诗品汇》是台阁作家的秘籍之一,于其雍容典雅一脉,尤多所取资。郎署主要取资于李杜一脉,尤其是杜甫。山林主要取资于王孟一脉。袁宏道倡导远离唐诗,他究竟何所取资?放在中国古典式的背景下来看,袁宏道其实是置文人诗于取法对象之外,而向古代的乐府系列寻找榜样,明代的民歌时调,正是乐府的嫡传,正是市井诗的正宗。明清之际的钱谦益曾指斥公安派末流“鄙俚公行”^[23](P567),所谓鄙俚公行,说的也是市井风味在诗中大行其道,虽采用了贬抑的口吻,所指的现象则是一样的。

五、从风雅颂的传统看明代诗坛的台阁、郎署、山林和市井

在风雅颂的视角下考察明代诗坛的台阁、郎署、山林和市井,对于古人来说也许是一个习以为常的做法,对于今人来说则是一种并不多见的尝试。

关于风、雅、颂的分类依据,朱熹《诗集传序》指出:“凡诗之所谓风者,多出于里巷歌谣之作,所谓

男女相与咏歌,各言其情者也。”所谓变雅(小雅),多为“贤人君子”心忧天下之作,而雅颂则多为“朝廷郊庙乐歌之词”^①[24](P2)。朱熹所说的雅颂,根据约定俗成的惯例,指的是正雅(大雅)和颂,不包括变雅(小雅)在内。依据朱熹的讨论,大体可以确认:明代的台阁体承继的是雅颂传统,明代的郎署诗和山林诗承继的是小雅传统,明代的公安派承继的则是风诗传统。那么,从风雅颂的角度来看明代诗坛的台阁、郎署、山林和市井,我们能得到什么样的启发?

台阁体往往被概之以“歌功颂德,粉饰太平”等评论,这并没有违背事实,但需要将台阁作家的职业写作与非职业写作以及中下层文人的写作区别对待。盖人生需要仪式感,群体需要仪式感,王朝也需要仪式感。台阁作家的职业写作,其特殊性在于,它是建构群体仪式感和王朝仪式感的需要。所谓盛世鸿业,既是他们所要润色的内容,也是他们自幼即努力认同的事业。台阁作家的职业写作,理所当然应当雍容典雅。需要批评的是,当颂圣诗风和“富贵福泽之气”漫溢到非职业的个人写作之中,甚至成为全社会的写作风尚时,就不仅没有可取之处,而且严重污染了思想文化生态,导致了整个社会的士风萎靡。

盛唐诗是中国诗史上将小雅传统发扬光大的典范,其中又包括李杜和王孟两种类型。明代的胡应麟在《诗薮》中将李杜视为“才大而格清”者,而将王孟视为“才清而格不够大”者,断言才大而格清者更值得推崇。他批评才清而格不大的王、孟、常、储、韦、柳说:“其格本一偏,体靡兼备,宜短章,不宜巨什;宜古选,不宜歌行;宜五言律,不宜七言律。”^[12](P22)他赞赏才大而格清的李、杜说:“李、杜歌行,虽沉郁逸宕不同,然皆才大气雄,非子建、渊明判不相入者比。”^[12](P47)“唐人才超一代者李也,体兼一代者杜也。李如星悬日揭,照耀太虚;杜若地负海涵,包罗万汇。李惟超出一代,故高华莫并,色相难求;杜惟兼总一代,故利钝杂陈,巨细咸备。李才高气逸而调雄,杜体大思精而格浑。超出唐人而不离唐人者,李也;不尽唐调而兼得唐调者,杜也。”^[12](P67)首李、杜而次王、孟,胡应麟所依循的是小雅的标准:士大夫文人的写作,悲世悯俗的入世精神是其价值所在,李杜所代表的就是这一侧面;也不妨如王孟那样,以出世的风标流连于山水,间接传达对浊世的不满,但其价值逊色于直接书写悲世悯俗的情怀。这样说来,郎署和山林虽然同样源于小雅一脉,但郎署诗的历史地位高于山林诗。或者说,前后七子在明代成为诗坛主流,不仅是时代使然,也因为获得了深厚的诗歌传统的支持。

绵延不绝的缘情之作尤其是以男女欢爱之辞为题材的作品,可以视为国风的后裔,主要包括乐府民歌、宋词、元曲和明清传奇。之所以将公安派诗也纳入这一系列,是因为男女欢爱之辞构成了其显著内容。从作者身份来看,三袁倒是与小雅的作者相近。对于公安派诗的评价,因而有了两种不同的视角。一是风诗的视角,一是小雅的视角。

先说风诗的视角。

据李开先《词谑》记载:“有学诗文于李崆峒(李梦阳)者,自旁郡而之汴省。崆峒教以:‘若似得传唱《锁南枝》,则诗文无以加矣。’请问其详,崆峒告以:‘不能悉记也。只在街市上闲行,必有唱之者。’越数日,果闻之,喜跃如获重宝,即至崆峒处谢曰:‘诚如尊教!’何大复(何景明)继至汴省,亦酷爱之,曰:‘时调中状元也。如十五国风,出诸里巷妇女之口者,情词婉曲,有非后世诗人墨客操觚染翰刻骨流血所能及者,以其真也。’每唱一遍,则进一杯酒。终席唱数十遍,酒数亦如之。更不及他词而散。”^[25](P945)这样的作品,其好处在“真”。如李梦阳《诗集自序》引友人王叔武之论所云:“夫诗者,天地自然之音也。今途罅而巷讴,劳呻而康吟,一唱而群和者,其真也,斯之谓风也。孔子曰:‘礼失而求之野。’今真诗乃在民间。而文人学子,顾往往为韵言,谓之诗。夫孟子谓《诗》亡然后《春秋》作者,雅也。而风者亦遂弃而不采,不列之乐官。悲夫!”^[26](P372)不难发现,李梦阳对民间歌谣的评价与袁宏道实如出一辙,区别在于:李梦阳虽然肯定真诗在民间,但他自己的创作仍严格遵循小雅传统,因为他不能放弃士大夫的身份;而袁宏道则坦然放下了士大夫架子,他不仅从理论上肯定风诗之真,其实际创作也以民间歌谣为表率。

① 本文所用“雅颂”一语,根据前人惯例,指正雅(大雅)和颂,不包括变雅(小雅)在内。如包括变雅(小雅),则在行文中特别加以说明。

从风诗的传统看，袁宏道以民间歌谣的风格来写诗，是应该予以赞许的，反倒是李梦阳的做法会被批评为拿腔拿调。而事实却并非如此。王肯堂《郁冈斋笔麈》有云：“灯下独坐，偶阅袁中郎《锦帆集》，其论诗云：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，下逮元白卢郑，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。今之君子，乃欲慨天下而唐之，又且以不唐病宋。夫既以不唐病宋矣，何不以不选病唐，不汉魏病选，不三百篇病汉，不结绳鸟迹病三百篇耶？读未终篇，不觉击节曰：快哉论也！此论出而世之称诗者，皆当赧面咋舌退矣。虽然，犹未尽也。夫诗，乐章也，歌之而比于八音以成节奏者也。三百篇之歌失，而后有汉魏。汉魏之歌失，而后有选。选之歌失，而后有唐。唐之歌失，而后有小词。则宋之小词，宋之真诗也。小词之歌失，而后有曲。则元之曲，元之真诗也。若夫宋元之诗，吾不谓之诗矣。非为其不唐也，为其不可歌也。不可歌矣，又乌取夫五七言而韵之也哉？吾固无诗才，然其绝不为诗，未必为未见也。”^[27]（P612）王肯堂认同袁宏道关于“真诗”的议论，但不赞同袁宏道的写诗路径。盖真诗必须是可歌的民间歌谣，而袁宏道的五七言诗却是不可歌的。这其实是说，公安派的诗，没有资格进入风诗的系列。

如果从小雅的视角看问题，结论也不乐观。

晚明竟陵派的钟惺曾在《简远堂近诗序》中提出“诗为清物”一说：

诗，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。之数者，独其心乎哉？……夫日取不欲闻之语，不欲见之事，不欲与之人而以孤衷峭性勉强应酬，使吾耳目形骸为之用，而欲其性情渊夷，神明恬寂，作比兴、风雅之言，其趣不已远乎？^[28]（P303-304）

钟惺强调诗为清物，是对公安派的性灵说加以批评，所谓秽、杂、浓，都是钟惺意中公安派末流的弊端所在。明末鹿继善《俭持堂诗序》则说得更为严厉：“诗之亡，亡于离纲常为性情，彼所指为性情，只落饮食男女，任人云雾中，最昏人志。非澹泊无以明之。”^[29]（P573）鹿继善说的“澹泊”，与钟惺所说的“清”，含义相近。他们所不满的都是公安派的市井风味。将诗的品格定位于“清”，依循的正是小雅传统。

钱钟书在考察中国文艺批评史时曾发现一个有趣的事实：“用杜甫的诗风来作画，只能达到品位低于王维的吴道子，而用吴道子的画风来作诗，就能达到品位高于王维的杜甫。”^[30]（P25）如同中国旧诗和旧画有标准上的分歧一样，民间歌谣和文人诗也有不同的评价尺度：市井风味在民间歌谣中可以大受青睐，而在士大夫的诗中则不能见容于舆论。理由很简单：袁宏道不是“劳呻而康吟”的百姓，而是王朝的士大夫。老百姓可以“男女相与咏歌，各言其情”，而士大夫则必须“闵时病俗”，书写“其忠厚惻怛之心，陈善闭邪之意”^[24]（P2）。公安派自明末以降，一直受到主流文坛的挞伐，缘由在此。

参考文献

- [1] 杨荣. 文敏集//景印文渊阁四库全书：第1240册. 台北：台湾商务印书馆，1983.
- [2] 永瑤. 四库全书总目. 北京：中华书局，1965.
- [3] 袁炜. 袁文荣公文集. 长洲知县张德夫刊本，明万历元年（1573）.
- [4] 黄汝成. 日知录集释. 长沙：岳麓书社，1994.
- [5] 明史. 北京：中华书局，1974.
- [6] 胡俨. 两京类稿序//国立中央图书馆善本序跋集录：集部（二）. 台北：“国立中央图书馆”，1994.
- [7] 茅盾. 夜读偶记. 天津：百花文艺出版社，1958.
- [8] 陈田. 明诗纪事：丁签. 上海：上海古籍出版社，1993.
- [9] 许倬云. 中国古代文化的特质. 北京：北京大学出版社，2013.
- [10] 王世贞. 艺苑卮言. 陆洁栋，周明初批注. 南京：凤凰出版社，2009.

- [11] 孙鑛. 居业次编//四库禁毁书丛刊: 第126册. 北京: 北京出版社, 2000.
- [12] 胡应麟. 诗薮. 北京: 中华书局, 1958.
- [13] 徐渭集. 北京: 中华书局, 1983.
- [14] 谢榛. 四溟诗话. 北京: 中华书局, 1985.
- [15] 焦竑. 澹园集: 上册. 北京: 中华书局, 1999.
- [16] 王世懋. 艺圃撷馀. 北京: 中华书局, 1985.
- [17] 钱伯城. 袁宏道集笺校. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [18] 袁中道. 珂雪斋集. 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- [19] 李贽. 焚书·续焚书. 北京: 中华书局, 2009.
- [20] 孙康宜, 宇文所安. 剑桥中国文学史: 下册. 刘倩等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2013.
- [21] 浦安迪. 明代小说四大奇书. 沈亨寿译. 北京: 中国和平出版社, 1993.
- [22] 张建业. 李贽全集注: 第14册. 北京: 社会科学文献出版社, 2010.
- [23] 钱谦益. 列朝诗集小传: 下册. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [24] 朱熹. 诗集传. 上海: 上海古籍出版社, 1980.
- [25] 李开先集: 下册. 北京: 中华书局, 1959.
- [26] 李梦阳. 空同集//明人别集丛刊: 第1辑第92册. 合肥: 黄山书社, 2015.
- [27] 王肯堂. 郁冈斋笔麈. 北京图书馆古籍珍本丛刊: 第64册. 北京: 书目文献出版社, 1988.
- [28] 钟惺. 隐秀轩集. 上海: 上海古籍出版社, 2017.
- [29] 鹿继善. 三归草//明人别集丛刊: 第5辑第20册. 合肥: 黄山书社, 2015.
- [30] 钱钟书. 旧文四篇. 上海: 上海古籍出版社, 1979.

Taige, Langshu, Mountains and Marketplace In the Poetry of the Ming Dynasty

Chen Wenxin (Wuhan University)

Abstract Taige, Langshu, Mountains and Marketplace are four key words to describe the historical development of poetry in the Ming Dynasty. Generally speaking, the Taige style of poetry continued and dominated the poetry practice during the period from Hongwu to Tianshun. In the period from Chenghua to Jiajing, the rise of “the former seven writers and latter seven writers” caused a change of dominance in poetry from Taige to Langshu, leading to a dramatic change in the pattern of poetry. Then, from the period of Jiajing and Longqing to the early years of Wanli, Xie Zhen and Wang Shimao praised Wang Wei and Meng Haoran’s poetry, so the Mountains gradually developed. During the period from Wanli to Chongzhen, the Gong’an School of literary writing described the private life with a strong common people style, “controlling the forces of nature”. This path of evolution in the poetry of the Ming Dynasty is related not only to the internal reasons for the development of literature itself, but also to the special political and cultural ecology.

Key words the poetry of the Ming Dynasty; Taige; Langshu; mountains; marketplace

■ 收稿日期 2019-10-02

■ 作者简介 陈文新, 哲学博士, 武汉大学文学院教授、博士生导师; 湖北 武汉 430072。

■ 责任编辑 何坤翁