

## 前後七子詩論異同 ——兼論明代中期復古派詩學思想趨勢之演變

鄭利華\*

前後七子是活躍於明代弘治至萬曆前期兩大重要的文學復古流派，對當時和後世文壇產生深刻的影響。以兩者的文學聯繫而言，作為活躍於不同歷史時段，又由不同文學成員組成的復古派別，他們之間既有承接關係，又存在彼此差異，本文主要著眼於前後七子詩論的異同比較，並在此基礎上檢視明代中期以前後七子為代表的復古派詩學思想發展演變的趨勢。

一

綜觀「前七子」的詩學觀念，強調詩歌的抒情特徵成為其中的一個核心主張。七子之一的康海提出：「夫因情命思，緣感而有生者，詩之實也。」<sup>①</sup>七子另一成員徐禎卿以為：「蓋因情以發氣，因氣以成聲，因聲而繪詞，因詞而定韻，此詩之源也。」<sup>②</sup>他們均將「情」視為詩歌創作的本質與基礎，主張以真實的情感為基礎。同時認為詩歌作品之所以具備感動讀者的藝術魅力，最為關鍵的還是在於作者真情的抒發，如徐禎卿所言「夫情能動物，故詩足以感人」，反之就無法產生動人的效果，「若乃歔歔無涕，行路必不為之興哀；訴難不膚，聞者必不為之變色」<sup>③</sup>。關於這一點，「前七子」領袖人物李夢陽在其〈敘九日宴集〉一文中進一步的闡述：

\* 鄭利華，復旦大學中國古代文學研究中心教授。

① 康海：〈太微山人張孟獨詩集序〉，《對山集》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷4，頁27上。

② 徐禎卿：《談藝錄》，見何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁765。

③ 同前註，頁766。

空同子覽于眾詩，乃喟然而歎曰：「嗟，詩可以觀，豈不信哉！夫天下百慮而一致，故人不必同，同于心；言不必同，同于情。故心者，所為權者也，情者，所為言者也。是故科有文武，位有崇卑，時有鈍利，運有通塞。後先長少，人之序也；行藏顯晦，天之畀也。是故其為言也，直宛區，憂樂殊，同境而異途，均感而各應之矣，至其情則無不同也。何也？出諸心者一也。故曰詩可以觀。」<sup>④</sup>

據李夢陽看來，個體的命運遭遇各不相同，其內心的感受互有差異，而訴之於文學語言的詩之所以可以「觀」，重要的是體現了「同境而異途」的狀態。人的情感千差萬別，發抒的方式也不同，「直宛區，憂樂殊」，此謂「異途」；然只要是發自於真實的內心，就能取得殊途同歸的一致性，即「同于情」，因「情」的特質原本在於其真實性，「情者，性之發也。然訓為實，何也？天下未有不實之情也，故虛假為不情」<sup>⑤</sup>，故「情」之相同，其實也正是其在情感真實性方面達到同一，此謂「同境」。總之，無論詩人的情感內容和表現方式如何，作品要獲得成功，有可「觀」之處，那麼，注重真情的表達是至為關鍵的。

應該說，根據當時詩壇的現實情況，倡導主情說，強調詩歌的抒情特徵，反映了「前七子」成員為拯救詩文的獨立地位以及力圖恢復詩歌創作最為本質特徵所進行的一種努力。明初以來，特別是程、朱理學作為官方思想體系之主導地位的確立，治經窮理風氣大盛，士子動輒以經學自據，並有輕視詞翰的傾向，黃姬水〈答沈開子〉談到：「竊曾恨我明立國，于時輔臣如宋學士諸公，皆沿習宋儒程、朱之學，盡廢詞賦，專以經義取士。」<sup>⑥</sup>文徵明〈晦庵詩話序〉亦云：「夫自朱氏之學行世，學者動以根本之論劫持士習，謂六經之外，非復有益，一涉詞章，便為道病。」<sup>⑦</sup>針對這一局面，當時的楊循吉甚至發出「經術興，詩賦革」<sup>⑧</sup>的喟歎。此種狀況引起崛起於當時的「前七子」的強烈不滿，李夢陽在〈論學下篇〉中指出：

④ 李夢陽：《空同先生集》（臺北：偉文圖書出版有限公司，1976年影印明嘉靖刊本），卷58，頁11下—12上。

⑤ 李夢陽：〈論學上篇〉，《空同集》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷66，頁7上。

⑥ 黃姬水：《黃淳父先生全集》（明萬曆刊本），卷19，頁4上。

⑦ 文徵明：《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，1987年），卷17，頁469。

⑧ 楊循吉：〈遙溪吟稿序〉，《松籌堂集》（明萬曆顧氏芸閣活字印本），卷4，頁11上。

「孔子非不貴文，乃後世謂文、詩爲末技，何歟？豈今之文非古之文，今之詩非古之詩歟？閻老劉聞人學此，則大罵曰：『就作到李、杜，只是個酒徒！』李、杜果酒徒歟？抑李、杜之上更無詩歟？諺曰『因噎廢食』，劉之謂哉！」<sup>⑨</sup>此處論者顯然對其時謂「文、詩爲末技」的論調頗爲驚詫和反感，並將這一現象的發生與熱衷經術的習氣聯繫起來，文中提到的「閻老劉」，指的是內閣大學士劉健，他就是一位在當時極力提倡「治經窮理」的人物<sup>⑩</sup>。

無獨於此，在詩歌復古師法問題上，「前七子」大多持斥宋、元而尊唐音的態度，其中對於宋詩指責尤烈。明初以來，詩壇宗尚風氣轉折變化，習宋與尊唐呈現交替上升的走勢<sup>⑪</sup>，特別是自成化以降，習尚宋詩者出現盛興的跡象，生活在當時的吳寬曾云：「近時學詩者，以唐人格卑氣弱，不屑模仿，輒以蘇、黃自負者比比。」<sup>⑫</sup>與唐詩相比，宋人詩風中的「尚理」傾向較爲明顯，從負面的影響來說，其對以「吟詠情性」爲本質特徵的詩的美感無疑起著消解的作用，這已成爲南宋以來嚴羽等人批評宋詩的一個重要的出發點。宋人詩風的這種特點的形成，與宋代理學的發達不無某種關係，流風所及，對明代前期詩壇也發生了一定的影響，謝鐸〈伊洛遺音引〉：「獨怪世之冒伊、洛以爲名者，其發而爲詩，不曰太極，則曰陰陽；不曰乾坤，則曰道德；不曰鳶飛魚躍，則曰雲影天光。」<sup>⑬</sup>在倡導復古、尤其是探討詩歌創作出路過程中，「前七子」成員已格外注意到宋詩中「尚理」傾向所發生的負面作用，李夢陽在那篇爲人熟知的〈缶音序〉中指出：

夫詩比興錯雜，假物以神變者也。難言不測之妙，感觸突發，流動情思。……故歌之心暢，而聞之者動也。宋人主理作理語，於是薄風雲月露，一切鏟去不爲，又作詩話教人，人不復知詩矣。詩何嘗無理，若專作理語，何不作文而詩爲邪？<sup>⑭</sup>

⑨ 李夢陽：〈論學下篇〉，《空同集》，卷66，頁8上。

⑩ 《明史·劉健傳》：「（李）東陽以詩文引後進，海內士皆抵掌談文學，健若不聞，獨教人治經窮理。」（北京：中華書局，1974年）。

⑪ 參見黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》（北京：北京師範大學出版社，2001年），頁167-173。

⑫ 吳寬：〈題陳起東詩稿後〉，《匏翁家藏集》（《四部叢刊》本），卷50，頁7上。

⑬ 謝鐸：《桃溪淨稿》（明正德刊本），卷32，頁1上。

⑭ 李夢陽：《空同先生集》，卷51，頁4下。

李氏認為，作為一種特定的藝術樣式，詩歌作品有著基本的審美要求，而這一切最重要的是表現在「感觸突發，流動情思」上，只有充滿隨感而發的真切流轉的情感，詩才有生命力，唯有如此，歌之者暢快，聽之者感動。然宋人「主理作理語」，不僅拒斥「風雲月露」，而且更為嚴重的是消解了詩歌情思流轉、以情動人的質素，造成的後果是詩變得不成其為詩，淪入創作的歧途。

值得注意的是，出於振興詩歌的文學地位的考慮，更為了重塑詩以抒情這一詩歌創作中最高為本質卻在歷史與現實詩壇遭受嚴重失落的精神特徵，「前七子」特別注重從自然而樸素的情感狀態中去追尋抒情的典範，發掘真情的本源。李濂〈題河風後〉云：

曩數會空同子於夷門，嘗謂余曰：「詩者，天地自然之音也。文人學子之詩，比興寡而直率多，文過其情，不得謂之詩。塗巷蠢蠢之人，乃其歌也，謳也，比興兼焉，無非其情焉，故曰其真也。」<sup>⑮</sup>

對比起來，上述這段文字與李夢陽在那篇著名的〈詩集自序〉中借王叔武之口，謂「夫詩者，天地自然之音也」，「夫文人學子比興寡而直率多」、「出于情寡而工于詞多」，「夫塗巷蠢蠢之夫，固無文也，乃其謳也，詠也，呻也，吟也，行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，無不有比焉興焉，無非其情焉」，「今真詩乃在民間」<sup>⑯</sup>的表述，幾乎如出一轍，可以彼此印證。此處應該注意的是：第一，論者以「天地自然之音」描述詩的特性，因而將詩的本質向最為自然而樸素的情感狀態皈依；第二，認為「塗巷蠢蠢之人」，真正具有情真之作，是「真詩」的本源，更符合詩作為「天地自然之音」的本質要求，並將文人學子之作與民間庶民之作對立起來，肯定後者「真詩」的價值，貶斥前者「文過其情」、「出于情寡而工于詞多」的缺失。對於這一點，何景明也持相似的看法，據李開先〈詞譜〉記載，何氏曾對當時流行中原地區的〈鎖南枝〉等民間時調頗為讚賞，稱其「情詞婉曲，有非後世詩人墨客操觚染翰、刻骨流血所能及者，以其真也」<sup>⑰</sup>，此與以上李夢陽推崇民間庶民「真詩」而否定文人學子詩作之價值的態度頗為接近。其實，這種忠實於

<sup>⑮</sup> 李濂：《嵩渚文集》（明嘉靖刊本），卷73，頁10下。

<sup>⑯</sup> 李夢陽：《空同先生集》，卷50，頁2下—3上。

<sup>⑰</sup> 李開先：〈詞譜〉，見中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊3，頁286。

自然而樸素的抒情特徵的意見，還可從李夢陽專注於《詩經·國風》的傳統的論述中反映出來：「或問：『〈詩集自序〉謂真詩在民間者，〈風〉耳，〈雅〉、〈頌〉固文學筆也。』空同子曰：『吁！〈黍離〉之後，〈雅〉、〈頌〉微矣。作者變正靡達，音律罔諧，即有其篇，無所用之矣。予以是專〈風〉乎言矣。』」<sup>18</sup>又其在所作〈郭公謠〉後題曰：「世嘗謂刪後無詩，無者謂〈雅〉耳，〈風〉自謠口出，孰得而無之哉？今錄其民謠一篇，使人知真詩果在民間。」<sup>19</sup>以論者看來，繼《詩經》之後，與那些多出於文人之手的〈雅〉、〈頌〉之作相比，〈風〉的傳統以其依存於民間，保持著更為強大的生命力，流延不衰，成為「真詩」的源頭，並由此代表著最為原始和真實的自然而樸素的抒情精神，因而值得重視。

總之，注重詩歌的抒情特徵，實屬「前七子」詩論中的一大核心觀念，針對當時詩壇的現狀，他們極力希望從原始和質樸的抒情傳統中去找回失落的真情的質素，重視古老的〈風〉的傳統與推崇淳樸真切的民間詩風，正是出於這樣的一種努力，並通過詩歌向自然而樸素的情感狀態的回歸，力圖恢復其作為一種獨特藝術樣式的獨立的文學地位，以及作為「天地自然之音」的本質特徵，激發其最為真實與自然的情感質素。與此同時，他們對宋詩「尚理」傾向的批評以及對文人學子「文過其情」之作的否定，其目的也無非是為了切斷對詩歌抒情特徵造成侵蝕的負面因素。當不少士子沈溺於經術而不可自拔，當「尚理」的宋人詩風在與理學之交織下衝擊著詩壇，「前七子」從主情的角度，崇尚詩歌自然樸素的抒情精神，並以此對抗世俗的風氣，其舉措不能不說具有一種變革性的反逆色彩。

比較起「前七子」，崛起於嘉靖中後期的「後七子」也同樣重視詩歌的抒情特徵，推崇「真詩」，體現了復古派詩學思想中主情論調的延續。「後七子」成員謝榛就提出，「凡作詩要情景俱工」<sup>20</sup>，其中「情乃詩之胚」<sup>21</sup>，是詩的根本與核心所在。他曾批評「今之學子美者，處富有而言窮愁，遇承平而言干戈，不老曰老，無病曰病」，以為「殊非性情之真也」<sup>22</sup>，以抒發詩人的「性情之真」作為詩歌創

<sup>18</sup> 李夢陽：〈論學上篇〉，《空同集》，卷66，頁3上。

<sup>19</sup> 李夢陽：《空同先生集》，卷6，頁2下—3上。

<sup>20</sup> 謝榛：《詩家直說》，引自《謝榛全集》（濟南：齊魯書社，2000年），卷24，頁779，「八十五條」。

<sup>21</sup> 同前註，卷23，頁753，「七十五條」。

<sup>22</sup> 同前註，卷22，頁736-737，「一百二十七條」。

作的重要原則。對此，「後七子」的領袖人物王世貞懷有類似的看法，在〈章給事詩集序〉一文中，他作了如下表述：

自昔人謂言爲心之聲，而詩又其精者。予竊以詩而得其人，若靖節之言澹雅而超詣，青蓮之言豪逸而自喜，少陵之言宏奇而饒境，左司之言幽沖而偏造，香山之言淺率而尚達。是無論其張門戶，樹頤頤，以高下爲境，然要自心而聲之，即其人亦不必徵之史，而十已得其八九矣。後之人好剽寫餘似，以苟獵一時之好，思躅而格雜，無取於性情之真，得其言而不得其人，與得其集而不得其時者，相比比也。<sup>23</sup>

只有抒寫「性情之真」，方能「以詩而得其人」，說明詩歌本自真情的重要性，歷史上陶淵明、李白等人詩如其人，最爲關鍵的是他們能夠「自心而聲之」，發抒真切感受，表現真實個性，也只有抒寫真實的自我，才會有「真詩」誕生，也就所謂「有真我而後有真詩」<sup>24</sup>。不難看出，以上這些論調與「前七子」注重詩歌的抒情特徵與推崇「真詩」的主張，比較起來實有相通之處。

不僅如此，從主情的要求出發，貶抑宋、元之作、尤其是宋人「尚理」的詩風，「後七子」更是著力尤多，承接著「前七子」的取捨態度。「後七子」重要人物李攀龍生平曾編《古今詩刪》一書，共計三十四卷，其中卷一至卷二十二選錄「古逸」及漢至唐代各體詩歌，卷二十三至三十四選錄明代各體詩歌，中間盡略宋、元兩代之作，可謂是一部取捨意向非常明顯的詩歌總集。對於宋人詩風，謝榛曾經指出：「宋人必先命意，涉于理路，殊無思致。」<sup>25</sup>話雖說得有些絕對，但可以想見他對宋人之作中多涉「理路」而損害情感特徵的強烈不滿。王世貞在爲慎蒙所作的〈宋詩選序〉中，則直言不諱地提到自己「抑宋」的理由：「余所以抑宋者，爲借格也。」<sup>26</sup>儘管在此序中僅表示「借格」，未就此展開進一步的說明，但王氏在給友人屠隆的信裏曾自述所作：「夫僕之病在好盡意而工引事，盡意而工引

<sup>23</sup> 王世貞：《弇州山人四部稿》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷69，頁4下—5上。

<sup>24</sup> 王世貞：〈鄒黃洲鷓鴣集序〉，《弇州山人續稿》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷51，頁2下。

<sup>25</sup> 謝榛：《詩家直說》，引自《謝榛全集》，卷21，頁718，「一百二十九條」。

<sup>26</sup> 王世貞：〈宋詩選序〉，《弇州山人續稿》，卷41，頁24下。

事，則不能無入出於格。」<sup>27</sup>雖屬自我檢討，但所言可以看作是「抑宋」、「惜格」的一種注腳，所謂「盡意而工引事」，主要指填委事理，直述道理，過多議論，照王世貞看來，這正是出「格」的一種表現，而宋詩的缺失就在此處。

儘管在強調詩歌抒情特徵的問題上，「後七子」保持了與「前七子」有著比較相近的看法，不過，就某些具體主張而言，前者同後者相比，還是有了若干的變化：

第一，在重視抒情的前提下，更強調個人的才情或才思的因素。「後七子」成員吳國倫所作〈遠遊編序〉，在論評友人的詩作時，曾經稱賞對方諸詩「體益備，思益沈，才情益鬯」<sup>28</sup>。另一位成員宗臣也曾以「神才奇秀」<sup>29</sup>來評價李攀龍的詩歌。他們都已在不同程度上注意到詩人之才在具體創作中的重要位置。對此所論較為具體的當屬王世貞，他在論述詩歌的創作過程時提出：「才生思，思生調，調生格；思即才之用，調即思之境，格即調之界。」<sup>30</sup>將詩人的氣質材性，視為在具體創作中起著影響作品格調的主導和引發作用的極為重要的因素，作品的創作格局和境界，以詩人的才思為基礎，由「才」伸發開去而形成詩的格調，故「才」的因素顯得格外重要。從王世貞對「才」的概念的理解來看，他認為其不應脫離「情」而獨立存在，理想的效果應該是兩者的自然合一，也就是做到「能發其情，以與才合」<sup>31</sup>。而「才」在與「情」的合一中天然呈露，所謂「神與才傳，天竅自發」<sup>32</sup>。

第二，「性靈」說的融入。如果稍稍留意一下「後七子」的詩學觀點，不難發現其中一些成員時常使用「性靈」一詞予以表述。吳國倫〈居夷漫草序〉評友人之詩，以為「類多輸寫性靈，依傳倫理，神情所會，才美赴之」<sup>33</sup>。他在〈王屋山人稿序〉一文中，又評他人詩作「能攄性靈，鬯情致」<sup>34</sup>。而對「性靈」一詞提得較多的是王世貞，如他曾作〈鄧太史傳〉，其中借傳主鄧儼之口，提出作詩應「發性

<sup>27</sup> 同前註，卷200，〈屠長卿〉，頁2。

<sup>28</sup> 吳國倫：《甌甌洞續稿》（明萬曆刊本）文部，卷4，頁16上。

<sup>29</sup> 宗臣：〈報于鱗〉，《宗子相集》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷14，頁66下。

<sup>30</sup> 王世貞：〈藝苑卮言一〉，《弇州山人四部稿》，卷144，頁20上。

<sup>31</sup> 王世貞：〈彭戶部說劍餘草序〉，《弇州山人續稿》，卷55，頁5上。

<sup>32</sup> 王世貞：〈宗子相集序〉，《弇州山人四部稿》，卷65，頁5。

<sup>33</sup> 吳國倫：《甌甌洞續稿》文部，卷9，頁10下。

<sup>34</sup> 同前註，卷5，頁18下。

靈，開志意，而不求工於色象雕琢」<sup>35</sup>，〈題劉松年大曆十才子圖〉亦云「詩以陶寫性靈，抒紀志事而已」<sup>36</sup>。有關「性靈」之詞，前代文人已曾提及<sup>37</sup>，並不是「後七子」這些成員的發明，但他們多處作過表述，則是一個值得注意的現象，說明其對於「性靈」之說的看重。由詞義上理解，「性靈」一詞的含義包括兩層，一是指「性」，即人的自然情性；二是指「靈」，即人的主觀靈性、靈機。黃姬水〈楚騷協韻序〉云：「〈離騷〉則繼《三百篇》而作者也，風雅之匹，而辭賦之宗也。蓋發於悵鬱傑佗之餘，字字性靈，言言衷本。」<sup>38</sup>此處「衷本」即為「性靈」，這是著重於「性靈」所含的自然情性之意而言。又黃氏〈白石山人郎署集題辭〉曰：「嘗謂歌詠之道，機妙一心，性靈夙授，匪由力致。見融資敏，則童口升堂；識劣才凡，則素毛泣路。故塗謠巷誦，縑細未諳，而或采列于〈風〉、〈騷〉；碩學巨儒，聞見雖多，而或棄置于高聽。」<sup>39</sup>此則是注重於「性靈」所含的主觀靈性之意而言。很明顯，融「性靈」說於主情的觀念之中，除了主張抒寫「性情之真」之外，還有一層重要的含義，即要求充分表現詩人獨特的主觀靈性。

如果說，在「前七子」那裏，對詩歌的抒情特徵的重視，主要是從自然而樸素的層面，強調情感的純粹性和原始性，以恢復詩的本質的特徵；那麼，可以看出，到了「後七子」階段，情形有了一定的變化。一方面，諸子在不同程度上承接著「前七子」詩學思想中主情的論調，這些從他們主張「性情之真」，崇尚「真詩」，以及對宋詩「尚理」傾向的貶抑的論說中可見一斑；另一方面，在主情的前提條件下，他們對詩歌的創作，從審美的角度提出了更進一層的要求，無論是對才情或才思表現的注重，抑或是對「性靈」發抒的青睞，都表明他們比較傾向在具體的創作過程中，格外注意發掘創作者本然的才質與靈性，由此使寫出來的作品不但真情畢露，而且更能體現作者有別於人的獨到的創作個性，這在一定意義上拓展了「前七子」主情思想的含義，顯示復古派主情論一種多角度的延伸。

<sup>35</sup> 王世貞：《弇州山人續稿》，卷73，頁22下。

<sup>36</sup> 同前註，卷168，頁15下。

<sup>37</sup> 如南朝梁劉勰《文心雕龍·序志》云：「夫宇宙綿邈，黎獻紛雜，拔萃出類，智述而已。歲月飄忽，性靈不居，騰聲飛實，製作而已。」見王運熙、周鋒撰：《文心雕龍譯注》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁459。

<sup>38</sup> 黃姬水：〈楚騷協韻序〉，《黃淳父先生全集》，卷17，頁8上。

<sup>39</sup> 同前註，卷18，〈白石山人郎署集題辭〉，頁15下。



## 二

探討前後七子的詩學思想，不能不注意到另一個重要問題，即七子派對創作法則的講究。在「前七子」中，對「法」強調較多的是李夢陽，他認為，詩法猶如人身，「生有此體，即有此法也」，並由此評何景明詩：「蓋君詩徒知神情會處，下筆成章為高，而不知高而不法，其勢如搏巨蛇，駕風螭，步驟即奇，不足訓也。」<sup>④〇</sup>以為作詩須講究「法」，否則「步驟即奇」也是不足稱道的，可見掌握一定的法則在作詩中的重要性。以「法」的具體要求來說，那麼就有「格」、「調」等諸方面的講究。李夢陽說過：「夫詩有七難，格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思沖、情以發之。七者備而後詩昌也。」<sup>④一</sup>據此來看，所謂「七難」也就是詩歌創作獲得成功的七種必須具備的因素，其中「格」與「調」處於首要位置，尤為重要，也是關鍵的法則所在。七方面的因素牽涉到作品的格律、聲調、氣勢、詞采、情感等多方面的內容。而要對上述各種概念作出精確的界定無疑是件十分困難的事，也不是本文所要討論的中心任務。儘管如此，以李夢陽上述的表述來看，還是可以從中獲得某些大概的信息：一種古質、豪放、渾融、舒展而又感情自然充盈的審美基調，可說是其更為欣賞的詩歌風格。他在〈徐氏論文書〉中又提到詩「貴宛不貴嶮，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧」<sup>④二</sup>，與以上的提法較為接近，可以說也正反映了這樣的一種審美要求。在注重創作法則的情況下，對詩歌的各種藝術要素所作的這些要求，也影響到他們對學古取法物件的定位。以古體的取法為例，「前七子」特別青睞漢、魏之作，徐禎卿認為，「魏詩，門戶；漢詩，堂奧也」<sup>④三</sup>，「唯漢氏不遠逾古」<sup>④四</sup>。李夢陽更是表示，「三代而下，漢、魏最近古」<sup>④五</sup>。都認為漢、魏之作更蘊涵一種古樸自然之美，如李夢陽評魏正始詩人阮籍詩，謂「混淪之

④〇 李夢陽：〈再與何氏書〉，《空同先生集》，卷61，頁9下—10上。

④一 同前註，卷47，〈潛虬山人記〉，頁10上。

④二 同前註，卷61，〈徐氏論文書〉，頁3下。

④三 徐禎卿：《談藝錄》，見何文煥輯：《歷代詩話》，頁766。

④四 徐禎卿：〈與李獻吉論文書〉，《迪功集》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷6，頁1上。

④五 李夢陽：〈與徐氏論文書〉，《空同先生集》，卷61，頁4上。

音，視諸鏤雕奉心者倫也」<sup>④⑥</sup>，意指阮籍之詩與那些工於雕琢和彼此效仿的作品相比，遠勝一籌，更有一種質樸自然的味道。

對「前七子」而言，注重創作的法則，無疑是他們實現復古目標不可或缺的一種手段。如果我們聯繫到他們當時對詩壇變革的要求和特定的地域因素，那麼還是不難理解在重「法」的基礎上，他們特別傾向那種古樸豪放、渾融自然之美的審美要求。照諸子看來，詩道淪落，尤其是文人學子之作「文過其情」，「出于情寡而工于詞多」，非但嚴重侵蝕了詩以抒情這樣一種詩的本質特徵，而且助長了虛浮萎靡的創作風氣，所以特別需要建樹一種以古質本然為重的創作法則，反其道而行之，所謂是「反古昔而變流靡」<sup>④⑦</sup>，以此謀求詩壇的變革。從另外一點來說，「前七子」成員大多屬於北方派作家，其生平主要活動於中原一帶，始終受到北方特定的地域風土人情的浸染，從受容的角度來說，更容易接受具有北方特徵的文化因子的滲透，追求古質粗豪、渾樸自然的審美基調，更符合他們這些以北方派作家為主的文學成員的氣質和個性。

李夢陽諸子於創作法則的重視，對「後七子」有著重要的影響。該流派的後續成員、被納入「末五子」行列的胡應麟曾經表示：「漢、唐以後談詩者，吾於宋嚴羽得一悟字，於明李獻吉得一法字，皆千古詞場大關鍵。」<sup>④⑧</sup>該流派的重要人物王世貞更是主張「語法而文，聲法而詩」<sup>④⑨</sup>，以為作詩與撰文一樣，均要依循一定的「法」。在談到近體的創作問題時，他甚至表示：「夫近體為律，夫律法也，法家嚴而寡恩。又于樂亦為律，律亦樂法也。其翕純曠繹，秩然不可亂也。」<sup>⑤⑩</sup>「法」不但要運用，而且還要嚴格掌握，秩然不亂。與「前七子」相比，王世貞等人對「法」的要求顯然更趨於細密化、嚴格化，大到篇有「篇法」，小到字句有「字法」、「句法」，如云：

首尾開闔，繁簡奇正，各極其度，篇法也。抑揚頓挫，長短節奏，各極其致，句法也。點綴關鍵，金石綺彩，各極其造，字法也。<sup>⑤⑪</sup>

④⑥ 同前註，卷 49，〈刻阮嗣宗詩序〉，頁 6 上。

④⑦ 康海：〈漢坡先生集序〉，《對山集》，卷 3，頁 3 下。

④⑧ 胡應麟：《詩藪·內編》（北京：中華書局，1958 年），卷 5，頁 96。

④⑨ 王世貞：〈張肖甫集序〉，《弇州山人四部稿》，卷 68，頁 5 上。

⑤⑩ 同前註，卷 65，〈徐汝思詩集序〉，頁 7 下。

⑤⑪ 同前註，卷 144，〈藝苑卮言一〉，頁 19 下—20 上。

不僅如此，不同體裁的詩又有不同之法，以七律為例：「篇法有起有束，有放有斂，有喚有應，大抵一開則一闔，一揚則一抑，一象則一意，無偏用者。句法有直下者，有倒插者，倒插最難，非老杜不能也。字法有虛有實，有沈有響，虛響易工，沈實難至。」<sup>⑫</sup>這種對創作法則要求的細密化、嚴格化，在一定意義上是對中原諸子詩學復古路徑的一種修正。主要是出於對詩歌本質特徵的格外重視、重塑詩歌抒情精神的強烈願望，以及「反古昔而變流靡」的變革要求，在李夢陽等人看來，過分注重文飾詞句，勢必要損害情感的表達，影響古質自然的美趣，修詞與主情在更多情況下成爲一對此消彼長的矛盾，無法融合，是以有批評文人學子詩作「出于情寡而工于詞多」之說。他們儘管講究創作的法則，反對「乖於先法」，但所論並沒有像王世貞等人那樣來得這麼細密、嚴謹，講「法」而又不斤斤於修詞，似乎是他們更樂意提倡的復古的一項原則。對比之下，「後七子」成員更傾向於情、詞兼重，不必偏廢。他們甚至認爲李夢陽等人在倡導復古之舉中有失於「修詞」之嫌。比如「後七子」成員徐中行就曾經表示，李夢陽等人雖於提倡復古有功，然「于修詞靡遑焉」<sup>⑬</sup>。探本究源，尚有一個值得注意的因素。正德末、嘉靖初，「前七子」的領袖人物李夢陽、何景明相繼去世，其復古聲勢已成強弩之末，至嘉靖前中期，以晉江王慎中、毗陵唐順之爲代表的「唐宋派」崛起文界，影響所及，有取李、何等人而代之之勢，「王道思（慎中）、唐應德（順之）倡論」，「李、何文集幾於遏而不行」<sup>⑭</sup>。依「後七子」成員之見，王、唐等人撰作由於接受宋儒道學的影響，存在重「理」輕「辭」的弊端。何喬遠〈王遵岩傳〉：「濟南李攀龍、王世貞諸子出，見謂毗陵、晉江學宋而傷之理」<sup>⑮</sup>。李攀龍就曾譏刺「晉江、毗陵二三君子」之作，「憚於修辭，理勝相掩」<sup>⑯</sup>，而王世貞對「唐宋派」文人「辭不勝，跳而匿諸理」<sup>⑰</sup>的文風也深感不滿。由此來看，對於像「唐宋派」文

<sup>⑫</sup> 同前註，頁 16 下。

<sup>⑬</sup> 徐中行：〈重刻李滄溟先生集序〉，《天目先生集》（明萬曆刊本），卷 13，頁 16 下。

<sup>⑭</sup> 錢謙益：〈李少卿開先〉，《列朝詩集小傳·丁集上》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁 377。

<sup>⑮</sup> 王慎中：《遵岩先生文集》（清康熙刊本）首附。

<sup>⑯</sup> 李攀龍：〈送王元美〉，《滄溟先生集》（上海：上海古籍出版社，1992 年），卷 16，頁 394。

<sup>⑰</sup> 王世貞：〈贈李于鱗序〉，《弇州山人四部稿》，卷 57，頁 5 上。

人重「理」輕「辭」的創作傾向，重「辭」在某種程度上是「後七子」反撥「唐宋派」文風所表露出來的姿態，它實際上成為企圖阻隔重「理」現象的一種修正的方式，而這些對「後七子」詩學思想中講究法則而重視修詞的觀念的形成，不能說沒有一點聯繫。

弘、正之際，隨著「前七子」的崛起，北方中原一帶成為文學的重鎮，嘉、隆以降，「後七子」主導文壇，特別是自嘉靖末以來，該流派的代表人物王世貞主要在吳中一帶活動，並自「後七子」於京師結社之後，在吳中重建「後七子」的文學營壘，隆慶四年（1570）李攀龍去世，王世貞更是登上了盟主的位置，獨自操持文柄，結交盟友，聲望大振，吳中一帶由此成為「後七子」後期文學活動的中心區域<sup>58</sup>。胡應麟《詩藪》提到明代中期以來詩人格局的變化時以為，「至弘、正間中原關右始盛，嘉、隆後復自北而南矣」<sup>59</sup>。這種情況的發生，與復古派南北文學中心的轉換顯然有著密切的關係。與此同時，既接受中原諸子復古風範的熏染，又得到南方地域文學風氣的陶冶，此對「後七子」成員創作法則的樹立顯有影響，在這樣的情況之下，「後七子」一些成員的論法態度，時而呈現融合南北風格的折衷意味，這反映了隨南北文學中心的轉換，復古派在創作法則要求上的某種變化。以王世貞為例，其論詩文法則就更以「劑」作為其中的一項重要內容，他在為友人《黃姬水文集》所撰的序中指出：

北地、武功諸君起中原，自厲其格，以求合古，而不能盡釋其豪疎之氣。……夫辭不必盡廢舊而能致新，格不必步趨古而能無下，因遇見象，因意見法，巧不累體，豪不病韻，乃可言劑也。今吳下之士與中原交相誡。吳習務輕俊，然不能不推淳父之精深；中原好為豪，亦不能以其麓而病淳父之細者。淳父真能劑矣。<sup>60</sup>

所謂「劑」，意為調和、融合，指將相對的兩個方面平衡協調起來。王氏認為，中原與吳中特別是由於地域差別，造成文學的創作風格有異，假如一味追求輕靡巧

<sup>58</sup> 參見鄭剛華：〈關於「後七子」領袖人物王世貞在吳中的文學活動及其意義〉，《中國文學研究》（濟南：濟南出版社，2002年），第5輯。又參見鄭剛華：〈「後七子」文學陣營的形成、變遷及其活動特徵〉，《中國文學研究》（南昌：江西教育出版社，2000年），第3輯。

<sup>59</sup> 胡應麟：《詩藪·續編》，卷1，頁326。

<sup>60</sup> 王世貞：〈黃淳父集序〉，《弇州山人四部稿》，卷68，頁16下—17上。

俊，固然不可取，然如李夢陽（北地）、康海（武功）等人的作品含有過多的粗豪之氣，則也是不盡完美的，比較理想的法則是「劑」，即將「輕俊」與「豪疏」的特點調和起來，達到一種「巧不累體，豪不病韻」的彼此平衡融合的境界。相比較而言，如果說李夢陽等中原諸子在講究法則的前提下，於作品更多地傾向古質豪放、渾樸自然的風格，那麼，尤其是至「後七子」代表人物王世貞那裏，「劑」之法則所向，主要追求的是一種融南北風格於一體的和諧平衡之美。這一層的意思也反映在其時常提到的格調說之中，如王世貞〈沈嘉則詩選序〉評友人沈明臣詩：「夫格者，才之禦也；調者，氣之規也。子之嚮者遇境而必觸，蓄意而必達，夫是以格不能禦才，而氣恒溢於調之外。……今子能抑才以就格，完氣以成調，幾於純矣。」<sup>①</sup>「遇境而必觸，蓄意而必達」，都是過於粗率的表現，不合格調，違反和諧平衡之美，完美的「格」、「調」形態，應該是要起到一種協調作者情感才性表現的作用，所謂「抑才」、「完氣」，講究的就是調和與融合的境界。

### 三

與注重創作法則相關的是，前後七子詩學思想中還包含著一項重要的內容，即對學古方式的認識問題。

正如許多研究者都已注意到的，在如何學古問題上，「前七子」中的李夢陽與何景明之間發生過一場爭論。何曾指責李詩「刻意古範，鑄形宿模，而獨守尺寸」，認為學古的關鍵在於「擬議以成其變化」，其語出自《易·繫辭上》：「擬之而後言，議之而後動，擬議以成其變化。」按何氏所言，又即是「推類極變，開其未發，泯其擬議之迹，以成神聖之功」<sup>②</sup>。何所攻訐的其實是李具體的創作上的問題，儘管如此，這並不意味著二人在理論主張方面的截然對立。事實上，對於學古的理解，李夢陽在一些基本問題上與何景明還是有著相似的認識，如他在為徐禎卿的《迪功集》所寫的序中曾經表示「夫追古者未有不先其體者也，然守而未化，故

<sup>①</sup> 王世貞：〈沈嘉則詩選序〉，《弇州山人續稿》，卷40，頁7下。

<sup>②</sup> 何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》（上海：上海古籍出版社影印文淵閣《四庫全書》本），卷32，頁19上—21下。

蹊徑存焉」，並且讚賞「議擬以一其格」，「參伍以錯其變」<sup>63</sup>。「守」是依循古法，「化」是消除「蹊徑」達到的境界，是對古法加以消化的結果。依照論者的看法，「守」而不「化」是不夠的，既「守」而又「化」，才為可取，也就是要「議擬以一其格」，「參伍以錯其變」，由「議擬」而入，由「參伍」而出。此與何景明「擬議以成其變化」之說何其相似。不過，細細比較起來，李、何對學古方式的認識還是有所區別，李夢陽所注重的，首先是要求從古人的具體法則入門，然後在不乖於「先法」的基礎上加以自我變化，既「尺寸古法」，又「罔襲其辭」<sup>64</sup>，講究的是一種循法的變化。何景明所強調的，主要是要求「富於材積，領會神情」，通過廣泛學習古人作品，不斷積累，對古法領悟精神，融會貫通，推類極變，靈活運用，最終所謂「舍筏」而「達岸」，達到「臨景構結，不仿形迹」<sup>65</sup>的境界，講究的是一種悟法的變化。

繼「前七子」之後，「後七子」在開展文學復古活動過程中，實際上面臨著雙重的問題，一是為「修北地之業」，在李、何等中原諸子的基礎上重倡文學復古之舉，則需考慮到學古原則的具體落實，尤其是作為學古手段的一系列創作法則的真正確立，以繼續和推進李、何等人所開創的復古事業，與「前七子」相比，他們對「法」的要求的細密化、嚴格化，某種意義上正是上述需要的體現。二是李、何等人倡導復古，功不可沒，但在具體的文學實踐中，因強調師古崇法，多少存在自身無法克服的剿陳襲舊的弊病，遭到文壇的非議。如何修正這樣的格局，尋求復古的出路，成為一個在理論上對學古方式需要作出重新認知的問題。從這一方面來說，對學古方式的詮釋，也在「後七子」詩學思想中占據了一個重要的位置。謝榛曾提出：「作詩最忌蹈襲。若語工字簡，勝於古人，所謂『化陳腐為新奇』是也。」<sup>66</sup>又說：「凡襲古人句，不能翻意新奇，造語簡妙，乃有愧古人矣。」<sup>67</sup>他認為，學古不等於蹈襲模擬古人之作，而是重在於學習古人之法中能創造「新奇」。對此，王世貞也持相似的觀點，如他評述李攀龍的擬古樂府詩時表示：「于鱗擬古樂府，

<sup>63</sup> 李夢陽：〈徐迪功集序〉，《空同先生集》，卷51，頁3上—3下。

<sup>64</sup> 同前註，卷61，〈駁何氏論文書〉，頁6下。

<sup>65</sup> 何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》（上海：上海古籍出版社，影印文淵閣《四庫全書》本），卷32，頁19上—21下。

<sup>66</sup> 謝榛：《詩家直說》，引自《謝榛全集》，卷22，頁745，「一百二十七條」。

<sup>67</sup> 同前註，卷23，頁752，「七十五條」。

無一字一句不精美，然不堪與古樂府並看，看則似臨摹帖耳。」又評李五言古體：「大抵其體不宜多作，多不足以盡變，而嫌於襲。」<sup>68</sup>這雖是針對李攀龍具體詩作中所存在的「摹」或「襲」的不足而言的，但其實也可以看作是論者對一般學古方式的一種認識，在其看來，評價學古優劣，並不能注重逼真相似，如此即使學得再「精美」，也沒有什麼價值，終究難脫「摹」或「襲」的窠臼，關鍵要學而有「變」，不守陳規。總之，無論是謝榛的學古求「新奇」，抑或是王世貞的學古求「變」，均表明他們既提倡學習古人之法，又希望追求翻新變化，這一點與李夢陽講究「守」而能「化」和何景明主張「擬議以成其變化」的學古態度比較接近。

不過，對此尚需展開進一步的討論。儘管從既循守古法而又求創新變化的一般的對學古方式的認識看，「後七子」成員與李夢陽、何景明二人的看法相通，但在對待具體的問題上，他們大多似乎更傾向於何氏一脈，並加以進一步的發揮。王世貞曾說過：「然而正變雲擾，剽擬雷同，信陽之舍筏，不免良箴；北地之效顰，寧無私議？」<sup>69</sup>以為何景明主張「舍筏」、「達岸」的悟法求變之說，針對「剽擬雷同」而言，是值得推崇的「良箴」。「後七子」的後續成員之一的胡應麟更是明確表示：「何仲默謂：富於才積，使神情領會，天機自流，臨景結構，不傍形迹。此論直指真源，最為喫緊。」<sup>70</sup>那麼，尤其對於何氏之論，「後七子」成員又是如何承襲和發揮的呢？具體而言，表現在以下兩個方面：

第一，主張廣泛涉獵，富於積累。謝榛為此提出集眾長於一體之說，他表示：

自古詩人養氣，各有主焉。蘊乎內，著乎外，其隱見異同，人莫之辨也。熟讀初唐、盛唐諸家所作，有雄渾如大海奔濤，秀拔如孤峰峭壁，壯麗如層樓疊閣，古雅如瑤瑟朱絃，老健如朔漠橫雕，清逸如九皋鳴鶴，明淨如亂山積雪，高遠如長空片雲，芳潤如露蕙春蘭，奇絕如鯨波蜃氣，此見諸家所養之不同也。學者能集眾長合而為一，若易牙以五味調和，則為全味矣。<sup>71</sup>

謝氏以為，自古詩人積養不同，所以寫出來的作品風格迥異，若要學習古人的創作

<sup>68</sup> 王世貞：〈藝苑卮言七〉，《弇州山人四部稿》，卷150，頁17上。

<sup>69</sup> 同前註，卷148，〈藝苑卮言五〉，頁2下。

<sup>70</sup> 胡應麟：《詩藪·內編》，卷5，頁97。

<sup>71</sup> 謝榛：《詩家直說》，引自《謝榛全集》，卷23，頁753，「七十五條」。

之法，最好的辦法是廣獵衆長，不斷蘊蓄，合而爲一，如此則可謂「以五味調和」，爲我所用。又據謝氏《詩家直說》七十五條載，當初諸子於京師結社，討論詩法，談到初、盛唐十二家以及李白、杜甫二家「孰可專爲楷範」，謝榛提出「歷觀十四家所作，咸可爲法。當選其諸集中之最佳者錄成一帙，熟讀之以奪神氣，歌詠之以求聲調，玩味之以裒精華」<sup>⑦</sup>，也主張廣學衆家，作爲取法對象，與以上的意見相近。在這一問題上，王世貞則提出「廣材博旨」、「招拾宜博」的主張，他在〈答周俎〉的信劄中指出：

始僕嘗病前輩之稱名家者，命意措語，往往不甚懸殊，大較巧於用寡而拙於用衆。故稍反之，使廣材博旨，曲盡變風變雅之致，如是而已。<sup>⑧</sup>

「巧於用寡而拙於用衆」，自然與積蓄單薄、學識偏狹有關，如此情況下創作起來「命意措語」勢必會受到很大的限制，即使殫思盡慮，寫出來的東西也就難免近似，甚至雷同「不甚懸殊」，當然談不上變化創新了。這樣的情形是王世貞深爲不滿的，所以爲了追求新變，不落近似甚至雷同的窠臼，他主張「廣材博旨」。而於《藝苑卮言》中他又表示：「大抵詩以專詣爲境，以饒美爲材，師匠宜高，招拾宜博。」<sup>⑨</sup>然而不論是要求「廣材博旨」還是「招拾宜博」，僅靠作者薄弱的積養是無論如何都做不到的，此實屬不難明白的道理，這其實也就間接地對作者提出了一個博及兼通、廣爲積累的要求。上述所論，從聯繫的角度看，實是何景明詩論中主張「富於材積」說的一種延伸。

第二，主張悟法神情，師心獨造。前已論及，比較「前七子」，「後七子」成員對創作法則的講究趨於細密化、嚴格化，然而這並不意味他們在學古方式上認同刻板因循具體古法的作法。既要求嚴謹守法，又講究不爲法拘，這或許在創作的實踐中構成難以兼顧的矛盾，不過，從理論層面理解，「後七子」一些成員確實作了如此的詮釋。先看王世貞的一番表述：

剽竊模擬，詩之大病。亦有神與境觸，師心獨造，偶合古語者。如「客從遠方來」、「白楊多悲風」、「春水船如天上坐」，不妨俱美，定非竊也。其次哀覽既富，機鋒亦圓，古語口吻間，若不自覺。如鮑明遠「客行有苦樂，但問客

<sup>⑦</sup> 同前註，頁 762。

<sup>⑧</sup> 王世貞：〈答周俎〉，《弇州山人四部稿》，卷 128，頁 23 下—24 上。

<sup>⑨</sup> 同前註，卷 144，〈藝苑卮言一〉，頁 15 上。



何行」之於王仲宣「從軍有苦樂，但問所從誰」，陶淵明「雞鳴桑樹顛，狗吠深巷中」之於古樂府「雞鳴高樹顛，狗吠深宮中」，王摩詰「白鷺」、「黃鸝」，近世獻吉、用修亦時失之，然尚可言。又有全取古文，小加裁剪，如黃魯直〈宜州〉用白樂天諸絕句，王半山「山中十日雨，雨晴門始開。坐看蒼苔色，欲上人衣來」，後二語全用輞川，已是下乘，然猶彼我趣合，未致足厭。乃至割綴古語，用文已陋，痕迹宛然，如「河分岡勢」、「春入燒痕」之類，斯醜方極。模擬之妙者，分岐逞力，窮勢盡態，不唯敵手，兼之無跡，方為得耳。<sup>75</sup>

論者認為，如果是「割綴古語」、「痕迹宛然」般的類比如同剽竊，此屬學古的大忌，最不足取，而「全取古文，小加裁剪」，拘泥古作，變化甚少，也屬下乘。由此表明，古法雖然不可不講，但因襲不變，依樣畫葫蘆，並不是學法的根本所在，最為關鍵的是要對古人之法心領神會，融通活用，有所創造，既「合」法，又「離」法，「法合者，必窮力而自運；法離者，必凝神而並歸。合而離，離而合，有悟存焉」<sup>76</sup>，在「離」、「合」之際領悟古法的神情，獨見匠心。所以王世貞更贊成學古能「分岐逞力，窮勢盡態」，講究作者主觀的靈動多變，以達到他最為推崇的「神與境觸，師心獨造」的效果。

與王世貞的說法相比，謝榛則更為明確地提出學古不是要拘執於古人之法，而是重在學到「神氣」。上引材料已提到他對學習唐「十四家所作」的態度，其中重要一點就是所謂「熟讀之以奪神氣」。在《詩家直說》一百二十七條中，他又表示：「詩無神氣，猶繪日月而無光彩。學李、杜者，勿執於句字之間，當率意熟讀，久而得之。此提魂攝魄之法也。」<sup>77</sup>可見，他所說的「神氣」，不是指刻板的表面的字句之法，而是指詩的內在的神情，得「神氣」就是得詩所蘊涵的這種神情，故又謂之「提魂攝魄」。而要學到古詩的「神氣」，則需由「臨」入「悟」，他說，「學詩者當如臨字之法」，「久而入悟，不假臨矣」<sup>78</sup>。「臨」是入門之徑，「悟」是最終境界，「悟」要達到對「臨」的超脫。此已接近何景明「舍筏」

<sup>75</sup> 同前註，卷 147，〈藝苑卮言四〉，頁 23 下—24 上。

<sup>76</sup> 同前註，卷 144，〈藝苑卮言一〉，頁 21 上。

<sup>77</sup> 謝榛：《謝榛全集》，卷 22，頁 736。

<sup>78</sup> 同前註。

而「達岸」之說。

總之，一要講究法則，有「法」可依，進入學古的門徑；二要不拘執於具體之「法」，應「悟法」而行，著重領會其中的神情，最終達到對表面形式法則的超越。關於這樣的原則，胡應麟作過更為簡潔而又明晰的論述，「法而不悟，如小僧縛律；悟不由法，外道野狐」，「二者不可偏廢」<sup>79</sup>。「法」是「悟」的基礎，離開了「法」，「悟」也就淪入野狐禪，未得正道；反過來，僅僅拘泥於「法」，不能領悟融會，得其神情，終要為「法」所縛，無法進入悟法創造的境界。比較之下，這些表述更明顯地體現出對何景明「領會神情」、「不仿形迹」意思的進一步伸張。

## 結 語

比較前後七子詩論的異同，不僅為了瞭解兩者之間的文學關係，而且期望由此認識明代中期復古派文學主張尤其詩學思想發展演變的軌迹。由上述所論可以看出，從總體上而言，以前後七子為代表的明中葉復古派的詩學觀念經歷了一個自變革階段到拓展階段的演進過程。作為處於復古草創時期的復古派先鋒的「前七子」，他們在當時的文學環境中扮演著扭轉詩壇詩道旁落局面的變革者的角色，他們的詩學觀念也由此展現了一種對抗世俗的反逆性和開創復古的建設性。以前者而言，特別是其從主情的角度，探尋真情的本源，崇尚自然樸素的抒情精神，以圖維護詩歌的獨立地位，恢復詩歌的本質特徵，形成了對宋人「尚理」詩風的反撥，以及對傳統文人學子詩歌創作價值的否定，這無疑具有一定的衝擊力；以後者來看，尤其是他們對詩歌創作法則與學古方式方面的一系列闡述，在一定程度上奠定了復古派某些主要的詩學理論框架，為後起者提供了相應的借鑒。作為接續中原諸子復古大業的「後七子」，他們一方面承繼了「前七子」詩學思想中注重真情、講究法則和對學古方式認知等方面的一些基本觀念，另一方面又由於受到文學環境與地域條件等因素的影響，在詩歌的審美趣味上發生了變化，造成他們與中原諸子詩學觀念的某些差異。這種差異在某種程度上可以看作是「後七子」對「前七子」詩學思想的修補和深化，尤其是他們在主情的基礎上提倡詩人才情和「性靈」的表現，更加強調

<sup>79</sup> 胡應麟：《詩藪·內編》，卷5，頁96-97。

了作家的自我獨特的創作個性，豐富了主情說的內涵，又儘管相比「前七子」，他們對創作之法的要求趨向強化，但重「法」的目的並不是單純爲了加強形式法則，因而他們更強調由「臨」入「悟」，由「法」入「悟」，注重悟法求變、「師心獨造」，這在理論的層面上將復古進一步從形式化引向精神化，深化了復古的內蘊，提升了復古的境界。從另一個角度來看，七子派詩學思想於其發展演變過程中，在某些理論主張方面也呈現了與晚明文學思想主流相聯結的因素，顯示出一種與這一主流漸趨融合的跡象，特別是其詩學觀念中主情思想的彼此承接和趨於豐富，以及對悟法神情、「師心獨造」的重視，在某種意義上可以說是晚明時期文學思想體系中提倡真情發抒、尊尙「獨抒性靈」<sup>⑩</sup>這種注重情感和個性表現論調的一種過渡和鋪墊，這也是值得重視的。

<sup>⑩</sup> 袁宏道：〈敘小修詩〉，見錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1981年），卷4，頁187。