

明代诗文创作与理论批评的交叉演进

导师：程千帆 周勋初 撰者：陈书录

鉴于明代诗文创作与理论批评研究的历史与现状，我认为目前在这个研究领域突破的关键是开拓诗文创作与理论批评交叉思考的新路；探究的核心是把握诗文作家和批评家文化心态、审美心态演变的内在规律。为此，在本文中运用了与之相应的研究方法：文学史与文化史并举；理论与创作交叉；考据与批评互补；微观与宏观结合；审美体验与审美思辨同步。

本文分为三大部分：《轨迹篇》、《特征篇》、《动因篇》，另有《序论》和《结论》。

一

《轨迹篇》探究明代诗文作家、批评家文化心态与审美心态演变的轨迹，并从感性层次上描述明代诗文创作与理论批评交叉演进中的诸种形态，从理性层次上把握明代诗文创作与理论批评交叉演进的审美规律。

明代诗文作家与批评家文化心态、审美心态的孕育、发展和变化，离不开明代文化的大背景。而在明代占统治地位的文化乃是庙堂文化。明代庙堂文化主要有五个方面的特征：一是“诏复唐制”，严夷夏之防；二是“自操威柄”，严君臣之防；三是“理学开国”和理学治国，严理、欲之防；四是“忧危积心”，

在衰危中抗拒与挣扎；五是“简严质朴”及其异化为独断独行的思维方式与行为方式。但我们既要重视明代庙堂文化对诗文作家、批评家文化心态的制约作用，又不可忽视其它阶层的文化——士大夫文化、市民文化、宗教文化、外来的西方文化等对诗文作家、批评家文化心态的介入。正是上述各个阶层的文化在不同时期、不同情况下介入到文人心态之中，才使明代诗文作家、批评家的文化心态及审美心态在与庙堂文化的应乖离合中，呈现出多变性、流动性的轨迹。

“草昧之际崇儒绅”，朱元璋在开国之初就为明代庙堂文化奠定了恢复汉唐、崇儒复雅的基调。这在不同地域、不同文化传统和对灭元兴明不同态度的明初文士中引起了不同的反响，在文化心态上呈现出各自分流的态势。再从文学发展的内在联系来看，明初各派崇儒复雅心态的形成，大多离不开元末纤秣缛丽的文风刺激下所引起的逆反作用。吴派作家如高启、杨基、张羽、徐贲等，虽然对朱明王朝心存疑虑、依违其间，但在文学上却大致顺应着“振元末纤秣缛丽之习而返于古”的主流。其主要代表人物高启，在“兼师众长，随事摹拟”中追求诗歌的“格、意、趣”，创作与批评上大致同步发展，成为明初诗坛上革除元末纤秣之习的健将。闽派作家大多遁迹山林，不甚得意于仕路。他们在山林文化心态的支配下，往往偏嗜于王、孟恬淡闲适的诗风。其中林鸿、高棅等于诗主盛唐，在批评与创作上都趋向复雅。岭南派作家偏于一方，疏离庙堂文化，虽然也象闽派诗人那样以盛唐为轨，但他们在诗文创作上往往以才情取胜，与以格调取胜的闽派作家同中有异。江右派作家如刘崧等人步趋台闽，贴近庙堂，特定的文化环境造就了他们平正典雅的诗风，开“三杨”台阁体之先声。他们在论诗中往往公开标榜唐音，但在创作上却于无形中仍受元代诗人虞集、杨维桢等的影响，在某种程度造成了批评与创作在显型或隐型上的异步。越派作家与庙堂文化大致应

合，但他们在审美心态上却有分化：一是如醉心于理学的宋濂及方孝孺等人，在“文者，道之所寓”等思想的支配下淡化了审美意识，将崇儒复雅偏向于文以载道，从而形成雍容醇雅的文风；二是如神往《风》、《雅》的刘基等人，则在实用明道、“美刺风戒”上强化审美意识，将《诗经》中“变风”、“变雅”式的情思与浑雅的格调融为一体。显然，从全局上看明初文坛上呈现出“各抒心得”、“自在流出”的多元化态势。

随着朱元璋及朱棣大兴党案，文网渐密，废丞相，设厂卫，更加严君臣之防；颁行《性理大全》等，更加严理、欲之防，庙堂文化也逐渐走上了独尊的地位。由此也在永乐至天顺年间的文坛上引出了台阁体的独尊。台阁体的代表作家杨士奇、杨荣、杨溥及其羽翼，又被所谓的“宣德治平之象”等“盛世”幻影所笼罩，加之他们中圆通得体、“谦恭小心”的个性因素，便在特定的文化氛围中形成了趋附君权、自安自得的心态。虽然他们在诗文创作中努力表现尚雅、尚法、尚流利乃至尚浑沦的审美倾向，但由于他们中的主要代表作家几十年“不出内阁一步”，限制了生活视野与审美视野，其审美心态往往呈现出太平阁臣的闲雅风度。他们论文宗欧阳修，论诗宗唐音，但在他们的文学批评上却出现了将唐音与欧阳修之文异化的苗头，而在文学创作上又将这种异化的苗头滋长漫延，演变成雍容华贵、平正典雅的台阁风格，并且不时地滑向肤浅平庸的境地。当然，此时还有“理学五贤”、“东南五子”、“武功四杰”等的诗文，各有特色，都是台阁体所不能牢笼的。

成化、正德年间，由于宦官中先是汪直专权，继之以刘瑾等“八虎”肆虐，加以武宗荒淫，台阁体盛行时庙堂文化中“盛世”的幻影消失了，士大夫中儒家正统派群起而要求打击宦官、革除弊政，一般强有力的政治声浪冲击着庙堂文化。正是在这种情况下，原来台阁重臣中那种三杨式的依附君权、自安自得，转

而为李东阳式的心存疑虑、依违两可，从而使李东阳等人形成了入世与避世、“委曲匡持”、“因循隐忍”的特定的文化心态。在这种情况下，台阁体的诗文创作也从正反两个方面作用于茶陵派的理论批评：一方面是交叉传感，杨士奇等台阁体诗人“尚法”的诗歌创作，以交叉传感的方式影响着茶陵派中的李东阳“论诗主于法度音调”；另一方面是台阁体末流肤浅平庸的诗风从反面交叉刺激着李东阳等人在理论批评上举旗纠偏。二者相互作用，还有茶陵派文化心态、审美心态等内在因素的作用，促使李东阳等人以《诗经》之宗旨与盛唐之格调融合成“浑雅正大”的审美理想。而当他们将“浑雅正大”的审美理想付诸创作实践之中时，却出现了理论与创作相辅相成或相互背反等复杂的现象。

弘治、正德年间崛起的前七子，在与庙堂文化的正面冲突中呈现出转折的态势。应该说，李梦阳、何景明等前七子的这种转折，政治上的直接诱因是庙堂文化中滋长出巨大的毒瘤——宦官刘瑾等“八虎”专横跋扈于朝廷；文学上的直接诱因是茶陵派萎弱的诗风和陈献章、庄泉等的“性气诗”。这些刺激着前七子“宗汉崇唐”文化心态的急剧膨胀。前七子虽然不满于茶陵派在诗歌创作上萎弱的风气，但却沿着李东阳在理论批评上举旗纠偏的路子继续对台阁体大加挞伐。他们虽然还徘徊于“祖格本法”的复古意识与“情之自鸣”的市民意识之间，但却以不同的方式在“情”与“格”之间进行艰难的审美探究，以“追盛唐之雅丽”的审美心态“力挽颓风，复臻古雅”。然而，极盛难继，李梦阳等人首创在格调上以复古为革新的努力并不能全然扭转久已形成的局面，前七子在宗汉崇唐、复臻古雅的审美探究中留下了曲曲折折的脚印：有时在理论批评上“无心插柳”却在创作实绩上“绿柳成阴”；有时在理论探讨中有所突破却在创作实践中意外失误；有时在创作中闯入误区却因“吃一堑，长一智”而从理论上走出迷雾；有时在创作实践中开花进而在理论批评上结出“因

情立格”和意象的本体论、特征论、方法论等美学思想的果实；有时已步入高格朗调、浑雅正大、意象冲融、神韵飘逸的审美境界；有时却跌入摹拟古人、刻意深奥、佶偻聱牙、缺少美感的泥坑之中。

当然，这个时期也有尚未陷入复古摹拟的泥坑而卓然有以自立的作者，如“吴中四子”和王守仁、杨慎等。“吴中四子”中的祝允明、文征明、唐寅的诗文挥洒淋漓，超尘拔俗，在创作与批评上都追求天趣与神韵，虽不免伤于纤弱，但也较多地反映了吴地区域文化的特征。其中的徐祯卿中进士后在吴派与七子派，乃至在南北文化、文学交流中起着桥梁作用。

开始被带入前七子复古摹拟的泥坑而又能自拔，进而在古文创作与批评上独树一帜的，是嘉靖年间崛起的唐宋派。唐宋派中的王慎中、唐顺之先是以其古文创作来对抗前七子“文必秦汉”等主张的。归有光更是先以古文创作与七子派“文必秦汉”说进行交叉碰撞的典型人物。唐宋派与七子派的对立，不仅在于他们在古文创作上师法的对象不同，而且还在于他们的文化心态及其审美心态上的差异。如果说在与庙堂文化的正面冲突中七子派偏于政治上、文学上的愤激，而唐宋派则偏于理性上的沉思。沉思的唐宋派，尤其是他们之中较早活动的王慎中、唐顺之等人，注重区分理学中的正统派（程朱理学）与变异派（阳明心学），从而在塑造与庙堂文化相距离的审美心态中找到新的思想武器，这就是王守仁“天理在人心”等的“心”与“理”合一说。他们将王守仁哲学意义上的“理”演变为文学意义上的“宗经明道”，将王守仁哲学意义上的“心”演变为文学意义上的“直据胸臆”，而合“宗经明道”与“直据胸臆”而为一，正是唐宋派文学理论的主要特征。创作实践是检验理论主张的客观标准，唐宋派在创作中所显示出来的文理精密、简雅清深、文从字顺、朴素自然等审美特征，以及其末流不善学者所暴露出来的浮言心性、流于庸

肤等弱点，从不同的侧面映照出他们那附丽于王守仁“心学”的文学理论的长处与短处。

嘉靖、隆庆年间，以李攀龙、王世贞为首的后七子复起，继前七子后再次主盟文坛。在后七子结社联盟的初期，他们与庙堂文化的对立在政治上主要是与严嵩等权奸的斗争，在文学上与唐宋派的对立主要是反对王慎中、唐顺之等的“理胜相掩”的创作倾向，侧重拓展宗汉崇唐、祖格本法的文化心态。这往往会重蹈前七子的覆辙，造成“惮于穷理、词胜相掩”的偏差。比如将反对唐宋派“理胜相掩”的斗争推向极端的李攀龙，不仅在理论批评上出现了“视古修辞，宁失诸理”的盲点，而且也在诗文创作中闯入了赝古和雷同等误区。然而，“今天下之不为诗禅者鲜矣”等时代风气的熏染，还有市民意识与资本主义萌芽在同步滋长，往往促使后七子在拟古的失误中自省乃至自赎，从而在雅文化与俗文化、雅美学与俗美学之间进行困难的审美探究。进而由谢榛、王世贞、吴国伦等将前后七子在各自散点上的变异性，聚焦于“宏襟宇而发其才情”，并将此幅射到审美情感、审美意象、审美解悟等若干个层面上，甚至还在雅文化的夹缝中为正宗文学培育出俗美学的新苗，用典雅的诗歌形式展示渗透着资本主义萌芽思想的市井风俗画。但从主导方面来看，拟古主义者变异中的文化心态，促成了谢榛、王世贞、吴国伦等理论批评的超悟，却没有引出他们在诗文创作上较多的超越。而且他们在理论批评与诗文创作上变异中也有回潮。

万历、天启年间，社会上涌现出一股从庙堂文化中解放出来的新思潮。这种新兴的文学解放思潮，既是庙堂文化及受其影响而演变成的复古思潮的对立面，又是晚明诸种异质文化（如市民文化，以资本主义萌芽为经济基础的启蒙思潮以及外来的西方文化等）的大汇合。而李贽、徐渭、汤显祖等，都是晚明文学解放思潮的先驱。尤其是这些先驱者将当时小说、戏曲创作与批评中

的俗美学传递到诗文领域，使公安派、竟陵派借此东风，将晚明诗文领域中的解放思潮推向高峰，一度在俗文学（小说、戏曲等）与雅文学（诗文等）领域出现了共同崇尚俗美学的局面。但是，明代中后期小说、戏曲中俗美学形成与发展的轨迹侧重于文化思潮——创作——批评，而晚明诗文中俗美学形成与发展的轨迹比较侧重于文化思潮——理论批评——创作，后者相对于前者来说显得根底不足——缺乏俗与美融合的、繁荣的诗文创作作为基础。由于这一方面的因素与其他诸种因素合力的作用，晚明诗文中解放思潮的高峰没支撑多久。即使在公安派、竟陵派时期也分为两个阶段，一是公安派走向开放，二是竟陵派有所收敛。

公安派的主要功绩在于他们将晚明解放的文化思潮引入到诗文领域，其主要成果是“宁今宁俗”、“独抒性灵”的美学理论。这种理论，既是对七子派复古理论的反拨，又是对七子派“宏襟宇而发其才情”等变异理论的深化，将七子派在情性自由上的若干量变转化为质变。不过，公安派主要是在文化心态向审美心态延伸的过程中强化解放思想的作用，而在理论批评作用于诗文创 作实践的过程中，又显得力不从心：一方面，他们在诗文创 作中以眼前之景、身边之事来抒写性灵，清新秀丽，富有生气；另一方面，又显得有些浮浅、油滑，缺乏含蓄的情致、深刻的意蕴，从而暴露出公安派专注个体性灵的局限性。因而，诗文创 作中的部分失误也殃及到他们自己的理论批评，损害了“宁今宁俗”、“独抒性灵”等解放思想在创作实践中的审美价值。不过，公安派等也有将理论批评与文学创作交融的结晶，这就是在“宁今宁俗”、“独抒性灵”以及“文以自娱”等文学思想的作用下，公安派、竟陵派以及稍后的王思任、刘侗、张岱等大量创作小品文，以这种轻巧灵活、雅俗共赏的文学形式反映平民化、世俗化的生活情趣。这是雅文学领域中的一次文体革新，改变了明代正宗文坛上以高古浑雅为尚的创作局面。

相对于公安派的开放高潮，竟陵派有所收敛。这种收敛，政治上的直接动因是党争更为残酷，钳制舆论的罗网收得更紧，使钟惺、谭元春在特定的环境中形成了“目前祸堪忧，身后名难计”的恐惧心理；文学上的直接动因是公安派末流造成了“狂瞽交扇，鄙俚公行，雅故灭裂，风华扫地”等不良的创作倾向。所以，竟陵派从政治上考虑不得不收敛一些解放思想的锋芒，从文学上考虑则对公安派的主张加以补救：“求古人真诗”，抒写“幽情单绪”。这既是对七子派复古复雅和公安派“宁今宁俗”、“独抒性灵”等的嫁接，又是对公安派性灵说的深化与异化。显然，竟陵派的审美心态折衷于复古复雅与尚今尚俗之间，企图以古雅之“旧瓶”装今俗之“新酒”。正是在这种审美心态的支配下，他们往往以批评与创作大致同步的姿态在诗文领域画出时正时偏的轨迹：时或以青藤仙鹤、枯松绝壁等意象来象征内修清节、不阿附于世俗的人格，以奇崛通幽的散文（包括小品文）折射“幽情单绪”的心态；时或贴近现实、楔入社会，以平易坦挚的语言显示清新俊快的审美特征；但有时因过于局限在幽独的感遇、偏涩的意境之中，不免“纤僻流为鬼趣”，从而弱化了晚明诗文领域中的解放思潮。

崇祯及其后的南明年代，是明王朝崩溃与遗民活动的时期。随着民族矛盾的上升和阶级矛盾相对地下降，主要以市民阶层为社会基础的文艺解放思潮萎缩了，而明初“诏复唐制”的音调又重新奏响了，并融合着民族存亡的忧患意识回归到文士的心态之中，这可以陈子龙为首的新复古派为代表。在他们的文化心态中将“通今”、“实用”的时代新风与“救时”、“经世”的忧患意识化为一体，在他们的审美心态中则是熔博雅宏正与“忧时托志”于一炉。虽然陈子龙等的时代，文士的心态是多元的，比如还有“文以自娱”等思潮的市场，还有遁情山林、潜心佛道、空灵虚圆的创作风尚，但与注入着民族忧患意识的博雅宏正、苍凉

悲壮的主潮相比，那便黯然失色了。与陈子龙等一脉相承而又向理性思考上不断深化的，是明清之际的顾炎武、黄宗羲、王夫之等人，他们分别以《日知录》、《明儒学案》、《明诗评选》等著作来体现、融会并扬弃着朱明一代的文化思潮与文学思潮，并在各自的文化心态中体现着“天下兴亡，匹夫有责”的社会责任感和经世致用的实学思想；在审美心态中突出“文须有益于天下”和“景以情合，情以景生”相结合的美学原则。虽然他们的诗文创作与这些美学原则相比是略输一筹，但顾、黄、王等人将尚实尚用、复归雅正的新复古主义与亡国哀思、启蒙思潮有机地结合在一起，为明代文化心态与审美心态演变的历史作了一个光辉的结束。

二

《特征篇》侧重考察明代诗文创作与理论批评交叉演变的过程中所呈现出来的主要特征。

从整体上来看，明代由诗文创作与理论批评交织而成的文学思潮，呈现出联锁演进的特点。这种特点有相当一部分表现在流派与流派、作家与批评家之间的诗文创作与理论批评的交叉传递、交叉刺激、交叉碰撞、交叉补救上。而这种交叉关系，在明代诗文创作与理论批评演进的历程中又呈现出色彩缤纷的风貌：相因相生、相互印证、互为因果、对立互补、深化与异化、分流与整合、辐射与聚焦、同步与异步。具体地说，在明代文人的文化心态、审美心态作用于诗文创作、理论批评的过程中，主要有以下几个特征。

第一，理性的衰减与格调、情感的偏胜。虽然在明代诗文创作与理论批评中也有追求理趣、崇尚“理胜”者，如明初的宋濂、方孝孺，明中叶的陈献章、王守仁以及唐宋派等，但从主导倾向来说，则是理性大为衰减。明代一直以程朱理学作为官方哲

学，作为庙堂文化的理论基础，不仅以“理学开国”，而且也以理学治国，过分地强调“灭私欲则天理明”的负作用，将严理、欲之防推向极端。这一方面遏制了正当的人欲，影响所及是导致了文学（尤其是正宗文学）中情感的枯竭；另一方面又在文人中造成了一种逆反心理。李梦阳敌视“作理语”的宋诗和陈献章等的性理诗有如水火不相容。李攀龙坚持“视古修辞，宁失诸理”。袁宏道将理与趣人为地对立：“入理愈深”，“去趣愈远”，均是逆反心理的表现。他们中有的反对文化意义上的理性——程朱理学等，有的则连同美学意义上的理性也一道排斥，后者就难免在理论上出现“盲点”，在创作上步入误区。当然，明代诗文创作与理论批评中从理性的衰减到格调或情感的偏胜，有一个变化的过程。大致是明初格、情、理三者兼容，到明中叶与理对抗却又徘徊于格与情之间，再到晚明“尊情”、“至情”等异端思想勃起。而且，格调或情感偏胜的倾向在创作与批评中的表现也有所区别。明代中后期的诗文流派往往出于举旗纠偏、自立门户的心理，较为突出地表现为理论批评上的偏胜，而在诗文创中往往淡化格调、情感与理性相对立意识，时有理性的介入与理趣的渗透。

第二，群体的自守与群体的自省。明代正宗文学正处于师古与师心、复雅与尚俗的转换时期，处在寻求药方、治病救“文”的探索时期，因而不仅是文坛上见解纷呈，流派迭起，而且在诗文流派及作家、批评家自身发展的过程中也往往出现先是自负、后是自省的对立转化现象。特别是明代中后期，师古或师心，分道扬镳。师古者如七子派是“文必秦汉，诗必盛唐”，师心者如公安派是“独抒性灵”。此中或曰“必”，或曰“独”，标志着他们自负、自守意识的高度强化。然而，明代占统治地位的庙堂文化日益衰微，一蹶不振，正宗文学遘衰难挽，师古者借鉴古代文学的范本往往是远水救不了近火，师心者所依托的市民文化以及文

艺启蒙思潮还不够强盛，对于师古或师心者来说都缺乏自信、自守的可靠基础。加之有的由于自己的理论主张在创作实践中碰壁，有的由于对立流派的创作实绩证实了自己理论批评上的失误或偏差，有的由于某些动因促使自己文化心态、审美心态的渐变或骤变，便使原先的自信、自负、自守转而为自悔、自省乃至自赎。前后七子中，除李攀龙在创作与批评上一直自信与自守于“视古修辞，宁失诸理”之外，其余的十三人都有不同程度、不同方式的自悔、自省或自赎。公安三袁的后期也大致如此，其中袁宏道由前期的狂放转而为收敛，在批评与创作中都显示出自省的心态。袁中道四十一岁时作的《心律》，是公安派深刻反省的一个突出标志。除上文已提及的前后七子和公安派之外，还有宋濂、庄昶、沈周、文征明、马中锡、王守仁、王慎中、屠隆、陈子龙等，都有一个从自守到自省的过程。应该说，群体的自守与自省，是明代诗文创作与理论批评合一的主要标志之一，又是促成明代诗文创作与理论批评合一的重要条件之一，二者之间有互为因果的关系。

第三，意象的批评与意象的创造。提及明代的意象（意境）说，研究者往往只注意王廷相《与郭价夫学士论诗书》这篇有关意象的专论，钟惺、谭元春《诗归》评点中的境界说，以及陆时雍《诗镜总论》中“转意象于虚圆之中”等，似乎明代其他诗文流派与作家对意象问题少有涉及。其实，对明代诗文中有关意象问题的研究，应当采用“两条腿走路”的方法：一是研究诗文批评中的意象理论，二是研究诗文创作中的审美意象，从诗文中抽象出尚未发掘出来的具有审美价值的意象理论。例如，人们普遍认为公安三袁的诗文批评主要偏重于“独抒性灵”、“以趣为主”，而很少注意到他们作品中的审美意象论。其实，只要我们将眼光转向三袁的创作，便可以从其中抽象出审美意象（意境）论来。袁宗道在诗文中偏于以静（静态之景）寓情，袁宏道

在诗文中偏于以动（动态之景）传神，袁中道则在诗文中折衷于二家之间而意象一新。如他的《初至甘露夜坐》等诗，将一张一弛、一刚一柔、一动一静，一显一隐等辩证因素体现到审美意象之中。又如《爽籁亭记》等散文，融合儒、道、佛又紧扣晚明“陶写性灵”、天籁爽神的自由的解放思想来展示审美意境。有明一代的诗文创作中的审美意象（意境），不仅体现在前期高启、沈周、唐寅等人的题画诗中，体现在后期公安派、竟陵派以及王思任、刘侗、张岱等小品文作者所描绘的风俗画面之中，而且还较为广泛地呈现在不同流派、不同作家饱含着个性特征的形象之中。其中有“景以情合”、“圆融透莹”的古典型意象，“飘然虚无”、“骨象峻嶒”的浪漫型意象，也有“神气流动”、“妙在含糊”的象征型意象，有的意象中还渗透着平民化、世俗化的精神。显然，王廷相及竟陵派的意象批评，在明代有比较广泛的创作基础；而明代诗文中比较丰富的审美意象创造的成果，又丰富了明代诗文批评中审美意象的本体论、特征论和建构意象的方法论，二者是互济互补的。

第四，审美观照中的禅悟与审美创造中的禅趣。虽然明代不再有以往朝代曾有过的佛教在社会政治上颇为兴盛的情况，但由于明代理学家援佛入儒，由于许多文人如宋濂、王守仁、李贽、徐渭、焦竑、屠隆和公安三袁等都崇尚佛学或以释论儒，更由于明代中叶诗禅之风盛行，从显型或隐型上向正宗文学领域辐射、渗透，因而审美观照中的禅悟与审美创造中的禅趣在交叉影响中的相因相生，还是成为明代诗文创作与理论批评交叉演进中的一大特征。当然，这在不同流派和作家、批评家中表现为多种形态。贴近庙堂文化的理学派文人如宋濂等，往往在“以文辞为佛事”的创作中将铺张帝德之广与宣扬象教之懿相结合；跻身于山林文化中的理学派诗人如陈献章、庄昶等，往往使理论批评中的“禅悟”与“天机”说在创作实践中偏向，偏于鸢飞鱼跃、光风

霁月中探究“天机”与“禅趣”。复古派在转变时期如谢榛、王世贞、吴国伦等往往以诗禅意识推动自省和自赎，在自省、自赎中孕育出尊重艺术个性、富有思辨智慧的文学理论，但他们在理论上的“超悟”往往没有引出创作上较多的超越，诗情、画意、禅趣相结合的佳作不太多。革新派在开创期如李贽、袁宏道等，往往由顿悟进而为狂禅，在创作与批评中机锋侧出，惊世骇俗；革新派在收敛期如袁中道、钟惺、谭元春等，往往由顿悟转而为渐修，由狂禅转而为狷介，虽然他们在理论批评及创作中收敛了锋芒，但诗情、画意、禅趣融为一体的上乘之作却常常出现在他们的诗文创作之中。

三

《动因篇》主要探究明代诗文创作与理论批评交叉演进中审美心态形成及审美意识衰减的动因。

关于明代诗文发展的内部动因，已在《轨迹篇》、《特征篇》中加以探究，这里主要探究明代诗文创作与理论批评交叉发展的外部动因。论其外部动因，从不同的文化层次来说，有庙堂文化、士大夫文化、市民文化、宗教文化、外来的西方文化等。从时间流动的角度来说，明初、明中叶、晚明等不同时期的文化主潮不同，作用于诗文创作与理论批评的主要动因也就不同，因而使明代诗文作家、批评家的文化心态及审美心态呈现出多变性的、流动性的轨迹。从空间条件来说，区域地理、区域民俗和区域政治经济等因素，也给不同区域的诗文创作与理论批评的交叉发展造成了不同的动因。在诸种动因中，本文侧重于以下几个方面的探究。

其一是民族文化心态的复归与变异。以消灭蒙古族建立的元朝而建国的朱明王朝，虽然在对外贸易和西方传教士的政策上时有宽严，但在“夷夏之防”方面始终比较注意，诸如明初“诏复

唐制”、清除“胡俗”，明中叶抗击倭寇，明末抵抗清兵。这些事实都在不同程度上激发了明代诗文创作与理论批评中民族大义的提倡和复古思潮的迭起。当然，明代“夷夏之防”的阵线也受到了禅风复兴和西学输入等“外夷”文化潮流的冲击。有关明代文人受禅风的影响，已见上文所述。西方传教士如利玛窦等对李贽、焦竑、谭元春、陈继儒等明末文人也有直接的影响。在沉暮、衰危的明代庙堂文化缺乏新陈代谢功能的特定历史条件下，华夏文化向佛学与西学开放，对于期待着为正宗文学探究出路而又局限于“药方只贩古时丹”的明代文人来说，无疑有利于他们开阔视野，开拓思路。关于明代后期西学（如基督教等）传入对明代诗文创作与理论批评的影响，有待于进一步发掘材料和深入地研究。佛学对于明代正宗文学的实际作用，主要只是促进理论思维的变异和理论批评的发展。而宗教（如禅宗、净土宗等）文化心态却妨碍着作家在创作中的生活体验与审美体验。反而是民族文化心态的复归，对于明人在诗文创作中反映抗击倭寇、清兵等民族斗争以及借怀古伤今而张扬民族大义等题材，起着促进作用。

其二是哲学上实践意识的强化和渗透。较之于魏晋南北朝、唐宋及清代，明代诗文创作与理论批评合一的特征尤为突出。例如在诗论方面有《怀麓堂诗话》、《谈艺录》、《诗家直说》、《艺苑卮言》的李东阳、徐祯卿、谢榛、王世贞，在作品评选方面有《唐宋八大家文钞》、《古今诗删》、《诗归》、《明诗选》的茅坤、李攀龙、钟惺与谭元春、陈子龙等，均是在诗文创作上的名家。推究明代诗文创作与理论批评合一的动因，是多方面的，其中之一便是哲学上实践意识的强化和渗透。分而言之，一是在明代文人中有哲学上实践观点的直接倡导者，这以王守仁和王廷相等人为代表。明代“心学”大师王守仁力倡“知行合一”。这虽然是旨在强调道德意识与道德践履的相互依赖、相互

联系，但也突破了程朱“先知后行”的教条，强调“知”是“行”的指导，“行”是“知”的体现。与王守仁“心学”意义上“知行合一”说异中有同的，是王廷相从唯物论的角度提倡“知行并兼”的实践论。王守仁、王廷相都将“知行合一”或“知行并兼”论付诸自己诗文创作与理论批评的实践之中。若论实绩，王守仁侧重于创作，王廷相侧重于批评。二是在明代有相当一部分直接受到哲学上实践观点影响的作家、批评家。明代中叶，既是王学崛起又是王学传播的阶段。而明代后期，则是王学向文学进一步渗透的阶段，象李贽、徐渭、汤显祖、袁宏道等都深受王学影响，也深受王学中“知行合一”说的影响。李贽重视实际“证验”而反对道学家的空谈，焦竑主张“口说不济事，要须实践”，便是明证。三是明代中叶后形成了理论与实践合一的时代氛围，这主要是政治经济、哲学思想和科学技术等领域中实学思潮的高涨。这为诗文领域中实学思潮的兴起与发展，造成了一个时代氛围，也十分有利于理论与实践合一的观点向作家、批评家头脑中渗透。当然，哲学上实践意识的强化与渗透，促使明代诗文创作与理论批评的合一，有互相启发、互相推进、互相受益的一面；但也有相互牵制的一面，不少文人在诗文创作中往往拘牵于理论上的一孔之见，在理论批评中往往满足于创作上的一得之功，这恐怕是明代诗文创作与理论批评在较低的层次上徘徊的一个重要原因。

第三是朝廷的政策导向与文士的价值取向。“寰中士大夫不为君用，其罪至抄劓”，明代朝廷以此为指导思想制定的政策，是软硬兼施：“文字狱”、“八股取士”。大致是明初的文人政策倾向于前者，如高启、杨基等一批文人被杀戮，“文字狱”的直接危害是葬送了明初文坛上“各抒心得”、“各家争鸣”的局势；永乐以后逐渐转向后者，“八股取士”成为基本的国策之一，普遍地影响到文人的价值取向，也普遍地影响到诗文创作与

理论批评：一类是侧重于负面的。三百年来，文士的精神专注于场屋，虽然也造就了钱福、王鏊、唐顺之、归有光、胡有信、艾南英等一批八股文名家，但消耗了整整一代文人的精力与智慧，从一个方面造成了明代诗文创作不如前代的大局。同时，八股文模仿古人语气宣扬程朱理学、禁锢着文士的思想；文体程式化，酿成了摹拟雷同的风气。另一类是相反相成的效果。随着八股文的流弊越来越严重，在文士中逐渐造成了一种逆反心理。七子派的文学复古思潮和公安派、竟陵派的文学解放思潮的相继崛起，其动因之一便是对八股文逆反心理的反映。第三类是不期而遇的正效应。例如在明太祖朱元璋时开始酝酿、在明仁宗洪熙年间成为定型的南北分省取士的制度，在客观上促进了北方和其他落后省份的教育、文学的发展，也促进了南北文化、文学的交流。以八股取士为契机，由关中李梦阳、康海、王九思、中原何景明、王廷相，齐鲁边贡、吴地徐祯卿等新科进士汇集而成的前七子，十分典型地说明了这一点。当然，“前七子”文学流派的形成，文坛上所起的作用有正面的，也有负面的。至于在北地李梦阳“祖格本法”与吴地徐祯卿“缘情尚趣”的对立互补中孕育出“因情立格”的美学原则，无疑是以情与格的高度和谐为古典主义美学提供了一个新的理论范畴。

四

以上对明代诗文创作与理论批评交叉演进的轨迹、特征、动因作了初步的探究。在探究中引发了我深远的思索：

明代许多文人都曾经向往并呼唤着汉唐“国势何赫然”的博大气象，都曾经将自己的真诚与智慧投入到振兴诗文的事业上。但往往是事倍功半，带来失望与遗憾。这是因为在我国已延续了几千年的封建社会中的庙堂文化，到明代已如同垂暮的老人一样，“元气虚弱，年力衰惫”。它制约着明代诗文作家、批评家

的文化心态及审美心态。因此，从整体上说，明代诗文作家、批评家缺乏汉唐等上升时期那种开拓、创新的精神。他们在诗文这个古老而又正宗的文学领域的创作活动和批评活动往往偏向于补救型。在这种由大文化环境所决定的补救型的格局中，他们的理论批评偏向于实用型，诗文创作偏向于验证型。这一方面比较缺乏远见卓识，比较缺乏审美追求的高度，另一方面是诗文创作与理论批评比较容易合一，比较容易在近期内互相印证。因而，明代正宗文学内部相互制约、相互推动的作用尤为突出，为创作与批评的交叉发展造成最直接的动力，使明代诗文创作与理论批评形成交叉影响、连锁演进的逻辑发展的规律。

明代诗文创作与理论批评交叉影响、连锁演进的逻辑发展，离不开时代文化的大背景，也离不开诗文作家、批评家的主观因素——在文化心态、审美心态作用下的感性思维与理性思维。如果说明代庙堂文化的特征之一是“简严质朴”及其异化而成的独断独行的思维方式与行为方式，明代诗文作家、批评家的思维方式与行为方式也往往落入这种窠臼。也就是说，明代诗文创作与理论批评相对于魏晋南北朝、唐宋等前代来说所显示的沉降，不仅有文字狱、八股取士等在显型层次上所造成的恶果，而且也有庙堂文化中直接、简易的思维方式在隐型层次上所造成的暗伤。同时，明代文人又往往借鉴阳明心学、禅宗等的顿悟的工夫，形成了一种内省式的、简捷型的思维方式，使他们在感性思维中比较忽视社会生活的体验，在理性思维中比较缺乏辩证的因素。这也是明代正宗文学上的一种内在的弱点。

正宗文学发展到明代已是遘衰难挽，为了走出低谷、再攀高峰，明代文人往往朝着二极背反的方向探究：或复古复雅，或尚今尚俗。当然，其中也有不少诗文作家、批评家处于雅文化与俗文化、雅文学与俗文学的艰难探究之中。复古复雅，是极盛难继；尚今尚俗，汲取市民意识和启蒙思潮等俗文化，在公安、竟陵派

时期一度在俗文学（小说、戏曲等）与雅文学（诗文等）领域中出现了共同崇尚俗美学的局面。但由于明代士大夫在传统的雅文化、雅文学圈子中生活、创作、欣赏、批评的惯性作用，也由于晚明诗文中俗美学的形成与发展的轨迹比较侧重于文化思潮——理论批评——创作，与明代中叶后小说、戏曲中俗美学形成与发展的轨迹侧重于文化思潮——创作——批评相比，显得根底不足——缺乏俗与美相融合的诗文创作繁荣的基础，加之其他诸种因素合力的作用，晚明诗文中俗美学的高潮没有持续多久。这说明：要使正宗文学走出低俗、再攀高峰、要使雅文学（诗文等）形式与俗文化等内容由油水分离到水乳交融，需要在一定的文化环境下创作与批评的共同发展，需要一代甚至几代作家、批评家的群体在审美体验与审美思辨上的共同进步。

作者工作单位：南京大学中文系

（本文责任编辑：魏文峰）