

“性情之正”论与元代诗学流变

武 君

内容提要 诗以道“性情之正”，即以诗明道、见性，重在主体涵养。涵养途径有二：持敬和洒落。二者此消彼长的动态变化，形成诗学张力。“性情之正”的最佳移植环境，一是盛治之世，二是台阁文学。元代台阁文人持“性情之正”鸣盛的同时，也以其为理论导向展开诗学统合。而由于台阁文人“持敬”的松懈，导致其诗学统合力被消解。元代中后期文人虽受台阁诗学影响，却在“持敬”“洒落”的天平上，逐渐向“洒落”偏斜，甚至逸出“洒落”，诗学由此而变，呈现为多元形态。

关键词 性情之正；持敬；洒落；诗学统合；诗学新变

在元代文人，尤其是元中期台阁文人的诗论中，“性情之正”一词如影随形，挥之不去。人人讲“性情之正”，但所讲内容不尽相同；内容虽有区别，却似乎又有一些共同的诗学指向。这就涉及一系列问题：何谓诗之“性情之正”？“性情之正”如何移植于元代？元人高举“性情之正”的诗学目的是什么，又能否达成？“性情之正”对元代诗学发展有何影响？这些问题，需要回到“性情之正”论所产生的理学背景，以及元代社会文化环境中尝试去认识和解答^[1]。

一 “性情之正”的内在张力及其移植环境

“性情之正”并不是一个诗学概念，而是将理学命题用于诗学，讲诗歌抒情主体通过涵养工夫所能体会和达到的理想境界。朱熹云：“盖《诗》之言，美恶不同，或劝或惩，皆有以使人得其情性之正。……学者诚能深味其言，而审于念虑之间，必使无所思而不出于正，则日用云为，莫非天理之流行矣。”^[2]谓《诗》是性情之正的流露，学者通过“深味其言”“审于念虑”，获得至高的道德准则和至淳的审美趣味，从而达到德性和审美的统一。在理学家的观念中，诗歌虽未尽如文章那样直接阐发义理，但若有助于涵养性情、提升道德，得于“性

情之正”，那么，诗的价值便与阐发义理的文章相同，从而获得肯定，如真德秀《文章正宗纲目·诗赋》所言：“三百五篇之诗，其正言义理者盖无几，而讽咏之间，悠然得其性情之正，即所谓义理也。……其为性情心术之助，反有过于他文者。”^[3]因此，诗以道“性情之正”，也就是诗歌明道、见性的过程，需要进一步落实到诗歌抒情主体的涵养中。

“性情之正”的核心内涵是“性其情”，即《中庸》所谓“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和”^[4]，追求诗歌情感表达“乐而不淫，哀而不伤”“发乎情，止乎礼义”的理想尺度。但宋儒之“性情之正”不同于汉儒“情合于礼”的外向性，是将情纳入“理”“道”的规范，以“理性情”的内向自省完成道德的自我完善。由此，持敬之“常惺惺法”是实现“性情之正”的重要途径。朱熹道：“敬只是常惺惺法。所谓静中有个觉处，只是常惺惺在这里，静不是睡着了。”^[5]又言：“然敬有甚物？只如‘畏’字相似。……只收敛身心、整齐纯一，不恁地放纵便是敬。”^[6]持敬的用功之处是“慎独”和“戒慎恐惧”。朱熹《中庸章句》言《中庸》引《小雅·正月》“潜虽伏矣，亦孔之昭”句，意在“引诗言谨独之事”；又云引《大雅·抑》“相在尔室，尚不愧于屋漏”，是“承上文又言君子之戒谨恐惧，无时不然，不待言动而

后敬信，则其为己之功益加密矣”^[7]。以此，通过省察、克治之功，使情感服从于天性而不放纵，恂栗战惧而获得道德自律。同样，在审美取向上，诗之“性情之正”一方面充分肯定“情”的美学本质，另一方面又要“约其情”，表现“中和”之美，反对纵情之邪僻。

与“持敬”相对，“性情之正”的另一条实现途径是“洒落”，表现为“活泼泼”的天机生动。“性情之正”既是性情修养的至高境界，也便是“圣人气象”的直接体现。诗以道“性情之正”，就是将圣人的德性、气度、情怀等通过诗歌自然地表现出来，所谓“‘兴于诗’者，吟咏性情，涵畅道德之中而歆动之，有‘吾与点’之气象”^[8]。“曾点之志”追求的即是一种道德精神与审美体验为一体、天人合一的人生境界，悠然洒落又“直与天地万物上下同流，各得其所之妙”^[9]。与之相似的还有体现“天地万物与我同体”的“孔颜之乐”，自由活泼的“鸢飞鱼跃”之境，均指向天理周流充沛之下，和乐之情的自然发抒。在理学中，天人本为一体，只是人欲隔阂其中。人一旦超越束缚，豁然贯通，就能自然与物同体，达到自由、至乐之境。“洒落”的实现方式是“静观”和“自得”，邵雍论诗，主张“因闲观时，因静照物，因时起志，因物寓言，因志发咏，因言成诗，因咏成声，因诗成音”^[10]，在“静观”“自在”“以物观物”的意识下吟咏情性，又不累于性情。真德秀认为，后世诗作虽未尝直接得乎义理，但其间兴寄高远的作品，读之使人“翛然有自得之趣”，如此也得“性情之正”，也有助于性情的涵养^[11]。“性情之正”在审美取向上又反对刻意为之，强调“无言之域”“无我之境”，需要直觉体悟和审美体察，其审美表现倾向于自由、闲雅、潇散、冲淡等。

宋代理学虽有“敬畏”“洒落”之争，但二者可得相容，如陆九渊所言：“临深履冰，此古人实处。浴沂之咏，曲肱陋巷之乐，与此不相悖违。”^[12]前者致力于落实工夫的实践性，后者着意于直入本体的精神性，在性情涵养的目的上殊途同归。由此，实现诗歌“性情之正”的两条途径在宋代大致是合为一体、无明显偏重的。宋人形成一整套“性情之正”相关的诗学话语体系：就抒情主体

而言，强调其涵养工夫；在诗歌功能上，讲求诗歌“明道”“见性”的道德规范；在审美表现上，兼取温柔敦厚的中和之美、洒落自得的闲适之乐；在诗学规约上，上溯《雅》《颂》，尤取《大雅》；在诗学典范和榜样上，推崇陶渊明和杜甫^[13]。受理学影响，后世诗学讲“性情之正”，大体上依据的是这套诗学话语。然而由于“性情之正”内在关联的两个活性因素，即“持敬”“洒落”，二者此消彼长的动态变化，形成诗学张力。不同时代、不同文人有关“性情之正”的诗学言说，在具体内容、倾向性等方面有所差异，这其中又关涉“性情之正”的移植问题。

“性情之正”对宋儒而言，主要是通过诗歌达成“在我者”的个人超越，但其终极目标远不止个人道德性命，而是与“人纪之大”“职分之安”等礼乐秩序联系在一起，时刻为“得君行道”、秩序重建做好准备。因此，“性情之正”论天然与士人思想、政治文化、时代盛衰联系在一起，其移植，多是在士人阶层向上流动，具备“得君行道”的客观条件时发生。“性情之正”的移植首先关乎“时”。在宋儒看来，“情之要”有二：“一身之休戚”和“一时之否泰”，在二者间，他们更倾向于兴废治乱对人之性情的垂训意义，“一身之休戚则不过贫富贵贱而已，一时之否泰则在夫兴废治乱者焉”^[14]。然而，如朱子一般，宋儒有幸“得君行道”者寥寥无几，大多是在等待中度过一生。至季宋之时，士人阶层下移，江湖诗人充斥诗坛，晚唐体流行，道学诗以其桎梏大受鞭挞，“性情之正”的诗学理想也必然趋于滑落。古人大多相信，盛世文治往往更容易提供诗人安乎义理的条件，元人同恕云：“盛治之世，教化洽，人心正，形于言者，类皆敦厚和平，理精义密，所以培植彝伦，纲纪风俗，功用不浅。”^[15]如此，“性情之正”理想的移植环境便是盛世，其目的是“鸣盛”，这也是元代海宇混一，尤其延祐开科以后，文人大肆倡导诗歌“性情之正”的原因所在。其次，由于“理性情”“慎独”及“戒慎恐惧”的约束性，“性情之正”的移植又与台阁文化紧密衔接。揭傒斯即言：“为诗与为政同，心欲其平也，气欲其和也，情欲其真也，思欲其深也，纪纲欲明，法度欲齐，而温

柔敦厚之教常行其中也。”^[16]为诗的约情归性、温柔敦厚与为官的谨慎克制、平和淡泊在主体修养上形成内在一致性，所以，“性情之正”的另一个最佳移植环境是台阁文学，这一点表现在元、明两代台阁诗人对“性情之正”的共同追求上。当然，在理学为主流意识形态的社会环境中，“性情之正”几乎是所有文人谈诗津津乐道的话题，并非完全局限于盛治时代与台阁文学。

元人接续宋代有关“性情之正”的讨论，与宋人不同的是，元人面对南宋后期士大夫诗学长期低落的局面，在持“性情之正”鸣盛的同时，一个重要的工作是以其为导向尝试展开诗学统合。而元代台阁文人也不同于明代有严格的思想规训与强势的政治约束力，他们“持敬”的松懈导致其诗学统合力大打折扣。元代中后期文人虽有受台阁诗学的影响，却在“持敬”“洒落”的天平上，逐渐向“洒落”偏斜，甚至逸出“洒落”，诗学由此而变，呈现为多元形态。

二 元人以“性情之正”为导向的诗学统合

元代诗学建构的前期工作是扫除诗学积弊。积弊的来源有三：一是宋末诗学；二是受宋、金影响的元初诗学；三是延祐开科后的循习之弊。虞集《玉井樵唱续集序》云：“当先宋之季年，谈义理者以讲说为诗，事科举者以程文为诗。或杂出于庄周、瞿聃之言以为高，或下取于市井俳优之说以为达。江湖之间，草茅之士，叫号以为豪；纨绔之子，珠履之客，靡丽以为雅；世不复有诗矣。”^[17]四灵、江湖诗学在元初江南之地余波尚在，张之翰目击当时东南诗学，“问其所宗，不曰晚唐，必曰四灵；不曰四灵，必曰江湖”，进而感慨“盖不知诗法之弊，始于晚唐，中于四灵，又终江湖”^[18]。同时，元初“中原诗人”宗法元好问，虽曼衍浩博，却浩浩一律，不测诗之所原，造成摹拟弊习。在虞集看来，及至延祐开科，尚有不能“与世相期”者，“延祐科举之兴，表表应时而出者，岂乏其人？然亦循习成弊。……执笔者肤浅则无所明于理，蹇滞则无所昌其辞。徇流俗者，不知去其陈

腐；强自高者，惟旁窃于异端”^[19]。

积弊长期存在，实际上反映了宋末至元中期诗学话语权问题，正如内山精也所言，元代士大夫诗人普遍反对晚唐体，提倡复古，可以看作一种“重新振起以士大夫为主导的诗坛”“提高中央诗坛凝聚力”“企图迅速重构以士大夫为中心的诗论”^[20]的努力。扫除诗学积弊是鸣盛的前提，而收束诗学话语权，展开诗学统合，重新构建与世相期的诗学秩序，则是鸣盛所需的更为重要的工作，这一点表现在元人对“同声”的追求。元末戴良站在时代终点，反观元代诗学，其《皇元风雅序》云：

然能得夫《风》、《雅》之正声，以一扫宋人之积弊，其惟我朝乎！……然自姚、卢、刘、赵诸先达以来，若范公德机、虞公伯生、揭公曼硕、杨公仲弘以及马公伯庸、萨公天锡、余公廷心，皆其卓卓然者也。至于岩穴之隐人，江湖之羁客，殆又不可以数计。盖方是时，祖宗以深仁厚德涵养天下，垂五六十年之久，而戴白之老、垂髻之童，相与欢呼鼓舞于闾巷间，熙熙然有非汉唐宋之所可及。故一时作者，悉皆餐淳茹和，以鸣太平之盛治。其格调固拟诸汉唐，理趣固资诸宋氏。……继此而后，以诗名世者犹累累焉。语其为体，固有山林、馆阁之不同，然皆本之性情之正，基之德泽之深，流风遗俗，班班而在。^[21]

戴良认为，元朝一扫宋人积弊，正是出于对风雅正声的沿袭。在国家混一的环境中，由文人士大夫主导，岩穴隐人、江湖羁客、戴白之老、垂髻之童，志归于一，同声歌唱太平盛治。元代台阁文人每以与布衣同声唱和为荣，胡行简《许承旨同声诗序》载许有壬与塾客马明初唱和：“先生不以道隆望重为矜，故能应乎下，明初不以疏远贫贱为嫌，故能从乎上，上下之志既同，而彼此之道合宜。其播之声诗，形诸歌咏，如乐之无不和，而得夫性情之正也。”^[22]在融洽的唱和中，诗歌跨越阶层，最终得于“性情之正”。元人“同声”的范围，不仅在山林、馆阁，至少还包括不同民族身份、不同性别、不同地域等文人，周南瑞所编《天下同文集》，傅习、孙存吾选编《皇元风雅》，蒋易《皇元风雅》等诗歌选集均表现了这种“同声”的倾向。

如上引文,“同声”的理论依据和导向是“性情之正”。蒋易《皇元风雅集引》言其选诗:“择其温柔敦厚,雄深典丽,足以歌咏太平之盛,或意思闲适,辞旨冲澹,足以消融贪鄙之心……盖一约之于义礼之中而不失性情之正。”^[23]这里的“约之义礼”与戴良所谓的“理趣”同,首先均指宋代理学诗学观。但此处的“性情之正”又体现了元代台阁文人对其的处理:温柔敦厚、雄深典丽,是传统儒家诗教的基本观点,一定程度上也并非与鸣盛直接联系,在这里却有了专以之鸣盛的指向;意思闲适、辞旨冲澹,也被限定在“消融贪鄙之心”上。二者均具有了“定向”的约束性。如此,台阁文人的“同声”是“人与我同”,具体方式是:防检与克制欲望,反对“穷而后工”,划定体式和规定风格,诗人论归其本。

“持敬”本是道德行为原则,但在台阁文人那里却转而为官准则。王恽谈职台宪者的行为准则云:“职台宪者,可谓责之重而任之不易矣。……偏蔽躁妄,力制嗜欲之私;视听云为,粹发性情之正。”^[24]时刻小心谨慎,处处提防检束,所有的视听感受都要克制“嗜欲之私”,发于“性情之正”。虞集也强调“持敬”之功,“张子专以执礼佐持敬之教,可遵而行也。世俗之弊,乐放肆而忽检束之常,狙见闻而失性情之正”^[25]。由为官之克制、防检,进而推及诗人性情约束及欲望、诱惑的消除,“因职分以出其思虑,而见诸事功。……是以诗之不可无也。然而不本于学问以为言,则无补于治化之实,不察乎感发之私意,则有乖乎情性之正”^[26]。虞集客观承认诗歌情感表达,他认为近世诗人“深于怨者多工,长于情者多美”,但“感慨者不能知所归,放浪者不能有所返”,超越情感限制就非得“性情之正”,而与“性情之正”最相近的是“嗜欲澹泊,思虑安静”,故而,他极其看重“外无世俗之交,内无声色之感”的诗歌特质^[27]。

宋人以杜甫为“性情之正”的榜样,一定程度上在于对其秉忠悯之心却不以个人穷达进退为意的激赏,元人谈“性情之正”也持此论。黄潜以为,临川艾可翁在宋亡后“感城郭之非是,叹江涛之眇然,惘歎惘怛,一出畎亩之衷”,其诗歌成就

在于“适于先民性情之正”,而与穷达无涉,因此“虽流离颠越而不悔”^[28]。台阁文人始终反对“处顺者,则流连光景而不知返;不幸而有所婴拂……则嗟痛号呼”^[29]。虞集评李京诗,认为其人生颠沛艰辛,却忧乐未变,所以其诗“庶几不谬于古人”^[30],评吴礼,言其“生乎承平之时,无前代子美之穷愁,安乎所遇之常”,所以“音节平和而不暴于气”^[31]。元代台阁文人统合诗学的一个重要办法就是区隔诗人成就与人生境遇的关系,将鸣盛的队列无限扩张。

在“性情之正”的理论观照下,台阁文人对诗体也做出规定。首先是划定诗歌体式,使其合于“性情之正”的辐射范围。《诗法源流》言:“大德中,有临江德机范先生,独能以清拔之才,卓异之识,始专师李、杜,以上溯《三百篇》。其在京师也,与伯生虞公、仲弘杨公、曼硕揭公诸先生,倡明雅道,以追古人。”^[32]台阁文人反对晚唐体,大致以盛唐诗为学习典范,又在具体的诗歌体裁、题材等写法中不断贯穿“性情之正”的理论要求,如“五古”要“托辞温厚,反复优游,雍容不迫”,“讽谏之诗”要“讽谕甚切,而不失情性之正”等^[33]。诗学普及很大程度上也是“同声”的一种表现。就诗歌风格而言,台阁文人的“性情之正”主要对应鸣盛所需的“冲和之至”,“其辞平和而意深长者,大抵皆盛世之音也”^[34]。同时,为政之“振清风”,为人之修养、超脱也与诗之“清”“淡”“和”等美学特质相关联,诗学风格逐渐凝固至对“清”及“和”的追求。当然,“清”“和”在诗学上还有多种来源和多样表现,学界已有详论,不赘言^[35]。

既然诗人创作和境遇无关,那么,平和之思、清和之美又从何而出?台阁文人主张端本澄源、君子尚论其本。虞集谓:“诗思之清,可谓美矣。然至清莫如水,而水其出也必有源,其行也必有用。……育德者,其涵养如水之达,而沛然无不济。”^[36]虞集论诗,每以水为喻,认为水之平静或滔汨,在源头上都是澄澈至平的。同样,人之诗或声气明畅、温柔渊静,或忧愤愁苦、沉郁顿挫也由人之性情涵养决定。水之“沛然无不济”,人之德性亦时时影响诗歌的表达。诗求“性情之正”,首

先要求诗人修养为“君子”，“大义所存，立志不贰……苟有一人讽咏于一日之间，则安所逃乎？是固君子尚论其本也”^[37]。道德在乎其身，发之为言，垂世立教；成之以诗，则和平渊雅，清和之至。

然而，台阁文人以一身之荣而欲人与我同，不免强人所难，又以其用来鸣盛的“性情之正”统合所有人的诗学观念，也难脱道德绑架之嫌，在元代较为宽松的政治文化环境下，他们本身的持敬工夫即有所懈弛，诗学统合最终并未达成。

三 持敬的松懈与台阁诗学统合力的消解

台阁文人一再将诗之“性情之正”引入政治文化场域，但元代社会始终没有形成如明代一样严格意义上“戒慎恐惧”的思想规训和“敦厚详慎”的政治风气。同样，在元代台阁诗学内部，也并未形成强大的约束力，以至造成过度“排他性”“简单化”等僵化的审美倾向^[38]。

“礼法松弛”“文倡于下”，既无学禁，也无文字狱，政府疏于文化干预，帝王很少参与文人唱和，这些特点是学界对元代政治与文学关系的基本认识^[39]。在这种宽松的政治文化环境中，“持敬”也并非一直处在紧张的状态之下。蒲道源认为，梅隐先生何坤章“或振履而歌，或举觞而娱”，与曾点“上下同流”、悠然识道的气象相似，有独得之妙，自得之意^[40]。虞集虽强调“所谓静者，岂非戒慎恐惧之至，无所倚著之时”^[41]，但也将无所事于当世的“悠然自得”视为“各见其志”的表现，其《悠然亭记》云：

郭君彦达，有亭曰“悠然”，取陶渊明南山篱诗语也。……客有笑于座曰：“昔柴桑翁生不逢时，自放于草野之间，托此言以自见，其无所事乎当世者也。今彦达以圣天子潜邸文学之旧，以其习于朝仪也，率其属以佐其长，执事就列，严恪齐整，其得为悠然乎？”予告之曰：“何伤也？亦各见其志云耳。心累于物则窘我室庐，使适宽闲而就优逸，犹若皇皇何？心之中庸虚明，应物无迹，则垂绅正笏，不动声气，以措天下于泰山之安，外无矜

容，内无逸志，则亦何害其为悠然也？”^[42]

严守“持敬”之教，执事就列、严恪齐整必然与自放草野、无所事于当世形成对立。然习于朝仪、心累于物，则即便走出窘迫窄小的室庐，到宽闲之处，接近优逸的生活，想必仍然会惶惶不可终日。而陶渊明不动声色之从容，就在于其没有遮蔽心中之虚明，故能应物无迹，举重若轻。可见，在虞集看来，适时的放松与垂绅正笏的庄重严肃可以互补，因此，他并非绝意于“洒落”，他说：“《离骚》出于幽愤之极，而《远游》一篇，欲超乎日月之上，与泰初以为邻。陶渊明明乎物理，感乎世变，《读山海经》诸作，略不道人间事。李太白汗漫浩荡之才，盖伤乎《大雅》不作，而自放于无可奈何之表者矣。”^[43]又言：“苏州学诗于憔悴之余，子厚精思于窜谪之久，然后世虑销歇，得发其过人之才、高世之趣于宽闲寂寞之地。”^[44]对屈原、陶渊明、李白之超脱、放逸，以及韦应物、柳宗元的冲淡、闲适的认同，扩展了其诗学延展的空间，虽然，在他看来，这种“洒落”一是因客观因素造成，二是要经历蝉蜕汗浊的过程。

当持敬、防检流为职台宪者功利竞进的普遍之习、不越雷池半步时，自利之心、模拟之弊反又滋生其间，并成为猎获名爵之资。柳贯感叹当时文坛：“比数十年，学者大抵有自利之心，而志日益卑，道日益远。……而若剽掠织碎，缘饰浅末，已足以雄夸于制作之林。”^[45]“洒落”之“自得”进一步成为补救“持敬”之规蹈袭、相习摹拟的有效途径，于此，元代台阁文人在约束性情之外，更在乎“自然适夫性情之正”和“超然真悟”。

虞集等人认为，非学问不足以得“性情之正”，其学问主要体现于道德涵养和克治血气上。但在台阁诗学内部，“学”的焦点不断被转移。柳贯讨论“性情之正”与虞集等人即有不同，他重新规划了学以致道的途径，将陆氏心学含纳其中：“愿一求之群圣人之经，以端其本；而参之以孟、荀、扬、韩之书，以博其趣；又翼之以周、程、张、邵、朱、陆诸儒先之论，以要其归。……形之歌咏，自然适夫性情之正矣。切不可模仿今人，以日沦于湫下而莫之救也。”^[46]显然，“自然”是其“性情之正”论的特色所在，目的也在于矫正摹拟习气。在持

敬、约束的基础上,柳贯更加强调率意而为的作诗态度和天机活泼的心灵体验。他认同赋物写景、悼屈伤离之作“动乎性情之正,而要之礼义之归”,但诗之“出于心而宣于口”的自然感发、开阖变化才是“最精者”,他追求赋物写景的物我融会,思与境偕,“揽物华于篇咏,不啻夫纂组绣而噉琼玃。惟游兴之飘飘,匪山巅则水涯”^[47]。由自然感发而自适自得,天趣流行,便是“性情之正”。

与柳贯“自然适夫性情之正”论相似,贡师泰论诗主于明道,其所谓之“道”,“本之于人心天理之正,行之于彝伦日用之常”^[48],亦是理学之“道”。但其“入道”方式则是从宋代禅道“妙悟”中借鉴而来,主张“超然真悟”。其《羽庭诗集序》云:“夫学诗如学仙,仙不遇不能成仙,诗不悟不足论诗。蝉蜕汙浊之中,神游太空之表,非超然真悟者能之乎?”^[49]他以修仙喻学诗,认为诗歌是自心对纯真自然的领悟,“是以黄金、丹砂、穹圭、桓璧,犹或幸致,而清词妙句,在天地间自有一种清气,岂知力所能求哉”^[50],如此,诗成为一种机括妙运之物,化解了台阁诗学的蹈袭之弊。

无论强调“自然”,还是“超然真悟”,都是台阁诗学内部对“持敬”之整齐划一的反驳与突破,台阁诗学的操控能力由此逐步消解,主要表现在三个方面:其一,台阁诗学不能有效指导台阁诗人本身的创作;其二,审美追求趋向多元化;其三,以客观态度承认不同诗体存在。

事实上,在台阁文化场中,元代文人的表现,始终不如明代台阁文人那样自如。元代前期文臣,如赵孟頫等人,大多经历过与王朝的情感磨合;后期文臣,如贡师泰、周伯琦等人,又身陷战乱,身心俱疲;即便如虞集等台阁主流,宦海沉浮中,倦仕思隐之情亦时常萦绕于怀。有元一代,应制之作是有,但不仅数量不多,质量和标准上也很难与其他时代相比,况且在宫廷、应制诗歌里,不时夹带着苦闷心灵的伸张和虚度流年的失落,远不是他们倡言的“和平正大”“温柔敦厚”所能涵括。台阁文人往往将更多的经历投注到庙堂以外的场合,他们的身影出现在上京纪游、西湖题咏、玉山雅集……或干脆自我认定为山林中人,“余山人,旦夕受代东归,以是诗置诸山中,则林猿野鹤,其

将有以亮之矣”(柳贯《自题钟陵稿后》)^[51]。杨镰说,元代有台阁诗人、台阁诗,但是没有台阁体诗^[52]。其实,元代还有台阁诗学,只不过,台阁诗学多数情况下游离于台阁诗外,没有形成台阁体诗,论诗与写诗之间存在很大隔膜。

台阁文人虽规定了诗歌鸣盛时的“平易正大”,但在严肃之余、紧张之后,对神妙的追寻也无时不在。虞集兼顾“性情之正”与“神明之妙”,他既看重广衍平大、纤余清冷之胜,也不否定奔腾起伏、惊湍怒涛之美,认为二者“首尾相映,精神所在,随遇而见”^[53],能够极其变化。揭傒斯改虞集评范梈诗之“唐临晋帖”为“秋空行云,晴雷卷雨,纵横变化,出入无朕。又如空山道者,辟谷学仙,瘦骨崢嶸,神气自若”^[54]。这一大段评语,虽有过誉之嫌,但可以看出揭傒斯对超脱自若、神妙变化之诗歌风格的认同。至于柳贯所谓“云非能以自神也,凡其所以神者,风乘之耳”^[55]的“天野飞云”,更是神乎其神,奇特玄妙,不可捉摸,也难以再为人所模仿学习。

元代台阁文人尽管也划定了诗体的范围,但“性情之正”讲求主体修养,尚论诗人之本,在他们那里被视为改变一切的原动力。他们认为,在主体涵养之外,所有的诗体、风格等都是外在和先在的:“中土之诗,沉深浑厚,不为绮丽语;南人诗尚兴趣,求工于景意间。此固关乎风气之殊,而语其到处,则不可以优劣分也”(谢升孙《元风雅序》)^[56],诗歌南北的差异是地域文化的表现,不以优劣分;“有朝廷台阁、山林草野之分。所处不同,则所施亦异。夫二者,岂有优劣哉”(黄溥《雪蓬集序》)^[57],台阁、山林诗人的职责不同、立场不同,更不应该以优劣区分。正如论者所言:“就元代文坛的实际情况看,公然否定山林或台阁文学的言论几乎很少见到,哪怕是那些典型的台阁文臣,只要谈及诗文创作,一般也都是台阁与山林兼顾。”^[58]这种“兼顾”实则体现了台阁在统合山林时的乏力。本来,外在的诗体、风格需由内在的涵养工夫来决定,但元人“持敬”之功的欠缺,导致他们不得不客观承认先在的各式诗人和诗歌风格。当四方之士响应台阁号召,悉意慕效,却只能画虎成犬,文而无实,台阁诗学的统合力彻底消解。

四 洒落的逸出与元代诗学新变

“持敬”和“洒落”在宋儒的观念中大抵是辩证的：“持敬”不是绝对的戒慎或恐惧，而是心与理一的自觉；“洒落”也不是为所欲为的放纵，而是本然的、各得其分的自在。元人论诗，其实也能兼顾二者。方回读陈光《晓窗吟卷》云：“探孔圣所论《关雎》之旨，而惩艾乎淮南《离骚》之评，非吾侪所当勉乎。君之近体……得生息意。……得成实意。……得涵蓄意。……得洒落意。庶乎性情之正者……又岂不自得于事物之外者乎。”^[59]他认同持其两端、取其适中的审美标准，反对一味拔高“风刺”“忧思”之作，在恰如其分的程度上看到陈光诗歌中“生息”“成实”“涵蓄”“洒落”“自得”等自由境域，谓其得于“性情之正”。而经过元中期志归于一、诗归于正的诗学统合，循规蹈矩，墨守尺度，使诗人情性和诗陷于桎梏，“性情之正”的矛头最后又都指向了禁锢、刻板和失真，需要用活泼泼的“洒落”来解决。元代后期，部分文人又于“洒落”中逸出，解除一切外在的束缚和圣人之教的庄重，回归诗人最真实的感情，诗学观念亦由一而多，极于创变。

“洒落”的尺度是不失本体，与玄虚对立。宋儒以陶渊明为“性情之正”的典范，就是将其纳入儒家之“道”，真德秀言：“渊明之学正自经术中来，故形之于诗，有不可掩。……渊明之智及此，是岂玄虚之士所可望邪？”^[60]倪瓒论诗之“性情之正”也唯陶渊明为榜样，但在其诗论中，坚守儒家诗教的同时，也参杂了道家纯任自然、虚静玄远的观念。

首先，倪瓒所谓“性情之正”大体是“持敬”“洒落”兼顾，他反对缙绅悻悻，认同儒家诗教之“发情止礼”，“诗必有谓，而不徒作吟咏，得乎性情之正，斯为善矣”，但其关注点更在“忌矜持”与“不勉而自中”^[61]。“忌矜持”是为了防止过分“持敬”伤害心境的自在和乐，此观点和宋代理学家一致，程颢即说，“只恭而不为自然底道理，故不自在”“执事须是敬，又不可矜持太过”^[62]。“不勉而自中”强调性情的自然呈现，举手投足间

恰到好处，而不是缛丽之语、镂刻之工和无病呻吟，追求自成天籁，有法天贵真之趣。

其次，倪瓒考察诗史的标准有两条：一是《诗经》，得《诗》之遗意者有陶渊明、韦应物，也有杜甫。“五言若陶靖节、韦苏州之冲淡和平得性情之正，杜少陵之因事兴怀、忠义激烈，是皆得三百五篇之遗意”^[63]。在这个角度上，“性情之正”是出自传统儒家观念的，因此，他认为当世诗人居乱世而不改其志，有陶渊明、杜甫等人的人格气节。二是正始遗风，陶、韦、柳、王在其中，而李、杜、韩、苏则“间然”不在。“吟咏得性情之正者，其惟渊明乎？韦、柳冲淡萧散，皆得陶之旨趣，下此则王摩诘矣，何则？富丽穷苦之词易工，幽深闲远之语难造。至若李、杜、韩、苏……校其情性有正始之遗风，则间然矣。”^[64]此处“性情之正”其实已偏离诗教。“冲淡萧散”“幽深闲远”，更倾向于道家（或玄学）的“致虚守静”。故而，未能超越人生痛苦境状的杜甫被排斥在外，而陶渊明等人的意义，正在于心灵虚静的至极笃定中安顿人生、超脱世事之外。

如此来看，倪瓒诗学不仅走出元中期“和平之辞”“穷苦之言”的讨论，也越出“冲淡和平”在“洒落”意义上的本体性和实在性，“冲淡萧散”“幽深闲远”作为“性情之正”的一种风格表征，意味着有更多的发挥和阐释空间，这与他人的人生境遇和画论思想是密不可分的。

上文已揭，“洒落”是“圣人气象”的直接表现，虽然其强调突破外在规定，回归自然本真的生存方式，但并非是将自我修养完全交由主观意志支配，从而脱离“圣人之常”。然而元代中后期文人由自我修养的“为己”转入自由的“写心”，便逸出“洒落”，消解了圣人的神圣性和诗歌的功利色彩。

就性情而言，元代部分文人的观点是“性情正”出于“心纯”，心纯是由于性情来自古人，张以宁谈诗云：“学焉者淑乎一己以古于身……其心纯则其性情正，其性情正则其发于诗也不质以俚，不靡以华，渊乎其厚以醇。”^[65]显然，此心源于道心，人心之动，是道心之纯。心与道、心与圣人没有分开。而在黄潛、柳贯等人看来，此心就是

我心，非道心。黄溍《山南先生集后记》曰：“‘辞必己出。’古也……十五国风之作，大抵发乎情矣，然而止乎礼义。发乎情，故千载殊时，而五方异感也；止乎礼义，以天地之心为本者也。”^[66]在合归礼义的基础上，黄溍将诗人自我之“心”凸显出来，彰显诗人的个体情感和个性。

再进一步，外在的礼义也可抛去，诗出于心，即是诗出于我。黄溍《题山房集》云：“夫诗，生于心、成于言者也。今之有心而能言者，与古异耶？山讴水谣，童儿女妇之所倡答，夫孰非诗？彼特莫知自名其为诗耳。”^[67]柳贯亦说：“余之诗出于余心，宣于余口，无雋味以悦人，无鸿声以惊俗，上不足以企乎古，下不足以贻诸今，不过如嵇康之听锻、阮孚之着屐，以足吾之所好而已。”^[68]诗是自己的，是从自己的心中自然流出的，不期之与古相谋，也不为了取悦他人，没有明道的责任，也无表达义理的功能，不过是自娱的手段罢了。如果说它与“性情之正”还有一些瓜葛，那就是适意、顺性、知命而不损天和，“或饮或酢，或咏或歌，徜徉容与，咸适性情之正”（刘仁本《续兰亭诗序》）^[69]。在邵雍那里，以物观物的“静观”尚是使人以圣人明鉴之心去体物观物，但是在柳贯的意识中，物和我的混融完全是主观性的，“寤寐食息之间，见夫烟霞之卷舒，云日之吐吞，凡其日接于吾前者，皆足以乐吾之有，而不能以病吾之固”^[70]，放下神圣和庄重，亦放下功利和政治，率性适意之中得乎自然。

“洒落”的标准还在于恰如其分，对情感自由的适度把握，在“所居之位”“日用之常”中返归本然，达其应然，于自然、自得中达到天人合一，也就是所谓的“从心所欲不逾矩”。与宋代理学家以道德规范出发，倾向《雅》《颂》的诗学取向相同，元中期科举引导的士人诗学风气也多限制于此。至元后期，这种风气大受批评，李祁《颜省原诗序》云：“自科场以通经取士，有司命题多出《雅》《颂》，出《国风》者，十无二三。……此学诗者之大患也。”^[71]重新重视《国风》，甚至是《骚》，意味着于人情尤近之个人情感的回归。元代前、中期文人的诗学观念，如方回“天真之自然”、吴澄“情性之真”、程端礼“本乎情得自然

之妙”、赵文“人人有情性，人人有诗”等，理论依据大多指向《风》《骚》所含蕴的真情和自然，这些诗论无疑对元后期文人有深远影响。王礼《魏德基诗稿序》云“古者风俗淳美，民情和厚，故发于声诗，虽下至闾阎畎亩、羁夫愁妇，无不由乎衷素。当歌而歌，当怨而怨，其言皆足以动人”^[72]，认为《国风》中的田夫闺妇之诗都是有感而发，发于情性的真实。

然而“当歌而歌，当怨而怨”，一旦脱离了所“当”之限度，它可以无限制地运用于任何场域，对立面只剩下“矫情”和“恶情”。杨维桢诗论中不断使用“情性之正”：诗歌内容深厚，不忘本，是“情性之正”；颂人之美而不忘戒惧者，是“情性之正”；女子之作，能追古诗人之风者，也是“情性之正”。甚至僧道之作、优戏之作，古乐府、今乐府、宫词、香奁诗，都在“情性之正”的范畴之内。“诗之状，未有不依情而出也”^[73]，在这里，“情”逾越了“性”，“性”在某种程度上也从传统儒家仁、义、礼、智的“天性”中越出，有了“本性”“个性”的意味，“诗本情性”就是一切诗歌都是个性所致的真情表达。也正是由于对个性、真情的极力张扬，杨维桢及铁雅派代表了元诗之变极。

当然，元诗变极于元后期，还有多种因素，元代文人论诗之“性情之正”，也更有丰富的内涵存在。但是，在“持敬”“洒落”的动态变化中，我们足以清晰看到元代诗学起伏流变的整个过程，而在这个过程中，无论诗学的统合，还是新变，于此也均具有了经验性的积极意义，为明清诗学的展开和深入奠定了基础。

〔本文系中国社会科学院青年科研启动项目“诗歌教育环境与元代诗学的多向展开”（2023 YQNQD001）的阶段性研究成果〕

〔1〕关于“性情之正”的内涵，学界有所讨论，但对“性情之正”所关涉的“持敬”“洒落”两条实现途径尚未摸清。因此，此前对“性情之正”的了解不够全面，而从“性情之正”角度讨论元代诗学流变者更未尝得见。

〔2〕朱熹：《诗集传》，赵长征点校，第318页，中华书局2011年版。

〔3〕〔11〕真德秀：《文章正宗》卷首，景印文渊阁《四库

全书》第1355册,第7页,第7页,台湾商务印书馆1983年版。

[4][7][9]朱熹:《四书章句集注》,第18页,第39页、第40页,第130页,中华书局1983年版。

[5][6]《朱子语类汇校》,黄士毅编,徐时仪、杨艳汇校,第1581页,第228页,上海古籍出版社2016年版。

[8][62]程颢、程颐:《二程集》,王孝鱼点校,第366页,第34页、第61页,中华书局1981年版。

[10][14]邵雍:《伊川击壤集》,郭彧整理,第2页,第1页,中华书局2013年版。

[12]陆九渊:《陆九渊集》,钟哲点校,第62页,中华书局1980年版。

[13]关于此问题,参见周裕楷《宋代诗学通论》,第43—55页,上海古籍出版社2007年版。

[15]《全元文》第19册,李修生主编,第357页,江苏古籍出版社2000年版。

[16][54]揭傒斯:《揭傒斯全集》,李梦生标校,第306页,第313页,上海古籍出版社2012年版。

[17][19][25][26][27][29][30][31][34][36][37][41][43][44][53]虞集:《虞集全集》,王颀点校,第600页,第500页,第544页,第509页,第475页,第571页,第490页,第515页,第569页,第475页,第571页,第712页,第475页,第571页,第506页,天津古籍出版社2007年版。

[18]张之翰:《张之翰集》,邓瑞全、孟祥静校点,第201页,吉林文史出版社2009年版。

[20]内山精也:《庙堂与江湖——宋代诗学的空间》,朱刚等译,第300页,复旦大学出版社2021年版。

[21]戴良:《戴良集》,李军、施贤明校点,第325页,吉林文史出版社2009年版。

[22]《全元文》第56册,李修生主编,第10页,凤凰出版社2004年版。

[23]《全元文》第48册,李修生主编,第134页,凤凰出版社2004年版。

[24]王恽:《王恽全集汇校》,杨亮、钟彦飞点校,第1906页,中华书局2013年版。

[28][57][66][67]《全元文》第29册,李修生主编,第100页,第102页,第245页,第122页,凤凰出版社2004年版。

[32][33]张健:《元代诗法校考》,第238页,第22页、

第24页,北京大学出版社2001年版。

[35]关于这一问题可参见蒋寅《古典诗学中“清”的概念》,《中国社会科学》2000年第1期;查洪德、徐姗《元人诗风追求“清和”论》,《文学与文化》2014年第4期。

[38]参见张德建《台阁文人的自我约束与审美贫乏》,《文学评论》2020年第6期。

[39]此问题可参见查洪德《元代文学通论》,第354—355页,东方出版中心2019年版。

[40]《全元文》第21册,李修生主编,第266—267页,江苏古籍出版社2001年版。

[42]虞集:《虞集全集》,王颀点校,第750页。“心累于物”句,原文句读有误,引文已改。

[45][46][47][51][55][68][70]《全元文》第25册,李修生主编,第122页,第123页,第442—443页,第180页,第170页,第180页,第248页,江苏古籍出版社2001年版。

[48][49][50][71]《全元文》第45册,李修生主编,第227页,第170页,第189页,第434页,凤凰出版社2004年版。

[52]杨镰:《元诗史》,第392页,人民文学出版社2003年版。

[56]《元风雅》卷首,景印文渊阁《四库全书》第1368册,傅习、孙存吾编,第2页,台湾商务印书馆1986年版。

[58]左东岭:《“台阁”与“山林”文坛地位的升降浮沉——元明之际文学思潮的流变》,《文学评论》2019年第6期。

[59]《全元文》第7册,李修生主编,第105页,江苏古籍出版社1999年版。

[60]《全宋文》第313册,曾枣庄、刘琳主编,第235页,上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版。

[61][63][64]《全元文》第46册,李修生主编,第612页,第612页,第614页,凤凰出版社2004年版。

[65]《全元文》第47册,李修生主编,第482页,凤凰出版社2004年版。

[69][72]《全元文》第60册,李修生主编,第320页,第558—559页,凤凰出版社2004年版。

[73]杨维桢:《杨维桢全集校笺》,孙小力校笺,第2019页,上海古籍出版社2019年版。

[作者单位:中国社会科学院文学研究所]

责任编辑:何兰芳