

前七子乐府诗制作与明中期的民间化运动

黄卓越

提要 前七子通过向古代学习的口号而对唐以前的诗歌做了全面的发掘,含该各类诗体,又在每类诗体的习效中包容有特定的意义指向。过去对七子派的非议,往往首先从创作学的角度摘其“模仿主义”之弊,而不顾其他角度的分析与探测,以至也无法明其模仿的真实企意。然而,经由对前七子乐府诗的疏解,则可看到在对这一诗体模拟的背后所寄寓的丰富社会要求,及对明中期始的民间化运动所作的积极反应。由于前七子的乐府诗创作是体现其模仿论的一个实践性极例,因而对之意义的澄清,将有助于以一种新的眼光来看待其复古主义观。

关键词 前七子 乐府 模拟 民间化

经过长期研究,学界对晚明社会一些基本特征的认识已有明显增进,其中,文化下移与民间社会发达的景况引起了较多的关注。但另一方面,实证式的、认真梳理式的研究仍是相当缺乏的,譬如,直到今天,我们实际上对处于复杂运行状态的整个文化下移的具体过程,当然也包括对其发生状况等的认识都还是模糊不清的。据本文的了解,在弘、正间或稍后,于当时不同类型的知识者阶层中,已出现了对这一文化下移趋势作出积极反响的各种举措,广涉文学、儒学、宗教诸领域,并为以后更为深入与长期展布的民间化运动设定了一不可更改的基调,也因此可知对这一阶段相关情况的探察实具有举足轻重的意义。具体落实到文学领域,则以李、何等前七子派的表现最为显著,他们处身于时代嬗变之际,在观念的诸多方面都有开辟,包括提出向民间学习的口号,及以自己的诗文、曲艺活动传布各种民间性观念与价值,从而形成了明中期以来发生在知识阶层中的、第一次有规模化效应的民间化运动,借助于此,也可从一个侧面看到它对明初以降即垄断整个文化空间、在一定意义上代表了意识形态权威的台阁模式所带来的激烈冲击。为了对这些有完整、清晰的认识,需要将之作专题化与系统化的考察,从最为基础性的史料入手,建立一个由此构成的基本事实框架,并进而诉诸各种分析。

前七子民间化制作包括不入乐的诗创作与入乐的散曲创作两大部分,由于二者在问题之形成上各有其相对特殊性,故仍需分门对待。今先主要对诗创作部分的情况作一初步探察,散曲部分的研究则留待另篇处理。

一、乐府诗及相关诗体

对前七子的诗歌文本作全面的勘查,可以知了,其民间化要素的容载方式是多样化的,以体裁而言,除了五、七律近体以外,他如四言古体、五七言古体、歌行、乐府、绝句等均

可能成为民间化表达的载体。但最为集中落实其民间化旨向的却是乐府,其他各体则对这一意向仅具有衍化的功能,这点在前七子心目中也是十分明确的,故讨论其民间化活动及其特征当首先由乐府诗的创制入手。

但在七子派的整个诗歌理论统绪中,乐府还不是最初的精神源头^①,对民间性意义的确认也需作进一步追溯。这个最重要的源头就是《诗三百》,前七子同人对此曾有过一些表述。徐祯卿《谈艺录》为前七子最重要的理论文献,论及《国风》之性质:“占彼民情,困舒在目”,而论汉乐府:“及夫兴怀触感,民各有情。贤人逸士,呻吟于下里,弃妻思妇,叹咏于中闺,鼓吹奏乎军曲,童谣发于闾巷,亦十五国风之次也。”^②明显将乐府视为是前者所具民间性的一种延伸。前七子成员黄省曾也在民间性意义上将二者联系在一起:“自孝武立乐府,以采歌谣,以观风俗,以荐郊庙,而古诗之道蔚然复兴。”^③这一基本观点一直延续到后七子王世贞处,如其云:“《三百篇》亡而后有骚、赋,骚赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后有唐绝句为乐府……”^④指出了《三百篇》与乐府、进而绝句之间的传承关系,而起点之《三百篇》的标准特征是“乐”与“俗”。尽管《三百篇》长期以来即居有甚高的地位,但根据当时的资料,有一种倾向值得注意,即其已被前七子同人作了多样化的阅读,包括将之作为民间性存在的最初祖本。^⑤这同时也标识出了一具有重大转折的信息,即开始从明前期一直最为重视的经学(《诗经》为“五经”之一,是明前期最重要的科举范本)中分化出了非官方化的知识与经验体系,从政治一统化的话语权力中解析出另一群体的话语资源。

从前七子的创作中,也能见到一些对《诗经》体式的模拟之作,如李梦阳的《风雅什》诸篇、何景明的《古诗》诸篇、王廷相的《风雅体》与《古歌体》诸篇等,但若就数量上作比较,前七子的乐府创作实要大得多(还有一些诗作虽未标示为乐府,但却明显受到乐府诗风影响),在理念上,他们也是将乐府诗书写作为践行民间化思想的最主要通衢,其中原因,前七子成员未及详论,从其简略的一些表示中知道是因三代之诗过于“邈绝”^⑥,故以为“不

① 关于前七子诗统的论述参见拙文《前七子复古主义观考辨》,载《文学理论学刊》2000年第一辑,北京师范大学出版社。

② 徐祯卿《谈艺录》,载《徐昌穀全集》万历四十七年松涛阁刻本。

③ 黄省曾《答吴郡太守戴公冠》,载《五岳山人集》,嘉靖间刻本。

④ 王世贞《曲藻》,载《中国古典戏曲论著集成》。

⑤ 前七子之前明人中也有提及《三百篇》与民间创作关系的,但直到前七子时才着重强调,并受及广泛注意,此也是民间化观念推广的结果。其他不属前七子主要成员但为相关者的一些论述也可作参照,如章懋《诗论》一篇云:“《诗》之二畔,盖所以咏歌文王之化也。圣人采民谣、被管弦,而用乡人邦国,以化天下,以教后世。……今考其诗,大率多述闺门之事,与夫村谣野咏之声。其词曾无少及于文王者,是岂文王之德无足称耶?噫!此文王之所以为德,所谓其民皞皞,而莫知为之者也。”(《枫山集》)另于《新刊杨铉崖咏史古乐府序》以为乐府:“有《三百篇》之遗风”。章懋之论诗多与其理学家的观念有关。同时前七子盟友陆深《澹轩集序》也论及《诗经》的这一特色并联系到七子派的“情感论”:“《三百篇》多出委巷与女妇之口,初未尝学其辞旨,顾足为后世经,何则?出于情故也。”(《俨山集》)稍后同人李开先《市井艳词序》的表述则为典型的前七子论调:“……故风出谣口,真诗只在民间。《三百篇》大半采风者归奏,予谓今古同情者此也。”(《李开先集》中华版)从上可见,陆、李之论与章懋已有不同。

⑥ “邈绝”一词见于李梦阳《刻阮嗣宗诗序》,原文曰:“夫《三百篇》虽邈绝,然作者犹取诸汉魏”(《空同集》嘉靖十一年曹嘉刻本)。这种感受是前七子共有的。

可尚矣”。这应当首先是指体式上,如音律、诗体(四言)等存在的阻隔,其次还应当是指风物、风俗上存在的差异,以故也只能从“最近古”的汉魏入手去接续^①,或窥视之,就此而言,乐府诗在操作上(不是理论上)当是更具运用价值的。

当然,比前七子稍早的茶陵派也多少已开始对乐府体裁有所关注。如现存程敏政、谢铎的集子中都收有若干乐府作品^②,又以李东阳的多篇拟作最为突出。李东阳《古乐府引》追溯乐府创作的流脉,以为元末杨廉夫之后:“延至于今,此学之废,盖亦久矣”^③,说明在台阁体笼罩文坛的整个明前期,乐府创作处于荒废状态,这自然首先跟民间性之受到排斥恰相一致。具体地看,也与明初以来作为馆阁学诗准则的《唐诗品汇》的直接导向有关,即《品汇》以为“唐人述作者多,达乐者少。不过因古人题目而命意实不同,亦有新立题目者,虽皆名乐府,其声律未必尽被于弦歌也。”^④以故不将乐府另行分类,只依附于五七言等下。但这种看似单纯的形式论主张,却依然能反映出与其相应的文化立场。东阳拟作问世后,立即受到了其追随者的推扬,“正德间,何侍郎子元、潘编修辰、谢内翰鸣治注西涯李文正公乐府,溢美尤甚”^⑤,这对扩大乐府诗的影响起到了一定的作用。但李东阳对古乐府的理解是有明显选择性的,如其在《引》中谓“质而不俚”,便表明了对俚俗、进而是民俗特征的排斥。就内容而言,又几乎均属咏史性质的,及在其中寄寓其作为台阁政治家的感喟,未涉民事,因而无论以形质,还是以题意言,均离前七子所构念的乐府品性差距甚大,置于古乐府系统中看,也仅属被充分文人化后的一个很窄的偏支^⑥。

前七子对乐府诗的兴趣也包含一些辑录与整理工作在內,今见于载录的有何景明编录《古乐府》三卷,殷近夫编录有《古乐府》一书^⑦。创作上的情况,为避免作含糊表述,及能从中见出一些个人间更细化的内容,仍需对前七子最主要成员的乐府诗制品作一统筹式清理(这自然会同时包括非民间化性质的乐府)。另如以上所述,前七子对其民间性旨向的落实所采取的途径实已超出拟乐府范围,故至少应将那些在体式上最为近于民间制作的其他诗类也作为附录标识出来(暂不包括典型化的诗体如五古、五绝等)。

① 如李梦阳《与徐氏论文书》云:“三代而下,汉魏最近古”。殷云霄云:“后世汉最近古,岂其去古未远,风雅余韵犹存……”。(《石川集》明嘉靖十年胡用信刻本)

② 程敏政《篁墩集》所载乐府诗数篇,几乎全是咏史之作,未及民间事,对史事还附有解注,同于李东阳体。又据敏政提供的时间,似作于李东阳前,如是,则东阳之乐府咏史很有可能受到敏政的影响。谢铎《桃溪净稿》所载古体已数量较大,有古歌之情调,涉及民事的有如《新昏别》、《搏虎行》、《西邻妇》、《折柳堤》、《卖屋谣》、《撒屋谣》等,明显受乐府诗影响,虽未标出“乐府”字样。但数量尚少,绝大多数古体诗属主观性的,即自我身份在前或在后。另外较茶陵派更早的丘浚也有若干乐府诗创作,丘氏其他方面的思想也显示了过渡的痕迹,当引起重视。

③ 李东阳《拟古乐府引》,载《李东阳集》卷一,岳麓书社 1984 年版。

④ 《唐诗品汇·凡例》。

⑤ 孙绪《无用杂谈》,载《沙溪集》文渊阁四库本。

⑥ 也应当注意李东阳乐府创作的时间。其《拟古乐府引》写于弘治甲子(十七年),即其诗作布世之年。其时,李梦阳等复古运动已在弘治中启动,由于多数乐府诗作的写作时间并不详确,因此,乐府的推行究竟是孰先孰后还未必可断然确定。

⑦ 见其所著《古乐府序》,载《石川集》。

乐府诗创作	乐府诗外创作	版本
李梦阳“杂调曲”72首,“琴操”5首, “楚调歌”10首,“饶歌曲”3 首,“咏史”11首,“短调歌”4 首,“古调歌”15首	“风雅什”14首	《空同集》万历刻本
何景明“乐府杂调”81首	“古诗”6首	《大复集》四库版
徐祯卿“乐府”50首		《迪功集》正德庚辰本
王廷相“乐府体”58首,“琴操体”4首	“风雅体”16首,“古 歌体”26首	《王廷相集》中华版
边贡“乐府”40首		《华泉集》四库版
康海		《对山集》嘉靖刻本
王九思“古乐府”16首		《溪陂集》嘉靖刻本
郑善夫 多首不确定		《少谷集》四库版
孙一元“古乐府”15首		《太白山人漫稿》同上
薛蕙“乐府”59首		《考功集》同上

以上以现存足本或最典型的刻本为依据^①,对前七子核心圈成员作了抽样考察,大致可代表该派乐府创作的典型情况。很显然,在乐府诗创作方面,各成员的投入并不是平衡的,这是一种基本事实。其中,虽对康海、郑善夫现存遗集中的一些重要版本已作了检索,仍未见有明确标示的乐府诗载录,王九思于创作数量上也明显偏少。但由于康、王在前七子中本来即不勤于诗歌,也不以该方面创作著称,故不具有代表前七子诗创作的资格;另外,我们也注意到二者又均另有以“乐府”标识且载量较大的作品集行世,如康海之《清东乐府》、王九思之《碧山乐府》,然都属散曲创作,或是否感到已以此种乐府替代了彼种乐府?郑善夫当属前七子诗风的杰出代表,虽不见有专门标示出的“乐府”作品(编集未为乐府单独设类),但其所撰五古、七古等依然较充分地展示了对民间性内容的理解,包括有多首客观化写作的篇什(尤以写妇女生活),明显是拟乐府体式而制作的。而且,在包括郑善

① 其中,徐祯卿之诗文作品现存最早的有正德庚辰《迪功集》六卷,为徐氏手自删定,并由李梦阳审阅后刻于豫章,即后四库所收本,当是徐祯卿作品的一个典型刻本。次则有嘉靖二十一年姑苏皇甫氏选刻的《外集》二卷,为正德李刻《迪功集》以外的“弃余”之作。皇甫孝以为“尚可多采”,故又“删其半刻之”。再次有嘉靖间姑苏袁氏所刻《别稿》五卷,属徐祯卿初年幼稚之作,毛先舒《诗辨坻》曰:“昌谷《迪功集》外复有《徐迪功外集》,皇甫子安为序而刻之者。又有徐氏《别稿》五集,曰《鸚鵡篇》、《焦桐集》、《花间集》、《野兴集》、《自惭集》。”“《迪功集》是所自选,风骨最高。《外集》殊复奕奕。《焦桐》多近体,最疵。《鸚鵡》多学六朝,间杂晚唐,有竹枝、杨柳之韵。……”徐氏诗作罕有逸出三本者。现存徐氏最完整集子为万历四十七年松涛阁所刻《徐昌毂全集》十六卷,录三本所选诗文,但其对诗体的归类方式与《迪功集》有异,即未按“乐府”概念编排,而是将《迪功集》标出的“乐府”作品拆分在如“歌行”、“五言古诗”等名目下,故此处仍当以《迪功集》为准。徐、李依“乐府”名目来判称诗稿当有其特定的意义取向,原不应随意改动。李梦阳作品以六十三卷本较为普遍,典型的有嘉靖十一年曹嘉刻本。但最佳者为明万历三十年至三十一年邓云孝、潘之恒辑录本,载诗文六十六卷,附录二卷。四库所收《空同集》即据此并附附录与卷前序等而来。对李梦阳结集的部分考订可参见王公望所撰《李梦阳著作明代刻行述略》,载《图书与情报》1998年3期。

夫在内的一些作者那里,还能见到不少使用乐府旧题却未列入“乐府”分类名下的诗作,这常与编排或者理解上的差异有关,虽未辑入上表,一般也应算作乐府作品^①。不管怎样,由以上所示可以获知,前七子诗歌创作的四名最重要成员即李梦阳、何景明、徐祯卿、王廷相,均有一批较为集中的乐府诗作,已可借此而看到这一诗派在乐府一体中所倾注的精力,及在该方面起到的导向性作用。另据崔铣所撰《殷近夫墓志铭》称殷云霄“作古乐府四百篇”^②,如是,则当在前七子创作中所占数量最大,惜今未见这批作品,以故无法将之纳入考察对象之列^③。

从整体上看前七子乐府创作,由于对乐府、进而是对民间化意义的理解存在着个人间的差异,故操作时所呈现的面貌也有相应区别,相对而言,李、何、徐、王四位的创作在努力强化诗歌的民间性含义上尤为着力,他人则均有不同程度的逊色。当然,单个人间的乐府作品也并不是纯一的,仍在酿造民间味的效果上存在着多种差异。其中,在叙述的内容上,可区分为述己事、述国事与述民事三类。述国事的如一些郊庙辞、铙歌辞等,虽前七子成员也有试作,但数量很少,可不必计虑在内。述己事,则是借乐府的体式表述自己所属的事况、心况等(部分以寓意、借喻等手法),仍与文人创作有很深的纠缠,或属文人创作的一种体式变换。这也与汉魏以来乐府的固有分类有关,徐祯卿在《谈艺录》中即由《诗三百》向汉魏乐府的演变阐述了二种有所差异的传统,一是作为“十五国风之次”的民间乐府,另一是作为“雅颂之嗣”的文人乐府。当然,即便是文人乐府也会与其他诗体的文人创作有所区别,备有乐府诗的一些基本属性,比如叙事性与情感性(“感于哀乐,缘事而发”),及在体式上仍会不同程度地维持民间制作固有的形质感。

前七子启用乐府诗的动机部分也与其美学上的追求有关,即为反对长期来过于理性化、从而也是过于文人化/贵族化的文学观,由此,希望通过对早期诗歌所具的感受性特质如比兴、声律等的强调,强化诗歌表现的律动性、摇曳性、可诵性等,借此推动诗坛的革新,而作为民间诗歌取向渊藪的乐府无疑为此提供了最丰富的范例。以声律为例,诸家对此即有阐述,如何景明《古乐府叙例》论乐府,便数次言及其所携带的声律问题,并引“书曰歌永言,声依永”来证实声律的存在^④,可知对之的重视。而崔铣称殷云霄对乐府的研究也是从音节开始:“自汉魏至唐作者,皆辨其音节而拟之”^⑤。对之,殷氏也有自述,在《古乐

① 如李梦阳“五言古”下有《苦热篇》、《苦寒行》、《结客少年场行》、《侠客行》、《从军行》、《湘妃怨》、《铜雀妓》等。黄省曾嘉靖版《五岳山人集》于“五言古”名目下使用了多首乐府旧题,如《秋胡行》、《白头吟》、《妾薄命行》等,故王廷相于《答黄省曾秀才》文中直接称之为“乐府”。虽然对乐府的囊括范围及与其他诗体的界限,在不同的作家或编辑者处并不统一,但同时具备以下二条件者,则完全可作拟乐府看待:(1)使用乐府旧题;(2)采用客观化手法写作。

② 崔铣《殷近夫墓志铭》,载《洹词》四库本。

③ 当然较全面地看,还应注意七子派乐府活动所带来的扩散性影响,即一些思想观念(或人缘交际)上接近前七子的文人所进行的拟乐府创作,比如同期陆深,即可属多半个前七子同仁,其创作按《俨山集》所标出,有“乐府”164首,乐府以外诗体“歌”39首,“谣”3首,“行”15首,其中“谣”“行”类于乐府调式,其他则多失乐府意。又同时祝允明,在文学观念上属弘正间思潮的一部分。现存《怀星堂集》载“乐府”20首,“古调”等多首。在前七子之前或同时,实际上存在着一个相当宽泛的乐府诗制作氛围,需要有一文章对之做专门的探讨,但只有前七子的活动才最为突出地标示出了这一体裁的时代意义。

④ 何景明《古乐府序例》,载《大复集》四库文渊阁本。

⑤ 崔铣《殷近夫墓志铭》,载《洹词》。

府序》中以为由三代而至汉,再至魏,古诗的风雅余韵代有相袭,乃在“乐之入人之深”,起到了决定性的作用。又曰:“诗,乐之声也,余爱汉魏诸乐府,故录其词”^①,即喜爱于汉魏乐府是因于它有“乐”,从而为前七子在明弘正之际大力推扬乐府诗标出了一鲜明的注脚(无论是文人化乐府,还是民间化的乐府)。当然,诸家的论述并不限于声乐的感受优势,也均还触及声乐所具的群体性风化功能,后者无疑又是与前七子的民众观密切相关的。相比而言,在较为典型的民间乐府与拟乐府中,则往往能以声律为纽带,结合比兴与情感性等特征,形成一种可称为“民歌调式”的东西。

有别于述己事的人文化乐府诗创作,述民事的一面无疑是前七子乐府诗创作的主流。对该类大量作品加以分析后可发现,它们在叙述的方式上,采用了三种不同的视角。

一是主观化视角,即从“我”的视角叙述民事。以李梦阳作品为例,其《雨雪曲》诗先叙冬日雨雪情景,然后引入二种人称,“缆夫来言,衣单腹恶。波流洄洄,促船难驾。我心凄恻,羽翼倘假。”“我”始终处身于诗歌描绘的整体框架中,对叠出的意象起着导向性作用。虽然叙写民间之事,但未摆脱原有的身份(文人),仍是以“我”观物。

二是全景视角,叙述民间生活的诸种事象,但并不出现作者的角色与身份,通过模糊自我而达到一种全景叙述,叙述主角究为何人难以确定。

三是客观化视角,作者明确地放弃自我的角度,转换成诗中的民间角色,有一从主观角色而转化为客观角色的过程,并以这种虚拟的身份来叙述事况,即采用了民间人自述的写作方法。这跟最初乐府产生时的吟诵主角即是各色人士有关。如李梦阳《大堤曲》诗中即仿女性的视角,讲述在“汉水白离离,月落山黑时”情景中,与一位“高靴白帽子”商估私下交际的事。前七子作家改编或自制的一批十分优秀的民谣也都应归在该一类型中。

关注乐府诗写作的视角问题,可以深入了解前七子进入民间化的方式及可能达到的效果。值得一提的是乐府创作所采用的摹拟法,故又往往称乐府创作为“拟乐府”,它与其他诗类制作的不同之处在于,不是无所依傍地进入创作程序,而是明显地有一模拟想象的过程。如将以上三种角度依摹拟的性质加以分类,便可获得两类摹拟方式。一种是间距摹拟,摹拟者与被叙述对象保持一定的距离,主要还是摹拟乐府固有的一般体式或具体某一首乐府的叙述情景(包括语式、题意)等,属于一种形式摹拟与情景摹拟,如主观化角度的创作与全景角度的创作即属于此。另一种是替身摹拟,这是客观化角度所造成的一种摹拟法,除了仍会兼有以上(间距摹拟)的行思方式,主要的特征是作者在想象中已转换角色,替代民间人的身份(如弃妇、征夫等)来说话。如果说,间距摹拟还主要是形式摹拟,那么替身摹拟便是生存摹拟,需要设身处地进入到民间人的主体化生活之中,不是以外观的方式,而是以内验的方式来担负民间人的心理经历。如果说,间距摹拟中存在的民间角色还是遣动的,即受作者明显支配的,那么替身摹拟中的民间角色却更多以己动的方式来表述自己,从而突出了民间人的存在特征,更具现实的贴近感。显然,两种摹拟进入民间生活的层次,还是有区别的。虽然由于摹拟法在拟乐府创制中的广泛运用,使得诗歌民间化的步骤能够顺利地推行,从而引起诗坛的大幅度变革,但由于其中使用了替身摹拟的表达方式,便进一步改变了长期来文人主角统治诗歌语境的局面(进而是以文人的心态支配诗歌场景),使各种多样化的、非姓氏化(这是平等主义的一个重要原则)的民间人物开始

^① 殷云霄《古乐府序》,载《石川集》。

成为诗歌叙述的主角。从心理实践看,在一种文体实验中,放弃原有的优势身份而进入对底层角色的体验本身,并非如今天想象那样简单,也需经历一观念改造的过程。

由上可知,模仿是前七子通达其民间化旨向的主要途径,而前七子对模仿手段的运用也是有其深刻理解依据的。他们并不是不懂得延续至今的文人化个体创作惯习,而正是想要打破这种惯习,与之对立,模仿反而成了一种更能表达新的社会与审美理念的艺术思考方式^①。虽然从已设定(并几乎在后来众口一词)的艺术论上看,模仿有其理论上的局限,但从当时对民间性意义及其附带效果的求索看,前七子及其追随者们除了向古已有之的乐府体不断学习,并进入重新仿制之外(创新是有限制的,否则又会背离乐府法式,进入其他诗体),的确很难再找到别的更合适途径了^②。前七子诗论在对民间制作予以肯定时尤为突出了“真”的属性(反以文人创作是假),而其模仿与真实、真情之间并非是背离的,而是前者对后者存在着一种引渡的关系。

二、类型选例解析

要对涉及面较为宽泛、篇什驳杂的前七子乐府诗等有一条理化的认识,首先需要将之作类型化处理。其中,述己事、述国事的部分由于不在本课题论述范围以内,可暂不列入考察,现只将述民事的部分(未标明乐府的其他诗体也有一些该类诗)按实际反映的情况整理为以下类型或样式。

- 一式, 悯民类(生活与劳动的艰辛, 灾害, 贫富不均等)
- 二式, 一般民事类(内容至为广泛)
- 三式, 男女交际类(主要是相思、交欢, 如子夜歌, 也包括弃妇离妇等)
- 四式, 女性生活类(妓女、织女、舞女、宫女、贫妇、嫠妇等事)
- 五式, 贞操女类(以“琴操”体为主)
- 六式, 自然生物描绘类
- 七式, 侠士类(豪士等)
- 八式, 民叛类(含寇贼事)
- 九式, 赞地方官类
- 十式, 市井生活类
- 十一式, 边士与战事类
- 十二式, 民谣类(包括若干近谣的“歌”体)

以上十二种类型基本上概括了前七子乐府诗述民事部分涉及的全部内容, 虽然有些表述会受到旧题的限制, 有些只是借助于古乐府的叙述表象, 但却借此可以看到前七子在民间性议题下可能关注的范围。从模拟的内容上看, 未必都能与明中期的民间社会事实

① 关于这点, 可见之于李梦阳《诗集自序》中所引王叔武的看法, 对文人化创作的弊端有深刻揭示, 以此而提出向民间诗歌学习, 在逻辑上前后间是相衔接的。

② 关于前七子创作上的模仿主义是一个复杂的问题, 一方面, 即便是在前七子主要成员那里也有许多诗作带有过重的模仿色彩, 尤其如一些写离妇征夫的诗歌, 包括模仿各时代的文人诗。但另一方面, 在如李梦阳等的创作中——具体在同一旧题的诗中, 模仿与刻意创新是融为一体的, 以致对之有如“杀直”、“读之若摇鞞铎”, “重浊剌切”、“艰诘晦塞”、“野俚隳集”等说法(均见何景明《与李空同论诗书》)。在“入”(模仿)与“出”(创新)上并不一致, 故还不能简单以模仿一词概之。

状况对位,即有些还是属于拟想与寓望的,仍然从中折射出了前七子对民间性问题思考的时代视角,即借历史记忆的内容传递出对当代社会的感受,或借此唤起一种淹没已久的集体记忆表象——这些又多与“复古”的宗趣有关。因此,对这批乐府诗的认识,最重要的仍是将其置于明中期这个局部的、情境化的空间中,考虑其在这一特定时代阅读经验中所介入的意义。鉴于篇幅的限制,本文不可能对所有类型均作等力分析,以下仅选择几类作为样板,以展示前七子民间化创作的意义。

三式,男女交际类

男女交际类诗在前七子乐府诗中占有较大比重,而且在其他诗体中也多有所见,可知前七子对这一主题的重视。何景明在批评杜诗的不足时,曾涉及相关问题:“夫诗本性情之发者也,其切而易见者,莫如夫妇之间。是以《三百篇》首乎《雝雝》,六义首乎风。而汉魏作者,义关君臣朋友,辞必托诸夫妇,以宣郁而达情焉。由是观之子美之诗,博涉世故,出于夫妇者常少,致兼雅颂,而风人之义或缺。”^① 尽管以早期儒家诗论为论证依据,但理论的落脚点却置于“性情”上,这与前七子在一般诗论中不断渲染的“情”之核心要义有一定联系。句中提到的“博涉世故”而无关人情的诗学模式,还有其他的现实针对性,即意指前期偏向于儒家政治演绎的台阁文学,也正是通过对此的批评,前七子提出了向情感论文学转换的主张,而从男女关系包括夫妇关系入手,则在进一层的意义上赋予了情感论明确的世俗化含义。

这些男女交际诗由多个层次上展开,可据其离合之性质笼统概括为追索型与离弃型两大门,一些二者兼有的可看作混合体式。追索型包括了叙写由这一行为引起的欢爱与迷恋等。其中一些直接借用乐府古题,如取自舞曲歌辞的《白紵舞》,即曾为多位前七子成员仿写。《乐府题解》注《白紵歌》云:“古词盛称舞者之美,宜及芳时为乐”^②,前七子在这一主题下描绘的男女关系基本未离古题的原旨。源于清商曲辞的则有李梦阳《子夜四时歌》、何景明《采莲曲》等,同样依据旧制写民间男女的寻偶过程。甚至这类诗采用的一些基本手法,如隔河相望(如李梦阳《子夜歌》:“郎住西水头,妾住东北浒”)、兰舟传情(何景明《采莲曲》:“舟中女儿胜吴娥,为君先唱绿水歌”)、莲子结核(李梦阳《子夜歌》:“擘破芙蓉花,中有双莲子”)等,也是直接沿袭了乐府情歌的惯用模式。相关诗篇中另有如何景明《种瓠词》、孙一元《郎住竹棚口》等。虽然这类诗作并无匠心独运之处,值得注意的是其通过模拟所达到的启示性效果,即开始将宋明以来新儒学长期曲解的性交际视为一件自然、可欲之事,而不是将之作为社会关系与社会责任的体现。

除了这些简单的男欢女爱式描写模式外,另有几首似带有更多观念转换的信息。比如何景明《罗女曲》,由于人物角色向底层的移动,其人性的自然主义倾向也同时得到更充分的展示,诗中所述的“罗女年十五,自矜好颜色。山叶杂山花,插髻当首饰,……裙短衬袖长,不惜双脚露。夜行山道中,何处吹芦笙。我歌连臂曲,曲罢动郎情。”吟诵的是一位远离教育、未识礼教规范,处于粗朴原生状态的山野女子,并其自然化的审美与情感要求。这已是将男女情感问题置于一种文化极限上予以观察与演述。再如李梦阳集中两首写女性与乘舶而来的江湖商估私结的诗篇,一即已提到的《大堤曲》,另一是《襄樊操》,后

① 何景明《明月篇并序》,《大复集》。

② 《乐府诗集·舞曲歌辞》〔晋白紵舞歌辞〕引《乐府题解》。

诗云：“立檣如麻，卿来谁家。新燕营巢，风中滚沙。鷓鴣逐鸳鸯。金井石榴黄，珍宝丘山积，擅名黑门厢。”营造了一种不同于其他诗歌的结交场景，反映了前近代民间商贸行为开辟以来的社会变化，甚至被传统社会观最为贬斥的商贾也已成为情感观察的对象。

离弃型诗揭示的离弃原因是多种多样的，有些背景较为含糊，有些可能与底层生活之日趋活跃，男性开始寻求新的生活秩序有关（李梦阳、郑善夫）。而又以征夫离妇的主题最接近于汉魏乐府，前七子成员也对之多有仿制。像何景明《关山月》所吟诵的意象：“关山月，夜照青海头。白骨征人怨，红颜少妇愁。……岁暮机中缣素出，夜寒灯下剪刀催，年年捣衣明月秋。”在前七子同类诗中是十分典型的，多为对古乐府情景的简单摹写，但联系到明中期的社会观念背景，则又体现出了某种思想上的新异性，在“夫妇”、“家”等概念下表述的并非“温柔敦厚”等诗教宗旨，而是透露出了对纯粹生命感的沉重检审，论述生命本身的现状。在进一步的分析中，还可以看到，前七子诗人不断演述处于卑微状态的男女因别离引起的性烦恼及情感纠缠，实际上在意象的隐潜部分已铺设了一人性价值与国家利益不相吻合的冲突性结构，即让人联想到，正是因为以国家名义进行的战争才带来了普通生命的遗失。王廷相曾在《对酒歌》一诗中借范蠡的例子云：“不如一舸载西子，五湖放浪真吾师”，表达过类似放弃政治职守，而趋于边缘生命的意识，也可看作是对这种冲突性状态的一种认知与选择。而薛蕙则直接将隐潜的部分揭示在诗的表象上，如其《陇头吟》述征战事：“山川本是隔华戎，君王直欲吞夷狄”“堪嗟百万征西卒，半作陇山山下骨”，在生命价值的背景下陈述了对战争合理性的怀疑。《战城南》述征士的命运：“虏来杀我尽，何人报我子与妻。战城南，良可哀！”国家与普通生命的冲突达到了非常尖锐的程度。这种站在平民者命运的角度思考问题的方式，跟前期台阁诗的颂世模式在表达同一主题时形成的差异是相当之大的。由于离弃型诗的大量制作，哀伤主题在拟乐诗中的比重显得更为突出，从而进一步印证了其“正变”说理论。

六式，自然生物描绘类

这一门类在乐府诗等民间化创作中较为特殊，主要是借助一些生物意象寄寓某种情思，从一不太引人注意的角度揭示了关爱生命的题意，可与第三式表现的主题形成补充呼应，进一步映衬出前七子在同一思路上的用心。

该类题材作品数量不多，何景明有《莫罗燕》、《牧犊行》等，而以李梦阳的创作最具代表性，完整的诗有《有兔》（风雅什类）、《慧蛾操》（琴操类）、《拟乌生八九子》、《豆娘子》、《长歌行》、《阳鸟篇》六篇，这还不包括片断兼涉的。在有些诗前，梦阳会标以小注，简要陈述创意，如于《有兔》前曰：“悯猎稚也。”于《慧蛾操》前曰：“李子中庭而立，有蛾窘于爵，入檐而避之。李子伤之，作此操也。”于《豆娘子》前曰：“豆娘子者，蜻蜓之细也。轻盈侧媚，群游而寡忌。李子见之，伤焉。作《豆娘子》。”从中可以见出作者对这些卑微生物活动状态的极度敏感，及出自天赋之性的“伤”“悯”之情。

在对这些生物的细致关注及与之的感觉对流中，李氏发掘并肯定了与之本性相一致的自然倾向，如《阳鸟篇》先写鸟在野居时状态：“阳鸟攸居，于渚于野，饮啄纾徐，行步闲雅”，而在“我舟触惊”以后则有变异。《豆娘子》亦先写物虫独立自处时的情态：“汝何者物，小而轻盈。灼灼悠扬，朋从寡畏。绡衣绀裳，或翠其衿，或朱而黄。嬉戏长莪，窈窕水旁。餐膏浴滋，饮露吞香。才不我知，谋宁自臧。”接着写“儿童扑弄，姬媵怜伤”，形成一种处境上的对比，意在肯定生物原初存在的自足性，而否定人事引起的干扰。这种自然主义

的视角,与前七子在第三式男女交际类诗中所贯注的意念有相同之处。而如《长歌行》中写笼中鸭与水中鸭生存状态上的差异,并借此申诉自在、自由的旨意,《拟乌生八九子》中写出于生物本能的养哺幼稚之心,进而将之引申为道德论的基础等,都可看作是以上自然主义观的一种延伸。

其次应当注意的是,与明前期诗歌的宏大叙述模式有异,前七子却有意识地选取微屑之物作为自己诗作的表现对象。在《有兔》中,李梦阳写小动物的情状是:“有兔有兔,其来赳赳,有罍有罍,虞人之缚。”《慧蛾操》是:“翼之渐渐兮,入我檐兮。慧远贼兮,信彼黠兮。宁尔获兮。”其脆弱之极,竟至对外界有一种与生俱来的畏惧感。在《豆娘子》一诗结尾中,李梦阳提供了一种对比:“肃肃鸿鹄,云海翱翔。啾啾者凤,览辉梧冈。微末之虫,何劳短长。”即与那些巨大、辉煌的事物相比,豆娘子这类小虫显得过于微不足道。但正是这些生物,才引起了作者的强烈怜悯之心,而结合其自然主义的理论,便可理解诗中试图传达的意图,即从最微屑的生物身上可以看到生命存在的理由,就生命本身来说,它们同样具有不可损毁、泯除的价值。这当然属于一种非常民间性的视境,表现离妇、弃妇等卑微者的情感也正与之出于相同的观念,而自然生物类的写照又使得这一主题更为深化了,因此,借助这一题材可检测出古典人性论进展的一个尺度。由于叙写主体从功臣、文士、贵胄等而移至普通民众,又移至民众中最底层的离妇、弃妇、贫妇等,进而又移至生物里的最脆弱、卑微之物,文学关注的对象呈示出了不断向边缘化移动的趋势。

七式,侠士类

前七子作家对侠士、豪士主题怀有普遍的热情,各家在这方面多有撰作。又差不多均以咏古方式出现,直接借用旧题,包括运用古乐府的现成素材,由此可知该类型写作的寄寓性、拟想性特征。其中,对豪士的赞颂是较为近邻的主题,主要吟诵勇赴征程的壮烈之士,但也有如王廷相的几首诗中属“幽并儿”“五陵儿”从军,故又与侠士为同类人。采用的乐府旧题一般为《战城南》、《从军行》、《少年行》等。另就是直接描绘侠士的,多采用《侠客行》、《游侠篇》、《结客少年场行》等相关旧题,前七子中以徐祯卿、何景明、王廷相等对之着力最多。

发掘战国、秦汉间侠士的历史记忆是该类创作的重要方面,一些是笼统述之的,有姓氏可述的则有如荆轲、高渐离、鲁仲连、程婴、杵臼、张良等。在描写上与对待其他题材不同,这些拟章均极力强调侠士的情感投掷性,如仇杀(何景明《侠客行》、《国土行》、《易水行》,徐祯卿《结客少年场行》)、征虏(王廷相《从军行》、《陇头吟》)、酗酒(徐祯卿《鹞雀行》、《将进酒》)、豪赌(徐祯卿《将进酒》)、雄奢(徐祯卿《游侠篇》、何景明《侠客行》)、狎妓(薛蕙《对酒》、何景明《艳曲》、《拟古诗》)等,甚至有谓:“报仇不辞难,杀人同草茎”(王廷相《侠客行》)。像徐祯卿的一些诗,还突出了侠士的“少年”性格,及“轻生”概念,前者表明这类诗歌多属作者前期所写,后者如于《将进酒》中颂鲁连“乃蹈东海死”,于《游侠篇》中颂战国侠士:“慨慷功名会,何言七尺躯”,及于《平陵东行》中比较刳麋与杨雄二种死法而曰“宁学刳麋触槐死,羞言投阁仕莽公。吾悲夫二子之死也,诚如寒蚓之于秋蓬”。五言古《入沛》一诗是写徐氏亲身所遇之事,在讲述一吏因一言不当即投河而死之事后曰:“矫矫鸷悍风,重忿复轻亡,由来英雄气,倏荡出芒砀”,与作者的整体情绪是相吻合的,并给这类诗歌的描述带来了激烈振荡的感受。有些诗篇,作者还亲自介入叙事的框架,作自我表白,以申示自己对之的认同及经历的相似,如徐祯卿《将进酒》中谓:“人言徐卿是痴儿,袖中吴钩何用

为？长安市上歌击筑，坐客知谁高离渐。我醉且倒黄金垒，世人笑我铺糟而扬醴。……”薛蕙《游侠篇》以“君不见”句式引入对战国侠士的历史记忆后，也直接插入自我的申示：“我今落魄复如此，放歌饮酒长安市，结客曾过沧海君，报仇欲借幽并土。……”

这表明了，以侠士作为乐府诗拟写的对象是有明确现实旨向的。可以说，整个侠士生活的描写都会与另一种生存体系构成对比，它在叙述的进程中是不言自明的，但也会通过作者的语言申示表达出来，如王廷相于其《侠客行》中述侠士对待利益的态度：“功成奏金阙，逃籍反藏名。羞彼绵囓菟儿，长揖窃公卿”，即表明了坚持一种不变的在野立场及与权贵阶层的对立，这一思想也是贯穿其数篇相关作品的。同样，薛蕙《游侠篇》也以战国时文士虞卿为例提供了一鲜明的对比：“君不见虞卿龊龊绝可怜，托身魏齐捐权相，平生著书万言在，不如刺客三尺之龙泉”，这不仅是对权贵社会的蔑视，同时也是对文明形态的怀疑，更多体现了一种对倾向于行动、血性与气节等底层价值的重视。在徐祯卿的乐府创作中，这种不同层次间的比较有更自觉的意识，除了上已述及的刺客轹麇与文士杨雄的比较，在《平陵东行》中还引用了鲁仲连与儒士的对比：“儒生抗眉论尧舜，敛手待烹良可羞，上卿执圭古所侈，鲁生弃之若敝屣”，及在《将进酒》中以汉名公孙弘作为反面事例：“又不见，汉朝公孙称巨公，脱粟不舂为固穷。规行矩步自炫世，不如为虱处裋中”，将之与行乐少年作对比：“当场为乐须少年，何用窘坐坐自煎，阳春岂发断蓬草，白日不照黄垆泉”。在这种有意选择的比附中，明前期由于儒家意识形态的导向而被整个社会趋之如鹜的价值，及逐渐形成的由下至上的等级化体系，在徐氏的笔端遭到了贬斥。刺客与侠士的行为当然也包含对法令的鄙视，即所谓：“横行三辅间，法令不得施”（《结客少年场行》）等。由此，从前七子的侠士诗中，我们看到了一种民间价值观与体制化价值观、体制人与非体制人之间强烈对抗的格局，儒家所设计的公共性生活原则开始受及来自于文学浪漫主义的质疑。

十二式 民谣类

民谣类不是按内容，而是按体式命类的，其内容实际上已包含在其他各门类中，但因体式上的特殊性，仍能借此看到它所带动的内容会具有的一些特点，包括前七子使用这一体式时对最为原生态性质的民间诗歌学习的切实经历。虽然，在郭茂倩《乐府诗集》中“谣辞”类也是单独设类，并有其体式上的某种确定性，但由于每个作家这方面的写作数量有限，不可能独立为之列出一个门类，加之明中期的拟作者们对之体式上的理解也不一样，以故便会掺杂在不同的名目下，这样，在重新确认它们时仍需有个再次拣选与认定的过程^①。

李梦阳在《郭公谣》附注中谈到他对民谣的认识：“李子曰：世尝谓删后无诗。无者，谓

① 这里涉及到几个问题，一是原初的编排意识并不统一。现已可确定的民谣如李梦阳的《郭公谣》、《禽言》、《襄阳谣》等原置于乐府“杂调曲”类中，而《叫天歌》等一批歌谣则置于“古调歌”中。王廷相《怨天谣》、《虎人歌》、《蕲民谣》、《禽言》等均在“古歌体”名目下，而不在“乐府体”中。故仍需要在不同的名义下择出属于民谣的诗来。二是谣与歌（甚至其他乐府，或仿“国风”之作）的关系也不是非常明晰的。《乐府诗集》引《尔雅》曰：“徒歌谓之谣”，《韩诗章句》曰：“有章曲曰歌，无章曲曰谣”，但这种基于音乐角度的判断已不适于明中期的歌、谣创作情况，前七子所称的歌大多数也不入乐，虽然对诗歌旋律、节奏的体悟仍可为一主要的判断标准。另外，歌中有很大部分属文人、贵族创作，而谣则必出民间，并有其天然的直朴性、口诉性。这样，如不考虑音乐的因素，出于民间的一小部分歌也有可能谣有相似之处，可将这些歌与谣放在一起论述。三是对谣的定性不应当是界限截然确凿的，而是在界限上逐渐过渡的。故对一些近似的情况，可作分别处理，即一部分属严格意义上的谣，另一部分则属于准民谣或类民谣（如以上所云的一些歌也属这种情况），我们选出的作品实际上包含有这两个部分。

雅耳。风自谣口出，孰得而无之哉？今录其民谣一篇，使人知真诗果在民间。于乎，非子期孰知洋洋峨峨哉！”而这些观点在其为《弘德集》所撰诗序中有相同表述，即谓：“今途^号而巷讴，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰：‘礼失而求之于野’，今真诗乃在民间。”^① 即一是认为民间歌谣是真诗的代表，而且是最原生性的（就此角度说比其他乐府诗更重要）；其次是以为“风”来自于谣，故前七子所作的一些风雅体诗（准确说是风诗）也可看作是谣体的变相。后文还以“自然”一语概括“真”的性质，以强调作者所据的自然主义立场。

前七子的民谣创作对其后的文学影响较大，稍后即有杨慎受之启发而编有《古今风谣》、《风雅逸篇》。但就严格的意义上说，这些先驱者所作的民谣数量还不算多，以李梦阳与王廷相相对多些，何景明、边贡及前七子盟人如陆深、韩邦奇等都有若干数量不等的试作。按内容而言，除表义分散的一些拟作外，较为集中的有三部分：一是反映家庭成员间关系的谣言，如李梦阳的《郭公谣》、《禽言》中的几首，王廷相的《瘦儿歌》与其《禽言》中的几首。李、王二人同名《禽言》均为六首，内容有接近之处，都是模拟不同的禽语谈论日常话题。如二人《禽言》中都有一首是讲姑欺新妇的，王廷相《瘦儿歌》则是讲母偏欺小儿的，其小注对歌谣的内容有介绍：“北方有鸟，色黑而尾短，其声‘瘦儿，瘦儿’，俗呼为后娘虫，常夜啼出血，童谣云云。余乃隐括其辞，歌之以为后母戒。”同样，被李梦阳称为“真诗果在民间”的《郭公谣》也是以禽语形式反映公婆与媳妇间家庭纠纷的，其诗云：

赤云日东江水西，榛墟树孤禽来啼。语音哀切行且啄，惨怛若诉闻者凄。静察细忖不可辩，似呼郭公兼其妻，一呼郭公两呼婆。各家载禾，载到田塍。谁教检取螺？公要螺炙，婆言摄客。摄得客来，新妇偷食。公欲骂妇，婆则嗔妇。头插金，行带银，郭公唇干口燥。救不得，哀鸣绕枝天色黑。

该诗直接录写自民众之口，讲述一种最为卑屑、琐细的民间生活，不掺入任何文人意识，与文本化（也相对文人化）的乐府诗相比更真实地传达了乡间生活的庸常化情状。由此可显示前七子成员对民间生活与民间艺术理解的程度，反映出诗学观的重大转折。

其次是反映贫富不均等社会问题的。在一式、二式等门类乐府创作中，前七子同仁们对民间生存现状的各个方面已有十分广泛的吟诵，表明了对这一主题的高度重视。以民谣的方式来述讲同样的主题，不仅可使之具有客观化的效果，同时也是对常见民间文艺形式的一种学习过程。据王廷相的几首相关民谣拟作看，又主要集中在对贫富不均的揭示，如《杂讽》中的几首、《禽言》中的“播谷”一篇、《蕲民谣》四首等。如《杂讽》（四）中“田妇缣丝，娼妇被袿。山中置鹿，城中食肉。”仅四行，采用的对比意象是一般民谣中常见的。《蕲民谣》也很可能直接取自蕲地民谣，至少应是建立在对当地民情相当熟悉基础上的，以四种蕲地的物产——蕲艾、蕲龟、蕲蛇、蕲簟为分诵对象，反映了民间生产物被剥削与掠夺的情况及对富裕阶层的对立情绪，如“蕲簟”篇所云：“龙须作席光电电，暑眠不及蕲阳簟。凉如水，滑如藤，一簟几工能织成？官府取之只一声，有价无价谁敢争！”在这批诗中，透露了于当时知识阶层中已萌生、并在以后还会得到深入发展的平等主义思想。

再就是与正德间广为滋蔓的民间叛乱有关的一些歌谣。它们与吟诵贫富不均类诗一样，反映了前七子成员固有的强烈政治关怀，及对民间性问题思考的多层次性。在李梦阳

^① 转引自《中国历代文论选》（三）上海古籍出版社1980年版。

《董逃行》、《白毛行》等一般拟乐府作品中,对正嘉间正趋严重的社会问题及由此可能引发的冲突已有测示,王廷相《虎人歌》、《嗟嗟歌》也是以民间歌谣的形式隐括了政治黑暗的背景,如前一首云:“黄雾塞瑶阙,有口不可说;虎人据天府,有目不可睹。睹之犹可,说则杀我!”关于民间歌谣、童谣的一般性质,多数与政治兴衰及对之的预测有关,前七子中如黄省曾也曾于《拟诗外传》中论及这点,如云:“听乐知德……,野则嗟叹讴谣,国则谋猷赋咏,兴亡盛衰,弗之掩矣。……《诗》曰:家父作诵,以究王讟,此之谓也。”^①应当说,前七子们对歌谣承担的政治参预功能是有高度意识的,并可作为对其“正变”说的一种佐证。民叛类的这一组诗歌包含王廷相的《怨天谣》、李梦阳关于正德时江西民叛的六首歌谣^②。王氏于《怨天谣》前注云:“矿贼掠良民为党所作也。王子闻而哀之,乃比之声以歌。”李氏也与其一《叫天歌》前注云:“《叫天歌》者,抚民之所作也,余闻而悲焉,撮其词而比之音。”可知歌谣原词基本上出自民间原创,可能在作家手上还会作些修润。这些歌谣主要反映的仍是由于民乱给一般民众带来的更严重灾难,原初即属当代之作,具有明确的指向性,如《叫天歌》共含四解,其第一解云:“弯弓兮,带刀。彼谁者子,逍遥。牵我妻,放火。我言官府,怒我。”写的是叛贼的猖狂与残忍。但同时,也对官方与官府在剿乱中的做法表示不满,及有如王廷相《怨天谣》中透露的对民叛原因的真实揭示,即其谓:“北山有田,耕之不足哺糜。南山有矿,窃之可以救饥。”这跟李梦阳在另处如《呜呼行》中的看法相似,由于自然灾害:“百姓诛求杼轴空,儿号女啼守环堵。饥寒尽化为盗贼,可惜良民作俘虏”,即民叛有其现实的迫动性。总起来看,前七子对两部分民的态度是有区别的,一是从无论什么角度看都是受难者的民,另一是叛民,是社会创伤的最主要制造者之一,是需要征剿的,同时从根源上追究,则也有其不得已之处。由此,已大致可以看出前七子在民间性问题上所持的基本态度,即深切的同情与仍然有限的认识。

尽管以上仅对少数几类型中的一些事例作了分析,从技术上考虑也不可能将之与确定情境作一一对位,但已能见出,拟乐府创作是前七子整个诗歌活动中最具思想质素的部分,它以文学的形式构筑了一与过去时代相比具有鲜明异质性的认知与欲望的空间,并在其中包含了对前近代意义的最初指向。就向下的视野看,明中期以前,代表国家政治文化基本取向的台阁文臣们并非没有对民间的关注,但其角度毕竟是比较单一的,见到的主要是奏疏上的民,或云“工作”中的民。前七子心目中关于民的含义自然也会包含这一层在内,这与他们的职业身份有关,但上面提供的例证表明,其关注的层面已较过去有很大的扩展,并同时包含了文化意义上的民、生存意义上的民,及政治学角色分配上的民,而只有达及后三种层次,才算是开始进入民间性问题的深层。

三、余论:若干背景的认识

鉴于以上讨论主要是围绕文本状态所作的解析,故有必要对文本以外、并实际规定文

① 黄省曾《拟诗外传》,载《五岳山人集》明嘉靖间刻本。另李调元在序杨慎《古今风谣》时也提到杨氏编辑此书的目的“盖以见正祥妖孽之兴其由有自”等。《函海》版)

② 当时对南北盛行的贼寇事的关心是较为普遍的,前七子在其他诗类中还有较多反映,远不止限于谣体。如何景明拟乐府中有《城略阳》、《高城行》等均与之有关。李梦阳七言歌行如《解俘行》、《土兵行》、《豆蔻行》、《余干行》、《呜呼行寄康子以其越货之警》等也均是反映贼寇事的。

本表达的社会场域与思想场域有推进性的认识,而且这也将是一个值得细致发掘的课题,但因受本文主旨的限制,只能在此抽取两个与之相关的问题作些简略提示,既作为对上面讨论的一种背景补充,也以望借此能引出进一步研究的若干思路。

一是前七子民间化制作的事实基础。虽然我们将前七子乐府诗、散曲等制作视为整个中晚明民间化运动的首要篇章,但它还不是最初的端点,作为一种文人化制作,不仅是对正在逐渐展布、上升的民间性状态的一种反映,即民间化首先是民间性的一种回声(也具重新阐释的作用),还会受到来自于现实中各种表达形式及相关意识的启发。在文学方面,有些线索是可得以确认的,比如当时在民间社会已始广为流布俗曲,一些普通史料对之也有载录,如《万历野获编》所记成弘后《锁南枝》《傍妆台》《山坡羊》等曲令的流行,“李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁,闻之以为可继《国风》之后。何大复继至,亦酷爱之。”^①这也可从李梦阳于《诗集自序》中自云“予尝聆民间音矣,其曲胡,其思淫,其声哀,其调靡靡,是金元之乐也”的说法得到证实。俗曲虽为另一系统的制作,但与乐府诗、歌谣等均属民间文艺,在调式、叙事、趣味等方面接近,并是可互为影响的。再如前七子以前或同时民间已出现或流行不少由民众自制的歌谣,李梦阳、王廷相等集中明确标出民间来源的即李有《郭公谣》、《叫天歌》,王有《怨天谣》、《瘦儿歌》等,其他一些也基本上可推断出自民间。当然还应存在着与之相关的更多线索。而正是这些,为文人阶层变革旧有诗文、向民间学习提供了重要的观想背景,比李梦阳更早最具明确意识者即其《弘德集》自序中提到的王叔武,虽然这是一个相当特殊的例证,但即便是在茶陵派及弘治间其他文士处也还能看到这种意识的隐约蠕动,由此而在前七子出台前后之际即已形成一种朦胧淌动的氛围。而通过这些,应当进一步追寻的则是民间社会的变化。在一个原先高度集中的体制之下,首先应该是在现实的生存方式等方面发生了一些变化,民间心理状态从严峻艰迫的、单一决定的、单调规范的压迫下逐渐出现松动之后,才会产生自己的文学表述形式,尤其是那种带有自由活泼精神与独立评价尺度的文学的流行。从这个意义上看,进一步的研究,还需要追索到明中期乡村(当然包括市井)发生的一系列变化上,包括正德间的乡村混乱(加速了各种观念的转变)也是这种变化的一种衍生物。

二是前七子成员对自己民间化活动的认识问题。从以上分析已可看到,不能如过去那样,仅仅将前七子的拟乐府创作判定为文风上的简单模仿,以“模仿”一语盖棺定论。应当从前七子成员的总体思想构成上来理解这一单项性的行为,如是,乐府诗等民间化创作便是这一作家群于广泛的观念探索过程中所进行的重要尝试之一。李、何等主要成员曾有的相关表述也说明了,他们对所处时代变化的特征与民间化发展的必然趋势是有清醒意识的。李梦阳曾于几处都使用了“礼失而求之于野”的概念,借此概述自己对社会转型与文化下移所作的揣测。如其《缶音序》为一歎商而撰,在论证宋以来为理学主导下的文人诗歌已因积弊过深而趋衰落之时,进而指出文学向民间下移的必然性,其文曰:“孔子曰:礼失而求之于野。予观江海山泽之民,顾往往知诗不作秀才语,如《缶音》是已。”^②其“正变”说则是从“时”的变更(“正变者时乎”)与要素结构的转换上为民间化的发生作了理论伸张,如《张生诗序》中所云:“……正之世,二南锵于房中,雅颂铿于庙庭。而其变也,风

① 沈德符《万历野获编》(词曲·时尚小令)。

② 以下李梦阳语均引自《空同集》。

刺忧惧之音作，而来仪率舞之奏亡矣。于是《考槃》载吟，《伐檀》有咏，北风其凉之篇兴，而十亩之间之歌倡矣。”由是，也就可以理解，为什么哀怨及与之相关的批判主义精神会成为该类诗歌的主调。进而，在其为民间众生所写的大量序记传铭中，均在有意无意地为一种正在上升的下层价值申辩，如《赠余思睿序》中论“大小之应捷于影响”，《送史泰序》中论“人之美劣不系于官之崇卑”，等等，都可看作是对其下移说的积极呼应。何景明曾于《乡射礼直节序例》中同样使用了“礼失而求之于野”的概念，用以说明世风的衰落，表明前七子同仁在对社会转型的理解上是一致的。而在《汉魏诗集序》一文中，何氏又论述了其下移说，云“夫文之兴于盛世也，上倡之；其兴于衰世也，下倡之。倡于上，则尚一而道行；倡于下，合者宗，疑者沮，而卒莫之齐也。故志之所向，势之所至，时之所趋，变化响应，其机神哉！”^① 这段叙述可说是对以明中期为初步界限的前后两段历史——从文化的意义上说即台阁文化统治的前期与文化分化的后期的历史——所作的精要剖析，其表现出的特点则被何景明概括为上与下、一与多、盛与衰的结构对比与转换，民间化的意义自然已暗含其中。与这一基本的思想引导有关，前七子成员还讨论了民间化与复古主义间的关系、情感论与民间化的关系等议题，此外，对世俗化的散曲制作等也发表了大量相关的论述。由此大致可知，前七子在民间化问题上不仅具有明晰的自觉意识（包括对自己历史职责的认识），并实际已形成一套可与其创作经验相呼应的较为完整的评论体系，通过探察，是可描述出这一系统的详细状貌的。

继前七子的活动，乐府诗创作在后七子处显示为有增无减之势，如李攀龙、王世贞、胡应麟、屠隆等均有数量相当之大的拟作问世，对这种刻板的模拟活动能够保持如此长久的兴趣，必有其内在的原因。与之同时，在另一层面上，民间社会也有了更大的发展，民间化问题更为凸现于时代的前台，这也会相应地引发后七子思想与创作上的一些新的变化，当然，对民间化与文化下移的反应不会单单限于乐府诗这一单一门类，因此又需要借助于更具综合性的研究来勘探我们已经提出的问题。

（作者通讯地址：黄卓越 北京语言大学人文学院 100083）

^① 何景明《汉魏诗集序》，载《大复集》。