

真诗在民间：明代文人民歌接受史论*

徐文翔

内容提要：“真诗在民间”是贯穿于明代文人民歌接受史中的核心命题。随着文人民间视野的不断开拓，其对民歌之“真”内涵的阐释也表现出轨迹明显的接受历程。李东阳首先从声律层面关注民歌之“真”，导“真诗在民间”之先声。李梦阳不仅将目光从古民歌转向时兴民歌，更抛开“雅俗之辨”，直击“真”的内核。李开先在李梦阳的基础上，对其“二分法”做了更具体的阐释，并首次将民歌之“真”与“男女相与之情”相关联。袁宏道将民歌之“真”同“真人”之“真”联系起来，表现出对作者主体精神的重视。冯梦龙则首次赋予民歌以“文体”的地位，并“借男女之真情，发名教之伪药”，提升了民歌之“真”的思想内涵。这一接受历程虽在明清之际归于消歇，但其在文学史与文化史上的意义是值得肯定的。

关键词：明代文人 民歌 接受 真诗 雅俗互动

DOI:10.13896/j.cnki.wxywh.2026.01.002

明人陈宏绪在《寒夜录》中引卓人月语曰：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银纽丝》之类，为我明一绝耳。”^①“我明一绝”的说法，很大程度上是因为民歌“真”的特质得到了文人的关注，并围绕它形成了“真诗在民间”这一核心命题，成为贯穿于民歌接受史中的一根主线。随着文人的民间视野不断开拓，其对民歌之“真”内涵的阐释也表现出一个轨迹明显的接受历程。

一 李东阳：“真情实意，暗合而偶中”

明代文人明确将民歌之“真”与诗学革新联系起来，自李东阳(1447—1516)始。李东阳为成化、弘治间文坛领袖，他主掌文坛时，正是明代前中期诗风转变阶段，而东阳又是这一转变中的重要人物。一方面，当台阁体盛行之时，东阳身为台阁重臣，其诗文从风格到内容都不能摆脱台阁体的影响；另一方面，东阳亦认识到台阁体流弊之深，故倡诗、文之别，强调诗歌应重声律，反对模拟，主张真情，实启前七子复古之先声。因此，东阳既可看作台阁体作家的殿军，又可看作明中期文学复古运动的先驱。

李东阳之民歌观念，集中表现于以下两段文字：

予尝观汉魏间乐府歌辞，爱其质而不俚，腴而不艳，有古诗言志依永之遗意……延至于今，此学之废，盖亦久矣。间取史册所载，忠臣义士，幽人贞妇，奇踪异事，触之目而感之

* 本文系国家社会科学基金一般项目“明代文人对民歌时调的接受研究”(项目批准号:25BZW065)阶段性成果。

① [明]陈宏绪:《寒夜录》，中华书局，1986年，第6页。

乎心，喜愕忧惧，愤懑无聊不平之气，或因人命题，或缘事立义，托诸韵语，各为篇什。长短丰约，惟其所止，徐疾高下，随所会而为之。内取达意，外求合律。^①

诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非读书之多、明理之至者，则不能作。论诗者无以易此矣。彼小夫贱隶，妇人女子，真情实意，暗合而偶中，固不待于教。而所谓骚人墨客、学士大夫者，疲神思、弊精力，穷壮至老而不能得其妙，正坐是哉。^②

李东阳论诗重声律，主张只要能“比之以声韵，和之以节奏”^③，达到可资讽咏之佳境，便不必专以某体某格为正宗。因此，好诗必讲究声调节奏，在这一点上，应向民歌学习——“吴歌”和“越歌”在声调节奏上有自己的特点，使人一听便知；然而其之所以能“清而婉”“长而激”，除了方言发音之特点外，更重要的原因是出于真情。

那么，文人在写诗时，应如何学习民歌的声调节奏之出于真情呢？答案便是“徐疾高下，遂所会而为之”。“遂所会而为之”，也即前文中的“触之目而感之乎心，喜愕忧惧，愤懑无聊不平之气，或因人命题，或缘事立义，托诸韵语，各为篇什”。再联系东阳对当时一味学唐、学杜之批评，“极力模拟，不但字面句法，并其题目亦效之。开卷骤视，宛若旧本。然细味之，求其流出肺腑卓尔有立者，指不能一再屈也”^④，便可知东阳论诗之主张声调节奏，并非浮于表面、为声律而声律，而是以出于真情、发自肺腑为前提。

在第二段文字中，李东阳又说：“彼小夫贱隶，妇人女子，真情实意，暗合而偶中，固不待于教。”联系东阳论诗之主张，此语针对的主要还是诗歌之声律。“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也”^⑤是严羽《沧浪诗话》里的话，东阳引用此语，并进一步阐释道，“然非读书之多、明理之至者，则不能作”，实际上是对严羽观点的补充。一方面，他强调“读书、明理”固然是作诗的基础，但一定要“通达”，即“明理之至”，而不能做老学究；另一方面，许多“骚人墨客、学士大夫”，“疲神思、弊精力，穷壮至老”却作不出好诗来，说明除了“读书、明理”外，还有更重要的因素——声律。东阳所论之声律，乃出于真情、发自肺腑，声律即情感之表达。正因如此，民歌的作者“小夫贱隶，妇人女子”，因其“真情实意”，所以能“暗合而偶中”诗歌创作之要义；而这都是“不待于教”的，是文人单凭“读书、明理”所不能解决的。

受时代影响，李东阳对待民歌的态度又有着很大的局限性。他称赞汉魏乐府“质而不俚，腴而不艳，有古诗言志依永之遗意”，又谓“质而不俚，是诗家难事。乐府歌辞所载《木兰辞》，前首最近古。唐诗张文昌善用俚语，刘梦得《竹枝》亦入妙。至白乐天令老姬解之，遂失之浅俗”^⑥，可见，东阳完全是从诗歌本位出发评判民歌的。乐府歌辞能得其喜爱，是因为“质而不俚，腴而不艳”，而“质而不俚，是诗家难事”。声律的问题也完全如此。东阳既认为声律乃诗歌之要义，但当时文人致力于雕琢、模仿，将这一要义完全忽略，因此东阳不得不提起民歌，将其作为诗歌创作之镜鉴。细味“暗合而偶中”的用词、语气，是肯定之中又有着“正统”对“民间”的轻视，这恰是东阳作为“台阁诗人”复杂心态的反映。

① [明]李东阳：《拟古乐府引》，《李东阳集》第一卷，周寅宾、钱振民校点，岳麓书社，1984年，第1页。

② [明]李东阳：《怀麓堂诗话》，《李东阳集》第二卷，第539页。

③ [明]李东阳：《镜川先生诗集序》，《李东阳集》第二卷，第115页。

④ [明]李东阳：《怀麓堂诗话》，《李东阳集》第二卷，第537页。

⑤ [宋]严羽：《沧浪诗话》，郭绍虞校释，人民文学出版社，2005年，第26页。

⑥ [明]李东阳：《怀麓堂诗话》，《李东阳集》第二卷，第537页。

李东阳论诗,过于重形式而轻内容;而他“历官馆阁,四十年不出国门”^①,对现实的接触又太有限,这使得他“流出肺腑,卓尔有立”的主张,即便在声律层面的创作实践上也难以实现。另外,东阳论民歌,更重视“质而不俚,腴而不艳”的汉魏乐府,他的拟民歌创作,拟的也是古乐府,对那些内容“俚”“艳”、表现直率的当代民歌则未置赞语。在他看来,“古雅乐不传,俗乐又不足听”^②,这种“贵古贱今”的民歌观念,还是未能跳出传统。但不可否认的是,东阳毕竟触及了“小夫贱隶,妇人女子”的“真情实意”,导“真诗在民间”这一诗学命题之先声。他领袖文坛四十余年,对当时诗风的转变起到了巨大的推动作用。因此,尽管他的“真情实意,暗合而偶中”,是对民歌之“真”的选择性接受,但在当时的文学环境中,能够迈出这一小步,也是难能可贵的。

二 李梦阳:“真诗乃在民间”与“真诗果在民间”

比李东阳稍晚,对民歌之“真”大加揄扬的代表人物是李梦阳(1473—1530)。李梦阳的生活年代大致在成化、弘治、正德年间,而这一时段也正是明代民歌开始勃兴的时期。与李东阳“四十年不出国门”不同,梦阳的生活经历使他有更多的机会接触当代民歌。李开先《词谑·时调》记载了梦阳指点学诗者“若似得传唱《锁南枝》,则诗文无以加矣”^③的故事;沈德符《万历野获编·时尚小令》也说:“李崧峒先生初自庆阳徙居汴梁,闻之,以为可继国风之后。”^④梦阳之复古与求真,是其文学思想互为表里的两部分,复古为求真之方式,求真为复古之目的。那么,二者又是怎样与民歌相关联的呢?回答这一问题,需从《诗集自序》这篇文章入手。

《诗集自序》是李梦阳晚年为其自编诗集《弘德集》所作之序言,因是晚年所作,故能对一生之文学观念进行回顾与反思,其中主要涉及的问题便是对民歌之“真”的接受过程:

李子曰:曹县盖有王叔武云,其言曰:“夫诗者,天地自然之音也。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!”李子曰:“嗟!异哉!有是乎?予尝聆民间音矣,其曲胡,其思淫,其声哀,其词靡靡,是金元之乐也。奚其真?”王子曰:“真者,音之发而情之原也。古者国异风,即其俗成声。今之俗既历胡,乃其曲乌得而不胡也?故真者,音之发而情之原也,非雅俗之辨也。且子之聆之也,亦其谱而声者也,不有率然而谣、勃然而讹者乎?莫知所从来,而长短疾徐无弗谐焉,斯谁使之也。”李子闻之,矍然而兴曰:“大哉!汉以来不复闻此矣。”

王子曰:“诗有六义,比兴要焉。夫文人学子,比兴寡而直率多。何也?出于情寡而工于词多也。夫途巷蠢蠢之夫,固无文也。乃其讴也,号也,呻也,吟也,行咕而坐歌,食啮而寤嗟,此唱而彼和,无不有比焉兴焉,无非其情焉,斯足以观义矣。故曰:‘诗者,天地自然之音也。’”李子曰:“虽然,子之论者,风耳。夫雅、颂不出文人学子手乎?”王子曰:“是音也,不见于世久矣,虽有作者,微矣。”

李子于是恍然失已,洒然醒也。于是废唐近体诸篇,而为李、杜歌行。王子曰:“斯驰

① [清]钱谦益:《李少师东阳》,《列朝诗集小传》丙集,上海古籍出版社,1983年,第245页。

② [明]李东阳:《拟古乐府引》,《李东阳集》第一卷,第1页。

③ [明]李开先:《词谑·时调》,《李开先全集》,卜键笺校,文化艺术出版社,2004年,中册,第1276页。

④ [明]沈德符:《时尚小令》,《万历野获编》卷二十五,中华书局,2007年,第647页。

骋之技也。”李子于是为六朝诗。王子曰：“斯绮丽之余也。”于是诗为晋、魏。曰：“比辞而属义，斯谓有意。”于是为赋、骚。曰：“异其意而袭其言，斯谓有蹊。”于是为琴操、古歌诗。曰：“似矣，然糟粕也。”于是为四言，入风出雅。曰：“近之矣，然无所用之矣，子其休矣。”李子闻之，暗然无以难也。自录其诗，藏篋笥中，今二十年矣，乃有刻而布者，李子闻之惧且惭。曰：“予之诗非真也，王子所谓文人学子韵言耳，出之情寡而工之词多者也。然又弘治、正德间诗耳，故自题曰《弘德集》。每自欲改之以求其真，然今老矣。曾子曰：‘时有所弗及’，学之谓哉！”^①（下略）

将此序文与《万历野获编》中的记载相参照，则梦阳至迟于弘治年间即已接受了王叔武“今真诗乃在民间”的说法。也就是说，梦阳不是复古之后才认为“真诗乃在民间”，而是接受了“真诗乃在民间”之后，才开始复古的。从出发点上来看，复古是为了变今，正如黄卓越所指出的：“（复古）首先是解决当前思想资源匮乏的问题，其次，才谈得上对古代的尊崇，即对古代的尊崇首先是出于某些迫不及待的当代性因由。”^②对“台阁体”及“性气诗”之流弊，李东阳试图以“声律”来矫正之，但东阳重形式而轻内容，在根本上存在着缺陷。在此情形下，李梦阳感于当代诗文之缺乏真情，故“倡言复古，文自西京、诗自中唐而下一切吐弃”^③，试图通过复古来求真。

李梦阳所推崇的民歌之“真”，为当代民歌之“真”，这是分析其民歌观念的前提。李东阳推崇的是汉魏民歌，对当代民歌仍抱有较大成见。梦阳则明确指出，他所接受的“真诗”，就是“其曲胡，其思淫，其声哀，其词靡靡”的当代民歌，是“途巷蠢蠢之夫”“讴也，号也，呻也，吟也，行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和”的产物。梦阳之所以能超出前人，是因为他看开了“雅俗之辨”这一问题。民歌的属性本就是“俗”的，但在传统的阐释中，民歌却被赋予“雅”的追求，即便不能像《国风》那样“乐而不淫，哀而不伤”，至少也要如李东阳所说的“质而不俚，腴而不艳”。李梦阳于当代民歌最大的贡献，便是抛开“雅俗之辨”，认为“真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也”，直击“真”的内核。

从接受王叔武“真诗乃在民间”观念后的创作实践可以看出，李梦阳对“真”的探求过程是溯本追源的。梦阳最早以唐代近体与歌行为正宗，然而若以“真”求之，则近体不如古体，古体又不如“诗三百”。每上溯一步，便离民间的“天地自然之音”更近了一层。直到诗之源头，才“近之矣”——同时也是王叔武所批评的“无所用之矣”。“无所用之矣”，正是梦阳以复古方式而求真的无奈。梦阳由当代民歌之“真”，悟到诗当以求“真”为根本，因此直截源头，上溯到“诗三百”；但民间真情之流露，又岂是文人单凭模仿所能得来？民歌只管流露真情，无须刻意考虑形式、技巧等因素；而文人做诗，需在真情实感与形式、技巧等多重因素中寻找合适的平衡点，既要做到“出之情”，又要做到“工之词”。梦阳“为四言，出风入雅”，即便能用上古民歌的形式表达出自己的情感，也已经与现实的诗歌发展脱节，“无所用之矣”的结果是必然的。

需要注意的是，李梦阳接受民歌之“真”，也与他的诗、乐一体说密切相关。在《林公诗序》中，梦阳说道：

夫诗者，人之鉴者也。夫人动之志，必著之言，言斯永，永斯声，声斯律，律和而应，声永而节，言弗睽志，发之以章，而后诗生焉……违心而言，声异律乖而诗亡矣。^④

① [明]李梦阳：《诗集自序》，《李梦阳集校笺·李梦阳诗文补遗》，郝润华校笺，中华书局，2020年，第2051~2053页。

② 黄卓越：《明永乐至嘉靖初诗观研究》，北京大学出版社，2001年，第198页。

③ [清]张廷玉等：《文苑传·序》，《明史》卷二百八十五，中华书局，1974年，第7307页。

④ [明]李梦阳：《林公诗序》，《李梦阳集校笺》卷五十一《序二》，第1675页。

这段话中,梦阳发挥了《礼记·乐记》“唯乐不可以为伪”^②之说,指出诗之声律乃诗人真情之反映,不能“违心而言”。因此,他借王叔武之口强调“真者,音之发而情之原也”。梦阳尽管也认为当代民歌之内容偏“俗”,但内容之雅俗与是否为“真”并无关系;只要做到音发于情、毫不作伪,便值得学习。在《结肠操谱序》中,梦阳也强调“音”乃“发之情而生之心者也”^③。可见,在梦阳的诗论中,“音”与“情”是一体的,而统摄它们的,则是“真”。他在创作实践中直截源头、“出风入雅”,正因为“诗三百”最为“天地自然之音”,自然也最“真”。李东阳也重视诗歌之声律,但他的声律说,强调的是以“徐疾高下,随所会而为之”的表达方式,以达到“内取达意,外求合律”的目的,在“音”源于“情”而二者皆统摄于“真”上,并没有梦阳理解得透彻。

总之,李梦阳所推崇的民歌之“真”,乃当代民歌之“真”。在《郭公谣·附记》中,梦阳谓:“世尝谓删后无诗,无者谓雅耳!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。”^④从“真诗乃在民间”到“真诗果在民间”,梦阳对民歌之“真”的认知也在逐渐深化。正因为对“真诗”的理解与接受,他才扬风而抑雅,进而更影响他尊唐而抑宋。梦阳的最大问题,在于以复古之方式求真,易造成观念与实践的脱节。梦阳身处丰富的当代民歌之“宝山”中,却非要再转回到“诗三百”的源头来求“真”,可谓舍近而求远。其所以会这样,正如陈文新所指出的:“实质上李梦阳所关注的‘真诗乃在民间’之‘真’,在于坦率不受礼义拘束的私生活领域中的情怀,这与中国古典诗所抒发的公共生活领域的情怀是有质的区别的……他对拟古是绝望的,但却没有勇气在自己的诗中抒发私生活领域中的情怀,也就只能依然拘守在古典诗歌的审美范围之内,这是无可奈何的事。”^⑤

三 李开先:“真诗只在民间”

李梦阳之后,关注民歌之“真”的另一个重要人物是李开先(1502—1568)。李开先壮年归田,此后再未出仕,他对通俗文学的高度关注,与其更具“民间视野”密切相关。在明代民歌接受史上,李开先实为一承上启下之关键人物。承上者,继承前人“真诗在民间”之观念并加以突破;启下者,明确将民歌之“真”与“男女相与之情”联系起来,隐现着行将到来的晚明文学思潮之心音。

嘉靖二十一年(1542),李开先四十一岁罢官家居,此后即亲身致力于民歌的搜集、改写和拟作。李开先之民歌观念,主要见于为其辑录的民歌集《市井艳词》所写的四篇序中,包括《市井艳词序》《市井艳词后序》及两篇《市井艳词又序》,其中以《市井艳词序》表现得最为集中:

忧而词哀,乐而词褻,此今古同情也。正德初尚《山坡羊》,嘉靖初尚《锁南枝》,一则商调,一则越调。商,伤也;越,悦也,时可考见矣。二词哗于市井,虽儿女子初学言者,亦知歌之。但淫艳褻狎,不堪入耳。其声则然矣,语意则直出肺肝,不加雕刻,俱男女相与之情,虽君臣友朋亦多有托此者,以其情充足感人也,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。尝有一狂客浼予仿其体,以极一时谑笑。随命笔并改窜传歌未当者,积成一百以三。不应弦,令小仆合唱。市井闻之回应,真一未断俗

② 陈戍国校注:《礼记校注》,岳麓书社,2004年,第281页。

③ [明]李梦阳:《结肠操谱序》,《李梦阳集校笺》卷五十一《序二》,第1671页。

④ [明]李梦阳:《郭公谣·附记》,《李梦阳集校笺》卷六《乐府二》,第120页。

⑤ 陈文新:《“真诗在民间”——明代诗学对同一命题的多重阐释》,《杭州师范学院学报》(人文社会科学版)2001年第5期。

缘也。久而仆有去者，有忘者，予亦厌而忘之矣。客有老更狂者，竖请目其曲，聆其音，不得已，群仆人于一堂，各述所记忆者，十之二三耳。晋川栗子又曾索去数十，未知与此同否，复命笔补完前数。孔子尝欲放郑声，今之二词可放，奚但郑声而已。虽然，放郑声，非放郑诗也。是词可资一时谑笑，而京韵、东韵、西路等韵，则放之不可。不亟以雅易淫，是所望于今之典乐者。^①

在此序中，李开先提出了“真诗只在民间”的观点。从字面来看，此观点似承袭李梦阳“真诗果在民间”而来，但实际上，开先对梦阳的观点在接受基础上是有较大突破的。他也将《山坡羊》《锁南枝》之性质与“三百篇”联系起来论证，但却不是“贵古贱今”，而是“托古证今”。在序文中，开先数次提到“今古同情”，为何不说“古今同情”而特意强调“今古同情”，此处文字之细微差别，似大有深意。梦阳最终还是回到了“三百篇”，而开先所宣称的“真诗只在民间”，则明确为当代之民间。二人的拟民歌创作更清楚地反映出这种区别——梦阳所拟作的，为古乐府；而开先所拟作的《傍妆台小令》，则完全模仿当代民歌。此外，开先还搜集《山坡羊》与《锁南枝》共一百〇三首，加以润饰或改写，编为《市井艳词》刊行，并令家乐演唱。不论是理论还是实践，开先皆能打破“贵古贱今”的观念，并且将侧重点放在“今”上，这是最难能可贵的。

自孔子“恶郑声之乱雅乐”“放郑声”以来，儒家“温柔敦厚”的诗教观一直是文坛的主流意见。李梦阳的聪明之处，在于他借王叔武之口提出“真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也”的“两分法”，巧妙地回避了这一难题。李开先为民歌张目，同样承袭了李梦阳的“两分法”。所不同者，梦阳仅以“非雅俗之辨也”一语带过，开先则对其进行了细致的分析。在《市井艳词序》中，开先说：“二词……淫艳褻狎，不堪入耳。其声则然矣，语意则直出肺肝，不加雕刻，俱男女相与之情，虽君臣友朋亦多有托此者，以其情尤足感人也，故风出谣口，真诗只在民间。”这里，开先将民歌分为“声”与“语意”两个层面。其所批判之“声”，乃淫靡之曲调，而对此“声”之发于“真”则并不反对；同样，其推崇之“语意”，乃表达方式之“真”，即“直出肺肝，不加雕刻”。换言之，开先所批判的，乃民歌表现之“形式”；而推崇的，则为表达之“方式”。这两个概念看起来相似，但却有本质的不同。譬如，文人学习民歌之“真”，然“贱夫小隶”有“贱夫小隶”之“真”，诗人有诗人之“真”，这两种“真”从表达方式上是相通的，但所表现出的形式却不同。诗人应向“贱夫小隶”学习的，是不矫饰、不造作、直抒胸臆的表达方式；而不是说诗人要抛弃正统诗文，去创作“淫艳褻狎”的民歌。

在文中，李开先又强调了“郑声”和“郑诗”的区别：“孔子尝欲放郑声，今之二词可放，奚但郑声而已。虽然，放郑声，非放郑诗也。”“郑声”与“郑诗”，即上文所说的“声”与“语意”。正统文人反对民歌，动辄便抬出孔子“放郑声”来压人；开先则敏锐地指出，“郑声”与“郑诗”是不同层面的概念，“放郑声”是对的，然而却不能因“郑声淫”，也将“郑诗”一并废除。摒弃民歌的“淫艳褻狎”，而学习民歌“直出肺肝，不加雕刻”，才是文人向民歌学习的正确路径。因此，开先之“真诗只在民间”说，并非单纯地祖述李梦阳，其“声”与“语意”、“放郑声，非放郑诗”的“二分法”，较之梦阳“真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也”的笼统概括，阐释更加具体，逻辑也更加严密。

另可注意者，在于李开先首次明确将民歌之“真”具体到“男女之情”上，此为明代文人民歌观念之绝大突破。明代民歌多为情歌，但李梦阳碍于身份、观念等因素，自始至终，也“没有勇气在自己的诗中抒发私生活领域中的情怀”，这也直接导致了其理论与实践的脱节。李开先则没有那么多顾虑，他坦诚地将当代民歌定性为“俱男女相与之情”，这只是一个简单的事实陈述，然而在当时的观念和环境，能够戳破这层窗户纸实在是并不容易的。此后晚明文人以“男女之情”论民歌，已近于平

^① [明]李开先：《市井艳词序》，《李开先全集》上册《李中麓闲居集》之六，第469页。

常语,但若没有李开先的铺垫,恐怕也未必能骤然扬此风气。

四 袁宏道:“当代无文字,闾巷有真诗”

隆庆二年(1568),李开先去世;就在同一年,另一位民歌接受史上的巨擘袁宏道(1568—1610)出生。中郎一生之文学观念,大抵有三变^①,其对当代民歌产生兴趣,并将民歌特质与自身文学主张联系起来,鼓吹“当代无文字,闾巷有真诗”^②,正是在其文学观念的第二阶段,亦即公安派的形成、发展时期。

袁宏道与前人最大的不同,在于他将学习民歌之“真”同向内发现本心之“真”联系起来。在中郎之前,思想家李贽(1527—1602)与徐渭(1521—1593)已经触及此一层面。李贽倡“童心说”,认为“夫童心者,真心也”“夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也”^③。在李贽看来,“童心”乃不受后天遮蔽之赤子之心,若与之相违,则“发而为言语,则言语不由衷;见而为政事,则政事无根柢;著而为文辞,则文辞不能达”^④。因此,为文之要,实在于“绝假纯真”。大约与李贽同时的徐渭,也将“真”作为一生文学创作之宗旨。徐渭所论之“真”,首先是“真我”之“真”,有“真我”而后有“真文”。他在《涉江赋》中说:“爰有一物,无罣无碍。在小匪细,在大匪泥。来不知始,往不知驰。得之者成,失之者败。得亦无携,失亦不脱。在方寸间,周天地所。勿谓觉灵,是为真我。”^⑤这与李贽“最初一念之本心”是相通的,皆高度重视主体精神之独立性。徐渭以“真我”论戏剧,因有“本色说”;论当代民歌,则称赏其“天机自动”:“今之南北东西虽殊方,而妇女儿童,耕夫舟子,塞曲征吟,市歌巷引,若所谓《竹枝词》,无不皆然。此真天机自动,触物发声,以启其下段欲写之情,默会亦自有妙处,决不可以意义说者。”^⑥

李贽、徐渭二人乃中郎为人、为文之偶像。中郎早年曾数次于李贽处访学,终生以师视之;对徐渭,中郎则以深情之笔触为其作传,称其胸中“有勃然不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲”^⑦。因此,中郎之思想,受李、徐二人影响至为深远;要研究中郎所论民歌之“真”,也应于此着眼。

中郎推崇民歌之“真”,毫无疑问地是针对当代民歌。在此之前,李开先以“托古证今”的套路为民歌张目,此虽不得已而为之,但至少说明,在开先所处的时代,要抛开“古”来推崇“今”仍是比较困难的。中郎之推崇当代民歌,则比开先要直接、大胆得多。中郎文学观念的重要方面,便是批判七子的复古倾向;而要反对复古,首要任务则是于“古今之辨”上立义:

古之不能为今者也,势也。其简也,明也,整也,流丽痛快也,文之变也。夫岂不能为繁,为乱,为艰,为晦,然已简安用繁?已整安用乱?已明安用晦?已流丽痛快,安用聱牙之语、艰深之辞?譬如周书《大诰》《多方》等篇,古之告示也,今尚可作告示否?毛诗《郑》

① 中郎文学观之三变大致为:少年时习作时文、古文;自结识思想家李贽后,受其“童心说”影响,始倡“性灵”之说,以“真”为文学批评之核心,极力反对七子派复古论调;晚年乃对此前之“大披露,少蕴藉”有所反思,“论学,则常云须以敬持,以澹守”。

② [明]袁宏道:《答李子髯》,《袁宏道集笺校》上册卷二《敝篋集》,钱伯城笺校,上海古籍出版社,1981年,第81页。

③ [明]李贽:《焚书 续焚书》,中华书局,2011年,第146页。

④ [明]李贽:《焚书 续焚书》,第148页。

⑤ [明]徐渭:《涉江赋》,《徐渭集》第一册《徐文长三集》卷一,中华书局,1983年,第36页。

⑥ [明]徐渭:《奉师季先生书》,《徐渭集》第一册《徐文长三集》卷十六,第458页。

⑦ [明]袁宏道:《徐文长传》,《袁宏道集笺校》上册卷十九《瓶花斋集》,第716页。

《卫》等风，古之淫词媿语也，今人所唱《银柳丝》《挂针儿》之类，可一字相袭否？世道既变，文亦因之，今之不必摹古者也，亦势也……然赋体日变，赋心益工，古不可优，后不可劣。若使今日执笔，机轴尤为不同，何也？人事物态，有时而更，乡语方言，有时而易，事今日之事，则亦文今日之文而已矣。^①

此段文字的核心观点，为“古不可优，后不可劣”。中郎完全打破了“贵古贱今”或“托古证今”的套路，认为“古”自为“古”，“今”自为“今”。他特意举出当代民歌《银柳丝》《挂针儿》（笔者按，即《银纽丝》《挂枝儿》）为例，来说明《郑》《卫》等风，乃古时世道之文；今日之民歌，乃今日世道之文，“世道既变，文亦因之”，“古”有“古”的优点，“今”亦有“今”的长处。在别处，中郎也曾多次表达对“古今之辨”的看法，如《与冯琢庵师》：“古人诗文，各出己见，绝不肯从人脚跟转，以故宁今宁俗，不肯拾人字。”^②又《与丘长孺》：“夫诗之气，一代减一代，故古也厚今也薄。诗之奇之妙之工之无所不极，一代盛一代，故古有不尽之情，今无不写之景。”^③如此清晰严密地来论证“古今之辨”，摆脱对“古”之依附而肯定“当代文字”，中郎之功可谓不浅。因此，中郎之“宁今宁俗”，正与当代民歌之特质相符；所论民歌之“真”，也完全着眼于当代。

受李贽、徐渭影响，中郎亦以“真”为论文之根本。因此，中郎之称赏当代民歌，实为必然：首先，民歌为“无闻无识真人所作”，其表达方式之“真”同中郎所宣扬的本心之“真”是内在统一的，因此正适合中郎用以弘扬自己的文学观念。其次，民歌之“真”，又与中郎“宁今宁俗”的文学趣味相符合。再次，中郎之性情、经历，也决定了他容易对民歌产生兴趣。因此，中郎所秉持之“真”，与当代民歌之“真”，可谓两相契合。

在《叙小修诗》中，中郎说：

（小修诗）其间有佳处，亦有疵处，佳处自不待言，即疵处亦多本色独造语。然予则极喜其疵处；而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人习气故也。

盖诗文至近代而卑极矣，文则必欲准于秦、汉，诗则必欲准于盛唐，剿袭模拟，影响步趋，见人有一语不相肖者，则共指以为野狐外道。曾不知文准秦、汉矣，秦、汉人曷尝字字学《六经》欤？诗准盛唐矣，盛唐人曷尝字字学汉、魏欤？秦、汉而学《六经》，岂复有秦、汉之文？盛唐而学汉、魏，岂复有盛唐之诗？唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。且夫天下之物，孤行则必不可无，必不可无，虽欲废焉而不能；雷同则可以不要，可以不要，则虽欲存焉而不能。故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者，或今闺阁妇人孺子所唱《擘破玉》《打草竿》之类，犹是无闻无识真人所作，故多真声，不效颦于汉、魏，不学步于盛唐，任性发展，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。^④

中郎认为，小修诗中的“佳处”实为“不佳”，原因即在于“尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人习气故也”；而其“疵处”却多“本色独造语”，反而难能可贵。“本色独造”，即为“真”，显而易见，此受徐渭“本色说”之影响。接下来，中郎将矛头直指复古派之流弊，指出“唯夫代有升降，而

① [明]袁宏道：《江进之》，《袁宏道集笺校》上册卷十一《解脱集》，第515页。

② [明]袁宏道：《与冯琢庵师》，《袁宏道集笺校》上册卷二十二《瓶花斋集》，第781~782页。

③ [明]袁宏道：《与丘长孺》，《袁宏道集笺校》上册卷六《锦帆集》，第285页。

④ [明]袁宏道：《叙小修诗》，《袁宏道集笺校》上册卷四《锦帆集》，第187~188页。

法不相沿,各极其变,各穷其趣,所以可贵,原不可以优劣论也”,并强调“雷同则可以不有”,这仍是在批判“不真”。如果说“真”即为“本色独造”的话,那么,其具体内涵是什么?答案便着落在“今间阎妇人孺子所唱《擘破玉》《打草竿》之类”上。中郎认为,当代民歌乃“无闻无识真人所作,故多真声”。何谓“真人”与“真声”?在《识张幼于箴铭后》中,中郎阐述道:“性之所安,殆不可强,率性而行,是谓真人。”^①因此,“真人”之要义在于不受传统之种种“法式”束缚,时刻保持其独立自我之精神,“率性而行”“任性发展”;而“真声”也不应单纯从“声律”层面来理解,而是指“真人”所作之“真诗”。由此可见,中郎所论民歌之“真”,从“表达方式”层面而言,乃反对“粉饰蹈袭”“剿袭模拟,影响步趋”,这与李梦阳、李开先等人是相似的;但中郎之超出前人者,乃在不止于“表达方式”,而是进一步提出要做独立自我之“真人”,将创作与作者人格之养成相关联。

五 冯梦龙:“借男女之真情,发名教之伪药”

比袁宏道稍晚的冯梦龙(1574—1646),堪称明代民歌接受史上的集大成者。冯梦龙长期致力于民歌文本的整理与传播,功绩显赫;其对民歌之“真”的阐释,也达到了前人所未触及的高度。

冯梦龙生于苏州府长洲县,自幼即受到吴中民歌的熏陶,培养了对民歌的浓厚兴趣。青年时代,他又曾混迹于青楼歌场,结交了很多歌妓,这使得他与市井间的民歌有着零距离的接触,也为他辑录《挂枝儿》与《山歌》提供了便利。在其辑录的第二部民歌集《山歌》中,他自撰了一篇序文《叙山歌》,文中提出了“但有假诗文,无假山歌”“苟其不屑假,而吾藉以存真”和“借男女之真情,发名教之伪药”的观点,可以视作其对民歌之“真”的全面阐释。全文如下:

书契以来,代有歌谣,太史所陈,并称风雅,尚矣。自楚骚唐律,争妍竞畅,而民间性情之响,遂不得列于诗坛,于是别之曰“山歌”,言田夫野竖矢口寄兴之所为,荐绅学士家不道也。唯诗坛不列,荐绅学士不道,而歌之权愈轻,歌者之心亦愈浅。今所盛行者,皆私情谱耳。虽然,桑间濮上,国风刺之,尼父录焉,以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣,独非郑卫之遗欤!且今虽季世,而但有假诗文,无假山歌,则以山歌不与诗文争名,故不屑假。苟其不屑假,而吾藉以存真,不亦可乎?抑今人想见上古之陈于太史者如彼,而近代之留于民间者如此,倘亦论世之林云尔。若夫借男女之真情,发名教之伪药,其功于《挂枝儿》等,故录《挂枝词》而次及《山歌》。

墨憨斋主人题^②

从李梦阳、李开先到袁宏道,他们皆在不同程度上对当代民歌加以揄扬,但总体来看,其着眼点都还在于诗文,目的是吸收“俗”的优点,让“雅”变得更好,仍不出于传统的“俗为雅用”“化俗为雅”的路子。因此,他们可以承认当代民歌有值得诗文借鉴的因素,但若让其将民歌作为一种与诗文并列的独立文体,却是不可接受的。冯梦龙的高明之处在于,他真正将民歌作为一种文学样式,首次赋予其“文体”的地位,而不仅仅取其“可资一时谑笑”的非文学性功能。在《叙山歌》中,梦龙承认民歌“俚甚”,但并不贬低它“淫艳褻狎,不堪入耳”,反而认为它与《诗经》中的《郑风》《卫风》一脉相承,理应给予其文坛中的一席之地。他甚至还旗帜鲜明地抑诗文而扬民歌,宣称“但有假诗文,无假山歌,则以山歌不与诗文争名,故不屑假”。这句话触及文学创作的一个规律:出于功利心而创作,是

① [明]袁宏道:《识张幼于箴铭后》,《袁宏道集笺校》上册卷四《锦帆集》,第193页。

② [明]冯梦龙:《山歌·叙山歌》,周玉波、陈书录编:《明代民歌集》,南京师范大学出版社,2009年,第294页。

不可能成为经典的,因为意在“求名”,便容易“作伪”,失去了“真”。明代中前期诗文饱受诟病,便有这方面的原因。民歌因不被“荐绅学士”所重视,导致“歌之权愈轻,歌者之心亦愈浅”,没有功利心的作祟,反而使得民歌不必有种种内容上的顾忌和形式上的束缚,形成了它“情真”“自然”的特点。正统诗文所缺乏的,在民歌这里,恰恰是其生命力的根本所在。

正因为将民歌视为一种独立的文体,冯梦龙编辑民歌时,才会按照其本来的意义去进行,尊重其原貌、探讨其流变、研究其审美。梦龙在序中称“苟其不屑假,而吾藉以存真”,点明了其进行民歌搜集、整理的初衷。所存之“真”,可以从两方面来理解。一方面,民歌最真实、最直接地反映了明代市民生活,甚至那些情色描写,也是当时风气的客观写照。梦龙特别看重这些民歌的真实,在《山歌》开卷第一首《笑》的评注中,他提出了关于民歌编辑的原则“从俗谈”^①。所谓“从俗谈”,并非仅针对某些方言的读音,而是强调最大限度地保留民歌的“真”,与李开先等人动辄“命笔改窜”形成了鲜明对比。另一方面,民歌中宣扬真情、直抒性灵的表现方式,迎合了中晚明心学影响下背离传统、弘扬个性的文艺思潮。同袁宏道一样,冯梦龙也深受李贽的影响,他对民歌之“真”的揄扬,实质上也是对这股文艺思潮的响应。在《挂枝儿》的评语中,他多次强调“亦真”^②、“亦奇亦真”^③、“最浅最俚,亦最真”^④……这些评语中的“真”,正是上述两方面内涵的集中反映。

在为当代民歌争取文体地位的基础上,冯梦龙又提出了“借男女之真情,发名教之伪药”的观点,进一步从思想层面提升民歌的功能。今人所辑《明代民歌集》收录传世明代民歌约三千首,其中大多数为情歌,印证了冯梦龙“今所盛行者,皆私情谱耳”之语殆非虚言。梦龙不但像袁宏道一样,拈出“情欲”二字,大胆宣扬男女之情;还将矛头直指“名教”,要“借男女之真情,发名教之伪药”。若将视野扩大一些,从文人对待俗文学的态度看,梦龙此语,则体现了一种迥异于前代的对待俗文化的文人自觉。整个中古时代,文人对俗文学的自觉更多的是出于一种艺术良心,在雅俗文学的互动中,一直侧重于“雅”,“俗”只不过是“雅”的附庸。冯梦龙的伟大之处在于,他标举当代民歌的思想功能,并以此来反对名教,这传达出一个时代的心音,代表了明末一部分文人的群体自觉——他们以“俗”文艺的写实倾向(即“极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致”^⑤),试图通过对社会生活、世俗情态的朴素而真实的再现,呈现出一种迥异于中古色调的市民文化的蕴蓄和躁动,从而构成了对落后于时代的价值约束与社会秩序的冲击。

结 语

《文心雕龙·时序》曰:“文变染乎世情,兴废系于时序。”^⑥明代文人对民歌之“真”的接受历程,自李东阳启其先声,至冯梦龙而集大成,几乎贯穿了整个明代文学史。系统梳理这一历程,可以清楚地窥见文人民歌观念的嬗变,也能由此了解其文学观念的演进。其原因,有文人个体的因素,比如性情、气质、喜好等;但更重要的,则是时代、思潮、环境的影响。在李东阳的时代,无论如何不会产生以“情欲”来阐释“真诗”的说法;同样地,到了袁宏道、冯梦龙的时代,若还畏“情欲”如猛虎,对着一层窗户纸而不敢挪步,亦无异于抱残守缺。明代文人对民歌之“真”的接受历程,为诗学的演进提

① [明]冯梦龙:《山歌·笑》,周玉波、陈书录编:《明代民歌集》,第294页。

② [明]冯梦龙:《挂枝儿·调情(其三)》,周玉波、陈书录编:《明代民歌集》,第223页。

③ [明]冯梦龙:《挂枝儿·打丫头》,周玉波、陈书录编:《明代民歌集》,第241页。

④ [明]冯梦龙:《挂枝儿·送别(其一)》,周玉波、陈书录编:《明代民歌集》,第244页。

⑤ [明]冯梦龙:《今古奇观序》,《冯梦龙集笺注》卷三《小说编》,高洪钧笺注,天津古籍出版社,2006年,第88页。

⑥ [南朝梁]刘勰:《时序第四十五》,《文心雕龙注》卷九,范文澜注,人民文学出版社,2011年,第675页。

供了理论支持,并于雅俗文化的互动中扮演了重要角色。这一接受历程虽在明清之际归于消歇,但毕竟在文学史与文化史上画出了浓墨重彩的一笔,其意义是值得肯定的。

(徐文翔,安庆师范大学人文学院副教授)

Genuine Poetry Exists among the Populace: A Discussion on the Acceptance of Folk Songs by the Ming Dynasty Literati

Xu Wenxiang

Abstract: The saying of “Genuine poetry exists in the folk” is a core proposition that ran through the history of the acceptance of folk songs by literati in the Ming Dynasty. With the continuous expansion of literati’s folk perspective, their interpretation of the “genuine” connotation of folk songs has also shown a clear trajectory of exploration. Li Dongyang first directed his attention to the “genuineness” of folk songs from the perspective of sound and rhythm, leading the way for “genuine poetry exists in the folk”. Li Mengyang shifted his focus from ancient folk songs to the current popular folk songs, and set aside the distinction between elegance and vulgarity for the core of “genuineness”. Based on what Li Mengyang had achieved, Li Kaixian provided a more specific interpretation for his “dichotomy” and associated the “genuineness” of folk songs with the “affections between men and women” for the first time. Yuan Hongdao connected the “genuineness” of folk songs with the “actual person” in reality, demonstrating his emphasis on the author’s subjective spirit. Feng Menglong is the first who labeled a “literary style” to folk songs and “revealed the hypocrisy of etiquette through the true feelings between men and women”, enhancing the ideological connotation of the “genuineness” of folk songs. During the transitional period from the Ming to Qing dynasties, the enthusiasm of the literati for folk songs became lessened gradually for both internal and external reasons. But its significance in literary and cultural history is worthy of recognition.

Keywords: Ming Dynasty Literati; Folk Song; Accept; Genuine Poetry; Interaction Between Elegance and Vulgarity