

明詩正宗譜系的建構—— 雲間三子詩學論析

謝明陽*

〔摘要〕

從弘治、正德年間崛起於文壇的前七子算起，到嘉靖、隆慶時期的後七子，再到明末由陳子龍、李雯、宋徵輿組成的雲間三子，一百五十年之間，明代的詩歌復古運動共歷經三次發展的高峰。在這段過程中，復古派受到其他派別的強力挑戰，因而不斷的強化本身的理論依據，並且也持續提昇詩歌創作的造詣。至崇禎十六年，雲間三子合力編成《皇明詩選》，書中推尊李夢陽、何景明為首的前七子以及李攀龍、王世貞為首的後七子為明詩正宗，其後，雲間三子並以己作上承前、後七子，終於為有明一代的詩歌建構出正宗譜系，完成了總結復古詩學的歷史任務。然而，明詩為何可以繼《詩經》、漢魏古詩、盛唐律詩之後而成為詩歌經典？雲間三子究竟是以何種標準來選擇數量龐大的明代詩作？陳子龍諸子又是如何型塑李、何、王、李的典範形象？如何以自己的作品來傳承明詩的正宗傳統？關於這些議題，本文將逐一予以論析，藉以彰顯雲間三子詩學的內涵與時代意義。

關鍵詞：明詩、正宗、復古派、雲間三子、《皇明詩選》

* 國立東華大學中國語文學系副教授

收稿日期：2008年9月20日，審查通過日期：2008年12月1日

責任編輯：楊雅惠教授

一、前言

明代詩學以復古為主流，其間發生三次重要的詩歌復古運動，代表團體分別為：前七子、後七子、雲間詩派。這樣的詩歌史認識由來已久，早在崇禎六年（1633）宋徵璧為陳子龍（1608—1647）、李雯（1607—1647）共同創作的《陳李倡和集》題序時即論及：

國家自孝宗以來，風雅三嬗：濟南、吳郡之視何、李，貞元之與天寶也；舒章、臥子之視王、李，會昌之與貞元也。然使千載之下，以何、李為盛者，不能以王、李為中；以王、李為中者，不能以陳、李為晚。豈天錫我明，保以盛符，助之富昌耶？不然，何後起之奕奕也！¹

其說指出，明代詩歌從李夢陽（1472—1529）、何景明（1483—1521）到李攀龍（1514—1570）、王世貞（1526—1590），再到陳子龍、李雯，可以稱為孝宗以來的「風雅三嬗」，此三次嬗變在時代上固有前後差異，然其為盛世的風雅之音則一。當時，陳子龍與李雯不過初露頭角於雲間幾社，宋徵璧即能敏銳察覺到陳、李二子即將繼前、後七子而引領時代風騷，眼光確實不凡。但宋徵璧的洞察其實只是一項期許，陳子龍、李雯是否真能成為前、後七子的繼起者，仍有待時間的考驗。此點必須待到明亡前夕，雲間詩派發展至「雲間三子時期」，²陳子龍、李雯與宋徵輿（1618—1667）共同編選《皇明詩選》，三子並集結新作為《雲間三子新詩合稿》，才算在詩歌的理論及創作上驗證了宋徵璧當年的說法。及至清初，宋琬（1614—1674）〈周釜山詩序〉亦云：「明詩一盛于弘治，而李空同、何大復為之冠；再盛于嘉靖，而李于鱗、王元美為之冠。……雲間之學，始于幾社，陳臥子、李舒章有廓清摧陷之功。於是北地、信陽、濟南、婁東之言，復為

¹ [清]宋徵璧：〈陳李倡和集序〉，收入[明]陳子龍：《陳子龍詩集》（上海：上海古籍出版社，1983年），附錄三，頁762。此文為宋徵璧更名前所作，故題名「宋存楠」。

² 關於雲間詩派的發展經過，參謝明陽：〈雲間詩派的形成——以文學社群為考察脈絡〉，《臺大文史哲學報》第66期（2007年5月），頁17-51。

天下所信從。」³ 說法與宋徵璧相同，但已是後出之論。

陳子龍、李雯、宋徵輿雖亦倡詩歌復古，但三人所處的詩學環境已和前、後七子有所不同。先就政治局面而言，不管是前七子對抗宦官劉瑾（？—1510），或是後七子對抗嚴嵩（1480—1567）集團，都屬於朝廷內部不同勢力的鬥爭，雲間三子面對的卻是風雨飄搖、岌岌可危的國勢，時代給予詩人的衝擊顯然更為鉅大；再就文學思潮而言，前七子的復古在於改革「臺閣體」平弱的文風，後七子的復古在於矯正「唐宋派」重道輕文之失，雲間三子所面對的卻是深知復古弊病且流風更為廣大的「公安派」與「竟陵派」，此時欲重彈詩歌復古的論調，必然面臨著更為嚴峻的考驗。⁴ 在如此的情境下，雲間三子選評《皇明詩選》，以建構明詩經典的方式作為詩學策略，實具有深刻的意義。

我們再做進一步分析。相信詩歌有其「格調」，詩人應當學習此存在於經典作品中恆久不變的風格範式，進而使自己的詩作也能成為後世楷模，這是明代復古派文人的基本信念。正是在如此的信念下，前、後七子視漢魏古詩、盛唐律詩為詩歌典範，也大體完成了將之「經典化」的歷程，留待雲間三子解決的議題，則是如何將明詩也納入經典的傳統之中。雲間三子在國家瀕於滅亡的危機時刻及時刊印《皇明詩選》，正好完成了總結明代復古詩學的任務。此一時代任務的完成，同時也寄託著雲間三子欲挽救時局與廓清詩風的詩學理想，觀陳子龍〈皇明詩選序〉云：

二三子生於萬曆之季，而慨然志在刪述，追游、夏之業，約於正經，以維心術，豈曰能之？國家景運之隆，啟迪其意智耳。聖天子方彙中和之極，金聲而玉振之，移風易俗，返於醇古。是編也，采在遵人哉？⁵

再觀李雯〈皇明詩選序〉云：

³ [清]宋琬：《安雅堂文集》，《宋琬全集》（濟南：齊魯書社，2003年），卷一，頁13。

⁴ 關於明代詩文流派的整體研究，可參廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994年）及陳書彙：《明代詩文的演變》（南京：江蘇教育出版社，1996年），全書各章。

⁵ [明]陳子龍、[清]李雯、宋徵輿編：《皇明詩選》（上海：華東師範大學出版社，1991年），陳子龍〈序〉，頁5。

自是（案，指後七子）而後，雅音漸遠，曼聲竝作。本寧、元瑞之儔既夷其樊圃，而公安、竟陵諸家又實之以蕭艾蓬蒿焉，神、熹之際，天下無詩者蓋五六十年矣。予小子不敏，嘗與同學之士臥子陳氏、轅文宋氏，切磋究之，痛蝸螻之群鳴，憫英韶之莫嗣，遂搜材覃思，紹興絕業。⁶

二人的論述中，陳子龍發揮「聲音之道與政通」⁷的觀念，認為雲間三子刪述明詩，約為「正經」，將可使雅正之音產生規範人心、移風易俗的作用，以挽救衰頹的時局，促使國家景運昌隆。李雯則認為，前、後七子之後，「末五子」中的胡應麟（1551—1602）和李維楨（1547—1626）都無法嚴守復古詩學的壁壘，公安、竟陵二派又多喧雜淫鄙之音，於是雲間三子刪選明詩，奉前、後七子為正宗，並將公安、竟陵摒除於經典之外，以廓清一代詩風。《皇明詩選》的編選正具有此「政治」與「詩學」的雙重意義。而陳子龍、李雯、宋徵輿合撰的《雲間三子新詩合稿》以及其他後期詩作，則是繼《皇明詩選》之後，明詩正宗譜系的進一步延續。本文的寫作即在於討論雲間三子建構明詩正宗譜系的理論與方法，繼而描述此一譜系的內容，以探析雲間詩派復古詩學的內蘊。⁸

二、雲間三子的正宗觀念與選詩方法

「正宗」為佛教用語，原指釋尊所正傳的佛法，後世亦用以泛稱禪門各宗派嫡傳的教義。⁹文論家借用此一詞彙以論詩文，則意指堪為學者所宗仰、學習的正統作家或作品，例如南宋真德秀《文章正宗·綱目》云：「正宗云者，以後世文

⁶ 同前註，李雯〈序〉，頁9-10。

⁷ 〈樂記〉語。見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達正義：《禮記正義》（臺北：藝文印書館，1989年，《十三經注疏》本），卷三七，頁663。

⁸ 所見《皇明詩選》的相關研究有三，分別為劉永翔：〈讀《皇明詩選》〉，《華東師範大學學報》1993年第2期，頁75-79；司徒國健：〈陳子龍《皇明詩選》與「經世之學」〉，香港大學亞洲研究中心主辦「明清文學國際學術研討會」論文（2000年4月）；鄒云湖：〈晚明詩學的七子餘波與《皇明詩選》〉，《中國選本批評》（上海：上海三聯書店，2002年），頁187-196。此三文皆有可觀之處，惟本文以建構明詩正宗譜系的觀點切入，研究視角與諸文均有所別。

⁹ 參佛光大辭典編修委員會：《佛光大辭典》（高雄：佛光出版社，1988年），頁1989。

辭之多變，欲學者識其源流之正也。」¹⁰或如明初高棅（1350—1423）《唐詩品彙·五言古詩敘目》云：「今揭二公（案，陳子昂及李白）為正宗，共二百五十一首，分為四卷，使學者入門立志取正於斯，庶無他岐之惑矣。」¹¹二處用法均是此意。由《文章正宗》、《唐詩品彙》的說法來看，文學經典的建構者為了標示源流之正、入門之正，故須依循著「正宗」的觀念來擇取作品，雲間三子編選《皇明詩選》當亦如是。也因此，本文的論述必須先面對兩個基本問題：其一，雲間三子何以認為明代詩歌足以成為正宗？其二，他們又以何種方法來選評明詩的經典？

在復古派詩論家的心目中，《詩經》、漢魏古詩、盛唐律詩皆為正宗。陳子龍的說法可以作為驗證，其〈左伯子古詩序〉一文云：「夫吟咏之道，以三百為宗。」¹²即明白揭示《詩經》為詩歌的正宗源頭。再如〈宣城蔡大美古詩序〉云：「詩自兩漢而後，自陳思王而一變，當其和平淳至，溫麗奇逸，足以追風雅而躡蘇、枚；若其綺情繁采，已隱開太康之漸。」¹³論中指出，曹植詩「和平淳至」的一面足以追躡《詩經》、蘇李詩、〈古詩十九首〉，其「綺情繁采」的另一特質則已下開太康詩風，依此推之，五言古詩當以具有風雅遺風的漢魏詩為典型。又如〈幾社壬申稿凡例〉云：「文當規摹兩漢，詩必宗趣開元，吾輩所懷，以茲為正。」¹⁴詩以宗趣開元為正，則意謂律體之作當以盛唐為法。陳子龍的這些意見，大致反映了明代復古論者共同的正宗信仰。

雲間三子並且認為，明代詩歌同樣可歸屬於正宗作品，且相較於漢魏、盛唐詩，明詩更具有特殊的典範意義。陳子龍〈皇明詩選序〉云：

有明御宇，矢文德以洽海內，學士大夫，委蛇韞藉，每以修辭顯。自弘治以後，倣儻瑰璋之才，間出繼起，莫不以風雅自任，考鐘伐鼓，以振竦天

¹⁰ [宋]真德秀編：《文章正宗》（臺北：臺灣商務印書館，1981年，《四部叢刊廣編》第40冊），〈綱目〉，頁1。

¹¹ [明]高棅編：《唐詩品彙》（上海：上海古籍出版社，1988年），〈五言古詩敘目〉，頁47。

¹² [明]陳子龍：《安雅堂稿》（臺北：偉文圖書出版社，1977年），卷四，頁271。

¹³ 同前註，卷二，頁129。

¹⁴ [明]杜騏徵等編：《幾社壬申合稿》（北京：北京出版社，2000年，《四庫禁燬書叢刊》集部第34-35冊），冊34，〈幾社壬申合稿凡例〉，頁489。

下，而博依之士，如聚沙而雨之，作者斐然矣。又以承百王之餘，徽章淑製，昭茲來許，凡虞歌、殷頌、周雅、楚騷，罔不窮其擬議，巧其追琢，嘗以一人之力，兼數家之長。雖作述有殊，然專者易工，該者難合，程其勞逸，未可輕也。是以昭代之詩，較諸前朝，稱為獨盛。¹⁵

李雯〈皇明詩選序〉亦云：

夫時俗易好，山川異音，風騷之作，隨世適化，嗚呼尚矣！然降自三百、漢魏以來，下迄盛唐，各建美一代，靡有兼綜。至于昭代二祖列宗，文治昭明，遂通群軌，而高材之士，心應風雅者，亦復上採下獲，風律畢臻。聲詩之道，於是備焉。¹⁶

《詩經》、漢魏詩、盛唐詩固為詩史上的三大正宗，但自《詩經》以降，漢魏五言、盛唐近體，不過各自建美一代而已；明詩則不然，明代詩人雖述而不作，卻能擬議追琢歷代的各種詩歌體製，以一人之力兼綜前代數家之長，使得聲詩之道至明代而粲然大備。據此理由，陳子龍、李雯認為明代的詩歌成就不僅足以躋身正宗的行列，甚至已超邁盛唐與漢魏。事實上，陳、李二子的說法也是明代復古論者的共通見解，胡應麟《詩藪》已嘗明言：「盛唐而後，樂選律絕，種種具備，無復堂奧可開，門戶可立。是以獻吉崛起成、弘，追師百代；仲默勃興河、洛，合軌一時。古惟獨造，我則兼工，集其大成，何忝名世。」¹⁷顯然，在面對詩體完備無復堂奧可開的創作困境之下，復古派詩人仍對詩歌的創作充滿信心，深信明詩可以後來居上，兼工眾體以集大成。¹⁸

除了以詩歌體製的多元性確立明詩的正宗地位之外，雲間三子還進一步從詩歌的政教內容來闡揚明詩的經典意義。陳子龍〈皇明詩選序〉又云：

¹⁵ 《皇明詩選》，陳子龍〈序〉，頁1-2。

¹⁶ 同前註，李雯〈序〉，頁7。

¹⁷ [明]胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年），〈續編〉，卷一，頁349。

¹⁸ 明代復古論者此一詩學心態的討論，可參陳文新：〈明代詩人的大家情結〉，《明代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000年），頁23-37。

洋洋乎！有明之盛風，儷於周漢矣。子龍曰：「我于是而知詩之為經也。詩繇人心生也，發於哀樂，而止於禮義。故王者以觀風俗，知得失，自考正也。……」或謂詩衰於齊梁，而唐振之；衰於宋元，而明振之。夫齊梁之衰，霧縠也，唐黼黻之，猶同類也；宋元之衰，沙礫也，明英瑤之，則異物也，功斯邁矣。¹⁹

「發於哀樂，而止於禮義」及「王者以觀風俗，知得失，自考正」諸語，大抵本於〈詩大序〉之論，²⁰此一政教傳統源自於周，迄漢猶存，陳子龍言「有明之盛風，儷於周漢」，正是指出明詩重現了漢代之後已然失落的政教精神。序文又云詩歌衰於齊梁而唐振之，但齊梁之「霧縠」與唐代之「黼黻」仍屬於同類，意謂二者都是以審美功能作為價值取向，本質並無不同；而明詩振起宋元之衰則不然，明詩因能發揮詩歌的政教功能，徹底改變詩歌的內涵，猶如化「沙礫」為「英瑤」，故可成為真正與周漢並論的正宗經典。

陳子龍此一論點在宋徵輿〈皇明詩選序〉中續有發揮。宋徵輿此序是以和夏完淳（1631—1647）之間的對話而寫就的，序文指出：「夫風雅頌之亡也，在於漢魏之間，迄於當今一千五六百餘歲，中間代以詩盛者，莫如唐人，然能自為其盛而已，即何論于今之作者乎！」²¹同樣認為自漢魏之際以來，詩歌所具有的政治教化之作用即已喪失，惟在宋徵輿看來，即使到了明代，此優良的傳統也未必能立刻恢復。這樣的說法引起夏完淳的質疑，夏生問曰：「然則今之詩人，無當於聖人之旨矣？學者何為而作哉？」宋子答曰：

是非然也。……今之詩，雖非殷周之詩，然其稱述先朝，敷贊德美，以揚當今，是亦頌之遺也。王公大人，政教得失，或褒或諷，是亦大小雅之遺也。若夫風人之志，抑又繁矣。夫人生而甘芻豢，慕窈窕，不得其所則怨；感於時，感於地，感於物，則哀樂生焉。一為之吟，再為之詠，三為之

¹⁹ 《皇明詩選》，陳子龍〈序〉，頁3-4。

²⁰ 〈詩大序〉云：「正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」又云：「變風發乎情，止乎禮義。」分見〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1989年，《十三經注疏》本），卷一，頁14-15、頁17。

²¹ 《皇明詩選》，宋徵輿〈序〉，頁14。

歌，則甘芻豢者知禮矣，慕窈窕者知義矣，怨者適於命矣；哀者不至於傷，樂者不湏於淫矣。我不敢謂此即當于聖人之旨，殆亦聖人之所與也。然則作詩者，言何必四，篇何必三百，而後謂之詩人也？²²

明代詩歌固然已非殷周之詩，但宋徵輿卻又認為，明詩當中也有「稱述先朝，敷贊德美，以揚當今」的作品，此類詩作可謂頌聲之遺；其中亦有言「政教得失，或褒或貶」的作品，此類詩作可謂大小雅之遺；至於感物吟志，使「哀者不至於傷，樂者不湏於淫」的中和篇章，亦所在多有，此類詩作又展現出風人的情志。如此說來，風雅精神的傳承雖非明詩的全貌，但經由選者的刪定，仍可挑選出無悖於聖人之旨的作品，這樣的詩作便有資格上承《詩經》的政教傳統，跨入正宗的閭域。究其實質，宋徵輿之論與陳子龍原說並無太大的出入，只是在宋徵輿的論述中，更能凸顯出明詩的正宗經典仍有待選詩者的建構，這也正是雲間三子必須擔負的使命。

至於雲間三子的選詩方法，陳子龍〈皇明詩選序〉中有所揭示：

子龍不敏，悼元音之寂寥，仰先民之忠厚，與同郡李子、宋子，網羅百家，衡量古昔，攘其蕪穢，存其菁英。一篇之收，互為諷咏；一韻之疑，共相推論。攬其色矣，必準繩以觀其體；符其格矣，必吟誦以求其音；協其調矣，必淵思以研其旨。大較去淫濫而歸雅正，以合於古者九德六詩之旨。²³

雲間三子網羅百家詩作加以選評，試圖攘蕪穢、存菁英，去淫濫、歸雅正，而檢視一首詩作是否合乎「雅正」的準則，又必須從「色」、「體（格）」、「音（調）」、「旨」四處細部加以考察。以選詩的操作程序而論，映入選者目光之中的，首先是詩語言辭的外在色采，攬得其「色」後，則可進一步分析詩語言言的結構樣態是否符合體製規格；「體格」相符，又須反覆吟誦，探求詩歌的宮商聲情是否達到音律調式的要求；「音調」亦能協和，最後才是深思詩歌作品的內在之「旨」。故此四項條件是由詩歌的外在形式以至於內在意蘊的層次關係，

²² 同前註，宋徵輿〈序〉，頁15-16。

²³ 同前註，陳子龍〈序〉，頁2-3。

非以重要性為序。再就詩歌的去取定奪而論，《皇明詩選》選錄詩作並非出於一人之私見，而是雲間三子共同諷詠推論的結果，三子共同題識的〈詩選凡例〉並謂：「此書行世，具見本朝風雅之盛，將垂諸久遠，故論斷頗嚴。」²⁴ 共議式的選詩方式加上論斷嚴格的選詩態度，使得此部由詩歌專業團體共同商定的明詩總集，更具有經典的權威性與說服力，也更能擴大對於社會的影響力。

雲間三子的選詩標準可以再做更深一層的論析。「色」、「體（格）」、「音（調）」、「旨」四者之中，復古派詩人所強調的「格調」觀念仍居於關鍵地位，成為縮合「色」與「旨」的中介，此點表明了雲間三子的復古立場；而詩歌之文辭色采與忠厚意旨的重視，則呈顯了雲間三子詩學思想的特色。對照陳子龍〈李舒章彷彿樓詩稿序〉云：

既生於古人之後，其體格之雅，音調之美，此前哲之所已備，無可獨造者也。至於色采之有鮮萎，丰姿之有妍拙，寄寓之有淺深，此天致人工，各不相借者也。譬之美女焉，其託心於窈窕，流媚於盼倩者，雖南威不假顏於夷光，各有動人之處耳。若必異其眉目，殊其玄素，以為古今未有之麗，則有駭而走矣。²⁵

明代已是詩歌體製難以再創新的時代，陳子龍也認為前哲已盡備「體格」之雅、「音調」之美，後人再無獨造的空間。此時，詩人除了以兼擅眾體的方式超越前賢之外，還可以從色采丰姿和寄託寓意入手，亦即以創新變化的「色」與「旨」來配合永恆不變的「格」與「調」，以使詩歌作品在復古的前提之下，仍能展現個人的才情與造詣。所謂「色」，陳子龍以春秋時期的美女南之威和西施（夷光）作為譬喻：兩位美人的眉目位置、眸子玄素雖無差別，然二人的窈窕盼倩卻各自有動人之處。意指詩人所認取的詩歌格調即使相同，但透過獨具姿色的妍麗文辭來進行寫作，仍可流露出個人獨創的特殊美感。所謂「旨」，則是陳子龍〈皇明詩選序〉所說的「古者九德六詩之旨」。「九德」見《尚書·皋陶謨》：「行

²⁴ [明]陳子龍、[清]李雯、宋徵與編：《皇明詩選》（臺北：國家圖書館藏，明崇禎癸未刊本），〈詩選凡例〉，頁1。華東師範大學出版社影印本闕收此篇〈凡例〉，故以國家圖書館藏本補齊。

²⁵ 《安雅堂稿》，卷三，頁147-148。

有九德……寬而栗，柔而立，愿而恭，亂而敬，擾而毅，直而溫，簡而廉，剛而塞，彊而義。」²⁶意指臣民的行為所表現出來的九種美德。「六詩」見《周禮·大師》：「大師……教六詩，曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」²⁷〈詩大序〉釋「風雅頌」為「上以風化下，下以風刺上」，「雅者，正也，言王政之所由廢興也」，「頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也」；²⁸鄭玄釋「賦比興」為：「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡。比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。」²⁹亦即在漢儒的詮釋系統中，六詩的觀念皆具有政治意涵。據此，陳子龍稱詩歌應合於「古者九德六詩之旨」，強調的也就是詩歌的創作意旨必須與政治教化密切相關。如此論來，雲間三子以「色」與「旨」作為選評明詩的標準，實是希望能在格調觀念的基礎之上，將審美價值和失落已久的政教傳統結合為一。

三、《皇明詩選》的宗派譜系

《皇明詩選·凡例》第一、二條分別云：

此書始於庚辰，成於癸未，凡四載矣。閱名家文集四百一十六部，名家詩選三十七部。時日既久，收採亦博，論定而後付梓，覽者鑒之。

庚辰春夏，與闇公徐氏共為此書，未幾北上，遂不獲觀成。然舉事之初，實晨夕商榷者也。³⁰

可知陳子龍等人是在崇禎十三年（庚辰，1640）到崇禎十六年（癸未，1643）間編選《皇明詩選》，舉事之初徐孚遠（1599—1665）也曾參與討論，未幾徐氏北

²⁶ 題〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1989年，《十三經注疏》本），卷四，頁60-61。

²⁷ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1989年，《十三經注疏》本），卷二三，頁354-356。

²⁸ 《毛詩正義》，卷一，頁16-18。

²⁹ 《周禮注疏》，卷二三，頁356。

³⁰ 國家圖書館藏《皇明詩選》，〈詩選凡例〉，頁1。

上，選詩工作遂由雲間三子承擔下來。從雲間三子編輯此書所花費的時間與所過目的詩集總量來看，可見陳子龍等人頗有意藉由此部選集來總結有明一代的詩歌。今觀其書，係依詩歌體裁編排，各體依次為「古樂府」、「五言古詩」、「七言古詩」、「五言律詩」、「五言排律」、「七言律詩」、「五言絕句」、「七言絕句」，逐體統計，可算出書中共收錄詩人一百九十四家，各體詩作凡一千二百四十三首，收攬可謂博矣。

《皇明詩選》收錄的詩家及詩作雖眾，但與雲間三子時代最近的萬曆、天啓二朝反而錄取甚少，〈詩選凡例〉說明了其中原由：

萬曆、天啟之間，作者或盛有時名，而于法未合，故所選寥寥，至有闕如者。然其全集，相與諦觀，殊不敢忽。³¹

萬曆、天啓間，正是公安派與竟陵派詩風盛行之時，當時作者的作品大多「于法未合」，亦即悖離了詩歌應具備的體格聲調，故而所選寥寥，此一情形也就是李雯〈皇明詩選序〉所說的：「公安、竟陵諸家又實之以蕭艾蓬蒿焉，神、熹之際，天下無詩者蓋五、六十年矣。」檢閱《皇明詩選》全書，在公安派袁宗道（1560—1600）、袁宏道（1568—1610）、袁中道（1570—1623）兄弟以及竟陵派鍾惺（1574—1625）、譚元春（1586—1637）五人之中，僅袁宏道七言古詩〈古荆篇〉一首獲得雲間三子的青睞，入選於書中，然陳子龍評此詩曰：「石公才情本自流麗，此篇似刺江陵公作。」李雯亦評曰：「中郎淺俗，有元白之風，此詩彷彿初唐，鍾、譚猶未望見。」³²二人的評論，或著眼詩歌的諷諭功能，或以唐詩作為比附，用意仍在將此詩導之於正，而非根據袁宏道的詩風本色予以選錄。雲間三子欲摒棄異端以建立正宗的企圖心，於此可以想見。

雲間三子對於明詩正宗譜系的規劃，則以李雯〈皇明詩選序〉的描述最為清楚。序文提到，明代詩歌「紀厥源流，殆有三變」，此三變分別為：

洪、永之初，草昧雲雷，靈臺偃革，藝林未薙，而精英澄湛之風，已魄已兆。時則有季迪、伯溫唱之，而袁、楊諸公和之，皆颯然特起，才穎初見

³¹ 同前註。

³² 袁宏道詩及陳、李二子評語，見《皇明詩選》，卷六，頁398-401。

，雖騰踔甫驚，而流風不競，俚者猶元，腐者猶宋。至于弘、正之間，北地、信陽起而掃荒蕪，追正始，其于風人之旨，以為有大禹決百川、周公驅猛獸之功，一時並興之彥，蜚聲騰實，或号或歌，此前七子之所以揚丕基也。然而二氏分流，各有疆畛，勁者樂李之雄高，秀者親何之明婉，蓋才流競爽，而風調不合者，又三四十年。然後濟南、婁東出，而通兩家之郵，息異同之論，運材博而構會精，譬荊棘之既除，又益之以塗茨，此後七子之所以揚盛烈也。³³

易言之，明代詩風的建立由萌芽到完備，共歷經了「明初諸公」、「前七子」、「後七子」三個階段。其中，明初諸公雖已初露精英澄澁之風，但李雯又指出，當時的代表詩人如劉基（1311—1375）、高啓（1336—1374）、袁凱、楊基（1326—？）等人，詩風仍未能勁健，其作品「俚者猶元，腐者猶宋」。下文又言，必須待到弘治、正德間李夢陽、何景明崛起，率領前七子掃除詩壇之荒蕪，明詩才算真正具備了「風人之旨」，明詩的丕基也才因而顯揚。據此可以判定，明初諸公雖是李雯論中的明詩初變，但仍不得稱為正宗，其性質應如元人楊士弘《唐音》於「正音」之前先列「始音」，或如高棅《唐詩品彙》於「正宗」之前先列「正始」。³⁴亦即明代詩歌應是由明初諸公開始進行詩風的改革，展現出由變入正的徵兆，至前七子之「揚丕基」與後七子之「揚盛烈」，才完整的形成明詩正宗的風貌。而前、後七子中，李雯又特別標舉「北地、信陽」與「濟南、婁東」，意謂李夢陽、何景明、李攀龍、王世貞於明詩正宗之中尤為典型。證諸《皇明詩選》的選詩情形，其書共選錄劉基詩九首，高啓詩十一首，楊基詩一首，袁凱詩八首，所選皆寡；相對的，書中所錄詩作大量集中於前、後七子，總計前、後七子十四人，共有七百六十首詩作入選，超過全書總數的六成，而其中錄詩最多的四位詩人正是李、何、王、李，分別為李夢陽一百一十六首，何景明一百五十首，李攀龍一百五十五首，王世貞一百零八首，四人入選的詩作均超過百首，合計亦

³³ 同前註，李雯〈序〉，頁7-9。

³⁴ 《唐音》今有陶文鵬、魏祖欽點校本，頗便參閱，書見〔元〕楊士弘編選，〔明〕張震輯注，〔明〕顧璘評點：《唐音評注》（保定：河北大學出版社，2006年）。關於《唐音》及《唐詩品彙》的編輯體例，可參蔡瑜：〈體例淵源與品目釋義〉，《高棅詩學研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1990年），頁52-75。

已佔去全書的四成以上。³⁵由選詩的數量觀之，《皇明詩選》的所欲推尊的正宗所在亦十分清楚。

雖然同為正宗，但在雲間三子所建構的明詩正宗譜系中，李夢陽、何景明與李攀龍、王世貞的典範意義仍有區隔。據李雯云，李、何二子的貢獻在於上追《詩經》的「正始」之道，³⁶並體現「風人之旨」，使得明詩可以提升為經典，惟後來二氏分流，又讓此一詩歌風調宣告中斷。所謂「二氏分流」，指的是李夢陽、何景明的詩風差異以及二人關於學古方法的論爭。詩風差異方面，論者最常提及的是薛蕙（1489—1541）〈戲成五絕·其四〉所云：「海內論詩伏兩雄，一時倡和未為公。俊逸終憐何大復，粗豪不解李空同。」³⁷以「粗豪」、「俊逸」來概括李夢陽和何景明的詩作風格，雖不為無見，但已有軒輊之意，相形之下，李雯的「雄高」、「明婉」之分更顯得客觀而中立。至於學古方法的論爭，何景明〈與李空同論詩書〉提出：「富於材積，領會神情，臨景構結，不做形迹。」³⁸李夢陽〈駁何氏論文書〉則主張：「以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭。」³⁹二人不僅各持一說，並且相互去書論辯。在李雯看來，此二氏的分流正是復古詩學的發展一度受挫的原因，直到嘉靖間李攀龍、王世貞登上文壇，會通李、何兩家之歧異，才重新恢復了明詩的正宗傳統。且王、李二子「運材博而構會精」，亦即在詩歌藝術的「廣度」和「精密度」上，都超越了李、何，使得後七子的成就更攀上了明詩正宗的高峰。

關於《皇明詩選》選評明詩的得失，清人阮葵生（1727—1789）《茶餘客話》中有一段評論：

³⁵ 《皇明詩選》選錄明初諸公、前七子、後七子詩作數量的統計表，參謝明陽：〈雲間詩派的形成——以文學社群為考察脈絡〉，頁45。

³⁶ 李雯論中的「北地、信陽起而掃荒蕪，追正始」，句中「正始」與高棅所說的「正始」不同，當是指〈詩大序〉所云：「〈周南〉、〈召南〉，正始之道，王化之基。」〈詩大序〉語見《毛詩正義》，卷一，頁19。

³⁷ [明]薛蕙：《考功集》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》集部第425冊），卷八，頁312。

³⁸ [明]何景明：《何大復集》（鄭州：中州古籍出版社，1989年），卷三二，頁575。

³⁹ [明]李夢陽：《空同先生集》（臺北：偉文圖書出版社，1976年），卷六一，頁1736。

有明二百七十餘年之中，抗心希古之士先後麻列。當時四家、前後七子、後五子、廣五子、續五子之刻，皆一時聲氣之為，不足為一代定論。……季世陳人中《明詩選》出，崇論宏議，立言有體，所微憾者，猶局于一格，未及變態，且時刪潤于其間，不盡真面也。⁴⁰

阮葵生對《皇明詩選》的評價甚高，認為其書「崇論宏議，立言有體」，為明人選明詩當中最好的一種；同時也不諱言的指出，此書固佳，但在編選上仍有若干瑕疵。不過，我們若以雲間三子選詩的意圖來看，所謂的「局于一格，未及變態」，其實是確立詩歌正典、排除異端變體的必然現象，未必是其書之失。再者，李雯在《皇明詩選·凡例》中提到：「濟南《明詩選》，於詩文原本，或易一二字，或刪去數語，頗有功作者。雯等間倣其例，亦百中之一，覽者不必致疑。」⁴¹此「刪潤於其間」的作法確實會淆亂作品的原貌，然在李雯等人看來，刪潤詩作頗有功於作者，其目的同樣在於完美的呈現詩人的典範性。因此，倘若改換視角，阮葵生所微憾於《皇明詩選》之處，反而顯示出雲間三子建構明詩正宗譜系的用心。

四、揚丕基：李夢陽與何景明

《皇明詩選》所錄詩家在書中初次登場時，皆附有雲間三子撰寫的詩人小傳，較為重要的詩家並附有詩人總評。李夢陽小傳中，雲間三子云李氏「與何景明齊名，為國朝詩人之冠」，⁴²何景明小傳中也說何氏「與李夢陽齊名」，⁴³重覆強調了李、何二子於前七子中的領袖地位。接著在詩人總評中，雲間三子又以《詩經》來比擬李、何的詩作，點明二子之詩的「風人之旨」。先看陳子龍評李夢陽曰：

⁴⁰ [清]阮葵生：《茶餘客話》（上海：上海古籍出版社，1995年，《續修四庫全書》子部第1138冊），卷十一，頁100。

⁴¹ 國家圖書館藏《皇明詩選》，〈詩選凡例〉，頁1。濟南《明詩選》，指李攀龍《古今詩刪》中的「明詩選」部分。

⁴² 《皇明詩選》，卷一，頁45。

⁴³ 同前註，卷一，頁56。

獻吉志意高邁，才氣沈雄，有籠罩群俊之懷。其詩自漢魏以至開元，各體見長，然崢嶸清壯，不掩本色，其源蓋出於〈秦風〉。⁴⁴

李夢陽為陝西慶陽（今屬甘肅）人，其高邁沈雄的人格與風格的養成，應和秦地質直剛烈的風土民情有關，〈七夕遇秦子詠贈〉一詩中，李夢陽云：「我今為秦聲，子也當吳謳。」⁴⁵即稱呼自己的詩歌為「秦聲」。其後，李維楨在比較李、何二子的詩風差異時述及：「李由北地，家大梁，多北方之音，以氣骨稱雄；何家申陽，近江漢，多南方之音，以才情致勝。」⁴⁶正是認為李、何詩風的形成主要取決於二人所生長的地理環境。陳子龍的論點則更進一層，其說以〈秦風〉作為李夢陽崢嶸清壯之詩風的源頭，不僅關注到地域文化，同時也喻示李夢陽的詩作已具備經典的特質。再看宋徵輿、李雯評何景明曰：

仲默直欲追蹤風雅，故微辭澹旨，以三百篇為則。其為漢魏、六季、初盛，不過因體而屬辭，存其形似耳，意固別自有在。（宋徵輿評語）

仲默才為風始，學擅雅宗，如長江春泛，草木魚龍，咸懷鳧藻。古詩上睨子建，下拂士衡，清美合度，與李競爽。近體則初盛諸家，無所嘗師，意之所寓，工麗即臻。（李雯評語）⁴⁷

何景明詩清美工麗，其辭微，其旨澹，與雲間三子的詩風尤為接近，也因而得到雲間三子更多的認同，此一趨向由《皇明詩選》選錄何景明詩明顯超過李夢陽，亦可稍窺端倪。也因此，宋徵輿和李雯並不以一國之風來論斷何景明，而是直接許以「追蹤風雅」、「才為風始，學擅雅宗」，這樣的評論，是從更寬廣的視野來肯定《詩經》的風雅傳統與何景明作品之間的關聯。

不過，藉由《詩經》來標誌李夢陽、何景明的正宗地位只是初步工作，雲間三子還必須透過實際作品的選評來論證其說，方能具體呈現李、何二子詩歌的典

⁴⁴ 同前註，卷一，頁45-46。

⁴⁵ 《空同先生集》，卷十四，頁315。

⁴⁶ [明]李維楨：〈彭伯子詩跋〉，《大泌山房集》，《四庫全書存目叢書》集部第150-153冊（濟南：齊魯書社，1997年），冊153，卷一三一，頁672。

⁴⁷ 《皇明詩選》，卷一，頁56-57。

範性。而此一任務的完成，依然有賴詩作風格與詩人人格的評析。

先就風格而論。雲間三子論詩有「英分」、「雄分」之說，例如李雯曾區分王廷相（1474—1544）與薛蕙五言古詩的風格之別，評曰：「當何、李時，長于五言古詩者，有子衡、君采，子衡峻麗得其雄分，君采雋潔得其英分。」宋徵輿又進一步詮釋李雯的評語：「舒章所言，似謂子衡似空同，君采近大復也。」⁴⁸綜合二人之意，當是認為李夢陽、王廷相的詩風偏於「雄分」，何景明、薛蕙的詩風偏於「英分」。再據李雯〈屬玉堂集序〉引陳子龍之說：

詩貴沈壯，又須神明。能沈壯而無神明者，如大將軍統軍，刁斗精嚴，及其鼓角既動，戰如風雨，而無旌旆悠揚之色。有神明而不能沈壯者，如王夷甫、衛叔寶諸人，握麈談道，望若神仙，而不可涉山川，冒險難。此所謂英雄之分也。以樂府古詩論之，曹孟德雄而不英，曹子桓英而不雄，而子建獨兼之。以唐詩言之，則高適夫雄而不英，李頎英而不雄，王右丞則英中之雄，王龍標則雄中之英，而子美獨兼之。⁴⁹

又可知「雄分」為沈壯之意，如大將軍統領軍隊，著重於氣勢力度；「英分」為神明之意，如晉人王衍（夷甫）、衛玠（叔寶）執麈談玄，著重於姿態秀逸。陳子龍並認為，「雄分」、「英分」皆各得風格之一偏，能兼備沈壯與神明的「英雄」之作方為最上乘，此一風格範式，於樂府古詩惟有曹植獨兼，於唐詩中則只有杜甫同時具備。⁵⁰

承襲陳子龍的理念，李雯總評李夢陽曰：

獻吉以雄厚之思，發清剛之氣，如華岳秋高，奇雲秀彩，變動不竭。古詩樂府，純法漢魏，下及阮、謝，無不神合。近體則專宗少陵，然於合處反見其離，于離處反見其合。我輩去取之際，極有甄汰，今之所錄，皆其自

⁴⁸ 同前註，卷三，頁172。

⁴⁹ 〔明〕李雯：〈屬玉堂集序〉，收入《陳子龍詩集》，附錄三，頁763。李雯此序係為陳子龍《屬玉堂集》而作，時在崇禎八年（1635）。

⁵⁰ 雲間三子「雄分」、「英分」之說的相關討論，參張健：〈格調擬古、姿色求變與英雄之美：雲間、西泠派對漢魏、盛唐詩傳統與六朝及晚唐傳統的結合與統一〉，《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁99-102。

見英分者也。⁵¹

李夢陽各體詩作皆雄厚清剛，屬於「雄分」，然雲間三子所選卻為其展現「英分」之作，如此的選詩方式，目的即在於塑造李夢陽兼具「英」、「雄」之姿的正宗形象。例如陳子龍評樂府〈史烈女〉曰：「麗情幽跡，亦復雋古。」宋徵輿評五古〈春曲〉曰：「意態流逸。」李雯評七古〈楊花篇〉曰：「風華狎競。」宋徵輿評五律〈清風河上寓樓獨酌〉曰：「神骨絕秀。」李雯評七律〈秋懷〉曰：「凝麗而能流。」⁵²諸論皆特別拈出李夢陽詩作中華麗秀逸的一面，以見其「英分」。至如宋徵輿總論李夢陽樂府詩曰：「獻吉樂府，古勁有秀色。」陳子龍評五律〈繁臺餞客〉曰：「氣渾詞雅。」李雯評五律〈和鄭生行經鳳陽〉曰：「吞、插等字皆傷風雅，崆峒氣盛骨秀，故不覺耳。」⁵³則又指出李夢陽詩於古勁雄渾的氣勢之中，仍帶有詞雅骨秀的姿色，亦即「雄分」、「英分」同時兼備之意。

按理，雲間三子應以同樣的審美標準來檢視何景明的詩作，惟當雲間三子面對他們所偏愛的詩人時，似又不執著於「英」、「雄」兩全之說。觀陳子龍總評何景明曰：

仲默姿制羸秀，神氣和朗，發微音，吐芳訊，令人有形穢之恥。昔人稱王恭「濯濯月中柳」，又評褚書為「瑤臺嬋娟」，庶幾近之。予為之稱，詩曰：「有美一人，清揚宛兮。」迨將彷彿焉矣。⁵⁴

何景明詩「姿制羸秀，神氣和朗」，自屬「英分」，但陳子龍論中卻不認為此一風格有何欠缺，反而徵引《世說新語》載時人讚歎王恭形貌「濯濯如春月柳」，⁵⁵以及張懷瓘《書斷》論褚遂良書「若瑤臺青鑠，窈映春林；美人嬋娟，不任羅綺

⁵¹ 《皇明詩選》，卷一，頁46。

⁵² 分見前註，卷一，頁53；卷二，頁147；卷五，頁294；卷七，頁426；卷十，頁680。其中「風華狎競」一語，意指風華迭出紛呈。

⁵³ 分見前註，卷一，頁56；卷七，頁431；卷七，頁435。

⁵⁴ 同前註，卷一，頁56。

⁵⁵ 見〔南朝宋〕劉義慶著，〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（上海：上海古籍出版社，1993年），〈容止〉，頁625。

」，⁵⁶再及〈鄭風·野有蔓草〉「有美一人，清揚婉兮」⁵⁷之句，藉以歎美何景明詩清麗俊逸的特質。在評論個別詩作時，雲間三子亦每以「雅」字許之，例如陳子龍評樂府〈秋江詞〉曰：「輕秀之詞，不傷古質，所以為大雅。」宋徵輿評樂府〈種瓠詞〉曰：「平雅中有高韻。」陳子龍評五古〈七夕〉曰：「微辭雅奏。」陳子龍評五古〈十二月朔日大駕觀牲〉曰：「莊雅可法。」李雯評五律〈送沙河方令〉曰：「世間物色，獨能修雅。」陳子龍評五律〈玉泉〉曰：「雅麗深永，可稱絕作。」陳子龍評五排〈郊觀二十二韻〉曰：「清華敦雅。」李雯評七律〈省中贈勤甫〉曰：「結語婉雅。」⁵⁸凡此，皆不從沈雄壯闊處著眼，然亦能充分體現何景明的雅正典型。

綜觀《皇明詩選》對於李、何詩風的評述，可以看出雲間三子雖然提出「英雄」兼美的詩歌理想，但在實際批評時，仍明顯側重於詩人之「英分」，此一評詩取向一方面與雲間三子本身的詩風有關，另一方面也正落實了三子選詩時必攬其「色」的審美標準。

再就人格而論。李夢陽與何景明皆以節操著稱於當世，胡應麟《詩藪》即云：「弘、正間，宗工巨擘，若李獻吉、何仲默、羅景鳴，皆文人兼氣節者。」⁵⁹《明史·文苑傳》亦云：「景明志操耿介，尚節義，鄙榮利，與夢陽並有國士風。」⁶⁰二子的國士形象，同樣也出現在《皇明詩選》中。

試以李夢陽、何景明於劉瑾專權期間所為詩作為例。正德元年（1506），兵部尚書劉大夏（1436—1516）劾奏劉瑾罪狀，劉瑾銜恨，欲致之死，大夏自知言不見用，於是上疏乞歸，帝從之。⁶¹是年，李夢陽作〈奉送大司馬劉公歸東山草堂歌〉，詩中回顧了孝宗以五色詔書起用劉大夏於東山草堂，大夏亦不負孝宗委以

⁵⁶ [唐]張懷瓘：《書斷》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》子部第269冊），卷中，頁412。

⁵⁷ 《毛詩正義》，卷四，頁182。

⁵⁸ 分見前註，卷一，頁61；卷一，頁63；卷三，頁151；卷三，頁166；卷七，頁446；卷七，頁459；卷九，頁633；卷十，頁694。

⁵⁹ 《詩藪》，〈續編〉，卷一，頁347。羅景鳴，即羅玘（1447-1519）。

⁶⁰ [清]張廷玉等：《明史》（臺北：鼎文書局，1998年），卷二八六，〈文苑二〉，頁7350。

⁶¹ 參[明]劉世節：《劉忠宣公年譜》（北京：北京圖書館出版社，2006年，《明代名人年譜》第3冊），卷二，「正德元年」條，頁77-78。

重任，為國家立下彪炳勳功的往事，然而「自從龍去不可攀，公亦臥病思東山」，孝宗辭世後，國家朝政丕變，劉大夏乃毅然告老還鄉。全詩結尾云：「人生富貴豈有極？男兒要在能死國，不爾抽身早亦得。君不見，漢二疏，千載想慕傳畫圖。即如草堂何處無？祿食覩竊胡為乎？乃知我公真丈夫，嗚呼！乃知我公真丈夫。」男兒之志雖以死國為上，但李夢陽認為，在局勢不允許有志者伸展懷抱的情況下，仍不如早日抽身遠離，故對於劉大夏效法漢朝疏廣、疏受的退隱之舉，⁶²給予了「真丈夫」的讚譽。《皇明詩選》收錄李夢陽此詩，陳子龍並評曰：

是時獻吉初謫，而劉公去，公去而國事益變，故此作辭渾而意傷。⁶³

也在正德元年，李夢陽代戶部尚書韓文（1441—1526）起草疏文以劾劉瑾等八虎，後事洩，韓文等人皆遭罷黜，劉瑾並矯旨謫夢陽為山西布政司經歷，勒其致仕。陳子龍的評語正述及此一背景，可知李夢陽寫作此詩贈予劉大夏，並非緣於應酬，其中實寄託著個人際遇的感懷以及國事益變的傷感，忠貞體國的情操於詩中隱隱透露。

再看何景明〈周儀賓朝天歌〉一詩。此詩述及，時有帝室館甥周氏儀賓者，⁶⁴遠從大梁來京師叩謁天子，卻因宦官的百般阻撓，使得「天門九重羅虎豹，一月不得朝龍顏」。對此事件，何景明不禁感歎道：「伊昔梁王全盛時，車騎從官皆漢儀。遣使嘗聞八珍送，入朝數賜飛龍騎。百餘年間事勢殊，諸侯出或乘驢車。朱門賓從想冠劍，白頭王孫行路衢。君歸為我一問訊，梁園賦客今何如？」詩句係藉漢朝梁孝王劉武備受文帝、景帝禮遇之事，⁶⁵比擬明朝初年皇親地位的崇高，然而百年來時移勢殊，諸侯出入或乘驢車，王孫子弟潦倒路衢，如梁孝王門下賦客雲集的昔時盛景，已不可復見。《皇明詩選》亦收錄此詩，宋徵輿評曰：

⁶² 疏廣、疏受事，詳見〔漢〕班固：《漢書》（臺北：鼎文書局，1983年），卷七一，〈雋疏于薛平彭傳〉，頁3039-3040。

⁶³ 李夢陽詩及陳子龍評語，見《皇明詩選》，卷五，頁298-300。

⁶⁴ 《明史·職官志》：「駙馬都尉，位在伯上。凡尚大長公主、長公主、公主，並曰駙馬都尉。其尚郡主、縣主、郡君、縣君、鄉君者，並曰儀賓。」見《明史》，卷七六，頁1856。

⁶⁵ 其事詳見《漢書》，卷四七，〈文三王傳〉，頁2207-2211。

是時劉瑾痛厄宗藩，故詩人之言如此。⁶⁶

評語指出，當時宗藩所以不得親近帝王，原因在於劉瑾擅權。則何景明此詩雖然淡淡敘來，但詩中實有明確的指斥對象，詩人對於諸侯沒落、虎豹當路的衰敝時局，也委婉的表達了憤慨不平之意。

此外，弘治十八年（1505），李夢陽彈劾壽寧侯張鶴齡，反遭張鶴齡奏辨誣陷而被逮下獄，於獄中作〈述憤一十七首〉，《皇明詩選》選錄其中九首，陳子龍評曰：「怨而不怒，雖在幽憤，無忘德音。」⁶⁷正德七年（1512），時任江西提學副使的李夢陽又遭巡按御史江萬實等人奏訐，並於正德九年（1514）再度繫獄⁶⁸，時有〈廣獄成還南昌候了十首〉之作，《皇明詩選》選錄其中兩首，宋徵輿評曰：「意旨忠厚，君子之言。」⁶⁹另如何景明於正德二年（1507）告病歸鄉，家居信陽期間曾作〈十六夜月〉、〈十七夜月〉二詩，⁷⁰詩中「坐憂桂枝歇，委落同泥沙。清輝苟相照，豈慮天路遐」，「逝魄不長望，玉貌寧久妍？君毋吝光惠，使我芳歲闌」諸句，似皆寄託願得君王垂眷以一展長才的懷抱，故陳子龍評二詩曰：「志含忠愛。」⁷¹這些詩作的選評，亦皆刻劃了李、何二子忠君愛國、剛直不屈的人格風範，此點則與雲間三子選詩時必求忠厚之「旨」的詩學信念相符合。詩作風格與詩人人格的結合，於是，李夢陽和何景明「揚丕基」的正宗形象得以確然成型。

⁶⁶ 何景明詩及宋徵輿評語，見《皇明詩選》，卷五，頁326-327。何景明此詩繫年未詳，然據宋徵輿評語，此詩之作應不晚於正德五年（1510）劉瑾伏誅之時。

⁶⁷ 同前註，卷二，頁116。原詩十七首，見《空同先生集》，卷十，頁200-206。

⁶⁸ 上述有關李夢陽的生平事跡，參《明史》，卷二八六，〈文苑二〉，頁7346-7348；以及簡錦松：〈李夢陽·何景明年譜簡編〉，《李何詩論研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年），附錄，頁254-266。

⁶⁹ 《皇明詩選》，卷二，頁131。原詩十首，見《空同先生集》，卷十三，頁286-291。

⁷⁰ 繫年據白潤德：〈何景明詩文繫年考〉，《何景明叢考》（臺北：臺灣學生書局，1997年），頁28。

⁷¹ 何景明詩及陳子龍評語，見《皇明詩選》，卷三，頁157-159。

五、揚盛烈：李攀龍與王世貞

據李雯之說，李攀龍和王世貞的詩學成就相較於李夢陽、何景明，猶如「荆棘之既除，又益之以塗茨」，而二人所以能在李、何所奠定的丕基之上進而發揚盛烈，原因在於「濟南、婁東出，而通兩家之郵，息異同之論，運材博而構會精」。意謂李、何的風格差別、議論異同，至王、李時已得到了會通調停；更重要的是，後七子的詩歌創作在內容取材的多樣性以及修辭結構的細緻度上，都比前七子更上層樓。惟仔細分析雲間三子的實際評論，三子事實上是將「構會精」的高妙造詣歸於李攀龍，而將「運材博」的恢弘格局歸於王世貞。

試觀陳子龍、李雯對於李攀龍的總評：

于鱗天骨既高，人工復盡，如玉出藍田，而復遇巧匠；珠同隋侯，而更耀螭首。故遇瑕則剔，有美必雙，總其經營反側，不輕染翰，故能領袖群倫。（陳子龍評語）

陳眉公徵君語予曰：「少時見元美先生云：『往者燕邸之會，于鱗詩必晚出，見他人有工者，即廢己作，不復示人。』」前輩自矜其名乃爾，今人頽唐放筆，便布通都，何其不自好也！（陳子龍評語）

于鱗如長離苞羽，揚翬九霄，意不妄下人間，以故彈射處寡。（李雯評語）⁷²

李攀龍詩宛如鳳凰彩羽凌空而飛，華美精巧，無可指瑕。其詩作的精緻無瑕則得力於「天骨既高」與「人工復盡」，兩方面條件的相互配合，猶如藍田之玉復遇巧匠，隋侯之珠更配螭首，故能愈添光彩。天賦方面的條件既為命定，故可暫且不論，陳子龍特別強調的其實是李攀龍寫作時「經營反側，不輕染翰」的謹慎態度。所述聽聞於陳繼儒（1558—1639）的李攀龍軼事，起初是源自王世貞，在王世貞〈李于鱗先生傳〉中也有類似的記載，文云：「其同舍郎徐中行、梁有譽，不佞世貞及吳舍人國倫、宗考功臣，相與切劘千古之事，于鱗咸弟蓄之。為社會時，有所賦咏，人人意自得，最後于鱗出片語，則人人自失也。」⁷³不管是「見他

⁷² 同前註，卷一，頁73-74。

⁷³ [明]王世貞：《弇州山人四部稿》（臺北：偉文圖書出版社，1976年），卷八三，頁

人有工者，即廢已作」，或是「最後于鱗出片語，則人人自失也」，皆表現出李攀龍意欲凌駕同儕的好勝性格，這也是其詩作罕見瑕疵而能領袖群倫的關鍵因素。

若以古體詩和近體詩相較，近體詩的人工成分顯然高於古體詩。因此，雲間三子雖亦肯定李攀龍的古體之作，但給予最高評價的，實是李攀龍構會精工的法言律詩與絕句。先看陳子龍、宋徵輿評李攀龍五言律：

于鱗五言律，雜出盛唐諸家，惟其精工雄渾，一字不苟，前人所難也。（陳子龍評語）

五言律純以法勝，故無懈可擊。（宋徵輿評語）⁷⁴

又評李攀龍七言律：

于鱗七言律，有王維之秀雅，李頎之流麗，而又加整練，高華沈渾，固為千古絕調。（陳子龍評語）

于鱗七言律，有明三百年來一人。（宋徵輿評語）⁷⁵

陳子龍評語中的「精工雄渾」、「高華沈渾」，指出了李攀龍精工高華的法言律詩雖出自人工經營，但已臻及沈雄渾融的境地，不見斧鑿之痕；宋徵輿評語中的「無懈可擊」、「有明三百年來一人」，則是推許李攀龍完美無缺的法言律詩為明人第一。二人對於李攀龍五七言律詩的高度讚揚，皆可謂心悅而誠服。但更能表現李攀龍詩藝已超越李夢陽、何景明的詩體應是七言絕句，再看陳子龍、宋徵輿的評論：

于鱗絕句詞甚練而若出自然，意必渾而每多可思，照應頓挫俱有法度，未易至也。（陳子龍評語）

七言絕刻意江寧而自出變化，無論元美，即何、李亦為卻步。（宋徵輿評

3916-3917。

⁷⁴ 《皇明詩選》，卷八，頁547。

⁷⁵ 同前註，卷十一，頁751。

語)

何、李絕句多隨筆而出，于鱗每篇必作意，所以獨上。（宋徵輿評語）⁷⁶

宋徵輿強調李攀龍的七絕非李、何所能及，此中原因同樣在於李攀龍的絕句每「作意」爲之，李、何則隨筆而出；且如陳子龍所評，李攀龍的有意創作不僅於詞句方面若出自然，於詩意方面亦圓融而多思，此即陳子龍多次言及的「渾」的風格境界。這樣的評論，與二人前述的批評立場一致，同時也說明了李攀龍在明詩正宗譜系中「揚盛烈」的意義。

個別作品的評論方面，如陳子龍評七律〈送孫郎中守承天〉曰：「應詠之作，工穩典麗，絕無游字，此是于鱗長技。」宋徵輿評七律〈贈李明府暫詣廣川奉送景王之國〉曰：「字字工穩。」⁷⁷正是就李攀龍詩作全幅精工而無疵累而論。再如李雯評五律〈登省中樓〉曰：「七子好用十灰韻，往往入粗，此處卻渾。」宋徵輿評五律〈聞砧〉曰：「高秀，結亦悲渾。」宋徵輿評五律〈登黃榆馬陵諸山是太行絕頂處〉曰：「高渾。」宋徵輿評七律〈宣武門眺望〉曰：「結句高渾，感慨無窮。」李雯評七律〈送羅大參之任山西〉曰：「結句渾實，遂起全詩。」陳子龍評七絕〈寄元美·其二〉曰：「渾而意出。」⁷⁸諸評語中的「渾」字，也反復說明李攀龍詩歌之工巧已然渾化無跡。

與李攀龍的精工不同，王世貞的詩歌成就在於廣博。《皇明詩選》詩人小傳說王世貞「與李攀龍齊名，所著有《弇州四部正續稿》，著作之盛，罕與爲比」，⁷⁹著作的盛多，即是廣博的一種表現。於詩人總論中，陳子龍也以此一角度來評論王世貞：

元美天思穎雋，取材贍博，師心獨運而不累其法，擬議眾方而不掩其才。篇什之多，橫絕古今，足以總彙前英，潤澤來者。⁸⁰

⁷⁶ 同前註，卷十三，頁904-905。

⁷⁷ 分見前註，卷十一，頁754；卷十一，頁767。

⁷⁸ 分見前註，卷八，頁548；卷八，頁550；卷八，頁553；卷十一，頁761；卷十一，頁778；卷十三，頁911。

⁷⁹ 同前註，卷一，頁85。

⁸⁰ 同前註。

評語中的「取材瞻博」即是李雯所說的「運材博」。所謂「材」，除了指詩歌的寫作材料之外，同時也包括了創作時所取法對象；故「取材瞻博」、「運材博」的意思是說，詩人將天地間的各種事物都當作寫作素材，並廣泛的學習前代的優秀作品，因而融鑄成獨運一格的博大之美。王世貞《藝苑卮言》即曾提出這樣的觀念：「大抵詩以專詣為境，以饒美為材，師匠宜高，捃拾宜博。」⁸¹在陳子龍看來，王世貞正是自我理論的實踐者，因其為詩取材瞻博、擬議眾方，故能完成數量龐大的作品，並以橫絕古今的眾多篇什「總彙前英，潤澤來者」，於詩歌傳統的遞變中居於承先啓後的重要地位。當然，王世貞的詩作既多，難免會產生雜蕪不精的弊病，陳子龍又評曰：

讀弇州詩，如入五都之市，珠璣英瑤，雖西域賈胡，不能盡收。然蠹蔬陳列，亦足使販夫饜飮。⁸²

弇州詩如五都之市，其中精美者如珠璣英瑤紛呈，即使識多見廣的讀者亦難以盡覽；其中平庸者則如蠹蔬陳列，亦可供一般讀者飽足。可知，對於王世貞文集中較為粗疏的作品，陳子龍是採取包容的態度。五都之市的比喻也令人想起《四庫全書總目》對王世貞的批評：「考自古文集之富，未有過於世貞者。其摹秦仿漢與七子門徑相同，博綜典籍，諳習掌故，則後七子不及，前七子亦不及。……世貞才學富瞻，規模終大，譬諸五都列肆，百貨具陳，真偽駢羅，良楛淆雜，而名材瓌寶亦未嘗不錯出其中。」⁸³此說當即脫胎自陳子龍的評語，不過，四庫館臣是以客觀的立場來評論，故能明確指出王世貞百貨具陳的詩作固多瓌寶，但也存在著「真偽駢羅，良楛淆雜」的現象。

以個別詩體而論，陳子龍對於王、李五言古詩的評論，最能對比出王世貞運材廣博的詩風。陳子龍評二人五言古詩曰：

⁸¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》（臺北：木鐸出版社，1988年，《歷代詩話續編》本），卷一，頁960。

⁸² 《皇明詩選》，卷一，頁85-86。

⁸³ [清]紀昀等：《四庫全書總目》（臺北：藝文印書館，1989年），卷一七二，〈集部·別集類〉，頁3467-3468。

于鱗五言古，規摹建安以前，不減新豐締造，特潘、陸以後，涉筆便少，未免取徑太狹。

元美五言古不拘一體，新緒臺臺，文質相宣。擬古諸篇，上追文通，下掩采君。⁸⁴

以新豐締造比喻詩歌的模擬，始於李攀龍〈古樂府·小序〉，其說云：「胡寬營新豐，士女老幼相攜路首，各知其室；放犬羊雞鶩於通塗，競識其家。此善用其擬者也。」⁸⁵陳子龍以其人之說還治其人之詩，認為于鱗五言古規摹建安以前，確實能如胡寬營造新豐，得其彷彿；但對於李攀龍於晉代以後的作品涉筆太少，卻也表示了遺憾。王世貞的創作方式則不然，其五言古詩取材廣泛，不拘一體，故有足夠的材料可以鎔裁變化，使得詩歌之新緒臺臺而出。對照之下，陳子龍對予王世貞五言古詩的評價猶高於李攀龍。

相較於陳子龍對於王世貞的偏愛，李雯和宋徵輿則能清楚指出王世貞廣博詩風的不足之處。李雯總評王世貞曰：

元美詩如會稽山水，不高不深，勞于應接。而含奇吐異，足以沐浴群賢。元美才思滔滔，無能不多，而于古詩樂府，未有精分。意其包含富溢，出之流便耳。⁸⁶

「會稽山水」的比喻同時包含了正反二義，就正面意義而論，李雯肯定王世貞以滔滔才思所寫就的富溢篇章不乏「含奇吐異」者，足以沾溉後學；就負面意義而論，李雯也認為王世貞為詩勞於與人應接，以致於下筆輕率，使得詩作「不高不深」而欠缺精分。此一論述雖不滿於王世貞運材廣博所造成的膚廓之失，但與陳子龍的說法只是價值判斷上的輕重之別，而非根本立場的歧異。宋徵輿的看法也與李雯相近，觀其總評王世貞曰：

⁸⁴ 分見《皇明詩選》，卷四，頁223；卷四，頁236。

⁸⁵ 〔明〕李攀龍：《滄溟先生集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷一，頁1。漢高祖命胡寬營造新豐之事，見題〔漢〕劉歆：《西京雜記》（臺北：新文豐出版公司，1985年），《叢書集成新編》第112冊），卷上，「作新豐移舊社」條，頁77。

⁸⁶ 《皇明詩選》，卷一，頁86。

元美七言勝于五言，近體勝于古體，合而觀之，未能與濟南伯仲。請以迪功之精銳三千，當其數萬。⁸⁷

又論王世貞樂府詩曰：

余與臥子錄元美樂府十四五首，盡為舒章所汰，今僅存九章。元美才情所至，不能自檢，故多累篇，舒章汰去是也。⁸⁸

宋徵輿同樣認為王世貞的才情極高，可惜為詩不能自我檢束，故其詩每多累篇，無法與李攀龍競美；陳子龍和宋徵輿所選元美樂府詩，即因此而遭到李雯的刪汰。是故，王世貞雖是李、何、王、李之中作品最豐碩者，然其入選《皇明詩選》的詩作數量反為四子之末。若據宋徵輿所評，王世貞詩歌創作的整體成績又當在李攀龍之下。

基本上，雲間三子皆能認同王世貞「運材博」的正宗地位，但從細部來看，陳子龍和李雯、宋徵輿對於王世貞的評價仍然存在著些微落差。此一落差，或可從王世貞的文壇盟主身分來作觀察。《明史·文苑傳》云：「世貞始與李攀龍狎主文盟，攀龍歿，獨操柄二十年。才最高，地望最顯，聲華意氣籠蓋海內。一時士大夫及山人、詞客、衲子、羽流，莫不奔走門下。片言褒賞，聲價驟起。」⁸⁹如此盛況，遠遠超越了李夢陽、何景明、李攀龍縱橫文壇之時，可以說復古派的聲勢必須等到王世貞才算攀上最高的峰頂。況且在李、何、王、李四位復古派領袖中，王世貞的時代與陳子龍最為接近，又是四子中惟一的南方人，這些因素，都使得欲以文壇霸主自居的陳子龍對王世貞產生崇高的仰慕之情。試看陳子龍〈重遊弇園〉一詩云：

放艇春寒島嶼深，弇山花木正蕭森。左徒舊宅猶蘭圃，中散荒園尚竹林。
十二敦槃誰狎主，三千賓客半知音。風流搖落無人繼，獨立蒼茫異代心。

⁸⁷ 同前註。「迪功」，即前七子之徐禎卿（1479-1511）。

⁸⁸ 同前註，卷一，頁93。

⁸⁹ 《明史》，卷二八七，〈文苑三〉，頁7381。

陳子龍於崇禎十一年（1638）春寒時節重遊王世貞的弇園故居，⁹¹此時，賓客如雲的繁華盛景已成追憶，徒留花木蕭森。獨立蒼茫中，陳子龍悠悠懷想前代文壇盟主的風範，不禁發出「風流搖落無人繼」感歎，此一感歎，實寄託著陳子龍以繼承明詩正宗為己任的生命志向。再對照吳喬（1611—1695）《圍爐詩話》記載陳子龍高足張宸（？—1678）所述：「臥子為紹興推官時，巡按某問以明朝文人孰為大家？對曰：『弇州各體俱備。』又問以後為誰？答曰：『某甲。』」⁹²此則軼事也表現出陳子龍的盟主心態。正因為陳子龍對於王世貞有著異代同心的情感投射，因而比李雯和宋徵輿更有意的塑造王世貞的大家典範。

六、譜系延續：雲間三子

《皇明詩選》作為一部詩歌選集，其意義不只是追溯過往的正宗傳統，並且也展示了一套創作範式，用以指導當時詩歌發展的走向，而最早將此一詩歌創作範式付諸實踐的，正是雲間三子。選評《皇明詩選》的同時，陳子龍、李雯與宋徵輿也完成了《雲間三子新詩合稿》的創作，三子以合乎體格聲調的作品來繼承前、後七子的詩歌典範，使得明詩的正宗譜系得到了進一步的延續。陳子龍〈三子詩選序〉說明了此部合稿的編輯時間與經過：

癸未，李子從其尊人太僕公入燕邸，予移書尼之，不聽。明年春，先皇帝召予為諫官，未至，京師陷於賊，太僕殉難。虜師入，寇遁。李子守父喪，不得歸。今天子起淮甸，都金陵，東南底定。予入備待從，請急還里。宋子閑居，則梓三人之詩為一集，大率皆庚辰以後之所作也。⁹³

⁹⁰ 《陳子龍詩集》，卷十四，頁475。

⁹¹ 此詩編排在〈丁丑除夜時予方廬居二首〉之後，可推知作於崇禎十一年戊寅。

⁹² [清]吳喬：《圍爐詩話》（臺北：藝文印書館，1985年，《清詩話續編》本），卷六，頁668。張宸，字青瑤，江蘇華亭人。

⁹³ [明]陳子龍、[清]李雯、宋徵輿：《雲間三子新詩合稿》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年），〈三子詩選序〉，頁8。

崇禎十六年（癸未，1643），李雯隨其父李逢申（？—1644）北上赴京，陳子龍勸阻不成。次年（1644）三月，李自成（1606—1645）攻陷京師，崇禎帝自縊於煤山，李逢申被執殉國，其後清兵入關，李雯因守父喪無法南歸，不得已而仕於清朝。同年五月，弘光帝監國南都，陳子龍受召為兵科給事中，後仍歸返故里。就在大明王朝失去半壁江山的戰亂之際，閑居於家的宋徵輿將雲間三子自崇禎十三年（1640）以來的詩作刊印成書，是為《雲間三子新詩合稿》。觀此書各卷開端均題署「雲間李雯舒章、陳子龍臥子、宋徵輿轅文同撰」，後並標明「門人夏完淳存古編錄」，⁹⁴又可知此書雖由宋徵輿梓成，但夏完淳也曾以陳子龍弟子的身分參與編輯的工作。

《雲間三子新詩合稿》收錄雲間三子的詩作共八百首，全書依詩歌體裁編排，各體之下再依題材分類。以五言古詩為例，下又分時序之作、游覽之作、感述之作、贈答之作、行役之作、離懷之作、擬古之作、詠史之作、軍旅之作、仙釋之作、傷悼之作、言情之作、雜詠之作，凡十餘類，他體的分法略同。此書既為三位詩人的合集，加上各體兼備、內容廣泛，故能呈現多元的詩歌風貌，但基本上，雲間三子的作品之間仍具有詩風豔麗的共通特質。試觀柴紹炳（1616—1670）寫給毛先舒（1620—1688）的〈與毛馳黃論詩書〉所云：

曩吾極推足下，每所引繩，靡弗歎服。頃則甲乙篇第，似乎偏尚雲間三子之製，艷逸相高，務目新體。矯枉太甚，亦復是累；愛而知辟，古以為難。「芳草多所誤」，古體中作何位置？「火照紗窗人影紅」，小詞致語耳。彼集中競爽，不乏名章，而猥以閨閣情多，相為稱說。然則四始所訓，徒尊國風，而善作新聲，便靡雅奏乎？⁹⁵

⁹⁴ 原始版式可參看〔明〕陳子龍、〔清〕李雯、宋徵輿：《雲間三子新詩合稿》（臺北：傅斯年圖書館藏，明末刻本），各卷首頁。案，「李雯舒章、陳子龍臥子、宋徵輿轅文」三人姓名係由右至左排列，以陳子龍居中。

⁹⁵ 〔清〕柴紹炳：《柴省軒先生文鈔》（濟南：齊魯書社，1997年，《四庫全書存目叢書》集部第210冊），卷十，頁385。「火照紗窗人影紅」一句，於陳子龍、李雯、宋徵輿的作品中未能檢得，僅見陳子龍詞作〈探春令·上元雨〉云：「火微紅，明滅紗窗裡，知有玉人低語。」與此句意象相近。見〔明〕陳子龍、〔清〕李雯、宋徵輿：《幽蘭草》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年），卷中，頁21。

柴紹炳和毛先舒為西泠詩派的代表詩人，二人皆曾受教於陳子龍。此信的寫作原由在於毛先舒論詩偏愛雲間三子的豔逸新體，柴紹炳卻認為此一取向矯枉太甚，故而寄書相質。文中提到的「芳草多所誤」，為陳子龍五古〈暮春晦前一日語溪道中〉之句，原詩即出自《雲間三子新詩合稿》，詩云：

平疇暢和風，駕言春已暮。菰蒲翳清湍，蘭芷凝晨露。方舟越嘉林，繫彼川中路。秀麥滋輕陰，新苗浥微雨。祁祁女出桑，宛宛鳩拂羽。淑景誰能留？芳草多所誤。縱目悼遠心，感化傷時遇。矧此瞻故鄉，企予不能渡。⁹⁶

此詩刻劃暮春行舟的兩岸景物，以寄寓傷時懷鄉之思，文辭頗為秀麗。但柴紹炳卻認為，五言古詩應以漢魏古體為正，⁹⁷「芳草多所誤」一類的詩句已流於豔逸，破壞了古詩應該具備的渾樸風格，故有「古體中作何位置」之評。柴紹炳的評論是站在復古的立場而發言，其說雖過於保守，但確實掌握到了雲間三子詩作的重要特色。

柴紹炳所舉之例尚稱清雅，覽讀《雲間三子新詩合稿》，實不乏更為流麗穠豔的篇章。以雲間三子七言古詩的擬古之作為例，如李雯〈搗衣篇〉云：「閨閣佳人字莫愁，年年紅粉對青樓。乍知玉腕羅衣薄，早識金風紫塞秋。」宋徵輿〈美人篇〉云：「黃鸝不鳴紫燕語，碧玉堂前自來去。十五美人坐金閨，妝成獨對櫻桃樹。」陳子龍〈雒陽兒女行〉云：「雒陽大道六萌車，綺戶紅牆指妾家。舞席每移長信草，妝樓偏對上陽花。」⁹⁸此類色彩鮮妍的詩句，於《雲間三子新詩合稿》中頻頻出現，成為顯著的詩風特徵。我們可以再參照其他清初詩論家的說法，例如朱彝尊（1629—1709）〈錢舍人詩序〉云：

華亭自陳先生子龍倡為華縟之體，海內稱焉。二十年來，鄉曲效之者，往

⁹⁶ 《雲間三子新詩合稿》，卷一，頁9-10。

⁹⁷ 可參照柴紹炳〈再與毛馳黃論詩書〉云：「今世作者，古體師漢魏，近體追盛唐，企而不及，顧欲矯之乎？」見《柴省軒先生文鈔》，卷十，頁386。

⁹⁸ 分見《雲間三子新詩合稿》，卷四，頁71；卷四，頁75；卷四，頁76。

往模其形似，而遺其神明。⁹⁹

或如錢价人（？—1662）在與魏畊（1614—1662）合編的《今詩粹》中評曰：

雲間七律多從豔體入，潤以初唐。大樽味特深厚，而詞更娟秀。¹⁰⁰

可知當時論者多能同意雲間詩派的主要詩風在於華縟豔麗。此一創作取向，正可視為陳子龍〈皇明詩選序〉所提出「攬其色」的審美觀的具體實踐。

除了豔逸之外，雲間三子的詩作也有意氣慷慨的一面，柴紹炳論中即指出「彼集中競爽，不乏名章」。特別是陳子龍，每能將宏偉的氣勢與豔麗的辭藻結合起來，使其作品兼具力度與美感。試以朱彝尊《明詩綜》以及魏畊、錢价人《今詩粹》二書同時選錄的陳子龍七律〈曉渡錢塘〉為例：

吳山越岫隔中流，簫鼓平明青翰舟。萬里晴江開曉郭，千帆春草送芳洲。
桃花欲落潮先至，鶯語初聞露未收。何事西陵常問渡，不堪獨上望京樓。
101

此詩敘寫平明時分乘青翰之舟橫渡錢塘江所見之景，題材與〈暮春晦前一日語溪道中〉相近，但風格表現卻有所不同。最引人注目的是詩句頷聯，此聯以「萬里」、「千帆」開展出一望無際的壯闊視野，搭配句中「晴江」、「曉郭」、「春草」、「芳洲」等秀雅之詞，因而呈現豪而不粗、秀而不靡的高華之致。頸聯的「桃花」、「鶯語」雖皆小巧，但「桃花欲落潮先至」一句，隱隱潛藏著詩人澎湃的憂思，使得詩句並不落於纖細。尾聯述及詩人常於西陵問渡卻不堪登樓望京，則又透露陳子龍感傷於國事蝸蟻而不知何所依從的蒼茫心境，以此等語作結，

⁹⁹ [清]朱彝尊：《曝書亭集》（臺北：世界書局，1989年），卷三七，頁456。此文係為錢芳標而作。錢芳標，字葆酚，江蘇華亭人。

¹⁰⁰ [清]魏畊、錢价人編：《今詩粹》（臺北：臺灣大學圖書館藏，清初刊本），卷十，頁1。

¹⁰¹ 《雲間三子新詩合稿》，卷八，頁157。另見[清]朱彝尊編：《明詩綜》（臺北：世界書局，1989年），下冊，卷七五，頁485；《今詩粹》，卷十，頁2。案，《明詩綜》詩題誤作〈晚渡錢塘〉。

更厚實了全詩的情感內涵。吳偉業（1609—1671）說陳子龍詩「高華雄渾，睥睨一世」，¹⁰²當是指稱此類風格的作品。王士禎（1634—1711）《香祖筆記》還曾舉出更多實例來評論陳子龍詩，云：

予觀其七言……如「九龍移帳春無草，萬馬窺邊夜有霜」，「左徒舊宅猶蘭圃，中散荒園尚竹林」，「禹陵風雨思王會，越國山川出霸才」，「石顯上賓居柳市，竇嬰別業在藍田」，「七月星河人出塞，一城砧杵客登樓」，「四塞山河歸漢闕，二陵風雨送秦師」諸聯，沈雄瑰麗，近代作者，未見其比，殆冠古之才。一時瑜、亮，獨有梅村耳。¹⁰³

所舉諸聯或出自《雲間三子新詩合稿》，或為稍前於此的作品，¹⁰⁴皆足以證成陳子龍詩作的雄麗特質。¹⁰⁵而所謂的「高華雄渾」、「沈雄瑰麗」，以雲間三子的批評用語來說，即是融合李夢陽之「雄分」與何景明之「英分」的英雄兼備之姿，這也正是陳子龍所宗尚的詩歌理想範式。

接著，再就時代精神進行考察。雲間三子雖然崇尚盛世之音，欲以《皇明詩選》所選錄的明詩正經「彰本朝之巨麗」，¹⁰⁶但三子面對的世局終究不同於前後七子，陳子龍〈三子詩選序〉道出諸子當時的生命情境：

¹⁰² [清]吳偉業：〈梅村詩話〉，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版，1999年），卷五八，頁1135。

¹⁰³ [清]王士禎：《香祖筆記》（濟南：齊魯書社，2007年，《王士禎全集》第6冊），卷二，頁4484。

¹⁰⁴ 「七月星河人出塞」為〈晚秋雜興·其一〉之句（「七月」應作「九月」），「四塞山河歸漢闕」為〈潼關〉之句，二詩分見《雲間三子新詩合稿》，卷七，頁145；卷八，頁168。「九龍移帳春無草」為〈辱李司馬萍槎先生贈詩勉以世事兼許文筆忽忽奉酬聊存知己之感〉之句，「左徒舊宅猶蘭圃」為〈重遊奔園〉之句，「禹陵風雨思王會」為〈錢塘東望有感〉之句，三詩原出《湘真閣稿》；「石顯上賓居柳市」為〈長安雜詩·其八〉之句，原出《屬玉堂集》。後四詩皆參見《陳子龍詩集》。

¹⁰⁵ 關於陳子龍的詩歌風格，姚蓉及吳思增兩位學者的著作中有詳細討論。可參姚蓉：《明末雲間三子研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2004年），頁274-294；吳思增：《陳子龍新詩風研究》（上海：華東師範大學中國語言文學系博士論文，2006年），頁80-130。

¹⁰⁶ 《皇明詩選》，李燾〈序〉，頁10。

當五六年之間，天下兵大起，破軍殺將，無日不見告，故其詩多憂憤念亂之言焉。然以先朝躬秉大德，天下歸仁，以為庶幾可銷陽九之厄，故又多惻隱望治之旨焉。念亂則其言切而多思，望治故其辭深而不迫，斯則三子之所為詩也。¹⁰⁷

身處動盪之世的雲間三子，不得不抒發身逢亂離的時代感受，卻又對國家的中興懷抱著希望，故其詩既多「憂憤念亂之言」，又寓「惻隱望治之旨」，深刻反映出晚明的衰變局勢以及詩人的政治理想。以實際作品言之，例如崇禎十五年（1642），李自成兵圍開封，明軍與流寇互以決河灌城的戰術攻擊對方，結果造成全城百姓幾乎全遭滅頂的慘劇，陳子龍、宋徵輿聞訊後皆以七言歌行詠懷，陳子龍〈大梁行〉句云：「繁臺南去接平臺，一望蒼茫殺氣開。惟有賈生梁客慟，還應宋玉楚臣哀。」宋徵輿〈汴梁行〉亦云：「流屍不辨賊與民，白骨如山自撐拄。安得息壤生豫州？墜此洪波宅黎庶。」¹⁰⁸二人對此事件都表達了無力挽回的沈重哀痛。再如崇禎十六年（1643），孫傳庭（1593—1643）的部隊遭李自成擊潰，西安失守，明朝國勢更形危殆，陳子龍因而有七律〈潼關〉之作，詩中一方面以「四塞山河歸漢闕，二陵風雨送秦師」¹⁰⁹感歎孫傳庭兵敗陣亡，另一方面也以「長安游俠知無處，仗劍還能指義旗」來期望西安城內能有義師反正；時在京師的李雯亦作七律〈聞西安復失是日諸進士方有館試之期〉，詩句提到「玉几中宵恆側席，金門平旦欲彈冠」，已點出思宗因西安的陷落而焦慮難安，詩末「涕淚只今何處灑？九天風雪夜漫漫」，更對明朝的國運懷有不祥的預感。¹¹⁰及至崇禎十七年（1644），大順軍和清軍先後攻入京師，明朝覆亡，值此天地崩解之際，宋徵輿曾作〈野哭〉三首悼念思宗以及殉國諸臣的死難，後又作〈聞吳大將軍率關寧兵以東西二虜大破李賊志喜二律〉，記錄吳三桂（1612—1678）引清兵入關以破李賊之事。¹¹¹藉由這些感時憂國之作，不難察知《雲間三子新詩合稿》所具有的時代意義。再觀陳子龍詩云：「但願時清兵革稀，束書牛角還農圃。」「願公且

¹⁰⁷ 《雲間三子新詩合稿》，〈三子詩選序〉，頁8。

¹⁰⁸ 二詩分見前註，卷四，頁75-76；卷四，頁69。

¹⁰⁹ 「二陵風雨送秦師」，用《左傳》僖公三十二年蹇叔哭師的典故。

¹¹⁰ 二詩均見《雲間三子新詩合稿》，卷八，頁168。

¹¹¹ 二詩分見前註，卷六，頁115；卷八，頁167-168。《雲間三子新詩合稿》未收陳子龍、李雯崇禎十七年詩，故此年詩作僅以宋徵輿作品為例。

暮秉絲綸，澄清九域靖風塵。」李雯詩云：「願補金甌酬聖主，愁心歷亂數中原。」「躍馬涼風秋隼疾，中原今日欲銷兵。」以及宋徵輿詩云：「此日功名思衛霍，莫教烽火通京洛。千里黃圖斷羽書，萬年天下開麟閣。欲見長安但舉頭，天下黎民且耕鑿。」¹¹²又可知雲間三子雖然面對凋零殘破的世局，但依然熱切期待天下得以重歸於清平。若再與《皇明詩選》相對照，此一側隱望治之詩旨，又正與雲間三子選錄詩作時「必淵思以求其旨」的標準相吻合。

雲間三子選詩、作詩皆重視鮮妍之「色」與忠厚之「旨」，但三子詩作的豔麗程度實已超越前、後七子，三子詩中所表現的憂國情思也具有獨特的時代風貌。因此，雲間三子雖以己詩上承明詩的正宗傳統，卻也使得此一譜系的內蘊產生變化；以詩歌經典喻之，雲間三子視前、後七子之作爲明代的正經，然三子本身瑰瑋華麗且又感懷時事的詩歌，卻讓人聯想到「朗麗以哀志」¹¹³的楚騷。陳子龍〈三子詩選序〉即這麼說：

自此以往，未知所屆。若夫燕市之旁，狗屠之室，豈無有擊筑悲歌南望而流涕者乎？蘆漪之側，有漁夫焉，予將和日月之章，以續此編，不敢遂詠參辰之作也。¹¹⁴

「蘆漪之側，有漁夫焉」，乃化用屈原行吟澤畔而遇漁父之事；¹¹⁵所謂「日月之章」，則是指屈原「可與日月爭光」¹¹⁶的崇高詩篇。這些典故的援引，透露了陳

¹¹² 陳子龍詩爲〈寄獻京山鄭師〉、〈送倪鴻寶少司馬學士赴召聞有虜警隨率義旅勤王〉之句，李雯詩爲〈春日感懷·其八〉、〈寄懷睢陽友人〉之句，宋徵輿詩爲〈長安道上行〉之句。分見前註，卷四，頁58；卷四，頁69；卷七，頁142；卷八，頁158；卷四，頁74。

¹¹³ 《文心雕龍·辨騷》語。見〔南朝梁〕劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1994年），卷一，頁156。

¹¹⁴ 《雲間三子新詩合稿》，〈三子詩選序〉，頁9。

¹¹⁵ 事詳屈原〈漁父〉，見〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補注》（臺北：漢京文化公司，1983年），卷七，頁179-181。《史記·屈原賈生列傳》亦載此事。

¹¹⁶ 班固〈離騷序〉引淮南王劉安〈離騷傳〉云：「蟬蛻濁穢之中，浮游塵埃之外，嶠然泥而不滓；推此志，雖與日月爭光可也。」見《楚辭補注》，卷一，頁49。司馬遷《史記·屈原賈生列傳》亦用劉安此語。

子龍欲追躡《離騷》精神的人格意志，惟此序作於崇禎十七年（1644），未必能完全代表雲間三子自崇禎十三年（1640）以來的寫作立場，陳子龍也明言將以日月之章「以續此編」，知其所側重者仍在於指出日後的創作方向。事實上，豔麗色澤與憂國之志雖為《雲間三子新詩合稿》的兩大特色，但在書中，二者之間的融合仍未充分，此點，必須待到陳子龍晚年所作的《焚餘草》才得到最完整的體現。

例如陳子龍感傷明室傾覆的〈白日行〉一詩云：

滄波深碧倒影紅，羲和窈窕扶桑東。九鳥紛紛落何處？六龍萬古當長空。
 陽春欲沒星出河，花影澹豔朱顏酡。半照人間半地底，一去不還可奈何！
 紫霞靄靄沈平陸，金支瞳瞳吐暘谷。伐鼓撞鐘天下聞，雞鳴狗吠相爭逐。
 日車荒茫不可尋，夸父馳驅成鄧林。魯陽壯士亦無補，獨肯迴翔留寸陰？
 問爾何為成古今？朝朝暮暮愁人心。¹¹⁷

此詩以「白日」比喻明朝，前八句寫日出日落的過程，從日出扶桑、六龍當空，再到陽春欲沒、半照地底，其實也正是明朝國勢由盛而衰的寫照。固然此時靄靄紫霞已沈於平陸，但仍有瞳瞳金支重現於暘谷的可能，無奈弘光帝監國南都之後卻伐鼓撞鐘，耽於宴樂，朝中又多雞鳴狗吠之紛爭，遂使得日車荒茫，終難追尋。面對如此形勢，詩人不禁感歎：即使有夸父神力，也只能力竭身死而化為鄧林；縱有魯陽壯士，也無法撝戈返日。¹¹⁸全詩即在「滄波深碧倒影紅」、「花影澹豔朱顏酡」等豔麗詩句與羲和、九鳥、六龍等神話想像的交織之下，構成一首動人的篇章。魏畊評此詩曰：「臥子少年所作，只能道狹斜風流等事，此其晚歲遺稿，有懷沙之冤，無迴鑾之力，故語語綵痛。」¹¹⁹可謂深得此詩意旨。再如陳子龍七律名作〈秋日雜感·其一〉云：

¹¹⁷ 《陳子龍詩集》，卷十，頁297。此詩有王昶等人的考證，云：「是詩疑悼福、魯二藩之失國，而比于虞淵之沈也。」下文對此詩的解釋略本王昶之說，但在個別詩句的理解上又與王昶不盡相同。

¹¹⁸ 夸父追日典出《山海經·海外北經》及《大荒北經》，魯陽撝戈典出《淮南子·覽冥訓》。

¹¹⁹ 《今詩粹》，卷一，頁3。

滿目山川極望哀，周原禾黍重徘徊。丹楓錦樹三秋麗，白雁黃雲萬里來。
夜雨荆榛連茂苑，夕陽麋鹿下胥臺。振衣獨上要離墓，痛哭新亭一舉杯。

120

詩中「周原禾黍」、「麋鹿胥臺」、「痛哭新亭」皆亡國典故，¹²¹這些典故的運用使得全詩瀰漫著凝重的悲淒之感。而陳子龍的創作手法同樣是以豔景寫哀，特別是頷聯「丹楓錦樹三秋麗，白雁黃雲萬里來」，前句秀麗華美，後句蕭瑟壯闊，呈顯出陳子龍沈雄瑰麗的一貫詩風；即頸聯「夜雨荆榛連茂苑，夕陽麋鹿下胥臺」，前句黯黑幽沈，後句緋紅蒼涼，設色亦對比鮮明。詩末，陳子龍藉由「振衣獨上要離墓」¹²²的舉止，表達將不計個人死生以復國仇的生命志向，更在哀感頑豔的詩作中，拔出高昂悲壯的尾音。大體而論，陳子龍於國變後所書寫的「忠怨之辭」往往具有「驚采絕豔」的特質，¹²³與屈原作品的風格頗相接近，特別是七言歌行一體，如〈古有所思行〉、〈九日虎丘大風雨〉、〈杜鵑行〉、〈怨詩行〉、〈月夜遊劍池作〉、〈冰池篇〉諸作，表現得最為酣暢淋漓。¹²⁴可以說，雲間三子所延續的明詩正宗譜系，在陳子龍的晚年詩作中得到了以《騷》繼《詩》的發展。

然而，李雯與宋徵輿後來皆仕於清，二人後期的作品實不當與陳子龍並論。對此，或可參看夏完淳〈讀陳軼符李舒章宋轅文合稿〉所述：

十五成童解章句，每從先世託高軒。庾徐別恨同千古，蘇李交情在五言。
雁行南北誇新貴，鷓首西東憶故園。獨有牆頭憐宋玉，不聞〈九辯〉弔湘沅。

125

¹²⁰ 《陳子龍詩集》，卷十，頁525-526。

¹²¹ 「周原禾黍」典出〈王風·黍離〉之〈毛詩序〉；「麋鹿胥臺」用伍子胥諫吳王典，見《史記·淮南衡山列傳》伍被語；「痛哭新亭」典出《世說新語·言語》。

¹²² 要離，春秋吳國刺客，為吳王闔廬殺王子慶忌，後伏劍自殺，事見《呂氏春秋·忠廉》。

¹²³ 「忠怨之辭」、「驚采絕豔」亦用《文心雕龍·辨騷》語。分見《文心雕龍義證》，卷一，頁146、頁160。

¹²⁴ 諸詩皆見《陳子龍詩集》，卷十。

¹²⁵ [明]夏完淳著，白堅箋校：《夏完淳集箋校》（上海：上海古籍出版社，1991年），

據白堅《夏完淳集箋校》考證，此詩作於隆武二年丙戌，亦即順治三年（1646）¹²⁶。此年，李雯與宋徵輿皆已投靠新朝，時代的動盪與人事的變遷使得夏完淳在重讀《雲間三子新詩合稿》時，不禁心生感慨而寫下此詩。詩作首聯，夏完淳先回憶自己成童之時，即跟隨著父親夏允彝（1596—1645）與雲間三子交遊的往事；其後，則將時間拉回當下，分別對雲間三子的人生抉擇提出評論。頷聯以庾信、李陵比擬李雯，而以徐陵、蘇武比擬陳子龍，對映出二人不同的生命際遇，尤值得玩味的是蘇、李之喻，不僅彰顯了陳子龍的忠義精神，同時也表現出李雯被迫仕清的無奈。頸聯則寫宋徵輿隨著雁行般的南方文士北上入京，企圖博取功名以誇新貴；流離失所的陳子龍則乘舟東西飄蕩，依然心憶故國家園，二人志節之高下於此立判。顯然，夏完淳對於李雯、宋徵輿的變節，評價並不一致，故詩作尾聯更集矢於宋徵輿，句中以寫作〈登徒子好色賦〉的宋玉喻指宋徵輿，¹²⁷而以屈原喻指自沈殉國的夏允彝，¹²⁸意謂宋徵輿甘心淪為新朝帝王的文學侍從之臣，卻不能寫作〈九辯〉一般的作品來悼念具有屈子精神的幾社前輩。此一諷刺手法也給了我們這樣的提示：相較於陳子龍可與日月爭光的篇章，宋徵輿後期的詩作僅能以宋玉作品視之。

順治四年（1647），亦即夏完淳詩成後次年，宋徵輿果真進士及第，順利成為新朝權貴；陳子龍則於同年選擇和夏允彝一樣的人生道路，以屈子般的身姿投水就義。今覽宋徵輿《林屋詩稿》，集中五古組詩〈同郡五君詠〉中有〈夏功考彝仲〉、〈陳給諫臥子〉二章，五律一體另有〈夢夏陳兩公〉一詩，¹²⁹這些篇章皆是追思夏允彝與陳子龍的作品，可知宋徵輿的家國觀念雖然淡薄，但並未忘懷

卷六，頁284。

¹²⁶ 參前註，卷六，頁284-286。

¹²⁷ 宋玉〈登徒子好色賦〉云：「此女登牆闖臣三年，至今未許也。」此即「獨有牆頭憐宋玉」一語所本。語見〔南朝梁〕蕭統編：《文選》（上海：上海古籍出版社，1994年），卷十九，頁893。

¹²⁸ 白堅云：「此處擬允彝為屈原。」今從其說。見《夏完淳集箋校》，卷六，頁286。夏允彝生平可參《明史》，卷一六五，頁7098-7099。

¹²⁹ 二詩分見〔清〕宋徵輿：《林屋詩稿》（濟南：齊魯書社，1997年，《四庫全書存目叢書》集部第215冊），卷四，頁496-497；卷八，頁539。案，〈同郡五君詠〉分詠董其昌、陳繼儒、夏允彝、陳子龍、李雯，宋徵輿並曾為五人立祠，事詳宋徵輿〈雲間五人祠記〉。

故人情誼，尚不至於落入「不聞〈九辯〉弔湘沅」一語的指斥之中。惟宋徵輿既已仕清，則確實吻合「牆頭憐宋玉」的文學待從之形象。例如其〈龍舟篇〉一詩，詩前序文交代了寫作原由：「順治十三年五月五日，上召文臣四品以上及諸詞臣入西苑，賜讌于龍舟。……臣徵輿恭逢盛事，作詩一篇以紀焉。」詩云：

龍舟宛轉百餘尺，容與滄波動雲日。群臣列坐咏薰風，天子中流思在德。
十里烟光天鏡開，西山倒影入瀛臺。臺下謝恩扶醉出，長絲五色日邊來。
130

此詩描寫順治君臣於端午佳節時讌飲相歡的情景，即是標準的詞臣之作，與宋玉為楚王寫作諸賦的立場相近。至於李雯，入清後官弘文院誥勅撰文中書舍人，其實是更受倚重的文臣，嘉慶《松江府志》載其傳記，即云「世傳國初時，高文典冊咸出其手」。¹³¹依此而論，李雯晚年的詩作也應當以宋玉來作比附。閱讀李雯晚年所作之《蓼齋後集》，集中多述亡國之痛、失節之恨，其自剖心路歷程的長詩〈述閔〉可視為此一主題的代表作，此詩自注云：「李子自喪亂以來，追往事，述今情，道其悲苦之作，得十章。」¹³²末章中，李雯為自己的悲苦心境作了最後總結，詩云：

風塵何冉冉！歲月忽已晚。驚魄悼前危，羈情迷後苑。雀蜃移海波，橘枳變淮畎。我生亦已微，倏隨時化轉。哀此形累牽，致我令名短。父兮父不聞，天乎天蓋遠。南土曠茫茫，北風吹不斷。離居發苦吟，悵然神獨惋。
133

回首易代之交所歷經的重重危難，依然驚人心魄；此時，李雯面對著生命的凋萎

¹³⁰ 同前註，卷六，頁513-514。

¹³¹ 〔清〕宋如林等修，〔清〕孫星衍等纂：《松江府志》（臺北：成文出版公司，1970年，影印嘉慶二十二年刊本），卷五六，〈古今人傳八〉，頁1268。

¹³² 〔清〕李雯：《蓼齋後集》（北京：北京出版社，2000年，《四庫禁燬書叢刊》集部第111冊），卷一，頁654。

¹³³ 同前註，卷一，頁656。

枯敗，羈旅異地的情思益加感亂。¹³⁴此蓋雀入海而化為蛤，橘踰淮而變為枳，¹³⁵變節仕清實背離了初衷，自己已不再是自己。人窮則反本，悲哀已極的李雯不禁呼父呼天，卻得不到任何安慰與回應，於是，離群索居的天涯淪落人只能在北風吹拂中，遙望南方茫茫的故土，吟唱內心無盡的惋恨。一如此詩，李雯後期的詩作每每將自己型塑成落魄失意、孤獨傷感的文人，這樣的人物形象則與〈九辯〉中「廓落兮羈旅而無友生，惆悵兮而私自憐」¹³⁶的宋玉略有幾分神似。依此而論，即使取喻相同，但李雯與宋徵輿二人詩作中所具有的宋玉意涵仍應有所區隔。¹³⁷

綜論之，雲間三子創作《雲間三子新詩合稿》，欲以豔麗之色、忠君之旨來繼承前、後七子的詩歌典範，固然取得了令人矚目的成績，但若以甲申之後的作品當作定評，則雲間三子彼此間的詩學地位並不一致。以陳子龍的昂揚詩篇較之於李雯、宋徵輿的失節之作，猶如屈原之視宋玉，其間的詩風已由崇高降而為世俗。¹³⁸就這層意義來說，前人謂陳子龍的作品「終明一代之運」、¹³⁹「殿殘明一代詩」，¹⁴⁰誠然有其理據；至於李雯與宋徵輿侷限於個人榮辱的世俗之作，則不免由正而入衰，反映出明清之際詩學的轉變。

¹³⁴ 「羈情迷後苑」之「苑」，與「苑」字相通，當取枯病之意。如《淮南子·俶真訓》：「是故形傷于寒暑燥溼之虐者，形苑而神壯。」高誘注：「苑，枯病也。」

¹³⁵ 《國語·晉語九》：「雀入于海為蛤，雉入于淮為蜃。」《周禮·冬官考工記》：「橘踰淮而北為枳。」

¹³⁶ 《楚辭補注》，卷八，頁183。

¹³⁷ 關於李雯、宋徵輿詩歌的研究，仍以姚蓉的討論最為全面。可參《明末雲間三子研究》，頁238-294。

¹³⁸ 大陸學者吳廣平云：「宋玉和屈原不一樣。他缺乏屈原那種犯顏直諫的精神，也沒有屈原那種視死如歸的勇氣，更沒有憤然沈江的悲壯舉動。從屈原到宋玉，體現了由崇高向世俗的回落，由政治化向人性化的復歸。」此點也適合用來說明陳子龍與李雯、宋徵輿的差別，故文中化用其說。語見吳廣平：《宋玉研究》（長沙：嶽麓書社，2004年），頁170。

¹³⁹ 〔清〕朱琰編：《明人詩鈔》（北京：北京出版社，2000年，《四庫禁燬書叢刊》集部第37冊），〈正集〉，卷十二，頁534。

¹⁴⁰ 〔清〕陳田編：《明詩紀事》（上海：上海古籍出版社，1993年），辛籤卷一，頁2810。

七、結語

陳子龍曾為李雯《彷彿樓詩稿》撰寫序文，此篇序文有兩個版本：一收於《陳忠裕公全集》，題〈彷彿樓詩稿序〉，係陳子龍寫於崇禎八年（1635）的原作，後由王昶（1724—1806）等人輯入《全集》中；另一收於《安雅堂稿》，題〈李舒章彷彿樓詩稿序〉，則為陳子龍於明亡前夕自訂文稿時所刪修。¹⁴¹序文中，陳子龍曾讚譽李夢陽、何景明、李攀龍、王世貞的詩學功績，云：「夫詩衰於宋，而明興尚沿餘習，北地、信陽力返風雅，歷下、瑯琊復長壇坫，其功不可掩，其宗尚不可非也。」若以前一版本為據，陳子龍緊接著卻對李、何、王、李之詩風表示猶有所憾：

特數君子者，摹擬之功多而天然之資少，意主博大，差減風逸，氣極沈雄，未能深永。空同壯矣，而每多累句；滄溟精矣，而好襲陳華；弇州大矣，而時見卑詞；惟大復奕奕，頗能潔秀，而弱篇靡響，概乎不免。後人自矜其能，欲矯斯弊者，惟宜盛其才情，不必廢此簡格。¹⁴²

此處指出四子詩作的共同缺失以及個別疵累，大有欲越度諸子而上之意。然而在後一版本中，陳子龍重新修訂了此段文字，試看改後之說：

特數君子者，摹擬之功能事頗極，自運之語難皆超乘。寡見之士不能窮源導流，迹其文貌，轉相因襲，保陳守姜，事同輿臺。薦紳比之木瓜，山林託為羔雁，徒具膚形，竟無神理。夫學者流失，雖賢聖不免，卒未聞拙匠遺累於規矩之制，敗軍歸咎於孫吳之書也。後之作者欲矯斯弊，惟宜盛其才情，不必廢此簡格。¹⁴³

文中除「自運之語難皆超乘」一語外，全面刪去了對於李、何、王、李的負面評

¹⁴¹ 《安雅堂稿》收錄〈皇明詩選序〉，知其書之編成在崇禎十六年（1643）以後。

¹⁴² [明]陳子龍：《陳忠裕公全集》，收入《陳子龍文集》（上海：華東師範大學出版社，1988年），卷三五，頁378-379。

¹⁴³ 《安雅堂稿》，卷三，頁148。

價。兩相對照，前後版本雖皆有「欲矯斯弊」一段文句，但前一版本指的是欲矯李、何、王、李為詩之弊，後一版本則是欲矯寡見之士的因襲之弊，批評的對象已從前、後七子轉移到七子後學。由此一批評態度的轉變來看，可知陳子龍本亦明白李、何、王、李詩風的不足處，惟在明末的詩學情境與政治形勢之下，陳子龍等人肩負著重振復古詩學進而以雅音興國的責任，故而不得不重新建構明詩的正宗譜系，賦予李、何、王、李更完整的典範形象。

雖然就政治功效而論，雲間三子欲藉詩歌啓迪國人意智、促成國家景運之隆的詩學理想，終究未能實現，但借用陳子龍「魯陽壯士亦無補」的詩句來說，縱使揮戈無法返日，卻也不減損揮戈動作本身所具有的莊嚴性，雲間三子編選《皇明詩選》、創作《雲間三子新詩合稿》的努力，依然具有時代的啓示性；況且就詩學成就而論，雲間三子的理論與創作不僅總結了明代的復古詩學，並且也反映出明清之際的詩學流變，於文學史上更具有不容輕忽的重要意義。

引用文獻

- 王士禛：《香祖筆記》，《王士禛全集》本，濟南：齊魯書社，2007年。
- 王世貞：《弇州山人四部稿》，臺北：偉文圖書出版社，1976年。
- ：《藝苑卮言》，《歷代詩話續編》本，臺北：木鐸出版社，1988年。
- 王逸章句，洪興祖補注：《楚辭補注》，臺北：漢京文化公司，1983年。
- 孔安國傳，孔穎達正義：《尚書正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1989年。
- 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達正義：《毛詩正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1989年。
- 司徒國健：〈陳子龍《皇明詩選》與「經世之學」〉，香港大學亞洲研究中心主辦「明清文學國際學術研討會」論文，2000年4月。
- 白潤德：《何景明叢考》，臺北：臺灣學生書局，1997年。
- 朱琰編：《明人詩鈔》，《四庫禁燬書叢刊》本，北京：北京出版社，2000年。
- 朱彝尊：《曝書亭集》，臺北：世界書局，1989年。
- 朱彝尊編：《明詩綜》，臺北：世界書局，1989年。
- 宋如林等修，孫星衍等纂：《松江府志》，影印嘉慶二十二年刊本，臺北：成文出版公司，1970年。
- 宋琬：《宋琬全集》，濟南：齊魯書社，2003年。
- 宋徵輿：《林屋詩稿》，《四庫全書存目叢書》本，濟南：齊魯書社，1997年。
- 杜騏徵等編：《幾社壬申合稿》，《四庫禁燬書叢刊》本，北京：北京出版社，2000年。
- 李雯：《蓼齋後集》，《四庫禁燬書叢刊》本，北京：北京出版社，2000年。
- 李夢陽：《空同先生集》，臺北：偉文圖書出版社，1976年。
- 李維楨：《大泌山房集》，《四庫全書存目叢書》本，濟南：齊魯書社，1997年。
- 李攀龍：《滄溟先生集》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 阮葵生：《茶餘客話》，《續修四庫全書》本，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 吳思增：《陳子龍新詩風研究》，上海：華東師範大學中國語言文學系博士論文，2006年。
- 吳偉業：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版，1999年。
- 吳喬：《圍爐詩話》，《清詩話續編》本，臺北：藝文印書館，1985年。

- 吳廣平：《宋玉研究》，長沙：嶽麓書社，2004年。
- 何景明：《何大復集》，鄭州：中州古籍出版社，1989年。
- 佛光大辭典編修委員會：《佛光大辭典》，高雄：佛光出版社，1988年。
- 胡應麟：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 姚蓉：《明末雲間三子研究》，廣州：廣東高等教育出版社，2004年。
- 紀昀等：《四庫全書總目》，臺北：藝文印書館，1989年。
- 高棅編：《唐詩品彙》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 班固：《漢書》，臺北：鼎文書局，1983年。
- 夏完淳著，白堅箋校：《夏完淳集箋校》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 真德秀編：《文章正宗》，《四部叢刊廣編》本，臺北：臺灣商務印書館，1981年。
- 柴紹炳：《柴省軒先生文鈔》，《四庫全書存目叢書》本，濟南：齊魯書社，1997年。
- 張廷玉等：《明史》，臺北：鼎文書局，1998年。
- 張健：《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 張懷瓘：《書斷》，《文津閣四庫全書》本，北京：商務印書館，2005年。
- 陳子龍：《安雅堂稿》，臺北：偉文圖書出版社，1977年。
- ：《陳子龍詩集》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- ：《陳子龍文集》，上海：華東師範大學出版社，1988年。
- 陳子龍、李雯、宋徵輿編：《皇明詩選》，明崇禎癸未刊本，臺北：國家圖書館藏。
- ：《皇明詩選》，上海：華東師範大學出版社，1991年。
- 陳子龍、李雯、宋徵輿：《雲間三子新詩合稿》，明末刻本，臺北：傅斯年圖書館藏。
- ：《雲間三子新詩合稿》，瀋陽：遼寧教育出版社，2000年。
- ：《幽蘭草》，瀋陽：遼寧教育出版社，2000年。
- 陳文新：《明代詩學》，長沙：湖南人民出版社，2000年。
- 陳田編：《明詩紀事》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 陳書彙：《明代詩文的演變》，南京：江蘇教育出版社，1996年。
- 楊士弘編選，張震輯注，顧璘評點：《唐音評注》，保定：河北大學出版社，2006年。
- 鄒云湖：《中國選本批評》，上海：上海三聯書店，2002年。
- 廖可斌：《復古派與明代文學思潮》，臺北：文津出版社，1994年。

- 鄭玄注，孔穎達正義：《禮記正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1989年。
- 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1989年。
- 蔡瑜：《高棅詩學研究》，臺北：臺灣大學出版委員會，1990年。
- 劉永翔：〈讀《皇明詩選》〉，《華東師範大學學報》，1993年第2期。
- 劉世節：《劉忠宣公年譜》，《明代名人年譜》本，北京：北京圖書館出版社，2006年。
- 劉歆：《西京雜記》，《叢書集成新編》本，臺北：新文豐出版公司，1985年。
- 劉義慶著，劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 劉勰著，詹鍈義證：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 蕭統編：《文選》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 謝明陽：〈雲間詩派的形成——以文學社群為考察脈絡〉，《臺大文史哲學報》第66期，2007年5月。
- 薛蕙：《考功集》，《文津閣四庫全書》本，北京：商務印書館，2005年。
- 簡錦松：《李何詩論研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年。
- 魏畊、錢价人編：《今詩粹》，清初刊本，臺北：臺灣大學圖書館藏。

The Construction of the Canonical Lineage of Ming Poetry: An Analysis of the Poetics of The Three Men of Yun Jian

Hsieh, Ming-Yang*

[Abstract]

The classical poetics of Ming Dynasty experienced three great developments within the period of one hundred and fifty years, beginning with the Qian Qi Zi of the Hongzhi and the Zhengde Reign, to the Hou Qi Zi of the Jiajing and the Longqing Reign, and, finally, in the later years of the Ming Dynasty, to the Three Men of Yun Jian, which was comprised of Cheng Zi-Long, Li Wen and Song Zheng-Yu. During this period, the classical school was harshly challenged by other literary factions, which led to both the reinforcement of its own theoretical system and the continuous development of its poetic creativity. In the 16th year of the Chongzhen Reign, the Three Men of Yun Jian compiled *The Anthology of Ming Poetry*, which commended the Qian Qi Zi headed by Li Meng-Yang and He Jing-Ming and the Hou Qi Zi headed by Li Pan-Long and Wang Shi-Zheng as the canon of Ming Poetry. They later succeeded the Qian Qi Zi and the Hou Qi Zi with their own works, and finally served as the historical benchmark of the descent of the Ming Dynasty classical poetics. Nevertheless, what led to the canonization of Ming poetry following the production of *The Book of Poems*, the classical poems of the Han and the Wei Dynasties and the rhymed poems of the Tang

* Associate Professor, Department of Chinese, National Dong Haw University.

dynasty? What precise criteria did the Three Men of Yun Jian employ to anthologize such a great number of Ming poems? How did the poets like Cheng Zi-Long forge this paradigmatic image of Li, He, Wang and Li? And how did they transmit such canonical traditions through their own poetry? These issues, among others, will be investigated in further detail in this essay in attempts to manifest the central notion of the poetic theories set forth by the Yun Jian School of Poetry.

Keyword: Ming poetry, canon, Classical School, The Three Men of Yun Jian , *The Anthology of Ming Poetry*

