

格调派唐诗观的形成和发展

——明代唐诗批评史研究之一

朱 易 安

本文提要 明代是唐诗学发展史上一个承前启后的历史时期，格调派唐诗批评则是这一时期的主流。格调派把体制、声律看成唐诗的最基本素质，认为诗人的性情、诗歌的兴象风神最终可以体现在诗歌的体制声律上。他们努力通过体制、声律去寻求唐诗的兴象风神和诗人的性情，并以此作为评品唐诗的依据。但由于诗人的性情、唐诗的兴象风神不可能全部显现在体制声律上，因此，格调派唐诗观理论在实际运作中不可避免地产生格调与性情的冲突。格调派唐诗观延续了整个明代，可分为形成、发展和蜕变三个时期，它的理论体系中格调与性情的矛盾也贯穿于始终。本文着重探讨格调派唐诗观的形成和发展，蜕变期将于另篇论述。

本文作者系上海师大古籍整理研究所助理研究员。

唐诗学发展到明代，出现过三个主要流派：格调派、公安派和竟陵派。格调派历时很长，几乎延续了整个明代，左右着有明一代对唐诗的基本评价，直到万历以后，经过公安派和竟陵派的猛烈攻击，才出现消退的趋势。从现存近百部明人辑选的唐人诗集来看，除了几部体现“性灵”主张的总集外，大部分的唐诗选评都不同程度受到格调派的影响。如张之象的《唐雅》、赵完璧的《唐诗合选》、张居仁的《唐诗类选》、卓明卿的《唐诗类苑》、吴勉学的《唐乐府》、臧懋循的《唐诗所》、唐汝询的《唐诗解》等比较流行的唐诗选本，都或多或少地体现了格调派的论诗主张。明末胡震亨辑纂《唐音统签》，末一集录诗话的《癸签》中“多录明人议论”，这些议论大都为格调派的观点。胡震亨的做法足以证明，明末清初学人已经注意并承认了格调派是明代唐诗学中的主流这一史实。

在中国文学批评史上，格调派的理论被

称作“拟古主义”、“形式主义”或“技巧观”。后人往往把明代格调派的创作主张和唐诗观牵扯在一起加以批评，一提起“诗必盛唐”的文学现象，便联想到前后七子的摹拟创作理论，而很少从唐诗批评史的角度去考察它的意义。严格地说，明代格调派的唐诗观与创作论不属于同一范畴，前者偏重于批评和鉴赏，后者偏重于指导现实创作。尽管它们产生在共同的理论基础上，历史地位和价值却不尽相同。研究明代格调派的唐诗观，不仅有助于我们对格调派在唐诗批评史上的作用作出价值判断，也有助于我们对格调派理论体系获得更深的认识。

明代格调派唐诗观的确立和发展，可分为三个历史阶段：从明初至正统、成化年间，是明代格调派唐诗观的形成时期。弘、正、嘉、隆之际，是它的发展时期。万历中至明末，格调派唐诗观产生流变，因而进入了蜕变期。

元明之交，诗坛上拟古和崇尚唐音的风气逐渐盛行起来，许多著名的诗人，作诗都规习唐人，创作上的需要，激起了他们对唐诗的热情。当时被称为“吴中四杰”的高启、杨基、张羽、徐贲，华亭袁凯、越诗派的刘基、岭南诗派的孙贲、临川诗派的甘瑾、揭轨，以及刘崧、贝琼等人，都提倡学习唐音。^③从明初诗人断断续续的评论中可以体会到，尊崇盛唐，注重辨体，已经成为明初唐诗观的主导倾向。

贝琼指出：“诗盛于唐，尚矣。盛唐之诗称李太白、杜少陵而止。”^②高启重视辨体的作用，提倡摹拟和师古：“诗之要，有曰格、曰意、曰趣而已。格以辩其体，意以达其情，趣以臻其妙。……夫自汉魏晋唐而降，杜甫氏之外，诸作者各以所长名家，而不相兼也。……故必兼师众长，随事摹拟。”^③宋濂和他的好友王祎阐发古今诗道之变，曾详尽地描述了唐诗兴衰之变。^④王祎认为“三百篇而下，莫古于汉魏，莫盛于盛唐、齐、梁、晚唐有弗论矣。”^⑤他又将唐代诗歌分为初、盛、晚“三变”，^⑥竭力推崇盛唐之音。这些论述虽然都比较粗浅，观察角度也各有不同，但议论焦点都集中到唐诗存在的艺术方式以及唐诗发展史等问题上，而探讨这些问题正是明代格调派唐诗观的重要组成部分。格调派唐诗观的形成在某种意义上说，恰好迎合了当时人们力图从整体上把握唐诗，系统地、全面地探索唐诗特质的需求。

明代格调派唐诗观的奠基者，是当时的闽中诗派。闽中诗派崇尚唐音，领袖人物为福清人林鸿。^⑦林鸿的著作流传至今，已很难见到完整的诗论；^⑧而最能体现闽派唐诗观的，是“闽中十子”之一高棅辑纂的《唐诗品汇》。高棅在《唐诗品汇》凡例中说：

“先辈博陵林鸿尝与余论诗，上自苏、李，下迄六代。汉魏骨气虽雄而菁华不足，晋祖玄虚，宋尚条畅，齐、梁以下，但务春华，殊欠秋实，唯李唐作者可谓大成。然贞观尚习故陋，神龙渐变常调，开元、天宝间，神秀、声律，粲然大备，故学者当以是楷式。”^⑨这段话，道出了闽派崇尚唐音和标举盛唐的主要根据，是因为盛唐的诗歌“神秀声律粲然大备”。

既要把盛唐诗歌当作楷式，首先“须要识得何者为初唐，何者为盛唐，何者为中唐，何者为晚唐”，^⑩于是，高棅“别体制之始终，审音律之正变”，精心辑纂了一部《唐诗品汇》，他把入选的作家按诗体和历史分期交织起来，“分体从类，随类定其品目，因目别其上下、始终、正变”，^⑪使闽中诗派有关唐诗的分期以及优劣品评，都具体而清晰地体现在一个庞大而严整的唐诗选本中了。这个选本，影响极大，“终明之世，馆阁宗之”。^⑫

高棅辑选《唐诗品汇》的体例，可以启发我们寻找他把握唐诗的思维轨迹。高棅的目的在于识别盛唐诗歌的“神秀”和“声律”，而他的识别工作却是从辨体开始的。高棅注重诗歌的体制，他认为：“有唐三百年诗，众体备矣。故有往体、近体、长短篇、五七言律句绝句等制，莫不兴于始，成于中，流于变，而隳之于终。至于声律兴象，文词理致，各有品格高下之不同。”^⑬这就是说，诗歌的体制不仅古、律有别，而且各体都有发展变化，比起诗歌的其他因素更明显，更有规律。识别唐诗，必须把握住诗歌体裁形式的特征和变化。高棅引用殷璠的话来阐述自己注重辨体的观点说：“璠尝论曰：夫文有神来、气来、情来，有雅体、野体、鄙体、俗体，编纪者能审诸体委详所来，方可定其优劣，论其取舍。”^⑭所以，辨体对高棅来说是第一步，也是极为重要的一步。

事实上，“定其优劣，论其取舍”，单凭“审鉴诸体委详所来”是不行的，常常要与唐诗中声律兴象、文词理致等因素结合起来，才能做出判断。高棅考虑较多的，是声律与体制之间的关系。他觉察到体制与声律的流变，往往成正比，如唐初，“沈宋之流，研炼精切，稳顺声势，谓为律诗，由是而后，文变之体极焉。”^⑮又说五言古诗“元和再盛之后，体制始散，正派不传，人越下学，古声愈微。”^⑯因此，在把入选的唐诗一一分体从类之后，对各体诗歌的品评，往往是“因其时世之后先，审其声律之正变”^⑰而“定其优劣”。如评论七律时说：“盛唐作者虽不多，而声调最远，品格最高。”^⑱在各体诗的叙目中，高棅常用这样的句式：“通得某某人，择其声之颇纯者凡某某人，为某卷。”^⑲

高棅从体制和声律上去识别唐诗，是因为唐诗的“神秀”过于空灵，不易把握，于是就从唐诗形式最显著的特征上找一条认识唐诗特质的捷径。他论诗时也考虑体制、声律以外的因素，常常“兴象”、“声律”并举，或“神秀”“声律”并举，但却很少研究它们之间的联系。如他指出，储光羲的七绝“兴象声律一致”，而李商隐、杜牧等“虽兴象不同，而声律之变一也。”都是从两个方面考虑作品的艺术特征，并未涉及到兴象与声律之间的关系。高棅论唐诗已经显露出通过声律探求“神秀”的意向，但是他没能注意两者之间的沟通，而仅注意到体制与声律之间的联系。

高棅偏重于从体制、声律上把握唐诗的方法和角度直接影响了他的唐诗发展观。《唐诗品汇》涉及到唐诗的分期，高棅把对初、盛、中、晚唐的划分与品评优劣紧密结合起来，在对诗体发展变化的认识基础上，用“正”和“变”来评价的唐诗发展和变化。高棅认为，唐诗四个历史时期的变化，正是“兴于始，成于中，流于变，降于终”

这个模式的体现，他以九个品级来品定四个历史时期：“大略以初唐为正始；盛唐为正宗、大家、名家、羽翼；中唐为接武；晚唐为正变、余响；方外异人等诗为傍流。”^⑳高棅的“正”“变”观念并不具有“兴废系乎时序”的历史眼光，而是渗透着“格以代降”的精神。正如他自己所说的那样：“因时以辩其文章之高下，词气之盛衰，本乎始以达其终，审其变而归于正。”^㉑“审其变而归于正”，反映了高棅“伸正绌变”的诗歌史观，而《唐诗品汇》选诗“专重于盛唐”^㉒也正是“伸正绌变”的实施。但由于高棅有时也从兴象、性情的角度来分析唐诗，所以对盛唐之外的诗人，评价还不算苛刻，这也是格调派唐诗观形成时期的特点，如论及中唐元白歌行说：“格调偏而不高，然道情叙事，悲欢穷泰，如写人人胸臆中语，亦古歌谣之遗意也。”^㉓

二

高棅偏重于从体制和声律上去识别唐诗，虽然没能形成很有系统的理论，但却为格调派研究唐诗找到了门径。在理论上作进一步探讨的，是成、弘之际的李东阳。

李东阳也从辨体入手，他受《乐记》的启发，突出强调了诗歌的音乐性，^㉔形成了“格调说”。李东阳的“格调”以诗歌的体制和声律为基础，所谓“格”，是指“体格”，他说：“古诗与律不同体，必各用其体，乃为合格。”所谓“调”，是指“声调”。调与律稍有不同，“律者，非独字数之同，而凡声之平仄，亦无不同也”。“律者，规矩之谓，而其为调，则有巧存焉”。^㉕在李东阳眼里，声调并不是僵死的、人为的“法度”，而是一种“得于心而发之”的“自然之声”与“法度”的结合。如果“真情实意，暗合而偶中，”那么，“虽千变万化，如珠之走盘，自不越乎法度之外矣”。李东

阳盛赞杜甫的诗，认为杜诗之所以能够“顿挫起伏，变化不测”，关键在于“其音响与格律正相称”。^②他还反对讲诗法，认为诗法过于死板：“唐人不言诗法，诗法多出宋，而宋人于诗无所得。所谓法者，不过一字一句，对偶雕琢之工，而无真兴致，则未可与道。”^③他主张“论诗专取声，最得要领”，提出了“眼主格，耳主声”的论诗方法。

如前所述，李东阳所说的“声”，包含着两种意义，一是指发乎性情的“自然之声”，与作家的性灵、才情有关。他曾指出：“尝观三百篇之旨，根理道，本情性，非体与格之可尽。”^④另一是指能与“自然之声”相吻配的诗歌声律。两者虽有不同，却是相通的，因为“形声之在天下，皆出于自然”。^⑤由此，李东阳认为，发乎性情的“自然之声”最终可以在格律上体现出来，直至落实到字句上，把握格调，也就能把握诗歌内在的兴象风神。他举例说：“刘长卿集凄婉清切，尽羇人怨士之思，盖其情性固然，非但以迁谪故，譬之琴有商调，自成一格。”又说：“‘鸡声茅店月，人迹板桥霜’，人但知其能道羇愁野况于言意之表，不知二句中不用一二闲字，止提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足。”^⑥

按照李东阳的“格调说”，诗歌中性情、意象、格调等因素是相通的，可以勾勒出一条诗歌特质展现的线索：

性情——意象（兴象风神）——格调

与高棅相比，李东阳开始注意到性情、兴象风神与声律的关系，指出诗歌内在的风神可以显现在声律上，而从声律和字句上也可以体验诗歌兴象风神的细微变化。他说：

“五七言古诗仄韵者，上句末字类用平声。惟杜子美多用仄。”“其音调起伏顿挫，独为矫健，似别出一格；回视纯用平字者，使觉萎弱无生气。”对于这些发现，李东阳颇为得意：“此虽细故末节，盖举世历代而不

之觉也。”^⑦

既然通过体格声调可以上窥诗歌的兴象风神，那么，“眼主格，耳主声”就是寻求唐诗特质最简便的方法了。李东阳评诗，常以“调”为标准：“今之歌诗者，其声调有轻重清浊长短高下缓急之异，听之者不问而知其为吴为越也，……然其调之为唐为宋为元者，亦较然明甚。”^⑧但是，“眼主格，耳主声”的方法却将性情——兴象风神——格调三者的秩序逆转倒置了。由于诗歌创作中这三个因素并不能全部展现在另一个层次上，因此，在反馈过程中，也不可能是“全息”的。从格调入手上溯诗歌内在的兴象风神，直至诗人的性情，只能是少量的、部分的——如诗歌作品风格的某些特征和规律等等。如果把格调当作窥探唐诗艺术特质的基本手段，更容易偏执于诗人及其作品中某些“形似”的东西，而造成取貌遗神。终究要导致性情与格调的脱节。李东阳理论中潜藏的矛盾在格调派唐诗观发展中便逐渐地暴露出来。

李东阳重视性灵的因素，因而他的诗歌史观比起高棅，显得宽容一些。^⑨但他以声论诗，略带有品评色彩。他认为：“诗有五声，全备者少，惟得宫声者为最优，盖可以兼众声也。”^⑩他把李白、杜甫的诗视为“宫”声，而把韩愈的诗比作“角”声，这种品格上的等差，反映了李东阳崇尚盛唐的倾向。李东阳还很推崇王孟，认为李杜之外“王孟足称大家”，^⑪开格调论者重视性情或神韵一派的先声。以宫商品评唐诗，同时也反映了李东阳认识到诗人个性和才力对作品的影响，^⑫在调和性情与格调冲突时，也直接启发了晚期格调派唐诗观中的才情说。

李东阳的“格调说”对格调派唐诗学的发展有决定性的意义，为从体制声律上寻求唐诗的艺术特质，辨识诗歌风格的差异，提供了理论根据，促使明代唐诗学向格调论发展的可能变为现实，正如王世贞所说：“长

沙之于何、李，其陈涉之启汉高乎！”^⑧

三

明代格调派唐诗观的发展期以活跃在弘、正、嘉、隆之际的前后七子为代表。在近八十年的时间里，随着前后七子的崛起，格调派唐诗学也经历了由兴盛向衰变的发展过程。纵观发展期的情况，又可分为前后两个阶段：前阶段以李梦阳、何景明为代表，他们使高棅、李东阳的唐诗观体系进一步严整和周密；后阶段则以谢榛、李攀龙及王世贞为代表，他们在坚持以格调论唐诗的基础上，对前阶段过于偏狭的理论作出了修正，最终导致格调派唐诗观的流变。

李梦阳与何景明在创作方法上曾发生过争执，而在唐诗观上却颇相一致。^⑨他们有关格调的论述是对李东阳的继承和发展。李梦阳认为：“诗有七难：格古，调逸，气舒，句浑，音圆，思冲，情以发之。七者备而后诗昌也。然非色弗神，宋人遗兹矣，故曰无诗。”^⑩这就是说，格调等七个因素相互之间都有联系，而诗人的情志则是最根本的因素，七个因素约可分为两类：一为“色”，一为“神”。“色”为“神”的体现。没有声色的诗歌，也就无兴象风神可言。

把诗歌的声律看作性情的产物，李梦阳和李东阳的观点相似，他曾不止一次地指出：“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。”^⑪另一方面，他又强调声调和风神的关系，认为格调体现风神，所谓“非色弗神”，这也与李东阳的论点相同。不过，李梦阳还更注意声律与诗歌艺术手法之间的联系，他说：“宋人主理不主调，于是唐诗亦亡。黄、陈师法杜甫，号大家。今其词艰涩，不香色流动，如入神庙坐土木骸，即冠服与人等，谓之人，

可乎？夫诗比兴错杂，假物以神变者也。难言不测之妙，感触突发，流动情思，故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之心畅，而闻之者动也。宋人主理，作理语，于是薄风云月露；一切铲去不为；又作诗话教人，人不复知诗矣。诗何尝无理？若专作理语，何不作文而诗邪？”^⑫

在李梦阳看来，诗歌外在的声调、内在的兴象风神以及诗人的情感，三者的变化是一致的。声调出乎性情，诗歌创作是真情实感的自然流露，诗歌的艺术表现方式也应当“假物以神变”，不能逗露人工的斧凿之痕，声调富有音乐性，最为敏感；诗歌语词是否艰涩，可否歌咏，最能从声调上反映出来。探寻诗歌中的各种因素乃至情志，把握声调是最重要的环节。

李梦阳的理论中，性情因素似乎仍占着较大的比重，而实际运用这个理论时，由于“格调”成了把握唐诗的唯一手段，因此，诗歌所体现的“性情”往往就被简单地转化为比兴手法。于是，李梦阳、何景明等人就把李东阳格调说对“细故末节”的关注，转移到对艺术表现手法和艺术效果的关注上来了。

何景明把李梦阳的这个看法贯彻在对杜甫诗歌的分析中，他说：“仆始读杜子美七言诗歌，爱其陈事切实，布辞沉著，……既而读汉魏以来歌诗及唐初四子者之所为而反复之，则知汉魏固承三百篇之后，流风犹可徵焉。而四子者，虽工富丽，去古远甚；至其音节，往往可歌。乃知子美辞固沉著而调失流转；虽成一家语，实则诗歌之变体也。”何景明又分析杜甫调失流转的原因在于“博涉世故，出于夫妇者常少，致兼雅颂，而风人之义或缺”。进而又指出：“夫诗本性情之发者也，其切而易见者莫如夫妇之间，……汉魏作者义关君臣朋友，辞必托诸夫妇，以宣郁而达情焉。”这就是说，杜甫没用比兴手法，而是直陈其意，诗中有了

议论的成份，所以“其调反在四子之下”。

②

李、何二人从声调入手，探讨诗歌艺术手法和风格的变化，确实有一些独到之处，如对唐诗和宋诗特点的阐述，对杜甫诗风与盛唐诸家异同的分析等等，但是，要把构成唐诗艺术的众多因素一一落实在“声调”上，却是无法做到的。李、何沿着李东阳所指的途径，按照格调——兴象风神——性情的倒置秩序去寻找“真诗”，③实践的结果往往只能找到某些唐人创作手法上的规律，而体味不到诗歌中包含着的性情因素。尽管李、何都努力使格调——兴象风神——性情三者在此倒置的情况下沟通，但无论是李梦阳的“独守尺寸”，还是何景明的“达岸舍筏”，从格调入手，最终都不能达到“性情”这一层次。相反，由于过分强调了格调的因素，性情与格调的冲突就展现得愈加尖锐。这使李、何理论中常常出现矛盾：在论述格调时再三突出性情在唐诗中的重要地位，而在以格调观唐诗时又无法顾及性情的因素。

李、何的唐诗观中性情与格调的脱节，使他们把眼光局限于格调上，以有限的体制、声调来品评唐诗所具有的多种艺术风格，形成了十分狭窄的“伸正绌变”观念。李梦阳曾指出：“予观魏诗，嗣宗冠焉。何则？混沌之音”。“余观陈子昂《感遇》诗，差为近之，唐音泯泯乎开源矣。”④所谓“混沌之音”，当指汉魏的古诗不事雕凿的本色和雄浑的气象，而陈子昂“唐音泯泯”显然要比阮籍之诗流畅，汉魏古诗与唐古不同的特色是诗歌变化发展造成的，于是，他认为“诗至唐，古调亡矣”。虽然“自有唐调可歌咏，高者犹足被管弦”，⑤但“五言者，不祖汉，且祖魏”。⑥何景明的看法亦相同，他说：“盖诗虽盛称于唐，其好古者，自陈子昂后莫若李、杜二家，然二家歌行、近体诚有可法，而古作尚有离去

者，犹未尽可法之也。故景明学歌行，近体有取于二家，旁及唐初、盛唐诸人，而古作必从汉魏求之”。⑦这样，唐诗可以留下作典范的，只有盛唐的长篇歌行和近体诗了，非但“正格”的范围比高棅的《唐诗品汇》缩小了许多，而且“中唐而下，一切吐弃”，⑧不再容忍“正格”以外的任何“变格”作品了。

从高棅、李东阳到李梦阳、何景明，格调派唐诗观的体系逐渐地严密起来，但这个体系中格调与性情的分裂却日益严重，由此产生的弊端也就暴露得愈来愈明显，所以，与李、何同时的一些诗人中就有对偏激观点的补充和修正。如陆深，⑨论诗主格调而不囿于格调，他认为：“诗出于情而体制气格在所后矣。”⑩“须发之性情，写乎胸次，然后体裁格律辨也。”⑪他赞碧溪子张铁的诗是“唐人之格律而碧溪子之性情。”⑫陆深在原则上也宗盛唐，排斥宋诗，但又认为宋诗不如唐诗关键在于缺乏性情，与李梦阳所说的“主理不主调”稍异：“宋人宗义理而略性情，其于声律尤为末义。”⑬他对唐代各朝诗歌的评价都较为温和，指出。“退之诗于叙事处特有笔力”，“元白之流派，有韵之文章是已，学者博取之可也。”⑭这些观点，可以看成是后七子的改良先导，而后七子对传统格调派唐诗观的修正，正是在“性情”与“格调”的统一上做文章的。由于后七子的理论与格调派唐诗观的流变有相当密切的关系，笔者将之与蜕变期的唐诗观一起另篇论述。

①《列朝诗集小传甲集》评袁凯诗引程孟阳语云：“自宋元来学杜，未有如叟之自然者。”又评张羽诗引程孟阳语云：“静居五言古诗学杜、学韦”，“七言律诗”“全是唐音”。《静志居诗话》卷四：“明初，临川诗派借学唐人者：揭孟同、甘彦初也。尚有张可立、甘克敬，专其诗不多见。”②《清江贝先生文集》卷一《乾坤清气序》③《高太史凫藻集》卷二《独庵集序》④宋濂有《答章秀才论诗书》，主旨在于论述各代诗歌均有师承，而论及唐代

“诗家夫子”别解

房日晰

盛唐诗人王昌龄称“诗家夫子”，盖出于同辈人的戏称，然史籍阙载，无以复按。《后村诗话》云：“史称其诗句密而思清。唐人《玻璃堂图》以昌龄为‘诗天子’，其尊之如此。”“诗天子”或为“诗夫子”之误。“其尊之如此”，是刘克庄对“诗夫子”的一种理解，未必符合原意。当代文学史家称王昌龄“诗家夫子”，则本之于元，辛文房《唐才子传》：“昌龄工诗，缜密而思清。时称‘诗家夫子王江宁’，盖尝为江宁令。”“江宁令”为“江宁丞”之误，“诗家夫子”之称，盖有所本。其所本或即宋元人所见之唐人《玻璃堂图》，然因工诗而称“诗家夫子”之说，似是而实非，但几乎为当今文学史家所公认，认为是赞誉之词。周祖谟《隋唐五代文学史》、袁行霈《中国文学史纲》、孙静《中国文学》、罗宗强《唐诗小史》、吕慧鹏等编《中国历代著名文学家评传》等都加以称引，许多论著或唐诗选本，也加以运用。如中

诗歌时，显露出崇尚盛唐的倾向。曾列举开、宝及大历诸家，以为“诗道于是为最盛”，见《宋学士文集》卷二十七《列朝诗集小传甲集》：“祜，字子充，义乌人。少宗景濂一十二岁，同出柳待制、黄侍讲之门。太祖徵为中书省掾，进《平江西颂》。上喜曰：‘浙东有二儒者卿。’与宋濂。学问之博，卿不如濂，才思之雄，濂不如卿。”并见于《明史·忠义传·王祜传》①、《王忠公集》卷四《浦阳戴先生诗序》②、《王忠文公集》卷二《练伯上诗序》认为：“唐初袭陈、隋之弊，……王、杨、卢、骆始若开唐音之端，而陈伯玉又力于复古，此又一变也。”“开元、大历，……诸家”“既而……元和”，“唐世诗道之盛，于是为至，此又一变也”。“然自大历、元和以降，……视开元远不逮，至其季年，”“悉纤弱鄙陋，而无足观矣，此又一变也。”③《明史·文苑传》二《林鸿传》：“闽中善诗者，称十才子，鸿为之冠。”“闽人言诗者率本于鸿。”④按：林鸿尚存诗集《鸣盛集》四卷⑤按：高棅引林鸿语还见于胡震亨《唐音癸签》及《明史·文苑传》，似总出于《唐诗品汇》所引。⑥⑦⑧⑨《唐诗品汇·序》⑩《明史·文苑传》二《高棅传》⑪⑫⑬⑭《唐诗品汇·五言古诗叙目》⑮林慈《唐诗品汇·序》⑯《唐诗品汇·七言律诗叙目》⑰《唐诗品汇·凡例》⑱王儒《唐诗品汇·序》⑲《唐诗品汇·七言古诗叙目》⑳《麓堂诗话》：“后世诗与乐判而为二，虽有格律，而无音韵，是不过为排偶之文而已。”㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛《麓堂诗话》⑳《怀麓堂集·文集稿》卷八《桃溪杂稿序》㉜《怀麓堂集·文后稿》卷八十四《书沈石田

诗稿后》㉝钱谦益谓李东阳诗“原本少陵、随州、香山，以迨宋之眉山、元之道园，兼综而互出之。”参见黄云眉《明史考证》引钱氏《书李文正公手书东祀录略卷后》㉞《怀麓堂集·文前稿》卷八《镜川先生诗集》云：“苏东坡之诗，或亦有不逮古人之叹，今观其宏才远超拔时代而超人群也，恶可不与知者道哉！”可证东阳重才力。㉟《艺苑卮言》卷六㊱《列朝诗集小传·丙集》：“仲默初与献吉创复古学，名成之后，互相诋议，两家壁垒，屹不相下。”按：景明少梦阳十岁而早逝，他们共同提倡复古创作，当在弘、正之交。㊲《空同子集》卷四十八《潜虬山人记》㊳同上卷五十一《林诗公同上卷五十二《缶音序》㊴《何大复先生集》卷十四《明月篇序》㊵参见李梦阳《诗集自序》（《空同子集》卷五十一）㊶《空同子集》卷五十一《刻阮嗣宗诗序》㊷同上卷五《刻陆谢诗序》㊸《何大复先生集》卷三十四《海虞集序》㊹《明史·文苑传序》㊺按：陆深，字子渊，上海人。弘治十八年（1505）进士。累官四川副使布政使。太常卿兼侍读学士。陆深与徐贞卿友善，诗论颇受其影响。参见《明史·文苑传》。㊻《俨山集》卷四十八《谿轩集序》㊼《俨山集》卷十《与都直离》之二㊽《俨山集》卷四十二《碧溪诗集序》㊾同上卷三十八《重刻《唐音》序》㊿同上卷二十五《诗话》