



明代中期的"本色"之争及其影☒

メタデータ	言語: eng 出版者: 公開日: 2011-10-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 黄, 毅 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004448

明代中期的“本色”之争及其影响

黄毅

(中国 复旦大学古籍研究所)

明代中期的文坛，曾发生过一场关于“本色”的论争，涉及到诗文和戏曲两个领域。在诗文领域，唐顺之提出“本色论”，遭到李攀龙、王世贞等人的诘难；在戏曲领域，徐渭、李贽等人与王世贞出于对《琵琶记》、《拜月亭》诸剧评价的不同，引发了关于戏曲“本色”、“当行”的讨论。唐顺之的“本色论”对后来公安派的“性灵说”有所影响，戏曲界关于“本色”、“当行”的讨论，也关联到后来的汤、沈之争。由此可见，明代中期关于“本色”的论争，具有相当重要的意义。

明代中期，首先提出“本色论”的是唐宋派的代表作家唐顺之。嘉靖二十三年，他在给茅坤的信中说：

只就文章家论之，虽其绳墨布置，奇正转折，自有专门师法，至于中间一段精神命脉骨髓，则非洗涤心源，独立物表，具今古只眼者，不足以与此。今有两人：其一人心地超然，所谓具千古只眼人也，即使未尝操纸笔呻吟学为文章，但直据胸臆，信手写出，如写家书，虽或疏卤，然绝无烟火酸馅习气，便是宇宙间一样绝好文字；其一人犹然尘中人也，虽其专专学为文章，其于所谓绳墨布置，则尽是矣，然翻来覆去，不过是这几句婆子舌头语，索其所谓真精神与千古不可磨灭之见，绝无有也，则文虽工而不免为下格。此文章本色也。即如以诗为喻，陶彭泽未尝较声律，雕句文，但信手写出，便是宇宙间第一等好诗，何则？其本色高也。自有诗以来，其较声律雕句文，用心最苦而立说最严者，无如沈约，苦却一生精力，使人读其诗，只见其捆绑齷齪，满卷累牍，竟不曾道出一两句好话。何则？其本色卑也。本色卑，文不能工也，而况非其本色者哉！¹

唐顺之在信中提出文章与人格的统一。他所说的“本色”就是作者内在的人格修养。他认为陶渊明超尘脱俗，人格高，诗品也高，虽然不讲究声律，不雕琢文句，“但信手写出，便是宇宙间第一等好诗”；沈约贪恋利禄，人品猥琐，故诗品不高，虽然“苦却一生精力”，在诗的声调格律、文采修饰上下尽了工夫，但写出的诗却不堪一读。“本色”是相对于“文采”而言的，体现在文学上，“本色”指内在的情意，“文采”指外在的藻饰。简言之，本色与文采的关系，相当于作品的思想内容和艺术形式。唐顺之认为决定作品成败高下的最重要标准，就是“本色”，即真实地表现作者独特的思想观念。他有时候用“千古不可磨灭之一段精光”来形容“本色”。如《答蔡司泉》说：“自古文人，虽其立脚浅浅，然各自有一段精光不可磨灭，开口道几句千古说不出的话，是以能与世长久。”²

唐顺之的“本色论”，体现于文章的写作，就是“直写胸臆”，不事雕琢，不

求藻饰。

《与洪方洲书》云：

盖文章稍不自胸中流出，虽若不用别人一字一句，只是别人字句，差处只是别人的差，是处只是别人的是也。若皆自胸中流出，则炉锤在我，金铁尽熔，虽用他人字句，亦是自己字句。如《四书》中引《书》、引《诗》之类是也。愿兄且将理要文字权且放下，以待完养神明，将向来闻见一切扫抹，胸中不留一字，以待自己真见露出，则横说竖说，更无依傍，亦更无走作也。如何如何？向曾作一书与鹿门，论文字工拙在心源之说，兄曾见之否？

近来觉得诗文一事，只是直写胸臆，如谚语所谓开口见喉咙者，使后人读之，如真见其面目，瑜瑕俱不容掩，所谓本色，此为上乘文字。³

唐顺之认为，只有直写胸臆的“本色”文章，才能表现自己的真见解、真面目，而这样的文章，决不能通过模拟抄袭别人而得到。他说“只是别人字句，差处只是别人的差，是处只是别人的是”，显然是针对前七子的复古模拟主张而提出来的。以李梦阳为代表的前七子，反对理学对诗歌的控制和束缚，强调诗歌的艺术特征，在主张诗歌要表现人的“真情”时，要求诗歌通过具体的艺术形象表达作者的情思。李梦阳的理论是符合诗歌创作的艺术规律的，但他又强调通过复古去追求“高格古调”，忽视了人的感情是随着时代的迁移而变化的，诗歌的艺术形式也是随着时代而发展的。如果非要用高格古调去表现当代人的思想感情，只能是方枘圆凿。李梦阳及其追随者在创作中存在着生硬雕琢的弊病，正是由于这种认识的偏差所造成的。假若就事论事，唐顺之的“本色论”在当时确有救弊之效。文才藻饰和质朴自然本是文学创作的两种风格，都有其各自的艺术价值。因此在前七子的复古文风日益被人厌弃时，唐顺之的“本色论”在当时受到了不少人的拥护和支持。然而从本质上说，唐顺之的“本色论”是以他的“文道合一”为基础的。唐顺之主张写诗作文要“率意信口”，“直写胸臆”，是他“以天机为宗，以无欲为工夫”的哲学思想在文学中的体现。他提出的“天机就是本色”，实际上是指人们自觉克制人欲之后所达到的一种精神境界。《与聂双江司马》一文说：

盖尝验得此心天机活泼，其寂与感，自寂自感，不容人力。吾与之寂与之感，只自顺此天机而已，不障此天机而已。障天机者莫如欲，若使欲根洗净，则机不握而自运，所以为感也，所以为寂也。天机即天命，天命者，天之所使也，故曰天命之谓性。立命在人，人只是立此天之所命者而已。白沙先生“色色信他本来”一语，最是形容天机好处。⁴

唐顺之认为，“天机”就是“天命”，也就是上天赋予人们的本性，也就是“本色”。要保持“本色”（天机），必须洗净欲根，使心处于绝对静寂的状态，不受外物牵累。而要保持“本色”（天机）不受物欲牵累，必须遵照孔孟之道加强修养，改变气质，“忍嗜欲以培天根，久之则此心凝静，百物皆通。”⁵唐顺之把“天机”引进文学创作领域，提出创作时要洗涤心胸，超然物外，保持寂静的心理状态，把笔作诗时自觉淡然，一无喜心，“既有喜心，其于好丑赞毁种种胜心，能不聚然而动？”，“觉有动时，便能销化”。⁶在这样心如死灰的情绪下所创作出来的文学作品，怎么会有真情实感呢？这样的文章只能是毫无感情的理学文字，而

唐顺之正是把这样的文字称之为“本色”的文字。由此可见，唐顺之的文学观强调理学对文学的控制，他的“本色论”否定文学的独立地位和价值，相对于前七子的文学观念是一种明显的倒退。

嘉靖二十五年之后，以李攀龙、王世贞为代表的后七子力图重振复古思潮，对唐顺之的“本色论”提出了批评。李攀龙《送王元美序》说：“以余观于文章，国朝作者无虑数十家称于世，即北地李献吉辈其人也。视古修辞，宁失之理？今之文章，如晋江、毗陵二三君子，岂不亦家传户诵。而持论太过，动伤气格，惮于修辞，理胜相掩。”⁷王世贞也批评唐宋派说：“古之为辞者，理苞塞不喻假之辞；今之为辞者，辞不胜跳而匿诸理。”⁸李攀龙、王世贞认为唐顺之的“本色论”强调理而忽视文辞修饰，是用理来掩盖他们缺乏文采的弊病。他们批评唐宋派提倡“本色”而不讲究文辞格调，风格失于平庸卑俗。以唐顺之为代表的唐宋派与前后七子的分歧，可以用“重理”和“重文”来概括。

二

嘉靖后期，何良俊、徐渭等人受唐顺之的影响，以“本色”作为戏曲批评的标准，引起了王世贞的不满和反对。这场论争，是围绕着对《西厢记》、《琵琶记》和《拜月亭》的评价而展开的。何良俊在《四友斋丛说》中说：

《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少。盖填词须用本色语，方是作家，苟诗家独取李杜，则沈、宋、王、孟、韦、柳、元、白，将尽废之耶？

高则诚才藻富丽，如《琵琶记》“长空万里”，是一篇好赋，岂词曲能尽之！既然谓之曲，须要有蒜酪，而此曲全无，……所欠者，风味耳。

余谓其（《拜月亭》）高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是“当行”……正词家所谓“本色语”。⁹

何良俊所说的“本色语”，主要指语言的质朴自然，情意真切，具有不同于诗词的特殊风味。明人论曲，以元曲为典范，而元曲产自北地，故以“蒜酪风味”概括其特点。他认为《西厢记》脂粉气太重，辞藻过于艳丽；《琵琶记》卖弄学问，文词过于雕琢；《拜月亭》语言本色当行，其艺术成就超过了《西厢记》和《琵琶记》。在明代曲论中，“本色”和“当行”是两个既有区别又密切联系的概念。

“本色”多指语言的通俗，“当行”则指剧本和演出符合戏曲的规律。从戏曲语言来讲，通俗的语言适合于场上演出，也就是“当行”。何良俊的批评，一方面针对戏曲创作中骈俪派的作风，一方面和唐宋派对前七子的批评相联系。他所说“苟诗家独取李、杜”数语，显然是对前七子专师盛唐，以杜甫为宗的做法不满。何良俊是华亭（今上海松江）人，博学多闻，在明代仅次于杨慎、胡应麟、王世贞诸人。且诗酒风流，蓄声妓，躬自度曲，继承了吴中地区博学、尚古、重趣的传统。《四库全书总目》说他的诗文“纵横跌宕，亦时有六朝遗意”，文学趣尚与前七子不同。何良俊的文学观点，和唐宋派比较接近。他论文重质轻文，指出：“夫去质而徒事于文，其即太史公所谓‘务华绝根’者耶？”重质轻文强调文学的思想内容而忽视文章的文才藻饰，这正是“本色论”的核心。于此可见，何良俊在戏曲创作中提出“本色”，是与唐顺之相呼应的。

王世贞对何良俊的批评作了反应，他在《艺苑卮言》中说：

《琵琶记》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗（何良俊）谓胜《琵琶》，则大谬也。中间虽有一二佳曲，然无词家大学问，一短也；既无风情，又无裨风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。

则成所以冠绝诸剧者，不唯其啄句之工，使事之美而已，其体贴人情，委屈必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造；所以佳耳。至于腔调微有未谐，譬如见钟、王迹，不得其合处，当精思以求诣，不当执末以议本也。¹⁰

王世贞与何良俊正相反，极力推崇《琵琶记》而贬斥《拜月亭》，认为戏剧应该重视文采和才情，要善于描写人物物态。他还认为戏曲创作应以文采才情为本，以“腔调”即格律为末，不能“执末以议本”。王世贞的戏曲批评，是后七子强调以情为本，主张诗歌情与理、意与象统一的文学观点在戏曲方面的体现。这无疑是正确的。但他又认为戏曲要有“词家大学问”、要有裨风教，说明他对戏曲的特性还缺乏认识。王世贞是以诗论曲，他认为词由诗来，曲由词来，诗词曲一脉相承，体制上没有明显的差异，只是所配的音乐有所不同。因此他更着重戏曲的阅读性，要求作曲须有词家大学问，没有充分考虑戏曲的演出特点。这和何良俊提出戏曲的“本色”、“当行”理论是相对立的。

王世贞与何良俊的论争，在当时引起了许多人的注意。徐渭也参与其中，他在《西厢序》中提出了“本色”的主张：

世事莫不有“本色”，有“相色”。本色犹言正身也，相色替身也。替身者即书评中“婢作夫人，终觉羞涩”之谓也。婢作夫人者欲涂抹成主母，而多插带，反掩其素之谓也。故余于此本中贱相色，贵本色。¹¹

徐渭肯定了《西厢记》的“本色”，认为是值得学习的。他还对《琵琶记》作出了独到的评价：

或言《琵琶记》高处在《庆寿》、《成婚》、《弹琴》、《赏月》诸大套。此犹有规模可寻。惟《食糠》、《尝药》、《筑坟》、《写真》诸作，从人心流出，严沧浪言“水中之月，空中之影”，最不可到。如《十八答》，句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。¹²

徐渭认为“本色”就是真实地描绘和反映事物的本来面目，表现出人物内心的真情实感，即“从人心流出”。从语言上讲，要通俗易懂，反对雕琢文饰，他在《题昆仑奴杂剧后》提出“语入要紧处，不可着一毫脂粉，越俗越家常越警醒。……尤宜俗宜真，不可着一文字，与扭捏一典故事，及截多补少，促成整句。此皆本色不足。”¹³就是说语言越俗越本色，如果不俗，就是“本色不足”。

徐渭的文学思想，受到了唐宋派的影响。徐渭将唐顺之尊为师长，视王慎中为知己，与茅坤保持着友好的交往。¹⁴徐渭继承了王畿“以自然为宗”和唐顺之“天机自然”的观点，提出了“本体自然”的学术思想，并将诗歌中的“兴”解

释为“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。”¹⁵徐渭强调诗歌要“出于己之所自得”，要表现“真我面目”，反对复古派的模拟剽窃，也与唐宋派同调。他在戏曲批评中提出的“本色”，显然也是受到唐顺之“本色论”的影响。然徐渭的思想并非唐宋派所能范围，他重视人的自然本性，张扬个性，表现出与社会格格不入的狂狷精神和叛逆性格，成为晚明启蒙思潮的先导。¹⁶

晚明启蒙思潮的倡导者李贽也参与了戏曲界关于“本色”的讨论。他在《杂说》中指出：“《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。”¹⁷他所说的“化工”是不假人力的自然之美，即是“本色”，是艺术的最高境界；而“画工”则是人为的雕饰，已落入第二义。他批评《琵琶记》虽穷工极巧，可是“语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭”，其原因即是“似真非真，所以入人之心者不深”，不够本色。他在《杂说》中又云：

追风逐电之足，决不在于牝牡骊黄之间；声应气求之夫，决不在于寻行数墨之士；风行水上之文，决不在于一字一句之奇。若夫结构之密，偶对之切，依于道理，合乎法度；首尾相应，虚实相生，种种禅病皆所以语文，而皆不可以语于天下之至文也。¹⁸

李贽指出，如同千里马行驶的速度不取决于它的外表一样，好的文章也不取决于形式上的“一字一句之奇”，只有超越于形迹法度之上，具备了自然之美的“本色”文章，才是最好的文章。

李贽文艺理论的核心是“童心说”。他说的“童心”是“真心”，是“绝假成真，最初一念之本心”。“童心”的特点一是自然，二是真切。他认为只有表现了“童心”，也即自然真切的文章，才是“天下之至文”。以此为标准，他提出不能以时代的先后判别文章之高下，反对复古派剽窃模拟的作风。并强调文章要有天然之趣，自然之韵，推崇以自然为美的艺术风格。李贽作为王学左派的代表人物，他说的“童心”，源于王阳明的“良知”，和唐顺之的“天机”属于同一个哲学范畴。李贽主张本色，注重天然之趣、自然之韵，也是受到唐顺之“本色论”的启发。但李贽的哲学思想和文学观点和唐顺之有本质的区别。唐顺之所说的天机，是直认天理的精神；李贽所说的童心，是人的自然本性。唐顺之的天机是排斥人欲的，他认为只有不断学习圣贤之道，才能克制人欲；李贽认为“童心”就包含着人们追求欲望的天性，因为受到“闻见道理”的束缚，就逐渐失去了童心，于是说话言不由衷，写文章都是些虚假的道理。唐顺之强调“文道合一”，主张诗文抒发的感情必须受理的约束；李贽则主张自由地表达作者的真实情感，而且情感越真实越强烈就越好。从他们的文学理论而言，唐顺之的“本色论”强调文章要直接表现天理，而李贽的“本色论”则强调毫无拘束地表现自然人性，李贽的文学理论虽然在某些言辞上与唐顺之的“本色论”相近，其实质却完全不同。

三

明嘉靖年间关于“本色”的讨论，其影响波及后来的汤沈之争和公安派。

汤沈之争是万历年间发生在明代戏曲界的一件大事，其起因是吴江派沈璟等人批评汤显祖的剧作不合音律，并擅自删改其曲词，使之适合于昆曲演唱。沈璟

改《牡丹亭》为《同梦记》，又名《串本牡丹亭》；冯梦龙改《牡丹亭》为《风流梦》；臧懋循则逐一删改“临川四梦”。汤显祖从吕玉绳处收到《牡丹亭》的改本，大为不满，他在给凌濛初的信中说：

不佞《牡丹亭记》大受吕玉绳改窜，云便吴歌。不佞哑然笑曰：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。若夫北地之文，犹新都之曲。余子何道哉。”¹⁹

吕玉绳并未删改《牡丹亭》，他给汤显祖的删改本，可能是沈璟的《同梦记》。汤显祖不满改本破坏他原作的意趣，他在《与宣伶罗章二》书中说：“《牡丹亭》要我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字句以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了。”²⁰他认为戏曲创作要以意趣为重，不应为声调格律所束缚，甚至宣称“笔懒韵落时时有之，正不妨拗折天下人嗓子。”²¹汤显祖在《答吕姜山》书中又说：

凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。²²

汤显祖所说的意趣，指的是作者的意旨和风趣，神色指神情声色，即作品所表现的感情和声韵文字。

沈璟随即对汤显祖的批评作出回应，他在[二郎神]套曲中阐述了自己的观点：

何元郎，一言儿启词宗宝藏，道欲度新声休走样，名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉折嗓。

奈独立怎提防，讲得口唇干空闹攘，当筵几度添惆怅。怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。自心伤，萧萧白发，谁与共雌黄。

曾记少陵狂，道细论诗晚节详，论词亦岂容疏放。纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐律吕，也难褒奖。耳边厢讹音俗调，羞问短和长。²³

沈璟强调格律在戏曲创作中的重要作用，甚至认为曲词一定要合律便唱，即使不为人所理解欣赏，也应“无使人挠喉折嗓”，这显然是针对汤显祖“不妨拗折天下人嗓子”的话而发的。汤显祖和沈璟的分歧，一在重文采，一在重格律。就事而论，戏曲创作须文采、格律并重，案头和场上兼美，是无需明言的道理，所以这场争论并无多少理论意义，更多的是个人意气之争。汤显祖并非不知道曲词要合音律，也不是不懂音律，但他不愿意为音律所束缚。《牡丹亭》多江西土音，适合用宜黄腔演唱，并不仅是案头之曲。沈璟等人为使《牡丹亭》适合于昆曲演唱，对原作加以删改，也无不妥，但他们对汤显祖横加指责，似乎只有他们才懂戏曲音律，就不能不使汤显祖感到气愤。倘若将此争论与汤沈两人的文学思想联系起来加以考察，就能发现这场争论是嘉靖间“本色”之争的延续，具有更深刻的意义。

汤显祖在戏曲创作中重文采，强调意趣神色，是他以“情”为核心的文艺思想的具体表现。汤显祖提出“世总为情，情生诗歌，而行于神。”²⁴情是万物生

成的根源和动力,是维护社会秩序的支柱,文艺创作的任务就在于表现人的真情,表现人的内在本质——人性、人情。他在戏曲创作中提出“因情生梦,因梦成戏”,认为戏曲只有充分抒发作者的思想感情,才能拨动观众的心弦,充分发挥戏曲特有的感染力。据此,他大胆地提出“以人情之大窦为名教之至乐”,认为封建礼教应以体察人情,满足人情的需求为目的。汤显祖还认为意趣神情来自“灵机”,即作者的灵感,“自然灵气恍惚而来,不思而至。怪怪奇奇,莫可名状,非物寻常得以合之。”²⁵汤显祖认为灵气来时,不受任何拘缚,因此也不能用格律束缚曲词的创作。

汤显祖重情的文艺思想,和前后七子的文学理论有相通之处。后七子继承了前七子的“主情说”,反对诗歌创作的理性化倾向,强调诗歌的情感特征。王世贞认为情是诗歌的本源,“性情之真是诗歌的命脉所在”,“天下有疑行而后有《易》,有空情而后有诗,有迹迳而后有《书》。”²⁶他赞赏《琵琶记》文辞工美,体贴人情委曲详尽,描写物态栩栩如生,虽然腔调有未谐处,但不能执末以议本。汤显祖的主张与王世贞是何等地相似!很多论及汤显祖文学思想者,都强调其对前后七子的批判,却没有看到两者在精神上的相通之处。汤显祖早年论文认为“学宋文不成,不失类鶩;学汉文不成,不止不成虎也”,倾向于唐宋派由宋入汉的观点。但他后来的观点有所变化,认为学汉学宋“皆未有以极其趣”,于秦汉派、唐宋派都有所吸取,又有所超越。刘明今《明代文学批评史》指出汤显祖“对七子派虽有所批评,同时也是有所承袭的”,是很有见地的看法。

沈璟重格律,注重区别四声阴阳,重点提出入声代平声、去声的用法;强调句中平仄的安排,不能和律诗厮混;用韵以《中原音韵》为准。沈璟的“格律说”,具有“斤斤返古”的特点,时时以元曲为准则。这些观点,是前后七子“格调说”在戏曲中的运用。沈璟的“格律说”是和他强调戏曲的“本色”、“当行”联系在一起的。沈璟认为戏曲应适合场上演出,演唱之曲应该通俗易懂,和谐动听。沈璟的戏曲批评,时常以“本色”作为标准,如他评《荆钗记》中[宋奴儿]曲:“此曲句句本色,又不借韵,此《荆钗》所以不可及也。”他推崇浅显质朴的语言,他的《南九宫谱》引《江流记》两支明白如话的曲子,并评论说“二曲虽甚拙,自是不可及。”沈璟自己的剧作,也多通俗浅显的“本色”语,但都比较平庸。沈璟流传下来的诗文极少,难以窥见其本人思想和文艺观点之全貌,但其思想和意趣和汤显祖显然是不同的。

沈璟的弟子王骥德在《曲律》中以“本色论”作为戏曲创作理论的核心,提倡通俗易懂的语言,并将“本色”与“文词”、“丽语”、“文藻”等对举。但他又把“本色”和风神相联系,提出戏曲作品“其妙处政不在声调之中,而在句字之外,又须烟波渺曼,姿态横逸,揽之不得,挹之不尽。”“此所谓‘风神’,所谓‘标韵’,所谓‘动吾天机’。不知所以然而然,方是神品,方是绝技。”²⁷王骥德所说的“风神”,指作品的内在精神及表现出来的动人风貌,接近于汤显祖的意趣神色,“风神”出自天机,则源于唐顺之的理论。因此,他把汤显祖视为“本色”的典范:“于本色一家,亦惟是奉常(指汤显祖)一人,其才情在浅深、浓淡、雅俗之间。”王骥德的“本色论”与沈璟不同,带有更大的兼容性。

以袁宏道为代表的公安派提出“性灵说”,也与“本色”密切相关。袁宏道评论袁中道的诗说:

大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔,有时情与境会,顷刻千言,如水东注,令人夺魄。其间有佳者,亦有疵处,佳处自不必

言，即疵处亦多本色独造语。²⁸

袁宏道所说的“性灵”，指人的真实感情和独到的见解。他认为诗歌应该抒写性灵，不受拘束地从心中自然流出，这样的诗歌“多本色独到语”。这里的“本色”指不加修饰的真实感情，“独到语”是别人所没有的独到见解。袁宏道在《与丘长孺》信中指出，本色即真实，惟有本色真实，才能不与人雷同，“大抵物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之面貌乎？”²⁹

江进之《敝篋集序》进一步阐述了袁宏道“性灵说”的要旨：

世之称诗者，必曰唐；称唐诗者，必曰初盛。唯中郎不然，曰：“诗何必唐，又何必初与盛？要以出自性灵者为真诗尔。夫性灵窍于心，寓于境。境所偶触，心能摄之；心所欲吐，腕能运之。……以心摄境，以腕运心，则性灵无不毕达，是之谓真诗，而何必唐，又何必初与盛之为沾沾。”³⁰

袁宏道的“性灵说”强调“心”即人的主观情思在文学创作中的作用，“心”受到“境”——包括自然和社会的客观世界——的触动，产生了创作的冲动，然后通过文字表达出来。这样写出来的作品，就能充分显示“性灵”，才是“真诗”，即真实本色的文学。

袁宏道从崇尚“本色”出发，提倡文学创作要尚“真”求“质”：

物之传者必以质，文之不传非曰不工，质不至也。树之不实，非无花无叶也；人之不泽，非无肤发也。文章亦尔。行世者必真，悦俗者必媚，真久必见，媚久必厌，自然之理也。故今之人所刻画而求肖者，古人皆厌离而思去之。古之为文者，刊华而求质，敝精神而学之，惟恐真之不极也。……夫质犹面也，以为不华而饰之朱粉，妍者必减，媮者必增也。噫，今之文不传矣。³¹

袁宏道认为，只有“真”的文章才有价值，能流传于世。而“真”是“刊华而求质”，屏弃一切华美的装饰，显示事物的本来面貌，这就是“本色”。在汉语中，“真”和“实”是同存于一体而密切联系的两个方面，“真”是“实”的表现，“实”是“真”的内容，因此统称为“真实”。“实”和“质”是相同的，故并称为“实质”。而“真”、“实”、“质”又与“朴”相联系。“返朴归真”、“质朴”、“朴质”都是排除人为的修饰，保持事物本来面目的意思。从语义学的角度分析，袁宏道虽然不常说“本色”，而是着重讲“真”讲“质”，但他的有关论述，都是围绕着“本色论”展开的。

袁宏道有关“本色”的论述，与唐顺之的“本色论”多有契合之处。如唐顺之讲“好文字与好诗，亦正在胸中流出，有见者与人自别”，袁宏道也讲“非从自己胸臆流出，不肯下笔”；唐顺之主张“直据胸臆，信手写出”，袁宏道也主张“以心摄境，以腕运心”；唐顺之反对“较声律雕句文”，袁宏道也反对以“句法、字法、调法”束缚诗歌创作。两人不仅观点相似，而且用语也很接近，于是很多人把公安派看作唐宋派的继承者。其实两者的“本色论”在本质上是不同的。唐顺之的“本色论”以“文道合一”为基础，强调文学要更直接地表现天理；袁

宏道的“本色论”则是要打破“文以载道”的传统观念，毫无顾忌地抒发真实感情，表现市民的俗趣。从对文学的认识讲，以袁宏道为代表的公安派更接近于前后七子。他们都注重文学的抒情功能，提倡从民间求取“真诗”，只是两者求取“真诗”的方法和途径不同。公安派对唐宋派和前后七子都有所继承，这个继承是个扬弃的过程，公安派吸取了唐宋派“本色”的外壳，扬弃其理学的内核；扬弃了前后七子复古的外壳，吸取其重情的内核。袁宏道把“重情”和“本色”相结合，充分体现了晚明文学的革新精神。

综上所述，“本色论”是明代中后期文学理论的核心话题。唐顺之首倡“本色论”，具有广泛深远的影响。明代中期尚未建立起完整的戏曲理论，文人们习惯以诗论曲，当时关于戏曲“本色”的讨论，是将唐顺之“本色论”应用于戏曲批评的尝试。“本色论”影响于万历间的汤沈之争，此时文人已经认识到戏曲的特殊性，对于戏曲“本色”的讨论已经超越了唐顺之“本色论”的范畴，但其间的联系还隐约可见。唐顺之的“本色论”对公安派有直接的影响。但万历年间，复古派文人的观点已有所变化，他们不再严守复古的立场，表现出更大的灵活性和宽容性，与唐宋派的理论对立也不那么明显尖锐。因此，公安派的“本色”理论，兼取唐宋派和前后七子的观点，并有所发展。

1 《荆川先生文集》卷七《答茅鹿门知县（二）》。

2 同上。

3 同上。

4 《荆川先生文集》卷六。

5 《荆川先生文集》卷五。

6 《荆川先生文集》卷六《与蔡子木郎中》。

7 《沧溟先生集》卷十六。

8 《弇州山人四部稿》卷六十八。

9 《四友斋丛说》卷三十七。

10 《艺苑卮言》附录卷一。

11 《徐文长佚草》卷一。

12 《南词叙录》卷一。

13 《徐文长佚草》卷二。

14 见徐渭自撰《畸谱》，《徐文长集》。

15 《徐文长集》卷十六《奉师季先生书》。

16 关于徐渭与唐宋派的关系，参见周群《论徐渭的文学思想和王学的关系》、宋克夫《徐渭与唐宋派》。

17 《焚书》卷三。

18 同上。

19 《汤显祖集·诗文集》卷四十七。

20 同上。

21 《汤显祖集·诗文集》卷四十七《答孙侯居》。

22 《汤显祖集·诗文集》卷四十七。

23 《古本戏曲丛刊》初集《博笑记》附录。

24 《汤显祖集·诗文集》卷三十一《耳伯麻姑游诗序》。

25 《汤显祖集·诗文集》卷三十二《合奇序》。

26 《弇州山人四部稿》卷一三九《札记内篇》。

27 《曲律》卷《论套数》。

-
- ²⁸ 《袁宏道集笺校》卷四《叙小修诗》。
²⁹ 《袁宏道集笺校》卷二十二。
³⁰ 《袁宏道集笺校》附录三。
³¹ 《袁宏道集笺校》卷五十四《行素园存稿引》。