

袁中郎的“性灵”说及其小品文创作

张 国 儒

内容提要 本文由“性灵”一词探源入手,并析了袁中郎“性灵”说的成因、内涵及其在其小品文创作中的表现特征。文章认为,“性灵”说的提出有其深刻的历史文化背景,它是晚明以人的主体意识的觉醒为前提,以反理学、反封建、争取个性解放、人格独立为特征的时代新潮与袁中郎独具特色的生命个性相结合的产物,同时也是对传统“性灵”理论的创造性的发挥。中郎小品文是对“性灵”说的最好印证和成功实践。其小品文之“性灵”,主要以“真”、“趣”、“新”为其基本的风格要素。

关键词 袁中郎 性灵说 小品文

在中国文学史上,袁中郎是最有个性、最具特色、最受人们喜爱的文学家之一。他的为人们普遍熟知、赞赏,多半是由于他的小品文。中郎小品正是他那元气淋漓的生命个性、别具异彩的文化人格、英特灵异的心灵最真实、最自然的文字记录形式。从某种角度看,中郎小品在文学史上算不上是最为优绝,如其杂记小品或许比不过柳宗元,书信或许比不过苏东坡^[1]。虽然如此,世人论小品文的典范作家,仍然乐意推举袁中郎。事实上,在文学史上袁中郎的名字总是与小品文这一特殊的文体名称连在一起的。谈小品文自然要想到袁中郎,论袁中郎也自然会联系到小品文。有论者认为,袁中郎在小品文史上的显赫声名,主要是由公安、竟陵的一帮袁中郎的追随者以及30年代周作人、林语堂等人人为地“炒”起来的。这种看法显然有失公允。中郎及其小品所以数百年来常谈常新,具有历久不衰的魅力,中郎小品所以被看作小品文之正宗,自有其客观必然性。

“小品”一词由佛经用语被借来作文体名称,不过是到了晚明才开始的。晚明文人对“小品”的文体概念,很大程度上是通过袁中郎的“性灵”说及其小品文才逐渐明晰起来并最终确定下来的。因而参透“性灵”说,实是解开中郎其人其文之谜的关键。

“性灵”一词,在我国同样也是“古亦有之”的。这在以人本主义为其文化内核的中国实在不足为奇,“人为万物之灵”这样闪耀着人性光辉的话就出自几千年前的中国。如果从语源学意义考察,“性灵”一词在个性张扬的六朝时期已被普遍用于诗论文评中。如庾信云:“四始六义,实动性灵”,“性灵屈折,郁抑不扬”,“含吐性灵,抑扬词气”^[2]。钟嵘云:“咏怀之作,可以陶性灵,发幽思。”^[3]颜之推云:“陶冶性灵,从容讽谏,入其滋味,亦乐事也。”^[4]姚思廉《陈书·文学传赞》:“夫

文章妙发性灵,独抒怀抱。”以上所引,或论文、或论人,含意虽各有不同,但大致都指的是一种偏重于个体独特的情感体验和审美感受。到了唐宋,正统文学诗谈“言志”,文主“载道”,“性灵”一词,遂不多见。但到明中叶后,由于受渐成气候的个性解放思潮及风行天下的心学的影响,谈“性灵”者又渐趋活跃。如王世懋云:“夫士于诗,诚无所利之,乃其性灵所托,或缘畸于世,意不自得,而一以宣其湮郁于诗。”^[5]王氏这里所说的“性灵”,已与六朝人大不相同,更多带有发泄内心幽怨、反抗心灵压抑的意味。屠隆说:“夫文章者华也,有根焉,则性灵是也。”^[6]把抒写个人情性、个人感受的“性灵”视作文学创作之“根”来强调,提法上已与中郎“独抒性灵”相去不远。真正对袁中郎“性灵”说产生深刻影响的,是文学解放思潮的先驱人物李贽、徐渭等人。其中李贽可谓袁中郎及整个晚明具有革新思想的文人们共同的思想领袖。他的“童心”说,是袁中郎“性灵”说的思想源头。袁小修《中郎先生行状》记述了袁中郎龙湖拜会李贽后在思想上、文学上所发生的根本变化。《行状》称,中郎既见龙湖,“始知一向掇拾陈言、株守俗见,死于古人语下,一段精光不得披露。至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风,巨鱼之纵大壑。能为师心,不师于心;能转古人,不为古转。发为语言,一一从胸襟流出,盖天盖地,如象截急流,雷开蛰户,浸浸乎其未有涯也。”所谓“一段精光”,就是个体基于自然秉性再经社会实践而形成的生命冲动。那种如鸿毛遇风、如巨鱼入海、如急流、如惊雷的情形,是对心灵摆脱一切束缚、获得文学创作的真正自由后的美妙体验、美好境界的形象描写。由此我们可以看出,袁中郎自龙湖拜会李贽,其“性灵”说之雏型已经形成。数年后,袁中郎在《序小修诗》一文中正式提出了“性灵”说:

……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。其间有佳处,亦有疵处。佳处自不必言,既疵处亦多本色独造。然余极喜其疵处,而以为佳者,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。

这段话以“独抒性灵,不拘格套”为纲目,构成了“性灵”说的基本框架,阐发了“性灵”说的基本特质。结合袁中郎其它有关言论,我们对“性灵”说可作如是概说:袁中郎“性灵”说,既融涵了“性灵”一词指陈的性情、感受、天性、灵性等传统意义,又接受了心学、庄禅之学的影响,更伸发了李贽“童心”说推重真心本性、反对理法束缚的思想,反对从内容到形式的一切清规戒律,要求最充分最自由地表现作家的思想个性和艺术个性。

“性灵”说的形成和传扬,在文学史上有多层次的意义。首先,它冲击了文学复古派所精心设置的种种“格调”壁垒,动摇了复古派在文坛的百年之久的僵化统治。明朝中叶以“前后七子”为首的文学家们,以复兴儒学、拯救文坛颓势为己任,企图步中唐、北宋两次文学复古运动之后,再次祭起复古的旗帜,重振正统文学之雄风。然而他们似乎忽略了其所置身的时代已今非昔比,因而他们的种种复古主张、复古努力不仅横竖难以奏效,而且还严重束缚了作家创作的手脚,造成了文学史上的一次大倒退。在文学复古思潮笼罩文坛期间,虽时有作家对复古派的种种论调和刻意古范的行为深为不满,或倡言写真心,或主张重本色,或强调求创新,如唐顺之论文倡导“本色”说,认为“即使未尝操纸笔呻吟,学为文章,但直摅胸臆,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的文字”^[7]。后七子之一的谢榛主张“妙则天然”、“走笔成诗”^[8]。但是他们对“格调”的情丝仍然难以彻底割断,因之也就无法突破复古派的樊篱。徐渭受“狂怪”本性所驱,力主写真情真性,曾提出“就其所自得,论其所自鸣,规其微疵而约于至纯”^[9],十分鄙视创作一定要“似某体”“似某人”的俗见,就其实质而言,徐文长是只要真情,不要格套。然而徐氏在当时如孤身奋战的勇士,势单力薄,有响无应,他的怒吼连同他自身皆被淹没于复古派

的一片喧嚣声中。直到以袁中郎为主帅的公安派崛起,打出“性灵”大旗,掀起了一股卷天吞地的文坛狂飚,文学复古主义思潮的种种“法则”、“格调”,才得以彻底扫除。钱谦益说:“中郎之论出,王、李之云雾一扫”^[10],充分肯定了袁中郎提倡“性灵”说对扫除复古主义阴霾所起的巨大的历史作用。

袁中郎的“性灵”说,把人这一创作主体的重要作用提到了前所未有的高度。对人的主体因素在文学中的地位,人们历来虽有较清醒的认识,但如袁中郎那样把抒写“性灵”作为创作的唯一宗旨来强调,则是空前绝后的。一句“独抒性灵”,一句“不拘格套”,就把种种陈规旧俗、框框套套给彻底抛开,而一任作家活泼灵动的性灵自由外泻、自由翱翔。这是对作家创作思想、创作形式、创作风格的最彻底的解放,因之,它对明代后期的作家产生了重大的影响。袁中道对此曾有过精彩的描述:

嗟呼,自宋元以来,诗人芜烂,鄙俚杂沓。本朝诸君子出而矫之,文准秦汉,诗则盛唐,人始知有古法。及其后也,剽窃雷同,如贗鼎伪觚,徒取形似,无关神骨。先生出而振之,甫乃以意役法,不以法役意,一洗应酬格套之习,而诗文之精光始出。如名卉为寒氛所勒,索然枯槁,而果日一照,竟皆鲜敷;如流泉雍闭,日归腐败,而一加疏沦,波澜掀舞,淋漓秀润。至于今天下之慧人才士,始知心灵无涯,搜之愈出,相与各呈其奇,而互穷其变,然后人人有一段真面目溢露于楮墨之间。即方圆黑白相反,纯疵错出,而皆各有所长,以垂之不朽,则先生之功于斯为大矣。^[11]

袁小修对其兄倡导“性灵”说的功绩及其对晚明文坛的影响的评价,虽不免有所夸大,但能如此深刻地认识袁中郎“性灵”说对文人作家开发智慧潜能、疏沦心灵碍滞、拓展精神世界、发挥主观能动作用等方面所起的特殊、重要的作用,则是难能可贵的。

二

袁中郎的“性灵”说,所以被公安、竟陵共同奉为文学创作的旗帜,还在于袁中郎通过小品文创作,成功地实践了自己的文学主张,使人们对“性灵”说的精义有了直观形象的认识。中郎小品之“性灵”,主要以“真”、“趣”、“新”为其基本的风格要素。

真,是袁中郎价值观、审美观、艺术观的基石,也是中郎小品文基本风格要素之一。真从来是一切假的克星。针对明中叶以来复古派文人推行的假道学、假艺术,袁中郎提出一个“真”字与之相对抗。他说:“行世者必真,悦俗者必媚;真久必见,媚久必厌,自然之理也。”^[12]又说:“大抵物贵则真,真则我面目不能同君面,而况古人之面貌乎!”^[13]在他看来,“真”是宇宙万物究极的、本原的生命形态,揭示、展现这种“真”是文学家神圣的职责。以“真”为标准,袁中郎对那种不露真性、不见真情,“弃目前之景,摭腐烂之辞,有才者拙于法而不敢自伸其才,无之者拾一二浮泛之语帮凑成诗”^[14]的创作极为鄙视。相反,对那种能以口吐心、“见从己出,不肯依傍半个古人”^[15]的创作则赞赏备致。如他称赏江进之的著作“无一字不真”^[16];说他自己与曾太史“所同者真而已”^[17]。甚至他对“閨阁妇人孺子所唱《劈破玉》、《打草竿》一类”,推崇有加,因其为“无闻无识真人所作,故多真声”^[18]。他的以真为贵、以真克假的思想,明显地受了李卓吾“意心”说和徐文长真我观的影响。至于把“真”的思想自觉运用到文学创作实践中,则是对他的两位前辈学说的创造性发扬了。

中郎小品,可谓是极“真”的文字。如其尺牍,全没有陈腐的客套语,也根本不管什么“法则”,

无论对错、好恶,怎么想就怎么说,甚至将最隐秘的私心私情,也无遮无拦地吐露予人。他在吴县位上,因受不了“为人用”的官场桎梏,到处写信向人诉苦。如《与丘长孺》:

弟作令备极丑态,不可名状。大约遇上官则奴,候过客则妓,治钱谷则仓老人,谕百姓则保山婆。一日之间,百暖百寒,乍阴乍阳,人间恶趣,令一身尝尽矣。苦哉! 毒哉!

他甚至因官而悒郁成疾,几丧性命,于是屡上书辞职。当辞官获准,中郎立时如鸟出笼、如鱼入渊,又到处宣称“快活不可会”^[19]，“心近狂矣痴矣”^[20]，“自堕地以来,不曾有此乐!”^[21]这种以最真诚、最自然、最无顾忌、最无矫饰的笔调抒写自己最真实的内心,展示自己最坦诚的个性,正是中郎“性灵”说的精神实质,正是中郎小品的风格要素。他的写景记游小品,往往以心摄境,以腕运心,写景状物,不徒以形似,更着意传达出内在的精神。江盈科在谈到他阅读中郎尺牍和山水游记的感受时说:“余每读一章,未尝不欣然颐解,甚或跳跃叫啸不自持。噫,甚矣,中郎言语妙天下也!……中郎所叙佳山水,并其喜怒动静之性,无不描画如生。譬之写照,他人貌皮肤,君貌神情。若夫尺牍,一言一字,皆以所欲言信笔直尽,种种入妙。……盖其情真而境实,揭肺肝示人,人之见之,无不感动。中郎诸牍,多者数百言,少者数十言,总之自真情实境流出……”^[22]雷思需也分析了中郎小品“真”的风格:“如山之有云,水之有波,草木之有花,种种色色,千变万态,未始有极,而莫知其所以然,但任吾真率而已。”^[23]他们都注意到了中郎小品“真”这一基本的艺术风格和审美特征。

三

趣,是中郎“性灵”说的另一重要内容,也是构成中郎小品文艺术风格与美学风格的要素之一。中郎如此强调“趣”,既是对传统“载道”文学那种严肃典重、不曰“嗟乎天下之人”便曰“人生在世”的圣贤作风有意的矫正,更是对文学审美价值的着意追求。

自刘勰以降,以“趣”论文者代不乏人。他们对“趣”的理解和运用虽各不相同,但其所指,大致是与学问、道理相联系的兴趣、韵致。其中宋人严羽所倡的“诗有别趣”之说影响颇大。严沧浪认为:“盛唐诗人唯在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。”^[24]“兴趣”、“别趣”,与前人所论之趣的含义相比,是一种不涉理路、难以言说、言有尽而意无穷的意趣和空灵澄明的心灵悟境,因而更趋虚静。明人论趣,蔚然成风。明初高启曾将“趣”作为好诗三要素之一;李贽称“天下文章当以趣为第一”^[25]。其《童心》一文更为袁中郎论“趣”奠定了思想基础。真正对“趣”加以系统论述和深刻阐发的,还推袁中郎。中郎论趣,与前人有许多不同,甚至有本质的区别。其一,袁中郎之“趣”注入了反理学、反传统的意识;其二、袁中郎赋予“趣”以浓郁的时代特征和他自己的个性色彩;其三,袁中郎所谓的“趣”更多的是表现为与传统高雅之趣相对的世俗生活之趣。我们从袁中郎《叙陈正甫〈会心集〉》一文中,可对中郎之“趣”有大概的认识:

世人所难得者唯趣。趣如山上之色、水中之味、花中之光、女中之态,虽善说者不能下一语,唯会心者知之。……夫趣得之自然者深,得之学问者浅。当其为童子也,不知有趣,然无往而非趣也。面无端容,目无定睛,口喃喃而欲语,足跳跃而不定,人生之至乐,真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子,老子所谓能婴儿,盖指此也,趣之最上乘也。山林之人,无拘无缚,得自在度日,故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也,以无品也,品愈卑,故所求愈下。或为酒肉,或为声伎,率心而行,无所忌惮,自以为绝望于世,故举世非笑之不顾也,此又一趣也。

这是一篇论趣的文章，同时又是一篇趣味盎然的小品文。文章首先连用四个比喻，对什么是“趣”作了形象的描述。袁中郎认为，“趣”是一种美妙而神奇之物，只有那类心地极自然、心灵极敏感的“会心者”才能领悟。这种看法与严羽“别趣”说比较接近，更带有禅宗的特征。“会心者知之”，是凭“悟”而知，悟多则趣多，悟少则趣少，有悟则有趣，无悟则无趣。因而袁中郎特别看重“悟”的因素，这是袁中郎后期思想及其小品走向空灵虚静的一个重要原因。接下来，袁中郎提出了“趣得之自然者深，得之学问者浅”的著名观点。“自然”一词，在这里不只是指客体的自在状态，主要还是指主体在认识和表现包括自身在内的对象时不加外力、不加矫饰的心物相契的自然形态。从这个意义上说，趣和真是相依相存的，只有真才有趣，真是趣的依据，趣是对真的心灵感悟及艺术审美。“童子”、“赤子”、“婴儿”所以为“趣之最上乘者”，正因为他们尚存“真心”，尚有真性。这种观点显然来自李贽“童心”说。李贽标榜“绝假纯真、最初一念之本心”^[26]，以与闻见、道理相对立，旨在否定儒家经典的神圣性和封建伦理道德的合理性。李贽以“本心”释“童心”，又以“私心”释“本心”，“夫私者人之心也，人必有私，而后其心乃见；若无私，则无心矣”^[27]。肯定“私心”，就是肯定包括“好货”、“好色”在内的人的各种自然欲望和物质需求。袁中郎接过李贽的上述观点，对“趣”作了新的发挥。既然人不能一直停留在婴儿阶段，那么要保存天然本真，只有两条途径：一是如“山林之人”，无知无识、“无拘无缚”，保持一种“自在”状态，“不求趣而趣近之”；二是做一个象他自己那样的“愚不肖”之人，抛弃一切正统的价值观、人生观，砸烂封建伦理道德观念的枷锁，回到人们原我状态。这时，凡是人性所欲所需，“或为酒肉，或为声伎”，饮食男女、吃喝玩乐，莫不有“趣”。这种观点，带有很浓的市民意识，是中郎趣论最值得注意的地方。

中郎小品文无论写景抒情，还是叙事说理，或兴趣、或俚趣、或意趣、或物趣，无不会心妙语、精彩纷呈。如其游记小品《晚游六桥待月记》，在开头两句“西湖最盛为春为月，一日之盛为朝烟为夕岚”后，便一路写春天之美、游人之盛，似乎忘了“待月”之正题，直到最后一段，才露出一句“月景尤不可言”。当读者正待详知“月景”如何“趣”、玩赏如何“乐”时，作者却喟然叹道：“此乐留与山僧、游客受用，安可为俗士道哉！”照禅宗说法，人世的至境乃是一种“不说”，是语言所不可及的，其无限的情趣、深奥的哲理只能通过参悟获得。中郎此文，语即不语，不语即语，尤其煞尾，言尽而意无穷，所谓“世尊拈花，迦叶微笑”。中郎与世俗生活之趣的小品文，却是另一种风味、别一派美景。他曾说：“近日觉与市井屠沽，山鹿野獐，街谈市语，皆同得去，然尚不能合污，亦未免为病。”^[28]对于“市井屠沽”一类俗人俗物，历来文人士大夫都是避之唯恐不及的，“身边无俗物，多病亦身轻”（杜甫）。而中郎以不能与他们“合污”深以为憾，却不只是故作惊世骇俗之语。中郎对人的价值、生活的意义自有其形而上的认识。在他看来，“所求愈下”，愈近人性本真，也就愈能体现生命的价值。他在《与龚惟长先生》中把人生情趣概括为“五乐”，其中“目极世间之色，耳极世间之声，身极世间之安，口极世间之谈”之类的人生快乐虽未超出感官享受的范围，却带有返朴归真的深刻哲理。

四

新，是“性灵”在中郎小品中又一风格要素，也是对明代中叶以来唯古是尚、以古为美的复古思潮的有意反拨。中郎关于“新”的概念大致有如下含意：从文学与时代的关系看，“世道既变，文

亦因之”^[29]。文学创作随时代的变化而变化,时有古今,文也必有新旧;既然时代的发展是由古到今,那么文学创作就不应一味的复古因袭,而应根据时势的变迁而不断创新,这是其一。文学既以抒写“性灵”为旨归,那么只要出自作者沸腾的生命热源,只要从作者奔涌不息的心溪流出,就自然鲜活、自能新奇。所以袁中郎认为:“文章新奇,无定格式。只要发人们所不能发,句法、字法、调法一一从自己胸中流出,此真新奇也。”^[30]“流自性灵者,不期新而新;出自模拟者,力求脱旧而转得旧。”^[31]由此看来,文章的新奇与否,完全在于是否直接从作者“性灵”“胸臆”流出,这是其二。对于人生处事,人们的认识感受是千差万别的,即使同一个人对同一事物,此一时与彼一时都会有不同的心灵印记和内心体验。这种心灵的个体差异性,是世界万物作为审美对象和创作题材所以永远多姿多彩、时时生鲜的心理根据。作家只要把自己独特的视角、观感、内心体悟自然真实地“移到纸上”,就自能出新见奇、避免雷同。对此袁中郎曾作过精彩的论述。他说:“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。心能摄境,即螻蚁蜂蚕皆足以寄兴,不必《雕鹗》、《骏虞》矣;腕能运心,即谐词谑语皆是观感,不必言庄什矣。”^[32]创作主体的个体差异性,决定了文学的艺术个性;艺术个性是文学作品得以如星月之辉、历久而弥新的基本前提,这是其三。

中郎小品文,或抒一丝幽情,或叙一段旧事,或写一片佳境,或泄一时怨恨,全从自己方寸流出,因之字、句、情、境,无一不真,无一不新,无一不奇,无一不活。如《雨后游六桥记》,所写虽为传统旧题,却颇能翻新出奇。怜春惜红本是文人墨客之常习,而于寒食雨后那么急急前去为桃花送别,却也别具怀抱。作者面对满地残红,不见半点悲凄,反而翻出种种欢乐,看似冷漠,实则另有深情。虽然在表现中郎这帮“名流”旷达潇洒的风度中多少有些矫情,但如此面对悲剧却自有一种与传统文人大不相同的风流格调,读之令人耳目一新。另如《初至天目双清庄记》叙写中郎与好友陶周望等人同游天目山的情形,构思立意也与众不同。小品全用侧面描写,又始终不离听觉范围。其中陶周望听觉误会的产生和消除,更为短文增添了曲折情趣:“溪流激石作声,彻夜到枕上。石簣梦中误以为雨,愁极,遂不能寐。次早,山僧供茗糜,邀石簣起。石簣叹曰:‘暴雨如此,将安归乎?有卧游耳。’僧曰:‘天已晴,风日甚美,向者乃溪声,非雨声也。’石簣大笑,急披衣起,啜茗数碗,即同行。”如此行文,不刻意于文章技巧作法,却自然天成;不刻意出新,却自然新奇。中郎小品中的比喻,亦大都新颖别致,想落天外,尤其能见出中郎的心灵感悟能力和艺术想象能力。如《由水溪至水溪涯记》描写水溪涯:“两峰骨立无寸肤,生动如欲去,或锐如规,或方如削,或欹侧如坠云,或为芙蓉冠,或如两道士偶语,意态横出。”《华山记》写作者登高下望,所见群峰神态:“攀者如猿,侧者如蟹,伏者如蛇,折者如鹑……”其构思立意、用语设喻,皆能避免与人相似。然而中郎对复古派因袭模拟之风的有意反拨,有时不免“矫枉过正”,又生新的弊端。不止求新,在求真、求趣,“独抒性灵,不拘格套”等方面,也同样有类似情况。对此,袁中郎自己有很清醒的认识。他说:“慨模拟之流毒,悲时论之险狭,思一易其弦辙”^[33]。因而他“宁今宁俗”,宁可因“矫枉之过”而受人指责,“以为不如是,不足矫浮泛之弊而阔时人耳目也”^[34]。可见袁中郎是以文学改革为己任,在创作实践中大胆创新、积极探索,以企另辟一个文学新天地。

尽管“性灵”说本身存在着这样那样的缺陷,但它在扫除笼罩文坛百年之久的文学复古阴云方面,在为作家“解缆放绳”进行自由创作方面,都起过特殊而重要的历史作用。中郎小品文一方面有力地印证了自己的主张,另一方面又为作家创作提供了典范。晚明及其后,人们谈论小品文的特质,始终不离“性灵”说的基调,足见中郎的文学思想及其小品文创作不仅在中国文学史上有

特殊的位置,而且对后世文人是有着更为内在的感召力的。

注释

- [1]朱光潜《论小品文》,见李宁编《小品文艺术谈》。
- [2]《庾子山集》卷九、卷十、卷十一。
- [3]《诗品》。
- [4]颜之推《颜氏家训·文章》。
- [5]《李唯寅贝叶斋诗集序》。
- [6]《鸿苞·文章》。
- [7]《答茅鹿门知县第二书》,见《荆川先生文集》卷七。
- [8]《四溟诗话》。
- [9]《叶子肃诗集序》,见《徐文长集》卷二十。
- [10]《列朝诗集小传》丁集:《袁稽勋宏道》。
- [11]见江盈科《敝篋集序》。
- [12]《袁中郎先生全集序》,见《珂雪斋文集》卷三。
- [13]《行素园存稿引》,见《袁宏道集笺校》(以下简称《笺校》)卷五十四。
- [14]《与丘长孺》,见《笺校》卷六。
- [15]《雪涛阁集序》,见《笺校》卷十八。
- [16]《与张幼于》,见《笺校》卷十一。
- [17][29]《与江进之》,见《笺校》卷十一。
- [18]《叙曾太史集》,见《笺校》卷三十五。
- [19]《与聂化南》,见《笺校》卷六。
- [20]《与赵无锡》,见《笺校》卷十一。
- [21]《与伯修》,见《笺校》卷十一。
- [22]江盈科《解脱集序》,见《笺校》附录三。
- [23]《潇碧堂集序》,见《笺校》附录二。
- [24]《沧浪诗话》。
- [25]容与堂本《水浒传》第五十三回回末总评。
- [26]《童心说》,见《焚书》卷三。
- [27]《德业儒臣合传》,见《焚书》卷一。
- [28]《与朱司理》,见《笺校》卷十一。
- [30]《答李元善》,见《笺校》卷二十二。
- [31]见江盈科《敝篋集序》。
- [32]《叙梅子马王程稿》,见《笺校》卷十八。
- [33]《与冯侍郎座主》,见《笺校》卷二十二。
- [34]《与江进之廷尉》,见《笺校》卷二十一。

(作者系我校中文系进修学员,指导教师为龙治毅教授)