

复古与抒情双重协奏

——论徐祯卿《谈艺录》

邬国平

徐祯卿《谈艺录》有两个主旨，一是为诗歌确立“准的”，主要针对受陆机诗学传统影响的吴中诗风提出批评，欲将创作引上以先秦汉魏诗歌为目标的复古之路；二是肯定诗歌的抒情功能，强调诗歌创作是诗人以情遣词的精神活动。这构成徐祯卿诗学思想的复古与抒情双重协奏。他的主张与李梦阳的文学思想不谋而合，这是两人结成文学同盟的基础。后人提出徐祯卿受北方文学影响虽有一定道理，然而又忽视徐祯卿本人文学思想前后的连贯性，且夸大李梦阳对他的影响。本文以《谈艺录》为探讨对象，分析徐祯卿的诗歌史观和诗源说，并对徐祯卿与李梦阳、吴中诗风的关系提出看法。

徐祯卿《谈艺录》仅三千余字，然而历来备受士林瞩目，它先经李梦阳刊刻而名闻中晚明诗坛，再经王士禛推崇而随“神韵说”扩大其在清朝影响。徐祯卿与李梦阳等北方文人结成文学盟友，《谈艺录》崇尚汉魏以前诗歌和重情的创作主张与李梦阳文学思想基本一致，于是在明代中晚期南北方文人交流颇多又差异显然的情形下，引起了人们很大关注，普遍认为吴地的徐祯卿被北方化了。徐祯卿自己说，他著《谈艺录》是为诗歌“标准的”^①，具体说一是倡复古，二是重抒情，肯定两者都为诗歌创作所需要，而且互相关系不悖。这说明他开展诗歌批评是有一以贯之的立场，而这些都在他结识李梦阳以前就已经形成。

一、名书之意

徐祯卿《谈艺录》按其内容而言是一部诗话，作者不以“诗话”命名，而取名《谈艺录》，这并非没有寓意。《说文解字》：“录，金色也。”又曰：“录，刻木录录也。”段玉裁注：“小徐曰：‘录录，犹历历也，一一可数之貌。’按‘剥’下曰：‘录，刻、割也。’”^②“录”与“录”通，谓刻字，引申为记录、抄录。后来“录”成为一种文体。刘勰《文心雕龙·书记》：“是以总领黎庶，则有谱、籍、簿、

录。”“录者，领也。古史《世本》编以简策，领其名数，故曰录也。”^③作为文体，“录”可以指记载帝王公侯卿大夫世系、谥法、名号之类的史书文体，如《世本》，也可以指目录著作，如梁朝阮孝绪《七录》。此外，散记之著或述一人经历的著述也可称“录”，贺复徵曰：“录，收籍也。事有散逸而无统者，则收籍之，使有可据也。而摭述一人所历，亦谓之录。”^④他所编《文章辨体汇选》从卷六二五至卷六二七共三卷所收之文为“录”体。“诗话”一名后起，最早是欧阳修《六一诗话》，后来以诗话为此类著作的通行名称。徐祜卿撰谈诗之著却不用宋以后流行的“诗话”名书，而以更早的“录”为书名，这是有意与宋人相抗，借此显示他的复古思想。可注意者，明人复古一派人士著诗话以广其主张，多不好以“诗话”名书，徐祜卿《谈艺录》之外，又如王世贞《艺苑卮言》、胡应麟《诗薮》皆是其例，谢榛所撰诗话原名《诗家直说》，也不以“诗话”命名，该书一名《四溟诗话》则是他人改易所致。这是探求徐祜卿《谈艺录》名书之意所当注意的第一点。

徐祜卿这部诗话的取名还突出了“谈艺”是全书的中心。明朝中期以后文人使用“谈艺”一词，隐含与谈理说经、讨论济世学问相对的意思。王世贞写给张九一的信说：“仆所谈艺，足下亦时一游目否？今世不识丁人，开口高谈性命……恐足下或乐闻其说，聊以相为。”^⑤胡应麟《报顾叔时吏部》说：“谈理者上不复知有六经，而谈艺者下不复知有六代。”^⑥孙继皋《祭荅翁王年伯文》说：“少亦谈艺，老犹授经。”^⑦顾宪成《邹乐桥先生传》说：“太史（指唐顺之）始进而与之谈艺，豁如也，已进而与之谈心性之学，椎如也，已又进而与之商天下之故、陈家国之理，往复质问不自休，绵绵如也。”^⑧论道抑或论艺，往往表现文人不同的志向和兴趣，或反映其不同生活阶段精神的变化。将谈艺与论道说理相区别在古代早已出现，然而明代中期以后尤为突出。时人并称王守仁、李梦阳，将他们分别视为理学和文学的代表，两人并称实际上就是理和文（或艺）并称，如李贽《与管登之书》曰：“如空同先生与阳明先生同世同生，一为道德，一为文章，千万世后，两先生精光具在，何必更兼谈道德耶？人之敬服空同先生者，岂减于阳明先生哉？”^⑨徐祜卿以“谈艺”名书，在两者的相对关系中，表现出对文学艺术的崇拜，对诗歌创作中情感活动的重视，放在明朝文学思潮中来看他的著述之心甚有意义。当然作者在《谈艺录》中也肯定儒家教化观念，关注诗歌艺术性与思想性互相协调，但是作者充分尊重诗歌艺术和情感作用，倾注大力加以探讨，与鄙薄文学艺术的道学极端一派以及受其濡染而形成的世俗之见，态度相左。徐祜卿后来转向心学，志趣发生大改变，这得到王守仁赞赏，他说足以代表徐祜卿一生成就的并不是他的诗歌和诗论，而是他晚年“有志于道”^⑩。对此，王世贞持截然相反的看法，他维护徐祜卿的文学艺术成就和地位，批评王阳明不知徐祜卿，其结论荒谬而不合情理^⑪。这一争论恰好说明了明朝重理、重艺者立场的重大区别，也说明徐祜卿早年将自己所撰诗话取名为《谈艺录》具有向理学表示异趣的寓意，唯其如此，才有王守仁所谓晚年“谢弃”诗学（实谓诗艺）之说。此外，徐祜卿早年即喜爱艺术，也能书画，与祝允明、唐寅、文徵明并称“吴中四才子”，他从三位友人处获益良多。他将诗歌也看成是一种艺术，具有与书画一般的巧妙和魅力，故用《谈艺录》名书，也与这一层因缘有关。

自从徐祜卿《谈艺录》问世后，将“谈艺”用作书名篇名，或作为作品的内容标题越来越多。如郑善夫《少谷集》卷二三附录载有张炜《谈艺集》一文，宗臣《总约八篇》之六为《谈艺》，胡应麟《杂乘汪公谈艺五通》收谈诗文戏曲艺术的一组书信，吴安国《累瓦三编》有谈艺二卷，王世贞在《吴明卿》信中自述著有《谈艺》四卷，当指《艺苑卮言》初稿，《千顷堂书目》载朱安流《续谈艺录》。王士禛著《池北偶谈》，分谈故、谈献、谈艺、谈异四类，其中谈艺九卷，“皆论诗文”，“全书精粹，尽在于斯”^⑫。从中可以看到徐祜卿对后来诗论家产生的直接影响。这是探求徐祜卿《谈艺录》名书之意所当注意的第二点。

二、诗歌史观与“标极界”

谭献用“直凑单微，洞见本末”^⑩形容《谈艺录》。徐祜卿撰写此著，意在确立诗歌史上的旨趣，探究诗歌创作必有之理，为诗歌的写作和批评提供准则，书里颇有中肯精微的意见，所以，用这八个字形容徐祜卿的著述《谈艺录》之心也颇为恰当。先说徐祜卿的诗歌史观，以及他为诗歌创作确立的复古目标。

《谈艺录》第一条论述“诗理”，承秦汉人诗乐之说，以为诗的性质与歌和音乐的性质相同。这不仅着眼于诗歌的起源，更是肯定诗歌的本质。徐祜卿判别诗歌优劣，乃至区分诗歌史上各阶段成就高低，都将诗歌合乐与否，或诗歌语言与古代的音乐文学和谐程度作为根据。他说，古歌谣、《诗经》、汉乐府一脉相承，都可以歌唱，是纯粹的诗歌，体现了音乐文学本色。至东汉发生变化，“大演五言，而歌诗之声微矣”，然而仍可以与西汉乐府并列，“譬之伯仲埙篪，所以相成其音调也”，因为诗人“含气布词，质而不采，七情杂遣，并自悠圆”。说明东汉五言诗虽然与音乐文学的传统逐渐移离，然而诗歌语言依然保持着音乐文学“质而不采”、音声“悠圆”的特点，与音乐文学依然接近。可见诗歌合乐虽极为徐祜卿所强调，但是他又认为诗歌不一定必须具备合乐的形式，不歌而兼有音乐文学古朴优美的语言风格，同样属于一流诗歌。“魏氏文学，独专其盛。然国运风移，古朴易解。曹王数子，才气慷慨，不诡风人，而特立之功，卒亦未至，故时与之间化矣”^⑪。所谓“古朴易解”，一方面是指合乐的诗歌传统至建安进一步分化，另一方面又指其中不合乐的作品渐渐与东汉古朴风格相异。尽管如此，徐祜卿认为建安诗歌依然与“风人”传统（主要指诗歌合乐的传统）保持基本一致，语言风格总体上也还具有东汉诗歌的特色（详下），所以魏诗也是优秀的。晋以后诗歌趋入“绮靡”一端，文胜其质，诗歌语言与“古朴”的音乐文学风格之间出现严重脱节，导致诗歌创作水平全面下滑。于是徐祜卿在魏晋之间立一划然之次序，将一部诗歌史解析为魏以前与晋以降两个不同阶段，并视之为古代诗歌发生盛衰大变化的一道重要分水岭。这是他的诗歌史观。从徐祜卿的分析可以看出，他认为理想的诗歌应该是合乐的，或者虽然诗歌移离了音乐文学的体制，却依然能够保持合乐文学古朴的语言风格，合乐诗的典范是古歌谣、《诗经》、汉乐府，音乐体制外的诗歌典范是东汉五言古诗；如果诗歌脱离合乐的传统，而语言风格又不再与古代合乐文学保持一致，诗歌创作将会弊端丛生，晋以降诗歌即是教训。其实晋以降音乐文学（如乐府诗）仍在发展，但是更能代表文学创作趋向的是音乐体制外诗歌的繁荣，这正是徐祜卿开展诗歌批评所关注的主要对象。在这种诗歌史观念影响下，徐祜卿提出《诗》三百是“轨度”，两汉诗歌是“堂奥”，皆代表诗苑最高成就（程度有差别），魏诗能“绳汉之武”，然“特立之功，卒亦未至”，说明其有所不足却仍然是第一流作品。这是他撰写《谈艺录》指示人们学习和效仿的诗歌史上的目标，即“极界”，用他自己的话说，“特标极界，以俟君子取焉”，《谈艺录》对此再三致意。

在徐祜卿的诗歌史观中，以魏诗为“门户”，经由它上而可以通坦途，下也可以入仄径，归宿可能完全不同。这一意见尤其值得注意。他说：“魏诗，门户也，汉诗，堂奥也，入户升堂，固其机也。而晋氏之风，本之魏焉，然而判迹于魏者何也？故知门户非定程也。”他作这样的判断，是着眼于对诗歌“文质”关系的历史考察：“（陆机）又曰：‘诗缘情而绮靡。’则陆生之所知，固魏诗之渣秽耳。嗟夫！文胜质衰，本同末异，此圣哲所以感叹，翟、朱所以兴衰者也。夫欲拯质，必务削文，欲反本，必资去末，是固曰然，然非通论也。玉韞于石，岂曰无文？渊珠露采，亦匪无质。由质开文，古诗所以擅巧；由文求质，晋格所以为衰。若乃文质杂兴，本末并用，此魏之失也。故

绳汉之武,其流也犹至于魏;宗晋之体,其敝也不可以悉矣。”认为诗歌的“文、质”不可或缺,犹如“玉髓于石”、“渊珠露采”,自然交融一起,如果将两者对立起来,“欲拯质,必务削文,欲反本,必资去末”,这在某些特殊情况下(比如过“文”或过“质”),确实也可以施行,然而绝非“通论”。不过诗歌须“文、质”兼备是一回事,究竟是以“文”为主还是以“质”为主则是另一回事,因为在实际诗歌创作中,“文、质”一绝有一绝无的情况并不普遍,而经常发生的却是因为“文、质”有所偏胜而引起诗风改变。适当的“文、质”关系对于合乐诗固然有意义,对于不合乐诗来说关系尤大。诗为歌时,因有音乐的配合缘饰,质朴的文字也可能具备丰富的美感,而当它移离音乐成为徒诗时,为了满足审美需要,追求辞藻的倾向就会突出,从而引起“文、质”关系改变,而“文、质”比例也就显得更加重要。徐祜卿很重视“文、质”在诗歌中的主次比例,这是他考虑诗歌史上各个阶段创作成就优劣高低的重要依据。他指出,“古诗”(主要指东汉五言古诗)“由质开文”,以质朴为主而又能润之以文丽,“文、质”比例合理,因而“擅巧”;晋诗“由文求质”,繁缚过甚但稍求质朴而已,“文、质”比例不合理,所以衰落。这一盛一衰,正说明保持适当的“文、质”比例关系对于诗歌(尤其是移离音乐体制后的徒诗)创作具有极端重要的意义。徐祜卿说,介于“古诗”和晋诗之间的魏诗,其特点是“文质并兴,本末并用”,也就是“文、质”兼具而不分主次,这相对于晋诗显然有其优点,相对于“古诗”却又显出了其缺点。所以魏诗是一道“门户”,经由它诗歌可以趋向上乘,也可以陷落下乘,好比是十字路口,这就是“门户非定程”的道理。所以学魏诗,要学习魏诗与汉诗相通的以质为主、以文为辅的经验,所谓“故绳汉之武,其流也犹至于魏”,而不能像陆机那样去突出“绮靡”,文多质少,所谓“陆生之所知,固魏诗之渣秽耳”。曹丕《典论·论文》:“诗赋欲丽。”丽、绮靡意思相近。《谈艺录》:“(曹丕)《燕歌》开其靡。”这些都是徐祜卿将陆机与魏诗绮靡的特点放在一起加以批评的缘故^⑤。所以他很不满意陆机“非知之难,能之难也”的说法,反驳说:“夫既知行之难,又安得云知之非难哉!”强调只有正确清楚地了解诗歌史上盛衰优劣的实际,明白应当取法什么,以什么为教训,才能写好诗歌。陆机原意是说知道写作的道理并不难,难的是写作本身。徐祜卿的反驳与陆机原意不甚一致。

关于魏晋诗歌的区别,前人已有许多分析,刘勰、钟嵘两种不甚相同的意见颇具有代表性。刘勰《文心雕龙·明诗》称建安诗人的共同特点是,“慷慨以任气,磊落以使才,造怀指事,不求纤密之巧,驱辞逐貌,惟取昭晰之能”,晋世群才大略风格是“采缙于正始,力柔于建安,或析文以为妙,或流靡以自妍”。《时序》所作的概括相似,说建安诗歌“志深而笔长”,“梗概而多气”,以风骨胜,晋世文学“结藻清英,流韵绮靡”^⑥,以缙采胜,高低有别。钟嵘也高度推崇建安诗歌,“彬彬之盛,大备于时”,同时又盛称“(晋)太康中,三张、二陆、两潘、一左,勃尔复兴,踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也”^⑦,维持对两个时期的诗歌大致平衡的看法,比诸刘勰提高了对晋诗的评价,减少了魏晋诗歌之间的落差。徐祜卿对魏晋诗的评价总体上与刘勰更接近,但是他将晋诗视为诗歌史上开始趋向衰落、乃至亟需扭转的对象,这种态度又与刘勰较然有别,而他认为魏诗本身含有将晋诗导向重文轻质的因素,从而对魏诗的“文、质”关系也寓有一定不满,这与刘勰也明显不同。徐祜卿的意见是唐朝尤其是中唐以后形成的非议南朝文学的进一步延伸,反映在明代中期涌动的文学复古思潮中。

徐祜卿撰写《谈艺录》带有明确批判“时人近世”文学风气、提倡复古的用意,他在《与李献吉论文书》中说:“仆少喜声诗,粗通于六艺之学。观时人近世之辞,悉诡于是。惟汉氏不远逾古,遗风流韵,犹未有艾(引者按,意谓断绝),而郊庙闾巷之歌,多可诵者。仆以为如是,犹可不叛于古,乃摭其性情之愚,窃比于作者之义。今时人喜趋下,率不信古,与之言,不尽解,故久不

输其说,恐为伯牙所笑。乃一日遇足下,而独有取焉,何也?”¹⁸这是他自己为何撰写《谈艺录》的说明。根据这段自述,徐祯卿撰《谈艺录》是以信古的态度反对时人“率不信古”,有人认为徐祯卿的不满是指向“吴声”¹⁹,这大致是可以成立的。这段话又告诉我们,徐祯卿虽然认为先秦诗歌、两汉诗歌、魏诗都要学习,而他真正向往的其实是两汉五言诗和乐府诗。

尽管文学批评史上对晋诗以降尤其是南朝诗歌的评价从来都有争论,然而像徐祯卿这样断然否定晋世以下诗歌,并且以《谈艺录》只评论魏以前、不屑议论晋以降的方式表示对后者的明确排斥,这还不常见,显示徐祯卿不从众的个性,以及他非温和主义的文学批评立场。对于徐祯卿的这一批评主张和立场,吴中地区及周围一带文人也有赞赏者,如袁襄《徐祯卿传》说:“弱冠作《谈艺录》,以究诗体之变,断自汉魏而止,晋以下弗论也……覩徐生《谈艺录》,一何辩而裁也!”²⁰然而徐祯卿这种大刀阔斧的做法毕竟不容易被该地区文人广泛接受,所以不少批评家纷纷对此提出质疑。王世贞《艺苑卮言叙》:“余读徐昌谷《谈艺录》,尝高其持论矣,独怪不及近体,伏习者之无门也。”²¹许学夷也说:“徐昌谷《谈艺录》,总论诗之大体与作诗大意,中间略涉《三百篇》、汉魏而已,六朝以下弗论也。然矫枉太过,鲜有得中之论。”²²总之,后人在评价徐祯卿诗歌史观问题上存在很大分歧。

三、以情为核心的诗源论

以情为核心的诗源论是《谈艺录》又一主要内容。相比于他的诗歌史观以及“极界”说,其诗源论是为读者广泛接受和高度认可的部分,甚至可以说《谈艺录》一书所以一直受到人们关注和好评,主要正是基于大家对书中这方面论述的肯定。唐顺之《封梧州知府朱公墓志铭》载:“昌谷尝数过(朱)公论诗,公曰:‘诗贵成家,格卑弱固不可,若规规摹拟前人逼真,亦词家大忌也。且夫古之为诗者,以寓性情也,得之于体裁而失之于性情,亦安用诗?’昌谷深服其言。”²³徐祯卿论诗突出情感在诗歌创作和诗歌欣赏中的重要意义和作用,这与他直接受到朱某等吴中文人的影响分不开。又吴中诗风具有悠久的“缘情”传统,诗人对陆机“诗缘情而绮靡”说天然有一种普遍认同倾向,从而形成该地域特有的诗歌风貌。前述徐祯卿抨击陆机这句论诗名言,准确地说他其实是指向“绮靡”而非指向“缘情”,他与吴中诗歌的“缘情”传统是亲和无间的。

关于诗歌与情,徐祯卿《谈艺录》主要提出以下意见:

(一)决定诗歌创作成败优劣的诸多因素有主辅之分,互相形成源流关系,它们是有机的系统,其中最重要的因素是诗人的情感和构思,情感尤为根本。他说:“情者,心之精也。情无定位,触感而兴,既动于中,必形于声。故喜则为笑哑,忧则为吁戏,怒则为叱咤。然引而成音,气实为佐,引音成词,文实与功。盖因情以发气,因气以成声,因声而绘词,因词而定韵,此诗之源也。然情实眇眇,必因思以穷其奥,气有粗弱,必因力以夺其偏,词难妥帖,必因才以致其极,才易飘扬,必因质以御其侈。此诗之流也。由是而观,则知诗者,乃精神之浮英,造化之秘思也。”诗人之情感物而动,又通过诗人之气斡旋而显化为音节、文辞、韵,于是产生诗歌。所以从一首诗歌的形成来说,情、气、音、词、韵是“诗之源”,其中“情”更是源中之源,有了这些因素才会有诗歌。然而,有诗不一定就意味有好诗。虽然冲口而谈,任情吐词,诗歌史上也不乏佳作,然而这毕竟不是常态的诗歌创作,所谓“《垓下》之歌出自流离,‘煮豆’之诗成于草率,命词慷慨,并自奇工,此则深情素气,激而成言诗之权例也”(《谈艺录》)。所以能否写出好诗还与其他因素有关。徐祯卿认为这些其他因素包括思、力、才、质,即诗人丰富的想象和周详的思考、刚健持中的气力、驾驭文字的高超才能、厚重朴实的素质,这些是“诗之流”,其中“思”最为重要,它们

可以使诗歌创作之“源”诸因素更积极地产生效用,而且避免其可能的偏颇。在徐祯卿看来,没有“源”的主导就不会有诗歌,而没有“流”的辅助则难有好诗,所以理想的诗歌创作应当是“源”、“流”结合,交互作用,形成良性的创作互动,从而使各因素和谐地融为一体。“朦胧萌坼,情之来也;汪洋漫衍,情之沛也;连翩络属,情之一也;驰驱步骤,气之达也;简练揣摩,思之约也;颢颢累贯,韵之齐也;混沌贞粹,质之检也;明隽清圆,词之藻也。高才闲拟,濡笔求工,发旨立意,虽旁出多门,未有不由斯户者也”。这是徐祯卿告诉读者的“源”、“流”诸因素良性、有效互动呈现出的诗歌创作过程和共同步骤。在这段话里,用以描述诗歌创作中诗人情感活动状态的句子明显比描述其他因素的多,这正说明“情”在诗歌创作中的作用最为重要。徐祯卿根据以上认识得出结论,“诗者,乃精神之浮英,造化之秘思也”。“造化之秘思”就是指诗人的想象和思考。说明在具备诗歌诸因素的前提下,诗人情感活动,辅以想象和构思,是产生优秀诗歌最重要的条件。

(二)诗人表情的需要决定诗歌体格,也即“因情立格”,而不是相反。他说:“诗家名号,区别种种,原其大义,固自同归。歌声杂而无方,行体疏而不滞,吟以呻其郁,曲以导其微,引以抽其臆,诗以言其情,故名因象昭。合是而观,则情之体备矣。夫情既异其形,故辞当因其势,譬如写物绘色,情盼各以其状,随规逐矩,圆方巧获其则。此乃因情立格,持守圜环之大略也。”这意思是说,诗歌的体裁形式虽有种种区别,它们应该满足诗人表情的需要则相同,由于诗人的情感意绪会有不同色彩,也会有刚柔强弱差异,而诗人对于如何才能恰当地表达自己的情感往往会有不同的考虑,所以诗人会根据自己具体表情需要分别选择吟、曲、引、诗等不同体裁。“情既异其形,故辞当因其势”,这里的“辞”包括诗歌语言和体格,而对语言的要求也是诗歌体格内在规范的一部分,所以它主要指诗歌体格。徐祯卿肯定,在诗人情感与诗歌体格两者构成的创作关系中,“格”自有定式,“情”妙变无方,诗人情感始终是主导的、决定的因素。他还说各体诗歌由于具体作用不同,作品的“情、文”也会随之变化。“夫任用无方,故情文异尚。譬如钱体为圆,钩形为曲,箸则尚直,屏则成方。大匠之家,器饰杂出,要其格度,不过总心机之妙应,假刀锯以成功耳”。可是无论怎么变化,“情”与“文”的关系总是需要互相保持协调,须视情定文,馭文于情,“行旅迢遥,苦辛各异,遨游晤赏,哀乐难常,孤孽怨思,达人齐物,忠臣幽愤,贫士郁伊。此诗家之错变,而规格之纵横也”。“错变”指情,“纵横”指文,两者犹如影之随形,响之应声,尽管创作过程中的某些具体阶段“文”对“情”会产生拉牵作用,然而就整个创作过程来说,“情”总是“文”的吩咐者,用“亦步亦趋”形容两者的关系庶几符合实际。

(三)诗歌所以可感可观,原因是诗歌表现了真情。他说:“夫情能动物,故诗足以感人。荆轲变徵,壮士瞋目,延年婉歌,汉武慕叹。凡厥含生,情本一贯,所以同忧相瘁、同乐相倾者也。故诗者风也,风之所至,草必偃焉……若乃歔歔无涕,行路必不为之兴哀,愬难不肤,闻者必不为之变色。”“风之所至,草必偃焉”被用来说明诗歌特点时,“风”除了指诗体之外,还指诗歌感化读者的艺术方式。徐祯卿认为,诗歌能够感动读者,是因为它具有情感力量,而这种情感力量首先来自诗人赋予,假如作品中没有真切的欢爱和怨恨,读者也就会漠然以对,无动于衷。当然他又指出,诗歌感动读者还与诗人运用语言艺术有关,质木无文或彩丽竞繁都难以感动读者,唯使诗歌语言美如“繁露,贯而不杂”,以此传递诗人深情深意,才会丝丝入扣,亶亶动人。他认为从诗人方面说,诗歌的作用是宣泄郁积、感化天下,所谓“宣玄郁之思,光神妙之化者也”^②。从读者方面说,则是借助诗歌观事察情,所谓“览其事迹,兴废如存;占彼民情,困舒在目”。而读者所以能够从诗歌获得认识价值,也是源于诗人咏唱诗歌时充满真情,“贤人逸士,呻吟于下里;弃妻思妇,歌咏于中闺”,诗人将这些真情写出来,就等于是对社会生活环境和人

的精神世界真实的绘述。故诗歌源于诗人真情,也就是源于社会,而读者借此观情观志,其实也就收到了阅世观风的效果,诗歌表现论与再现论互相之间并非不可贯通。

当然影响诗歌创作的因素很多,当词语结合、兴象连缀之际,逐手而变,猝然出现神奇组合,这在实际写作中常常发生,且因人而异,这类“超悟”现象为文学创作增添了奇妙色彩,然而文学创作大致的恒度无疑是存在的,并且是可以认识和把握的。徐祯卿尊重创作中的“权例”,更重视“通论”,他以情为核心的诗源论即是重要的一项创作通则。这与他以《诗经》为“轨度”、两汉诗歌为“堂奥”、魏诗为“门户”的诗歌“极界”说相辅相成,标榜“极界”是为了“削浮华之风,敦古朴之习”,强调以情为诗源则是赋予诗歌活泼充沛的生机,使诗歌成为人们的精神伴侣。他特别重视学习汉代古诗和乐府,以此为最主要的复古目标,因为他认为这些作品抒情性强,后来的诗歌也抒情,可是诗人过于用心铸词,导致诗歌创作中抒情集中度的下降。所以,徐祯卿倡复古与重抒情是一致的。后人好用“矛盾”两字解释徐祯卿重情和向往古诗之说的关系,且以为复古与抒情犹如熊掌与鱼不可兼得。徐祯卿不如此看,李梦阳也不如此看,李梦阳曾经责问道,用古人的圆规方矩怎么不可以建造自己的楼台亭阁?用古代的诗文法则写我之情、述今之事怎么就成了古人的影子^⑤?徐祯卿与李梦阳后来成为一派,这是他们共同的诗学思想基础。文学批评史家通常用拟古与反拟古总结明代文学批评两派思潮的起伏和交锋,其实用拟古两字概括“七子”一派并没有反映出其全部的重要主张,他们更多是主张复古与抒情双重协奏。强调抒情是着重说明诗歌应当写什么,强调复古则主要涉及应当如何写。在如何写诗的问题上,复古者主张学习古风,使诗歌具有古朴高雅的面貌,拒绝与近世风格同流,而其内涵通常仍然是要求抒情,是追求真诚而不是鼓励虚假。写什么与如何写有密切关系又不是一回事,具体到复古问题上,它们之间有矛盾又并非全然矛盾。一般来说,写什么确定以后,作者总会因为考虑如何写的问题而向各种合适的对象学习,撷取经验,或者取法于历史上的经典作家作品,或者向当代作家和民间文学借鉴,或者兼而有之。为什么通过其他借鉴途径不会特别形成写什么与如何写的矛盾,唯独借鉴古人的一派就会出现真我消亡、影响创作质量的问题呢?所以,复古与抒情必然分离的推断还有商榷的余地。当然,复古与新变的趋向相反,故复古文学的新气象或会逊色,在这方面前、后“七子”(包括徐祯卿)自有其程度不同的缺失,他们的作品多有模拟痕迹。然而,这是否可以完全归于其理论指导错误?如果真是其文论指导思想不妥,究竟是因为其学说根本不能成立还是局部主张不确切?陈子昂倡“汉魏风骨”与“兴寄”(其实也是复古与抒情合一)怎么又成功了呢?看来对这些问题不必遽然做唯一的结论。

四、与李梦阳、吴中诗风的关系

在徐祯卿研究中从来存在一种偏向,就是过度强调了李梦阳对徐祯卿的影响。如人们普遍以弘治十八年徐祯卿考中进士为界限,把他的文学经历划成前后两个阶段,认为他第一阶段笼罩于吴中文学氛围、好尚之中,受江南六朝文学传统及中唐白居易等诗歌熏陶,后一阶段他才幡然觉悟,转变立场,推崇汉魏,崇尚复古,而发生转变的契机就是他在这一年结识了李梦阳并接受了他的文学主张。如《明史·徐祯卿传》说:“既登第,与李梦阳、何景明游,悔其少作,改而趋汉魏、盛唐。”^⑥这又导致人们认为徐祯卿《谈艺录》写于接受李梦阳影响之后,是他诗学思想发生转变以后的产物,如王士禛先引《谈艺录》的话,接着说:“当是既见空同之后,深悔其吴歆耳。”^⑦此说广为流传,影响到今人治文学批评史,其实这是错误的。徐同林根据徐祯卿《题〈谈艺录〉后三首》、《月下携儿子小闰教诵新句》,以及李梦阳《徐迪功别稿序》、徐缙《徐

迪功集序》等,有力证明《谈艺录》是徐祯卿中进士之前的早年之作^③。徐祯卿、李梦阳有很多相近或一致的文学主张,比如徐祯卿《谈艺录》提倡经由魏诗门户进入汉诗堂奥,李梦阳则认为“三代以下,汉魏最近古”^④。二人对诗歌史的基本看法和祈向没有区别。又比如徐祯卿强调诗歌的合乐性,李梦阳论诗也是“主调”不“主理”,肯定“其气柔厚,其声悠扬,其言切而不迫”^⑤,他们都不好宋诗与此大有关系。根据《谈艺录》的撰写时间可知,这种一致性在徐祯卿结识李梦阳以前就已经存在,而不是等到两人认识以后才有。既然如此,自然应当认为徐祯卿与李梦阳合为一派,乃是属于两人同气相求、同声相应,而不是像有些吴中人士所挖苦的那样,认为徐祯卿是明妃远嫁、邯郸学步^⑥,当然也不是像有些人所想象的,以为这是李梦阳对徐祯卿文学思想的征服,意味着北方文学对南方文学的胜利。其实徐祯卿即使不发生与李梦阳结交这一段因缘,凭借《谈艺录》在文学批评史上为自己确立复古者形象及其地位的事实也不会改变,虽然影响会有所降低。

另一种看法也比较普遍,认为徐祯卿早年的诗歌与他《谈艺录》的见解互相矛盾。这看法最早由李梦阳在《徐迪功别稿叙》中提出,他说,徐祯卿《谈艺录》与他自己早年诗作“殊不类”。黄鲁曾也说:“(徐祯卿)作《谈艺录》,诗有《叹叹集》,此二者诚抵牾也。”^⑦有人认为徐祯卿诗歌创作与诗论所以有这种矛盾,是他“才不逮识”^⑧、“有六朝之才而无其学”所致^⑨,因为徐氏贫困,“家不蓄一书”^⑩。人们几乎一致地把徐祯卿“文章江左家家玉,烟月扬州树树花”作为他早期诗风的代表,也作为他早年心仪六朝诗歌的证据,作为对其诗歌创作与《谈艺录》主张矛盾说的支持。然而大家对徐祯卿这首诗歌的寓意实有很大误会。这两句诗出自七律《文章烟月》,开始当是收入《叹叹集》^⑪,它其实表达了徐祯卿欲从六朝诗文风气影响下摆脱出来的心情。诗云:“风霜独卧闲中病,时节偏催壑口蛇。篱下落英秋半掬,灯前新梦鬓双华。文章江左家家玉,烟月扬州树树花。会待此心销灭尽,好持斋钵理毗耶。”^⑫前四句叙说时节流逝(“壑口蛇”用苏轼《守岁》“欲知垂尽岁,有似赴壑蛇”的典故,比喻一年中残剩的日子)秋花渐次陨落,诗人体弱卧病,意念消沉。后四句状江南、扬州的景色风情、诗文风气,而重点又落在形容诗风文风上,认为它们应该被更有意义的东西替代才好。“家家”是复数词,意义主要指向“江左”诗人群体(现实的和历史的),当然也可以包括诗人在内,但是显然不能将此复数词理解为是专指诗人自己。末两句直接道出诗人态度,就是要摆脱这种诗文风气的影响和羁縻,到佛教信仰中去寻求安然的生活和心境。徐祯卿所要“销灭尽”的“此心”,应该就是他前面说的沉溺于“文章江左家家玉”的态度。所以,仅仅确认“文章江左”两句是诗人早年受六朝及江南美文影响的证据,这还远远不够,更重要在于,它们同时流露出徐祯卿在当时产生了排抵六朝及江南文学的心理。所以,诗中“文章”、“烟月”两句所代表的那种美好,恰是徐祯卿不想多加欣赏、甚至是想加以反抗和抵御的对象。对此诗做这样解读,可以有两个旁证。(一)阎秀卿《徐祯卿传》说:“因感屈子《离骚》,作《叹叹集》。论者以‘文章江左家家玉,烟月扬州树树花’为集中警句,虽沈宋无以加。”^⑬这说明阎秀卿所理解的包括《文章烟月》诗在内的《叹叹集》是像屈原《离骚》一样抒写忧愤的诗歌,所以,若孤立地引“文章”、“烟月”两句,用其表面的美好语意去概括全诗主旨,那将是对徐祯卿的误读。(二)徐祯卿《寄杨仪曹君谦》诗云:“从来贫贱遭人唾,敢以文章乞世怜。”“清才江左今无数,试一题评孰后先?”^⑭一方面表示自己不屈和傲岸的处世态度,一方面对“江左”无数“清才”表示不屑,借助“清才江左”句解读“文章江左家家玉”,不难明了它主要不是对江左众多文章家表示推崇,而是含有对他们的婉讽。《寄杨仪曹君谦》也是徐祯卿早期作品,因此有很大的可比性。总之,人们引这两句诗形容徐祯卿本人当时的诗歌风格,而掩盖了他用以批判诗文风气的真实意图,这种误读好比是将元好问《论诗绝句三十首》“奇外无奇

更出奇,一波才动万波随”当作元氏对他自己所向往的诗风的一种描述,而不是借此表达不满一样,难免断章取义之诮。《文章烟月》一诗流露出徐祯卿对六朝江南诗风的抵御心理与他在《谈艺录》中主张宗尚汉魏诗,强调“由质开文”,呼吁对“由文求质”的诗风保持警惕,互相形成呼应,也与本文前面谈到徐祯卿撰《谈艺录》带有明确批判“时人近世”文学风气的目的相一致。这些都说明,徐祯卿之所以在《谈艺录》中表达藐视晋以降诗歌的主张,决非偶然兴起之所为,而文徵明论徐祯卿早年写诗,“为汉魏五言,莫不合作”^①,也可以旁证他心仪的好诗是什么。那么,又如何解释徐祯卿当时的诗歌烙有江南美文痕迹?我以为,一个人的写作主张有时候需要“等候”他自己的实际写作。作者实际写作的节拍慢于自己的文学主张,是常有的事,所以主张对写作的“等候”有时是必要的,难免的,可是这并不意味着两者构成趋向相反的矛盾运动。当然,也不能将徐祯卿与汉魏、六朝诗歌的关系简约为一吐一纳、一有一无,其实,他一生创作与汉魏、六朝诗歌的关系虽有明显变化,又始终缠绕在一起。他早期学汉诗体现为多用汉朝典故,比较表面,后期则变而气调温裕,契入了汉诗肌理;早期他虽然抵御六朝诗风,然未尽脱丽妍,后期绝去词靡,而犹存六朝清绮。

从徐祯卿早期作品不难感知他精神孤独的苦闷,尽管有来自祝允明、唐寅、文徵明等挚友的相益之乐,也无法使他将这种孤独和苦闷排遣。其中当然有因为科举考试压力而引起的功名焦灼,或者因天生孤傲而引发的离群忧戚,然而更主要原因则是他的文学志尚、兴趣和主张与吴中文学氛围不和谐所导致的被边缘化的痛苦。如他在《再用前韵》诗里说自己“文技本违时”,“白首首相知”,“白首”意思是少年已生白发。《有感》诗“齐人未学空咻楚,众口无端又铄金”,借咏古抒发自己对生活的感受。他尤其无法释怀自己精心结撰的《谈艺录》一书的遭遇。《题〈谈艺录〉后》之三自诩该书是连城之璧,却不为周围人赏识,“阿卿掩抱千金稿,藏向名山自一家”,自嘲只好像司马相如怀揣价值昂贵的《长门赋》一般,将它埋藏名山,等待将来的知音来肯定。《醉时歌》“长门独抱黄金愁,赋就不逢杨意喜”,反用蜀人杨得意荐举司马相如典故,也是指《谈艺录》在吴中文人中遇到的冷淡。徐祯卿深感孤独无援,内心充满对被认可、被肯定的渴望,故他脱群高翔。弘治十八年考中进士,使他有了与北方文人,特别是与名声高隆的李梦阳主动交往的自信。李梦阳读了他《谈艺录》和古赋歌颂给予充分肯定(见李梦阳《徐迪功别稿序》、《迪功集序》等文所述),这与吴中人士的态度形成强烈反差,徐祯卿在吴中地区得不到的,李梦阳慷慨地给了他,这让他倍感温暖和惊喜,也令他十分难忘,他从此对李梦阳一直怀有感激、牵念之情。当然这主要是两人相同或相近的诗学思想一次会合,友情则是建立在这基础之上的。在两个人交往过程中,虽然是徐祯卿从李梦阳身上获得的益处多,可是这并不是说李梦阳把徐祯卿原本所没有的文学思想灌输给了他,而是指李梦阳进一步加固了徐祯卿原本所有、与李氏相一致的文学思想,徐祯卿由此更加自信,也摆脱了缺少知音的苦闷。另外也要看到,徐祯卿尽管与李梦阳结成了文学盟友,然而两人的差异并未完全消失,北方文学踔厉振迅的风格毕竟不为徐祯卿所擅,南方文学先天的婉约清绮胎记又非他所能驱尽,何况他也未必产生过要把乡土风格驱之欲尽的想法。

① 徐祯卿《谈艺录》,何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,第770—771页。本文引《谈艺录》皆据此本。

② 段玉裁《说文解字注》,上海古籍出版社1981年据经韵楼刻本影印本,第703、320页。

③⑩ 范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社1978年版,第457—458页,第66—67页、674页。

④ 贺复徵《文章辨体汇选》卷六二五,影印文渊阁《四库全书》本,台北商务印书馆1986年版,第1409册第557页。

⑤ 王世贞《张助甫》,《弇州山人四部稿》卷一三一,万历五年王氏世经堂刻本。

- ⑥ 胡应麟《少室山房集》卷一一八,影印文渊阁《四库全书》本,台北商务印书馆1986年版,第1290册第864页。
- ⑦ 孙继皋《孙宗伯集》卷七,明万历刻本。
- ⑧ 顾宪成《泾皋藏稿》卷一九,明万历刻本。
- ⑨ 李贽《焚书·续焚书》之《焚书增补一》,中华书局1975年版,第267页。
- ⑩ 王守仁《徐昌国墓志》《王阳明全集》,上海古籍出版社1992年版,第932—933页。
- ⑪ 王世贞《像赞》《弇州山人续稿》卷一四八,明万历刻本。
- ⑫ 纪昀等《四库全书总目》,中华书局1981年版,第1056页。
- ⑬ 谭献《复堂日记》(同治二年癸亥,1863),河北教育出版社2001年版,第6页。
- ⑭ 按徐祯卿说的“魏氏文学”,主要指建安诗歌。建安是汉献帝年号,由于其实政权渐为曹氏掌控,故文学史上的建安诗歌通常也被称为魏诗。又按曹魏诗歌可分前后两期,前期以曹操父子和“七子”为代表,即通常所称建安文学,后期以嵇康、阮籍为代表。徐祯卿《谈艺录》所说的“魏氏文学”,主要是指建安诗歌,与陆机为代表的晋诗相对而言。
- ⑮ 徐祯卿批评陆机《文赋》,然而《谈艺录》在有些地方又借鉴和模仿《文赋》。他主张以情为核心的诗源论,与陆机“缘情”说相近。“夫任用无方”至“此诗之所以未易言也”一段,与《文赋》“体有万殊”以下论文体特点、内容和见解都相似。篇中多用“或”字领起的排比句,文字清雅,都略如《文赋》。两篇作品中有些句子,如“玉韞于石,岂曰无文,渊珠露采,亦非无质”与《文赋》“石韞玉而山晖,水怀珠而川媚”;“文如铸冶,逐手而迁”与《文赋》“随手之变,良难以辞逐”等等,如出一辙。说明徐祯卿虽然在主观态度上有摆脱陆机及六朝文学影响的强烈愿望,实际上并未完全实现。
- ⑯ 吕德申《钟嵘诗品校释》,北京大学出版社2000年版,第3页。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 范志新《徐祯卿全集编年校注》,人民文学出版社2009年版,第696—697页,第874—875页,第4页,第4页,第7页。
- ⑲ 郑善夫《迪功集跋语》:“(徐祯卿)十岁学古文章,遂成章,二十外稍厌吴声,一变遂与汉魏盛唐大作者驰骋上下。”(范志新《徐祯卿全集编年校注》附录四,第847页。)
- ㉑㉒ 王世贞《艺苑卮言》,丁福保编《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第949页,第1045页。
- ㉒ 许学夷《诗源辩体》卷三五,人民文学出版社1987年版,第343—344页。
- ㉓ 唐顺之《唐荆川先生文集》卷九,明末刻本。按朱公,吴县(今江苏苏州)人,朱鸿渐父。朱鸿渐,明正德十六年(1520)进士,历官兵部武选主事、梧州知府,朱公因此先后被朝廷封为武选主事、知府。
- ㉔ 按“玄”因避康熙讳在《谈艺录》原文中被改为“元”。又按“光神妙之化者”,“光”字通“广”。
- ㉕ 李梦阳《驳何氏论文书》《空同子集》卷六三,明万历三十年邓云霄刻本。
- ㉖ 《明史》,中华书局1974年版,第7351页。按《明史》作者将李、何并视为对徐祯卿产生重大影响的人物,然而更多的批评家一般没有考虑何景明影响的因素,因为徐、何之间实际的交往很少。
- ㉗ 王士禛《居易录》卷三二《王士禛全集》,齐鲁书社2007年版,第4337—4338页。
- ㉘ 徐同林《徐祯卿〈谈艺录〉作年新探》,载《苏州大学学报》1993年第4期。
- ㉙ 李梦阳《与徐氏论文书》《空同子集》卷六一。
- ㉚ 李梦阳《缶音序》《空同子集》卷五二。
- ㉛ 参见王士禛《居易录》卷一九引语(《王士禛全集》第4056页),另参见钱谦益《列朝诗集小传》丙集《徐博士祯卿》引语(上海古籍出版社1983年版,第301页)。
- ㉜ 黄鲁曾《续吴中往哲记补遗·徐祯卿传》,转引自《徐祯卿全集编年校注》,第880页。
- ㉝ 项笃寿《徐祯卿传论》《今献备遗》卷四二,明刻本。
- ㉞㉟ 阎秀卿《徐祯卿传》,转引自《徐祯卿全集编年校注》,第873页,第873页。
- ④⑩ 文徵明《焦桐集序》《文徵明集》补辑卷一九,上海古籍出版社1987年版,第1258页。

(作者单位 复旦大学中文系)

责任编辑 山木