

台阁体审美范畴释论： 以《四库全书总目》为中心

何宗美

(西南大学 文学院, 重庆市 400715)

摘 要:“春容”之美,内涵有别:一是指声态美、音韵美,特别强调宏大雄健,如洪钟之铿然;二是指形态、仪态或神态美,基本特征是雍容安雅,纤徐谐美。《总目》所指主要是后者,是优美而不是壮美。与“春容”不同,“肤廓”和“啍缓”是《总目》对台阁体文风的否定性审美评价。明代文学之“肤廓”以台阁体为甚,其因有二:一是台阁诸臣缺乏纯文学观,以实用、功利、政治化的态度看待文学;二是台阁之作通常为应制和应酬之作,多属非纯文学性质。“啍缓”的特点是宽绰舒緩,不急促,不粗厉。明人审美不尚“啍缓”之音,主要由明王朝的国家气运所决定。这种审美倾向后来被四库馆臣在《总目》明人别集批评中所借鉴,但馆臣之论多有偏颇,有待辨正。

关键词:台阁体;审美范畴;四库全书总目;春容论;肤廓论;啍缓论

中图分类号:I206.48 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2014)01-0096-11

《四库全书总目》^①对台阁体的评价通过审美批评来体现,包括肯定性和否定性两个方面。对台阁正宗多倾向于肯定性的正面评价,对台阁末流则相反。考察《总目》相关别集提要发现,“春容”、“肤廓”、“啍缓”是三个重要范畴,体现了四库馆臣对台阁体文风的审美概括及审美评价。“春容”是肯定的褒赞的,“肤廓”、“啍缓”是否定的批判的。不过,四库馆臣对“春容”等审美范畴并无深究,留下了诸多有待释论的空间。

一、“春容”论

“春容”是《总目》提要对明代台阁体文风正面的标志性评价之一,如称袁华《可传集》“开明初春容之派”,陈谟《海桑集》“文体简洁,诗格春容”,黄淮《省愆集》“其文章春容安雅”,周叙《石溪文集》“有春容宏敞之气”,徐溥《谦斋文录》“当时台阁一派,皆以春容和雅相高”,吴俨《吴文肃公摘稿》“文章局度春容,诗格亦复娴雅”,祝萃《虚斋先生遗集》“文颇春容,诗亦妥帖”,朱彝尊《明诗综》“永乐以迄弘治,沿三杨台阁之体,务以春容和雅,歌咏太平”等。与之相近大体可归入“春容”美范畴的,如称吴伯宗《荣进集》“诗文皆雍容典雅”,杨荣《杨文敏集》“雍容平易”,胡俨《颐庵文选》“和平安雅”,金幼孜《金文靖集》“从容雅步”,李梦阳《空同集》“成化以后,安享太平,多台阁雍容之制作”,孙继皋《宗伯集》“雍容恬雅,有承平台阁之遗风”,杨寅秋《临臯文集》“大抵和平典雅,有明初前辈之风”等。

^① 按:本文采用《钦定四库全书总目》,中华书局1997年本,以下简称《总目》,不再注明。

收稿日期:2013-07-04

作者简介:何宗美,西南大学文学院,教授,博士生导师。

基金项目:国家社科基金重点项目“《四库全书总目提要》的官学约束与学术缺失”(11AZW006),项目负责人:何宗美;教育部人文社科基金项目“《四库全书总目提要》明人诗文批评及文学思想的考辨”(10YJA751025),项目负责人:何宗美;西南大学人文社科研究重大项目培育项目“《四库全书总目》的重新整理及其文学批评的还原研究”(13XDSKZ003),项目负责人:何宗美。

《辞源》释“春容”曰：“撞击。……本指钟声回荡相应，引申为雍容畅达之意……又比喻和协。”《辞海》释为“形容声调宏大响亮”，与《辞源》所释第一义相近而略异。

至此不免生发这样一些问题：比如究竟何谓“春容”？其义是否尽于《辞源》、《辞海》所释与上文所说？用“春容”形容一种文风的审美特征有怎样的由来和背景？台阁体诗文是否真正体现了“春容”之美，或体现的是怎样的“春容”之美？《总目》用“春容”形容明代台阁体是否有某些偏误？等等。弄清这些问题，有益于确切把握《总目》的台阁体文学批评，也有益于深入了解台阁体文学的审美特征。

追本溯源，中国文学的许多审美范畴皆胚胎于早期经典，这是值得关注的现象。“春容”作为艺术美的称谓本于《礼记·学记》：“善待问者如撞钟，叩之以小者则小鸣，叩之以大者则大鸣，待其从容，然后尽其声。”郑注：“从，读如‘富父舂戈’之舂。舂容，谓重撞击也，始者一声而已。学者既开其端意，进而复问，乃极说之，如撞钟之成声矣。”孔疏：“舂，谓击也，以为声之形容。言钟之为体，必待其声。击，每一舂而为一容，然后尽其声。”^[1]卷36，p1524 “春容”原作“从容”，“舂”（从）而成“声之形容”，描述的是一种声相状貌。此后，“舂容”高频度出现，其义转化成一种艺术美的意境或风格，即“舂容”之美。唐代张说《山夜听钟》是以钟声为物象创造舂容美的范例，诗曰：“夜卧闻夜钟，夜静山更响。霜风吹寒月，窈窕虚中上。前声既舂容，后声复晃荡。听之如可见，寻之定无像。信知本际空，徒挂生灭想。”^[2]卷86，p932 在“山夜听钟”的情境以及声相无相的禅意外，还有一种远自《礼记》而来的文化内蕴。韩愈把“舂容”引入艺术审美范畴，《送权秀才序》曰：“其文辞引物连类，穷情尽变，宫商相宣，金石谐和。寂寥乎短章，舂容乎大篇，如是者阅之累日而无穷焉。”^[3]这是一种与文学作品的声音效果相关的美感，不能离开“宫商相宣，金石谐和”的艺术要求，其最大特点是让读者获得“累日而无穷焉”的审美体味与享受，余音缭绕，回味无穷，是中国传统审美思想在文学作品声音美感中的生动体现。

“舂容”作为一种声音美及文学作品的声感美，包含铿锵、洪亮、雄浑、回荡等特质。舂容之美由古代“八音”之一的“金”音产生，物质形态是钟器，乐器性质决定了演奏时生发的美感效果。在中国古代音乐与传统文化融合的过程中，舂容之美被“装载”了丰富的文化要素。宋代陈旸《乐书》称：“自葛天氏作八阙之乐，少昊氏效八风之调，而八音固已大备。后世虽有作者，皆不能易兹八物矣。金声舂容，秋分之音也，而莫尚于钟；石声温润，立冬之音也，而莫尚于磬；丝声纤微，夏至之音也，而莫尚于琴瑟；竹声清越，春分之音也，而莫尚于管钥。匏声崇聚，立春之音也，而笙竽系焉；土声函胡，立秋之音也，而埙缶系焉；革声隆大，冬至之音也，而鼗鼓系焉；木声无余，立夏之音也，而柷敔系焉。然金多失之重，石多失之轻，丝失之细，竹失之高，匏失之长，土失之下，革失之洪，木失之短。要之，八者不相夺伦，然后其乐和而无失也。”^[4]卷19《礼记训义·乐记》，p123 据此可以看出，八音中的金、石、丝、竹、匏、土、革、木，不仅在乐器使用上分别与钟、磬、琴瑟、管钥、笙竽、埙缶、鼗鼓、柷敔对应，审美特点表现为舂容、温润、纤微、清越、崇聚、函胡、隆大、无余的不同，且又比附到秋分、立冬、夏至、春分、立春、立秋、冬至、立夏八个节令的自然之音。这样，源于《尚书·舜典》的“八音克谐，无相夺伦”，就由包含乐器体系、乐美体系、自然时令体系诸多复杂因素在内而彼此统一的音乐审美机制呈现出来。明代廖道南引入八卦系统作了更详尽的阐释，现依《殿阁词林记》^[5]卷22《审乐》，p416-417 的相关内容见表1。

表1反映了中国古代音乐审美思想结构化、系统化的一个侧面，在这个观念体系中，每一具体细则往往作为艺术创作与审美的定律而存在。即使转化到文学审美领域，其固有的规定性仍是文学创作与审美的定则。“舂容”并非随意的审美范畴，它是古代“八音”美学体系中的重要构件，不可轻忽其固有内涵。

自宋代始，此词有高频度的使用。胡宿《上陈谏议启》：“洪钟斯叩，每尽舂容之音。”^[6]卷461，第22册，p114 苏辙《次韵王适州学新修水阁》：“黄钟巨挺两舂容，何幸幽居近学宫。”^[7]卷10，189 黄庭坚《李揆字说》则谓：“盖其器闳深，其声舂容；其藏充实；其施溥博。”^[6]卷2321，第107册，p129 他们所说的

表 1 《殿阁词林记》的八音系统

八音	与八卦关系	与八风关系	其声特点	其音特点	对应节令	为乐之器
石	乾音	其风不周(西北风)①	其声温栗	其音辨	立冬之气	其为乐也,为玉磬,为馨磬,为编磬,为离磬,为笙磬,为颂磬,为球,为鞀。
革	坎音	其风广莫(北风)	其声隆大	其音欢	冬至之气	其为乐也,为鼓,为拊,为鼗,为鼃,为应,为鼗,为鞀,为提,为鼗,为灵,为建鼓,为足鼓,为楹鼓,为悬鼓。
匏	艮音	其风融(东北风)	其声崇聚	其音愀	立春之气	其为乐也,为凤笙,为簧笙,为大竽,为小竽,为和。
竹	震音	其风明庶(东风)	其声越	其音温	春分之气	其为乐也,为箫,为箛,为管,为篴,为箛,为箛,为篴,为篴。
木	巽音	其风清明(东南风)	其声茂遂	其音直	立夏之气	其为乐也,为柷,为敔,为止,为鼗,为柷,为春牍。
丝	离音	其风景(南风)	其声纤微	其音哀	夏至之气	其为乐也,为琴,为瑟,为离琴,为中琴,为小琴,为洒瑟,为中瑟,为小瑟。
土	坤音	其风凉(西南风)	其声含宏	其音浊	立秋之气	其为乐也,为土鼓,为瓦鼓,为埙,为缶,为雅埙。
金	兑音	其风闾阖(西风)	其声春容	其音铿	秋分之气	其为乐也,为钟,为镛,为编钟,为铸钟,为剽,为栈,为鐸,为镯,为钲,为铎。

“春容”指“洪钟”之音、“黄钟”之音、“闾深”之音,不难理解。苏轼《和欧阳少师会老堂次韵》:“我欲弃官重问道,寸莛何以得春容。”^[8]卷8,p365“寸莛”不能叩出洪钟那样雄浑的声音,反过来说明“春容”之音是洪大的。《礼记·乐记》:“钟声铿,铿以立号,号以立横,横以立武。君子听钟声,则思武臣。”^[9]卷19,p592这里所强调的铿锵雄健及其象征意义,伴随古代礼乐文化体制,作为一种审美规定性传承下来,“春容”之美与此一脉相承。运用于文学评价,“春容”不仅指洪亮、雄浑而又回荡不尽的音乐美感效果,在篇幅上也往往特指博大之势,只有博大的篇幅才会产生像洪钟那样雄浑有力的回荡之音。韩愈说“寂寥乎短章,春容乎大篇”正是就此而言。这一说法在宋代作为格言得到普遍接受,如张守《张子华屡为唱篇有诗要予为首唱次韵谢之二首》其二“诗名宗党不虚传,又复春容见大篇”^[10]卷1603,第28册,p18021,《楚材出示汪廷俊唱和诗次韵》“大篇作者斗春容,肯为明时叹不逢”^[10]卷1603,第28册,p18021,王之道《次韵孙兴宗秋怀》“春容大轴烂锦绣,令人一睹情融融”^[10]卷1821,第32册,p20172,沈与求《次韵行简北城登眺述怀》“登高怀远无穷意,故合春容赋大篇”^[10]卷1675,第29册,p18775,王炎《二堂先生文集序》“大篇春容而力常有余,短章清美而意无不足”^[6]卷6109,第270册,p281等,都将“春容”之美与“大”联系在一起,与韩愈之说相一致。明人汪广洋描写黄河时用“春容”来形容:“发迹昆仑最上峰,汇流奔突势春容。天关直下无留隘,地轴潜回有定踪。石激浪痕蹲虎豹,船经桑罅走蛟龙。欲求缩地忘惊险,正恐奇人不易逢。”^[11]卷8《黄河》,p544其诗磅礴大气,形象地为“春容”之义作了良好的注脚。总之,这种美既包含《辞源》所谓“钟声回荡相应”,也有《辞海》“形容声调宏大响亮”的特征,是二者的融合。作为一种审美范畴,“春容”必具一种博大之气,体现一种雄健之美。这又是由其声容特征引出的美学含义。

当“春容”作为“从容”、“雍容”使用时,不仅词义发生了变化,审美内涵也随之变异。

“从容”最早见于《尚书·君陈》:“宽而有制,从容以和。”《正义》:“宽不失制,动不失和,德教之治。从,七容反。”^[12]卷18,p237又见于《庄子·秋水》:“儵鱼出游从容,是鱼之乐也。”疏:“从容,放逸之貌也。夫鱼游于水,鸟栖于陆,各率其性,物皆逍遥。”^[13]卷6下,p606《辞源》据此二例释“从容”为“安逸舒

① 许慎《说文解字》:“风,八风也。东方曰明庶风,东南曰清明风,南方曰景风,西南曰凉风,西方曰闾阖风,西北曰不周风,北方曰广莫风,东北曰融风。”中华书局1963年版,第284页。按,《吕氏春秋》、《史记》、《经典释文》皆有八风之说,具体所指各有不同。

缓,不慌不忙”,但这种解释并不确切。从《尚书正义》看,“从容”当解为“举动”。当然也有从前句之“宽”来理解下句之“从容”的,若联系《君陈》上文“尔惟弘周公丕训,无依势作威,无倚法以削”及下文“殷民在辟,予曰辟,尔惟勿辟……必有忍,其乃有济;有容,德乃大”,“从容”主要指宽松自由的政治环境,《辞源》的解释不够准确。《秋水》中的“从容”用“安逸舒缓,不慌不忙”作注也不如“放逸”或“自得”更好。《礼记》至少有两处用到“从容”,一处前文已举,即《学记》“待其从容,然后尽其声”,郑玄以“春容”解“从容”,对后世影响极大。朱熹作了新解,他说:“从容,谓声之余韵从容而将尽者也。”^[14]卷18, p555 这就不是“钟声回荡相应”或“形容声调宏大响亮”,而是指钟声将尽时的余韵。《学记》:“善待问者如撞钟,叩之以小者则小鸣,叩之以大者则大鸣。待其从容,然后尽其声。不善答问者反此。”《正义》:“春,谓击也,以为声之形容。言钟之为体,必待其声。击,每一春而为一容,然后尽其声。言善答者,亦待其一问,然后一答,乃后尽说义理也。”^[1]卷36, p1524 此说未脱郑注窠臼,以“从”为“春”,释“春”为“击”,但细察原文,“撞”、“叩”才是“击”,“从容”应是形容钟声的,指声音的持续绵延,故接着有“然后尽其声”之说。依其原义,以“从容”(“春容”)形容钟声并无“宏大响亮”之意,“叩之以大者则大鸣”的钟声可以说是“宏大响亮”的,但“叩之以小者则小鸣”则否。这是经学家解经的一处疏误,但恰是这种疏误引申出了一种影响深远的审美范式。

《礼记》另一处“从容”在《缙衣》篇中:“子曰:长民者,衣服不贰,从容有常,以齐其民,则民德壹。”《正义》:“从容有常者,从容谓举动有其常度。”^[1]卷55, p1648 《九章·怀沙》“孰知余之从容”,王逸注:“从容,举动也。言圣辟重华,不可逢遇,谁得知我举动欲行忠信也。”^[15]《辞源》据此二例释“从容”另一义为“举动”。当“举动有其常度”时,“从容”与“雍容”相近,故从容、春容亦即雍容。《辞源》释“雍容”为“谓容仪温文”并引《史记·司马相如列传》“相如之临邛,从车骑,雍容闲雅甚都”为例。可见,“雍容”有“雅”之义。释“雍容雅步”曰:“体态温文,步履从容。”引《魏书·世祖纪》诏:“古之君子,养志衡门,德成业就,才为世使。或雍容雅步,三命而后至;或栖栖遑遑,负鼎而自达。”可见雍容是一种雅士或君子的风度,神态温文雅致,从容自适。故《总目》论文,“春容”、“雍容”多与“安雅”、“和雅”、“娴雅”、“典雅”、“恬雅”、“雅步”连用,是以人之风范论文之风貌。

“春容”作为“雍容”、“从容”,表示举止安适、仪态温雅或行为优游不迫,从词语史看,最早见于南宋曾丰《南海祠东海中有小山可著屋赋诗》:“海里山巅著数椽,春容仰止已翛然。仙家自我有方丈,沙界从今无大千。万物长春天不夜,清风莫逆月忘年。神游不制梦回兴,未了君臣父子缘。”^[16]卷2610,第48册, p30274 此后,类似用法并不少见。如南宋刘燠《云庄集》卷三:“思昔从游于群玉之上,春容于杯酒之间,开口论心,抵掌剧谈。”^[17]卷3《祭赵经略》, p362 以上两例中的“春容”皆与《庄子·秋水》“儵鱼出游从容”之“从容”相通。“春容”也可以形容安闲雅致、优游纡徐的文风,这是它作为审美范畴的另一方面。宋代袁燮曾以“春容”形容魏晋文风,说:“魏晋诸贤之作,虽不逮古,犹有春容恬畅之风。”^[6]卷6371,第281册, p138 明初宋濂也有类似用法,《浦阳人物记》下卷《文学篇》评柳贯:“作为文章,涵肆演迤,春容纡余,人多传诵之。”^[18]高启亦用“春容”论文,《题高士敏辛丑集后》曰:“今观宗人士敏《辛丑集》有春容温厚之辞,无枯槁险薄之态,岂山林、馆阁者乎?”^[19]卷4, p925 用“春容温厚”形容台阁之文与“枯槁险薄”的山林之文的风格差异,“春容”即为“雍容”,联系具体语境则指丰腴而不枯槁,从容而不局促,富贵而不穷酸。这虽是论台阁文风的俗套,却可使“春容”的审美内涵清晰起来。

综上所述,“春容”本词为“从容”,作为一种审美范畴则多用作“春容”,有时也用作“雍容”。当“春容”表示一种文风或一种美时,其审美内涵并不一致,包含了两个有区别的方面:一是指声态美、音韵美,特别强调宏大雄健如洪钟之铿然;二是指形态、仪态或神态美,基本特征是雍容安雅,纡徐谐美。前者由郑玄《礼记·学记》“待其从容”的阐释生发出来,原本存在偏差和误读,但因音乐、文学两个审美领域都在郑玄解经的基础上巩固并得到进一步建构,影响极为深远。后者从《庄子·秋水》“儵鱼出游从容”和《礼记·缙衣》“从容有常”生发出来,具体用以形容文风,又有不同含义:来源于“从容”安逸舒缓、优游自得之义的“春容”往往形容的是闲雅纡余的文态,来源于“从容”的“举动有常度”之义的“春容”则通常兼有“雍容”之义,表达的是文风中高贵雅致、从容有度的审美内涵。

这些差异性不弄清楚,对古代文学史和批评史“春容”的理解就难以到位,涉及到具体的文学批评就无法准确把握。

现在来看《总目》评价明代台阁体的“春容”或“雍容”。《可传集》提要:“今观其诗,大都典雅有法,一扫元季纤秣之习,而开明初春容之派。”^{[20]卷169,p2278}这里“春容之派”指台阁体,“典雅有法”则是“春容”的具体注脚。《省愆集》提要:“其文章春容安雅,亦与三杨体格略同……当患难幽忧之日,而和平温厚,无所怨尤,可谓不失风人之旨。”^{[20]卷170,p2291}春容安雅就是三杨体格,即通常所说的台阁体文风,这与儒者宠辱不惊的处世态度密切相关,文学传统则来自于《诗经》“乐而不淫,哀而不伤”的“风人之旨”,以“和平温厚”为基本美学特征,与汉儒的温柔敦厚诗教一脉相承。通观四库馆臣用“春容”评价明代台阁体的情况,大体不出这一框架。《杨文敏集》提要:“荣当明全盛之日,历事四朝,恩礼始终无间。儒生遭遇,可谓至荣。故发为文章,具有富贵福泽之气。应制诸作,泐泐雅音。其他诗文亦皆雍容平易,肖其为人,虽无深湛幽渺之思,纵横驰骤之才,足以震耀一世。而逶迤有度,醇实无疵,台阁之文所由与山林枯槁者异也。与杨士奇同主一代之文柄,亦有由矣。”^{[20]卷170,p2290}《金文靖集》提要:“其文章边幅稍狭,不及士奇诸人之博大,而从容雅步,颇亦肩随。”^{[20]卷170,p2291}《石溪文集》提要:“今观所作,虽有春容宏敞之气,而不免失之肤廓。盖台阁一派,至是渐成矣。”^{[20]卷175,p2392}《类博稿》提要:“东阳受学于正,又娶正女,其《怀麓堂集》亦称一代词宗,然雍容有余,气骨终不逮正也。”^{[20]卷170,p2296}《谦斋文录》提要:“盖当时台阁一派皆以春容和雅相高,流波渐染,有莫知其然而然者。”^{[20]卷170,p2298}《吴文肃公摘稿》提要:“其才其学,虽皆不及李东阳之宏富,而文章同度春容,诗格亦复娴雅。”^{[20]卷171,p2306}《空同集》提要:“成化以后,安享太平,多台阁雍容之制作。”^{[20]卷171,p2309}《虚斋先生遗集》提要:“文颇春容,诗亦妥帖,盖成、弘间台阁体也。”^{[20]卷175,p2405}《宗伯集》提要:“继皋诗文独雍容恬雅,有承平台阁之遗风。”^{[20]卷172,p2331}综合上述数例可知:第一,“春容”是明代台阁体文学的文风特征和审美特征;第二,台阁体的“春容”文风是明代“全盛”时期“承平”气象在文学中的反映;第三,体现“春容”文风的除杨士奇、杨荣、杨溥“三杨”外,还有黄淮、金幼孜、周叙、岳正、徐溥、吴俨、祝萃、孙继皋等,多为明前中期人,也有极个别属明后期;第四,“春容”与“平易”、“和雅”、“娴雅”、“宏敞”、“妥帖”等相关,与“寂寥乎短章,春容乎大篇”、“洪钟斯叩,每尽春容之音”、“盖其器阔深,其声春容”之“春容”并非同一含义,不再指宏大响亮、铿锵有力、磅礴大气之美,而是温文有度、优游娴雅之美,是优美而不是壮美。因此,《总目》对台阁体“春容”文风的批评有其特定的时代内容和审美内涵,不可不加辨析。之所以如此,是对“春容”美的认识在南宋以后发生变化的结果,理学兴盛背景下儒家审美思想不断强化,道学对文学、美学的介入和内化通过台阁体成为事实,四库馆臣不过是沿袭了南宋以降的这种观念,并以此作为台阁体文学批评的思想基础。

二、“肤廓”论

“肤廓”一词,《辞源》释曰:“文辞空泛,不切实际。凡言文之大而无当者谓之肤廓,即肤浅廓落之义。”未举例句,不详“源”自何时。实际上这是一个晚出词汇,最早为黄宗羲两次使用该词:一是批评“乡愿”,《孟子师说》曰:“千百年来,糜烂于文网世法之中,皆乡愿之薪传也……以是诗文有诗之乡愿,汉笔唐诗,袭其肤廓;读书有读书之乡愿,成败是非,讲贯纪闻,皆有成说;道学有道学之乡愿,所读者止于《四书》、《通书》、《太极图说》、《近思录》、《东西铭》、《语类》,建立书院,刊注《四书》,衍辑语录,天崩地坼,无落吾事。”^{[21]《孟子师说》,p165}二是批评管志道,《明儒学案》曰:“按东溟所言,亦只是三教肤廓之论,平生尤喜谈鬼神梦寐,其学不见道可知。”^{[21]卷32《泰州学案》,p826}《孟子师说》将“肤廓”用于文学批评,对象是“文必秦汉,诗必盛唐”的复古派。后来此词广泛用于清人对明代文学的批评,即自黄宗羲始。沿袭其说者有清初沈季友,《樵李诗系》卷一三“长水先生沈懋孝”曰:“其论诗不拘绳尺,以雅为宗,务绝近代淫哇之习,虽当七子主盟,而能不染其肤廓。”^[22]方苞用于批评明代时文,《钦定四书文》之《凡例》曰:“正、嘉则专取气息醇古、实有发挥者;其规模虽具、精义无存,及剽袭先儒语录、肤廓平衍者不与焉。”^{[23]卷首,p1}特别值得一提的是,乾隆为编纂此书专下谕旨,也用到

“肤廓”一词批评当时文风：“自坊选冒滥，士子率多因陋就简，剽窃陈言，雷同肤廓。间或以此倖获科名，又展转流布，私相仿效。”^[23]附录一，p1044

在《总目》中，“肤廓”较多地用于对文学或思想学术的批评，今梳理于表 2：

表 2 《总目》别集提要“肤廓”使用情况表

序号	作者、朝代	别集	提要摘录	出处
1	郝经(元)	陵川集	故其文雅健雄深，无宋末肤廓之习。	《总目》卷 166
2	程钜夫(元)	雪楼集	然其诗亦磊落俊伟，具有气格，近体稍肤廓，当由不耐研思之故。	《总目》卷 166
3	佚名(元)	唐律文明法会要录	其说皆郭(按：“郭”同“肤”，下同。廓迂腐，殆无足观。	《总目》卷 101
4	黄乾行(明)	礼记目录	多牵引道学语录，义皆肤廓。	《总目》卷 24
5	陈懿典(明)	读史漫笔	随意论列数语，皆陈因肤廓之言。	《总目》卷 90
6	高启(明)	凫藻集	然生于元末，距宋未远，犹有前辈轨度，非洪、宣以后渐流为肤廓冗沓，号台阁体者所及。	《总目》卷 169
7	杨荣(明)	杨文敏集	余波所衍，渐流为肤廓冗长，千篇一律。	《总目》卷 170
8	周叙(明)	石溪文集(存目)	今观所作，虽有春容宏敞之气，而不免失之肤廓。盖台阁一派，至是渐成矣。	《总目》卷 175
9	倪谦(明)	倪文僖集	三杨台阁之体，至弘、正之间而极弊，冗闳肤廓，几于万喙一音。	《总目》卷 170
10	吴俨(明)	吴文肃公摘稿	往往因题寓意，不似当时台阁流派，沿为肤廓。	《总目》卷 171
11	张羽(明)	东田遗稿	虽其博大富健不及李东阳诸人，排纂钜丽亦不及李梦阳诸人，而不为旧调之肤廓，亦不为新声之涂饰。	《总目》卷 171
12	周伦(明)	贞翁净稿(存目)	是集为赵士英所删定，其诗沿台阁旧派，不免肤廓。	《总目》卷 176
13	李攀龙(明)	沧溟集	汰其肤廓，撷其英华，固亦豪杰之士。誉者过情，毁者亦太甚矣。	《总目》卷 172
14	余翔(明)	薛荔园集	故诗有清致，不全为七子之肤廓，未可全斥之也。	《总目》卷 172
15	高棅(明)	唐诗品汇	平心而论，唐音之流为肤廓者，此书实启其弊。	《总目》卷 189
16	朱彝尊(清)	明诗综	永乐以迄弘治，沿三杨台阁之体，务以春容和雅，歌咏太平。其弊也冗沓肤廓，万喙一音，形模徒具，兴象不存。	《总目》卷 190
17	杨名时(清)	周易札记	然宗澜所说，如《渐卦》“御寇”证以孤雁打更之类，颇为肤廓，不及名时所论，犹有光地之遗也。	《总目》卷 6
18	李塨(清)	小学稽业	惟《学书》一篇，辨篆楷之分，极为精核，然亦非童子之所急，其郭廓正与亲迎朝觐等耳。	《总目》卷 98
19	王士禛(清)	精华录	当我朝开国之初，人皆厌明代王、李之肤廓，鍾、譚之纤仄，于是谈诗者竞尚宋、元。	《总目》卷 173
20	陈维崧(清)	陈检讨四六	平心而论，要当以维崧为冠，徒以传诵者太广，摹拟者太众，论者遂以肤廓为疑。	《总目》卷 173
21	赵执信(清)	因园集	王以神韵缥缈为宗，赵以思路剴刻为主。王之规模闳于赵，而流弊伤于肤廓；赵之才力锐于王，而未派病于纤小。	《总目》卷 173
22	邵齐焘(清)	玉芝堂集(存目)	诗文皆不分体，大抵骈偶之作为多，为四六之文者，陈维崧一派，以博丽为宗，其弊也肤廓。	《总目》卷 185

表中被四库馆臣斥为“肤廓”者，除元代 3 例、清代 5 例外，主要针对明代，共 14 例，包括《精华录》提要中对“王、李”的批判。《陈检讨四六》提要亦以明代类比，谓“譬诸明代之诗”、“如明代之诂

北地”云云,加上此例则达到15例。就明代而言,四库馆臣批评的“肤廓”,首当其冲的是文学。在明代文学中主要对象有两个:一是台阁体,二是复古派。由于从台阁体到复古派占据了明代文学的主要时空,而“肤廓”又是二派文学之通病,因此对整个明代文学来说,“肤廓”之弊就成了事关整体的根本性问题。进一步说,“肤廓”又非始自明代,而流弊及于清代,可上升到中国文学史的关键问题来看待。

“肤廓”之弊何以产生并流传?分析四库馆臣的说法,原因在于作家及创作缺乏一些重要的艺术因素:(1)“研思”。元代程鉅夫《雪楼集》提要:“近体稍肤廓,当由不耐研思之故。”也是明代台阁体和复古派末流的通病。“不耐研思”即缺乏深入的艺术构思和艺术创造,在思想层面没有独到的开掘,必然导致文风“肤廓”。(2)“寓意”。在吴俨《吴文肃公摘稿》提要中,馆臣肯定其“因题寓意”,而正是这使他没有走当时“台阁流派”的旧路,不至于“沿为肤廓”。反过来说,由于“台阁流派”缺乏“寓意”,使具体作品不能获得独特的思想内涵,终不免意肤言泛,徒具形式。(3)“清致”。在余翔《薛荔园集》提要中,馆臣认为其诗“以雄丽高峭为宗”,“声调气格”与七子相近,“人品颇高,故诗有清致”,避免了七子的“肤廓”之弊。前言其有七子之长,后言其无七子之短。在其对比语境中,“七子之肤廓”的表征之一就是艺术上缺乏“清致”。(4)“兴象”。在朱彝尊《明诗综》提要中,馆臣评明代“三杨台阁之体”,“冗沓肤廓,万喙一音,形模徒具,兴象不存”。在馆臣所言台阁体四弊中,“兴象不存”是前三弊的注脚,也是原因,艺术作品如果能做到“独具兴象”,就不存在“冗沓肤廓”之弊了。(5)“才力”。在赵执信《因园集》提要中,馆臣比较了王士禛、赵执信两家优劣,以为王长于规模宏阔,赵长于才力隽锐,前者不足在“伤于肤廓”,后者不足在“病于纤小”,王之才力不及赵,赵之规模小于王,王诗之“肤廓”实有弱于才力的原因在。就台阁体来说,缺乏才力是普遍存在的问题,“沿为肤廓”亦有此因。

“肤廓”的这几种表现在台阁体及复古派中客观存在,“不耐研思”、“兴象不存”及缺乏“寓意”、“清致”和“才力”等又是怎样产生的呢?四库馆臣曾反复提到台阁体与复古派的通病是“陈因”、“旧调”、“递相摹拟”、“万喙一音”、“千篇一律”、“城中高髻,四方一尺”等,摹拟与因袭是其病根所在。文学的演进是“通”与“变”的结果,但在其具体认知与艺术实践中,偏离常有发生。明代文学摹拟与因袭之流弊,恰是“通”而不“变”的结果。纪昀说:“自汉、魏以至今日,其源流正变、胜负得失,虽相竞者非一日,而撮其大概,不过拟议、变化之两途。”^{[24]卷9《鹤街诗稿序》,p206}他进而结合《四库全书》修纂对明代文学的论断,声称:“余校定《四库》所见不下数千家,其体已无所不备。故至‘嘉隆七子’变无可变,于是转而言复古。古体必汉、魏,近体必盛唐,非如是,不得入宗派。然摹拟形似可以骇俗目,而不可以炫真识。于是‘公安’、‘竟陵’乘机别出,么弦侧调,纤诡相矜。风雅遗音,迨明季而扫地焉。论者谓:王、李之派,有拟议而无变化,故尘饭土羹;三袁、钟、谭之派,有变化而无拟议,故偃规破矩。”^{[24]卷9《四百三十二峰草堂诗钞序》,p207}以“拟议”与“变化”二途论明代文学演进规律及复古派与公安派、竟陵派各自特征,不失为独到之见。在《爱鼎堂遗集序》中,纪昀深入分析了影响文学发展的两种因素,一是“气运”,一是“风尚”,而制约明代文学的因素是“风尚”而不是“气运”。“风尚”之形成有三种途径:一曰“厌故喜新”,二曰“巧投时好”,三曰“循声附和,随波而浮沉”。当文学进入“风尚”规制,扭转它的只有两种方式:一是“乘将变之势,斗巧争长”,一是“于积坏之余,挽狂澜而反之正”。根据这种认识,他确定明代文学为“风尚”影响下发生和发展的文学,概括说:“明二百余年,文体亦数变矣。其初,金华一派蔚为大宗。由三杨以逮茶陵,未失古格。然日久相沿,群以庸滥肤廓为台阁之体。于是乎北地、信阳出焉,太仓、历下又出焉,是皆一代之雄才也。及其弊也,以诘屈聱牙为高古,以抄撮俚语为博奥。余波四溢,沧海横流,归太仆断断(yín)争之弗胜也。公安、竟陵乘间突起,么弦侧调,伪体日增,而汎滥不可收拾矣。”^{[24]卷9,p188-189}

“肤廓”之弊以明代为甚,明代之“肤廓”以台阁体为甚。台阁体之“肤廓”要害有二因:一是台阁诸臣缺乏纯文学观,以实用、功利、政治化的态度看待文学;二是台阁之作通常为应制和应酬之作,多属非纯文学性质。这都是由台阁之臣身份决定的。以杨士奇为例,他说:“如诗人无益之词,不足

为也。”又说：“儒之品有高下，高者道德之儒，若记诵词章，前辈君子谓之俗儒。”^{〔25〕}卷2，p628 说明他主张文学无用论，以“记诵词章”之儒即较为纯粹的文人为“俗儒”加以贬低。他谈论文学一切以政治统治和思想教化功能为旨归，提倡道德化、功利化。其诗文写作则大多出于政治需要或作为台阁大臣交游应酬之需，这就非但不能富有个性并深刻地表情达意，某种意义上便是去文学化的体现，它要求不断重复一些空洞的大道理，被固定的训条所制约，既不能深入也难以在细节和个性上追求独立地感知和抒写世界，故不免停留于表面即为“肤”、落于俗套与空洞即是“廓”。

三、“啍缓”论

“啍缓”也是《总目》形容明代台阁体文风的一个审美范畴。《辞源》释为“宽绰舒缓”，《辞海》释为“和缓”，似原非贬义，但四库馆臣为何要批判“啍缓”文风呢？

《礼记·乐记》是该词的最早出处：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。是故先王慎所以感之者。故礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”^{〔1〕}卷37，p1527 音乐产生于人心感物，物不同，感亦不同，乐即异焉。六种物境触发六种心境，音乐便有了不同的情感内涵和审美风貌。“啍以缓”是六种艺术美之一，宽绰舒缓，不急促，不粗厉。但从“六者非性”、“先王慎所感”来看，《乐记》把感物而生的音乐看作是一种自然形态的音乐，而受到肯定的却是另一种出自中和之气的音乐，故对“啍缓”之音持保留态度，并不予以提倡。《乐记》进一步指出：“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术形焉。是故志微、噍杀之音作，而民思忧；啍谐、慢易、繁文、简节之音作，而民康乐；粗厉、猛起、奋末、广贲之音作，而民刚毅；廉直、劲正、庄诚之音作，而民肃敬；宽裕、肉好、顺成、和动之音作，而民慈爱；流辟、邪散、狄成、涤滥之音作，而民淫乱。是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义。合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑。四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也。”^{〔1〕}卷38，p1535 这里有两层重要意思：一是对“民”而言，其性无常，感物生情往往不合礼义，乐音之感易使之生种种有悖“生气之和”、“五常之行”之心，因此既不能让“民”制乐，也不能用不合礼制的音乐感染民心；二是对“先王”而言，提出如何制乐的基本宗旨。尽管使民“康乐”、“刚毅”、“肃敬”、“慈爱”的音乐，比起“思忧”、“淫乱”的两种更具有积极意义，但仍非儒家理想的审美形态。所以，只有“先王本之情性，稽之度数，制之礼义”，才能创造符合“合生气之和”要求的中和美的音乐。“啍谐、慢易、繁文、简节”之音并不是儒家理想形态的音乐美。“啍谐”也就是“啍缓”。

“啍缓”还涉及到乐律的高低。乐律的高低不单是纯粹的音乐问题，还包括音乐美育的内容。到宋代，乐律受到理学家的高度重视，张载《经学理窟》提出对旧的乐律体制加以改造以更好地适应音乐养气达情的功用，他说：“古乐不可见，盖为今人求古乐太深，始以古乐为不可知。只此《虞书》‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’求之，得乐之意盖尽于是。诗只是言志，歌只是永其言而已，只要转其声，合人可听，今日歌者亦以转声而不变字为善歌。长言后却要入于律，律则知音者知之，知此声入得何律。古乐所以养人德性中和之气，后之言乐者止以求哀，故晋平公曰：‘音无哀于此乎？哀则止以感人不善之心。歌亦不可以太高，亦不可以太下，太高则入于噍杀，太下则入于啍缓，盖穷本知变，乐之情也。’”^{〔26〕}《经学理窟·礼乐》，p262 在此，“啍缓”与“噍杀”是乐律“太低”或“太高”所形成的两种音乐效果，都是不可取的。

北宋雅乐的音高标准有过多次改变，俗乐同样也在降低音律。熙宁九年（1076），教坊副使花日新“请下一律，改造方响，以为乐准，丝竹悉从其声，则音律谐协，以导中和之气”，“诏从之”^{〔27〕}卷146，p1285。宋代音律下调，使音乐更趋和缓谐美，反映了宋代音乐审美的时代特征。同时，宋人已将“啍缓”运用于文学批评，尹洙《答邓州通判韩宗彦寺丞书》云：“阁下方以才名为士林推重，当世名卿巨儒，凡与游者，其作为文章，莫不道圣功，扬德音，如观乐于宗庙，和平啍缓，无不得其宜。

若夫废放之人,其心思以深,故其言或窘或迂,或激或哀,异此则非本于情,矫为之也。譬诸急弦促轸,乌足留大雅之听哉?”^[6]卷586,第27册,p367 这封写给欧阳修的女婿韩宗彦的信,用“和平啾缓”形容“道圣功”、“扬德音”之文,用“急弦促轸”形容“其心思以深”、“其言或窘或迂,或激或哀”之文。这两种文章一出自“当世名卿巨儒”,一出自“废放之人”,即台阁之文与山林之文。尹洙是较早用“和平啾缓”来评价台阁体文风的文学批评家,这是《总目》对明代台阁文学批评的一个远源。

考察“啾缓”的使用史,虽“宽绰和缓”之义未变,但具体的思想内涵和褒贬倾向则不一致。《礼记·乐记》、《史记·乐书》是第一个阶段,二者差异极小,仅有“啾谐”与“啾缓”不同的一处异文。孔颖达《礼记正义》释:“‘其乐心感者,其声啾以缓’者,啾,宽也。若外境所善,心必欢乐,欢乐在心,故声必随而宽缓也。”^[1]卷37,p1527 又曰:“‘啾谐、慢易、繁文、简节之音作,而民康乐’者,啾,宽也。谐,和也。慢,疏也。繁,多也。简节,易少也。康,安也。言君若道德啾和疏易,则乐音多文采,而节奏简略,则下民所以安乐也。”^[1]卷38,p1535 张守节《史记正义》曰:“啾,宽也。若外境可美,则其心欢乐,欢乐在心,故乐声必随而宽缓也。”^[28]卷24《乐书》,pl040 二说如出一辙。又曰:“啾,绰也。缓,和也。慢,疏也。繁,文多也。康,和;乐,安也。言人君若道德绰和疏易,则乐音多文采与节奏简略,则下民所以安。”^[28]卷24《乐书》,p1059 与孔疏大同小异。唐人以“啾缓”(“啾谐”)、“慢易”释“君德”,以“繁文”、“简节”释乐音风格,实为误读《乐记》、《乐书》,这从“啾缓(啾谐)、慢易、繁文、简节之音作,而民康乐”原句一看便知。但无论从《礼记》到《礼记正义》,还是从《史记》到《史记正义》,都强调音乐的“风移俗易”。唐人的理解和阐释,已与《乐记》、《乐书》原意稍有不同,赋予了一些新的含义,是“啾缓”的第二个阶段。

第三个阶段是宋代。既用于音乐律位及美感的表述,也借用于文学批评。在音乐方面,开始出现两种对立的态度:张载“太高则入于噍杀,太下则入于啾缓”是对“啾缓”的否定;花日新主张降低音律以达到“归啾缓之易”和宋神宗谕旨“乐声降一律”、“得宽和之节”,则又说明宋代音乐事实上追求的是“啾缓”之美。结合宋代音乐史的具体情况,张载的观点并不占主流。从文学方面来看,尹洙虽未提倡“和平啾缓”之文,但与“急弦促轸”之文同样予以肯定。总体上宋代文艺以和缓平易、舂容纾徐为时代特征,这与此前认为“啾缓”未能尽善尽美而需加节制完善以及此后众口一词批判“啾缓”,皆有区别。

明代以批判“啾缓”文风为主流,走到了宋人的反面。开先河者是元末明初的钱宰,详见其《陈氏听松轩记》^[29]卷4,p541-542。论其思想基础,钱宰的看法仍未出儒家政治教化与中和审美的范围。但他在此对“啾缓”的阐释已有了迥然不同的内容——以“淫哇沈佚啾缓噍噉”概括“秦筝赵瑟,齐竽燕筑,桑间濮上之音”的审美特征,以“使人流沔以乱伦,慢易以凌节”形容其具体危害性的艺术感染力和影响力,认为这种艺术虽亦“足以悦天下之耳”,但一旦“接于聪明”,则必荡其心志。他对这种艺术性与思想性极其矛盾的作品表示了明确的批判倾向和否定态度。值得注意的是,“啾缓”之音在《礼记》、《史记》中具有使民“康乐”的作用。到了唐代,仍认为是欢乐之心所生,可以安民。宋人通常也认为可以“导中和之气”。何以元末明初的钱宰却指斥为足以“乱伦”、“凌节”之祸了呢?明代批判“啾缓”之音的并非仅钱宰一人,明中期有更多文学家发出了这种声音,其中最著名的是“嘉靖八才子”之一陈束的《苏门集序》^[30]卷首,p562-563。陈束立足于明代文学发展的脉络对弘治以降直至嘉靖初期文学思潮与流派作了中肯的评判,具体对象一是以李梦阳、何景阳为代表的宗杜派(盛唐派),一是嘉靖初兴起的初唐派,“其声粗厉而畔规”指前者,“其声啾缓而无当”指后者,而“作非神解,传同耳食”是二者的通病。在对待宗盛唐和宗初唐两种流派的态度上,陈束认为各有得失,并不偏颇。研究者有时将陈束归入初唐派,实有待进一步考辨^[31]。钱宰以“啾缓”形容在台阁文学、山林文学之外的另一种以娱乐性、艺术性为特征的人情文学,陈束则把学习初唐而“不得其神”的文学斥为“啾缓而无当”,他认为初唐文学的底色来自“隋梁”,仍不失“缚靡”,这就是其“啾缓”所指。在陈束稍后,唐元荐重复了同样的文学观。他在给杨慎的信中表达了自己的看法,《升庵诗话》载录原文,杨慎附言曰:“张子愈光,滇之诗人也,以二子之论为的,故著之。”^[32]卷4“胡唐论诗”,p215-216 嘉靖中期俞弁《逸老堂诗话》也抄录了唐元荐论明诗的书信文字,只是出于“词繁不能悉录,撮其大略而

已”^{〔33〕}卷下，p1248-1249 的考虑，对转述陈束论初唐派的内容作了省略。透过这些材料，足见陈束、唐元荐批评初唐派“啾缓”诗风的观点在当时流传甚广，影响不小。

明人审美不尚“啾缓”之音，首先是明王朝的国家气运所决定的。明代是华夏复兴的历史时期，取法汉唐、比隆三代不仅是明代的政治选择与愿景，也是明代的文化理想与宏图。“明兴，太祖锐志雅乐”^{〔34〕}卷61《乐志一》，p1003，如宴飨八奏《大一统之曲》曰：“大明天子驾飞龙，开疆宇，定王封。江、汉远朝宗，庆四海，车书会同。东夷西旅，北戎南越，都入地图中。遐迩畅皇风，亿万载时和岁丰。”^{〔34〕}卷63《乐志三》，p1043 此类盛世强音，在《明史·乐志》中比比皆是。文学上，以追求雄健壮伟的风格为正统，文学复古贯穿有明一代正是盛世梦想的寄托。此外，明人在审美上对“啾缓”倾向的否定还很可能受到《性理大全书》的深刻影响，该书卷六六“古乐不可见，盖为今人求古乐太深……太高则入于噍杀，太下则入于啾缓”^{〔35〕}卷66《礼乐》，p444 的文字完全摘录张载《经学理窟·礼乐》原话。由于明代理学的兴盛以及《性理大全书》“与五经、四书《大全》同颁于天下，列在学官”^{〔20〕}卷94《御纂性理精义》提要，p1234 两种因素，张载的理学艺术审美思想随之深入士人之心，他对“啾缓”的批判由此成为明代根深蒂固的普遍观念。“啾缓”内涵在明王朝法定的《性理大全书》中已明确定性，士人对它的评价就不能不遵循这一最高权威说法。

从宋代亦褒亦贬且以褒为主到明代纯为贬义，“啾缓”的感情色彩趋于稳定并最终定格。这种逆转发生在明代，清代承明代而不变。吴伟业《和州守杨仲延诗序》论南北文风之异，用“啾缓不振”形容“南音”，以文学地理因素释之，“土气瘠薄”之“秣陵、姑孰”是自然地理和地缘文化特征，而从历史传统来看，“江左之诗”则又是政治地理影响下的文学产物，“晋、宋、齐、梁”偏安一隅，故文气如国家气运萎靡不振^{〔36〕}卷29，p685。吴伟业对南方文学传统“啾缓”的不满，是基于明末清初盛行的“气运说”作出的判定，在明清易代之际有特殊的时代意蕴。

在文学批评中第一次对文学史上的“啾缓”风格进行较为系统的梳理和评价的，是清中期成书的《总目》，至少有 9 处出现“啾缓”，见于唐、宋、明三代文人别集提要中，现列举如下：

表 3 《总目》唐、宋、明三代文人别集“啾缓”使用情况表

序号	作者、朝代	别集	提要摘录	出处
1	李绅(唐)	《追昔游集》	今观此集，音节啾缓，似不能与同时诸人角争强弱。然春容恬雅，无雕琢细碎之习，其格究在晚唐诸人刻画纤巧之上也。	卷 150
2	朱翌(宋)	《澠山集》	盖其笔力排鼻，实足睥睨一时。与南渡后平易啾缓之音，牵率潦倒之习，迥乎不同。	卷 157
3	陈耆卿(宋)	《笱窗集》	今观其集，虽当南渡后文体衰弱之余，未能尽除积习，然其纵横驰骤，而一归之于法度。实有灏气行乎其间，非啾缓之音所可比，宜其与适代兴矣。	卷 163
4	岳正(明)	《类博稿》	正统、成化以后，台阁之体，渐成啾缓之音，惟正文风格峭劲，如其为人。	卷 170
5	李梦阳(明)	《空同集》	成化以后，安享太平，多台阁雍容之作。愈久愈弊，陈陈相因，遂至啾缓冗沓，千篇一律。	卷 171
6	商辂(明)	《商文毅公集》	是编……凡文九卷、诗一卷，多馆阁应酬之作，不出当时啾缓之体。	卷 175
7	姚镛(明)	《姚东泉文集》	文皆啾缓，尤多吏牒之辞，盖镛本以武略见也。	卷 176
8	周用(明)	《周恭肃集》	其诗古体多啾缓之音，近体音节颇宏整，文则平实坦易，纵其笔之所如。	卷 176
9	刘士骥(明)	《蟋蟀轩草》	然集中诗文，乃作啾缓之音，是则楚既失之，齐亦未为得也。	卷 179

上表 9 位作家可分两种情况：李绅、商辂、姚镛、周用、刘士骥 5 人是一类，为“啾缓”文风代表作家；朱翌、陈耆卿、岳正、李梦阳 4 人是另一类，《总目》只是在其诗文集提要中论及“啾缓”，他们本身的文学创作并不存在此习。《总目》批评的“啾缓”，一是唐代文学家李绅，二是宋南渡以后的文学，三是明代台阁体文学。其中，一、三之间有内在关联性，《总目》评李绅“春容恬雅，无雕琢细碎之

习”^[20]卷150《追昔游集》提要,p2017,把李绅当作台阁作家看待,其诗与明代台阁体在审美特征上有共同之处。李绅的“蝉缓”诗风表现的主要是作家个别性的艺术风格,南宋和明代台阁体文学之“蝉缓”则在较大范围上体现为一种时代风气,但二者又有不一样的生态背景,审美趣向也存在差异。同样是文体萎弱,南宋文学主要是国力不张、地处偏安折射的文学风貌,审美上不免与“牵率潦倒之习”相伴随;明代台阁体主要是时代昌平、雍容和缓所反映的文学气象,与富泽谐美、春容自得相关联。

《总目》对“蝉缓”文风的批评往往失于笼统。一方面是由于该书体例的限制,每则提要篇幅简短,未能展开详细论析。另一方面,论及“蝉缓”主要着眼于时代或流派的整体文风而言,个案考察不足,对共同性中的个别性辨析极为有限,很容易出现贴标签式的评价。这一点只有通过加强个案研究来弥补。

参考文献:

- [1] 孔颖达.礼记正义[G]//十三经注疏:下册.北京:中华书局,1980.
- [2] 彭定求,等.全唐诗[G].北京:中华书局,1999.
- [3] 韩愈.韩愈文集汇校笺注:第3册[M].刘真伦,岳珍,校注.北京:中华书局,2010:1177.
- [4] 陈旸.乐书[G]//影印文渊阁四库全书:第211册.上海:上海古籍出版社,1987.
- [5] 廖道南.殿阁词林记[G]//影印文渊阁四库全书:第452册.上海:上海古籍出版社,1987.
- [6] 曾枣庄,刘琳,主编.全宋文[G].上海:上海辞书出版社;合肥:安徽教育出版社,2006.
- [7] 苏辙.栞城集[M]//苏辙集:第1册.北京:中华书局,1990.
- [8] 苏轼.东坡诗集[M].北京:中华书局,1982.
- [9] 朱彬.礼记训纂[M].北京:中华书局,1996.
- [10] 北京大学古文献研究所.全宋诗[G].北京:北京大学出版社,1998.
- [11] 汪广洋.凤池吟稿[M]//刘基,等.诚意伯文集(外三种).上海:上海古籍出版社,1991.
- [12] 孔颖达.尚书正义[G]//十三经注疏:上册.北京:中华书局,1980.
- [13] 郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
- [14] 朱彬.礼记训纂[M].北京:中华书局,1996.
- [15] 洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983:144.
- [16] 北京大学古文献研究所编.全宋诗[G].北京:北京大学出版社,1998.
- [17] 刘埭.云庄集[G]//影印文渊阁四库全书:第1157册.上海:上海古籍出版社,1987.
- [18] 宋濂.宋濂全集:第3册[M].杭州:浙江古籍出版社,1999:1848.
- [19] 高启.凫藻集[M]//高青丘集.上海:上海古籍出版社,1985.
- [20] 纪昀,等.钦定四库全书总目[M].北京:中华书局,1997.
- [21] 黄宗羲.明儒学案[M]//黄宗羲全集:第1册.杭州:浙江古籍出版社,2005.
- [22] 沈季友,辑.橐李诗系[G]//影印文渊阁四库全书:第1475册.上海:上海古籍出版社,1987:320.
- [23] 纪昀,等.钦定四库全书总目[M].北京:中华书局,1997.
- [24] 纪昀.纪晓岚文集·文[M].石家庄:河北教育出版社,1995.
- [25] 杨士奇.东里别集[M]//东里集:第2册.上海:上海古籍出版社,1991.
- [26] 张载.张载集[M].北京:中华书局,1978.
- [27] 马端临.文献通考[M].北京:中华书局,1986.
- [28] 司马迁.史记[M].北京:中华书局,2000.
- [29] 钱宰.临安集[M]//胡仲子集(外十种).上海:上海古籍出版社,1991.
- [30] 高叔嗣.苏门集[M]//甫田集(外五种).上海:上海古籍出版社,1993.
- [31] 余来明.嘉靖前期诗坛研究[M].武汉:武汉大学出版社,2009:201.
- [32] 杨慎.升庵诗话新笺证[M].王大厚,笺证.北京:中华书局,2008.
- [33] 俞弁.逸老堂诗话[G]//全明诗话:第2册.济南:齐鲁书社,2005.
- [34] 张廷玉,等.明史[M].北京:中华书局,2000.
- [35] 胡广,等.性理大全书[G]//影印文渊阁四库全书:第711册.上海:上海古籍出版社,1987.
- [36] 吴伟业.吴梅村全集[M].上海:上海古籍出版社,1990.

责任编辑 韩云波

Lu Xun paid great attention to Chinese people's establishment of beliefs throughout his life. In Tokyo, Lu Xun described the figure of his "intellectual fighter" and researched the problems of religion. About the question of how the Chinese people establish their beliefs, Lu Xun had three ideas: liberty, honesty, and the power of doing. Lu Xun created some figures of real believer who had great suffering, great sorrow and great loneliness in his work. Lu Xun's contribution surpassed the limits of his times to the greatest extent.

**The Aesthetic Category of Taige Style: An Explanation Based
on the *Catalogue of the Imperial Collection of Four***

HE Zong-mei(96)

The beauty of 'Chongrong' lies in two of its distinct aesthetic features: namely, its phonology, which emphasizes strength, clarity, and vigor; and its morphology, which is characterized by its graceful, poised, and harmonious nature. The beauty of 'Chongrong' as exhibited in the "*Catalogue of the Imperial Collection of Four (Catalogue for short)*" refers to the latter feature—the graceful morphology rather than the bold phonology. The "Fukuo" phenomenon in the literature of the Ming Dynasty epitomizes the Taige style of writing. There are generally two reasons for this. The first is that the writers who practiced Taige style appreciated literature with a political, pragmatic and utilitarian attitude. The second is that the Taige style of literature was normally produced for the sake of courtly social intercourse or courtesy, and seldom for pure literary purposes. The aestheticists of the Ming Dynasty were not fond of the "Tanhuan" style. This was largely due to the national identity propagated by the Ming Empire. Later on this aesthetic inclination was adopted by the editors of the Imperial Collection of Four in their critical reviews of the collected works of the Ming Dynasty. However, the views of the editors were generally biased, which should always be taken into consideration.

From Macro-political Consciousness to Micro-political Generalization:**A Further Discussion of the Two Stages of Western Marxist Cultural Criticism** LI Ying-zhi(107)

Cultural study as an academic trend has a direct relationship with Marxist critique of ideology. At its earliest stage, it embodied the attributes of macro-politics, mainly concerned with the class ideology and the cultural hegemony in social struggle. Since the start of French Marxism, however, later cultural criticism was concerned with the micro-politics in almost all the fields of culture. Although it also insisted on the spirit of ideological criticism at the earlier stage, it became the hindrance to the formation of resistant forces for laying stress on anti-essentialism and no-subjectivity, which led cultural criticism to the strong characteristics of utopia.

On the Research of Syllable Contraction in Chinese

SUN Hong-ju(115)

Syllable contraction (SC) is a sandhi by which two or more syllables merger into one syllable. The research on SC is of guiding significance in methodology in the sense that it will contribute a bridge between synchronic and diachronic study in linguistics, inspecting the interaction and co-variation between speech sounds, semantics and grammar. The future study is to deepen the explanation of SC in content, strengthen the synthetic application of different kinds of instruments. Er(儿) suffixation, Zi(子) suffixation, D suffixation and sandhi of diminutives are different kinds of SC. The various types of SC need to be a unified explanation in generative formalism. It has a close relation between SC and vocabulary and grammar. SC can change the structure of language in certain degree. Four principles should be followed in determining the SC, including: semantic association, time-series, phonetic correspondence, and corpus evidence.