

從典律之辨論明代詩學的分歧

蔡 瑜^{*}

提 要

本文嘗試從典律運作的理論探討明代詩學的理論分歧。明代前中期格調詩派在建立美學規範的共同目標下，展演了最爲典型的典律拉鋸戰，豐富了詩歌史的詮釋，卻也留下了程古所帶來的模擬之弊。晚明的詩學則是從作者及讀者兩個層次逐步解構格調派的典律運作，一方面以「真性情」作爲文章傳世的充分條件，另一方面，則從文本、作者、讀者間的錯綜關係，揭示閱讀現象的複雜，從而意識到讀者在典律運作時的關鍵地位。此一進展改變了傳統詩學的視野及思辨方向。因此，從這個角度言，明代詩學亦可視爲：由格調派側重建構文化傳統的關懷，以樹立典律來落實教與學的運作模式；至晚明轉爲由創造文化的角度，從作品傳世的機制來思考當代文學的可能性，從而釋放批評者的權力以與讀者共享閱讀經驗。

關鍵詞：典律、明代詩學、格調派、性靈派、竟陵派

本文 91.09.30 收稿，91.11.15 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系教授

On the Diversity of Ming Dynasty Poetic – From the Perspective of Canonization

Tsai Yu

Abstract

This essay attempts to use theory of literary canonization to demonstrate the diverse poetic discourses in Ming Dynasty. In the common striving to establish an aesthetic norm, the “Ge-diao” (Style) School developed in early and middle Ming Dynasty showed us a typical battle on canon, which certainly enriched the interpretation of poetic history and yet also left a faulty trend of imitating the past. The poetics in late Ming Dynasty endeavored to deconstruct, on the levels of both the author and the reader, the canonization of the Ge-diao School. On the one hand, it proposed “authentic sentiments” as a sufficient condition for a work to last through generations. On the other, it analyzed the complicated reading phenomenon by looking into the relationship between the text, the author and the reader, and posited the prominent role of the reader in the formation of canon. This development in late Ming Dynasty radically changed the vision and approach of traditional poetics. Hence fore, the poetics of Ming Dynasty

can be seen as a process from the concern of constructing a cultural tradition, as proposed by the Ge-diao School, to establish the canon as a model for teaching and learning, to the concern for cultural creativity, as proposed by late Ming Dynasty, to think about the possibility of contemporary literature in terms of the mechanisms of how the work can last, in order to release the critic's power to share with the reader.

Key words: canon, Ming Dynasty poetics, Ge-diao School, Xing-ling School, Jing-ling School

從典律之辨論明代詩學的分歧

蔡 瑜

前 言

如眾所知，在明代具有長遠發展歷史的格調理論，歷經李東陽到前後七子的擴充、修正，迄於晚明的再度復興，幾與明代的詩學發展相始終，具有普遍而深廣的影響。格調派經由文學史的詮釋，建構批評史上最縝密、具體的典律系統，也是批評史上典律施用最嚴格的時期。就詩而論，此派對於唐詩的高度興趣，持續不斷的細膩化唐詩史的詮釋，並以此為核心定位漢魏古詩、宋元詩的高下地位；現今習以為常的唐詩最優、盛唐第一的觀念，便是在明代所確立的。^①其核心的目的乃在形成典律化的閱讀，再進而規範創作的程式，使學者據以學習，以達到性情人格的涵養，^②這正是最典型的典律運作模式，包含了如何讀、如何寫的過程。這在教育遠比前代普及，並施行中央集權的明代，尤其顯現出其重要性。

但在前後七子之後，性靈派與竟陵派的理論則顯現出對於這樣的典律建構

① 案：雖然這套理論是由南宋嚴羽所提出來的，但是，必須到明代的大量援引嚴羽之說，嚴羽的理論才真正確立其批評史的地位。

② 「古典文化傳統中關於詩歌的創作與解讀，基本上是士階層知識養成教育的主要部分，可說就是一種個人與社會生活的實踐。」蔡英俊：《中國古典詩論「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：學生書局，2001年），頁309。

模式的反思。性靈與竟陵派從另一個角度思考涵詠性靈的可能徑路，將一切回返到作者自身的真性情，徹底解放被禁錮的性情。基於對獨創性與時代性的重視，自然不主張典律化的閱讀與創作，也由於以性情相感為閱讀的基礎、涵養的根基，因此，讀者的地位，受到前所未有的重視與提昇。此亦可視為對於主流價值、學校制度積弊的反動。因此，本文之所以從典律議題作為切入點，實因格調派的理論走向正是典律建構的典型模式，而其激起的反思風潮，既是一種對於前者的反動，也是對於典律的另類思辨，不但有助於對於明代紛紛擾擾的詩學理論提供一個理解的切面，對於始終必須面對典律抉擇的當代詩學教育，亦可提供歷史性的參考。

一、格調派的典律運作

自唐代以後，中國詩學史上一直存在著時代、詩人高下優劣的往復論辯，如唐宋詩之爭，初盛、中晚唐之爭，李杜之爭，李杜與王孟之爭等等，但基本上不出特定時代的崇慕與個別詩人的推許，這些爭議尤在明代啓引了熾烈的爭端。但推其始原，這樣的思辨角度實受到南宋嚴羽務求「第一義」以及詩有「別材」、「別趣」，「截然謂當以盛唐為法」^③的觀念所籠罩，使辨識風格及區別高下，成為詩歌品鑑的必趨之路，此一邏輯在明代的前期與中期發展到最高峰，形成以格調品評為主的典律觀。格調基本上指涉的是作品可資辨識的風貌輪廓，為了要具體化可資確認的標準，以便學習，理論本身自會走向日趨細膩的趨勢，而格調詩說的基本精神是在辨識風格區分高下之後，以每種詩體極盛時期的代表作品的風格為本色，如秦漢散文、漢魏古詩、盛唐律詩等，再以這些本色作品為典律進行仿效^④。因此，在經過長時間的討論，對於每種詩

③ 以上見〈詩辨〉，《滄浪詩話校釋》（臺北：河洛出版社，1978年5月），頁10、23、25。

④ 參見陳文新：《明代詩學》第五章（湖南：湖南人民出版社，2000年11月），頁260-261。

體極盛時期的本色作品，漸漸凝聚出共識，而析理出美感特質，以供學習者體察，進而作為學習創作的依據。從評論史的角度而言，不失為一種以簡馭繁的詩史觀。其間所引發的爭端即可視為典律建構過程的對話討論，足以激盪出精彩的風格論述。當然，我們仍然可以追問諸如這樣的問題：為何要以極盛時期的作品為本色？又如何定義何謂極盛？從格調派的選擇看來，顯然並不是以作品產量的多寡為意，而是依循一定美學標準的擇優過程，否則，中晚唐的作品較之盛唐顯然更多更熟，卻未被青睞。然而，擇優的美學標準又是如何建立的？這顯然不是一個人物的評斷行為所能主宰，而是被社會制度的協調運作所製造^⑤，是由特定時空下的一群人所共同決定的^⑥。他們建立起對於傳統的理解與詮釋，由此確定前人作品的意義，經由分類、選擇、再形成典律，一連串的詮解與選擇，都與一個時代的文化論述相呼應，換言之，他不止規範了詩歌的閱讀與創作，也規範了個別人格性情的養成及社會狀態。^⑦

從批評史的角度言，格調派理論，最重要的成就即是風格論的開展，因為本色論的概念中存在著一連串作品特質的對照，足以勾勒出不同時代、詩人、詩體的輪廓。但歷代作品眾多，明代批評家對於作品的開展亦是循序漸進，舉例而言，自高棅至李東陽主要開顯的是唐詩，而以初盛為主，至前七子時期則於承襲前人之外，又開顯出漢魏古詩^⑧，打開作品的順序固然基於批評家對於詩體發展、時代趨向、作品特質等內緣因素的掌握，但實亦與時代的需求相互

⑤ 「在任何現實社會中，閱讀和寫作的社會實際都是系統的，有規律的。因此，這個規律的社會效果也被社會制度的協調運作所製造，而不僅僅是由個體的評判行為所製造。」〈規範 CANON〉，《文學批評術語》（香港：牛津大學出版社，1994 年），頁 328。案：此書將 CANON 中譯為規範，本文則習於採用典律一詞。

⑥ 「儘管有客觀現實的外衣，但判斷總是屬於某一群體，是屬於某一時某一地。」〈規範 CANON〉，頁 324。同前註。

⑦ 此意參見鄭毓瑜：〈文學典律與文化論述——中古文論中的兩種「原道」觀〉，《漢學研究》第 18 卷第 2 期（1990 年 12 月），頁 286。

⑧ 同註④，頁 262。

呼應。在形塑當代的目的下閱讀過去，明代前中期的批評界普遍存在「聲音之道與政通」的觀念，對於明朝繼元而起，恢復漢人統治地位與因之而來的文化新局面，充滿了期待，因而會優先選取漢唐盛世的作品研析。以唐代為例，高棅繼宋元以來的「三唐」框架，開拓出「四唐」的格局，其中的關鍵即在於「初唐」的析出，其後在整個明代都持續強化「初唐」的風格特質及重要性，如徐禎卿、謝榛、乃至後期的胡應麟，使初唐因此有了自身的面貌。儘管在論述上有時仍然「初盛」連言，或以「三唐」立論，但是所謂「初盛」的內涵已與前代迥異^⑨。對於初唐詩如此鄭重的看待固然是基於格調派所析理出的種種特質，但不可諱言的，這顯然與「初唐」相對而言是唐代文治武功最為強盛的階段有關。而就詩作的發展而言，如何由始盛而至極盛，也似乎是明代對於當代文學的深切期許。由此可見，格調一派的理論雖然開展出相當精緻細膩的風格論，但在擇優的過程未必是通過廣泛而公平的閱讀，而是受到時代的某種呼聲所左右，範圍畢竟有所侷限。排除在外者，有時或是基於以偏概全的成見，或是根本未曾細讀，偏執在所難免。因此，缺乏綜觀全體的公平性，是格調一派屢被挑戰質疑的原因之一。雖然，這種運作方式本即是典律建構的性格，但也預示著在時空轉換，群體變更時必然會再度引發爭論。

這種與時代需求相呼應的典律運作模式，在格調派先驅李東陽的理論中便已建立了屹立不搖的根基，李東陽致力於將傳統的樂教內涵具體化，以作為格調的基礎。在李東陽看來，詩歌最基本的質性就是聲韻律調的特質，所以他常以「文之成聲」、「聲律諷詠」來掌握詩有別於文的本質，並明白點出「觀樂記論樂聲處，便識得詩法。」^⑩而〈樂記〉論樂聲的基本架構乃是從聲情互動的原理，逐步開展「聲音之道與政通」的理論。李東陽受〈樂記〉啟發，具有

⑨ 詳細的舉證與論述，請參見蔡瑜：〈論「聲音之道與政通」的意涵及其在唐詩學中的演繹過程〉，《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998年4月），頁319～322。

⑩ 李東陽：《懷麓堂詩話》（案原作《麓堂詩話》，應作《懷麓堂詩話》），《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁1641。

共同的基本預設，其云：「及其章成而聲協，足以上鳴國家之盛，而下為學者指歸。」^⑪以文章「鳴盛」正是「聲音之道與政通」，也是對一代文學的最高期許，而「為學者指歸」，便是典律化的企圖，這也是其將聲音的理論具體化為「調」的依憑。李東陽為樂教到詩教的過渡提供理論依據，對於詩歌所具有的各種聲調特色，反覆析論^⑫，又在古樂不傳的情況下，引領時人從民歌去重拾對於詩歌聲律的美感體會^⑬，而其分別律與調的差別尤為精要：「律者，規矩之謂，而其為調則有巧存焉。」^⑭律是詩歌固定的音律規則如五言七言、平仄用韻等，調則有種種不同的巧妙變化，足以形成可供辨識的不同時代風調。李東陽用調的觀點，重新喚起詩歌中多元的自然音韻之美。

至於詩的作用，亦即詩教的施用，也是從聲律諷詠立論：「蓋其所謂有異於文者，以其有聲律風韻，能使人反覆諷詠，以暢達情思，感發志氣，取類於鳥獸草木之微，而有益於名教政事之大。」^⑮由於從聲律諷詠來確認「教」的可能性，所以對聲律、節奏、格調的分析便格外仔細，並且強調這種能力可以透過學習而得，久則自然合度。李東陽從讀者面強調詩歌諷詠的效果，是對於自〈詩大序〉以來的「詩言志」傳統中的「吟詠情性」從作者層面向讀者層面靠攏，也是向樂教的回歸。如果說〈詩大序〉在承襲樂教理論時仍以詩樂合一為背景，未能提示詩樂分離之後，詩的音聲如何與樂的音聲一樣具有社會性的理論作進一步的推展^⑯，那麼，李東陽的格調理論便是對此做出理論的彌縫，細膩的分析出詩歌中可以感知的各種音律特質，並以此作為讀者吟詠情性，變

⑪ 李東陽：〈春雨堂稿序〉，《懷麓堂集》，卷63（文後稿卷3），四庫明人文集叢刊（上海：上海古籍出版社，1991年12月），頁1250-653。

⑫ 參見簡錦松：《明代文學批評研究》（臺北：學生書局，1989年12月），頁250~251。

⑬ 李東陽：「今之詩，惟吳越有歌，吳歌清而婉，越歌長而激。然士大夫亦不皆能。」同註⑩，頁1647。

⑭ 同註⑩，頁1650。

⑮ 李東陽：〈滄洲詩集序〉，同註⑩，卷25（文稿卷5），頁1250-268。

⑯ 同註⑨，頁300~302。

化氣質的理論依據。這種從讀者面強調「吟」詩、「誦」詩的訓練與體會，不但是詩教向樂教的歸返，使聲調的意涵具體呈現，「聲音之道與政通」的理論更有理據的施用於詩作上，同時也是具體落實典律建構時「教」的步驟。

李東陽的這套音聲理論，也被李夢陽所援用，並且形成一歌吟傳統^⑰，但這畢竟屬於「一種直觀證悟的經驗模式」，「而不是一種客觀方法上的解析與引導的教學模式」^⑱，因此，在李東陽以聲律諷詠直觀證悟的基礎上，李夢陽與何景明則以更為具體的高下區劃，商榷格的正變與法的有無，審慎思辨如何建立典律的標準。至於李攀龍則以極嚴格的標準編選《古今詩刪》以確立典律，王世貞則將法列入其才思調格的理論體系中定位，並透過《明詩評》的撰作，反省一代文學的走向，時時指摘出前人或甚時人的種種錯誤的模擬之法^⑲。可以說，格調一脈因為程古的精神，而與模擬結下了不解之緣。其實，模仿本即是形成傳統的重要關鍵，不經由模仿，我們就不可能教、思、讀、寫^⑳。中國詩學傳統也向來都有擬古的根，但過去關於復古的主張，都在表達一種新的文學意見，並未進行真正的全盤的復古。因此，明代由格調派所引領的風潮實是詩歌史上第一次大規範的文化覆制，經由縝密的區分與擇優的過程，復古、模擬成了格調派理論上無可迴避的進路，換言之，其理論性格註定了擬古的方向^㉑。

⑰ 同註⑫，頁 232~238。

⑱ 同註②，頁 309。案：蔡先生此文雖不是論李東陽的詩說，但論「諷詠」在中國詩學中的意義極為精要。

⑲ 參閱王世貞：〈明詩評敘〉、〈明詩評後敘〉所論。《明詩評》周駿富編，《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），頁 008-001~004，008-099~105。

⑳ 「倘若沒有模仿，就不可能寫、教、思、讀，所模仿的就是另一個人所作的，你與那個人的東西的聯繫就是傳統。傳統是延伸到過去的一代的影響。」哈羅德·布魯姆著，朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀的圖示》（臺北：駱駝出版社，1992年11月），頁 28。

㉑ 關於格調與傳統、擬古的關係，請參閱柯慶明先生：〈中國古典詩的美學性格——一些類型的探討〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000年1月），頁 127-145。

因此，典律的思辨不僅是「如何讀」，也是「如何寫」的議題，其中存在著如何領悟，如何體現的細節考量。格調一脈的典律運作，基本上是預設作品具有客觀的美學特質，可以經由評鑑析出，一方面凝定成典律的美學標準，作為優劣判斷的根據，這是屬於「格」的範疇。另一方面則將此美學標準落實為創作細節，以供學習，這便是「法」的一面。就前者而言，格調派透過不斷細膩化的辨體以凝定美學標準，是明代詩學自「調」的領悟開始，向「格」的確立持續推進的詩史建構工程。而就落實為創作的細節言，因牽涉對於模擬之弊的反省則顯現出較多的歧異。前七子中李夢陽與何景明的重要差異之一，便是在辨體之後，要如何學習？從創作角度衡量，是否有可循之法？何景明對於法的認知與施用傾向於只規定最根本的通則^②，認為作詩雖然有大體的要旨，但真正行之於文時則有其「不設自具」自然成格的微妙處，過分拘泥，恐有為求表面肖似而倒本為末的情形^③。但李夢陽則極熱衷於在古作中析出規矩^④，並且認為法「即如人身以魄載魂，生有此體，即有此法。」^⑤何景明曾比較他與李夢陽創作的不同云：「空同子刻意古範，鑄形宿鑄，而獨守尺寸。僕則欲富於材積，領會神情，臨景構結，不做形跡。」^⑥或許爭議並不在於法的有無，而是法可以建立在那個層面，可以規範到那些細節。

到了後七子的王世貞，對於法的思辨則轉為才與法如何相融的問題，不但

② 何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》，四庫全書本（臺北：臺灣商務印書館，1986年），卷32，頁1267-291。

③ 同前註，頁1267-291～292。

④ 李夢陽：〈駁何氏論文書〉，《空同先生集》（臺北：偉文圖書公司，1976年5月），卷61，頁1739。

⑤ 李夢陽：〈再與何氏書〉，同前註，頁1742。

⑥ 同註②，頁1267-290。案：關於李何二人論法的不同，亦可參考簡錦松：《李何詩論研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，張建先生指導，1980年），頁152～162。廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994年），頁218～226。

有「屈法而伸才」、「屈才以就法」^{②⑦}之說以平衡才情與法度，也明示了「才不可盡，則引矩以囿之」^{②⑧}。在王世貞的理論裏法是對於才的一種框限，而其另有「夫格者，才之禦也」、「才騁則禦之以格」^{②⑨}之說，因此，禦才的除了法之外，同時也是「格」，可見法正是通向格的路徑，法是從創作的法度言，格則是從風格的規範言。相對於李攀龍編選《古今詩刪》致力於建立不可移易之標準^{③⑩}，王世貞則比較注意法與其他層面的互動關係。

因此，就格調派的精神言，美學標準雖然有討論的空間，但在每一個時期總是盡可能趨向於凝定。故而典律是公認而既定的，甚至有著超然與權威性，依樣學習的結果，似乎也預設了詩作傳世的願景。但值得反省的是，不受時空限制的超凡標準，如何可能？這樣的創作觀，不易落實對於因主體不同而必然存在的性情、才學之異的考量，故後七子中的部分成員多有修正之說。其實，就格調派聲情互動的理論基礎言，情性從來都不曾缺席，李夢陽後期的詩論更尤重言情，其論情的差異在於志之通塞所引發的悲歡之情，而其發為聲則受地域、時代的左右，而其中時代對於詩之正變的影響尤為關鍵，因此其論情便不從個體情性修養之異切入，而在強調遭遇與情之憂樂的互動性，最後仍然落在政教功能上。^{③⑪}因

②⑦ 王世貞：「以子相之詩足無憾於法，乃往往屈法而伸其才，其文足盡於才，乃往往屈才而就法。」〈宗子相集序〉，《弇州四部稿》，四庫全書本（臺北：商務印書館，1986年）卷65，頁1280-135。

②⑧ 王世貞：〈王少泉集序〉，《弇州四部稿》，同前註，卷68，頁1280-182。

②⑨ 分見王世貞：〈沈嘉則詩選序〉，《弇州山人續稿》，同註②⑦，卷40，頁1282-527；〈答胡元瑞〉，《弇州續稿》，同註②⑦，頁1284-864。

③⑩ 王世貞曾如是概括李攀龍的主張：「蓋于鱗以詩歌自西京逮於唐大曆，代有降而體不沿，格有變而才各至，故于法不必有所增損，而能縱其夙授神解於法之表。」〈李于鱗先生傳〉，《弇州四部稿》，卷83，頁1280-366。

③⑪ 參見李夢陽：〈張生詩序〉，同註②④，卷50，頁1444~1445；〈刻戴大理詩序〉，同註②④，卷51，頁1468；〈梅月先生詩序〉，《空同先生集》，卷50，頁1446~1447。案：李夢陽所謂的「情感於遭」、「情動乎遇」，雖然包含廣泛，與感物興情的基礎相近，但其用「遇」與「遭」來提示，已較重視情與物的關係面，而非性情的本質面。關於李夢陽後期的情論，亦可參見簡錦松：《李何詩論研究》，同註②⑥，頁180~192。

此，分別在於如何定義作品中的性情？性情是否有範限？性情與格調孰先孰後？此外，其曾具體化詩作審美的七個項目為「格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思沖、情以發之。」^{③②}「情以發之」雖似保留了性情作為本源的意義，但在整體陳述時，畢竟還是將情置於最末，不難見出其關切的重心。不過，這不能說其不重視性情，而是因為格調派的基本路徑是追求具體可析的特質，故論述有所先後。

格調派發展至後七子及末五子的部分成員，持續擴充詩史的容量，對不同風格的作品具有更大的包容性，如王世貞強調才氣與格調的關係；胡應麟體格聲調、興象風神並舉；屠隆則結合性靈，強調多元化的選擇，以修正格調的積弊。王世貞聯繫才思調格相互關係的理論，使整個格調理論照顧的層面更為寬廣，結構也較為嚴密：

才生思，思生調，調生格。思即才之用，調即思之境，格即調之界。^{③③}

夫格者，才之禦也；調者，氣之規也。……今子能抑才以就格，完氣以成調，幾於純矣。^{③④}

在王世貞之前如李東陽、李夢陽等人論「調」時雖能從個人性情落想，但其中本於性情的聲音之道仍然重在與政治相關的內涵。王世貞因意識到個人性的重要，便從才思立想，重視彼此的生發關係及範限，從「才生思，思生調」、「調即思之境」、「調者，氣之規也」以及「完氣以成調」等語可知，調是由發於個人天性的才情氣性而來^{③⑤}，因此調的標準也形成氣的規範。而從個人才性出發以成調，與時代遭遇又形成格的區分，格因而又是調的範限，所謂「格者調之界」。所以「格者，才之禦」，「抑才以就格」便與「完氣以成調」皆成為格調派創作的必要修養；換言之，才氣雖是創作生發的本源，卻須受到格調的規範。但這也不是一成不變的，才騁固然要禦之以格，然而，格定則可通

③② 李夢陽：《潛虬山人記》，同註②④，卷 47，頁 1371。

③③ 王世貞：《藝苑卮言》，同註⑩，頁 1112。

③④ 王世貞：《沈嘉則詩選序》，《弇州續稿》，同註②⑦，卷 40，頁 1282 - 527。

③⑤ 王世貞云：「夫詩，心之精神，發而聲者也。其精神發於協氣而天地之和應焉。其精神發於噫氣而天地之變悉焉。」其所謂的氣乃是心之精神的外顯。〈金臺十八子詩選序〉，《弇州四部稿》，同註②⑦，卷 65，頁 1280 - 140。

之以變^{③⑥}。因為，綜觀詩史，不但有正有變，同樣重要，而且變往往是詩史推進的動因，因此，在王世貞的理論中變格的地位已大幅提高^{③⑦}，更將才與正變觀念結合，肯定才是形成變的根源，曾云：「李杜才高於六朝諸君子，然六朝樂府之變，自李杜始。」^{③⑧}又評杜甫：「大要雅頌之和平，不勝其變風之慄激。」^{③⑨}王世貞肯定才大之人有其趨變的必然之勢，但面對一般的學者，仍不免強調「格定則通之以變」，並不背離格調派的基本精神。

胡應麟接續王世貞的開拓，從詩體、詩人、時代、地域各方面不斷地細膩化詩史的內涵，商榷高下，斟酌可以取法的對象。而最特出的則是特別看重在格調中加入興象風神，提示以格調為法，又不為所限的意旨。不但云：「作詩大要不過二端，體格聲調、興象風神而已。」^{④⑩}，更說明了二者的關係：

體格聲調有則可循，興象風神無方可執。故作者但求體正格高，聲雄調

逸，積習之久，矜持盡華，形跡俱融，興象風神，自爾超邁。^{④⑪}

此外，胡應麟曾評李何之異云：「李以骨力勝，何以神韻超。」、「李以氣骨勝，微近羸，何以風神勝，微近弱。」^{④⑫}對於格調派大將何景明即是以神韻風神為評，可見神韻並不妨礙格調，只是創作者適性發揮的不同表現。實則，就格調派竭力為詩作分期分類，區別不同格調言，神韻本居其一，並不相妨。又云：「詞勝而後有格，格勝而後有韻，自然之理也。」^{④⑬}胡應麟所欲揭示的即

③⑥ 王世貞：〈答胡元瑞〉，《弇州續稿》，卷206，頁1284-894。此外尚云：「骨格既定，宋詩亦不妨看。」王世貞：《藝苑卮言》，同註⑩，頁1188。

③⑦ 王世貞：「故詩和於雅頌，變於風也，風至於變而極矣。虞始之，殷周鬯之，列國備以極之，然其功於天地一也。」，同註③⑤，頁1280-140～141。

③⑧ 王世貞：〈張助甫〉又二，《弇州四部稿》，同註②⑦，卷121，頁1281-61。

③⑨ 王世貞：〈劉諸暨杜律心解序〉，《弇州四部稿》，同註②⑦，卷66，頁1280-156。

④⑩ 胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年11月），內編卷5，頁100。

④⑪ 同前註，頁100。

④⑫ 同前註，分見續編卷2，國朝下，頁353，354。

④⑬ 同前註，外編卷4，唐下，頁189。

是創作過程循序漸進、逐步提昇之法，只是爲了落實教與學，有則可循的體格聲調，仍然比之無方可執的興象風神更爲適用，所謂：「故法所當先，而悟不容強。」^{④④}雖然，胡應麟堅持的仍然是格調精神，但是更重在涵融轉化的提昇，故以興象風神來揭示「形跡俱融」的超邁之境。結合嚴羽的悟與李夢陽的法^{④⑤}，實是爲了提昇程古的格調境界。

王世貞、胡應麟爲了兼顧才情及詩的意境^{④⑥}，對於格調的選擇已有多元化的傾向，從理論根本言，或在彌縫格調與性情的差距，或在提昇創作的境界，使格調的標準具有不同層次的高度。至於屠隆，則將此一進路作了更完整的發揮，屠隆順著前人既有的論述，總綱式的說明影響聲調的多元因子，包括：聲以代變、聲以人殊、聲以俗移、聲以情遷，凡時代、地域、才情都足以影響聲調的表現，但屠隆仍歸本於性情，而謂「故君子不務飾其聲，而務養其氣，不務工其文字，而務陶其性情。」^{④⑦}甚至具有與性靈派沆瀣一氣的「匪其文傳，其性情傳也。」^{④⑧}「非其詩傳，神傳也。」^{④⑨}的見解，但在其同時兼顧格調的精神下，其回歸性情的主要理路是鼓勵學者適才適性的選擇，因此，屠隆對於

④④ 同前註，內編卷5，頁100。

④⑤ 胡應麟：「漢唐以後談詩者，吾於宋嚴羽卿得一悟字，於明李獻吉得以法字，皆千古詞場大關鍵。」同前註。

④⑥ 案：王世貞除了標舉才情之外，對於詩的意象與意境也非常重視。如云：「盛唐之於詩也，其氣完，其聲鏗以平，其色麗以雅，其力沉而雄，其意融而無迹，故曰盛唐其則也。」王世貞：〈徐汝思詩集序〉，《弇州四部稿》，同註^{②⑦}，卷65，頁1280-135。又云：「境有所未至，則務伸吾意以合境，調有所未安，則寧屈吾才以就調。」王世貞：〈張肖甫集序〉，《弇州四部稿》，同註^{②⑦}，卷68，頁1280-173。又云：「因遇見象，因意見法，巧不累體，豪不病韻，乃可言劑也。」王世貞：〈黃淳父集序〉，《弇州四部稿》，同註^{②⑦}，卷68，頁1280-179。其後胡應麟的「興象風神」、屠隆的「興趣」皆與此相呼應。

④⑦ 屠隆：〈詩文〉，《鴻苞》，四庫存目叢書（臺北：莊嚴文化公司，1995年），卷18，頁子89-254。

④⑧ 同前註，頁子89-255。

④⑨ 屠隆：〈王茂大修竹亭稿序〉，《白榆集》（臺北：偉文圖書公司，1977年9月），卷3，頁152。

正變的價值區分，顯得更為融通，讓學者的選擇更趨多元。其曾在分述唐代自初盛以迄中晚各家的情性、詩風後，總結云：「譬如參佛豫流，各自其見解而入焉。」^{⑤①}「人代遞遷，其間率有名家者，後來用以聆音，亦以觀世，故並傳。」

⑤②由於基本上仍在既定的諸種格調中選擇接近自身性情的典律，因此，回歸性情實為對模擬之弊的警示，精神仍是格調派的。此一思辨路徑，亦是對於「模仿的必然性」的深刻體認；故與性靈派為尋求個人的獨創性，而全幅揚棄程法，根本上並不相同。

因此，屠隆對於摹擬之弊的解決也顯得特別用心，他重新結合嚴羽的興趣、妙悟之說，如前所述，嚴羽對「第一義」的揭舉，是格調派的精神所寄，但嚴羽的理論核心興趣、妙悟之說卻未獲格調派的充分開展，胡應麟提出興象風神以救格調的沈淪是一突破；屠隆則更為直接，不但以「興趣」評唐詩：「即非古詩之流，其於詩人之興趣，則未失也。」^{⑤③}、「唐人長於興趣，興趣所到，固非拘攣一途。」^{⑤④}，並以「妙悟」來說明創作法則的領悟，如云：

詩道有法：昔人貴在妙悟：新不欲杜撰，舊不欲勦襲，實不欲粘帶，虛不欲空疏，……^{⑤⑤}

所論儼然是一種中正平和的創作觀，而其中的總綱則是「新不欲杜撰，舊不欲勦襲」，故往往結合興趣與程古進行討論：「杜撰而都無意趣，乃忌自創；摹古而不損神采，乃貴古法。」^{⑤⑥}「格雖自創，神契古人，則體離而意未嘗不合；程古則合，合非摹擬之謂，字句雖因，神情不傳，則體合而意未嘗不離。」^{⑤⑦}屠隆所論皆是體格與意趣兼備，專事針砭時人「驟讀之形肖，徐叩之味短。」^{⑤⑧}的問

⑤① 屠隆：〈唐詩類苑序〉，《栖真館集》，卷 10，（明萬曆間刊本，約西元 16 世紀），頁 13 下。

⑤② 屠隆：〈文論〉，《由拳集》（臺北：偉文圖書公司，1977 年 9 月），卷 23，頁 1169。

⑤③ 屠隆：〈與友人論詩文〉，同前註，卷 23，頁 1183。

⑤④ 屠隆：〈論詩文〉，《鴻苞》，同註④⑦，卷 17，頁子 89-252。

⑤⑤ 同前註，兩段文字分見卷 17，頁子 89-250、子 89-247 ~ 248。

⑤⑥ 屠隆：〈汪識環先生集敘〉，同註⑤⑦，頁 11 下。

題。此亦程古與模擬的差別，程古是神契古人，摹擬則為字句相因。此乃基於屠隆對於變的深刻體察：「詩之變隨世遞遷，天地有劫，滄桑有改，而況詩乎？善論詩者，政不必區區以古繩今，各求其至可也。」各求其至，正是本於情性，適性發揮，故云：「至於不可廢，而軒輊難論矣。人亦求其不可廢。而何以襲為也？」這也是屠隆對於明詩的總檢討，他曾一針見血的評論：「至我明之詩，則不患其不雅，而患其太襲；不患其無辭采，而患其鮮自得也。夫鮮自得，則不至也。」因此，不論是標舉情性，或是拈出興趣，屠隆都旨在挽救明詩「雅而襲」^{⑤⑥}的弊端。

然而不管學習典律可以如何的適性選擇；才學性情可以如何的在創作中適性發揮，從鑑賞的美感體會要落實為創作的規範，實為另一層面的事，其間必然存在著由眼到手的落差。為了凝定標準，往往會捨抽象而求具體，因而沿用古人的辭彙意象蔚為最便捷之路，剽竊因襲之弊於焉而起。因此，格調派訴諸權威的典律運作模式^{⑤⑦}，是格調派的理論日漸修正，日趨精微，卻始終與模擬之弊難脫關係的主因。換言之，格調一派的理論性格易使後學者走向剽竊因襲之弊，然而，從其屢屢對宋詩的批評可以推知，格調派之所以幾經修正仍然堅持以前人既有的規範學習，或許正是見出宋人偏離前人自樹一格的走向，未必能夠勝出，甚至失去了詩之所以為詩的本色，才做出了程古的選擇。

從讀到寫的落差，其實並不僅是一種創作論的問題，也是對於讀者立場認知不夠，而過度理想化閱讀經驗的結果。因為，不論是「如何讀」還是「如何

⑤⑥ 以上四段文字俱見屠隆〈論詩文〉《鴻苞》，卷 17，頁子 89-248、子 89-253、子 89-248、子 89-236。

⑤⑦ 按儘管格調派的典律越來越有討論的空間，但畢竟在尋求一個共同意見，並且仍掌握在少數文學領袖之手，一般學者很難參與。李攀龍編選《古今詩刪》，王世貞援引孔聖刪詩之意云：「是故存詩而曰刪，曰刪者，刪之餘也，為若不得已而存也。……雖然，令于鱗以意而輕退古之作者，間有之，于鱗舍格而輕進古之作者，則無是也。以于鱗之毋輕進其得存而成一家言，以模楷後之操觚者，亦庶乎可矣。」王世貞：〈古今詩刪序〉，《弇州四部稿》，同註②⑦，卷 67，頁 1280-163。李攀龍欲建立權威的意圖昭然若揭，與後來鍾惺、譚元春編《詩歸》的開放態度明顯不同，詳本文第三節。

寫」都牽涉文本與當代讀者以及後世讀者的交會。由於典律之作本身意味的是被後世讀者選擇閱讀，而非排除在外，其中不論是風格的選取或是創作法則的析出，都是基於讀者的閱讀活動；但是，格調理論鮮少敘及讀者經驗、閱讀現象，對於讀者在典律建構中的影響缺乏深切的認知。格調作為認取作品風格的輪廓，原是隨著詮釋者的體會而生成，理應存在著詮釋者因人因時的差異，故格調的意涵會與時推移，不斷改變。但是為了形成可供辨識的典律，每一個時代都趨向於凝定出共同的標準，從而得黜落一些歧異的體會感知。這種齊一式的閱讀理論，與實際的閱讀現象相去甚遠，難免壓抑了讀者的情感，不但缺乏讀者與文本的交融，連帶的也因不能與古人真誠共感，而難以沈澱出自身的創作反省。在格調派的諸位重要人物中，大約只有與性靈派交往密切的屠隆比較具有讀者權力的意識，曾云：「余惡知詩，又惡知詩美，其適者美邪？夫物有萬品，要之乎適矣。詩有萬品，要之乎適矣。」^{⑤⑧}適的標準似乎已超越了美惡的標準，但是其又有云「苟極其至，何物不傳？」^{⑤⑨}何謂極至？又如何訂定極至的標準？則又顯示出始終存在的尺度。可見，對於閱讀主體與創作主體的認知，是互為因果的，也是格調一脈以作品為中心的典律觀在理論上的缺憾。

如果典律的建構永遠有著對當代的期許，那麼最重要的問題或許是：什麼樣的作品可以代表一個時代，並流傳下去，成為後人理解這個時代的憑依？對於這個問題的思考，格調派將眼光放在過去，努力凝聚出超然的美學典律與變化規律，以程古作為作品傳世的路徑，屬於過去導向的思辨。性靈派則將眼光放在未來，由真性情與獨創性作為作品傳世的可能，屬於未來導向的思辨。但無論如何，二者皆須聚焦於當下此刻，因此，無論風格為何，「真」是使當下具有意義的根源，明代詩學儘管派別不同卻皆有真偽之辨，值得注意。格調派對此問題的思索主要體現在「真詩乃在民間」的議題上，同時也觸及到了雅俗

⑤⑧ 屠隆：〈舊集自敘〉，同註⑤，卷12，頁576。此外，又云：「吾讀古人之詩，則灑然以適，而讀今人詩則不適。」、「吾取吾適，而惡乎美，而惡乎不美？吾又安能知之。」頁577~579。

⑤⑨ 屠隆：〈皇明名公翰藻序〉，同註⑤，卷1，頁47。

之辨，是明代詩學中傳統與當代對話的展現。雖然，「真詩乃在民間」的話題是由李夢陽所正式引發，但其前的李東陽已啓其端倪，李東陽的辨調理論基本上即是從吟諷古人之作歸納而得，但其常常感歎古樂不傳^{⑥①}，故往往領人從民歌中體會，吳歌越曲猶爲及身可聞的例子^{⑥②}，但當時人多已不能分辨^{⑥③}，這直接說明了辨調的困難。至於李夢陽才真正進入「真詩乃在民間」的議題，主要見於李夢陽與友人王叔武的論難，王叔武以民間真詩與文人學子之作對照而言，認爲真詩是發於情性而意存比興，此種自然之音，即是所謂風詩，與文人學子的情寡而詞多，迥不相同。但李夢陽仍有兩點困惑，其一是雅頌與風詩之別，李夢陽想藉雅頌出於文人之手的歷史，爲文人的作品取得與民間真詩同樣高的地位，但是王叔武否定了後世文人之作具有這樣的高度。李夢陽的另一個困惑則是雅俗之辨與真偽之辨的糾葛，如果真詩乃在民間，那麼是否民間的作品即爲真詩呢？此一邏輯顯然是不可逆的，王叔武堅持所謂的真詩是本於性情的自然之音，不是由格式化的曲譜而得^{⑥④}。換言之，民間的俗曲仍有真偽之別，就像雅頌之調也有真偽之分，真偽不能以簡單的雅俗觀念來對應之。這樣的論辯揭示問題的意義實大於解決問題的意義，所以儘管李夢陽自慚「予之詩非真也。」卻仍有「每自欲改之以求其真，然今老矣。」的感歎。

至於何景明則對「俗而能雅」提出教化的觀點來說明：

三代盛時，大道明而王化洽，郁郁之文，非獨士君子爲然。衢童里婦肆口而成，亦皆典麗靖深，有後世能言之士所不及者，蓋有所本也。^{⑥⑤}

⑥① 「古雅樂不傳，俗樂又不足聽，今所聞者，惟一派中和樂也。因憶詩家聲韻，縱不能髣髴賡歌之美，亦安得庶幾一代之樂也哉。」同註⑩，頁 1675。

⑥② 同註⑩，頁 1647。

⑥③ 「今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異，聽之者不問其爲吳爲越也。」同註⑩，頁 1650。

⑥④ 以上李王的論辯，依據李夢陽：〈詩集自序〉，同註②④，卷 50，頁 1436。又關於「真詩乃在民間」的討論，亦可參考簡錦松：《李何詩論研究》，同註②⑤，頁 193 - 202。

⑥⑤ 何景明：〈桂坡稿序〉，《何文肅公文集》（臺北：偉文圖書公司，1977 年），卷 9，頁 609。

何景明的討論是將士人與平民的典雅風格皆歸於王化之功，「真詩」的議題範圍已大幅縮減，又再回到聲音之道的傳統格局。實則，格調派自李東陽至李夢陽、何景明，對於民間真詩的討論，與其說是重真詩，不如說是被格調理論與真詩之間的矛盾所困惑。因為，重民歌的主張與恢復典雅傳統的典律運作間，存在著顯而易見的理论縫隙要解決，復古的主張本即有淨化語言的意圖，鼓吹優雅有格調的詞彙風格，不但與當代的俗語顯得格格不入，也必然會形成對於古人語彙的模仿援用。

所以民間真詩這個議題到了屠隆的體系中，似乎更趨於保守：

曰：若是，則空同子所稱金元之樂，今盛行民間，淫嫖而哀思，響越而瀏亮，亦快人矣！美與惡與？曰：噫嘻，是惡乎快哉！余方入耳，則驕然而心動，已則悄然以悲，久則氣索索然而沉。余嘗讀古詩歌，讀數過，稍厭，束書起，過而復新讀可老也。嘗試取民間音讀之，能終篇乎？何論金元，夫宋人亦若是矣。^{⑥5}

屠隆這段對金元之樂的評論，明顯是在呼應其前李夢陽以金元之樂為靡靡之音的論調，並藉此區隔快感與美感的差異，屠隆從讀者的角度以耐讀與適心為憑，彰顯古詩歌之美，對於民間音聲則有明顯的貶意。當然，相對於後世文人之作「工也，假也」^{⑥6}的妝飾過度，屠隆固然肯定民歌的天真自然，但他的標準嚴苛，幾乎只有上古盛世及得上這樣的標準：

帝子皇娥，瑤水白雲，陰陽合節，宮羽流響，其發乎天倪耶？野人擊壤而謳，里婦連袂而謠，而機彌天，而音彌真，官采之，聖刪之。^{⑥7}

屠隆所描繪的是上古社會由上到下的一片天籟之音，不但將此音的產生歸於政教作用^{⑥8}，面對在下的民歌仍有「聖刪之」的強調。因為，在屠隆看來，大部

⑥5 屠隆：〈舊集自敘〉，同註⑤1，卷12，頁578。

⑥6 屠隆：〈皇明名公翰藻序〉，同註④9，卷1，頁46。

⑥7 屠隆：〈唐詩類苑序〉，同註⑤0，卷10，頁12下。

⑥8 又云：「而又王者之政驅之，風移之，莫有出其籠罩者。」屠隆：〈唐詩類苑序〉，同註⑤0，卷10，頁13下。

分的民歌都與金元之樂類同，只是悅耳快心：

其實，天下之麗，洵美且都矣。八珍醇醑，以視之古者太羹玄酒之風，則媿矣。蓋太上不貴，而後世爭馳天下之甘旨也。鄭衛之聲，擬之咸池六英，奚翅霄壤，不可奏諸宗廟朝廷，然而悅耳快心，則天下之繁音也。^{⑥9}屠隆在此仍然強調在上者的力量，對於悅耳快心民俗之所向者，則斥之為繁音。

由此可知，屠隆對於民歌的雅愛只是對於上古盛世的一種遙想，他的標準在閒雅委婉，而不在朴野質直：

詩者，非他人聲韻而成，詩以吟？寫性情者也，固非蒐隱博古，標異出奇，旁通俚俗，以炫耀恢詭者也。……試取三百篇而讀之，大率閒雅，且都出於田夫里婦之口，何者不委婉曲折，琅然可誦，而乃務以朴野質直，為能自脫筆墨蹊徑，不落藩籬乎？^{⑦0}

由這段文字不難見出，屠隆所面對的當代詩風，其問題已不僅是復古的模擬，也有標異出奇，旁通俚俗的走向，此亦性靈派之弊，因此，在屠隆的體系裏，民歌仍是其雅化機制的一環。

由這些論述可以推知，格調派面對當代詩歌矯情模擬，因為成俗的傾向，雖有「今真詩乃在民間」的話頭，但並未作出理論的開展，仍深深為雅俗真偽間的糾葛所困惑，這一方面與其過去導向的理論性格有關，另一方面則與其典雅傳統的堅持相涉，他們援引「聲音之道與政通」的理論，將正變的判斷轉化成雅俗的判定，最重要的憑據則歸於政教，將詩道的倡行分為上倡之與下倡之的差別，所謂：

夫文之興于盛世也，上倡之，其興于衰世也，下倡之，倡于上則尚一而道行，倡于下，合者宗，疑者沮，而卒莫之齊也。^{⑦1}

盛世的詩歌由於王化施行，故呈現齊一的表現，衰世的詩歌則王化不行，便形

^{⑥9} 屠隆：〈文論〉，同註^{⑤1}，卷23，頁1168。

^{⑦0} 屠隆：〈與友人論詩文〉，同註^{⑤1}，卷23，頁1184。

^{⑦1} 何景明：〈漢魏詩集序〉，《大復集》，同註^{②2}，卷34，頁1267-301。

成種種分歧，從這個角度看來，衰世的詩歌自然尤難判讀，不過，面對過去的歷史，無論盛世與衰世皆有定評，不難論斷。相對的，及身當代複雜的民間性則仍有待判讀，即或得以區辨真偽，民歌也很難達到格古調逸的典雅。或許，格調派忽略了雅俗之辨原是與時推移的，劉勰云：「雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲。」^⑦在時間的發酵後，今日的雅樂只是過去的俗曲，過去的變調翻成今日的正聲，格調派一心恢復上古盛世的典雅傳統，卻忽略了民情世風迥異，時代的不可覆制。因此，對於明代詩歌走向一種優雅的俗（雅而襲），無法做出完滿的解決。相反的，性靈派便是真正放下典雅的堅持，熱情擁抱俗文學的「真」；這樣的主張自然可以免於格調與真詩的矛盾。

二、情性為本的典律觀

晚明的詩論大體是針對上述格調一派的觀點與流弊，進行理論性的突破與開展。其中旗幟最為鮮明的即是真心、性靈的強調，以修正格調一派先形式後情性的走向，因而在創作論上傾向於不立法，不樹格，並且以真性情為文章傳世的必要條件。因此，在典律思維的架構中，相對於格調一派將理論建構在區辨第一義的邏輯上，以李贄三袁為主的性靈一派，則主要是從作者的層次，思考性情與文章傳世的關係。由於文章傳世與否，關涉到讀者的閱讀，因此在性靈一派的論述中，已經逗露出讀者角度的思考，但基本上仍以開展作者情性為主軸。

論及晚明的性靈主張，李贄的〈童心說〉無疑具有宣示的作用，在這篇文章中李贄用童心這個意象來解釋「真心」的概念，童心是心靈初始本原的狀態，持守此心在一絕假純真的狀態是為人為文共同的修持。^⑧故而，李贄的真

^⑦ 范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書局，1978年），卷2，頁25。

^⑧ 李贄：〈童心說〉，《焚書·續焚書》（北京：中華書局，1977年），卷3，頁98~99。關於李贄童心說的要意及與性靈詩說的淵源，亦可參看陳萬益：《晚明性靈文學思想研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，張敬、王夢鷗先生指導，1977年），頁23~33。

偽之辨是從心到人再到文辭，一貫直下地肯定了有真心方有至文，並且從讀者亦須具備童心，才能與出於童心的至文相應，來說明至文不傳是因湮滅於假人之故^{⑦④}，故唯其「真」方能傳世。

與李贄相承，袁宏道則是以「質」來說明「真心」形於言成於文的風貌。其曾這樣形容古代勞人思婦聲歌：「夫迫而呼者不擇聲，非不擇也，鬱與口相觸，卒然而聲，有加於擇者也。古之爲風者，多出於勞人思婦。」^{⑦⑤}並且讚揚這類作品「要以情真而語直，故勞人思婦，有時愈于學士大夫。」（同前）這種出於性情，不假修飾的作品便體現了「質」，袁宏道續云：

物之傳者必以質。文之不傳，非曰不工，質不至也。……古之爲文者，刊華而求質，敝精神而學之，惟恐真之不極也。^{⑦⑥}

「質」其實是爲了體現「真」，而質與情的關係在於「大都入之愈深，則其言愈質。」（同前）質是質性也是真直的風貌，頗有「繁華落盡見真淳」的意味，因此袁宏道認爲文章傳世「必以質」，而且，「言之愈質，則其傳愈遠」（同前）。這同樣是肯定真情是文章傳世的必要條件，他曾云：「大抵物真則貴」^{⑦⑦}，又感歎「當代無文字，閭巷有真詩」^{⑦⑧}，都是對於真詩的肯定，至於「質」的提法只是強調此情在文字中不被遮蔽的狀態。

至於湯顯祖則是以「情」、以「神」來掌握，其〈耳伯麻姑遊詩序〉云：

世總爲情，情生詩歌，而行于神。……其詩之傳者，神情合至，或一至焉；一無所至，而必曰傳者，亦世所不許也。^{⑦⑨}

⑦④ 李贄：〈童心說〉：「然則雖有天下之至文，其湮滅于假人而不盡見于後世者，又豈少哉！何也？天下之至文，未有不出于童心焉者也。」同前註，頁99。

⑦⑤ 袁宏道：〈陶孝若枕中嚙引〉，《袁中郎全集》（臺北：偉文圖書公司，1976年），卷3，頁296。

⑦⑥ 袁宏道：〈行素園存稿引〉，同前註，卷3，頁302。

⑦⑦ 袁宏道：〈與丘長孺書〉，同前註，卷21，頁995。

⑦⑧ 袁宏道：〈答李子髯〉，同前註，卷28，頁1370。

⑦⑨ 湯顯祖：《湯顯祖集》，（臺北：洪氏出版社，1975年），卷31，頁1050~1051。

湯顯祖不從真偽來言情，而是一方面強調情是詩歌的本源，另一方面則重視「行于神」的表現。湯顯祖曾云：「而言者，人之神明。言而有以傳，傳以久，則神明之所際也。」^⑧既然人之神明為言，那麼「行于神」便是情性行於文的神采，所謂「神明之際，未有能兼者。」（同前）便是文章風貌各應其性情。但是性情是否皆能煥發為語文的神采，當然有不同的境界，故云：「其詩之傳者，神情合至，或一至焉。」最理想的境界自然是神情合至，否則，也至少能得其一。從其另有云：「獨有靈性者自為龍耳。」^⑨「士奇則心靈，心靈則能飛動」^⑩，性靈還是居於最根本的地位，而其所謂的神既是符應於性情的言，自然是依附於性情而存在的，只是在提點性靈的重要性時，同時注意到情性呈現在詩作的神采，與李贄、袁宏道的樸質略有差異。

值得注意的是，三位批評家在討論真情的重要性時，都與文章「傳世」並提，肯定真性情是文章傳世的最重要條件，相形之下，單純的形式工巧，遠非傳世的基礎。袁宏道更進一步提出「行世者必真，悅俗者必媚。真久必見，媚久必厭。」〈行素園存稿引〉^⑪不但區別真情與媚俗，也從作品被選擇閱讀時間的短長，論證傳世者必出於真情。這些論述在強調作者真情的同時，因思及「傳世」問題而浮現出當世以及後世讀者的預設，如此從作者與讀者兩面來提點留傳的問題，使詩作的創作與閱讀呈現雙向的互動溝通，其意旨在從讀者層面反過來堅定作者應本於情性的主張。

其實，「詩本性情」原是傳統詩論的基本命題，晚明論詩喜單言情或言性靈，其情原是就性之發動而言，與所謂的「性情」，應無不同^⑫，但單言情或性靈，並反覆強調「真」為其本質，實有意偏離為禮義教化觀所束縛的

⑧ 湯顯祖：〈孫鵬初遂初堂集序〉，同前註，卷31，頁1060。

⑨ 湯顯祖：〈張元長嘯雲軒文字序〉，同前註，卷32，頁1079。

⑩ 湯顯祖：〈序丘毛伯稿〉，同前註，卷32，頁1080。

⑪ 〈行素園存稿引〉，同註⑦，卷3，頁302。

⑫ 參見曹淑娟：《晚明性靈小品研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，葉慶炳先生指導，1987年）第四章第三節，頁185~195。

性情，^{⑧五}而走向任情之途。換言之，他們認為情的殊貌皆居於平等的地位，應以「真假」而非道德做為衡量的標準，徐渭即曾以古人的「有詩而無詩人」與時人的「有詩人而無詩」的對照，來說明情的真偽與詩的真偽^{⑧六}。至於諸人強調本於真心的性靈之作可以傳世，則是著眼於發於真心又不與人同的「獨特性」，袁宏道曾序其弟袁中道詩云：

大都獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆，有時情與境會，頃刻千言，如水東注，令人奪魂。其間有佳處，亦有疵處。佳處自不必言，即疵處亦多本色獨造語。^{⑧七}

在此袁宏道強調的是「獨」抒性靈、「自己」的胸臆，以及「本色」、「獨造」語，這些不與人同的獨特性，在徐渭的說法即是「就其所自得，以論其所自鳴」^{⑧八}，而獨特性便是傳世的基礎，故謂：

且夫天下之物，孤（原作狐）行則必不可無，必不可無，雖欲廢焉而不能；雷同則可以不有。……故吾謂今之詩文不傳矣，其萬一傳者，或今閨閣婦人孺子所唱擘破玉、打草竿之類，猶是無聞無識真人所作，故多真聲。不效顰於漢魏，不學步於盛唐，任性而發，尚能通于人之喜怒哀樂嗜好情欲，是可喜也。^{⑧九}

真人真聲之所以傳，便在於其本於真性情，不與人同，獨出於眾的特性。

由於情至之語足以感人，得以傳世，此即「物之傳者必以質」之意，在此前提下，詩作的表現便不忌太露與多傷，其續云：

大概情至之語，自能感人，是謂其詩可傳也，而或者猶以太露病之，曾不知情隨境變，字逐情生，但恐不達，何露之有？……窮愁之時，痛哭流

^{⑧五} 參見袁震宇等著：《明代文學批評史》（上海：古籍出版社，1991年9月），頁453~454。

^{⑧六} 徐渭：〈肖甫詩序〉，《徐渭集》（北京：中華書局，1999年），卷19，頁534。

^{⑧七} 袁宏道：〈敘小修詩〉，同註^{⑦五}，卷1，頁177。

^{⑧八} 徐渭：〈葉子肅詩序〉，同註^{⑧六}，卷19，頁520。

^{⑧九} 袁宏道：〈敘小修詩〉，同註^{⑦五}，卷1，頁178~179。

涕，顛倒反覆，不暇擇音，怨矣，寧有不傷者？且燥濕異地，剛柔異性。

若夫勁質而多慙，峭急而多露，是之謂楚風，又何疑焉。^⑩

「情隨境變，字逐情生」，作者的情感原是隨著遇觸的情境而不斷發展，把捉與呈顯皆非易事，為臻「達情」的目標，溫柔敦厚、哀而不傷的詩教都不足以範限。不僅如此，其弟袁中道也認為：「良以獨抒機軸，可驚可愛與可笑者，或合併而出，亦不暇揀擇故也。」^⑪獨抒性靈，自運機軸或不免於矯枉過正的弊病，但衡量輕重，「孤行則必不可無」，「雷同則可以不有」，發自性靈的俚語還是比因襲古人的套語更具意義，獨抒機軸的作品才能通過長遠留傳的考驗：

俚語雖可笑，多存韻致。套語雖無可笑，覺彼胸中，爛腸三斗，未易可去。……及至百年後，人心既虛，其可愛可驚之精光，人爭喜之，并其可笑者，亦任之，不復加刺，故共相推尊。……以此詩文不貴無病，但其中有清新光燄之語，獨出不同于眾，而為人所欲言不能言者，則必傳，亦不在多也。^⑫

袁中道在袁宏道之後，論述頗多折衷之語，其對於獨抒性靈所衍生的率意之病自不贊同。只是相對於假人套語，出自性靈之作，道出別人想說卻不能說的情感，而時露清新光燄之語，才能真正具有感人的力量。其驗或不在一時，而在後世。

前文袁宏道在論及性靈之作不忌太露與多傷時，曾經援引「楚風」勁質而多慙，峭急而多露為證。由於袁氏兄弟屬籍即為楚地，作品呈顯楚風正是地域色彩的展露。袁宏道又曾云：「大抵慶曆以前，吳中作詩者，人各為詩。人各為詩，故其病止于靡弱，而不害其為可傳。慶曆以後，吳中作詩者，共為一詩。」^⑬其重視地方特性，不以同一標準範限作品的包容性非常明顯。至於袁

^⑩ 袁宏道：〈敘小修詩〉，同註^⑦，頁179～180。

^⑪ 袁中道：〈江進之傳〉，《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989年），卷17，頁727。

^⑫ 同前註。

^⑬ 袁宏道：〈敘姜陸二公同適稿〉，同註^⑦，卷1，頁187。

中道在論到文章必趨於變時也曾言及「變之必自楚人始」、「夫楚人者，才情未必勝於吳越，而膽勝之。」^{⑨④}則不但主張作品應由個人性靈出發，銘記著風土習染的標誌，從而呈顯出地域文學的獨特性，同時也對於楚人本於地域性格而有的創變膽識，寄予深切的認同，這些見解都是緣於對獨特性的推崇。

推而廣之，地域有地域的特性，時代亦有時代的特性，文風受到時代氣運的影響，詩體相沿，總是處在窮新極變的趨勢中，袁中道對於此一問題有很清楚的說明：

天下無百年不變之文章。有作始自有末流，有末流，還有作始。其變也，皆若有氣行乎其間。創為變者，與受變者，皆不及知。^{⑨⑤}

文章關乎氣運，如此等語，非謂才不如，學不如，直為氣運所限，不能強同。故夫漢魏之不三百篇也，唐之不漢魏也，與宋元之不唐也，豈人力也哉！^{⑨⑥}

變化日新，而其氣日薄。故氣也者，默行宇宙之間，雖慧人才子，極其力而不能留。^{⑨⑦}

袁中道認為文章為氣運所限，日趨新變乃自然之時勢，始作與末流相互遞嬗，非人力所能改變，故每一個階段的詩風都有其獨特性，因此，袁宏道與袁中道皆反覆申辯各時代的詩風不可相替，具有並存的價值^{⑨⑧}。雖然，氣運世道的具體指涉為何，又如何影響文風，二袁並未詳加說明，袁宏道只說「世道既變，文亦因之」^{⑨⑨}，但他們從文風與時俱變的歷史，確認文變乃自然的趨勢，從而去除凝定於一時一人一派風格的價值取向。所謂「古有古之時，今有今之時」，

⑨④ 袁中道：〈花雪賦引〉，同註⑨①，卷 10，頁 459。

⑨⑤ 同前註。

⑨⑥ 袁中道：〈宋元詩序〉，同註⑨①，卷 11，頁 497。

⑨⑦ 袁中道：〈崔公超擬十九首小序〉，同註⑨①，卷 10，頁 467。

⑨⑧ 除了前引三篇袁中道之文以外，袁宏道：〈與丘長孺書〉、〈雪濤閣集序〉，《袁中郎全集》，頁 995、180，亦有類似的論述，當為袁中道所本。

⑨⑨ 袁宏道：〈與江進之書〉，同註⑨⑤，卷 22，頁 1063。

歷史是不可逆的，這就是時之所以為時的精義，故曰：「文之不能不古而今也，時使之也。」^⑩、「唯識時之士，為能隄其隕而通其所必變。」^⑪

這種識時知變的史觀，尤其表現在他們對於宋元詩的辯護上，袁中道認為詩人處於文體窮則變的自然之勢中，窮新極變乃是其保有自家面目的必行之路^⑫。所以其價值仍在出於性靈，表現時代風格的獨特性，亦即「取裁於臆，受法於性靈」、「即古今異調，而不失為可傳。」^⑬之意。這也是袁宏道所謂「唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴。原不可以優劣論也。」^⑭因此，二袁對於不同時代風格的包容性，一方面是以出於性靈的獨特性為依憑，另一方面則是對於「時變」有著深刻的體察，這不僅表現在對過去詩史的掌握，也形成擬想未來的憑依，袁宏道云：

余自是始知時勢之趨，非獨文家心變，乃鑑文之目，則亦未始不變也。夫

至於鑑文目變，則其變蓋有不可知者，雖欲不殫力之所極，而副時之所

趨，何可得哉？^⑮

袁宏道從作者為文與讀者鑑文兩個方向說明「變」為時勢所趨，而讀者之變更處於作者不可逆知的狀態。因此，文章傳世，固不可依循既定的美感特質以邀一時的聲譽，也不存在恆久不變的鑑賞標準，只能回到作者自身，本於性靈以窮新極變。

從諸人識時知變的史觀進而包容多元風格的態度來看，性靈一脈的批評家對於閱讀範圍的劃定較格調一脈寬廣許多，尤其二袁對於元白歐蘇等人的推崇，更被視為宗主宋詩的先聲。但是，從典律建構的角度反思，性靈一脈並不

⑩ 以上俱見袁宏道：〈雪濤閣集序〉，同註⑦，卷1，頁180。

⑪ 袁中道：「宋元承三唐之後，殫工極巧，天地之英華，幾洩盡無餘，為詩者處窮而必變之地，寧各出手眼，各為機局，以達其意所欲言，終不肯雷同勦襲。」

〈宋元詩序〉，同註⑪，卷11，頁497。

⑫ 袁中道：〈宋元詩序〉，同註⑪，卷11，頁498。

⑬ 袁宏道：〈敘小修詩〉，同註⑦，卷1，頁178。

⑭ 袁宏道：〈時文敘〉，同註⑦，卷1，頁198~199。

在樹立另一種可堪效法的標準，而是平衡原先日趨狹隘的閱讀範圍^⑩，就當時典律建構的論述而言，其意義更在於開拓新的閱讀空間。因為，在性靈一脈看來，格調派理論上雖是經過選擇與刪略以求得第一義的典律，但相因相襲的結果，許多作品根本未與讀者相遇即被排除在閱讀書目之外，這個現象即使是從格調一脈的理路來看也是並不合理的。因此性靈一脈從作者的性靈出發，強調獨特性的可貴，因而主張廣泛閱覽，肯定不同時代的文風，在典律建構上便有了截然不同的意義。

相對於格調一脈努力析出重要時代重要作家的美感特質，以凝定出可以學習的法則；性靈一脈唯情性是取的主張，似乎顯現出漫無準則的情形，其實這完全是因思辨角度迥異之故。在性靈一脈強調獨特性與變動性的思維裏，並不存在可以凝定並且優於一切的美感特質，傳世與否取決於與後世讀者的相遇，美感興會則存在於讀者與文本的多元感興中，這既無定然的標準，也不能先於作者的性情，更不能先於讀者的感會而存在。因此，嚴格說來，性靈一脈並不是反格調，在他們的評論中，仍時而沿用體、格、調等概念為論，只是他們認為格調在情性之中。李贄曾云：

蓋聲色之來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？故自然發於情性，則自然止乎禮義，非情性之外復有禮義可止也。惟矯強乃失之，故以自然之為美耳。又非於情性之外復有所謂自然而然而也。故性格清徹者音調自然宣暢，性格舒徐者音調自然疏緩，曠達者自然浩蕩，雄邁者自然壯烈，沉鬱者自然悲酸，古怪者自然奇絕。有是格，便有是調，皆情性自然之謂也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉！然則所謂自然者，非有意為自然而遂以為自然也。^⑪

^⑩ 案：關於性靈一脈對於曠覽博觀的主張可參考下列文章：湯顯祖：〈點校虞初志序〉，同註^⑦，卷 50，頁 1482；徐渭：〈與季友〉，同註^⑧，卷 16，頁 461；袁宏道：〈馮琢菴師〉，同註^⑨，卷 24，頁 1144；袁宏道：〈與李龍湖〉，同註^⑨，卷 23，頁 1087~1088。

^⑪ 李贄：〈讀律膚說〉，同註^⑦，卷 3，頁 132~133。

李贄認為文章的聲色皆本於自然的情性，有是格便有是調，格調本即是情性自然的呈顯。至於「自然」有時又被視為一種美感的標準，則是因為情性失去自然，流於牽合矯強之後才作此強調，因此，自然本在情性之中，並非情性之外尚有自然而然可求。李贄的這種思辨法，實是性靈一脈不樹立固定格調的重要宣示。袁宏道在論及陶詩時曾云：

蘇子瞻酷嗜陶令詩，貴其淡而適也。……唯淡也不可造。不可造，是文之真性靈也。濃者不復薄，甘者不復辛，唯淡也無不可造。無不可造，是文之真變態也。^⑩

袁宏道欣賞陶淵明的「淡」可以與其所謂的「質」相呼應，都是從真性靈的角度立論，將文章的外飾剝落至最純淨的局面，實與李贄的「自然」有相似之處。這樣的境界，實蘊涵著文章千變萬化無不可造的機杼，此乃所謂「真變態」。袁宏道論及自身文章的變化也有同樣的情形：「一變而去辭，再變而去理，三變而吾為文之意忽盡，如水之極於澹，而芭蕉之極於空。機境偶觸，文忽生焉。」^⑪總之，為文的最高境界在於本諸性靈，摒除一切有所為而為的心，形式上也極為純淨，如此便沒有樹格立調的可能。

唯有不立格調才能使創作從性靈流出，詩法靈動活絡，袁宏道曾云：「善為詩者，師森羅萬象，不師先輩。法李唐者，豈謂其機格與字句哉？法其不為漢，不為魏，不為六朝之心而已。是真法者也。」並稱格調一脈是「謬謂復古，是迹其法，不迹其勝者也。敗之道也。」^⑫又稱「唐人妙處，正在無法耳。」^⑬此外，還論到：「文章新奇，無定格式，只要發人所不能發，句法字法調法，一一從自己胸中流出，此真新奇也。」^⑭真正新奇的文章也是無一定格式的，句法調法皆在性情之中。因此，袁宏道認為古人之法千變萬化，無法

⑩ 袁宏道：〈敘馮氏家繩集〉，同註⑦，卷1，頁210~211。

⑪ 袁宏道：〈行素園存稿引〉，同註⑦，卷3，頁302~303。

⑫ 以上俱見袁宏道：〈敘竹林集〉，同註⑦，卷1，頁194。

⑬ 袁宏道：〈答張東阿〉，同註⑦，卷23，頁1089。

⑭ 袁宏道：〈答李元善〉，同註⑦，卷24，頁1148。

簡單概括，而法的質性更是「法因於敝，而成於過者也」^⑫。故其不願樹格立法的根原，都在護持創作心靈的真實靈動。

因此，袁宏道捨凝定的格調而從靈慧之趣來掌握詩作美感，其云：「夫詩以趣為主，致多則理詘」^⑬又云：

世人所難得者唯趣。趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之態，雖善說者不能下一語，唯會心者知之。……夫趣得之自然者深，得之學問者淺。當其為童子時，不知有趣，然無往而非趣也。^⑭

袁宏道將嚴羽「詩有別趣」的理論，納入晚明的性靈說，使之有了新的面貌。袁宏道認為趣是一種很難言說的心領神會，唯有童心能夠無往而非趣。將趣與李贄的童心結合，仍在主張真性靈。正如李贄論童心時乃從作者讀者兩端為論，「趣」亦是流動於作者與讀者間的感會。袁中道有云：「凡慧則流，流極而趣生，天下之趣，未有不自慧生也。」^⑮靈慧之情流為作品之趣，雖然主要從作者立論，但就如真詩要真心方能讀出，詩中之趣亦待靈慧之心方能感會。實則，趣的提法已經逗顯出讀者層面的投射。雖然，徐李湯袁等人的理論仍是以作者性情為核心來思考作品傳世的問題，但「真」與「趣」的提法，已揭示出閱讀時動人力量的關鍵性。故有必要進一步體察閱讀活動，才能真正論證出真情的存在，其後鍾惺、譚元春等人從閱讀現象反思典律的運作，正是受到此一啓引。

三、開放閱讀的典律觀

接續徐渭、李贄、袁氏兄弟等人之後，鍾惺、譚元春二人，一方面繼續諸人對於真性情的堅定主張，持續開展詩作的真偽之辨，並檢討格調一脈與性靈

^⑫ 袁宏道：《雪濤閣集序》，同註⑦，卷1，頁182。

^⑬ 袁宏道：《西京稿序》，同註⑦，卷2，頁250。

^⑭ 袁宏道：《敘陳正甫會心集》，同註⑦，卷1，頁173~174。

^⑮ 袁中道：《劉玄度集句詩序》，同註⑨，卷10，頁456。

一脈各自的缺失。另一方面，則深刻體察閱讀活動的真象、詮釋活動的本質，較之前人更能從讀者乃至於評者的角度進行自我反省。雖然從典律建構與文章傳世的角度而言，任何討論都必然觸及讀者的預想，但理論性格仍然形成不同的偏重。從徐李湯袁等人發展到鍾惺，二人主要由讀者的層面論證真性情的必要，並對於詮釋的主觀性與創造性體察入微，從而積極進行評選的工作，扮演接引古人精神與今人相遇的角色，這似乎顯示出晚明已逐漸走向以讀者為中心的閱讀世代。

在論及詩作出於真性情的重要性時，鍾惺基本上承續前人的真假之辨，提出聲譽之言與性情之言的對照，其云：

夫詩，道性情者也。發而為言，言其心之所不能不有，非謂其事之所不可無，而必欲有言也。以為事之所不可無，而必欲有言者，聲譽之言也。不得已而有言，言其心之所不能不有者，性情之言也。今天下無人，不詩矣，……今之言詩者，始以為事之所不可無，無故而詩以之興；終詘於心之所未必有，無故而詩以之自廢。其興其廢，不出於性情而出於聲譽，於詩何與哉？^{①⑥}

鍾惺稱「言其心之所不能不有者」為性情之言。不出於性情，無故而發，以邀世譽的為聲譽之言。由於日常的周旋應酬，以致違心謾世，不但不可能有真性情之言，更因為出於勉強，以詩為媒的結果往往是友朋中道叛離。關於這個問題鍾惺在〈簡遠堂近詩序〉中論之甚詳：

夫日取不欲聞之語，不欲見之事，不欲與之人，而以孤衷峭性，勉強應酬，使吾耳目形骸為之用，而欲性情淵夷，神明恬寂，作比興風雅之言，其趣不已遠乎？且夫性予而習昵則違心，意僻而貌就則謾世，初偕而中疏則變素，恆親而時乖則示隙。夫詩，清物也。才士為之，或近薄而取忌。違心謾世，薄道也。變素示隙，忌媒也。欲以明厚而反薄，欲免於忌而媒

①⑥ 鍾惺：〈陪郎草序〉，《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷17，頁275~276。

之，非計之得者也。索居自全，挫名用晦，虛心直躬，可以適己，可以行世，可以垂文。何以浮沉周旋而後無失哉？^{①⑦}

鍾惺論述這種浮沈周旋的應酬之弊，是從創作與評論兩個方向立論，其中不但具現了真實虛偽之別，同時也勾勒出一群急功近利的作者與讀者相互為用的面貌。

有見於此，譚元春即曾大聲急呼，詩之讚毀是公器，不可徇情納私：

當此時也，予益不敢觀人之詩矣。末法滔滔，苟濫相沿。贊歎少則怨怒多，必至之勢也。人既視詩為可興可廢之物，而怨怒之後，遂失一友。讚歎由我，甚無足怪，吟者資為體貌，觀者因而涉世，苟非有幽獨剛靜之士，不能實讚歎以待才士，詩成之日，而詩之一道，未免以全交而廢。吁！可念也。……予嘗言凡為詩者，非持此納交也；所賞人詩者，非為我交好也。^{①⑧}

由於詩不出於性情之真，由此而衍生出來的是，詩與詩人的分離，詩為名而作，也因名而止。鍾惺接續徐渭古人有詩而無詩人，今則有詩人而無詩的論題，進一步說明無真性情則無詩，徒有「詩人之名」，也不足以代表一個時代的真聲元氣而傳之久遠。在〈董崇相詩序〉中鍾惺曾作如此的說明：

古詩人曰風人。風之為言，無意也。性情所至，作者不自知其工。詩已傳於後，而姓氏或不著焉。今詩人皆文人也。文人為詩，則欲有詩之名。欲有詩之名，則其詩不得不求工者，勢也。詩而工矣，世亦何難以名予之。然世所號一代名家，始皆就其習之所近，意之所趨，與其所矯以為詩。其氣魄聲援，皆足以悚一代之人，予之名而後已。今讀其詩何如哉？虛懷自審，豈其作者之筆力，皆出讀者目力之下？然其間亦有一二先達，闇然不使世知其為詩者，今其詩反留一代之真聲元氣，而足以服讀者之心，何也？愚以為名無損益於詩，而盛名之下，能使不善處名者，心為之不虛，而力為之不實。見詩出而名隨之，是則詩而已矣。其意常以名之所止，為

①⑦ 同前註，頁249~250。

①⑧ 譚元春：〈醉藥軒遺詩序〉，《譚元春集》（上海：上海古籍出版社，1998年），卷23，頁614。

詩之所止。彼聞然不使世知其為詩者，常欲使吾之詩有餘於其名。而吾所

以作詩之意與力，又若有餘於其詩。如是而求詩之不工，不可得也。^⑪

在此鍾惺指出，當代文人為求詩人之名而寫詩，相互以其氣魄聲援而獲得當代聲譽，但這並不等於能夠傳之久遠。詩作的基礎必須建立在個人的真性情，而非世俗的毀譽^⑫。真情是傳世的必要條件，能夠體現一代真聲元氣的作品，儘管湮沒於當代，卻仍然可以經得起後世讀者目力的考驗。不僅如此，博取當代聲譽，往往與樹宗立派，群起效尤的風潮相始終，不但缺乏獨立的創作精神，模擬相因的結果，反而日趨下流，其流弊不但具現在以格調相標榜的復古派，也同樣具現在主張性靈的袁氏兄弟，所謂「有跡者必敝，有名者必窮」。

鍾惺如是檢討兩派共有的流弊：

今稱詩不排擊李于鱗，則人爭異之；猶之嘉、隆間不步趨于鱗者，人爭異之也。或以為著論駁之者，自袁石公始。與李氏首難者，楚人也。夫于鱗前無為于鱗者，則人宜步趨之。後于鱗者，人人于鱗也，世豈復有于鱗哉？勢有窮而必變，物有孤而為奇。石公惡世之群為于鱗者，使于鱗之精神光燄，不復見于世。李氏功臣，孰有如石公者？今稱詩者，遍滿世界，化而為石公矣，是豈石公意哉？^⑬

鍾惺從「勢有窮而必變，物有孤而為奇。」的角度，同樣肯定了李攀龍、袁宏道等人的開拓之功，並將袁宏道對李攀龍的駁難視為彰顯李氏精神光燄的功臣。然而，儘管兩派主張相去甚遠，卻同樣形成學仿者失去個性、千人一面的結果，鍾惺對此更有進一步的論述：

國朝詩無真初、盛者，而有真中、晚，實勝假初、盛，然不可多得。若今

^⑪ 同註⑩，卷 17，頁 263~264。

^⑫ 鍾惺曾在〈隱秀軒時義自序〉中自述經驗：「則昔日十二年諸生，世所目笑疑棄過而不肯問者，或不佞之微有所窺而有以自信，或不可知；而今日之見以為有可驚可喜者，正不佞所欲然足跡之未至，而不能滿志於斯者也。」表達其對自身文章不同於世俗喜好的真誠反省。同註⑩，卷 18，頁 282。

^⑬ 鍾惺：〈問山亭詩序〉，同註⑩，卷 17，頁 254~255。

日要學江令（按指江令賢即江盈科）^⑫一派詩，便是假中、晚，假宋、元，假陳公甫、莊孔暘耳。學袁江二公，與學濟南諸君子何異？恐學袁江二公，其弊反有甚於學濟南諸君子也。……大凡詩文，因襲有因襲之流弊，矯枉有矯枉之流弊。前之共趨，即今之偏廢；今之獨響，即後之同聲。^⑬鍾惺銳利的見出，在一個時代中何者興何者落，原是在一個「前之共趨，即今之偏廢；今之獨響，即後之同聲。」的歷史形勢中，並不取決於理論、作品的優劣。只是矯往較之因襲可能對文風產生更負面的影響。因此，鍾惺重視性靈的主張雖然更接近袁宏道，卻不能諱言公安派從風的惡劣。而譚元春因與袁中郎之子袁述之納交，二人乃能開誠佈公地討論前人不可學的問題：

公安袁述之行其先中郎續集，而屬予序。其言曰：「先子不可學，學先子者，辱先子者也。子不為先子者，實是先子知己，唯子可以敘先子。」予愛述之而敬其言。……察公之用心，其議不待人發，而其才不難自變；其識已看定天下所必趨之壑，而其力已暗割從來所自快之情。予因思古今真文人，何處不自信，亦何嘗不自悔：當眾波同瀉，萬家一習之時，而我獨有所見，雖雄裁辨口，搖之不能奪其所信；至於眾為我轉，我更覺進，舉世方競寫喧傳，而真文人靈機自檢，已遁之悔中矣。^⑭

譚元春從自信與自悔的矛盾，說明文人創變與從風效尤之間的弔詭關係，而這種趨勢甚且可能因從風之劣，而反過來影響了始創者詩作傳世的評價。有見於此，鍾惺在其影響日盛之時，便嚴禁他人學仿，也否認有所謂竟陵派的名與跡，其曾敘述這樣一段始末：

^⑫ 按其上文云：「江令賢者，其詩定是惡道，不堪再讀。…才不及中郎，而求與之同調，徒自取狼狽而已。」

^⑬ 鍾惺：〈與王穉恭兄弟〉，同註^⑩，卷28，頁463。

^⑭ 見譚元春：〈袁中郎先生續集序〉，同註^⑩，卷22，頁599。類似的討論又見於〈答袁述之〉：「每對人及書札中，即稱中郎有子奇絕，每向人誦『為人子豈便為人奴』語，無不稱快。今書中又有『不欲效顰先世，反辱前休。』及『上賴繩削以佐袁氏威儀』等語，決知吾述之為尊先生所瞋目矣。」，同註^⑩，卷28，頁770~771。

穉恭之友有戴孝廉元長者，序穉恭詩，憂近時詩道之衰，歷舉當代名碩，而曰「近得竟陵一脈，情深宛至，力追正始」。竟陵不知所指，或曰：鍾子，竟陵人也。予始逡巡踟躕，舌撝而不能舉。近相知中有擬鍾伯敬體者，予聞而省愆者至今。何則？物之有跡者必敝，有名者必窮。昔北地信陽歷下弇州，近之公安諸君子，所以不數傳而遺議生者，以其有北地信陽歷下公安之目，而諸君子戀之不能捨也。夫言出於愛我譽我者之口，無心而易於警人，傳之或遂為口實，實元長之論是也。煩穉恭語元長，請為削此竟陵之名與迹。^⑮

或許這樣的問答正所以見出時人已然形成的派別觀念，實非鍾惺所能為力，削名去跡，只是理論上的個人堅持，世俗走向終究不是倡始者所能掌握的。但是從鍾惺鄭重的態度仍然透顯出當代聲譽與長久流傳存在著弔詭的關係。

因此，詩作的傳與不傳並不取決於當代的聲譽，而須通過長遠時間的考驗，譚元春即曾深刻對照現世之名與傳世之名的不同：

人不忘名則自愛名，若有根，則不浮。藏諸名山，傳之其人，沈碑于水，安知後世不在山顛，所以取之者遠，矜之者重，不必親見名之我歸，而寧忍百年之寂，以自結于不可知之人，其為根亦良可念矣！嘗見迫于求傳者不傳，避一世之誹，貪眾人之譽，究竟不切于後世之好惡，而生前心血光陰付之可惜。又有步趨古人，久淹晚出，以為可傳者不傳。夫古人所可傳之處，未必皆在所傳處，而古人所自傳之路，豈有復為人可以傳之路？……

曰：靈與朴，吾所不敢忘也，傳不傳固亦有數耳。吾何知焉！^⑯

文章傳世與否是文本與後世讀者的相遇，身為前世的作者除了以真性情堅持對創作的真誠外，對文本傳與不傳實無能為力。因此，現世的美名只是短暫時刻的好惡，並非恆久的標的，唯有通過較長時間的考驗，才能有沈澱淘洗的機會，也才真正合乎傳世的意義。這或許是因為經歷一段時間之後，遠離了創作

^⑮ 鍾惺：〈潘穉恭詩序〉，同註⑪，卷17，頁267~268。

^⑯ 譚元春：《嶽歸堂合集》卷首，四庫全書存目叢書本（臺北：莊嚴文化公司，1997年），頁460。

的原始時空，能夠消滅諸多及身的利害關係，免除應酬周旋的評價，較能沈澱出作品的真正價值。但是值得注意的是，譚元春認為「古人所可傳之處，未必皆在所傳處」，亦即作品的傳與不傳或因何而傳，皆不可以跡相求，更不能定於一尊，因為在漫長的文本接受史中，一切價值標準都將隨著讀者群的改變而浮動著。所謂傳世，意味的即是能夠感動後世讀者的心，作品在閱讀接受史中能夠一再地被選擇而非被排除，便是作品可傳之處的重新開顯。

除了辨析當代之譽與傳世之名的分別外，鍾惺還提出「刪選」作為使文章傳世的積極作為。由於明代出版業興盛，教育普及，面對繁多的出版品，身為讀者應如何選擇閱讀？身為作者，又如何能使己作可傳？確實足以引發不同程度的焦慮。有見於此，鍾惺認為，無論從作者角度或是讀者角度來看，詩作皆應經過刪選，方能免於因瑕掩瑜的遺憾。至於刪選又可分為高下幾種不同的情形，「選而後作者，上也；作而自選者，次也；作而待人選者，又次也。」^⑫「選而後作」是指在創作伊始，便慎選慎作，「作其必可傳者」，「與其輕而棄之也，寧勿輕而作之。」^⑬這是從根本上要求作者先行過濾自身的詩思，不妄下筆。其次，「作而自選」指詩人自身應該具備鑑裁的能力，能夠刪選自己的作品，去蕪存菁。鍾惺相信古人之作留傳精少者，未嘗不是基於上述兩種情形的自我認知^⑭，

⑫ 見鍾惺：〈題魯文恪詩選後二則之二〉，在此文中鍾惺反覆申論文不在多，傳其佳者之意，如云：「詩文多多益善者，古今能有幾人？與其不能盡善，而止存一篇數篇，一句數句之長，此外皆能勿作，即作而能不使傳，使後之讀者常有其全決不止此之疑，思之惜之，猶有有餘不盡之意焉。」、「古人所謂數十首數首之可傳者，其全決不止此。若其善者止此，而此外勿作，正予所謂「作其必可傳者」也。」，同註⑩，卷35，頁562。

⑬ 〈隱秀軒集自序〉，同註⑩，卷17，頁259~260。

⑭ 按：古人之作究係經過那一種情形的刪選，實情自然很難還原，只能略加推論。如云：「觀古人全詩或不過數十首，少或至數首，每喜其精。而疑其全者或不止此，其中散沒不傳者不無。或亦有人乎選之，不則自選，存其所必可傳者而已。……予嘗與友夏言矣：莫若少作，作其所必可傳者。選而後作，勿作而待選。」鍾惺：〈題魯文恪詩選後二則之一〉，同註⑩，卷35，頁561。又云：「杜牧，李長吉執友也，敘長吉詩曰：『賀且死，嘗授我平生所著歌詩凡二百三十三首。』今二百三十三首具在，則長吉詩無逸者矣。其逸者非逸也，皆賀所不欲存者也。」〈李長吉詩辨〉，同註⑩，卷37，頁586。

故能示後人以精審的面貌。至於「作而待人選者」，則是最為常見的情形，在晚明文人間彼此討論、互相刪選作品的情形已甚為普遍，如鍾惺者更成為具有相當公信力的鑑裁者，故有「詩不選不詩也，選不鍾子不選也」^⑬的說法。面對已然存在的古往之作，以及不斷繼續在製造的當代文本，唯有經過刪選才能保有精華，並可免於因劣作間出而反被排除。揀選古人之作擇優而讀，此前自不乏其例，然大力鼓吹當代作者選而後作，自選或經由他選來精簡作品，則是鍾惺有見於明代著作浮泛，深思當代作品如何傳世的積極作為，這未嘗不是化被動為主動，爭取傳世機會，或甚參與典律建構的洞見^⑭。

但不論是揀選古人之作還是刪存今人之作，一般都會首先考量評鑑的標準，如格調一脈便是從古代作品中摸索一種可以辨識的風格輪廓，以凝定出評鑑的標準，並落實成學仿的依據。這樣的創作步驟缺乏創作主體的認知，因而受到徐渭、李贄、二袁以來回歸性靈作為創作本源的修正，但其解放性靈的作用雖大，卻頓失憑依的標準，其理論只能確認真性情是傳世的必要條件，卻無法完滿解釋作品傳世與否的問題。鍾譚首重性情的創作理念基本上是傾向於二袁的，但是卻能更推進一步地從讀者角度體察閱讀活動的本質。由於刪選工作本即是經由閱讀的過程進行，詩作傳世意味的是作品不斷地被後世讀者閱讀，如果真性情是傳世的必要條件，那麼讀者是如何去感知作者的真性情？如果讀

⑬ 見鍾惺：〈種雪園詩選序〉，同註⑩，卷17，頁256。又如鍾惺：〈選蔡敬夫詩訖寄示三律〉：「君庸不自知，必待我商之。要以古人眼，深看今日詩。直期於見道，汗豈至阿私。亦自關吾識，安容苟爾為。」「自處不能恕，於君敢二焉？即今予所舍，猶使世堪傳。甲乙何關俗，春秋頗責賢。細觀新舊作，損益有由然。」「去取了無忌，惟君知我誠。匪徒文字理，要自友朋情。藏亦何妨出，多當不易精。留茲嚴冷意，事事與相成。」，同註⑩，卷7，頁110~111。表現出嚴冷無私的認真態度。

⑭ 案：這或許會引起文獻保存的質疑，實則過於泛濫的作品，已造成閱讀的負擔，反而有全軍覆滅的危機，全數保存本即是一個不切實際的理想。更何況作者及身自選，或託人刪選，正是身為創作者護衛個人作品，表達個人鑑裁力的展現，也是作者面對後世可能有的刪選，因焦慮而有的積極態度。只是，直評當代的作法，因尚未經過時間的淘洗，又堅持與世俗好尚相異的趨向，便不免引發爭議及恩怨。

者不去感知，或是感知不到，作品就有可能在傳世的目錄中除名。可見作品傳與不傳並不完全取決於作者的性情及作品的特質，讀者的地位尤具關鍵性。鍾惺改變了徐李袁等人主要從作者角度談真性情的切入方式，而從讀者角度省察閱讀活動，反思文章傳世與讀者的幽微關聯。

從作者角度談真性情，預設了出自性靈的獨創性是詩之所以為詩的基礎，此即鍾惺所謂「言其心之所不能不有者，性情之言也」；但是從讀者的角度言，讀者只能透過文本經由閱讀的過程與作品產生共感，並從其中體察作者的「真性情」，因此，所謂作者的性情，本即是讀者經由文本所建構出來的，沒有讀者以真性情開顯，作者的性情並不能客觀的存在。關於此一經驗，鍾譚二人經由《詩歸》的編選，做了理論的深刻反省。在鍾惺看來，編選古人詩集，最基本的層面就是今之選者與古之作者經由文本的對話關係，其對《詩歸》其書釋名章義時即曾指出這層關係的基調：

選古人詩而命曰《詩歸》，非謂古人之詩以吾所選為歸，庶幾見吾所選者以古人為歸也。引古人之精神以接後人之心目，使其心目有所止焉，如是而已矣。^⑫

鍾惺首先強調，《詩歸》的作意是透過作品的評選，引領古人的精神與後人相接，使後人的心目棲止在古人的精神世界中，因此「歸」之一意，是吾人以古人為歸棲，而不是今人以選者的權力，用固定的詩法格調來決定古人詩作的歸止^⑬。那麼身為一個評選者該如何「引古人之精神以接後人之心目」？便是一種讀者經驗的共享，因此，鍾惺進一步提出的「第求古人真詩所在」，以說明他的讀者經驗，而所謂真詩則是：

^⑫ 鍾惺：〈詩歸序〉，同註⑩，卷 16，頁 235。

^⑬ 案：鍾惺曾特別言明，他的詩選言「歸」不言「選」的用意，即在打破歷來選者樹立典律，取便模擬，反使古人之作名實俱亡的作法。其云：「昭明選古詩，人遂以其所選者為古詩，因而名古詩曰「選體」，唐人之古詩曰「唐選」。嗚呼！非惟古詩亡，幾併古詩之名而亡之矣。何者？人歸之也。選者之權力能使人歸，又能使古詩之名與實俱殉之，吾其敢易言選哉？」鍾惺：〈詩歸序〉，同註⑩，卷 16，頁 235~236。

真詩者，精神所爲也。察其幽情單緒，孤行靜寄于喧雜之中；而乃以其虛懷定力，獨往冥遊于寥廓之外。如訪者之幾于一逢，求者之幸于一獲，入者之欣于一至。^⑭

所謂「真詩者，精神所爲也」，即前述的「性情之言」，呈顯在作品中便具有古人的精神，這樣的詩便是真詩。但是真詩並不是客觀存在的對象，實有待於讀者涵養其心，方能求得孤行潛藏於作品中的「幽情單緒」，鍾惺使用「孤行」、「幽」、「單」等字都在指涉作者真性情的獨特性，以及讀者探訪欣遇的不易。如此的體察，便是一段古人真詩的開顯過程。

鍾惺特別標示「古人真詩所在」乃是與格調一脈所謂的「古人」對照而來，其〈詩歸序〉有云：

今非無學古者，大要取古人之極膚、極狹、極熟，便于口手者，以爲古人在是。使捷者矯之，必于古人外自爲一人之詩以爲異；要其異，又皆同乎古人之險且僻者，不則其俚者也；則何以服學古者之心？

鍾惺指出，學古者所認取的只是古人極膚廓的部分，卻自翊得「古人之精神」，矯往者則自出眼光，一心求異，卻落得同於古人的險僻俚俗^⑮，有見於學古與不學古兩派，對於古人精神的認知都有偏失，鍾譚乃「不敢先有所謂學古不學古者，而第求古人真詩所在。」（〈詩歸序〉）至於爲什麼兩派皆未能成功，實因：

詩文氣運，不能不代趨而下；而作詩者之意興，慮無不代求其高。高者，取異於途徑耳。夫途徑者，不能不異者也，然其變有窮也。精神者，不能不同者也，然其變無窮也。操其有窮者以求變，而欲以其異與氣運爭，吾以爲能爲異而終不能爲高。其究途徑窮而異者與之俱窮，不亦愈勞而愈遠乎？此不求古人真詩之過也。（〈詩歸序〉）

古人的作詩途徑是有窮的，精神世界才是無窮的，學者只在途徑內求變，在時

^⑭ 鍾惺：〈詩歸序〉，同註^⑬，卷16，頁236。

^⑮ 類似的見解亦見於鍾惺與好友蔡敬夫的書信中，鍾惺：〈再報蔡敬夫〉，同註^⑬，卷28，頁470。

代氣運的範限之下，自然日趨於下。至於自出眼光者，雖然懂得棄其跡而行，但師心自用，也未能與古人精神相感，這都是未求古人真詩之過。

鍾譚的選評正是要重新體證閱讀本身是一段作者與讀者的精神交感，如此方能求得古人的真詩。譚元春曾經很戲劇化地描繪出這樣的過程：

夫真有性靈之言，常浮出紙上，決不與眾言伍，而自出眼光之人，專其力，壹其思，以達於古人，覺古人亦有炯炯雙眸，從紙上還矚人，想亦非苟然而已。^⑬

譚元春認為，性靈之言會自然顯出與眾不同的風貌，讀者透過專志凝神的涵養，才能與古人相感，體驗到作者鮮活的生命流貫在作品之中。讀者如果不能體驗到這樣的精神，便是「抑其心目中別有夙物，而與其所謂靈迴樸潤者，不能相關相對歟？」（同前）讀者因先入為主的成心充塞，便沒有深察古人性靈之語的空間。因此，閱讀評選是一段讀者與作者經由文本靜觀默會的相遇，作者與讀者的心目都可能因之潛移默化。鍾惺云：「故精於選者，作者之功臣也。…刪選之力，能使作者與讀者之精神心目為之潛移而不知。」^⑭就作者而言，選評者對於作品一字一句的評點，一篇一人的審定安置，都將呈顯出不同的作者精神，所謂「必嚴而作者之精神始見，必少而觀者之精神與作者始合。」^⑮，古人的精神實賴評選而創造性的呈顯。至於讀者則經由刪選的工作尚友古人^⑯，而受到潛移默化。因此譚元春曾如是形容身為評選者如何本於性情，作為作者與後人性情交感的橋樑：

夫詩自性情外無餘物，我中處，上合作者，下合聽者，性性情情，自相胎卵，如子聞母聲，又如母聞子聲。^⑰

^⑬ 譚元春：〈詩歸序〉，同註⑬，卷22，頁594。

^⑭ 鍾惺：〈題魯文恪詩選後二則之一〉，同註⑬，卷35，頁561。

^⑮ 譚元春：〈蔡清憲公全集序〉，同註⑬，卷22，頁592。

^⑯ 譚元春：「吾輩勤心，如修漏舟壞屋，必有其處，舍評選無可置力，亦無可與古人游者。」〈古文瀾編序〉，同註⑬，卷22，頁601。

^⑰ 譚元春：〈匡說序〉，同註⑬，卷23，頁621。

詩唯本於性情，作為一個選評家，本著個人的性情，接引作者的性情與後世讀者的性情相互交感，相生相發，不知孰為始孰為終。這並不由作者預先設定，也不是由選評者憑一己之私所能專斷，而是作者與身兼選評家的讀者各以其性情相契相合所達到的境域。然而作者的性情是以文字符碼呈顯在既定的文本中，必須讀者的解讀才能開顯^⑩。

此外，閱讀活動本身還存在著時空的印記，讀者對於文本的體會便不免與時推移，亦即所謂「趣以境生，情由日徙」^⑪，鍾惺曾如是描述其編選《詩歸》的讀者經驗：

書（案指《詩歸》）成……取而覆之，見古人詩久傳者，反若今人新作詩。見己所評古人語，如看他人語。倉卒中，古今人我，心目為之一易，而茫無所止者，其故何也？正吾與古人之精神，遠近前後于此中，而若使人不得不有所止者也。^⑫

《詩歸》一書是鍾譚二人反覆刪取仔細斟酌而後成的作品，但在重看一過時，鍾惺卻有著舊詩如新詩，已評如他評的新穎之感。由於理解感會屢遷數變，今人與古人精神相接，便充滿了隨機的變動因子，呈顯出流動不居永無止盡的往

⑩ 案：湯顯祖亦曾描繪其讀《西廂記》的閱讀經驗：「嗟乎！萬物之情各有其志。董以董之情而索崔、張之情於花月徘徊之間，余亦以余之情而索董之情於筆墨烟波之際。」〈董解元西廂題辭〉《湯顯祖集》，卷五十，頁1502。李贄則曾透過史記〈伯夷列傳〉的閱讀，勾勒出讀者人人各異的情感投射：「卓吾子曰：『何怨』是夫子說，『是怨』是司馬子長說，翻不怨以為怨，文為至精至妙也。何以怨？怨以暴之易暴，怨虞、夏之不作，怨適歸之無從，怨周土之薇之不可食，遂含怨而餓死，此怨曷可少也？今學者唯不敢怨，故不成事。」〈伯夷傳〉，同註^⑦，卷5，頁211。二人所述都可與此處所論參看。

⑪ 見鍾惺：〈詩論〉，同註^⑩，卷23，頁392。在同一篇文章中，鍾惺還言及：「友人沈雨若，……難予曰：『過此以往，子能更取而新之乎？』予曰：『能。』夫以予一人心目，而前後已不可強同矣。後之視今，猶今之視前，何不能新之有？蓋詩之為物，能使人至此，而予亦不自知。」可以見出鍾惺對於屢變數遷的閱讀體會，習以為常。

⑫ 鍾惺：〈詩歸序〉，同註^⑩，卷16，頁237。

復。對於這種日新月異的讀詩之感^⑭，鍾惺視之為詩的特質。因此選者在開顯古人精神時，也正是自我的創造改變，鍾惺在與好友蔡復一論及《詩歸》時即云：「此雖選古人詩，實自著一書」^⑮。

既然同一位讀者對於同一位作者作品的體會都能與時推移，變動不居，又如何能有定於一尊的詮釋以及由此生出的標準輪廓，可供所有讀者依從。因此，鍾惺更進而從先秦說詩的實況，體認到讀者的詮釋非關作者的本來面目：

詩，活物也。游、夏以後，自漢至宋，無不說詩者。不必皆有當於詩，而皆可以說詩。其皆可以說詩者，即在不必皆有當於詩之中。非說詩者之能如是，而詩之為物，不能不如是也。何以明之？孔子，親刪詩者也。而七十子之徒，親受詩於孔子而學之者也。以至春秋列國大夫，與孔子刪詩之時，不甚先後，而聞且見之者也。以至韓嬰，漢儒之能為詩者也。今讀孔子及其弟子之所引詩，列國盟會聘享之所賦詩，與韓氏之所傳詩者，其事、其文、其義，不有與詩之本事、本文、本義，絕不相蒙，而引之、賦之、傳之者乎？既引之，既賦之，既傳之，又覺與詩之事、之文、之義，未嘗不合也。其故何也？夫詩，取斷章者也。斷之於彼，而無損於此。此無所予，而彼取之。說詩者盈天下，達於後世，屢遷數變，而詩不知，而詩固已明矣，而詩固已行矣。然而詩之為詩自如也，此詩之所以為經也。……故說詩者散為萬，而詩之體自一；執其一，而詩之用且萬。噫！此詩之所以為經也！^⑯

^⑭ 鍾惺也曾在讀杜詩時記下相同的體會：「束髮誦少陵，抄記百相續。閒中一流覽，忽忽如未讀。向所覲面過，今焉警心目。雙眸燈燭下，炯炯向我矚。雲波變其前，後先相委屬。淺深在所會，新舊各有觸。一語落終古，縱橫散屢足。」〈夜閱杜詩〉，同註⑮，卷2，頁10。

^⑮ 鍾惺：〈與蔡敬夫之二〉，同註⑮，卷20，頁469。此外，譚元春亦云：「刪者，選之始也。梁宋而下，有專功焉，然困於其識，局於其代，使後人望而知為梁宋以下之書，如見其所自著之書焉，故知選書者非後人選古人書，而後人自著書之道也。」〈古文瀾編序〉，同註⑮，卷22，頁601。如其所言，選者寓作於述，不但具有個人風格，也突顯出時代的特色。

^⑯ 鍾惺：〈詩論〉，同註⑮，卷23，頁391~392。

這篇〈詩論〉完全是針對《詩經》而發，他以詩經詮釋史為證指出：說詩者「不必皆有當於詩」而皆能擁有說詩的權力，這是詩之為物、詩之所以為經的質性所賦予歷代讀者的權力，儘管後世說詩者屢遷數變，卻不影響詩經的恆長久遠。斷章取義只是用詩之法，於詩之體的完整性絲毫無損。尤其值得注意的是，鍾惺體會到許多的引用詮釋在初始時不免覺得與詩之本事本義「絕不相蒙」，但既引既賦之後卻又予人「未嘗不合」的感受，這實緣於所謂詩之本事本義原即是一種詮釋的建構，文本的流傳使文本在每一個時代都有再次開顯的可能，每一個詮釋者都可以經由詩的興發重新開顯詩的意義，如此方能使詩如源頭活水，源遠流長。「未嘗不合」便是詮釋的開創性有以致之，也正是鍾惺所謂「引古人之精神以接後人之心目」的一種潛移默化，也即是《詩歸》編著的深意。譚元春也有足以相互證發的論述：

易曰：殊途同歸。以春小儒之見，上下今古，詩人之致，詣之深淺，力之厚薄不同，而同者歸也。孟子曰：「固哉！高之為詩。」又曰：「以意逆志。」又曰：誦其詩，知其人，論其世。此三言者，千古選詩者之準矣。……況古今人作詩，亦無有一無可言之理。^⑭

譚元春引用易經「殊途同歸」來說明交感共鳴「同者歸也」的必然趨向；又引孟子以意逆志，知人論世為選詩的準則。在譚元春的理解，這即是「其胎卵性情而不自固其意志者也」，「胎卵性情」正是「同者歸也」的基礎，而「不自固其意志」指的則是本詩作者的意志，故「因思說詩之法，必出本詩意志之外，是名意志。」^⑮鍾譚二人都強調說詩必出於本詩意志之外、不必皆有當於詩，乃是深刻的覺知到在閱讀的過程中，作者本人的意志實無法經由文本而被客觀的還原，而以意逆志，也不是讀者可憑個人好尚隨意取決，

^⑭ 譚元春：〈奏記蔡清憲公前後箋札其四〉，同註^⑬，卷27，頁759。

^⑮ 以上兩段文字俱見於譚元春：〈匡說序〉：「高子說詩而固，孟子說詩而逆志，匡之於高，不知其何如？大約固者也。非孟子不能解人頤，解頤無他，其胎卵性情而不自固其意志者也。予觀春秋諸賢所稱引詩語，雜見於睹記者，迺出本詩意志之外，因思說詩之法，必出本詩意志之外，是名意志。」，同註^⑬，卷23，頁621。

其中的意志是古人精神與今人心目相接的結果，是不同時代、不同個人與文本的視域融合，其詮釋的可能性永遠是存在的。所以譚元春最後會歸結說：「況古今人作詩，亦無有一無可言之理。」任何詩作開顯的可能性都是向後世開放的。

閱讀詮釋既然具有如此的質性，而作品傳世意味著被後世讀者不斷的選擇閱讀，自不能單方面取決於作品凝定的美學特質，而是基於讀者與作者經由文本的交感融合。由於文本是否被選擇閱讀，取決於後世的讀者，但後世讀者又遙不可及，因此，在一定時空下的讀者無法證明任何作品必將永垂不朽，而只能將這一個時空下讀者的體會忠實呈顯。不過，文本的詮釋有其歷史發展的脈絡，今之詮釋必是與古之詮釋對話，也自然成為後世詮釋的對話對象。如此回還往復的議論空間，便是典律建構的場域，鍾譚二人乃是在這個場域中不畏製造議論，爭取建構權的批評家。

此一用心尤其表現在鍾譚二人發掘幽潛的詩人與詩作，重新開啓作者精神的努力上，譚元春對此說明最為詳析：

不肖每有搜集古今詩文之意，蓋專在幽潛。不惟數人之中有一人幽潛者更覺靈逸，即一名人集中有一篇兩篇幽潛未經前人舉揚者，澄心靜讀，比日在口眼邊者遠近癡慧何如也。^⑩

讀者澄心靜讀未經前人舉揚的幽潛之人、幽潛之作，並將之表而出之，便是令古人精神由隱到顯，新出於紙的貢獻^⑪。相對的，素負盛名之作也可能在新的對話體察下從此刊落，〈詩歸序〉云：

雖一字之耀目，一言之從心，必審其輕重深淺而安置之。凡素所得名之人，與素所得名之詩，或有不能違心而例收者，亦必其人之精神止可至今日而不能不落吾手眼。因而代獲無名之人，人收無名之篇，若今日始新出於紙，而從此誦之將千萬口，即不能保其誦之盈千萬口，而亦必古人之精

^⑩ 〈答張夢澤〉，同註^⑧，卷27，頁750。

^⑪ 鍾惺言及《詩歸》時亦云：「而千百年未見於世者，一標出之，亦快事也！」〈與蔡敬夫之一〉，同註^⑩，卷28，頁468。

神至今日而當一出，古人之詩之神所自為審定安置，而選者不知也。^⑮ 譚元春在此非常強調他此刻進行《詩歸》評選的時空點，此一時空點也同時是文本留傳的一個點，由於是讀者以性情與作品相感，因此名作被刊落，或是邊緣被舉揚，都是自然而然的現象。但這樣的編選態度，不免形成發掘邊緣，解構權威的形勢，引發爭議必然在所難免^⑯。但是鍾譚二人堅持秉心冥會，不違己徇俗，深信文本在任何時代都有開顯的可能性，任何時代、任何人的詮釋都是對於古人精神的一次精采演出，唯其如此方能逐漸形成深具意義的文本接受史。因此優劣取舍的價值判斷，總是銘刻著時空以及個人的印記，權威將不斷受到挑戰，身為讀者面對作品的佳妙或疵累，都應平心而論，譚元春云：

嘗謂愛古人者，絕不宜護其短，傳世者之精神，其佳妙者，原不能定為何處，在後人各以心目合之，而若其所不足，人當指為疵類者，夫安知後世之傳不即在此？而又安知古人所以堅取後世名者，不明留此一段以發其所議，而因以傳其佳妙耶？無論古人之深遠，與近日君家先生之靈奇，必有出於此者。即濟南諸公，自有所以開人之議，與以議而留天下後世之名，夫豈苟也乎哉！此不實致力於文事，不回旋于今古之變，決不知有謾人人益卑，謗佛佛益尊之權理也。……凡以為文章之道，疑義當析，既于此深入，豈肯浮愛其親？^⑰

這段論述中明白揭示，傳世者的精神，有賴於後人各以心目與之交感，其佳妙原無定處^⑱，其疵累也是出於讀者閱後的慊然之感，因此，所獲為何，當人人

⑮ 同註⑬，卷22，頁595。

⑯ 如鍾惺曾云：「若詩歸中所取者不必論，至直黜楊炯，一字不錄。而滕王閣、長安古意、帝京篇、代悲白頭翁、初、盛應制七言律、大明宮唱和、李之清平調；杜之秋興八首等作多置孫山外，實有一段極核極平之論，足以服其心處，絕無好異相短之習。」即是自述《詩歸》刊落名篇引起爭議的一例。〈再報蔡敬夫〉，同註⑬，卷28，頁470。

⑰ 譚元春：〈答袁述之〉，同註⑬，卷28，頁770~771。

⑱ 鍾惺的好友蔡復一的一段話亦可與此參照：「夫自然真詩，雖無擇而存，而其行於世也，細若氣，微若聲，不可以跡。」說明真詩的存在不可以跡相求，斯

各異。格調一脈論詩特別重視優劣的判分，以便凝定出固定的法則，譚元春卻認為價值判斷是一時的，引發議論才是深具歷史意義的。因為每一代的人都會對文本進行詮釋，文本的精神會不斷的被開顯，每一種詮釋都不能超越個體與時代的有限性。保持作品在後世不斷被開顯的可能性，比將作品定於一尊殭固在某種格調、地位，對作者的貢獻更大^⑮。

基於對閱讀活動的深刻體察，對評選工作的歷史意識，鍾惺更進一步提出述作之辨。在鍾惺看來，傳統的注疏、選輯都可視為一種「述而不免於作」的形式，〈三注鈔序〉^⑯云：

序曰，孔子云：述而不作。注者述之一端也。……凡注之為言，依於其所注者也。故離乎其所注者而不能為書，離乎其所注者而猶能為書，蓋注者之精神有能自立於所注者之中，而又游乎其外者也，三注是也。……古人以書之力為注，而後人不能以注之力為書，則以古人重於視其述，而後人輕於視其作也。故予鈔三注而重有感於述作之際也。

鍾惺之所以認為這三本注書值得鈔錄，正因其所注能立乎所注之書之內，又能游乎其外，具有一種可貴的創造性，但古人卻寧視之為述，是極為珍重「述」的態度。反之，後人卻連面對「作」都顯得輕忽。鍾惺曾經稱讚時人曹能始寫〈蜀中名勝記〉，能夠「以作者之才，為述者之事，以述者之跡，寄作者之心」，達到

亦「無定處」之意。又云：「古之為樂也，受其一器，莫不喪我以從之，五官七情，蕩然無留，而後高深為之遇。入之愚，出之聖，是謂幽感。幽感之於音，至矣，通乎神明往來之無間。……吾讀鍾伯敬、譚友夏所定《詩歸》，而於樂若有會。」則是用樂來比喻自己讀《詩歸》時喪我以從，入愚出聖的「幽感」過程。蔡復一：〈寒河集序〉，《新刻譚友夏合集》，卷23，收在《譚元春集》附錄，頁943。

⑮ 譚元春：「彼號為大家者，終其身無異詞，終其古無異詞，而反以此失獨坐靜觀者之心，所失豈但倍也哉。」〈詩歸序〉，同註⑬，卷23，頁594。這段話便在說明作品一旦被詮釋者定型於某種樣貌屹立不搖，反而使凝神專志與作品交感的讀者興趣索然，作品便失去再開顯的機會，這方是作者最大的損失。

⑯ 案：「三注鈔者，鈔裴松之三國志注，劉孝標世說新語注，酈道元水經注也。」〈三注鈔序〉，同註⑬，卷16，頁237。

「要以吾與古人之精神俱化爲山水之精神，使山水文字，不作兩事，好之者，不作兩人，入無所不取，取無所不得，則經緯開合；其中一往深心，真有出乎述作之外者矣。」^⑭的境界。因此述與作其實很難有明確的分野，端看作者如何經營，若能融作於述，則作品因具有獨特的時代性與個人性，而具留傳價值；若能融述於作，則作品因而增加了歷史的深度與厚度。因此，鍾惺畢生努力從事選輯的工作，深體選輯之業其艱難的程度更甚於自運機杼的純粹創作：

夫采輯之難於自運也久矣，未可爲俗學讀書作文者道也。自運者，局勢機格，吾得自主之。若夫采輯古人之辭事，勒成一書，要使覽者忘其事辭之出於古，若我所自著之書；而原文又無所刪潤，尋常口耳，忽成異觀。此合述作爲一心，聯古今爲一人者也。^⑮

采輯古人之作勒成一書，因不同的編排而自成一敘述體系，故實爲寓作於述，不但是「聯古今爲一人」，更且是「合述作爲一心」，其間古今人我回旋交感，才真正是心靈相契的「尙友古人」。選輯工作雖然艱難，但「以述爲作」不但是自我的創造改變，也使古人的面目爲之一新，個人的見解又可能隨著古人作品並傳，對於之前之後的典律建構都顯現出積極參與的企圖心。由於選本的形式比個人的創作更易於傳世，選輯之作的留傳，因而更具有長遠的教育作用。^⑯

在鍾譚的理論中，無論從作者或是讀者角度，都重視涵養性情，而閱讀活動正是兩者的交感冥合。但是這樣的交感經驗，若停留在理論的層次則不免顯得抽象，故鍾譚等人乃從實際的作品解讀演練自身的閱讀經驗，以作爲學者的參考。換言之，未嘗不是更積極掌握教人「如何讀」與「如何寫」的權力。鍾惺在言及《詩歸》時曾反覆提出其「拈出古人精神」旨在發覆指迷，「舉古人精神日在人口耳之下」^⑰，並「使其耳目志氣歸於此耳」。這顯然已充滿了教

⑭ 案：此與上文皆見鍾惺：《蜀中名勝記序》，同註⑪，卷 16，頁 243。

⑮ 鍾惺：《二十一史撮奇序》，同註⑪，卷 16，頁 244~245。

⑯ 按：鍾譚二人與袁氏兄弟最大的區別亦在於此，三袁並未留下可資檢證的閱讀經驗資料與後世讀者共享，與鍾譚的積極態度迥然不同，這也是三袁不是主要從讀者角度思辨之故。

⑰ 鍾惺：《與蔡敬夫之一》，同註⑪，卷 28，頁 468。

育的意味。而其詳細的評點可謂前無僅有，也是出於不得已的熱忱，故云：「其一片老婆心，時下轉語，欲以此手口作聾瞽人燈燭與杖，實於古人本來面目無當。自覺多事，不能置此身廬山之外，然實有所不得已也。」^⑩因此當其好友曹能始批評鍾譚二人的詩作「清新而未免於痕」，評《詩歸》「和盤托出，未免有好盡之累」，鍾惺也虛心承認：

夫所謂有痕與好盡，正不厚之說也。弟心服其言。然和盤托出，亦一片婆心婆舌，為此頑冥不靈之人設。至於痕則未可強融，須由清新入厚以救之。^⑪

《詩歸》中的好盡之處，正是鍾譚身為評選者努力分享閱讀經驗的用心之處。但是從曹能始的批評也令人意識到實際的鑑裁能力固然有助於創作的體會，但是其間仍有才學的隔閡等複雜的內因，所謂「善作者不必善裁，善裁者不必善作」^⑫，鑑裁與創作並非一一符應的現象。因此學習鑑裁雖然有著影響文風的長遠目的，但其本身仍然主要是一種作品解讀的學習活動，其潛移默化非一蹴可幾，必須經過日積月累的涵養。

而從另一個角度來看，隨著讀者世代的來臨，將有更多的人是只閱讀而不從事創作，詮釋與鑑裁反而更形重要。因此，鍾譚二人編選《詩歸》，在「合述作為一心，聯古今為一人」的充分體認下，《詩歸》的編選並不在樹立詩作的典律，而是記錄下在一個特定時空裏，二人如何以其真誠引領古人精神與後人心目相接，一方面開顯了作品，另一方面也創造了自己^⑬，對於觀書之人也因這分接引而能以《詩歸》為師友^⑭。因此《詩歸》提供的是一個經由詩作而

⑩ 以上兩段文字具見鍾惺：〈再報蔡敬夫〉，同註⑩，卷 28，頁 470。

⑪ 鍾惺：〈與高孩之觀察〉，同註⑩，卷 28，頁 474。

⑫ 鍾惺：〈簡遠堂近詩序〉，同註⑩，卷 17，頁 249。

⑬ 譚元春：「甲寅之歲，予與鍾子選定詩歸，精論古人之學，似有入焉者。而適以其時往西陵，遇境觸物，所思所筆，遂若又進一格。」〈自題西陵草〉，同註⑩，卷 30，頁 806。

⑭ 鍾惺有云：「詩合一篇讀之，句句妙矣，總看有一段說不出病痛，須細看古人之作。詩歸一書，便是師友也。」〈與弟怪〉，同註⑩，卷 28，頁 476。又云：「輕詆今人詩，不若細看古人詩；細看古人詩，便不暇詆今人也。思之！」〈譚友夏〉，同註⑩，卷 28，頁 462。

回向自我性靈的可能。故而，鍾譚二人的典律觀是基於讀者共享閱讀經驗的胸懷，在典律建構的場域中，評者的權威性將接受永恆的挑戰。

結 語

綜言之，從典律建構的理論來看，格調派在建立美學規範的共同目標下，展演了最爲典型的典律拉鋸戰，做爲一個時代的詩學論述，格調派爲詩歌史的詮釋增色不少，卻也留下了程古所帶來的模擬之弊。晚明的詩學則是從作者及讀者兩個層次逐步解構格調一脈的典律運作，一方面反省爲何而文的根源，以「真性情」作爲文章傳世的充分條件，另一方面，則從文本、作者、讀者間的錯綜關係，揭示閱讀現象的複雜，由此意識到讀者在典律運作時的關鍵地位。此一進展改變了傳統詩學的視野及思辨方向，可以視爲晚明詩學的一大突破。因此，與其說晚明詩學意在解構典律，不如說是從格調派側重建構文化傳統，以落實教與學的目標；轉爲從創造文化的角度，思索典律與作品傳世的關係，故而是以當代爲主體，從作者與讀者的「真」，思考一代文學的可能性。

然而，綜觀明代詩史，創作的問題並不因爲理論的轉變而獲得解決，鍾譚即曾明言公安派的流弊，較之前後七子更甚；清人也批評了竟陵派幽深孤峭的褊狹。因此，不論是那一個派別，在群起效尤的效應下，樹立典律以學習，幾已成爲後學者不可避免的宿命。從這個角度來看，格調派努力建構文化傳統，仍然是深具意義的；但是晚明詩學給予後人的啓示更爲重要，他們釋放批評者的權力以與讀者共享閱讀經驗，因對自身歷史有限性的覺知而具有的開放態度，尤其值得深思。

（責任校對：王正利）