

“清物”“情物”“孤物”“活物”

——钟惺、谭元春的诗歌理论述评

刘泰山

钟惺(字伯敬,公元1574年——1625年)、谭元春(字友夏,公元1586年——1637年)是晚明风靡诗坛的“竟陵诗派”的创始人。他们论诗“另立深幽孤峭之宗”,^[1]一时间,“闻者皆为所振”,^[2]“海内称诗者靡然从之。”他们评点的《诗归》问世之后,曾令纸贵一时,人们“家置一编,奉之如尼丘之删定”。其影响达“三十余年”。^[3]然而,清代以后,对钟、谭却贬多褒少。钱谦益、王夫之、顾炎武、朱彝尊、纪昀、叶燮等均言有微词,垢病钟、谭。钟谭的诗论主张被指责为“妄诞”、^[4]“浅率”。^[5]甚至,被讥讽为“鬼趣”、^[6]“淫咒”。^[7]时至今日,不少人言及钟、谭诗论也是诋呵诋斥,片面否定,把它视为“脱离现实”、“形式主义”的代名词。钟、谭的诗论仿佛成了我国文学理论发展史上一个面目可憎的赘瘤。究竟怎样看待钟、谭的诗论?我们主张实事求是,正确的估价建立在事实分析的基础之上。那么,让我们来把钟、谭的诗论作一番细致、深入的考察吧!

钟惺、谭元春的诗论并无严密的理论体系,而是零星散见于他们写的序、跋、志、记以及书信、评点之中。并且,他们还视选书为“自著书”,^[8]以选编他人文章,表明自己的观点。如果我们不拘成见,探幽发微,不难发现他们在诗歌的本质、创作、风格、欣赏等问题上有许多精深卓突之识。归纳起来,它们主要体现在“清物”、“情物”、“孤物”、“活物”四个论诗观念之中。

1、清物

钟惺在谭元春诗集《简远堂近诗》“序”中写道:

诗,清物也。其体好逸,劳则否;其地喜净,秽则否;其境取幽,杂则否;其

味宜澹,浓则否;其游止贵旷,拘则否。之数者,独其心乎哉?市至嚣也,而或云如水;朱门至礼俗也,而或云如蓬户。乃简棲逖集之夫,必不于市于朱门。而古称名士风流,必曰门庭萧寂,坐鲜杂宾,至以青蝇为吊客。岂非贵心迹之并哉?夫日取不欲闻之语,不欲见之事,不欲与之人,而以孤衷峭性,勉强应酬,使吾耳目形骸为之用,而欲性情渊夷,神明恬寂,作比兴风雅之语,其趣不亦远乎?^[9]

钟惺提出“清物观”反对诗人顺承于“不欲闻之语”、周旋于“不欲见之事”、迎合于“不欲与之人”。但是,这并不是目的,真正的目的乃在于,使诗人创作时保持自由的心灵,摆脱眼前世俗功利的缠扰。“即在通都大邑,高官重任,清庙朝堂,而常有一寂寞之状,宽闲之野存乎胸中,而为之地”。^[10]谭元春曾自称:“胸中虽有洒洒落落之趣,与世人入名利不得出,入嗔患热恼而不得出者似乎有间。”^[11]当然,钟惺标榜诗人要“门庭萧寂,坐鲜杂宾”,“家居自全”、虚怀静观,多少带有偏激的色彩。因为,诗人离不开社会,诗歌创作也无法游离于生活之外,但是,它也说明钟惺深知,诗人心灵自由对于诗歌创作是极其重要的。名利熏心,心灵蹇塞,违心役已,“勉强应酬”,无法“作比兴风雅之语”,无法写出优美动人的诗篇。“未有俗性情而能作大文章者。”^[12]钟惺认为这便是唐人应制诗创作失败的根本原因之一。他说:“唐人应制虽名手鲜佳者,天威在上,志意不舒,一也;随众应付,兴会不值,二也;避忌限体,才情不纵,三也。”^[13]为什么呢?因为,钟、谭认为诗人创作首先是对生活(包括自然)的审美。“作诗人诚心中眼中别具幽异,则随境皆有所得。”^[14]“游山水要自具一付山水心眼,方能领略山水真趣。”

所谓“别具幽异”、“山水心眼”即审美能力。也就是说,诗人要能够透过情感、物象的表面发掘其内在追求自由、表现自由的本质,发现美。“一草一木,一花一石,一竹一禽,一鱼一虫,以至竹篱茅舍,断桥残垣,草衣芒屨,人见其真者,如未之或见也。一入名手点染,好事者即成佳观。”^[16]绘画如斯,作诗亦然。诗人求美,世人求利。因而,有些事情虽为世人所称道,但并不一定适于诗歌的表达,“世之所谓可,而非诗之所必可。”^[17]而诗人的审美能力关键在于他能够超脱眼前功利的束缚,观照到生活中自由的本质。即诗人心灵自由方可窥见美的踪迹。否则,“虽日与山水为缘,漠如也。”^[18]即使面对美的事物也往往视而不见,无动于衷。钟、谭认为心灵自由有助于诗人审美和创作集中体现在两个方面:一是想象丰富。心灵自由则能使“心目周境外”,^[20]神接天外,视通万里,不拘于山水形势。创作时,“万物在其胸中,群动森然笔下。”^[20]二是情感的对象化。心灵自由则能深入事物的内层,取其与情感相通之点,让“胸中全副本领,全副精神,借一人一事一物发之”,^[21]情感寓于形象之中,形象饱含情感。“一情独往,万象俱开。”^[22]描写万物,则“天地万物皆关情态。”^[23]写起诗来,“寒有意,夜有情。”^[24]正因为钟、谭认为诗人心灵自由与否是诗歌创作成败的关键,所以,他们提出山水诗应写在游览之后。如果“必欲当境成诗,非唯诗不佳佳,且亦有妨游趣。”^[25]由于人们游览山水,观赏自然美时,还必须顾及种种因素,诸如,艰难、危险的威胁;行程、时间的安排等等,无法完全进入自由的审美境界。只有游览之后,消除了各种外在条件的限制,才可能自由欣赏,再三回味,将山水风景看作是人的自由本质的显现。因此,谭元春说:“游后追忆,胜于游时领略。”^[26]他把自己的诗集之一取名《退寻草》,其深刻寓意就在这里。为了更充分地说明诗人心灵自由的重要性,钟惺曾举过正反两个实例,一个是“吴中少年才子”潘无隐,作诗久无长进,后来受到谭元春创作经验的启发,“更心易虑,排除私心杂念,于是,诗歌创作‘别开一境’,与前迥然不同。”^[27]另一个是诗人曹学佺,素有诗才,只因“居心稍杂”,“是以近日诗文有浅率之病。”^[28]

钟、谭的“清物观”强调诗人心灵自由,抓住了诗歌自由的本质特征。诗歌创作是艺术美的创造,是人类在“自我实现,自我创造的实践活动中所取得的自由的感性表现”。^[29]这就是说,诗歌是诗人

对生活的审美的反映,诗人不能拘泥于生活、情感的表象,而要以审美的眼光,把它们看作是人们改造生活、创造生活、追求自由的过程、结果,并诉诸感性形象。因此,诗人心灵自由审美是诗歌创作的前提条件。钟、谭“清物观”的深刻性也正在于此。

2、情 物

“诗缘情”。^[30]诗歌表达诗人的情感的特征早就为人所知。钟、谭继承了这一观点,谭元春说:“诗者,性情之物。”^[31]钟惺说:“夫诗道,性情者也。”^[32]而且,诗歌表达的性情必须是真实的,“诗取性情真”,^[33]诗人创作先是“胸中真有”,^[34]然后才下笔为诗,“手口原听我胸中之所流。”^[35]提倡直抒胸臆,为情而造文,反对赝情假意,为文而造情。也就是,先“有意思,偶然露之题目”,而不是“遇题目,然后来寻意思。”^[36]倘若情不出己,言不由衷,“胸中无所得,眼中无所触,而以词句凑补成诗,则不如不作。”^[37]前人的创作实践也充分说明了这一点,“宋玉有悲,是以悲秋”,能够写出优美动人的悲秋诗。“后人未尝有悲而悲之,不信胸中,而信纸上”,^[38]无病呻吟,为诗写诗,只能写出平庸之作,或者根本就不是诗。所以,诗言情,更确切地说是表达诗人真实的感情。为什么呢?谭元春借用《庄子·渔夫》中的一段话来说,就是:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人。故强哭者,虽悲不哀;强怒者,虽严不威;强亲者,虽笑不和。真悲无声而哀,真怒未发而威,真亲未笑而和。真在内者,神动于外。”^[39]同样,诗歌创作“字字至诚,方能动人。”^[40]情感真实是诗歌产生艺术魅力的根本因素之一,“真者易久,伪者易厌。”^[41]诗人创作“言其心之所不能不有,非谓其事之所不可无而必欲有言也。以为事之所不可无而必欲有言者,声誉之言也;不得已而有言者,言其心之所不能不有者,性情之言也。”“性情之言”是出自诗人内心的感受,是诗人真情实践的自然流露。“声誉之言”是为了某种外在目的而寻求诗歌的表现形式。两者的出发点不同,共结果也就大相径庭:“言其心之所不能不有者,固未有尽而返属、厌而自止之时也。”表达真情的诗歌能给人以丰富的艺术享受。“始以为事之所不可无,故而诗以之兴;终由于心之所未必有无,故而诗以之自废。其兴其废不出于性情,而出于声誉。”^[42]因另有所图而作的诗歌决不会有长久的生命力。钟、谭所说的,诗歌创作要自然而至、浑如天

成也正是这个意思。“文章之道，恒以自然为宗。”^[43]诗人有了真情实感，才能信手信口，自然而发。“古诗人曰风人。风之为言，天意也。性情至，作者不自知其工。”^[44]对此，略早于钟、谭的诗人徐渭有一段很精辟的论述，可以说是道出了钟、谭的心声。他说：“天成者，非成于天也，出乎己而不由于人也。敝莫敝于不出乎己而由乎人，尤莫敝于罔乎人，而诡乎己之所出。”^[45]

既然诗歌要表达真情，那么，诗人创作理应畅所欲言，自由抒写，而不应该受外在观念的役制。钟、谭认为封建礼教是人们情感自由表达所面临的一大障碍。“礼，板物也。”^[46]“古今多少才子佳人，被愚拘父母板住，不能成对。”^[47]它压抑着人们许多正常的生活情趣、理想追求，也束缚了诗人情感的自由表达。所以，钟、谭主张诗歌创作要冲破封建礼教的罗网。北朝有首乐府民歌《地驱乐歌》写道：“驱羊入谷，白羊在前，老女不嫁，踏地呼天”。钟惺读后，深有感慨：“世上多有隐忍羞涩而其中不可知、不可言者！”并为诗中“老女”的坦率真诚，拍手称快；为诗歌“真情不讳”，连声称妙。^[48]封建正统的诗论家鼓吹“诗庄词媚”，对表现男女私下渴慕、自由恋爱的情诗不屑一顾，嗤之以鼻，斥之为“妖诗”。然而，谭元春评选《诗归》却理直气壮地宣称，有些诗“虽其气近妖”，“然真有能动人者亦不能舍”。^[49]魏·孟珠《阳春歌》（其三）写道：“望观四五年，实情将懊恼。愿将无人处，回身与郎抱”。谭元春评：“既已有情，何必讳其妖。妙在不故作羞态”。^[50]诗人创作要求情感自由表达，不能受制于人，同样也不能囿于僵死的格调、法律。“诗也者，自然之声也，非假法律模仿而工者也。”^[51]谭元春回顾自己学诗的历程，感受颇深：“予尝恨古今为诗之限，何以不诤古体而止？有律焉，雕之囚之，又从而减其句之半以绝之，甚矣，其不古也。”^[52]本来，格律声调的出现是为了更好地表达思想情感，它是“藏神奇、藏灵幻之区”。但是，后来有些人却把格律声调作为创作的目的，一味恪守“其所爱之格，所便之调，所易就之字句”。^[53]刻意规范，独守尺寸，以格调去裁框情感，以情感去迎合格调。“避忌限体，才情不纵”。格律限制了情感的自由表达。甚至，徒有格律外壳，而“丧精神之原”。削足适履，主次颠倒，格调便失去了其原有的价值，与诗歌自由表达情感的要求背道而驰。当然，诗歌创作也要遵循一定的格律、法则。但是，格律形式应当服从情感内容的需要，它是活法，而不是死法。“法不前定，

以笔所至为法；趣不强括，以诣所安为趣；词不准古，以情所迫为词；才不由，天以念所冥为才”。^[54]另外，应该言及的是，钟、谭提出诗歌情感表达的自由并没有忘记社会生活对诗人情感的决定作用。“人情私于所至所见，而不能达于所不至所不见也。”^[55]谭元春鼓励诗人创作发扬郢道元写作《水经注》的精神，“行尽天下山水”。^[56]不断从生活实践中培养自己的创作灵感和激情。

钟、谭的“情物观”提倡诗歌抒写真情、信心而发，与袁宏道“独抒性灵，不拘格套”。^[57]的诗论主张是一脉相承的。“公安派”与钟、谭有着密切的渊源关系。钟惺曾受业于“公安派”诗人雷思霈。还亲自增定过《袁中郎全集》。袁中道在《花雪赋引》中记道：“友人竟陵钟伯敬与予合，其为诗清绮逸遒。每推中郎，人多窃誉之。自伯敬之好尚出，而推中郎者愈众”。^[58]谭元春与袁宏道儿子袁述之友情甚笃，并被引为袁宏道的“知己”，应邀为《袁中郎续集》作序。谭元春自述：“《续集》出其卓大坚实之文，出身痛快俊颖之手。吾愿学公者，从是悟文章之道”。^[59]而且，谭元春还为自己生不逢时，未能与袁宏道“纳交”，深感遗憾。这些事实表明，钟、谭与“公安派”不仅存在师生、朋友的关系，而且，论持主旨互有契通。所以，有人说：“钟、谭一出，海内始知‘性灵’二字”。^[60]是很有见地的。

3、孤物

钟惺、谭元春以“孤”论诗，强调诗歌要有独特的风格。物不孤则不奇。诗歌的美是不可重复的。大凡优秀的诗人都有自己独特的创作风格，不断为诗歌艺术园地增添新的花朵。如果“作诗而不能自辟一格者，不如绝吟也”。^[61]基于这一思想，谭元春提出：“诗文之道，不孤不可与托想”。^[62]对此，钟惺在《问山亭诗序》中叙述较为详尽：

夫于鳞前无有于鳞者，则人宜步趋之；后于鳞者，人人于鳞也，世岂复有于鳞哉？势有穷而必变，物有孤而为奇。石公恶世之群为于鳞者，使于鳞之精神光焰不复见于世。李氏功臣，熟有如石公者？今称诗者，遍满世界，化而为石公矣，是岂石公意哉？^[63]

李攀龙以自己创作风格称著于世。但是，众人步趋其后，取其牙慧。世人共举李攀龙，并不能超过李攀龙。袁宏道力排众议，独举性灵。卓然自立，烜

赫一时。但是，后人群起依附，满目一色。人人都学袁宏道，却无一能及袁宏道。所以，作诗袭人余嗜，拾人恒钉，“意皆人人已道之意。词皆人人共同之词，特东补西凑，矫强成篇”，^[64]犹如邯郸学步，丢失了自我、湮没了个性。没有发展、创新，也就永远写不出超乎前人的优秀之作。具体说来，钟、谭所谓诗歌风格的独特性，一是要求诗歌情感内容清新独到，“发人所不能发”。^[65]这里，钟、谭主张情感的新与他们“清物论”中强调情感的真相一致。人各有心，互不相同，既然诗歌表达诗人的真心、真情，那么，它自然就具有独特的个性，正如袁宏道所说的：“真，则我面不能同君面”，^[66]又如朱之臣所说的“情之所至，乃能日新而不穷”。^[67]钟、谭提倡情感清新独特，也就是出自真心而又不同于人，“当众流同汨，万家一习之时，而我独有所见，虽雄裁辩口，播之不能夺其所信，至于众为我转，我更觉进，举世方竞写喧传，而真文人灵机自检，已遁之悔中矣”。^[68]诗歌表现清新独特之情，有时被人视为“孤僻”，受到指责。谭元春却大不以为然。他说：“性不审而各为其性，情不审而各为其情，将率天下而同为此各有之性情，以明其不僻，是其于性情也，苟然而已矣”。^[69]诗歌独特的风格是“通过特有标志在外部表现中显示自身的内在特性”。^[70]所以，钟、谭认为诗歌风格的独特性还要求诗歌的表现手法新颖别致，“宁新无袭”。^[71]钟惺说，诗歌创作最忌手法雷同。“千篇一律”，“如子瞻所称斥卤之地，弥望皆黄茅白苇，此患最不易疗”。^[72]作诗“不能谪其至，且求不与人同。夫与人不同，非其至者也，所谓有别趣，非其法之合也。宁生而奇，勿熟而庸”。^[73]钟、谭主张诗歌风格独特，因而，对标名立目、扶宗划派的作法甚为反感，他们认为规定名目、宗派只会导致求同绝异、磨灭个性。既妨碍诗人真情实感的抒发，也无益于诗歌表现手法的创新。纵观前人的诗歌创作，“昔北地、信阳、历下、宾州，近之公安诸君子，所以不数传而遗议生者，以其有北地、信阳、历下、公安之目，而诸君子恋之不能舍也”。^[74]钟、谭认为，李梦阳、何景明、王世贞、李攀龙以及公安“三袁”（袁宗道、袁宏道、袁中道）等人的诗作之所以轰动一时，而又很快为人所厌弃，在很大程度上，是由于存在“七子”之名、“公安”之派的缘故。“物之有迹者必蔽，有名者必穷”。^[75]有了形迹就会引起别人的仿效，与众不同的迹也就消失了；有了名目则易招致他人的附会，独具个性的名也就埋没了。“若夫古今名媛，则发乎

情，根乎性，未尝拟作，亦不知派，无南皮西昆而自流其悲雅”。^[76]因此，得知有人标立“竟陵诗派”而欲晓足尾随、确定“钟伯敬体”而私下摹拟时，钟惺并非窃然自喜、洋洋得意。而是忧心忡忡，“逡巡舌折而不能举”，要求取消“竟陵一派”的提法，“为削此竟陵之名与迹”。^[77]

钟、谭极力鼓励诗人不断创新，提倡诗歌风格孤特，那么，又怎样解释他们“信古”的主张呢？大家知道，钟、谭在《诗归序》中明确表示要“约为古学”，^[78]“以古人为归”。^[79]创新与信古，岂不自相矛盾？因此，有必要辨明钟、谭“信古”的实质。钟、谭认为，“真诗者，精神所为也”。这种精神实质上就是诗人追求理想，追求自由的精神，而这在“古今人我”、“远近前后”“不能不同”。^[80]古人诗歌同样寄托了古人自由的精神。“凡古今诗文，流传于抄写刻本者，皆古人精神所寄也”。^[81]后人信古，就是通过欣赏古人诗歌，体味其中孤特的性灵、自由的精神。“察其幽情单绪、孤行静寄于喧杂之中”。^[82]从而，接受自由的艺术精神的陶冶，“进退古人，怡悦情性”，^[83]“引古人之精神，以接后人之心目，使其心有所止焉”。^[84]培养自己创作的自由性灵，“缀古今之命脉，开人我之眼界”。^[85]所以，钟、谭“深览古人，得其精神，选定古今诗，曰《诗归》。稍有评注，发覆指迷，盖举古人精神，在人口耳之下”。^[86]可见，钟、谭把古人诗歌看作是古人信心而发、自由抒写的结果。信古并非摹拟古诗，苟同古人，而是学习古人诗歌中自由的精神，以便创作出更好的诗歌。所以，他们信古，却又“不泥学古，不蹈前良”。^[87]其次，钟、谭信古并非以古为大，以古为尊，而是以我为主、以我为重。“凡以诗文者，内自信于心，而上求信于古人，在我而已”。^[88]他们选评《古唐诗归》，“各以意弃取，锄莠除砾，笑哭由我，虽古人不之顾”。^[89]他们信古“不为古人役，而使古人若为受役”。^[90]在他们看来，古人诗歌同样也是诗人自然由衷之言、信心抒怀之作，大可不必厚古薄今。因此，钟、谭的信古与创新并不矛盾，而是统一的。信古正是信心的表现，信古的目的是创新。

4、活物

钟惺说，诗是活物，本意是论《诗经》。《诗经》之所以为“经”，是因为它义理至一，而又义理无穷。人们可以“执一而发万”，人们除了掌握其基本含义

之外,还可以联想、引申,自由理解,灵活运用。《诗经》能够满足各种人的不同需要,从而获得“经”的称号。钟惺说:

《诗》,活物也。游夏以后,自汉至宋,无不有《诗》者。不必皆有当于《诗》,而皆可以言《诗》。其皆可以说《诗》者,即在不必有当于《诗》之中。非说《诗》者之能如是,而《诗》之为物不能不如是也……故说《诗》者散为万,而《诗》之体自一。执其一而《诗》之用且万。噫,此《诗》之所以为《经》也。^[91]

至于《诗》,事有所指,词有所属,似可一言而明,何以子夏、子贡亲见孔子删《诗》者也,而所解犹然异辞,遂开汉宋诸儒纷纷之论?……《诗》之理至足,而义无穷。……得此意,解可也,不解可也,千百皆解而终无一解可也。^[92]

《诗经》是活物,是因为人们自由灵活的理解。实际上,它涉及到两个方面:《诗经》与说经、解经者。一方是《诗经》。《诗经》“义理至足”是基本精神。但是,它又具备多种义理指向的条件:“断于彼而无损于此,此无所予,而彼取之”。任意取舍,而无损于其基本内含。各部分具有相对的独立性。这为读者、用者心领神会、出于经义又不拘于经义、万变而不离其宗提供了可能。另一方是说经、解《诗》者。“说经者盈天下。”有多少说经者,就有多少说法;有多少解《诗》者,就有多少解法。而且,“趣以境生,情由日徙”,说经、解《诗》者的思想情趣与世推移、“屡迁数变”,“一人心目,而前后已不可强同矣”。^[93]那么,具备多种解的可能的《诗经》,同无数情趣日新的解、说者之间对应交叉、排列组合,构成一组十分复杂的方程,所得的“解”必然无穷无尽、数不胜数。各人诵诗,各有其解,《诗经》难以出现一个固定、统一的解释。所以,“后人不要被旧说粘定,看得不活。”^[94]比如“六经”,“六经”有解乎?“六经”无解不名其为“六经”矣!“六经”有一定之解乎?“六经”有一定之解,不成其为“六经”矣”。^[95]唯有活解,故而“解可也,不解可也,千百皆解而终无一解可也”。当然,钟惺在这里更多注意的是《诗经》作为经,可以为后人各取所需、表达思想的实用性。但是,《诗经》既是经,也是诗,而且,严格说来,它是诗而不是经。它是被神圣、经典化了的诗。它之所以能成为众人皆宜、普天共尊的经典,在很大程度上应归功于诗的艺术力量和人们对诗的审美欣赏

的差异性。钟惺试图寻绎《诗经》之所以为经的秘密,殊不知却道出了《诗经》之所以为诗的奥妙之一——诗歌活的欣赏特征。总观钟惺、谭元春对诗歌欣赏问题的许多论述,其思维方法同“活物论”是一致的,即从诗歌与读者双边对应、互相依赖的关系中把握诗歌欣赏活的特征。

活的欣赏以活的作品为前提,作品活才能发出灵活多样的信息,使人产生活的美感、活的理解。钟、谭认为活的诗歌必须具各深厚的情感内容。“寄托高远,意思深厚”。^[96]钟、谭有时将深、厚联合并用,有时将深、厚分开而言,可见他们所说的深与厚的含义基本相同。但是他们更多的时候单用厚。厚是针对清新灵巧而言的,“厚出于灵,而灵者不能即厚”。^[97]清新灵巧的思想感情要想产生动人的艺术效果就应力求深厚,“灵慧而气不厚,则肤且佻矣”。^[98]钟惺还说:“我辈数年前诗,同一妙语、妙想,当其离心入手,离手入眼时,作者与读者有所落然于心目,而今反觉味长;有所跃然于心目,而今反觉易尽者,何故?落然者以其深厚,而跃然者以其新奇。深厚者易久,新奇者不易久”。^[99]那么,深厚的具体含意又是什么呢?钟惺在两封书信中谈到:“曹能始谓弟与谭友夏诗清新而未免于痕。又言《诗归》一书,和盘托出,未免有好尽之累。夫所谓有痕与好尽正不厚之说也”。^[100]“有痕非他,觉其清新者是也。”^[101]“不厚”是“好尽”、“有痕”,“厚”自然就是含蓄不尽、浑然无迹了。也就是说让清新、灵巧的思想情感尽量表现得含蓄、自然。“夫诗文之道,非苟然也,其大患有二:朴者无味,灵者有痕。故有志者常精心于二者之间,而验其候以为深浅。必一句之灵能回一篇之运,一篇之朴能养一句之神,乃为善作。谭子曰:古人一语之妙,至于不可思议,而常借前后左右宽裕朴拙之气,使人无可喜而忽喜焉。如心居内,目居外,神光一寸耳,其余皆皮肉肤毛也。若满身皆心,心外皆目,人乃大不祥矣。”^[102]平淡朴实(朴)之情好比皮毛,清新独特(灵)之识犹如心、眼,二者的有机结合才能构成诗歌完美、生动的情感内容。如果徒有皮毛,“漫无精气”,诗歌就会淡乎寡味,激不起读者的兴趣;如果“佳事佳语,必欲一一使尽”,^[103]满身皆目,奇巧环生,诗歌溢为光怪陆离,难以为读者所接受。所以,善于作诗者总是恰当地安排灵与朴的配合,精心经营皮、毛与心、目的位置。有朴有灵,灵朴相生。平淡中见新奇,精深中有浅易。情感的表达“详至而不冗漫,变化而不杂乱,继续而不碎脱”。

[104] 委婉曲折,起伏有致。藏而不露,久引不发。既能扣住读者的心弦,又能为读者所接受;既出人意料之外,又在人情理之中,所以,钟、谭所谓的深厚,就是要求诗歌情感内容含蓄蕴藉。他们认为,作诗“难不在陶冶,而在包孕”,^[105]古人好诗正妙在“深蓄而荡漾”,^[106]清人贺贻孙指出:“诗中之厚,皆从蕴藉而出”,^[107]深厚含蓄是诗歌活的根本条件。

诗歌的情感内容必须表现于特定的语言形式。借助语言,诗歌才能刺激读者的知觉、激发读者去想象,进行审美欣赏。所以,诗歌的活还在于语言形式的活。即要求诗歌的语言尽可能准确地传达诗人的思想情感,同时又为读者提供情感体验和自由联想的余地。钟、谭认为这就是要求辞简旨丰、文辞遒广,“古人数字,便如一篇大文章;今人一篇大文章,不当数字,古人不全说出,无所不有;今人说了又说,反觉索然。则以古人简而深,今人繁而浅”。^[108]而达到这一要求的有效途径便是选择具有

暗示力、形象性的语言。钟、谭认为具有暗示力、形象性的语言“意多言外,旨无專屬”,^[109]内在的含意超出“笔墨之外”,它除了自身的基本意义之外,还能让读者去充分回味、积极想象,“怀思不已”。

钟、谭的“活物观”,将诗歌与读者看作一个有机的整体,从中去探讨诗歌欣赏活特征,突出了读者的主动、创造作用。读者不只是被动接受诗歌,而且,还对诗歌进行积极的加工、再创造。“古人诗作,其妙者原不能定为何处,在后入各以心目合之。”^[110]诗歌作品的价值必须通过读者欣赏才能得到社会的承认。可以说,没有进入欣赏阶段的诗歌只能算是半成品。所以,诗歌理论不可忽视欣赏的环节,必须注重读者的创造作用,萨特说得好:“没有一种艺术可以为别人或没有别人参加创造的”,“正是由于作者和读者的共同努力,才使那个虚虚实实的客体得以显现出来。”^[111]钟、谭对这一点是看得很清楚的。

注释:

[1][3][6] 钱谦益《列朝诗集小传·丁集中·钟惺学樵》

[2][7] 朱彝尊《明诗综》卷六十六

[4] 顾炎武《日知录》卷十八

[5] 毛先舒《竟陵诗解驳议序》,《诗辨坻》卷四。

[8][43] 谭元春《古文渊编序》《岳归堂合集》卷八。

[9] 《隐秀轩集·彙集》。

[10] 谭元春《渚宫草序》,《新刻谭友夏合集》卷九。

[11] 《答金正希》,《新刻谭友夏合集》卷七。

[12] 钟惺《题马士珍诗后》,《隐秀轩·彙集》。

[13] 评宋璟《奉和御制璟与张说源乾曜同日上官命宴都堂赐诗应制》语,钟、谭选评《唐诗归》卷四。

[14] 钟惺评陶安《梦觉》语,钟、谭选评《明诗归》卷一。

[15][18] 钟惺评李流芳《庐山踏月示同游邹孟阳张鲁生》语,《明诗归》卷五。

[16] 钟惺《画龙说赠王生南游》,《隐秀轩集·彙集》。

[17] 钟惺《徐元叹诗序》,《隐秀轩集·彙集》

[19] 谭元春《山月》(其一),《新刻谭友夏合集》卷十六

[20] 钟惺评杜甫《苦竹》语,《唐诗归》卷二十一

[21] 钟惺《摘黄山谷题跋语记》,《隐秀轩集·彙集》

[22][35] 谭元春《汪子戊己诗序》,《新刻谭友夏合集》卷九

[23] 钟惺评黄翼飞《感怀》语,《明诗归》卷五

[24] 钟惺评张謩《岐王席上咏美人》,《唐诗归》卷四

[25][26] 钟惺、谭元春评庐山道人《游石门诗序》语,钟、谭选评《古诗归》卷十

[27] 《潘无隐集序》,《隐秀轩集·彙集》

[28][99][101] 《与谭友夏》,《隐秀轩集·往集》

[29] 刘纲纪《美学对话》第168页,湖北人民出版社1983年8月版

[30] 陆机《文赋》

[31] 《朴草引》,《新刻谭友夏合集》卷十

[32][42] 《陪郎草序》,《隐秀轩集·彙集》

[33] 钟惺《寄吴康虞》,《隐秀轩集·彙集》

[34] 钟惺《放言小引》,《隐秀轩集·彙集》

[36][108] 谭元春评周武王《笔铭》语,《古诗归》卷一

[37] 钟惺评孙一元《秋晚眺镇海楼》语,《明诗归》卷三

[38] 谭元春《题秋寻草》,《新刻谭友夏合集》

卷一

- [39] 谭元春评点《庄子南华真经》卷三
- [40] 钟惺语, 钟惺编《明纪会纂》卷一
- [41] 钟惺《静明斋社业序》,《钟伯敬先生遗稿》卷一
- [44] 钟惺《董崇相诗序》,《隐秀轩集·昆集》
- [45] 《跋张东海草书千条卷后》,《徐文长佚草》卷三。
- [46] 钟惺评苏轼《礼论》语, 钟惺选评《东坡文选》卷三
- [47] 谭元春评《紫玉歌》语,《古诗归》卷二
- [48] 《古诗归》卷十四
- [49] 《奏记蔡清宪公》(其四),《新刻谭友夏合集》卷六
- [50] 钟惺评《名媛诗归》卷三
- [51][76] 钟惺《名媛诗归序》,《名媛诗归》卷首
- [52] 《序操缦草》,《新刻谭友夏合集》卷九
- [53][54][78] 谭元春《诗归序》,《古诗归》卷首
- [55] 钟惺《黄贞父白门集序》,《隐秀轩集·昆集》
- [56] 《刻水经注批点序》,《新刻谭友夏合集》卷八
- [57] 《序小修诗》
- [58] 《珂雪斋文集》
- [59][68] 《袁中郎先生续集序》,《新刻谭友夏合集》卷八
- [60] 见钱谦益《列朝诗集小传·丁集中·谭解元春》
- [61] 贺裳、黄裳《张草臣诗序》,《新刻谭友夏合集》卷二十三附录
- [62] 谭元春《徐元叹诗序》,台湾编译馆《明代文学批评资料汇编》第677页,成文出版社有限公司1979年9月版
- [63] 《隐秀轩集·昆集》
- [64] 钟惺评王世贞《读曲歌》,《明诗归》卷三
- [65] 钟惺编《如面谭二集》卷十三
- [66] 《与丘长孺》
- [67] 《寒河诗序》,《新刻谭友夏合集》卷二十三附录
- [69] 钟惺《李长吉诗辨》,《隐秀轩集·岁集》

[70] (德)威克纳格《诗学·修辞学·风格论》王元化编译《文学风格论》,上海译文出版社1982年6月版

[71] 陆云龙《十六家小品·钟伯敬先生小品序》

[72][103] 《与谭友夏书》,《隐秀轩集·往集》

[73] 钟惺《跋林和靖秦准海毛泽氏李瑞叔范文穆姜白石王济之释参寥诸贴》,《隐秀轩集·全集》

[74][75][77] 钟惺《潘稚恭诗序》,《隐秀轩集·昆集》

[79][80][82][84] 钟惺《诗归序》,《古诗归》卷首

[81] 钟惺《跋袁中郎书》,《隐秀轩集·余集》

[83] 钟惺《与井陘道朱无易兵备》,《隐秀轩集·往集》

[85][89] 谭元春《退谷先生墓志铭》,《新刻谭友夏合集》卷十二

[86] 钟惺《与蔡敬夫》,《隐秀轩集·往集》

[87][88] 钟惺《先师雷何思太史集序》,《隐秀轩集自序》,《隐秀轩集·昆集》

[90] 李维桢《谭友夏诗序》,《新刻谭友夏合集》卷二十三附录

[91][93] 《诗论》,《隐秀轩集·列集》

[92][95] 《毛诗解序》,钟惺《毛诗解》卷首

[94] 钟惺评《新刻诗传纲领》

[96] 钟惺评王维《偶然作》语,《唐诗归》卷八

[97][100] 钟惺《与高孩之观察》,《隐秀轩集·往集》

[98] 钟惺评常建诗语,《唐诗归》卷十二

[102] 谭元春《岳归堂合集序》,《岳归堂合集》卷首

[104] 钟惺评蔡琰《悲愤诗》语,《古诗归》卷四

[105] 钟惺评刘慎虚诗语,《唐诗归》卷六

[106] 谭元春评宋之问《见南山夕阳召监师不至》诗,《唐诗归》卷三

[107] 《诗筏》

[109] 钟惺评陈子昂《感遇诗》,《唐诗归》卷二

[110] 谭元春《答袁述之书》,《新刻谭友夏合集》卷七

[111] 《为何写作》,伍蠡甫主编《现代西方论选》,上海译文出版社1983年1月版