

January 2020

Qian Zhongshu's Old-Style Poetry: A Case Study of his *Collected Poems* and *On the Art of Poetry*

Zhixi Qian

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Qian, Zhixi. 2020. "Qian Zhongshu's Old-Style Poetry: A Case Study of his *Collected Poems* and *On the Art of Poetry*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (1): pp.46-58. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss1/12>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论钱锺书的旧体诗创作及相关理论

——以《槐聚诗存》《谈艺录》为主要考察对象

钱志熙

摘要: 钱锺书《槐聚诗存》是新文学家旧体写作最见渊源、与晚清流行诗派关系最深者。其早年诗作泛学清人,后来比较集中地学同光体,同时也受到诗界革命派、晚唐体的影响。诸体尤精七律,句法多生新,能上探江西诸家,甚至溯源自杜诗。钱氏对唐宋以来的诗学流变探讨甚深,尤其是对清诗各家艺术之辨析,见解独到。其诗学的基本纲领为唐宋诗之变。钱诗以情志为体,亦多忧时之意,但他在创作与理论上,都重视艺术表达,在现代诗学本体论中其“诗者持也”论独成一说。

关键词: 钱锺书; 现当代旧体诗; 槐聚诗存; 当代诗论

作者简介: 钱志熙,文学博士,北京大学中文系教授,主要从事中国古代诗学与诗歌史研究。通讯地址:北京市海淀区颐和园路5号北京大学中文系,100871。电子邮箱: qian-zhixi@pku.edu.cn。

Title: Qian Zhongshu's Old-Style Poetry: A Case Study of his *Collected Poems* and *On the Art of Poetry*

Abstract: Amongst modern Chinese scholars' writings in the traditional style, Qian Zhongshu's *Collected Poems* has the deepest affinity with the prevailing poetry schools in the late Qing period. In his early years, Qian learned extensively from the Qing poets, and later narrowed down on the Tong-Guang style while taking in the influence from the School of Poetry Revolution as well as the late Tang style. Qian excels in seven-character metrical poetry, and his ingenious prosody can be traced back to the poetry by the Jiangxi School, or even Du Fu's. Qian delved deep into the transformations of poetics from the Tang and Song dynasties onwards, and had original insights in his analysis of poetic arts of all the schools of Qing poetry. Taking the transformation from Tang poetry to Song poetry as the basic principle for his poetics, Qian developed his poetics that centered on the expressions of personal emotions and social concerns. Qian's primary concerns in poetry lie in artistic expression, and ontological formulation that "poetry is about poise in" has unique significance in modern poetics.

Keywords: Qian Zhongshu; old-style poetry during modern and contemporary periods; *Collected Poetry of Huaiju*; contemporary poetics

Author: Qian Zhixi, Ph. D., is a professor at Department of Chinese Language and Literature, Peking University. His research interests include ancient Chinese poetics and the history of Chinese poetry. Address: Department of Chinese Language and Literature, Peking University, 5 Yiheyuan Road, Haidian District, Beijing 100871, China. Email: qian-zhixi@pku.edu.cn

五四新文学运动发生后,虽然新诗在舆论上占上风,但传统的诗词艺术仍然以其自身的发展趋势延续着。不仅旧文学营垒是这样,而且即使在新文学家群体中,也有不少人仍以旧体诗词为其抒情言志的主要样式。鲁迅、郁达夫、田汉、钱锺书等都可称代表。即使是新诗人中,同时从事

旧诗词的也不在少数,如胡适早年擅长五七言律绝,与郭沫若都是由旧体入新体,最后又返归旧体。朱自清、闻一多先是创作新诗,后来不同程度地致力于旧体的学习。或许可以说,在诗体的选择方面,除了新诗阵营外,新文学家采用的主要还是旧体。鲁迅的旧体诗发布最广,郭沫若的诗词

六七十年代也比较流行,其中与毛泽东唱和的一些作品,差不多是家喻户晓。郁达夫、田汉等人的诗歌八十年代出版问世后,也很快就脍炙人口。相比起来,钱锺书旧体诗词,虽然在其唱和小群体中一直享有好评,但真正流行,要到1995年《槐聚诗存》出版之后。但它际会旧体诗词复苏的文坛形势,有“济穷”之功,在诗坛上的影响,比之前述诸家,实有后来居上之势。因为旧体的复兴,是在晚清民国以来的诗词艺术传统差不多完全中断的时候发生的。当代旧体诗词的创作,从其积极的一方面来说,实有“续绝”的性质。1980年代的诗词,曾经风行以政治内容为主、风格比较直白的老干体。一些青年诗词爱好者不满于这种现象,纷纷寻找当时尚在的艺术上有渊源的老一辈诗词家,努力学习典雅的风格,较有代表性的就是1996年出版的《海岳风华集》,集中了当时一批中青年诗词写作者的作品。虽然汲古未深,不无仿古之嫌,但作为一种重视古典诗词审美特征的写作倾向,对诗坛的回归典雅,的确起到了引导的作用。钱锺书身份尊重,并且深居简出,不像地方上的一些老诗家那样开坛授徒,也基本上不参加像中华诗词学会这样的诗词组织的活动。但其《槐聚诗存》出版后立即引起诗词界的关注,尤其是对诗词界寻求古典艺术传统、重新提出学唐宗宋的问题具有启发的作用。进入21世纪后,一批具有较高文化水平的年轻旧诗爱好者,有鉴于当代诗坛“庸音俗体”的泛滥,多希望走向上一路,学习古典诗词的艺术。其中也有一些作者甚至模仿晚清同光体,与同光体有渊源关系的钱诗也因此颇受一部分学诗者的青睐。总之,《槐聚诗存》是当代诗词界有重要影响的一部诗集,值得从新、旧文学的交集,以及钱锺书学术与文学创作的整体取向等多种角度进行研究。笔者限于能力,主要侧重于阐述钱诗的取法与艺术造诣,并联系其在古代诗歌研究方面的一些重要观点,试图从古近体诗的艺术成就作出初步的评论,以供研究20世纪旧体诗史者参考,同时也为“钱学”提供另一方面的参考。^①

—

新文学家的诗词,受新文学反对模拟古典、重

视创造的观念影响,一反旧文学重视宗派的作风。大多数作者在创作上都比较率意,不太重视于古人处取法。但也有一些作家是渊源有自的。如鲁迅是从科举试律诗入手的,他的旧体基本上属于唐风,其作品一直保持浑厚华滋之气,其中一些受杜甫沉郁顿挫风格的影响。郁达夫受黄仲则、龚自珍等清代诗人的影响明显,其诗风可以说是中晚唐体的一种变化,也可以说是性灵派的续响。郭沫若为近代蜀中大家赵熙的弟子。赵熙《香宋诗》风格清脱疏秀,机趣活泼,但易邻于浅近。郭诗与其不无渊源关系,其得失也在于此。朱自清先生编《宋五家诗钞》,其旧诗多有意取法宋诗,但学而末化。但诸家与晚清以来的旧体诗派,都没有直接的渊源关系。钱诗的情况与他们都不一样,是直接源于晚清以来流行的同光体、晚唐体诸派,并且以宋诗为主要的取法对象,而兼融唐诗的一些特点。

钱氏家学渊源深厚,但并非从小就得到系统的传授。而且传统的所谓家学,主要是传授经史古文,并不特别重视诗词的教学,学诗往往是个人的兴趣。钱氏在《槐聚诗存》序中对自己早年学诗经历有所交代:

余童时从先伯父与先君读书,经、史、“古文”而外,有《唐诗三百首》,心焉好之。独索冥行,渐解声律对偶,又发家藏清代名家诗集泛览焉。及毕业中学,居然自信成章,实则如鹦鹉猩猩之学人语,所谓“不离鸟兽”者也。本寡交游,而牵率酬应,仍所不免。且多俳谐嘲戏之篇,几于谑虐;代人捉刀,亦复时有。此类先后篇什,概从删弃。(“序”1)

这里说得极为简略,但大体上还是可以把握的。其中可以注意的一点是,《唐诗三百首》虽仍是基本的诗学教材,但作者少年时就已泛览清代名家诗集了。这是其家学所提供的学诗条件,即使在当时也并非一般学人所能轻易得到的。所以我们论钱诗,要注意他与清诗的关系。但钱氏自认为青少年时期的旧体写作属于较低层次的模仿,诗学尚未成熟,所以晚年编集“概从删弃”。

《槐聚诗存》存诗始于1934年,时钱氏已经大学毕业,在沪上光华大学任教。集中所存本年

诗作有七绝《还乡杂诗》七首,五律《玉泉山同绎》,拟乐府体《当步出夏门行》,七律《薄暮车出大西路》《大雾》《沪西村居闻晓角》等三首。由此约略可窥青年以后诗学上的取法及门径。

《还乡杂诗》七首基本上还是清人绝句的写法,其中龚自珍的影响比较明显,如其五、其六小标题为“梅园”的两首:

索笑来寻记几回,装成七宝炫楼台。
譬如禁体文章例,排比铺张未是才。
(其五)

未花梅树不多山,廊榭沉沉黯旧殷。
匹似才人增阅历,少年客气半除删。
(其六)(《槐聚诗存》1—2)

遣词造句,如“譬如禁体文章例”等,留有学龚诗的痕迹。值得注意的是1961年所写《秋心》一诗,诗题用龚自珍《秋心三首》,风格上也有摄取。只是由于时代所关,钱氏《秋心》诗的寄寓更为幽微:

树喧虫默助凄寒,一掬秋心揽未安。
指顾江山牵别绪,流连风月逗忧端。劳魂役梦频推枕,怀远伤高更倚栏。验取微霜新点鬓,可指青女欲饶难。(《槐聚诗存》116)

《谈艺录》第39条曾论龚诗及其与赵翼等人的渊源关系,认为“定庵瑰丽俳郁之才,未尝无取于瓯北清丽流易之体”(《谈艺录》134),又云“夫以覃溪之尘羹土饭、朽木腐鼓,定庵尚有所节取,而况笔舌灵慧如瓯北者哉。”(135)其探龚诗渊源,可称具眼。作者还对蒋子潇《春晖阁诗》中学龚氏《秋心》等篇一一揭指,认为“然窃定庵诗者,当自子潇始,《新民丛报》及南社诸作者,特从犯耳”(《谈艺录》138),这些材料都能说明钱氏早年曾致力于龚诗,与其有一定的渊源关系。

《还乡杂诗》七绝句中,写得最好的还是其一:

昏黄落日恋孤城,嘈杂啼鸦乱市声。
乍别暂归情味似,一般如梦欠分明。
(《槐聚诗存》1)

本篇采用白描,句法新颖。一、二两句是景语,写薄暮还乡情景,可谓传神;三、四两句为情语,有新意,但全从景语中引发出来,情景之际,相互映应,在章法上也很有讲究。这种妥帖细致、宛转空灵的叙述,是钱氏擅长的笔法。

拟乐府《当步出夏门行》,也是用晚清拟乐府的作法,以旧题寓新意“天上何所见,为君试一陈。云深难觅处,河浅亦迷津。鸡犬仙同举,真灵位久沦。广寒居不易,都愿降红尘”(《槐聚诗存》3),这首应该是有所寄寓的。作者后来也偶为拟古之类的诗,并常用四言体,这些都是清人的作风,龚体尤其如此,多以拟古寓今事。

本年所存诗中,五律一首、七律三首最值得注意。这几首可以说是很认真地学习同光体的。五律《玉泉山同绎》:

欲息人天籁,都沉车马音。风铃嗽
忽语,午塔鬣无阴。久坐槛生暖,忘言意
转深。明朝即长路,惜取此时心。(《槐
聚诗存》3)

起联写象浑成,次联造语生新,嗽、鬣两字形容新奇而入神,此种有新奇词语的作法,实出江西诗派。后四句抒情,虽无特别新颖之处,但也能入情。此首法度上深入同光体之奥,于宋人中则最近陈师道与江西派诸家五律,盖以白描达深隽之境,削肤存液,颇有真味,自非泛泛写景可比。作者的五律虽然不多,但都能从前人取法,语不轻落,境求深造,所以艺术上仍然很有特点。

钱诗最擅长的是七律,其取法也是由同光体入手的。同光体诗人,风格各有不同。陈三立杖触时事,忧愤深广,其诗境则迢深入幽。郑孝胥以清苍胜,时见风骨,复饶神韵。沈曾植以劲瘦胜,时露奥博之气。陈衍则淘洗清净,削肤存液。这几家诗都对钱诗有影响。钱氏早年所作诗,于时事不无感慨,但多寄寓于情境,杖触无端,难以情测。这种风格,就近于散原体。1934年所作七律三首就属于这种情况:

点缀秋光野景妍,侵寻暝色莽无边。
犹看矮屋衔残照,渐送疏林没晚烟。眺
远浑疑天拍地(《宋史·洪皓传》载悟室
语曰:但恨不能天地相拍耳),追欢端欲

日如年。义山此意吾能会,不适驱车一惘然。(《薄暮车出大西路》;《槐聚诗存》4)

连朝浓雾如铺絮,已识严冬酝雪心。积气入浑天未剖,垂云作海陆全沉。日高微辨楼台影,人静遥闻鸡犬音。病眼更无花恣赏,待飞六出付行吟。(《大雾》;《槐聚诗存》4)

造哀一角出荒墟,幽咽出云作卷舒。潜气经时闻隐隐,飘风底处散徐徐。乍惊梦断胶难续,渐引愁来剪莫除。充耳箏琶容洗听,鸡声不恶较何如。(《沪西村居闻晓角》;《槐聚诗存》5)

这几首诗属于传统的写景、咏物之类,有比较明确的情景主题。如第一首主要写郊原的薄暮,其中融入惘然的暮愁情绪,寄托无端;第二首写大雾,中两联写雾景可以说是体写入神,至于其中的寄托,亦如陶诗《停云》,似有似无,难以情测;第三首写城郊村居闻晓角,“潜气”一联妙于形容,“乍惊”一联则写角声引起的情绪反应,也可以说很传神的。这几首诗,风格上与陈三立最接近。作者的诗中有写枵触之感、沉浑之境的一种,中晚年诗中仍时一见之,如1944年所作《甲申元旦》“缠天兵气惨难春”(《槐聚诗存》84)一首,1945年作《空警》“太空滓秽片云浮”(90)一首,1974年作《老至》“徙影留痕两渺漫”(124)一首等。其取法实近于散原,兼得龚诗之韵,同时也有学杜之功。

同光体的主要取法对象是宋诗,又继承了清代以翁方纲为代表的肌理派及钱载等人的浙派的一些因素,带有学人之诗的特点。钱氏《谈艺录》中对清初以来各派诗人学宋诗的历史有很好的梳理,对翁、钱两家资学为诗的得失有很好的认识。其中不少内容,都可以印证其旧体写作的取径。作者讥翁诗为“尘羹土饭、朽木腐鼓”,其对清乾嘉诗坛之关注,主要在袁枚、赵翼、蒋士铨三家,可见其所重在于性灵派,而非肌理派;但对钱载以诗人而作学人之诗,曾有特别的关注。作者认为,钱载处朴学风盛之世,不自安空疏寡陋,其学问虽不见许于时流,“然其诗每使不经见语,自注出处,如《焦氏易林》《春秋元命苞》《孔丛子》等,取材古奥,非寻常词人所征用。原本经籍,润饰诗篇,

与‘同光体’所称学人之诗,操术相同,故大被推挹。夫以稗石之学,为学人则不足,而以为学人之诗,则绰有余裕”(《谈艺录》176)。钱锺书自己的诗,也经常“每使不经见语,自注出处”,其例甚多。如《薄暮车出大西路》“眺远浑疑天拍地”,自注引“《宋史·洪皓传》载悟室语曰:但恨不能天地相拍耳”(《槐聚诗存》4)。《睡梦》其二“那得五丁开路手,为余凿梦两通连”(13),五丁是用熟典,“凿梦”作者自注“白行简《三梦记》云:有两相通梦者”(13),用熟典牵连生典,形成一个新典故组合。这种以熟会生的作法,也是钱诗中经常可以看到的。《山斋凉夜》写流星句“如缶如瓜浑未识,数星飞落忽迷方”(51),自注云“流星如缶如瓜云云,见《后汉书》天文志。”(51)除中典之外,作者的诗还多识西典,像“浪仙瘦句和靖梅”(17)这一首歌行,题目数百语,缕述其中所用英译之典,不无炫博之嫌。但另一方面,钱氏又不苟同钟嵘所讥“文章殆同书抄”(《诗品》180)的作风,其自作诗用不经见语,多会于诗境,以清隽为旨,达到古人所说“使事令人不觉”的造诣。不仅如此,对于同光体本身,钱氏也不简单模仿追随。其所取于同光体者,在于诗境新隽脱俗,语言生新奇特,而对其过于奥衍晦涩、枯简不近情等弊病,有自觉的剔除。其诗比之同光体诸家,有剔削革新之功。当然,同光体诸大家,汇合诗才学力为诗,制作宏富,风格多样,繁芜与精华并出。钱氏以精约为诗,能避免其繁芜奥晦诸病。陈衍《石遗室诗话》曾论清诗有“清苍幽峭”与“生涩奥衍”两派,钱诗偶为韩、孟、黄、陈的奇崛排奭之体,如集中七古《遣愁》“归计万千都作罢”(《槐聚诗存》49)一首,《戏燕谋》“樽园谁子言殊允”(57),五古《肩痛》“无人送半臂”(56)一首,大抵用江西派五、七言古体之格,其七律也偶用拗硬之句,也就是说,与“生涩奥衍”不无关系。但就整体而言,还是以“清苍幽峭”为主的,其宗旨在于清新雅健,造语新奇,命意曲折。其《戏燕谋》诗中有“苦心取境破天擘,妙手穿窬探楮蕴”(57)两语,正可见其写作的旨趣。当然,钱氏一生并未专力为诗,加以受到文学革命的整体形势的影响,所以其在旧体诗方面的整体成就,还是不如同光体诸大家的。

钱氏诗学的基本格局,是由同光体入手,上溯宋诗,并在此前提下辨析唐宋诗之变,对杜、韩以

降的诸多诗家诗派,作了很精到的梳理。如《谈艺录》辨析杜甫七律,指出杜律除世人崇尚的“雄阔高浑、实大声宏”一种外,诸如陈后山之“细筋健骨、瘦硬通神”杨铁崖之“以生拗白描之笔,作逸宕绮仄之词”,也都渊源于杜律。钱氏称前者为“杜样”。钱氏之学杜,主要不学“杜样”,而近于后山、铁崖的这种取法。又其论李商隐之学杜云:

义山于杜,无所不学,七律亦能兼兹
两体。如《即日》之“重吟细把真无奈,
已落犹开未放愁”,即杜《和裴迪》之“幸
不折来伤岁暮,若为看去乱乡愁”是也。
(《谈艺录》172)

此种句法之秘,在于曲折有层次,而又能浑成。大体是七字作两折,前折意若已完,而复加以后折别生新意。我们读钱诗,印象最深的是句法之曲折变化。其中有一种即属此类,如“抡地竹怜生节直,过枝蝉惊举家清”(《大伏过拔可丈》);《槐聚诗存》67)，“地似麻披攒石纒,路如香篆向天弯”(《示燕谋》)(68)。意其诗之重句法变化,虽多出于同光体及宋人陈师道诸家,但渊源所自,未尝不可说出于杜诗。杜甫《寄高三十五》“佳句法如何”(47)之问,亦为钱氏为诗之旨趣所在。历观民国以来七律诗,句法变化奇警、清新雅健者,黄节之外,当推钱氏。而两家的渊源又都与陈后山相关。《石语》中曾载陈衍讥黄晦闻“才薄如纸”(《石语》35),作者本人亦未对黄诗有所论述。然细探两家诗,不无舛错相通的关系。当然,处身家国多忧之世,作者对于杜诗忧愤时世也是有所共鸣的。集中《读杜诗》两首就传达出这方面的信息“输渠托命长镰柄,犹有桑麻杜曲田”,“饿死万方今一概,杖藜何处过苏端”(《槐聚诗存》19),作者甚至认为自己遭遇的世境,还不如杜甫当年。

以上我们根据作者的自述,以及通过对作品的分析,可以得出结论:钱氏中学、大学时代的诗歌创作,属习作期。其诗歌艺术成熟并初步形成风格,则在大学毕业之后。在取法上,最初不自觉地泛览清人,于龚自珍体也曾有所究心,但迈入中年以后,则以同光体为主要的取法对象。其由同光体而上溯宋诗乃至杜诗,折衷于唐宋融合之际,

取弘而用精,自成《槐聚诗存》一家之体。

二

下面我们继续从渊源、取法与造诣出发,对钱诗作一些管窥锥指之论。

晚清至民国诗坛,在同光体之外影响较大的,还有樊增祥、易顺鼎等人以纤艳为宗的晚唐体,以及黄遵宪、谭嗣同等人融会新旨的诗界革命派。从唐宋诗分野来讲,晚唐体主要取法温、李及清初吴伟业、钱谦益等家,属于宗唐派。诗界革命派则于唐宋各有所取,但主要还是属于唐诗一脉的发展。两派与上述同光体的主要取法于宋诗有明显的差别。上面已论钱诗取法同光体、宋诗的各种表现,这一节尝试对其与晚唐体乃至诗界革命派的关系作些探索。钱氏晚年自称早年为诗之病,有“气粗语大”及“且多俳谐嘲戏之篇”,“代人捉刀,亦复时有”等语。其中“气粗语大”,恐是学龚诗之故,至于“俳谐嘲戏”“代人捉刀”,则不无樊、易诸家诗的影响。我认为,钱诗在开端处是受到以缘情绮靡为主的晚唐体影响,其中不无纤艳之体,甚至对六朝古艳也曾有所效法,如《当子夜歌》:

妾心如关,守卫严甚。欢竟入来,如
无人境。

妾心如室,欢来居中。键户藏钥,欢
出无从。

妾为刀背,欢作刀口。欢情自薄,妾
情常厚。(《槐聚诗存》59)

作者拟古之作,大抵用古调以寄新思。其法出于诗界革命黄遵宪、梁启超诸人,但立意求精,不用新词汇、新事物,而用新思理,甚至采用西方文学的表现方式。上面这首诗,风格很像晚清诸家之译西诗。1943年所作《古意》,则风格上近于温李:

袷衣寥落卧腾腾,差似深林不语僧。
搗麝拗莲情未尽,擘钗分镜事难凭。槎
通碧汉无多路,梦入红楼第几层。已怯
支风慵借月,小园高阁自销凝。(《槐聚
诗存》78)

此诗的具体寄托尚未可知,因题为“古意”,所以词语多出于古人。另有1938年所作《泪》一首,是用《西昆酬唱集》中旧题,作者自称“戏反其体”:

卿谋几副蓄平生,对此茫茫不自禁。
试溯渊源枯见血,教尝滋味苦连心。意
常如墨湔难净,情倘为田灌未深。欲哭
还无方痛绝,漫言洗面与沾襟。(《槐聚
诗存》25)

所谓“试反其体”,大概是指不用西昆诸家之以赋法为主,铺排典故,风格华丽;而是以白描直抒为体,又在立意上贴切主题。

钱氏晚年为诗,于绮艳之体仍时一为之。1959年所作《偶见二十六年前为绛所书诗册电谢波流似尘如梦复书十绝句》,其中就有比较典型的晚唐体:

少年情事宛留痕,独拨时时梦一温。
秋月春风闲坐立,懊侬欢子看销魂。
缣眼容光忆见初,蔷薇新瓣浸醍醐。
不知醜洗儿时面,曾取红花和雪无?
(《槐聚诗存》113)

这是作者中年后仿早年无题诗笔所作的,第一首“懊侬”“欢子”用吴声典故。“懊侬欢子看销魂”不啻对作者早年绮怀诗的概括。第二首是回忆初见杨绛时的印象,造语选象极绮艳之能事。“缣眼”一词为作者自创,写光彩照人的样子。其实与俗语说的“惊艳”也差不多。这些地方都显示钱氏选字造语,力求新奇脱俗的特点。作者用“蔷薇新瓣浸醍醐”来形容光焕丽的样子。醍醐原是佛经中语,作者取入艳情诗中,与常见的蔷薇组合一起,显示钱诗炫博的特点,但的确是新异之极。最后作者俏皮地问对方,这样白玉无瑕的面庞,是不是少时是拿红花和雪来洗脸的。这种赞扬的方法,不仅赞扬她本人,而且也隐现出其门第之清华。

能够证明钱锺书早年擅长绮艳晚唐体的,还有《槐聚诗存》中《代拟无题七首》组诗。这是为杨绛拟作小说所作的一组诗。杨绛序云“代拟者,代余所拟也。余言欲撰小说,请默存为小说中

人物拟作旧体情诗数首。”(133)杨绛深知钱锺书擅长此体,故请其代拟。组诗除第一首为六绝外,其他六首都是七律体,创作出悱恻芬芳、深情绵邈的一组“旧体情诗”:

风里孤蓬不自由,住应无益况难留。
匆匆得晤先忧别,汲汲为欢转赚愁。雪
被冰床仍永夜,云阶月地忽新秋。此情
徐甲凭传语,成骨成灰恐未休。

辜负垂杨绾转蓬,又看飞絮扑帘栊。
春还不再逢油碧,天远应难寄泪红。炼
石镇魂终欲起,煎胶续梦亦成空。依然
院落溶溶月,怅绝星辰昨夜风。

吴根越角别经时,道远徒吟我所思。
咒笋不灵将变竹,折花虽晚未辞枝。佳
期鹊报漫无准,芳信莺通圣得知。人事
易迁心事在,依然一寸结千思。

远来犯暑破功夫,风调依然意态殊。
好梦零星难得整,深情掩敛忽如无。休
凭后会孤今夕,纵卜他生失故吾。不分
杏梁栖燕稳,偏惊塞雁起城乌。

愁喉欲斫仍无着,春脚忘疲又却回。
流水东西思不已,逝波昼夜老相催。梦
魂长逐漫漫絮,身骨终拚寸寸灰。底事
司勋甘刻意?此心忍死最堪哀。(薛浪
语春愁诗:欲将此剑斫愁断,昏迷不见
愁之喉。)

少年绮习欲都刊,聊作空花撩眼看。
魂即真销能几剩,血难久热故应寒。独
醒徒负甘同梦,长恨还缘觅短欢。此日
茶烟禅榻畔,将心不必乞人安。(134—
37)

无题诗写男女之间的离合悲欢、缠绵菀结之情。杨序中记锺书之语说“君自为之,更能体贴入微”(133),正是此体的基本要求。所以要有一些曲写情事的白描之句,如“匆匆得晤先忧别,汲汲为欢转赚愁”,“好梦零星难得整,深情掩敛忽如无”。此外更多的是倾诉之语,多借事物、比兴以出之,如古乐府《上邪》之类,如“炼石镇魂终欲起,煎胶续梦亦成空”,“咒笋不灵将变竹,折花虽晚未辞枝”,“梦魂长逐漫漫絮,身骨终拚寸寸灰”,“流水东西思不已,逝波昼夜老相催”都属此

类,最能见词华艳丽、情灵摇曳之态。除此之外,则是一些近于情节性、背景性的叙述,以及带有时光流逝、空间隔绝之类的表现,如“风里孤蓬不自由,住应无益况难留”,“远来犯暑破功夫,风调依然意态殊”,“愁喉欲斫仍无着,春脚忘疲又却回。流水东西思不已,逝波昼夜老相催”。这些语言,也必须讲究词华,渲染情采。钱氏熟于诗史,对从李商隐、韩偓至黄仲则、谭嗣同等人无题、绮怀之类的诗,多有撷取。诗中如“怅绝星辰昨夜风”“身骨终拚寸寸灰”等出于义山,“云阶月地”出于黄仲则。值得注意的是,此组诗受到谭嗣同《感旧》诗的影响。谭氏《感旧》共四首,梁启超著《饮冰室诗话》,首举谭诗,称其“沉郁哀艳,盖浏阳集中所罕见者”(《饮冰室》1)。钱诗中“此情徐甲凭传语,成骨成灰恐未休”,“身骨终拚寸寸灰”,出于谭诗“徐甲倦容心忏悔,愿身成骨骨成灰”。钱诗“天远应难寄泪红”的“泪红”,出于谭诗“芳草汀洲雁泪红”,甚至“依然院落溶溶月”,虽然出于晏殊的“梨花院落溶溶月”,但也使人联想谭诗“桐花院落乌头白”之句。当然,这一组诗还有出于晚唐其他作者之句,如“偏惊塞雁起城乌”,直接用温庭筠词句“惊塞雁,起城乌”(《花间集》17)。“茶烟禅榻”出于杜牧“今日鬢丝禅榻畔,茶烟轻飏落花风”(杜牧 245)。另外,钱氏熟于宋诗,此中“芳信莺通圣得知”“将心不必乞人安”,又用了苏、黄诗中词语。这却是无题诗中的别样作风。晚清流行的晚唐体,如樊增祥、易顺鼎,大量使用前人丽典,此法出于西昆体及清初吴伟业之“梅村体”。钱诗深受此派影响,所以十分重视词语与句法。但他同时又深受宋诗及同光体的影响,由情韵丰满转为筋骨柔韧。但无论如何,我认为晚唐体仍是钱诗的一个基本底色。整体上看,钱诗是带有尚词的特点。《代拟无题七首》,钱氏自编的《槐聚诗存》系于1991年,且有杨绛序言证明。但是根据《上海书评》2013年9月15日所载范旭伦的文章,从《钱钟书手稿集》中发现,其中第一首“风里孤蓬不自由”题为《七月十八夜作》,第三首“吴根越角别经时”题为《当四愁歌》,第五首“远来犯暑破功夫”题为《远来》,均见于1966年钱氏的札记中,因此认为这七首诗,都是钱氏早年写作的情诗。杨绛先生的序是故谬其辞,以为遮掩。^②

钱氏长于谈艺,对自唐宋以下的诗家多有评

点,于清以来的诗人更是常有褒贬,并且每中其要害。如《谈艺录》评论黄遵宪、严复、王国维等家融寄新知的创作方式,颇能揭露此派的利病。他自己的诗,虽然经常融入学问与新思,但尽量避免堆砌典故、炫耀新词之病,即是吸取了诗界革命派的教训。其对同光体派,虽然服膺似较多,且自作古近体诗,在修辞力去陈言,造思力求新警方面,深得同光诸老法髓;但也避免此派过于拗硬、每流于晦涩的弊病,而是以造境为主。

三

钱诗长于句法。自杜甫提出“法”“神”这样的概念,又有“晚节渐于诗律细”的说法,^③宋人黄庭坚、陈师道发挥幽蕴,窥入以杜甫为代表的唐人句法、句律,变化而出,形成典型的宋诗风格。清代的浙派、同光派,各自根据自身对宋诗的理解,结合清代诗学中的一些具体问题,尚法重律,在古近体诗的语言艺术方面形成了一种新的面貌。其中千差万别,难以细分。总的来说,就是推陈出新,务去陈言俗调,以艰难得新隽。这也是钱氏古近体诗的基本进路。上举1959年为杨绛所书诗册的十首绝句其一云:

廿载犹劳好护持,气粗语大旧吟诗。
而今律细才偏退,可许情怀似昔时。
(《槐聚诗存》113)

“律细”出于杜甫“晚节渐于诗律细”。杜甫所说“诗律”,主要是指法度,当然也包括如何将声律与字法、句法更好结合的问题,但主要不是指声律。黄山谷后来在杜甫的基础上又提出“诗人句律”这样的概念,^④其实质是指一种精微入神的句法。钱氏“诗律”正是上述杜、黄诸家的意思。钱诗十分重句法的变化与章构的安排。他在句法上务求新颖,章法则以奇侧落于深稳,变化不以一律,但总体上说,在紧凑中寓跳荡,有将文法与诗法紧密相融的意向。这些可能都是他自己所说的“律细”。具体的情况很难描述,从作品中或许能够有所体认。

钱氏长于七律,置字造句,时见奇崛之气,但又力求妥帖,追琢平淡之境:

缁衣抖擞两京埃,又着庵钟唤梦回。
聊以为家归亦寄,仍容作主客重来。当
门夏木阴阴合,绕屋秋花缓缓开。借取
小园充小隐,兰成词赋谢无才。(《返牛
津璠伦园旧赁寓》;《槐聚诗存》15)

人们在旅游和借寓中,往往因做客与暂时的心态,无法欣赏客寓的风景,得不到短暂的“诗意栖息”。其实某种意义上人生整个都是客,但也正因此而随时随处都可以是主。钱氏此诗将赁寓中此种复杂的主客身份写得特别好。这其实是好多人都有的经历。此诗亦可谓能写人人意中所有而笔下所无。前面四句尤其新颖警策,后四句写景、抒情,也能大致洽合。“聊以为家归亦寄,仍容作主客重来”,即用上文所说的以七字作两折的句法,即前四句为一相对完整的小句,后面又续成三字,成为一个新的句子。钱氏此句的妙处,还在于两个小分句之间,不仅是递续的关系,还有相反相成的意思,句法实为巧妙。

钱氏七律的最大特点在于重视句法的创造,其句式不用常律,务为变化,炼字更是迥不犹人,务为新险,但又落到稳处,可以说是险处求稳,给人以很强的技巧感。1939年所作《寓夜》,标志着他这种风格的成熟:

袷衣负手独巡廊,待旦漫漫夜故长。
盛梦一城如斗大,招天片月未庭方。才
慳胸竹难成节,春好心花尚勒芳。沉醉
温柔商略遍,黑甜可老是吾乡。(《槐聚
诗存》28)

第一联句法已能峭峻,但还是常律。“盛梦”一联,用现代美学来分析,就是主观感觉特别强,其实是通过一种新奇的句法来达到。“盛梦”“招天”“勒芳”,都是作者新造之语。“招天”二字尤新创。作者另有《山斋晚坐》诗云“一月招天犹隐约,百虫浴露忽喧呶”(《槐聚诗存》48),句法亦极新奇。但是作者并非玩弄句法炼字,整首将一段平常的夜寓情景化为诗的境界,具有很高的鉴赏价值。1946年所作《暑夜》一诗,风格与上诗相近:

坐输希鲁有池亭,陋室临街夜不扃。

未识生凉何日雨,仍看替月一天星。慢
肤多汗身为患,赤脚层冰梦易醒。白羽
指挥聊自许,满怀风细亦清冷。(《槐聚
诗存》93)

希鲁池亭用宋人故事。^⑤作者诗中词语,多搜于宋代,如“圣得知”“肉山”之类,皆宋诗习见词语。此诗起联作势,次联从雨凉、星月等常景中写出奇趣,全凭句法的变化。从美学上看,就是从一种新角度、新的关系来表现事物。其实这两句是写暑夜热闷的感觉,天上一点下雨的意思都没有,星星满布。作者将“生凉”与“何日雨”相对起来,又为星与月虚拟一种替换的关系,意思就变得空灵起来了。当然,这里“未识”“仍看”这样的虚字运用得当,也是很重要的。全诗的情景描写,清新脱俗,其中当然也寄寓了作者同样的心境。此诗论其构思之取法,仍可让人想见王令《暑旱苦热》“清风无力屠得热”一诗,王诗咏事以寄志,钱诗则吟咏性情以自适,其境界自然不同。宋人多写酷热及热凉转换,王令尤常为之。《槐聚诗存》中常有咏热之句,如《中秋日阴始凉》“肉山忽释火云忧,爽气顿教滞暑收”(94),又如《骤雨》“大暑陵人酷吏尊”(64),皆此类。溯其渊源,皆出于宋调。

律诗最重对仗,钱诗于对仗处最为着力。前面所论作品之外,试再为摘出意新语工者:

毅然独客归初伏,远矣孤城裹乱山。
(《发昆明电报绛》;《槐聚诗存》33)

隘巷如妨天远大,繁灯不顾月高寒。
(《对月同绛》;《槐聚诗存》36)

市籁咽寒方待日,曙光蚀黯渐欺灯。
(《待旦》;《槐聚诗存》37)

清苦数峰看露立,蒸腾一突对冥搜。
(《吉安逆旅作》;《槐聚诗存》40)

压屋天卑如可问,春胸愁大莫能名。
(《山居阴雨得许景渊昆明寄诗》;《槐聚
诗存》42)

将欲梦谁今夜永,偏教囚我万山深。
(《夜坐》;《槐聚诗存》43)

工却未穷诗自瘦,闲非因病味自饶。
(《拔丈七十》;《槐聚诗存》91)

以上都是中年所作,思深力健,缜幽入险,不仅见才气,更见学识。如非熟读历代诗,深谙古人各家的句律、格调、意境,就不能有这样的创新功夫。钱基博先生自诩集部之学,一时无两。钱锺书先生继承家学,又精于艺事,中年著《谈艺录》,对唐宋明清诸家深入勘察,尤其致力于唐宋诗之辨。在诗学方面,就近人而言,亦可谓博大精深,洞识源流之变。作者的旧体诗创作,就是以这样的学力为基础的。所以能够在并世诗家中别树一帜,置于晚清近代诸名家群中,也是不遑多让的。

四

就现在所见的《槐聚诗存》来看,钱锺书在旧体诗方面产量是比较少的。这与他的创作态度有关系。钱诗的高潮应该在上世纪三四十年代,进入五六十年代后,创作数量迅速减少。20世纪整体上看,是旧体趋衰的时代。但在1949年之前,承晚清以来各派余波,渐落偏邦的旧文学,尚有相当的社会基础与文坛组织。这从钱锺书个人的创作历史也能看到,于前辈亲炙陈衍、李宣龚、章士钊诸家,于同辈中又有像冒效鲁、刘大杰这样的劲敌式诗友。1949年之后,旧体诗词写作的圈子更小,并且所处分散。加上政治形势迅速变化,尤其是对文字狱的畏惧,钱氏的创作热情,即使在旧体方面,也可以说是锐减的。就风格来说,虽然前期斗奇争新之态仍在,但很大程度中返回平淡自然。

对于现实的变化与个人遭遇,钱诗所采取的方式,最接近黄庭坚所说“兴托深远,不犯世故之锋”。^⑥如1954年《容安室休沐杂咏》、1957年赴干校所作《赴鄂道中》五首,1974年作《老至》,乃至1961年作《秋心》,都可以说是兴寄无端,但微讽仍在。其中《赴鄂道中》五首,写途中日常之事,触目之景,忆往之思。以一孱弱学人之心思,来感受作者丝毫没有抗争力,也不想有任何抗争的时代大命运:

路滑霜浓唤起前,老来离绪尚缠绵。
别般滋味分明是,旧梦勾回二十年。
晨书暝写细评论,诗律伤严敢市恩。
碧海掣鲸闲此手,只教疏凿别清浑。
《宋诗选注》脱稿付印。
白沙弥望咽黄流,留得长桥阅世休。

心自摇摇车兀兀,三年五度过卢沟。
奕棋转烛事多端,饮水差知等暖寒。
如膜妄心应褪尽,夜来无梦过邯郸。
驻车清旷小徘徊,隐隐遥空碾霰雷。
脱叶犹飞风不定,啼鸠忽噤雨将来。
(《槐聚诗存》110)

作者中年以后的诗,多从日常生活、友朋交往的琐事物处入手,恬吟密咏,微寓感喟,整体风格较中年时期趋于平淡,但生新活法的使用有所发展。如一九六二所作《松堂小憩同绎》:

桃夭李粲逞娉婷,拥立苍官如列屏。
花罅蜂喧方引睡,松颠鹤语忽喷醒。
童心欲竞湖波活,衰鬓难随野草青。
共试中年腰脚在,更穷胜赏上山亭。
(《槐聚诗存》117)

此诗所写的是公园游赏的寻常境界,人人所习见的,不罕之境。作者摆脱日常的观物方式,将外景充分融入内心,追求陌生化的表现效果。从旧诗的意境来看,几乎可以说无一不是平常之物,然无一不是生新之笔。这种诗,毫无学问气,但却是从学问醇熟中出来的。

钱氏在旧诗方面所悬鹄的甚高,所作重于熔炼,但又主张自然为高。这一态度,在1949年所作《寻诗》诗中有所表白,可窥其微尚:

寻诗争似诗寻我,伫兴追逋事不同。
巫峡猿声山吐月,灞桥驴背雪因风。
药通得处宜三上,酒熟钩来复一中。
五合可参虔礼谱,偶然欲作最能工。^⑦

这里最重要的是提出“伫兴”与“追逋”二词。王士源序孟浩然诗,称“浩然每为诗,伫兴而作,故或迟成”(佟培基 432)苏轼《腊月游孤山访惠勤惠思二僧》:“作诗火急追亡逋,清景一失后难摹。”(《苏轼诗集》288)这是两种不同的态度,其中有迟速的不同。前一种沉思伫兴,多为唐人所尚;后一种随时敏捷,多为宋诗家数。以清诗而论,格调、神韵两派近于前者,而性灵派近于后者。从这首诗来看,钱氏是强调“伫兴”之说的。其核心的意思,即等待灵感的充分发生,诗来寻我,而

非我寻诗。这个态度有助于我们了解钱锺书先生的日常创作情形,是不轻易落笔,必待灵感充盈、佳句自成。这是钱氏诗学难易的辩证法,也是来自杜、黄两家由法而入神,由法度臻于自然的艺术思想。其诗作之少而精,即是这种创作态度的结果。《谈艺录》第36条论陆游云“放翁高明之性,不耐沉潜,故作诗工于写景叙事。”又论陆氏于“自羯鼓手疾、琵琶弦急而悟诗法,大可著眼。二者太豪太捷,略欠淳蓄顿挫;渔阳之掺、浔阳之弹,似不尽如是。若磬笛琴笙,声悠韵曼,引绪荡气,放翁诗境中,宜不常逢”(《谈艺录》130)。其所论意思,与上诗正同。

作者虽学宋诗,但于唐人之沉思伫兴,实多究心。集中另有《少陵自言性癖耽佳句有触余怀因作》:

七情万象强牢笼,妍秘安容刻画穷。
声欲宣心词体物,筛教盛水网罗风。微
茫未许言筌落,活泼终看捉搦空。才竭
祗堪耽好句,绣鞶错彩睹精工。

出门一笑对长江,心事惊涛尔许狂。
滂沛挥刀流不断,奔腾就范隘而妨。敛
思入句谐钟律,凝水成冰截璐方。参取
随波逐浪句,观河吟鬓赚来霜。(韦苏
州《冰赋》:方如截璐。《传灯续录》卷
二云门三绝句,有随波逐浪句。)(《槐聚
诗存》69)

杜诗“为人性癖耽佳句,语不惊人死不休”,作者所取的正是这种写作态度。其所追求的境界,既有近于晚唐体之“绣鞶错彩”,也有近于同光体之“高词险语”(《贺病树丈迁居》)。但作者又引前人之说,所谓“杜陵杜撰,亦如白傅白描”(《谈艺录》216),不仅用力于“杜撰”之处,实亦究心“白描”之处。顾其造就所在,实以白描见功夫。另外钱诗亦重空灵活泼,所谓“微茫未许言筌落,活泼终看捉搦空”,即是此种宗旨。所以其诗学于杜诗、宋诗、同光体诸家而能变;于性灵、神韵等说,也并不排斥。此间的消息,又多可会通于唐宋诗之辨,故作者一生诗学纲领在于辨唐宋诗之流变。

五

以上有关钱诗的讨论,多侧重于艺事。下面尝试从更大的诗歌本体,或称诗歌思想方面来对钱诗作些评论。

在诗词创作方面,中国古代有一个基本的理论就是“诗言志”,后来《毛诗大序》又有“吟咏情性”之说,陆机《文赋》提出“诗缘情而绮靡”。这几条诗论,其实一直在启示、指导着中国古代的诗人,近现代能够卓然名家的诗词作者也是一样。但这些只是原则,具体怎样体认,却是很复杂多样的实践问题。尤其是后来中国的古典诗歌中出现大量的咏物诗、山水诗,使人们对上述诗歌本体的体认变得更复杂。比如,如何在一首模山范水的山水诗,或者在一首描摹物象的咏物诗里,体现“诗言志”“诗缘情”原则?诗歌的本质是情志、情性,但如何在差不多可以说具有无限丰富性的题材内容或说表现对象中,体现上述诗歌的本质?所以,抒情实在是一个极其复杂的问题。诗人在诗学方面的造诣是否精深,有没有形成自己的诗学思想与风格上的独特追求,就表现在对上述问题的思考深度上。更重要的是,上述几种中国古代对诗歌本体或说诗歌表现对象的基本理论,它们之间的通连与差别,乃至各自的分野,历来学者甚少有效的阐述。

就近代以来的诗派来说,诗界革命比较多地体现“言志”的观念。而以樊增祥、易顺鼎等为代表的晚唐体,则明显地侧重于缘情绮靡的作风。以陈三立、陈衍、郑孝胥等为代表的同光体,继承宋人黄庭坚的情性说,可以说是以吟咏情性为主。就近现代诗词创作整体情况来说,我认为言志派属于主流。此派影响最大,后来旧民主主义及新民主主义阵营的革命家诗人,以及大量仁人志士的诗作,都以“言志”为主旨。这也是近代以来经历多次家国危亡的历史背景所决定的。这从诗论方面也可以发现,传统诗论如民国时代的诗词集序,多数标榜言志;近代以降从西方引进的抒情之说,其实也是汇入到言志之流的。“缘情绮靡”在现代一直被视为有所偏差的一种观念与作法。但是,在现当代诗词上,不乏因为简单地理解诗言志、诗抒情而流于直白浅露、抽象空洞、虚矫叫嚣的流弊。所以,一个在诗学方面造诣精深,并

且期待在风格上有创造的诗人,决不简单地理解言志与抒情之说。

钱锺书对传统的诗歌本体论及情志之说在近代以来诗学实践中的简单化,是有所反思的。《谈艺录》第五条“性情与才学”所表达的见解,有助于了解钱诗的创作宗旨:

王济有言:情生于文,然而情非文也。性情可以为诗,而非诗也。诗者,艺也。艺有规则禁忌,故曰“持”也。持其情志,可以为诗;而未必成诗也。艺之成败,系乎才也。[……]虽然,有学而不能者矣,未有能而不学者也。大匠之巧,焉能不出于规矩哉。(40)

性情是诗的表现内容,但它本身并不就是诗。“声欲宣心词体物”,作者重视艺术的本体,又重视语言的艺术。也许有鉴于历来简单理解诗与情志、情性的关系,而近代以来从西方引进的抒情理论也有这种简单化的倾向。钱氏的诗论,在性情与才学两者之间,更重视对才与学的阐述。《管锥编》第一册“《毛诗正义》”之“《诗谱》序”条,根据《正义》引《诗含神雾》“诗者持也”一语,进一步发展其上述观点:

《关雎序》云:“诗者,志之所之,在心为志,发言为诗”,《释名》本之云:“诗者,之也;志之所之也”,《礼记·孔子闲居》论“五至”云:“志之所之,诗亦至焉”;是任心而扬,唯意所适,即“发乎情”之“发”。《诗含神雾》云:“诗者,持也”,即“止乎礼义”之“止”;《荀子·劝学篇》曰:“诗者,中声之所止也。”《大略》篇论《国风》曰:“盈其欲而不愆其止。”正此“止”也。非徒如《正义》所云“持人之行”,亦且自持情性,使喜怒哀乐,合度中节,异乎探喉肆口,直吐快心。《论语·八佾》之“乐而不淫,哀而不伤”;《礼记·经解》之“温柔敦厚”,《史记·屈原列传》之“怨诽而不乱”;古人说诗之语,同归于“持”而“不愆其止”而已。陆龟蒙《自遣诗三十首·序》云:“诗者,持也,持其情性,使不暴去”;“暴

去”者,“淫”、伤、乱、愆之谓,过度不中节也。夫长歌当哭,而歌非哭也,哭者情感之天然发泄,而歌者情感之艺术表现也。“发”而能“止”,“之”而能“持”,则抒情通乎造艺,而非徒以宣泄为快,有如西人所嘲“灵魂之便溺”矣。“之”与“持”一纵一敛,一送一控,相反而亦相成,又背出分训与同时合训者。又李之仪《姑溪居士后集》卷十五《杂题跋》“作诗要字字有来处”一条引王安石《字说》“诗从言从寺,寺者法度之所在也”(参观晁说之《嵩山文集》卷一三《儒言》八《诗》)。倘“法度”指防范惩戒、傲恶闲邪而言,即“持人之行”之意,金文如《邾公望钟》正以“寺”字为“持”字。倘“法度”即杜甫所谓“诗律细”、唐庚所谓“诗律伤严”,则旧解出新意矣。(《管锥编》57)

作者通过辨析诗之“持”“之”两义,强调了诗之本体在于情志,而实现则在于艺术。“持”即是一个伦理化的过程,同时也是一个艺术化的过程,并且两者是结合在一起的。最后作者甚至将“法度”引入到“持”“之”之义中,完成了他的艺术本体论与表现论的统一,在一定程度上发展了中国古代的诗歌本体论。从对钱氏诗歌创作的研究中,我们发现他的这一诗歌理论的建立,与其创作实践密不可分。或许我们可以称之为钱氏“诗持说”。事实上,与钱氏“诗持说”最接近的,应该是《毛诗大序》的“吟咏情性”之说。关于“吟咏情性”说,笔者在多篇论文^⑤中作过详细解释,此不赘论。钱氏其实已经接触到这一传统理论的边缘了,但却舍此现成之理论,而专借诗持说发挥其诗歌思想。这恐怕与钱氏在学术上立意求新、喜欢从常人比较陌生的旧说中发挥新义的治学方法有关系。

钱诗产生于20世纪的多事之秋,国恨家愁,不无惊心彻骨之痛。作者的宗旨是以学术为高、艺事为尚的,但并不把学术理解为纯学问、把艺事理解为纯艺术。其《谈艺录》自称其书“虽赏析之作,实忧患之书也”(《谈艺录》1),其中对其著述的时代背景与个人心情,作过这样的描述:

既而海水群飞,淞滨鱼澜。予侍亲率眷,兵罅偷生。如危幕之燕巢,同枯槐之蚁聚。忧天将压,避地无之,虽欲出门西向笑而不敢也。销愁舒愤,述往思来。托无能之词,遣有涯之日。以匡鼎之说诗解颐,为赵岐之乱思系志。(1)

自然这也是钱诗创作的背景,而且其诗作较学术反映这种时代背景、个人心态更为直接敏感。他中年以后的诗歌,由于某种现实的原因,抒情言志更趋于婉曲。如果用古人的创作理论来描述,我认为最接近黄庭坚的“兴托深远”之说。若以笔者上述所分的晚清以来言志、缘情、吟咏情性三派来分,我认为钱诗最接近江西诗派、同光派的“吟咏情性”的作风。

钱锺书先生精通中西诗学,深明艺事之理。其诗学溯源披流,自诗骚至唐宋元明清近代的诸家诸派,皆有辨析,尤其是对明清以来长期纠缠不休的唐宋之争有自己独特的见解。他的诗学可以说是博大精深的。以此深厚的诗学功底,用之于旧体诗的创作,可以说是取弘用精。其早年虽曾染迹晚唐体,晚年也时一为之;但其主要的取法,仍在同光体一派,并由同光体上溯北宋黄庭坚、陈师道诸家,用其法而不袭其迹,变化而出。受宋诗及同光体的影响,钱诗最重句法章构,多新奇之致,劲折而纾徐,瘦硬中含妍媚。其于诗歌艺术之造诣,虽不能说已臻大家之境,但足可入名家之流。

钱氏平生虽不专力为诗,但在旧体诗创作方面取弘用精,酌古以变。他的旧体诗写作,以吟咏情性为旨,但又带有比较明显的逞才、游艺的特点,并且体现他博雅、机智、幽默的个性,造成比较鲜明的个人风格。研究钱诗,不仅有助于更好地了解钱先生的学术与艺术世界,同时也可能为当代诗词的创作上的提高与复雅提供借鉴。

注释[Notes]

① 对于钱诗的研究,安徽社会科学院文学所刘梦芙先生曾经发表长篇文章,载于《钱锺书研究集刊》(1999年)他后来还以钱锺书、钱仲联两家诗学为主要研究对象,申请国家课题“二钱诗学之研究”。

② 此条承张治先生告知。

③ 参见钱志熙“杜甫诗法论探微”,《文学遗产》4

(2001): 56—68。

④ 陈师道《王直方诗话》第237条引洪龟父言“山谷于退之诗少所许可,最爱《南溪始泛》,以为有诗人句律之深意。”见郭绍虞《宋诗话辑佚》(北京:中华书局,1987年),第88页。黄庭坚《子瞻诗句妙一世乃云效庭坚体盖退之戏效孟郊樊宗师之比以文滑稽耳恐后生不解故次韵道之子瞻〈送杨孟容〉诗云我家峨眉阴与子同一邦即此韵”亦言苏轼“句法提一律,坚城受我降”。见黄庭坚:《黄山谷诗集·山谷内集》卷五(上海:世界书局,1936年),第49页。所谓诗人句律,实江西派之不二法门。

⑤ 《宋元学案》卷一《安定学案·龙学卢先生秉》记载,胡瑗弟子卢秉“尝谒蒋希鲁堂,坐池亭。希鲁曰‘池沼粗适,恨林木未就耳!’先生曰‘亭沼如爵位,时来或有之;林木非培植根株弗成,大似士大夫立名节也。’希鲁赏味其言,曰‘吾子必为佳器。’”见黄宗羲著、全祖望补修:《宋元学案》(北京:中华书局,2007年),第51页。

⑥ 黄庭坚“答晁元忠书”,《宋黄文节公全集·正集》卷第十八,黄庭坚撰、刘琳等校点《黄庭坚全集》(成都:四川大学出版社,2001年),第462页。

⑦ 此诗融会典故甚多,其中“药通”句用李义山《药转》“换骨神方上药通”及“忆事怀人兼得句”,“酒熟”句用东坡《洞庭春色》“应呼钓诗钩,亦号扫愁帚”(见王文诰辑注,孔凡礼点校《苏轼诗集》第六册(北京:中华书局,1982年),第1836页),以及《三国志·魏书》徐邈称饮酒沉醉为“中圣人”,“清酒者为圣人,浊酒者为贤人”之语。“五合”句用孙过庭《书谱》“五合”之说。这是钱氏炫博求深、牵合数典以成新意的用典法。

⑧ 可参看钱志熙“论《毛诗·大序》在诗歌理论方面的经典价值及其成因”,《北京大学学报》4(2012): 59—66。又“诗学纂论三题”,《华南师范大学学报》1(2015): 154—62。

引用作品[Works Cited]

杜甫《杜诗详注》,仇兆鳌注。北京:中华书局,1979年。
[Du, Fu. *A Comprehensive Interpretation of Du Fu's Poems*. Ed. Qiu Zhaoao. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.]

杜牧《樊川诗集注》,冯集梧注。上海:上海古籍出版社,1998年。

[Du, Mu. *The Variorum Edition of Fanchuan's Poetry*. Ed. Feng, Jiwu. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1998.]

梁启超《饮冰室诗话》。北京:人民文学出版社,1959年。

[Liang, Qichao. *Poetry Commentaries from the Ice-drinker's Studio*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1959.]

钱锺书《谈艺录(增订本)》。北京:中华书局,1995年。
[Qian, Zhongshu. *On the Art of Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1995.]

——:《槐聚诗存》。北京:生活·读书·新知三联出版社,1995年。
[—: *Collected Poetry of Huaiju (Qian Zhongshu)*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1995.]

——:《石语》。北京:中国社会科学院出版社,1996年。
[—: *Language of Stone*. Beijing: China Academy of Social Sciences Press, 1996.]

——:《管锥编》(第一册)。北京:中华书局,1986年。
[—: *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]

苏轼《苏轼诗集》,王文诰辑注,孔凡礼点校。北京:中华书局,1982年。
[Su, Shi. *Collected Poetry of Su Shi*. Eds. Wang Wengao and Kong Fanli. Beijing: Zhonghua Book Company, 1982.]

佟培基“附录”,《孟浩然诗集笺注》。上海:上海古籍出版社,2000年。第432页。
[Tong, Peiji. “Appendix.” *Annotations to Collected Poetry of Meng Haoran*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2000. 432.]

赵崇祚编《花间集校注(上)》,杨景龙校注。北京:中华书局,2017年。
[Zhao, Chongzuo, ed. *A Critical Edition of the Anthology Among the Flowers*. Vol. 1. Ed. Yang Jinglong. Beijing: Zhonghua Book Company, 2017.]

钟嵘《诗品集注》,曹旭集注。上海:上海古籍出版社,1994年。
[Zhong, Rong. *Annotated Critique of Poetry*. Ed. Cao Xu. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1994.]

(责任编辑:查正贤)

