

An Analysis of Chen Yan's View of "New Poetry" and the Characteristics of His Later Poetics

Jianwei Pan
davidpan1@126.com

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

Recommended Citation

Pan, Jianwei. . "An Analysis of Chen Yan's View of "New Poetry" and the Characteristics of His Later Poetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (4): pp.214-223. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss4/22>

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.

陈衍的“新诗”观及其后期诗学的特征

潘建伟

摘要:陈衍不但常以白话新词入诗,而且基本接受胡适创造的“白话诗”这一概念,在诗话中经常提及,这与他后期诗学的转向密切相关。前期的陈衍注重“学人之诗”,意在矫正诗歌质地单薄、情感空疏之弊,故提倡以“经史”来充实诗的根柢;后期他赞赏“诗人之诗”,则由于当时的部分旧诗刻意堆垛典故,以致窒息了感性,因而侧重强调诗要抒写性情,辞必己出。陈衍的诗学理论中本身就存在变革性的因素,如果平行对比胡适的《文学改良刍议》,能看出陈衍的持论与之极为相近。此外,陈衍论诗极为重视音乐性,这与现代派诗人对这一问题的看法殊途同归。只有结合新文化运动这一大背景来谈论后期陈衍的诗学,才能全面认识他与新诗理论之间的复杂关联。

关键词:陈衍; “新诗”观; 后期诗学; 新诗理论

作者简介:潘建伟,哲学博士,杭州师范大学艺术教育研究院副研究员,主要从事中国近现代诗学研究。通讯地址:浙江省杭州市余杭区余杭塘路2318号杭州师范大学仓前校区怒园38幢,邮政编码:311121。电子邮箱:davidpan1@126.com。本文系国家社科基金一般项目“旧诗派之‘新诗’观研究(1917—1949)”[项目编号:20BZW040]的阶段性成果。

Title: An Analysis of Chen Yan's View of “New Poetry” and the Characteristics of His Later Poetics

Abstract: Chen Yan not only often incorporated vernacular neologisms into his poems but also essentially embraced the concept of “vernacular poetry” coined by Hu Shi. He made regular reference to “vernacular poetry” in his poetry commentaries, a connection closely tied to his subsequent shift in his poetics. During the early phase, Chen Yan turned to the “poetry of scholars” to rectify the deficiencies of shadow texture and hollow emotion in poetry. He advocated for the inclusion of “classics and history” to enrich the foundation of poetry. In his later period, he observed that some contemporary poems at that time deliberately relied on excessive allusions, resulting in the stifling of sensibility. He extolled the virtues of the “poetry of poets” to emphasize that poetry should convey genuine sentiments and that poets must employ their own words. Chen Yan's poetic theory contained revolutionary elements that bore a striking similarity to Hu Shi's view in “A Preliminary Discussion on Literary Reform”. Furthermore, Chen Yan placed special emphasis on the musicality of poetry, aligning with the viewpoints of modernist poets on this particular matter. A comprehensive understanding of the intricate relationship between Chen Yan and the theory of new poetry can only be achieved by considering his later poetics in conjunction with the backdrop of the New Culture Movement.

Keywords: Chen Yan; view of “new poetry”; later poetics; theory of new poetry

Author: Pan Jianwei, Ph. D., is an associate researcher in the Institute of Arts Education, Hangzhou Normal University. His research interest includes modern Chinese poetics. Address: Building 38, Shuyuan, Cangqian Campus of Hangzhou Normal University, 2318 Yuhangtang Road, Yuhang District, Hangzhou 311121, Zhejiang, China. Email: davidpan1@126.com. This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (20BZW040).

作为同光派著名诗论家及诗人的陈衍一直是中国近代文学研究的重要对象,不论是对于他的“三元说”“学人之诗”理论的探讨,还是对于他的“同光体”思想的阐释,抑或对于他与道咸时期宋诗派关系的研究,都已蔚为大观。近年来又有学者探讨他与近代诗学史叙事范式的联系,更是梳理出了“整齐划一的道咸演化史和异彩纷呈的同光流别史”。^①但过往的研究基本都是在旧体文学研究范畴之内展开的,未能将陈衍放在新文化运动的大背景下进行讨论,未能考察他前期诗学与后期诗学的连续性与相异性,也未能将其诗学与新诗理论结合起来进行研究。

新诗运动开始于1917年,陈衍去世于1937年,作为一位视诗为性命的人,在长达二十年的时间里不可能对当时的诗体大变革毫无反应。只是这些反应都较为隐晦,如果没有仔细去阅读当时的诗话、诗作、诗序、诗评、书信等隔离于新文化运动的文献,就会错以为陈衍对于新诗没有意见,或者想当然地将之看成新诗的反对者。事实上,面对新诗的产生,陈衍几乎没有直接表示过反对,相反,他对胡适提倡的“白话诗”有着一定的认同,在自己的诗论与诗作中也经常提及这一概念。笔者尝试以新文化运动为界,将陈衍的诗学分为前后两期。与陈三立前后两期的诗学有着较明显的连贯性不同的是,陈衍的诗学要复杂得多,他的前后期诗学既有相连贯者,又有着相异较大者,甚至还有截然相反者。本文拟从他对于白话诗的态度谈起,逐一分析后期陈衍诗学的特色,并探讨其与新诗理论之间的内在关联。

—

同光派常被看作保守落伍的一个旧诗流派:新诗运动与“诗界革命派”一脉相承,而与同光派则矛盾对立,“恒居于绝端相反、永远不可调和的地位”(朱右白4)。陈衍对于同光体之发展、同光派之成立,最有鼓吹传布之功,故而当代论者也想当然地认为陈衍一定也是白话诗的反对者。^②这其实是一种先入为主的意见。陈衍对白话诗的态度绝非如一般人想象的那样保守。首先,陈衍作诗向来不排斥白话,他前期的诗就有大量运用白话之作。如《题损轩吴门集后》云:“解吟得雨彻宵听,判牍还来坐讼庭。苦笋亦多螃蟹有,只除

少个冷泉亭。”(陈衍,《陈石遗集》88)《题篁溪归钓图》云:“有溪复有篁,其鱼乐于我。愿君直其钩,钓不钓俱可。”(陈衍,《陈石遗集》213)这样大量以白话入诗的情况在陈三立诗集中鲜能看到,而在陈衍那里却极为常见。后期陈衍的诗作更是频繁地以白话入诗。比如《忽忆》云:“忽忆童年上学时,落灯风急落梅霏。刚刚亭午饥思饭,仅仅黎明起着衣。万字背书聊塞责,一篇日课困重围。只须待到荷钱出,伏案功程渐渐稀。”(陈衍,《陈石遗集》250)写得似乎像周作人的杂诗。与前期不同的是,后期陈衍在以白话入诗方面形成一种观念上的自觉,并且对当时出现的新词尤其青睐。王逸塘《今传是楼诗话》记载了他与陈衍对于新词入诗的态度:

滥用新名词入诗,每为雅人所病。然亦有万不能不用者,概从禁忌,似亦非宜。余夙持此论,乃与石遗不谋而合。其诗且已先余用之,《匹园落成》云:“檐溜聚成双瀑长,雨中月色电灯光。临春侧想吾家阁,可笑贫儿不自量。”又《九日集酒楼,时余以病痒戒酒》云:“满城风雨未曾来,只盼霜天雁带回。竹叶于吾尚无分,菊花虽好奈初胎。谁能太华峰头去,并愧齐山笑口开。佳节总须求酩酊,强携啤酒注深杯。”“电灯”、“啤酒”,固皆新名词也,果善用之,何伤诗格?况生今之世,万国棣通,事物繁赜,必欲求之载籍,比附有时而穷。与其泥古而失真,无宁自我而作古。新文学家所谓“时代性”者,吾人又安可一笔抹煞乎!余近以“墨雨”“欧风”入诗,亦是此意。(王逸塘 504—505)

引文较长,概括起来大致可以分为四层意思。第一层意思是新词入诗为当时的“雅人”所病,而陈衍却并不排斥,且早有尝试。第二层意思是通过例举陈衍《匹园落成》^③与《九日集酒楼,时余以病痒戒酒》二诗,证明运用新词,不伤诗格。第三层意思是时代变迁,各国交流频繁,事物愈加复杂,吾国旧籍中之词汇已不足比附,必须运用新词。第四层意思是不能一笔抹杀新文学家所提出的“时代性”的思想。王逸塘所表达的意思,当与陈

衍的观念相去不远。比如陈衍对引文中《匹园落成》一诗所运用的新词就非常满意,据陈声暨、王真的说法,他对其中的“檐溜聚成双瀑长,雨中月色电灯光”二句尤为得意:“匹园成,欲自作数诗落之,久未成,岁暮乃足成十四绝句,中有‘檐溜聚成双瀑长,雨中月色电灯光’二语,公绝爱。”(陈声暨 王真 264)

陈衍注重化用新词与他关于诗歌语言的雅俗观念密切相关。《石遗室诗话》卷23第14则云:“诗最患浅俗。何谓浅?人人能道语是也。何谓俗?人人所喜语是也。”(陈衍,《石遗室诗话》318)作于1937年的《说诗社诗录序》亦云:“不雅则俗,俗非必薰心势利也,习见之语,令人生厌者,皆不雅也。”(陈衍,《陈衍诗论合集》下册 1071)这里表达的雅俗观极为通达:人人能道语即为浅,人人所喜语即为俗,因而他对当时诗中被反复使用、看似高雅的词汇相当厌憎。《石遗室诗话》卷8第1则云:“今人作诗,知甚嚣尘上之不可娱独坐,‘百年’、‘万里’、‘天地’、‘江山’之空廓取厌矣。”(陈衍,《石遗室诗话》112)反过来说,时代中出现的一些新词,比如“电灯”“啤酒”,看似普通日常,却也能产生诗意,关键在于诗人如何运用它们。

其次,陈衍基本接受胡适创造的“白话诗”这一概念。陈衍晚年写的《哭梦旦》一诗中有“报我白话诗,请我为一书。以配寿君作,张壁足嬉娱”(陈衍,《陈石遗集》413)之语。并且这首诗本身就用了当日大量的白话入诗,如“成都飞机场,迎君大喜欢”“乃服安眠药,长眠遂不起”“万本商务报,不胫走四陲”等,故而陈步、江小涛直接认为此诗乃“白话诗”(陈步 江小涛 10)。陈衍本人亦将晚年写的“人生七十古来稀,此是诗人短命词。试看前清诸老辈,所难九十到期颐”一诗径称为“白话诗”(陈衍,《石遗室诗话续编》664)。陈声聪《兼于阁诗话》第1卷更在“石遗白话诗”一条下,一口气列举了陈衍的《匹园落成》《九日集酒楼,时余以病痒戒酒》《元旦见桃开,效香山体》《畏庐同年书来劝省食,报以长句》《壬戌冬月与林宗孟会于京师,属以白话诗成十八韵》等五首白话诗(陈声聪 40,41)。由此看来,陈衍对于白话诗并不排斥,甚至还在积极创作,尽管他所谓的“白话诗”与现代文学史中的“新诗”有着较大差异。

第三,与同光派其他诗人一样,陈衍也从不用“新诗”这个概念,但他似乎承认当时的“新诗”确实是中国诗穷极而变的一个结果。这从李详与陈衍谈新诗的一封信中可以得到侧面的了解:

弟尝私谓,有子部杂家学问,偶尔为诗,必有可传。若就诗求诗,架上堆得《随园全集》、《湖海诗传》,交不出乡里,胸不具古今。钟记室以任昉为戒,但揭羌无故实,诂出经史,相为裁重。因之一千余载之后,白话诗出,为大革命。阁下与弟,犹屈强负固,作刑天舞戚之态,同为大愚大惑。然吾两人之子部杂家诗,未必无一二可传。(李详 1041)

很显然,引文中的“白话诗”并非泛指,而是特指“新诗”。李详认为钟嵘《诗品》所讲的“‘清晨登陇首’,羌无故实;‘明月照积雪’,诂出经史”等强调“皆由直寻”的论说,可看成一千余载后新诗大革命的诗学渊源,自嘲与陈衍仍在“屈强负固,作刑天舞戚之态”,是“大愚大惑”的表现;同时又强调了在新诗诞生的年代作“子部杂家诗”并非全无价值,仍有“一二可传”之篇。这个观点极为通达:既承认新诗的诞生的确是中国诗的一次“大革命”,又表示自己与陈衍的旧诗自有其意义所在。陈衍的回信作何答复,不得而知,但他晚年编著《宋诗精华录》,在杨万里《晚风》一诗下有评语:“作白话诗当学诚斋,看其种种不直致法子。”(陈衍,《陈衍诗论合集》上册 825)这其中所说的“白话诗”很可能也是指白话新诗。对新诗创作实绩不满,并不代表反对新诗作为一种诗体的存在,他所不满意的是当时新诗在表情达意时太过直截了当。

二

对于某种新事物的态度或意见,往往与主体自身坚持的某种理论密切关联。陈衍对于白话诗如此包容,也与他后期诗学偏重“诗人之诗”有着重要的关系。陈衍一生论诗,注重合“学人之诗”与“诗人之诗”,这是不错的。他的《榕阴谈屑叙》回忆:“时余方年盛意广,以为诗人、学人二者,非肆力兼致,不足以薄风骚,副雅材。”(陈衍,《陈石

遗集》580)他的《聆风移诗叙》亦云:“余生平论诗,以为必具学人之根柢、诗人之性情,而后才力与怀抱相发越。”(陈衍,《陈石遗集》688)但是“学人之诗”与“诗人之诗”合二为一,这是一种理想状态,在不同阶段,他对于“学人之根柢”与“诗人之性情”的论述往往有所偏向。前期他多注重“学人之诗”,意在矫正诗歌质地单薄、情感空疏之弊,故提倡以“经史”来充实诗的根柢;后期他赞赏“诗人之诗”,则由于当时部分的旧诗刻意堆垛典故,以致窒息了感性,因而侧重强调诗要抒写性情。以《石遗室诗话续编》这一后期著作为例,书中几乎不再提“学人之诗”,^④注重的多是“诗人之诗”。《续编》卷3第1则列举了郑永诒《质庵诗稿》中的《寓斋初夏》《杂兴》《瑞安潘志雅善艺菊,赠以诗》等八首诗,评曰:“以上皆不愧为诗人之诗。”(陈衍,《石遗室诗话续编》551)《续编》卷3第75则又列举了胡念祖《洞易斋遗诗》中的《和香宋》《清明微雨》等五首诗,评曰:“皆诗人之诗。”(陈衍,《石遗室诗话续编》582)《续编》卷6第48则复举陈树人的《早春与若文游士丹黎公园》《春雨中游玄武湖偕若文》等十余首诗,评曰:“君天然诗人之诗,不假雕饰,故其集名《自然美讴歌》。”(陈衍,《石遗室诗话续编》683)那么,何为“学人之诗”与“诗人之诗”?陈衍在《石遗室诗话》卷28第6则中有一个比较简明扼要的说明:“证据精确,比例恰当,所谓学人之诗也。而诗中带着写景言情,则又诗人之诗矣。”(陈衍,《石遗室诗话》381)这是他对于“学人之诗”与“诗人之诗”各自特点的揭示。大抵前者注重经史考据,“无一字无来处”,后者注重言志抒情、写景状物。最佳状态当然是两者水乳交融,相合为一,但是在不同的诗坛风气下,作为一位诗论家,他会有不同的倾向。也就是说,“学问”与“性情”这两个关键词在陈衍前后两个阶段论诗中的偏重是不同的。

后期陈衍最重“性情”,讲究“辞必己出”。黄曾樾辑《陈石遗先生谈艺录》记陈衍之言:“作诗当求真是自己语。”(黄曾樾 702)日本学者神田喜一郎于1930年拜访陈衍,并问其是否“主西江派”,陈衍回答说:“大家诗文要有自己面目,决不随人作计。自三百篇以逮唐宋各大家,无所不有而不能专指其何所有,盖不徒于诗中讨生活也。”(陈声暨 王真 349)从他关于诗的“用典”问题的看法来考察,更能看到后期他在论诗上的这种

转变。后期陈衍多处提到了“用典”的弊端,《石遗室诗话》卷27第6则评价苏东坡的“纷纷初疑月挂树,耿耿独与参横昏”与张耒的“调鼎当年终有实,论花天下更无香”,一反周紫芝的赞赏有加而判之曰:“若‘月挂树’、‘参横昏’,则用典而已,有何工夫?至‘调鼎’云云,更用到陈腐之典,俗不可耐。”(陈衍,《石遗室诗话》362)^⑤《石遗室诗话续编》卷1第21则更是直说:“大概作诗不用典,其上也;用典而变化用之,次也;明用一典,以求切题,风斯下矣。”(陈衍,《石遗室诗话续编》486)如果按照“学人之诗”的思路,用典自然是要被大大强调的,但陈衍却认为诗之最上者乃在不用典,用典再怎么精要,都只能落入第二层了。故而他甚至会对郑永诒写的“吹灭读书灯,一身都是月”如此浅易的句子大为“激赏”。^⑥钱仲联《论“同光体”》一文云:“陈衍‘学人之诗’的说法,不仅在理论的本身还值得商榷,即使就事论事,也不符合实际。”(钱仲联,《当代学者自选文库:钱仲联卷》199)后期陈衍侧重论诗的言志抒情、写景状物,实际上与前期“学人之诗”的理论已经大有分歧。

对于后期陈衍的这种转变,时人多有评论。汪辟疆《近代诗派与地域》写道:“石遗初则服膺宛陵、山谷,戛戛独造,迥不犹人。晚年返闽,乃亟推香山、诚斋,渐趋平淡。”(汪辟疆 300)钱仲联《十五年来之诗学》也认为:“闽派领袖石遗老人,近年卜居吴门,诗流奉为盟主。而其持论,亦主解放,大异曩昔矣。”(钱仲联,《梦苕盦诗文集》618)两人所言正是指陈氏的这种转变。同光派诗人中如陈三立、沈曾植等与胡适的诗学分歧很大,而后期陈衍与胡适的观点却较能达成共识。陈衍的这种转变有可能受到过新文学理论的影响,但更多的应该是其诗学本身就存在变革性的因素,如果平行对比胡适的《文学改良刍议》,能看出两者持论极为相近。《文学改良刍议》第一事是“须言之有物”,其中的“物”就是指情感思想,这与陈衍侧重诗必须言志抒情类似。《文学改良刍议》第二事“不摹仿古人”就是要求“不作古人的诗,而惟作我自己的诗”,这与陈衍说的“大家诗文要有自己面目,决不随人作计”类似。《文学改良刍议》第五事“务去烂调套语”,就是要摆脱诗文中堆积的如“蹉跎”“身世”“寥落”“飘零”等看似很雅的词语而要求“人人以其耳目所

亲见亲闻所亲身阅历之事物，一一自己铸词以形容描写之”，这与陈衍厌憎“百年”“万里”“天地”“江山”等套语而欣赏白话新词入诗亦相一致。《文学改良刍议》第六事“不用典”，这又与陈衍多处批评用典的弊端，提出“作诗不用典，其上也”的看法相一致。^⑦后期陈衍与胡适的诗观还有一个非常重要的相似点，即在诗的抒情上都排斥悲呻之语。

前期陈衍常常是个调和论者，论诗兼顾学唐与学宋，并论阅历与读书，融合“学人之诗”与“诗人之诗”，强调作诗既需有“别才”又要有“学问”，既要积成广大又要注重精微，既要避免浅俗又要避免生涩，既注重“直寻”而又注重“用事”等等。通读前期的石遗诗论，处处可见到这种调和。就抒情风格而言，他既推崇雄挚之风，也不排斥悲呻之语。作于1912年的《陈仁先诗叙》评价陈曾寿之诗：“独肆力为凄惋雄挚之诗，始为汉魏六朝，笔力瘦远。”（陈衍，《陈石遗集》513）“凄惋”与“雄挚”是不同的风格，陈衍却认为两者能在陈曾寿诗中融为一体。此时的陈衍对于凄惋、哀怨的“悲呻”之语不但不排斥，而且予以多处肯定。《石遗室诗话》卷3第12则曰：“邻于哀者曰‘感触’，故工诗者多不能忘情之人也。”（陈衍，《石遗室诗话》51）他列举梁启超的《腊不尽二日遣怀》等十首以及郑孝胥的“忧天已分身将压，感逝还期骨易灰”等数句，称两人“善作悲呻之语”（陈衍，《石遗室诗话》51—53）。《石遗室诗话》卷6第4、5甚至还对钱谦益、朱彝尊斥竟陵派为“亡国之音”表示不满，他认为：“是竟陵之诗，窘于边幅则有之，而冷隽可观，非摹拟剽窃者可比，固不能以一二人之言，掩天下人之目也。”并云：“余特表而出之者，以钟谭好处，在可医庸俗之病。”（陈衍，《石遗室诗话》91）可见出他当时对于冷隽、清寂的悲凄之风往往持肯定态度。

后期陈衍却认为，虽然诗教主性情，但是不能作悲呻之语，而是要注重抒写超越一己感伤幽怨的浩荡胸襟。他的《小草堂诗集叙》提醒谢焯“勿过为幽忧穷愁之词”（陈衍，《陈石遗集》685）。《石遗室诗话》卷29第32则更记载一段陈衍对谢焯的规劝：“潮州谢幼安（焯），亦大学诸生，喜为诗，时作穷愁幽忧之语。善病，忽自谓必死，要朋友作挽诗。余作一绝句辟之云：‘吴中名士曾求死，海外东坡亦浪传。我劝伯伦休荷锺，何方理

骨事由天。’”（陈衍，《石遗室诗话》406）陈声暨、王真编《石遗先生年谱》在1923年下亦记录道：“大学生谢幼安多病，自谓将死，作自挽诗。公以诗辟之。”（陈声暨 王真 302）陈衍对后辈诗人的这种规劝远不止此一例。《石遗室诗话续编》卷1第36则引孔融《与曹操论盛孝章书》中“忧能伤人”之语，哀悼冯挥之“幼学早卒”，认为与其“苦语悲音，奔赴纸上”不无关系，并云：“虽年少血性过人，动形感愤，亦言为心声，太乏春夏气也。”（陈衍，《石遗室诗话续编》492）接着又大量引用了冯氏表现愁苦的诗句，并评论道：“以上语几百无一欢，多录之，劝年少者不宜无病而呻，亦聊慰赍志以没者于万一也。”（陈衍，《石遗室诗话续编》493）更有名的是他对钱锺书的规劝。《石遗室诗话续编》卷1第27则记录他在读了钱氏的“不堪无月又无人，兀坐伶仃形影神”“如此星辰如此月，与谁指点与谁看”“春带愁来秋带病，等闲白了少年头”等诗后，劝钱氏不要写一些春愁秋病、流于感伤的诗，并告诫他：“汤卿谋不可为，黄仲则尤不可为。”（陈衍，《石遗室诗话续编》489）在这一抒情问题上，陈衍与胡适的诗观达成了高度的一致。胡适《文学改良刍议》之第四事即“不作无病之呻吟”，其论述与陈衍的表述几乎如出一辙：

今之少年往往作悲观，其取别号则曰“寒灰”，“无生”，“死灰”；其作为诗文，则对落日而思暮年，对秋风而思零落，春来则惟恐其速去，花发又惟惧其早谢：此亡国之哀音也。老年人为之犹不可，况少年乎？其流弊所至，遂养成一种暮气，不思奋发有为，服劳报国，但知发牢骚之音，感喟之文；作者将以促其寿年，读者将亦短其志气：此吾所谓无病之呻吟也。国之多患，吾岂不知之。然病国危时，岂痛哭流涕所能收效乎？（胡适 22）

同样是对少年写诗的规劝，同样是对牢骚之音、悲呻之语的排斥，亦同样在提醒这种诗风会给作者与读者带来消极影响。对于胡适提出的“不作无病之呻吟”，钱锺书曾在《中国文学小史序论》一文中作过申辩：“文艺上之所谓‘病’，非可

以诊断得；作者之真有病与否，读者无从知也，亦取决于呻吟之似有病与否而已。”（钱锺书 105）钱氏是将文本看成一个独立的世界，认为文本并不必然表现作者的情志，呻吟之不让人信其为有病，正是因其人不善呻吟故。但事实上，钱、胡二氏的关注重点是不同的。胡适并不重在关注作者“病不病”的问题，而径直反对一种表现愁苦的诗风，一种呻吟的情感状态。在他看来，“无病呻吟”自然必须摒弃，“有病呻吟”也绝非值得提倡。这也正是陈衍所要表达的意见。《石遗室诗话》卷 30 第 26 则借评何达安之诗而感叹：“今之少年往往好作苦语，固缘世乱而早为客，亦一时风气所趋也。”（陈衍，《石遗室诗话》427）既承认幽忧穷愁之“苦语”确实有其世乱漂泊的真实经历之原因，又指出这也是受到当时诗坛风气之影响所导致的结果。故而陈衍主张变风变雅，直写性情，其旨却要超越境遇，横放杰出。作于 1926 年的《山与楼诗叙》写道：

余生丁未造，论诗主变风变雅，以为诗者人心哀乐所由写宣，有真性情者，哀乐必过人。时而赍咨涕洟，若创巨痛深之在体也；时而忘忧忘食，履决踵，襟见肘，而歌声出金石、动天地也。其在文字，无以名之，名之曰挚曰横，知此可与言今日之为诗。（陈衍，《陈石遗集》690）

“挚”是真挚动人，“横”是横放杰出，去掉了原来评价陈曾寿诗的“凄惋”，保留“雄挚”这一层意思。诗以抒性情，所谓“有真性情者，哀乐必过人”，即其“哀乐”非仅一己之哀乐，而是不为外境所转，超越一己之得失、一时困境的感情，如此方能发为雄挚之风，精神因之而独立。

三

陈衍的诗学还有一个非常重要却很少为论者所关注到的特点，就是他特别注重诗的“音乐性”。《石遗室诗话》卷 7 第 13 则评价姚永概的《偕子善伯岂游北海登万寿山作歌》：“语意甚朴，惟‘卧’韵差入后音节苍凉，极近遗山。”（陈衍，《石遗室诗话》109）认为朴素的语意可以通过音

节的“苍凉”得到弥补。《石遗室诗话》卷 14 第 7 则写道：“东坡意笔曲达，多类宛陵；异在音节：梅以促数，苏以谐畅；苏如丝竹悠扬之音，梅如木石摩戛之音。”（陈衍，《石遗室诗话》201）“促数”就是迫促频繁，如木石摩擦；“谐畅”就是和谐流畅，如丝竹悠扬，陈衍以此论梅尧臣与苏东坡之优劣。《石遗室诗话》卷 23 第 5 则提到五律的写作：“盖一句只五字，又束于声律对偶，难在结响有余音，易同于排律句调。欲学初唐五律，求之于音节，须求之于用字，音节由用字出也。”（陈衍，《石遗室诗话》317）认为学初唐五律必须求之于字的音节，且须重在“结响有余音”。

陈衍极重诗的声音，这从他对王士禛的评价中更能见出分晓。陈衍在很多处批评过王士禛，《石遗室诗话》卷 23 第 13 则云：“渔洋自夸学王、孟、苏州，则非有真兴趣，而才思骨力亦不足以赴之。”（陈衍，《石遗室诗话》318）批评王氏不但无高妙之兴味，而且才力与思想亦有所不足。《石遗室诗话》卷 27 第 3 则云：“渔洋于古人好句，巧偷豪夺，必须掠为已有而后已。”（陈衍，《石遗室诗话》361）批评王氏不知如何学古，只知巧偷豪夺。可以看出，这些批评都非常严厉。但陈衍又认为，王士禛并非一无可取，所可取者即王氏诗之声调悠扬、铿然可听。陈衍《戏用上下平韵作论诗绝句三十首》其三云：“真个销魂王阮亭，冶春绝句最芳馨。华严弹指何人见，声调铿然自可听。”（陈衍，《陈石遗集》159）陈衍认为，王士禛论诗“如华严楼阁，弹指即现”般虚无缥缈^⑧，但毕竟仍有“声调铿然自可听”的《冶春绝句》，也即仍肯定了王氏之诗因富有音乐性，故而和谐动听。

《石遗室诗话续编》在诗的音乐性问题上的看法与《石遗室诗话》一以贯之，而论述更为深广。《续编》卷 2 第 23 则评价夏承焘的《月轮楼即兴达玉岑、榆生》：“音节直逼涪翁《松风阁》之作。”（陈衍，《石遗室诗话续编》531）《续编》卷 3 第 71 则云：“绝爱坡公七言各体，兴趣音节，无首不佳。”（陈衍，《石遗室诗话续编》579）《续编》卷 3 第 79 则特别指出：“今人工诗者不少，而七古音节不合者颇多。往往词意雄俊，至三数句以后，使人读不下去。虽有佳章，不能入选，故七古可登者希也。试取昌黎、东坡、遗山之作读之，有一篇一句，犯此病者乎？向与弢庵尝言之。渔洋七言

古,词意并不甚高妙,而读来自觉可喜,音节激扬故也。此事至显而至要,人自不留意耳。对友朋所作,有时不便明言,对门人则不敢不告矣。”(陈衍,《石遗室诗话续编》583)在陈衍看来,词意雄俊而音节不合,不能算是好诗;词意不高而音节激扬,读来反而可喜。对于诗之音乐性的发现,被他看作独得之秘,在后期频繁提到,不妨多举。《续编》卷4第18则评价陈闳慧《明佛招集黄园道暑》一诗:“音调自佳。”(陈衍,《石遗室诗话续编》593)《续编》卷4第34则评价黄晓浦的五言古体一百韵祝寿诗:“音节颇似虞山。”(陈衍,《石遗室诗话续编》601)《续编》卷4第58则评价蹇先渠《甘露寺江山第一亭,遥望焦山诸胜》一诗:“迤邐说去,音调雅近坡公。”(陈衍,《石遗室诗话续编》613)《续编》卷5第45则评价洪汝怡的《寄穆诗存》:“才调缤纷,音节和雅,近体高青邱、李于鳞之流亚也,近人中可与杨云史相伯仲。”(陈衍,《石遗室诗话续编》648—649)笔者曾特别指出过钱锺书论诗极重音乐性,通过梳理陈衍对诗的“声音”之论说,有理由推测钱氏的观点很可能受到过陈衍的影响。^⑨

后期陈衍雅不喜黄庭坚、陈师道,其原因就在于二人之诗音调沉闷。《石遗室诗话续编》卷6第37则云:“余论诗雅不喜山谷、后山,犹东坡、遗山之不喜东野,非谓其不工也。诗不能不言音节,二家音节,山谷偶有琴瑟,余多祝敌,笙箫则未曾有,不得谓非八音之一,听之未免使人不欢。”(陈衍,《石遗室诗话续编》679)“多祝敌”就是指黄陈二人之诗多合止之声,较为沉闷,缺少琴瑟的铿锵、笙箫的悠扬,听之使人不欢。他晚年编著的《宋诗精华录》选黄庭坚诗39首、陈师道诗26首,远在选择苏轼诗88首、杨万里诗55首、陆游诗54首之下。^⑩正是由于这种诗学宗趣所向,陈衍对致力学黄的陈三立同样颇为不满。黄曾樾辑《陈石遗先生谈艺录》记陈衍之语:“所谓高调者,音调响亮之谓也,如杜之‘风急天高’是矣。《散原精舍诗》则正与此相反。”(黄曾樾703)他的《近代诗学论略》亦云:“陈之诗甚僻涩,有似其性情。夫一人之诗,必有名篇名句,传诵于人;陈之诗,则可传诵者不多矣!”(陈衍,《陈衍诗论合集》下册1087)所谓“可传诵者”即指音律谐畅、悠扬铿锵之作。陈衍《宋诗精华录·叙》又写道:“然如近贤之祧唐宗宋,祈向徐仲车、薛浪语诸家,在八音

率多土木,甚且有土木而无丝竹金革,焉得命为‘律和声,八音克谐’哉!”(陈衍,《陈衍诗论合集》上册710)引文中之“近贤”即指陈三立。《石遗室诗话》卷14第12则云:“伯严生涩处与薛士龙(季宣)乃绝相似,无人知者。尝持浪语诗示人,以证此说,无不谓然。”(陈衍,《石遗室诗话》204)《近代诗钞》评论陈三立:“少时学昌黎,学山谷,后则直逼薛浪语,并与其乡高伯足极相似。”(陈衍,《近代诗钞》中册1324)高伯足即高心夔,《近代诗钞》说其“诗功甚深,而词句钩棘”(陈衍,《近代诗钞》上册516)。故所谓“有土木而无丝竹金革”也就是批评陈三立的诗如徐仲车、薛浪语以及高心夔的诗那样,生涩沉闷,声调喑哑,缺少悠扬铿锵之音,不合“律和声,八音克谐”之旨。

陈衍对于陈三立的这些批评,有人认为这是他“妒散原名高于己”。^⑪这种理解并不恰当。陈衍在创作上的成就虽不如陈三立,但在诗论上,当时的旧诗坛几乎无人可与之并驱。陈衍对陈三立的不满,归根结底是两人在诗学上确实有着重大分歧。陈三立的著名诗论“务约旨敛气,洗汰常语,一归于新隽密栗,综贯故实,色采丰缛”(陈三立1091),提到了诗的抒情、诗的用语、诗的典故以及诗的意象,却没有将诗的声音纳入其诗学的范畴之内。大抵陈三立的诗本身较多“祝敌”之音,也就是较为低沉,他论诗也很少强调诗的音乐性,甚至说过“其进于古作者,盖颇契本原所在,不必尽徇声律、规体制也”(陈三立1093)。这在陈衍的诗论中得到了充分的补充。

重视诗的音乐性是西方现代主义诗学的突出特点,从爱伦·坡到波德莱尔、马拉美、魏尔伦,再到瓦雷里、里尔克、艾略特等象征主义诗人无不如此持论。如瓦雷里《文学》写道:“抒情是感叹词的发展。抒情是必先有起作用的声音的一种诗。”(戴望舒560)又如艾略特《诗的音乐性》云:“一首诗或一段诗,在产生过程中,首先是作为一种特殊的韵律,然后才是文字的表现。”(Eliot 32)一般来说,古典主义诗学或浪漫主义诗学也同样很强调诗的音乐性,但它们只是强调节奏韵律是表达思想感情的利器,却并未像象征主义诗学那样讲究“舍意成文,因声立义”。^⑫陈衍在音乐性的论述上与传统诗学也有着较大的差异,他主张朴素的语意可以通过音节的“苍凉”得到弥补,并不高妙的词意可以借助音节的“激扬”

让人读来可喜,他对“词意雄俊”而“音节不合”之作往往不予认可,他因王士禛的诗富有音乐性而原谅了他的“才力不足”,这些论说反而与西方象征主义诗学有着更为接近的一面。两者有个共同的倾向,即将诗的“声音”凌驾于诗的“义旨”之上。这类观点看似偏激,却有其“片面的深刻”:一首诗倘若被抽去其声律节奏,诗就瓦解了。而新诗运动正好与此相背而行,即更多地注重诗的义旨之传达,不大关心诗的声音之效果,因而导致了诗律的散乱、诗风的散漫,大量没有韵律的新诗往往就在“自由诗”的名义下被写了出来。闻一多有鉴于早期新诗的这一弊端,于1926年发表《诗的格律》,着重讨论了诗的音乐美。现代派诗人如卞之琳、梁宗岱、戴望舒等,在继承新月派诗论的基础上对诗的音乐性问题有了更多的探索。卞之琳说:“所谓‘思想的节奏’,‘感情的节奏’,要形成诗,并不能代替语言的节奏、广义的节奏以至狭义的节奏。”(卞之琳 243)梁宗岱说要用“音乐和色彩”这两种构成诗的形体的原素,“产生一种咒符似的暗示力,以唤起我们感官与想象底感应,而超度我们底灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域”(梁宗岱 100)。戴望舒则在“文字的节奏”与“情绪的节奏”之间游移,但他的《我用残损的手掌》等佳作所传递的“情绪的节奏”毕竟仍是要靠“文字的节奏”来打动人心。尽管现代派诗人与陈衍是在不同的诗体范围内展开的论述,两者对于诗的音乐性问题的关注却殊途同归。“诗不能不言音节”,盖声音不落言筌,深入内心而无障隔,故能陶冶性灵、变化气质,这对于当代新诗偏重意象表现而忽视韵律经营的现状尤其值得借鉴。

20世纪二三十年代是陈衍构建诗学体系的重要时期,诗话、诗评、诗选、诗作齐头并进,他有意提倡一种诗教,成为影响一代人的“广大教化主”。他却并未能借时代风会之助力,新文化运动席卷神州,所有诗学领域的风头都被新诗人与新文学批评家占尽。新旧文学的分途,使得陈衍的诗学不可避免地只能长期局限于传统诗学研究的范畴之内,很难获得已经为新诗研究界垄断了的“现代诗学”的准入证。但是在新文化运动这一大背景下,可以发现后期陈衍的思想与新诗理论之间存在着许多隐秘的关联,可以认识到新旧诗学其实并非截然对立、互不通融,而是充满着交

融与激荡。后期陈衍的诗学能够为中国诗体变革提供一面多棱镜,从而丰富中国现代诗学的内涵。

注释[Notes]

- ① 参见潘静如:《陈衍与近代诗学史叙事范式的生成——以〈石遗室诗话〉〈近代诗钞〉及其接受为中心》,《文学评论》1(2018):101—110。
- ② 参见魏泉:《论陈衍的“学人之诗”说》,《文艺理论研究》4(2006):64—73。
- ③ 《匹园落成》一诗即《小辟匹园,欲作数诗落之,久未成咏,岁暮乃足成十四首》其二,见陈衍:《陈石遗集》上册,陈步编,福州:福建人民出版社,2001年,246。
- ④ 只称不善为诗的钱基博《清华园赋示诸子》三首为“学人之诗”。见张寅彭主编:《民国诗话丛编》第1卷,上海:上海书店出版社,2002年,510。
- ⑤ 《石遗室诗话》从卷25开始至卷32为新文化运动开展后发表或撰写,可看成陈衍的后期作品。
- ⑥ 参见郑逸梅:《艺林散叶》,北京:中华书局,2005年,91。郑永治,字翼谋,一字质庵,有《质庵诗稿》。《艺林散叶》作“郑质安”,或误。其《夜坐》中的“吹灭读书灯,一身都是月”亦采入《石遗室诗话续编》,见张寅彭主编:《民国诗话丛编》第1卷,上海:上海书店出版社,2002年,551。
- ⑦ 所提及的胡适《文学改良刍议》均引自姜义华主编、沈寂编:《胡适学术文集·新文学运动》,北京:中华书局,1993年,19—29。
- ⑧ “如华严楼阁,弹指即现”是施闰章对王士禛诗观的评论。见王士禛著、戴鸿森点校:《带经堂诗话》上册,北京:人民文学出版社,1963年,79。陈衍《石遗室诗话》卷10第5则亦云:“渔洋更有‘华严楼阁,弹指即现’之喻,直是梦魇,不止大言不惭也。”见张寅彭主编:《民国诗话丛编》第1卷,上海:上海书店出版社,2002年,140。
- ⑨ 参见潘建伟:《钱锺书的诗乐关系观及其诗学意义》,《中国现代文学研究丛刊》7(2020):128—143。
- ⑩ 根据钱仲联编校《陈衍诗论合集》上册所收之《宋诗精华录》的版本。在所选黄庭坚的这些诗中,陈衍总算评价《书摩崖碑后》一诗“音节甚佳”,但也不忘再说一句:“而议论未是。”这后来遭到陈寅恪的不满:“此诗议论甚是,造语亦妙,何止‘音节佳’也?”分别见钱仲联编校:《陈衍诗论合集》上册,福州:福建人民出版社,1999年,783;张求会辑录:《陈寅恪手批〈宋诗精华录〉》,《文学遗产》1(2006):133。
- ⑪ 刘梦芙在《〈石语〉评笺》中批评陈衍:“自言‘双井、后山,尤所不喜’,实极妒散原名高于己,早年明恭维而暗贬抑之,晚岁则鄙夷、丑化之,可见心地阴暗褊狭。”(见刘梦芙:《二钱诗学之研究》,合肥:黄山书社,2007年,201。)这未免过于看低了陈衍的格局。陈衍与陈三立虽然同宗宋诗,但在诗风取向上实有巨大的差异。

⑫ 关于象征主义的“纯诗”说,可参见钱锺书:《谈艺录》,北京:生活·读书·新知三联书店,2007年,666—708。

引用作品[Works Cited]

- 卞之琳:《卞之琳译文集》(中卷),江弱水整理。合肥:安徽教育出版社,2000年。
- [Bian, Zhilin. *Collected Translations of Bian Zhilin*. Vol. 2. Ed. Jiang Ruoshui. Hefei: Anhui Education Press, 2002.]
- 陈步 江小涛:《陈石遗集·前言》,《陈石遗集》(上册),陈步编。福州:福建人民出版社,2001年。1—13。
- [Chen, Bu, and Jiang Xiaotao. “Preface to *Collected Works of Chen Yan*.” *Collected Works of Chen Yan*. Vol. 1. Ed. Chen Bu. Fuzhou: Fujian People’s Publishing House, 2001. 1—13.]
- 陈三立:《散原精舍诗文集》(下册),李开军点校。上海:上海古籍出版社,2003年。
- [Chen, Sanli. *Collected Poems and Essays from the Sanyuan Vihara*. Vol. 2. Ed. Li Kaijun. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2003.]
- 陈声聪:《兼于阁诗话》。上海:上海古籍出版社,1985年。
- [Chen, Shengcong. *Poetry Commentaries from the Jianyu Studio*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1985.]
- 陈声暨 王真编:《石遗先生年谱》,《近代中国史料丛刊》第28辑第277册,沈云龙主编。台北:文海出版社,1968年。
- [Chen, Shengji, and Wang Zhen, eds. *A Chronological Biography of Chen Yan. Modern Chinese Historical Materials*. Vol. 28, No. 277. Ed. Shen Yunlong. Taipei: Wen Hai Press Company, 1968.]
- 陈衍:《石遗室诗话》,《民国诗话丛编》第1卷,张寅彭主编。上海:上海书店出版社,2002年。1—463。
- [Chen, Yan. *Poetry Commentaries from the Shiyi Studio. Collected Poetry Commentaries during the Republic of China*. Vol. 1. Ed. Zhang Yinpeng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2002. 1—463.]
- :《石遗室诗话续编》,《民国诗话丛编》第1卷,张寅彭主编。上海:上海书店出版社,2002年。465—695。
- [---. A Sequel to Poetry Remarks from the Shiyi Studio. *Collected Poetry Commentaries during the Republic of China*. Vol. 1. Ed. Zhang Yinpeng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2002. 465—695.]
- :《陈石遗集》(上册),陈步编。福州:福建人民出版社,2001年。
- [---. *Collected Works of Chen Yan*. Vol. 1. Ed. Chen Bu. Fuzhou: Fujian People’s Publishing House, 2001.]
- :《陈衍诗论合集》(全二册),钱仲联编校。福州:福建人民出版社,1999年。
- [---. *Collected Poetry Remarks of Chen Yan*. Ed. Qian Zhonglian. Fuzhou: Fujian People’s Publishing House, 1999.]
- :《近代诗钞》(全三册)。上海:华东师范大学出版社,2016年。
- [---, ed. *Anthology of Modern Poetry*. Shanghai: East China Normal University Press, 2016.]
- 戴望舒:《戴望舒全集:散文卷》,王文彬、金石主编。北京:中国青年出版社,1999年。
- [Dai, Wangshu. *The Complete Works of Dai Wangshu: Prose Writings*. Eds. Wang Wenbin and Jin Shi. Beijing: China Youth Publishing Group, 1999.]
- Eliot, Thomas Stearns. *On Poetry and Poets*. New York: The Noonday Press, 1961.
- 胡适:《胡适学术文集·新文学运动》,姜义华主编、沈寂编。北京:中华书局,1993年。
- [Hu, Shi. *Academic Writings of Hu Shi: New Literature Movement*. Eds. Jiang Yihua and Shen Ji. Beijing: Zhonghua Book Company, 1993.]
- 黄曾樾辑:《陈石遗先生谈艺录》,《民国诗话丛编》第1卷,张寅彭主编。上海:上海书店出版社,2002年。697—708。
- [Huang, Zengyue, ed. *Chen Yan’s Remarks on Arts. Collected Poetry Commentaries during the Republic of China*. Vol. 1. Ed. Zhang Yinpeng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2002. 697—708.]
- 李详:《李审言文集》(下册),李稚甫编校。南京:江苏古籍出版社,1989年。
- [Li, Xiang. *Collected Essays of Li Xiang*. Vol. 2. Ed. Li Zhifu. Nanjing: Jiangsu Ancient Books Publishing House, 1989.]
- 梁宗岱:《诗与真》。北京:中央编译出版社,2006年。
- [Liang, Zongdai. *Poetry and Truth*. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2006.]
- 钱仲联:《当代学者自选文库:钱仲联卷》。合肥:安徽教育出版社,1999年。
- [Qian, Zhonglian. *Self-Selected Academic Writing Series: Qian Zhonglian*. Hefei: Anhui Education Press, 1999.]
- :《梦苕盦诗文集》(下册),周秦、刘梦芙编校。合肥:黄山书社,2008年。
- [---. *Collected Poems and Essays from the Mengtiao Studio*.

Vol. 2. Eds. Zhou Qin and Liu Mengfu. Hefei: Huangshan Publishing House, 2008.]

钱锺书:《人生边上的边上》,《写在人生边上·人生边上的边上·石语》。北京:生活·读书·新知三联书店,2002年。57—470。

[Qian, Zhongshu. *On the Margin of Life's Margin. Notes on Life's Margin, On the Margin of Life's Margin, Remarks of Chen Yan*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002. 57 - 470.]

汪辟疆:《汪辟疆文集》。上海:上海古籍出版社,1988年。

[Wang, Pijiang. *Collected Essays of Wang Pijiang*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1988.]

王逸塘:《今传是楼诗话》,《民国诗话丛编》第3卷,张寅彭主编。上海:上海书店出版社,2002年。235—534。

[Wang, Yitang. *Poetry Remarks from the Jinchuanishi Studio. Collected Poetry Commentaries during the Republic of China*. Vol. 3. Ed. Zhang Yinpeng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2002. 235 - 534.]

朱右白:《中国诗的新途径》。上海:商务印书馆,1936年。

[Zhu, Youbai. *The New Approach of Chinese Poetry*. Shanghai: The Commercial Press, 1936.]

(责任编辑:张均)



· 书讯 ·



《艺术史学要略》

作者:王一川

出版社:北京师范大学出版社

出版时间:2023年5月

《艺术史学要略》入选国家哲学社会科学成果文库,对于艺术史学原理、艺术史学方法与进路等艺术史学基本问题作了开拓性探讨。全书分三编,首先论述艺术史学的合法性原理、间性原理、通变性原理、科学性原理、思想性原理,进而从两个层面概述艺术史学的实证型方法(艺术史学的史料学方法、文献学方法、考古学方法、数据学方法等)和艺术史学的范式型方法(风格及形式分析范式、时代精神史分析范式、社会语境分析范式和深层结构分析范式等),还特别将艺术史学原理探讨与改革开放时代初期现实主义及艺术形式思潮的分析实践结合起来,使全书形成艺术史学原理探索与艺术史学实践之间的汇通格局。最后提出从中国文心传统出发,把艺术史学规定为文心在世之象的传世之学的新主张。