

目 录

第一辑	断裂与承续
003	清末民初古典诗学的现代转型
020	从《小说月报》的诗歌看新旧诗学的转型空间
031	“五四”时期翻译活动与反殖民意识
046	北大“三刊”与五四新文化运动
058	再疆域时空文化形态与旧体诗创作特征
第二辑	形象与回望
077	胡适诗学论：双重人格与二元诗格
090	隐喻的精神建构：《大同报》副刊与鲁迅形象
108	“北游”：地理空间与诗歌体验
118	感悟的体验与呈现的境界
第三辑	反思与怀想
129	多元文化视野下现代汉诗的历史反思
153	20 世纪 80 年代以来现代旧体诗研究
167	构建诗歌创作与批评的健康空间
176	新旧诗学的当代境遇与问题探微
187	论生命诗学的文化内涵
第四辑	潮流与特征
199	中生代诗人的身份及其诗歌精神特质
213	新世纪文化思潮视域下诗歌日常生活审美化转向
228	物象的踪迹与当代历史物象诗
241	当代历史物象诗的美学原则
255	当代历史物象诗的语言特征
第五辑	诗感与诗语
273	以理性探寻纯净的诗意
283	一种“乡愁”两种表达
294	生长于“泥土”中的现实主义吟唱
302	此岸与彼岸的永恒穿越
307	“就差一步，我就回到故乡”
316	穿越日常与崇高的性灵之音
324	魔幻的灵动与诗歌阅读
329	身体的隐行与精神的自由

清末民初古典诗学的现代转型

梁实秋在 1925 年著文《现代中国文学之浪漫的趋势》中说：“新诗的发生，在文字方面讲，是白话文运动的一部分，但新诗之所谓新者，不仅在文字方面，即形体上、艺术上亦与旧诗有不同处。我又要说，诗并无新旧之分，只有中外可辨。我们所谓新诗就是外国式的诗。”这一论述对于很多研究者的影响便是讨论新诗与现代旧诗关系时都认为“新、旧体诗就是外来的与民族固有的两种诗形式的蜕变”。¹然而，历史存在中的新旧诗之关系并非如此简单地可以概括。

从新诗的生成及发展路径中可以窥见，新诗的产生固然是受到了西方诗学的影响，其外在形态存在着西语诗歌的自由与韵律的诗学因子。但不能否认的是，新诗发生的内在动力是来自于民族、国家在历史突变过程中近现代知识分子们的意欲突破传统束缚的开放意识。他们虽然接受了西方的诗学形态，但无论是白话诗初创时期的胡适、刘大白、周作人，抑或是后来的郭沫若、徐志摩、冯至、穆旦、艾青等等现代诗人，在他们的深层精神潜意识中的中国固有美学思维依然发生着作用，并在创作过程中自觉或不自觉地融合了传统的经验和资源。王尔敏在谈到晚清知识分子对西方知识的态度时指出：“晚清知识分子依据传统思想作基础，而以西方知识的不同刺激作媒介，从而酝酿出他们自己的理论观点。这种由启发而引申的理论，自不免往往自圆其说，自我作故，甚至出于臆度猜测。若就历史发展的意义而言，无论这些学识是浅陋的、模拟的和不成熟的，但却有相当强度的影响力，构成其推动时代的力量。”²王尔敏的论点同样适用于早期热衷于倡导白话诗的知识分子们在新诗构建过程中的表达形态，他们在接受西方诗学的影响下，立足点依然是中国固有的文化资源，包括语言择取和精神内涵，由此开创了具有中国特征的现代新诗。于新诗而言，虽然现在来看是多么的不成熟，但不会抹去它对中国诗学现代化进程的影响力和“推动时代的力量”。与此同时，另有一大批对古典诗学情有独钟的诗人们在旧体诗被边缘化的状态下仍然坚守着那一块“旧传统的堡垒”，并在其伴随现代社会的发展中积极探索着新诗学因子的汲取，在旧形式中融入新思想并积极反映新时代中的新事物、新内容和新境界。如果抛开政治性的意识形态化因素，他们与新诗人们有着同样的目的，那就是在保存传统文化的同时，力求使旧体诗达到与现代中国发展的步伐同步。

因此，新诗与现代旧体诗同样是中国古典诗学现代化转型过程中的历史延续，并不能简单地定论为“是外来的与民族固有的两种诗形式的蜕变”。新旧两种诗歌形式在现代诗史的发展进程中一直并行发展，其复杂性主要体现在论争与交往共存、背离与融通同在，虽然在发展中一直是在两条平行的历史轨迹中各自演进，但二者在语言、形式、思想、内容等方面确实是一直都没有停止过互相借鉴、模仿和会通的努力。

一、中国古典诗学观与晚近社会变革的现代转换

在中国古典诗的美学体系中，“言志”和“缘情”一直是两种重要的诗学观念，在不同时代都对诗歌的发展起到了重要的作用。

从春秋时期的“诗言志”、“诗以言志”到《毛诗大序》中“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而行于言”的路径中，我们看到了中国古典诗学所展现的“志”的变化以及诗歌创作向“情”的归靠。然而，中国儒学的“辞达而已矣”（《论语·卫灵公》）成为儒家文艺思想和传统文学的一个基本格调，在这样的文艺观念下，古典诗歌更加强调诗歌的教化功能。因而，中国古典诗学的主流思想要求诗歌创作要“发乎情，止乎礼义”、“温柔敦厚”、“乐而不淫，哀而不伤”、“怨而不怒”等，这也成为历代诗人所奉行的“诗教”。《礼记·经解》中说：“孔子曰：入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，诗教也；疏通知远，书教也；广博易良，乐教也；絮静精微，易教也；恭俭庄敬，礼教也；属辞比事，春秋教也。故诗之失愚，书之失诬，乐之失奢，易之失贼，礼之失烦，春秋之失乱。温柔敦厚而不愚，则深于诗者也。”孔颖达《礼记正义》解释说：“温谓颜色温润，柔谓性情柔和。诗依违讽谏，不指切事情，故云温柔敦厚是诗教也。”又云：“此一经以《诗》化民，虽用敦厚，能以义节之。欲使民虽敦厚不至于愚，则是在上深达于《诗》之义理，能以《诗》教民也。”儒家所规定的这些为诗歌定下了创作的基本格调，即“节情以中”、“率情之所为未见有益于教也。”古典美学的“中和”范畴，不但强调审美心理的“节情以中”，而且从根本上注重情性的“温柔敦厚”，将它视为一种人格涵养，认为诗人一旦有了这种胸襟怀

抱，所作的诗文就自然达到“中和”的境界了。

不论是“温柔敦厚”的人格涵养还是“发乎情，止乎礼义”、“哀而不伤”的美学思想都对古典诗歌的发展产生了深厚的影响。从根本上来说，虽然触及到了文艺审美创作的含蓄蕴藉、言不尽意的美学特征，但它毕竟是从儒家的政教大义推演出来的。在以儒家思想为正统的政治构建中，要求文艺应该为人的道德修养、为国家的政治教化服务，从而使中国古典诗歌与政治之间形成了一种紧密的互为关系。诚如马克思所说：“精神生产开始是以私有制为基础的，是以一个集团占有其他集团的物质劳动为前提条件的。这样的社会状况决定了精神生产作为人类生产的独立形式，从一开始就是以社会上一部分即统治阶级的立场出发进行的。客观上他们总是受着自己所属的统治阶级需要和利益的制约，他们只能在意识形态的情境中进行具有意识实践意义的精神生产。”³这种诗教与政教的结合，不可避免地束缚着诗人的审美精神创造和诗歌的独立自由发展，形成中国传统文人柔弱的文化性格和向内的人格特征，成为古典诗歌向现代诗学转化的一个痼疾。

然而，这种情况随着近代以来的国家的动荡而随之被打破。国门洞开之后，中国不再是一个固步自封的、大一统的社会政治格局，不论是晚清政府还是民国政府时期，都与世界各国之间发生了各种各样的矛盾和冲突关系，在政治、经济、乃至文化等方面都面临着被殖民（或者说自我殖民）的危险。此时的中国社会，正是处于一种如安东尼·吉登斯所说的“断裂”（Iscontinuiti）⁴状态——传统与现代的“断裂”、中学与西学的“断裂”，更为可怕的是精神的“断裂”。种种“断裂”使晚清以来的知识分子们在一种极度的自我否定和自我寻找的矛盾之中徘徊，身处于“传统——现代连续体”（traditional-modern continuum）⁵社会境况中的诗人们创作的诗歌和表达的情绪也随着社会的巨变而发生转变。他们一方面力图承续中国传统人文精神的人品与诗品的高度统一，强调诗教原则的神圣地位和“诗有恒裁”的美学思想，保持诗歌形式上的稳定性和诗歌艺术的规范性；另一方面也努力突破古典诗歌面对社会变革与矛盾时所显现出来的羁绊，寻求古典诗歌向着新思想、新内容、新境界的诉求，“以适应表达新时代现代人的思想、感情的要求，又不改变古典诗歌的格律、韵味与风格，于内容与形式两方面都有革新，又有保留。”⁶

美国汉学家宇文所安把中华民国的建立、“五四”运动的爆发对于中国现代文学的历史影响称之为是“大写日期”（the Date）。在这之后，“那些在疆界的这一边继续用传统方式写作的人们成了老朽守旧派，和现代世界格格不入，而且他们的作品，因为不合时宜，简直就算不得数。鲁迅的旧体诗似乎是他‘真正的’文学作品的附庸，而不是它们的一部分。古典文学体裁的作品在二十世纪二三十年代仍然有人写，有人看，有人欣赏，但是却变得无关紧要。直到现在也还是如此。”⁷宇文所安在这里所说的“老朽守旧派”即是那些以古典诗歌范式创作的旧体诗人。因此，以海登·怀特的“历史叙述”和杜赞奇“复线的历史”观来看，民国建立和“五四”运动以后的旧体诗人（包括他们创作的旧体诗）在这一历史时期是被新的“权力话语”而遮蔽的另一种“历史叙述”。

一直以来，作为现代诗歌历史中的另一个历史存在——现代旧诗的发展和演进，比照新诗的喧嚣热闹景观来说，属于类似于小河流水般波澜不惊，偶尔翻起一些浪花只是作为新诗的一种补充。但是，即便如此也不能够就因此而否定现代旧体诗的历史存在的合法性。我们知道，“五四”新文化运动的兴起，是以摒弃中华民族传统文化为其“革命”的立足点，并且是以颠覆古典诗学为突破口，在一大批激进的文化先行者身体力行的倡导下，白话文、新诗几乎成为革命的代名词，而旧体诗则沦为批判的“腐朽的骸骨”。吴宓曾悲观地说：“十余年来，所谓爱国革新之文化运动，已使文言书少人读，旧体诗几乎无人作。……汉文正遭破毁，旧诗已经灭绝，乃吾侪所认为国家民族全体永久最不幸之事，亦宓个人情志中最悲伤最痛苦之事。”⁸然而，当历史长河缓慢流过之后，我们发现一个不争的事实就是，从古典诗学中走出来的现代旧体诗并没有如吴宓先生认为的那样——走向“灭绝”。事实上，在民国时期直至现

在，在不同的知识群体中依然有着众多的旧体诗人和古典范氏的诗歌创作。胡迎建在《民国旧体诗史稿》一书中说：“尽管在新文学运动中旧体诗受到冷遇，跌入低谷，但仍有一大批诗人坚持创作，更多一批新生代学人起而做诗。诗人队伍已扩散到社会各个阶层，不再如封建社会那样，以官吏与布衣隐士为主，而是随着社会阶层的变化，既有党派、政界人员，也有受过新式教育的军人，还有新兴工商业者。随着现代教育的兴起、大学的逐渐建立，一大批知识分子进入高教部门，并成为诗作者的主体。”⁹这种历史描述是较为客观而真实的，从目前的研究成果来看，越来越多的旧体诗人和作品被研究者们挖掘出来，其研究也逐渐浮出历史地表，成为中国现代诗歌历史中鲜活的一份子。通过对这些旧体诗人和作品的挖掘与研究，不仅还原了中国现代诗歌历史中的旧体诗发展状态，同时也能够清晰地展现出中国古典诗学在现代转型过程中的艰难与复杂。

二、传统诗学的现代化转型

反观清末民初的社会政治、文化状态，古典诗形式之所以能够在自由体新诗的崛起中依然保持旺盛的生存能力，一方面是因为中国古典诗学在几千年的发展，其符码已经深刻于我们的文化精神之中，成为不可磨灭的象征符号，因而在民众的心目中仍然具有崇高的影响力和向心力；另一方面也与很多的知识分子们执着地守持传统文化，继而大力推动传统诗学创作有着极大关系，这些具体表现在清末民初的三次诗学文化运动。

第一次是黄遵宪、梁启超等人发起的“诗界革命”。“诗界革命”不仅有明确的理论，而且还有着大量的诗词创作，为古典诗学在保持传统形式的同时向现代转型提供了借鉴的范式。在晚清发展起来的众多报刊所形成的“公共空间”中，政治与文化、文学息息相关，政治的图新带动着文化的革命，文化的革命则通过文学载体表达出来。梁启超在《新民丛报》“饮冰室诗话”上的诗界革命主张，更进一步地完善和明确了中国诗学的改革路径，即“以旧风格含新意境”或曰“熔铸新理想以入旧风格”。陈独秀的“文学革命论”直接把革新文学和革新政治联系起来，认为“欲革新政治、势不得不革新我国据于运用此政治者精神界之文学”，他所揭示的三大主义，反对“文以载道”，反对八股文的“代圣贤立言”，也就是反对用文学作为宣传封建主义思想的工具。

在这种形势下，古典诗学也在文化革命和政治思潮的影响中，其缓慢的进程中表现了变革的萌动。同时，梁启超在其主编的《清议报》和《新民丛报》上开辟了发表诗歌的专栏——“诗文辞随录”和“诗界潮音集”。“诗界革命”虽然是以诗歌为革命的对象，但同时也使诗歌变成了文化的焦点。“诗界潮音集”和“饮冰室诗话”两个专栏是晚清时期是改良派诗歌作品发表和理论倡导重要的公共空间，集中发表了上千首诗歌，为晚清改良派同仁共同公开的创作园地对中国诗学到现代诗学的转变做出了不可磨灭的贡献。杨世翼认为：“就史的立场来看，‘诗界潮音集’中的作品，确已较两年前的谭夏诸人的‘新诗’进步了，在诗的新的坦途未能开辟以前，在并世诗人们追踪于汉魏唐宋，其进焉者惟知以毕生之力与古人搏斗，欲求一日之雄的当日，我们已经有了那么大胆杰出的篇什，也真可称为时代的潮音了。”¹⁰郭延礼在评价“诗界革命”时认为“诗界潮音集”的存在，“有两点重要意义：一是它的出现对后来黄遵宪‘新体诗’杂歌谣构想的产生有一定的启示。二是直接开启了资产阶级革命派诗人如秋瑾、高旭、黄人大量采用‘歌行体’的先声。”¹¹

第二次是由国学保存会发起的国粹运动。1905年，邓实、黄节等人在上海成立了国学保存会，在《简章》中称其宗旨是“研究国学，保存国粹”，并创办了《国粹学报》，黄节在谈到“国粹学社”的缘起时，就有过“海上学社林立，顾未有言国粹者”¹²之说，因此，黄节等人极力呼吁复兴国学。秦弓（张中良）在谈到《国粹学报》时就明确指出：“其动机并非单纯的文化兴趣，而是一种强烈的民族主义的精神诉求，创办者把‘钩元提要，刮垢磨光，以求学术

会通之旨，使东土光明广照大千'的'存学'之举与'保种爱国'联系起来。”¹³在“保种、爱国、存学、救世”的目的下，刊物设有社说、政篇、史篇、学篇、文篇、丛谈、撰录、诗录、诗余等栏目，很短时间就形成全面的国粹思潮。国学保存会在积极“研究国学，保存国粹”的行动中，现代旧体诗词是其重要的内容。在《国粹学报》的“诗录”栏目中云集着众多的著名诗人，如王闿运、陈三立、郑孝胥、张之洞、严复、樊增祥、范当世等人。同时，在“丛谈”栏目中还发表了许多关于诗词的评论文章，诗词在国粹运动中俨然成为国粹的代表。

第三次是南社诸人提倡民族气节、鼓吹反清的革命文学运动。南社成立于1909年，以柳亚子为代表。南社诗人大都是同盟社的成员，因此，他们在高举反清排满的旗帜、倡导民族气节的革命运动大都是以诗歌为主要工具，为了反清，南社大力提倡民族气节。诚如陈去病所说，南社“表面虽借诗文相提倡，而实以民族主义为本旨。”¹⁴从1910年1月起，创办社刊《南社丛刻》发表社员的文章和诗词。因为反清革命的需要，柳亚子积极提倡浪漫主义的诗风。他们以诗文鼓吹新学思潮，宣传爱国主义，强烈要求建立民主共和国。这里应该指出的是，南社与国粹运动有着密切的关系，许多成员如柳亚子、黄节、陈去病、诸宗元、黄侃、吴梅等人都是国粹派的成员，¹⁵因此，南社诗人们在积极投身革命运动的同时，也为古典诗学的现代转型和承续做出了应有的贡献。

上述三次文化运动对中国古典诗歌的现代转型，及其民国时期的旧体诗发展产生了很大的影响和促进作用。张晖认为：“从诗界革命开始，经过国粹运动，再到南社运动，诗人们对于改革诗词提出了许多意见，同时进行大规模的创作实践，极大地增加诗词在晚清的活力。在宋诗派、南宋词派和诗界革命以及南社众人的努力下，诗词如何革新迅速成为一个时代的主题。尽管他们努力的方向不一致，但都促进了诗词在晚清、民初的发展。”¹⁶

纵观民国时期现代旧体诗的发展过程，大致分为“驼峰式”的四个时段：第一个时段是1910-1917年，民国初期的诗歌是清代以来诗歌发展的结果和延续，清代中叶以来的各派在民初“由于流派的众多、思想意识的多元化，传统文化‘仅仅剩此一脉’的‘国粹’呈现了短暂的繁荣，诗人如云，诗作如雨”，诗坛主要是由清末遗老遗少、南社、诗界革命派等诗人组成，同光体依然是这一时期诗坛的创作主流；第二个时段是1917-1927年，这一时段是旧体诗与白话新诗斗争最为激烈及从高峰跌入低谷逐渐被边缘化的时期，旧体诗创作群体较之上一个时期有所减少，主要集中在高等学府，如北大“马列主义研究会”、中华大学“漫社”等。同时，新生代的诗人开始努力探讨旧体诗创作如何适应现代社会，即在传统形式中注入新意识和新思想；第三个时段是1927-1937年，旧体诗在沉寂后呈现出复苏迹象，诗人遍布各个阶层，包括学者、作家、革命家、政界等诗人，创作开始趋于多样化，主要表现出两条发展脉络，一方面是出于个人兴趣，诗歌主要表达个人情感，在小范围的交游圈子中互相传送，另一方面是积极参与社会，对社会的各种事件通过诗歌予以表现；第四个阶段是1937-1949年，这一时期对旧体诗来说最重要的就是中华民族所经历的八年抗战，旧体诗人继承了“兴、观、群、怨”的优秀传统，在诗歌表达上真实地通过传统艺术手段反映了这一历史事件的各个方面，因此旧体诗在这一阶段呈现出复兴的态势。从这四个时段来看，旧体诗的发展经历了一个由高峰跌入低谷，然后由复苏再到复兴的驼峰曲线的过程。现代旧体诗在韵、律、典等传统形式保持不变的同时，内容逐步嬗变，基本分为两端：其一是语言通俗，尽量贴近大众；其一是坚持典雅，怡情遣兴以修身，两者在对立中求和谐。诗人们均自觉或不自觉地将现代思想意识与新词融注到诗中，从而使旧体诗有了新的活力，在困境中焕发出新的光彩。”¹⁷

民国时期的现代旧体诗沿袭了晚清以来的发展路径，其作为历史范畴中的古典诗学余脉一直没有中断过，并在发展中形成了许多重要的社团和诗人。如成立于清末、在民初迅速发展的南社，学衡派诸诗人以及“勒马回缰做旧诗”的新文学作家。近80年的近代历史，时代风云急骤变幻，中外战争和国内斗争迭迭爆出骇人心魄的“新闻”，对关切国家命运的人来说，神经频频被刺激，心态屡有变化，在这种心境或精神氛围中产生的文学，恰与现实的更

迭变化具有同步性,这是这种“与时俱进”的动态生活与心态,也促使古典诗学逐渐发生变化,表现了与古老诗学不同的艺术特征和精神向度。虽然对于晚近诗学,陈子展曾有“这个时期的旧诗人,无论他的诗学宋,学唐,学六朝,学汉魏,乃至学《诗》、《骚》,无奈他们所处的时代,总是周、秦、汉、魏、六朝、唐、宋。他们在诗国里辛辛苦苦的工作,不过为旧诗姑且做一个结束”的论断,¹⁸然而,在旧诗创作中也有很多诗人追求新的思想、新的内容,也有一些诗人面对社会变化力图“跟进”的迹象。尤其是对那些力图从传统文化中寻求解决文化上的、诗国中的乃至希望重振国家富强的诗人,虽说在抵制新文化运动、反对白话文运动中他们也许过于保守,但却不能抹杀他们在诗坛中起到的进步作用。如民初最大的革命团体——南社诗人,在诗歌“意境”上有了更新和拓展,在诗歌“风格”上也呈现出多向度的尝试。其中有学习西方诗歌与歌曲而来的“欧化”倾向,有向民间歌谣及其它民间样式如弹词、说唱学习而来的“俗话”倾向;也有继续保持“以旧风格含新意境”这一主导性的近代范式的;还有尝试实行“我手写吾口”的白话诗的尝试性创作。如此等等,都为旧体诗进入现代阶段提供了创作、发展的新范式,并表现出与现代新诗绝然不同的诗学风范。

三、转型时期旧体诗的现代意识

胡迎建的《民国旧体诗史稿》中对民国时期的旧体诗特征归纳出三点:政党政治使旧体诗“带有明显的政治性”;现代学者、教授成为旧体诗队伍的创作主体;现代生活内容“带来诗作题材、意境、情趣的变化”和拓展。¹⁹在此基础上,我们对清末民初的旧体诗创作主体(旧体诗人)如果从诗歌美学的角度具体考察和分析,就可以清晰地发现有两个显著的特征:一是诗性语言从艰涩古典趋向于平实浅白的风格,二是诗人在承袭传统意象抒发现实情境的过程中对意象进行有意识的变形与改造,实现古典诗歌与新时代要求的契合。

众所周知,意象是诗歌的灵魂,它是融入了主观情意的客观物象,或者是借助客观物象表现出来的主观情意。与古典诗人一样,现代旧体诗人们的诗歌中同样存在着大量的古典诗歌意象,如花、月、水、柳、夜、楼、桥等等。然而,任何意象的存在都有一定的空间形式。把意象置于何种时空坐标上,体现着某个诗人的特定心态。这些传统意象在现代旧体诗人们的诗歌中也发生着变化。这种变化,一方面是因为社会形态的影响作用,一方面也反映出诗人的内在精神在现实中的转变。下面我们仅以“落花”这一传统意象为例,具体分析古典诗学在现代转型中的美学特征,以及知识分子们呈现出来的复杂心态。

自东晋陶渊明的《桃花源记》中“芳草鲜美,落英缤纷”一句开始,“落花”便成为诗人经常入诗的意象,到了盛唐,“落花”意象更是屡见不鲜,“人闲桂花落,夜静春山空”轻柔而舒缓,“正是江南好风景,落花时节又逢君”表现了诗人飘零孤寂的心境,明代弘治年间唐寅和吴中才子们将“落花”意象更是推向高潮,著有《落花诗》30首²⁰,以春归花落为聚点,展开丰富的联想,反复描绘暮春时节落花飘零的景象,抒发惜春、留春、游春、伤春的情思,表达对古今无数绝代佳人的同情,寄寓了青春易逝、怀才不遇的感叹,流露出看穿忧患、繁华一梦的“色空”思想。“和诗三十愁千万,肠断春风谁得知?”“多少好花应落尽,不曾遇着赏花人。”“休向东风诉恩怨,自来春梦不分明。”“控诉欲呼天北极,胭脂都付水东流。”等诗句都是对“落花”的哀婉叹惜和对身世的感怀之语。明清易代之时,归庄和王夫之将“落花”意象推向更高的层次,归庄著有《落花诗》16首²¹,王夫之著有题为《正落花诗》、《续落花诗》、《广落花诗》、《寄咏落花》、《落花诔体》、《补落花诗》等共计99首²²。归庄在《落花诗序》中历数宋、明两代的落花诗,称之“亦已穷态极致,竞美争奇,后有作者,殆难措手”。“江南春老叹红稀,树底残英高下飞。燕蹴莺衔何太急!溷多茵少竟安归?阑干晓露芳条冷,池馆斜阳绿荫肥。静掩蓬门独惆怅,从他芳草自菲菲。”借“落花”表达了诗人对抗清志士飘零失散和世道恶浊的哀叹。清代诗人袁枚也有两组共20首落花诗²³。“江南有客惜年华,三月凭栏日

易斜。”“不受深闺女儿怜，自开自落自年年。”“不妨身世竟离群，开满香心已十分。”“升沉何必感云泥，到眼风光剪不齐。”等诗句在惜春伤时中展现了诗人洒脱自适心态的自白。龚自珍也以落花诗称于世，与前几位明清诗人相比，他的落花诗数量虽然不多，却最具独创性和影响力，歌行体《西郊落花歌》中描写看到落花时“失色神痴”的情景，以出人意表的比喻营构了瑰丽壮观的落花景象：“如钱塘潮夜澎湃，如昆阳战晨披靡，如四万八千天女洗脸罢，齐向此地倾胭脂。奇龙怪凤爱飘泊，琴高之鲤何反欲上天为？玉皇空中空若洗，三十六界无一青蛾眉。又如先生平生之忧患，恍惚怪诞百出无穷期。”最后诗人表达了“安得树有不尽之花更雨新好者，三百六十日常是落花时！”的愿望。梁文宇在谈到明清“落花诗”时指出：“一些人生失意的明清文人中滋长着一股与主流社会疏离的心理潜流，从生活道路、生活情趣与主流社会的疏离，到思想观念、生活理想与主流价值取向的疏离，疏离的倾向渐强，渐远，渐自觉。”²⁴应该说，这种疏离心态及其诗作对清末民初的诗人也产生了很大的影响。

事实上，清末民初时期诗人笔下的“落花”意象已经完全失去了古典意象中感时伤春和轻柔舒缓的形态，而且在诗人心理上较明清诗人对社会主流疏离的心态更加深入了一步，这种疏离更多地是在对传统文化守持中的无根心态的表现。因此，转而成为诗人悲情的“落花”，呈现出一种残败的心象景致。“春雨杏花零落尽”，“野烧难存先圣泽，落花早惜故园春”，表达了诗人身处动荡社会中对传统文化的依恋的心情写照。如黄节的《三月三十日过崇效寺看牡丹多已披谢》中云：

莲根未长秦蘅老，况汝残开已不堪。
剩与桃李同沆瀣，尚留憔悴对瞿昙。
蝶阑向暝知谁过，燕语无眠却独谙。
错被玉人回面看，不如漂泊满江南。

通过拟人的手法描写了牡丹的凋残，牡丹与桃李餐风露宿，憔悴的花容默然地面对寺中的泥佛，描摹传神地写出了诗人孤寂的心情。再如“一雪助花消朔气，无人倚竹共天寒”（《残梅》），漫天的雪花映白了天地，虽然为梅花消除了寒气，然而却无人与他一同观梅，此种寂寥心情只有诗人自己能够明白。描写“落花”的诗还有姚石子的《落花》：“潇潇落叶又惊秋，百感茫茫怕上楼。衰柳临风看不得，一重烟雨一重愁。”这一时期还有许多人写了落花诗，如陈三立的《送别湘绮丈还山》、《诵樊山涛园落花诗讫戏题一绝》，瞿鸿禨《效二宋体落花诗二首》、柳亚子的《重过杏花楼感悼亚云蜕庵两亡友》文廷式的《落花诗十二首》、沈瑜庆《和樊山落花诗四首》、陈曾寿的《落花四首》等等。

前人云：“古人绝妙诗文，多在骨肉离别生死间。”然而当诗人在身处摇落之际所作的诗文，“回首已不堪，前路亦无聊”，常常是字字可以生发，这样的诗歌同样绝妙。吴宓的《将入蜀先寄蜀中诸知友步陈寅恪兄己丑元旦诗韵》一诗有云：

余生愿作剑南人，万劫惊看世局新。
野烧难存先圣泽，落花早惜故园春。
避兵藕孔堪依友，同饭僧斋岂畏贫。
犹有月泉吟社侣，晦冥天地寄微身。²⁵

这首诗是吴宓为保存中国文化为其一生志愿而发出的真实写照。《吴宓日记》民国三年（1914）二月五日记：“近日愈看得《论语》《孟子》等经书价值至高，……且皆系对于今时对症下药。”²⁶《吴宓自编年谱》：“梅（光迪）君慷慨流涕，极言我中国文化之可宝贵，历代圣贤、儒者思想之高深，中国旧风俗、旧制度之优点，今彼胡适等所书所行之可痛恨。昔伍员自诩‘我能复楚’，申包胥曰：‘我必复之。’我辈今者但当勉为中国文化之申包胥而已，云云。宓十分感动，即表示：宓当勉力追随，愿效驰驱。”²⁷

陈宝琛作于1919年和1924年的《前落花诗四首》、《后落花诗四首》以落花、惜春，喻说清朝之衰亡及中国文化之花果飘零，它将士人甲乙之际、鼎革之时的凄凉心境刻画无遗。

如《前落花诗四首》之四：

流水前溪去不留，馀香殆荡碧池头。
燕衔鱼唼能相厚，泥污苔遮各有由。
委蜕大难求净土，伤心最是近高楼。
庇根枝叶烦珍护，长夏阴成且少休。

叶嘉莹说：“昔人诗云，美人自古如名将，不许人间见白头。对于花，我也觉得枝头上憔悴暗淡的花朵，较之被狂风吹落的满地繁红更加使人觉得难堪。”²⁸事实上，清末民初时期的陈宝琛、王国维、吴宓等知识分子们就分别处于这样的难堪境地。陈宝琛借“落花”意象写出了他们这种摇落之感：“生灭原知色是空，可堪倾国付东风。唤醒绮梦憎啼鸟，罨入情丝奈网虫，雨里罗衾寒不耐，春阑金缕曲方终。返生香岂人间有，除奏通明问碧翁。”（《前落花诗四首》之三）“恨紫愁红又一时，开犹溅泪落滋悲。世情起灭优昙幻，风信蹉跎苦楝迟。水面成文随处可，泥中多日自家知。绿阴回首池塘换，忍覆长安乱后棋。”（《后落花诗四首》之一）抚时感事，比物达情，神理自超，趣味弥永。

在古典诗人们对“落花”意象的情有独钟时，我们不难发现在诗中所深深地隐含着的一种“奇服自将孤往意，零花犹恋旧栽枝”的心态，正所谓“疏枝寒彻骨，老干冷飞花”，面对传统文化的日渐衰微和新诗的巨大压力下，他们思考的是古典诗歌如何向现代转型的同时又不丢弃传统文化，在这样难以抉择中，身兼新旧两种文化压力的诗人们的内心是矛盾而彷徨的，也是“花黯乾坤野马飞，春江凭眺故依依”（章太炎《漫兴一首》）的心态写照。

通过对“落花”意象在这一时期内涵的转变可以对秉持古典诗学的诗人们在转型时期的心态窥见一斑。应该说，他们那种焦虑、矛盾、彷徨的心态一直伴随着诗人们的精神路径并深深印刻在后来的旧体诗创作之中。我们再来看那些新诗人们对旧体诗的态度也能够说明一些问题，旧体的形式在他们的精神之中也是挥之不去的。

郭沫若可以说是白话新诗和现代旧诗创作的领军人物，他在创作“与旧诗词相去最远的形式”（闻一多）的同时，还写有 1400 首的旧体诗，²⁹其中优秀之作也远远要多于他的新体诗。他在谈到自己写作旧体诗的缘由时说：“进入中年以后，我每每做些旧体诗。这倒不是出于‘骸骨的迷恋’，而是当诗的浪潮在我的心中袭击的时候，我苦于找不到适合的形式把意境表现出来。诗的灵魂在空中激荡着，迫不得已只好寄居在畸形的‘铁拐李’的躯壳里。”³⁰这种心态可以说是现代诗人在新旧诗学取舍时的矛盾境遇，从另一方面也证明了，中国古典诗学范式在现代诗歌创作的可行性，旧体诗写作从根本上来说仍旧是自我心灵的真实书写，至于形式之商榷大可视为一种外在之虚饰。与自由体白话新诗相比较而言，古典诗歌的诗体形式是经历千年的完整的诗歌系统，刘纳认为“旧体诗‘二—二’、‘二—三’、‘二—二—三’的基本句法规则及清浊平仄的格律限制形成了它独特的表达功能。它的语言组合方式特别有助于形成词语的诗性效果。在旧体诗定型化的表达方式和它所对应的情感现象之间，早就建立起了密不可分的联系。”³¹这也是为什么每每在特殊的时段或心境下，诗人们总是能够轻巧地驾驭语言用旧形式来抒发情怀的原因所在。茅盾在自己的回忆录中曾说：“谈到诗，我向来提倡写新诗，不主张青年学旧体诗，但作为个人的爱好，却也有时口占几句，聊以志感。二三十年代，随写随丢，都散失了。抗战时在桂林，与亚子等友人咏吟唱和，才得稍有保存。现在看来，那时写的旧体诗倒比我在桂林写的其它文章更显露了自己的情感。”³²新诗坛的典型诗人臧克家可谓是诗歌创作的“两面派”，他在晚年的时候曾明确说：“有些境界，用新诗写出来淡而无味，如果出之以旧体，可能成为精品。”³³上述新诗坛诗人们对旧体诗所表现出来的态度，也从另一方面证明了现代旧体诗参与中国现代诗学建构的价值所在，因为现代诗人的旧体诗创作不论从语言、意象、审美等层面已经逐渐远离古典情致的束缚，他们的诗歌创作不论是对内心的写照还是对现实的观望都是立足于当下视野的真实抒写，而非对古典诗学的模仿、照搬。

四、结语

古典诗学发展到清末民初时期,不论从内涵、外延来说,能够伸展的空间毕竟已经不大。任你是才华绝代背着这几千年沉重的镣铐,转身都是难得,更谈不上自由地舞动了,能有个不同的表情,独特的手势,已经是了不起的成就。但我们不能就此否定几千年传承下来的古典诗学,从精神内涵而言,它已经不仅仅是文学的表现形式,而是承载着一个古老民族的文化符号,并且已经成为中华民族厚重的文化基因,它以有别于其他种族的大写的形式外化于世界文化之林。同时,掀起“五四”新文化运动的公共知识分子们为了变革社会形态、挽救民族于危亡时刻,力求从根基上颠覆桎梏了华夏几千年的坚如磐石的旧文化系统也正是从古典诗歌这一古老的文体开始,他们所做种种努力的最终迸发(具有社会功能性的新诗)就是后来新诗的产生。于自由体新诗而言,不论开辟鸿蒙之时是如何的幼稚、如何的天真,毕竟那新的路径给中国诗歌注入了活力。

由此来看,古典诗学向现代转型过程中的新旧诗人表面看来似乎是“天敌”——正如后来新旧诗体共存时的对抗状态所昭示的那样。但从历史发展的视域来说,他们做着的是同样的事。文学史上有大量这样的现象,某一段文学,某一个作家,或者一批作家,他们的成就并不高,但是却构成了文学演变发展链条上不可或缺的一环,甚至很关键的一个环节,从近代到五四这一段时期新旧诗学的互为替代、交织,就是在整个中国文学一个大转折的链条上一个重要的一环。对于这个时期的人,他们最大的贡献就在于为中国诗学“新”素质的出现而做出的种种努力,而不是与李杜一样光耀千古的诗歌技艺。

并且,历史的演进总是处于一种多维的多向度的变化之中,这就决定了任何事物处于历史之中不会只是单向维度的线性发展,而应该是多向维度的融会贯通、互为发展。作为历史发展链条中的文学进程同样如此。一方面,文学史现象是处于一种变化之中,同时受到各种因素的影响。闻一多 1940 年在给清华大学校长梅贻琦的信中曾说:“文学史为整个文化史中之一环,故研究某时期之文学史,同时必须顾及此期中其他诸文化部门之种种现象。……就其社会背景,或思想潮流等方面,详加分析,求其相互的关系,庶使文学得成为一种有机体的历史……”。³⁴另一方面,在历史进程中,空间、时间构成多维网状结构,由“或然性”和“必然性”在时空中构成了结构中的一个节点,这一节点在历史的进程中,便是或大或小的一个历史事件,时空在同向演进时,可以清晰明了地得出显而易见的结论,而时空有时并非是按照人类思维方式有顺序的渐进发展,这样就会看到历史本身显现出来的复杂状态。中国现代诗歌的生成和演变同样如此,新旧诗学在清末民初时期的动态呈现亦即说明:古典诗学清末民初时期的二元分化是在社会的政治、文化、语言以及民族精神的共同作用下向现代诗学转型的,无论是具有民族审美情怀和民族语言特质的现代旧体诗还是以西方诗学为楷模来启迪民众思想的自由体新诗都是中国现代诗学中不可或缺的一脉,它们共同见证并参与了中国古典诗学的现代转型和现代诗歌复杂而曲折发展历程。

¹ 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《梁实秋批评文集》,珠海出版社 1998 年版,第 37 页。

² 王尔敏:《晚清政治思想史论》,广西师范大学出版社 2007 年版,第 9 页。

³ 马克思:《马克思恩格斯全集》第 47 卷,人民出版社 1979 年版,第 533 页。

⁴ 英国社会学家安东尼·吉登斯在讨论现代性的总体性时用了“断裂”(Discontinuities)这一术语,他把“断裂性”与“反思性”看做是现代性最重要的特征,认为“断裂”是与现代时期有关的一种特殊的断裂,在他看来,“现代性以前所未有的方式,把我们抛离了所有类型的社会秩序的轨道,从而形成了其生活形态。”[英]安东尼·吉登斯. 现代性的后果[M]. 田禾译. 上海:译林出版社,2000(4).

⁵ 金耀基:《从传统到现代》,中国人民大学出版社 1999 年版,第 77 页。

⁶ 钱理群:《论现代新诗与现代旧体诗的关系》,《诗探索》1999 年第 2 期。

⁷ [美]宇文所安:《他山的石头记》,江苏人民出版社 2003 年版,第 309 页。

⁸ 徐葆耕:《吴宓的文化个性及其历史命运》,《第一届吴宓学术讨论会论文选集》,陕西人民教育出版社

1992 年版，第 149 页。

⁹ 胡迎建：《民国旧体诗史稿·前言》，江西人民出版社 2005 年版，第 3 页。

¹⁰ 转引自张永芳：《晚清诗界革命论》，漓江出版社 1991 年版，第 51 页。

¹¹ 郭延礼：《“诗界革命”的起点、发展及其评价》，《文史哲》2000 年第 2 期。

¹² 黄节：《国粹学社发起词》，《政艺通报》1903 年第 1 期。

¹³ 秦弓：《整理国故的动因、视野与方法》，《天津社会科学》2007 年第 3 期。

¹⁴ 《南社长沙雅集纪事》，《太平洋报》1912-10-10。

¹⁵ 详见孙之梅：《南社研究》，人民文学出版社 2003 年版，第 219-273 页。

¹⁶ 张晖：《新时代与旧文学——以民初〈小说月报〉刊登的诗词为中心》，《中国现代文学研究丛刊》2005 年第 4 期。

¹⁷ 胡迎建：《民国旧体诗史稿》，广西人民出版社 2005 年版，第 9、37 页。

¹⁸ 陈子展：《中国近代文学之变迁》，中华书局 1931 年版，第 50 页。

¹⁹ 详见胡迎建：《民国旧体诗史稿》，广西人民出版社 2005 年版，第 35-38 页。

²⁰ 唐寅：《落花诗册》，文物出版社 1978 年版。

²¹ 归庄：《归庄集》，上海古籍出版社 1984 年版。

²² 王夫之：《王船山诗文集》，中华书局 1962 年版。

²³ 袁枚：《小仓山房诗文集》，上海古籍出版社 1988 年版。

²⁴ 梁文宇：《明清文人的疏离心态极其意象载体》，《广东教育学院学报》2005 年第 6 期。

²⁵ 吴学昭：《吴宓与陈寅恪》，清华大学出版社 1992 年版，第 129 页。

²⁶ 吴宓：《吴宓日记》第 1 册，吴学昭整理注释，三联书店 1998 年版，第 280 页。

²⁷ 吴宓：《吴宓自编年谱》，三联书店 1995 年版，第 177 页。

²⁸ 叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，中华书局 1984 年版。

²⁹ 参照《郭沫若旧体诗词系年注释》中旧体诗词的数量。

³⁰ 陈明远：《追念郭老师》，《新文学史料》1982 年第 4 期。

³¹ 刘纳：《旧形式的诱惑——郭沫若抗战时期的旧体诗》，《中国现代文学研究丛刊》1991 年第 3 期。

³² 茅盾：《桂林春秋——回忆录(29)》，《新文学史料》1985 年第 4 期。

³³ 臧克家：《自道甘苦学旧诗》，《诗刊》1988 年第 4 期。

³⁴ 闻一多：《休假报告》，《闻一多全集》第 12 卷，湖北人民出版社 1998 年版，第 367-368 页。