



赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

清代卷

王小舒 著

人民文学出版社





I207.209/138:8

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

清代卷

王小舒 著

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 清代卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 王小舒著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009066-2

I. ①中… II. ①赵…②吴…③王… III. ①诗歌史—中国—清代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047470 号

责任编辑 周绚隆 杨 华

装帧设计 何 婷

责任校对 周绚隆 杨 华

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 775 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 46.5 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009066-2

定 价 100.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

目 录

绪 论	1
一 清诗的历史文化价值	1
二 诗歌史上的定位	5
三 对两个传统的选择	14
四 创作重心的转移	18
五 集成与革新	26
 第一章 遗民作家对明代诗风的因革	34
第一节 清诗的发轫	34
第二节 申涵光、傅山及北方诗群	40
第三节 黄宗羲、钱澄之及越皖诗群	86
第四节 顾炎武、吴嘉纪及吴地诗群	120
第五节 屈大均、陈恭尹及粤湘诗群	151
 第二章 钱谦益、吴伟业与清初诗坛的新变	169
第一节 龚鼎孳与清初其它诗人	169
第二节 钱谦益的诗学观	179
第三节 钱谦益前、后期诗歌创作的异同	190
第四节 吴伟业与“梅村体”	200
第五节 梅村词及娄东诗派	217

第三章 王士禛、朱彝尊与康熙时期主流诗风的转移	229
第一节 康熙朝诗人的整体趋尚	229
第二节 施闰章的“宣城体”与宋琬的激宕诗风	240
第三节 王士禛的神韵诗与《衍波词》	266
第四节 朱彝尊与前期的浙派诗词	301
第五节 生新的查慎行与剿刻的赵执信	325
第四章 清初词坛的复兴	343
第一节 清词繁荣的原因	343
第二节 金堡、余怀等遗民词人	345
第三节 陈维崧的《湖海楼词》及阳羨词派	353
第四节 曹尔堪、梁清标及其他顺康朝词人	376
第五节 真率超俗的“京华三绝”	397
第六节 风格多彩的清初女词人	413
第五章 乾嘉时期传统诗坛的分流	422
第一节 乾嘉诗坛的多元态势	422
第二节 沈德潜的格调派与翁方纲的肌理派	426
第三节 厉鹗、钱载及中期的浙派诗	452
第四节 岭南独家黎简与盛世孤星黄景仁	471
第五节 桐城诗派与高密诗派	487
第六章 袁枚与性灵诗派的崛起	506
第一节 性灵诗派的近代性质	506
第二节 袁枚诗歌的二重性	514
第三节 别开生面的性灵派阵营	520
第七章 浙派影响下的清中叶词坛	543
第一节 浙派中期阵营	544

第二节 郑燮及其他乾嘉词人	555
第三节 明珠辉映的清中叶女词人	565
第八章 清后期融通变革的诗坛格局	579
第一节 意象独运的龚自珍及道咸时期其他诗人	580
第二节 平中显奇的郑珍与宋诗派诸家	611
第三节 “师法八代”的王闿运与湖湘派诸家	623
第四节 陈三立与“同光体”	632
第九章 晚清的词坛和散曲及民歌	645
第一节 标举寄托的常州词派	646
第二节 蒋春霖及清末其他词人	666
第三节 走向衰微的散曲	676
第四节 清新多样的民间时调	690
第十章 黄遵宪与诗界革命	696
第一节 勇辟新路的“诗界三杰”	697
第二节 梁启超与其他新派作家	709
第三节 柳亚子和其他南社诗人	726
后 记	739

绪 论

一、清诗的历史文化价值

历史发展到清代,进入了封建社会的末期,作为传统文学样式的古典诗歌,也步入了黄昏阶段。但是,诗歌这一最为悠久的文体却并未走向消亡,相反,在三百年左右的时间里,又爆发出令人惊异的潜能,为后世留下一笔丰厚的遗产。这个事实,值得深思。

论及诗歌,过去人们瞩目的往往是在唐、宋之前,对处于古代社会末期的清诗注意得不多。正由于此,在对待清诗的评价上,也就存在不少误会和不甚明确的地方;甚至很长一段时间里,相当一部分评论家,包括海内外的著名学者,对清诗均采取了贬损和轻视的态度。这并不奇怪,应该说,出现这种情况是有其历史原因的。众所周知,元代以降,戏曲、小说等新兴的文学样式后来居上,迅速地拓展和完善自己,同时又注意保持与时代的同步,及时适应变化了的审美需要,逐渐吸引了广大观众和读者的兴趣,在不知不觉中取代以前传统的诗文,占据了文学的主导地位,这是有目共睹的。另一方面,前代,特别是六朝及唐、宋时期,诗歌这种体裁处于上升阶段,其艺术形式也在不断地创新和变化的境况当中,而其他的文学样式均未达到、或仅仅局部地达到此种境界,这就必然地引起了人们的高度关注;但是,元代以后,此种情况便不复存在了,这也是不容否认的事实。在此种形势下,人们纵向比较,横向权衡,低估后三代的诗歌,是有其相当理由的。

然而,到了二十一世纪初的今天,情况又不同了。当文献资料日益地被发现、清诗的真实面貌不断显露的时候,当我们将中国诗歌史作为一个整体来进行全面评估的时候,应该如何看待清诗,给她一个恰当、公允的定位,进而通过

对有清一代诗歌的深入发掘,全面研究和总结中国诗歌向近现代发展、演变的规律,这是研讨中国诗歌史的当代学人无法回避且必须回答的问题。

不错,清代的戏曲和小说的确取得了巨大的成就,它们于元、明两代铺垫的基础上,攀登上了历史的巅峰,名副其实地代表了清代文学的最高成就;然而,戏曲和小说的辉煌并没有取消诗歌的存在,这也是一个非常重要的事实。过去,人们并没有注意到这一点,尤其是清代焦循提出“一代有一代之所胜”的观点后^①,人们在认识文学盛衰更替规律的同时,也产生了一种误解,即以为各代文学只需要一种样式便可以涵盖了。事实上,我们清楚地知道,任何一个时代,文学都是以多元状态存在的,没有一种文体能够涵盖一切。不同文体之间的相互补充、彼此借鉴恰恰是文学得以兴盛发展的基本条件。只要面对现实,谁也不会否认这一点。

清代文学的情况恰恰就是如此。

首先,从数量上看,清诗的总量在历史上远远地超出前代。今天,已经知道的清人自编诗集在两万种以上^②,另外,收入各种诗歌总集、选集、唱和集以及地方志、族谱里的作者总括起来,估计约十万家以上^③。这个数字是唐人的十余倍,宋人的三至四倍,也是现在所知的元代诗人和明代诗人的六至七倍^④。此外,清代作家的创作数量又极大,动辄数千首,这也是人所共知的。清诗的总量目前还无法确切估计,可以肯定的是,它已远远超出了之前的任何一个朝代。

数量当然只是评估某个时代诗歌成就的一种尺度,而且还不是最重要的尺度;但是,它也足以使我们了解,戏曲和小说的流行并没有取代诗歌的创作,人们对待诗歌的热情依然高涨,甚至更加高涨。这的确是耐人寻味的。

进一步地说,上述情况还促使我们去思考,这种诗歌创作的热情既然如此地不可替代,那么,它与清人的生活是一种什么关系?换句话说,诗歌在清

① 焦循:《易余龠录》卷十五,《丛书集成续编》本,新文丰出版公司1989年版,第369页。

② 参见王绍曾主编:《清史稿艺文志拾遗》,中华书局2000年版。

③ 参见袁行云:《清人诗集叙录》,文化艺术出版社1994年版。

④ 参见杨镰:《元诗史》,人民文学出版社2003年版;陈书录:《明代诗文的演变》,江苏教育出版社1996年版。

代究竟担负了什么样的社会功能？人们为什么对它如此乐而不疲？总不能仅仅是为了满足某种装饰性的需要吧？

事实上，清人对待诗歌的态度非常真诚，并且十分投入。在近三百年的时间里，无论是在朝代更替、充满血腥和痛苦的清初，还是在号称盛世却危机潜伏的乾嘉时期，抑或进入衰世、面临着内外交困的清末，清人都创作出了大量的诗歌作品，他们将此作为自己抒写生存感受、确认自我价值的重要方式和途径。可以说，有清一代，人们几乎一刻也没有离开过诗，用清人自己的话讲，即“以诗为性命”^①。这种讲法并不是故作夸张，而是反映了实际情况。

不妨以清初为例。我们知道，清初遗民的数量很大，他们自发地结成了众多的诗社，于抗击清兵的同时，也以诗来寄托自己的悲愤情怀，坚固人生的信念。此恰是清初诗歌得以兴盛的一个重要原因。特别需要提到的是，不少抗清志士在被捕入狱后，或刑场罹难前，尚不忘做诗明志。可以说，诗对他们的意义就像生命对他们的意义一样。不仅如此，清代诗人的作品在提升自己精神境界的同时，也打动了同时代的读者：“君子诵其诗而悲之。”^②也即是说，诗歌对于作者以及对于当时的读者都是一种极为重要的存在，绝非等闲之物。

其实，在清代，诗也与戏曲、小说一样曾经引起过轰动的效应，顺治时王士禛的《秋柳四章》在大江南北被人们广泛传诵与唱和就是一个典型的例子。即便是号称“太平盛世”的乾隆时期，也依然有笃好诗歌如性命的人。性灵派领袖袁枚把做诗当作陶冶真性情的大事，他说：“诗，性情也，性情得而形骸可忘。”^③这种诗学观确然属于一种生存理念的表达。另一位乾隆时期的大诗人黄景仁，一生坎坷，独将自己的诗篇视作人间唯一的生命慰藉，“人间百事付疏慵，独抱残编自歌哭”（邵齐焘《汉鏞以长句述余衡山旧游赋示》）。他们也称得上是“以诗为性命”了。到了清末，已经是内忧外困，然而，人们在艰难的处境中也没有忘记做诗，诗界革命派以诗为武器唤醒国人、投身救亡自不必说；即便是号称复古派的同光体诗人也将做诗与自己及家国的生存境遇紧紧

① 参见沈德潜：《清诗别裁集》卷三十，上海古籍出版社1984年版，第1255页。

② 指陈邦彦，见朱彝尊：《静志居诗话》卷三十一，人民文学出版社1998年版，第640页。

③ 袁枚：《童二树诗序》，《小仓山房文集》卷二十八，上海古籍出版社1988年版，第1761页。

连在了一起,“老怀忧国切,生计入诗宽”(范当世《奉和外舅积雨感事诗》),“更弹地变天荒泪,成就穷边一卷诗”(陈三立《题陇上草》),这种创作态度确实算得上是“以诗为性命”了。

我们由此可以发现,有清一代的诗歌创作有一个突出的特点,那就是:诗与人的生存、与时代的社会境况结合得十分紧密。不论是社稷存亡的大事,还是个人身边细微的小事,都被摄入诗人的视野里来加以表达。“诗为心声”这句话对于清人仍是十分切合的。诗跟随着人,跟随着时代,经历了世间的磨难,从而也展示了清人丰富而复杂的灵魂。正如当代学者指出的,要想了解清代的历史人文状况,离开了诗歌,就不可能全面、准确,更不可能深刻和真切。^①

那么,与戏曲和小说相比,诗歌的优势又在哪里呢?对这个问题有必要进行一番探讨。我们清楚地知道,作为一种舞台艺术,戏曲最突出的优长在于表演性或曰观赏性,那是诗歌所不具备的;而作为叙事文学代表的小说,它的特长则在于情节的引人入胜和语言的通俗易懂,那也是诗歌所难以企及的;再加上它们紧跟时代、贴近生活,二者便拥有了某种天然的优势。上述特点正是戏曲和小说后来居上的重要原因。但是,诗歌也自有其不可替代的地方,那些地方也是戏曲和小说所不能相匹的。

首先,诗在创作上具有随机性和便捷性。戏曲和小说因为体制所限,必须具备相当的规模和长度,因此创作上也需要一段相当的时间,其中戏曲的实现尤其需要舞台和演员,否则它的审美优势便不能发挥出来。而诗歌则属于轻骑兵,在任何情况下均可以从事创作,而且创作时间也相对要短得多,且不需要其他的物质条件,哪怕是在征途上或者牢狱中。因此,大至家国存亡,小至日常琐事,均可以通过诗歌来表现。在这个意义上说,诗歌跟生活之间的关系贴得更为紧密,而且表现生活的面也更宽。与之相关,诗歌的创作数量亦远远超出了其他的艺术形式。

其次,戏曲和小说是写给观众看的,它必须最大程度地兼顾众多层面观众的审美趣好和欣赏习惯。事实上,在绝大多数情况下,戏曲和小说的作者

^① 严迪昌:《清诗史》,浙江古籍出版社2002年版,第4页。

均是以公众代言人的身份在说话。如此一来,作者本人的主观意志和情感倾向在创作时就势必要受到一定的限制。在明、清两代,只有一部分作品成为例外。而诗歌创作属于个人行为,诗人完全出于自己抒发情志的需要,不须迎合其他人的审美趣好,所以它更加私人化,也更加贴近作者本人的心态。至于诗歌作品的社会实现,那当然要依赖读者阅读后产生的共鸣、通过引起读者的自由联想来达到。毋庸讳言,诗歌的读者面比戏曲和小说相对要窄,除了民歌、民谣之外,主要集中在知识阶层。从社会对文学创作的需要来看,两种方式均不可缺少,且各具优势,因此也就无法彼此替代。

再进一步说,历史发展到清代,戏曲和小说已经取得了如此巨大的成就,但却依然不能取代诗歌的理由,除了上面提到的因素外,应该说,最本质的原因还要归结到我们民族的文化性格与审美心理。毕竟诗歌是抒情的艺术,是表现内心感受的艺术,而戏曲、小说则属于叙事的艺术,或者以叙事为主的艺术,是重再现的艺术;而众所周知,中华民族乃是一个内心丰富、感觉细腻的民族,抒情是她艺术创作的第一需要。因此,叙事体艺术再发达,也不能取消抒情文学的地位和价值。我们从中国文学史的整体流程来看,还是诗歌这种体裁延续的时间最长,而且发展得最为充分。数千年来,诗歌一直和本民族的历史紧紧结合在一起,和本民族的精神脉络息息相连,它已经成为中国人生存方式的一部分。这一点,是永远不可能改变的。假如我们的认识达到这个层次,就不难理解,为什么到了清代,诗歌依然能够爆发出那么大的潜能,并取得如此高的成就。

二、诗歌史上的定位

前面说过,人们对清诗还存在着某些偏见和误会,这一点尚待消除;但尽管如此,绝大多数学者还是承认,清代诗歌在后三代的诗歌创作中,比较而言,是成就最高的。甚至有专家认为,清代乃是继唐、宋以后的第三个诗歌创作的高峰,“开出了超明越元,抗衡唐、宋的新局面”^①。当然这主要不是依据

^① 钱仲联:《清诗三百首·前言》,《清诗三百首》,岳麓书社1985年版,第3页。

它创作数量的巨大,实际上元、明两代诗歌创作的数量也不算少。最重要的理由还在于清诗整体水平和质量之高。

关于清诗的质量,人们的看法又是不统一的。有人认为,清诗最大的特点在于复古,其成功也由于此。但又有人认为不是这样。要说复古,元代和明代也同样热衷于此,这种情况并非清代所独有。因此,清诗应该具有自己不同于任何时代的独特面貌。然而,有清三百年,其诗歌创作的状况并非一成不变,各个时期又呈现出不同的面貌,况且,同一时期,差异有时也很大;那么,什么才是清诗整体的面貌和特色呢?目前,尚没有一个令人满意的答案。

我们以为,探讨这个问题,应该首先认定两个事实。

第一,每个时代诗歌的质量与她在那个时代发挥的功用大小有关。所谓功用,是指诗歌在融入生活、融入时代以及参与人们精神进程中所发挥的作用,当然主要指审美作用,而非充当政治或道德工具的非文学性作用。至于由审美作用引发,间接地产生了其他的社会功用,那是很正常的,甚至是诗歌价值与地位的体现。事实证明,只有与时代、与同时代人的精神联系紧密的文学体裁,才会具有旺盛的生命力,也才会生成自己的特色和面貌。否则的话,就很可能成为前代传统的习惯性延续,而谈不上自己的特色。换句话说,能够融入时代越多、进入当代人内心越深的文体,其发挥的审美作用就越大,其独特性也就越鲜明,其价值也就会越高。在此强调这一点,不是没有意义的。我们必须看到,清代已处于中国古代社会的晚期,既不是在唐代,也不是在宋代,传统积淀的程度是前所未有的,人们对传统的依赖和因袭也是空前的。再加上清代乃是一个崇尚文化保守的王朝,于此种情况下,诗歌作为一种历史悠久的体裁,弄得不好,脱离时代、脱离当代人的精神实际,那是很容易的。如果真是那样的话,也就谈不上特色,更谈不上质量了。清诗之所以能够超越元、明两代,最重要的一点,在于它能够整体上融入自己的时代,进入清人精神生活的深处,与这个时代的脉络一起跳动。这才是清诗生命的源泉所在,同时,也是它获得较高成就的根本原因。

第二,历史发展到清代,诗歌这种以古汉语为语言材料、以文言体为表述形式的艺术品类已经高度成熟,并且,经过之前许多代作家一而再、再而三的开拓,其内部发展的潜力和余地已经相当有限了。从整体上说,势必再难有

新的创造,以度越前人。而且,诗歌语言与人们的生活语言之间的关系也越来越远,这使得它具有有一种脱离时代和生活的潜在危机。元、明两代事实上已经面临这一问题,而且解决得不够好,因此直接影响到元诗和明诗的水平和质量。清人只有正视这一点,并且解决好这个难题,才可能有所建树。否则的话,是不能拥有自己的特色和面貌的。

那么,清人是如何解决这个问题的呢?

本来,他们可以有两种选择:一是背弃传统,沿着明末公安派的道路继续向前走,以生活语言为凭据,开创白话诗的世界;另一种选择,向深厚的传统回归,成为这一传统的延续。在那个特殊的文化背景之下,清人选择的是后者,即尊重和承认古人的权威,全面接受和继承前代的传统,并在此基础上经营自己的事业。对此,人们又称之为“复古”。这的确可以称为复古,传统的体裁,传统的构架,传统的语言,以及传统的审美态度,而且由宋代一直追溯到上古时期,难道还不是复古吗?

但是,清人的复古,跟元、明两代有所不同,它不是单纯地对某一朝代进行学习和继承,也不是仅仅局限在对某一个或几个作家的效仿上,而是将古代传统加以整体的融会贯通,综合吸取,根据时代需要以及作者自己的个性,对古人的传统进行创造性整合。这样一来,便成就了有清一代诗歌的独特面貌:它既近似古人,又不尽如古人;它既有对前代的继承,也包含清人自己的风格。此种风貌是前所未有的。对于这种景况,仅仅用“复古”两个字来概括就不够了。对此,我们称之为“整合式集成”。所谓整合式集成,就是综合继承,或者整合式继承。可以说,整合式集成才是清诗的独特面貌,也是清诗质量和水平的集中体现。

对于整合式集成这一观念,还需作一番视野更为宽阔的文化探讨。

众所周知,清代作为封建社会的最后一个王朝,它是由北方女真族(后改称为满族)执掌政权的,这个来自白山黑水间的少数民族群落在夺取全国政权的过程中尽管也采用了很多野蛮的、种族压迫和欺凌的手段,但它其实是历史上汉化程度最迅速、最彻底的一个执政的少数民族。也许就因为此,它不但很快地统一了中国全境,而且,亦成为中国历史上执掌政权最久的少数民族政权。但是,这同时也带来了另外一个问题,那就是这个王朝对中国古

代执政传统不加取舍地高度认同和全面尊崇。既然满清政权出于自身的原因拿不出更新的执政理念和治国方略,既然掌权者对于当时中原的社会进程缺乏深入的研究和了解,同时又拒绝向经济、政治处于先进地位并开始积极与中国打交道的西方国家学习和借鉴,那就只能回过头去向古人学习和索取,以古为尊,以古为荣,以古为理想。这样一来,有清三百年便形成了一种浓厚的文化保守主义态度和情结。

清代统治者出于稳固政权的考虑,在统治策略上又同时实行了高压和笼络的两手。一方面承认儒学的正统地位,把程朱理学确定为国家哲学,以维护清政权的权威性,同时迅速恢复科举考试,招抚天下人才,于康熙、乾隆两朝额外地设立博学鸿儒科,破格招揽远避山林、隐居不仕的文人,让他们去编写明史;并且集中大量人力编纂巨型类书、丛书《古今图书集成》、《四库全书》等,以此笼络人心,转移广大士子的注意力,同时还带有与民间学者争夺学术和文化话语权的意思。另一方面,屡兴大案,包括“文字狱”、“通海案”、“科场案”、“奏销案”等等,广加株连,严惩文人结社,残酷打击一切与正统意识形态相左的思想和行为,制造一种恐怖、压抑的文化氛围。于此种情形下,整个清朝的社会风气便不可避免地由明末的开放、趋新一变而为保守,人们的注意力也从原来的关注现实更多地转向了对古代文化典籍的研究与整理,社会的进程由此开始明显地放缓,而全社会也因此出现了一种过去从未有过的崇尚古雅的风气。

清代文化的这种保守主义态度对于中国步入近、现代的社会进程显然是不利的,这一点毋庸置疑。但是,某种程度上却也造就了另外一番意想不到的成就,那就是全面地整理和总结中国古代的文化遗产。梁启超在《清代学术概论》中指出:“清代学者,刻意将三千年遗产,用科学的方法大加整理,且亦确已能整理其一部分。凡一国民在一时期内,只能集中精力以完成一事业,且必须如此,然后事业可以确实成就。清人集精力于此一点,其贡献于我文化者已不少。”以乾嘉学派为代表的清代学人在文化整理工作上的成绩是巨大的,梁启超将其概括为十三类,即(一)经书的笺释;(二)史料之搜补鉴别;(三)辨伪书;(四)辑佚书;(五)校勘;(六)文字训诂;(七)音韵;(八)算学;(九)地理;(十)金石;(十一)方志之编纂;(十二)类书之编

纂;(十三)丛书之校刻。这其中,第一类是清代学者原初治学的出发点,即继承汉代学者的传统,全面注释和校勘上古时期保留下来的经书,所以人们又称清人的学术为“汉学”。对此,范文澜认为:“新汉学系经学从考据方面的发展,古代制度文物,经考据学者的研究,艰涩难解的古书,大体可以阅读。因此,新汉学系经学堆积起巨大的考古材料。把封建统治工具的经学,改编成科学的古代社会史、古代哲学史原料看,它自有很高的价值存在。”^①从中国古代学术发展史的角度来说,此的确也可以称之为集大成了。

其实,清代学者潜心于文化遗产的整理,除了朝廷的号召和倡导以外,也有其自身的原因。梁启超在谈到明清之际学术风气转变的时候说过:“他们对于明朝之亡,认为是学者社会的大耻辱大罪责,于是抛弃明心见性的空谈,专讲经世致用的实务。”“到政治完全绝望,不得已才做学者生活。”^②同一书中,梁启超还说过:“因为许多学者,对于故国文献十分爱恋,他们别的事不肯和满洲人合作,这件事到底不是私众之力所能办到,只得勉强将就了。”^③也就是说,清代学者们热衷整理古代的文化遗产,原本带有坚守民族气节、弘扬文化传统的意思。除此此外,清初相当一部分学人还存有另一个动机,即为了总结历史经验,为了经世致用,有益于今世和未来,这些就是他们自身的原因。实际上,尽管由于清廷的文化弹压政策,使清代学术转入了专事考据一道,当时的学者之中还是依然有人怀着相当程度的对封建文化的反省和批判意识。比如,清初杰出的思想家顾炎武、黄宗羲、王夫之、陈确、方以智、李颙、颜元、李塨等人抨击封建专制、倡导求真求实的科学民主思想,就是明显的例子,他们的著作已经成为中国近代思想的发端。即便在康雍乾嘉时期,也还有万斯同、全祖望、戴震、焦循等人依然坚持独立思考,坚持对封建正统思想的批判态度。到了后期,民族危机和社会危机突现,更有龚自珍、魏源、林则徐、张际亮乃至康有为、梁启超、谭嗣同等一批杰出的思想家和社会活动家倡导社会改革,全面更新文化理念。有清一代,这些人的精神其实是一脉相承的。由此观之,也可以说,清人思想学术的集大成,实际上也还包含有反省和

① 《中国经学史的演变》,载《范文澜历史论文选》,中国社会科学出版社1979年版,,第299页。

② 《梁启超论清学史二种·中国近三百年学术史》,复旦大学出版社1983年版,第106页。

③ 《梁启超论清学史二种·中国近三百年学术史》,第108页。

批判的内涵,这一点,在文学创作当中同样有表现。

当转顾到文学领域的时候,我们发现,这个时期各种文体均出现了全面的复兴。戏曲方面,前代传下来的主要有两个剧种,即杂剧和传奇。传奇属于成熟较晚的剧种,至明代中叶方才正式定型。根据统计,有明一代的传奇作品总数约近千种,而清代的创作数量却又超过了它^①,并且,艺术上也“把传奇创作推到了历史的最高峰”^②。杂剧则属于早在元代便成熟的剧种,且在元朝后期便走向衰落;但是到了清代,杂剧创作也出现了复兴气象。据傅惜华《清代杂剧全目》统计,现存清人杂剧的剧目达到一千三百种,比清代传奇的数量还多,更是明人的两倍。另外,像吴伟业、尤侗、嵇永仁、蒋士铨这样的诗人作家也加入了杂剧创作的队伍,他们的作品理所当然地引起了文坛的注意。日本学者青木正儿曾经指出:“此时,吴伟业、尤侗等新作北曲杂剧者不少,是固出于文人好古之癖,虽非可广行于世者,然此亦非仅为依样葫芦之作,文酒之会,间亦有度曲之事。”^③小说的状况与戏曲类似,而种类更多。白话小说的两种形式,中篇章回体和短篇话本体原属明代小说的主流,这一新的传统在清代均得到了继承和发扬,据江苏省社科院明清小说研究中心所编《中国通俗小说总目提要》统计,清代章回小说约有三百四十部,另外,孙楷第《中国通俗小说书目》和胡士莹的《话本小说概论》著录的清代拟话本专集、选集计有近五十种。与此同时,文言小说也出现了复兴的势头,它包括唐代的传奇体和六朝的志怪、志人两体,后者鲁迅称之为“拟晋类小说”,又统称之为“拟古派”。据侯忠义、袁行霈《中国文言小说书目》统计,这类作品集的数目也有约五百种,以上情况足见小说领域复古势力之强盛。

除此之外,清代的散文也值得一提。清初,既有一批学者如黄宗羲、顾炎武、王夫之等人写作的学术性文章,“都有特立独行的志气”,又有号称“清初三大家”的侯方域、魏禧、汪琬等人写作的文人型文章,也“很有时代特点”^④。康熙乾隆嘉时期,又有桐城派和阳湖派的先后崛起,其中方苞、刘大櫆、姚鼐为

① 参见郭英德:《明清传奇史》,江苏古籍出版社1999年版。

② 郭英德:《明清传奇史》,第17页。

③ 青木正儿:《中国近世戏曲史》,王古鲁译,上海文艺联合出版社1956年版,第175页。

④ 郭预衡:《中国散文简史》,北京师范大学出版社1996年版,第567页。

代表的桐城派,以一代文统自居,理论和创作并举,影响颇大,以至有“天下之文章,其在桐城乎”的说法。以文言为材料的古体散文的复兴又未能掩盖骈文的中兴,这种衰落已久的骈文体在清代也放出了异彩,其著名作家前期有陈维崧、胡天游、毛奇龄等人,中期有孔广森、杭世骏、洪亮吉、汪中、孙星衍等人,后期又有王闿运、李祥、孙德谦等,这些作者的创作居然也显赫一时,跟当时的散文“并派而争流”、“相成而不废”,“形成了与古文相对峙的骈文中兴局面”^①

诗歌方面的情况前面已经略述,而词的情况却值得特别关注。据程千帆主编的《全清词·顺康卷》统计,仅顺治、康熙两朝,就有词人约两千一百多家,作品达五万余首,这个数字是目前所知的全部宋代作品的两倍半。有学者估计,整个清代词的创作数量当在二十万首以上,这恐怕也是空前绝后的了。此外,有清三百年,词学流派亦纷呈叠出,如阳羨派、浙派、梅里派、西泠派、常州派、临桂派等,均各有特色,名作家更是不断涌现,足与宋代媲美,跟诗歌形成了呼应之势。上述文学全面繁荣局面的形成,应该说,都是清人对文学传统的全方位继承态度所造成的。

回顾中国文学史,可以发现,每一个朝代都拥有自己独创的文体,唯独清代没有。可以说,它俨然是一个古典主义的文学时代。然而,清人却在全面继承前代传统的同时,对几乎所有的文体进行了融合与贯通,使得本来差别很大的文体或者壁垒分明的艺术流派彼此借鉴,互相学习,以至我中有你,你中有我,真正实现了对传统文学的创造性接受。

在这方面,小说表现得比较明显,不同体类间的作品相互融通已相当普及,并衍成风气。张俊在《清代小说史》中指出,随着清代小说的向纵深发展,“各小说流派之间互相渗透,彼此影响,日益明显。”比如章回小说领域,历史演义小说与才子佳人小说的结合,世情小说与神怪小说的合流,才子佳人小说与英雄传奇的融通,还有公案小说与侠义小说的兼容,这些题材过去都是自成体系的,故而艺术上也形成了相对固定的特色,但到了清代,它们的界限已经不再分明了,混合成为一种普遍现象。又如文言小说方面,蒲松龄的《聊

^① 唐富龄:《明清文学史·清代卷》,武汉大学出版社1994年版,第408页。

斋志异》“用传奇法而以志怪”，将唐传奇传统和六朝志怪传统融合在一起，从而创造了文言短篇小说“出入幻域，顿入人间”的、既似传统又异于传统的独特风貌等等。戏曲方面亦是如此，传奇和杂剧在体制上的混融在后期成为一种趋势。郭英德在《明清传奇史》中指出：“传奇与杂剧的混融，既意味着文体规范的逾越，更显示出文体意识的淡漠：人们仅仅瞩目于传奇与杂剧共通的‘戏曲艺术’的特质，而忽略了甚至无视于传奇与杂剧二者之间文体的差异。”^①以上是指两个剧种的篇幅体制而言的，在音乐演唱方面也有这种情况，比如作为雅部的昆曲跟花部乱弹的融合：“由于昆曲本戏过于单调、沉闷，于是艺人在演出过程中，将中间的若干出改用乱弹演唱，以便调节冷清的剧场气氛，调动观众的观剧情绪，久而久之，便固定成为一本昆乱夹演的传奇剧目。”^②

更进一步地，艺术传统间的交汇、融通还扩及到了不同的文体之间。人们发现，清初的才子佳人类小说在情节的巧合、场面的描写、人物的对话上都有突出的戏剧化成份，那是明显借鉴了戏曲的艺术手法。小说家李渔干脆将自己的小说集命名为《无声戏》。同样，戏曲创作也有借鉴小说手法的方面，后期传奇创作中不少作品借鉴小说的叙事结构，打破了传奇“一人一事”的传统，甚至还出现了“运龙门纪传体于古乐府音节中”的情况^③。由于很多作家均是多种文体兼擅，因此到了这个时代，将它们融会贯通，意识上不但已经打消顾虑，而且操作上也十分顺手。比如吴伟业、尤桐、蒋士铨等人的戏曲创作就有明显的诗文化倾向，郭英德指出：“他们也大都以创作传统诗文的思维方式和表现手法创作传奇，而不是以创作剧本的思维方式和表现手法创作传奇，我把这一倾向称为传奇艺术的诗文化。”^④其实，吴伟业的长篇叙事诗也有借鉴戏曲艺术的地方。钱仲联先生指出：“‘梅村体’受到戏曲影响。梅村本人亦为曲家，有《秣陵春传奇》等。他受明传奇之《牡丹亭》、昆曲调子影响大。

① 郭英德：《明清传奇史》，第622页。

② 郭英德：《明清传奇史》，第634页。

③ 《铅山县志》，同治刻本，卷十五。

④ 郭英德：《明清传奇史》，第549页。

这就使‘梅村体’不同于‘长庆体’。”^①这种情况在诗歌创作界并不是个别的，后面我们还会谈到。

上述文学传统的熔炼、贯通乃是清代创作界特有的现象，如此大规模、大范围地运用传统，确实造成了清代文学整合式集成的局面。了解这一点，对于我们准确、全面地把握清代诗歌，应该有重要的意义。

以上所讲都是对传统的继承和贯通。那么，清代是否还存在着对传统的突破、创新以至反叛呢？应该说，的确是存在的。任何事物都有它的对立面，这是自然的规律。何况，清代正处在古代社会向近代社会转变的时期，没有对传统的反动，反而是不正常的。以绘画为例来说，清代画坛就存在着一支反传统的画派，初期以弘仁、髡残、原济和朱耷四位画家为代表，号称“四僧”，他们的创作不事摹仿，不拘成法，由写形走向写意，风格跟“四王”画派完全不同。其中，尤其原济和朱耷两人，纵横排奁，墨沉淋漓，大胆突破了画界的成规，“为清代大写派之泰斗”^②。到了乾隆、嘉庆时期，又有“扬州八怪”继承“四僧”传统，声势之大，更超过了“四僧”，足与复古派相抗。他们的作品不拘一格，墨气酣畅，写意倾向浓重，而且平民化色彩突出，代表了一种新的审美趣味。扬州画派的代表有金农、郑燮、黄慎、汪士慎、高翔、李方膺、罗聘、华嵒、高凤翰、边寿民等，实际上不限于八人。其中郑燮、金农影响最大，两家皆兼擅诗、书、画，号称“三绝”，这些作家的审美意识已经进入了近代的范畴。

由此可以发现，我们所说的传统，是包含着两个层面的：即精神传统和艺术传统。二者互为表里。如果说唐宋以前，突破传统、锐意创新主要集中在审美趣味和艺术表达层面的话，那么，随着古代社会的向近代社会的转型，新的文化因素的出现，后代的创新就必然地包含了上述二者，这是谁也无法违背的客观规律。

我们再将目光转回到文学领域。小说方面，有一些作品在反思封建社会的人性和人生的时候，同时也表达出了反叛传统的倾向。《儒林外史》和《红楼梦》就是它们的典型代表。《儒林外史》的矛头专门针对传统型文人，作者

① 《钱仲联讲论清诗》，苏州大学出版社 2004 年版，第 22 页。

② 潘天寿：《中国绘画史》，上海人民美术出版社 1983 年版，第 256 页。

吴敬梓运用其特有的讽刺艺术,将人性的扭曲和堕落描写得触目惊心,他实际上对传统型文人的的人生道路作了彻底的否定。至于《红楼梦》,曹雪芹则通过一个贵族世家的兴衰预示了整个封建社会的彻底败落,以及朦胧的新的人生理想的萌生和幻灭。反思达到如此深刻的程度,“传统的思想和写法都打破了”^①。清代文学中该类自我反思的作品走到这一步,实际上就已迈向了传统的反面。

诗歌领域亦是如此,就在号称“盛世”的乾隆时期,出现了与复古派相对立的“性灵诗派”,其声势之浩大,足以掩映一时。性灵诗人在精神内涵和艺术形式上都有明显打破传统的倾向,尽管他们在创作上也吸收了不少传统方面的东西,跟明末的公安派有所不同;但是,总的方向则是朝着反叛传统的方面去的,无怪乎这派作家受到了当时保守主义批评家的猛烈攻击。到了晚清时期,社会危机凸现,又有梁启超、黄遵宪等人起来呼吁诗界革命,打破古人一统天下的局面,力图开创诗歌创作的新时代,他们已经走到了现代文学的门口。

可以发现,清代诗歌实际上正存在有两个层面的情况,一个层面是对前代传统的整合式集成;另一个层面,则是新与旧、创造与保守的对立和斗争。应该说,两个层面的并存才是清代诗歌全面、真实的面貌,它们的消长以及由此带来的古典诗学的转换也才是清诗在诗歌史上最重要的特色。这两个层面是彼此渗透和影响的,呈现出一派复杂的交错状态。反传统、主创新的力量相对来说势力要小一些,它们时隐时显,时强时弱,而且由小到大,由分散到集中,最后在新世纪与“五四”新文化运动相接轨,终于进入了新文学的领域。

三、对两个传统的选择

近三百年的清代诗歌历程具有明显的阶段性特点。它大体上可分为三个阶段,即顺治、康熙、雍正为第一阶段,乾隆、嘉庆为第二阶段,道光以后为

^① 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,《鲁迅全集》第九册,人民文学出版社1981年版,第338页。

第三阶段。其中第三阶段又称之为近代。此三个阶段与有清一代的社会变化进程基本上是吻合的,同时,它也体现出清代诗人在艺术创造方面不断追求和探索的三种不同境界。

清代诗歌的开局不同凡响,一上来就高峰迭起,涌现出一批优秀作家,取得了近四百年以来少见的集群性的艺术成就。此种堪称辉煌的局面跟明代相比,显示出了鲜明的质的差异。

但是,作为明末诗歌创作的延续,清初的诗歌又在相当程度上表现出某种过渡性特点,也就是说,明代的余波尚存。这也是不可否认的事实。明末以来,诗界存在着两个传统,一个由万历年间公安、竟陵派所创立,可以称为近代的诗学传统;另一个就是由崇祯年间陈子龙为代表的云间派作家标举的复古传统。由于陈子龙公开倡导“七子”的文学道路,人们又称其为“七子中兴”。令人瞩目的是,清初的作家们大多没有继承公安派的那一支,而是不约而同地归向了复古派这一边。此种情况,决非历史的偶然。

实际上,由明入清的这一批作家大部分都是明末的社团成员,或者与社团作家关系密切的诗人。他们将复社、几社的人世态度和文学立场带入清朝是十分自然的事情。从历史的延续性来看,复社、几社的政治立场传承自东林党,而文学精神方面却恰恰继承了前、后“七子”这一脉。据此来看,我们可以说:一,“明七子”关注现实的精神为清初的鼎革诗人所继承;二,“七子”以天下为己任、担荷家国兴亡的态度也被相当一部分鼎革作家所接受。这两点对于清初的诗歌创作来讲,至关重要。

既然中国社会的基本性质未变,每当发生重大的政治事件,涉及整个社会、侵搅所有阶层的时候,传统士大夫立身处世的那套意识体系就会被刺激、调动起来,自觉地发挥它固有的文化作用,这已经被历史所一再证明。

相比之下,公安派代表的则是由商品经济所支撑、市民化社会所孕化的、崇尚个体自由的新型价值要求,这套文化体系在明代万历年间固然有其充分的市场,但到了明末,便基本失去了其生长、发育的土壤。连后继的竟陵派也在一定程度上转向古典,意欲调和古今的矛盾。从这个意义上来说,清初作家倾向于回归“七子”的文学传统,不仅十分自然,简直就是一种历史的必然。

明代中期的“七子”派在回归古典与时代生活之间建立起了一种联系,使

之与此前的复古潮流区别开来,这是明代古典主义诗学取得的一个重要成果。复古派的流脉入清后不至于枯竭,继续源远流长,靠的就是这么一种精神传统。

但是,转问到艺术创作的层面,清初作家是否也继承了前人的诗学体系呢?对这个问题,学术界存有不同的看法。

根据现有的作品来看,应该说,清初作家在很多方面仍然延续了明人的创作手法。比方说,清初大部分诗人依然把唐代作为自己的效法对象,而学习杜甫的作家尤多;再比方说,我们在遗民诗人的作品当中发现相当数量跟“七子”面目相近的诗作,程式化痕迹较重,格调理论在发生着某种作用。对此,汪国垣于二十世纪三十年代便指出:“有清康、雍之初,承明代前、后‘七子’之后,流风余韵,至此犹存。观于复社、几社诸贤如陈子龙、李雯之伦,罔不奇情盛藻、声律铿锵,当时号为‘七子中兴’。流风所播,乃在明末遗民,下逮清朝,仍未歇绝,不过稍益以悯时念乱之思,麦秀黍离之感,故读者罔觉为‘七子’余波耳。”^①钱锺书对此也有类似的看法^②。

然而与此相反,当代的多数研究者却认为,清初的诗人已经摆脱了明七子的羁绊,开拓出一片创作的崭新局面。比如,朱则杰在《清诗史》中指出:“从总体上来看,随着改朝换代而由明入清的诗人,他们的诗歌创作都在发生重大的变化,这个变化主要就是从明诗的刻意模仿转变为自抒真情,反映现实;从明代复古派的‘诗必盛唐’扩大到整个唐代乃至其他各朝,并在继承前人的基础上作出发展,改革创新,努力形成自己的特色。”^③严迪昌的《清诗史》也指出:“当诗人们在非常的年代里冷静反思,各自对原所宗奉的或者是抨击的诗风稍稍客观地辨认、审视时,存在于明中叶以来的热衷门户之见的偏激情绪,理当能够廓清。明遗民诗群从整体上看具有上述超越自己的艺术趋向,这是该诗群复合体的非常值得审辨的诗史现象。有了这种自我超越的智见和勇力,事物始得以演进,认识也得以升华。清代诗歌本可从明人‘因’‘变’关系的反复纠结、胶粘不清的历程上挣脱出来,以谋诗的发展有个更灿

① 《汪辟疆说近代诗》,上海古籍出版社2001年版,第2页。

② 参见钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,第109页。

③ 朱则杰《清诗史》,江苏古籍出版社1992年版,第6页。

烂的前景的。”^①那么,上述意见哪一种才是正确的呢?

应该说,文学史家们的这种分歧主要是由于对问题的不同衡量尺度和观察视角造成的。首先,清初的遗民作家本是一个庞大的群体,其创作水平、艺术观念原来就参差不齐,因此,在历史的转折关头,人们的转换在程度上必然存在较大差异,而且时间上也需要一个过程,此正好体现了过渡时期的特点。

其次,清初的诗歌创作的确发生了变化,但并不是彻底的变化,它属于整个变化过程中的一个阶段。如果站在近代的立场上来看清初,那么,这种变化当然是不够的,仅处在初级水平,过渡痕迹明显。如果再扩展到诗歌史的大背景中来看,那就更加显示出古典主义诗学的整体一致性,也即崇尚复古,而非创新。然而,假如从元、明、清三代古典诗学的特定演进过程来看,那么,我们就得承认,清初这一阶段的变化还是相当大的,属于一种质的变化。我们这么说,有充分的根据。

清初诗坛的变化,主要体现为两个方面。

其一,理念和意识方面的变化。事实上,大部分取得一定成就的诗人对“明七子”的模拟化学古都有自己的批评和反省,此类反省从陈子龙即已开始,至清初,扩展为一种共识。在这股反省风气当中,观点最为全面、深刻,且极富创见性的作家自然要数钱谦益。这里的共识,应该指出,乃是指复古派的共识,也即肯定“七子”精神基础上的共识,而非明末公安派的那种共识。也就是说,钱谦益等人对“七子”的批判并没有超越古典主义的基本立场和范畴,他并不反对复古,也并非要解构古人,他反对的只是“七子”的模拟式复古,如此而已。

其二,创作领域的演进和变化。我们应该看到,清初的确有相当一批优秀的作家突破类型化的格局,发出了时代悲怆、激楚之音。这里面,大体又可以分为两种情况。一种情况,诗人基本上遵循过去的“家法”,由于直面惨烈的现实,笔端插入了血泊之中,惨痛的实录和悲烈的情怀本身突破了面具化的意象和格调化的词藻,因而使作品达到了一种艺术的真美境界。正如遗民

^① 严迪昌:《清诗史》,第65页。

作家归庄所说：“必小不幸而身处厄穷，大不幸而际危乱之世，然后其诗乃工也。”^①即是说，沧桑巨变本身为诗人们提供了突破前代格套的优势条件，这乃是“七子”们所不具备的。

还有另一种情况，即作家突破了只宗一家或者只宗一代的约束，初步涉及到艺术表现的交融与整合。该方面典型的诗人的确不多，但却值得高度重视。因为他们不但自己取得了突出的成就，在诗歌史上占有一席之地，而且开启了整合式集成的先河，对清中期以后诗歌创作的走向影响深远。钱谦益和吴伟业便是这方面的突出代表。此后，施闰章的“宣城体”，王士禛的“神韵体”等，都是对前人加以提炼与整合的结果，并且也都取得了可观的成就。

据此，我们有充分的理由说，入清后，的确开启了诗坛的一个新的纪元。虽然“格调”的余波尚在，但情况显然与过去不同。

四、创作重心的转移

诗歌创作进入第二阶段之后，从整体上看，似乎没有清初那么辉煌，但实际上，却属于前一阶段的继续和深入，并开始从艺术上走向整合与集成。第二阶段的创作有这样几个突出的特点：

首先，诗歌创作的重心由前期的关注家国社稷、盛衰兴亡转变为关注个人的生存状况和一己之性情。这个转变乃是随着清王朝的统治走向稳定、社会重新恢复繁荣以及出现了所谓“盛世”局面的情况下发生的，与其说它是诗人们的自觉选择，毋庸说是社会环境影响文学走向的结果，不以人的意志为转移。

其实，此种转变从康熙时的王士禛就开始了，王氏领导的所谓神韵诗潮就是以表现个人性情为主的。当然，王士禛本人的诗歌又明显带有明清易代、家国巨变的悲怆之情，这在他前期的创作中尤为明显；故而，王氏的创作就兼有了上述两个方面，他的创作也由此体现为一种过渡状态。王士禛之后，作家们在创作中进一步向表现自我性情的方面转变，重心偏移趋势明显。

^① 《吴余常诗稿序》，《归庄集》卷三，上海古籍出版社1984年版，第182—183页。

突出的代表可举后来居上的查慎行和赵执信。二人的诗风均由康熙前期的含蓄蕴藉一变而为刻露、张扬，查慎行“少负狂名老好奇”（《泰安州题壁》），赵执信则“大得狂名于长安”^①。与个性上的张显相适应，二人的诗作也重在书写一己的人生遭遇和心灵感受，“其要归于自写性真，力去浮靡”^②，且各具面貌，互不相袭，风气由此一变。查、赵二人一南一北，昭示了下一个新时代的来临。

应该承认，乾隆时期确实还存在以正统儒家教化观念统摄诗学的倾向，与抒写性情的主潮流相对立。最突出的如沈德潜的“温柔敦厚”说，所谓“关乎人伦日用及古今成败兴坏之故者”^③，蒋士铨的“忠孝义烈之心，温柔敦厚之旨”^④，以及翁方纲的“为学必以考证为准，为诗必以肌理为准”，“义理之理，即文理之理，即肌理之理也”^⑤此外，还有相当数量颂扬当政、讴歌“盛世”的作品等等。但是，那只代表了官方、朝廷出于政治目的而设立的文学立场和观念，或者一部分仕宦作家身处其位、不得不为之的遵命文学；当然，还包括了那些附庸风雅、企图以作诗提高身份和地位、并以此笼络人心的权贵们。它们实在不属于诗人发自内心的创作本愿。所以，尽管有地位显赫的人物为之鼓吹，各类名头的作家为之捧场，却依然不能得到大多数诗人包括仕宦作家在内的自觉认可，甚至那些鼓吹者本人也不能自始至终予以贯彻。有的时候，他们亦不过是做做官样文章而已，所以影响也就必然有限。相反，书写一己之性情的观念在乾嘉时期却大行其道，而且南北呼应，成为人人关注的诗坛主题。

乾隆时期影响甚大的“浙派”就是一个典型的例子，浙派与清初当地的遗民诗风已经截然不同。厉鹗是当时公认的“浙派灵魂”，一生潦倒，“于世事绝不谙”^⑥，公开声称：“夫诗，性情中事也。”^⑦厉鹗的诗“落落但话江湖情”（厉鹗

① 陈恭尹：《观海集序》，见《赵执信全集》，齐鲁书社1993年版，第86页。

② 陈恭尹：《观海集序》，见《赵执信全集》，第86页。

③ 沈德潜：《清诗别裁集·凡例》，载《清诗别裁集》，第1—2页。

④ 《钟叔梧秀才诗序》，《忠雅堂集校笺》，上海古籍出版社1993年版，第2013页。

⑤ 翁方纲：《言志集序》，《复初斋文集》卷四，光绪三年刻本。

⑥ 全祖望：《厉樊榭墓碣铭》，《全祖望集汇校集注》卷三，上海古籍出版社2000年版，第364页。

⑦ 厉鹗：《叶筠客叠翠诗编序》，《樊榭山房集·文集》，上海古籍出版社1992年版，第743页。

《月夜唐栖舟中同谢山作》),以“孤瘦枯寒”独标诗坛。厉鹗之后,号称“秀水派”领袖的钱载,与厉氏风格虽然显有不同,并写有大量的应制诗,“纱帽气”颇重,这也是乾隆朝相当一部分作家的通病;但真正为世人所赏爱、并传诵不绝的还是那些朴质率直、书写家人友朋之情的私人化作品,刘世南在《清诗流派史》中指出,浙派诗“忧生多于忧世,自赏多于讽时”^①,无疑是十分正确的。

坚持自写性情并卓立诗群的还有岭南的黎简、宋湘和吴中的黄景仁等人。黎简淡于进取,“足迹不逾岭”,又酷爱山水,他笔下的山水往往是自我性情的外化。黎简曾经自白说:“清宵悠悠,抚我鸣琴。孰听其曲,自惜其心”^②,“自惜其心”四字道尽了诗人创作的苦衷和心态。宋湘也是一位自写性情的作家,平生厌恶装腔作势的官样文章,其诗“要其磊磊落落,实从真性情全涌而出,自成为芷湾(宋湘号)之诗”^③。

乾隆时期,最为人们钟爱的作家还应数终身潦倒、贫病交加的常州诗人黄景仁。他的诗敢于无所顾忌地袒露自己真诚且受到伤害的心灵,使人一读便容易与之发生共鸣,这在精神禁锢的乾嘉时代洵属难能。黄景仁的集子中写得最多的还是个人的孤愤和不平,郁达夫曾回忆说:“把那全集细读了两遍之后,觉得感动得我最深的,于许多啼饥号寒的诗句之外,还是他的那种落落寡合的态度,和他那一生潦倒后的短命的死。”^④这些都是黄景仁受人喜爱的原因。其实,“五四”之后,以黄仲则自比的决不止郁达夫一个人,他与现代人的心态是十分相近的。

乾嘉时期声势最大、影响最巨的当然还是袁枚倡导的性灵诗潮。钱仲联指出:“鸦片战争前,影响大者,除性灵派外,就是黄仲则。”“性灵派代表乾嘉诗风。”^⑤钱锺书也称袁枚一派的诗风为“乾嘉风气”^⑥。根据当代王英志的统计,乾、嘉时期性灵派作家共有四十余人。^⑦ 如果就程度不同地受到过袁枚

① 刘世南:《清诗流派史》,台湾文津出版社1995年版,第315页。

② 见张维屏:《听松庐诗话》,《国朝诗人征略》,中山大学出版社2004年版,第672页。

③ 刘彬华:《玉壶山房诗话》,引自《红杏山房集》,第380页。

④ 《关于黄仲则》,《郁达夫文集》第六册,花城出版社1983年版,第113页。

⑤ 钱仲联:《钱仲联讲论清诗》,第66页。

⑥ 钱锺书:《谈艺录》,第183页。

⑦ 见王英志:《袁枚暨性灵派诗传》,吉林人民出版社2000年版,第3页。

影响、或者在乾嘉时期接近性灵派诗风的作家来统计,那范围还要比这大得多。袁枚的弟子韩廷秀曾说:“随园弟子半天下,提笔人人讲性情。”^①虽有所夸张,但也在一定程度上反映了客观事实。性灵派领袖袁枚最推崇的就是抒写自我的性情,他声称:“须知有性情,便有格律,格律不在性情之外。《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事,谁为之格?谁为之律?”^②袁枚的意思是,格律这一套程式原是为人的性情服务的,一个人有性情,自然会去寻求相应的格律来表达,哪怕不合前人设定的规范也不要紧,并不妨害其成就好诗;相反,无性情的人纵使懂得格律,拿在手里,亦等于废物一堆。袁枚把性情提到了高于一切的地位,这在崇尚宋明理学的乾嘉时代是十分引人注目的。

不仅如此,袁枚的性情说更带有反传统的色彩,他说:“情所最先,莫如男女。”^③这种观点甚至连古典派的作家也难以接受,因为它与传统的士大夫审美观念是不一致的;然而,却切合广大的平民阶层、尤其是市民阶级的审美趣味。很显然,袁枚的诗学观传承自明末的公安派,乃是这一支流脉的延伸。尽管它的兼容性已经超过了明代公安派,艺术上也显得更为成熟,但是其性质却并没有发生变化。可以说,它属于跟封建正统文学观相对立的诗学观。虽然性灵派没有推翻清王朝的政治企图,跟清初的遗民作家属于两种性质,他们甚至不愿去过问政治,因而也就没有受到过“文字狱”的摧残,但对封建时代的意识形态却具有一种潜在的破坏性。应该说,性灵派的崛起乃是乾嘉时期十分重要的文化事件,属于旧时代里生长出的新事物。

总的来讲,在乾嘉时代,关注个体生存、关注一己之性情属于诗歌贴近时代、贴近生活的表现,说明清中期诗歌的精华部分没有停留在颂扬、美化“太平盛世”的肤浅层面,而是进一步向生活的深处开掘,敏感地接触到了时代生活的本质,表达了新兴的审美理想。

其次,复古派当中出现强劲的宗宋潮流,艺术方面综合继承的局面进一步扩大。早在清初,学习宋诗的趋向就有所抬头,呈现出与明代不同的迹象。

① 见袁枚:《随园诗话·补遗》卷八,昆仑出版社2001年版,第1523页。

② 袁枚:《随园诗话》卷一,第4页。

③ 袁枚:《答戴园论诗书》,《小仓山房诗文集·文集》卷三十,上海古籍出版社1988年版,第1802页。

最先有钱谦益、黄宗羲为之倡导,接着有宋琬、朱彝尊跟进,康熙初年吕留良、吴之振又特意编选了一部《宋诗钞》,刊刻以后到处推销,进一步扩大了宋诗的影响。大约在康熙十年(1671)左右,当时主盟诗坛的王士禛开始改变宗唐的初旨,转而提倡宋诗,据他晚年自称,中年一度“越三唐而事两宋”,诗坛风气也因此随之改变,元明时代被人淡忘的宋诗在入清后重新受到了人们的重视。然而,与清中期比起来,上述的学宋倾向还是初步的,并没有深入下去,更谈不上综合与浑融。我们知道,王士禛本人的主体风格仍是宗尚唐诗,他虽然一度转学宋诗,但后来又折回到了唐诗,标举“太音希声”,编选《唐贤三昧集》;在他创作的不同时期之间并无综合、贯通的迹象,况且王士禛宗宋期间的作品模仿痕迹较重,跟他的学唐作品相比,个性色彩要弱得多。

其实,清初的宗宋诗人大多皆具有此种毛病,汪国垣曾经指出:“清初诗学,承嘉隆七子之后,人生厌弃之心,吕晚村、吴孟举之伦,故尝标举宋诗,号召当世矣!其时作者,如查初白之规抚剑南,宋牧仲之嗣响苏轼,徒存面貌,终鲜自得,此学宋而未能变化者也。”^①这基本上是符合当时实际情况的。本来,对前代的学习和消化需要一个过程,而向宋诗的学习和借鉴对清初作家来说毕竟只能算是开始,所以也就不够深入和娴熟。这当中,钱谦益的综合能力最强,体现出一定的唐宋结合的迹象,个性面貌也最为突出;然而,他更多的还是向杜甫学习,也就是说,侧重点比较清楚。至于说到广大的遗民作家群,那更是以宗唐为主了。所以,实际上宗唐依旧是清初复古派的主流。

进入乾嘉时期后,学习宋诗俨然成为一种风气,覆盖面大大地扩展,而作家的个性也进一步凸显,艺术水平随之提高了。浙派的厉鹗就是一个典型的例子。他主要是借助南宋江湖派的艺术特点,再吸收唐诗意境的创造手法,将宋诗的“瘦劲”和唐诗的“幽远”相结合,构建他本人“孤淡”的风格。全祖望称厉鹗诗:“最长于游山之什,冥搜象物,留连光景,清妙轶群。又深于言情,故其擅长尤在词,深入南宋诸家之胜。”^②徐世昌进一步认为:“樊榭性情孤峭,所作幽秀绝尘思,笔出于宋人而不失唐人之格韵,故能于王(士禛)、朱(彝

① 汪国垣:《汪辟疆说近代诗》,第12页。

② 全祖望:《厉樊榭墓碣铭》,《全祖望集汇校集注》卷二十,第364页。

尊)之外,自辟蹊径。”^①

与厉鹗相比,同为浙派的钱载在学习宋诗方面走得更远。他主要是通过学韩愈进而师法苏轼,兼尚黄庭坚,综合贯通,力求自辟蹊径,区别他人。钱锺书指出:“清人号能学昌黎者,前则钱箴石,后则程春海、郑子尹。”“陈东浦《敦拙堂集》有‘假寐’一五古,记箴石教以学昌黎、山谷两家。吴思亭《吉祥居存稿》有《书箴石斋诗集》后一五古,亦记其沉酣韩、苏,心折山谷。在当时要为与涪翁渊源不浅者。”^②徐世昌在《晚晴簃诗汇》中论到钱载诗时也指出:“箴石论诗取径西江,去其粗豪,而出之以奥折,用意必深微,用笔必拗折,用字必古艳,力追险涩,绝去笔墨畦径。”^③可以说,清诗发展到钱载,跟明代以来以盛唐诗风为主的艺术面貌相去已经甚远了,创作也明显趋向于散文化。在这种情况下,清诗中的宋诗意味显然是大为增强了。

与南方的浙派同时,中原崛起的桐城诗派也在唐、宋之间采取了一种兼收并蓄的态度。桐城派的代表是姚鼐。姚鼐集中的律体诗尤其是七律显然宗法唐诗,且有承袭“明七子”的地方,钱锺书所谓“正以惜抱不废‘明七子’,可追配‘清秀李于鳞’之渔洋耳”。^④但同时,姚鼐的七律又有语句挺拔劲健、好发议论的特点,与宋诗也比较接近。至于七古,姚惜抱则明显借鉴苏轼,趋向于散文化,且铺陈之中又加以跌宕的情韵,摇曳生姿,兼有唐诗风调。徐世昌认为:“(姚鼐)作诗亦用古文之法,七律劲气盘折,独创一格,曾文正、吴挚甫皆效其体,奉为圭臬。七古尤晶莹华贵。晚年虽学玉局(苏轼),而不失唐人格韵,非简斋、船山辈所能及也。”^⑤姚鼐作为桐城派的领袖,论诗极力推崇黄庭坚,虽然他本人的创作借镜黄山谷的地方并不多,然而,其诗论却影响了整个桐城诗派,所谓“惜抱以后,桐城古文家能诗者,莫不欲口喝西江,姚石甫、方植之、毛岳生,以至近日之吴挚父、姚叔节皆然。”^⑥如此,桐城诗派在学习黄庭坚这方面对清后期的宋诗派便产生了深远的影响。可以说,清代真正

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷六十,中国书店1988年版,第二册,第148页。

② 钱锺书:《谈艺录》,第175—176页。

③ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷八十一,第二册,第467页。

④ 钱锺书:《谈艺录》,第146页。

⑤ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷九十一,第二册,第615页。

⑥ 钱锺书:《谈艺录》,第146页。

意义上的宗宋风气乃是从这里开启的。因为,与唐诗真正分道扬镳、并桴鼓相对的不是南宋四灵、江湖等派,也非陆游和范成大,如钱锺书所说:“若厉樊榭、金冬心、符幼鲁辈,出入九僧、四灵、林逋、魏野、陆放翁、刘潜夫间,正方虚谷所谓‘唐诗’,而非宋人之极诣也”^①,宋诗的正宗,恰是苏轼和黄庭坚,尤其是黄庭坚。以此来衡量清诗的走向,才是比较准确的。

再次,与上一点相联系,这一时期的作家更多地考虑的,已经不是单纯地继承前人,回归古典,而是要张显自我的秉性,确立有别于前朝的艺术面貌。回顾清代前期,作家们的反思和实践固然扫荡了明末的模拟风气,但当时人们考虑的主要还是如何贴近生活、贴近时代的问题,张显自我之个性、创造独特之风格确然未曾提上日程,上升为时代主题。与此相应,作家们对前朝的综合与贯通总的来讲也比较有限,基本上还是局限在某一个朝代之内,艺术上探索的步子迈得不大。进入清中期以后,人们的观念显然有所改变了,他们不再满足以前的那种复古方式,而是要求突显个性,不再希图成为某一朝或某一名作家的附庸及麾下。黎简就说过:“士生古人后,诂有不践迹。始则傍门户,终自树桀戟。”(《与人论诗》)他本人在创作上也的确是刻意求新,多方探索,力求别树一帜。黎简尝自称:“简也于为诗,刻意轧新响。当其跨阔步,语亦颇倜傥。”(《答同学问》)后人在评价其诗时,也承认黎简:“独往独来,不屑依傍门户。”^②宋湘亦是如此,他在《说诗八首》中批评某些学习韩愈、苏轼的作家说:“学韩学杜学髯苏,自是排场与众殊。若使自家无曲子,等闲铙鼓与笙竽。”(《其五》)即是说,尽管有些人不再崇尚盛唐,转而效仿韩愈、苏轼,似乎在排场上跟世人有所不同,但这些人不想创立自家面貌,只是机械地跟着古人走,他们充其量也就是一辈子吹奏别人的曲调而已。宋湘主张:“我是何人须是我”(《送张船山前辈》之六),即不管从何处入手,最终目标一定要突显自我,找到自己的坐标。

至于性灵派一支,他们更是将彰显自我的风格摆在了头等地位。袁枚声称:“诗宜自出机杼,不可寄人篱下,辟作大官之家奴,不如作小邑之簿尉。”^③

① 钱锺书《谈艺录》,第141页。

② 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百七,第三册,第109页。

③ 袁枚:《答王梦楼侍讲》,《袁枚全集》第五册,江苏古籍出版社1993年版,第63页。

袁枚并不狂妄地认为自己的诗篇高过唐宋以来的大家,却以能自成一体而得意:“独来独往一支藤,上下千年力不胜。若问随园诗学某,三唐两宋有谁应?”(《遣兴》其六)这是典型的性灵派诗人的心态。与之同时的赵翼也公然提出:“李杜诗篇万古传,至今已觉不新鲜。江山代有才人出,各领风骚数百年。”(《论诗》其二)这体现了该时代作家的气魄和胸襟。性灵派后劲张问陶进一步提出:“我将用我法,独立绝推戴。”(《冬夜饮酒偶然作》),又说:“文章体制本天生,只让通才有性情。模宋规唐徒自苦,古人已死不须争。”(《论诗十二绝句》其十)很显然,这个时期的优秀诗人已经不再以仰视的姿势对待前人,他们终于能够平视传统了。在这样一种创作气氛之下,对前人的综合与融通也就带有了创新和求变的意味。

进一步考察会发现,清初的宗宋派跟中期的宗宋派存在着相当的差异。前者比较多地是从政治角度考虑,后者则主要出于艺术创新的动机。譬如,在对待黄庭坚的态度上,前后两个时期的作家就存有着较大的分歧,清初学习黄庭坚的作家本来就很少,公开标榜学黄的人更少,此本身是一种不予重视的态度。康熙时的王士禛虽然对黄庭坚表示欣赏,但实际上却并未在自己的创作上真正予以效法。至于主张学习宋诗的钱谦益,那更是对黄庭坚予以了坚决的否定,他指出:“予尝妄谓,自宋以来,学杜诗者莫不善于黄鲁直,评杜诗者,莫不善于刘辰翁。鲁直之学杜也,不知杜之真脉络,所谓前辈飞腾,余波绮丽者,而拟议其横空排奭,奇句硬语,以为得杜衣钵,此所谓旁门小径也。”又说:“(明)弘、正之学杜者,生吞活剥,以寻扯为家当,此鲁直之隔日疟也。”^①而在《读杜小笺》中更是将黄庭坚视为学习杜甫而步入歧途者,进一步将其归为“明七子”一类。但是,与他相反,清中期的众多宋诗派作家却对黄氏大加推崇,态度与钱谦益截然相反。桐城派作家、姚鼐的弟子方东树为此曾专门著文反驳钱谦益的观点,他说:“钱牧斋讥(黄)山谷为不善学杜,以为未能得杜真气脉,其言似也。但杜之真气脉,钱亦未能知耳。”^②这一现象值得注意。它提醒我们,不能仅仅根据作者标榜的宗法对象就轻易地将他们划分

① 钱谦益:《读杜小笺》上,《钱牧斋全集·初学集》卷一百六,上海古籍出版社2003年版,第2153页。

② 方东树:《昭昧詹言》卷八,人民文学出版社1961年版,第210页。

类型,这当中实际上还存在着十分复杂的差别甚至对立。然而有一点,我们可以肯定,那就是:清代中期的作家们已经开始更多地关注怎样确立自己的独特面貌了。

五、集成与革新

进入道光时期以后,清王朝形势发生了明显的变化,长期积累的危机由潜在走向公开,由延缓走向激化,并且随着鸦片战争和太平天国运动的发生而得到集中爆发,清王朝的危机从此日益走向深重,不可逆转。于这种情况下,性灵诗潮显然已经无法延续下去了,于是诗坛的风气再次发生重大的转折。

道光以后,清诗创作进入了第三阶段,这是清诗的最后阶段,也是变化最大的一个阶段。古典诗歌的整合式集成与革新派对传统的变革均达到了有史以来的最高潮,此确为中国古代诗歌最后的辉煌,同时也是它的落幕。大体上,这个阶段也可分为前后两期,道光、咸丰朝为前期,同治、光绪和宣统朝为后期。二者的发展、演化与时事的变迁均有着密切的关系。

道咸年间,由于不满乾嘉时期性灵派率易平滑诗风的盛行,又出现了崇尚宋诗的潮流。最早由程恩泽、祁雋藻为之提倡,他二人皆善考据之学,注重学术修养。此后,何绍基、郑珍、魏源、莫友芝、欧阳嗣东、陈沆和曾国藩等人继起,进一步扩大声气,形成了一股较大的学宋风潮。这股风气的出现,固然与考据学风的影响有关,陈衍在《石遗室诗话》中即已指出:“窃谓祁文端、曾文正、潘文勤三公,皆于嘉、道间朴学歇绝之余,稍兴朴学。三公中祁以朴学兼能诗,曾本学词章,晚而留心朴学,潘喜朴学而已,词章未工。”^①这一批作家的创作可算得上是真正的学人之诗,属于乾嘉时期学问入诗风气的继续。然而,处于道咸之际来提倡宋诗,且能形成如此大的声势,除了有清一代盛行的考据之学这一共同的学术环境之外,应该说,还有自己更为特殊的原因。

首先,是社会危机对诗歌创作产生的影响。鸦片战争以后,危机凸显,不

^① 陈衍·《石遗室诗话》卷十六,《民国诗话丛编》第一册,上海书店出版社2002年版,第234页。

容人不关注,与此相关联,文网也较前期相对松弛,不像前期那样严厉,人们毕竟可以有所畅言了。陈衍指出:“道咸以前,则慑于文字之祸,吟咏所寄,大半摹山范水,流连景光,即有感触,决不敢显然露其愤懑,间借咏物咏史,以附于比兴之体,盖先辈之矩矱类然也。自今日视之,则以为古处之衣冠而已。”^①龚自珍对清前中期的诗坛更有“天教伪体领风花,一代人才有岁差”^②的批评。其实,前期的“比兴之体”在相当程度上也是当时的社会条件使然,不得不尔。到了此时,人们才敢于大胆直书患难多变的时事。宋诗本身就具有贴近生活、注重写实的特点,因此,较之唐诗,它也就更多地为此时的诗家所吸取和借鉴。这与中期的确是不同的。

其次,宗尚宋诗同时又是艺术上进一步突破传统格调、创立自家面貌的一种努力和尝试。此时的宋诗派已经不是前期那种单纯的模仿宋人风格,也不是中期那种追随南宋诗家的审美境界,或者简单的效法苏轼的散文化,而是企图学习宋人在整体上突破唐人格调,冲决传统束缚,“力破余地”,努力探索熔铸自家风格的道路。也即是说,作家们并不以宗法宋诗为目的,而是将其作为一种手段,来开创自己的艺术天地。陈衍说过:“顾道咸以来,程春海、何子贞、曾涤生、郑子尹诸先生之为诗,欲取道元和、北宋,进规开、天,以得其精神结构所在,不屑貌为盛唐以称雄。”^③所谓“取道”,其目的还在于力破古人的余地,冲决既成格调的束缚,“进规开天”云云,不过是堂皇的门面话而已。关于这一点,当时的优秀作家均有自己的认识。何绍基说:“诗是自家做的,便要说自家的话。”“总要各出各意,句同意必不同,才是各人自家的话。”^④又说:“顾其用力之要何在乎?曰:不俗二字尽之矣。所谓俗者,非必庸恶陋劣之甚也。同流合污,胸无是非,或逐时好,或傍古人,是之为俗。直起直落,独来独往,有感则通,见义则赴,是谓不俗。”^⑤郑珍也说过:“言必是我言,字是古人字。固宜多读书,尤贵养其气。”(《论诗示诸生时代者将至》)江

① 陈衍:《小草堂诗集叙》,载《陈石遗集》,福建人民出版社2001年版,第684—685页。

② 龚自珍:《歌筵有乞书扇者》,《龚自珍全集》,上海人民出版社1975年版,第490页。

③ 陈衍:《石遗室诗话》卷二十一,《民国诗话丛编》第一册,第293页。

④ 何绍基:《与汪菊士论诗》,《东洲草堂文钞》卷五,《续修四库全书》本。

⑤ 何绍基:《使黔草自序》,《东洲草堂文钞》卷三。

湜更向人发誓说：“变古乃代雄，誓不为臣仆。”（《雪亭邀余论诗即为韵语答之》）等等。诗人们在这方面都有相当自觉的意识。

作为古典型作家的创新，落实到创作中，实际上就是融通古人，打破朝代的隔限，以达到整合式集成的境界。具体来讲，即以学宋为主，唐宋兼容，广资借鉴，为我所用。正因为此，这批作家也就各成面貌，互不相袭。

陈衍在《石遗室诗话》中对这个时期的宋诗派曾经作过一番评述：

前清诗学，道光以来一大关捩。略别两派。一派为清苍幽峭，自《古诗十九首》、苏、李、陶、谢、王、孟、韦、柳以下逮贾岛、姚合，宋之陈师道、陈与义、陈傅良、赵师秀、徐照、徐玑、翁卷、严羽，元之范梈、揭傒斯，明之鍾惺、谭元春之伦，洗炼而熔铸之，体会渊微，出以精思健笔，蕲水陈太初（沆）《简学斋诗存》四卷，《白石山馆手稿》一卷，字皆人人能识之字，句皆人人能造之句，及积字成句，积句成韵，积韵成章，遂无前人已言之意，已写之景，又皆后人欲言之意，欲写之景，当时嗣响，颇乏其人。魏默深（源）之《清夜斋稿》稍足羽翼，而才气所溢，时出入于他派。……其一派生涩奥衍，自《急就章》、《鼓吹词》、《饶歌十八曲》以下，逮韩愈、孟郊、樊宗师、卢仝、李贺、黄庭坚、薛季宣、谢翱、杨维桢、倪元璐、黄道周之伦，皆所取法，语必惊人，字忌习见，郑子尹（珍）之《巢经巢诗钞》为其弁冕，莫子偲足羽翼之。近日沈乙庵（曾植）、陈散原（三立）实其流派。^①

陈衍将道光以来的诗家归纳为两大支脉，一脉为清苍幽峭，另一脉则为生涩奥衍。当然，这只是大体的划分，每个人的创作并非只专一路，而且前、后期也会发生变化，非止魏源如此，何绍基、陈沆、郑珍、莫友芝等莫不如此。但由此也可以看出，无论归属哪一支脉，作家们均对历代诗人进行了大范围的整合，突破了明人划定的范围和格套。因此，所谓“宋诗派”已经无法简单地理解为宋诗风格的延续了。

乾隆时期由袁枚领导的性灵诗潮到了嘉庆末固然已走向衰退，但是，作

^① 陈衍：《石遗室诗话》卷三，《民国诗话丛编》第一册，第47页。

为封建社会最后一个“盛世”里生长出来的新的审美理想萌芽,它的生命不会彻底泯灭,还会在新时期以某种方式顽强地表现自己。嘉道之间,就有那么一批诗人,以狂放、奇倔的方式恣意地抒发对身世沦落的不平和愤慨,代表作家如张问陶、王昙、舒位、郭麐和张际亮等人,他们身上正体现了性灵派尚导个性、张扬自我的因子。其中有的人本身就是袁门弟子,如王昙。而这批人又影响了后来居上的龚自珍。龚自珍的诗歌创作,可以说是性灵精神在晚清形势下的一种新型体现。作为乾嘉学派的嫡传,他拥有深厚的学术素养,这一点与性灵作家不同;另外,他所关注和感受到的已经不再限于一己之小我,而是整个时代的命运和民族的前途,所谓“四海变秋气,一室难为春”(《自春徂秋偶有所触拉杂书之漫不詮次得十五首》其二),这一点又与乾嘉性灵作家不同。龚自珍已经预感到封建社会的崩溃为时不远了,所以他大声地疾呼,企图唤醒世人的昏睡和沉沦。

龚自珍自称“秋士多春心”^①,他的“春心”其实很大程度上指健康的个性意识,也即每个人自我的觉醒,对此他又称之为“童心”。这个“童心”,就是从性灵派那里继承而来的。诗人认为,自我的觉醒才是拯救末世的真正希望。此一理念无疑是新形势下性灵精神的一种发扬和光大,它将救世与救人内在地统一起来了。龚自珍的诗歌不拘一格,唐宋杂糅,还吸收了魏晋诗歌的因素,意象、结构均自出杼机,在古典诗学的框架内极创变之能,个性鲜明,洵开一代之风气,并对晚清诗歌产生了深远的影响。

同治、光绪时期,清王朝的危机进入了最深重的阶段,中华民族也到了生死存亡的严重关头。在这种形势下,诗学界整体上就分离成为两种状况,出现了两大创作潮流。一种沿着道光、咸丰宋诗派的路子继续向前,在传统诗歌的框架内,将古典诗学的整合式集成推向了高潮,此以同光体为代表。另一种则是在新观念的指导下,适应变化了的形势,突破古典诗歌的旧框架,转而倡导诗界革命,寻求创立新的诗歌格局。中国古代数千年的诗歌演变历程便在这两种乐章的合奏中落下帷幕。

如果说,乾嘉时期创作的中心主要集中在江南地区的话,那么,此时,创

^① 龚自珍:《秋夜花游》,《龚自珍全集》,第495页。

作的中心又进一步地南移,到达了闽、粤、赣地区。另外,湘水地区还有一个诗群也比较活跃,那就是王闳运的湖湘派。就古典派作家来说,这个时期最具代表性的还是发源于闽赣地区的“同光体”。因为在它身上古典诗歌的整合式集成现象体现得最为突出,从而清诗的面貌也最为鲜明。由于“同光体”直接承之于道咸时期的宋诗派,所以,人们往往也将它归之为宋诗派。实际上,“同光体”作家的创作风格跟宋诗是有着明显距离的。汪国垣曾指出:“或有疑近代诗为宋诗者。曰:此亦但指‘同光体’而言之者也,即指同光,亦殊不类。”^①又说:“近代诗家,亦尝尊宋派,而郑、何、陈、沈,实不相犯,顾不曰宋诗而曰清诗。”^②很清楚,清诗发展到这一时期,自身的特点已经充分体现出来,它已不再是对某朝某代的单向性效法与追踪,而是卓然确立了有别于前人的独特面貌。

那么,“同光体”的特色究竟是什么呢?

正是唐宋兼容。关于这一点,“同光体”领袖陈衍有一个很恰当的说法,即:“‘同光体’者,余与苏堪戏目同光以来诗人不专宗盛唐者也。”^③这句话的意思,其实就是指打破唐、宋两代的隔限,整合唐诗和宋诗的优长,铸造清人的自家风格。我们知道,陈衍和该派重要作家沈曾植曾经提出一个“三元说”,两人对此还有过一段著名对话,见之于陈衍的《石遗室诗话》:

盖余谓诗莫盛于“三元”,上元开元,中元元和,下元元祐也。君谓三元皆外国探险家觅新世界、殖民政策开埠头本领,故有“开天启疆域”云云。余言今人强分唐诗、宋诗,宋人皆推本唐人诗法,力破余地耳。庐陵、宛陵、东坡、临川、山谷、后山、放翁、诚斋,岑、高、李、杜、韩、孟、刘、白之变化也;简斋、止斋、沧浪、四灵,王、孟、韦、柳、贾岛、姚合之变化也。故开元、元和者,世所分唐、宋人之枢干也。若墨守旧说,唐以后之书不读,有日蹙国百里而已,故有“唐余逮宋兴”,及“强欲判唐宋”各云云。^④

① 汪国垣:《汪辟疆说近代诗》,第12页。

② 汪国垣:《汪辟疆说近代诗》,第14页。

③ 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第18页。

④ 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第21页。

关于“三元说”，应该讲，乃是承之于程恩泽、祁雋藻等人的“取道元和、北宋，进规开、天”的主张；当然，后来沈曾植又有“元祐、元和、元嘉”的说法^①，将取法、借鉴的范围进一步扩大至南朝时期。以上两种说法固然存在一定的差异，但整合前人的意思却是完全一致的。“同光体”作家提出“三元说”，目标显得更加明确，即要通过整合古人，创建清诗独特的风格。清诗发展到此时，作家们确立自我面貌的欲望变得空前地强烈。陈、沈二人指出，他们之所以看重宋诗，恰是因为宋人能够力破唐诗余地，不受唐人所囿，也即所谓“觅新世界”，“开埠头”。此对“同光体”作家的启发是巨大的。陈衍曾经深入研究宋人的创新做法，将其成功的经验总结为三条，即“大略浅意深一层说，直意曲一层说，正意反一层、侧一层说。”^②“同光体”作家陈宝琛、郑孝胥、沈曾植、陈衍、陈三立、陈曾寿等人就是按照这一思路，突破了元明以来古典派的格调理念，转益多师，体兼唐宋，成就了自己的独特面貌。

我们把“同光体”作家在艺术方面的特点做一个大略的概括，即：在意象、遣词、句式、章法四个层面对古典诗学实行多元整合，用宋诗的骨力、理致包容改造唐诗的情韵和兴象，“情景理致，同冶一炉”^③。这便是清诗最高水平的整合式集成，汪国垣称“清诗之有面目可识者当在近代”，乃是有坚实的依据的。当然，与这一成功同步，“同光体”也将古典诗歌所具有的内在潜能发挥到了极致，它的拓展余地几乎穷尽了；而且该派作家坚持雅化、不近流俗的创作态度也明显限制了“同光体”的突破与发展。再向前走，便只能是全面的更新。

晚清另一大潮流在创作理念上更加贴近迅速走向近代化的社会形势，这一脉作家以政治上的激进派为主，将文学与政治变革的关系结合得更加紧密。为适应变法图强的现实需要，为反映逐步走向世界的新生活格局，岭南地区有一批作家提出了“诗界革命”的主张，他们的代表是黄遵宪、康有为、梁启超、谭嗣同、蒋智由、夏曾佑和丘逢甲等人。这一派作家不满意古典派恪守

① 沈曾植：《与金甸丞太守论诗书》，载王元化主编《学术集林》第三卷《沈曾植未刊遗文》，上海远东出版社1994年版，第116页。

② 陈衍：《石遗室诗话》卷十六，《民国诗话丛编》第一册，第230页。

③ 汪国垣：《汪辟疆说近代诗》，第9页。

传统的旧有格局,试图在更新文学观念的基础上对既有的传统有所突破,从而开辟诗歌领域的崭新境界。

所谓“诗界革命”,用梁启超《夏威夷游记》中的话来讲,就是:“第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之。”实际上,此派的文学革命并没有与古典诗歌彻底划清界限,相当程度上还是局限在传统诗学的区域之内,故人们称其为“旧瓶装新酒”。但是,它强调表现新事物,强调参与社会变革,强调转换作者的社会角色,跳出传统士大夫的心理定势,同时,在投入社会变革时又不忘张扬自我个性。综合以上各点,应该说,从生活态度上革命派较“同光体”作家更为积极。“同光体”作家尽管也有不少人积极投入社会变革,支持变法,但变法失败以后往往走向消沉和遁世,且心态也未能突破传统士大夫的基本立场,故相对显得保守。

另一方面,新派诗人也比较注重采用新语汇,包括流行口语,以此种方式贴近当代生活。黄遵宪曾经讲过:“我手写我口,古岂能拘牵。即今流俗语,我若登简编。五千年后人,惊为古斑斓。”(《杂感》)作为革新派的主将,黄遵宪走到了新诗的门口。作为语言艺术的诗歌,其变革中最重要的一条恰恰就是语言的更新。其实,黄遵宪的诗作真正做到这一点的数量并不多。一些长篇大作体制十分宏伟,纵横驰骋,自由挥洒,固然也有突破古人之处,然而语言结构基本还是传统的,并没有实现作者提出的主张。这一情况,在康有为、梁启超、丘逢甲等人的作品中也同样存在。此外,大量使用新兴词汇,诚然是语言方面的一种新尝试,然意境方面真正的创新却并不多,梁启超曾经在《饮冰室诗话》中批评说:“吾党近好言诗界革命。虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。”^①新派作家写得较好的作品倒还是传统因素比较浓厚的诗篇,而且,在这些作品中,他们也对传统进行了综合提炼,里面还包括对龚自珍的追踪和继承。

新派作家的创作整体上显示出一种古今杂糅、雅俗相间的特点,与此前古典派的作品确有不同。如果从艺术角度来衡量,新派作家要比同光体作家略逊一筹,在创造新境界方面、古今交融方面,革新派显然还有许多不尽人意

^① 梁启超:《饮冰室诗话》,人民文学出版社1982年版,第51页。

的地方,且诗界革命也不彻底。但是,这批作家却是中国近代诗歌史上最早的创新者,是中国文学革命的先驱。他们的主张和实践对二十世纪中国新文学的开启无疑具有着重要的导示作用。

他们就是中国传统诗歌与新诗之间过渡的桥梁。

第一章 遗民作家对明代诗风的因革

遗民原本属于一个政治性的概念,而非文学性群体。从艺术创作的角度审视,遗民作家的审美倾向和风格特色也是众繁纷纭、莫衷一是的。然而,本章把遗民作为一个特定的创作集群予以观照,且置于清代诗史之首,却有着充分的理由。

第一节 清诗的发轫

遗民诗人生活在特定的历史时期,其创作拥有鲜明的时代特质。

明清易代为中国历史上一次极为惨烈的王朝更替,清代统治者以异族入主中原,遭到关内汉族民众从精神到行动最激烈的反抗,历史上称为“天崩地解”。遗民作家恰好就处在这一抗争的风口浪尖,他们的感受最具震撼性,反应最激烈,故而,遗民诗篇跟社会大转折的惨烈现实必然贴得最近,比同时期的其他作品都更真实而深刻地反映了明清鼎革时期的社会实况。

从这个意义上说,遗民作家可谓鼎革文学的当然代表。

一、血心流注的诗史

在论及遗民诗歌的时候,黄宗羲曾经提出过一个“诗史”的概念:

今之称杜诗者以为诗史,亦信然矣。然注杜者,但见其以史证诗,未闻以诗补史之阙,虽曰诗史,史固无藉乎诗也。逮夫流极之运,东观、兰台但记事功,而天地之所以不毁,名教之所以仅存者,多在亡国之人,物,

血心流注。朝露同晞,史于是而亡矣,犹幸野制遥传,苦语难销,此耿耿者明灭于烂纸昏墨之余。九原可作,地起泥香,庸讵知史亡而后诗作乎?^①

“诗史”这个概念并非由黄氏首创。然而在这之前,人们所言及的“诗史”,多从以史证诗、或以诗补史这一角度去把握,黄氏在文中也提到了这一点;除此之外,他又进一步亮出了自己的看法,即“天地之所以不毁,名教之所以仅存者,多在亡国之人物,血心流注”。也就是说,“诗史”的价值不仅仅是记录客观史实,更重要的,在于发扬和保存大动乱过程中激扬起的一种辉映天地间的精神,这种精神的价值超越于具体的历史时段之上,是我中华民族得以延续和长存的重要依据。黄宗羲指出,正是在这个意义上讲,遗民作家的诗歌才得以被称为“诗史”。

黄宗羲的这一观点无疑非常深刻。在区分“诗史”与史书不同性质的同时,黄氏也为我们点明了遗民诗歌的特殊价值。换句话说,“诗史”乃是一种精神之史,是人们在民族危亡条件下高尚灵魂的纪录。对此种精神的记录与表达,我们称之为遗民品格。

那么,遗民品格又包含了哪些具体内涵呢?

二、崇高的气节和人格

遗民品格主要有以下两点:

第一,直面现实的勇气。在乾坤翻覆的惨烈现实面前,敢于正视鲜血淋漓的场景,敢于直书惨绝人寰的事件,这需要超乎寻常的勇气和坚定不移的信念,绝非人人皆能为之。从文学创作的角度说,诗歌乃抒情性最强的文体,需要情感的高度投入,作者不可能做一个冷静的旁观者,也就是说,只要诗人正视现实,就意味着参与和体验。所以,它须有超乎寻常的勇气和信念。这方面,遗民作家的确担负起了不可或缺的历史使命,他们比任何人都做得全面和彻底,像归庄的《悲昆山》、阎尔梅的《惜扬州》、钱秉镫的《虔州行》、王夫

^① 黄宗羲:《万履安先生诗序》,《南雷文定》卷一,《四部备要》本。

之的《桂山哀雨》、纪映钟的《地震》、傅山的《倒坐崖》、李柏的《贞烈妇》，等等，这些饱蘸血泪的作品记录下了那一段段真实的历史，并负载着诗人一颗沉痛、悲愤的心，伴随广大读者走过了那个天崩地裂的时代。

在这里，需要做一点说明。我们现在看到的遗民诗作，仅仅是实际创作的一部分，甚至还不是最优秀的部分，它们远非遗民作品的全貌。由于遗民生活条件极端困苦，更由于清王朝的政治高压，文网密布，遗民诗集被毁坏、损失得非常厉害。全祖望在论及浙江地区遗民诗作的情况时说过：“残明甬上诸遗民，述作极盛，然其所流布于世者，或转非其得意之作，故多有内集。夫其内之云者，盖亦将有殉之、埋之之志而弗敢泄，百年以来，霜摧雪剥，日以陵夷。”^①此种情况绝非仅限于浙江一域。当代谢国桢在评论明遗民诗的时候也指出：

到了清朝，在禁网严密之下，就是像卓尔堪的《明遗民诗》、陈其年的《篋衍集》等书，但取诗人的才华情调，像吴日千的“凭栏北望繁云黑，骤雨斜风晚未收”。又赠罹庄氏史狱陆丽京的“山川阔绝怜同调，身世艰危莫著书”等类。又明末遗民黄周星，尤侗称他是“慷慨悲歌黄九烟”。他有《登雨花台》七律，说：“被发何时下大荒？河山举目共凄凉。喜来古寺谈秋雨，天为高人放夕阳。去国屈原终焯直，无家李白只佯狂。百年多少凭高泪，每到西风溅几行！”像这样慷慨悲歌的诗句就很难见到了。^②

事实的确如此。不夸张地说，清代几乎所有的遗民诗集均存在或多或少被删节或毁坏的情况，这当中还包括我们已经见不到的集子。其中删去的往往就是最优秀的作品。这种在诗歌史上的特殊现象，凸现了清朝文化统治的严酷。对此，我们必须承认，今天清诗史的描述必然会因此而有所欠缺。

尽管如此，人们依然可以从现存作品中看到遗民作家直面现实的勇气和

① 全祖望：《杲堂诗文续钞序》，《全祖望集汇校集注》卷二十五，第1222页。

② 谢国桢：《明末清初的学风》，人民出版社1982年版，第47页。

信念。遗民诗被称为“诗史”，当之无愧。

第二，特立的气节和高尚的人格。当沧海横流之际，遗民作家不分地域南北，不论身份高低，均不约而同地在创作中表达了共同的意志，那就是坚守气节，坚持信仰。章太炎在《明遗民录序》一文中指出：“《论语》志逸民，而冠以伯夷、叔齐。子曰‘不降其志，不辱其身者，伯夷、叔齐与！’呜呼！此孔子之微旨也，是乃孔子常常讽道之意云尔。”“伯夷、叔齐者，矢不臣之之人也。谓之逸民者，岂不以其节行超逸，武王不得而民之也与？”^①“逸民”原指避世隐居的人，章太炎直接借来指称历代遗民。正如章太炎指出的，遗民品格早在先秦时期便已存在了，孔子将该类品格概括为“不降其志，不辱其身”，此后一直延续下来。如果说，历史上的遗民品格包含着效忠前代王室、不仕新朝的意思，故而封建性的内质较重的话，那么，宋、明两代遗民由于面临异族统治，在特定的历史条件下，显然还带有坚守民族气节的含义，其精神应该是更为宝贵的。宋、明两代相较，明遗民无论在数量上还是在质量上，其创作成就又超过了宋遗民。

据谢正光、范金民的《明遗民录汇辑》统计，迄今记录在案的明遗民共有二千零五十四人，实际上远不止此数，因为没有把海外的遗民算进去。全祖望曾经指出：“明季海外诸公，流离穷岛，不食周粟以死，盖又古来殉难之一变局也。”^②清末民初孙静庵编有《明遗民录》一书，书前有“病骥老人”的序，该文亦云：“尝闻之，弘光、永历间，明之宗室遗臣，渡鹿耳依延平（郑成功）者，凡八百余人；南洋群岛中，明之遗民，涉海栖苏门答腊者，凡二千余人。”^③如此看来，明遗民的数量又当倍之。至于遗民诗人的数量，卓尔堪《明遗民诗》收有五百余人，当然也远远不止此数，前面已经说过，大量的诗稿和文集包括流亡海外遗民作家的创作此前已流失或湮灭了。然而，即便如此，现存的明遗民诗的总量也大大超过了宋遗民。

从现存的作品来看，遗民诗有一个共同的特点，就是坚持民族气节，敢于自我担当，宁愿困顿以终，不容于世，也决不屈附权豪，以求富贵。这种跟新

① 载谢正光、范金民编：《明遗民录汇辑》，南京大学出版社1995年版，第1368页。

② 全祖望：《徐都御史传》，《全祖望集汇校集注》外编卷十二，第963页。

③ 载谢正光、范金民编：《明遗民录汇辑》，第1371页。

朝主流文化“不和谐”的声音恰恰表现了我中华民族坚强不屈的意志和精神。谢国桢指出：“以手无尺铁，无权无势的文人，怀抱着豪迈英勇的志气，想拿这一支秃笔来写尽人间不平之事，借以振聋起惰，唤醒民众，来改变山河。”“在这些诗中，到处可以流露出真性情，和所怀抱的民族气节。”^①遗民诗不愧为真情至性的流露，它们是生命价值的寄托，所谓“性情不能不有所寄”^②。就在这艰难困苦的境遇中，作家们依靠诗歌创作而获得了生存的肯定和精神的慰藉。

根据作品的具体内容看，明遗民诗整体上又呈现为多样化态势。有抒写家仇国恨的，有暴露统治残暴的，有记录民生悲惨的，也有表现隐居逸趣的；作者的情绪从慷慨激昂、感伤悲切直到萧然物外、自得其意，可谓纷繁杂陈。但是，它们无一不是真情至性的流露，无一不是遗民品格的表现，所谓“血心流注”，所谓“精神之史”，正体现在这样一种纷然杂陈的状态当中。

遗民诗好像是一扇窗子，向我们展示了作家们的内心世界，在这个世界中，他们将生活与创作打成一片，将人与诗也打成了一片。倘若将此类作品放到那个天崩地解的时代大环境当中、又放到遗民诗人困顿潦倒的个人小环境当中进行解读，便能深切体会这批诗人所拥有的高尚人格内蕴。有清一代的诗歌创作实际上正是从遗民作家这里发轫、启航的。作为一代之文学，这是个很了不起的开端。

三、艺术传统的承继与转变

除了贴近现实和坚持气节之外，遗民诗人另一共同点是：他们的创作连接着明、清两代，实现了艺术传统在历史转折关头的承继、转变和过渡。

由明入清，社会环境发生了很大变化，人们的艺术观念也随之发生了变化。在经历了明代后期复古和趋新这两大思潮的大起大落之后，诗歌创作在清初正处于一个调整和转折的关头。诗歌创作往何处去？应该做出何种选择？这一历史的课题首先就落到了遗民作家的肩上。

^① 谢国桢：《明末清初的学风》，第49页。

^② 刘逢源：《漫兴诗序》，《积书岩诗集》卷中，《丛书集成初编》本。

前面说过,遗民作家的艺术风格和审美取向是纷繁各异的,他们不是一个统一的流派;但是,作为特定历史时期政治立场趋同的群体,遗民作家在对待明代文学传统的问题上却采取了基本一致的态度,那就是承继复古主义思潮,接续前、后“七子”的传统。这个情况看上去似乎难以理解。诚然,遗民诗人对“七子”派并没有全盘地继承和接受,并且对“七子”的文学主张尤其是不够成功的实践进行了批判和调整;然而,就总的艺术方向来看,遗民作家并没有与“七子”派相背离,相反,他们恰恰是这一传统在清初的继承者。

遗民诗人于明代传统这种既接受又变通的选择,对清代诗歌创作的走向,意义深远。首先,它决定了清代诗歌基本上沿着古典主义的道路向前发展,而不是改弦易辙。对此,本章内还要具体展开,这里不再赘叙。其次,它导致了清代诗歌从一开始就朝着摆脱模拟艺术的方向前进,将明代复古派的流弊降到了最小。这样,就保证了清初的诗歌在复古主义的框架内能够逐步进入正确的创作轨道。

清初遗民作家的这一选择并不是偶然为之的,相反,是一种历史的必然。原因很多,其中最重要的一点,便是遗民诗人中的绝大多数本来就是明末社团组织的成员,他们跟“七子”派原属一个体系。对于明末社团作家来说,“七子”派既是诗歌艺术的标范,同时也是士大夫精神传统的代表,二者往往结合在一起,不可分割。入清后,社会环境发生重大变化,然遗民作家没有抛弃、相反更加坚定地恪守这一点,这便造成了明代复古主义艺术传统的延续。

那么,遗民作家究竟如何在艺术上摆脱拟古主义影响,开辟自己的创作道路呢?这既属于一个理论问题,更属于一个实践问题。客观地说,遗民作家在艺术理论方面的水平整体上没有超过“明七子”,也没有超过陈子龙。即是说,遗民作家大多数并未从理论上发现“七子”“格调”说的错误,倒是“天崩地解”的生活现实强烈地刺激了他们,使他们生发出表达悲怆欲绝感受的迫切欲望,而这样一种悲怆欲绝的感受在拟古、仿古的框子下无法表现,于是,遗民作家才纷纷放弃拟古手法,去追寻一种相对自由的、适合表达的艺术方法。

我们这里且举申涵光的意见来映证一下:

诗以道性情。性情之事,无所附会。盛唐诸家,各不相袭也。复古

既深,直行胸臆,无不与古合。寸寸而效之,矜庄过甚,笔无余间,古以格帝天神鬼,使啼笑不能动一人,则无为贵诗矣。^①

作为遗民诗人,申涵光是主张光大“七子”传统的,但他同时反对尺尺寸寸地模拟古人,反对用过分程式化的方式进行创作。申涵光提出,应该把“道性情”放在第一位,把复古也即“格调”放在第二位,以此来解决“格调”体系妨碍性情表达的问题。“性情”这个词,文艺界经常使用,各个时代的寓意又有所不同。申涵光在这里讲的,乃是那种惊天地、泣鬼神的悲怆、激越之情,是无法通过模拟表达的情感。正是这样一种强烈的、无法抑制的时代感受,使得申涵光这类遗民作家舍弃了拟古主义的道路,另辟新径。换句话说,正是“天崩地解”的时代感受冲破了格调说的藩篱,激活了原本僵化的复古派艺术系统。

创作是一个生动的、充满了变数的过程,而格调理论作为古代诗歌艺术的总结,也并非毫无价值,尤其是对复古主义诗派来说如此,格调体系中,原本包含有合理的内核。因此,怎样实现历史的调整和过渡,完成古典主义诗歌创作的转变,还要进入具体的创作历程,才能真正搞清楚。

第二节 申涵光、傅山及北方诗群

黄河流域是中华民族的发祥地,也是上古诗歌的发源之所,从《诗经》时代起,伴随着历史进程的延伸,这里孕育出一代又一代名耀千古的诗人,形成了与中原的山川地貌、风俗民情互相辉映的高亢浑厚的诗歌风貌。明代中后叶,“七子”的复古运动从这里兴起,诗歌艺术再次获得了新的生机:李梦阳崛起于关中,何景明响应以河南;李攀龙复倡导于山东,中原再度成为诗歌创作的中心。入清以来,遗民作家接承“七子”派余绪,又谱写出了新的篇章,涌现出一批成就卓著的诗人。下面我们分冀北、秦晋和山左三个地区分别予以论述。

^① 申涵光:《屿舫诗序》,《聪山集》卷一,《丛书集成新编》本,台湾新文丰出版公司1984年版。

一、申涵光与冀北诗人

冀北,古代属燕、赵之地,这里山川雄阔,气候干寒,历来多豪侠慷慨之士,所谓“古冀北之区,地近边鄙,习战斗之事,于武为宜”^①。同时,这里也是杰出诗人产生的摇篮,历史上曾经有刘琨、卢照邻、高适、刘长卿、刘禹锡等一批著名诗人先后辉映于海内诗坛。这些作家的艺术风貌恰如当地的山川风貌,多以悲壮、沉雄为主,地域性特点十分突出。申涵光曾指出:

盖燕、赵山川雄广,士生其间,多亢爽明大义,无幽滞纤穠之习;故其音阒以肆,沉郁而悲凉,气使然也。^②

就在这块土地上,清初产生出了一批杰出的诗人,文学界对之冠以“河朔诗派”的称号,一时雄视中原诗坛,影响遍及海内。当时有人认为:“今天下之诗,莫盛于河朔。”^③

这批诗人中,遗民作家恰恰占据了中心的地位。王士禛指出:“申凫盟称诗广平,开河朔诗派。其友鸡泽殷岳伯岩、永年张盖覆輿、曲周刘逢源津逮、邯郸(当为永年)赵湛秋水,皆逸民也。”^④其后,陶梁在《红豆树馆诗话》中也指出:“(申)涵光博学能文,尤长于诗,弱冠名噪三辅,晚年名益重,与殷岳、张盖,称‘畿南三才子’”,“畿南诗教,自君(申涵光)大振。”^⑤同时的山西作家傅山亦评申涵光诗云:“诗句定何似,乾坤谁不如。”(《想甚》)可见,冀北的遗民作家是一个互通声气、风格相近的创作群体,其中,申涵光又充当着领袖的角色。下面特以申涵光为中心,评介河朔诸位作家。

申涵光(1619—1677),字孚孟,一字和孟,号凫盟,一号聪山,晚号卧樗老人,直隶永年人。明崇祯年间补诸生,早有文名。申涵光为人慷慨尚气节,好

① 申涵光:《畿辅先贤诗序》,《聪山集》卷一。

② 申涵光:《畿辅先贤诗序》,《聪山集》卷一。

③ 邓汉仪:《聪山集序》,载《聪山集》卷首。

④ 王士禛:《渔洋诗话》卷下,见《清诗话》,上海古籍出版社1978年版,第204页。

⑤ 陶梁语,见《国朝畿辅诗传》卷十,《续修四库全书》本。

饮酒,每晚必饮,“酒后按节高歌,声琅琅出梁间”^①。明末,申涵光尝集合三郡名士,创立观社,倡导读书,自相砥砺。明朝灭亡,其父佳允于京师殉难。涵光随即南下谒陈子龙、夏允彝等人,请为父立传。北还后,又与友人入广羊山,隐居数年,“相与奋剑悲歌,各陈怀抱,觉天地苍茫,星辰在下”^②。乱定后归里,始倾全力为诗,与亲朋好友殷岳、张盖、赵湛、刘逢源、路泽浓等人诗酒唱和,创立河朔诗派,从此足迹长年不入城市。康熙年间举孝行、隐逸之士,有人推荐申涵光,涵光力辞得免。晚年,从孙奇逢究心理学,不复为诗。有《聪山集》,其中诗集八卷,文集三卷。

申涵光于诗学方面尤佩服明前、后“七子”,于文集中曾再三致意:“空同(李梦阳号)才力横绝,气压万夫,设前无杜陵,不几有诗来一人乎!”^③“诗至济南(李攀龙)而调始纯。空同才大,不屑检绳尺,涩语梗词,庞然并进。济南极意锻炼之,使一叶宫商,诵之娓娓,声中金石。故自唐以来,语音节者,以济南为至。后之学者,莫能过也。”^④据魏裔介《申凫盟传》记载,顺治十一年(1654),申涵光东游泰山,过济南,特寻访李攀龙的故居,“登李于麟白雪楼,划然长啸,旁若无人,大有大儿孔文举、小儿杨祖德之意。遂至大醉,同游者扶掖而返。”^⑤其追摹“七子”情态昭然若见。在复兴古学的观点上,申涵光跟“七子”亦基本一致:“诗之必唐,唐之必盛,盛必以杜为宗,定论久矣。”“唐之诗自在也,宋贤自眉山、放翁而外,如永叔、山谷、圣俞、子美,非不峥嵘一代,然而唐法荡然。”^⑥从这些方面看,申涵光对“七子”理论的继承是明显的。

然而,申涵光对“七子”复古风潮导致明末模拟、仿古的风气也感到不满,曾经有过明确批判:

诗文至今大备,虽有智者,不能另辟天地。然亦须就中出脱,使阅者心目爽然,不然,纵剜心刻肾何益?何、李七子,皆涉依附;竟陵两公,矫

① 申涵煜:《申凫盟先生年谱》,《四库全书存目丛书》本。

② 申涵光:《且亭诗序》,《聪山集》卷一。

③ 申涵光:《屿舫诗序》,《聪山集》卷一。

④ 申涵光:《蕉林集诗序》,《聪山集》卷一。

⑤ 魏裔介:《兼济堂文集》卷十一,《四库全书》本。

⑥ 申涵光:《青箱堂近诗序》,《聪山集》卷一。

枉过正。

近世人人雷同,诗必开元,文必《史》《汉》,遂成生吞活剥世界。^①

由此看来,申涵光对李、何等人也并非完全认同,他不赞成明末诗坛的模仿风气,以为淹没了诗人的性情。转而审视本人的创作,申涵光当然力避模仿,但却又不是“另辟天地”。他的作品可视为清初北方诗人对明末弊病进行调整的一个典型。

申涵光的诗集生前至少刊刻过两次,一次在顺治十一年(1654),另一次则是在康熙二年(1663)。据作者晚年自述:“性懒不常作,十五年中,仅得诗六百余篇。”^②这句话显然是打了折扣的。在旧本诗集的那篇《自序》里,作者提到,当年赴京师时遭遇暴雨,所携诗集严重受损,“时辇下多名贤,不以鄙薄见遗,咸相订好。以间索诗,开篋,久濡霉烂,字灭没不可辨,因录付梓。”据此,可以肯定,当时就已损失了一部分,且并未计算在晚年自述的“六百余篇”当中。现在看到的《聪山诗选》,是由其同乡刘佑于康熙初年刻印的,存诗五百二十三首。冠名“诗选”,显然已经过取舍。据集子收录的作品看,应该删去了一些十分重要的作品。比如,作者在顺治十一年(1654)那个旧本的《自序》中说:“念此十年中,腐心沥血,忽而长歌,忽而陨涕,如中风狂走,啼笑无端。集中所载,略可睹矣。”^③同年,友人王崇简所作的序中也说:“(申诗)遇物寄慨,托惊悬惻,风雨流连,无不足以涕泪千古。”^④然而,现存集中此类风貌的诗篇却很少。序言与作品存在如此差距,岂不是很奇怪吗?又比如,现存诗集中有一特长题目的作品:《甲申二月,避寇西山,六月适江左。越明年乙酉四月,乃还里舍。荆棘虎狼,风波盗贼之险,历历在心。清夜追赋,情见乎词》。据这个题目来推想,作品内容应该是很丰富的,体式或当为长篇古体,或当为律体的组诗形式。但现存的集子中仅收一平平的五言律诗,好像刚开了一个头,方言即止,字数甚至不及题目来得多,令人困惑不解。如此等

① 见申涵煜:《申梟盟先生年谱》“顺治八年”条。

② 申涵光:《文集自序》,《聪山集》卷首。

③ 申涵光:《聪山集》卷一。

④ 王崇简:《聪山集序》,载《聪山集》卷首。

等。可以推测,原先的那个旧本子应该不是今天的模样,或许刘佑出于保护作者的动机才作如此删选的?不管怎样,作者诗集的原貌已经看不到了,这给我们认识诗人创作的真面目造成了相当的困难。

据现存诗集的情况看,申涵光的五、七言古体主要是效法汉魏六朝以及唐代的李白、杜甫、高适等人;然而,冀北地域的雄豪恢张之气,作者个人的抑郁不平之意,还是掩饰不住,时时流露出来,给人留下深刻的印象,请看这首《吁嗟行》:

吁嗟我生三十有四年,山枫野栎空拳挛。倔强时遭豪吏骂,酒酣击筑何人怜。我见时人强笑语,倾心输意相缠绵。险如太行深溟渤,鞠躬酒肉生戈鋌。吁嗟我生胡能然。我有诗书三万卷,先人手泽留丹铅。筋力未衰两弟少,埋愁息照云山边。西岩茅屋近湓口,上栽松竹下平田。有时坐明月,半醉挥朱弦。桥头望落日,蜡屐凌苍烟。有时高卧临风渚,白鹭飞来枕席前。我生得此亦已足,胡为终日随喧阗。待我十年人事毕,负薪椽地终南巅。不尔浮家范蠡船,吁嗟我生胡能然!

读此诗,似可看到作者“按节高歌,声琅琅出梁间”的情态。陶梁称申涵光诗:“古体取材魏晋”^①,从现存的集子看,古诗大部分的确如此,但所引这首七言歌行体却不是这样,它显然受到了唐人的影响,从中可以看到李白和高适的影子。

申涵光作为一个坚持操守的遗民作家,对沧桑巨变、天地翻覆的社会现实不可能没有反应,编辑者也不可能将这一类作品完全删除干净,因此,我们在诗集中还是可以找到这样的作品:

十月寒云合,村边野客孤。沙风吹雪过,烨电与雷俱。龙卧难成蛰,鸡栖亦乱呼。检书占往迹,涉险畏前途。百战山河异,三年血泪枯。雕弧垂别殿,铁马践江芜。毛落看羊节,尘埋铸鼎湖。残生依煦沫,绝域待

^① 陶梁:《红豆树馆诗话》,《国朝畿辅诗传》卷十,《续修四库全书》本。

昭苏。势极灾祥别，恩穷造化殊。伏霖生蚌蛤，时稼没鸥鳬。霜日冬犹热，春花秋再敷。几人安伏枕，千里动飞乌。烽燧连东海，胭脂入上都。讹言鱼鸟散，疲俗草菅诛。冥漠天难问，纷纭事可虞。鼠忧常拱穴，雁急会衔芦。病畏边声促，贫嗟壮岁徂。田园供甲士，云木老潜夫。结舌心犹在，观天独叹吁。

——《十月五日雷电》

这是一首五言排律，可以肯定作于顺治初年。诗中所写完全是清人铁蹄践踏下的中原实况。作者此时正身处异乡，据年谱记载来推断，很可能是在南下避难的途中。此诗中，作者既有概括性的叙述，如“百战山河异，三年血泪枯”，“势极灾祥别，恩穷造化殊”；也有具体事件的纪录和描写，如“几人安伏枕，千里动飞乌”，“烽燧连东海，胭脂入上都”，“田园供甲士，云木老潜夫”，等。全诗通过当年冬季气候异常的描写，勾画出一幅灾象频生、秩序倒错的乱世图像。同时，还借苏武牧羊的典故，表达了对故国的一片忠贞之情。全诗夹叙夹议，有条不紊，主客观交替穿插，在沉重的语言表述下面埋藏了无限的悲痛和绝望。

这显然是杜甫风格的一种蹈扬，但是，它又绝不是对杜诗外在形式的模仿。读者能够从中感受到一颗焦灼、痛苦的心在跳动，也就是说，作品内在的情感脉络不但连贯明晰，而且强劲有力。正因为如此，古人的传统和时代的感受就自然而然地结合起来了。

不少评论家指出，申涵光的创作主要是学习杜甫。如邓汉仪在其诗集序中说：申诗“溯源于乐府，取法于少陵，而温柔敦厚，一皆秉夫《三百》之遗意，”^①魏裔介又认为：“盖鳬盟之于诗，一以少陵为宗，而沐浴于高、岑、王、孟，若李空同、何大复，亦兼采所长，其他蔑如也。”^②《清史稿·申涵光传》亦指出：“涵光为诗吞吐众流，纳之炉冶，一以少陵为宗，而出入于高、岑、王、孟诸家。”这些评论都言之有据，符合申涵光创作的实际情况。陶梁在《红豆树馆诗话》

① 邓汉仪：《聪山集》卷首。

② 魏裔介：《申涵光传》，载钱仪吉编《碑传集》卷一百三十六，中华书局1993年版，第4074页。

中曾经对申诗有一句十分概括的评价：“古体取材魏晋，近体专学唐贤。”^①这句评语不能说不准确，但应该看到，作者下功夫最深的还是杜诗，而艺术成就最突出的则是近体，也即五言律诗。申集中，五律的数量亦最多，占了接近一半的比例。试看下面的两首：

暂宿恒南驿，重悲蓟北天。山河仍故国，民物忆初年。雨湿衣囊重，沙颓旅舍偏。衡漳高柳下，谁坐钓鱼船。

——《宿金提驿》

昔在金台侧，逢人问酒徒。黄花吟入寺，白眼卧当垆。狂任公卿怪，清寻霜月孤。园陵看蔓草，血泪几同枯。

——《寄金陵纪伯紫》

申涵光此种内涵的作品各体皆有一些，从感情上说，彼此没有差别；但是，自艺术感染力来看，五言律诗显然要更加突出一些，文学成就自然也更高。

为什么会这样呢？很显然，作者的五律在对杜甫诗歌艺术的揣摩和学习方面收到了相当的成效。这些五律语句凝练，章法遒劲，兴象多味，感慨深沉。与此相比，七言律诗就显得较弱一些，功力也未达到如此境界。即是说，没有对前人艺术成果的揣摩、继承和成功的吸取，要想取得很高的艺术成就，是不可能的。实际上，以上所讲乃是一个对诗歌艺术程式也即格调的把握和运用问题。对古典派作家来说，程式这种东西并不是一无是处的，相反，它是前人长期积累的诗歌创作范式的结晶，是前人成功经验的升华和总结。问题不在于要不要接受前人的程式（格调），程式本身也不是导致模拟主义的原因。问题在于，如何接受和运用诗歌艺术的程式。张素存认为：“（申涵光）一以少陵为师。其所以师少陵者，悲愉咄咄，无一不曲肖，而非世俗掇拾字句以求形似者所可比也。”^②所言就是这个意思。

① 陶梁：《国朝畿辅诗传》卷十。

② 张素存语，引自《晚清移诗汇》卷一四，第一册，第123页。

申涵光现存诗集中比重最大的还是描写隐居生活的作品,这应是可以理解的。隐居诗作历代都有,并不对现政权构成显性的威胁,相反,对当朝政府来说,它们或许还是一种盛世的点缀。因此,隐居诗可以堂而皇之的刻印流播。然而,对遗民作家来说,隐居却不失为一种坚守气节的行为;抒写隐居情怀,又何尝不是排遣忧患的一种方式?申涵光自己在文集序中就说过:“一觞一咏,庶以陶写性情,抒我抑郁。”在评价某友人诗作的时候,他又说过:“蓬门木榻,翛然遐寄,岂有得于君家浪仙之遗韵乎?夫留连光景,以消佗傺,此善于处愤者也。”^①可见,对涵光来说,写作隐居诗也是一种“处愤”的方式。

隐居作品的风格与前面展示的诗作有所不同,它们以自然景物的描写为主,情绪并不激昂悲愤、沉郁苍凉,而是从容不迫、平淡悠远。陶梁称申诗“翛然尘埃之表”,为“雅颂之正宗”,大概指的就是这类作品。另外,在体裁方面,同时代的汪琬又特别欣赏申涵光的七言绝句,在《说铃》里云:“老子犹喜其七言绝句,含蓄凄淡,使置唐人诗选中,未知可与谁比。”所指的也是此类作品。试选几首七绝诗来看一下:

孤亭高峙溢河干,落日松阴下碧湍。山鸟乱啼人醉卧,野花吹满鹿皮冠。

——《南园》

风吹何处稻花香,醉里狂歌上野航。怪底不知残暑在,人家一带有垂杨。

——《饮野人草堂醉后泛舟漳浦》其二

竹杖寻源入上方,满山榭叶晚苍苍。乱碑零落游人少,一道飞泉下夕阳。

——《黄花谷》其一

^① 申涵光:《贾黄公诗引》,《聪山集》卷二。

女墙倒影下寒空，树杪飞桥渡远虹。历下人家十万户，秋来俱在雁声中。

——《泛舟明湖》其三

上引该类作品显然是学习唐诗的风调，相比之下，应该更加接近中、晚唐的作家。假如说，前面所谈及的作品大多属于悲怆美、阳刚美的话，那么，申涵光此类短诗又是表现和平、阴柔之美的。可见，一个作家在创作时完全可以拥有不同、甚至对立的审美倾向，这是很自然的。

但是，像有过申涵光这种经历的诗人，即便是表现阴柔之美，其与前一种风格之间，也必定具有某种内在的统一性。对此，申涵光本人就说过：“恶恶得其正，性情不失，和平之音出矣。绕指之柔，与俗相上下，其为诗必靡靡者，非真和平也。”^①可见对“和平之音”，作者也有自己的看法，真正的“和平”应该是柔中带刚、超越浅俗的。我们阅读他的七绝诗，是不是可以从中体会这一点呢？

张盖，字覆輿，一字命士，直隶永年人。明末诸生，入清不仕。这是一个带有传奇色彩的人物，在河朔诗派中，张盖的声名仅次于申涵光，与晁盟、殷岳并称“畿南三才子”。张盖的名气一半来自于他的诗，一半则来自于他的“颠狂”。申涵光、朱彝尊、赵湛等都著有他的传记，其中数申涵光写得最精彩，他俩本来就是亲密的朋友。张盖自小与众不同，人皆热衷科举，张却独好做诗；本来家庭贫困，却偏喜讲究服饰，宽袖长带，顾影自怜。平时不管有人没人，好高声朗诵自作的诗篇，每每引来一片笑声。明亡后，一改故态，自脱诸生籍，闭门独坐，长期沉默寡语。有人见他黄昏时独行于旷野幽林中，自作手语，时人莫测。曾出作汗漫游，足迹遍及齐、晋、楚、豫。归来后，竟发狂疾，以铁锤猛击头部，血流满面。大概知道于世不容，张盖自筑一土室，封闭起来，只留一个小口，家人由此向内递送饮食。诗人处土室中，读书写作，饮酒独酌，醉辄痛哭。偶尔，也招老友前来一聚，却从不与妻子谋面。久之，狂甚

^① 申涵光：《屿舫诗序》，《聪山集》卷一。

而死。据阙名《皇明遗民传》记载：“（张盖）后发狂死，年六十。”^①但是，申涵盼的《张盖传》却说：“年六十有六卒。”^②申涵盼为张盖的同乡，申涵光的二弟，他的说法应该是更可靠的。已知申涵光享年五十九岁，张盖死后申还在世，并曾替张整理遗稿，可见，张盖的年岁要比申涵光略大。

对于张盖癫狂的一生，申涵光曾评论说：“迹盖所为，前后若两人。类有所感发然者，古独行之流与？”^③陈去病撰《明遗民录》，亦特别关注张盖，发感慨云：“悲夫！人至不幸，莫遭逢鼎革若，顾已无可如何，则长为农夫以没世，斯已矣！而尤不幸者，莫如于穷途佗僚万无可慰之秋，浪获虚声，以炫耀庸俗人之耳目，此其摧伤节烈士之心志，必愈加多而名卒以传。揆诸身隐焉文之旨，夫岂身受者之所乐闻哉！”“其死以狂，悲夫！”^④这些，都可视作张盖的人格定评。

张盖生前从未整理过自己的诗集，非但不整理，还经常毁坏写就的诗稿；或者，以狂草的笔法疾书作品若干，人尽不识，自己过后也难以辨认。所以，他的作品流传下来很少。死后，老友申涵光收罗其遗稿，仅得百余篇，于是加以刻印，取名《柿叶集》。

张盖在诗学观念上与申涵光完全一致，即推崇“明七子”，认为：“青莲杜甫看前辈，大复空同冠本朝。借问后来谁继起，江南江北总萧条。”（《绝句》）同时，他也好效法杜甫，申涵光称其“读杜诗，岁常五六过，诗亦精进，得少陵神韵。”^⑤然而，跟申涵光相比，他的艺术功底要逊色一些，尤其喜欢作自由发挥，时好出格。申涵光称其“往往不中绳尺”^⑥。比如，诗集中冠首的这篇五言古诗：

拂袖扫石华，登危被藤坐。坐久时复卧，卧久时复坐。坐卧总无心，闲云衣上过。

——《鹅山》

① 阙名：《皇明遗民传》，见《明遗民录汇辑》，第628页。

② 载夏诒钰：《永年县志·隐逸传》卷三十三，光绪三年刻本。

③ 申涵光：《张覆輿诗引》，《聪山集》卷二。

④ 陈去病：《明遗民录》，见《明遗民录汇辑》，第628—629页。

⑤ 申涵光：《张覆輿诗引》，《聪山集》卷二。

⑥ 申涵光：《张覆輿诗引》，《聪山集》卷二。

这首诗粗看似颠倒字句,夹带调侃,实则别具一番情趣,能够表现张盖的为人和个性。可惜此类作品集中不多。可以肯定,还有比这更加“出格”的诗作,包括艺术上成功的和不成功的,都被毁掉了。这当中,一部分是作者本人所为,一部分则因为申涵光,他在编辑张盖诗集时“语不雅驯者又削去”^①,一定程度上掩盖了“颠狂”诗人张盖的原来风貌。

对于张盖诗作的内涵,评论界多称其“哀愤过情”,如《清史稿·张盖传》云:“其诗哀愤过情,恒自毁其稿。”余维枢在《柿叶庵诗选序》中又说:“微言大义出诸孤愤,而不失乎忠厚,虽远追古作者,难与后先。”^②从张盖现存的集子来看,“哀愤过情”一类作品几乎没有,见到的只是孤愤而又“不失乎忠厚”的。请看下面两首:

何处可消忧,缘林复溯流。霜红收柿叶,烟白认渔舟。老目难瞻远,
悲心易感秋。逢人偶言笑,藉草暮沙头。

——《遣忧》

客宿楞伽宫,秋深白露中。云归千涧满,月出万山空。兵甲何时息,
琴尊此夜同。张华有宝剑,醉拔舞雌雄。

——《山居秋夜同友人坐月》

与申涵光一样,张盖的五言律诗在艺术上成就较高,章法井然,对仗工整,富有韵味,隐含一种张力。申涵光对此类诗还是给予充分评价的,认为“登顿发奇怀,孤烟唳白鹤。新诗书满纸,纸尽还再索。平生郁忧愤,须臾心胆廓。忽如高堂上,萧然见云壑。又如百尺松,阴岩风落落。”“汝有出世姿,至诚敦古学。”^③在今天这个时代,我们不会再将“忠厚”、“温柔敦厚”一类的评价视作政治保守、或者战斗性不强之类了,寓忧愤于忠厚本来也是杜甫的艺术风格,如果再扩大一点看,中国传统诗词总体上都是偏向蓄势而发、有所

① 申涵光:《柿叶庵诗选序》,《柿叶庵诗选》卷首,《丛书集成初编》本。

② 余维枢:《柿叶庵诗选序》,《柿叶庵诗选》卷首。

③ 申涵光:《与张逸人覆輿》,《聪山诗选》卷一。

收敛的。问题仅在于,对别样的风格,包括酣畅淋漓、一泄无余之类,只要艺术上确有特色,也应该给予肯定。令人惋惜的是,张盖“哀毁过情”、大悲大恸一类的诗作今天再也看不到了。

令人料想不到的是,张盖集中也有仿效孟浩然风格的作品,气度从容而镇静,神情悠远:

欲访当年处士村,襄阳城外水云屯。城中镇日空相慕,何处青山是鹿门。

——《鹿门》

不见当年孟浩然,渔梁渡口问渔船。岩扉松径空翘首,沙岸如霜月满天。

——《孟亭》

作为一个人所皆知的“癫狂诗人”,张盖也有自己的宁静。虽然,这些诗仿效的痕迹较重,艺术上并无突出的创新之处,但也可看到诗人化忧愤入淡泊的一面。这当中,“古学”应该是起了较大的作用吧?

刘逢源,字津逮,一说字资深,号津逮,直隶曲周人。于河朔诗派中,刘逢源也是一位重要人物,根据几位作家的诗集来看,他是参与唱和较多的诗人之一。刘本人著有《积书岩诗集》,现存诗二百余首。刘逢源的年岁应比申涵光大,他的诗集中五言古诗部分末尾收有两首诗,前一首题为《百忧集行》,其小序云:“子美有《百忧集行》,五十所作;予年适五十矣,百忧煎人,更甚子美,遂复拟之。”后一首题为《庚子人日和叔斋头看梅》,诗题中的“庚子”,当为顺治十七年(1660)。据此推论,刘逢源最晚在顺治十七年(1660)为五十岁。向前推算的话,刘逢源应该出生于明万历三十九年(1661),明亡时当三十四岁,即比申涵光大八岁。另外,集中七言古诗部分有一组诗题为《七歌》,分别咏唱父母、妻子、兄弟和姐妹,其中第二首云:“小人有母在高堂,身虽康强鬓已霜。儿每下第意彷徨,笑语慰儿恐儿伤。”说明刘逢源在明末曾应过科举。同

题第三首云：“貂敝长安十上劳，下机迎门纷笑语。”表明作者上京城应举的次数还相当多，《国朝畿辅诗传》就记载其为明贡生。如此看来，推定他明亡时三十多岁是比较合理的。刘逢源入清后绝意仕进，不应征召。他晚年所作《后漫兴》组诗中的第十三首自述云：“未肯多言希虎圈，偶将一事等鳧盟。”下有小注：“鳧盟恩拔入监，以疾不俟廷试而归，余偶同之，他非敢望也。”与申涵光相比，刘逢源应算是长寿的，他的《后漫兴》组诗作于康熙十六年（1677），该作小序中说：“丁巳自春徂秋，复作《后漫兴》诗五十首，冲口信笔，了草粗疏，聊以抒吾意而已矣。”文中的“丁巳”即康熙十六年（1677）。如果前面推算不错的话，那时刘逢源应当为六十七岁了。从组诗中看，他还活得很健康。

刘逢源是一位以气节自许的遗民作家，入清以后，生活十分艰难，“贫病终老，困委巷中”^①。五十岁那年，他写下《百忧集行》，诗中说：“只今倏忽已五十，坐看饥寒逼妻孥。农贾平生两不习，一编自知非良图。卖文大减长门价，数纸不博一青蚨。米盐告尽厨萧索，无计踌躇空捋须。”这位老作家长期为生计所困，以至一筹莫展。尽管如此，诗人依然坚守自己的信念，不仕新朝。他在给友人赵湛的诗中说：“淡泊前贤志，烟霞此日情。相期敦晚节，莫负石鸥盟。”此外，在一首赠张盖的诗中又赞赏张盖云：“峻嶒傲骨自千秋，风雨年来老一秋。甲子题诗师靖节，春秋编传愧康侯。”应该说，在坚守气节方面，河朔遗民作家绝大多数都是过得硬的。

刘逢源还有一点值得提及，便是敢于在号称“盛世”的康熙时代公开痛骂当朝权贵，并将其写入诗中。请看：

江河日下水东流，风起长林叶叶秋。半醉灯前学楚舞，感时壁上解吴钩。诗书此日成刍狗，冠盖何人尽沐猴。肉食高歌方痛饮，不知谁抱杞人忧。

——《后漫兴》其三十六

《漫兴》和《后漫兴》这两组诗，各五十首，均是抒写作者晚年的生活感遇，语

^① 刘逢源：《漫兴诗序》，载《积书岩诗集》，《丛书集成初编》本。

气十分真诚。诗人在《后漫兴》的小序中说：“性虽好静，亦不能效寒灰枯木之禅，触境生感，顿忘前戒。”于“文字狱”严酷的清初，刘逢源敢于写出此类文字，并且托人将它们刻印出来流传，此种勇气是值得钦佩的。《四库全书总目提要》称：“逢源生当明季，崎岖转徙于江汉淮海之间，固幽忧之语多，而和平之韵鲜焉。”指出刘诗之忧患，而不提其悲愤。当代邓之诚则认为，刘逢源的诗风“悲愤苍凉，声出金石”^①，明确点出刘诗的悲愤特征。我们或可从此作中窥见刘逢源诗风之一斑。

刘逢源的诗歌艺术造诣较高，徐世昌《晚晴簃诗汇》认为“其诗功力颇深”；又说，作者“品格在大历之间”^②，这应该主要是指近体诗说的。其实，刘逢源的四、五言古诗侧重学习魏晋，尤其宗法陶渊明。试看下面三首：

有客叩门，花埋双屐。沽酒烹鸡，山前月白。

——《村中》其一

雨过林晴，稻花香吐。山童牧归，溪光正午。

——《村中》其二

荒村数十家，茅屋清溪口。寒匏挂竹篱，古苔绣石臼。农事有余闲，幸尔足升斗。露肘整敝衣，相聚衡门首。争询托钵僧，戏随钓鱼叟。或传城市事，颦蹙复摇手。菜羹时见招，并不置杯酒。但知田园乐，未觉贱贫丑。不比腐儒胸，崎岖百事有。偶对忘机翁，自检多愧负。永忤村外心，耕稼长相守。

——《荒村》

陶体在唐代也很盛行，已成为专门的一脉，代代传承。陶体语言质朴、敦实，不事雕琢，取材以乡村琐事为主，这种诗如果没有作者真诚坦荡的心胸

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，上海古籍出版社1984年版，第148页。

② 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷十四，第一册，第128页。

作基础,很容易导致虚假、造作的效果。刘逢源的古体写得较为成功,最主要的原因还在于作者品性的醇厚,当时人称刘逢源为“高人”,恐怕即缘于此。另外,诗人的语言纯粹为六朝句法,捕捉景物、表现情趣的能力的确是很强的。

刘逢源的诗具有很强的美感,让人赏心悦目。作者生活固然艰苦,用他自己的话说:“予贫病终老,困委巷中,昔人所谓风流得意之事,为之都尽。”^①但是,诗人却能够在坚守信念的同时,升华自己的体验和感受,创造出一种诗意化的境界。上面所举的古诗就已经体现出这一点,而律体诗尤其明显。试看下面两首五律:

黄叶溪边路,云深处士庄。红尘飞不到,白首兴何长。神理终难昧,人琴忽已亡。山阳闻暮笛,幽恨满斜阳。

——《季珍与余为忘形之交以疾卒余怀抱数日恶诗以恻之》其四

牢落悲生事,闲斋坐夕曛。岸花摇暮色,藻缕篆沙纹。野渡秋鳬卧,寒崖溪溜分。无钱沽浊酒,诗思懒于云。

——《闲斋》

上举两首诗,前一首悼念亡友,后一首枯坐空斋,均属于作者处于悲伤、无聊的境遇;但是,作者却能从中升华出诗意的美感,令人感动,给人以遐想和宽慰。此类伤感型的抒情诗,确实缘自于唐代大历诗人。唐代的“大历十才子”之一司空曙恰恰就是广平人,刘逢源受前辈乡贤的影响应是很自然的。我们从其作品中可以看到,作者将属于家乡的艺术传统发挥得恰到好处。比如,第二首第三句的“摇”字,第四句的“篆”字,末句的“懒”字,均体现出了作者炼字的功力。又比如,两首作品的末句都善于收束,留有悠长的余韵,等等。我们可以说,诗人这是在运格调于不觉之中。

一个身处困境的作家,胸怀忧愤,又能不断调整自己,保持坦荡的心态,

^① 刘逢源:《漫兴诗序》,载《积书岩诗集》中。

创作出如此优美的诗篇,的确不愧是一位“高人”。他之所以长寿,大概也缘于此吧?

赵湛,字秋水,号石鸥,直隶永年人,与申涵光为同乡。王士禛《渔洋诗话》称其为邯郸人,实误。赵湛比刘逢源小十岁左右,他的《玉晖堂诗集》中有《省心吟》十二首,题首的小引云:“余行年花甲已周,每悔少岁困于贫贱,碌碌沙尘者盖廿有八载。”又云:“己未四月,来游棠邑。”文中的“己未”即康熙十八年(1679)。也就是说,该年作者恰逢六十花甲。如此推来,赵湛出生于明泰昌元年,比申涵光小一岁,明亡时当为二十五岁。赵湛的卒年,据雍正年间所修《广平府志》的《赵湛传》称:“年七十卒。”(卷五十一),即是说,赵湛卒于康熙二十八年(1689)。王士禛在《渔洋诗话》中称:“诸子既没,惟秋水无恙。”当是正确的。

赵湛青年时颇有抱负,自称“冲年弄柔翰,抗志希董贾”(《适运诗》其四),据传记中说,赵湛经史子集过目成诵,日记数千言。只是厌作时文,喜为诗歌,“沉酣李杜,出入三唐”。由于无人赏识,明亡时只是诸生。赵湛的境遇跟刘逢源相似,一贫如洗,无以自存。诗中尝自述云:“吾里值岁俭,尽室无宿粮。老妻据不完,稚子充糟糠。苦彼八口累,奔波道阻长。”(《晓登关山望六合有怀黄逊庵明府》)为了生计,他曾四处奔波,遍历秦、晋、豫、吴、楚,一生大部分时间都在旅途之中,到晚年仍然飘泊在外。申涵光曾赠其诗云:“见君飘泊益添愁。”(《秋水避乱出郭借寓小园》)根据《广平府志》记载,赵湛年轻时还曾有过“冤沉黑狱”的经历,其兄“徒步长安,急为辩雪,乃免。”^①从该文前后的叙述来推测,此事当发生在入清以后。《广平府志》称其“才高多忌,名重招尤”,还提到他和各地的诗友广泛联络,“订风雅”、“共濯磨”,似乎此事跟“文字狱”有关。

赵湛性格倔强,骨气刚强,跟申涵光情意相投。申涵光赠其诗云:“人生感意气,杀身为知音。”(《送赵秋水入都》),他们两人也许是性格最接近的一对诗人。从诗歌的风格来看,赵湛的作品跟申涵光一样,明显带有河朔一带

^① 陈棐:《广平府志》卷五十一,雍正刻本。

的豪雄、恢张之气,试看下面一首:

西京明月尽霜流,哀笳夜静吹楼头。烈士卧听鬓发秋,走寻藩侯索酒筹。藩侯伉爽王夫子,宾客不让信陵士。倾盖貂裘解衣人,贤豪往往许以死。玉觥交挥到手早,李翁兴酣歌浩浩。高呼童子剪金灯,醉扫吴经长句好。百觴横吸冠从侧,说向世情语还默。回头只欲叫青莲,茫茫千载何由得。

——《醉歌行》

如果将此首《醉歌行》与申涵光的《吁嗟行》对照一下,堪称异曲同工之妙!我们知道,歌行体类作品成功与否的关键还在情真意切,而且要有力度。明后期歌行体非不盛行,要在过于模拟,空成腔调,因此不能动人。赵、申二人的作品为诗界认可,即得益于情真力遁。赵湛曾经四处游历,“性豪放,周览天下名山”^①,辑有《四游草》,其中山水之作颇夥。此中亦明显带有北方作家的豪迈之气,试看这首咏古藤:

西岳祠前有古藤,苍龙立地性峻嶒。掉尾直欲撼云汉,风雷一动将奔腾。传是老聃手自植,色如生铁坚如石。筋骨拳突半出皮,挺拔干霄势千尺。君不见,曲阜老桧杏坛间,地邻泰岱多石山。青牛紫气无消息,孤干亭亭对客闲。

——《华岳祠古藤歌》

此作因将华岳祠古藤的特有容貌和作者精骛八极的主观想象互相交融,才构成了这样一种峥嵘夺魄的艺术效果。邓之诚称赵湛的诗“时杂幽燕之气”^②,确为中的之言。

赵湛也是一位关注现实的诗人,他将游历四方时的所见所闻形诸歌咏,

^① 夏诒钰:《永年县志·文苑传》,卷三十一。

^② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第148页。

有些作品堪称实录。看下面两首：

羽檄喧从大漠还，月氏万队度洺关。秋原牧马空禾黍，夜帐鸣笳列海山。鸿雁惊来风雨外，啼号声在水云间。忧天豸史开旁舍，千页青莲济大艰。

——《避兵妇女入城聚泣风雨中宁侍御广开闲舍安寓之》

郅城雪后见阳回，战伐三川鼓角哀。析骨已看民力尽，征兵犹报羽书催。曦和漫说生刍谷，客兴谁堪问酒杯。双眼忧时衰总暗，何年一向太平开。

——《长至日》

上引前一首，邓之诚《清诗纪事初编》收入。诗中的洺关即临洺关，在作者家乡附近。诗中提到的草原民族“月氏”显然是指清兵。从题目以及作品描写的情形看，军队大股入关，并肆意蹂躏中原妇女，只能是清兵入关之时。后一首作于康熙年间，当是三藩起兵时，作者当时正在陕西武功一带漂泊。作者基本上是纪录实事，通过描写和叙述来表现自己的态度。这一类作品就体现出了遗民作家的“诗史”特征。诗人除了怀有深厚的民族情感和遗民意识之外，对处于弱势的广大贫民也寄予了满腔的同情和关怀。上举两首均是七律诗，赵湛在七律方面显然是学习杜甫，正由于作者从感情上跟杜甫息息相通，故创作也能做到形神统一。邓之诚说赵湛“诗学少陵”，正指其七言律而言。于河朔作家中，赵湛的七律诗可以说是成就最高的。

赵湛的好友魏裔介曾指出，赵湛的诗还有“萧然冲适”的一面，徐世昌《晚晴簃诗汇》也指出，赵诗“清圆朗润，与（刘）津逮诗相伯仲”^①。这应该是指其五言诗而言。我们来看一首：

晨窗响疏雨，淅沥回秋声。秦地凉生早，乡心梦已惊。桐阴街坠叶，

^① 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷十四，第一册，第127页。

云气暗孤城。径草愁来夕，啾啾络纬鸣。

——《立秋前一日晓雨》

从审美风格上看，作者效仿的是唐代大历的诗风，在炼字方面颇有特色，的确和刘逢源有相似之处。只是这方面作品的数量不及刘逢源，艺术上也要略逊一筹。

二、傅山与秦晋诗人

黄河流域，以冀中为中心，秦晋在其西部，齐鲁在其东部，大体可以划为这样三部分。西部的秦晋地区为黄土高原，乃是中华民族的发祥地，其山川风貌自有西北高原的特点。其中偏东的晋中，人称“襟山带河”，东有太行山脉，西、南有黄河，北边横亘万里长城，与大漠相隔，地势高旷雄壮，五台、中条、龙门、砥柱，众山连绵，“关隘视九州尤重，盖所以东翼神京，西壮关中，而南屏蔽齐豫，非止系于三晋也”^①。偏西的三秦地区又称关中，群山环抱，南有秦岭，西有陇山，东有华山、崤山，函谷关为其门户，加上黄河曲折环绕，气势团聚，人称“百二秦关”。这一带山势险峻，山体以石质为主，富有一种阳刚质朴的骨感，历来以“险、奇、峻、绝、幽”闻名天下。当地的风俗民情受到山川气候影响，素以粗犷、沉厚为其特点。相应地，文学创作也形成了不同于东南地区的特有风貌。

清初，太原一带出了一位闻名海内、人称“遗老魁首”的遗民作家，他“生长晋中，得其山川雄深之气”^②，创作上具有明显的西北特征。此人就是傅山。

傅山(1607—1684)，初名鼎臣，太原阳曲人，初字青竹，改青主，一字仁仲，别字斋庐。号尤多，有真山、石道人、朱衣道人、公之佗、老蘖禅、西北老人、霜红龕主人等。傅山生性任侠，好打抱不平，且以天下事自任。明末，山西提学道袁继咸被巡按御史张孙振诬陷逮捕，巡按张孙振本属宦党一派，专门陷害忠直官员。傅山时为诸生，挺身而出，约同学三次上书，为袁继咸申

^① 觉罗石麟：《山西通志》卷一，雍正十二年刻本。

^② 全祖望：《阳曲傅先生事略》，《全祖望集汇校集注》，第479页。

冤,未获理会。又集合诸生三十多人伏阙陈情,一时“义声震海内”,袁继咸一案后终得昭雪。明亡,身为诸生的傅山脱下学袍,换成道士装,朱衣黄帽,遁入青羊山,筑土室自居,取名“霜红龕”。

傅山生活窘迫,以行医贩药为生。常年伴随一辆满载药材的小车,儿子傅眉在前牵引,父亲本人在后助推,父子合力,行进在险折的山道中。傍晚,二人进驻道边旅店。夜半灯下,相对静坐,发书苦读。平旦,爷俩收拾小车,再登道路。数十年来,傅山遍读群书,博通经史诸子,成为一代著名学者,与孙奇逢、黄宗羲、顾炎武、王夫之齐名,人称“遗老之魁硕,后学之津逮”^①。顺治十一年(1654),傅山因事牵连,下太原狱。狱中,他“抗词不屈,绝粒九日几死”^②,曾作诗云:“生既须笃摯,死亦要精神。”(《病极待死》)后得人营救释还。康熙十八年(1679),朝廷举博学鸿儒,有司推荐傅山。他先是称病固辞,当局不允,命役夫抬病床进京。至京城三十里处,傅山抵死不入。相持久之,终许放还山。其事遍传京师,一时送者环堵。临行,傅山从容对众人云:“后世若有人妄以刘因辈尊我,且死不瞑目矣!”刘因乃元初著名学者,历史上也以气节著称,所亏仅短期就任元右赞善大夫一职。傅山此言一出,“闻者咋舌”。

傅山的侠义其实还不仅表现在以上几个方面。清初朝廷推尊理学、天下共崇儒术,他却公然宣称不习儒学,而信奉道家。有人曾慕名向他请教儒学,傅山回答说:“老夫学庄、列者也,于此间诸仁义事,实羞道之,即强言之亦不工。”^③此无疑是对当时政治、学术状况的一种公开嘲讽。其实,傅山未必不尚儒学,他见当政者打出儒学招牌收买人心,而众多趋炎附势者亦借儒学旗帜招摇过市,深恶痛绝,所以有如此举动。恰如全祖望指出的:“(傅山)顾任侠,见天下且丧乱,诸号为荐绅先生者,多腐恶不足道,愤之,乃坚苦持气节,不肯稍与时谀阿。”^④其行侠仗义,嫉恶如仇,一似于此。

傅山一生多才多艺,不仅医道精湛,而且擅长书画,尤其是书法,有“国朝

① 丁实铨:《霜红龕集序》,《霜红龕集》卷首,《续修四库全书》本。

② 全祖望:《阳曲傅先生事略》,《全祖望集汇校集注》,第480页。

③ 全祖望:《阳曲傅先生事略》,《全祖望集汇校集注》,第480页。

④ 全祖望:《阳曲傅先生事略》,《全祖望集汇校集注》,第479页。

第一”的美称。傅山草书最著名,风格雄奇跌宕,亢奋桀骜,一任情感奔腾涌流,有咄咄逼人之势。《清稗类钞》中记载了这样一个故事,某位友人请傅山作画并题字。傅山平时不轻为人作,此次竟然答应,但云:须笔补造化,定择中秋良辰,方可下笔。届时,傅山先与友朋痛饮了一番,然后屏退众人,于月下设一桌。该友人出于好奇,躲在暗处偷看。但见月光下,徘徊不已的傅山突然腾足跳起,且歌且舞,状若狂颠。友人惊惧,奔至身后,用力抱持傅腰,欲止其狂。傅山怒不可遏,大叫放手,并搓纸掷笔,不复创作。友人回顾傅山时,只见他墨汁满头,汗如雨下,仿佛大战了一场。^①此种发狂式的艺术状态恰恰是傅山本真性格的一种袒露,可以说,他的书画作品与此种性格之间有一种内在的统一关系。

傅山的字体并不秀丽,浓淡不均,疏密不匀,粗看似乎笨拙,乃至歪歪斜斜,但其中却贯穿了一股强劲执拗、不可遏制的生命之气,且个性鲜明,绝非模仿媚世者可比。傅山本人曾经表白:“作字先作人,人奇字自古。”又说:“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁直率毋安排。”(《作字示子孙》)这既可以用来诠释傅山的书画作品,同时,也可以用来形容他的为人。他的整个艺术创作,都贯穿了这种精神。

傅山的诗歌创作与书画创作有明显的一致处。对此,傅山也曾阐述:“高手画画,作写意,人无眼鼻,而神情举止生动可爱;写影人从而妆点刻画,便有几死气矣。诗文之妙亦尔。”又说:“句有专学老杜者,却未必合。有不学老杜却合,此是何故?只是才情气味在模拟之外,而内之所怀,外之所遇,直下拈出者便是此义。”^②看来,傅山是反对刻画装饰,主张以形写神;反对格调模拟,主张直抒胸臆的。事实正是如此,在清初遗民作家当中,傅山距离明代格调派最远。相较而言,他也最倾向于自我出新。他尝说过:“曾有人谓我曰,君诗不合法。我曰,我亦不曾作诗,亦不知古法。即使知之,亦不用。呜呼!古是个甚?若如此言,杜老是头一个不知法三百篇底。”^③在清初,此种观点尚不多见,可谓特立独行。

① 徐珂:《清稗类钞》第九册,中华书局1996年版,第4036页。

② 傅山:《杜遇余论》,《霜红龛集》卷三十。

③ 傅山:《杜遇余论》,《霜红龛集》卷三十。

作者在文学界的状况与其在书法界的处境十分相似,清初的书法界,主流是近学明末董其昌,远宗东晋王羲之,以复古为主。傅山却是少数几个主张自我作古、另辟蹊径的书家之一,而他们寥寥几个不入流者恰恰成为清中叶书法革新的先驱。诗歌创作方面也是如此,傅山的主张和实践在当时影响虽然并不大,但是,对后期的创作却有着深远的启迪,其意义不可轻估。

其实,傅山对明代“七子”派也并非全盘否定,他曾在赠李因笃的一首诗中说过:“空同(李梦阳号)原姓李,河岳又天生(李因笃字)。律即三千首,钟消十二声。”(《为李天生作十首》其一)这首诗中,他将“七子”领袖李梦阳与当代作家李因笃并提,指出二人同姓,又同为关中人,均属不可多得的西北优秀诗人。傅山还曾评论明末的诗歌潮流云:“情性配以气,盛衰惟其时,沧溟发病语,慧业生《诗归》。捉得竟陵诀,弄渠如小儿。”(《偶借法字翻杜句答补岩》其一)一句“盛衰惟其时”,对李攀龙等前、后“七子”的崛起还是表示了相当的理解。当然,此诗后面又对竟陵派的反拨和趋新予以了肯定。紧接其后,他还有一篇,评论竟陵诗风道:“偏才遇乱世,喷口成波涛。按着盛唐觅,突洒奴目逃。不论河岳气,私各光焰豪。”(《偶借法字翻杜句答补岩》其二)从语气来看,傅山对竟陵派末流一味恃逞偏才,境界狭窄,缺乏河岳英豪、雄壮之气也表示了不满。

傅山的诗学观固然偏向于创新和个性,但是,他也是比较重视继承传统的。具体地说,对“七子”派,他着重在肯定其精神传统,即士大夫以天下为己任的情怀;至于杜甫,那就是精神与艺术传统并重了。傅山本人于杜诗下过很深的功夫,从留下的作品看,跟杜诗有明显的联系。傅山尝论“七子”以来的学杜风气云:“好手拟中的,活语被参死。庄严非庄严,不似乃真似。”(《枯木堂读杜诗》)他以为,学杜就应该活学,不能在字句模拟上用功,那属于死学。换句话说,在学习杜甫的人格、人品的同时,要把握杜甫运词造句的规律和特性,并加以个性化的发挥,这才是活法。如此创作的诗篇,虽然语言外观上跟杜诗也许不同,但神采上却能达到“真似”的境界。前面引言中他也指出,杜甫本人对《诗经》以来的传统采取的就是这种态度。由此可见,傅山对杜诗一直在揣摩和研习,并非彻底摈弃传统的那一类作家。从某种程度上说,他是继承和创新并重的,在清初,此种态度洵属难能可贵。

傅山有《霜红龕集》四十卷,其中诗赋十四卷,文二十六卷。虽已刊刻过数次,并屡有增辑,但仍不是他作品的全部。瞿源洙曾在《霜红龕集后》一文中指出:“先生著诗、古文辞不下数千首,兵燹之余多散佚,十无一存。”^①在清初严酷的文化禁锢及作者本人艰难的生活条件下,散佚当是无法避免的。

作为地域特征明显的作家,傅山的诗歌整体上没有清妍秀丽的姿采,而是充满了一股豪荡郁勃之气。在对晋中山川的描绘中,此点表现得尤其突出。试看下面两首五律:

紫盘天井上,青幕太行郭。风雨诗何壮,冈峦气不奴。争韩来破赵,报楚去趋吴。临老河山眼,苍茫得酒壶。

——《太行》

铁根怪石湍,根坼掀石颠。漏天明绿罅,危槛钞红延。密许幽禽语,阴谋山鬼篇。夕阳停不借,碧泪黯难干。

——《石檀沟》

毫无疑问,傅山的五言律诗是他集中成就最高的,章法井然,意蕴深厚,艺术上深受杜甫影响。此外,由于他是一位画家,诗作中的山水描写比一般作者要更具一层绘画的美感。试看上引两首作品,除了那一股作者特有的峥嵘气势外,还带着丰富的色彩,以及主观性极强的化静为动的艺术魅力。其实,傅山的七绝诗在描写自然景物方面也十分出色。譬如这首《无题》:“绿云绿雾绿珊珊,冷浸幽人彻骨寒。嚼雪滩头松桦下,一峰青插半天看。”(其二)诗中的青葱色调本来会带给阅者清静秀美的感觉,但是末句那一个“插”字,把青山想象成一块巨石,仿佛哪位天神从宇宙外横嵌入来,顿时增加了作品的运动感和力度。给人的感觉还是阳刚之气和豪放之美。可以说,在自然景物的描写方面,作者洵不愧为西北山川养育出来的诗画交融的艺术家。

顾炎武与傅山是亲密的朋友,两人交情很深,顾炎武入晋,就落脚在傅山

^① 瞿源洙:《霜红龕集》卷末。

处。两人诗集当中,也互有唱和。顾炎武曾赠诗傅山云:“老去肱频折,愁深口自缄。相逢江上客,有泪湿青衫。”(《赠傅处士山》)顾炎武深知这位久经磨难的朋友在纵情山水、娱目书画的背后隐藏着忧患和悲哀。这一点,读傅山的诗的时候,阅者可以体会出来。当代邓之诚在论到傅诗时曾有一段精湛的话语:“(傅山)诗文外若真率,实则劲气内敛,蕴蓄无穷,世人莫能测之。至于心伤故国,虽开怀笑语,而沉痛即隐寓其中,读之令人凄怆。”^①读过傅山诗的人,的确会有这种感受,这也是傅山作品特别吸引人的地方。

其实,存留的傅山诗作很少有直接表达时事感受的作品,根据傅山的性格来看,这几乎是不可思议的。合理的解释只能是,刻印前被删去了。不过,我们还是找到了一首赠别友人的作品,可作为仅存的一个特例:

维扬兵气黑氤氲,行在闲关旧史勤。逐鹿军门迷杖策,雕虫浪迹漫论文。寒原骄羯谁能狎,江国春鸥尚可群。说起庶常兄阁部,离觞暗觉齿牙芬。

——《依韵赠别之作》

上引这首诗应该是写给阎尔梅的。阎尔梅,字调鼎,一字用卿,号古古,江苏沛县人,也是著名的遗民诗人,著有《白耄山人诗集》。在清兵南下时,阎尔梅曾奔赴扬州,入史可法幕中,为其参谋军事。扬州沦陷后,又往来山东、河南一带,策划举义兵反清。明亡以后,流落四方。从诗中的表述来看,当时扬州尚未被清兵占领,阎尔梅应是打算南下扬州,往史可法处去。此诗的前半,作者设想友人在扬州的种种境况,反衬自己生涯的无聊和无奈。后半,则是对友人从事的反清存明活动予以正面的赞扬。“骄羯”自然指清兵,而“江国春鸥”则暗喻长江下游一带的反清义士。诗的末了,对史可法特别表示了自己的敬意。这首作品为我们掀起了作者时事创作帷幕的一角。

傅山存留的大量作品并未直接触及时事,也没有公开表达对明清鼎革的态度,但是,这部分作品在描写隐居生活和自然景物的时候,却依然蕴含着深

^① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第164页。

厚的悲哀。阅者从字面上可以觉察到这种悲痛,同时又意识到,诗人只说出了心中的一部分。在字面的下边,是更加深沉的痛苦和悲哀。试看下面两首:

共盼中秋夜不眠,乱离几度看婵娟。瓜楼紫暗冰盘侧,只觉今宵月不圆。

——《中秋惆怅诗》其二

寿无金石固,隘者复消磨。见酒即成醉,裁诗谁待歌。世人皆可活,独我不能过。疾走将安适?涓梁奈影何。

——《顾影》

上引第一首七言绝句作于中秋节。中秋向来是团圆和美满的象征,但作者却在乱离时期屡屡遭遇中秋节,越是风清月明,良辰好景,越让诗人感到愁愤满胸,无处排遣。一句“只觉今宵月不圆”,包含了诗人心中多少痛楚的感受!第二首五言律诗题目为《顾影》,即人与影子的对话,借此抒写痛苦的如影随形。前两联先描述自己的消磨时光,明知“寿无金石固”,却偏要醉酒、裁诗,虚度时光。“隘者”乃是作者的自贬。后两联交待所以“虚度”的原因。第三联最是沉痛感人,把内心的煎熬、折磨展示得淋漓尽致,未曾经历者绝对写不出来。此处可以用作者另一首诗中的两句来做补充,即“浮沉三十年,何日不胆尝。”(《偶录五言古一章淳复園寔不似词人之作》)语言一样的朴素,好像冲口而出,然而,动人处也即在此。其实最深挚的诗也就是最朴素的诗,这种时候,修饰已经没有必要了,“内之所怀,外之所遇,直下拈出者便是此义”。作者评论杜甫诗歌时指出:“放手写去,粗朴萧散,极有令人不著意处,而却难尽见其义。”^①这也是该作的境界。语言并不多,然实际上把要说得都表达了,留给读者无穷的联想空间。末了,正式点题,作者借古代传说中有人逃避自己的影子、“走愈疾而影不离”的故事(《庄子·渔父》),再次表达无所逃遁的

^① 傅山:《杜遇余论》,《霜红龛集》卷三十。

悲哀。涓梁是神话中的仙人，涓梁尚无法遁影，何况是“寿无金石固”的凡人呢？

写诗达到此种境界，会让人觉得，表现复杂的内心感受，其他艺术形式都不如诗歌来得妥当。不错，形象化固然是所有艺术的共同特点，然而，诗歌却具有无形与有形这样两种表述功能，它的联想和辐射功能在任何艺术所难以企及的。

诚如郭铉所说，傅山的诗“皆慷慨苍凉之调，不作软媚语”^①。你会发现，傅诗并不打磨棱角，也不流丽清秀，与其书法一样，在看似粗拙的外表中含有一股郁勃拗折之气。

除此之外，傅山的诗还有一个突出的特点，就是好自铸新辞。邓汉仪在《诗观》中已经指出：“先生诗意险语幽，不经人道。”^②我们在前面也提到，作者创作上主张创新。进一步地说，傅山的创新主要体现在字词的锻炼和句型的翻新上。这当中，对偶句的组合尤为突出。我们试举一些别出心裁的对偶句来看一下：

醉岂酒犹酒，老来狂更狂。

——《秉烛》

血丹中土碧，骨白高秋霜。

——《偶录五言古一章淳复圖寔不似词人之作》

谁雄临北海，老我醉东篱。

——《酬上郡李然周寄韵》

新艳频经冷，孤情未忍闻。

——《天机禅房见梅开》

① 郭铉：《征君傅先生传》，《霜红龕集》附录一。

② 邓汉仪：《诗观》三集，卷十，《四库禁毁书丛刊》本。

云过看能饱,情来泪是诗。

——《早起高眺》

老既易悲况极老,高原难问今犹高。

——《老》

不可解处不敢怨,无奈何笑无非骚。

——《老》

以上这些对句,有的在用字上别出机杼,比如第二联的“高”字,第四联的“情”字,第五联的“饱”字等,它们单独拈出来,都是普通、熟见之字,但放入特定的语言环境中,就显其不同凡响来了。还有的在句型上变化,譬如第一联的“酒犹酒”、“狂更狂”,第三联的“老我”,以及第六联衍变杜甫的原句“天意高难问,人情老易悲”(《暮春江陵送马大卿公恩命追赴阙下》),第七联的句中自对等,皆可谓“不经人道”。作者并没有突破古典诗歌传统的大框架、总格局,他只是对其中的局部作某种调整,有意去造成语言上的陌生感,以此给读者新奇的感受。在清代的诗歌创作中,这算是创新的一种途径。

对上述创新,作者是意识到的,也即是说,是他的主动追求。这里还有一个较为突出的例子,某次下大雪,傅山兴发,写了一首诗,诗中有这样两句:“不愁寒欲死,大雪是吾天。”(《庚辰冬欲雪同先兄龔待之烹茶忽复十五年矣前日欲雪忆一过》)事后,他对“大雪是吾天”一句非常得意,以为前人未道。于是,紧接其后,又连续写了四首作品,每一首都用“大雪是吾天”作首句,且命题为《载赓大雪是吾天四首》。可以发现,诗人在语言的创新方面的确有某种追求。不过,我们还要指出,此种语言表达的求新并不仅仅属于形式方面的趋异,最根本的,还是作者拥有情感体验的独特性、强烈性,它们不满足于类型化的表达,促使诗人去寻找特殊的语言形式。我们看上面所引的句子,哪一联不是作者心声的袒露呢?语言的个性化来自于情感体验的个性化,这才是傅山诗歌具有生命力的原因。

傅山的确不愧为山右诗人之冠。

这里应该提到傅山的儿子傅眉,在晋中诗人里,他亦属于成就突出者。

傅眉(1628—1684),字寿毛,一字须男,别字竹岭,号麋道人,又号小麋禅。傅眉在父亲身边长大,完全继承了父亲的秉性。傅山任侠,傅眉从小便爱习武,曾跟随汾州僧人续宗学习骑射击刺,一时习武者皆出其下。父亲爱喝苦酒,号老麋禅,傅眉便自号小麋禅。家境艰难,傅山不得不常年外出贩运药材,傅眉少年便跟随父亲走南闯北,父子二人一辆小车,前拉后推,相依为命。傅山一生喜好读书,从少训导儿子识字背诵。两人外出,各携己书,一路研习,互相切磋,交流体会。平时在家中,傅眉上山打柴谋生,扁担头上还搁着书本,休息时便展卷阅读。靠着如此的苦读,傅眉也成为博学淹通的学者。一次,中州来了一位拜访傅山的名士。当晚,傅山让儿子伴客人同寝,夜间,傅眉与客人谈及中州文献,滔滔不绝,如数家珍,客人竟多不了了,于是对这位年轻的樵夫大为佩服。除读书外,傅眉也兼通书法和绘画,可谓兴趣广泛。傅眉如此苦读,学问渊博,却终生不参加科举考试,和父亲一起坚守自己的信仰和志节。

为了贩运药材,傅眉曾经徒步走过许多地方,北出雁门、云中,西至榆关,南下江汉,他处处留心当地的山川地貌、风土人情以及战争遗迹等,欲待时机,有所作为,“其心未尝一日忘天下”。傅山对这个儿子是非常满意的,在诗集中经常提及,他们是父子,更是知音和战友。

傅眉不幸早逝,走在了父亲的前面,傅山伤心之至,作《哭子诗》云:“俯仰双词客,乾坤两麋禅。”不久,他也去世了。

傅眉的诗集名为《我诗集》,数经刊印,增至十一卷。集子的名字体现了作者不愿模仿他人、欲自成一家的气概。傅眉的风格与傅山实际上有某种程度的接近,受其影响是明显的,试看这首五言古诗:

弩马喜在后,恶马喜在先。恶马当用辔,弩马当用鞭。燕雀起道傍,弩骀不肯前。狡愤复喘汗,终日劳鞍鞵。良马心胆定,千里咫尺间。饥不食恶草,渴不饮浊泉。被甲盘蚁封,注波带囊铤。主人苟卓犖,筋骨安足怜。铁骑满原野,一匹攻中坚。旌旗为之靡,垒壁随周旋。斩得大将头,战鼓声阗阗。沙场尘土歇,雄心仍九边。

——《杂咏》

作品表现出了西北作家的兀傲之气和豪爽之概,同时,也还带有着与傅山一样的质拙的语言风格。

傅眉的创作毕竟具有自己的面目,他更多地乃是喜好描写日常的乡村隐逸生活,特别是后期爱读佛经,风格逐渐趋于沉静,刻画景物也比父亲更为细致幽深,往往好抒写个性化的内心体验。试举一首:

夜柏团幽黑,丹崖淡月明。雪静树影动,寒空摇小星。一缕曳河雾,暗鸿闻远声。薄酒既新熟,闭门举青灯。远钟隐隐来,无往耳不盈。

——《丹崖无论朝夕杂诗》

这首诗就与父亲有所不同,刻画细腻,感情内敛,寄兴遥远,用语也比较整饬,展现出另一种审美风度。

清初之际,晋中诗人的数量并不多,傅山、傅眉父子二人完全可以代表这一地域的创作特色和成就。

三、李柏与关中诗人

我们转顾关中地区,这里又是一番境况。应该首先提到的作家是李柏。清初学术界有“关中三李”之说,即李颀、李因笃和李柏。此三人当中,真正够得上“遗民诗人”这个称号的,只有李柏。

李柏(1630—1700),初名如泌,字雪木,号太白山人,陕西郿县人。有《櫟叶集》五卷,另有《南游草》一卷。邓之诚《清诗纪事初编》云:李柏“卒于康熙三十三年(1694),年七十一”,即认为李柏生于明天启四年(1624),实误。《櫟叶集》中李柏有一篇写给李颀的书信,其中云:“忆昔与兄(指李颀)相见干沙河东村,兄年廿二,弟年十九。”^①根据此信所云,作者比李颀小三岁。现知李颀生于明天启七年(1627),那么,李柏就应当生于明崇祯三年(1630),而非天启四年(1624)。另外,刻于康熙三十四年(1695)的《櫟叶集》卷首,载有骆文写的序文,序中提到,李柏不久前刚从汉南避难归来:“岁辛未(康熙三十

^① 李柏:《与家征君中孚先生书》,《櫟叶集》卷三,《四库禁毁书丛刊》本。

年),余奉简命来牧兹土,郾为先生桑梓地,余向往恒殷,入境即以得见先生为幸。先生秉先几之哲,避荒汉上,与余适相左。今春归自汉南,不以余为龃龉,谬相过从,盘桓匝旬日。”此序文末尾注明日期为“康熙三十有四年岁次乙亥夏六月”。很显然,李柏不可能卒于康熙三十三年(1694)。既然李柏出生于明崇祯三年(1630),且享年七十一岁,他就当卒于康熙三十九年(1700)。

李柏身世清贫,九岁时丧父,幼年在酒店里为人作佣,又曾下地耕田、牧羊。常常忍饥挨饿,一日两顿稀粥,并常半月食中无盐。尽管如此,却生性好读书。乡里有贤达者到酒店沽酒,见正在佣作的他聪慧勤勉,便试着授其诗数首,谁知当即琅琅上口,于是借书给他阅读。李柏家境贫寒,买不起灯烛,可这难不倒他,逢月明之夜,李柏便登至高处,借天光看书;无月时又点燃草把,在小屋里读书,常常是通宵达旦。即使白天下地干活,于田头、草野,他也插空读书。有时候,一个人光顾埋头阅读,羊群跑散了也不知道。明亡后不久,李柏干脆弃诸生籍,入太白山中,隐居不出,自号太白山人。全身心地读书、思考和写作,终成就为一代学者。

李柏的生平很单纯,没有复杂、曲折的经历,但是,他对于明清之际的社会变动却一直保持关注。他的读书并不是硬背死读,也不是为了考取功名,而是不断融入自己的思考,并善于将身边发生的事件与古代的典籍联系起来,进行比较,在其中发现问题,进而试图找出问题的症结所在,期望对社会有所补救。所以,读书对他来说,又是一种认识世界的途径。李柏被学界所推崇,大概原因主要在此。

比如说,他经过函谷关的时候,联想起明王朝的覆亡,便写文章云:“嘉靖、天启以来,笃实君子在草野,虚文小人满朝廷,上欺其君,下虐其民,民不堪命,聚而为盗,盗满天下,由盗满朝廷也。”^①这一段犀利的论述,把明王朝灭亡的深层根源揭示得非常深刻。邓之诚认为:“此顾炎武、黄宗羲所不能道者。”^②同在函谷关,李柏还创作有一首诗,云:“截断黄河水,削平太华山。侯王若有道,四海尽雄关。”(《潼关》)真可谓振聋发聩,把自然界的天堑险关与

① 李柏:《过函谷关论》,《南游草》卷一,《四库禁毁书丛刊》本。

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第171页。

历史上王朝兴废存亡的关系剖析得入骨三分,历史的规律仿佛都被他看透了。李柏被人誉为关中“三杰”之一,当之无愧。

李柏文集《櫟叶集》的得名。据他自叙,山中没有纸张,为了写作,便采集漫山的櫟叶树叶,当作纸来使用。时间久了,写满字的櫟叶积了厚厚一筐,于是就命名为“櫟叶集”。此足见李柏在山中写作的艰难。现存的集子共五卷,其中诗只有两卷,另外,晚年所作的《南游草》中还有少量诗作。

李柏自己没有亲身经历大规模的战乱,然而,他集中却有对明末重大事件的纪录。譬如下面所引这首《贞烈妇》,便是描写扬州卓氏一家在清军屠城时投水自尽的事:

黑云压城城欲摧,北风吹折琼花飞。扬州乙酉遭屠戮,卓氏贞魂至今哭。将军已降丞相死,一家八口齐赴水。池中土作殷红色,血渍波痕转愈碧。曾闻精卫能填海,一勺之池想易改。

——《贞烈妇》

李柏这一类的作品有一个特点,往往在诗的最末两句发出感慨,表明自己的态度。除上引一作外,再比如《老人》一诗,结尾云:“今日观此老,可知天下事。”又如《饮马长城窟行》,末尾作:“战骨千年堆白雪,不知何代始休兵。”诸如此类。

以上所讲,多是叙事类的作品,它们完全可以称之为“诗史”,其中当然也受到了杜甫和白居易的影响。还有一类议论型的作品,以《崇祯儒将》组诗为代表,试举两首:

高冠而大袖,扬眉而掀须。满腹蕴韬略,者也与之乎。

——《崇祯儒将》其一

白面朱衣郎,孙吴未入梦。奇谋遥尾之,敌曰免劳送。

——《崇祯儒将》其二

这一组诗是采用嘲讽的笔调,对明末朝廷中误国误民的权奸、丑类进行鞭挞。作者显然对这一时期的政治局势十分了解。看来,他虽生活在乡野、山林,却未曾忘却世事,对于人间社会也是充满了爱憎之情的。袁行云评价他的诗“既富哲理,又深阅世情”^①,可谓中的之言。这里还有一个情况值得提出,那就是作者每年都要祭奠屈原,而且祭奠时必要作诗。在他存留不多的作品中,有相当数量的怀念屈原之作。这里仅举其一首:

三闾天下士,岂曰楚无双?云谁知屈子,湛湛汨罗江。

——《洋州五日哭屈子》

我们可以发现,作者是将自己视作屈原的隔代知音的,这中间,又寄托了多少深沉的悲剧体验!邓之诚指出:“观其浮潇湘,吊屈、贾,不啻以屈、贾自居。”^②实在是深中肯綮。

作为一位深情作家,李柏对世情如此,对亲人也是如此。数十年来,他与母亲相依为命,历尽艰辛。母亲去世后,诗人常常怀念母子相处的岁月,他那些饱蘸血泪写下的诗篇,百年之后,仍有催人泪下的力量:

忆得当年九岁孤,母如黄鹄子如雏。儿闻母哭吞声泣,母惧儿啼强笑呼。
儿瘦还须待母哺,母饥尚思使儿腴。此情一向杜鹃说,啼破愁云血欲枯。

——《思不堪》

有的评论家认为,李柏的诗“声韵颇与彭泽相近”(徐世昌《晚清簪诗汇》卷十二)。实际上,即使是五言古诗这一体,李柏跟陶渊明也有相当的距离。但是,如果说,那是指李柏诗歌的语言不事修饰,直白自然,接近口语,应该讲,很大程度上是正确的。因为陶渊明的诗也以质朴自然为其特色。邓之诚以为:“若加绳墨,则为不知柏者也。”此话也对。李柏的诗歌内容和他的语言

^① 袁行云:《清人诗集叙录》,文化艺术出版社,1994年版,第299页。

^② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第171页。

形式之间确有某种不可分割的关系,它们构成了所谓“李柏风格”。

不过,李柏集中也有一部分作品,以七言律诗为代表,还残留着“明七子”的格调痕迹,似乎仿效“七子”派的腔调说话。“前七子”领袖李梦阳即为关中人,李柏一定程度上受李梦阳的影响也是可以理解的。这样的作品就不如那些质朴自然的诗来得受读者欢迎了。尽管有时候,你会觉得那些朴素的诗语句松缓了一点,整体上不够凝练,但那毕竟是李柏的声音。

这里再举一首抒怀诗来看一下:

日月度愁海,天地寄愁城。忧亦在此世,乐亦在此生。松柏遭霜雪,
青青复青青。

——《愁》

此诗既没有引用典故,也没有嵌入雅致的语词,只是敞开心扉说下去,想到哪里,就说到哪里,谈不上有什么章法。作者身处山间,见到的多是山中的草木,写的也是松柏之类,它们给了诗人很多的启示和安慰。这就是李柏的本色,这种诗要比效仿格调派的创作更加感人。

袁行云认为:“明代遗民,有诗集传世者,约二百余家。试举决传不朽者,似为顾炎武、邢昉、阎尔梅、黄宗羲、杜濬、方文、王夫之、钱澄之、吴嘉纪、李柏、屈大均、陈恭尹。此十二家,即所谓‘不废江河万古流’者也。”^①他将李柏视作清初最优秀的十二位遗民诗人之一。这样讲,似乎拔高了一点。但是,李柏无疑是清初一位重要的作家。他的诗不随众流,情理互溶,“自成一家”,关中地区洵可称为典型了。

关中一带,清初出了一批杰出的学者与作家,像前面提到的李颀、李因笃,还有李楷、李念慈、王弘撰、孙枝蔚以及康乃心等,其中,有些人还具有相当的诗歌创作才华。但是随着时间的推移,社会形势走向稳定,以及清政府对文人实行笼络、收买的政策,其中一些文人改变初衷,通过不同的方式出仕了。比如李因笃、孙枝蔚赴京应博学鸿儒科,李楷出任知县,康乃心考中举人

^① 袁行云:《清人诗集叙录》,第299页。

等等。这当中,值得一提的是王弘撰,他和李颙、申涵光以及傅山一样,顶住了来自各方的压力和诱惑,始终坚守自己的气节。

王弘撰(1622—1702),一作宏撰,字无异,一字文修,号山史,又号待庵,陕西华阴人。明末诸生,入清后不仕,隐于华山。康熙十八年(1679),朝廷举博学鸿儒,有司强迫其赴京师,他以老病为由,坚决不参加预试,最终得以放归。王弘撰与李因笃是同学,两人曾经关系密切,自李因笃应博学鸿儒,王便与李绝交。关西一带为此编谣传诵说:“天卑山高,生沉史标。”(李因笃字天生)顾炎武入秦,就住在王弘撰处,两人志趣相投,互视为知音。顾炎武曾说:“好学不倦,笃于朋友,吾不如王山史。”^①

王弘撰学识渊博,精通《易经》,著有《易象图述》、《山志》等,又好搜集金石、书画,学术界盛为推崇,与“三李”齐名。王弘撰的文集名《砥斋集》,辑至十四卷。晚年南游,归来后又有《西归日札》和《待庵日札》各一卷。诗的数量并不多。本来王弘撰以散文出名,对散文,他不但擅长叙事和议论,而且有一套理论,认为:“文之变至无穷也。为文者不历其变则不足以言文。而有不变者存,不得其所以不变,则亦不足以言变。”^②关于文章写作变与不变的思考,作者的看法很具辩证性。此观点也完全可以移至诗歌领域。

关中诗人,一般风格均趋向悲壮沉厚,钮琇在《觚剩》卷八中指出:“关中诗派,多尚沉郁。”王弘撰不以诗名,人称“诗非所长”,不过也具此风尚。试看他写的一篇题画之作:

家散千金,身留一剑。行年五十,亦尚无忝。

——《自题一剑图》

王弘撰晚年曾漫游江南一带,受到了江南自然山水和文化风气的影响,诗歌风格亦改而趋向于清新秀逸。如下面一首:

① 顾炎武:《广师》,《亭林文集》卷六,《四库禁毁书丛刊》本。

② 王弘撰:《马紫岩集序》,《砥斋集》卷一下,《续修四库全书》本。

春花落尽鸟空啼，春水东流人向西。有梦常依桃叶渡，寄书应到碧云西。

——《留别白门友人》

实际上，作者在创作上主要还是以学习杜甫为主。再看下面两首五言律诗：

何处可逃俗，茅斋愧未能。百年身是客，昨夜梦为僧。细雨休群雀，高檐敞一灯。囊空无药物，不觉病朝增。

——《病中对雨》其一

兵火息还未，萧斋奈老何。野云高缀树，急雨暮翻荷。病久琴书好，愁深魑魅多。百川东去尽，谁与问明河。

——《雨中感怀》

上面两首作品显示了作者深沉的忧患意识，以及不愿屈就从俗的高尚情怀，风格方面受杜甫的影响是明显的。总的来看，王弘撰个人的艺术特色不如李柏鲜明。

四、徐夜与山左诗人

中原的东部是山东地区，因地处太行山东部，历史上又称山左。这里是黄河的下游，地势开阔，境内以丘陵和平原为主。号称“五岳之首”的泰山横亘于今山东省的中部，东部则突入海中，全境由此分为半岛和内陆两个部分。山左有着悠久的文化传统，也是中华文明的发源地之一。西周时期，建成了东、西两大分封国，齐国和鲁国，于是文化上也形成了齐国式的开放、浪漫与鲁国式的稳重、沉厚这样两大类型。

作为一个文化发达、物产丰富且经济繁荣的地区，这里于明、清两代成为文学的昌盛之邦。明代中后期，“前七子”成员边贡和“后七子”领袖李攀龙以及成员谢榛均出自这里，诗歌创作的繁盛尤为海内所瞩目，诗人一时间群

涌辈出,形成了与江南彼此呼应的格局。延及清初,此种局面并没有改变,依然呈现着强劲势头。卢见曾在《国朝山左诗钞序》中说:“国初诗学之盛,莫盛于山左。”这是有根据的。而其中,遗民作家又扮演了重要的角色。

山左地区的遗民作家是一个数量不小的群体,过去由于学界注意不够,再加上大量作品和相关资料的散失,很多作家都被历史的尘埃埋没了,有的人甚至连各种《遗民录》中也找不见他们的踪影。为了展示清初山左遗民诗人的阵容,这里且将其中创作成就相对突出、且有诗集流传的作家做一个简略的介绍。

郑与侨,字惠人,号确庵,一号荷泽,又号戊巳老人,济宁人。明崇祯举人,南明朝期间曾南下淮扬,受到史可法器重,任扬州推官。明亡不仕,以教书为生。陈去病《明遗民录》有传,传记中评价其人云:“若先生之才,干练强毅,独立不惧,宁非当时之所仅见。奈何鼎运方革,宗臣遽殒,至一二奇士虽欲有为而不能。”^①郑与侨诗风简质,不爱雕饰。其《过金陵有感》一作云:“举国痴狂不可言,谁为宗社固重垣?朝廷刻意翻三案,畿辅时闻斗四藩。指阙长戈西有旅,渡淮坚甲北无援。抱头摇尾均何济,满树寒乌噪寝园。”著有《确庵诗稿》。

张光启,字元明,章丘人。明诸生,入清不仕。自辟一圃,名曰“省园”,以种树艺花为乐,足不履城市。孙静庵《明遗民录》有传。其《对菊》诗云:“种菊丛丛傍石根,凌晨坐卧近黄昏。沽来新酿经秋醉,开尽黄花未出门。”人视为“隐者之言”。王渔洋曾为其删定诗集,并题诗云:“他日遗民录,千秋道不孤。”有《张仲子自娱草》。

张尔岐,字稷若,号嵩庵处士,济阳人。明亡不仕,食贫守节。性好沉思,精通先秦典籍,著有《易经说略》、《诗经说略》、《仪礼郑注句读》、《吴氏仪礼考注订误》、《夏小正传注》等。陈去病《明遗民录》有传。顾炎武曾云:“独精三礼,卓然经师,吾不如张稷若。”^②张尔岐自作《列仙诗》云:“汉宫衰草夕阳寒,泪滴铜人久不干。举手摩挲相慰语,海沕生灭本漫漫。”有《嵩庵诗集》。

① 陈去病:《明遗民录》,见《明遗民录汇辑》,第1077页。

② 顾炎武:《广师》,《亭林文集》卷六。

王象晋,字康字,号明农隐士,新城人,王渔洋的祖父。明万历进士,官至浙江右布政使。明亡,隐居山中,屡征不起。晚年自作祭文云:“能甘淡泊,能忍闲气。九十年来,于心无愧。”《皇明遗民传》有其传记。尝作《蔷薇》诗云:“争爱浓香一抹红,壅培缔架费人工。何如吉贝东皋上,冬底犹能御凛风。”著有《赐闲堂集》、《郢封里吟》等。

徐夜,初名元善,字长公;入清更名夜,字东痴,号嵇庵,新城人。王渔洋的外从兄。明末中副贡,入清不仕。康熙十七年(1678)荐举博学鸿儒,以老病力辞。与张光启、顾炎武友善。顾炎武赠其诗云:“桓台风木正萧辰,倾盖知心谊独亲。季子已无观乐地,伟元终是泣诗人。”(《酬徐处士元善作》)阙名《皇明遗民传》、陈去病《明遗民录》、孙静庵《明遗民录》、郑方坤《国朝名家诗钞小传》皆有其传记。卓尔堪《明遗民诗》、沈德潜《清诗别裁集》选其作品。著有《徐东痴诗集》。

张实居,字宾公,号萧亭,邹平人。王渔洋的内兄。明诸生。入清不仕,隐居该县长白山之大谷中。尝作《齐讴行》云:“田横五百人,气焰凛千秋。或辞万家封,或谢千金酬。呜呼燭与连,高义果难俦。至今有遗俗,好向布衣求。”《皇明遗民传》有其传记。沈德潜《清诗别裁集》选其作品。著有《萧亭诗选》。

王我聘,字冷岑,号三台逸民,淄川人。明诸生,入清不仕。《淄川县志》“隐逸传”云:“冷岑壮岁弃儒,隐居三台山下,自号三台逸民。褐衣不完,有酒辄醉。尝曰‘人生清福,独逸民耳。’性好吟咏,尤长于词曲。”有咏蟋蟀诗云:“莫向朱门墙下去,笙歌聒耳不知秋。”(《闻蛩》)著有《翠雨斋捻须吟》。

朱珏,字子涛,号岩公,阳信人。明诸生,入清不仕。《阳信县志》“文行传”云:“珏素以忠孝自命,睥睨当世,有揽辔澄清之志。遭世大乱,与毛生如瑜、光生岳奇悲歌慷慨,见于篇章。”今存诗作有句云“慷慨千年事,低回一存心”(《秋郊》)。著有《岩公诗集》、《糊庵草》、《一剑草》。

毛如瑜,字贵甫,号太瘦生,阳信人。明末战乱起,遁入青州山中。入清不仕。曾遍游天下名山,与朱珏、光岳奇友善。作诗云“小阁藏梅高士卧,长廊排瓮五侯封”(《冬日怀伯器》)。著有《太瘦生稿》。

徐振芳,字大拙,安丘人。明天启试策,因有忤魏忠贤语,遭斥。南明朝

时曾南下淮扬,参镇东将军邱磊军事。明亡不仕。尝作诗云:“游龙久矣逃尘世,牵犊公然饮上流。”著有《三素草》、《雪鸿草》、《楚萍草》、《淮海草》等。

赵士喆,字伯浚,掖县人,贡生。明末,倡山左大社,以应江南复社。战乱之际,又曾组织义勇队以捍卫乡里。明亡,隐居登州之松椒山。距家五百里,终身不一至。尝作诗云:“布衣殉社稷,岂复为感恩?大节不可毁,至性不可泯。”(《拜齐高士王蠋墓》)王士禄挽赵士喆诗云:“纵使魂兮化朱鸟,也应独食首山薇。”黄容《明遗民录》、阙名《皇明遗民传》、陈去病《明遗民录》、孙静庵《明遗民录》皆有其传记。陈田《明诗纪事》、沈德潜《清诗别裁集》收其作品。著有《观物斋诗集》、《东山诗外》等。

赵士完,字汝彦,号琨石,掖县人,士喆从弟。明崇祯举人,战乱弃家南下,栖身废寺中,有终焉之志。顾炎武曾与之订交。入清不仕。尝有诗云:“依稀沧海东,遥见田横墓。挥涕欲沾巾,诗成鬼神怖。”(《送张瑶星南归》)孙静庵《明遗民录》有其传记。著有《璞庵诗稿》。

董樵,一名鹭,字樵,一字亦樵,又字樵谷,号东湖,莱阳人。明诸生,入清移居文登海滨,随其师赵士喆躬耕山中。又尝采樵自给,常年担薪入市易米。朱彝尊称其为“高蹈之士”。尝作诗云:“兰生托层岩,幽独鲜人知。正当扬葩候,所遇非其时。采采桃李花,乃在山之蹊。岂不艳目前?难免达士嗤。珍重语国香,长守贞节姿。”(《咏怀》)阙名《皇明遗民传》、陈去病《明遗民录》、孙静庵《明遗民录》皆有其传。朱彝尊《明诗综》、陈田《明诗纪事》收其作品。著有《南游》、《岱游》、《贾游》、《入山》、《偶存》、《燕山》、《还山》、《耦耕堂集》、《西山诗存》等诗集。

姜圻,号嵯峨山人,莱阳人,明贡生。清兵攻莱阳,姜氏举家反抗,结果被杀二十余口,姜圻于血泊中背负父亲尸首逃出。时鲁王朱以海在浙东监国,又南下江浙,以贡生谒选,授象山知县。浙东亡,解组北归。孙静庵《明遗民录》有其传记。著有《莱阳嵯峨山人诗集》。

姜埰,字如农,晚号敬亭山人,莱阳人,姜圻弟。明崇祯进士,官至礼科给事中。因建言遭廷杖,谪戍宣州卫。明亡后避地吴门,祝发着僧服,不与世接。死后葬宣州敬亭山。阙名《明遗民所知传》、黄容《明遗民录》、《皇明遗民传》、陈去病《明遗民录》、孙静庵《明遗民录》皆有其传记,卓尔堪《明遗民

诗》以姜埰之作冠首。其诗直抒胸臆,落落不凡。尝作《秋怀》诗云:“大江万里长,下有蛟龙渊。回头夜怒号,声怪震百川。我欲往从之,褰衣不得前。愿言长相忆,中心泪涟涟。”又《杂咏》诗云:“歌哭何曾是,谁堪泪眼穷。思吴失张翰,化蜀愧文翁。百战千家在,三年一字通。白华常有恨,凭着马头东。”著有《敬亭集》。

姜垓,字如须,莱阳人,姜埰弟。明崇祯进士,官至行人,少与兄埰齐名。因触犯阮大铖,遭迫害。明亡南下,与兄埰同隐吴门。陈去病《明遗民录》、孙静庵《明遗民录》皆有其传。其《寄吴学士》诗云:“回顾多彷徨,尘沙蔽野起。梧桐摧为薪,兰蕙化为枳。中夜坐长叹,皓首思君子。”著有《笈笥集》、《莱阳姜贞文公篇什》。

姜安节,字勉中,莱阳人,姜埰长子,终身未仕,随父居吴。父亲去世后,居宣城,守父墓。陈去病《明遗民录》著其传。有诗云:“万里湖天阔,千村稼稿荒。农家无住处,草舍架官塘。”(《泊宝应》)徐世昌《晚晴簃诗汇》收其诗。著有《永思堂诗钞》。

姜实节,字学在,莱阳人,姜埰次子。不事举子业,以吟诗为乐。随父居吴中。陈去病《明遗民录》曰:“勉中晚奉遗命,居宣城,守父墓。而学在留吴中,以父母不得合葬,于虎丘营生壙,竟不敢以妻附。盖非所谓遗民而又孝子与?呜呼!是可慕已。”尝作《题黄鹤山樵听雨楼卷》,云:“湖天过雨水冥冥,吹绿东风草一汀。绝似铜坑桥上望,远山如发向人青。”徐世昌《晚晴簃诗汇》收其诗。著有《焚余草》。

宋继澄,字澄岚,号万柳居士,莱阳人。明天启举人,官莱阳孝廉。尝于明末创建大社,后又与子宋琰一同加入复社,“文章声誉,海内知名”。明亡后,隐居不仕,“卧一楼,不下阶者数十年”。《皇明遗民传》有其传记。尝作《望帝》诗云:“望帝悲何极,当时花正开。年年春欲尽,啼向故城来。”著有《丙戌集》、《万柳诗集》。

宋琰,字林寺,一字殷玉,号晓园,莱阳人,宋继澄子,崇祯举人。鼎革后,与父亲隐居万柳山庄,征辟不就,终老田园。尝题画松诗云:“支离冰雪丹心在,偃蹇岩阿绿发茸。自是千年知汉腊,何曾一日受秦封!”陈田《明诗纪事》、徐世昌《晚晴簃诗汇》收其诗。著有《晓园子诗集》。

以上只是一个简略的介绍,下面着重评论其中的数位诗人。

首先是被顾炎武称为“泣诗人”的徐夜。徐夜(1614—1685)自十四岁开始做诗,直到晚年,不曾停歇,据王士骥《徐诗跋》称:“先生诗不啻千篇,密不示人”。很可惜,由于生活困窘,徐夜的诗稿在家乡被大水冲走一部分;后来,又在南下途中覆舟,所携诗稿尽没于水。现在存下来的有两个本子,一是王士禛收藏的徐夜存诗,带评点,名曰《阮亭选徐诗》,约二百首;另一则是徐夜后人辑集的徐夜诗作,名为《隐君诗集》,刊于民国三十四年(1945),共四百余首。1997年,山东大学出版社出版有武润婷、徐承诩整理注释的《徐夜诗集校注》,共收诗作四百四十六首。徐夜为海内诗学界所知,应该说,王士禛起了重要的作用。

徐夜一家在明末遭受过重大打击。崇祯十五年(1642),清军攻打新城,徐家共有十余人遇难。其中,与之相依为命的母亲投井自尽。家国之恨集聚在一起,使徐夜绝意仕进,并由原名“元善”更名为“夜”,字“东痴”。下面这首诗可以看到作者对明王朝的深切悼念:

故国千年恨,他乡九日心。山陵余涕泪,风雨罢登临。异县传书远,
经时怨别深。陶潜篱下意,谁复继高吟。

——《九日得顾宁人书约游黄山》

此作为得到顾炎武的书信后所做,作者与顾炎武的交情于此也可见一斑。王渔洋评价此作为“沉郁悲壮”。沈德潜则认为:“宁人先生远辞故国,常拜山陵。起四语一气铸成,杜陵遗法。”^①的确,从这首诗中,可以看到杜甫诗歌的深刻影响。不过,这绝对不是单纯的模拟之作,读者可以很真切地领会到作者感情的深挚和沉痛。

徐夜的外祖父王象春是明后期的著名诗人,复社成员,王士禛的叔祖,诗歌风格恢宏恣肆。徐夜受到外祖父的影响,七言古一体往往激昂酣畅,以此

^① 沈德潜:《清诗别裁集》卷十四,第563页。

抒发其郁闷之气。试看下面一首：

人生有怨怨何尝？上天下地旁四方。中有一人理哀绪，揽衣深坐来无央。彭钱之寿一何促，日月如此煎微光。安能踏云出天外，此间踟蹰难思量。宝瑟调歌起华屋，发音摧弦弦摧轴。满堂宾客无人声，残膏如泣悲红烛。仙人期我拾瑶草，欲往从之颜色槁。鸡声堕梦绝代凉，桑海茫茫令人老。

——《噎歌》

这首诗一气贯注，悲怆凄凉，结构上开合跌宕，起伏有致，换韵自然，体裁与情感结合得尤好。徐夜从小在外祖父身边长大，受过较好的熏陶，所以创作功底较深，章法井然。

王渔洋评徐夜的诗，认为：“工于哀艳。五言诗似陶渊明，巉刻处更似孟郊。”^①现存徐夜诗集中确有接近孟郊风格的作品，试举一首：

土冢寿于身，由来知几年？不识世上乐，疑此遂神仙。同是此中人，在世相周旋。揖让作死生，先后归下泉。默念此一时，毕竟谁愚贤？白骨褰土腹，结赘成岿然。我适充其隙，受此日月煎。端然悲无情，泪在万古前。

——《悲土冢》

这首诗叙写人与坟墓的对话，构思较为特别。实际上也可视作生者与死者的对话，如果作者不进入某种悲愁煎熬、无所解脱的境界，此作肯定是写不出来的。所以，这种与前人风格的相近，不能看作是刻意仿效。

相比之下，徐夜的五言诗写得最好。其中有学习汉乐府的，也有接近魏晋作家的，当然还有跟唐诗相仿的。但是，总的来看，都能经过自己的熔炼，形成徐氏的特色，个性比较鲜明。再举一首田园之作看一下：

^① 王士禛：《徐诗序》，《王士禛全集》，齐鲁书社2007年版，第1538页。

下田岁不登，所利惟稻秫。居人悉地力，种十居六七。西成傲百谷，
 嘆干遑不恤。莎草秋狼藉，牛豕各纷出。牧人随牧踪，夜不问庐室。中
 杂鷓鴣乱，唱和自俦匹。我行水田中，田水溅我膝。回观所历空，顿使城
 郭失。远树界周遭，望尽天水毕。

——《雨中去湖上十五里作》

上引作品受到陶渊明的影响，这是没有问题的。不过，作者能够根据目前所见，如实地去描写，于是就出现了黄河流域的乡野景象，与陶诗里的画面确然有所不同了。诗人长期生活在乡村，对农村的感受是十分深切的，所以，阅读时特别亲切，可谓如临其境。

徐夜的七言律诗在这方面明显不如他的五言诗。其外祖父王象春在世时非常崇拜“后七子”领袖李攀龙，特地跑到李攀龙的家乡济南，去拜访他的故居。因此徐夜受到王象春的影响，在七律诗方面也具有格调派的套路，模仿较多而个性不突出，这是毋庸讳言的。据此，我们也可以看出，清初山左的诗歌创作在转轨过程中的一些迹象。

其次，应该提到与徐夜并称为“二高士”的张实居。张实居（约1634—1713）出身于仕宦望族，祖父张延登于明崇祯年间任两京总宪，后因年迈回归故里。时恰逢清兵攻入山东，张延登与儿子张万钟即张实居的父亲和当地军民一道守卫县城，曾经一度击退过清兵，张家于是有了抵抗清兵的崇高声誉。崇祯末年，张实居的祖父和父亲相继病逝，紧接着明王朝覆亡，当时张实居仅十一岁。入清不久，张氏家族又遭到清廷的连续打击，有司罗织张家罪状，致使张氏家族“陷文网十年”^①，家道彻底败落。张实居后来在诗中回忆道：“旧日琴书归市肆，先人宅第入豪家。”（《示晖儿》）在这种情况下，张实居毅然选择了终身隐居的道路。

张实居一生创作的诗歌数量众多，据他的外甥、也即王士禛的儿子王启涑说，约有二千余篇，但作者本人生前并没有整理、编辑过。王渔洋曾经为他

^① 参见王红：《张实居隐居探秘》，载《萧亭诗选》，中国文联出版社2003年版，第265页。

选过一个本子,取其全部作品的四分之一,约五百篇,加以评点,与徐夜的诗集合并称为“二高士诗”。后来,由时任邹平县令的孙元衡出资刊刻,题名为《萧亭诗选》。现在流传的张实居诗集仅存此本。

在《萧亭诗选》当中,占据大部分的是古体诗,王士禛曾经说过:“萧亭古今诗盈千首,乐府古选尤有神解。”^①众所周知,汉魏乐府也是明代复古派着重效法的对象,张萧亭的乐府诗究竟有没有自己的特色呢?我们选两首作品来看一下:

战城南,败城北,黄沙迷天白日黑。弓无弦,箠无矢,宝刀断,战马死。奋臂一呼复不前,饥乌阵阵啼不止,将军大纛坐城头,黄金铸印万户侯。

——《战城南》

白石皑皑南山隈,尔牛有角何为哉,终年驱尔食蒿莱。我为悲歌牛声哀,尔牛知我王佐才。

——《南山歌》

所引第一首诗是描写战争的。过去学古乐府的作者多在诗歌古朴拗折的语言上下功夫,逐字逐句地模仿,张实居却不同,他重在利用乐府的形式来表现当前发生的事件。从作品渲染的气氛和环境来看,此诗描写的正是清军入关之际山东的战事。末两句的意思是说,城头上将军的大旗虽然还在立着,可是挂印封侯的将军却已败逃,不知去向。整个场景写得十分传神。第二首借用古乐府借物起兴的手法抒写壮志不得实现、才华不能施展的悲愤,王渔洋评点此诗:“有举世无相识之感。”可谓点中了此诗的关键。此两首诗语言质朴,手法古拙,其中的情境却生动鲜活,完全不属于明末假古董一类,充满了当代的气息。

张实居的集子里,无论是乐府诗还是古、近体诗,均没有附庸风雅、请托

^① 王士禛:《萧亭诗选序》,《王士禛全集》,第1551页。

应酬一类的作品,全都发自心中。当代邓之诚认为:“(张实居)卷中多述怀感叹之作,绝少唱酬泛爱之篇,知其所托,别有高人一等者矣。”^①前面引录的一首也是如此。王渔洋所谓“神解”便是指此而言。

张实居集中还有相当一部分五、七言绝句,描写山中的生活体验,艺术上很有特色,选几首为例:

小径穿深树,临崖四五家。泉声天半落,满涧溅桃花。

——《桃花谷》

漠漠渔村雪压扉,湖波不动钓船稀。畏人水鸟时惊去,只向寒山影里飞。

——《游山泐》

树里孤亭四面空,山禽宛转语西风。绿槐花落桐垂乳,一片悲凉细雨中。

——《山亭对雨》

倏尔千峰杖底过,钟声远听出中阿。牛羊无数夕阳外,古木横烟归鸟多。

——《柳庵归路》

这一类作品跟上引乐府诗的风格迥然不同,以山水自然的景物描写为主,带有超脱飘逸的审美感受,与社会生活拉开了一定距离。王渔洋是最欣赏此类作品的,曾评价其中第二首云:“偶然即目,千古写生。”其实,上引四篇作品均当得起这八个字。邓之诚亦评论张实居的此类作品云:“实居鸿飞冥冥,类不食人间烟火者。”又说:“清初山东诗教最盛,定当以实居为第一。”^②

^① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第161页。

^② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第161页。

我们知道,张实居与王士禛同岁,在遗民作家中已属于年龄最小的一辈,他们的诗风跟前辈诗人比起来,自然会发生某种变化。王士禛作为清初新一代的诗坛领袖,转而倡导神韵诗风,萧亭与之亦多有唱和,不可能不受其影响。从这个意义上来说,张实居也可算是神韵诗派中的成员。在张实居的身上,恰恰体现了两代诗歌潮流的交接和过渡。关于此,后面的章节还会展开,这里仅做一交代。

前面讲论的两位作家都是内陆诗人,下面要介绍一名海滨作家,他就是董樵。据王士禛《渔洋诗话》说:“董有诗三四十卷,属余论定,未及报而卒。”创作数量应相当可观,或许曾有数千首,但是现在存留的仅《西山诗存》一卷了。

董樵的生平前面已经谈及,他的父亲董应雷明经出身,明末三任学职,以能诗名,时人称“词赋之宗”。董樵秉承了乃父的家学渊源,后又从诗人赵士喆游,其创作数量丰富当是可以理解的。

作为一位长期与农夫渔民打交道、生活在最底层的诗人,董樵的集子里有若干反映底层民众生活的作品,试看这一首:

年来遭丧乱,骨肉死锋鏃。里中半流亡,存者日露宿。今年淫雨多,高田变陵谷。昨方葺旧庐,垣篱尚未复。井臼半水没,炉灶泥沙覆。秋谷种未下,忧禾入鱼腹。里胥自县来,语急颜色蹙。传惊新官吏,法重追呼速。加派有别名,历历存案牍。公私溢旧额,禁言岁不熟。那知力田者,日艰于一粥。草根掘地赤,木皮取树秃。此时但嗷嗷,先村惟卖犊。百词致艰难,谁为当官祝,无计谢里胥,相对仰天哭。

——《田家》

此诗一上来就交待“遭丧乱”,接着又强调“新官吏”,据此推测,应是入清后不久的作品。全诗通过水灾肆虐、里胥逞威、农夫哭诉三个方面,描绘了清初乡村的生活实景,其中每一笔都有坚实的现场目击作为支撑,显得饱满、生动和感人。此作无疑受到了汉乐府以来民间叙事诗的影响,此外,杜甫和白居

易的新题乐府当然也是作者借鉴的对象。不过,传统在这里只是借来的某种框架,起决定作用的还是诗人强烈的控诉欲望和实录精神。也就是说,作品的内涵占据了主体地位。称此类作品为“诗史”,也是有充分理由的。

董樵长期生活在海边,对海滨生活有丰富的体验,诗集当中也有这方面作品。此处选一首描写大海的作品看一下:

地穷山亦尽,天远白云平。蜃市移长岛,狼烽隐戍城。水禽晴更唤,
海日晚偏明。愠岂南风解,劳劳意自醒。

——《海滨》

此诗看来应该作于鼎革之际。作者在观望海中落日的同时,没有忘却陆地上正在点燃的烽火。也许那远方的海市蜃楼里面,寄托了他在政治上的某些理想吧。此诗受杜甫五言律的影响很深,读者可以清楚地看出来。

第四位作家是莱阳的宋琰。莱阳宋氏在山东乃是诗学一大宗。明末,便有宋继登、宋玫父子的崛起,其后又有宋继澄、宋瑚、宋琰,以及宋琬等人相继而出,一时彬彬称盛。吴伟业对宋玫极为推崇,称:“吾友故司空九青(宋玫号)在其间尤称绝出,诗文踔厉廉悍,雄视汉、唐以来诸家。”^①宋玫兄宋琮也有诗集流传。宋继登先卒,宋玫于明末清军攻打莱阳时殉难,父子皆卒于明末。入清以后,宋玫的叔父宋继澄以及两位堂弟宋瑚、宋琰继续创作,皆有诗集传世。他们之后,就是清初诗坛大家宋琬的问世了。对宋琬的介绍在后面将有专门论述。宋氏家族的遗民作家里,应数宋琰的成就最为突出。

宋琰的七言律诗写得最好,这是诗学界公认的。《明诗纪事》、《晚晴簃诗汇》都选录了他的七律诗。这里引两首以示:

芦中穷士泛天涯,谁向王孙进白麻?孤剑常依江上草,故人应傍日
南花。五年关塞悲春雨,一叶乡山落暮鸦。何处飘零独不见,于今几是

^① 吴伟业:《宋玉叔诗文集序》,《梅村家藏稿·梅村文补遗》,《续修四库全书》本。

鲁朱家。

——《左梅溪故舍有感》

故乡丛菊任蒿莱，潦倒荒亭依酒杯。越鸟频惊华发尽，吴山犹带夏云来。十年大漠催关笛，一夜寒江尽落梅。南国至今多旧迹，知君更上越王台。

——《赠别姜如须》

莱阳属胶东地区，当地民风“朴鲁淳直”，“且勇于为义”（《莱阳县志》）。上引宋琰的两首诗就表现了作者带有侠义感的悲壮情怀，此无疑是遗民诗篇中的优秀作品。七言律诗属创作难度较大的诗体，“明七子”派的格调主张和实践也往往集中在这一诗体。宋琰的七律诗开合有度，从容不迫，没有常见的套词套语，结尾点名主题，如掷出匕首般有力，给人以强烈的感受。应该说是不容易的。

另外，宋琰的七言绝句也写得不错，这里举其一首：

满城灯光接湖光，士女娇歌夜未央。七十二泉明夜月，谁怜春色是他乡。

——《历下元夜》

七绝诗须在最后一句出彩，此诗前面三句描写了济南元宵节晚间的热闹情景，末了突然来一句“谁怜春色是他乡”，披露思念家乡的情怀，与前面的热闹形成了对照，读来耐人寻味。

第三节 黄宗羲、钱澄之及越皖诗群

与黄河下游一带同样濒临大海的长江三角洲地区是中国自然环境最优越的地带，它大致涵盖今上海市、江苏省和宁绍平原以北的浙江省境。这里有奔腾壮丽的长江和钱塘江，号称三万六千顷的太湖；近海有大小岛屿环抱，

内陆则遍布河湖港汊,四季景色如画,终年水秀山清。这里,便是人们习称的江南。

长江流域亦是中华文明的发源地之一,距今七千年之久的河姆渡文化和略晚一些的良渚文化均诞生于此,先民们创造出了灿烂的远古文明。到春秋时期,这里又分别形成了吴、越两个国家。吴国踞于今江苏省的大部和浙北、皖南以及赣东的一角,越国则踞于今浙江省的大部。

随着江南生产能力的不断提高,中国经济中心的整体南移,这一带的文化事业也逐渐走向繁荣。早在东晋和南宋时期,此地便成为文化艺术创作的中心,而到了大一统的明代,这里的诗文创作已经在整体上超越了中原地区,成为优秀作家最为集中的地域。明亡以后,清兵南下,这里爆发了规模浩大、此起彼伏的抗清运动,相应地,此地的遗民作家数量也最多,诗歌作品最为可观。

一、黄宗羲、李邺嗣与越地诗人

浙江春秋时属于越国,民风素以好勇善斗著称,所谓:“锐兵任死,越之常性也。”^①此与吴地颇为类似,“吴粤(越)之君皆好勇,故其民至今好用剑,轻死易发”(《汉书·地理志》)。另外,越国还有以弱抗强、兴邦复仇的传统,越王勾践当年“卧薪尝胆”,“十年生聚,十年教训”,对该地民众产生了极为深远的影响。清初,浙江的遗民诗人每每借此表达反清复明的意志:“甬中勾践国,宿愤未曾销。山出钝钩铁,江洄奔马潮”(李邺嗣《偶作》之八);浙江籍的思想家黄宗羲在记载浙东地区民众起兵抗清的事迹时,也曾经形容说:“勾践之保会稽,千年复现。”(《思旧录·孙嘉绩》)可见,不畏强暴、以死抗争的精神对清初明遗民的影响尤为深巨。

诗歌创作方面,浙江也有自己相对独立的气候和传统。首先是南朝时期谢灵运等人开创的山水诗传统,与当地山明水秀的地理环境有关。经过长期的创作实践,喜好山水也成为浙江诗人的一种文化心理积淀;其次,南宋陆游、陈亮以及宋遗民林景熙、汪元量、方凤等人创作爱国主义诗歌的传统,对

^① 阙名:《越绝书》卷八,上海古籍出版社1985年版,第58页。

清初诗坛的影响尤巨。当年,宋遗民诗人曾经结成月泉吟社、杭清吟社、古杭白云社等文学社团,相互唱和,以抒发爱国情怀,这一传统亦为清初的明遗民所继承。再加上明末越中读书社、登楼社等文学社团的空前踊跃,越地文人往往通过结社方式参与政治斗争,把文学与政治融为一体,形成了一种文化传统。受此影响,清初浙江一带遗民作家结社的情况十分普遍,活动相当频繁,演化为一大文化景观,这是值得关注的一种现象。

在清代诗歌史上,浙江诗人可谓别树一帜,形成了与其他地区不同的风格面貌,文学界历来有“浙派”之目。实际上,浙派的艺术特质早在清初遗民作家那里便已露出端倪。随着时间的推移,此种特质逐步增强,以至成长为强劲的诗歌潮流,影响了清中叶以后的整个诗坛。过去人们对浙地诗群未曾予以充分注意,今天,要想了解清诗演进的过程,就必须首先对浙江的遗民诗人予以关注。

提到浙江的文学结社,应数浙东甬上(今宁波)一带最为兴盛。全祖望曾经记载说:

有明革命之后,甬上蜚遁之士,甲于天下,皆以憔悴枯槁之音,追踪月泉诸老,而唱酬最著者有四社焉:

西湖八子为一社,故观察慈庵陆先生字燝、故枢部象来毛先生聚奎、故农部天鉴董先生德偁、故侍御衷文纪先生五昌、故枢部昭武李先生文缵、韞公周先生昌时、心石沈先生士颖、而桐城方先生授以寓公豫焉,其为之取志者昭武也。

南湖九子为一社,故农部青雷徐先生振奇、故太常水功王先生玉书、故舍人梅仙邱先生子章、故评事荔堂林先生时躍、故监军霜皋徐先生凤垣、废翁高先生斗权、故征士蜚庵钱先生光绣、故武部隐学高先生字泰、杲堂李先生文胤,其后复增以故评事端卿倪先生爰楷、故征士立之周先生元初,其为之取志者隐学也。

已而西湖七子又为一社,故征士正庵宗先生谊、香谷范先生兆芝、披云陆先生字燝、晓山董先生剑鶚、天益叶先生谦、雪樵陆先生崑、而故锦衣青神余先生畚以寓公豫焉,其为之取志者晓山也。

最后南湖五子又为一社,故太常林先生时对、周先生立之、高先生斗权、朱先生鉞与晓山也。

其余社会尚多,然要推此四集为眉目云。^①

这段文字中,全祖望提到了四个诗社,它们名称里的西湖和南湖并不在杭州,而是在宁波府所属的鄞县城郊,正是这一带的遗民作家形成了一个创作中心。上述四个诗社乃影响最大的文学社团,周边还有其它的诗社,比如鷗林八子社、榆林四子社、西皋六子社、西村六子社、南湖秋水社等。上述社团的成员既是诗人、文学家,同时又是抗清的义士、并肩作战的同志。近二十年的时间里,该地遗民作家“终岁奔走山海间,思燃故国之灰”^②。其中:陆宇燝、毛聚奎二人是浙东起义的发起人,所谓“六狂生”成员;陆崑、陆宇燝、陆宇泰祖孙、兄弟,董德偁、董德偕、董德仕兄弟,高斗权、高斗魁、高宇泰叔侄、兄弟,李文纯、李文缵、李文胤兄弟,林时躍、林时对兄弟,这些具有亲缘关系的作家既是甬上诗社的积极分子,相互唱酬的同道,同时,又是当地起义军首领钱肃乐幕府中的骨干,曾经和义军一起跟清军作过战。其实,社团作家的文学创作和抗清复明斗争从来就没有分开过,它们应属于同一性质的两类活动方式,前者是精神上的抗争和坚守,后者则是行动上的战斗和保卫。对甬上的遗民诗人来讲,写诗决不是一种闲情雅致或风流韵事,而是民族气节和人格尊严的自我捍卫,是有限生命中最为重要的一个部分。

甬上诗社的活动及创作方式也颇具特色。首先,他们有自己的圈子,入社豫选谨慎,非意志坚定、气节昭然者不收。全祖望曾经记述南湖九子社的情况说:“其豫选者甚严,王水功(玉书)、林荔堂(时躍)、徐霜皋(凤垣)之徒,仅九人焉。尝曰:‘谢皋羽非易及矣,然而月泉之集,何其会之滥也,得无有妄豫其中者乎?惜不起而问之。’”^③组织者对社员的操守要求极高,反对滥收社员。南湖九子社的成员中,有一位在晚年略和时贵有些来往,王玉书和林时躍竟打算将其开除出去:“南湖九子之集,皆逸民也。其一晚年稍通时

① 全祖望:《湖上社老晓山董先生墓版文》,《全祖望集汇校集注》,第850—851页。

② 全祖望:《先侍御画马记》,《全祖望集汇校集注》,第1150页。

③ 全祖望:《明故兵部员外郎蔺庵高公墓石表》,《全祖望集汇校集注》,第267页。

贵之交,评事(林时耀)与太常(王玉书)几叱而绝之,欲废社,其人谢过乃止。”^①社规之严,可见一斑。

其次,社团活动方式比较特别。比如西湖七子社:“七子以扁舟共游湖上,或孺子泣,或放歌相和,或瞪目视,岸上人多怪之。”^②有时,西湖社也在陆崑的观日楼中聚会,“雪樵(陆崑号)与五人者靡日不至,以大节古谊交相劝。语者,默者,流观典册者,狂饮作白眼者,痛哭呼天不置者,皆见之诗。”^③另外,西湖社和南湖社的成员还有一种特殊的祭奠仪式,由陆周明(字)兄弟在自家建一早舫,名曰“不波航”,其中安放了抗清烈士王翊的头颅。每逢寒食、重九二节,诗社便举行隆重的祭奠仪式:“每逢寒食、重九,辄招邀同志祭之航中,放声恸哭,哭毕各有诗记之。虽家人莫知其谁祭也。”^④全祖望曾将这种聚会仿之于谢翱的西台祭奠:“是航(指不波航)虽小,谢皋羽之西台也,逻舟之所不过,中流之所不移,甲乙丙之所不讳,沧桑抢攘之际,是航之所维者大矣。”^⑤

其三,写就的诗歌往往分为内、外二集,内集仅在诗社内部交流,密不外示。关于这一点,鄞县籍学者全祖望曾经多次指出:“吾乡故国遗民之作,大率皆有内、外二集,其内集则密不以示人者也。”^⑥“残明甬上诸遗民,述作极盛,然其所流布于世者,或转非其得意之作,故多有内集。夫其内之云者,盖亦将有殉之、埋之之志而弗敢泄,百年以来,霜摧雪剥,日以陵夷。以予所知,董户部次公(德偕)、王太常无界(玉书)、林评事荔堂(时耀)、毛监军象来(聚奎)、高枢部隐学(宇泰)、宗征君正庵(谊)、徐霜皋(凤垣)、范香谷(兆芝)、陆披云(宇燦)、董晓山(剑镌),其密钞甚多,然而半归乌有。”^⑦为了瞒过当政者的眼睛,其中一些作家写作时故意用语怪僻,以至难以解读:“所倡和诗,务期僻思涩句,不类世间人所作,然后脱稿。经营惨淡,得之屋颠树杪之间。”^⑧尽

① 全祖望:《朋鹤草堂集序》,《全祖望集汇校集注》,第1218页。

② 全祖望:《宗征君墓幢铭》,《全祖望集汇校集注》,第856页。

③ 全祖望:《陆雪樵传》,《全祖望集汇校集注》,第972页。

④ 全祖望:《不波航记》,《全祖望集汇校集注》,第1125页。

⑤ 全祖望:《不波航记》,《全祖望集汇校集注》,第1125页。

⑥ 全祖望:《董高士晓山墨阳集序》,《全祖望集汇校集注》,第604页。

⑦ 全祖望:《杲堂诗文绂钞序》,《全祖望集汇校集注》,第1222页。

⑧ 全祖望:《周监军传》,《全祖望集汇校集注》,第503页。

管如此,遗民诗人还是留下了相当一部分宝贵的作品,乾隆时期的全祖望将其编辑为《续甬上耆旧诗集》,收遗民作家二百八十余人。其作品的水平固然有高低优劣之分,数量也有多寡完缺之别,但均是“神明所蕴结,足以扶宇宙之元气,而历劫不可磨灭者”,“足以感天地而泣鬼神”^①。

从艺术流变的角度审视这批越地遗民诗作,可以基本上将它们归之为三个流脉。此三个流脉对前代均有所传承,同时,又体现了自己的特点,总的来说,正是它们,为以后浙地诗歌的发展奠定了基础。

(一) 宗法唐诗的流脉。

这一支主要受到明末陈子龙的影响。陈子龙基本上继承的是明中叶前、后七子派的传统,其在松江倡导的云间派直接影响了杭州的西泠派,成为当时受人注意的一支诗旅。另外,陈子龙本人曾于明末到浙江绍兴任过推官,以自己的诗学观影响了浙东一带众多的作家。全祖望在给张煌言诗文集作序时指出:“明人自公安、竟陵狎主齐盟,王(世贞)、李(攀龙)之坛几于厄塞。华亭陈公人中(子龙)出而振之。顾其于王、李之绪言,稍参以神韵,盖以王、李失之廓落也。人中为节推于浙东,行其教,尚书(张煌言)之薪传出于此。”^②除了张煌言以外,起义军首领钱肃乐、“五君子”成员华夏、王家勤等也因受陈子龙影响而尚唐诗。由于抗清烈士陈子龙的倡导,浙江遗民诗人中追踪七子、效法唐诗者大有人在。下面选其中的代表予以评述。

林时耀,字遐举,号荔堂,宁波府鄞县人,生卒年不详,明末太学生,入清不仕。他是南湖九子社的发起人之一,与弟林时对、林时象一时号称“三林”。明亡,浙东钱肃乐起兵,林时耀参与其中,出谋划策,联络四方,被授大理左评事。不久,密谋反清的义士被人告发,发生了“五君子”惨案。“五君子”之一华夏全家殉难,仅留一幼子,而清军搜之甚急。林时耀见状,毅然将此儿藏匿家中,而把自己的亲生儿子顶替出去,重演了《赵氏孤儿》中程婴拯救赵孤的一幕。当时社中同志多作《孤儿行》以记其事。林时耀是社团活动的积极分子,著有《朋鹤草堂集》,又曾与徐凤垣、高宇泰编辑遗民诗集《甬东正气录》。本

① 全祖望:《董高士晓山墨阳集序》,《全祖望集汇校集注》,第604页。

② 全祖望:《张尚书集序》,《全祖望集汇校集注》,第1210页。

人所作则多抒发悲壮情怀,所谓“悲愤之余,发诸诗歌,则《晞发》、《白石》之俦也”^①。

林时耀现存作品中以五言律诗颇见功底,其主要效法的是杜甫的风格。试举一首:

吴楚雄图尽,荒丘不忆年。饥乌啄断戍,短碣枕苍烟。故国山河在,
新愁草木边。锦城箫管地,乱角更凄然。

——《古城旧迹》

此诗当作于诗人客游金陵时,诗中的“故国”既指覆亡的旧明王朝,同时又指新灭的南明王朝,金陵乃是后者的首都;首句中提到的吴、楚二国自然也是明王朝的代称。此诗格调全仿杜甫,遣词造句亦多借自杜诗,个人风格虽不鲜明,但感情还是十分真挚、沉痛的。

再举一首七言绝句:

春秋大义不依违,手把雕弓挽落晖。但看淮淝惊鹤唳,人心还向汉家归。

——《甲辰九月张大司马苍水正命西泠赴奠于岳于二坟之间歌以当哭》其一

这首诗写于康熙三年(1664)抗清英雄张煌言殉难后不久,题目已经注明了。作者赶到杭州,为的是在岳飞和于谦两位民族英雄墓前吊唁这位当代的英烈,此作乃组诗中的一首。作品运用了东晋谢玄击败北方前秦军队的典故,歌颂张煌言的抗战功绩,同时也表达出民心的向背。此诗风格与云间派比较接近,所以林时耀主要还是宗法唐诗。

周容(1619—1679),字茂兰,号鄮山,一号髀翁,明诸生,宁波府鄞县人。

^① 全祖望:《明故大理寺评事林先生阡表》,《全祖望集汇校集注》,第838页。

少时即工诗,又擅长书、画,为钱谦益所赏识,称其诗“如独鸟呼春,九钟鸣霜,所见诗人无及之者”^①,钱谦益还录其诗于《吾炙集》。明亡后,周容放浪湖山,一度为僧,但同时与抗清义军关系密切,时常来往于海上诸营之间。他的文学交游甚广,跟傅山、申涵光、纪映钟等均有厚交。饮酒动辄数斗,负才使气,白眼骂座,时人比之徐文长。康熙朝举博学鸿儒,朝内诸臣争相力荐,周容“以死力辞”,次年卒于京邸。

周容的诗集为《春酒堂集》,今有抄本流传。据他自己讲,当时“随录随焚”,保留下来的作品不足十分之三。其自序里说:“读余诗者苟有能咨嗟宛转,则录者之中即可得焚者之意,余始不愧存诗矣。”全祖望称其诗“字里有血,声外有泪”^②。我们不妨选一首来看一下:

市中物物贱如土,几声北语当钱数。荔枝正熟血色丹,百颗值钱二百五。倒纓背帽来何许,饱啖荔枝吞复吐。竖子痴愚轻索钱,举筐一掷满街雨。眼光左右射人红,横刀怒入旗亭中。

——《闽市歌》

这首七言古诗写于作者南游福建时,叙述清兵在集市上抢劫杀人的行径。作者表面上不动声色,未置评论,但冷峻的语调却形同匕首,笔笔入骨,确属于“字里有血”一类。可惜这样的作品现存不多,大部分应被焚毁了。从叙事的手法来看,此作还是效法杜甫的手法。

诗人现存的作品以五、七言古体为多,这里再选一首五言古诗:

西湖风月中,须得有王墓,才壮山川色,勿为花柳误。日落桧阴寒,鸟散松涛怒。客来意森肃,常似凉秋暮。石马嘶夜半,灵旗卷云路。中原泪未收,湖波没沙步。

——《岳忠武王墓》

① 见全祖望:《周征君墓幢铭》,《全祖望集汇校集注》第860页。

② 全祖望:《续甬上耆旧诗集》卷六十小传,民国七年国学保存会铅印本。

浙地遗民诗中以岳飞为题材的作品数量很多,在这样一个特殊的时代,葬于杭州的南宋民族英雄岳飞自然而然地成为当地民众心中的精神依托。此诗以议论带状景,语气沉痛,可谓“声外有泪”。同为宗法杜甫,周容跟“明七子”的大言壮语、空有轮廓显然不一样。应该说他在宗唐的同时,已经有所调整,难怪钱谦益要对他另眼相看了。

魏耕(1614—1662),原名璧,字楚白,入清后更名耕,字野夫,号雪窦居士,浙江慈溪人。明亡不久,浙东钱肃乐、孙嘉绩、熊汝霖起事,迎鲁王朱以海至绍兴监国,魏耕主动参与期间,曾涉险入海,力说郑成功、张煌言以舰队攻打长江。郑、张军队失败后,魏耕依旧和钱纘曾、钱瞻百、祁理孙、祁班孙等人奔走于吴越之间,希图再度起事。后被人告发,构成“通海”之案。康熙元年(1662)魏耕与钱纘曾、钱瞻百等人被杀,祁班孙遣戍宁古塔,魏耕的妻子和长子亦自经身亡。后人将魏耕与反清烈士杨文琮、张煌言同葬于杭州南屏山下,称“三忠之墓”。

魏耕属于浙西诗人,家境贫寒,喜好读书,又性格豪爽,酷好谈兵。平日不拘礼法,与朋友聚会,“非酒不甘,非妓不饮”^①,曾遭到礼法之士的非议,他自己并不在乎。有《雪翁诗集》十七卷。

魏耕的诗学观很符合本人的性格,主张酣畅其情:“诗以达情,情贵极其所至,故乐必尽乐,哀必尽哀。”“余之于诗,初无矜饰,务达其情。”可谓毕肖为人。在学诗方面,他主张专攻一家:“故涉猎众家,不若专致一家,一家之趣既竭,而后驰而去之,再适一家。其于一家犹是也,然后古人之长见,而我之长亦见。”^②魏耕基本上属于复古派作家,声称本人前身是建安刘公干(桢),但朱彝尊却认为他是以学唐为主:“其中年专学子美,末年专学太白”。应该说,魏耕早年是从学习汉魏入手的,恰如朱士稚所云“楚白五古,初摹汉、魏”^③。实际上魏耕真正倾心的还是李太白,诗人的性格跟李白的确相当接近,全祖望称其“酷嗜李供奉”是极有见地的。如此一来,魏耕的诗风就必然和上述诸

① 全祖望:《祁六公墓碣铭》,《全祖望集汇校集注》,第257页。

② 魏耕语,引自朱彝尊:《静志居诗话》卷二十二,第674页。

③ 朱士稚,见《雪翁诗集》卷十六,附录上《诗评》,《续修四库全书》本。

家不同了,虽然同为宗唐,却别是一派气势掀腾、飞扬跋扈的势态。这以他现存集中的七言歌行体为最突出,如下面这首《弹铗歌》:

我生岂无命,何以使我漂流天南海北陬?日与腐儒小子论诗书,唇干舌燥不得休。谁言人生直如矢,苍苍反覆曲如钩。不见城边达官骑大马,杀人多者居上头。会须觅取百个钱,日醉洞庭岳阳之酒楼。俯观波涛千里相横击,销我千古万古之忧愁。

这首诗极肖李白口吻,但又从自家胸中流出,毫无模仿、做作之感。仔细品味诗意,此作虽名为“弹铗”,却并非在发泄怀才不遇之感。诗中的“城边达官骑大马,杀人多者居上头”显然指清朝军官,魏耕当然不会羡慕此辈,并希图从他们那里谋取高官厚禄。另外,诗中的所谓“谁言人生直如矢,苍苍反覆曲如钩”也应专指那些表示要坚守气节、而关键时刻又忽然背叛的人。所以,此诗的弹铗和饮酒应当是发泄不能参加战斗、抗击清军的愤闷,所谓“俯观波涛千里相横击”即当暗指此意。如此看来,作者是活学李白,而不是瞎宗盛唐。

魏耕虽然酷嗜李白,属浪漫型诗人,但作品却跟现实生活贴得很紧,这本是由时代环境所造成。再举一首著名的《湖州歌》以示:

君不见,湖州直在太湖东,香枫成林桔青葱。山村迢迢丽村渚,秋城淡淡遮苍穹。亭皋百里少荒土,风俗清朴勤桑农。充肠非独多薯蕷,宴客兼有锦鲤红。白屋朱邸亘原野,黔首击壤歌年丰。今岁野夫四十一,追忆往事真如梦。腐儒营斗粟,閭閻挽长弓。盗贼如麻乱捉人,流血谁辨西与东。又闻大户贪官爵,贿赂渐欲到三公。豪仆强奴塞路隅,猘猊豺狼日横纵。皇天无眼见不及,细民愁困何时终。安得圣人调玉烛,再似隆庆万历中。天下蚩蚩安衽席,万国来朝大明宫!

此诗作于顺治十一年(1654),作者四十一岁时。诗的前半段描写浙江湖州一代的富饶与秀美,那是对早年湖州的回忆。后半段描写入清以后社会混乱、

残暴腐败之境况。有论者以为后半部分是追忆顺治二年(1655)湖州县民起义反清、后被镇压的事,但从全诗内容来看,似乎不是。作者不会将起义军称为“盗贼”,而且,“追忆往事真如梦”一句应是指前半段而言,后面则作为反衬和对比,属于眼前境况的实写。实际上,隆庆、万历年间也实在算不上盛世,但诗人还是将其想象为千年难遇的好世道,并借此表达了对明王朝的无限怀念和期待。此作从手法上说,其实更接近于杜甫。

总的来讲,魏耕还是更加偏重于李白。对李白,他可谓超越了文字上的模仿,已经进入一种性格上的深层认同。我们再举一首五言古诗来看一下:

茗茗吴山顶,登楼观浙江。惊涛雪山来,拂面若飞霜。游子天地间,壮怀迴景光。俯仰托末俗,体骨多摧伤。迈往激清风,揽袂送斜阳。茫然巨鳌没,归鸿迫天翔。在昔闻嬴政,好奇心飞扬。日观回骏足,浮舟下钱塘。欲采蓬莱药,飘摇达帝乡。射波鱼眼红,沉璧海水苍。我曹今何似,穷辙哀佯狂。渭州不可涉,襄野亦以荒。但慕白云篇,瑶瑟弹扶桑。

——《登吴山望浙江怀古赠董以宁》

魏耕的五言古诗跟上述诸家截然不同,纵横驰骋,落想天外,大有仙风道骨之气,属太白遗风之蹈扬,不属汉、魏一体,而应与他的歌行体归为一类。在清初的时代环境下,有如此风格的作品出现,实在难得。当时,只有岭南的屈大均与之同道,而屈大均也的确对魏耕极为推崇,声称:“平生梁雪窦,是我最知音。一自斯人歿,三年不鼓琴。”(《怀魏子雪窦》)屈大均亦颇以李白自拟,他二人在风格上的确比较接近,属艺术上的同道和知音。而当代邓之诚甚至认为:“今观耕诗,较大均为自然,此境殊不易致。”^①

应该说,清初的优秀作家已纷纷摆脱了框架、复制古人的阶段,开始进入宗法前代某朝、某家而能够融入自我、融入时代的阶段。对于有清一代诗歌来说,这是一个好的开端。

^① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第249页。

(二) 宗法宋诗的流脉。

元代以降,宗唐就已经成为诗界的主流,明代中叶,“七子”派又打出“诗必盛唐”的旗号,更把宗法对象局限到盛唐这一狭窄的领域,甚至还喊出了“宋无诗”的口号。于是,宋诗长期无人顾问,几乎成了创作界的禁区,而诗坛的模拟仿效之风也从此时开始风靡。这种境况一直延续到清初,竟然被浙江的遗民诗人打破了,此乃诗学界的一桩大事,意义非同寻常。它不仅关系到清诗宗法对象的扩大,而且涉及到对前人继承方式的转换,以及一代诗风的开启。在这当中,起轴心作用的是著名思想家、诗人黄宗羲。

黄宗羲(1610—1695),字太冲,号梨洲,浙江余姚人。与弟宗炎、宗会一时号称“三黄”。黄宗羲一生经历过两次巨变,一次是晚明的党祸,他因替被阉党残害的父亲黄尊素申冤而名震天下,并成为东林党弟子的领袖;另一次就是明清鼎革,他与族人在家乡组织“世忠营”,参加了浙东孙嘉绩的反清义军,拥戴鲁王监国,被授以左副都御史之职。后反清事业失败,返归家乡,以著述、讲学而终。其主要著作有《明夷待访录》、《明儒学案》、《宋元学案》(全祖望续成)等。诗集则有《南雷诗历》五卷。

作为杰出的思想家,黄宗羲一直关注诗界的状况,他首先提出了“诗史”的概念,认为诗歌是一种精神的载体,可以承担“天地之所以不毁,名教之所以仅存”的重任。基于如此诗学观,黄宗羲进一步提出了宗法宋诗的主张:

是故汉之后,魏、晋为盛;唐自天宝而后,李、杜始出。宋之亡也,其诗又盛,无他,时为之也。

——《陈苇庵年伯诗序》^①

故文章之盛,莫盛于亡宋之日,而皋羽其尤也,然而世之知之者鲜矣。

——《谢皋羽年谱游录注序》^②

① 黄宗羲:《南雷文案》附《撰杖集》,《四部丛刊》本。

② 黄宗羲:《南雷文定》卷一。

很显然,黄宗羲提倡学宋诗,动机在于天下兴亡也即社稷存废的考量,这与他的诗学观是一脉相承的。他指出:“夫人生天地之间,天道之显晦,人事之治否,世变之汙隆,物理之盛衰,吾与之推荡磨励于其中,必有不得其平者,故昌黎言:‘物不得其平则鸣。’此诗之原本也。”^①黄宗羲认为,宋遗民恰恰承担起了这样一种使命,所以,应该推崇宋遗民的诗作。他说:

非《指南》集杜,何由知闽、广之兴废?非《水云》之诗,何由知亡国之惨?非《白石》《晞发》,何由知竺国之双经?陈宜中之契阔,《心史》亮其苦心,黄东发之野死,宝幢志其处所,可不谓之诗史乎!^②

由此可以看出,黄宗羲提倡宋诗,乃因宋遗民的作品承担起了“诗史”的功能。学习宋遗民的作品,也就等于发扬“诗史”的精神。

这种诗学观应该说同时也受到了浙地文化传统的影响。元初,浙江一带的宋遗民甚夥,月泉吟社等组织的活动深入人心,而林景熙、汪元亮、方凤等浙江籍作家的创作至今还在当地发生作用。因此,黄宗羲倡导宋诗在浙江本来就有着深厚的文化基础。

不过也应当看到,黄宗羲提倡宗宋,从另一方面讲,亦有着纠正模拟之风、开创诗歌新局面的考量。他曾经在回忆自己的学诗经历时说:

余少学南中,一时诗人如粤韩孟郁上桂、闽林茂之古度、黄明立居中、吴林若抚云凤,皆授以作诗之法,如何汉魏,如何盛唐,抑扬声调之间,规模不似,无以御其学力、裁其议论,便流入为中晚、为宋元矣。余时颇领崖略,妄相唱和。稍长,经历变故,每视其前作,修辞琢句,非无与古人一二相合者,然嚼蜡了无余味。^③

通过对亲身经历的反省,黄宗羲意识到,“明七子”的创作道路是一条失败的道路,规模某朝而排斥其他的方式是不可能成功的。于是,针对“七子”“盛唐

① 黄宗羲:《朱人远墓志铭》,《南雷文约》卷二,《丛书集成三编》本。

② 黄宗羲:《万履安先生诗序》,《南雷文定》卷一。

③ 黄宗羲:《诗历题辞》,《南雷续文案》附录,《四部丛刊》本。

论”，他现身说法，尖锐指出：“今于上下千年之中而必欲一之以唐，于唐数百年之中而必欲一之以盛唐，盛唐之诗岂其不佳，然盛唐之平奇浓淡亦未尝归一，将又何所适从耶？是故论诗者但当辨其真伪，不当拘以家数。”^①既然以真伪为尺度，就要打破朝代拘束，而再向前走一步，就提出了宗法宋、元的主张：“诗不当以时代而论，宋、元各有优长，岂宜沟而出诸于外若异域然？”^②如此，黄宗羲就一举突破了“明七子”设置的樊篱，从理论上为清人开启了学习宋诗的大门。

黄宗羲作为思想家、理论家，诗歌并非其擅长，所谓“诗其余事”^③。他本人也称：“余不学诗。”^④而现存的《南雷诗历》，经作者删汰，尚存有三百余首作品。从存留的作品来看，黄宗羲完全采用的是宋调，钱锺书认为其“手法纯出宋诗”^⑤是恰如其分的。而相比之下，他的七言律诗较为突出，这里选录两首：

此地那堪再度年，此身惭愧在灯前。梦中失哭儿呼我，天末招魂鸟降筵。好友多从忠节传，人情不尽绝交篇。于今屈指几回死，未死犹然被病眠。

——《卧病旬日未已闲书所忆》

锋镝牢囚取次过，依然不废我弦歌。死犹未肯输心去，贫亦其能奈我何。廿两棉花装破被，三根松木煮空锅。一冬也是堂堂地，岂信人间胜著多。

——《山居杂咏》

这两首诗均作于诗人晚年，诗中的内涵是深广的，写出了作者的高尚人格，完

① 黄宗羲：《诗历题辞》，《南雷续文案》附录，《四部丛刊》本。

② 黄宗羲：《张心友诗序》，《南雷文定》卷一。

③ 徐世昌：《晚晴移诗汇》卷十一，第一册，第87页。

④ 黄宗羲：《诗历题辞》，《南雷续文案》附录，《四部丛刊》本。

⑤ 钱锺书：《谈艺录》，第144页。

全当得上“沉著苍凉”这四个字^①。黄宗羲的诗好发议论,这是一种普遍现象,当然也属于宋诗的特点,而黄诗往往还有一种对自己、对时代包括对他人的整体性反省,并能将此类反省凝聚成律诗中某一联。如:“等闲四十七于今,风絮雨萍何处寻”(《书年谱上》),“闲云野鹤常无定,箭镞刀痕尚在肌”(《五老峰顶万松坪同阎古古夜话限韵》其一),“相看白鬓经三世,耐得青松此两山”(《花朝宿石井》),“廿年苦节何人似,得此全归亦称情”(《苍水》),“四海宗盟五十年,心期末后与谁传”(《钱宗伯牧斋》),“四方声价归明水,一代贤奸托布衣”(《送万季野北上》),等等。当然从艺术上讲,黄诗的上乘佳作并不多,像这样精警的句子也不多见,他写诗好用散文句法,而整体上又不够精炼,因此后世评论家对黄诗评价并不高。然而,黄宗羲集子中的确有精彩的好诗,如上引两首即是;而且他又是最早倡导宋诗风的作家,这是很了不起的。钱锺书指出:“顾(炎武)、王(夫之)不过沿袭明人风格,独梨洲欲另辟途径,殊为豪杰之士也。”^②充分肯定了这一点。今天,站在清诗创作历程的整体立场,我们应该给予黄宗羲的诗歌实践以客观公正的评价。

作为清初学术的一代宗师,黄宗羲对浙江地区的影响是巨大的,凡接受了黄氏诗学观的作家,在创作实践上也就往往宗尚宋诗。黄宗羲的两位兄弟黄宗炎、黄宗会便明显地追随其兄;李邕嗣作为黄宗羲的学生,与其从兄李文缙也尚宋风;黄宗羲的父亲黄尊素生前曾在甬上董德偈家授徒讲学,而黄宗羲晚年也曾经在鄞县、海宁等地讲学,“梨洲黄公之学,吾浙东英俊多出其门下”^③,于是,董德偈、董德偕、董德仕及德偈子隆吉皆尚宋诗,一同求学的陆符和万斯同父亲万泰以及与黄氏兄弟常有唱和的高斗权、高斗魁、高宇泰也转而宗宋。这当中,李文缙、董德偈为西湖八子社成员,李邕嗣、高斗权和高宇泰则为南湖九子社成员,作为一种辐射效应,甬上相当一部分诗社成员从此摆脱了明代遗风的影响,先后加入学宋的行列。此外,浙江石门的吕留良也属于宋诗派,“诗纯用宋法”^④,其友吴之振“诗亦近宋,出入于宛陵、东坡、山

① 袁行云:《清人诗集叙录》,第72页。

② 钱锺书:《谈艺录》,第144页。

③ 全祖望:《冯丈南耕墓碣》,《全祖望集汇校集注》,第872页。

④ 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷三十九,第一册,第510页。

谷诸家”^①，他两人“与黎洲渊源极深”^②。吴、吕二人曾共同编辑《宋诗钞》，黄宗羲也一度参与其中^③。《宋诗钞》的问世亦为清初的学宋风气起到了推波助澜的作用。总的来说，浙江地区的遗民作家中学宋已渐渐形成一种气候，并有逐步扩大之势。这当中，黄宗羲实际上起到了一个导引的作用。

在浙地宗宋潮流当中，李邕嗣是一位重要人物，浙东诗坛的领袖。李邕嗣（1622—1680），原名文胤，以字行，更字森亭，号杲堂，又号东洲遗老，鄞县人。年十二三能诗，十六岁为诸生，与从兄李文纯、李文缵合称“三李”。明亡后，甬上钱肃乐起兵，他与父亲李櫟一起加入起义队伍，奔走于山寨海岛之间。“五君子”之难发，父子皆牵连其中，邕嗣被缚定海马厰中七十日，甬得脱，又下府狱，终得不死，而父亲李櫟则于杭州殉难。邕嗣出狱后继续为营救落难同志四处奔走，未改初衷。局势平定后，他又仿元好问《中州集》例编辑《甬上耆旧诗集》，“搜寻残帙，心力俱枯，其布衣孤贱，尤所惋结”^④。康熙十七年（1678），被当地官府举荐应博学鸿儒科，邕嗣以死力辞而免。著有《杲堂文钞》和《杲堂诗钞》。作者生前曾刊行《文钞》六卷，《诗钞》七卷，含诗六百四十五首，此即所谓“外集”。乾隆年间，全祖望又力劝其孙刻印家藏的内集，惜未能实现。全祖望所编的《续甬上耆旧诗集》中曾收录了李邕嗣一部分未刊行的作品。直至二十世纪八十年代，浙江古籍出版社才正式整理出版了《杲堂诗文集》，其中收入作者《文钞》、《文续钞》、《诗钞》、《诗续钞》、《诗外集》、《诗缉补》等类作品，共计收诗一千四百四十四首，外加二百七十七首集句诗，是迄今为止最为完备的本子。

李邕嗣年轻时经万泰介绍，结识并师从黄宗羲，在思想和文学两方面均受到黄宗羲的深刻影响。据黄宗羲回忆：“余与杲堂然约，为读书穷经，浙河东土稍稍起而应之。”在当时的浙东文士中，黄宗羲独对李邕嗣的文章给予了很高评价：“杲堂之文具在，故未尝取某氏而折旋之，亦未尝取某氏而赤识之，

① 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷三十九，第一册，第508页。

② 钱锺书：《谈艺录》，第144页。

③ 见吴之振：《宋诗钞初集凡例》，《宋诗钞》，中华书局1986年版，第6页。

④ 黄宗羲：《李杲堂先生墓志铭》，《南雷文定》卷七。

要皆自胸中流出,而无比拟皮毛之迹。当其所至,与欧、曾、《史》、《汉》不期合而自合也。”^①对于李邕嗣的诗作,黄宗羲也有一番评价:“先生初亦不避轻华,其后每得余作,往往嗟悒,因相与校覆雅郑,洗其偷薄之说,推原道艺之一。”^②从这段话可以看出,早期李邕嗣曾在创作上追求过华艳之风,后来受到黄宗羲的影响才转变了创作方向。现存的《诗续钞》中尚有为数不多的几篇七言古诗,如《金陵篇》、《落花篇》、《明月怨》、《征衣篇》等,效仿初唐歌行体,辞语华靡,模拟痕迹较重,或者即为其早年的作品。当然,它们与作者的大部分作品风格迥然不同。

据作者全部作品来推断,应该说,李邕嗣后期创作发生了重大转变,这种转变,一方面固然是受到了黄宗羲诗学观的影响,另一方面,也是受到了明清鼎革的剧烈动荡以及家族罹难的刺激,这两方面共同造就了李邕嗣后期的诗歌风格。

就诗歌主张来讲,李邕嗣与黄宗羲是相当接近的,他们都反对“七子”派的专宗一朝一家:

至近日诗人,始各诵一先生之言,奉为模楷,剽声窃貌,转相拟仿,以致自溺其性情而不出。夫秦音亢厉,吴音靡曼,此其性然也。今乃欲尽变其生心之音,使越无吟,齐无讴,楚无艳,而俱操秦声、吴声,则其伪亦甚矣。^③

李邕嗣批评的是“明七子”派影响下的诗坛。为了扭转这种局面,李邕嗣同黄宗羲均主张另辟蹊径。而李邕嗣更进一步认为,盛唐之后,能够突破既定格局的诗人是韩愈;唐代之后,创造性最大的诗人是苏轼:

诗自初唐而后,作者俱善用正,而退之则更用奇。后三百年而有宋

① 黄宗羲:《李杲堂文钞序》,《南雷文案》卷二。

② 黄宗羲:《李杲堂先生墓志铭》,《南雷文定》卷七。

③ 李邕嗣:《钱退山诗集序》,《杲堂文钞》卷二,《杲堂诗文集》,浙江古籍出版社1988年版,第417页。

诸大家起，斯文复兴。然求其一人之身，文与诗能分道而出，而各以全力注之，退之之后，唯子瞻一人而已。余俱不能及也，以两公能无所不新也。^①

李邕嗣推崇韩愈和苏轼二人，原因在于：“两公能无所不新”。也即是说，二位作家较他人更富有创造精神。这段话十分重要，应视为李邕嗣本人创作倾向的表白。实际上，李邕嗣正是从学习韩愈和苏轼二人人手来寻找新的创作道路的。我们还可以看出，李邕嗣在倡导学宋的意见上和黄宗羲十分相近，而且他比黄宗羲更加具体，他的思路也更具可操作性。

李邕嗣的诗各体皆工，多种风格兼备。其中五言古诗主要是学习苏轼，试举人们普遍称赏的《登望海绝顶》为例：

天风吹客上，断竹翼我身。廓然老目开，得见天地新。大海涵其前，万象趋嘉门。乱礁巢相持，黄牛三寸蹲。太空积终古，一气还浑沦。日车昼夜转，烂烂推星辰。长江飘素带，巨湖注盈盆。众川尽小心，东流奉至尊。却望三神山，缥缈失金银。欲把东皇衣，垂髻拂小臣。阳鸟忽以堕，朱鸟来纷纷。安得千巫咸，一一招古魂。同临晞发叟，洒涕进奇文。尺五天下语，地上应不闻。

此诗境界极为开阔，笔势如椽，横扫天地古今，驰骋飞翔，酣畅淋漓，颇像苏轼的风格。还有一特点，即善用比喻，下字新奇，如“翼”、“推”、“飘”、“进”等，挥洒而不乏精炼，这也是苏诗之所长，作者学得很到家。其他如《胥潮行》、《坐吉祥庵》、《上灵峰绝顶望壑》、《积旱得雨后泛舟至草堂二章》、《自大嵩岭上二十里至福泉精舍作》、《下水磨岭脚》、《大慈寺》等作，皆同于此。不过还有少数五古，造语奇僻，意象森严，明显仿效韩愈。比如：“两山劈相对，体凹而头出。怒势角终古，欲磕仅不磕。飞瀑自顶来，悬喷下离壁。惊飈忽吹过，左转或右结。急裹万串珠，疾圜千捧雪。立下触磐岩，一跌扑再跌。回飈忽

^① 李邕嗣：《王无界先生七十序》，《杲堂文钞》卷三，《杲堂诗文集》，第437页。

吹转,团物尚未擘。磕石复一响,片片始飘屑。风伯大帮忙,雷君喊无歇。百灵不暂停,混沌至今日。”(《慰公夜听老僧说大龙湫余为述其语》)“出门未十丈,万状忽以阖。大风夹雷行,白雾如雨凜。鹞黎啼不已,腾蛇尽离蛰。势推两仪翻,声驱百灵急。黄父咽浆饱,魑魅跳毕集。山夔一脚仆,彷徨两头系。漫漫数步迷,飏飏诸窍入。将叹不成噫,欲往足难拾。暗堕即百仞,举身蹈兀岌。我生历众死,奇险性所习。”(《里田岭五里大风雾至埋云庵作》)等。这些作品显然以“奇”为主,属于力图另辟蹊径的尝试,所谓“破除王、李、钟、谭之窠臼,而毅然自为者也”(《四库全书总目提要》)。此种努力在清初诗坛上自有特殊的价值。

至于五言律体诗,作者以宗杜为主。请看:

嘉门蜚雨后,夕浪卷龙雷。怒鬼乘潮出,惊鸿斗日来。千烽衰眼逼。
万鼓竖毛催。天地疮痍满,何人血战回。

——《江上》之三

乱余野老哭,天地黯然愁。绝爨吹磷火,颓垣凑骷髅。梦依荐黍定,
家对旅葵秋。尚有征租吏,频从白屋搜。

——《江上》之四

这一组《江上》共四首,与《泊定海夜哭》组诗四首均录自《诗续钞》,即所谓“内集”。两组诗皆作于“瀚洲之役”以后,这次战役中,浙东的起义部队与新建的鲁王政权均被清军摧毁,其战斗的惨烈程度通过诗人的作品能够清楚地感受到,可说是字字血泪,愤恨难销。黄宗羲曾经对当时学杜诗的一位朋友说过:“一友以所作示余,余曰:杜诗也。友逊谢不敢当。余曰:有杜诗,不知子之为诗者安在?友茫然自失。此正伪之谓也。”^①尽管黄宗羲对杜甫亦非常崇敬,但他反对亦步亦趋地学习杜甫,他强调的是必须要锻造出自己的特点。否则学得再好,也是“伪作”。李邕嗣的五言律诗固然是学杜,但凭着他独特

^① 黄宗羲:《诗历题辞》,《南雷续文案》附录,《四部丛刊》本。

的生活经历和时代氛围,以及他不甘于重复、渴望创新的态度,作者还是显示出了不同于杜诗的特点,那就是字里行间弥漫了一种“李氏”特有的惨酷、壮烈之气。

如果说李邕嗣的五律主要是学杜的话,那么,他的七律则宛然属宋调了。我们不妨举一首看一下:

残年无事亦何求,僮仆萧然得自由。竹拄小床安四脚,瓦添老屋盖东头。
华辰亦为寒家至,菜甲偏宜佳客留。冉冉相看人渐白,可能同历几春秋?

——《岁暮杂咏五首》之二

这是作者晚年的一首隐居之作,心态、气度与前期有所不同。此时诗人往往描写身边日常、琐细的事物,在那些似乎不足道的物体身上寄托自己的生存体味和深远情思。实际上,宋诗的一个重要特点就是贴近日常生活,注重细节描写,且尽量以平淡的语气出之。李邕嗣后期的七律就具有此种特点,这无疑是一种有意识的选择。其实,细节描写又往往是最容易出新的,因为生活的千变万化很大程度上就存在于细节当中。

我们再举一些李邕嗣七律中的佳联:

巷头残雪初消白,篱角斜晖略见红。

——《丁未除夕诗兼述所怀》之一

出户寒风重入户,驱人饥火更留人。

——《董巽子久不赴水西馆二首》之二

数花黄过寒初候,小树红深秋未天。

——《诸公招入太白余适病肺卧读寒泉子诗不赴却寄二首》之一

残灯一夜仍吾友,老瓮三年待故人。

——《喜周方人同巽子蕴生见过》

西市鱼鲜遥入饌，东陵酿老共传杯。

——《宿草堂丘吉士梅仙膚公蘊生绍衣诸君招饮二首》之一

小舟自荫闲门下，双柳仍临旧馆前。

——《草堂即事》之一

垄牛晚下辞翁仲，田雀斜飞避草人。

——《散怀》之二

青童已大重行酒，黄蛤初佳数举杯。

——《病中喜萧山周树见过二首》之一

这些对句从意象到语言都是作者别出心裁的结果，乃个性化的结晶。实际上，上述境界均属于人们常说的“老境”，一种久经风霜后平静、闲淡的境界，耐人嚼味。当然，它们属宋诗的审美范畴，而非唐诗的境界。然而，李氏的特色也很鲜明，其秘诀就在于细节描写当中。越是个别性的事物就越具有独特性，这是一个规律。反过来说，模拟派就不懂得这一点，所以他们的作品老是类型化，像批发生产的一样。从诗歌史的角度看，宋诗之所以有别于唐诗，就是依靠的这种方法。李邕嗣对此显然是深有体会的。

虽然邕嗣的七律还谈不上“无所不新”，但的确让人眼前一亮，当代邓之诚就称其诗“戛戛独造”^①，李邕嗣的确已经找到跳出“七子”樊笼的途径了。

甬上宗尚宋诗、在艺术方面颇有造诣的诗人还有：

李文缵，字昭武，一字梦公，号畧樵先生，李邕嗣之兄，与李文纯、李邕嗣并称“砌里三李”。兼工书法、绘画，时称“三绝”。有《赐隐楼集》。

钱光绣，字圣月，号蛰庵，又号寒灰道人，义军首领钱肃乐的从弟，和从兄钱肃图（退山）、弟钱昭绣时称“钱氏三逸”。好结交天下名士，与杨廷枢、姜琛、陈子龙、林古度、吴应箕、陈贞慧、阎尔梅、余怀、方文等人关系密切。乱定

^① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第233页。

后遍游吴中、宛中、南中等地。于康熙十七年(1678)投缢自尽。有《从慕堂集》。

方授,字子留,一字季子,桐城人。顺治初迁来鄞县,曾参与五君子起义之事,侥幸得以逃脱。后加入西湖八子社,与诸友诗酒唱和,有《龙眠风雅集》。

就上述作家各引其一、二首诗以示:

破褐餐风袖手龟,拨炉村稚耐呼频。骚愁欲寄槐为国,潦倒甘于酒作民。射史数行强半错,敲诗一字十分贫。闲翻国子先生解,未许昌黎叹不辰。

——李文缵《江东痛》之四

黑风崩城吹海立,修鲸跳舞妖蛟泣。此日冠裳等贝球,敛手阳侯为拱揖。绝岛经营五载余,谁言成旅非良图。臣心未灰臣力竭,尺组毕命安踟躇。生孔明,死秀夫,幸与不幸斯人徒。不须精卫衔微木,大海虽大行当枯。

——钱光绣《挽张颢渊相国殉难瀚洲》

钟山无恙郁崔嵬,俯仰遥天首重回。妙舞传觞空蔓草,清言握尘亦烟灰。江涛压雨添新壮,官树号风诉旧哀。定鼎自怀磐石虑,城头争奈燕飞来。

——钱光绣《白门怀古》

四海清风思诏闻,谁教轻入虎狼群。后师表继前师表,生祭文催死祭文。绝食已传过八日,剖心容易谢三军。钟陵南向青青草,欲卜山为丞相坟。

——方授《即事》

上述诗篇都是遗民诗中的佳作,乃当时历史和人物心态的真实记录,洵当得上“诗史”二字。全祖望对浙地的遗民作家作过如此评价:“诸公之可死者身

也,其不可死者心也。昭昭耿耿之心,旁魄于太虚,而栖泊于虞渊、咸池之间,虽不死,而人未易足以知之,其所恃以为人所见者此耳。”^①此类作品确是作家人格的见证,是永不磨灭的民族精神的体现。我们将上述作品与宋遗民的诗篇作一下比较,可以发现,这些作家不但继承了宋遗民的气节和精神,同时也继承了他们的艺术手法和审美风格。在宋、清两代诗人之间,该地遗民作家可以说起到了承前启后的作用。

(三) 宗法明末竟陵派的流脉。

浙东遗民作家中有相当一部分人宗尚竟陵派的诗风,这是一个值得注意的诗坛现象。首先要提到的是“榆林四先生”。全祖望于《续甬上耆旧诗集》里专列有“榆林四先生”一目,共三卷。这四位作家为周齐曾、王玉书、陆宇和周元初。该目的小传中,全祖望指出:“四先生诗皆学竟陵,而更深之。”究竟是不是这样呢?我们不妨来看一下四位作家的情况。

周齐曾,字思沂,一字唯一,号囊云,鄞县人。明崇祯朝进士,曾任知县之职。明亡后返乡,遁入当地榆林小盘谷,削发为僧。人称“野和尚”。著有《囊云集》。录其一首诗以示:

羁缘多一饭,入暝欲山行。溪听月未色,路欺目不平。到来人忽树,看去影能声。自有心游况,何嫌各类盲。

——《自鸟山夜步入钟潭》

王玉书,字水功,一字仙笈,号无界,鄞县人。“状貌魁杰,以天下事自任,慷慨谈名节”^②。王玉书与陆宇溟同为钱肃乐的讲学之友。明亡后,曾参加钱肃乐的东江起义,被授太常博士一职。起义失败,归入榆林,参加南湖九子社。著有《瑶光阁集》。全祖望评其诗云:“固不苟作,亦不轻以示人,即得见之者,亦讶其戛戛不可卒读,以为怪。其深喜之者,不过同志数人而已。”^③这里录两首诗以示:

① 全祖望:《臬堂诗文续钞序》,《全祖望集汇校集注》,第1222页。

② 全祖望:《续甬上耆旧诗集》卷二十六。

③ 全祖望:《续甬上耆旧诗集》卷二十六。

有人山更爱，危径借梯寻。凡有心如失，诸无界果今。踏泉留欲听，
觞月把为音。拟得销怀可，倏然忽去侵。

——《游金峨山寺访博融和尚》

坐君蒲团上，立我霜影中。鼻观遮不得，应有梅花通。寒香落一月，
千里百里同。

——《元朔后唯一入荐山坐七偶夜怀之》

陆宇燝，字周明，号戇庵，鄞县人。与弟宇燝并有名。“慷慨负大志”，为“六狂生”之一，他也是西湖八子社的成员。黄宗羲、全祖望曾为其撰写墓志铭和墓碑铭。著有《戇庵集》。录其一首诗：

洁净无多地，风波此不临。寒香当世事，落叶隔年心。鸟熟悬帘渡，
龙驯听箨吟。希微静远志，时与水云深。

——《王水功礼金峨香岱博融和尚次韵》之二

周元初，字自一，一字立之，号栖烟，鄞县人。明亡后参加钱肃乐的起义军，为之参军事。因“与悍帅不和”，走入榆林。和陆宇溟、王玉书、周齐曾三人在榆林无日不相过从，“偶不及遇，则如坐针毡中”^①。四人互相唱和较多，编有《霜声集》，“所唱和诗务期僻思涩句，不类世间人所作，然后脱稿，经营惨淡，得之崖巅树杪之间。”^②又曾与林时对、高斗权、宋钺、董剑鶚共建南湖五子社。自著有《自怡集》，一名《耕拙轩集》。这里录其两首作品：

夜深添溜石，听愁觉更微。风急不成响，窗声露寒威。想因闲处入，
醒梦一般非。忽焉心在耳，应知思不归。

——《冬夜闻雨》

① 全祖望：《周监军传》，《全祖望集汇校集注》，第503页。

② 全祖望：《周监军传》，《全祖望集汇校集注》，第503页。

水隔人家若木红，酒帘谛听饱帆风。几声霜落雁江底，一岸芦围艇叶中。天欲出云山抱气，烟将嫁雨屋吞濛。停舟待客中流满，各样乡心归路同。

——《夜宿渡口》

以上诗作即人们所称的“竟陵体”，当然，这并不是“四先生”唯一的风格，他们各自也还有其他类型的诗，但此类作品肯定代表了他们的主导风格。可以看出，上述诗篇的风格不约而同地以幽僻、孤寂为主，体裁大部分为五言律诗，描写对象则主要是自然景物。其中王玉书和周元初的作品在句式和用字方面尤其特别，描绘的境界也往往让人难以捉摸，如“有人山更爱”，“凡有心如失”，“忽焉心在耳，应知思不归”，“天欲出云山抱气，烟将嫁雨屋吞濛”等。这就是全祖望所说的较竟陵诗“更深”之处。当然，此种情况很大程度上是由于作者不愿意让人识破作品的真实内涵，以避免受到迫害，所以才让人“不可卒读”。这一点，前面已经谈及了。但是，从另外一方面讲，境界的孤僻、幽冷，对现实完全采取一种隔绝的态度，仿佛独自与人世之外的苍天、造化对话，这些，乃属于作者的审美态度和艺术追求，就不是前一种原因所能够解释的了。全祖望对四先生的创作有过一段评论，云：

竟陵诗为公论所最诋，然至四先生，自足不朽者，非但以其人重也。竟陵当承平之世，忽堕入鬼趣，是谓无疾而呻，所以为亡国之征；四先生既为亡国之大夫，牢愁于邑，其人为隐居，其诗为放言，是直于《天问》、《大招》之外另辟一种文字，虽从竟陵入手，然非竟陵之心城血路所可语也。得吾说而存之，然后可以读四先生之诗，正未许好怪者藉口也。^①

众所周知，竟陵派在明末清初被诸家批得体无完肤，声誉扫地，这里全祖望不得不为“四先生”曲折辩护。实际上，竟陵派作为诗歌流派中含有近代审美情趣的一支，自有其不可抹煞的价值，该派作家与自然山水间的独特交流也对后

^① 全祖望：《续甬上耆旧诗集》卷二十六。

世具有启示作用。从另一方面来讲,竟陵作家与社团关系本来就十分密切,领袖谭元春在明末也加入过复社,故复社魁首张溥对竟陵诗派就取支持态度,云:“然而穷流溯源,竟陵之功,要不可诬也。”^①“四先生”学习竟陵,本无可厚非,而全祖望将其与屈原的《天问》、《大招》等量齐观,更属深有见地之论。

其次要提到的作家是宗谊。宗谊,字在公,号正庵,祖籍徽州,父辈迁至鄞县。清初,曾出巨资助钱肃乐起兵,竟至破产。后加入西湖七子社,全力为诗。晚年所居仅破屋,时常绝粒,但神色自如,哦诗不衰。著有《愚囊草》。甬上遗民作家中,宗谊的诗歌成就较高,全祖望认为:“(西湖)七子之中,以诗言,正庵先生为最。”^②宗谊的风格却与唐、宋两派无缘,而跟“榆林四先生”比较接近。据西湖七子社诗友董剑铎评价说:“(宗谊诗)如异峰幽涧,嵯峨淡洌,不类人间所著。”^③全祖望讲得更加直接:“正庵诗本师法竟陵,稍改其面目,而未洗故步也。”^④这里选其两首作品:

浮萍先我去,孤艇夕阳平。野骨干戈剩,荒藤亭榭生。潮高村水乱,山断远峰迎。悔作驰驱子,风尘几处听。

——《舟发蕙江》

细雨竹声里,黄花夜色微。青灯双影是,黑发一秋非。枫叶家乡好,霜花客地肥。凭君语我子,莫谓尚单衣。

——《证山客归》

宗谊所长显然在五言律体。他的作品功底深厚,造句警而不怪,境界幽而不僻,精于炼字,颇耐咀嚼。上引二诗均是作者战乱后在外所作,风格略近于大历作家,所谓“稍改其面目”,或即指此而言?前一首的“浮萍先我去”,“山断远峰迎”,后一首的“细雨竹声里,黄花夜色微”,“青灯双影是,黑发一

① 张溥:《张草臣诗序》,《七录斋诗文合集》存稿卷三,《续修四库全书》本。

② 全祖望:《宗征君墓幢铭》,《全祖望集汇校集注》,第855页。

③ 董剑铎语,见全祖望:《续甬上耆旧诗集》卷五十五。

④ 全祖望:《史雪汀墓版文》,《全祖望集汇校集注》,第404页。

秋非”，均属颇耐品味的佳句。明代所谓的“竟陵体”，其实本从大历、晚唐一脉变异而来，宗谊能参照前代而加以调整，把重点投放在与自然交流所获的心灵体验之表达上，故其诗更容易打动读者，也为后人提供了启示。全祖望在评论康熙后期诗人史荣（雪汀）的创作时指出：“当是时，鄞之细湖多诗人，大率出宗正庵之门。”^①这不是偶然的。

由于宗谊的影响，西湖七子中效法竟陵派的作家还有：

董剑锓，字佩公，一字孟威，号晓山，鄞县人。有《墨阳集》。

陆宇燾，字春明，号明怀，又号披云居士，鄞县人，陆宇燾弟。有《观日堂集》。陆崑，字华星，号雪樵，鄞县人，陆宇燾族孙。有《雪樵集》。

范兆芝，字香国，号香谷，鄞县人。有《复旦堂集》。

这里且选录他们的代表诗句为例：

万木吼还静，千溪响不喧。我来迷隐处，孤寺杳无言。

——董剑锓《万讼庵》

鬼啸兼秋气，鸡鸣入曙天。残灯亦静对，孤影自相怜。

——董剑锓《夜坐》

日落寒城催鸟度，云深曲水送渔还。中原有地孤臣老，溟海无机野叟闲。

——董剑锓《秋晚独眺》

虫阶心与切，杵月泪同并。

——陆宇燾《秋怀》

孤蓬载客梦，疏漏隔遥天。

——陆宇燾《舟行晓雨》

① 全祖望：《史雪汀墓版文》，《全祖望集汇校集注》，第404页。

鳞瓦飘寒焰，银沙咽断澌。

——陆宇燾《霜》

残诗穷作祟，浊酒冷为媒。

——陆崑《元日》

柔橹摇残梦，荒鸡隔故乡。

——陆崑《夜渡舜江》

苦寒猿叫月，逐暖鬼吹灯。火死炉灰湿，厨荒锅水冰。

——范兆芝《冬夜》

山鬼时能出，幽磷昼敢明。

——范兆芝《四明九题》

上述诗句均创造了幽僻、孤苦和凄寒的境界，毫无疑问属于“竟陵体”。浙江地区如此地流行“竟陵体”，应该说，是有其地缘文化的原因的。竟陵派产于湖北，本属于长江流域的诗派，其审美趣味与浙地原有相类之处；另外，浙地历史上就拥有山水诗创作的悠久传统，“竟陵体”恰恰也以山水题材为主，彼此较为接近；再加上“竟陵体”的孤苦境界恰好迎合了清初遗民作家特别是地处海乡山寨的浙地诗人之普遍心态，所以“竟陵体”在浙地的流行，应属十分自然的事情。

向后看，清中期浙派的发展壮大，其实也和“竟陵体”的影响有一定的关系。因此总的来说，浙江遗民诗人的三支流脉均为浙诗今后的发展起到了先导作用。

二、钱澄之与皖中诗人

皖地处于江、淮之间，西北与鲁、豫接境，东南与吴、越接壤，恰恰成为南北两大文化的交界地带。宋代以前，皖北为发展中心，出现过像曹操父子这

样杰出的政治家兼诗人。南宋以后,经济中心南移,皖南的商品经济逐渐发展起来,到明代,徽商已成为海内三大商帮之一;同时,建筑、工艺等行业也空前活跃。另外,哲学上,由朱熹开创的新安理学在思想史上影响巨大,又明显地受到了北方文化的影响。安徽在明代与江苏同属南直隶地区,到康熙初才独立设省。与此相关,自明代开始,该地的经济和文化中心集中在沿长江一带,以桐城和歙县为核心,那里与浙江和江苏的关系均十分密切,地理环境也比较近似。

由于地缘经济和文化的的原因,这一带出现了若干个世家大族,这些大族在明清历史上发生过重要影响。比如宣城梅氏和桐城方氏,梅氏明代时为官宦大家,鼎革后受到重创,一部分人改而从事科学研究,如梅士昌、梅文鼎父子等;另一支则转向艺术领域,如梅清、梅庚兄弟全力从事绘画,他们与浙江、查士标、孙逸、王之瑞、萧云从等人一起构成了新安画派,与此同时,他们也不废作诗。桐城方氏则有多名成员从事学术研究,如方以智、方孝标,他们两人也均有诗集传世。方孝标于康熙九年(1670)牵涉戴名世《南山集》一案,遭戮尸之祸,方家同时有多人受到迫害,包括后来成为桐城文派领袖的方苞。这些大族的盛衰兴废对皖地的文化事业关系甚巨。

皖地清初的遗民诗人有戴本孝、沈士柱、萧云从、方以智、方文、钱澄之、张度、唐允甲、崔冕、刘城、蒋臣、许楚、沈寿民、姚康、姚孙棐等,其中成就相对较高、影响最大的是钱澄之和方文二人。

钱澄之(1612—1693),字饮光,初名秉澄,字右光,一作幼光,号田间,桐城人。澄之少负大志,与复社陈贞慧、几社陈子龙、夏允彝等人交善,参加过金陵檄讨阮大铖,于明末享有盛名。南明朝廷建立,马士英、阮大铖即兴大狱,欲捕杀他,澄之变姓名亡逸得脱。南明政权灭亡,曾起兵震泽,旋败,南下投唐王,被荐举为漳州府推官。福州失陷,入粤,为永历朝庶吉士,知制诰。广州陷,再随桂王入滇。永历政权覆亡,祝发为僧,名西顽。至顺治八年(1651)方回归故里。著有《田间诗集》二十八卷,《田间文集》三十卷,1998年黄山书社有《钱澄之全集》出版。

钱澄之对自己的诗歌创作,在《生还集自序》中有一段自评:“五言诗远宗汉、魏,近间有取乎沈、谢,誓不作陈、隋一语。唐则惟杜陵耳。七言诗及诸近

体,篇章尤富,皆欲出入于初、盛之间,间有中、晚者,亦断非长庆以下比。此生平学诗之大概也。”^①他走的似乎还是“明七子”的老路。但是,评论界却另有看法。朱彝尊认为:“要其流派,深得香山、剑南之神髓,而融会之。”徐世昌也指出:“诗五古近陶,他体出入白、陆,原本忠孝,冲和淡雅中时有沉至语。”^②即是说,论者以为钱澄之诗有学宋的倾向。实际情况如何呢?

从现存作品来看,钱澄之的五言古诗的确接近陶渊明,集中的《田园杂诗》十七首可为代表。沈德潜说:“幼光自抒情性,无意工诗,五言似陶公,亦在神理,不在字句。”^③说得贴切。作者并没有去剪接、模仿字句,而是在生活的感悟以及表达的风度方面接近陶渊明。另外,后期的五言古诗间有白居易诗风的成分,所谓“间有中、晚”。至于五言律诗,则接近杜甫和白居易,其中学白居易更多些。七言古诗乐府一体明显受到白居易新乐府的影响,时代气息最浓。这里举一首:

催完粮,催完粮,莫遣催粮吏下乡。吏下乡,何太急,官家刑法禁不得。新来官长亦爱民,那信民家如此贫。朝廷考课催科重,乡里小民肌肤痛。官久渐觉民命轻,耳热宁闻冤号声。新增有民官有限,儿女卖成早上县。君不闻,村南大姓吏催粮,夜深公然上妇床。

——《催粮行》

此诗用新题写新事,讽刺十分露骨,毫无温柔敦厚之意,其中“新来官长亦爱民”和“官久渐觉民命轻”二句矛头直指清政府,下语最重。此种手法实际上又受到张籍的影响,故陈田认为“七古拟张、王”^④。总之,它们属于新乐府精神在清初条件下的发扬。

钱澄之的七言律诗成就最高,值得品味。七律主要表现的是作者一生的艰险经历以及不同时期的复杂心情,内涵极耐咀嚼,其使用的艺术手法似乎

① 钱澄之:《生还集自序》,《钱澄之全集》之四,黄山书社1998年版,第400页。

② 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十六,第一册,第152页。

③ 沈德潜:《明诗别裁集》卷十一,上海古籍出版社1979年版,第298页。

④ 陈田:《明诗纪事》辛签卷十,上海古籍出版社1993年版,第3027页。

也不单纯。这里举三首：

皖公城空大江流，万里人归此泊舟。津市鱼鲜多碍路，纲船亲戚共张钩。老兵卖酒垆难问，瘦马呼群栈不收。徙倚关桥相识少，黄昏鼓角迥添愁。

——《江城杂感》之四

自著方袍万恨平，穷途偶尔转伤情。我从岭外经年至，君向江南何处行。瓢笠喜无乡里识，须眉犹使故人惊。相持莫便当街哭，为到郊原一放声。

——《遇曾庭闻芜阴市上》

江头破衲少知名，脱粟亲炊见尔情。痛入箭创阴雨夜，梦回鼙鼓海潮声。国恩只觉诸生重，交道谁言乱世轻。传说敬亭僧卧病，又冲泥泞去宣城。

——《鸠兹酬张惕中》

上引前两首诗作于顺治八年(1651)自岭外归来途中，后一首则作于回乡后不久。诗中描写的情状可说是百感交集，一言难尽。作者不是直接抒情，而是通过眼前的寻常小事来表达这种深厚复杂的情感。尤其第一首，显然属于宋诗的手段。在宋代诗人中，情感饱满、语言平易首推陆游，因此说钱诗“得剑南之神髓”是有根据的。假如我们考虑到陆游诗歌的爱国情怀和忠厚缠绵之风格，就会觉得二者之间有更多的相似。实际上，白居易的诗也以平易见长，但钱澄之的七律却更贴近陆而不近白，这方面，钱明显与方文不同，方文直白如话，显然多近于白，而钱澄之则“诗体整健”^①，刻画细微，多近于陆。至于“蟹火渐从沙脚出，桔香只在案头干”(《既送尔之子直东去独宿不害斋中》)，“衲覆且图伸脚卧，帘开未敢出头看”(《卧雪怀瑶星江上》)，“小桥防滑霜花

^① 王夫之：《晏黄二刘列传》，《永历实录》卷十七，上海古籍出版社1987年版，第143页。

厚,一路频休老态多”(《同介丘曝背因偕友苍赴陈伯玘斋》),更是香山所无,宛然宋调了。

当然,说钱饮光的七律接近陆游,并不等于说钱的诗全部模仿宋调,像“相持莫便当街哭,为到郊原一放声”,“二十七年留我在,一千余里哭君来”(《哭仲驭墓》之一)这样的句子,完全属于钱氏自创,乃诗人从内心流出的真情结晶。钱澄之最反对的是说他的诗像某人,据纳兰性德记载:“有人誉其诗为剑南,饮光怒;复誉之为香山,饮光愈怒;人知其意不嫌,竟誉之为浣花,饮光更大怒曰:我自为钱饮光之诗耳,何浣花为?”^①看来,钱澄之是有意自别于前人,独创一家的。这种精神十分可贵,也是他取得较高艺术成就的内在原因。

不过,处在清初这个历史阶段,作家要想独创风格,更大的程度上只能是综合前人,综合的程度越高,和本人的性情越吻合,就越成功。钱澄之能够自觉地融合唐、宋,化前人为己有,所以独创性就更突出。他的实践正与邻近的浙江作家遥相呼应,他们都为后代的诗人开拓了新的路子。此后清诗的创作就是朝着这个方向发展的。

皖中另一位与钱澄之齐名、诗风同样以平易见称的作家是方文。方文(1612—1669),字尔止,初名孔文,又名一耒,字明农,号蠡山,别号淮西山人、忍冬子,辈份上是“明末四公子”之一方以智的从叔,但实际上比方以智小一岁,属桐城方氏家族成员。明末诸生,少与吴应箕等复社诸名士游,文名早布。入清后隐居不仕,以卖卜、行医、执教为生,生活贫困,从诗集中《无酒》、《无米》、《无油》、《无盐》、《无炭》、《无薪》等作可见。交游遍南北,与邢昉、吴嘉纪、阎尔梅、姚康、萧云从、杜濬、陈其年等人友善,五十八岁客死无锡。

方文为人率直,愤世嫉俗而气节凛然。据朱书(紫麓)记载,明降臣、大学士陈明夏曾请其论定诗集,方文先是反复读之,后于一次酒席间对陈云:甚善,但须改三字,即必传无疑。陈问哪三字,方文厉声说“但须改陈明夏三字!”一座为之愕然。“陈亦厉声曰:‘尔谓我不能杀尔耶?’”适代巡来谒,陈拂

① 纳兰性德:《原诗》,《通志堂集》卷十四,《续修四库全书》本。

衣去。客咸咎鑫山，鑫山笑曰：‘我自办头来耳，公等何忧？’顷之，陈复入，执鑫山手，涕流被面，曰：‘子责我良是，独不能谅我乎？’竟相好如初。”^①其处世态度，由此可见一斑。著有《鑫山集》，包括前集十二卷，续集四卷，又续集五卷，共二十一卷，其中前集收有明崇祯九年（1636）以来的部分前代作品。

方文之诗甚似其为人，朴老真至，直率坦诚，平实中见精微。他有一首自题画像之作，不妨引于下：

山人一耒是明农，别号淮西又忍冬。年少才如不羁马，老来心似后凋松。藏身自合医兼卜，溷世谁知鱼与龙。课板药囊君莫笑，赋诗行酒尚从容。

——《自题其像》

当代邓之诚论此作云：“可抵一篇自传。”^②从此诗的内容和风格来看，确实如此。另有一首《客有教予谨言者口占谢之》与之类似：

野老生来不媚人，况逢世变益嶙峋。诗中愤懑妻常戒，酒后颠狂客每嗔。每分余年随运尽，却无奇祸赖家贫。从今卜筑深山里，朝夕渔樵一任真。

方文对自己如此，对明政权以及鼎革后的统治现状也不隐瞒好恶态度，在诗里往往直率地表达。比如“不染腥膻俗，超然海鹤姿”（《宿义津桥不及访姚休那先生寄此》之一），“藏书遍写崇祯字，每岁开函泪满裾”（《除夕咏怀》之一）等等。这些词语在当时都是极为触目的，无怪乎方文的诗集在乾隆年间要遭到禁毁。

在暴露社会黑暗和丑恶方面，方文作品也颇有特色，他的讽谏极为犀利，入骨三分，著名的《都下竹枝词》二十首就是一例。这里选录三首：

① 朱书：《方鑫山先生传》，载《鑫山集》，上海古籍出版社1979年版，第1188页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第120页。

牛车无数塞天街，俱是兵儿运草柴。科道相逢谁敢喝，欠身立马任挤排。

——《都下竹枝词》之九

自昔毡裘与酪浆，而今啜茗又焚香。雄心尽向蛾眉老，争肯捐躯入战场。

——《都下竹枝词》之十一

自古长安似弈棋，一番客到一番悲。许多大老休官去，几个名娼又嫁谁？

——《都下竹枝词》之十八

上述作品像一幅长轴的画卷，勾勒出了京城里皇亲贵族、八旗子弟、汉族官员、平民百姓等各个阶层完全不同的生存状态，其中对满族权贵们的描述尤其精彩，堪称实录。诗写得极为生动，活脱脱如在目前。李明睿在《徐杭游草序》中认为，方文诗的长处在“妙于叙事”，其实那不是叙说故事，而是用白描式的笔法刻画世情，上面所引的《都下竹枝词》便是很好的例子。

方文于前代作家里最佩服杜甫和白居易，自称：“昔闻杜陵叟，降生乃壬子。厥后香山翁，生年亦复尔。相去六十载，英名千古峙。我生幸同庚，性情复相似。酷嗜二公诗，诗成差可拟。”（《初度书怀》之二）后代评论家们也纷纷指出，方文之诗专门宗法杜、白两家，尤以白居易为多。应该讲，方文之诗确实受到了杜甫、白居易的影响，特别是以通俗化的语言进行创作这种路子；然而，方文的作品与杜甫风格显然不同，和白居易也有相当之差异。白诗在通俗中透出文采，平易中显出华丽，方诗却于朴素之中见真诚，拙语之中见深微，所谓“冲口而道，如父老话桑麻，不离平实，却自精微”^①。论语言，他比白居易更口语化，不诙谐，不油滑；论内涵，他讲究气节和品格，于家常话里透露

^① 纪映钟：《徐杭游草题词》，载《鑫山集》，第633页。

出深刻的悲哀。的确自具一种面貌。袁行云称其“清初诗坛,独树一帜”^①,是深有见地的。

实际上不仅如此,方文还开启了清诗创作平易化的趋势,周亮工指出:“尔止之诗初出,犹为人所惊怪,越数年而渐习,又数年而玉叔、尚白与余辈后先倡导之,而尔止之教遂大著于天下。”^②如此看来,方文应算得上清初诗坛上一位承前启后的作家,他应当更多地受到人们的关注。

第四节 顾炎武、吴嘉纪及吴地诗群

一、吴地诗人概况

江苏春秋时属于吴国,从吴太伯来此建勾吴城,到春秋时吴太子季札前往鲁国观乐,该地逐步成为了礼乐之邦。由于具备祖先奠定的基础,所以文化事业也较周边地区发达。至明、清时期,受成规模手工业生产和商品化经济的刺激,江苏的文艺创作进一步走向活跃;加上此地乃文人结社的中心地带,复社之大本营,带有政治性的社团活动与文学创作互相推动,造就了吴地文化艺术空前的繁荣。入清后,此风不减,而诗社尤多,几乎无地不有,因此,江苏的诗歌成就也最为可观。

江苏与浙江一样,是抗清斗争最激烈的地区。明覆亡不久,故都金陵便建立了南明朝廷,与清廷对峙,而江南民众的抗清运动更有如燎原之势,诸如松江、嘉定、昆山、吴江、太仓、宜兴、江阴等地,起义军纷纷揭竿而起,“一时声势甚盛”。因抗击占领的激烈,遭到的镇压也最惨酷,“扬州十日”、“嘉定三屠”等皆属历史上灭绝人性的屠城式杀戮。即便如此,江南的反抗斗争并没有因此停息。当郑成功、张煌言的舰队由海上攻入长江时,当地民众依旧冒着生命危险予以支援。此类抗清斗争一共持续了近二十年,直到康熙初年才逐渐销息。

江苏为数众多的遗民无疑是当地抗清斗争的中坚力量,他们一方面“相

^① 袁行云:《清人诗集叙录》,第95页。

^② 周亮工:《西江游草序》,载《蠡山集》,第772页。

率结为诗社,以抒写其旧国、旧君之感。大江以南,无地无之”^①,另一方面,也借助各种形式的文学社团进行联络,秘密从事抗清复明活动。清初江苏的诗社当中,以遗民为主体的社团数量最多,这里且举其主要的列之于下:

慎交社:成员有宋实颖、顾湄、顾有孝、侯汾、侯涵、陆圻等,地点在苏州。

惊隐诗社:又名逃社、逃之盟。成员有叶继武、范风仁、沈祖孝、金完城、陈忱、颜俊彦、朱临、钟俞、戴笠(杭州人)、归庄、顾炎武、钱肃润、陈济生、程棣、施谨、吴珂、吴宗潜、吴宗汉、吴宗泌、吴宗沛、吴炎、吴案、吴在渝、吴南杓、吴嘉楠、顾有孝、顾樵、戴笠(吴江人)、潘柽章、叶世侗、周灿、周尔兴、周抚辰、周安、朱鹤龄、朱明德、钮明伦、王锡阐、王仍、沈永馨、沈泌、李恒受、钱重、金瓯、金廷璋、金始垣、金成、颜祁、钟铤立、陆圻,地点在吴江。

西郊吟社:成员有翁逊、徐白、顾有孝等,地点在苏州西郊。

班荆社:成员有姜垓、姜埰、方文等,地点在苏州西北郊。姜垓兄弟自莱阳流寓吴门,与吴地诗人唱和,一时三吴学者,翕然从风。

东湖三子社:成员有吴易、史玄、赵涣,地点在吴江东湖。

假我堂诗会:成员有朱鹤龄、归庄、侯泓、金俊明、叶襄、徐晟、陈三岛、张奕之等,地点在吴江张奕之家的假我堂。

求社:成员有王光承、王烈兄弟与徐孚远等,地点在松江。

云间七子社:成员有王光承、王烈兄弟、韩范、金是瀛、吴骥、何安世、吴懋谦等,地点在松江。

莲社:成员有杨钟羲、陈瑚等,地点在昆山。

东皋社:成员有苏震、陈瑚、诸士俨、陆元辅等,地点在嘉定。

怀忠社:成员有朱襄孙等,地点在南汇。

迨社:成员有张以修等,地点在江阴。

重九会:成员有陈丹衷、张可仕、邢昉、纪映钟、杜濬、余怀、邓汉仪等,地点在金陵。

闲社(闲闲社):成员有王方岐、李宗孔、王懋麟、吴绮等,地点在扬州。

竹西十佚社:成员有王方岐、郑听庵、汪枕涛、彭退庵、季松崖、汤茗仙、宗

^① 杨凤苞:《书南山草堂遗集后》,《秋室集》卷一,《续修四库全书》本。

响山、徐地山、宗懒瞿、梁素安,地点在扬州。

北郭诗会:成员有林古度、陈维崧、龚贤、孙默、李遴、陈鹄等,地点在扬州北郭。

北湖吟社:成员有徐宗麟、徐石麟、范荃、李潜昭等,地点在江都。

望社:成员有阎修龄、张养重、靳应升等,地点在淮安。

以上均属于见诸记载、多为人知的社团,实际上,还有更多不见于记载、鲜为人知的诗社,所谓“大江以南,无地无之”,绝非虚言。这些遗民作家于结社唱和的同时,也积极从事抗清复明活动,其中有些人甚至为此献出了生命。比如东湖三子社的吴易,曾一度隐居于吴江东湖,与史玄、赵焕互相唱和,辑有《东湖倡和集》。清兵过江后,吴易于吴江起兵,军士全用白巾裹头,号称“白头军”,专擅长打水战,曾造“箭艘”数百,“出没五湖三泖间”。当地士人纷纷参与,有为之统筹军食的,有料量军务的,有冲锋陷阵的,还有遥相策应的,诗友史玄就是他的得力助手之一。吴易本打算联络浙江义军及海上部队,“以图大举”,不料事情泄漏,被清军捕获,不幸遇难。此事,陈去病《明遗民录》有详细记载。

除了吴易,江苏籍作家中诗词出众而抗清遇难的作家还有陈子龙、夏允彝、夏完淳、瞿式耜等人,他们以自己的文学创作和英勇行为谱写了清诗史上壮丽的篇章。另外,虽未死难却长期从事抗清复明活动的作家更比比皆是,其中数惊隐诗社为最突出。这个诗社的成员不限于吴江一地,而是包括了江苏、浙江各地的作家,总共有五十人,“皆前朝遗老,绝意进取,藉诗歌以写其怀抱”。每年五月五日和九月九日,诗社成员都要祭奠屈原和陶渊明,并共同写诗表达守节心志,寄托自己的哀思,实可谓“月泉吟社之流亚”^①。其中顾炎武、归庄、吴宗潜兄弟、范风仁、陆圻等人始终没有停止过秘密抗清活动,“来往兵间,数蹈危难”^②,惊隐诗社其实也是他们联络同志、传递消息的一种方式。

当然,还有不少遗民作家选择了另外的道路,即将主要精力投入到学术

① 杨风苞:《书南山草堂遗集后》,《秋室集》卷一,《续修四库全书》本。

② 黄容:《明遗民录》卷五,见《明遗民录汇辑》,第215页。

研究和艺术创作中去。比如惊隐诗社的王锡阐,全力钻研历学,兼通中西历法,并自立新法,以测日月之食,著有《大统西历启蒙》、《推步交朔》、《历法》等书,成为中国著名的天文学家和历学家。与他相似的还有宣城的遗民梅士昌及其儿子梅文鼎等人。顾炎武说过:“学究天人,确乎不拔,我不如王寅旭(锡阐字)。”充分肯定了这类作家的治学道路。再比如吴炎、潘耒,倾全力编撰《明史》,立志存一代史书,成一家之言,后因牵涉庄氏明史案而被清廷杀害,未能如愿;还有朱鹤龄,长于笺疏之学,终年闭户著书,先后为李商隐、杜甫诗集作笺注,又撰写《毛诗通义》、《读左日钞》等著作。更多的遗民则投入到艺术创作中去,除写作诗歌以外,又兼涉书法、绘画、篆刻等,如龚贤、范凤仁、顾樵、徐白等人,皆兼通书法和绘画,于多个艺术领域获得卓越的成就,从地域上讲,这也是江苏浓厚的文化艺术氛围所致。

然而无论选择哪一种道路,遗民作家的行为都是反抗现状、保持气节的表现,可谓殊途而同归。这当中,将所有人们连系在一起、并彼此保持沟通的还是诗歌创作,诗歌对遗民作家来说俨然构成了一个有别于外界的天地,恰如常州诗人吴钟峦所说:“商亡,而首阳《采薇》之歌不亡,则商亦不亡;汉亡,而武侯《出师》之表不亡,则汉亦不亡;宋亡,而《零丁》、《正气》诸篇什不亡,则宋亦不亡。”^①由此可见,诗歌创作乃是他们人生信仰和生存价值的依托,对所有人来说它都是不可缺少的。

江苏的作家与浙江又有所不同,他们大多继承的还是“明七子”的创作道路,即以汉魏、唐代为宗法对象,很明显,“七子”的影响在这里较其他地区要大,这当然是有历史和地域原因的。

首先,江苏是全国社团活动的中心,东林党的传统深入人心,大本营建于吴中的复社便是以传承东林精神自居的。而江苏自东林以来大多文人社团都以“七子”的主张为自己的文学纲领,包括清初江苏的文社如沧浪社、同声社、原社、真社、恒社、七录会等,皆无例外。

其次,“七子”派打出宗法盛唐、规模杜甫的口号在诗界极具号召力,且跟

^① 吴钟峦:《岁寒松柏集序》,引自全祖望:《明礼部尚书仍兼通政使武进吴公事状》,《全祖望集汇校集注》,第909页。

明清易代的“天崩地解”之时代环境恰相吻合。换句话讲,杜甫不仅是诗歌创作的典范,也是人格精神的楷模。

其三,明末云间诗派作为诗界一大宗,恰亦在江苏境内,其领袖陈子龙公开标举“七子”旗帜,倡导复古,相当程度上抵消了竟陵派造成的影响。综上所述,“七子”的文学观念在江苏遗民诗人自然要更为普及。

以前举作家为例,顾有孝是惊隐诗社兼西郊吟社成员,也是陈子龙的朋友,他的诗学观与陈子龙完全一致,顾氏见到明末吴中诗习多渐染竟陵风气,曾经“与徐白、潘陆、俞南史、周安、顾樵辈扬榷风雅,一以唐音为宗。有孝选《唐诗英华》,盛行于时,后来诗体为之一变。”^①。又如东湖三子社的史玄,“初值钟、谭主盟,相率为凄声促节,未能自振于古。后居东湖,与惕斋(吴易)联合,则全法少陵,格律日进。”^②这也是摆脱竟陵影响的例子。再如铜山诗人万寿祺,“其视李、何诸子,正犹西昆之与义山”^③,江都诗人卓尔堪,“其诗多雄奇慷慨之音,李文襄以为两汉、三唐之作”^④;还有兴化诗人李沂,“深入盛唐大家之室”(《扬州府志·人物志》),“力辟竟陵一派,与中州张匏客兄弟相为资助,于是兴化言诗者多宗之”^⑤等等,这样的例子其实很多,包括著名诗人顾炎武,他对“明七子”亦抱着崇敬态度,顺治中北游济南时曾作诗说:“绝代诗题传子美,近朝文士数于麟”(《济南》),其实明遗民并不如后代人们想象的那样对“七子”充满了反感。以上说明,“七子”的影响在江苏作家中远未消失。即使不愿追随“七子”、反对一味宗法盛唐的诗人,多数也不愿离开汉魏和唐代的范畴,如顾樵“诗隽永,有钱、刘风味”^⑥,吴宗汉“思致深沉,音节道美,甚得中唐风味”^⑦,吴宗泌“甚得中唐风格”^⑧,冯班诗“置之中晚唐人集中,

① 潘耒:《松陵文献》卷十,《四库禁毁书丛刊》本。

② 王豫:《江苏诗征》卷九十七,道光元年刻本。

③ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十三,第一册,第111页。

④ 阮元:《淮海英灵集》甲集卷一,《丛书集成初编》本。

⑤ 阮元:《淮海英灵集》丁集卷一。

⑥ 潘耒:《松陵文献》卷十。

⑦ 潘耒:《松陵文献》卷十。

⑧ 黄容:《明遗民录》卷五,见《明遗民录汇辑》,第217页。

几无可辨”^①，陶征“为诗取法六朝、初盛唐，苍老遒逸”^②以及邵潜“风格逼古”，“入之萧选中，岂可复辨”^③等等，此类例证甚至不少于前者。于是就发生了这样的问题，吴地的遗民创作与明末时相比，究竟有何差别？其艺术特色又该如何界定？

实际上，江苏遗民诗人的水平是参差不齐的，他们中不少人并没有从格套中摆脱出来，相当程度上还保留着诸如章法、语辞、意象等程式化因素的痕迹，情况和云间派作家比较相似，即因袭成分大于创变因素。但是，也有一部分作家，确实与上述情况不同，他们已从单纯因袭古人的圈子走出来，确立起了自己的风格特色。这些作家也没有离开古人的传统，而是在尊重传统的前提下突破了程式化和类型化的框子，表现出时代和个人的特点，这样，清诗的面貌便于此有所体现。其实，该批作家才是遗民诗人中的佼佼者。他们之所以能取得如此成就，一是因为其艺术修养要高出其他作家一筹，曾经历过长期的创作磨练，非一时之模仿者所可比；二是因为他们善于反思，具有了自己独立的见解；三是他们的创作紧贴生活，能将诗歌紧紧和生活捆在一起，现实的真切感受给了诗人新鲜的灵感。这样，时代气息和个人特色就自然而然从笔下流淌出来了。江苏该批作家在遗民诗人中所占的比例虽然不大，但取得的创作成就却高于其他地区，这也是客观事实。

江苏遗民诗人最集中的区域共有三处，一是吴中地区，二是金陵地区，三则是江北的扬州地区。吴中地区是经济最发达的地带，党派活动最活跃的地带，也是江南文化色彩最浓重的地带，诗歌创作自然呈现出多元的状况。这里选择有代表性的述之。

二、顾炎武与吴中诗人群

冯舒(1593—1649)，字已苍，号默庵，江南常熟人，明诸生。为人躯干伟然，直肠快口，遇事敢为，不避强势，“小人嫉之如仇”^④。与弟冯班并负诗名，

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，74页。

② 阮元：《淮海英灵集》甲集卷二。

③ 邓汉仪：《诗观》二集卷六。

④ 邓之诚：《清诗纪事初编》，第71页。

因个人意气未参加诗社。跟同邑钱谦益交善,为钱谦益所推许,钱曾为之作《冯已苍诗序》。论诗“以晚唐为宗”^①,曾经和其弟“以《玉台新咏》、《才调集》教人”^②。冯舒的死也与诗歌有关,据王应奎《柳南随笔》记载:“(冯舒)尝以议赋役事触县令瞿四达,瞿深衔之。会已苍集邑中亡友数十人诗为《怀旧集》,自序书太岁丁亥,不列本朝国号、年号,又压卷载顾云鸿《昭君怨》诗,有‘胡儿尽向琵琶醉,不识卷中是汉音’之句,卷末载徐凤《自题小像》诗,有‘作得衣裳谁是主,空将歌舞受人怜’之句,语涉讥谤,瞿用此下已苍于狱,未几死,盖属狱吏杀之也。”这又是一桩“文字狱”案,而冯舒的遗民立场和创作态度也因此可见。冯舒有《默庵遗稿》十卷,其中后三卷为人清后所作。

冯班(1604—1671),字定远,号钝吟,冯舒弟,与兄并称“海虞二冯”。学问淹博,善于持论。冯班的诗学观点受钱谦益的影响较深,而又颇具个性。他著有《钝吟杂录》一书,泛论学术,兼及诗歌,眼界开阔,多有灼见。其谈诗的重心在批判“明七子”,兼斥竟陵:“王、李、李、何之论诗如贵胄子弟倚恃门阀傲忽自大,时时不会人情。钟、谭如屠沽家儿,时有慧黠,异乎雅流。”^③因批判“七子”,又延及宋代严羽:“嘉靖之末,王、李名盛,详其诗法,尽本于严沧浪。”“沧浪论诗止是浮光掠影,如有所见,其实脚根未曾点地。”^④再由批严羽,而泛及宋代诸大家:“读书不可先读宋人文字。”“夺胎接骨,宋人谬说,只是向古人集中作贼耳。”“东坡书有坏笔,诗有坏句,大家举止,学他不得。”“荆公诗多渗漏。”“宋人作著题诗不如唐人咏物多寓意,尚有比兴之体。宋儒多不解诗。”^⑤,等等。

《四库全书总目提要》认为冯氏兄弟论诗宗旨在排斥“江西体”:“‘二冯’乃以国初风气矫太仓、历城之习,竞尚宋诗,遂借以排斥江西,尊崇昆体。”“其说力排严羽,尤不取江西宗派。”实际上,冯氏兄弟的主要矛头并非针对江西

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十五,第一册,第143页。

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第71页。

③ 冯班:《钝吟杂录》卷二,文渊阁《四库全书》本。

④ 冯班:《钝吟杂录》卷五。

⑤ 冯班《钝吟杂录》卷四。

派。清初诗坛确有宗宋的支脉,前面已经提及,但学“江西体”的人却极少。细观冯班持论,他们其实是整体地反对宋诗。这一点,兄弟二人与“七子”派倒是一致的。不过,冯氏论诗的宗旨尚不在此,而在于矫正清初宗法“七子”和竟陵的风气,还是邓之诚讲的对:“(冯班)盖矫‘七子’、钟谭之穷,而不堕宋人之直率者也。”^①

冯班一贯推举晚唐和南朝,这一点和钱谦益不同。《四库全书总目提要》指出:“(冯氏)二人皆以晚唐为宗,由温、李以上溯齐梁,故《才调集》外又有《玉台新咏》评本,盖其渊源在二书也。”冯班《钝吟杂录》云:“沈、宋之前不云李峤、苏味道,王右丞以后不云钱、郎、刘随州,李商隐以下不言温飞卿,元、白以下不言刘梦得,皆缺也。”“看齐、梁诗看他学问、源流、气力、精神,有远过唐人处。”^②冯氏兄弟公开倡导晚唐和齐梁,在清初诗坛可谓独树一帜。究其渊源,又与吴地的文化底蕴有关,是一种地域文化的体现。冯氏兄弟的目的原是通过宗法晚唐和南朝诗歌,走出模拟古人的怪圈,开创自己的风格特色,所以冯班云:“学书须学真迹,不是不看石刻;作文要作自家话,不是不学古人。”^③我们从“二冯”依据地域文化矫正模拟风气,突破汉魏、盛唐格局的思路看,确是有其积极意义的。康熙后期著名诗人赵执信对冯班的理论就独有会心,推崇备至,在其论著《谈龙录》中云:“弱冠入京师,闻先达名公绪论,心怦怦焉每有所不能愜,继而得冯定远先生遗书,心爱慕之,学之,不复至于他人。”^④可见冯班的思想确实影响了后代的创作。

冯舒和冯班做诗均不多,但都具有相当功力,所谓“人有才调十分仅露三分者,斯两家是也。”^⑤他们讲究比兴,好假物传情,借古讽今,虽委婉曲折,却能传达出时代感受。比如甚为吴乔赞赏的冯班作品:“禾黍离离天阙高,空城寂寞见回潮。当年最忆姚斯道,曾对青山咏六朝”(《有感》),“席卷中原更向吴,小朝廷又作降俘。不为宰相真闲事,留得丹青夜宴图”(《江南杂感》之

① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第74页。

② 冯班:《钝吟杂录》卷五。

③ 冯班:《钝吟杂录》卷五。

④ 赵执信:《谈龙录序》,《赵执信全集》,齐鲁书社1993年版,第532页。

⑤ 袁行:《清人诗集叙录》第123页。

三),皆可谓假古讽今,“寓亡国之戚”的例子。相比之下,冯舒的七言古体写得较为出色,舒展自如,开合有度,没有空搭架子的感觉,而冯班的七言律体则功力较深,主要学习杜牧、李商隐,能写出时代的氛围。下面各引一首:

前年扰扰惊北兵,城南万室成榛荆。先人敝庐二百载,劫灰一旦无留赢。妻儿奔迸走村落,穷乡岌岌如浮萍。今年兵锋似稍息,还思丘首乘新正。提携襁被觅我室,门巷尽毁余一楹。墙颓迎面逼城郭,瓦破触脚争鼯鼯。伤心世事遽如此,欲哭不可还吞声。徘徊日落四壁静,屏当寝具心怵怵。空中忽闻响淅沥,侧耳倾听何璁璁。惊呼童子问何事,云是漫天飞六翼。质明披衣出启户,但见遍野生瑶琼。我家童子颇好事,问我此日将何营。袁安高卧亦徒耳,谅少履迹窥门闾。不如策杖出门去,岂无客右居长卿。老人扪心只悲叹,眼前有几弟与兄。孙公廊楼足水石,窈窕几欲方蓬瀛。遐想主人闻我至,披帷炙炭欢相迎。钱家怀古亦轩敞,长松偃蹇多高情。悲哉吾友今已矣,孤子肃客伤茕茕。最喜陆二颐志堂,梅花百树方含英。孟凫寓居亦自好,两地难踏冰峥嵘。石林开士吾老友,诗篇白业久与盟。传闻新年去东塔,不知何处煨折铛。先人北山有杰阁,低头正与虞山平。犬羊牛马恣蹴踏,曲池已塞朱栏倾。弓刀毳褐塞满路,行不得也空鵙鸣。不如归我穷村去,还殚老妇斟藜羹。千钱赁得舟一叶,乘兴鼓楫凭纵横。抵村野犬吠如豹,迎门孺子惊喜并。亟呼暖水濯我足,还倾浊酒浮深觥。榾柮火红山芋熟,老幼团坐忘深更。老人忽然志不得,举杯欲饮泪已盈。忆昨前年七月半,杀人不异屠牺牲。只今白骨竟何在,无乃冰雪相支撑。血流遍地未可洗,白雪得无今亦赭。吾闻北人耐寒冷,毡裘惯于冰霜争。天公意或骄此虏,故借深雪添狰狞。吁嗟此意良未晓,管窥自笑真硜硜。眼前有饭且饱吃,来朝看取赤日东方生。

——冯舒《雪夜归村中即事》

风景当前漫抚膺,东南忍见杞天倾。龙盘王气山空在,马渡江潮水未平。谁致倒戈攻铁瓮,更闻降孽掠芜城。谢安王导惟丘墓,天堑徒萦

十万兵。

——冯班《感事》

冯舒的前一首古风洋洋洒洒,总共七十八句。由乱后归家起笔,略作交待,即转为雪景描绘,继而叙述访友寻旧的经过;在长篇的访寻叙述之后,再折回家中,通过老人的回忆,勾出前年的灭族式杀戮,揭开了真正要表达的主题,而前面家园的荒芜、雪景的描绘至此也汇为一处,取得了震撼人心、悲愤叠加的艺术效果。徐世昌《晚晴簃诗汇》指出,冯舒诗“古风才气差纵逸”^①,肯定了他的特长。冯班的《感事》乃明显仿效杜牧、李商隐的咏史诗,却以前人的咏史手法来感叹时事,清初的时代气息浓厚,所谓“其情深,其调苦,乐而哀,怨而思”者^②。“二冯”的诗歌主张固然有其局限之处,但他们创作中紧贴生活的部分还是颇具特色的,因而值得肯定。

顾炎武(1613—1682),原名绛,更名继坤,字忠清,入清改名炎武,字宁人,号亭林,又自署蒋山傭,昆山人。复社成员。顾炎武是清初著名的思想家,一生致力于抗清复明的事业,为之奔波颠沛,历尽艰辛。初与归庄等人从嘉定起兵抗清,失败后侥幸逃脱,又和福州的唐王政权取得联系,被授予兵部职方司主事一职,继续秘密从事反清复明活动,期间还参加了遗民自发组织的惊隐诗社。四十五岁以后,渡江北上,足迹遍布山东、河北、山西、陕西,最远到达今内蒙古境内的榆林,广泛从事地理、人文方面的考察,同时联络同志,为恢复事业作长期的打算。这期间还曾两次以死抗拒清廷的征召。七十岁客死于陕西的华阴。顾炎武一生著述甚丰,有《天下郡国利病书》、《肇域志》、《日知录》、《音学五书》、《金石文字记》等,学术上成就卓著,开有清一代的学术风气。诗则有《亭林诗集》,现存四百余首。

作为一代学术大师,顾炎武的主要精力固然不只在诗歌创作方面,所以作品的数量并不多,但是,凡所作皆全力以赴,用功极深,故诗歌的质量很

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十五,第一册,第143页。

② 钱谦益:《冯定远诗序》,《钱牧斋全集·初学集》卷三十二,第939页。

高,决非随意为之者。早已有评家指出,顾炎武的诗自“明七子”入手,主要效法杜甫。如徐世昌说:“诗初自‘七子’入,进而益上,心摹手追,惟在少陵。”^①有论者甚至认为:“宁人诗甚高老,但不脱‘七子’面目气习。”^②应该承认,顾炎武目前留存的诗作当中,的确带有“七子”格调的痕迹,也即某些意象群的类型化倾向,但所占的比重很少,绝不是顾诗的主体。另外,顾炎武对杜甫的宗法也是事实。然而,顾炎武学杜首先是继承杜诗的悲剧精神,属于一种和杜甫深层次的灵魂沟通,其次才是依托真切的现实感受和自我情怀对杜诗艺术的灵活运用,也即是说,顾诗属于活学,而非死学。因此顾炎武的作品体现出了鲜明的时代特征和个性特色,与“七子”之学杜偏重搭建架子和因袭词汇显然不同。我们先选两首五言古诗《秋山》来看一下:

秋山复秋山,秋雨连山殷。昨日战江口,今日战山边。已闻右甄溃,复见左拒残。旌旗埋地中,梯冲舞城端。一朝长平败,伏尸遍岗峦。北去三百舸,舸舸好红颜。吴口拥橐驼,鸣笳入燕关。昔时鄢郢人,犹在城南间。

秋山复秋水,秋花红未已。烈风吹山冈,磷火来城市。天狗下巫门,白虹属军垒。可怜壮哉县,一旦生荆杞。归元贤大夫,断脰良家子。楚人固焚麋,庶几歆旧祀。勾践栖山中,国人能致死。叹息思古人,存亡自今始。

这两首诗属联章体形式,作于顺治二年(1645),当时正是江南一带抗清斗争最激烈的阶段,几乎每一地段都是经过浴血奋战以后才被清军占领,当地民众为此付出了惨重的代价。攻占之后,清军在江南地区反复地屠城,一时河水为之染红。作者亲身经历了这一切,他的感官受到强烈撞击,情感陷入巨

^① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十一,第一册,第82页。

^② 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,载《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第2351页。

大的悲痛当中。此诗的创作是直接从小心里掏出来的,前人的技法已经成了一种积淀,而非自觉的效法。该组诗的叙述方式质朴,浑厚,倾向性通过叙述表达出来,某些地方还借鉴了民歌的手法,如复沓句型等。以上这些的确接近杜甫,是对杜诗表现手法的继承。但此两首诗个性化的特点也很鲜明,“秋山”这一意象便是作者自创的,它贯穿了全诗始终,且以之为题,带有统领全诗的意义。另外,“秋雨”和“秋花”这一对意象又在作品前后予以衬托和辉映,全诗呈现出一种特殊的艺术氛围。连续的战斗和连绵的秋雨,死者的鲜血、掳走的红颜和开在雨中的红花,这一切都在彼此呼应,并交织于一起,构成一幅悲惨、酷烈的图画。此幅图画的主体正是那被雨水和血水冲刷的秋山。秋山的苍凉挺拔、巍然不动深深打动和激励着作者,它是这块土地灵魂的象征,是国人意志的显现。两首诗在末尾提到的楚国的“鄢郢人”和越国的“国人”其实均是借指抗战的民众,也即秋山的主人。诗人以他们的不屈回应全诗开头,完成了作者自我意愿的表达。

此一组诗极具创意,完全突破了古人的框架,成为顾诗的一种个性化典范。可以发现,诗中并没有烂熟的类型化意象,如“青天”、“白日”、“凤阙”、“陵寝”等;再者,这一组诗其实也不光是学杜甫,还明显地受到了屈原《国殇》的影响,尤其是第一首。可见作者的确调动了自己长期的学习积累,构建出这样一个独特的艺术世界。后人认为顾诗“然词必己出,事必精当,风霜之气,松柏之质,两者兼有”^①,是完全正确的评价。

相比之下,顾炎武的七言律诗艺术水平更高。实际上,七律在创作上也是难度最大的诗体之一,自杜甫以来,前人的开掘已经取得了很高的成就,势必难再突破。此外,“明七子”创作上的程式化倾向在七律一体上表现得也最为突出和极端,几乎成了一种套路,弄得不好,作者很容易就滑到格套路子上去,变成一种拼接式的批量产品,把框架一搭,词藻一排,千篇一律,毫无特点可言。在这种情况下,顾炎武的七律特点究竟在哪里呢?我们不妨引录两首以示:

^① 沈德潜:《明诗别裁集》卷十一,第300页。

日入空山海气侵,秋光万里自登临。十年天地干戈老,四海苍生痛哭深。水涌神山来白鸟,云浮仙阙见黄金。此中何处无人世,只恐难酬烈士心。

——《海上》之一

长看白日下芜城,又见孤云海上升。感慨河山追失计,艰难戎马发深情。埋轮拗镞周千亩,蔓草枯杨汉二京。今日大梁非旧国,夷门愁杀老侯嬴。

——《海上》之四

《海上》这组七律一共四首,作于顺治三年(1646)秋季,当时江浙沿海和岛屿之间有张国维、张煌言领导的反清军队和明鲁王政权,作者与他们保持着密切的关系。从诗中描写的景致来看,诗人是来到了海上,此行显然与联络抗清事宜有关。顾炎武的七律总是带有极为强烈、沉厚的情感,这是顾诗震撼人心的一个重要原因,同时,也是作者冲破类型化牢笼的锐器。顾炎武除了加强实物描写、创造现场感之外,一个重要特点就是多用动词,制造强烈的动感,以此突破七律板重的格局,摆脱格调的束缚。前一首诗首句就连用了两个动词,第三联的上下句也各用两个动词;而第二首的首联不但前后两句各用两个动词,而且后句的“又”字将上下两组动词连贯起来,进一步增强了动作的连贯性。全诗由于积极调度和使用动词,造成现场气息的浓厚以及作者情感表达的流动和富于变化,四平八稳的格调框架自然就消解了。前人称:《海上》七律四首“无限悲浑,故独超千古,直接老杜。”^①就是肯定了顾诗的情感深切和自具面目这样两点。

顾诗七律中类似的句子还有:

曾来白帝寻先主,复走江东问仲谋。

——《八尺》

^① 林昌彝:《射鹰楼诗话》卷十八,《续修四库全书》本。

愁看京口三军溃，痛说扬州十日围。

——《赠朱监纪四辅》

名泉出地环岩郭，急雨连山净火旻。

——《济南》

演易已成殷牖贲，援秦犹学楚囚音。

——《酬王生仍》

永夜刀鸣动箭中，起看征雁各西东。

——《永夜》

驱除欲淬新劖剑，拜舞还思弹旧冠。

——《元旦》

陵阙生哀回夕照，河山垂泪发春花。

——《又酬傅处士山次韵》之一

苍龙日暮还行雨，老树春深更著花。

——《又酬傅处士山次韵》之二

固然，顾炎武的七律诗并没有创出全新的体式，它主要还是继承了杜诗的艺术传统，但那绝不是依样画葫芦式的效仿，而是融入了自己的生活体验和语言特色，所谓“盖得杜之神，而非袭其貌者所可比也”^①。顾炎武本人对学习古人也有自己的看法，他曾对人说：“君诗之病在于有杜，君文之病在于有韩、欧，有此蹊径于胸中，便终身不脱依傍二字，断不能登峰造极。”^②作者的期

① 张维屏：《听松庐诗话》，《国朝诗人征略》初编卷三，第45页。

② 顾炎武：《与人书》十七，《亭林文集》卷四，《四库禁毁书丛刊》本。

许是很高的,他不但要摆脱依傍,还要“登峰造极”,也即与古人并肩而立,此种创作观接近黄宗羲,甚至比黄更高一筹。应该讲,这也是作者创作上能够取得较高成就的原因之一。

顾炎武的诗歌喜好运用典故,这也是众所周知的,典故的精确、合理运用增加了诗篇的厚度,扩大了顾诗的表达能力,同时为顾诗蒙上一层学术色彩,它是作为学者顾炎武的风格特色之一。但一定程度上亦增加了阅读的难度,使得顾诗的普及存在某种困难。当然,从总体上讲,顾炎武的诗歌成就在清初遗民作家中是属于出类拔萃的,这是诗学界公认的结论。

与顾炎武关系极好、自称“同乡同学又同心”(《宁人柬来》)的诗人是归庄。归庄(1613—1673),一名祚明,字玄恭,号恒轩,昆山人,归有光曾孙。复社成员,入清后又加入惊隐诗社和假我堂诗会。归庄性格疏宕激昂,好奇狂傲,而富有艺术才华,善草书,自称狂草近代无敌,又工墨竹画,远近闻名。家贫甚,至门破不可关,椅坏不可坐,却依旧饮酒悲歌,旁若无人。顾炎武形容归庄:“峻节冠吾侪,危言惊世俗。常为扣角歌,不作穷途哭。生耽一壶酒,殆无半间屋。惟存孤竹心,庶比黔娄躅。”(《哭归高士》之二)顾、归二人在乡里性格相投,俱不谐于俗,世人有“归奇顾怪”之目。

顺治二年(1645),清廷下薙法令,昆山民众乘势起事,系逮清县令阎茂才,归庄随即鼓动民众杀死县令,举行武装抵抗。后抵抗失败,惨遭屠城,归庄一家有六人遇难。归庄本人则改僧装亡命外地,自号“善明头陀”。乱定后,曾在吴越一带游历,一度到淮上万寿祺家坐馆,晚年生活不能自给,至寄食僧舍,贫困以死。著有《恒轩诗集》,久已散失,今存《归玄恭遗著》和《归庄手写诗稿》,存诗二百余首。

据保留下来的作品看,归庄的诗痛斥清军暴行、鞭挞清朝统治,极为直率、大胆,愤慨激昂,触目词语比比皆是,在现存遗民诗中显得十分突出。这里选一首著名的《悲昆山》以示:

悲昆山,昆山城中五万户,丁壮不□□□□,顾同老弱妇女之骸骨,
飞作灰尘化为土。悲昆山,昆山有米百万斛,战士不得饱其腹,反资贼虏

三日谷。悲昆山，昆山有帛数万匹银十余万斤，百姓手无精器械，身无完衣裙，乃至倾筐篋，发窆窖，叩头乞命献于犬羊群。呜呼！昆山之祸何其烈！良繇气懦而计拙，身居危城爱财力，兵锋未交命已绝。城陴一旦驰铁骑，街衢十日流膏血。白昼啾啾闻鬼哭，乌鸢蝇蚋争人肉。一二遗黎命如丝，又为伪官迫偃头半秃。悲昆山，昆山诚可悲！死为枯骨亦已矣，那堪生而俯首事逆夷。拜皇天，祷祖宗，安得中兴真主应时出，救民水火中！歼郅支，斩温禺，重开日月正乾坤，礼乐车书天下同。

这首歌行体长诗由于字体不清而残缺，但却属当年昆山惨案的实录，具有独特的文献价值，更重要的是表达出了作者当年呼天抢地、声嘶力竭的悲怆之情，至今读来震撼人心。与之相似的作品还有《伤家难作》、《避乱》、《断发二首》、《读郑所南心史已成七十韵后钱希声明府以十律见示复次韵十章》等。

归庄的诗大多直抒胸臆，不事雕琢，正因为此，语言上不免有粗率的地方，显然他不及顾炎武的精湛和凝练。归庄也曾奉钱谦益为师，但两人性格相差很大，钱谦益曾说过：“余好佛，玄恭不好佛；余不好酒，而玄恭好酒；余衰老如枯鱼干蜃，玄恭骨腾肉飞，急人之难甚于己，两人若不相为谋者。”^①从创作上看，两人也不见有相似之处。相比之下，倒是归庄的五言古体写得较为出色，尤其是叙事类作品，开合有致，颇有章法。试举《避乱》为例：

中林张网罗，群鸟皆高飞。深山多虎狼，白日行人稀。吾生何不辰，举足逢百罹。浩浩乾坤内，蹇蹇靡所之。夜半惊祸患，独身走荒蹊。月黑急雨至，道滑津渡迷。破帽怯薄寒，短衣湿淋漓。村墅越七八，天明得招提。招提实旧馆，为复且羁栖。适会藏亡觉，艴嵬非我宜。微闻我同姓，侨居张浦湄。敢惮行路难，去去还相依。逢人问前途，回首忘东西。劲风吹敝盖，足力不自持。十步九颠蹶，鼻额沾途泥。更苦伤右胫，行步益遭迤。时时至浦上，苦饥甚于疲。寻访杳无踪，踟躕将安归？舅氏有苍头，一廛良在兹。穷途且投止，叩门色忸怩。其家见我状，怪问所从

① 钱谦益：《归玄恭恒轩集序》，《钱牧斋全集·有学集》卷十九，第821页。

来。怜我遭多难，引我进茅茨。趣为具汤沐，以次更裳衣。斯须陈酒食，得解冻与饥。寻捧枉席至，与我息劳罢。体苏魂来复，始觉身艰危。乱世风俗恶，凡事皆逆施。臣则卖其君，主亦受奴欺。况非亲隶役，又当危苦时。情厚执礼恭，良亦世所稀。世人读诗书，荆棘满胸怀。田父不识字，往往见天机。居家既多惧，远行又无资。于兹托孤踪，庶几免忧疑。夜梦游四方，忽复在庭闱。觉来若有失，中情怆以悲。开户天苍茫，风雨寒凄凄。长吟写我心，涕下沾双扉。

此诗作于昆山之难以后，叙述逃亡颠沛的过程，头绪清楚，详略有致，且夹叙夹议，诗中一幕幕情景如在目前，令人不觉其长，不感其烦，显然是借鉴了杜甫的艺术手法。实际上，归庄作为归有光的曾孙，在诗歌叙事方面，还继承了其祖的文章风格，只要读一下归庄的散文，就能看出诗文之间的联系。

归庄的诗也有奇的一面，主要表现在他的某些写景之作，意象冷峻、萧森，神思出人意表。试举一首：

蟾兔中天色，姮娥独夜心。孤光浮绿醕，清怨入鸣琴。大壑层冰壮，空山古木森。举头一长叹，难遣为情深。

——《十一月十五夜月》之二

邓之诚称归庄的写景诗“奇乃在骨”^①，上作可视为一个例子。归庄说过：“必小不幸而身处陋穷，大不幸而际危乱之世，然后其诗乃工也。”^②此的确是一条颠扑不破的真理；然而，作者诗中奇峻的风格也是其个性、气质的一种展现，不尽与乱世有关。否则的话，众多遗民诗人的作品就不会发生差异了。

三、杜濬与金陵诗人群

金陵为六朝古都，又是明朝的陪都和南明王朝的旧都，那里有着太多令

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第9页。

② 归庄：《吴余常诗稿序》，《归庄集》卷三，上海古籍出版社1962年版，第182—183页。

明遗民魂牵梦绕的处所,再加上金陵乃文人墨客荟萃之处,吸引着各地的诗人,这里同时也是遗民作家集聚之所,前朝遗老彼此间结社唱和,形成了一种带有前代余韵的文学小气候,此也属于特有的文学景观。其中最著名者是林古度、杜濬、邢昉和纪映钟四人。

林古度(1580—1666),字茂之,一字邦子,号那子,福建福清人,自父辈起移家金陵。林古度在遗民作家中年辈最高,万历间即负盛名。其诗先学六朝,后与曹学佺、鍾惺等人相唱和,受鍾惺影响,濡染竟陵诗风。明亡后,由原住址华林园移居真珠桥南陋巷,贫困潦倒,“掘门蓬蒿”,夏无蚊帐,冬卧败絮,却依旧弹琴诵诗不辍,将儿时一枚万历钱,佩之终身,吴嘉纪、汪楫曾为其赋《一钱行》。清初诗人如邢昉、顾炎武、方文、钱谦益等皆有赠诗。

林古度所作诗原有数千首,顺治中付王士禛删定,仅存其一百五六十首,即《林茂之诗选》。集中所收皆早年之作,所谓“刻意六朝,未染楚派者也”^①。对此,邓之诚评论说:“士禛之选盖惧以文字贻祸,托言标格,以欺当世之人耳。”^②这是符合王士禛原意的。可以推想,原诗集里应该有不少“故君、故国之思,凭吊兴亡之作”^③,可惜今天见不到了。

幸好卓尔堪《明遗民诗》收录有林古度清初作品三首,我们借此或许可以窥见这位老诗人入清后的风格面貌^④。此三首作品中的两首为七言歌行体,一首为五言律诗,而以前两首歌行体最有名,题目为《新柳篇》和《新燕篇》。刊于康熙十一年(1672)的邓汉仪《诗观》也收录了这两首诗,并附有一段说明:“二诗林那子和曹能始作,时与曹未有交也,因见和篇而异之。则始以忘年,终成白首,交情所自始也。”^⑤按照邓汉仪的说法,这两首诗乃是和曹学佺的作品。曹学佺与林古度唱和原本在万历年间,该时曹氏正于金陵任职,以后曹学佺入蜀中、赴广西、归福建,死于顺治三年(1646),两人不可能再见面。另外,现存曹学佺的《石仓诗稿》卷一为《金陵集》,全部是作者早年任职金陵

① 王士禛:《渔洋诗话》卷下,见《清诗话》,第210页。

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第282页。

③ 邓之诚:《清诗纪事初编》,第282页。

④ 注:另有一首七言绝句《冬夜》,见徐珂:《清稗类钞·隐逸类》、王士禛:《池北偶谈》卷十七。

⑤ 邓汉仪:《诗观》初集卷五。

时所作,其中收有曹的《新柳篇》和《新燕答沈从先作》二诗,均为歌行体,风格与林古度二作接近。如此说来,这两首诗当作于明万历年间。但是,作为清初诗选集的《明遗民诗》和《诗观》却收入了林古度的这两首作品,这又是一个不可解释的疑问。从林诗的语句来看,如“多少鬓颜消歇尽,曾如杨柳故还新”(《新柳篇》),“来寻故垒添辛苦,多少新人更旧主”(《新燕篇》),分明是鼎革后的语气,而曹学佺之作却是一般的怀古和艳情题材,二人有所不同。钱仲联《梦苕庵诗话》认为:“林古度《新燕篇》、《新柳篇》二诗皆吊南明福王朝覆亡之作,出以比兴,婉而多讽。”当有根据。这里且作为清初作品来看待。现引录其中一首以示:

东风吹动杨柳时,初紫雾缕绀烟丝。沿河间陌方荣树,离雪辞霜始放枝。枝头树底看仍旧,淑气才融春乍透。浓淡轻黄尚未匀,参差浅碧犹难骤。轻黄浅碧露郊墟,借草分蒲嫩有余。袅袅婷婷娇且怯,纤梢短线非一叶。王恭张绪漫争论,旅舍边营正怆魂。可堪系马章台畔,渐许藏乌向白门。白门紫塞那堪比,逗暖凝寒异生死。楚泽拂应齐,汉宫眠未起。舞出腰肢斗并柔,画来眉黛纤能拟。此时宛彼欲成行,此时攀折待条长。翠楼忽使佳人悔,驿路将令游子伤。曳雨摇烟日犹冷,艳李秾桃色俱醒。玉关羌笛动遥声,灞水隋堤弄微影。声声影影总愁人,软媚飘扬讵可陈。渤海高丛争拟贵,金城重见易伤神。多少鬓颜消歇尽,曾如杨柳故还新。

——《新柳篇》

此诗明显借金陵宫柳感叹兴亡,抒发对故明王朝的思念,笔调缠绵,若不胜哀。邓汉仪评论说:“二首是四子风调,却情致环生,无臃肿堆塞之病,所以为佳。”^①清初以初唐歌行体为取法对象、成就可观的作家,除了吴伟业外,就要数林古度了,且林古度成名在吴伟业之前,作为前辈作家,他应该对吴伟业的创作产生过某种影响。

^① 邓汉仪:《诗观》初集卷五。

金陵另一位在清初诗坛享有盛名的遗民诗人是杜濬。杜濬(1611—1687),初名诏先,字于皇,号茶村,湖北黄冈人。明朝副榜贡生,为人慷慨有大志,“欲赫然著奇节”^①。为避明末战乱,移家金陵。南明朝立,因见马、阮行事,朝政不堪,遂绝意仕进。在金陵参加遗民诗社重九会,广交诗友,与邢昉、纪映钟、余怀、邓汉仪、吴伟业、钱谦益、龚鼎孳、施闰章、王士禛等人皆有交往,一生以文章、气节自励。其友人孙枝蔚决定应清廷博学鸿词考试,杜濬得知,写信给孙说:“愿豹人坚匹夫之志,明见义之勇,毋为若人所笑!”^②晚年贫甚,至不能举火,终客死金陵。著有《变雅堂诗集》,今存诗近七百首。

杜濬的诗学观首先体现在“真诗”的提倡上。他说:“古今真诗皆露积于天地之间,无有遮蔽,不设典守也。”他强调写诗要有真情,反对雕琢语言,以致失去内心的真实情感,所谓“好新好异,渔猎伪书,钉铰难字,而且凿空吊诡,诘曲其词,用以欺世而盗名。”^③进一步,杜濬又认为:“世所谓真诗,不过篇无格套,语切人情耳。弟以为此佳诗,非真诗也。何也?人与诗犹为二物故也。古来佳诗不少,然其人要不可定于诗中。”也即是说,他心目中的真诗乃诗与人的完全合一,所谓“人即是诗,诗即是人”^④。这是一种极高的境界,只有具备了高尚人格的作家,而且内在精神与外在行为完全合一的作家才可能达到此种境界。其实,这是一种作者理想的诗歌境界。

杜濬对于明代后期的诗人皆有批评,他不满“七子”的模拟失真:“崆峒不入室,喧呼隔宫墙。指爪诚不轻,搔处自木僵。”也不满公安派和竟陵派的率意为诗和走入僻径:“中郎特好弄,脱手忽如忘。伯敬贵幽思,譬如无酒浆,五味皆不和,冷暖只自尝。”(《赠陈寒山社长四十韵》)杜濬本人的态度还是宗法盛唐:“以盛唐为门庭,以老杜为壶奥,以刘、柳为轩榭,自宋以下无讥焉。”^⑤可以看出,杜濬的眼界在相当程度上还局限在“明七子”范围之内,没有突破,他之所以不满“七子”,是因为他们缺乏真情实感,而不在提倡学习汉魏、盛

① 孙静庵:《明遗民录》卷十九,见《明遗民录汇辑》,第324页。

② 杜濬:《与孙豹人书》,《变雅堂遗集·文集》卷四,《续修四库全书》本。

③ 杜濬:《程孚夏诗序》,《变雅堂遗集·文集》卷一,《续修四库全书》本。

④ 杜濬:《与范仲闇书》,《变雅堂遗集·文集》卷八。

⑤ 杜濬:《喻先生诗序》,《变雅堂遗集·文集》卷一。

唐。这一点,他与顾炎武是很接近的。

杜濬的诗各体皆工,尤工五言。其五言专学杜甫,“于皇诗,师法杜陵,身际沧桑,与杜陵遭天宝之乱略同,故其音沉痛悲壮”^①(郑方坤《变雅堂诗钞小传》),功力深厚,一时难以比肩。以其深厚之功力,摹写天崩地解之时代及个人之患难流离,杜濬取得了撼动人心的艺术效果。这里举两首五言律体以示:

四月三之日,子规惊梦魂。天高吾不问,春去汝何言。口血腥花气,
关河阻剑门。此方多挟弹,未可恃君恩。

——《闻子规》

又值清明节,春晴只苦风。乡关惟我远,野哭与谁同。乱世纸钱薄,
荒江兵马雄。飘萍多少泪,半落酒杯中。

——《清明客瓜渚作》

杜于皇的五言律诗明显宗法杜甫,但他属于创造性的学习,而非格调摹仿。上举两诗中的意象如子规,固然来自杜诗,但作者的描写却完全是独特的。如“口血腥花气”一句,由战争的残酷联想到杜鹃花香的血腥味,真是神来之笔。邓汉仪评论说:“都是寻常眼面前语,他人却寻思不到。”邓还论其第二首云:“是说清明,却说到荒江兵马,其妙难言。”^②其实,这不仅仅是一个技巧问题,乃作者的真情所致,此即是“真诗”,诗中之情、之意都是从作者心中流淌出来的。这种作品不是模拟者能够写得出的,也不是稍有感触的人可以凭技术构想的,而是高尚人格精神的显现,是与时代共忧患的作家之魂的写照。正因为如此,所以“能使读者唏嘘叹息而不自禁”^③。

杜于皇五律的艺术功力极为深厚,语句凝练,意味深长,每一联都成为一个字足意满的小单元,彼此有多重勾连、相互呼应,让人反复品味,咀嚼不尽。

① 陈田:《明诗纪事》辛签卷十五,第3149页。

② 邓汉仪:《诗观》初集卷一。

③ 袁行云:《清人诗集叙录》,第85页。

阎尔梅尊称杜濬为“诗圣”，吴伟业尝自述：“吾五言律诗得茶村焦山诗而始进。”^①这些都充分说明，杜濬的创作道路是成功的，他不仅超越了明代“七子”，而且成为清初诗坛的一位“卓然大家”^②。

金陵地区还有一位享誉海内的遗民诗人，他就是被称为“布衣诗人第一”的邢昉。邢昉（1590—1653），字孟贞，号石湖，高淳人，明诸生，复社成员。少年时与海内诸名流游，诗名早著。入清弃诸生，隐居苏、皖交界的石臼湖，靠采拾湖中的菱芡菰米为生。尝旅食吴中、瓯越、金陵和镇江之间。平日全力为诗，苦吟不辍。交往不多，与陈子龙、李舒章、林古度、方文、杜濬、顾梦游、祖心、施闰章友善，曾参加重九诗会，与林古度唱和最多，后穷困以死。著有《石臼诗前后集》，前集为明代所作，后集为入清后所作。乾隆十六年（1751），其族孙邢恭在该集再版时作《石臼集后序》，指出：“原稿零星散轶，中复不尽纪年，后来虽经叙次，仍有应入后集而误入前集者。”，当代邓之诚发现前集中确有人清作品。现统计入清后的诗作约在九百首左右。

邢昉的诗学观和杜濬接近，即以唐代为宗，他认为：“诗止于唐，而不止于盛唐。”“诗可以弗汉魏，而断断乎不可以弗唐。”^③他比杜濬开通的地方在于不局限于盛唐，主张下延至中、晚唐。邢昉自己的创作就是宗法唐人，下及中、晚唐而止，古体兼学陶渊明。

有评论家指出，邢昉的创作前后期发生了变化，如：“昉好李梦阳诗，初以韦、柳为门庭，冲和肃淡，辞微而旨隐。及身遭变际，刻意学杜，犹存‘七子’习尚。”^④我们将前后集比较一下，明末时邢昉的五言诗主要是学习陶渊明和韦应物，风格冲淡、疏远；七言律诗则带有“七子”格调，大概受到了陈子龙的影响。入清后，邢昉直面现实的作品明显增多，家国之难、刻骨之痛萦绕笔端，“集中念乱伤离之作，读之令人感叹”^⑤。这里选其最有代表性的

① 吴伟业语，引自徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷十八，第一册，第189页。

② 卓尔堪：《明遗民诗》卷二，中华书局1961年版，第50页。

③ 见施闰章：《石臼诗集序》，载《石臼集》卷首，《丛书集成续编》本。

④ 袁行云：《清人诗集叙录》，第8页。

⑤ 邓之诚：《清诗纪事初编》，第98页。

《广陵行》为例：

客言渡江来，昨出广陵城。广陵城西行十里，犹听城中人哭声。去年北兵始南下，黄河以南无斗者。泗上诸侯卷旆旌，满洲将军跨大马。马头滚滚向扬州，史相堂堂坐敌楼。外援四绝誓死守，十日城破非人谋。扬州白日闻鬼啸，前年半死翻山鹞。此番流血又成川，杀戮不分老与少。城中流血迸城外，十家不得一家在。到此萧条人转稀，家家骨肉都狼狽。乱骨纷纷弃草根，黄云白日昼俱昏。仿佛精灵来此日，椒浆恸哭更招魂。魂魄茫茫复何有，尚有生人来酹酒。九州不肯罢干戈，生人生人将奈何。

此诗不避忌讳，对扬州惨案秉笔直书，读后令人震撼，扼腕。虽然作者并未亲临现场，但据目击者的口述，他能生动地对当时的惨状作直观描写，弥补了史书细节纪录的不足。袁行云认为：“长歌《广陵行》，为扬州十日记事，可抵诗史。”^①洵为实言。与此相类的还有：《捉船行》、《桔槔行》、《琵琶亭下作》、《汉杨柳》二首、《百骨》、《率妻子避乱湖北》二首等。邓之诚认为：“田圃、闵雨、忧旱诸章，一赋再赋，盖有慨于民食之艰，不啻为民请命，与东台吴嘉纪同为善于学杜者。”^②应该说，邢昉的五、七言古诗之所以感人至深，不入格调，最重要的乃源于作者直面现实的创作态度，他不从前人框定的架子出发，而从事件本身出发，真实的感受激活了作者的创作灵感，所以能突破类型化的拘系，自成一家。“善于学杜”主要应指此而言。

邢昉的五言律诗向来被奉为圭臬，所谓“最工五言诗，清真古淡”^③，指的就是五律。邢昉五律固然也是“刻意学杜”，然而和杜濬的作品相比，却风格迥别，另有一番神韵。这里举两首看一下：

十载一握手，怜予今白头。春风两相惜，缟带已生愁。细草摇南浦，

① 袁行云：《清人诗集叙录》，第8页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第98页。

③ 孙静庵：《明遗民录》卷七，见《明遗民录汇辑》，第363页。

轻云绕北楼。非君歌古调，何以慰离忧。

——《酬葛元士》

杨柳色犹碧，岸荒雨洗根。疏篱接军垒，前日忆羌村。幸不淹他县，还能共此樽。君看桑柘外，萧瑟散鸡豚。

——《酬吉人过小斋》之二

邢昉的长处在于写景，诗人于似乎不经意的景物刻画中能够创造一种境界，营建某种气氛，意味深长地传达自己的感受；表面上从容不迫，仿佛拉家常，其实融含了极为深沉的悲哀。这原本是杜甫晚年五言诗的独到之处，邢昉学得非常到家。邓之诚评邢诗云：“至功力深厚，以诗法论，钱谦益、吴伟业尤当避舍，则诸人所不及知者。”^①所指就是这种艺术手法。与杜濬比，杜诗出语惊人，震撼力强，以直抒胸臆为主；邢诗含蓄，往往借景言情，引人联想。同样是学习杜甫，两人各有千秋，均属于遗民作家的佼佼者。

真正的金陵本地作家还要数自号“钟山遗老”的纪映钟。纪映钟（1609—1681），字伯紫，又作伯子，号慙叟，又号钟山遗老，上元（今属南京）人。明末诸生，与顾梦游同为金陵地区的复社领袖，世以“金陵名士”目之。明亡，曾入天台山为僧，复舍去，归乡躬耕养母。又曾北上山东、河北、山西，南下福建，四处游历。五十五岁时，受“总角交”之老友龚鼎孳邀请，做客京师。龚鼎孳去世南还，徙居仪真以终。著有《慙叟诗钞》、《真冷堂诗稿》、《槩堂诗钞》等，今存诗皆入清后所作，约三百七十余篇，另有词作二十余首。

作为生长金陵的作家，纪映钟对金陵城的沧桑变化极为熟悉，他诗集中有很多有关金陵名胜的咏叹，如钟山、雨花台、玄武湖、白门、故宫、功臣庙、乌龙潭、极浦等，一一娓娓道来，抚今溯往，感时触绪，借此宣泄胸中的亡国之痛。长篇五言古诗《金陵故宫》就是其中著名的一篇，作者采用了赋体手法，从明初立朝写起，一路铺展，呈现了三百年来的金陵故宫由盛到衰的全部过程。

^① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第98页。

结尾处,作者写道:“举手瞻故宫,故宫成污泽。大哉高皇功,废兴岂关若。野人近宫住,廿年悲落魄。出为露肘行,入不饱藜藿。皇皇丧家狗,栗栗入市获。掩涕急前驱,蹒跚类羈缴。复见钟山云,处处芙蓉萼。映日布灵旗,随风过五柞。松栝虽尽髡,意象逾磅礴。”可谓极尽悲哀感慨。全作情随辞走,跌宕起伏,类同一篇明王朝的史诗。赵明镡在《懋叟诗钞序》中指出:“吾友纪子伯紫,盖天下之有心人也,情澜智狱,多烈士之气。所悲者秋风禾黍,所伤者古道凌夷,盖天下之有心人也。抚今溯往,感时触绪,爰有《故宫》、《兵至》、《录别》诸作,激楚呜咽,多变徵之声,读者不忍终篇。”纪映钟的确是一位有心人,他不仅关注个人的身世遭遇,而且关注一代王朝的盛衰兴亡,关心金陵古城的今昔变化,他是金陵城巨变的见证人,也是她忠实的歌手。作为一位时代歌手,不但需要感情丰富、深邃,而且需要眼光开阔、心胸高远,而纪映钟就恰恰具有这种气质。

纪映钟的五、七言古体最具特色,笔力雄劲,吞吐大江,能较为充分地显示作者的个性。这里各举其一首:

黄河接东海,道路远且长。白杨风萧萧,吹彼落日荒。孤城芦荻中,四顾徒皇皇。病马嘶寒烟,老马立平冈。中岁倦于役,筋力非故常。舍鞍复望楫,意绪如亡羊。睠瞩无匹俦,触怀多感伤。渔盐藏圣士,贩缯亦侯王。英雄皆瓦注,感此悲浪浪。

——《渡黄河》

南京司马苏州守,一住深山经二九,偶然放棹故宫秋,八首诗成泪三斗。冶城淮水恒栖迟,大易离骚不停手。道院霜凝百卉腓,醉余仍买金陵酒。饮君酒,重君心,重君古道轻黄金。登高只作广武叹,抱膝还赓梁父吟。君不见钟山龙盘石头虎,长江日送萧萧雨。万岁衣冠拱暮云,忠贞魂魄依芳杜。我作吴歃歌不成,君为楚人应楚舞。楚人昔有刘华容,东山草堂入云峰。枢曹事业多奇伟,尚书舒卷如神龙。丈夫学术自有本,轩辕风牧何能逢,呜呼,轩辕风牧何能逢!

——《南京司马歌赠陈彻庵使君》

陈田评价纪映钟的五、七言古诗云：“伯紫五古尤傲，七言长篇，尤痛快淋漓。”^①指出了纪映钟五、七言古体气势雄浑、笔力苍劲的特点。显然，纪映钟的作品有借鉴唐人的地方，但却能以激情出之，并无模仿痕迹，正如陶征《懋叟诗钞跋》所说：“清切似钱、刘，高华似王、孟，沉炼雄浑似高、岑、李、杜，而实无一字似钱、刘、王、孟、高、岑、李、杜者，此真懋叟诗。”纪映钟无疑属于成功突破格调束缚的清初作家。

四、吴嘉纪与扬州诗人群

扬州位于长江和淮河之间，隔江与京口、金陵相望，南北向有大运河纵贯而过，是古代交通的一大枢纽，唐代时已繁华冠天下，号称“扬一益二”，为江苏的又一处经济、文化中心。明末这里又是南明反抗清军的重镇，史可法领导扬州军民在这里上演了历史悲壮的一幕，随后清兵屠城，“扬州十日”成为清史上最为残酷的一页。时隔多年，留下的创痛依然存在。此地也是遗民作家聚会、交往的处所，江南的诗人，如林古度、杜濬、纪映钟、龚贤等常来扬州与当地诗友聚会，而江北的遗民作家，如冒襄、邵潜、吴嘉纪、阎尔梅、万寿祺、李沛、李沂、范荃、王方岐、徐宗麟等更将此地当作创作和会友的中心，竹西十佚社、闲闲社、北郭诗会、北湖吟社等组织纷纷诞生，向北不远，淮安的阎修龄、张养重、靳应升等人也成立了望社，于是江北亦成为遗民创作一个重要区域，孕育了吴嘉纪、阎尔梅这样杰出的诗人。

吴嘉纪(1618—1684)，字宾贤，号野人，泰州东淘人。诗人所在的东淘安丰场，在泰州的东部，濒临东海，为两淮地区重要的盐场之一，那里地偏人稀，远离闹市，当地居民多以煮盐为生。诗人二十七岁时明王朝覆亡，他没有像上面提到的许多遗民那样参加抗击清军的斗争，而是选择了隐居僻乡，拒绝仕进。平时不愿与人交往，独自吟诗遣日。由于诗名远布，受到王士禛等人的激赏和邀请，有时吴嘉纪也到扬州去参加诗友聚会，但毕竟次数不多，也未因此改变既定的生活。诗人一生沉浸在自己的创作天地里，基本上与外界隔绝。著有《陋轩诗集》，上海古籍出版社1980年出版杨积庆的《吴嘉纪诗笺

^① 陈田：《明诗纪事》辛签卷十二，第3090页。

校》，现存诗一千三百余首。

由于生活经历不同，吴嘉纪的创作跟顾炎武等人便具有相当之差别，他很少描写重大的政治事件，笔下也没有高山大川和风景名胜，他主要关注和倾注情感的是生活在煎熬中的海滨盐民及农民，诗人的作品完全是贫民生活的真实写照，开卷阅读，一股腥涩的海风扑面而来。试看下面这首：

飓风激潮潮怒来，高入云山声似雷。沿海人家数千里，鸡犬草木同时死。南场尸漂北场路，一半先随落潮去。产业荡尽水烟深，阴雨飒飒鬼号呼。堤边几人魂乍醒，只愁征课促残生。敛钱堕泪送总催，代往运司陈此情。总催醉饱入官舍，身作难民泣阶下。述异告灾谁见怜？体肥反遭官长骂。

——《海潮叹》

作者虽然不是盐民，但他生活在盐民当中，且身处贫困，所以能够深切地体会盐民的艰辛和悲哀。此诗中写到海边飓风的侵袭，同时还刻画了总催之流地方官吏的傲慢和蛮横，两相侵害，盐民生存之惨痛、悲酸可想而知。诗人所写的每一个字都浸透了眼泪，没有亲身经历，是写不出来的。相类似的作品还有《盐场歌》、《碾傭歌》、《难妇行》、《东家行》、《伤哉行》、《粮船妇》、《流民船》、《挽船行》、《李家娘》、《翁履冰行》、《邻翁行》、《冬日田家》等。可以发现，吴嘉纪擅长使用古体形式，往往采用乐府诗的叙事手法，这种形式更适合于表现贫民生活，并述说他们的内心感受，卓尔堪说过：“（吴嘉纪）乐府、五七言古，尤擅绝一时。”^①充分肯定了他的古体诗成就。

我们知道，明清时期也有不少作家学写乐府诗，但多数停留在语言的模仿上，写出来的作品就像年代久远的古董，徒具乐府体外壳，毫无时代气息和真诚情感。这方面“后七子”表现得最为突出，其中有对古人作品只改数字就算己作的，理所当然地遭到了后世的指责。吴嘉纪的乐府诗就不是这样，他继承了杜甫、白居易的新乐府精神，深深扎根于盐民的生活，并与他们患难与

^① 卓尔堪：《明遗民诗》卷八，第293页。

共,以此作为深厚之基础。作品从题目到内容都不重复古人,语言也以本时代的日常语为主,所以读来亲切自然,无佶屈聱牙之病。这就是吴嘉纪乐府体的特色,他并未被格调拴住自己的手脚。即使是历史题材的作品,作者依然表现出强烈的时代气氛,比如下面这首《读荆轲传》:

此生若获报秦怨,此身虽杀复何求?嗟乎壮哉樊将军,拔刀长叹赠人头!白衣白冠送之子,萧萧易水悲风起。所待之人竟不来,征声羽声空倚徙。谋秦客亦不为少,刺秦术亦不为拙,一时壮士俱死亡,秦则未损一毛发。不平如此向谁论,归来恸哭掩柴门。提出匣中双雪刃,忽见荆轲一片魂。

历史上各代都有咏荆轲的作品,优秀诗篇也不算少,但吴嘉纪的《读荆轲传》没有重复前人,他写出了自己心中特有的悲愤,写出了时代的精神。作者其实就是想做当代的荆轲,而他的敌人就是今天的“暴秦”!此诗也从另一侧面展示了吴嘉纪的人格。

乐府体采用自由体语言,不受格调的束缚,因而品格独具。我们转顾诗人的律体诗,大多也能清新自然,拥有浓厚的生活气息,试看下面两首:

烟火几十家,园田三百亩。野雪甘青菜,春风脆新韭。门闲时系船,市近易沽酒。我无买地钱,空羨荷锄叟。

——《园田》

渡口水清放湖莲,园中雨晴开旱莲。旱莲虽让湖莲美,一生不受路人怜。

——《旱莲草》之一

这些诗没有刻意修饰文辞,而是采用了生活化的语言,内容也是描绘身边常见的事物,感情真诚,没有矜持之心,不含邀宠之意,所以能够感人。林昌彝说过:“乐有天籁、地籁、人籁,诗亦有天籁、地籁、人籁。近代国初诸老诗,吴

野人,天籁也;屈翁山、顾亭林,地籁也;吴梅村、王阮亭、朱竹垞,人籁也”^①给予了极高评价,乾隆朝诗人洪亮吉认为:“顾宁人诗,有金石气,吴野人诗,有姜桂气,同时名辈虽多,皆未能臻此境也。”^②而当代朱则杰在《清诗史》中 also 把顾炎武和吴嘉纪相提并论,称为“遗民诗界的双子星座”。

吴嘉纪的诗在艺术上并不以精湛、凝炼见长,内容专写贫苦之事,他说过:“我生如蜻蛉,草间吟不休。思欲吐悲愤,不鸣复何由?”(《留别汪梅坡》之一)俨然以鸣不平自任,《四库全书总目提要》因而批评吴诗“不免多怨咽之意”。然而,吴嘉纪并不想迎合当道者们的意愿,也不想 在诗界占据某种位置,他的诗正如自己形容的,好象一株旱莲花,自开自放,不盼人怜,也因此赢得了崇高的声誉。

扬州北部的徐州地区还有两位颇具影响的诗人,阎尔梅与万寿祺,他们和吴嘉纪一起,成为江北遗民作家的代表。阎尔梅(1603—1679),字调鼎,一字用卿,号白耑山人,又号古古,沛县人。明崇祯朝举人,复社魁首。明朝覆亡不久,进入史可法幕府,力劝史可法西征,不听,又建议渡河北征,徇山东,又不听,于是投书而去。扬州、南京相继失陷后,接着破产养士,在中原一带数次起兵抗清,旋告失败。遂祝发为僧,称蹈东和尚,长期来往洛阳、关中、楚、蜀一带,考察形势,仍志存恢复。曾经被捕入狱,不久获释,一度寓北京龚鼎孳处,数年后返乡。著有《白耑山人诗集》十卷,作者本人作过删节,称“去烦就简,存什一于千百间”^③。

阎尔梅性格冲动、狂傲,在京师“老且狂,好使酒骂座”^④,人多不堪,但尔梅毫不介意。阎尔梅的诗有表现重大时事的,如《南迁》、《微山行》、《惜扬州》、《刺金陵》、《哀燕山》等,实际上不止见到的这些,更多的作品应已被删去。七言律诗明显受“明七子”的影响,表现在好用类型化的词语,气魄、骨架

① 林昌彝:《海天琴思录》卷六,同治三年刻本。

② 洪亮吉:《北江诗话》卷四,人民文学出版社1983年版,第78页。

③ 阎尔梅:《日删集自序》,《白耑山人文集》卷上,《续修四库全书》本。

④ 阙名朝鲜人:《皇明遗民传》卷二,见《明遗民录汇编》,第1124页。

则接近于李梦阳,所谓“渊源仍自‘七子’出”^①。这里举两首:

麻衣桃杖出都门,燕赵风光细讨论。上谷膏腴环督亢,中山意气感
壶飧。空群骐骥贤人骨,贯日虹霓刺客魂。怪说蚩尤能雾战,尘高逐鹿
昼黄昏。

——《燕赵杂吟》之一

柴门深锁岁时长,有客频敲自远方。筑击风云音慷慨,戈回日月气
苍凉。潜钩池鲫烹湄笋,戏看山鸦啄稻塘。莫似来宾秋雁侣,春归散漫
不成行。

——《丹阳杨岩公京口谈长益曹县王四聪相继来候即次其韵》

阎尔梅的七律虽有“明七子”格调的痕迹,但感情真实,气象雄浑,有时代悲壮之音,并非刻意模拟之作。

另外,阎尔梅好造奇语,常制出人意表之句,这也是作者性格的一种表现,比如“地高天近星辰大,春少秋多草木穷”(《云中东城怀古》),“英雄原不羞贫贱,歌舞何曾损帝王”(《歌风台》之二),“谩骂亦看何等客,腐儒原自使人轻”(《歌风台》之六),“峰末有峰青汉插,地根无地黑江流”(《连云栈》之一),“渔樵各有伤心事,天地常如中酒人”(《戊申楔日诗》之一),“松柏失时先落叶,鬼神遭乱悉无家”(《嵩岳庙有感》),等等。邓汉仪称:“出古古口中,都无恒语。”^②朱庭珍也指出:“徐州阎古尔梅,独工七律,对仗极齐整,时有生气,亦颇能造警句。惟粗率廓落处太多耳。”^③阎尔梅的奇句,一类属于独特见解之表达,另一类则属于自然山水之刻画,皆显示作者的奇伟心胸。当然,他的作品有粗率和整体不协调的毛病,尤其是未能摆脱“七子”派的影响。但总体上看,不失为一位有特点的作家。

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十三,第一册,第112页。

② 邓汉仪:《诗观》三集,卷一。

③ 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,《清诗话续编》,第2363页。

另一位徐州诗人是万寿祺，万寿祺（1603—1652），字年少，一字介若，又字内景，铜山人。崇祯朝举人，复社成员。明亡后参加抗清起事，失败后被捕，后逃脱，一度避地吴中，弃家为僧。易名慧寿，号寿道人，又号明志道人。曾经一度在吴中避难，与顾炎武、归庄友善。晚年卜居淮上清江浦，穷困以终。

万寿祺多才多艺，擅长书画，还工刺绣，诗亦远近闻名，顾炎武称其“万子当代才，深情特高爽。时危见繁维，忠义性无枉”（《赠万举人寿祺》之二）归庄则赞赏他“平生闻万子，当今之鸾凤”（《哭万年少》之一），可见声望之高。万寿祺的诗集为《隰西草堂诗集》，今存诗五百余首。

同样是坚守气节，同样是矢志不二，万寿祺与归庄、阎尔梅的风格就完全不同，归庄直抒胸臆，有剑拔弩张之势；阎尔梅诗有奇气，目空一切；万寿祺则如朱彝尊所讲：“诗亦清逸，无努目掀髯之状。”^①万寿祺的诗风无疑宗法唐人，而且功力颇深。徐世昌认为：“（万）诗工整密栗，其视李、何诸子，正犹西昆之与义山。”^②但是邓之诚却以为“诗直入大历十子之室，一时甚罕俦匹。”^③我们不妨录几首作品来看一下：

官河经乱后，城堞对东山。避寇危楼起，移家旅食艰。乾坤私草泽，日月秘闲关。荒岁南湖道，春舟几处还。

——《官河》

别去不复问，孤云千里过。宁知芳草外，尚有夕阳多。南国忧豺虎，西风驱驾鹅。客心落日里，涕泪满山阿。

——《别去》

缥缈淮东百尺楼，旧时风雨一竿收。夺牛亭上人先去，啼鸟声中客自愁。湖海未除看意气，颍川如故谢交游。几回策杖斜阳里，烟水苍苍

① 朱彝尊：《静志居诗话》卷十九，人民文学出版社1998年版，第573页。

② 徐世昌：《晚晴移诗汇》卷十三，第一册，第111页。

③ 邓之诚：《清诗纪事初编》，第88页。

正暮秋。

——《隰西草堂杂诗》之三

二月夭桃三月红，绣堤香草任西东。垂帘画阁鸟声外，隔院游丝花瓣中。晓队焚香闻伐鼓，春阴试马竞鸣弓。挑灯三十年前事，细貌轻衫今老翁。

——《忆昔》之二

从所引的作品来看，万寿祺五言律诗风格明显接近中唐大历作家，而七言律诗则带有晚唐风调，跟明代李梦阳、何景明皆不相类同。万寿祺的诗善于营造意境，借景言情，且语辞优美，或许这与作者擅长绘画和刺绣故而感觉细腻、表达委婉有关。

同样学唐人，万寿祺与顾炎武差别就很大，和归庄、阎尔梅的差异更大。归庄自称“多人宋人风调”^①，其集中也确有步和范希文、梅圣俞、苏子美诗韵的作品，可能受到了钱谦益的影响，但宗法宋诗的轨迹并不明显，只是部分作品带有了散文化的倾向。应该讲，万寿祺和顾、归、阎诗风的不同和差异主要是与作者的审美偏好有关。

总的来说，江苏的遗民诗人整体上既宗法唐人，而落实到个人又各具特点，风格趋向多元。

第五节 屈大均、陈恭尹及粤湘诗群

一、屈大均、陈恭尹与岭南诗人

岭南，指五岭以南地区。所谓五岭，即东西向排列的五座山岭：越城岭、都庞岭（一说揭阳岭）、萌诸岭、骑田岭和大庾岭，它们分布在广西东部至广东东部以及与湖南、江西省区的交界处，共同构成长江、珠江两大流域的分水岭。岭南地区本指今广东、广西、海南以及福建、云南和贵州的部分地区，但

^① 归庄：《王异公诗序》，《归庄集》卷三，第195页。

是,从狭义的范围来讲,它又专门指广东地区,这里使用的岭南概念即属于后一种。

广东周代属楚国,秦、汉时称百越(粤),置南海郡,唐时属岭南道,宋代改为广南东路,元代始称广东。它北靠五岭,南临南海,西连广西、云、贵,东接福建,雨水充沛,林木茂盛,属亚热带海洋性气候,与中原有相当之不同。从地理环境来说,岭南一方面资源丰富,“地产鱼盐,民易为生”^①;另一方面,以其有瘴雾,多野兽出没,南来移民往往不能适应。由于崇山峻岭的阻隔,这里与中原的关系比较疏远,长期处于地旷人稀、闭塞落后的状态。唐玄宗时,张九龄开凿大庾岭新道,又称梅关古道,才打开了南北的交通,岭南逐步得到开发。宋代以后,北方移民不断南下,带来了先进的生产技术和经营方式,他们与当地的黎、僚、瑶、蛮等少数民族共同生活,使得岭南的经济逐步走向繁荣。

岭南的自然环境和多民族混居的社会状态构成了特有的文化,所谓“地涌千峰元气里,天连诸水大荒中”(欧大任《西樵大科峰观日出》),“树树奇南结,家家茉莉开。野人朝猎去,黎女暮歌回”(屈大均《阳江道上逢卢子归自琼州赋赠》),南方的地域性特点十分突出。由于濒临南海,这里又是海外贸易的重要门户,明清以来,珠江口发展为国内最大的通商口岸,对外交流日益增多。为了抵御海盗的频繁侵扰,当地居民逐渐养成了强悍、放犷的性格,语言表达也以雄健发露为特色。随着外来经济、文化的不断涌入,岭南地区的文化观念渐渐由封闭、保守走向开放和包容。另外,历朝到岭南来的谪贬官员如韩愈、苏轼、秦观等人也带来了先进的中原文化及文学。所有这些,均对岭南地区的诗歌创作产生了相当之影响。

自明代起,诗学界就有“岭南诗派”或“粤东诗派”的称呼。如果向前追溯的话,岭南诗派的创始人则应该数到唐代诗人张九龄,正是韶州曲江的张九龄奠定了岭南诗歌既尚汉魏风骨、又具清淡神韵的创作基调,而张九龄本人人格与诗品的高度合一也为后代的岭南诗人树立了榜样。元初,一批遗民作家,如赵必象、陈纪、李春叟等人以苍劲慷慨的创作开启了岭南诗歌重民族大义的传统。元末明初,孙蕡、王佐、黄哲、赵介和李德五人在广州南园成立

^① 许应龙:《初至潮州劝农文》,《东涧集》卷十三,文渊阁《四库全书》本。

诗社,以宗法唐诗为旨,号称“南园五子”;明嘉靖年间,又有欧大任、黎民表、梁有誉、李时行和吴旦五人重建南园之风,号称“南园后五子”,他们的创作明显受到中原“七子”派的影响,一定程度上带有复古模拟的习气,其中梁有誉本人同时又是“后七子”的成员。明末清初在岭南诗歌史上乃是一个重要时期,这时涌现出了像黎遂球、邝露、陈邦彦这样名震海内的抗清义士,他们在参加唐王和桂王政权、积极从事抗清斗争的同时,创作出悲慨、雄直的爱国诗篇,如黎遂球的“壮士血如漆,气热吞九边。大地吹黄沙,白骨为尘烟”(《绝命诗》),陈邦彦的“入梦翠华频想象,招携乌合每逡巡。经年辛苦惭何补,应识皇明有死臣!”(《狱中自述》),等等,他们的创作转变了“明七子”模拟诗风对岭南的影响,并形成了“风格道上”的岭南诗派基调^①,直接启发了后来的遗民作家。正是在上述作家的基础上,岭南地区涌现出了屈大均、陈恭尹这样杰出的诗人,从此确立了岭南诗派雄直慷慨的特有风格,在清初诗坛上独领一军。

明末清初,岭南诗坛上崭露头角、被称为粤东诗派“开其先路者”的作家是邝露^②。邝露(1604—1650),字湛若,号海雪,南海县人。之前,各种遗民录对这位岭南遗民诗人都未作记载,卓尔堪的《明遗民诗》也不曾收其诗,这是很遗憾的。邝露自幼颖慧多才,善书法,好鼓琴,尤工诗,十三岁成博子生员。为人尚气节,负才不羁,“常敝衣鞮履,行歌市上,旁若无人”^③。因不拘礼法,冲撞了海南县令,被拘捕下狱。获释后,走入粤西少数民族境内,曾担任瑶族女首领云辇娘的掌书记。不久,又北上纵游吴、楚、燕、赵间,以诗会友,名声振于中原。明朝覆亡后,邝露投奔桂王政权,被荐任中书舍人,积极从事抗清活动。清军攻打广州时,他正在城内,与广州城中官兵戮力拼搏,死守孤城达十余月。城破后,邝露抱平生所钟爱之绿绮琴,端坐海雪堂中,从容就义,成就了自己具有传奇色彩的艺术家的的一生。著有《峤雅》诗集,今存诗二卷。

邝露诗以汉魏、唐代为宗,所谓“诗法汉魏、盛唐之音”^④,早年作品尤近李

① 陆莹:《问花楼诗话》卷三,《清诗话续编》,第2312页。

② 王士禛:《渔洋诗话》卷下,见《清诗话》,第202页。

③ 王士禛:《池北偶谈》卷十一,《王士禛全集》,第3086页。

④ 蒋廷锡等:《大清一统志》卷三百四十,《四部丛刊》本。

白和孟浩然,以清旷超妙为特色。谭献称:“此君(屈大均)与邝湛若皆神似太白,不徒形似。”^①及遭鼎革战乱,邝露诗风一变,转而为苍凉悲慨,“多及时事,寄慨无穷”^②,作品的内涵也得到了深化。试看下面一首:

供奉天庙姿,飞跃及奔马。椎秦误索韩,策汉动方贾。义声振龙荒,
号召遍区夏。逐日功讵亏,蹈海志乃写。侠骨馨马革,裂眦东城下。

——《张侍郎》

此诗所写之张侍郎即东莞的张家玉,字子玄,号芷园,曾在潮州、惠州两地起兵抗击清军,一度与陈邦彦军队配合,收复多处失地,屡败清军。后战败,坠水而死。张家玉著有《军中遗稿》,著名的诗句有“沙场满眼英雄骨,独有流波咽不平”(《早行河源》),“从今一斗孤忠血,终化春山哭杜鹃”(《感遇》之一)等。邝露在此诗中将张家玉比作汉代的张良,并以神话里夸父、精卫不屈不挠的精神来赞颂这位视死如归的英雄,诗写得血气方刚,掷地有声。

不少评论家均指出,邝露的诗有屈骚之风概,如王士禛说:“露,南海人,著《峤雅》,有骚人之遗音。”^③沈德潜也认为:“湛若诗原本楚骚”^④我们这里选一首七言律诗来看一下:

南北神州竟陆沉,六龙潜幸楚江阴。三河十上频炊玉,四壁无归尚
典琴。蹈海肯容高士节,望乡终轸越人吟。台关倘拟封泥事,回首梅花
塞草深。

——《后归兴诗》

上举之诗作于南明弘光元年(1645)。当年春,清兵攻陷南京、扬州等地,弘光帝朱由崧出奔,逃至芜湖黄得功军营中,诗里的“六龙潜幸”即指此事。此诗

① 谭献:《复堂日记》,卷四,《丛书集成续编》本

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第290页。

③ 王士禛:《渔洋诗话》卷下,见《清诗话》,第202页。

④ 沈德潜:《明诗别裁集》卷十一,第290页。

除了记载重大史实之外,还重点抒写了作者当时哀痛的心情,以及为国捐躯的坚定决心。全作弥漫着一股忠厚缠绵的情绪,它们无处不在,与屈原诗歌的情感基调恰恰是相通的。也即是说,所谓“骚人遗音”,“原本楚骚”指的乃是作品中的情感基调和诗人心态,而不是作品外在的构架。王渔洋在他的《论诗绝句》中还专门有一首论邝露的诗,写得十分到位,可以视为这方面的结论:

海雪畸人死抱琴,朱弦疏越有遗音。九嶷泪竹娥皇庙,字字离骚屈宋心。

如果说,邝露之诗开启了粤东诗派先路的话,那么,稍后的屈大均、陈恭尹则是粤东诗派的主将了。

屈大均(1630—1696),初名邵龙,一作绍隆,字翁山,一字骚余、介子,号冷君、华夫等,番禺人。性任侠,有奇才,为人雄敖自喜。十六岁补南海县学生员,受业于抗清烈士陈邦彦,并与其子、著名诗人陈恭尹订交。绍武元年(1646)清兵陷广州,次年,屈大均参加陈邦彦组织的反清军队,同年战斗失败,陈邦彦遇害。不久,李成栋迎接南明永历帝朱由榔返至肇庆,屈大均呈《中兴六大典书》。永历四年(1650)清兵再陷广州,屈大均于番禺县削发为僧,法名今种,字一灵,十二年后始蓄发归儒。此后近二十年间,大均北上吴越、幽燕、齐鲁、荆楚、秦晋等地,联络有志之士,密谋策划,继续从事抗清活动。广泛交游中,屈大均与顾炎武、方文、杜濬、魏耕、王弘撰等人友谊尤深。这期间还参与了郑成功攻打南京之战,康熙十二年(1673)又参加了吴三桂的反清战役,一度在广西桂林出任监军。见抗清大势已去,屈大均才返回家乡,耕田隐居,著书立说。期间还与陈恭尹、陈子升、梁佩兰、王邦畿、张穆、梁观、岑征、高严、庞嘉耄等人共结过西园诗社。其著作有《皇明四朝成仁录》、《广东新语》、《翁山易外》、《翁山文外》等,诗集则有《道援堂诗集》、《翁山诗略》、《翁山诗外》等。2000年,中山大学出版社推出陈永正的《屈大均诗词编年笺校》,现存诗作六千七百余首,词二百余首。与梁佩兰、陈恭尹并称“岭南三大

家”。

论到屈大均的诗歌,首先应该提及他的遗民意识。诗人始终以遗民作家自居,并因此而自豪。他说过:“今天下善为诗者,多隐居之士,盖隐居之士能自有其性情,而不使其性情为人所有。故读其诗者,非自有其性情不能得其性情之所至。”^①这里说的“隐居之士”非泛泛而言,乃专指遗民。因为作者是在清初特殊的环境下说此番话的;所谓性情,当然也指遗民所具有的独立品格和性情。屈大均的诗中有一句名言,说“从来天下士,只在布衣中”(《鲁连台》),那也是指遗民。另外,作者还在《书逸民传后》一文中对“逸民”也即遗民做过正面的阐述:“古帝王相传之天下至宋而亡。存宋者,逸民也。”“今之天下,视有宋,有以异乎?一、二士大夫其不与之俱亡者,舍逸民不为,其亦何所可为乎?世之蚩蚩者,方以一、二遗民伏处草茅,无关于天下之重轻,徒知其身之贫且贱,而不知其道之博厚高明,与天地同其体用,与日月同其周流,自存其道,乃所以存古帝王相传之天下于无穷也哉。”这段话的意思与前面提到的黄宗羲和吴钟峦的话意大致相同,均把天下大任自觉担于肩上,并企图以遗民精神存千秋大道。它不是指某姓帝王所拥有之世界,而是指千古相传的文明精神和人性理念,既如此,所谓“布衣”的责任就举足轻重了。

因为身担天下大任,所以诗人对清军的种种反人道行为和血腥行径不遗余力地进行揭露和抨击,这方面,作者的笔毫不留情,且入骨三分。请看下面的《猛虎行》:

边地不生人,所生尽奇畜,野马与骆驼,驹骊及驼鹿。獬羊千万头,人立相抵触。上天仁众兽,与以膏粱腹,变化成猛虎,食尽中土肉。哮吼一作威,士女皆觳觫。广南人最甘,肥者如黄犍。猛虎纵横行,饕餮亦逐逐。朝饮惟贪泉,暮依惟恶木。人皮作秽裘,人骨为箭簇。人血冲乳茶,脂膏杂红麴。子狗有爪牙,攫搏苦不速。恶性得自天,牝牡日孳育。在天为贪狼,在地为荤粥。人类日以尽,野无寡妇哭。隆冬不患饥,骷髅亦旨蓄。多谢上帝仁,猛虎享天禄。为兽莫为人,牛哀得所欲。

① 屈大均:《见堂诗草序》,《翁山文外》卷二,《续修四库全书》本。

此诗作于清军再破广州之时,堪称实录,又胜似实录。如此尖锐、愤恨的揭露和诅咒,在现存的遗民诗中也是不多见的。它不仅仅是一般地反映社会矛盾,批评社会弊端,它是对灭绝人性行为的鞭笞和控诉,是对千秋大道的捍卫,对中华传统的维护。类似的作品还有:《菜人哀》、《广州北郊作》八首、《夜宿广州北郊作》、《大同感叹》、《从军曲》、《贼马》、《民谣十首》等,所谓“意主揭发,略无顾忌”^①,这就是遗民立场,这就是遗民意识。正因为屈大均坚持遗民立场,略无顾忌,所以他的诗集严重触怒了清朝统治者,雍正、乾隆年间曾两度遭到禁毁,诗人也因此作为不屈的民族斗士被永远地载入史册。

其次,是作者的诗学观。屈大均在诗歌创作上主张复古,并且主张宗唐,反对学习宋、元。他说:“吾粤诗始曲江,以正始元音先开风气。千余年以来,作者彬彬,家三唐而户汉魏,皆谨守曲江规矩,无敢以新声野体而伤大雅,与天下之为袁、徐,为钟、谭,为宋、元者俱变。故推诗风之正者,吾粤为先。”^②屈大均认为,宗法汉魏、唐诗才得诗风之正,否则就不正,或属于新声野体,此种看法与他的政治立场有一定差异。屈大均赞赏和推崇宋遗民,这方面和黄宗羲等人相似,黄宗羲因此也推崇宋诗,屈大均却相反,只尚唐诗。他的看法比较接近“明七子”。事实上,屈大均的确较为推崇“七子”派,请看:“诗之衰,宋、元而极矣。明兴百余年,北地李献吉(梦阳)崛起,斟酌三唐,以少陵为宗,而后风雅之道复振。”^③“若于麟(李攀龙)唐诗之选,卧子(陈子龙)皇明诗之选,并称醇洁,可以孤行于世,此选家所宜取法者也。”^④然而,屈大均同时也反对模拟,虽然他没有直接批评“七子”的言论,却有一套自己的方法和原则,他说:“大抵善用古者,即古人可以作我,取彼臭腐,化以神奇。禅家所言,瓶盘钗钏,共作一金,酥酪醍醐,并成一味。其喻最精。不善用古者,生吞活剥,食而不化,徒见穿箭之迹,未有熔铸之工。”^⑤这种熔铸古人的方法、原则其实就是对“明七子”的纠偏。看来,屈大均对“七子”一派也是经过了反思的。正

① 袁行云:《清人诗集叙录》,第301页。

② 屈大均:《广东文选自序》,《翁山文外》卷二,《屈大均全集》第三册,人民文学出版社1996年版,第43页。

③ 屈大均:《荆山诗集序》,《翁山文外》卷二,《屈大均全集》第三册,第66页。

④ 屈大均:《岭南诗纪序》,《翁山文外》卷二,《屈大均全集》第三册,第58页。

⑤ 屈大均:《复石濂书》,《翁山佚文》,《屈大均全集》第三册,第486页。

因为如此,才会成就屈大均的诗歌风格与特色。

其三,屈大均的诗歌风格并不单一,而是呈现为多元状态。历来评论家均推崇他的五言律诗,如:“五律隽妙圆转,一气相生,有明珠走盘之妙。”^①“药亭七古,翁山五律,元孝七律,当代夸为三绝。”^②实际上,屈翁山的五律也不止一种面貌,至少有两种类型。一类五律深沉跌宕,风格近于杜甫。试举两首:

甚须春雨洗,战血满乾坤。已见三秦克,仍闻百粤吞。地平无北口,
天固失荆门。腊酒须斟酌,欢娱寄弟昆。

——《水东夜雨作》之三

雁门相送后,秋色满边城。白日惟知暮,寒天诟肯明。才分南北路,
便有生死情。皓首悲难待,黄河忽已清。

——《哭顾亭林处士》

这一类诗写得抑郁不平,真气贯注,怨而近怒,哀而至伤,源于杜甫,又自成面貌,无疑属于清初五言律诗的上乘之作。

还有一类五律,超迈绝伦,潇洒飘逸,风格近于李白。也试举两首:

万古明妃月,光含汉苑愁。吹来龙塞影,散作雁门秋。白露沾衣湿,
天河接泪流。南飞鸿雁尽,何处寄离忧。

——《边夜》

万叠翠氤氲,天风吹不分。飞来一片水,散作四山云。峰影花中落,
溪声雨外闻。紫床将碧枕,高卧羨夫君。

——《寄汪扶晨黄山中》

^① 陈田:《明诗纪事》辛签卷十一,第3049页。

^② 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,《清诗话续编》,第2356页。

这分明是太白的风度,语言流畅、灵动,想象飞升,境带夸张。此类五律的佳句尤多,试举数例:“秋风不可触,一夕鬓成丝”(《岁暮客建陵作》之四);“多少枫林叶,无声到夕阳”(《听憨上人弹琴》);“啸声空外答,心影月中看”(《岁暮客建陵作》之十一);“流随明月满,声入大江流”(《望海》);“牛羊数峰落,烟火一林曛”(《未夕》);“林声全似雨,海气半成霞”(《万家洲晚眺》)等。所有的佳句均选自原诗中的二、三联,它们有一些并不对仗,即所谓“能以古体,行于律中”^①,此也是李白的五律特色之一。

其实大均的七言古体和七言绝句也带有李白之韵度,试举数首:

罗浮山上梅花村,花开大者入狱盘。我昔化为一蝴蝶,五彩绡衣花作餐。忽遇仙人萼绿华,相携共访葛洪家。凤凰楼倚扶桑树,琥珀杯流东海霞。我心皎皎如秋月,光映寒潭无可说。临风时弄一弦琴,猿鸟啾啾悲枫林。巢由不为苍生起,坐使神州俱陆沉。

——《罗浮放歌》

梅花如雪扑青冥,香遍东西两洞庭。一棹吴淞君正返,相逢烟雨莫釐亭。

——《赠施生》之一

汝为流水我高山,天籁何曾落世间。一曲怀仙人不见,片帆空与白云还。

——《舟中鸣琴与客作》

从上引诗作可以看出,大均近太白的作品也可分为豪宕和超逸两类,后一类实际上属于神韵范畴。大均自己对这一类创作也有过论述,云:“诗以神行。使人得其意于言之外,若远若近,若无若有,若云之于天,月之于水,心得而会

^① 延君寿《老生常谈》卷一,《丛书集成续编》本。

之,口不可得而言之,斯诗之神者也。而五、七言绝尤贵于此道行之。”^①可以说,屈大均的这番言论和有关该方面的创作,开了康熙朝神韵诗风的先河。

屈大均对粤地的民歌亦十分关注,曾经专门做过收集和研究,并写有《粤歌》一篇,其中说:“粤俗好歌,凡有吉庆,必唱歌以为欢乐,以不露题中一字,语多双关,而中有挂折者为善。挂折者,挂一人名于中,字相连而意不相连者也。其歌也,辞不必全雅,平仄不必全叶,以俚言土音衬贴之,唱一句或延半刻,曼节长声,自回自复,不肯一往而尽。辞必极其艳,情必极其至,使人喜悦悲酸而不能已已,此其为善之大端也。”大均本人就曾仿效粤地民歌,写过一些类似的作品,这里引两首:

郎心好似调黎水,不起风波春复秋。日日两潮还两汐,令侬消却别离愁。
自注:雷东有调黎之水,日两潮两汐,西有那黄之水,日一潮一汐。

——《雷阳曲》之一

花下欢闻白马嘶,郎来日日在南溪。莫如琼海潮相似,半月东流半月西。

——《雷阳曲》之三

总之,屈大均的诗歌风格是多元的,不拘一格。虽以宗唐为主,却能自成一家;以学李白为主,又能熔铸其他诗人,包括对屈原精神和浪漫手法的继承以及对粤地民歌的学习,形成自己的特色。正因为如此,屈大均在清初诗坛赢得了崇高的声誉,“为当世学士大夫所脍炙,以至遐方僻壤,小生俗儒、知与不知者皆啧啧叫呼之,姓氏几遍海内”^②。大均的诗中前人诗句出现的频率比较高,特别是李白的句子,作为清初过渡时期的作家,这也是可以理解的。应该说,屈大均不仅是岭南诗派的翘楚,在整个清初诗坛,屈大均也是人所公认的一流作家。另第四章将论其词的创作。

^① 屈大均:《粤游杂咏序》,《翁山文外》卷二,《屈大均全集》第三册,第80页。

^② 周炳曾:《翁山诗略序》,见《屈大均全集·附录》第八册,第2126页。

岭南与屈大均齐名的遗民诗人是陈恭尹，他们两人是志同道合的战友，在风格上却又各具面貌，不相类同。陈恭尹（1631—1700），字元孝，号半峰，晚号独漉子，又称罗浮布衣，顺德人。为人修髯伟貌，聪敏端重，器局深沉。父亲陈邦彦，清兵南下时起兵抗战，战败后不屈死节。恭尹一家因此被捕，除恭尹一人逃出外，家人全部遇难。此后，恭尹往来于福建、浙江、江苏一带，积极从事反清复明活动，曾参与郑成功、张煌言攻打金陵战役，事败后返回家乡。与何绛、何衡、梁铤、陶璜在家乡相互砥砺，伺机而动，世称“北田五子”。其后，又再次出游，打算西走云贵，投奔永历王朝，因兵戈阻绝，改而北上湖北、江苏转入河南。不久，永历帝逃入缅甸，南明王朝覆亡，恭尹见大势已去，才返回家乡。期间一度因事下狱，获释后定居广州城南。著有《独漉堂集》，今存诗一千八百余首，词三十首。

陈恭尹少年遭遇覆巢之灾，衔痛含悲，有“填胸万古愁”（《张穆之画鹰马歌》），心中怨气无处排遣，便借诗歌形式宣泄，自称“吾有意而不自达焉，则以韵语达之”^①。如此，他的诗学观便以抒写愤恨为主：“诗者，发愤之所为作。外物之感，哀乐有动于中，勃然而赴之，不自知其言之工耶否耶，上也。”^②又云：“诗之真者，长篇短句，正锋侧笔，各具一面目，而作者之性情自见，故可使万里之遥，千载之下，读者虽未识其人，而恍惚遇之。”^③这些话，一定要放到作者所处的特殊环境中去阅读，方能理解其意义，否则的话，就会觉得泛泛而言，不得要领。

陈恭尹尤其反对模拟古人，这方面他比屈大均要更为强烈。他曾以泉水打比喻说：“模拟补绽者，厨人百和之汤也；酸涩枯瘦者，医师破除之剂也；平衍无味者，鼎中百沸之水也；未尝非泉，去泉之真则远矣。泉之真者，味之轻重，品之高下，各各不同，而皆具有生气。”^④陈恭尹强调作者必有不得不发之情，然后方可作诗，这样写出的才是真诗，假如一味辞语求工，便不是真诗：“诗有意于求工，非诗也。古之作者不得已而后有言，其发也，如涌泉出地。”

① 陈恭尹语，引自赵执信：《独漉堂诗集序》，《赵执信全集》，齐鲁书社1993年版，第615页。

② 陈恭尹：《张菊水诗序》，《独漉堂文集》卷三，《续修四库全书》本。

③ 陈恭尹：《梁药亭诗序》，《独漉堂文集》卷三。

④ 陈恭尹：《梁药亭诗序》，《独漉堂文集》卷三。

“故性情者，诗之泉源也；气骨者，诗之鼓籥也；境物者，诗之高深夷险也。人各有其泉源，然其始未尝不掩闭抑塞于土石之间，疏之，涤之，澄之，去其旧而引其新，而后泉之真出焉。”^①说到底，这种所谓“真性情”，就是前面所说的“发愤之所为作”。

与此相关，陈恭尹主张创作不要专宗某朝某代，而强调综合继承，为我所用。他有一首著名的论诗诗，云“文章大道以为工，今昔何能强使同。只写性情流纸上，莫将唐宋滞胸中。维扬不入删诗地，百越咸归霸国风。终古常新惟日月，金乌先自海东红。”（《次韵答徐紫凝》之四）在当时作家多卷入宗唐、宗宋之争的时候，陈恭尹发表如此言论，应属站得很高，颇具前瞻性的。此诗的结尾，作者还提出“终古常新”的观点，即不断超越前人，青出于蓝，这又是十分先进的看法，难怪后一代诗人赵执信要对陈恭尹的诗学观刮目相看了。

陈恭尹的诗歌各体皆工，比较平衡，不像屈大均那样以五言为主；另外，也不专宗一朝一家，熔铸能力比较强，有人说他“清苍高浑，吐弃一切”^②实际上他是熔铸前人，为我所用。陈恭尹有一部分五、七言古体，描写当时民众的悲惨处境，以及表彰抗清烈士的事迹，叙事手法明显借鉴汉魏乐府，如《耕田歌》、《缫丝歌》、《乞食翁》、《龙船行》、《海滨何遥遥》、《雷女织葛歌》、《民谣》、《瑶歌》等，它们没有采用古乐府的旧题目，所谓“以时地相发”（谭献《复堂日记》），正体现了为我所用的原则。特别是《王将军挽歌》一作，长达八百字，叙写岭南抗清英雄王兴的壮烈事迹，“气体逼真汉人，求之字句间，决无一肖，其托旨之遥，纪事之细，千载之下，犹见其人。”^③长篇古体诗在陈恭尹集中比例较高，大多雄健浑成，叙事、状物、抒怀，皆有佳篇，如《日本刀歌》、《木绵花歌》、《南海神祠古木绵花歌》、《端州阅江楼》、《行路难》九首等等。这里选《拟古》组诗中的一首以示：

射虎射石头，始知箭锋利。居世逢乱离，始辨英雄士。我生良不辰，

① 陈恭尹：《梁药亭诗序》，《独漉堂文集》卷三。

② 陆奎：《问花楼诗话》卷三，《清诗话续编》，第2312页。

③ 彭士望：《独漉堂诗集序》，《独漉堂诗集》卷首，《续修四库全书》本。

京洛风尘起。生死白刃间，壮心未云已。勇士不带剑，威武岂得申？丈夫不报国，终为愚贱人！中夜召仆夫，将适赵与秦。方建金石名，安念血肉身。抗手谢俦侣，明日西问津。

——《拟古》之三

这首诗的确有学习曹植的地方，所谓“得汉魏三昧”^①，但作者能以胸臆语出之，情溢气足，洵属发愤之作，作家个人的特点还是十分突出的。乾隆朝诗人洪亮吉曾经对陈作有过一个评价：“药亭独漉许相参，吟苦时同佛一龕。尚得古贤雄直气，岭南犹似胜江南。”（《道中无事偶作论诗截句二十首》之五）洪亮吉指出，恭尹的作品富有雄直慷慨之气，比江南的钱谦益、吴伟业和龚鼎孳的创作更具风骨和力度。上举这首诗便是一个例子。

除了直接表现现实生活之外，陈恭尹还有相当数量的怀古诗，这些作品通过咏怀古人或古迹，抒发了自己的时代感受，实际上也属于发愤之作。它们往往采用七言律体的形式，其中一些还是组诗，如《怀古》十首等。这里试举两首：

虎迹苍茫霸业沉，古时山色尚阴阴。半楼月影千家笛，万里天涯一夜砧。南国干戈征士泪，西风刀剪美人心。市中亦有吹箫客，乞食吴门秋又深。

——《虎丘题壁》

山木萧萧风更吹，两厓波浪至今悲。一声望帝啼荒殿，十载愁人拜古祠。海水有门分上下，江山无地限华夷。停舟我亦艰难日，畏向苍苔读旧碑。

——《厓门谒三忠祠》

上举第一首诗作于苏州虎丘，作者在凭吊吴王霸业的同时，表达了对当时西

^① 袁行云：《清人诗集叙录》，第309页。

南战局的关注和对抗清将士的深切关怀。尾联以伍子胥自喻,大有不甘沉沦、报仇雪恨之心。此诗题写于虎丘石壁上,被人广为传抄,“倾动一时”^①,可见影响之巨。后一首诗作于广东新会县南的厓门山,该地为宋末抗元的最后据点,宋将张世杰于此地奋战而死,丞相陆秀夫负宋帝赵昺于此蹈海而亡。为纪念抗元牺牲的文天祥、陆秀夫和张世杰三人,此地建有三忠祠。作者写此诗之际,正与友人何不偕一起“出衙门,渡铜鼓洋,访古人于海外”^②,欲与沿海王兴、邓耀等人的抗清部队建立联系,共商恢复大业。此作在悼念宋末“三忠”的同时,也表达出踵武前人、为国献身的心迹。两诗均写得真气盘郁,激昂顿挫,显示出很高的艺术水平。

陈恭尹作品数七律成就最高,这是有定论的:“(陈恭尹)七律尤矫矫不群,诗名鼎立,不虚也。”^③“工七律者,自剑南、遗山后,明则青丘、牧斋,我朝则陈元孝为第一。”^④恭尹的七律的确功力深厚,内有真气旋转,力度非凡,又能以稳健出之,不失之叫啸、浅切。彭士望所谓“悱惻哀伤,沉而不肆”^⑤陈田所谓:“元孝诗温雅有则,身际沧桑,多感愤之言,而音调仍归和平,则泽古者深也。”^⑥陈恭尹自己则评价说:“余窃谓:翁山江河之水也;药亭瀑布之水也;而予幽涧之水也。”^⑦他所谓的“幽涧之水”,既含不平之意,也寓潜气内转。以上均指七言律诗而言,恭尹七律结构匀称,胸襟开阔,开合有度,内含张力,在清初,恐怕只有顾炎武和钱谦益能与之相提并论。陈集中的佳联尤为脍炙人口,试举数例:

后会不须期故国,中原天地本来宽。

——《留别诸同人》

篇章每夺词流气,甲子唯书酒国春。

——《赠胡韶先》

① 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷十八,第一册,第187页。

② 陈恭尹:《增江前集小序》,《独漉堂诗集》卷一。

③ 沈德潜:《清诗别裁集》卷八,第303页。

④ 朱庭珍:《筱园诗话》卷四,《清诗话续编》第2401页。

⑤ 彭士望:《独漉堂诗集序》,《独漉堂诗集》卷首,《续修四库全书》本。

⑥ 陈田:《明诗纪事》辛签卷十一,第3057页。

⑦ 陈恭尹:《梁药亭诗序》,《独漉堂文集》卷三。

孤棹一辞天万里，几回风雨吼吴钩。

——《西樵旅怀》之二

三径草生残雨后，数家门掩落花中。

——《新塘早春怀蔡良若何不偕》

百粤晴江山色外，六时行径水声中。

——《下华首台留别旋庵海发上人》

新虹映日收残雨，积水浮天出断山。

——《雨后登楼迟梁器圃不至》

从上举作品可以看出，陈恭尹的诗作其实并不专似一家，他综合提炼能力较高，所以能自铸伟辞，自成格局。赵执信认为，陈诗“古体泛滥于元祐以还，近体侵寻乎大历以上”^①，实际上，陈诗的古体主要还是宗法汉魏，兼及唐代，谈不上宗宋；近体则以唐诗为主，他说的“莫将唐宋滞胸中”还仅是理想而已。不过陈恭尹能够不主一家，对古人加以熔炼、改造，这方面陈诗的水平的确要超过屈大均。稍嫌不足的是，陈恭尹晚年的创作应酬、唱和太多，胸臆语大为减少，这也是较为遗憾的。

总的来说，陈恭尹与屈大均不愧为岭南的遗民作家领袖，他们代表了岭南诗歌在清初的最高成就。

与屈大均、陈恭尹齐名的梁佩兰（1629—1705），字芝五，号药亭，也是岭南声望较高的诗人，著有《六莹堂集》，其七言歌行体在当时亦颇有造诣。但是，梁佩兰于顺治十四年（1657）举乡试，以后多次应会试，并于康熙二十七（1688）年成进士，官至翰林院庶吉士，一生热衷于功名，生活道路与屈、陈二人完全不同，创作成就也不及屈、陈二人。正如当代邓之诚指出的：

^① 赵执信：《独漉堂诗集序》，《赵执信全集》，第615页。

“王隼尝选佩兰及屈大均、陈恭尹之诗,为《岭南三大家诗选》,隐以抗‘江左三家’。后来洪亮吉遂有句云‘尚得古贤雄直气,岭南犹似胜江南’。大均与东南畸人逸士游,未改故步;佩兰与中原士大夫游,俊逸胜而雄直减矣。平心论之,终逊屈、陈,出处亦不伦。”^①今天看来,他是不能与屈大均、陈恭尹相提并论的。

二、王夫之与湘地诗人

春秋时与岭南同属楚国地界的湘鄂地区诗歌创作相对较为沉寂,不过清初也出了一位著名的作家,他就是王夫之。王夫之(1619—1692),字而农,号薑斋,又号夕堂、一瓢道人、双髻外史,晚年自署船山病叟,湖南衡阳人。崇祯十五年(1642)举人。明朝覆亡不久,曾于衡山起兵抗清,战败后走入粤界。经由瞿式耜疏荐给桂王朱由榔,授行人司行人一职,曾为抗清事业长期奔走于楚、粤、滇、黔之间,倍历艰险。后因多次上书不纳,移疾归里,筑土室于石船山,潜心著述,达四十年。心中沧桑黍离之感始终不忘,临死自题墓石云:“抱刘越石之孤愤,而命无从致;希张横渠之正学,而力不能企。”一生著述多至数十种,后人辑为《船山遗书》,诗也有多种集子,后人编辑为《薑斋诗集》,现存诗一千四余首,词二百余首。

王夫之是清初著名的哲学家、思想家,主要著作有《黄书》、《思问录》、《张子正蒙注》、《读通鉴论》、《宋论》等,思想丰富而深刻。由于长期生活于荒山野岭之中,与外界交往很少,王夫之相当长的时间内不为人所知。后人将他与顾炎武、黄宗羲并提,称清初三大思想家。诗歌创作方面,据王夫之自己回忆,他也曾走过弯路,早年曾问津“七子”一派,后又追随湖北的竟陵派,“至乙酉(顺治二年),乃念去古今而传己意”(《忆得》诗序)确立了自己的风格。当代袁行云认为:“其(王夫之)诗宗汉魏六朝,重在兴观群怨,与顾、黄取径不同,而寓意家国之痛,造意深邃,则不相上下。”^②这里引一首广为传颂的《读指南集》看一下:

① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第986页。

② 袁行云:《清人诗集叙录》,第178页。

绛节生须抱壁还，降笈谁捧尺封闲。沧波淮海东流水，风雨扬州北固山。鹃血春啼悲蜀鸟，鸡鸣夜乱度秦关。琼花堂上三生路，已滴燕台颈血殷。

此诗悼念宋末英雄文天祥，通篇叙写文的生平事迹，而句句仿佛说的却是自己，完全可视为诗人心迹的表白。当代邓之诚指出，王夫之的诗“深情一往，往往令人悲涕”^①，这就是一个典型的例证。

王夫之的诗集中有大量自然景物的描写，通过写景以抒发深沉的情感是王船山的一大特色。他本人就曾正面论述过这个问题：“不能做景语，又怎能作情语耶？古人绝唱句多景语，如‘高台多悲风’、‘蝴蝶飞南园’、‘池塘生春草’、‘亭皋木叶下’、‘芙蓉露下落’，皆是也，而情寓其中矣。以写景之心理言情，则身心中独喻之微，轻安拈出。”又云：“含情而能达，会景而生心，体物而得神，则自有灵通之句，参化工之妙。若但于句求巧，则性情先为外荡，生意索然矣。”^②看来，作者是自觉意识到这个问题的。然而，这里还有必要指出，王夫之的借景抒情又明显继承了屈原香草美人的传统，不仅象征意味很浓，比如《落花诗》九十九首，《和梅花诗》一百首等，而且情感缠绵怨悱，多含楚湘一带的地域特色，故楚辞氛围非常明显。这里试举两首：

野水瑶光上小楼，关河寒色满楼头。韩城公子椎空折，楚国佳人桔过秋。淅淅雁风吹极浦，鳞鳞枫叶点江洲。霜华夜覆荒城月，独倚吴钩赋远游。

——《耒阳曹氏江楼迟旧游不至》

楼空山远湿烟蒸，返景长天暝色仍。千里湘皋归雁雨，九江春色钓鱼灯。马殷冢在生新草，陆逊营荒挂古藤。梦里白萍洲上月，遥遥北渚接黄陵。

——《春兴》之二

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第180页。

② 王夫之：《薑斋诗话》卷下，载《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第14页。

徐世昌将顾炎武与王夫之的作品作了一番比较,认为:“昔人评亭林诗如泰华秋色,先生则衡岳之云,清湘之瑟,楚材称雄,斯冠一代矣。”^①徐氏以湖南一带的景物、音乐来比喻王船山的诗歌风格,应该说比得十分恰当,而且到位。

王夫之的诗学观也较有特色。一方面他宗尚汉魏、盛唐,鄙薄宋、元,“犹是七子陈说”^②;另一方面,反对建立门庭,认为门庭“立阶级以赚人升堂,用此致诸趋附之客,容易成名,伸纸挥毫,雷同一律。”^③显然提倡对前代综合继承,而且要自创特色,可以说相当程度上未能融通一致。但是,他对自然景物于诗人的影响,以及诗歌创作当中情景交融、意境创造方面的论述却极具个性,对后世影响颇大,一定程度上成为王士禛神韵说的先声。另第四章将论述其词的创作。

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十一,第一册,第80页。

② 陈田:《明诗纪事》辛签卷十三,第3104页。

③ 王夫之:《薑斋诗话》卷下,《清诗话》,第15页。

第二章 钱谦益、吴伟业与 清初诗坛的新变

清顺治、康熙两朝是清代诗歌创作的昌盛时期。当时活跃在诗坛的除遗民作家外,还有其他诗人。这些诗人的水平参差不齐,精神、人格与遗民作家也存在着不同程度的差距;不过,由于社会地位、学术声望和艺术功力等原因,其中有些作家在当时诗坛却占有相当地位,并造成了不小的影响。他们中的杰出分子与遗民作家一道,共同完成了诗坛风气的转移。

上述诗人大体上又可分为两类,一类属明代已登仕途、入清后又再度出仕的,他们的创作往往也兼跨两代;另一类则是在清初才步入仕途的。后一类作家从事创作的时间较前类作家及遗民诗人要相对延后一些,但并不绝对,也有跟他们年龄相仿的,比如宋琬、施闰章、孙枝蔚、程可则等人。两类作家由于生活经历、创作观念不同,彼此也存在一定的差异,所以必须分开论述。本章专论前一类作家。

第一节 龚鼎孳与清初其它诗人

一、复杂的人品与创作的差异

两朝仕宦的作家与遗民诗人相比,生活时代相同,从事创作的时间亦重叠;但是,处世态度和人生原则却存在很大区别。首先,这些作家在明清鼎革之际未能坚持民族气节和独立人格,在血与火的考验面前屈从了强权;其次,正因为如此,他们的诗歌创作未能像遗民作家那样直面惨烈的现实,往往不同程度地打了折扣。从这个意义上说,他们的人品和诗作均不能同遗民诗人相提并论。然而,这些作家的情况又比较复杂,实际上并不整齐划一。他们

中一部分人对故国仍怀有深厚的感情,对自己的变节行为深感负疚,与遗民作家往往也能保持密切的联系。另外,在创作上,这部分作家对自己所处的时代亦作了不同程度的反映,展现在诗中的情感与自己所负担的公开身份实际上并不相符,甚至还以这样或那样的方式参加了反清复明活动,等等。他们中有一些杰出的诗人具有丰富的创作经验,于诗风转移的历史关头做出过重要贡献。所以,对他们应该做具体分析,根据不同情况给予实事求是的评价,不能一概而论。

现将这批人中较有影响的作家名单列之于下:

龚鼎孳(1615—1673),字孝升,号芝麓,安徽合肥人。明崇祯七年(1634)进士,授兵科给事中。降清后,起吏科,官至刑部尚书。在京师任职期间,倡结诗社,主持风雅,与钱谦益、吴伟业并称为“江左三大家”。著有《定山堂诗集》、《香严词》(一名《定山堂诗余》)。

金之俊(1593—1670),字彦章,一字岂凡,号息斋,江苏吴江人,茅坤的外孙。明万历四十七年(1619)进士,累官至兵部右侍郎。入清后以原官起用,迁至国史院大学士,为顺治朝的文学顾问之臣。著有《息斋集》。

陈名夏(1601—1654),字百史,号石云居士,江苏溧阳人。明崇祯十五年(1642)进士,授修撰。入清后复原官,累迁至弘文院大学士。后因罪赐死。陈名夏为顺治朝的文学顾问之臣,“颺历清要,雅负时名”^①。著有《石云居士集》。

陈之遴(1605—1666),字彦升,号素斋,浙江海宁人。明崇祯十五年(1642)进士,授编修,迁中允,曾以父事革职。入清后官至弘文院大学士、户部尚书,为顺治朝的文学顾问之臣。著有《浮云集》。

周亮工(1612—1672),字元亮,号栎园,又号减斋,河南祥符(今开封)人。明崇祯十三年(1640)进士,由潍县知县迁至浙江道监察御史。明亡,奔福王,后又降清,累官至户部右侍郎。曾两次被劾论绞,由遇赦得释。兴趣广泛,钟爱书画,著述甚多,“才名稍亚钱(谦益)、吴(伟业)”^②。著有《赖古堂集》等。

① 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷二十二,第一册,第249页。

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第889页。

曹溶(1613—1685),字洁躬,号秋岳,别号倦圃、金陀老圃,浙江秀水人。明崇祯十年(1637)进士,选庶吉士,改监察御史。入清,任河南道御史,累迁至户部侍郎。又左迁广东右布政史,调山西按察副使,备兵大同。丁忧后不复出。“记诵淹博,诗文亦富”^①,当时与龚鼎孳齐名,称“龚曹”。著有《静惕堂诗集》、《静惕堂词》。

刘正宗(1594—1662),字可宗,一字宪石,号逋斋,山东安丘人。明崇祯元年(1628)进士,自推官授编修,又于福王政权中任中允。入清以荐起国史院编修,累迁至弘文院大学士,后以罪革职。“自负能诗”^②,力主山东诗坛。著有《逋斋集》、《御墨楼诗集》。

梁清标(1621—1691),字玉立,号蕉林,又号苍烟,直隶真定人。明崇祯十六年(1643)进士,选庶吉士,入清历官至保和殿大学士。平生风雅好文,与兄清宽、清远并有才名。著有《蕉林诗集》、《棠村词》。

钱陆灿(1612—1698),字湘灵,一字尔弢,号圆沙,江苏常熟人,钱谦益族孙。明崇祯八年(1635)拔贡,顺治十四年(1657)以前明贡生赴试中举,得候缺通判,因奏销案褫夺。客游扬州、金陵三十年,晚岁讲学常州,在东南一带颇负名望。著有《调运斋集》。

高珩(1612—1698),字葱佩,一字念东,号紫霞道人,山东淄川人,王士禛的从姑表兄。崇祯十六年(1643)进士,选庶吉士。入清授检讨,官至刑部右侍郎。诗坛公认的山左名家,作诗不下万首。著有《栖云阁集》。

赵进美(1620—1693),字嶷叔,一字韞退,号清止,山东益都人,赵执信的叔祖。明崇祯十三年(1640)进士,授行人。入清起为太常寺博士,官至福建按察使。赵氏在明末即与宋琬、姜垓、陈子龙、方文辈齐名,入清后在京期间又与龚鼎孳等人唱和。著有《清止阁集》。

上述作家出处虽然相似,为人却各不相同。有一些人热衷权势,于朝内结为朋党,争权夺利,以至声名狼藉。如陈名夏、陈之遴和金之俊等结成南党,“倚满人自固”,跟冯铨、刘正宗为首的北党相互争斗,并贿结内监吴良辅,

① 《四库全书总目提要》卷一百八十一,中华书局1965年版,第1633页。

② 邓之诚:《清诗纪事初编》,第660页。

因而遭到弹劾。陈名夏被赐死,陈之遴被革职,徙往盛京,后死于戍所。金之俊虽党附“二陈”却未遭株连,“必软美取容者”^①。北方的刘正宗则有“权奸”之目,一度把持朝政,顺治二年(1645)“科场案”即为其一手炮制。顺治末以罪革职,籍其家产之半入旗,不许回籍。就人品来说,上述这些人“立身盖不足称”^②。

另外,还有一些作家,身处显位而不以富贵、权位动心,立朝做官却仅备职位而已,平时愿意和在野人士交往。譬如龚鼎孳,“曾不闻夙夜在公,惟饮酒醉歌,俳优角逐”(《清史稿·龚鼎孳传》),又好交文士,多结遗民。他曾资助在京处于困境的朱彝尊、陈维崧,又曾营救陷入狱案的傅山和阎尔梅,当时颇负士林之望。周亮工也好士怜才,为人磊落坦诚,“一时遗老多从之游”^③。还有曹溶,勤于诵览,天性爱才,“闻人有一艺,未尝识面,誉不去口”^④,和杜濬、申涵光、龚贤、纪映钟、傅山、屈大均等遗民作家交相友善。另有高珩,虽官至刑部侍郎而宦情寥落,尝云:“吾平生慕西湖、严滩山水之胜,聊以寄兴耳,官资高卑,不暇计也。”^⑤如此等等。

二、悔恨交织的作品内涵

从创作上看,上述作家均有不同程度的歌颂新朝之作,无论出于敷衍还是邀宠的动机。其中数金之俊写得最多,“歌诗分体,意必颂扬,降臣之诗,此集最劣”^⑥。其他人也未能免俗,像龚鼎孳“我皇本尧舜,天听顷刻移”(《辛丑十二月十九日恭诵诏谕尽蠲新加练饷感恩纪事因赋蠲租行二首之一》)之类的感恩诗在各人集中比比皆是。《四库全书总目提要》在评价梁清标创作时指出:“其诗作于明季者,多感慨讽刺之言,及入本朝以后,则飒飒乎春容之音矣。”应该说,这部分创作与遗民的立场完全不同,和这些人的降臣身份却是相称的。当然,他们之中也有程度的差别。当代袁行云就曾指出,高珩的诗

① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第378页。

② 《四库全书总目提要》卷一百八十一,第1634页。

③ 邓之诚:《清诗纪事初编》,第378页。

④ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷二十,第一册,第224页。

⑤ 引自王士禛:《分甘余话》卷一,《王士禛全集》,第4961页。

⑥ 袁行云:《清人诗集叙录》,第13页。

篇“时作倦勤语，与康熙以后贵臣必为颂扬者不同”^①此外，某些作家的诗集里也有反映战争丧乱、民众困苦以及吏治黑暗一类的作品，比如龚鼎孳的《挽船行》、《岁暮行》，周亮工的《自光泽登闽舟》、《射鸟楼纪事》，梁清标的《落日行》、《上滩行》，高珩的《廉吏行》、《戏作升官图四首》，曹溶的《广应州童谣》以及刘正宗的《乱后行》、《薪车行》等。不过，这些诗篇显然不是上述作家集中的主体，其强烈和深刻程度也不能与遗民作品相比。

这批作家写得较多的，还是应酬唱答和登览行旅之作。譬如龚鼎孳作为京师盟主，集中唱和诗最多，“每当花晨月夕，三爵以后，击钵赋诗，风流自赏，或一题而数吟，或一韵而七、八叠，无不扶质垂条，方流圆折，笑谐间作，落纸如飞，一时名士胥俯首慑服，而叹为天人未曾有也”^②，周亮工、赵进美、高珩等人也皆类此。这当中也有与遗民作家赠答唱和的，像陈名夏，虽曾遭阎尔梅指斥，集中却有赠阎的作品，诸如“男儿意气重，醉卧多忧伤”（《沛县阎古古》），等等。至于登览之作，则是相对显示艺术水平的一类，比如高珩“常出入齐东名园胜迹间，题咏甚多”^③。“祭告南岳，诗多佳”^④；周亮工过岭南诸作，常为后人依韵相和；曹溶官山西时游云冈、观石佛等作，颇为人传诵；陈之遴遣戍盛京、出山海关之作以及龚鼎孳宦游岭南、江南等地所作，等等。

应该说，上述作家写得最有特色、能够突显时代内涵的，还是怀念故国及展露心迹的篇什。那是他们的内心独白，不受任何外力强迫的真性情流露，是痛苦和悔恨交织的产物。在清初，应属另一种的心路历程展示，值得读者观览和品味。这里选录其中五首：

宸翰高悬宝墨香，争从劫火拜灵光。杜鹃不解留青帝，鹦鹉犹能哭上皇。
壁碗风烟禾黍后，金门花月骏骖傍。衔杯难尽文通感，独立苍茫过夕阳。

——龚鼎孳《春日宴集观宋徽宗墨宝》

① 袁行云：《清人诗集叙录》，第98页。

② 郑方坤：《国朝名家诗钞小传》卷一，《丛书集成初编》本。

③ 袁行云：《清人诗集叙录》，第98页。

④ 王士禛：《渔洋诗话》卷中，见《清诗话》，第195页。

星河云影澹相连,桃叶依然旧渡边。盲女琵琶天宝事,羈人辞赋帝京篇。宁知此会为何夕,剩有新愁入去年。始信情根堪万劫,鹊桥今古不桑田。

——周亮工《四年七夕诗》

南朝有片秦淮水,历历兴亡泪滴成。仆本恨人今雨迹,地非吾土故园情。横波馆筑刘郎死,古董箱空九一行。蚓怨蛩愁皆往事,开元白发已重生。

——钱陆灿《重答孙蔗苍年兄芥阁》

灞陵原上百花残,堤柳无枝感万端。攀折竟随宾御尽,萧疏转觉道途寒。月斜楼角藏乌起,霜落河桥驻马看。正值使臣西去日,西风别泪望长安。

——曹溶《秋柳》

东家老妇垂白发,樵爨无力余病骨。岂复有意斗蛾眉,坐守深闺费岁月。却忆当年初嫁时,含羞对镜理胭脂。但愿同心不重色,肯学桃李信风吹。宁知此意竟难明,时移岁换天无情。翠翘珠襦尽零落,闺中甘逐众人行。自解悲欢随所遇,红颜自古草头露。只今幸无入官妒,裙布钗荆亦已足。愿将锦瑟与瑶琴,一时并写白头吟。寂寂空房恐虚度,敢道人新不如故!

——刘正宗《老妇行》

上引龚鼎孳的诗作记叙了与僚友共同观赏宋徽宗墨宝的经过。从诗中的描写来看,该墨宝是徽宗的一幅图画作品。宋徽宗擅长画花鸟,尤其那幅《五色鹦鹉图》,是价值连城的名作。作者在战争劫火之后见到徽宗的真迹,心中百感交集。他由宋之亡国联想到明之覆灭,两朝文物不仅被劫持和毁坏,甚至朝中官员有的也成为了新朝的臣僚。诗中的“鹦鹉犹能哭上皇”一句,包含了作者内心的悔恨。作品在结尾处提到南朝作家江淹(文通),江淹作有《恨

赋》，里面言及李陵归降匈奴后的忏悔：“至如李君降北，名辱身冤，拔剑击柱，吊影惭魂。情往上郡，心存雁门。裂帛系书，誓还汉恩。朝露湓至，握手何言。”想起这些诗句，作者不免于暮色苍茫中久久独立。周亮工的诗作前附有一小序，说“丁亥侍叔父酌秦淮”，“邻舟有盲女琵琶声”。所云的丁亥即顺治四年（1647），作者泛舟的秦淮河是南明朝廷所在地金陵的歌舞胜地。作者于此七夕佳会之期，不但没有生出良好的祝愿，反而满腹旧愁新恨。他由盲女的琵琶声联想起白居易在《长恨歌》里流露的天宝遗恨，对鹊桥相会的传说表示了怀疑和不满。钱陆灿的作品意蕴和周作相似，咏叹的地点也相同。至于曹溶的《秋柳》，那是顺治末酬和王士禛的《秋柳四章》所作。王作借柳传情，悼念明亡，一时和者甚众，后面有专论。曹溶此诗专以灞陵花残、西风别泪写禾黍之悲，亦流传颇广。阮元曾在《两浙辖轩录》中指出：“《秋柳》诗自王新城唱之，和者甚众，当以顾亭林、曹倦圃二公为最，即原唱亦不及也。”最后，刘正宗的《老妇行》乃是借一位失节、色衰的老年妇女之口，表达了自己立身失节的无奈和悲哀。徐世昌曾指出：“（刘）集中如《老妇行》、《对镜叹》，皆自况也。”^①《老妇行》尽管无美感可言，却属于作者真实心态的展露，并未作自我粉饰。总之，上述这些作品还是具有一定的历史意义和艺术价值的。

三、取径不同的创作境况

上面所举十余位作家，艺术成就并非处于同一层面，有的相差还很大。比如金之俊，诗无可采，“仅具腔拍而已”^②；陈名夏，虽“雅负时名”，而作品实不足观，“特以当时著作，商榷典制，足资考核。故遗集流布，尚在人间”^③；其他作家也各有高低深浅之分。然而，他们中的多数却不约而同地重蹈了“明七子”的旧辙。南方作家如陈之遴，“其诗才藻有余，而不出前、后“七子”之格”^④；周亮工，“诗趋时尚，而格调仍去明不远”^⑤；曹溶，“近体专宗初、盛，不

① 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷二十一，第一册，第231页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第378页。

③ 《四库全书总目提要》卷一百八十一，第1634页。

④ 《四库全书总目提要》卷一百八十一，第1633页。

⑤ 袁行云：《清人诗集叙录》，第102页。

落一字中、晚”^①。曹溶自己说过：“七古向有献吉如龙、仲默如凤之喻，龙变化不测，凤文采斐然，可谓深知李、何者。要之二体亦未能偏废。”^②北方作家如刘正宗，主要取法于乡贤李攀龙，俨然“七子”门户。王铎在《薛行屋集序》中评价刘诗：“古体非汉、魏、晋、宋不取材，近体则断自开元、大历以还。”赵进美同样未脱“七子”格调，据侄孙赵执信评价：“公童年为诗，颇好华艳。登第后，师友渐摩，遂践信阳、历下之庭。”^③另外，龚鼎孳五古多宗选体，七律“时用杜韵”^④，其诗也受到“七子”一派的影响。徐世昌在论赵进美的时候指出：“盖国初诸家多自‘七子’入，不独韞退为然也。”^⑤此可视为普遍的情况。

不过，在延续“七子”道路的同时，毕竟也出现了一些新变的迹象。譬如曹溶，后期在学习杜甫的同时也兼法李商隐，所谓“五、七律根柢浣花，兼涉昆体”^⑥，已突破了“不落一字中、晚”的格局。高珩和钱陆灿均宗法白居易，高珩“其诗多率意而成，故往往近元、白《长庆集》体”；钱陆灿则“诗宗晚唐，兼学白居易”^⑦。还有赵进美，虽一度追随“七子”，后来也有所反省，曾在《清止阁集自序》一文中批评王世贞说：“王元美格律严而境地狭，拟议盛而性情薄，虽作者亦病之。”另外，王士禛在《诰授中大夫福建提刑按察使司按察使清止赵公墓志铭》一文中亦指出：“公（赵进美）少为诗清真绝俗，得王、孟之趣。使江西时，尤刻意二谢。”从现存诗集来看，王渔洋的说法是更为接近赵氏创作实际的。

上举这些例子均属突破“七子”诗学理念，扩大宗法范围，对古人进行一定程度综合、兼容的情况，应该予以肯定。尤其值得一提的是，高珩和陈之遴两人借用唐代歌行体的格式，叙写清初的重大史实，成为吴伟业“梅村体”的呼应和羽翼，突显了诗坛的新变色彩。下面各举二人一首作品以示：

① 邓汉仪：《诗观》三集，卷三。

② 曹溶，引自郑方坤：《国朝名家诗钞小传》卷一，《丛书集成初编》本。

③ 赵执信：《中大夫福建提刑按察使司按察使先叔祖韞退赵公暨原配张淑人合葬行实》，载《怡山文集》卷十，《赵执信全集》，第487页。

④ 沈德潜：《清诗别裁集》卷一，第32—33页。

⑤ 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷二十二，第一册，第243页。

⑥ 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷二十，第一册，第224页。

⑦ 袁行云：《清人诗集叙录》，第100页。

后庭玉树伤心曲，六代茫茫烟草绿。永嘉南渡不成龙，五侯七贵已纷逐。当时阮马气熏天，得意金吾亦盛年。凤翼龙鳞夸侍卫，金貂玉佩俨神仙。小儿程李何足齿，贾邓元勋一屈指。天子无愁将相骄，只言千载常尔尔。赵李经过珠箔开，连钱细马下朝来。呼卢客赌青娥伎，灭烛人分紫燕钗。鹦哥娇语鸂鶒舞，藏春别院驀姚府。花奴羯鼓杜秋诗，天魔小队霓裳谱。重兴诏狱杀清流，甲起晋阳朱桁愁。乍传铁骑飞天堑，又见降幡出石头。降幡一片江头竖，堕马啼妆江北去。罗绮春寒青冢霜，胭脂泪洒白门树。麻姑书信几时传，沧海桑田剧可怜。楼橹共惊铜马火，勾陈新辟玉京天。鸳鸯七十深深宿，误向绮筵夸碧玉。遥接金陵曲未终，争知铁骑来相续。建业荒亡怨狡童，丘墟亦复坐诸公。祁徐流落临春废，璧月琼枝回首空。昏昏叔宝已黄土，次第天诛及社鼠。自古奢淫是死媒，累臣怀璧谁容汝。红颜无主任飘摇，又向何门斗细腰？轻薄花方辞旧砌，翩跹燕亦换新巢。豪华百岁元难保，步障锦丝春悄悄。东市谁怜石季伦，珍珠十斛惊波渺。就中别有断肠人，慷慨相期赠紫云。细捡花枝镌琬琰，鸳鸯待缺唤真真。那知三日存亡变，宛转蛾眉空掩面。月榭绮窗鬼火青，彩云一散何由见。目成苦忆曼波明，挂玉风流一座倾。银湾乍涸瑶宫圯，红泪珊瑚晓镜里。叔夜不仙广不侯，千秋恨事多如此。座客才闻已断肠，如君那不销魂死。幽怀禅观竟难忘，尚忆缕金梦里香。人生莫作多情物，才有情时恨更长。

——高珩《后长恨歌》

白头宫女自何至，缙衣襦褌不曳地。合掌长持净土经，伤心尚忆前朝事。前朝当日选娇娃，涕随阿监入西华。黛冷修蛾难奉辇，琴操别鹄苦思家。思家在萼韶年度，自怜长在云霄住。兰殿千重不记名，桂宫九品宁知数。桂宫兰殿倚天开，玉柱琅璈彻夜催。妆镜未收红粉艳，羽书忽报赤眉来。赤眉攘攘天初曙，十万貔貅不知处。长安市上虎群游，元武冈头龙独去。珠沈翠死满瑶阶，何幸昭仪玉蚤埋。鸳鸯合殿旌旗乱，茝若珍台剑戟排。剑戟丛中身偶脱，香奁宝钿人争夺。梓里凋残何处归，花宫寂寞无聊活。萧萧白发竟谁依？魂梦时时到禁闱。请看锦绮袈

裘片，犹是椒房旧赐衣。

——陈之遴《白头宫女行》

上引高珩的《后长恨歌》共七十二句，堪称长篇。据邓之诚推测：“此诗疑咏刘泽清事。”^①刘泽清，明末任山东总兵，南明朝为准扬四镇将领之一。此人飞扬跋扈，国难当头纵兵抢劫，宴饮享乐，曾将金陵名妓冬哥蓄养于淮安家中。战乱以后，淮安甲第夷为平地，冬哥也流落里居。钱谦益于顺治三年（1646）南归时曾遇见冬哥，作有《丙戌南还赠别故侯家妓人冬哥四绝句》，其中第二首云：“天乐荒凉禁苑倾，教坊凄断旧歌声。临歧只合懵腾去，不忍听他唱渭城。”另外吴伟业亦作有长篇叙事诗《临淮老妓行》。当时民间很可能流传着不少关于刘泽清的传闻，谈迁《北游录》中载有此事，王士禛《香祖笔记》也有关于这方面的记载。或许高珩就根据这些民间传闻写成了此诗，讽刺南明将相的腐败误国。陈之遴的《白头宫女行》一诗则借前朝宫女之口回忆明朝京都沦亡的经过，叙述中更多表达了作者的怀念和哀悼之情。二诗皆为歌行体形式，明显借鉴白居易的乐府诗和长篇叙事诗，高珩更将题目定作“后长恨歌”，效仿痕迹十分明显。二作的重心又不约而同地落在家国兴亡这一主题上，形成了关注重点的转移，这种现象值得注意。

清初，确有一批作家不约而同地在运用白体的叙事方式记录当时的重大事件，借此反思明亡的历史，实际上不止高珩与陈之遴两人，前面已经提到林古度，杨鍾羲又在《雪桥诗话续集》中指出：“国初人如汪钝翁《春燕篇》、陈迦陵《江南行》，多为初唐卢、骆之体，陈彦升《白头宫女行》云云，极似初唐诸子风调。”从上引作品来看，陈之遴和高珩主要还是学习白体，高珩的作品有一定的铺陈和丽辞，但总的来说，初唐风调并不明显。然而，这部分作品却是一种征兆，展示了清初诗人融会唐代歌行体进行探索、创新的氛围。正是在这批作家尝试写作的基础上，享有盛誉并贴近时代风气的新型诗体——“梅村体”应运而生。

应该说，在两朝出仕的诗人当中，最能体现清初诗坛新变的还是钱谦益

^① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第668页。

和吴伟业两位作家。下面着重对二人进行论述。

第二节 钱谦益的诗学观

钱谦益(1582—1664),字受之,号牧斋,晚号蒙叟、绛云老人、东涧遗老,江苏常熟人。明清易代之际,钱谦益无疑是诗坛上的一个重要人物。

徐世昌在《晚晴簃诗汇》中指出:“牧斋才大学博,主持东南坛坫,为明清两大诗派一大关键。”此话可谓恰如其分。学术界有不少人赞成这一观点,并对此予以论述。但是,由于钱谦益身世的复杂性,由于这种复杂性带来的对其一生成就的不同看法和评价,钱氏在文学方面的功绩和贡献长期以来曾受到不少人的质疑和遮蔽。近年来此种情况已经有所纠正,故然很好,但仍有一些问题有待澄清。总之,对钱谦益应该有一个公正和客观的评价。

一、复杂的身世与难堪的境遇

钱谦益一生复杂而矛盾,正面和负面经历都有,对此我们应本着实事求是的态度,不加掩饰。

万历三十八年(1610),钱谦益进士及第,授任翰林院编修,从此开始了四十五年在明朝起伏跌宕的仕宦生涯。他官做到礼部右侍郎、翰林院侍读学士,但仕途并不顺利,曾深深卷入明末的党争,被目为东林党魁,多次被革职回乡,长期闲置。甲申明王朝覆亡,福王朱由崧于金陵建立南明小朝廷,钱谦益被起用为礼部尚书。为了巩固自己的地位,进而谋取更高的职位,钱谦益不顾东林一派官员的反对,向弘光帝上《矢愚忠以裨中兴疏》,公开吹捧权奸马士英,并推荐阮大铖等一批阉党余孽,进行政治投机,遭到了当时朝野正直之士的鄙视和指斥。不久清兵南下,钱谦益又与赵之龙、王铎等人前往郊外迎降,丧失了民族气节。北迁后,他被清廷任命为礼部右侍郎,充修《明史》副总裁,成为两朝出仕的“贰臣”。

作为大节有亏的文人,钱谦益在清廷任职仅半年便以病辞归。回乡后,他一方面从事《明史》的写作及《列朝诗集》的编选;另一方面,经常在诗文创作中反思前期的所作作为,表达心中的悔恨及对故国的怀念。钱谦益并没有

将悔恨停留在文字层面,还进一步转化为了反清复明的实际行动。他曾于顺治初资助江阴人黄毓琪组织海上起义军,反抗清廷,并因此逮捕入狱,关押半年。不久,又通过在南明永历朝任文渊阁大学士兼兵部尚书的学生瞿式耜与永历朝廷取得联系,为南明政权出谋划策、打探情报。顺治七年(1650),桂林失守,瞿式耜壮烈就义,钱谦益还为瞿式耜作长诗哭之。顺治十五年(1658),郑成功、张煌言水师攻入长江,钱谦益积极为他们传送消息,联络策应,此期间还创作了著名的《后秋兴》组诗。郑、张战事失利,船队向沿海撤退,钱谦益以七十八岁高龄冒险乘小舟至沿海军帐,和拜己为师的郑成功见面,对其进行安慰、鼓励,同时表达了自己继续支持抗清的决心。这一切,都是钱谦益晚年洗刷罪孽、改变自我形象的举动,不能将其仅仅视为故作姿态,瞒世欺人。

钱谦益本人亦知晓,他晚年的所有表白和举动都不能抵消自己前期的作为。在八十寿辰前夕,他曾经自述说:“今吾抚前鞭后,重自循省,求其可颂者而无有也。少窃虚誉,长尘华贯,荣进败名,艰危苟免,无一事可及生人,无一言可书册府。濒死不死,偷生得生,绛县之吏不记其年,杏坛之杖久悬其胫,此天地间不祥之人,雄虺之所愁遗,鸩鹑之所接席者也。”^①这些文字应该说是出自作者肺腑的,实可谓有是非道德观念之传统文人的痛苦表白。钱谦益正是这样一个进退失据、自相矛盾、大节不能坚守而又不失为有自知之明的文人。面对这样一个复杂的历史人物,我们不能简单地予以否定,而应根据不同时期的表现有所区别地加以评判和看待。

二、承前启后的诗学思想

钱谦益在学术上具有多方面的造诣,在史学、经学和文学领域均做出过重要贡献,属于学识渊博、见解敏锐的学者。钱谦益出身治史之家,拥有家学渊源,在明朝任职时即参与修史,分撰《神宗实录》。入清后又被任命为《明史》副总裁,以一代史家自任。入清前,他已写成《皇明开国群雄事略》,清初又撰写了《明史》二百五十卷。虽因书斋绛云楼失火,《明史》书稿被焚,但他于史学方面的造诣是世所公认的,尤其通过治史所获具的史学家眼光对其从

^① 钱谦益:《与族弟君鸿论求免庆寿诗文书》,《钱牧斋全集·有学集》卷三十九,第1339—1340页。

事经学和文学研究及创作均具有重要的价值和意义。

钱谦益在经学方面亦做出了重要贡献。由于理学的空疏和八股取士制度的侵蚀,明末的经学已处于衰颓、混乱的状态。中年时,钱谦益受到嘉定李流芳(长蘅)、程嘉燧(孟阳)、娄坚(子柔)和唐时升(叔达)的影响,并通过这几位嘉定学者接受了归有光的思想,从而建立起自己的经学思想体系。他在文集中曾多次指出:“余少壮汨没俗学,中年从嘉定二三宿儒游,邨传先生(归有光)之讲论,幡然易辙,稍知方向,先生实导其前路。”^①“仆以孤生謏闻,建立通经汲古之说,以排挤俗学,海内惊噪,以为希有,而不知其邨传古昔,非敢创获以哗世也。”^②钱谦益的经学思想概括起来说,就是“通经汲古”,又曰“返经汲古”,他在《新刻十三经注疏序》中云:“孟子曰‘我亦欲正人心’,‘君子返经而已矣’。诚欲正人心,必自反经始;诚欲反经,必自正经始。”他主张从宋明理学回归先秦两汉的儒家经典,重新研读经学原著,通过返回原典,达到正本清源的目的。钱谦益声称:“俗学之弊,能使人穷经而不知经,学古而不知古,穷老尽气,盘旋于章句占毕之中,此南宋以来之通弊也。”^③与反经汲古相关,他还主张将经、史两门学问结合起来,提出所谓“经经纬史”之说:“经犹权也,史则衡之有轻重也;经犹度也,史则尺之有长短也。”^④这些思想与当时顾炎武、黄宗羲等清初著名思想家的观念颇为近似,显示出钱谦益作为一代学者的卓越眼光,同时,它们也深刻影响了他本人的文学观。

钱谦益的文学观集中地体现在他的诗学思想当中。钱氏的诗学思想与其他人不同,一在于他的体系性,二则在于他独具的史家眼光。毫无疑问,钱氏的诗学思想对扭转明末诗风、开创一代清诗新局面发挥了十分重要的作用。

所谓史家眼光,是指作者能够站在诗歌发展过程的角度来观照创作现象,批评中显现出一种全局观、历史观。这突出体现在他所编辑的《列朝诗集》当中。该部诗集选录了有明二百余年间约二千名诗人的作品,皆配有小

① 钱谦益:《新刻震川先生文集序》,《钱牧斋全集·有学集》卷十六,第730页。

② 钱谦益:《答山阴徐伯调书》,《钱牧斋全集·有学集》卷三十九,第1347页。

③ 钱谦益:《赠别方子玄进士序》,《钱牧斋全集·初学集》卷三十五,第992—993页。

④ 钱谦益:《汲古阁毛氏新刻十七史序》,《钱牧斋全集·有学集》卷十四,第679—680页。

传,几乎相当于一部明代诗史。通过这部诗集,作者展示了有明一代诗歌创作发展、演变的大体过程。虽然其中也有一些缺失,如未收明末殉难的诗人等,但那毕竟属于局部问题。书中作者前后勾连,对主要作家和流派均进行了批评和评价,以此表达本人的诗学观点。比如对明初的高棅,作者在小传中写道:“自闽诗一派盛行永、天之际,六十余载,柔音曼节,卑靡成风。风雅道衰,谁执其咎?自时厥后,弘、正之衣冠老杜,嘉、隆之濒笑盛唐,传变滋多,受病则一。”这就把明初闽中的诗风与中期以后诗坛的复古风尚联系起来了,等于为读者拉出一条线索,予人以启示。作者在诗集中批评得最激烈的诗派之一无疑是弘治、嘉靖的前、后“七子”,语辞之严厉,否定之彻底,为其他诗派所难以比并。如谓李梦阳:“牵率模拟剽贼于声句字之间,如婴儿之学语,如桐子之洛诵,字则字,句则句,篇则篇,毫不能吐其心之所有,古之人固如是乎?天地之运会,人世之景物,新新不停,生生相续,而必曰汉后无文,唐后无诗,此数百年之宇宙日月尽皆缺陷晦蒙,直待献吉而洪荒再辟乎?”谓李攀龙:“谬种流传,俗学沉痾。”“狂易成风,叫呶日甚。”诸如此类。此种立场和态度明显跟当时诗学界虽不满“七子”但仍总体推尊他们的风气不同,作者自己也承认:“余之评诗,与当世抵牾者,莫甚于二李及弇州。”^①如果就钱氏批判的某些语辞来看,其观点接近于明万历后期的“公安三袁”。

那么,是不是钱谦益继承了公安派的观点,企图倡导袁宏道的诗学主张呢?

并非如此。钱谦益固然受到了“公安三袁”的影响,亦借鉴了他们的一些观点,钱氏思想的一大特点就是综合、兼容;但钱谦益的观点与公安派有一本质的不同,那就是公安派反对“七子”的文学复古,提倡甩开古人,“独抒性灵”,而钱谦益却恰是坚定的复古主义者。从《列朝诗集》以及其他诗评文章可以发现,钱谦益抨击“七子”主要集中在模拟、剽窃的创作方式,却不反对复古的总体方向。他甚至不承认“七子”的主张属于“古学”,而把他们归为“今学”。譬如在《列朝诗集》王象春一条中,他评论王象春和文翔凤二人说:

^① 钱谦益:《题徐季白诗卷后》,《钱牧斋全集·有学集》卷四十七,第1562页。

两人学问皆以近代为宗。天瑞(文翔凤)赠诗曰:“元美吾兼爱,空同尔独师。”其大略也。岁庚申,以哭临集西阙门下,相与抵掌论文,余为极论近代诗文之流弊,因切规之曰:“二兄读古人之书,而学今人之学,胸中安身立命,毕竟以今人为本根,以古人为枝叶,窠臼一成,藏识日固,并所读古人之书胥化为今人之俗学而已矣。譬之堪舆家,寻龙捉穴,必有发脉处。二兄之论诗文,从古人何者发脉乎?抑亦但从空同(李梦阳)、元美(王世贞)发脉乎?”季木(王象春)桥然不应,天瑞曰:“善哉斯言,姑舍是,吾不能去遽脱履以从也。”

类似的话语,钱谦益还说过不少,如“献吉(李梦阳)之诚不读唐后书也,仲默(何景明)之谓文法亡于韩愈也,于麟(李攀龙)之谓唐无五言古诗也,灭裂经术,偃背古学,而横骛其才力,以为前无古人。如此病狂之人,强阳僨骄,心易而狂走耳。”^①“吾所欲决排而去之者,今学也;所未能泝沿而从之者,则古学也。”^②由此可见,在明末复古还是尚今这一文学的大论争当中,钱谦益是赞成复古的,此恰与其在经学和史学领域的立场相一致。从这个角度来看,钱谦益对“明七子”的批判乃属于总结复古一派创作失败之教训,调整复古的方式和道路,以便更好地、坚定不移地走复古之路。也就是说,钱谦益与“明七子”并不是对立的关系,而是前后相承的关系。

那么,钱谦益如何矫正“七子”派的严重失误呢?

其一,重新倡导以《诗经》为代表的儒家诗教传统。请看:

古之为诗者有本焉。“国风”之好色,“小雅”之怨悱,《离骚》之疾痛叫呼,结轜于君臣、夫妇、朋友之间,而发作于身世偪侧、时命连蹇之会,梦而噩,病而吟,春歌而溺笑,皆是物也。故曰有本。^③

所谓“有本”,原指创作源于生活,“本”就是来自于生活的真切感受。当然,

① 钱谦益:《读宋玉叔文集题辞》,《钱牧斋全集·有学集》卷四十九,第1589页。

② 钱谦益:《答山阴徐伯调书》,《钱牧斋全集·有学集》卷三十九,第1348页。

③ 钱谦益:《周元亮赖古堂合刻序》,《钱牧斋全集·有学集》卷十七,第767页。

此中首当其冲的是儒家规范的伦理型生活,如君臣、夫妇、朋友等,此又一次与钱氏的经学思想相一致。不过,处在明清易代这一特殊的时期,钱谦益更加强调了非同寻常的社会遭遇对创作产生的积极影响:

古之为诗者,必有深情蓄积于内,奇遇薄射于外,轮囷结轳,朦胧萌拆,如所谓惊涛奔湍,郁闭而不得流;长鲸苍虬,偃蹇而不得伸;浑金璞玉,泥沙掩匿而不得用;明星皓月,云阴蔽蒙而不得出。于是乎不得不发之为诗,而其诗亦不得不工。^①

钱谦益论诗强调“有本”,强调社会遭遇,都是要将诗歌创作的源头引向生活,引向作者生活的时代,此无疑是正确的,与复古的总原则也不矛盾。因为钱氏意指的生活乃是儒家伦理观制约下的生活,其产生的感受也必然与古人的感受相通,而不是相悖;同时,更重要的是,这样做能够纠正“七子”派创作尺寸寸模仿佛古人,缺乏真实感受,“不乐而笑,不哀而哭”的毛病,此的确算得上——帖对症下药的良方。如果说遗民作家通过他们的创作纠正了“七子”的模拟之风的话,那么,钱谦益则是通过他的理论对“七子”进行了批判和纠偏,二者隐然构成一种呼应。从某种程度上讲,钱氏的理论也同时是对明末清初诗歌创作经验的一种总结。

其二,主张“转益多师”,也即全面、综合地继承古人。如果前一主张解决的是生活与创作的关系,那么此项主张解决的就是如何向古人学习、在艺术上与古人接轨的问题。钱谦益超出同时代评论家的地方,就在于他不仅批判了“七子”的模拟之风,而且能指出“七子”误入歧途的原因,那就是“限隔人代”,又曰“限隔时代”:

僻学为师,封己自是,限隔人代,揣摩声调,论古则判唐、《选》为鸿沟,言今则别中、盛为河汉,谬种流传,俗学沉锢,昧者视舟壑之密移,愚

^① 钱谦益:《虞山诗约序》,《钱牧斋全集·初学集》卷三十二,第923页。

人求津剑于已逝，此可为叹息者也！^①

“七子”主张古体学汉魏，近体学盛唐，舍此一概不学，这就割断了诗歌发展的内在联系和脉络。将学习的范围局限到狭窄的时段内，甚至集中到几个作家身上，必然导致亦步亦趋的摹仿之风。钱谦益认为，这便是“七子”误入歧途的关键原因。鉴于“七子”的错误做法，钱谦益提出了自己的诗歌发展源流说：

有《三百篇》，则必有楚《骚》，有汉、魏、建安，则必有六朝；有景龙、开元，则必有中、晚及宋、元。而世皆遵守严羽卿、刘辰翁、高廷礼之瞽说，限隔时代，支离格律，如痴蝇穴纸，不见世界。斯则良可怜愍者。^②

上述观点发表于顺治初年，比叶燮于康熙年间提出的著名的“诗有源必有流，有本必达末”（《原诗·内篇上》）之说还要早，它不啻为叶燮诗歌源流说的先声。

为了克服“七子”的限隔时代，钱谦益推出了自己的学习主张，他借用杜甫的话，称之为“转益多师”：

余敢以善学之一言进焉，杜（甫）有所以为杜者矣，所谓上薄风、雅，下该沈、宋者是也。学杜（甫）有所以学者矣，所谓别裁伪体，转益多师者是也。舍近世之学杜者，又舍近世之瞽瞍学杜者，进而求之，无不学，无不舍焉。于斯道也，其有不造其极矣乎？^③

所谓“转益多师”，就是综合继承和全面继承的意思。学习古人不应局限于一时，也不应局限于一人，应该融会贯通，博采众长，最后达到铸造自我风格之目的，此即所谓的“无不学，无不舍”。

① 钱谦益：《列朝诗集小传》丁集上，李攀龙条，上海古籍出版社1983年版，第429页。

② 钱谦益：《题徐季白诗卷后》，《钱牧斋全集·有学集》卷七十四，第1563页。

③ 钱谦益：《曾房仲诗序》，《钱牧斋全集·初学集》卷三十二，第929—930页。

毫无疑问,钱氏的这一主张受到了杜甫的启发,不能算他本人的原创;但是,在中国古典诗歌发展的晚期,在明清诗歌创作面临重大转折的时代,钱氏提出这一主张,的确有其特殊的意义。作者等于指出了一条切实可行的复古道路,超越了“七子”一味模拟的怪圈。可以说,有清一代的诗歌创作很大程度上就是沿着钱氏指出的这一方向向前发展的。也正因为选择了这条道路,所以清诗形成了它集历代之大成的风格面貌。

其三,倡导学习宋诗。这一点乃是前一主张的必然延伸。自“明七子”提出“宋无诗”之后,宋诗几乎无人问津。要想全面继承古人,就必须突破宋诗这一大“禁区”。前面曾经谈到黄宗羲等人提倡宋诗的情况,实际上,入清后最早为宋诗恢复名誉的,还应当数钱谦益。他在顺治十二年(1655)的一篇文章中说:

唐之诗,入宋而衰,宋之亡也,其实称盛。皋羽之《恸西台》,玉泉之《悲竹国》,水云之《茗歌》,《谷音》之越吟,如穷冬亟寒,风高气慄,悲噫怒号,万籁杂作,古今之诗莫变于此时,亦莫盛于此时。^①

我们将此文与黄宗羲的《万履安先生诗序》、《陈苇安年伯诗序》二作比较一下,可以发现,它们的观点十分相近,连表述语词都较为相像。黄宗羲的两篇文章作于康熙十九年(1680)以后,比钱谦益此文至少晚了二十五年。而钱谦益与黄尊素、黄宗羲父子本是两代的交情,宗羲比钱谦益小二十八岁,明崇祯年间和清顺治年间,宗羲曾数次来到常熟,住在钱谦益家读书^②,由此可见,诗学思想方面显然是黄受到了钱的影响。

钱谦益还有一段关于唐、宋、金、元诗关系的论述,引之于下:

古今之诗,总萃于唐,而畅遂于宋,至金、元则靡矣。眉山横纵含负,无所不有,得杜之大而变。西江则称少陵为初祖,自命真子。火传灯续

^① 钱谦益:《胡致果诗序》,《钱牧斋全集·有学集》卷十八,第801页。

^② 参见孙之梅:《钱谦益与明末清初文学》第四章第二节,齐鲁书社1996年版。

矣,然其风神气韵,去唐少远。金、元之诗,泛滥元、白,杂出中、晚,然其风神气韵,去唐反近。^①

此段文字可说是对前引诗歌源流说的具体演绎。其中作者对宋诗与唐诗之关系作了精当的概括,即“总萃于唐,而畅遂于宋”。也就是说,宋诗是在唐诗基础上的进一步发展和演变,它们之间本是一脉相承的。这一观点对突破宋诗的“禁区”、开启清初宗宋之风气无疑起到了重要的推动作用。前面提到浙江遗民作家的学宋风气,应该讲,那主要是钱氏通过黄宗羲影响了浙东诗坛的结果。另外,黄宗羲在康熙初年还曾携吕留良、吴之振二人到常熟拜访钱谦益,对此,孙之梅《钱谦益与明末清初文学》一书有详尽考证:“他们这次拜访钱谦益,或寻访宋人刊本,或磋商《宋诗钞》的体例,或讨论宋诗的成就,总之这次会晤的主题应是《宋诗钞》”^②。由此可见,吕留良、吴之振编选《宋诗钞》,也受到过钱谦益的影响。

事情还不仅于此。宋琬是清初山东的著名诗人,他早期的创作追随“七子”,染有明代遗风。钱谦益在顺治末为宋琬的诗集作序时,严厉批评了当时尚存的“七子”余脉,称:“今之结俦附党,群而相噪者,祖述弇州之初学,掇拾其呕啻之余,以相荐扬。谚有之:海母以虾为目。二百年来,俗学无目,奉严羽卿、高廷礼二家之誓说以为虾目。而今之后,人又相将以俗学为目,由达人观之,可为悲悯。”^③自此以后,宋琬诗风陡然一变,应该说,钱谦益的劝告起了相当之作用。再如王士禛,也是山东作家,清初新一代的诗坛领袖,他初登诗坛即受到了钱谦益的推举,许为“代兴”。在《王贻上诗序》中,钱氏又殷切地以“转益多师”的原则加以引导。王士禛创作初以唐诗为宗,中年以后一改而尚宋诗,诗坛亦随之掀起了学宋风潮,此未尝不是受到了钱谦益的影响。乔亿在《剑溪说诗》中云:“自钱受之力诋弘、正诸公,始纛宋人余绪,诸诗老继之,皆名唐而实宋,此风气一大变也。”这一论断应该是符合实际情况的。

除了纠正“七子”的失误以外,钱谦益的诗歌理论还有更为广泛的内容,

① 钱谦益:《雪堂选集题辞》,《钱牧斋全集·有学集文钞补遗》,第501页。

② 孙之梅:《钱谦益与明末清初文学》,齐鲁书社1996年版,第377页。

③ 钱谦益:《宋玉叔安雅堂集序》,《钱牧斋全集·有学集》卷十七,第763—764页。

此集中体现在他的“灵心、世运、学问”三大原则的提倡上。请看：

夫诗文之道，萌拆于灵心，蜚启于世运，而茁长于学问。三者相值，如灯之有炷，有油，有火，而焰发焉。今将欲剔其炷，拨其油，吹其火，而推寻其何者为光，岂理也哉！方其标举兴会，经营将迎，新吾故吾，剥换于行间，心神识神，涌现于句里，如蜕斯易，如蛾斯术。心了矣，而口或茫然。手了矣，而心犹介尔。于此之时，而欲镂尘画影，寻行而数墨，非愚则诬也。^①

这三大原则是一个综合体系，吸收了前代诸家的理论成果，带有总结和归纳的意味，所以显得公允兼容，平衡周详。所谓“灵心”，是指作者的创作个性和艺术灵感。钱氏解释说：“诗者，志之所之也。陶冶性灵，留连景物，各言其所欲言者而已。”^②显然，这是吸收了“公安三袁”的诗学思想，也即强调个体性情的独特性。他还进一步阐释说：“如人之有眉目焉，或清而扬，或深而秀，分寸之间，而标置各异，岂可以比而同之也哉？沈不必似宋也，杜不必似李也，元不必似白也。有沈、宋，又有陈、杜也。有李、杜，又有高、岑，有王、孟也。有元、白，又有刘、韩也。各不相似，各不相兼也。”^③这番表述与公安派何其相似乃尔！考虑到作者与公安三袁特别是袁小修之交谊，此种提法是可以理解的。至于“世运”，那就牵涉到前面提到的“有本”之说了。在这里，作者强调的是时代，是使命感，是社会责任，与“灵心”属别一范畴，可视作对它的制约。最后一项“学问”，包含两层意思，一是指通过学习传统典籍提高文化修养，所谓“学殖以深其根，养气以充其志”^④；另一就是前面讲过的“转益多师”，亦即对前代艺术传统的继承。此就是所谓炷、油、火三说。作者认为，只有三个因素彼此结合，互相贯通，才能写出好诗来。作为亲身涉历了明末诸多文学潮流的理论家，钱氏的眼光的确是十分通达而且包容了。

① 钱谦益：《题杜苍略自评诗文》，《钱牧斋全集·有学集》卷四十九，第1594—1595页。

② 钱谦益：《范玺卿诗集序》，《钱牧斋全集·初学集》卷三十一，第910页。

③ 钱谦益：《范玺卿诗集序》，《钱牧斋全集·初学集》卷三十一，第910页。

④ 钱谦益：《胡致果诗序》，《钱牧斋全集·有学集》卷十八，第801页。

不过,我们也要看到,实际上钱谦益对明末公安派一流倡导厚今薄古、偏好俚俗化的倾向是持否定态度的。三条原则中的第三条就是针对他们制定的,钱说:“夫诗之为道,性情、学问参会者也。性情者,学问之精神也;学问者,性情之孚尹也。”“性情、学问,化工陶冶,可以疗举世之诗病,不独专门名家而已。”^①在《列朝诗集》中,作者也批判了“公安三袁”的创作倾向:“机锋侧出,矫枉过正,于是狂瞽交扇,鄙俚公行,雅故灭裂,风华扫地。”不但如此,对鼓励与古人精神相交的竟陵派也作了激烈抨击:“其所谓幽深孤峭者,如木客之清吟,如幽独君之冥语,如梦而入鼠穴,如幻而之鬼国,浸淫三十余年,风移俗易,滔滔不返。”^②钱氏不满竟陵派,主要是出于维护儒家正统的诗学立场,竟陵派的创作局限于个人的小天地,非但没有承担起拯救社会的责任,而且情绪低沉,不足鼓舞人心。如此看来,钱谦益的三大原则,固然有综合、兼容的特色,但从总体上说,其实是一个古典主义的创作纲领,维护的是传统儒家的诗学观,坚持的是雅文学的审美立场,这是毫无疑问的。

值此明清诗歌创作发生转变的重要关头,钱谦益的诗学体系相当于一个标牌,标示出了清诗转变的总体方向。这个方向没有朝反传统的、开新的方面转移,而是朝着传统的、古典的方面回归,也就是说,它兆示着复古将成为清诗创作的主流。

钱谦益的一生,兼跨明、清两代,与明末清初的众多诗人均有密切联系,本人又身兼诗人和诗论家二任,影响面广泛,且乐于提携后进,所以在诗坛享有崇高的声誉,受到包括遗民作家在内的大多数诗人的尊重。黄人在《牧斋文钞序》中称其“领袖两朝,要无愧色”是有其根据的。

不过,钱谦益的诗歌理论也存在一定的矛盾和缺失。首先是他对“七子”做了全盘否定,却不提“七子”反对“台阁体”、开创诗坛新局面的功绩,尤其对“七子”借复古以干预现实的立场只字不提,这与他本人的基本观念是矛盾的,实际上割裂了自己与前人的精神联系,也因此受到了包括遗民作家在内的清初其他诗人的批评。其次是钱氏主张“灵心”,却同时反对公安派创作的

① 钱谦益:《尊拙斋诗集序》,《钱牧斋全集·有学集文钞补遗》,第412页。

② 钱谦益:《列朝诗集小传》丁集中,鍾惺条,第571页。

性格化、通俗化倾向以及严羽的“妙悟”、“兴趣”之说,这样,其理论的“灵心”一维就无法真正落到实处。

历史上,一个理论家在做出重要贡献的同时,存在某些缺失和矛盾是难免的,这就要等待历史和后人来加以纠正了。

第三节 钱谦益前、后期诗歌创作的异同

钱谦益一生著述丰硕,成就卓著。他在明代创作的诗文辑成《初学集》一百一十卷,入清后创作的诗文辑成《有学集》五十卷,此外还有《投笔集》二卷,《苦海集》一卷,《牧斋晚年家乘文》一卷,《牧斋先生尺牍》三卷,《牧斋有学集文钞补遗》六册,《有学集文集补遗》三卷,《牧斋外集》二十五卷,《牧斋集补》一卷,《牧斋集再补》一卷等。2003年,上海古籍出版社整理出版了由钱仲联校点的《钱牧斋全集》,收入了上述所有作品,该《全集》是目前钱谦益著述最为完备的本子。

一、前期创作的综合性倾向

现存钱谦益在明代创作的诗篇有一千二百余首。这显然不是他入清前的全部,据作者本人说,《初学集》只收录了泰昌元年(1620)以后的作品,也即三十八岁之前的作品该集并未收入,该部分诗文稿已被焚却^①。实际上,《初学集》还保留了少数前期的作品,据当代孙之梅考证,共有二十五首,皆作于万历后期^②。那么,钱谦益早年创作的情况究竟如何呢?

对此,作者本人曾经有过交待:

仆年十六七时,已好陵猎为古文。空同、弇山二集,澜翻背诵,暗中摸索,能了知某行、某纸。摇笔自喜,欲与驱驾,以为莫己若也。

——《答山阴徐伯调书》,《有学集》卷三十九

^① 钱谦益:《陈百史集序》,《牧斋外集》卷六,《钱牧斋全集》第八册,第676页。

^② 孙之梅:《钱谦益早期存诗考》,《文学遗产》2007年第一期。

余发覆额时，读前后《四部稿》，皆能成诵，暗记其行墨。

——《题徐季白诗卷后》，《有学集》卷四十七

这两段话属于作者对年轻时创作情况的回忆，所言既指文章，也包括诗歌。从文中可见，钱谦益早年曾一度狂热地追随“七子”。上引前一文中，作者还提到嘉定的李流芳，李流芳在阅读了钱谦益的作品后说：“子他日当为李、王辈流。”就保留下来的二十五首作品看，二十首为七言律诗，一首为七言古诗，一首七言绝句，学唐倾向明显，确有效法“七子”的痕迹。特别是作于万历三十七年（1609）的那首七言古体《长干行》，“与何景明的同类诗风相似”^①。上述这部分作品肯定经过了作者的挑选，已削弱了前期的创作倾向，故而不算是典型的前期作品。但我们却可因此推断，作者万历年间的诗歌创作走的确实是“七子”道路，风格接近于“七子”一派。可惜大部分作品现在已见不到了。但有一点可以肯定，作者后来毅然排击“明七子”，当与自己年轻时的创作经验有关，或者可以称之为反戈相向吧。

《初学集》中收集的绝大部分是作者泰昌元年（1620）至明末这二十余年的作品。那么，这段时期的创作状况又如何呢？对此，人们也有不同的评论。吴伟业认为：“牧斋深心学杜，晚更放而之于香山、剑南。”^②吴认定诗人前期的作品以宗法杜甫为主。而邓汉仪在《诗观》中却指出：“虞山诗始而轻婉秀丽，晚年则进于典重深老。”邓认为诗人前期的风格以轻婉秀丽为主。钱谦益的好友程嘉燧在《初学集序》中则说，钱谦益的诗风为“奇怪险绝，变幻愈不可测”。以上各家所说并不一致，但均有一定的道理。根据《初学集》所收作品的情况来看，钱谦益这一时期的创作已基本摆脱了“七子”影响，风格呈现为多元状态，且明显带有唐宋兼学的倾向。

首先，《初学集》中宗法宋诗的倾向较为突出。比如卷一的《渡江》二首五律、《过清流观》一首七古，《彭城道中寄怀里中游好次坡公在徐寄邦直子由之韵四首》七律，卷四的《寒食后雨不止书示邻里》二首七律，《与顾秀才饮酒

① 孙之梅：《钱谦益早期存诗考》，《文学遗产》2007年第一期，第138页。

② 吴伟业：《龚芝麓诗序》，《梅村家藏稿》，卷二十八。

作》一首七律,《八月十七夜》一首七古,卷七的《饮酒七首》五古,卷九的《题李长蘅为吴生画溪山秋霭图》一首七古,卷十的《石田翁画奚川八景图歌》一首七古等等,均属典型的宋诗风格。其中七律诗有的学习苏轼的萧散流利,如“今年寒食真无火,何处烟花别有春”(《寒食后雨不止书示邻里》其一),“桑间布谷催耕急,树上提壶劝饮频”(《与顾秀才饮酒作》)“忽闻寒食为今日,始觉风光已暮春”(《寒食》)等;也有的学习陆游的深婉圆润,如“窗楞白纸紫香篆,帘影清流泼砚光”(《卧起》)“红稀旧圃群蜂去,青暗重林硕果垂”(《夏日偕朱子暇憩耦耕堂次子暇访孟阳韵三首》其三)等。还有一些为学习金代元好问的缜密悲恻,如“绝饬残云驱鞞鞬,扶桑晓日候旌旗”(《送程九屏领兵入卫二首时有郎官欲上书请余开府东海任捣剿之事故次首及之》)“谁使犬羊蟠汉地,忍同戎羯戴唐天”(《岁暮杂怀八首》其八)等。诚然,确有一部分作品明显是学习杜甫的风格,但数量其实并不及上述作品多。

钱牧斋的古体诗学宋的倾向更加明显一些,尤其是歌行体一类,主要表现在散文化的笔法和自由畅达的审美风格方面。比如《题李长蘅为吴生画溪山秋霭图》一作中云:“吴生遇盗事亦奇,襆被囊琴暮雨时。向盗乞画真痴绝,盗亦欣然还掷之。此画经营良不苟,老树槎牙怪石走。豪夺巧取或可虑,岂意鲁弓还盗手。今年逢君书画船,收藏欲厌宣和编。展玩竟日头目昏,更抚此卷心茫然。”这分明是苏轼的体格。王渔洋在《分甘余话》中说过:“明末暨国初歌行约有三派。虞山源于少陵,时与苏近;大樽源于东川,参以大复;娄江源于元、白,工丽时或过之。”^①可见,钱谦益的歌行体在当时属于影响较大的一家,且代表了一种风格倾向。

其实,作者在明末最出名的歌行体还是登览黄山所作的一组作品,如《天都瀑布歌》、《桃源庵小楼坐雨看天都峰瀑布作》、《初十日从文殊院过喝石庵到一线天下百步云梯径莲花峰憩》、《登始信峰回望石笋缸》、《十一日由天都峰趾径莲花峰而下饭慈光寺抵汤口》等。这组作品的特点是气象峥嵘、刻画奇险、魄力雄壮、语辞生涩,十分接近韩愈的风格。比如:“三十六峰拔地涌,此峰跂之才及踵。临深为高地使然,附娄翻能瞰高冢。松枝悬度势猎猎,略

① 王士禛:《分甘余话》卷二,《王士禛全集》,第4995页。

杓孤骞风飏飏。石径曾无飞鸟度，茅庵尚有残雪拥。上视近天心气肃，下临无地魂魄悚。平铺万状尽云练，幻出千岚似丘垄。迢迢回望石笋砮，万峰矗矗攒穹苍。故知造化善戏剧，遂使鬼物齐开张。”（《登始信峰回望石笋砮》）北方诗人宋琬在阅读此组诗后大加赞叹，曾写诗称颂说：“忆昔虞山钱尚书，裹粮一月黄山居。洞壑遥连天子障，岩扉旧是仙人庐。白云弥漫似海水，银屋琼楼或不如。松柏已迷秦汉世，日月想见鸿蒙初。我读纪游未终卷，移家便欲将鸡犬。”（《送孙无言归黄山歌》）看来，钱谦益的七言古体也是唐、宋兼法，不拘一格的。

除了雄奇散朗的风格之外，《初学集》中也有轻婉秀丽的的一面，这一点邓汉仪讲得并不错。我们举两首作品来看一下：

五茸媒雉即鸳鸯，桦烛金炉一水香。自有青天如碧海，更教银汉作红墙。当风弱柳临妆镜，罨水新荷照画堂。从此双栖惟海燕，再无消息报王昌。

——《合欢诗四首六月七日茸城舟中作》其二

清切吴音和梵音，残经晚院影沉沉。含娇欲共荷花语，寂寂谁知不染心。

——《惆怅词》其一

此类风格的作品相当一部分是作者与柳如是结合以后所作，上举前一首即写于崇祯十四年（1641）钱谦益迎娶柳氏之时，属于作者生活某一方面的反映。该类作品语言华艳，声律绵丽，可以看到学习李商隐诗作的痕迹，晚唐的风调和江南文化的特点都较为鲜明。

综合上述情况可以得出结论，钱谦益前期的诗歌创作明显具有唐、宋兼收的特点，风格也呈现为多元态势。因此，作者早在明末即已开始了“转益多师”的创作实践，并且取得了相当之艺术成就。虽然他涉猎面还不够广，比如宋代仅局限于苏轼和陆游两家，而且各体均有所偏重，融合还仅仅属初步的尝试，但他无疑是最早在理论和实践上打通唐宋，并下探金、元的重要作家。

可以讲,明清诗坛的新变就是从钱谦益开始的。

二、后期创作对杜诗的承继与拓展

钱谦益入清以后的诗篇现存近一千三百首,数量上与《初学集》略相等。与前期的作品相比,《有学集》中的作品要显得沉厚、凝重,以前的轻婉秀丽、萧散流利不见了,代之以悲怆、深沉。即使所谓“艳体”,如遭逢故妓一类,其风调亦自与前不同。譬如:

绣岭灰飞金谷残,内人红袖泪阑干。临觞莫恨青娥老,两见仙人泣露盘。

——《丙戌南还赠别故侯家妓人冬哥四绝句》其一

剩水残山花信稀,锁窗鹦鹉旧笼非。侬家十二珠帘外,可有寻常燕子飞?

——《金坛逢水榭故妓感叹而作凡四绝句》其二

与《初学集》的各体皆工有所不同,入清后作者写得最多、且艺术上成就最高的乃是七言律诗,像《哭稼轩留守相公诗一百十韵》这样的长诗毕竟只占少数。从体裁上看,七律才是诗集中最引人注目的一类。

不过,七言律诗也可分为几种情况。一种情况是兼学杜甫和李商隐,风格缠绵悲恻。以《西湖杂感》二十首为代表。引其两首以示:

潋滟西湖水一方,吴根越角两茫茫。孤山鹤去花如雪,葛岭鹃啼月似霜。油壁轻车来北里,梨园小部奏西厢。而今纵会空王法,知是前尘也断肠。

——《西湖杂感》其二

冷泉净寺可怜生,雨雪风毛作队行。罗刹江边人饲虎,女儿山下鬼啼莺。漏穿夕塔烟峰影,飘警晨钟鼓角声。夜雨滴残舟淅沥,不须噩梦也心惊。

——《西湖杂感》其十五

《西湖杂感》组诗作于顺治七年(1650)夏季。当时作者受黄宗羲之托,从常熟出发到浙江金华(婺州)游说清军总兵马进宝叛清复明,途中经过杭州,赋下这组诗篇。诗人故地重游,再次来到昔日的繁华胜地,但见满目苍凉,军营遍布,心中不胜感慨。他在小序中说:“想湖山之佳丽,数都会之繁华。旧梦依然,新吾安往?况复彼都人士,痛绝黍禾,今此下民,甘忘桑椹。侮食相矜,左言若性。何以谓之?嘻其甚矣!昔日南渡行都,愁遗南市;西湖隐迹,追抗西山。嗟地是而人非,忍凭今而吊古。”此二十首作品列数了杭州众多的湖山佳境及当年此地的盛世回忆、美好传说,如西湖、孤山、冷泉、净寺、罗刹江、女儿山,以及戏曲曼舞、笙歌缭绕,还有钱塘苏小小的风流故事等等,所有这一切都成为今日杭州阴冷可怖、哀鸿遍野的反衬,通过今昔对比,作者表达了沉痛的故国之思。

当然,其中也包含有作者对自己的谴责和追悔。比如序中所云“旧梦依然,新吾安往”,又比如“南渡衣冠非故国,西湖烟水是清流”,“他日西湖志风土,故应独少宋遗民”等等。另外,诗中还有不少令人触目的辞语,比如“歌舞繁华前代恨,英雄复汉后人思”,“鸚鵡改言从鞅鞶,猕猴换舞学高丽”,“梦儿亭里屯蛇豕,教妓楼前掣骆驼”等。然而,正面的斥责究竟不是此组诗的重点,作者真正要表达的乃是无比哀怨的亡国之痛。凭借着对眼前佳丽景色和昔日美好回忆的描写,诗人编织出一支悲伤、凄怨又不失愤慨、苍凉的歌曲,它们将李商隐的缠绵悱恻和杜甫沉郁顿挫的结合得相当成功。诚如当代刘世南所言:“既有少陵的沉郁苍凉,又有义山的典丽蕴藉。”^①“是玉溪体的新变种”,“实在是新形势下的义山学杜”^②。可以发现,这种七律的风格是入清以后才大量出现的,那是作者顺应了时代、调整艺术方向的表现,它无疑属于清初诗坛的一种新变。

另一类七言律诗则偏于宋诗风格。它们艺术上以写实为主,尤其注意生活细节的刻画,且善于在日常细节的描绘中表达某种理性的反思。如下一首:

① 刘世南:《清诗流派史》,台湾文津出版社1995年版,第89页。

② 刘世南:《清诗流派史》,第84页。

门盈蛛网榻盈尘,有客经过缚帚新。种菜自怜秋圃晚,看花犹说曲江春。文章金马霜前泪,故旧铜驼劫后人。记取荔枝香酒熟,盈尊寄我莫辞贫。

——《送黄生达可归岭南》

这首作品作于顺治十五年(1658),内容是送友人南归。第一联描写家中门榻盈尘,久无人顾,今日稀客上门,才临时缚帚打扫。第二联述说自己在家种菜的生涯,同时与友人谈论南归看花的情形,在“自怜”与“犹说”二词中暗藏了悲慨之意。第三联抚旧思今,以“霜前”、“劫后”二词表达身世的沧桑之感,寄托物是人非的沉痛。最后一联转向宽慰,再次托出送归的主题。这种表现手法将作品分为了两个层面,外层是平淡无奇的细枝末节,内层则是今昔对比和深沉感慨。此种风格就是典型的宋诗手法,它比前期的一味驰骋才情显然要胜出一筹了。

与上举作品相似,《有学集》中还有不少情理兼容、颇耐咀嚼的七律佳联,不妨引部分于下:

故鬼视今真恨晚,余生较死不争多。

——《再次茂之他字韵》

灯前细认平时面,坐久频惊乱后身。

——《冯研祥金梦蜚不远千里自武林唁我白门喜而有作》

全身惟有长贫好,避俗差于小病宜。

——《顾与治五十初度》

四壁霜风如浩劫,一窗灯火话穷尘。

——《和金孝章》

神焦鬼烂人何有,地老天荒我亦贫。

——《次韵那子偶成之作》

经残自乞邻家火，客到聊除坐榻尘。

——《送人还白门》

上述诗句均具有很强的概括性，有的截取一二个生活画面，赋予它们很深刻的含义，有的则是对自己的一生进行整体评说，既富抒情意味，又具有一定的哲理性。诚如作者的学生邹式金在《有学集序》中指出的，后期诗往往“间出入于中、晚、宋、元之间”，它们充分体现出作者对历代诗人极强的提炼、熔冶功夫。

钱谦益成就最高的七言律诗还要数大型组诗《后秋兴》。这一组诗收在《投笔集》中，总共有十三叠，每叠八首，均步杜甫《秋兴八首》之韵。其中第十二叠后有《吟罢自题长句拨闷二首》，第十三叠后有《癸卯中夏六日重题长句二首》，总共加起来为一百零八首。此组诗是作者继《甲申端阳感怀十四首》之后，于学习杜甫的七律组诗基础上一次创造性的突破和探索，艺术上取得了空前的成功。

首先，这组诗将一百零八首七律诗编织成为一个相互连贯、脉络相通的艺术整体，规模之大，远远超过了杜甫的《秋兴八首》。全诗始作于顺治十六年（1659），而终结于康熙二年（1663），跨度为五年。其中第一叠至第六叠作于顺治十六年（1659），第七叠至第九叠作于顺治十七年（1660），第十叠和第十一叠作于顺治十八年（1661），第十二叠作于康熙元年（1662），第十三叠作于康熙二年（1663）。前后十三叠之间是紧密衔接的，环环相扣，并无拼凑、断续之感。首叠《金陵秋兴八首次草堂韵》从郑成功、张煌言水师攻入长江发端，作为总领，揭示了全诗反清复明、重整江山和忧患社稷（指永历政权）的主题：“十年老眼重磨洗，坐看江豚蹴浪花”，“武库再归三尺剑，孝陵重长万年枝”，“为报新亭垂泪客，却收残泪览神州”。这一主题贯穿了以下十二叠作品，它将作者关怀国家社稷的拳拳之心与南明王朝跌宕起伏的命运紧紧拴在一起，表达和抒写了作者期盼、痛苦、忍耐、悔恨以及自兴奋到绝望的种种复杂心情，展示出一个完整的过程。从这一方面说，它与杜甫的《秋兴八首》非常接近，均属于抒写内心感受为主、以情感线索来维系全作的抒情组诗。

其次,《后秋兴》组诗和当时反清复明的斗争形势紧密相连。在抒写作者情怀的同时,记录了当时发生的一系列重大事件,包括郑成功水师攻打金陵、郑军前师失利、作者与郑成功在军帐会晤、顺治皇帝去世、永历帝被害和郑成功病逝等等,诗中有事,事件又紧连时局,与局势变化保持同步,故可当作真实的历史记录来看。由于钱谦益本人参与其中,此组诗在记录时事方面比杜甫的《秋兴八首》更为具体,一定程度上可以视为明清之际的“诗史”。陈寅恪在《柳如是别传》第五章中指出:

《投笔集》诸诗摹拟少陵,入其堂奥,自不待言。且此集牧斋诸诗中颇多军国之关键,为其所身预者,与少陵之诗仅为得诸远道传闻及追忆故国平居者有异。故就此点而论,《投笔》一集实为明清之诗史,较杜陵尤胜一筹,乃三百年来之绝大著作也。^①

陈寅恪是从客观真实性的角度来评定《后秋兴》组诗的。假如从另一个角度来讲,此组诗也可视作诗人心迹的历史,即心灵之史。请看:从第一叠的“十年老眼重磨洗,坐看江豚蹴浪花”、“枕戈席藁孤臣事,敢拟逍遥供奉班”,到第三叠的“皮骨久判犹贯死,容颜减尽但余愁”,第四叠的“身世浑如未了棋,桑榆策足莫伤悲”;再到第六叠的“心似吴牛犹喘月,身如鲁鸟每禁风”,最后到十二叠的“莫笑长江空半壁,苇间还有刺船翁”,十三叠的“麻衣如雪白盈头,六月霜飞哭九秋”,全作向读者展示了一个情感丰盈的老诗人心魂起伏跌宕的历程,这对于了解诗人的晚年是尤为重要的。它不啻是钱谦益后期心态的一个缩影。

其三,这一巨型组诗创作期间,作者经历了不同的境遇和局面,受此影响,作品的情感色调和艺术风貌也存在一定的差异,发生着一定的变化。下面举数首为例:

龙虎新军旧羽林,八公草木气森森。楼船荡日三江涌,石马嘶风九

^① 陈寅恪:《柳如是别传》第五章,三联书店2001年版,第1193页。

域阴。扫穴金陵还地肺，埋胡紫塞慰天心。长干女唱平辽曲，万户秋声息捣砧。

——《金陵秋兴八首次草堂韵》其一

临分执手语逶迤，白水旌心视此陂。一别正思红豆子，双栖终向碧梧枝。盘周四角言难罄，局定中心誓不移。趣覲两宫应慰劳，纱灯影里泪先垂。

——《后秋兴之三》其八

愁心落雁共横斜，九月繁霜罨鬓华。淮水尚沉龙虎气，汉津犹隔斗箕槎。夜阑渔蟹篝中火，日夕牛羊垄上笳。徙倚东篱难拨闷，判将竹叶负黄花。

——《后秋兴之六》其二

云台高筑点苍山，异姓勋名李郭间。整束交南新象马，恢张辽左旧河关。蓬蒿茆舍趋行在，布帛衣冠仰帝颜。郑璧许由须努力，莫令他日后周班。

——《后秋兴之十》其五

凌晨野哭抵斜晖，雨怨云愁老泪微。有地只因闻浪吼，无天那得见霜飞。廿年薪胆心犹在，三局楸枰算已违。完卵破巢何限恨，衔泥梁燕正争肥。

——《后秋兴之十二》其三

海角崖山一线斜，从今也不属中华。更无鱼腹捐躯地，况有龙涎泛海槎。望断关河非汉帜，吹残日月是胡笳。嫦娥老大无归处，独倚银轮哭桂花。

——《后秋兴之十三》其二

《后秋兴》的第一叠、第二叠以雄浑悲壮开局,气魄宏伟,有力扫千军之势。至第三叠,作者小舟渡海,临行与柳如是惜别,风格又转而为悲婉低沉,柔胜于刚。再到第六叠,作者经历了战局的变化,人事之更替,挫折与希望并存,作品再度转向悲愤慷慨,沉郁顿挫的特色更加突出。至第十二、十三两叠,永历帝被害、郑成功去世,一系列重大打击接踵而至,在这种情况下,作品的抒情基调更转而趋向凄怆、悲恸,血泪交并而下。最后二叠,全诗才进入了真正的高潮,惨烈的局势将作者种种复杂的情绪推到了绝望的境地,诗人此时才迸发出最为高亢、激愤的声音。

这样,十三叠作品在整体风格上有其共同特色,即沉雄悲慨,浑厚苍劲,而每一叠又自成面貌,自具特色。它们彼此映照,互相交替,就像一首跌宕起伏、不断变奏的交响乐,给人以丰富的审美享受。

《后秋兴》组诗代表了钱谦益在七律诗方面达到的最高成就,同时也显示出作者后期以宗法杜甫为主的态势。从《甲申端阳感怀十四首》到《后秋兴》组诗,这个走势表现得比较明显。在学习杜甫方面,钱谦益既有继承,也有开拓。十三叠的大型结构就是对《秋兴八首》的重要开拓,而高频率的使用典故和包括“棋局”在内的多样化的表述方式也属于一种开拓;至于将纪实、抒情与议论、想象结合为一体,互相交织,彼此穿插,那更是对杜甫的《诸将》、《咏怀古迹》等组诗以及入蜀后诸多诗作进行综合继承的结果,当然,亦属于一种开拓。学杜和变杜在钱谦益这里的确达到了一个新的高度。

作为明清之际的重要作家,钱谦益的诗歌创作前期以综合继承为主,后期则主要宗法杜甫,在创造性地传承前人的艺术成果、敢于开拓创新方面,他做出了重要的贡献。钱谦益的实践和理论一起,直接启示了后来的清代作家。

第四节 吴伟业与“梅村体”

吴伟业(1609—1672),字骏公,号梅村,别署鹿樵生、灌隐主人,江苏太仓人。作为“江左三大家”之一,吴伟业的诗歌成就被公认为三人中最高者,所

谓“江左三家诗，以吴梅村为最，钱虞山、龚芝麓不逮也”^①。

一、大节有亏的人生经历

相对来讲，吴伟业的身世不及钱谦益复杂。二十三岁时即崇祯四年（1631），伟业以一甲二名进士及第，授翰林院编修。因受到老师、复社领袖张溥的影响，入朝不久便疏劾权臣温体仁一党，卷入党派之争，由此仕途不顺，仅官至国子监司业。崇祯十三年（1640），因申理黄道周事遭崇祯帝严责，引退回乡。南明王朝时期，曾一度出任少詹事，因与马士英、阮大铖不和，很快托病告归。自明末到清初这十多年里，吴伟业实际上已避居乡野，远离政治，并期以遗民自老。然终因名气太大，为江南士人仰重，引起清廷的警惕和关注。顺治九年（1652），被两江总督马国柱所荐，“诏起遗逸”。吴伟业深知出仕关系名节，再三推辞，但终因顾及家庭，屈从压力，于次年北上，入京任秘书院侍讲，继迁国子监祭酒。顺治十三年（1656）以母丧南归，从此偃息不出。

吴伟业既未像钱谦益那样谄事马、阮，郊外迎降，也没有在仕清后从事反清复明活动，总观他的一生，更像是一个软弱文人的际遇和作为。

然而，对江南名士吴伟业来说，三年仕清无疑是人生道路上的重大失足，属于无法抹去的历史污点。用当代叶君远的话讲：“他的悲剧在于自己亵渎了自己所遵奉的道德准则，自己背离了自己所看重的价值尺度。”^②作者因此后半生痛苦不堪，曾经于诗、词中多次表白：“我本淮王旧鸡犬，不随仙去落人间。”（《过淮阴有感二首》其二）“古人往日燔妻子，我因亲在何敢死。憔悴而今困于此，欲往从之愧青史。”（《遣闷六首》其三）“脱屣妻孥非易事，竟一钱不值何须说！”（《贺新郎·病中有感》）直到临死前，他还在《临终诗》里哀叹：“忍死偷生廿载余，而今罪孽怎消除？受恩欠债应填补，总比鸿毛也不如。”他叮嘱家人在自己死后敛以僧装，于坟前立一圆石，题曰“诗人吴梅村之墓”。

吴伟业的自我忏悔比其他文人显得更为沉痛、直率，态度也更加真挚、坦诚，因而每每得到后人的谅解。另一方面，我们从中也可以发现，作者于政治

① 林昌彝：《射鹰楼诗话》卷十八。

② 叶君远：《清代诗坛第一家》，中华书局2002年版，第34页。

上失足后,便将一生的寄托转移到了诗歌创作当中,他的自题墓石就说明了此点。另外,他还讲过:“后世读吾诗而能知吾心,则吾不死矣。”^①可见,吴伟业对自己的诗歌创作还是有相当自信的,自信到可以托付一生的程度。

那么,吴伟业得以自恃、坚信能传世的究竟是什么呢?

二、以诗为史的创作思路

现存吴伟业的诗文集有两种本子,一种是《梅村集》,另一种是《梅村家藏稿》,收有诗、文、词三类作品,此外还有靳荣藩、程穆衡和吴翌凤的三种诗集注本。以后人们又陆续发现了一些佚作。1990年上海古籍出版社出版了李学颖整理的《吴梅村全集》,除收录前两个本子的全部作品外,还收集了迄今为止各家辑佚的若干作品,另外又收进了作者的三种戏剧作品,它是目前吴伟业创作最为全备的本子。根据该本的统计,吴伟业现今存留的诗作共有一千一百余首。

从后代的评论来看,人们不约而同地将目光集中在作者的七言歌行体上,一致认为,它们是吴伟业诗歌的精华。《四库全书总目提要》称:“其中歌行一体,尤所擅长,格律本乎四杰,而情韵为深;叙述类乎香山,而风华为胜。韵协宫商,感均顽艳,一时尤称绝调。”赵翼进一步指出:“梅村身历鼎革,其所咏多有关时事之大者。如《临江参军》、《南厢园叟》、《永和宫词》、《洛阳行》、《殿上行》、《萧史青门曲》、《松山哀》、《雁门尚书行》、《临淮老妓行》、《楚两生行》、《圆圆曲》、《思陵长公主挽词》等作,皆极有关系。”^②赵翼所举,除了《临江参军》、《南厢园叟》二作外,均为七言古诗。吴梅村的七言古诗现存一百余首,实际上又可分为叙事和抒情两类,像作于明末的《行路难一十八首》、《送志衍入蜀》等作均属于抒情之什,实际上很少被人提及,也谈不上时代和个人特色。真正为人们重视的乃是作者的叙事之篇。

上引赵翼的话中已经提到梅村的诗歌关乎时事,吴梅村同时的邓汉仪亦认为,梅村诗“其叙战事始末,则系一代兴亡实迹,非雕虫家所可拟也”^③;晚清

① 见陈廷敬:《吴梅村先生墓表》,载《吴梅村全集》,上海古籍出版社1990年版,第1409页。

② 赵翼:《瓯北诗话》卷九,人民文学出版社1963年版,第131页。

③ 邓汉仪:《诗观》初集,卷一。

的朱庭珍更为明确地指出：“（吴伟业）身际鼎革，所见闻者，大半关系兴衰之故，遂挟全力，择有关存亡、可资观感之事，制题数十，赖以不朽。此诗人之取巧处也。”^①这些话都是说中作者心思的。吴梅村在创作上之所以下大气力写长篇叙事诗，就是为了以诗存史，揭示朱明王朝兴亡盛衰的轨迹和缘由。对此，作者显然具有高度的自觉。他曾在《且朴斋诗稿序》一文中说：“古者诗与史通。”又在《观史诗集序》一文中指出：“子知诗之所以始乎？依古以来，世道之污隆，政事之得失，皆于诗之正变辨之。”作者这种意识其实与黄宗羲、钱谦益等人的“诗史”观是相通的。梅村还就自己的《临江参军》一作说过：“即谓之诗史，可勿愧。”（《梅村诗话》）亦可佐证。

然而，黄宗羲和钱谦益都不以创作叙事诗为主，他们写的主要是抒情诗，这是众所周知的。另外，前面我们还提到过一些作家，如林古度、高珩等人，他们虽有一些叙事诗创作，但数量很少，属偶然为之，并未构成一种整体格局。转顾吴梅村，情况就不一样了。作者的叙事诗属于系列性的创作行为，从明末的《临江参军》、《殿上行》、《洛阳行》、《襄阳乐》、《高丽行》、《读杨参军悲钜鹿诗》，到入清后的《永和宫词》、《鸳湖曲》、《萧史青门曲》、《听女道士卞玉京弹琴歌》、《圆圆曲》、《临淮老妓行》、《捉船行》、《马草行》、《王郎曲》、《雁门尚书行》、《松山哀》、《楚两生行》、《茸城行》等等，一路写下来，洋洋数十篇，构成了一个彼此映照、前后相承的作品系列，好比一轴长长的历史画卷，一幅接一幅地铺展在读者面前。这种情况在清初是绝无仅有的。

作者的叙事诗大多选择了明清之际的重大事件，包括崇祯十一年（1638）的钜鹿战役（《临江参军》、《读杨参军悲钜鹿诗》）、崇祯十四年（1641）的朝鲜战争（《高丽行》）、崇祯十四年（1641）的李自成攻占洛阳（《洛阳行》）、崇祯十四年（1641）的张献忠攻入襄阳（《襄阳乐》）以及崇祯十五年（1642）明清两军的松山战役（《松山哀》），还有崇祯十七年（1644）吴三桂引清兵入关（《圆圆曲》）等等。通过记录这些重大的历史事件，诗人向读者生动且高屋建瓴式地展示了那一段“天崩地裂”的真实历史，如同翻开了一部诗化的历史书卷。这便是吴伟业叙事诗的特殊之处。

① 朱庭珍：《筱园诗话》卷三，见《清诗话续编》，第2389页。

应该讲,叙事诗的创作历史上也曾出现过高潮,唐代白居易、元稹曾经写过许多叙事诗。相比之下,元、白的叙事诗主要不是记录重大事件的,主旨亦不专一;另外,内容往往掺有虚构、幻想的成分,与事实不符,如白居易的《长恨歌》。吴伟业的叙事诗则“征词传事,篇无虚咏”,严格按照史实来结撰,所叙事件又集中在兴亡盛衰方面,就此来讲,诗歌史上尚未有作家如此做过。这无疑是以诗为史观念的创造性发挥,吴梅村引以自恃的应该在此。

其实,作者的用意还不止于此。在叙述客观史实的同时,诗人还尽可能地揭示了朱明王朝败亡的原因,这比单纯陈述事件又深入一层。比如《雁门尚书行》一作,在叙述守将孙传庭把守潼关之际,忽然插入云:“忽传使者上都来,夜半星驰马流汗。覆辙宁堪似往年,催军还用松山箭。”这明显是告知读者,因崇祯帝受人怂恿,催促孙传庭出战,导致了孙传庭重蹈松山战役覆辙的悲惨下场。又如《松山哀》一作,在叙述了明军战败、血流成河的景况后,接下来写道:“岂无遭际异,变化须臾间。出身忧劳致将相,征蛮建节重登坛。”“一旦功成尽入关,锦裘跨马征夫乐。”这是有意突显洪承畴屈节降清、转而征战关内的“赫赫功绩”,讽刺、鞭笞叛将洪承畴的丑恶行径,一定程度上揭示了明朝败亡的原因。很显然,作者不满足于表层式地陈述事件,他要挖掘掩埋在事件下面的因果关系,实现以史为鉴的创作目标。应该讲,“诗史”意识在这里的确起了重要的作用;另外,或许只有这样,作者才能弥补政治上的过失,给自己赢得某种心理上的平衡。邓汉仪认为吴作“系一代兴亡之实迹,非雕虫家所可拟”就是指此,他看出了作者的良苦用心。

当然,在这方面也有不同的看法,如有人认为,吴诗特别是仕清后的作品回避清人入主中原过程中的杀戮事实,不敢抵触新朝,“史多泯灭于事中,锋芒锐钝,议论胆缩”^①此类看法一定程度上亦属事实,它应由主、客观两方面的原因所造成,我们不必否认。但毕竟未能改变梅村诗作以诗为史的总格局。

三、以人系史的叙事方式

上面所言均是有关吴梅村叙事诗的题材和内涵,实际上吴伟业要想名垂

^① 严迪昌:《清诗史》,第391页。

青史,成为一代杰出诗人,仅靠选材恰当、内涵深刻是不够的,他还需要精湛的、富有创造性的艺术手段和表现形式,人们称吴伟业的歌行体诗为“梅村体”,又云“太仓体”,或云“娄东体”,确认其在诗歌史自成一家的地位,主要还是从艺术个性方面去把握的。

说到“梅村体”的艺术特色,最重要的还应自叙事方式这方面来体认。吴伟业的叙事诗总的来说是以人物为中心的,即通过一、两个中心人物来串联众多事件,构建一个完整的故事,人与事相得益彰。这就是邓汉仪所说的“人物为本位”^①。由于作者将事件和人物按某种思路水乳交融地结合在一起,作品便显得血肉丰满,引人入胜。譬如《临江参军》和《读杨参军悲钜鹿诗》二作,通过杨廷麟和卢象升这两位抗清义士相互交往的经历,把明末朝廷内部的激烈斗争及钜鹿之战的整个过程串联了起来,人物的坎坷命运和慷慨死节穿行在事件之中,使全诗读来催人泪下。顺便说一下,这两篇作品是吴伟业叙事诗中为数不多的正面纪录抗清斗争的作品。又比如《永和宫词》,通过崇祯帝和田贵妃两人间的恩怨情事,写出明朝末期皇宫里的奢侈华贵以及外戚的恃恩骄横,从而展示了末代帝王乐极哀来、人死国败的必然过程,表达作者沉痛的兴亡盛衰之感。再比如《听女道士卞玉京弹琴歌》,通过金陵名妓卞玉京凄凉、不幸身世的描写,串起南明弘光王朝醉生梦死、追求享乐而自取灭亡的历史,如此等等。以人串史的手法被普遍地运用在吴梅村的叙事诗中,即如赵翼指出的:“《临江参军》之为杨廷麟参卢象升军事也;《永和宫词》之为田贵妃薨逝也;《洛阳行》之为福王被难也;《后东皋草堂歌》之为瞿式耜也;《鸳湖曲》之为吴昌时也;《茸城行》之为提督马逢知也;《萧史青门曲》之为宁德公主也;《田家铁狮歌》之为国戚田宏遇也;《松山哀》之为洪承畴也;《殿上行》之为黄道周也;《临淮老妓行》之为刘择清故妓冬儿也;《拙政园山茶》及《赠辽左故人》之为陈之遴也;《画兰曲》之为卞玉京妹卞敏也;《银泉山》之为明神宗朝郑贵妃也;《吾谷行》之为孙旸戍辽左也;《短歌行》之为王子彦也。”^②赵氏所谓某作为某人的说法不甚恰当,实际上是某人为某作,也就是作

① 邓汉仪:《诗观》初集,卷一。

② 赵翼:《瓠北诗话》卷九,第137页。

品凭借一、两个人物串连起重大的历史事件,借助人物记录下某一段历史,此即“以人系史”。

说到诗中的人物,他们其实均有着某种共同点。叶君远曾对吴梅村叙事诗的所有人物进行过分类,他们大体上属于三种人,即皇亲国戚、王公贵族;朝臣边将、大小官吏和娼优妓女、民间艺人。这些人的身份虽然差异很大,但有一点是共同的,即“人物的命运总是与时代风云紧密相联”^①,这就说明,人物担当的是载体和导线的功能,是为展现历史服务的。此种写作手法其实是从司马迁的《史记》借鉴而来,也就是人们常说的“龙门之笔”。

但是,当我们进一步关注人物与历史事件的关系时,发现情况并非那么简单。有一些叙事作品,内中人物的载体倾向的确比较突出,比如《洛阳行》,铺叙福王朱常洵由京城到封地洛阳、最后被李自成起义军处死的经历。诗中尽情表现了郑贵妃、朱常洵母子的骄奢淫逸,不可一世,“神皇倚瑟楚歌时,百子池边袅柳丝。早见鸿飞四海翼,可怜花发万年枝”,“少室峰头写铜漆,灵光殿就张琴瑟。愿王保此黄发期,谁料遭逢黑山贼”,如此写法无疑是在暴露明末皇室的病态式腐败,由此显示其必然灭亡的趋势。福王母子于是俨然成为明朝享乐致亡的典型和标本。对诗中人物除去冷峻的讽刺之外,此作没有给予任何同情和惋惜,人物是诠释兴亡历史的工具。类似的作品还有《鸳湖曲》、《萧史青门曲》、《琵琶行》等。

但另外一些作品就比较难说了,我们取《圆圆曲》为例。《圆圆曲》的主旨应该很清楚:讽刺和斥责吴三桂为个人私欲叛明降清的行径。作品一开头就点明了这一点:“鼎湖当日弃人间,破敌收京下玉关。恸哭六军俱缟素,冲冠一怒为红颜。”为彰显这一主题,全诗收尾处又一次致意:“妻子岂应关大计,英雄无奈是多情。全家白骨成灰土,一代红妆照汗青。”语辞够辛辣、够刺骨的了。或许嫌此还不够,程穆衡在笺注此诗时又进一步指出:“崇祯末,流氛日炽,秦豫之间,关城失守,燕都震动。而大江以南,阻于天堑,民物晏如,极声色之娱,吴门尤甚。有名妓陈圆圆者,容辞闲雅,额秀颐丰。年十八籍隶梨园,每一登场,花明雪艳,独出冠时。”又云:“闯拥重兵挟襄(吴三桂父),以

^① 叶君远:《清代诗坛第一家》,第83页。

招其子，许以通侯之赏。家人潜至帐前约降，忽问陈娘何在，使不能隐，以籍人告延陵。遂大怒，按剑曰‘嗟乎，大丈夫不能自保其室，何以生为！’即作书与襄诀，勒军入关。”^①根据这一思路来阅读此作，必然得出红颜祸水、女人误国的结论，这是毫无疑问的。

然而，作品还有另外的一面，这一面往往为人所忽视。读者不难看出，陈圆圆这个人物并不是反面角色，作品中诗人虽然斥责了吴三桂，却没有以同样的态度对待陈圆圆；相反，给了她以某种同情。此诗前半段描述陈圆圆的时候这样写：“前身合是采莲人，门前一片横塘水。横塘双桨去如飞，何处豪家强载归？此际岂知非薄命，此时只有泪沾衣。熏天意气连宫掖，明眸皓齿无人惜。夺归永巷闭良家，教就新声倾坐客。坐客飞觞红日暮，一曲哀弦向谁诉？”诗的后半段，又如此写：“一斛明珠万斛愁，关山漂泊腰肢细。错怨狂风飏落花，无边春色来天地。”很明显，诗人对陈圆圆飘零、不幸的身世表示了怜惜。在此，作者没有反话正说，或者冷嘲热讽。相反，作者暗示，吴三桂贪恋女色，那是他自身的问题，并不能因此将江山易代的责任推到陈圆圆的身上。陈圆圆作为一个女性，应该有她自己的价值，不应被视为别人的玩偶或者工具。所谓另一面的意蕴就是指此，虽然它不是诗中的主流，但无疑也是存在的。

我们可以借吴梅村的杂剧作品《临春阁》来佐证。此剧叙写南朝陈国的史事，其中第四出有两段对话，第一段张丽华对冼氏云：“你不晓得，左班官儿见势头不好，便说女宠乱朝，都推在俺一人身上罢了。”第二段陈朝某将对冼氏云：“闻得众文武说两个贵妃许多不是。”冼氏答云：“都是这般人把江山坏了，借题目说这样话儿。”针对该段剧情，郑振铎曾专门在《〈临春阁〉、〈通天台〉跋》里议论道：“陈氏之亡，论者每归咎于张丽华众女宠，伟业力翻旧案，深为丽华鸣不平。此剧或即为福王亡国之写照欤？以‘毕竟妇人家难决雌雄，则愿你决雌雄的放出个男儿勇’云云为结语，盖骂尽当时见敌则退之诸悍将怯兵矣。”^②由此可见，郑振铎亦认为吴伟业是反对红颜祸水这一类说法的。

其实吴梅村的叙事诗有不少选用了女性作为中心人物，诸如田贵妃、卞

① 程穆衡：《吴梅村诗集笺注》卷十，上海古籍出版社1983年影印清保蕴楼钞本。

② 郑振铎：《清人杂剧初集序》，载《郑振铎文集》第五卷，人民文学出版社1988年版，第703页。

玉京、宁德公主、乐安公主、陈圆圆、冬儿、郑贵妃等，作者对她们均不同程度地具有同情、怜惜之意，也正因为此，梅村歌行体便拥有了一种特别缠绵、温柔的氛围。过去人们都认为，因吴梅村早年擅长香奁体，所以将此娇艳风格带入了叙事诗的创作。如赵翼就说：“梅村诗本从香奁体入手，故一涉儿女闺房之事，辄千娇百媚，妖艳动人。”^①这固然是对的，但仅从语言风格上看还不够，还应该从作者对待女性的态度以及本人的生活经历等方面更为深入地来看待这个问题。

即以《听女道士卞玉京弹琴歌》为例，作者通过铺排卞玉京的身世揭露了弘光帝朱由崧国难当头忙于刷选宫女的荒唐行径，但弘光帝和南明小朝廷的荒唐与卞玉京的不幸本属两回事，对此作者是分得很清楚的。请看诗中对卞氏的描写：“十年同伴两三人，沙董朱颜尽黄土。贵戚深闺陌上尘，吾辈飘零何足数！”作者不但没有责备卞玉京，而且对她无法主宰自己命运、任人摆布的遭遇充满了同情，诗的末尾所言“坐客闻言起叹嗟，江山萧瑟隐悲笳”就是作者本人的直接表态。当然，卞玉京与其他的女性有所不同，她与江南名士吴伟业之间有过一段恋情，两人的关系非同一般。但作者早年跟卞玉京的交往恰恰使得他接触、熟悉了那些下层的风尘女性，并对她们有了更深入的了解和同情。难道我们在《圆圆曲》中不能看到类似的同情吗？从这一视角出发来观览此类诗作，就应该承认，作品的确还有另一层意蕴的存在。当代严迪昌甚至认为：“说《圆圆曲》主旨乃为陈圆圆遭际而作，较为实事求是。”“梅村佳构《圆圆曲》原系对当年秦淮旧识的系列感慨吟唱之一。”^②这样讲又变得喧宾夺主了。吴梅村毕竟是要以诗为史、以史为鉴的。然而，因此也彰显了另一个问题，即吴梅村作品的人物与重大事件之间并非单纯的手段和目的的关系，人物自身也有相对独立的价值，这种价值和创作主旨之间构成一种更为复杂的关系。扩展开来看，不仅女性人物如此，即像柳敬亭、苏昆生、王稼等人也有类似的情况。所以说，人物与事件彼此间既有吻合的一面，也有矛盾的一面，根据人物身份、经历的不同在作品中自成格局。

① 赵翼：《瓠北诗话》卷九，第138页。

② 严迪昌：《清诗史》，第399页。

作者的咏唱是充满了感慨的,此类感慨固然有关王朝的兴衰,同时也有关人物的身世和命运。正因为此,“梅村体”才会“情韵双绝”,“悲壮凄丽”,读起来低回婉转,令人感叹不尽。

吴梅村的歌行体在故事的结构方面明显有借鉴白居易、元稹叙事诗的地方,这是显而易见的。元、白的叙事诗也是以人物为中心讲述故事的,而且故事进展过程中也有细致入微的人物情态描写,像《听女道士卞玉京弹琴歌》、《琵琶行》等作在结构上仿效白居易《琵琶行》的痕迹更是十分明显。对此,陆云士认为:“梅村先生长歌甚多,率皆《琵琶》、《长恨》之遗。”^①其他评家也有类似看法。不过,吴梅村的叙事结构比起元稹、白居易来,就要显得更加复杂和多变了,这是由梅村诗歌内涵的多元性决定的。

四、借鉴戏曲的框架结构

元、白的叙事诗只写一、两个人的身世、经历,内容相对单纯,叙述也取单一的线型结构,即从前往后一路顺叙下来。吴梅村的叙事诗就不同了,首先,他要众多的史实串联起来,兼顾事件发展的若干方面;其次,在表现中心人物的同时,他还要旁及其他的人物,造成映照、旁衬的效果。这样,单线叙事显然就不够了,作者于是采取了开合多变且富有戏剧性质的结构方法。

关于吴伟业的歌行体借鉴戏曲艺术,此前已有评论家予以指出。最早指出这点的是钱仲联,他说:“吴伟业的传奇《秣陵春》,与其‘梅村体’诗两位一体。”又说:“《圆圆曲》正受到戏曲、小说影响”。^②其后,叶君远在《论梅村体》一文中又有过专门的论述,他指出:“吴梅村歌行这种变化多端的叙事结构,应该是受到明代以来日益繁盛的传奇戏剧和小说的启发。”“他(吴伟业)以驾驭戏剧结构的能力去写歌行,自是游刃有余,非常轻松。”^③这些观点无疑是有洞察力的。

吴伟业本人多才多艺,在创作上身兼二任,既是诗人,又是戏剧家,诗歌和戏剧这两门艺术在他那里获得了很好的交流和贯通。我们知道,吴伟业的

① 靳荣藩:《吴诗集览》引,转引自《吴梅村全集》,第295页。

② 钱仲联:《钱仲联讲论清诗》,苏州大学出版社2004年版,第9页。

③ 叶君远:《清代诗坛第一家》,第85-86页。

家乡是昆曲的发源地,有着深厚的戏曲创作传统,作者受此滋养不浅。他本人在《琵琶行》中讲过:“里人度曲魏良辅,高士填词梁伯龙。”此外,吴伟业与当代戏曲家李玉、李渔、尤侗、袁于令等人也有交往,自己又阅读过大量的元、明戏曲、小说作品,对这两种叙事体艺术有很深的体认和了解。更为重要的是,他本人写有三部戏曲作品,即传奇《秣陵春》和杂剧《临春阁》、《通天台》,三部作品借演绎历史故事抒发亡国之痛,精神内涵与歌行体诗完全一致,在清初的剧坛上赢得了较高的声誉,所谓“多少恨情如沈炯,通天台下路漫漫”(吴省钦《梅村祭酒》),“同谷七歌才愈老,秣陵一曲泪俱流”(洪亮吉《过吴祭酒故居》)。综上所述,可以说,作者在创作上其实是将戏曲和诗歌打通了来对待的。

具体地讲,梅村歌行体对戏曲的借鉴主要体现在两个方面:复线型的结构和戏剧性的叙事技巧。

戏曲结构的特点之一是采用复线,这在传奇剧里表现得尤为突出。传奇剧一般是由男女主人公的先后出场构成故事的两条基本线索,然后穿插延伸,交错发展,时间上往往同步推进,也有故意错开、过后补叙的,最后再于某一点上相交、会合。吴梅村的《秣陵春》一剧便是如此,它由男主人公徐济和女主人公黄展娘构成两条情节线,二者从分到合,再从合到分,其间开合多次,最后汇为一体;其中每一条线索又延伸出若干小的分线索,如徐济之与真琦、独孤荣,徐展娘之与耿先生、黄保仪,等等,所有线索在末了才汇合到一处。这种复线式的叙述方式也自然而然地被移植到了歌行体创作当中。

我们且来看《萧史青门曲》一作。此诗作于顺治初年,主要咏叹崇祯帝妹宁德公主和刘有福驸马的生平、际遇。诗的开头六句先铺写刘有福夫妇以及皇后、公主邸舍今日的凄凉境况:“萧史青门望明月,碧鸾尾扫银河阔。好时池台白草荒,扶风邸舍黄尘没。当年故后婕妤家,槐市无人噪晚鸦。”然后,再转入早期宫廷繁华景况的叙述,采用了倒叙手法。在追忆往事时,作者先总的来两句:“呜呼先皇寡兄弟,天家贵主称同气”,接下来,偏不叙宁德公主和刘有福,转而去写宁德公主的妹妹乐安公主和妹夫巩永固。叙述完乐安公主豪华的婚礼,再转过来写宁德公主更加奢华的婚嫁。待叙完上述两家的婚嫁后,忽然插入一句“外家肺腑数尊亲,神妙荣昌主尚存”,笔势一转,引出了光

宗的妹妹荣昌公主,即宁德、乐安二公主的姑姑。当两代人在一起欢声笑语,一片花团锦簇的生活场景时,突然推出了乐安公主的死,“万事荣华有消歇,乐安一病音容没”,到此为止构成一大段落。叙述是在穿插交错中进行的。接着,便是京城的陷落。作者通过宁德公主的眼睛,描述了宫内皇族骨肉的仓皇诀别,其间又引出了崇祯帝的女儿长平公主。

写过了战乱,再回到开头,细述宁德公主夫妇今日的凄凉:“曾见天街羨璧人,今朝破帽迎风雪。卖珠易米返柴门,贵主凄凉向谁说。”最后,通过宁德公主的入梦,让先前的公主们重新聚会,以“只看天上琼楼夜,乌鹊年年它自飞”两句结束。整首诗总共写了三代人、四位公主的遭际和命运,采用的是多线推进和倒叙、插叙的结构方式,全作曲折萦回,开合有致,取得了婉转动人的艺术效果。

《圆圆曲》在这方面也是一个典型。作者开头先写吴三桂,从带兵入关这一点切入,可谓意味深长。既点明了批判的主题,也引出了男女主人公的情事。接下来是一对恋人的战场相见,作者于这里稍作交待,便将线索引回到二人的第一次相逢。由第一次相逢,再拉出另一条线索,即陈圆圆的身世。陈圆圆这条线是作品的重头戏,作者浓墨重彩,进行了长篇追忆,突出女主人公身世的坎坷。接着又写到跟吴三桂的两次相逢,侧重描述后一次重逢的惊喜和狼狈,于是两条线索在此合并。本来故事可以从此进入结局,但作者突然宕开一笔,又飞回到陈圆圆的家乡,去描写女主人公当年的同伴对圆圆的想念和艳羡,与前面圆圆的身世再度呼应。最后,作者才由恋人相聚叙至圆圆的漂泊关山,引出一段精彩的议论。全诗曲折回环,时空交叉,视角不断变化,给读者留下丰富的想象空间。

我们将此作与元、白的单线顺叙比较一下,就可以发现,吴梅村的多线结构在层次上要比元、白的歌行体丰富多了,该种结构方式乃是《圆圆曲》成功的关键因素之一。实际上,它也不同程度地运用在《洛阳行》、《楚两生行》、《临淮老妓行》、《雁门尚书行》、《听女道士卞玉京弹琴歌》等作品当中。

再来谈戏剧性的叙事技巧。所谓戏剧性,是指事件发展的不同寻常、出乎意料和扣人心弦,这里包括情节设置的悬念迭出、突然转折和感情描写的悲喜交加、大起大落等。戏曲作品由于受到演出时间和空间的限制,同时由

于它的表演性质,需要追求情节的转折和跌宕,以期引起观众的欣赏兴趣,实际上在这方面它比小说的要求更高。吴伟业为加强叙事诗的表现力和吸引力,也将此方法引入了诗歌创作当中。

其实前面讲到的复线设置和倒叙、插叙的安排在某种程度上也就是为了制造戏剧性效果。比如《圆圆曲》的开头,对男、女主人公的“相见”稍稍一点,故意不细作交代,便转入陈圆圆坎坷身世的叙述,用“此时岂知非薄命,此时只有泪沾衣”,“早携娇鸟出樊笼,待得银河几时渡”数番制造悬念,引导读者看下去。再比如,中段着意渲染二人的重逢,且附加圆圆家乡同伴的羡慕,故意烘托气氛,为接下来的“一斛明珠万斛愁,关山漂泊腰肢细”造势,导致了感情的跌宕。《萧史青门曲》也是如此,方写到烈火烹油、鲜花着锦,跟着就是兵荒马乱、冰雪交加,一切好像都是在瞬间发生的,这种悬殊的冷暖交替,强烈的悲喜落差,就是戏剧性艺术的有效运用。

再来看《永和宫词》一作,此诗的情节安排最富戏剧性。开头从田贵妃入宫写起,一路铺叙田贵妃的娴雅多情,善解人意,深得崇祯帝的欢心。接着,再交待周皇后对田氏不相嫉妒,两人和谐相处:“中宫谓得君王意,银环不妒温成贵。早日艰难护大家,比来欢笑同良娣。”当和谐叙述达到高潮时,情节陡然转折,引出了周后、田贵妃以及崇祯帝之间的矛盾纠葛。先由周皇后发难,“奉使龙楼贾佩兰,往还偶失两宫欢。虽云樊嫔能辞令,欲得昭仪喜怒难”。接着是田贵妃回击:“绿绋小字书成印,琼函自署充华进。请罪长教圣主怜,含辞欲得君王愠。”再接下来,崇祯帝出场了,他与周皇后一度言语失和,然后重归于好:“君王内顾惜倾城,故剑还存敌体恩。手诏玉人蒙诰问,自来阶下拭啼痕。”情节发展到此,似乎田贵妃已经占据了上风。然而,笔势再一转,又导出了田贵妃的父亲田弘遇。外戚田弘遇的恃宠横行、为非作歹使朝野震动,皇帝恼怒,于是格局再变。田贵妃遭到君王冷遇,转而处于下风,“涕泣微闻椒殿诏,笑谭豪夺灞陵田。有司奏削将军俸,贵人冷落宫车梦”。至此,已是二度转折。故事由此正式点题,推出由周后策划的、以永和宫看花为由的崇祯帝、田贵妃之重聚:“永巷传闻去玩花,景和门里谁陪从?天颜不怪侍人愁,后促黄门招共游。初劝官家佯不应,玉车早到殿西头。”这样的数度起伏,曲折跌宕,二人关系不断地得到加深,达到融洽无间、心心相印的地

步。就在崇祯帝对田贵妃母子恩爱有加、难分难解的时候,田贵妃的死期到了:“病不禁秋泪沾臆,裴回自绝君王膝。苔没长门有梦归,花飞寒食应相忆。”真可谓一波三折,移步换形,令人感慨唏嘘。

最后,作者借宫娥的口气发表议论云:“头白宫娥暗颦蹙,庸知朝露非为福。宫草明年战血腥,当时莫向西陵哭。”他反而替田贵妃感到庆幸,因为田贵妃毕竟死在明亡之前,免去了一场灭顶的灾难。作者用这种方式将感慨兴亡的主旨和盘托出,以此结束全诗。

吴伟业作为清代的诗人,能够自觉地将戏剧的表现手法吸纳到叙事诗创作中来,这的确应该得到充分肯定,其梅村体也因此获得了独特的艺术个性。

五、沉博瑰丽的语言风格

“梅村体”作为清初最具创变特色的诗体,其语言风格亦十分引人注目。王豫曾经在《种竹轩余话》中指出:“祭酒受业张溥之门,其诗沉博瑰丽,上宗四杰,下掩元、白,学者称‘太仓体’。”他认为,语言的“沉博瑰丽”是“太仓体”的主要特色。《四库全书总目提要》亦认为:“其中歌行一体,尤所擅长,格律本乎四杰,而情韵为深;叙述类乎香山,而风华为胜。韵协宫商,感均顽艳,一时尤称绝调。”所指的也是语言。

说到“梅村体”的语言风格,首当其冲的应该是声韵。评论家之所以看重吴伟业的七言歌行体,就是因为它的声韵尤为流利动人。我们知道,吴伟业的叙事诗不止七古一体,前面提到的《临江参军》等作原属于五言古体,但人们往往不将其归入“梅村体”,理由就是因为五古不具备歌行体的那种声韵^①。由此可见,声韵在“梅村体”中是不可或缺的因素。

诗歌的声韵从本质上来说乃是音乐性的体现。七言歌行体的音乐性特别强,那是因为它本从乐府诗发展而来,而乐府作为歌唱型诗体,保留音乐性的特点也最多。南朝的刘勰在《文心雕龙》中将乐府单独列为一章,指出:“故知诗为乐心,声为乐体。”晚清的刘熙载在论乐府的时候也指出:“乐府声律居最要,而意境即次之。”“盖歌行皆乐府支流。”“赋不歌而诵,乐府歌而不诵,

^① 参见叶君远:《吴伟业评传》,首都师范大学出版社1999年版,第307页。

诗兼歌诵。”^①这些都是强调乐府的音乐特质。具体地讲,诗歌的音乐性包括节奏和音韵两方面,歌行体长短句的交相错落属于节奏,而押韵和声调的交替则属于音韵。七言歌行这一体自汉魏乐府脱胎出来后,经过漫长的发展演变,体制衍生出了不同的类型,刘熙载曾经指出:“七古可命为古、近二体,近体曰骈,曰谐,曰丽,曰绵;古体曰单,曰拗,曰瘦,曰劲。一尚风容,一尚筋骨。此齐梁、汉魏之分,即初、盛唐之所以别也。”据此来看,吴伟业的歌行体应属于近体,所以他的声韵特点也即“谐”的特色显得尤其突出。

“梅村体”声韵给人印象最深刻的乃是转韵。赵翼指出:“梅村古诗胜于律诗,而古诗擅长处,尤妙在转韵。一转韵,则通首筋脉,倍觉灵活。”^②的确,转韵是梅村歌行体声韵的最大特色,朗诵时给人一种类似乐曲流转的感觉,故倍觉优美。其实,转韵在七古中的运用早在南朝时即已开始,王士禛指出:“此法起于陈、隋,‘初唐四杰’辈沿之,盛唐王右丞、高常侍、李东川尚然,李、杜始大变其格。”^③吴伟业的转韵显然是从“初唐四杰”那里继承来的,《四库全书总目提要》所谓“格律本乎四杰”即指此。与初唐的歌行体比较一下,四杰的转韵已经注意到平仄的交替,故音乐美的特点比较突出,张笃庆所谓“初唐七古转韵流丽,动合风雅,固正体也。”(《师友诗传录》)。但“初唐四杰”的转韵还比较随意,不够规范,大多数情况下是平仄互换,也有平换平、仄换仄的;另外句数也不固定,有的两句一转,也有的四句、六句乃至八句一转。中唐元、白的歌行体亦是如此,比如白居易的《长恨歌》开头八句为入声韵,接着四句是平声韵,再接下来又换四句平声韵。到吴伟业这里,歌行体在转韵方面已经十分规范化了,一律平仄互换,而且基本上为四句一转,显得非常整齐,因此音乐性特点亦更加突出。

和转韵相配合的是句子的声调搭配,本来古体诗对声调是没有明确要求的,但从“初唐四杰”起,这一点有所改变,他们的歌行体喜好排比声调,造成抑扬顿挫的音乐效果,这一点显然也被吴伟业继承了。四杰的声调由于转韵不够规则而受到某种限制,而元、白的声调因未刻意追求,所以也无规则可

① 刘熙载:《艺概·诗概》,见《清诗话续编》,第2439—2440页。

② 赵翼:《瓯北诗话》卷九,第131页。

③ 王士禛:《师友诗传录》,载《清诗话》,上海古籍出版社1978年版,第136页。

言。与之相比,吴梅村的歌行体就相当讲究了,其诗每四句构成一个相对完整的小单元,一句之中平仄交替,两句之间平仄相对,几乎等同于律诗的绝句。

对于七古的声律化,王渔洋曾经说过:“七言古平仄相间换韵者,多用对仗,间似律句无妨。若平韵到底者,断不可杂以律句。”^①王渔洋的声律说受到过吴梅村的传授^②,因此,某种程度上可以视为吴伟业的观点。由此可见,吴伟业在七古的声韵方面是有自觉追求的,正因为这种自觉追求,使七古的转韵和声调互相结合,又跟情感内涵的表达形成搭配,“梅村体”的音乐美于是便显得更加动人了。

除了声韵之外,“梅村体”的对仗和词藻也是语言风格构成的重要因素。本来声调和对仗是相互关联的艺术手段,讲究平仄协调便会自然导向对仗的追求,从阅读上来看,语句的对仗也构成了一种节奏感,有助于突显音乐性,所以二者必然相关,此也就是所谓的“骈”。“初唐四杰”的七古是讲究对仗的,他们的对仗受到南朝华艳诗风的影响,藻采繁丽,排比铺陈,同时又委婉多姿。转顾吴伟业,他的相当一部分歌行体便染有此风,试看下引两段:

百两车来填紫陌,千金榼送出雕房。红窗小院调鹦鹉,翠馆繁箏叫凤凰。白首傅玃阿母饰,绿鞵大袖骑奴装。

——《萧史青门曲》

画鼓队催桃叶伎,玉箫声出柘枝台。轻靴窄袖娇妆束,脆管繁弦竞追逐。云鬟子弟按霓裳,雪面参军舞鸂鶒。

——《鸳湖曲》

吴梅村这类语言除了受到“四杰”影响之外,其实还受到了李商隐及晚唐“香奁体”的影响,诸如“红窗小院调鹦鹉,脆管繁箏叫凤凰”(《萧史青门曲》),

① 王士禛:《师友诗传录》,载《清诗话》,第135页。

② 参见仲昱保:《声调谱序》,载《赵执信全集》,齐鲁书社1993年版,第542页。

“豆蔻汤温冰簟冷，荔枝浆热玉鱼凉”（《永和宫词》），“香径尘生乌自啼，屣廊人去苔空绿”（《圆圆曲》）等，它们不仅仅是铺排场面的问题，里面还含有对人物的情态描写和细腻的心理刻画，在这方面，李商隐诗歌的情韵和“香奁体”的妩媚显然发生了作用。此即所谓“丽”和“绵”。

其实吴伟业歌行体的语言并不止委婉华艳一种，他还有慷慨沉雄一类的。试看下面的选段：

我今不死非英雄，古来得失谁由算？椎牛誓众出潼关，墟落萧条转饷难。六月炎蒸驱万马，二嶠风雨断千山。雄心慷慨宵飞檄，杀气凭陵老据鞍。扫箠谋成频抚剑，量沙力尽为传餐。

——《雁门尚书行》

天山回首长蓬蒿，烟火萧条少耕作。废垒斜阳不见人，独留万鬼填寂寞。若使山川如此闲，不知何事争强弱。

——《松山哀》

应该说，《雁门尚书行》和《读杨参军悲钜鹿诗》二作兼有高适、岑参包括李颀的风格，所谓“以高、岑之格，运义山之词”^①。而《松山哀》、《马草行》、《捉船行》、《芦洲行》等作则又受到杜甫影响，所谓“亦得杜陵神髓”^②。《四库全书总目提要》称梅村诗“激楚苍凉，风骨弥为道上”是有其根据的。如此看来，吴伟业歌行体的语言风格并不单纯，乃是兼有多种倾向。当然，在多种倾向中，作者又有所侧重，那就是委婉华艳的风格，这一点人们是有共识的。

总之，吴伟业对前人采取了综合继承的态度，继承范围甚至扩大到了戏曲领域，借鉴可谓广泛。于诗歌方面，作者虽以唐代为主，所谓“神韵悉本唐人，不落宋以后腔调”^③，但取径仍然较宽，自初、盛、中直到晚唐，皆有涉及，并未局限于一家一时。在对待雅、俗的态度上，吴伟业也是兼容并蓄，一方面，

① 胡薇元：《梦痕馆诗话》卷四，民国三年刻本。

② 朱庭珍：《筱园诗话》卷二，《清诗话续编》，第2355页。

③ 赵翼：《瓯北诗话》卷八，第130页。

力求典雅,大量运用典故,赵翼所言:“梅村熟于两汉、三国及晋书、南北史,故所用皆典雅,不比后人猎取稗官丛说,以炫新奇者也。”^①此于皇亲国戚题材的作品表现得尤为突出,也即评家所谓的“博”,有的地方几乎步步用典,乃至造成一定的阅读困难。后人批评“嫌其使典过繁,翻致臃滞”^②。另一方面,大胆借鉴民歌的艺术手法,不避俗辞。如顶针格的屡屡使用,又如每每插进口语化句子,诸如“永巷传闻去玩花”、“长者读书少者弟”(《永和宫词》)“自家兄妹话艰辛”、“乱离怕与刘郎别”(《萧史青门曲》)等。以致有人认为近似“盲女弹词”,“亦是一蔽”^③。实际上,正是兼收并蓄、综合融通的创作态度造就了“梅村体”不同于前人的独特风格,没有这种融通的精神,“梅村体”恐怕只能跟在别人的后面,充其量成为前代的复制品,如此而已。

吴伟业的其他诗体也都各有特色,且风格并不统一。五言古诗主要是宗法杜甫,间有佳篇,如《临江参军》、《临顿儿》等。五、七言律体仍以宗唐为主,其中五律全力学杜,作者自称受到杜濬影响^④,而杜濬本人恰恰是宗法杜甫的。七律则主要学习李商隐,晚年又有少量的作品兼采宋调,钱谦益、沈德潜等人已经指出这一点,但实际上并不明显,与钱谦益相比要差得远。上述诗体也不乏佳构,屡屡受到评家的赞赏;然而,与歌行体比起来,它们的创变因素就要淡得多了。总的来讲,个人风格不够鲜明,前人所谓“五律、七律沿袭云间,要皆具体古贤,不足专门自立者也”^⑤。

第五节 梅村词与娄东诗派

一、师法吴伟业的娄东诗派

在吴伟业的周围,活跃着一批作家,他们“生同时,居同里”,而且诗歌风格亦十分相近,人们称其为“娄东诗派”(太仓地区有娄江,故名)。顺治末

① 赵翼:《瓯北诗话》卷九,第134页。

② 赵翼:《瓯北诗话》卷十,第160页。

③ 参见邓之诚:《清诗纪事初编》,第393页。

④ 见《祭少詹吴公文》,《变雅堂文集》卷八,《续修四库全书》本。

⑤ 李慈铭:《越缦堂读书记·文学类·梅村集》卷八,商务印书馆1959年版,第723页。

年,吴伟业曾编选过一个同里作家的诗集,称《太仓十子诗选》,这十位诗人是:周肇、王揆、许旭、黄与坚、王撰、王昊、王抃、王曜升、顾涓和王掇^①。所谓“娄东诗派”也即以此十位作家为代表。

“太仓十子”又称“娄东十子”,是一个地域性的诗歌流派,十位诗人都是由明入清的作家。其中,周肇年纪最大,仅比吴伟业小六岁,与吴伟业关系在师友之间;其余作家均比吴伟业小十岁以上,他们都以吴伟业为师。“十子”里有六位王姓作家,分别归属于太仓的两支王氏家族,其中王昊、王曜升兄弟属山东琅琊王一支,他们的高祖王忬于明嘉靖年间担任都察院右都御史兼兵部侍郎,曾祖父王世懋是明“后七子”领袖王世贞的弟弟。而王揆、王撰、王抃和王掇兄弟则属于山西太原王一支,他们的曾祖父王锡爵于明万历年间任太傅,位至首辅,父亲王时敏任太常少卿,明亡后,闭门不出,以泉石书画自娱,黄容《明遗民录》有其传记。王时敏既是诗人,又是画家,继承了元代黄公望的传统,以山水画享誉海内,并与王鉴、王翬和王原祁并称清初画界的“四

① 周肇(1615—1683),字子佩,太仓人。性豪爽有大志。少年加入复社,为张溥高弟。顺治十四年(1657)中举。康熙十一年(1672)任青浦教谕,康熙二十一年(1682)迁新淦县令。一生不得意,常借酒浇愁,作通宵饮,醉后失声痛哭。有《东冈集》。

王揆(1619—1696),字端士,一字芝廛,太仓人,王时敏第二子。顺治十二年(1655)进士,以推官用,不出。康熙十七年(1678)被检举博学鸿词,力辞。有《芝廛集》。

许旭(1620—1692?),字九日,太仓人。明诸生。尝客范承谟幕。有《秋水集》。

黄与坚(1623—1704),字庭表,号忍庵,太仓人。顺治十六年(1659)进士,授推官,旋以奏销案挂误。康熙十七年(1678)应试博学鸿词,授翰林院编修,擢詹事府赞善,以葬亲乞归。有《愿学斋集》。

顾涓(1633—?),字伊人,本姓程,其父与顾梦麟友善,梦麟无子,自幼抚养涓,遂改姓顾。太仓人,诸生。师事陈瑚,为高弟。顺治十七年(1660)奏销案起,以诸生挂误。遂绝意进取,潜心于诗、古文。徐乾学慕其名,尝延馆于家。有《水乡集》。

王撰(1623—1709),字异公,号随庵,太仓人。王时敏第三子,州学生。善诗,兼工绘画、隶书,有《三余集》、《揖山集》。

王昊(1627—1679),字惟夏,太仓人,王世懋曾孙。清初坐奏销事,为邻邑株连,被逮入京师,明年奉顺治遗诏得释。自是灰心进取。康熙十八年(1679)居博学鸿儒,以年老,赐内阁中书衔。命下,昊已卒。有《硕园集》。

王抃(1628—1692后),字择民,又字鹤尹,太仓人,王时敏第五子。曾从陆士仪、陈瑚等人学习。屡试不中,落拓一生。有《巢松集》,又曾作《筹边楼》、《舜华庄》等传奇剧。

王曜升(1627—1679),字次谷,王昊弟。性情豪迈不羁。顺治十八年(1661)被奏销案牵连,革除功名。从此抑郁不自得,每借歌吟饮酒,以消除胸中块垒。有《东皋集》。

王掇(1635—1699),字虹友,号汲园,太仓人,王时敏第七子。曾拜陈确为师,尝历游南北。有《芦中集》。

王”。“四王”中的王原祁乃王时敏的孙子,也即“太仓十子”之一王揆的儿子,而“四王”中的王鉴又是王世贞的孙子。由此可见,两支王氏家族与明王朝均有深厚之关系,且文化底蕴丰厚,在诗坛、画界具有举足轻重的影响,两家的关系亦十分亲密。

“太仓十子”的诗歌创作继承的是“明七子”传统,这很自然。一方面,家学的渊源起了重要作用,王世贞兄弟对这两支王氏家族后人的影响是显而易见的;另一方面,作为娄东诗派领袖的吴伟业对“明七子”尤其是乡贤王世贞也取尊尚的态度。他曾经说过:“弇州先生专主盛唐,力还大雅,其诗学之雄乎!”“风雅一道,舍开元、大历,其将谁归?”^①在这方面,他跟钱谦益的立场是不同的,吴伟业曾在《太仓十子诗序》中批评钱谦益说:“即以琅琊王公(王世贞)之集观之,其盛年用意之作,瓌词雄响,既芟抹之殆尽,而晚岁颓然自放之言,故表而出之,以为有合于道,诎申颠倒,取快异闻,斯可以谓之笃论乎?”这番话是针对钱氏所撰的《列朝诗集》说的,此种态度当然影响了整个诗派。明末清初,在江、浙地区有三支承袭“七子”传统的诗派,它们是云间派、西泠派和娄东派。作为娄东派领袖的吴伟业,对此并不讳言,反而以此为荣,说:“今此‘十人’者,自子俶以下,皆与云间、西泠诸子上下其可否。”^②既然如此,娄东诗派的创作有着某种共同的倾向性也就是理所当然的了。

“娄东十子”的创作明显带有“七子”余风。徐世昌称:“‘娄东十子’,大抵瓌词雄响,瓣香弇州者。”^③这话基本正确。不过,经历了明、清易代的社会大动荡,再加上娄东作家们各自坎坷不平的人生经历,“十子”的作品程度不同地流露出黍离沧桑、悲愤不平之感,所以跟明代“七子”派流于空响的作品相比,还是有些差异。

“十子”现存作品有一部分是追忆先朝的。这批作家身份尽管有所不同,有的终身布衣,如许旭、王抃、王摅、王曜升、顾湄,有的由科举出仕,担任了清朝的官职,如周肇、王揆、黄与坚、王昊,但由于家庭、文化背景的影响,由于江南文人在清初的难堪处境以及个人的不幸遭遇,他们不约而同地对逝去的明

① 吴伟业:《致孚社诸子书》,《吴梅村全集》卷五十四,第1087页。

② 吴伟业:《太仓十子诗序》,《吴梅村全集》卷三十,第694页。

③ 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷三十八,第一册,第505页。

王朝皆怀有难以忘却的复杂感情。试看下举数作：

江头老父话兴亡，蒲柳春光又十霜。徒有子规愁望帝，更无鹦鹉忆明皇。唐陵麦饭悲寒食，汉腊桑门祝上方。指示傍人尽流涕，讲堂钟鼓暮云黄。

——王揆《读山翁大师新蒲绿依韵柬寄》

重重烟霭望中收，渔网参差古渡头。木叶凋时孤雁远，月华高处一桥浮。谢公屐冷山无恙，白傅船空水自流。话尽凄凉十年泪，秋风残醉卧南楼。

——王撰《夜宿山楼》

戍楼当日海云昏，万灶貔貅向此屯。岂信弹丸留战垒，却羞片纸出降幡。城亡尚有衣冠气，宅废空余草木痕。一部笳声秋牧马，可堪寒雨泣忠魂。

——王曜升《过嚆城故宅》

石城笳鼓不堪听，烈士天涯散晓星。伏阙陈东还痛哭，登楼王粲独飘零。奔涛夜立鱼龙怒，战血春回草木腥。莫说长江限南北，建康原是小朝廷。

——顾湄《感怀》

上引王揆和王撰的作品属于悼念旧朝的，二作在兴亡感慨中流露了对明王朝的缅怀之情。王曜升的《过嚆城故宅》是经过嘉定侯峒曾和黄淳耀二人故居时所写。嚆城为嘉定之别称，侯峒曾和黄淳耀当年曾领导嘉定百姓抵抗清人入侵，事败，慷慨就义。“岂信弹丸留战垒，却羞片纸出降幡”二句，表达出嘉定人民誓死不降的英雄气概，堪称警策。顾湄的作品则专为悼念南明小朝廷而作，同时批评了马士英、阮大铖等人排斥异己、打击忠贤的丑恶行径。沈德潜于《清诗别裁集》中评论此作云：“福王时，马、阮秉政，诛戮名流，长江不守。

作者感慨言之，知小朝廷之必亡也。”^①所选四作皆为七言律诗，还带着某种格调套式，这是“十子”的通病。其中顾湄一作整体较佳，略高一筹。

“十子”另有一部分作品是表现乱离现实、抒发个人不平之气的。这部分作品相对来讲佳构更多一些。试举数例：

梦入京华怪独醒，孤舟病客鬓星星。逢年漫愧天人策，涉世宁谙长短经。秃笔卖文差可活，庸医乞药总无灵。上元灯火萧条甚，才说宣和泪已零。

——周肇《病中元夕有感》

挥毫纵酒一时倾，牢落天涯多盛名。客路每怜烽火隔，文人偏为乱离生。家山变后归难定，羁旅兵间累喜轻。袖刺三年全漫灭，纵横犹笑垄头耕。

——许旭《赠余不远》

江郭萧条尚苦兵，讶君北走得班荆。地悬淮海艰消息，人历冰霜倍老成。同话寂寥皆逆旅，两经离乱即余生。故园风物那堪问，但说梅花已系情。

——黄与坚《沂州客店遇同乡友人》

久客长如梦，危魂辄易惊。关河全杀气，鸿雁自秋声。愁病兼人鬼，亲朋隔死生。何堪寒夜雨，独坐忆围城。

——王昊《久客》

周肇明末为张溥弟子，曾入复社，顺治十四年（1657）中举，五十八岁才任新淦知县，一生很不得意，常常借酒浇愁，醉后痛哭。上引作品即抒写其在京城落魄时的感受，兼带着表达了对前朝的怀念。许旭一作中的余不远为福建

^① 沈德潜：《清诗别裁集》卷十四，第547页。

将乐人,原名有成,明亡后改思复,字不远,含有恢复明朝的意思,《皇明遗民传》有其传记。许旭在诗中除表达对余的同情之外,还刻画了余不远豪爽不羁的性格,其中“文人偏为乱离生”一句颇为警策,显然融有自己的生活体悟。黄与坚、王昊两作也均类此,“人历冰霜倍老成”和“愁病兼人鬼”不失为耐人咀嚼的佳句。

姚莹曾经指出:“余考‘十子’,大抵师法梅村,故诗皆以绵丽为工,悲壮为骨。”^①应该讲是比较准确的。吴梅村的创作对“十子”影响最大的还是在七言古诗方面。下面且引两首以示:

秋江雨霁收烟雾,画桡齐向山塘路。山塘箫鼓正喧阗,贵客维舟寺门树。船中载酒尝百罍,日斜月落兴纵横。传说连宵竞开宴,十部梨园选应遍。歌按霓裳歌谱翻,舞飘翠带红妆炫。珠帘露腕袖轻旋,荡子回眸拾坠钿。吴儿生死欢场里,那管人间水早年。君不见,野涨连天侵茅屋,十家五家相向哭。催科大吏下江南,不办官粮来顾曲。

——王撰《中秋山塘曲》

教坊烟草萋萋碧,穷巷无人席门窄。憔悴堪怜白发翁,飘零却遇青衫客。自言先世本含香,出入金门侍汉皇。慎简循良二千石,恩纶趣令赴岩疆。一麾出守新安郡,五袴歌谣闻远近。靖难兵来势震惊,须臾忽得金川信。到处关山急羽书,婴城死守待何如?孤军力尽重围里,不食睢阳一月余。蚊子虬蟬援俱绝,城亡化作苌弘血。妻子哀哀入教坊,湘江竹泪痕难灭。狼籍胭脂付北风,铁家二女怨应同。已甘身死覆巢下,只恨名编乐籍中。乐籍编来三百载,门前车马纷成队。对客歌传屈柘词,当筵舞学惊鸿态。我有二女颜色殊,芙蓉如面玉为肤。善和端端不足数,一时冶丽倾南都。苍黄京阙风尘起,銮舆来自铜驼里。此时将相戏樗蒲,此日君王醉罗绮。欢乐君臣未一年,惊看四海遍烽烟。朝廷但议防苏峻,将帅何人似谢玄?萧萧北伐旌旗仆,南国衣冠总非故。可怜

^① 姚莹:《识小录》卷五,道光刻本。

晋祚尽昌明，千载伤心五马渡。回首长干叹落花，青楼无复旧繁华。宁为漂泊琵琶妇，不向穹庐听暮笳。扁舟来到金阊住，碧窗十二樱桃树。一女东方遇使君，许将油壁迎归去。去向朱门不可留，枝头连理忽惊秋。那知才逐吹箫侣，又早题诗燕子楼。北邙松柏招魂哭，自此焚修奉西竺。禅榻长翻贝叶经，歌台罢理杨花曲。一女兰桡饮碧浔，座中公子最知音。豪华自是平津旧，不惜缠头费万金。白杨瞬息悲风动，落花无主埋残垅。寂寂空伤行客心，哀词题遍真娘冢。细数从头泪满衣，谁能听此不嘘唏。乾坤板荡家何在，骨肉存亡事已非。我闻翁言长叹息，我有哀情更凄恻。翁且吞声泣路隅，珠襦玉匣悲何极。汉武铜盘事已遥，骊山汤殿久萧条。当时曾说冬青恨，亦有愁魂与共销。

——王搢《教坊老叟行》

上引王撰一首作于苏州郊外，叙写中秋节之夜，“催科大吏”从北方而来，箫鼓喧阗，歌舞作乐；而当地农民却正遭受水灾侵害，浸泡在泛滥的河水中相向而哭。作品采用了对比手法，描写很生动。王搢一首记录的是一位教坊老人的家世叙述，全诗八十句，从明初一直讲到明亡后，里面特别叙写了老人两位女儿的不幸遭遇，作者借此抒发世事沧桑的感慨。二作的语言风格均为委婉华艳，通过柔软温绵的人物情态描写蕴含了深深的悲哀。姚莹所谓“绵丽为工，悲壮为骨”，指的恰恰是“梅村体”的特色。此外如王昊的《大雨行》、《打鱼歌》、《兵船行》、《棉花行》，王抃的《送友还蜀中》，王搢的《黄海歌》等均为七言古诗的佳构。邓之诚所谓“七言歌行，一唱三叹，有极似梅村者”^①。可见“梅村体”在娄东还是有着相当影响的。

清初受到吴伟业影响的娄东作家实际上不止上述十家，还有毛师柱、沈受宏等人；另外，学作“梅村体”的作家也不止于太仓一地，阳羨的陈维崧、吴江的吴兆骞均有效法“梅村体”的杰作，后代也不乏其人，直到近代的樊增祥、杨圻、王闿运、王国维，依然有优秀的“梅村体”作品出现。可见，“梅村体”作为清代自创的诗体，有着相当的生命力。

^① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第400页。

二、气韵沉雄的梅村词

清初是诗歌创作的繁盛时期,同时,也是词创作的复苏和兴盛时期。词于唐代形成后,经过五代、两宋创作的鼎盛阶段,至元、明两代渐趋衰颓。但是,到了清初,竟出人意料地呈现了复苏和繁荣的迹象。李渔曾描述当时的情况云:“无论一切诗人皆变词客,即闺人稚子、估客村农,凡能读数卷书、识里巷歌谣之体者,尽解作长短句。”^①词的这种创作热情与清代尚古的文化风气有关,同时更与清初作家于诗外借助词这种诗体表达强烈的时代感受有关。著名词人邹祗谟形容当时的填词行为说:“以笔墨牢骚,写胸中块垒。”^②近代人王煜在《清十家词选自序》里更直接地指出:“至于清,异族多猜,迭兴文狱。才人学士,既不以科举热中,复不敢言辞贾祸,敛形远害,群遁于朴实艰僻之途,是以考据笺疏,至兹特大。词本倚声,较难驰骋,幽微要眇,可托孤愤。国初诸贤致力于此者,盖欲消磨豪迈,自忘天下,故不徒寄感兴亡之际也。”可见,词在清初的重获生机,与它适应时代需要、满足人们特殊的抒情要求是分不开的。

最早在词坛打开局面,竖起大旗的是以陈子龙为首的云间派作家。云间派不仅在诗坛占有重要地位,而且也是明末清初词创作的开启者。陈子龙的《湘真阁存稿》和《幽兰草》二集在当时已享有崇高地位,他的《柳梢青·春望》、《天仙子·春恨》、《二郎神·清明感旧》等作表达了强烈的亡国悲痛,被王士禛评为:“词至云间,《幽兰》、《湘真》诸集,意内言外,已无遗意。”(《倚声初集》评语)近代谭献更认为:“然则重光(李煜)后身,惟卧子足以当之。”^③其他云间派作家如李雯、宋征舆、夏完淳等也都有佳作问世,形成了一个影响较大的创作群体。

吴伟业与陈子龙本是复社的同志,又是互相切磋的诗友,关系密切。除了在诗歌创作上伟业受到陈子龙一定的影响外,填词一道显然也得到了陈氏的启发。娄东派在这方面亦和云间派相似,作者大都有词作传世;其中数量

① 李渔:《笠翁全集》卷八,雍正刊本。

② 邹祗谟:《远志斋词衷》,《词话丛编》,中华书局1981年版,第652页。

③ 谭献:《复堂日记》,卷二。

最多、成就最高的，当然还是领袖人物吴伟业。

梅村词今存一百余首，小令、慢词皆备，风格并不统一。晚年作者尝自述填词经历云：“余少喜学词，每自恨香奁艳情，当升平游赏之日，不能渺思巧句以规摹秦、柳；中岁悲歌侘傺之响，间有所发，而转喉扞舌，喑噫不能出声；比垂老而其气已衰矣；此余词所以不成也。”^①检索现存作品，的确有一部分令词属于香奁艳情之作，其中包括为卞玉京所写之《西江月·春思》、《醉春风·春思》二首等。它们大都作于明亡之前，风格追踪北宋柳永、秦观，乃作者生活某一方面之写照，所谓“非老温柔乡者不知”^②。入清以后，此类作品的内涵、风貌便有所转变，明显含有追悼先朝、感叹兴亡之意，比如同样为卞玉京所作的《临江仙·逢旧》，便染有悲凉况味，陈廷焯所谓“然其高处，有令人不可捉摸者，此亦身世之感使然”。^③又比如《如梦令》五首，多为评家注意，这里引其两首：

镇日莺愁燕懒，遍地落红谁管。睡起燕沉香，小饮碧螺春碗。帘卷，帘卷，一任柳丝风软。

误信鹊声枝上，几度楼头西望，薄倖不归来，愁煞石城风浪。无恙，无恙，牢记别时模样。

陈廷焯认为：《如梦令》五首“低回婉转，中有怨情，不当作绮语读。”^④而宗元鼎亦指出：“‘牢记’一语，唤醒天下有心人。”^⑤细味上引二作，确有寄托之意。同时代的著名词人陈维崧曾评价吴梅村的闺情词说：“一肚皮不合时宜，却于闲情琐事描画生活，可想其五岳方寸。”^⑥应该讲，他是说中作者心思的。如果说梅村的歌行体诗以缠绵悱恻的风格记录了历史事件和沧桑巨变的话，那么，这些小词便是以香奁闺情的形式抒发了作者个人内心的追悼和哀伤。

① 吴伟业：《评余怀秋雪词》，《吴梅村全集》卷六十，第1233—1234页。

② 曹尔堪语，《国朝名家诗余》引，《吴梅村全集》，第557页。

③ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷三，人民文学出版社1959年版，第59页。

④ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷三，第60页。

⑤ 宗元鼎语，《国朝名家诗余》引，摘自《吴梅村全集》，第539页。

⑥ 陈维崧语，《国朝名家诗余》引，摘自《吴梅村全集》，第537页。

吴伟业词更有特色的还是他的长调作品,目前保留有近四十首。清初,词人们多作小令,而梅村却喜好长调,这种情况当时并不多见。吴梅村的长调主要效仿的是辛稼轩。试举两首:

松栝凌寒,挂钟阜、玉龙千尺。记那日,永嘉南渡,蒋陵萧瑟。群帝翱翔骑白凤,江山素觚稜碧。躡麻鞋,血泪洒冰天,新亭客。云雾锁,台城戟,风雨送,昭丘柏。把梁园宋寝,烧残赤壁。破衲重游山寺冷,天边万点神鸦黑。羡渔翁、沽酒一蓑归,扁舟笛。

——《满江红·白门感旧》

满目山川,那一带、石城东冶。记旧日、新亭高会,人人王谢。风静旌旗瓜步垒,月明鼓吹秦淮夜。算北军、天堑隔长江,飞来也。暮雨急,寒潮打,苍鼠窜,官门瓦。看鸡鸣埭下,射雕盘马。庾信哀时惟涕泪,登高却向西风洒。问开皇将相复何人,亡陈者?

——《满江红·感旧》

《满江红》是吴梅村最爱填的词牌之一,一共写了十四首,风格也最接近辛弃疾。上引两首词均作于金陵,且均是回忆南明王朝的情事。前一首将白雪冰封的世界比作为故国披麻戴孝,表达了作者沉痛的故国哀思;后一首于兼感身世的同时,描写了清人占领下金陵破败的残相。陈廷焯评论说:“气韵沉雄,直摩稼轩之垒。”^①点出悲慨中有雄壮之气,可谓把握准确。同时的王渔洋也认为:“祭酒长调极意稼轩。”^②除了风格沉雄、顿挫之外,频繁地用典也与稼轩相同,孙枝蔚认为:“以史料为词料,是梅村长技。”^③这一点与梅村的歌行体诗也是相同的。

辛稼轩之外,苏轼也是吴伟业效法的对象。陈廷焯说过:“东坡词豪宕感激,忠厚缠绵,后人学之,徒形粗鲁。故东坡词不能学,亦不必学。惟梅村高

① 陈廷焯:《词则》,引自《吴梅村全集》,第565页。

② 王士禛:《国朝名家诗余》,引自《吴梅村全集》,第553页。

③ 孙枝蔚:《国朝名家诗余》,引自《吴梅村全集》,第537页。

者,有与老坡神似处,可作此翁后劲。”^①试举一首为例:

冰轮谁碾就?千尺起,啸台东。记白傅堤边,庾公楼上,几度曾逢。
今宵广寒高处,问嫦娥、环佩在何峰?天上银河珠斗,人间玉露金风。

听江楼鹤唳横空,人影立梧桐。有官锦袍绯,纶巾头白,铁笛仙翁。欲
乘月明飞去,过严城、下界打霜钟。醉卧三山绝顶,倒看万个长松。

——《木兰花慢·中秋咏月》

其实不光长调如此,短词也有近东坡的,如集中的《鹊桥仙》、《菩萨蛮》、《风入松》等作即是。陈廷焯以为梅村词“合东坡、幼安为一手”^②，“界乎苏、辛之间，几可独树一帜”^③，是有道理的，梅村对前人的确采取了综合继承的态度。

梅村词虽然以宗法宋人为主，但与各家并不全似，和陈子龙也不相同，可谓别树一帜。他的长调直接启示了阳羨派大家陈维崧。

三、“娄东十子”的词风

“娄东十子”中，现今七人有词作留存，他们是周肇、许旭、黄与坚、王昊、王曜升、顾湄和王掇。其中王昊最多，有十一首（一首残缺），其余或三首，或一首，数量都很少。就留存的词作看，小令、长调都有，但还是以长调为多，风格亦和梅村相近。相比之下，王昊和顾湄略高一筹。各举一首：

六朝事，风流佳丽，犹有人说。面对长江万叠，惊涛日夜卷雪。叹虎踞、龙蟠形胜设。经过了、几度兴灭。照千古英雄泪痕者，清溪渡头月。

凄切。荒城画角吹彻。吊结绮临春，当年事、唯有蛩语咽。嗟游子停鞍，问渡桃叶。烟波乍接。过莫愁湖上，使人愁绝。最不堪、蜀魄啼血。台城外、乱鸦废堞。蒋山侧、荒丘横断碣。隔江听、一曲琵琶，怨

① 陈廷焯：《白雨斋词话》卷三，第60页。

② 陈廷焯：《词则》，引自《吴梅村全集》，第577页。

③ 陈廷焯：《词则》，引自《吴梅村全集》，第1522页。

未歇。多情难与金陵别。

——王昊《浪淘沙慢·金陵怀古》

曲罢峰清,谁簌簌、泪珠抛豆。是当日、征南残客,柳生苏叟。檄下通侯髯奋戟,诗成学士胸罗斗。到而今、沦落只龟年,余存否? 广场月,犹挂口。萧寺雨,重携手。任台倾戏马,塘空走狗。慷慨休歌燕市筑,逡巡且醉龙山酒。奈白头、一阙授红红,春风又。

——顾湄《满江红·锡山遇苏昆生话旧次韵》

上引王昊之词作于金陵,共有三叠,借怀古吊念南明王朝,视野开阔,情、景融合一体,颇有苏、辛体势。顾湄之词作于无锡,叙写遇见苏昆生后的感受,在身世飘零的慨叹中也流露出对明朝的怀念。二作无论内涵还是风格均与吴梅村有相近之处,体现出娄东派统一的特色。

第三章 王士禛、朱彝尊与康熙时期主流诗风的转移

顺治、康熙两朝于鼎革作家放喉歌唱的同时,新一代诗人也相继登上了诗坛。他们的加盟使清初诗坛显得更加繁盛,新变色彩更浓,转折幅度也更大。新老诗人的交汇,体现出不同的审美趋向,同时也完成了新旧两代诗人的交接,这个过程一直延续到雍正时期。清诗的特点在这一交接过程中显得更为突出了。

第一节 康熙朝诗人的整体趋尚

顺康诗坛作为鼎盛的创作时段,其编辑、刊刻的当代诗选数量也最多,超出了以前任何时期,据谢正光统计,顺康八十年间共编选有四十八种当代诗选,这还不包括“地方的专选”、“诗名或诗风相近的合选”以及“明知曾经刊刻,却未见藏本的”集子^①,故至少在五十种以上。这里仅举有代表性的集子为例:魏裔介《溯洄集》十卷、邓汉仪《诗观》三集四十卷、陈允衡《国雅初集》不分卷、卓尔堪《遗民诗》十二卷、蒋铨、翁介眉《清诗初集》十二卷、吴伟业《娄东十子诗集》十卷、王士禛《十子诗略》十卷、王士禛《感旧集》十六卷、孙铤《皇清诗选》三十卷、陈维崧《篋衍集》十二卷、宋荦《江左十五子诗选》十五卷、吴嵩《名家诗选》四卷、魏宪《诗持》四集二十五卷、吴之振《八家诗选》八卷、陶煊、张璨《国朝诗的》六十三卷等。这些集子汇总起来,一定程度上显示

^① 见谢正光:《试论清初人选清初诗》,载《清初诗人与诗人交游考》,南京大学出版社2001年版,第39—52页。

出了该时期诗坛的整体面貌。

一、三足鼎立的作家队伍

上述诗集所收作家的数量参差不齐,有十数人为一类的,如《娄东十子诗集》、《十子诗略》、《江左十五子诗选》;有数十人为一类的,如《国雅初集》收五十余人;有数百人为一类的,如《溯洄集》、《篋衍集》收二百余人,《感旧集》、《名家诗选》收三百余人,《遗民诗》、《诗持》收五百余人,《清诗初集》收八百余人;最多的达千人以上,如《皇清诗选》收一千六余人,《诗观》收二千余人,而《国朝诗的》收至二千五百九十余。这么众多的诗选,展示出一个五彩缤纷、琳琅满目的时代,同时也说明,清初社会对诗歌阅读有着很高的需求。

综合起来看,上述集子大体上汇集了三类作者的作品:一类是遗民作家,其次是两朝出仕的作家,再一类就是新朝成长起来的作家,又称国朝诗人。当然,也有例外,比如卓尔堪的《遗民诗》就只收遗民诗人,《十子诗略》和《江左十五子诗选》也只收新一代作家,但那毕竟属于少数。事实上,清初诗坛正是由上述三部分人组成,他们构成了该时期诗界三足鼎立的局面。

相比之下,第三类作家的数量最大,占了前举诗集的半数以上。他们当中,有一些作家是多数诗集均收录的,这些人乃新一代诗人的代表与核心,体现了有别于前代作家的水平和特色。这当中,有时称“金台十子”的宋荦、田雯、颜光敏、丁炜^①、王又旦、曹禾、叶封、曹贞吉、谢重辉和汪懋麟;有被誉为“江左十五子”的王式丹、吴廷桢、宫鸿历、徐昂发、钱名世、张大受、杨(管)榆、吴士玉、顾嗣立、李必恒、蒋廷锡、缪沅、王图炳、徐永宣和郭元钐;还有海内共推的“清初六大家”施闰章、宋琬、王士禛、朱彝尊、查慎行和赵执信。此外,与上述作家交往密切且各自成家的还有孙枝蔚、邵长蘅、陈廷敬、陈维崧、王士禄、尤侗、汪楫、程康庄、彭孙遹、叶燮、汪琬、吴雯、沈荃、潘耒、宗元鼎等人。正是他们,代表了清初成长起来的、有别于鼎革作家的

^① 注:宋荦《西陂类稿》卷六《海上杂诗》之九附注为林蜚伯,《清史稿》卷四百八十四《尤侗传》为丁澎,皆误。

一批新人。

自身份来看,这批作家绝大多数都在清朝出仕,只有少数属于布衣。这是一个值得注意的现象。他们出仕的途径,当然主要靠历年的科举考试,郑方坤所谓“时海内名士之翕集长安市者川骛星奔,多用举子业为贄。”^①但也有通过其他门径的,比如宋荦、谢重辉等凭门荫入宦,孙枝蔚、陈维崧等应博学鸿词科授职,另外还有在康熙帝巡视期间主动献诗或者受人推荐被直接奖拔入朝的,“江左十五子”中的吴廷桢、顾嗣立、张大受和郭元钊以及“清初六大家”之一的查慎行即属于此类。即便少数终身布衣的诗人,也并非绝意仕进者,而是科举不利,无缘仕途。比如晚年依宋荦幕府的邵长蘅,十岁便隶籍学宫,却因江苏“奏销案”而除名,后入京应博学鸿词试,报罢,复入太学,仍不遇。于是云:“吾大错,五十青裙媼,犹逐少妇为倚门妆耶?”从此纵情山水,不复求仕^②。“十五子”中的李必恒,“每足踏省闱,辄报罢”,以至“毳毼不得志”^③。还有被王渔洋目为“仙才”的吴雯,虽诗才高迈,却同样“困蹶场屋”,后上京举博学鸿词科,又不遇,这才“慷慨成高隐”(吴雯《寄张汝作兄》)。随着清王朝定鼎北京,并据有江南,全国大部分地区逐渐由战乱走向稳定,新政权的确立已不可逆转,加上清廷又适时地恢复科举,以多种方式吸引人才,铺设汉族文士荣升仕进之路。此种形势下,汉族文人们通过科举进入仕途已成顺理成章之事。毕竟这代作家与两朝为宦的前辈有所不同,他们没有沉重的历史负担。

既然认定清政权为新一代的正统王朝,国朝作家对待清统治者的态度必然随之转变,他们的立场与前代作家已经有所区别了。具体地讲,即由抵制、反抗逐渐转向认同和接受,这一点在作家们的立身处世和诗歌创作中体现得最为明显。

从深层心理来看,情况并非那么简单。新作家中许多人与明王朝原有千丝万缕的联系,如王士禛、朱彝尊、宋琬、陈廷敬、陈维崧、查慎行、赵执信、宋荦等人均出身于明朝世代为宦的大家族,其祖、父辈有相当一部分入清后甘

① 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三,《丛书集成初编》本。

② 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三。

③ 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三。

愿成为遗民。作为家庭成员,这批作家不可能不受到影响。另一方面,新作家本人与遗民作家也有密切的交往,如王士禛在扬州与江南遗民交游、陈维崧在如皋与冒襄等遗民作家聚会等都是典型的例子,其中朱彝尊甚至还参加过反清复明的斗争,如此等等。从另一方面说,清政府对汉族文人也采用了又打又拉的两手策略,像“奏销案”、“科场案”、“通海案”还有“文字狱”这样的政治迫害案件接连不断,无形中构成一种人人自危的气氛,这也是不容否认的事实。上述作家里有不少在仕途上经历过一定坎坷,如王士禛的长兄王士禄即受过科场案的牵连,宋琬因遭人诬告曾两次入狱,查慎行晚年由其弟牵连入狱,赵执信则因观《长生殿》一剧而遭罢官,“十五子”中的王式丹、徐昂发、钱名世等人都由各种原因受到过朝廷的打击和摧残。类似的经历和氛围不可能不对作家的心态发生影响。再加上经历了明代后期的个性化思潮、明末的社会大动荡,清初有相当一部分文人在思想上已获具某种反省、自思的能力,能够将个人的立场、观念与本人承负的社会身份在一定程度上区别开来,此亦属于一种新生的文人心态。当我们考察国朝诗人对社会、人生的态度以及诗歌创作的立场时,必须考虑到上述情况。简单地根据作者身份便作出某种价值判断或者直接扣上“御用文人”的帽子以为切中要害,实际上都偏离了客观真实,甚至可能导致对作者及作品的误解和错判,这种情况曾经一再地发生,是令人遗憾的。

二、走向综合的创作概貌

新一代诗人的创作无论就题材、内容还是艺术特质都具有自己的特点。这当中固然有与前辈作家的叠和之处,某些特点也是从前辈那里继承而来;但自整体来看,毕竟与前代作家形成了较为明显的差异,这一点不容置疑。如果说鼎革之际的作家对明代诗风有因有革的话,那应该是这一代作家将诗风的转变进一步推向了深入,清诗的特点在新一代作家的创作中显得更加突出,个性也更为鲜明了。

从题材和内容上考察,大致可以把他们的创作分为前后两期,以康熙十至十五年(1671—1676)为界。前期的创作比较贴近时代和现实,“伤时念乱”和“易代之感”往往见诸笔端,跟前代作家的创作倾向比较接近。正如沈德潜

评论蒋廷锡时所言：“少岁豪于诗，感时伤事，放情纵酒，一一寄诸咏言。”^①这属于一种普遍现象。就“易代之感”方面来说，为各种诗选所收的有汪楫的《林茂之先生重来广陵感赠》、朱彝尊的《来青轩》、许虬的《维扬怀古》、缪沅的《书拜鹃诗后》十六首、李必恒的《史孺人死节诗为友人张印宣作》等，最著名的当推王士禛的《秋柳四章》，后面将有专论。该类创作虽不如遗民作家来的沉痛和激烈，但感情倾向还是相当鲜明、真切的。这里举一首缪沅的作品以示：

猎火关山暗寝门，故宫禾黍已无存。频经天寿诸陵望，酹酒悲歌楸树根。

——《书拜鹃诗后》之十四

这首作品中提到的天寿山，座落于今北京市昌平区北，又称黄土山，明代十三帝陵就先后营建于此。明亡以后，天寿山几乎成为前朝的象征。所引作品系组诗中的一首，乃为遗民诗人潘问奇《拜鹃堂诗集》而作。潘问奇字雪帆，浙江钱塘人，明亡不仕，祝发于天寿山，其诗多易代黍离之悲。缪沅这一组作品与潘作一样抒发了对先朝的悼念之情。当代邓之诚指出：“《书拜鹃诗后》绝句十六首哀感顽艳，与《游钟山听某常侍话启祯事》俱有沧桑之感。当官而后，此情顿减矣。”^②其实当官以后，这类作品在上述作家集中也还是能够看到的。

再比如“感时伤乱”方面，数量上其实更为可观。像孙枝蔚的《佃者歌》、《禽言》、《哀纤夫》、《难归词》、《蒿里曲》，邵长蘅的《城根妇》、《京口行》、《守城行》、《苦旱行》；田雯的《采砂谣》、《淘金谣》、《呼天行》、《官船行》；朱彝尊的《马草行》；王士禛的《蚕租行》，王式丹的《霹雳行》；顾嗣立的《关中民》、《卖柴翁》；李必恒的《民夫篇》、《乙丑纪灾诗》八首等，都是颇具代表性的。这里选其两首以示：

① 沈德潜：《清诗别裁集》卷十九，第776页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第519页。

布谷布谷,难得今春春雨足,忽闻北兵又经过,家家城中修破屋。可怜牛老进城迟,被夺已饱数人腹。道逢官长聊前诉,但问还有新生犊。官价一钱不肯亏,买送前营免被辱。老农生今不如死,布谷布谷徒聒耳。

——孙枝蔚《禽言》之二

邨俗重耕稼,务本群力田。岁每至秋成,菽粟如流泉。上纳官家租,私室亦苟完。一自周桥开,淮黄执滔天。沃壤荡为湖,沮洳沦为渊。恒产既失业,难免饥与寒。粳稻来远方,粒粒如珠璣。北风况怒号,腹馁衣裳单。殍死道相望,遗骸饱乌鸢。昨日八家口,同缢今尚悬。近闻贩人贾,云向黔与滇。少女易斗米,中妇价半千。亦有所娇儿,弃去无惨颜。呜呼我圣皇,田赋历岁蠲。更遣大臣来,开场赈粥饘。用此保朝夕,稍稍残喘延。十月湖水平,司空符檄传。鸠工趣筑堤,夫从里甲编。一甲派十夫,两夫派一船。流亡已过半,见存自遭患。里长夜捉人,如火相迫煎。租税幸荷免,敢复惮胥胥。但悲冻馁躯,春杵力不坚。恐遭官长怒,不足劳扑鞭。道从纨绔子,手足遭拘牵。此曹累尤重,昔富陌与阡。罗绮被纤体,玉指播鵲弦。生不惯畚鍤,愿早沟壑填。更或恣欺瞒,左右相牵扳。吏胥肆追呼,鸡犬不得安。嗟哉九重上,谁知此烦冤。一旦诏旨下,惻然拯民艰。金钱自召募,不在民而官。老弱得休息,丁壮集如云。会见宣房塞,喜气兆丰年。我闻古三征,力役自应殫。用一苟缓二,在昔已称贤。尽除戴圣主,隆恩旷无前。所以尧汤时,水旱不为愆。史册宣大书,磐石深琬镌。长谣效舆诵,采风录此篇。

——李必恒《民夫篇》

孙枝蔚其实是位布衣诗人,康熙十七年(1678)被荐参加博学鸿词科考试,但入试后不终幅而出,被授内阁中书衔放归。他是少数无意仕途的作家之一,其《溉堂集》反映社会动乱的作品也较多,风格质朴真率,“多乱离激壮之音”^①。上引《禽言》一诗模仿布谷鸟口吻控诉清兵乱宰耕牛,骚扰春耕的

^① 袁行云:《清人诗集叙录》,第191页。

农民,叙事紧凑生动,有足动人处,风格接近白居易的新乐府。另一位作家李必恒是“江左十五子”中唯一没有做官的,他的作品多反映底层生活,尤其是关于家乡水灾的纪录,“北岳(李必恒字)居秦邮,故其集中于淮湖水患,三致意焉。”(郭麐《灵芬馆诗话》)上引《民夫篇》一诗虽然颂扬了朝廷的恤民功德,然水患的侵害、吏胥的专横还是描述得很逼真的,作者本意也在于为民请命。此类作品之所以于前期较多,一是因为社会动乱尚未结束,疮痍满目,哀鸿遍野,给作家以强烈刺激;二是由于诗人自己还没有找到立身之地,处境尴尬,故每每有不平之鸣。

康熙十五(1676)年以后,此类作品就明显减少了,赠答应酬之作成倍增加,山水游览之什也大量涌现,创作面貌明显发生改观。邓之诚曾对此专门有过批评,称这种现象为“真气日醺”:

诗文雅饬,然词不胜意,谀多于讽,是时文风,真气日醺,虚伪以长,力求藻饰,戒触忌讳。求其纪事之作,可以信今而传后者,无有也。大要恃标榜为家数,以据摭示渊博,即可坐邀虚誉,平步公卿。

——《清诗纪事初编》卷三张大受条

应该说,邓之诚的批评基本符合实际。随着上一辈作家逐渐退出诗坛,社会日益走向稳定,清王朝的统治不断得到加强,大多数作家不得不面对这一现实,并接受日益走向繁荣的社会局面。在此种情况下,诗歌创作也就随之发生变化。从内容上来说,批判现实、鞭笞丑恶的作品减少了,歌功颂德、攀附夤缘的风气逐渐增长。艺术追求趋向雅化,比以前更加讲究词藻和整饬,以至相当一部分作品存在词胜于意、文质不符的缺点。宋荦的《绵津山人诗集》就是一个典型的代表。

然而,后期创作也不是一无是处,当社会现实和批判意识逐步退出诗歌的同时,自然景物的刻画和描写明显增加了,此应属于艺术道路的一种开拓,作者的个性特点于此中得到了彰显,取得的成就也是比较可观的。

新一代作家的诗集当中,山水纪游之作占据了最大的比重。田雯诗号称“奇丽”,此恰恰体现在他的山川纪游方面,尤其是西南宦游时期对壮丽山川

的描写,像《太行山歌》、《辘轳关放歌》、《盘江道中》、《象鼻岭》等皆为其风格鲜明的代表作。王又旦作为西北作家,其特长也在自然景物的刻画和描绘,王渔洋称王又旦“七言古、五言今体多可传,游太华、罗浮诗,尤为警策”^①。山东作家曹贞吉诗词兼长,与其弟曹申吉并享文名,在诗歌方面亦以游黄山之作著称,沈德潜在《清诗别裁集》中指出:“商丘宋公(萃)极推作者游黄山诗,谓此山名作寥寥,向推虞山,今被实庵(曹贞吉号)压倒矣。”^②徐世昌也认为其“《黄山纪游集》尤有奇趣”^③。顾嗣立作为“江左十五子”之一,虽然诗作“乏讽谏,兼少顿挫之致,”但写景之什却“得江山之助,游历愈广,风格愈上,《桂林》、《嵩岱》二集,尤为生平之冠云。”^④“五、七言古体纪游诸作最为擅场。”^⑤实际上,“金台十子”、“江左十五子”以及当时驰名一时的众多作家都是以刻画山水闻名的,这的确是一个耐人寻味的现象。至此我们也可以明白,王士禛在康熙朝倡导神韵诗风,提倡模山范水,决非偶然、孤立的举动。由关注现实走向自然山水便是后期诗歌创作的一大转变,其价值不容简单否定。

从艺术道路的拓展来看,新一代作家明显扩大了学习古代的范围,将宗法、借鉴的对象延及宋、金、元等朝代;尤其是宋诗,于康熙十五年(1676)以后竟成为创作界纷纷效法的热点。应该说,这是清诗发展的一大转折。在此之前,诗界虽有宗法宋诗的一支,但仅是局部现象,而且很大程度上与政治因素有关。新一代作家掀起的学宋风潮却不是这样,他们完全从突破“七子”格套定势、创建艺术新风貌的目标考虑,其涵盖面也大大超过了前期,以至于宗宋竟成为诗界的主流。如果说,新一代作家在艺术上对后期有所贡献的话,这便是最重要的贡献之一,因为它影响到以后清诗创作的走向。

前面曾提到,钱谦益、黄宗羲已就宋诗的特色和价值发表过意见,并在创作上影响了部分浙江籍的遗民作家,这可以看作宗宋诗潮的先声。此后,新

① 王士禛:《渔洋诗话》卷中,第190页。

② 沈德潜:《清诗别裁集》卷六,第222页。

③ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷三十五,第一册,第446页。

④ 沈德潜:《清诗别裁集》卷二十三,第916页。

⑤ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷四十八,第一册,第649页。

一代诗人在理论上最早肯定宋诗价值、并提倡学习宋元作家的还应数王渔洋。他在康熙二年(1663)所作的《论诗绝句》中指出:“涪翁掉臂自清新,未许传衣蹑后尘。却笑儿孙媚初祖,强将配享杜陵人。”“铁崖乐府气淋漓,渊颖歌行格尽奇。耳食纷纷说开宝,几人眼见宋元诗?”所引前一首赞赏黄庭坚学习杜甫而能自辟新径,不随人脚跟转;后一首借推崇杨维桢(号铁崖)乐府诗和吴莱(谥号渊颖)歌行体,充分肯定金、元诗的价值,且针对当时鄙薄宋元作家的风气,发出“几人眼见宋元诗”的责问。作为康熙朝的诗坛领袖,王士禛的公开倡导对诗界还是有相当影响的,当时京师的宋诗风潮就直接与他有关^①。稍后,进一步肯定宋诗的还有田雯,他在《论诗》一文中就唐诗与宋诗的关系作了明确阐述:“今之谈风雅者率分唐、宋而二之,不知唐之杜、韩,海内俎豆之矣,宋、梅、欧、王、苏、陆诸家亦无不登少陵之堂,入昌黎之室。”^②田雯不但指出了唐、宋两代诗人在创作上不可分割的关系,而且具体点出从杜甫、韩愈到宋代诸大家之间存在的一脉相承的线索。应该说,此论也是对钱谦益观点的进一步引伸。

真正从诗歌史发展的高度对继承与创新问题作全面阐述的是诗人兼诗论家叶燮。叶燮著有《原诗》,它是中国诗歌批评史上里程碑式的著作。作者高瞻远瞩,纵论三千年诗史流变,揭示出文学发展的某种客观规律。叶燮指出:

上下三千余年,诗之质文、体裁、格律、声调、辞句,递嬗升降不同,而要之,诗有源必有流,有本必达末。又有因流而溯源,寻末以返本,其学无穷,其理日出。乃知诗之为道,未有一日不相续相禅而或息者也。但就一时而论,有盛必有衰;综千古而论,则盛必至于衰,又必至衰而复盛,非在前者之必居于盛,后者之必居于衰也。

自“不读唐以后书”之论出,于是称诗者必曰唐诗,苟称其人之诗为

① 参见蒋寅:《王渔洋与康熙诗坛》,中国社会科学出版社2001年版。

② 田雯:《古欢堂集》卷十六,文渊阁《四库全书》本。

宋诗,无异于唾骂。谓“唐无古诗”,并谓“唐中、晚且无诗也”。噫!亦可怪矣!今之人岂无有能知其非者?然建安、盛唐之说,锢习沁于中心,而时发于口吻,弊流而不可挽,则其说之为害烈也。

至于宋人之心手,日益以启,纵横钩致,发挥无余蕴,非故好为穿凿也。譬之石中有宝,不穿之凿之,则宝不出;且未穿未凿之前,人人皆作模棱皮相之语,何如穿之凿之之实有得也?如苏轼之诗,其境界皆开辟古今之所未有,天地万物,嬉笑怒骂,无不鼓舞于笔端,而适如其意之所欲出,此韩愈后之一大变也,而盛极矣。^①

叶燮并不是就事论事地评说宗唐、宗宋之争,而是详尽说明创作上盛衰交替是一种历史运行的规则,它不断、反复地在发生,因此,后者未必不如前者,前者也不可能总胜于后者。诗歌的历史就好像江河一样,从源到流一路奔淌,不会停止于一处,也不可能永远保持一种状态。后来作家既需要对前人有所传承,同时也需要有所超越,超越属于诗歌发展的必然。具体地说,宋诗便是对唐诗的传承,同时也是对唐诗的超越;它不可能不超越,就如江河不可能停滞,必定要向前流淌一样。“未有一日不相续相禅”,这个道理既适用于宋、金、元、明,同时也适合于清诗。因此,叶燮的诗学观实际是立足当前,鼓励探索、提倡创新。既然宋诗能够对唐诗有所超越,那么清诗也必定应该对前代有所超越。他本人的创作便是“意必钩元,语必独造,宁不谐俗,不肯随俗,戛戛于诸名家中,能拔戟自成一队者”^②。当然,作者同时也强调了对前代艺术传统做必不可少的继承,所谓“因流而溯源,寻末以返本”。

总体来讲,叶燮的诗学观相当地平衡、公允,兼顾到了继承和创新两个方面。《原诗》在康熙年间的问世,标志着新一代作家的诗学观较前人又上了一个台阶。作为新的诗学理念的代表,叶燮以及其他一些诗论家的理论探索为清诗艺术水平的整体提升奠定了良好的基础。

^① 叶燮:《原诗·内篇》,人民文学出版社1998年版,第3—9页。

^② 沈德潜:《清诗别裁集》卷十,第385页。

康熙时期,由于社会局势走向稳定,交通日益畅达,由于国朝诗人大多宦游四方,其创作的地域性特点已经不是很突出了,相反,受整体创作风气的影响比以前更大。这当中,京师作为人才荟萃之都,无疑是风气转变的策源地。宋荦曾经在《漫堂说诗》中回忆自己的创作道路云:“初接王、李之余波,后守三唐之成法,于古人精意,毫未窥见。康熙壬子、癸丑间屡入长安,于海内名宿尊酒细论,又阑入宋人畛域。所谓旗东亦东,旗西亦西,犹之乎学王、李,学三唐也。”壬子、癸丑为康熙十一(1672)、十二年(1673),那时京师学宋的风气刚刚兴起。由此可见,宋荦于中年转向宗法宋诗,效仿苏轼,与当时京城创作风气的转移有很大关系。宋荦不但自己受到京师风气影响,他到南方去当苏州巡抚以后,还将此风气带到了江南。康熙四十二年(1703)宋荦选《江左十五子诗选》的时候,就“率以韩、苏氏为职志”^①,专门收录“十五子”诗集中风格接近韩愈、苏轼的作品,无形中推动了江南宗法韩、苏的潮流。在他的影响下,王式丹“一洗吴音啍缓,盖以昌黎为的,而泛滥于庐陵、眉山、剑南、道园之间。”^②徐永宣“诗全得力于东坡”^③蒋廷锡“顿挫浏漓,直闯坡仙之室”^④杨抡“出入苏、黄,才气无双,清词丽句,不失先正矩矱”^⑤,顾嗣立“诗出入韩、苏,才力健举”^⑥等等。当然,顾嗣立作为王渔洋的学生,也受到了王氏的影响,他编纂的《元诗选》四集在当时亦发挥了一定作用。回想清初江苏一带“七子”影响尚存、宗唐风气犹劲,这一转变的轨迹就比较明显了。

北方作家的情况也是如此。曹贞吉“始得法于三唐,后乃旁及两宋,泛滥于金、元诸家”^⑦,田雯“才力既高,取材复富,欲兼唐、宋而擅之,山左诗家中别开一径”^⑧,孙枝蔚“出入杜、韩、苏、陆诸家,不务雕饰,同时名流推服”^⑨,汪懋

① 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三。

② 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三。

③ 沈德潜:《清诗别裁集》卷十九,第759页。

④ 郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷三。

⑤ 邓之诚:《清诗纪事初编》,第453页。

⑥ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷四十八,第一册,第649页。

⑦ 卢见曾:《国朝山左诗钞》卷三十一引张杞园《曹公墓志》,清雅雨堂刻本。

⑧ 沈德潜:《清诗别裁集》卷六,第216页。

⑨ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷十二,第1册,第96页。

麟“比部师法韩、苏两家，故才情横溢”^①，“蛟门（汪懋麟号）执贄渔洋门下，诗多磊落使才，称心而言，不以修饰锻炼为工。自序初由唐人、六朝、汉魏上溯风骚，及官京师，涉笔于昌黎、香山、东坡、放翁之间，体乃稍变”^②，如此等等。

当然，宗法宋诗的潮流在康熙时期兴起，并不意味着学唐被学宋所完全取代，与此同时，学唐的作家也大有人在，施闰章、丁炜便是代表。更重要的是，随着人们艺术眼光的扩大，观念束缚的解除，他们开始尝试着将前代的艺术传统贯通起来，逐步走向综合继承，前面所提及的作家们便出现了此种情况。而在这方面做出更大贡献，成为新一代诗人标志的则是所谓清初六大家：施闰章、宋琬、王士禛、朱彝尊、查慎行、赵执信。下面着重予以论之。

第二节 施闰章的“宣城体”与宋琬的激宕诗风

国朝六大家当中，施闰章和宋琬二人最早步入诗坛，他们的成名也在其他四家之前。王士禛于《池北偶谈》中曾经指出：“康熙以来，诗人无出南施北宋之右，宣城施闰章愚山、莱阳宋琬荔裳也。”^③“南施北宋”的提法自此被诗界接受，成为对两位作家的专门称呼。在他们身上，也最早体现出国朝诗人不同于前代作家的特色。

一、施闰章的政治立场和创作倾向

施闰章（1619—1683），字尚白，一字屺云，号愚山，晚年又号矩斋，皖南宣城双溪人。顺治六年（1649）成进士，曾担任刑部主事、山东学政、江西参议等职，康熙初裁缺归里，十年后举博学鸿词科，授翰林院侍读，参与修明史，六十五岁卒于京师。著有《学余堂集》、《矩斋诗话》等。1992年，黄山书社出版的《施愚山集》在原有乾隆刻本的基础上，又增加了近年新发现的施闰章佚文佚诗，所收诗作三千四百余首，是目前最全备的本子。

作为顺治初进入仕途的作家，施闰章的处世态度和政治立场往往引起学

① 沈德潜：《清诗别裁集》卷九，第一册，第362页。

② 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷三十六，第一册，第456页。

③ 王士禛：《池北偶谈》卷十一，《王士禛全集》，第3085页。

界格外的关注。朱则杰在他的《清诗史》中指出：“施闰章虽然在不少诗歌中能够深刻地反映民生疾苦，有时甚至将矛头直接指向清王朝，但他毕竟是一个满清朝廷的官员，因此，其基本立场却仍然是站在统治阶级乃至清王朝一边的。”^①“这些作品（指《弹子岭歌》等）看似反映民生疾苦，其实却在为清朝统治阶级开脱罪责，鼓吹镇压。因此，对施闰章诗歌的反映民生疾苦，必须持一分为二的态度，在这方面，施闰章与吴嘉纪以及其他许多由明入清的诗人几乎都不相同。”^②“特别是在施闰章的诗歌中，很少能够看到那种凭吊故国的作品，偶一有之，如《来青轩》所云‘先朝游幸地，只有暮云飞’，也是轻描淡写，无关痛痒。其关涉兵火战乱乃至家国沦亡之作尚且如此，则以此类推，也就更容易想见其余了。”^③严迪昌在他所著的《清诗史》中也指出：“然而清初入仕较早者大多呈现矛盾现象，一方面颇抒愤懑，另方面又多作‘颂圣’之歌，隆赞‘盛世’，施氏亦难免于此。”^④两位学者均尖锐指出了施闰章与遗民作家不同的政治立场和创作倾向。此前大半个世纪中，人们更多地是肯定和赞赏《学余堂集》里反映民生疾苦的作品，而不去追究这些现象。近年来学者已不满足于此，开始提出上述问题，认识确实深入了一步。应该说，搞清楚这些问题，对了解施闰章的处世态度和创作倾向十分重要。

施闰章的集子里的确存有对清王朝的歌功颂德之作，如《南郊赋》、《修楔赋》、《仁寿赋》、《平湖湘颂》等，而凭吊明朝的作品却十分罕见，似乎由明入清的施闰章已经忘却大明王朝曾经的存在。但是，这一点又颇为可疑。因为作者生平中有一些现象令人费解。比如，作者与遗民作家的关系比较密切，与顾炎武、方以智、冒襄、杜濬等人皆有交往。特别是与同乡邢昉的友谊极深，互认作知己。邢昉去世后，施闰章还为其经理丧事。他与方文的关系也比较密切，方文曾专门去江西找过施闰章，二人文字上多有往来，施还曾为之作《西江游草序》。此外，闰章还乐于接济身处贫困的遗民诗人，最突出的是给林古度寄钱，还托人送去了一顶蚊帐；更有甚者，施闰章曾经援救过因抗清

① 朱则杰：《清诗史》，第139页。

② 朱则杰：《清诗史》，第139页。

③ 朱则杰：《清诗史》，第140页。

④ 严迪昌：《清诗史》，第537页。

被捕的方以智,使之在梧州获得释放^①,如此等等。这些行为与作者在文集中的情况显然不甚吻合。

近年来,北京发现了施闰章的三册《学余集》手稿,于是有些情况才显得比较清晰。原来手稿本中有相当一部分作品未能收入刻本,而且刻本所收的诗作也存在修改情况,以至“从数量上说,《学余集》只是诗文选集而已”(《施愚山集后记》)。北京新发现的三册手稿乃作者康熙十年(1671)以后的作品,且非全部。就此来看,今天见不到的佚诗数量应该是更为可观的,这确是一个比较重要的情况。人们在手稿本里又发现了一些原刻本没有的“异类”之作,如下面两首:

精舍萧疏山路斜,高人解组即袈裟。沧桑痛哭知无地,江海流离不见家。云暗苍梧飞锡杖,梦归秋浦泛仙槎。与君坐对成今古,尝尽冰泉旧井茶。

——《苍梧云盖寺访无可上人即旧太史方密之》

故人东下水悠悠,天阔苍梧入望愁。归梦十年还驻杖,旅怀五夜独登楼。风尘我自惭元亮,骚雅君宁老惠休。旧约同舟又分手,鼎湖空有白云留。

——《崧台迟无可上人不至》

上引两首作品都是叙述与方以智交往之情的,口气跟遗民作家没有什么两样,像“沧桑痛哭知无地,江海流离不见家”、“风尘我自惭元亮,骚雅君宁老惠休”都是颇为触目的句子。相类似的诗句还有“北极遥看游子泪,东山高枕故园心”(《山阴息柯亭作》之二)、“泽国只今皆赤地,五湖何处有扁舟”(《山阴息柯亭作》之四)、“渊明仍纪晋,柱史自宗周”(《答叶蕃仙》之二)等。从这些诗句里,可以看到诗人内心世界的另一面,发现施闰章和遗民诗人在精神上

^① 参见何庆善、杨应芹:《施愚山年谱简编》,《施愚山集》附录四,第四册,黄山书社1993年版,第298页。

的某种联系。大概由于文网的日益加密,作者在后期整理诗集的过程中抽去了上述作品。众所周知,施闰章曾经为文字吃过苦头,康熙十八年(1679)应试博学鸿词时,他因“清彝”二字触犯忌讳,差点酿成大祸。考虑到这些因素,如此的删除和修改应是可以理解的。

然而,作者的集子里毕竟还存有对清王朝歌功颂德的作品,另外,作为新朝官员,其诗集中表现民生疾苦包括劝导贫民顺从的诗作数量更多,也更显突出,以至当时不少读者都说施闰章是“今之元道州(结)也”(《清史稿·施闰章传》)。应该讲,这些方面就是施闰章与遗民作家不同的地方了。作为清朝出仕的文人,施闰章已经把清王朝视为正统的封建政权,基本立场也已站在新朝一边,这恰恰构成了他政治态度的主要方面。而怀念旧朝、交结遗民则属于其次要的方面,这也是没有问题的。

实际上,施闰章的处世原则和创作态度深刻地受到了家庭的影响。宣城施家是一个理学世家,施闰章的祖父施鸿猷是明末著名的理学家,泰州学派罗汝芳的再传弟子,人称中明先生。父亲施督、叔父施誉也自幼习儒,传承父业。全祖望在《愚山施先生年谱序》中曾指出:“先生之家学本于王父中明先生,实为新建(王守仁)、盱江(唐顺之)之传,而又尝从沈公耕岩(寿民),得闻漳浦之学,故其和齐斟酌,不名一家,是乃先生学术源流之所在。”^①作为理学家庭熏陶出来的子弟,施闰章对君臣父子、礼义廉耻一套是铭记在心的,既然他已认定清王朝是正统政权,就必然要对其尽职尽责。另外,施闰章对待自己及家庭成员也同样约束甚严,所谓以儒教治家,他说:“若夫户诗书而家礼让,宗本尚实,孝弟力田,族不必皆贤,而向善者众;有弗类者耻之让之,其贤者慕而颂且效之。贵至将相而不骄,因为匹夫而不谄,保世亢宗以无失坠,是之谓大家。非仅仅富贵者比,故称难也。是言也,先皇考尝举以告族人,闰章为儿时心识之。”^②从这样的立场出发来看待施闰章的为人处世,就比较容易理解了:他一生廉洁清正,对贫苦百姓多有抚恤,对遗民作家亦多加关照;他到处兴建学校,于蒲松龄等贫寒子弟着力奖拔;对揭竿义军则既尚劝导,也讲

① 全祖望:《全祖望集汇校集注》,第612页。

② 施闰章:《水阳河西李氏族谱序》,《施愚山集》卷二,第37页。

镇压,这一切都可以从施闰章的家学渊源中找到依据,并最终统一在他儒学立身这个基本点上。

于诗歌创作方面,施闰章所持的也基本是儒家诗学观,他本人曾在《矩斋诗话》中说过:

山谷言:“近世少年不肯深治经史,徒取助诗,故致远则泥。”此最为诗人针砭。诗如其人,不可不慎。浮华者浪子,叫嚷者粗人,窘瘁者浅,痴肥者俗。风云月露,铺张满纸,识者见之,直是一叶空纸耳。

——《矩斋诗话·诗有本》卷上

杜(甫)不拟古乐府,用新题纪时事,自是创识。就中《潼关吏》、《新安》、《石壕》、《新婚》、《垂老》、《无家》等篇妙在痛快,亦伤太尽。《垂老别》云:“老妻卧路啼,岁暮衣裳单。孰知是死别,且复伤其寒。”曲折已明,又云:“此去必不归,还闻劝加餐。”观王粲《七哀》:“路逢饥妇人,抱子弃草间。未知身死处,焉能两相完?驱马弃之去,不忍听此言。南登灞陵道,回首望长安。”蕴藉差别。至(曹)子建“明月照高楼”,更不可思议,无处着人间别离语。

——《矩斋诗话·杜五言古》卷下

施闰章强调“诗有本”,主张诗歌反映社会现实,并为儒家的政治主张服务,这一点与杜甫、白居易可谓一脉相承;然而,他同时还主张诗歌要“蕴藉”,要温柔敦厚,反对直露、激烈的表述方式,甚至认为杜甫的新乐府诗“亦伤太尽”,这就与杜甫和白居易有所不同了。施闰章本人的诗作恰是如此,试看著名的《浮萍兔丝篇》:

浮萍寄洪波,飘飘东复西。兔丝冒乔柯,袅袅复离披。兔丝断有日,浮萍合有时。浮萍语兔丝,离合安可知?健儿东南征,马上倾城姿,轻罗作障面,顾盼生光仪。故夫从旁窥,拭目惊且疑,长跪问健儿,毋乃贱子妻?贱子分已断,买妇商山陲。但愿一相见,永诀从此

辞。相见肝肠绝，健儿心乍悲。自言亦有妇，商山生别离，我戍十余载，不知从阿谁？尔妇既我乡，便可会路岐。宁知商山妇，复向健儿啼，本执君箕帚，弃我忽如遗。黄雀从乌飞，比翼长参差；雄飞占新巢，雌伏思旧枝。两雄相故讬，各自还其雌。雌雄一时合，双泪沾裳衣。

此诗前面还附有一小序：“李将军言：部曲尝掠人妻，既数年，携之南征。值其故夫，一见恸绝。问其夫，已纳新妇，则兵之故妻也。四人皆大哭，各反其妻而去。予为作《浮萍兔丝篇》。”此诗叙述战争动乱中两对夫妻的悲欢离合，其中的“健儿”乃是清军的“部曲”，他本人与妻子失散后，又掠夺了另一名妇女，携之南下。途中遇见那名妇女以前的丈夫，该丈夫要求与前妻相见。相见过程中，此人身边的后妻竟也认出“健儿”即是自己的前夫，于是两对夫妻重新团聚。

本来这个带有巧合性质的夫妻重逢故事颇具典型意义，场面也有相当之震撼力，但作者只是点到为止，并没有对世道的残酷无情和战争的丧失人性作进一步的发挥和控诉，所谓“居然如此温和婉曲”^①。这是施闰章的一贯风格，《独山妇》、《敝裤翁》、《牧童谣》、《军家儿》、《流人篇》等作品，也大多如此。再如《竹源坑》和《弹子岭歌》二作，虽然常为评家所提起，其内涵却是站在官方一边，对农民加以劝导。可以说，温柔敦厚确是作者创作的总体风格。它还表现在批判当朝皇帝方面，《龙衣船》一作中，作者揭露康熙帝乘船南巡沿途给平民带来沉重的负担以至灾难，在述说了平民的诸多痛苦后，作品末尾议论道：“侧闻圣主仁如天，再浣还衣天下传。筐篚置邮亦良速，何似重牵万斛船？”辞气可谓含蓄温柔。这种种情况当属作者政治立场和个人性格交互作用导致的结果。

即便如此，施闰章这一类的创作还是有其意义的，因为它表现了作者作为一个封建士大夫对社会现实、对下层民众的关注和同情，其历史价值不容简单否定。

^① 朱则杰：《清诗史》，第141页。

二、“宣城体”的定位及其艺术价值

从艺术上来讲,施闰章诗歌的成就其实并不体现在上述作品中,而体现在“宣城体”的创作上。《清史稿·施闰章传》中已经指出了这一点:施闰章和同邑高咏“皆工诗,主东南坛坫数十年,时号‘宣城体’”。

何谓“宣城体”?

首先,“宣城体”与当地的地理环境和人文传统有关。邓之诚曾经指出:“宣城诗教,倡自梅尧臣,闰章加以变化,章法意境,遂臻绝诣。”^①邓之诚认为,所谓“宣城体”是由宋初的宣城作家梅尧臣开创的,到清初施闰章,又加以发展,于是形成了自己的特色。我们知道,梅尧臣以风格平淡、善于刻画自然山水著称,欧阳修《六一诗话》云:“圣俞覃思精微,以深远闲淡为意。”严羽云:“梅圣俞学唐人平淡处。”^②胡应麟云:“圣俞如‘山色临关险,河声出地长’,‘陇云连塞起,渭水入关流’,皆去盛唐不远。”^③诚然,梅圣俞诗集中还有相当数量批评社会现实的作品,他是北宋诗文革新运动的干将;另外,后期艺术上也由平淡转向拗折瘦劲,渐开宋风;但梅氏艺术上的主体风格还是平淡悠远,这与他的秉赋、性格以及家乡宣城一带幽美、深秀的自然景观有关。

其实“宣城体”的源头还可以上溯到南齐时的谢朓。谢朓曾在宣城任过太守,其闻名天下的山水诗均产自此地,人称“谢宣城”。施闰章说过:“宣城以谢玄晖著名。”^④又说:“谢李风流在,吾侪复此邦。”(《同里诸公集澄江亭》)所谓“谢李”,指谢朓和李白,李白也多次客居宣城,并留下了著名的山水诗篇。有意思的是,清初的朋友们往往将施闰章比作谢玄晖。比如施闰章在《忆昔行寄宋荔裳陇西》一诗的小序中说:“宋员外琬坐系,泣赠长歌,呼予谢宣城。”该诗中还有“宣城后身吾岂敢,文章胶漆良殷勤”的句子。另一首《马云人频寄诗得绝句报之》中也说:“谢朓惊人未敢当,虞翻知己恨何长。”可见,“宣城体”跟南朝的谢玄晖也有关系。施闰章除受到梅圣俞的影响外,同时亦

① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第580页。

② 严羽:《沧浪诗话·诗辨》,人民文学出版社1983年版,第26页。

③ 胡应麟:《诗薮》外编卷五,上海古籍出版社1979年版,第217页。

④ 施闰章:《续宛雅序》,《施愚山集》卷三,第一册,第57页。

受到了谢玄晖的影响。如此一来,便更加突显了“宣城体”以描绘自然山水为主的风格特色。当代严迪昌曾明确指出:“所谓‘宣城体’,实际上只是一个乡邑诗群共以‘坐对敬亭山’追求淡远诗风的指代之名。”^①尽管不以为意,毕竟认同了“宣城体”的定位。

其次,无论谢朓还是梅尧臣,都擅长于五言诗,转顾施闰章,恰恰也是以五言见长,故五言应该是宣城一派的主要诗体。乔亿指出:“先生(施闰章)五言为一代宗匠。”^②朱庭珍指出:“施愚山诗,长于五言,短于七言。五古温厚清婉,善学魏晋、六朝,殊近自然。五律则盛唐格调,中唐神韵,兼而有之,造诣不在中山、文房之下。歌行、七律多肤廓语,不足尚也。”^③对这一观点,评论界大多数是认同的,可以说,五言诗是“宣城体”的艺术优势所在。

然而进一步讲,施闰章的五言诗于艺术上又有何特色呢?

其一,施闰章的五言诗善于通过描写自然景物来表现对社会生活的情感态度,景物和情感交织在一起,构成特殊的艺术境界。请看下面两首:

途雨行无次,孤村烽火余。山厨连马枥,官舍夺僧居。树古偏供爨,
人稀废趁墟。东西看麦垄,寡妇把犁锄。

——《全州道中》

残春悲远别,小饮不成醺。客泪看花落,钟声带雨闻。山莺知选树,
野鹤自离群。归去孤舟路,江潭尽暮云。

——《永庆寺送孟贞归石臼》

上引第一首作品写于闰章顺治八年(1651)出使广西期间,诗中描写了全州一带受战争破坏后的残败景象,表达出伤时悯民的感情。第二首是作者送别邢昉,抒发了二人心心相印的深厚情谊。两首作品的题材虽不一样,但均与时代、与作者的经历密切相关,两首作品均与时代和作者经历密切相关。但是,

① 严迪昌:《清诗史》,第538页。

② 乔亿:《剑溪说诗》卷下,《清诗话续编》,第1108页。

③ 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,《清诗话续编》,第2357页。

作者的写法和遗民诗人相比,却有了明显差别。遗民作家往往直接叙述社会人事,将惨烈现实通过人物和事件直观地呈现给读者。施闰章就不是这样,他重在刻画环境。这当中有自然环境,也有社会环境,占主要方面的还是自然环境。通过对环境和气氛的渲染,暗示战争的残酷和民众的惨状。作者一方面用环境来折射现实,所谓“废池乔木,犹厌言兵”;另一方面,更重要的,他是用环境来创造意境,构建意蕴深厚的凄美图画。画面中的意象如冷雨、孤村、山厨、野寺、古木、麦田,以及落花、山莺、野鹤、孤舟和江潭等,都不是孤立的存在,它们在图画中互相呼应,融为一个整体,这就是艺术境界。作者的立场和态度就这样通过意境的构造,含蓄地传达出来了。此恰是施闰章五言诗体的特点。

再来看下面这首:

绝壁寒云外,孤亭落照间。六朝流水急,终古白鸥闲。树暗江城雨,
天青吴楚山。矶头谁把钓,向夕未知还?

——《燕子矶》

上引这首作于金陵燕子矶的怀古诗受到古今评论家的一致赞赏,多种选本收录了此作。然而此首作品又不同于前面两首,属另一种类型的艺术境界。前两首作品的时间和空间是同步的,自然、社会处于同一时空之下,而这一首作品跨度却很大,多重历史和当下的现实被叠合起来了。作品里空间并没有发生变化,依然是金陵燕子矶,但时间却横跨了一千多年,而且始终在流动着。于是,就出现了空间和时间的交错组合,好像一幅流动着的画面。由此,作品的容量被大大拓宽了,形成一种极大的张力。朱则杰指出:“颌联两句暗寓明清易代,故国沧桑。”^①的确,诗人在描绘燕子矶头的景色时,寄寓了对明朝覆灭的哀悼。何谓“六朝流水急”?即多少帝国和王朝如同江水一样匆匆流逝了,其中包括南明朝廷的灭亡;何谓“终古白鸥闲”?大自然中许多与人世无关的生物体会不到人间的悲哀,依旧在按照自己的方式生活,终古不变。变

^① 朱则杰:《清诗史》,第144页。

与不变,悲痛与悠闲,在这里形成了强烈的反差对比。作者并没有“了不关心”,他在自然与人世之间伫立着,感悟着,体会造物主的无穷意蕴。

实际上,通过自然来感受人世,感受历史,体味沧海桑田,这就是施闰章的审美态度。作者本人说过:“‘江之永矣’四句,止咏叹江汉,而文王化行南国,许多难言之处含蕴略尽。汉魏六朝以来,诗人多用景语,是其遗意。纯用赋而无比兴,则索然矣。”^①对照他的五言作品,情况正是这样。

可以说,通过创造意境,把时代生活的感受含蓄地表达出来,造成意在言外、余味不尽的艺术效果,这便是施闰章五言诗的特色。

其二,在表现社会生活和时代感受的同时,施闰章的五言诗也好借自然山水来抒写个人性情,表达某种私人化的情趣。不错,施闰章的确以儒教立身,然而并不等于说他没有个性化的精神空间,在这方面,施闰章恰恰通过欣赏大自然、通过与山水的情感交流来实现。应该讲,家乡地理环境和文学传统在这方面对他造成了很大的影响。

过去人们一提到个人情趣、赏对山水,马上就会想到逃避现实,想到贵族阶层的“闲情逸致”,认为属于古代文学的糟粕,封建社会的垃圾。今天看来,这种看法不免显得幼稚、浅薄。但尽管如此,当面对这一类作品时,许多人仍然心有余悸,以为不如揭露社会弊病、同情民众疾苦的作品来得进步、高尚,至少评价时也要降它一个等级,这显然是不正常的。和大自然发生情感交流,并将这种交流转化为艺术作品,乃是中华民族的一大精神财富,是我们祖先在长期历史进程中形成的不可或缺的精神生活方式。同样,通过感受大自然,培养自己的健康性情、和谐心态,发展健全的个性意识,也是我们民族的一大财富。中华民族之所以会拥有大量优秀的诗歌作品,之所以被称为“诗的国度”,与这两大精神财富是分不开的。所以,在梳理中国诗歌史的时候,我们尤其需要为这部分作品正名。

这里举两首作品来看一下:

山亭溪色里,乔木散秋阴。果落跳松鼠,萍开过水禽。入林苍径滑,

^① 施闰章:《矩斋诗话》卷上,《施愚山集》第四册,第2页。

隔岸数峰深。一坐移清昼，悠然物外心。

——《山亭》

树色苍还绿，波光曲更青。一江渔艇绝，何处客星明？飞瀑林中雨，斜阳山半晴。不知人住处，遥见暮烟生。

——《富春江》

观赏山水是施闰章一生的喜好和习性，在人生的各个时期，都能看到他与自然山水交流的纪录。不过，作者前期的创作相对与实际生活结合得较为紧密，所写诗歌往往直接与生活事件相关；自裁缺归里，处于赋闲状态，诗人纯粹描写山水的作品就逐渐增多了。特别是当他先后游览浙江天台、雁荡，江西盱江、麻姑，安徽黄山等风景名胜以后，纪游诗的数量明显上升，与前期形成了一定的差别。上述两首作品便属于纪游诗，纪游诗在愚山集中也是值得注意的一种诗体。前一首属于无我之境，中间两联一动一静，以动衬静，逼近王维后期的风格，后一首章法、韵致极似梅尧臣，山林中微露炊烟，平淡里饱含深情，自然幽静而又不失人间情味，在古代纪游诗中堪称上乘。施闰章的纪游诗从不就景写景，而是善于用心灵与景物进行交流，所以纪游诗同时也是抒情诗。此亦属“宣城体”的特点。

其三，善于锻造佳联、警句，将语言、意境、情感等多方面优势聚集于作品中的某一、两联，造成突出、醒目的审美效果。这一点乃属施闰章对“宣城体”的发展和贡献。愚山作诗有喜好推敲的习惯，写就的作品在存留过程中不断地修改，而尤好锻造即景抒情的佳联，乐此不疲，研磨成癖。故他集子中五言佳联成为一大艺术景观。王渔洋曾经专门为他作过《摘句图》，共选录愚山集中的五言佳联八十二对，进而评论说：“予读施愚山侍读五言诗，爱其温柔敦厚，一唱三叹，有风人之旨。其章法之妙，如天衣无缝，如园客独茧。”^①我们选录诗人的一部分佳联来欣赏一下：

^① 王士禛：《池北偶谈》卷十三，《王士禛全集》，第3139页。

山中秋雨多，松际寒云碧。

——《鸣弦泉》

览物随苍鬓，寻山当故园。

——《西山翠岩寺》

城凉生白露，月皎夺疏星。

——《西昌官舍夜坐》

松雨连山响，江云入寺来。

——《石溪寺》

阴云沉岸草，急雨乱滩舟。

——《舟中立秋》

乱峰归鸟外，红树碧波中。

——《同诸公集玉山寺和陈莲人》

窗竹覆斜日，槛花红暗泉。

——《重至隐龙坐方位三水阁》

上述这些联句都是经过精心打造的，不仅对仗工整，声调铿锵，色彩明丽，画面感很强，而且讲究炼字，追求一种出人意料的效果。比如第三联的“夺”字，第五联的“沉”字、“乱”字，第七联的“红”字等，都下得别出心裁，给人耳目一新之感，整联也常因一个字而境界全出。邓之诚说，施闰章在前人基础上“加以变化，章法意境，遂臻绝诣”，指的就是这样的佳构和警句。与前代作家相比，施闰章在审美境界的追求、艺术形式的锻造上投入了更大的精力，因此取得的效果亦更为突出。

施闰章的七言律诗数量也不少，但成就却平平，明显带有“七子”格套的

痕迹,张谦宜称其“时落历下调”是有根据的^①。其实施闰章本人对前、后“七子”十分崇敬,在任山东学政时曾为李攀龙修墓树碑,并亲自为其撰写碑文,云:“后之学者,生百世之后,闻于麟之风,皆振衣高步追踪古作者,于麟其有起衰之功矣。”^②也许正因为此,在七律方面他没有突破格调说的藩篱。倒是七言绝句颇有清新之作,录两首以示:

山田斜趁岭云低,引得清泉灌绿畦。春暖插秧乘谷雨,不劳布谷一声啼。

——《安成至庐陵道中》

道旁深树隐招提,满院蔷薇照眼迷。燕子似嫌人吏俗,飞来飞去竹篱西。

——《出郭偶题寺壁》

这样的作品自然活泼,贴近生活,并没有“摹古太似”的毛病^③,故与七律不可等同看待。

至于七言古诗,倒是有一部分转向了宗法宋诗,句式趋于散文化,风格比较接近苏轼。如《五月真形图歌》、《中秋夜愚楼觞月同赤方伯调阮怀耦长诸子》、《黄山怪松歌》、《中秋夕坐光明顶看月歌》、《楚狂歌赠杜于皇》等作皆是如此,显然与“明七子”不是一路。杨际昌认为施闰章“要其陶冶唐、宋,自抒性情”^④,是比较符合实际的。看来在学宋风气大盛的形势下,一贯推崇唐诗的施闰章也受到了影响,并有所实践。有论者指出,施闰章是“清初宋诗派巨擘”,认为“自闰章出,诗风大变,欧、梅、苏、黄、陆、范,各争肖之,且无比拟皮毛之习”^⑤,这样讲不符合施闰章的创作实际。施闰章诗歌的主体部分还是学

① 张谦宜:《笥斋诗谈》,卷七,《清诗话续编》,第886页。

② 施闰章:《李于麟先生墓碑》,《施愚山集》卷十八,第一册,第372页。

③ 张谦宜:《笥斋诗谈》,《清诗话续编》,第885页。

④ 杨际昌:《国朝诗话》卷一,《清诗话续编》,第1689页。

⑤ 袁行云:《清人诗集叙录》,第162页。

唐,他追踪的梅尧臣虽然是宋人,但梅氏却继承了唐人那一脉的传统。所以施闰章本人总体态度还是宗法唐诗。作为王渔洋的诗友,他甚至不认可王的学宋主张和实践,曾经说过:“所谓诗家三昧,直让唐人独步,宋贤要人议论,着见解,力可拔山,去之弥远。”^①在康熙诗坛上,施闰章并不是宋诗派的“巨擘”和旗手,他只是一定程度上受到学宋潮流的挟裹而已。

总的来说,施闰章的创作在坚持儒家诗教、关注社会现实的同时,亦将眼光逐渐转向自然山水,并一定程度上注意抒发自我性情,这正体现出了国朝诗人有别于前代作家的特色,而对“宣城体”的打磨、锻造,又使之在艺术上具有了自己的艺术品牌,清初诗坛,施闰章不愧为新一代作家的典型。

清初与施闰章同时,创作上互相酬唱、且风格相接近的宣城作家还有高咏和梅氏家族的数位成员,他们构成了一个规模不大的诗群。该诗群的共同特点是性爱丘山,书画自娱,不甚热衷仕进,审美理想亦比较接近。较为闻名的有这样几位:高咏,字阮怀,号遗山,有《遗山诗集》。梅清,字渊公,有《天延阁集》。梅磊,字杓司,号响山,有《响山初集》、《芜江草》、《放情编》等。梅庚,字耦长,号雪坪,有《天逸阁集》。梅文鼎,字定九,号勿庵,有《绩学堂诗集》。梅雨吉,字子翔,有《石语轩诗集》。其中高咏和梅庚相对杰出,各录一首以示:

清溪独宿处,远火出江波。醒酒思残梦,归渔闻夜歌。月斜人语定,舟晓棹声多。九子烟霄外,劳生只暂过。

——高咏《宿清溪》

急涨吞沙阔,飞虹架壑虚。田家桑落酒,风物药租鱼。真觉仙坛近,何妨人世疏。未能凌绝顶,立马一踟蹰。

——梅庚《次琴溪》

^① 施闰章:《矩斋诗话》卷下,《施愚山集》第四册,第30页。

高咏的诗“多清微淡远之作”，风格接近施愚山，故“与施闰章齐名，号‘宣城体’”^①梅庚乃画家兼诗人，第一章中曾提到他，其写景诗观察细致，刻画入神，“逸情清藻，渔洋、愚山皆盛称之。”^②他们都是清初“宣城体”的代表作家。

三、关于宋琬生平的几个问题

与施闰章并称的另一位诗人宋琬，在生活经历和创作风格上和施闰章均有较大不同，艺术造诣方面却旗鼓相当。

宋琬(1614—1674)，字玉叔，号荔裳，山东莱阳人。莱阳的宋氏家族在山左可谓名门世家。宋琬的高祖宋黻于明天顺年间成进士，官至浙江按察司副使；父亲宋应亨为明天启年间进士，历任大名府清丰县知县、吏部稽勋司郎中等职，晚年致仕归乡。崇祯十五年(1642)末和十六年初，清军两次攻打莱阳，宋应亨与莱阳县令陈显际共同组织乡民守城，县城被攻破后，宋应亨不屈殉难。当时宋琬与其兄宋璜正在杭州，因道路阻塞不得返回，故未历难。

和宋应亨一同殉难的宋氏成员还有宋玫。宋玫，字文玉，号九青，历仕工部右侍郎，也是著名诗人。吴伟业在《宋玉叔诗文集序》中指出：“而莱阳宋氏独以学古攻文辞鸣，鸿生俊儒，后先辈望，翕然金舂而玉应也。”又云：“而吾友故司空九青在其间尤称绝出，诗文踔厉廉悍，雄视汉、唐以来诸家。”^③因为宋玫也是莱阳人，名字又与宋琬相近，故学界有人将其当作宋琬胞兄。实际上这是一个误会。据民国《莱阳县志》“氏族部”记载，莱阳有两支宋氏，一支为宁海宋氏：“宋氏，明进士黻之族，其先宁海人，于元时徙居二区溪聚村析龙湾庄及一区阳关、六区崔疃等村，清初有进士琬。”另一支为长清宋氏：“宋氏，贡士经之族，其先长清人，永乐时徙(莱阳)。天、崇间科名亦盛。有进士玫、孝廉继澄，散居城内及二区万柳、五区徐格庄诸村。”由此可见，宋琬属于宁海宋氏，而宋玫属于长清宋氏，两人本非一宗。本书第一章提及的宋继澄和宋琬二位诗人实为宋玫的叔父和堂弟(宋玫父亲为宋继登，万历进士，历官陕西右参议)，亦属长清一支。

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第582页。

② 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷四十七，第一册，第641页。

③ 吴伟业：《吴梅村全集》卷五十九，第1152页。

莱阳的两支宋氏家族虽非同宗,但相处却十分密切,情同亲族。明末宋继澄在山东倡导“山左大社”时,宋应亨之子宋璜、宋琬俱在其中;崇祯十六年(1643)的莱阳保卫战,两家宋氏均有多人殉难。至于文学方面,两支宋氏家族皆有良好的教养和传统,故明清之际莱阳宋氏诗人辈出。宋琬走上诗歌创作的道路,应该讲,也是受到了宋玫的影响。吴伟业在《宋玉叔诗文集序》中曾经说:“后九青而起者,又得吾友玉叔。玉叔天才俊上,接闻父兄典训,胚胎前光,甘嗜文学自九青之存,赅赅乎欲连镳而竞爽。”宋琬本人在写给吴梅村的信中亦直呼宋玫为“先兄”^①。由此看来,两家宋氏的文学渊源本是相通的。

宋琬比施闰章大五岁,于顺治四年(1647)成进士,授职户部湖南主事。因为莱阳宋氏家族所具有的抗清背景,宋琬出仕不久,即于顺治七年(1650)遭人诬告而入狱,一年后出狱。当时清政府实行高压政策,各地以告密诬陷获利者为数不少。宋琬在《吴菌次艺香词序》一文中曾经指出:“近今以来,时移势殊,兵燹之后,继以大狱,鸡连鱼烂,井屋榛墟。桀骜不逞之徒,因之以为奸利,其视刊章告密,犹之乎樗蒲象戏也;其阴诃长吏之短长而牵制之,犹身为家督,而米盐醢酱之出入皆得而核问之也。”^②作者在《行路难》一诗中还痛斥诬陷者说:“君不见封爵由来有捷径,告密一纸牢修书,锦衣高盖惊里间。身不必贤良书,名不必茂才举,便便饱五经,岂若工三语!”作为一个世家家庭背景、靠科举入朝做官的士人,宋琬对此类小人充满鄙视和痛恨。

关于此次诬陷下狱的缘由,学界一般以为与“文字余孽”有关^③。据张重启《重刻安雅堂文集序》记载,宋琬对父亲殉难一事表现得极度悲痛,“维时先生亦遭尊甫选部公之变,不脱衰麻,携其兄太仆公、节推公、弟文学公哭先君子于殡所,抚柩号恸,近泪几无干土。”可以想象,经过这次浩劫以后,诗人很自然地把内心感慨诉诸创作,现存诗集中还有作者写于崇祯十六年(1643)的《纪愁诗癸未八首》。告密者想必是窃取了宋琬某些文字加以生发,无限上纲,故导致了案狱的发生。然而,宋琬原有的三十卷诗集已经佚失,今存作品当中此类诗作实不多见,所以无法了解更多的情况。

① 宋琬:《寄吴梅村先生书》,《安雅堂未刻稿》卷七,《宋琬全集》,齐鲁书社2003年版,第641页。

② 宋琬:《安雅堂文集》卷一,《宋琬全集》,第26页。

③ 参见叶君远、高莲莲:《宋琬年表》,《沈阳师范大学学报》社科版,2004年第五期。

宋琬第二次入狱是在顺治十八年(1661)。该年八月,诗人升迁为浙江提刑按察使,不久,族侄宋奕炳告发他与山东栖霞起义军首领于七有通,于是再次被捕入狱。宋琬本人在《题王西樵书金刚诸品经后》一文中说:“辛丑(顺治十八年)冬,予以族子告密,槛车征诸北阙。有诏付诸司败,颂系庑下者二年。天子廉其无罪,因得复为完人。”^①又在给友人的信中回忆这段经历云:“辛丑以来,陷身幽阱,譬如大估扬帆,飘落罗刹鬼国,虽一晷刻亦难堪忍。而仆以月计之,则二十有四;以日计之,则七百有三十。”^②也就是说,诗人在狱中足足呆了两年,直到康熙二年(1663)冬才得以放归。宋琬本人曾在《壬寅除夕作》一诗中说过:“十年重堕井,两度恰逢寅。”所谓两度“逢寅”,是指庚寅和壬寅,壬寅也即康熙元年。实际上,壬寅这一年他已被囚在狱中,并非这一年才被捕入狱。

这次跨度为三年的狱中经历对诗人是更为沉重和残酷的打击。作者后来追忆狱中情况时说:“当其寢毗徽纆,衽席银铛,甲士宣猷,法曹周内,闾阎既遥,呼号靡路,惟有归忏前因,宣扬佛号。今虽仅而得免乎,一追忆焉,不啻惊涛沸鼎,枕饥蛟而捋乳贄之须也。”^③应该讲,经历此次狱案以后,宋琬的人生态度及创作方向均发生了很大变化,后来人们赞赏不已和每每提及的宋之优秀篇章恰恰就是康熙二年(1663)以后的作品。

宋琬二次出狱之后,在江、浙一带流寓了六七年,康熙十一年(1672)被重新起用为四川提刑按察使。两年后返京述职,恰逢吴三桂叛乱发生,成都陷落。当时宋琬家属留在蜀中,道路阻塞,生死割断。诗人悲苦交加,惊悸不已,不久竟忧愤而卒,享年六十一岁。一般以为,宋琬的家属终未返回故乡,所谓“后来她女儿的流离生涯曾成为许多诗人吟咏的题目”^④实际上,宋琬的妻子儿女最终全部回到了故土。据今莱阳市宋琬故居院中存留的墓碑所刻王景曾撰写之铭文记载:“公(宋琬)遗眷数十口在蜀中,当是时,强兵悍将四处横掠,凡仕宦、商贾于其地者无一家一人得免。王淑人(宋琬妻)一妇人耳,

① 宋琬:《重刻安雅堂文集》卷二,《宋琬全集》,第162页。

② 宋琬:《答方丽祖书》,《安雅堂未刻稿》卷七,《宋琬全集》,第640页。

③ 宋琬:《题王西樵书金刚诸品经后》,《重刻安雅堂文集》卷二,《宋琬全集》,第162页。

④ 严迪昌:《清诗史》,第525页。

携三幼子暨仆婢辈，眈眈虎视，弱肉强食，盖濒于死者屡矣。卒获保全，得归故土，竟无一散失者。”对此言之凿凿。文章中没有提到宋琬的女儿，其实宋琬的女儿在宋琬入蜀前就已出嫁。作者的《二乡亭词》中有一首《满江红·小女归次淮北举第三子真州闻报口占志喜寄五文婿》，证明宋琬在真州时也即入蜀的前几年，其女儿已生育了第三子。而王熙所撰《宋廉访墓志铭》也明确记载：“（宋琬）女一，刘出，适廩膳生王成命。”所以根据上述材料来看，并无宋琬女儿流离之事^①。

宋琬的一生，充满了坎坷和患难，与施闰章的经历有相当之不同，加之诗人慷慨豪宕的北方稟赋，便使得宋琬的诗歌创作拥有了一种迥别于施闰章的风格。

四、以个人感慨为主的创作倾向

宋琬生前曾经刊刻过一部《安雅堂诗集》，其后，五十八岁时又编过一本诗集，由王士禛在京师为其点定，但未及刊刻，就在蜀中佚失了。王渔洋的《池北偶谈》曾记载过此事：“康熙壬子春（十一年），在京师，（宋琬）求予定其诗笔，为三十卷。其秋与予先后入蜀。予归之明年，宋以臬使入覲。蜀乱，妻孥皆寄成都。宋郁郁歿于京邸，此集不知流落何地矣。”^②现存的宋琬著作有：刻于顺治十七年（1660）的《安雅堂诗集》二卷、刻于康熙五年（1666）的《安雅堂文集》二卷、刻于康熙三十八年（1699）的《重刻安雅堂文集》二卷、刻于乾隆三十一年（1766）的《安雅堂未刻稿》十卷（含《入蜀集》二卷）以及刻于康熙八年（1669）的《二乡亭词》三卷等。上述显然不是宋琬创作的全部。2003年，齐鲁书社出版了《宋琬全集》，收入现存的全部作品，共计诗作一千三百余首，词一百七十余首，这是相对最全备的本子。

宋琬的诗歌创作大抵上可以分为前后两期，以顺治十八年（1661）二次入狱为界。《清史稿·宋琬传》曾明确指出：“始琬官京师，与严沆、施闰章、丁澍辈酬唱，有燕台七子之目。其诗格合声谐，明靓温润。既构难，时作凄清激宕

^① 参看王小舒、肖红：《对严迪昌先生〈清诗史〉中宋琬身世的几处辨释》，《中国诗歌研究》第三辑，中华书局2005年刊。

^② 王士禛：《池北偶谈》卷十一，《王士禛全集》，第3086页。

之调,而亦不戾于和。”乾隆时沈德潜亦曾指出:“观察(宋琬)天才俊上,跨越众人。中岁以非辜系狱,故时多悲愤激宕之音。而溯厥指归,仍不戾于中正,此诗中之变雅也。”^①根据现存的作品来看,宋琬前期的作品的确有较重的廊庙气息,这主要是指新朝官员彼此间的交游酬唱之作,气度温和、雍容,不乏承平之风。然而,宋琬集中却很少看到悼念明朝的作品,或许作者在第一次入狱后便将其删除殆尽了。此外,宋荔裳集中也较少见到歌颂新朝的作品,像《世祖章皇帝挽诗十章》这样的诗作实属不多。另外,我们还知道二次入狱之前,宋琬曾经出任过陇西道佥事、永平道副使和浙江左参政,到过西北和江南,参与过地方行政,接触过基层民众生活,但他的诗集中也鲜有反映民生疾苦的作品,更见不到鞭挞地方苛政的诗篇。这一点和施闰章形成了鲜明对比。

应该说,宋琬前期创作中最主要的还是本人生活的记录和写照。这里选一首作品来看一下:

離離云际雁,汎汎沙中鸥。人生聚散不易料,片云浮梗常悠悠。昔我逢君燕市初,放怀今古中情舒。官属司农分簿领,并驱羸马乘单车。奔事居然称敌手,逐北君常负而走。同列惊从壁上观,觥筹错乱横星斗。余也沈身在罽罗,君为太息常悲歌。便解左骖欲相赎,使我涕泪如江波。作牧闽天载素琴,风涛万里蛮烟深。冯唐欲老不召见,延年出守非其心。故人官似黄杨厄,余亦飘摇江海客。男儿郁郁不自得,鸕栖燕垒何能择!隼旂飞飞出国门,临岐握手翻无言。回首长安旧酒徒,一时历落如惊猿。五两南征去不息,鸕鸕声里遥相忆。驿使何时发武夷,应折梅花寄颜色。

——《送别张九如之任兴化太守》

从这首诗可以看出,作者所写属于个人生活的经历,情调总的来说是平和、温润的。实际上诗人的基本立场此时已经站到了新朝一边,他将自己视为新朝政权的一员,无论得意还是失意,均以此基本立场来对待。诗人还曾写过一篇

^① 沈德潜:《清诗别裁集》卷二,第65页。

《冯唐墓》，借缅怀古人来抒发感慨：“冯公昔未遇，执戟叹淹留。一荐云中守，能宽汉主忧。古碑荒藓合，高柳暮鸦秋。自笑为郎拙，萧萧欲白头。”此诗其实是把满清王朝当作汉王朝来看待，在这个问题上既没有踌躇两端，也没有左右摇摆。这便是国朝诗人与前代诗人的区别，也是他们与自己父辈的区别。然而，从另一个角度来说，作者也没有像某些人那样去一味歌颂新政权，抑或关注民众，批判现实。宋琬真正关心的是他自己的生存状态、个人的遭遇和坎坷，诗中所发的感慨也属于个体生活的范畴，这一点应当引起注意。

二次入狱以后，作为一名转变原有立场、业已依附新朝的官员，宋琬品尝到了满清政权的铁腕滋味，看到了新兴王朝的狰狞面目。在此种境遇之下，诗人原来具有的慷慨豪宕的个性被激发起来，他将手中的笔化为武器，对本人所经受的摧残和折磨作了愤怒激昂的控诉和抨击。试看下面这首《雷霆引》：

飞廉趋，共工怒；火作鞭，金为斧，灵夔之皮似蒙鼓。白虎为御兮，弗肯下击其侪伍。啧啧野人言，前村毙黄牯。东家老木半已枯，摧之笈之有何武！封狼蝮蛇满郊邑，张吻杀人方跋扈。雷兮雷兮亡其桀，胡为贯尔若无睹？西山落日濛汜边，须臾返照声寂然。我欲因之问其故，无奈巫咸久上天。

这首诗中作者借雷霆暴雨发问，替自己、也替天下无辜受害的平民百姓大声斥责苍天：为何不去惩罚那些遍地横行、像豺狼般凶狠的恶吏，却要摧残、损伤那些清白无辜的百姓？矛头直接指向制造冤案、杀害平民的当权者们，诗人称他们是“封狼蝮蛇满郊邑，张吻杀人方跋扈”。表达方式上，此诗开头并列排出四个三字句，势如暴雷，强劲有力，具有震撼性的艺术效果，形象表达了作者心中满腔的愤怒。

诗人在受难期间还创作了一系列性格鲜明的作品，生动可感地描写了狱中的悲辛生活和非人待遇。如这首《晨星叹》：

先帝四载策进士，制科再举由中旨。偕对含元三百人，于今落落晨星耳。岳侯早启山公事，臣心一片寒如水。东南竹箭会稽良，谷侯一顾

无遗美。斥鷃因风附雕鹗，官忝行台未为薄。何期同室产鸱枭，告密投章如戏谑。羲轮那复照孤葵，赫怒天威遭束缚。罗织经中成贝锦，例竟门前愁鼎镬。自从系械两经春，面目黧瘦疑非人。昼苦喧嚣夜愁寂，幽风习习吹青燐。一朝谷侯亦来此，不敢详问防者嗔。窃闻构馋亦其族，魑魅相思良有因。岳侯胡为暂迁斥，一眚倏尔嗟同厄。大火方中气郁蒸，破屋危檐何逼迮。愁雨兼旬陆海倾，床下水流声汨汨。甑产游鱼灶绝烟，枕簟生衣足无屐。室迩人遐限沮洳，跬步何由吐肝鬲。古墙骤塌无人对，谷也暂得相过从。裸袒围棋发狂啸，共饱鲑菜传殄饕。蹇驴借得不复辔，同访岳侯临暮春。斯须立谈惊且悸，浑疑绝域忽重逢。曲江昔日同游衍，走马联镳雅相善。威凤摧颓在鸡筴，土作匡床泪洗面。鞅鞅老兵立我侧，译罢相看三叹息。夜如何其夜已阑，起视晨星泪沾臆。

这一类长篇叙事性的作品在描述上很有层次性。开头从考中进士、入朝为宦写起，接着交待入狱经过，然后是狱友的相逢，再后才是牢狱环境以及狱中生活的描写。这样的结构安排是含有深意的，开句“先帝四载策进士”，从追忆顺治帝策点自己成进士起头，似乎对先帝怀有感激，但当叙述逐渐推进到后面，开首的追想就走向反面，化为一种讽刺了。此诗题目为《晨星叹》，其实并非悲叹天上的星星，作品开头就有“偕对含元三百人，于今落落晨星耳”，意为当年一起考中的举子们，如今已寥若晨星。当完成了对本人和狱友遭遇的系列叙述后，结尾说：“夜如何其夜已阑，起视晨星泪沾臆”，此时，题目的寓意方被揭示出来，原来作者使用的是比兴手法，所感叹的正是自己这一类受害的士人。

宋琬后期的创作突破早先温润、平和的格局，揭开了祥和面纱下冷酷的真实，刻画既具力度，情感复充溢着不平之气，而超人的才华也淋漓地展现出来。吴梅村《宋玉叔诗文集序》指出：“当夫履幽忧，乘亭障，羈累憔悴，沉浮迁次之感，一假诗文以发之。”“而抚时触事，类多凄清激宕之调。犹如秋隼盘

空,岭猿啼夜,境事既极,亦复不戾于和平。”^①杨际昌则认为:“宋(琬)如丰城宝剑,时露光气。”^②所谓“秋隼盘空”、“岭猿啼夜”、“宝剑光气”,这些都是激昂悲愤的意象,与后期的创作风貌十分相符。一般认为宋琬后期作品虽富激荡之气,而又不戾于和平,即认为他还没有愤激到否定整个清王朝的地步,毕竟给皇帝和最高统治层抹上了一层期待和幻想,留有某种余地,沈德潜所谓“诗中之变雅”即指此。这也是国朝诗人共同的特点。

作者前后期的创作的确发生了重要变化,作品的质量也得到了很大的提高,并因此奠定了其在清初诗坛上与施闰章并列的地位。但是有一点,诗人前后期始终未变,那就是以个人生存感受为主的创作格局。从关注朝代更迭、世事变迁以及民众患难到关注个人的生存状态,宋琬实现了一个重要的转移。这个转移其实是鼎革诗人与国朝诗人的一大差别,它在施闰章身上显示得还不够明显,而突出表现在了宋琬的诗歌创作当中。

五、陶冶唐宋,自成一家

宋琬早期的创作相当程度上延续了“明七子”的余风,这与他的家族背景以及地域文化环境有关。山东地区在明末清初较多受到李攀龙的影响,“七子”之风颇为盛行。而莱阳宋玫的父亲宋继登又极其崇拜“前七子”领袖李梦阳,“金宪公(宋继登)梦李北地(梦阳)生其家而得九青”^③,宋玫本人则是复社成员,对前、后“七子”一律取推崇、效法的态度,其诗歌创作也颇有“七子”之风^④,故而影响到了宋琬。

宋琬曾经说过:“余尝以为:前七子,唐之陈、杜、沈、宋也;后七子,唐之高、岑、王、孟也。”“云间之学,始于几社,陈卧子、李舒章,有廓清摧陷之功。于是北地、信阳、济南、娄东之言,复为天下所信从。顾其持论过狭,泥于济南‘唐无古诗’之说,自杜少陵《无家》、《垂老》、《北征》诸作,皆弃而不录,以为

① 吴伟业:《宋玉叔诗文集序》,《吴梅村全集》卷五十九,第1152页。

② 杨际昌:《国朝诗话》卷一,《清诗话续编》,第1689页。

③ 吴伟业:《书宋九青逸事》,《梅村家藏稿》卷二十四。

④ 参见王小舒:《宋玫及莱阳宋氏作家佚诗考》,《文献》2004年第三期。

非汉、魏之音也。”^①可见,他是肯定“七子”创作地位的,仅对后期云间派持论过狭表示不满,给予了某种程度的批评。宋琬前期之诗各体明显宗唐,吴梅村所谓“才情隽丽,格合声谐,明艳如华,温润如璧”均是指其宗法唐诗的特点,且主要是学习盛唐李颀、岑参等人的风格。作者由盛唐诗歌入手走上创作之路是很自然的事。

然而,由于康熙初在江浙一带的流寓经历,由于受到钱谦益等人的影响,加上经受了个人的重大挫折和打击,后期宋琬的诗风就明显发生了转变。最突出的是七言古诗一体,这本是宋琬的优长所在,此时一变而兼有杜甫、韩愈和苏轼之风,雄悍凌厉,酣畅铺陈,盘桓跌宕,务求尽意。前面已经举过《晨星叹》一作,这里再举两首:

秋风淅淅广陵树,越布单衣喜初御。新凉恰似故人来,残暑浑如酷吏去。夜嫌背冷卷桃笙,晓撼童眠煨薯蓣。祝融乘龙惮容与,赫怒余威不少恕。阴阳衍伏古所无,月令天官渺难据。老夫笑卧蓬窗间,物极必反天非愠。君不见朱门炙手手可热,一朝失势成冰山。

——《三叹》之二

昔年癸巳长安居,冥冥大雨十旬余。彰义门中驾筏渡,千家百室无完庐。今年癸卯在西曹,炎蒸羈束方郁陶。银河倒注日复来,俄顷床足翻波涛。天道周回十年始,又看禾黍头生耳。沮洳壅巷沟渠淤,百堵高墉一时圯。我居旧隶执金吾,画栋虽存墙壁无。疾雷震雹撼窗牖,珠倾箭激侵肌肤。烧烛不燃蚊蚋出,同恶实繁蚤与虱。仇雠满眼趋不得,任其嚙啮心如失。吁嗟乎!昔也高卧华堂边,桃笙雾縠常晏眠。今夜何辜陷虎吻,泥首涂足谁为怜!析无干衣釜无粟,绣涩青苔连桎梏。泪痕随雨滴成沍,中夜吞声共僮仆。阊阖遥遥不可呼,帝飡钧天其醉乎。如闻下土衔冤者,何事频投玉女壶?

——《苦雨叹》

^① 宋琬:《周釜山诗序》,《安雅堂文集》卷一,《宋琬全集》,第13页。

上举两首七言古诗均作于二次入狱期间,摹写逼真,夹叙夹议,锋芒毕露,笔势散化,且又多处巧用比喻,明显借鉴了杜甫、韩愈和苏轼的表现手法。王渔洋曾经指出:“宋(琬)浙江后诗,颇拟放翁,五古歌行时闯杜、韩之奥。”^①实际上,杜甫、韩愈、苏轼三人都是宋琬七古效法的对象。该种趋势到入蜀之后,更发展至某种巅峰状态,诸如《南津关》、《黄茅滩》、《黄陵庙》、《空舂峡》、《叹息》、《古香溪》等五古,《捕鱼行》、《新滩歌》、《峡中山水歌》、《三峡猿声歌》、《九堆子怪石歌》、《天生桥歌》等七言歌行体,更能兼韩愈、苏轼为一体,加以自己个性之独特发挥,竟成一种绚烂夺目的艺术景观。这里举一首《天生桥歌》以示:

天台石梁百余丈,缥缈丹梯不可上。匡庐瀑布垂云端,银河倒挂千岩间。芒溪之水西北来,发源月窟何雄哉!驺龙正睡老蛟蜃,何人鞭起生风雷。雪山峨峨仆冰柱,冯夷怒击灵鼉鼓。六鳌鼻额高崔嵬,溅玉霏珠自吞吐。虹桥横跨出天然,元气浑茫绝斤斧。奔涛忽断咽不流,下穿双穴如咽喉。须臾溃决势莫御,动摇林壑风飕飕。万钧强弩齐注射,骅骝顿掣金络头。我来濯缨还洗耳,酌之不异中冷水。猿啼虎啸车马绝,可怜汨没空山里。噫嘻乎!古来贤士坎坷亦如此,必逢困厄声名起。屈子《离骚》马迁《史》,不得其平应尔尔。残月辉辉搅醉眠,犹觉泉声撼窗纸。

此诗描写蜀中山区奇特之瀑布拱桥景观,所造意境惊心动魄,魅力四射。全诗纵横开合,飞想天外,意象纷沓,佳句迭出,想象与写实浑然一体。全诗收尾处又忽然转入对世事坎坷的领悟、议论,出人意外,却又在情理之中,令人叹为观止。彭启丰曾经在《安雅堂未刻稿序》中指出:“盖不极天下苦硬之境,不能道天下秀杰之句。”宋琬本人也曾说过:“人不奇,恶能诗?有意为之,弗可也;诗不奇,恶能传?有意为之,弗可也。”“此殆有情性焉,非可强而致之

① 王士禛:《池北偶谈》卷十一,《王士禛全集》,第3086页。

也。”^①奇秀是宋琬后期诗歌的一大特点,可以说,宋诗之奇不属那类为奇而奇、故作惊奇的赝品,而是心灵深处流出的真诚情愫,因此它们具有打动人的力量。唯有具备坎坷之经历、豪迈之个性和超人之才华,方能写出如此惊人的奇秀之作。所以,宋琬这一类写作已非一般的效仿古人,而是有生命力贯注的、自铸伟辞的创造行为。

诗人后期的七言律诗创作也发生了较大转变,脱离了原先“七子”的轨道,转而向宋诗学习。如果说七言歌行体作者主要学习韩愈和苏轼,那么,七律方面宋琬则偏爱的是陆游。他曾在《读剑南集》一诗中表白云:“高人最爱孔巢父,佳句惊看陆放翁。欲画衣冠无妙手,松红绣刺比来工。”宋琬后期七律最突出的特点是进入了日常生活的描写,从生活的细微处去体悟人生的哲理,艺术方面最醒目的是能够将丰富的生活体验熔铸到一、两联中去,锻造出耐人寻味的佳对、警句。举两首以示:

伏枕江头岁欲阑,张灯中霭列辛盘。微官翻受妻孥憎,老友真如兄弟欢。各有新愁惊惨淡,为吟长句益悲酸。最怜同学飘零尽,嗟尔能方管幼安。

——《岁杪方尔止过芜湖官署》

诨为穷途泪满巾,辛盘想象转悲辛。消磨万古还今夜,阅历多艰剩此身。贫贱更谁怜弱女?断葱何处觅慈亲。柏觞采胜无消息,不信人间尚有春。

——《庚寅除夕》

上引两诗显然已非唐诗面貌,它们受陆游的影响比较明显。其中“微官翻受妻孥憎,老友真如兄弟欢”、“消磨万古还今夜,阅历多艰剩此身”实属人生体验丰富、精心锻造的佳联、警句。在学习陆游、效法宋诗方面,宋琬无疑取得了令人瞩目的成绩。

^① 宋琬:《竹巢诗序》,《重刻安雅堂文集》卷一,《宋琬全集》,第121页。

自明末清初部分江浙籍的鼎革诗人开创学宋之风以来,国朝诗人当中最早予以响应,并在北方地区启动宗宋之风的还要数到宋琬。他的此类创作始于康熙初年,实际上要早于王士禛。后来王士禛见到宋琬的《入蜀集》后,随即“亟录而存之”,并给予了很高评价:“集中古选歌行,气格深稳,余多补入《感旧集》。”^①可见,在学宋这方面,宋琬在国朝诗人中是首开风气的。

宋琬还作有《二乡亭词》,今存一百七十余首,小令、长调均为擅长,在清初词坛具有一定地位,而尤以长调著名。

康熙四年(1665)时,宋琬刚出狱不久,与曹尔堪、王士禛在杭州相聚,三人畅游钱塘名胜的同时,各填有八首《满江红》,合成《三子倡和词》。康熙五年(1666),又与王士禛、曹尔堪、陈维崧等人在扬州红桥依韵倡和,作有十二首《念奴娇》,刻成《广陵倡和词》。康熙十年(1671),在京师,宋琬还参加了由曹尔堪、周在浚发起的秋水轩倡和。他的词作受到人们的普遍好评,于康熙词坛拥有一定的影响。特别是作者二次出狱以后,心情抑郁愤懑,感慨深切,填词成为宣泄胸中之恨的一种方式,故写得慷慨淋漓,一时传诵甚广,南北赓和者众多。这里选录其中两首:

痛定追思,瞿塘峡、怒涛飞涨。叹北寺、皋陶庙侧,何期无恙。庄舄悲歌燕市外,灵均憔悴江潭上。问终袍、高谊有还无,谁曾饷? 愁万斛,东流漾。五噫句,春间唱。恨埋忧无地,中山须酿。故态狂奴仍未减,尊前甘蔗还堪杖。笑邯郸、梦醒恰三人,无殊状。

——《满江红·予与顾庵、西樵皆被奇祸,得免》

玉钩斜畔,最伤心、游子断肠难续。佳丽繁华谁领略? 惟有轻狂杜牧。我辈重来,为欢苦短,急办三条烛。天寒木落,佳人同倚修竹。况乃词客都豪,雍容车骑,落笔云烟簇。乐莫乐兮今夕会,莫学院公痴哭。绿酒黄灯,银筝翠袖,偷送初成月。朦胧别后,知他何处金屋。

——《念奴娇·丙午小春,善伯、希韩招诸同人宴集红桥之韩园,分韵》

^① 王士禛:《渔洋诗话》卷下,《清诗话》,第204页。

孙默在《十六家词》卷六里评价宋琬湖上倡和的八首《满江红》说：“多商羽之音。秋飈拂林，哀泉动壑，不足喻其峥嵘萧瑟也。”周茂源（号釜山）则评点上引第一首作品云：“悲歌慷慨，旁若无人。”^①沈雄《古今词话》又推崇宋琬词云：“余最服其（宋琬）赋情之真挚，用语之苍古。”^②上述评语均概括得十分准确。总的来说，宋琬的词和他的诗一样，风格以悲凉、豪放见长，这是由其豪宕、慷慨之禀赋决定的。

第三节 王士禛的神韵诗与《衍波词》

在国朝诗人当中，最能体现新一代作家特色、成就突出而影响又最广泛的作家，非王士禛莫属。王士禛不但以其诗作风行一时，为前辈和同代诗人一致推崇，中年后又得到康熙帝的赞赏，无形中濡染官方色彩；而且有“神韵”说作为理论支撑，影响广披，俨然为康熙朝的诗坛领袖，声望笼罩一代。也正因为此，遭来了不同的评判，生前即有指责和批评，身后更是毁誉交加，甚至造成了文学史上的公案。

对于这样一位颇有争议的作家，我们有必要作出合乎历史真实的辨析和澄清。

一、家族背景与人生态度

王士禛（1634—1711），字子真，一字貽上，号阮亭，又号渔洋山人，山东济南新城（今淄博桓台县）人。雍正时因犯御讳，曾改士正，乾隆朝又诏改士禛，通行数百年。

新城王氏与莱阳宋氏一样，也是世代簪缨之族，且比莱阳宋氏的地位更为显赫。王士禛的高祖王重光于明嘉靖朝历官贵州按察史参议，曾祖王之垣历仕户部左侍郎，伯祖王象乾历任兵部尚书，祖父王象晋历任浙江右布政使，叔祖王象春历任南京吏部考工郎中。王家同时也是诗人辈出的家族，明代有

^① 周茂源语，引自《宋琬全集》，齐鲁书社2003年版，第816页。

^② 沈雄：《古今词话·词评》卷下，载《词话丛编》，第1038页。

诗集传世者十余人,其中王象春、王象艮、王象明三人诗名尤著。新城王氏在明末的遭遇与莱阳宋氏也十分相似,崇祯十五年(1642),新城遭受清兵攻击,王氏家族群起守卫家园,结果遭到残酷杀戮。王家共有三十余人罹难,其中包括士禛的两位叔父,史称“壬午之难”。当时士禛八岁,他亲身经历了那一场浩劫。

入清之后,士禛的祖父王象晋自号“明农隐士”,闭门不出;父亲王与敕作为兄弟中唯一的幸存者,以老父年迈需照顾为由拒绝清廷铨选授职,返家务农。情况和莱阳宋氏成员亦颇近似。

士禛兄弟四人,士禄、士禧、士祐和士禛,作为新朝成长起来的一代,他们全部选择了仕进。其中王士禄于顺治十二年(1655)中进士,历任吏部考工司员外郎;王士祐于康熙九年(1670)中进士,候选中行平博;王士禧为廪贡生,考授州同知。士禛自己则于顺治十五年(1658)中进士,首任扬州府推官,入京后,历任礼部仪制司员外郎和户部福建司郎中等职。康熙十七年(1678),皇帝在懋勤殿亲自召见王士禛,次日诏令:士禛“诗文兼优”,由户部郎中转为翰林院侍读。这成为士禛仕途上的转折点。就在同年同月,康熙帝还下谕吏部,立即筹办博学鸿词科,令各地推荐在野文学人才,进行特别考试。两件事同时发生,兆示着清王朝在平定“三藩之乱”以后,转由文化入手笼络人心、加强文化控制的新动向。此后士禛又担任过国子监祭酒、左都御史等职,官一直做到刑部尚书,至七十一岁时,才因小事失出,卸职归乡。

王士禛的仕途总的来说是比较顺达的,他亦完全可以称得上是恪尽职守、廉洁自律的官员。扬州任上,士禛废除了府衙宴游作乐的恶习;户部任上,又曾对官员自分“样钱”的惯例,“立禁革之,终事不遣一人至钱局”。^①士禛甚至在参与审理郑成功进攻长江的所谓“通海案”中,顶着“罗织问官,监司以下死者甚重”的风险,“皆于良善力为保全,奸宄率置反坐”^②。对于这一切,后人的评价往往分成两类,一是士禛宦途通达,自恃恩宠,“愒然忘其本矣”;另一则是“满怀一番报国为民之情”,忠勤尽职,堪称为官典范。其实这

① 王士禛:《渔洋山人自撰年谱》卷下,《王士禛全集》,第5093页。

② 王士禛:《渔洋山人自撰年谱》卷上,《王士禛全集》,第5065页。

两种看法都不符合士禎为官的实际。

士禎确有清廉的一面,但只是谨于职守而已。四十五年的宦宦生涯,他既没有像高祖王重光那样鞠躬尽瘁,死于任所,也没有像伯祖王象乾、叔祖王象春那样抗上直言,奋不顾身。实际上他和当朝政治保持了一定距离。士禎的大量精力更多投在了其他方面,扬州期间,他花很多时间和遗民作家们交游,像冒襄、杜濬、邵潜、林茂之、吴嘉纪、纪映钟等人都是他的好友,“红桥修楔”、“水绘园修楔”一时传为佳话。其次就是购书、读书和写作,扬州期间士禎便声称:“四年只饮长江水,数卷图书万首诗。”入京后,更将“三十年俸钱,所入悉以购书”,后来在家乡建成了池北书库。京城任官并未激起他的从政热情,反而更令其埋头读书。每次退朝归来,便“退食谢客,焚香扫地,下帘读书”^①。这个情况康熙帝也知道,曾说过:“(王士禎)居家除读书外,别无他事。”(《圣祖实录》)创作方面,除享有盛名的诗、词以外,还撰写了众多的杂著,包括《池北偶谈》、《居易录》、《香祖笔记》、《古欢录》、《蜀道驿程记》、《秦蜀驿程后记》、《陇蜀余闻》、《皇华纪闻》等著作。阅读与写作占据了士禎大部分的时间和精力,使他不可能在政治上有所作为。

与王家的前辈们相比,士禎的人生态度其实已经有了一定的转变,那就是谨于职守、洁身自好,所谓“垂组缥纓,寄焉而已”^②。这样来看待士禎,方能理解其为人、创作以及倡导神韵诗论的深层意义。假如不是如此,那么士禎一生的所作所为就会失去内在的统一性,而标榜神韵的举措也会变为获取声名的一种手段,这与历史事实以及士禎的人生信念是相悖的。

通过读书、创作与身外的世界保持某种距离,并因此获得人格的独立,这才是认识王士禎的关键。

二、一生数变的创作历程

王士禎一生著述甚富,刻集也最多。就其诗歌来说,十五岁时便刻有《落笈堂集》一卷,以后又与长兄士禄刊有《琅琊二子合刻》,顺治年间还刻过《彭

① 王士禎:《渔洋山人自撰年谱》卷下,《王士禎全集》,第5097页。

② 王士禎:《王考功年谱》,《王士禎年谱》,中华书局1992年版,第94页。

王倡和集》、《白门集》、《过江集》、《入吴集》、《白门外集》、《銓江集》等本子，以后将它们编入《阮亭诗选》。康熙八年（1669），另刻《渔洋诗集》，将前刻作品予以筛选，所收断自顺治丙申（1656）。其后又刻有《渔洋续集》、《蚕尾集》、《蚕尾续集》、《蚕尾后集》。垂暮之年，将前刻诗文集删并为《带经堂集》九十二卷。此外，还曾亲自精选近一千七百首诗为《精华录》，此集流传最广。诚如当代邓之诚所说：“从来刻集之多，删芟之多，均无过于士禛者。”^①2007年初，齐鲁书社出版了由袁世硕主编整理的《王士禛全集》，收录迄今为止所有现存的士禛作品，此是历史上收集士禛作品最为完备的本子，其中诗作约五千首。

对自己一生的诗歌创作，士禛曾经有过一段自述：

吾老矣，还念平生，论诗凡屡变；而交游中，亦如日之随影，忽不知其转移也。少年初筮仕时，唯务博综该洽，以求兼长。文章江左，烟月扬州，人海花场，比肩接迹。入吾室者，俱操唐音；韵胜于才，推为祭酒。然而空存昔梦，何堪涉想？中岁越三唐而事两宋，良由物情厌故，笔意喜生，耳目为之顿新，心思于焉避熟。明知长庆以后，已有滥觞，而淳熙以前，俱奉为正的。当其燕市逢人，征途揖客，争相提倡，远近翕然宗之。继而清利流为空疏，新灵寝以佶屈，顾瞻世道，愀然心忧。于是以太音希声，药淫哇鞀习，《唐贤三昧》之选，所谓乃造平淡时也。然而境亦从此老矣。^②

这段话中，士禛将一生的创作划分为三个阶段，中岁以前为第一阶段，中岁为第二阶段，晚年为第三阶段。根据现存的作品来验证，所谓“中岁”，当为三十二岁即康熙四年（1665）以后。此前，士禛在扬州任推官，所谓“文章江左，烟月扬州”，“入吾室者，俱操唐音”，即为该时。入京之后，作者诗风发生了变化，最明显的是在康熙十二年（1673）入蜀主持乡试以后，所谓“越三唐而事两

① 邓之诚：《清诗纪事初编》，第678页。

② 俞兆晟：《渔洋诗话序》引，《清诗话》，第163页。

宋”，即为该时。晚年时期当为康熙二十四年（1685）父丧家居以后，时作者五十二岁，所谓“乃造平淡时也”^①。

王士禛幼年起学做诗，曾受到长兄士禄的导引，“时西樵为诸生，嗜为诗，见山人诗甚喜，取刘顷阳（一相）所编《唐诗宿》中王、孟、常建、王昌龄、刘昚虚、韦应物、柳宗元数家诗，使手抄之。”^②应该说，士禛喜好唐诗，并创导神韵诗风，与士禄有一定的关系。不过，根据《琅琊二子合刻》来看，士禛早年的确具有“博综该洽”的倾向，不但古体学习汉、魏、晋、南北朝，近体也不止上面提到的数家，包括晚唐的“香奁体”也属效仿之列（中进士后，他还和王士禄、彭孙通合刻过《彭王倡和集》，集中全是“香奁体”）。相比较而言，士禛乐府诗的仿作痕迹最重，这也是明人留下的习惯，“集子里开头拟古乐府，是明人积习，取‘取法乎上’之意。”^③但是，又不能一概而论。钱仲联指出：“就其（士禛）所拟古题来看，是有反清意思在的。”还进一步举证说：“《渔洋精华录》以《对酒》诗始。魏武以《对酒》歌太平，但清朝此时并不太平。诗借古诗歌颂太平，实际上歌颂明太祖统一，读者不可为表面文章所惑。”“《白紵词三首》，借江南歌谣，一面写满洲入关，一面写南朝福王之荒淫。”“《拟白马篇》，含义虽不明显，但在顺治时，不存在满族出关事，故诗旨恐还是指抗清事。”如此等等。^④这类早期的乐府诗，从形式上讲，还属于模拟之作；但从内容来看，其中有些完全可能带有作者寓意。

顺治十四年（1657）秋，士禛与几位山东诗友在济南大明湖举办诗社。那次聚会上，他赋下了著名的《秋柳四章》。此组诗便是士禛在清初诗坛的成名之作。现将四首诗全引如下：

秋来何处最销魂，残照西风白下门。他日差池春燕影，只今憔悴晚烟痕。愁生陌上黄骢曲，梦远江南乌夜村。莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论。

① 参看王小舒：《神韵诗学》，山东人民出版社2006年版，第242页。

② 王士禛：《渔洋山人自撰年谱》卷上，《王士禛全集》，第5054—5055页。

③ 钱仲联：《钱仲联讲论清诗》，第37页。

④ 钱仲联：《钱仲联讲论清诗》，第37页。

娟娟凉露欲为霜，万缕千条拂玉塘。浦里青荷中妇镜，江干黄竹女儿箱。空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王。若过洛阳风景地，含情重问永丰坊。

东风作絮糝春衣，太息萧条景物非。扶荔宫中花事尽，灵和殿里昔人稀。相逢南燕皆愁侣，好语西乌莫夜飞。往日风流问枚叔，梁园回首素心违。

桃根桃叶镇相怜，眺尽平芜欲化烟。秋色向人犹旖旎，春闺曾与致缠绵。新愁帝子悲今日，旧时王孙忆往年。记否青门珠络鼓，松枝相映夕阳边。

此四作之前，原来还有一小序，云：“昔江南王子，感落叶以兴悲，金城司马，攀长条而陨涕。仆本恨人，性多感慨，寄情杨柳，同小雅之仆夫，致托悲秋，望湘皋之远者。偶成四什，以示同人，为我和之。”后来，可能因为这段话比较敏感，收入《渔洋诗集》时被删去了。

大明湖赋诗以后，《秋柳四章》不胫而走，传遍大江南北，一时和者竟多达几百家，其中包括像徐夜、顾炎武、冒襄、申涵光这样著名的遗民诗人。于是《秋柳四章》遂衍为顺治末一桩轰动性的文学事件，同时，也带来了理解上的分歧。

《秋柳四章》取七言律诗的形式，里面大量借用了南朝乐府的词汇和意象，涉及金陵一带众多的典故，而金陵恰为南明王朝的所在地，因此有相当一部分读者认为，那是影射南明史事。后来又出了不少笺注本，为它们一一证实，影响较大的有伊应鼎的《渔洋山人精华录会心偶得》、屈复的《王渔洋秋柳诗解》和李兆元的《渔洋山人秋柳诗笺》等。它们在见解方面大同小异，而且彼此借鉴。不过，也有不同的看法，比如陈允衡在《国雅初集》中就评论说：“和者甚多，以元倡为白雪。凡次韵诗多强合之苦，元、白、皮、陆已犯此病。书家云：‘偶然欲书。’大抵咏物亦从偶然得之乃妙，彼极力刻画者皆俗笔也。”

以后,乾隆朝的管世铭在《追记旧事》中又予以反驳:“诗无达诂最宜详,咏物怀人取断章。穿凿一篇《秋柳》注,几因耳食祸渔洋。”士禎本人对此也曾表过态,他说:“南城陈伯玠允衡善论诗,昔在广陵评予诗,譬之昔人云偶然欲书,此语最得诗人三昧。”^①看来,他是赞同陈允衡的说法的。

那么,究竟应如何来理解这四首诗呢?

《秋柳四章》最大的特点其实在于联想性和组合性,联想与组合的中心则在柳树。全诗所咏皆自大明湖畔之柳树伸发开去,且都与柳树有关。有人说,首篇开头“秋来何处最销魂,残照西风白下门”,直接提到金陵城的白门,显然是为旧都金陵而神伤,其实不然。因为作者接下来又提到了隋堤、金城、长安、玉门、明湖等多处地点,它们无一不和秋柳有关,也无一不是对首句“何处”的回应。所以,“秋来何处最销魂”一句在展开过程中,实际上已经化为“秋来无处不销魂”了。

士禎所咏的柳树乃是秋天的柳树,这确是含有深意的。作者在诗中又处处将秋柳与春柳相对照,形成一种强烈的盛衰对比:“他日差池春燕影,至今憔悴晚烟痕”,“东风作絮糝春衣,太息萧条景物非”,“秋色向人犹旖旎,春闺曾与致缠绵”,等等。这里面,春燕、东风、柳絮、花事一类属于春天明媚繁华的意象,与残照、西风、衰柳、南雁一类属于秋天残败的意象彼此映衬,造成了鲜明的反差,兆示着一个失去了的美好世界,一个曾经为人们所拥有而如今无处找寻的世界。于是,秋柳憔悴萧条的悲哀便自觉不自觉地升华为对韶华已逝、青春不再的深深痛惜。

《秋柳四章》是一曲时代的悲歌,抒发的是明清易代、天地翻覆给人们带来的无尽哀痛。此种情绪是同时代人共同拥有的,所以很快获得了强烈的共鸣,和者甚众。作为新一代的领军人物,青年诗人王士禎正是用这种特殊的抒情方式传达出了时代的声音,进而步入诗坛的中心。

从此组诗起,王士禎确立了自己的艺术风格和创作方式,那就是通过与自然景物的交流来领悟和表达人生感受;表达方式是“偶然欲书”型的,不停留在具体的历史事件上,也不探究那些个别的得失和是非,而是将曾经发生

^① 王士禎:《香祖笔记》卷九,《王士禎全集》,第4666页。

的历史事件作为一个整体来感受,并与大自然的盛衰兴废一起,体验那美好不在的永恒哀痛。这一切与前代作家确已有所不同,可以说开创了一种新的创作模式。而作者对前人的效仿,包括乐府诗在内,至此也宣告结束,到达了自主创作的阶段。

扬州期间是王士禛一生创作的黄金时期。自仕途上说,诗人此时尚未得到清政府的垂顾,相反落选翰林,调任淮南;从政治上说,江南遗民众多,士禛有更多的机会接触他们,并通过他们了解南明的相关史实;从自然环境中说,扬州位于长江边,既是风景胜地,又是古代名都,为诗歌创作提供了良好的条件。

扬州期间的作品大体上具有三个特点,一是自然景物的比重很大,几乎遍及所有题材;二是抒情性强,并往往取意在言外的方式,所谓“韵胜于才”;三是不尚学问,多由直寻。这期间的创作实际上是《秋柳四章》的充分展开,而其中最突出的是怀古诗和纪游诗两类作品。

这里引两首怀古诗于下:

邗沟南望是金城,更指隋堤百感生。撩乱飞花春日晚,凄迷江曲候潮平。弩台两过连莎影,水殿秋来起雁声。犹为君王镇憔悴,大堤如雪不胜情。

——《赋得隋堤柳》

岷涛万里望中收,振策危矶最上头。吴楚青苍分极浦,江山平远入新秋。永嘉南渡人皆尽,建业西风水自流。洒洒重悲天堑险,浴凫飞鹭满汀洲。

——《晓雨复登燕子矶绝顶》

这一类怀古诗具有浓厚的哀伤缠绵气氛,和吴伟业歌行体的情调比较接近。吴伟业借南明时事来抒发此种情绪,而士禛则靠缅怀遥远的历史和描画自然景物来营造此种氛围。相比之下,士禛的手法更显虚空,即前人所谓“空中传神”。

再来看纪游诗。这部分作品数量最大,艺术特色也最为鲜明。试引下面

数首：

年来肠断秣陵舟，梦绕秦淮水上楼。十日雨丝风片里，浓春烟景似残秋。

——《秦淮杂诗》之一

吴头楚尾路如何？烟雨秋深暗白波。晚趁寒潮渡江去，满林黄叶雁声多。

——《江上》之二

杨子秋残暮雨时，笛声雁影共迷离。重来三月青山道，一片风帆万柳丝。

——《江上望青山忆旧》

红桥飞跨水当中，一字阑干九曲红。日午画船桥下过，衣香人影太匆匆。

——《冶春绝句》之三

翠羽明珰尚俨然，湖云祠树碧于烟。行人系缆月初坠，门外野风开白莲。

——《再过露筋祠》

士禎的山水纪游诗以七言绝句为最佳。它们有一个共同点，即侧重于描写作者的感觉，而不注重再现景物本身。诗人所写确是眼前见到的实景，但这些景物在明月、暮霭、水雾、细雨等的笼罩下，或在迅速的变幻过程中，变得朦胧不清，变得遥远而陌生，似乎成为人世之外的另一个世界。红树深处，溪烟对面，黄叶雁声中，秋雨楚江外，那些遥远的所在似乎有一个令人神往的、孤独清冷同时又满含亲情的世界，它们比现实更加人性化，也更贴近作者的内心。诗人向往和构建的正是这样一种艺术境界。施闰章曾经形容渔洋的诗作说：

“如华严楼阁，弹指即现，又如仙人五城十二楼，缥缈俱在天际。”^①乾隆时翁方纲也曾评论渔洋的诗云：“阮亭诗如海估拣取明玕紫贝制作仙子五铢衣，随手凑补，皆合五城十二楼中装饰，但寒者不可以为衣耳。”^②二人评论得都很到位。可以说，此正是王士禛山水纪游诗的独特之处。

王渔洋扬州期间的诗歌渊源显然还是来自唐诗，《四库全书总目·精华录提要》就明确指出：“然所称者盛唐，而古体惟宗王、孟，上及于谢朓而止。”“近体多近钱、郎，上及乎李颀而止。”这是符合作者创作实际的。此外，历来评论界还有视渔洋为“明七子”一脉的看法，如王应奎指出：“阮亭为季木（王象春）从孙，而季木之诗宗法王、李，阮亭入手，原不离此一派，林古度所谓‘家学门风，渊源有自也’”^③王渔洋和“明七子”的关系也是文学史上的一桩公案，清初吴乔还有“清秀李于麟”之说^④，影响尤大。其实王渔洋和乡贤李攀龙的诗风迥然不同，上举作品已证明了这一点。他们都学唐诗，走的却并非一路。如果说王渔洋和“明七子”确有渊源的话，那么此种渊源应体现在“七子”中非主流的一脉，即边贡、徐祯卿、薛蕙、谢榛等人身上。渔洋自己说过：“明诗本有古澹一派，如徐昌谷、高苏门、杨梦山、华鸿山辈，自王、李专言格调，清音中绝。”^⑤的确，渔洋从他们的身上受到过启发，艺术上实有借鉴之处，不过他的个性特点要较明古澹派作家更为突出。至于李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞等人，渔洋与他们风格上更非一路，也不代表“七子”派的主要倾向。

从“明七子”到王渔洋，宗法唐诗一支在创作题材、艺术观念、审美态度等方面都发生了重要转变。这一变化不仅对于明清之际的诗坛，而且对整个有清一代的诗歌创作意义均十分深远^⑥。

入京以后，王士禛的创作发生了较大变化。用他自己的话说，即“越三唐而事两宋”。早在顺治末年士禛于扬州时，就曾向钱谦益请教诗学，钱为其诗

① 施闰章语，见《渔洋诗话》卷中，《清诗话》，第199页。

② 翁方纲：《复初斋王渔洋诗评》，民国九年《烟画东堂小品》本。

③ 王应奎：《柳南续笔》卷三，《续修四库全书》本。

④ 吴乔：《答万季野诗问》，《清诗话》，第26页。

⑤ 王士禛：《池北偶谈》卷十二，《王士禛全集》，第3108页。

⑥ 参见王小舒：《明清主流诗学的转移》，载《文史哲》2005年第五期。

集作序,于中传授了“转益多师”的理念。受其影响,康熙二年(1663)士禛作《论诗绝句》组诗,提出“耳食纷纷说开宝,几人眼见宋元诗”的看法。以此为铺垫,入京后,随着生活环境的改变,创作风气的转移,士禛的诗风迥然一变。

自体裁上看,京城阶段五、七言古风的比例逐渐上升,取代绝句,成为引人注目的诗体。作者入蜀主持乡试期间,古风的创作更是达到了高潮。那种摇曳生姿、情韵并茂的青春气息基本消失,换之以纵横开合、淋漓酣畅的长篇大作。这里举一首作品以示:

墓颐山色腴不枯,玻璃江水如醍醐。眉州城郭劫灰后,水腥漠漠成榛芜。邮亭下马询老卒,苏公故地城西隅。旋来束带荐苹藻,辰良何必烦神巫。往者此地铁脚乱,高门大宅皆焚如。此祠岿然谁所作,维公大节惊顽愚。双柏轮囷溜霜雨,廷立冠剑古丈夫。长公遗像龙眠笔,马券剥落涪公书。残碑插笏尚林立,紫藤碧藓缠龟趺。祠西一水最萧瑟,经霜菡萏犹扶疏。甘蕉十丈覆檐溜,落花乱迸红珊瑚。当年结构不草草,要令咫尺成江湖。故园如此不归老,与人家国徒区区。琼儋雷藤历九死,口甘熏鼠随猿狙。头纲八饼有何意,枕榔万里非吾庐。两公神灵未磨灭,应翳白凤游清都。游戏下界亦聊尔,鲲鹏岂必抢枋榆。眉州玻璃天马驹,酹公三酹公归乎。

——《眉州谒三苏公祠》

这首诗作于苏轼的家乡眉州,诗中叙事、议论、抒情交错而行,句法、章法趋于散文化,明显效仿苏轼风格,完全属于宋诗的审美范畴。另外,像《龙背洞》、《登高望山绝顶望峨眉三江作歌》、《井陉关歌》、《望华山》、《柴关岭》、《龙门阁》等作,气魄雄放,笔重势张。与作者同时的叶方蔼评论此类作品云:“毋论大篇短章,每首具有十二分力量,所谓狮子搏象,皆用全力也。”^①作者的学生盛珍示在为《带经堂集》作序的时候也以为:“先生蜀道诸诗,高古雄放,观者惊叹,比于韩、苏海外诸篇。”杨际昌则认为:“王(士禛)则杜、韩皆宗,而得力

^① 叶方蔼语,见《居易录》卷四,《王士禛全集》,第3754页。

于苏为多。”^①作者诗风整体的转变已经是客观事实,毋庸置疑。

然而,如何评价这一时期的创作状况,却存在不同看法。有一种意见认为,以《入蜀集》为标志的中期创作代表了渔洋的最高成就。如尚镛《三家诗话》就以为:“渔洋诗以游蜀所作为最。”另一种意见则相反,以为堆砌学问,缺乏真情。比如翁方纲就指出:“《蜀道集》气魄、格局、架子都好,而神味真者甚少,大约后来补作之说颇确。”^②乔亿也以为:“渔洋先生诗,如《谒少陵祠》、《题三闾大夫庙》等作,并组织极工,才思极赡,而读罢茫然,无所感发,后来作手必有短长之者。”^③作者本人在晚年似乎也对这一段创作不甚满意,当有人称颂他“乃句句用意,无暇可攻,拟之前人,殆无不及”时,他回答说:“惟句句用意,此其所以不及前人也。”^④

假如我们将前、后两期的作品比较一下,就会发现,后期作品明显具有淡化抒情的倾向。在淡化抒情的同时,用典的频率显著增加了。沈德潜甚至认为“渔洋诗以学问胜”^⑤,而叶方蔼则以为,王诗“只是熟得《史记》、《汉书》耳”^⑥。由于长期在京城生活,离开大自然的眷顾,心胸更多地被书本所占据,加上重考据的风气盛行,创作上自然会发生一定变化。更重要的是,随着身份、地位的转换,作者心态产生了微妙变化,早年浓厚的悲剧感逐渐消失,创作中更多地出现的是平和、淡泊的情绪。这些恐怕就是被康熙帝看中并加以破格提拔的原因。渔洋之诗无形中也成为了走向盛世之音的代表。而后期赵执信批评王渔洋“诗中无人”就不能仅说是意气之争、偏激之辞了^⑦。

王士禛晚年的作品,从许多方面看均有向前期回归的倾向。首先是自然山水之作增多,占据了主要地位;其次是律体诗数量上升,以五、七言绝句尤其是五言绝句为多,古风则减少到微不足道的地步;其三是创作方式从刻意

① 杨际昌:《国朝诗话》卷二,《清诗话续编》,第1700页。

② 翁方纲:《复初斋王渔洋诗评》。

③ 乔亿:《剑溪说诗》卷下,《清诗话续编》,第1101页。

④ 王士禛:《分甘余话》卷三,《王士禛全集》,第5005页。

⑤ 沈德潜:《清诗别裁集》卷六,吴嘉纪条,第249页。

⑥ 叶方霭语,见《分甘余话》卷二,《王士禛全集》,第4984页。

⑦ 赵执信语,见《谈龙录》,《赵执信全集》,第535页。

营造、逞才斗气重新走向“偶然欲书”，回归自然。不过，这个时期的作品与早期的“绝代消魂”相比，也有所不同，总体上以闲淡平远为特色，所谓“境亦从此老矣”。此种闲淡乃是历尽繁华后走向老年的象征。

试举两首以示：

萧然风满楼，山雨亦随到。一夜听风簾，何似苏门啸。

——《啸园》

上有翡翠巢，下有沧浪水。十里尽修簾，滩声绿荫里。

——《丰水》

士禛自少年时代起即崇尚王维、孟浩然，可是直到晚年，我们才在他的创作中真正看到接近王维晚年风格的作品。这些作品由于过于接近前人，反不如前期的七言绝句来得个性鲜明了。

诗人一生创作的三个阶段可以说各有特色，且经历了较大幅度的变化。在取法范围上，士禛兼收汉、魏、晋、唐、宋、金、元、明，眼界明显宽于前代作家，于康熙诗坛影响广泛，因此领袖一代，主盟诗坛。应该说，最具个性特色并彰显时代精神的乃是其前期的创作，那时的作品即人们所称赏的神韵诗，它们是王士禛真正能够垂青诗史的依据所在。遗憾的是，评论界不少人对士禛的诗作未作全面的阅读和辨析，就予以简单否定，甚至斥之为御用作家、朝廷吹鼓手，造成了历史的误会。

与此相关，还有人的作者标举的“神韵”理论加以抨击，甚至全面否定，此尤为严重的误判。

三、神韵说的三部曲

“神韵”二字由来已久，早在六朝时期便已出现，最初用来表现人的精神品质，见于南朝的史籍当中，如“神韵冲简”、“神韵峻举”等。以后被引入绘画领域，借作对人物画的品评，如谢赫《古画品录》有“神韵气力，不逮前贤”之说，张彦远有“人物有生气之可状，须神韵而后全”等说法。从那时起，神韵

转化为一个美学概念。它之被引进诗学领域,是在明代后期。诗评家薛蕙、孔天允、胡应麟、陆时雍、王夫之等人又先后使用过它^①。王士禛显然继承了前人的成果,并非首创者;然而,在此基础上,他又赋予了这个概念更为丰富、深厚的内涵,从而将其提升为一个核心的诗学概念。

王士禛神韵说的建立本有一个发展、成熟的过程,大约可分为三个阶段。

第一阶段是在顺治十四年(1657),也即创作《秋柳四章》的那一年,作者二十四岁。该年作者写有一篇《丙申诗序》,在这篇文章中,他提出了诗歌创作的“典、远、谐、则”四字纲领。所谓“典”,是指广泛地向历代诗人、作家学习,同时要避免俚俗化倾向;所谓“谐”,是强调诗歌创作的音乐性,也即“谐音律”;所谓“则”,则是提倡华美的词藻,同时又要把握分寸,不能过于侈靡。以上三个方面,都是作者对明代以来的诗论包括钱谦益思想的继承,不能算是独创。唯独那个“远”字,作者提出了自己的新想法,跟神韵说紧密相关。

这里将相关的一段话引述如下:

画潇湘洞庭,不必蹙山结水;善画竹者,乃独在于荒寒风雪之中;李龙眠作阳关图,意不在渭城车马,而设钓者于水滨,忘形块坐,哀乐嗒然。此诗旨也。次曰远。^②

这段话里,作者借绘画方面的例证表述了两层意思。第一,关于作品的意旨。作者提倡用一种意在言外的方式来表达要说的意思,即以间接和暗示的手段,不要正面直言。再深入一步讲,作者是指:跟要表现的生活保持一定距离。距离保持到什么程度,要看作者能在多大范围内通过生活感受来酿造一种更加高远的诗情。遗民作家冒襄在《阮亭诗选序》中评论士禛的诗作时说:“其标旨也,微而远,其托物也,思而多风。”^③可谓抓住了“远”字的核心意旨。第二,关于描写原则。作者要求对被描写的景物作远距离的观照和全境式的把握,而非细致入微的局部观察。正是这种极限式的观察造成了陌生化的效

① 参见王小舒:《神韵诗学》第七章第四节,山东人民出版社2006年版。

② 王士禛:《丙申诗序》,《王士禛全集》,第2025页。

③ 冒襄:《阮亭诗选序》,《王士禛全集》,第522页。

果,给人带来既亲切又神秘的审美体验。与此相关,作者还反对浓笔重彩、精雕细刻,要求用尽可能少的笔墨来制造朦胧不清、远而不尽的艺术境界。这方面,士禛显然受到了绘画艺术的启发,他曾说:“余尝观荆浩论山水,而悟诗家三昧,曰远人无目,远水无波,远山无皴。又王楙《野客丛书》,太史公如郭忠恕画天外数峰,略有笔墨,意在笔墨之外也。”^①以上两方面就构成了“远”字的主要内容,它们也即神韵说的基本内核。实际上,“远”字正是神韵理论的雏形和初级状态。

第二个阶段在扬州期间,以作者康熙二年(1663)的《论诗绝句》组诗为标志。翁方纲曾在《复初斋精华录评》中指出:“此三十首(实际是四十首),已开阮亭‘神韵’二字之端矣,但未说出耳。”这组诗的价值在于,把神韵理论具体化为某种创作范畴,从而突出了神韵的本质——人与自然的审美关系。

试举数首如下:

挂席名山都未逢,浔阳始见香炉峰。高情合受维摩诘,浣笔为图写孟公。

风怀澄淡推韦柳,佳处多从五字求。解识无声弦指妙,柳州那得并苏州。

中兴高步属钱郎,拈得摩诘一瓣香。不解雌黄高仲武,长城何意贬文房。

济南文献百年稀,白雪楼空宿草菲。未及尚书有边习,犹传林雨忽沾衣。

作者于作品中提到的诗人,实际上就是他所认为的神韵诗派,这些人诗作的主体自然属于神韵诗。上述这些作家基本是以山水田园题材为主的,所以,

^① 王士禛:《香祖笔记》卷六,《王士禛全集》,第4583页。

实际上山水田园诗与神韵的关系最为密切。而其中,王维、孟浩然、韦应物、柳宗元一支乃是神韵理论的典型体现者。如此,诗学理论与诗歌史就对应起来了。过去宽泛的“神韵”概念自此有了明确的范围。当然,神韵的范围也随之缩小了。

在上述这组《论诗绝句》中,作者固然没有提到“神韵”二字,但与此同时,他选编了两部诗集,一部是唐代的五七言律诗和绝句,原是供他的两个儿子阅读、学习用的;另一部是当代诗友的诗歌作品选,两部诗集均命名为《神韵集》。前一部今天已经失传(现存有的一部乾隆年间刊印的《唐诗神韵集》经过后人增改,且仅七言律诗一体,与原集面目已不相同);后一部,作者以后又不断扩充、删选,最后改名为《感旧集》。另外,他在同一时期与邹祗谟合编的词集《倚声初集》里也多次以“神韵”二字评点词作。根据这个情况,我们可以说,士禛当时对“神韵”二字还是有相当程度之关注的,只是未能对它直接进行理论阐述而已。

第三阶段是指作者五十余岁在家乡守丧期间。这段时间里,作者对诗歌史作了进一步的研究,他把所存数种唐人自选的唐诗集加以整理删定,再增入五代韦庄的《又玄集》和宋代姚铉的《唐文粹》,合为《唐诗十集》刊印出版。接着,又自选了一部《唐贤三昧集》。在这部诗集的序言中,作者声称:

严沧浪论诗云:“盛唐诸人,惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求,透彻玲珑,不可凑泊。如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”司空表圣论诗亦云:“妙在酸咸之外。”康熙戊辰春杪,归自京师,居宸翰堂,日取开元、天宝诸公篇什读之,于二家之言,别有会心,录其尤隽永超逸者,自王右丞而下四十二人,为《唐贤三昧集》,厘为三卷。^①

可以看出,作者把诗歌史的研究与理论探讨已紧密结合起来了。《唐贤三昧集》是一个以论带史的选本,它总共选了四十三人的作品,上卷以王维为首,中卷以孟浩然为首,下卷以高适为首。其中既有核心作家,亦有濡染神韵诗

^① 王士禛:《唐贤三昧集》序,《王士禛全集》,第1534页。

风的外围作家,所谓“直取性情,归之神韵”^①,它比早年的《神韵集》当更为成熟,堪称真正的《唐诗神韵集》。与此同时,作者又从古体诗角度编选了《古诗选》,自汉魏一直选到唐代。此外,又分别选编了若干明人的诗集,如徐祯卿、高叔嗣的《二家诗选》,边贡的《边华泉诗选》,刘天民的《函山集选》,吴兆、程嘉燧的《新安二布衣诗》,林古度的《林茂之诗选》等。本朝人的选集最重要的当是《感旧集》,作者在原有的基础上,又增加了不少作家,总共收入三百三十三位诗人的二千五百七十二首作品,其中相当一部分取之于早期的《神韵集》。这样,士禎通过选刊历代作家的诗集,基本上勾勒出了神韵诗发展的脉络和线索。

在一系列选诗、评诗的基础上,作者终于正式提出了他的神韵说理论:

汾阳孔文谷(天允)云:诗以达性,然须清远为尚。薛(蕙)西原论诗,独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物,言“白云抱幽石,绿筱媚清涟”,清也;“表灵物莫赏,蕴真谁为传”,远也;“何必丝与竹,山水有清音”,“景昃鸣禽集,水木湛清华”,清远兼之也。总其妙在神韵矣。神韵二字,余向论诗,首为学人拈出,不知先见于此。^②

在这段话里,作者第一次用“神韵”二字涵盖、统领他的诗学思想,而且进一步地,借用明代孔天允、薛蕙的话语,以“清远”二字来诠释神韵。所谓“远”,表示与所要表现的生活保持距离以及崇尚高远情怀,所谓“清”,则表示从大自然中领悟人生真谛,以及崇尚清新淡雅的风格。从某种意义上说,“清远”二字的叠加,恰好把他第一、第二阶段的观点结合起来了。

作者的确特别崇尚超然感受,但他同时强调:必要经历过一番“能入”、“能出”的过程,得到一番深刻、彻底的精神洗礼,那时才谈得上领略真正的超然体验。他曾借画界南宗一派的观点阐释说:“唐宋以还,自右丞以逮华原、营丘、洪谷、河阳之流,其诗之陶、谢、沈、宋、射洪、李、杜乎?董、巨,其开元之

① 盛符升:《十种唐诗选序》,《十种唐诗选》卷首,《丛书集成三编》本。

② 王士禎:《池北偶谈》卷十八,《王士禎全集》,第3275—3276页。

王、孟、高、岑乎？降而倪、黄四家，以逮近世董尚书，其大历、元和乎？入之，出之，其诗家之舍筏登岸乎？沉着痛快，非惟李、杜、昌黎有之，乃陶、谢、王、孟而下莫不有之。”^①也就是说，看似古澹闲远，实质上沉着痛快，这才是神韵诗学的真谛所在。

王士禛第三阶段的“神韵说”已进入了全面成熟的时期，它不仅关涉本体论，还扩大到了创作论和鉴赏论的领域。创作论方面，作者提出了“兴会神到”和“伫兴”说：“大抵古人诗画，直取兴会神到，若刻舟缘木，失其指矣。”^②“王士源序孟浩然诗云：‘每有制作，伫兴而就。’余生平服膺此言。”^③所谓“兴会神到”、“伫兴”，接近于今天文艺学所说的创作灵感，当属对前人这方面论述的继承和发挥。

在鉴赏论方面，他提出了“神会”说：“（宋祁）又云：左太冲‘振衣千仞岗，濯足万里流’，不减嵇叔夜‘手挥五弦，目送飞鸿’。愚案：左语豪矣，然他人可到，嵇语妙在象外。六朝人诗，如‘池塘生春草’，‘清辉能娱人’，及谢朓、何逊佳句多此类，读者当以神会，庶几遇之。”^④“神会”乃是指读者持有的一种积极主动的审美心态，它与今天的接受美学理论相接近。其实上述两方面在士禛来说均和人与自然的审美交流相关，所以，神韵说的本质还是人与自然的审美关系。

渔洋的神韵说并非完全是自己的独创，实际上是对中国古代诗歌创作经验和理论包括绘画理论的集中提炼，其渊源可以一直上溯到南朝刘勰、钟嵘、唐代皎然、司空图、宋代严羽以及明代徐祯卿、薛蕙、胡应麟等人。与此同时，渔洋又对神韵理论作了明确的界定，那就是崇尚清远风格。这样一来，王渔洋的学说就不可能涵盖所有的诗歌领域了，此固然显示一定的偏狭和缺陷，也是他遭到后人批评的原因之一；但同时，又恰恰构成了该理论的个性和特质，使其避免成为一种宽而不实的空泛理论。总之，神韵说既是渔洋个人思想的结晶，又是中国古代艺术理论的总结和集成，具有鲜明的民族性特点。

① 王士禛：《芝廬集序》，《王士禛全集》，第4583页。

② 王士禛：《池北偶谈》卷十八，《王士禛全集》，第3282页。

③ 王士禛：《渔洋诗话》卷上，《清诗话》，第182页。

④ 王士禛：《古夫于亭杂录》卷二，《王士禛全集》，第4851页。

作为清初新一代诗坛的领军人物,王士禛的神韵诗学也有自己的思想基础。他的基础不是传统的儒家诗学观,而是道家的文艺思想,以及魏晋的玄学精神。其实“清远”二字本身即来自于魏晋精神,而不光是一种艺术风格。另外,他也受到佛学禅宗一支的影响,所谓“舍筏登岸,禅家以为悟境,诗家以为化境。诗禅一致,等无差别”^①。如果说,中国古代诗学思想可以分为儒家和道、佛两大支派,那么,神韵显然属于后一支派。

从直面社会生活到面向自然山水,从关心国家社稷到关心个体人生,从重视社会功用到重视艺术审美,王渔洋作为一代诗宗完成了康熙时期诗歌创作观念的三大转移。正因为此,王渔洋的诗学理论也就成为了由动荡战乱走向和平盛世的一种过渡形态。

四、《衍波词》及神韵派的阵容

作为康熙时期的诗坛领袖,王士禛的创作风格和理论主张影响甚大,形成了一股诗坛普遍崇尚的潮流。有人于是推测,康熙朝存在着一个神韵诗派。然而,至今没有人列出过神韵派的阵容,而且文献里也没有这一类记载。究竟是否存在过这样一个诗派呢?

实际上,今天意义上的流派是不存在的。王士禛并未自觉地去组织过一个文学团体,他的派别意识不强,也不愿像明后期某些作家那样去经营或领导一个文学集团,更未如有些人所说,处心积虑地去拉帮结派,树立山头,历史环境也不允许这样做。但是,创作风气却的确是存在的,而且这种风气的涵盖面相当广,完全称得上是一股文学潮流。我们可以根据创作界受其影响程度的深浅,将这股潮流划分为三个层次。

第一层次就是《秋柳四章》的和诗群,据王士禛自己说:“社中诸子暨四方名流和者不减数百家。”^②这其中有遗民诗人,也有新一代的作家,包括作者的兄长、诗友和同僚,也包括很多他完全不认识的诗人,诸如邱石常、柳焘、杨通睿、杨通久、杨通俊、杨通倜、孙宝侗、徐夜、顾炎武、冒襄、申涵光、曹溶、汪琬、

^① 王士禛:《香祖笔记》卷八,《王士禛全集》,第4626页。

^② 王士禛:《居易录》卷五,《王士禛全集》,第3760页。

朱彝尊、陈维崧、夏任远、王士禄、王士禛、汪懋麟、李季嫻、王璐卿等。因为《秋柳四章》是士禛的成名作，也是他神韵风格的定型作品，所以和诗者便可视作受此风气影响的作家。当然，该群诗人各有自己的创作风格和审美爱好，他们一时受到《秋柳四章》的感动，和诗时有所效仿，大多属个别行为，其主导风格完全可能与神韵异趋。然而，作为第一层次即神韵诗潮的外围，应是没有问题的。

第二个层次就是《感旧集》中所收作家。据士禛自己说：“感子桓来者难诬之言，辄取篋衍所藏平生师友之作为之论次，都为一集。”也就是说，集中所收均是士禛的师长或友人，与他曾有不同程度的交往。当然，这些交往中，最重要的是文学交往，所以它是一个文学创作的群体。该群体当中，扬州时结交的朋友占据了很大比例，朱彝尊在《感旧集序》里说：“入是集者，山泽樵悴之士居多。”也指这个意思。众所周知，扬州期间正是士禛神韵诗风大张的时期。或许正因为此，作者将他的这部诗集首次命名为“神韵集”。该诗集在康熙十三年（1674）曾扩编过一次，改名为“感旧集”。据朱彝尊《感旧集序》说：“辑平生故人诗，存殁兼录凡五百余首”。这之后，又不断地增补，直到作者去世。目前见到的《感旧集》是乾隆十七年（1752）刊刻的，收有三百三十三人的作品二千五百七十二首。其中大多以神韵风格为主，数量较前大增，不像第一层次，每人仅一二首作品，这就构成了神韵诗潮的第二个层次。

《感旧集》中仍有一部分作家的主体风格与神韵相差较大，比如顾炎武、邵潜、申涵光、钱谦益、陈恭尹、宋琬、陈维崧、曹贞吉等人。他们当中，有的和第一层次的作家相重叠，如顾炎武、申涵光、徐夜、王士禄等，但作者所选录的均是他们集中与神韵诗风相近的作品，比如顾炎武，所选八首虽一如既往地表达了家国之恨，但同时却含有不少自然景物的描写，且富一唱三叹之效。最典型的是《江上》：“日落江津送伍员，秋风泷上别徐君。偶来圯下逢黄石，便去山中看白云。”又如钱谦益，所选三十七首也大多与写景有关，尤其是那首《题沈郎倩石崖秋柳小景》：“刻露巉岩山骨愁，两株残柳曳残秋。分明一段荒寒景，今日钟山古石头。”

除这部分作家之外，另有一些作家就要更近一步了，他们属于某一时期或某一方面的创作倾向与神韵比较接近，如邢昉、王揆、施闰章、程康庄、彭孙

通、陈廷敬等人,其中包括很多扬州期间结交的诗友。这些作家加在一起,于是就构成了神韵诗潮的第二层次。

至于第三层次,那是指和王士禛关系密切且创作倾向趋于一致的诗人。他们有的是士禛的亲属,有的是诗友,有的则是士禛的门人,第一章里提到的张实居就属于这一层次。这个层面最接近神韵,也可称之为核心的神韵派作家,大约有十多人。但是,也要说明,该批作家并没有自觉地结成为文学团体,而且他们在创作风格上也彼此存在着差异。当然,其中的绝大多数人也被收进了《感旧集》,三个层面在某种程度上是彼此涵盖的。

下面,就将第三层次中成就比较突出的作家做一简略介绍。

谢重辉,字千仞,号方山,又号杏村,山东德州人。以父荫授中书舍人,历官刑部郎中。“性傲岸不与俗伍,后引疾归,青鞋布袜,吟咏以终”(苕坪氏《杏村诗集跋》)。谢重辉少工诗,与同乡田雯齐名,王士禛选《十子诗略》时,两人俱在其中。谢重辉与士禛的关系也十分密切,两人集中互有不少赠答之作,在创作上亦较为相得。重辉的诗风与田雯不同,较为接近王士禛。现存谢重辉的《杏村诗集》七卷,经由士禛评点,皆为晚年所作,“盛年传作,概削不存”^①。

重辉的五言古诗成就最高,叙写田园生活古朴恬淡,主要是学习陶渊明和储光羲的风格,颇受人们的好评。这里举两首:

种树满田舍,乐事我能言。倘不遭恶风,秋来子应繁。枣红垂东墙,梨白映前轩。顾望情既适,颠倒枝可扪。我久厌城市,心情日以愔。行当来居此,口腹安足论。

——《东臯》之五

适野听鸣禽,轻装冒朝旭。怡然接春晖,遂纵千里目。迢迢东臯田,葱葱北林木。黄鸟忽中出,交交相追逐。侧耳慰好音,轻风吹初服。回顾田舍人,农书老犹读。无怪沮溺辈,经年事耕牧。我欲叩其端,白云掩

^① 卢见曾:《国朝山左诗钞》卷三十。

茅屋。

——《适野》

王士禛评点其作云：“愈真愈澹愈古。”沈德潜也认为：“比部学陶公，未极自然，而旨趣已高，摆脱尘坌，真朴处殊近储太祝。”^①“古澹”本是王士禛最为推崇的风格之一，故作者的这类诗也可称之为“神韵体”。

谢重辉集中其实不尽如邓之诚所说“专作闲适语”^②，而是写有不少讽刺当道、同情农民的作品，王渔洋称重辉“有元次山、杜清碧其人者，相赏于弦指之外而已”^③，是有一定根据的。当然，谢重辉集子里也还有不少题咏家存遗物的作品，谈不上多少审美价值，且《杏村诗集》作于晚年，多少显示出作者的衰惫之气，整体成就不及田雯。不过，诚如袁行云所说：“山左诗人中，亦可名家。”^④

田霖，字子益，号乐园，又号香城居士，山东德州人，田雯之弟。康熙二十五年（1686）拔贡生，授堂邑县教谕，以病未赴，隐居乡里。于所居竹竿巷建数帆亭，艺菊为乐；又自编竹篱围墙，号曰“香城”，自称香城先生，又号“菊隐”。有《鬲津草堂诗集》六卷，其中包括《五字古体诗》一卷，《五字今体诗》一卷，《菊隐诗》一卷，《南游稿》一卷，《绝句诗》一卷和《乃了集》一卷。

田霖的诗风与其兄田雯不同，《四库全书总目·〈鬲津草堂诗集〉提要》指出：“（田）雯才调纵横，沿几社之余风，以奇伟巨丽自喜，与王士禛同郡、同时而隐然负气，不相上下。……（田）霖乃独从士禛游。”王渔洋曾经为田霖的诗集作序，序中称：“昔司空表圣作诗品凡二十四，有谓‘冲澹’者，曰‘遇之非深，即之愈稀’；有谓‘自然’者，曰‘俯拾皆是，不取诸邻’；有谓‘清奇’者，曰‘神出古异，澹不可收’。是三者，品之最上，而子益之诗有之。视世之滔滔不

① 沈德潜：《清诗别裁集》卷十三，第534页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第699页。

③ 王士禛：《杏村诗总评》，载《杏村诗集》卷首，《四库存目丛书》本。

④ 袁行云：《清人诗集叙录》，第470页。

返者,不可同日而语矣。”^①很明显,王渔洋是将田霖的诗视为神韵一格的。

今观田霖诗,五言实属平平,无明显特色,唯七言绝句,自然冲淡,有一唱三叹之效。《四库全书总目提要》指出:“大抵生平为诗,以七言绝句自负,自少至老,亦惟是体特多云。”孙莪山《鬲津草堂绝句诗序》也说:“今先生之于此体(七绝),为之独多而工。”并认为:“风流映照,千古不绝无疑。”这里且引四首:

坐久原因恋众芳,主人不遇亦何妨。折枝病菊登驴背,冷雨酸风返草堂。

——《访东村吴秀才看菊不遇冒雨而归》之二

蔬送儿童酒过墙,犹存礼数在村庄。那愁投报无佳物,赤枣黄梨满院香。

——《村居词十首》之二

篮舆稳坐挂酒瓢,独出城闉兴自饶。秋水多情山色近,人从画里过红桥。

——《维扬出游》

老僧同我坐云亭,话到齐梁事杳冥。独有台边雨花处,至今芳草尚青青。

——《登雨花台》

田霖的七言绝句显然受到王渔洋的影响,完全称得上是神韵诗,艺术价值颇高。卢见曾在《国朝山左诗钞》卷四十二中指出:“(田霖)先生颖悟绝人,早受知于学使者宫定山梦仁,拔入太学,游京师,与海内前辈角雄争长,其诗朝脱稿而夕流传,才名藉甚。诸老既没,岿然灵光,执骚坛牛耳者垂三十年。余

^① 王士禛:《鬲津草堂诗集序》,《蚕尾文集》卷一,《王士禛全集》,第1799页。

年弱冠始学诗，即深蒙先生奖进，为较辩声律，陶融风雅，以所闻于前哲者开钥发篋而见示至今，于诗学源流粗有所得，实瓣香于先生者为多。盖先生学诗于渔洋。”卢见曾对田霖的评价不免有言过其实之处，然而，因此也可以看到田霖承受王渔洋的影响、然后又对后人发生影响的情况。

吴雯，字天章，号莲洋，原籍辽阳，顺治初其父允升任职山西蒲州，全家迁入关内，后父卒于任上，雯遂寄籍蒲州。为诸生，在家躬耕奉母，苦于贫困。曾多次出游，足迹遍于燕赵齐鲁梁宋吴越等地，归而有诗。游京师时，王渔洋一见骇叹，目为仙才，于是拜渔洋为师，刘体仁、汪琬、梁缉等人亦相与推崇。然科举始终不利，康熙十八年（1679）举博学鸿词，又不中选，竟抑郁而终。王渔洋为其作墓志。有《吴莲洋集》二十卷，存诗二千余首。

渔洋对吴雯评价甚高，认为：“汉魏以来二千余年间，以诗名家者众矣，顾所号为仙才者，唯曹子建、李太白、苏子瞻三人而已。本朝大一统阅六十载，作者亦多矣，余独以仙才许蒲坂吴君。此余之私言也，亦天下之公言也。”（《莲洋诗钞序》）实际上吴雯诗原有慷慨愤激一面，因受晋中雄壮山川之影响，又为自己生平不遇所激，故与渔洋不甚相同，诸如“倦吟豪士赋，愁听酒人箏”（《途次》之一），“卑己延三益，狂言骂五侯”（《怀昉思》），“爱尔文千卷，依然行路难”（《赠历城王秋史》之一）等诗句，集中原不为少。故《四库全书简明目录·莲洋诗钞》认为：“雯天才雄骏，有其乡元好问之风，最受知于王士禛，而其诗激昂沉著，实与士禛异趋。”

另外，吴雯的七言古诗神采飞扬，意象瑰丽，颇有李白之风。试引曾获渔洋激赏的一首七古为例：

去年九月长安来，鲤鱼风起船旗开。今年三月旧山去，马上绿杨掠飞絮。旧山风景复何如？昨日家人有报书。当门万里昆仑水，千点桃花尺半鱼。

——《次青县题壁》

此诗想象飞驰，语势畅快，实有接近李白处。其实吴雯的五言诗更具此风，试

举《雨中登岳阳楼》一作：

白云满南岳，随风来洞庭。波涛仍接连，坐失君山青。却上岳阳楼，愁心晚冥冥。飞仙不可招，残蝶盘饥鹰。我生何劳苦，万里如流萍。艰难思往哲，谁能安心形。遥搴野竹绿，俯掇春兰馨。千年花与草，不独怨湘灵。

此类诗无论意象、语言、态度，均近李白，可谓“几几望青莲之门户”^①然而，朱彝尊又认为：“把君行卷谁堪并？除是番禺屈大均。”（《题吴征君雯诗卷二首》之二）屈大均五言诗本近李白，说吴雯接近屈大均，也对；只是他们所处境遇不同，大均多兴废之感，而吴雯则富个人慨叹。王渔洋视吴莲洋为“仙才”，当和上述作品有关。沈德潜于《清诗别裁集》中指出：“然新城（渔洋）之诗牢笼众有，熔铸群言，而征君不使才，不逞博，不尚声华，不求媚好，固各行其是者。而新城赏之，不啻口出，意所合者在神理意味，而不在轨辙之同途者耶？”^②沈德潜从诗歌兴象、神理的角度评诗，认为二人有契合之处，亦较符合他们的实际。

其实吴雯集中和王渔洋最为接近的还是清远淡泊一类的即景抒情诗，也以五言为主，包括《西山》组诗、《西城别墅》组诗、《艺圃十二咏》等。这里举两首以示：

落日山风吹，长松乱清影。白云逗残雪，忽见前峰暝。野鸟下寒竹，孤僧汲修绠。聊欲遂幽寻，理策渡西岭。

——《阳山》

密霰夜已零，杳霭漕河路。朝来南浦望，谁蹑东郭屐。柴门半隐显，静掩溪边树。一鸟破烟飞，有人雪中渡。

——《春雪晓望》

① 郭麐：《灵芬馆诗话》卷二，《续修四库全书》本。

② 沈德潜：《清诗别裁集》卷十四，第579页。

此类五言古诗颇有王维风度,应该说更近王渔洋的审美理想,故渔洋尝说:“仆与海内谈诗几五十年,雅才固不乏,然得髓者,终属蒲坂生。”^①无疑,吴雯应属于神韵派中的骨干成员。

王莘,字秋史,号蓼谷,原籍浙江余姚,年十四随父迁济南,遂定居山东。少负异才,诗名早布,“落拓不偶,人目为狂”(《清史稿·王莘传》)。筑屋于济南南郊望水泉边,号曰二十四泉草堂。长期科举不利,又患狂疾、耳聋,愈加闭门苦吟,息交绝游,自称“病榻经年卧,双扉尽日关”(《病怀》)。四十八岁方中进士,授知县,以母老,改成山卫(山东荣成)教授,到任不久,自动解职归乡。《清史稿》有传。著有《二十四泉草堂集》十二卷,存诗一千余首。

田雯、王士禛都十分赏识王莘之诗,曾为其诗集作序,田雯视王莘诗为“骚体之遗”,而王士禛则称赏王莘“狂态何妨嘲阮籍”(《王秋史下第后久无书至作诗讯之》)的同时,给予其诗以很高评价:“秋史之诗骀儻有奇气,不屑一语雷同,而气味澄复,如清沅之贯途,与其人绝相似。”^②王秋史诗中确有不少慷慨不平之声,如“富贵须何时?贫病乃双足”(《重阳日思归理溪堂读书》),“底事还余禅悦在,中年但有酒悲多”(《九日等瓦官署中高处》),“失路江湖空放浪,随堂粥饭又黄昏”(《夜坐怀泉上》)等。但更出名的乃是即景抒情之作,曾经广为流布。这里试引两首:

柴门寂寂夕阳横,满目芦花野水明。黄叶下时牛背晚,青山缺处酒人行。因循丙舍身将隐,料理丁年志未成。搔首西风终漠落,不知何日始躬耕。

——《秋居赤霞山庄感咏》

何处簌簌有敝庐,空存老树与清渠。乱泉声里谁通屐,黄叶林间自著书。草色又新秋去后,菊花争放雁来初。菰畦舍北余多少,取次呼童

① 见郑方坤:《国朝名家诗钞小传》卷二。

② 王士禛:《二十四泉草堂集序》,《蚕尾续文集》卷一,《王士禛全集》,第1996页。

一荷锄。

——《南园》

王苹诗里黄叶的意象频频出现,衬出作者所处的一派荒凉、寂寞的境界,当时人称其“王黄叶”。如上所引,王苹的七律写得较好,属于神韵一脉,除上举之外,佳句还有“灯绿一千余里梦,叶黄七十二泉秋”(《雨中夜坐念从兄元铭将归述怀送别》)、“草长闲寻挑菜路,莺啼似促赛神钱”(《壬申二月晦日》)、“衣上酒痕人渐老,柳边春事水初生”(《郑州道中感怀》)等。另外,他的七绝也写得不错,如:“湖干烟乱柳毵毵,是处桃花雨半含。七十二泉春涨暖,可怜兄说似江南。”(《客有询济南风景者示以绝句》之一)“山行鸡犬寂无哗,寒溜湾环更几家。岳色压檐残雪在,柴门日午落松花。”(《黑水湾》)等等。这位身世凄凉却又自甘寂寞、隐身泉林的渔洋同乡,当然也是神韵派的代表作家。

洪昇,字昉思,号稗畦,钱塘人。清初著名戏曲家,著有《长生殿》、《天涯泪》等传奇,《四婵娟》等杂剧,与戏曲家孔尚任并称“南洪北孔”。实际上洪昇也是著名的诗人,曾在京师国子监生期间从王渔洋学诗^①,渔洋在《香祖笔记》卷九中说:“昇,予门人,以诗有名京师。”并将他与吴雯并提,称:“皆士之才而不遇者,而天终厄之如此,惜哉!”。乾隆时袁枚更进一步指出:“人但知其(洪昇)《长生》曲本,与《牡丹亭》并传,而不知其诗在汤若士(显祖)之上。”^②给予了很高评价。

洪昇比王士禛小十一岁,一生不得志,年轻时因遭家难,长期流寓京师。性格孤傲,“交游宴集,每白眼踞坐,指古摘今,无不心折”(徐麟《长生殿序》),也因此得罪权贵,不得入仕途。康熙二十八年(1689),因于佟皇后丧事期间搬演《长生殿》传奇,被劾除国子监籍,返归家乡,同时被遣的还有时为太学生的查慎行和任右春坊右赞善的赵执信两位著名诗人。洪昇后于南方游历途中坠水而死,终年六十岁。诗集现存有《稗畦集》一卷,《稗畦续

^① 参见章培恒:《洪昇年谱》,上海古籍出版社1979年版,第144页。

^② 袁枚:《随园诗话》卷一,第56页。

集》一卷。

作为身世坎坷的作家，洪昇集中亦有反映民众生活、指责当道的作品，如《衢州杂感》十首、《征兵》等，但更多的还是抒写个人的不幸。这里举两首：

举世知音少，胡为复远征。艰危频削迹，辞赋岂谋生。夜雨孤舟泊，霜风瘦马鸣。三年行万里，贫病百忧并。

——《远征》

乱石绕东门，崎岖古道通。一身千里外，匹马万山中。密树遥遮日，轻花逐细风。望云双泪落，非是为途穷。

——《蒙山道中》

此类诗洪昇集中不少，完全属身世悲慨，写得比较动人，有些对联堪称警策，除上举之作外，还有：“一家歧路哭，六载异乡人”（《戊午除夕》），“祸酷疑天远，心剜觉命微”（《南归》），“蹉跎三月暮，憔悴百年身”（《暮春有感》），“堂上二人年六十，旅中八口路三千”（《夜泊》）等。徐世昌评论洪诗“才人失职，诗多激楚之音”（《晚晴簃诗汇》），的确抓住了他的特点。

不过，作者集中也有淡泊闲远的作品，应受到王渔洋的影响，五言以《西城别墅十二咏》为代表，风格接近孟浩然。胡会恩说“五字清真谁敌手”（《赠洪昉思》），当包括这一类作品。实际上，洪昉思的七言律诗并不次于五言，堪称情韵俱佳，和渔洋属一种类型。试举两首：

寻春南出长千里，夹路芳林叫杜鹃。不见高台花作雨，空留废址草如烟。半边钟阜音连郭，一线长江白界天。安得与君终日醉，纵游六代旧山川。

——《与陈挹苍登雨花台遗址眺望》

秦淮烟雨止凄凄，一片轻帆去欲迷。被酒且辞江令宅，看花须上白公堤。曾王旧里多文藻，吴越名山待品题。春向钱塘江畔过，贫家五柳

拂檐低。

——《江宁送鲁留耕太史自吴门游浙》

此类七律摇曳生姿，一唱三叹，可谓典型的神韵体，袁枚以为成就在汤显祖之上，洵非虚誉。阮元《两浙輶轩录》也认为，洪诗“高超闲淡，不落凡境”。而沈德潜论定洪昇“渔洋及门中，在吴天章下，余子之上”^①亦是恰如其分的。

王士禄(1626—1673)，字子底，又字伯受，号西樵山人，王士禛的长兄，比士禛大八岁。士禄亦是清初著名诗人，与士禛并称“二王”。顺治九年(1652)中进士，授莱州府教授，迁国子监助教，历官至吏部考功员外郎。康熙初典试河南，磨勘(复核)时遭吏议下狱，后得雪免归。居数年，起原官，寻又免归。母丧以毁卒，享年四十八岁，《清史稿》有传。著有《十笏草堂集》九卷，《辛甲集》七卷(含《辛丑春诗》、《西辕集》、《尘余集》、《拘幽集》、《上浮甲集》五种)，《上浮集》四卷，《炊闻词》二卷，现存诗一千五百余首，词一百五十余首。

王士禄生前曾自撰《西樵山人传》，自白曰：“山人少抱微尚，慕孟襄阳之为人，学不为仕。”“少攻诗，意取澄澹遥缓，不逐世好，自成一家之体。”^②应该说，王氏兄弟二人在诗歌创作上是有共同爱好的，前述士禛时已提到这一点。然而，根据现存作品来看，士禄的诗风显然与其弟有所不同。

首先，王士禄诗有劲健雄放的一格。当代邓之诚指出：“士禄修洁不及士禛，而笔力劲健过之。”^③其为世人称赏者如《飞龙宫行》、《北固多景楼临眺放歌》、《焦山古鼎歌》、《诏罢高丽贡鹰歌》、《发井陘次故关作》等长篇古风，有杜甫、韩愈、苏轼之气概，雄健高迈显然过于其弟。弟士禛赞扬其兄处也在此：“哲兄拥传太行东，题诗万字飞龙宫。传来奇气动江表，不与时流粉黛同。”(《岁暮怀人绝句》)士禄本人亦公开说过：“鄙人称诗慕韩杜，谓及苏陆皆文雄。”(《答赠邓孝威》)可见，他是有意识学习杜韩诗风的，且此类作品所

① 沈德潜：《清诗别裁集》卷十五，第619页。

② 见王士禛：《王考功年谱》卷一，中华书局1992年版，第82—83页。

③ 邓之诚：《清诗纪事初编》，第675页。

占比例较大。

其次，士禄仕途曲折坎坷，二次罢官，还曾被逮下狱，因而对仕途黑暗的揭露和激愤不平的感慨比其弟要强烈。这部分作品较多集中在《拘幽集》中。如《无庵教余养生之术戏答》中感慨人世云：“百年真乐只衔杯，阅世深时万虑灰。何必琼膏驻金骨，嵇康曾论养生来。”又如《用坡公韵示儿子浣》里叙述狱中惨状云：“梦回铁链冷如雪，胫骨苦弱腕苦孱。臣精已亡魂已失，巫阳虽下何当还。”还有《虫豸诗》二十首，以咏物的方式讥刺当道权贵，其《狗蝇》云：“托体槃瓠族，豕虱略相类。苟苟而营营，名实竟双备。”《叩头虫》又云：“手推故神物，名流解望尘。将军揖客少，莫讶叩头频。”等等。王渔洋称“先生（士禄）诗颇嗜杜”（《王考功年谱》），当亦包括上述作品。

然而，王士禄诗集里毕竟还有神韵一格的作品，与其弟较为相近。士禄自己说钦慕孟浩然，有诗云：“鱼鸟云沙见楚天，清诗句句果堪传。一从时世矜高唱，谁识襄阳孟浩然。”（《读孟襄阳诗有作》）实际上作者不仅从诗品而且从人格上都以孟浩然的继承者自居。试举两首五言诗为例：

细雨催乡思，颓颜就晚醺。炊烟低近屋，杂书湿粘云。远岫苍全失，
虚堂静有闻。秋砧更无赖，几处起纷纷。

——《细雨》

斜栈破山碧，相携坐翠微。夕阳共江影，历乱上人衣。

——《由栈道岩至观音阁看落照》

《清史稿·文苑传》说士禄“诗尤闲澹幽肆”，就是指上引一类作品，它们表达了作者心中淡泊、高远的情怀，与孟诗有一种内在的神契，艺术价值颇高，因而也被视为士禄作品的代表。王士禄的七绝诗也有佳篇，这里举两首：

东阁却来空旧约，朔风忽去又离居。可堪酒醒寒湖外，凉雨遥开建业书。

——《宝应舟中得贻上金陵书感赋》

霜风吹面晓添裘，悵悵烟波江上楼。何日妙高台畔去，青天回眼看扬州。

——《阻风望金山用坡公金山梦中作韵》

莫道春郊乐未央，夜来鬼火尚青苍。凄凉不独吴台路，曾是陈家旧战场。

——《广陵清明曲》之二

上引数作均被王士禛收进《感旧集》里，它们当中有表达兄弟手足情谊的，有描绘自然景物的，也有感慨古今兴亡的，内容尽管不同，“澄澹遥缓”、一唱三叹却完全一样。无疑，这就是兴象玲珑、不可凑泊的神韵诗。其实从某种程度上说，神韵风格原是由士禄先起步，然后再影响到其弟的。所谓“西樵，阮亭长兄，阮亭诗学所从出也”^①。清初诗坛称“二王”，很大程度上就是指他二人这种共同的风格，实事求是地说，神韵诗风是由他们兄弟二人先于京师、而后在扬州共同推向海内的。当然，相比之下，士禄的成就不及其弟，当代邓之诚曾认为：“若谓士禛大家，则士禄当为名家。”^②可谓公允之论。

王士禄还有《炊闻词》（一名《炊闻厄语》），将于下一章论述。

除了上面论到的诗人，可以称为神韵派的诗人还有崔华、宗元鼎、陈奕禧、潘高、田同之以及前面提到的张实居等。他们都受到过王渔洋的影响，且主导风格均为神韵体，又都取得了一定的成就。这些人均属于中下层的文士，并非朝廷声威、太平盛世的鼓吹者，也不是热衷钻营、媚世取悦的投机分子；相反，他们比较看重有自尊、有品位的生活，爱好与大自然相处，与功名社会保持了一定距离。这其实就是神韵诗风的本真意义所在。如果我们从宽泛一点的意义上来看待“流派”这一概念的话，那么，上述作家的确就是神韵

① 沈德潜：《清诗别裁集》卷三，第117页。

② 邓之诚：《清诗纪事初编》，第675页。

诗派。

顺治、康熙两朝是一个由战乱走向和平、由萧条走向繁盛的特定时期，此时流行神韵诗风当然不是偶然的。就其历史意义来说，神韵诗风表现的乃是由鼎革转为盛世过程中人们一种特殊的审美心态。

王士禛对康熙一朝的诗歌创作造成了极大影响，主盟诗坛数十年，同时，他在词的领域也有重要贡献，乃是清初词坛一位开启风气的人物。况周颐曾在《蕙风词话》中指出：“世知阮亭论诗以神韵为宗，明清之间诗格为之一变。而词格之变，亦自托阮亭之名始，则罕知之。”

明代词的创作萎靡不振，处于低谷时期，不能与宋、元相比，直到明末，陈子龙和云间词派崛起，方有所改观。吴梅在《词学通论》中指出：“余尝谓，明词非用于酬应，即用于闺阁。其能上接风骚，得倚声之正则者，独有大樽而已。”^①明清之际，经历了鼎革战乱，部分由明入清的作家如王夫之、万寿祺、吴伟业、曹溶等人开始将深沉、复杂的时代感受注入词的创作中，情况于是有所变化。但清初“词为小技”的观念依然流行，热衷填词者并不多，所以基本上还处于自发、零散状态。

王士禛于顺治末来到扬州以后，在倡导神韵诗风的同时，也汇集了一批喜好填词的朋友，其中重要者有孙默、吴绮、邹祗谟、杜濬、陈世祥、袁于令、陈维崧、彭孙遹、程康庄、董以宁、宗元鼎、汪懋麟等人。他们在交游和登览过程中互相切磋词学，唱和酬答，掀起了一个研讨、创作词的热潮。作者于扬州期间影响最大的是康熙元年（1662）发起的红桥修禊，参加者有袁于令、杜濬、陈维崧、邱象随、蒋阶、朱克生、张养重、刘梁崧、陈允衡等，“山人（王士禛）作《浣溪沙》三阕，所谓‘绿杨城郭是扬州’是也。和者自茶村（杜濬）而下数君，江南北颇流传之，或有绘为图画者，于是过扬州者多问红桥矣”（《王士禛年谱》）。红桥修禊在清初是一次重要的集体创作活动，具有开启风气的意义。吴绮曾指出：“词家旧推云间，次数兰陵，今则广陵亦称极盛。”^②扬州词群的形

① 吴梅：《词学通论》，复旦大学出版社2005年版，第115—116页。

② 沈雄：《古今词话·词话》卷下引，《词话丛编》，中华书局1981年版，第817页。

成对清词走向兴盛起到了重要的推动作用。

此期间,王渔洋和邹祗谟二人还合编了一部词选——《倚声初集》,收录明天启至清顺治共四十年间四百六十余家计一千九百余首词,扬州地区的当代作家也包括在内,且对其中绝大部分作品进行了评点。这是清初第一部大型词选,对提高词的地位、扩大词的影响力、推动清初词的创作意义重大。在该集的序言里,渔洋指出:“诗余者,古诗之苗裔也。”他把词与诗相提并论,这种说法是针对当时视词为“小道”的风气而发的,对提升词的地位有积极意义。与此同时,渔洋又撰写了词话《花草蒙拾》,进一步推广自己的词学观。明代张綖曾指出:“按词体大略有二,一体婉约,一体豪放。婉约者欲其词情蕴藉,豪放者欲其气象恢弘。”张綖首次区分词为两大流派,接着他又提出:“大抵词体以婉约为正,故东坡称少游今之词手,后山评东坡词虽极天下之工,要非本色。”^①表现出尊婉约而抑豪放的态度。渔洋针对明人这种普遍鄙视豪放风格的倾向,在《花草蒙拾》里指出:“张南湖(綖)论词派有二,一曰婉约,一曰豪放。仆谓婉约以易安为宗,豪放以幼安为首,皆吾济南人,难乎为继矣。”他通过赞扬家乡李清照和辛弃疾两位作家,把婉约、豪放两种词风等量齐观,纠正了明人的偏见,提高了豪放词的地位。渔洋还说:“名家当行,固有二派。苏公自云:‘吾醉后作草书,觉酒气拂拂,从十指间出。’黄鲁直亦云:‘东坡书挟海上风涛之气。’读东坡词当作如是观。琐琐与柳七较锱铢,无乃为髯公所笑。”^②这就为清初苏、辛慷慨苍凉一派的崛起作了理论上的铺垫和准备。

王渔洋本人的词集有两种本子,《阮亭诗余》和《衍波词》,目前尚存一百三十余首作品。据他自己说:“向十许岁学做长短句,不工,辄弃去。”现在所存的是顺治十二年(1655)至康熙二十八年(1689)的作品,其中绝大部分皆为扬州期间所作。

目前的渔洋词集中有相当一部分属艳情词,其中包括《和漱玉词》、《和湘真词》、《和云间诸公春闺》等题目,明显受到了明末风气的影响,所谓“阮亭

① 张綖:《诗余图谱·凡例》,《续修四库全书》本。

② 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第2485页。

沿凤洲(王世贞)、大樽(陈子龙)绪论,心慕手追,半在《花间》”^①,另外,也和他早期创作的香奁诗风格接近。最有名的词句是《蝶恋花》里的“忆共锦裯无半缝,郎似桐花,妾似桐花凤”,因此曾获得“王桐花”的雅号。

不过,渔洋词集中写得最出色的还是山水景物题材的作品,它们以小令为主,风格接近作者的绝句诗。下引数首以示:

送客江船,孤帆点点没天边。却上高楼临极浦。日暮,一线春流如碧玉。

——《南乡子·送别》其一

北郭清溪一带流,红桥风物眼中秋。绿杨城郭是扬州。西望雷塘何处是,香魂零落使人愁。淡烟芳草旧迷楼。

——《浣溪沙·红桥同箴庵茶村伯玘其年秋崖赋》其一

白鸟朱荷引画桡,垂杨影里见红桥。欲寻往事已魂销。遥指平山山外路,断鸿无数水迢迢。新愁分付广陵潮。

——《浣溪沙·红桥同箴庵茶村伯玘其年秋崖赋》其二

黄鹤山前黄鹤鸣,杜鹃楼外杜鹃声。记得戴颙招隐地,共经行。北固云烟春望远,南徐风雨暮潮生。一片澄江如练影,接芜城。

——《山花子·寄程昆仑京口》

这部分作品将写景与怀古融为一体,即景抒情,凄清淡远,犹如一幅幅水墨山水图,具有较高的审美价值。因作者词中往往好用“绿”字,又曾获得“三绿词人”的雅号,这“三绿”乃是:“春水平帆绿”(《桃源忆故人·金钗涧上》)、“梦里江南绿”(《卜算子·记梦》)和“新妇矶头烟水绿”(《南乡子·送别》)。《续修四库全书总目·〈阮亭诗余〉提要》评渔洋词云:“士禛之

^① 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷八,《续修四库全书》本。

词,令曲时有佳篇,同其诗之七绝,盖清雅有余,浑厚不足。”大体上符合他的创作实际。

不过,渔洋词集中还有一些中、长调作品,风格与小令趋异,追踪辛派作家豪放粗犷一路,内涵流露出愤世嫉俗之意,颇值得注意。引两首为例:

屈子离骚,史公货殖,直须一石懵腾醉。胸中五岳不能平,何人解识狂奴意。修竹弹文,绿章封事,聊将笔墨供游戏。茂陵若问马卿才,飘飘大有凌云气。

——《踏莎行·醉后作》

何处放怀,万里之流,千仞之冈。笑非佛非仙,人称散圣,不痴不慧,古号遗狂。蚩触争残,夔蚺观破,慢世须教觅东方。谁解识,有秕糠尧舜,啸傲羲皇。门前一枕沧浪,但秋水逍遥注几章。问旧友谁过,井公园客,新知不厌,负局修羊。金粟前身,玉清往事,游戏人间傀儡场。须回首,是丽农方丈,早认渠乡。

——《沁园春·偶兴与程村羨门同作》其一

可以说,如此愤激的情调在作者的诗集中是看不到的,它们揭示了渔洋内心世界的另一侧面。其实,渔洋的愤世嫉俗思想与魏晋精神也是相通的,“秕糠尧舜,啸傲羲皇”恰恰就是魏晋精神的表现;另外,他自号“阮亭”,也是因为仰慕阮籍的为人(渔洋表兄徐夜在《答阮亭见赠嵇庵诗》中曾经说过:“醉心步兵厨,乃有阮亭字。”)。可以推测,在诗中不便表达这种愤激的情绪,作者将其填入词里。从此亦可见,词在当时乃相对宽松的一种体裁。作者在《阮亭诗余序》中的自白“余落魄之余,聊以寄兴”,看来也非虚言。只是阮籍、嵇康代表了魏晋精神更为愤激的一面,渔洋较多学习的却是魏晋文人超然玄远、醉心山水的一面,随着社会形势的变化,个人地位的改变,原有的愤激一面逐渐地隐没了。

渔洋在理论上兼尚婉约、豪放两支,创作上亦能付诸实践,这一点往往不被人所注意,其实,这正体现了作者兼收并蓄的词学观。汪懋麟评渔洋词云:

“《衍波》一集，既和《漱玉》，复仿稼轩，千古风流，遂欲一身兼并耶？”^①汪的评语是较有眼光的。

第四节 朱彝尊与前期的浙派诗词

康熙年间，诗坛公认与王士禛齐名的诗人是朱彝尊，当时有“南朱北王”之说。朱彝尊不仅在诗歌创作上成就突出，而且于词的领域贡献卓著，乃是浙派的开创者。作为新一代作家，朱彝尊早年曾参加过反清复明活动，后期又进入清廷翰林院，情况比较特殊。由于他的人生经历与王士禛不同，故诗词创作风格和王氏亦有所区别。

一、从反清斗士到翰林侍臣

朱彝尊(1629—1709)，字锡鬯，号竹垞，晚号小长芦钓鱼师，又号金风亭长，浙江秀水人。秀水朱氏在明代亦属簪缨大族，朱彝尊的曾祖朱国祚，万历朝状元，官至户部尚书兼武英殿大学士，即顾炎武所谓“世业推王谢”者(《朱处士彝尊过余于太原东郊赠之》)。祖父朱大竞官至云南楚雄府知府，嗣父朱茂晖为复社宗盟，亦官至中书舍人。彝尊的生父朱茂曙是天启朝秀才，入清不仕。由于受到家族门风的影响，加上目睹清兵南下的残暴行径，入清后，朱彝尊没有像同龄文人那样选择科举出仕。他本人的说法是：“甲申以后，屏居田野，不求自见于当世。”^②王士禛则称其“少逢丧乱，弃制举，自放于山巅水涯之间，独肆力古学”^③。

其实，于攻读文史和从事创作同时，朱彝尊也在等待时机，欲于政治上有所作为。果然，顺治十二年(1655)，他便赴山阴结识了祁班孙、祁理孙兄弟，并参加了由魏耕、钱缵曾、朱士稚、陈三岛、张近道(宗观)等人组成的反清复明秘密团体。次年，又南下广东，结识了屈大均等人，相约共同从事抗清斗争。朱彝尊的抗清事迹缺乏直接的文献资料，现存诗作中也不见提

① 汪懋麟语，引自沈雄：《古今词话·词评》卷下，载《词话丛编》，第1042页。

② 朱彝尊：《王礼部诗序》，《曝书亭集》卷三十七，《四部丛刊》本。

③ 王士禛：《曝书亭集序》，见《曝书亭集》卷首，《四部丛刊》本。

及,显然已予删除。不过,在存留的为朱士稚所写的一篇墓表里还能看到些许踪迹:

先生(朱士稚)遭乱,散千金结客,坐系狱论死。(张)宗观号呼于所知,敛重赏贿狱吏,得不死,既而论释。宗观闻之大喜,踊跃夜渡江,驰见先生,未至为盗所杀。先生既免系,放荡江湖间。至归安,得好友二人(魏耕、钱缵曾);其一,自慈溪迁于归安者也。自是,每出则三人俱。至长洲,交陈三岛;已交予里中;交祁班孙于梅市,后先凡六人。往来吴越,以诗文相砥砺,吴越之士翕然称之。……己亥,陈君(三岛)以忧愤卒,六人者,丧其一。而先生亦叹息悲思,遂病膈。庚子冬季,疾亟,自归安渡钱塘。以是年十二月日卒于家,年四十七。二人(魏耕、钱缵曾)渡江,经纪其丧,视敛舍,以辛丑二月葬于大禹陵西原,时送葬者百人。予与祁子临穴视其封,恸哭而去。……又明年,壬寅六月朔,二人(魏耕、钱缵曾)坐惨法死,祁子亦株系戍极边以去。当予与五人定交,意气激扬,自谓百年如旦暮,何期数岁之间,零落殆尽!

——《贞毅先生墓表》

这篇墓表作于康熙初年,文中所谓的“以诗文相砥砺”乃从事抗清活动的代语。当时通海案已经爆发,山阴秘密集团因策应郑成功、张煌言水师攻打长江,遭到清廷的残酷镇压。陈三岛、朱士稚前已“以忧愤卒”,另外三人却不能幸免,魏耕、钱缵曾二人“坐惨法死”,祁班孙流放极地。只有朱彝尊避祸永嘉,偶然逃脱。作为秘密集团的仅存者,彝尊在文中感叹说:“何期数岁之间,零落殆尽!”当代邓之诚在论述朱彝尊生平时也说:“(彝尊)壮岁欲立名行,主山阴祁氏兄弟,结客共图恢复。魏耕之狱,几及于难,踉跄走海上。会事解,乃赋远游,以布衣自尊。”^①这是符合历史实际的。相关记载还可参看全祖望的《雪窦先生坟版文》一文。

此后,朱彝尊离开家乡,北上山西,继而转客山东,又南下福建、江苏等

^① 邓之诚:《清诗纪事初编》,上海古籍出版社1984年版,第747页。

地,经历常年的游幕生活。其间,又结识了顾炎武、纪映钟等人,“其所交类皆幽忧失志之士”(朱彝尊《王礼部诗序》)。这段经历乃作者前期生活在另一种形式下的继续,诗人没有放弃初衷,依然保持了原有的立场和气节,所谓“以布衣自尊”。当代朱则杰指出:“整个游幕时期,是他思想最为苦闷的时期,但同时,却又是他文学创作最为旺盛的时期。”^①可以说,直到五十岁以前,朱彝尊的生平经历与遗民作家一样,并无二致。

康熙十八年(1679)为朱彝尊人生道路的转折点。那一年朝廷首开博学鸿词科,朱彝尊与李因笃、严绳孙、潘耒四人以布衣被荐应试,继授翰林院检讨,充《明史》纂修官,成为清朝政府的官员。李因笃不久以母病辞归,而朱彝尊等三人却留了下来。以后彝尊又充日讲官,知起居注,直至入值南书房,升迁为皇帝身边的侍从之臣。由于地位身份变了,对待清廷的态度也随之发生了转变,彝尊曾写过一系列为清朝歌功颂德的作品。康熙二十三年(1684),因违例带人入内廷抄书被劾滴官。二十九年(1690)官复原职,两年后又再度罢官,终于六十四岁时辞归故里。

归田后,朱彝尊除了外出旅游,专心著述,还数次于康熙帝南巡期间迎銮、送驾,得到过御书“研经博物”的匾额。虽已退職归里,朱彝尊对清廷的态度实际上依然没变,尽管他也曾将自己的诗文集命名为《腾笑集》,且在文章中表示过忏悔之意,甚至还写过表达民族气节的诗作,但毕竟接受了清廷一统天下的现实,并最终依附了这个政权。

总的来讲,朱彝尊前期经历与遗民的作为基本相同,后期选择出仕的道路,和同时代大部分士人趋于一致。其不同之处仅仅在于:这个选择来得晚了一些。

二、前后异轨的诗歌创作

朱彝尊一生著述丰富,初刻有《竹垞文类》二十六卷,出仕后又刻有《腾笑集》八卷,《南车草》一卷,晚年手自删定为《曝书亭集》八十卷。现存诗作二千余首;此外,又著有《经义考》三百卷,《日下旧闻》四十二卷,《明诗综》一百

^① 朱则杰:《朱彝尊研究》,浙江古籍出版社1993年版,第14页。

卷,《明词综》一百卷,《词综》三十卷等,属学识渊博、涉猎广泛的学者型作家。

朱彝尊的诗歌创作大抵可以分为前后两个时期,以康熙十八年(1679)为界。前期带有反清色彩的作品大多已被作者删除,今天看不到全貌。他本人曾说:“自十余年来,南浮滇桂,东达汶济,西北极于汾晋云朔之间,其所交类皆幽忧失志之士,诵其歌诗往往愤世嫉俗,多离骚变雅之体,则其词虽工,世莫或传焉。”(《王礼部诗序》)“愤世嫉俗”类作品在当时形势下当然不可能流传,而他本人的情况也正是如此,所谓“信夫,传者之难”。但尽管如此,保留下来的作品依然夹带了时代气息,感情真诚而深挚,所谓“胎息深厚,气韵亦复悲浑”^①,具有较高的历史价值和艺术价值。

这里举几首作品来看一下:

我欲悲歌,谁当和者?四顾无人,茕茕旷野。

——《悲歌》

臂上黑雕弧,腰间金仆姑。突骑五花马,射杀千年狐!

——《少年子》

天书稠叠此山亭,往事犹传翠辇经。莫倚危栏频北望,十三陵树几曾青!

——《来青轩》

节物惊人往事非,愁看燕子又来归。春风无限伤心地,莫近乌衣巷口飞。

——《同沈十二咏燕》

杰阁临江试独过,侧身天地一悲歌。苍梧风起愁云暮,高峡晴开落照多。绿草炎洲巢翠羽,金边沙市走明驼。平蛮更忆当年事,诸将谁同

^① 林昌彝:《海天琴思续录》卷一。

马伏波？

——《菰台晚眺》

上述作品虽然没有直接指斥当政，但对社会现实的悲愤不平、对统治者的仇恨和对朱明王朝的怀念还是表达得比较明显的。《少年子》一作虽借用了乐府旧题，然表达的却是当代情怀，诗中的“狐”乃谐“胡”之音，暗指清兵。《菰台晚眺》里的“平蛮更忆当年事，诸将谁同马伏波”亦是借历史人事表达抗清复明的志向。至于《来青轩》、《同沈十二咏燕》二作，则对已经覆亡的朱明王朝表示深切的哀悼，情感亦是相当激越的。

作者集中还有一些直接描写时事、抨击当权者残暴统治的诗作，比较引人注目。引一首如下：

阴风萧萧边马鸣，健儿十万来空城。角声呜呜满街走，县官张灯征马草。阶前野老七十余，身上鞭扑无完肤。里胥扬扬出官署，未明已到田家去。横行叫骂呼盘飧，阑牢四顾搜鸡豚。归来输官仍不足，挥金夜就娼楼宿。

——《马草行》

这首诗在揭露当权者蹂躏百姓、横行霸道的同类作品中当属较为突出者。类似的还有《捉人行》、《北邙山行》、《夏墓荡》、《过吴大村居》、《野外》、《舟近震泽》、《珠江午日观渡》等。此类作品在王士禛的集子中就很少见到。

朱彝尊后期的创作却失去了以前的激愤不平，“大抵平心静气，轻松恬淡”^①，颇有台阁之风。这当中有一部分属歌功颂德之作，如《元日赐宴太和门》、《是日再入保和殿侍宴》、《恩赐禁中骑马》、《除日侍宴乾清宫夜归赋》，还有《平蜀诗》十三章等；更多的则是应酬赠答之作，占据了大部分比重。再就是咏物之作，包括咏藤枕、竹簟、风灯、响竹、冷布、凉棚、竹帘等等。由于作者离开了底层生活，活动局限在京城之内，心态变得满足、平和，作品中打动

^① 朱则杰：《朱彝尊研究》，浙江古籍出版社1993年版，第56页。

人的力量骤然减少了,这是彝尊出仕清朝付出的代价。他本人的表述是:“一变而为骚诵,再变而为关塞之音,三变而为吴侬相杂,四变而为应制之体,五变而成放歌,六变而作渔师田父之语。”(《苕溪诗集序》)显然已意识到发生的变化,但也无可奈何,所谓“情为所移”。不过晚年归田以后,还是写了一些好作品,包括在南下广东、福建期间沿途所作,以及《玉带生歌》这类借题咏文天祥遗砚表达民族气节的诗作。此处举两首绝句为例:

岸阔滩平漾白沙,船人出险鼓停挝。为贪放溜风头坐,不觉蜻蜓上
桨牙。

——《水口》

社公小雨不粘沙,瞥见迎风燕子斜。料是东家巢已定,但来花底啄
芹芽。

——《春日南垞杂诗》之五

对朱彝尊诗歌的评价,评论家大多认为:其长处在“才藻魄力”。如全祖望说:“国朝诸老诗伯,阮亭以风调神韵擅场于北,竹垞以才藻魄力独步于南,同岑异苔,屹然双峙。”^①杨际昌《国朝诗话》也指出:“秀水朱检讨竹垞与王阮亭齐名,世称南朱北王。王专擅风神,朱兼骋才藻,以云作家,皆非妄有名也。”^②当代朱则杰亦如此看:“朱彝尊与王士禛诗名相埒,其创作则各有千秋。王士禛以‘神韵’胜,朱彝尊则以‘才藻’胜。”^③我们知道,王士禛诗追求澹远超逸,颇乏豪健之气;如此,朱彝尊的悲壮雄浑便显出其魄力来了。即便是写景,竹垞的“雷雨忽然天外至,江湖元在地中行”,(《题南昌铁柱观》)“回首秦州落照残,西风远影对巉岩”(《同曹侍郎遥和王司理士禛〈秋柳〉之作》),“辽海月明霜满野,阴山风动草连天”(《梦中送祁六出关》)气势、格局也远比渔洋阔大、豪壮,这是没有问题的。至于“才藻”,应该包含两个方面。一方面指朱彝尊

① 全祖望:《莺脰山房诗集序》,《全祖望集汇校集注》,第609页。

② 杨际昌:《国朝诗话》卷一,《清诗话续编》,第1664页。

③ 朱则杰:《朱彝尊研究》,第98页。

学习唐诗的高华壮丽,词采丰赡、华美。如邓汉仪就说:“锡鬯诗,气格本于少陵,而兼以太白之风韵,故独秀出。”^①《曝书亭集》中众多的五律、五排显然学习杜甫,而像《观海行赠施学使闰章》一类的七古又明显是学习李白,均属高华壮丽的风格。除此之外,钱锺书还认为,早期的竹垞有效法明“七子”之处:“竹垞自作诗,早年与‘七子’同声;特以腹笥弥富,故语少重复,意匠益细,故词加妥贴。”又说:“竹垞诗风调俊逸近何大复,非空同雄杰之才;而书卷繁富类王元美,异于鳞墨守之习。”^②众所周知,“七子”作诗也讲究词采、声调,竹垞对“七子”固有不满意,但基本还是取肯定态度,这点与钱牧斋明显不同。他认为:“明诗之盛,无过正德,而李献吉、郑继之二子深得子美之旨。”^③既然承继“明七子”,就必定好装点词采。以上都是说明朱彝尊以才藻见长的。

另一方面,应该指竹垞诗中学问典故的繁富。朱彝尊是学者型诗人,以学问入诗乃题中应有之意。特别是后期,这一点尤其突出。《四库全书总目提要》指出:“(朱彝尊)至中岁以还,则学问愈博,风骨愈壮,长篇险韵,出奇无穷。”同时代的赵执信也说:“王(士禛)才美于朱(彝尊),而学足以济之;朱学博于王,而才足以举之。”又云:“王爱好,朱贪多。”^④所谓“朱贪多”实际上也是指此而言。上述这些同属于前人评论的“才藻”范围。

我们再从浙江诗歌创作的历程来看,朱彝尊作为浙江籍的诗歌大家,身体力行倡导学问,对这一地区摆脱云间派影响、形成独具特色的浙派风格显然具有重要意义。杨钟羲指出:“浙诗,国初衍云间派,尚傍王、李门户。竹垞出,乃根柢考据,擅词藻而骋警衍。士夫咸宗之,俭腹咨嗟之吟,摈弃不取;风云月露之句,薄而不为,浙诗为之大变,其继别不仅梅里一隅也。”^⑤由此来看,朱彝尊造成的影响实际上要比王渔洋更为深远。

跟创作相比,朱彝尊本人的文学观反而显得迂腐。经学家兼诗人的朱彝尊好强调以六经为宗旨,如“诗篇虽小技,其源本经史”(《斋中读书十二首》

① 邓汉仪:《两浙輶轩录》卷六,《续修四库全书》本。

② 钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,第108页。

③ 朱彝尊:《与高念祖论诗书》,《曝书亭集》卷三十一。

④ 赵执信:《谈龙录》,《赵执信全集》,第540页。

⑤ 杨钟羲:《雪桥诗话》余集卷三,《丛书集成续编》本。

之十一)，“进学之必有本，而文章不离乎经术也”^①，甚至说：“魏晋而下，指诗为缘情之作，专以绮靡为事，一出乎闺房儿女之思，而无恭俭好礼廉静疏达之遗。恶在其为诗也？唐之世二百年，诗称极盛，然其间作者类多长于赋景，而略于言志。其状草木鸟兽甚工，顾于事父事君之际，或缺焉不讲。”^②这类观点出现在清初，未免显得保守、可笑了，而且也和他本人宗尚唐诗的主张相矛盾。不过，竹垞提倡宗经也有其积极的一面，比如他说：“古之君子，其欢愉悲愤之思感于中，发之为诗。今所存三百五篇，有美有刺，皆诗之不可已者也。夫惟出于不可已，故好色而不淫，怨悱而不乱，言之者无罪，闻之者足以戒。”^③强调创作源于生活，有感而发，反对无病呻吟，此当然是正确的。另外，在编辑《明诗综》时，他特地收录了相当数量的明遗民作品，声称：“庶几成一代之书，窃取国史之义，俾览者可以明夫得失之故矣。”（《明诗综序》）这种诗史观无疑也是正确的，论者所谓“最为卓见”^④。

不过，竹垞的诗学思想往往与他本人的创作实践存在抵牾、错位之处，这是需要加以说明的，否则就会产生误解和错判。比如，他强调“事父事君”，反对“闺房儿女之思”，事实上他本人就写了爱情长诗《风怀二百韵》，并于晚年坚持不删，云：“宁不食两庖特豚，不删《风怀二百韵》。”^⑤再比如，他反对唐诗“状草木鸟兽甚工”，但实际上自己集中存有大量刻画山水风光的作品，最典型的是《鸳鸯湖棹歌一百首》。尤其让评论界争论不休的是竹垞究竟属于宗唐还是宗宋一派，至今也没有统一的意见。

就诗歌主张来说，朱彝尊一贯提倡汉魏六朝和唐诗，反对宗法宋诗。比如：“上舍务以汉、魏、六代、三唐为诗，勿堕宋人流派。”^⑥“今之言诗者多主于宋。黄鲁直吾见其太生，陆务观吾见其太褥，范致能吾见其弱，九僧、四灵吾见其拘，杨廷秀、郑德源吾见其俚，刘潜夫、方巨山、杨万里，吾见其意之无余

① 朱彝尊：《与李武曾论文书》，《曝书亭集》卷三十一。

② 朱彝尊：《与高念祖论诗书》，《曝书亭集》卷三十一。

③ 朱彝尊：《与高念祖论诗书》，《曝书亭集》卷三十一。

④ 邓之诚：《清诗纪事初编》，第748页。

⑤ 见袁枚：《题竹垞风怀诗后》小序，《小仓山房诗集》卷九。

⑥ 朱彝尊：《李上舍瓦缶集序》，《曝书亭集》卷三十九。

而言之太尽：此皆不成乎鹄者也。”^①该类言辞在文集中可谓比比皆是。钱锺书在《谈艺录》里认为：“其于宋诗，始终排弃，至老宗旨不变。”当代张仲谋亦指出：“朱彝尊的理论主张与其创作实践是相合的。”^②

那么，朱彝尊的创作情况究竟如何呢？

实际上，作者前后期的创作是有变化的。前期专门学习汉魏六朝和唐代，尝自述：“予少而学诗，非汉魏六朝、三唐人语勿道。”^③后期，特别是归田以后，诗风已有所变化。作者亦尝自述：“中年好钞书，通籍以后，集史馆所储、京师学士大夫所藏弃，必借录之。归田以后，钞书愈力，暇辄浏览，恒资以为诗材。于是缘情体物，不若少时之隘，惟自喻于心焉。”晚年的竹垞实际已突破明七子不法宋诗的框范，兼收唐宋。比如他在《鹄华山人诗集序》一文中曾赞扬鹄华山人云：“故所钞书比予更富，其取材也愈博，宜其诗之雅以醇，闳而不肆，合宋、元以来作者之长，仍无戾于汉魏六朝、三唐人之作也。”这句话完全可以移到竹垞自己身上，即是说，朱彝尊晚年在创作上已开始尝试将汉、魏、六朝、唐、宋、元融合为一体，综合继承，为我所用。

这里举一首作品为例：

建溪饶惊濑，樟滩最巉险。颠波势欲下，乱石故磨飏。湍坳碾作涡，刻露圭就琰。我衰忧患多，过此容色敛。篙师凝睛立，尺水巧回闪。铿然矢投壺，狎恰不误点。轻舟恣一掷，纵若鸟脱鞬。以兹推物理，遇境适夷险。人或发祸机，忌者思尽掩。扬澜沸平地，凿空架崖厂。由来人背噂，未必鬼神贬。济盈轨易濡，忠信幸无忝。习坎入坎凶，既出夫何玷。浮海桴可乘，舟楫况剗剗。

——《樟滩》

此诗作于竹垞晚年南游福建期间。樟滩，又名樟槎滩，在今福建省建阳市东

① 朱彝尊：《橡村诗序》，《曝书亭集》卷三十九。

② 张仲谋：《清代文化与浙派诗》，东方出版社1997年版，第37页。

③ 朱彝尊：《鹄华山人诗集序》，《曝书亭集》卷三十九。

南莲台山下,锦江之中,是一处著名险滩,“顽石森列,元季凿之,舟行最险。”^①诗人在描写舟船穿行惊险历程的同时,也表述了由此产生的哲理思考。此作夸张、刻露的描写近似于韩愈,散文化句式的使用以及描写议论穿插运用的章法又接近于苏轼。读者只需将此作与苏轼的《百步洪》作一比较就可看出,虽然二作一为五言,一为七言,但承继关系还是很明显的。

除此之外,长篇歌行体《玉带生歌》实际上也吸取了宋诗畅达的散化句法,如“亦不识大都承旨赵孟頫”,“共汝草檄飞书意良苦”等。即便晚年的绝句,其实也有相当一部分转向了尖新灵动,大有宋诗意趣,如上面所举两首即是。正因为如此,当代刘世南就客观地指出:“朱氏虽以宗唐为主,但上则溯源于汉魏六朝,下亦不排斥宋元明。”^②袁行云也认为:“其诗唐宋兼采,无考据填实之弊,盖于古无所不学,又能自用,故愈老愈博也。”^③朱则杰更为明确地指出:“朱彝尊的诗歌创作,师法从学唐转向学宋,形式从借鉴达到创新,这种演变客观上也反映了清初大多数诗人共同的创作道路。”^④诚如上述诸家所云,应该说,前期的朱彝尊以宗唐为主,承袭古人的成分相对较多,后期眼界逐步扩大,开始尝试在综合前人基础上体现个人的色彩,所以艺术的独特性反而更突出一些,这也是客观事实。而这一点,恰恰成为日后浙江地区诗人继承和发挥的重点。

一个作家的文学主张和创作实践不相一致,其实并不罕见。相比之下,文学主张是理性的产物,更容易受到社会意识形态的制约、时代风气的挟裹,而创作源自内心的感情冲动,更具生命活力,也更容易变化。朱彝尊作为一名学者型作家,情况尤其如此。所以说,尽管文学主张与创作实践有所差异,朱彝尊依然不愧为引领风气的大家。

三、浙派的一代词宗

如果讲,王士禛倡导神韵诗风,在康熙朝风靡一代的话,那么,朱彝尊则

① 蒋廷锡等:《大清一统志》卷四百三十一,《四部丛刊》本。

② 刘世南:《清诗流派史》,第180页。

③ 袁行云:《清人诗集叙录》,第293页。

④ 朱则杰:《朱彝尊研究》,第101页。

是以清空、醇雅的词作和理论开创了清初词坛的新时期,他不仅创立了浙西词派,而且影响所被,延及有清一朝。

朱彝尊自顺治年间开始填词,创作活动一直持续到晚年,共辑有五种集子:《眉匠词》一卷,《江湖载酒集》三卷,《静志居琴趣》一卷,《茶烟阁体物集》二卷和《蕃锦集》一卷。后四种被作者晚年收进《曝书亭集》,又作了增删。当代屈兴国在前人的基础上再度整理,编有点校本《朱彝尊词集》,收词六百余首,是目前最完备的本子。

作为清初词坛的大家,朱彝尊改变了自明代以来词基本局限于男女艳情的格局,将笔触伸向了广阔的社会生活,他借助词这种特殊诗体传达出复杂人生经历中的种种感受,并通过书写这种感受,展现了该阶段的时代精神。彝尊创作最辉煌的一段是在康熙初至康熙十七年(1678)这个漂泊南北、“羁愁潦倒”的时期,那是作者平生最落魄、内心最苦闷的时期,其获得的人生体验主要集中在《江湖载酒集》里。此集有一首《解佩令·自题词集》,很能概括他本人的创作特点:

十年磨剑,五陵结客,把平生涕泪都飘尽。老去填词,一半是、空中传恨,几曾围、燕钗蝉鬓。不师秦七,不师黄九,倚新声、玉田差近。落拓江湖,且分付、歌筵红粉。料封侯、白头无分!

此作开首,把十多年奔波奋斗从事反清复明活动的经历用三句话做了精炼总结,一出手就与花间传统不同,令人激愤感慨。接下来不作铺展详写,却提出了“空中传恨”,实际上表明特定时代条件下抒发这种情感的方式。下阕追溯艺术传统,尊南宋张炎为取法对象,与上阕形成呼应。再后,把“落拓江湖”和“歌筵红粉”联系起来,说明:“燕钗蝉鬓”只不过是作者在排遣愁恨,因为“料封侯、白头无分”。该词展示的内涵正是前期创作的主流,它是朱彝尊得以在清初屹立词坛、成为大家的依据所在。

谈到“空中传恨”,怀古词应该算是一类。作者于词作中假借咏怀历史古迹抒发故国之思和亡国之痛,表达了自己的政治志向,它们与泛泛的怀古之作不同。下面举两首:

崇墉积翠，望关门一线，似悬檐溜。瘦马登登愁径滑，何况新霜时候？画鼓无声，朱旗卷尽，惟剩萧萧柳。薄寒渐甚，征袍明日添又。谁放十万黄巾，丸泥不闭，直入车箱口。十二园陵风雨暗，响遍哀鸿离兽。旧事惊心，长途望眼，寂寞闲亭堠。当年锁钥，董龙真是鸡狗。

——《百字令·度居庸关》

当年博浪金椎，惜乎不中秦皇帝！咸阳大索，下邳亡命，全身非易。纵汉当兴，使韩成在，肯臣刘季？算论功三杰，封留万户，都未是，平生意。遗庙彭城旧里。有苍苔、断碑横地。千盘驿路，满山枫叶，一湾河水。沧海人归，圯桥石杳，古墙空闭。怅萧萧白发，经过揽涕，向斜阳里。

——《水龙吟·谒张子房祠》

前一首《百字令》，咏叹的居庸关在北京昌平县西北的军都山上，层峦叠嶂，奇险天开，是京师北方的门户。作者于此联想起很多历史往事，词中提到明代的“十二园陵”，又列举“十万黄巾”、“董龙”等古代人事，但表达的无不是明清易代的悲痛。词人只用“旧事惊心”四字来总括，并不将其点破。严迪昌评论说：“然而即若高吭一曲，也是音调高亢而词意朦胧，不作满弓之发，此即是‘空中传恨’。从手法上讲，也就是侧锋之用，以及化实为虚。”^①后一首《水龙吟》，作于彭城（徐州），借赞叹汉代名相张良的才华和气节，抒发自己壮志未酬的悲愤，“哀伤的是才无所用，徒然耗尽年华。作为借古述怀之篇，意味浓郁沉深。”^②同类作品还有《消息·度雁门关》、《满庭芳·李晋王墓下作》、《秋霁·严子陵钓台》、《买花声·雨花台》、《凤蝶令·石城怀古》、《满江红·吴大帝庙》、《夏初临·天龙寺》、《金明池·燕台怀古和申随叔翰林》等。此类作品往往激昂慷慨，大有南宋辛弃疾悲壮豪放之风。后期浙西派作家郭麐指出：“激昂慷慨，迦陵为最，竹垞亦时用其体，如《居庸关》、《李晋王墓》诸作，

① 严迪昌：《清词史》，江苏古籍出版社1990年版，第243页。

② 严迪昌：《清词史》，第244页。

直欲平视辛、刘，自出机杼。”^①这些作品固然采用了“空中传恨”的方式，但时代精神还是十分鲜明的，所谓“以吊古之笔写旅行之景，无一字不精神”^②。

另一类“空中传恨”式的作品则属于抒写羁旅愁思的。通过抒发南北漂泊、怀乡思归的情绪表达了作者落拓不偶、四处飘零的怨恨。亦试举两首：

背郭鹄山村，客舍云根。落花时节正销魂。又是东风吹雨过，灯火黄昏。独自引清樽，乡思谁论？声声滴滴夜深闻。梦到江南烟水阔，小艇柴门。

——《卖花声》

菰芦深处，叹斯人枯槁，岂非穷士。剩有虚名身后策，小计文章而已。四十无闻，一丘欲卧，漂泊今如此。田园何在？白头乱发垂耳。空自南走羊城，西穷雁塞，更东浮溜水。一刺怀中磨灭尽，回首风尘燕市。草鹧捞虾，短衣射虎，足了平生事。滔滔天下，不知知己谁是？

——《百字金·自题画像》

由于常年漂流，生发倦游思乡之情是十分自然的，但作者并未交代不归乡的原因，实际上是抗清失败，战友牺牲，避祸远游。故此种思乡之愁亦属于“空中传恨”。陈世焜指出：“竹垞词，无论自作及题他人词集，俱是一团感喟，却只不露。其词深厚和平，其意则看破红尘，不如归去。读者试于言外求之，其一唱三叹之神，至今犹在人耳。”（《云韶集》评语）的确如此。这种作品与上举第一类作品其实又是相联通的。另外，此种作品还往往通过描写景物来创造意境，以表达作者深沉忧郁的情怀，艺术上别具一格。除上举二作外，佳句还有“今年寒食尚横汾，又听觴箫吹入杏花村”（《虞美人》），“微风何寺钟，夕曛岚翠重。十里鱼山断处，留一抹，枣林红”（《霜天晓角》），“风萧萧，夕阳古岸卢沟桥。卢沟桥，沙回小市，柳折长条”（《秦楼月》）等等。严迪昌指出：

① 郭麐：《灵芬馆词话》卷二，《词话丛编》，第1535页。

② 陈廷焯：《词则·放歌集》卷三，《四部丛刊》本。

“读这类作品显然感到蒋捷《竹山词》的风神。由此就可理解朱彝尊何以列蒋竹山为姜夔、张炎一派的审美依据,同时也能较切实地把握其倡导‘清空’的‘清’的底蕴。”^①

《江湖载酒集》中还有一些冶游狎妓之作,虽属作者漂泊境遇下无聊排遣的行为,但终究谈不上审美意蕴,更不属“空中传恨”和“清空”之美,故不能与前两类作品相提并论。

不过,《静志居琴趣》一集,叙写作者真实的爱情经历,却具有相当之审美价值。大多数学者认为,《静志居琴趣》中的女主人公是作者的妻妹冯寿常,集中所写与《风怀二百韵》所咏其实是一件事,所谓“其实《静志居琴趣》一卷,皆《风怀》注脚也”^②。由于集中所咏为一件事,而且是作者苦苦相恋的经历,便突显了其专注和钟情,毕竟与逢场作戏的冶游之作不同。有学者认为:“在某种程度上具有蔑视封建礼教、尊重男女爱情的进步因素。”^③或许,此便是它今天受人重视的原因所在。

《静志居琴趣》的八十三首作品中,作者以白描手法、家常语言,将这一段凄美的故事演绎得动人心弦。试举两首为例:

一箱书卷一盘茶磨,移住早梅花下。全家刚上五湖舟,恰添了、个人如画。月弦新直,霜花乍紧,兰桨中流徐打。寒威不到小蓬窗,渐坐近、越罗裙衩。

——《鹊桥仙·十一月八日》

兰桡并载出横塘,山寺踏春阳。细草弓弓袜印,微风叶叶衣香。湾流水,半竿斜日,同上归艎。赢得渡头人说,秋娘合配冬郎。

——《桂殿秋》

评论界历来对《静志居琴趣》评价很高,陈廷焯认为:“尽扫陈言,独出机

① 严迪昌:《清词史》,第246页。

② 冒广生:《小三吾亭词话》卷三,载《词话丛编》,第4711页。

③ 朱则杰:《朱彝尊研究》,第73页。

杼。艳词有此，匪独晏、欧所不能，抑李后主、牛松卿亦未尝梦见，真古今绝构也。”^①当代屈兴国、袁李来亦认为：“将所谓‘艳科’升华到高尚的情操的表现，展示出新的光彩。”^②陈士彪又进而评论其创作手法云：“很少用典，纯以白描取胜，每每于细微处见真意，于平淡中见深情。”^③从现代的审美立场看，该组爱情词的确有它与众不同的精神价值和艺术成就；同时，也是作者“清空”理想的一种体现。

《江湖载酒集》和《静志居琴趣》是朱彝尊前期创作的两个代表，也是作者一生最高成就的体现。康熙十八年（1679）以后，朱彝尊的创作便开始转变，更多的以咏物为主。此也是继承南宋姜夔、张炎等人擅长咏物的传统，《茶烟阁体物集》便是其代表。严迪昌在《清词史》中指出：“犹如《江湖载酒集》后来增入不少康熙十七年后的作品一样，《茶烟阁体物集》二卷内也有较前的咏物之篇，但这部《体物集》基本上是后期所作，而且也是浙西词派群起效仿、大开咏物之风的滥觞。”^④应该说，《茶烟阁体物集》中一部分作品还是有寄托的，如题赵孟坚水墨水仙画云：“亡国春风，故宫铅水，空余芳草，冷花开遍江南岸。王孙老矣，文采风流，墨池笔媚，泪痕都染。”（《笛家·题赵子固画水墨水仙》）又如题雁云：“结多少悲秋愁侣，特地年年，北风吹度。紫塞门孤，金河月冷，恨谁诉？”（《长亭怨慢·雁》）显然寓有家国之恨。但是，该集大多数作品却纯属炫耀才学的游戏笔墨，如咏猫、蟹、鹅、鸭、河豚、蛤蜊等，其中某些咏物词虽仿南宋《乐府补题》原调而作，却抽去了原作的深沉意蕴，缺少内在的情感生命；更有甚者，描写女人的额、鼻、齿、肩、臂、膝、乳等，流于低级趣味。陈廷焯批评说：“竹垞《茶烟阁体物集》二卷，纵极工致，终无关于风雅。”^⑤严迪昌则指出：“朱彝尊后期创作阶段实际上是他从《江湖载酒集》的词风逆转蜕变的时期。”^⑥这些批评都是击中要害的。与作者的诗歌创作一样，词作前后期的落差实际上是社会大环境变化以及作者本人身份地位改变

① 陈廷焯：《白雨斋词话》卷三，人民文学出版社1959年版，第70页。

② 屈兴国、袁李来：《朱彝尊词学评议》，载《南京大学学报》，1989年第一期。

③ 陈士彪：《〈曝书亭词〉略论》，载《杭州师范学院学报》，1986年第三期。

④ 严迪昌：《清词史》，江苏古籍出版社1990年版，第249页。

⑤ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷七，第180页。

⑥ 严迪昌：《清词史》，第251页。

所导致的结果。

朱彝尊在词学界的影响不仅因为其创作,同时也由于其倡导的具有时代特色的词学观。从某种程度上说,朱氏的词学思想对清代词坛造成了更为深远的影响。

首先,朱彝尊力辟陈说,给予词的地位、功能以新的定位:

词虽小技,昔之通儒巨公,往往为之。盖有诗所难言者。委曲倚之于声,其辞愈微,而其旨益远。善言词者,假闺房儿女子之言,通之于《离骚》、“变雅”之意,此尤不得志于时者所宜寄情焉耳。^①

早在竹垞之前,王士禛便提出过推尊词体的说法:“诗余者,古诗之苗裔也。”但王氏并没有说明词本身的特长所在,它不同于诗的审美功能为何。朱彝尊指出了这一点,他认为,词一是“倚之于声”,二是“假闺房儿女子之言”,所以,“其辞愈微,而其旨益远”。这就比王士禛进了一步。不仅如此,朱彝尊进而指出,词能“通之于《离骚》、“变雅”之意”,“此尤不得志于时者所宜寄情焉耳”,这样,就突显了清初的时代精神,把词与时代、与重大社会生活联系在了一起。应该说,这是词学史上极其重要的一笔。

其二,提出了宗法南宋作家姜夔、张炎的主张。朱竹垞在他所编的《词综》发凡中指出:“世人言词,必称北宋,然词至南宋,始极其工,至宋季而始极其变。姜尧章氏最为杰出。”我们前面所引的《解佩令》词云:“不师秦七,不师黄九,倚新声,玉田差近。”意思也是一样的。清初词坛风气原为“无人不晚唐”^②,朱彝尊公然逆流而动,至少有这样两个目的:一是扭转明季以来词坛以晚唐、五代为尚,效法《花间集》和《草堂诗余》,一味描写男女艳情的风气,所谓“念倚声虽小道,当其为之,必崇尔雅,斥淫哇”^③。二是发扬宋季词人抒写家国悲慨、表述时代心声的传统,即“通之于《离骚》、“变雅”之意”。当代叶元章、钟夏指出:“他旨在借白石、玉田这个幌子,以寄寓其改明易代之痛和

① 朱彝尊:《陈纬云〈红盐词〉序》,《曝书亭集》卷四十。

② 谢章铤:《赌棋山庄词话续编》卷三。

③ 朱彝尊:《静惕堂词序》,载《静惕堂词》卷首,《清名家词》第一册,上海书店1936年版。

故国之思。”^①可见,朱彝尊推尊南宋的主张并非无为而发,是有其特定的意义的。

其三,推出了“清空”“醇雅”的审美理想。南宋词坛本非姜张一派,应该说,辛弃疾豪放悲壮一支实际上更有势力,但朱彝尊并没有倡导取法辛氏,虽然他本人在创作中确有所借鉴,却提出了“词莫善于姜夔”^②、“填词之雅无过石帚”^③的主张,这是耐人寻味的。前面已经讲过,朱彝尊创作采用了“空中传恨”的方式,是要适应清初这个特殊的时代环境,而南宋姜夔、张炎等人的创作正好提供了这种模式。叶元章、钟夏指出:“(朱彝尊)既不想回避现实生活中的矛盾,在特定的政治环境下,又确乎不敢、也不能公开反映这种矛盾,只好求助于姜、张那种‘虚写’,那种‘野云孤飞,去留无迹’,那种‘全在虚处,无迹可求’式的写法。这正是处于易代之际、天良未泯的文人的苦处。”^④的确如此。“清空”导致了“空中传恨”,“醇雅”又扫除了“淫哇”之声,所以,朱彝尊是想借助姜夔、张炎一支实践并推广自己的词学思想。

我们把朱彝尊的词学理论与王士禛提出的“神韵说”比较一下,可以发现,二者其实十分相近。朱氏在词界提倡“清空”、“醇雅”,王氏则在诗界提倡“典远谐则”和“清远”,殊途而同归,且相互呼应。这当然不是偶然的。两位作家处于同一时代,又有着相同的的声望和地位,他们不约而同地找到了适应时代的艺术道路,并将文学传统和现实需要较好地结合起来了。因此,朱、王二人的理论便具有较强的生命力,能够广泛传播。

然而,另一方面,随着社会环境逐步走向安定,文人心态进一步发生变化,二人的理论和实践后期均失去了内在的精神支撑,不约而同地离开初衷,走向粉饰太平,流于空疏和浮泛,这也是不必为他们掩饰的。

四、浙西词派诸家

朱彝尊在词坛的影响实际上要超过王士禛,他开创了浙派,其势力一直

① 叶元章、钟夏:《朱彝尊选集·前言》,上海古籍出版社1991年版,第4页。

② 朱彝尊:《黑蝶斋诗余序》,《曝书亭集》卷四十。

③ 朱彝尊:《词综发凡》,《词综》卷首,《四库全书》本。

④ 叶元章、钟夏:《朱彝尊选集·前言》,第4页。

延续到清中叶以后,形成一个庞大的文学阵营。其间朱彝尊本人俨然被推为一代宗主。乾隆朝王昶指出:“国朝词人辈出,其始犹沿明之旧。及竹垞太史甄选《词综》,斥淫哇,删浮俗,取宋季姜夔、张炎诸词以为规范,由是江浙词人继之,蔚然跻于南宋之盛。”^①这是一个绵延数代的浙派大阵营,其中,与朱彝尊同时代的浙西词派首先浮出水面。

朱彝尊生前曾经和浙西的词友在一起唱和,组成了一个创作群体。康熙十八年(1679),龚翔麟汇编这些词人的作品,刊刻发行了《浙西六家词》,于是该群体便被人们视为“浙西词派”。这六家为:朱彝尊、李良年、李符、沈皞日、沈岸登和龚翔麟,浙西词派正是以他们为主体。其中的领袖和灵魂人物自然是朱彝尊,其余各家创作倾向同竹垞亦基本一致。下面逐一加以介绍。

首先应提到浙西词派的一位先导,即第二章论及的曹溶。曹溶是浙江秀水的文学前辈,诗词造诣俱高。朱彝尊青年时曾于广东、山西两度入曹溶幕府,期间受曹氏影响,开始填词。竹垞回忆说:“彝尊忆壮日从(曹溶)先生南游岭表,西北至云中,酒阑灯炮,往往以小令、慢词更迭倡和。有井水处,辄为银箏、檀板所歌。”又云:“数十年来,浙西填词者,家白石而户玉田,春容大雅,风气之变,实由先生。”^②可见,曹溶对浙西派的形成是有影响的。

曹溶本人著有《静惕堂词》一卷,其中小令和慢词兼擅长,风格也呈多元化格局。根据现存作品来看,小令主要宗法北宋,慢词则仿效南宋。集子中有相当一部分词属于佐酒侑觞之作,所谓相思恋词也是供歌伎演唱的戏笔,体现了曹溶仕宦生涯的一个方面。此外,另有一部分作品,特别是慢词,抒写了作者倦于宦途、思念归隐的情怀,乃作者集中比例较大的一块,如“念处士、葛巾漉酒,解组投闲,田舍如故。手种黄花,那管怒潮来去”(《倦寻芳·湖口》);又如“我亦北阮穷途,鲛人泪尽,双鬓多添白。风雪差排关塞去,不唤伤心不得”(《念奴娇·将赴云中留别胡彦远兼戏其卖药》)等,类似的作品还有《永遇乐·雁门关》、《祝英台·近同杨香山次辛稼轩韵》、《江城梅花引·秋思》、《水调歌头·钓台》、《绮罗香·云中吊古》、《贺新郎·答右吉》等,上述

① 王昶:《明词综序》,《明词综》卷首,《续修四库全书》本。

② 朱彝尊:《静惕堂词序》,《静惕堂词》卷首,《清名家词》第一册。

作品抒写一个两朝为宦的文人灵魂难寻归宿的复杂情怀,有一定的社会认识价值。

尤其值得注意的,是集中少数借咏怀古迹表达兴亡感慨、易代之悲的作品。这里举一首《满江红·钱塘观潮》:

浪涌蓬莱,高飞撼、宋家宫阙。谁荡激、灵胥一怒,惹冠冲发。点点征帆都卸了,海门急鼓声初发。似万群、风马骤银鞍,争超越。江妃笑,堆成雪。鲛人舞,圆如月。正危楼湍转,晚来愁绝。城上吴山遮不住,乱涛穿到严滩歇。是英雄、未死报仇心,秋时节。

此作描写汹涌壮观的钱塘江潮,掺入了伍子胥死后复仇的传说,声势夺人,令人愤激。词中特别提到“宋家宫阙”,显然意有所指。孙尔准在《论词绝句》中认为:“史笔梅村语太庄,雕华不解定山堂。要从遗老求佳制,一曲‘观潮’最擅场。”竟将此作置于吴伟业和龚鼎孳诗作之上,可见该词在当时人们心目中的地位。类似的作品还有《南乡子·访傅青主》、《满庭芳·李晋王墓下作》等。

曹溶借咏怀古人书写时代感受的方式和师法南宋的创作道路对朱彝尊显然有影响,仅从二人的唱和之作就可以看出来。朱彝尊所言“风气之变,实由先生”,洵非虚言。作为浙西词派的先驱,曹溶是当之无愧的。

李良年(1635—1694),初名法远,字武曾,号秋锦。浙江秀水人。少有诗名,与兄绳远、弟符并称“三李”。诗颇有造诣,“清峭洒落,亦颇得江山之助”(《四库全书总目提要》),“舍初盛取中晚唐及宋、元诸集,别出机杼”^①,曾与朱彝尊并称“朱李”。生平未入仕途,以布衣终老。早年曾入曹申吉幕府,随曹至贵州。康熙十八年荐举博学鸿词,未中。后归乡,筑秋锦山房,著述授徒。有《秋锦山房集》十卷,《秋锦山房词》二卷。

^① 朱彝尊:《征士李君行状》,《曝书亭集》卷八十。

李武曾的词作,相对朱彝尊而言,题材比较狭隘,“内容也较贫弱”^①。以咏物词和酬答词为主,所咏有梅花、秋柳、水仙、牵牛花、白莲、竹笋、鹧鸪、蝉等,大多仿效南宋诸家所为,且与朱彝尊唱和,受到朱的影响。这类咏物词谈不上寄托,基本是玩弄词藻、炫耀才学。只有少数怀古词表达了兴亡盛衰之感,如《踏莎行·金陵》:“故陵残阙总荒烟,斜阳鸦背分吴楚。青雀钿钗,朱楼画鼓,冥冥一片杨花路。游人休吊六朝春,百年中有伤心处”,辞意比朱彝尊要隐讳,数量也较朱为少。

李良年集中较有特色的是抒发身世之感的作品,往往取长调,善于通过描写自然景物构造意境,以抒发内心的情感。试引一首:

倚低篷三尺,半生南北,似溪渔惯。甚当年偏喜问津,近来踪迹都倦。秋衣乍典,休辜负酒家新幔。总难消得,此际闲情,且洗研惊鸥,折苇呼雁。乱峰青过,又镜渌层层,落霞渐远。斜阳淡茗烟和梦,愁人正抛书卷。流莺细啜,只认做江春才换。睡起却是,柔橹声中,有翠裙双语,白沙枫岸。

——《折红梅·锡山舟中遣兴》

李良年描绘景色还是有特点的,当代高建中认为“意境较为清远”,“著墨无多,画意诗情便跃然纸上”^②。不过,李武曾并不完全走姜、张疏朗一路,他的词比较稠密,兼有姜夔和吴文英二人的特点。朱彝尊称他:“于词不喜北宋,爱姜尧章、吴君特诸家,故所作特颖异。”^③上引这首词便是如此。李武曾的佳句还有“半肩衾枕初寒夜,客舍如船霜在瓦。小灯清,残月下”(《应天长晓行》),“楼边秋淡,水云空,遥山青数重,隔江鸦队趁斜风,一声何处钟”(《阮郎归楚南客楼晚眺》)等。总的来说,李良年的成就不如朱彝尊,但他是浙西词派中“清空”“醇雅”风格较为突出的一家。

① 高建中:《浙西六家词浅论》,《华东师范大学学报》,1983年第三期。

② 高建中:《浙西六家词浅论》,《华东师范大学学报》,1983年第三期。

③ 朱彝尊:《征士李君行状》,《曝书亭集》卷八十。

李符(1639—1689),字分虎,号耕客,浙江秀水人。李良年弟,布衣。早年曾受知于曹溶,又与朱彝尊等人共结诗社,相互唱和,也曾漫游南北,广交友朋。年五十,暴卒于福州。有《香草居集》七卷,《末边词》二卷。

李分虎的创作特点近似其兄,也以咏物、酬答为主,以及感叹身世、歌咏隐居之作。在词作的绵密方面也与其兄相近,似更过之。陈廷焯指出:“李词绝相类,大约皆规模南宋、羽翼竹垞者。武曾较雅正,而才气则分虎为胜。”^①陈所言的“才气为胜”,一部分体现在咏物词中,举一首《疏影·帆影》:

双桡且住,趁风旌五两、挂席吹去。侧浸纹波,一片横斜,不碍招来鸥鹭。忽遮红日江楼暗,只认是、凉云飞渡。待翠蛾、帘底凭看,已过几重烟浦。摇漾东西不定,乍眠碧草上,旋入高树。荻渚枫湾,宛转随人,消尽斜阳千古。有时淡月依稀见,总添得、客愁凄楚。梦醒来、雨急潮浑,倚榜又无寻处。

此作写江中帆船,刻画介于写实、想象之间,既写出了孤舟在大江中飘泊摇曳的种种姿态,又能借远行的孤帆描绘外出游子的怅惘心态,表达深沉的人生感慨,可谓“入神之笔”^②。谢章铤指出:“其寄慨为深远也。”^③当代严迪昌则认为:“是帆是人,亦物亦‘我’,帆影旅愁溶解一体,故佳。”评论均到位。与其说分虎才气超人,不如说袒露了心中埋藏的真实感受。此类作品与集中其他游戏笔墨确实不同。

李符集子里也有数量不多的感慨兴亡之作,这里引一首小令:

惨淡君王去国,风流司马无家。歌扇舞衣行乐地,只余衰柳栖鸦。
赢得名传乐部,《春灯》《燕子》《桃花》。

——《河满子·经阮司马故宅》

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第80页。

② 吴衡照:《莲子居词话》卷二,《词话丛编》,第2427页。

③ 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷十。

这首词是讽刺阮大铖的,笔墨较为辛辣。他还有一首《多丽·扬州》,中有“感当时英雄豪杰。都从此地销亡。汉诸侯、铜山没草,隋天子、锦缆沉江。遗迹重寻,新愁顿起,空令孤客断回肠。”该作凭吊扬州古迹,遍数古人,却不敢提及史可法,仅以“新愁顿起”含糊带过。此也可算是“清空”吧。

沈皞日(1640—?),字融谷,号柘西,又号茶星,浙江平湖人。以贡生授广西来宾知县,迁湖南辰州府同知,卒于官。有《柘西精舍词》一卷,一名《茶星阁词》。

沈皞日今存词作不多,严迪昌认为“颇难据此而论其一生的创作成就”^①。就现存作品来看,他写男女艳情的作品很少,较多的倒是羁旅宦游、思乡怀友之作。严迪昌认为:“《柘西》一集最佳的作品是写羁旅苦情。”由于沈皞日常年为宦,“足迹半天下”^②,故多这方面题材,当然也是受到朱彝尊影响的结果,融谷本人在《瓜庐词序》里说:“予少从秀水(朱彝尊)游,学为倚声之学,好读玉田、白石诸作。”这里引一首《百字令·泊铜陵感怀》:

晚江如镜,正木兰瓢泊、山城如斗。十五年前游子路,那管罗裙消瘦。未识离情,初辞奁阁,爱醉斜阳酒。而今一梦,千条愁见杨柳。
铁舟消息依然,町花畦草,冷落苔非旧。七里堤沙双屐健,似此闲心谁又。几点渔灯,星稀月黑,芦荻涛声走。荒鸡清柝,泪痕寒迸襟袖。

此作描绘作者本人游宦生涯的种种境况,比较真切感人。同类描写还有:“坐旅馆、听尽琼签,是人倦背灯,家山犹远。泪洒难收,又和墨、书来点点。算乡城月黑,秋风望极,故人愁眼。”(《解连环·寄家书用玉田韵》)龚翔麟赞赏沈融谷云:“情之所至,发为声音,莫不缠绵诸婉,诵之可以忘倦。”又说:“况之古人,殆类王中仙、张叔夏。”^③沈皞日确有学习王沂孙、张炎两家之处,但王、张作品中表现对故国的怀念也即所谓“君国之忧”,沈集中就没有了;另外,沈皞

① 严迪昌:《清词史》,第259页。

② 龚翔麟:《柘西精舍词序》,载《柘西精舍词》卷首,《清名家词》第四册。

③ 龚翔麟:《柘西精舍词序》,载《柘西精舍词》卷首,《清名家词》第四册。

日有些作品语言打磨还不够,“不免失之粗率”^①,这是其不足之处。

沈岸登(1650—1702),字覃九,一字南渟,号黑蝶,又号惰耕村叟,浙江平湖人,沈俾日之侄,一生未入仕途。工诗词,善书画,有“三绝”之目。著有《黑蝶斋词钞》一卷。

朱彝尊对沈岸登评价甚高,曾为其作《黑蝶斋诗余序》,云:“覃九鲜交游,故无先达之誉,又所作词不多,人或见其一二,辄忽之。然其《黑蝶斋词》一卷,可谓学姜氏而得其神明者矣。”^②沈岸登一生阅历不广,故作词内容单薄,多写隐居之乐,严迪昌称其“六家中最具逸风”。由于沈覃九是画家,在描绘景物方面便颇具画意,加上遣词造句精细妥贴,构造的意境往往极富美感,艺术价值较高。这里试举二首:

三亩旧柴扉,一半疏篱。春来长定雨霏微。杨柳丝轻兰叶小,鸂鶒双飞。花径未全非,乡梦依依。天涯兄弟几时归。可惜年年芳草色,绿遍渔矶。

——《卖花声》

征衫着雨浑成粟。野水一湾桥一曲。郭筒盛酒柳边尝,草屨拖烟山底宿。瓜牛小槛编疏竹,竹里声声寒簌簌。倦来时倚板扉眠,待取田家沙饭熟。

——《玉楼春·相州》

这些作品笔墨淡雅,语言疏朗,刻画入微,加上对乡村的热爱发自内心,一走笔便情景交融,诗情如画,足以动人。其佳句还有“红板桥头,酒旗摇曳花村里。绿杨如荠,两岸篱缀”(《点绛唇·红桥》);“秋檐收雨,小帘笼月,白露团团新濯”(《鹊桥仙》);“镇相对,伴夕阳,无边野色,荒茅乱竹,是处蛮天粘水”

① 高建中:《浙西六家词浅论》,《华东师范大学学报》,1983年第三期。

② 朱彝尊:《黑蝶斋诗余序》,《曝书亭集》卷四十。

(《留客住·鹧鸪》)等。厉鹗指出:“近日言词者推浙西六家,独柘水沈岸登善学白石老仙。”^①将沈岸登提到很高的位置。应该说,浙西六家中,沈覃九确属艺术成就较高者。谢章铤《赌棋山庄词话》认为:“覃九胜于其叔”也是符合事实的。

龚翔麟(1658—1733),字天石,号蘅圃,浙江仁和(今杭州)人。康熙二十年(1681)副贡生,授兵部主事,累官至陕西道监察御史。在职期间有政声,可参看《清史稿·龚翔麟传》。朱彝尊赞扬他说:“兰台有柱史,敢谏名不虚。奋舌弹将相,收身还里闾。性不爱肥膩,筑室田中居。”(《过龚御史翔麟田居留饮即席赋》)龚翔麟一生著有《田居诗稿》若干卷,《红藕庄词》三卷,又编辑刻印了《浙西六家词》十二卷。

龚天石的词在六家中属数量较多的,仅次于朱彝尊。他集中几乎没有男女艳情之作,这一点也确不多见。《红藕庄词》主要是两类作品,一类为咏物词,另一类则是赠答词,以咏物词为最多。论者对龚天石的词评价不高,认为很少涉及时代生活,也较少触及本人的内心世界,作品显得浅薄。谢章铤《赌棋山庄词话》评价他:“所得比诸家较浅,绵丽不及竹垞,澹远不及武曾。”当代高建中进一步指出:“《红藕庄词》的‘浅’,不是含蕴着深意挚情的‘浅’,也不是明白家常极炼如不炼的‘浅’,而是与滑薄粗率联系在一起的‘浅’。”^②批评相当尖锐,有点言过其实。天石的作品浮泛空洞是有的,粗率也时可见之,但并无滑俗的成分。严迪昌认为集中有“空灵风致而又不空泛的”,举《好事近·沂水道中》、《霜天晓角·琢州道中望胡良僧寺作》二作为例,诚乎如此。这里再举一首《四字令·送南渚》:

青杨白杨,六房五房。愁看暮上江航。趁春风半樯。柴门旧乡,渔矶未荒。输君归弄鸳鸯。一村村水香。作者自注:青杨,白杨,六房,五房,皆金陵巷名,出《金陵世纪》。

① 厉鹗:《红兰阁词序》,《樊榭山房集》卷四,《四库全书》本。

② 高建中:《浙西六家词浅论》,《华东师范大学学报》,1983年第三期。

此一类清新自然的作品在《红藕庄词》中确乎不多见。严迪昌批评说：“《红藕庄词》可看作浙西词派日渐趋于空疏流向的一个中介环节。”^①这也是事实。看来，龚翔麟并没有把填词与他的政治生活很好地结合起来。

综上所述，浙西词派作为清初的一个重要词学流派，艺术上宗法南宋的姜夔和张炎，追求“清空”、“醇雅”，打破晚明以来词坛独尊花间的传统，扩大了词表现生活的领域，在继承传统方面也有进一步的拓展，初步走向了对前代的综合继承。以上对清词发展的贡献是明显的。然而，浙西词人骛积斗巧、炫耀才学而内容空泛、逐渐离开社会生活的弊病亦有所显现，这对后期浙派词的发展开了不好的先例。

第五节 生新的查慎行与剿刻的赵执信

清初六大家从创作倾向上又可以分为两组，施、宋、王、朱为一组，查慎行和赵执信为另一组。前一组作家创作时间靠前，和鼎革诗人有着某种联系；后一组作家略微偏后，与乾隆朝的诗风构成某种关联，隐然成为清初向中叶的过渡。

查慎行和赵执信均出生于清初，未经明清鼎革的战火劫难，面对已经建立起来的新王朝，他们的立场、感情与前面四位作家自然有所不同，换句话说，新旧王朝的归属对他们已不构成问题。值得注意的，倒是两位作家将自我性情、个人尊严提到了比前人更高、更重要的位置，对诗歌创作的个性化也不约而同地有执着的追求。由于查、赵两人个性气质、生平经历和审美趣好各有特色，诗歌风貌互异，所以在康雍诗坛又形成了“南查北赵”的格局。

一、查慎行的人格矛盾

查慎行（1650—1727），原名嗣璫，字夏重，一字夏仲；后改名慎行，字悔余，号他山，又号查田，晚号初白老人，浙江海宁人。慎行和朱彝尊属中表兄

^① 严迪昌：《清词史》，第259页。

弟,二人相差二十一岁。虽然是亲属关系,且年龄相近,两人的处世态度和生平经历却有着相当差异。朱彝尊入清时已十五岁,青年时代便投入了反清复明斗争,前后长达十余年,兴亡感慨、怀念旧朝必然成为朱氏创作的重要内容。而查慎行出生于顺治七年(1650),未经明清易代的浩劫,其立场从一开始就站在新朝一边,并无依附旧朝的情结,反清复明更与之不相干。

我们知道,在查慎行一生中,清王朝对海宁查家曾有过三次戕害和打击。第一次在康熙元年(1662),查慎行的族伯查继佐因牵涉庄廷铨“明史案”被逮捕审讯。这是震惊海内的“文字狱”,查家因此受到了一场惊吓,查慎行其时才十三岁。第二次在康熙二十八年(1689),查慎行四十岁,正在太学读书,因于佟皇后病逝期间观演《长生殿》传奇,卷入了“大不敬”一案,被革除太学生籍,诗人因此改名“慎行”。第三次是在雍正四年(1726),作者七十七岁,三弟查嗣庭因诽谤罪被抓,查家十余口连坐,包括兄慎行、二弟嗣璫、四弟查谨等一同被系入狱。不久嗣庭病死狱中,嗣璫远戍陕西,慎行本人于次年放归。这是查家遭受的最惨重的一次打击,其间共死难四人。

虽然经历如此打击,查慎行却没有产生仇视清朝的心理,他只是告诫自己,处世要更加谨慎,改名“慎行”便是一证。其实,作者从青年时代起就立下了为清王朝效力并获取功名的志向。三十岁时,他受任贵州巡抚的同乡杨雍建之邀,参加了讨伐吴三桂残部的远征行动,这是踏上进取道路的第一步。作者于途中作诗说:“也知田舍好,壮志恐蹉跎。”(《从监利至荆州途中作》)“虎头分少封侯骨,投笔聊从万里军。”(《游燕不果乃作楚行》)把从军动机表白得很清楚。远征归来不久,诗人又北上京都,进入太学,目的还是通过科举获取功名。其间虽因观剧获罪除名,但进取心并未消弭。不幸的是,诗人一生坎坷,久困场屋,尝尽人间辛酸,迟迟不能如愿。实际上,这些不幸体验才是他诗歌创作的重要内容,所谓“人间何处不途穷”(《初冬拜大司空墓感赋》)。

令诗人意想不到的,五十三岁,他因人推荐,受到康熙皇帝的召见,随之入值南书房,次年成进士,授职编修。这是查慎行人生道路上的重大转折,也因此带来了他诗歌创作的变化。在朝期间,查慎行写下了不少歌颂朝廷的诗篇,感恩戴德,发自肺腑。期间还因两句诗“笠檐蓑袂平生梦,臣本烟波一钓徒”(《恩赐鲜鱼慎行赋诗恭纪》)得到康熙皇帝的赏识,荣获“烟波钓徒查

翰林”的美称。姚鼐曾经指出：“国朝诗人少时奔走四方，发言悲壮；晚遭恩遇，叙述温雅，其体不同者，莫如查他山。”^①这的确属事实。不过，此种情况仅存在于入值南书房的七年期间，跨度并不长。作者毕竟是一位性格耿直、自尊心较强的人，看不惯南书房里唯唯诺诺、屈附媚上、钩心斗角的处事方式，不愿与蝇营狗苟者相伍，因此也难以适应官场的潜规则，当时同僚有呼其为“查文愎”的。全祖望更在《初白查先生墓表》一文中指出：

南书房于侍从为最亲，望之者如峨嵋天半。顾其积习，以附枢要为窟穴，以深交中贵人探索消息为声气，以伎忌互相排挤为干力，书卷文字反束之高阁，苟非其人，即不能容。而先生疏落一往，辰入酉出，岸然冷然，或应制有所撰述，立即呈稿，先生非有意先人，顾不能委曲周旋同事，于是忌者思去之。^②

查慎行一生为人谨慎，“恬淡寡营”^③，从未介入党派之争，自称“未应奢望儒林传，或脱名于党部中”（《自题癸未以后诗稿四首》之三），但这不等于就不会遭党派倾轧的波及，他的后两次遭遇均与党派斗争相关；更重要的是，他没有因此放弃自己的做人原则，尤其不愿与周围的恶习同流合污。作者长期在社会下层养就的那种兀傲清高的秉性实未去除，且又带到了朝廷之中。应该说，这种气质和他的谨慎处世的原则本是相冲突、矛盾的，所谓“座中放论归长悔，醉里题诗醒自嫌”（《小除夜椒崙招同沈韩锡陈叔毅谈未庵家声山集王岩士枢部斋限韵》），“太洁从人忌，能言被俗疑”（《白鸚鵡次魏环极先生原韵》）。作者的人生就处在这种自我冲突和矛盾的状态里，他最终的离世也和查家遭受的第三次打击有关。因此，查慎行后期的创作并不是姚鼐所云能够一以概之的。

总之，查慎行的经历和人格既体现了那个时代文人艰难的人生选择，同时也成为他诗歌创作的真正价值所在。

① 姚鼐：《方恪敏公诗后集序》，《惜抱轩文集》后集卷一，《续修四库全书》本。

② 全祖望：《翰林院编修初白查先生墓表》，《全祖望集汇校集注》，第865页。

③ 方苞：《翰林编修查君墓志铭》，《望溪先生文集》卷十，《续修四库全书》本。

二、查慎行诗歌的写实与写心

查慎行有《敬业堂诗集》五十六卷,集结了五十余种历年的分集,且皆有集名,至今存诗六千首左右。集中还包括《余波词》两卷。现在流行的有上海古籍出版社的《四部丛刊初编》版排印本。另外,作者还撰有《苏轼诗补注》五十卷。

与前四家相比,查诗的一大特点是写实。所谓写实,是指对生活情状的原生态描写,包括实景式的细节刻画,这是查诗受人们关注、颇具吸引力的地方。

说到写实,首先应提到对下层贫民悲惨生活的叙写,此既是对前代诗学传统的继承,也和作者自身落拓境遇有关。查慎行一生走南闯北,青年时代更有西南之行,阅历堪称丰富,他在旅途中关注较多的还是长期战争和苛捐杂税给民众带来的灾难,试看下面的《麻阳运船行》:

麻阳县西催转粟,人少山空闻鬼哭。一家丁壮尽从军,老稚扶携出茅屋。朝行派米暮雇船,吏胥点名还索钱。辘轳转绠出井底,西望提溪如到天。麻阳至提溪,相去三百里。一里四五滩,滩滩响流水。一滩高五尺,积势殊未已。南行之众三万余,樵爨军装必由此。小船装载才数石,船大装多行不得。百夫并力上一滩,邪许声中骨应折。前头又见奔涛泄,未到先愁泪流血。脂膏已尽正输租,皮骨仅存犹应役。君不见一军坐食万民劳,民气难甦士气骄。虎符昨调思南戍,多少扬麾白日逃。

此诗作于湘西麻阳县境内,作品描写了官吏为催送军用物资对当地民众的残酷蹂躏,还连带着写了清兵的蛮横骄慢及战场上的贪生怕死。叙述真实,没有夸张,也未曾掩饰,可信度很高。作者不是站在反清复明的立场写此类诗作的,他只是记录亲眼看到的实况,并替百姓鸣不平:平定西南叛乱固然必要,但给民众带来的痛苦却让人难以承受,简直是摧残生命!此类作品在查诗集中相当多,连成了一条线。代表作如《雪后平溪道中》、《偏桥田家行》、《养蚕行》、《麦无秋行》、《悯农诗和朱恒斋比部》、《原蚕行》、《入大名界纪冰

蠲之异》、《吴江田家行》、《芦洲行》、《赈饥谣》等。查诗每每聚焦于民生凋敝是有原因的,作者本人就处在社会底层,早年于家乡种过地,后又长年奔波于道途之中,久不得志,他正是用自己的经历去体验饥荒、控诉欺压的。所以作者说:“恤纬孰是织室者,杂耕吾亦农家流。”(《蚕麦叹》)又说:“世界苦人多,丰年古来少。”(《祷雨辞》)由己及人,诗中才会生发出如此的感慨。

实际上,他山对自己的不幸遭遇也作了如实的描述。试看下一首:

生意千头尽,园租五亩荒。子孙贫敢计,奴婢价谁偿?入室钩衣破,
为薪刺眼伤。更愁秋冷淡,屋角少青黄。

——《桔薪》

此诗作于四十二岁,作者被太学除名归乡后。作品描写自己的五亩桔园因经营不善,被砍作柴薪,场景一片狼藉。“入室钩衣破,为薪刺眼伤”,这是很逼真的写实细节。类似的作品还有《大风至刘婆矶》、《自题庐山纪游集后》、《敝裘二首》、《除夜平原旅舍梦亡妻》等。这些诗应该和上述作品联系起来读,假如没有自己的遭遇,作者不可能如此注目于民众苦难。他在《秋鸣集序》中说:“虫之鸣秋,候之适然耳。而昌黎以为物不得其平则鸣。余非善鸣者也,特假虫之鸣以自文其诗。”诗人自比一只秋虫,正是表达了不得其时的意思。

查他山的写实并不止于民生凋敝,而是扩及到了各个方面。诗人视野还是比较开阔的,对各地的自然环境、风土人情、历史遗迹均作了饶有兴致的考察和观赏,这也是清朝定鼎后社会走向安定局面下才可能发生的事,于此也体现了异于前辈作家的某种趋势。其中对各地民情风俗的描绘是一个十分重要的部分。这里举数首以示:

棕榈叶瘦芭蕉肥,菜花半开桃李稀。背山园圃蜜蜂出,近水人家燕子飞。

——《昌江竹枝词八首》之三

渔家小女发如油，新向湖干学荡舟。也道城中妆束好，碧波回眼看梳头。

——《西湖棹歌词十首》之八

小满初过上簇迟，落山肥茧白于脂。费他三幼占风色，二月前头早卖丝。

——《村家四月词十首》之四

黄花古渡接芦溪，行过萍乡路渐低。吠犬鸣鸡村远近，乳鹅新鸭岸东西。丝缫细雨沾衣润，刀剪良苗出水齐。犹与湖南风土近，春深无处不耕犁。

——《自湘东驿遵陆至芦溪》

上引第一首作于江西昌江一带，第二首作于杭州西湖边，第三首作于家乡海宁，第四首则作于湘东萍乡地区。不同地域的风土人情被诗人描绘得栩栩如生，如入其境，如睹其人。

其实作者最擅长的还是白描手法，寥寥数笔，把最重要的东西就抓住了，一幅风味独特的图画于是呈现出来，这是很高明的手段。袁枚指出：“查他山先生诗，以白描见长；将诗比画，其宋之李伯时乎？”^①朱庭珍亦指出：“查初白诗宗苏、陆，以白描为主，气求条畅，词贵清新，工于比喻，善于形容，意婉而能曲达，笔超而能空行，入深出浅，时见巧妙，卓然成一家言。”^②前人明确指出，查初白的这种手法原从宋人那里继承而来，苏轼、陆游是主要的借鉴对象，其实除了二人外，范成大、杨万里也在借鉴之列。毫无疑问，查慎行是以宗法宋诗为主的。

当然，作者诗集里也有一部分追随王渔洋神韵一路的作品，比如：“绿杨城郭碧萝洲，夹岸红灯映酒楼。为爱吴船听软语，买帆连夜下真州。”（《发仪真》）“萤尾孤光合复开，湾头风急却飞回。菰蒲深处一枝橹，摇入渔人梦里

^① 袁枚：《随园诗话》卷八，第497页。

^② 朱庭珍：《筱园诗话》卷二，《清诗话续编》，第2358页。

来。”(《舟晓次德尹韵二首》之一)等,风味与上举作品显然不同,一重写实,一尚想象。我们知道,他山受到岳父陆嘉淑的影响,在诗学上主张唐宋兼收:“唐音宋派何须问,大抵诗情在寂寥。”(《得川叠前韵从余问句法戏答之》)“三唐两宋须互参”(《吴门喜晤梁药亭》),但其侧重点还是在前者,而不在后者。袁枚欣赏的恰恰是查慎行的写实性白描,而对王渔洋的神韵诗风却不以为然:“他山是白描高手,一片性灵,痛洗阮亭敷衍之病,此境谈何容易?”^①应该说,诗入乾隆朝以后,人们更喜好写实和直率,不喜欢含蓄朦胧,此即神韵和性灵的区别之一。相比之下,查慎行是比较靠近性灵一派的,他虽生活在康熙朝,创作却已开始向后期转移。

自然山水也是查他山创作的一大方面。除部分绝句短章外,诗人往往喜好用五、七言古体状写山水,构成一系列长篇巨制。代表作如《母诸洞观瀑》、《中秋夜洞庭对月歌》、《祁门》、《发猴潭出倒湖》、《晓渡鄱阳湖》、《入兖州望徂徕山》、《五老峰观海绵歌》、《清流关》、《大雾自仪真晓至京口》、《天游观万峰亭》、《樟滩》等。查慎行描绘山水也以刻画实景为主,有一些则略带夸张。如《五老峰观海绵歌》中云:“风清气爽秋景妍,芙蓉千丈开娟娟。长江带沙黄河怜,湖光净洗颜色鲜。背负碧落盖地圆,尺吴寸楚飞鸟边。初看白缕生栖霞,树杪薄冒兜罗绵。移时腾涌覆八埏,四傍六幕一气连。滔滔滚滚浩浩然,混沌何处分坤乾。近身扁石履一拳,性命危寄不测渊。阳乌翅扑光倏穿,饥蛟倒吸无流涎。以山还山川自川,五老依旧排苍天。”这首诗气魄宏伟,壮势如虹,稳健中不乏腾挪变化,被人称作“集中七古第一杰作”,不愧是大手笔。从该作也可以看到作者深受苏轼影响的地方。《四库全书总目提要》指出:“核其渊源,大抵得诸苏轼为多。观其积一生之力,补注苏诗,其得力之处可见矣。”不过,此作前面还冠有大段议论,稍嫌冗长,所以赵翼在肯定查诗成就的同时,又以为:“虽气力沛然有余,究须删节。”^②

查慎行集中最有价值的部分其实不是民生苦难的和自然山水的写作,而是自我心态的表白和倾诉。查慎行的为人,外表沉静而内心丰富,个性倔强

① 袁枚:《答李少鹤书》,《袁枚全集》第五册,江苏古籍出版社1993年版,第170页。

② 赵翼:《瓠北诗话》卷十,第160页。

而历经坎坷,他的种种遭遇体验经过心灵积淀、反思和发酵,最终通过诗歌形式表达出来。故该部分作品多集中于后期,意蕴独特,可谓发前人所未发。当代严迪昌指出:“查慎行固不能与陶彭泽、杜浣花并称,但他的写心之诗却也足补诗史之未备。”“从诗艺讲,老到精湛,足能得心应手地写人所不能写,言人所未尽言,诚可称之为入人意中,却又出人意外。”^①假如说这些作品也属写实的话,那么,此种写实与前面提到的作品当有所区别。前期作品侧重于生活原生态的叙写,而这部分作品则侧重于心灵感悟的剖示,取直抒胸臆的方式,且好采用七言律体的形式,语言精练,寓意深刻,极耐咀嚼,它们成为后期作品最引人注目的部分。这里举数首为例:

望远村东缓辔游,忽从饮马得清流。黄尘乌帽抽身晚,白露苍葭洗眼秋。风偃万梢铺井底,日斜双鹭起城头。谁怜一派萧萧意,我是江湖未泊舟。

——《初游城南陶然亭》

卧看星回晷影移,流光冉冉与衰期。人言宦海藏身易,自笑生涯见事迟。夜似小年寒渐信,病非一日老方知。惟余蓴菜思归兴,早在秋风未起时。

——《残冬展假病榻消寒聊当呻吟语无伦次录存十六首》之一

茫茫大地托根孤,只道烟霄是坦途。短袖曾陪如意舞,长眉难画入时图。移灯见蝎宁防毒,误笔成蝇肯被污。窃喜退飞犹有路,的应决计莫踌躇。

——《残冬展假病榻消寒聊当呻吟语无伦次录存十六首》之三

去住何关此一官,衰年只别友朋难。烟霄过眼看如雾,草木论心臭比兰。身在梦中谁独觉?事当局外每长叹。是间著我初无谓,狮子林中

^① 严迪昌:《清诗史》,第574页。

一野干。自注：禅宗语录有“野干随逐狮子，终不成狮。”

——《留别诗社诸同人次张匠门见送原韵》

上引第一首诗作于六十岁，作者已离开南书房，到武英书局编撰《佩文韵府》；第二、三首作于六十四岁，诗人因病休假，闲居京师；第四首作于六十五岁，当时已退职回到家乡。我们知道，作者年轻时便抱定进取功名的志向，五十余岁这个愿望终于实现了，但不久又发现，自己根本就无法融入这个“辉煌”行列，和尔虞我诈、权势倾轧的官场格格不入，就像野干永远不能成为狮子一样（野干：一种野兽，青黄似狗，夜鸣如狼）。于是作者终于从虚幻的光环中清醒过来，体会到失望与后悔，“人言宦海藏身易，自笑生涯见事迟”，“身在梦中谁独觉，事当局外每长叹”，同时，他也意识到，自己的品性、人格和自由才是真正值得坚守和捍卫的：“谁怜一派萧萧意，我是江湖未泊舟”，“烟霄过眼看如雾，草木论心臭比兰”，“是间著我初无谓，狮子林中一野干”。这样，作者对进取功名实现自我的人生道路作了彻底的否定，此一转变意义深刻。

如果将王渔洋和查他山比较一下的话，可以发现，王渔洋后期仅仅是通过描摹山水、张扬神韵表现了跟官场的某种疏远和距离，而查他山则直接地表达了对仕宦生涯的厌恶、否定以及跟衙门作风的不可调和；另外，与宋琬的不平和激愤比较一下，宋琬要显得含蓄，立场还是站在朝廷一边，态度也有所保留，而查慎行却更加坦率，独立性更强，且能上升到整体人生的高度来进行反思。他的态度明显是更进一步的。这就是“写人所不能写，言人所未尽言”。

查慎行的七言律诗艺术上极为精湛，是查诗最高成就的体现。作者能够在炼意的同时精于炼句，遒劲凝练，深稳雅健，故而佳联叠出。被传颂的佳句除上举作品之外，还有“好吟毕竟为情累，懒性殊难与俗谐”（《除夕与吴少融程蒿亭汤纳时陆宫翎朱以静汤公望家韬史小饮分韵得怀字》），“一身只要贫长健，万事休凭梦当真”（《次汪紫沧同年见送原韵四首》之四），“身作红云长傍日，心如白雪渐成灰”（《残冬展假病榻消寒聊当呻吟语无伦次录存十六首》之三），“性存姜桂何妨辣，味到芩连不取甘”（《残冬展假病榻消寒聊当呻

吟语无伦次录存十六首》之三)等等,实可谓“阅历益久,锻炼益深”^①。

赵翼对查慎行的诗歌评价极高,以为:“初白近体诗最擅长,放翁以后,未有能继之者。”赵又将查慎行的七律与陆游的七律进行了比较,指出:“以初白律诗与放翁相较:放翁使事精工,写景新丽,故远胜初白;然放翁多自写胸膈,非因人因地,曲折以赴,往往先得佳句,而足成之;初白则随事随人,各如其量,肖物能工,用意必切,其不如放翁之大在此,而较放翁更难亦在此。”^②实际上,他指出了查慎行七律学习陆游同时又能自具面目、不随人脚跟的可贵特点。查慎行早年曾跟随黄宗羲学习,又北上拜钱澄之为师,请教诗法,所以基本上走的是宗法宋诗的道路。然而,查慎行的学宋,与前人又有所不同,第一,他不是缘于政治原因,而是根据本人的个性作出选择,所以异于遗民作家;第二,开诚布公、拉开架势学宋,具体讲,一方面补注苏诗,一方面学习苏轼,不像有些人那样对宋人既有所借鉴,又要遮遮掩掩;第三,在学习古人的同时,力求有所突破,努力自创风格。作者说过:“自笑年来诗境熟,每从熟处欲求生。”(《涿州过渡》)明确表达了突破古人的意思。这方面最突出的是在语言方面,查慎行能以议论性的语言锻造哲理化的对句,炼意且能炼句,精工遒警,风味独特,宋人之后,确可谓卓然自成一家。

正因为查慎行的卓越努力,清初的学宋潮流终于逐渐摆脱单纯模仿的阶段,开始拥有迥别前人的风格面貌。《四库全书总目提要》认为:“自国朝康熙初年窠臼渐深,往往厌而学宋。然粗直之病亦生焉。得宋人之长而不染其弊,数十年来,固当为慎行曲一指也。”徐世昌也指出:“国初诸老,渐厌七子末流科白,至初白乃专取径于香山、东坡、放翁,桃唐祖宋,大畅厥词,为诗派一大转关。”^③这些评价是恰如其分的。查慎行属浙江籍诗人,曾受到浙江籍前辈如黄宗羲、陆嘉淑、朱彝尊等人的影响,延续的原是浙派传统。他在继承前人的同时,能够探索新路,独创风格,实属难能可贵。据族侄查为仁记载,作者曾经总结创作经验说:“诗之厚,在意不在辞;诗之雄,在气不在直;诗之灵,在空

① 赵翼:《瓠北诗话》卷九,第146页。

② 赵翼:《瓠北诗话》卷九,第161页。

③ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷五十六,第二册,第72页。

不在巧；诗之淡，在脱不在易；须辨毫发于疑似之间。”^①作者基于亲身实践的这些辩证认识对宗法宋诗的浙江后代诗人有着明显的影响。

在查他山的导引下，浙江作家把浙派诗歌又推向了一个更高的阶段，并在全国发生了很大的影响，这些都是与查慎行的贡献分不开的。

三、赵执信的狂傲之性与剡刻之诗

赵执信比查慎行小十二岁，所处年代在康熙六家中最为靠后，一直生活到乾隆初期，其性格及诗风比处世谨慎的查他山要更加体现出清中期诗人的特点。

赵执信(1662—1744)，字伸符，号秋谷，晚号饴山老人，青州益都人(今山东博山)。执信是清初诗人赵进美的侄孙，诗坛领袖王士禛的甥婿，家族文学传统深厚。但是，他的创作道路却与宗法七子的叔祖和倡导神韵的外舅都不相同。赵执信天资聪颖，“抱异才，负奇气”^②，属天才型作家。十七岁中山东乡试第二名，十八岁中会试第六名，当年殿试二甲进士，选改翰林院庶吉士，散馆授编修。一个不到二十岁的青年，突然变成了翰林院学士，其荣耀和得意可想而知。赵家与清王朝本无冤仇，执信的曾祖赵振业明天启年间进士，入清后出仕，官至山西、江南两布政司参议；叔祖赵进美明崇祯年间进士，入清后官至福建按察使。到赵执信这一辈，为清王朝效力更是顺理成章，加上赵执信本人的仕途顺达，进取功名已为水到渠成之事；不但如此，还进一步造就了执信狂放自负、恃才傲物的秉性和气质。他本人说过：“余少好为诗，而性失之狂易。始官长安时，颇有飞扬跋扈之气，去之远而不自知。”^③后来暮年家居时，诗人还常回忆起当年在京师的狂放生活：“燕市居十年，酒徒能几个。……招请无昏旦，主宾杂坐卧。狂或怒朋辈，醉不避惊逻。”(《送费生赴淮上》)摹写十分传神。执信的诗友吴雯也形容他的为人和诗风云：“其于世也，率情自好，无所缘饰。故其为诗也，直而不俚，高而不诡，盖如其为人

① 查为仁：《莲坡诗话》，见《清诗话》，第482页。

② 吴雯：《并门集序》，见《赵执信全集》，第43页。

③ 赵执信：《沈东田诗集序》，《饴山文集》卷二，见《赵执信全集》，第375页。

矣。”^①另一位诗人陈恭尹与作者相差三十岁，亦引执信为同道，在为其诗集作序时说：“益都赵秋谷，早通仕籍，才名震天下，然好纵酒，喜谐谑，士以诗文赞者，合则投分定交，不合则略视数行，挥手谢去，是以大得狂名于长安。”^②可以想象，赵执信当时这种不可一世的做派和风度。

虽然说张扬自我、勇于自信是康熙后期为数不多文人作家的一种新的精神风貌，但不可一世的态度毕竟遭来了同僚的嫉恨和排击。当代赵蔚芝指出：“这种狂傲性格，使他（赵执信）不仅鄙弃一般权贵，大概连他在翰林院的顶头上司徐元文也鄙弃着。这个南派首领对赵的社会影响已经心怀妒意，对他这种反权贵的性格，自然更不能容忍，而必须找机会对付他。”^③情况正是如此。诗人二十八岁时，《长生殿》案件爆发了，时任右春坊右赞善的赵执信因于佟皇后国丧期间饮酒观赏《长生殿》传奇，遭削籍处分，剧作家洪昇、诗人查慎行同时免去太学生资格，这就是人们所说的“可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头”。策划这次打击的是翰林院掌院学士、赵执信的“顶头上司”徐元文，而实施弹劾的则是给事中黄六鸿。据阮葵生《茶余客话》卷九记载，黄六鸿本人恰恰就遭遇过赵执信“壁谢”诗稿的事。由此可见，《长生殿》案件很大程度上是赵执信狂放性格和傲岸气度所导致的。

被罢官后，赵秋谷后半生在漫游和家居中度过，没有再出仕。诗人曾东至莱州观海，又数次南下游览，最远到达广东潮州，有一次在苏州还住了四年。暮年，则移居于益都城郊的因园别墅，不再出游。虽然人已归乡，但少年时养就的狂傲性格并未改变，还是我行我素；不仅如此，还对权贵表现出了更加鄙视的态度。据洪亮吉《北江诗话》卷五记载：“康熙中叶，大僚中称诗者，王（士禛）、宋（荦）齐名。宋开府江南，遂有《渔洋绵津合刻》。相传赵秋谷宫赞罢官南游，过吴门，宋倒屣迎之，以《合刻》见贻。赵归寓后，书一束复宋云：‘谨登《渔洋诗钞》，《绵津诗》谨璧。’宋衔之刺骨。”宋荦是康熙朝颇有名气的作家，著有《绵津诗集》，当时任江宁巡抚，交游广，门生多。赵执信对之如此不留情面，这比起当年“壁谢”名不见经传的黄六鸿，其程度有过之而无不及。

① 吴雯：《并门集序》，见《赵执信全集》，第43页。

② 陈恭尹：《观海集序》，见《赵执信全集》，第86页。

③ 赵蔚芝：《赵执信和〈长生殿〉案件》，载《赵执信诗集笺注》，黄河出版社2002年版，第1911页。

接下来,他又和诗坛领袖、自己的长辈王渔洋发生了冲突,在《谈龙录》一书里对王进行公开指责,由此构成了诗歌史上的一桩公案(具体见下节)。

不过在仕宦方面,执信的态度倒是有了变化,六十多岁的时候,有人告知他,先前遭黜官员有望重新录用,赵执信闻讯后并不感到高兴,随即答以诗云:“解到箫韶能引凤,何妨一鹤不来仪。”(《躬暨见示以新例宏开当有弹冠之兴却呈四韵》)对回归仕途表现了不屑一顾的态度。如此,赵执信的一生便成就了自己特立独行、狂傲自负的品格,他的诗歌作品也自然地成为此种品格的真实写照。

赵执信的诗集原名为《因园集》,后改名《饴山诗集》,又与《饴山文集》合刻为《饴山诗文集》。《饴山诗集》共二十卷,内含词集一卷。当代赵蔚芝、刘聿鑫于1993年编有《赵执信全集》,又在原有基础上增补了若干佚诗,由齐鲁书社出版,它是目前最全备的本子,共辑录有赵执信诗一千零六十四首。

赵秋谷的诗歌的确像其为人,以剽刻、真率为主要特色。自题材上来看,赵执信描写下层民众生活的作品数量明显少于查慎行,但它们在暴露官府苛政及表现农民怨恨的力度方面却超过了擅长写实的查他山。赵执信比较喜好选取极端性的题材,比如,他有两首记录苏州农民造反暴动的作品,颇为醒目。其中《甯入城行》一首,开头这样写:“村甯终岁不入城,入城怕逢县令行。行逢县令犹自可,莫见当衙据案坐。但闻坐处已惊魂,何事喧轰来向村。银铛桎械从青盖,狼顾狐嗥怖杀人。鞭笞榜掠惨不止,老幼家家血相视。”先极力写摹农民遭受官吏欺凌的景状,接着,话锋突然一转:“官私计尽生路无,不如却就城中死。一呼万应齐挥拳,胥吏奔散如飞烟。”接下来,再看县令的反映:“可怜县令甯何处,眼望高城不敢前”,“县令深宵匍匐归,奴颜囚首销凶威”。前后对比鲜明,可谓痛快淋漓。还有一首《吴民多》,写某贪官被民众驱赶,被迫离职。诗中云:“昨日城中哭,今日城中歌。歌声如沸羹,讼口如悬河。攫金搜粟恨民少,反唇投牒愁民多。昔知临吴附臭蝇,今知临吴附火蛾。”此作也用前后对照的方式写,嘲讽贪官淫威扫地、狼狈出走的丑态。末了意犹未尽,还添上一句:“逝辞吴城不回顾,呜呼奈此吴民何。”其批判程度不亚于前一首。这两首诗因攻击性太强烈,被四库馆臣从《因园集》中删除,造成的影响由此亦可见一斑。

其实,赵秋谷集中最突出的部分还是自写性情、宣泄郁闷的作品。以下面这首著名的《太白酒楼歌》为代表:

高楼势与泰岱平,楼边夜夜辉长庚。仙人犹似恋陈迹,长援北斗东南倾。当年贺监早相识,长安论诗青眼明。金龟换酒定何许,酒家恨不传其名。任城地好富水木,凭高纵饮神峥嵘。当时我若接杯斝,岂复于公为后生。今来隔水望丹雘,栋云檐雨纷纵横。君不见少陵诗台留鲁郡,秋草芜没飞流萤。又不见曹王陵墓碣碣北,残松积藓荒碑亭。雪泥鸿爪半渐灭,雄名空自驰风霆。文章故是身外物,敢与曲蘖相争衡。文章殉人酒殉己,此论虽创堪服膺。苏州构,力士铛,公昔与之相生死,我亦欲与寻前盟。重来大醉锤黄鹤,吾言不食星辰听。

此诗作于康熙三十五年(1696),作者南游经过济宁太白酒楼时。在前辈诗人当中,执信最崇敬的人物便是李白,他本人的愤世嫉俗、不可一世也略与李白相仿。此诗取歌行体形式,风格、气度的确接近太白,没有故意夸张、勉强造作的成分。类似的作品还有《送同年梁原山吉士改官归太和》、《赠钱塘吴舒凫因怀河中吴天章》、《平原道中作》、《东向言怀》、《九日舟中无酒对月放歌》、《蓬莱阁望诸岛歌》等。陈恭尹称赵执信创作“自写性真,力去浮靡”^①,吴雯称其诗“直而不俚,高而不诡”^②,都是恰如其分的。

赵秋谷集中也有不少描写山水自然的作品,大多为漫游途中所作,特点也与上述诗作相仿。它们不以刻画景物见长,而是以书写怀抱为主,笔势奔放驰骋,往往落想天外。比如:“空潭古洞闼幽境,待我拄杖传铿訇。门中掉臂忽自笑,虎豹不怒天关宁。檐牙错落殿交角,胜地往往栖神灵。王母蛾眉飒霜雪,众仙杂佩璆锵鸣。弇州山人好声势,残碣剩遣侬荒惊。高亭削壁览题记,千年吾爱曾空青。悠然会意谁与语,溪桃涧柳空含情。衔杯枕石纵独卧,游人但怪颜何赭。”(《清明登云门山》)“我今矫首意惆怅,况于抗策穷幽

① 陈恭尹:《观海集序》,见《赵执信全集》,第86页。

② 吴雯:《并门集序》,见《赵执信全集》,第43页。

遐。人生能几何,引领白日斜。海山有约易错迕,此中便可终来家。”(《平度州道中望东北诸山》)“湖光一曲萦我舟,与子呼酒相劝酬,以湖为酒恣拍浮。须臾湖月忽晃漾,照映天上白玉楼。须眉萧飒风飏飏,飘然疑坠海外洲,却视人世真蜉蝣。我已一身随落叶,子亦一官成赘疣。不见吴越俱荒丘,鱼城酒城何处求,伍胥种蠡同浮沤。惟有石湖湖上月,曾照石湖居士游。”(《中秋与南村泛舟石湖望月》)等等。这类作品皆属于“率情自好,无所缘饰”的,多取五、七言古体的形式,摆脱拘束,尽情挥洒,风格接近李白和李颀;有些则意象峥嵘,语言峭拔,与韩愈相类。此类作品还有《井陘道歌》、《夜度黄岭》、《太行绝颠望黄河歌》、《大风登海镜亭观潮》、《望罗浮》、《游碧落洞》等。可以发现,赵执信与查慎行在创作上各有所长。查擅长律体,赵则擅长古体,查以宗宋为主,赵则主要效法唐诗,“南查北赵”,各有千秋。

赵执信与查慎行还有一点不同,即诗中多含讽刺,夹带锋芒。秋谷自己说过:“狂声寥落在人间,馆阁文章已尽删。好为流传闲适句,莫教谣诼到溪山。”(《寄新诗与门人谢文治编修系以绝句》)作者的确删去不少早年作品,但诗集中留下的却并不都是“闲适”之作。比如于罢官第二年闻徐元文死讯所写的《感事二首》,就是传诵颇广的讽刺作品,“谁信武安成黄土,人间无恙灌将军”,言辞相当辛辣。类似讽刺世态人情的作品在诗集中数量也相当多,可以说触处即发,不拘一格。这里不妨再举两首小诗:

羡尔参庭树,清阴自一隅。已见碍云日,谁复辨根株。

——《寄生榕》

神龙好头角,何意落盘中。莫讶争相嗜,人间尽叶公。

——《龙虾》

上引两首作品均为咏物诗。前一首写寄生他木的榕树,讽刺声威显赫却依托权贵向上爬的官员。后一首描写盘中的龙虾,嘲弄下场可悲的豪强人物,同时抨击了好唱高调却不干实事的利禄之徒。两首诗都是有感而发,针对性很强,让人一目了然,其中后一首也被四库馆臣删去。根据统计,《因园

集》中被四库馆臣删除的诗篇足有一百七十三首之多,它们往往为嘲讽类作品,可见赵诗的大胆刻露和锋芒逼人。

四、关于《谈龙录》的争论

赵执信在康熙四十八年(1709)写过一本诗歌批评专著,起名《谈龙录》。在这本书里,他集中阐发了自己的诗学观点,并将本人与王士禛长期积存的分歧和矛盾公开化了。概括起来,这篇篇幅不大的书主要探讨了两个问题:

第一,关于“龙”的争论。据赵秋谷回忆,他和王渔洋的学生洪昇某次同在渔洋住宅谈论诗学,以龙为喻。洪昇最先发言:“诗如龙然,首、尾、爪、角、鳞、鬣一不具,非龙也。”王士禛对此不以为然,认为:“诗如神龙,见其首不见其尾,或云中露一爪一鳞而已,安得全体!是雕塑绘画者耳。”最后,赵执信表态:“神龙者,屈伸变化,固无定体;恍惚望见者,第指其一鳞一爪,而龙之首尾完好,故宛然在也。若拘于所见,以为龙具在是,雕绘者反有辞矣。”^①这段谈话日后成为了诗歌史上的一桩公案,引来了不同的议论。洪昇强调章法和规矩,目的是为纠正“时俗之无章”,观点相对单纯。王渔洋主张灵动变化和含蓄蕴藉,用心在防止重蹈“明七子”格套覆辙;同时也为提倡弦外发音,这是他一贯的诗学主张。赵秋谷支持洪昇的观点,强调龙的“首尾完好”,实际上是主张坦露胸怀,不讲含蓄,这与赵本人的审美偏好和创作实践完全吻合。因此,该场争论主要集中在赵和王二人之间,它暴露出二人在诗学观念上的明显差异,从某种程度上说,此种差异也是两代诗人之间的区别。

第二,关于“诗中有人”说。赵执信在书中引江南吴乔(修龄)《围炉诗话》中话语,提出“诗之中须有人在”,又提出“诗外尚有事在”。他对此诠释说:“夫必使后世因其诗以知其人,而兼可以论其世,是又与于礼义之大者也。若言与心违,而又与其时与地不相蒙也,将安所得知之而论之?”^②这是一个重要观点,也是一条普遍适用的创作原则。其实,金代诗人元好问在《论诗三十首》里就曾经提出过:“心画心声总失真,文章宁复见其人。高情千古《闲居

① 赵执信:《谈龙录》,载《赵执信全集》,第533页。

② 赵执信:《谈龙录》,载《赵执信全集》,第534页。

赋》，争信安仁拜路尘。”意思与赵基本相同。赵执信将此观点再次提出，并予以强调，目的主要是为了批评王士禛的诗歌作品。赵明确指出：“司寇（王士禛）昔以少詹事兼翰林侍读学士奉使祭告南海，著《南海集》。其首章《留别相送诸子》云：‘卢沟桥上望，落日风尘昏。万里自兹始，孤怀谁与论？’又云：‘辞去珠江水，相思寄断猿。’不识谪宦迁客，更作何语！其次章《与友夜话》云：‘寒宵共杯酒，一笑失穷途。’穷途定何许？非所谓诗中无人者耶！”^①关于赵执信提到的王士禛这两首作品，前人有过讨论（见《带经堂诗话》卷十五《袭故类》第九条），当代刘世南《清诗流派史》一书里也做过辨析（见第七章第二节），拙著《神韵诗学》中亦有进一步的阐释，（见第八章第二节），均可以参看，这里不再具体展开。总之，尽管赵执信的批评有不够妥当之处，但王士禛后期创作的确存在淡化情感、注重雕饰的倾向，赵对王的批评还是击中要害的。由此也可以看出，《谈龙录》中讨论的第一个问题与第二个问题原是有联系的，赵执信谈龙，就是为了批判王士禛，此中既夹带赵执信对权威人物一贯的傲岸态度，更包含了作者对康熙后期诗坛不良风气的检讨和纠正。

但是，这里应该分清一个界限。王士禛一生的创作是分前后期的。早年的创作，以《秋柳四章》为代表，即景抒情，托物言志，是时代声音和诗人情怀的真诚表达，不能与后期混为一谈。假如以为王士禛的创作都是“诗中无人”，故作姿态，那就犯了大错，背离了历史真实。王渔洋早年标举“神韵”，从某种角度说，恰是为了保护自己书写真情的权利。他说过：“释氏言羚羊挂角，无迹可求。古言云羚羊无些子气味，虎豹再寻他不着。九渊潜龙，千仞翔凤乎？不独喻诗，亦可为士君子居身涉世之法。”^②关于这一点，赵执信却未必知道，他比渔洋小了二十八岁，没有经历过明清鼎革的劫难，故难以体会该层意蕴。

再来看“诗中有人”的观点，由此发现了进一层的意思。赵执信的“诗中有人”除了要写出真情实感以外，实际上还包含要彰显作者独特的个性，风格上提倡刻露和张扬。众所周知，王士禛的神韵说是主张含蓄蕴藉的，按理说，

① 赵执信：《谈龙录》，载《赵执信全集》，第535页。

② 王士禛：《香祖笔记》卷一，载《王士禛全集》，第4481页。

无论刻露张扬还是含蓄蕴藉,都可以做到“诗中有人”。拿《秋柳四章》来讲,难道不是别一种形式的“诗中有人”吗?但赵执信不这样认为,他从未提及过此作。于是,可以得出这样的结论,赵执信在批评王士禛创作的同时,也否定了含蓄蕴藉的神韵风格,他的主张是坦率张扬,刻露畅达。而这,恰恰是新一代诗人创作倾向的典型表现。

《谈龙录》的问世,兆示着一个新的诗歌时代即将来临,这个新时代是以颠覆神韵为自己开路的。

第四章 清初词坛的复兴

清初在诗歌复兴的同时,词的创作也出现了繁荣兴盛的气象。作为一种抒情诗体,词曾在宋代达到鼎盛局面,但一直被视为“小道”,不曾获得与诗文同等的地位。进入元代以后,散曲勃然兴起,词又遭到挤压;加上词调的年久失传,它的创作长期在走下坡路。明清易代,随着社会发生大的动荡,随着人们审美观念的转变,以及复古思潮的全面兴起,词这一沉寂已久的诗体也出现了复苏的迹象;不仅在世人心目中的地位有所上升,创作势头也一发而不可收,历史上称之为“中兴”,其达到的繁荣程度甚至超过了成就辉煌的宋代。

第一节 清词繁荣的原因

一、时代生活的激发

据不久前出版的《全清词》“顺康卷”统计,仅顺治、康熙两朝不足八十年的时间里,就涌现出作家二千一百余名,作品五万余首,这相当于整个宋朝的两倍半。清词的繁荣从词选的大量刊印上也能看出来。当代叶恭绰的《全清词钞》一书引用清人的词选多达二百二十一种,其中清初版行的词选尤为可观,仅当代词选一类就有三十余种。流布较广的如:宋征璧的《倡和诗余》,邹祗谟、王士禛的《倚声初集》,孙默的《国朝名家诗余》,周铭的《松陵绝妙词选》,张渊懿、田茂遇的《清平初选后集》,侯晰的《梁溪词钞》,佟世南的《东白堂词选初集》,曹亮武的《荆溪词初集》,陈维崧的《今词苑》,陆进、俞士彪的《西陵词选》,顾贞观、纳兰性德的《今词初集》,蒋景祁的《瑶华集》,聂先、曾王孙的《百名家词钞》等。它们少则收录数家,多则网罗数百家,各有侧重,各显特色,展示了清初“英才怒生、作者林立”的繁盛局面。

清初词的勃兴是有时代原因的。前面已经指出,由于清政府的文化高压政策,“文字狱”的威慑,人们在诗文中不便表达的情感往往通过被视作“小道”“末技”的词来倾诉。龙榆生在《近三百年名家词选·后记》中认为:“文坛豪杰之士,所有幽忧愤悱缠绵芳洁之情,不能无所寄托,乃复取沉晦久之词体,而相习用之,风气既开,兹学遂呈中兴之象。明清易代之际,江山文藻,不无故国之思,虽音节间有未谐,而意境特胜。”此种形势之下,陈子龙以“浓艳之笔,传凄婉之情”的方式才会形成一种风气,并由此抒发、扩展开去,清词也因而获得了“中兴”。

由于以上原因,清代的词与时代生活间建立起了一种比前代更为紧密、广泛的关系。恰如当代张宏生指出的:“在相当程度上,(清)词已和诗一样承担着同样使命,与社会现实愈靠愈近。”^①正是时代生活激活了这种沉寂已久的诗体。

二、百派回流与名家辈出

清词的“中兴”,除紧密贴近生活外,也体现为风格纷呈和名家辈出。康熙中期,蒋景祁编有《瑶华集》,收词人五百零八家;稍后聂先、曾王孙又刊有《百名家词钞》,收当代名家一百零八人。这批作者风格各异,趣尚不同,展现了清初百花争艳的局面。其中包括:毛先舒及其西泠派的凄婉幽艳,吴伟业及其太仓派的低回婉转,王士禛及其广陵派的清丽蕴藉,陈维崧及其阳羨派的伉爽悲郁,朱彝尊及其浙西派的清空醇雅;以个体著名的作家还有曹贞吉的雄浑苍茫,顾贞观的委婉沉郁,纳兰性德的婉丽凄清,等等,确可称之为“百派回流”。清初作家在宗法前人方面也突破了前代专法晚唐、五代一隅的情况,扩大到了整个南北宋时期,豪放、婉约两大流脉兼收并蓄,不仅不偏废,且各有拓展,整体上显示出清词集大成的气派和风度。

鉴于前面各章已经对朱彝尊等相关作家及流派有所论述,本章将有选择地对清前期的词坛进行梳理和评述。

^① 张宏生:《清代词学的建构》,江苏古籍出版社1978年版,第13页。

第二节 金堡、余怀等遗民词人

遗民词虽不及遗民诗的数量众多、名家成林,且比较分散,没有形成举足轻重的集群,但作为清初转变风气的一支,遗民词还是有其价值的。龙榆生在《近三百年名家词选·后记》里指出:“然则词学中兴之业,实肇端于明季陈子龙、王夫之、屈大均诸氏,而极其致于晚清诸老。”的确如此,遗民词最早显示出有别于前代的精神面貌,建立起与时代生活的紧密关系,它为清初词坛注入了充盈的生气。所以,有必要对其代表作家予以专门论述。

一、金堡与《遍行堂词》

金堡(1614—1680),字道隐,一字蔗余,号卫公,浙江仁和(今杭州)人。明崇祯十三年(1640)进士,官临清县知县,不久因事去职。清兵攻占杭州,金堡与姚志卓于山中起兵抗清。事败,避走湖南沅州。永历二年(1648),南下肇庆,投奔桂王(朱由榔)政权,授礼科给事中。在职期间,直言极谏、不畏强横,因而获罪入狱,惨遭非刑;又被谪戍金齿(今云南保山)等地,后移居桂林^①。桂林失守后,即于尧山茅坪削发为僧,法名性因。后迁至广东韶州丹霞寺,更名澹归。著有《遍行堂词》,今存作品四百六十八首。

金堡人生经历曲折、坎坷,内心世界沉痛、复杂,故诗词创作满含悲愤激越之情。他尝自述:“余亦时为诗,性既粗直,诗亦愤悱抗激,每见说作诗,辄自失,以为有愧于风人也。”^②金道隐的诗今天已不可见,但词确如本人所说,全无习见的脂粉气,亦无婉约词的温柔从容,而是一派愤悱抗激,间夹着冷嘲热讽,令人触目惊心。金词主要继承了辛弃疾的豪放词风,走的是阳刚一路,同时又从南宋遗民作家那里借鉴了蒋捷抒写黍离之悲和身世之感的手法,虽然语言上比较粗硬,打磨不够,但金词还是有自己特色的。严迪昌指出:“他(金堡)好次稼轩、竹山韵,而比辛弃疾多苦涩味,较蒋捷为辛辣,这是遭际身

① 参见温睿临:《南疆绎史》列传卷十三,成文出版社影印道光间刻本,1968年版。

② 金堡,引自孙静庵:《明遗民录》卷四十七,见《明遗民录汇辑》,第428页。

世大悲苦心境的表現。”^①说到苦涩,金词表现的确突出,如:“云欲尽,水还宽。扶筇不拟更投竿。悲秋何必秋风起,二月春风透骨寒。”(《鹧鸪天·闻鹧鸪》)又如:“昨夜一场涂炭,吹落烟花几瓣。灰冷博山炉,彼此不劳相看。长叹,长叹,见过千千万万。”(《如梦令》)都是悲苦凄凉、痛彻肺腑的句子。说到辛辣,金堡比辛稼轩更为嬉笑怒骂,诙谐老辣,每好自嘲以嘲世,如:“愁将愁解成痴绝,还似胶投漆。无愁可解正须愁,我见全身愁里太风流。”(《虞美人·春愁》其二)又如:“人家春起,僧家秋起,初一换将十六,问今朝守岁何人,二十腊,吾生初足。”(《鹊桥仙·解夏》)“病里题诗如服药,病到而今,病也难栖泊。风雨欺人还恶发,连江带我齐敲磕。”(《蝶恋花·舟中大病稍愈口占》)如此等等。

金堡词中有不少禅家的话头,仿佛彻底看破红尘,实际上并非如此,“骨子里却绝不是四大皆空”^②。相反,他对世事是充满热情的。比如有一首咏绣石的作品,云:“不得天完,炉中剩下娲皇石。虚空一掷,满地星狼藉。粉碎南荒,不得成沙砾。藏身密。从新剖出,依旧云霞色。”(《点绛唇·仁阳绣石》其二)作者自比一块补天的绣石,不肯“与泥俱化”(《点绛唇·仁阳绣石》其一),这确是作者的心声,集中曾多次表述此意。另外,词人对西南桂王政权的失败也充满了恨悼,每每有所提及:“有意回天,到此际、天难作主。”(《满江红·和沈石田诸公题宋高宗赐岳飞手杖》)“难挽天河洗是非,铁衣着尽着僧衣。”(《鹧鸪天·黄伯修有入山之约》)如此等等。

最著名的,当然还是那首和蒋竹山的长调《贺新郎·感旧次竹山兵后寓吴韵》:

古剑花生锈,忆当初、仰天长叹,风尖石透。几叠哀笳吹白露,化作清霜满袖。唤一舸、芒鞋同走。入夜欲投何处宿,见半弯月上三更后。刚挂住、驼腰柳。隔溪渔网悬如旧,渡前村、叩门不应,狺狺多狗。积得陈年零落梦,搬出胸中堆阜。要浇也、不须杯酒。老大无人堪借问,

① 严迪昌:《清词史》,第91页。

② 严迪昌:《清词史》,第91页。

照澄潭、吾舌犹存否。窥白发，自摇手。

此作首句云：“古剑花生锈”，暗喻当年起兵抗清的往事，气势悲壮。蒋捷原作通过眼前落拓境况的叙写映照昔日家人团聚的欢乐，以表现遗民境遇的孤苦和悲哀；金词则多以昔日抗清斗争的情怀来映对现今的失落与孤独，渲染英雄失路的悲愤与不平，显得比蒋作更富豪杰之气。

金堡另有《沁园春·题骷髅图》七首，以庄子等量生死的胸怀、嬉笑怒骂的语调，对人世间种种可笑、可悲现象作了辛辣的揶揄和嘲弄，想象诙诡奇幻，笔法淋漓尽致，是词史上难得一见的联章体杰作，表现了金词另一类型的艺术特色。

二、余怀与《玉琴斋词》

余怀（1616—1695），字澹心，一字无怀，号漫翁，又号鬻持老人，福建莆田人，明末为国子监生，入清不仕。余怀在明清之交可算一位名士型人物，虽为福建籍，却长期流寓金陵，平生广事交游，在江左的风流繁华地一度沉湎于声色之好，“征歌选曲，俨如少俊”^①，“颇事声伎，过江风流推以为领袖”^②。南明朝覆亡后，落魄之余，方专心著述，有《板桥杂记》问世。该书追忆明末金陵城的繁华太平景象，记述生动详备，寄寓了作者浓厚的故国之思。余怀自比此书为宋末孟元老的《东京梦华录》，在士林中引起广泛反响。余澹心也是一位诗人，“乱后专意诗学，清芬绝俗，中边皆甘”^③。著有《味外轩集》、《五湖游稿》、《甲申集》等，诗中多写兴亡之感，风格缠绵清绮。其金陵怀古诸作，王士禛以为：“不减刘宾客（禹锡）。 ”^④在词的创作方面，作者著有《研山词》、《秋雪词》，总辑为《玉琴斋词》，现存作品二百三十首。

余澹心集中有一类怀古词，取长调形式，借古讽今，感慨兴亡，风格跌宕顿挫，颇见艺术功力。典型的如《念奴娇·春申涧怀古》、《望海潮·金陵怀

① 徐钊：《本事诗》卷十一，《四库禁毁书丛刊》本。

② 阙名朝鲜人：《皇明遗民传》卷五，载《明遗民录汇辑》，第179页。

③ 黄容：《明遗民录》卷九，载《明遗民录汇辑》，第179页。

④ 王士禛：《渔洋诗话》卷下，载《清诗话》，第207页。

古》、《望海潮·钱塘怀古》、《望海潮·吴门怀古》、《望海潮·广陵怀古》等，与作者的金陵怀古诸诗彼此呼应，属有为而发。这里举作者四十九岁时所作《感遇词六首》之一《桂枝香·和王介甫》为例：

江山依旧。怪卷地西风，忽然吹透。只有上阳白发，江南红豆。繁华往事空流水，最飘零、酒狂诗瘦。六朝花鸟，五湖烟月，几人消受。

问千古、英雄谁又。况霸业消沉，故园倾覆。四十余年，收拾舞扇歌袖。莫愁艇子桓伊笛，正落叶、乌啼时候。草堂人倦，画屏斜倚，盈盈清昼。

这首词名曰“和王介甫”，实际上并未次王安石的原韵。王安石原作一名“金陵怀古”，主要是回顾历史上金陵的盛衰变化，余怀此作也是咏叹金陵，但重点却放在了感慨当今。开句“江山依旧”，已暗喻物是人非。下句“怪卷地西风，忽然吹透”，交待金陵发生变化的原因，乃因令人惊怪的“西风”来势凶猛，瞬间便彻底吹透。此显然是暗指清军的南下。金陵城在西风的扫荡之下，万物飘零，只剩下上阳白发，江南红豆，还有酒狂诗瘦，当然包括作者自己。下阙问“千古英雄谁又”，感慨千载之下无人出来收拾局面，重整山河；仅落得四十九岁的词人，只能“收拾舞扇歌袖”。作品在凄清的景物描写中结束，留下无尽的哀思。在这一组词的小序里，作者说：“每爱宋诸公词，倚而和之。”检阅一下，该组词除王安石外，所和的宋代作家还有苏轼、陆游、辛弃疾和刘克庄。沈雄认为：“澹心词，大要本于放翁。”^①总体是不错的，余怀有不少和辛弃疾的作品，但风格比较整饬，不像辛词的淋漓挥洒，也不像苏词的飘逸旷达，这是由作者的气质和性格决定的。

《玉琴斋词》里还有一些赠答歌伎及应酬性的文字，表现了余怀的风流才子情怀和习气，内涵上并无值得关注之处，但风格却清丽蕴藉，与怀古诸作不同，体现了余词的另一类特色。尤其值得一提的是，《玉琴斋词》擅长在精心营造的意境中表达复杂的情怀，这方面的杰作确实不少。比如“燕子衔春入

^① 沈雄：《古今词话·词评》下卷，《词话丛编》，第1041页。

画桡,蜀冈杨柳拂西桥。隋家宫殿已烟销。绿酒细斟人脉脉,红帘吹送影迢迢。莫愁双桨带江潮。”(《浣溪沙·芜城感旧次韵》)“春风春雨何曾免,斜阳芳草情无限。燕子又来归。门前双柳垂。江桥携手上,共向江头望。帆影过长空,人飞软浪中。”(《菩萨蛮·松江春望》)“梨花如雪,独自亭亭看夜月。槐火将新,春雨春晴妮杀人。天涯芳草,说道江南依旧好。我见犹怜,魂断斜阳古寺边。”(《减字木兰花·清明》)这些作品正如沈雄所说:“出脱轻俊,又得诸《金荃》(温庭筠词集)、《兰畹》(宋代孔方平所选唐宋词集)。此由学富而才俊,无所不诣其胜耳。”^①看来,余怀的创作是兼收并蓄、不限一隅的,这便体现出清初词人较为开放的文学观,为后来的作家开了一个好头。

三、王夫之与《鼓棹集》、《潇湘怨词》

王夫之作为清初著名的遗民诗人,在第一章中已经论及。实际上王夫之也是一位卓越的词人,在永历朝期间,王夫之曾经出面营救过金堡^②,此外还酬和过金堡的词,他两人确属志同道合者。王夫之共辑有三个词集,《鼓棹初集》、《鼓棹二集》和《潇湘怨词》,涵盖了作者青年、壮年和老年三个时期,现存词二百七十九首。

从风格上来看,王夫之与金堡的词不属于一个类型。金堡走的是辛弃疾豪放一路,王夫之则是以婉约为主的。王词的特点是外柔内刚,以柔辞写愤情。况周颐指出,王词“含婀娜于刚健,有风骚之遗则,庶几纤靡者之药石矣。”^③龙榆生则认为:“其词虽音律多疏,而芳悱缠绵,怆怀故国,风格道上。”^④皆说中了王词的特色。

王夫之现存词中咏物词最多,好使用比兴手法,主要继承了南宋王沂孙、张炎一脉的传统,他的咏物词绝非通常的男女相思一类,全都有深沉寄托。这里仅举一首:

① 沈雄:《古今词话·词评》下卷,《词话丛编》,第1041页。

② 参见温睿临:《南疆绎史》列传卷十三。

③ 况周颐:《蕙风词话》卷五,《词话丛编》,第4510页。

④ 龙榆生:《近三百年名家词选》,中华书局1962年版,第23—24页。

平湖渺渺波无际，难认旧时青盖。荻絮横飞，蓼红斜炫，秋光无赖。
拚不舍愁，韞香密裹，泠泠珠佩。伴江妃、泪颗盈盈，怕谁厮恼，幽房里，
深深缀。十斛明珠谁买，空望眼、悬愁碧海。露冷昆明，霜凋玉井，
兰舟罢采。自抱冰块，海枯石烂，千年不坏。莫抛掷、一点孤心，苦留得
秋容在。

——《水龙吟·莲子》其一

此作共有两首，这里引的是第一首，所咏为水中的莲子。南朝乐府诗里，莲子往往借用来表达男女间的恋情，而王夫之此作显然别有寄托。开句，写茫茫湖水之上的荷叶、荷花已非旧时情景，“难认旧时青盖”一句，奠定全作的基调，表达出对荷花凋零、残败的惋惜和伤悼。接着“荻絮横飞，蓼红斜炫”，回顾以前湖面曾经的繁盛和热闹，用以反衬今天的落寂。下面借用江妃的神话传说，将莲子想象为江妃的珠佩，欲赠给恋人；然后又比作江妃思念所爱的颗颗泪珠，写出神女的款款深情。下阕扣紧莲子进一步展开，在露冷霜凋的入冬时节，水中早已无人来采撷，而莲子却依旧在等待着真正了解自己的人，守护那永远不变的信念和气节。结尾是惊心动魄的，一颗莲子，竟“自抱冰块”，“千年不坏”，其实，它正是作者自我形象的化身。王夫之在另一首《水龙吟》的小序里曾提到过这两首咏莲词，假托莲子的话，说：“以公之愁为我愁”，“屈子之愉东皇、云中”。可见，作者这两首作品仿效的正是屈原香草美人的艺术手法。

评论家往往将王夫之的词与屈原的作品联系起来评论，朱孝臧称其“云山韶濩入恹音，字字楚骚心”^①，龙榆生叹其“真屈子《离骚》之嗣响也”^②。他们主要是从三方面来把握的：首先是作者对亡明政权坚贞不二的态度与屈原对楚国忠诚不变的情怀恰相似；其次是王词的比兴手法，既借鉴了南宋辛弃疾、王沂孙、张炎诸家，同时也继承了屈原香草美人的传统（实际上辛弃疾的《摸鱼儿》等作学习的也是屈原的手法）；其三则是作者缠绵芳悱的艺术风格。

① 朱孝臧：《彊村语业》卷三，民国十三年刻本。

② 龙榆生：《近三百年名家词选》，第24页。

还有一点应该指出,即王夫之本为湖南人,受家乡环境的濡染,创作中楚地氛围特重,诗词皆如此,尤以词为最。如:“南望虞帝峰前,绿云寄恨,只为多情死。雁字不酬湘竹泪,何况衡阳声止。山鬼迷离,东皇缥缈,烟锁藤花紫”(《念奴娇·南岳怀古》),“芦花风乱汀洲绕。采芳人远知音少。知音少,几叶渔舟,一轮残照”(《忆秦娥·蓼花》),“幽魂咽,蜀天泪洒春江血。春江血,东下湘灵,哀弦夜月”(《谒金门·偶感》)等,此外还有联章体组词“潇湘小八景”、“潇湘大八景”、“潇湘十景”等,这些都显示出浓厚的楚地文化氛围和屈骚的风神气韵。根据这一点,说王夫之是屈原的传人,不为过。

四、屈大均与《道援堂词》

屈大均是岭南著名的遗民诗人,第一章已经论及,其实屈大均也是清初著名的词人,有《道援堂词》,又名《骚屑词》,今存作品两百余首。

作为一位抗清复明斗士,屈大均的遗民情结在诗、词中表现得均十分突出。抗清斗争失败后,作者曾经北上漫游,走遍边关绝塞,该段生活在诗词里都有反映,王士禛所谓“尤工于山林边塞”即指此^①。词集中这部分作品写得英雄悲壮,颇有稼轩之风。不妨举一首著名的《长亭怨》为例:

记烧烛、雁门高处。积雪封城,冻云迷路。添尽香煤。紫貂相拥、夜深语。苦寒如许。难和尔、凄凉句。一片望乡愁,饮不醉、垆头驼乳。

无处。问长城旧主,但见武灵遗墓。沙飞似箭,乱穿向草中狐兔。那能使、口北关南,更重作、并州门户。且莫吊沙场,收拾秦弓归去。

这首词的标题为“与李天生冬夜宿雁门关作”。雁门关坐落于今山西代县西北,形势险峻,山路崎岖盘桓,绝顶置关,谓之雁门关。开首有一“记”字,说明此作是日后追忆。作品上片描写雁门关的地理环境和冰雪堆积的高寒气候,其险峻苦寒的氛围实际上暗示了严酷的政治环境和作者艰难的处境。千尺险关之上,作者与友人李天生长夜对饮,滔滔不绝。下片思古抚今,抒发感

^① 王士禛:《池北偶谈》卷十一,《王士禛全集》,第3082页。

慨。长城旧主赵武灵王今已不可复现，雄关内外早被清军占领，只有北地的飞沙，仍然像飞箭一样射向遍地“狐兔”，表现出对敌人的仇恨心理。最后以“收拾秦弓归去”结束，说明作者仍然怀抱着恢复中原的志愿。此作慷慨豪健，驰骤古今，叶恭绰评论：“纵横排荡，稼轩神髓。”^①风格确实逼近辛弃疾。

作者还有一首作于云州（今山西大同）的怀古词，写得十分动人：

雪压天低，云随山断，咫尺长城无影。新魂哭月，古血凝冰，沙际至今微冷。卷叶乌乌，未秋吹起霜风，雕翎频整。望白登台畔，国殇何在，在人头岭。忆子卿、壮岁辞乡，暮年归国，汉气千年犹劲。青鞨易语，白雁难通，天使烈臣长命。手执刀环，泪和酥乳，淋漓临分莫赠。叹多情、依恋河梁，还余好咏。

——《苏武慢》

这首词是歌咏苏武的。词中抒写的爱国情怀，其实既是对苏武的赞颂，也是作者自我情怀的表白。在此冰雪覆盖之地，清人统治之区，词人的心态与千载之上的苏武精神叠合起来了，他就是千年之后的又一个苏武，期待着归汉复国。真可谓“声情激楚，喷薄而出”^②。

屈大均还有一类风格婉约的作品，以男女相思为题材，其中有一部分满含怨恨，声调悲凄，显然有精神寄托。试举两首：

一朵青山一朵愁，飞瀑泪争流。夕阳更作一天秋。谁忍上高楼。
花已落，不须春。镜台交与流尘。玉颜难再是西秦，魂梦且教逐行云。
命薄古如此，枉用湿罗巾。

——《望远行》

天边月，今夕为谁圆。镜好不将心事照，何如一片尽含烟。光没海

^① 叶恭绰：《广篋中词》卷一，民国二十四年铅印本。

^② 叶恭绰：《广篋中词》卷一。

东边。相思泪，沾湿素华寒。化作蟾蜍栖玉殿，嫦娥人笑汝孤眠。
寂寂桂枝前。

——《望江南·望月》

这类作品表现的是绝望的情思。作者爱恋的对象已无再见面之可能，他也不再怀抱任何期待，但坚贞之意却无丝毫的改变。此种心态正是遗民所独有的，屈大均将其表现得淋漓尽致。后人评论屈词说：“江南哀怨总难平，愁绝庾兰成。”^①即是指这一类作品说的。

上述两类作品虽然创作上仿效宋代作家，但却能够融会贯通，自出机杼，感情真诚，故足自成一家。

第三节 陈维崧的《湖海楼词》与阳羨词派

清初词坛上与朱彝尊的浙西派旗鼓相当的，是宜兴（古称阳羨）陈维崧的阳羨派。如果说，浙西派宗法姜夔、张炎，以“空中传恨”为方式表达时代感受的话，那么，阳羨派便依托辛弃疾和蒋捷，以“纵横跌宕”的姿态挥写一代文人的抑郁不平之气。两派共同构成了清初词坛的主流，风靡一时。康熙时蒋景祁指出：“词多而工莫若朱竹垞、陈其年两家，沈大令融谷云：阳羨陈扬镗于北，梅里朱抉舆于南，正复工力悉敌。”^②清末谭献又指出：“锡鬯、其年行而本朝词派始成。”“锡鬯情深，其年笔重，固后人所难到。嘉庆以前，为二家牢笼者十居七八。”^③

前面已经提到，稼轩风在清初并不罕见，但是，像阳羨派这样集中、成规模地蹈扬“稼轩体”，多层面地展示时代生活，形成集群式喷发，并取得令人瞩目之艺术成就的，在当时，仅阳羨派一支。

阳羨地处太湖之滨，四周群山环抱，地理位置偏僻，“无冠盖文绣为往来

① 朱孝臧：《彊村语业》卷三。

② 蒋景祁：《刻瑶华集述》，《瑶华集》卷首，《续修四库全书》本。

③ 谭献：《篋中词》卷二，《丛书集成续编》本。

之冲也,无富商大舶移耳目之诱也”^①,清廷的文化钳制因而也相对松弛,这给作家袒露心胸、畅所欲言提供了有利条件。阳羨还是当年抗清的重要地区之一,卢象观曾在此地起兵,抗击清军。失败后,清兵在这里大肆屠杀,民众伤亡惨重。长期以来,该地集聚着一股郁悒不平之气。从文学传统来说,宋末著名词人蒋捷正是阳羨人,他的遗民词创作给当地作家以重要的鼓舞和启发,阳羨词人蒋景祁在论述本地文学渊源的时候就说过:“以词名者则自宋末家竹山始也。”^②蒋景祁本人还刻印过南宋遗民词集《乐府补题》,广为流布。阳羨派和南宋遗民作家间存在某种联系是肯定的;其实,蒋捷词在很大程度上也是对稼轩风格的蹈扬,这方面可以说一脉相承。入清至康熙中叶,阳羨地区共涌现出了近百名词人^③,形成空前的盛况,决不是偶然的。要论阳羨派的领军人物,则必当推一代词杰陈维崧。

一、陈维崧与《湖海楼词》

陈维崧(1625—1682),字其年,号迦陵,江苏宜兴人,与朱彝尊并称“朱陈”。他的生平经历与朱竹垞确有相似处,但又具自己的特点。

促使陈维崧成就一代大词人,有两个重要条件。

首先,他的家庭。维崧的祖父陈于廷乃明末东林党骨干,曾任吏部左侍郎、右都御史,与魏忠贤阉党作过斗争,后遭削职归乡。维崧自幼跟在祖父身边,受到濡染和影响,十岁时,还曾代祖父作《杨忠烈公(涟)像赞》^④。陈维崧的父亲陈贞慧是“明末四公子”之一,和当时著名的社团文人如文震孟、陈子龙、杨廷枢、张溥、吴应箕、黄宗羲等人均有密切交往。崇祯十一年(1638),陈贞慧与吴应箕、顾杲三人在宜兴家中起草讨伐阉党阮大铖的《留都防乱公揭》,少年维崧曾亲眼目睹^⑤。明亡后,陈贞慧“埋身土室,不入城市,竟十余

① 蒋景祁:《荆溪词初集序》,《荆溪词初集》卷首,康熙十七年刻本。

② 《荆溪词初集序》,《荆溪词初集》卷首。

③ 见严迪昌:《阳羨词派研究》,齐鲁书社1993年版,第79—83页。

④ 见陆勇强:《陈维崧年谱》,中国社会科学出版社2006年版,第34页。

⑤ 陈维崧:《敕赠征仕郎翰林院检讨先府君行略》,《陈迦陵文集》卷五,《四部丛刊》本。

年”^①。父亲的为人处世给维崧留下了深刻印象。少年时,经父亲安排,维崧曾随吴应箕学作文之法,又从陈子龙学诗,所谓“华亭叹我骨格奇,教我歌诗作乐府”(《酬许元锡》),打下了良好的文学基础,可以说,陈维崧的文学创作就是从家中起步的。

其次,作者本人坎坷不平的经历。早年的陈维崧依仗父祖庇护,享受华贵富足的生活,姜宸英指出:“其年生长江南无事之日,方其少时,家势鼎盛,鲜裘怒马,出与五陵豪贵相驰逐,狂呼将军之筵上,醉卧燕姬之酒肆,意气之盛,可谓无前。”^②四弟陈宗石在《迦陵词全集跋》一文里也曾指出:“伯兄少年,见家门烜赫,刻意读书,以为谢郎捉鼻,尘尾时挥,不无声华裙屐之好,多为旖旎语。未几鼎革,先大人裹足穷乡,誓墓不出,家日以促。至丙申,先大人弃世,家益落,且有视予兄弟以为釜中鱼、几上肉者。各散而之四方,或孤蓬夜雨,坎坷历落,或风廊月榭,酒枪茶董,或逆旅饥驱,或河梁赋别,或千里怀人,或一堂燕乐,或须髯奋张,酒旗歌板,诙谐狂啸,细泣幽吟,无不寓之于词。”^③一个享惯荣华生活的贵公子,遭遇国破家败,处境骤变,刺激必定很大。尤其是父亲去世后,为躲避打击,谋取生路,维崧兄弟五人不得不骨肉分散。三弟维岳常年在外面给人做幕僚,四弟宗石十四岁时便至河南商丘入赘侯方域家,后又带走了五弟维岗^④。陈维崧本人则先投奔如皋父执冒襄家,住了八年,然后又数次北上中原,奔波于燕赵齐鲁等地,穿梭于江河湖海之间。如他自己所说:“风打孤鸿浪打鸥,四十扬州,五十苏州。”(《一剪梅·吴门客舍初度》)“饥寒困苦,怫郁百端。”^⑤漂泊潦倒数十年。

在此期间,一方面,作者贵公子习气尚未尽除,“髯(维崧)落拓,视钱帛如土。每出游,馈遗随手尽,空囊而归。归无资,亟命质衣物供日用,及无可质,辄复游,率以为常。日手一卷书,所历南舟北辕,橈危马骇,髯咿吟自如,未尝

① 邵廷采:《明遗民所知传》,引自《明遗民录汇辑》,谢正光、范金民编,南京大学出版社1995年版,第755页。

② 姜宸英:《陈其年湖海楼诗序》,《湛园集》卷一。

③ 陈宗石:《迦陵词全集跋》,载《迦陵词全集》卷末,《陈迦陵文集》。

④ 见陆勇强:《陈维崧年谱》,中国社会科学出版社2006年版,第5—8页。

⑤ 陈维崧:《上宋蓼天总宪书》,《陈迦陵文集》卷四。

释卷”^①，他和冒襄家歌僮徐紫云长期保持的关系也是“声华裙屐之好”的一个例证。另一方面，时事尽变，环境顿改，不但被人视如“釜中鱼，几上肉”，且长期寄人篱下，倍尝世态炎凉，“流落到而今，踽霜蹄寄人篱下”（《法曲献仙音·咏铁马》），“年事蹉跎，交游零落，短褐羸僮逐路尘”（史惟圆《沁园春·题乌丝词》）。这些经历正是陈维崧精神得以涤荡、灵感获得激发的根源。维崧也曾参加过新朝科举，用谋一方立足之地，改变尴尬处境，毕竟他在明朝没做过官，身份不同于遗民。但七次应试均落第而归，受尽冷落。以维崧的才华，此事不免有些奇怪。严迪昌曾指出：“‘试不利’，以至‘七试省闱’均落榜，以陈维崧之才学竟至此，岂非怪事？这中间无疑有蹊跷，他一直被密切‘关注’中呵！”^②看来，下第也是朝廷对故家子弟实行迫害的一种方式，所谓“旧巢已覆，新枝难栖”。

直到五十五岁时，作者才被推举应博学鸿词之试，入选翰林，授任检讨。然而身份的变化并未改换维崧的命运，正如当时有人指出的，“穷巷栖迟寄一官，萧条无减布衣寒”（冯溥《挽陈其年》），作者已经意识到：这一切不是自己所期待的，鸿博之选不过是当政者导演的一出戏而已，他完全感觉不到朝廷文臣的荣耀。当时的维崧心疲身弱，蜷居在京郊一所陋室之内，心怀亡妻失子之痛，毫无欣愉可言，“朝罢千官纷笑语，知我凝情有几。悄背着、红墙流涕”（《贺新郎·中原感怀仍次前韵》），“独夜茫茫，他乡惻惻，饮罢迷归路。风急也，白杨边，飒飒定和谁语”（《笛家·己未九日蛟门招同诸子游黑龙潭次实庵韵》）。四年后，他便因病去世了。

应该说，坎坷的经历恰恰成就了一位叱咤词坛、吐纳风云的大词人。他的老友尤侗在《湖海楼诗集序》里讲得好：“向使陈子丁年上第，积禄以至大官，长子孙，登高年，不过长安道上一白头翁而已，恶能扬光蜚声，立言以垂不朽哉！”历史的辩证法就是如此。

陈维崧著有《湖海楼集》，其中诗八卷，文六卷，俚体文十卷，词三十卷（又名《迦陵词》）。在当时文坛，他被视作骈文高手，文章写得自然高妙，“独张

① 储欣：《陈检讨传》，《在陆草堂文集》卷三，《四库存目丛书》本。

② 严迪昌：《阳羡词派研究》，第167页。

异帜,以‘存史’、‘存经’之笔,缀亦歌亦哭之辞”^①。诗在清初也占有一席之地,五七言古体和七律尤其擅长,今存作品一千余首。三弟陈维岳曾评论长兄的诗歌云:“大兄诗凡三变。少而师事云间陈大樽先生,为诗高浑鲜丽,出入于陈、杜、沈、宋、高、岑、王、孟,参以温、李,含英咀华,风味不坠,所谓‘湖海楼少作’、‘湖海楼稿’者是也。既而客游羁旅,跌荡顿挫,侵淫于六季三唐,才情流溢,而诗一变,所谓‘射雉集’者是也。晚而与当代大家诸先生上下议论,纵横奔放,多学少陵、昌黎、东坡、放翁,而诗又一变。大兄临终时自云:‘吾诗在唐、宋、元、明之间,不拘一格,’其诗学之成欤!”^②客观地说,陈维崧诗因袭成分较多,往往随诗坛风气而变,不足以独张一帜。而作者全身心投入的还是词的创作,不仅数量众多,至今存有一千七百首,而且蹊径独辟,故能自成一家。

维崧少年时便开始填词,主要追随陈子龙云间派一路,陈宗石所谓“多为旖旎语”。其少时作品被部分收录在邹祗谟、王士禛编辑的《倚声初集》里,作者后来没有将它们编进词集里去。今天看来,这部分作品内容浅薄,风格秣丽,无外乎艳情。作者日后亦自称:“余向所为词,今复读之,辄头颈发赤,大悔恨不止。”^③随着世事变化,阅历增多,作者的词风发生了转变。作于顺治十五年(1658)至康熙七年(1668)的《乌丝词》便是变化的标志。这部词集收录该时期作品二百六十六首,内中已多人世遭际的感伤,朝代兴亡的慨叹;尤突出者,如悼念父亲陈贞慧的《满江红·乙巳除夕立春》;慨叹兴亡的《永遇乐·京口渡江用辛稼轩韵》、《水龙吟·江行望秣陵作》;自叹身世的《击梧桐·酒阑感赋》、《念奴娇·与任青际饮》、《念奴娇·送子万弟之睢阳》等。可以说,迦陵词的主导风格在这部词集里已予以展露,作者填词的态度也发生了改变。

就在《乌丝词》问世次年,作者主编了一部当代词选《今词苑》,又名《今词选》。在为该集所作的序言中,陈维崧多次明确表述了自己的词学观:

① 周绍九:《陈维崧选集·前言》,《陈维崧选集》,上海古籍出版社1994年版,第7页。

② 陈维岳:《湖海楼诗集跋》,载《湖海楼诗集》卷八,《陈迦陵文集》,《四部丛刊》本。

③ 陈维崧:《任植斋词序》,《陈迦陵文集》卷二。

客或见今才士所作文间类徐庾体，辄曰：“此齐梁小儿语耳。”掷不视。是说也，予大怪之。又见世之作诗者辄薄词不为，曰：“为辄致损诗格。”或强之，头目尽赤。是说也则又大怪。夫客又何知？客亦未知开府《哀江南》一赋，仆射“在河北”诸书，奴仆庄骚，出入左国，即前此史迁、班掾诸史书未见礼先一饭；而东坡、稼轩诸长调又騷騷乎如杜甫之歌行与西京之乐府也。

今之不屑为词者固无论，其学为词者，又复极意《花间》，学步《兰畹》，矜香弱为当家，以清真为本色；神瞽审声，斥为郑卫，甚或纛弄俚词，闺檐冶习，色若死灰。

选词所以存词，其即所以存经、存史也夫。

我们发现，作者将填词当作一项严肃的创作活动来对待，他批评当时视填词为才士游戏、冶荡行为的看法，认为词完全可以和司马迁、班固的史书以及杜甫的歌行、乐府诗等量齐观，乃至“存词”也具有与“存经”、“存史”同等重要的价值。这种极度推尊词体的看法和作者本人的创作转变是分不开的。换句话说，陈维崧已意识到，用词来反映时代、纪录历史、书写人生感受才是真正提升词之地位的方式和途径。与此相关，作者在序文中还公开肯定和赞扬了苏轼、辛弃疾的豪放词风，将他们的作品与杜甫的长篇歌行视为一类；另外，又贬斥了流行的花间词风及唯相思闺怨为当行的创作观念。此一表态既可视作维崧对词坛的深刻反省，也反映出作者新的创作态度。迦陵词的艺术面目就要正式与世人见面了。

说到迦陵词的主导风格，《乌丝词》其实还不算典型。因为旖旎婉约之作仍然占了大多数，和早期的作品存在着某种类同之处。实际上，迦陵词的龙吟虎啸、纵横跋扈还是在作者北上中原以后；也就是说，北方山川的雄壮高寒之气、北方作家的慷慨爽朗之风给了江南水乡长大的作者以强烈的激励和启示。陈维崧说过：“余世家吴中，吴中诸里儿第能歌西曲、浔阳诸乐府耳，乌衣

青溪之地,被轻纨而讴房中曲者,其声靡靡不足听也。”^①同一处,他还说过:“余少读书,则喜秦风。”一个从未到过北方的作家一旦来到中原,对北方山川及文风的强烈感受是可以想象的,词人自幼向往的雄直之气于此得到了极大的鼓舞和扩张。从后期创作中可以发现,作者被词坛公认的优秀作品大都将北方环境作为背景,这不是很能说明问题吗?

就后期创作来看,迦陵词有一突出的特点,就是敢于直面现实,直话直说,即蒋景祁《陈检讨词钞序》指出的,“磊砢抑塞之意,一发之于词”。比如,在反映明清鼎革浩劫方面,有记录清军攻克南昌时烧杀掳掠的《八声甘州·客有言西江近事者感而赋此》:“叹灌婴城下,章江门外,玉碎珠残,争拥红妆北去,何日遂生还?”有悼念明王朝的《沁园春·题徐渭文钟山梅花图同云臣南耕京少赋》:“如今潮打孤城,只商女船头月自明。叹一夜啼乌,落花有恨,五陵石马,流水无声。”有怀念崇祯帝的《夏初林·本意癸丑三月十九日用杨孟载韵》:“蓦然却想,三十年前,铜驼恨积,金谷人稀,划残竹粉,归愁写向阑西。”有纪念抗清英雄史可法的《贺新郎·蘧庵先生五日有鱼酒之饷,醉后填词》:“暗想像、广陵旧事,泪多于雨。火照佛狸城下水,丞相孤军难渡。记时节、也邻重五。”有赞扬遗民作家姜采的《水调歌头》:“休返田横岛上,何用要离冢侧,莫恤道途艰。忆奉重华命,遣往敬亭山。”等等。在表现民生疾苦方面,则有记录水灾惨状兼抨击权贵的《水调歌头·夏五大雨浹月,南亩半成泽国,而梁溪人尚有画舫游湖者,词以寄慨》,有表现贫富差异、同情婢女遭遇的《水龙吟·春游即目赋得侍儿堪感路旁人》,有揭露衙门抓壮丁恶行的《贺新郎·纤夫词》,还有抨击借税收压榨百姓的《金明池·丙辰秋日书事》等。处于“文字狱”严酷的清初,敢于写作这些文字,是需要相当勇气的,此的确够得上“存经”、“存史”。另外,也显示出作者秉承父祖气节、耿直中正的一面。

根据存留的作品来看,作者对现实的揭露和抨击更多的还是通过缅怀历史来表达。怀古题材在清初文坛原较普遍,并非陈迦陵所独擅;可是,陈维崧的怀古词与别人却有所不同,他的现实针对性特别强,绝非泛泛之言,读者一阅便知作者用意所在。如下面的作品:

① 陈维崧:《孙豹人诗集序》,《迦陵文集》卷一,《四部丛刊》本。

如此江山，几人还记，旧争雄处。北府军兴，南徐壁垒，浪卷前朝去。惊帆蘸水，崩涛飏雪，不为愁人少住。叹永嘉、流人无数，神伤只有卫虎。

临风太息，髯奴狮子，年少功名指顾。北拒曹丕，南连刘备，霸业开东路。而今何在，一江灯火，隐隐扬州更鼓。吾老矣，不知京口，酒堪饮否？

——《永遇乐·京口渡江用辛稼轩韵》

宋室宣和，看艮岳、堆琼砌璐。也费过、几番锤凿。两朝丹堊。花石纲催朱太尉，宝津楼俯京东路。晋铜驼、洛下笑人忙，曾回顾。花千朵，雕栏护；峰万状，长廊互。使神搬鬼运，无朝无暮。一自燕山亭去早，故宫有梦何由作？叹此间、风物剧催人，成南渡。

——《满江红·汴京怀古》

秋色冷并刀，一派酸风卷怒涛。并马三河年少客，粗豪，皂栎林中醉射雕。残酒忆荆高，燕赵悲歌事未消。忆昨车声寒易水，今朝，慷慨还过豫让桥。

——《南乡子·邢州道上作》

上引第一首词作于镇江（旧称京口）渡口。作者以崇敬的语气追怀东晋统领北府军的谢玄，联刘抗曹建立东吴霸业的孙权，又借东晋卫玠感慨永嘉南渡，伟业不再。其维护南方政权、抗击北侵的态度非常明确，让人自然会想起不久前清军的南下。第二首作品斥责北宋末朝廷腐败贪婪，骄奢淫逸，在声色享受中丢掉了手中政权，矛头明显指向不久前覆灭的明王朝。至于第三首，缅怀和呼唤历史英雄荆轲、高渐离和豫让，抒发满腔的复仇之心。一切似乎都发生在昨天，“燕赵悲歌事未消。今朝，慷慨还过豫让桥”。此处，历史和现实的界限已经消失，作者抒写的恰恰是当代的精神和情怀。陈廷焯评此作云：“不着议论，自令读者怦怦心动。”^①吴世昌更直接地指出：“小词中荆轲、

^① 陈廷焯：《词则·放歌集》卷四，上海古籍出版社影印陈氏手迹本，1984年版。

高渐离、豫让并举，其志可知。”^①可以说，陈维崧的怀古词当归入直面现实的一类。

迦陵词对时代生活的展示当然还包括本人的不平之鸣，这种不平又和天地翻覆的大环境联系在一起。如下示三首：

分手柳花天，雪向晴窗飘落。转眼葵肌初绣，又红倚栏角。别来世事一番新，只我徒犹昨。话到英雄失路，忽凉风索索。

——《好事近》

夜来几阵西风，匆匆偷换人间世。凄凉不为秦官汉殿，被伊吹碎。只恨人生，些些往事，也成流水。想桃花露井，桐英永巷，青骢马，曾经系。光景如新宛记，记相逢瑶台殊丽。微烟淡月，回廊复馆，许多情事。今日重游，野花乱蝶，迷蒙而已。愿天公还我，那年一带，玉楼银砌。

——《水龙吟·秋感》

掷帽悲歌发。正倚幌、孤秋独眺，凤城双阙。一片玉河桥下水，宛转玲珑如雪。其上有、秦时明月。我在京华沦落久，恨吴盐只点离人发。家何在？在天末。凭高对景心俱折。关情处、燕昭乐毅，一时人物。白雁横天如箭叫，叫尽古今豪杰。都只被、江山磨灭。明到无终山下去，拓弓弦、渴饮黄獐血。《长杨赋》，竟何益？

——《贺新郎·秋夜呈芝麓先生》

此三首作品均属于自写怀抱，四弟陈宗石所谓“驴背青霜，孤篷夜雨”者。然读者在阅读时依然能感受到明清鼎革后整个的时代氛围。陈廷焯指出：“其年年近五十，尚为诸生，故学业最富，其一种潦倒名场、抑郁不平之气，胥于诗词发之。”^②迦陵词这种“纵横跌宕”正是来自于作者个人经历和时代风云的

① 吴世昌：《读〈近三百年名家词选〉》，载《罗音室学术论著·词学论丛》第二卷，中国文联出版社1991年版，第631页。

② 陈廷焯：《词坛丛话》，见《词话丛编》，第3731页。

彼此交织。

说到迦陵词龙吟虎啸的艺术风格,人们自然联想到与稼轩词的继承关系。早在作者生前,朱彝尊就说过:“擅词场,飞扬跋扈,前身可是青兕?”(《迈陂塘·题其年填词图》)以后陈廷焯也指出:“其年水调歌头诸阕,英姿飒爽,行气如虹,不及稼轩之神化,而老辣处时复过之,真稼轩后劲也。”^①当然,陈维崧词中也有效法乡贤蒋捷的成分,如步和蒋词之韵及对日常生活的写实性刻画等;但迦陵词的主体显然更靠近辛弃疾,这方面前人已充分评证,成为定论。自“稼轩体”诞生以来,效法者不乏其人,历经元、明两朝,到陈维崧,才真正构成了对其成功且成就卓著的一次效法和蹈扬。

在肯定“稼轩体”和迦陵词一脉相承的基础上,有必要将二者再作一番比较,探究一下,它们的差异又在哪里。对此,前人也曾有过辨析。比如陈廷焯就认为:“迦陵词气魄绝大,骨力绝遒,填词之富,古今无两。只是一发无余,不及稼轩之浑厚沉郁。”“蹈扬湖海,一发无余,是其年短处,然其长处亦在此。”^②当代严迪昌则以为,迦陵词的特色在于“悍霸”,“陈维崧词的主导风格呈‘悍霸’之貌应该是倍加赞扬的”,“迦陵词与稼轩风在审美特征上的差别应该是明显的。这种差异集中起来归聚到一点,是表现在抒情的爆发力烈度上的差异。”^③上面两种提法虽然表述不同,实质却比较接近,二人对辛、陈特征的把握也都比较到位。

其实,我们还可以从另一角度来观照。除了对“稼轩体”的全面继承之外,迦陵词还有综合贯通的一面。也就是说,在继承苏、辛豪放一支的基础上,迦陵词在一定程度上也融合了温、韦、周、秦婉约的一支。蒋景祁《陈检讨词钞序》就曾指出:“故读先生之词者,以为苏、辛可,以为周、秦可,以为温、韦可,以为《左》、《国》、《史》、《汉》、唐、宋诸家之文亦可。盖既具什佰众人之才,而又笃志好古,取材非一体,造就非一诣,豪情艳趣,触绪纷起,而要皆含咀酝酿而后出。”为迦陵词作序的高佑钺亦指出:“铜军铁板,残月晓风,兼长

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷三,第76页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷三,第71—72页。

③ 严迪昌:《清词史》,第195页。

并擅,其新警处,往往为古人所不经道,是谓词学中绝唱。”^①就连陈廷焯也承认这一点:“其年词能包一切,扫一切,源出苏、辛,实兼姜、史之长,真词中之圣也。”^②落实来讲,在具备强悍气势、纵横议论和散化句式的同时,迦陵词还拥有令人浮想联翩的审美意象,这些意象刚柔兼备、新奇别致,有的甚至匪夷所思,显示出了陈维崧不凡的艺术才华。下面摘录部分为例:

闻说旧日台城,剩黄蝶濛濛,和梦飞舞。绿水青山浑似画,只添了几行秋戍。

——《尉迟杯·许月度新自金陵归以〈青溪集〉示我感赋》

寒山几堵,风低削碎中原路。秋空一碧无今古,醉袒貂裘,略记寻呼处。

——《醉落魄·咏鹰》

赵魏燕韩,历历堪回首。悲风吼,临洺驿口,黄叶中原走。

——《点绛唇·夜宿临洺驿》

一鞭袅袅临官渡,雁叫酸如雨。尽古往今来夸割据。漳水也、东流去。淇水也、东流去。

——《酷相思·冬日行彰德卫辉诸处马上作》

古寺钟生,邻墙月死,枕头欹遍如何是。半生孤愤酒难浇,挑灯且读韩非子。

——《踏莎行·冬夜不寐》

秋气横排万马,尽屯在、长城墙下。每到三更素商泄,湿龙楼,晕鸳

① 高佑钜:《迦陵词全集序》,载《迦陵词全集》卷首。

② 陈廷焯:《云韶集·评》卷十六,引自《白雨斋词话足本校注》,齐鲁书社1983年版,第331页。

机,迷爵瓦。

——《夜游宫·秋怀》之二

话到英雄儿女恨,绿牙屏、惊醒红鹦鹉。雕笼内,泪如雨。

——《贺新郎·伯成先生席上赠韩修龄》

请看这些意象:与梦幻一起飞舞的黄蝶,用翅膀削碎路面的雄鹰,在中原大地一路飞旋的黄叶,如酸雨般哀叫的大雁,死在邻人墙头的冬月,还有横排万马般奔腾的秋气,以及被作者身世感动得泪如雨下的鹦鹉等等。这些意象充满了神奇的魅力,柔美中透露着刚健,让人浮想联翩,为之陶醉。上述意象不仅是一种语言表达上的技巧,更是词人超凡想象的产物;它们饱含作者的激情,与雄浑的气势、纵横的议论、厚重的现实感一道,构成了陈维崧独特的艺术风格。

将迦陵词与“稼轩体”相比较,便可以看出,在沉郁和浑厚方面,陈维崧的确不如辛弃疾,这是由作者的气质决定的;但作为一个江南作家,而且是文人型的作家,在继承“稼轩体”的过程中,维崧又把南方文化的一些特点以及婉约派的某些手法融入到创作中,这样,迦陵词便具有了不同于前人的特色。

陈维崧生长在清初,他能够在继承宋人的基础上自出机杼,别立一家,使词这种传统诗体再一次放射出夺目的光彩,洵不愧为词学中的“绝唱”。

二、阳羨派词人群

清初时期,江苏宜兴存在着一个规模可观的“阳羨词派”。阳羨词人蒋景祁说过,当时阳羨“自一二士大夫而下,以至执经之士,隐沦散逸,人各有作,家各有集”^①,可见填词风气之盛。康熙十七年(1678),该派作家曹亮武受陈维崧之托,和潘眉、蒋景祁共同编辑了一部阳羨派词选,取名《荆溪词初集》。这部词集共辑入作家九十余人,其中阳羨籍词人占了绝大多数,作品凡八百

^① 陈维崧:《荆溪词初集序》,《荆溪词初集》卷首。

余首,数量相当可观。诚如陈其年所说:“吾荆溪虽蕞尔山僻,工为词者多矣。”^①。出现此种局面,固然与阳羨自古为填词之乡有关,另一方面,也和宜兴地区在鼎革之交的悲怆遭际有关。阳羨词人多数为隐居沉沦之士,或终生不仕,或仕途坎坷,“家国之痛,幻灭之怨,压抑之悲,放废之愤,又将他们驱遣到一起”^②。再加上领袖陈维崧的引导,故阳羨词群不仅人数众多,而且创作倾向基本趋于一致。

下面我们选取与陈维崧唱和较多、成就相对突出的作家略加评述。

任绳隗,字青际,号植斋,一度更名方斗,宜兴人。任绳隗比陈维崧大四岁,早年曾师事复社领袖张溥,参与社团活动,才华出众,心存大志。尝自许:“少小才华,平生志气,竟欲摧倒江东。”(《昼锦堂·述怀》)顺治十四年(1657)中举,顺治十八年(1661)“奏销案”又被褫革,从此隐居终身。阳羨词人中,任绳隗是最早和陈其年唱和的作家,据其年回顾:“忆在庚寅、辛卯间(顺治七、八年),与常州邹(祗谟)董(以宁)游也,文酒之暇,河倾月落,杯阑烛暗,两君则起而为小词。方是时,天下填词家尚少,……其在吾邑中,相与为唱和则植斋及余耳。”^③可见二人创作上的密切关系。著有《直木斋词选》,今存词八十余首。

任青际早年的作品与陈其年前期相近,多取艳情题材,一时闻名之作有“十索词”,即“索香、索履、索镜、索粉、索勤、索历、索枕、索花、索笔、索扇”。王渔洋《倚声初集》评价其作:“风情大似杜紫薇(牧),词品亦其年季孟。”陈维崧则认为:“斯词也,以为《金荃》之丽句也,抑亦《梦华》之别录也已。”^④自遭褫革以后,作者态度发生了变化,尝自述:“可叹一钱遗累,身世飘蓬。金鸡孤悬云日里,玉环双串梦魂中。从今后,一片热肠,都交酒政诗筒。”(《昼锦堂·述怀》)“向天涯,寻知己,联白社,醉颜酡。兴来时、其啸耶歌。”(《金人捧露盘·贺新秀才》)创作改为抒发不平为主。

这里引其二首:

① 陈维崧:《荆溪词初集序》,《荆溪词初集》卷首。

② 严迪昌:《阳羨词派研究》,第205页。

③ 陈维崧:《任植斋词序》,《陈迦陵文集》卷二,《四部丛刊》本。

④ 陈维崧:《任植斋词序》,《陈迦陵文集》卷二。

旧日貂蝉，辜负了、半生气象。忆江南、五侯七贵，锦鞬骀荡。奈比来新亭壁垒，全不是乌衣门巷。更愁人、是一派胭脂，随行帐。得未有，闻鸡枪。问若个，颍河上。想当年风景，依稀绝唱。跨鹤缠腰浑是梦，金戈铁马谁人壮。到如今，何处好栖迟，溪山长。

——《满江红·读南史有感步陈其年韵》

西风夜叶，云断处、片片东飞向晓。天际横空排雁字，高挂数行行草。嘹唳啼痕，声声怨恨，说与愁人道。梦回酒醒，衾寒那堪潦倒。况有旅客飘零，红颜独坐，听得如何了。拟伴杜鹃枝上血，做个春秋怨鸟。春去秋来，更翻迭唱，岁岁催人老。除非系帛，上林中、献书乞考。

——《大江乘·闻雁》

任绳隗的咏史及怀古词大都受到陈其年的影响，上引第一首便是代表。其年原唱有“南国旧游稀眼底，西京遗事来心上。记粘鸡、彩燕廿年前，拦街饷。沧桑换，都抛漾；头颅老，休歌唱”之句，显然是书写兴亡感慨。任植斋此作更是借咏南朝史事，表达了对明王朝的追念，颇有《东京梦华录》风味。而词中的“更愁人、是一派胭脂，随行帐”，“跨鹤缠腰浑是梦，金戈铁马谁人壮”明显讥刺蛮横、骄奢的清军，语词醒目、辛辣，风格亦接近其年。第二首咏雁，兼有稼轩体和张玉田的手法，倾泻一片怨恨之情，艺术上相当成熟。王渔洋称陈、任两人为词界“双绝”，是有其根据的。

史惟圆，原名策，又名若愚，字云臣，号蝶庵，宜兴人。严迪昌根据储大文《存研楼文集》卷十一《弟汜云诗序》中称“表叔祖史云臣，祖姑丈陈其年先生”，判定史惟圆和陈维崧有姻亲关系，年岁亦当略长于维崧。史惟圆是隐士型作家，终生未仕，著有《蝶庵词》，现存三百余首。

史、陈二人“论交三十年”，《蝶庵词》中有大量与其年的唱酬之作，但史惟圆对陈维崧参加科举应试却不取支持态度，《沁园春·和其年病后感怀之作》一作中云：“漠漠尘途，碌碌征车，公无出门。任空厨无火，风铄白日，寒灯有焰，月悄黄昏。”又在送其年入京应博学鸿词考试的《喜迁莺》里云：“惊散，

鸥鹭队，芳草绿波，一棹东风暖。执戟晨趋，含香夜直，那更容君疏懒。还问金门赋客，若个与君为伴？”其实，史惟圆早年也曾有用世之心，《念奴娇·自寿》里说：“粗豪意气，忆当年，蚁视中原人物。年少雕虫矜小技，便欲请缨天阙。排突金门，驱驰玉塞，徒有冲冠发。荒鸡夜叫，迢迢魂梦飞越。谁念暗换年华，依然潦倒，啮草根求活。赢得秋霜明镜里，一辆芒鞋闲客。”在经历了明清鼎革、友朋遭际之后，作者的处世态度发生了变化，创作上也为之一变。有一首《昼锦堂·述怀》很能代表他的心迹：

四座无人，百端交集，自觉狂语尤颠。随意讥诃神鬼，排突英贤。此中容卿千百辈，我宁与我共周旋。还惊问，酣战蚁兵，纷纷何事争先？

庭前。草满径，花覆地，韶光春去犹妍。却悔壮心未已，辜负华年。龙韬豹略投戎旅，莲花贝叶事金仙。都无用，又向花间醉也，蝶梦翩翩。

作者虽在宁静的乡间度日，心中却并不平静。有时随意“讥诃神鬼，排突英贤”，似乎快意狂颠，但每想到“壮心未已，辜负年华”，便会“百端交集”。词人一度曾通过幻想游仙来寻求解脱，创作有《浣溪沙·游仙》组词，“剪尽灯花谁与共？游仙梦。云车鹤背三山洞”（《渔家傲·蝶庵即事》），然而到头来却不能排遣愁闷，故云“都无用”。

也许受到陈其年的影响，作者后期也填有一部分咏古写怀的慢词，如《金人捧露盘·本意》、《金菊对芙蓉·虎丘中秋》、《渡江云·金陵怀古同其年和遽庵家叔韵》、《沁园春·江夏怀古》等，大多借古人酒杯，浇自家块垒，抒发兴亡之痛，故国之悲，风格接近其年。但史蝶庵集中自具特色、深深打动人心的还是叙述身世、书写情怀之作。试举两首：

窗外亭亭一树，疏枝冷蕊，占尽春光。数载相依，共住情似红妆。对愁吟、几番憔悴，伴孤闷、无限凄凉。最难忘，寒衾夜语，雪里幽香。思量。今春花放，诗僧酒客，杂坐飞觞。嫩绿成荫，不知何事便摧伤。夜沉沉、烟迷洛浦，梦悄悄、云散高唐。系情肠。离魂堕影，月转东墙。

——《玉蝴蝶·庭前红梅摧折》

月暗灯销,都并作、凄凉元夕。只闻得、弓刀夜响,动魂惊魄。为问孤帆何处落,溪干寂寞鱼龙宅。忆华堂、歌舞借人看,今非昔。人似梦,身如客。古渡口,寒烟积。记疏狂年少,冶游踪迹。今日牛羊丘垅近,当时笑语帘帷隔。怅重来、庭院悄黄昏,天空碧。

——《满江红·元夜泊舟溪口感旧和天玉》

上面两首词都是作者倾诉内心的作品。前一首借摧折梅花咏叹心迹,后一首于渡口回顾自己的一生,二作都从眼前景物出发,成功营造了浓厚的抒情氛围,从中唤起身世飘零、今昔对比的众多回忆,令人浮想联翩。从艺术上来讲,它们都是摧刚为柔的代表,一方面蕴含着满腔的悲愤之情,怆对“动魂惊魄”的环境;另一方面,又借鉴了南宋姜夔、史达祖特别是蒋捷的手法,将咏物写景和身世感慨水乳般地交融在一起,于是造成了一唱三叹的效果。

史惟圆有自己的创作立场,他曾指出:“今天下词亦极盛矣,然其所为盛正吾所谓衰也。家温、韦而户周、秦,抑亦《金荃》、《兰畹》之大忧也。夫作者非有《国风》美人、《离骚》香草之志意,以优柔而涵濡之,则其入也不微而其出也不厚。人或者以淫褻之音乱之,以佻巧之习沿之,非俚则诬,故吾之为此也,悄乎其有为也。”^①这段话的意思很清楚,作者并不一般地反对温韦周秦一派,实际上,史蝶庵自己就借鉴了他们的表现手法,而他主张借美人、香草来咏叹高尚的人格、气节及深刻的人生感受,恰如吴绮评论《蝶庵词》所说:“香草幽兰,无失乎寓言之意。”^②这方面,蝶庵词的确站得很高,在清初词坛,可算一个典型。

史惟圆和陈其年在风格上亦有所不同。史云臣本人对其年讲过:“譬之子,子学庄,余学屈焉;譬之诗,子师杜,余师李焉。”^③这番比喻耐人寻味。严迪昌指出:“迦陵词峻嶒波峭,险急激扬;蝶庵词则回流内旋,纹涟其外,一以力胜,一以韵见长。”^④此可算是对史云臣上述话语的一个诠释,概括十分到

① 史惟圆语,引自陈维崧:《蝶庵词序》,《陈迦陵文集》卷二。

② 吴绮:《蝶庵词序》,《林蕙堂全集》卷五,《四库全书》本。

③ 史惟圆语,引自陈维崧:《蝶庵词序》,《陈迦陵文集》卷二。

④ 严迪昌:《阳羡词派研究》,第213页。

位、精准。实际上,史云臣是更多地借鉴了姜夔、史达祖和蒋捷的手法,他的作品明显是刚柔相济的。至于史云臣在阳羨派中的地位,曹贞吉当时就说过:“平分髯客旗鼓”(《摸鱼儿·寄赠史云臣》),陈维崧则称蝶庵词“定为必传”,今天来看,他们的论断都是有眼光的。

徐喈凤,字鸣岐,更字竹逸,号荆南山人,又号荆南墨农,宜兴人。年岁比陈维崧略大,其《十二时·哭陈太史其年》云:“念吾年、长君三岁。”又《貂裘换酒·辛酉除夕十五叠前韵》云:“念我生年周花甲”,题目中“辛酉”的下一年是康熙二十一年(1682),向前推一个甲子,当生于明天启二年(1622),恰比陈维崧长三岁。作者尝自称:“吾少也贱,耕钓廿年;吾仕也遥,舟车万里。”(《莺啼序》小序)以此可知作者出身贫贱,曾亲历劳作。顺治十五年中进士,官云南永昌府推官。顺治十八年(1661),因“奏销案”降调,自动辞职回乡。以后再被荐举,曾作《塞翁吟·客有劝余赴部补官者词以谢之》拒绝,云:“吾性本爱林泉,悔误被,利名牵,一去几多年。滇云万里归来后,留恋草舍花田。十二载,啸吟风月,放浪溪山。闲闲。有松竹、禽鱼作伴,临古帖、锺王褚颜。任世态、炎凉百出,遂初服,处困而亨,乐在中焉。周颙再仕,捷径终南,吾岂其然。”遂隐居终老。词友曹亮武称其:“昔日宦情消磨尽,笑傲水边山下。”(《贺新郎·徐竹逸先生六十举子词以贺之》)。著有《荆南墨农集》、《荫绿轩词》,今存词二百四十余首。

在阳羨词群里,徐喈凤属核心成员。他填词始于西南归来后,晚于其年、植斋等人,但结社积极,联络广泛,起到了骨干的作用。同时的聂先在《名家词钞》里指出:“荆溪其年昆仲,独倡声教,而先生鼓吹之功实多。”今存《荫绿轩词》中可以见到这样的题目:“癸丑盛夏,其年、绥禄、越生过小斋茶话,各以《击梧桐》词见赠,倚声答之。”“立夏前一日,同人集赏紫牡丹。”“通邑同人公饯其年,叠前韵。”“花朝后一日,红友招集五桥庄,叠前韵。”“社后二日,同人集小斋看梅,仍遇风雨,再叠前韵。”由此可见徐竹逸结社的热情,也可看出阳羨作家聚会频繁、创作兴盛的景况。

徐竹逸现存词中很有一些自我反省的作品,如下两首:

世事几番播弄。不识谁为操纵。冷眼看荣枯,堪笑机心空用。如梦,如梦。惊破楼头莺啭。

——《如梦令·本意》

五十生涯还在梦。诗词深愧宾朋奉。身世自思知痒痛。篱菊动。秋花能傲秋霜重。山月溪风凭我用。兴来握笔才情纵。坐看文鱼穿石缝。花鸟共,四时寒暑频相送。

——《渔家傲·生日自寿用苏子由韵》

作者曾经历过一番宦海浮沉,看到仕途的凶险和荒唐,经过反思,“身世自思知痒痛”,所以自觉跳出圈外。词人的可贵还在于不向权贵折腰献媚,自尊自傲,所谓“秋花能傲秋霜重”,这是该类作品的立足点所在,其光彩也就在此。

相比较而言,徐喈凤风格趋于爽朗、直露,语言亦带散文化倾向。从数量上来讲,介入现实方面的作品不如陈维崧多,不过写的还是相当真切的。比如描写水灾的《二郎神·灾田》:“见一带、逃往破屋,那禁泪珠挥洒。心碎。嗷嗷八口,也拼同馁。怕火急、催科无计应,即欲卖、栖房谁买。”另有怀念姜埰的《意难忘》:“胜国名臣,曾徙薪曲突,涕泣披鳞。愚忠甘受杖,补过愿从军。宗社稷、世途纷。皂帽隐吴门。三十年、心同思肖,死不忘君。”作者的笔端能够直接触及时弊,碰撞敏感题材,胆量还是不小的。

徐竹逸还好仿效辛稼轩嬉笑怒骂的手法,以嘲弄辛辣之笔写世情,艺术上颇有特色。这里举一首《二郎神·溪西观剧》:

积阴初霁,放眼溪山如画。况堤柳、丝丝摇嫩绿。分明把游人牵惹。便泛轻舸听戏鼓,正当场、兵争仗打。怪的是、宋元遗事,付与梨园闲耍。

堪讶。当年忠佞,谁真谁假。但多少、衰翁和少女,见扮出、权奸都骂。直道信乎今尚在,传奇与、春秋上下。叹炙手威名,不肯流芳,未之思也。

与上引《二郎神》相类似的还有《兰陵王·毗陵观竞渡》：“叹楚屈忠魂，汨罗遗恨，刚办后人闲耍戏。谁念离骚意。”当代严迪昌形容徐竹逸的词风“以直见曲，疏中见密”。又说：“初读似大白话，颇多散文化笔法，细味之能辨尝出内裹一层苦涩的义理，很耐人寻绎。”正指上举这一类作品。

因为有坎坷的生活作为依托，又加上作者人品的方正，所以《荫绿轩词》才有此一份厚重。

宜兴徐氏词人辈出。徐喈凤胞弟徐翊凤词名与其兄相埒，可惜词集已不传；喈凤之子徐瑶有《桂子楼词》和《双溪泛月词》，徐翊凤之子徐玠有《湖山词》。徐氏词群实堪称与陈氏相敌的“一支劲旅”。

陈维岳，字纬云，号苦庵，陈维崧三弟。陈维岳比其兄维崧小十岁，曾常年在外出为人做幕僚，后上京师入太学，考选得州判，未赴任，归乡著述终老。有《秋水阁文钞》、《红盐词》，未及刊刻即散佚，今存词仅四十五首。

陈氏家族中，除兄长其年外，当数三弟维岳创作成就最高。朱彝尊在《陈纬云红盐词序》里说：“宜兴陈其年诗余妙绝天下，今之作者虽多，莫有过焉者也。其弟纬云继之，撰《红盐词》三卷，含宫咀商，骀骀乎小弦大弦，迭奏而不失其伦。”^①早年时，陈纬云也曾追随绮丽之风，朱彝尊所谓“纬云之词，原本花间”即此，后经历坎坷，创作随之变化，风格从而变得厚重、悲慨。

《红盐词》中最引人注目的是书写兄弟手足情意的篇章，其中大有世事苍凉、今非昔比之感，足资感人。试举一首：

家园重到，最萧条满目，都无故物。老屋东头深巷闭，一带冷窗荒壁。闻讯山堂，春风颠剧，乱飏梨花雪。阿兄顿往，当年诗酒英杰。可叹八载燕关，人琴增恻，豪气凭谁发？旧墨数行经泪眼，半夜青灯明灭。蜡凤心情，骑羊年纪，往事多于发。绕廊吟罢，忧思难掇华月。

——《念奴娇·亦山草堂哭仲兄半雪》

① 朱彝尊：《陈纬云红盐词序》，《曝书亭集》卷四十。

此中悼念的半雪即陈维崧，陈其年二弟，维岳的仲兄。当时陈氏兄弟各奔四方，只留维崧一人独守家园，后竟贫困而卒，年仅四十三岁。维岳此作悼念其兄，含泪倾诉生死相隔的手足之情，包含了许多人生悲凉辛酸的体验，凄怆沉郁。集中相似的作品还有《采桑子·燕京早春词》、《贺新郎·重九后一日怀家兄其年半雪用顾庵学士韵》、《满江红·忆旧》、《念奴娇·京邸忆远阁》、《水龙吟·秋夜同二兄作》等。

陈维岳也擅长描绘风俗人情。其中最典型的是《竹枝·燕京》组词，朱彝尊所谓“其于京师风土人物之胜咸载集中”^①。举两首：

侬家家住小胡同，白纸糊房色色工。闲弄雪狸过永昼，葡萄一架绿阴浓。

近日金吾夜禁严，酒筵那得饮厌厌。街楼挝鼓更初动，送客灯笼出画帘。

宜兴陈氏家族词人辈出，彬彬称盛。谢章铤指出：“陈氏门材最盛，《乌丝》一编既推老手，而半雪有《亦山草堂词》，纬云有《红盐词》，鲁望（陈维岱）有《石间词》，皆迦陵兄弟行，莫不含宫咀商，埙篪迭奏。”“盖定生先生为党人魁首，名在三公子之列，文采炳蔚，殆为渊源。故不独迦陵有凤凰之誉，即群从亦半是惠连。”^②这段话中还没有提到陈其年的从侄陈枋，有《香草亭词》，陈维崧的长子陈履端，有《鬘余词》，都是具有自己特色的作者，实可谓填词世家，代有传人。

曹亮武，原名璜，字渭公，号南耕，宜兴人。亮武是陈维崧的表弟，比维崧小八岁，少年时曾从陈贞慧学习诗文，和陈维崧兄弟关系密切。陈维崧说过：“其在邑中以诗文相劘者，南耕其一也。故南耕有作往往亟以相示，仆脱稿后

^① 朱彝尊：《陈纬云红盐词序》，《曝书亭集》卷四十。

^② 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷四。

亦付南耕评定为多。”^①亮武亦是阳羨词群的核心成员，尝主编《荆溪词初编》，于弘扬此派功不可没。童年时，曹南耕曾经历过鼎革之难，《南耕词》中云：“忆昔举家惊窜，髫年丧乱曾逢，重来孤枕坏廊东，往事苍凉入梦。”（《西江月·夫椒杂感》之二）成年后，南耕虽有文名在外，但终其一生未仕，自称：“十载浮名已误，半生心事多违。湖光月色醉深杯，身是刘伶一辈。”（《西江月·夫椒杂感》之三）又在家乡建梅庐，云：“绕屋栽梅，傍梅作屋，我将老我于此。”（《花发沁园春·梅庐》）属于隐士作家。著有《南耕词》、《岁寒词》两种，今存作品三百余首。

曹南耕填词的时间较陈氏兄弟要晚，陈其年在《南耕词跋》中云：“南耕与余少同学，常以诗文相切劘。余好为长短句，数以咻南耕，南耕顾薄之，弗肯为。”康熙初年，作者出游楚地，归来时已携所填词数十篇，“盖奇绝有宋人所未及者”，从此一发而不可收。

《四库全书总目·〈南耕词〉提要》条指出：“亮武以依声擅名，与陈维崧为中表兄弟，当时名几相埒。其缠绵婉约之处亦不减于维崧，而才气稍逊，故纵横跌宕究不能与之匹敌也。”看来，四库馆臣是比较推崇他的婉约词的。从现存作品来看，南耕这一路作品数量不多，但确实较有特色，如《采桑子·闺词》十首即是例证。举其一：“小红楼外微微雨，荷嫩如钱。柳困如烟。梅豆如心一样酸。鱼沉雁杳无消息，细写香笺。缄了谁传。枕上重开只自看。”（之四）后期这类作品就较为少作了，除《摸鱼儿·悼亡》十首外，风格又向另一方面转化。试看下面这首怀古词：

八千子弟今何在，一霎兴亡改。虞兮一剑报重瞳，化作春花开向旧江东。红颜昔日娇如此，值得英雄死。临风无力倍嫣然，犹似悲歌婉转大王前。

——《虞美人·虞美人花》

这首词当作于作者出游楚地期间，虽是怀古，写霸王别姬之情，显得何其慷慨！

^① 陈维崧：《答汤静文书》，《陈迦陵文集》卷四。

《南耕词》中,长调约占三分之二,大多数还是以豪放一路为主。不过,曹南耕在追随迦陵的同时,也好效法东坡笔调。试举一首:

酿琼浆渐熟似潮来,惊心岁将归。算安排春瓮,玉缸轻擘,几剩寒晖。死便道旁埋我,此语未全非。了却一年事,烂醉忘机。记取最难抛汝,是猛风猎猎,朔雪霏霏。人到中年后,乐事料应稀。厌糟丘、珍珠碎滴。愿床头、满贮莫相违。何须虑,赏花天气,典尽春衣。

——《八声甘州·酿酒用东坡词韵》

曹南耕仰慕苏东坡旷达的人生观,所以创作上苏、辛兼学,纵横跌宕固不如陈迦陵,然清峻中饶有放逸之气,在阳羨词人里可谓别具一格。

蒋景祁,初字次京,改字京少,又作荆少,宜兴人。景祁的父亲蒋永修,顺治四年进士,官至湖广提学副使。景祁本人才华早著,却仕途不顺,久困于科场。他曾随陈维崧在京师结交当时名流,并拜王士禛为师。后失意归里。著有《东舍集》、《梧月词》、《罨画溪词》,现存词一百四十余首。

阳羨词群中,蒋京少属于后起的晚辈作家,他比陈维崧小二十余岁,填词是在陈维崧影响下逐步发展起来的。后陈维崧在京师病逝,蒋景祁主动出资刊刻他的遗作,使迦陵词得以保存于世。王士禛在《渔洋诗话》中特别提到这件事,感慨地称:“一人知己,可以不憾。”此外,蒋京少还刻印了南宋遗民词集《乐府补题》,在当时也引起不小的反响。更值得一提的是作者编选、刊刻了大型当代词选《瑶华集》,入选作者达五百余家,作品二千四百余首,另附有词人简表和名家词话。这部词集收罗全备,不存偏见,实为清代极为重要的词学文献,历来为研究者所重视。

阳羨词人董儒龙称:“《梧月》、《竹山》词一派,近于迦陵伯仲。”(《贺新郎·酬蒋开泰以尊人京少新刻罨画诗词见赠》)即是说,蒋京少的词有近似陈维崧的地方,这是有眼光的。而董儒龙所说的“一派”和“伯仲”,则主要是指宣泄不平。这里举一首《探春慢·迦陵太史有雪中忆桐初东游之作予亦栖迟未归慨然属和》:

几卜行期，今朝才是，冲泥冒雪前路。已别燕山，尚迟东国，屈指遥程三五。冷落关河也，怎踏遍、短长亭去。暮山何处孤烟，莫是有人炊黍。我亦天涯羁旅，悔此日灞桥，未共凝伫。涿鹿城边，白沟河畔，多少凭陵怀古。戍垒星星在，几酿尽、酸风凄雨。过了烧灯，问君把鞭吟处。

借填词抒写人生遭际的不平和壮志难酬的悲愤，本是阳羨派的共同特点，蒋京少在这一点上和陈其年一脉相承。不过比较一下，京少的气势不及迦陵，而细密之处或有过之。徐喈凤评价京少“诗词细密”（《满江红·酬赠蒋京少六用回韵》），正是看到了这一点。我们再来看作者的一首咏物词：

何年冰雪贮。看烧节为烟，团枝作尘。沧桑几经度。对伊浑不记，金元风雨。苍然如许。听涛声、鳞髯夜怒。未须愁、化石空坛，莫便吟龙飞去。无据。王孙草尽，贤士台荒，大夫封处。衣冠太古。青燐夜，赤虬语。叹支离相伴，一篝佛火。沸彻僧寮鱼鼓。做年年送客长亭，销魂此树。

——《瑞鹤仙·慈仁寺松》

此词所咏是京师慈仁寺里的两株松树。慈仁寺建于辽代，原名报国寺，后曾圯毁，明成化年间再度重修，并改为此名。寺内的两株松树由辽代至清初，已历经数百年，仍然矗立不衰。作品首先赞叹了松树冰雪般的风骨和精神，奠定全作基调，接下来感叹沧桑巨变，王朝更迭，青松依旧苍劲傲岸，岿然不动。下阕以“王孙草尽，贤士台荒”对比暮鼓晨钟、寺院古松，暗喻幽愤情怀与傲岸气度，笔势曲而不晦，景物刻画精细，一片心意悄然托出。

朱彝尊在《蒋京少梧月词序》里指出：“京少所刻《梧月词》凡二百四十余阕，浓而不靡，直而不俚，婉曲而不晦，庶几可嗣古人之逸响。”蒋京少的词作今天已佚失不少，但就现存的作品尤其是集中的咏物词来看，朱彝尊的评价是较为准确的，这也构成了蒋景祁词的风格特点。

第四节 曹尔堪、梁清标及其他顺康朝词人

顺康时期,当南方的浙派和阳羨派群秀蜂起、纵横词坛之际,作为人文荟萃之地,北方的京师也有不少作家在从事填词活动。他们的身份大多是在京任职的官员,另外也有从各地来京城的暂住者,包括到京城办事的地方官员和寄居朋友家的其他作家。这些人经常聚会,彼此唱酬,形成了一个创作圈;虽没有构成南方那样的流派,但还是营造了一种文学氛围,取得相当的成就,并通过与各地作家的沟通,造成了广泛的影响。这类唱酬活动里最著名的就是由曹尔堪首倡而数十人参与的“秋水轩倡和”活动。

“秋水轩倡和”发生在康熙十年(1671),是由京师首倡后扩展至各地的一次创作活动。秋水轩本是孙承泽在京城西南郊的一处别墅,孙承泽,字耳伯,号退谷,山东益都人,世隶上林苑籍,明崇祯进士,官给事中;入清后再仕,官至礼部左侍郎、左都御史;顺治十年(1653),他便辞官退隐。孙氏与周亮工、龚鼎孳、梁清标等人交善,亮工之子周在浚来京,便借秋水轩为住所,“一时名公贤士无日不来,相与饮酒啸咏为乐”^①。曹尔堪一日来此,“见壁间酬唱之诗云霞蒸蔚,偶赋《贺新凉》一阕”^②,龚鼎孳见到后,便携友人和韵而作,于是传播开去,各地和韵者众多,造成了“词非一题,成非一境”的局面^③,最后由周在浚编辑成册。现存的《秋水轩倡和词》有两个版本,都属于遥连堂刻本。其中康熙十年(1671)的本子收了二十二家,他们是:曹尔堪、龚鼎孳、梁清标、纪映钟、徐倬、王彖来、陈维岳、沈光裕、宋琬、王士禄、龚士稹、陈祚明、张勳、曹贞吉、吴之振、汪懋麟、杜首昌、周在浚、王概、王蓐、宗元鼎、蒋文焕。另有一个康熙十一年(1672)的增刻本,在十年本基础上又多收了四家,即冯肇祀、吴宗信、黄虞稷和张芳。实际上唱和者还不止上述作家;当然,占主导地位的还是京城唱和的这批词人。所以,这里专门评介京城的代表作家。

① 汪懋麟:《秋水轩诗集序》,《百尺梧桐阁集》卷二,上海古籍出版社1980年影印康熙刻本,第121页。

② 曹尔堪:《秋水轩倡和词纪略》,《秋水轩倡和词》卷首,康熙十年遥连堂刻本。

③ 汪懋麟:《秋水轩倡和词序》,《秋水轩倡和词》卷首。

一、曹尔堪与《南溪词》

曹尔堪(1617—1679),字子顾,号顾庵,浙江嘉善人。顺治九年(1652)进士,官至侍讲学士。以诗词闻名京师,与宋琬、施闰章、沈荃、王士禛、王士禄、陈廷敬、程可则合称“海内八家”,又与曹贞吉并称“南北二曹”。著有《杜鹃亭》、《南溪词》等。

曹尔堪是一位活跃的作家,早在明末崇祯年间,就与钱继章、魏学渠、魏允枚等人在家乡填词唱和,一直延至清初,人称“柳洲词派”。顺治末,还与王士禛等人在京师吟诗唱和,“海内八家”之号由此而来;康熙四年(1665),又和宋琬、王士禄三人在杭州填词倡和,称“江村倡和”,刻有《三子倡和词》;康熙五年(1666),再次与宋琬、王士禄、陈维崧等人在扬州红桥填词唱和,刻有《广陵倡和词》。最有名的当然是康熙十年(1671)的秋水轩倡和了,曹氏也因此清初词坛享有了较高的声誉。

作为浙江籍词人,曹尔堪早期选择的却是云间派的路径,这或许与嘉善和云间距离较近有关。作者早年的作品以温婉清丽为主,谈不上寄托。入清后发生了变化,现存词集里有一些怀古题材的作品,风格悲凉沉郁,暗含易代之悲。如下面这首:

如练澄江东泻,春锄舞雪蒙茸。倚楼遥见迎潮燕,飞趁片帆风。
楚蜀烟波不断,齐梁佳丽都空。山僧不识兴亡感,闲数落花生。
——《锦堂春·清凉寺扫叶上人山楼》

作者身处江南,经历过明清鼎革的战乱,怀有兴亡之感是很自然的。类似的词作还有“转眼兴亡,陵阙余残烧,谁能料。汉家遗庙,明月依然照”(《点绛唇·沛上怀古》);“双眼一望苍茫,寒涛如箭,个个牙樯起。旧日精灵都已尽,何况堂前燕子。晋宋衣冠,陈隋宫寝,社鼓神鸦耳。佛狸祠下,怒潮空打遗垒”(《念奴娇》);“千古场中傀儡,重瞳去,刘寄奴来。英雄泪,樽前休滴,且覆浅深杯”(《满庭芳·重九》)等。但此类作品数量不多,毕竟作者入清不久便进京做官,身份发生变化,与遗民词人及仍处江南的作家还

是有区别的。

曹尔堪词集中较为突出的是对个人身世的感慨,江村、红桥和秋水轩三次倡和均属此类创作。这里选秋水轩倡和七首《贺新郎》(又名《贺新凉》)中的一首以示:

愁况蕉心卷。羨英雄、高怀盛德,云鬟散遣。试到玉钩斜上看,野草烟迷两泫。飞不尽、银蚕金茧。猛可回头堪一笑,寂如僧、休说钟情浅。耽贝叶,自开展。禅灯遍地微而显。是何殊、神农岐伯,降而陀扁。短发数茎余老病,难怪月砂白犬。求棒喝、也叫饶免。万事都抛沉醉耳,解腰渔、忙向沂曹典。鸾翮锻、不须剪。

《秋水轩倡和词》的问世让人们发现一个事实,即这辈汉族官员实际上都怀有一种矛盾心理,一方面热衷于入朝做官,追求优越的社会地位;另一方面,又受到满清王朝的压抑和威慑,每每存有疏离心态。曹尔堪本人就曾一度罢官回乡,他的词友宋琬、王士禄也遭到过类似的打击。因此,像上引作品里的牢骚自然就会在他们的唱酬中出现。诸如“袞袞庙牺识破,回忆东门黄犬。苍海阔、吾知其免”(曹尔堪《贺新郎·雪客秋水轩晚坐柬槩子青藜湘草古直六月二十日》);“偃蹇青衫空有泪,清狂白眼时遭骂”(曹尔堪《满江红》);“恨埋忧无地,中山须釀。故态狂奴仍未减,尊前甘蔗还堪杖。笑邯郸、梦醒恰三人,无殊状”(宋琬《满江红·予与顾庵西樵皆被奇祸得免》);“笑彼高官珠履客,半是孟尝鸡犬。漫灭刺、满怀宁免”(王彥来《贺新凉·秋水轩纳凉和曹顾庵学士见柬原韵》);“不作金华尘土梦,但娱亲、弄子光家典”(黄虞稷《贺新凉·登江口戴氏卷雪楼有怀菊人》);“历风波、涛犹不退,石斯有扁。赢得新亭偶然遂,肯作桃花御犬”(张芳《贺新凉·壬子夏次贺新凉韵寄怀栢园先生》);“反复波涛都经惯,总宽怀、兴复何曾浅。千秋业,全忘展”(冯肇杞《贺新凉·自题小像壬子三月》),等等。由于当时文人大多具有此类心态,所以秋水轩倡和会引起大江南北的普遍共鸣,包括一些遗民如纪映钟等也加入进来。无论从文学史还是文化史的角度说,这种现象都值得关注和研究。

后期的曹尔堪实际上已突破花间派的樊篱,转向南宋的陆游、辛弃疾和蒋捷学习,吸收他们的艺术手法。当时的邹祗谟认为:“近惟顾庵学士情景相生,纵笔便合,酷似渭南老人。”^①当代严迪昌又以“清峭劲拔”给曹词定位^②,这些都说明,曹尔堪的创作有一个前后演变的过程,取径还是比较宽的。

如果从艺术成就来衡量,曹词最受推崇的还是描写自然景物的作品。邹祗谟指出:“南溪诸词,能取眼前景物,随手位置,所制自成胜奇。如晏小山善写杯酒间一时意中事,当使莲鸿、蘋云别按红牙以歌之。”^③邹氏将晏几道和曹尔堪相比,意思是说,曹尔堪擅长借眼前景造心中境,展露自我情怀,这是深中肯綮的。不过,作者描写的景物主要不在山水胜境,而在于乡野风光,这与其他词人又有所不同。试举两例:

红蓼滩边频弄桨,农家舴艋如钱盎。郭外清溪流更广。时荡漾,船轻不怕黏天浪。 欸乃一声何处唱,我来茅屋问新酿。柴关乌桕遥相向。鸡黍饷,月明已挂霜篷上。

——《渔家傲·秋日过村家小集予旧邻也》

柳浪方高,桃花雨、一村都涨。应自慰、春风未老,故园无恙。篱笋新抽江燕出,芦芽半卷河豚上。豆畦边、荠美采盈筐,东邻饷。 柴门外,微波漾,芳树杪,时禽唱。好邀来春社,细斟家酿。欢喜儿童鸭脚果,逍遥父老蛇条杖。恕余顽、醉后越疏狂,真无状。

——《满江红·江村》

上述作品乡土气息浓郁,境界清新,不落俗套,给人印象深刻。王士禛十分推崇曹尔堪此类创作,曾云:“本朝诗余颇有十数名家,惟禾中曹讲学顾庵尔堪

① 邹祗谟:《远志斋词衷》,载《词话丛编》,第655页。

② 严迪昌:《清词史》,第45页。

③ 沈雄:《古今词话·词评》下卷,载《词话丛编》,第1039页。

《南溪词》，冲淡如陶靖节田园诗。”^①又说：“‘牛衣古柳卖黄瓜’，非坡公无此胸次，近惟曹顾庵学士时复有之。”^②王渔洋指出了曹词的特点，即田园风味浓厚、偏好表现隐居情趣。现存《南溪词》中此类佳句的确不少，如“淡烟浓水，正值江南秋美。力田嘉，小巷晴收秫，山厨晚煮瓜”（《女冠子·秋日述怀》）；“春满田畴，难认牛羊路。溪边步，野鸥飞去，只爱无人处”（《点绛唇·江村》）；“我羨村家风味美，倏然茅屋三间。柳荫泥湿麦泥干，晓莺新识路，飞去又飞还”（《临江仙·初夏清溪闲泛》）；“秋欲暮，江水尽生凉。鸥浴似添涛外雪，林疏微映菊前黄，材屋日恒长”（《双调望江南·秋暮》）；“寒汀细雨鹈鹕唤，维小艇、芦花畔。堂下残荷香已断，竹都消粉，梅才破腊，纸帐垂银蒜”（《青玉案·访蒋存鲁南湖园居》）等等。曹尔堪的景物词在苏轼、辛弃疾乡村词的基础上，又借鉴了陶渊明田园诗的风格，于表现乡土风味之外，融入了大自然恬淡秀美的因素，这使得他的作品别具一种情趣，在清初词坛确不多见，故值得肯定。从某种程度上讲，这也体现了作者身在朝廷不忘田园的深层心态。

《南溪词》里还有一部分闺情词，包括酬赠歌妓的篇什，基本上属游戏之笔，并无深意。李调元认为：“曹顾庵尔堪《南溪词》多咏妓作，亦词人之玷也。”^③实际上，曹尔堪的词风还是比较雅洁的，并无淫靡习气。尤侗指出：“近日词家爱写闺檐，易流狎昵；蹈扬湖海，易涉叫嚣，二者交病。顾庵工于寓意，发为雅音，品格当在周、秦、姜、史之间。”^④这个论断是符合实际的。不过，此类作品与前面提及的词作就不能相提并论了。

二、龚鼎孳与《香严词》

龚鼎孳在清初文坛属于知名度很高的作家。他和钱谦益、吴伟业并称“江左三大家”，又在顺治末及康熙初于京师主持风雅，“自谦益卒后，在朝有文藻负士林之望者，推鼎孳云”（《清史稿·龚鼎孳传》），俨然领袖级人物。

① 王士禛：《古夫于亭杂录》卷四，《王士禛全集》，第4901页。

② 王士禛：《花草蒙拾》，《王士禛全集》，第2484页。

③ 李调元：《雨村词话》卷四，载《词话丛编》，第1437页。

④ 尤侗语，载《词苑萃编》卷八，见《词话丛编》，第1929页。

实际上,龚鼎孳与钱谦益、吴伟业还是有所不同的。钱谦益和吴伟业虽也属两朝仕宦,但入清后为官时间不长,均托故辞归,龚鼎孳却在新朝长期任职,虽经历沉浮,然后期不断迁升,以致历任刑、兵、礼三部尚书,可谓后来居上,地位显赫。不过,龚鼎孳任职期间却并无明显的建树,除了卷入和孙廷铨、刘正宗的南北党争之外,就是饮酒聚会,歌舞寻欢,广交朋友。给事中孙垺曾上疏指斥龚氏云:“曾不闻夙夜在公,惟饮酒醉歌,俳優角逐,闻讐仍复歌饮流连,冀邀非分之典,亏行灭伦,莫此为甚!”(《清史稿·龚鼎孳传》)其实,这种做法未必不是作者的生存之道。龚氏交游广泛,和遗民多有往来,在傅山、阎尔梅身陷牢狱时鼎力相救,令其脱险;又慷慨接济布衣作家纪映钟、朱彝尊、陈维崧等人,受到文坛的称赏;此外,在提携无名作家方面也不遗余力,“有以诗文见者,必欲使其名流布于时,又因其才名之高下而次第之,士之归往者遍宇内”^①。这些作为从某种程度上说,实属寻求海内舆论谅解、为自己立身所做的一种谋划;当然,也应包括作者内心情感的某种寄托和自赎。

龚鼎孳虽与钱谦益、吴伟业齐名,但诗歌成就其实不如钱、吴二人。龚诗以宗法杜甫为主,沈德潜曾赞赏他说:“合肥(龚鼎孳)时用杜韵,而能以意驱役,绝无趁韵之迹,所以高于众人。”^②沈德潜是具有鉴赏能力的诗人兼评论家,阅读面广泛,清初宗法杜诗不乏其人,杰出者俱在,他不可能不知道,龚鼎孳何能“高于众人”?杜诗本以饱含沧桑、情感深挚著称,《定山堂诗集》中固然也有忧民之作、自愧之篇,如前所引,但数量不多,内容浅泛,大量的还是酒宴应酬之作。龚鼎孳在当时之所以被人们推崇,应该与他的为人处世及盟主地位有关,就连沈德潜也不得不指出:“惟宴饮酬酢之篇,多于登临凭吊,似应稍逊一筹。”^③可见,龚诗的成就不如钱、吴,这是有公论的。

相比之下,龚鼎孳的词倒是好于其诗。《香严词》现存两百迁余首,其中虽有不少应酬游戏之作,包括《绮忏》等,但毕竟收了一些有价值的作品。这当中,秋水轩倡和之作属于突出的代表。作者和曹尔堪《贺新郎》“扁”字韵前后多达二十三首,其中多为赠送友人包括冒嘉穗、曾灿、曹尔堪、周在浚、纪

① 沈德潜:《清诗别裁》卷一,第30页。

② 沈德潜:《清诗别裁》卷一,第30页。

③ 沈德潜:《清诗别裁》卷一,第30页。

映钟、徐倬、宋琬、杜首昌等的作品。在劝慰这班身世坎坷朋友的同时，作者也展露了内心的复杂感受。这里姑引一首：

一叶惊风卷。正天街、白麻将下，青骢行遣。身世多艰难自料，老泪苍生频泫。怕滚滚、沸汤投茧。皓月中秋同伫立，睇南枝、乌鹊情非浅。空袖手，力难展。朱轮华毂争荣显。但低头、与时聋哑，随人圆扁。径欲拂衣长啸去，何处担琴携犬？便狂醉、难乎其免。羡汝归装烟水路，任骊骝、酒尽休轻典。都市话，并刀剪。

——《贺新郎·中秋有感兼送谷梁》

这首《贺新郎》是赠给冒襄之子冒嘉穗（字谷梁，原名禾书）的，冒襄是明末“四公子”之一，著名遗民作家，著有《水绘园诗文集》，其子冒嘉穗著有《寒碧堂稿》。此作上片表达了对朋友身世多艰的同情及爱莫能助的遗憾；下片抒写自己在朝为官的复杂心态。“朱轮华毂”在别人看来属于豪奢富贵的生活，但身处其间的作者却觉得十分窝囊，他长期低头顺眉，装聋作哑，过着丧失人格和尊严的生活；虽然也想拂衣长啸而去，但是没有勇气，所以只能在平日狂醉自遣。这一番表白相当坦率，应是作者内心的真实感受。诗中不便于直说的话，在填词的时候才能将其吐露出来。

另外，龚鼎孳与著名词人陈维崧的赠答之作也值得注意。他对陈维崧昆仲的友谊和周济已成为文坛传诵的佳话，这也给后世了解龚鼎孳提供了一个视角。《香严词》中现存十多首赠答作品，篇篇真挚坦诚，风格接近阳羡派。这里引一首：

玉笛西风发。送宾鸿、一城砧杵，千门宫阙。秋满桑乾沙岸曲，曲曲芦花飞雪。又报道、今番圆月。羁宦薄游俱失意，谗长楸、衣马多如发。空刺促，贝刀未。小山丛桂难攀折。眼中过、纷纷项领，汝曹何物。只有穷交堪对酒，况是江东人杰。任夜夜、兰缸明灭。作达狂歌吾事足，问人生、几斗荆高血。行乐耳，苦无益。

——《贺新郎·和其年秋夜旅怀韵》其一

龚鼎孳的词本是以婉柔为主的,不过,这批赠答之作却写得慷慨激愤,大有不平之意。作者对这位飘零多年、尚为布衣的江东“人杰”表现了极大的崇敬之情:“如此才名,坐君床上,我拜低头竟不辞”(《沁园春·读乌丝词集次曹顾庵王西樵阮亭韵》其一);“怪须髯如戟,偏成妩媚,文章似海,转益苍茫。玳瑁为簪,珊瑚作架,十五城偿价未昂”(《沁园春·读乌丝词集次曹顾庵王西樵阮亭韵》其二);“相怜处,是君袍未锦,我鬓先霜”(《沁园春·读乌丝词集次曹顾庵王西樵阮亭韵》其三);“老矣吾惭鞭弥役,让英游壁垒惊河朔。拼弊赋,供君索”(《贺新郎·和其年秋夜旅怀韵》其二)。作为一个身居高位的作家,能做到如此程度,应该说是不容易的。

《香严词》中最耐人寻味的还是表现惜春题材的一组长调,在感叹春逝的缠绵絮语当中,作者表达了很多难以明说的意绪,艺术上颇具特色。这里引其两首:

柔丝牵不住,眉尖小,一蹙又斜阳。问红雨洒愁,几番离别,绿蕖漾恨,何代苍茫?子规说、麝迷青冢月,珠堕马嵬妆。台卧锦钱,横抛芳影,燕冲帘蒜,偷窥柔肠。前欢真如梦,流莺懒风日,枉媚银塘,耽搁背花心性,泪不成行。叹楼空杜牧,浓荫乍满,人分结绮,落粉犹香。拈合一春滋味,弹出伊凉。

——《风流子·社集天庆寺送春和舒章韵》

忆柳如烟,乌啼月,江左琅琊何处?高楼红树里,有银筝纨扇,与花相妒。六代莺声,三山草色,曾记游人来否?芳怀随云散,悔东华走马,此行原误。更风满败梧,日斜横笛,燕穿飞絮。包胥无一旅,看公等、歌舞夸南渡。为问取、夷吾往矣,祖逖何如?绣芙蓉、那能频顾。梦逐江流去,还懊恼、数峰遮住。料难到、家山路。菱花怜我,萧索长卿非故。谁倩百金买赋。

——《大酺·和秋岳春忆》

上引两篇作品通过描写转瞬即逝的春光,追忆那些历史上的悲欢离合,诸如

青冢迷月、马嵬诀别、江左琅琊、六代莺声等。无数的繁华和辉煌,皆如春光般悄然逝去,包括那些力挽狂澜、扭转乾坤的人物,他们也都不再回还;剩下的只有斜阳败梧,满目凄凉。作者的哀悼里隐含着对江山易代的感慨,它们半藏半现,欲吐还吞,让人费心揣摩。类似的还有“到如今香雪,飘零何处?玉骢稀少。看不上、明月无情,风箫金管,冷飐黄昏新恼。胭脂井畔,燕子楼头,一片粉灰珠扫”(《惜余春慢·追春用吴修蟾饯春韵》);“清明时候,轻寒小热,暗愁盈把。呢喃燕子,却憎画栋,凋零乌衣,闲恨犹牵惹。拍碎玉栏杆,尽黄鹂描写”(《石州慢·感春》);“隋苑莺残,吴宫叶冷,苍茫昨日今朝。清梦转迢迢。望碧天草色,烟雨凄遥”(《望海潮·感春》)等等。如果将它们串起来阅读,就如同感受一曲哀伤凄怨的乐章,在回环缠绕。

龚鼎孳偏爱南宋的史达祖,曾多次步和其韵,创作上也明显借鉴史达祖温软缠绵、长于铺叙的手法。《倚声集》的评论指出:“南宋诸词以进奉故,未免浅俗取妍。《香严》一集,如此雕搜彩致,仍归生色真香,所谓妙音难文,未易为浅人索解。”^①徐钊也指出:“古人蕴藉生动,一唱三叹,以不尽为佳。清真以短调行长调,滔滔潏潏,如唐初四杰作七古,嫌其不能尽变。至姜、史、蒋、吴熔炼字句,法无不备。兼擅其胜者,惟芝麓尚书矣。”^②评论家都指出作者与南宋作家的关系。应该说,龚鼎孳将南宋词人借物传情的艺术手段熔炼得娴熟圆润,又能据此写出内心的真实情感,故能“芊绵温丽,无美不臻,直夺宋人之席”^③。

清初词坛,龚鼎孳当占有一席之地。

三、梁清标与《棠村词》

梁清标与龚鼎孳同属身居高位的作家,徐珂在《近词丛话》中将两人并提:“合肥龚鼎孳、真定梁清标,皆负盛名。”^④但两人的词风却有相当之不同。龚鼎孳的词是含有感慨的,在不同题材的作品里皆有表现;而梁清标却词气

① 沈雄:《古今词话·词评》下卷,载《词话丛编》,第1036页。

② 沈雄:《古今词话·词评》下卷,载《词话丛编》,第1036页。

③ 彭孙遹语,见《词苑萃编》卷八,载《词话丛编》,第1796页。

④ 徐珂:《近词丛话》,载《词话丛编》,第4222页。

安闲,一片平和之音。《棠村词》里常见到这样的句子:“生平乐事清幽,好共倒、金樽秉烛游”(《沁园春·寿袁六完都谏》);“灯火珠楼弦管,清樽共赏,太平佳节”(《花心动·元夜》);“不才未有治安书,但祝时康风美。九重露掌,千家蓬户,都布阳和气”(《御街行·元日》)。很显然,作者立场完全站在新廷一边,作为二朝出仕的官员,看不出他有任何悔恨之意;相反,他对自身的处境是十分满意的。偶然在集子中也会有“俛首浮名,惊心世路,回想头堪白”(《念奴娇·秋日仍叠前韵》)、“闻到世态浮云,长安棋局,俯仰成今昨”(《念奴娇·夏夜》)、“廿载黄粱梦境,一撒手,转眼荒唐”(《满庭芳·立秋》)一类感叹,但蜻蜓点水,十分肤浅,且看不到自惭之意。包括数量不多的怀古词,在《棠村词》里,都被一片称颂太平盛世的声音给盖过去了。

既然对处境十分满意,《棠村词》里就自然会有大量应酬之作,交游在作者那里已经变成了名副其实的应酬,包括秋水轩唱和,也是一味铺陈酒宴欢会:“寻好梦,香衾权免。午夜大酺人竞醉,罢严城、鱼钥金吾典。”(《贺新郎·元夜用曹顾庵学士韵》)他还有一定数量的闺情词,也属游戏之作。这些方面,实在乏善可陈。

除了展示庙堂的奢侈生活,作者亦喜欢描写河北的别墅环境,展示另一种舒适惬意,“滹沱河之南,柏棠村在焉。中有司徒梁苍岩公别墅”,“(梁清标)尝在燕邸作《望江南》数调云云。情致如许,读之顿令人怀想赵郡风物”^①《望江南·蕉林》八首是这方面的代表。这里姑且录两首:

风习习,小院午阴稠。鸦带斜阳清影乱,梦回疏簟碧烟浮,疑坐晚山秋。

斋似舫,窗外雨潇潇。仿佛櫂移湘水曲,溟濛客渡洞庭潮。一半在芭蕉。

应该讲,梁玉立的词结构匀称,句式妥贴,辞藻华丽,技巧娴熟,但动人之作却

^① 徐钊:《词苑丛谈》卷五,载尤振中、尤以丁《清词纪事汇评》第95页,黄山书社1995年版。

不多。陈廷焯说他：“词尚秾艳，语必和平，自是福泽人声口，然论词未为高妙。”^①这是很准确的。

值得一提的是，梁清标有一定数量描写京城繁华景象的作品，采用长调的形式、铺叙的手法。作为清康熙时期北京城的实景再现，它们还是有一定价值的。这里引一首：

忆当年，灯灿烂，影交加。走御街、宝骑轻车。风光一样，帝城妆点
恁繁华。玄都观里，浑如梦、重开桃花。 袅珠鞭，衣马客，新意气，竞
相夸。笑挥金、尽把春赊。无边烟月，都归貂锦五侯家。小窗谁识，真消
息、梅影横斜。

——《金人捧露盘·游灯市》

北宋时，柳永曾描写过京城开封的繁华景观，开拓了一种新的创作题材；梁清标这类作品，直接承自柳永，虽然有夸耀太平盛世的成分，但对清前期北京都城景象的描绘，还是有其艺术和历史价值的。

四、徐倬与《水香词》

徐倬(1622—1711)，字方虎，号蕨村，浙江德清人。康熙十二年(1673)进士，历任翰林院编修、侍读学士，后由科场案罢官回乡。晚年因进献《全唐诗录》一百卷，复擢至礼部侍郎。著有《蕨村类稿》、《水香词》。

在秋水轩倡和的作家当中，徐倬属于又一类人的代表。这位词人在明代没有功名，入清后科举不利，四处漂泊。康熙十年(1671)时，已经五十岁了，尚为布衣，寄居在龚鼎孳处。他的境遇使得创作多坎坷不平之感、失路悲愤之音。

徐倬在秋水轩倡和活动里前后共填了二十二首《贺新凉》，多数为宣泄心中的抑郁悲慨之感。这里引一首：

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》卷三，人民文学出版社1983年版，第60页。

别酒如波卷。望关山、云兼愁重，天难情遣。吾辈漂流无老泪，半为悲秋凄泫。身好似、八眠柔茧。才话伤心头早白，纵频斟、竹叶红潮浅。除是梦，恨方展。邯郸旅枕人通显。酒初醒、晓霜窥牖，月痕横扁。依旧黄粱茅店路，一派疏篱噪犬。料此刻、凄其宁免。检点轻装有底物，已黑貂、破尽金难典。离亭外，朔风剪。

——《贺新凉·送谷梁》

这篇作品是为冒嘉穗送行的，二人本是老朋友，在京师又都属失路之人，所以大有他乡遇故知之感，“吾辈漂流无老泪，半为悲秋凄泫”，“才话伤心头早白，纵频斟、竹叶红潮浅”，“竹叶”即竹叶青，是一种酒名，二人酒逢知己，故畅饮不醉。上阕以“除是梦，恨方展”收束；下阕接着就铺展一梦：“邯郸旅枕人通显”，“酒初醒、晓霜窥牖，月痕横扁。依旧黄粱茅店路，一派疏篱噪犬”。这番梦境描述对展示作者心境很有表现力。作品最后以“离亭外，朔风剪”结尾，既表达了送别之意，凄凉之感也随之溢出词外。

徐倬早年在南方，曾与遗民多有往来，和冒襄、柴绍炳、陆圻、吕留良等人相交颇深。他赠给冒襄的诗句“人逢沧海遗民少，话听开元旧事多”（《赠冒辟疆》）曾广为传诵。在《水香词》里，也能看到类似的词句：“话到往事开元，鹃啼月落，卷内留陈迹。吾辈从来感慨，把酒不知将夕。摘阮魂销，听歌人老，莫便成畴昔。伤心旧雨，飞来沾惹香屐”（《念奴娇·和宋牧仲韵》）；“多情商女，唱朝朝琼树、凤弦摧绝。社鼓神鸦江上路，凭吊兴亡心烈。铁锁楼船，青丝白马，紫气钟山结。飞来燕子，还知是旧京国”（《百字令·以病不得赴白下怅然有作》）等。正因为此，寄居京城的遗民老诗人纪映钟便对徐倬高看一眼，视为知己。在秋水轩倡和中，纪映钟有四首是赠给徐倬的。这四篇作品当中，有对徐方虎的同情：“何物客怀卷？感浮生、雨饕雪虐，暑驱寒遣。三十年来沦落恨，泪与墨珠同泫。”（《贺新凉·赠徐方虎》其二）也有对徐方虎的劝慰：“千秋有价何须显。笑当场、苦吟甕醋，市谈鼓扁。摇笔江山追屈宋，白雪还惊粤犬。”（《贺新凉·视方虎》）从纪映钟的立场来看，文章自有千秋，仕途坎坷对作家来讲未必不是一种幸运，不必耿耿于怀。这其实属于遗民立场，但的确说出了一种普遍的真理。

徐方虎的《贺新凉》里,还有一首题为“闻砧”的作品,以捣衣女的身份、口吻表述,风格与其他《贺新凉》不同,和作者另外一些闺情词也不同,颇为独特。引之如下:

秦女衣裳卷。下香阶、纹砧未拭,离魂先遣。万户千门一片月,总是声声含怨。忆远戍、单衣寒茧。玉臂殷勤珠钏冷,更谁怜、鞋底霜痕浅。南去雁,八行展。全凭砧杵将心显。破功夫、连星带月,和风敲扁。收叠缕金箱子内,待寄传书黄犬。恐薄新倖、征夫难免。费尽裁缝针线力,到临邛、竟向当垆典。襟上泪,勿轻剪。

——《贺新凉·闻砧》

就作品的字面意思来看,这是一位下层妇女在捣砧制衣,思念远征的丈夫,属闺怨词,其中吸收了民歌的一些元素。此作在环境气氛的烘托、人物动作的刻画方面很成功,心理描述尤其精彩,展示了作者对人物内心的体贴入微及杰出的艺术表现能力。该篇作品原是词人参加秋水轩唱和的产物,考虑到作者的境遇和整体的氛围,它似乎又包含了更广的意蕴。特别是最后的怨语:“费尽裁缝针线力,到临邛、竟向当垆典。”分明是在表达一种怨恨,即一方尽全力向对方呈献自己的制作,而另一方却随意糟蹋这种制作。在现实生活中,这种情况不止发生在夫妻之间,也发生在地位相差悬殊的人群之间。或许,作者正是借这首特殊的闺怨词来表现不被当政者重视、备受冷落的悲愤之情。

也许因为徐倬长期生活在社会底层,他的作品比较通俗晓畅,有部分作品的语言中甚至夹杂着某种诙谐、颓唐的成分,比如“而今忽学枯禅,空所有、诸缘尽删。两屐徒存,五车休问,一味偷闲”(《减字木兰花》);“吾衰甚矣,放颠还又。倩扶老、花间红袖。看云兰队里,有鲍老郎当,风流尽、君还知否”;“惹狂奴、风景老逾颠,呼天语”(《满江红·闰三月,引得全堂席上送春和冒青若韵》)等等。这种语言风格与身边士大夫们的雅正词风是不相协调的,参杂在京城这个雅文学的圈子里,多少有些不伦不类;但这也构成了作者本人的风格特色,且使得京师的词人队伍体现出一种多元的色彩。

晚年的徐倬随着境遇的转变,生活的改善,词风变得越来越雍容典雅,书卷气厚重。梁清标曾称赏他”“才江学海,剩馥残膏,沾溉人间词客”(《花发沁园春·赠徐方虎编修归德清》),其实,那时徐倬的作品已不再像前期那样富有勃勃生机了,应该说,这是一种文学的退化。

五、周在浚与《梨庄词》

周在浚(1640—?),字雪客,号耐菴,又号遗谷、梨庄,祥符(今河南开封)人,周亮工长子,侨居江宁。尝官太原经历,后辞官,隐居江宁的摄山遗谷,治学著书,有《遗谷集》、《秋水轩集》、《梨庄词》、《花之词》、《南唐书注》等。

秋水轩倡和活动,周在浚是个中心人物。他当时借住在京郊秋水轩,又好结交天下朋友,这一点继承了乃父的传统,周亮工就“好士怜才,一时遗老多从之游”^①。有这样一位好客的主人,朋友们便有了聚会唱酬的适宜场所;周在浚又常在南北间走动,将京师的唱和之作带给各地友人,并征集赓酬之作,由是,作家们纷纷依韵唱和,形成了一个踊跃的局面。仅就此点来讲,周在浚便功不可没。

周在浚是个词人,同时也有自己明确的词学主张。他著有《借荆堂词话》,现已佚失,徐钊的《词苑丛谈》里还收有部分。作者一个重要的观点就是,词应该抒写真情:

予意:所谓情者,人之性情也。上至《三百篇》,以及汉、魏、三唐乐府诗歌,无非发自性情。故鲁不可同于卫,卿大夫之作不能同于闾巷歌谣。即陶、谢扬镳,李、杜分轨,各随其性情之所在。古无无性情之诗词,亦无舍性情之外别有可为诗词者。若舍己之性情,强而从人,则今日短钉之学,所谓优孟衣冠,何情之有?唐人小令,善于言情,然亦不为《懊侬》、《子夜》之情。太白《菩萨蛮》,为千古词调之祖,又何常不言情?又何常以《懊侬》、《子夜》为情乎?予故言,凡词无非言情,即轻艳、悲壮各成其

^① 邓之诚:《清诗纪事初编》,第889页。

是,总不离吾之性情所在耳。^①

在这段话里,作者首先强调无性情不成诗词,抨击那些无病呻吟、附弄风雅的士大夫,他们将填词作为交际工具,怀有功利之心,却无真情可言。其次,作者又指出,时代不同,性情不同;性格不同,性情也不同,不能强求一致。创作应展示每个人的个性,在艺术上百花齐放。这是反对创作上模拟古人,以至失去自我。作者在《贺新凉·答王西樵考功兼呈阮亭仪部》中还说过:“竞效辛苏欧柳调,笑鰕生、逐队真疏浅。”他对词坛过度地模仿古人、千人一面的状况,很不以为然。

周在浚的真情观与他本人的创作也是一致的。这里选两首《贺新凉》以示:

闷极床帟卷。最凄凉、残灯冷焰,旅怀难遣。故里梦回家渐远,枕上泪痕犹泫。怜弱质、蒙头如茧。每到秋来愁转剧,叹浮生、命薄霜华浅。寥寂处,跢音展。窗前月色偏明显。照孤衾、数枝鸡肋,连宵压扁。游子敢遗堂上虑,恐念天涯豚犬。寒暑触、疾无方免。那意支离三十日,误参苓、枉把征衫典。思往事,寸肠剪。

——《贺新凉·病中徐方虎过慰,赋此答之,再用前韵》

我病和谁说。但终朝书空咄咄,吞声呜咽。上诉旻天天又远,争奈人心如铁。算只有、君能关切。欲把衷肠凭寄语,奈鸿鱼渺渺山河隔。秋又是,愁时节。生平窃愿师豪杰。怎无端、身如孤鹜,命逢磨蝎。三十七年风浪里,呕尽一腔心血。人却笑、狂奴痴绝。膝下无儿嗟伯道,慰孀慈、好语颜空热。清泪洒,肠百结。

——《贺新凉·寄段玉叔、冯青门》

作者是位落拓不偶的文人,父亲周亮工虽在清朝为官,但屡受挫折,以至险遭

^① 周在浚语,摘自徐钊:《词苑丛谈》卷四,《词苑丛谈校笺》,人民文学出版社1998年版,第251页。

不测,因此,他长期在外游历、漂泊,受尽孤寂之苦。作者将这一切在创作中尽情地宣泄,表达的情感比其他作家还要沉痛、直率。如所引两首《贺新凉》,皆属感慨身世、袒露心扉的作品,达到了见词如见人的程度。

明清易代,周在浚仅四岁,曾经历战乱。在他的词集里,亦有感慨兴亡的作品。举一首:

当年郁郁葱葱树,此日知何处?龙蟠虎踞势空存,云雾半应非故。
累恩斜挂,珠薨欹坠,只此留人顾。江山依旧斜阳暮。六代繁华住。
狮儿空自剩荒原,那更英雄徒步。白头老监,摩挲泪眼,休把伤心诉。

——《御街行·蒋山》

此作的题目“蒋山”是钟山的别名,又名紫金山,在金陵(今南京)城外。作者常年居住金陵,多与当地遗老如杜濬等人来往,故对南明王朝的覆亡印象深刻,词集里描写金陵景物的时候,往往流露出深切的悼念之情,这也属于他所说的“发自性情”之作。

周在浚的风格呈现出多样化的态势,集子里有一些联章体的小令,如《江南春》八首、《望江南》十二首,或写金陵秦淮河,旖旎凄迷;或写家乡开封的风物,爽朗亲切,“各随其性情之所在”,自然成文,互不相袭。不过,相比之下,作者还是比较偏重豪壮的一支,尤其喜爱辛弃疾的词风,词集里多有步稼轩韵的作品。他自己说过:“辛稼轩当弱宋末造,负管、乐之才,不能尽展其用,一腔忠愤,无处发泄,观其与陈同父抵掌谈论,是何等人物!故其悲歌慷慨、抑郁无聊之气,一寄之于词。今乃强欲与搔头傅粉者比,是岂知稼轩者!”^①作为家在中原的词人,作者受北方文化影响是明显的,他在《望江南》中说:“家乡好,吊古志豪雄。无忌墓前浇浊酒,屠儿原上起悲风,浩气吐长虹。”(其三)加上本人又经历了患难坎坷,心中郁积着不平,所以作者必然偏爱悲壮一支,秋水轩倡和的十五首《贺新凉》充分说明了这一点。

清顺治末至康熙前期,词坛刮起了一股稼轩风,南北两地不约而同皆有

^① 周在浚语,见徐钊:《词苑丛谈》卷四,《词苑丛谈校笺》,第250页。

响应。最早王士禛在扬州期间的创作中就出现过此种苗头,前面已指出。正值南方陈维崧为代表的阳羡派处在酝酿之际,京师的秋水轩倡和又掀起了一股北方的稼轩风。尽管参与倡和的作家主导风格并不相同,但倡和的基调都是趋向稼轩风格的,这一点没有问题,而且南北两地之间其实有着交流和促进的关系。阳羡派的陈维岳就参与了这次倡和活动,而陈维崧与龚鼎孳等人的交往又如此密切,相互促进是显而易见的。这当中,周在浚作为倡和活动的中心人物,在南北方之间来回走动,恰恰起到了串联、传播的作用。他不但组织了这次大规模的创作活动,又把创作的成果刻印出来,广为流布,意义很大。

参与倡和的作家当中,南北方籍贯皆有:宋琬、曹贞吉、王士禄是山东人,梁清标、沈光裕是河北人,张勳是吉林人,龚鼎孳、龚士稹、吴宗信是安徽人,徐倬、曹尔堪、王彖来、冯肇祀、陈祚明、吴之振是浙江人。数江苏籍最多,杜首昌是淮安人,宗元鼎、汪懋麟是江都人,陈维岳是阳羡人,张芳是句容人,蒋文焕是武进人,纪映钟、黄虞稷、王蓍、王概是金陵人,他们的影响面应该比较大的。虽然北方的稼轩风流行时间并不长,随着朝廷文化威慑力的加强,随着陈维崧在京城去世,陈氏兄弟的南归,浙派的影响后来居上,占据了主流地位。但应该讲,周在浚等人鼓吹的稼轩风对于清初词坛的成熟、壮大,对于阳羡派的崛起还是起到了积极的作用。

六、王士禄与《炊闻词》

王士禄与其弟士禛一样,以诗和词并称于世,晚清李调元在《雨村词话》里指出:“西樵王士禄与渔洋齐名,人称‘二王’”^①。士禄的影响虽不及其弟,但在康熙词坛,他也是一个活跃人物,康熙四年的江村倡和,康熙五年(1666)的广陵倡和,还有康熙十年(1671)的秋水轩倡和,这三次重要活动,作者都参加了,其中前两次活动,士禄还是发起者之一。可见,王士禄在词坛还是有一定地位的。

对于王士禄的词作,当代严迪昌认为:“《炊闻词》基调近花间,以短章写

^① 李调元:《雨村词话》卷四,载《词话丛编》,第1435页。

艳情闺思胜。”^①恐怕没有那么简单。今存的康熙刻本《炊闻词》卷首，士禄有一小序，序文中云：

康熙甲辰三月，余以磨勘之狱入羈于司勋之署。于时捕檄四出，未即对簿，伏念日月旷邈，不有拈弄，何以荡涤烦懣，支距幽忧？忆自髫齿颇耽词调，虽未能研审其精妙，聊可籍彼抗坠，通此蕴结。因取《花间》、《尊前》、《草堂》诸体稍规抚之。少即一二，多或六七，漫然随意，都无约限，既检积稿，遂逾百篇，因录而存之。……读者循其声节，逆其行叹坐愁之意，故当于行间字外仿佛遇之。倘以之絮温较韦、拟李比秦，殊自径庭，亦非仆意之所存也。

从这段序文可以得知，《炊闻词》中绝大部分作品原是在刑部狱中写成的，目的既是为了排解苦闷，也是为了有所寄托。作者在序文里特意劝告读者，当“于行间字外”去寻味，才可能和自己的本意相遇。

我们不妨选录三首来看一下：

愁似水潺潺，百意阑珊。几根风做晚来寒。倩酒浇愁愁不顾，醉也无欢。岸帻倚疏栏。愧负青山。试歌行路古来难。何似随僧闲洗钵，溪畔松间。

——《浪淘沙·次李后主韵》

春欲赋归欤，钱汝青门路。咄汝能携愁共来，好拉愁同去。春谓君良误，愁与君何忤？此日幽拘除却愁，谁与君同住？

——《卜算子·送春用徐师川体》

蹴踏闲愁，先生却被拘墟也。梦余醒暇，叉手槐凉下。树畔驴儿，有似邯郸野。归去者，炊成潇洒，莫道黄粱哑。

——《点绛唇·梦余》

^① 严迪昌：《清词史》，第48页。

王士禄早年学习填词,原是从花间一派入手的,这和其弟士禎的情况相同,所谓“心慕手追,半在《花间》”。不过,在《炊闻词》里,作者却把花间传统的闺阁情思当作一种手段,来排解自己的身世之悲。上引作品里普遍渲染的愁绪,其实并非随春而来的闲愁、闺阁之愁,而是作者受拘禁、遭欺凌的冤愁。词中所云梦寐以求的松间散步、随僧洗钵,其实含有对洗雪冤屈、获得自由的期盼。另外,所引第三首,作者还借用了唐传奇《枕中记》卢生在邯郸道中一枕黄粱的故事,以表达对仕途经历的反思。在另一首《菩萨蛮》里,他还说:“邯郸梦破抽身急,掉头怕近长安日。便跨白驴归,重寻旧钓矶。”作者一再以黄粱梦破自喻,表明已看穿功名利禄,且要将真相予以点穿。他在序文里谈到词集名称由来时,还说过:“曰炊闻者,兀兀南冠,不殊邯郸一枕,故取杜陵诗语断章而名之也。”可以肯定,黄粱梦幻是这本词集的主题之一。对王士禄这种借闺情、梦幻写胸臆,否定仕途功名的做法,尤侗在《炊闻词序》里曾有评论:“古人佳句多在歌眉舞袖、酒粘花压之间,乃西樵羈縻请室,八月南冠,他人书空咄咄尚不能堪,而弄笔所至,兴会乃尔,观其胸中空澹若无一物,以视邹生书嵇生诗,相去何如?”^①此段评论说明,士禄的朋友是能够体味出其中意味的。

出狱后不久,王士禄便与宋琬、曹尔堪在杭州相聚,有江村倡和之举,又称“湖上倡和”。三位作家每人填写八首《满江红》,刻有《三子倡和词》。此三人原有相似的遭遇,又皆有感而发,故引来数十人的赓和。三人当中,王士禄的情感相对最为平和,没有宋、曹二人那样激愤。其八首《满江红》多描写湖光山色、田园风光,表达获释后的庆幸及对山居生活的向往。如:“清溪侧,看鱼漾。远村外,听樵唱。况桃花堪饭,松花堪酿。自课织帘还有手,便从荷蓐非无杖。算吾生、约略可描摹,山居状。”(《满江红·再用前韵》)看来作者正在努力超越不堪回首的遭遇,力求从痛苦、抑郁中解脱出来。不过,其中也有一些耐人寻味的东西,如下一首:

睥睨烟霞。笑人世,红尘如涨。都一手,移来妙喜,维摩何恙。徧性

^① 尤侗:《炊闻词序》,载《炊闻词》,康熙六年留松阁刻本卷首。

只宜棲物外，微名何必居人上。最移情，邂逅老东阿，新词餍。花共鸟，纷摇漾。皮与陆，堪酬唱。况胡姬肆近，老春初酿。休畅肯较稀步履，沉酣未便需筇杖。莫轻辜，几叠好云山，朝昏状。

——《满江红·再柬顾庵》

作品中用了一个“笑”字，表达对世间滚滚红尘的鄙视态度，此与作者在狱中的梦破之喻是彼此呼应的。另外，词人还声称“褊性只宜棲物外，微名何必居人上”。说到“褊性”，作者这次“磨勘”下狱正是一个证明，原来这桩冤案与有人诬陷相关，作者在《西樵山人传》中披露说：“旧例直省试毕，春曹率有磨勘。时有宵小待赂不至，谬为拮据，合得微谴，会因而置狱。”^①根据作者的陈述，此案起因于有人索贿，而作者不予理睬，这才导致被诬下狱的结果。事后王士禄不但没有接受教训，反而表示要坚持孤傲的性格，甘愿棲身物外。这表明，外貌的平和实掩饰不住内心的孤傲。

继江村倡和之后，次年，作者又来到扬州，于大红桥畔，和宋琬、曹尔堪、陈维崧等人发起了广陵倡和。此时，作者之弟士禎的扬州推官任期已满，进京任职去了，故没有参加。而王士禄等人的广陵倡和，也和王士禎在康熙元年（1662）发起的红桥倡和气氛大不相同了。当年士禎倡导的红桥修禊以赏对湖光山色为主，所谓“风流文采，照映湖山”^②；而士禄等人的广陵倡和却是江村倡和的延续，规模也比其弟要大，据孙金砺《广陵倡和词序》所云，参加者有四十六人。康熙本《广陵倡和词》所列的作者是十七人，即宋琬、曹尔堪、王士禄、陈世祥、邓汉仪、范国祿、沈泌、季公琦、谭云谦、程邃、孙枝蔚、冒襄、李以笃、陈维崧、孙金砺、宗元鼎、汪楫。他们中有布衣作家、有当朝官员，也有遗民词人，如冒襄、程邃等，足见涵盖面之广，吸引力之大。作为发起者之一，王士禄在这次倡和中共填写了十二首《念奴娇》，这组作品没有收入《炊闻词》，它们和所谓的“艳情闺思”更是大相径庭。这里录其中一首以示：

① 王士禄：《西樵山人传》，载《王考功年谱》，见《王士禎年谱》，中华书局1992年版，第82页。

② 况周颐：《蕙风词话》卷五，载《词话丛编》，第4519页。

华披秀振,羨词成、星子琅玕十幅。还似楚骚传屈子,句里龙堂鳞屋。削迹艰虞,擅场风雅,未遣中书秃。何须哀怨,国香合在幽谷。

黄九秦七虽能,那如坡老、豪气尤堪掬。依向欢场歌苦调,终类季疵击木。画壁炉头,题巾酒次,此事推君独。空云裂石,好将配入豪竹。

——《念奴娇·读曹顾庵学士五词奉柬用顾庵西樵其年长调先成韵》

这首词是酬和曹尔堪的。曹词原唱中有“赖此醇醪,一浇块垒,顿解唐衢哭。二难四美,我侪豪举相续”(《念奴娇·小春红桥宴集痛限一屋韵》),悲愤中不乏豪壮之气。士禄之词也与此相似,一改杭州的平和之风。作品上片赞扬曹尔堪词有屈原楚骚之意,以“何须哀怨,国香合在空谷”作结;下片又将东坡的豪放词置于黄庭坚、秦观之上,推崇曹尔堪“空云裂石”之豪放词风,大有稼轩词风采。邓孝威评价此作:“丽词豪气,有挥斥千秋之概。”^①陈维崧则以为:“峭句盘空,如秋鹰削草。”^②可见,此作的豪壮之风得到了评家的充分肯定。

实际上,在《炊闻词》里,作者就有此类风格的作品出现了。试看下面的《满江红》:

四座休喧,听贱子、狂歌自祝。端只为、命遭磨蠍,运逢百六。徒欠书鱼文字债,未修沔鸟烟波福。念崎岖、三十九年过,唐衢哭。清癯相,难食肉,渺茫事,空握粟。算何须多寿,方才多辱。乘筏误教浮业海,携家悔不棲愚谷。问今朝、底物侑持觞,樽前筑。

——《满江红·自寿》

这首词作于康熙三年(1664),当是作者刚从狱中获释不久。士禄在词中“狂歌自况”,借三十九年生日,对坎坷多难的经历作一回首,“念崎岖、三十九年过,唐衢哭”,“算何须多寿,方才多辱”,简直是长歌当哭,撼人心魄。上面提

① 邓孝威:《广陵倡和词》卷三,康熙刻本。

② 陈维崧:《广陵倡和词》卷三,康熙刻本。

到,曹尔堪广陵倡和的原倡作品里有“一浇块垒,顿解唐衢哭”之句,两相对照,曹作其实是对士禄上引《满江红》一作的回应。这种连环的应答说明,他们二人之间,一直保持着创作上的交流,而且是心心相映的。

王士禄从花间婉约风格起步,经过磨勘之狱,风调转向悲愤、激昂,逐渐逼近稼轩风,这条演变的线索可以看得很清楚。

第五节 真率超俗的“京华三绝”

在清初京师的词人当中,除了上面提到的诸家以外,对后世影响最大、且最具时代色彩的,还要数被称之为“京华三绝”的曹贞吉、顾贞观和纳兰性德三人。

一、曹贞吉雄浑苍茫的《珂雪词》

曹贞吉(1634—1698),字迪清,一字升阶,又字升六,号实庵,山东安丘人。康熙三年(1664)进士,九年考授内阁中书,久居不调,出为徽州府同知,后内召为礼部仪制司郎中,调湖广学政,未赴以疾辞归。曹贞吉诗、词均擅长,与其弟申吉并闻名于京师。申吉后南下贵州,遇害早卒,声名不及其兄。康熙十六年(1677)王渔洋在编选《十子诗略》时,收录了曹贞吉的诗,贞吉由此成为“金台十子”之一。今存诗集有《珂雪初集》、《珂雪二集》、《珂雪三集》、《朝天集》、《鸿爪集》和《黄山纪游》;词则有《珂雪词》二卷,现存二百四十七首。当代王佩增、宋开玉将曹氏现存的诗、词合编为一集,题名《曹贞吉集》,于1994年由山东大学出版社刊行,曹贞吉作品于是得以重新面世。遗憾的是,该书漏收了未曾刊刻的《珂雪三集》。

作为新朝进士,又长期在京城做官,曹贞吉的作品并没有体现出雍容华贵的气象,相反,显露的是一派悲凉之感。这首先是与作者的幼年遭遇有关。贞吉九岁丧父,又恰值鼎革劫难,处境艰危。他尝自述:“遥忆我生初,乃在甲戌岁。伤哉垂九龄,已感终天逝。茕茕弃路隅,艰难时陨涕。提携惟老母,追随有弱弟。抢攘兵戈中,生全偶然济。”(《岁暮感旧书怀二十八韵》)其弟申吉亦云:“予兄弟少忧祸乱,长多离索,年未四旬,而去国怀乡,憔悴偏侧,循视

齿发,已有老不如人之叹。”^①更重要的原因应是其弟曹申吉的滇中遇难。曹氏兄弟感情深厚,弟申吉于康熙十年(1671)任贵州巡抚,两年后遭遇三藩之乱,为吴三桂所执。后向清廷传递信息、策动平乱,继而被发现,遇害于昆明。由于交通不便,消息难通,申吉当时被朝廷作为逆臣对待。此事对曹贞吉造成很大冲击,身为其兄,他在朝中的处境可知。贞吉本人曾在《中秋痛哭诗》中云:“覆巢自信无完卵,拔木宁堪更折枝。”虽然后来未遭牵连,但贞吉在内阁中书任上的久居不调显然与此事有关。贞吉的挚友兼亲家张贞曾云:“癸丑冬滇逆之变,澹余(申吉号)身陷其中,公(贞吉)进退维谷,日夕惟以眼泪洗面。辛酉,澹余尽节滇云,公闻之一恸几绝。”^②看来,兄弟的遇难已成为曹贞吉心中无法治愈的一处创伤。

另外,长期担任微职,身处显贵如云的紫禁城,也使作者倍感压抑。曹贞吉为人“介特自许”,“意所不顾,万夫不能回其首也。以是多取嫉于人,而亦以是为清议所重。”^③此种性格在官场显然不适合。他有一首《顾影自嘲》诗,云:“短裘疑猬缩,敝帽类僧孤。敢谓行藏拙,翻怜骨相癯。风尘谁按剑,辛苦我吹竽。文字忧河汉,浮生混狗屠。营营干禄笔,仆仆小人儒。”把自己描绘得相当落拓。还有一首咏野鸽诗,感叹道:“小鸟乘秋来,顾瞻宫殿美。双阙供翱翔,下饮金沟水。微生诚足乐,惜哉不知止。冥冥入网罗,徘徊心欲死。当其初入时,光怪良自喜。既而归路迷,羽毛安可恃!”(《有鸽入禁门罟罟中不能去》)以误入禁门的小鸟自喻,初尚自喜,继而落入网罗,失去自由,最后连性命也难相保。持有这样一种心态,诗人怎么会写出雍容华贵的作品来呢?

曹贞吉现存诗作一千一百五十首,可以分前、后两期。前期作品作于康熙十一年(1672)之前,收录在《珂雪初集》和《珂雪二集》中,今存约四百首。这个时期主要宗法唐诗,并以五、七言律体为主。张贞在《墓志铭》中指出:“公生而嗜书,以歌诗为性命,始得法于三唐,后乃旁及两宋,泛滥于金、元诸家。”曹贞吉的舅父刘正宗在诗界标榜盛唐,追随明前、后“七子”,对曹氏兄弟

① 曹申吉:《珂雪二集序》,见《曹贞吉集》,山东大学出版社1994年版,第361页。

② 张贞:《诰授奉政大夫礼部仪制清吏寺郎中曹公墓志并铭》,见《曹贞吉集》,第393页。

③ 张贞:《诰授奉政大夫礼部仪制清吏寺郎中曹公墓志并铭》,见《曹贞吉集》,第393页。

多少会发生影响。升六就曾公开推崇“后七子”领袖李攀龙：“济南（李攀龙）声调自琳琅，白雪黄金未易方。怪杀竟陵两才子，一生空作夜郎王。”（《读明诗偶成六首》之三）不过在创作上，曹升六的格调痕迹并不重，李良年说曹诗：“无摹拟之迹，而动与之合，可谓矫然风气之外者。”^①基本符合实情。

《珂雪初集》里有一首五律《望岱》，王渔洋认为：“可上匹少陵‘齐鲁青未了’，视沧溟‘宇内名山有岱宗’，不免皮相矣。”^②另外，他也有神韵风格的作品，如《芜阴观竞渡五绝句》、《花朝得家弟过江消息二首》、《晚兴》、《吴山晚眺》等，王士禛以为：“蕴藉处唐人之髓。”“纯是神韵。”^③总的来说，这些作品时代气息均不够强。倒是《灯市叹》、《昔年》、《顾影自嘲》等为数不多的诗作感叹自我处境，揭露显贵奢侈，写出了社会的某些真相。如《灯市叹》：“太平物力富年年，五侯七贵囊金钱。一挥中人数家产，持向深闺办绮筵。呜呼！金可竭，灯不灭，长须大贾恣怡悦，六鳌背上繁星列，斑斑照见苍生血！”这是一个来自底层的诗人心中真实的感受。

后期，作者明显转入宋诗一路，五、七言古体占据了主要地位，笔势奔放，议论纵横，大有韩、苏之风。诸如《苦雨行》、《天未明行和蛟门》、《煨芋》、《咏土铁》、《方于鲁墨歌》、《诸葛铜鼓歌为树百作》、《题元祐党籍碑》、《题昭君故里》等，风格骤然一变。赵执信认为“气体逼真坡公”^④，王炜也以为：“如是集之可杜、可韩、可白、可苏、陆，笔之所至，胸臆、学力俱出真如。”^⑤应该说，这是受到了京师风气的影响，康熙十五年（1676）左右正是京城诗风发生转移的关键时期。

最受诗界推崇的还是《黄山纪游》组诗。该组作品为作者徽州任职期间出游黄山所作，共三十七首，编为一集。宋荦对该组诗推崇备至，以为：“此山名作寥寥，向推虞山，今被实庵压倒矣。”^⑥这里引其中的一首：

① 李良年：《珂雪二集序》，见《曹贞吉集》，第362页。

② 王士禛：《十子诗略》卷三评点，见《曹贞吉集》，第22页。

③ 王士禛：《十子诗略》卷三评点，见《曹贞吉集》，第17、19页。

④ 赵执信：《十子诗略》卷三，见《曹贞吉集》，第151页。

⑤ 王炜：《鸿爪集序》，见《曹贞吉集》，第369页。

⑥ 宋荦：《答曹实庵书》，《西陂类稿》卷二十九，文渊阁《四库全书》本。

蓬莱阁外海作山，文殊院下山为海。神物由来不易逢，天为吾徒浇块垒。白云一片涌空濛，眼底千峰皆杳蔼。只疑天一生水开穷荒，江汉朝宗此间汇。鳌身一抹映天黑，鲸波万里连渤澥，天都直可作员峤，莲蕊莲花余蓓蕾。须臾长风吹散碧琉璃，溟涬茫洋竟何在。仙人游戏太神奇，我欲直上高空问真宰。

——《文殊院观铺海歌》

此作沈德潜《清诗别裁集》收入，与现存的《黄山纪游》版本比较，语句上有一些出入，这里所录的是沈氏版本。沈德潜欣赏该诗结尾，云：“得此起结，乃见作手。”^①切中肯綮。该作的确具有《四库全书总目提要》所云“诗格遒炼”的特点。

其实，后期作品最感人的还是抒写兄弟手足之情的篇什，那的确是发自肺腑的悲怆之音。这里举张贞屡次提及的《中秋痛哭诗》中的两首为例：

沧海横流事已非，白头相见志全违。提携贫贱甘黄独，老大兵戈坠铁衣。当日帛书随雁足，何时丹旆返柴扉。蛮江处处猿号苦，回首难寻旧钓矶。

——《中秋痛哭诗》之一

南云北雁怅慈闱，睡觉呻吟万虑非。两地关河空极目，一时雪霰正交飞。梦中执手宁全别，身后还家可当归。膝下输君先侍母，所嗟浑未著麻衣。

——《中秋痛哭诗》之五

此组七律诗共五首，写于康熙二十年（1681）。当时作者已获悉申吉遇难，骨肉永诀，悲痛交集，适逢中秋，故血泪泉涌，一句一哭，全用心血滴灌而成。该组诗明显学习杜甫，感情深挚，意脉贯通，且能自铸新词，不愧为佳制。

^① 沈德潜：《清诗别裁集》卷六，第222页。

曹升六的词在当时造成的影响更大。《四库全书》清词别集类仅收曹贞吉一家,并在《总目提要》中云:“其词大抵风华掩映,寄托遥深,古调之中,纬以新意,不必模周范柳,学步邯郸,而自不失为雅制,盖其天分于是事独近也。”说起来,曹贞吉填词要晚于作诗。据其弟申吉回忆,兄长作诗始于康熙三年(1664),此前“略不涉笔”^①。但贞吉本人为李良年所作的《秋锦山房词序》里却说:“秋锦(李良年)数游都下,与予论诗。相倡和,盖自己亥之岁。”己亥岁是顺治十六年(1659),即是说,作者顺治中已开始写诗,然填词却要比写诗更晚。还是《秋锦山房词序》里,作者自述:“若倚声一事,秋锦固素为之,未尝示予也。予近颇废诗,以填词自遣。”此序作于康熙十八年(1679)李良年来京师应博学鸿词考试之际,似乎作者于康熙十八年(1679)方始填词。实际上,前面提到的康熙十年(1671)京师秋水轩倡和活动,作者已经厕身其间了。另外,在《珂雪词》卷上收有《浣溪沙·步阮亭红桥韵》二首,王士禛(号阮亭)主持的红桥倡和发生在康熙元年(1662),《渔洋山人自传年谱》康熙元年条记载:“其春,与袁于令箴庵诸名士修楔红桥,有《虹桥倡和集》。山人作《浣溪沙》三阕,所谓‘绿杨城郭是扬州’是也。和者自茶村而下数君,江南北颇流传之。”^②据此,曹贞吉的步韵之作也当作于是年。还有,排在其后的《减字木兰花·杂忆》十首中,有“戊申六月,万里惊心鳌背折”(其二),“今竟何如?悔不同驱下泽车”(其六),“三年伏枕,落拓无何惟日饮”(其七),“不用伤神,大有长安失路人”(其七)等辞句,从词意推断,这组词当作于康熙三年(1664)作者中进士到康熙九年(1670)推择为中书舍人前这段时间,戊申就是康熙七年(1668)。综合以上情况来看,实际上在康熙十年(1671)之前,曹贞吉便已开始填词,时间仅仅略晚于写诗。

曹贞吉的词可分为咏物、怀古和抒怀三类。其中咏物词所占比例最大,题材涉及花草飞禽、故乡风物和历朝文物等方面,风格亦比较多样化。王炜在《珂雪词序》里称:“安丘曹实庵先生,以咏物、怀古诸编为海内所推。”“骀𪗇磊落,雄浑苍茫,是其本色,而语多奇气。倘恍傲睨,有不可一世之意。至

① 曹申吉:《珂雪初集》跋,见《曹贞吉集》,第359页。

② 王士禛:《渔洋山人自传年谱》卷上,载《王士禛全集》,第5068页。

其珠圆玉润,迷离哀怨,于缠绵款至中自具潇洒出尘之致。绚烂极而平淡生,不事调饀,俱成妙诣。”这里举咏鹧鸪一首:

瘴云苦!遍五溪、沙明水碧,声声不断,只劝行人归去。行人今古如织,正复何事关卿?频寄语。空祠废驿,便征衫湿尽,马蹄难驻。风更雨。一发中原,杳无望处。万里炎荒,遮莫摧残毛羽。记否越王春殿,宫女如花,只今惟剩汝?子规声续,想江深月黑,低头臣甫。

——《留客住·鹧鸪》

这首词是为其弟曹申吉而作的,词中提到的“五溪”,乃今湖南西、贵州东一带,属古瘴疠之地。词的上片以“瘴云苦”开头,此既是作者悲哀的呼喊,又似鹧鸪发出的鸣叫之声,物我交融,彼此难分。作者借鹧鸪的鸣叫对骨肉同胞表达了深切的关爱。下片又融化苏轼《澄迈驿通潮阁》和杜甫《杜鹃》二作诗意,流露对吴三桂反叛、时局动乱的担忧。谭献评此作为“投荒念乱之感”^①比较准确。相似的作品还有《满庭芳·闻雁》、《青玉案·雁字》、《贺新郎·鸦阵》等,于凄凉荒寒中融进作者的身世之叹,表达了孤寂失落之感。

不过,咏物词也有不同情调的,如下一首《南乡子·咏燕》:

双燕坐雕梁,软语呢喃昼自长。掠水蹴花飞不定,过墙,乱剪春芜故故忙。新月淡昏黄,柳絮池塘夜未央。落尽香泥人不见,回翔。错认谁家白玉堂?

这首词写得明媚温柔,缠绵款至,与前举作品大不相同。然而,结尾忽来一句“错认谁家白玉堂”,意味深长,令人不得不出众多联想,作品的意蕴也就可能另有寄托了。由此看来,《四库全书总目提要》以为曹作“寄托遥深”,是深中肯綮的。贞吉的咏物词多有宗法南宋的倾向,陈维崧评点此作,以为:“字

^① 谭献:《篋中词》卷一。

字摇曳,与邦卿(史达祖)作异曲同工。”^①朱彝尊更认定:“此等词惟白石、飞仙有之,叔夏、仲举亦不能道也。”^②陈、朱二人所云都符合事实。不过,曹贞吉并不机械地模仿某一家,而是融会贯通,出以己意,所谓“古调之中,纬以新意,不必模周范柳,学步邯郸”即此意。

相比于咏物词,怀古之作就是另一番慷慨悲壮的境界了。陈维崧说曹词“一编《珂雪》,雄深苍稳”,并因此视其为知音;王炜说曹词“骯髒磊落,雄浑苍茫”,指的也即这一类长调慢词。下面举一首《满庭芳·和人潼关》:

太华垂旒,黄河喷雪,咸秦百二重城。危楼千尺,刁斗静无声。落日红旗半卷,秋风急、牧马悲鸣。闲凭吊,兴亡满眼,衰草汉诸陵。泥丸封未得,渔阳鼙鼓,响入华清。早平安烽火,不到西京。自古王公设险,终难恃、带砺之形。何年月,铲平斥堠,如掌看春耕?

怀古本是曹贞吉擅长的题材,陈迦陵云:“凭高吊古,自是先生擅场,每遇此等题,不觉耳后生风,鼻端出火。”(《满江红·金台怀古》)的确,就风格来说,曹贞吉豪壮警拔,气势贯注,实不亚于辛弃疾和陈迦陵。王渔洋也以为曹作风格“尤逼幼安(辛弃疾字),神气俱肖。”^③然而,曹贞吉的怀古词与迦陵词比起来,其现实性和针对性就差了很多。上举这首《满庭芳》便是如此。作者自潼关的险峻谈起,联想到历史上诸多王朝的成败兴亡,遂得出“自古王公设险,终难恃、带砺之形”的看法,全作并不直接指南明王朝的灭亡,而是泛指。正因为此,作者就得以站得较为高远,提出“何年月,铲平斥堠,如掌看春耕”这样带有普世意义的问题。这是曹贞吉作为新一代作家有别于前代作家的地方。

至于抒怀词,还是以感叹身世为主,与作者这方面的诗作属一种类型。代表作有《减字木兰花·杂忆》八调、《南乡子》七调、《水调歌头·大醉放言》等。这里举其中一首《南乡子》:

① 陈维崧评语,载《珂雪词》卷上,见《曹贞吉集》,第224页。

② 朱彝尊评语,载《珂雪词》卷下,见《曹贞吉集》,第332页。

③ 王士禛评语,载《珂雪词》卷上,见《曹贞吉集》,第269页。

兀坐寂无欢,检点平生一笑难。四十年来浑是梦,邯郸。得得青驴
尚未还。往事总阑珊,不待新愁鬓已斑。试问从前谁误我,儒冠。
燕垒蚕丝卒岁难。

此作前有一小序:“夏夕无寐,茫茫交集,辄韵语写之,不求文也。”表明是深夜无眠时所写,恰恰是这种直抒胸臆、不求工巧的作品无所顾忌,别具一番情味。此作借唐传奇《枕中记》卢生在邯郸道上作黄粱梦的故事,对本人的功名生涯作了辛辣的自讽,与前引王士禄的《点绛唇》、《菩萨蛮》不谋而合。彭羡门评此作:“邯郸、儒冠,两成妙押。”^①所谓“妙”,正在于心酸悲哀而不失幽默,身居魏阙而自识本性,该种深刻的自我嘲弄最能打动人心。王士禛称:“珂雪词骀儻多而妩媚少。”^②主要指这一类作品。在这方面,江南的曹尔堪和山左的曹贞吉可谓不约而同,异曲而同工,只是曹贞吉显得更为直率而已。

曹贞吉的《珂雪词》以他真率的人生感慨和多样化的艺术风格在清初词坛赢得了一席重要的地位。

二、顾贞观洞达肺腑的《弹指词》

顾贞观(1637—1714),字华峰,又作华封,号梁汾,江苏无锡人,晚明东林党领袖顾宪成的曾孙。康熙初由监生考授秘书院中书,次年(1663)中举,迁国史院典籍。数年后辞职归里。康熙十五年(1676)再入京,馆明珠家,与纳兰性德交契。纳兰卒,还乡,筑积书岩以终老。著有《弹指词》,现存作品二百四十余首。

顾贞观在词界享有盛名,和朱彝尊、陈维崧并称“词家三绝”,在京城时与龚鼎孳、严绳孙、汪懋麟、吴绮等人皆有唱和。晚清陈廷焯评《弹指词》云:“顾华峰词,全以情胜,是高人一著处。至其用笔,亦甚圆朗。”^③应该承认,《弹指词》的抒情意味的确比较浓,对此,《续修四库全书总目提要》以为:“(贞观)但知发挥情性,不顾斟酌于声律字句间。”而顾贞观本人却以

① 彭孙遹评语,载《珂雪词》卷上,见《曹贞吉集》,第222页。

② 王士禛评语,载《珂雪词》卷上,见《曹贞吉集》,第235页。

③ 陈廷焯:《白雨斋词话》卷三,第66页。

为：“吾词独不落宋人圈彊，可信必传。”^①事实上，梁汾的小令和长调明显以宋人为宗，“出入南北两宋，而奄有众长”（杜诏《弹指词序》）。当然，其中也确有另辟蹊径之处。

《弹指词》里有一部分属于情词，且多写离愁别绪。这里选一首：

玉炉香，谁与共？旖旎烟丝，吹出罗帏缝。双鬓怯翻寒鬓鬆，才话分携，已作天涯梦。醒时衾，还独拥，约略离亭，人远鸡声送。别是五更愁一种。冷透心窝，自怪无端痛。

——《苏幕遮》

作者长期在外地生活，往来于南北之间，离别滋味当倍尝之，故此类词情感写得比较真切，作品结尾也有独创的动人之句。陈维崧曾为梁汾题写小照，提到他的离别词，云：“芍药才填妃子曲，琵琶又听商船话。落花和泪一般多、淋罗帕。”（《满江红·梁溪顾梁汾舍人过访赋此以赠兼题其小像》）大概即指此类作品而言。

《弹指词》中比较引人注目的还有怀古之作。沈雄《古今词话》、丁绍仪《听秋声馆词话》均对之推崇备至，著名的如《青玉案》、《金缕曲·秋暮登雨花台》、《金缕曲·纪槃子征君话旧有感》、《满江红·和毛会侯汴梁怀古》、《眼儿媚·西兴侯庙》等。这里举其一首：

此恨君知否？问何年、香消南国，美人黄土。结绮新妆看未竟，莫报诸军飞渡。待领略、倾城一顾。若使金瓯常怕缺，纵繁华、千载成虚负。琼树曲，倩谁谱。重来庾信哀难诉。是耶非、乌衣朱雀，旧时门户。如此江山刚换得，才子几篇词赋。吊不尽、人间今古。试上雨花台上望，但寒烟、衰草秋无数。听嘹唳，雁行度。

——《金缕曲·秋暮登雨花台》

① 顾贞观语，见诸洛：《弹指词序》，载《弹指词》卷首，《清名家词》第四册。

作为东林党领袖的后代,顾梁汾对明末史实记忆尤深,对权奸误国的行径更是深恶痛绝,此作抨击的就是南明王朝那段不堪回首的史事。作者在词中以庾信自居,彰显了他的立场。类似的表达还有:“登临我亦悲秋者。向蔓草、平原泪盈把。自古有情终不化,青娥冢上,东风野火,烧出鸳鸯瓦。”(《青玉案》)“皂帽缁尘卷。任相猜、杜陵野老,伤心顿遣。倦眼摩挲双阙望,铅泪铜盘偷泫。”(《金缕曲·纪槩子征君话旧有感》)“何必江南,堪痛哭、六朝遗迹。只此地、曾经几遍,铜驼荆棘。”(《满江红·和毛会侯汴梁怀古》)等等。顾梁汾的挚友吴兆骞以为:“览《弹指词》,如灵和杨柳,韶情堪怜;又如卫洗马言愁,令人憔悴。”^①指的主要是怀古词,而孙儿准竭力推崇作者的怀古词,以为“《吊雨花台》万口传”,“‘东风野火鸳鸯瓦’,才是平生第一篇”,亦是悟到了其中所蕴含的深沉情感。

《弹指词》里广为传诵并最具创意的还是两首赠吴兆骞的书信体作品。现引于下:

季子平安否?便归来、平生万事,那堪回首。行路悠悠谁慰藉,母老家贫子幼。记不起、从前杯酒。魑魅择人应见惯,总输他、覆雨翻云手。冰与雪,周旋久。泪痕莫滴牛衣透。数天涯、依然骨肉,几家能够。比似红颜多命薄,更不如今还有。只绝塞、苦寒难受。廿载包胥承一诺,盼乌头、马角终相救。置此札,兄怀袖。

——《金缕曲·寄吴汉槎宁古塔以词代书丙辰冬寓京师千佛寺冰雪中作》

我亦飘零久,十年来,深恩负尽,死生师友。宿昔齐名非忝窃,只看杜陵穷瘦。曾不减、夜郎僝僽。薄命长辞知己别,问人生、到此凄凉否。千万恨,为兄剖。兄生辛未吾丁丑。共些时、冰霜摧折,早衰蒲柳。词赋从今须少作,留取心魂相守。但愿得、河清人寿。归日急繙行戍稿,把空名、料理传身后。言不尽,观顿首。

——《金缕曲·寄吴汉槎宁古塔以词代书丙辰冬寓京师千佛寺冰雪中作》

^① 吴兆骞:《戊午二月十一日寄顾舍人书》,《秋笳集》卷八,上海古籍出版社1993年版,第266页。

吴兆骞,字汉槎,江苏吴江人,是顾贞观的挚友,与彭师度、陈维崧合称“江左三凤凰”,著有《秋笳集》十卷,《秋笳词》一卷。顺治十四年(1657),吴兆骞中举,却遭遇了当年的江南科场案,无辜牵连其中。顺治十五年(1658)下刑部狱,十六年(1659)流徙东北宁古塔。作为知心朋友,顾贞观发誓:要救汉槎南返。他在给吴兆骞的书信里说:“谁非友朋,而患难不相顾,戚属不相保,弟何面目以怜才惜别等语,诳汉槎于数千里外耶!”此后,顾梁汾用尽了心力,设法救吴。上引两篇作品便是营救的一个部分。二作以词代书,本是寄给吴汉槎的,却被纳兰性德偶然瞧见,于是深受感动,出面说服父亲太傅明珠,为其斡旋,最后汉槎终得“纳赎以赎,援例赦归”。作者在词后有一段跋语记录此事:“二词容若见之,为泣下数行,曰‘河梁生别之诗,山阳死友之传,得此而三。此事三千六百日中,弟当以身任之。不俟兄再嘱也。’余曰:‘人寿几何,请以五载为期。’恳之太傅,亦蒙见许,而汉槎果以辛酉入关矣。附书志感,兼志痛云。”于是,《金缕曲》二首遂成为文学史上的一段佳话。

两首作品以书信形式结撰,属于创格。前一首对友人在塞外酷寒中的艰难处境体贴备至;后一首将自己的种种飘零凄凉心态向友人坦诚相剖,可谓“全以情胜”。二作毫无斧斫之痕,近似口语,绝类家常,而意切情深,洞达肺腑。陈廷焯指出:“二词如说话一般,而淋漓痛快,婉转反复,两人心地境况,一一可见。既悲之,复又慰之,情词兼胜。”^①刘大白在《旧诗新话》卷二十八中亦指出:“这封词体的通信,不但是词中创格,而且还作成了这样一段良朋绝塞、垂老生还的佳话,真是中国文学史上不可多得的作品,也是不可磨灭的作品了。”

应该说,经历了两宋的充分发展,至清代,词还能在原有基础上生发出如此充满生机的新体制,实属难能可贵,它也是清词的一块碑界和骄傲。

三、纳兰性德深情绵邈的《饮水词》

纳兰性德(1655—1685),原名成德,因避太子讳改今名,字容若,号楞伽山人,满洲正黄旗人,太傅明珠之子。十七岁就读太学,次年中举。康熙十五

^① 陈廷焯:《云韶集》卷十五,引自《白雨斋词话足本校注》,第278页。

年(1676)成进士,任康熙帝贴身侍卫,曾多次随康熙帝出巡。康熙二十四年(1685)随帝南巡回京,染病去世。享年三十一岁。著有《通志堂集》、《饮水词》等,现存词三百四十七首。

在清初词界,纳兰性德享有很高的声誉,被视为与朱彝尊、陈维崧鼎足而三。然而,纳兰身上也存在着一些疑点。他出身显贵,且担任皇帝贴身侍卫,但《饮水词》却似与其身份不符。纳兰挚友顾贞观曾指出:“容若词,一种凄婉处,令人不能卒读。”^①杨芳灿又在《纳兰词序》中指出:“其词则哀怨骚屑,类憔悴失职者之所为。”另外,作为一位满族作家,词集中几乎看不到有关本民族习性的描写,仅《浣溪沙·小兀喇》一阕曾写到东北女真部落的生活:“桦屋鱼衣柳作城。蛟龙鳞动浪花腥。飞扬应逐海东青”,那是作者于康熙二十一年(1682)随康熙帝东巡经松花江畔海西女真旧地时所作。作者原出生、成长于京师,对家乡生活并不熟悉。相反,他对汉文学却非常爱好并且熟谙。夏承焘指出:“他是满族中一位最早笃好汉文学而卓有成绩的文人。”^②现存作品中对前代各体汉文学的吸收融化也充分说明了这一点。根据这些情况,王国维在《人间词话》里便认为:“纳兰容若以自然之眼观物,以自然之舌言情。此由初入中原,未染汉人风气,故能真切如此。”但严迪昌的看法却相反:“纳兰不但不是‘未染汉人风气,故能真切如此’,恰恰是受汉儒文化艺术的熏陶甚浓重,才感慨倍多,遥思腾越。”^③究竟应该如何看待纳兰容若及其作品呢?

现有资料表明,纳兰性德虽生长华阀,担任皇帝贴身侍卫,但其实并不得志。他曾在给友人的信里表达对枯燥乏味的侍卫职务的不满:“弟比来从事鞍马间,益觉疲顿;发已种种,而执殳如昔,从前壮志都已殒尽。昔人言‘身后名不如生前一杯酒’,此言大是。”^④友人顾贞观还曾指出:“吾哥所欲试之才,百不一展;所欲建之业,百不一副;所欲遂之愿,百不一酬;所欲言之情,百不一吐。”^⑤另一友人严绳孙也指出:“(纳兰)及官侍从,值上巡幸,时时在钩陈

① 顾贞观语,引自冯金伯:《词苑萃编》卷八,载《词话丛编》,第1937页。

② 夏承焘:《词人纳兰容若手简前言》,见《月轮山词论集》,中华书局1979年版,第180页。

③ 严迪昌:《清词史》,第284页。

④ 纳兰性德:《致严绳孙简》之五,《纳兰成德集》,北京古籍出版社2006年版,第598页。

⑤ 顾贞观:《祭纳兰容若文》,《通志堂集》卷十九,《续修四库全书》本。

豹尾之间。无事则平旦而入，日晡未退以为常。且观其意，惴惴有临履之忧，视凡为近臣者有甚焉。”^①一方面，身为侍卫的作者不能参与任何朝廷政事，另一方面，目击权门钩心斗角的情势，所以，原欲有为的容若日渐抑郁消沉，“更那堪，冰霜摧折，壮怀都废”（《金缕曲·寄梁汾》）。

纳兰性德的父亲明珠是康熙朝的重臣，历任内务部总管、吏部尚书、武英殿大学士等职，党羽遍布，权倾朝野。但容若却没有卷入其父的权力斗争圈子，也没有追随满清贵族声色犬马的生活，相反，他选择了另一种活法：“虽处贵盛，闲庭萧寂。外之无扫门望尘之谒，内之无裙屐丝管、呼卢秉烛之游。”^②另外，作者还私下结交了一批朋友，如姜宸英、严绳孙、秦松龄、顾贞观等，都是经历坎坷、性格倔强的文士，纳兰为他们牵肠挂肚，愤愤不平，“达官贵人相接如平常，而结分义，输情愫，率单寒羈孤、侘傺困郁、守志不肯悦俗之士”^③。正因为这样，作者与封建王朝那种争权夺利的“风气”、复杂阴暗的仕宦心理反而保持了较大距离；同时，又与满清新贵特有的倾轧斗气和骄横放纵习性划清了界限。加上一批作家朋友的劝导，汉文学的长期熏陶，以及对填词的一腔热情，作者胸中俨然营造起一个纯真、诚挚的世界，“片晷之暇，游情艺林，而又能撷其英华，匠心独至，宜其无所不工也。”^④过去，有人曾将《红楼梦》一书附会到明珠家族身上，认为贾宝玉的原型即纳兰性德，此虽不足为据，但从另一角度说，也的确指出了纳兰身上存有宝玉不谙世事、纯真任情的一面。从这个意义上讲，王国维和严迪昌的观点其实都是正确的。

持有这样的立场，再来阅读《饮水词》中的怀古之作，就比较好理解了：

今古河山无定据。画角声中，牧马频来去。满目荒凉谁可语，西风吹老丹枫树。 从前幽怨应无数。铁马金戈，青冢黄昏路。一往情深深几许，深山夕照深秋雨。

——《蝶恋花·出塞》

① 严绳孙：《成容若遗集序》，《通志堂集》卷首，《续修四库全书》本。

② 严绳孙：《成容若遗稿序》，《通志堂集》卷首。

③ 韩荃：《纳兰性德神道碑》，《通志堂集》卷十九，《续修四库全书》本。

④ 严绳孙：《成容若遗稿序》，《通志堂集》卷首。

马首望青山，零落繁华如此。再向断烟衰草，认藓碑题字。休
寻折戟话当年，只洒悲秋泪。斜日十三陵下，过新丰猎骑。

——《好事近》

上引两首词，一作于随康熙帝北巡期间，另一作于京师郊游时。评者以为，纳兰词“尤工写塞外荒寒之景，殆扈从时所身历，故言之亲切如此”^①。其实，此类作品真正打动人的还是那文字中流露的凄怆悲凉情绪。严迪昌认为：“全是凭吊语，绝非新朝新贵的语气。”^②假使注意到“青冢”和“十三陵”等敏感语汇，感觉尤当如此。不过，作者毕竟表达了“今古河山无定据”的意思，乃以“零落繁华”的叹息来追怀前朝，立足点终在兴衰更替上，和遗民情结究竟不同。这应该是封建社会末期的悲观情绪对作者发生影响的结果。

然而，也存在另一种看法。夏承焘指出：“叶恭绰先生跋手简，引盛昱、文廷式的话，说纳兰先代叶赫那拉之祖先金台吉与爱新觉罗族构怨，为爱新觉罗所灭，几殄其族，存者殆以俘其女为后故，留少数人编入旗下。他们因此疑纳兰对清朝有隐憾。”^③钱仲联也曾就《蝶恋花·出塞》一作发表看法：“表面是吊古，但有伤今之意。”“铁马金戈，青冢黄昏，隐约透着满清入关以前各族间的战事痕迹。”^④纳兰性德的祖先原属海西女真叶赫部，明末被建州女真努尔哈赤所灭，此事仅发生在数十年前，纳兰不会不了解。留心一下作者随康熙帝东巡，经叶赫部故地时所写的《南歌子·古戍》、《浣溪沙·小兀喇》、《忆秦娥·龙潭口》等作，就会看到这样一些文字：“试看英雄碧血，满龙堆”；“犹记当年军垒迹，不知何处梵钟声。莫将兴废话分明”；“兴亡满眼，旧时明月”等。它们显然是有所寄托的。如此看来，作者的兴亡之感确实融入了本民族的切身感受。不过，纳兰怀古词的整体依然是指向全部封建王朝的，本民族的切身感受更加深了对“今古河山无定据”的感悟，这才符合纳兰的本意。

作为康熙朝的一位上层词人，纳兰性德的大部分创作还是投向了个人情

① 蔡嵩云：《柯亭词论》，载《词话丛编》，第4913页。

② 严迪昌：《清词史》，第285页。

③ 夏承焘：《词人纳兰容若手简前言》，见《月轮山词论集》，第181页。

④ 钱仲联：《清词三百首》，岳麓书社1992年版，第131页。

感。谢章铤以为：“纳兰容若，深于情者也，固不必刻画《花间》，俎豆《兰畹》，而一声《河满》，辄令人怅惘欲涕。”^①况周颐亦指出：“其所为词，纯任性灵，纤尘不染。”^②二人所指，都在作者私人化创作方面。对一位涉世不深的作家来说，私人情感才是真正打动读者之所在。纳兰性德正是如此。

纳兰这类作品主要集中在友情和爱情两方面。前已指出，贵族出身的纳兰性德笃重友情是出了名的，顾贞观说过：“其于道义也甚真，特以风雅为性命，朋友为肺腑。”^③词集里被人所称道的感人肺腑的赠答之作原有不少。这里举两首：

德也狂生耳。偶然间、缁尘京国，乌衣门第。有酒惟浇赵州土，谁会成生此意。不信道、遂成知己。青眼高歌俱未老，向樽前、拭尽英雄泪。君不见，月如水。共君此夜须沉醉。且由他、蛾眉谣诼，古今同忌。身世悠悠何足问，冷笑置之而已。寻思起，从头翻悔。一日心期千劫在，后身缘、恐结他生里。然诺重，君须记。

——《金缕曲·赠梁汾》

握手西风泪不干，年来多在别离间。遥知独听灯前雨，转忆同看雪后山。凭寄语，劝加餐。桂花时节约重还。分明小像沉香缕，一片伤心欲画难。

——《于中好·送梁汾南还为题小影》

上引两首作品都是赠给顾贞观的。顾贞观于康熙十五年（1676）与纳兰结识，两人一见如故，相识恨晚。前一首作品直抒胸臆，敞开怀抱，将自己的秉性、品格坦诚相告，可谓披肝沥胆。傅庚生以为：“其率真无饰，至令人惊绝。”^④后一首缠绵婉约，深情绵邈，“使读者哀乐不知所主，如听中宵梵呗，先凄惋而后

① 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷七。

② 况周颐：《蕙风词话》卷五，载《词话丛编》，第4520页。

③ 顾贞观：《祭纳兰容若文》，《通志堂集》卷十九。

④ 傅庚生：《中国文学欣赏举隅》十七，陕西人民出版社1983年版，第127页。

喜悦。”^①两首作品都属于“纯任性灵，纤尘不染”式的，可以感觉到词人的至诚之性从心中流淌而出。

《饮水词》数量最多的还是抒写爱情的作品。这当中有悼念亡妻的，也有描写恋爱经历的。纳兰感情纤细而丰盈，本自多情，爱情经历亦较为丰富，此大概也与他的回避世事有关，如他本人所云：“沦落之余，方欲葬身柔乡”^②。今天，恰恰是这部分作品受到了读者最大程度的喜爱。这里引三首：

谁念西风独自凉，萧萧黄叶闭疏窗。沉思往事立残阳。 被酒莫惊春睡重，赌书消得泼茶香。当时只道是寻常。

——《浣溪沙》

林下荒苔道韞家，生怜玉骨委尘沙。愁向风前无处说，数归鸦。
半世浮萍随逝水，一宵冷雨葬名花。魂似柳绵吹欲碎，绕天涯。

——《山花子》

谁翻乐府凄凉曲，风也萧萧。雨也萧萧。瘦尽灯花又一宵。 不
知何事萦怀抱，醒也无聊，醉也无聊。梦也何曾到谢桥。

——《采桑子》

上面三首作品，前两首属悼亡，后一首写恋情，均凄婉动人，“令人不能卒读”^③。除了感情上的诚挚真切、“纯任性灵”以外，从艺术上讲，这部分作品能够打动读者，主要还是靠意象的构思和创造。留心一下就会发现，纳兰性德词中的意象不属于对客观景物的逼真临摹，而是从内心中幻化出来的，它们是心灵化的存在，给人梦一般的感觉，引导着读者走进想象的世界。当然，这当中，有一部分意象源自对前代作品的改造，不过也经过了作者的再创造，落有纳兰氏的烙印。意象的独创才是纳兰词最大的特色所在。

我们还可以举出一些例子：“画船人似月，细雨落灯花”（《临江仙》）；“一

① 顾贞观：《通志堂词序》，载《饮水词》，广东人民出版社1984年版，第225页。

② 纳兰性德：《致严绳孙简》之五，《纳兰成德集》，第598页。

③ 顾贞观语，引自《词苑萃编》卷八，《词话丛编》，第1937页。

行白燕遥天暮,几点黄花满地秋”(《于中好》);“闲愁似与斜阳约,红点苍苔,蛱蝶飞回”(《添字采桑子》);“春深浅,一痕摇漾青如剪”(《忆秦娥》);“落红片片浑如雾”(《海棠春》);“红影湿幽窗,瘦尽春光”(《浪淘沙》);“人淡淡,水濛濛,吹入芦花短笛中”(《渔父》),等等。这些意象在词集里比比皆是。应该说,审美意象的锻造从五代李后主开始,便成为词创作的一个重要手段,晏几道、秦观、贺铸等都是这方面的能手。纳兰性德显然继承了这一传统,所以人们将他视作后主的传人。但纳兰性德的独特之处还在于他没有受到世俗社会的侵染,保持了自己相对纯真的心胸,因此,他的意象就显得特别玲珑剔透,脱凡超俗,此恰恰就是“纯任性灵”的表现。

《饮水词》的擅长本在小令,长调非其所能,短处在不善铺叙。前人对此已有评说,故不赘述。

第六节 风格多彩的清初女词人

入清以后,女性作家的创作也出现了兴盛的局面,这使得清代词坛在复兴之际又增加了多彩的景观。词自宋朝兴起以来,已涌现出李清照、朱淑真这样优秀的作家,但人数极少,王鹏运所谓“即两宋妇人传作李清照、朱淑真哀然成集外,余亦断香零粉,篇幅畸零”^①。现已知《全唐五代词》收女词人二十一位,《全宋词》八十一位,《全金元词》七位,《全明词》三百六十四位,其中尚有一百三十余位属由明入清的作家。而叶恭绰《全清词钞》收录的有清一代的女词人就达到四百八十七人,这还不是全部。清末徐乃昌所辑《小檀栾室汇刻百家闺秀词》、《闺秀词钞》,包括“丛残不成集者”,又扩收到了六百二十一家,以后还有《补遗》、《续补遗》的添补,数字远远超出《全清词钞》,以至当代邓红梅《女性词史》认为,中国古代女性词的发展“可以划分为明代以前和清代两大阶段”^②。

词属于一种具有女性特征的诗体,以抒写私人情感为主,风格总体上偏

① 王鹏运:《小檀栾室汇刻百家闺秀词序》,载《小檀栾室汇刻百家闺秀词》卷首,光绪二十四年刻本。

② 邓红梅:《女性词史》,山东教育出版社2000年版,第27页。

于缠绵婉转,尤契合女性心理。过去女作家创作数量稀少,主要是因为封建社会对妇女的种种束缚和限制,她们的创作欲望和才华受到了压抑。明代中期以后,随着商品经济的快速发展,妇女自我意识的不断提高,女性文学创作逐渐普及。词这种特殊的诗体尤其受到了女性的青睐,清初女作家徐灿的“好长短句愈于诗”^①成为一种普遍现象。在前朝铺垫的基础上,清代的女性词终于取得了前所未有的发展。

清顺治、康熙年间,女作家的创作已经呈现出活跃局面,受到社会各界的关注。当时专门的女作家词选就有周铭的《林下词选》、徐树敏的《众香词》、归淑芬、孙蕙媛的《古今名媛百花诗余》等问世。清代女词人的创作在继承前人的基础上也出现了一些新的特点。首先,视野比前代更为开阔,除了闺房生活、私人情感以外,作品还涉及到家族、友朋、社会,包括时代大氛围的感受。其次,艺术风格五彩缤纷,温婉、清丽、沉郁、悲慨、豪放等,不拘一格,百花齐放。其三,随着自我意识的提高,女作家们也开始文学交游,她们互相联络,彼此唱和,由家族成员向外部扩展,逐渐形成了自己的创作圈子,并走向群体化。在此种气氛当中,优秀的女词人便不断地涌出了。

下面对清代前期成就突出的女词人作择要评介。

一、警隼的徐灿与秣纤的朱中楣

徐灿(?—1678以后),字湘苹,号深明,江苏吴县人,陈之遴继室。陈之遴也是一位诗人,第二章里已经提及。陈原为明代崇祯朝进士,入清后再度出仕,官至弘文院大学士、户部尚书。顺治十三年(1656)坐结党罪遣戍辽左,当年赦免回京。十五年(1658)复以罪夺官,籍没财产,全家流徙尚阳堡(今辽宁省开原市),康熙五年(1666)死于戍所。后五年,徐灿上疏请归骸骨,获准后,终“扶柩以还”。徐灿著有《拙政园诗集》二卷、《拙政园诗余》三卷。

吴县徐氏属于文学世家,徐灿祖姑徐媛(小淑)是一位诗人兼词人,著有《络纬吟》,“吴人盛传”,她对徐灿显然是有影响的,所谓“徐氏女士挟彤管而

^① 陈之遴:《拙政园诗余序》,引自徐乃昌《小檀栾室汇刻百家闺秀词》第二集,光绪二十四年刻本。

蹶词坛，可谓彬彬济美矣”^①。

据陈之遴说：“（徐灿）好长短句愈于诗，所爱玩者，南唐则后主，宋则永叔，子瞻，少游，易安，明则元美，若大晟乐正辈，以为靡靡无足取。”^②可见徐灿是有自己的词学见解的，且学有根基，修养较深。

徐灿词不限于一己之悲欢，其中一部分是表达兴亡之感的。这里录两首：

芳草才芽，梨花未雨，春魂已作天涯絮。晶帘宛转为谁垂，金衣飞上樱桃树。故国茫茫，扁舟何许。夕阳一片江流去。碧云犹叠旧河山，月痕休到深深处。

——《踏莎行》

过眼韶华，凄凄又凉秋时节。听是处、捣衣声急，陈鸿凄切。往事堪悲。闻玉树采莲歌杳，啼鹃血。叹当年，富贵已东流，金瓯缺。风共雨，何曾歇。翘首望，乡关月。看金戈满地，万山云叠。斧钺行边遗恨在，楼船横海随波灭。到而今、空有断肠，英雄业。

——《满江红·感事》

上引两首词，一吟春暮，一写初秋，都是悼念明王朝、表现兴亡之感的。前一首“碧云犹叠旧河山”，言天上碧云犹恋旧朝，沉痛感人。第二首涉及时事，“金戈满地”、“楼船横海”，都是反清势力犹在抗战的真实记录，作者对抗清人士是持肯定态度的，一句“英雄业”，表明了自己的立场。历来评论家都对上述作品表示赞赏，谭莹《论词绝句》称徐灿“文似易安人道韞，教谁不服到心形”，谭献则认为：“兴亡之感，相国愧之。”^③既赞其词，也肯定了作者的人品。

作为一名女性词人，徐灿也有豪放悲慨之作，与辛弃疾、陈维崧一脉相承。试录一作：

① 陈之遴：《拙政园诗余序》，引自徐乃昌《小檀栾室汇刻百家闺秀词》第二集。

② 陈之遴：《拙政园诗余序》，引自徐乃昌《小檀栾室汇刻百家闺秀词》第二集。

③ 谭献：《篋中词》卷五，《续修四库全书》本。

无恙桃花，依然燕子，春景多别。前度刘郎，重来江令，往事何堪说！
近水残阳，龙泉剑杳，多少英雄泪血！千古恨，河山如许，豪华一瞬抛撇。

白玉楼前，黄金台畔，夜夜只留明月。休笑垂杨，而今金尽，秣李还
消歇。世事流云，人生飞絮，都付断猿悲咽。西山在，愁容惨黛，如共人
凄切。

——《永遇乐·舟中感旧》

此作也是表现易代之悲的，“多少英雄泪血”和“豪华一瞬抛撇”显然悼念抗清志士。全作多引历史典故，语气爽劲，势沉力重而又意脉连贯，女性词所罕见。谭献以为：“外似悲壮，中实悲咽，欲言未言。”^①陈廷焯则指出：“全章精炼，运用成典，有唱叹之神，无堆垛之迹。不谓夫人有此杰笔，可与易安并峙千古矣。”^②

在女性词史上，李清照是以善造警句隽语著称的，徐灿亦能为之。如“雨过柳风吹不住，不吹愁去吹春去”（《蝶恋花·春晚》）；“飞云流月总无情，有情泪满湘江水”（《木兰花·秋感》）；“春魂黯黯绕兰舟，却是梦中游”（《武陵春·春怨》）；“便姮娥、也有片时愁，圆还缺”（《满江红·和王昭仪韵》），等等。陈维崧在《妇人集》里指出：“盖南宋以来，闺房之秀，一人而已。”李调元《雨村词话》也认为：“近来才女，应以徐灿为第一。”陈廷焯的《云韶集》甚至认为：“足以并肩李易安，俯视朱淑真。”应该说，上述推崇是有道理的。

朱中楣，原名懿则，字远山，江西庐陵人。明宗室朱议汶之女，兵部侍郎李元鼎继室。李元鼎也是两朝出仕，与陈之遴略同。朱中楣著有《石园随草》二卷、《镜阁新声》一卷。

作为明代宗室后代，朱中楣诗词创作中往往有怀念故国的情思。诗句如“身世苍茫里，烽烟已数千”（《旅兴》），“荒城处处伤离黍，旧燕飞飞觅画梁”（《春日感怀》），“兴亡瞬息成今古，谁吊荒陵过白门”（《宗伯年嫂招集沧浪亭

① 谭献：《篋中词》卷五。

② 陈廷焯：《词则·放歌集》卷六。

观女郎演秣陵春》)等。至于词中的兴亡感慨,则以和徐灿的两首《满江红》为代表。这里引其第二首:

乍雨还晴,怨只怨,天无分别。更那堪、淮流泾水,共人悲咽。佳节每从愁里过,清光又向云中没。怪啼痕、欲续调难成,柔肠绝。花弄影,红残缣;冰荷覆,瑶琴歇。问梁间燕子,共谁凄切?举目关河空拭泪,伤心杯酒空邀月。叹人生、如梦许多般,皆虚掷。

作者对徐灿词中的悲悼之情是完全领会并深深共鸣的,因此才会在徐词的基础上进一步伸展自己的感受。在作者眼里,一切良辰美景都成了悲伤的理由,“佳节每从愁里过,清光又向云中没”;于无法排遣的情形下,她只能将矛头指向老天:“怨只怨,天无分别”。全作哀婉深沉,含蕴无尽。评论界对朱中楣的词颇为欣赏,以为“秣纤清丽,不减易安”^①。

应该说,朱中楣的成就不及徐灿,但她无疑是清初富有成就的一位女作家。

二、挚切的顾贞立与天然的王朗

顾贞立(1623—1699),原名文婉,字碧汾,自号避秦人,无锡人。著有《栖香阁词》二卷。

顾贞立是顾贞观之姊,成长于文学世家,自幼喜好填词,家学渊源,涵濡风雅。然性格孤傲,“懒从人热,索居寂寂”(《忆秦娥》),加上婚姻不美满,往往借填词寄托悲恨。录两首以示:

仆本恨人,那禁得、悲哉秋气。恰又是、将归送别,登山临水。一派角声烟霭外,数行雁字波光里,试凭高、觅取旧妆楼,谁同倚。乡梦远,书迢递。人半载,辞家矣。叹吴头楚尾,倏然高寄。江上空怜商女曲,闺中漫洒神州泪。算缟素、何必让男儿,天应忌。

——《满江红·楚黄署中闻警》

^① 徐乃昌:《镜阁新声序》,《小檀栾室汇刻百家闺秀词》第九集卷首。

潦倒振词场，南国消香。啼笺泪、墨漫平章。今夜不堪重检点，满纸凄凉。十载费珍藏。一缕柔肠，玉台妆阁正端详。他日相怜何处是，兰畹同扬。

——《卖花声·承表妹录出拙稿，并留十年前诗词，以此奉谢》

作为一位女性作家，顾贞立词带有爽直之气，情感挚切，这一点姊弟俩有相同之处，均善造肺腑之言。同类的句子还有“今古事，醉而已。死归也，生如寄。任旁人妒口，或怜或鄙。啸傲久成衰凤侣，粗疏好与顽仙似。问从来沦落孰如予，应无二”（《满江红·春寒夜雨，不能成寐，复起命酒，陶然竟醉，赋此》）；“安得长流俱化酒，千觞，一洗英雄儿女肠”（《南乡子》），等等。李文媛《栖香阁词序》评曰：“巾帼亦有英雄，脂粉无惭记传。”郭麐则认为：顾贞立词“语带风云，气含骚雅，殊不似巾帼中人作者，亦奇女子也。”^①

顾贞立在清初女词人中，应该属个性突出的一位。

王朗，字仲英，江苏金坛人。著有《古香亭词钞》一卷。

在顾贞立的词友当中，王朗是与之唱和最多的一位。王朗生长文学世家，其父王彦泓（次回），以“香奁体”诗盛传吴下；其子秦松龄亦是诗人兼词人，著有《苍岷山人诗集》和《微云词》。王朗“生而夙悟，诗歌、书画靡不精工，尤长小词，为古今绝调”^②，在清初女词人中较为杰出。

王朗的作品以闺情词著称。引两首：

几日病淹煎，昨夜迟眠。强移心绪镜台前。双鬓淡烟低髻滑，自也生怜。不贴翠花钿，懒易衣鲜。碧油衫子褪红边。为怯游人如蚁拥，故拣阴天。

——《浪淘沙·闺情》之一

① 郭麐：《灵芬馆词话》卷二，《词话丛编》，第1537页。

② 陈维崧：《妇人集》，引自冯金伯《词苑萃编》卷八，《词话丛编》，第1957页。

斜倚镜台前，长叹无言。菱花蚀彩个人蔫。分赴侍儿收拾去，莫拭红绵。满砌小榆钱，难买春还。若为留住艳阳天。人去更兼春去也，烦恼无边。

——《浪淘沙·闺情》之三

二作描写与恋人分离的苦闷，由妆貌、行为而延及心理感受，比喻精湛，微妙传神。陈维崧评曰：“才致如许，真所谓却扇一顾，倾城无色矣。”^①

《古香亭词钞》中不乏妙句。邹祗谟赞赏其“学绣青衣艰刺凤，自把金针、代补翎毛空”一句，以为“天然神骏，不数易安”。陈维崧则赏其“抱月怀风绕夜堂，看花写影上纱窗。薄寒春懒被池香”，认为“‘抱月怀风’四字，非温、韦不能为也”^②。总之，王朗属于承继前人而又能自造妙境的作家。

三、凄恻的吴文柔与委婉的杨琬

吴文柔，字昭质，吴江人，著名诗人吴兆骞之妹，杨廷枢子杨焯之妻。著有《桐听词》一卷。

文柔兄兆骞因江南科场案遣戍东北宁古塔一事，对全家构成重大打击。吴兆骞诗词因此充满了悲凉抑塞之情。吴文柔与兄隔限南北，期间以词代书，彼此表达骨肉分离的痛楚。这里先引一首吴兆骞的《采桑子·寄妹》：

缟素义烈人谁似，淡月寒梅。寂掩罗帷。生受黄昏盼紫台。遥知枫落吴江冷，白雁飞回。锦字难裁。一片红冰熨不开。

作为兄长，兆骞多从妹妹的角度出发，体谅她的性情与苦衷。吴文柔也有一首《谒金门·寄汉槎兄塞外》，传送更广：

情恻恻，谁遣雁行南北。惨淡云迷关塞黑，那知春草色。细雨

① 陈维崧：《妇人集》，引自冯金伯《词苑萃编》卷八，《词话丛编》，第1957页。

② 陈维崧：《妇人集》，引自郭麐《灵芬馆词话》卷一，《词话丛编》，第1513页。

花飞绣陌，又是去年寒食。啼断子规无气力，欲归归不得。

吴文柔的这首作品通篇运用比兴手法，上阕以大雁比喻其兄，远飞塞外，不知江南春色；下阕以子规比喻自己，春雨中不停呼唤兄长归来，用尽气力，却唤不回亲人。词语不多，凄恻欲绝。郭则沅在《清词玉屑》卷一里云：“（吴文柔）《寄兄·谒金门》词尤盛传人口，实胜阿兄。”

兄妹患难中的相互酬答成为清词创作史上的一则佳话。

杨琇，字倩玉，浙江仁和人。后改姓王。著有《远山楼词》。

据王蕴章《然脂余韵》卷三记载，杨琇家住杭州城东羊市，“明慧娟靓，雅善篇咏”，曾作有《西湖竹枝词》，云：“断桥西去竹间庐，不道山孤人亦孤。岭上梅花知妾是，水中萍叶似郎无？”情思委婉，善用比兴，富有民歌风味。

杨琇生平曾经历过一场爱情磨难，此事王士禛《香祖笔记》、袁枚《随园诗话》和丁绍仪《听秋声馆词话》皆有记载。原来杨琇父母已将女儿许配他人，而杨琇却爱上了自己的表兄沈通声，于是“有文君夜奔之事”。事情暴露后，“母家讼于官，太守恶其越礼，鬻与驻防旗下。大姑（杨琇）佯狂披发，自啖其溺，旗人不能容。沈（通声）暗遣人买归，终为夫妇。”^①这件事当时轰动一时。杨琇作为一位聪慧的词人，在经历磨难期间曾填词自述衷肠，被人广为传诵。这里录其两首：

离愁满面，转自羞人见。多少泪珠心里咽。搅断柔肠如线。挂帆刚趁长风，霎时分手西东。恨不将身化石，填他江上青峰。

——《清平乐》

镜里双蛾时蹙，枕边香泪长抛。邻姬无事爱吹箫，不管旁人潦倒。露下野莲有子，风凉秋雁离巢。银河千丈也填桥，天上原来恁巧。

——《西江月》

^① 袁枚：《随园诗话》卷十一，第728页。

作者亲身经历的情事,写起来就特别动人。杨琇善用比兴的特长在上述作品里发挥得淋漓尽致,非但不嫌夸张,反而更觉得贴切、动人。评论家丁绍仪深受感动,以为:“命与才妨,能毋致慨!”^①郭则沅《清词玉屑》则以为:“犹见匪石不移之概。”他们都对杨琇的作品予以了充分肯定。

杨琇用行动和创作表现了妇女要求婚姻自主、争取生活幸福的强烈愿望,同时也为她赢得了词坛上的一席之地。

清前期女词人中较为突出的作家还有:柳是,本姓杨,名爱,字蘼芜。改今名后字如是,又字影怜,号我闻居士,为钱谦益侧室,著有《我闻室鸳鸯楼词》。李因,字今生,号是庵,又号龛山逸史,浙江会稽人,著有《竹笑轩集》。徐元端,号延香主人,江苏扬州人,著有《绣闲集》。张学雅,字古什,山西阳曲人,流寓苏州,著有《绣余草》。高景芳,字远芬,汉军正红旗人,著有《红雪轩集》。龚静照,字娟红,一字冰轮,号永愁人,江苏无锡人,著有《永愁人集》等。

^① 丁绍仪:《听秋声馆词话》卷四,唐圭璋《词话丛编》,第2625页。

第五章 乾嘉时期传统诗坛的分流

乾隆、嘉庆时期,社会进入了稳定发展的阶段,国势民情与前期相比已具相当之不同,诗歌创作在遵循内在规律的同时也必然发生变化。此种变化主要体现于两个层面:其一,传统的诗歌领域,其二,新兴的创作诗潮。如果说,前期在相当程度上还带有明朝痕迹的话,那么,此时清诗的面貌才得以全面成型并得到较为充分的展开。此种成型和展开构成了中期与前期的差别。本阶段分三个部分来进行论述,前两部分论诗,后一部分论词。本章专论古典诗坛。

第一节 乾嘉诗坛的多元态势

一、以文治国

经顺治、康熙、雍正三朝九十年的治理和恢复,明清易代造成的战争创伤已全面愈合,清政权的地位得到全面稳固,社会朝着繁荣富庶的方向发展。据《清通鉴》引《上谕档》等著作记载,雍正十三年(1735),户部库存白银为三千四百五十三万两,到乾隆二十七年(1762),增至四千一百九十二万两,乾隆三十五年(1770),更积攒到七千七百二十九万两。人口的增长也较为迅速,乾隆初的统计是一亿四千万,乾隆三十年(1765)便突破了二亿,至乾隆五十五年(1790)更达到了三亿。世面上一派承平景象,“商贾云集,列肆贸易”,封建社会最后一个盛世便这样诞生了。

作为一代雄主,弘历承继康熙、雍正两朝之理政方略,进一步加大了以文治国的力度。登位之初,他便亲临博学鸿词科考试,摆出开明、宽容的姿态。与此同时,又采取一系列的措施,加紧思想文化统治的步伐。乾隆元年

(1736),下旨重申程朱理学的权威地位,指斥学界“但当发挥孔、曾、思、孟,何必拘泥周、程、张、朱”之论,下令销毁与此相关的“狂悖”著作^①。同于乾隆元年(1736),命内阁学士方苞汇集天下举业文章,“以清真雅正为宗”,编成《钦定四书文》一书,颁行天下。乾隆三十七年(1772),又下谕征收天下图书,纂修《四库全书》。在空前规模整理图书的同时,寓禁于征,抽毁、改易“违碍悖逆”的书籍。欲图通过引导、禁毁两手,整顿规范人心。

虽说坐稳了江山,清廷对可能威胁、挑战自己的力量依然保持警惕。军事方面的抗清势力被扫除干净之后,文化领域便自然成为关注对象。乾隆帝自称执政“主于宽”,但他临政期间,“文字狱”恰恰是最多的。除了众所周知的二十余宗“或讽刺官吏,或愤激不平”的文人士大夫文字案件之外,还有所谓的“疯汉文字狱”,即由民间人士“任意书写”或借宗教形式涂画的反清文辞,在民间范围内传播^②。此类案件下狱的数量竟也不少,仅乾隆二十八年(1763)一年就有三宗,呈不断递增的趋势。对此,弘历始终予以高度关注,曾谕旨:“如其讪谤本朝,诋毁干犯,则是大逆不道,律有正条,既当按法定拟,明正典刑,妻子缘坐。不得坐以疯癫,曲为原解,仅于杖毙,徒使律文虚设,废法从轻。”^③可以说,终乾隆一朝,“文字狱”的利剑一直悬挂在国民头顶,令人不寒而栗。

文化禁锢和强权政治导致了乾嘉时期思想界的沉闷与保守。所谓一代“盛世”,其文化特征恰恰是缺乏创造和平庸保守。作为国家意识形态的理学已转化为精神枷锁和统治工具,没有任何学术探讨的余地。此种情况下,文化界生发出了以文字训诂治经治史的学术潮流,专注于典籍的疏证和考据,以惠栋、戴震、王念孙、王鸣盛、钱大昕等人为代表,史称“乾嘉学派”。该学派“尊信汉儒故训”,与程朱理学异轨,同时又不干预时政。应该说,这种文化氛围对诗歌的创作和发展具有相当不利之影响。

乾隆统治六十年间造就了经济的繁荣与都市的发达,但同时也造成了八旗子弟的游惰骄奢和官吏的腐败贪佞。贵胄子弟们日趋堕落,“饮食衣服,无

① 参见戴逸、李文海:《清通鉴》,山西人民出版社2000年版,第3231页。

② 参见戴逸、李文海:《清通鉴》,第3761页。

③ 参见戴逸、李文海:《清通鉴》,第3761—3942页。

不竞美争鲜,毫无节制,以至数日之用,罄于一日;数人之养,竭于一人”^①。这种趋势愈演愈烈,嘉庆初年,乾隆朝最大的贪官和珅获罪被诛,然清廷此时朝纲已乱,痼疾渐成。嘉庆中期之后,更是吏治大坏,百姓日渐困穷,各地白莲教起义蜂起,清王朝就此走上了下坡之路。历史于是再次来到一个新的转折点。

二、古典诗坛的分流

乾嘉时期的诗歌创作与前期相比,数量不啻过之,学界有“螳肚”之说。诗人张维屏曾在嘉庆、道光年间著有大型诗话汇编《国朝诗人征略》,其《初编》收诗人九百二十九家,《二编》收诗人二百六十二家。将其间乾隆、嘉庆时期的作家单独加以统计,可得六百七十余家。张维屏本人在序言里承认:“兹编所录,不过千百之十一。”《续修四库全书总目提要》对此亦予以确认,仅此便足以证明数量之可观,“螳肚”的说法确有根据。但是,这一时期的成就却不被看好。评论界有“诗独不振”之说,所谓“乾嘉中盛之诗,偏重外形,其不能卓然独立以自造夔绝之境者,固世人所同慨也。”^②此种说法实有依据,因为朝廷的文治策略已经收到成效,众多士大夫作家或被皇家权威理念所牢笼,或被“清真雅正”的艺术标准所折服,或为层出不穷的文字狱所震慑,失去了独立的创作立场和审美感觉,“辞采有余,意境差少”,涌现出大量平庸之作。此即所谓的“才质并弱”。然而,此又不意味着该时期所有的诗歌作品皆是如此,更不意味着乾嘉时期的创作毫无建树。相反,清中期恰恰也是诗歌创作向纵深发展、清诗面貌得到凸显的时期。看不到这一点,反而是一种失误。

乾嘉时期的创作与前期比,有一大差别,即出现了多元分流的情况。此种分流,首先体现在守旧和趋新两大阵营的形成上。所谓守旧,指的是继承和延续前代创作模式的诗歌潮流,此中又包括众多的支脉;所谓趋新,又指追求新型的审美理想、试图突破既定模式的诗歌潮流。后者在清前期尚未曾出现,属新生事物。于是它们便构成了多元的格局。其次,它体现在传统诗歌

① 参见戴逸、李文海:《清通鉴》,第5100页。

② 汪国垣:《汪辟疆说近代诗》,第6—7页。

阵营内部,作家的队伍也发生了分化。一部分士大夫作家受到权威诗学观影响,创作、主张明显带有官方正统化色彩,所谓“褒衣大袂之气”,他们构成传统阵营中的一支,代表有沈德潜的格调派和翁方纲的肌理派。上述作家往往身居高位,创作立场与朝廷基本保持一致。此与前期作家已有相当之不同,前期如王士禛等虽然也身居高位,却以山水之好相标榜,跟正统诗学观保持了相当距离。乾嘉时期另有一部分作家则仕途蹭蹬,生活坎坷,对所谓“盛世”既无好感,也不认同,这部分诗人转向了个人悲欢的倾诉,醉心于抒写一己之性情。代表有厉鹗领导的浙派,李怀民兄弟代表的高密派,以及江苏的黄仲则、广东的黎简等虽形单影孤但却成就突出、影响颇远的一批作家。

实际上,这一时期的创作主流恰恰是展露个人性情,它和前期那种咏叹帝国盛衰、朝廷兴亡的慷慨悲歌形成了鲜明对照。该倾向应该说最早由王士禛开启(王士禛的创作具有两面性,前面已作交待),然后在查慎行、赵执信等人身上有所体现。而到了乾隆时期,更是大为拓展,终于成为了诗坛主流。

从另一层面来看,艺术道路的选择和探求也出现了多元分流的态势。顺、康、雍时期的创作倾向总的来讲还是比较整齐的,宗法唐代的作家一般以盛唐为主,追踪宋代的作家又主要以学习苏轼和陆游为主,且时间上也有一个前后消长的顺序。乾嘉时期就不同了,各派横向展开,各行其是:既有宗法盛唐的作家,如沈德潜、黄仲则、王昶、法式善等,也有学习晚唐的作家,如李怀民兄弟、张景崧等;法宋方面,既有学北宋的作家,如翁方纲、杭世骏、钱载等,也有学习南宋的作家,如厉鹗、符曾等;更有唐宋兼融、打破界隔的作家,如姚鼐及其桐城派等等。上述艺术支脉中,相当一部分作家已不满足于单纯地宗法前人,而更倾向于突显自己的特色,打造区别于他人的风格。这方面,中期作家的表现要好过顺康时期,个性色彩也更为突出,清诗的面貌因而也显得更加清晰了。

当然,由于官方正统诗学观的影响,文字狱的强压,文化空气的沉闷,古典阵营中保守倾向也在逐步地增加,陈腐气息逐渐弥漫,诗坛同时在酝酿着病变。上述两种情况并存,使得乾嘉诗坛呈现出更加复杂的局面。

第二节 沈德潜的格调派与翁方纲的肌理派

乾隆前期,沈德潜可称为正统诗风一位当然的领袖和旗帜。

沈德潜(1673—1769),字确士,号归愚,江苏长洲人。早年生活困窘,“衣食不周”,加上长期科举不利,大半辈子在人家坐馆,当教书先生,生活经历单纯。二十六岁时曾从叶燮学诗,成为叶燮的门生。三十五岁在家乡结城南诗社,开始文学活动。四十三岁选《唐诗别裁集》,四十七岁选《古诗源》,五十岁又结北郭诗社,五十九岁撰《说诗晬语》,六十二岁时再选《明诗别裁集》,在诗界积累了一定声望。至六十六岁方中举,次年成进士。入朝后,受到乾隆帝的赏识,称其“江南老名士”,由翰林院编修一直升迁至礼部侍郎。于朝中与皇帝多有酬唱,后又为乾隆帝校对《御制诗集》,直至七十七岁,方致仕归乡。乾隆亲赐“诗坛耆硕”匾额,宣称:“朕与德潜,以诗始,以诗终。”(《清史稿·沈德潜传》)其实,二人关系也有起伏,沈德潜选《清诗别裁》时列钱谦益为首,曾遭乾隆帝的斥责;后来徐述夔《一柱楼集》案发,因德潜生前曾为徐氏作传,命夺赠官,罢祠削谥,仆其墓碑。君臣间的交往颇具戏剧性。沈氏著有《归愚诗文钞》五十八卷。

一、“温柔敦厚”与格调说

沈德潜长期从事诗歌批评,授徒众多,他的诗学观影响实超过其创作。沈氏最受人关注的理论应是“温柔敦厚”说和格调说,前者代表他的诗歌价值观,后者代表他的艺术观。早在雍正九年,在《说诗晬语》中,沈德潜就提出了“温柔敦厚”说。此书开卷云:“诗之为道,可以理性情,善伦物,感鬼神,设教邦国,应对诸侯,用如此其重也。”这是阐述“温柔敦厚”的理论依据,宣明诗歌为教化服务的主旨。接着,在论《诗经·燕燕》一诗时正式提出:“温柔敦厚,斯为极则。”书中还有一处,称“温厚和平之旨”。乾隆二十五年(1760),作者为《清诗别裁集》撰写凡例时,更进一步展开了这一观点:“诗必原本性情,关乎人伦日用及古今成败兴坏之故者,方为可存,所谓言有物也。若一无关系,徒办浮华,又或叫号撞搪以出之,非风人之指矣。”“诗之为道,不外孔子教

小子教伯鱼数言,而其立言,一归于温柔敦厚,无古今一也。”且特地宣明:“选中体制各殊,要惟恐失温柔敦厚之旨。”^①显然站在统治者立场,从国家兴衰成败角度来定位诗歌的价值功能,陈述姿态俨然为国家观念的表达。

众所周知,对儒家的诗学观有“兴观群怨”、“比兴”、“风雅”等不同方式的把握和表述,沈德潜特地拈出“温柔敦厚”说,耐人寻味。实际上,沈氏的“温柔敦厚”具有两个向度,一是冲着黎民百姓去的,即“关乎人伦日用”。该向度曾遭到袁枚的批判,所谓“褻衣大袂之气”;另一则是冲着执政者去的,所谓“使言之者无罪,闻者足戒,亦风之遗意也”^②。关于后者,沈氏发迹前还是比较注重的,他在《说诗碎语》里特别推崇白居易的新乐府诗,云:“白乐天诗,能道尽古今道理,人以率易少之。然讽喻一卷,使言者无罪,闻者足戒,亦风之遗意也。”又说:“讽刺之词,直诘易尽,婉道无穷。”^③无疑又站在批评统治者的立场说话。自这层意义来看,沈德潜实际上是继承了老师叶燮的思想。叶燮也提过“温柔敦厚”的主张:“温柔敦厚,其意也,所以为体也,措之于用则不同;辞者,其文也,所以为用也,返之于体则不异。汉、魏之辞,有汉、魏之温柔敦厚;唐、宋、元之辞,有唐、宋、元之温柔敦厚。”^④叶燮还特别提到了白居易:“白居易诗,传为老妪可晓,余谓此言亦未尽然。今观其集,矢口而出者固多,苏轼谓其局于浅切,又不能变风操,故读之易厌。夫白之易厌,更甚于李(白),然有作意处,寄托深远。如《重赋》、《不致仕》、《伤友》、《伤宅》等篇,言浅而深,意微而显,此风人之能事也。”^⑤在叶燮看来,白居易的讽喻诗就是“温柔敦厚”之典范。作为一位眼光敏锐又经历坎坷的文学史家,叶星期的“温柔敦厚”主张当然是用来批评现实的。沈德潜长期处于社会下层,生活困窘,对老师这一主张自然心领神会。

然而,时代究竟不同了。进入康熙朝后期,社会走向稳定、富庶,统治者的文化笼络和钳制手段又不断增强,经历单纯的沈德潜显然抵挡不住官方意

① 沈德潜:《清诗别裁集·凡例》,第1—2页。

② 沈德潜:《说诗碎语》卷上,人民文学出版社1979年版,第212页。

③ 沈德潜:《说诗碎语》卷上,第190页。

④ 叶燮:《原诗·内篇上》,人民文学出版社1979年版,第6页。

⑤ 叶燮:《原诗·外篇下》,第66页。

识形态的持续“攻势”，于是转而提倡“温厚和平之旨”，进而反对“叫号撞墙以出之”，其价值观和立场均较从学叶师时有了一定调整。他在《说诗碎语》里有一段话：

政繁赋重，民不堪其苦。而《苕楚》一诗，唯羨草木之乐，诗意不在文辞中也。只《苕之华》明明说出，要之并为亡国之音。

——《说诗碎语》卷上

这段话将讽喻诗分为了“盛世之音”和“亡国之音”两类，作者认为，“温厚和平”就是盛世之音，而“明明说出”、直接指斥统治者则属于“亡国之音”，应加以摒弃。这种观点显然和老师叶燮的思想有所分离，叶燮说汉魏有汉魏之温柔敦厚，唐宋元有唐宋元之温柔敦厚，不管处于何种时代，其作品皆可以被视为某种方式的温柔敦厚，本无优劣之分。沈德潜的观点和老师相比，显然已有所变化。而乾隆皇帝赏识沈德潜的正是后者。与其说赏识，不如说利用了沈德潜在诗界的名望及他的正统诗学观。我们再来看看乾隆帝在为《归愚集》作序的时候是怎么说的：

余虽不欲以诗鸣，然于诗也，好之，习之，悦性情以寄之，与德潜相商榷有年矣。

亦惟是名教之乐，必有言之不足而长言之者，舍此其何以哉！^①

且诗者何？忠孝而已耳，离忠孝而言诗，吾不知其为诗也。^②

乾隆的诗学观可说是政治功利化的，做诗就是为了巩固清朝政权，舍此无他。所谓“与德潜相商榷”云云，实际上主要还不是帝王在附庸风雅，而是笼络、挟

① 爱新觉罗·弘历：《沈德潜归愚集序》，《归愚诗钞》卷首，《续修四库全书》本。

② 爱新觉罗·弘历：《沈德潜选国朝诗别裁集序》，《清诗别裁集》卷首，《四部丛刊》本。

裹沈德潜这样一位来自江南的老诗人。二者之关系,确如严迪昌所说,属于一种“标本似的存在”^①,即强权对诗学控制、牢笼的一个范本。当然,这场对手戏皇帝是绝对的控制和制动方,而沈德潜则处于被动地位。沈德潜在自觉不自觉地靠近皇权的同时,多少还保留着长年来形成的文人传统意识部分,《清诗别裁集》中钱谦益作品的人选以及保留兴亡感慨及民生疾苦的诗作就是一个明证^②。如此,沈德潜也就必然会遭到乾隆帝的斥责。就这点来看,乾隆和沈德潜之间还是有区别的。

沈德潜历来被认为是清代“格调说”的宗师。但是,在沈氏的文集中却并未见“格调”二字的连写,这一点与其他各派的主盟者不同。只有沈德潜的门生王昶在《湖海诗传》卷二中讲过:“苏州沈德潜独持格调说,崇奉盛唐而排斥宋诗。”也许这是人们指认格调派的原因之一。其实,沈氏被视作“格调说”的宗主,最重要的原因还在于他喜好探讨章法、声调与诗格,以及推崇明代的七子派。上述观点在《说诗碎语》中可谓比比皆是,譬如:

诗贵性情,亦须论法。乱杂而无章,非诗也。

——《说诗碎语》卷上

诗篇结局为难,七言古尤难。前路层波叠浪而来,略无收应,成何章法?支离其词,亦嫌烦碎。作手于两言或四言中,层层照管,而又能做神龙掉尾之势,神乎技矣。

——《说诗碎语》卷上

一首有一首章法;一题数首,又合数首为章法。有起,有结,有伦序,有照应;若阙一不得,增一不得,乃见体裁。

——《说诗碎语》卷下

① 严迪昌:《清诗史》,第677页。

② 参见刘靖渊:《沈德潜“国朝诗别裁集”案略论》,载《山东师范大学学报》2006年第三期。

诗以声为用者也,其微妙在抑扬抗坠之间。读者静气按节,密咏恬吟,深前人声足难写、响外别传之妙,一齐俱出。

——《说诗晬语》卷上

诗中高格,入词便苦其腐;词中丽句,入诗便苦其纤,各有规格在也。

——《说诗晬语》卷下

《清史稿·沈德潜传》称沈德潜“以规矩示人”,除编选各朝诗之外,正是指这类论述而言。应该讲,总结诗歌创作经验,在清代这个集大成的历史背景下,本无可厚非,甚至是一种历史必然,值得肯定。但问题是:过多强调这一方面,却忽略了对个人情志及社会现状的关注,尤其是在书写性情成为诗坛主流的情况下,对作家性情不作专门论述,一味津津于诗法的研讨,难免造成注重外在形式乃至保守不化的偏向。袁枚曾不点名地批评沈德潜说:“杨诚斋曰:‘从来天分低拙之人,好谈格调,而不解风趣,何也?格调是空架子,有腔口易描;风趣专写性灵,非天才不办。’余深爱其言。”^①如果结合当时现状以及沈氏的创作实际来看,应该说,袁说还是击中要害的。

沈德潜对“明七子”采取了基本肯定的态度。他曾经讲过:“李献吉雄浑悲壮,鼓荡飞扬,何仲默秀朗俊逸,回翔驰骤,同是宪章少陵,而所造各异。駸駸乎一代之盛矣。钱牧斋信口倚捩,谓其摹拟剽贼,同于婴儿学语。至谓读书种子,至此断绝。此为门户起见,后人勿矮人看戏可也。”^②观点与钱谦益大相径庭。实际上,沈氏也有批评“明七子”模拟、刻板的言辞,但不多,毕竟以推崇为主。与此相关联,在论述诗歌源流方面,沈归愚和“明七子”也确实比较接近。最突出的是推崇唐诗。选《唐诗别裁集》、《明诗别裁集》都代表了此意,一部《说诗晬语》对唐诗推崇备至,尤其对盛唐作家,更是赞赏有加,显然含有以盛唐为法的意思。然而,对宋诗,却常有微词。诸如:

① 袁枚:《随园诗话》卷一,第4页。

② 沈德潜:《说诗晬语》卷下,《续修四库全书》本。

王介甫才力颇张，而意味较薄。

《说诗晬语》卷下

“西江派”黄鲁直太生，陈无己太直，皆学杜而未济其炙者。然神理未泯，风骨独存。南渡以下，范石湖变为恬静，杨诚斋、郑德源变为谐俗，刘潜夫、方巨山之流变为纤小；而四灵诸公之体，方幅狭隘，令人一览易尽，亦为不善变矣。

——《说诗晬语》卷下

剑南集原本老杜，殊有独造境地，但古体近粗，今体近滑，逊于杜之沉雄腾踔耳。

——《说诗晬语》卷下

对照作者在唐诗方面的评论，其对宋诗明显持贬抑态度。当然，在另一些地方，作者也表示过对苏轼和陆游这两位宋代诗人的尊重，如在《戏为绝句》之六里说：“端明学士渭南伯，两宋才华此独优。后人嗤点太容易，沧海何妨有横流。”又《书剑南诗稿后》里说“宗唐祧宋非吾事，继续东坡有放翁。”可是，作者实际上并不提倡向宋诗学习。他批评当代诗坛的时候就说过：“今之学诗者泛滥于晚唐以下，无论溺没不返，即一旦自悟其非，欲问途于开元、天宝而上之，而向时积习随触萌生，其去刘曹之墙、屈贾之垒，有求合仍离者已。”^①“时吴中诗祖宋桃唐，几于家至能而户务观，予与二三同志欲挽时趋，苦无其力。”^②从这些言辞来看，尽管作者对个别宋诗人表示欣赏，一但真正进入创作实践，他还是反对宗法宋诗的。这样，沈归愚就背离了老师叶燮创作求变、肯定宋诗的思想，退回到“明七子”的老路上去了。

唐诗固然在中国诗歌史上是一座难以企及的高峰，然而，创作毕竟还要向前发展，广泛借鉴才有前途。这一点，明清两代诗人经过长期痛苦摸索才

① 沈德潜：《方萱朔灵洲诗集序》，《归愚文钞》卷十三。

② 沈德潜：《许竹素诗序》，《归愚文钞》卷十四。

真正得以认识。沈德潜作为叶燮的学生,却在不经意间忘记了。众所周知,乾隆时期学习宋诗已经衍为风气,四处开花,此时还固执地守住唐诗一隅不放,与“明七子”保持一致,无疑是显得保守了。

沈德潜和王士禛之间还有一段间接交往的缘分,这使他和神韵说之间也具有了某种联系。沈氏《自订年谱》中云:“(康熙)四十二年癸未,年三十一。秋,横山先生卒。先是,先生(叶燮)以所制诗古文并及门数人诗致书于王渔洋司寇。至是渔洋答书,极道先生诗文特立成家,绝无依傍;诸及门中,以予与张子岳未、永夫不止得皮得骨,直已得髓。又谓河汾之门,诂以将相为重。滔滔千言,惜先生不及见矣。”《自订年谱》中提到的王渔洋的这封书信现今仍存,不妨引录其中相关的一段:

顷荷寄示《已畦》大集,诗笔皆凿凿有特见,常笑近日稗贩他人语言,以傭赁做活计者,譬之水母以虾为目,虾中则冥顽一物,汨没于波涛之中而已。蟹不能行,得驱驢负之乃行。夫人而无目无足则亦已矣,而必藉他人之目以为目,假他人之足以为足,亦何庸此碌碌者为哉!惟先生卓然独立,不随时势为转移,然后可以语此。诸大弟子得骨髓,各自名家。于中留饭(沈德潜曾刻过《留饭草》诗集)、锻亭(张景崧)、锄茅(张锡祚)三君子烹炼尤至。闻先生罢官以来藜羹不糝,常居僧舍,与弥勒同龕,乃有数君子抠衣问业,相与讲论弦歌于江湖寂寞之滨,可以乐而忘老,所谓二三子从丘者,皆幸人也。河汾之门诂必以将相为重哉!^①

王渔洋写此信时是在康熙四十二年(1703),其中除了对叶燮的诗作给予很高评价、肯定其特立独行的个性之外,还对叶的三位弟子作了较高称许,以为皆得老师“骨髓”,此中正包括沈德潜。沈氏由此深有知遇之感。另外,此信写作数年后,王渔洋还曾在晚年病重时给尤珍写过一信,信中又提及沈氏,沈德潜得知后深受感动,特作五言律四首,以志纪念。诗题是《王新城尚书寄书尤沧湄宫赞,书中垂问鄙人云,横山门下尚有诗人。不胜今昔之感。未并

^① 王士禛:《与叶燮》,载《王士禛全集·集外文辑遗》卷四,第2443页。

书去官之由，云与横山同受某公中伤。此新城病中口授语也。感赋四章，末章兼志哀挽》。这四首诗中，沈氏对王士禛的诗歌地位作了崇高评价：“三百年来久，风骚让此贤。”“济南无作者，海内失诗人。”看来，沈德潜是将王渔洋视作仰慕对象的。这段间接交往的缘分使得沈德潜在一定程度上也受到了王渔洋的影响。

最明显的证据是沈归愚在论诗时明确提到了“神韵”一词，并将其作为诗歌的基本要素来对待。他指出：“惟诗之为道，古今作者不一，然揽其大端，始则审宗旨，继则标风格，终则辨神韵，如此焉而已。予曩有古诗、唐诗、明诗诸选，今更甄综国朝诗，尝持此论，以为准的。窃谓宗旨者，原乎性情者也，风格者，本乎气骨者也，神韵者，流于才思之余，虚与尾蛇，而莫寻其迹者也。譬诸山有山脉，泉有泉源，峙而嶙峋突怒，流而漾浩澎湃，极宇宙之大观，而揽其金光黛色，澄练浮天，使人目惬心怡，而不能明其所以然，知有神明变化之妙，流行于山水之间。”^①这段话中，沈氏将宗旨、风格、神韵三项视为诗歌的基本要素。所谓宗旨乃指性情，气骨指气势、骨力，神韵则指神明变化之妙。三要素的提法与沈氏其他的观点有所不同，它将性情放在第一位，且不拘泥于章法、声调，所以要比温柔敦厚说和格调说来得通脱，比较贴近诗歌自身的规律。

尤其可贵的是，沈德潜对王渔洋的神韵说偏重阴柔之美予以了批评，企图对之进行调整。他说：“司空表圣云‘不著一字，尽得风流’，‘采采流水，蓬蓬远春’；严沧浪云‘羚羊挂角，无迹可求’；苏东坡云‘空山无人，水流花开’。王阮亭本此数语，定《唐贤三昧集》。木玄虚云‘浮天无岸’；杜少陵云‘鲸鱼碧海’；韩昌黎云‘巨人摩天’。惜无人本此定诗。”^②作者一方面肯定了神韵说的艺术价值，另一方面，又批评神韵说阴柔有余，阳刚不足，此确不失为有识之见。其实，沈氏提出的三要素已经包含了对神韵说的调整，气骨和神韵恰好构成了相互补充的两极，在理论上确具一定的救弊价值。后起的桐城诗派或许就受到了沈氏这一观点的启发。

① 沈德潜：《七子诗选序》，《归愚文钞》卷十四。

② 沈德潜：《说诗碎语》卷下。

二、平整有余，新奇缺乏

沈德潜有《归愚诗钞》二十卷，《归愚诗钞余集》十卷。之前还曾刻过《留饭草》、《一一斋诗》、《竹啸轩诗钞》三种。现存诗二千余首。

应该说，沈德潜早年作品还是具有比较充实的内容的，其中不乏贬刺社会现象的篇什，如《晓经平江路》、《百一诗》四首、《愁霖叹》、《后愁霖叹》三首、《凿冰行》、《后凿冰行》、《复旱》、《愁雨叹》等。这里举数首：

制府来，势炎赫。上者罪监司，下者罪二千石。属吏驱使如牛羊，千里輶重木奔忙。鞫蹠上寿登公堂。制府赐颜色，属吏贴席眠。破得百家产，博得制府欢。制府之乐千万年。（一解）扬旗旌，麾三军。制府航海清海氛，声名所到步步生风云。居者阖户，行者侧足，但称制府来，小儿不敢哭。军中队队唱凯还，内实百货装楼船，文武郊迎次，且不得近前。制府之乐千万年。（二解）

——《制府来》

咄咄怪，东家儿郎太狡狴，眼中不见丁字形，腰间取印如斗大，咄咄怪。

——《咄咄怪》

麦枯，麦枯，十日九雨。烂麦须收归，上场化麦奴。化麦奴，生麦稞，悍吏下乡催麦租。

——《麦枯》

上引三作属于新乐府。都是批判官吏横行、为百姓鸣不平的。第一首中的“制府”就是掌握重兵的总督。总督到了地方，官吏被任意驱使，百姓更是因豪夺而倾家荡产，以至“但称制府来，小儿不敢哭”。第二首讥讽高官子弟，腹无点墨，却腰悬大印，仗势欺人。第三首描写雨灾，成熟的麦子烂在地里，农民收成泡汤，官吏还要凶悍地下乡催租。此类作品能够反映社会真相。不

过,其中也有站在官府立场维护朝廷的成分,如《民船运》一作,在揭露了官吏抢夺民船、抓丁运官粮的恶行后,结尾说:“愿汝停哭声,努力事远征。大农有贤者,惠汝如孩婴。”这就是所谓的“温柔敦厚”了。此种情况颇符合作者的早年心态。

另外,沈德潜也写了一些身处困境中的不平之作。如下两首:

蒿根托古墙,那得如人长。读书求功名,那得为公卿。君心愿封侯,但学曲如钩。如钩恐不足,黄河有九曲。

——《大墙上蒿行》

村北村南皆水涨,江乡此日阻登高。谁家篱下开黄菊,何处亲朋送浊醪。得势蛇龙群鼓舞,无粮鸿雁自鸣号。可堪更纵伤时目,独闭闲门首重搔。

——《九日》

该类作品还没有受到皇权挟裹,拥有自己的批判立场,所以情感比较真实,艺术上也能中规中矩,王渔洋当年曾赞赏沈德潜的创作得叶燮“骨髓”(其时沈氏刚三十二岁),或许即指这一类作品。

也许因为经历的单纯,也许因为崇尚格调,也许,还因为性格过于平和,沈德潜的创作总的来说缺乏波澜,个性不鲜明。五古专学汉魏六朝,七古、律体专学盛唐,谨守规矩,语式陈旧,缺乏变化,佳构亦少。入朝后更是如入云端,感恩戴德,非前可比,因而少被评论界称许。同时稍晚的洪亮吉认为:“沈文憲之学古人也,全师其貌而已先遗神。”^①清末的朱庭珍更进一步指出:“沈归愚先生持论极正,持法极严,便于初学。所为诗,平整而乏精警,有规格法度而少真气,袭盛唐之面目,绝无出奇生新、略加变化处,殊无谓也。”^②这些批评基本符合沈氏的创作实际。当然,《归愚诗钞》中不是没有富有灵性之作,

① 洪亮吉:《北江诗话》卷四,人民文学出版社1983年版,第78页。

② 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,载《清诗话续编》,第2364页。

如下面这首：

孤村摇飏酒旗风，野岸人家绿柳中。略似江南渡旁渡，一湾秋水晚霞红。

——《野渡》

可惜，如此神韵飘逸的作品，实在太少了！

三、前期诗友和“吴中七子”

沈德潜在乾隆朝俨然诗坛大宗，获得了较大影响，“乾嘉之际，海内诗人相望。其标宗旨，树坛坫，争雄于一时者，有沈德潜、袁枚、翁方纲三家”^①，“（沈德潜）以规矩示人，承学者效之，自成宗派”（《清史稿·沈德潜传》）。而直接与沈德潜有创作交流并受其影响的作家还是在吴中共结诗社时的诗友和他的门生们。三十五岁，沈氏在家乡结城南诗社，五十岁，又结北郭诗社，与之相互切磋的诗友有：张景崧、徐夔、陈睿思、张锡祚、方还、方朝、沈用济、顾绍敏、陈佩脉、释岑霁、冯念祖、张钺、周准、尤怡、毛树杞、朱玉蛟、朱受新、盛锦、陈櫟等人。他们的创作观念大体相同，基本上以宗唐为主，不过因经历和性格的不同，也存在一些差异。如张景崧以宗晚唐为主；徐夔先学韩愈，后法李商隐；陈睿思诗近韩愈；释岑霁近韦应物；周准诗法六朝、唐代；方还、方朝兄弟主学盛唐，“不读唐以后书”^②；尤怡“得唐贤三昧”^③；朱受新“颇近唐人”^④；盛锦“仰窥少陵”^⑤等。下面选择其中几位作家略为述之。

张景崧，字岳维，一字岳未，吴县人。康熙朝进士，曾官乐亭知县，是叶燮的入门弟子，著有《锻亭诗稿》。叶燮当年选门下三弟子诗寄王渔洋，景崧便是其中之一，被王渔洋称为“韩门张籍”。张岳维不满时人学王维、孟浩然而

① 徐珂：《清稗类钞·文学类》，书目文献出版社1983年版，第50页。

② 沈德潜：《方冀朔灵洲诗集序》，《归愚文钞》卷十三。

③ 沈德潜：《清诗别裁集》卷二十九，第1216页。

④ 沈德潜：《清诗别裁集》卷三十，第1295页。

⑤ 沈德潜：《清诗别裁集》卷三十，第1287页。

缺乏真情、个性，曾云：“与其为假王、孟，不如为浅温、李。”故主要师法晚唐。这里录其一首七律：

稻粱谋已拙耕耘，越水吴山逐雁群。细雨残钟荒驿梦，斜阳衰草故人坟。空江鸦散遥冲雾，绝巘樵归尽蹑云。吟得小诗留蠹篋，也当麟阁记殊勋。

——《晚渡平望湖同舟话旧》

此作写出了一个倦于宦游的文人的真实心态及其故园情结，写景细致传神，意留言外，确实有晚唐风韵。

张锡祚，字永夫，吴县人。经年卧病，以药石为伴，穷饿以卒。著有《啖蔗轩诗》。早年创作以生新为主，好盘硬语，后一归于平淡，被称为吴中“四大布衣诗人”之一。今诗集已不存。沈德潜《清诗别裁集》选其作品十五首，这里录一首：

林壑有真趣，尘俗难相通。清晨饭藜藿，荷锄春风中。薜荔鬬邻园，杞菊采榛丛。枯朽既芟除，柯条尽青葱。日入返茅檐，罗植清溪东。屏藩宛天成，束缚随人工。放诞世所弃，舒散岂尔容。

——《编篱》

张锡祚选择了和世事决绝，处境穷困却清高鄙俗，不向势利世界妥协，人生道路与沈德潜不同。上引作品仿效陶渊明风格，书写隐居乐趣，无做作之痕，傲然之气隐含其中。沈德潜评此诗：“色相臭味俱净，此种诗几不能品评其佳。”

沈用济，字方舟，浙江钱塘人，国子生。一生客游在外，北至燕赵，南到广南，曾与屈大均、梁佩兰结交。著有《方舟集》。沈氏诗学盛唐，得江山之助，作品气势沉雄，境界阔大，令人魄动。沈德潜称其“家方舟”，《国朝诗别裁

集》选其作多至二十三首,为社友中首屈一指。这里录一首七言古体:

黄河之水自天落,我舟来向黄河泊。遥看云气如飞龙,知有东南大风作。大风一起天茫茫,排山倒海不可当。浪花卷起高十丈,虚拟沉牛截狂象。危樯大艗撼不停,霎时飘散同流星。高岸倒震鼙鼓裂,怒涛乱卷蛟涎腥。暝来打篷声腩膊,半为雨点半冰雹。夕阳欲下风更狂,吹落孤帆天一角。一舟重有万钧力,旋入泥沙脱不得。一舟触石摧鹄尾,窥见青天在舱底。水面一舟飞鸟轻,无枝可栖心目惊。其余溜急难鼓柁,客船十个碎两个。同泊尚余四五船,船船相触绳相联。长年当风立至晓,我辈安得高枕眠。近见青齐成水府,况闻中州少安堵。皇天降灾良有因,汝曹定触河神怒。不尔风涛何太苦!男儿勿恃胆气粗,要知蹈险非良图。新河安稳路径直,汝何不趋趋畏途。岂惟黄河为畏途,波涛平地无时无。

——《黄河大风行》

朱庭珍认为沈方舟诗“最沉雄有格”,“其佳者直凌前、后‘七子’而追攀(杜)工部,卓卓可传”^①,指出其与“明七子”存在传承关系。上引作品确有追求“七子”诗格的痕迹,但写得比较生动,描绘黄河水流湍急、波涛汹涌,刻画传神;结尾处话锋一转,以平地波涛暗喻人世艰险,寓意深刻。沈德潜评论说:“诗亦有云垂海立之势,近‘七子’中李献吉。结意忽然换境,感触者深。”^②作者能够学习“明七子”,追攀杜甫,而又不落俗套,颇属不易。

释岑霁,字樾亭,长洲人。喜读儒书,敦友生谊。作为僧侣作家,广为诗坛所知,“远近名流争欲识其面”^③诗品清绝,有隐者风,著有《柏堂诗集》。这里选一首:

① 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,载《清诗话续编》,第2372页。

② 沈德潜:《清诗别裁集》卷二十五,第1019页。

③ 沈德潜:《清诗别裁集》卷三十二,第1375页。

拂袖青山后，锄茅绿水前。草深三月雨，柳暗一溪烟。形迹从今世，情怀只昔年。故人心不负，期泛五湖船。

——《归后》

岑霁的作品谨守古人格调，独创性不强，但情感真纯，亦颇有佳联。除上引一作的二、三联外，再如“江平帆去迟，树暗云归速”（《贯华阁晚眺》），“人帘明鹤发，绕树见禽心”（《柏堂对月和周昇逸》）“千尺涧泉飞涧壑，百盘螺髻入高冥”（《西山道中》），“径堆黄叶行偏滑，钟过白云声更清”（《韬光寺》）等。沈德潜云：“樾亭殁，吴中无诗僧矣。”对岑霁的逝去深感惋惜。

周准，字钦莱，号迂村，钱塘人，诸生，未入仕途。“以迂自信，亦以迂自安”，曾漫游名山大川，不追逐名利。曾与沈德潜共同编辑《清诗别裁集》，但所择道路与沈氏不同。著有《虚室吟稿》，诗学六朝、唐代。其七言绝句颇有佳作。选一首：

万花谷里逐芳尘，自爱翩跹粉泽新。多少繁华任留恋，不知只是梦中身。

——《蝴蝶词》

此作借庄子蝴蝶寓言，讥讽世上沉溺于名利繁华、失去自我的士人，颇具警世意义。

沈德潜早年的诗友大多沉沦于下层，处境困窘，却淡薄名利；相比之下，沈氏门下的弟子们却往往官运亨通，仕途发达，创作也呈现出另外一番景象。沈氏一生授徒甚多，解职后还曾讲学于紫阳书院，门生广布。其中最得意的即“吴中七子”，他们是王鸣盛、吴泰来、王昶、黄文莲、赵文哲、钱大昕和曹仁虎。沈德潜对这几位比自己小五十余岁的年轻人推崇备至，为之选编了《七子诗选》，且在序言里称：“前明弘治时李献吉、何仲默结诗社，共得七人，称前‘七子’；嘉靖时王元美、李于麟复结诗社，亦共得七人，称后‘七子’。诗品虽异，指趣略同，岂偶然‘七子’耶？抑慕南皮‘七子’之风而兴起者耶？今吴地

诗人复得‘七子’，曰王子凤喈，吴子企晋，王子琴德，黄子芳亭，赵子升之，钱子晓征，曹子来殷。之‘七子’者，数应偶符，然亦不可谓非闻风兴起者也。爰合钞而刻之，为《七子诗选》。”^①很明显，沈归愚是把这几位诗人与明代前、后“七子”等量齐观的。实际上，这七位作者也的确不同程度地接受了老师的正统诗学观，与“明七子”有着某种承接关系。下面略为述之。

王鸣盛，字凤喈，号礼堂，又号西庄，晚号西泚，嘉定人。乾隆十九年（1754）进士，由翰林院编修历官内阁学士、礼部侍郎、光禄寺卿。晚年卜居苏州阊门外，读书、著述以终。文学著作有《耕养斋集》、《西庄始存稿》、《西泚居士集》。王鸣盛是一位精通经史的著名学者，与惠栋交往颇深，其学术著作有《尚书后案》、《周礼军赋考》、《十七史商榷》等，在清代学术界占有重要地位。作为“吴中七子”之一，王鸣盛也处于首位。但是，他的创作却是最为平庸的一个，“诗兼宗三唐，初为沈文憲入室弟子，既而旁设宋人，归田后复守前说。于空同、大复、凤洲、卧子及国朝渔洋、竹垞咸服膺无间。”^②创作上，王鸣盛最守规矩，格套气最重，五古学六朝，全似古人，七古学“明七子”，气势冗缓，五、七言律则谨守唐人格调，词语腐旧，毫无生气，性情尽被格调所掩。七言绝句有一些仿效渔洋，也平庸板正，缺少灵气。只有极个别脱离格调束缚的即兴之作，还有一点真情流露，如下一首：

几叶才抽扇影横，移来何处绿阴成。江村灯火三间屋，长记破窗风雨声。

——《题芭蕉》

也许受到学宋风气的影响，加上作者晚年的生活经历，这才导致上面这首作品的出现，不过，要在集子里找出若干首这一类作品实在是困难。

钱大昕，字晓征，号辛楣，一号竹汀，嘉定人。与王鸣盛同年进士，由翰林

^① 沈德潜：《七子诗选序》，《归愚文钞》卷十四。

^② 王昶：《湖海诗传》卷十六，《续修四库全书》本。

院编修历官侍讲学士,少詹事。后奉讳归里,主讲钟山、娄东、紫阳书院,长达三十年。著有《潜研堂诗集》、《潜研堂诗续集》。钱大昕也是一位学者型作家,精通数学、历算,尤精于考据,和王鸣盛相交颇深,时常一起交流切磋。其学术著作有《经史答问》、《廿二史考异》、《通鉴注辩正》、《十驾斋养新录》等。

钱大昕的创作和王鸣盛有相似之处,谨守规矩,宗法唐诗,亦步亦趋,加上数量不少的恭和、应制作品,简直看不出真性情的流露。他的七言绝句模仿渔洋,力图表现神韵,但就是让读者找不到感觉。洪亮吉说过:“钱少詹大昕诗如汉儒传经,酷守师法。”^①批评了这种情况。据陈融《颍园诗话》载,作者自己也曾表白过:“既专心于著书,故不常作诗,偶有所作,亦复不工。”看来还是有自知之明的。

不过,钱大昕的作品还是要比王鸣盛显得有特色。首先,他将历史人物的评价引入了诗中,喜好议论。议论本非唐诗所长,却因此展露了作者的史识。如下这一首:

匕首怀中出,诸郎殿下看。燕丹心未死,赵政胆先寒。成败论人易,从容舍命难。于秋犹洒泪,易水共泛澜。

——《荆轲里》

这首诗不仅有史识,而且彰显了一种人格力量。张维屏说:“咏荆轲者多矣,余最爱钱竹汀先生作诗。”^②其实,钱大昕咏史诗里见解深刻的还有不少,常为人称道。

再一个原因就是“出入唐宋”^③。钱大昕在这方面比王鸣盛走的要远,后期较多涉猎了宋诗领域,加上他把自己归田后的生活感受融入创作中,于是后期诗显得比较活泼,生活气息较多。下面举一首七绝:

初冬洋菊尚婵娟,野卉偏呼老少年。天为诗翁无脚力,送将红叶到

① 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第4页。

② 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷三十五,中山大学出版社2004年版,第522页。

③ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷八十三,第二册,第510页。

船边。

——《十月八日泛舟山塘登千人石次儿东墅从行口占绝句》之二

钱大昕晚年的作品写得较有生气，徐世昌《晚晴簃诗汇》认为：“晚年优游林下，得意成咏，性情之萧旷，议论之确核，较少壮时又过之。”是符合其创作实际的。

另外值得一提的是，钱大昕和性灵派领袖袁枚曾有过交往，晚年对袁枚的为人和主张表示赞赏，曾在赠袁枚的祝寿诗中云：“蓬莱小滴三千岁，湖海新诗一万重。”（《袁简斋八十寿诗》之一）袁枚逝世后，钱大昕又写挽诗云“此后谁摹大将旗”（《袁简斋前辈挽诗》之一）等等。这是颇令人感到意外的。正因为受到袁枚一定的影响，钱大昕的一些作品表现出了向性灵靠拢的迹象，《和唐陶山明府修复唐伯虎墓》便是一例。数量虽不多，却值得注意。

吴泰来，字企晋，号竹屿，长洲人。乾隆二十五年（1760）进士，曾官内阁中书，后辞归，讲学关中书院。著有《砚山堂集》、《净名轩集》。黄文莲，字芳亭，号星槎，上海人。乾隆十五年（1750）举人，曾官泌阳知县，著有《听雨楼集》。这两位诗人跟上面的作家有所不同，他们虽然也追随“明七子”，但创作上以刻画山水为主，风格偏向清远，与“明七子”派中边贡、徐祯卿、高叔嗣、薛蕙等人比较接近。特别是吴泰来，创作经历过清真古澹、沉郁跌宕、浑成苍秀三个阶段，“作诗大指一本渔洋”^①，在“吴中七子”中自树一帜。这里录其一首：

天际君山一带青，片帆何处吊湘灵。愁心莫听巴陵曲，杨柳春风满洞庭。

——《寄江于九湖南》

这首作品清丽明秀，不像典型的格调之作那样板重。然而总的来说，吴作仍然笼罩在前人的阴影之下，且作品缺乏深意，洪亮吉称“吴舍人泰来诗如便服

^① 王昶：《湖海诗传》卷二十三，《续修四库全书》本。

轻裘,仅堪适体”^①,指出了这一点。

曹仁虎,字来殷,号习庵,嘉定人。乾隆二十六年(1761)进士,历官翰林院编修,右中允,侍讲学士。著有《委婉山房集》。曹氏以才力富有著称,被视为“七子”中最具才华的作者之一,“其诗初宗四杰,七言长篇风华缛丽,壮而浸淫于杜、韩、苏、陆,下逮元好问、高启、何景明、陈子龙及本朝王士禛、朱彝尊诸公,横空排奭,才力富有,独出冠时”^②。曹诗以七言为擅长,风格雄浑典瞻,骋才挥洒,将古人的格套语言运用自如,尤以七律为明显。其对句如:“楚水乱帆时近远,吴山残雪半阴晴”(《渡江》),“千重粤峤寒烟外,万里珠江落照中”(《赠许子逊先生》),“水流王气连丰沛,山拥晴光入海沂”(《韩庄》),“涧道水声疏雨歇,江天帆影夕阳多”(《洪济寺》)等等。有人认为曹仁虎诗“最近李于麟”(王豫《群雅集》),是有根据的。但曹诗一味追求典瞻缛丽,感情相当贫乏,故难以动人,人称“如珍饌满前,不能隔宿”^③,这是曹仁虎诗作的症结所在。

赵文哲,字升之,一字损之,号璞函,上海人。乾隆帝二十七年(1762)南巡招试赐举人,历官内阁中书、户部主事。后随军赴西南平金川乱时殉难。著有《娉雅堂别集》、《娉雅堂续集》、《嫫隅集》。在“吴中七子”里,赵氏号称“诗笔最健”,“于唐、宋、元、明、本朝大家、名家无所不效,亦无所不工”^④。实际上赵文哲前期创作基本上局限在格套圈子里,个性并不鲜明。后期深入西南,历尽艰险,又得江山之助,风格为之一变,苍老跌宕,真率新奇,佳作颇多。这里举一首:

一峰十万树,一树四五猿。一猿千百声,杂以风雨喧。一日十二时,一程三十里。二军六千人,尽在猿声里。尔猿有何悲,子啼续母啼。尔本断肠物,不关生别离。三朝复三暮,一鸣更一跃。好似征夫苦,翻唱从

① 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第4页。

② 王昶:《湖海诗传》卷二十五。

③ 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第5页。

④ 王昶:《湖海诗传》卷二十六。

军乐。

——《冒雨行道中听啼猿满山》

此诗别开生面,以数字贯穿,描绘了一幅荒山风雨行军图,当时的情景如现目前。没有切身体会是写不出来的,从中也可看出作者驾驭文字的能力。

王昶,字德甫,号兰泉,又号述庵,青浦人。乾隆十九年(1754)进士,历官内阁中书、户部主事、江西布政使、刑部侍郎。曾随军赴滇、蜀,参与平定两金川之乱。著有《春融堂集》。王昶是“吴中七子”里名气最大的一个,不仅官职显要,而且在文坛以“提倡风雅”、“爱惜人才”著称,编辑有《湖海诗传》四十六卷、《湖海文传》七十五卷、《青浦诗传》三十四卷、《明词综》十二卷、《国朝词综》四十八卷、《国朝词综二集》八卷等一系列诗词作品选,俨然为沈德潜之后的一代宗主,“一时才士,望风景和,如恐不及”^①。

王兰泉早年追随沈德潜,宗法唐诗,亦步亦趋,格调宛然。入朝后更加注重词句雕琢,“自矜风度”^②,矫揉造作明显。比如,他有一首七律《得家书》,写收到家书后的感受,竟然照旧堆垛典故,铺砌词藻,开句云“迢迢芳鲤溯江流,忽见香笺咏玉钩”,完全失去了自然本真的感受。

“吴中七子”也喜好做次韵、叠韵诗,王昶在其中扮演着核心角色。他常常在府邸蒲褐山房举办诗会,与人酬答,作有大量次韵、叠韵诗。陈衍曾指出:“次韵、叠韵之诗,一盛于元、白,再盛于皮、陆,三胜于苏、黄,四胜于乾嘉间王兰泉、吴白华、王凤喈、曹来殷、吴企晋诸人。大抵承平无事,居台省清班,日以文酒过从,相聚不过数人,出游不过此数处,或即景,或咏物,或展观书画,考订金石版本,摩挲古器物。于是争奇斗巧,竟委穷源,而次韵、叠韵之作夥矣。”^③这是乾隆朝官宦作家较为普遍的现象。由于缺乏丰富的生活体验,又喜好附庸风雅,所以王兰泉的集子里平庸之作堆积。

后期,王昶的宗法范围由三唐扩展到苏轼、陆游,特别是从军西南期间,

① 鲁嗣光:《春融堂集序》,载《春融堂集》卷首,《续修四库全书》本。

② 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第4页。

③ 陈衍:《石遗室诗话》卷十六,《民国诗话丛编》第1册,上海书店出版社2002年版,第225页。

得江山之助，一定程度上摆脱了格套，具有某种生动性。引一首：

严关呀然忽西折，古路低盘如入穴。羊肠一线凹且凸，宽尺有咫乱丛樾。山色阴沉铸积铁，飞泉洒道泥活活。舆夫十步九恐跌，道欹欲卸石半裂。板薄如纸补其缺，行人俛眎魂骇绝。万仞崩崖万叠云，万道溪流万条雪。

——《入鸡鸣关》

总的来说，王昶格调观念过于强固，加上官运亨通，作品数量虽不少，但能够传于后世的佳作实在不多。

沈德潜的弟子中影响较大的还有毕沅。毕沅字细衡，号秋帆，又号灵岩山人，江南镇洋人，乾隆二十五年（1760）进士，历官兵部尚书、湖广总督。著有《灵岩山人集》。毕沅也是一位史学家，编撰有《续资治通鉴》。此外，作为方面大员，他好延揽人才，曾将吴泰来、严长明、程晋芳、邵晋涵、洪亮吉、孙星衍等诗人先后招致幕中，以至人称“海内文人咸归幕府”^①。毕沅少从沈德潜学诗，基本上遵循了老师的路子，以宗唐为主，但不那么刻板，擅长于七言古体和七言律诗。当然，真正打动人的作品还是不多，这是格调一派的普遍情况。

四、倡导考据的“肌理”说

如果说沈德潜代表了乾隆前期的正统诗学，那么，翁方纲则代表了乾隆后期乃至嘉庆年间的正统诗学，而且，程度还有进一步加重的趋势。

翁方纲（1733—1818），字正三，号覃溪，大兴（今北京市）人。翁氏比沈德潜小六十岁，比袁枚小十七岁。乾隆十四年（1749）沈德潜退職归里，三年后，二十岁的翁方纲考中进士，进入翰林院。仕途上翁氏一路畅顺，入朝后历任编修、提督学政、内阁学士等职，属典型的官宦型作家。在京城主持风雅、倡

^① 王昶：《湖海诗传》卷二十二。

导诗学的同时,他又从事金石考据,撰写有《两汉金石记》、《经义考补正》、《粤东金石略》等学术著作,是一位著名的金石学者。文学方面则有《复初斋文集》三十六卷,《复初斋诗集》七十卷,《石洲诗话》八卷等。

作为科举早达的作家,翁方纲未能有机会接触底层生活,又缺少坎坷的人生经历,所以翁方纲拥有的就是朝廷所宣扬、灌输的那一套封建纲常和道德教条,他的文学观基本上站在朝廷教化的立场。翁氏曾经说过:“予最不服欧阳子穷而益工之语,若杜陵之写乱离、眉山之托仙佛,其偶然耳。使彼二子者生于周、召之际,有不能为雅、颂者哉?世徒见才士多困蹶不遇,因益以其诗坚之,而彼才士之自坚也益甚,于是怨尤之习生而荡僻之志作矣。”^①即是说,翁方纲不承认“穷而后工”是一条普遍规律,他认为杜甫、苏轼身处逆境而写好诗是偶然的,如果生活在盛世,照样可以写出优秀的作品;不过,应该是雅、颂一类歌功颂德的作品,而不是反映乱离的作品。与“穷而后工”观点相反,翁氏以为身处困境的人往往会滋生“怨尤之习”和“荡僻之志”,写出不符合封建道德规范的作品。由此可见,翁氏所持的正是是一个身份优越的朝廷官宦的文学观。

翁方纲的诗歌理论集中体现为“肌理”说,这是继“格调”、“神韵”二说之后又一个古典派的诗学体系。“肌理”二字本从杜甫《丽人行》“肌理细腻骨肉匀”一句中拈出,翁氏将它提升为自己的诗学理念。肌理又具体地分为“义理”和“文理”两个方面:“义理之理,即文理之理,即肌理之理也。”^②所谓“义理”,指以六经为代表的封建道德思想。作者认为:“至我国朝文治之光乃全归于经术,是则造物精微之秘衷诸实际,于斯时发洩之。”作者将他的时代感集中到了经术治国方面。落实了讲,义理也即要用儒家经典来教化、训导人心。

除了经术以外,义理还包含有考据的因素。翁方纲在《粤东三子诗序》里说过:“士生今日,宜博精经史考订,而后其诗大醇。”明确将考据学引入诗歌的正是翁方纲。众所周知,乾隆时期考据学大行其道,翁氏宣扬作诗要博精

① 翁方纲:《黄仲则悔存诗钞序》,《复初斋文集》卷四,《续修四库全书》本。

② 翁方纲:《志言集序》,《复初斋文集》卷四,光绪三年刻本。

考订,显然受到这一风气的影响。不过,翁方纲所谓的考据乃是对义理的考释,它是为弘扬义理服务的。作者说过:“考订之学以衷于义理为主,其嗜博嗜琐者非也,其嗜异者非也,其矜己者非也。不矜己不嗜异不嗜博嗜琐而专力于考订,斯可以言考订矣。”由此出发,翁氏对考据界的“皖派”领袖戴震表示不满,因戴震的很多观点与程朱理学针锋相对,翁于是著文斥戴“可谓妄矣”^①。他甚至对“吴派”开山人物惠栋也不满,称:“而其究也,惟博辨之是炫,而于义理之本然反置不问者,即畔道之所由企也。如今日惠栋之于《易》,极意博综,而妄取他体以解经字。”^②从这些地方可以看出翁方纲正统的卫道立场。

翁氏本人的诗学理想乃是将义理、考据、词章合而为一,“有义理之学,有考订之学,有词章之学,三者不可强而兼也,况举业文乎?然果以其人之真气贯彻而出之,则三者一原耳。”^③应该说,翁方纲的义理观比起沈德潜的“温柔敦厚”说来,要更加教条,更加脱离社会现实,更加御用化。当年沈德潜警示君王的那个向度在翁方纲这里已被取消。

肌理的另一层面为文理。所谓文理,指的是诗歌的章法、句式、词藻、声调等因素。作者说过:“诗家之难,转不难于妙悟,而实难于铺陈终始,排比声律,此非有兼人之力、万夫之勇者,弗能当也。”^④又说:“分判黍尺者,肌理针线之谓也。遗山论诗曰:‘鸳鸯绣出从君看,不把金针度与人。’此不欲明言针线也。”^⑤作者非常重视诗歌的形式因素,然而,这种对章法、词藻、声律的研讨和重视似乎又和“格调”说相重叠。翁方纲本人不这么看,他以为:“昔李、何之徒空言格调,至渔洋乃言神韵,格调、神韵皆无可著手也,予故不得不近而指之曰:肌理。”^⑥照他的意思,肌理要比格调更加具体,更具可操作性。翁方纲著有《王文简古诗平仄论》、《五言诗平仄举隅》、《七言诗平仄举隅》,在诗歌声律研究方面比“明七子”的确要细致、深入得多,然而,这依然属于格调的

① 翁方纲:《理说驳戴震作》,《复初斋文集》卷七。

② 翁方纲:《考订论上》,《复初斋文集》卷七。

③ 翁方纲:《吴怀舟诗文序》,《复初斋文集》卷四。

④ 翁方纲:《石洲诗话》卷一,台湾木铎出版社1982年版,第39页。

⑤ 翁方纲:《仿同学一首为乐生别》,《复初斋文集》卷十五。

⑥ 翁方纲:《仿同学一首为乐生别》,《复初斋文集》卷十五。

范畴。

其实,翁方纲并不反对言格调,他说过:“古人为诗者,皆具格调。”他真正反对的是“明七子”的隔断时限。作者在《格调论》中说:“唐人之诗,未有执汉、魏、六朝之诗以目为格调者,宋之诗,未有执唐诗为格调,即至金、元诗,亦未有执唐、宋为格调者。独至明李、何辈,乃泥执文选体以为汉、魏、六朝之格调焉,泥执盛唐诸家以为唐格调焉。于是不求其端,不讯其末,唯格调之是泥,于是上下古今只有一格调,而无递变递承之格调矣。”^①这一观点其实和清初钱谦益比较接近,翁方纲对钱氏理论是加以继承和运用了。

作为肌理说的倡导者,翁方纲更强调将文理、诗法与时代、个性相结合,努力表现自我的特色。他指出:“诗之作于谁哉,则法之用用于谁哉。诗中有我在也,法中有我以运之也。即其同一诗也,同一法也,我与若俱用此法,而用之之理、用之之趣各有不同者,不能使子面如吾面也。”^②翁氏提倡的是“法之穷形尽变”。应该说,这方面他的确比“明七子”高明。实际上,翁方纲乃是通过倡导宋诗来达到这一目的的,即是说,用宋诗的质实来充实后人学唐诗带来的虚空之病。他说:“宋人精诣,全在刻抉入里,而皆从各自读书学古中来,所以不蹈袭唐人也。”又说:“宋人之学,全在研理日精,观书日富,因而论事日密。”^③这方面,翁氏与沈德潜不同。沈德潜主张专法唐诗,而翁方纲则主张广泛学习,兼收并蓄,以为如此才能摆脱蹈袭,自成一家。应该说,翁方纲的学古主张要高于沈德潜。

翁方纲的肌理说和神韵说也有一定的关系。少时,翁氏曾从黄叔琳学习,而黄氏是王渔洋的弟子,所以翁方纲是王士禛的再传弟子。翁氏的时代,不少人对王渔洋的神韵说不满,予以抨击,翁方纲则竭力地加以维护。但同时,他也对神韵说的内涵进行了修正。首先,翁方纲认为,神韵并不是一种特殊的诗歌品貌,而是自古就有、无所不包的一种艺术品质:“神韵非风致情韵之谓也。今人不知,妄谓渔洋诗近于风致情韵,此大误也。神韵乃诗中自具

① 翁方纲:《格调论》上,《复初斋文集》卷八。

② 翁方纲:《诗法论》,《复初斋文集》卷八。

③ 翁方纲:《格调论》上,《复初斋文集》卷八。

之本然,自古作家皆有之,岂自渔洋始乎?”^①又说:“其实神韵无所不该,有于格调见神韵者,有于音节见神韵者,亦有于字句见神韵者,非可执一端以名之也;有于实际见神韵者,亦有于虚处见神韵者,有于高古浑朴见神韵者,亦有于情致见神韵者,非可执一端以名之也。”^②其实,这种观点明代的胡应麟就表述过了:“诗之筋骨,犹木之根干也;肌肉,犹枝叶也;色泽神韵,犹花蕊也。筋骨立于中,肌肉荣于外,色泽神韵充溢其间,而后诗之美善备。”^③此可称为宽泛的神韵说,虽与王渔洋的神韵说不同,但仍然有它的学术价值。直到当代,钱锺书仍然坚持这种观点^④。然而,翁方纲并不止于此,他又进了一步,将神韵与格调、肌理混为一体,抹去了它们之间的本质差别:“渔洋变格调曰神韵,其实即格调耳。”“今人误执神韵似涉空言,是以鄙人之见,欲以肌理之说实之。其实肌理亦即神韵也。”他这种用格调、肌理来补救神韵末流弊病的做法,把神韵的内在精神全部抽掉了,造成了意义上的混乱。当代文学批评史家王运熙指出:翁方纲的神韵观“逻辑上颇多混乱。”^⑤而黄保真、蔡钟翔、成复旺又进一步认为:“据实而论,他(翁方纲)对王氏神韵说的精髓、即意境之美甚为隔膜,且已经走到了王氏神韵说的反面。”^⑥这些批评应该说是击中其要害的。

五、淡化抒情的学人之诗

翁方纲的诗作现存五千余首。客观地讲,翁氏的作品与他本人的理论并不完全一致。除了数量不多的应制诗以外,集中很少直接宣扬封建道德观念的,因此义理这一维度在诗集中没有得到充分体现。翁诗数量最多的还是视学各地期间所写的山水游览诗、咏怀古迹诗,以及品题书画之作和同僚酬答之作。翁方纲一生顺达,对生活的理解和感受有限,因此各类作品都显得内容单薄,较少打动人心的佳作。这一点,恰好应了他所反对的“穷而后工”的

① 翁方纲:《坳堂诗集序》,《复初斋文集》卷三。

② 翁方纲:《神韵论》下,《复初斋文集》卷八。

③ 胡应麟:《诗数》外编卷五,第206页。

④ 参见钱锺书:《谈艺录》,第40—41页。

⑤ 王运熙:《中国文学批评史》下,上海古籍出版社,1985年版,第214页。

⑥ 黄保真、蔡钟翔、成复旺:《中国文学批评史》第四册,北京出版社,1987年版,第491页。

定律。

《复初斋诗集》有一方面比较突出,即考订引证较多。即便是山水游览,往往也要夹带考证地理、名物之类的内容,有的干脆就是对文献的论证,或者对碑石的研讨,学究气很浓。比如,作者在山东济宁看到一块魏代的断碑,便作了一首《济宁州学新掘得胶东令王君断碑》,开头这样写:“胶东令碑断者二,娄氏溯赵仍溯洪。赵无其说洪有说,后铭前序事则同。下云黄初上冲质,何时宰莅于胶东。”一路铺写下去,内容全属于金石考据。又如,他买到一部宋版苏轼诗集,于是作了一首《买得苏诗施注宋槧残本即商丘宋氏藏者》,诗中说道:“国初海虞有二本,其一寅岁收六丁。维时湖南宝晋叟,把卷凭栏看飞荧。宋元旧本镂次第,独此未及传模型。”纯属考订版本、探讨学问的篇什,题写书画之作就更是如此了。陆廷枢在《复初斋诗集序》中指出:“而覃溪自诸经传疏以及史传之考订、金石文字之爬梳,皆贯彻洋溢于其诗。”可谓一言中的。翁方纲这类创作实可称之为“学人之诗”,他创立了一种新的体例。翁氏之前,查慎行的诗集中已经有这方面的端倪,比如查氏的《过西岭数里许土冈微起道傍新立木傍署古新甫山五年前经此未尝有也》、《青莲谷青莲寺》等作,即属此类作品,但数量极少,且带有其他的内容。到翁覃溪,考证比重进一步地增加,于是才蔚为大观。

应该讲,走向极端的学人之诗偏离了抒情写意的传统,削弱了诗歌的生命,属于不健康的文学现象。同时的诗人洪亮吉就曾在挽诗中批评翁方纲“最喜客谈金石例,略嫌公少性情诗”,性灵派领袖袁枚更在他的论诗绝句里嘲讽翁氏:“天涯有客号吟痴,误把抄书当作诗。抄到锺嵘诗品日,该他知道性灵时。”他们的批评都是对的。假如说这就是所谓肌理说的创作实践的话,那是不值得肯定的。

翁方纲历来注意声律研讨,他的诗作,无论古体还是近体,声律方面都很讲究,阅读时顺畅和谐,音韵铿锵。翁氏早期的创作偏于学唐,中期以后转以学宋为主,其中五、七言古体学习苏轼,律诗则学黄庭坚、陈师道和陆游。诗集中尚有少数抒写生活感受的作品,颇为可观。试举一首:

检点归装近廿春,依然四壁长卿贫。鬓添皓雪心相质,膝有条冰味

更真。岂好搬姜同黠鼠，不辞补屋用劳薪。东偏为我安书榻，实要三余敝簷亲。

——《寄内二首》之一

《寄内》这组诗是写给妻子的。作者常年视学在外，将思念家人的情感通过描写夫妻日常生活的细节体现出来，没有炫耀词藻和学问，故显得较为感人。这里宋诗擅长刻画日常事物的特点得到了传承和发扬。

另外，他也有少部分题画诗，描绘民间的风情，颇有趣。如《韵亭京兆写生幀子四首》，这里举两首：

蚕子生兼菜子生，郊原宜雨又宜晴。幽风下得新笺疏，篱落人家笑语声。

麦花风夹豆花风，薄暖微寒气候同。绣翠分明谁绣得，濛濛浑在雨丝中。

上引诗作题目中的“韵亭”即莫瞻录，字青友，号韵亭，乾隆三十七年（1772）进士，历任翰林院编修、顺天府尹等职，兼擅诗、画，有《砚雨山房诗集》。此组题画诗刻画仲春季节的农家生活十分逼真，既有苏东坡的活泼生新，又有王渔洋的神韵隽永，可谓二者的有机结合。

可惜，上述这类作品在《复初斋诗集》里实在是太少了。

翁方纲在乾隆后期的北方诗坛俨然为一大宗，影响广披，“弟子百十辈”。其中较出名者有：冯敏昌，字伯求，号鱼山，著有《小罗浮草堂诗钞》。吴嵩梁，字子山，号兰雪，著有《香苏山馆诗集》。梁章钜，字闳中，号荪林，著有《滕花吟馆诗钞》。谢启昆，字蕴山，号苏潭，著有《树经堂集》。阮元，字伯元，号云台，著有《擘经室集》。张埏，字商言，号瘦铜，著有《竹叶庵集》。夏敬颜，字咫威，著有《蓬鹤轩稿》。张廷际，字舒未，著有《桂馨堂集》，等等。这些作家或在翰林院任职，或担任地方大员，都偏好将经史考据与诗歌创作相结合：“笃

信师说,故宦辙所至,留心著撰。在京口、邗江遇古迹,题咏而表章之”^①,“考证金石及书画题跋颇为详赡可喜”^②,“益以考订校讎为事,工书能诗”^③,“论古诸篇赅洽醇雅,他作亦藻韵兼具,不愧学人之诗”^④。尤其是阮元,乃清代著名学者,“诗赋而外,精穷经谊,校讎考订,一本《尔雅》、《说文》”,著有《经籍纂诂》、《十三经注疏校勘记》等书。阮元创作上“题咏金石之作,不因考据伤格,兼覃溪之长而祛其弊”^⑤,且官至体仁阁大学士,平时“爱才好士”,奖掖后进,编有《淮海英灵集》二十二卷,《两浙輶轩录》四十卷,《两浙輶轩录补遗》十卷,俨然成为继翁方纲以后的“一代正宗”。

翁方纲的肌理说以及“由性情而合之学问”的主张^⑥,也影响了同时代的著名诗人钱载,从二人的酬答中可以看出他们渊源不浅。特别是嘉庆、道光年间程恩泽、郑珍、莫友芝、何绍基倡导的宋诗运动,更是受到了翁方纲的直接启发,可以说,正是翁氏开启了清代后期更深一层的学宋风潮,当代有人称他作“宋诗运动的先驱”^⑦。在这个意义上说,翁方纲对后世的影响不可低估。

第三节 厉鹗、钱载与中期的浙派诗

当沈德潜、翁方纲倡导的正统诗学流行于北方之时,南方地区还有未受权威观念统摄的其他诗潮存在着,厉鹗为领袖的浙派就是其中重要的一支。实际上,恰恰是这些非正统的诗歌潮流代表了乾隆时期真正的艺术水平和特色。

早在清初,浙江地区就出现了创作的繁荣局面,但并未形成统一的浙地特色,还处于一种多元状态。直到进入乾隆朝,厉鹗在家乡带起了一股新的诗歌潮流,有众多浙江作者起而效法、响应之,于是才形成了名副其实的浙派。朱庭珍说:“浙派自‘西泠十子’倡始,先开其端,至厉太鸿而自成一派,后

① 王昶:《湖海诗传》卷二十二。

② 王昶:《湖海诗传》卷二十九。

③ 王昶:《湖海诗传》卷三十六。

④ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百六十一,第四册,第149页。

⑤ 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百零七,第三册,第102页。

⑥ 翁方纲:《徐昌谷诗论》,载《复初斋文集》卷八。

⑦ 张宏生:《诗史的发展与汪辟疆的近代诗学成就》,载《汪辟疆说近代诗》卷首。

来多宗之。”^①这是符合历史事实的。

一、不谐于俗与唐宋兼融

厉鹗(1692—1752),字太鸿,一字雄飞,号樊榭,晚号南湖花隐,浙江钱塘人。他比沈德潜小十九岁,比翁方纲大四十一岁,实际上与沈德潜处于同一时段,属康熙末至乾隆初的作家。厉鹗的身世和沈德潜、翁方纲都不同,跟他的同乡前辈朱彝尊也不同。厉家世代布衣,家境贫寒。厉鹗父亲去世早,由兄长带大,其兄曾一度想将他寄养于寺庙,被厉鹗拒绝。也许受到少年经历的影响,厉鹗性格孤峭,“于世事绝不谙,又卞急,不能随人曲折,率意而行。”^②二十九岁中举后,他曾两次上京赴试,皆报罢。四十五岁被推荐赴博学鸿词考试,又因试卷格式写错报罢。出于经济境况考虑,厉鹗五十七岁再度赴京,候选县令。行至天津,住在查为仁家,与查二人共同撰写《绝妙好词笺》,为此竟不就选而归。他既未像沈德潜那样赴考不休,亦终生未入官场,故好友全祖望称其为“不上竿之鱼”。

厉太鸿一生大部分时间在家乡度过,泛览杭州山水,与友人作诗酬答,还曾长期坐馆于扬州马曰琯、马曰璐的小玲珑山馆,广阅群书,撰有《宋诗纪事》一百卷、《南宋院画录》八卷、《东城杂记》二卷等著作。其文学创作方面则有《樊榭山房集》十卷,续集十卷,又有词集《秋林琴雅》四卷。上海古籍出版社1992年编辑出版了《樊榭山房集》,收录最全。

厉太鸿现存诗一千四百余首,绝大部分是状写山水之作,其中以描绘杭州景物的诗为最。厉鹗本人声言:“仆性喜为游历诗,搜奇抉险,往往有得意句。”^③当代朱则杰亦指出:“厉鹗的诗歌最突出的就是模山范水,并且主要的也就是刻画杭州的自然风光。”“在历代描写杭州风景的无数山水诗人中,成就恐怕即以厉鹗为最高。”^④众所周知,自康熙朝以来,描摹山水已成为诗坛的一种风尚,就题材来讲,厉鹗的创作并没有提供新的东西,充其量只是数量上

① 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,载《清诗话续编》,第2367页。

② 全祖望:《厉樊榭墓碣铭》,《全祖望集汇校集注》,第363页。

③ 厉鹗:《樊榭山房集序》,《樊榭山房集》卷首,《四部丛刊》本

④ 朱则杰:《清诗史》,第231页。

增加了一些或模写范围更集中些而已,不能算有别于前人的特色。

有意思的是,作者曾经声称:“予生平不谐于俗,所为诗文亦不谐于俗。”^①本来,顺应创作潮流的描摹山水,怎么就“不谐于俗”了呢?这里,我们须搞清楚一个问题,即厉太鸿的描摹山水只是创作的表象,作者真正要表现的不是山水,而是“不谐于俗”的性情。厉鹗本人讲得很明确:“诗之有体,成于时代,关乎性情。真气之所存,非可以剽拟似,可以陶冶得也。”^②又说:“仆少好篇咏,晚颇知难。”“譬之山谣村笛,虽无当于钟吕之响,而向来所阅闲居、羁旅、怡悦、忧悴历历在目。每一开视,聊以省忆生平。”^③可见,作者是将自己的作品当成生平追忆来看待的。换句话说,诗歌是作者一生心灵态度、性格情操的纪录,甚至是性命之所在。作者四十年来,未尝一日废诗,他是靠与诗相伴走过来的,这决非一般闲赏山水之人所能理解。当代张仲谋指出:“厉鹗的诗风是他个性在诗歌创作方面的延伸。”^④应该说,把握颇为准确。

那么,厉鹗的性情又如何“不谐于俗”了呢?

首先,他拒绝“名教之乐”。厉鹗的时代,正是沈德潜倡导“温柔敦厚”、“盛世之音”的时候,乾隆帝又一直在推波助澜,造的声势很大。但我们看到,厉鹗诗集里没有这方面的内容。不要说宣扬盛世、传布教化,就连民生疾苦的篇什也极罕见。他并没有把封建儒学那一套正统观念当回事,这一点,他和沈德潜差别很大。

其次,抒写个人情怀。实际上,厉鹗最关心的是属于自己的性情世界。正如当代刘世南指出的:“他(厉鹗)张扬个体意识,为己多于为人,忧生多于忧世,自赏多于讽时。”^⑤应该说,张扬个性,抒写自我,乃康熙后期以来逐步增长的一种新的潮流,它依托于原先不够强势的一脉传统,依托于商品社会、市民阶层的不断壮大,在新与旧、复古与开新的消长起伏中顽强地发展着。进入乾隆朝以后,尽管官方运用话语权在竭力宣扬封建道德规范,“文字狱”的

① 见汪沅:《樊榭山房文集序》,载《樊榭山房集》,上海古籍出版社1992年版,第704页。

② 厉鹗:《查莲坡蔗塘未定稿序》,《樊榭山房集·文集》卷三,第735页。

③ 厉鹗:《樊榭山房集序》,《樊榭山房集》卷首。

④ 张仲谋:《清代文化与浙派诗》,第229页。

⑤ 刘世南:《清诗流派史》,天津出版社1995年版,第315页。

高压又如此严酷,但新潮流还是阻挡不住。厉鹗,恰恰就是乾隆朝最早唱响这一旋律的歌手。

厉太鸿为人“孤瘦枯寒”,“性情孤峭”,人称“瘦厉”;其诗恰如其为人,以清瘦孤淡为特色。诗人说过:“予尝谓渔洋、长水过于傅采,朝华容有时谢。”^①公开不满王渔洋和朱竹垞两位康熙朝诗人的明丽娴雅。而厉鹗理想的境界是:“好诗只在微茫里,付与栖禽自在喧。”(《觅句廊晚步二首》之二)的确,作者本人营造的山野之境,有孤独,有忧伤,还有孤芳自赏和超俗清高,品位就是与众不同。这里举一首:

昏黑山雨歇,一径松烟蒙。微闻梅花气,吹落疏磬中。诂惜夜履湿,宿处投支公。凭楼答人语,迥与天际同。少选沉霭敛,俯听幽林风。明星忽三五,挂在殿角东。短烛照春绿,夜静山逾空。观河悟众象,拂石期冥鸿。神清了无梦,乱壑流何穷。焚香以达曙,兹焉悦微躬。

——《宿永兴寺德公山楼》

作品描绘的清空世界其实是作者心境的外化,它们幽淡孤独,是诗人理想的所在。作者用它来和号称盛世而实质严酷的现实世界相抗,读后令人“不复知户外十丈软红尘”^②,“他(厉鹗)是选择山水之枯淡者用以安慰自己的坎坷,从而平其心气。他的内心是有一股抑郁不平之气的”^③。此种审美态度出现在“乾隆盛世”,“譬之方枘圆凿,齟齬而不相入”^④,确实不合时宜。此便是“不谐于俗”的深层意蕴所在。

厉鹗的艺术风格也别具一格,与流行风尚不同。作者尝云:“本朝诗教极盛,英杰挺生,缀学之徒,名心未忘,或祖北地、济南之余论,以韬其神明;或袭一二巨公之遗貌,而未开生面。篇什虽繁,供人研玩者正自有限。”^⑤显然,该

① 厉鹗:《宛雅序》,《樊榭山房集·文集》卷二,第727页。

② 李慈铭:《越缙堂读书记》,商务印书馆1957年版,第740页。

③ 刘世南:《清诗流派史》,第309页。

④ 杭世骏:《厉母何孺人寿序》,引自《樊榭山房集》附录,第1745页。

⑤ 厉鹗:《查莲坡蔗塘未定稿序》,《樊榭山房集·文集》卷三,第735页。

批评是针对沈德潜的宗法盛唐、推崇“七子”而发的。又尝云：“诸君言为唐诗，工矣；拙者为之，得貌遗神，而唐诗穷。于是能者参之苏、黄、范、陆，时出新意，末流遂澜倒无复绳检，而不为唐诗者又穷。”^①看来，他对当时宗唐、宗宋之风均不满意。至于他本人的诗，作者说过：“辞必未经人道而适得情景之真，斯为难耳！”他是想另辟蹊径，自创一路。那么，厉鹗选取的究竟是何种艺术道路呢？

《樊榭诗集》里被人看好的是五言诗，所谓“五言尤胜”^②。然而，对厉鹗的五言诗，有着不同的看法。一种看法认为厉鹗的五言诗宗法唐人，如沈德潜指出：厉鹗“诗品清高，五言在刘昫虚、常建之间。”^③李慈铭也说：“先生取格幽邃，吐词清真，善写林壑难状之境，其佳者直到孟襄阳、柳柳州，次亦不失钱、郎、皇甫。”^④另一种看法是学宋人，如朱庭珍认为：“樊榭集中，工于短章，拙于长篇；工于五言，拙于七言，七古尤劣。其宗派囿于宋人，唐风败尽。”^⑤实际上，两种看法均有偏差。厉鹗前期的五言诗，包括五古和五律，确实学习唐代作家，同时延及南宋“永嘉四灵”，这应与浙地的传统有关，它们其实均属于唐风的延续。其佳构如“人静月复清，云疏雨犹滴”（《早秋夜坐怀蒋丈静山》）；“峰阴含古色，梅冻得清愁”（《同南畹二兄游河渚饮沈晴川书斋》）；“犬吠惊风叶，鸦归识水村”（《莲居》）；“水光知月出，花落见风行”（《晚步》）；“野桥迎月直，断岸见烟生”（《月夜舟出北关同寿门作》）等等。厉鹗尤好锻造诗中的一二佳联，此乃是中唐以至“四灵”的偏好，它们固然属樊榭集中的优秀作品，但新变成分并不大，还是走前人的老路。

后期，作者的五言诗逐渐向唐宋兼融的方向发展，在唐诗温润隽妙的基础上又加入了宋诗的鲜活生新，逐渐趋于生活化。试看下面一首：

小船如瓜皮，可坐兼可眠。春山随我行，澹翠何绵联。竹外一鸡唱，

① 厉鹗：《懒园诗钞序》，《樊榭山房集·文集》卷三，第734页。

② 王昶：《湖海诗传》卷二，《续修四库全书》本。

③ 沈德潜：《清诗别裁集》卷二十四，第969页。

④ 李慈铭：《越缦堂读书记》，第739页。

⑤ 朱庭珍：《筱园诗话》卷二，见《清诗话续编》，第2367页。

风气太古前。摇摇四诗人，漾入梅花烟。

——《古荡舟中同大宗圣几江皋探梅作》

这首诗无论就意象、句式还是审美态度来讲，兼含唐诗的圆润秀隽和宋诗的鲜活生新，给人别具一格之感。再比如，“舟噎荒城下，舆鸣野水湾”（《游鹤林寺》），“野风香落梅，深竹照流水”（《新霁自安乐山至秦亭山道中作》），“孤塔倒池深，定禽隐花聚”（《四月十一日客广陵秋玉佩兮招予同为京口之游晚雨泊入高旻寺》）等对句，在炼字、炼意当中均兼唐、宋之意蕴、句法。所谓“未经人道而适得情景之真”，实际上，首先是指这种独辟蹊径的五言诗。

如果讲，厉太鸿的五言诗在兼融唐、宋方面更多地偏向唐诗的话，那么，他的七言律诗便是更多地偏向了宋诗。吴应和在《浙西六家诗钞》里指出：“归愚、兰泉两先生评《樊榭山房诗》，固已确当，独赏五言而不及七律，殆以七律不近唐音耳。”“（厉鹗）七律更耐寻绎，如《秦淮怀古》、《悼亡姬》、《答筠谷》、《移居》等作，皆通体浑成，非独有句可摘而已。其余美不胜收，遥情逸致，诵之口角生香。近时擅厥体者，初白翁后为一大宗。”讲得很到位。其实厉太鸿的七律创格成就更在五言诗之上。不妨选录三首来看一下：

林峦幽处好亭台，上下天光雨洗开。小艇净分山影去，生衣凉约树声来。能耽清影须知足，若逐浮名愧不才。谁见石栏频徙倚，斜阳满地照青苔。

——《雨后坐孤山》

灯花不向雨中开，拥被愁闻雁叫哀。深黑云天箏柱落，昏黄庭院橹声来。谁家关塞书难寄，到处江湖羽易摧。甚欲孤蓬南浦宿，残芦滴响梦惊回。

——《雨夜闻雁》

春寒春雪剧相仍，小坐林峦白几层。冷淡交情益岁晚，清严况味正晨兴。同依品字柴头火，老作梅花树下僧。门巷泥深君莫去，纸窗犹有

照书灯。

——《春雪密香斋拥炉同少穆耕民作》

上述作品不仅在描写作者“不谐于俗”的性情方面十分传神,细节刻画如在目前,与五言诗韵味不同,各领风骚;且全诗整体和部分关系和谐,字句推敲,耐人咀嚼,将宋诗的理趣、老境与唐诗的风情、神韵水乳般交融在一起,达到一种很高的境界。厉鹗之前,只有查慎行的七律可与之相媲美。

我们将厉、查二者比较一下,查慎行的七言律诗擅长白描,喜好在日常生活场景的描写中表述某种哲理思考;厉太鸿则更多关于自然景物的刻画,在对景物的精微描摹中展露自我心态。他们之间显然具有一种前后传承的关系,可见浙派内部的一脉相承。而厉太鸿在学习宋人的同时又融入了唐诗的韵味,这是其有别于查诗的创新之处。陈衍在《钱(载)批樊榭山房诗一卷题识》里特别指出:厉诗“参会唐、宋,于渔洋、竹垞外自树一帜。”可谓深中肯綮。

厉鹗好读书,熟稔历朝掌故,颇喜以此入诗。袁枚曾在《随园诗话》里指出:“吾乡诗有浙派,好用替代字,盖始于宋人,而成于厉樊榭。”应该说,这也是厉鹗诗歌的一个特点。譬如,《小吴轩晓》中有“蓝霏吐近郭,素雾起遥岸”,“蓝霏”一词本宋代《十真记》:“有石蓝之花,轻而坚劲,千年一开,随风霏霏,名曰‘青蓝花’。”又如,《石八郎祠》一诗中有“勿事呼林央,山氓保终吉”,“林央”一词本《艺文类聚》:“入名山必先斋五十日,牵白犬,抱白鸡,以白盐一升,山神大喜,芝草异药宝玉为出,未到山百步,呼曰‘林林央央’,此山王名,知之却百邪。”再如,《新晴泛舟河渚过曲水庵》中有“长者好流水,童子能聚沙”,“流水”一词本《金光明经》:“流水长者取树叶,为枯鱼遮荫。”“聚沙”一词本《法华经》:“童子戏,聚沙为佛塔。”如此等等。这种习好偶尔为之,辅助抒情,可以增添雅趣,不失为诗人之诗与学人之诗的结合;但衍成癖好,泛滥开去,喧宾夺主,便会使诗的鉴赏变成一种猜谜活动,实是对诗歌创作的戕害。浙派后期便具有这种趋势,遭到了诗学界的不满和批评。

二、中期浙派诗人的阵营

厉樊榭不愿追随正统诗学、自成一格的创作道路在清中叶的浙江地区造

成了较大影响,效法者尤多,至有“近来浙派入人深,樊榭家家欲铸金”(洪亮吉《道中无事偶作论诗截句二十首》之十二)的说法,确实形成了一个声势颇大的浙派阵营,与北方的格调派隐然相对。

但应说明,所谓“浙派”,并不等同乾隆时期所有浙江籍作家的称呼。实际上,还有相当一部分浙江籍诗人不在浙派阵营里,尤其是在朝中任职的作家。只有具备跟厉鹗相似经历、与“乾隆盛世”不协调的浙江籍诗人才可能加入浙派队伍。我们不妨看看厉樊榭周围与他结社相唱和的作家,自然就清楚了:

杭世骏,字大宗,号菴浦,晚号秦亭老民,浙江仁和人。雍正元年(1723)举人,乾隆元年(1736)召试博学鸿词,授翰林院编修。生性“喜放言高论”,迁监察御史后,竟上疏:“朝廷用人,宜泯满汉之见。”为此险遭不测,后解职归里,以买卖破铜烂铁为生。曾一度主讲扬州安定书院。“诗平淡而倔强”^①,与厉鹗齐名。有《道古堂诗集》。

胡天游,初姓方,名游,字稚威,号云持,浙江山阴人,雍正朝贡生。工骈体文,下笔滔滔,“诗亦雄健有气”^②。乾隆元年(1736)被推荐赴博学鸿词考试,“以持服不与试,丁巳补考,鼻血大作,纳卷而出”^③。生平“傲睨群士”(《清史稿·陈景云传》),“性耿介,公卿欲招致一见,不可得”(《清史稿·胡天游传》)。有《石笥山房诗集》。

陈撰,字楞山,号玉几,浙江菴县人,侨居钱塘,监生,未仕。“意思萧澹,屏绝人事”,“通政宁夏赵公祭告南镇,闻其名,荐于朝,辞不赴”^④。“以书画游江淮间,穷愁寡合,故其诗多凄断怨咽之音”(《四库全书总目·〈陈玉几诗集〉提要》)。有《绣袂集》、《玉几集》。

金农,字寿门,号冬心,又号司农,浙江钱塘人,布衣。“不事生产,寄食维扬几十年。卖文所得,随手散去,后客死扬州”^⑤,书、画皆自成一家,为“扬州八怪”之一,有盛名于世。著有《冬心集》。

① 龚自珍:《杭大宗逸事状》,《龚自珍全集》,上海人民出版社,1975年版,第161页。

② 阮元:《两浙輶轩录》卷二十二,《续修四库全书》本。

③ 杭世骏:《词科掌录》卷二,《四库未收辑刊》本。

④ 杭世骏:《词科掌录》卷二。

⑤ 阮元:《两浙輶轩录》卷二十二。

丁敬,字敬身,一字砚林,号钝丁,又号龙泓山人,浙江钱塘人。身杂佣保,未尝自异,为人“疏放不羁”,“意所不可,辄谩骂”^①。精于印章篆刻,与金农交厚。“为诗造语奇崛”,有《龙泓山馆诗钞》。

周京,字西穆,又字少穆,号穆门,亦号辛老,晚号东双桥居士,浙江钱塘人。以贡生推荐赴博学鸿词考试,“数日称疾,卒不就试以归”,“终于蹭蹬不遇而死”^②。在家乡与厉鹗共举诗社,是召集人之一。由厉鹗为其定诗文集,名《无悔斋集》。

吴颖芳,字西林,号临江乡人,浙江仁和人,布衣。初曾赴童子试,“为役隶所诃,自是不复应试”^③。有《临江乡人诗集》。

符曾,字幼鲁,号药林,浙江钱塘人。举博学鸿词不与试。后因人推荐,官至户部郎中,常推病在家闲居。据王昶记载:“所居韩家潭,令余直入卧内。床帷之外,书签、画卷、茗碗、香炉列置左右,几案无纤尘,四时长供名花数盎。余笑谓曰:入君燕寝,亦如在断桥篱落间,使人不复忆西子湖矣。”“诗亦清绝,不免窘于边幅,而倏然物外之致,可想见其风韵焉。”^④有《春凫集》。

汪沆,字师李,一字西颢,号艮园,又号槐堂,浙江钱塘人,诸生。乾隆元年(1736)推举试博学鸿词科,报罢。“少从厉樊榭学,得其诗法”^⑤,其诗淡沓逶迤,风容流美,“自罄其性情之真”。有《槐堂诗文集》。

上述浙派作家,创作倾向上与厉樊榭相同,均疏淪性灵,清幽生新,以“标新领异”为尚。这里略举数首:

惊才一代愧齐名,力逊培风运海鯤。小别遂成千古恨,百身难赎九秋魂。清词堕响文堂寂,瘦影飘空野寺昏。细想平生游往处,终同阿买哭枫根。

——杭世骏《哭厉征君鹗》之一

① 阮元:《两浙輶轩录》卷二十二。

② 全祖望:《周穆门墓志铭》,《全祖望集汇校集注》,第341页。

③ 张维屏:《国朝诗人征略》,第368页。

④ 《湖海诗传》卷六。

⑤ 杭世骏:《词科掌录》卷八。

杳杳断钟微，幽人夜方艾。定知黄叶寺，更在寒山外。何时成独往，
适与支公会。烟暝冻猿啼，雪路应相待。

——胡天游《闻钟和好山韵》

寒檠小焰烬红金，散淡情怀寂寞寻。一卷残书开合看，数竿风竹短长吟。
已教老辨中边味，未便禅空爱染心。我欲摇琴破萧瑟，无弦何处觅知音。

——陈撰《冬夜》

日脚逗松顶，同过松下门。房开青豆小，墙接古苔昏。清磬韵尤妙，
秋虫语不烦。坐来成小劫，未觉石栏温。

——丁敬《同西林樊榭游便利讲院》

一鸟唱晴色，西园花乱开。诗成向天笑，酒熟无人来。挂帽紫筠竹，
横琴白石台。胸中千古意，写作松风哀。

——吴颖芳《西园梅花下得句》

昨夜西风减涨痕，荒坡流水接城根。秋光都上绿荷叶，斜日晚花香
寺门。

——符曾《游南湖慧云寺》

秋光泼眼奈愁何，宝祐城西打桨过。听到蚕声同雨落，十分凉意水
边多。

——汪沅《红桥秋褙同闵莲峰王载扬齐次风作》之一

上述作品均带有“枯瘦孤寒”的味道，性格也颇为突出。有人批评浙派作品
“神骨不俊，气格不高，力量不厚，无雄浑阔大之局阵篇幅”^①，有一定的道理；
但它们都是生活感受的真实流露，没有矫柔做作，也没有无病呻吟，改变了康

^① 朱庭珍：《筱园诗话》卷二，见《清诗话续编》，第2367页。

熙后期神韵派描摹山水走向肤廓的局面,实在无可厚非。至于这批诗人在艺术上“标新领异”、融合唐宋的努力,就更值得肯定了。上述探索不仅对浙江地区,而且对同时及后来的诗人均有广泛影响。

逐渐地,浙派的方向成为清诗的主流,而清诗的面貌也正是从这里开始真正展示出来的。

三、清绮警拔的厉鹗词

在引领浙江诗坛的同时,厉鹗也从事词的创作。他的词承清初朱彝尊,开清中叶浙派一支,为乾隆朝之大宗,影响甚至超出了浙江地区。其作品收在《樊榭山房集》、《樊榭山房续集》以及词集《秋林琴雅》中,现存二百余首。

厉鹗比朱彝尊小六十三岁,朱竹垞去世时,厉鹗才十八岁,尚未开始填词,二人间没有师承关系。不过,厉对这位浙江籍的前辈还是十分敬重的,在四十一岁所作的《论词绝句》里,他声称:“寂寞湖山尔许时,近来传唱六家词。偶然燕语人无语,心折小长芦钓师。”(之十)厉鹗事实上也的确继承了朱彝尊的词学主张。

首先是寄托身世之感。朱彝尊说过:“善言词者,假闺房儿女子之言,通之于《离骚》、‘变雅’之意。”厉樊榭在《论词绝句》里亦指出:“美人香草本离骚,俎豆青莲尚未遥。”(之一)又于《陆南香白蕉词序》里批评当时词坛云:“近时名胜,大都新绮有余,而深窈空凉之旨,终逊宋贤一筹。”此与朱竹垞基本一致。

其次是以婉约为主,推崇南宋姜夔、张炎一支。朱竹垞声言:“不师秦七,不师黄九,倚新声、玉田差近”,又说:“姜尧章氏最为杰出。”厉鹗也说:“常以词譬之画,画家以南宗胜北宗。稼轩、后村诸人,词之北宗也;清真、白石诸人,词之南宗也。”^①公开抑豪放而扬婉约。还在《论词绝句》里云:“玉田秀笔溯清空,净洗花香意念中。羨杀时人唤春水,源流故自寄闲翁。”崇尚南宋的观念可谓一脉相承。

其三,词风尚雅正。朱彝尊鉴于明季的委靡风气,提出:“倚声虽小道,当

^① 厉鹗:《张今涪红螺词序》,《樊榭山房集·文集》卷四,第753—754页。

其为之,必崇尔雅,斥淫哇。”厉樊榭则进一步声言:“由诗而乐府而词,必企夫雅之一言,而可以卓然自命为作者。”^①又曾于《论词绝句》里比较张先和柳永云:“张柳词名枉并驱,格高韵胜属西吴。可人风絮堕无影,低唱浅斟能道无?”(之二)借批评柳永抬高张先的方式来反对词坛的俗化倾向,突显了雅致、空灵的审美情趣。

以上三点,保证了浙派词学的前后一贯和整体统一。然而,厉鹗的创作实践与朱彝尊之间其实还存在着相当差异。就“离骚、变雅”之意来说,朱彝尊的《江湖载酒集》里存有相当的兴亡感慨的内容,表达出清初强烈的时代感受。这方面,厉鹗词中就非常少。固然,厉词也有怀古题材,一些作品如《霓裳中序第一·宋德寿宫芙蓉石在南樵署》、《高阳台·成窑九十九子瓷合金寿门索赋云是宫中妆具也》、《西湖月·明慈圣李太后赐画九莲观音像在灵隐寺借秋阁》、《八声甘州·京口》、《满江红·题桃花扇传奇》、《探春慢·宋宫洗铅池在梳妆台侧今为僧院》等,也涉及到兴亡盛衰的内容,台湾当代学者苏淑芬据此以为厉词有故国朱明之思:“清自入关以后,对汉民族之压迫,是一种有计划的政策,做法严酷,人以危惧,樊榭之伤感时事,自难例外。”^②然而,这种意识即便有,也是极其微弱的。诸如“墙阴拥翠浪,搔首繁华成俯仰”(《霓裳中序第一·宋德寿宫芙蓉石在南樵署》);“兴亡多少事,便指与枯禅应泪洒”(《西湖月·明慈圣李太后赐画九莲观音像在灵隐寺借秋阁》)等,该类词句仅仅是稍作点及便游离开去,未作更深的表达,兴亡内容在厉词里泛化成了一种普遍的对盛衰轮回的感叹,成为南宋后期诸家词的微弱回响。而所谓“时事”,在厉鹗词里是看不到的,更何况逝去已久的明清易代之事。因此,该层寓意实不足以成为厉词的重要内容。

明清鼎革已经过去半个多世纪,社会形势发生了重要变化,康熙后期成长起来的厉鹗很难对它怀有强烈感受。再进一步说,厉鹗乃是一个游离于世事之外的词人,他真正关注的不是国家社稷,而是个人的命运和遭遇。《论词绝句》第一首,作者前两句说:“美人香草本离骚,俎豆青莲尚未遥。”后两句则

① 厉鹗:《群雅词集序》,《樊榭山房集·文集》卷四,第755页。

② 苏淑芬:《论厉樊榭登临山水之词》,《东吴中文学报》1986年第五期。

云：“颇爱花间肠断句，夜船吹笛雨潇潇。”特意提及韦庄的那首《菩萨蛮》：“人人尽说江南好。游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。 垆边人似月，皓腕凝双雪。未老莫还乡，还乡须断肠。”此明显是寓指个人的身世。所以，朱彝尊“此尤不得志于时者所宜寄情焉耳”的说法，对厉鹗来讲，其实是转移到了个人的际遇层面。

这里不妨举两首作品来看一下：

薄游成小倦，惊风梦雨，意长笺短。病与秋争，叶叶碧梧声颤。湿鼓山城暗数，更穿入、溪云千片。灯晕剪，似曾认我，茂陵心眼。少年不负吟边，几熨帛光阴，试香池馆。欢境消磨，尽付砌虫微叹。客子关情药裹，觅何地、烟林疏散。怀正远，胥涛晓喧枫岸。

——《玉漏迟·永康病中夜雨感怀》

溯溪流云去。树约风来，山剪秋眉。一片寻秋意。是凉花载雪，人在芦碕。楚天旧愁多少，飘作鬓边丝。正浦溆苍茫，闲随野色，行到禅扉。忘机。悄无语，坐雁底焚香，蛩外弦诗。又送萧萧响，尽平沙霜信，吹上僧衣。凭高一声弹指，天地入斜晖。已隔断尘喧，门前弄月渔艇归。

——《忆旧游》

上引二词均是厉鹗的名作，它们笼罩在一片忧郁、凄清的氛围之中。前一首写病中外出的感受，一句“病与秋争”很有表现力。接下来用梧桐的颤抖、湿鼓的沙哑、鸣虫的微叹、灯烛的昏浊等一系列意象来营造悲凉气氛。作者没有明言悲伤的根源，我们从“少年不负吟边”到“欢境消磨”，可以意会到与作者的身世蹉跎有关。作品总体是悲而不愤的，谭献《篋中词》所谓“柔厚幽渺”（卷二）；只有开头的“惊风梦雨”和结尾的“胥涛晓喧枫岸”两句，略微显露些不平之意。后一首记录杭州郊外的游览，此类纪游词在樊榭集中甚多，语气比前作要显得疏通、爽快；而悲凉之意也通过水边的芦花流露出来，“是凉花载雪，人在芦碕”，“楚天旧愁多少，飘作鬓边丝”。尽管上阕提到“禅

扉”，下阕提到“忘机”，作者依然被心中的旧愁、新愁所包裹，于是秋意在不觉中染上了一层悲戚色彩。

上引两首词均不是无病呻吟，恰恰相反，它们乃作者“深窈空凉之旨”的表达。然而，这种旨意又是通过意境的渲染、通过含蓄的语言来传送的，与朱竹垞词的直白和激越究竟不同，而更接近姜夔。所以谭献《篋中词》赞许它们为“白石却步”（卷二），而当代高建中则批评它们是“一个有所弱化的生命的歌唱”^①，此乃同一个事实的两种评判。

厉樊榭真正追求和崇尚的，其实是一种清空、超脱的审美境界，忧郁和不平是他最终要扬弃的。请看下面这首《百字令·月夜过七里滩，光景奇绝。歌此调，几令众山皆响》：

秋光今夜，向桐江、为写当年高躅。风露皆非人世有，自坐船头吹竹。万籁生山，一星在水，鹤梦疑重续。擎音遥去，西岩渔父初宿。

心忆汐社沉埋，清狂不见，使我形容独。寂寂冷萤三四点，穿过前湾茅屋。林净藏烟，峰危限月，帆影摇空绿。随风飘荡，白云还卧深谷。

此作也是一首纪游词。七里滩在桐庐县严陵山西，为富春江之一段，严子陵钓台设于其侧。作品提到了东汉隐居不仕的严光、宋末组织汐社祭奠文天祥的谢翱，表达出追怀前贤之意。然而真正为此作增色的还是作者描绘的月夜环境：“风露皆非人世有，自坐船头吹竹。万籁生山，一星在水，鹤梦疑重续”，“林净藏烟，峰危限月，帆影摇空绿”。这是一个离尘世很远的梦幻般的世界，作者不但超越了时空，也超越了所有人间的烦恼。他就像一片白云，闲卧在空谷之中。词友徐逢吉《题樊榭山房集外词》所谓“无半点烟火气，如入空山，如闻流泉”，吴衡照《莲子居词话》卷三所谓“沈思独往，逸兴遄飞”，陈廷焯《白雨斋词话》卷四所谓“拔帜于陈朱之外，窈曲幽深，自是高境”。的确，厉鹗通过继承南宋词人以写景、咏物展露复杂性情的艺术传统，成功构建了自己独特的超然境界。他和朱彝尊已具有相当之距离了。

① 高建中：《略论樊榭词》，《华东师范大学学报》1997年第二期。

厉鹗词的艺术优势在于:擅长营造超妙脱俗的艺术境界。其风格是幽冷清绮的,语言是精练警拔的,“声调高清,丰神摇曳,此境不易到也”(《续修四库全书总目·〈秋林琴雅〉提要》)。其妙句如“悒悒门巷,落花早又吹满”(《百字令·丁酉清明》);“独自开门,满庭都是月”(《齐天乐·秋声馆赋秋声》);“看足了,斜阳浓淡。又几痕水际低窥,近日楚腰全减”(《疏影·湖上见柳影因赋此阕》);“想故苑、燕麦离离,满地弄金粉”(《八归·隐几山楼赋斜阳》),等等。它们不直接触及世事,而只是营造一种境界,一切都在这个超妙的世界里间接地表达出来;不但时事看不到,就连个人的情事也是朦胧至极的。有人认为厉樊榭专门宗法姜夔、张炎二人,实际上他取法较宽,周密、王沂孙、史达祖、吴文英,直至北宋的周邦彦,都有所吸收,并能融会贯通,为己所用。

厉樊榭的长处其实也是他的短处。一味的清空超俗,令他作品的深度、厚度均受到削弱。陈廷焯曾指出:“然其幽深处,在貌而不在骨,绝非从楚骚来,故色泽甚饶,而沉厚之味,终不足也。”^①虽似尖刻,还是有道理的。另外,作为一名学者,厉鹗好运用典故,增加书卷气,以至谢章铤认为:“宋词三派:曰婉约,曰豪宕,曰醇雅,今则又益一派:曰短钉。”^②程度上虽然不及诗歌来得严重,但还是造成了一定的负面效应。清中叶的浙派词人在这些方面都受到了厉鹗的影响。

四、钱载及其秀水派

前面已经说过,诗坛的“浙派”并不等同乾隆时期所有浙江籍作家的称呼,在厉鹗领袖浙派风行于南方之时,还有另一位在朝廷做官的浙江籍诗人走着与厉鹗不同的艺术道路,周围亦形成了一个创作圈子,他就是钱载。

钱载(1708—1793),字坤一,号箬石,又号瓠尊,亦作壶尊,晚号万松居士,浙江秀水人。雍正十年(1732)贡生,乾隆元年荐赴博学鸿词科落第。乾隆十七年(1752)成进士,授编修,历官内阁学士、山东学政、礼部侍郎。著有《箬石斋诗集》五十卷,今存诗二千六百余首。

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第82页。

② 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷九,《续修四库全书》本。

钱载比厉鹗小十六岁,年寿又比厉鹗多了二十五岁,一直生活到乾隆末。钱箴石的性情有迂腐的一面。据孙静庵《西霞阁野乘》卷下记载:“钱箴石宗伯素不喜戴东原太史。”“言及杭堇浦太史,宗伯亦言其非。”可见,他对跟封建正统观念相左的人士颇不以为然。直到七十岁时,钱载还在《自题小影》中自我表白说:“力气尚能壮,衣食不望充。国恩夙夜报,臣其敢雷同。”显然,他和闲云野鹤般自吟性情的厉太鸿等不是一类人。不过,钱载却为官清廉。据赵慎畛《榆巢杂识》记载,钱载任侍郎期间,曾因“穷到不能举火”于夜半放声大哭。袁枚也在《随园诗话补遗》里说他“家徒壁立,卖画为生”。看来,钱载不过是一个观念迂腐的官宦作家而已。

《箴石斋诗集》和作者其人一样,有迂腐的一面。题材方面,除了大量的御制诗、恭和诗外,就是朝中同僚的酬答诗、旅途登览诗以及题画诗等。前两类作品诚乏善可陈,即使登览诗也缺乏精彩动人之处。钱锺书称钱载诗:“游历登临之作皆全力以赴,而呆滞闷塞,类于朽木腐鼓,尘羹土饭。”^①应该说,这种情况和作者的生活单调、情趣缺失是有关系的。钱载还有一部分考证诗,受到社会考据风气和好友翁方纲的影响,诸如《六十七研铭拓本歌》、《观蒋文肃公所藏赵子固定武兰亭五字未损本卷》、《题祝京兆郡沈氏良惠堂铭拓本》、《翁编修购得吴兴施元之吴郡顾景蕃注东坡先生诗宋槧本即宋中丞得之常熟毛氏者属题二首》等,更不足观。从上述方面来看,钱箴石的创作远不如厉太鸿,在当时造成的影响也不如厉鹗,这是理所当然的。

不过,钱载另有部分抒写家庭亲情的诗作,却相当感人,应该予以肯定。这里引其两首:

久失东墙绿萼梅,西墙双桂一风吹。儿时我母教儿地,母若知儿望母来。三十四年何限罪,百千万念不如灰。曝檐破袄犹藏篋,明日焚黄只益哀。

——《到家作》之二

^① 钱锺书:《谈艺录》,第182页。

笼翻思飞孰与哀,哺雏未反母先摧。茫茫纵使重霄彻,杳杳难将万古回。厨下米薪如手办,堂前风雨莫花开。读书两字从头误,直悔男儿堕地来。

——《三月五日先孺人生日痛成》

上举两首七律均是为悼念作者母亲而作的。语言朴拙真挚,词句沉痛感人,可谓拙中见巧。钱锺书曾指出:“至其(钱载)尽洗铅华,求归质厚,不囿时习,自辟别蹊;举世为荡子诗,轻唇利吻,独甘作乡愿体,古貌法言。即此一端,亦豪杰之士。”^①他指的主要即这类作品。钱载同类的佳句还有:“同庚七十三,辛苦辄难忘。不知死与生,向天独慨慷。燕山自青青,淮水何汤汤。”(《怀妇病》)“寒食君病日,我行过平阳。七月君歿日,我行次高唐。九月君耗至,我犹在建康。不知医不庸,不知药不良。君幽我暂明,报君以永伤。”(《九月八日闻张夫人讣》)“不成死别成生别,今夜人间独黯然”(《除夕奠内五首》之五)等等。上述作品无论就情感内涵还是艺术水平而言,层次都在翁方纲同类诗作之上。

钱箴石另一特色在艺术取径方面。他是清代最早效仿韩愈以文为诗的作家,且走得比韩愈还要远。钱锺书在《谈艺录》中指出:“然所(钱载)心慕手追,实在昌黎之妥帖排纂,不仅以古文章法为诗,且以古文句调入诗。清代之以文为诗,莫先于是,莫大于是,而亦莫滥于是。”这指的主要是钱载的七言古体。这里不妨举一首:

龟峰三十二可凌,灵山七十二最矜。篷窗兀坐疑似增,但送远近秋峻嶒。一峰转江江碧澄,峰之插江以为恒。一峰如城砖甃层,如台如笔还如鹰。牛卧狮搏龙矫腾,青霞千里纵横凝。一溪落江桥隐藤,溪来峰阴百折曾。一矶砥江老模棱,涛痕四蚀如环纒。崖悬壁削立一僧,其居篁竹松鬅髥。僧立观水风不兴,水色苍玉光寒冰。又峰压虚冰玉承,影浸百牒渔收罟。轻篙短桨妇女能,得鱼归去麾之肱。阻流安碓滩声应,

^① 钱锺书:《谈艺录》,第176页。

稻堆屋山高及陵。此沙可宿无缴赠，草堂盍面峰间媵。远招近揖皆我朋，一林红树清霜凭，一行白鹭凉烟胜。

——《过弋阳六七十里江山胜绝即目成歌》

如此散文化的笔法，如此峥嵘的意象，如此贯注的气势，这之前，清诗中还不曾有过类似的作品。钱载有些诗学韩愈的同时，也兼学苏轼，句调的散化程度甚至超过韩、苏，如“维时十有二年癸丑冬，三杰叛，延龄从”（《马文毅公汇草辨疑歌》），“我今一斗三斗五斗过，欲放未放愁摩挲”（《戴仪部文灯斋饮沈存周锡斗作歌》）等等，其中有的作品走向了极端，“所作几不类诗”^①，衍成一种弊病。但这种创作道路拓宽了清诗的表现领域，对后期的创作影响还是较大的。

如果说钱载七言古体以宗法韩愈为主，那么，七言律诗就是以学习黄庭坚为主。这主要体现在句法上。徐世昌《晚晴簃诗汇》指出：“箠石斋论诗，取径西江，去其粗豪，而出之以奥折，用意必深微，用笔必拗折，用字必古艳，力追险涩，绝去笔墨畦径。”这里试举数例：

风餐日昃行复行，鲁将军墓冬不耕。

——《邹县》

山山败絮蒙头我，树树空花过眼禅。

——《茗云草堂晓起得雪》

通顺桥湮本无水，沙河南北冰坚矣。

——《滕县》

五六出分谁认瓣，丹黄枝压自言香。

——《霜花》

^① 钱锺书：《谈艺录》，第176页。

灯火城门出未迟,雪霏霏乍雨丝丝。

——《夜雪发信阳》

几于必用毛锥子,并不能逢饭颗山。

——《题陈秋曹闭门觅句图》

槐花岁更官街值,举子身曾驿马驮。

——《槐花》

上述对句或用词艰涩,或句式倒装,或夹杂散句虚词,或句中第四字独立设定,造成“折腰”句型;总之,使尽变化出奇之能事,造成一种瘦硬生新的艺术效果。可以说,清代学习黄庭坚并取得一定成就的作者最早就是钱载。此前,清人学宋主要集中在苏轼、陆游、四灵等作家身上,距离唐诗其实并不太远;到钱载这里,通过转向韩、黄,清诗学宋的程度又深了一步,进入到一个新的层面,从而成为一个标志。它对嘉庆时期的程恩泽倡导宋诗运动,对清末的“同光体”作家,影响都是深远的。

钱载周围也有一个创作圈子,基本上都是官宦作家。首先是“南郭五子”,除钱氏本人外,有王又曾,字受铭,号谷原,官至刑部主事,著有《丁辛老屋集》;祝维诰,字宣臣,号豫堂,官至内阁中书,著有《绿溪诗钞》;陈向中,字书绿,一作书禄,号乳巢,贡生,著有《桐乳巢诗》;朱沛然,字大令,号偶圃。其中,除朱沛然是桐城人外,其他均为秀水人。此外,还有金德瑛,字汝白,一字慕斋,号桧门,浙江仁和人,乾隆元年(1736)进士,官至左都御史。金德瑛又是钱载的座师,“诗宗黄庭坚,险入横出,崭然成一家”(《清史稿·文苑传》),对钱载显然产生过影响,著有《桧门诗存》。另有万光泰,字循初,一字柘坡,秀水人,官至翰林院编修,著有《柘坡居士集》。诸锦,字襄士,号草庐,秀水人,官至左春坊左赞善,著有《绛趺阁诗》。汪孟钊,字康古,秀水人,官至吏部主事,著有《厚石斋集》。钱仪吉,字藹人,号新梧,又号衍石,秀水人,官至工科给事中,著有《旅逸小稿》。另外还有汪孟钊之弟汪仲鈞,钱仪吉之弟钱泰吉,钱载之子钱世锡,祝维诰之子祝嘉,王又曾之子王复等。

以上作家创作旨趣和钱载基本相同,七古学习韩愈、苏轼,七律宗法黄庭坚,风格以生硬为主,兼好炫耀学问,“力求捐弃尘埃,无一语相袭取。”“为诗不异指趣,亦不同体格,时目为秀水派”(《清史稿·文苑传》)。这些秀水派成员的成就均不如钱载,作品的深度更不如厉鹗为首的浙派作家,如袁枚曾批评秀水派作家诸锦所云:“诗多涩闷,所谓学人之诗,读之令人不欢”^①,加上性灵派势力的存在,故秀水派当时产生的影响有限。

第四节 岭南独家黎简与盛世孤星黄景仁

乾嘉朝是创作的多元化时期,各种流派竞相辉映,诗潮如涌。然而,潮流之外还有不受挟裹的诗人存在,他们中有的作家独树一帜,以自己个性鲜明的诗篇照亮了整个诗坛,连当时显赫的流派领袖们也对他们倾心、赞叹。黎简和黄景仁便是其中最突出的两位。

一、真情画意轧新响

继清初屈大均、陈恭尹以后,岭南地区又出了一位杰出诗人——黎简。虽然他生活的年代考据盛行,格调派、肌理派风潮迭起,但黎简身处僻乡,反而没有受到上述风气熏染,为自己保留了一方真诚的诗人绿洲,这在当时也算是一个奇迹。

黎简(1747—1799),小名桂锦,字简民,一字未裁,往来于东樵(即罗浮山)、西樵二山间,自号二樵,广东顺德县人。黎简父亲是贩米商人,他从小随父来往于两广之间,饱览桂林山水,参加过五花洲吟社,兼工诗、书、画、印章,以教书和卖文、卖画为生。四十三岁拔贡,一生未入仕途。著有《五百四峰草堂诗》,今存作品近二千首。

在黎简的诗集里,有一点十分突出,即真诚地抒写自我情怀。前面已经说过,抒写个人情怀是乾隆诗坛的主流,而黎简民在这方面尤称典型。

首先,作者生活清贫,常年奔波在外,体验了人世的艰辛,与无病呻吟者

^① 袁枚:《随园诗话》卷四,第230页。

不同;其次,没有功名心,始终保持平民心态,既不曾埋没于八股文、理学的陈腐空气中,也没有借学问来抬高身价。其三,天生艺术家气质,将生活和创作打成一片,“为人清狂”,自刻图章“小子狂简”,受封建礼教束缚较少。其四,生活在商业化程度较高的广东地区,受市民意识影响,观念独立、个性较强,“每至郡城,以金币求书画者坌集,然君颇自矜重,意不合,或挥斥不顾”(黄丹书《明经二樵黎君行状》),不随大流,喜自成一家。以上都是黎简有别于中原作家的地方,也是他受到南北众多诗人羡慕、推尚的原因。同时代诗人钱仪吉在《读黎二樵诗》中评价黎简说:“黎简生盛世,独抱古忧患。峩岿胸中山,神工日凿铲。到京一宿去,老死不期宦。心孤荡江海,家贫卖林涧。好色好山水,身掷烟露幻。万言立纸上,霜明倚天剑。富贵工俳词,相视孰鹏鷃。”应该说,他较为准确地把握了黎简的其人其诗,一定程度上揭示出诗人迥别于人的原因。

黎简诗集佳作如林,美不胜收。其中有一些被人盛赞的作品其实并非在艺术上有什么创新之处,而应属以真情感人,读者不得不为之心动。这里试举数首:

水影动深树,山光窥短墙。秋村黄叶瓦,一半入斜阳。幽竹如人静,
寒花为我芳。小园宜小立,新月似新霜。

——《小园》

壮怀频拂昔游衣,海内行尘出篋飞。中岁渐多生死事,前途今恐友朋稀。伤离满眼花俱泪,养痾同林鸟息机。远枉都人怪奇迹,渔樵何梦上京畿?

——《感咏》

一度花时两梦之,一回无语一相思。相思坟上种红豆,豆熟打坟知不知?

——《二月十三夜梦于邕州江上》之五

上引第一首诗作于家乡小园,用笔清淡,随意点染,其中却含有一种深深打动人的东西。作者面对日常景物的态度就像面对亲人一样,既没有炫耀,也没有浮躁,更没有造作,只有深深的眷恋。此作显示了黎简作为画家的眼光,构图感很强,但真正动人的还是那份心态。第二首作于三十六岁,当时京城纷纷传言黎简近日来过京都,住一宿便离开,作者闻此感而赋诗。诗中毫无得意之感,相反,弥漫的是长年生活的艰辛,以及与上流社会的隔膜。中间两联对仗工整,近似杜甫,堪称佳构,其中满含了作者的辛酸慨叹。第三首是悼念亡妻梁雪的,该组诗共五首,此为第五首。题目很长,似小序:“二月十三夜梦于邕州江上,因友人归舟作书,寄妇梁雪。百端集于笔下。才书‘家贫出门,使卿独居’八字,以风浪大作,触舟而醒。呜呼!梦而不见,不如其勿梦也,况予多病少眠,梦亦不易得耶!辄作诗寄之,得五绝句云尔。”诗人妻子梁雪生前多病,邱炜萆《五百石洞天挥尘》卷五记载:黎简“在日慰护备至,经卷药炉,小阁相对,如并命鸟也。”前引一诗的“养痾同林鸟息机”也指此而言。梁雪死时仅三十八岁。此诗的红豆打坟历来被视为构思奇特,此种构思唯有在感情痴迷的状态下才可能生发,与其说是构思奇特,不如说情感至厚至深的产物。同类型作品还有《述哀一百韵》等。

从清诗史的角度讲,黎简在艺术上还是应属于那种刻意求新、求异的作家。他自己说过:“简也于为诗,刻意轧新响。”(《答同学问仆诗》)“壮士挽天河,当自引别派。”(《寄周肃斋明府》)此正是他性格的体现。基于此种态度,黎简民对诗坛模仿前辈、不求自立的现象很不以为然,他曾批评模仿王渔洋的创作风气说:“吁维百年来,新城剩粃糠。遂使灶下姬,竞为时世妆。”(《药房北行因之寄黄上舍仲则》)指明当前诗风坏就坏在不视本人情况而盲目跟风。至于他本人的创作,可谓不随流俗,迥与人异。徐世昌指出:黎诗“独往独来,不屑依傍门户”^①。与黎简同时的洪亮吉更认为,黎诗不仅精于造句、造字,更精于造境:“作诗造句难,造字更难。若造境、造意,则非大家不能。近日顺德黎明经简颇擅此长。”^②上述这些话均指黎诗所具的创新性。

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百七,第三册,第109页。

② 洪亮吉:《北江诗话》卷三,第54页。

我们姑且举若干句子为例：

海凉风翼翼，一鸟定中天。

——《白雨》

鸡鸣树底白，潮满月摇风。

——《夜景》

燕酣风婉软，花冻雨精神。

——《今朝》

旧学似残梦，故人如异书。

——《和答药房客舍见赠》

酒欢悲醒客，梦断续离愁。

——《武缘县斋二首》之一

短长道路供离别，少壮交游半死生。

——《望仙坡最高楼》

云脚电明分雨黑，涛头江压饱帆腥。

——《泊都宁》

赤贫小别当万里，青春一身思故乡。

——《暂归村庄示故人六君子》

上列句子中，造字别致的如第一联的“定”字，第二联的“白”字、“摇”字。造句新奇的如第三联，两句皆用因果句式，且后因前果；第五联，将“悲欢”、“断续”二字并用，而又构成承接关系，显示反差对比；第六联，用两个复杂句式把

人生经历分为时空两部分来进行观照。造境特殊的如第七联,以雷电分开黑白两块云区,用波涛、船帆、腥味构成触目惊心的意境。造意新颖的如第四联,以残梦比旧学,以异书况故人;第八联,把贫穷小别比作生死的万里之别,如此等等。上述都属于“刻意轧新响”的实践,当它们与作者的真挚之情相结合时,便造成了人人赞叹的黎简风格。

实际上,黎简并不是一位否定传统、反叛前辈的作家,相反,他恰恰是主张全面继承古人的。作者曾说过:“士生古人后,宁有不践迹。始则傍门户,终自竖桢戟。”(《与升父论诗》)即是说,要铸造独立的风格,首先应该依傍古人,先继承而后创造,这就表明黎简仍在古典派的阵营之内。要说黎简依傍过的门户,可谓不少。五、七言律体方面,他受杜甫影响最大,而在七言古体方面,他受李贺的影响为多,所谓“若溯其得力所在,于杜陵、昌谷两家为多”^①。不过,作者宗法的对象远远不止上述两家。就七言律体来说,学杜甫的同时,他还吸收了李商隐的词藻和音律,黄庭坚的意象和句法;五律明显受到贾岛、孟郊的影响。五古则兼有谢灵运、韦应物笔法,七言古体又仿效李贺的瑰奇意象,韩愈的气势和散文化。这样,唐、宋界限被他完全打破了,古代传统成为一个可资广泛借鉴的整体。《清史列传·文苑传》指出:“其(黎简)诗由山谷入杜,而取炼于大谢,取劲于昌黎,取幽于长吉,取艳于玉溪,取僻于阆仙,取瘦于东野,锤凿锻炼,自成一家。”

由于不拘一格,为我所用,因而在黎简的诗集里,很难判断其偏向于哪一家,哪一代,也很难判断他是以悲慨老辣为主还是以清幽冷峭为主。不同的诗体,不同的境遇,往往会形成不同的风格。这里再引数首以示:

墙头暮鸦飞不起,鸦背松声冷于水。如山北风压破屋,拍枕大江浮两耳。窗竹偃蹇欲折根,急雨落瓦寒有棱。饥鹳嚆嚆状啸鬼,纸窗琅琅如裂冰。风头越大雨点重,松子逾时尚跳动。灯危在壁寒不明,心战如波静还涌。我忆滇山西远征,冰天苦月寒峥嵘。两奴争被静一哄,独马恋人悲自鸣。身劳归惜妻孥苦,裘弊倏惊年岁更。煌煌肥马从朋友,跼

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百七,第三册,第109页。

跼飞鸢阅死生。生还喜尔情过绝，以病示人无病骨。明日梳头视青镜，
今夕苦吟得白发。莫思广厦庇众寒，少陵诗翁古迂拙。

——《寄黄药樵》

五更潮大月漫流，海寺晨钟涸洞浮。独鹤孤云杳如梦，烟潭风渚浩
然秋。江湖伏枕原多警，今古横胸敢说愁！最忆铁桥观日了，下方铜钵
出龙湫。

——《晓钟》

初日着林犹未红，露晞如雾上空蒙。低云过水重含雨，晨鸟惜花絨
叫风。买药惊心钱有子，养疴中岁钓称翁。休思十载交游路，故鬼新知
别梦中。

——《早起书意》

竟夕江声抱客楼，北风翻海大坤浮。残年底急催玄鬓，贱客禁寒负
黑裘。隙月似人窥屋角，大旗如浪沸城头。寄书只道频频梦，三夜茶铛
护醒眸。

——《客楼》

相比较而言，黎简民的七古和七律最有特色。七古兼韩愈的雄健和李贺的瑰
奇，驰骋开合中不乏凝炼精警；七律则熔唐音宋意为一炉，“境幽意峭，句搜字
琢”（《顺德县志·黎简传》），佳作比比，几于无句不奇。

综而述之，黎简取得的成就应该是个人性情与传统继承完美结合的
结果。

二、其他岭南诗人

与黎简创作道路相近似的岭南作家还有张锦芳、吕坚、黄丹书和冯敏昌
等人，其中张锦芳、吕坚、黄丹书三位和黎简又被称为“岭南四家”。

张锦芳，字粲夫，一字药房，号花田，又号逃虚，广东顺德人。乾隆五十四

年(1789)进士,授翰林院编修,著有《逃虚阁集》。创作上张锦芳以学苏轼为主,“诗宗大苏,上溯韩、杜”,“要其才力富健,气韵深醇”^①。张锦芳和黎简之间常有唱和,林昌彝在《海天琴思录》里曾比较张锦芳和黎简说:“二樵好做拗折老辣之句,逃虚则一味清空。”实际并非全部如此,张锦芳的七古固然综合了苏轼与韩愈,其他诗体则另有特点,不乏沉郁之作。这里选一首五言律诗以示:

万古风骚祖,孤臣放逐冤。去留系宗社,哀愤诉乾坤。湖阔蛟龙怒,阶空蕙草翻。汨罗呜咽水,旧泪涨新痕。

——《三闾大夫祠五首》之一

吕坚,字介倾,号石帆,广东番禺人。贡生,科举不顺。“性兀岸自异,少所许可。豪于饮,高谈雄辩,四座皆惊。家贫甚,然胸次落落,无所介,虽簞瓢屡空,笑傲自若也”^②。著有《迟删集》。

吕石帆是岭南四家里年寿最长的,也许与他心胸旷放、以诗为排遣有关,他尝自白:“丈夫文艺非所先,贫贱得此开心颜。”(《赠袁子诗》)可见平生对诗歌之倚重。吕坚的诗“幽艳陆离,奇情郁勃,不肯作一常语”^③,尤其七律,用力大,功夫深,明显受到李商隐的影响。这里选录一首:

醉眼看山色也空,一生愁破酒杯中。烧残蔓草连天黑,霜点梨花落地红。合药斗茶明日事,折枝吹簫片时风。松涛麦浪俱无谓,客气全消类转篷。

——《偶占》

黄丹书,字延授,号虚舟,广东顺德人。乾隆六十年(1795)举人,曾官训导。性格开朗,“胸无城府,洒落自喜”,善书法、绘画,与其诗并称“三绝”。又

① 刘彬华:《岭南群雅》初集卷一,《续修四库全书》本。

② 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷四十六引《岭南四家诗钞》语,第679页。

③ 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷四十六引《岭南四家诗钞》语,第680页。

颇讲气节,尝云:“贫与富交则损名,贱与贵交则损节。”著有《鸿学斋诗集》。

据刘彬华记载,黄丹书作诗好推敲:“所为诗多腹记之,推敲未惬不脱稿,故所存虽少,然皆清新妥帖之作。”^①现存诗集中最突出的还是七言古体,“出入唐宋诸家,于苏尤近”^②。这里引其一首七古:

凉秋兴发抱眠具,飘然买棹珠江夜。晓来双眼太模糊,小舟已泊柴
门下。茸茸翠幄四面垂,浩浩香云半空泻。就中瘦竹最孤绝,不害寒梅
独低亚。群芳有谱宁尽识,种树无经更须借。何人亭阁善补褻,道眼空
明阅荣谢。终年剥啄无主人,胜侣招携等传舍。红裙不解妒石榴,白酒
空怜压甘蔗。萧寺烟深晚重过,鹅潭风急归可怕。诗成蓬底一梦耳,虚
船触著谁能骂。

——《花地用东坡寓居定慧院月夜偶出韵》

冯敏昌,字伯求,号鱼山,广东钦州人。乾隆四十三年(1778)进士,官至
户部主事,晚年退职后,讲学于乡。著有《小罗浮草堂诗集》。

岭南诗人当中,冯敏昌和黎简一样,属于转益多师、借鉴广泛的作家,“故
其诗由昌黎、山谷上追李、杜,又穿穴诸家而自辟面目,开合动荡,不名一体,
岿然为岭南一大宗”。^③冯敏昌的诗七言古体最有特色,刘彬华以为:“七古
阳辟阴阖,海涵地负,叹观止矣。”^④这里引其一首:

楼船伏波去已久,炎宋下有苏东坡。坡公精神逮千载,海山柱石吁
嗟峨。琼廉归途不计程,当时暑月还经过。茫茫榕林接邻雨,日日大水
迷陂陀。兴廉村南寺如洗,白石渡口船回梭。谁言西国有归凤,真使东
人欣伐柯。雪泥鸿爪迹漫似,月饼龙眼佳宁诃。还从瓶笙拟匏响,未倚
琴枕怀云和。愁来诗篇且复作,忠义气短夫如何。孤亭城南秩南讹,海

① 刘彬华:《岭南群雅》初集卷三。

② 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷五十二引《岭南四家诗钞》语,第748页。

③ 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷四十五引《广东通志》语,第659页。

④ 刘彬华:《岭南群雅》初集卷一。

门红日升阳阿。蜃云一破海光碧，尧天万里晴容磨。公登亭兮歌复歌，陟岵之望奚殊科。楣间四字想飞动，百年故老多摩挲。我生边隅思见公，低头独拜诚匪他。长髯飘飘倚杖立，仰见顾我颜微酡。忠唯天知鬼门破，文如海势韩山摩。平生不陋姜子居，此行漫比尧夫窝。人间何处有笠屐，地上未许闲吟哦。排闥天旋北斗柄，骑鲸风搅南溟波。翻笑防边老飞将，马革自裹宁堪多。

——《海角亭谒苏文忠公遗像》

宋湘，字焕襄，号芷湾，广东嘉应（今梅州）人。嘉庆四年（1799）进士，历官湖北督粮道。著有《红杏山房诗钞》。

在岭南乾嘉诗人中，宋湘年辈略晚，一直生活到道光初年。他的诗学观与同乡作家有所不同，反对乃至讥嘲一味宗法古人的倾向，称：“涂脂傅粉画长眉，按拍循腔疾复迟。学过邯郸多少步，可怜挨户卖歌儿。”（《说诗》之二）“学韩学杜学髯苏，自是排场与众殊。若是自家无曲子，等闲饶鼓与笙竽。”（《说诗》之五）其诗学立场实接近于性灵派。

宋湘的创作情况也不单一，一部分试帖诗、应制诗，价值很低，如作者自称“无一足存”（宋湘《燕台剩渌自记》）。另有一部分五、七言律诗学习杜甫，中规中矩，逼近少陵。真正体现宋湘个人风格的应是突破古人格调、自抒性情的作品，所谓“要其磊磊落落，实从真性情垒涌而出，自成为芷湾之诗，未尝规规于前贤格调也”^①。这里选录其中二首：

健马可用而不可用，老马不可用而可用。君不见健马一日可万里，藤风掣电血微泚，失脚已困沟中水。健马不可用而可用，老马可用而不可用。君不见老马百战胆不寒，出生入死天地宽，血肉臭腐皮骨干。马兮马兮予心酸。

——《健马篇》

① 刘彬华：《岭南群雅》二集卷一。

东风烧到木棉枝,半欲青山叫画眉。念我不来春六日,有人先踏草多时。僧僧茗供新年饼,寺寺苔侵旧客诗。一岁胜游重纪起,青鞋布袜老家费。

——《人日同墨卿太守阴青原居士自准提阁至永福寺》

岭南地区在乾嘉时期涌现出一批作家,嘉庆时期刘彬华因此编有《岭南群雅》一书,收入当地作家七十二人的作品。总的来说,这些作家还是以学习古人为主,在继承前人基础上程度不同地拥有自己的风格特点,只有宋湘等个别诗人例外。应该说,岭南地区的创作在乾嘉时代还是以继承传统为主的。

三、直书真情的黄景仁

如果要推举乾隆时期最有诗人气质的作家,无疑当数黄景仁。近人包世臣在《齐民四术》中就有“乾隆六十年间,论诗者推为第一”的说法。理由何在?实在于黄景仁诗的抒情性。不错,厉鹗、黎简诗的抒情性也强,然与他们相比,黄景仁书写个人情愫更加直率、强烈,可谓哀乐过人,一往情深,他的作品堪称乾隆朝的抒情诗之冠。

黄景仁(1749—1783),字仲则,又字汉镛,号鹿菲子,武进(今江苏常州)人。黄仲则出生的乾隆十四年(1749),正是吴敬梓《儒林外史》的完稿之年,科举制度的保守、僵化以及整个封建社会的腐朽性质均已显现出来,然而,很多文人仍然沉迷在“盛世”的光环中,甘心沦落为范进式的科举废人。黄仲则不是这样,他属于一个“另类”,“狂傲少谐”^①,“每独游名山,经日不出,值大风雨,或瞑坐大树下,牧竖见者,皆以为异人”^②。黄景仁恃才傲物,遭遇却极为不幸,也曾经参加过科举考试,但一直不顺,只能靠在别人幕府里当差糊口。二十八岁那年乾隆帝东巡回京,景仁赴天津献诗,被录为二等,授武英殿书签官,于是变卖田产举家移京。奈何官小禄薄,不久便陷入贫病交加的境

^① 左辅:《黄县丞状》,载《黄仲则研究资料》,上海古籍出版社1986年版,第7页。

^② 李元度:《黄仲则事略》,载《黄仲则研究资料》,第22页。

地,不得不再送家眷回乡。三十四岁时因债主逼迫,离京投奔陕西巡抚毕沅,途中病情恶化,殁于山西运城,死时年仅三十五岁。著有《两当轩集》,现存诗一千一百七十余首,词二百余首。上海古籍出版社1983年刊有其全集。

黄仲则短暂的一生充满了憧憬、激情和不平,他的诗如同一股清泉在山涧中尽情奔流,实属青春型的歌手。或由于少年时曾从邵齐焘学诗,邵齐焘又是沈德潜的学生,故黄景仁前期作品明显带有宗唐倾向,且较多接近李白。试看这首《笥河先生偕宴太白楼醉中作歌》:

红霞一片海上来,照我楼上华宴开。倾觞绿酒忽复尽,楼中谪仙安在哉。谪仙之楼楼百尺,笥河父子文章伯。风流仿佛楼中人,千一百年来此客。是日江上同云开,天门淡扫双蛾眉。江从慈母矶边转,潮到然犀亭下回。青山对面客起舞,彼此青莲一抔土。若论七尺归蓬蒿,此楼作客山是主。若论醉月来江滨,此楼作主山作宾。长星动摇若无色,未必常作人间魂。身后苍凉尽如此,俯仰悲歌亦徒尔。杯底空余今古愁,眼前忽尽东南美。高会题诗最上头,姓名未死重山丘。请将诗卷掷江水,定不与江东向流。

有人称黄仲则为“谪仙人复出”,他本人也在《太白墓》一作中坦言“我所师者非公谁”,但诗人毕竟不是生活在开明、宽松的盛唐,生活境遇远不如李白,所谓“陌路久看人眼白”(《嘉禾留别郑七药圃》),“不风不雨倍凄凉”(《重九夜偶成》),一生饱经坎坷。因此,诗集中的大部分不是昂扬自信和豪言壮语,而是悲叹和呻吟,像《笥河先生偕宴太白楼醉中作歌》这样的作品,在《两当轩集》里实属少数。诚如当代李国章指出的:“嗟贫叹苦,啼饥号寒成为他的作品十分突出的内容。”^①应该讲,黄仲则真正接近李白的地方并不在潇洒飘逸、仙风道骨,而在于坦诚纯真、哀乐过人和极强的自我意识。

^① 李国章:《两当轩集·前言》,上海古籍出版社1983年版,第4页。

的确,黄景仁对自我的关注、怜惜和珍视达到了非常高的程度。作者不再关注国家社稷、礼教规范,也不把“温柔敦厚”之类戒律放在心上,而是将自我放在了最重要的位置。这当中包括对骨肉亲人、知己朋友的挚爱之情,也包括像《感旧杂诗》四首、《绮怀》十六首所写的那类非正统的男女之爱,更多的则是对个人不幸遭遇的慨叹。此恰恰体现出走向近代的文人心态。此处再引一首作于后期的七言古诗:

天公谓我近日作诗少,满放今宵月轮好。天公怜我近日饮不狂,为造酒楼官道旁。我时薄病卧仰屋,忽闻清歌起相逐。心如止水遭微飏,复似葭灰动寒谷。千门万户灯炬然,三条五剧车声喧。忽看有月在空中,众人不爱我独怜。回鞭却指城南路,一线天街入云去。揽衣掷杖登天桥,酒家一灯红见招。登楼一顾望,莽莽何迢迢。双坛郁郁树如雾,破空三道垂虹腰。长风一卷市声去,更鼓不闻来丽谯。此楼此月此客可一醉,谁共此乐独与清影相嬉遨?回头却望望灯市,十万金虬半天紫。初疑脱却大火轮,翻身跃入冰壶里。谪仙骑鲸碧海头,千余年来无此游。不知当年董糟丘,天津桥南之酒楼,亦有风景如兹不?古人不可作,知交更零落。少年里闹同追欢,抛我今作孤飞鹤。不知此曹今夜何处乐?酒尽悲来气萧索。典衣更作鸛鹑杯,莫遣纤芥填胸怀。天上星辰已堪摘,人间甲子休相催。然藜太乙游傍谁,吃齏宰相何人哉?瓮边可睡亦径睡,陶家可埋应便埋。只愁高处难久立,乘风我亦归去来。明朝市上语奇事,昨夜神仙此游戏。

——《元夜独登天桥酒楼醉歌》

与很多作家的老境和吞吐不同,黄景仁的诗喜好敞开胸怀抒情,掏出心胆泄愤,尽显青年作家的愤激和不平,这些地方他确实近似于李白。类似的句子还有:

事有难言天似海,魂应尽化月如烟。

——《途中遣病颇剧怆然作诗》

埋才当乱世，并力作诗人。

——《耒阳杜子美墓》

有酒有花翻寂寞，不风不雨倍凄凉。

——《重九夜偶成》

一身万事付阑珊，不信真愁门户难。

——《夜坐写怀》

灯前各掩思亲泪，地下偏多知己恩。

——《夜坐述怀呈思复》

地经白马青丝后，山在风声鹤唳中。

——《寿阳》

很难想象，一位“嗟贫叹苦，啼饥号寒”的作家会和李白联系在一起，而黄仲则恰恰就是这样一位在“盛世”落落寡欢、悲情满怀的歌手，所谓“俯视世俗心中烦，怅然欲与山鬼言”（孙星衍《黄二游黄山归索赠长句》）。现代作家郁达夫在《关于黄仲则》一文里指出：“我把那全集细读了两遍之后，觉得感动得我最深的，于许多啼饥号寒的诗句之外，还是他的那种落落寡合的态度，和他那一生潦倒后的短命的死。”其实，黄景仁感动现代读者的地方就在于他那孤独悲怆的歌唱，以及不与冷漠环境妥协的态度。正因为如此，作者那颗天才的心才没有被周围坏朽的空气所腐蚀。

相比之下，黄仲则的七言古诗最有特色，语言的流利雄放也接近于李白，二人明显有前后传承关系。不过入京以后，仲则与翁方纲、蒋士铨、程晋芳、冯敏昌等结都门诗社，受他们影响，五、七言古体“颇致力昌黎、东坡之间”^①，还兼有王安石、黄庭坚、元好问和虞集的某些特点，面目有所改变，个别作品

^① 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷九十八，第二册，第730页。

甚至染指考证,成就参差不齐。

七言律诗无疑也是黄仲则的擅长之一,集中佳作迭出,令人留连。总的来说,七律前期多法晚唐,后期兼入宋格,最突出的当然还是抒发不平之鸣。如下数作:

天高野旷肃孤清,落木萧萧旅梦惊。病马依人同失路,冷蝉似我只吞声。荒城月出夜逾悄,小阁灯残水忽明。一卧沧江时节改,深杯柏叶为谁倾。

——《旅夜》

五剧车声隐若雷,北邙惟见塚千堆。夕阳劝客登楼去,山色将秋绕郭来。寒甚更无修竹倚,愁多思买白杨栽。全家都在风声里,九月衣裳未剪裁。

——《都门秋思》之三

年年今夕兴飞腾,似此凄清得未曾。强作欢颜亲渐觉,偏多醉语仆堪憎。云知放夜开千叠,月为愁心晕一层。窃笑微闻小儿女,阿爷何事不爱灯。

——《元夜独坐偶成》

黄仲则的七言律诗“刻琢沉挚”,出入唐宋,与古体相比另属一类风格,不过在感情的真诚深厚方面则与其古体相一致。

黄景仁生活在乾隆朝热闹的“盛世”,落落寡欢,他本人曾在诗中表白说:“千家笑语漏迟迟,忧患潜从物外知。悄立市桥人不识,一星如月看多时。”(《癸巳除夕偶成》)谁能想到,这位诗坛星空的孤独者恰恰代表了那个时代的心声。

原来,诗歌的盛衰和命运与当政者营造的所谓“热闹”本来无关。

黄景仁同时也是词人,有《竹眠词》传世,将在下章予以论述。

四、诗格各异的“毗陵七子”

乾嘉时期,黄景仁家乡常州地区的诗歌创作比较活跃,作家们彼此间亦有较为密切的交往,袁枚有所谓“常州星象聚文昌,洪顾孙杨各擅长”(《仿元遗山论诗》)的说法。然而,所选择的创作道路却未必相似,前人有“诗格不同”的评价^①,成就更是参差不齐,故很难称之为常州诗派。这当中,最出名的乃是包括黄景仁在内的“毗陵七子”(汉代以前常州称毗陵)。黄景仁前已论及,其余六家为:

洪亮吉,字君直,一字稚存,号北江,常州阳湖人。乾隆五十五年(1790)进士,历官贵州学政,嘉庆初入值南书房,因上书言事,贬谪伊犁,不久赦归。精通经史、地理之学,著有《卷施阁集》、《更生斋集》、《更生斋诗余》等。中华书局于2001年有《洪亮吉集》出版。

孙星衍,字伯渊,一字渊如,号季述,常州阳湖人。乾隆五十二年(1787)进士,历官山东粮道。著有《雨粟楼诗集》、《芳茂山人诗录》。

杨伦,字西禾,常州阳湖人。乾隆四十六年(1781)进士,曾官荔浦知县。著有《九柏山房诗集》、《杜诗镜铨》。

赵怀玉,字亿孙,号味辛,晚号收庵,武进人。乾隆四十五年(1780)举人,历官内阁中书、青州府同知。著有《亦有生斋集》。

吕星垣,字叔讷,常州阳湖人。贡生,历官邯郸知县,善词曲、兼擅绘画。著有《白云草堂诗文钞》、《康衢新乐府传奇》。

徐书受,字尚之,武进人。监生,曾官南台知县,著有《教经堂诗》。

上述几位作家情况各各不同。孙星衍弱冠时曾谒见过袁枚,被袁枚目为“奇才”,创作进入性灵派范畴。杨伦著有《杜诗镜铨》,受杜甫影响较深,洪亮吉说他:“尤讲格律,生平以唐诗人左拾遗杜甫为宗,余每欲广之,君不以为可也。”^②赵怀玉诗风瘦硬,人称其诗:“如鲍家骢马,骨瘦步工。”^③吕星垣诗有

① 王昶:《湖海诗传》卷三十八。

② 洪亮吉:《杨大令伦九柏山房诗集序》,《洪亮吉集·更生斋文续集》卷一,中华书局2001年版,第1145页。

③ 洪亮吉《北江诗话》卷一,第5页。

好奇倾向,不甚遵循章法,所谓“不就绳尺”。徐书受“尚之羁旅道途,所作往往劳愁激楚”^①,创作上取法孟郊、张籍和白居易,风格悱恻缠绵。上述作家创作成就总体平平,仅洪亮吉比较突出。

洪亮吉与黄景仁自幼结识,友谊保持了一生,诗坛上并称“洪黄”。景仁死后,洪亮吉曾千里奔丧,为朋友料理后事,诗界传为佳话。除创作外,洪亮吉还著有《北江诗话》,又写有《论诗绝句二十首》,对当时热闹的诗坛拥有自己的看法。他不满意沈德潜的格调理论,也不满于翁方纲的肌理说,对袁枚的性灵派亦有微词。本人主张另辟蹊径,自成一家,说:“一人有一人之面目,一人有一人之性情,各不相肖,始各极其工。”^②然而,实际上洪亮吉的诗作还是以传承古人为主,文学观念比黄仲则要更为正统。他的诗五古学汉魏六朝,七古学苏轼,律诗学唐。确实也有追求奇警的倾向,“身历奇险,又复奇气喷溢”^③,且入朝后一度受张问陶影响,创作转向通俗化。然而,这些并不代表他的主流。作者自称:“仆诗如急湍峻岭,殊少回旋。”^④又“性好奇山水”^⑤,集中游览之诗最多。然而,真正耐读且具有特色的还是书写友情及五十四岁被贬伊犁途中的作品。这里选录其二首:

生何憔悴死何愁,早觉年来与命雠。病已支床还出塞,家从典屋半居舟。魂归好入王官谷,名在空悬太白楼。一事语君传欲定,卅年心血有人收。

——《自西安至安邑临黄二景仁丧奉挽四首》之一

去亦一万里,来亦一万里,石交止有祁连山,相送遥遥不能已。去年荷戈来,行自天山头,天山送我出关去,直至瀚海道尽黄河流。今年赐敕回,发自天山尾。天山送我复入关,却驻姑臧城南白云里。天山之长亦如天,

① 王昶:《湖海诗传》初编卷三十九,第584页。

② 洪亮吉:《读雪山房唐诗选序》,《洪亮吉集·更生斋文续集》卷一,第1136页。

③ 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷五十一,第728页。

④ 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第7页。

⑤ 王昶:《湖海诗传》卷四十。

日月出没相回环。朝依山行暮山宿,万里不越山之弯。松明照彻伊吾左,隆冬远藉天山火。安西雨汗挥不停,酷暑复赖天山冰。天山天山与我有夙因,怪底昔昔飞梦曾相亲。但不知千松万松谁一树,是我当时置身处。兹来天山楼,欲与天山别。天山黯黯色亦愁,六月犹飞古时雪。古时雪著今杨柳,雪色迷人滞杯酒。明朝北山之北望南山,我欲客梦飞去仍飞还。

——《凉州城南与天山别放歌》

凭着洪亮吉对待友人的赤诚,以及政治上的挫折和遭遇,他的某些诗篇展露出内心的一片真情,在清代诗坛留下了一席之地。

洪亮吉兼亦填词,有词集传留,将在下章论述。

第五节 桐城诗派与高密诗派

除了京师和江南地区以外,乾嘉时期其他地域还存在着一些规模不大、以继承传统为主的诗派,桐城诗派和高密诗派便属于此类诗派。它们的地位虽然在当时褒贬不一,但对清后期的创作却也发生了较为重要的影响。

一、体兼唐宋,气合刚柔

众所周知,方苞、刘大櫟、姚鼐引领的桐城派是清代最有影响的散文流派,这个流派以传承正统自居,一方面,集古代散文经验之大成,另一方面,观念上具有较为浓厚的保守性。其实,桐城派作家中一部分人也从事诗歌创作,并且形成了一个诗歌流派。最早桐城作家姚莹就指出了这一点,他说:“国朝持论之善足洽天下大公者,前有新城尚书(王士禛),后有吾家惜翁(姚鼐),庶几其允乎。归愚沈氏所得本浅,论诗仅存面貌,而神味茫如,其当乎人心之大公者盖寡矣。”“海峰(刘大櫟)出而大振,惜抱起而继之,然后诗道大昌,盖汉、魏、三唐、两宋以及元、明诸大家之美无一不备矣。海内诸贤谓古文之道在桐城,岂知诗亦有然哉。”^①当代钱锺书对此持赞成的态度,但看法略有

^① 姚莹:《桐旧集序》,《中复堂遗稿》卷一,《续修四库全书》本

不同：“桐城亦有诗派，其端自姚南菁范发之。”^①钱锺书所说的姚范是姚鼐的伯父，字南菁，号姜坞，乾隆七年（1740）进士，曾任翰林院编修，著有《援鹑堂文集》、《援鹑堂笔记》。据陈康祺《郎潜纪闻二笔》卷四记载：“惜抱之世父姜坞编修范，博闻强识，诵法先儒，与海峰友善。诸子中尤爱惜抱，每谈文，必令侍侧。”这种说法在多部清人笔记里均有，可见，姚鼐古文创作跟随刘海峰原也是受了姚范的启发。

姚范论诗的观点多收在《援鹑堂笔记》里，其基本看法是：肯定本朝王渔洋，折衷评价“明七子”，甚推宋代黄山谷^②。姚范曾称：“涪翁以惊创为奇，其神兀傲，其气崛奇，元思瑰句，排斥冥筌，自得意表。”^③转看姚鼐，观点与其伯父如出一辙，正应了姚莹“前有新城尚书，后有吾家惜翁”的说法。而刘海峰虽然也从事诗歌创作，但并未有诗学主张流传下来，因此“渊源家学”的提法的确是可信的。

长期以来，学界多将姚鼐及其桐城诗派认定为清朝的宋诗派，钱锺书先生亦这样看。他在《谈艺录》中指出：“惜抱以后，桐城古文家能为诗者，莫不欲口喝西江。”^④实际上，这种看法与事实不尽相符，只要具体分析该派作家便可知晓。

姚鼐（1731—1815），字姬传，一字梦谷，世称惜抱先生，安徽桐城人。性尚洁身自好。乾隆二十八年（1763）进士，历官刑部郎中、四库馆纂修官，不久自动辞职。归来后主讲江南紫阳、钟山书院四十余年。著有《惜抱轩集》。

姚惜抱今存诗七百八十四首，其中古体诗二百一十八首，约占百分之三十，近体诗五百六十六首，约占百分之七十。不妨先看古体诗。姚氏的五古略多于七古，占六成。这部分作品以学汉魏六朝和唐代为主，即王昶所谓“诗旨清秀”者^⑤；姚莹又以为“高处直是盛唐诸公三昧”（姚莹《识小

① 钱锺书：《谈艺录》，第145页。

② 注：后两点实际上也从王士禛处来，王氏《论诗绝句》有云：“涪翁掉臂自清新，未许传衣蹑后尘。却笑儿孙媚初祖，强将配餐杜陵人”；又《读黄诗》云：“一代高名孰主宾，中天坡谷两嶙峋。瓣香只下涪翁拜，宗派江西第几人。”

③ 姚范：《援鹑堂笔记》卷四十，《续修四库全书》本。

④ 钱锺书：《谈艺录》，第146页。

⑤ 王昶：《湖海诗传》卷二十八。

录》),它们与宋诗的关系较远,显然不能视作学宋的证据。这个情况是有原因的。姚鼐五言古诗遵循的乃是王士禛《古诗选》的路子,王渔洋五古选诗起于汉而止于唐,没有收宋诗。对此,姚鼐是认同的,他曾经说过:“吾向教后学学诗,只用王阮亭五七言《古诗钞》。”(《惜抱尺牍·与管异之》)很显然,姚、王之间是有承接关系的。总的来讲,姚鼐五言古诗承袭因素较多,创变之处较少,风格并不鲜明,因此较少为评论家所肯定。《惜抱轩集》中更多受到关注的倒是七言古体,论者大多以为,它们才代表了姚鼐古体诗的水平 and 风格。

客观地讲,姚鼐集子里的七言古体呈现为多元状态。其中有一些接近李白,如《望庐山》;还有一些作品接近韩愈,如《桃核硯歌为庶子叶书山先生赋》;然而,更多的是效法苏轼,如《唐伯虎匡庐瀑布图》、《紫藤花下醉歌用竹垞原韵》、《安肃道中》、《登黄鹤楼次补山韵》、《王少林嵩高读书图》、《为翁正三学士题东坡天际乌云帖》、《新城道中书所见》等。这部分作品确是以宋调为主的,艺术上也比较有特色。主要体现在以下几个方面:

首先是句法散化,笔势舒展流畅。如“我如惰农春未种,已失农祥土膏动。室如悬磬待遗秉,大腹便便乃空洞”(《王君病起有诗见和复次韵赠之》)、“钱君写篆不择笔,冥合毫厘未尝溢。乃知天巧工中微,不似粗工常缚律。”(《篆秋草堂歌赠钱献之》)等等。诗中较少采用对偶句式,以单行奇句为主,且不屑作局部雕琢修饰,一气奔泻,以势取胜。其次,好用虚词作句头,上下勾连,如“由来、不惜、纵有、岂期、但愿、未免、况值”等,体现出散文化的特点。其三,讲究章法,开合有度,以古文结构入诗。如《紫藤花下醉歌用竹垞原韵》一作,开头先写京师朱彝尊古藤书屋之幽清环境,引出对昔日主人朱彝尊的怀念;然后宕开一笔,叙写作者自己的境况;接着再转回来,仔细描绘眼前的紫藤花架,由满藤的鲜花引起对人生的感慨,主客合为一处。结尾回到开头,以告别书屋收束:“鄙人欲作鸡栖桀,多士自欣鱼在藻。乘舸春水向江湖,回首花前几人好。”应该说,上述作品并非简单地模仿古人,而是带有作者个人的烙印,属于对宋诗的成功继承。当然,此类作品亦并非宗法黄庭坚的江西诗派。

姚鼐最精彩的七古其实不是上述作品,而是兼有唐宋体格、气势雄浑、带

有歌行性质的长篇。袁枚认为：“太史七古雄厚。”^①姚鼐门生郭麐也以为，惜抱“七古沉雄廉悍，浩气孤行，无所依傍。”^②徐世昌《晚晴簃诗话》又进一步指出：“（姚鼐）七古尤晶莹华贵，晚年虽学玉局，而不失唐人格韵。”所指皆为此类作品。这里，我们不妨引一首为例：

泰山到海五百里，日观东看直一指。万峰海上碧沉沉，象伏龙蹲呼不起。夜半云海浮岩空，雪山灭没空云中。参旗正拂天门西，云汉却跨沧海东。海隅云光一线动，山如舞袖招长风。使君长髯真虬龙，我亦鹤骨撑青穹。天风飘飘拂东向，拄杖探出扶桑红。地底金轮几及丈，海右天鸡才一唱。不知万顷冯夷宫，并作红光上天上。使君昔者大峨嵋，坚冰磴滑乘如脂。攀空极险才到顶，夜看日出尝如斯。其下濛濛万青岭，中道江水而东之。孤臣羁迹自叹息，中原有路归无时。此生忽忽俄在此，故人偕君良共喜。天以昌君画与诗，又使分符泰山址。男儿自负乔岳身，胸有大海光明曦。即今同立岱宗顶，岂复犹如世上人。大地川原纷四下，中天日月环双循。山海微茫一卷石，云烟变灭千朝昏。驭气终超万物表，东岱西峨何复论？

——《岁除日与子颖登日观观日出作歌》

上引作品阅读起来，感受明显与前作不同。具体来讲，一是挟情韵以行，爽利畅达，情感饱满，非如宋诗之以议论和陈述为主。二是景物刻画逼真感人，境界雄壮沉厚，句式在骈散之间，没有“明七子”的陈熟格套，令人耳目一新。方东树说过：“叙述情景，须得画意，为最上乘。”^③此明显属唐诗的观念。方东树乃姚鼐的学生，这句话也可视同姚鼐的看法。三是声韵铿锵，颇具音乐之美。上引作品虽属古体诗，却具鲜明之韵律，除作者好采用带鼻音的字作尾韵外，更主要的乃得益于诗中的换韵。我们知道，换韵一般有两种情况，一是规则的等式换韵，另一是非规则的不等式换韵。王渔洋在《古诗平仄论》中指出：

① 袁枚：《随园诗话·补遗》卷一，第1106页。

② 郭麐：《樗园消夏录》卷二，《续修四库全书》本。

③ 方东树：《昭昧詹言》卷一，《续修四库全书》本。

“若换韵者，已非近体，用律句无妨，大约首尾腰腹须铢两匀称为正。”^①姚诗正属于铢两匀称的等式换韵，它们基本都是四句一换，以平仄交替为主，抑扬顿挫，读起来尤具声韵之美。前人评姚作“晶莹华贵”，“无所依傍”，所指其实正是上述这些特点。所以说，该类七言古体属于姚鼐的创格，已达到唐宋兼融、别开生面的境地。

再来看近体诗。近体诗的总数超过古体，然而，五、七言之间也不平衡。集子里五言律诗较少，仅一百余首，占四分之一。如果说姚鼐的五古以汉魏六朝和唐代为宗的话，那么，姚鼐的五律显然是以学唐为主的。作者曾在《五七言今体诗钞序目》里指出：“盛唐人固无体不妙，而尤以五言律为最。此体中又当以王、孟为最，以禅家妙悟论诗者，正在此耳。”应该讲，姚鼐本人即持这种观念进行创作的，故五言律诗比较接近盛唐，且偏向王、孟一派。但是，与此同时，姚惜抱也学杜诗，他在《五七言今体诗钞序目》里说过：“杜公今体，四十字中包含万象，不可谓少。数十韵百韵中，运掉变化如龙蛇，穿贯往复如一线，不觉其多。读五言至此，始无遗憾。”相比之下，姚鼐的五言律更靠近王、孟，而长篇排律则显然宗法杜诗。如此一来，五律体现了温深含蓄之美，而长篇排律则展示出阳刚浑厚之美。像姚集中的《哭孔抡约三十二韵》、《冬至大风雪次日同钱箴石詹事程鱼门吏部翁覃溪钱辛楣两学士曹习庵中允陆耳山刑部集吴白华侍读寓同赋得三字三十韵》、《送陈东浦方伯自江宁移任安徽三十二韵》、《哭钱侍御三十二韵》等，皆是长篇作品的代表。

姚惜抱的近体诗实际上是以七言为主的，而七言中又以七律为主，七绝虽有佳作，不足成家。所以说，七律才是姚鼐近体诗的真正代表。《晚晴簃诗汇》以为：姚鼐“七律劲气盘折，独创一格。”姚莹则以为：惜抱“七律功力甚深，兼盛唐、苏公之胜。”^②后代评论家往往多赞赏姚惜抱的七律，钱锺书所谓“惜抱尤粹美”（《谈艺录》），指的其实也是七律。这里且举两首为例：

① 王士禛：《古诗平仄论》，载《清诗话》，第235页。

② 姚莹：《识小录》，卷五。

高楼深夜静秋空，荡荡江湖积气通。万顷波平天四面，九霄风定月当中。云间朱鸟峰何处？水上苍龙瑟未终。便欲拂衣琼岛外，止留清啸落湘东。

——《夜起岳阳楼见月》

杨刘兵度大梁危，饮泣犹当奋一麾。乱世鸟飞难择木，男儿豹死自留皮。天连白草横残垒，日落阴风拥大旗。莫问夹河争战地，浑流徙去黍离离。

——《过汶上吊王彦章》

姚鼐的七律的确有其特点。它们气势宏大，又壮丽精切；结构沉稳，又不落熟套；浑成匀称，且不乏警联佳句。如“万顷波平天四面，九霄风定月当中”，“云间朱鸟峰何处？水上苍龙瑟未终”，俨然唐音；又如“乱世鸟飞难择木，男儿豹死自留皮”，“百年身世同云散，一夜江山共月明”，“窗间夕照横全楚，谷底长风散落霞”，分明又是宋调。姚诗中，有的句子以意境铸造为重，有的又以哲理表达为主，抒情、议论兼而有之，写实、想象彼此交替，句型也是王（维）、李（颀）、杜（甫）、李（商隐）、苏（轼）、黄（庭坚）彼此交错，合为一炉。这些作品才是姚惜抱七律真正的独特之处，学界所称姚氏创格即在于此。沈曾植在《惜抱轩诗集跋》中指出：“私以为经纬唐宋，调适苏杜，正法眼藏，甚深妙谛，实参实悟，庶其在此。”他的确抓住了姚鼐诗歌的特点。

进入乾隆朝以来，综合唐、宋两代诗歌的特点、铸造自己风格特色的作家和流派已经涌现不少，实际上此特点非属姚鼐的独创，姚鼐的贡献应该在于把唐、宋两代的典型作家即王维、李商隐和苏轼、黄庭坚熔为一炉，实现了唐宋诗的深层次结合，从而产生出一种令读者似曾相识同时又耳目一新的诗歌类型。王渔洋当年向往而实际上没有做到的事，由姚鼐实现了。从某种角度来讲，这就是所谓清诗的成熟面貌。

我们说，姚鼐的这一贡献很大程度上又是由作者的诗学观所导致的。

姚鼐平生并不以诗人自居，常称自己不善作诗，“鼐故不善诗，尝漫咏之

以自娱而已。”^①实际上,他对诗是下过功夫的,“为之数十年矣”^②,并形成了一套自己的诗学主张。概括起来讲,姚鼐的主张大约为两个基本观点:

第一,兼法唐宋。这个观点也可说是对前人学古的纠偏。姚鼐属复古派作家,他是主张宗法古人的,在这一点上,姚惜抱与“明七子”、王渔洋、沈德潜等人一脉相承,且不同程度地受到他们的影响。但是,作为复古派,姚鼐也清醒地看到了前人的偏颇和失误。“明七子”一贯提倡“诗必盛唐”,却由倡导格调走入了对古人的模拟,被人讥为“瞎盛唐诗”。王渔洋曾一度提倡宋、元诗,但实际上也以宗唐为主,并未真正将唐、宋诗有机融合起来,故人称“清秀李于麟”。沈德潜亦是提倡格调,“专宗三唐”,结果“袭盛唐之面目,绝无出奇生新、略加变化处”^③,以上这些都是复古派的偏颇和失误。在此种情况下,姚鼐经过反省,提出了兼法唐宋的主张,试图跳出陈旧的格套,走出一条不同于前人的道路。他明确指出:“近日为诗当先学‘七子’,得其典雅严重,但勿沿习皮毛,使人生厌。复参以宋人坡、谷诸家,学问宏大,自能别开生面。”^④这便是姚鼐的诗学观。

姚氏不但在创作上将此诉诸实践,还专门编选了一部《五七言今体诗钞》,宣传自己的观点。该诗选的七言部分与五言部分不同,除收入众多的唐代作家外,还编选了若干宋代诗人的作品,尤以苏轼、黄庭坚、陆游三人为最。姚惜抱在序言中说:“东坡天才,有不可思议处。其七律只用梦得、香山格调,其妙处岂刘、白所能望哉!山谷刻意少陵,虽不能到,然其兀傲磊落之气,足与古今作俗诗者澡濯胸胃,导启性灵。”“放翁激发忠愤,横极才力,上法子美,下揽子瞻,裁制既富,变境亦多。其七律固为南渡后一人。”显然,上述这些是在展示一种新的创作理念,其造成的影响无疑是深远的。方东树在《昭昧詹言》中说:“诗文以避熟创造为奇。”又说:“若不能自开一境,便与古人全似,亦只是床上安床,屋上架屋耳。”还说:“(刘)海峰诗文,深病在太似古人,能

① 姚鼐:《食旧堂集序》,《惜抱轩文集》卷四,《续修四库全书》本。

② 姚鼐:《答翁学士书》,《惜抱轩文集》卷六,《续修四库全书》本。

③ 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,载《清诗话续编》,第2364页。

④ 引自郭麐:《樗园消夏录》卷下,《续修四库全书》本。

合而不能离。姚姬传先生以此胜之。”^①方氏强调诗人的创新、独造,反对太似古人,其实都是受到姚鼐的影响后对其诗学观的继承和发挥,因此,上述观点亦完全可以看作整个桐城诗派的理论纲领。

第二,刚柔并举。众所周知,姚鼐在散文领域提出了阳刚、阴柔之说,将古今文章风格归纳为两大类,一类为阳刚,另一类为阴柔。姚鼐将此观点也引入了诗歌领域。他在《海愚诗钞序》中指出:

吾尝以谓文章之原本乎天地。天地之道阴阳、刚柔而已。苟有得乎阴阳、刚柔之精,皆可以为文章之美。阴阳、刚柔并行而不容偏废,有其一端而绝亡其一,刚者,至于僨强而拂戾;柔者,至于颓废而阉幽,则必无与文者矣。然古君子称为文章之至,虽兼二者之用,亦不能无所偏优于其间。其故何哉?天地之道协和以为体而时发其出以为用者,理固然也。其在天地之用也,上阳而下阴,伸刚而绌柔,故人得之亦然。^②

作者认为,文章(包括诗歌)可分为阳刚和阴柔两大种类,二者乃是天地之道的体现,不可偏废。落实到具体作家,王维、孟浩然的诗就偏重于阴柔之美,而杜甫、韩愈、黄庭坚的诗又偏重于阳刚之美,事实上,在创作中各代作者往往又有所偏重,这也是自然的。姚鼐本人在诗歌上就提倡阳刚之美,他说:“温深徐婉之才不易得也,然尤难得者必在乎天下之雄才也。天下古今为诗人者多矣,为诗而善者亦多矣,然卓然足称为雄才者,千余年中数人焉耳,甚矣,其得之难也。”^③又说:“夫文以气为主,七言今体,句引字賒,尤贵气健。”^④我们知道,姚鼐的散文宗法欧阳修和归有光,风格以阴柔委婉为主;但是,他的诗歌却恰恰相反,以阳刚雄健为主。这是一个颇为有趣的现象,恐怕和作者纠偏救弊的动机有关。姚鼐之前,被视为诗坛正宗的康熙朝王渔洋在诗界提倡神韵,其诗偏于阴柔,失之柔弱。方东树批评说:“阮亭标举神韵,固为雅

① 方东树:《昭昧詹言》卷一。

② 姚鼐:《海愚诗钞序》,《惜抱轩文集》卷四。

③ 姚鼐:《海愚诗钞序》,《惜抱轩文集》卷四。

④ 姚鼐:《五七言今体诗钞序目》,《今体诗钞》卷首,《四部备要》本。

音,然亦由才气局拘,不能包罗,故不喜《中州集》,此杜工所讥‘未掣鲸鱼碧海’者也。”^①这完全可以看作姚鼐本人的观点。的确,姚惜抱赞成王渔洋的雅正观,且以渔洋的传承者自居,曾于《五七言今体诗钞序目》中声称“以尽渔洋之遗志”,但正因为如此,他要弥补渔洋的不足,倡导雄壮刚健之风。

实际还不仅于此,姚惜抱真正的诗学理想并不是一味豪雄,乃是刚柔相济。他说过:“文之雄伟而劲直者必贵于温深而徐婉。”^②其弟子方东树也说:“诗文以豪宕奇伟有气势为上,然又恐入于粗犷猛厉,骨节粗硬。”^③此又显然是针对宋诗而发的。考虑到这种情况,所以,姚惜抱要用唐宋兼融的方法来纠偏,且达到刚柔相济的理想。我们注意一下《五七言今体诗钞》选诗的情况,就会发现,姚惜抱所选大多接近自己的诗学标准,七言律诗尤其如此。如对黄庭坚,他的选诗就与其他人不同,往往为风格雅正、刚柔相济者,其评语有“豪而有韵,此移太白歌行于七律内者”等。姚鼐自己的七律也基本贯彻了这一主张,前面所引数首可为佐证。如此看来,唐宋兼融和刚柔相济对姚鼐来说,又是互相联系、彼此补充的,是不可分割的两个方面。

综合创作和理论两个方面来看,姚鼐在清代诗歌史上自有其不可替代之地位,他对道光以后宋诗运动的兴起、对“同光体”的形成都有十分重要的影响,余脉一直延续到清末。

当然,姚鼐以及整个桐城诗派的弊病也是十分明显的。他们以正统自居,一贯标榜“雅洁”,反对所有偏离正统诗学、锐意革新的诗歌潮流,将诗歌框定在狭隘的所谓“雅文学”领地之内。姚鼐曾公开批评浙派和性灵派说:“吾断谓樊榭、简斋皆诗家之恶派。”^④这种严守封建正统、排斥进步潮流的立场和文学演进的大方向是背道而驰的。所以说,在做出积极贡献的同时,乾嘉时期的桐城诗派也成为传统诗学日益走向保守、自闭的一个环节。

① 方东树:《昭昧詹言》卷一。

② 姚鼐:《海愚诗钞序》,《惜抱轩文集》卷四。

③ 方东树:《昭昧詹言》卷九。

④ 姚鼐:《与鲍双五》,《惜抱先生尺牍》卷四,咸丰五年刻本。

二、桐城诗派诸家

桐城派的成员未必都是桐城人,他们多为刘大櫟、姚鼐的弟子或再传弟子。姚鼐晚年主讲紫阳、钟山书院数十年,学生尤多,其中颇有能诗者。这些作家大多秉承了乃师的论诗主旨,较突出者有方东树、梅曾亮、姚莹、鲍桂星、吴德旋、鲁九皋、杨用光、朱孝纯、马宗琰、姚椿等人。这里略述其中数家。

刘大櫟,字才甫,又字耕南,号海峰,桐城人。雍正朝贡士,科举长期不顺,应博学鸿词科,又报罢。短暂出任过黟县教谕。著有《海峰集》。

由于刘大櫟经历坎坷,无论做人还是做学问在桐城诸家中均较为特别。思想方面,如有人指出的:“表现为豪迈而怪诞。”^①,散文方面:“海峰先生古文喜学庄子,尤欲力追昌黎”^②,可以讲,他的创作很大程度上乃是“不平则鸣”意念的表达。桐城文派开山方苞“终身未尝作诗”,而“海峰则文与诗并极其力,能包括古人之异体,熔以成其体,雄豪奥秘,麾斥出之”^③。刘大櫟的诗歌创作基本上属于宗法唐人,然不尚雕琢,率性而行,“意兴豪迈,波澜老成”^④,能够抒写真情。语言虽不够精炼,豪迈雄奥的风格却影响了桐城派后来的作家。这里选其一首七言古体:

江南三月江水清,风喧日暖鱼苗生。客子飘零惯车辙,辜负故园春景晴。今朝喜见草芽出,丁香枝上苍玉明。延陵公子动逸兴,安排酒盏招刘伶。平生抵死荷一锄,况闻牛与羊鱼腥。侑觞复有好弦管,《连昌宫辞》《琵琶行》。吾闻阮嗣宗,因人善酿求步兵。又闻灌仲孺,一钱不值卫尉程。我辈天涯久沦落,春光入座谁能醒。化史解衣槃礴羸,淳于失笑冠绝缨。饮者身在即不朽,何须刻作钟鼎铭。君不见此花含吐如瓶瓠,欲开不开殊有情。一夜东风起萍末,纷纷霰雪铺檐楹。

——《吴大椿置酒丁香花下》

① 刘世南:《清诗流派史》,第405页。

② 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷二十七,第399页。

③ 姚鼐:《刘海峰先生传》,《惜抱轩文集》后集卷五,《续修四库全书》本。

④ 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷六十七,第二册,第244页。

梅曾亮,字伯言,江苏上元人。道光二年(1822)进士,历官户部郎中。与方东树、管同、姚莹并称为姚鼐的“四大弟子”,“义法本桐城,稍参以己者之长,选声练色,务穷极笔势。”(《清史稿·梅曾亮传》)梅曾亮在京师二十余年,继姚鼐后成为桐城派的领袖,当时众多京城作家包括曾国藩在内均受到了梅曾亮的影响。著有《柏枧山房集》。

梅伯言诗的散文化程度很高,用他自己的话说“以文为诗古有之”(《题桐城张元道诗稿》),作为散文家,此是有意为之的。他的七言古今体主要学习黄庭坚及苏轼、陆游,在这一点上比姚鼐走得更远;而在兼有唐调方面又近似姚鼐,风格则沉雄坚实,平朴古劲,而不及姚鼐的圆润流畅。这里录其一首七古:

夏幄阴阴四围碧,沉李浮瓜香拍席。涪翁生日是今朝,七百年逢吾辈客。此翁翰墨如坡翁,命官磨蝎应相同。春风官羊未饱吃,荔枝却啖戎州红。主人诗派江西续,喜借古欢招近局。槐花韭饼虽已过,黄鸡作羹鹅掌熟。新诗似拟鹤南飞,共饮一尊歌此曲。我亦低首涪翁诗,最怜作吏折腰时。只今更谪人间否,安得停杯一问之。

——《六月十二山谷生日邵蕙西舍人招吴子叙编修张石舟大令朱伯韩侍御赵伯厚赞善曾涤生学士冯鲁川主政龙翰臣修撰刘蕉云学正及曾亮凡十人集于寓斋舍人有诗属和》

姚莹,字石甫,一字明叔,号展如,桐城人。嘉庆十三年(1808)进士,历官护盐运使、台湾兵备道、广西按察使。曾多次运筹帷幄,于台湾击退英兵的进犯,还因此曾受到过贬谪,是一位爱国志士。著有《中复堂集》。

姚莹是姚鼐的从孙,“石甫濡染家学,才思飙发。其从祖惜抱先生尝评其诗,谓其求进于声色臭味之外,然不可速成,俟其自至”^①。作为爱国志士,姚石甫集中有不少慷慨激扬之作,这些作品悲壮中不乏深沉含蓄,“根源忠厚,寄托遥深”,既富苍凉劲直之气,复备清转婉妙之思。七律尤为所长,风格近似姚鼐,“惜抱平日论诗,排律宗少陵,七律拟山谷,观石甫所作,于此旨殊多

① 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百二十,第三册,第322页。

悟入”^①。这里录两首七律诗：

耸身缥缈立飞楼，万里浮云作壮游。白日有灵应照我，青山抵死不埋忧。百年竞逐原头鹿，终古浮沉水上鸥。北望更须凌绝顶，黄河如带是中州。

——《登何氏楼》

崖山风雨昼冥冥，犹是当时战水腥。仓促纪年同外丙，艰难立国下零丁。人间草木无王土，海底鱼龙识帝庭。一代君臣波浪尽，杜鹃何处叫冬青。

——《崖门怀古》

鲍桂星，字双五，一字觉生，安徽歙县人。嘉庆四年（1799）进士，历官翰林院编修、工部侍郎。在朝时任事敢言，曾屡遭排斥打击。著有《觉生诗钞》。

鲍桂星年少时曾从同县的作家吴定学古文，后师事姚鼐，“诗、古文并有法”（《清史稿·鲍桂星传》）。据昭槁《嘯亭续录》卷四记载，鲍桂星不满于诗坛尽学宋元诗而鄙视宗唐的“明七子”，尝专门选编“明七子”诸家的诗若干卷，“汰其浮响，择其精彩”，以纠风气之偏。另外还“尝用司空图说辑唐诗品”（《清史稿·鲍桂星传》），进一步彰显唐诗的价值。以上既属于蹈扬老师姚鼐的思想，同时也是桐城诗派整体观念的一种表现。鲍桂星自己的创作能够融合唐宋两代，尤其是七律诗，将黄庭坚和李商隐合为一体，别有一番风味。试举一首：

桂海移栽近几年，清于檐卜韵于莲。羚羊挂去春无迹，野鹿衔来骨亦仙。醒酒风知香近远，护花鸟识味中边。何当手把金茎露，洒向人间遍大千。

——《阮芸台夫子属赋小琅嬛仙馆蕉花》

^① 徐世昌：《晚晴簃诗汇》卷一百二十，第三册，第322页。

由上可知,桐城诗派的主要特点就是将唐、宋诗歌的特长加以融合,而且融合深度超过了以往其他诗派,一定程度上可以说已突破古人。他们为清后期的作家在这方面的进一步拓展奠定了基础。

三、高密“三李”

与桐城诗派同时,山东高密地区也存在一个诗派,同样以复古相号召,宗法唐代的张籍和贾岛。该诗派固然谈不上开拓、创新,属于对传统的延续,但在乾隆诗坛上却别具一格,表现了一批下层文人身处“盛世”的真实心态,有足动人处,且造成了一定的影响。

高密诗派的领袖是李宪噩、李宪鬲和李宪乔三兄弟。

李宪噩(1738—1793),字怀民,以字行。因居处有十株桐树,故自号十桐,高密人。李氏三代仕宦,怀民父亲李元直,康熙末进士,历任监察御史,耿介敢言,人称“戇李”。怀民为次子,少中秀才,“此后试辄不利,戏效时格愈益然,乃尽焚之,一意于诗”^①。著有《十桐草堂集》、《石桐诗钞》。

高密诗人单绍在《李石桐先生诗集序》里指出:“先生当虞山、渔洋主盟之后,独能奋袂其间,刮磨湔洗,一举而空之。虽其说未能大行于天下,而数十年间,清才之士亦有闻而信之者,则先生廓清之功顾不伟与?”当代汪辟疆对此进一步解释说:“先是,清初诗学,以虞山、渔洋为主盟,天下承风,百年未替。然末流之弊,宗虞山者,则入于短钉肤廓;宗渔洋者,则流于婉弱空洞。李怀民生于乾隆国势隆盛之时,亲见举世皆阿谀取容,庸音日广,慨然有忧之。乃与少鹤精研中、晚唐人格律,而救以寒瘦清真,一洗百年以来藻缋甜熟之习。”^②为了彰显自己的诗学主张,李怀民与其弟宪乔仿张为《主客图》例,制《重订中晚唐人诗主客图》,奉张籍为清真雅正主,贾岛为清奇僻苦主,朱庆余、李洞等为客,且选编作品,一一指示用意造句之法,又将自家兄弟二人作品附之于后,称“二客吟”。李怀民于书中称:“余读贞元以后近体诗,称量其体格,得两派焉。一派张水部,天然明丽,不事雕镂,而气味近道,学之可以除

① 王宁焯:《十桐先生墓志铭》,载《十桐诗钞》卷末,光绪十二年西安郡斋刻本。

② 汪国垣:《论高密诗派》,载《汪辟疆文集》,上海古籍出版社,1988年版,第262页。

躁妄，祛矫饰；一派贾长江，力求险奥，不吝心思，而气骨凌霄，学之可以平浮靡、去熟俗。”^①作者此论显然是别有所指。汪国垣认为，乃批判学钱谦益和王士禛的末流，实际上，除钱、王末流外，乾隆正统诗坛还有沈德潜的格调派和翁方纲的肌理派在，作者反对粉饰太平、故作盛世之音的创作倾向应该包括沈氏和翁氏两派在内。另一方面，李怀民本人身处穷乡僻壤，一生潦倒，选择此条道路不仅为了转移诗坛风气，也是为了书写自己内心的不平。

《十桐诗钞》绝大部分是五言诗，专门吟唱乡间的隐居生活，风格寒瘦清真。这里录其两首：

荒村一片月，曾照海东游。树暗山城路，花明水寺楼。春风几回别，皓魄十年愁。欲溯当时乐，飞光不可留。

——《对月忆海东旧游》

辗转聊假梦，微凉夜中醒。骤雨忽惊飘，旋歇还寂静。暗虫续幽响，孤竹摇虚影，独寤念候改，长怀感宵永。单衾自无眠，荒鸡何用警。

——《感秋六首》之一

王宁焯指出，李怀民“古诗宗陶、韦，律法中晚唐人。”（《十桐先生墓志铭》）从现存作品来看，的确如此。作者“尤自喜其五律”，推敲苦吟，不遗余力。尝自云：“古来耽此道，清味本酸寒。思入如中病，吟成胜拜官。”（《订中晚唐诗人主客图既成怅然有感题卷末二首》之一）又说：“前生应有罪，天谴作诗人。”（同上，之二）他实在是将苦吟生活当成了生命的依靠，至死不移。《十桐先生墓志铭》里说：怀民“为人高伉疏豁，疾世尚圆通，恒教人为古狂狷，以此齟齬于世，老而益困。”此种苦吟做法不仅显示了作者的“独造本领”，同时也是他身处“盛世”不入俗流、人格清高的表征，所谓“尚多违古意，渐不悦时人。气味全宜冷，平生合得贫”（《自题秋簃集》）。

李怀民的创作格局不大，境界狭小，但正如汪国垣指出的：“此种会心悵

^① 李怀民：《重订中晚唐诗人主客图序》，《重订中晚唐诗人主客图》卷首，嘉庆十年刻本。

志与从事于声光气焰相率而为伪者固有间矣。”(《论高密诗派》)

李宪乔(1754—1798),字子乔,号少鹤。乾隆四十一年(1776)召试赐举人,历官广西归顺知州。著有《少鹤诗钞》。宪乔在兄弟中排行最小,“受诗于石桐先生”,兄弟二人平生切磋诗艺最勤,“互为师友”,诗学观点也相一致,实为高密诗派的核心。

李子乔曾经宦游西南,经历较广,比怀民创作路子要宽。他集子里有反映官吏贪猛和民间疾苦的诗篇,如《猛虎行》、《续猛虎行》、《后猛虎行》、《修堠谣》、《民顽一首呈镇安李太守》等,可谓继承了乃父的传统。另外,还有描写各地风土民情的篇什,如《江行杂诗十首》、《赠新安令族兄思永》等。如果从艺术风格来看,少鹤亦超出了乃兄,没有单守中晚唐一隅,“规模较阔,出入唐宋诸大家,能运以己意,虽巉刻不伤真气”^①,尤其七古和一部分五古,兼学苏轼和黄庭坚,颇具气势,曾经受到袁枚的赞赏。

不过,李少鹤用意最深的还是五言诗。少鹤五古近韦应物,五律则清瘦精警,境界幽僻,逼近贾岛。这里选录其两首:

寻声不觉暝,已历几岩端。星下坐来久,松梢听处寒。壑风入夜寂,石气逼衣单。一径苍苔滑,朝来有鹤看。

——《同王蜀子听山泉》

孤兴转幽寄,倏然一轴诗。得天闲尽与,到老病相随。独宿月照榻,冻吟霜满髭。不曾喧处见,那得世人知。

——《赠单子迟》

李少鹤为人“性狷介,不能随俗俯仰,有所感触,一寓之诗”^②,上举作品实为他个人性情的真实展露。另外,少鹤五律最讲推敲,颇有佳句,不属于机械模仿

① 单绍:《李少鹤集序》,《少鹤诗钞》卷首,光绪十二年西安郡斋刻本。

② 单绍:《李少鹤集序》,《少鹤诗钞》卷首。

古人的那种,因而达到了较高的艺术水平。其为人传诵的佳句还有“烟寒过客少,江色暮楼深”,“孤月无人处,扁舟先雁来”,“旅寒生静画,乡思入闲春”,“更理别时语,多成醉后悲”等等。

李氏兄弟在五言诗方面的追求相接近,且“各臻妙境”,共同代表了高密诗派的主体风格。汪国垣指出:“是二李固直追张、贾,以寒瘦为高警,以独造为本领,以真挚见情景,以融合见苦辛,而所谓起沉疴者,即戒熟戒俗与不作一平直语,而能直穷造化神理混含而已。”^①他们能引起包括袁枚在内一批同时代作家的注意,不是偶然的。

李宪鬲(1739—1782),字叔白,号莲塘,诸生。著有《定性斋集》。

李叔白在兄弟排行中居第三,以经世之学自负,诗为其余事,在“三李”中影响较弱,“故体格孤峭,上不及乃兄;骨格开张,下不及阿弟。”“以故二百年中,言高密诗派者,必首二李,而鲜及叔白焉”^②。

实际上,李莲塘也是一位不得志者,“每醉欢歌狂呼,偃蹇,不少立崖岸,观其放浪,似中有不能自平者”^③。由于注意经世之学,李宪鬲在诗歌方面的投入不如怀民和子乔,且对前代涉猎较广,不像他两个兄弟那样路径分明,“为诗从《选》入,他如庾信、徐陵、杜审言、沈佺期、陈子昂、李白、王维、白居易、韩愈、李贺,皆尝究涉,独不喜规抚形似,故张贾门下无以定其专主。”^④

这里仅录其一首:

性拙成吾傲,谁知世路艰。候门三日久,入坐片言难。槐署风初落,花阶露正漙。伤心怀刺处,忍泪几回看。

——《扬州书怀》

应该说,李叔白的诗也属于真诚袒露心迹的那种,只是在诗上下的功夫不多,

① 汪国垣:《论高密诗派》,载《汪辟疆文集》,第269页。

② 汪国垣:《论高密诗派》,载《汪辟疆文集》,第261—262页。

③ 王宁焯:《莲塘先生哀辞并序》,《定性斋集》卷首,光绪十二年西安郡斋刻本。

④ 李宪乔:《定性斋集序》,《定性斋集》卷首。

故与其兄弟相比,主体风格不够鲜明,艺术上显得粗糙了点。

四、高密诗派阵容

高密诗派在当时的山左诗坛造成了相当的影响,“李石桐兄弟以主客图诗倡,后进一时数百里内英杰之士多从受律法”^①,俨然形成一个颇具规模的创作群体。

汪辟疆对该诗派有一精辟的概括:“高密诗派之起,奖掖提携则同里单书田、单青侅、单绍伯开其先;诗派成立,则石桐、少鹤扶其奥;羽翼酬倡,则以王氏五子为专功;绍述光大,以后四灵为独至。”(《论高密诗派》)下面略作述评:

单楷,字书田,高密人,贡生,是高密派的前辈。性孤介,一生贫困,竟至摘树叶为食,依旧写诗不止。李宪乔曾邀诗友共同为单楷的生活境况赋诗,其中李怀民诗称:“只应到死日,始是不贫时。古性原无怨,高情独有诗。”(《子乔自县中来言书田单先生贫状至食木叶并邀各赋一首为赠》)著有《太平堂诗钞》。

单烺,字曜灵,号青侅,高密人。乾隆四年(1739)进士,历官龙门知县、铜仁府知府。作为官员,单烺“政声流闻,好学工诗”(汪辟疆《论高密诗派》),家中藏书甚夥。李宪乔曾赠其诗云“身为二千石,书积三万轴”(《赠青侅太守》)。著有《大昆仑山人集》。

单宗元,字绍伯,号愚溪,高密人,布衣。性格古朴,少所许可,然在诗学上独推李氏兄弟。李怀民《愚溪集序》中评其创作云:“诗幽清细刻,高自标持,不循常格,实吾邑诗学嚆矢也。”著有《愚溪集》。

“王氏五子”:王克绍,字薪亭,胶州人,诸生;王克纯,字颖叔,克绍弟;王夏,字蜀子,号大村,胶州人,克绍侄。王万里,字希江,高密人,乾隆三十年(1765)举人。王宁闾,字子和,高密人,乾隆四十四年(1779)进士。

“后四灵”:李诒经,字五星,高密人,布衣。著有《卓然诗稿》。王宁焯,字熙甫,号直庵,高密人,乾隆五十四年(1789)进士,历官监察御史。著有《在

^① 张鹏展:《国朝山左诗续钞》卷二十七,王宁焯条,嘉庆十八年四照楼刻本。

山集》、《考功集》《西台集》。王宁燧，字天柱。单鼐，字子固。

此外还有：

单可惠，号芥舟，高密人，诸生。著有《白羊山房诗钞》。单襄荣，字子起，高密人，监生。著有《梦筑堂诗》。单铎，字廉夫，号菱浦，高密人，监生。著有《筵庐诗文遗草》。单可铎，字子庸，号恒庵，单铎弟，诸生。单嵇，字子由，高密人。乾隆四十五年（1780）进士，历官刑部主事。著有《秋燕集》。刘大观，字松岚，丘县人。贡生，历官山西河东道署布政使。著有《玉磐山房集》。宋绳先，字步武，号松涧，胶州人。乾隆五十九年（1794）举人，曾官嘉祥教谕。著有《松涧诗稿》等。

除山东籍作家外，另有李宪乔宦游西南期间结识的诗友及其弟子，他们也成为诗派成员。如李秉礼、朱依真、赵廷鼎、刘正孚、胡森、童毓灵、葆元兄弟、唐昌龄、袁思名等等，汪辟疆因此有“广西有高密之派”、“江西有高密之派”（《论高密诗派》）的说法。

下面分别选录部分高密诗派作家的作品以示：

杖策荒原晚气清，夕阳野浦一舟横。友多去国常相忆，诗不干人未有名。黄叶乍飞成独往，青山入梦约同行。苍苍久立秋烟外，一抹红霞岭上生。

——单烺《野兴》

老树繁华尽，河边有旧根。寒鸦占霜影，高浪记苔痕。还系依沙艇，难遮隔岸村。江潭无限意，不独感桓温。

——王万里《河边枯树》

夕阳风乍微，春野雨新沐。杳霭澹空际，晴光泛遥绿。鸟啼山自闲，清韵动云木。倚杖聊延伫，旷然寄高躅。

——单襄荣《西郊游览》

霜野晓阳明，春寒溪判荆。远烟村树色，荒陇早鸦声。野渡开浅冻，

耕牛上废城。更无尘俗累，时得此心情。

——王宁焯《早春晓望》

凉风吹落叶，秋气正肃森。一夜孤篷雨，怀人湖水深。遥天征雁断，野寺晓钟沉。料得重云外，苍苍入桂林。

——李秉礼《夜雨》

上举诸家除作为前辈的三位单氏作家外，皆以五言见长，风格也一概追随李怀民兄弟，宗法张籍、贾岛一脉。在号称“盛世”的乾隆时期，出现如此多孤峭幽深型的诗人，的确让人深思。

高密诗派崛起之时，遭到翁方纲等正统派作家的贬低和排斥，但是影响力并没有因此而消失。进入乾隆朝以后，随着社会文化环境的变化，古典诗坛的多元化已经成为大势所趋，谁也无法改变这个格局。

第六章 袁枚与性灵诗派的崛起

性灵诗派的崛起是清中叶最为重要的诗坛事件。这个诗派与清代此前任何一个流派都不同,它不属于古典诗学的范畴,而属于新的带有近代性质的文学潮流。性灵诗派的出现,昭示着中国古代诗歌创作开始了它艰难曲折的转型过程。

第一节 性灵诗派的近代性质

准确地讲,性灵派的崛起在乾隆中后期,所谓“国朝之诗,自乾隆三十年以来,风会一变”^①,其活动范围集中在长江下游的三角洲地带,属于一个区域性的诗派。在此时间段和区域出现以性灵为宗旨的创作潮流决不是偶然的,即是说,该地区商品经济的发达以及城市化进程的加速与性灵派的审美追求及艺术风貌有着重要的联系。

一、新兴的生产方式与生活风尚

宋代以来,江南地区已经成为全国经济最为发达和富庶的地区;然而,很长时间里,这一带与全国其他地区一样,仍然采用农耕型的自给自足的生产方式。此种情况到清中叶才有了明显的改变:“到了清代中叶,在有限的技术与生产条件之下,江南的农业成长已经达到了饱和点。然则在如此重大的生存条件压力下,商品经济与商业市镇不断的加速发展。而明显地在这一过程中,农业生产已逐渐从一种维持生计的作物转变为经济作物(或称商品作物、

^① 郭麐:《灵芬馆诗话》卷八,《续修四库全书》本。

现金作物)的种植。”“在鸦片战争以前,这种商业性农业的发展已经成了历史的主流之一。”^①所谓商业性农业和手工业相结合的生产模式乃是古代中国自发生成的一种新的生产方式,它改变了旧的自给自足的农耕型生产方式。而处于长江下游的三角洲地带恰恰是最早开始这种经济转型的地区。

明中叶以降,长江三角洲地区就已经开始了这种转变。比较突出的是棉花、蚕桑、蔬果、竹木等以商品交换为目的的经济类作物的种植比例不断提高。其中,位于长江口的松江府地区是棉花的种植中心,该地区在明代即已成为全国的棉纺织中心,有“棉布衣被天下”的说法。入清后,该地的商业性农业和手工业曾一度受到打击,但康熙朝后,随着棉布需求量的增加,又再次加速发展。乾隆年间,这一地区棉花的种植面积已达到耕地的六成以上。农村的棉花种植又与周边市镇的纺织机户构成了相互依存的生产关系,“这些市镇中的机户与邻近乡村的农户逐渐构成棉纺织业的生产连系体。随着海内外市场的扩大和生产技术上的需求,早在鸦片战争发生、西方经济势力侵入中国以前的长时期内,江南的棉纺织业在生产过程的最后阶段,已经由家庭手工业制度转变为作坊(甚至工厂)的工业生产方式。”^②也就是说,该地区已率先跨入了近代化的门槛。

除松江地区以外,太湖周边的湖州和苏州地区又属于蚕桑的种植中心。根据《湖州府志》记载:“湖民力本射利,计无不悉。尺寸之堤,必树之桑,环堵之隙,必课以蔬。富者田连阡陌,桑麻万顷;而别墅山庄,求竹木之胜无有也。”养蚕饲桑在这一地区的流行必然导致丝织业的繁荣,“家杼轴而户纂组”成为一大景观。其地生产的罗绮绢缎,远销国内外,理所当然地成为当地民众主要的经济收入来源。入清后,该地织造业水平进一步提高,清政府分别于江宁、苏州和杭州三地设立了织造局,进行官方经营和管理,其生产规模由此进一步扩大。据统计,仅“江宁的缎业乾嘉年间有织机三万张,织工更达二十万人”^③。可以肯定,环太湖地区也加入了近代化的进程。

说到长江下游商业的繁荣,贩盐亦是一项不容忽视的产业。下游一带向

① 刘石吉:《明清时代江南市镇研究》,中国社会科学出版社,1987年版,第8页。

② 刘石吉:《明清时代江南市镇研究》,第20页。

③ 刘石吉:《明清时代江南市镇研究》,第33页。

北延及两淮地区,食盐成为流通量最大、利润最丰厚的一种商品,它主要由徽州商人经营。京杭大运河作为食盐运输的南北通道,沿岸到处可见徽州商人的身影,而江苏扬州地处长江和京杭大运河的交界口,自然成为徽商最为集中的城市。陈去病甚至以为:“扬州之盛,实徽商开之,扬盖徽商殖民地也。”(《五石脂》)商业运作在地区繁荣和近代化进程中所起的作用无疑是最重要的,“淮扬等地城镇、文化在明清时期的空前繁荣正是建筑在这些丰厚的盐商资本基础之上”^①。从这个意义上说,社会结构的变化、人们生活方式的演变其实也是商业繁荣导致的结果。

近代社会一个重要标志就是城市的增多和都市人口的扩大。十五世纪以来,江南地区由于商业发达成为都市密集程度最高的地区,所谓“小城市越来越大,大城市越来越多”。有人做过统计,苏州府所辖市镇在明后期已经扩为六十四个,乾隆时期又增加到一百零一个,比明代多出三十七个;而乾隆时期江苏吴江县城及六个所属市镇的户数对该县总户数的比例已达到百分之三十五,这个数字是全国城市人口占总人口比例的五倍^②。与之相邻的两淮地区城市数量也在较快增长,这主要是由徽商的聚集所带动,当地有“无徽不成镇”的说法,“徽州盐商对于长江中下游一带的城镇变迁有着举足轻重的影响”^③。商业化都市的增多、市民阶层的扩大,使得该地区居民的消费观念和生活方式发生了深刻变化,那种日出而作日入而息、勤勉简朴、敬畏官长的农耕型生活方式逐渐被另一种新的生活所代替。

长江下游居民的普遍风俗是崇尚奢侈,喜好消费。以杭州、苏州、扬州三地为最,当时有“杭州以湖山胜,苏州以市肆胜,扬州以园亭胜”的说法。杭州曾为南宋的首都,山水之佳闻名天下,明清以来,游客络绎不绝,游览之余,皆好享受声色之娱,归去相夸耀,故素来有“销金窟”之称。

苏州的商铺最为发达,“群货萃聚,何翅数万户”^④。“苏人讲求饮饌”,食品种类极多,花样翻新,精致考究,诸如孙春阳食货店、陆稿荐熟肉店等都是

① 王振中:《明清徽商与淮扬社会变迁》,三联书店1996年版,第75页。

② 参见刘石吉:《明清时代江南市镇研究》。

③ 王振中:《明清徽商与淮扬社会变迁》,第3页。

④ 徐珂:《清稗类钞·农商类》,中华书局1996年版,第2312页。

百年以上的老字号。市民无论穷富,都以一饱口福为乐。据乾隆年间陆葵生的《茶余客话》卷八记载,苏州人在乾隆朝还有所谓“三好”：“曰穷烹饪,狎优伶,谈骨董,三者精,可以抵掌公卿矣”。“三好”固属有钱人的消费风尚,商贾和士大夫皆喜欢,而全社会无论贫富竟也艳羨之。

扬州的园林数量最多,皆为盐商所建,且风格各异,别出心裁。商户大姓如黄氏、江氏、程氏、洪氏、汪氏、周氏、王氏、闵氏、马氏、吴氏、徐氏、鲍氏、田氏、郑氏、巴氏、余氏、罗氏、尉氏等在扬州皆建有园林,至乾隆年间达到鼎盛,所谓“扬州全盛,在乾隆四、五十年间”^①。扬州的生活风尚恰恰也是崇尚奢侈,此皆由盐商所带动,“扬州盐务,竞尚奢丽,婚嫁丧葬,堂室饮食,衣服舆马,动辄费数十万”^②。盐商们在崇尚声色舆马、感官享受的同时,也喜好附庸风雅,购置图书,收集古董,还热衷于吟诗填词。比如程氏、马氏、郑氏、江氏等家族皆有诗人出现,程晋芳更是一位名诗人,性灵派领袖袁枚与他是好友,著有《勉行堂诗集》、《戡园诗文集》。作诗由此不再是文人的专利了,它成为都市的普遍风尚,一时间竟有“扬州满地是诗人”的说法。盐商有人不惜花钱接纳天下文士作家,前面提到的盐商马曰琯就曾供养过厉鹗、全祖望等著名诗人、作家。有的盐商甚至利用丰厚财力和人际关系主持当地风雅,成了领袖型的人物。据《扬州画舫录》记载:“扬州诗人之会,以马氏小玲珑山馆、程氏筱园及郑氏休园为最盛。至会期,于园中各设一案,上置笔二,墨一,端硯一,水注一,笺纸四,诗韵一,茶壶一,碗一,果盒茶食盒各一。诗成即发刻,三日内尚可重刻,出日遍送城中矣。”^③马、程、郑三姓皆为盐商,其中马氏便是马曰琯,程氏是徽州盐商程梦星,《淮安河下志》卷十三称其“集南北名流,缟纈交满天下”,性灵派领袖袁枚还曾推崇程氏“前后有四诗人”,即程嗣立、程崑、程梦星和程晋芳^④。郑氏即郑钟山,“业盐淮南,与江春齐名”,“族广英多,率皆清华之选”^⑤。《扬州画舫录》中提到的江春是又一位徽州盐商,继马曰琯

① 节性斋老人:(阮元)《扬州画舫录》二跋,见《扬州画舫录》,广陵刻印社1984年版,第7页。

② 李斗:《扬州画舫录》卷六,第142页。

③ 李斗:《扬州画舫录》,卷八,第172页。

④ 见袁枚:《随园诗话》卷十二,第785页。

⑤ 李斗:《扬州画舫录》卷十三,第285页。

后成为扬州的风雅领袖^①。上述这些盐商们不仅组织诗会,参与创作,而且主持评判,比如马曰琯在当时就负有“南马北查”之誉^②。所有这些,在过去可以说是无法想象的。

商品经济的发达和城市化的加速导致了这样一种文学格局:一方面,诗歌从文人士大夫圈子里解放出来,成为大众化的文化娱乐活动,繁华都市因此受到了传统文学的濡染和浸润;另一方面,市民阶层亦将他们的审美趣味、艺术追求注入了诗歌创作当中,传统诗学由此发生了重要的演变。

二、性灵派的诗歌主张

性灵派的文学主张与商业化的都市环境以及不断壮大的市民阶层存在着密切的关系,或者说,它就是这一背景的产物。

从理论上来看,性灵派的诗学核心为“性灵说”。

性灵说最重要的主张是抒写性情。该派领袖袁枚曾多次表述过:“诗必本乎性情也。”^③“诗分唐、宋,至今人犹恪守,不知诗者,人之性情。”^④性灵派主将张问陶还说过:“天籁自鸣天趣足,好诗不过近人情。”(《论诗十二绝句》之十二)所有性灵派作家皆认同这一主张,所谓“随园弟子半天下,提笔人人讲性情”。^⑤然而,抒写性情也是大多数诗派尤其是明后期以来诗人们的共同主张,就连格调派领袖沈德潜也公开讲过“诗必原本性情”(《清诗别裁集·凡例》),这几乎成了一个共识。问题在于:性灵派主张的性情究竟指什么?

有人说,性灵派专门提倡书写个性化的情感。这一看法很深刻,与泛讲性情者不同。袁枚多次指出过:“作诗不可以无我,无我则剿袭敷衍之弊大。”^⑥又说:“丈夫贵独立,各以精神强。于古无臧否,于心有主张。肯如辕下驹,低头傍门墙?”(《题宋人诗话》)可以说,强调独立性,不依傍古人,的确是性灵派突出的特点;然而康熙朝以来,书写个体感受,追求不同他人的个性特

① 参见李斗:《扬州画舫录》,卷十二,第261页。

② 见李斗:《扬州画舫录》卷十二,第261页。

③ 袁枚:《随园诗话》卷三,第175页。

④ 袁枚:《随园诗话》卷六,第379页。

⑤ 袁枚:《随园诗话·补遗》卷八,第1523页。

⑥ 袁枚:《随园诗话》卷七,第420页。

色,也是相当普遍的创作潮流,前面已多次指出了这一点。

那么,性灵说的性情特色究竟何在呢?

正是袁枚提出的“赤子之心”：“诗人者，不失其赤子之心者也。”^①所谓“赤子之心”，缘于晚明李贽提出的“童心说”，袁枚在这里专指缘自生理本性而又未经过滤处理的个体情感。必须指出，这种情感与传统诗学提倡的性情是有所不同的。首先，它有别于沈德潜。沈氏强调：“诗必原本性情，关乎人伦日用及古今成败兴坏之故者，方为可存，所谓言有物也。若一无关系，徒办浮华，又或叫号撞搪以出之，非风人之指矣。”沈氏的性情说既要求合乎封建道德教化规范，又要求采用“温柔敦厚”的表达方式。对此，袁枚在《答沈大宗伯论诗书》一文中予以了反驳：“至所云‘诗贵温柔，不可说尽，又必关系人伦日用’，此数语有褒衣大袂气象，仆口不敢非先生，而心不敢是先生。”作为同处江南的两代作家，沈、袁相差四十三岁，私人关系原本不错，然而诗学观点却势同水火。袁枚的看法并不是针对沈氏个人的，而是对着整个正统诗学去的。

其次，它与一般文人士大夫的性情也有所不同。袁枚公开指出：“有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。”^②袁氏主张的“必不可解之情”乃人人皆有、缘于本性的一种情感冲动，当代王英志指出：“抒写男女之情是性灵派最为人瞩目的内容。”^③从这个意义上说，性灵派的性情实质上属于世俗化的、带有本能冲动因而突显平民色彩的情感。袁枚自己就受到了此种性情的濡染，他在徽商聚集的数个地方任过官，又长期生活在繁华的江宁城郊，辞职后还经常于扬州、苏州、杭州等地来回走动，对都市生活十分熟悉。他曾自白云：“有目必好色，有口必好味。戒之使不然，口目成虚器。”（《陶渊明有饮酒二十首》之四）又说：“今人论诗，动言贵厚而贱薄，此亦耳食之言。不知宜厚宜薄，唯以妙为主。”^④这些思想均与市民的欣赏喜好习习相关，作者将原本高远、优雅、沉厚的诗情变成了日常的、世俗的、俯拾皆是的精神

① 袁枚：《随园诗话》卷三，第146页。

② 袁枚：《答戴园论诗书》，《袁枚全集》第二册，第527页。

③ 袁枚：《袁枚暨性灵派史传》，吉林人民出版社2000年版，第61页。

④ 袁枚：《随园诗话》卷四，第227页。

神感受。

上述这些,必然地受到了卫道者们的强烈抨击:“近有倾邪小人,专以纤佻浮薄诗词道末俗,造然饰事,陷误少年,蛊惑闺壶。”^①“(袁枚)实风雅之蠹,六义之罪魁也!”^②然而,同时袁枚却受到了乾隆朝各界的普遍欢迎:“遂使当代钜公贵人,下逮佣竖并妇孺,无不知大江南有随园。”^③这一褒一贬,很能够说明问题。性灵派的诗歌主张实际上成了广大平民的文学宣言。

如果说,内涵上“性灵说”可概括为“赤子之心”的话,那么,从审美角度讲,性灵说又可表述为“生趣”或者“风趣”。“音律风趣,能动人心目者,即为佳诗。”^④,所谓生趣或风趣,和司空图所提倡的“味外之旨”明显不一样。生趣不讲求耐读和意在言外,也不追求长效的审美联想和回味,而是满足于当下的有趣和愉悦。所谓“其言动心,其色夺目,其味适口,其音悦耳,便是佳诗”^⑤,“味欲其鲜,趣欲其真;人必知此,而后可与论诗”^⑥,又所谓“蛟龙生气尽,不若鼠横行”(《品画》),“诗能令人笑者必佳”^⑦,等等。这种审美态度是对传统审美观的颠覆,同时,也是对古典诗歌逐步丧失生机、落后于时代的解救。

以上主张的提出意味着诗歌观念发生了重要转变,此种转变与都市化的环境以及市民生活的节奏恰恰是同步的。本来,“生趣”这个词就在市民生活当中流行。据记载:苏州有一个买卖熏烧猪鱼鸡鸭的商贩,叫阿昭,所制货物精美异常,人争买之。但阿昭每天只售出不多的一部分,很多人感到可惜,劝他多作多卖。他回答说:“人之所以为人者,须有生趣。吾不多作,使得有余闲,足以自娱。”^⑧原来,生趣乃是市民阶层追求的一种新的生活乐趣。由此可见,严迪昌所云“商业经济架构的文化心态与袁枚的个性精神可谓是鱼水共乐似的相契交融”^⑨是有充分根据的。

① 章学诚:《文史通义》卷五,《续修四库全书》本。

② 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,第2367页。

③ 李宪乔:《读随园诗题辞》,《小仓山房诗文集》卷首。

④ 《随园诗话·补遗》卷三,第138页。

⑤ 袁枚:《随园诗话·补遗》卷一,第1093页。

⑥ 袁枚:《随园诗话》卷一,第41页。

⑦ 袁枚:《随园诗话》卷十五,第1000页。

⑧ 徐珂:《清稗类钞·农商类》,中华书局1996年版,第2314页。

⑨ 严迪昌:《清诗史》,第747页。

性灵说的另一层内涵就是灵性。袁枚说过：“但肯寻诗便有诗，灵犀一点是吾师。”（《遣兴》之七）张问陶则说过：“想到空灵笔有神，每从游戏得天真。”（《论诗十二绝句》之六）灵性，又曰灵机、空灵，是指诗人的创作灵感，来自作者的天分，不可复制、模仿，所谓“格调是空架子，有腔口易描；风趣专写性灵，非天才不办”。性灵派认为，诗歌创作主要靠个人的天性和智慧，而不能靠古代积淀的现成经验。这种提法，一方面显示出性灵派崇尚灵气、张扬自我的倾向，另一方面，表现出强烈的推陈出新的意愿，所谓“以出新意、去陈言为第一着”^①。

袁枚对诗学界复古之风是大不以为然的，他讥讽说：“抱韩、杜以凌人，而粗脚笨手者，谓之权门托足。仿王、孟以矜高，而半吞半吐者，谓之贫贱骄人。开口言盛唐而好用古人韵者，谓之木偶演戏。故意走宋人冷径者，谓之乞儿搬家。好叠韵、次韵，刺刺不休者，谓之村婆絮谈。一字一句，自注来历者，谓之骨董开店。”^②这段话把所有以复古为宗的诗派全骂到了，不加轩輊地全盘否定，标示出不同于古典派的立场。

那么，身处清代的作家怎么才能推陈出新呢？袁枚以为：“方知文字本天机，若要出新先吐故。”又说：“陈迹何妨大略观，雄词必须自己铸。”（《考据之学莫盛于宋以后而近今为尤余厌之戏仿太白嘲鲁儒一首》）即是说，要摈弃陈言，听从灵感，自铸伟词。众所周知，诗歌创作发展到清代，可供挖掘的潜力几乎已开采尽，社会性质未发生根本变化、书面语未发生根本变革，想要全面出新、自创天地，确实非常困难。于是，袁枚就提出了向民间口语学习的主张。他说：“今人浮慕诗名而强为之，既离性情，又乏灵机，转不若野氓之击壤相杵，犹应风雅焉。”^③又说：“诗不能作甘言，便作辣语、荒唐语，亦复可爱。”^④还说：“口头话，说得出便是天籁。”^⑤这样一来，天性、灵气这些本来非常玄妙、高雅神秘的东西变成了眼前世俗世界的等同物，与平民生活接轨了。袁枚这

① 袁枚：《随园诗话》卷六，第356页。

② 袁枚：《随园诗话》卷五，第287页。

③ 袁枚：《钱坫沙先生诗序》，载《小仓山房诗文集·续文集》卷二十八。

④ 袁枚：《随园诗话·补遗》卷十，第1592页。

⑤ 袁枚：《随园诗话·补遗》卷二，第1201页。

种向平民生活寻找灵感的求新之路与性灵派的审美趣味恰好是相互配套、相互呼应的。换句话说,性灵派作家发现:只有到民间去、在生气勃勃的新生活里面而不是在故纸堆里,方能找到诗歌的灵感和出路。这再一次突显了性灵派的近代性质。

应该说,处在清代这样一个复古气氛浓厚的环境之下,性灵派的文学主张要想真正贯彻是比较困难的,它本身也有许多不够成熟的地方,包括过多的娱乐倾向,以及理论上的互相矛盾等等。这并不令人意外,相反,在“乾隆盛世”,能够大胆宣示有悖于传统的诗歌理念,毫不理会卫道者的责难,并将其诉诸于创作实践,这本身就是非常了不起的创造行为。

第二节 袁枚诗歌的二重性

袁枚(1716—1797),字子才,号简斋,晚号随园老人,浙江钱塘人。乾隆四年(1739)进士,曾官江苏溧水、江浦、沭阳、江宁知县。三十三岁辞官,购置江宁小仓山下的随园,闲居五十年。与赵翼、蒋士铨并称“江右三大家”。著有《小仓山房诗文集》、《随园诗话》等。上海古籍出版社1988年出版有《小仓山房诗文集》,1993年江苏古籍出版社又推出由王英志主编的《袁枚全集》,收集最全。现存诗作四千四百余首。

一、通天神狐,醉即露尾

袁子才是性灵诗派的领袖,也是该派创作成就最高的作家。由于袁枚创作风格多样,众彩纷呈,故评论界对其诗之把握也各有侧重,莫衷一是。应该说,袁子才的创作与理论主张总体上是一致的,不过比较而言,创作要更为丰富,且更多体现出二重性的特征。

洪亮吉对袁枚的诗作曾有过一个论断:“袁大令枚诗,如通天神狐,醉即露尾。”^①虽貌似戏言,却非常精准。

随园之诗不乏传统型的作品,数量可观,体制全备,艺术水平相当高。譬

^① 洪亮吉:《北江诗话》卷一,人民文学出版社1983年版,第4页。

如刻画山水的《同金十一沛恩游栖霞寺望桂林诸山》、《南楼观雨歌》、《元夕过关山岭雪不止》、《登华山》；咏怀古迹的《黄金台》、《大风过凤阳》、《施将军庙》等；关心民瘼的《苦灾行》、《捕蝗曲》、《征漕叹》、《火灾行》、《秋雨叹》；接近神韵的《洲上寄南台》、《正月十七夜》、《兴安》等。可以说，这些诗不次于此前清代任何一位作家同类型的作品，而且个人特色亦鲜明。在这个意义上说，袁枚作为清代的诗歌大家，决无愧色。《清史稿·袁枚传》称袁枚“天才颖异”，恰如其分。此也即洪亮吉所谓“通天”的意思。

其实，在袁枚的诗论中，同样不乏推崇传统的意思。比如：“后之人未有不学古人而能为诗者也。然而善学者得鱼忘筌；不善学者刻舟求剑。”^①“严沧浪借禅喻诗，所谓‘羚羊挂角’，‘香象渡河’，有神韵可味，‘无迹象可寻’。此说甚是。”^②“我自挂冠来，著述穷晨昏。于诗兼唐宋，于文极汉秦。”（《送嵇拙修》）假如我们把袁枚和晚明公安派比较一下，便会发现，袁子才在继承传统方面超过了公安诸家，不但理论阐述比较辩证，兼顾继承、求新两个方面，而且创作水平也在公安诸家之上。这个情况恰恰是对前代性灵一派的修正与发展。

然而，真正代表袁诗特色的部分并不在此，仅仅这样的话，袁枚就不是袁枚了。作者说过：“独来独往一枝藤，上下千年力不胜。若问随园诗学某，三唐两宋有谁应？”（《遣兴》）我们知道，袁枚是主张“赤子之心”的。所谓“赤子之心”，就是表现个体情感，或曰私人化情感。这才是袁子才诗作的主体，占据了主要地位。诗集中书写骨肉亲情的作品尤为令人瞩目。此处举一首：

骨肉只一人，阿姊十年长。叩门往见之，白发垂两颧。闻声知弟至，迎出精神爽。絮语自知多，坚坐频教强。相约大母坟，明朝一起往。当年侍慈颜，惟姊与我两。今朝奠酒浆，知否魂能享？姊是七旬人，弟摇千里浆。此后来者谁？一恸何堪想！

——《还杭州五首》之二

① 袁枚：《随园诗话》卷二，第100页。

② 袁枚：《随园诗话》卷八，第523页。

上举作品表述的情感与封建礼教标榜的“孝悌”说是有区别的,它纯粹属于骨肉相依的亲情,而非对礼教意识的肯定和张扬。关于这一点,作者在十四岁时所写的《郭巨论》里就已辩白清楚了,即反对违背人性的“孝道”,提倡彼此相爱的人伦之情。诗集中的同类之作还有《哭季父健磐公》、《送四妹于归如皋》、《送四妹云扶于归扬州》二首、《哭三妹五十韵》、《女扶婿柩还吴作诗送之》、《扬州留别四妹》二首等。它们都是对这一观点的实践。有人批评袁诗“滑易”、“轻剽”,这类诗是绝无此类毛病的。

固然,在袁氏之前,前代作家就已开掘过此类题材,左思、陶渊明、杜甫、陈师道等作家均有这方面的佳作,书写家族亲情本不属于袁枚的首创。不过,袁子才大量写作该类作品,的确显示出他对个人化情感的重视以及平民情怀的认同。特别是那首表现与家仆间真挚之情的《别常宁》:“六千里外一奴星,送我依依远出城。知己那须分贵贱,穷途容易感心情”,已经比较地不同以往了。

我们以此为切入点,再对私人化情感方面进行考察,便能发现,作者确实有追求平等、反对封建等级观念的情结。请看这首传诵甚广的《马嵬》:

莫唱当年《长恨歌》,人间亦自有银河。石壕村里夫妻别,泪比长生殿上多。

为什么石壕村里贫民夫妻分别的眼泪要比帝王妃子还要多呢?作者在作过对比后以为,平民的感情更真挚,属于血泪的交融;而养尊处优的帝王见异思迁,不可能平等对待宫妃。这就流露出离经叛道的意识来了。看似随手拈来的两个事例,彰显了作者与正统观念的对立。类似的观念咏叹古人古事的诗作里比比皆是,或替背负“误国”罪名的妇女鸣不平,或将帝王将相平民化,摘去他们头上的皇冠,等等。总之,就是颠覆皇权,提倡平等。这里不妨再摘录几处:

缘何四海风尘日,错怪杨家善女人?

——《玉环》

生对河山常感慨，死犹歌舞是英雄。

——《铜雀台》

世上女儿多误嫁，诸龙休恼洞庭君。

——《题柳毅祠》

至今头白衡文者，若个聪明似女儿。

——《上官婉儿》

有情果是真天子，无赖依然旧酒徒。

——《歌风台》之二

将这些议论串联起来，可以看出作者的立场和用心。袁枚内心深处，是不以“三纲五常”那套封建观念为然的，时不时会在诗里流露出来。这就是所谓的“醉即露尾”。

二、男女之情与闲适之作

用袁子才自己的话说，私人化情愫莫先于男女之爱：“情所最先，莫如男女。”这方面的作品也特别引人注目。本来男女之爱在传统文人诗作中数量不多，而且公开书写的男女之爱一般是夫妻感情，这是符合伦理道德规范的。比如杜甫的《月夜》便是典型的例子。袁枚的诗集里也有写给妻子的作品，如《病中赠内》，但数量极少。写得最多且较为出色的乃是赠给他的几位妾的，如《寄聪娘六首》、《寄聪娘二首》、《哭聪娘四首》、《哭陶姬六首》、《寄钟姬二首》等。这里选其两首：

寻常并坐犹嫌远，今日分飞竟半年。知否萧郎如断雁，风飘雨泊灞桥边。

——《寄聪娘六首》之一

一枝花对足风流，何事人间万户侯。生把黄金买别离，是依薄幸是依愁。

——《寄聪娘六首》之二

古代文人士大夫娶妾并非稀罕之事，但究竟与正统礼教观念不合，所以一般人不愿张扬，尤其不愿将其写入诗中。袁枚却毫不隐讳，不仅正面书写，而且数量又大大超过赠妻之作，甚至将只有两个人才讲的“私房话”也予以公开了，“寻常并坐犹嫌远”，此话大有背于礼教，却符合性灵派“味欲其鲜，趣欲其真”的审美要求。袁枚曾经对朱彝尊不删《风怀诗》声言“宁不食两庖特豚”一事表示欣赏，作诗云：“尼山道大与天侔，两庖人宜绝顶收。争夺升堂寮也在，楚狂行矣不回头。”可知，他收录赠妾之作是有意为之的。此外，集中甚至还有寄赠青楼女子的作品，如《三月六日作》、《乞花》等，那更是封建礼教绝对不能容忍的了。当然，它们亦属于“醉即露尾”的表现。

随园另有一批数量不少的闲适之作，与封建教化并不相干，与悲欢离合又扯不上边，属于日常生活的小花絮，且带着性灵派特有的机灵和谐趣。引三首：

白日不到处，青春恰自来。苔花如米小，也学牡丹开。

——《苔》

鹭鸶立钓矶，犹自理毛衣。缓步向前去，试他飞不飞。

——《杂书三绝句》之一

摇竹一身雨，摘花满手香。自离城市远，只觉岁华长。旧墨磨频仄，新弦爪易伤。闲中参物理，独立咏苍茫。

——《闲中》

闲适诗乃是休闲生活的写照。当代王英志指出：“闲适之趣属于个人的自得之趣，与风雅之怀、真挚之情大不相同的是：后者产生于社会民生、亲朋至友这种社会关系之间；而前者很少直接与社会或他人发生关系，主要是与大自然

然或个人生存状态发生关系。因此闲适之趣本质上可以说是一种‘孤独’的情趣。”^①袁枚辞官很早,衣食无忧,又生活在“乾隆盛世”,身份已不属封建官僚,也不属乡间隐士。他写的闲适性作品,固不属于庙堂之作,亦不同于隐居之什,个体意识突出,充满灵机、谐趣,实应归于近代化进程中的一种新诗体。从正统眼光看,它们仍然属于“醉即露尾”。

前面已经讲过,袁枚的古典诗学功底很好,才分甚高;然而,他却力求新变、反对复古。作者声称:“至三百篇至今日,凡诗之传者,都是性灵,不关堆垛。”^②又说:“家常话入诗最妙。”^③公开提倡向民间语言学习。在随园诗集中,采用民间俗语的情况的确不少,且世俗之趣和通俗之语又常常连在一起,成为一种特别的审美境界。试引数例:

行人肩出菜花上,村女臂弯桑影中。

——《还武林出城作》之二

听来鸟尚佳音少,想见诗吟好句难。戏把桃花吹落者,玉盘盛著当春看。

——《即事》之二

篙师呼酒我品茶,休惊休喜休叹嗟,顺风逆风总到家。

——《归舟作》

牧童骑黄牛,歌声振林樾。意欲捕鸣蝉,忽然闭口立。

——《所见》

有寄心常静,无求味最长。儿童擒柳絮,不得也何妨。

——《偶成》

① 王英志:《袁枚暨性灵派诗传》,吉林人民出版社2000年版,第62页。

② 袁枚:《随园诗话》卷五,第283页。

③ 袁枚:《随园诗话补遗》卷一,第1113页。

这些诗句在正统作者看来,当属于“野狐禅”,它们却和其他典雅之作公然并存于一部诗集中,这个现象很有意思。《清史稿·袁枚传》称:“其所作亦颇以滑易获世讥云。”指的就是这部分作品。

袁枚的创作的确实具有二重性。一方面,他能够综合继承古典诗歌的传统,达到较高的贯通融合的境界;另一方面,又力求在向民间语言的学习过程中贴近时代生活,此属于旧诗向新诗转变进程中的一种过渡状态。那么,哪方面才是作者的主体呢?应该是后者,因为那才代表了作者的追求和探索。所以洪亮吉认定随园是“通天神狐”。“狐”表示非正统的、怪异的意思,它固然显示了洪亮吉观念的保守,不过却反而证明了袁枚诗歌不同于传统的新质。

我们应该承认,袁枚的实践和探索代表了中国诗歌变革的新的方向。

第三节 别开生面的性灵派阵营

袁枚的诗歌理论及创作实践在乾隆中期以后产生了广泛影响。一方面,他的诗学观点符合经济发达地区民众的意愿和需求;另一方面,袁枚勤于奖掖提携,士民工商,闺阁女流,受其沾溉者无数,“他人意所欲出,不达者悉为达之。士多效其体”(《清史稿·袁枚传》)。袁枚本人虽未组建过文学社团,但在江南地区客观上已经形成了一个诗歌流派,袁枚自己也已意识到,称之为“随园派”^①。“随园派”其实就是性灵派。

性灵派的阵营颇为庞大。王英志认为,它由“一支主力军,两支偏师”组成。主力军指以袁枚、赵翼、张问陶等为首的骨干作家,偏师一支指袁氏家族诗人,另一支则指随园女弟子,共有四十余人^②,此概括颇为全面。

这里对有代表性的作家略作评介。

一、赵翼、郑燮和张问陶

赵翼(1727—1814),字云崧,一字耘松,号瓯北,阳湖(今江苏武进)人。

^① 见袁枚:《随园诗话·补遗》卷八,第1523页。

^② 见王英志:《袁枚暨性灵派诗传》,第3页。

赵翼家境贫寒,少为塾师。二十八岁考取内阁中书,三十五岁中进士,授翰林院编修。历任广西镇安知府、广州知府、贵州分巡贵西兵备道等职,颇有政声。四十六岁辞官归乡。曾数次主讲扬州安定书院,晚年致力于著述。主要著作有《廿二史札记》、《陔余丛考》、《瓯北诗话》、《瓯北集》等。现存诗作四千三百余首。

赵翼与袁枚相比,用世心颇重。《清史稿·赵翼传》云:“同时袁枚、蒋士铨与翼齐名,而翼有经世之略,未尽其用。”其实赵翼仕途并不发达,这与他不愿取媚权贵有关。赵翼本人在诗里曾表白说:“望尘未惯车前拜,樗散孤踪敢不恬。”(《有以疏慢见责者书以志愧》之一)“芒鞋不称朱门步,羸骑羞随绣幃鞭。”(《有以疏慢见责者书以志愧》之二)这一点,他与查慎行近似,或许此亦是他欣赏查慎行的原因之一。赵翼又为历史学家,将大量精力投到史学研究中去,曾在《廿二史札记小引》里说:“身虽不仕,而其言有可用者。”可见,研究历史对赵翼来讲也是为了经世致用。这点他与袁枚是不同的。

赵瓯北诗集中有相当多的咏史之作,此与他是史学家有关,长处在于议论精辟,发人深省。这里引一首为例:

古制谒长者,脱履始造请。见君更不袜,左氏传可证。萧何履上殿,殊礼出特命。迨乎唐以来,朝靴始见盛。及其习用惯,遂乃著为令。设使跣入朝,翻成大不敬。泥古有难通,即事朗可镜。所以周官书,或貽后世病。

——《咏史》之三

作者通过列举朝见君主礼仪的变迁:汉代以前必须赤脚,而唐代以后必须穿靴,截然相反,以证明泥古的不合时宜。因小见大,予人启发。又如论王安石变法,先云:“荆公变祖法,志岂在荣利。盖本豪杰流,欲创富强治。”后云:“群小遂竞进,流毒不可制。推原其本怀,固与权奸异。始知功名心,亦足祸人世。”(《咏史》之五)见解与历代史家不同,发人深省。至于评价元好问的“国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工”(《题元遗山集》),更是脍炙人口,家喻户晓。

作为性灵派主将,赵翼最突出的主张是推陈出新。试看下面的诗论:

满眼生机转化钧,天工人巧日争新。预支五百年新意,到了千年又觉陈。

——《论诗》之一

李杜诗篇万口传,至今已觉不新鲜。江山代有才人出,各领风骚五百年。

——《论诗》之二

词客争新角短长,迭开风气递登场。自身已有初中晚,安得千秋尚汉唐。

——《论诗》

上述意见观点鲜明,议论爽快,于复古风气浓厚的清中期发表,体现出作者厚今薄古、推陈出新的勇气和胆略。此与袁枚的观点不谋而合。赵翼还著有《瓯北诗话》,挑选诗歌史上最具影响力的十位诗人进行评论,又称《十家诗话》。其中入选了本朝的查慎行,使与古人并列,称:“要其功力之深,则香山、放翁后,一人而已。”^①显示出作者看重当代、平视古人的眼光和胸襟。

在诗歌创作方面,赵瓯北提倡书写性灵,自然天成,反对人工雕琢。他说:

人面仅一尺,竟无一相肖。人心亦如面,意匠曷独造。同阅一卷书,各自领其奥;同作一题文,各自擅其妙。问此何为然?各有天在窍。乃知人巧处,亦天工所到。所以才智人,不肯自弃暴。力欲争上游,性灵乃其要。

——《书怀》之三

^① 赵翼:《瓯北诗话》卷十,人民文学出版社,1963年版,第147页。

赵瓯北反对逼肖古人,鼓吹个性;同时又推崇天性,强调性灵。这方面,他的观点和袁枚高度一致。赵翼比袁枚小十一岁,二人神交已久,直到五十三岁,赵瓯北才见到袁枚,作诗称:“才可必传能有几,老犹得见未嫌迟。”(《西湖晤袁子才喜赠》)极为推重这位性灵派领袖。二人在诗歌领域可谓志同道合。

赵翼的诗作有关注现实的一类,好出手抨击社会不平现象,如《秔谷叹》、《观舞灯》、《忧旱》、《逃荒叹》、《活移尸》等,这与他的用世之心有关。总的来说,赵诗多议论,好直接发表意见,有以文为诗的倾向。五、七言古体尤为突出,张维屏指出:“瓯北五古中论古论事论理诸作,虽虚字太多,发论太尽,于古人浑厚含蓄、一唱三叹之旨,几不复存,然胸中有识,腕底有力,眉开目爽,自成为有韵之文。”^①其实,七言古体亦往往如此。相比较而言,赵翼的古诗更有生气,律体诗写得工整,七律尤为稳健豪隽,但个性特色究竟不如古体诗。

袁枚评价赵翼的诗云:“云崧之于诗,目之所寓即书矣,心之所之即录矣,笔舌之所到即奋矣,稗史、方言、龟经、鼠序之所载即阑入矣。”“而忽正忽奇,忽庄忽俳,忽沉鸷,忽纵逸,忽叩虚而逞臆,忽数典而斗靡。读者游心骇目,碌碌然不可见町畦。”^②所指正是其古体诗。这里选一首:

天地有至文,花鸟与山水。当其生机妙,巧画弗能拟。亦必有解人,乃不虚此美。譬如得佳句,孤吟空自喜。不逢赏音读,湮没成故纸。化工日眼前,触处无非是。可怜蚩蚩氓,熟视不睹此。其有才智流,又为名利使。倘无我辈在,萧闲味其旨。大块亦寂寞,叹世无知己。

——《园中即事》

赵翼思想活跃,一旦触发灵感,便纵横驰骋,上天入地;笔势又足够灵动,故给人以目不暇接之感。上引这首诗因园中的花鸟联想到人与自然间的审美交流,发出一通感慨,很富有哲理性,诗又写得平易通俗。

赵翼在语言的诙谐、通俗上不次于袁枚,或更有过之。此本来就是性灵

① 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷三十八,第558页。

② 袁枚:《瓯北集序》,见《瓯北集》卷首,《续修四库全书》本。

派的特点,而瓯北又寓庄于谐,显得十分智慧。再引两首:

频年苦贫乏,今岁尤艰难。内子前致辞:明日无早餐。一笑谢之去,勿得来相干。吾方吟小诗,一字尚未安。待吾诗成后,料理齑盐酸。君看长安道,岂有饿死官?

——《后园居诗》之二

枕上得诗愁见忘,披衣起写残灯光。山妻窃笑老何苦,儿辈读书无此忙。

——《枕上》

瓯北好在谐趣中夹带讥讽,或讽人,或自嘲。洪亮吉评其诗,云:“如东方正谏,时杂诙谐”^①。而朱庭珍站在正统诗学立场,怒斥赵翼:“诙谐戏谑,俚俗鄙恶,尤无所不至。街谈巷议,土音方言,以及稗官小说,传奇演剧,童谣俗谚,秧歌苗曲之类,无不入诗,公然作典故成句用,此亦诗中蠹贼,无丑不备矣。”^②其实,这又何尝不从反面证明了赵翼突破旧诗学樊篱,诗歌创作中多有探索和贡献呢?

郑燮(1693—1765),字克柔,号理庵,又号板桥,兴化人(今江苏兴化县)。乾隆元年进士,曾先后担任山东范县、潍县知县,因饥荒请赈,触忤大吏,托病归原籍。后重操旧业,靠出售书画为生。著有《板桥诗钞》、《板桥词钞》等。尚有许多题画之作未收入集中。齐鲁书社1985年出版有卞孝萱编辑整理的《郑板桥全集》,搜罗颇为全备。

郑板桥以书画闻名,是“扬州八怪”之一。其书法自创“六分半书”,画则以兰、竹为主,“脱尽时习”。他和当时扬州其他书画家一道,开创了中国近、现代的新画风。郑燮同时也是诗人,诗、书、画号称“三绝”。张维屏指出:“板

^① 洪亮吉:《北江诗话》卷一,第5页。

^② 朱庭珍:《筱园诗话》卷二,上海古籍出版社1983年版,第2366—2367页。

桥大令有三绝，曰画，曰诗，曰书。三绝之中有三真，曰真气，曰真意，曰真趣。”^①可以肯定，郑板桥审美倾向与性灵诸家是完全一致的，阮元称郑燮：“作诗不拘体格，兴至则成，颇近香山、放翁。”^②其实板桥作诗不屑于模仿古人，本人曾表示：“诗则自写性情，不拘一格，有何古人，何况今人？”（《题随猎诗草花间堂诗草》）“吾文若传，便是清诗、清文，若不传，将并不能为清诗、清文也。”^③另外，他还形容己作云：“掀天揭地之文，震电惊雷之字，无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。”（《乱兰乱竹乱石与汪希林》）郑板桥的作品俨然于古典艺术之外，屹然自立一家。

郑燮比袁枚大二十三岁，两人意趣相投，相互倾慕已久。郑板桥在赠袁枚的一首诗里说：“室藏美妇邻夸艳，君有奇才我不贫。”（《赠袁枚》）将袁子才视为知己。又据袁枚记载，板桥在山东任职期间闻人误传袁枚去世，竟跼地大哭^④。二十年后，两人才在扬州相见，那时郑燮已六十六岁。席间，郑燮对袁枚云：“天下虽大，人才屈指不过数人。”而袁枚则赠其诗云：“郑虔三绝闻名久，相见邗江意倍欢。遇晚共怜双鬓短，才难不觉九州宽。红桥酒影风灯乱，山左官声竹马寒。底事误传坡老死，费君老泪竟虚弹。”（《投郑板桥明府》）郑、袁显然是互视为同派的。

作为一位来自下层、性格耿直的作家，郑燮诗集里有一些鞭笞贪官恶吏、揭露社会黑暗面的作品，如《悍吏》、《私刑恶》、《孤儿行》、《后孤儿行》、《逃荒行》等，其名句有：“豺狼到处无虚过，不断人喉抉人目。长官好善民已愁，况以不善司民牧。”（《悍吏》）鞭笞入理。另外，他在山东任职期间还作有一首题画诗，传送颇广：

衡斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。

——《潍县署中画竹呈年伯包大中丞括》

① 张维屏：《国朝诗人征略》初编卷二十八，第420页。

② 阮元：《淮海英灵集》丙集卷四，《续修四库全书》本。

③ 郑燮：《板桥自叙》，《郑板桥全集·板桥集外诗文》，齐鲁书社1985年版，第241页。

④ 见袁枚：《随园诗话》卷九，第603—604页。

袁枚于赠板桥的诗里称赞的就是这篇作品,他俩的平民情结原是相通的。

郑、袁更为相通的是追求真情、真趣的艺术倾向。郑板桥曾经自我表白:“英雄何必读书史,直摅血性为文章。不仙不佛不圣贤,笔墨之外有主张。”(《偶然作》)此完全可看作对袁枚性灵理论的阐释。这里再试举板桥的数首作品,予以验证:

咬定青山不放松,立根原在破岩中。千磨万击还坚劲,任尔东西南北风。

——《竹石》

天明始觉满身霜,日出才伸十指僵。山色半青还半雾,马头红叶是何庄?

——《行路难》之四

十日菊花看更黄,破篱笆外斗秋霜。不妨更看十余日,避得暖风禁得凉。

——《十日菊》

郑诗有明显的通俗化倾向,不避俗语、俗字,且有意运用之。有人讥讽郑作为打油诗。作者本人却十分自信,云:“颇有自铸伟词者。”“待百年而论定,正不知鹿死谁手。”^①郑板桥感到自信的恰是这类个性鲜明的作品,此也正好说明他的文学立场和评判标准。当代袁行云指出:“(郑燮诗)至有打油之消,不知全在荒率处见精神也。”^②可谓道出了郑诗的妙处。

郑燮的词也很有特色,与潮流时尚不同,将在第七章予以论述。

郑燮作为性灵派的一员主将应是名副其实的。

^① 郑燮:《板桥后序》,《郑板桥全集·板桥集外诗文》,第248页。

^② 袁行云:《清人诗集叙录》,第848页。

张问陶(1764—1814),字仲冶,号船山,又号老船、蜀山老猿等,四川遂宁人。乾隆五十五年(1790)进士,历任翰林院检讨、江南道御史、吏部郎中、莱州知府等职。在莱州任上因开仓济民事与上司抵牾,辞职南下。五十一岁卒于苏州。著有《船山诗草》二十卷,《补遗》六卷。巴蜀书社2009年出版有胡传淮所著的《船山诗草全注》,胡传淮同时编有《张问陶研究文集》。

张船山比袁枚小四十八岁,生活年代兼跨乾隆、嘉庆两朝,是性灵派中的晚辈;然而,成就却属于佼佼者。袁枚对这位后来者十分器重,曾在书信中对洪亮吉说:“吾年近八十,可以死;所以不死者,以足下所云张君诗犹未见耳。”并于七十九岁时主动写信给张船山,船山随即回以长诗《寄简斋先生》,中云:“因缘毕竟缘文字,忽枉随园一纸书。”并抄录了自己的诗卷奉上。他还把自己的诗集命名为《推袁集》^①,并公开承认自己是随园派中人(见其诗作《冬夜偶然作》)。由此,当代王英志称其为性灵派的“第三号人物”、“殿军”^②。

应该说,张问陶成为性灵派的大将,首先是因为其鲜明的诗学主张。

张船山在创作上坚决反对复古、拟古,云:

甘心腐臭不神奇,字字寻源苦系縻。只有圣人能杜撰,凭空一画爱疤牺。

——《论文》之一

咸英何必胜箫韶,生面重开便不祧。胥吏津津谈律例,可能执法似皋陶?

——《论诗十二绝句》之一

上引的《论文》组诗写于三十岁,《论诗十二绝句》则写于三十一岁,那时张问陶便公开鄙视复古派作家,认为后人未必不如前人,崇尚“生面重开”。同时,他也反对以学问为诗,滥用典故:

① 见袁枚:《随园诗话·补遗》卷六,第1416页。

② 见王英志:《论袁枚暨性灵派》,第3页。

文场酸涩可怜伤,训诂艰难考订忙。别有诗人闲肺腑,空灵不属转轮王。

——《论文》之八

胸中成见尽消除,一气如云自卷舒。写出此身真阅历,强于订诂古人书。

——《论诗十二绝句》之三

子规声与鹧鸪声,好鸟鸣春尚有情。何苦颛顼书数语,不加笺注不分明。

——《论诗十二绝句》之八

张船山弟子崔旭在《念堂诗话》中说,上述诗作“盖指覃溪而言”,看来它们是针对翁方纲“肌理派”的。翁方纲比船山大三十一岁,久在翰林院任职,俨然北方的诗坛领袖。船山此举不啻是向权威挑战。

张问陶本人属于天才型作家,人称“青莲再世”,他的创作信念是主性情,尚灵感:

凭空何处造情文,还仗灵光助几分。奇句忽来魂魄动,真如天上落将军。

——《论诗十二绝句》之四

想到空灵笔有神,每从游戏得天真。笑他正色谈风雅,戎服朝冠对美人。

《论诗十二绝句》之六

名心退尽道心生,如梦如仙句偶成。天籁自鸣天趣足,好诗不过近人情。

《论诗十二绝句》之十二

以上观点与袁枚可谓不谋而合,堪称乾隆诗坛两位性灵派的理论家。其实尚不止于此,张问陶还具有反理学的倾向。他说过:“人生贵自然,即景皆可愁。悠悠身后名,何须理学传。”(《出江口》)又说:“理学传应无我辈,香奁诗好继风人。”(《斑竹塘车中》)这一点他也像袁枚。总之,以上诸方面都是袁枚欣赏船山的原因。

不过,张问陶毕竟跨入了嘉庆时期,时局照乾隆朝已发生很大变化,白莲教起义遍地蜂起,“焦土连云万骨枯”(《戊午二月九日出栈宿宝鸡县题壁》之二),清王朝危机开始凸现。在这种情况下,张问陶的目光于后期也转向了对社会问题的关注,提出:“大道无人我,皇风要转移。”(《望古》)把文学变革的主张延伸到了社会领域,这与袁枚有所不同,而与后期龚自珍的思想又比较接近了。

张问陶的诗歌创作也体现为两种情况,以嘉庆元年为界。前期多写个人情怀,后期则更多注目社会问题。

和袁枚一样,张问陶传统诗学功底十分好,五、七言律警健清超,颇有佳构;古体诗则笔力恣肆,不循常格。张维屏指出:“船山诗生气涌出,生趣飞来,古体中时有叫嚣剽滑之病,当时随园名盛,以游戏为诗,船山亦未免染其习气。至近体则极空灵,亦沉郁,能刻入,亦能清超。”^①这代表了一般复古派的看法。不过也未必尽然,张诗的律体中也有接近口语、随意挥洒的。试看下面这首七律:

吸尽都城酒万杯,此行原不算空回。眼前醉语天收去,别后诗情梦补来。小住谈心孤月满,狂呼拍马乱山开。思君他日书千纸,定向峨嵋顶上裁。

——《又一首答稚存》

这样的作品才是“生气涌出,生趣飞来”的典型。船山说过:“诗中无我不如删,万卷堆床亦等闲。”(《论文》之七)又说:“也能严重也轻清,九转金丹铸始成。一片神光动魂魄,空灵不是小聪明。”(《题屠琴坞论诗图》之八)如果从

^① 张维屏:《国朝诗人征略》初编卷五十一,第731页。

神光灵动、诗中有我的标准来衡量,个性鲜明的其实还是此类作品。

张船山的古体诗就更不受拘束了,进一步彰显出作者性灵派的本色。试看下面一首:

脚踏凌云峰,手摩大佛顶。大佛缩项向西笑,公等观世真平等。是时水涸江水闲,一山浓翠浮波间。古洞轰轰答人语,悬崖奇木根如环。倾耳附石壁,风浪声潺潺。大笑如游海门国,眼前只少松寥山。兴到亲提一壶酒,兄酬弟劝环山走。酒肉淋漓过戒坛,寺僧扞舌如狗馋。开山凿险谁之功?后有韦皋前海通。一心爱人如爱佛,挥金剜眼皆英雄。我辈来游直游戏,姓名何必留天地。碑版零星碎欲无,千年生死真容易。却对山泉怜浩劫,泉清恐有蛟龙蛰。人外寻诗呼白云,石根温酒撷黄叶。荒祠四面青山青,大苏独坐愁零丁。我拉遗像欲飞去,旁人指点疑仙灵。不封万户侯,不识韩荆州,停舟聊痛饮,醉中并忘凌云游。隔江遥问汉嘉守,此游颇胜东坡否?

——《壬子十二月六日与亥白兄携酒游凌云山》

此类作品即属于张维屏批评的“叫嚣剽滑”一类,类似的还有《辛亥腊月初三客成都题雪中狂饮图怀稚存容堂》、《南台寺与田桥饮酒》、《饮酒诗十篇和稚存》、《青神舟中不得见峨眉山与亥白兄饮酒排闷》、《稚存闻余将乞假还山作两生行赠别醉后依歌而和之》、《题沧湄知鱼乐图》等。集中与洪亮吉的唱和之作往往如此,因而也在一定程度上影响了洪稚存的创作,并遭来人们的批评。这些作品可说完全不受束缚,随性所致,放笔挥洒,而又逸趣横生,所谓“诗成何必问渊源,放笔刚如所欲言”(《颇有谓予诗学随园者笑而赋此》之一)。尚镛在《三家诗话》中云“张船山之诗多近袁、赵体,亦能自出新意”,朱庭珍《筱园诗话》则云“西川之张船山问陶,其恶俗叫嚣之魔,亦与袁、赵相等”,盖指此类作品而言。作者本人未必不了解人们的态度,他曾说过:“直使天惊真快事,能遭人骂是奇才。”(《题孙渊如前辈雨粟楼诗》)借评价孙星衍的诗集,表达了以此为乐的态度,再一次说明了作者的立场。

当然,后期像《戊午二月九日出栈宿宝鸡县题壁》十八首这样的作品抨击

时事,严正沉郁,同样具有重要的价值。所谓“写出此身真阅历”,能紧贴生活和时代并造成广泛影响的就必然是好诗,不可因其为性灵派作家所写而轻易抹煞。

张问陶的诗史地位就在于:他正处在诗风的转折点上。无论承前还是启后,张问陶都不愧是一位杰出的作家。

蒋士铨(1725—1785),字心余,一字荅生,号清容,又号藏园,江西铅山人。乾隆二十二年(1757)进士,授翰林院编修,曾任顺天乡试同考官。不久,以养母为由辞归。后一度返朝补官,记名御史,后又再度以病乞归。晚年讲学葺山书院。著有《忠雅堂集》、《铜弦词》等。

在乾隆朝,袁枚、赵翼、蒋士铨号称“江右三大家”,对此三家也各自予以认可。实际上,蒋士铨和袁、赵二人相比,差别很大,不能并立,更不能列入性灵派阵营。这一点钱锺书早已指出,他在《谈艺录》第四十章里说:“袁、蒋、赵三家齐称,蒋与袁、赵议论风格大不相类。”“宜以张船山代之。”^①此看法完全正确。

比较来看,蒋士铨的诗学观与性灵派截然不同,主张“忠孝节烈之心,温柔敦厚之旨”^②,“夫诗上通乎道德,下止乎礼义”^③,颇有维护封建道德的姿态。他并未公开批评过袁枚和赵翼,但蒋心余对明代同样主张性灵的公安派却是严厉抨击的:“公安倡邪说,竭力攻异端。可怜无识徒,随波扬其澜。鬼伯主瑜伽,长夜嗟漫漫。”(《论诗杂咏三十首》之八)照这样的说法,那么,主张性灵是否属于邪说?袁枚、赵翼是否属于“无识徒”呢?按此逻辑推演,应是这样的;从蒋士铨的立场来看,也应是这样的,此当属于基本理念的相悖了。

再从创作来看,《忠雅堂诗集》里有许多歌颂孝子、节母、贞女、烈妇、烈女的作品,数量之众,实属罕见。此乃作者对自己诗学观的一种实践,目的在于实施道德教化。当然,集子中也有歌颂文天祥、史可法等忠烈志士的作品,当

① 钱锺书:《谈艺录》,第137页。

② 蒋士铨:《锺叔梧秀才诗序》,《忠雅堂集校笺》文集卷一,上海古籍出版社1993年版,第2013页。

③ 蒋士铨:《边随园遗集序》,《忠雅堂集校笺》文集卷一,第2002页。

代朱则杰认为“良莠并存,好坏参半”^①,固然有其道理;然而,毕竟以前者为多,“客观上起到了维护封建统治的作用”^②。就此点来看,蒋士铨也不能归入反封建意识强烈的性灵一派当中。

蒋士铨亦不属于在诗歌艺术上有所开拓创新的作家。王昶认为:“茗生诸体皆工,然古诗胜于近体,七古又胜于五古,苍苍莽莽,不主故常。”^③就现存诗集来看,很难说“不主故常”,恰恰是以故常为主,不离轨距。假如蒋作产于顺、康时期,此种创作态度还是可以理解的,但到了乾隆时代,就明显落伍了。所谓“古体胜近体”,钱锺书以为“亦不过彼善于此”,“近体呆钝滞重,使事属对,都欠圆稳”^④,固然语近苛刻,但蒋的古、近体诗皆不能像袁、赵等人那样袒露性情、彰显个性,这倒是比较明显的。

如果说《忠雅堂诗集》也有其价值的话,那么,作者主张唐、宋兼采,反对宗唐抑宋,提出:“寄言善学者,唐宋皆吾师。”(《辩诗》),还是有其积极意义的。蒋本人由宗法杜甫,延及韩愈,又转到学习黄庭坚;多处借鉴,不专一家,作为一位乾隆朝的著名作家,此对当时及后来的古典诗坛走向集大成还是有一定启发作用的。

蒋心余还是著名的戏曲家,著有《藏园九种曲》,戏曲成就在清代属佼佼者。另外,他也是词人,著有《铜弦词》三卷,在清中叶词坛也属于名家。下一章将对此作专论。

二、舒位、王昙和孙原湘

舒位(1765—1816),字立人,又字犀禅,号铁云,大兴人。乾隆五十三年(1788)举人。因伯父官江南,故寄居于吴。曾随父入粤,又随人幕府至黔。屡试礼部不第,生活艰辛,四处奔波,贩米自给。著有《瓶水斋诗集》、《乾嘉诗坛点将录》等。

作为性灵派后期作家,舒位并非袁枚的门生;不过,他对袁枚十分推崇。

① 见朱则杰:《清诗史》,第285页。

② 朱则杰:《清诗史》,第285页。

③ 王昶:《湖海诗传》卷二十一,《续修四库全书》本。

④ 钱锺书:《谈艺录》,第139页。

舒位制作过一个《乾嘉诗坛点将录》，将袁枚比作“及时雨宋江”，赞词云：“非仙非佛，笔札唇舌，其雨及时，不择地而施。”舒本人则自比没羽箭张清：“似我者拙，学我者死，一朝击退十五子”。舒位还在诗中称赞袁枚“独来独往平生履，无对无双绝世才”（《始读小仓山房全集竟各题其后》之三），“若裁伪体耽佳句，愿铸黄金拜事之”（《始读小仓山房全集竟各题其后》之一）。可见，他是承认并维护袁枚乾嘉诗坛的领袖地位的。

舒位的创作以驰骋才情为主，不甚循古法，力求彰显个性。陈文述于《舒铁云传》里称舒“于经、史、古文无不读，尤喜观仙、佛、怪诞、九流、稗官之书，一发之于诗”^①；赵翼则评其诗：“无一意不奇，无一句不妥，无一字无来历。是真能于长吉、玉溪、八叉之外别成一家，遂独有千古，宋、元以来所未见也。”^②舒铁云生活坎坷，久处贫困，故创作中常有一股不平之气，龚自珍称“郁怒横逸，瓶水斋之诗也”^③。其作品如《古剑篇赠人》、《旧县西楚霸王墓》、《七夕沂州逆旅戏作》、《筑轩太令赠裘》、《五人墓下作》、《题任城太白酒楼》等，皆有郁怒奇险的特点，而尤以七言古体见长。这里引一首：

读书万卷读不破，走入破被堆中卧。鸡既鸣矣凡几声？虱其间者凡几个？或曰履可弃，我不忘其敝；或曰衾可补，我非五杂组。不相离别转相亲，我用我法横自陈。芙蓉城里蒙头入，鸚鵡洲边伸脚出。一年又一年，春秋冬夏无不然。万里复万里，东西南北而已矣。蜀锦重重无片段，吴锦团团逸其半。参来罗汉五百尊，幻生观音十一面。弹断铜琵琶，披出铁袈裟。石破天惊逗秋雨，中有残梦恒河沙。君不闻湖州唐六歌有口，又不见扬州朱八画有手。唐犹及见未破时，朱独相怜已破后。今兹襦被春明门，车如鸡栖马如狗。黄竹箱中什袭藏，青苔榻上周旋久。被兮被兮可奈何，世间破被有许多。安得尽遣朱八作画唐六歌，我乃化为蝴蝶夜夜飞天魔。

——《破被篇》

① 陈文述：《舒铁云传》，见《瓶水斋诗集》卷首，《续修四库全书》本。

② 赵翼：《瓶水斋诗集序》，见《瓶水斋诗集》卷首。

③ 龚自珍：《己亥杂诗》之一一四自注，见《龚自珍全集》，上海人民出版社1975年版，第520页。

此诗中提及的“唐六”是唐以封,字稚川,舒位的表兄,一位落魄文人,写有《破被诗为铁云作》。另一位“朱八”是朱鹤年,号野云,以绘画著称,与朱昂之、朱本同号“三朱”。他为舒位绘制了《破被图》,并题有二绝。上引作品借咏所卧之破被,想象飞驰,表达了作者心中的郁勃不平之气。

舒铁云的诗诚如袁行云所说“妍媸互见”^①,风格并不统一。他在贵州期间所作的五十余首《黔苗竹枝词》,生动描绘众多西南少数民族的生活习俗,颇具民歌风味,自成为一种格调。另外,他也好铺张学问,比如《春秋咏史乐府》一百四十首、《读论语诗》六十首等,全以议论为主,价值并不高。

王昙(1760—1817),原名良士,字仲瞿,号蠡舟,又号昭明阁外史,浙江秀水人。乾隆五十九年(1794)举人,“好游侠,兼通兵家言,善弓矢,上马如飞,慷慨悲歌,不可一世”(钱咏《烟霞万古楼文集序》)。王昙是舒位的表侄,却比舒位年长五岁,一生怀才不遇,抑郁以终。著有《烟霞万古楼集》,现仅存残本。

乾嘉之际,出了一些以狂放著称的诗人,舒位、王昙为其代表,他们属于性灵派的殿军(王昙就曾游于袁枚之门),他们的出现,是社会即将进入衰世的文学前兆。

龚自珍与王昙为忘年交,受到过王昙的影响,并作有《王仲瞿墓表铭》一文。其文云:

(王昙)每会谈,大声呼叫,如百千鬼神,奇禽怪兽,挟风雨、水火、雷电而上下,座客逡巡隐去,其一二留者,伪隐几,君犹手足舞不止。

己巳春,(王昙)见龚自珍于门楼胡同西首寓斋。是日也,大风漠漠,多尘沙。时自珍年十有八矣。君忽叹息起自语曰:“师乎,师乎,殆以我托若人乎?”遂与自珍订忘年交。

^① 袁行云:《清人诗集叙录》,第1778页。

(王昙)其为人也中身,沉沉芳逸,怀思惻怛;其为文也,一往三复,情繁而声长;其为学也,溺于史,人所不经意,累累心口间;其为文也,喜牖史;其为人也,幽如闭如,寒夜屏人语,絮絮如老姬,匪但平易近人而已。其一切奇怪不可迹之状,皆贫病怨恨,不得已诈而遁焉者也。

龚自珍是理解王昙这位怪才的,不但肯定他的文学成就,也十分同情他的遭遇。从某种程度上讲,王昙可视为袁枚到龚自珍的一条连接线索。

王昙的诗以奇为主。其自我评价云:“秀水王君仲瞿,奇才也,奇于文,亦奇于诗。”^①舒位在《乾嘉诗坛点将录》里又将王昙比作黑旋风李逵:“牛而铁,风则黑,突如来如,学万人敌。”所谓奇,首先是指诗歌内涵的奇,然后才是章法、意象和语言方面的奇。以狂放不羁的语言书写狂悖不经的情感,这就是王昙的诗。且举两首:

江东余子老王郎,来抱琵琶哭大王。如我文章遭鬼击,嗟渠身首竟天亡。谁删本纪翻迁史,误读兵书负项梁。留部瓠芦汉书在,英雄成败太凄凉。

——《住谷城之明日谨以斗酒牛膏合琵琶三十二弦侑祭于西楚霸王之墓》之一

百年红树已成尘,何事方坟又一新。吾辈功名多鬼祸,君家文字两传人。怜才守宰悲枯骨,薄命桃花哭替身。仿佛长官题字处,荒畦磷火旧时春。

——《桃花庵诗》之一

西楚霸王项羽这个形象在王昙的诗中一再出现。作为失败的英雄,作者每每借他倾吐自己心中的块垒,所谓“亦人亦己,哭人哭己”^②。而桃花又是诗人集

① 王昙:《烟霞万古楼诗选自序》,见《烟霞万古楼诗选》卷首,《续修四库全书》本。

② 朱则杰:《清诗史》,第316页。

子里常见的一种意象,以《落花诗》三首最为人传诵。这里所引是作者为重修唐寅墓所写的一篇作品,同样引桃花自比,借古人抒怀,“写尽一种被扼杀的心态”^①。如果联系龚自珍对人才凋零的慨叹,可知衰世的出现由来有自。

王仲瞿的创作比舒位更多突破了传统的格局,语言上也更接近口语,如“拍手呼山山欲笑,老马衔枯向空叫”(《登翠微亭》),“春花不红不如草,秋花不香红耐老。春花年少笑秋花,还是春花比秋好”(《种花果一百六十八树于发祥坊》),“风姨面冷吹红雨,月姊心香鉴白衣”(《落花诗》之三),“赵家天子朱家坏,奴马金银两条带。鞭山走石石不存,愚公担山山乃在。我亦云然石可爱,无奈金军炮车大”(《花岗残石》)等等,因而引来评家的非议。口语化实际上是性灵派所共同具有的艺术倾向,在王昙身上表现得尤为突出,它显示了清诗欲突破传统、谋求创新的一种尝试。此从诗歌发展史的角度看,应该予以肯定。

王昙的妻子名金礼羸,字五云,爱好山水,亦能诗善画,著有《秋红丈室遗诗》,被王昙称为“奇妇”。夫妇俩可谓一对奇人。

孙原湘(1760—1829),字子潇,又字长真,号心青,昭文(今江苏常熟)人。嘉庆十年(1805)进士,改翰林院庶吉士,充武英殿协修官,不久以病告归,不再复出。曾先后于毓文、紫琅、娄东、游文等书院讲学,经历近似袁枚。著有《天真阁集》。

作为袁枚的弟子,孙原湘在处世态度上与老师相似,没有很强的仕进心,一生悠游林下,与爱妻席佩兰共享闲适带来的创作空间和审美愉悦。

不过,孙原湘毕竟生活至道光年间,社会矛盾激化、民众生活艰困的现实对他不可能没有刺激,所以他的诗集里也有反映社会动荡的作品,比如《征妇怨》、《陇头水》、《战城南》、《雁》、《苦热》、《养蚕曲》、《樵唱》、《采菱词》、《开仓谣》等 这里引一首:

饥馑频仍乙丙年,江乡何处觅红莲。令人展卷犹增慨,一石曾销半

^① 严迪昌:《清诗史》,第988页。

万钱。

——《稻》

此类作品实际上也属于老师传统的继承广大,因为平民意识本来就是性灵派的精神内核之一。

孙原湘写得最多的还是个人性情方面的作品,这一点他也和老师相同。孙子潇在创作上最强调的是抒发内心的自然情愫:“诗之作,其发于情之不容已乎。鸟之鸣春,虫之鸣秋,非有以强之鸣也,感于气之自然,而鼓于机之不得不然。”^①“性情者,诗之主宰也;格律者,诗之皮毛也。”^②可以看出,在诗歌理念方面,孙原湘和袁枚是完全一致的。

孙子潇属于富于才情的作家,《清史稿》称其“以才气写性灵”(《清史稿·法式善传》),点明了他的特色。当时主盟北方诗坛的八旗诗人法式善将舒位、王昙、孙原湘三位合称为“三君”,并为之作《三君咏》,诗中说孙原湘“想当落笔时,万物皆吾有”,很欣赏他的才气。这里选录其两首作品:

一日不相见,相思比日月。两日不相见,日月空出没。三朝又三暮,胸结相思核。相思核种相思树,树树花开双萼跖。相思树结相思果,颗颗中间两人裹。世人食果核弃遗,此中甘苦谁得知?思君迢迢终复始,核又生花花又子。

——《长相思》

闺中一笑两忘贫,歌啸能全冻馁身。赤手为炊才见巧,白头同梦才如新。图书渐富钗环减,针黹偏疏笔砚亲。还恐不穷工未绝,开尊劝我点衣频。

——《叠韵示内》

① 孙原湘:《赵舍人诗集序》,《天真阁集》卷四十一,《续修四库全书》本。

② 孙原湘:《杨澹飞诗稿序》,《天真阁集》卷四十二,《续修四库全书》本。

孙原湘的创作风格与舒位、王昙有所不同,没有剑拔弩张,反而偏于柔润绵软,在性灵派中以风雅飘逸、词采新丽见长,这可能与受到同为诗人的妻子席佩兰的影响有关。

三、各具性情的随园女弟子

袁枚作为性灵派的领袖,十分赞成女性从事诗歌创作,他说过:“俗称女子不宜为诗,陋哉言乎!”^①这种观点本身就是对封建意识的挑战。当看到江南地区不少女子喜好诗歌、从事创作时,袁枚十分高兴,曾在《诗话》中说:“近时闺秀之多,十倍于古,而吴门为尤盛。”^②又说:“闺秀,吾浙为盛。”^③如此等等。对江浙一代新兴的文学风气,他是持充分肯定态度的,最为人瞩目的即是公开招收女弟子,鼓励、指导她们从事诗歌创作,这在当时是需要勇气的。晚年时他还为女弟子们编印了一部《随园女弟子诗选》,该诗选共收了二十八位女作家的诗作。她们是:席佩兰、孙云凤、金逸、骆绮兰、张玉珍、廖云锦、孙云鹤、陈长生、严蕊珠、钱琳、王玉如、陈淑兰、王碧珠、朱意珠、鲍之蕙、王倩、张绚霄、毕智珠、卢元素、戴兰英、屈秉筠、许德馨、归懋仪、吴琼仙、袁淑芳、王蕙卿、汪玉珍、鲍尊古。

其实不止上述这些作家,袁枚总共招收过四十余名女弟子,清一色都是江浙一带的诗人。这些女弟子均赞同袁枚的文学主张,在创作上,她们敢于书写真情,“性灵独出”,艺术上各具特色,构成了性灵派中的一支生力军。下面择要地介绍其中数位。

席佩兰,字道华,一字韵芬,号浣云,昭文(今江苏常州)人。著有《长真阁稿》。席佩兰是孙原湘的妻室,夫妇同拜袁枚为师,深受袁枚的赏识。席佩兰的文学观念也同袁枚高度一致,曾在一首论诗诗中说:“性情其本根,辞意属枝节。本根如不厚,芬葩讵能结?”(《与侄妇谢翠霞论诗》)与其师如出一辙。

袁枚曾经在《诗话》中记录过一段在孙、席家的往事:“女弟子席佩兰诗才清妙,余尝疑是郎君孙子潇代作。今春到虞山访之,佩兰有君姑之戚,缟衣出

① 袁枚:《随园诗话·补遗》卷一,第1143页。

② 袁枚:《随园诗话·补遗》卷八,第1520页。

③ 袁枚:《随园诗话·补遗》卷一,第1107页。

见,容貌婀娜,克称其才。以小照属题,余置袖中,即拉其郎君同往吴竹桥太史家小饮。日未暮,而见赠三律来。读之,细腻风光,方知徐淑之果胜秦嘉也。”^①在袁枚看来,席佩兰的成就在其夫孙原湘之上,实际上孙原湘学诗的确受到了夫人影响,孙氏本人在《天真阁诗集自序》里坦承:“原湘十二三时不知何谓诗也。自丙申冬佩兰归,予始学为诗。”应该说,孙、席二人创作旗鼓相当,他们都是袁枚的得意弟子。

作为女性作家,席佩兰的创作题材是比较广的,除闺阁生活外,还有跟随丈夫出游时描写山水之作,另外还触及到社会的某些不平现象。席佩兰古近体皆擅长,风格刚柔兼备。当然,写得最优秀的还是那些倾吐个人情愫的作品。

选录两首:

晓窗幽梦忽然惊,破例今朝雀噪晴。指上正轮归路日,耳边已听入门声。纵怜面目风尘瘦,犹睹襟怀水月清。好向堂前勤慰问,敢先儿女说离情。

——《喜外归》

十树花开九树空,一番疏雨一番风。蜘蛛也解留春住,婉转抽丝网落红。

——《暮春》

金逸,字纤纤,一字仙仙,苏州人。她和丈夫陈基一同拜袁枚为师,受到袁枚赏识,誉之为“诗才既佳,而神解尤超”^②。可惜早逝,只活了二十五岁。著有《瘦吟楼诗草》。

和席佩兰一样,金逸在诗学上强调抒写性情。她曾经评论老师袁枚的诗作云:“圣人曰:‘诗三百,一言以蔽之,曰思无邪。’余读袁公诗,取《左传》三字以蔽之,曰:‘必以情。’”^③可谓一语中的。另外,金逸在创作上主张要发挥个人灵性,自成一家,反对模仿前人。曾作诗说:“人道葫芦依故样,天生花叶

① 袁枚:《随园诗话·补遗》卷八,第1487页。

② 袁枚:《随园诗话·补遗》卷十,第1609页。

③ 袁枚:《随园诗话·补遗》卷十,第1609页。

竟谁师?”(《偕竹士联句论诗》)这些都是被袁枚称作“神解尤超”的地方。

金逸诗作题材相对狭窄,主要书写个人的生活遭际,应该与年龄、阅历有关。风格幽冷娴静,情思绵袅,性灵独出。这里选录一首:

绣帘风影警花冷,庄蝶才分梦亦醒。一缕茶烟人不到,绿阴如水漾空庭。

——《初夏》

严蕊珠,字绿华,一字宝仙,江苏吴江人。十八岁成为袁枚的门生,“聪明绝世”,颇具学问根柢,袁枚许之为“博雅”。惜不永年,二十岁即因病去世。著有《露香阁诗草》。

席佩兰、金逸和严蕊珠在众多女弟子中最受袁枚的赞赏,称为“闺中之三大知己”^①。严蕊珠于三人中比较偏重典雅,她认为:“(袁枚)先生之诗,专主性灵,故运化成语,驱使百家,人习而不察。譬如盐在水中,食者但知盐味,不见有盐也。”^②严蕊珠自己的诗作亦颇有书卷气,运词典雅,以刻画景物见长。袁枚称其诗“楚楚可诵”。这里选录一首:

春风一夜到衡阳,旅雁惊心觅故乡。宝瑟无声明月冷,几行残字落潇湘。

——《归鸿曲》

络绮兰,字佩香,号秋香,江苏句容人。能诗善画,在江南一带颇有才名。嫁给金陵龚氏,早寡,后半生贫困自守。著有《听秋轩集》。

袁枚在《诗话》中提到络绮兰寄来求师的四首作品,其中一首《对雪》云:“登楼对雪懒吟诗,闲倚阑干有所思。莫怪世人容易老,青山也有白头时。”明显属性灵风格的作品。袁枚评之为“一气卷舒,清机徐引,今馆阁诸公能此

^① 袁枚:《随园诗话·补遗》卷十,第1620页。

^② 袁枚:《随园诗话·补遗》卷十,第1620页。

者,问有几人。”^①给予了很高称许。

罗绮兰的诗长于白描,景不虚设,情感深沉。她喜好托物言志,寄托自己孤高脱俗的心意。如下引这首《绿萼梅》:

梅格已孤高,绿萼更幽绝。古干蟠瘦蛟,数朵点苍雪。尤爱未开时,碧意枝头结。宛似空谷姝,倚竹无言说。水边淡荡风,庭际昏黄月。谁无惜花心?春来莫轻折。

廖云锦,字织云,一字蕊珠,号锦香居士,上海青浦人。其父廖古檀亦是诗人,著有《盥香轩诗话》。受到风雅门风的濡染,云锦自幼工诗善画。丈夫亡故后,家道中落,又投奔闽南亲戚,后歿于异乡。著有《织云楼诗稿》。

廖云锦是袁枚女婿汪履青的亲戚,倾慕随园诗名,自愿投至门下,曾赠送袁枚自己绘制的画册。袁枚十分同情她的遭遇,在《诗话》里赞赏她的《白桃花》诗:“五更风雨惜秾春,晓起看花为写真。双颊断红浑不语,可怜最是息夫人。”并云:“何松江闺秀之多(廖云锦嫁给上海松江马氏)!”^②

由于自身遭际的关系,廖云锦的创作以书写家庭亲情为主,描写细致入微,语言真挚动人,风格凄恻婉转。这里选录一首《哭姑》:

钗凤分飞赋命孤,见姑还似见儿夫。私心欲慰垂怜意,任有啼痕总说无。禁寒惜暖十余春,往事回头倍怆神。几度登楼亲视膳,揭开帷幕已无人。

性灵派女诗人的题材比之于男性作家显得相对狭窄,视野不够开阔,风格整体偏于柔弱,突破传统构架的方面也不多,这与她们的社会地位、文化修养以及生活环境都是有关的。然而,她们也有自己的优势,感情敏锐,笔触细腻,内心丰富,性灵独出,拥有男作家没有的一些艺术特质。在中国诗歌史

① 袁枚:《随园诗话·补遗》卷三,第1252页。

② 袁枚:《随园诗话·补遗》卷五,第1344页。

上,清朝女性作家的数量远超前代,可谓“十倍于古”。道光年间,蔡殿齐编有《国朝闺阁诗钞》一百卷;完颜恽珠编有《国朝闺秀正始集》二十卷,续编十卷;民国年间,施淑仪又编辑了《清代闺阁诗人征略》十一卷,收罗作家最夥,达一千二百六十余家。这当中,江浙一带的作家占据了绝对多数。女作家群体构成了清代诗坛一道特殊的风景线,而性灵派的崛起又对此起到了推波助澜的作用。

总的来说,有清一代女作家的成就不容忽视,应得到充分的肯定。

第七章 浙派影响下的 清中叶词坛

清代中期的词坛,就创作数量来说,不在清前期之下,或更过之。二十世纪三十年代朱祖谋曾主持《全清词钞》的编选,黄孝纾作为参编者记录当时情况说:“顺治朝得一百八十八人,康熙朝得一百十七人,雍正朝得三十六人,乾隆朝得三百六十二人,嘉庆朝得三百二十八人,道光朝得四百四十人,咸丰朝得二百零二人,同治朝得一百十人,光绪朝得一百七十人,宣统朝得一百三十二人。”“嗣后征集及散见各选本者尚不在此数。”^①。据此来看,乾隆、嘉庆、道光三朝的人数相对较多。另外,乾嘉时期编刻的当代或以当代为主的词选也不算少,如王昶的《琴画楼词钞》二十五卷,《国朝词综》四十八卷,《国朝词综二集》八卷;夏秉衡的《历朝名人词选》十三卷;蒋重光的《昭代词选》三十八卷;姚阶的《国朝词雅》二十四卷;稍后还有黄燮清的《国朝词综续编》二十四卷等。然而,从创作状况和整体成就来讲,这一时段却比清前期要逊色,非但风格卓立之词人寥寥,且清代初年那种紧贴生活现实、激荡胸臆的作品较少见到了。作者们更多地 在词的格律声韵、语言技巧方面倾注精力。词艺比前期的确更显精湛、细腻,语言也更为整饬,但由于缺少面对现实的勇气,由于较多关注身边的微细感受,甚至有些作者将填词当作娱乐性的消遣来对待,真正打动人的作品大大减少了。

这一时期,浙派一支占据了绝对优势。朱彝尊的词学主张经厉鹗的发扬和引导,已经深入人心。谢章铤《赌棋山庄词话》卷十一里说:“雍正、乾隆间,词学奉樊榭为赤帟,家白石而户梅溪矣。”该时期的浙派,厉樊榭的影响又超

^① 黄孝纾:《清名家词序》,载陈乃乾编:《清名家词》卷首,第一册,上海书店1982年版。

过了朱竹垞。钱塘籍作家吴锡麒在《詹石琴词序》中指出：“吾杭言词者，莫不以樊榭为大宗。盖其幽深窈渺之思，洁净精微之旨，远绪相引，虚籁相生，秀水以来，厥风斯畅。”另一浙派作家凌廷堪亦认为：“词以南宋为极，能继之者竹垞。至厉樊榭则更极其工，后来居上。”^①厉鹗的词风与朱彝尊相比已有所不同，而厉词又代表了清中期的创作方向。

但是，这期间也有一些作家不以为然，没有追随此潮流，而是远绍苏轼、辛弃疾，近学陈维崧，或慷慨悲吟，或雅俗兼容，构成了有别于浙派的另外一类艺术风貌。他们虽没有形成和浙派抗衡的流派，但毕竟造成了一种多元的态势。嘉庆后期，浙派内部也有作者对本派末流产生的细碎繁琐、风格单一等弊病表示不满，开始尝试着改变，浙派本身出现了分化。而张惠言为首的常州派由此趁势而起，于是迎来了词坛的又一个新变时期。

本章对清中期各种不同的艺术流脉作大略的梳理，着重评介具有代表性的作家和作品。厉鹗等少数作家因在前面章节中已先行论及，这里不再重复。

第一节 浙派中期阵营

清中期的浙派作家不限于浙江一地，而是遍及整个长江下游地区。其中较为突出的有三个区域，一是以钱塘为中心的作家群，这个群体主要是跟厉鹗一起唱和的浙江籍词人；另一个是以扬州为中心的苏北作家群，他们是厉鹗寄居扬州时结识的朋友，包括由安徽来扬定居的作家；再一个是以吴中为核心的苏南作家群，“吴中七子”也在其中，王昶是他们的领袖。王氏本人也是诗坛的大宗，他在词学方面编选了《国朝词综》、《国朝词综二集》等词集，全盘继承、实践厉鹗的词学主张，对扩大浙派的在该地的影响起到了重要作用。

这里就三个地区的代表作家予以评介。

^① 见郭麐：《灵芬馆词话》卷一，《续修四库全书》本。

一、徐逢吉、陆培和张云锦

徐逢吉(1659—?),字紫山,一字紫珊,号青蓑老渔,钱塘人。一生未入仕途,曾漫游大江南北。著有《柳州清响》、《摇鞭集》、《微笑集》、《黄雪山房词稿》等,创作兼跨康、雍、乾三朝。

徐紫山比厉鹗大三十三岁,二人为同乡。厉鹗称其“徐丈”,对这位前辈十分推崇:“徐丈紫山黄雪山房在学士港口,湖山幽胜处也。其词清微婉妙,绝似宋人。”^①徐逢吉也对这位词界的后起之秀推赏备至,视为知音:“去腊于友人华秋岳所读樊榭《高阳台》一阕,生香异色,无半点烟火气,心向往之。新年过访,披襟畅谈,语语沁人心脾,遂相订为倡和之作。顷寓秦淮,樊榭书至,知前后题俱削稿,复合以平时所作,付之梓人。回环读之,如入空山,如闻流泉,真沐浴于白石、梅溪而出之者。噫,舍紫山而外,知此者亦鲜矣。”^②显然,徐逢吉后期创作是受到了厉樊榭的影响,他由此成为厉鹗身边最早的唱和者之一。

徐紫山生于顺治末年,曾受前期朱彝尊等人的濡染,故他的词兼有前、中两期浙派的特点。这里录一首:

才看过寒食,满眼溪山又堆碧。听取乳莺声涩,把故国风光、年年抛掷。朱颜可惜,揽琼芳,香怎留得。伤心似、明妃远嫁,红袖偷泪滴。

飘泊。吴南燕北。水云宽、总没消息。何人似我岑寂。小院秋千,高楼吹笛,离魂悄难觅。东风紧、孤帆落日。苍茫里、五湖烟浪,着此送春客。

——《霓裳中序第一·旅舍送春》

上引这首作品,王昶《国朝词综》及谭献《篋中词》二著均收入,谭献评其为“斗乱不乱”。作品由眼前的景物描写扩展开去,联想起一系列的人和事,形

① 厉鹗,载冯金伯:《词苑萃编》卷八,唐圭璋:《词话丛编》,第1947页。

② 厉鹗,载冯金伯:《词苑萃编》卷八,唐圭璋:《词话丛编》,第1949页。

散而神聚,似乱而情专,表达了作者飘泊无依的落寞心态,具有比较明显的时代气息。

陆培(1686—?),字翼风,号南香,一号白蕉,浙江平湖人。雍正二年(1724)进士,曾任安徽东流县知县,因不合上意,拂衣归里。后期曾漫游中原一带,一度客居梁园。著有《白蕉词》。

与厉鹗唱和的这批浙地作家往往是未入仕途的文人,或者官职低卑、经历过坎坷,陆培即属此列。他比厉鹗大六岁,归里后引厉鹗为知己,经常参与唱和,保持了长期的友谊关系,厉鹗所谓“盖南香辱引予为同调,亦已久矣”^①。厉樊榭曾为陆培的集子作过序,序中称陆词:“清丽闲婉,使人意消。”陆词写得最多的乃是写景和咏物两类,艺术上宗法张炎和周密,的确称得上“清丽闲婉”,尤善描摹物象,巧构形似之言。

不过他前期的创作却有内容空泛的倾向,陈廷焯在《白雨斋词话》卷四里批评说:“陆南香《白蕉词》四卷,全祖南宋,自是雅音,但无宋人之深厚,不耐久讽也。”其实这也是浙派的通病。不过,作者后期经历了坎坷,创作上又有所转变。

这里引两首后期的作品:

正啼鴂声中春暮,别馆长亭,颺空交舞。作意吹绵,翠条尤弄旧眉妩。欲留无计,知逗落谁家住。风里最轻盈,好哦入、香闺诗句。惜取。向帘旌户额,扑到白花如絮。斜阳马首,又乱惹、客怀凄楚。怎禁得、飘荡随波,半化作青萍来去。却似我心情,飞梦天涯无主。

——《长亭怨慢·柳花》

征雁来时,卷帘怕看飞成阵。竟床长簟又空抛,陡觉商飙紧。懒写屏风旧恨,早安仁、霜花点鬓。玉箫声远,锦瑟烟繁,都萦方寸。已自愁边,奈他鹄报斜河信。影堂梦尚不分明,钿盒何从问。绿酒杯巡自

^① 厉鹗:《陆南香白蕉词序》,《樊榭文集》卷四,上海古籍出版社1992年版,第753页。

引，黯凄凉、黄昏逼近。听残蟋蟀，立尽梧桐，怎生眠稳。

——《烛影摇红·连遭鼓缶，缺赋悼亡，秋夜感生，填此以当哀些之曲》

上引第一首词咏叹柳花，在刻画柳絮的同时，抒发了作者漂流在外的心情，情景两相契合，所谓“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”（刘勰《文心雕龙·物色》），达到了物我交融的境界。后一首悼念妻子，虽调用了一些典故，但由于感情深挚，场景描绘逼真，还是比较感人的。厉鹗曾指出：“（南香）复出续稿二卷，则燕山后游及客梁园之作，其中访邯郸之瑟，觅铜台之瓦，年长多愁，声情每变而愈上。”^①此正可用来评论上引作品。在《白蕉词》中，二作诚可称为难得的佳构。

张云锦（1704—？），字龙威，号铁珊，又号艺舫，浙江平湖人，监生。著有《红阑阁词》。

相比于前面两位作家，张云锦属后辈，比厉鹗小十二岁。但厉樊榭于这位后学却赏誉有加，专门替他撰写了《红阑阁词序》，对张的创作给予很高评价：“张君龙威，于岸登（沈岸登，字覃九，平湖人，有《黑蝶斋诗钞》）为后辈，其词清婉深秀，摈去凡近。如《咏宋故宫芙蓉石》云‘指一抹墙角，残阳不照、蓬莱旧城阙’；《咏秋柳》云‘莫再问灵和，剩脱发毵毵如此’；《咏芦花》云‘有谁能画出，楚天秋晚’等句，直与白石争胜于毫厘。”^②

应该说，张云锦集中的确有近似姜夔的作品，如下面这首怀古题材的慢词：

炎精销歇，草离离处，藓碑重剔。芙蓉十丈犹矗，寒蝉抱宿，向人凝咽。问询宫梅，却早已花散如雪。指一抹墙角，斜阳不照、蓬莱旧城阙。

君臣南渡甘心屈。枉承欢、宝母供烟月。奉华上寿那处，谁信道、不成王业。半壁江山，风卷云飞，都付磨灭。只一拳、剩话凄凉，是宋偏

① 厉鹗：《陆南香白蕉词序》，《樊榭文集》卷四，第753页。

② 厉鹗：《红阑阁词序》，《樊榭文集》卷四，第752页。

安物。

——《雨霖铃·南樵署中观宋芙蓉石，署即德寿宫基址》

这首词题中提到的德寿宫为南宋高宗时所建，宋高宗退位后即移居于此。作者为观赏宋朝遗物芙蓉石来到德寿宫旧址，回想起当年宋朝南渡后的史事，表达了深沉的感慨，其中未必没有影射南明小朝廷的意思。此作与姜夔的《扬州慢》在艺术上有异曲同工之妙。

另外，张云锦的咏物词也写得不错，这里引一首：

井栏昨夜凉初转，萧萧又传寒讯。豆架风微，瓜棚雨细，别有新声清韵。茅堂移近，并蝉诉愁怀。蛩吟秋恨，不尽缠绵，商音凄断梦难准。

吴娘正勤宵纺，不成丝缕处，添了闲闷。萝茑藤荒，牵牛花暗，多少关心红粉。客窗惊省，忆午夜机声，课儿灯晕，月淡星疏，泪痕长透枕。

——《齐天乐·络纬》

此乃咏络纬的作品。络纬又名莎鸡，俗称纺织娘，是一种昆虫，夏秋间振羽为鸣，声如纺线。作者用笔细腻，声情并茂地刻画了络纬如泣如诉的状貌，同时描绘夜间郊外的凄凉环境，精警传神，尤其下阕将络纬与不幸的妇女身世相牵系，令人浮想联翩。陈廷焯在《云韶集》卷二指出“龙威词于宋人中雅近中仙”，十分中肯，此作与南宋王沂孙的咏物词显然有一脉相承之关系。

该时期与厉鹗在浙地唱和的作家还有：吴焯，字尺凫，号绣谷，著有《玲珑帘词》；陈章，字授衣，号竹町，著有《竹香词》；陈撰，字楞山，号玉几山人，著有《玉几山房集》；张枢奕，字今涪，一字今培，著有《红螺词》；后期作家还有吴锡麒，字圣徵，号谷人，著有《有正味斋词集》等。

二、江昱、江炳炎和凌廷堪

江昱(1706—1775)，字宾谷，号松泉，安徽籍人，流寓江苏仪征，诸生，一生未入仕途。著有《梅鹤词》、《集外词》等。

作为平民词人，江昱有自己的尊严与性格，他在词中说：“毕竟千秋归我

辈,眼底何须簪笏。”(《湘月》)又云:“高情自许,又何必头衔始堪千古!”(《齐天乐》)他将填词当作自己的千秋大业,对此颇为自信。江昱还精通音韵训诂,著有《山中白云词疏证》、《蕲洲渔笛谱疏证》等,在词学界颇有声望。

江昱比厉鹗小十四岁,厉鹗寄居扬州时,与之交往唱和,十分相得;在为人上,二人也有近似之处。江昱的词学观显然受到厉鹗的影响,据人云:“宾谷雅好南宋人词,尤爱其中一二家最平淡者。平日论词及所自为,并能追其所见。”^①这里引其两首作品:

午夜寒多酒不胜,梦华往事记瞢腾。屏留绿雾香煤暖,帐掩红罗烛泪凝。嗟岁月,怆无凭。近来风味转如僧。纸窗竹屋闲听雨,人与梅花共一灯。

——《鹧鸪天·冬夜感旧》

试香过也,甚湖村寂历,还动游兴。几日霜晴,渐逗取、篱畔先春梅信。冻蝶情疏,寒鸥梦暖,诗在无人境。林高深锁,剩将一片清景。桥外画舫都归。荒汀折苇、弄斜阳空影。似此风光但与,词客闲来消领。脉脉吟情,萧萧野意,浅水和烟暝。传杯休缓,雁风早又凄紧。

——《湘月·戊午小春同樊榭授衣玉井葑田小轩泛舟红桥分赋》

江宾谷词的语言平淡自然,雕琢较少,与浙派其他作家有所不同。他善于在从容平淡的叙述里展露自己凄冷的情怀,读来别具一种风味。上引第一首写冬夜独处,构建了一个小小的世界,结尾“人与梅花共一灯”,堪称警句。下一首记叙初春和厉鹗等友人泛游扬州瘦西湖的经过,题目中的玉井即闵华,号廉风,江都人,著有《澄秋阁诗集》。授衣即陈章,号竹町,杭州籍,入赘扬州,著有《竹香词》。葑田即吴廷棗,一字章五,徽州人,工诗。小轩不详。陈廷焯认为:“江宾谷词,亦得南宋人遗意,虽未臻深厚,却与浅俗者迥别。”^②又于

① 刁去瑕语,冯金伯:《词苑萃编》卷八,《词话丛编》,第1952页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第89页。

《云韶集》卷十九中评论说：“《梅鹤词》，骚情古致，逼近姜、史，与琢春（江炳炎）并立为两雄。”这些评论还是比较准确的。江昱的作品不及厉樊榭超逸，往往沉浸在个人的悲欢之中，但艺术上却拥有自己的特色。

江炳炎，字研南，徽州籍，居钱塘，又长期寓居扬州。著有《琢春词》、《冷红词》。江炳炎是江昉的侄子。江昉，字旭东，号橙里，又号研农，歙县人，即前章提到的盐商诗人江春之弟，常年寓居扬州，著有《练溪渔唱》、《随月读书楼词钞》、《集山中白云词》等，“盖几几乎追南渡之作者而与之并”^①。扬州江氏乃大姓，其家族中工词的作家还有江立，厉樊榭的弟子，与江昉合称“二江”；江昉之子江振鹭，以及上面论及的江昱等。

江炳炎擅长写咏物词，陈撰指出：“江研南《琢春词》，艳艳如月，亭亭若云，萧然遇之，清风入林。程物赋形，而无遗声焉。至于审音之妙，钥合尺围，靡间丝发，昔人所称神解者非耶？”^②陈廷焯则认为：“江研南词，取法南宋，颇有一二神解处。南香所得在貌，研南所得在神，吾终不以貌易神也。”^③这里录其二首：

记苏堤芳草翠轻柔，柳丝拂帘钩，趁花风吹帽，扶藜买醉，正好清游。
日落乱山衔紫，塔影挂中流。唤棹穿波去，月满船头。不料嬉春散后，
对白云揖别，烟水都愁。数那家池阁，曾啸碧天秋。到而今归期未稳，
梦六桥飞满旧凫鸥。更初转，猛惊回处，却在扬州。

——《八声甘州·久客扬州，追思湖上清游之乐，凄然有作》

轻寒乍暖，弄碧音占地，昼闲庭院。欲折偏难。巧莺空送声千啭。
休嫌云暗章台畔，怕纤雨、楚腰吹断。正依稀、低映江潭，共夕阳飘乱。

辛苦长亭夜半，是摇漾瘦魂，兔华初满。误了闺人，也曾描出春前怨。
还教学缀修蛾浅，但漠漠、如烟一片。秋来待写疏痕，愁又远。

——《垂杨·柳影》

① 沈大成语，冯金伯：《词苑萃编》卷八，《词话丛编》，第1953页。

② 陈撰语，冯金伯：《词苑萃编》卷八，《词话丛编》，第1952页。

③ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷四，第88页。

前一首写作于客居扬州期间,怀念杭州旧游的情景,手法近似秦观的《望海潮·洛阳怀古》。陈廷焯评论云:“极写清游之乐,便觉扬州俗尘可厌。‘烟花三月下扬州’后,不可无此冷水浇背之作。”^①后一首咏柳树,笔调细致妥帖,摇曳婉转,然缺少深厚的感情寄托,给人空泛的感觉。陈廷焯把江炳炎和江昱并提,认为:“研南学南宋,合者得其神理;宾谷学南宋,合者得其意趣,皆出陆南香之右,而皆未能深厚。”^②就这一点来说,江炳炎显得更加突出。

凌廷堪(1755—1809),字仲子,一字次仲,歙县人,曾为修改词曲寄居扬州。乾隆五十五年(1790)进士,任安徽宁国府学教授。著有《梅边吹笛谱》。

据《清史稿·凌廷堪传》记载:“廷堪之学无所不窥,于六书、历算以迄古今疆域之沿革、职官之异同,靡不条贯,尤专礼学。”其学术著作有《礼经释例》、《元遗山年谱》、《校礼堂文集》等,当时与焦循并称,是一个学者型词人。

凌廷堪属于浙派后期作家,厉鹗去世时,他还没有出生。随着浙派后期创作日益走向狭窄,凌廷堪试图对此作一些调整。一方面,他依然坚持浙派的基本立场,认为:“词以南宋为极,能继之者竹垞。至厉樊榭则更极其工,后来居上。”^③另一方面,他又抬高对豪放一支的评价,把辛弃疾提到与姜、张同等的地位:“白石如少陵,奄有诸家。”“稼轩为盛唐之太白。”“填词之道,须取法南宋,然其中亦有两派焉。一派为白石,以清空为主。……一派为稼轩,以豪迈为主。”^④这就在一定程度上打破了原来只宗姜夔、张炎的局面,显示出演变的迹象。

据凌廷堪自己说,他的填词活动主要集中在早期:“少时失学,居海上(海州,今江苏连云港),往往以填词自娱。”“二十许遂屏去,一意向学,不复多填词。”另外,作为学者,凌廷堪又十分精通音韵,“解音律,由燕乐以通古乐,故所为词,无不合律”^⑤,“稿中所用四声,非于唐宋人有所本者,不敢辄为假借,

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第89页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第89页。

③ 凌廷堪语,见郭麐:《灵芬馆词话》卷一,《词话丛编》,第1508页。

④ 凌廷堪语,见张其锦:《梅边吹笛谱跋》,载《梅边吹笛谱》卷首,陈乃乾辑:《清名家词》第六册。

⑤ 陈乃乾:《凌廷堪简介》,载《梅边吹笛谱》卷首,《清名家词》第六册。

所用韵,闭口不敢阑入抵腭鼻音,至于抵腭与鼻音亦然。”^①从所存作品来看,凌廷堪的用韵十分讲究,读起来抑扬顿挫,很有节奏感。作品的题材方面,凌词最重要的是两类,即咏物词与怀古词。咏物词包括咏樱、笋、梨花、夹竹桃、秋海棠、萤火虫等等,可能多属年少所为,内容肤浅,不乏炫耀及雕琢词句的成分。怀古词则有《永遇乐·过韩侯钓台》、《一萼红·九日登魏文帝赋诗台用石帚人日定王台韵》、《贺新凉·寄许石园》、《绮罗香·登壮观亭》、《摸鱼儿·昭明太子读书台》、《霜天晓角·大风同胡眉峰野饮黑窑厂》、《念奴娇·汝宁怀古》等,从感情内涵看,往往含有一定的寓意和寄托,风格也转向苍老,或许为后期所作。

这里选录两首:

晚云阴,趁重阳载酒,谁把菊花簪。高岫迷烟,空江卷雪,台上无限消沉。问千古、英雄不见,只见有、高下暮天禽。几度悲歌,一声长啸,如此登临。当日气吞吴会,记横江驻马,不尽雄心。荒草霾碑,残苔蚀砌,虽有遗迹难寻。渐萧瑟、西风乍起,远林外、黄叶乱堆金。且酌茱萸,倚栏莫厌杯深。

——《一萼红·九日登魏文帝赋诗台用石帚人日定王台韵》

一番秋雨后,便觉得、长堤微黄都透。王孙渐消瘦,更清霜凝野,马蹄初骤。荒城废堠,似无数、凄凉做就。接斜阳、几点寒鸦,又是别离时候。

知否,碧消南浦,芳歇西洲,可能如旧?春归未久,凝眸处,漫回首。蹴香尘记得,钿车陌上,研破层层软绣。到如今、总变销魂,共谁载酒?

——《瑞鹤仙·秋草》

前一首怀古词吊魏文帝曹丕,写得慷慨深沉,悲远雄壮,颇有稼轩劲力;后一首写秋思,视野开阔,刚柔相济,引人作高远之想。从这些作品来看,与前期浙派的确有所不同。

^① 凌廷堪:《梅边吹笛谱自序》,载《梅边吹笛谱》卷首,《清名家词》第六册。

扬州地区的浙派词人还有马曰琯,字秋玉,号嶰谷,安徽祁门人,寓居扬州,著有《嶰谷词》。马曰璐,字佩兮,号半槎,曰琯弟,著有《南斋词》。郑沅,字晴波,号枫人,著有《玉勾草堂词》。张四科,字喆士,号渔川,原籍陕西临潼人,流寓扬州,著有《响山词》等。

三、吴翌凤和郭麐

吴中一带的浙派作家多为仕途中人,这一点与其他地区不同。譬如以王昶为领袖的“吴中七子”,皆能填词,而以王昶和赵文哲最突出。所作多抒“清闲之情”,词旨浮浅,以至“变‘浙派’通常表现的幽淡为雍容尔雅,鼓吹‘盛世’元音”^①。然而,吴翌凤和郭麐就不是如此,他们属于为数不多的布衣词人。

吴翌凤(1742—1819),字伊仲,号枚庵,江苏吴县人。诸生,未入仕途,客游楚南二十年,垂老始归,筑室曰“归云舫”,奉母著述以终。著有《曼香词》、《吴梅村诗集笺注》等。

在吴中词人里,吴翌凤是一位落魄者。他被上流社会冷落,为生计而常年在外漂流,词的创作便是这种生活的真实写照。作者坦言:“余酒边花下,喜为长短句。自浪迹江湖,阅数寒暑,每以此消遣愁绪。”(《声声慢》小序)他的词作有厉樊榭的幽冷,却没有厉词的超逸,多写一己之悲欢。

这里引二作:

愁,鸿雁声中独倚楼。人如梦,瘦影一灯秋。

——《十六字令》

断雁落遥天,小市风光亦可怜。隔岸丛祠箫鼓沸,新年。春在疏林野屋边。无绪拂吟笺,客思乡心耿不眠。茶碗未抛酒盏歇,凄然。千里人归暮雪船。

——《南乡子·甲寅正月八日舟抵吴城赋此》

^① 严迪昌:《清词史》,第330页。

吴翌凤以宗法南宋为主,所谓“再续梦窗之旧谱”(《曼香词自序》),间亦上溯北宋周邦彦等人。只是境界狭小,视野不够开阔,此当与其生活境遇有关。

郭麐(1767—1831),字祥伯,号频伽,又号白眉生,吴江人。才华卓立,风采超俊,却仅为贡生,未入仕途。郭麐著述丰富,有《灵芬馆诗集》、《灵芬馆诗话》、《灵芬馆词集》(含《蘅梦词》、《浮眉楼词》、《忤余绮语》、《鬯余词》四种)、《灵芬馆词话》、《词品》、《鬯余丛话》、《樗园消夏录》等,在文学界颇有声望。

在浙派里,郭麐属于晚期作家,有“浙派殿军”之称。然而这位后起之秀,对浙派后期的风格偏狭、过分雕琢却感到不满。他在《灵芬馆词话》卷一提出“词有四派”,即花间一派、北宋秦、周、贺、晁一派、南宋姜、张诸子一派、苏、辛弃疾词一派,将豪放一支与婉约各家并列,对苏轼特别作了肯定,称“雄词高唱,别为一宗”,这是词学观念转变的一个信号,与凌廷堪的看法不约而同。虽然作者于辛弃疾颇有微词,以为“粗豪太甚”,但实际上就在该书同一卷里,作者又提到了本人所作的《沁园春·吊龙洲墓》一作,恰恰属于辛、刘(过)一派风格:

若飞将军,取万户侯,何足道哉。奈尊前十载,放歌起舞,黄垆一梦,断碣荒苔。腊屐西风,暮烟斜日,酹马鞍山土一堆。可怜者,是蝦蟆语误,尽费徘徊。 彘肩斗酒而来,想当日才人壮士怀。算大布衣中,飞扬自尔,小朝廷上,痛哭何为。度曲佳人,随车娘子,如此怜才合葬该。先生听,应九京一笑,尽我金罍。

类似的作品还有《沁园春·寄伯生》、《醉太平·题黄退庵友渔斋图》、《疏影·黄叶村图》、《买陂塘·查丙塘补屋图》、《扬州慢·寄康山诸友》、《水调歌头·望湖楼》等,数量上明显超过了凌廷堪。看来作者的创作比理论走得更远,属于浙派的改革者。

据郭麐自己陈述:“余少喜为侧艳之词,以花间为宗,然未暇工也。中年以往,忧患黻欢,则益讨沿词家之源流,藉以陶写阨塞,寄托清微。遂有会于

南宋诸家之旨,为之稍多。”^①看起来,作者词风的转变是与其生活经历的变化有关的。所谓“南宋诸家之旨”,根据创作状况来看,恰恰包括了辛、刘一支在内。所以,浙派后期的演变其实也是一种必然。

另外,郭麐词还有借鉴民歌、走向通俗化的一面。谭献在《篋中词》卷三指出:“枚庵(吴翌凤)高朗,频伽清疏,浙派为之一变。而郭词则疏俊,少年尤喜之。”又说:“词尚深涩,而频伽滑矣。”都是指郭词语言的灵动、通俗和接近民歌而言。尤突出者,如“月子弯弯,花开缓缓,一般情思。算笛家不是,渔家不是,问莫是刘三妹”(《水龙吟·吴歌》);“草草花花,添个虫虫媚”(《点绛唇·月函女史为作草虫扇头》);“花在邻家,吹落依家。今日东风较大些”(《丑奴儿令》);“有个人儿,切莫摊书坐”(《蝶恋花·高竹筠小影》);“采莲花,采菱花,爱住吴船生小号吴娃。墙内红楼墙外水,有明月,照鸳鸯,宿那家。那家,那家,在天涯。雨又斜,云又遮。”(《江城梅花引》),等等。对此,评论界有人持否定态度,陈廷焯就认为“频伽词尤多恶劣语”,痛责郭词“属最下乘”^②。实际上,这些通俗化倾向正是对浙派过分强调雅化、讲究声律典故,以至生命力走向衰微的一种反拨,连陈廷焯自己在《云韶集》卷二十三也承认,频伽词“落笔便令人神往”,其总体方向无疑是值得肯定的。

吴中浙派其他作家,除了前面提到的“吴中七子”外,还有过春山,字葆中,号湘云,著有《湘云遗稿》;史承谦,字位存,号兰浦,著有《小眠斋词》;杨芳灿,字蓉裳,著有《芙蓉山馆词》;杨夔生,字伯夔,号浣芴,芳灿子,著有《真松阁词》等。

第二节 郑燮及其他乾嘉词人

清代中叶,形成了浙派一枝独秀的局面,更无其他流派与之相抗衡。然而,这并不等于说,词坛上没有其他风格存在。事实上,乾嘉时期还是有部分作家选择了与浙派不同的创作道路,他们中有些属于颇具声望的诗人。虽然这些作家没有形成统一的流派,但正是他们,令乾嘉词坛呈现出多元化的态势。

① 郭麐:《浮眉楼词序》,载《灵芬馆词》卷首,《清名家词》第六册。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第106页。

下面对其中有代表性的作家作大略评介。

一、精神团聚的板桥词

郑燮作为性灵诗派的重要成员,词亦别具一格,著有《板桥词钞》一卷。

作者在自序里称:“燮作词四十年,屡改屡蹶者,不可胜数。”又说:“少年游冶学秦、柳,中年感慨学辛、苏,老年淡忘学刘、蒋,皆与时推移而不自知者。”郑板桥对自己的词是很看重的,尝自负地宣称:“拙集诗词二种,都人士皆曰:‘诗不如词。’扬州人亦曰:‘词好于诗。’即我亦不敢辩也。”^①实际上,郑板桥的词不亚于其诗,虽有所宗尚,但个性印记清晰,与浙派完全不属于一路。

评论界有人认为,板桥词以“风神豪迈”为特征^②,不走婉约软媚之路,这是完全正确的。这里先选两篇慢词以示:

花亦无知,月亦无聊,酒亦无灵。把夭桃斫断,煞他风景,鹦哥煮熟,佐我杯羹。焚砚烧书,椎琴裂画,毁尽文章抹尽名。荥阳郑,有慕歌家世,乞食风情。单寒骨相难更,笑席帽青衫太瘦生。看蓬门秋草,年年破巷,疏窗细雨,夜夜孤灯。难道天公,还箝恨口,不许长吁一两声?颠狂甚,取乌丝百幅,细写凄清。

——《沁园春·恨》

墨渖余香剩。扫长笺狂花扑水,破云堆岭。云尽花空无一物,荡荡银河泻影,又略点箕张鬼井。未敢披图容易玩,泼烟霞直上嵩华顶,与帝座,呼相近。半生未挂朝衫领,狠秋风青衿剥去,秃头光颈。只有文章书画笔,无古无今独逞,并无复自家门径。拔取金刀眉目割,破头颅血迸苔花冷,亦不是,人间病。

——《贺新郎·徐青藤草书一卷》

① 郑燮:《刘柳村册子》,《郑板桥全集·板桥集外诗文》,齐鲁书社1985年版,第244页。

② 查礼:《铜鼓书堂词话》,《词话丛编》,第1485页。

上引第一首作品,据同时的查礼说,乃作者“未遇时”所作^①,作品以罗列煞风景行为来表达心中的抑塞不平之气,兼有对天公的责难、功名的鄙视,突破了词学界“雅正”的规范要求。第二首评徐渭的书法,由书而人,对遭遇坎坷的天才艺术家表示了崇敬之情,与其说写徐渭,毋宁说是自我心态的坦陈,一派血性文字,令人神旺。集中类似者,还有《贺新郎·送顾万峰之山东常使君幕》二首、《贺新郎·赠陈周京》、《念奴娇·金陵怀古》十二首等。陈廷焯说:“读板桥词而不起舞者,其人必非壮士。”“板桥词不着力,而精神团聚,已力透纸背矣。”^②查礼则以为:“(板桥)长短句别有意趣”,“风神豪迈,气势空灵,直逼古人。”^③的确,这种血性文字,在乾隆朝词坛上可谓卓然一家。

板桥词既以豪迈为主,评论界便有人认为,郑当属陈维崧阳羨一派。如徐珂就说:“钱塘厉鹗、吴县过春山,近朱(彝尊)者也;兴华郑燮、铅山蒋士铨,近陈(维崧)者也。”^④然而,郑燮的词个性鲜明,其实又是风格多元的。试看下面的作品:

我梦扬州,便想到扬州梦我。第一是隋堤绿柳,不堪烟锁。潮打三更瓜步月,雨荒十里虹桥火。更红鲜冷淡不成圆,樱桃颗。何日向,江村躲,何日上,江楼卧。有诗人某某,酒人个个。花径不无新点缀,沙鸥颇有闲功课。将白头供作折腰人,将勿左。

——《满江红·思家》

云淡风高,送鸿雁一声凄楚。最怕的是打场天气,秋阴秋雨。霜穗未储终岁食,县符已索逃租户。更爪牙常例急于官,田家苦。紫蟹熟,红菱剥;桄桔响,村歌作。听喧填社鼓,漫山动郭。挟瑟灵巫传吉兆,扶藜老子持康爵。祝年年多似此丰穰,田家乐。

——《满江红·田家四时苦乐歌》之三

① 查礼:《铜鼓书堂词话》,《词话丛编》,第1485页。

② 陈廷焯:《词坛丛话》,《词话丛编》,第3734—3737页。

③ 查礼:《铜鼓书堂词话》,《词话丛编》,第1485页。

④ 徐珂:《近词丛话》,《词话丛编》,第4223页。

竹马相过日,还记汝、云鬓覆颈,胭脂点额。阿母扶携翁负背,幻作儿郎妆饰,小则小寸心怜惜。放学归来犹未晚,向红楼存问春消息,问我索,画眉笔。 廿年湖海常为客,都付与、风吹梦杳,雨荒云隔。今日重逢深院里,一种温存犹昔,添多少周旋形迹!回首当年娇小态,但片言微忤容颜赤,只此意,最难得。

——《贺新郎·赠王一姐》

上引三首作品各有特色,第一首怀念家乡扬州,陈廷焯评曰:“命意措语,全以神行,情词双绝,令人不能释手。”^①第二首是一组农家词中的一篇,内容近似范成大《田园四时杂兴》组诗,而语言更为通俗、家常化。第三首赠予一位童年女友,回忆青梅竹马的细事,刻画真切,如在目前。陈廷焯以为:“意芊婉而语俊爽,是板桥本色。”^②上述作品均袒露真情,闲散从容,且雅俗共赏,板桥印记鲜明,又与前引豪迈者不同。

给人印象最深的,还是郑词中每每出现的俗语,这些俗语在词中往往就是警句和俊语所在。上引作品如“我梦扬州,便想到扬州梦我。”、“紫蟹熟,红菱剥;桃桔响,村歌作。”“向红楼存问春消息,问我索,画眉笔。”另外还有:“醉梦清佳,船头鸡犬自成家。”(《浪淘沙·渔村夕照》)“忽见柳花飞乱絮,念海棠春老谁能嫁?”(《贺新郎·落花》)“明知不怪风吹,乃不怨东风却怨谁?”(《沁园春·落梅》)“奈花间乍遇言辞阻,半句也何曾吐,一字也何曾吐!”(《酷相思·本意》)“便是输他一著,又何曾著著让他赢!”《满庭芳·赠郭芳仪》“也不须服食黄精,能闲便好。”(《瑞鹤仙·山家》),等等,均属令人醒目的隽语。

对板桥词的这种俗化倾向,评论界有不同的评价。丁绍仪认为:“语虽俊迈,终非词苑正宗。”^③陈廷焯在《云韶集》卷十九也说过:“板桥词,讥者多谓不合雅正之音,此论亦是。”但是,也有持相反态度的,查礼就认为“别有趣”。它们不是板桥词的瑕疵,恰恰是创新点和闪光点之所在。谢章铤干脆

① 陈廷焯:《词则·放歌集》卷六,引自《郑板桥全集》,第690页。

② 陈廷焯:《词则·闲情集》卷六,引自《郑板桥全集》,第692页。

③ 丁绍仪:《听秋声馆词话》卷二十,《词话丛编》,第2830页。

直接称为“板桥新格”^①。就连对板桥词略有微词的陈廷焯也认为：“板桥词，远祖稼轩，近师其年，别创一格，不与稼轩、其年沿袭，真有独往独来之概。”^②这些看法才是具有真知灼见的。

我们只有从创新的角度、从彰显个性的角度去看待板桥词，才能发现它们的艺术价值。实际上，郑板桥才真正代表了清代词走向近代的方向，今天，应该给予郑词更高的评价。

二、自抒肺腑的《铜弦词》

蒋士铨也是一位未随大潮的重要作家。词史上一般将郑燮与蒋士铨并提：“蒋心余、郑板桥之词，皆词中之大文，不得以小技目之。”^③“兴华郑燮、铅山蒋士铨，近陈（维崧）者也。”^④然而，蒋士铨的《铜弦词》和郑燮的《板桥词钞》还是存在较大差异的。陈廷焯讲得很清楚：“《铜弦词》初看似板桥，继看半似半不似，再看则全不似。盖读书成名，二公皆可无憾，而一人有一人之心胸，故发为词章，卒不能强之使同也。”^⑤应该讲，蒋士铨的词总体成就不如郑燮；但相对其诗而言，毕竟是有相当成就的。

首先，《铜弦词》里没有那么多忠孝节义内容，基本上书写的是私人情感，包括自述情怀、家族亲情、友朋赠答、题画题剧等。其中有些作品发自肺腑，写得相当感人。这里举两首：

愁似形随影。苦飘零、身如槁木，心如废井。尘海迷漫无处著，常作风前断梗。触往事、几番追省。十载中钩吞不下，趁波涛、忍住喉间鲠。呕不出，渐成瘕。眼前一片馍粘境。黑甜中、痴人恋梦，达人求醒。阅尽因缘皆幻泡，才觉有身非幸。况哀乐、劳生分领。历乱游蜂钻故纸，溺腥膻、醉饱怜公等。草头露，但俄顷。

——《贺新凉·廿八岁初度日感怀，时客青州》之二

① 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷九。

② 陈廷焯：《词坛丛话》，《词话丛编》，第3733页。

③ 张维屏：《国朝诗人征略》初编卷二十八，第421页。

④ 徐珂：《近词丛话》，《词话丛编》，第4223页。

⑤ 陈廷焯：《云韶集》卷二十一，引自《白雨斋词话足本校注》，第416页。

江流日夜。问六朝人物，尔何为者。三百年、龙战元黄，但歌舞荒淫，风流儒雅。醉梦兴亡，又节次、欺人孤寡。放千寻铁锁，一片降帆，妆点图画。几处杀人盈野，算偏安才过，几王几霸。说天堑、虎踞龙蟠，被风月莺花，几番误也。眼底苍茫，剩燕燕、于飞上下。诉当年、故国山围，空城潮打。

——《解连环·燕子矶独眺》

前一作写于二十八岁，科举落第不久，属于抒怀。陈廷焯许以“全集完善之作”^①，并在《云韶集》卷二十一里认为：“以醒为梦，以梦为醒，现身说法，胜读如来几卷经。”后一作是怀古，凭吊六朝旧都金陵，牵出了许多历史人物及事件。应该说，在抒写人生经验方面，作者还是有自己的真切感受的，所谓“激昂呜咽，天地为之变色”^②。但怀古之作就显得比较空泛了，尽管有所批判、揭露，却缺乏强烈的时代气息。

有人认为蒋心余学辛稼轩，如谢章铤说：“蒋藏园为善学稼轩者。”^③也有人认为蒋词源于陈维崧：“心余词，取法其年，虽未入室，然亦駉駉乎升其年之堂矣。”^④其年词原本从稼轩发展而来，故二人原为一脉；然而相比较而言，蒋词更多地还是效法陈其年。作者自己在《贺新凉·陈其年洗桐图康熙庚申夏履坦画》一作里表白：“可容我、取而代？”学陈维崧的痕迹是明显的。但陈维崧词有一股澎湃的激情，喷泻而出，其特色、魅力均在此；蒋词就没有陈词那么激烈，除个别作品外，总的来讲以平和为主，这就使得蒋词的魅力减低不少。《续修四库全书总目·〈铜弦词〉提要》称：“（蒋士铨）集中慢词最多，恣意放纵，似效陈其年者，或又比于郑燮。其实士铨所作，固不敢望陈其年，即以板桥词较之，燮时有沉著之处，士铨则叫嚣矣。”蒋士铨性格并不外向，再加上个人经历缺乏大起大落，创作上有为学而学的倾向，因此难免故作强势语，缺乏内在底蕴。陈廷焯以为：“蒋心余词，气粗力弱，每有支撑不来处。匪独

① 陈廷焯：《白雨斋词话》卷四，第96页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》卷四，第96页。

③ 郭麐：《赌棋山庄词话》卷一。

④ 陈廷焯：《词坛丛话》，《词话丛编》，第3736页。

不及迦陵,亦去板桥远甚。”^①盖指此而言。且蒋词好借用前人辞语,乐而不疲,本为增加儒雅气息,但与板桥词相比,就显得创新性不够了,给人似曾相识感,反而削弱了作品的魅力。这些都是蒋词的不足之处。

不过,作为乾隆朝的著名词人,蒋心余的风格也不止一种,他还有真挚温柔的一面。这里引一首:

偶为共命鸟,都是可怜虫。泪与秋河相似,点点注天东。十载楼中新妇,九载天涯夫婿,首已似飞蓬。年光愁病里,心绪别离中。咏春蚕,疑夏雁,泣秋蛩。几见珠围翠绕,含笑坐东风。闻道十分消瘦,为我两番磨折,辛苦念梁鸿。谁知千里夜,各对一灯红!

——《水调歌头·舟次感成》

该词是作者旅居在外时为妻子所写,类似的作品还有《城头月·中秋雨夜书家信后》三首、《虞美人·丙子九月廿六日尽室登舟北行纪事》二首、《丑奴儿令·三十二岁初度泊济宁州》二首等。应该说,它们原自作者的真心体验,没有一点官场气味,以质朴的语言写出了普通夫妻的挚诚情意,足以感人。上引作品,谭献《篋中词》、龙榆生《近三百年名家词选》均予收入。谭献以为,该作“生气远出,善学坡仙”,的确,架构上此作有借鉴东坡之处,但词由己出,自成境界,洵属“善学”者。总的来讲,蒋士铨的《铜弦词》在乾隆词坛应有一席自己的地位。

三、桀傲的《竹眠词》和悲凉的更生斋词

黄景仁词的成就不及诗,故人们提得不多。不过黄词之风格与诗却有所不同,张德瀛指出:“黄仲则小令,情词兼胜。慢声颇多楚调。岂以有诗无幽、并豪士气,而于词一泄之耶?”^②陈廷焯也指出:“仲则一代诗人,词亦清奇桀傲,不落恒径。”^③他们皆认为黄词以豪放风格为主,面貌不同于诗,且不同于

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第96页。

② 张德瀛:《词征》卷六,《词话丛编》,第4184页。

③ 陈廷焯:《云韶集》卷二十三,引自《白雨斋词话足本校注》,第431页。

当时流行的浙派。

其实黄仲则《竹眠词》的风格并不单纯,大致上小令以温婉为主,吴蔚光《词人绝句》所谓“却有南塘风韵在”;长调则以豪放、悲慨为主,后者显然与作者经历的坎坷有关。

有一点,作者的诗与词倒是完全一致的,那就是:高度地关注自我,基本上表现属于个人的世界。其中,描写男女私情方面,词的比重要高于诗,而且刻画也比诗要直露、显豁。这里举两首小令以示:

珊珊弱骨临风倚,遮莫衣单。况是春寒,一半怜伊不忍看。欲
行乍却羞眸睇,背立栏杆,偷整云鬟,半臂轻凉露未干。

——《丑奴儿令·春夜》之二

连日爱新凉,更短更长。昨宵沉醉甚心肠。百样温柔呼不起,袅尽
炉香。今夜醉柔乡,且费商量。和衣霍地倒银床。不合郎来偷一
觑,漏了春光。

——《浪淘沙·幽会》

此类词就属于温婉一路。不过它们和浙派推崇的雅致、含蓄的南宋风格还是不同,更接近北宋的词风。王昶于是在《黄仲则墓志铭》里认为黄词“出入辛、柳间”,直接把上述作品和柳永词归在一起。陈廷焯甚至以为:“黄仲则《竹眠词》鄙俚浅俗,不类其诗。”^①亦是指这类作品而言。实际上,该类作品更接近欧阳修,而非柳永,形象、语言亦谈不上鄙俚,陈廷焯的批评是带有偏见的。不过,它们和浙派的醇雅、隐晦相比,究竟不同。

黄仲则的长调,尤其到后期,慷慨凄凉,确有豪士之风,远追苏、辛,近比其年,成为人们注意的重点。试举两作:

苍苍者天,生余何为?令人慨慷!叹其年难及,丁时已过;一寒至

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第100页。

此，辛味都尝。似水才名，如烟好梦，断尽黄齏苦笋肠。临风叹，只六旬老母，苦节宜偿。男儿堕地堪伤，怪二十何来镜里霜。况笑人寂寂，邓曾拜衮；所居赫赫，周已称郎。寿岂人争，才非尔福，天意兼之忌酒狂。当杯想，想五湖三亩，是我行藏。

——《沁园春·壬辰生日自寿，时年二十四》

莫把悲歌放。倚台垣、一星司命，荧荧相望。狂到一分穷得倍，半黍肯差衡量。惹我辈、坐愁行帐。愿借一锄干净土，取十年、词赋深深葬。否即付秦灰荡。几人笑我层城上。把茫茫、尘沙下士，等闲相况。自见蓬莱清浅后，谁保鬓丝无恙？海水立、一条如巷。便踏白鼋从此去，唤阳春、小揭东皇帐。敲赤日，玻璃响。

——《金缕曲·酒后呈友人，再叠前韵》

这种寒士剖心掏肺的痛彻之言，和郑板桥倒是有近似之处的。也许词里作者的顾忌更少，所以能够酣畅淋漓的宣泄吧。真可谓长歌当哭，悲壮兼之。吴兰修因而感叹：“其词凄楚，如猿啼鹤唳，秋气抑何深也。”^①郭则沅在《清词玉屑》卷三中认为：“仲则清才逸气，而患在奔放无余。”其实，这正是黄词的特色所在，动人处亦在此。只要能动人，含蓄和奔放同样是可取的。

总的来看，黄景仁的《竹眠词》成就不如其诗，其中有些作品过于随意，缺少整体构思，显得散漫。此或许由作者投入的精力不够所致吧。

洪亮吉是黄景仁的挚友，两人生前有过唱和，故洪亮吉的《更生斋诗余》和黄景仁的《竹眠词》存在某些相近之处。谢章铤曾经指出：“洪稚存与黄仲则并名，其词亦不相上下。”^②有趣的是，洪亮吉的创作和黄仲则类似，亦有一个前后期的转变过程。

作者在《更生斋诗余自序》中云：

① 吴兰修：《黄仲则小传》，载《两当轩集》，上海古籍出版社1983年版，第610页。

② 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷三。

主人少喜填词，壮岁后，恐妨学，辍不复作。即偶一为之，终岁不过一二首。岁戊午，自京邸乞假回，车箱无事，辄至数十阕。及自塞外回里，亦时时作之，遂满一卷，名曰《冰天雪窖》，从其后言之也。少日所作亦不忍弃，并裁作一卷附焉，《机声灯影词》是矣。^①

现在的《更生斋诗余》就是由《机声灯影词》和《冰天雪窖词》两个集子组成。二集相比较，还是存在一定差异的。

洪亮吉前期创作和黄景仁类似，闺情词较多，如《点绛唇·次黄仲则韵》：“尺五荒坟，小桃一树伤心艳。寄将花片，没个人儿便。芳草多情，引他归骑寻教遍。模糊见，月残如线，雾隐伤心面。”这类作品的游戏成分较大。

不过，在《机声灯影词》里，有两首赠给僮仆窥园的《金缕曲》，写得比较感人。作者在小序中云：“僮窥园从予八年矣，体弱善病。今年予秋试被落，忽尔辞去，念事伤离，不能无作，命沽酒歌此调以送之”这里引其一首：

衣薄还如纸。最凄凉、前宵，今宵送尔。八载追随无别事，伤病伤离，伤死。总误尔、朝饥饮水。苦访虫鱼摩篆籀，但论才、尔便成佳士。休更作，朱门使。无家我共僧居寺。只萧萧、寒云丙舍，尚堪南指。入梦总从吾父母，醒处怕逢妻子。况薄命、久无人齿。明日出门谁念我，就飘蓬、断梗商行止。尔去矣，泪流驶。

——《金缕曲》

可以看出，洪亮吉是一位笃重情谊的人，他能够超越上下贵贱、功利得失之类考虑来对待感情，这亦是他和黄景仁能够建立生死之交的精神基础。

洪稚存贬谪伊犁以后，词的境界一变而为开阔、悲凉，接近陈维崧。作者尝自称：“卅载填词，香一瓣、敬酬阳羨。”（《满江红·陈其年先生填词图为伯恭学士赋二首》之一）实际上，后期的创作才真正体现了这一点。下面引一首以示：

^① 洪亮吉：《更生斋诗余自序》，载《洪亮吉集》，中华书局2001年版，第2095页。

余生何意，擘蛮笺重写，孝侯风土。醉我百杯元夕酒，更听一堂箫鼓。我醉还歌，歌仍引满，说尽边亭苦。妻孥雨泣，昨年投界豺虎。残夜出户闲行，城门东去，弥望多平楚。一领绿蓑收拾好，恰称各湖渔父。踏曲归来，儿童指我，眉目皆飞舞。为言此客，与楼与月千古。

——《念奴娇·元夕醉中复至城东憩巽官楼》

西北边庭恶劣的自然环境以及作者精神上遭受的打击使得他的创作风格一变。作者曾经回忆说：“别来万里投荒，幸绝域初归鬓乍苍。便依然花鸟，何时索笑；依然楼阁，何地倾觞。葱岭烟云，祁连冰雪，梦里都怜彻骨凉。”（《沁园春·喜赵味辛乞假归里，即送之青州司马新任，依原调二首》之二）这种感受在江南的环境当中是写不出来的，正是绝域的冰天雪地使作者形成了新的创作风格，

张德瀛指出：“稚存风骨峭厉，而词独清隽，文人固未可以一辙限也。”^①以为洪稚存的词成就超过其诗，陈廷焯也这样看：“（洪亮吉）词稍胜于其诗。”^②无论“风骨峭厉”还是“清隽”，其实都是指作者后期的创作而言，应该说，这个结论基本是正确的。至于词胜于其诗，这可能与作者填词时更少受到束缚有关。

不过，洪词的佳作数量毕竟不多，很多作品的锤炼不够精粹，个人特色也不是很鲜明。作为一名学者，大概洪亮吉的精力更多地投到学术著述方面去了。

第三节 明珠辉映的清中叶女词人

清中叶的女词人较前期更为活跃，人数有所增多，已成为一支备受瞩目的词人群。女作家们与前期相比，活动的范围扩大了。过去交往主要在家族成员之间，随着“乾隆盛世”的到来，社会观念的变化，女作家开始走出闺房，

① 张德瀛：《词征》卷六，《词话丛编》，第4183页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》卷五，第107页。

和男性作家们进行对等的交流,不少女词人集子里,都能看到与男作家赠答、唱和的篇章,态度不卑不亢,从容自信。另外,题材也有所开拓,诸如题诗、题画、题书法、听弹琴、观演剧以及结伴游玩山水等等,内容明显比以前丰富,女性特征亦较为明显,风格趋向多样化,实可谓明珠辉映。

就女性词的整体来说,作家们关注点还是放在个人的命运、性情及兴趣方面,抒写属于自己的世界。这与清前期往往带有兴亡之感、家国之叹的内涵是不同的,但与乾嘉时期整个的创作格局恰恰又是一致的。

下面对这一时期具有代表性的女词人进行评介。

一、清疏的熊琏和隽妙的庄盘珠

熊琏(1758?—?),字商珍,号澹仙,一号茹雪山人,如皋人。初许字同里陈遵,后陈遵得废疾,陈家请毁婚约,熊琏坚决不可,终嫁与陈家。一生命运凄苦。著有《澹仙诗钞》四卷、《澹仙诗话》四卷、《澹仙词钞》四卷等。

熊琏是一位灵性聪慧、多才多艺的作家,擅长诗词,兼能琴画。诗词风格朴素浑坚,作品倾诉自己的遭遇,如同心里流出。这里先选录两首诗:

叹我浮生不自由,娇痴未惯早知愁。弱龄已醒繁华梦,薄命先分骨肉忧。亲老偏逢多病日,家贫常值不登秋。眼前俱是伤心事,几度临风泪暗流。刺绣余闲就塾时,也从花里谒名师。贪看夜月憎眠早,倦挽春云上学迟。琴案屡吟秋柳句,锦笺频写落花诗。而今回忆皆成梦,怅望当年旧董帷。

——《感旧》

尺土依然雨露匀,黄花灿灿蝶飞频。朝来不厌临窗看,也算贫家一段春。

——《菜花》

熊琏作诗崇尚自然,她在《澹仙诗话》中说:“诗本性情,如松间之风,石上之泉,触之成声,自然天籁。”又说:“诗境即画境也。画宜峭,诗亦宜峭;诗宜

曲,画亦宜曲;诗宜远,画亦宜远。风神气骨,都从兴到。”作为一名女性作家,这些见解体现出超越常人的境界。

熊琏词的成就更在其诗之上。晚清况周颐在《玉栖述雅》里赞许熊词:“清疏之笔,雅正之音,自是专家格调。视小慧为词者,何止上下楼之别!”这是有根据的。熊词写得最多的还是个人的身世之叹。这里引一首《点绛唇·钟楼霜晓》:

斜月穿窗,游仙幽梦谁惊觉。霜华寒悄,花上犹暝鸟。白了人头,天地何曾老。风吹杳,声声听饱,催得千家晓。

作者能将自己的身世之悲用含泪的语言表述出来,令人叹息不止。不仅如此,她还能够以己推人,关注和体察世上众多命运舛迕的女性,为她们倾吐怨恨和悲伤。她填有数十首感悼词,取名“长恨篇”,并为之写了一首总题词,云:

薄命千般苦。极堪哀、生生死死,情痴何补。多少幽贞人未识,兰消蕙息荒圃。埋不了、茫茫黄土。花落鹃啼凄欲绝,剪轻绡、那是招魂处?静里把,芳名数。同声一哭三生误。恁无端、从命磨折,无分今古。玉貌清才凭吊里,望断天风海雾。未全入、江郎恨赋。我为红颜聊吐气,拂醉毫、几按凄凉谱。闺怨切,共谁诉?

——《金缕曲》

真可谓千古怨气一朝吐之,悲愤交加,刚柔相济。

熊琏善于脱化古人名句,自造隽语。如“黄昏独立,灯前数尽秋雨”(《百字令·书感》);“愁颜暮向镜中看,多应是西风吹瘦”(《鹊桥仙·早秋》);“今古才人多冷落,一腔歌哭付文章,把卷立苍茫”(《望江南·题黄楚桥先生独立图》);“从古多情人易老,况是工愁善病”(《金缕曲·偶成》)等等。

作为一位命运凄苦的女性作家,熊琏既富“林下风情”(作者语),又怀生花妙笔,询为难得之人才。

庄盘珠，字莲佩，江苏阳湖人。同邑举人吴轼之妻。身弱多病，卒时仅二十五岁。著有《紫薇轩集》、《秋水轩词》。

自小庄盘珠就喜欢听父亲庄有钧说诗，听得孜孜不倦。父亲给她传授汉唐诸家诗，她“讽咏终日，遂耽吟”。十五岁时已作有数百首诗，编成一集。嫁到吴家以后，因公公远宦，婆婆早丧，丈夫又经常外出，遂归还母家，独立养育子女，操持家务。

庄盘珠尤擅填词。因为阅历浅，生活单纯，庄作负载的社会内涵不够丰厚，但作者有一颗极敏感的心，对自然界赋极强之感受力，对个体生命有特殊的体验，故能创造出新颖动人的艺术境界，为世传诵不绝。这里引两首：

早抽条，迟作絮。不见花开，只见花飞处。绕砌紫帘刚欲住，打个盘旋，又被风吹去。夜棠村，荒草渡。离却枝头，总是伤心路。待趁残春春不顾，葬尔空池，恨结萍无数。

——《苏幕遮·柳絮》

一更更，一声声，蟋蟀催秋雨易成，残灯今夜青。酒初醒，恨难平，月近中秋分外明。人间何处情。

——《长相思·秋夜》

庄词语言清雅，却不失活泼、生动；能有所感，还能以隽妙之语写出，洵为难得。如“打个盘旋，又被风吹去”；“飞花不曾再消停。几日魂消无数蝶，无数啼莺”（《浪淘沙·送春》），“断鸿叫落一天星，云点点，雨冥冥”（《醉红妆·秋暮》），“瓦背全融，墙阴还剩，几回冻住斜阳”（《满庭芳·残雪》）等等，确“非寻常闺秀所能”^①。近代王蕴章在《然脂余韵》卷二里认为：“有清中叶以后，闺阁倚声，不得不推苏之庄，浙之吴（藻）为眉目。”李佳在《左庵词话》卷下里也指出：“江南闺秀为词，盖多瓣香《秋水》。”看来，青年词人庄盘珠的成

^① 李佳：《左庵词话》卷上，《词话丛编》，第3122页。

就已为众人所公认。

二、绵婉的钱斐仲、清新的关锬和典丽的赵我佩

钱斐仲，一名聚瀛，字餐霞，秀水人，山西布政使钱昌龄之女，诸生威士元妻室，生活年代延至咸丰时期。著有《雨花庵诗余》一卷，《雨花庵词论》一卷。

作为浙江籍词人，钱斐仲主要承继了浙派传统，以书写闺情为主，语言软绵纤巧，风格轻清婉约。况周颐曾在《玉栖述雅》中列举《雨花庵诗余》中纤巧的词句：“为爱香泥干尚软，偷印鞋弓”（《浪淘沙》）；“曲曲阑风，搭住垂杨线，春犹浅。才回青眼，便睹矢桃面”（《点绛唇·戏题自画绯桃新柳小幅》）；“浓薰小炉檀炷，负他自在荷香”（《清平乐》）；“自悔种芭蕉，故故当窗户。叶叶凄凄策策声，夜夜添愁绪”（《卜算子》）；“惯偷窥双靥偎桃，也曾上半肩行李。甚新来愁病恹恹，日高犹倦倚”（《绮罗香·咏枕》）等，并指出：“盖论闺秀词，与论宋、元人词不同，与论明以后词亦有间。即如此等巧对入闺秀词，但当赏其慧，勿容责其纤。”^①即女性词因性别、经历及审美情趣的差异，应拥有不同于男作家的风格特质，那种以男性标准去加以贬斥的做法是不对的。这种看法颇有见地，钱斐仲词正是突出体现了女性的风格特质。

不过，况周颐的意见也是相对的，任何一个作家都可以拥有多种风格，不必独守一格。钱集中亦有下列作品：

跳珠白雨初收，动凉飏，又是碧梧声颤月当头。 人不见，芳信断，思悠悠。先到离人心上一丝秋。

——《相见欢》

凄凉时节凄凉雨，人在凄凉里。荒村无处访秋花，只有豆棚瓜架是生涯。 安排砚墨应无地，麋鹿为群已。牙签玉轴委泥沙，试问客居何处客无家。

——《虞美人·庚申七夕后二日辟寇南玉港村居卧病感怀》

^① 况周颐：《玉栖述雅》，《词话丛编》，第4606页。

前一首表达了与亲人分别的愁怨,颇有蒋捷风味;后一首作于咸丰十年(1860),时正值太平天国起义,表现出战乱中的凄惶,接近李清照后期风格。它们都不失为情词并茂的佳作。

关锓,字秋芙,号妙妙道人,钱塘人。诸生蒋坦妻室,工愁善病。蒋关夫妇皆能创作,蒋坦著有《息影庐诗》、《秋灯琐忆》,关锓则著有《三十六芙蓉诗存》、《梦影楼词》。

关锓具备很好的艺术修养,曾学书法于魏滋伯、吴黼山,学绘画于杨渚白,学弹琴于李玉峰;骈文也擅长,常为词友作骈体文序。她的小令清新雅致,且不失民歌风味,引两首:

绿窗风雨苔生满,一春梦比天还短。酒醒又梳头,夕阳才上楼。
旧愁销不去,搁在双眉宇。莫道铁为肠,铁肠今也伤。

——《菩萨蛮》

侬家江上头,潮到门前住。一日两回,不肯江南去。江南有
暮潮,未识潮生处。还去问梅花,它是江南树。

——《生查子》

况周颐《玉栖述雅》以为:“(关词)再稍加以沉击,便涉花间藩篱。”王蕴章《然脂余韵》卷四则认为:“渊源浙派,刻意清新。”皆有道理,其实关锓对前人正采取了综合继承的态度,并未限于一隅。

关锓除书写个人情趣外,间也有境界开阔、风格高远的作品,试看这首《高阳台·夕阳》:

断雁飘愁,盘鸦聚暝。一鞭残梦归鞍。酒醒邮程,岭云陇树漫漫。
渡江几点归帆影,近荒林、一带枫斑。最难堪,第一峰前,立马斜看。

而今休说乡关路,剩濛濛野水,瘦柳渔湾。短帽西风,古今无此荒寒。
芦笳声里旌旗起,问当年,谁姓江山?有悠悠、几处牛羊,短笛吹还。

此作描写夕阳下辽阔的深秋景象,每一笔刻画都融入了深沉的历史意识,令人咀嚼回味。“问当年,谁姓江山”一句,点醒全作。由于作品笼罩在一片夕阳之下,故意境浑然一统。王蕴章《然脂余韵》卷四因此赞扬关锁:“正可称为‘关夕阳’也。”

关锁的妹妹关绮,字侶琮,也是一位词人,被况周颐《玉栖述雅》称为“词笔委婉深至,往往能状难状之情”。况氏尤激赏其《蕙风紫萸香慢》中“最是无风无雨,费遥山眉翠,镇日含颦”一句,认为“伤心人别有怀抱”。可见也是颇有特点的词人。

赵我佩,字君兰,浙江仁和人。张上策之妻,著有《碧桃馆词》一卷。

仁和赵氏为文学世家,赵我佩父亲赵庆燊(秋舲)也是词人,著有《香消酒醒词》,以轻圆流丽见长,名句有“又落碧桃花,红了来时路”。赵我佩受到父亲影响,也以填词著称,她词集名或许即因父亲的名句所起。

赵我佩《碧桃馆词》以闺情词见长,小令较为杰出。举两首:

尖月眉儿斗晚妆,悄来帘底自熏香。薄寒新试碧罗裳。桐叶萧疏秋意老,豆花零落雨声凉。恼人天气近重阳。

——《浣溪沙》

密织鱼鳞百尺篷,绿阴阴里小帘栊。水窗凉透菰蒲雨,月榭香生菡萏风。眉敛翠,颊销红。病余鸾镜掩青铜。晚来谁弄阳关笛,吹出垂杨古苑东。

——《鹧鸪天》

赵词语言尖新,闺房生活描写贴切逼真,陈廷焯视为:“格调未高,措辞亦不免于俗。”^①不免过于苛刻。闺词未必非要具有深沉寄托不可,而且,平民化语言应也属于闺词范围,有时通俗一点反而会增加生活气息。

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第136页。

赵我佩也有典重雅致的篇什,试看下一首:

径绕苔花,庭飞柳絮,池塘寂寞清明雨。西园蝴蝶故依依,东风吹梦来何处。别浦魂销,画楼人佇,离愁三月长亭路。经年绿遍旧城根,萋萋又送王孙去。

——《踏莎行·春草》

此作受到陈廷焯的激赏,认为:“雅丽缠绵,不减陈西麓(允平)。”“可为集中压卷。”^①此作表达含蓄,用词典雅,体现出赵我佩词的另一种面貌。

三、深远的顾春、缠绵的吴藻和朴素的贺双卿

吴藻(1799—1862),字苹香,号玉岑子,又号花帘主人,浙江仁和人。父亲和丈夫皆为商人,婚姻不美满。晚年皈依佛门。著有《花帘词》一卷,《香雨雪北词》一卷。

作为嘉庆、道光时期的知识女性,吴藻已开始萌生自觉的女性意识,就如曹雪芹《红楼梦》里描写的女性形象一样,吴藻对女性依附于男性、受封建礼教压抑、任人摆布的命运感到十分不满,曾在词作中表示:“愿掬银河三千丈,一洗女儿故态,收拾起断脂零黛。”(《金缕曲》)还曾绘过一幅自画像,在画中一身男子打扮,题名为《速变男儿图》。另外,她还填有一首《乳燕飞·读红楼梦》,云:

欲补天何用?尽销魂、红楼深处,翠围香拥。骏女痴儿愁不醒,日日苦将情种。问谁个、是真情种?顽石有灵仙有恨,只蚕丝烛泪三生共。勾却了,太虚梦。喁喁话向苍苔空。似依依、玉钗头上,桐花小凤。黄土茜纱成语讫,消得美人心痛。何处吊、埋香故冢?花落花开人不见,哭春风、有泪和花恸。花不语,泪如涌。

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第136页。

在这首作品中,词人借林黛玉的遭遇抒发了对女性命运的深沉思索,“欲补天何用”,“问谁个、是真情种”,体现了作者在阅读《红楼梦》后生发的某种自觉意识。

吴藻的词延承浙派一脉,主要学习南宋周密,兼宗南宋诸家,写景细腻,情思曲折,《续修四库全书总目·〈花帘词〉提要》所谓“缠绵婉转,韵味悠长”。引两首:

一卷《离骚》一卷经,十年心事十年灯。芭蕉叶上几秋声。欲哭不成还强笑,讳愁无奈学忘情。误人犹是说聪明。

——《浣溪沙》

栏杆十二曲,重回首、争忍酌金卮。怅昨夜雨疏,今朝风骤,落花小径,飞絮平池。饯春会,离歌三两阕,添谱懊侬词。芳草有情,绿应如此。夕阳无主,红不多时。韶华归何处,垂杨系不定,还袅烟丝。一霎人间天上,香冷云痴。近黄昏院落,湘帘半卷,玉阶小立,数遍胭脂。肠断数声啼鸟,都在空枝。

——《风流子》

赵庆熹在《花帘词序》里说:“花帘主人工愁者也,花帘主人之词善写愁者也。不处愁境,不能言愁;必处愁境,何暇言愁?”“不必愁而愁,斯视天下无非可愁之物。斯主人之所以能愁,主人之词所以能工。”上述两首作品抒写愁绪,均十分传神,前一首被视为吴词的压卷之作。其实这一时期女作家能言愁者并不算少,而吴藻词中的愁绪比其他作家更多了一层理性自觉色彩,所以更加深刻、感人。

吴藻集中也有具大丈夫气概的雄壮悲慨之作,突显出她刚性化的一面,试看下一首:

闷欲呼天说。问苍苍、生人在世,忍偏磨灭?从古难消豪士气,也只书空咄咄。正自检、断肠诗阅。看到伤心翻失笑,笑公然愁是吾家物。

都并入笔端结。英雄儿女原无别。叹千秋、收场一例，泪皆成血。
待把柔情轻放下，不唱柳边风月。且整顿、铜琶铁拨。读罢《离骚》还酌
酒，向大江东去歌残阙。声早遏，碧云裂。

——《金缕曲》

这首豪放词是作者真情的自然流露，所谓“英雄儿女原无别”，她已看到人世在摧折英杰方面，男女原是一样的，故超越了男女差别，上升到一个新的境界。此类词接近辛弃疾的风格，陈文述在《花帘词序》里指出：“顾其豪宕，尤近苏、辛。宝钗桃叶，写风雨之新声；铁板铜弦，发海天之高唱。不图弱质，足步芳徽。”

由于吴藻自觉的女性意识、多元的文学风格以及精湛的艺术技巧，使她在清中叶女作家中占有较高的地位。

顾春(1799—1877)，字子春，又字梅仙，号太清，别号云槎外史。其族望为西林，故自署太清西林春，满族镶蓝旗人，乾隆玄孙贝勒奕绘侧室。著有《天游阁集》、《东海渔歌》。张璋编校的《顾太清奕绘诗词合集》于1998年由上海古籍出版社出版，收录最全，今存诗八百余首，词三百余首。

顾春是一位满族作家，生长于文化素养深厚的家庭，祖父鄂昌为大学士鄂尔泰之侄，因牵连进胡中藻《坚磨生诗钞》“文字狱”案，被乾隆帝赏赐自尽。父亲鄂实峰为“罪人之后”，被迫以游幕为生，顾春因而有过漂泊经历，自称“半生尝尽苦酸辛”(《定风波·恶梦》)。二十六岁顾春进入荣王府，成为奕绘的侧室，生活发生改变。奕绘亦擅诗词，著有《明善堂集》、《南谷樵唱》，两人诗词唱和，十分相得。四十岁时奕绘去世，奕绘长子载钧(妙华夫人所生)借故排斥顾春，顾母子被迫迁出荣王府，生活再度陷入困境。直到近六十岁时，载钧去世，顾春才得以重回荣王府。生活屡经曲折。

作为贵族作家，顾春有很好的文学修养，交游广泛。除女作家吴藻、沈善宝、许云林、许云姜等以外，她还和男性作家如龚自珍、阮元、潘世恩、载铨、许慎生等人有唱和交流，交友圈子集中于上流社会。另一方面，顾春又曾经历磨难，接触过社会底层，加上亲历嘉庆、道光、咸丰、光绪四朝，感受了满清王

朝由盛转衰的过程,眼界和胸襟与一般女性作家确有所不同。

顾春诗词兼擅,尤长于词。比起同时代女作家,她的创作领域最宽,艺术风格也呈现为多样化。先录一首:

雪意沉沉,北风冷触庭前竹。白头阿监抱琴来,未语眉先蹙。弹遍瑶池旧曲,韵冷冷,水流云瀑。人间天上,四十年来,伤心惨目。尚记当初,梨园无数名花簇。笙歌缥缈碧云间,享尽神仙福。太息而今老仆,受君恩、沾些微禄。不堪回首,暮景萧条,穷途哀哭。

——《烛影摇红·听梨园太监陈进朝弹琴》

此词作于道光年间。距离清王朝乾隆盛世仅数十年,词人笔下已呈现出“雪意沉沉,北风冷触庭前竹”的景况,一片“伤心惨目”。相比笙歌缥缈、名花锦簇的鼎盛时期,真有人间天上之感。作者借梨园太监弹琴对国家气运、社会局势作了整体性的描述,作品很有感染力。另外,她的《鹧鸪天·傀儡》,以及诗《鸟》、《啄木》等作还对满清王朝蔓延的官场腐败进行了揭露和讥讽。

况周颐在《东海渔歌序》中指出:“太清词,其佳处在气格,不在字句。当于全体大段求之,不能一二阙论定,一声一字为工拙。”又云:“夫词之为体,易涉纤佻,闺人以小慧为词,欲求其深稳沉著,殆百无一二焉。”^①况氏认为,顾春词以整体出彩,胜在气格;与一般女词人相比,顾词境界阔大,达到了深稳沉著的境界。上举《烛影摇红》一作正是如此。

实际上,顾词的风格是多样化的,不限一类。她曾经遍和宋代众多名家作品,融会贯通,功底深厚。诸如咏物、怀人、怀古、赠答、纪游、题画、题词、题剧等题材,作者都能根据或忧愁或沉静或闲雅的抒情需要,设定体势,自成风格。再举数首:

好风光,渐天长。正月游蜂出蜜房,为人忙。探春最是沿河好,

^① 况周颐:《东海渔歌序》,见《顾太清词新释辑评》,中国书店2005年版,第672页。

烟丝袅。谁把柔条染嫩黄，大文章。

——《风光好·春日》

自笑当年费苦吟，陈迹梦难寻。几卷诗篇，几张画稿，几许光阴。
唾壶击碎频搔首，磨灭旧胸襟。而今赢得千丝眼泪，一个愁心。

——《秋波媚·夜坐》

垂杨之外，一片桃花水。临水野人家，好生涯、叉鱼活计。疏篱草舍，三五自成村，称鱼市，儿童戏，也效叉鱼技。 飞花万点，乱卷东风起。晒网趁斜阳，射金波，落霞影里。言斤论两，鱼价细评量。同妇子，谋生耳，此外无余事。

——《蓦山溪·慈溪看捕鱼作》

上引这些作品情调各不相同，却均能够从女性狭小的天地里走出来，超越“小慧”的范围，对自然和人间作更高远的体验和观照，艺术亦达到了娴熟、精深的境界。顾词固然以整体取胜，但也并非没有佳句，如：“渺沧波，流尽古今愁”（《木兰花慢·和张孝祥于湖词》）；“世间莫恋花香好，花到香浓是谢时”（《鹧鸪天》）；“闲向绿槐阴里挂，长夏。悄无人处一声蝉”（《定风波》）；“清梦醒来时，一点残灯袅”（《山亭宴·立秋》）；“几点微茫萤火细，一天风露豆花凉”（《浣溪沙·夜坐》）等，都属于别出心裁的佳句。沈善宝在《名媛词话》里称顾词“巧思慧想，出人意外”相当程度上就是指此类佳句而言。

顾春的《东海渔歌》在清代词坛享有很高的声誉，晚清作家王鹏运以为：“满洲词人，男有成容若，女有太清春。”^①应该说，这个评价是恰如其分的。

贺双卿，字秋碧，丹阳人，农家女，嫁给周姓农夫。生性聪慧，著有《雪压轩词》一卷。

清代女词人中，贺双卿属于身世最悲惨的一位。据史梧冈《西青散记》记

^① 王蕴章：《然脂余韵》卷六引，商务印书馆1920年版。

载,贺家世代务农,无由读书。双卿舅舅是塾师,她便隔墙听之,暗暗记诵。还曾以女红换取诗词以诵习,所作诗词皆用芦叶书写。双卿体弱,患有疟疾,婆婆凶悍,丈夫蛮横,经常无辜遭打骂,以至挨毒打后呼云:“天乎!愿双卿一身代天下绝世佳人受无量苦,千秋万世后为佳人者,无如我双卿为也。”最后劳瘁以死。

贺双卿的词朴素无华,如向人倾诉,又似自言自语,所谓“如小儿女啾啾絮絮,诉说家常。见见闻闻,思思想想,曲曲写来,头头是道。作者不自以为词,阅者亦忘其为词”^①,可谓发自天籁,作者尤爱使用叠字,引一首:

寸寸微云,丝丝残照,有无明天难消。正断魂魂断,闪闪摇摇。望望山山水水,人去去隐隐迢迢。从今后酸酸楚楚,只似今宵。青遥。问天不应,看小小双卿,袅袅无聊。更见谁谁见,谁痛花娇。谁望欢欢喜喜,偷素粉写写描描。谁还管生生世世,夜夜朝朝。

——《凤凰台上忆吹箫》

这首词是贺双卿自抚自怜,向天倾诉,遣词接近口语,朴素无华却哀婉动人。陈廷焯甚至认为:“如双卿《凤凰台上忆吹箫》一阙,叠至四五十字,而运以变化,不见痕迹。长袖善舞,谁谓今人不逮古人?”^②

作者也擅长于咏物。这里选一首《惜黄花慢·孤雁》:

碧尽遥天,但暮霞散绮,碎剪红鲜。听时愁近,望时怕远,孤鸿一个,去向谁边。素霜已冷芦花渚,更休猜、鸥鹭相怜。暗自眠,凤凰纵好,宁是姻缘。凄凉劝你无言。趁一沙半水,且度流年。稻梁初尽,网罗正苦,梦魂易警,几处寒烟。断肠可是婵娟意,寸心里、多少缠绵。夜未闲,倦飞便宿平田。

① 黄燮清:《国朝词综续编》卷二十二,《续修四库全书》本。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷七,第186页。

作者在作品里以孤雁自比,描绘了自己所处的境遇,也表达了生活的态度,“凤凰纵好,宁是姻缘”,作者做出这样的选择是命运使然,尽管寸心满是缠绵,却宁愿孤飞独苦,终生凄凉。陈廷焯评论云:“悲怨而忠厚,读尽令人泣数行下。”^①

由于贺双卿这一类女作家将自己的身世之感带入词中,进一步拓宽了女性的精神世界,词这种传统的诗体在清代于是又焕发出新的生命力。

清中叶著名的女词人还有:张玉珍,字蓝生,一字韞山,又字清河,上海松江人,袁枚弟子,著有《晚香居词》;孙云凤,字碧梧,浙江仁和人,袁枚弟子,著有《湘筠馆词》;袁嘉,字柔吉,袁枚子袁迟之女,著有《湘痕阁词》;张缙英,字孟缙,江苏阳湖人,著有《澹菊轩词》;张绂英,字纬青,缙英妹,著有《纬青遗稿》;沈善宝,字湘佩,号西湖散人,浙江钱塘人,著有《鸿雪楼词》;吴尚熹,字禄卿,一字小荷,广东南海人,著有《写韵楼词》等。

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第135页。

第八章 清后期融通变革的诗坛格局

自道光朝起,清王朝迈入了衰亡的阶段,这是中国封建社会最后一个在痛苦中挣扎的阶段。从此,中国开始由古代向近、现代社会过渡。这个过程不是于自然状态而是在被动状态下发生的。实际上,中国内部,近代社会的因子原已存在,明中期以后,工商业空前繁荣,社会发展进程加快,政治上也出现了盼望变革的苗头,但明清鼎革打断了这一进程。清代中叶,江南再次出现工商业强劲发展的势头,社会转型的潜在可能性二次显现,但顽固而强大的封建体制遏制住了这种进程,统治者在享受新的生产力创造出的物质财富的同时,对社会变革的要求采取严酷镇压的态度,于是中国再次错过了自觉跨入现代社会的机会。

鸦片战争的爆发,标志着中国开始逐步沦为半封建半殖民地国家。已经取得产业革命成功的西方列强运用先进的武器装备打开了古老中国的大门,它们强迫中国向新生的资本主义国家输送财富,成为它们的附庸,却不给中国平等发展的机会。就在这种情况下,中国艰难地摸索着向近代社会进发。一方面,她要 and 西方列强作斗争,另一方面,又要和内部顽固的封建保守势力搏斗,每一步都付出了沉重的代价。封建社会最后的一百年,中国处在前所未有的民族危机和社会危机之中。

作为最敏感的文学样式诗歌,于此中华民族生死存亡的关头,也发生了重要变化,“诗至道咸而遽变,其变也既与时代为因缘”^①。此变化主要体现在三个方面:

^① 汪国垣:《近代诗派与地域》,载《汪辟疆说近代诗》,第10页。

其一,以民族为本位的爱国精神上升为该阶段的主旋律,替代了承平时期以个体为本位的文学潮流。面对接连不断的战争失败及一系列丧权辱国的条约,风起云涌、此起彼伏的民间起义,加上清王朝无暇自顾而导致的文网松弛,一时间,“慷慨论天下事”成为普遍的诗坛现象,忧患之作无地无之。此与清初在一定程度上形成了呼应,而于深度和规模上更有过之。

其二,求变成为诗歌创作的中心观念。此种求变又可分为两种情况:一是对前期过分依重古人不满,对乾嘉时期的浮滑诗风不满,强调以学问为诗,加大融合汉魏六朝及唐、宋诗的力度,力求自成面目,将集大成的质量和规模推向最后的高峰。二是推行诗界革命,全面革新旧体诗,创立新诗,以配合社会变革。此两种情况其实也是对清中期既有倾向的发展和延伸,不过加入了新的时代内容,更加蔚为大观。

其三,处于社会大变革的前夜,人心思变,作家们对诗歌的认识也发生了转变。创作观念纷沓,流派迭出,不成群派的作家亦各行其是,差异空前,形成了多极化的创作局面。

以上三种情况构成晚清诗坛的特色,它既是新世纪诗歌变革的前奏,又是中国古代诗歌辉煌的落幕。

该时期的大型诗歌选本,宣统三年(1911)有孙雄的《道咸同光四朝诗史》,收诗人四百五十家;1933年有陈衍的《近代诗钞》,收诗人三百七十家;二十世纪末又有钱仲联的《近代诗钞》,收诗人一百家。三个选本各有侧重,从不同角度在“浩如烟海”的诗作中理出了晚清诗歌发展演变的轨迹。

第一节 意象独运的龚自珍及道咸时期其他诗人

鸦片战争及太平天国期间,有一批诗人受到社会危机、时代风暴的冲击,率先改变了旧的文学风气,创作出很多紧贴时代脉搏、表现家国忧患的作品。这些作家的创作理念未必相同,艺术风格各有差异,但是他们都致力于诗坛风气的转变。正是他们,揭开了近代诗歌创作的序幕。这里择其有代表性者论之。

一、龚自珍与魏源

龚自珍(1792—1841),字璚人,号定庵,更名巩祚,又名易简,字伯定,号羽琤山民,浙江仁和人。三十八岁(道光九年,1829)中进士,历任内阁中书、宗人府主事、礼部主事等职。四十八岁辞职告归,讲学丹阳云阳书院、杭州紫阳书院。五十岁暴卒于丹阳。著有《定庵诗文集》、《定庵词》。上海人民出版社辑有《龚自珍全集》。

郭延礼指出,龚自珍是“生活在近代起跑线上的‘最后’又是‘最初’的一位诗人”^①。的确,龚自珍身上兼有新、旧两个时代的特点,其诗从而也成为前后两个时代的纽结。就前一个时代来说,他是性灵派的传人,曾受到性灵派作家王昙的影响,具体表现为:精神上标榜“童心”,所谓“六九童心尚未消”(《梦中作四截句》之三),“觅我童心廿六年”(《午梦初觉,怅然诗成》);行为上狂傲谑浪,所谓“欹谐谑浪震四座,即此难免群公嗔”(《十月二十夜大风,不寐,起而书怀》);创作上“豪不就律”,所谓“诗亦以霸才行之”^②。以至梁启超在《饮冰室诗话》里将其与性灵作家归为一类:“嘉道间,龚自珍、王昙、舒位号称新体。”^③然而,这毕竟是龚自珍的一个方面,而且是相对次要的方面。从另一角度看,他与性灵派又有很大不同。

龚自珍幼时曾从外祖父段玉裁学习文字学,打下坚实的学术基础;后又从刘逢禄学习《公羊春秋》,获具从史学角度审视当代社会的能力。自少年起,龚自珍就是一个胸怀天下、心有大志的人,“慨然有经世之志”^④,一直关注国家外交、内政局势的变化,“于西北塞外部落世系、风俗、山川形势、源流合分尤役心力,洞明边事”^⑤。他曾经写过《西域置行省议》、《东南罢番舶议》、《北路安插议》等文,提出一系列巩固边防的建议,还曾作过“故人横海拜将军”(《己亥杂诗》之八十六)一诗,支持林则徐南下广东禁烟。以上这些,都

① 郭延礼:《中国近代文学发展史》第一卷,高等教育出版社2001年版,第45页。

② 李慈铭:《越缦堂读书记》,商务印书馆1959年版,第878页。

③ 梁启超:《清代学术概论》三十一,复旦大学出版社1984年版,第83页。

④ 张祖廉:《定庵先生年谱外纪》,《龚自珍全集》,上海人民出版社1975年版,第632页。

⑤ 吴昌绶:《定庵先生年谱》,载《龚自珍全集》,第604页。

标明龚自珍属于近代的爱国知识分子,具有不同于性灵派作家的诸多特点。

而更重要的,是龚自珍对封建社会步入衰世的感知、警示和批判。嘉庆、道光之际,鸦片战争尚未爆发,清王朝表面处于承平状态,可是,作者却尖锐地指出,封建王朝已进入了衰世:

世有三等,三等之世,皆观其才。才之差,治世为一等,乱世为一等,衰世别为一等。衰世者,文类治世,名类治世,声音笑貌类治世。……当彼其世(衰世)也,而才士与才民出,则百不才督之缚之,以至于戮之。戮之非刀、非锯、非水火;文亦戮之,名亦戮之,声音笑貌亦戮之。……其法亦不及要领,徒戮其心,戮其能忧心,能愤心,能思虑心,能作为心、能有廉耻心、能无渣滓心。又非一日而戮之,乃以渐,或三岁而戮之,十年而戮之,百年而戮之。^①

龚自珍判断了衰世的标准,即专制社会对人才的摧残和扼杀。专制制度越走向衰朽,就越将摧残人才推向极致,不但摧残人才的天资、才华,而且摧残他们的独立思维、健康心态,甚至于“声音笑貌”,总之,把个人一切美好的东西都给毁坏、消灭了。如此,龚自珍将前期人们对个体发展的强烈要求与封建社会的盛衰兴亡联系起来了,这种将个性解放置于社会发展大前提下进行反思论述的情况,过去还从未有过。

龚自珍的批判已经超出了道光一朝,他站在审视整个封建制度的立场批判当下社会。因此,文中所谓的“衰世”也不仅指清朝一家,而是指向整个封建制度,作者进而把摧残人才的罪责直接归到帝王的头上:“(皇帝)未尝不仇天下之士,去人之廉,以快号令;去人之耻,以嵩高其身。一人为刚,万夫为柔。”^②“人主之术或售或不售。人主有苦心奇术,足以牢笼千百中材,而不尽售于一二豪杰,此亦霸主之恨也。”^③他甚至发出如下的呼吁和预告:“才者自

① 龚自珍:《乙丙之际箸议第九》,《龚自珍全集》,第6页。

② 龚自珍:《古史钩沉论》,《龚自珍全集》,第20页。

③ 龚自珍:《京师乐籍说》,《龚自珍全集》,第118页。

度将见戮，则蚤夜号以求治，求治而不得，悖悍者则蚤夜号以求乱。”^①“夜之漫漫，鷗旦不鸣，则山中之民，有大音声起，天地为之钟鼓，神人为之波涛矣。”（《尊隐》）这样一来，作者已名副其实地成为新时代的预言家和新思想的启蒙者，他从旧时代预先跨入了新时代。

作为一个诗人，龚自珍也是新旧兼容的一位作家。尽管诗人曾一再焚诗、戒诗，但还是留下了六百余首作品，其中包括三百一十五首《己亥杂诗》。作者这种矛盾的心态如同他对待情感的态度：“除之不能而反有之，有之不已而反尊之。”（《长短言自叙》）此乃作者内心各种观念、欲求相互对抗冲突的表现，所谓“我心富丘壑，蹉跎复蹉跎”（《自春徂秋，偶有所触，拉杂书之，漫不詮次，得十五首》之八），作为新旧思想兼有的一位作家，这恐怕是难以避免的。

我们试看这首《西郊落花歌》：

西郊落花天下奇，古来但赋伤春诗。西郊车马一朝尽，定庵先生沽酒来赏之。先生探春人不觉，先生送春人又嗤。呼朋亦得三四子，出城失色神皆痴。如钱塘潮夜澎湃，如昆阳战晨披靡；如八万四千天女洗脸罢，齐向此地倾胭脂。奇龙怪凤爱漂泊，琴高之鲤何反欲上天为？玉皇宫中空若洗，三十六界无一青蛾眉。又如先生平生之忧患，恍惚怪诞百出难穷期。先生读书尽三藏，最喜维摩卷里多清词。又闻净土落花深四寸，冥目观想尤神驰。西方净国未可到，下笔绮语何淋漓？安得树有不尽之花更雨新好者，三百六十日长是落花时。

作者一生爱花，将花视为理想人生、人格的象征。尽管身处衰世，所谓“四海变秋气，一室难为春”（《自春徂秋，偶有所触，拉杂书之，漫不詮次，得十五首》之二），他仍然声称“秋士多春心”（《秋夜花游》），对花的世界、对未来充满憧憬期待，怀有奇思幻想，保持一颗“童心”。他曾经呼吁：“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人才。”（《己亥杂诗》之

① 龚自珍：《乙丙之际箸议第九》，《龚自珍全集》，第7页。

一二五)赞美春花和呼唤风雷于是成为龚诗的主要精神内涵。

上引这首七言歌行体奇境独辟,驰想纵横,“如千金骏马,不受絃继”^①,自由度很大,突显了作者不受束缚的创作态度。类似的还有《能令公少年行》、《汉朝儒生行》、《伪鼎行》、《辨仙行》、《桐君仙人招隐歌》、《太常仙蝶歌》等,它们中既有李白的影子,也有韩愈、卢仝的语气,甚至黄景仁的态度,综合熔炼,自成一家。对前人的继承、消化到龚自珍这里,程度进一步加深了。古诗方面,比如《行路易》、《黄悽谣》、《奴史问答》、《呜呜磳磳》、《博饬谣》等作,承自古乐府,又施以改造;又如《寒月吟》、《自春徂秋,偶有所触,拉杂书之,漫不诌次,得十五首》、《世上光阴好》、《纪梦七首》等作,既有魏晋诗歌的语言、意象,还有宋诗的巉刻、细致;至于律体方面,《小游仙词十五首》显然借鉴晚唐李商隐,而其中掺入的议论,却具宋诗的意味,《己亥杂诗》一组诗为七言绝句,既议论说理,又缠绵抒情,不拘一格。整体上看,龚诗好议论、富理趣,显然受到宋诗影响;但同时,龚诗又情感浓烈,意象瑰丽,兼含唐诗的内质。对古人的融合、改造程度在龚自珍这里均达到一种新的水平,古代已被打通,与自我融合一体,以至很难确指它们究竟为何代之诗,所谓“非唐非宋”。而这,恰恰就是清诗的特色。

如果说,对前人的综合继承属于旧时代的延续的话,那么,意象的象征化便是作者在新条件下对诗歌的独创了。众所周知,传统诗歌主要靠意象来构造意境、抒发情感,自然界的物象被诗人摄入后,与作者的感情融为一体,便成为诗歌的艺术细胞——意象。然而,象征化的意象又要比一般意象要更高一级,它既具情感因素,又有哲理因素,“作为象征,既来自具体事物及其现实关系,又从具体事物及其关系中抽取出来,进入到一个更高层次,是一个丰富而具体的抽象”^②,龚诗的象征化意象正是这样的,它们既具体,又抽象,辐射性由此也变得更宽,给予读者的联想空间也更大。

试看下面数首诗:

① 林昌彝:《射鹰楼诗话》卷十。

② 吕芑:《龚自珍诗艺发微》,山东大学出版社1996年版,第366页。

秋心如海复如潮,但有秋魂不可招。漠漠郁金香在臂,亭亭古玉珮当腰。气寒西北何人剑?声满东南几处箫。斗大明星烂无数,长天一月坠林梢。

——《秋心三首》之一

春夜伤心坐画屏,不如放眼入青冥。一山突起丘陵妒,万籁无言帝坐灵。塞上似腾奇女气,江东久陨少微星。平生不蓄湘垒问,唤出姮娥诗与听。

——《夜坐》之一

黄金华发两飘萧,六九童心尚未消。叱起海红帘底月,四厢花影怒于潮。

——《梦中作四截句》之二

少年击剑更吹箫,剑气箫心一例消。谁分苍凉归棹后,万千哀乐集今朝。

——《己亥杂诗》之九十五

上述诗作中的“秋心”、“春夜”、“童心”、“花影”、“剑气”、“箫心”等,均属于象征性的意象,它们与过去诗歌里情景交融的一般意象是不同的,换句话说,它们不单蕴含诗人的情感,同时又寓有某种抽象的哲理。龚诗里和“秋”相关的意象包括“秋心”、“秋魂”、“秋气”、“秋根”、“秋土”、“秋花”、“秋灯”等,这些意象均含有类似的象征意义,那就是——“衰世”,“‘衰世’,这个贯穿了他(龚自珍)一生的批判性概念表现在他的诗歌中,就是经常出现的非情境化的意象——‘秋’。‘秋’就是‘衰世’的象征”^①。当然,在“衰世”基础上“秋”还有延伸的“消沉”、“衰老”、“孤寂”等寓意。而与“秋”相对应,龚诗中与“春”相关的意象,包括“春心”、“春山”、“春水”、“春波”、“春风”、“春裙”、“春声”

^① 吕芑:《龚自珍诗艺发微》,第366页。

等,则象征着“盛世”,以及在“盛世”基础上延伸的“青春”、“振奋”、“理想”“欢欣”等等寓意。至于“剑气”、“箫心”,它们同样也是龚诗里经常出现的意象,诸如“一剑一箫平生意,负尽狂名五十年”(《漫感》)、“气寒西北何人剑?声满东南几处箫”(《秋心》之一)等等,它们乃是作者自我人格的标示。正如吕笈指出的:“它们象征着龚自珍‘侠骨柔情’的人生秉赋、‘名臣’‘名士’兼而得之的人生追求,更象征着他那充满对立统一的人格精神。”^①的确如此。我们可以发现,所有这些象征化的意象群和龚自珍本人紧密相关,它们既包括作者的思考、立场,也寓含他的人格和追求。这些意象的存在使得龚诗获得了一种内在的统一性,包括大型组诗《己亥杂诗》在内,使得它们构成一个有机整体,突破了一时一地的具体感受抒发。龚自珍主张“诗与人为一,人外无诗,诗外无人,其面目也完”^②,而象征性意象的创造正体现了这一点。通过它们,读者可以在阅读龚诗过程中对作者获得一种整体而深刻的认识和了解。

龚定庵诗歌中这种独创的象征性意象使他的作品充满新奇的魅力,让当时的读者眼睛为之一亮,心魂为之一振。实际上,龚诗之所以能够情理兼揉、刚柔相济,很大程度上正是得益于这些象征性意象的运用。龚自珍的诗的确有粗疏、不够精致的一面,有人批评他“不能成家”,但这恰恰是诗歌在转型过程中必有的现象,完全成熟的作品此时也就意味着没有任何创新;进一步说,龚诗正是当时把新旧两种内质结合得最好的诗作。

正由于龚自珍顺应时代的要求,满足了新历史条件下人们的审美需要,从精神和艺术两方面开拓了诗歌天地,后代诗人,特别是倡导“诗界革命”的新派作家从他身上受到了很大启发。梁启超在《少年中国说》中云:“龚自珍氏有诗一章,题曰《能令公少年行》,吾尝爱读之,而有味乎其用意之所存。”柳亚子更称颂龚诗“三百年来第一流,飞仙剑客古无俦”(《定庵有三别好诗余仿其意作论诗三截句》之三)。清代末年龚诗甚至曾一度风靡:“光绪甲午以后,其诗盛行,家置一编,竟事摹拟。”^③这些都说明,龚自珍是晚清诗坛划时代

① 吕笈:《龚自珍诗艺发微》,第365页。

② 龚自珍:《书汤海秋诗集后》,《龚自珍全集》,第241页。

③ 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷一三五,第三册,第565页。

的诗人。而作为一位承前启后的划时代作家,龚自珍身上所具有的新旧兼容的特点,又使他在新旧两大诗歌阵营里都被视为先驱式的人物。

魏源(1794—1857),原名远达,字默深,又字汉士,湖南邵阳(今隆回县)人。道光二年(1822)中举,入贡为内阁中书,曾入两江总督裕谦幕府,参与浙东抗英战役。道光二十五年(1845)成进士,历官兴化知县、高邮知州等职。著有《古微堂集》、《古微堂诗集》、《清夜斋吟稿》等。

魏源与龚自珍是挚友,二人齐名,当时号称“龚魏”,学术立场亦相似。魏源也尝从刘逢禄学习《公羊春秋》,属今文经派,对国家遭遇的内外危机怀有深重的忧患意识,自称“不忧一家寒,所忧四海饥”(《偶然吟十八章呈婺源董小槎先生为和师感兴诗而作》之九)。他长于经世之略,曾编撰《皇朝经世文编》、《圣武记》、《海国图志》等书,在西方列强侵逼的形势下提出“师夷长技以制夷”的主张;又撰写有大量政论文,呼吁对国家制度进行改革,言“五帝不袭礼,三王不沿乐”^①、“天下无数百年不敝之法,亦无穷极不变之法”^②“孔子得位行道,必蚤有以大变其法”^③等,文章雄辩道劲,切中时弊,有振聋发聩之效,在当时发生了重要影响。

在诗歌创作方面,魏源声望虽不及文章,但仍有相当之成就,郭嵩焘在《魏默深先生古微堂诗集序》里说:“人知其以经济名世,不知其能诗,而先生之诗顾最夥。”当代钱仲联评其诗,以为“足称时代强音”^④。魏诗今存九百余首,其中很重要的一个部分就是关心民瘼,抨击时政。其代表作有《江南吟十章》、《都中吟十三章》、《寰海十章》、《寰海后十首》、《秋兴十首》、《秋兴后十首》等。前两组诗作者题下自注“效白香山体”,内容涉及治江、治河、漕政、盐政、催科、禁烟、取土、捐纳、海防等当代政务,后四组诗专为鸦片战争而作,对钦差大臣、靖逆将军等一班文臣武将的种种丑恶行径进行了严厉抨击。这里举两首:

① 魏源:《治篇》之五,《古微堂集》内集卷二,《续修四库全书》本。

② 魏源:《淮南盐法轻本敌私议自序》,《古微堂集》外集卷四。

③ 魏源:《治篇》之九,《古微堂集》内集卷二。

④ 钱仲联:《论近代诗四十家》,载《梦苕庵清代文学论集》,齐鲁书社1983年版,第136页。

阿芙蓉,阿芙蓉,产海西,来海东。不知何国香风过,醉我士女如醇醲。夜不见月与星兮,昼不见白日,自成长夜逍遥国。长夜国,莫愁湖,销金锅里乾坤无。溷六合,迷九有,上朱邸,下黔首,彼昏自瘠何足言,藩决膏殫付谁守。语君勿咎阿芙蓉,有形无形胏(癮)则同。边臣之胏曰养痍,枢臣之胏曰中庸,儒臣鸚鵡巧学舌,庠臣阳虎能窃弓。中朝但断大官胏,阿芙蓉烟可立尽。

——《江南吟十章》之八

筹善后,筹善后,炮台防江防海口。造械造船造火攻,未敢议攻且议守。船炮何不师夷技?唯恐工费须倍蓰。江海何不严烟禁?唯恐禁严激边釁。为问海夷何自航?或云葱岭可通大西洋;或云廓尔喀印度可窥乌斯藏;或云弥夷佛夷鄂夷辈,思效回鹘之助唐;或云诸国狼狽叵测可不防,使我议款议战议守无一臧。呜呼!岛夷通市二百载,茫茫昧昧竟安在。题本如山译国书,何不别开海夷译馆筹边谟。夷情夷技及夷图,万里指掌米沙如。知己知彼兵家策,何人职司典属国。

——《都中吟十三章》之三

所引前一首论鸦片的危害,“上朱邸,下黔首,彼昏自瘠何足言,藩决膏殫付谁守”,作者不但指出了鸦片烟到处泛滥对中国造成的严重伤害,而且把它和清朝官员的腐败昏庸、钻营投机联系起来,统称之为“胏(癮)”。作者认为“中朝但断大官‘胏,阿芙蓉烟可立尽’”,这就揭示出鸦片烟屡禁不绝、日益蔓延的真正原因,正是清王朝的腐朽统治。后一首诗作于道光二十四年(1844),作者反思鸦片战争后中国的海防建设,提出“船炮何不师夷技”,“何不别开海夷译馆筹边谟”,上述看法和作者在《海国图志》里提出的观点完全一致,彼此形成呼应。诗人继承白居易的新乐府传统,在新的历史条件下又予以发展,表现为:题材不取民间小事,专论重大决策;表述不以叙事为主,而以议论为主;语言多采用新词汇,时代色彩鲜明。这些特点给后来的作家以相当之启发,钱仲联称其为“时代强音”,即指此而言。

魏默深诗集中还有大量的山水诗,成为引人注目的部分。作者足迹遍及

南北,所到之处必有山水篇章,尝自称“惟有耽山情最真,一邱一壑不让人”,又自诩“十诗九山水”(《戏自题诗集》),有人也将其视作“山水诗人”。魏源的山水诗最具特色的是五七言古体,长篇伟制,苍坚遒劲,这点与龚自珍不同,龚以七言绝句擅长。和前代的山水诗篇相比,魏诗好发议论,往往还掺有哲理思考。他在《游山吟》一作里说:“人知游山乐,不知游山学”,又说:“特立山之介,空洞山之聪,葶蓄山之奥,流驶山之通。泉能使山静,石能使山雄,云能使山活,树能使山葱。”可见,作者是将游山当作对宇宙的领悟、对自我人格情操的涵养来对待的。这里选其两首:

雁湫之瀑烟苍苍,中条之瀑雷碌碌,匡庐之瀑浩浩如长江。惟有天台之瀑不奇在瀑奇石梁,如人侧卧一肱张。力能撑开八万四千丈,放出青霄九道银河霜。我来正值连朝雨,两崖逼束风逾怒。松涛一涌千万重,奔泉冲夺游人路。重冈四合如重城,震电万车争殷鳞。山头草木思他徙,但有虎啸苍龙吟。须臾雨尽月华湿,月瀑更较雨瀑谧。千山万山唯一音,耳畔众响皆休息。静中疑是曲江涛,此则云垂彼海立。我曾观潮更观瀑,浩气胸中两仪塞。不以目视以耳听,斋心三日钧天瑟,造物赋我良不慳,所至江山纵奇特。山僧掉头笑休道,雨瀑月瀑那如冰瀑妙。破玉裂琼凝不流,黑光中线空明窈。层冰积压忽一摧,天崩地坼空晴昊。前冰已裂后冰乘,一日玉山百颓倒。是时樵牧无声游屐绝,老僧扶杖穷幽讨。山中胜不传山外,武陵难向渔郎道。语罢月落山茫茫,但觉石梁之下烟苍苍,雷碌碌,挟以风雨,浩浩如河江。

——《天台石梁雨后观瀑歌》

登金焦,望海潮,海门荡荡无夷艘;登金焦,望北固,万家烟火知何处?我有苍茫万古哀,酒酣走上妙高台,江左夷吾安在哉!排崖撼塔西风来。宝刹塔高千百尺,纵观战势如潮势。二百年来两壮观,郑延平与英吉利。江北火光赤如血,江南涛色黯如墨。炮声未动涛声蹙,中有沉沉万家哭。天堑忽闻南北分,长鲸竟据三吴腹。生长百年老环堵,锦绣河山宴歌舞。海宴河澄二百年,那信鲸鲵吞士女。守城都统问何人,呜

咽寒涛接牛渚。幸寇不知金石与图书，不然金山玉轴随天吴，焦山鼎碣归尾闾。江岸怒涛撼城吼，群夷争饮捷胜酒。夷酋登临亦太息，如此金汤不知守。舟山宝山纵绝地，镇海镇江复何有。我来醉数六朝山，残剩苍茫落照间。海会寺前郑三宝，曾出此山震夷岛。晋江城外郑成功，曾出此山夺台澎。白土山前梁化龙，复驱岛寇如卷蓬。若言江左少人物，前朝何故多英雄？若言长江费关锁，何故先朝岁龙舸？荷兰万里贡戈船，扈特陪臣覲烟火。擎天拔地起离宫，回江倒海沸笙镛。但闻蠲租百万诏，几见多垒四郊烽。登金焦，望海潮，海门荡荡无遗艘。横海将军雄豹韬，防江善后来旌旄，炮台磊落江天高。江天高处御书县，父老流泪先皇年。

——《金焦行》

魏源写景极富气势，所谓“雄浩奔轶，而复坚苍遒劲”^①，其中有些作品还和抒发政治感慨相联系，如上引第二首，这亦是一种特色。魏诗语言也趋向于散文化，追求整体气势，而不好精雕细刻，所谓“粗服乱头”。有的句子特别长，比如上引第一首中“惟有天台之瀑不奇在瀑奇石梁”一句，共有十三字。另外还好使用排比句，比如“海山微茫而隐约，江山屹立而秀卓，溪山窈窕而幽深，寒山苍莽而磊落”（《游山吟》之七），“明月忽在右，明月忽在左。一滩响未来，一滩甫经过。明月不在下，明月不在溪。上山下山寻，空山无端倪。”（《湘江舟行六首》之四）等等，显然有以文为诗倾向。由云龙《定案诗话》由此称魏诗“趋于有宋诸大家”；而王闿运在《诗法一首示黄生》里则认为，魏诗“不失古格而生新意”，意即旧瓶装新酒，承认有突破古人之处，也颇为中肯。当代钱仲联将魏诗与龚诗相比，认为：“龚诗创新处多，魏诗泽古功深。”如果从整体来看，的确如此；不过，魏源也确有如郭嵩焘在《魏默深先生古微堂诗集序》里所说的“有非古人所能限者”，这也可以说是古今结合吧。

作为道咸之际的学者型诗人，魏源确可与龚自珍在诗坛上比翼颉颃。

^① 林昌彝：《射鹰楼诗话》卷二。

二、张维屏、张际亮和朱琦

张维屏(1780—1859),字子树,号南山,广东番禺人。他的年龄相对靠前,曾受到翁方纲的赏识,诗名早布,与黄培芳、谭敬昭同称“粤东三子”。道光二年(1822)成进士,历任黄梅、广济知县、南康知府等职,颇有政声。后告归,居广州,筑听松庐,潜心著述,一度担任学海堂山长。著有《听松庐诗钞》、《松心十录》等;又编辑有《国朝诗人征略》六十卷、《国朝诗人征略二编》六十四卷,辑录了大量清代诗人资料,成为研究清诗的重要文献。

张维屏是一位正直官员,在基层任职期间写过同情民众疾苦的诗篇,尝自述:“腐儒怀抱易悲酸,才说催科恻肺肝。赤子最防痾痒隔,苍黎休作宰官看。”(《催科》)另外,《咏史》二十八首以乐府诗格咏叹古人,其中的《岳王歌》、《文山歌》、《史阁部》、《侠客行》等作,写得颇有生气;特别是一首传送颇广的小诗《新雷》:“造物无言却有情,每于寒尽觉春生。千红万紫安排著,只待新雷第一声。”借季节变换暗写人世,富有象征意味,表现了对新时代、新生活的期待,和龚自珍的同类作品异曲而同工。

不过,张维屏前期创作数量最多的还是游览山水、赠答应酬之作,词藻华丽,内容空泛,个人特色不鲜明。钱仲联曾批评张诗:“落在乾嘉诗风的窠臼中,抒写的往往是一种封建士大夫的闲情逸趣,一时附其门下的人很多,不免走入庸俗的道路。”^①

鸦片战争的爆发给诗人以强烈刺激,他被广大民众和爱国之志士的抗英事迹深深感动,写下了若干动人的诗篇。其中最为人传诵的便是《三将军歌》和《三元里》二作:

三将军,一姓葛,两姓陈,捐躯报国皆忠臣。英夷犯粤寇氛恶,将军奉檄守沙角。奋前杀敌敌稍却,公奋无如兵力弱。敌人蜂拥向公扑,短兵相接乱刀落。乱刀斫公肢体分,公体虽分神则完。公子救父死阵前,父子两世忠孝全。陈将军,有贤子;葛将军,有贤母。子随父死不顾身,

^① 钱仲联:《近代诗钞》,江苏古籍出版社1993年版,第1页。

母闻子死数点首。夷犯定海公守城，手轰巨炮烧夷兵。夷兵入城公步战，枪洞公胸刀劈面。一目劈去斗愈健，面血淋漓敌惊叹。夜深雨止残月明，见公一目犹怒瞪。尸如铁立僵不倒，负公尸归有徐保。陈将军，福建人，自少追随李忠毅，身经百战忘辛勤。英夷犯上海，公守西炮台。以炮击夷兵，夷兵多伤摧。公方血战至日旰，东炮台兵忽奔散。公势既孤敌愈悍，公口喷血身殉难。十日得尸色不变，千秋祠庙吴人建。我闻人言为此诗，言非一人同一辞。死夷事者不止此，阙所不知诗亦史。承平武备皆具文，勇怯真伪临阵分。天生忠勇超人群，将才孰谓今无人。呜呼将才孰谓今无人！君不见，二陈一葛三将军！

——《三将军歌》

三元里前声如雷，千众万众同时来。因义生愤愤生勇，乡民合力强徒摧。家室田庐须保卫，不待鼓声群作气。妇女齐心亦健儿，犁锄在手皆兵器。乡分远近旗斑斓，什队百队沿溪山。众夷相视忽变色，黑旗死仗还生还。夷兵所恃惟枪炮，人心合处天心到。晴空骤雨忽倾盆，凶夷无所施其暴。岂特火器无所施，夷足不惯行滑泥。下者田塍苦踣躅，高者冈阜愁颠挤。中有夷酋貌尤丑，象皮作甲裹身厚。一戈已搥长狄喉，十日犹悬郅支首。纷然欲遁无双翅，歼厥渠魁真易事。不解何由巨纲开，枯鱼竟得攸然逝。魏绛和戎且解忧，风人慷慨赋同仇。如何全盛金瓯日，却类金缯岁币谋。

——《三元里》

《三将军歌》一作记述的是陈联升、陈化成和葛云飞三位将领。陈联升于道光二十一年(1841)守广东南虎口沙角炮台，当时英军一千四百多人进攻该炮台，陈联升率官兵拼死抵抗，终因钦差大臣琦善不发援兵，寡不敌众，力战阵亡，其子陈长鹏亦投江殉难。葛云飞于道光二十一年(1842)带兵守浙江定海，英军大举登陆，葛率军冲入敌阵，与敌短兵相接，身负四十余伤，奋勇牺牲。陈化成于道光二十二年(1841)守上海吴淞口，英舰进犯吴淞炮台，陈化成率炮兵击伤英舰多艘。后因孤军无援，全体守军壮烈牺牲。《三元里》一作

则记述道光二十一年广州北郊三元里村民自发组织抗击英军骚扰、蹂躏的英勇事迹。当时男女老少手持农具齐上阵,挥旗为号,“旗进人进,旗退人退”,打得英军四处逃窜。后英军威逼广州知府出面弹压,方平息这场斗争。作者在上述二作中采用了叙事手法,以诗为史,记录了事件的全过程,又着重刻画了惊心动魄的若干瞬间,尤其是将英雄人物的精神面貌通过精湛的细节描写凸显出来,语言通俗,接近口语,取得了极佳的艺术效果,一时流传甚广。作者创作的风格也由此发生了转变。

后期值得一提的还有《金山篇》。该诗作于道光二十七年(1847),叙写中国劳工赴美国加利福尼亚金矿做工的情况,此属首次接触这一鲜为人知的题材。诗中对海外的华人生活进行了描述报道,语言多采用外来词汇。诗中云:“西北洋外波连天,自古从未通人烟。道光二十有七载,得其地者米利坚。加里波那是其地,不喇西亚名其山。……闽人粤人以万计,归途客况殊堪怜。程遥往返动经岁,人众逼狭相摩肩。黄金虽多食物少,鸡子一枚银一钱。”作者对开矿富民富国持赞成的态度,他说:“生财有道生者众,此事要俾民操权。”“因民利民自不费,富民富国原相连。”这种观点显然是作者受到当时新思潮影响的一种表现。袁行云认为,此诗“实开近代诗界革命之先河”^①,乃指其书写新事物、用新词汇而言。

张维屏的创作广泛接触了时代生活的各个方面,生活气息比较浓厚,故他的作品流传海外,朝鲜、日本、越南以致美国均有人诵读他的诗篇。

张际亮(1799—1843),字亨甫,榜名亨辅,号华胥大夫,福建建宁人。少孤,伯兄资之读书。道光十五年(1835)成举人,因讥嘲权贵得狂名,屡上公车不中。曾遍游天下山川,与桐城姚莹友善。因为时任台湾兵备道的姚莹冤狱奔走,得重病而亡。著有《思伯子堂诗集》。

嘉庆、道光之际,张际亮诗名颇盛,“嘉道之间,京师诗坛,汤鹏、张际亮、鲁一同、朱琦诸人曾雄长一时,张际亮尤负时名”^②。而实际上张际亮的创作

① 袁行云:《清人诗集叙录》,第2018页。

② 钱仲联:《近代诗钞》,第75页。

依然延续了“明七子”以来的老传统,远远落后于当时诗坛的主流。他自己声称:“诵诗祖汉唐,少薄宋元系。”(《纪二十三夜梦》)事实也是如此,从存留作品来看,五言宗汉魏,七言学盛唐,意象陈旧,格调宛然,尤以七古、七律为最。姚莹曾当面对他说过:“何、李之流也。子才可及空同,若去其粗豪,则大复矣。”^①不过,到四十岁左右,作者的诗风发生了一定的转变。具体表现在七言古体兼学苏轼,七言律体兼学陆游,学古的路径有所拓宽,而且诗歌内涵也由早先的浅浮空廓变得较有生活况味。尤其是鸦片战争期间,创作了大量忧时伤乱的爱国诗作,受到人们的赞誉和肯定。这里引三首:

青山到沧海,高下皆烟痕。极天积水雾,浩浩暗虎门。东南地势尽,平见扶桑根。夜来鱼龙背,三匝金乌翻。道人自高卧,红光满江村。客游但叹息,西顾斜景奔。惊波荡返照,奇气若可吞。怅然万古士,扰攘同朝昏。谁能九州外,更讨百谷源。飘风满楼橹,远近夷船繁。苍铜与黑铁,骄夺天吴魂。侧闻濠镜澳,盘踞如塞垣,毒土换黄金,千万去中原。岁税复几何,容此丑类尊。狡狠鬼国恣,陷溺生民冤。海若何不灵,恶浪失簸掀。鲸鲵有齿牙,不啗群鬼跟。岭蛮昔反背,请看铜鼓存。如何任煽诱,不思固篱藩。蚩蚩岸居氓,慎汝长子孙。嗟余好长剑,利截蛟鼉鼋。留之无所用,预掷洪涛混。驰晖去不返,身世空忧烦。摩挲韩苏碑,难起逝者论。

——《浴日亭》

重山大海俯东南,霸国雄图郁瘴岚。往日卢循劳甲士,几年孝侃聚丁男。滩穿黯淡蚕丛险,地截安平虎视耽。独有平生刘越石,闻鸡醉舞我何堪?

——《传闻·闽》之三

定海坡,走镇海,镇海破,宁波在。宁波城中兵数百,寇未来时已无

^① 姚莹语,载徐珂编:《清稗类钞·文学类》,第3939页。

色。寇来弃甲杂民奔，长官先不知何适。传闻大臣酖，又闻将军逃。我皇之仁如天高，嗟汝士民曷不忍死凭城濠。主客众寡势所操，巷战犹足歼其曹。

——《宁波哀》

上引《浴日亭》一首作于道光十三年(1833)，当时鸦片战争尚未爆发，作者在广州看到英商大量贩卖鸦片，从中国攫取巨额财富，极为愤慨，他在此诗的小注里说：“夷人以鸦片土易中国银，岁至二千余万。”“海关岁征税不过百六十万，近日夷人尤桀黠，督海关者转多方庇护之，谓非如是，则恐夷人不来。不知中国何需于彼，而必欲其来耶？”诗的结尾，作者还表达了痛斩殖民者的欲望：“嗟余好长剑，利截蛟鼉。”林昌彝于《射鹰楼诗话》中盛赞作者“深谋远虑，识在机先”是有其根据的。《传闻》和《宁波哀》二作均写于道光二十一年(1841)，记录了鸦片战争对中国民众造成的伤害和耻辱。其中《传闻·闽》一首赞扬姚莹率兵抗击英军的神勇举动，而《宁波哀》一作则揭露和鞭笞了沿海守军不战自败、望风而逃的丑恶行径。朱琦在《校正亨甫遗集作诗志哀纪其诗》一作里评价张诗“战场白骨历险巇，皇穹仰视哀蒸黎”，十分恰当；而陈衍认定张诗“名句在唐宋之间”^①，从上述这些作品里也可以得到充分的证明。

朱琦(1803—1861)，字伯韩，一字濂甫，广西桂林人。道光十五年(1835)进士，历官编修、御史，颇有政声，一时与苏廷魁、陈庆镛号称“谏垣三直”。因言不见用，于道光二十六年(1846)告归。数年后复起为道员候选，赴杭州总理团练局，抵抗太平天国，不久死于战乱。著有《怡志堂诗初编》。

朱琦也是一位散文家，属桐城文派，其诗歌创作同时受到桐城一脉的影响。据宗鉴成《怡志堂诗集书后》记载，朱琦尝自述：“早年取径香山，及与伯言梅郎中(曾亮)游，始改师杜、韩及北宋诸家。”正因为受到桐城派的影响，朱琦的诗歌主张偏向于兼法唐宋。他曾在诗中说：“三唐两宋面貌异，善学能变神则全”，“平生宗法有数子，李杜韩白苏黄元”(《答友人论诗》)；同时还主张

^① 陈衍：《石遗室诗话》卷二十一，《民国诗话丛编》第一册，第292页。

诗随时变,反对固守一端:“汉廷老吏当参取,宋史遗编肯博收。既说苏黄诗已尽,如何沧海又横流?”(《论诗五绝句》之五)在这些方面,他和张维屏、张际亮等人是有所不同的,而与稍后崛起的宋诗派却十分相近,他的主张和创作由此受到何绍基、郑珍等人的赞扬。

《怡志堂诗初编》中,最为人瞩目的是鸦片战争期间创作的作品,代表作包括《感事》、《老兵叹》、《定海纪哀》、《王刚节公家传书后》、《狼兵收宁波失利书愤》、《关将军挽歌》、《吴淞老将歌》、《纪闻八首》、《正气歌诗》等。多采用五、七言古体形式,发挥了擅长叙事、夹叙夹议的特点,给人留下深刻印象。这里录一首:

金门已逼厦门失,老兵叹息为我说。借问老兵汝何来?道路飞书连两月。公家程期不得缓,两脚痺痠皮肉裂。老兵患苦何足陈,我家主帅孤大恩。厦门屯戍兵有万,况又锁钥连金门。当时烽埃眼亲见,主帅逃归竟不战。独有把总人姓林,广额大颡又多髯。自称漳州好男子,当关一呼百鬼喑。可惜众寡太不敌,一矢洞胸肠穿出。转战转厉刀尽折,寸膏至死骂不绝。嗟哉漳州好男子,尔名曰志告国史。安得防边将帅皆如此,与尔同生复同死。

——《老兵叹》

这首七言古诗描写的是厦门战役的情况。作者采用了乐府体的笔法,以老兵的口气陈述。全诗很有章法,先写老兵长途跋涉传递情报之艰苦,然后引出厦门主帅在英军压境之际临阵脱逃的事实,揭示厦门战役失利的真实原因;接下来再推出重点歌颂的人物林把总。作者通过精彩的细节刻画,塑造了一位临危不惧、血战到底的英雄形象,与主帅的可耻叛逃形成了鲜明对照。诗人在散文方面的叙事优长如铺垫、转折等手法在此诗中得到了充分发挥,借鉴韩愈痕迹明显,而其对古乐府的继承,所谓“少时学为诗,酷嗜秦中吟。乐府百余篇,梦寐相追寻”(《咏古十首》之四),于此也得到体现,取得了较好的艺术效果。

应该说,朱琦的这一类五、七言古诗在艺术上较多借鉴了杜甫、韩愈的笔

法,而在好作议论方面又兼宋诗的特点。张际亮说朱琦“诗格出入唐宋之间,近日步趋杜陵”^①是符合作者实际的。

三、姚燮、鲁一同和贝青乔

姚燮(1805—1864),字梅伯,号复庄,又号野桥、大梅山民,浙江镇海人。道光十四年(1834)举人,屡应会试不第。一生靠作文写画、授徒教书为生,未曾入仕途。著有《复庄诗问》、《疏影楼词》、《续疏影楼词》等。

道咸之际,姚燮可算是一个全才式的人物,不但学术上通经史、地舆、释道,而且诗、词、骈文、戏曲皆有建树,在评论方面又编撰过《今乐府选》、《今乐考证》,评点过《红楼梦》,另外,还兼擅绘画,谭献称其为“浙东一巨手”^②。

姚燮本人亦颇自负,对本朝诗人多不以为然,讥讽云:“施王树坛坫,其实皆俳优。后来草窃辈,乃有袁赵俦。”(《论诗四章与张培基》之二)还自称:“宁为蹇雪松,弗为媚烟草。”(《论诗四章与张培基》之四)意即决不跟随潮流,拾人牙慧。应该讲,姚燮的创作的确以诗的成就为最高,共写过一万余首诗,今天还存有近四千首,各体皆备,风格也呈现为多样化态势。然而最突出的,还是乐府体作品。下面举两首:

谁家七岁儿,弃置墟墓旁? 昨见好白皙,一夕肌肤黄。干号若蛩咽,血色围两眶。伏地啮枯草,根劲牙不强。野犬过频嗅,跳跃求其僵。蠕蠕尔何活,早死还匪伤。连村十百户,迭岁遭疫荒。东邻颇安饱,尚忧三日粮。收鬻往犹易,自顾今不遑。行人问乡里,南北指渺茫。爷死弃崖谷,有娘非我娘。昨从丐人去,流落知何方。咄哉朱门儿,绣襦今辉煌。得饵更索乳,娇泣怀中藏。赤子何良诈,天壤分咎祥。乱木郁昏惨,斜日风头抢。雏鸟抱枝泣,今夕多严霜。

——《谁家七岁儿》

① 张际亮:《怡志堂诗初编评跋》,载《怡志堂诗初编》卷首,《续修四库全书》本。

② 谭献:《复堂日记》卷三。

卖菜妇，街头行。上有白发姑，下有三岁婴。卖菜卖菜，叫遍前街后街无一应。昨日宜单衣，今日宜棉衣。棉衣已典，无钱不可赎，娇儿瑟缩抱娘哭。娘胸贴儿当儿衣，娘背风凄凄。但愿儿暖儿弗哭，儿哭剜娘肉。莫道赎衣无钱，床头有钱，床头有钱三十余，买得一升米，煮粥供堂上姑，余钱买麦饼为儿铺。得过且过，明日如何？明日天晴，卖菜街头行。明日天雨，妾苦不足语，姑苦儿苦。

——《卖菜妇》

姚燮这一类作品明显采用乐府的叙事手法，却不用乐府旧题，新事新人，刻画也要比古乐府更加细致入微。如“干号若蛩咽，血色围两眶。伏地啮枯草，根劲牙不强。野犬过频嗅，跳跃求其僵”；“娇儿瑟缩抱娘哭。娘胸贴儿当儿衣，娘背风凄凄。但愿儿暖儿弗哭，儿哭剜娘肉”，描写逼真，令人惨不忍睹。作者本人就生活于贫困之中，“寒衣在典不可赎，赤手思炊米无宿”（《夜坐吟二章示内子》），所以对贫民的饥寒有切身体会。但从另一个角度说，借用古乐府的叙事手段，直接引当代平民口语入诗，再掺入戏曲刻画人物动作、心理的技巧，这些无乃是作者突破古人格调、自成一家的法宝。钱仲联在《梦苕庵诗话》里称赞姚燮“融古乐府与新乐府于一炉”，又说：“姚燮诗歌的创作，戏曲对他有不小的影响。”^①确实指出了姚诗的特色。

鸦片战争期间，姚燮的家乡遭到英军占领，诗人亲历了战火，写下大量纪实篇章，受到人们的关注。典型的如《闻定海城陷五章》、《速速去去五解八月二十六日郡城纪事作》、《惊风行五章》、《哀东津》、《北村妇》、《山阴兵》、《段塘火》、《太守门》、《兵巡街》、《官家儿》、《毁庙神》、《捉夫谣》、《客有述三总兵定海殉难哀之以诗》、《感事三章》等，于当时享有较高声誉。这里引其一篇：

猾竖携鞭作前导，群厮肩钱逐后笑。铁矛三棱金鞦叉，鬼兵率队来巡街。东街穿市门，西街入民户，穿门为狼入为虎。索钱一千充酒资，尔

^① 钱仲联：《近代诗钞》，第199页。

家有妻保尔妻，尔家有儿保尔儿。尔无妻与儿，尔身随我敲梆执火，使尔朝朝饱饼餽。尔不随我还无钱，尔不见邻儿背受三百鞭，血肉狼藉城根眠。

——《兵巡街》

反映英军占领江南都市境况的作品洵不多见，姚燮该类作品，包括《太守门》、《捉夫谣》等，让我们看到了英国侵略军也即“鬼兵”在中国城市里横行霸道、欺凌百姓的真实嘴脸，具有很高的历史价值。该类作品也属于乐府体，叙事中夹有对话，陈述里裹带感情，乃杜甫、白居易新乐府精神在新形势下的发扬光大。道光以来，乐府体的逐渐盛行确实成了一个值得注意的现象。

作者长期生活在社会底层，对形形色色的平民生活十分熟悉，尤热衷于社会百态的描写，留下不少生动的作品。这部分诗作多取五、七言古体形式，借鉴小说、戏曲的表现手法，活色生香，眉飞色舞，颇引人注目。这里选录一首：

日落散乡塾，牵狗空庭嬉。叟频携饼来，似怜小儿饥。叟年七十九，制饼觅微利。健脚同少年，须眉古和气。三日叟不来，鱼肉亦不甘。索得阿母钱，趋向门前探。门前闻饼香，叟来小官喜。叟死竟不来，小官泪瀼瀼。小官今有儿，儿顽如昔时。出入索饼尝，忆叟为此诗。

——《饼师毕叟》

这首诗是《八怀诗》组诗里的一篇，其他七篇为《北城老兵像》、《横山姬周》、《钱清舟子郭》、《龙头场村妇》、《曲子先生陆》、《莲花棚所见者》、《东郭门丐》，全部描绘作者身边的市井平民，生活气息浓厚，口吻亲切近人。上引这首作品刻画一位制饼老汉毕叟，十分典型。作者并没有对老汉进行拔高，而是有意指出老汉以面饼引诱放学的孩童，其意在赚取微利。“似怜”二字下的准确。但是，“小儿”也即童年的作者对这位毕叟却产生了依恋的感情，“三日叟不来，鱼肉亦不甘”，“叟死竟不来，小官泪瀼瀼”，他已经不知不觉和老者建立起一种超越钱财和嘴馋之上的友谊，人情之不可捉摸处在此。作者由眼前

幼儿的顽皮回想起当年的情形,于是记录下这段童年的情谊,作品由此也获得了某种人生的况味。可以发现,作者的视角与过去的诗人的确有所不同,本来生活里极平凡的小事,一般人不会将它作为诗料的,作者却把它写得有情有味,好似一篇动人的故事。这是一种新诗境的开拓,显示了诗人审美意识的进步,而语言的通俗、口语化也是诗歌走向平民化的表现。

姚燮在诗歌语言上力求自辟蹊径,不愿尾随古人,在这方面,他比较接近黎简。作者对这位比自己年长半个世纪的诗人十分钦佩,于《灯下读黎简民诗得四章》中云:“生早四十年,与君定为友。我有心中言,君心先我有。”姚本人在语言的推敲出新方面也 and 黎简一样不遗余力,主要表现在大量游记式的长篇山水诗中,尤其是游览浙江四明山、普陀山诸作,“每出一语,皆惨淡经营”^①,“生峭幽异,迥绝辈流”^②,不仅“合李、杜、韩、苏如一手”^③,而且“文笔清新”,别出心裁。限于篇幅,这里仅引其一首小诗:

疏柳横江晓气清,碧光如水向空行。眼随城上风鸦去,远见一星天际明。

——《舟江》

作者对自己的诗歌创作确有很高的期望,“日月在人心,当于万古求”(《论十四章与张培基》之二),他的不少作品也的确具有鲜明的风格特色,于近代诗坛上可占有一席之地。不过,作者也有过于铺张、不善剪裁和“言之务尽”的毛病,这方面照黎简似乎差了一些。

鲁一同(1805—1863),字通甫,一字兰岑,山阳(今江苏淮安)人。道光十五年(1835)举人,后屡试不第,于是潜心于学,“凡田赋、兵戎诸大政,及河道迁变、地形险要,悉得其机牙”(《清史稿·鲁一同传》),曾讲学于云龙书院。著有《通甫类稿》、《通甫诗存》、《通甫诗存之余》。

① 潘德舆:《复庄诗问题识》,载《复庄诗问》卷首,《续修四库全书》本。

② 潘德舆:《复庄诗问题识》,载《复庄诗问》卷首,《续修四库全书》本。

③ 汤鹏:《姚燮诗传》,载《复庄诗问》卷首,《续修四库全书》本。

据《清史稿》记载,鲁一同对清王朝潜伏的社会危机早有察觉,曾云:“今天下多不激之气,积而不化之习,在位者贪不去之身,陈说者务不骇之论。风烈不纪,一旦有缓急,莫可依仗。”他从事学术研究力主经世致用,于天下形势有独到见解,林则徐、曾国藩皆曾想延致幕下而未果。有人称其“天下之大材也,岂直文字哉!”(《清史稿·鲁一同传》)然而,作者并没有在政治上得到施展才能的机会。

鲁一同早年师事同邑潘德舆,和朱琦同属桐城文派,“为文务切世情,古茂峻厉,有杜牧、尹洙之风”(《清史稿·鲁一同传》)。诗歌气象雄阔,“盖非中有所感,勃发不可已,则不事苦吟”^①,尤多感慨时事之作。其关心民瘼方面,以《荒年谣》组诗为代表。这里举一首:

拾遗骸,遗骸满路旁。犬饕乌啄皮肉碎,血染草赤天雨霜。北风吹走僵尸僵,欲行不行丑且尫。今日残魂身上布,明日谁家衣上絮。行人见惯去不顾,髑髅生齿横当路。

——《拾遗骸》

《荒年谣》组诗作于道光十三年(1833),一共五首,其他四首为《卖耕牛》、《缚孤儿》、《撒屋作薪》和《小车辘辘》。作者在小序里说:“事皆征实,言通俚俗。”作品对道光年间民生凋敝状况作了深刻的揭露,其形式显然继承杜甫、白居易的新乐府传统,是当时乐府诗创作潮流中颇为杰出的诗篇。

作者最为人瞩目的还是鸦片战争期间创作的诗歌,突出的有《观彭城兵赴吴淞防海》、《北固山》、《金山寺》、《游焦山作》、《烽戍四十韵》、《崖州司户行》、《三公篇》、《读史杂感五首》、《重有感》八首、《杂感五首》、《雪霁效宋人体》等。这里引其一首:

君不见卫公矫矫人中龙,秉鞭坐镇川西东。弋弓卧鼓兵马雄,二边震警趋华风,蓬婆滴博争来同。一言不合奇章公,颠倒朝局如飞蓬。我

^① 周韶音:《通甫诗存跋》,载《通甫诗存》卷末,《续修四库全书》本。

欲登高望海水,珠崖茫茫八千里。手持湘竹枝,涕泪垂不已,古来万事有如此。君能断鳌续柱正四极,不能使马头生角乌头白。又能趋山走海障狂澜,不能使长虹贯日霜降天。车师疏勒连于阗,条枝更在西海边。马嘶无草人无泉,猋猱塞道蛇满川,剑牙丹口腥流涎。行人十无一二全,君独何为浩浩然?叩天关,震天鼓,黄河经天却东注。白日照耀寒门苦,不见崖州老司户!

——《崖州司户行》

鲁一同的五、七言古诗颇富气势,苍凉雄直,有一种震撼力。上引这首是专写林则徐的,赞扬林被遣戍新疆伊犁后,依然怀有一股浩然正气。李慈铭以为鲁诗:“浩荡之势,独来独往,固为偏师之雄矣。”“传之将来,足当诗史。”^①鲁一同的古体诗如徐世昌指出的:“出入李、杜、苏、陆诸大家,沉著老重,一循正轨。”^②嘉道时期,足与朱琦相抗衡。

贝青乔(1810—1863),字子木,号木居士,江苏吴县人。诸生。有经济才能,熟谙武备,长年游食幕府,欲有所建树而未能得志。三十二岁参加扬威将军奕经的部队,进剿宁波英军,期间曾只身潜入宁波城,打探军情。又曾受知于林则徐,今存诗集中有与林的赠答之作。中年游历云南、贵州一带,晚年应直隶总督刘长佑之聘北上,卒于道中。著有《半行庵诗存稿》、《咄咄吟》。

据作者自述,二十八岁受到朱绶的点拨,“闻其绪论”^③,开始作诗。朱绶字仲环,号酉生,为“吴中后七子”之一,著有《知止堂集》、《环筠吟馆诗集》等。两家风格其实有所不同。贝青乔未入仕途,生活清贫,作品多描写民众困苦,揭露官吏恶行,如《流民谣》、《舆夫叹》、《官肉谣》、《鬻女谣》、《蠲振谣》、《雨中作》等,其中不少属乐府体,立场站在下层民众一边,语言质朴,贴近生活;而朱绶的创作则是以格律精严、辞句典雅见称的。

贝青乔尤为突出的是鸦片战争期间创作的诗篇,作者以亲身经历为依

① 李慈铭:《越缦堂读书记》,第898页。

② 徐世昌:《晚晴移诗汇》卷一三八,第三册,第630页。

③ 贝青乔:《半行庵诗存稿自序》,《半行庵诗存稿》卷首,《续修四库全书》本。

据,描述了英军侵略者的残暴行径、广大民众与爱国志士顽强抗战的事迹,典型作品如《辛丑正月感事》、《林师则徐遣戍西口,道出吾苏,走送呈诗》、《杂歌九章》、《将从军之甬东纪别》四首、《过余姚县》、《入宁波城》、《逾雁门岭》、《归家作》、《军中杂诗》十八首等。这里引一首:

几个将军肯断头,英风独不负兜鍪。突锋冒烬捐躯易,难在靴刀奋一抽。

——《军中杂诗》之

此诗记述道光二十二年(1842)宁波战役黄泰将军英勇就义的事,作者于小序中云:“甘肃西宁镇游击黄泰攻贼宁波南门,杀贼最烈。贼环攻之,突围不能出,力竭自刎死。”《军中杂诗》此种以诗纪人的方式不仅属于客观史实的记载,而且是民族精神的高亢讴歌,读之令人起敬。

作者最为人传诵的是《咄咄吟》组诗。该组诗总共一百二十首,为作者道光二十一年(1841)年参加扬威将军奕经部队攻打宁波英军期间所作,属“军中纪事诗”。它们全部采用七言绝句的形式,一诗纪一事,具体而生动地反映了鸦片战争期间军旅生活的各个方面,有不少为史书所未载,因而具有较高的历史价值。组诗里也有一部分表现军民英雄事迹、书写豪情壮志的作品,但更多的则是揭露和抨击清军将领的腐败昏庸、徇私舞弊和贪生媚敌。作者于《咄咄吟自序》里说:“题曰《咄咄吟》,言怪事也。”可见作者是有意为之的。这里举三首:

满城兵燹泪痕多,风雨姚江放艇过。他日不堪重记忆,一村牛与一村婆。

瘾到材官定若僧,当前一任泰山崩。铅丸如雨烟如墨,尸卧穹庐吸一灯。

天魔群舞骇惊魂,儿戏从来笑棘门。漫说狄家铜面具,元宵飞骑夺

昆仑。

《咄咄吟》采取以诗配文的形式,每首诗都附有一段文字,记述与作品相关的史实,以诗纪史,又以史证诗,形成一种特有的构架。所引第一首记载英军攻占余姚县施虐遭到反抗,企图强暴一位村妇,被村妇用擣衣杵痛击逃逸;又企图抢夺一头耕牛,被牛以角顶死。第二首描写总帅张应云在前线敌炮火强攻、部队急需支援之际,烟瘾发作,兀自卧吸鸦片,造成军队重大损失。第三首讥讽杭嘉湖道台宋国经,为侥幸取胜,竟到市上购买数百纸糊面具,招募三百多名乡勇,装神弄鬼,白昼跳舞上阵,结果被敌军开枪炮轰击,造成惨重伤亡。种种耳闻目睹之怪现状,被作者一一据实纪录,留下了一部宝贵的诗史。作者这种组诗形式远承宋代刘子翬的《汴京纪事》、汪元量的《湖州歌》,近接龚自珍的《己亥杂诗》,写法上雅俗相掺,讥嘲相杂,形成了不同于前人的特色。

贝青乔的其他创作包括西南地区的山水纪游诗,成绩平平,比照同时代作家,艺术上显得生涩,不够成熟。

四、金和与江湜

金和(1818—1885),字弓叔,号亚匏,上元(今南京市)人。贡生。祖上世代为官,至金和家道中落,靠在人家坐馆和为人当幕僚维持生计。性兀傲,工诗赋,好声色,“侯卿有不称意者涕唾之若腥腐,闻者舌舐不得下”^①,由此终生未曾得志。著有《秋螭吟馆诗钞》。

鸦片战争期间,金和曾写过一些纪实性的作品,典型的如《围城纪事六咏》,包括《守陴》、《避城》、《募兵》、《警奸》、《盟夷》、《说鬼》六作,还有《陈忠愍公死事诗》等。时作者二十五岁,已显示出写实纪事方面的特长,对朝内文臣武将的腐败昏庸也有大胆的讽刺揭露。然而,相对写得较多的还是太平天国期间的作品。作者立场是站在清朝政府一边的,他曾经在太平天国驻守南京期间和妻弟张继庚暗自打探情报,并冒死出城向清军大营报告,企图里应

^① 冯煦:《秋螭吟馆诗钞序》,载《秋螭吟馆诗钞》卷首,《续修四库全书》本。

外合,击溃新生的农民政权。但清军将领并不领情,遂致事情暴露,张继庚被杀,金和本人也差点丢掉性命。作者该时期的诗歌里,有不少咒骂太平天国的内容,称太平军为“贼”或“寇”,对他们的行动一律予以负面评价。但另一方面,诗人也不留情面地对清政权的腐败、清军的贪暴予以了揭露,这就使得金和作品具有一定的真实可信性。

金和最具特色的是乐府诗。其乐府体一律采用新题,无论记事或记人皆有较强的故事性,明显借鉴了小说的艺术手法,与其他作者有所不同。比如为人传诵颇广的长篇诗作《兰陵女儿行》,作者开首先铺写某将军击败太平军后大摆筵席,准备举行婚礼,迎接新娘的到来。作品故意渲染将军当时志得意满、心花绽放的情态:“卓午遥闻鼓吹喧,前津已报夫人至。将军含笑下阶行,众客无声环堵侍。”然后,以出人意料的方式推出这位不畏强暴、智勇双全的兰陵女儿:“顾身屹以立,玉貌惨不温,敛袖向众客。”她当众揭穿了将军绑架民女、强迫成婚的恶行,说到气愤之处,突然拔出剑来,上前揪住将军:“汝如怒我则杀我,譬诸么麽细琐扑落粪土一蚤蚊,不则我以我剑夺汝命,五步之内颈血立溅青绡裙。”此时再看将军,手足无措,一幅窘相:“将军平日叱咤雷车殷,两臂发石无虑千百斤。此时面目灰死纹,赭如中酒颜熏熏。”接着再度转折,围观的宾客纷纷出来解围,企图消减兰陵女儿的警觉,伺机夺下她的短剑。兰陵女儿早已识破对方意图,“诸君前说姑置之,我与诸君借一物”,当即喝令对方牵出“百鱼”快马,“一身长谢破空行,电掣星流不知处”。将军及众宾客在一旁竟看得目瞪口呆。全作跌宕起伏,颇像一篇扣人心弦的传奇故事。

另一篇《烈女行纪黄婉梨事》亦是如此。全诗分作十解,记叙金陵女子黄婉梨悲壮的复仇故事。黄婉梨在太平天国期间没有受到迫害,其后却被官兵杀死全家,然后再遭绑架,强迫成亲。黄婉梨强忍悲痛,谎称身体不适,愿随仇人归乡,到家后再与成亲。一路上,仇人又结一伴,情况更加险恶。晚间,两个歹人一处喝酒,让黄婉梨陪伴歌舞。作者于此留下了悬念:“鹄音恣号呶,时杂莺燕语。逆旅夫何知,夜寐各宾主。”下一解中,诗人写道:“明日之日日正中,房门不启人无踪。破扃睨视生悲风。一男中酖死,口鼻皆青红。一男毒较轻,白刃洞在胸。一女挂罗巾,遍身穷绌穷。细读壁间诗,了了陈始

终。”至此,一个动人心魄的复仇故事终于落下帷幕。

金和对小说原是比较熟悉的,他本是吴敬梓的外曾孙,曾为《儒林外史》作过跋。跋文云:“是书则先生(吴敬梓)嬉笑怒骂之文也。盖先生遂志不仕,所阅于世事者久,而所忧于人心者深,彰阐之权,无假于万一,始于是书焉发之。以当木铎之振,非苟焉愤世嫉俗而已。”^①金和的诗歌创作显然也受到了《儒林外史》的影响,他的乐府诗不但具有一定的故事性和情节性,而且兼有《儒林外史》的讽刺手法,能于嬉笑怒骂中发挥诗歌的批判功能。

这方面比较典型的作品有《名医生》、《半边眉》、《真仙人》、《大君子》等。此处选一首:

半边眉,汝何来?太守门下请钱回。太守门,何处所?钟山之旁近大府,大府初闻难民苦。公家遍括闲田租,旁郡金徽上户输。一心要贷难民命,聘贤太守专其政。太守计曰费恐滥,百二十钱一人贍。太守计曰难民多,一人数请当奈何?我闻古有察眉律,呼仆持刀对人立。一刀留下半边眉,再来除是眉长时。防蠹术果奇,作蠹术斯巧。岂但无眉人不来,有眉人亦来都少。唯有一二市井奸,赂太守仆二十钱。奏刀不猛眉犹全,半边眉可三刀焉。否则病夫真饿杀,痴心尚恋一朝活。拌与半边眉尽割。吁嗟乎!有钱不请非人情,眉最无用人所轻。眉根不拔毛能生,徒令人丑纷恶声。利之所在人终争,人但有眉来有名。太守此日长街行,见有眉者皆愁城。太守何不计之毒,千钱割人耳与目,万钱截人手与足。终古无人请钱至,太守岂非大快事?

——《半边眉》

《半边眉》讽刺的是一位自以为聪明的太守。这位“贤太守”为贷款救济难民煞费苦心,一怕“阳光普照”,显不出恩典的落差;二怕有人多次冒领,“一人数请当奈何”。于是绞尽脑汁,想出一条妙计:“一刀留下半边眉,再来除是眉长时。”这真是一场闹剧,“半边眉,汝何来?太守门下请钱回”,本诗开头便由此

^① 金和:《儒林外史跋》,载《儒林外史资料汇编》,南开大学出版社1998年版,第280页。

而来。结果怎样呢?“岂但无眉人不来,有眉人亦来都少”,仅有贿赂官吏的一二市井奸滑和“痴心尚恋一朝活”的病夫才来登门。太守视难民如草芥的卑劣心理由此暴露无遗。难民们虽然穷困,却有自己的尊严,他们宁可挨饿,也不愿被人当罪犯、囚徒来耍弄。作者在展示了这场闹剧后,进一步讽刺道:“太守何不计之毒,千钱刳人耳与目,万钱截人手与足。终古无人请钱至,太守岂非大快事?”彰显出作者以讽刺为投枪的用意。

金和的长篇古体尤其是乐府诗借鉴古乐府以人缀事、质朴自然的艺术手法,再融入小说铺展情节和讽刺诙谐的手段,语言上以文为诗、间杂白话,在清末诗坛上别树一帜。梁启超在《晚清两大家诗钞题辞》中对他有很高的评价,以为和黄遵宪算得上“晚清两大家”,“这两位先生是中国文学革命的先驱,我以为这两部诗集是中国有诗以来一种大解放”。梁启超原是从诗界革命立场赞扬金诗的,所以特别欣赏金和的白话入诗。的确,金和的写实风格和白话入诗兆示了诗歌发展的近代化方向,这一点梁启超是有卓见的。但今天总观金和诗,作者还未曾达到“求诸有清一代未睹其偶”的水平^①,除了对太平天国的评价有失公正客观以外,金诗艺术上还有疏于剪裁、不耐推敲和各诗体间成就不平衡等缺陷,所以难称“大家”。至于后来胡先骕、徐英等人出来全面否定金诗,以为金和“岂但轻薄,直是刻毒”^②,那又是思想观念的保守落后在诗评界的反映,不值一驳的。

江湜(1818—1866),字持正,一字弢叔,别署龙湫院行者,长洲(今江苏吴县)人,诸生。三次应乡试不第,遂绝意仕进。境遇贫困,常年欠债,与金和一样靠坐馆和当幕僚维持生计。咸丰七年(1857),表叔彭蕴章为其捐得一个浙江候补县丞的职位,曾在杭州都转盐运使营务处掌管文书,后又任温州长林场盐课大使,不久病逝。著有《伏敌堂诗录》、《续录》。

咸丰、同光之际,江湜与郑珍、金和齐名。他的集子里也有反映社会动乱方面的内容,《哀流民》、《寓斋即事》即其代表作。江湜的父母及妹妹均死于

① 梁启超:《秋螭吟馆诗钞序》,载《秋螭吟馆诗钞》卷首,《续修四库全书》本。

② 胡先骕:《评胡适〈五十年来中国之文学〉》,载《学衡》1922年第八期。

太平军攻打江南期间,本人又亲历了战乱流离,对太平天国采取仇恨、对立的态度。但诗人在创作中写得最多的还是个人身世方面的感叹,这些作品也显得更为突出。

作为一位潦倒作家,江湜很有自尊。同乡李小湖(联绣)任江苏学政时,曾邀他回乡应试,想对其有所关照,江湜便作《柬小湖》一诗谢绝,称“实不敢援朋友之爱,滥窃品题”,又引前辈彭兆荪、黄景仁为例,云:“吾生不能学古人,聊学二子全吾真。”他在创作中也采取特立独行的姿态,以抒写自我真情而自豪。作者在给李小湖的诗中云:“一切文字皆贵真,真情作诗感得人。后人有情亦被感,我情那不传千春?”又说:“君诗恐是情不深,真气隔塞劳苦吟。何如学我作浅语,一使老姬皆知音。读上句时下句晓,读到全篇全了了。却仍百读不生厌,使人难学方见宝。”(《小湖以诗见问,戏答一首》)作者的意思是,抒发真情才是诗歌感人传世的根本,语言应该浅白易懂,虽然浅白,却要让人百读不厌。

这里且引一首:

平生读书五万卷,千言洒洒生毫端。独写家书辄搁笔,几回磨墨墨自干。家书不求文字好,但说客情从草草。客情无奈说不了,又恐家人不全晓。一日写一纸,积日成百行。百行写完自封讫,终觉情长纸短心茫茫。封书未寄,来书忽来。来书要覆,封书复开。又写两纸嘱家事,坐看灯花落尽生煤炷,灯花落尽生煤炷。此时眠去作归梦,梦与家人相见回。吁嗟乎!百回书到家,不如身一归。梦归岂是身归得,羁客此时心自哀。

——《家书二首》之一

上引这首《家书》就是作者真情浅语的创作实践,辞句浅显,却真挚感人。这方面的代表作还有《志哀九首》、《静修诗》、《感忆四首》、《悯舆夫》、《病中三诗》等。钱仲联称江湜为“清代的孟郊、杨万里”^①。也即因为此类作品。

^① 钱仲联:《近代诗钞》,第428页。

实际上,浅白只是江湜诗歌的一个方面,江诗还有追求新奇别致的另一面。作者曾在《近年》一作里说:“近年首创一编诗,脱略前人某在斯。意匠已成新架屋,心花那傍旧开枝。”又于《雪亭邀余论诗,即为韵语答之》一诗里说:“由来技艺精,必自立于独,变古乃代雄,誓不为臣仆。”在突破前人、独辟蹊径方面,作者的思路和实践接近宋代杨万里,跟同代黎简亦有类似之处。

这里选数首以示:

梦短夜苦长,灯死月光显。堕床一片秋,愁与相深浅。嘹嘹羈鹤鸣,惻怆思云岫。霜高托影寒,叫侣知难免。物情孤则形,名理何能遣?

——《离思二首》之一

市声塞耳不能听,转入禅林取意行。寺破剩看残佛在,塔高留得夕阳明。与君短腊同为客,即日新交倍有情。更一徜徉可归去,离斋分对两灯檠。

——《晚步至普照寺同金朴夫华》

浮生已是一孤舟,更被孤舟载出游。却羡舟人挟妻子,家于舟上去无愁。

——《舟中二绝》之一

巴东三峡万山内,夜有猿声似我诗。君不并听遥揣合,一般哀到断肠时。

——《以近诗呈雪樵丈承见示以为三峡猿声听之头白以小诗奉答》

江湜的变古出新,表现为多方面,一是炼字用词之新,比如上引第一首的“死”字、“堕”字,第二首的“留”字等;二是意象之新,如所引第三首的“孤舟”,先将人生比作孤舟,又将其与旅行的舟船相勾连,然后再申发联想,以此贯穿全诗。第四首把己诗比为三峡猿声,将诗歌的审美意蕴与穿行三峡时的猿声哀啼联系起来,获得了独特的美感效果。此外,还有“蛟鳄使人出,心魂作梦看”

(《上滩二首》之一)，“泪是诗人血，倾来又化诗”(《读雪樵丈近诗》)，“酒即不死药，诗原无尽才”(《喜雪樵丈病愈并读其病中之作赋赠二首》之二)，“忽忽青春客里休，半生赢得一生愁”(《南台酒家题壁》)，“夕阳也似人残醉，暮鸟能嘲客夜游”(《明日晚归同前韵又作》)等等，以上皆属于变古出新的例子，这方面，他又和清初的傅山近似。陈衍在《近代诗钞·石遗室诗话》里指出：“(江湜)寻常命笔，每首必有一二语可味者，咸同间一诗雄也。”充分肯定了江湜的这种创意和新变。

江湜的“变古”其实是在综合继承前人的基础上实现的。作者尝自评其诗：“旅怀伊郁孟东野，句律清奇陈后山。”(《彭表文屡赏拙诗，抱愧实多，为长句见意》)实际上他对前人的吸取远不止自己提到的两家。表叔彭蕴章就认为“今读弢叔诗，古体皆法昌黎，近体皆法山谷”^①；陈衍《石遗室诗话》又以为“弢叔近体出入少陵，古体出入宛陵”；邵祖平《无尽藏斋诗话》还补充说“(江湜)得白傅、东坡之处亦不少”。上述各家所言均能在江集中找到根据，且还有未曾提及的，如陶渊明、寒山、范成大等人。当代左鹏军进一步指出：“江湜诗之取径，可从两方面考察：一是以韩愈、孟郊、黄庭坚、陈师道为代表的清深幽峭、苦吟雕琢诗风的影响与继承；一是以白居易、杨万里、范成大、梅尧臣为代表的通俗平易、流畅洗炼风格的继承与发扬。而且，从人生经历和创作实践来看，越是到后来，江湜的诗歌创作就越是自觉而自然地将这两种风格相结合，力图二者兼顾，得其双美。”^②可见，作者对前人确实采取了综合继承、为我所用的态度，这种继承的幅度相当大。符兆纶曾在《伏敌堂诗录题词》里指出：“百家入大炉，铸成一个我。”《伏敌堂诗录》、《续录》呈现的正是这种情况。当然，他的某些作品也有轻率、滑易的缺点。

江湜诗歌走向浅白和多元继承的特色恰恰是近代诗歌有别于前期的两大标志。

① 彭蕴章：《伏敌堂诗录序》，载《伏敌堂诗录》，上海古籍出版社2008年版，第460页。

② 左鹏军：《伏敌堂诗录·前言》，载《伏敌堂诗录》，第39页。

第二节 平中显奇的郑珍与宋诗派诸家

道咸诗坛于众家纷纭的同时,还形成了一个诗歌流派,人们称之为“宋诗派”。它属于古典性质的诗派。实际上,自清初起,宗法宋诗的作家就不曾断绝,顺康时有钱谦益、黄宗羲、李邕嗣、方文、宋琬、朱彝尊、查慎行等人,乾嘉时又有厉鹗、钱载、姚鼐、翁方纲等人,他们的创作已经取得了相当成就。但这里所称的“宋诗派”是清后期崛起的一个颇具规模的创作潮流,它的特点,一是倡导者具有相当的自觉性,怀有转移诗坛风气的动机;二是宗法对象集中在韩愈和黄庭坚二人身上,与之前的作家明显不同。

一、宋诗派形成的背景

道咸时期出现宋诗派这种创作潮流,大约有四个原因。一是对乾嘉性灵诗风的反拨。徐世昌《晚晴簃诗汇》卷一百四十三“曾国藩”条指出:“(曾国藩)承袁(枚)、赵(翼)、蒋(士铨)之颓波,力矫性灵空滑之病,务为雄峻排奭,独宗西江。”作为秉持正统观念的作家,宋诗派对性灵风气普遍不满,倡导学宋乃有意转移乾嘉时期的性灵“颓波”。二是对“神韵”、“格调”一类宗唐诗派不满,以为承袭太多,开拓不足,企图有所变通。当时作家石维岩在《读石遗室诗集呈石遗老人八十八韵》一诗中指出:“有清一代间,论诗首渔洋。渔洋标神韵,雅颂不敢望。归愚主温柔,诗教非不臧。然或失而愚,字缺挟风霜。是皆傍门户,终莫拓宇疆。”宋诗派选中韩愈和黄庭坚作为宗法对象,就是为了突破前人的熟套,另辟蹊径,别开生面。三是受学术界考据风气的影响。宋诗派的成员大多为学者型作家,重视考据学,故提倡“学人之诗”。陈衍在《近代诗钞序》里指出:“(祁)文端学有根柢,与程春海侍郎为杜、为韩、为苏黄,辅以曾文正、何子贞、郑子尹、莫子偲之伦,而后学人之言与诗人之言合,而恣其所诣也。”最后,从时代背景来看,宋诗派的出现也是时代由承平转入动荡使然。陈衍指出:“夫文简(王士禛)、文愬(沈德潜)生际承平,宜诗之为正风、正雅。顾其才力,为正风则有余,为正雅则不足。文端(祁寯藻)、文正(曾国藩)时,丧乱云旆。迄于今,变故相寻,而未有届,其去小雅废而诗亡

也不远矣。”(《近代诗钞序》)近代宋诗派不取盛唐雍容之风,走韩愈、黄庭坚一路,其实寓有抑郁不平之气。曾国藩在《致诸弟书》中说:“予论古文,总须有倔强不驯之气、愈拗愈深之意,故于太史公外,独取昌黎、半山两家。论诗亦取傲兀不群者。”此显然与时代因素有关。以上数种原因综合起来,导致了宋诗派的诞生。

“宋诗派”的说法其实并不恰当。陈衍曾经指出:“顾道咸以来,程春海、何子贞、曾涤生、郑子尹诸先生之为诗,欲取道元和、北宋,进规开天,以得其精神结构所在,不屑貌为盛唐以称雄。”^①突破盛唐、取道元和与北宋,如此判定该诗派才比较符合实际情况。

近代宋诗派的发起者是程恩泽和祁雋藻二人,他们都是由嘉庆入道咸的作家。程恩泽(1785—1837),字云芬,号春海,安徽歙县人。嘉庆十六年(1811)进士,授编修,历任贵州、湖南学政,官至户部侍郎。著有《程侍郎遗集》。程恩泽通经史,喜金石,“益熟精汉许氏文字之学”(阮元《春海程公墓志铭》),著有《国策地名考》。据张穆程《侍郎遗集初编序》说:“公诗初好温、李,年长学厚,则昌黎、山谷兼有其胜。”程作以古体见长,主要宗法韩愈,雄深博雅,赋有学者之气。程的门生郑珍形容程作云:“我读先生古体诗,蟠虬咆哮生蛟螭。我读先生古文词,商敦夏卣周尊彝。”(《留别程春海先生》)另外,程恩泽的七言古体有一部分也学黄庭坚,陈衍《石遗室诗话》云:“(程)七言古柏梁体十之八九,否则提韵,否则转韵,实学山谷者。”应该说,程恩泽的这种诗风是受到了乾嘉时期翁方纲的影响。翁方纲历任编修、学政,喜好金石、考据之学,倡导学人之诗,曾在京师主持风雅;程承其后,地位恰好与翁氏相似。再一方面,程也受到了乾隆末诗人钱载的影响。陈衍《近代诗钞·石遗室诗话》指出:“有清一代,诗宗杜、韩者,嘉道以前,唯一钱箴石侍郎。嘉道以来,则程春海侍郎、祁春圃相国,而何子贞编修、郑子贞大令,皆出程侍郎之门,益以莫子偃大令、曾涤生相国诸公。”从这个意义上讲,钱载乃宋诗派的先驱,是他最先探索了这一复古的路径。于此基础上,程恩泽进一步予以拓宽,利用到各地视学、典试的机会,影响、带动了一批年轻作家,于是成为该派的

^① 陈衍:《石遗室诗话》卷二十一,《民国诗话丛编》第一册,第293页。

发起者。

祁雋藻(1793—1866),字叔颖,号春圃,山西寿阳人。嘉庆十九年(1814)进士,历任翰林院编修、湖南学政、兵部尚书,官至体仁阁大学士。在任期间主张查禁烟贩,捕治汉奸。著有《饒飫亭集》。祁雋藻比程恩泽小八岁,亦深于朴学,以考订见长。他对程的诗歌十分佩服,常与之唱和。陈衍云:“祁文端为道咸间巨公工诗者。素讲朴学,故根柢深厚,非徒事吟咏者所能骤及。常与唱和者唯程春海侍郎,盖劲敌也。”^①祁雋藻的创作也以古体见长,散文化倾向比较明显,他的七古诗主要学杜甫、韩愈,同时也学苏轼和黄庭坚;七律则多法陆游。徐世昌谓其“出入东坡、剑南,而归宿于杜、韩”^②,是符合其实际的。与程春海相比,祁雋藻除了在诗中铺排学问、发表议论外,也有抒写情韵的一面,陈衍就指出,祁诗“证据精确,比例切当,所谓学人之诗也。而诗中带着写景言情,则又诗人之诗矣”^③,祁雋藻虽位居高位,却能延纳寒素,提携后劲,年寿又比程春海要长,故成为宋诗派的另一位领袖人物。

继程恩泽、祁雋藻之后,以盟主身份号召诗坛的还有曾国藩。曾国藩(1811—1872),字伯涵,号涤生,湖南湘乡人。道光十八年(1838)进士,历官翰林院检讨、两江总督、武英殿大学士等职。著有《曾文正公诗文集》。曾氏地位显赫,身居要位,在倡导宋诗方面的作用不容忽视。由云龙《定庵诗话》指出:“祁文端、曾文正出,而显然主张宋诗,其门生属吏遍天下,承流响化,莫不瓣香双井,希踪二陈。”不过,曾国藩宗法宋诗途径与程、祁二人有所不同,他是受桐城派影响才走上宗宋之路的。曾国藩同时也是桐城文派重要作家,论文遵循桐城家法,诗歌创作方面自然亦接受了桐城派的主张。具体地说,曾国藩受到了梅曾亮的启发。梅比曾大二十五岁,俨然桐城派前辈。京师任职期间,曾国藩常到梅曾亮处参加聚会。他称赞梅曾亮“单绪真传自皖桐,不孤当代一文雄”(《赠梅伯言二首》之二),又颂扬梅诗“只恐诗名天下满,九州无处匿韩康”(《送梅伯言归金陵三首》之一)。梅诗主要宗法黄庭坚,比他老师姚鼐走的要远,梅尝自述:“我初学此无检束,虞

① 陈衍:《石遗室诗话》卷十一,《民国诗话丛编》第一册,第165页。

② 徐世昌:《晚晴簃诗汇》卷一百二十六,第三册,第412页。

③ 陈衍:《石遗室诗话》卷二十八,《民国诗话丛编》第一册,第381页。

初九百恣荒唐。稍参涪翁变诗派,意趣结约无飞扬。”(《澄斋来诒久不出因作此并呈石生明叔》)曾国藩在这方面正步梅之后。他虽公开说:“吾于五七古学杜、韩,五七律学杜。”(《致诸弟书》)其实在学杜甫、韩愈的同时曾氏亦学黄庭坚。陈衍《石遗室诗话》就指出,曾诗“五言古参学左太冲、鲍明远,七言古全步趋山谷”。至于七律,曾国藩在学杜甫的同时也学黄庭坚。他说过:“山谷学杜公七律,专以单行之气运于偶句之中。”^①这些方面,曾氏受梅曾亮的启示明显,梅的七律恰恰也是学黄。曾国藩的诗歌成就虽然不如其文,但他的创作实践和积极倡导还是对当时诗坛产生了较大影响,进一步又启发了后来的同光体作家。

宋诗派作家里颇具代表性的作家还有欧阳辂,字念祖,号硃东,湖南新化人,著有《硃东诗钞》。邓显鹤,字子立,号湘皋,湖南新化人,著有《南村草堂诗钞》。陈澧,字兰甫,号东塾,广东番禺人,著有《东塾类稿》。吴敏树,字南屏,湖南巴陵人,著有《梓湖诗钞》等。真正在创作上取得突出成就的该派作家是郑珍、莫友芝及何绍基三位。下面逐一予以评介。

二、熔古造我的巢经巢诗

郑珍(1806—1864),字子尹,号巢经巢主,别号五尺道人,晚号柴翁,贵州遵义人。道光十七年(1837)举人,授荔波县训导。咸丰五年(1855)苗民起义军攻打荔波,郑曾率兵拒守,苗兵撤退后告归。同治二年(1863),祁雋藻荐郑珍于朝,特旨以知县分发江苏补用,未及出而病卒。著有《巢经巢诗钞》等。

郑珍属于学者型的诗人。据黎庶昌《郑珍君墓表》记载:“道光五年,选拔贡生,受知于歙县程侍郎恩泽。侍郎诏之曰:‘为学不先识字,何以读三代秦汉之书?’先生大感悟,益进求诸声音、文字之原,与古宫室、冠服、车舆之制。”可知,郑珍是由程恩泽引导走上学术之途的,且精于文字和仪礼研究。他这方面的学术著作有《汉简笺正》、《说文新附考》、《仪礼私笺》等。郑珍的诗歌创作也受到了程恩泽的启示,作者在《留别程春海先生》一作中明确说:“黄钟一振立起痿,伟哉夫子文章医。当今山斗非公谁?种我门墙藩以篱。”又云:

^① 曾国藩:《大潜山房诗题语》,《曾文正公文集》卷三,《续修四库全书》本。

“敬再拜受请力之，头童齿豁或庶几。”由此，作者成为了宋诗派的核心成员。

然而，郑珍的诗歌和老师程恩泽却有所不同。虽属学人，他并没有在诗中繁琐考证，铺排学问。正如当代白敦仁指出的：“子尹天资乐易，才力有余，在其诗中，往往能举重若轻，幽默诙谐，横生妙趣。”^①的确，郑诗很少考据内容，即使像《玉蜀黍歌》这样少数的考证之诗也写得生动活泼，富有情趣。郑珍能够超越前辈的地方还在于他拥有丰富的底层生活经历及长期的战乱遭遇，而深沉的忧患意识和厚重的人生感慨才是作者真正想要表达的。正如唐炯在《巢经巢遗稿序》里指出的：“凡所遭际山川之险阻，跋涉之窘艰，友朋之聚散，室家之流离，与夫盗贼纵横，官吏割剥，人民涂炭，一见之于诗，可骇，可愕，可歌，可泣，而波澜壮阔，旨趣深厚。”至于学术方面的涵养，已被作者化为了创作的辅助手段和修饰技巧。

郑珍诗集里有一部分乐府诗，较为引人注目，专门描写下层民众的生活状况，典型的如《江边老叟行》、《捕豺行》、《网篱行》、《荔农叹》、《西家儿》、《东家媪》、《南乡哀》、《绅刑哀》、《僧尼哀》、《抽厘哀》、《移民哀》、《禹门哀》等，这些作品往往采用民间语言，风格朴素直白。这里引其一首：

提军驻省科军粮，县令鼓行下南乡。两营虎贲二千士，迫胁富民莫摇指。计口留谷余助官，计费纳金三日完，“汝敢我违发尔屋，汝敢我叛灭尔族”。旬日坐致银五万，秤计钗钏斗量钏。呜呼南乡之民苦诉天，提军但闻得七千。

——《南乡哀》

此诗作于咸丰十一年（1861），揭露遵义官府假借“招练防堵东南要隘”的名义，搜刮百姓的钱财，上面提到的《禹门哀》一作也是写这件事的。诗中说“计口留谷余助官，计费纳金三日完”，对老百姓的强取豪夺达到了搜刮殆尽的地步。谁要是不从，“汝敢我违发尔屋，汝敢我叛灭尔族”，威胁声口如见其人。如此一来，短短数日“坐致银五万”，把各家妇女的头饰都搜出来了。官吏更

① 白敦仁：《巢经巢诗钞笺注前言》，《巢经巢诗钞笺注》，巴蜀书社1996年版，第20页。

于其中层层贪捞,光提军就得了七千。此诗采用浅近的文言,朴质无华,而唯独于中下了一个“钁”字,属于不常见的古字。《晋书·舆服志》言及贵嫔服饰的时候云:“太平髻,七钁蔽髻,黑玳瑁,又加簪珥。九嫔及公主、夫人五钁,世妇三钁。”原来,它属于古代宫廷妇女的头饰,也许是多少代以前流落到民间的,连这些老古董都被官府搜刮出来了。作者的“举重若轻”便是这样为诗歌主旨服务的。

诗人长期生活在贫困中,“衣不完,食不饱”,举家处于饥寒交迫境地。这些艰辛的遭遇都被作者写入了诗里,它们多采用五、七言古体的形式,读来往往耐人寻味。这里选录一首:

溪上老屋溪树尖,我来经今十年淹。上瓦或破或脱落,大缝小隙天可瞻。朝光簸榻金琐碎,月色点灶珠圆纤。春雨如麻不断绝,尔来正应花泡占。始知瓦舍但名耳,转让邻茅坚覆苫。溜如海眼泻通窞,滴似铜壶催晓签。入室出室踏灰路,戴笠戴盆穿水帘。伊威登础避昏垫,湿鼠出窟摩须髯。尘桮垢浊谢人洗,米釜羹汤行自添。西间书室素完好,陈籍腐几供便拈。不虞一夕出意外,白蟬溺死埋缥缣。咸阳一炬怨秦火,似此宁更将人嫌。桑土绸缪悔不早,无术得将诸窞阗。承以瓶盆桶甕缶,一器巧使二孔兼。木皮竹箨亦有用,弥缝其阙通之檐。补苴罅漏固穷计,塞流挽倒吾何谦。妻孥坐对莫掣蹙,不荷天慈心更恬。齟齬啮任相责,高明鬼瞰真吾砭。

——《屋漏诗》

这首诗中,作者把自己所住的破屋描写得十分生动形象。诗人的生活实在是艰辛的,但作者的描写却又充满了幽默诙谐之气,那屋外漏进的阳光好像变幻着的琐碎金线,而夜间的月色又如同投下的银色圆珠;室内多种动物和主人相处已久,个个如同好友,在相怜相惜。此类作品包含着生命睿智,它们诗意盎然,让读者百读不厌。很显然,作者的古体诗是学习的杜甫和韩愈,但表现手法上又作了较大改动。胡先骕在《读郑子尹巢经巢诗集》中指出:“盖以苏、黄、韩、杜之风骨,而饰以元、白之面目者。”作者的确综合了多家特点,唐

宋兼学,语言上既有通俗的一面,所谓“善于驱使俗语俗事以入诗”;又有古奥的一面,所谓“奇字异文,一入于诗,古色斑斓,如观三代彝鼎”^①,上举一诗便是如此,显示了鲜明的郑氏风格。

作者被人归于宋诗派,其实,他是反对宗派之争的。诗人明确说过:“向来有私见,诗品无定派。”(《赠赵晓峰》),又说:“只须诗好,何分唐宋?”(《跋慕耕草堂诗钞》)在借鉴前人方面,他显然要比老师程恩泽来得宽。郑珍最重视的是铸造自己独特风格,诗人自诩:“言必是我言,字是古人字。”(《论诗示诸生》)又云:“又看蜂酿蜜,万蕊同一味。”(同前)意即要综合传承古人,力创自我风格。此实在可以看作古典诗学最高理想的表达。

诗评家兼诗人陈衍曾经将晚清的诗坛分为两派,一派主清苍幽峭,另一派主生涩奥衍,陈衍认为郑珍可视为后一派的“弁冕”^②。实际上,郑珍的诗属于雅俗共赏型的,他虽有一些奥衍的作品,但并不占主流,平实的作品反而比较多。胡先骕《读郑子尹巢经巢诗集》便认为:“巢经巢诗最足令人注意之处,即其纯用白战之法,善于驱使俗语俗事以入诗也。”所谓“白战之法”也即白描手法。前面所引叙写民生家计、琐事俗态的作品已有所展现,这里再引一首写景记游诗:

老去人事多,所乐在襟带。向来济胜具,浪掷悔无赖。东里山水平,当门此其最。五弟入村来,食藿不我粝。老櫟又好事,能令小船大。秀才作游戏,方舟正无害。水光青竹间,山影红树外。招提上绝壁,草木分晚馥。放言徒充栋,子余所沾溉。吾儒有奇邪,何责彼狡狴。老僧喜我醉,请书压涛濑。为攀千丈崖,印我百年蜕。两孺尽葵栗,催归荫松盖。野人饗官具,邱嫂无已太。公然登蟹羹,此真未前蔡。明倘不吝晴,上流可扬汰。会禽石斑鱼,更与斫新鲙。

——《明日同柏容、邵亭泛舟过禹门山,还饮姑园》

① 陈田:《黔诗纪略后编·郑征君传》,载《巢经巢诗钞笺注》,第1486页。

② 陈衍:《石遗室诗话》卷三,《民国诗话丛编》第一册,第48页。

此类写景诗可说是典型的浅显、白描式的,态度很放松、随意,甚至参杂着诙谐;但其中的用字又见出作者的文字功底;尤其用韵,可谓俗中见雅,平中显奇。作者的铸造自我面貌就表现在这种雅俗交融中。其他写景的奇句还有:“清浪四十里,独以恶石胜。上如刀山立,怒挺索人命。下藏万千剑,欲割暗中刃。一刻失要害,立见头腹迸。舟子八牛力,经过最勇慎。使篙无空著,目到手即应。夺人出龙肠,拼身陷坚阵。”(《清浪滩》)“绿荷扶夏出,嫩立如婴儿。春风欲舍去,尽日抱之吹。”(《春尽日》)“春雨如有情,隔檐一夕雨。病骨负尔多,不共耕者苦。明日我山前,泥浆满黄犊。”(《病夜听雨不寐示诸生四首》之三)等等。可以发现,作为一位古典派作家,作者在推陈出新方面的功绩还是比较显著的,他通过意象、境界、词汇等多方面别开生面、另出心裁,此点尤为难能可贵。

对郑珍的诗,历来评价甚高,胡先骕《读郑子尹巢经巢诗集》以为:“为有清一代冠冕。”陈衍《近代诗钞叙》又以为:“历前人所未历之境,状人所难状之状,学杜韩而非模仿杜韩。”当代钱仲联《梦苕庵诗话》更以为:“清代第一。不独清代,即遗山、道园亦当让出一头地。”或许有过誉之处。但郑诗的成就是不容低估的,其价值就在于:植根底层生活,熔炼古人,同时兼收当代俗语,努力铸造自我。他的实践对稍后的“同光体”作家显然发生了影响。

三、古朴多味的邵亭诗和出入苏黄的东洲诗

莫友芝(1811—1871),字子偲,号邵亭,晚号瞿叟,贵州独山人。父亲莫与俦为著名学者,家学渊源深厚。道光十一年(1831)成举人,后屡试礼部不售,主要靠讲学为生。咸丰八年(1838)铨选知县,不就。又先后入胡林翼、曾国藩幕府,并于同治初入金陵书局校讐经史,一度往来于江淮吴越之间。著有《邵亭诗钞》、《邵亭遗诗》等。

莫友芝与郑珍同为莫与俦的学生,又同出程恩泽之门,两人学术道路相近。莫子偲通文字、史地,尤擅长金石、目录之学,著有《韵学源流》、《唐写本说文木部笺异》、《遵义府志》、《宋元旧本书经眼录》等,和郑珍同属于学者型诗人。与郑珍相比,莫友芝集中有一定数量的考据诗,学者气较重。陈衍以

为：“郑莫并称，而子偲学人之诗，长于考证，与子尹有迥不相同者。”^①实际上此类作品并不算多，作为生活在下层的作家，莫友芝还是以书写自我遭遇为主的。这当中，离乱之作占有了相当的比例，并主要集中在太平天国期间，最典型的如《遵乱纪事》二十六首、《贵阳岁暮杂感》十首等。这里引其一首：

十五十六行未成，十七出城还入城。长兵短兵弃盈谷，了无一贼唯虚惊。呜呼提军者如此，城中小儿笑不止。城中文武数十人，闭口无人敢非是。

——《遵乱纪事》之十六

《遵乱纪事》组诗作于咸丰四年（1854），记录了太平天国攻打遵义城的情况，其中对官军的作为颇多嘲讽，所引这首诗就是揭露官军未战而弃甲的狼狈情形的。陈衍认为“可称诗史”^②。莫友芝纪实类的作品带有散文化倾向，好发议论，这和宋诗接近。另外，莫诗语句古朴，不尚词藻，此又类似陈师道，陈融《颍园诗话》由此以为“子偲径山谷、后山、简斋以规少陵”，颇有见地。此也可看作莫氏对乾嘉诗风的一种反拨。

从艺术上讲，莫友芝写得较好的还是七言律诗。这类诗多从身边琐事入手，看似平淡琐细，却透出深沉的人生况味，颇耐咀嚼。这里引三首：

廿载飘零远故乡，此行乡味饱初尝。对盘苦恨鸡豚贱，落口自怜蔬笋香。客命早知非肉食，主情何事剧膏粱。朝来乞得淮南乳，袒腹齰齰过夕阳。

——《四五两月经高枬者数四，比来三日夏蒂村、树亭诸侄始以菽乳相饷，饱食酣卧，起而有作》

青山隔岸送杯觞，醉帽欹斜逐野航。雪后风光如二月，城南烟水似

① 陈衍：《石遗室诗话》卷二十八，《民国诗话从编》第一册，第381页。

② 陈衍：《石遗室诗话》卷二十八，《民国诗话从编》第一册，第381页。

三湘。麦苗自放平田绿，木叶从堆满径黄。咫尺渔矶萧瑟甚，雪亭谁识
嗣桃冈。

——《渔矶湾》

僦得城隅半亩园，茅檐小巷似深村。闲云带鸟常依树，清风随雨直
到门。便买溪山终作寄，得将妻子已称尊。床头剩有重阳酒，绊倒花前
老瓦盆。

——《草堂》

这三首作品都是描写作者自我境况的，景物平凡，叙事闲碎，有一种朴拙之感。但其中却注入了作者复杂的人生感慨，所以如同醇厚的坛酒，让人品味不尽。文字肯定是经过打磨的，而又出以自然，没有雕琢感。此种境界显然是从黄庭坚晚年作品借鉴来，同时也有效仿陈师道及陆游之处。它们在艺术上的确可以和郑珍比肩，诗界将莫友芝和郑珍并称是有其根据的。

莫友芝在《播川诗钞序》一文里曾对古典诗歌的艺术特质发表过一段精辟的议论：“诗卷所以长留天地间者，骨与韵而已，非是虽工弗贵。风泠云上，读之悠然穆然，深远无际，而不知情之何以移者，韵胜也。冰棱铁矫，读之眉宇轩昂，投袂欲起，而不知神之何以王者，骨深也。”^①这段文字虽不长，但概括力极强，远超出他本人的创作范畴，乃是对中国古典诗歌美学特质的深刻总结，在今天仍有很好的借鉴价值。此从另一个侧面说明，作者对古典诗歌是有深刻体认的。

当然，莫友芝的创作也有刻意搜寻冷僻字、阅读不够通畅的地方，作品水平参差不齐。总体来看，成就不及郑珍。

何绍基(1800—1874)，字子贞，号东洲，晚号猿叟，道州(今湖南道县)人。道光十六年(1836)进士，历官翰林院编修、四川学政，曾担任福建、广东、贵州等地乡试考官。以上书言事触怒权贵，降职告归。一度主讲济南泺源、长沙

^① 莫友芝：《邵亭遗文》卷二，《续修四库全书》本。

城南书院。著有《东洲草堂诗钞》。

何绍基与郑珍同出程恩泽之门,擅长考据学,并嗜好金石,书法精湛,尝“遍临汉魏各碑至百十过”(《清史稿·何绍基传》),为晚清著名的书法家。何绍基一生主要为仕宦生涯,创作观念比较正统,尝声称:“一切豪诞语、牢骚语、绮艳语、疵贬语皆所不喜,亦不敢也。”(《东洲草堂诗钞序》)他的诗题材集中在山水、赠答及题写书画方面,这和郑珍是有所不同的。

从艺术上讲,何绍基写得最好的是山水诗。作者酷爱山水,尝云:“诗人爱山如骨肉,终日推篷看不足。诗人腹底本无诗,日把青山当书读。”(《爱山》)山水自然触发了作者的灵感,所以此类题材佳作迭出。如果说其他诗作者还写得比较拘谨、整饬的话,那么到了山水诗里,作者一改原貌,变得十分自由、挥洒。试引名作《飞云岩》为例:

垂天之云向空布,来为人间沛甘澍。功成气猛不自收,太古阴风莽吹沍。云欲上天天谓顽,太虚飘渺无由还。云欲回山断根络,壑秘岩崩无住著。忙云失势化闲云,云自无心不悔错。幻为百千万亿云,云云一气相合分。一云乍起一云落,一云向前一云却。一云奋舞一云懒,一云欢喜一云愕。大云睢盱母覆子,小云翬戢鱼吹水。丑云恧缩妍云笑,痴云疑立灵云诡。睡云颓散欲著床,淡云散唤偏成绮。三云四云相颉颃,十云百云不乱行。如神如鬼如将相,如屋如塔如桥梁。如龟蛇蛰虎兕吼,鸾凤盼跖虬龙纠。世间人我与众生,云无不无无不有。云来东北乾坎门,性不耐寒思就温。轩轩欲向东南奔,乘巽煦离翕以坤。一云来翔众云萃,上不就天下无地。若离若狎若覬觐,不疾不徐偏不坠。百千万亿空中悬,饥饱病健相牵连。健云扶携病云走,饱云汗出饥流涎。涎垂汗注霏珠玉,人来云下人云触。横奔疾走云尚在,仰自摩头俯扞足。人共云行两不知,千百人载云半腹。丛丛万松插云颠,如鳌赧赧负戴坚。天风时来松乱飏,云凝不动松影圆。白龙同云自天下,云不飞回龙亦罢。瀑布直飞龙所化,电激虹伸越云跨。龙则有志云无情,云自寂然龙怒鸣。云虽大拙乃胜巧,龙亦无术升天行。云罅孤亭嵌髻髻,危叶在树风可脱,亭中壶酒人看云,酒动人亭云并活。老僧逢人说慈悲,谓千万亿云即佛。

云不见佛佛爱云，云佛佛云有伸屈。我蹑云趾坐立眠，登颠看松胁听泉。
泉下灌田松照天，云闲无事几千年。不嫌碍笠又妨屐，试与摩挲生润泽。
扣之有声出自魄，非木非金色苍白。我行十里方出云，且兰早秋天正碧。
寄语看诗读记人，我所道云都是石。

此作描写贵州凯里的名山飞云岩。作者把奇形怪状的山石比作飘动流溢的白云，化固体为气态，赋无知以生命，将云状的石头描绘为喧闹而好奇的孩童，千姿万态，穷形尽相，真把自然山岭写活了。这种诗是充分个性化的，富有创造性。作者曾说过：“诗是自家做的，便要说自家的话。凡可以彼此公共通融的话头都与自己无涉。”^①应该讲，山水诗的确体现了作者的创作理念。

相比之下，作者的七言古体写得最好，陈衍《石遗室诗话》以为，何诗“出入苏黄”，就是指的这一类古诗。实际上作者主要借鉴的是苏轼，那种自由想象、随兴所至的写法正是苏轼的专长，而作者的思维与笔力又恰好能胜任此种写法。所以钱仲联在《梦苕庵诗话》里认定“何子贞《东洲草堂诗》为晚清学苏第一人”，是有根据的。作为宋诗派的主要成员，何绍基虽与郑珍、莫友芝不同，然还是名副其实的。

另外，何绍基状景的七言绝句也写得不错。这里引两首以示：

单夹轻棉取次加，新凉先到野人家。天时大有城乡别，开遍深山老桂花。

——《山中即景》之一

应门知是故人家，几曲通幽径不斜。信手推窗鸥鹭起，夕阳如雪满芦花。

——《十一日走访牛仲远新居，适主人它出，次日见示小小斜川八咏，次韵奉和》之四

^① 何绍基：《与汪菊士论诗》，《东洲草堂文钞》卷五，《续修四库全书》本。

此类七绝诗颇富神韵风采,看来作者亦比较喜欢王渔洋,他曾经和过渔洋的《秋柳四章》。总体来说,何绍基是以法宋诗为主的,兼学唐诗。然而创作题材不够开阔,律诗因循前人较多,所以成就不如郑珍。

第三节 “师法八代”的王闾运与湖湘派诸家

咸同诗坛,稍晚于宋诗派,还出了一个提倡复古的诗派,主张宗法汉魏六朝(八代),其声势虽不及宋诗派大,但也产生了一定影响。这派作家多为湖南人,故人们称其为“湖湘派”。湖湘派的成员首推“湘中五子”,即王闾运、邓辅纶、邓绎、李寿蓉和龙汝霖。另外,还有王闾运的门生弟子,“其派以湘潭王闾运为领袖,而杨度、杨叔姬、谭延闿、曾广钧、程颂万、饶智元、陈锐、李希圣、敬安羽翼之。”^①除此之外,另有以高心夔为代表的域外诗人,以及被汪国垣称为“别子”的樊增祥、易顺鼎等作家。下面择要评介之。

一、墨守古法的王闾运与贵有自得的邓辅纶

王闾运(1832—1916),初名开运,字壬秋,一字壬甫,号湘绮,湖南湘潭人。咸丰七年(1857)举人。精通经史百家,有济世之志。曾先后入肃顺、文煜、曾国藩等人幕府,并与各派政治人物结识交往,“从以镇压太平天国革命起家的湘军、淮军要人曾国藩、左宗棠、彭玉麟、胡林翼、李鸿章等,到一度掌握清政府大权的满洲贵族肃顺,从参与戊戌维新的杨锐、刘光第、梁启超,到革命党人宋教仁,从洋务派的张之洞,到窃国大盗袁世凯,无不与他有各种各样的关系”^②。王闾运基本立场保守,但也不乏新思维。然所如多不合,无法施展抱负,于是退而教学,先后主讲成都尊经书院、长沙思贤讲舍、衡州船山书院。著有《湘绮楼诗文集》等。

王湘绮不愿以文学家自处,但创作方面却坚持自己的主张,不随当代潮流。他对康熙时期的神韵派、乾嘉时期的性灵派以及道咸以来的宋诗派皆不

① 汪国垣:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第21页。

② 马积高:《湘绮楼诗文集序》,《湘绮楼诗文集》,岳麓书社1996年版,第2页。

满意;主张学习古人,却同时排击唐、宋两代诗歌,欲自辟蹊径。他认为:“唐人好变,以骚为雅,直指时事,多在歌行,览之无余,文犹足艳。韩、白不达,放驰其词。下逮宋人,遂成俳曲。”^①王闳运理想的诗歌既要含蓄,又须关乎时事:“故贵以词掩意,托物起兴,使吾志曲隐而自达,闻者激昂而思赴。”^②鉴于此,他提出了宗法汉魏六朝的主张,“则学古必学汉也”,“唐无五言,学五言者,汉、魏、晋、宋尽之”^③。他还编辑了一部《八代诗选》,加以推广,咸同诗坛由此别树一帜。

王闳运在晚清诗坛上曾是风云一时的人物。汪国垣《光宣诗坛点将录》将其比作“托塔天王晁盖”,并云:“湘绮老人,近代诗坛老宿,举世所推为湖湘派领袖也。”“其诗致力于汉魏八代至深,初唐以后,若不甚措意者。学贖才高,一时无偶。”但同时也指出:“(王闳运)门生遍湘蜀,而传其诗者甚寡。迄同光体兴,风斯微矣”^④。

王湘绮的诗作大部分为五言诗,且以古体为主。其中有相当数量的模拟之作,拟古乐府尤多。晋代的陆机、潘岳等人原也好模拟古诗,作者显然受到了晋人的影响,尝云:“于全篇模拟中能自运一两句,久之可一两联,又久之可一两行,则自成家数矣。”可见他是主张通过模拟古人来达到“自成家数”之目的。此种途径,明代“七子”也曾倡导过,效果并不好,已被清代大多数作家摒弃。王湘绮再次提倡模拟,也没有超出“七子”的高明之处。

作为关注现实的作家,王湘绮主张书写真情。他说过:“必有真性情,而后有真诗。”^⑤当代萧晓阳认为,作者“以情立论”,“把情感看作诗歌的精神所在”^⑥。应该说,《湘绮楼诗集》中确有不少关乎时事、书写真情的作品,典型的如《发祁门杂事二十二首,寄曾总督国藩,兼呈同行诸君子》、《盐井歌送两广盐运蒋司使志章按察四川》、《独行谣三十章》、《圆明园词》等。这里引其中两首:

① 王闳运:《湘绮楼说诗》,《湘绮楼诗文集》,岳麓书社1996年版,第2219页。

② 王闳运:《湘绮楼说诗》,《湘绮楼诗文集》,第2219页。

③ 王闳运:《湘绮楼说诗》,《湘绮楼诗文集》,第2218页。

④ 汪国垣:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第50页。

⑤ 王闳运:《湘绮老人论诗册子》,《湘绮楼诗文集》,第2379页。

⑥ 萧晓阳:《湖湘诗派研究》,人民文学出版社2008年版,第78页。

已作三年客，秋登万里台。异乡惊落叶，斜日过空槐。露湿旌旗敛，
烟昏鼓吹开。独惭携短剑，真为看山来。

——《发祁门杂事二十二首，寄曾总督国藩，兼呈同行诸君子》其一

痛哭勤王诏，其如社稷何！至今忧国少，真悔养官多。四海空传檄，
书生岂荷戈。萧萧易水上，立马望山河。

——《发祁门杂事二十二首，寄曾总督国藩，兼呈同行诸君子》其十

上引二诗是作者于咸丰十年(1860)到江南祁门请求入曾国藩军队而未获准许，离开后所作。“独惭携短剑，真为看山来”，表达了深深的失望之情，而“至今忧国少，真悔养官多”，“萧萧易水上，立马望山河”又展露出对时局的关切及盼望有所作为的情怀。《圆明园词》乃歌行体长调，作于同治十年(1871)，也即圆明园被英法联军焚毁十年之后。作品对圆明园昔日的雄丽辉煌及今日的残壁断垣作了详尽的描写和对照，结尾时，作者感慨道：“即今福海冤如海，谁信神州尚有神？百年成毁何匆促，四海荒残如在目。废宇倾基君好看，艰危始识中兴难。”表达出对清王朝现状和前景的深深忧患。钱基博《现代中国文学史》评价此作云：“(王闿运)七言古最著者，莫如所作《圆明园词》一篇。韵律调新，风情宛然，乃学唐元稹之《连昌宫词》，不为高古，于《湘绮集》为变格。然要其归引之于节俭，而以监戒规讽终其篇，亦仿元稹《连昌宫词》之体也。”实际上，此作更多是对清初吴伟业梅村体的继承与发扬，从结构、词藻和转韵等可以清楚看到这一点，当然，也显示出了作者的艺术功力。

不过，上述作品在王闿运集中属于少数，诗人更多的是用魏晋六朝的语言来表达自己的感受，词藻、意象甚至题目都借用古人。加上作者强调含蓄、委婉的表达，所以诗意不甚明晰，使人读之有隔代之感。陈衍在《石遗室诗话》中批评说：“湘绮五言古沉酣于汉魏六朝者至深，杂之古人集中，真莫能辨。正惟其莫能辨，不必其为湘绮之诗矣。”“盖其墨守古法，不随时代风气为转移，虽‘明七子’无以过之也。”这些评语虽然尖锐，却是击中要害的。作者的目的是通过模拟以求变化，实际上变化并不显著。从诗歌演进的总趋势看，泥古而不求变化并不符合创作发展的规律，因此，湖湘派当时影响不能超过

宋诗派,后来又被“同光体”取代,这是理所当然的。

邓辅纶(1828—1893),字弥之,湖南武冈人。与弟邓绎齐名。咸丰元年(1851)乡试副贡,以助饷叙内阁中书,又叙浙江道员。曾率军抵抗太平军,后以事免职归里。曾主讲衡阳东洲船山书院、金陵文正书院。著有《白香亭诗集》。

湖湘派中,邓辅纶和王闾运并称,两人曾是城南书院的同学,又为联姻关系,无疑属于核心成员。王闾运对邓辅纶评价甚高,认为:“邓弥之幼有神慧,而思力沉苦,每吟一句,必绕室百转。诗学杜甫,体则颜、谢。风骨既树,文采弥彰。”^①“邓弥之尤工五言,每有作,皆五言,不取宋、唐歌行近体,故号为学古。”^②邓辅纶曾亲赴战场,阅历丰富,对社会实况有真切体认,从而诗中也有很多反映和描写。当代萧晓阳指出:“在湖湘派诗人的诗歌中,内容直接写时事最多的当属邓辅纶。”^③这里引其一首:

巷昏阴气多,哭声风里来。病儿守死母,人鬼俱徘徊。自从失庐落,匍匐尘与灰。左负破布衾,右挈一尺孩。返顾十岁儿,足血露枯菱。时荒莫作妇,作妇先及灾。百里倍千里,丘峦助崔嵬。仰啜城北粥,至自城南隈。无食更狂走,什五相排推。盂中纵有乞,徒饱强丐腮。儿绕空筐啼,饭儿以黄埃。生短饥正长,鬼路难迟回。一朝弃儿去,委质沈蒿莱。客请听儿述,母死身无縗。死母怀中儿,抱母啼愈哀。生儿吮死乳,见者心为摧。

——《鸿雁篇》其一

这首诗作于道光二十九年(1849),此题下一共三首,前面有一小序,云:“道光己酉,湖湘大水,以闻以见,述为诗篇。”可见此乃作者对家乡水灾难民的真实描写。作品选取一对母子进行重点刻画,母死子存,儿吮死乳,令人惨不忍

① 王闾运:《湘绮楼说诗》卷二,《湘绮楼诗文集》,第2160页。

② 王闾运:《天影庵诗存序》,《湘绮楼诗文集》卷九,第385页。

③ 萧晓阳:《湖湘诗派研究》,第171页。

睹。钱仲联称《鸿雁篇》三章为：“现实性很强的名篇，”^①给予了极高评价。类似的作品还有《三缢哀》、《杂诗纪行》二首、《述哀诗》、《书事》七首等。这类作品虽然受到王粲《七哀诗》的启发，但并非模拟，事件、人物直接来自生活，语言也比较接近时代，所以显得真切、可感。钱仲联以为：“邓实胜王（闾运）。 ”^②在学古又能为己所用方面，邓辅纶的确要比王闾运高明，

邓辅纶也是主张宗法魏晋六朝的。据费行简《近代名人小传》记载，邓辅纶初学唐、宋，“及读梁《文选》，叹曰：‘文章厚薄之判在此矣。自晋魏以上，虽芹藻雕辞，而意味朴厚；自唐而降，虽散行而意渐佻薄矣。’”这方面，他和王闾运的立场是一致的。但是邓辅纶不是一味模仿古人，能在学古基础上努力锻造自己的语言，显出一定的个性，这是比较可贵的。此在写景类作品当中尤为突出，钱仲联以为：“弥之诗无首不工，写景更妙。”^③。这里选一首：

出没苍烟根，端倪太古脉。枢维洞穴牖，虚无削高壁。繁采垂五光，远影带一碧。芝菌蔚霞气，土石为天色。元雾共昏晓，幽苔无今昔。鸣壑响易秋，掘蠹气先夕。险通崩剥痕，冥会神鬼迹。宁知下界雨，但睹上方黑。盘涡绕一线，顷洞塞四极。廖虚冥我心，元化培我翼。二气岌相缠，万象陡然立。倒觉鸿濛合，俯愁象纬侧。骖驾九神君，龙虎来迎接。

——《登衡山南天门》

所引这篇是邓辅纶的写景名作，语言极尽锻炼推敲，兼重意境构造，因而颇耐咀嚼。王闾运以为“土色为天色”一句“可谓一字千金矣。”^④邓诗不乏写景方面的佳句，如“冷雨湿灯色，寒烟闻语声”（《岳寺》）；“宁知一飘堕，已合万重云”（《别岳》）；“长阴带城隐，秋心落江碧”（《登小孤》）；“秋花垂蜂窝，古苔绣螺旋”（《清水北岩》）；“峭势奋千仞，危磴悬一缕”（《独秀峰怀古》）等等。

① 钱仲联：《清诗三百首前言》，载《清诗三百首》，岳麓书社1985年版，第7页。

② 钱仲联：《论近代史四十家》，载《梦苕庵清代文学论集》，第142页。

③ 钱仲联：《梦苕庵诗话》，载《民国诗话丛编》第六册，第266页。

④ 王闾运：《湘绮楼说诗》卷三，《湘绮楼诗文集》，第2165页。

钱仲联曾指出：“王、邓虽齐名，王名掩一时，但过于模仿，缺乏自得之趣，实不如邓。”^①这个评价是符合实际的。但邓辅纶也有不足之处，“终编只是一副面目，没有多大变化，所以成就不大，够不上称大家。”^②总的来说，属于复古派中尚不失自己特色的作家。

二、博丽的樊增祥与恣肆的易顺鼎

樊增祥(1846—1931)，字嘉父，号云门，别号樊山，湖北恩施人。曾受到当时的诗坛领袖张之洞和浙派诗人李慈铭的赏识。光绪三年(1877)进士，历官渭南知县、陕西按察使、江宁布政使，还曾入荣禄幕府。辛亥革命后罢官，晚年一度担任袁世凯政府的参政员参政。著有《樊山集》、《樊山续集》、《樊山集外》。

樊增祥生活的年代略晚于王闿运、邓辅纶等人。由于父亲樊燮在湖南任职，有一段时间住在湖南，受到王闿运的影响。作者对王闿运十分崇敬，曾五次为《湘绮楼诗集》题诗，称颂王“天马神龙不可羁，沉潜学海独探骊”(《读湘绮楼诗奉题一首》)。但樊增祥的创作道路与王闿运等湖湘诗人又有所不同，汪国垣指出：“若夫樊、易二家，在湖湘为别派，顾诗名反在湘派诸家之上。盖以专学汉、魏、六朝、三唐，至诸家已尽，不得不别辟蹊径，为安身立命之所；转益多师，声光并茂，则二家别有过人者矣。”^③即是说，樊增祥和易顺鼎二人曾经追随过湖湘派，但后来创作发生转变，拓宽了学古的途径。

同时代诗人张佩纶在《樊山诗集序》中云，樊增祥“自言初涉温、李，后溯刘、白”。而蔡冠洛在《清代七百名人传》里却说：“(樊)初取径于中晚唐，晚年亦为宋诗。”^④观点有所不同，但都指出樊樊山较多取法中晚唐的事实，人们因此又将其归为中晚唐诗派。

樊增祥作为晚清官员，又是张之洞的门生，政治立场保守，反对变法，维护晚清专制统治。但樊增祥又拥有爱国的情怀，用他本人的话说：“诸公莫复

① 钱仲联：《近代诗钞》，第524页。

② 钱仲联：《近代诗钞》，第525页。

③ 汪国垣：《近代诗派与地域》，《汪辟疆说近代诗》，第22页。

④ 蔡冠洛：《樊增祥传》，载《樊樊山诗集》，上海古籍出版社2004年版，第2055页。

争钩党,新旧都同爱国心。”(《乙巳除夕写怀》之七)《樊山集》中,最有价值的还是反映甲午战争及八国联军侵华的作品,典型者如《都门杂感八首》、《三月三日纪事》二首、《感事》、《重有感》四首、《书愤》、《马关》二首、《书愤呈伯熙凤孙二十八叠韵》、《庚子五月都门纪事》八首、《闻都门消息》五首等。这里引其三首:

不分神州竟陆沉,鲸牙高啄海云阴。平章尚诩擎天手,义士宁忘蹈海心。铸错六州烦聚铁,罢兵九牧更输金。君家世世修降表,始自南唐直到今。

——《陆沉》

都市萧条俨被兵,繁华非复旧神京。不虞建业金瓯缺,更比澶渊瓦注轻。鳌禁月明闻鬼哭,凤城白日断人行。官奴不念家山破,犹道如今是太平。

——《庚子五月都门纪事》其七

上林秋雁忽西翔,凝碧池头孰举觞?市有醉人称异瑞,巢无完卵亦奇殃。犬衔朱邸焚余骨,乌啄黄骢战后疮。满目蓬蒿人迹少,向来多是管弦场。

——《闻都门消息》其一

上引第一首作于甲午战争次年,作者对晚清政府腐败无能导致战争惨败给予严厉的抨击。第二、三首作于光绪二十六年(1900),触目惊心地描写了八国联军入侵北京造成的浩劫,其中“鳌禁月明闻鬼哭,凤城白日断人行”,“犬衔朱邸焚余骨,乌啄黄骢战后疮”,及《闻都门消息》另一首中的“崇恺珊瑚兵子手,宋元书画冷摊中”成为广泛传诵的名句。

樊樊山是一位多产作家,据说诗作达三万首。上举反映战争失败、忧患国家社稷的作品毕竟属于少数,集中大多还是赠答应酬之作,大量次韵诗、闲适诗,后期更是大作艳体诗,并辑有《染香集》一卷。陈衍指出:“樊山诗才华

富有,欢愉能工,不为愁苦之易好。”^①点明樊诗的主体还是欢愉闲适之作。

由于以欢愉闲适为主,作者在艺术上便喜好修饰,讲究词藻、典实,尤好用生僻典故,“见人用眼前习见故实,辄呵之曰‘此乳臭小儿也!’”^②。陈衍《近代诗钞》指出:“(樊)论诗以清新博丽为主,工于隶事,巧于裁对。”沈其光更进一步批评说:“樊山诗隶事征典,不过尽其对偶工巧之能。”^③就诗体来讲,《樊山集》数量最大的是七律,多宗法中晚唐作家,后期也有部分学习苏轼、陆游的作品。五言古体明显追踪汉魏六朝,后期亦有宗宋倾向。另外,七言歌行和七言绝句颇为突出,前者代表作是前后《彩云曲》,叙写苏州名妓傅彩云的传奇故事,受吴伟业“梅村体”影响明显,一时传诵颇广。后者多描写旅途山野风光,清新自然,不乏神韵。录两首:

五更转枕听鸣鸡,衔壁金釭一穗垂。梦觉不知沧海阔,一如春雨小楼时。

——《舟夜》

打枣黄竿袅袅轻,草头蝴蝶晒霜晴。秋光只合村中看,不许行滕载入城。

——《即事》

由于樊增祥取法较宽,又富才气,故在晚清诗坛占有一席之地。

易顺鼎(1858—1920),字实甫,一字仲硕,号眉伽,别号哭庵,龙阳(今湖南汉寿)人。光绪元年(1875)中举,历官广东钦廉道、山西布政使。曾一度入张之洞幕府。中日甲午战争期间,多次慷慨上书言事,还亲赴台湾,欲助台湾总兵刘永福抵御日军。辛亥革命后,还曾担任过袁世凯的代理印铸局长。著有《琴志楼集》。

① 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第29页。

② 邵镜人:《同光风云录》,载《樊樊山诗集》,第2058页。

③ 沈其光:《瓶粟斋诗话》,《民国诗话丛编》第五册,第596页。

易顺鼎才慧超人,年少时曾从王闿运学诗,创作上由宗法汉魏六朝扩及中晚唐,诗坛与樊增祥齐名。易实甫年轻时也曾一腔救国热情,写了不少爱国之作,多收在甲午战争期间创作的《四魂集》里。代表作有《感事书怀八首》、《感时四首》、《诸将五首用杜韵》、《书事》、《感事五首》、《即事书怀四首》、《六叠韵寄梦湘伯棠》十八首、《寓台感怀六首》、《续寓台感怀六首》等。举二首以示:

玉门何路望生还,恍惚长辞天地间。黄耳音书隔人海,红毛衣服共云山。亡秦歃血今三户,适越文身古百蛮。皂帽藜床未归客,独惭无术救时艰。

——《寓台感怀六首》其一

田横岛上此臣民,不负天家二百春。中露微君黎望卫,下泉无伯桧思郇。谁忘被发纓冠意,各念茹毛践土身。痛哭珠崖原汉地,大呼仓葛本主人。

——《寓台感怀六首》其二

上引二诗作于光绪二十一年(1895)寓居台湾期间。诗人另有《魂南记》一文,详细记录了渡海见刘永福、参与抗击倭寇的整个艰辛历程。此二诗运用不少典故,情绪激愤悲壮,读来颇为感人。

作者写得最多的是山水诗,陈衍指出,易顺鼎诗歌“山水游第一”^①,钱仲联则认为:“他(易顺鼎)一生为诗,不下数千首,而最工最佳者,当是占据他全部诗篇一半以上的行役游览之作。”^②。这里举其著名的《庐山集》中的一首以示:

惊雷破山龙衙衙,数里已闻飞瀑哗。隔山两重可望见,犹被青嶂微

① 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第30页。

② 钱仲联:《近代诗钞》,第1112页。

相遮。连冈叠岭起又伏，其径屈曲常山蛇。先闻绝境早神往，一旦得路如奔麇。适逢峻壁梯陞险，以手代足相钩爬。满山石镜亦可悦，日光照耀莹丹霞。三步回看五步坐，远衔鄱岭明金沙。力穷足茧瀑始出，两谷跌断中谿呀。观龙垂胡各叫绝，乃叹述者言非夸。泣珠恍探泉客窟，织绡疑入鲛人家。细如烟纨袭雾縠，危若冰柱转雪车。何年共工陷鼇极，海水倾向东南斜。九州天惊雨脚逗，袖手颇复哀神娲。青霄倒垂星宿海，客欲往泛愁无槎。力穿深潭九地破，对足或抵欧罗巴。横飞水气百步外，色有黛绿兼赭赭。凄寒顿成满肌粟，奇幻疑是双眼花。石梁界空何代造，我意未较天台差。其旁独树张大盖，太古冰霰融根芽。得非神参茁五叶，否则奇卉开三桠。小僮相从颇解事，支炉煮瀑烹新茶。瀑似天龙下听讲，我如佛坐围袈裟。更从石屋访遗迹，残砖坏藓空盘蜗。士有山林往不返，问名与氏知谁耶。吾侪疏懒本天放，晚殉一壑非穷奢。奔驰不归少至老，人海一堕终无涯。诛茅枕流愿莫遂，相对惟有长咨嗟。

——《喷雪亭瀑》

作者才情充溢，想象力丰富，诗中景物描写与奇异想象同时展开，主观性十分突出。总的来说，易顺鼎五、七言古诗宗法汉魏六朝，下延及唐代，突破了湖湘派的藩篱，后期更是“务为恣肆，无不可说之事，无不可用之典”^①，自由挥洒，不避俗语，个性比较鲜明；而五、七言律体学习中晚唐，却显得拘谨，未能突破前人格局。作者晚年精神颓放，写了很多游戏诗，所谓“老笔颓唐，率多游戏”^②，这方面比樊增祥更有过之，自然受到了人们的讥评。

第四节 陈三立与“同光体”

清末同治、光绪年间，出现了最后一个以复古为宗旨的诗歌流派——同光体。在中国行将迈入现代门槛的最后时刻，文学复古已走到尽头，只有适

① 陈衍：《石遗室诗话》卷一，《民国诗话丛编》第一册，第25页。

② 钱仲联：《近代诗钞》，第1113页。

应时代、大胆变革,才能跟上历史步伐;但“同光体”依然抱住旧的传统不放,拒绝进行变革,它的立场显然是不合时宜的。这样,“同光体”就成了中国古典诗歌最后一个谢幕者,而没有转变成为新文学的号手。

然而,“同光体”并不是无意义的存在,相反,这个诗派中不乏爱国作家,且广泛吸收了有清一代古典诗歌创作的成功经验,将它们发挥到极致。从某种程度上说,它又是清代古典诗歌艺术的一次集中展现,是最后的一抹夕阳。

关于“同光体”的定位,该派理论家陈衍曾经有一个简明、准确的说法:“‘同光体’者,苏堪(郑孝胥)与余戏称同光以来诗人不墨守盛唐者。”^①对此,钱仲联又进一步解释说:“而陈(衍)、郑(孝胥)所以用‘不墨守盛唐’一语揭橥为‘同光体’宗旨,只是一种反面的提法,换言之,是以宗宋为主而溯源于韩、杜。”^②揭示得十分深刻。事实上,“同光体”正是道咸时期宋诗派的继承和发展,是该派的进一步延伸,文学史上有人甚至将这两个诗派视为一个整体,称为“宋诗派”。不过,相比之下,“同光体”更加突显了熔铸传统的特质,它以宗法宋诗为主,但又超越于以往的宋诗派之上,主要作家都能兼容六朝、唐代,对传统进行深度的冶炼、融合,“力破余地”^③,锻造自己的面目。所谓“不墨守盛唐”即包含了这层意思。

“同光体”又可划分为三支,一支是闽派,主要作家有陈衍、郑孝胥、沈瑜庆、陈宝琛、林旭。一支是江西派,主要作家有陈三立、夏敬观、华焯、胡朝梁、王易、王浩。另一支是浙派,主要作家有沈曾植、袁昶、金蓉镜、俞明震。另外还有江苏作家范当世等人。下面介绍其中的三位代表诗人。

一、郁愤磊落的散原诗

陈三立(1853—1937),字伯严,号散原,江西义宁(今修水县)人。光绪十五年(1889)进士,授吏部主事。曾从郭嵩焘游,具有进步思想。父亲陈宝箴在湖南任巡抚期间推行新政,三立参与其间。当时黄遵宪、江标、梁启超、谭嗣同等变法派云集湖南,一时政绩灿然。戊戌变法失败后,宝箴父子同被革

① 陈衍:《沈乙庵诗序》,载《沈曾植集校注》,中华书局2001年版,第12页。

② 钱仲联:《论“同光体”》,载《梦苕庵清代文学论集》,第113页。

③ 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第25页。

职,永不叙用。陈三立随父回到江西原籍,不久父亲病逝。三立“以气节自砥砺,其幽忧郁愤,与激昂磊落慷慨之情,无所发泄,则悉寄之于诗”^①。后期,作者多来往于南京寓所和江西西山靖庐之间。1937年,“卢沟桥事件”爆发,三立竟忧愤不食而卒。著有《散原精舍诗集》。

戊戌变法失败后,陈三立长期赋闲,处在政治漩涡之外,自称:“凭栏一片风云气,来作神州袖手人。”(《赠梁启超》)实际上,作者并没有忘怀时事,对国家的危亡一直深切关注。“庚子事变”以后,他写了一系列忧怀国事的诗篇,代表作有《孟乐大令出示纪愤旧句和答二首》、《次韵答义门题近稿》、《次韵再答义门》、《上元夜次申招坐小艇泛秦淮观游》、《次韵和义门感近闻一首》、《得能季廉海上寄书言俄约警报用前韵》、《实甫领行在转运驻西安题寄二首》、《次韵黄知县苦雨二首》、《悯灾》二首、《十月十四夜饮秦淮酒楼闻陈梅生侍御袁叔與户部述出都遇乱事感赋》等。这里录其中两首:

九门白日照铜驼,烽火秦关惨淡过。庙社英灵应未泯,亲贤夹辅定如何。早知指鹿为灾祸,转见攀龙尽媿媿。恍惚道旁求豆粥,遗黎犹自泣恩波。

——《孟乐大令出示纪愤旧句和答二首》其一

狼嗥豕突哭千门,溅血车茵处处村。敢幸生还携客共,不辞烂漫听歌喧。九州人物灯前泪,一舸风波劫外魂。霜月阑干照头白,天涯为念旧恩存。

——《十月十四夜饮秦淮酒楼闻陈梅生侍御袁叔與户部述出都遇乱事感赋》

上引二首均作于八国联军侵华期间。作者对慈禧主政的满清王朝颟顸愚昧导致庚子事变爆发以及八国联军侵华期间残暴的侵略行径作了真切描述和悲愤的谴责。除去这类直接切入时事的作品外,诗人还有大量抒写悲愤心情

^① 吴宗慈:《陈三立传略》,载《散原精舍诗文集》,上海古籍出版社2003年版,第1196页。

的篇章。他的一腔报国热情遭受无情打击,无处发泄,只有通过诗歌形式来表达。诸如:“国忧家难正迷茫,气绝声嘶谁救疗”(《由靖庐寄陈芟潭》),“至今风雨阑干上,使我凭之双泪流”(《登楼望西山二首》其二),“乱离忧患谁指数,拂拭益伤孤且直”(《咏阶前两桂树》),“十年国事悲歌尽,数尺墙枝夕露苍”(《酒集园亭次前韵》)等,该类诗句比比皆是,可以说贯穿了全部创作。南邨的《摭怀斋诗话》曾指出:“散原各体诗,其胜人处,在有轮囷郁勃之气,行乎其间。”^①所谓“轮囷郁勃之气”,正是作者拳拳爱国之心的真切表现。

陈三立为晚清诗坛的大家,“同光体”领袖。陈衍指出:“五十年来,吾友陈散原称雄海内。”^②汪国垣在《光宣诗坛点将录》里更把陈三立比作“天魁星及时雨宋江”,称“江湖上,归恐后”^③。诗学界多以为“同光体”乃追随黄庭坚诗风,属于江西诗派的一支,实际上这并不符合事实,对陈三立尤不合适。郑孝胥曾在《散原精舍诗序》里指出:“(陈三立)源虽出于鲁直,而莽苍排奭之意态,卓然大家,未可列之江西社里也。”陈散原的好友吴宗慈也指出:“然世尚多以先生之诗瓣香其乡先辈山谷,为江西派中宗匠。及至先生之集出,方晓然如郑(孝胥)君序先生之诗,所谓越世高谈,自开户牖,不仅隶于江西社里也。”^④这些看法是卓有见地的。

首先,陈三立的诗歌具有很强的抒情性,情感强烈而充沛,与江西诗派隐晦意绪、疏离情感不同。散原集中常可看到这样的句子:“八拜携酒浆,但有血泪涌。”(《靖庐述哀诗五首》之四),“百哀咽松声,魂气迷尺咫”(《靖庐述哀诗五首》之五),“一过居士语,悲涕发余衷”(《过杨居士》),“花树明朝怯相看,楼头春色断人肠”(《庐夜雷雨遣闷》),“至今风雨阑干上,使我凭之双泪流”(《登楼望西山二首》其二),“万泪咽为心上语,一尊犹接梦中人”(《刘潜楼自青岛,胡漱唐自南昌先后至沪,赋此诒之》)“梧几麻鞋事事非,只留残泪在征衣”(《酬节庵》)等。此类感人至深的诗句发自内心,从情感的深挚程度来看,实际上更接近杜甫,而不像江西诗社风格。

① 南邨语,载《散原精舍诗文集》,第1227页。

② 陈衍:《石遗室诗话续编》卷三,《民国诗话丛编》第一册,第578页。

③ 汪国垣:《汪辟疆说近代诗》,第52页。

④ 吴宗慈:《庐山志立代诗存》,载《散原精舍诗文集》,第1218页。

其次,与上面所言抒情性相关,陈三立的诗作往往意象饱满,词采雄丽,直观性强,不似江西诗派以学问、议论为主,抽象性突出。南邨曾指出:“近时名辈讲求作诗者,多学宋人黄山谷、梅宛陵一派,力矫平弱浮浅之习,可谓知所务矣。惟学识不富,才力不敌,多有寒俭枯涩之病。惟义宁陈伯严所著《散原精舍诗》,瑰丽奇特,足以自成一家。”^①南邨以“瑰丽奇特”来形容陈散原诗,值得注意。无独有偶,章士钊在《论近代诗家绝句》中也称,散原诗“羔雁何能尽瑰奇”^②。二位评论家的论断是准确的。散原诗固然自黄庭坚入手,但并未专注黄一家,而是综合了多代、多家,尤其着力营造自己的独特面貌。作者本人尝云:“应存己。吾摹乎唐,则为唐囿;吾摹乎宋,则为宋域。必使既入唐宋之堂奥,更能超乎唐宋之藩篱,而不失其己。”^③这段话揭露了陈三立的创作立场和动机。

陈三立各体水平并不一致,成就最突出者,首推七言律诗。钱仲联指出:“七律自老杜以后,义山、东坡、山谷、遗山,变态已尽。时贤散原,从山谷入,而不为山谷门户所限,固是健者。”^④论述十分到位。陈三立的七律原本以杜甫为根底,但并不模仿杜诗的句式、语词,而是通过借鉴黄庭坚,在杜诗基础上力求变化和突破,形成了自己的格局。具体来说,三立七律最大特色在于颌联和颈联。作者受到黄庭坚的启发,在中间两联的对仗上大开大合,别出手眼,拓展出了新的艺术空间。试举数例:

一万年来无此事,二三子肯定吾文。

——《侵晓舟发金陵次韵答义门赠别并示同舍诸子》

天西南插大屏障,落翠飞青入酒杯。

——《登楼望西山二首》其一

① 南邨:《攄怀斋诗话》,载《散原精舍诗文集》,第1227页。

② 章士钊,见汪国垣:《光宣诗坛点将录》,载《汪辟疆说近代诗》,第53页。

③ 陈三立语,见吴宗慈:《陈三立传略》,载《散原精舍诗文集》,第1198页。

④ 钱仲联:《梦苕庵诗话》,载《散原精舍诗文集》,第1233页。

孤吟自媚空阶夜,残泪犹翻大海波。

——《黄公度京卿由海南入境庐寄书并附近诗感赋》

头白眼花身是赘,日长烟暖梦如丝。

——《和孟乐城北道中感垂杨之作》

雨脚犹衔城郭影,墙头初乱雁鹅呼。

——《中秋夕作》

十年国事悲歌尽,数尺墙枝夕露苍。

——《酒集园亭此前韵》

万古只余寒彻骨,连宵翻教梦成灰。

——《雪夜感逝》

这些对句是杜诗中没有的,也是黄庭坚诗中没有的,它们乃作者受到前人启发,“力破余地”的结果。除对句之外,作者七律的开局也很有特色,往往气势驱迈,苍茫开阔。如“八骏西游问劫灰,关河中断有余哀”(《书感》),“天荒地变吾仍在,花冷山深汝奈何”(《黄公度京卿由海南入境庐寄书并附近诗感赋》),“群山遮我更无言,莽莽孤儿一片魂”(《雨中去西山二十里至望城冈》),“湖海人来气自豪,携凭飞阁醉葡萄”(《雪中携叔澥由甫次申饮酒楼》)“万鬼狰狞钜海隈,真成一夕碎琼瑰”(《哭季廉》)等等,它们既非杜,也非黄,体现了陈诗“莽苍排奡”的风格特色,乃“散原体”所独有。

陈三立的五言古诗也颇有特色。杨声昭认为:“散原五古似韩,似杜,亦似大谢。”^①他指出陈的五古综合了杜甫、韩愈以及谢灵运等南朝诗人的特点,与当时一般作者不同。这里选录一首:

^① 杨声昭:《读散原诗漫记》,载《散原精舍诗文集》,第1235页。

晨兴攀霁楼，围织瘦劲竹。往岁摩箴龙，千竿尽出屋。翻恨绿无缝，遮我眺碑目。叶底漏西山，悬帔劣盈幅。温暾散峰气，草风靡荒谷。坐数出林鸦，传馨杂糟麹。倭指弃丘墓，海滨送歌哭。惯睹跋鲸鲵，疚迟侣麋鹿。脱命三径归，野花红映肉。哀乐日搅肠，暂获盟初服。终补草堂松，敢负东篱菊。窅然吾丧我，睥睨天使独。

——《靖庐三首》其二

这首诗是作者晚年住在父亲墓庐——西山靖庐处所作，原为一组作品，共三首，写得情真意挚。章士钊评论说：“至情不碍开云手，第一靖庐谒墓时”（《论近代诗家绝句》）樊增祥又指出：“三诗亦杜亦黄，实非杜非黄，自成散原一派。”^①《靖庐三首》在学习杜甫、韩愈以及黄庭坚的同时，的确吸收了谢灵运等六朝诗人的语言，故显得词采斐然，刻画精细，兼具一定的哲理。类似风格的作品还有《七月十二日还金陵散原别墅雨中遣兴》三首、《月上楼坐》、《留别墅遣怀》九首、《为小鲁题湘江访旧图》等，它们在散原诗集里显得比较突出。

实际上陈三立早年写作五古诗时，曾受到过湖南王闿运的影响，乃从魏晋六朝作家入手，那部分作品现收在《陈三立诗录》中^②。如果将三立前后期的五言古诗作一下对比，就可以很清楚地看到作者诗风演变、成熟的轨迹。

陈三立的其它诗体尚不能超越前人，做到有所突破，因袭成分较重。另外，他因过于推敲字句，有些作品追求新奇别致，导致生涩险硬，不能做到自然通畅。

二、奥僻奇伟的海日楼诗

沈曾植（1851—1922），字子培，号乙庵，晚号寐叟，浙江嘉兴人。光绪六年（1880）进士，历任刑部主事、江西按察使、安徽提学使等职。一度受张之洞聘主讲武昌两湖书院。宣统二年（1910）辞官归里。清亡后，以遗老居住上

^① 樊增祥：《散原精舍集外诗评语》，载《散原精舍诗文集》，第1234页。

^② 见《散原精舍诗文集补编》，江西人民出版社2007年版。

海。著有《海日楼诗集》。

“同光体”作家中,沈曾植的地位也比较突出,陈衍称他为“‘同光体’之魁杰”^①,汪国垣《光宣诗坛点将录》将他比作“天暗星青面兽杨志”。政治上沈曾植赞同变法,曾经在京师帮助康有为开办强学会,属于倾向变法的温和派。戊戌变法期间,他也写了一些关注时事的作品,以《野哭》五首为代表。这里引其中一首:

烈士宁忘死,难甘此日名。信犹迟蜀道,命岂堕长平。精爽虹应贯,
虚无狱会明。信知全物理,乱世直难争。

——《野哭》其二

这首诗是悼念“六君子”之一刘光第的。戊戌变法失败后,刘光第和谭嗣同等参与变法的六位官员以“康有为党”的罪名处斩。作者深表愤慨,以南宋岳飞蒙受“莫须有”罪名比拟之,称刘光第的精神如长虹贯日。

沈曾植属于学者型作家,精通经学、玄学、佛学,尤擅长于西北地理、辽金元史学,著有《蒙古源流笺证》、《元秘史笺注》、《海日楼札丛》等学术类著作。另外,沈属于浙江籍作家,除了受道咸时期宋诗派的影响外,他还继承了前期同乡朱彝尊特别是钱载的传统,因此,沈曾植和陈三立等作家有明显不同。

据陈衍说,沈曾植自称“夙喜张文昌、玉溪生、山谷内外集,而不轻诋七子”^②。从现存作品来看,沈曾植的七言古诗主要学习韩愈,七律则宗法黄庭坚,这些与钱载接近。另外五言古诗效法六朝,主要是颜延之和谢灵运,五律则学习孟郊。沈诗最大的特点在于以学问入诗,他不同于翁方纲、钱载等人在诗中作考据,而是把丰富渊博的学术知识当作诗料载入诗中。如钱仲联指出的:“(沈曾植)独创之处,则表现在其诗的融通经学、玄学、佛学等思想内容以入诗,表现在腹笥便便、取材于经史百子佛道二藏西北地理辽金史籍医药金石篆刻的奥语奇词以入诗,从而形成了自己奥僻奇伟、沉郁盘硬的风格。”^③

① 陈衍:《沈乙庵诗序》,载《沈曾植集校注》,中华书局2001年版,第12页。

② 沈曾植,见陈衍:《沈乙庵诗序》,载《沈曾植集校注》,第12页。

③ 钱仲联:《近代诗钞》,第809页。

如此,沈诗便成为晚清“学人之诗”的典型代表,“与同时的江西派陈三立、闽派郑孝胥、陈衍的‘同光体’大异其趣”^①。沈诗主体艰深奥僻,十分难读,在社会向近代发展、诗歌发生大变革的时代,此种创作方式显得很不合时宜,与文学发展的总体进程相违背,因而也很难得到普及。

不过,《海日楼诗集》中也有一些以抒情写景为主、写得较有诗味的作品,这里选数首以示:

依然月满清光在,多事山河大地依。十五年来天不骏,百千劫去泪长挥。当时棘为铜驼叹,后夜潮催白马归。垂发鬅髻凭栏影,只怜朝露未能晞。

——《中秋前二夕月色至佳,忆甲午中秋京邸望月有诗,今不能全忆矣》

静夜通神理,残缸照故心。梦多常染泪,骨出不支衾。旭日昭苏气,微生寂寞音。天涯怜弱弟,旅泊共侵寻。

——《静夜》

来趁西湖五月凉,凭栏尽日醉湖光。圣因寺古佛无语,一杵残钟摇夕阳。

——《乙卯五月重至西湖口号》其一

沈曾植在诗歌理论方面亦有建树。作为“同光体”的理论家,陈衍在《石遗室诗话》中提出了“三元说”,强调兼法盛唐、中唐和宋代,沈曾植对此表示赞同,并认为“三元皆外国探险家觅新世界、殖民政策开埠头本领”^②。另外,沈曾植本人又在《与金潜庐太守论诗书》一文中进一步提出了“三关说”：“吾尝谓诗有元祐、元和、元嘉三关,公于前二关均已通过,但着意通过第三关,自有解脱月在。元嘉关如何通法?但将右军(王羲之)《兰亭诗》与

^① 钱仲联:《近代诗钞》,第809页。

^② 陈衍,见《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第21页。

康乐(谢灵运)山水诗,打并一气读。”还说:“在今日,学人当寻杜、韩,树骨之本;当尽心于康乐、光禄(颜延之)二家。”沈氏的“三关说”比“三元说”多出了元嘉一维,即主张在唐、宋之外,还须学习魏晋六朝作家的艺术传统,进一步加大转益多师、融通古人的力度,这其实也是主张学人之诗与诗人之诗的合一。“三关说”是对“三元说”的补充和发展,在“同光体”理论方面,他也是有贡献的。

实际上“三关说”并不是沈曾植一家的看法,陈三立的创作正是这样做的,并取得了很高的艺术成就,所以沈曾植乃是对“同光体”一派创作经验的总结。沈曾植本人也是如此实践的,但相比之下,他学习颜、谢更多吸收的是议论和用典,在诗人之诗方面不如陈三立做得好。

三、清峭晓畅的海藏楼诗

郑孝胥(1860—1938),字太夷,号苏戡,福建闽县人。光绪八年(1882)举人。曾担任驻日本神户大阪总领事、总理各国事务衙门章京、京汉铁路南段总办、江南制造局总办、广西边防督办、湖南布政使等职,其间还曾入张之洞幕府。辛亥革命后,以遗老居上海。“九一八事变”爆发不久,投靠日本,密谋组织伪满洲国,继而出任伪满洲国国务总理大臣,遂为世人所不齿。著有《海藏楼诗集》。

“同光体”作家中,郑孝胥的为人具有两面性。前期,郑尚有关怀国事、慷慨救时之作。他曾在诗中对子女说:“汝父学孟轲,救时心徒劳。”“男儿胸中宽,要做万人豪。”“寡欲自超然,富贵真鸿毛。”(《示女景儿垂二首》其二)戊戌变法前后,他的忧时之作还有《题吴幹臣观察边城筹笔图》、《十一月廿八日书事》、《南皮尚书急召入鄂雪中过芜湖》、《海藏楼试笔》、《洪山登南皮尚书阅兵台》、《阅报》、《感愤诗》四首、《金陵感事》等,当时的郑孝胥主张变法强兵,抵御强虏,态度积极进取。辛亥革命推翻帝制以后,他变得消极,以遗老自居,写了不少咒骂国民革命的作品。晚年更是丧失了人格、国格,投靠日本,参与组建伪“满洲国”,以至诗中称“甲午一战曲在我”(《寄江袞甫》,成为历史的罪人。

作为诗人,郑孝胥在晚清还是颇有地位和影响的。钱仲联指出:“‘同

光体’三代表,陈三立,沈曾植、郑孝胥。”^①汪国垣《光宣诗坛点将录》又把他比作“天罡星玉麒麟卢俊义”,评价颇高,诗坛地位的确显赫。实际上,“同光体”这个概念最早就是由他和陈衍提出来的:“‘同光体’者,余与苏戡戏目同光以来诗人不专宗盛唐者也。”^②不过,郑孝胥作为闽派领袖,他的诗风和陈三立、沈曾植有所不同。汪国垣曾经将“同光体”分成为两派,一为“生涩奥衍”派,代表作家有郑珍、莫友芝、陈三立等;另一为“清苍幽峭”派:“其一派清苍幽峭,自《十九首》、苏、李、陶、谢、王、孟、韦、柳,以下逮刘眘虚、贾岛、姚合、陈师道、陈与义、陈傅良、赵师秀、徐照、徐玑、翁卷、严羽、元之范梈、揭傒斯、明之鍾惺、谭元春、阮大铖之伦,洗炼熔铸,体会深微,出以精思健笔,语不必惊人,字不避习见,及积句成篇,又皆无前人已言之意,已写之景,且皆为人人意中所欲出,近代陈太初《简学斋诗》为弁冕,魏默深羽翼之。至闽县郑海藏则集此派之大成者也”^③汪将郑孝胥视为与陈三立等人不同的清苍幽峭派代表。其实郑孝胥的诗风一生是多变的,据同为闽派的陈衍说,郑氏“始治大谢,浸淫柳州,乙酉归自金陵,访余于西门街,则亟称孟东野。”又云:“己丑、庚寅入都,君(郑孝胥)寓可庄所及官学,案上手抄诗本有晚唐韩偓、吴融、唐彦谦诸家,北宋梅圣俞、王荆公诸家。君诗已一变再变,为姚合体,为北宋,服膺荆公。”^④可见,郑诗前后期诗风变化较大,综合前代的范围因而也相当广,魏晋六朝、唐、宋皆有,但总体来说,还是以宗法宋代为主。

比较而言,郑孝胥的五言古体较有特色,其中书写骨肉亲情的篇章尤为引人注目。这里录一首:

儿死肤未冰,卧板藉以褾。出门别吾友,归敛已不早。入棺望始绝,父子缘遽了。犹当书两和,白骨知此恼。纸钱送汝去,遗烬那忍扫。今宵我不寐,窗下灯皎皎。后房汝啼处,絮泣剩婢媼。一家各上床,掷汝向

① 钱仲联:《钱仲联讲论清诗》,第140页。

② 陈衍:《石遗室诗话》卷一,《民国诗话丛编》第一册,第18页。

③ 汪国垣:《近代诗派与地域》,载《汪辟疆说近代诗》,第25页。

④ 陈衍:《海藏楼诗序》,载《海藏楼诗集》,第2页。

荒草。岁尽冶城旁，月寒新鬼小。

——《哀东七三首》其二

这首诗哀悼作者两岁的小儿子东七。全组诗共三首，采用第二人称对话形式，语气真挚而沉痛。作者的哀挽诗还有《述哀》七首、《哀垂》六首、《伤女惠》、《哀小乙》六首、《伤逝》二十首等，写得都比较感人。该类五言古体主要是学习孟郊、姚合、陈师道等人，吸收了唐、宋多家的艺术手法，功力较深。

郑孝胥的七言古体主要追踪王安石，晓畅劲健，颇有气势；七言律体则融合王安石、苏轼、黄庭坚和陆游，兼法元好问。此处引一首七律：

沧海横流事可伤，陆沉何地得深藏？廿年诗卷收江水，一角危楼待夕阳。窗下孔宾思遁世，洛中仲道感升堂。陈编关系知无几，他日谁堪比《辨亡》。

——《海藏楼试笔》

此诗作于光绪二十四年（1898），即戊戌变法的那一年。作者当时正住在上海自建的海藏楼，校订缪荃孙、汪洵的《经世文续编》。诗中提到了晋代的祁嘉、董养和陆机三位学者，作者虽然声言“遁世”，但尚有报国救世之心。

郑孝胥七绝诗数量不多，然其中也有佳作。这里引两首：

露气泠泠琐碎金，初阳到地又穿林。南趋新笋浑无数，不觉苍苔一径深。

——《杂诗》

湿草留虫语瓦沟，松须沾雨悄鸣秋。窗间才觉收残暑，一段新寒又满楼。

——《楼上凉甚偶成一绝》

郑孝胥的诗风清峭晓畅，在“同光体”作家里比较受读者欢迎。钱仲联就

指出：“平心而论，‘同光体’诗人中，郑孝胥的诗易引起人们的兴趣。他用典无论懂与不懂，都可读通诗。”^①从这点来讲，郑诗还是有优势的。但是作者晚年为恢复清王朝不惜投靠日本，违抗历史潮流，其作品也颓变为无奈的哀吟，这大大降低了郑氏在晚清诗坛的声誉和地位。

^① 钱仲联：《钱仲联讲论清诗》，第141页。

第九章 晚清的词坛和散曲及民歌

晚清词是清词创作的最后阶段,同时也是中国古代词的结穴。从数量上讲,晚清七十余年间,作品颇为可观,甚至有超越初、中之势。现存专收晚清词和兼收晚清词的总集有黄燮清的《国朝词综续编》、丁绍仪的《国朝词综补》、林葆恒的《补国朝词综补》、谭献的《篋中词》、叶恭绰的《广篋中词》、陈乃乾的《清名家词》、叶恭绰的《全清词钞》以及严迪昌的《近代词钞》等。其中,叶恭绰的《全清词钞》收作者三千一百九十三人,晚清作者据一千一百七十七人,占了百分之五十三点七。其他总集也显示出晚清数量上的优势^①。此外,晚清还拥有—个规模宏大的常州词派,主盟词坛达百年之久,它为晚清词增色不少。叶恭绰于是认为,晚清“实是词的中兴光大时代”^②。然而,尽管该时期词学理论成果超越了前期,从创作成就上来讲,晚清词实际上难以和前期相比肩,“真堪为大家者固寥寥,无愧名家之称的也已不多了”^③,作为古代的特殊诗体,词在经历了前期的中兴以后,其实已显现出衰颓的趋势,此乃迈向近代过程中所无法避免的。当然,我们亦应看到,由于常州词派和其他晚清作家的共同努力,词坛的暮景毕竟绽现出了一片晚霞,“词这一古代文体在走向历史的终结时,仍有过一段令人向往的峥嵘岁月”^④。

清代的散曲远不能与元、明相比,已经走向衰微,但还有一些值得注意的作品;而清代的民间小曲却比较活跃,代表了诗歌的又一个引人注意的方面,本章将兼论散曲和民歌。

① 参见莫立民:《晚清词研究》,中国社会科学出版社2006年版,第9—11页。

② 叶恭绰:《全清词钞序》,《全清词钞》,中华书局1982年版,第1页。

③ 严迪昌:《清词史》,第425页。

④ 赵伯陶:《张惠言及常州派词传》,吉林人民出版社1998年版,第43页。

第一节 标举寄托的常州词派

常州词派的发端,可以追溯到嘉庆初年。常州作家张惠言与其弟张琦在嘉庆二年(1797)编了一本《词选》,选录唐、宋两代四十四家词人的一百一十六首作品,张惠言还为此书作了序。张氏兄弟在当时编选此书,直接目的是为歙县金氏子弟讲授词学所用,然此举也含有宣传自己的词学主张、扭转词坛浮薄枯寂局面的用意,所谓“塞其下流,导其渊源,无使风雅之士怨于鄙俗之音,不敢与诗赋之流同类而讽诵之也”^①。但是,当时的词坛还是浙派占据主流,张氏《词选》造成的影响十分有限。直到道光十年(1830),“同志之乞是刻者踵相接”^②,张琦又重刊了《词选》,董士锡、周济等人相继崛起,“推明张氏之旨而广大之”^③,常州词人才成长为一个流派,影响广披,以致“前后百数十年间,海内倚声家,莫不沾溉余馥,以飞声于当世,其不为常州所笼罩者盖鲜矣”^④,常州派终于主盟晚清词坛,成为继浙派后又一影响深远的清代词派。

下面评介该派各阶段具有代表性的作家。

一、首开风气的张惠言和沉郁跳荡的左辅

张惠言(1761—1802),字皋文,江苏武进(今常州)人。自幼习读易经,研钻经学。曾一度在歙县金榜家坐馆。嘉庆四年(1799)成进士,历任实录馆纂修官、翰林院编修等职。著有《茗柯词》。

张惠言是晚清的著名学者,“其学要归六经,而尤深《易》、《礼》”(《清史稿·张惠言传》),学术著作有《周易虞氏义》、《虞氏易礼》等多部。张同时也是古文家,与恽敬同受文法于钱伯垞,钱伯垞“亲业刘大櫟之门,盖其渊源同出唐、宋大家,以上窥《史》、《汉》”(《清史稿·恽敬传》),张惠言和恽敬又开

① 张惠言:《词选序》,《茗柯词选》,江西人民出版社1984年版,第6页。

② 张琦:《重刻本〈词选〉序》,《茗柯词选》,第9页。

③ 谭献:《复堂词话》,人民文学出版社1959年版,第44页。

④ 龙榆生:《论常州词派》,《龙榆生词学研究论文集》,上海古籍出版社1997年版,第388页。

创了阳湖文派,传承桐城文法,影响颇广。

词学方面,张惠言原“非专门名家”^①,但是,他对词有深入的理解和体察,在理论和创作两方面都作出了独到贡献,是常州词派的开山人物。张氏的词学观集中体现在《词选序》里。序文并不长,却立论警拔,言简意赅。作者云:

词者盖出于唐之诗人,采乐府之音,以制新律,因系其词,故曰词。《传》曰:“意内而言外谓之词。”其缘情造端,兴于微言,以相感动。极命风谣里巷男女哀乐,以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情,低徊要眇,以喻其致。盖《诗》之比兴、变风之义,骚人之歌,则近之矣。

这段话里,张惠言通过追溯词的起源,把词归为诗之一类,所谓“出于唐之诗人,采乐府之音”,用意在提高词的地位。应该说,清初以来许多词学家都是这样做的。朱彝尊就讲过:“词虽小技,昔之通儒巨公,往往为之,盖有诗所难言者,委曲倚之于声,其辞愈微,而其旨愈远。善言词者,假闺房儿女子之言,通之于《离骚》、‘变雅’之意,此尤不得志于时者所宜寄情焉耳。”(《陈纬云〈红盐词〉序》)朱彝尊的观点和张惠言《词选序》中所云完全一致,在推尊词体方面,浙派和常州派本是一脉相承的。

不过应该指出的是,张惠言所讲的“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”,乃专指传统儒家忠君、治平一类的政治情怀,而非其它情怀,它与作者的经学思想本是贯通的。这一点可以在《词选》评论唐、宋词作的批语里得到佐证。比如评论冯延巳的三首《蝶恋花》时,作者说:“三词忠爱缠绵,宛然骚辨之意。延巳为人,专蔽嫉妒,又敢为大言。此词盖以排间异己者,其君之所以信而弗疑也。”^②再如评欧阳修《蝶恋花·庭院深深深几许》一作时,作者又云:“‘庭院深深’,闺中既已辽远也。‘楼高不见’,哲王又不寤也。‘章台’游冶,小人之径,‘雨横风狂’,政令暴急也。‘乱红’飞去,斥逐者非一人而已。殆为韩、范作乎。”^③此即作者所言的“义有幽隐,并为指发”。其实,上述作品的原意

① 见陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,人民文学出版社1959年版,第101页。

② 张惠言:《茗柯词选》,第26页。

③ 张惠言:《茗柯词选》,第29页。

未必如此,张氏的评语显然有牵强之处。王国维曾批评张惠言说:“固哉,皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》,永叔《蝶恋花》,子瞻《卜算子》,皆兴到之作,有何命意?皆被皋文深文罗织。”^①张氏这样做,意义在光大诗歌的“美刺”传统,用儒家的诗学观来统摄词的鉴赏和创作,目的是对浙派末流进行批判、纠偏。实际上,清初浙派的创作方向与张氏原是接近的,但进入乾隆朝以后,浙派的创作旨意发生了转移,如前面指出的,书写个人的感受和遭遇成为了主流。“大我”变成了“小我”。这本来无可厚非,甚至是历史发展的一种必然,但后来的末流作家为文造情,强作呻吟,专工雕琢,致使词的意旨枯寂,走入了歧途。张惠言等常州派词人对后期浙派的很多不满就集中在这里。常州派作家周济指出:“若乃离别怀思,感士不遇,陈陈相因,唾津互拾,便思高揖温、韦,不宜耻乎!”^②批评的就是这一点。张惠言在清王朝转入危机的前夕倡导弘扬比兴、变风传统,此主张是符合时代需要的,词学界后来的蜂起响应就证明了这一点。这也是一种历史的选择。

至于备受后人争议的作品鉴赏方式,叶嘉莹认为:“他(张惠言)的词论虽然有牵强比附的地方,但是他确实体会到了词的一种美学特质。所谓词的美学特质,就是说它能给读者很多、很丰富的联想,是作者不必有此意而读者何必无此想,这是词的一种特殊性能。”^③叶嘉莹所指即张惠言提出的“意内言外”说。张氏借许慎《说文解字》对语词的诠释来阐释词的艺术特质,认为词的意旨可分为两个层面,由前一个层面引出后一个层面,此即所谓“缘情造端,兴于微言”。迟宝东以为:“就感发主体而言,既可能是作者的感发,亦可能是读者的感发;而就作者本身而言,既可能是由物及心的感发,亦可能是由心及物的感发。而这正是不同于诗、而仅属于词的一种微妙的作用。”^④张惠言出于对词这一特殊诗体的深刻体认,提出“意内言外”的说法,比前人论述又向前推进了一步,是对词学理论的贡献,具有较高的美学价值。作者在强调词深厚寄托的同时,还要求词在表现方式上做到含蓄委婉,低徊要眇,且

① 王国维:《人间词话》,《词话丛编》第五册,第4261页。

② 周济:《介存斋论词杂著》,人民文学出版社1959年版,第4页。

③ 叶嘉莹:《清代名家词选讲》,北京大学出版社2007年版,第114页。

④ 迟宝东:《常州词派与晚清词风》,南开大学出版社2008年版,第44页。

“渊渊乎文有其质”，反对通俗化倾向。这些要求一方面突显了词的特性，对浙派的弊端具有明显针砭作用；另一方面，也限制了词进一步创新、拓展的可能，实际上缩小了词自由表现的空间。

张惠言现存词四十六首，大多为咏物之作。这些咏物词往往有寄托，或是对身世坎坷的感叹，或是对国家局势的担忧，二者往往纠合在一起，难分彼此。这里引其一首：

尽飘零尽了，何人解当花看？正风避重帘，雨迴深幕，云护轻幡。寻他一春伴侣，只断红相识夕阳间。未忍无声委地，将低重又飞还。
疏狂情性，算凄凉耐得到春阑。便月地和梅，花天伴雪，合称清寒。收将十分春恨，做一天愁影绕云山。看取青青池畔，泪痕点点凝斑。

——《木兰花慢·杨花》

此作专咏杨花，情意缠绵悱恻。其实作者是将杨花来自比的。“何人解当花看”，说明杨花无人关注，倍受冷落，虽如此，她仍然对春天充满了眷恋之意，“未忍无声委地，将低重又飞还”，“疏狂情性，算凄凉耐得到春阑”。杨花将全部的关怀和忧思都献给了行将归去的春天，“收将十分春恨，做一天愁影绕云山”。词中的“春天”也许指清王朝，或者指王朝兴盛的希望，总之为作者精神依托所在。作品体现出一种特有的忠厚缠绵风格，这也即儒家诗骚传统在词中的发扬，“将儒家修养和体验写入词中，确是张惠言对于词之发展的独特贡献”^①。其他作品往往亦如此，如“去年春静，直数到今年，丝魂絮影。前身应是，一片落红剩粉”（《双双燕》）；“这心情付春雨绕遍天壤。一丝丝、看依愁样”（《粉蝶儿·春雨》）；“是春魂一缕，销不尽，又轻飞。曲曲回肠，愁依未了，又待怜伊。东风几回暗剪，尽缠绵、未忍断相思”（《木兰花慢·游丝同舍弟翰风作》）等等。作者所谓的“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，就是通过这种“意内言外”的方式抒写表达的。

作者还有五首《水调歌头》，呈现出另一种风格，受到人们的普遍赞赏。

^① 迟宝东：《常州词派与晚清词风》，第83页。

这里引其一首：

东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍花影，惟有玉钩斜。我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。清影渺难即，飞絮满天涯。飘然去，吾与汝，泛云槎。东皇一笑相语：芳意在谁家？难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。花外春来路，芳草不曾遮。

——《水调歌头·春日赋示杨生子掞》其一

五首《水调歌头》为一组完整的作品，是作者赠送给学生的，抒写了人生的憧憬和感悟，颇有苏轼风采。相对前举的作品，此组词显得豁达、朗畅，且富有哲理。叶嘉莹评论上引这首词的末尾两句云：“‘花外’，就是春天来的道路，芳草并没有把春天的来路遮断。‘芳意在谁家？’，你如果愿意把芳意留在你的家、留在你的心中，你就可以把芳意留在你的身边，没有一个东西能把它遮断，就看你要不要？就看你得不得道？这‘花外’就是春天来的道路，芳草是不会把它遮断的。而真正读书有得的人，就是要有这样的境界。”谭献也曾评论此组词说：“胸襟学问，酝酿喷薄而出。赋手文心，开倚声家未有之境。”^①此组词的确是作者作为一个学者人生境界的一种表达，人们因而又称此类词为“学人之词”。不过，它们并没有做学究式的说教，也没有大发议论，而是用比兴手法艺术性地来表述，效果比较好。

与张惠言同时的常州派词人有：张琦，张惠言之弟，字翰风，号宛邻，著有《立山词》；宋翔凤，字于庭，江苏长洲（今苏州）人，著有《浮溪精舍词》。另外，张惠言的学生郑善长还选了十二位作家的词作，其中包括张氏兄弟、他们的朋友及学生，将其作为附录，附在张氏《词选》的后面。除张氏兄弟外，这些作家是：黄景仁、左辅、恽敬、李兆洛、丁履恒、陆继辂、金应珙、金式玉、郑善长。他们未必都是常州派作家，如黄景仁，虽为常州人，却显然不能归入常州派阵营，其他作家风格亦不甚统一。不过其中毕竟有与张氏兄弟志趣相近的词人，他们多数是可以作为张氏羽翼来看待的。

^① 谭献：《篋中词》卷三，光绪八年木刻本。

左辅(1751—1833),字仲甫,江苏阳湖人。乾隆五十八年(1793)进士,历任南陵知县、泗州知州、浙江按察使、湖南巡抚等职,“政声为一时最”(《清史稿·左辅传》)。著有《念宛斋词》。

左辅比张惠言大十岁,作为张氏兄弟的朋友,他的创作风格是和张氏接近的。陈廷焯称:“左仲甫词,逸情云上,愈唱愈高。”^①充分肯定了左辅词不同于浙派末流的高远内涵和艺术价值。

作为“勤政爱民”的循吏,左辅一生数经坎坷,却坚守信念,在词中表达了自己深沉的人生感受。此处引二作:

水软橹声柔,草绿芳洲。碧桃几树隐红楼。这是春山魂一片,招入孤舟。乡梦不曾休,惹甚闲愁。忠州过了又涪州。掷与巴江流到海,切莫回头!

《浪淘沙·曹溪驿折桃花一枝,数日零落,裹花片投之涪江,歌此送之》

浔阳江上,恰三更、霜月共潮生。断岸低昂向我,渔火一星星。何处离声刮起,拨琵琶、千古剩空亭。是江湖逐客,飘零商妇,于此荡精灵。且自移船相近,绕回栏、百折动愁吟。我似无家张俭,万里走江城。一例苍茫吊古,向荻花、枫叶又伤心。只琵琶响断,鱼龙寂寞不曾醒。

——《南浦·夜寻琵琶亭》

第一首是作者入川巡察途中所作,作品以一枝桃花起兴,写出游宦生涯的复杂感受。“掷与巴江流到海,切莫回头”一句,陈廷焯以为“言外有无穷幽怨”^②,颇有见地。作为一名循吏,作者所到之处,总是为民请命,这次入川,他又顶着压力为苗民奏减租税,因此谭献《篋中词》卷三评曰:“所感甚大。”当

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第102页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第102页。

是体会到作者那片既深爱家乡又忠于职守的“春山魂”。

第二首为浔阳江畔琵琶亭追怀曾遭贬斥的白居易,下阕还提到了东汉末年的张俭。张俭曾因弹劾残暴百姓的高官遭人讨捕,亡命天涯,《后汉书·党锢列传》有记载;作者本人也曾为秉公执法而夺职,为催科不力而免官,仕途屡经挫折。陈廷焯以为此作“极沉郁,又极跳荡”^①,欣赏其感情的沉厚,结构的开合有度;谭献则甚赞此作“濡染大笔,此道遂尊”,显然对作者以词书写政治情怀的做法予以了充分肯定。

二、偏于豪宕的周济与寓意深远的谭献

周济(1781—1839),字保绪,号止庵,别号介存居士,江苏荆溪(今宜兴)人。少与李兆洛、包世臣以经世学相切劘,兼通兵家言,习击刺骑射。嘉庆十年(1805)成进士,官淮安府教授。后隐居金陵。著有《存审轩词》。

周济比张惠言晚一辈,曾师从董士锡学填词,董士锡是张惠言的外甥,尝亲从张惠言学习。又与董士锡之子董毅一起讨论词学,继承了张惠言的词学思想和创作观念。道光中,张琦重印《词选》后不久,周济就编刻了《宋四家词选》,继而作有《介存斋论词杂著》,嘉庆中,还编印有《词辨》一书,大力推广张氏学说,常州词派因而正式形成。龙榆生指出:“周济继兴,益畅其说,复撰《词辨》及《宋四家词选》以为圭臬,而常州词派以成。”^②继张惠言之后,周济是又一位常州派的理论家,他在张惠言“意内言外”说基础上,进一步提出:“夫词,非寄托不入,专寄托不出。”^③对此,作者进一步阐释说:“初学词求有寄托,有寄托,则表里相宣,斐然成章。既成格调,求无寄托,无寄托,则指事类情,仁者见仁,智者见智。”^④也就是说,初填词的人应该追求创作中有寄托,有寓意,使词作拥有深层内蕴,做到“意内言外”,“表里相宣”。待形成自己的创作格局后,就要追求神理超越,摆脱痕迹,给读者留下尽可能多的自由联想空间,所谓“读其篇者,临渊窥鱼,意为魴鲤,中宵惊电,罔识东西,赤子随母

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷四,第102页。

② 龙榆生:《近三百年名家词选·后记》,中华书局1962年版,第226页。

③ 周济:《宋四家词选目录序论》,载《介存斋论词杂著》,人民文学出版社1959年版,第12页。

④ 周济:《介存斋论词杂著》,第4页。

笑啼,乡人缘剧喜怒,抑可谓能出矣。”^①“寄托”说是对张氏理论的深化和补充,能予人以启示。此外,周济还通过《宋四家词选》的编辑,进一步拓宽了常州派承继宋代传统的范围,他提出:“问途碧山(王沂孙),历梦窗(吴文英)、稼轩(辛弃疾),以还清真(周邦彦)之浑化。”^②这一主张将豪放派大家辛弃疾明确列为四大宗法对象之一,同时又将南北宋予以打通,树立了一种理想的标范。严迪昌认为:“作为创作的理论,也有过于理想化而欠缺科学性的偏颇”,但同时也承认:“对于词学批评,周济辛勤探讨而总结的许多精辟见解,极富借鉴意义。”^③实际上,周济的观点的确对此后常州派的创作发生了较深远的影响。

与词学理论的贡献相比,周济的创作成就不够突出。不过,他的写景、咏物词也确有一定的寄托。试看这首《蝶恋花》:

柳絮年年三月暮,断送莺花,十里湖边路。万转千回无落处,随侬只恁低低去。 满眼颓垣倚病树。纵有余英,不直封姨妒。烟里黄沙遮不住,河流日夜东南注。

此词写春暮的景色,描绘出一派颓败不堪的环境和气氛,如“满眼颓垣倚病树”,“烟里黄沙遮不住,河流日夜东南注”等,暗示当时清王朝难以挽回的衰颓之势。严迪昌评论此作云:“这首无题之作写出了衰颓没落的气氛,当是有感于时势的。”^④类似的词句还有“留住花枝,留不住花魂”(《虞美人》),“绮霞飞又残,暮云浮乱山。添取一分黄叶,浑不是、见时难”(《霜天晓角·和晋卿》)“扁舟过处,空剩一湖烟水”(《氏州第一·大明湖醉归》),“梦里春风还暗起,吹残几树琼花蕊”(《蝶恋花》)等,均寓有某种深厚的寄托。

另外,他还有一些怀古词,比较具有时代气息,引一首:

① 周济:《宋四家词选目录序论》,载《介存斋论词杂著》,第12页。

② 周济:《宋四家词选目录序论》,载《介存斋论词杂著》,第12页。

③ 严迪昌:《清词史》,第450页。

④ 严迪昌:《清词史》,第451页。

黄叶半林,黄菊半篱,装点秋如许。莽西风、千里卷平芜。乍登临、江山吴楚。问西塞烟波,东山裙屐,几曾留得南朝住?回首广陵涛,年年只背,芜城斜日归去。带邗沟、流恨满江湖,共酤客、愁心乱橈乌。烂锦韶华,海蜃楼台,画屏歌舞。呼痛饮张翰,生前杯酒浇黄土。休落龙山帽,金城杨柳谁赋。待飘泊兰成,家山重到,也难写出关河暮。天际雁行斜,知他暝宿、荒芦丛荻何处?渐鸣榔、声断野烟铺,剩一点、渔灯伴星孤,月初弦、轻云低护。柴门归便深掩,无赖是庭梧。萧萧只管、打窗紫砌,不管离人离绪。闲床倦枕漫支吾。怕重阳,满城风雨。

——《哨遍》

此作是凭吊扬州古迹。作者在缅怀南朝兴衰历史的同时,还表达了一种立足当前的沉痛感受,“带邗沟、流恨满江湖,共酤客、愁心乱橈乌”,“待飘泊兰成,家山重到,也难写出关河暮”。这与作者忧患时势类作品的情怀是一致的,相比之下,怀古词的旨意较为明显,风格偏于豪宕。实际上,作者此类作品确有学习稼轩体的地方,谭献评其词“怨断之中,豪宕不减”^①是符合其实际的。

不过,周济的词并没有完全实践自己的主张,“止庵词并非一味追求寄托,特别是一些写景词,只不过是即目感怀而已。”^②另外,他有一部分作品词意过于隐晦,让人难以测度。吴梅就批评周济:“词涉隐晦,如索枯谜,亦是一蔽。”^③

谭献(1832—1901),字仲修,号复堂,浙江仁和(今杭州)人。同治六年(1867)举人,纳贤为县令,历官歙县、全椒、合肥知县,不数年归隐。著有《复堂词》。

谭献比周济小五十一岁,文学活动已经下至同治、光绪时期。他不是常州人,但却服膺常州派的主张,认为:“《茗柯词选》出,倚声之学,日趋正鹄。

① 谭献:《篋中词》卷三。

② 朱德慈:《常州词派通论》,中华书局2006年版,第140页。

③ 吴梅:《词学通论》,江苏文艺出版社2008年版,第150页。

张氏甥董晋卿(士锡)造微锺美,止庵切磋于晋卿,而持论益精。”^①谭献尤其推崇周济“词非寄托不入,专寄托不出”的观点,认为:“以有寄托入,以无寄托出,千古词章之能事尽,岂独填词为然?”^②在此基础上,谭献进一步提出:“作者之用心未必然,而读者之用心何必不然。”^③此观点从读者的角度切入,补充和拓展了周济的理论。为了宣传和扩大常州派的词学主张,谭献还编选了一部清代词选《篋中词》,他自述说:“予欲撰《篋中词》,以衍张茗柯、周介存之学。”^④这部词选用去了作者二十余年时间,选择精审,评语警策,问世后受到词学界的普遍重视。龙榆生指出:谭献“选清人词为《篋中词》六卷,续三卷,至精审,学者奉为圭臬。”^⑤由于谭献在词学方面的杰出贡献,俨然“为一时物望所归”,被学界视为“近代词坛之一大宗师”^⑥。

创作方面,谭献也取得了一定成就。陈廷焯认为,谭献词“品骨甚高,源委悉达。窥其胸中眼中,下笔时非独不屑为陈、朱,尽有不肯为梦窗、玉田处。所传虽不多,自是高境。”^⑦此说不乏溢美之处。不过,作者词中还是有寄托的,艺术上也确有可取之处。庄棫在《复堂词序》里指出:“仲修年近三十,大江以南,兵甲未息,仲修不一见其所长,而家国身世之感未能或释,触物有怀,盖风之旨也。”这里举其一首《蝶恋花》:

楼外啼莺依碧树。一片天风,吹折柔条去。玉枕醒来追梦语,中门便是长亭路。眼底芳春看已暮。罢了新妆,只是鸾羞舞。惨绿衣裳年几许,争禁风日争禁雨。

《蝶恋花》词合为一组,共六首,此是第一首。陈廷焯认为:“仲修《蝶恋花》六

① 谭献:《复堂词话》,人民文学出版社1998年版,第43页。

② 谭献:《复堂词话》,第31页。

③ 谭献:《复堂词话》,第31页。

④ 谭献:《复堂日记》卷三,河北教育出版社2001年版,第72页。

⑤ 龙榆生:《近三百年名家词选》,第146页。

⑥ 龙榆生:《近三百年名家词选》,第146页。

⑦ 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第110页。

章,美人香草,寓意深远。”又评其此首云:“凄警特绝。”“幽愁忧思,极哀怨之致。”^①此作对春归的惋惜和对爱人不归的哀怨或许正寄托了作者的“家国身世之感”。

谭献的长调也有比较出色的。这里再引一首:

又指离亭树。恁春来、消除愁病,鬓丝非故。草绿天涯浑未遍,谁道王孙迟暮。肠断是、空楼微雨。云水荒荒人草草,听林禽、只作伤心语。行不得,总难住。今朝滞我江头路。近篷窗、岸花自发,向人低舞。裙钗芙蓉零落尽,逝水流年轻负。渐惯了、单寒羁旅。信是穷途文字贱,悔才华、却受风尘误。留不得,便须去。

——《金缕曲·江干待发》

此作写阻滞江边的困窘。通过描写行旅的艰辛抒发人生道路坎坷的感慨,“信是穷途文字贱,悔才华、却受风尘误。留不得,便须去”,这段话既有对个人怀才不遇的悲慨,又有对时代衰颓的叹息。叶恭绰在《广篋中词》卷二里评论此作云:“如此方可云‘清空不质实’。”类似的作品在集子中还有一些,如“春依旧,天涯断肠,人去房空”(《凤凰台上忆吹箫·和庄中白》),“况是物华轻换,望长安不见,宵梦难真”(《甘州》),“飘零人事尽改,休唱田田旧曲,江南乐府”(《绮罗香·白莲》),“尽消受、云飞雨散,化蝴蝶、犹绕旧阑干。不分中年到时,直恁荒寒”(《一萼红·吴山》),“往事几回尘世。只龙蟠虎踞,山形依旧,还枕滔滔寒流里”(《西河·用美成金陵词韵题甘剑侯江上春归图》)等等。这些作品实践了作者的词学主张。

谭献的创作也有明显的不足。他引用前人词句较多,给人似曾相识之感;总的来讲,承袭多而创格少。严迪昌批评说,谭词“意象语辞力求古式,恪遵前人范型,于是不免类型化,情清淡而意晦隐”^②,应该是切中肯綮的。

这一时期常州词派较有影响的作家还有:董士锡,张惠言外甥,字晋卿,

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第111页。

^② 严迪昌:《近代词钞》,江苏古籍出版社1996年版,第1419页。

武进(今常州)人,著有《齐物论斋词》。蒋学沂,字小松,江苏阳湖(今常州)人,著有《藕湖词》。汤成烈,字果卿,号确园,江苏武进(今常州)人,张惠言兄弟的内侄,著有《清淮词》。周腾虎,字韬甫,原名瑛,江苏阳湖人,著有《蕉心词》。庄棫,字希祖,号中白,别号蒿庵,江苏丹徒人,著有《中白词》,与谭献并称“谭庄”。沈昌宇,字子佩,号竹亭锄玉生,江苏武进人,著有《泥雪堂词钞》。冯煦,字梦华,号蒿庵,江苏金坛人,著有《蒿庵词》。陈廷焯,字亦峰,江苏丹徒人,著有《白雨斋词存》、《白雨斋词话》等。

三、以四大家为首的临桂词派

光绪中期以后,词坛又出现一个集群性创作的小高潮,由于其中有广西籍贯的核心作家,故人们又称其为“临桂派”。这个名称最早是叶恭绰提出来的,他在《广篋中词》卷二里说:“幼遐(王鹏运)先生于词学独探本源,兼穷蕴奥,转移风会,领袖时流,吾常戏称为桂派之先河,非过论也。”稍后蔡嵩云在《柯亭词论》进一步把清词分为三个阶段,将清末独立划出,称第三期,云:“第三期词派,创自王半塘,叶遐庵戏呼为桂派,予亦姑以桂派名之。和之者有郑叔问、况蕙风、朱彊村等,本张皋文意内言外之旨,参以凌次仲、戈顺卿审音持律之说,而益发挥光大之。”^①对此,龙榆生也指出说:“常州词派继浙派而兴,倡导于武进张皋文、翰风兄弟,发扬于荆溪周正庵氏,而极其致于清季临桂王半塘、归安朱彊村诸先生,流风余沫,今尚未全衰歇。”^②由此可见,所谓“临桂派”实际上乃是常州词派的分支,他们的创作活动继承并发展了常州派的传统。

临桂派的主要代表即是被称为“清末四大家”的王鹏运、郑文焯、况周颐 and 朱孝臧。下面着重评介此四人。

王鹏运(1849—1904),字幼霞,一作幼遐,号半塘,晚号鹜翁,广西临桂(今桂林)人。同治九年(1870)举人,历官内阁中书、侍读学士、江西道监察御

① 蔡嵩云:《柯亭词论》,《词话丛编》,第4908页。

② 龙榆生:《论常州词派》,《同声月刊》第1卷第1号,南京同声月刊社1941年版,第1页。

史、礼部给事中。在御史任内抗疏言事，直声震内外，后以不得志去位。晚年寓居扬州。著有《半塘定稿》、《半塘剩稿》。

在临桂派中，王鹏运年岁最大，是该派的发起者和领袖。光绪十五年（1889），他在北京与况周颐结交，二人并同端木埰、许玉瑒一起填词唱和，刻《薇省同声集》。光绪二十二年（1896），王氏又于京师创办咫村词社，参加者有朱祖谋、况周颐、郑文焯、缪荃孙、宋育仁等人。光绪二十六年（1896），八国联军陷京师，王鹏运和朱祖谋、刘福姚等困厄城中，约以填词的方式抒写悲愤，结集为《庚子秋词》。此外，王鹏运还汇编了一部《四印斋所刻词》，收入自《花间集》以迄宋、元诸家词，校勘精审，传布颇广。朱孝臧、况周颐等人实际上都受到了王的影响，晚清词坛，王鹏运俨然为“转移风会，领袖时流”的人物。

创作方面，王鹏运基本上承继了张惠言、周济这一脉，朱祖谋称他：“导源碧山，历稼轩、梦窗，以还清真之浑化，与周止庵氏说契若针芥。”^①所以，将其归入常州派是名副其实的。王鹏运前期创作多写个人的身世之叹，追踪王沂孙和姜夔。甲午战争以后，作者受国家朽败、民族危亡的刺激，风格转向慷慨、沉郁，作品的时代性也显得更为突出。其代表作有《念奴娇·登临台山绝顶望明陵》、《满江红·送安晓峰侍御谪戍军台》、《八声甘州·送伯愚都护之任乌里雅苏台》、《木兰花慢·送道希学士乞假南还》、《满江红·朱仙镇谒岳鄂王祠敬赋》等。这里引一首：

是男儿、万里惯长征，临歧漫凄然。只榆关东去，沙虫猿鹤，莽莽烽烟。试问今谁健者，慷慨着先鞭？且袖平戎策，乘传行边。老去惊心鼙鼓，叹无多忧乐，换了华颠。尽雄虺琐琐，呵壁问苍天。认参差、神京乔木，愿锋车、归及中兴年。休回首、算中宵月，犹照居延。

——《八声甘州·送伯愚都护之任乌里雅苏台》

此作写于甲午战争当年。题目中的伯愚是志锐的字，志锐乃瑾妃、珍妃的胞

^① 朱祖谋：《半塘定稿序》，载《半塘定稿》卷首，《清名家词》第十册，第1页。

兄,时任礼部右侍郎,在朝直谏,“多言人所不敢言”(《清史稿·志锐传》)。因支持光绪帝变法,触忤慈禧,被贬为乌里雅苏台参赞大臣。此词是作者为他送行的,作品写得慷慨激昂,悲壮感人。词中提到了甲午战争的惨败,“只榆关东去,沙虫猿鹤,莽莽烽烟”。当时国家形势已十分危急,作者在词中仍然对未来抱以希望,“愿锋车、归及中兴年”,并给予志锐很高的期望,“试问今谁健者,慷慨着先鞭?且袖平戎策,乘传行边”。作品直抒胸臆,并不隐晦,受辛弃疾豪放词影响明显。陈锐指出:“王幼遐词,如黄河之水,泥沙俱下,以气盛也。”^①所指正是此类作品。

王鹏运集中更多的还是意隐旨远、蕴含寄托的作品。如下一首:

望中春草草,残红卷尽,旧愁难扫。载酒园林,往日游情倦了。几点飘零花絮,做弄得、阴晴多少?归梦好,宵来犹记,骖鸾亲到。尾长翼短如何?算愁里听歌,也伤怀抱。烂锦年华,谁信春残恁早?留取花梢日在,休冷落、旧家池沼。吟思悄,此恨鹧鸪能道。

——《玉漏迟》

作者借咏春来抒写对国家中兴的寄托,“烂锦年华,谁信春残恁早?”其中寓有深沉感慨。类似的词句还有“东风不送春来,如何只送边声至”(《水龙吟·乙未燕九日作》),“联袂留春,春去竟如许。可怜有限芳菲,无边风月,恁都付、等闲风絮”(《祝英台近·次韵道希感春》),“抛尽榆钱,依然难买春光驻。钱春无语,肠断春归路”(《点绛唇·钱春》),“可是归来芳菲歇,眼底韶华难负。怅碧海、沉沉何有”(《金缕曲·和伯崇》),“鹤梦方酣,蝶梦犹蛰,知它春为谁忙”(《一萼红·唐花》)等等。语意忠厚,极尽缠绵,此种风格就是所谓“还清真之浑化”。王半塘的创作宗法前人,绝少创新,但因为注入了时代内容,还是有一定积极价值的。

郑文焯(1856—1918),字小坡,一字叔问,号大鹤山人,别号冷红词客,隶

^① 陈锐:《衰碧斋词话》,《词话丛编》,第4198页。

汉军正黄旗,奉天铁岭(今辽宁铁岭)人。光绪元年(1875)举人,官内阁中书。后弃官南下,常年旅食苏州,做苏州巡抚的幕客。著有《樵风乐府》、《大鹤山人词话》。

晚清作家中,郑文焯属颇好文学交游的。光绪十三年(1887),他在苏州和文廷式、张祥龄、蒋文鸿、易顺鼎、易顺豫结壶园词社,“即专以连句和姜词为程课,继以宋六十一家,择其菁英,咸为嗣响。”^①光绪二十四年(1898),又与张上龢、夏孙桐、黄念慈等人结鸥隐词社。同年,北上京师,加入王鹏运主持的咫村词社。光绪末,还曾和朱祖谋一起商讨词学、切磋酬唱。郑文焯与王鹏运一样,接受和继承了张惠言的词学思想,他说:“词者,意内而言外,理隐而文贵,其原出于变风小雅,而流滥于汉魏乐府歌谣,皋文所谓‘不敢同诗赋而并诵之’者,亦以风雅之馨遗,文章之流别,其体微,其道尊也。”^②在提倡寄托方面,他与常州派前辈一脉相承。郑氏精通词律,尤重视炼字选声,尝云:“声调从律吕而生,依永和声,声文谐会,乃为佳制。”^③这一点颇类南宋的姜夔。俞樾指出:“高密郑小坡孝廉精于词律,深明管弦声数之异同,上以考古燕乐之旧谱。姜白石自制曲,其字旁所记音拍,皆能以意通之。”^④填词方面,郑文焯也近于姜白石。友人易顺鼎指出:“论其(郑文焯)身世,微类玉田,其人其词,则雅近清真、白石。”^⑤陈锐亦指出:“郑叔问词,剥肤存液,如经冬老树,时一着花,其人品亦与白石为近。”^⑥作者本人自述:“入手即爱白石骚雅,勤学十年,乃悟清真之高妙。”^⑦因为郑叔问长期做人幕僚,性格中又颇多清逸之气,故在四大家中风格最近姜白石。

郑文焯好游山水,俞樾曾经指出:“(郑文焯)喜吴中湖山风月之胜,侨居久之。日与二三名俊,云唱雪和,陶写性灵。”^⑧实际上,郑叔问还是有忧虑国

① 郑文焯:《郑大鹤先生论词手简》,《词话丛编》,第4329页。

② 郑文焯:《四印斋本花间集跋》,《词话丛编》,第4334页。

③ 郑文焯:《郑大鹤先生论词手简》,《词话丛编》,第4329页。

④ 俞樾:《瘦碧词序》,《清名家词》第十册,第3页。

⑤ 易顺鼎:《瘦碧词序》,《清名家词》第十册,第1页。

⑥ 陈锐:《衰碧斋词话》,《词话丛编》,第4198页。

⑦ 郑文焯:《郑大鹤先生论词手简》,《词话丛编》,第4331页。

⑧ 俞樾:《瘦碧词序》,《清名家词》第十册,第3页。

运、关怀时事之心的。试看这首《贺新郎·秋恨》：

日落羌笳咽。认一行、高鸿尽处，五云城阙。满眼惊尘还乡梦，重见
昆池灰劫。更马上、琵琶催发。露冷横门移盘去，甚金仙、也怨关河别。
愁寄与、汉家月。故人抗议多风烈，漫销魂、题诗陇树，谁旌奇节？
易水空成填恨海，西北终忧天缺。但目尽、平烟区脱。不信天心浑如醉，
好江山、换了啼鹃血。长剑倚，向谁说。

此词作于光绪二十六年(1900)“庚子事变”后。原作共两首，这是第二首。题目为“秋恨”，非一般意义上的悲秋伤暮，而是对国家危亡的忧虑。作者当时在苏州，闻说八国联军洗劫京城，不少朋友连带家属抗节自尽，故词中有“漫销魂、题诗陇树，谁旌奇节”之说。结尾的“好江山、换了啼鹃血。长剑倚，向谁说”尤为悲壮。前一首《贺新郎》里还有“休洒西风新亭泪，障狂澜、犹有东南壁”之句，可见作者是有一股爱国情怀的。两首作品继承了南宋辛弃疾、陈亮、刘克庄等人用“贺新郎”的词牌抒写爱国情怀的传统，风格上也与辛派词人较为接近。

郑文焯集中更有大量游览山水之作，格韵清逸，兼学姜夔、吴文英和周邦彦。严迪昌指出：大鹤山人“于四家中，最具山林气韵”^①。吴梅也认为：“清末论词笔之清，无逾叔问者矣。”^②其实大鹤山人的隐逸之作里也往往寓含悲苦凄寒之意。试举一首：

霜月流阶，芜烟衔苑，戍笳愁度严城。残雁关山，寒蛩庭户，断肠今夜同听。绕阑危步，万叶战、风涛自惊。悲秋身世，翻羡垂杨，犹解先零。

行歌去国心情，宝剑凄凉，泪烛纵横。临老中原，惊尘满目，朔风都作边声。梦沉云海，奈寂寞、鱼龙未醒。伤心词客，如此江南，哀断无名。

——《庆春宫·同羈夜集，秋晚叙意》

① 严迪昌：《近代词钞》，第1726页。

② 吴梅：《词学通论》，上海古籍出版社2006年版，第131页。

类似这种悲凉意味的隐逸之作,不自觉地流露作者心中挥之不去的忧患情节。正如朱孝臧《望江南》词指出的:“招隐处,大鹤洞天开。避客过江成旅逸,哀时无地费仙才。天放一闲来。”它们在表现作者苦中作乐的同时,也展现了清王朝灭亡前夕的时代气氛。

朱孝臧(1857—1931),一名祖谋,字古微,号沅尹,又号彊村,归安(今浙江湖州)人。光绪九年(1883)进士,选庶吉士,授编修,历官侍讲学士、礼部侍郎。光绪三十年(1904),出为广东学政。因与总督不合,引疾辞归。辛亥革命后,寓居上海,以遗老终。著有《彊村语业》。

朱孝臧初以诗名,及官京师,结交王鹏运后,弃诗而专为词。“四大家”里,朱孝臧生活时期最晚,直到二十世纪三十年代。他曾校刻唐、宋、金、元一百六十余家词成《彊村丛书》,又编有《湖州词征》、《沧海遗音集》等书。龙榆生在其生后汇编朱氏各稿成《彊村遗书》,影响延至现代,被人称为“集清季词学之大成”^①。

和王鹏运、郑文焯一样,朱孝臧对常州派前辈十分尊崇,曾评论张惠言云:“回澜力,标举选家能。自是词源疏凿手,横流一别见淄渑。”(《望江南》)又推崇周济云:“金针度,词辨止庵精,截断众流穷正变,一灯乐苑此长明。推演四家评。”(《望江南》)可见对张、周等人转变词坛风气的举动是充分肯定的。朱祖谋本人在前代作家里最爱吴文英。龙榆生指出:“梦窗词集,为老人(朱孝臧)用力最勤者。”^②张尔田也指出:“先生词似梦窗。”^③这里引一首为例:

鸣蜩颓城,吹蝶空枝,飘蓬人意相怜。一片离魂,斜阳摇梦成烟。香沟旧题红处,拼禁花、憔悴年年。寒信急,又神宫凄奏,分付哀蝉。终古巢鸾无分,正飞霜金井,抛断缠绵。起舞回风,才知恩怨无端。天阴洞庭波阔,夜沉沉、流恨湘弦。摇落事,向空山、休问杜鹃。

——《声声慢·辛丑十一月十九日,味聃赋〈落叶词〉见示,感和》

① 叶恭绰:《广篋中词》卷二。

② 龙榆生,见《彊村老人词评三则》,《词话丛编》,第4379页。

③ 张尔田:《彊村语业序》,《清名家词》第十册,第1页。

此词作于光绪二十七年(1901),是和洪汝冲(味聃)《落叶词》的。作品悼念光绪帝的爱妃珍妃,珍妃在八国联军攻陷北京时被慈禧太后出逃前推入井中淹死。词中寄寓了对八国联军侵华的愤慨和对慈禧太后误国的憎恨。作品写得“幽忧怨悱,沉抑绵邈”^①,其中多暗用前人诗句及典故,语言密丽深蔚,接近吴文英。王国维认为:“彊村学梦窗,而情味较梦窗反胜。”又以为朱词为“学人之词”:“学人之词,斯为极则。”^②

朱孝臧后期亦有意识地学习苏轼,一定程度上调整了过于深密的偏颇,夏敬观所谓“晚亦颇取东坡,以疏其气”(《忍寒词序》)。录一首以示:

无名秋病,已三年止酒,但买萸囊作重九。亦知非吾土,强约登楼,闲坐到、淡淡斜阳时候。浮云千万态,回指长安,却是江湖钓竿手。衰鬓侧西风,故国霜多,怕明日、黄花开瘦。问畅好秋光落谁家?有独客徘徊,凭高双袖。

——《洞仙歌·丁未九日》

这首词作于光绪三十三年(1907)重阳节,作者已经从广东学政任上北归居苏州,和郑文焯、陈锐、张尔田等人交游唱和。作者自称“江湖钓竿手”,然对国家命运还是满怀担忧,所谓“故国霜多,怕明日、黄花开瘦”。词写得疏朗、自然,融合了苏轼等多家的特点。蔡嵩云指出:“彊村词,融合东坡、梦窗之长,而运以精思果力。学东坡,取其雄而去其放。学梦窗,取其密而去其晦。遂面目一变,自成为一种风格,真善学古人者。”^③

总的来说,朱孝臧以学吴文英为主,风格密丽深蔚,王国维称为“隐秀”。后期兼学苏轼,综合多家,风格有所变化;然而作为学人之词的本色尚在,王国维批评其“古人自然神妙处,尚未见及”^④,还是比较中肯的。

① 龙榆生:《近三百年名家词选》,第183页。

② 王国维:《人间词话·删稿》,《词话丛编》,第4260页。

③ 蔡嵩云:《柯亭词论》,《词话丛编》,第4914页。

④ 王国维:《人间词话·删稿》,《词话丛编》,第4260页。

况周颐(1859—1926),原名周仪,字夔笙,一字揆孙,号蕙风词隐,别号玉梅词人,临桂(今广西桂林)人。光绪五年(1879)举人,历官内阁中书、会典馆纂修。南归后曾入张之洞、端方幕府。辛亥革命后,以遗老寄居上海。著有《蕙风词》、《蕙风词话》。

早期况周颐的创作以绮艳为主,“感事无多,而艳情绮思不少”^①。光绪十五年(1889)北上京师后,得到王鹏运的指导,“与半塘共晨夕,半塘词夙尚体格,于余词多所规诫”,“而体格为之一变”^②。况周颐在词学上下功夫至深,致力五十年,终于和王鹏运一前一后,成为临桂籍的两大家。

况周颐是公认的常州派最后一位理论家,在承传前人的基础上,他又有新的贡献。其中最著名的是提出了“重、拙、大”的原则:

作词有三要,曰重、拙、大。南渡诸贤不可及处在是。

所谓“重”,作者解释说:“重者,沉著之谓。在气格,不在字句。”^③“沉著者,厚之发见乎外者也。”^④可见,“重”是对词作内涵的要求,作者认为词应该具有丰厚的意蕴和沉挚的情感。所谓“拙”,作者引王鹏运的话说:“半塘云:‘宋人拙处不可及,国初诸老拙处亦不可及’。”^⑤又说:“巧不如拙,尖不如秃。”^⑥这是反对轻巧的词风,主张“情感的真实流露以及用笔技巧的不琢不率,妙造自然”^⑦。所谓“大”,作者称赞元好问词云:“遗山之词,亦浑雅,亦博大,有骨干,有气象。”又引自己的作品进行解释:“《玉梅后词·玲珑四犯》云:‘衰桃不是相思血,断红泣、垂杨金缕。’自注:‘桃花泣柳,柳固漠然,而桃花不悔也。’斯旨可以语大。所谓尽其在我而已。千古忠臣孝子,何尝求谅于君父

① 朱德慈:《常州词派通论》,第253页。

② 载徐珂:《近词丛话》,《词话丛编》,第4227页。

③ 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4406页。

④ 况周颐:《蕙风词话》卷二,《词话丛编》,第4447页。

⑤ 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4406页。

⑥ 况周颐:《蕙风词话》卷五,《词话丛编》,第4517页。

⑦ 卓清芬:《清末四大家及词作研究》,台湾大学文史丛刊2003年版,第92页。

哉。”^①如此看来,“大”是兼指创作要有寄托和情感一往情深的意思。况周颐继承王鹏运的思想,提出“重、拙、大”三原则,其用意是惩治浙派末流纤巧浮薄的弊病;同时,他也是对常州派张惠言“意内言外”说和周济“寄托”说的深化和发展。

况周颐的创作未必就能达到理论标示的境界,但甲午战争以后,伤时感事,还是颇多寄托的,艺术上也有自己特色。王国维指出:“蕙风小令似叔原,长调亦在清真、梅溪间,而沉痛过之。彊村虽富丽精工,犹逊其真挚也。天以百凶成就一词人,果何为哉?”^②评价颇高。这里各录一首长调和小令:

沈郎已自拼憔悴,惊心又闻秋雨。做冷欺灯,将愁续梦,越是宵深难住。千丝万缕。更掺入虫声,搅人情绪。一片萧骚,细听不是故园树。

沉沉更漏渐咽,只檐前铁马,幽愁如诉。倘是残春,明朝怕有飞花飞絮。天涯倦侣。记滴向篷窗,更加凄苦。欲谱潇湘,黯愁生玉柱。

——《齐天乐·秋雨》

如梦如烟忆旧游。听风听雨卧沧州。烛消香炷沉沉夜,春也须归何况秋。书咄咄,索休休。霜天容易白人头。秋归尚有黄花在,未必清尊不破愁。

——《鹧鸪天》

上引两首作品都是写秋的,而且都是在秋雨之中,前一首直接标名为“秋雨”。作者身历沧桑巨变,身世沉浮,静夜独坐于秋声沓来之时,感受非常复杂,可谓“千丝万缕”。作者并没有明确陈述所愁的种种事情,但读者却能感觉到作品情感的沉重和纷纭。这是一种写作境界,况周颐说过:“吾听风雨,吾览江山,常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者,即词心也。”^③况周颐的意思是说,当心中的寄托和面前的景物不分先后地融化为一体时,理性的立

① 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4422页。

② 王国维:《人间词话·附录一》,《词话丛编》,第4268页。

③ 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4411页。

意便隐退了,作者处于一种下意识、感悟式的创作状态中。这种情况下写就的作品,留给读者自由联想的空间特别大。作者云:“词贵有寄托。所贵者流露于不自知,触发于弗克自己。身世之感,通于性灵即性灵,即寄托,非二物相比附也。”^①又说:“至不求深而自深,信手拈来,令人神味俱厚。”^②这就是一种炉火纯青的创作境界。上引二作某种程度上就达到了此种境界。况周颐的作品整体上凄艳深婉为多,苍凉激壮之音颇少,这也是其个性和早年奠定的基础决定的

总的来讲,况周颐还是以继承为主,缺少创新,这也是常州词派的共性。晚清在动荡、变革的形势下出现了诗界革命的风潮,一批诗人开始探索向现代转型的道路,但词的领域却没有受到影响。相比之下,词人们更愿意坚持旧的传统,而反对词的变革。况周颐说过:“词外求词之道,一曰多读书,二曰谨避俗。俗者,词之贼也。”^③他主张词外求词,这是对的;但词外求词的途径,仅局限于书本,而反对吸收生动的生活语言,反对学习民歌,这种态度是保守的。其实,这也是整个常州词派共同的立场。由于这种文学创作态度,常州派不可能开启词界革命的门户。

第二节 蒋春霖及清末其他词人

清后期词坛除了常州派作家以外,还有其他的作家群存在,他们不属于任何流派,而是各人根据自己的偏好、个性及生活经历选择宗法对象,创作上自成风格,艺术上也取得了高低不等的成就。这里择其比较突出的词人评介之。

一、凄清悠远的项鸿祚词

项鸿祚(1789—1836),又名廷纪,字莲生,浙江钱塘(今杭州)人。世代业盐,原先颇富有,至鸿祚家道中落。道光十二年(1832)中举,两应进士不第,继而迭遭家难,英年早逝。著有《忆云词》。

① 况周颐:《蕙风词话》卷五,《词话丛编》,第4526页。

② 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4410页。

③ 况周颐:《蕙风词话》卷一,《词话丛编》,第4406页。

项鸿祚的创作活动处在道光前期,于晚清作家中,属于相对最早的词人,严迪昌称他“为清词中、晚期过渡人物”^①。当时浙派的影响遍及词坛,占据主流地位,然而身为浙江籍的项鸿祚却不以为然,他说:“近日江南诸子,竞尚填词,辨韵辨律,翕然同声,几使姜、张颉首,及观其著述,往往不逮所言。”^②可见项鸿祚对浙派末流充斥的局面是不满意的。

作为身世不遇、经历坎坷的下层作家,项鸿祚的词主要用来咏歌自己的生活。他尝自述:“幼有愁癖,故其情艳而苦,其感于物也郁而深。”^③又云:“不为无益之事,何以遣有涯之身。”^④在他的《忆云词》中,悲戚之作占据了大半,谭献评论项鸿祚说:“莲生,古之伤心人也。”^⑤但是,应予指出的是,项莲生的作品并非一味地诉苦,而是善于将凄苦的境遇升华到审美的境界,在美的憧憬和创造中得到抚慰,同时给读者留下无限的遐想。他的词因而受到众多读者的喜爱。这里引三首词作以示:

阑珊心绪,醉倚绿琴相伴住。一枕新愁,残夜花香月满楼。 繁
笙脆管,吹得镜屏春梦远。只有垂杨,不放秋千影过墙。

——《减字木兰花·春夜闻隔墙歌吹声》

杏花开了燕飞忙。正是好春光。偏是好春光,这几日、风凄雨凉。
杨枝漂泊,桃根娇小,独自个思量。刚待不思量,吹一片、箫声过墙。

——《太常引·客中闻歌》

画楼吹角,酒醒灯花落。梅未开残风又恶,今日元宵过却。 更
更更鼓凄凉,翠绡弹泪千行。并作一江春水,几时流到钱塘?

——《清平乐·元夜作》

① 严迪昌:《近代词钞》,第423页。

② 项鸿祚:《忆云词乙稿自序》,《清名家词》第八册,第1页。

③ 项鸿祚:《忆云词甲稿自序》,《清名家词》第八册,第1页。

④ 项鸿祚:《忆云词丙稿自序》,《清名家词》第八册,第2页。

⑤ 谭献:《复堂词话》,第45页。

项鸿祚的小令写的尤好,风格凄清悠远,悲而不怨,颇有纳兰性德的韵度。谭献就将他们两人合称,云:“幽艳哀断,异曲同工,所谓别有怀抱者也。”^①作者本人也曾填写一首《玉漏迟·题饮水词后》,其中云:“君子孤吟山鬼,谁念我、啼鹃怀抱。”将纳兰性德视为自己的知音和同调。

实际上,项鸿祚的长调也写得不错。这里引一首:

病多欢意浅,空篝素被,伴人凄婉。巷曲谁家?彻夜锦堂高宴。一片氍毹月冷,料灯影、衣香烘软。嫌漏短,漏长却在、这边庭院。沈郎瘦已经年,更懒拂冰丝,赋情难遣。总是无眠,听到笛慵箫倦。咫尺银屏笑语,早檐角、惊乌啼乱。残梦远,声声晓钟敲断。

——《玉漏迟·冬夜闻南邻笙歌达曙》

这首词写深夜凄凉独处,以邻家笙歌达曙来作陪衬。这边是竹笼(空篝)素被相伴,那边是氍毹锦堂高宴;那边欢娱嫌漏短,这边却愁苦怨漏长。一样的无眠,一样的由夜达曙,却体验着完全不一样的感受。作者采用反衬手法,对比鲜明,获得了强烈的艺术效果。

谭献对《忆云词》给予很高的评价,认为:“有白氏之幽涩,而去其俗;有玉田之秀折,而无其率;有梦窗之深细,而化其滞:殆欲前无古人。”^②又把纳兰性德、蒋春霖和项鸿祚三人并列,称“二百年中,分鼎三足”^③推崇备至。谭氏评语显然有过誉之处。项鸿祚的创作在晚清作家中固然别是一家,且拥有鲜明个性,艺术上也取得了较高成就,但同时亦存在明显不足。《忆云词》题材单薄,反映生活的面不宽,“格局终嫌偏窄”^④。另外,集中模拟之作较多,前后期皆有,占了四分之一,说明作者尚在探索、学习过程中,因英年早逝,风格尚未达到完全成熟的境界,艺术才能也没有完全展示出来,这是十分可惜的。

① 谭献:《复堂词话》,第45页。

② 谭献:《复堂词话》,第45页。

③ 谭献:《复堂词话》,第47页。

④ 严迪昌:《清词史》,第498页。

二、婉约深至的蒋春霖词

蒋春霖(1818—1868),字鹿潭,江苏江阴人。父亲曾任湖北荆门知州,故春霖青少年随父居住湖北。父亲去世后家道中落,科举又久不得志,遂放弃科考道路,到江苏扬州任两淮盐官,又迁东台富安场大使。后因母亲去世辞官,流寓东台、泰州,穷困潦倒。五十一岁死于吴江垂虹桥舟中。著有《水云楼词》。

在晚清词人中,蒋春霖享有很高声誉。谭献认为:“阅蒋鹿潭《水云楼词》,婉约深至,时造虚浑,要为第一流矣。”^①又许其为“词人之词”^②吴梅则以为:“有清一代,以水云为冠,亦无愧色焉。”^③蒋词能获得如此高的评价,与其词集中所特有、感人至深的悲戚之情分不开。这种悲戚情绪有相当一部分来自于他所经历的太平天国战争。作者感同身受,对这场战争给江南地区带来的破坏进行了真实的描写,这里引其两首:

惊飞燕子魂无定,荒洲坠如残叶。树影疑人,鶡声幻鬼,敲侧春冰途滑。颓云万叠,又雨击寒沙,乱鸣金铁。似引宵程,隔溪磷火乍明灭。

江间奔浪怒涌,断笳时隐隐,相和呜咽。野渡舟危,空村草湿,一饭芦中凄绝。孤城雾结,剩罾网离鸿,怨啼昏月。险梦愁题,杜鹃枝上血。

——《台城路》

乱草埋沙,孤城照水,倦游重见凄凉。近东园巷陌,但一片斜阳。占萝径、幽人自喜,暮鸦啼处,犹有垂杨。奈新栽红药,开时偏断人肠。

竹边旧屋,问归来、燕子都忘。漫指点烟芜,梅花冢在,文选楼荒。一觉十年前梦,春风减、杜牧清狂。又箫声吹起,疏帘残月微茫。

——《扬州慢·兵后金眉生还居扬州赋诗索和》

① 谭献:《复堂词话》,第29页。

② 谭献:《复堂词话》,第48页。

③ 吴梅:《词学通论》,上海古籍出版社2006年版,第125页。

所引前一首描写金陵城郊受战争蹂躏后的恐怖夜景,后一首铺写扬州的破败景象。这场战争的性质虽是农民起义,但客观上对当地的环境和民众生活造成了相当的损害。作者的立场固然站在统治阶层一边,然而词中的描写却是真实、感人的,其中后一首的结构有借鉴姜夔《扬州慢》之处。蒋春霖长于状景,“从视觉、听觉、触觉、味觉等各种感觉予以深细刻划,整体氛围浓郁,烘托而出”^①,描述丰满,刻画动人,对读者造成了极强的心理冲击。这种写法和采用比兴手法含蓄表达寄托是不同的,吴梅说:“鹿潭不专尚比兴,《木兰花》、《台城路》,固全是赋体。”又说:“直言本事,绝不寄意帷幄,是真实力量。”^②作者的悲感情绪就是通过这种方式传达出来的。

词人一生沉迹下僚,情怀抑郁凄苦,陈廷焯指出:“鹿潭穷愁潦倒,抑郁以终,悲愤慷慨,一发于词。”^③他词集中对个人身世的悲最多,也最令人感动。这里亦引两首:

怪西风、偏聚断肠人,相逢又天涯。似晴空坠叶,偶随寒雁,吹集平沙。尘世几番蕉鹿,春梦冷窗纱。一夜巴山雨,双鬓都华。笑指江边黄鹤,问楼头明月,今为谁斜?共飘零千里,燕子尚无家。且休卖、珊瑚宝玦,看青衫、写恨入琵琶。同怀感、把悲秋泪,弹上芦花。

——《八声甘州》

燕子不曾来,小院阴阴雨。一角阑干聚落花,此是春归处。弹泪别东风,把酒浇飞絮。化了浮萍也是愁,莫向天涯去。

——《卜算子》

上引两首作品都属于悲慨身世的。前一首写与友人刘梅史相聚,两人少年结识,阔别二十载,中年再度相见,共叹身世飘零。后一首写春暮的落花、飘絮,

① 严迪昌:《清词史》,第479页。

② 吴梅:《词学通论》,第126页。

③ 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第109页。

感叹生命飘泊无着,陈廷焯评论云:“何其凄怨若此!”^①二作的确写得情真意切,深挚动人。蒋作不炫学问,不发议论,纯以情韵行之,又善造语,故“全集警策处,则又指不胜数”^②。集中为人传诵的警句还有“病来身似瘦梧桐,觉道一枝一叶怕秋风”(《虞美人》),“遥凭南斗望京华,忘却满身清露在天涯”(《虞美人》),“断钟隐隐欲霜天,问可有、诗魂堕?”(《一络索·江村夜泊怀丁宝鑫》),“芦花满地,多是离人衣上泪。秋色连波,比到寒潮泪更多”(《减字木兰花》),“云影压檐蛩语咽,凉雨声声,心碎梧桐叶”(《蝶恋花》),“写遍残山剩水,都是春风杜鹃血”(《淡黄柳》)等等。谭献所指的“词人之词”,就是这种一往情深的创作态度和建构意境的能力。

陈廷焯曾经评论蒋春霖的风格,以为:“蒋鹿潭《水云楼词》二卷,深得南宋之妙。于诸家中,尤近乐笑翁(张炎)。”当代严迪昌也以为:“蒋春霖从词艺上说是专攻姜夔、张炎一路。”^③但是吴梅却认为:“至鹿潭而尽扫葛藤,不傍门户,独以风雅为宗,盖托体更较皋文、保绪高雅矣。”^④“(蒋词)至精警雄秀,绝非局促姜、张范围者可能出此也”^⑤实事求是地说,蒋春霖的艺术渊源仍然来自宋人,尤借鉴南宋为多,但是他能综合多家,化而为己,善于锻造意境,自构警策;风格整体婉约,却又“有豪侠气”^⑥,和专尚柔婉的作家不同。因此,相比于其他作家,他就显得个性鲜明了。

三、郁伊苍凉的文廷式词

文廷式(1856—1904),字道希,号云阁,一作芸阁,号罗霄山人,晚号纯常子,江西萍乡人。光绪十六年(1890)进士,历官翰林院编修、侍读学士,曾任过珍妃的老师。中日战争爆发,支持光绪帝主战,上疏参奏李鸿章。光绪二十一年(1895)列名强学会,主张变法图强,旋被慈禧革职。戊戌变法失败,逃往日本。归国后,潦倒以终。著有《云起轩词钞》。

① 陈廷焯:《白雨斋词话》卷五,第109页。

② 吴梅:《词学通论》,第126页。

③ 严迪昌:《清词史》,第479页。

④ 吴梅:《词学通论》,第125页。

⑤ 吴梅:《词学通论》,第126页。

⑥ 杜文澜:《憩园词话》卷四,《词话丛编》,第2922页。

在晚清词坛,文廷式可谓独树一帜。他在《云起轩词钞自序》里说:“余于斯道,无能为役,而志之所在,不尚苟同。”就是说,他不屑于依附浙派和常州派,他甚至对南宋词也有批评,云:“词家至南宋而极盛,亦至南宋而渐衰。其衰之故,可得而言也。其声多啾缓,其意多柔靡,其用字,则风云月露、红紫芬芳之外,如有戒律,不敢稍有出入焉。迈往之士,无所用心。”^①文廷式还公开指责浙派宗祖朱彝尊说:“朱竹垞以玉田为宗,所选《词综》,意旨枯寂,后人继之,尤为冗漫。以二窗为祖祢,视辛、刘若仇雠,家法若斯,庸非巨谬!二百年来,不为笼绊者,盖亦仅矣。”^②很显然,他是主张慷慨雄壮、直抒胸臆一路的,用文氏自己的话说,即所谓“照天腾渊之才,溯古涵今之思,磅礴八极之志,甄综百代之怀,非窘若囚拘者所可语也”^③。如此,文廷式也就必然靠近辛弃疾的豪放派一支。处晚清时期,这实在可说是不尚苟同、独成一家了。

文廷式虽是一介文人,却胸怀英武之思,词作中不乏英雄之气。试录两首:

高唱大江东,惊起鱼龙。何人横槊太匆匆。未锁二乔铜雀上,那算英雄。杯酒酹长空,我尚飘蓬。披襟聊快大王风。长剑几时天外倚,直上崆峒。

——《浪淘沙·赤壁怀古》

游侠好,远出不须粮。偶忆葡萄过大宛,闲寻芝草渡扶桑。何处是他乡。

——《望江南》

前一首作者借鉴苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》,嘲笑曹操虽然横槊赋诗,却赤壁大败,以此来彰显自己的英雄气概。后一首咏叹游侠生涯,这本是一组五首,均以“游侠好”开头,此为第二首,大有弃文从武之意。另外,还有《木兰花

① 文廷式:《云起轩词钞自序》,《清名家词》第十册,第1页。

② 文廷式:《云起轩词钞自序》,《清名家词》第十册,第1页。

③ 文廷式:《云起轩词钞自序》,《清名家词》第十册,第1页。

慢》一作里的“男儿何不请长缨，挥剑剗龙庭。只麻衣入试，金门献赋，那算功名”。可见，词人是不屑以文人自居，渴望干一番大事业的。

在经历了政坛的风风雨雨、打击挫折之后，作者的风格开始转向郁抑苍凉，感慨也变得悲壮而低沉。且录两首长调：

石马沉烟，银鳧蔽海，击残哀筑谁和。旗亭沽酒处，看大觥、风樯峨
 舸。元龙高卧，便冷眼丹青，难忘青琐，真无那。冷灰寒柝，笑谈江左。
 一箭。能下聊城，算不如呵手，试拈梅朵。茗鴣栖未稳，更休说、山
 居清课。沉吟今我。只拂剑星寒，敲屏花妥。清辉堕，望穷烟浦，数星
 渔火。

——《翠楼吟·岁暮江湖百忧如擣，感时抚己，写之以声》

落花飞絮茫茫，古来多少愁人意，游丝窗隙，惊飏树底，暗移人世。
 一梦醒来，起看明镜，二毛生矣。有葡萄美酒，芙蓉宝剑，都未称，云生
 志。我是长安倦客，二十年、软红尘里。无言独对，青灯一点，神游
 天际。海水浮空，空中楼阁，万重苍翠。待骖鸾归去，层霄回首，又西
 风起。

——《水龙吟》

关于所引的第二首，叶恭绰在《广篋中词》卷一里评论说：“胸襟兴象，超越凡庸。”叶氏欣赏的是作者开阔高远的眼界和超越郁愤的胸襟。两篇作品无疑属于苍劲豪放之作，朱孝臧所谓“兀傲故难双”（《望江南·杂题我朝诸名家词集后》）。但是，上引二作又不约而同地以写景结尾，并没有将愤懑一泄到底。对此，陈锐以为：“文道希词，有稼轩、龙川遗风，惟其敛才就范，故无流弊。”^①这就是文廷式词的特点。假如将文词和清初陈维崧的作品做一比较，便可看出陈作“一发无余”的“悍霸”之气和文词“敛才就范”的区别。二者个性不同、所处的时代和地位不同，传承稼轩风的方式也必然有所不同，这是很

① 陈锐：《褰碧斋词话》，《词话丛编》，第4198页。

自然的。

《云起轩词钞》中也有婉约风格的作品,对此,严迪昌指出:“(文词)格随情迁,不乏变化,并非只限辛、刘一路。”^①不过,文廷式的婉约词承袭旧套,缺乏个性,远不及豪放词出色。严迪昌说:“文廷式虽名不列‘四大家’,按其成就绝不亚于四家。”^②这只能就其豪放词而言,其他作品是不能作如此评价的。

四、一代才女吕碧城

吕碧城(1883—1943),原名贤锡,字圣因,一字兰清,晚号宝莲,安徽旌德人。父凤岐,曾任山西学政。姊吕湘、吕美荪,三姐妹文学皆出众,当时有“淮南三吕”之誉。吕碧城二十二岁只身到天津《大公报》任职,继而任北洋女子公学总教习、监督,通英、法、德三国语言。在天津结识了秋瑾,力助秋瑾创办《中国女报》,并为之撰写发刊词,提倡女权,宣传革命。辛亥革命后,在上海参加南社,受到柳亚子等人的赞赏。中年留学美国,后移居欧洲。晚年回到香港。著有《晓珠词》。

早年的吕碧城,创作多写自我情怀。因少年丧父,受族人欺负,体验了人世的艰辛,故词中的情感充满幽怨。录两首以示:

寒意透云帙,宝篆烟浮。夜深听雨小红楼。姹紫嫣红零落否?人替花愁。 临远怕凝眸,草腻波柔。隔帘咫尺是西洲。来日送春兼送别,花替人愁。

——《浪淘沙》

大千尘世,总是消魂地。粉怨香愁无限意,吹得满空红泪。 临风犹弄娉婷,回看能不关情?愿诵楞严一卷,忏渠藩溷飘零。

——《清平乐·落花》

^① 严迪昌:《清词史》,第525页。

^② 严迪昌:《近代词钞》,第1694页。

作品以花喻人,自伤身世,情感真挚,有足动人处,像“花替人愁”,“吹得满空红泪”,以及“枫叶红,柿叶红,红尽江南树几丛,离人泪染浓”(《长相思·寄郭晓云姊》),“漠漠长空,离离衰草,欲黄重绿情难了”(《踏莎行》),“桃花糝径马蹄愁,黄昏风雨遍红楼”(《浣溪沙》)等,都是脍炙人口的佳句,显出词人超群的才华。樊增祥评价吕碧城的词作云:“《漱玉》犹当避席,《断肠集》勿论矣。”^①可见当时词坛对吕碧城的推重。

随着青年时步入社会,阅历增多,作者眼界变得开阔,思想也不断进步,词作中时代内容逐渐增多。像被人广为传诵的《祝英台近》一作,钱仲联《清词三百首》收入,钱以为:“疑是伤悼庚子年珍妃被那拉后命太监推坠井中死难事。”“圣因此作,何妨作比兴观。”当时作者确已有感叹时事的作品问世,这种推论当是有根据的。艺术上樊增祥评论此作:“稼轩‘宝钗分,桃叶渡’一阕,不得专美于前。”^②

然而,最值得赞叹的,还是吕碧城提倡妇女解放的作品,因为这些作品,词坛从此也有了与诗界革命相似的内容,实在难能可贵。这里引一首:

晦黯神州,欣曙光一线遥射。问何人,女权高唱,若安达克。雪浪千寻悲业海,风潮廿纪看东亚。听青闺、挥啼发狂言,君休讶。幽与闭,长如夜。羈与绊,无休歇。叩帝阍不见,愤怀难泻。遍地离魂招未得,一腔热血无从洒。叹蛙居井底愿频违,情空惹。

——《满江红·感怀》

此作写于光绪三十年(1904),当时作者正在《大公报》供职,曾发表不少文章、诗词,提倡女权,致力妇女解放运动。此作即是其中之一。词中的“若安”,指法国十八世纪的女革命党人罗兰夫人。“达克”则指十五世纪法国著名的女爱国者贞德。作者征引西方优秀女性来激励民众,声称革命曙光已经“一线遥射”,并预言“风潮廿纪看东亚”。作品在《大公报》刊发后,立即引起极大

① 樊增祥语,引自李保民:《吕碧城词笺注》,上海古籍出版社2001年版,第14页。

② 樊增祥语,引自李保民:《吕碧城词笺注》,第68页。

反响,中外作者纷纷唱和,秋瑾也因此慕名造访,从此二人定下了文字之交。吕碧城作为女性词人,自觉加入诗界革命的潮流,且风格豪迈,大有巾帼盖过须眉之势,实属难得。

吕碧城的创作为清代词坛的落幕增添了一缕绚烂的晚霞。龙榆生《近三百年名家词选》收录六十六位清代作家,独以吕碧城殿后,正是看到了这位杰出的女词人承前而启后的作用和地位。

第三节 走向衰微的散曲

散曲作为一种继诗、词以后发展起来的音乐性诗体,在清代已经走向衰微,“惟散曲每况愈下,几乎一蹶不振”^①。学术界对此的看法基本一致:“散曲到了清代已因盛极而渐就衰歇了。”^②“清代的散曲却像明代的词了,除了极少数的例外,大多数的南北曲都已不能被之弦歌,都已不能流行于民间。散曲作家们的气魄也不复像元、明二代之豪迈。他们不是过于趋向尖新、鲜丽之途,在一字一句之间争奇斗胜,便是拘守格律,不敢一步出曲谱外,变成了死气沉沉的活尸。”^③“散曲文学的生命,至清代已渐衰竭,至晚清,则更是一丝游气的残喘了。”^④散曲的衰微既成事实,那么,通俗化程度甚高的散曲为何没有像诗、词那样在清代出现复兴局面,更没有向现代转化,却独自走向衰微了呢?

一、散曲衰微诸因素

众所周知,在历经明清鼎革的大动荡后,清代文化进行了全面调整,其中一个重要的转折就是:明末的趋新和反叛一变而为整体的复古,朝野于此并无二致。实际上,文学领域诗、词二体的复兴都与复古潮流有关。这种文学的复古同时伴随着另一个倾向,就是崇尚雅正。诗歌一扫明末公安派的俚俗、轻佻,而代之以古雅、庄重;词坛也相应地提出了“醇雅”、“骚雅”的主张,

① 赵义山:《明清散曲史》,人民出版社2007年版,第309页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第597页。

③ 郑振铎:《中国俗文学史》,上海世纪出版集团2006年版,第522页。

④ 李昌集:《中国古代散曲史》,华东师范大学出版社1991年版,第758页。

浙派、常州派先后推尊词体其实都是向雅正靠拢。处在这种形势下,通俗、爽直的散曲理所当然地受到了文学界的冷遇。清代多数名家都不屑于染指此道,即便有个别人参与创作,如朱彝尊、厉鹗等,也仅是偶然涉足而已,二人散曲作品均未超过百首,远远低于他们的诗、词数量。因此,清代没有像元、明两代那样出现散曲大家。从统治者的立场来说,散曲更属应该排斥的文学。《四库全书总目提要》于《碧山乐府》条评价散曲云:“论其体格,于文章为最下。”同时,又于《张小山小令》一条的提要里斥责散曲:“非文章之正轨,”《四库全书》能够收入像柳永《乐章集》这样的词集,却一概不收散曲集,仅“附存其目”,此足见权威机构将散曲打入另册的态度。这种情况对散曲的创作和传播显然是不利的。

清代从事散曲创作的人其实并未绝迹。据凌景埏、谢伯阳《全清散曲》统计,可以归入清代散曲作者的有三百四十二人,小令共计三千二百一十四首,套数一千一百六十六篇,数量约合明代的三分之一强。从存留下来的作品看,清散曲有一个共同特点,就是趋向雅化,这和整个清代的文化潮流又是一致的。早在清初,散曲作家宋征璧就提出了“戏曲宜于通俗,散套贵乎大雅”的主张^①,进入清中期以后,这种倾向愈益发展,原先散曲的所谓“蒜酪”味,所谓“本色”,所谓“曲味之曲”,都被大大挤压,萎缩到狭小的范围之内,散曲面貌于是发生了很大变化。当代谢伯阳、翁晓芹指出:“清人崇尚绮丽和骚雅,并以此作为品评曲子优劣的准绳,成为与元人之俚俗和本色大相径庭的曲美观。”^②应该说,这是散曲走向衰微的一种标志。

由雅化倾向带来的一个相应变化就是散曲的词化。词本来就比曲来的典雅,且二者同为音乐文学,曲在雅化过程中向词靠拢可以说是必然的。当代李昌集指出:“清初的‘词味’之曲,以南曲居多,其中有两种稍有不同的倾向,一类是明代以来——尤其是晚明以来‘词化’散曲的沿伸,一类则与元后期乔(吉)、张(小山)类词化散曲相近。此乃整个清散曲主流。”^③散曲的词化从元代便已开始,明代继续发展,而到了清代,此种势头已扩展为创作的主

① 宋征璧:《客问十则》,载《全清散曲》,齐鲁书社1985年版,第262页。

② 《清曲三百首·前言》,百花文艺出版社2002年版,第16页。

③ 李昌集:《中国古代散曲史》,第428—429页。

流。实际上,朱彝尊、厉鹗、蒋士铨等人的散曲均属于词化之曲,而非“曲味之曲”。散曲向词的靠拢,带来的只能是自身特质的消亡,正如当代赵义山指出的:“散曲一旦雅化为与词体无异,这从文体意义上说,便无异于自我戕杀。”^①

散曲属于音乐文学,它本是活在人们口头上的艺术。但是进入清代以后,散曲丧失了原来的音乐特质,逐渐转化为案头文学。如果说,清初散曲的案头化,乃是因为惧怕“文字狱”的迫害,如沈自晋所说:“镌成又恐非时尚,将掩卷案头藏。”(《南·仙吕·解醒乐》)那么,清中叶以后,在北曲曲调基本失传的基础上,随着戏曲花部乱弹的兴盛,以昆山腔为主的南曲曲调也逐渐被人们遗忘。与此同时,新兴的时尚小曲却趁势而起,占据了原先散曲的空间。这样,散曲只能从原来的活泼泼充满生气的艺术转向僵化的、凝固的艺术,所谓“不敢一步出曲谱外”,程式化和案头化都是不可避免的趋势。作为一种鲜活的音乐文学,散曲的生命力就此走向枯竭。

在诗、词、曲这三类诗体中,散曲的内容本是最少顾忌的,它诞生于特殊的时代,虽然题材多为闺情、归隐和咏古,而精神内涵却带有强烈的“愤世”和“讽世”色彩,现实感鲜明,风格爽直豪辣,敢说敢骂,痛快淋漓。然而,进入清代以后,随着思想统治的加强,“文字狱”的高压,散曲里无所顾忌的的豪迈之气逐渐受到压抑。尤其康熙中期以后,社会承平,经济繁荣,散曲创作中的游戏态度又开始抬头,除了传统的闺情、写景之外,题画、题诗文集以及其他应酬题材占据了大半,它们既不关注生活现实,也不切入作者内心,“脱离现实的倾向十分严重”^②,远远落在了诗、词的后面。散曲创作的数量随之呈下滑趋势,清中期百首以上的作家仅有一人,二十首以上的作家仅十余人。到了晚清,达百首的也只一人,而二十首以上的作家仅数人而已。这实际上已经标示了散曲这种诗体的消亡。

尽管如此,清代的散曲也并不是毫无可观。具体来看,还是有一些值得肯定的作家以及部分优秀的作品存在,特别值得提出的是清初的一批遗民作家,如沈自晋、沈自继、王时敏、熊开元、归庄、毛莹、徐石麟、宋存标、黄周星等,他们

① 赵义山:《明清散曲史》,第383页。

② 梁扬、杨东甫:《中国散曲综论》,中国社会科学出版社2007年版,第53页。

顶着巨大的政治压力,饱蘸血泪之笔,书写自己苍凉激愤的情感,很大程度上扭转了明末香艳冶荡的曲坛风气,重新扬起久违的豪宕、爽快之风,在散曲史上,是值得书写一笔的。另外,清末还有一些作家受到列强欺辱和国家危亡的刺激,写出了一些批判意味很浓的作品,也有积极的意义,值得肯定。

下面选择其中有代表性的作家评介之。

二、刚健爽直的沈自晋

沈自晋(1583—1665),字伯明,号西来,又号长康,晚号鞠通生,江苏吴江人,明代著名曲作家沈璟之侄。弱冠补博士弟子员,明亡弃去,隐居吴山。著有《鞠通乐府》。

吴江沈氏为曲学世家,自晋继叔父沈璟之后,传承家风,成为又一位著名的曲作家。他擅度曲,精音律,作有《望湖亭》、《翠屏山》、《耆英会》传奇,还将沈璟的《南九宫十三调曲谱》增补为《南词新谱》。沈自晋的散曲在当时也得到了海内名家的推崇,在明清之际,是曲界一位代表性的人物。受他影响,沈家从事散曲创作并有作品传世的作者还有自晋的长子沈永隆、侄沈自继、侄女沈惠端以及从孙沈永瑞、沈永令等。

沈自晋出生于明万历年间,入清时已经六十二岁,在明朝他就已开始散曲创作,现存作品以明亡为界,分为前、后两期。前期作品受明末文学风潮影响,多写艳情,香奁气重;鼎革之际遭遇战乱,经历颠簸,作品转为深沉悲怆,常带故国之思。

引一篇为例:

〔解三醒〕入春阴侧寒犹峭,懒听他涧底松涛。梅花耐雨心酸早,颦蹙柳,泪含桃。只道东皇吝彩将咱过半抛,谁知转盼风光若故交。晴和了,喜的是携儿缓步,踏翠东皋。

〔前腔换头〕譬如我血溅戈矛,等闲如刈草,譬如我风雨沉埋何处招;譬如你图南不返迷荒徼,使我穷泪眼望归韶,譬如你纷华未断还来入市朝,使我愁见蒙茸一锦貂。今番好,喜的是承颜无恙,洗耳难逃。

——《南仙吕·解三醒·久雨乍晴同大儿一步春畦感怀赋此》

这首小令写于战乱逃难归乡后不久。作者同儿子散步乡野,回顾此前经历,不免感慨万分。此作下片一连用了四个“譬如”,假设自己有可能抗清被杀,血溅戈矛,沉埋荒郊;儿子则可能投奔南方的鲁王、唐王,起兵抗清;也可能投降清军,改穿满装,如果不幸为后者,那是作者最不愿意看到的了。现在,父子相对依旧,假设的一切均未发生,终于可以同守故园,隐居而终了。此作感情真挚,忧喜交加,抒发了典型的遗民心态。风格上一扫柔媚之姿,尤其下片,颇有刚健爽直的曲味。

三、慷慨英烈的夏完淳

夏完淳(1631—1647),原名复,字存古,号小隐,又号灵首,一作灵胥,江苏华亭人。父夏允彝,崇祯朝进士,曾与陈子龙共举几社,同属东林党成员。明亡,参加抗清斗争,失败后投水自尽。完淳继承父志,随其师陈子龙举兵抗清,受鲁王封为中书舍人。又加入吴易的太湖水师。事败,和陈子龙先后于顺治四年(1647)慷慨就义。殉难时年仅十七岁。著有《狱中草词余》。

夏允彝父子与陈子龙皆为云间诗派的骨干作家。完淳随其师陈子龙宗法明七子,诗作抒写忠烈情怀,真挚感人。嘉庆间,王昶、庄师洛编辑整理其诗、文、词、赋、曲为《夏节愍全集》,完淳作品遂流传于世。梁启超曾评论夏完淳云:“国变后,(夏完淳)十六岁倡义,十七岁殉国。其时忠义如卿,至如先生以妙年关系大局者,盖千古罕有。”又说:“先生五言酷似陈思(曹植),七言古则风格犹在吴梅村之上。”^①对完淳其人其诗评价甚高。

夏完淳的散曲今存小令三首,套数两篇,俱为就义前在南京狱中所作。其中两篇套数被人广为传诵。这里引其《自叙》一篇:

〔南仙吕·傍妆台〕客愁新,一帘秋影月黄昏。几回梦断三江月,愁杀五湖春。霜前白雁樽前泪,醉里青山梦里人。英雄恨,泪满巾,响丁冬玉漏声频。

〔前腔〕两眉颦,满腔心事向谁论?可怜天地无家客,湖海未归魂。

^① 梁启超:《饮冰室诗话》,第132—133页。

三千宝剑埋何处？万里楼船更几人？英雄恨，泪满巾，何年三户可亡秦？

〔不是路〕极目秋云，老去秋风剩此身。添愁闷，闷杀我楼台如水镜如尘。为伊人，几番抛死心头愤，勉强偷生旧日恩。水鳞鳞，雁飞欲寄衡阳信，素书无准，素书无准。

〔掉角儿序〕我本是西笑狂人。想那日束发从军；想那日霜角辕门，想那日挟剑惊风；想那日横槊凌云。帐前旗，腰后印，桃花马，衣柳叶，惊穿胡阵。流光一瞬，离愁一身。望云山当时壁垒，蔓草斜曛。

〔前腔〕盼杀我当日风云；盼杀我故国人民；盼杀我西笑狂夫；盼杀我东海孤臣。月轮空，风力紧，夜如年，花似雨，英雄双鬓。黄花无分，丹萸几人。忆当年吴钩月下，万里风尘。

〔余音〕可怜寂寞穷途恨，憔悴江湖九逝魂，一饭千金敢报恩。

作者在这篇《自叙》套数里回顾了本人参加抗清斗争的岁月，又悼念了为抗击清军英勇牺牲的战友，表现出不畏强势、斗争到底的决心，所谓“何年三户可亡秦”。作品里提到的“伊人”，指曾遥授其中书舍人的鲁王朱以海。全作悲愤苍凉，慷慨英烈，相当于一篇绝命书，读来催人泪下。在过去的散曲创作中还没有出现过如此厚重的作品，这也是一种创格，所以在清初的散曲作品中格外引人注目。

四、避世自放的徐石麒

徐石麒（约1610—1663），字又陵，又字长公，号坦庵，别署坦庵道人。原籍湖北，流寓江苏扬州。博通经史，为人沉默寡言，不好与名人交往。明亡，不应有司之试，以诗酒自遣。戏曲方面，著有传奇《珊瑚鞭》、《胭脂虎》、《九奇缘》等，杂剧《卖花钱》、《大转轮》、《浮西施》等，散曲方面，则著有《坦庵乐府添香集》。

徐石麒入清后的作为表现出浓厚的遗民情结。他在《一枝花·自题坦庵》套数里说：“闭户先生，没针砭的疏狂病，有担当的风月情。只会向笔尖头说短论长，不会学圈套中偷炎送冷。”又云：“任热闹难开我冷眼睛，少甚么傀儡衣冠好行径”这些话都是借避世的口吻表示与当朝不合作的态度，暗寓有

一种傲岸的人格精神。

徐石麟的散曲几乎全用北曲,在清初并不多见,从某种程度上来说,此乃是对元散曲的回归。而从内容上来讲,徐氏的作品大多数为“避世”、“自放”一类。选录两首:

揩醉眼乾坤小,放诗怀日月高。黑甜乡跳过了邯郸套,温柔乡拆毁了巫山庙,白云乡烧断了长安道。走红尘莫放贾生哀,仰青天则学苏门啸。

——《北仙吕·寄生草·自放》

纶杆一把,簪笠楂枒,摇船学个渔家,度绿杨浅沙。半篙斜蘸青山下,高歌一曲沧浪罢,归来人睡满身花,无鱼自佳。

——《北正宫·醉太平·漫遣》

上引前一首颇有豪辣之味,相似的还有《北正宫·芙蓉花·感怀》一作。“苏门啸”指当年阮籍在河南苏门山与隐士孙登相会,二人各自长啸以抒怀。作者以阮籍自比,表达了不与当朝合作的兀傲之气。后一首写打渔归来的闲适心情,风格清新隽秀。作者集中多数作品属于后一种类型,当代赵义山评论徐作云:“似潇洒而实沉郁,似放达而实执著,似闲适而实落寞,似超越而实孤独。”^①可谓切中肯綮。

五、率真质朴的毛莹

毛莹,生卒不详。初名培徵,字湛光,一字休文,晚号大休老人,净因居士,江苏松陵(今吴江)人。明诸生,入清不应试,结庐楔湖之滨,以吟咏终老,卒年八十余。著有《竹香斋词》、《晚宜楼杂曲》。

年轻的时候,毛莹也曾追求过功名,他在套数《小窗晚坐内人历叙旧事感而有作》里说:“黄卷生涯,也曾学江郎弄笔花。”但是入清后便绝意仕进。他自白说:“比朱门热闹谁真假,我只是闲垦荒田课种瓜。”躬耕之余,作者也从

^① 赵义山:《明清散曲史》,第334页。

事散曲创作,那并不是为了扬名,他在《晚宜楼杂曲自序》里云:“亦天籁自鸣耳。余不敏,原无意登作者之坛与阳春白雪争胜,聊以适吾兴而已。”^①从字面上看,作者把自己的散曲作品当作下里巴人式的乡野小调来调侃,骨子里却是不愿加入歌功颂德的文学队伍,由此也可看出他的遗民情怀。

毛莹的散曲多采用南曲,集子里有不少是写闺情的,残留着明末香奁体的习气。但是也有讽世之作,比如下面这首:

世事如棋,局内输赢局外知。且莫闲多嘴,扯淡何劳你。嗟,高卧学希夷,无是无非。竟日憨憨,自占羲皇地,衬贴还凭酒一杯。

——《南中吕·驻云飞·偶成》

作者在这首作品里以观棋做比喻,表现了一种对时局不介入、不关心的态度。他要学宋初的陈希夷(陈抟),高卧不仕,自得其乐。毛莹的作品虽然多用南曲,但是风格上却有意回归北曲的率真和质朴,所以读者能够从此类作品里感受到豪爽的曲味。

六、诙谐辛辣的蒲松龄

蒲松龄(1640—1715),字留仙,一字剑臣,号柳泉,别署柳泉居士,人称聊斋先生,山东淄川人。顺治十五年(1658)补博士弟子员,后屡应乡试不第,在人家做馆授徒为业。著有《聊斋志异》、《聊斋俚曲》等。

在中国古代小说史上,蒲松龄是一位大家,他的《聊斋志异》被誉为短篇小说的顶峰之作。此外,蒲松龄也从事曲创作,有十余篇仿效民歌的俚曲传世。他的散曲留下来的很少,但套数〔北正宫·九转货郎儿〕却是一篇别开生面的作品。现引于下:

〔北正宫·九转货郎儿〕雀顶儿分明癍块,泮池上公然摇摆,真似古丢丢在望乡台。若听起谈天口,阔论来,人人是头名好秀才。

^① 毛莹序,见《全清散曲》,第111页。

〔二转〕远躲开仇雠书架，厌气死酸辛砚瓦，论棋酒聪明俺自佳。那文宗呵，俺则道圣明裁了他，又只道提学不下山东马。况山东偌大，或今遭漏了咱。

〔三转〕参可差吊牌忽到，这一场惊慌不小。一盆冰水向顶门浇，似阎罗勾牒至，把狂魂儿惊吊了。半晌间心慌跳，相看时犹如木雕。忽然自笑，怕也难逃，恹头搭脑，只得向法场捱一刀。

〔四转〕巢新谷行囊趋办，先找出少年时熟文半卷，又搜得难题目百千篇，装成担。似江西书贩，携来寓店，头不抬，身不起，嘛嘛的从新念。旧的当看，新的宜掀，好功夫急切何能遍，救命的菩萨又唤不转。天！饶俺几天，将一部久别的《四书》再一展。

〔五转〕闻昨夕考牌已送，狠命的咕叻，恨不能一口嚥胸中。更既定，头始蒙，覆去翻来意怔忡。不觉的一炮扑咚，二炮崩烘，一刹那三炮似雷轰，远比那午时三刻还堪痛。只得提篮攒动，道门外火烛笼穗，万头攒聚不通风，汗蒸人气，腥臊万种，便合那热审的囚徒一样同。

〔六转〕吁吁喘喘塞登门内，战战咯咯开怀脱履。俺则见歪歪鳖鳖，三三五五的鬼烂奚，吆吆喝喝搜仔细。一个家低秀笃速、拍拍打打、得得塞塞。那黯黯惨惨、影影绰绰、灯光深处，坐着个巍巍峨峨阎魔大帝。俺蹲在挨挨挤挤、稠稠密密里，只听得悠悠扬扬、弯弯曲曲门子声低。见一群纷纷藉藉、叱叱闹闹归房皂隶，嘻嘻哈哈号声一片吹。

〔七转〕似阎君在歇魂台畔，他频频将生死簿翻。一会写了两三言，黑溜溜传与合场看，见了的打罕，乍寻思并没个缝儿钻。心惊战！回头漫把良朋唤。就是那最关切的父兄，也只在密密匝匝人缝里看一眼。

〔八转〕思久全无承破，只得趁闲墨儿频磨。想不起甚题文那句儿相合，怎奈何也呵！有一首较可，转思量全不在心窝。漫把头颅摸，甚腾那也呵，经半日脱稿才哦。那捷笔邻兄已收拾朱络，瞒肩头说我过、我过。那短命太阳疾似流梭，暂向西方错。撩高的恁伶俐也呵，人长呵也呵，恰便似活挑着肝肠在滚油锅。

〔九转〕忙促促写成两块，丢将去凭他怎布摆。出得场门鸟喜画笼开，丢笔现才赴阳台，那块癖早上心来。这一篇似差讹未曾改，那一篇真

真可坏,湿淋浸冷汗常揩,悔从前做的是何来!忽传昨宵已把卷箱抬,相顾也失色。陡听的老宗师丢将个川字来,又渐把雄心丢放在九霄外。脱离了鼎镬适刚才,那歪鳖的头巾依旧摔。

这篇套数是描写士子的科举心态的,作者像讲故事一样,叙述了一次贡院考试,刻画通俗、生动,读来如同亲历。作品采用一个无心求学的考生口吻,表面上是讥笑考生临时抱佛脚的自作自受,实际上真正嘲讽的是腐朽、荒唐的科举制度。作者从十九岁起走上科举道路,历经困顿,饱受折磨,直到七十一岁才成为贡生,故对此有彻心的悲痛。他在俚曲《襁妒咒》里控诉说:“使银钱也把好缺也么挑,当日的文章未必高。甚操淖,敲门砖把进士唠。再做十年官,满眼尽蓬蒿,破题儿也忘了怎么造。酒色养的那脾胃娇,那厌气时文也不待瞧。我的天,学道瞎,真是瞎学道!”上引这篇套数表现的也是这个主题,可以和作者的俚曲以及反映科举题材的小说一并参照来阅读。

用散曲的形式批判封建科举制,过去尚未有人做过,这算是一种题材的开拓。在康熙朝散曲普遍走向游戏、闲适的形势下,蒲松龄能写出如此深刻的、切入时弊的作品,而且发扬元散曲诙谐、辛辣的本色传统,实属难能可贵。

七、清雅蕴藉的吴锡麒

吴锡麒(1746—1818),字圣徵,号谷人,别署东皋生,浙江钱塘(今杭州)人。乾隆四十年(1775)进士,历任翰林院编修、国子监祭酒等职,因得罪权贵而辞官。后曾担任安定、乐仪等书院主讲。著有《有正味斋全集》、《有正味斋南北曲》。

吴锡麒是继朱彝尊、厉鹗之后浙江诗派的领袖,其诗、词均承继了厉鹗的传统,属于浙派的殿军。散曲创作方面,他也和朱彝尊、厉鹗保持一致,上承元代乔吉、张可久的传统,是词化散曲的代表作家。吴锡麒的散曲以小令最佳,题材不外乎隐逸、怀古、写景、题画诸种,而又以写景类最突出。这里录两首:

听田讴水乡最宜,鸣秧鼓梅天新霁。转桑阴时看笠欹,立草泥不嫌

脚腻。这边抛,那边接,井字排,针尖簇,绿混东西。风来暗长,雨来更肥。娇儿比一般田稚,煞费栽培。

——《南仙吕·掉角儿序·吴兴道中观插秧者》

红过桃花雪一场,暮吹来风更香,坐围野榭隔溪望。布黄金界出祇园广,涌黄云显得田屯旺。鹅儿壳蜕新,蜂儿翅搨忙,但酒波和著花光荡,浑不信有斜阳。

——《北仙吕·油葫芦·北郭外观菜花》

上引前一首描写江南水田插秧的场景,极其生动,可与杨万里同类题材的诗作媲美。作者辞官后常住乡间,与农家生活打成一片,所谓“鸣机坊许灯光助,灌园人习菜傭呼。好衣冠渐疏。”(《北正宫·醉太平·移居东园》),因为有了这样的亲身经历,才能写得如此体贴入微。后一首写南方乡间的油菜花,把野田里菜花怒放的景象描绘的十分传神。作者的散曲风格清雅而蕴藉,语言打磨得自然醇熟,显得诗意盎然。在清代散曲当中,吴锡麒的作品是人们公认的艺术典范,“到吴锡麒,清代散曲的‘蕴藉’一流已达极致”^①,而这种风格其实是更接近于词的。

八、直率泼辣的谢元淮

谢元淮,字钧绪,号默卿,一作墨卿,湖北松滋人。生卒年不详,生活于嘉庆至咸丰年间。曾先后担任过巡检、知县、同知、道员等职,多来往于江苏扬州一带。著有《养默山房诗稿》、《养默山房诗余》、《养默山房散套》、《碎金词谱》等。

谢元淮的散曲留存很少,仅三篇套数。但其中的《北南吕·一枝花·感怀》却是一篇不可多得的作品。作者身处鸦片战争前后,目睹了官场的腐败、政府的无能、西方列强的掠夺与广大民众遭遇的灾难,作者将这些时事写入作品中,给人们留下了生动的历史存照:

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第746页。

〔北南吕·一枝花〕混风尘闲曹愧冗官，江城里梅雨天初霁。偶行来园林花木秀，叹无端莺燕去来急。管什么今是昨非，已前事愁提起。世路上过山高，又见水低。一任你颓玉山借酒浇胸，却不道傀儡棚逢场可也作戏。

〔梁州第七〕想当日少年时攻书家塾，喜聪明自小多才，少什么梦中筠管花生彩。呕心肝奚囊句警，斗机锋嬉笑诙谐。趁长风稳游蓬岛，指青云平步天阶。便追随李杜韩白，又谁知生命难偕。长安道痴迷了下第刘郎，黄金台困住了风狂谢客，貂裘弊枯槁了季子形骸。漫猜，减色，只得学相如借遍费郎债，奈他人不睬。到江南绿水青山满眼来，洗不净满面尘埃。

〔九转货郎儿〕诉不尽微员偃蹇，说不尽官场幻变。见几个扬眉吐气势熏天，见几个献殷勤描花面。钻狗洞跳猴圈，费尽心力百计千方总为钱。

〔二转〕道光初任邳州一官初赴，职分小也是民之父母。三四年还喜得清风舆论孚，东山又移向洞庭湖。遇英贤赏拔却非亲故，他道我精勤廉朴，从此出淤泥不染污。

〔三转〕那时节高堰开粮船不到，创海运天边转漕。多亏了陶公筹画尽谟高，涉鲸波如平地，供天庾免愁焦。浚吴淞民无水涝，整鲑纲商多富饶。更淮北贩招，口岸畅销，大转关全凭改票。这其间也有俺助勤奔走劳。

〔四转〕谢伊家达天听把微名叠奖，一再转官阶日上。却又道可膺民社坐琴堂，消受过九龙山横积翠，第二泉茗碗浮香，云台在望。俺可也殚竭精忱嫌不避，怨不避，一手把颓波障。也不慌张。也不匆忙，硬生生挣几倍公家饷。头衔晋，荷恩光。当，自古道盛德莫忘，俺只觉出力无多叨厚赏。

〔五转〕可知道岷山碑为羊公泪堕，望西洲恸羊昙再过，赖曹参成法守萧何。方感叹又悲歌，可惜了一岁疆臣两逝波。从此后抚驭心劳边防事多，从此后狼与狈互摧搓，从此后芙蓉花发烟尘祸，从此后闽广分兵锋先挫，从此后江浙扰大动干戈。有一个徒读父书的赵括倭儼，枉坑了长

平卒自沉河。却带累俺奉羽檄到上海,望着那沧溟涕泗沱。

〔六转〕我只见密密层层官军防堵,每日里熠熠剥剥操兵整伍。忽见那黑黑白白、奇奇怪怪鬼酋奴,早则是大大小小齐惊遽。又只见忙忙碌碌、来来去去、兵兵将将、吁吁喘喘守吴淞门户,蓦地里闪闪烁烁炮声鉦怒。可怜那高高下下的塘,凸凸凹凹的路,男男女女、啼啼哭哭救死奔遁,一霎时腾腾焰焰、村村舍舍尽成焦土。好一个忠勇军门烈烈轰轰为国捐躯殉海隅!

〔七转〕猛喝断横江铁锁,掣金焦倒翻雪波。铁瓮城坚竟摧破,金陵还报那妖氛恶。索兵费他贼不空过,纳钱帛我死中觅活。马头凭卖西洋货,顾眼前权救燃眉火。从古来馭荒远的穷夷,不与他较甚曲直要息争端终贵和。

〔八转〕感皇仁推恩解网,投戈后宽其既往。浙苏闽粤许通商,把冤仇两忘,两忘!浦江头城外盖洋房,耶稣经渐看流传广。远梯航也么哥,尽来王也么哥,闹热煞五港。善后规模紧紧儿防,要平时预讲,预讲。拜客迎宾应酬儿忙,抵多少定国功劳帐。望忠良也么哥,靖封疆也么哥,靖封疆抚御机谋赖久长。

〔九转〕悔生平都只为多言遭忌,出戎幕仍居旧职。当日个忧天尽笑杞人痴,到后来补天还亏了娲皇力。割珠崖定策原非,阻内附维州还弃,陪香港援的是澳门旧例。听风传粤东民勇众志成城,他呵结义社专制英夷。过年春月是进城期,恐难免争端又起。怕只怕相逢狭路难回避,因此上绸缪阴雨这鳃鳃计。俺已是眼睁睁见过一遭儿,试听那号哭呻吟声未已。

〔庆余〕天朝抚馭恩威遍,海表荒夷敢寇边?绥和自古通商便,便从今帖然莫再惹烽烟,万国来庭在柔远。

这篇套数的题目是“感怀”,可分为前后两部分,前半部分回顾自己的仕宦生涯,除了表白自己的克尽职守之外,还揭露了晚清官场的种种卑鄙、腐败行径,“钻狗洞跳猴圈,费尽心力百计千方总为钱”。后半部分叙述所亲历的鸦片战争始末,其中包括民众的惨遭蹂躏、陈化成等爱国将士的慷慨殉国、清政

府的软弱无能、西方列强的贪婪和凶残等。作者拥有强烈的爱国情怀,同时具有极强的语言表达能力,再加上散曲本身直率、泼辣的文体特点,此篇套数在表现时事方面获得了相当的成功,确有诗、词所难以企及之处。晚清相类似的作品还有貌庐仿效清初归庄《万古愁》一曲创作的《新万古愁》。可惜这类作品的数量实在是太少了。

九、清雅派殿军许光治

许光治(1811—1855),字龙华,号羹梅,别号穗嫣,浙江海宁人。一生未入仕途,以教书授徒为业。博通书法、绘画、篆刻、音乐等多种艺术。著有《江山风月谱》等。

许羹梅的散曲专写小令,长于状景,属于朱彝尊、厉鹗、吴锡麒清雅一派,实际上是该派最后的代表人物,“从清代散曲史的角度说,许光治又是‘清雅’一流的殿军”^①。相比前人,许光治的作品在景物描写上更注重微观刻画,境界显得更为精致纤巧。比如《北正宫·小梁州》一作:“碧罗团扇恋新秋,庭院清幽。空阶时见一萤流,青如豆,风闪堕帘钩。”假如不看曲牌,与词作简直难以分辨。艺术上固然十分成熟,但却无法和前人的胸襟、风度相比,“毕竟曲至晚清,气数已衰”^②。不过,作者也有少数俊爽风格的作品,如下一首:

寒威重,朔气加,莽长空黑云重叠。晓来早惊风四野,绕柴门乱堆黄叶。

——《北双调·落梅风》

这首作品视野开阔,景物颇有萧条肃杀之气。作者所描绘的景象实际上正是清王朝在末期风雨飘摇的写照。

① 李昌集:《中国古代散曲史》,第757页。

② 赵义山:《明清散曲史》,第403页。

第四节 清新多样的民间时调

清代的散曲脱离了民间土壤,又离开音乐的轨道,变成文人的案头读物,因而必然走向衰落。就在散曲衰落的同时,民间的时调小曲却反而盛行起来,继散曲之后,成为一种新的音乐性诗体,为古代的民歌又增添了一道亮丽的风景。

一、民间时调的音乐形式

人所共知,明代的时尚小曲被称为明代“一绝”,实际上,清代的民歌其规模和质量并不比明代差。据刘复、李家瑞的《中国俗曲总目稿》所载,清代的俗曲有六千零四十种,对此,郑振铎认为:“其实,还不过存十一于千百而已。”^①郑振铎本人曾搜集清代各地单刊的歌曲一万二千余种(惜于“一二八”时全付劫灰),数量甚夥,但郑却认为“也仅仅只是一斑”^②。由此可以想见清代民间时调的盛况了。

现存的清代时调小曲,主要集中在三个清人所编的总集里,一是乾隆九年(1744)刊行的《时尚南北雅调万花小曲》,收作品一百余首。另一是乾隆六十年(1795)刊行的《霓裳续谱》,收作品五百四十余首。还有一个是道光八年(1828)刊行的《白雪遗音》,收作品八百余首。它们固然只是“一斑”,然我们却不妨借此来窥探全豹。

首先,清代时调小曲的曲调十分繁多,现在所知有数十种,实际不止于此,远超出明代。使用频率较多的有〔西调〕、〔寄生草〕、〔岔曲〕、〔马头调〕、〔岭儿调〕、〔银纽丝〕、〔剪靛花〕、〔小浪儿〕、〔起字呀呀哟〕、〔南词〕、〔玉蜻蜓〕、〔黄沥调〕、〔隶津调〕、〔秧歌〕、〔节节高〕、〔王大娘〕、〔南叠落〕、〔一江风〕、〔雁儿落〕、〔刮地风〕、〔绣带儿〕、〔八角鼓〕等。其中,有一些曲调是从明代继承而来的,如〔劈破玉〕、〔打枣干〕、〔银纽丝〕等,但大多数则是清代民间创作的新曲。

^① 郑振铎:《中国俗文学史》,第522页。

^② 郑振铎:《中国俗文学史》,第522页。

结构形式上,清代时调显得自由而多样。有单只的小曲,或一首,或数首叠合;也有两支曲子构成带过曲形式的,如〔寄生草〕带〔隶津调〕、〔一江风〕带〔节节高〕等;还有数支不同的曲子组成联套,前面有引子,后面加尾声,类似散曲套数的形式,如〔岔曲〕带〔秧歌〕再加〔岔尾〕,〔黄沥调〕带〔江儿水〕、〔香柳娘〕、〔黄沥调〕、〔园林好〕、〔雁儿落〕再加〔黄沥调尾〕等。同一曲调,字数、句数、韵脚也不固定,可以灵活变动。比如西调,这是创作数量较大的一种曲子,句数从八句到二十余句不等,字数亦相差一倍乃至两倍以上。西调原属山陕地区流行的歌曲,然而收集并将其编入《霓裳续谱》的却是天津的曲师颜自德,由此可见,西调已流传到了东部地区,据此推想,各地在传唱过程中是完全可能对原曲进行改动的。其他曲调也大多如此,“这种现象,表明这些民间常用曲调调式的灵活性”^①。自由灵活本是音乐文学生命力强盛的表现。

时调属于活在民众口头上的文学,它的流传不靠案头阅读,而是靠“以口相授”^②,所以曲辞纯用口语。当然,也有一些小曲在流传过程中经过了文人的改编、加工,甚至还掺有文人的仿作,比如西调的一些歌曲,赵景深在《霓裳续谱序》里说:“这西调过于雅致。”但从整体来看,文人创作毕竟属于少数,民歌还是占据主流的。

因为是音乐文学,时调的演唱方式便显得多种多样,有的还具有一定的表演性。唱法上有独唱,有对唱,有集体帮唱,甚至还可以加入插话和对话成分,即有唱有白。另外,还有一种“带把”的形式。所谓“带把”,赵景深在《白雪遗音序》中论述〔马头调〕时指出:“所谓把,都用小一号字印,犹为细致。”“每段后面有把,一般是四五个字。”^③根据《白雪遗音》所收作品来看,把与白是不同的,《白雪遗音》里,白也用小号字印,但标明是白,但把却不标出。另外,把是押韵的,只有四五个字,白则不押韵,字数也无规律,可以拉得很长。比如《马头调·未曾写书》首句“未曾写书先流泪”,后面跟把“自己把胸槌”;次句“揉了揉杏眼紧皱着蛾眉”,后面跟把“有冤诉于谁”;三句“离别后原许下柳绿桃红把佳期会”,后面跟把“叮咛好几回”,诸如此类。这种把很可能是

① 赵义山:《明清散曲史》,第418页。

② 王廷绍:《霓裳续谱序》,《明清民歌时调集》下册,上海古籍出版社1987年版,第19页。

③ 钱建文:《明清民歌时调集》下册,第456页。

表演者的帮腔,属于唱词。此外,不少小曲中还夹有语气词,比如“哎哟”、“咳咳哟”、“呀呀哟”、“哟呀哟”、“噫呀呀”“咦呀咦呀呀”等,甚至还有口头模仿的锣鼓效应,如“哧咕隆咚呛”等。

以上这些都表明,时调的音乐性质突出,它是一种活在人们口头的活泼生动的文学样式。

二、民间时调的风格特色

清代时调小曲大体上可以也分为两类。一类与戏曲相近,比如《张君瑞收拾琴剑书箱》、《老妇人镇日问》、《碧云天黄花地》、《王瑞兰进花园自解自叹》、《单刀赴会》、《鲁智深游戏山门外》等,它们显然来自于当时流传的戏曲作品。王廷绍在《霓裳续谱序》里指出,小曲“或从诸传奇拆出”,就是指这一类作品。实际上,此类小曲还可细分为两种,一种直接从戏曲中摘出,如《碧云天黄花地》之于《西厢记》,还有一类则是对戏曲的简化和改编,如《王瑞兰进花园自解自叹》之于《拜月亭》等。两类小曲的篇幅都比较长,往往取联套形式,李昌集又称它们为“昆、弋之‘大曲’的‘小曲版’”^①。另外,还有一些小曲设两个脚色进行对唱,情节简单,相当于自编的小戏,如《两亲家顶嘴》、《婆媳顶嘴》、《盼五更》等,小说家蒲松龄创作的十五篇俚曲就属于对此类民间作品的仿制。李昌集在论及此类作品时指出:“还有一些小曲,有‘正’、‘小’两个脚色对唱对白,当是一种民间原始形式的‘土戏。’”^②颇有道理。以上这类小曲的戏剧成分较大,严格说是介于民歌与戏曲之间的一种艺术。其实,它们在清代时调中所占的比例并不大。

真正代表清代时调小曲主流的还是民歌,从艺术上来讲,民歌的成就也是最高的。现存民歌当中,数量最大的自然是男女风情之作,它们备受读者关注,特色也最为鲜明。此处举数首为例:

人儿人儿今何在? 花儿花儿为谁开? 雁儿雁儿因何不把书来带?

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第442页。

^② 李昌集:《中国古代散曲史》,第442页。

心儿心儿从今又把相思害。泪儿泪儿滚将下来。天吓,天吓,无限的凄凉,教奴怎么耐?

——《寄生草·人儿人儿今何在》

桃叶桃叶儿心改变,杏叶杏叶儿想团圆。竹叶儿尖,相思害的实可怜,藤叶儿牵牵连连割不断,茶叶儿清香流落在那边。荷叶儿说藕断藕断丝不断。

——《寄生草·桃叶桃叶儿心改变》

情人送奴一把扇,一面是水,一面是山。画的山层层叠叠真好看,画的水曲曲弯弯流不断。山靠水来水靠山,山要离别,除非山崩水流断。

——《寄生草·情人送奴一把扇》

我好似蜻蜓,我好似柳容,我好似一弯新月被云蒙。我好似杨花西复东,我好似水面上的浮萍无依靠,我好似檐前铁马儿动。我好似半明不灭一盏孤灯。

——《平谷·我好似蜻蜓》

上面所举的爱情作品均属天籁自鸣型的。第一首诗的主人公责备情人将她抛弃,把怨恨连带到花儿和大雁。作品中连续用重叠的称呼开头,最后以呼天来结束,语言真挚而感人。第二首以多种植物的叶子起兴,诉说由情人变心带来的痛苦,辞句尖新,构思巧妙。第三首则用一把扇子起头,以扇面的两面绘图,一毁俱毁,来表示一对恋人的不可分离,想象奇特。最后一首以七个“我好似”句式一气贯下,意脉迷离,似分而合,让人联想无穷。上述作品清新天然,感情真挚,同时又玲珑剔透,兴味盎然,让人回味无穷。冯沅君在论及此类清代小曲的时候指出:“无名氏小曲的优点在爽利、自然、真挚、奇俊。它是块璞玉,又像个玲珑剔透、天真烂漫的孩子”^①把时调小曲的艺术特色分析

^① 冯沅君:《中国诗史》,第671页。

得非常准确、到位。

除了爱情类作品以外,还有其他题材的作品。比如表现地方风俗景物方面的,有《西调·闹花灯》、《西调·荡悠悠》、《西调·桃花红梨花白》、《西调·寿星老儿在云端坐》、《平岔·新年到来》、《马头调·济南八景》、《南词·西湖十景》、《南词·山外青山》等。表现渔民生活的,如《粉红莲·扬子江心》、《祝寿歌·渔家欢庆》等;又比如表现家庭生活方面的,如《马头调·怕老婆》、《银纽丝·两亲家顶嘴》、《银纽丝·婆媳顶嘴》等;还有表现隐居乐趣的,如《马头调·避繁华》、《八角鼓·爱隐山居》等等。至于揭露社会黑暗和鞭挞官场弊端的作品,数量不多,但也有较为优秀的,如诉说鸦片烟危害的《马头调·鸦片烟》,感叹妓女悲惨命运的《八角鼓·妓女悲伤》、《马头调·烟花巷》,讽刺世间趋炎附势之风的《马头调·世态炎凉》等。这里且引一首《马头调·不认的粮船》:

不认的粮船呵呵笑,谁家的棺材,在水面上漂?引魂幡,飘飘摇摇在空中吊,上写着,钦命江西督粮道。孝子贤孙,手打着哀篙,送殡的人,个个都是麻绳套。齐举哀,不见那个把泪掉。

这首作品是诅咒搜刮民脂民膏的朝廷官员督粮道的,作者将他的运粮船比作棺材在水面上漂。押船的督道好像活僵尸,横流江上,那些身边的亲信一个个仿佛“孝子贤孙”,而后面跟着的送行的下属官吏们也人人虚情假意,“不见那个把泪掉”。赵景深认为,送殡的人是指欠粮的老百姓:“把一些拍马屁的下属官员比作‘孝子贤孙,手打着哀篙’;而那些被锁拿的欠了粮的老百姓比作‘送殡的人’,却又被‘麻绳套’着,他们‘齐举哀,不见那个把泪掉’。”^①这也可以说得通。此作表现了广大民众对搜刮钱粮的政府官员的刻骨仇恨,立场和态度十分鲜明。艺术上,这篇作品构思独特,比喻深刻,讽刺意味突出。赵景深将此作与元代睢景臣的散曲套数《汉高祖还乡》相提并论:“过去一向称赞元代睢景臣的《汉高祖还乡》散套,不料现在我们又发现了略有类似的《不

^① 赵景深:《白雪遗音序》,《明清民歌时调集》下册,第466页。

认的粮船》，这跟写农民不认得汉高祖的仪仗，不是同一机杼么？”^①应该讲，此作篇幅不及《汉高祖还乡》长，但艺术上的确有异曲同工之妙。

清代的时调作为民间的音乐性诗体，拥有着散曲无法企及的优势，这是肯定的；但是，它们的水平却参差不齐，既有极为自然隽永的诗篇，也有十分低俗粗鄙的作品。正如郑振铎指出的：“这里有很粗野的东西，也有极真诚的作品，有极无聊的词语，也有极隽永的篇章。”^②此正是民间文学共同的特点。在中国由古代向现代社会转化的历史关头，清代的民歌实际上没有能力承担起改革旧文学、创造新文学的大任，新文学的诞生还需要有新文化元素的介入，这是民歌所不具备的。所以，清代时调小曲依然停留在了旧文学的范围之内。

不过，作为清新活泼的文学样式，清代时调还是为新文学的产生打下了一定的基础，准备了一定的条件。在新文学酝酿诞生的过程中，民间时调的贡献应是不容抹煞的。

① 赵景深：《白雪遗音序》，《明清民歌时调集》下册，第466页。

② 郑振铎：《中国俗文学史》，第568页。

第十章 黄遵宪与诗界革命

晚清诗坛变革力度最大、时代色彩最鲜明的还要数诗界革命派。这一流派出现于戊戌变法期间,是社会变革和维新思潮的产物。它与当时的小说界革命、文界革命一起,代表了文学发展的新方向。

诗界革命派创作的诗篇又称“新诗”或“新派诗”,据梁启超回忆,它最早是由夏曾佑和谭嗣同发起的:“盖当时所谓新诗者,颇喜捋撻新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体,提倡之者为夏穗卿,而复生綦嗜之。”^①梁氏所言的丙申、丁酉年即光绪二十二年(1896)和二十三年(1897),时正值戊戌变法的前夕。最初,新派诗是以运用新名词为特征的。这些新名词表示的恰是从西方引进的自由、民主等新思想,意义不可小觑,就连对之颇不以为然的梁启超也曾热衷于此。他说过:“吾虽不能诗,惟将竭力输入欧洲之精神思想,以供来者之诗料可乎?要之支那非有诗界革命,则诗运殆将绝。”^②“诗界革命”这一概念就是由梁启超在《夏威夷游记》这篇文章里提出来的。

对于新派诗,诗界革命的理论家梁启超在《夏威夷游记》中提出了自己的标准:“故今日不作诗则已,若作诗,必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可。”“欲为诗界之哥伦布、玛赛郎,不可不备三长,第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。”他认为黄遵宪在这方面足称楷模:“近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。”^③而黄遵宪恰恰就是诗界革命派的主将。同派的代表作家有夏曾佑、蒋智由、谭嗣同、康有为、梁启超、丘逢甲、金天羽、麦孟华、狄葆贤等人。这批作家身处特殊时代,又从龚自珍

① 梁启超:《饮冰室诗话》,人民文学出版社1959年版,第49页。

② 梁启超:《夏威夷游记》,《梁启超全集》,北京出版社1999年版,第1219页。

③ 梁启超:《饮冰室诗话》,第2页。

那里受到了激发和启示,锐意变革,创新诗体,态度比较激进。同时,他们又与“同光体”作家保持友谊关系,彼此推重,互相借鉴。相比之下,诗界革命派的处世态度更加积极,对未来抱有希望,创作上敢于革新,而“同光体”作家后期多走向消沉、保守,与时代发展的总趋势不相一致。这样,晚清诗坛实际上就形成了保守和革新两大阵营。下面逐一评介诗界革命派作家。

第一节 勇辟新路的“诗界三杰”

梁启超曾有“诗界三杰”的说法:“吾尝推黄公度、夏穗卿、蒋观云为近世诗界三杰。”^①梁氏所推的三位作家即黄遵宪、夏曾佑和蒋智由。他们既是最早的诗界革命发起者,也是该派创作成就卓著的诗人。而尤为突出者,则是晚清诗坛的大旗黄遵宪。

一、革新派大旗黄遵宪

黄遵宪(1848—1905),字公度,广东嘉应州(今梅县)人。光绪二年(1876)举人,入赘为道员。曾历任驻日使馆参赞、驻美国旧金山总领事、驻英使馆参赞、驻新加坡总领事等外交官职务。归国后,于上海参加强学会,创办《时务报》,宣传变法思想。继而调任湖南按察使,大力赞助陈宝箴于湖南推行新政,创办时务学堂和南学会,宣扬民权,倡导维新。戊戌变法失败后,因受牵连而罢官回乡。著有《人境庐诗草》、《日本杂事诗》等。

作为晚清诗坛的革新者,黄遵宪强烈意识到所处时代已与古人不同,他说:“今之世异于古,今之人亦何必与古人同。”^②又说:“古人岂我欺,今昔奈势异。”(《感怀》其一)正因为此,就不能跟在古人后面亦步亦趋,必须变革。光绪十七年(1891),作者提出了自己的创作理念:“仆尝以为诗之外有事,诗之中有人。”^③这句话康熙时期赵执信曾经讲过,赵氏说此话是要彰显个人的秉性,而黄遵宪在这里则是强调时代特点,要将自己与古人区别开来。实际

① 梁启超:《饮冰室诗话》,第21页。

② 黄遵宪:《人境庐诗草自序》,《人境庐诗草》,中国青年出版社2000年版,第20页。

③ 黄遵宪:《人境庐诗草自序》,《人境庐诗草》,第20页。

上早在二十一岁时,作者就表现出了对诗学界一味尊古的反感,他曾在《杂感》一诗中嘲讽说:“俗儒好尊古,日日故纸研。六经字所无,不敢入诗篇。古人弃糟粕,见之口流涎。沿习甘剽盗,妄造丛罪愆。黄土同抔人,今古何愚贤?即今忽已古,断自何代前?”本着这一精神,作者提出了改造诗歌语言的主张:“我手写我口,古岂能拘牵。即今流俗语,我若登简编。五千年后人,惊为古斓斑。”这实在是一大胆的宣言。四十四岁时,作者进一步亮出了革新的纲领:“尝于胸中设一诗境:一曰,复古人比兴之体;一曰,以单行之神,运排偶之体;一曰,取《离骚》、乐府之神理而不袭其貌;一曰,用古文家伸缩离合之法以入诗。”^①黄遵宪在这段话中强调用今天的语言改造原有的诗歌语言,即所谓“不袭其貌”,同时又要继承古人的艺术手法,对它们加以提炼和吸收。这种革新而兼顾继承的理论是具有远见卓识的。

黄遵宪自称所作诗为“新派诗”:“废君一月官书力,读我连篇新派诗”(《酬曾重伯编修》其二)那么,黄遵宪自许的“新派诗”究竟新在哪里呢?

黄遵宪的新派诗有三个方面的新元素。首先是指新事物。作者周游四海,将所见之新奇景物、风情一一写入诗中,给人耳目一新之感,此即所谓“吟到中华以外天”(《奉命为美国三富兰西士果总领事留别日本诸君子》其三)。该方面的代表作有《八月十五夜太平洋舟中望月作歌》、《锡兰岛卧佛》、《伦敦大雾行》、《感事三首》、《登巴黎铁塔》、《苏彝士河》、《番客篇》等。这里引其中一首:

茫茫东海波连天,天边大月光团圆。送人夜夜照船尾,今夕倍放清光妍。一舟而外无寸地,上者青天下黑水。登程见月四面明,归舟已历三千里。大千世界共此月,世人不共中秋节。泰西纪历二千年,只作寻常数圆缺。舟师捧盘登舵楼,船与天汉同西流。虬髯高歌碧眼醉,异方乐只增人愁。此外同舟下床客,梦中暂免供人役。沉沉千蚁趋黑甜,交臂横肱睡狼藉。鱼龙悄悄夜三更,波平如镜风无声。一轮悬空一轮转,徘徊独作巡檐行。我随船去月随身,月不离我情倍亲。汪洋东海不知几

^① 黄遵宪:《人境庐诗草自序》,《人境庐诗草》,第20页。

万里,今昔之昔惟我与尔对影成三人。举头西指云深处,下有人家亿万户。几家儿女怨离别,几处楼台作歌舞?悲欢离合虽不同,四亿万众同秋中。岂知赤县神州地,美洲以西日本东。独有一客欹孤篷,此客出门今十载,月光渐照鬓毛改。观日曾到三神山,乘风竟渡大瀛海。举头只见故乡月,月不同时地各别。即今吾家隔海遥相望,彼乍东升此西没。嗟我身世独转蓬,纵游所至如凿空。禹迹不到夏时变,我游所历殊未穷。九州脚底大球背,天胡置我于此中?异时汗漫安所抵,搔头我欲问苍穹。倚栏不寐心憧憧,月影渐变朝霞红,朦胧绕日生于东。

——《八月十五夜太平洋舟中望月作歌》

这首诗是作者光绪二十一年(1895)从美国旧金山总领事任上解职归国途中舟行太平洋上所作。作品描绘了太平洋浩瀚壮阔的景观,同时刻划了异国船客的种种情态。此为过去诗人未曾经历且叙写,显然属新奇事物。实际上该类作品的意义还不止于此,作者又加入了现代科学视野下认识世界的内涵,如上作“九州脚底大球背,天胡置我于此中?异时汗漫安所抵,搔头我欲问苍穹”;还有《感事三首》里“即今美洲十数国,有地万里民千亿。世人已识地球圆,更探增冰南北极”等。另外,还包括对异域文化的认知,如上作“大千世界共此月,世人不共中秋节。泰西纪历二千年,只作寻常数圆缺”,《己亥杂诗》里又有“四百由旬道路长,忽逢此老怨津梁。沉沉睡过三千岁,可识西天有教皇?”等等。除了景物新、风情新之外,还包括时事新。比如《纪事》一作就描写了美国的总统竞选:“吹我合众笳,击我合众鼓,擎我合众花,书我合众簿。汝众勿喧哗,请听吾党语:人各有齿牙,人各有肺腑。聚众成国家,一身比尺土。所举勿参差,此乃众人父。”这些无疑属于传统诗歌没有的新事物,它们不是简单的“扞掇新名词”,而是在观察新世界,展示新景观,实属中国诗歌走向世界的发端。至于上引这首诗的形式,很大程度上还是采取了传统手法。从结构上讲,借鉴唐代张若虚《春江花月夜》一诗;从语句上讲,又受到了李白的的影响。这就是所谓“能熔铸新理想以入旧风格”。

第二个新元素是新思想和新观念。此主要指受到西方思潮熏染的维新思想,宣传此乃诗界革命的使命。其中有一些在描写新事物的时候随着表达

了。像《锡兰岛卧佛》一诗,在刻画了锡兰(今斯里兰卡)开来南庙的如来佛卧像后,作者又批评了佛教对强敌一味忍让的态度,说:“人间多虎豹,天上无凤凰。虎豹富筋力,故能恣强梁。凤凰太文彩,毛羽易摧伤。惟强乃秉权,强权如金刚。”实际上,这是在借批评佛教反思中华文明近代走向衰弱、被人欺凌的原因,明显具有维新变法的色彩。再如《纪事》一作,通过描写美国的总统竞选,肯定自由、平等观念:“吁嗟华盛顿,及今百年矣。自树独立旗,不复受压制。红黄黑白种。一律平等视。人人得自由,万勿咸遂利。民智益发扬,国富乃倍蓰。”尽管作品也揭露了美国内两党政治的黑暗面,但对民主政治还是整体肯定的。除了这一部分作品之外,更多的便是直接诉诸新思想的表达了。比如仿效龚自珍而作的《己亥杂诗》八十九首,实乃龚自珍变革思想的进一步发挥、拓展,里面即含有这一类作品。举两首:

滔滔海水日趋东,万法从新要大同。后二十年言定验,手书《心史》
井函中。

——《己亥杂诗》其四十七

一夫奋臂万人呼,欲废称臣等废奴。民贵遂忘皇帝贵,莫将让国比
唐虞。

——《己亥杂诗》其四十八

前一首诗后附有小注:“在日本时,与子峨星使言,中国必变从西法,其变法也,或如日本之自强,或如埃及之被逼,或如印度之受辖,或如波兰之瓜分,则吾不敢知,要之必变。将此藏之石函,三十年后,其言必验。”作者公开表达了自己的政治态度,认为中国要学习西方,走变法道路。后一首评述美国的总统选举,肯定了全民公选的进步意义,诗人特别指出,此与中国古代的禅让制属完全不同的体制,因为它属于人民自己的选择。黄遵宪还有一首题写插花的诗,借新加坡气候温热,莲、菊、桃诸花并开而同插,宣扬不同文化的共存共荣,诗中说:“如竞笙鼓调箏琶,番汉龟兹乐一律。如天雨花花满身,合仙佛魔同一室。如招海客同商船,黄白黑种同一国。”还表达愿望说:“传语天下万万

花,但是同种均一家。”(《以莲菊桃杂供一瓶作歌》)此显然是在提倡种族平等观念,也属于维新思想的发挥。

《人境庐诗草》里还有很多表现爱国情怀的作品,代表作有《冯将军歌》、《悲平壤》、《东沟行》、《哀旅顺》、《哭威海》、《降将军歌》、《台湾行》、《渡辽将军歌》、《聂将军歌》等,它们都是长篇巨制,记叙了自光绪十年(1884)以来多次中外战争,抒发由战争失败所导致的丧权辱国之恨,同时还歌颂了为国家浴血奋战、英勇捐躯的将军,它们当然属于作者的力作。另外,像《逐客篇》、《赠梁任父同年》六首、《书愤》五首、《支离》、《纪事》等作,或对流落海外受人欺侮的华工表示同情,或对国家形势前途表示忧虑,或对戊戌变法失败受迫害的仁人志士表示支持,均属爱国诗的范畴。所谓“寸寸河山寸寸金,瓜离分裂力谁任。杜鹃再拜忧天泪,精卫无穷填海心”(《赠梁任父同年》其四),它们更多地继承了中国传统的爱国主义精神,与前人的爱国诗篇一脉相承。不过,这些作品中也有一些新思想的成分,比如《东沟行》一作,在记叙了甲午海战的过程后,末尾发议论说:“人言船坚不如疾,有器无人终委敌。”指出战争失败的原因不在船不坚,炮不利,而在满清政府及官吏的腐败无能、贪生怕死,实际上也就彰显了实行变法维新的必要。这部分作品属于“诗之外有事,诗之中有人”的典型。

第三个新元素就是新语言、新体式。说到黄遵宪艺术方面的创新,首先还要指出黄诗对传统的继承。黄遵宪对历代诗人的继承是广泛而全面的,向上追溯到风骚,向下延及当代黄景仁、何绍基等人,如他自己所说“不名一格,不专一体”^①。正因为此,他的艺术功底就十分深厚,能融会而贯通之,而且实际上没有脱离旧体诗这一大的范围。作者在古体诗方面多学习韩愈、苏轼,将以文为诗发挥到淋漓尽致,比如“观者拜者吊者贺者万花绕塚每日香烟浮”,“到今赤穗义士某某某某四十七人一一名字留”(《赤穗四十七义士歌》),这一类散化的超长句子,就属于以文为诗的典型。而在律体诗方面则更多学习杜甫、王安石,特别是发挥宋诗人“以单行之神,运排偶之体”的特点,此也是以文为诗的表现。作者固然有不少议论性的作品,但更多的则是

^① 黄遵宪:《人境庐诗草自序》,《人境庐诗草》,第20页。

借景抒情、情景交融。如前面引过的《八月十五夜太平洋舟中望月作歌》，始终围绕着月亮来写；又如前引的《以莲菊桃杂供一瓶作歌》一作，借鲜花表达作者的新理想，此也即所谓“复古人比兴之体”。作者的长篇叙事体结构紧凑，伸缩自如，明显受到古代散文的影响，即“用古文家伸缩离合之法以入诗”。比较突出的还有《冯将军歌》，连用“将军”一词，“将军剑光方出匣，将军谤书忽盈筐。将军卤莽不好谋，小敌虽勇大敌怯。将军气涌高于山，看我长驱出玉关”，“将军报国期死君，我辈忍孤将军恩。将军威严若天神，将军有令敢不遵，负将军者诛及身。将军一叱人马惊，从而往者五千人”，这些明显借鉴了《史记·魏公子列传》中叠用“公子”的手法。可见，梁启超提出的“熔铸新理想以入旧风格”，黄遵宪是完全做到的。

然而，黄遵宪的《人境草庐诗草》并不是旧体诗的全盘承继，它毕竟属于“新派诗”。除了景物新、观念新以外，黄诗还有一个元素，就是艺术形式新。此突出的体现在黄诗的语言上。黄遵宪曾经自诩“我手写我口，古岂能拘牵”，即运用当代口语入诗。这一点早期作品中就表现出来了，比如作于19岁的《送女弟》云：“阿爷有书来，言颇倾家货。箱奩四五事，莫嫌嫁衣稀。阿母开筐看，未看先长歔。吾家本富饶，频岁遭乱离。”如话家常。壮年出游海外后，此种倾向继续发展。像备受钱仲联赞赏的长篇巨作《拜曾祖母李太夫人墓》一作，就是《送女弟》的进一步发展^①。又如《海行杂感》里的：“是耶非耶其梦耶？风乘我我乘风耶？藤床簸魂睡新觉，此身飘飘天之涯。”等等，走笔自由，不受束缚。非但古体诗如此，律体诗有一部分也是如此，如下一首：

一灯团坐话依依，帘幕深藏未掩扉。小女挽须争问事，阿娘不语又牵衣。日光定是举头近，海大何如尔手围？欲展地球图纸看，夜灯风幔落伊威。

——《小女》

此是作者于光绪十一年（1885）从美国返家后所作，叙写家中团聚的情景，语

^① 钱仲联评语，见《梦苕庵诗话》，《民国诗话丛编》第六册，第159页。

气自然亲切,让人一读就懂,却又含意不尽。这就是所谓的“新派诗”。此种语言风格和“同光体”是大不相同的,乃作者“我手写我口”的具体实践。

黄遵宪的语言创新很大程度上是从民歌那里学来的。作者一直重视收集民歌,曾辑有岭南地区的“山歌”十五首,并在《山歌》的“题记”中云:“十五国风妙绝古今,正以妇人女子矢口而成,使学士大夫提笔为之,反不能尔。以人籁易为,天籁难学也。”民歌的语言完全是生活化的,活泼生动,情感真挚,给作者以极大启发。在日本期间,他就用民歌体创作了描写日本习俗“都踊”的《都踊歌》,该作通篇都用“荷荷”两叠字结句,如“呼我娃娃兮我哥哥,荷荷!柳梢月兮镜新磨,荷荷!鸡眠猫睡兮犬不呵,荷荷!待不来兮欢奈何,荷荷!”此类使用叠字及语气词的体式比较接近乐府诗,但绝对不是旧乐府的复制,乃属于“取《离骚》、乐府之神理而不袭其貌”。

最有创意的还是作者为军队所作的《出军歌》、《军中歌》、《旋军歌》三组歌辞,以及《幼稚园上学歌》、《小学校学生相和歌》等组诗。它们融化民歌因素,将“我手写我口”发挥到了一种全新的境界,令人心神为之一振。这里录两首:

四千余岁古国古,是我完全土。二十世纪谁为主,是我神明胄。君看黄龙万旗舞,鼓鼓鼓!

——《出军歌》其一

堂堂堂堂好男子,最好沙场死。艾炙眉头瓜喷鼻,谁实能逃死?死只一回毋浪死,死死死!

——《军中歌》其一

上引作品语言、体式全是新的,感情激昂,胸襟高远,运用叠字,琅琅上口,属黄遵宪“新派诗”的上乘之作。梁启超以为:“其(指《出军歌》、《军中歌》和《旋军歌》)精神之雄壮活泼沉浑深远不必论,即文藻亦二千年所未有也。诗界革命之能事至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰:读此诗而不起舞者必非

男子。”^①可见该组诗在梁氏眼中的地位。

黄遵宪的《人境庐诗草》在诗学界获得了一致的推崇。陈三立认为,黄诗“驰域外之观,写心上之语,才思横轶,风格浑转,出其余技,乃近大家,此之谓天下健者。”^②汪国垣也指出:“公度工诗,其中岁以后,肆力为诗,探源乐府,旁采民谣,无难显之情,含不尽之意。”“其运陈入新,不囿于古,不泥于今,故当时有目之为诗体革新者。”^③钱仲联则以为:“黄公度《人境庐诗》,以旧格律运新理想,诚不愧诗世界之哥伦布。”^④“黄遵宪的成就,不仅高出于同时旧派诗作家,而且也超越了同时新派诗作家。”^⑤给予至高评价。应该说,在晚清诗坛上,黄遵宪是一位巨子,他代表了中国诗歌未来的希望和方向。尽管黄诗在形式上还保留着较多旧的传统,创变的幅度尚不够大,但处在晚清的时代背景下,创建至此,非常不易,足以成为诗歌发展的里程碑了。“五四”以后兴起的新诗创作无疑都是在黄遵宪的基础上继续前行的。

二、新派诗先驱夏曾佑和蒋智由

夏曾佑(1861—1924),字穗卿,号别士,又号碎佛,浙江钱塘(今杭州)人。光绪十六年(1890)进士,历官礼部主事、祁门知县、泗州知州。民国时还担任过内政部社教司司长、北京图书馆馆长。著有《夏曾佑诗集》。

夏曾佑原治考据学出身,旧学功底深厚,但是受到甲午战争失败的刺激,奋而反戈,成为旧学的叛逆者。据梁启超回忆:“穗卿和我都是从小治乾嘉派考证学有相当素养的人。到我们在一块的时候,我们对于从前所学,生极大的反动,不惟厌他,而且恨他。”^⑥夏曾佑是最早接受西方思想并企图运用于中国的学者之一,梁启超称他为“晚清思想界革命的先驱者”。夏氏比梁启超大十二岁,他们思想很接近,都向往着改变中国的面貌,“那时候我们的思想真浪漫的可惊,不知从那里会有恁么多问题,一会发生一个,一会又发生一个”,

① 梁启超:《饮冰室诗话》,第43页。

② 陈三立:《人境庐诗草跋》,《人境庐诗草》,第822页。

③ 汪国垣:《近代史人小传稿》,载《汪辟疆说近代诗》,第131页。

④ 钱仲联:《梦苕庵诗话》,《民国诗话从编本》第六册,第159页。

⑤ 钱仲联:《论黄遵宪》,《梦苕庵清代文学论集》,第87页。

⑥ 梁启超:《亡友夏穗卿先生》,载《夏曾佑穗卿先生诗集》,台湾文景书局1997年版,第136页。

“简单说,我们当时认为中国自汉以后的学问全要不得的,外来的学问都是好的。既然汉以后要不得,所以专读各经的正文和周秦诸子;既然外国学问都好,却是不懂外国话,不能读外国书,只好拿几部教会的译书当宝贝;再加上那些我们主观的理想——似宗教非宗教,似哲学非哲学,似科学非科学,似文学非文学的奇怪而幼稚的理想:我们所标榜的新学,就是这三种元素的混合构成。”^①夏曾佑也是最早写“新派诗”的作家,其时在光绪二十二年(1896)、二十三年(1897)之间。夏作诗不愿留稿,现存的作品仅二百余首,他的所谓“新派诗”其实便是将当时的新思想、新名词纳入旧体诗里去,“穗卿自己的宇宙观、人生观,常喜欢用诗写出来”,“因为他创造许多新名词,非常在一块的人不懂”^②。钱仲联指出:“其实他的新派诗,为诗不多”^③,的确如此,而且这些作品集中在戊戌变法前后。比较突出的是一组七言绝句,现存二十六首,没有标题。梁启超指出:“他前后作有几十首绝句,说的都是怪话。”即指此组诗。这里引其中一首:

冰期世界太清凉,洪水茫茫下土方。巴别塔前一挥手,人天从此感参商。

——《无题》其二十

对于这首诗一、二句的理解,梁启超说:“这是从地质学家所谓冰期、洪水期讲起。”第三句的“巴别塔”,夏丽莲《夏曾佑穗卿先生诗集》里注释说:“《旧约圣经》载,那时天下口音语言都一样,他们要造一座城和一座高塔,塔顶通天,耶和华变乱天下的言语,使众人分散在全地上,那座高塔叫做巴别塔,巴别,就是变乱之意。”^④该句梁启超《饮冰室诗话》又作“巴别塔前分种教”,梁氏的解释是:“巴别塔云云,用《旧约》述闪、含、雅弗分辟三州事也。”^⑤玩味全诗,此

① 梁启超:《亡友夏穗卿先生》,载《夏曾佑穗卿先生诗集》,第136页。

② 梁启超:《亡友夏穗卿先生》,载《夏曾佑穗卿先生诗集》,第137页。

③ 钱仲联:《近代诗钞》,第1287页。

④ 夏丽莲:《夏曾佑穗卿先生诗集》,第64页。

⑤ 梁启超:《饮冰室诗话》,第50页。

诗应该是借科学和宗教知识来表达人类原本是一家的观点,属于“捋撻新名词”表达哲学观点的“新派诗”。

作者另有《赠任公二首》,其第一首云:“冥冥兰陵门,万鬼头如蚁。质多举只手,阳乌为之死。袒裼往暴之,一击类执豕。酒酣掷杯起,跌宕笑相视。颇谓宙合间,只此足欢喜。”梁启超对此解释说:“兰陵指的是荀卿。质多是佛典上魔鬼的译名,或者即基督教经典里头的撒旦。阳乌即太阳,日中有乌是相传的神话。清儒所做的汉学,自命为荀学;我们要把当时垄断学界的汉学打倒,便用擒贼擒王的手段去击倒他们的老祖宗荀子。到底打倒没有呢,且不管。但我刚才说过,我们吵到没有得吵的时候,便算问题解决,我们主观上认为已经打倒了。‘袒裼往暴之,一击类执豕。酒酣掷杯起,跌宕笑相视。颇谓宙合间,只此足欢喜。’这是我们合奏的革命成功凯歌,读起来可以想见当时我们狂到怎么样。”^①这同样是一首自撰新名词来表现维新变法思想的“新派诗”。应该说,此类作品实在缺乏诗味,不能算是成功的尝试。

梁启超后来对这类作品做了否定,他说:“此类之诗,当时沾沾自喜,然必非诗之佳者,无俟言也。”“吾党近好言诗界革命,虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。”^②的确,把这类作品与黄遵宪的新派诗比较一下,黄诗的优越性就很明显了。所以梁启超要提出“以旧风格含新意境”的口号。

不过,夏曾佑作为诗界革命的先驱,对这场运动还是有贡献的,正是他开启了此次革命,后来的作家包括梁启超都受到了夏曾佑的启发。另外,夏氏的旧体诗功底也很好,后期所写的五言诗:“暮雨掩柴门,秋声满庭树。萧瑟纸屏间,一灯静如鹭。”(《己亥秋别天津有感寄怀严蒋陈诸故人》)就很有诗味,体现了一种静穆深邃之美。假如夏穗卿能将此种艺术表现能力转化为新诗的话,其成就自会相当可观了。

蒋智由(1865—1929),字观云,号因明子,浙江诸暨人。光绪二十三年

^① 梁启超:《亡友夏穗卿先生》,载《夏曾佑穗卿先生诗集》,第136页。

^② 梁启超:《饮冰室诗话》,第51页。

(1897)举人,授曲阜知县,未上任。戊戌期间,积极参与变法运动,又和蔡元培等人在上海建立中国教育工会,并参加光复会。后留学日本,曾任《新民丛报》、《政报》主编,赞成君主立宪制。晚年以遗老居住上海。著有《居东集》、《蒋观云先生遗诗》。

梁启超对蒋智由评价颇高,他在《饮冰室诗话》中说:“往在美洲,见《清议报》‘文苑’,有题‘因明子’稿者,大心醉之,故以为夏穗卿作,盖其理想魄力无一不肖穗卿也。”梁氏又作《广诗中八贤歌》云:“诗界革命谁与豪?因明巨子天所骄。驱役教典庖丁刀,何况欧学皮与毛!”蒋智由在戊戌变法期间态度激进,主张引进西方思想,作诗多好表达政治理念,故而被梁启超所激赏。梁启超还说过:“吾尝推公度、穗卿、观云为近世诗家三杰,此言其理想之深邃宏远也。”^①三人中,蒋智由这方面最为突出,作品也最有鼓动力。如他的《卢骚》一作:

世人皆欲杀,法国一卢骚。《民约》倡新义,君威扫旧骄。力填平等路,血灌自由苗。文字收功日,全球革命潮。

此诗借赞扬法国思想家卢骚(即卢梭),宣扬了自由、平等的思想,表达投身变法运动的坚决态度。此诗末两句被邹容收入他的《革命军·自序》里,故流传颇广。

光绪三十一年(1905),作者还作了一首哀悼邹容的诗,引于下:

蜀水泠泠写君心,蜀山堪堪壮军魂。圉圉夜雨春灯腥,魑魅跼蹐罗刹瞋。挥手君曰即帝阍,帝醉豹虎当其门。君怒谓天亦昏昏。革命今当天上行,雨师风伯殒不靡,耿耿孤衷合青冥。下界何有有孤坟,荒土三尺黄埔滨。有人伐石为之铭,曰革命志士邹容。容有书曰《革命军》,读之使人常沾衿。

——《吊邹慰丹容死上海狱中》

^① 梁启超:《饮冰室诗话》,第30页。

诗人对年轻的革命家邹容被迫害致死表示了深切的哀悼,并对其革命精神进行热烈赞扬。梁启超评价此作云:“观云此诗,当益令慰丹不死。”^①蒋氏类似的诗作还有《挽黄公度京卿》、《挽罗孝通》、《挽古今之敢死者》等。作者对国家命运和民众艰困一直处于关怀和忧虑之中,“昨夜无端忽歌哭,苍生来绕梦魂间”(《远游》),这种真诚的情怀往往见诸于诗歌。

再引两首绝句:

蛩鸣石砌金风紧,蝉噪空庭玉露生。莫谓微生无意识,秋来总作不平鸣。

——《秋声》

西风一叶下亭皋,明镜今朝见二毛。剩有中原歌哭意,鸣蝉满树读离骚。

——《鸣蝉满树读离骚》

这些作品采用的都是旧体诗格式,所表达的思想情感,既有传统文人的意识,也有新型知识分子的情怀。钱仲联认为,蒋智由的作品“是‘以旧风格含新意境’诗歌的典型”^②,颇有道理。

蒋智由曾经留学日本,接触过海外异国的风俗文化以及西方引进的科学技术,他的作品中对这方面亦有反映和描写,体现了新派诗的特色。这里选录一首《东海》:

秦皇不能鞭石渡海成长桥,车驾逶迤成山坳。觐视白浪射巨鱼,滔天未减阳侯骄。尔来二千数百载,蒸汽制与凌峰飙。倏忽横断巨鳌背,富士看连东岳高。祖龙祖龙笑三皇,功定六合谁与豪?采药东海畏蛟龙,此事亦恐今人嘲。不知更阅二千年,可能沧海如桑田。由来进化非

^① 梁启超:《饮冰室诗话》,第117页。

^② 钱仲联:《近代诗钞》,第1360页。

人意,请君视此东海篇。

这首诗作于诗人留学日本期间,诗中以东海、日本和现代蒸汽技术为参照,反省了中国自古而今的历史变迁,表达社会不断进化、要与时俱进的态度,胸襟开阔,风格豪迈。梁启超《广诗中八贤歌》里“诗界革命谁与豪”一句,便是从此作“功定六合谁与豪”转化而来的。此外,新派诗的代表作还有《醒狮歌》、《闻蟋蟀有感》、《奴才好》、《呜呜呜呜歌》、《北方骡》、《浩浩太平洋》两首、《见溪边叠石小塔有感》等。汪国垣指出:“观云居沪时,为杂报文字,喜入哲家言,与别士有二俊之目。其文闳深隽永,皆非新会所及也。东游后,肆力为诗,不为湖湘人语,亦不入新学末派。”^①作为“诗界三杰”,蒋智由当之无愧。

然而,相比于黄遵宪,蒋智由也存在明显不足和缺憾。从艺术上来讲,蒋诗并没有对旧体诗进行改造,只是在作品内容方面注入了时代精神,这实际上并不符合梁启超“以旧风格含新意境”的涵意。梁氏的本意是希望新诗既能继承旧体诗的传统,又能在此基础上有所突破,所谓“第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之”。梁氏赞扬黄遵宪的《出军歌》、《军中歌》和《旋军歌》“即文藻亦二千年所未有”,又云“公度之诗,独辟境界,卓然自立于二十世纪诗界中”,都是推崇黄诗的创新。这方面,蒋智由做得不够。钱仲联又从另一方面批评说:“这些诗(指《吊邹慰丹容死上海狱中》诸作)在艺术上尚不免粗糙。”“由于他(蒋智由)政治上渐趋保守,清亡后诗中居然有‘西山薇蕨’之语,自编诗稿,也把这些早年的新派诗全部删去,因此博得了陈三立、陈曾寿等遗老诗人的赞赏。”^②综合各方面看,蒋智由在三家中应该处在最后的地位。

第二节 梁启超与其他新派作家

诗界革命派本是社会变革和维新思潮的产物,它的诗派成员往往积极投

① 汪国垣:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第87页。

② 钱仲联:《近代诗钞》,第1360页。

身于变法维新运动,其中有些人还是变法运动的核心成员。他们的诗歌创作一方面起到了鼓动变法、宣传维新的作用,另一方面,也推动了诗歌本身的革新和演变。

一、诗界革命的发起者梁启超

梁启超(1873—1929),字卓如,号任公,别号沧江,又号饮冰室主人,广东新会人。光绪十五年(1889)举人。从学于康有为。光绪二十一年(1895)参加“公车上书”,并加入强学会,任书记员。继而在上海担任《时务报》总撰述,宣传维新变法,又于湖南长沙任时务学堂总教习。戊戌变法失败,流亡日本。在日本期间组织政闻社,创办《清议报》和《新民丛报》,鼓吹君主立宪。辛亥革命后回国,一度担任北洋政府司法总长和财政总长。晚年在清华研究院任教。著有《饮冰室诗集》等。

梁启超是近代维新变法的核心人物,与康有为并称“康梁”。在宣传变法、发动舆论方面,梁启超发挥的作用最大。他同时也是文学革命的领袖,先后发起文界革命、小说界革命、诗界革命和戏剧改良运动,并创办了《新小说》。这些对于宣传维新变法、推动中国文学的转型都有重要意义。梁启超写过小说,撰过剧本,也作过诗,相比之下,他的散文成就最大,开创有新文体,造成的影响也最深远。正如郑振铎指出的:“像那样不守家法,非桐城亦非六朝,信笔取之而又舒卷自如,雄辩惊人的崭新的文笔,在当时文坛上,耳目实为之一新。”^①所以从文学角度讲,梁启超应该称为散文家。

诗歌固非梁启超所擅长,作者曾声明:“余向不能为诗,自戊戌东徂以来,始强学耳。然作之甚艰辛,往往为近体律绝一二章,所费时日,与撰《新民丛报》数千言论说相等。”^②然而,作为文学革命的领袖,梁氏对诗歌界革新的贡献还是卓著的。正是他提出了“诗界革命”的口号,设立了新派诗的标准,继而又推出“诗界三杰”,他撰写的《饮冰室诗话》被公认为新派诗的理论经典。

^① 郑振铎:《梁任公先生》,载《中国文学论集》,开明书店1934年版,第123页。

^② 梁启超:《饮冰室诗话》,第52页。

诗歌创作虽不如在散文方面取得的成就,但梁启超仍堪称新派诗之一家。他前期的作品冲破束缚,自由挥洒,颇有文章的风采。陈衍以为:“任公诗如其文,天骨开张,精力弥满。”^①评论恰当。这里引一首《志未酬》:

志未酬,志未酬,问君之志几时酬。志亦无尽量,酬亦无尽时。世界进步靡有止期,吾之希望亦靡有止期。众生苦恼不断如乱丝,吾之悲悯亦不断如乱丝。登高山复有高山,出瀛海更有瀛海。任龙腾虎跃以度此百年兮,所成就其能几许?虽成少许,不敢自轻,不有少许兮,多许奚自生?但望前途之宏廓而寥远兮,其孰能无感于余情?吁嗟乎,男儿志兮天下事,但有进兮不有止,言志已酬便无志。

此诗作于光绪二十七年(1901),作者流亡日本期间。当时梁氏参与的维新变法运动已失败,但作者并没有消沉,他通过阅读又接受了包括进化论在内的许多西方新学说,眼光变得更为开阔,《志未酬》就是在这种情况下创作的。此作的散文化特点比较突出,有些句子干脆就属于文句,而非诗句,押韵也不规则。类似的句子还有“此乃百千志士头颅血泪回苍穹”(《去国行》)、“环庵之左右,有樱有枫有茶有棕有松有衫”(《雷庵行》)等。梁启超的长篇古风特色较鲜明,敢于突破旧体诗固有的模式,任意驰骋,感情充沛,有一往无前之概,钱仲联称其“全凭才情为之”^②。较为典型的作品还有《去国行》、《举国皆我敌》、《南海先生倦游欧美载渡日本同居须磨浦之双涛阁述旧抒怀敬呈一百韵》、《秋风断藤曲》、《游台湾追怀刘壮肃公》等。而最突出的乃是巨作《二十世纪太平洋歌》:

亚洲大陆有一士,自名任公其姓梁。尽瘁国事不得志,断发胡服走扶桑。扶桑之居读书尚友既一载,耳目神气颇发皇。少年悬弧四方志,未敢久恋蓬莱乡。誓将适彼世界共和政体之祖国,问政求学观其光。

① 陈衍:《石遗室诗话》卷九,《民国诗话丛编》第一册,第127页。

② 钱仲联:《近代诗钞》,第1544页。

乃于西历一千八百九十九年腊月晦日之夜半，扁舟横渡太平洋。其时人静月黑夜悄悄，怒波碎打寒星芒。海底蛟龙睡初起，欲嘘未嘘欲舞未舞深潜藏。其时彼士兀然坐，澄心摄虑游宵茫。正住华严法界第三观，帝网深处无数镜影涵其旁。蓦然忽想今昔何夕地何地，乃是新旧二世纪之界线，东西两半球之中央。不自我先不我后，置身世界第一关键之津梁。胸中万千块垒突兀起，斗酒倾尽荡气回中肠。独饮独语苦无赖，曼声浩歌我二十世纪太平洋。巨灵擘地饒鸿荒，飞鼉碎影神螺僵。上有抔土顽苍苍，下有积水横泱泱。抔土为六积水五，位置错落如参商。尔来千劫千纪又千岁，俚虫缘虱维其乡。此虫他虫相闾天演界中复几劫，优胜劣败吾莫强。主宰造物役物物，庄严地土无尽藏。初为据乱次小康，四土先达爰滥觞。支那印度邈以隔，埃及安息邻相望。厥名河流文明时代第一纪，始脱行国成建邦。衣食衍衍郑白沃，贸迁仆仆浮茶梁。恒河郁壮宛迤长，扬子水碧黄河黄。尼罗一岁一泛滥，姚台蜿蜒双龙翔。水哉水哉厥利乃尔溥，浸濯暗黑扬晶光。此后四千数百载，群族内力逾扩张。乘风每驾一苇渡，博浪乃持三岁粮。就中北辰星拱地中海，葱葱郁郁腾光芒。岸环大小都会数百计，积气森森盘中央。自余各土亦尔尔，海若凯奏河伯降。波罗的与亚刺伯，西域两极遥相望。亚东黄渤壮以阔，亚西尾闾身毒洋。斯名内海文明时代第二纪，五洲寥邈殊未央。蛰雷一声百灵忙，翼轮降空神鸟翔。咄哉世界之外复有新世界，造化乃尔神秘藏。阁龙归去举国狂，帝国挟帙民赢粮。谈瀛海客多于鲫，莽土倏变华严场。揭来大洋文明时代始萌蘖，亘五世纪堂哉皇。其时西洋权力渐夺西海席，两岸新市星罗棋布气焰长虹长。世界风潮至此忽大变，天地异色神鬼瞠。轮船铁路电线瞬千里，缩地疑有鸿秘方。四大自由塞宙合，奴性销为日月光。悬崖转石欲止不得止，愈竟愈剧愈接愈厉卒使五洲同一堂。流血我敬伋顿曲，冲锋我爱麦寨郎。鼎鼎数子只手挈大地，电光一掣剑气磅礴太平洋。太平洋，太平洋，大风泱泱，大潮滂滂。张肺歛地地出没，喷沫冲天天低昂。气吞欧墨者八九，况乃区区列国谁界疆。异哉似此大物隐匿万千载，禹经亥步无能详。毋乃吾曹躯壳太小君太大，弃我不屑齐较量。君兮今落我族手，游刃当尽君

所长。吁嗟乎,今日民族帝国主义正跋扈,俎肉者弱食者强。英狮俄鹫东西帝,两虎不斗群兽殃。后起人种日耳曼,国有余口无余粮。欲求尾间今未得,拼命大索殊皇皇。亦有门罗主义北美合众国,潜龙起蛰神采扬。西县古巴东菲岛,中有夏威夷烟微茫。太平洋变里湖水,遂取武库廉奚伤。蕞尔日本亦出定,座容卿否费商量。我寻风潮所自起,有主之者吾弗详。物竞天择势必至,不优则劣兮不兴则亡。水银钻地孔乃入,物不自腐虫焉藏。尔来环球九万里上一沙一草皆有主,旗鼓相匹强权强。惟余东亚老大帝国一块肉,可取不取毋乃殃。五更肃肃天雨霜,鼾声如雷卧榻傍。诗灵罢歌鬼罢哭,问天不语徒苍苍。噫哦吁,太平洋,太平洋,君之面兮锦绣壤,君之背兮修罗场。海电兮既没,舰队兮愈张。西伯利亚兮,铁路卒业,巴拿马峡兮,运河通航。尔时太平洋中二十世纪之天地,悲剧喜剧壮剧惨剧齐鞞鞳。吾曹生此岂非福,饱看世界一度两度之沧桑。沧桑兮沧桑,转绿兮回黄。我有同胞兮四万五千万,岂其束手兮待僵。招国魂兮何方,大风泱泱兮大潮滂滂。吾闻海国民族思想高尚以活泼,吾欲我同胞兮御风以翔。吾欲我同胞兮破浪以颺。海云极目何茫茫,涛声彻耳逾激昂。鼉腥龙血玄以黄,天黑水黑长夜长。满船沉睡我彷徨,浊酒一斗神飞扬。渔阳三叠魂惺伤,欲语不语怀故乡。纬度东指天尽处,一线微红出扶桑,酒罢诗罢但见寥天一鸟鸣朝阳。

此诗作于光绪二十五年(1899)赴夏威夷途中。全诗总共一千五百二十九字,篇幅超长,为古代诗歌所罕见。作品运用进化论观点历数了人类文明发展的历程,进而表示要追随世界潮流,投身强国事业。此诗文笔极为铺张,将作者写作散文的特长移植到诗里来了,内容并不枯燥,情感充沛而形象饱满,宏观的理论与浩瀚的太平洋景观相互辉映;语言方面流畅自然,音韵铿锵,间杂有新名词,却毫无艰涩之感,实可称“天骨开张,精力弥满”。由此可见,作者的“艰辛”云云仅仅指律体诗而言,古体诗绝无此种情况。

当然,梁氏的新派诗也有失之粗豪、过于直露的缺点。汪国垣指出:“梁氏虽喜论诗,所作乃伤直率,未能副其所论。壬子返国,乃从赵熙、陈衍问诗

法,始稍稍敛才就范,然尚不逮叔雅之温润清刚也。”^①钱仲联也批评梁氏“比较草率、比较粗直、比较浅显”^②。不过,在那个以文学为强国救亡之具的时代,此种直露和粗豪非但是不可避免,而且恐怕也是必须的,一旦敛才就范,就无所谓新派诗了。

二、才高意广的康有为和奇境迭出的谭嗣同

康有为(1858—1927),又名祖诒,字广厦,号长素,改号更生,更姓,晚号天游化人,广东南海人。光绪十四年(1888)以布衣上书呼吁变法,继而在广州讲学,宣传维新。光绪十九年(1893),在北京发动“公车上书”,要求政府拒签《马关条约》。光绪二十四年(1898)参与戊戌变法,成为政坛核心人物。变法失败后流亡海外。于海外组织保皇会,鼓吹君主立宪。晚年回国,又曾参与张勋复辟。著有《南海先生诗集》。

在中国近代史上,康有为是一位重要人物,戊戌变法很大程度上就是在他推动下发生的。康氏不仅是政治家,也是一位诗人。梁启超评论说:“南海先生不以诗名,然其诗固有非寻常作家所能及者,盖发于真性情,故诗外常有人也。”又说:“先生最嗜杜诗,能诵全杜集,一字不遗,故其诗虽非刻意有所学,然一见殆与杜集乱楮叶。”^③康诗的确有近似杜诗的地方,尤其是五、七言律体,艺术上亦达到了相当水准。这一方面由于康有为自觉地学习杜甫,另一方面,也因为国家面临危亡,作者心境与杜甫实有相近之处。这里引一首:

历历维新梦,分明百日中。庄严对宣室,哀痛起桐宫。祸水滔中夏,
尧台悼圣躬。小臣东海泪,望帝杜鹃红。

——《戊戌八月国变纪事》其一

此诗作于戊戌变法当年,作者流亡日本期间。诗人对变法失败的痛慨、对慈禧代表的保守势力之愤恨以及对光绪帝的怀念都真切地表达了出来。情感

① 汪国垣:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第42页。

② 钱仲联:《近代诗钞》,第1544页。

③ 梁启超:《饮冰室诗话》,第19页。

强烈,风格沉郁,与杜诗颇相近似。

然而,此类作品只属于旧体诗,而非新派诗,它们在康氏集中虽然占据了较大比例,却没有创新的因素。实际上,康有为作为诗界革命派成员,还是主张变革旧诗的。他在《与菽园论诗兼寄任公、孺博、曼宣》一组诗中提出:“新世瑰奇异境生,更搜欧亚造新声。深山大泽龙蛇起,瀛海九州云物惊。”即是说,要吸收欧洲、亚洲各国的新奇事物入诗,写出面貌全新的作品。又说:“意境几于无李杜,目中何处著元明。飞腾作势风云起,奇变见犹神鬼惊。”即要全面超越古人,开创奇伟飞腾的新境界。康有为曾经周游四海,眼界开阔,见识和胸襟亦和古人有所不同,这在诗歌中的确表现出来了。这里姑录其一首新派诗:

汽机创自英华忒,水火相推自生力,汽船铁轨自飞驰,缩地通天难推测。万千制造师用之,卷翻天地先创极。汽机制器日日新,凡十九万五千式。力比人马三十倍,进化神速可例识。穷山野人地铺毡,琉璃作杯激滟碧。云际峰峦辟园囿,转车骤上无顷刻。我今周游全地球,足迹踏遍卅余国。文野诡奇尽见之,吾华前哲无此福。游苏格兰见公像,惟公赐我生感激。巧夺造化代天工,制新世界真大德。华忒生后世光华,华忒未生世暗塞。美哉神功在地球,永永歌颂我心恻!

——《游苏格兰京噫颠堡,见创汽机者华忒像,感颂神功不可忘也》

这篇作品乃作者游访苏格兰首府爱丁堡,见到蒸汽机发明家瓦特塑像时所写。诗里热情歌颂了英国发明家瓦特改进蒸汽机的功劳,对西方科学技术的发展予以充分肯定,体现出作者开放、进取的文化态度。

康有为也有接近口语、比较通俗化的作品,引一首《槟榔屿放歌行》:

楼东槟榔树,楼西椰子树,楼南红英树,楼北黄花树,树树相引临官路。树上杜鹃啼,血尽日向低;树下山鸡舞,舞罢千山雨。芳草萋萋,绿树迷迷;鸛鵒不啼,王孙不归。孔雀翠已损,鸚鵡言甚婉。楼阁深深帘不卷,大鹰如鸛欺人软。

这首诗作于1900年,作者当时应英国新加坡总督的邀请,移居今马来西亚的檳城。作品采用民歌复沓的形式描绘所住的环境;又运用比兴手法即以各类禽鸟来表达对君主的怀念、对国家动乱的忧虑和对英国殖民者傲慢态度的反感。全诗生动、活泼,带有民歌气息。

康有为集中长篇巨制不少,“六七百字乃至千余字的长篇屡见不鲜”^①,最长的作品竟达二千三百余字,这也是新派诗的一大特点。汪国垣指出:“当南海以新学奔走天下之时,文则尚连犴而崇实用,诗则弃格调而务权奇。其才高意广者,又喜摭拾西方史实、科学名词,融铸篇章,矜奇眩异。其造端则远溯定庵,其扩大则近在康梁,其风靡乃及于全国。”^②又说康诗:“直有抉天心、探地肺之奇,不仅巨刃摩天也”^③。从解放诗体的角度看,此的确属于一种创新。不过也有不足之处,钱仲联即批评康有为:“主要是缺乏剪裁,不能精炼,读之时有时有黄河之水、泥沙俱下之感。故梁启超誉其诗为‘元气淋漓,卓然大家’,则似过当。”^④此也是新派诗在发展过程中难以避免的。

谭嗣同(1865—1898),字复生,号壮飞,湖南浏阳人。为人任侠善剑。二十岁从军新疆,继而漫游南北。甲午战争以后,发愤从事新学,于家乡浏阳创办学会,宣传维新。闻知康有为办强学会,又奔赴上海、北京。不久应陈宝箴之召,至长沙创办新政。光绪二十四年(1898),被征入京,授四品衔,任军机章京,参与变法。变法失败,朝廷下令搜捕变法成员,友人劝其东渡日本避难,谭嗣同拒绝说:“各国变法,无不从流血而成,今日中国未闻有因变法而流血者,此国之所以不昌也。有之,请自嗣同始!”于是从容就义。死时年仅三十三岁。著有《莽苍苍斋诗》。

《莽苍苍斋诗》是作者三十岁以前所作,这部分作品都是旧体诗,非新派诗。作者自己说:“嗣同于韵语,初亦从昌吉、飞卿入手,旋转而太白,又转而

① 郭延礼:《中国近代文学发展史》第二卷,高等教育出版社2001年版,第98页。

② 汪国垣:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第43页。

③ 汪国垣:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第108页。

④ 钱仲联:《近代诗钞》,第1155页。

六朝。近又欲从事玉溪,特苦不能丰腴。”^①汪国垣也指出:“壮飞三十以前诗多法杜、韩。三十以后,乃有自开宗派之志。”^②但钱仲联对此却有另一种说法:“《莽苍苍斋诗》二卷,皆三十以前制作,它代表着晚清的浪漫洪流。作为政治改革道路上的开拓者,谭嗣同在诗歌创作上的努力,是兼采中国古代诗人特别是唐代各家之长,又‘不为所囿’,以崭新的面貌出现在近代诗坛上,以独特的诗风标志着诗界革命的开端。”钱仲联认为谭嗣同前期的诗歌在综合继承前人的基础上,也有创新因素,乃属诗界革命的开端。

考察《莽苍苍斋诗》,可以看到两点。一是尚奇。诗集中奇境异句迭出。这里录一首《西域引》:

将军夜战战北庭,横绝大漠回奔星,雪花如掌吹血腥。边风冽冽沉悲角,冻鼓咽断貔貅跃,堕指裂肤金甲薄。云阴月黑单于逃,惊沙铍击苍龙刀,野眠未一辞征袍。欲晓不晓鬼车叫,风中僵立挥大纛,又促衔枚赴征调。

此诗当作于嗣同从军新疆期间。作品显然借鉴了唐代岑参、李贺的手段,意象瑰奇,描写夸张,风格惨烈而悲壮。有些地方还突破了传统句式,如“野眠未一辞征袍”,属于前三后四组合。前期作品中奇异的句子还有“灯青一电瞬,剑碧两龙长”(《冬夜》),“冻雀迎风堕,馋狼尾客行”(《马上作》),“败枥铜声瘦,危崖铁色高。”(《老马》),“帝子不来山鬼哭,一天风雨写离骚”(《画兰》),“扁舟卧听瘦龙吼,幽花潜向诗鬼哭”(《蛻园》),“笔携上国文光去,剑带单于颈血来”(《赠入塞人》),“残魂悄立冷露坠,酸风掐脸吹红泪”(《残魂曲》)等。上述诗句想象奇特,全非生活实景描写,而是出自作者的异思奇想,带着非凡理想之光彩。从精神上看,又明显受到龚自珍的启发。它们虽属于旧体诗范畴,却是自成一格。钱仲联所说的“晚清浪漫洪流”,盖指此。

另一特点是民歌风味。某些作品吸收了民歌语言,具有通俗化的特点。

① 谭嗣同:《报刘淞芙书上》,《谭嗣同全集》,中华书局年1981版,第12页。

② 汪国垣:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第89页。

比较典型的如《儿缆船》、《六盘山转饷谣》、《罌粟米囊谣》等。这里引一首：

马足蹙，车轴折，人蹉跌，山岌岌，朔雁一声天雨雪。與夫與夫，尔勿
嗔官！仅用尔力，尔胡不肯竭？尔不思车中累累物，东南万户之膏血。
呜呼！车中累累物，东南万户之膏血！

——《六盘山转饷谣》

谭嗣同前期往往借民歌笔调来描写生民凋敝，官府残暴，表达他社会变革、天下平等的政治理念。上引之作的“东南万户之膏血”便是言简意赅的一句名言，它恰与作者名著《仁学》中的“天下为君主囊橐中之私产，不始今日，固数千年以来矣”^①，“誓杀尽天下君主，使流血满地球，以洩万民之恨”遥相呼应^②。这些作品也可视为具有“崭新的面貌”和“独特的诗风”。

谭嗣同后期的作品数量不多，面貌有所变化，汪国垣所谓“自开宗派”，人们所称“新派诗”。梁启超指出：“浏阳（谭嗣同）殉国时，年仅三十二，故所谓新学之诗，寥寥极希。”^③谭嗣同创作新派诗的时间和夏曾佑、蒋智由相同，都在光绪二十二至二十四年（1896—1898）间。其特点就是运用新名词入旧体诗，代表作有《赠梁卓如十四首》、《金陵听说法诗》四首、《酬宋燕生道长见报之作即用原韵》二首、《似曾诗》四首、《和友人诗》二首、《题江建霞东邻巧笑图诗》四首等。这里引一首为例：

而为上首普观察，承佛威神说颂言。一任血田卖人子，独从性海救
灵魂。纲伦惨以喀私德，法会极于巴力门。大地山河今领取，庵摩罗果
掌中论。

——《金陵听说法诗》其三

这首诗谈论佛理，又借用了外来词汇。梁启超对之解释说：“喀私德即 Caste

① 谭嗣同：《仁学》，《谭嗣同全集》，第341页。

② 谭嗣同：《仁学》，《谭嗣同全集》，第342页。

③ 梁启超：《饮冰室诗话》，第1页。

之译音,盖指印度分人为等级之制也。巴力门即 Parliament 之译音,英国议院之名也。”^①从内容来看,此诗乃借宣扬佛理主张社会平等、变法维新,但语言晦涩难懂。类似的句子还有“漫共龙蛙争寸土,从知教主亚洲生”(《赠梁卓如诗四首》其一)、“希卜梯西无著处,智悲香海返吾真”(《赠梁卓如诗四首》其三)、“祖龙罗马东西帝,万古沉冤紫与蛙”(《赠梁卓如诗四首》其四)、“虚空一任天魔舞,高语乾坤某在斯”(《酬宋燕生道长见报之作即用原韵》其二)等。梁启超说:“苟非当时同学者,断无从索解。”^②应该说,这些作品作为诗界革命的探索性实践,艺术上并不成功。梁启超后来批评说:“复生自喜其新学之诗。然吾谓复生三十以后之学,固远胜于三十以前之学;其三十以后之诗,未必能胜三十以前之诗也。盖当时所谓新诗者,颇喜捋撻新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体,提倡之者为夏穗卿,而复生綦嗜之。”^③这些批评是中肯的。

不过,谭嗣同后期另有一些作品,和上举这些诗不同,不仅内容杰出,艺术上也十分出色。举两首:

世间无物抵春愁,合向苍冥一哭休。四万万人齐下泪,天涯何处是神州?

——《有感一首》

望门投止思张俭,忍死须臾待杜根。我自横刀向天笑,去留肝胆两昆仑。

——《狱中题壁》

上引第一首作于甲午战争失败、《马关条约》签订之后不久,作品以春景做衬托,以反问的句式表达了作者极度的悲愤和忧虑。作者就是在这一事件的刺激下,奋而参与变法维新的。第二首是作者的绝笔诗,其中运用了典故。张

① 梁启超:《饮冰室诗话》,第49页。

② 梁启超:《饮冰室诗话》,第49页。

③ 梁启超:《饮冰室诗话》,第49页。

俭和杜根均为东汉时期人,张俭因弹劾权贵被朝廷追捕,“望门投止”,时人争相容纳;杜根为官正直而受邓太后迫害,也受到时人的暗助。诗人在这里以张俭比康有为,以杜根比当时正赶来相助的唐才常。至于“两昆仑”,有不同的说法。梁启超认为指康有为和侠士大刀王五,谭训聪则认为指谭嗣同的两位仆人,郭延礼又以为指此诗前两句所咏的康有为和唐才常。全诗充满豪迈、慷慨之气,至今读之令人神王。它们虽属旧体诗,却是接近生活语言的。

谭嗣同作为一位年轻的诗人,用他的生命和才华谱写了新的诗篇,成为诗界革命派的一名杰出成员。

三、雄豪悲壮的丘逢甲和新旧体兼擅的金天羽

丘逢甲(1864—1912),又名仓海,字仙根,号蛰仙,又号仲阏,台湾彰化县人。“以武侠自任”^①,为人伟岸有奇气。光绪十五年(1889)进士,官工部主事。不久告假归台湾,讲学于台南、台中等地。甲午战争失败,清政府签订《马关条约》,割让台湾、澎湖给日本,丘逢甲激愤而起,倾家财组织义军与侵台日军血战。兵败内渡后,又于广州创办学校,推行新学,曾任广东教育总会会长。辛亥革命以后,被推举为参议院议员。后因病返粤而卒。著有《岭云海日楼诗钞》。

丘逢甲一生创作诗歌数万首^②,前期诗作皆于战争中佚失,现存一千七百余首作品都是内渡后所作。逢甲旧体诗功底深厚,“八岁即能诗,读作日不辍”^③。汪国垣指出:“仙根诗本负盛名,惟鲜与中原通声气,至有不能举其名者,功力最深,出入太白、子美、东坡、遗山之间,又能自出机轴,不拘拘于绳尺间,固一时健者也。”^④丘逢甲最擅长的是七言律体,这里举两首:

绝岛周星两受兵,可怜蛮触迭纷争。春风血涨珊瑚海,夜月燐飞牡砺城。故帅拜泉留井记,孤臣掀案哭雷声。不堪重话平台日,西屿残霞

① 丘复:《沧海先生墓志铭》,载《岭云海日楼诗钞》,上海古籍出版社1982年版,第430页。

② 丘瑞甲:《岭云海日楼诗钞跋》,载《岭云海日楼诗钞》,第433页。

③ 丘瑞甲:《岭云海日楼诗钞跋》,载《岭云海日楼诗钞》,第433页。

④ 汪国垣:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第84页。

怆客情。

——《闻海客谈澎湖事》

斜阳围听说场词，我亦曾驱十万师。破碎河山开国史，飘零风雨出军诗。海中故部沉苍兕，云里残旌失素虬。岁自周天天自醉，红墙银汉隔秋思。

——《秋怀》其四

作为著名的爱国诗人，丘逢甲集中大多为抒写爱国情怀之作，激昂顿挫，雄豪悲壮。上举作品抒写台湾、澎湖被割让的悲愤以及当年率部抵抗日军的回忆，英雄之气可以概见。梁启超称：“若以诗人之诗论，则丘仓海其亦天下健者矣。”^①钱仲联则以为，丘诗“沉雄顿挫，悲壮苍凉，感怀旧事，伤心事变，激昂不平之气，真切流露，似陆剑南，似元遗山。”又云：“七律一种，开满劲弓，吹裂铁笛，真义军旧将之诗。”^②上述评论皆中肯綮。

其实诗人的五言古体也很有特色，叙事中每夹以抒情，如话家常，举《菊枕诗》之一为例：

繁余昔韶髫，嬉戏慈母旁。开园种秋菊，寒花映书堂。殷勤慈母心，采菊缝枕囊。祝儿蠲宿疴，祝儿好容光。垂垂手中线，宛宛生清香。人生嬉戏时，此境安可常。堂北萱草花，萎谢惊秋霜。峨峨大宛山，阡表齐泷冈。前年菊花时，登高作重阳。墓门一瞻拜，宰木寒烟苍。去年菊花时，奔走为戎装。枕戈待旦心，力筹保鲲洋。今年菊花时，故园成战场。不及哭墓行，寸草心徒伤。空山此高卧，哀泪沾秋裳。

此诗以菊花为线索，串连起幼年至今的一系列回忆，母爱和家国之情拳拳纸上，语言自然朴素，接近民歌，虽属古体诗，却和同光体作品的晦涩艰深完全

① 梁启超：《饮冰室诗话》，第30页。

② 钱仲联：《梦苕庵诗话》，《民国诗话丛编》第六册，第229页。

不同。梁启超指出,丘诗“盖以民间流行最俗最不经之语入诗,而能雅驯温厚乃尔,得不为诗界革命一巨子耶?”^①他认为丘逢甲长于吸收民间语言入诗,这就体现了诗界革命的宗旨。

丘逢甲其实也参与了当时的新派诗创作潮流,他在《论诗次铁庐韵》一组诗里说:“邇来诗界唱革命,谁果独尊吾未逢。流尽玄黄笔头血,茫茫词海战群龙。”(其二)明确表示赞成诗界革命的主张。作者参与创作新派诗始于光绪二十六年(1900),比夏曾佑、蒋智由等人略晚。其代表作有《澳门杂事》十五首、《西贡杂事》十首、《舟过麻六甲》三首、《汕头海关歌寄伯瑶》、《题兰史罗浮纪游图》、《七洲洋看月放歌》、《送刘铭伯之美洲》四首、《重送王晓沧次前韵》六首、《次韵答维卿诗》二首、《题地球画扇》等。这里选录一首:

一舟之外天连水,万里空明月轮起。七洲洋里看月行,数遍春宵古无此。舟行双轮月只轮,青天碧海无纤尘。茫茫海水镕作银,着我飞楼缥缈独立之吟身。少陵太白看月不到处,今宵都付渡海寻诗人。月轮天有居人在,中间亦有光明海。不知今宵可有南去乘舟人,遥望地球发光彩。地球绕日日一周,日光出地月所收。此时月光照不到,尚有大地西半球。此时月光随我来南游,大千界中有此舟,更着此月来当头。舟中吴讴答越讴,月光夜照花枝幽。中有蛮姬十队并作天魔舞,东音西音四起声咿嚶。嫦娥应自怨幽独,不及人间儿女同无愁。安知人海群龙方血战,蜗国蚊巢纷告变。月光遍照六大洲,万怪千奇机械见。剩此同舟胡越犹一家,各抱月华共欢宴。自从中朝海禁开,年年月月泛月有人来。忽然今月属吾有,此时此地此景真奇哉!吸月屡罄葡萄杯,独惜南溟岛国尽隶他人属,坐叹热带之下无雄才。人间万事纷变灭,方见月圆旋月缺。四万八千修月仙,玉斧长劳竟何说。固知盈亏之理原循环,大地山河终古不变色。即今圆相虽未全,一出已令天下悦。天上之月海底明,上下两月齐晶莹。两月中间一舟走,飞轮碾海脆作玻璃声。月兮西落而东升,北舟莽莽方南行。天经自纵地纬横,此时吐吞八极诗方成,天鸡喔

^① 梁启超:《饮冰室诗话》,第30页。

喔呼潮鸣。自是诗中海权大，万里南天开海界。月华夜夜供豪吟，月神不怪海神怪。明朝待看海上无数之奇峰，明宵舟泊宾童龙。澜沧江头看月去，江花江柳春溶溶。

——《七洲洋看月放歌》

此诗描写的七洲洋，在海南岛东北，属南中国海的一部分，由海南岛文昌县的七洲列岛而得名。作品运用了现代科学对地球的认识，又融入了古代诗歌的艺术精华，想象飞驰，境界高远，属于艺术上的成功之作，可以和黄遵宪的《八月十五夜太平洋舟中望月作歌》相媲美。

丘逢甲的新派诗每每也运用新名词，但他的作品更多的是使用形象化的语言，比较通俗易懂，基本上没有晦涩艰深的毛病。丘逢甲比黄遵宪小16岁，两人为诗友。黄遵宪在《与梁任公书》里说：“此君（丘逢甲）真天下健者。渠自负曰：二十世纪中，必有刻黄、丘合稿者。又曰：十年之后，与公代兴。论其才调，可达此境，应不诬也。”可见黄遵宪对丘逢甲的诗歌是充分肯定的。

不过丘诗也有不足。汪国垣指出，丘诗“所可惜者，粗豪之习，未尽湔除，益以新词谣谚，拉杂成咏，有泥沙并下之嫌，少淳蓄回旋之致。”又说：“然非此又不必为仙根之诗也。”^①这些批评是比较中肯的。

金天羽（1874—1947），初名懋基，改名天翮，又名天羽，字鹤望，号松岑，自署天放楼主人，江苏吴江人。光绪二十四年（1898）荐试经济特科，辞不赴。在乡里创立学校，兴办教育。后至上海，与章太炎、邹容、吴敬恒、蔡元培等人交游，以文字鼓吹革命。辛亥革命后，曾任江南水利局长，又与章太炎、陈衍等在苏州创办国学会。晚年于上海光华大学任教。著有《天放楼诗集》。

作为新派诗的作家，金天羽的生活年代较为靠后，其创作新派诗的时间也较晚。但金天羽前期在文学革命方面的态度激进，他撰有《余之文学观》一文，云：“著书之业，真能独立改制而无所依傍者，经籍所志，多不过五、六人，其他皆炳古人之烛以为荣光而已。何文学之无新纪元也！”又曰：“呜呼，建十

① 汪国垣：《近代诗派与地域》，《汪辟疆说近代诗》，第41页。

丈之旗，撞千石之钟，莽莽神州，谁为健者？”^①金天羽的文学创作活动也较为活跃，参与过小说界革命，写过《孽海花》的前六回。在诗界革命方面，金天羽亦是一位重要成员，钱仲联指出，金天羽是“‘诗界革命’在江苏的一面大纛”^②。当时受到黄遵宪等新派诗人的影响，金天羽主张创新、改革，反对因袭古人，曾公开批判“同光体”，说：“纤文弱植，未工模写，而瓣香无已。标举宛陵，泊夫临篇搦翰，乃不中与锺谭当隶圉。”^③叶德辉在为金氏《天放楼诗集》作序时还说：“今海上遗黎盛倡江西一派，于山谷并不得皮毛；湘中末学，剽袭六朝，其端肇于湘绮、白香。诗境日穷，诗道益梗。七子空廓，钟、谭纤仄，始必有人阶之厉而后及于沦胥，此余每与金君论诗所为太息者也。”^④他二人把湖湘派和“同光体”都否定了。

金天羽的新派诗数量亦颇可观，代表作有《招国魂》五首、《读利俾瑟战血余腥记》八首、《读埃斯兰情侠传》六首、《读八十日环球记》六首、《题万国演义》七首、《杂感》八首、《广游仙诗》十二首、《黑云都》、《花门强》、《虫天新乐府》十首等。其中《招国魂》最能体现其新派诗的特色，这里选录该组诗里的两首：

吁嗟美哉神圣国，沉沉睡狮东海侧。妖梦千年醒不得，莽莽河流浸山色。河源上溯昆仑极，我祖于焉战荆棘。鬼雄长啸髯如戟，魂兮归来我祖国。

——《招国魂》其一

吁嗟美哉神圣国，沉沉睡狮东海侧。连理同胞枝纠结，多是黄炎旧血脉。相思相爱相亲暱，大难临头要分拆。何不奋起图自立，魂兮归来我祖国。

——《招国魂》其四

① 金天羽：《余之文学观》，《天放楼文言》，台湾文海出版社1969年版，第394页。

② 钱仲联：《三百年来江苏的古典诗歌》，《梦苕庵清代文学论集》，第18页。

③ 金天羽：《答樊山老人论诗书》，《天放楼文言》，第350页。

④ 叶德辉：《天放楼诗集序》，《天放楼文言》，第420页。

此组诗受黄遵宪的影响比较明显,突破了旧体诗的格局,形式上具有歌词的意味。无论从内容的呼唤国人觉醒还是语言的生动通俗来看,上述作品都属于典型的新派诗,

作者的《杂感》组诗又具另一种特点,举一首:

海阔天辽辽,欧亚文明交。花叶相当对,雅颂笙管调。昨者成吉斯,首赴拿翁招,今兹华盛顿,前来访帝尧。我疑哥伦布,前身赛与超。梭柏逢孔孟,班荆相谐嘲。卢梭毒世人,不崇黄余姚。峨峨伊符塔,祥云捧高标。惶惶自由钟,沧溟震寒涛。风日太平洋,欧亚文明交。我执惜不化,魔难生群妖。微妙而圆通,斯人其寂寥。

此组诗谈中西文化的交流,以议论为主。作者认为,欧洲和亚洲两大文明历史上曾经互相影响,今后更应取长补短,彼此促进,而不应该互相对立,甚至征伐,“盘古与亚当,本是兄弟俦。万岁一离居,相见操戈矛。已矣复何言,痛饮消我愁”(《杂感》其三)。上述思想在当时都是比较先进的。

作者其实也创作了大量的旧体诗。在内容上,旧体诗可分为感叹时事和描写山水两大类。前者如反映甲午战争的《感事》四首,评说戊戌变法的《政变》二首、感慨戊戌变法的《呵壁》四首、议论日俄战争的《辽东》三首,还有表现辛亥革命的《辛亥纪事》六首等。辛亥革命以后,作者更多地转向了刻画山水,以游览黄山的《黄山歌》、《天都峰》、《莲花峰》等为代表,“雄伟奇谲,千变万化,也是前人所未有的境界”^①。金天羽主张综合继承古人,反对片面、狭隘地学习某派、某宗。他说:“人能兼十夫之长,则长十夫;综百夫之长,则宰百夫;举千万夫之长,推而至于括古今,沟中外,欲不谓之南面之尊而不可得矣。”^②从金氏的旧体诗来看,的确综合了多派多家,如他自己表白的:“我诗有汉魏,有李杜韩苏,有张王小乐府,有长吉,有杨铁崖,有元白,有皮陆,有遗山青邱,而皆遗貌取神,不袭形似。自幼学义山,人不知也;学明远嘉州,人不知

① 钱仲联:《三百年来江苏的古典诗歌》,《梦苕庵清代文学论集》,第19页。

② 金天羽:《小菀叶龔诗钞第一序》,《天放楼文言》,第130页。

也;学山谷,人不知也;然于此数家功最深。”^①他在学习古人方面有较深的功底和较为圆通的观点。另外,他还曾学习民歌,追求通俗化,代表作如《田家新乐府》四首、《玲珑曲》、《挑菜女》、《牧牛童》、《看蚕娘》、《渔家乐》、《卖花声》、《都踊歌》等。

金天羽的新派诗集中在前期,辛亥革命以后,他就转为以创作旧体诗为主了。他没有成为新文学运动的成员,依然属于后期回归旧体诗创作的诗界革命派作家。

第三节 柳亚子和其他南社诗人

晚清末年,诗坛上还出现一个影响颇大的文学团体——南社,前后延续近半个世纪,跨越清代,进入了民国时期。它与诗界革命派之间,既有联系也有区别。差异主要在政治上,诗界革命派主张变法改良,南社则主张反清革命,所以又被称之为“革命文学”。创作上,南社明显受到诗界革命派的影响,亦主张推翻旧文学,建立新文学。但是,南社成员更多的还是以创作旧体诗为主,创新力度不及诗界革命派,在新诗探索方面反而较前者显得保守。

一、革命文学团体——南社

南社成立于1909年,其前身是爱国文人组成的神交社。时正值戊戌变法失败之际,满清朝廷反动、凶残面目彻底暴露,外部又遭到八国联军的侵略,有识之士对此痛心疾首,纷纷倡导推翻清政府,中国正处在国民革命的前夜。南社的发起人是柳亚子、陈去病和高旭,他们三人都是同盟会成员,属激进的知识分子。南社第一次雅集在苏州,参加者十七人,其中同盟会会员十四人,它的性质由此可见一斑。

对于创建南社的动机,核心成员宁调元在《南社集序》里说:“钟仪操南音,不忘本也。”^②柳亚子于后来的《新南社成立布告》里讲得更清楚:“它底宗

^① 金天羽语,见高圭:《天放楼诗集跋》,《天放楼文言》,第130页。

^② 宁调元序,见胡朴安编:《南社丛选》,解放军文艺出版社2000年版,第1页。

旨是反抗满清,它底名字叫南社,就是反对北庭的标帜了。”^①可见,反对满清朝廷是南社成员共同的政治立场。

除了政治上的定位,还有精神方面的目标,创建人高旭在《南社启》一文中说:

国有魂,则国存;国无魂,则国将从此亡矣!夫人莫哀于亡国,若一任国魂飘荡失所,奚其可哉!然则国魂果何所寄?曰:寄于国学。欲存国魂,必自存国学始,而中国国学之尤可贵者,端推文学。

今者不揣鄙陋,与陈子巢南、柳子亚卢有南社之结,欲一洗前代结社之积弊,以作海内文学之导师。^②

南社诸君子原来是想借文学的创作和传播,唤起国魂,弘扬国学,挽救中华民族的危亡。此即所谓“作海内文学之导师”。以上两方面合起来,正是南社具有较大号召力、能够凝聚人心的根本原因。

南社创立二年,成员发展至二百余人,辛亥革命后,更是迅速扩大,短短数年间达到了上千人的规模。社员前后雅集十八次,出版文学刊物《南社丛刻》二十二集,其中有诗有文有词,又以诗为主,所谓“南社是诗的”^③。这一切在当时文坛均发生了相当之影响。

由于受到新思潮濡染,南社的文学根柢也有所谓中西两道。曾是南社成员的汪精卫在《南社丛选序》中论到革命文学时说:“盖其内容则民族民权民生之主义也;其形式之范成则涵有二事:其一根柢于国学,以经义、史事、诸子文辞之菁华为其枝干;其一根柢于西学,以法律、政治、经济之义蕴为其条理。”^④后来,柳亚子在《新南社发起宣言》里也说过:“本社的宗旨:(一)整理国学,(二)引纳新潮。”所谓“新潮”,即指“世界思潮”^⑤,其中包括社员苏曼

① 柳亚子:《柳亚子文集·南社纪略》,上海人民出版社1983年版,第100页。

② 柳亚子:《南社启》,载《高旭集》,社会科学文献出版社2003年版,第499—500页。

③ 参见柳亚子:《南社纪略》,《柳亚子文集》,第109页。

④ 汪精卫序,见胡朴安编:《南社丛选》,第1页。

⑤ 柳亚子:《柳亚子文集》,第93页。

殊、马君武对拜伦诗歌的翻译介绍一类属于文学方面的内容。但是,南社创作的基本路径还是局限在本土的文学传统范围,真正借鉴西方艺术因素者极少。

当然,对中国的旧传统,南社还是主张变革的,柳亚子曾痛斥当时的旧诗风气云:“而今之称诗坛渠率者,日暮途穷,东山再出,曲学阿世,迎合时宰,不惜为盗臣民贼之功狗。”^①高旭也批判清朝旧文人说:“盖满清一代,所谓学士文人,大半依附末光,戕贼性灵,拜扬虏廷,恬不知羞。”^②高氏还在《愿无尽斋诗话》中宣称:“世界日新,文界、诗界当造出一新天地,此一定公例也。”^③然而,于诗歌创新方面,南社的开拓并没有超越诗界革命派的范围,其中包括“旧囊盛新酒”,也包括到龚自珍那里寻求启示。柳亚子说过:“这时候,受到梁任公的影响,是非常广大,而且非常深刻。”^④“梁氏而外,我在当时受到影响的,还有满清嘉庆、道光时代的龚定庵。”^⑤上述这些是符合南社创作实际的。

比较而言,南社成员对旧体诗的偏爱更超过了诗界革命派。态度比较激进的高旭说过:“黄公度诗独辟异境,不愧中国诗界之哥仑伦矣,近世洵无第二人。然新意境、新理想、新感情的诗词,终不若守国粹的、用陈旧语句为愈有味也。”^⑥柳亚子亦表白:“我虽然接受新文化,但对于旧诗,终有恋恋不舍之意。”^⑦既然南社更多地偏爱旧体诗,主观上又要弘扬国学,创作就必然选择旧体式了,所谓“形式宜旧,理想宜新”。如此,导致了南社的创作开拓不够,保守较多。

南社是一个政治性的文学团体,成员来自不同的行业和阶层,除了政治、文化立场趋同以外,如何对诗歌传统进行取舍、有所扬弃,他们的意见并不一致。柳亚子是主张师法唐代的,他说过:“我以为论诗应该宗法三唐,论词应

① 柳亚子:《胡寄尘诗序》,载胡朴安编:《南社丛选》,第384页。

② 高旭:《答胡寄尘书》,载胡朴安编:《南社丛选》,第314页。

③ 高旭:《高旭集》,第544页。

④ 柳亚子:《自传·年谱·日记》,上海人民出版社1986年版,第144页。

⑤ 柳亚子:《自传·年谱·日记》,第146页。

⑥ 高旭:《愿无尽斋诗话》,《高旭集》,第544页。

⑦ 柳亚子:《我对于创作旧诗和新诗的经验》,《柳亚子选集》,北京人民出版社1989年版,第344页。

当宗法五代和北宋。”^①他反对学习宋诗,尤其反对宗宋为主的“同光体”。社员中意见却不一致,有不少人推崇宋诗,欣赏“同光体”,为此,柳亚子曾和闻宥、朱玺、姚锡钧、胡先骕等社员发生过激烈争论,后来竟导致了南社的分裂。当然,社团中也有超越宗唐宗宋之上,主张师心独创的。比如马君武就作诗说:“唐宋元明都不管,自成模范铸诗才。须从旧锦翻新样,勿以今魂托古胎。”(《寄南社同人》之一)姚光也说过:“作诗无用分唐宋,独写情怀真性灵。我是天机随意嘅,荒江樵唱有谁听?”(《论诗绝句》)但这些作家在南社中只占极少数。

因为南社把主要精力投到了政治宣传、鼓动方面,所谓“我们发起的南社,是想和中国同盟会做犄角的”^②,在如何对待传统、总结经验、兼收并蓄和集成提炼方面,他们考虑得很少。诸如宗唐还是宗宋等问题,前人在实践中其实已经解决,融通集成在晚清已成为一种趋势,但南社成员仍然纠缠不清。这种情况正如人们批评的:“显示出南社领导人关于文学深层次思考的贫弱”^③,“因为文学笃古思想没有实现突破,传统的文学概念、名士的创作方式、滥腐的文体模式,成了南社文学的几大障碍”^④。惟其如此,南社的文学成就没有达到和超过诗界革命派的水平,这是比较遗憾的。

当然,南社的诗歌也不是“明七子”模拟复古能够相提并论的。社员们怀着炽热的爱国激情从事写作,既不拘谨于格套、规矩的束缚,也不曾在词句上雕琢、装饰,他们的作品喷薄而出,往往具有感人的力量。这也是诗歌史上值得书写的一笔,抹煞不去的。在此,姑截取一些南社成员的代表性诗句为例:

击筑有人歌易水,挥戈无力返斜阳。青山染遍黄花泪,夜露摧残桂苑香。

——周咏《感怀八章》之六

① 柳亚子:《南社纪略》,《柳亚子文集》,第14页。

② 柳亚子:《南社纪略》,《柳亚子文集》,第100页。

③ 孙之梅:《南社研究》,人民文学出版社2003年版,第44页。

④ 卢文荟:《中国近代文化变革与南社》,社会科学文献出版社2008年版,第203页。

杜鹃啼血千山紫，春草连烟万里青。百二山河同败絮，两三亲友各飘萍。

——宁调元《清明忆亡友姚宏业》

一饮即大醉，茫茫四顾倾。了却千岁忧，愤懑几时平？

——黄堃《醉后有作》

卅年片梦成长别，万古千秋得有名。恨未从军轻一掷，头颅无价哭无声。

——宋教仁《哭铸三尽节黄岗》之二

春归大地胡尘满，马立吴山剑气横。毕竟兴亡谁负责，匹夫似我亦多情。

——龚尔位《钝公既和余开岁感怀诗，复次韵答之》

西山一冢倚长空，薜荔惊秋泣鬼雄。天亦为君留纪念，染枫如血满江红。

——刘谦《哭太一诗》之六

百粤河山几健儿，风云叱咤想当时。丰碑三尺留名姓，马革何须用裹尸！

——谢华国《吊建国粤烈士坟坛》

箫心剑气总钟情，坛坫流传领袖名。天下英雄寥落甚，岂容乡里误平生？

——陈光誉《题亚子分湖旧隐图》

新南社成员曹聚仁回忆当时的情形说：“南社的诗文，活泼淋漓，有少壮朝气，在暗示中华民族的更生。那时，年轻人爱读南社诗文，就因为她是前进的、革

命的、富有民族意识的。”^①的确如此,即使在今天,上述诗篇依然能令人心生感慨,激发读者的爱国之情。它们永远值得后人珍视。

二、慷慨悲壮的柳亚子诗

柳亚子(1887—1958),原名慰高,改名人权,字亚卢,号稼轩,别号青兕,后以亚子为统一名号,江苏吴江人。少年时入同里金天羽所办的自治学社,爱读梁启超的文字,拥护维新变法。后入上海爱国学社,与蔡元培、章太炎游,立场转向民主革命。二十岁加入同盟会,创办《复报》,致力于宣传革命思想。二十三岁与陈去病、高旭创建南社,遂成为南社的领袖与灵魂。辛亥革命后,曾短暂担任南京临时政府总统府秘书,不久辞去。新中国成立,任全国人大常委,中央文史研究馆副馆长。著有《磨剑室诗词集》。

作为拥有革命思想的文学家,柳亚子对当时的文坛十分不满,曾经作有《论诗六绝句》。其中批评王闿运说:“少闻曲笔湘军志,老负虚名太史公。古色斑斓真意少,吾先无取是王翁。”(其一)又指斥宋诗派诸家以及樊增祥、易顺鼎云:“郑陈枯寂无生趣,樊易淫哇乱正声。一笑嗣宗广武语,而今竖子尽成名。”(其二)他尤其反对“同光体”,以为“同光体”作家多是清廷官员,只会曲学阿世,“我就是不满意满清的一切,尤其是一般亡国大夫的遗老们”^②。由此出发,他反对所有宗法宋诗的倾向,说:“余与同人倡南社,思振唐音,以斥佗楚。而尤重布衣之诗。”^③。这其实是用政治标准来评判文学现象,以偏概全,有失公允。当然,他所向往的大声镗镗、直抒胸臆一类艺术风格在上述流派中确实不存在。

让柳亚子佩服的是诗界革命派,尤其是黄遵宪、梁启超、丘逢甲、金天羽诸人。他在《论诗六绝句》里说:“时流竞说黄公度,英气终输仓海君。战血台澎心未死,寒笳残角海东云。”(其五)作者喜好的就是那种英武雄壮、挟有风云之气的诗风。

早年时,柳亚子的创作明显追随新派诗人,喜欢用新思想、新名词直接入诗,比如:

① 曹聚仁:《南社、新南社》,载《柳亚子文集》,第248页。

② 柳亚子:《我和朱鸳雏的公案》,载《柳亚子文集》,第149页。

③ 柳亚子:《胡寄尘诗序》,载胡朴安编:《南社丛选》,第385页。

卢梭第一人，铜像巍天阗。民约创鸿著，大义君民昌。胚胎革命军，一扫秕与糠。百年来欧陆，幸福日恢张。继者斯宾塞，女界赖一匡。平权富想像，公理方翔翔。

——《放歌》

嫁夫嫁得英吉利，娶妇娶得意大里。人生有情当如此，岂独温柔乡里死。一点烟土披里纯，原为同胞流血矣。请将儿女同衾情，移作英雄殉国体。

——《读史界免尘录感赋》

此类作品确可称之为新派诗，不过用韵语阐发思想，堆砌音译的外文词汇，艺术水平并不高。

柳亚子真正擅长的还是旧体诗，尤其是七言律绝句。这些作品情文并茂，受到社会各界的赞誉。这里略举数首：

朔风凛凛天如死，和汝新诗忍放歌？沧海横流原此际，疾风劲草已无多。凤鸾罹网全身少，魑魅骄人奈尔何？我欲天涯求死所，十年磨剑悔蹉跎。

——《次韵和陈巢南岁末感怀之作》之一

漫说天飞六月霜，珠沉玉碎不须伤。已拚侠骨成孤注，赢得英名震万方。碧血摧残酬祖国，怒潮呜咽怨钱塘。于祠岳庙中间路，留取荒坟葬女郎。

——《吊鉴湖秋女士》

悲歌慷慨千秋血，文采风流一世宗。我亦年华垂二九，头颅如许负英雄！

——《题夏内史集》之六

美人如玉剑如虹，并辔中原杀贼雄。只恨晨鸡辛苦唤，不教杯酒饮黄龙。

——《说梦》之二

柳亚子的诗慷慨悲壮，音韵铿锵，富有气势，如郭延礼指出的：“慷慨悲壮是柳诗最主要的艺术特色。”^①其中确有学习唐诗的地方，但不是刻意模仿。他自己说：“我论诗不喜艰涩，主张风华典丽；做诗不耐苦吟，喜欢俯拾即是。”^②作者没有亦步亦趋模仿古人。另外，他的七言绝句也有学习龚自珍处，所谓“我亦当年龚定庵”（《海上赠刘季平》之一）。在反叛精神和豪情奇意方面，二人确实相似。但龚自珍诗中的象征性意象，柳诗没有，柳是以直抒胸臆为主的，故钱仲联又批评柳诗过于直露，“不高明”^③，也有一定道理。此外，柳诗后期喜欢用典，好发议论，这对读者的理解、欣赏不能不说是一种障碍。

总之，柳亚子不愧为清末一位杰出的革命诗人。

三、奔放恣肆的高旭诗

高旭（1877—1925），字天梅，号剑公，别号钝剑、汉剑等，上海金山县人。与叔父高燮、弟高增皆以诗文著名，人称“一门三俊”。高旭性格高傲自负，“喜饮酒，长于雄辩，醉则侵其座人”^④。早年受康有为、梁启超影响，拥护变法维新。继而读章太炎、邹容等人的著作，转向反清革命。与叔父和兄弟三人创立觉民社，发行《觉民》杂志，宣传革命思想。后东渡日本留学，在东京加入同盟会，担任江苏分会会长。回国后于上海创立健行公学，从事革命活动。继而又和陈去病、柳亚子创建南社。辛亥革命后，被推选为众议院议员。政治上后来逐渐消沉，以致接受曹锟的贿选，一生大节有亏。著有《天梅遗集》、《浮海词》、《愿无尽斋诗话》。

高旭在南社中属于倾向革新的作家，观念较其他社员更激进一些。他对

① 郭延礼：《中国近代文学发展史》第三卷，第135页。

② 柳亚子：《我对于创作旧诗和新诗的经验》，载《柳亚子选集》，人民出版社年版，第344页。

③ 钱仲联：《钱仲联讲论清诗》，第173页。

④ 陈去病：《高柳两君子传》，载《高旭集》，社会科学文献出版社2003年版，第674页。

传统的诗学理念采取了自创新意的解说,比如,他如此阐释儒家诗教:

《小叙》曰:“发乎情,止乎礼义。”《记》曰:“温柔敦厚,诗教也。”盖诗之为道,不特自矜风雅而已。然发乎情者,非如昔时之个人私情而已。所谓止乎礼义者,亦指其大者、远者而言。鼓吹人权,排斥专制,唤起人民独立思想,增进人民种族观念,皆所谓止乎礼义,而未尝过也。若此者,正合温柔敦厚之旨。^①

又比如,他对文学复古另有一套说法:

今之作者有二弊:其一病在背古;其一病在泥古。要之,二者均无当也。苟能深得古人之意境,神髓,虽以至新之词采点缀之,亦不为背古,谓之真能复古可也。故诗界革命者,乃复古之美称。^②

高旭把诗界革命视为文学复古的最高境界,好比为诗界革命披上了一件“正统”的外衣。其实里面恰恰隐含着深刻的正确性。

在诗歌创作方面,高旭也是紧随诗界革命派,勇于探索。他的诗和柳亚子不同,以长篇歌行体擅长,语言散化,还掺入不少新思想和新词汇,酣畅淋漓,颇有解放诗体的意味。这里试引片段:

……自由钟铸声初发,独夫台上风萧萧。当头殷殷飞霹雳,鲁易十四心旌摇。何来咄咄此妖孽,助桀为虐狐狸骄。文明有例购以血,愿戴我头试汝刀。有倡之者必有继,掷万骷髅剑花飘。中夏侠风太冷落,自此激出千卢骚。要使民权大发达,独立独立呼声器。全国人民公许可,从此高涨红锦潮。嗟哉丑虏剧凶恶,百计凌虐心何劳。割我公产赠与人,台青旅大亲手交,东三省地今又送,联虎狼秦如漆胶。绞我膏血恣淫

① 高旭:《愿无尽斋诗话》,《高旭集》,社会科学文献出版社2003年5月版,第545页。

② 高旭:《愿无尽斋诗话》,《高旭集》,第546页。

乐,忍使遍地哀鸿嗷。天崩地坼云惨淡,苍鹰搏击饥鸟哮。俎上之肉终啖尽,日掀骇浪飞惊涛。两重奴隶苦复苦,恨不灭此而食朝。扬州十日痛骨髓,嘉定三屠寒发毛。以杀报杀未为过,复九世仇公义昭。堂堂大汉干净土,不许异类污腥臊。还我河山日再中,犁庭扫穴倾其巢。做人牛马不如死,滴淋血灌自由苗。……

——《海上大风潮起作歌》

这首长诗呼唤反清革命,倡导自由、民主和平等,虽带着一定的民族主义倾向,但在当时是有进步意义的。全诗喷发而出,文言、白话兼用,音韵铿锵有力,不愧是高旭的代表作。黄履平评论此诗云:“如读邹容《革命军》,足壮懦夫之胆,无愧先觉之民,不仅文字可传已也。”^①类似的作品还有《路亡国亡歌》、《唤国魂》、《俄皇彼得》、《我心忧,我心乐》、《好梦》、《读法兰西革命史,做革命歌》等。从形式上讲,它们其实就是新派诗,水平并不比一般的诗界革命派差,思想上则更加进步。

高天梅还创作了一些歌词,用来谱曲传唱,它们更加贴近生活语言,通俗活泼,摆脱束缚,读起来琅琅上口,如《新少年歌》、《女青年唱歌》四章、《中华学堂唱歌四章》等。这里录其中两章以示:

光,光、光,神州男儿要放一线光。海风起矣海云扬。热血吹不凉,相将图自强。赫赫威名震四方,须使白哲人种惊心拜倒黄中黄。

——《中华学堂唱歌四章》之一

中,中,中,吾曹寄身南洋群岛中。差喜此间气象雄,骨格何矜重。巴枯民族神明种,天生原不同。快快兴起,仍为世界明日主人翁。

——《中华学堂唱歌四章》之三

这些歌词完全可以视作白话诗,已经走出文言的疆界了。虽然辞意浅显,但

^① 黄履平语,见《高旭集》,第36页。

从宣传启蒙的意义上说,它们仍属于优秀的诗篇。

不过,高旭的作品存在比较粗硬的毛病,奔放恣肆有余,而打磨提炼不够,另外就是议论过多。钱仲联批评高诗“诗艺水平不高”,整体不如柳亚子、陈去病^①,也是有道理的。

四、凄婉清谐的苏曼殊诗

苏曼殊(1884—1918),原名戡,字小谷,后改名元(玄)瑛,广东香山县人。生于日本,六岁回到原籍。十五岁赴日留学,接触到革命党人,加入青年会,并参加了拒俄义勇队。回国后,在苏州、长沙等地教书,期间又在上海《国民日报》作翻译。因家世不幸,曾经两度出家。1911年参加南社。三十五岁以盛年病逝于上海。著有《燕子龕遗诗》、《断鸿零雁记》等。

在南社诗人当中,苏曼殊可谓别具一格。一方面,他和其他作家一样怀有炽热的爱国激情,关心国家、民族的命运;另一方面,又自忧自怜,“工愁善病”。他的作品,正是这两方面情感的表达。试看下面两首:

蹈海鲁连不帝秦,茫茫烟水着浮身。国民孤愤英雄泪,洒上鲛绡赠故人。

——《以诗留别汤国顿》之一

海天龙战血玄黄,披发长歌览大荒。易水萧萧人去也,一天明月白如霜。

——《以诗留别汤国顿》之二

苏曼殊现存数十首作品绝大多数都是七言绝句,属于旧体诗。这些作品受到龚自珍的影响,自我形象较多地出现在诗中。龚、苏两人皆善于运用意象,但龚诗的意象多使用象征手法,情理兼容,苏诗则纯以抒情为主,音韵琳琅,艺术上有自己的特点和个性。

^① 钱仲联:《钱仲联讲论清诗》,第173页。

再看个人情感方面的：

碧玉莫愁身世贱，同乡仙子独销魂。袈裟点点疑樱瓣，半是脂痕半泪痕。

——《本事诗十章》之八

春雨楼头尺八箫，何时归看浙江潮。芒鞋破钵无人识，踏过樱花第几桥？

——《本事诗十章》之九

苏曼殊的诗抒情性极强，而又凄婉伤感，在晚清可算独树一帜。他不是大声呐喊，纵横议论，而是用优美的意象来构建自己的情感世界。应该说，他的诗比龚定庵更富柔性美。恰如郁达夫指出的：“他的诗是出于定庵的《己亥杂诗》，而又加上一脉清新的近代味的。所以用词很纤巧，择韵很清谐，使人读下去就能感到一种快味。”^①这属于带有近代审美意味的旧体诗。至于不足，也如郁达夫所说：“缺少雄伟气。”

南社有这样一位独具一格的诗人，实在值得庆幸。

五、一代巾幗英雄秋瑾

秋瑾(1875—1907)，字竞雄，号鉴湖女侠，浙江山阴人。性格清朗，“不拘小节，放纵自豪，喜酒善剑”，“在稠人广座，议论锋发，志节矫然”^②，有巾幗英雄之气概。1904年赴日本留学，在日本加入光复会。归国后创办《中国女报》，宣传妇女解放，男女平权。又组织光复军，准备在浙江发动武装起义，事泄被捕，以三十三岁英年从容就义。著有《秋瑾集》。

秋瑾并不是南社成员，但她和前面提到的南社成员吕碧城还有另一女社员徐自华是好友，此外，南社的前身神交社就是因她的壮烈牺牲而发起，很多

① 郁达夫：《杂评曼殊的作品》，载《苏曼殊全集》第四册，当代中国出版社2007年版，第63页。

② 徐自华：《鉴湖女侠秋君墓表》，载胡朴安编：《南社丛选》，第177页。

南社成员还写了悼念秋瑾的诗词。因此,秋瑾和南社还是有关系的。

作为带有传奇色彩的革命家,又是才华四溢的女诗人,秋瑾作品被广泛流传。其诗词情感激越,大有飒爽之气,试举二首:

俨然在望此何人?侠骨前生悔寄身。过世形骸原是幻,未来景界却疑真。相逢恨晚情应集,仰屋嗟时气益振。他日见余旧时友,为言今已扫浮尘。

——《自题小照男装》

漫云女子不英雄,万里乘风独向东。诗思一帆海空阔,梦魂三岛月玲珑。铜驼已陷悲回首,汗马终惭未有功。如许伤心家国恨,那堪客里度春风?

——《日人石井君索和即用原韵》

上述作品属于旧体诗,形式上没有创新,但感情深挚,足以感人。

作者还创作了一部分歌词,宣传男女平等,自由人权,语言通俗,浅显易懂,很有新派诗的味道。试举一首:

吾辈爱自由,勉励自由一杯酒。男女平权天赋就,岂敢居牛后?愿奋然自拔,一洗从前羞耻垢。若安作同俦,恢复江山劳素手。

旧习最堪羞,女子竟同牛马偶。曙光新放文明候,独立占头筹。愿奴隶根除,智识学问历练就,责任上肩头,国民女杰期无负。

——《勉女权歌》

在诗界革命的大潮中,秋瑾的创作在继承传统的同时,又兼有新的探索,为女性诗人争得了一席重要地位。她的英杰人格和优秀作品洵不愧为清末文学跨入新纪元的一抹曙光。

后 记

对于清代诗歌的研究,前辈及同辈学者已经做出了杰出的贡献,取得了辉煌的成就,我的梳理就是在他们的基础上的延续。

从总体上来讲,我以为本书贯穿了两点,一是关注清诗与前、后代诗歌的传承关系,这就是由诗歌通史的性质决定的;二是重点展示清代诗歌扬弃模拟式复古、走向集成并自成体貌的发展轨迹,此是清诗取得较高成就的根本原因。

以上视角和观念是否正确、得当,有待学术界同仁及广大读者的审阅和评判。

王小舒

2012年4月12日

ISBN 978-7-02-009066-2



9 787020 090662 >

定价：100.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 清代卷

作者=赵敏俐，吴思敬著

页数=739

SS号=13183456

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009066-2

中图法分类号=I207.209

原书定价=100.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬著.中国诗歌通史 清代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书是我社承担的国家出版基金项目《中国诗歌通史》中的一卷。作者王小舒多年来从事清代诗文研究，有较好的学术功底，且有多种著作出版，为该项目的理想撰稿人。本书以时间为经，以作家群体的横向联系为纬，全面梳理了清代诗歌发生、演变的历史轨迹。作者占有资料丰富，描述清晰。特别是前面有了严迪昌的《清诗史》、刘……