DOI: 10.3785/j.issn.1008-942X.2011.08.201

“诗辨”传统与学衡派“新诗”概念的形成

赵黎明
(南京师范大学 文学院,江苏 南京 210097)

[摘　要]学衡派的“新诗”概念某种程度上是在中国“诗辨”传统基础上形成的:通过诗文之辨,确立“诗的文字”之于诗歌的必要性;通过“音节”辨析,确认韵律节奏之于诗歌的重要性;通过中外和古今之辨,确立诗歌的汉语特性和旧格律的价值。学衡派还主张在坚持诗体之“常”的前提下,寻求诗歌表现内容的“变”。这种文体改良观一方面体现了对文学传统和文学规律的充分尊重,但另一方面也显得墨守成规,缺乏开拓精神。

[关键词]学衡派;“新诗”;“诗辨”传统

The Tradition of "Differentiation Poetry" and the Formation of Xueheng School's Concept of "New Poetry"

Zhao Liming
(*School of Literature, Nanjing Normal University, Nanjing* 210097, *China*)

Abstract: While questioning Hushi's theory of "Great liberation of genre," Xueheng School again proposed its idea of genre reform, which claimed "to use new material into the old rhyme." The formation of Xueheng School's concept of "New Poetry" was, to some extent, originated from the tradition of "Differentiation Poetry." First of all, Xueheng School stuck to the traditional belief that poetry has its own principles and believed that poetry styles contribute to determine poetry qualities. Xueheng School regarded the genre style as the primary feature of poetry. Secondly, the traditional poetic theories placed great emphasis on the differences between poetry and prose, the spirit of which was totally accepted by Xueheng School. Thirdly, the tradition of merging poetry and music together was also used as a critical weapon to criticise the "free style poetry" in New Literature school. Xueheng School believed that non-rhyme and non-meter meant losing the nature of poetry, and proposed that preserving rhyme and meter was the only hope of China's modern poetry. Finally, influenced by the tradition of "Differentiation Poetry," Xueheng School also discussed the differences between ancient poetry and modern poetry, as well as those between Chinese poetry and foreign poetry. They criticized that the "May Fourth new poets" had blindly copied foreign

[收稿日期]2011-08-20　　[本刊网址·在线杂志]http://www.journals.zju.edu.cn/soc
[在线优先出版日期]2011-12-09
[基金项目]江苏省博士后科研资助计划项目(0901132C);中国博士后科学研究基金面上资助项目(20090461130);中国博士后特别资助项目(201003595)
[作者简介]赵黎明,男,南京师范大学文学院博士后工作人员,重庆师范大学文学院教授,主要从事中国现当代文学研究。

poetry which ignored the characteristics of the Chinese poetry and made new poems from the translated versions of foreign poems. They also specified the basic features of the "ideal New Poetry." Between the choices of old and new, Xueheng School insisted that content of poetry should be constantly updated but the ancient style should remain. Additionally, Xueheng School also suggested that maintaining the old style did not mean rigid adherence to the rules of ancient poetry, and they claimed that appropriately changing the style and maintaining the nature of ancient poetry were two sides of the same coin. The reason for the decline of old-style poetry proposed by Xueheng School was the decayed content. Therefore, they think that the literature revolution should concentrate on the aspect of content.

As far as cultural attitudes were concerned, Xueheng School was undeniably very conservative, which was embodied in its proposal of style reform. The old rhyming style is a genre, which is comprised of learnable conventions and symbol systems. The old rhyming is one of the carriers of cultural identity. To some extent, identifying with the old rhyming style is identifying with Chinese culture. The persistence of Xueheng School in keeping the old poetry style showed their identification with the tradition Chinese culture. As for how to reform literature, Xueheng School favored building up the concept of "New Poetry" on the basis of the old ones. The ideas of Xueheng School showed their full respect for the old literature traditions and the old literature principles. Nonetheless, the weakness of Xueheng School was also obvious, for example, they lacked innovation and constrained themselves by the old principles. The poetic ideas of Xueheng School appear to be stagnant. From the perspective of theory building, Xueheng School did not propose anything new, and from the perspective of poetry practices, Xueheng School did not contribute too much either. It is hence expected that there were no strong response to the call of Xueheng School.

Key words: Xueheng School; "New Poetry"; the tradition of "Differentiation Poetry"

一、“诗辨”传统与“诗界革命”

在新文学史上，学衡派与新文化派就新诗问题发生过一次旷日持久的争执。争论的核心既不是诗歌该不该改良的问题，也不是白话能否入诗的问题，而是“诗界革命”后诗歌文体要求的“底线”问题。挑起问题的是新文学阵营里的胡适。他说：“推翻词谱曲调的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短；有什么题目，做什么诗；诗该怎样做，就怎样做。”[1]126-127 这种“诗体的大解放”主张彻底破除了古代关于诗歌的文体规定性，自然引起了恪守诗体传统者的严重质疑。胡先骕指出，胡适“所主张之屏弃一切法度”之论，实为不懂诗体规律的“盲人说烛”[2]26。那么，学衡派所坚持的“法度”是什么呢？“旧格律”是也。“作诗之法，须以新材料入旧格律……凡作诗者，首须知格律韵调，皆辅助诗人之具，非阻抑天才之物。乃吾之友也，非敌也。信乎此，而后可以谈诗。”[3]97“以新材料入旧格律”是学衡派的诗歌革命口号，强调的是内容之新与形式之旧的统一。显然，这不过是晚清黄遵宪、梁启超文学改良主义路线的翻版，本身并没有多少创新之处，此处不赘。本文的问题是，到底是什么因素导致了这种保守主义的文体观？或者说，传统诗学的哪些资源限制了其诗歌革命的彻底性？笔者认为是中国悠久的“诗辨”传统，这个传统既是其诗歌之“新”的出发点，又是其诗歌之

“旧”的制约处。学衡派的文学改良思想深受传统文体观的制衡,其“新诗”概念的形成在某种意义上就是传统诗辨意识在变革时代的产物。

诗歌辨体在中国具有悠久的历史,《尚书·毕命》云“辞尚体要”,《墨经·大取》亦云“立辞而不明于其类,则必困矣”,这些论述开创了传统文体论的先河。曹丕《典论·论文》:“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”陆机《文赋》:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。”《文心雕龙》更是一部文体学专著,从“明诗第六”到“书记第二十五”都属于“文体论”,其对诗歌文体规定性进行了奠基性论述,影响深远。其后诗歌辨体不绝如缕,至明而登峰造极。明人论诗更以辨体为擅长,专门著作不可胜数,周叙《诗学梯航》、杨良弼《作诗体要》、李东阳《怀麓堂诗话》、王世贞《艺苑卮言》、胡应麟《诗薮》、吴讷《文章辨体》、徐师曾《文体明辨》、徐学夷《诗源辩体》等等,乃为其中代表。明代是一个对文化传统具有强烈认同的时代,其在诗论中表现出的辨体意识也分外突出。

在传统意识里,辨体被置于所有文学活动的首要位置。“文莫先于辩体,体正而后意以经之,气以贯之,辞以饰之。体者,文之干也;意者,文之帅也;气者,文之翼也;辞者,文之华也。”[4]80 文章的体裁也有着非常重要的价值:“夫文章之有体裁,犹宫室之有制度,器皿之有法式也。”[4]77 一旦失去“体制”,文章就失去了存在的前提:“文章以体制为先,精工次之。失去体制,虽浮声切响,抽黄对白,极其精工,不可谓之文矣”[5]14。而对于诗歌来说,辨体乃是言诗的前提:“盖诗之有体,尚矣。不辨体,不足与言诗”[6]440。严羽关于诗歌的五种要素中,“体制”、“格力”、“音节”占其三[7]7,可见辨体在诗歌认识中的重要地位。

学衡派完全继承了这个衣钵,认为诗辨“实关诗之本体。真伪所分,而存亡所系”,断言“一人能辨乎此,而后有一人之诗;一国能辨乎此,尔后有一国之诗;一时代能辨乎此,而后有一时代之诗。不于此务,若于其他是求,皆歧路矣”[8]505。胡先骕甚至断定诗歌文体与“诗之优劣高下大有关系”,他借英国新人文主义者阿诺德之言云,“一国诗之优劣多系于其通行作高格诗之体裁之合宜”与否。他在对中国诗歌历史进行梳理比较之后总结道,五言古诗“既可言志,复能抒情;既可叙事,复能体物”,实在是“吾国高格诗最佳之体裁”,据此,他批评胡适诗体改良之举是不知“诗歌之原理”[2]30 的鲁莽行为。在胡先骕心目中,“诗歌原理”就是诗歌格律,是诗之为诗的根本。在坚守这个原则的前提下,学衡派同意对诗歌进行一定程度的“改良”。

二、诗文之辨

诗文之辨是中国诗学的一个小传统,刘勰说:“有文有笔,以为无韵者笔也,有韵者文也”[9]385;“诗有恒裁,思无定位,随性适分,鲜能通圆”[9]62。因而今人黄侃说:“古昔篇章,大别之为有韵无韵二类,其有韵者,皆诗之属也……彦和析论文体,首以‘明诗’,可谓得其统序。”[10]23 明代李东阳说得更具体:“诗与文不同体,昔人谓杜子美以诗为文,韩退之以文为诗,固未然。然其所得所就,亦各有偏长独到之处。近见名家大手以文章自命者,至其为诗,则毫厘千里,终其身而不悟。然则诗果易言哉?”[11]55

对此辨体传统,学衡派毫不犹豫地加以继承。梅光迪不仅将辨体视为作文先决条件,而且对诗歌的文体特征进行了严格限制。他说:“文章体裁最须分辨……诗者,为人类最高最美之思想感情之所发宣,故其文字亦须最高最美,择而又择,选而又选,加以种种格律音调以限制之,而后始见奇才焉,故非白话所能为力者。”[12]170 诗文既然各擅其体,两者不仅文体迥然有异,语言也判然有别。在学衡派看来,白话是没有经过格律音调“锻炼”的口头语言,断不能贸然入诗的,正是在这个意义上,梅光迪对胡适的白话入诗言论表达了强烈的质疑。

五四新文学运动发生已近一个世纪了,学术理论界对这场轰轰烈烈文学革命的原因不乏各个

角度的探索，但多少忽略了诗文别体观念在其中的导火索作用。人们知道，白话能否入诗的问题曾是胡适与梅光迪交锋的焦点，也是胡适萌发“文学改良”思想的直接诱因。据胡适自述，其白话诗实践的产生与梅光迪等人的刺激密切相关。新文化运动之前，在与陈独秀的通信中，胡适曾如此说：“适去秋因与友人讨论文学，颇受攻击，一时感奋，自誓三年之内专作白话诗词。私意欲借此实地试验，以观白话之是否可为韵文之利器”[13]54。文学革命初具规模之后他又重复道：“现在我们的争点，只在‘白话是否可以作诗’的一个问题了。白话文学的作战，十仗之中，已胜了七八仗。现在只剩一座诗的堡垒，还须用全力去抢夺。待到白话征服这个诗国时，白话文学的胜利就可说是十足的了，所以我当时打定主意，要作先锋去打这座未投降的堡垒；就是要用全力去试做白话诗……我把路线认清楚了，决定努力做白话诗的试验，要用试验的结果来证明我的主张的是非。”[14]209-213 他还不无悲情地称自己的白话诗试验为“逼上梁山”。

所谓“逼上梁山”，其实主要“逼”在文体观念，也就是白话能否入诗问题上。在诗文别体观念影响之下，梅光迪对胡适“诗国革命始于‘作诗如作文’”之论“颇不以为然”，因为“诗文截然两途，诗之文字（poetic diction）与文之文字（prose diction），自古以来（无论中西）已分道而驰”[12]160。在梅氏看来，“诗之文字”（诗歌语言）与“文之文字”（散文语言）古来有别，中西皆然。前者是一种“琢镂粉饰”的语言，后者是一种散行的语言，而白话甚至连散文的文字都不如。“以白话之为物……不合文字学之根源与法律，且其用途与意义取普及、含糊、无精微之区辨，故有教育者摈之于寻常谈话之外惟恐不及，岂敢用之于文章哉！”[12]170 如此普遍、含混、未假修饰的言语怎么能够直接入诗呢！据梅氏观察，诗歌本身就是一种高于自然的语言，是一种人为的语言艺术，如若不然，欧洲人何以径将诗歌称为 artificial 呢？因此，他认为胡适的诗界革命不仅没有抓住要害，而且恰恰“革”掉了诗之为诗的根本。梅氏说：“一言以蔽之，吾国求诗界革命，当于诗中求之，与文无涉也。若移文之文字于诗，即谓之革命，即诗界革命不成问题矣。以其太易易也。吾国近时诗界所以须革命者，在诗家为古人奴婢，无古人学术怀抱，而只知效其形式，故其结果只见有‘琢镂粉饰’，不见有真诗，且此古人之形式为后人抄袭，陈陈相因，至今已腐烂不堪，其病不在古人之‘琢镂粉饰’也。”[12]160 那么，文学革命应该从哪里开始呢？应该从对中国语文的研究开始，应该从对白话的“美术锻炼”开始。梅氏说：“吾辈言文学革命须谨慎以出之，尤须先精究吾国文字始敢言改革。欲加用新字，须先用美术以锻炼之，非仅以俗语白话代之即可了事者也。（俗话白话固亦有可用者，惟须必经美术家之锻炼耳。）…… 足下言文学革命本所赞成，惟言之过激，将吾国文学之本体与流弊混杂言之，故不敢赞同。”[12]165

梅光迪坚持，白话并不是一无用处，某些通俗文体，比如词、曲及小说等，不妨多加采用，但用之于诗歌，则须慎之又慎。“文章体裁不同，小说、词曲固可用白话，诗文则不可。”[12]168 即使偶作白话诗，作成的也只能算诗的一个通俗品种，不能列为诗的正宗，更不能成为诗的上品。梅氏说：“然‘白话诗’亦只可谓诗之一种，如 Burns，Whitman，Riley 皆为之而有成，能卓然自立者。然此非诗之正规，此等诗人断不能为上乘，不过自好其好，与诗学潮流无关，尤非诗界革命之徒也。”[12]169 作为一种文体试验，不是不可以偶尔为之，但将白话诗“奉以为圭臬”就不仅“厚诬古人”，而且违背诗体规律，这是传统诗体观在起作用。当然，他们的诗文之辨只是大体言之，并没有拘泥的。吴宓曾云：“论诗与文之区别，只能究其极端，而辨其大不同之处。固有似诗之文，亦有文中之诗，界在两者之间，罔两因依者，实难强定。惟不当以例外末节，而破坏大体之界说耳。”[3]63

三、音节与诗歌

诗乐一体是中国诗学的一个悠久传统。尽管在漫长的历史演变过程中，诗乐分途发展，渐行渐

远,但音乐的痕迹——韵律、节奏,却不可避免地留在了诗歌的有机体内,成为了诗歌辨体的一项重要内容。有时音乐性甚至成为某些具有返古情怀的诗家“辨诗”的决定性标准,明代格调派的多数诗家多属此类。如茶陵派诗人李东阳就认为:“诗在六经中别是一教,盖六艺中之乐也。”诗与音乐的渊源关系是“乐始于诗,终于律”,共同的作用就是“陶写情性,感发志意,动汤血脉,流通精神,有至于手舞足蹈而不自觉者”[15]528。这种观点几乎被完全照搬到了“前七子”诗人李梦阳那里:“不音而音者,用之心者也;不物而物者,资之深者也;不声而声者,托诸吟者也。心之用,莫如琴;深于资,莫如竹;吟而托之,则诗生焉。”[16]1982在李梦阳看来,诗歌不过是人“情不能已”之语言结晶,而这种语言形式的基本要求是能够歌咏,既然歌咏就必须付诸声律,诗歌就不是“徒言”,而是天然的符节中律的语言形式。李梦阳说:“夫诗者,人之鉴者也。夫人动之志必著之言,言斯永,咏斯声,声斯律,律和而应,声永而节,言弗睽志,发之以章,而后诗生焉。故诗者非徒言者也。”[16]1977在明代格调诗论家心目中,“协音律”乃是诗歌的基本要素之一。“诗与诸经同名而体异。盖兼比兴,协音律,言志厉俗,乃其所尚。后之文借出诸经。而所谓诗者,其名固未改也,但限于声韵,例以格式,名虽同而体尚亦各异。”[16]1664这种观点在清代诗坛有完整的延续,如刘大櫆认为:“诗成于音,音成于声,声成于言,言成于志”[17]84;黄宗羲也认为:“原诗之起,皆因于乐,是故《三百篇》即乐经也”[18]34。

对此传统,学衡派也完全照搬。胡先骕说:“诗于文学中最似音乐,最重节奏音韵与和谐”[2]252;又说:“诗之有声调格律音韵,古今中外,莫不皆然。诗之所以异于文者,亦以声调格律音韵故。”[2]27吴宓对诗歌的定义也首在区分诗文之别,而区别的关节则在有无音律。“诗者,以切挚高妙之笔,具有音律之文,表示思想感情者也……文者,以文字表示生人之思想感情者也。”[3]62他从情感“内质”和音律“外形”两方面来把握诗歌概念:诗歌好比美人美器,形质相互成美,缺一不可。“形与质不可分离,相合而互成其美,缺一则均归消灭,未可以意为之高下轻重也。天下之美人美器、妙文妙诗,皆合其外形之美与内质之美而成。美人之肤色,似属外形。然去此肤色,则血肉之躯已无存,更何有于美乎?”[3]63-64他还对“辅成思想感情之美”的韵律格调专门加以强调:“韵律格调,则外形之美也。如有高妙之思想感情,尚是浑沌未成形之质,苟得以精美之韵律格调表而出之,则为极佳之诗,否则不能。故格律韵调,正所以辅成思想感情之美,并非灭绝之、摧抑之也。思想感情不佳,徒工于韵律格调,必不能为上等之诗,此故显而易见。然若划除一切韵律格调,使不留存,则所余者已不能为诗矣,尚何有于美乎?”[3]63-64在他眼里,内容不佳固然不能算是好诗,但若失去音节则根本不能算诗。

通过音乐因素的发掘证实“音节”之于诗歌的决定性意义,并在此基础上提出诗歌改良活动中保留“诗性”的问题,这是学衡派建立“新诗”概念的一个重要纬度。那么,音节之于诗歌到底具有哪些作用呢?归纳起来有这么几点:一是限制“无纪律”之幻想,约束字句的漫涣无章,使思想情感更为清晰明确。吴宓认为:“形式体制格律之可贵,即在其强迫作者精心苦思,而不至率尔成章,敷衍了事。”[3]151胡先骕赞同英国诗人德来登的观点,认为“韵之最大之利益,则在限制范围诗人之幻想”。原因在于:“诗人之想象力,每每恣肆而无纪律,无韵诗使诗人过于自由。使诗人尝作多数可省或可更加锤炼之句,苟有韵以为之限制,则必将其思想,以特种字句申说之,使韵自然与字句相应,而不必以思想勉强趁韵。思想既受有此种限制,审判力倍须增加,则更高深更清晰之思想,反可因之而生矣。”[2]36二是组织与修辞的力量,起到类似于语言文法的功效。胡先骕再借西方诗家之论,强调“叶韵一法”不仅“可使语句异于散文”[2]36,而且可为“制造与领解组织之统一之一种结合要素”[2]36,因此,“叶韵与诗之关系”乃是一种类似句法与言语的关系[2]35。三是辅助记忆的外在作用。“音韵之用,在辅助记忆,不但音韵有然,即句法之整齐亦同有此功用。”[2]27

“古今之诗人与文学批评家,莫不以韵为诗不可缺之要素也。”[2]37学衡派从古今中外文体家那里得出这个结论后,就开始对新文学派的自由诗观展开猛烈批评。胡先骕批评胡适对诗歌规律的

“一切破坏”，“务求恣意解放”，使诗成了“无首尾分行而写之散文”。“以推翻一切古昔为文之规律为解放，遂全忘艺术以训练剪裁为原则，创‘要这么说就这么说’之论，遂忘‘言有序’与‘较其离合而量剂其轻重多寡’为文学家所必具之能事，于是文体乃泛滥芜杂不可收拾。”[2]252 由于“不知文体中形之要素”，不懂诗歌的文体规范，学衡派认为胡适的诗歌理论与实践客观上造成了诗歌文体的混乱。

胡适的《文学改良刍议》虽然谈了文学改良“八事”，但在学衡派看来，其矛头所指其实只有“一事”，就是“抛弃一切枷锁自由之枷锁镣铐”，即废除诗歌格律，主张白话自由诗。胡适的这种诗体“大解放”是否属于艺术的“自然”？学衡派的回答当然是否定的。在他们看来，艺术的本质就是“以训练剪裁为原则”。“在拉丁文则以长短音表示之，在英文则以高低音以表示之，在有七音之中国文，则以平仄或四声以表示之；在西文以长短音或高下音相间以为音步……在汉文则以平仄相间而成句，近体诗无论矣，即在上古之诗，其平仄亦按诸天籁，自相参错。”[2]34 也就是说，长短平仄才是诗艺的“天籁”，是艺术的自然，这个规律中西皆同，古今不变。“诗之有格律，实诗之本能。在太古之时，《卿云歌》等即为四言，《诗经》具体为四言，间以三言五言，则正故欲破例以求新异，亦犹和谐之音乐中偶加以不和谐之音节……岂非整齐纪律，为人类之天性耶……递降而为五言七言，皆中国韵语自然之趋向，不得不尔者。欧洲语言多为复音的，故不能如中国四言五言七言之整齐，然必以高音低音错综而为 meter，而限定每句所含 feet 之数。自希腊荷马以来即然，岂非句法之限止为人类之通性耶。”[2]27 格律的存在不仅是诗歌的内在要求，而且是人类天性的艺术折射。从这个意义上讲，“划除”诗歌的“韵律格调”，在吴宓看来就是“破坏诗之本体”，也是对诗歌自然精神的背叛。他广举中外古今诗歌例证，目的就是“借此以明诗之根本道理精神，及格律程式之要”，并为“中国诗之前途”留下“一线生机”[3]63-64。

四、中外之辨与新旧之辨

上述诸例已经充分显示，学衡派诗学辨体理论并不仅仅局限于对中国古典传统的继承，实际上，西欧各国诗论家的理论资源也都在其吸纳之列，这种对中外传统的双重吸收使其文体理论打上了鲜明的“普通诗学”烙印。然而，我们也应该看到，学衡派的选择是一种以我为主、偏于“拿来”的意向性选择，其选取的对象大多是具有古典倾向的理论主张；再者，其对古典主义诗学的认同也并不是没有民族文化内涵的普遍认同，而是有强烈建构目的的汉语文化认同。因而，他们在与新文化派的论辩过程中，自然涉及诗歌的中外之辨。

学衡派批评白话诗的一个重要方面就是新诗人不顾汉语特质，盲目模仿外国诗歌，致使新诗仿佛成了外诗的汉译。吴芳吉曾说：“新派之诗，在何以同化于西洋文学，使其声音笑貌，宛然西洋人之所为……新派多数之诗，俨若初用西文作成，然后译为本国诗者。”[8]164 这种批评涉及了两个问题，一是借鉴外国诗学的原则问题。学衡派当然不会反对“西洋思想”的输入，恰恰相反，他们甚至将“如何用中国文字，表达西洋之思想”，列为“今日中国文字文学上最重大急切之问题”[8]126。一方面将外国涌入的新思想作为新诗表达内容的重要方面，但另一方面也将中国文字的特殊性提高到了相当的高度。“韵律格调，属于文字之本体，不能以他国文字表出。”[8]59 从汉语这个特殊要求出发，吴芳吉批评“提倡白话新文学者之诊断书及其药方，尚非确当”[8]126。那什么才是正确的诊断及药方呢？是新材料与旧格律，前者是指无所不包的现实生活，后者则是“中国文章优美之工具”[8]559，是“中国句法”。对于前者，学衡派与白话诗派持论并无不同；而后者却是两派聚讼的焦点所在。与此相关的第二个问题是，胡适所谓的“讲究文法”是否适用于汉语诗歌？吴芳吉批评胡适云：“所谓文法……不外‘欧化’二字。即直用西洋文法以为诗文是也。”[8]458 他进而提出了“理想之

新诗”的基本要求:“中国之人,中国之语,中国之习惯,而处处合乎新时代者。”而对于外国诗,他也提出了自己明确的主张:“读外人之诗,断非谄事外人,乃利用外人之诗以改良吾诗也”[8]164。

那么,什么体式才是中国诗歌的最佳选择呢?是四言、五言、七言等古体近体。胡先骕说:“四言五言七言者,中国语中最适宜之句法也。故综而观之,中国诗之单句,以四五七言为最宜,而舍四言外,单数字所组成之句较双数者为宜。至四、五、七言与单数字句之所以宜于诗之故,则有关于中国人心理之研究,惟心理家乃能辨之。予惟本综合之经验,以得此推论耳。”[2]28相对而言,胡先骕认为五言古体又为中国“高格诗最佳之体裁”。中国诗在长期发展过程中已经众体皆备,既各擅其长,又相互补充,完全能胜任现代繁富多样精神生活的表达,因此,他认为没有必要再引进一个欧美版的白话诗。“七言古、五七言律绝与词曲为其辅,如是则中国诗之体裁既一繁殊。无论何种题目何种情况皆有合宜之体裁,以为发表思想之工具,不至如法国诗之为亚力山大体所限,尤无庸创造一种无纪律之新体诗以代之也。”[2]33

学衡派与新文学派之间还有一种新旧之争。什么是“新”、什么是“旧”?“旧指中国固有者而言,新指始由西洋传来者而言。”[3]127吴宓的这句话表明,在现代中国,中外之辨实际上就是新旧之辨。这种论争表面看起来只是一种简单的时空转换,但实际上反映了近人对中西文化的价值取向,反映了其对中国新文化建设的基本态度,学衡派与新文学派关于诗歌新旧的论辩就是这样的例子。需要说明的一点是,学衡派并不是通常意义上的旧派,他们对于文学革命的热情并不亚于新文学派。“文学革命之声震海内,心知旧诗之运已穷,穷则必变,吾非老师宿儒,本无固守之义。顾新人所作,以突变过甚,料其无成,吾非博士名流,不必随俗俱迁。乃决意孤行,自立法度,以旧文明的种子,入新时代的园地,不背国情,尽量欧化,以为吾诗之准则。”[8]543

对于诗界革命,学衡派始终坚持理应花开两枝,各适其变,而不是一锅煮、一刀切。内容当然要求新之又新,形式却不妨一仍其旧。简单地讲,就是要遵循“新材料,旧格律”六字方针。对于新诗要表现丰富多彩、瞬息万变的现实内容,学衡派与新文学派并无任何冲突。“五大洲之山川风土国情民俗,泰西三千年来之学术文艺典章制度,宗教哲理史地法政科学等之书籍理论,亘古以还名家之著述,英雄之事业,儿女之艳史幽恨,奇迹异闻,自极大以至极小,靡不可以入吾诗也。又吾国近三十年国家社会种种变迁,枢府之掌故,各省之情形,人民之痛苦流离,军阀政客学生商人之行事,以及学术文艺之更张兴衰,再就作者一身一家之所经历感受,形形色色,纷纭万象。”[3]98关键在于对“旧工具”的处理上。

如前所述,在学衡派看来,打破一切格律限制的“诗体大解放”是违背中外文学规律的轻率之举,固然是行不通的。“欲举中国旧文学之种种格律规矩而悉行铲除之、破坏之,不知此实大背文学公例。”[3]151但坚持旧形式并不意味着格律一成不变。吴宓也曾批评旧派诗人“知格律体制形式之要,且曾经长久之练习研究,所作悉能合拍按律叶韵谐声,然亦以天才缺乏与不肯苦心精思之结果,其材料意旨则陈陈相因,其字句词藻则互相抄袭,千篇一律”[3]151。总结起来,他们心目中的格律是这样的一些情形:可以根据内容的需要“有相当之变化”[3]152;大体以五七言为主,但也可适当辅以杂言;并不“以平仄音韵体裁格调之有无宽严为衡”[8]504,平仄押韵对仗等要求都已相当宽松自由;此外,旧格律之中还容许插入“西文诗之形式与格律,以及文法词藻韵脚标点等”[3]142。显然,这是传统格律诗经过大改造后的新品种。以此标准衡量现代诗人诗品,只有两个诗人“允宜推崇”,“前有黄遵宪,后有吴芳吉”[3]169,这当然只是一偏之论,并不符合实际情况。

五、“诗界革命”中的“常”与“变”

毫无疑问,学衡派“新材料旧格律”的诗歌变革观念并非凭空而来的,其背后潜藏的是一个强大

的诗学传统。历代文体学家都相信文体是相对稳定的因素，文学变革之中内容因素的变化要远远大于形式因素的变化。刘勰说：“夫设文之体有常，变文之数无方，何以明其然耶？凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。”[9]271 文体为“常”，气力有“变”，“常”中孕“变”，“变”须守“常”，“常”与“变”的矛盾运动构成了文学史发展的基本面貌。近人黄侃对此大加发挥道：“文有可变革者，有不可变革者。可变革者，遣辞捶字，宅句安章，随手之变，人各不同。不可变革者，规矩法律是也，虽历千载，而粲然如新，由之则成文，不由之而师心自用，苟作聪明，虽或要誉一时，徒党猥盛，曾不转瞬而为人唾弃矣。拘者规模古人，不敢或失，放者又自立规则，自以为救患起衰。两者交讥，与不得已，拘者犹为上也……可知通变之道，惟在师古，所谓变者，变世俗之文，非变古昔之法也。”[10]101 在黄侃眼里，如果要在谨守法度与师心自用之间进行选择，选择前者要比选择后者更为可贵。

刘勰所云“文体之常”，黄侃所谓“不可变者”，大约相当于明代李梦阳的“物之自则”。李梦阳说：“文必有法式，然后中谐音度。如方圆之于规矩，古人用之，非自作之，实天生之也。今人法式古人，非法式古人也，实物之自则也。”[19]52 师法古代格律并非简单效法古人，而是尊重一种古今皆通的自然规律，因此，对于古人的模拟，“窃词与意，斯谓之袭；法其体制，仿其声调，未可谓之袭也”[6]序,1。

在这种背景下，我们来考察学衡派的相关言说，传统的影子随处可见。胡先骕也曾论及文学的拘于时代与超越时代两种元素：“文学思想，常函局于时代与超越时代两原素。前者以时而推移，后者亘古而不变……其局于时代之原素，不能强吾人以必从，吾人所景仰赞叹者，要为其超越时代之原素也。勿务以创造为怀而忘不可免之模仿……诗歌之体裁，既经古人之研几，而穷其正变之理，则亦惟有追随其后，而享受其工作之遗产，不必务求花样翻新也。”[2]33 显然，诗歌文体是被当做超越时代的恒定因素来看待的，这个恒定因素是一种规律性的存在，文学革命不是对文体形式的“花样翻新”，而是对所载内容的递嬗更新。在文学的发展观上，学衡派认为，一部文学的演进史就是超时代与拘时代两种因素交替作用的产物：“常转变，变又转常。常者规律，变者解放，互为消长，而诗之演进无穷”[8]556。

那么，如何在“常”的基础之上求“变”呢？这首先取决于其对旧诗衰落原因的认识。吴宓说：“今日旧诗所以为世诟病者，非由格律之束缚，实由材料之缺乏。即作者不能以今时今地之闻见事物思想感情，写入其诗。而但以久经前人道过之语意，陈陈相因，反复堆塞，宜乎令人生厌。”[3]97 既然旧诗的症结在于内容陈旧，那么补救的措施就应偏重于新材料的充实，而不是旧形式的革命。

六、结　语

综上所述，学衡派的“新诗”概念完全是在古代“诗辨”传统之上建立起来的，具有深厚的文体学基础和雄辩的文化合理性。在一些诗论家那里，诗歌的文体形式就是格律，包括韵律和节奏。闻一多说：“格律在这里是 form 的意思。‘格律’两个字最近含着了一点坏的意思；但是直译 form 和节奏是一种东西，便觉得 form 译作格律是没有什么不妥的了。”又说：“格律就是 form……格律就是节奏。”[20]137 而这种形式就是文化流传中的“原型”，是“一种集体的、普遍的、对所有个人来说都是相同的非个体性的第二心理系统。这种集体无意识并不依赖个人而得到发展，而是遗传的。它由各种预先存在的形式即原型所组成，这些原型只能次生性地变为意识，给某些心理内容以确定的形式”[21]104-105。学衡派所坚持的旧格律正属于这种世代相传的“第二心理系统”。

过去，人们对于学衡派的文化与文学倾向有各种各样的判定，如“古典主义”、“人文主义”、“文

化保守主义”等不一而足。客观地讲,这些界定是大致不错的,问题是这种古典认同是如何体现、怎样寄托的。“文化认同性基本上是指民族性。民族性是指一个集团的特征,这种特征表现为其成员有共同的历史或起源以及一种特殊的文化遗产。”[22]11 学衡派的古典主义正是寄托在那种“特殊的文化遗产”——旧格律上。旧格律作为一种文类文体,在漫长的形成过程中逐步内化为惯例、符号和传统,并为越来越多的人所认同。因而文体认同是文化认同的载体,而在某种情况之下,文体认同就是文化认同。

学衡派坚持在诗歌文体传统基础上建立“新诗”观念,体现了对文学传统和文学规律的充分尊重,这固然具有不可辩驳的真理性,但却是匍匐在传统的脚下,对成规亦步亦趋;畸重守“常”,畸轻新“变”;不敢超越,缺乏创造,等等。这些局限使学衡派的诗学理论显得局促机械,酸气十足。理论上没有开拓创新,实践上更是乏善可陈,学衡派的诗学主张并没有得到新诗坛的有力回应,不是没有原因的。

[参 考 文 献]

[1] 胡适:《胡适文存》(一),合肥:黄山书社,1996年。[Hu Shi, *Hu Shi Anthology: Vol*.1, Hefei: Huangshan Publishing House, 1996.]

[2] 张大为、胡德熙、胡德焜编:《胡先骕文存》上卷,南昌:江西高校出版社,1995年。[Zhang Dawei, Hu Dexi & Hu Dekun(eds.), *Hu Xiansu Anthology*(Ⅰ), Nanchang: Jiangxi University Publishing House, 1995.]

[3] 吴宓:《吴宓诗话》,北京:商务印书馆,2005年。[Wu Mi, *Wu Mi's Peotry Talks*, Beijing: The Commercial Press, 2005.]

[4] 徐师曾:《文体明辨序说》,北京:人民文学出版社,1962年。[Xu Shizeng, *Wenti Mingbian Xushuo*, Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]

[5] 倪正父:《文章辨体序说》,北京:人民文学出版社,1962年。[Ni Zhengfu, *Wenzhang Mingbian Xushuo*, Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]

[6] 许学夷:《诗源辩体》,北京:人民文学出版社,1987年。[Xu Xueyi, *Shiyuan Bianti*, Beijing: People's Literature Publishing House, 1987.]

[7] 严羽:《沧浪诗话》,北京:人民文学出版社,1961年。[Yan Yu, *Canglang Shihua*, Beijing: People's Literature Publishing House, 1961.]

[8] 吴芳吉:《吴芳吉集》,成都:巴蜀书社,1994年。[Wu Fangji, *Wu Fangji Anthology*, Chengdu: Bashu Publishing House, 1994.]

[9] 周振甫:《文心雕龙今译》,北京:中华书局,1986年。[Zhou Zhenfu, *Translation of Wenxin Diaolong*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]

[10] 黄侃:《文心雕龙札记》,北京:中国人民大学出版社,2004年。[Huang Kan, *Notes on Wenxin Diaolong*, Beijing: China Renmin University Press, 2004.]

[11] 李东阳:《怀麓堂诗话》,北京:人民文学出版社,2009年。[Li Dongyang, *Huailutang Shihua*, Beijing: People's Literature Publishing House, 2009.]

[12] 梅光迪:《梅光迪文录》,沈阳:辽宁教育出版社,2001年。[Mei Guangdi, *Mei Guangdi Anthology*, Shenyang: Liaoning Education Press, 2001.]

[13] 胡适编选:《中国新文学大系·理论建设集》,上海:上海文艺出版社,2003年。[Hu Shi(ed.), *The Complete Works of Chinese New Literature: On Theory Construction*, Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 2003.]

[14] 胡适:《逼上梁山》,见姜义华主编:《胡适学术文集·新文学运动》,北京:中华书局,1998年,第193-219页。[Hushi, "To Join Rebels," in Jiang Yihua(ed.), *Hushi Academic Anthology: On New Literature*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1998, pp.193-219.]

[15] 李东阳：《麓堂诗话》，长沙：岳麓书社，1985 年。[Li Dongyang，*Lutang Shihua*，Changsha：Yuelu Publishing House，1985 .]

[16] 李梦阳：《李梦阳诗话》，见吴文治主编：《明诗话全编》第 2 册，南京：凤凰出版社，1997 年。[Li Mengyang，*Li Mengyang Shihua*，in Wu Wenzhi(ed .)，*The Complete Series on Poetry Talks of the Ming Dynasty*：*Vol* . 2，Nanjing：Phoenix Publishing House，1997 .]

[17] 刘大櫆：《刘大櫆集》，上海：上海古籍出版社，1990 年。[Liu Dakui，*Liu Dakui Anthology*，Shanghai：Shanghai Classics Publishing House，1990 .]

[18] 黄宗羲：《乐府广录序》，见郭绍虞主编：《中国历代文论选》(三)，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 34 - 35 页。[Huang Zongxi，″Yuefu Guanglu Xu，″ in Guo Shaoyu (ed .)，*The Anthology on Ancient Chinese Literary Theory*：*Vol* .3，Shanghai：Shanghai Classics Publishing House，1980，pp .34 - 35 .]

[19] 李梦阳：《答周子书》，见郭绍虞主编：《中国历代文论选》(三)，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 52 - 53 页。[Li Mengyang，″Da Zhouzi Shu，″ in Guo Shaoyu(ed .)，*The Anthology on Ancient Chinese Literary Theory*：*Vol* .3，Shanghai：Shanghai Classics Publishing House，1980，pp .52 - 53 .]

[20] 闻一多：《诗的格律》，见《闻一多全集》(2)，武汉：湖北人民出版社，1993 年，第 137 - 144 页。[Wen Yiduo，″On the Rhyme of Poem，″ in *The Complete Works of Wen Yiduo*：*Vol* .2，Wuhan：Hubei People's Publishing House，1993，pp .137 - 144 .]

[21] [瑞士]容格：《集体无意识的概念》，王艾译，见叶舒宪编选：《神话—原型批评》，西安：陕西师范大学出版社，1987 年，第 103 - 116 页。[C .G .Junge，″On the Collective Unconscious，″ trans .by Wang Ai，in Ye Shuxian (ed .)，*Myth Archetype Criticism*，Xi'an：Shanxi Normal University Press，1987，pp .103 - 116 .]

[22] [法]萨利姆·阿布：《文化认同性的变形》，萧俊明译，见《第欧根尼》中文精选编辑委员会编：《文化认同性的变形》，北京：商务印书馆，2008 年，第 10 - 22 页。[S .Abou，″The Metamorphoses of Cultural Identity，″ trans .by Xiao Junming，in Chinese Selected Editorial Committee of *Diogenes* (ed .)，*The Metamorphoses of Cultural Identity*，Beijing：The Commercial Press，2008，pp .10 - 22 .]

·新书架·
浙江大学出版社出版

书　名：《民国词的多元解读》
作　者：李剑亮
定　价：25 .00 元



内容简介：本书以活跃在民国时期的多位词人的创作活动以及他们的作品为对象，运用史实考证与理论阐述相结合的方式展开讨论，从而让读者领略民国词坛的独特风貌与词人创作的个性特征。全书关注的具体对象，有刘永济的《诵帚词》、沈祖棻的《涉江词》及其程千帆的笺注、袁克文的《垣上词》、唐圭璋的《梦桐词》、夏承焘的《天风阁词》、卢前的《中兴鼓吹》、江芷的《秋梦词》、周庆云的西溪词、陈方恪的题画词，以及夏承焘与朱彊村、龙榆生等学人的交往活动。针对不同的研究对象，大多选取不同的研究视角与研究路径，从而在整体上形成多元解读的效果与意义。因此，本书对关注民国词乃至中国词史的读者来说，会有一种“路转溪桥忽见”的感觉。

发行地址：杭州市天目山路 148 号浙江大学出版社　　**邮　编**：310028
电子邮箱：faxingbu2004@ zju .edu .cn　　**电　话**：0571 - 88925591、88273163