

“春”里的“杨柳风”

——从朱自清宋诗散文文化的论述谈起

周景耀

内容提要 论文梳理了朱自清与宋诗之因缘关系及其有关宋诗与中国诗歌“散文化”的文学史论述,发现支撑其论述的主要是做文如说话、明白清楚等观念;在这些观念的共同作用下,形成了一种“明白清楚主义”的现代诗学趣味。藉此,朱自清重新发现、发明了传统,建构出一套散文文化的诗史谱系,但也受限于此,未能给予以“优游不迫(温柔敦厚)”为代表的传统诗学观念以相对等的关注,这使之对宋诗乃至中国诗学传统丰富性的认识呈现出一定的限度。

关键词 朱自清;宋诗;散文化;诗学趣味;传统的发明

引言:摆脱“酸馅气”

朱自清在散文《春》里引了这样一句诗:“‘吹面不寒杨柳风’,不错的,像母亲的手抚摸着你。”这句诗出自宋代僧人志南的《绝句》:“古木阴中系短篷,杖藜扶我过桥东。沾衣欲湿杏花雨,吹面不寒杨柳风。”朱自清为何摘引这句诗?是不是在这句诗里隐藏着连他自己都未曾察觉到的某种诗学趣味呢?

朱熹评此诗云:“南诗清丽有余,格力闲暇,无蔬笋气。如云云,余深爱之。”^[1]朱熹所言的“蔬笋气”在苏轼看来是一种“酸馅气”,指一种僧诗的腔调和习气。叶梦得在《石林诗话》中曰:“近世僧学诗者极多,皆无超然自得之气,往往反拾掇模仿士大夫所残弃。又自作一种僧体,格律尤凡俗,世谓之酸馅气。子瞻赠惠通诗云:语带江霞从古少,气含蔬笋到公无。尝语人云,‘颇解蔬笋语否?为无酸馅气也。’闻者无不皆笑。”^[2]朱自清对苏轼等人的议论并不陌生,在他1935年的日记中,有读过南宋魏庆之编的《诗人玉屑》记录^[3],《诗人玉屑》卷二十《禅林》所辑的正是上述朱熹等人的议论,志南那首诗是作为没有“酸馅气”的例子来对待的。何谓“酸馅气”呢?朱自清曾进行过解释:“和尚修行苦,吃素,没有油水,可能比书生更‘寒’更‘瘦’;一味反映这种生活的诗,好像

酸了的菜馒头的馅儿,干酸,吃不得,闻也闻不得。”若诗人无真情实感,既无“苦情”,又无“苦辞”,而强作抒发刻意苦吟,便只剩下那“供人酸鼻的声调”了^[4]。

据此,朱自清认为沾染“酸馅气”的诗在审美上是“隔”的,这或许是他《春》里引用志南诗的缘由。亦即,志南那首诗具有自然天成之趣,没有苦吟的痕迹,表达较为直接,利于接受。由朱氏这一诗学选择出发,可否确证他对宋诗的接受是有指向性的呢?易言之,对宋诗“以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗”的特征,朱自清或许不甚在意,因他所批评的“书生的酸气”或道学气往往暗含在宋诗的这些面相里。与之相反,他能接受的或是一种清新流利、具体明白、在接受上直接“不隔”的诗,“吹面不寒杨柳风”之风味大抵与此相合,他自己也说,“我的写作大体上属于朴实清新一路”^[5]。朱自清欣赏和意在发扬的是不是这方面的宋诗呢?仅凭《春》里的一点“杨柳风”尚不能确切探知朱自清的这一诗学旨趣,为验证判断的成立,我们需要进一步考查朱自清的宋诗论述,并从整体上考察其诗学旨趣之所向。

一 “沉着痛快”也是诗:宋诗与中国诗歌的散文化

朱自清1932年开始陆续为教学与研究阅读宋诗,

以期能教“诗声律史”^[6]，散文《春》便作于这一时期^[7]。他于1934年开设的“历代诗选”课，开始涉及宋代诗人苏轼和黄庭坚^[8]。1935年朱自清开始大规模阅读宋诗，为开设宋诗专题课作准备，1935年度第一学期他即开设了专题性的“宋诗”课。在朱自清的宋诗阅读史中，涉及的诗人有王安石、黄庭坚、梅尧臣、欧阳修、苏轼、苏辙、陆游、杨万里等人；宋诗选集有《宋诗抄》《宋诗选》《宋诗精华录》《宋诗抄略》等；与宋诗有关的诗话数种，如《诗人玉屑》《冷斋夜话》《宋代诗话考》《载酒园诗话》《石遗室诗话》《春秋诗话》等。可以说，从1935年至其去世前，宋诗的教学与研究工作一直未间断。从学术研究的角度看，朱自清1938年撰写的《什么是宋诗的精华——评石遗老人（陈衍）评点〈宋诗精华录〉》较能代表他对宋诗的整体性意见，他后来的宋诗研究基本上可视为这篇书评的延续。在这篇书评里，朱自清认为的宋诗的精华是什么呢？他所依据的何谓宋诗精华的标准，内在旨趣与他选择志南诗具有一致性吗？

陈衍编选《宋诗精华录》，有其问题意识与评选标准。诗之音律问题是标准之一，所谓“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦”，陈衍认为宋诗之精华即在于此，而非过多土木之音的诗歌。陈衍之所以以此为标准评选宋诗，其用意是要给当时诗坛提供一个可供参考的宋诗选本，以矫时人音律方面的问题，即“近贤之祧唐宗宋，祈向徐仲车、薛浪语诸家，在八音率多土木，甚且有土木而无丝竹金革”^[9]。朱自清意识到陈衍的用心，但与之不同的是，朱自清指出宋诗精华不专在近体，古体亦为精华之一。他指出宋人七古胜过五古，且有其独到之处，以“近唐调”作为评选宋人七古的标准，“所谓‘妥帖’‘排奁’，大概得之”，宋诗中的五七古多如此，而七古尤然，他认为这体现了诗的散文化倾向，此倾向构成朱自清判定何谓宋诗精华的重要依据。具体意见如下：

我们可以说这些诗都在散文化，或说“以文为诗”。不过诗的意义，似乎不该一成不变，当跟着作品的变化而渐渐扩展。“温柔敦厚”固是诗，“沉着痛快”也是诗。《宋诗钞》似乎只选后一种，致为翁方纲所诋。他在《石洲

诗话》中说，《宋诗钞》所选古诗实足见宋诗真面目，虽然不免有粗犷的。石遗老人论古诗，重在结想“高妙”（《诗话》十二叶）。本书所选，侧重在立意新妙，合于所论。但工于形容，工于用事，工于组织，都是宋人古体诗长处，似乎也难抹煞不论。宋人近体自“江西派”以来，有意讲求句律，也许较古体精进些；可是古体也能发扬光大，自辟门户，若以精华专归近体，似乎不是公平的议论。我想老人论古诗语，原依白石《诗说》立言，并非盱衡全局。至于选录宋诗，原是偏主近体之音律谐畅者，以矫时贤之弊；古体篇幅太繁，若面面顾到，怕将成为庞然巨帙，所以只想从“高妙”者着手。序中“精华”云云，想是只就近体说，一时兴到，未及深思，便成歧义了。^[10]

依朱自清所论，陈衍把古体排除出宋诗精华的行列有失公平，亦即宋诗中的古体也工于形容，工于用事，工于组织，因此“沉着痛快”的古体诗也能表现宋诗的真面目，此亦为宋诗区别于唐诗之处。在朱自清那里，“沉着痛快”与散文化或以文为诗是一组具有内在关联的概念。以文为诗是通达诗之散文化的途径之一，也就是说，在形式上，作诗可采取作文的方式进行，韵散结合，不必过于关注韵律音节，形式较为自由。另外，在表达上，散文化的诗“或抒情或描写，或叙事，或议论”^[11]，不尽是一唱三叹的讲究“温柔敦厚”的“纯粹的抒情”，达到的艺术效果之一是直接、明白、易解，给人以“沉着痛快”之感。“沉着痛快”本自《沧浪诗话》：“其大概有二：曰优游不迫，曰沉着痛快。”这是严羽对诗歌风格进行的两大分类，一种是优游不迫，意为舒缓从容，不急不迫，含蕴不露。它在情感表现为温厚和顺，艺术表达方面含蓄和缓，艺术效果表现为“言有尽而意无穷”，总体风格是柔和舒缓^[12]。张健认为“沉着痛快”内涵有二：一是直截了当的表现，二是力度大。严羽《答吴景仙书》云：“高意又使回护，毋直致褒贬，仆意谓辨白是非，定其宗旨，正当明目张胆而言，使其词说沉著痛快，深切著明，显然易见。所谓不直则道不见，虽得罪于世之君子不辞也。”据此可知“严羽所谓的沉着痛快是直言，是明言，这种明目张胆的直言，往往能

产生有力度、痛快淋漓之感。这种特点与优游不迫的不直言、不明言正好相对”^[13]。朱自清主要是在这个意义上讨论宋诗“沉着痛快”的特质的，他把“沉着痛快”与诗的散文化建立起联系，在他看来，“沉着痛快”代表的是一种明白直言、畅叙痛快的风格，在散文《春》里，他所引的志南之诗，或与此诗学趣味有关。抗战期间朱自清给吴组缃写过一封信，在信中明确说他偏爱的是散文化的诗：“我的兴趣本在诗，现在是偏向宋诗；我是个散文的人，所以也偏爱散文化的诗。”^[14]王瑶也在回忆文章中指出朱自清“主张诗应该散文化的，所以他喜欢宋诗”^[15]，这从侧面印证朱自清对散文化宋诗的青睐。

在此诗学趣味的导引下，朱自清选注《宋五家诗钞》时，散文化的标准便暗含于这部诗选内部。《诗钞》古体占有一定比例，选注对象为梅尧臣、欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚等五家诗，共112题约138首诗，其中古体约54首。即便近体诗占据大半，但所选近体诗也多以“沉着痛快”者为主，写景、叙事之作多，用典隶事议论之作少，以禅为诗之作更是少见。可以说，朱自清《论书生的酸气》一文中论及的几种致“酸”的倾向在这个选本里皆尽力回避。如，在他看来梅尧臣的贡献在于“去浮靡之习于西昆极弊之际，存古淡之道于诸大家未起之先”^[16]。欧阳修诗的风格与韩愈相似，所谓“昌黎时出排纂之句，文忠一归之于敷愉，略与其文相似也”^[17]，“敷愉”大抵指一种铺陈畅快的诗风，所选欧诗即以此为准。王安石诗的问题是议论过多，此为一病^[18]，故王氏此类诗未入选。说到苏轼，朱自清认为“子瞻诗气象宏阔，铺叙宛转，子美之后，一人而已”。但其诗之病在于“用事太多，不免失之丰缛，虽其学问所溢，要亦洗削之功未尽也”。苏轼“掉书袋”的毛病掩盖了其诗歌的真精神，要想把握苏诗的真精神，必须汰其用事之作，即其所言“读苏诗者，汰梅溪之注，并汰其过于丰缛者，然后有真苏诗也”^[19]。至于黄庭坚，其病在于“惟本领为禅学，不免苏门习气，是用为病耳”^[20]。朱自清对五家诗人的意见及其所选五家诗，清晰的体现出其散文化的诗学趣味，他也经由这五位诗人，建立起宋诗散文化发展的文学史脉络。如其所言，

梅尧臣、欧阳修发现了韩愈，起始了宋诗散文化的进程，到苏轼宋诗散文化达到极致，王安石、黄庭坚提倡杜诗继续将宋诗的散文化往前推进^[21]。而宋诗中以禅为诗、以议论为诗、以学问为诗的部分不但极少入选，且严羽所说的“优游不迫”之诗亦未鲜明的体现于这个选本中。

宇文所安曾言，“写作新的文学史，需要大规模地重新评判无数以往的个别的作家和作品，需要新的名家名作，提出新的辩论，并和以前的价值判断进行协商。而且，也需要新的文学作品选集和新的评点注解，以使得这些新的价值判断变得‘不言自明’”，他认为“五四”批评家们非常依赖这种“不言自明”的叙述，“他们的判断都是超越了历史、不言自明的；尤其在他们的这种状况里，他们暗示说人们只要一旦清除旧日的偏见这种障眼物，就会自然而然地认识到他们所作的这些价值判断的正确性”^[22]。朱自清即依据一种新的文学史叙述将散文化视为宋诗之精华，《宋五家诗钞》在此意义上成为重新评判“名家名作”价值的样本，朱自清对其它朝代诗歌进行的评选与注解，所遵循的大抵也是散文化的标准，如《十四家诗钞》。基于此，朱自清认定中国诗歌的发展史是一个不断走向散文化的过程，不独宋诗如此，其他时代的诗歌也存在着散文化的倾向。到宋代诗这个倾向更为明显，以至形成了一个新传统，由此他进一步将散文化扩展为整个中国诗歌的基本特征，并作为一种“新变”的力量不断改写诗史的进程。

论及《古诗十九首》，朱自清指出这些诗大概出于文人之手，“但因模仿乐府，散文的成分不少；不过都不失为诗”，也“不失为严羽《沧浪诗话》所谓‘沉着痛快’的诗。历来论诗都只赞叹《十九首》的‘优柔善入，婉而多讽’，其实并不尽然”^[23]。到晋代诗渐渐“排偶化、典故化”，但陶渊明违反当时趋势，打破这一做法，其诗“不排不典”，“只求明白诚恳”，故其诗“是散文化的”^[24]。之后齐梁宫体诗至唐发展为近体诗，而在这个过程中“真正继往开来的诗人是杜甫”，因杜甫将诗领域扩大了，“他常在诗里发议论，并且引证经史百家；但 these 议论和典故都是通过了他的满腔热情奔迸出来的，所以还是诗。他这样将诗历史化和散文化，他

这样给诗创造了新语言。古体的七言诗到他的手里正式成立；古体的五言诗到他手里变了格调。从此‘温柔敦厚’之外，又开了‘沉着痛快’一派”^[25]。韩愈跟着他进一步将诗散文化，他的诗“逞才使气，不怕说尽”，也是“沉着痛快”的诗^[26]。沿着杜甫与韩愈的诗风，诗之散文化到宋代成为一个新传统被建立起来，发展出一类“沉着痛快”之作，这类作品“或抒情或描写，或叙事，或议论”，与“吟咏性情”和“温柔敦厚”不尽相合，可“事实上是有许多人爱作有许多人爱读的诗”，与“优游不迫”的诗并列^[27]。朱自清据此判定宋诗的散文化代表了诗发展的方向，不必强调诗文之别，它逼着后来的作家接受散文的体式，因为“诗不得不散文化，散文化的诗才有爱学爱读的人”，到了现代，现代诗走上了散文化的“正”路，散文的发展已经压倒了诗的发展，故“现在是散文的时代”。另外，他借用 Murry《风格问题》一书中的观点指出诗文并不存在界限，“批评只消研讨基本的成分，比较着看；它所着眼的是创造想象，除非研讨文字的细节，是不必顾到诗文的分别的”^[28]。因此，他认为区分诗文的不同形式“不足尽凭”。这种打破诗文之别看法，固然无不道理，但朱自清的用意，是在肯定诗之散文化的必要性与正当性，这进一步说明他对散文化的诗是多么“偏爱”。

二 “明白清楚”：一种文学史书写的意识形态

尽管朱自清诗之散文的论述显得驳杂含混，但观其所论，一种线性的文学史观还是清晰的浮现在我们面前，他以此思维为引领，意图建构一套散文化的诗学谱系，这表现为他强烈的文体更新意识。如上所述，在朱自清的建构的诗学谱系中，宋诗开启了诗散文化的新传统，成为此后诗歌发展的主要倾向，故进入散文化的现代，诗要调整自己，不得不散文化，应主动顺应这一诗学倾向^[29]。其次，与其诗之散文化论述相呼应的是明白清楚的诗学旨趣，在朱自清看来，这是诗之散文化体现出的重要艺术特色。换言之，朱自清一方面希望从诗之散文化那里获得明白清楚的审美效果，散文化的诗确也

能实现这一效果；另一方面，明白清楚作为一种诗学观念，又先行影响了他对诗之散文化的审美期待，构成某种“审美无意识”，影响到他对文学的整体认知。

朱自清的这些认识不是凭空而来，与其师胡适提倡的白话文学观具有内在的一致性。他曾言“大学时代受了《新青年》的启示，开始学习白话文写作”^[30]，也多次在著述中对胡适的白话文学观进行阐发引申^[31]。

胡适在《逼上梁山——文学革命的开始》一文中说：“唐诗到宋诗，无甚玄妙，只是作诗更近于作文！更近于说话！……宋朝的大诗人的绝大贡献，在于打破了六朝以来的声律的束缚，努力造成一种近于说话的诗体。”^[32]即“宋诗的特别性质全在他的白话化。换句话说，宋人的诗的好处是用说话的口气来做诗：全在做诗如说话，杜甫的诗里已有这种体裁”^[33]。这和朱自清指出的诗之散文化至杜甫为一大转折的看法并无二致，且其选定的具有散文化特征的宋五家诗，也基本上被胡适视为“做诗如说话”的代表性诗人。朱自清对胡适所言的宋诗之好在“做诗如说话”的说法心领神会，在此基础上，他进一步认为“做诗如说话”就是要求“诗要明白如话”^[34]。因此，朱自清的散文化的宋诗与胡适的宋诗“近于说话”、“白话的宋诗”的内在精神上并无根本不同，皆指向一种明白清楚通俗直接的艺术效果。胡适对何谓“白话”有过界定：

“白话”有三个意思：一是戏台上说白的“白”，就是说得出，听得懂的话；二是清白的“白”，就是不加粉饰的话；三是明白的“白”，就是明白晓畅的说话。^[35]

胡适对“白话”意义的阐释，基本可涵盖朱自清所言的散文化之诗具有的艺术效果。其中，做诗要形象具体是通往“明白清楚”的方式之一，作为学生的王瑶在回忆文章中曾谈及朱自清对这一诗学观念的认识，他认为“诗要表现得有力量，写法就得具体，新鲜；用现代化习语说就是形象化”，如苏东坡的《新城道中》一诗以絮帽铜钲入诗，给人一种新鲜的感觉；黄庭坚《过家》一诗读起来“非常明确具体，所以有力量”^[36]，又“五月榴花照眼明”，“枯藤老

树昏鸦”之类的诗句，都是很多形象的凑合，给人画一样的印象^[37]。“五月榴花照眼明”美在何处？胡适认为“美在用的是‘明’字。我们读这个‘明’字不能不发生一树鲜明逼人的榴花的印象。这里面会有两个分子：（1）明白清楚，（2）明白之至，有逼人而来的‘力’”，他进而总结认为“美”具有两个“分子”：“第一是明白清楚；第二是明白清楚之至，故有逼人而来的影象。”^[38]由此可见朱自清与胡适在诗学观念上的精神联系，而通观朱自清所论，将之视为胡适白话文事业的重要继承者也许并不为过。

进而言之，这种“明白清楚主义”^[39]的诗学观念对现代中国文学研究影响不容小觑，甚至成为一种文学史书写的意识形态，宇文所安通过现代学者的诗歌选本证明这一诗学观念所产生的普遍性影响。他指出“五四”时期对乐府诗的评价发生极大转变，以鲍照为例，在钟嵘的《诗品》里他和陶渊明仅被列为中品，《文选》即便选了他的8首乐府诗，但没有一首现代人熟知的《拟行路难》。这种情况一直延续到清代的王士禛，在他那本颇具影响的《古诗选》中虽然收入鲍照39首诗，但乐府只有4首，而在这四首乐府诗中没有一首《拟行路难》。但在朱自清的《十四家诗钞》中，鲍照的诗选了10首，其中乐府诗7首，这7首乐府诗中有5首《拟行路难》，此后诸家选本基本是朱自清选本的延续与复制。如余冠英《汉魏六朝诗选》收鲍诗17首，其中乐府11首，有6首乐府诗与朱自清选本重合。林庚、冯沅君《中国历代诗歌选》里的11首鲍诗有9首乐府。程千帆、沈祖棻的《古诗今选》选鲍诗8首，其中5首是《拟行路难》。上述选本大都由著名学者完成，如今已入经典选本的行列，但是，为何对鲍照诗的评价会在王士禛之后发生如此大的变化呢？原因之一是被现代观念建构起来的通俗自然的诗风得到了诸选家的认同，乐府诗的大量入选即确证一种明白清楚、不事雕琢的诗学观念被普遍接受^[40]，可见，即便是古代文学修养很高的现代学者也难以摆脱这种诗学风尚的影响。受此观念影响，现代学人对文学传统进行一种潜意识的、终结性的重构，以古代诗歌选本为例：“时间距离越近，古典文学的作品选就越发呈现出一致性，这种一致性得到一个标准

的文学史的支持，使得人们对文学过去的基本发展脉络可以得出相当统一的结论。”^[41]比如上述诸选本之所以在评选鲍诗时体现出某种一致性，并非事出偶然，而是得到了一个“标准的文学史的支持”，明白清楚的诗学观念对这种文学史标准的形成起到了重要作用。

“明白清楚”的诗学观念事实上构成一种20世纪中国文学史书写的意识形态，这些并不仅仅是从传统中延伸而来的诗学观念，促使人们对文学传统进行一种潜意识的、终结性的重构。具体论之，正因这种明白清楚的诗学观念对朱自清的影响，乃使之对“散文化”的诗产生一定程度的认同，也才有他对“以文为诗”现象进行的散文化解读。当然，朱自清从散文化的视角看待宋诗并无不可，且有利于发掘宋诗这方面的特质，但贡献之外，还应识其不足。因一旦过于强调诗之散文化的一面，或无意中会忽视或压抑宋诗的另外一些面相，而正是这些面相，在朱自清那里与其散文化的诗学旨趣形成某种对立或冲突，优游不迫（温柔敦厚）即与之所确认的诗之散文化的发展趋势不相符。他认为宋诗散文化的进步，使得“诗不是从前的诗了，教也不及以前那样广了，‘温柔敦厚’也好，‘无邪’也好，《诗》教只算是仅仅存在着罢了”。因为诗的散文化趋势，故在他看来“单说‘温柔敦厚’已经不足以启发人”，继而文以载道说兴起，“文教”代替“诗教”^[42]。事实上，“文以载道”和“温柔敦厚”的诗教并不能以一种替代关系论之，它们是一对并存与相互涵容的观念。朱自清认为温柔敦厚的诗学观念到宋代只是一种没有价值的摆设，未免有违实情，“温柔敦厚”一直是中国古代诗学的重要观念，也只是到了现代西方思想观念涌入以后，它才被彻底替换。正如宇文所安所言，胡适等人开创的新的文学史传统，没有留下余地来“容纳多种多样有关文学和文学史的意见”，不符合其文学史旨趣的皆视为“障眼物”而排除在外^[43]。或因朱自清信奉的明白清楚的诗学旨趣与20世纪中国文化逻辑的潜在的一致性，才出现了宋诗另外一些面相被压抑的局面，所以，宋诗在20世纪中国未能得到公正评价的原因，与这种文学观念有着极为密切的内在联系。

三 “隔”：一个常州词派的例证

张尔田晚年曾言中国传统文学的重要特色是“文辞之美”与“意在言外”^[44]。黄节晚年笺注阮籍的《咏怀》诗时说：“故余于三百篇重振救之，以文章之美，曲道学者，蘄其进窥大义。不如是，不足以有诗也。”^[45]中国传统文学所具有的“文辞之美”与“意在言外”的美学特质是受过传统训练的学者较为普遍的看法。当朱自清将注意力过多的集中于诗之“沉着痛快”的面相时，无意中对中国诗歌“文辞之美”与“意在言外”的特质估价不足，甚或视而不见。

朱自清在1933年1月24日的日记中，记有他读完邵瑞彭^[46]的《扬荷集》时的一段评语：

读邵次公《扬荷集》竟，觉集中令词境界苍老，如诗之有宋；至如《生查子》数阙，直以诗为词，实前所未有。刘舍人论诗有“清刚隽上”之语，足当集中令词品目，即《玉楼春》、《菩萨蛮》、《蝶恋花》诸作，亦迥不犹人，盖独有深致焉。慢词多生僻之调，皆能宛转自然，固是不易，然情不深，而以辞胜，豪放婉约，二体兼具，藻饰太繁，真意转晦，写景赋物，每令人觉其“隔”；往往读竟一篇，莫知所指。然安章宅句，良费苦心，时见潜气内转之妙，他人罕及。浦公（浦江清——笔者注）所赏，与余殊有异同，然以“有乐府味”、“浑成”等语论此集，不为未见。大抵作者功甚深，而陈言未去，是以徒见其文；所谓能深入而不能显出者欤？集中和作甚众，令不主一家，要不出唐、五代、北宋诸作者。慢词柳七清真为多，然篇篇均有作者之我在，殆不重形似也。“扬荷”之名未知所出；集中《临江仙》有云“女墙外谁翻怨叠，扬荷清歌？”可以见其旨趣所归。^[47]

在1936年撰写的一则《读书笔记》中，朱自清再次提及《扬荷集》，认为集中《生查子》数首“格调清新”，令词称得上“清刚”“隽上”，论及慢词，意见虽大体如前，却更为明确，对慢词仍以批评为主：

慢词多生涩的调子，却能圆转自然；可是情不深，只以辞胜。豪放婉约两体，倒是都有；不过典故太多，虽然华丽，真意反让辞藻埋没了。

写景物常教人觉得“隔”着一层。往往读完一篇，不知他的用意所在。虽然章句的安排组织，煞费苦心，却不免觉得是空架子。大概作者慢词功力很深，技术很熟，而未能去陈言；因此也许就深入而不能显出了。集中诸作较见性情的，只《洞仙歌》一首，哀他六岁的殇儿的。^[48]

朱自清对邵词的态度体现为正反两方面。首先他认为邵词中的“令词”是“迥不犹人”“独有深致”的，并在日记中先后录有《扬荷集》中的四首令词^[49]。相对于字少调短的令词，字多调长的慢词则未获其欣赏。朱自清指出邵氏慢词的问题主要表现为两方面，一是慢词调生僻，藻饰太繁，“陈言”太多，因此会使词中意义变得晦涩难懂，让人莫知所指，他视之为“隔”，藻饰太繁视为掩盖“真意”真情的原因，这是作者能“深入而不能显出”的表现。二是慢词不重“形似”，太多作者个人的情感寄托，但真性情的作品极少，只有《洞仙歌》一首算得上。若依照朱氏的意见，将他认为的慢词之“陈言务去”、藻饰删尽，重视词之“形似”的一面，减少词中“作者之我在”，如此一来，慢词与令词基本无异了，张尔田所言的“文辞之美”与“意在言外”亦随之弱化。为什么朱自清会有这样的看法呢？这仍然和他明白清楚的诗学旨趣有关。从上面的评论可知，朱自清更中意的是“形似”的词，是不“隔”“能显出”的令词，具有“优游不迫”特质的慢词在此诗学趣味的影响下未能获得同等的关注。

从另一个角度来看，朱氏所言邵词之问题，却恰是邵词之特色所在，邵词由晚清常州词派一脉而来，创作慢词涩调即是常派特色之一。朱氏对邵氏慢词的否定，某种意义上体现了他对常州词派“意内言外”与“比兴寄托”的词学理念的批评。朱自清在另一则日记中明确表现出对常派理念的不认同。在1933年2月5日的日记里，记有他读毕任中敏主编的《元曲三百首》后的感受：“散曲以言儿女情为长，言志有排气而不切挚，宋词亦如此，至清人乃别辟新境，却非词本色。散曲一道似无人为此偷梁换柱工夫也。”^[50]在朱自清眼里词和元曲不可言志，只宜抒情，言志则失之切挚，也就是说，词之本色在抒情而非言志。而常派所言之“比兴寄托”即有言志一面，意图在词中寄寓微言大义，以提高词的

地位，这在朱自清看来不是词之本色。他进一步说：

“词到了清代中叶以后，一般作者才有意识的加以推尊，争辟新境，使它可以作为正正经经言志的工具；但是词这个体裁似乎根本不宜于言志，所以许多作者的努力，成功并不怎么大。”^[51]这中间大概也包括邵瑞彭。

邵瑞彭曾为春音词社社员，朱祖谋为该词社社长^[52]，邵氏视朱氏为师^[53]，朱氏为常派代表人物，二者在词学上的渊源关系于此可知。龙榆生曾概述常派的发展史：“言清代词学者，必以浙、常二派为大宗。常州派继浙派而兴，倡导于武进张皋文（惠言）、翰风（琦）兄弟，发扬于荆溪周止庵（济，字保绪）氏，而极其致于清季临桂王半塘（鹏运，字幼霞）、归安朱强村（孝臧，原名祖谋，字古微）诸先生，流风余沫，今尚未全衰歇。”^[54]在叶恭绰看来朱氏“为词学之一大结穴”，是“开来启后”的人物^[55]，他与王鹏运等人造就了后期常派的兴盛。邵瑞彭亦曾言：“洎王、朱、郑、况比肩崛起，词学益盛，朱、况二老晚岁尤严四声，词之格律遂有定程。”^[56]朱自清言及的邵词“太工巧”^[57]、“技术很熟”，即说明邵氏在词之格律方面学习朱、况二人的结果，仅就此而言，他可算是常派的继起者之一。朱自清或许没有意识到，对词之格律技巧的强调正是晚期常派着意追求的品格，这其实也是常派尊重词体观念的延续与深化。同时，作为常派核心理念的“意在言外”与“比兴寄托”，自然泽溉邵氏，此理念从张惠言《词选序》生发而来：

词者，盖处于唐之诗人，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。低徊要眇以喻其志，盖诗之比兴变风之义，骚人之歌，则近之矣。然以其文小，其声哀，放者为之，或跌宕靡丽，杂以昌狂俳优。然其要至者，莫不惻隐吁愉，感物而发，触类条鬯，各有所归，非苟为雕琢曼辞而已。^[58]

邵瑞彭在给友人词集所作序中，对张惠言所论有所阐发：

词者乱世之造也，王迹熄而诗作，诗亡然

后春秋作。黑精既没，凤鸟不假，新王不兴，端门之书蔑如，自兹五胜失序，幡薄绿图，永祕河洛，间有小康之岁，要之乱多治寡。士生其际，念天人之变，闵邦家之衰，进不获行其所志，退而为诗，温柔敦厚，往往不戾乎六艺，词古今诗人所由众也。词又诗之余，变风变雅之遗，春秋经世之志也，草端于唐，繁衍于宋，其志哀以思，其言微以婉，其声曼以戚，感人之深，诗所不逮。^[59]

因邵氏对常派词学理念的认同，故其词显示出朱自清所说的“藻饰太繁，真意转晦”的样态，不以追求“形似”与直白为要，与明白清楚的诗学追求存在着根本性的差异。这种“意在言外”的词学观念是中国古典诗学中“含蓄”精神的延伸与发展，它以不直说、不说破为旨归，这也是优游不迫、温柔敦厚等观念具有的品质。因此，中国古典艺术在“表达、技巧等问题上形成一个基本看法，即可传达的都是表面的、肤浅的、有限的、而最深刻、最本质的东西则不可传达”，诗词的语言则“因其表达欲求与言不尽意之间的张力而被视为一种不可言说的言说”，非独诗词如此，中国古代的言说方式基本被视为“婉曲而富于暗示性，具有迂回曲折和意在言外的特征”^[60]，常派词学理念与词学实践无疑是对这一传统的承续。与朱自清相反，况周颐、夏敬观等人对邵词作出的却是另一番评价，借助他们的评价，利于我们更为清晰地观察传统与现代两种不同诗学阐释方式的分歧。况周颐云：“叔雍谓次公近作多指事词，意内而言外，寄托遥深，固其宜也。持此以读次公诗，庶几得之。然其婉约端艳，正不为事多拘，细加体会，自得其妙。”^[61]夏敬观曰：“次公为词，宗尚清真，笔力雄健，藻彩丰赡。近自中州寄示所作五词，则体格又稍变，运用典实，如出自然，博综经籍之光，油然于词见之，盖托体高，乃无所不可耳。”^[62]叶恭绰亦云：“次公词清浑高华，工于容翦。残膏剩馥，正可沾溉千人。”^[63]三人的评论，颇合常派理念，与朱自清不同，他们并未将“藻饰”和“意在言外”与“隔”联系起来，却将之视为邵词的基本特色而大加赞赏。

从选词篇目也能看出这种差异。叶恭绰《广篋中词》选录邵词9首，龙榆生《近三百年名家词选》

录邵词 13 首，二人所录与朱自清在日记中所录 4 首篇目皆不重合，且风格大不相同。叶、龙二人所选大抵以“藻饰”与“意在言外”之词为主，含蓄婉转，不易读懂，皆所谓“莫知所指”者。朱氏则如其所言，摘录的多为易于接受的具有“有乐府味”的词，藻饰涩调之词未录，这与其在《十四家诗钞》中的做法是一致的。这一看上去细微的差别，实则体现出的是两种不同的诗学趣味。概言之，导引朱自清谈诗论词的是明白清楚、形似自然等诗学旨趣，与之相反，支撑邵瑞彭等人诗学旨趣的是藻饰与“意在言外”。正因此，才使得朱自清对邵词的评价与况周颐等人出现如此迥异的差别，并认为常州词派在理论和实践上的探索并不怎么成功，他说清代常州词派想提高词的地位，“努力使它进一步诗化，严肃化，可是目的并未达成”^[64]。

结语：“杨柳风”与“过去”的终结

日本学者小川环树在评价钱锺书的《宋诗选注》时曾说：

清末以来有一种风气，对那些晦涩作品给予异常高的评价。其原因大概在于一部分人认为：某些受压抑的感情用明快的形式难以实现，而晦涩手法是表现它们的适当形式。但在现代中国有一种观念，认为不仅诗，连所有文学作品都应该塑造出鲜明的形象。与现代文学一样，对于古典作品，这种观念也有强制影响。对于本书，这种观念大概也发生了重大作用的。^[65]

这是说形象思维对钱锺书选注宋诗的影响，亦即在《宋诗选注》中潜藏着一条“明白清楚”的诗学线索。在这个意义上，钱锺书与朱自清、胡适等人的诗学旨趣具有一定的亲缘性，与晚清所谓“晦涩”诗风经脉相连的“意在言外”的诗学传统则存在着根本性的分歧。进而言之，“晦涩”向“鲜明的形象”的转折，事实上是传统诗学向现代转移的表征，这个过程体现为强调形象具体、明白清楚的诗学观念渐渐成为诗学的主流与正统，导引并塑形着现代以来的文学实践与文学史书写，而“意在言外”、“温柔敦厚”等传统诗学观念则呈现出边缘化的态势，边缘化即意味它们的退出。是故，朱自清等人在中

国诗学传统现代转化的过程中起到了关键性的作用，他们重新发现、发明了传统，但同时也遮蔽甚或颠覆了传统的另外一些面相。

我们应意识到，以“杨柳风”的诗学风尚为法则重估中国诗学传统，带给传统的不一定是春天，或许意味着作为“过去”的某些传统的结束，事实表明，“温柔敦厚”等诗学观念在今天已不再具有权威性。当然，对“杨柳风”的评述，并不意味着否定“杨柳风”本身，也不意图否定它作为一种文学（文化）风向的某种合法性，而是意在打破单一视角，寻求并建构一种多元诗学结构的可能性，以及在此前提下，重新思考传统的现代转化这一百年来争论不休、至今悬而未决的老话题。

[本文系浙江省哲学社会科学规划立项重点课题“现代宋诗学研究”（18NDJC17Z）、宁波大学中国语言文学学科资助项目阶段性成果]

[1] 魏庆之编：《诗人玉屑》，第 368 页，商务印书馆 1938 年版。

[2] 叶梦得：《石林诗话》卷中，何文焕辑《历代诗话》，第 426 页，中华书局 1981 年版。

[3][6][47][49][50][57] 朱乔森编：《朱自清全集》第 9 卷，第 342 页，第 167 页，第 186—187 页，第 187—194 页，第 193 页，第 188 页，江苏教育出版社 1997 年版。

[4] 以上引言见朱自清：《论书生的酸气》，朱乔森编：《朱自清全集》第 3 卷，第 249—252 页，江苏教育出版社 1988 年版。

[5] 朱自清：《写作杂谈》，朱乔森编：《朱自清全集》第 2 卷，第 105 页，江苏教育出版社 1988 年版。

[7] 朱自清在 1933 年 2 月 21 日的日记中有“成《春》一文”的记录（《朱自清全集》第 9 卷，第 198 页）。

[8] 姜建、吴为公：《朱自清年谱》，第 129 页，光明日报出版社 2010 年版。

[9] 陈衍编：《宋诗精华录》，第 2 页，上海古籍出版社 2008 年版。

[10] 朱自清：《什么是宋诗的精华——评石遗老人（陈衍）评点〈宋诗精华录〉》（商务印书馆），朱乔森编：《朱自清全集》第 3 卷，第 16 页。

[11][27][28] 朱自清：《论“以文为诗”》，朱乔森编：《朱自清全集》第 8 卷，第 306 页，第 306—307 页，第 310 页，江苏教育出版社 1993 年版。

[12][13] 严羽:《沧浪诗话校笺》上,张健校笺,第20—22页,第23页,上海古籍出版社2012年版。

[14] 吴组缃:《佩弦先生》,郭良夫编:《完美的人格——朱自清的治学和为人》,第147页,清华大学出版社2003年版。

[15][36] 王瑶:《念朱自清先生》,郭良夫编:《完美的人格——朱自清的治学和为人》,第26页,第31页。

[16][17][18][19][20] 朱自清:《宋五家诗钞》,朱乔森编:《朱自清全集》第7卷,第369页,第390页,第418页,第467页,第522页,江苏教育出版社1996年版。

[21][24][25][26] 朱自清:《经典常谈·诗第十二》,朱乔森编:《朱自清全集》第6卷,第100—101页,第94—95页,第98页,第99页,江苏教育出版社1996年版。

[22][40][41][43] 宇文所安:《他山的石头记——宇文所安自选集》,田晓菲译,第319页,第322—325页,第307页,第317页,江苏人民出版社2003年版。

[23] 朱自清:《古诗十九首释》,朱乔森编:《朱自清全集》第7卷,第208页,江苏教育出版社1992年版。

[29] 朱自清:《新诗杂话·朗读与诗》,朱乔森编:《朱自清全集》第2卷,第391页。

[30] 朱自清:《关于写作答问》,朱乔森编:《朱自清全集》第2卷,第110页。

[31] 参见《胡适〈谈新诗〉(节录)大概》《〈胡适文选〉指导大概》《真诗》(《朱自清全集》第2卷)《什么是文学》(《朱自清全集》第3卷)《文学的一个界说》(《朱自清全集》第4卷)等文。

[32] 胡适:《胡适自述》,第121页,北京大学出版社2013年版。

[33] 胡适:《国语文学史》,季羨林主编:《胡适全集》第11卷,第117页,安徽教育出版社2003年版。

[34] 朱自清:《诗与话》,朱乔森编:《朱自清全集》第3卷,第283页。

[35] 胡适:《白话文学史·序》,季羨林主编:《胡适全集》第11卷,第212页。

[37] 朱自清:《文学与语言》,朱乔森编:《朱自清全集》第8卷,第355页。

[38] 胡适:《什么是文学一答钱玄同》,《胡适文存》一集,第158页,第159页,黄山书社1996年版。

[39] 梁实秋:《胡适之先生论诗》,《梁实秋文集》第一卷,

第721页,鹭江出版社2002年版。

[42] 朱自清:《诗言志辨》,朱乔森编:《朱自清全集》第6卷,第266页。

[44] 张尔田:《历史五讲》,《同声》,1944年第四卷第2期。

[45] 黄节:《阮步兵咏怀诗注自序》,《学衡》,1926年第57期。

[46] 邵瑞彭(1888—1938),浙江淳安人。

[48][51] 朱自清:《读书笔记》,朱乔森编:《朱自清全集》第8卷,第268页,第266页。

[52] 王蕴章:《春音余响》,《同声月刊》1940年第1卷创刊号。

[53] 参见邵瑞彭:《柳溪长短句序》,《词学季刊》1935年第2卷第4号

[54] 龙榆生:《论常州词派》,《龙榆生词学论文集》,第422页,上海古籍出版社2009年版。

[55][63] 叶恭绰选辑:《广篋中词》,傅宇斌点校,第225页,第406页,人民文学出版社2011年版。

[56] 邵瑞彭:《周词订律序》,《词学季刊》1936年第3卷第1号。

[58] 张惠言编选:《〈词选〉附〈续词选〉》,王绍纱整理,第1页,南京大学出版社2011年版。

[59] 邵瑞彭:《柳溪长短句序》,《词学季刊》1935年第2卷第4号。

[60] 蒋寅:《古典诗学的现代阐释》,第78—79页,中华书局2003年版。

[61] 况周颐:《蕙风词话辑注》,屈兴国辑注,第547页,江西人民出版社2000年版。

[62] 夏敬观:《忍古楼词话》,唐圭璋编:《词话丛编》,第4789页,中华书局1986年版。

[64] 朱自清:《真诗》,朱乔森编:《朱自清全集》第2卷,第386页。

[65] 小川环树:《钱锺书的〈宋诗选注〉》,《钱锺书研究》第1辑,第296页,文化艺术出版社1989年版。

[作者单位:宁波大学人文与传媒学院]

责任编辑:萨支山