

二十世纪诗词注评



钱理群
袁本良
注评

题画兰

赠内

苦寒吟

八月六日过蒲桥口占

大悲寺秋海棠

山居杂诗

点绛唇 钱春

浪淘沙

四月天童道中即事

杭州白衣寺苦雨不寐

题画

自徐州看山至浦口

晓抵九江作

秦淮酒席遇北妓按歌有京师之声感赋

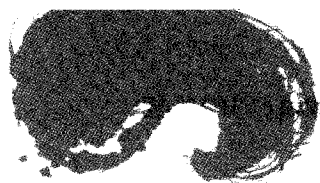
由九江之武昌夜半羁邮亭待客不至

十三夜月

赠林提学

入猗宗同建诸子

二十世纪诗词注评



钱理群 袁本良 注评

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪诗词注评/钱理群,袁本良 注评. —桂林:漓江出版社, 2011. 10
ISBN 978 - 7 - 5407 - 5308 - 5

I. ①二… II. ①钱… ②袁… III. ①诗词 - 作品集 - 中国 - 20 世纪
IV. ①I226

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 168023 号

策 划:郑纳新

责任编辑:张玉琴

装帧设计:李 佳

出版人:郑纳新

漓江出版社出版发行

广西桂林市南环路 22 号 邮政编码:541002

网址:<http://www.lijiangbook.com>

全国新华书店经销

销售热线:021 - 55087201

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷
(山东临沂高新技术产业开发区新华路邮政编码:276017)

开本:960mm × 690mm 1/16

印张:27 字数:260 千字

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷

定价:38.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。

(电话:0539 - 2925659)

出版说明

钱理群先生和袁本良先生合作编著的这本《二十世纪诗词注评》，是对二十世纪中国古体诗词创作成就的一个全面展示，是该领域的拓荒之作。该稿取材广泛，选择精严，自问世以来，深受各界高度好评。

兹应读者需要，并蒙钱、袁二先生厚爱，将该著交我社重版，我社现在原版的基础上，修改了少量字词及排版方面的错误，其他一仍其旧。

漓江出版社上海编辑部

2011年8月

一个有待开拓的研究领域

——《二十世纪诗词注评》序

本书是我与贵州大学中文系袁本良教授合作的结晶,最初的动因完全是出于友谊的纪念,不想认真做起来,就逐渐发现了其不可忽视的学术价值:这本身就是很有意思的。

我与本良从20世纪70年代中期相识,至今已有近30年的交情。当时我们都在贵州安顺地区师范学校同一个语文教研室任教,彼此来往还算密切;最难忘的,自然是我的第一本手抄的鲁迅研究著作(那时“文化大革命”还没有结束,像我这样的人公开出版著作是根本不可能的),就是本良设计、制作的封面。但我们真正建立起深交,却是在我离开安顺,到北京来读书、谋生以后。说起来似乎有些奇怪,我不是贵州人,某种意义上我是被“流放”到那里的,却因此与贵州结下了解不开的情缘,越是远离愈加怀念,这20多年来,我不知多少回“梦归黔土”,而几乎每次都要以本良的那方雅致的小院为最后落脚地。本良也频频来信,对我表示无限的关切,每每让我感动不已。坦白地说,尽管我来北京以后,又结识了许多新朋友,有的感情还相当的深,但我始终觉得自己的根在贵州,那里有我的“精神兄弟”,本良就是其中的一位。大概是一次通信中,我突发异想:如果我们能再一次合作,写一本公开出版的书,那该多有意思!本良考虑问题比我实在:彼此的专业——现代文学与古代汉语相距甚远,哪里去找共同的课题?但我仍不死心,过了若干时候,又生出了编《二十世纪诗词注评》的念头。本良喜出望外,欣然同意,并且以他固有的踏实作风,立即操作起来,从编选到作注,全由他一个人包了;我除了从北京寄送了一些资料以外,几乎没有做什么贡献。大致编出以后,我又找到了在巴蜀书社做古代文

史专业编审的特约编辑何锐,他也是我们的贵州“老乡”,是我在安顺时年轻朋友中的一个,我甚至和他全家都有相当的交情;他自然是分外热情,慷慨相助。这样,这本书就成了身在三地而心连一处的黔人、黔友亲密合作的产物。本良在来信中说:“这是我此生最具意义的事,是我真挚情感的结晶。”我知道这句话的分量,这也是我想说的。

但作序的任务终于落在我的头上,而且按何锐的要求,还希望有些学术性。如本文开头所说,我们在编选过程中,就已经感觉到其中的学术意义,但真要认真讲起来,又深感缺乏深入的研究,难以说清楚。只能就想到的一些问题,并借助已有的研究成果,姑且说说,算是“抛砖引玉”吧。

所想讨论的是这么一个题目:“现代新诗与现代旧体诗词的关系”。大概得从梁启超的“诗界革命”的理论设想说起。据近代文学史家的研究,梁启超的“诗界革命”的思想本身有一个演变过程。一开始他主张要有“新意境”、“新语句”与“古风格”,“若三者具备,则可以为二十世纪支那之诗王矣”。应该说这是一个相当理想的设想:既吸收了西方诗歌的新思想、新内容、新境界,以适应表达新时代现代人的思想、感情的要求,又不改变传统诗歌的格律、韵味与风格,于内容与形式两方面既有革新,又有保留。但这有着浓厚的折中色彩的主观设想在实际操作中,却遇到了很大的困难,存在着难以解决的矛盾,即梁启超所同时追求的“新语句”与“古风格”的背离。所谓“新语句”,即不仅要在诗中吸取“新名词”,而且要引入西方的“新句式”,对句法结构以至内在思维方式进行根本的变革。首要的任务,就是要打破作为“古风格”核心的中国传统诗歌的格律。而这正是梁启超所不能逾越的一步:在他看来,打破了“古风格”也即传统诗词的格律、韵味、风格,就变成“非诗人之诗”了。正是为了维护“诗人之诗”,梁启超后退一步,把他的“诗界革命”的理论设想改为“以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。苟能尔尔,则虽间杂一二新名词,亦不为病”。这里引人注目地取消了“新语句”的目标,也就是只在一定限度内允许“新名词”的引入,而拒绝对传统诗词的句法以至整个格律的任何变革。而在抛开“新语句”,对“新名词”又加以限制以后,对“新意境”的追求,就与古代诗人“诗意的翻新”没有实质的区别,自然也就削弱了“诗界革命”的革新意义,它的实际成果也只是在传统诗词范围内吸收了若干新名词,也局部地开拓了一些新意境:这显然不能满足时代变革的要求(以上分析参看夏晓虹《晚清

文学改良运动》及我所写的《夏晓虹〈晚清文学改良运动〉读后》，均载《文学史》第二辑，北京大学出版社1995年版）。

在五四新文化运动中，胡适和他的朋友正是选择了梁启超后退之处，作为他们的理论出发点与进攻方向，胡适在他的具有纲领性的《论新诗》里，明确提出以“形式变革”作为文学革命的突破口，以“打破那些束缚精神的枷锁镣铐”，要求“语言文字文体等方面的大解放”。在诗歌变革方面也是强调以“打破旧格律，引入新文法”（即“新语句”）为突破口，主张“推翻词调曲谱的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短；有什么题目，作什么诗；诗该怎么做，就怎么做”。这实际上就是提出要抛开传统诗词形式（格律、韵味、风格），按照表达现代人新思维、新思想、新感情的内在要求，另起炉灶，大胆地运用现代白话文，创造出一种新的现代自由诗体。五四那一代人是把“创造新诗”作为文学革命运动的一场“攻坚”的硬仗来打的，就连鲁迅这样的自称“不喜欢做新诗”的小说家，也“打打边鼓”，参与了新诗的创造，以示助阵（《〈集外集〉序言》）。先驱者们在“一片反对声”中进行了艰苦卓绝的试验，到郭沫若的《女神》出现，闻一多才说，它不仅“艺术上与旧诗词相去最远，最要紧的是他的精神完全是时代精神——二十世纪底时代精神”（《女神之时代精神》），这就是说，一种有异于传统诗词的“新诗”真正有了自己的独立形态，并且为中国社会与读者所接受。不管新诗在产生的起始时期，及以后的发展过程中存在着怎样的问题，人们也从来没有停止过对这些问题的议论，但一个确定无疑的事实却是，现代新诗确实提供了为传统诗词所不能包容、代替的新的诗歌美学理想，为现代中国人表达自己的情感、思绪……提供了新的途径与可能性，并且已经事实上成为现代中国人（特别是年轻人）抒情表意的主要文学形式之一，它已经是中国诗歌史上既不能拒绝、否定，也不可忽视的客观存在；这一点无论如何都是不可动摇的了。

既然新诗是在传统的巨大压力与反对中冲决而出的，那么，它从一开始就采取了与传统诗词相对立的姿态，就是不可避免与可以理解的。所谓“新”与“旧”的对立就是这样产生的。随着中国社会与文学的发展，传统诗词（旧诗词）与新诗在文学（诗歌）结构与读者接受中所占的地位，也发生了戏剧性的变化：新诗由不被承认的边缘性文体变成中国诗歌的主流与正宗，旧体诗词则由中心走向边缘，并面临不被承认的危机。一个明显的事实是，在以后出版的

现代文学史中,旧体诗词创作几乎是理所当然地被排除在外,这就意味着,在文学史叙述中,再也没有它们的地位了。就是在一般社会心理,以至公众舆论中,写作旧体诗词本身就有“迷恋旧骸”之嫌,其社会交流功能不能不因此受到限制,而越来越成为一种个人的(或小圈子内)的自娱与自遣。

但新诗与旧体诗词也并非总是这么对立的。这些年来,有的研究者就已经注意到,即使是五四时期,被认为是最新的诗人的郭沫若,在最着迷于写新诗的时候,也没有停止使用旧体,并且强调:“古人用他们的言辞表示他们的情怀,已成为旧诗,今人用我们的言辞表示我们的生趣,便是新诗。”(《三叶集》)这显然是“以独特的思想逻辑模糊着‘新’与‘旧’、‘今’与‘古’的界限。即使在他‘今’之‘生趣’最为盈溢的时期,也并不排斥‘古’之‘情怀’”(参看刘呐:《旧形式的诱惑》,原载《中国现代文学研究》1991年3期;这是我见到的研究新诗人与旧体诗词关系的最好的文章,下文将会经常引述)。至于新诗在创造、发展过程中,一面采取与传统(旧)诗词对立的姿态,又从中吸取资源与养料,这在开始是不自觉的,以后就逐渐成为自觉的努力:这些几乎已成为今天研究者的共识,可以不必多说。

更有意思的是,尽管传统诗词写作已经边缘化,但它也并没有按进化论观点所预言的那样,完全遭淘汰,被新诗所替代。而且似乎也不仅仅是一种“旧的残留”,而是按照自身的特点在不断地发展着。正像人们已经注意到的那样,不仅人们一般所说的近代诗人,从清季的宋诗派“同光体”,到清末民初的“南社”,直到20世纪30年代以至更晚,创作并未中断;而且几乎所有的重要的新文学的作者,都有旧诗词的创作;至于社会各阶层的业余旧诗词写作20世纪更是一直延绵不绝,其间也涌现出了一些新“旧体诗人”(词人)。这些事实,迫使人们关注并思考旧体诗词在20世纪的命运、历史变迁、发展轨迹、特点、价值与地位:这是一个尚待开拓的研究领域,有许多文学现象特别值得注意与深思。其中最有意思的可能是“新文学作家(包括新诗人)的旧诗词创作”的问题,它与我们所要讨论的“新诗与旧诗的关系”直接有关,这里不妨根据已有研究成果,作一点稍微具体的分析。

这是人们所熟知的:五四新诗运动始于《新青年》4卷1号上发表的第一批新诗,作者有三位,胡适、刘半农之外,还有沈尹默。他所写的《三弦》,曾被胡适评为“用旧体诗词的方法”来作的“新诗中一首最完全的诗”,在当时是很

有影响的;但人们后来在讨论新诗时,却很少想到他。原因就在他很快转入了旧体诗词的写作,并且成为著名词人。像这样的半路转向的新诗人,并不是个别的。刘呐在其论文中,即指出了这一现象,并作出了解释:“‘五四’那一代诗人到了抗战时期已经显示不出在诗的方面获得更大发展的可能性,他们已经被自己所开创的现代诗潮抛在后面。郭沫若、田汉、朱自清、王统照……都转而写起旧体诗。正是这种旧了的形式,才满足了他们难以用其他形式满足的文学兴致。”这里最具有典型意义的可能是郭沫若的新变化,刘呐对此作了更为明晰的分析:“当郭沫若新诗创作中的想象力已经枯竭,创造力已经告罄,他的旧体诗创作却格外活跃起来。抗战时期的郭沫若,心甘情愿地把新诗当作‘标语’、‘口号’一般的实用工具,他的情思、他的衷肠、他的千般意绪、他的万般感慨,需要有另外的宣泄形式。在历史剧之外,旧体诗是更现成、更便当的形式。”刘呐的分析使我想起了另外的“反例”:当五四新诗人在40年代纷纷转向写旧诗词时,也是在20年代开始写诗的冯至却从里尔克等西方诗人那里获得了新的源泉,并且在战火中的人生与大自然中获取了新的灵感,爆发出新的想象力与创造力,写出了《十四行诗集》这样的新诗杰作,不但突破了自己20年代的创作水平,而且为新诗的形式创造提供了新的可能性。同一个冯至,在50年代以后,由于可以理解的种种原因,新诗创造力逐渐减弱,他晚年的最后创作也转向了旧体诗或向旧体诗靠拢(这当然也有年龄、精力这类因素)。而另外两位被公认为最有想象力与创造力的新诗人艾青与穆旦,则终生坚持新诗写作。像穆旦,不仅在40年代的创作顶峰期对旧体诗词采取自觉的拒斥态度,直到晚年,仍然坚持自己所要的是“排除传统的陈词滥调”,而他的最后的新诗之作(《冬》等)也确实仍然充满新鲜的创造力。以上新诗人的坚持与回归,说明的是同一个问题,即:和充分成熟与定形的传统(旧)诗词不同,新诗至今仍然是一个“尚未成型”、“尚在试验中的文体”。因此,坚持新诗的创作,必须不断地注入新的创造活力与想象力;创造力稍有不足,就很可能回到有着成熟的创作模式,对本有旧学基础的早期新诗人更是驾轻就熟了的旧诗词的创作那里去。正像有的研究者所说的那样,这里显示的正是“中国现代新诗建设的困难性与复杂性”。

同样引人注目的是,不仅是新诗人,不少现代小说家、散文家、戏剧家也有旧体诗的创作,这其中就有鲁迅、周作人、茅盾、老舍、郁达夫这样一些新文学

的大家、重镇。鲁迅关于他的旧体诗写作,说过这样一番话:“我以为一切好诗,到唐已被做完,此后倘非能翻出如来掌心之齐天大圣,大可不必动手,然而言行不能一致,有时也诌几句,自省殊亦可笑。”(《致杨霁云》)至于为何“言行不一”,是什么冲动下,使他也“诌几句”旧诗,鲁迅没有深说。但茅盾却有一个明确的说明:“谈到诗,我向来提倡写新诗,不主张青年学旧体诗,但作为个人的爱好,却也有时口占几句,聊以志感。二三十年代,随写随丢,都散佚了。抗战时在桂林,与亚子等友人咏吟唱和,才得稍有保存。现在看来,那时写的旧体诗倒比我在桂林写的其他文章更显露了自己的情感。”(《桂林春秋——茅盾回忆录二十九》)郭沫若也有类似的说法,据说他曾对人这样说过:“进入中年以后,我每每做些旧体诗。这倒不是出于‘骸骨的迷恋’,而是当诗的浪潮在我的心中袭击的时候,我苦于找不到适合的形式把意境表现出来。诗的灵魂在空中激荡着,迫不得已只好寄居在畸形的‘铁拐李’的躯壳里。”(陈明远:《追念郭老师》,《新文学史料》1982年4期)有“奇人写奇诗”之誉的当代旧体诗大家聂绀弩则说得更为明晰:“旧诗适合于表达某种情感。二十余年,我恰有此种情感,故发而为诗;诗有时自己形成,不用我做。”(《〈散宜生诗〉自序》)以上几位所说,都表达了同一个意思:旧体诗的定型化的形式与特定的情感方式之间已经建立了相对稳定的密切联系;现代人,特别是现代文人(知识分子)的情感(心理)的复杂、曲折的发展,使得他们在某一时期,某一特定情境下,也会进入与旧诗词相对应的那种“情感圈”(这也是刘呐的概念)内,这时候采用旧体诗的形式,如聂绀弩所说,就成为“身不由己”的选择(当然,前提是作者具备写旧诗的修养)。由此,我们也许可以得到两个启示:一是旧诗在表达现代人(现代文人)的思绪、情感……方面,并非无能为力,甚至在某些方面,还占有一定的优势,这就决定了旧诗词在现代社会不会消亡,仍然保有相当的发展天地。其二是旧诗词的表现功能又是有一定限度的,不必回避这一点:在表达超出了特定的“情感圈”的现代人的更为复杂、紧张,变化节奏更快的某些思绪、情感方面,旧诗词的表现力比之现代新诗,是相形见绌的。因此,旧诗词的发展余地也是有一定限度的。这也就决定了新诗与旧诗是只能互补,而不能相互替代的。当然,我们的这些说法有些失之笼统;重要的是,要通过对现代旧诗词写作实践(作品)的具体分析,找出“现代社会下的特定的情境”、“作为现代人的诗(词)人特定的情感、思绪”与“旧诗词的特定形式”

这三者之间的具体联系,并在大量的细读分析的基础上,对旧体诗词在现代社会发展的余地(意义、价值)、限度、困惑与前景作出科学的总结。

或许我们还可以换一个角度,讨论这一问题。20世纪旧诗词的写作,尽管从未中断,但在不同的历史时期发展是不平衡的。就我们现在的认识而言,似乎存在着三个创作的相对高潮:一是世纪初的辛亥革命前后,一是40年代抗战时期,一是接近世纪末的“文化大革命”及其以后的消化时期。人们不难发现,前两个高潮正是20世纪民族情绪(精神)空前高涨的时期。刘呐对抗战时期的郭沫若做过这样的个案分析,“民族的苦难中包含着自身的苦痛,义无反顾的使命感凝结为报国血诚,这使郭沫若完全认同了中国古代仁人志士的风骨和气节、精神方式和行为方式”,由此得出一个重要结论:正是这特定的时代氛围下,诗人(郭沫若)的“人生感悟与对中国传统文化价值的认同胶合在一起。这种胶合所形成的深具传统特色的心态使他心甘情愿地、自然而然地接受了旧形式的诱惑”。受到刘呐这一分析的启示,我想到了“史无前例的文化大革命”中的中国知识分子(包括具有文化修养的老革命、老干部),他们经受着精神上的痛苦、困惑、磨难,这时候,他们很自然地要到自幼耳濡目染的中国民族文化传统中去寻求精神的支持,诸如儒家的仁义、气节,道家的通达,等等,都会在这特定历史境遇下,得到价值与情感的认同。这样的“心声”要外显于“言”时,旧诗词无疑是最能随心所欲的形式。相互唱和、传抄的传统传播方式,也正适用于这样的特定的历史环境。以上的这些分析,如果多少能够成立,或许还可以给我们以这样的启示:特定历史情境下对传统文化的认同,与旧诗词形式的采用之间所存在的内在联系,应该是我们考察、研究传统诗词的现代命运的一个较好的视角。

而在考察20世纪旧体诗词的发展时,不能忽略的一个重要问题是传统(旧)诗词自身所发生的变革。这是旧诗词面对新诗对它的反叛与压力所必然作出的反应,也是它得以在现代社会生存与发展的前提条件。但在这方面我们几乎没有任何研究,也就只能原则地说一说。据郭沫若回忆,郁达夫曾对他谈起“用旧诗的形式来尽量表现新的现象”的“打算”;郭沫若认为,这是“黄公度路的重践”(《达夫的来访》),其实就是我们前面已经提及的梁启超在“古风格”里适当吸收“新名词”,表现“新意境”的改良路线。后来又有“旧瓶装新酒”的提法,也没有超出梁启超主张的范围。这事实上也是20世纪大多数旧

体诗词作者努力实践的目标。对“旧形式(古风格,旧瓶)”里能翻(开拓)出多大的“新意境”(“新酒”),人们或满怀期待,或心存疑虑。我想最好的办法是看实践结果,本书所作的“20世纪诗词精选”的工作,也就是为这样的检验提供一个基础性的材料。就我初步翻阅的印象,恐怕有相当部分的作品如鲁迅所说,似乎并未翻出“如来掌心”;但大大小小的“孙悟空”也是确实存在的,郁达夫自己就是其中的一个。正是后者,使我们对旧诗词在现代社会的生命力产生了谨慎的乐观,而前者则使我们看到了旧诗词变革的艰难。如果我们在前文中提到,新诗为自己的“定型”,还须作多种试验,特别需要有新的想象力与创造力;那么,我们在这里还要说,旧诗词为实现自己的变革,以适应表现现代人的新思绪、新情感的需要,也仍然要作各种试验,要有新的想象力与创造力。也就是说,为新诗与旧诗词在现代中国的发展计,我们都要大声呼吁“更大的想象力,更大的创造力”,借用鲁迅当年的说法,“早就应该有一片崭新的诗坛,早就应该有几个凶猛的闯将”。不过,这似乎已经是题外话了。

这里,我还想为20世纪旧体诗词创作中对“打油诗”的传统形式的利用与改造多说几句。早在五四时期,胡适即在他的有很大影响的《白话文学史》中第一次提出了白话诗的四个来源,“民歌”之后就是“打油诗”。按胡适的解释,所谓“打油诗”就是“文人用诙谐的口吻互相嘲戏的诗”,他因此把汉末应璩的谐诗,魏晋左思的《娇女》、程晓的《嘲热客》,以至陶渊明的《责子》、《挽歌》都算作“打油诗”。他还从唐代僧侣中发掘出了王梵志、寒山子、拾得等“白话诗人”,说他们“从游戏的打油诗入手”,做出了“第一流的哲理诗”。以后,鲁迅在写《自嘲》时,就自称“闲人打油”;他的《教授杂咏》四首、《赠邬其山》也都是“打油诗”,后人也有说他是杂文入诗的。真正热心于“打油诗”的理论与实践的是周作人。他因受志明和尚《牛山四十屁》的启示,作《五十自寿诗》,自称“牛山体”,引出了胡适、刘半农、钱玄同,以至蔡元培等一大批五四新文化运动中人的和诗,也引来了左翼青年的严厉批评,这在30年代很是热闹了一阵的。据周作人自己说:“那时对打油诗使用还不很纯熟,不知道寒山体的五言之更能表达,到得十二三年之后这才摸到了一点门路”。这就是他的《老虎桥杂诗》,同时又写有《儿童杂事诗》等作,但不再叫作“打油诗”,而称“杂诗”。这两个名称倒是正说出了这类诗的两个方面的特色:一是“杂”,按周作人的解释,即是似杂文那样的“文字杂,思想杂”,“第一它不是旧诗而

略有字数韵脚的拘束,第二也并非白话诗,而仍有随意说话的自由,实在似乎是所谓“三脚猫”。这就是说,本是源于传统的“打油诗”[按周作人在《北京的风俗诗》、《关于竹枝词》等文的说法,“以(表现)风俗人情为主”的历代“竹枝词”也是其源流],在思想上则显然有道家、佛教的印记。现在,经过现代作家的改造,已发生了变异,但又不同于新诗,而成为一种新的创造。周作人分析说,这类“打油诗”的变体,“因为文字杂,用字也只照语音,上去也不区分,用语也很随便,只要在篇中相称,什么俚语都不妨事,反正这不是传统的正宗旧诗,不能再用旧标准来加以批评。因为思想杂,并不一定照古来的几种轨范,如忠爱、隐逸、风怀、牢骚那样去做,要说什么便什么都可以说”;另一面,“比白话诗也更为好写,有时候感到一种意思,想把它写下去,可是用散文不相宜,因为事情太简单或者情意太显露,写在文章里便一览无余,直截少味,白话诗呢又写不好,末了大抵拿杂诗来应用”(《〈老虎桥杂诗〉题记》)。这类变体第二个方面的特色是“名称虽是打油诗,内容却并不是游戏,文字似乎诙谐,意思原甚正经”(《苦茶庵打油诗的序》),更确切地说,是寄沉痛于诙谐,“辛辣而仍有点蜜味”。耐人寻味的是,这类打油诗的变体,竟在六七十年代的中国,得到了异乎寻常的发展,而且一直影响到八九十年代的旧体诗的创作。其首屈一指的代表诗人,自然是聂绀弩。人说他“以杂感为诗”,正是承继着鲁迅、周作人那一路的。他自己则一再表示“微嫌得句解人稀”,舒芜认为这是“要与传统的诗学严格划清界限,怀疑别人是否懂得这个界限,是否仍然用了传统的标准来肯定他赞美他”。被称为“聂体”的打油诗是具有更鲜明的时代特征的。人的痛苦到了极致,看透了一切,就会反过来发现人世与自我的可笑,产生一种超越苦难的讽世与自嘲。这类“通达、洒脱其外,愤激、沉重其内”的情怀,是最适于用“打油诗”的形式来表达的。聂绀弩与同时代诗人(这又是一个相当长的名单:启功、杨宪益、李锐……)的试验证明,“打油诗”的形式,既自由,随便,为个人的创造留下了比较大的空间;又便于表达相互矛盾、纠缠的复杂情感、心绪,具有相当大的心理与感情的容量。尽管它需要有更高的精神境界,更强的驾驭语言的能力,但我想,在我们这个充满矛盾的处于历史转型期的时代里,打油诗体是可能具有更大的发展前景的。

这篇随感式的序言,写得也够长了;但我仍要对“旧诗词创作与文学史叙述的关系”这一尚在争论的问题,作一点历史的回顾。如前所说,由于新诗是

作为旧体诗的历史对立物出现,而且是冲破了旧诗传统的压迫而获得自身的生存权的;因此,当新文学独立成史时,在其历史叙述里当然不会有旧体诗词的地位。而一般近代文学史的叙述又是到晚清,至多到民国初为止;这样,五四新文化运动以后的旧诗词创作就自然被置于文学史叙述视野之外。20 世纪五六十年代,毛泽东及一批革命家的旧体诗词的广泛传播,使旧体诗词的地位有所提高,但由于毛泽东有言在先,“诗当然应以新诗为主,旧诗可以写一些。但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学”(《致臧克家等》),旧体诗词新创作仍不可能入史。到了 80 年代,“现代文学史里写不写旧体诗”的问题被提了出来;我们的老前辈唐弢先生明确地表示了反对的意见,他说:“我们在‘五四’精神哺育下成长起来的人,现在怎能回过头去提倡写旧体诗?不应该走回头路。所以,现代文学史完全没有必要把旧体诗放在里面作一个部分来讲。”(《中国现代文学史的编写问题》)另一位前辈王瑶先生在 80 年代也谈到了“五四时期的新一代作家大都能写旧诗,而且功力深厚,写得很好”,但他的着眼点是以此说明“自幼自然形成的古典诗词的深厚修养”对新诗人的影响,“这种影响本身就显示了一种深刻的历史联系”;对是否应写入现代文学史,则并未涉及(《论现代文学与中国古典文学的关系》)。到了 90 年代,终于出现了刘呐研究“郭沫若抗战时期的旧体诗”的有学术水平的论文,刘呐的研究结论是:“无疑,新诗是时代变化的产物,它显示了新的艺术可能性。然而,我们仍然难以在旧体诗与新诗之间简单地区别优劣高低。以新诗人的旧体诗拿来作研究的参照,我们会对‘旧体’与‘新体’各自的表现优势多一些认识。”刘呐的意见得到了年轻的研究者李怡的支持,他在现代文学研究会 1995 年西安年会上所作的《15 年来中国现代诗歌研究之断想》的报告里,明确提出了“将现代新诗与现代旧诗统一考察”的意见(文载《中国现代文学研究丛刊》1995 年 1 期)。近年来随着“现代性重估”问题的提出,“旧体诗能否进入现代文学史叙述”的问题再次为人们所关注。《中国现代文学研究丛刊》1996 年 1 期“‘现代性重估与现代文学研究’笔谈”中,汪晖提出,关于旧体诗的取舍,实质上是一个“我们怎样成为‘现代’的?我们如何通过关于‘现代的历史叙事’来重新组织我们的历史?这个重新组织的后果是什么?”的问题。他指出:“现代文学这个概念一方面是建构一个独立的文学领域,另一面则是排斥性的,即通过现代/传统、新/旧的二元对立,而将大量的文学实践排斥出

去。在这个过程中,汉语本身经历深刻的变化,传统语言结构甚至语汇,为新的语言结构与语汇所代替。”吴晓东在《建立多元化的文学史观》一文里也指出:“以‘现代性’为核心的价值取向的中国现代文学研究,在某种意义上局限了应有的更广泛的对象以及更开阔的视界”,他因此提出一个设想,“也许近于韦伯所主张的‘价值无涉’的一个可能方式,是把中国现代文学乃至20世纪中国文学看作一个中性化的时间概念,而不是一个隐含着价值倾向的概念。凡是发生在这一时间之内的一切文学现象,都应该列入文学史的研究范围”,因而不仅旧体诗词,通俗文学、民间文学(包括各种戏曲文学)都可以考虑列入研究视野。《现代文学研究丛刊》1996年2期发表的王富仁的文章则明确表示了不同意见:“作为个人的研究活动,把它(旧诗词)作为研究对象本无不可,但我不同意写入中国现代文学史,不同意给它们与现代白话文学同等的文学地位。这里有一种文化压迫的意味。这种压迫是中国新文学为自己的发展所不能不采取的文化战略。这里的问题不是一个具体作品与另一个具体作品的评价问题,而是一个引导现代中国人在哪个领域发挥自己的创造才能的问题;也不是它(旧诗词)还存在不存在的问题,而是一个它在现当代中国存在的意义与价值的问题。”看来,讨论还将继续下去,不一定要急于(也不可能)得出一致的意见。因为这涉及对“文学现代性”的理解,对“中国现代文学”学科性质的把握这样一些根本问题,或许可以一边讨论,同时就进行对旧体诗词及其与新诗的关系的研究,而这是可以互相促进的。希望本书的出版也能有助于上述讨论与研究。

本书的选编出版得到许多著名学者、诗人的关心和支持。他们或寄赐诗集,或亲选诗稿,不少人在来信中还为选编工作提出了很好的建议。在此我们谨表示衷心的感谢。

在终于可以结束这篇序言时,我又想起了当年与本良,还有夏其模老师,一起在安师所在的娄家坡水库边散步的情景。如今“三人行”中少一人——老夏已于一年前作古。如果他能看到本书的出版,将会是何等的高兴啊!……

钱理群

1997年4月6日写毕于京西燕北园

目 录

钱理群:一个有待开拓的研究领域(序)	1
吴昌硕三首	1
题画兰	1
赠内	1
苦寒吟	2
樊增祥一首	2
八月六日过灞桥口占	2
陈宝琛二首	3
大悲寺秋海棠	3
山居杂诗	3
王鹏运二首	4
点绛唇 饯春	4
浪淘沙 自题《庚子秋词》后	4
释敬安三首	5
四月天童道中即事	5
梅花岭谒史阁部墓	5
杭州白衣寺苦雨不寐	6
林纾二首	6
题画	6
自徐州看山至浦口	7
陈三立三首	7
晓抵九江作	7
秦淮酒座遇北妓按歌有京师之声感赋	8

由九江之武昌夜半羁邮亭待客不至	8
严复二首	9
十三夜月	9
赠林畏庐	9
夏思痛一首	10
入狱示同逮诸子	10
郑文焯三首	11
谒金门三首(行不得/留不得/归不得)	11
陈衍二首	12
秋夜读杜工部孟襄阳诗	12
蝶恋花 落梅	12
朱孝臧四首	13
鹧鸪天 庚子岁除	13
浣溪沙(翠阜红厓夹岸迎)	14
洞仙歌 丁未九日	14
隔溪梅令 己巳元日	15
夏孙桐一首	15
南楼令 秋怀次韵	15
沈宗畸三首	16
野外见梅花	16
落花	16
将入都门感怀	17
康有为三首	18
读《史记·刺客传》	18
过苏彝士河	18
己酉除夕前二日酬梁任公弟寄诗并电问疾六章	19
易顺鼎三首	20
三峡竹枝词(二首)	20
踏莎行 京口舟中作	20
沈汝瑾三首	21