

漱

園

詩

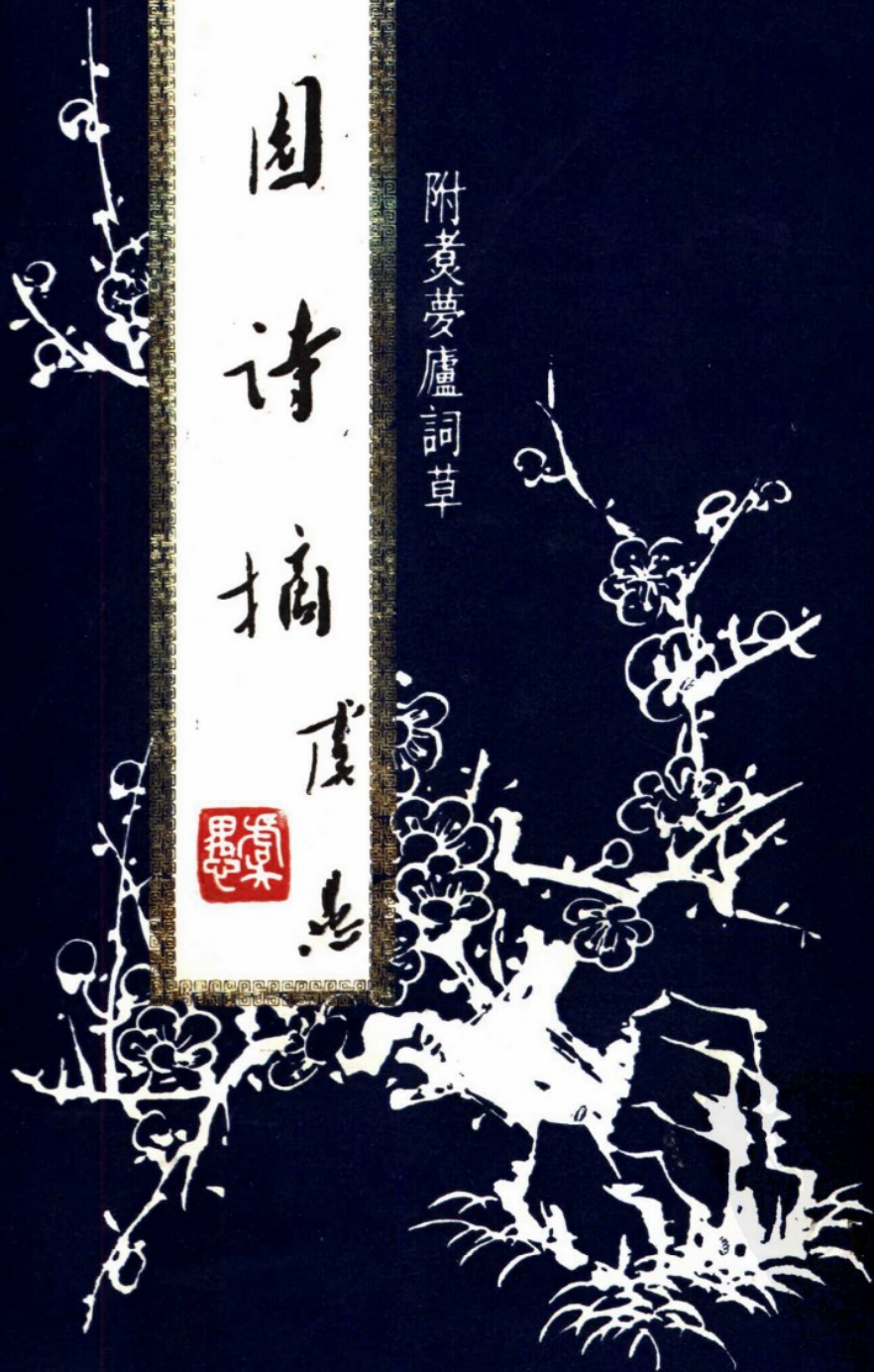
摘

盧

志



附黃夢廬詞草



漱園詩摘

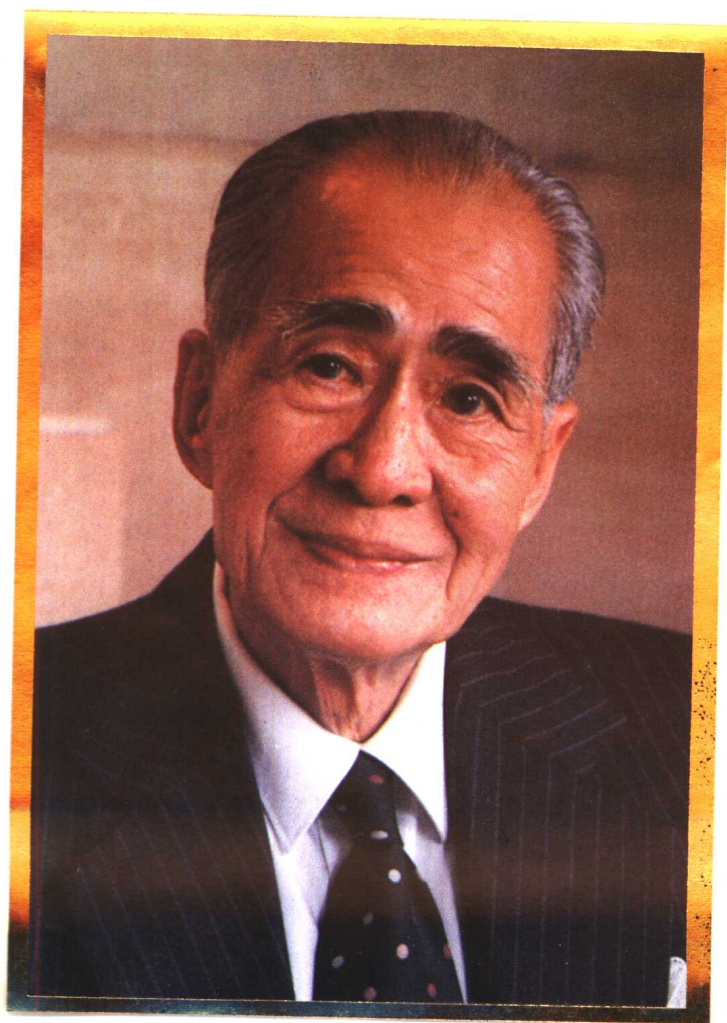
王季清書



福州大學圖書館
忠仔

淑園贈





作者近影

10727/04

舊夢家山氣象新
遙來老我見天真
松間話茗宜招月
竹外聽泉不受塵
千古空情閑自鎖
鎖鎖依然石意笑
相親石巖碑錯落
留題在對此結言
更可人

甲子春日漱園黃松鶴



林碑新岩石萬題

《漱园诗摘》总目

封面 虞 愚题字 林 峰设计梅石图

内页 王孟潇题字

图片 作者近影 题万石岩新碑林

序文 董 桥 王孟潇 李拓之

《黄花草堂诗钞》原序 张纫诗 陈世杰

《黄花草堂别集》原序 潘小磐 陈荆鸿 许菊初

题词 黄肃武 廖铭诗 林揖舜 陈世杰 李拓之 胡芬馨

陈正书 林少琴 衍碧楼主 刘心田 郑慕龙 潘 受

黎心斋

《漱园诗摘》正文 诗三百四十首

图片 黄念鹭遗像

澳門孝思園墳地留影

后记 漱园黄松鹤

附《煮梦庐词草》

《煮梦庐词草》题签 苏二庵

序文 潘思敏

题词 林揖舜 江仲春 李善基 谢云声 张纫诗

郑樱桥 瞿镜人 张濡溪 沈瘦石 吕辉五

方朝玉 区澂芬 李胤昌 李仲咸 潘思敏

高怀

《煮梦庐词草》正文 词四十七阙

董序

一

漱园先生一九六九年出版《黄花草堂诗钞》，一九七八年出版《黄花草堂别集》；这回回顾几十年吟哦生涯的得失，决定从这两部集子里选出满意的作品，刊印《漱园诗摘》。

二

「五·四」提倡白话诗以来，写新诗和写旧诗的两派诗人，无形之中好象对立起来了：旧派认为，的呢吗了的白话入诗，是大逆不道；新派咬定，审音协律兼且敷衍揆藻，是该杀无赦。其实，诗体的演变，只能说是中外文学都有的发展过程。有了葩体、选体、古体、今体之外，还有长庆体、同光体、俳句体、十四行体等等，谁都不能说其中哪一体不是诗。再说，前代同代诗人诗风的影响，也正是各家充实的作品，树立风格必经之途。陶渊明就是继

承了「国风」、「楚辞」、汉魏乐府、「古诗十九首」和建安文学等等之后，才成其为陶渊明的。刘勰的《文心雕龙》可以只字不提陶潜，钟嵘的《诗品》可以列陶彭泽为「中品」；可是，杜甫不能不想到「焉得思如陶谢手」，白居易也「常爱陶彭泽，夕思得高玄」，陆放翁还说：「我诗慕渊明，恨不造其微」。

写白话诗的人，要有旧诗词歌赋的底子，正如写律绝的诗人，要有新思想、新境界一样。换言之，就是周弃子所说的「体有古今，诗无新旧」，诗质的好坏，才是大家应该关心的问题。由此也可见，提出新旧对立论的人，不是食古不化，就是食洋不化，两者都只见树木不见树林。漱园先生虽然写旧诗词，早年倒也写过白话诗，论诗一向开明。他在《逸楼与世杰谈诗有感书赠兼寄铭诗》一律中有句云：

「学诗何苦追唐律，

岂为今人不自由。」

三

诗人之所以「不自由」，不外是作茧自缚之过。有些白话诗人立意要移植西方的达达主义、超现实主义等等，力争新诗是「横的移植，而非纵的继承」，弄得作品多不中不西，空洞牵凑。有些旧诗人则一面标榜诗以言志抒情之说，一面把古人的东西改头换面，剽为己有。《黄花草堂诗钞》自序里说：「吾固弱于志，而复窘于情」，可见漱园先生写诗，绝不光是为了唱言志抒情的烂调。人境庐所谓「识时贵知今，通情贵阅世」，自然是个道理：诗而「知今」，才不泥古；「阅世」一深，寄托自远，作品读来既不教人觉得迂腐，也不流于伤感。《黄花草堂别集》自序里说：

「生而为今代之人，继承古代文化遗产正可汲取前人之创作经验，欣赏多样性之艺术风格，以现实生活作背景抒发其真性情，从而开辟古典诗歌之

新境界，岂可回头转向复古哉？」

不过，律诗绝诗要「以现实生活作背景」想来要比与古为徒、求其奇涩僻奥更难；一不小心，往往走上黄公度梁任公的路子，让人讥为「等于画一幅仿宋人山水，随便加上一位穿西装的人物」！因此，刘梦得不敢题「糕」字，其实是其行虽愚，其情可悯。

四

近十几年来，欧美学院里有不少学者，不断尝试用历代西方文艺理论去分析中国文言诗词，成败得失虽然见仁见智，方法途径倒肯定是比漫无分际的诗话要有系统，大可引以为鉴。

早年西方浪漫主义文艺观点，也有所谓文艺作品是旨在抒发作者个人性情之说，认为批评家则该记录自己阅读作品时感情上的反应。中国文言诗词固然有浓郁的浪漫主义格调，可是，今人所写的旧诗词，语汇和句法既然大

半以前人作品为绳墨，批评家要从今人诗词本文窥探其中的自传成份，势必上溯典故出处，才能揣测诗人用典的原意。这种研究方法，有点象隔雾观花，很难推论出诗人写作时期的真实境遇。比如说，漱园先生《逸楼落成》里有句云：

「归来那比陶彭泽，

也向田园养性灵。」

诗人其实并没有挂冠，也没有归农，田园者，不外是都市住宅四围的花园亭台而已；陶彭泽之名，也只是「与世无争」的「符号」，借来衬托下句的「养性灵」，传达诗人的一种胸怀，一种寄托。

简言之，诗歌是联想的组合；诗中的语汇、形象、比喻、典故既然都跟历代诗歌中的语汇、形象、比喻、典故一脉相承，一首诗所引出的新联想和新意义，并不足以断定诗人当时的社会历史条件或诗人生平等外界因素。

因此，今人写文言诗词，套生物学的观念说，等于流露记忆中的「返祖现象」，批评家只能从中领悟诗人的寄托，不能从本文中证实作品是不是「意与境会」。

再说，中国旧诗词的语言，虽然多少含有当代语言内容，大半还是因袭前代的诗歌语言，能够经营出新联想而不失雅驯的诗句，应该算是「知今」之作了。《漱园诗摘》中有一联是：

「山馆酒摇千载梦，

雨窗书掩一天秋。」

「掩」字固佳，「摇」字更妙：晚饭后用矮脚圆玻璃酒杯盛法国白兰地酒少许，食指中指夹住杯脚，五指与掌心合而托杯，轻轻摇晃杯中醇酒，酒香扑鼻，偶一呷之，心领神会，自有一番思古幽情！

这是技巧，是工力。

文言诗词既然受固定形式所限，要平仄、要对仗、要用典、要押韵，那么，读今人旧诗，更应注重研究其「技巧」了。诗人艾略特和其他新批评派反对渥茨华兹的论点，不以为诗是始于「平静反省感情」，反对诗以言志抒情。他们重视作诗的技巧，讲究意象的排比、驾御。艾略特更主张就诗论诗，诗非传记，也非历史，更不是思想概念的部分发展史。诗是意义的形式，不受时间局限。换句话说，他们要维护文学作品本文的完全自主。

从这个观点看今人写的旧诗，已经比追究诗中社会历史条件和诗人生平等论点更恰当。到了英国的 I·A·理查斯提出「诗歌意义」与「科学意义」之分的理论，套过来分析中国文言诗词，才算是别有天地了。

诗歌不涉及科学或历史事实，诗歌处理的是「假的陈述」。理查斯说：「只要假的陈述可以配合和烘托某些观念，或者可以把几种观念联系起来去

表达其他原因造成的心意的话，假的陈述就成了真的了。」旧诗词中之用典，原是为了充实形象，拓深意境，制造联想和思索的空间。典故的出处容有事实，可是，经诗人借来「烘托某些观念」之后，早就化为另一种新的事实了：诗人要传达的事实。换言之，诗人不是在「编事」，而是王安石主张的「借事以相发明」。因此，一首文言诗的内容，的确也是一种成了真的「假陈述」。旧诗词里的用典如此，旧诗词里摹拟古人的句法，套用古人意境，也可以作如是观。《漱园诗摘》中《和铭诗过逸楼见赠》一绝云：

「云屋去来天姥客，一肩明月旧生涯。

相逢那得无诗句，此日江南正落花！」

这二十八个字，字字句句引起不少联想，末两句与「正是江南好风景，落花时节又逢君」遥遥呼应，不能自释。全诗古意盎然，但又以故为新，化成了自己的心意，成了新的联想组合体，「假的陈述」成了真的陈述了。

六

当然，基于这个理论，旧学根底不够深的人欣赏文言诗歌，其联想作用就跟涉猎过古书的人不同。苏联形式主义学派早在一九一六年就有人注意到类似的问题，提出见解说，文学作品本文的艺术素质，是因个人的理解力而形成高低的。换句话说，素质高低是一回事，理解深浅又是一回事，什么人看什么作品的本文，都有自己的解释，艺术不艺术另当别论。《漱园诗摘》里《三保洞怀古》有这样一联：

「两字平安三尺井，

万家心愿一炉烟。」

这样的句子，应该是相当平实易解了。可是，如果读者多一层知识，知道早年的中国人初到南洋，都要到三保洞去喝那口井里的「平安水」，然后上香许愿，读者自然不难理解到这副对联对仗之妙，艺术素质之高了。

根据瑞士语言学家索绪尔的定义，文字是用声音和形象表达意义的符号，一个语种就是一个「符号系统」。借这个定义推而广之：文言诗歌的音韵、节奏、对仗、意象和句法，已经很鲜明地流露出诗歌语言结构的特性，也自成一种符号系统。俄国形式主义和捷克结构主义伸展出来的文学理论，把文学作品当成传达潜在意义的一种符号，或者一组符号，要读者深入作品本文，挖掘文字真谛。结构主义的文学理论，不论是套取语言学、人类学或者精神分析学的法度，其对符号的概念，的确有助于说明文学产品与艺术目标的距离，以及作品本文与作品阐释的关系。

梁文星认为，中国旧诗「拥有数目极广，而程度极齐的读者。他们对诗的态度容有不同，而对于怎样解释一首诗的看法大致上总是一样的。他们知道什么典故可以入诗，甚么典故不可以。……总而言之，旧诗读者和作者间的关系是极其密切的。」这也就是说，以文学体制论，旧诗的一套「符号系