

晚清至民国初期的实验性书写 ——易顺鼎对七古文体的突破与革新

郑学

(南开大学文学院, 天津, 300071)

摘要: 晚清民国诗人易顺鼎通过对诗歌语言的丰富探索, 最大程度地变革了传统诗歌的外在语言形式, 突破和发展了七古诗体。他以韩愈、卢仝为参照, 依靠文体迁移, 移植散文、辞赋中非诗的文体特征入诗, 大量增入长句和四六句, 建构出全新的音步节奏, 具有流畅雄肆、痛快淋漓的美学特征。这次文体革新是由文学风格和语言形式的小幅变化积累而成的, 其创新动力既来自诗坛代际交替过程中的集体选择, 也来自易顺鼎本人强调创作主体个性的诗学观念和不安于正统意识的性格特征。王闿运、陈三立等师友对易顺鼎的探索过程影响较大。

关键词: 易顺鼎; 七古文体; 韩愈; 王闿运

中图分类号: I222.7

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2016)02-0166-08

一、引言

晚清民国的杰出诗人易顺鼎, 素来以诗风复杂多变知名。通过最大限度地变革传统诗歌外在语言形式, 易顺鼎突破和发展了七古文体。他利用七古歌行形式规范相对自由的特点, 尽可能打破诗歌稳定的节奏和语言结构, 创造出新生、耸人眼目的新异诗体, 有力增强了旧体诗的表现能力, 扩充了其美学类型。易顺鼎的成就证明, 旧体诗的语言形式并未僵死, 仍保留着内部演化的空间与可能性。

近代文学经常被描述为旧文学的终结与新文学的发端, 两者之间, 是“革命”式的根本改变: 一个文学传统被暴力地斩断, 另一个传统从欧风美雨中生长起来。然而在易顺鼎的诗歌创作里, 旧文学的老树也同样包孕着新因素的胚芽, 只是它还没有来得及生长就随同母体归于消亡。民国传记家王森然在评价易顺鼎名作《鲜灵芝曲》时谈到: “此诗已开近日打油诗之风气。”^{[1](1458)}他说的“打油诗”, 指的就是现代自由体新诗。易顺鼎创造的形式与技巧, 与自由体新诗存在若干冥合。这种冥合暗示我们, 如果不是疾风暴雨式的文学革命强行打断了中国文学发展的自然过程, 在传统文学内在力量的驱动下, 完全有可能发展出适应汉语规律的新诗诗体。

晚晴民国以来, 易顺鼎的诗歌创作受到批评界的

持续关注, 然而出于各种原因, 其文学史意义往往受到无意或有意的遮蔽, 因此本文略加申述, 以就正于方家。

二、新型七古的艺术特征

直观地看, 易顺鼎革新后的七古, 与传统作品存在明显差别。这种崭新的诗体, 难免引起传统读者的震动与不适。与易顺鼎同时的评论家对它们诟病颇多, 比如王闿运弟子杨钧在《草堂之灵》中批评易顺鼎“晚年之作, 烂用才思, 全无法纪”^{[2](175)}, “童谣渔鼓之类, 殊乖诗律”^{[2](22)}; 王森然《易顺鼎评传》也记载: “乙庵(沈曾植)、散原(陈三立)诸老皆谓自有诗歌以来, 无如此凌乱放恣者。”^{[1](1474)}实际上, 所谓“诗律”与“法纪”, 指的是不断被挑战和突破的现有文体规范。由于易顺鼎很多作品不再矩步于传统的文体规范, 超越了读者的阅读习惯, 所以若用原有的体裁来比附它们, 就会显得“凌乱放恣”。中国文论传统强调“尊体”, 而破体和变体的努力则往往招致批评。恰如 20 世纪 80 年代的“朦胧诗”, 也曾遭遇类似处境。

易顺鼎对七古文体的发展, 主要是依靠文体的迁移, 将非诗的文体特征移植到诗中。其基本方向是散文化和辞赋化, 基本手法是大量增入长句和四六句。他的作品回避了习见的熟滑句法, 建构出全新的音步

节奏，具有流畅雄肆、痛快淋漓的美学特征。具体而言，易顺鼎的新式七古歌行可以按篇章结构分为三类。

（一）散句单行的散文式篇章结构长诗

这方面的代表作为《病榻借樊山先生为余襁天诗韵，自述生平，成长句一篇，呈樊山先生，示由甫六弟，兼谗亲友及海内知我者》。该诗是黄濬《花随人圣庵摭忆》在纪念易顺鼎时所附录，黄濬认为，该诗“可当先生小传读，亦可作先生创造体格之代表作读也”。^[3]原诗极长，只能节录首尾：

嗟我未生时，有仙告我父，谓纯甫舅氏，为明张灵，与子后缘方长，父意姑妄言之，姑妄听之。三岁坐母怀中，行万里，五岁聪颖纯厚，能作韵语……平生第一知己樊山翁，为我手写七八百字诗一通，焚香请命于上帝之深宫。公方夜殿陈词向天虔祷，冀邀天意从。我且法庭起诉，与天争讼，正恐天词穷。

如果不是带有韵脚，几乎不辨其为诗为文。特别是开头部分，句式、节奏、叙事结构完全是散文式的。黄濬计算，全诗超过一千二百字，且“长句较多，似近人所谓散文诗，殆卢全体之变本加厉也”。

该诗的远祖显然是唐代诗人卢仝名作《月蚀诗》。《月蚀诗》已经相当散文化，但其大部分句子仍是整齐的三、五、七言，特别是五、七言句占绝对优势，除了个别句处插入四、六、八字句外，其散文化更多表现在谋篇布局的章法结构中。而易顺鼎诗则极大地强化了四字句、六字句比例，并且大量运用长句。四六句能打乱熟滑的节奏，使诗歌显得生涩，而长句则使音步节奏大大加快：一正一反，则使本诗的节奏变化多端。独立构造全新的音步节奏，正是现代诗的精华所在。易顺鼎的探索也许尚不成熟，但他已经迈出了决定性的关键一步。

易顺鼎此类作品还有《寒云主人梦中梦游佳山水，且画之，本不能画，及觉，忽能画，且能忆梦中所画之稿，属鸥客作图，索余题》等。除《月蚀诗》外，诗中也可以看出韩愈《嗟哉董生行》的笔法。

（二）汪洋恣肆的骈文化篇章结构长诗

易顺鼎发展七古歌行，还有另一个方向——极度铺排的骈文化。这部分诗歌以名作《癸丑三月三日修禊万生园作歌》为代表：

噫吁哦，悲哉！今日非同前代崇祯之甲申，今日岂同前代顺治之乙酉？我生不幸逢此前代义熙之甲子，我生何幸逢此前代永和之癸丑。义熙甲子宜止酒，顺治乙酉宜得酒，永和癸丑宜行酒。古人最重三月三、九月九。九月九乃陶元亮所专，三月三为王逸少所有。吾辈生于古人后，事事皆落古人之窠臼。……所以候人之歌曰：“猗！”梁鸿之歌曰：“噫！”丁令威之歌曰：

“城郭犹是人民非，何不学仙冢累累！”楚接舆之歌曰：“凤兮凤兮，何德之衰！往者不可谏，来者犹可追。”古儒家之歌曰：“青青之麦，生于陵陂。生不布施，死何用含珠为！”汉田家之歌曰：“种一顷豆，落而为萁。生不行乐，死何以虚谥为！”元亮曰：“时运而往矣！”逸少曰：“死生亦大矣！”……^[4](1107-1109)

此类作品大事铺排，渗入了辞赋和骈文的笔法，并且刻意强化了其中非诗的语言成分，把“以不诗为诗”推向新的高度。

传统上，歌行中可以加入某些衬字，以疏通文气。然而易顺鼎在《修禊万生园作歌》中扩大了衬字的使用，不仅增加了其数量，而且大量使用了“况有”“或言”“更如”“方今”“与其”“不如”“所以”“我亦尝”等骈文，尤其是八股文所惯用的关联词，以之贯穿全文。该诗还打破了一般歌行体以七言句为基础的结构，一方面大量运用隔句对，在维持一定整齐格式的同时，将语言节奏拉长；一方面又连用很多三字、二字的短句，增加语言的流动性。这一切，都使诗歌语言顺畅流利，一气直下。

一般说来，诗的语言本应高度概括，在用典时，应当把典故浓缩在简练的表达中。易顺鼎却对诗料几乎不加处理，《修禊万生园作歌》所引用的大量古诗，居然保留原完整形式纳入诗中，并且大段排下，仿佛曲艺说唱中的“贯口”，以取得一种洋洋洒洒、滔滔不绝的气势。陈衍批评他的古体“务为恣肆”“放言自恣”，^[5](13)而汪辟疆则称赞他“快人快语，大刀阔斧，万人敌、无双谱”^[6]，吴闿生评价他“豪纵处足追太白，但太枝蔓，少剪裁”^[7]，指的都是这种风格。这种诗作多为长篇，动辄一千几百字，以气势压人，自成一种美感。

文学的美感有两种：一种是含蓄朦胧、富于暗示性，一种则是痛快淋漓，说透说尽。前者多用于诗词，后者则本来多用于曲和赋中。由于与传统诗歌美学追求不同，某些读者往往一时难以接受这种新的风格，所以余云焕《味蔬诗话》谓之“少含蓄顿挫之致”^[8]，陈衍谓之“古人以为君患才多也”^[5](13)。

本类诗歌还有一首代表性的名作，即《数斗血歌为诸女伶作》，与《修禊万生园作歌》风格极其接近，结构完全相同。

（三）高度辞赋化的短章

以上两类都是篇幅很大的长诗。易顺鼎的短篇作品大致运用了同样的创新手段，但辞赋化程度更高。例如他为福建著名画家洪亮创作的《题洪硃妃梅谱》：

不画牡丹，不写鲛兰，亦不写人个，而但写女安。亦不写阿弟水仙，亦不写水仙之阿弟山礬。无烟火气，

参冰雪禅。抱铁石心肠于广平后，貌冰肌玉骨于姑射间。杨补之，王元章，金冬心，童二树，待相与谱《喜神》而共岁寒。^[9]

这是一次严肃的诗歌写作，与易顺鼎一起进行同题创作的还有樊增祥、严复、罗惇融三位名家。樊、严、罗三人运用的文体，都是标准的七言绝句，而易顺鼎则选择了高度自由化的个性文体。这首诗交替使用四字句和长句，仅有的五、七言句“而但写女安”“亦不写阿弟水仙”，也采用罕见的上一下四、上三下四句式。全诗有意回避了诗歌中常见的熟滑句法。

该诗整个气息完全是辞赋式的。特别是中间过渡部分，“无烟火气，参冰雪禅，抱铁石心肠于广平后，貌冰肌玉骨于姑射间”两句，句式结构只见于一般人的辞赋或骈文中，特点非常明显。此外结句连举四个画家名皆为三字句，也是他常在赋或赞语、箴铭中使用的句式。易顺鼎的骈文和辞赋相当出名，被孙静庵评为“写景处神似洪北江”^[10]。他相当喜欢连用三字句，以取得节奏跃动的效果，比如《雪赋》中的“黑貂裘，青雀舫，浮玉缸，销金帐……”^{[4](1221)}几句，又如《王之春赋》中也有很多类似句法。而全诗的整体结构，酷似其《自题像赞》^{[4](1293)}。该赞开头以“人品可对天地，心术可对鬼神；学问可对师友，性情可对君亲；行事可对妻妾，胸怀可对世人”六句排比起笔，类似本诗的一连串“不写”；本诗是用一连串否定突出“而但写女安”，而《自题像赞》则用一连串肯定突出“所不能对者，惟有我母”。《像赞》后文之“游万里，诗千首，阶二品”也近似本诗的四个三字句。总之，语言的极度辞赋化带给本诗强烈的生新感。

易顺鼎对七古歌行的革新，有里程碑式的重要意义。近体诗形自唐初成以后，诗歌语言有两次比较大的改变：韩愈援入散文句法、易顺鼎援入骈文句法。元代以来，诗歌理论与创作的复古多于创新，诗歌语言久已不见决定性的变化，直到清末易顺鼎继续向前迈出了一大步。当然事情实际上没有这样简单，一来，易顺鼎的做法不完全成功，远达不到韩愈的圆融浑化；二来，易顺鼎的探索尚未完成，1919年新文化运动就从整体上终结了旧体诗的自然发展，因此他没有追随者，更罔论形成一种潮流。但无论如何，易顺鼎都完成了元代以后走得最远的一次探索，仅此一点，已值得深入探究。

三、探索新文体的历程

变革和突破旧有文体规范的过程，并非一蹴而就。

刘永济所谓：“文无类也，体增则类成；体无限也，时久而限广。类可旁通，故转注而转新；体由孳乳，故迭传而迭远。”^[11]文学风格和语言形式的小幅变化积累下来，最终发展为文体革新：雅文学体裁的面貌就以这样一种方式得到拓展。

易顺鼎的创作历程，素来以多变、善变著称。论及晚清诗人，一般樊、易并称。王森然《易顺鼎评传》说：“当清末民初之际，海内诗人，天才卓犖，横绝一世者，除樊山外，即属易耳。”至于樊增祥、易顺鼎二人的差别，则在于樊的诗风比较稳定，而“易诗则屡易其面目”^{[1](1452)}。易氏“屡易其面目”的特征，非常独特而明显，往往为批评家所注意。黄曾樾《陈石遗先生谈艺录》说：“樊(增祥)则自幼至老，始终一格；易(顺鼎)则时时更变，诗各一格，集各一调。”^[12]钱基博说：“(樊)增祥诗境，到老不变；而(易)顺鼎则变动不居。”^{[13](195)}当代学者龚鹏程也说：“易变动不居，转益多方。”^{[14](223)}

一次次变化累积下来，终于形成前文所讨论的新型诗体。从青年时代起，易顺鼎就喜欢结集近一两年诗作，刊赠友人。由此而形成的众多诗集，可以排成一道时间线索清楚的创作之路。每一本诗集，就是一级阶梯；每一级阶梯，都有不同风貌。相当于作者本人主动按照创作的实际情况，将之划分成若干时间段，因此可以就着各诗集间的差异，准确把握变化的关键节点。

(一) 师友切磋与转宗韩杜：《庐山诗录》的转折

樊增祥《书广州诗后》将易顺鼎的创作历史划分为三个阶段：他认为，易顺鼎十七八岁时，“诗词骈散文，皆于三十六体为近”，是为第一阶段；“中年以后，庐山诸作，駉駉入杜韩之室矣”，是为第二阶段；至于第三阶段，则是“庐山以后之诗，大抵才过其情，藻丰于意，而古人之格律、之意境、之神味，举不屑于规步而绳趋……意在凌驾古人，于艺苑中别树麾纛”^{[1](1496)}。在樊增祥看来，创作于光绪十八、十九年前后的《庐山诗录》代表了易氏创作的鼎盛期。这是一个在艺术上逐渐臻于极度精美，在技巧上逐渐接近彻底成熟的时期；向传统汲取营养的道路，在这个时期已经走到了尽头。而所谓第三阶段，其实是第二阶段的自然延续——为了超越古人，建立属于自己的新一代文学传统，他必须突破“格律”“意境”“神味”等旧有的文体规范。

易顺鼎革新七古文体，遵循着韩愈、卢仝开辟的文体迁移道路。而《庐山诗录》代表的，正是他由“三十六体”向“駉駉入杜韩之室”的转折。张之洞给《庐山诗录》做的批注指出，这部诗集中“有数首颇似杜、

韩，亦或似苏”^{[1](1519)}。根据张之洞的看法，“似杜”主要指一些咏物的五言律诗；“似苏”表现在易顺鼎这一时期的诗作往往和苏韵，如《送节盒还焦山，用苏韵》等；而似韩则主要表现在七古创作上。

李肖聃记载：“(易顺鼎)尝以所作庐山诗呈文襄(张之洞)，文襄大赞美之，谓十年以后，同辈无其敌也。”^{[1](1443)}欣赏易顺鼎《庐山诗录》是当时两湖地区文人群体的共同见解，除了樊增祥高度评价其“驳驳入杜韩之室”，当地另一著名文化人物叶德辉的《论诗》诗咏及易顺鼎，也持类似看法：“平生得意庐山作，唯有壶公与我知。”^[15]叶德辉是易顺鼎的诗友，多次与之唱和。之所以《庐山诗录》如此广受欢迎，原因在于樊增祥所谓“驳驳入杜韩之室”的诗学转向，并非易顺鼎的孤立尝试，而实乃整个诗人群的集体选择。某种意义上，把握住《庐山诗录》，就把握住了当时文坛的整体动向。

易顺鼎占籍湖南。七古大篇模仿韩愈，在湖南诗坛上，首倡于曾国藩。钱仲联《梦苕庵诗话》指出，曾国藩的诗歌受姚鼐影响，五古学晋人，五律学杜，“七古学韩，旁及苏黄。”^[16]此语由曾国藩《题彭旭初诗集后》化出。^[17]比较易顺鼎《庐山诗录》的情况，可以发现除了七言律诗易顺鼎学李商隐、曾国藩学黄庭坚有所不同之外，在五古、五律、七古创作中易、曾二人的参考对象是完全一致的。

在易顺鼎的诗友中，学韩是一种强烈的倾向，仅庐山之游，就有陈三立、梁鼎芬两位著名诗人以学习韩愈和韩愈影响下的宋诗见称。《石遗室诗话》卷一记载，陈三立的《游庐山诗》“学韩，与实甫诸人同作”。^{[5](6)}此外，参加庐山唱和的另一位作家范钟，是著名诗人范当世的胞弟。而范氏兄弟的诗歌，也取法“李、杜、韩、苏、黄”^[18]。

陈三立是易顺鼎早年唱和最多的诗侣，北京保利拍卖公司2008年12月曾拍卖一批陈、易通信的书札，札中二人深入探讨了双方诗作的得失，并互相提出改进意见。易顺鼎创作前期学习宋诗的作品往往与陈三立有关，如《泊长沙喜遇伯严即和其用山谷韵》《拟体寄伯严》等等。庐山唱和期间，易顺鼎正师从于张之洞，而张氏“每劝人由坡公直溯韩、杜”^[19]。在与这些师友的切磋下，易顺鼎学韩用力颇深，并有《集韩》一册刊行。

易顺鼎发展诗体的尝试，完全是传统诗歌发展内在逻辑衍化的结果，符合唐宋以来诗歌发展的大方向。放眼世界，中西诗人都约而同地发展了自由体诗。即使不是易顺鼎应运而生地完成了这个历史任务，也会有其他某个诗人站出来，填补他的空缺。之所以最

终由易顺鼎来完成这个任务，是因为他有长期学韩的积累，对韩愈诗歌理解非常到位，加上他曾钻研过六朝至唐宋多位重要诗人的文风，所以视野比较开阔，也有创新的胆略。

(二) 交流中的突破：20 世纪之诗

易顺鼎首次明显突破旧有的文体规范，发生在1901年。第一篇新式的七古作品题为《问仙，十和〈高斋韵〉》，该诗句式散化、口语化已见端倪，通篇反复使用“我不知”领起的长句，大事铺排。且“鱼鳧与蚕从，开国何茫然；猿鹤与虫沙，历劫何辽哉”^{[4](729)}等句子在化用李白诗句时，较大地保留了原诗语言。凡此种种，都开了《修楔万生园作歌》的先河。

该诗的创作背景，是易顺鼎与樊增祥、郑沅、汪诒、于式枚、朱惠之、刘岳云等友人，以王安石《和王微之登高斋》诗韵展开唱和。易顺鼎创作热情高涨，一人反复迭唱达十二次之多，加上樊增祥等人作品和两首宋人原作，这组作品总数超过二十首，在几个固定韵字下，将语言的表达能力压榨到了极致。本次唱和的主题并不固定，而是随兴所至，作者关注的重点是新颖的艺术形式。在互动性的共同创作中，诗人们角奇斗胜，会刺激易顺鼎通过寻求创新来显示才华、压倒同辈。易顺鼎此后创作的大部分新型七古，都是赠人之作或雅集中的创作。似乎作者要通过读者的直接反应来确认创新是否成功。

这是一首20世纪之诗。虽然全诗脱体自屈原《天问》，并且杂糅着佛道两家诸多观念，可是诗中已经出现了“星球”的现代科学概念。更重要的是，诗人的气质自由而浪漫，流露出一股不受拘束的现代气息。之后，易顺鼎1908年创作的《宣南集》《岭南集》中，突破文体的探索渐成气候。例如在《送辛仿苏还粤东》中，出现了“君以八百两与张侍郎争购石谷仿荆关之立轴，又有大痴楚江秋晓、香光秋林读书、石谷渔浦秋晴、石田虎丘、衡山介川、渔洋禅悦、廉州白云之横幅”^{[4](818)}这样的长句。而在《为粤人马武颂戏题〈美人宝剑图〉》中，既有“隐娘聂政本兄弟，红拂红线原姐妹。一十八岁好年纪，一十八般好武艺。口中吐出一白虹，胯下骑来一黑卫”这样在运思上求新求巧的奇语，也有“美人万岁！皇帝万岁！国民万岁！”这样与传统七古格格不入的特殊句法。^{[4](886)}美人、皇帝、国民并提，充分反映出20世纪全新的话语环境下，传统封建意识的松动。

上述几首诗歌，在整体上还不脱传统七古歌行的大范围，但其实验性技巧逐渐积累下来。更晚一些的《香港看灯兼看月歌》《阿育王寺观舍利塔歌》《鬼谷子祠》等作品，写作的自由度一步步增大。入民国后，

作者通过与聚集在文化中心北京的众多诗友频繁互动交流,终于酝酿成颠覆性的新颖创作。

四、文体突破的思想基础

韦勒克、沃伦《文学理论》指出:描述一个时期的文学史,“我们需要辨出一种传统惯例的衰退和另一新传统惯例的兴起”。^[20]文学史的演进,就是这样一个新旧传统嬗递的历程。有雄心的作家总希望开启一个新的传统,使自己居于开拓者的地位。所谓“文章最忌随人后”,即此之谓。易顺鼎曾有一句得意洋洋的夫子自道:“自有诗家以来,要自余始独开此一派矣。”^[21]开宗立派,建立自己的文学传统,是驱动他创新的源动力。

具体而言,易顺鼎之所以走上这样一条革新文体的道路,构成其思想基础的,既有前辈的教导、家学的濡溉,也有“影响的焦虑”,以及易顺鼎本人个性中根深蒂固的对正统观念的骚动不安。

(一) 王闳运的正反双面影响

易顺鼎对文体的变革,是由诗歌风格的多次变化累积而成的。然而诗风变化并不是易顺鼎孤立的个人行为,他只是整道风景线上最亮丽的一笔。例如,程颂万是当时影响力仅次于易顺鼎的湖南作家,汪辟疆《光宣诗坛点将录》说:“子大(程颂万字)惊采绝艳,诗凡数变。”^{[6](421)}。若干位“惊采绝艳”的诗人,不约而同地走上“诗凡数变”的道路,动因应归于王闳运开辟的探索道路,以及他给下一代作家带来的影响焦虑。

湘绮老人王闳运是湖湘诗坛一代宗匠,当时的青年作家普遍向他求教,易顺鼎也是其中一员。易顺鼎之父易佩绅是王闳运好友,通过这层关系,易顺鼎曾将诗稿呈送王氏批阅。王闳运被视为“魏晋六朝诗派”魁首,受其影响,易顺鼎早年也在魏晋六朝诗上用力颇深。李士芬赠易顺鼎的诗称赞他“烂熟南朝史,澜翻东海波”^[21],即指易氏善用六朝事典。

易顺鼎变革七古,主要参照了卢仝的语言技巧。对卢仝的重视即来自王闳运的教导。王氏弟子杨钧在《草堂之灵·重卢孟》中用很长篇幅总结了王闳运的理论,文繁不录。该理论卢、孟并重,易顺鼎也同样重视学习孟郊,周寿昌曾为他的诗集题辞云:“肯学孟郊苦吟语,转从老杜得多师。”^{[1](1499)}

诗风多变属于王闳运一脉诗人的共同倾向。王闳运本人的创作就不是自少至长一成不变的,其弟子杨钧分析其作品,提出:“人之学问知识不能无变,如少

学唐宋,长师魏晋,而章法句法,截然两途,有唐宋文非此不可,汉魏文则不可如此者。”^{[2](143)}不过在实践中,易顺鼎活学活用了这套作风——王闳运由学唐转向魏晋,易顺鼎则反是,由魏晋转向学韩学宋。相反的顺序背后,是“影响的焦虑”(The Anxiety of Influence)在发挥作用。

在文坛的代际交替中,王闳运成就愈高,就愈是新生代作家必须挣脱的阴影。当时的著名诗人曾广均说:“中兴以来,诗家皆以湘绮为宗。……非人人学王,以其才大,不许他人自立,而诗有习矣。”^{[2](32)}对易顺鼎这代湖湘作家来说,王闳运就像一座高山矗立在面前,无论向哪个方走去,都要从他脚下走过。唯其如此,最终做到摆脱习气、自立一格的作家,方能成为新的经典。中年以后,易顺鼎的创作越来越明显地主动回避王闳运的风格。

易顺鼎之诗,“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”^{[22](137)}。他对诗风的改变,以至后来对文体的革新,基本方向都是刻意取异于王闳运。王氏不喜韩愈和宋诗,他认为:“退之专尚诘诂,则近乎戏矣,宋人披猖,其流弊也。”^[23]有鉴于“王先生不许人有宋”^[24],要挣脱王闳运的阴影从而自立一家,最简便的途径莫如由宋入韩。

或者可将易顺鼎的好友,王闳运另一位高足——陈三立拉来做一映衬。和易顺鼎一样,陈三立也是一代诗坛主盟。两人分别以“中晚唐派”和“同光体”代表诗人的身份进入文学史的公共话语,象征着旧体诗歌创作的最后一个高峰。虽然陈三立祖籍江西,但其父陈宝箴起家于湘军,他本人早年又成长于湖南,因此创作背景和青年时代的诗风都与易顺鼎等湘籍友人十分相似。龚鹏程论陈三立曰:“或谓在湖南时,浸润湘绮老人甚深,颇致力于三唐六朝。细考其诗,当非虚语,特不易检点少作,一一指正耳。”^{[14](208)}是说昉自汪辟疆,汪云陈氏“早年习闻湘绮诗说,心窃慕之,颇欲力争汉魏,归于鲍谢。惟自揣所制,不及湘绮,乃改辙以师韩、黄。”^{[22](139)}细绎陈三立诗说,的确显示出六朝诗歌的根柢。刘成禺的诗集《世载堂待删稿》附有陈三立圈点,其中,诗句“白云亲石气”上陈三立的批语说:“‘亲石气’原为‘知水意’。”^[25]这个修改显然从谢灵运的名句“白云抱幽石”得来。但是,正如汪辟疆所指出的,像易顺鼎、陈三立这样的一流诗人,绝对不甘于傍人门户。他们最终依靠学习韩愈等范本,找到一条新的出路。

学界有一种长期的误解,以为易顺鼎是排斥宋诗风格的,这个观点典型地体现在汪辟疆的名著《近代

诗派与地域》中。汪辟疆认为，易顺鼎广泛学习唐诗以前的各种诗风，“要不肯为宋派”^{[22](44)}。然而，深入细致地以“知识谱系学”的方法加以考究，不难发现汪氏的观点与他同文中大量论断一样，来自对陈衍诗学观点的继承，他的判断甚至下语都与陈衍接近。陈氏《近代诗钞》列举了易顺鼎学习过的各种风格，然而一语不及杜甫、韩愈和宋代作家。其后汪辟疆、钱仲联等标志性学者或櫟括其意，或引述其文，口口相沿，遂成铁案。

陈衍虽然以擅长说诗闻名，且与易顺鼎有所交往，但他的论断带有特殊背景：为了建立一个以陈衍本人及其同道为标准的诗学典范“同光体”，并取得批评领域广大教主的地位，陈衍有意回避了闽派之外的宗宋诗人。此外，陈衍对某些湖湘诗人诗作的遮蔽，也源于他对王闳运的恶感。其诗论“暗帜闽派、打击湘绮，诚有不尽光明磊落者”^{[14](204)}。例如王闳运性格幽默，被钱基博《文学史》赞为“诙谐善谑，独于友朋死生之际，风义不苟”^{[13](28)}，而钱钟书《石语》却记载陈衍大骂王氏“人品极低，仪表亦恶……嬉皮笑脸，大类小花面”^[26]。显然，争夺批评领域话语权力产生的意气影响了他的判断。

(二) 强调创作主体个性的诗学观念

易顺鼎出身于一个显赫的文学家族，其姐、弟皆有文名。易氏家族的文学地位，奠定于易顺鼎之父易佩绅。家庭的影响和个人的性格，进一步造就了他的多变诗风。^[27]

易佩绅起家湘军，官至江苏布政使，是晚清湖南著名的学者和诗人，文学著作有《函楼诗钞》《词钞》《文钞》等。在《函楼诗钞自序》中，易佩绅总结了自己的诗学思想：

“思无邪”一言为读诗者蔽之，“诗言志”一言为作诗者蔽之。诗人之志不一，故诗之体不一，不仅风雅颂赋比兴之各别也。自朝廷至草野，人不同，则志不同、言不同也；兴亡盛衰时不同，则志不同、言不同也。即一人一生，年有少壮老，境有顺逆，习尚、学术有迁变，则其志有舒敛、忧愉、疏密，其言有华朴、险易、醇肆：其诗即不得一体也。故凡执一体以论诗者，皆谓不知诗可也。^[28]

此说要求根据身份和经历的不同，以“言志”为本，灵活有机地选择诗体。其所谓“体”，近乎今人所谓“语言风格”。随着主体身份、情绪、思想的变化，诗歌风格也要有所改易。易顺鼎继承了易佩绅对主体(Subject)的重视，其《读樊山后数斗血歌作后歌》曰：“我诗皆我之面目，我诗皆我之歌哭。”^{[4](1122)}联系易顺鼎《哭庵传》中所谓“综其生平二十余年内，初为

神童，为才子，继为酒人，为游侠。少年为名士，为经生，为学人，为贵官，为隐士”^{[1](1435)}等等屡次变化的自我身份认同(Identity)，就可以理解易顺鼎诗歌“屡易其面目”的思想基础。

出于“才子”身份，易顺鼎认为“才”是诗歌创作的基本要素。他临终前，尚对友人表示：“非病也，才尽也。无才，不如死。”^{[1](1441)}革新七古文体，正是为了获得更大自由空间，不受羁勒地施逞才情。

通观易顺鼎毕生诗歌创作，有两个总的倾向，陈衍总结为：“古体务为恣肆，无不可说之事，无不可用之典；近体尤惟以裁对新鲜工整为主。”^{[5](13)}七言古体的“务为恣肆”已不待言，至于律诗创作中“务为工对”的特色，易顺鼎的理论认为：“毁余者皆以好用巧对为病，即张文襄亦屡言。不知以对属为工，乃诗之正宗。”^[21]反作用于其创作，则“先生所为近体诗，潇洒绵丽，尤长于巧对”^{[1](1452)}，“必工必切必典必雅，间涉俳易，一归工整”^{[1](1440)}。其所谓“诗之正宗”云云，表面上是对近体诗文体特征的强调，而实质上则是极度强化语言结构的严格程式，通过殚精竭虑地制造极端整饬的形式感，获得独特的审美效果。这两个倾向的共同点就是将诗歌审美的某一维度推向极端。二者表现形式虽截然相反，追求极致的取向却始终不变。

求极求尽的审美追求，要求作者尽可能施展才华。汪洋恣肆的大块文章需要才情，搜肠剔肝的严苛律句何尝不然。易顺鼎喜联句，不但联诗，而且联词；在诗词唱和中，他喜欢运用险韵或多次迭和；此外他也是诗钟和击钵吟的主要提倡者：这一切都是逞才的体现。

(三) 不安于正统观念的性格特征

钱仲联《论近代诗四十家》认为：“(易顺鼎)鼎革后作，率多游戏。”^[29]民国批评家对易氏晚期诗作往往抱有这种看法。虽然他们凭借深厚功力，认识到了易顺鼎在写作技巧、文体规范上的巨大突破，但却难免不自觉地低估其文学史意义。

在理解民国批评家对易顺鼎晚年作品的负面看法时，首先应当区分内容和形式两个不同层面。易顺鼎晚年流连于大栅栏，以声色自污自戕，心态接近明清易代时的遗民诗人。他的作品常以戏曲旦角演员为描写对象，时常掺入狎褻或滑稽之语，但这类作品往往用标准的传统形式写作，只有一二首采用了新型七古。而那些具有高度创新性的七古歌行作品，反而经常用于处理严肃题材，游戏意味并不强烈。

易顺鼎的确以爱写谐文、善写谐文著称，他的很多作品都带有强烈的游戏意味。但其谐文一般会戏仿

比较正式的文体,而无涉于文体新变。比如在他去世几年以后,《青鹤》杂志创刊号上刊发了他的一篇谐趣遗文《爱看他人妾,贪吟自己诗》。该文就是以规范的八股体裁写成。又如他投赠张之洞的几句诗:“三十三天天上天,玉皇头戴平天冠;平天冠上树旗杆,中堂更在旗杆巅。”轻松的玩笑被囊括在标准的歌行诗句内,很容易令人忽略它的游戏性,从而做出过度解读。钱基博《现代中国文学史》认为,本诗“盖讥之洞好佞谀也”^{[13](199)},况周颐《眉庐丛话》则曰“此诗可谓形容尽致,恭维得体”^[30]。游戏与戏谑只是一种趣味,并不必然带来文体的突破,曾国藩为文“喜谈诙诡之趣”^[31],有时杂以嘲谑,早开了易顺鼎的先声。

同时也应看到,内容解放与形式解放二者拥有共同的思想背景。虽然易顺鼎“屡易其面目”,在其漫长的创作生涯中,仍有保持不变的个性特征。他十六岁刊刻的首部诗集里,就时或闪现出对正统意识的不安,以及对宏大叙事的反讽(Irony)。比如《渡黄河做歌》的发篇:“昆仑王母洗足水,双成倾向瑶池里。”^{[4](37)}以“洗足水”喻黄河,“王母”“双成”的典故,以游仙面目隐含着情色意味的暗示,打乱了豪放与轻艳风格的界限。易顺鼎早年追摩的晚唐诗风与这种独特个性是高度契合的,《庐山诗录》以后诸作的韩风宋调更以议论风生,不避长句、俗语的做法来强化这种个性。看似荒诞不经的诗作,实际上却暗合了现代主义的精神,比如当时很多作家深致不满的《数斗血歌为诸女伶作》,就以历数坤伶来对宏大化的“诗史”叙事构成戏仿。

易顺鼎通过强烈的游戏性让创作背离正统意识,在拒斥了宏大话语的同时,也的确存在语言不甚庄重的弊病。这种弊病严重影响了读者对其后期作品的接受与评价,文体突破的重要探索被掩盖在随意、鄙亵的题材下,因而未能引起文坛的注意和反响。然而另一方面,易顺鼎之所以能够实现文体的突破,恰恰是因为他采取一种破坏的态度,以放纵的心态,视传统的、一本正经的“言志”“诗庄词媚”等规矩为无物,甚至刻意挑衅。惟其如此,才能令其诗体得到极大的解放,摆落刻板熟滑、四平八稳、沿袭已久的文体规范。

五、结语

易顺鼎对七古文体进行了一种暴力破坏式的革新,他的作品以嘲弄、戏仿和反讽冲击了雅正、温柔敦厚等传统诗歌美学审美范式,极大地拓展了旧体诗

的美学领域。从整体上看,易顺鼎仍然是一位古代诗人,但他的言说姿态却具有高度现代性,隐隐开启了伊沙等当代诗人的先河。易顺鼎较西方现代艺术的标志人物杜尚年长30岁,他们二人远隔重洋,互无关涉,却都以非常类似的争议性姿态解构地运用了传统艺术资源。易顺鼎的一些艺术手法,例如前述《癸丑三月三日修禊万生园作歌》中以“某某之歌曰”的形式大段抄写古诗的做法,酷似现代波普主义的挪用艺术。总之,对易顺鼎这一代身跨古今的旧体诗人,仍须重新认识。

参考文献:

- [1] 王森然. 琴志楼诗集: 附录[M]. 王飏校点. 上海: 上海古籍出版社, 2004.
- [2] 杨钧. 草堂之灵[M]. 长沙: 岳麓书社, 1985.
- [3] 黄濬. 花随人圣庵摭忆(下册)[M]. 北京: 中华书局, 2008: 690-693.
- [4] 易顺鼎. 易顺鼎诗文集[M]. 陈松青校点. 长沙: 湖南人民出版社, 2010.
- [5] 陈衍. 石遗室诗话[M]. 郑朝宗, 石文英校点. 北京: 人民文学出版社, 2004.
- [6] 汪辟疆. 光宣诗坛点将录笺证[M]. 王培军笺证. 北京: 中华书局, 2008: 421.
- [7] 吴闿生. 晚清四十家诗钞[M]. 寒碧点校. 杭州: 浙江古籍出版社, 2006: 219.
- [8] 余云焕. 味蔬诗话[M]. 思南府署刊本, 1908(光绪三十四年).
- [9] 铁路协会会报[N]. 北京: 铁路协会编辑部, 1918(66): 153.
- [10] 孙静庵. 栖霞阁野乘[M]. 重庆: 重庆出版社, 1998: 45.
- [11] 刘永济. 十四朝文学要略[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1984: 4.
- [12] 黄曾樾. 陈石遗先生谈艺录序[C]// 钱仲联. 陈衍诗论合集. 福州: 福建人民出版社, 1999: 1542.
- [13] 钱基博. 现代中国文学史[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [14] 龚鹏程. 论晚清诗[C]// 近代思潮与人物. 北京: 中华书局, 2007.
- [15] 叶德辉. 叶德辉诗文集[M]. 张晶萍校点. 长沙: 岳麓书社, 2010: 518.
- [16] 钱仲联. 梦苕庵诗话[M]. 济南: 齐鲁书社, 1986: 85.
- [17] 曾国藩. 题彭旭初诗集后[C]// 曾文正公诗文集: 诗集卷一. 四部丛刊影清同治本. 上海: 商务印书馆, 1936: 12.
- [18] 范当世. 通州范式诗抄序[C]// 范伯子诗文集. 马亚中, 陈国安校点. 上海: 上海古籍出版社, 2003: 485.
- [19] 张之洞. 四生哀[C]// 张之洞诗文集. 庞坚校点. 上海: 上海古籍出版社, 2008: 44.
- [20] 韦勒克, 沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚等译. 北京: 三联书店, 1984: 307.
- [21] 易顺鼎. 琴志楼摘句诗话[J]. 庸言: 艺谈四, 1913, 16: 5.

- [22] 汪辟疆. 汪辟疆诗学论集[M]. 南京: 南京大学出版社, 2011.
- [23] 王闳运. 湘绮楼说诗[C]// 湘绮楼诗文集. 长沙: 岳麓书社, 1997: 2243.
- [24] 夏敬观. 抱碧斋诗话序[M]. 夏敬观辑刊抱碧斋集本, 民国十九年.
- [25] 刘成禺. 世载堂诗稿[M]. 近代中国史料丛刊: 第三十九册. 台湾: 文海出版社, 1966: 1.
- [26] 钱钟书. 石语[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996: 35-36.
- [27] 郑学. 乡邦世族与晚清诗学传承——以湘社为例[J]. 中南大学学报, 2015(1): 217-223.
- [28] 易佩绅. 函楼诗钞: 自序[M]. 刻本. 湖北: 臬署, 光绪八年(1882): 1.
- [29] 钱仲联. 论近代诗四十家[C]// 梦苕庵清代文学论集. 济南: 齐鲁书社, 1983: 143.
- [30] 况周颐. 眉庐丛话[M]. 太原: 山西古籍出版社, 1995: 50.
- [31] 徐一士. 亦佳庐小品[M]. 北京: 中华书局, 2009: 173.

Experimental writing in the late Qing Dynasty and the early Republic: The breakthrough and innovation of Seven-character-ancient-verse by Yi Shun-ding

ZHENG Xue

(School of Chinese Studies, Nankai University, Tianjin 300071, China)

Abstract: In the late Qing Dynasty and the early Republic, the famous poet Yi Shun-ding changed the traditional external linguistic forms of poetry to the greatest extent and developed the Seven-character-ancient-verse. By referring to Han Yu and Lu Tong, Yi Shun-ding transplanted the non-poetry characteristics of prose into poems, using long sentences and creating new rhythm, which forms the aesthetic features of great fluency and eloquence. Such stylistic innovation is accumulated with the small changes of literary style and linguistic forms. The innovative impetus comes partly from poets' collective choice of generation-alternating, and also from Yi Shun-ding's poetic principles which stress the composer's individuality and unorthodox character. In the process, his teachers and friends Wang Kai-yun and Chen San-li influenced him a lot.

Key Words: Yi Shun-ding; Seven-character-ancient-verse; Han Yu; Wang Kai-yun

[编辑: 胡兴华]