



森春涛对陈文述的接受及其诗坛形象的建构

熊 啸

(浙江财经大学人文与传播学院, 杭州 310018)

摘 要: 清代杭州诗人陈文述以香奁诗得名诗坛, 其为西湖三女士的修墓建祠则被时人目为“补天”之举, 这些皆对日本汉诗人森春涛产生了不小的影响。森春涛自青年时期就确立了对艳体诗的兴趣, 他在诗中亦多次写及“补天”的意象, 并进一步将其自身定位为能以彩笔修补情天的诗人。在《诗魔自咏》一诗中, 森春涛藉由时人对其“诗魔”的批评进而对其诗学主张作了宣示, 获得了同道的支持, 并自命为“情天教主”, 至此其诗坛形象的建构得以完成, 陈文述在明治汉诗坛上的影响力也达到顶峰。森春涛引领的创作风潮在很大程度上符合日本近世以来汉诗坛的发展趋势, 也对此后的小说家如森鸥外、永井荷风等造成了一定的影响, 其文学史意义可在多重层面上得到审视。

关键词: 森春涛; 陈文述; 艳体诗; 诗坛形象; 接受; 建构

中图分类号: I207.22

文献标志码: A

文章编号: 1673-3851(2021)02-0021-09

On Mori Syuntou's acceptance of Chen Wenshu and the construction of his poetic image

XIONG Xiao

(College of Humanities, Zhejiang University of Finance and Economics, Hangzhou 310018, China)

Abstract: Chen Wenshu, a poet from Hangzhou in Qing Dynasty, was famous for his xianglian poems. His construction of tomb and ancestral temple for the three ladies of West Lake was regarded as the move "to repair the sky", which all had a great effect on Japanese poet Mori Syuntou. Mori Syuntou has developed his interest in amorous poems since he was young. He also repeatedly used the image of "repair the sky" in his poems, and further positioned himself as a poet who can repair the "love sky" with his writing. In the poem *Shi Mo Zi Yong*, Mori Syuntou announced his poetic propositions by the criticizing of "demon of poem" to him from others, obtained the support of his peers, and then professed himself to be "the master of love sky". At this point, the construction of his image in the poetic circle was completed. Chen Wenshu's influence in the Chinese poetic circle of Meiji Period also reached its peak. The trend of creation led by Mori Syuntou largely has conformed to the development trend of Chinese poetic circle since modern times in Japan. It has also affected the novelists such as Mori Ogai and Nagai Nagai Kafu, and the significance of literary history can be examined at multiple levels.

Key words: Mori Syuntou; Chen Wenshu; amorous poem; image in poetic circle; acceptance; construction

嘉道年间的杭州诗人陈文述并非清代诗坛的一流诗家, 然而其在日本明治年间的汉诗坛上却产生了重大影响, 其中尤以对森春涛的影响具有代表性,

后者通过努力又进而扩大了前者在日本汉诗坛的影响力。这对影响与接受的诗人组合之所以受到关注, 一是因为森春涛在明治前期汉诗坛上可谓执牛

收稿日期: 2020-04-13 网络出版日期: 2020-09-29

基金项目: 浙江省哲学社会科学规划课题(19NDQN362YB; 21NDQN255YB); 杭州市哲学社会科学规划课题(Z19JC090)

作者简介: 熊 啸(1986—), 男, 江西玉山人, 讲师, 博士, 主要从事明清诗歌与日本汉诗方面的研究。

耳式的人物,影响力较大;二则因为近代以来中日两国诗人的交流越来越密切,这一群体之间的往来及相应的文学关系成为了关注的热点;三是陈文述在中国诗坛的地位与影响力并不及在日本,二者之间存在着错位的情况,这一现象的生成原因也颇值得探寻。关于这一现象,中日学界已有较多相关研究,如日野俊彦《森春涛的基础研究》^[1]主要就森春涛出版的《清廿四家诗》和《清三家诗钞》中选入陈诗的情况作了具体论述;合山林太郎《幕末明治时期日本汉诗文研究》^[2]指出森氏父子诗作中“情禅”“美人禅”等佛教意象的使用及对不遇女性的关心,皆表现出受陈诗影响的痕迹;王学玲《香奁情种与绝句一家——陈文述及其作品在日本明治时期的接受与演绎》^[3]在论述陈文述修西湖三女士墓事迹的基础上,进一步探讨了日本诗坛对其“情种”形象接受的合理性;陈文佳著作《森春涛的香奁诗受容与汉诗创作》^[4]设“森春涛与陈文述”一章,提出森春涛所编《清三家绝句》中所选陈诗出自其《颐道堂诗外集》,并就具体的诗作例证指出其受陈文述影响的时间应早于明治五年。学者们都注意到陈文述与森春涛之诗皆以香奁艳体见长,其中后者更是藉由此体确立其在明治汉诗坛的地位并造成了较大的影响。本文则拟选取一个具体的视角,即陈文述的“补天”之举与森春涛诗歌创作对其的接受,以此探讨森春涛对陈文述其人其诗的具体取法路径,并分析此路径在森春涛的诗学历程中所起的决定性作用,以冀为该论题提供一个独特的观照视角。

一、陈文述的“补天”之举

陈文述在日本明治汉文学圈的接受既有汉诗人对其身为香奁诗作者的高度评价与效仿,更有森槐南《补春天》传奇对其“情种”形象的进一步塑造与升华。身为森春涛之子,森槐南对陈文述修西湖三女士墓事迹的选取绝非随意处理的结果,其既在一定程度上符合于陈文述在道光诗坛上本已确立的声名,又与森春涛对陈文述其人其诗的接受相关联,这一接受情况乃与森春涛对其诗坛形象的建构密不可分。但在论及本文的核心内容之前,此处拟对“补天”在中国文学作品中的书写及陈文述修墓之举在同时人接受语境中的评价加以分析。

所谓西湖三女士,指的是宋代的周菊香与晚明的杨云友、冯小青,三人皆与西湖有渊源并葬于此,其中尤以冯小青的身世最为坎坷。她遇人不淑,又遭大妇欺凌,以致郁郁而终,但她对自身又表现出一

种奇妙的怜惜之情,她令画师反复描绘其形象并为之祭奠,其诗亦有“瘦影自临春水照,卿须怜我我怜卿”^[5]848之句,是以潘光旦乃以“影恋”这一心理学研究角度对其人其诗作了分析^①。但从文化层面而言,这样一种不幸的遭遇及对自我的珍惜与眷恋也可在士人身上得到相应的观照,这应是清代文人热衷于小青故事的重要原因。对陈文述而言,父亲的言传身教及为宦经历使其长于经济之学,其文集也大量收录了他对水利漕运发表的切实见解^②,但仕途的不顺却使他难掩失意之感,因此他也如前人一样试图在温柔乡中获取慰藉,但他更为看重的是女子对其才华的尊重与怜惜,可见如下诗句:

闺中大有怜才意,吟遍潇湘绿绮窗。《后古别曲》^[6]651

如此怜才胜卿相,乌丝小字寄金茎。《题黄尧圃重刊唐女道士鱼玄机诗集》^[6]671

只合大罗天上住,神仙毕竟解怜才。《闲情》^[6]677

蛾眉都是不凡才,画舫题襟有别裁。《镜秋水榭雅集诗》^[6]692

翠袖怜才卿有意,扁舟载艳我无缘。《惆悵》^[6]695

青衫憔悴无人问,只有蛾眉肯爱才。《题吴门画舫录赠董竺云》^[6]701

生平大有怜才事,红粉多情解爱才。《七寄蕲卿》^[6]704

一方面,作为穷途失意之人,他的憔悴苦闷可在怜才的佳人那里得到慰藉,所谓“怜才胜卿相”,当是有感而发。另一方面,这又会深化他对蛾眉之才的认识,由此推衍下去,他对闺阁诗人的热忱也可得到解释,故他的热情程度超过袁枚,且与闺阁诗人的关系也较袁枚显得更为暧昧。这一情况又进一步与他的慕仙情结^③结合在一起,如其题咏金逸诗集便有

① 见潘光旦:《冯小青:一件影恋之研究》,上海:新月书店,1929年。

② 分别见《颐道堂文钞》中的《先考汾川府君行状》《与友人论不宜引黄济运书》《高堰另建五坝议》《海运续议》《漕船递年减造议》《丙戌南河议》《两淮盐策议》等文。

③ 此种慕仙情结在此前的文学传统中往往趋于香艳,因六朝大量的遇仙故事本多具有艳情色彩,唐人又进一步将妓女称作仙子,从而在一定程度上改写了“游仙”的内涵,相关论述可参见陈寅恪《元白诗笺证稿》“艳诗与悼亡诗”一章。陈文述的慕仙情结在其第一部诗集《碧城仙馆诗钞》中表现得非常突出,其“碧城”二字取自李商隐《碧城三首》,这是一组意图以缥缈朦胧的仙界气息来掩盖其真实本事的艳诗。

“蛾眉原是谪仙才”之句，并在序中称“闺阁中妙丽之质、幽艳之才，皆天上谪仙人也”^{[6]659}，则才女的薄命又可与才士的失意构成一种类比，其对薄命小青的关注，亦当与此情结相去不远。

《兰因集》是陈文述收录前人记叙冯小青生平及当时人为其修墓所赋诗文而成的一部集子，集名取自支如增《小青传》中所载冯小青语“兰因絮果，现业谁深”^{[5]842}。森槐南将陈文述的修墓之举称为“补春天”，其传奇第一出“情旨”又点出全剧主旨为“兰因馆重补离恨天”^{[7]472}，这些提法很可能与《兰因集》中诸闺秀吟咏陈文述修墓的诗句相关，但在谈及这些诗句前有必要先对“补天”一词在此前文学作品中的使用情况略作论述。该词出自《淮南子》所载女娲补天神话，中有“于是女娲炼五色石以补苍天”^[8]之句，在清中叶以后，诗人们对该词的吟咏表现出明显的倾向性，即将“天”指向“情天”或“离恨天”，这或与《红楼梦》一书关联较大。“离恨天”一词源自民间，其与佛经所载“三十三天”相关，民间传说认为其是三十三天中的最高一层，其使用多与男女生离、抱憾终身的语境相关，其在元曲中即已成为相对常见的词汇，且开始与“补”字连用，如元代兰楚芳《粉蝶儿·赠妓》“你便有那女娲氏五彩石，也补不完离恨天”^[9]，又杨慎《闺情》“费长房缩不尽相思地，女娲氏补不完离恨天”^[10]。在《红楼梦》中，林黛玉的前身绛珠仙草即游于离恨天之外，警幻仙姑亦自称“居离恨天之上，灌愁海之中”^{[11]73}，故离恨天乃是众多痴男怨女风月情债所系之处。“情天”作为一个单独词汇的出现则更晚，目前所能见到较早且普遍使用的出处即是《红楼梦》，见第五回“转过牌坊，便是一座宫门，上面横书四个大字，道是：‘孽海情天’”^{[11]74}，又秦可卿判词云“情天情海幻情身，情既相逢必主淫”^{[11]79}，故在《红楼梦》中，离恨天与情天基本是一致的关系。

“情”这一概念经由晚明的崇情思潮及相关文学作品的建构，已具备了文化层面的意义，在“情生万物”这一语境下，情被置于至高无上的位置，是一切事物的起源。《红楼梦》也是这一语境下的产物，故书中顽石所补之天具备了双重层面的意味：一是神话中的女娲所补之苍天，一是众多痴男怨女之情所系的离恨天或情天。自此之后，清人在诗歌中对“补天”一词的使用开始明显增多，如孙原湘《离恨天歌》“娲皇百炼阴阳炉，铸错情天不能补”^[12]，乐钧《洞庭龙女歌为祁生孝廉题洞庭缘院本》“写作人间断肠曲，炼成娲石补情天”^[13]，宝璩《七夕在即俗尚乞巧

戏成截句二首》“愿将五色支机石，补救千秋离恨天”^[14]，等等。补天的行为及其主体在很大程度上被赋予了有情乃至慈悲的意味，它并非出于一己之私，而是为全天下的有情男女弥补缺憾，因而具有了一种象征层面的意味。陈文述修西湖三女士墓的行为亦被时人目为“补天”之举，如：

万古情天才子补，三生旧梦美人知。（顾登衍《颐道先生重修西湖三女士墓诗》）^{[5]856}

劳君几处营新垒，艳说华鬋补恨天。（梁德绳《云伯亲家重修菊香小青云友三女士墓赋诗纪事奉和四律》）^{[5]857}

春泥都化皇娲石，补满情天补恨天。（汪琴云《颐道先生重修西湖三女士墓诗用楚生夫人韵》）^{[5]858}

几处琼碑埋福地，一枝彩笔补情天。（陆明霞《颐道先生重修西湖三女士墓诗》）^{[5]858}

填平爱海三生愿，消尽情天万古愁。（钱守璞《颐道夫子重修西湖三女士墓诗》）^{[5]863}

冯小青含恨而逝，在后人看来，她的“情”没有得到相应的满足与回报，所以才会催生出大量的诗词吟咏及戏曲创作来弥补这一缺憾。而陈文述的修墓则具有一种仪式性的意义，它的完成象征着小青的痛苦与怨恨得到了消解，她的情感也最终得到了回应，因此该行为被诸闺秀视为“补天”之壮举。在她们的吟咏中，陈文述不仅为小青，也是为世间诸多痴男怨女补足了情天，这样一来，他的行为便有了一种普世性的意味，而陈文述也正是通过这些行为来消解其仕途失意的落空感，并由此为其人生赋予别样的意义。

二、森春涛诗中的“补天”意象及对陈文述的接受

关于森春涛与陈文述诗接触的记载，可见森槐南《读陈云伯〈颐道堂集〉》组诗最后一首的附注：

余幼时随家君馆美浓人户仓竹圃（忱）家者凡数月，有书肆以此集求售，家君将购之，以竹圃请，竟为其所得。家君乃携外集十卷归，余初学诗，颇爱诵之。^[15]

据陈文佳《森春涛年谱》^{[4]173}，明治五年森春涛曾暂居于户仓竹圃养老山房，其在著作中又作此推断：“春涛在明治五年（1872）购得《颐道堂诗外集》以前，至迟在文久三年（1863）时，应当已经接触过陈文述的诗文作品，并受到其香奁诗风的影响。”^{[4]97}就笔者所掌握的资料来看，日本汉诗人中最早提及其

人的出处是广濑淡窗《远思楼诗钞》^[16]中《月下独酌》自注:“近读陈文述集载阮云台《望远镜中望月》诗,与此相似,以其暗合,不删。”《远思楼诗钞》刻于1837年,卷首有天保六年(1835)之序,可知陈文述诗于此前已传入日本。此外小野湖山《湖山楼诗屏风》^[17](卷首有1847年湖山自序)对泽井鹤汀的介绍称其“所著《吟香集》点翠拖香,似陈文述《碧城集》”,泽井鹤汀在江户末年以香奁艳体得名诗坛^[18],小野湖山未将其比作在中国更为典型的韩偓、王彦泓,而将其比作陈文述,说明陈文述此时在日本(至少在部分诗人圈子内)已具有一定的诗名。森春涛与此二人曾同属于梁川星岩玉池吟社,早有交往,故其在明治五年之前接触到陈文述诗作的可能性确实较大。

就具体文本而言,森春涛受陈文述影响的一个重要依据,也是本文将以立论的基础,即是其诗对“补天”意象的使用,分别见以下诗句:

犹如女娲炼五色,灵光晃曜疑神斲。《镜岩》^{[19]9}

春入娲皇补后天,知他五色炼来圆。《春天》^{[19]26}

女娲炼得五色石,不补春人离恨天。《春恨》^{[19]61}

乞借娲皇五色石,何人为补美人虹。《三国港竹枝·三十七》^{[19]86}

一枝谁载玲珑笔,重补瞋花怨月天。《三国港竹枝·五十》^{[19]87}

在森春涛身后出版的《春涛诗钞》由多个体量更小的诗集组成,且皆有具体编年,这为读者大致掌握其诗的写作年份提供了便利。第一首《镜岩》所咏的是岩石,或与陈文述的直接影响关联不大,后四首诗则皆涉及“补天”这一行为,分别作于1840年、1859年和1867年。值得注意的是,第二首诗题为“春天”,其子森槐南写陈文述修墓之事的传奇则名“补春天”,二者之间的关联似不应忽视。其诗如下:

春入娲皇补后天,知他五色炼来圆。不然大地腾腾黑,焉得东风物物妍。游子魂迷芳草外,桃花水接碧云边。美人箏影徐颺去,疑是当年奔月仙。《春天》^{[19]26}

此诗作于森春涛21岁,水平并不很高,大体写的是春日醉人的景象,起首提出诗作所吟咏的春天乃“娲皇补后天”,正是补天的结果使得一切在东风的吹拂下呈现出欣然美好之态。除“春天”之外,他还吟咏了大量的同类诗题,如春云、春雨、春雪、春

月、春风、春寒、春城、春郊、春苔、春草、春雁、春蝶、春莺、春燕、春愁、春梦、春柳等,此外他还在一年后创作了《春诗百题》,这百首诗是在一天内写成的,这为他在当时的名古屋赢得了不小的声誉。这些诗作大体皆可视作艳体或准艳体诗,其对这些事物的吟咏多关涉春天特有的情思或旖旎景象,文辞风格也多趋于流丽绮艳,说明森春涛早年即对这类诗作表现出高度的兴趣,这与《春涛先生逸事谈》中所说的情况并不相同:“以香奁艳体之诗而一时声价骤起的泽井鹤汀氏,据说(春涛)于此年(嘉永五年)与之始遇。……此《题落花流水图》为赠与鹤汀之作,先生之诗往艳丽一派的转向,即始于此时。”^①虽然佐藤六石与之关系密切,但不论如何,诗作本身仍应是研究者判断其创作情况的最可靠资料,森春涛对此类诗作兴趣的产生应远早于嘉永五年(1853)。森槐南将其传奇命名为“补春天”,当与此诗不无关系,在传奇的多处都出现了“离恨天”“恨天”“情天”等字眼,这也与清中叶以来诗人们的创作情况相吻合。在最后一出屠倬捡到的一阙《鹊桥仙》词中,则有“才人翰墨是丹沙,则连那春天补了”^{[7]480}之句,可以理解为“春天”是统括以上诸“天”的一个独特概念,它当接近于森春涛《春天》诗中所描绘的图景,这是一个由才人的翰墨所营造出的理想世界。

《春恨》作于森春涛第一任妻子服部氏去世后第三年,“女娲炼得五色石,不补春人离恨天”之句可视作其悲戚心境的反映。此后《三国港竹枝》中的诗句更具有代表性,竹枝词一体在江户后期逐渐确立其专写游廓与游女的体例,故其在日本汉诗坛上的定位更近于艳体,这与其在中国诗学传统中的定位颇不相同^[20]。森春涛的《三国港竹枝》并非专写游廓,但其重心也不免偏向于此,如“通仙窟底水盈盈”以下数首与“侬家住在暮云中”以下数首写的即是当地游女的生活情态,此处将涉及“补天”的两首诗作列举于下:

板桥中断履声空,不与当年画里同。乞借娲皇五色石,何人为补美人虹。(去年秋,大水暴至,有桥梁折损,而未及修之。)(《三国港竹枝·三十七》^{[19]86}

楼雨吹灯犹别恨,港云黏袂也情缘。一枝谁

① 德田武、黑川桃子、山形彩美:《翻刻〈春涛先生逸事谈〉》,《江戸風雅》(第五号),2009年,第275-276页。按《春涛先生逸事谈》为佐藤六石于明治年间所著,此文是对原文加上标点及分段的重排本,引文为笔者所译。

载玲珑笔,重补瞋花怨月天。(《三国港竹枝·五十》)^{[19]87}

第一首写桥梁被水冲毁的遗迹,作者进而联想到画中女子着木屐走过桥上的景象,提出希望能借女娲的五色石为之修补,虹指的是桥,此诗虽未直用“补天”之意,但所指向的仍是男女间的情缘,与“补天”之义相类。第二首是组诗的最后一首,前两句是森春涛诗常见的表现方式,即赋予自然物事以拟人化的特征,且此种拟人化亦多指向男女之间的情感,即“别恨”、“情缘”;最后两句则可视作收束之语,同时也是诗人的自道:他的妙笔可以补足世间痴男怨女们的恨天,这是一种宏愿,同时也是对其创作能力的高度自信。森槐南的“才人翰墨是丹沙,则连那春天补了”之意亦与之相类,这部戏曲虽写的是陈文述的故事,却也明显受到其父诗作构思的影响:即文学创作可在一定程度上弥补现实中的缺憾,因为诗人完全有能力掌控其笔下的世界,营造出这一圆满的境界乃是身为诗人的责任与担当。

三、森春涛的艳体诗书写及其诗坛形象的建构

如前文所说,森春涛在早年就已确立了对艳体诗的兴趣,作于其少年时期的《绝林寺十二叠韵》即有句云“不知诗本出情种”,“禅榻茶烟吹绮梦”^{[19]8-9},这是一种典型的才子笔法,“禅榻茶烟”出自杜牧《题禅院》“今日鬓丝禅榻畔,茶烟轻飏落花风”^[21],这两句诗在江户末年与明治时期如同“兰因絮果”一样成了被频繁引用的语源,它展现的多是一种对旧日恋情或冶游生活的一种带有禅思的静观态度,尽管它出现在年仅十几岁的诗人笔下更像是一种姿态的模仿。《游仙集唐三首》的第三首中所用的全是《香奁集》中的诗句,显示出他对此集的熟读。此外其对江户时期反映町人趣味的草子小说也表现出了较高的热情:

国史稗官非不读,翻将绮语写情来。世间难遇兰苕手,何待掣鲸方是才。(《跋为永春水扇头翡翠》)^{[19]35}

为永春水是江户后期著名的人情本作家,代表作有《春告鸟》《春色梅儿誉美》等,森春涛在此盛赞他的文才,并提出“掣鲸”并非是展现才华的唯一途径。“兰苕”“掣鲸”语出杜甫《戏为六绝句》“或看翡翠兰苕上,未掣鲸鱼碧海中”^[22]，“翡翠兰苕”指的是对细节的刻画雕琢，“鲸鱼碧海”则是更为宏大的气魄。森春涛在此反用其意，提出“兰苕手”亦不易得，能将“绮语写情”的为永春水同样是高才之士，不宜

轻看。在写于21岁的《四月二日作》中，森春涛已陈露了对艳体诗写作的爱好：

生辰对酒笑吾痴，平日徒耽艳体诗。庭上牡丹春事歇，不成一事又空枝。^{[19]29}

四月二日是其生日，在很长一段时期内，森春涛都保有在此日作诗的习惯，并持续性地对自己当前的状态加以审视，在这首诗中，他提出对艳体诗的耽溺令其一事无成，不难发现其中所隐含的无奈之感，但其后来的不少作品却显示出他对这类诗作的爱好并未改变：

一片风怀难自持，湘帘半卷月离披。研朱夜滴芙蓉露，謄写香奁本事诗。(《秋夕》)^{[19]57}

妍花丽月不胜佳，定里僧犹起下阶。何害道人黄鲁直，时还破戒咏风怀。(《纵笔·四》)^{[19]62}

忍将风月付鸡肋，误把生涯归兔毫。仰屋自呻还自笑，恶诗留稿等身高。(《纵笔·五》)^{[19]62}

蚕眠细字倩柔荑，謄写新诗属失题。若把黄金铸吾像，度他才子陷泥犁。(《自跋风怀诗后》)^{[19]70}

风怀未废才人笔，血性将磨壮士歌。笑比柴桑陶靖节，赋闲情了咏荆轲。(《风怀》)^{[19]72}

如果说第一首所展现的还只是一种无法割舍的本能，后几首则包含了他对一种批判语境的回应，因在以儒家文学观为核心的诗歌批评体系中，此类诗作一直都是遭受批判的对象，该语境会对写作者产生一定的压力，陈文述在编选其第二部诗集《颐道堂诗选》时即听从萧抡的规劝，删除了《碧城仙馆诗钞》中大量的早年之作，森春涛在这一点上则比陈文述表现得更加坚定。《纵笔》的“何害”二句反用《冷斋夜话》所载法云秀对黄庭坚写作艳词的教诲，认为这并不妨碍佛法的修行（巧合的是，黄庭坚字鲁直，森春涛名鲁直）；“仰屋”二句则进一步转变为一种自嘲的姿态，即自己的诗作遭到恶评亦无妨，因为它们的数量已达到了“等身”的程度，由此可见森春涛已将此类诗作视为了其创作面貌的一个标签。在《自跋风怀诗后》中，他更进一步将自己的形象提炼为“教化主”般的存在，“属失题”意指“无题”，这是艳体诗中重要的一类，“黄金铸吾像”兼用李洞铸贾岛像一事与元好问“合着黄金铸子昂”^[23]诗意，意指希望自己能够成为艳体一脉的广大教化主，来度化那些因写此类诗作而堕入泥犁地狱的才子们。应当说，森春涛对其诗坛形象的定位在这首诗（作于1862—

1863年间)中已显露出了端倪。最后一首则借用陶渊明既作《咏荆轲》又赋《闲情》的先例对艳体诗写作有害人品的观点提出反驳,这一提法在晚明以后的中国诗学批评著作中亦不少见。

明治七年(1874),森春涛移居东京下谷摩利支天街,开设茉莉吟社,此后刊行《东京才人绝句》,又创办《新文诗》杂志,其在东京诗坛上的影响力日渐增大。大江敬香在其《明治诗坛评论》中提出丹羽花南对森春涛移居东京一事的促成及其人脉的打通起了关键作用:

春涛森鲁直之名所以能高出诗坛,成为与枕山旗鼓相当的存在,并以其茉莉吟社构成下谷吟社的敌手,其背后之势力实在于花南,在于花南之嗜好,在于花南之地位。……艳体诗在世间一时的流行,春涛的毁誉皆至,可以说皆是花南之力的所致。(引文为笔者所译)^{[24]79-80}

关于丹羽花南其人,此处限于主题无法过多展开,而《新文诗》得以成功的一个重要原因即是其以杂志的形式迎合了新的时代,并以汉诗这一古老文体承载对开化新世的书写,“放风致乎新韵,皆新世鼓吹之尤者”^{[24]112},使其焕发出了新的生命力,且刊物以“每篇批评,每月刊行”^{[24]105}的方式使写作者们同声相求,从而招致许多诗人投入麾下,森春涛的影响力遂与日俱增。由于《新文诗》为森春涛所主办,除去交游、时事、咏史等题材外,艳体诗也是其中重要的组成部分,对此陈文佳已有相应的论述^{[4]119-124}。嘉兴人叶炜曾两次东渡日本,受到森春涛等人的热情接待,其《煮药漫抄》有记:“余自浮海东游,诗格为之一变。……惟赠丹羽花南一律即效其体,诗云……甫脱稿,森春涛即选以付梓,评曰:‘我辈所喜在此种诗,一读琅然,不觉圈破了。’其见赏如此。”^[25]付梓当指选入《新文诗》,其“我辈所喜在此种诗”之谓,一则点明他们对此类诗作的喜好,另外也从侧面反映出在森春涛的影响下,一个固定的诗人群体已经形成,除了森春涛门下的四天王即丹羽花南、神波即山、奥田香雨与永阪石壕外,森春涛之子森槐南、桥本蓉塘、永井禾原,以及年轻一辈的诗人如大江敬香、上梦香等人皆在其中,其规模不容小视。

1880年,森春涛写了一组《诗魔自咏》,这组诗作对他而言意义重大,同时也为本文判断其对自身形象的建构提供了重要依据,其序如下:

点头如来目予为诗魔,昔者王常宗以文妖目杨铁崖,盖以有《竹枝》《续套》等作也。予亦喜香奁、竹枝者,他日得文妖、诗魔并称,则一生

情愿了矣。若夫秀师呵责,固所不辞也。^{[19]118}

王常宗即王彝,他曾著《文妖》抨击杨维桢诗以“柔曼倾衍、黛绿朱白”之辞迷惑世人,致使“裂仁义、反名实,浊乱先圣之道”^[26]。关于“点头如来”的身份,日本学者日野俊彦引依田学海《学海日录》的一则记载推断其为冈本黄石,他对森春涛有“诗非不妙,然非正派,当属魔道”^①的评价,并导致了两人的交恶。在此森春涛直言“予亦喜香奁、竹枝者”,且希望日后能以“文妖、诗魔并称”,则是针对此批判观点作了明确的宣言,认为此类诗作是其创作乃至诗坛定位的标志,这样的自白在中国诗坛上可说是颇为罕见的。以其中数首为例:

空中之语写魂销,可见才人结习饶。永劫不磨脂粉气,诗魔赖得并文妖。

平生不必患才多,奈此芬芳悱恻何?若准沧浪当日说,情天教主是诗魔。

作佛当生上品天,未如生作合欢莲。与其木偶饰边幅,灵活宁参游戏禅。

三生口业一泥犁,笑咏风怀待品题。说与旁人犹不信,大烦恼是大菩提。^{[19]118-119}

“空中之语”即黄庭坚作艳词遭法云秀劝谏后所提出的借口“空中语耳”,杨维桢以此作为其《续套集》的写作理由,森春涛则将其归结为才人的结习,这是一种烦恼,但在其他诗作中则被他视为一种挥之不去的情结乃至本性,如前引《秋夕》一诗,亦如此处第二首的“奈此芬芳悱恻何”;所谓“永劫不磨脂粉气”,说得果断且决绝,以表明他对批判者的观点持坚决抵抗的态度。第二首的“患才多”用张华评陆机文才过多之典,“若准沧浪当日说”则以一种玩笑的语气表明自己若生于严羽之前,则也能在《沧浪诗话》中占据一席,此或是对批判者观点的回应。末句的“情天教主”颇值得注意,前文指出森春涛曾多次使用与陈文述形象相关的“补天”意象,并在《三国港竹枝》中确立了其能“补瞋花怨月天”的诗人形象,之后又提出希望能够度化因写这类诗作而堕入泥犁的

① 引自日野俊彦:《森春涛の基础的研究》,东京:汲古书院,2013年:第150页,引文为笔者所译。又,陈文佳援引山谷仙介及揖斐高以点头如来“当系春涛友人戏号”观点,并引小野湖山《诗魔歌赠森髯史用清人梅某诗佛歌韵》一诗以为其人即小野湖山,恐不确(见《森春涛的香奁诗受容与汉诗创作》第123页)。据本文下文所引桥本蓉塘《诗魔歌并引》的内容来看,其诗显然对此人表现出明显的敌意,小野湖山的立场与亦之相当,只是持论更为宽达。故点头如来当另有其人,而非小野湖山,二人的诗作应是为森春涛助阵而作。日野俊彦著作中所引依田学海《学海日录》之言颇为详善,其论或更为可采。

才子们，则是进而以广大教化主的身份自命；这里他进而将其提炼为“情天教主”，应当说至此他对其诗坛形象的定位已经确立，香奁、竹枝等诗体则是他借以建构其诗坛形象并发挥影响的利器，考虑到他在当时东京诗坛上的影响力，这一宣言的提出应是顺理成章的结果。第三首的“与其木偶饰边幅，灵活宁参游戏禅”与其早年所作《佐分但州招饮谈诗》中的“与其夸大无风趣，宁自空疏得性灵”^{[19][20]} 可谓如出一辙，其针对的应是以模拟为主的诗学主张，此句则是他对批判观点的反驳：与其模拟前人正统的诗风而沦为木偶，不如灵活自由地书写其最擅长的内容，“合欢莲”一词兼有男女情爱的题材与禅宗话头的意味，后者又照应末句的“游戏禅”。第四首可看作是前举《纵笔》组诗观点的延续，即他并不以作风怀诗而招致口业乃至堕入泥犁为意，“笑咏”二字展现出他的气定神闲，尾句的“烦恼”即第一首诗中的“结习”，他认为这种烦恼或许即是“菩提”，即开悟的境界。

事实上不只是森春涛，与之同时的桥本蓉塘与小野湖山也对“诗魔”这一批评提出了他们的见解，其中桥本蓉塘《诗魔歌并引》的语气颇为激烈，其起首“谁以诗魔目此翁，诗魔诗佛将无同？君不见香象渡河羚羊角，区区自诩小神通”即释放出强烈的火药味，其中“香象渡河羚羊角”出自严羽《沧浪诗话》，严羽论诗推崇盛唐，这又与森春涛《诗魔自咏》中的“沧浪当日说”“木偶饰边幅”等语产生了关联，可见批判者论诗乃主盛唐，崇尚格调，并以此批判森春涛倡导的香奁一体。此后桥本蓉塘又将森春涛比作端坐于天魔舞中的老魔，并称如来、五百罗汉也在其映衬下顿失精彩：“一自诗魔占道场，如来亦失白毫光。可知五百阿罗汉，也应瞻仰老魔王。”并对“法云”（对艳体诗词批判者的代指）表现出不屑的态度，“何物法云嗔破戒，我知法界输魔界”，最终归结于诗道本无魔、佛之分，强为划分不过是庸人自扰：“呼魔呼佛强名耳，本来无佛亦无魔。”^[27] 森春涛在诗后不无得意地评道：“上下二千年，东西一万里，乃至灵北香南，诗中以魔称者，髯史一人而已，足以夸艳天下。后世岂得不欣然受之耶？”^[27] 这一评语同样显现出他试图以此身份在诗歌史上确立其地位的野心，因前无古人，故他不必忧心于“影响的焦虑”。

小野湖山的《诗魔歌赠森髯史用清人梅某诗佛歌韵》效仿袁枚弟子梅冲的《诗佛歌》（见《随园诗话补遗》卷三）而作，相较桥本蓉塘之作，其立场显得较为客观，所见也更为透彻，“邪山外道悉容包，魔之见解亦超超。怪怪奇奇极变化，诱人之道尤广大”指森

春涛既为魔，则以怪奇为本，且其诗道广大，将所谓“邪山外道”悉数容入，即对他人吸引力极大。“手挥快剑劈袈裟，现出词坛老夜叉。若非青藤即铁史，蛇神牛鬼互腾拏”则更以杨维桢、徐渭等“怪人”与之相比，“魔乎纵横得自由，于世间事不回头。魔乎细大能兼总，有似蒙庄嘲周孔”写出其特立独行的姿态，非名教所能笼络。“月在天上云掩翳，得失到底唯自知”指个中得失森春涛自己应最清楚明白，亦即无须他人置喙之意。诗作最后归结为“诗魔歌继诗佛歌，要开诗派一宗始”^[28]，则是清晰地表明了森春涛的野心，亦为《诗魔自咏》作了一个酣畅淋漓的注脚。佛、魔虽不相同，但梅冲与小野湖山二诗的意图皆在于鼓吹袁枚与森春涛作为当时诗坛的广大教化主，产生的影响力极大，亦能吸引大量的追随者，且颠覆性、叛逆性极强（小野湖山所举杨维桢、徐渭等人亦是如此），并进而改变了诗坛的格局，这在一定程度上也揭示出森春涛在诗歌创作上效仿性灵派后劲陈文述，又进而上承乾嘉诗坛性灵派祖师袁枚的诗学路径。

四、余论：森春涛的影响及明治香奁诗风潮的文学史意义

1880年正是陈文述热潮在明治汉诗坛处于鼎盛的时期，在此两年前，由森春涛担任出版人的两部清诗选集《清廿四家诗》与《清三家绝句》的出版进一步扩大了陈文述在明治汉诗坛上的影响力；一年后，森槐南所创作的《补春天》传奇面世，他将陈文述塑造为一位无人不知、无人不晓的绝世才子，由此不难联想到陈文述在当时日本汉诗坛上的声名也是如此。出版于1880年的《怜香惜玉集》与1881年的《蓉塘诗钞》中诸评论者的眉批皆将陈文述视为香奁诗人的典范，考虑到森春涛在此时汉诗坛上的地位，则这股陈文述热潮当与他的提倡不无关系。

中国清末民初的诗人樊增祥被人目为“诗尚侧艳，自少至老，不变其体”^[29]，这一定评放在森春涛的身上也可谓恰当。森春涛对中国清代的诗人如王士禛、张问陶等都表现出了一定的兴趣，但其对陈文述的热爱则显然与其偏好香奁这一诗学宗尚相关。对陈文述而言，为历史上或仅仅存在于文学想象中的女性修墓立祠是他中年以后的重要事业之一，而修西湖三女士墓则可称得上是其中浓墨重彩的一笔。他被诸闺秀目为“补天”的才子，这一点为森春涛提供了灵感，他多次在诗中写及此词，并将自己定位成一个能以“笔补造化”的诗人，其所补的亦是世

间男女们的“情天”，而艳体诗(香奁诗)则成了他补天的利器。他由此进一步确立了自己在汉诗坛上的定位，这一定位最终在《诗魔自咏》中被提炼为“情天主教主”的形象，这意味着他在当时已具备了足够的号召力与影响力，其在日本汉诗史上的地位也可宣告成立。

从日本汉诗自江户后期至明治时期的发展历程来看，森春涛这一人物的出现并非偶然，在某种意义上，他可以说是呼应了时代的趋势。自江户后期复古诗风淡出诗坛后，诗歌的题材与风格得到拓展，且伴随着诗歌写作权力的下放与诗人们对市井题材关注度的提高，游廓、男女之情等题材逐渐进入诗人们的创作视野，晚唐诗风与性灵诗学观的流行都成为了此时诗人们写作艳体诗的推动力。至明治时期，由于人们对晚近的清诗表现出越来越大的兴趣，加之性灵诗学始终发挥着持续的影响力，性灵派后劲如张问陶、郭麐、陈文述等人的诗名开始崛起，其中陈文述又以香奁诗的创作得名，故他在明治汉诗坛上的被选择也不无其必然性。从更为宏观的视角来看，此股风潮也可视为是日本汉诗创作本土化趋势的一环，伴随着这一趋势的增强，儒家诗学观的地位也不得不随之发生松动(这在一定程度上也导致了汉文学的最终衰弱)，森春涛遂能在东京汉诗坛上发挥出极大的影响力，并在很大程度上引导了当时的诗风。

在明治末年与大正时期崭露头角的小说家们在明治前期与当时的汉诗人们共享着相同的阅读语境，彼时诗坛上香奁诗风的盛行在他们的写作历程中也留下了印记，如森鸥外在其小说《雁》(写于1911年)中即记录了其明治十七年(1884)文学青年时期的记忆^①：

在所谓的新小说和剧本尚未诞生，抒情诗中子规的俳句和铁幹的歌尚未出现之前，谁不喜欢读用唐纸印刷的《花月新志》和用白纸印刷的《桂林一枝》之类的杂志呢？槐南、梦香等人的香奁体诗可以算得上是其中最有趣味的东西了。我也是《花月新志》的忠实读者，所以记得。^{[30]8}

他所回忆的是继森春涛之后，森槐南、上梦香等年轻诗人的香奁诗大行其道时的情况，这类诗作与后来被称为现代文学的小说、剧本、抒情诗等的共同之处即在于其抒情性，这使得在这一代成长起来的小说家们自然地将它们视为同一类作品，森鸥外就此强调道，“用今天的话来说，这就是所谓文学趣味

的缘故”^{[30]8}，他以一种现代性的目光对此类诗作做了审视。永井荷风之父永井禾原为诗亦长于艳体，永井荷风在青少年时期也曾接受过汉学的教育，拜岩溪裳川为师，后者又是森春涛弟子，故其文学趣味实则也深受这一时期汉诗坛的影响，对此他在《下谷之家》^[31](写于1910年)一文中回忆道^②：

然而试细想之，我自此时开始已初生了放荡的诗趣，换言之也即是自文字中唤醒的艺术快感。在被称作“香奁体”的中国诗中，其美丽的文字是何等地迷醉了我的诗心……

艳体诗成拂壁尘，竹西歌吹买青春。二分明月犹依旧，照此江湖落魄人。

别后情怀愁易催，相思有泪梦低回。桃花落尽人何在，细雨江南春水来。

永井荷风较森鸥外走得更远，乃从对艺术品鉴中获取审美感受的能力这一角度阐述了此类诗作对他的启蒙意义，而这一阐释视角又与他所崇尚的源于欧洲的唯美主义思潮相关联，后者又进一步在其小说及散文创作中发挥出作用。由此视之，森春涛所引领的这股香奁诗创作风潮不仅在日本汉诗史上具有重要影响力，其在近现代日本文学史上的意义亦值得进一步审视。

参考文献：

- [1] 日野俊彦. 森春涛の基础的研究[M]. 东京: 汲古书院, 2013: 117-127.
- [2] 合山林太郎. 幕末・明治期における日本漢詩文の研究[M]. 大阪: 和泉书院, 2014: 164-173.
- [3] 王学玲. 香奁情種與絕句一家: 陳文述及其作品在日本明治時期的接受與演繹[J]. 東華漢學, 2012(15): 213-248.
- [4] 陈文佳. 森春涛的香奁诗受容与汉诗创作[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2019.
- [5] 陈文述. 兰因集[M]//丛书集成续编: 史部第38册. 上海: 上海书店, 1994.
- [6] 陈文述. 颐道堂诗外集[M]//清代诗文集汇编: 第504册. 上海: 上海古籍出版社, 2010.
- [7] 森槐南. 补春天传奇[M]//冯小青戏曲八种校注. 王宁, 任孝温, 王馨曼, 校注. 合肥: 黄山书社, 2016.
- [8] 刘安. 淮南子[M]. 许慎, 注. 陈广忠, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2016: 145.
- [9] 张祿. 词林摘艳[M]. 北京: 文学古籍刊行社, 1955: 353-354.

① 引文为笔者所译。

② 引文为笔者所译。

- [10] 吴梅.吴梅词曲论著四种[M].北京:商务印书馆,2010:437.
- [11] 曹雪芹.红楼梦[M].无名氏,续.北京:人民文学出版社,2008.
- [12] 孙原湘.天真阁集[M]//清代诗文集汇编:第464册.上海:上海古籍出版社,2010:324.
- [13] 乐钧.青芝山馆诗集[M]//清代诗文集汇编:第481册.上海:上海古籍出版社,2010:211.
- [14] 宝璫.文靖公遗集[M]//清代诗文集汇编:第623册.上海:上海古籍出版社,2010:599.
- [15] 森槐南.槐南集[M]//诗集日本汉诗:第二十卷.富士川英郎,松下忠,佐野正巳.东京:汲古书院,1990:34.
- [16] 廣瀬淡窗.遠思楼詩鈔[M]//詩集日本漢詩:十一卷.富士川英郎,松下忠,佐野正巳.東京:汲古書院,1987:244.
- [17] 小野湖山.湖山樓詩屏風[M]//詞華集日本漢詩:第七卷.富士川英郎,松下忠,佐野正巳.東京:汲古書院,1983:156.
- [18] 熊嘯,严明.日本江户明治时期汉诗风潮的演变与泽井鹤汀的《吟香集》[J].东疆学刊,2017,34(3):32-37.
- [19] 森春濤.春濤詩鈔[M]//詩集日本漢詩:第十九卷.富士川英郎,松下忠,佐野正巳.東京:汲古書院,1989.
- [20] 熊嘯.竹枝词在日本诗学定位的转变及与“好色”文艺的关系[J].国际比较文学(中英文),2019,2(3):492-507.
- [21] 吴在庆.杜牧集系年校注[M].北京:中华书局,2008:450.
- [22] 杜甫.杜诗详注[M].仇兆鳌,注.北京:中华书局,1979:900.
- [23] 元好问.元好问诗编年校注[M].狄宝心,校注.北京:中华书局,2011:52.
- [24] 大江敬香.明治詩壇評論[M]//敬香遺稿.東京:東京印刷株式會社,1928.
- [25] 叶炜.煮药漫抄[M]//近代中国史料丛刊:第43辑.台北:文海出版社,1969:91.
- [26] 王彝.王常宗集[M]//景印文渊阁四库全书:第1229册.台北:台湾商务印书馆,1986:423.
- [27] 桥本蓉塘.蓉塘詩鈔[M].東京:翫古齋,1881:37.
- [28] 小野湖山.湖山樓詩稿[M]//詩集日本漢詩:第十六卷.富士川英郎,松下忠,佐野正巳.東京:汲古書院,1990:541.
- [29] 汪辟疆.光宣诗坛点将录[M]//樊增祥.樊樊山诗集.上海:上海古籍出版社,2004:2062.
- [30] 森鷗外.雁[M].東京:新潮社,2008.
- [31] 永井荷風.下谷の家[M]//荷風全集:第七卷.東京:岩波書店,1992:272-273.

(责任编辑:唐亚蕾)