

论朱湘中国古典风诗歌的“渐变”得失

李 岚

(湖北第二师范学院 文学院,湖北 武汉 430205)

[摘 要]朱湘的新诗有很明显的个人特征,他力争用复活的旧诗词语灌注的新诗语言系统来恢复古典诗歌的理想形态,个人化地试验诗歌,进行从旧向新的渐变。他模仿古诗的题材、主题、意境、词句和形式技巧,但艺术价值有限,主要原因在于其诗的“隔”、古典套语的烂熟、跨文化融合的排异与冲突。

[关键词]朱湘;古典风格;情性

[中图分类号]I222.7 [文献标识码]A [文章编号]1674-117X(2012)05-0091-05

Gain and Loss of “the Gradual Change” in Zhu Xiang’s Classic Style Poetry

LI Lan

(Department of Chinese Literature, Hubei University of Education, Wuhan, 430205 China)

Abstract: Zhu Xiang’s poetry has distinct personal characteristics. He tried to use the new poem system, which is set up by the revived old poem words, to recover the ideal conformation of the classic poetry. He wanted to carry out gradual change from the old to the new. He imitated the subject, theme, mood, words and skills, but the artistic value was limited because of the gap between the classic poetry and the modern poetry, the overripe stereotype and the conflicts among different culture.

Key words: Zhu Xiang; classic style; emotion

朱湘,字子沅,生于湖南沅陵,新月派的代表诗人之一,创作诗集《夏天》《草莽集》《石门集》《永言集》,《采莲曲》是他最著名的代表作。他天赋非凡,对诗和文学有着发自内心的热爱和自得。由于个性孤傲、急躁、敏感,使他一度处处碰壁,生活困窘,1933年从船上投江自杀。朱湘以一种洋溢着中国古典风的情性诗歌见长,他的作品有一个突出的特征,即在多文化的矛盾里力争用复活的旧诗词语灌注的新诗语言系统来恢复古典诗歌的理想形态。

朱湘说过他认为新文学的成功道路应该是“复古而获今,迎外而亦获今之中”,他确实也是向着这个目标孜孜不倦地试验着的。其实在“复古”与

“迎外”之间便有太多的纠葛与矛盾分解不清,而“今”究竟如何定位,朱湘至死也没有实现,其实要做出符合时代要求的中国式的新诗,便是要如何做出现代化的中国新诗的问题,如何使西方文化与中国传统文化通过互补和整合实现一种理想中的兼美的诗艺,同时减少这些文化元素在诗歌创作中造成的文化的冲突,是摆在包括朱湘面前的难题。对于朱湘而言,诗歌发展可供采掘的“矿山”,有“亲面自然”、“研究英诗”、“攻古民歌”^[1]三处。他的基本审美倾向是中国传统式的,西方诗歌作为先进文化的化身又给予他汲取诗歌新的生命力的期望以无限诱惑。所以他的诗歌是以西方文化为形,以

收稿日期:2012-05-15

基金项目:湖北省教育厅人文社科项目“行旅体验与中国文学现代转型”(2010q146)

作者简介:李 岚(1979-),女,湖北武汉人,湖北第二师范学院文学院副教授,文学博士,主要从事20世纪中国文学研究。

中国文化为神,努力在用古诗词语灌注的新诗语言系统中呈现新诗的时代性和旧诗的风情。

朱湘《草莽集》里给人们留下印象最深的诗篇,恰恰都是有着中国古典风的,如《采莲曲》《催妆曲》《婚歌》等等,“这类诗的共同特征是:意境美丽和谐,气氛轻婉柔和,词汇华丽,音节动听,完全是一个现代诗人吟唱的古典歌曲,是一个现代人所陶醉的古典梦。”^[2]而在《石门集》里,也不乏此种偏好的延续,之所以谓之“偏好”,是因为朱湘这位热情洋溢的诗人并非能将古典风韵与诗本身的艺术要求理智地紧密结合起来,他的诗有时与主题、意境等因素结合得好,便能韵致天然、婉媚别致;有时也一厢情愿地一味追求古典意趣,至诗本身的情境于不顾,这一类诗便显得乔张作势、神形分离。

朱湘是本着扬弃的态度来看古代文化,可是他的诗作固然用古典的流风余韵充实了初期新诗简陋的形神,写出了不少独具风格的杰作,但是大部分诗歌缺乏隽永的艺术价值,与中国古典婉约词的水平相距甚远。可以说习得的是古代婉约词的形的皮毛,在技巧与神韵上都力不能及,不过在当时的新诗创作群体里也依然别具一格,他的努力使得“新诗与旧诗也在某一意义上成为一种‘渐变’的联续。”^[3]

一 “渐变”之得

朱湘模仿古典诗词、追求中国古典式审美倾向主要体现在诗歌的主题意境和字句上。不管是小景抒怀,还是叙事绘人,都从着古意上琢磨,寻求一种古典风情的意趣,学用古典诗歌的字句、效法它的主题,把旧诗词语在新诗词语系统中进行搭配,是他实现并体验这种意趣惯用的方式,用苏雪林的话说,便是“颇偷古句”。

朱湘好以古情歌为题材入诗,《情歌》《催妆曲》《摇篮歌》《昭君出塞》等皆是此类。

如《情歌》采用春夏秋冬四时歌咏,乃是套用子夜四时歌的创意。“画眉在杏枝上歌,画眉人不起是因何?远峰尖滴着新黛,正好蘸来描画双蛾。/……起啊!趁草际珠垂,春莺儿衔了额黄归,赶快拿妆梳理好。/起啊!鸡声都在相催!”羁旅惆怅、闺怨怀人,素来是中国古典诗词钟爱的题材,以至于政治抱负都需要从情诗上来暗喻,诗人们揣摩游子思妇的情感创作了无数佳篇,也形成了一系列相关意象和思维定式。“诗语的弹性具有

两种表现形态,一是语音层的弹性,即我们常说的谐音双关;二是语义层的弹性”^[4],衣上花纹入情,有心字罗衣;动物植物入情,有鸟比翼、枝连理;莲子同怜子,藕丝长,思不断,都是古典诗词语言“弹性”的常例。从朱湘的创作可见他深爱这些古典意象,“红豆”、“双鸳”、“藕丝”、“莲子”、“画眉”、“远峰”、“额黄”,充分利用这些既定意象和旧式词语,无须多叙,人们便能看出来是说男女相思,是女子深闺。他采用一种中国传统闺阁式的恋爱心境,摹仿旧式女子的语气和思想,把新诗作出一副“旧词”的风范来。

除了情诗的路数,他也尝试了套用边塞诗人的作品,《落日》是一个很典型的例子,苏雪林、张秀亚都对这首诗的化用古诗之法大加赞赏。“苍凉啊/大漠的落日/笔直的烟,连着云/人死了,战马悲鸣/北风起,趋走着沙石。”短短几句内,便和谐地融入了三首古诗,有王维的“大漠孤烟直,长河落日圆”,汉乐府“泉骑战斗死,弩马徘徊鸣”,以及岑参的“轮台九月风夜吼,一川碎石大如斗,随风满地石乱走”,丝毫不露痕迹,相对简洁,没有故意拖延语句,而且风格悲壮苍茫,融和出了自己意境,另有一种古朴苍健的诗意,是同期新诗中少见的。

另一类型是选取传统题材旧调翻新,“旧调”是套用旧式故事,“翻新”是形式上的新诗化。“琵琶呀伴我的琵琶,/记得当初被选入京华,/常对着南天悲咤;/哪知道如今朝去远嫁,/望昭阳又是天涯。”(《昭君出塞》)完全就是昭君出塞的现代格律诗版本,深远隽永的诗意倒谈不上,形式上的探索还可取,“琵琶呀伴我的琵琶”,歌咏似的嗟叹,结合声调的运用,便有了“旧曲”弹唱的效果。再如《还乡》,写一个军人战后回家,企盼团聚,结果父死妻亡,只剩下盲母孤苦无依,情景悲凉,大半学习了《诗经》《邶》诗《东山》和汉乐府《十五从军征》。《晓朝曲》写皇宫的早朝盛况,层层渲染了王侯将相列队恭迎,华殿的庄严壮美,皇帝如红日般出现,“杏黄的旗旌在殿脊飘扬;/在一万里的青天下荡漾”,在中国结束帝制不久用新诗的外形和西诗抱韵的格律描写了一段中国封建王朝上早朝的华美场面,有些不伦不类,朱湘绝不是揪住帝制不放的传统文人,他对政治也没多大兴趣,许是纯粹出于对古典美的极度热爱而写作的。这种摹仿的极致发挥就是他的叙事诗《王娇》,以《三言》中的《王娇鸾百年长恨》故事为主题敷衍出一首叙事长诗来。

他还有一些诗歌从表面上看没有这样明显的古典痕迹,但是细细读来还是透着一股幽香,是与古典诗词的意境的暗合。刘熙载把诗歌分为“花鸟缠绵,云雷奋发,弦泉幽咽,雪月空明”四类意境。新月派诗歌在一定程度上就传承了这些意境的审美风格,尤其是一些短诗。朱湘的一些小诗也深得其中滋味,《雨景》是一首写景的诗,“我心爱的雨景也多着呀:/春夜梦回时窗前的淅沥:/急雨点打上蕉叶的声音:/雾一般拂着人脸的雨丝,”不同场景下雨的声音和对雨的触觉,朦胧缱绻,于情于景都真实可感,每个雨景之于人不同感官的回忆,背后的故事,就略略地在心情的跌宕中浮起带过了。另一首《今宵》,在意境的营造中结合了前一种古诗词词语入诗的手法,“今宵是桂的中秋,/明月光照在清流。/原野间鸟声止奏,/剩寒蛩呜咽抒愁。/媚阳春一去不还,/色与香从此阑珊——/再不要登高望远,/万里中只见秋山!/不如趁皓月当头,/与嫦娥竟夕淹留。/莲蓬作孟子饮酒,/送归鸿飞过山陬。”虽然是现代诗的模样,写的却是旧时月色,学习古诗的情调,用了“寒蛩”“阑珊”“登高望远”“归鸿”等旧词,他仿照“明月松间照,清泉石上流”的诗句,用脑子里存储的古典诗词建构了一个未必是真实所见所感的中秋之夜,唯一可以从中确定的是诗人那一种在古典的美和情趣中陶然的自得其乐。

他对唐代诗人王维的推崇也使得他的作品有模仿王维的倾向,最明显的学习莫过于《落日》,以王维“大漠孤烟直,长河落日圆”诗句的关键词和苍茫寥廓意境写作了这首佳作。王维的诗是“诗中有画”“画中有诗”的,同时又有得意象外、“字字入禅”的高妙。朱湘的学习是停留在表层的,一方面改写王维的诗,另一方面也喜欢运用一些绘画上的技巧。“我流过宽白的沙滩,/过竹桥有肩锄的农人;/我流过俯岩的面下,/他听我弹幽涧的石琴。/有时我流的很慢,/那时我明镜不殊,/轻舟是桃色的游云,/舟子是披蓑的小鱼。”这首《小河》选择了许多色彩鲜明的词,剪影似的描绘了几个画面,沙滩、竹桥、岩石、幽涧、轻舟、舟子,层次远近高低各有不同,错落有致,画面淡烟流水安静清朗,几句诗烘托出一幅美丽的山水田园图景,这种风格显然是受了王维的影响。

朱湘对古典美的追求还体现在他对诗歌形式追求的精益求精,体现了新月诗派这个现代格律诗派的显著特色,“三美”原则固然有受到西方诗歌启

发的地方,但是与中国古典诗歌传统一脉相承的。闻一多认为律诗是中国诗歌区别于西方诗歌的重要特征,要利用汉字的特殊形态搭建中国新诗的“建筑”。这些主张就是试图在现代汉语的语境下恢复古典诗歌的理想形态,虽然他们对格律用韵的具体要求是以西方诗歌为参照体系,但是却丝毫没有忘记中国古典诗歌,他们希望在中西结合的前提下实现中国诗歌的现代化,更有效地继承中国古代文学传统。但是朱湘是个纯粹得有些偏执的诗人,这种性格影响到诗歌的形式追求上也显得有些过于偏执,可是他的尝试对于新诗发展的意义是不可磨灭的。

比如他通过用韵来表现特定情调的艺术技巧,就是从《楚辞》中得到的启发。他认为《楚辞》的音调在诗坛上只有词可以比得上,“如《少司命》中‘秋兰兮麝芜’一章用短促的仄韵,下面‘秋兰兮菁菁’一章换用悠扬的平韵,将当时情调的变化与飘忽完全用音调表现出来了。”这种方式曾经在《采莲曲》中取得了很好的艺术效果,并被发挥到许多诗里去,很是得意,“我在《婚歌》中首章中起首用‘堂’的宽宏韵,结尾用‘萧’的幽远韵,便是想用音韵来表现拜堂时热闹的锣鼓声撤帐后轻悄的箫管声,以及拜堂时情调的紧张,撤帐后情调的温柔。《采莲曲》中‘左行,右撑’‘拍紧’,‘拍轻’等处便是想以先重后轻的韵表现出采莲舟过路时随波上下的一种感觉。《昭君出塞》是想用同韵的平仄表现出琵琶的抑扬节奏。《晓朝曲》用‘东’‘飏’两韵是描摹镜声的‘洪’‘杭’。《王娇》中各段用韵,也是斟酌当时的情调境地而定。”^[5]这种在韵律字眼上下功夫的作诗法极具特色,正如他自己所说,是取得了不错的艺术效果,使渐渐脱离了音乐的诗重新具备了声音的美感,增加了朗诵的乐趣。

二 “渐变”之失

朱湘这种在古典梦境中陶然的诗歌还是很有特色的,体现了对中国古典文化的由衷热爱和模仿,但是除了一部分佳作外,这些古情调的诗歌所动人的并非是诗歌本身的艺术价值,更多的是中国人对中国古典诗词等传统文化的亲和心态和审美习惯,这样的结果无疑是对诗人和其作品的一个不小的尴尬与讽刺,和他模仿的那些古典诗词原本相比,仅在诗的美学意义上就相去千里。

究其原因,主要就是诗的“隔”,这是由于作者

缺乏真情而造成的诗歌在情境方面的生硬与虚假。朱湘的古情歌徒有古典的零星意象,却没有真实情感与内在神韵,而单纯几个耳熟能详的意象罗列和想当然的情感摹仿,是远远不能成就一首动人的诗的。王国维说诗有“隔”与“不隔”,真则“不隔”,涂饰则“隔”,“景无情不发,情无景不生”(范晞文《对床夜语》),“情景交炼,得言外意”(张炎《词源》),成功的诗之所以能够深婉蕴藉、情真意切,它的形式应隐于内容之后:读者能够感受到作品的内容,但是却不觉得沟通的媒介是存在的。比如他模仿了《十五从军征》的《还乡》,写主人公一路还乡路上所见家乡景致,悲喜交加地想起家里的年迈双亲和新婚妻子,然而只剩盲母一人,以为他是鬼魂归来,全诗88行,从自然景物到内心活动,极力渲染,却还是抵不过一句“羹饭一时熟,不知贻阿谁!”这是由于诗人的创作不是出自他内心的震撼和心灵的感应。并非说旧题材就写不出新意,现代人就不能与古人共鸣,而是朱湘并没有重视这个关乎诗歌灵魂的因素,他纯粹是为了迎合自己对古典美的偏好而古典。“意”乏“境”薄,即使外形再精美严谨,又怎么能成为“真文学”“真诗歌”呢?

其次,所用古典套语的熟烂也在一定程度上影响了新诗的新雅,显得俗气而才气疏浅。胡适在《寄沈尹默论诗》中说:“我近来颇想到中国文学套语的心理学。有许多套语(竟可以说一切套语)的缘起,都是极正当的。凡文学最忌用抽象的字(虚的词),最宜用具体的字(实的字),例如说‘少年’,不如说‘衫青鬓绿’;说‘老年’,不如说‘白发’、‘霜鬓’;说‘女子’,不如说‘红巾翠袖’;说‘春’,不如说‘姹紫嫣红’、‘垂杨芳草’;说‘秋’,不如说‘西风红叶’、‘落叶疏林’……初用时,这种具体的字最能引起一种浓厚实在的意象,如果‘垂杨芳草’,便真有一个具体的春景,是极正当的,极合心理作用的。但是后来的人把这些字眼用得烂熟了,便成了陈陈相因的套语,便不能发生引起具体意象的作用了。”^[6]这些体现了中国文化多重积淀的套语如果就此完全废弃是可惜的,也是不可能的,因为它们已经浸透到中国知识层的血液中,仍然具有审美生命力、具有意象化的审美功能,在“新诗以口语为核心的语言系统中,必须吸纳意象定位的一批旧诗词语,这是新诗语言建设中一项重要策略。”^[7]但是也正如胡适所说,某些套语用得烂熟了,只能适得其反,而其使用要与口语、新诗形式、诗歌意境融合

才行。朱湘在这一点上做的有得有失,他的这类新诗体现了中国传统诗歌的美学风范和审美习惯,古意盎然,具有一定的艺术价值,但是他选择的套语和古意大多是“烂熟”的,少用还不妨,用多了便不能带来生动新颖的艺术感受,只觉得诗的俗气和诗人才情的薄乏。

第三是现代与古典文化融合的排异与冲突。追求古典的艺术情调,又要给予现代的外形和改造,在朱湘这里,这个矛盾一时间是很难化解的。因此出现了很多问题,有形式害内容:他刻意雕琢的韵有时候并不能与新诗和谐,反而显得突兀和做作,比如《昭君出塞》;整齐划一的格律诗的形式破坏了诗歌的灵气,为了整齐而整齐,严格得像七律,如《热情》;有时是为了诗行要求而拖散诗句,如《春风》;也有内容害形式,以《情歌》为例,在新诗的形式中完全是旧式的内容,如衣绣鸳鸯、情如莲心等,并未体现新诗的长处,24行的诗未必有一首20个字的古诗情致动人、深婉蕴藉。这些矛盾并不是朱湘诗歌中独有的,在其余新月派诗歌那里都或轻或重或多或少地有所反映,只是他作为力主新诗与旧诗融合的代表诗人,冲突在他这里表现得尤为突出而已。在大多数新月派诗人那里,现代与古典的矛盾冲突更多地体现在“新格律诗”的利弊上,豆腐块般干巴巴的形式难免破坏了诗情诗美和诗人的才气。

三 “渐变”的意义

以上只是从朱湘这类诗的艺术价值弱点上进行的客观的分析,他的诗歌并非没有重要意义,相反在新诗史上,亦当是不可或缺的一环。早在与他同时代的沈从文的文字中就可了解朱湘的意义,“由于朱湘的试验,皆见出死去了的辞藻有一种机会复活于国语文学的诗歌中。”^[3]这种试验对于新诗发展的意义是有着承前启后的意义的,在鄙弃传统的时代重拾传统,在现代化的追求中紧握中华文化的精髓,将二者融合。

朱湘把徐志摩诗句有时欧化得生硬列为他艺术上的第六个缺点,“‘恋爱,欢欣,自由——辞别了人间,永远,’这‘永远’两字便是酿成这行的破碎的罪魁,……《在那山道旁》一首里面‘向着她我转过身去’这一行的‘向着她我’,都是多么生硬!”^[8]朱湘一口气举出了他的六首诗,指出这些诗句中欧化的词句十分别扭,其实完全可以改成中国的语

气,反而更好。他在同一文章中还对徐志摩的哲理诗和散文诗作了评价分析,前者因为“哲理”作梗绝大部分是失败的,后者则复杂一些,散文诗的写作显然是受了欧美诗人的影响,但他看到“我们中国的文字既没有多音字、读音的抑扬、文法的变化以创造节奏,便势不得不求救于双声韵的同字句段落的排比;双声叠韵同字句段落的排比这两种工具的可能性是极有限的,偶尔作个几回,未尝没有一点新鲜的色彩,但是一作多了,单调的毛病也就随之出现了。所以我说,骈丽是中国散文诗的最高潮,同时也是它的致命伤。”他既指出了徐志摩散文诗的得失所在,又就中西语言文字特点分析了散文诗这种文体的中西之别和局限。他注意到了汉字语言和西欧语言的差异会影响到新诗创作,就将改革的希望同时放在了西化和溯古两端,他在《文学闲谈》中说:“新诗要想在文法上作到一种变化无常的地步,一方面固然应当尽量的欧化,一方面也应该由旧诗内采用、效法这种的长处。”然则这一“尽量的欧化”却未必能每次都在实践中灵活地使用并收到积极的效应,前者徐志摩的欧化失败处朱湘自己已经指出,而他的英体、意体等多首十四行诗也未见高明,不少新月诗人用汉字模仿写作十四行诗,朱湘本人就是身体力行者,他严守十四行诗格律且创作量最多,中国文字依形附声而产生意义,一直保存了原始描摹的风貌,完全不同于西文的拼音文字,却被强行塞入十四行诗的格律中,反而突出显示了新格律诗的弊病。

周作人说:“我不是传统主义的信徒,但相信传统之力是不可轻侮的。坏的传统思想自然很多,我们应当想法除去它,超越善恶而又无可排除的传统却也未必少,如因了汉字而生的种种修辞方法,在我们用了汉字写东西的时候总是摆脱不掉的。我觉得新诗的成就上有一种趋势恐怕很是重要,这便是一种融化。”^[9]其实面对新诗的无序与幼稚状态,胡适、俞平伯等人都有从古典诗词中寻找新诗经典化和规范化的尝试,而陆志韦在广泛地阅读和尝试后,说自己做的白话诗再也逃不出老杜的范围,虽然他主张求新声于异邦,依然试验把古诗词格调用白话来表现,“我以为中国的长短句是古今中外最能表情的做诗的利器,有词曲之长,而没有词曲之短。有自由词

的宽雅,而没有他的放荡。再能破了四声,不管清浊平仄,在自由人的手里必定有神妙的施展。”^[10]陆志韦的观点虽然还不成熟,但说明他已经主动地思考对中国传统文化进行现代化改造的方式和手段的问题。梁实秋在《新诗与传统》中说“新诗之大患在于和传统脱节”,“白话要提炼成为诗的文字”,且“合于我国固有的品味的意境美,而只有这样,新诗才能算是不悖于传统。”

所以,朱湘的意义恰恰就在于以一个“渐变”的姿态联接了旧诗与新诗、传统文化与新文化。他所谓的诗歌理论只是书生意气的感性阐发,但是他的创作实践却使他成为新诗发展史上在这个问题上的重要人物,古典诗词与白话新诗的相互吸纳与融合,“是新诗语言建设中相当重要的一着,朱湘做成功了。”^[6]朱湘的这种成功不是指其作品艺术水平的高超和完美,因为他的大多数作品还达不到,但是他在新诗语言形式建设、新旧诗歌传承上的功业,不亚于他的《采莲曲》的成功。

参考文献:

- [1] 朱 湘. 古代的民歌·朱湘散文:上[M]. 北京:中国广播电视出版社,1994:103.
- [2] 蓝棣之. 论朱湘的诗歌创作[J]. 中国现代文学研究丛刊,1984(2):156.
- [3] 沈从文. 论朱湘的诗. 新月派评论资料选[C]. 上海:华东师范大学出版社,1993.
- [4] 陈 敢. 诗歌中的“场变”[J]. 湖南工业大学学报:社科版,2008(4):42.
- [5] 朱 湘. 致赵景深的信·朱湘书信二集[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1987:197.
- [6] 胡 适. 寄沈尹默论诗[M]//中国新文学大系·文学论争集[C]. 上海:良友图书公司,1935:266.
- [7] 骆寒超. 20世纪新诗综论[M]. 上海:学林出版社,2001:551.
- [8] 朱 湘. 评徐君《志摩的诗》[J]. 小说月报,1926(1):17卷1号.
- [9] 周作人.《扬鞭集》序[J]. 语丝,1935(6):82.
- [10] 陆志韦. 我的诗的躯壳. 王永生主编. 中国现代文论选:第一辑[C]. 贵阳:贵州人民出版社,1982:548.

责任编辑:李 珂