

论婉约词对“新月”诗人的影响

陈 国 恩

对于“五四”新诗,学术界多着眼于它对传统的革新而关注它与西方诗歌的关系。笔者认为新诗那怕受欧风美雨的滋润再多,也是中国文化土壤里长出来的新苗,它的成长与这块热土的改良是相辅相成的,因而受传统的影响更为内在。本文侧重考察被认为有欧化之嫌的新月派诗,与古代婉约派词在音乐感、情调、章法、技巧等方面的内在的联系,虽然这种影响是被现代化了。

新诗要有音乐美,是新月诗人的共同主张。新月派对音乐性的重视,乃是鉴于新诗初创期过分散文化,损害了诗美的教训而对诗的一个重要特性的重新发现和回归。

在新月派中,朱湘的影响不及闻、徐,但他不愧是新诗形式运动的一员健将。他从西方古典和浪漫主义诗歌中得到启示,发觉音乐性对于诗美是头等重要的:“诗而无音乐,那简直是花无香气,美人无眼珠了。”^①但问题到了如何实现音乐美时,他虽有西诗的经验可以借鉴,但显然又不能完全照搬西诗的韵律、技法,而必须从汉语的特点出发,独辟蹊径,这就是同时也向中国古典诗词学习。他说:“两年来作了许多诗,特别注重的是音节;因为在旧诗中,词是最讲究音节的,所以我对于词,颇下了一番体悟的功夫。”^②当然,他没有被词调缚住,而是根据内容表达的需要,确定一种有“节律”的“图案”,各节沿用。这图案常用长短句适当地配合,使得语调轻重缓急交替,音韵疏密宏幽相间,打破了词的固定形式,却吸收了词的韵律节奏的美。

中国的律诗一韵到底,而词韵法稍宽,可以转韵,如《菩萨蛮》的平仄四换韵。朱湘自觉地利用了词的这种优点,来为他的诗表现感情的微妙变化服务。如《婚歌》首章:“让喜幃悬满一堂, /映照烛的光; /让红毡铺满地上; /让锣鼓铿锵。 /低吹箫, /慢拍铙, /让乐声响彻通宵。”他说“起首用‘堂’的宽宏韵,结尾用‘箫’的幽远韵,便是想用音韵来表现出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。”^③他在《文学闲谈》中以其《恳求》一诗为例,说过类似的意思:仄韵表现求爱时紧促的情调,煞尾的平韵表现和缓的情调,“暗示出恳求后得不到答应的那时候心情的降堕”。他的朋友以为这也许是诗人的错觉,说平仄的差别原没有大到可以表现两种不同的情调。其实,韵的平仄幽宏为表现感情的细微变化提供了可能,它的作用则要通过适当的歌咏才能显示出来。宽宏韵利用高歌,幽远韵可以敛声,仄韵紧促,平韵舒缓,在深刻理解诗意的基础上,咏者处理得当,就可以借助音调的变化把喜怒哀乐之情更为有力地传达给听众。因此,朱湘诗的用韵原是在歌咏的方式上强化了它的作用,读者须结合诗意细细体味才能觉得它的妙处。这好比从前的词,须做到韵与曲调谐协,才不拗口能够唱。

词的用语有自己的特点。温飞卿《菩萨蛮·其二》有名句“江上柳如烟,雁飞残月天。”俞平伯说“此两

句固妙,若以入诗,虽平仄句法悉合五言,却病甜弱。参透此中消息,则知诗词素质上之区分。”^①诗贵在有骨力有意境,词也要有境界,可一般妙在温婉柔媚。这显然与词兴起于歌台舞榭的环境和出之于风流才子的手笔有关。词虽然后来另辟豪放一路,婉约词也有比较清丽质朴的,但“花间”的影响殊为深远。飞卿之浓密,端己之疏淡,多少可从晏殊、柳永、秦观、周邦彦等一批词人身上见出。朱湘的遣词造句,潜移默化中实际上也是受这一路词人的某些影响。句式,“对长空”、“鸟凭风”,“白云驶空,鱼游水中”(《棹歌》),是婉约词的风格;语词,“翠盖”、“新罗”(《采莲曲》),“月钩”、“新黛”(《催妆曲》),“草妹”、“月姊”(《小河》),味之甜腻,尤与“花间”相近。沈从文说他“欲求‘亲切’,不免‘细碎’”^②,这缺点是存在的。

不过,朱湘诗的总体风格偏于清丽。他大量的写细雨柳色、斜阳淡月,表达天真欢悦的情怀。有时看似惆怅,实乃青年人无由的忧伤。如《葬我》:“葬我在荷花池内,/耳边有水蚓拖声,/在绿荷叶的灯上,/萤烛时暗时明。”如此浪漫的葬法,好比宝玉的想死在红粉知己怀里,要赚她们一掬清泪,分明是强说愁,不掩其天真本色。这种情调,实际上反映了五四时期入世未深、充满幻想的青年的心态,也是“东方一只小鸟”(朱湘《南归》)所唱的夜曲。它有飞卿的委婉,没有飞卿的艳俗;有韦庄的淡雅,缺少韦庄的哀伤;有柳永的缠绵,没有柳永的颓唐;有后主及易安的自然流利,却不含他们的沉痛和忧郁。朱湘的诗与婉约词有着风格上和精神上的某种联系,却又是属于时代的。

令人惊讶的是,朱湘生就一副跳水自杀的乖戾脾气,一生又多磨难,这些在他的诗里没留下多少痕迹。或许是他追求单纯晶莹的美,使他强忍住流连之苦不说,却专以静观的态度描写眼前之景,唱着优美的歌。没有情欲,没有纷乱,没有忧郁,没有颓唐,平心而论,优点是美,缺点在浅。缺少铭心刻骨的恨和爱,不足以震撼人心,所以朱湘的诗是寂寞的。

徐志摩则痴得多了,痴到要把“柔软的心窝紧抵着蔷薇的花刺,口里不住的唱着星月的光辉与人类的希望非到他的心血滴出来把白花染成大红他不住口。”^③这种率真,使他的诗反比朱湘的能打动人心。其实,徐志摩也很注重新诗的音乐性。但他不太拘泥于字句的整齐,要的是“起源于纯真的诗感”的“音节的波动性”^④。他的诗音节匀称流动,常用叠句、ABAB韵,一般认为是受英国浪漫派诗歌的影响。然而仔细推敲,当中何尝没有婉约词的遗响。朱湘在《悼徐志摩》一诗中,称他为“‘花间集’的后嗣”。方玮德也说:“志摩是旧气息很重而从事于新文学事业的一个人”;“他的作品也往往用旧的气息(甚至外形)来从事他新的创造,他的新诗偏于注重形式,虽则这是他自己主张和受西洋诗的影响,但他对于旧诗气息的脱不掉,也颇可窥见”^⑤。所谓“花间”味、“旧气息”,我以为,已经融化在音节的婉转里,但更多的表现为情调上的淡淡忧愁,满含着醉人的温柔。就诗所表现的情感的真切细腻深入而言,他要比朱湘高出一筹。

徐志摩声称,“从永乐以来我们家里没有写过一行可供传诵的诗句”,“在二十四岁以前,诗,不论新旧,于我是完全没有相干。”^⑥又说他的性灵全是康桥给的,似乎与旧诗没一点关系。但他口占“海外缠绵香梦境,销魂今日竟燕京”;又作“红蕉烂死紫薇病/秋雨横斜秋风紧/山前山后乱鸣泉/有人独立怅空冥”^⑦,且不论诗的优劣,单看那种香艳哀怜的调子,岂非旧时风流才子气的遗传?他的散文浓得化不开,情书甜得发腻,也是这种习气的流露。然而他的天性也有静的一面,喜欢在月光下看雷峰静极了的影子——“我见了那个,便不要性命。”即使在康桥乡村,他也是陶醉于“草青人远,一流冷涧”。醉心于清丽的美,哪怕它带点颓废;多情,却又脱了俗气,这是富于东方精神的,令人想起“杨柳岸,晓风残月”的名句。他的诗的好处,就在于能把这种东方情调用相应的优美音节表达出来。

《雪花的快乐》,半空里娉婷飞舞的雪花认准方向,消融进“她”柔波似的心胸,媚而不俗,处于情怀。《沙扬娜拉》把日本少女娇羞不胜凉风、脉脉含情的温柔写绝,勾起多少男儿的神往,却又不敢抱半点非份之想。徐志摩赞美女性的娇娆,或抒发相思之苦,都是基于对女性人格的尊重和爱情高于名利的观念,与“花间”词人的多写闺情闲愁、落魄才子的醉生梦死于秦楼楚馆,趣味迥异,是富有时代气息的。但他欣赏女性的妩媚,显然又是从传统文化、特别是在婉约词的风气熏陶中培养起来的趣味。西洋女子的魅力在热得烫人,带几分感人的野性,这恐怕连徐志摩也不敢轻易招惹。只有东方少女,才以内秀见美。徐志摩的女性美观念受哪种文化的影响,是不言而喻的。

婉约词的鼻祖《花间集》，虽已包含了后来不同风格的萌芽，如凭吊古迹的有薛昭蕴《浣溪沙》，写边塞的有毛文锡《甘州遍》、孙光宪的《酒泉子》等，还有描写民俗的，如欧阳炯、李珣的《南乡子》，不可一概而论，但大多是写男女艳情、闺怨离恨，难洗罗绮香泽之态。后来，婉约词的题材有所拓展，体制由小令而长调，作风也有变化。但抒写缠绵之情，调子委婉，却是它一以贯之的特色。朱湘说徐志摩是“花间”后嗣，不外乎因为徐志摩为人痴而多情，喜欢写恋情相思，带点甜甜的女性味，与婉约词相近。然而，朱湘自己的诗又何尝没有一点这种味道，“花间”之谓，也可算是他夫子自道？

但是，徐志摩的诗，甜中含着幽香，这正是他可取的地方。如《月下雷峰影片》第二节：“深深的黑夜，依依的塔影，/团团的月彩，纤纤的波鳞——/假如你我荡一支无遮的小艇，/假如你我创一个完全的梦境！”在月色朦胧夜，纵一叶扁舟，听潺潺的水声，岸列烟柳，塔依远山，什么忧喜得失，一切尽可以不想，你我又一切都可在无言中意会，让思绪随微风飘去，身心获得了彻底自由。然而，这毕竟是一个梦境！雷峰塔的传说复给这梦境添了几分撩人遐思的意味。诗，着墨于月彩、波鳞、塔影，并用叠词竭力渲染花前月下的情调，可它抒发的情思却是来自性灵的深处，沾满晶莹的朝露，洋溢着青春的激情。《再别康桥》写离愁，一改历来伤别的写法，以潇洒的别离来表达他对康桥的眷恋和感激，固然多情，却有清新含蓄的佳处。

那些正面描写恋情、含着几分情欲的诗，像《她是睡着了》、《我来扬子江边买一把莲蓬》，按说更近“花间”词的绸缪婉转之度，但他善把情欲掩藏在香草粉蝶、莲蓬沙鸥的意象里，避免了庸俗的直白。《决断》则要恋人痛下决心，冲破世俗偏见的藩篱，奔向恋爱和自由的天地，充满反封建的精神。《两地相思》中“他”与“她”，魂系对方，至诚的爱，相思的苦，有情人难成眷属的遗恨，交织在一起理不清头绪，艳则艳矣，可追求爱的大胆勇敢里，包含着人格平等、爱情至上的现代意识。所以可以说，作为“花间”后嗣的他，接受了“五四”的洗礼，又跳出了“花间”词的窠臼。

徐志摩早期的诗，在探索中受词的影响显得还较为生硬。《草上的露珠儿》前后风格不一致。头几节句式长短错落，跳行押韵，有词的节律，又用“璠瑜”、“琼珠”等词中艳语；末几节则句子较为匀整，散文笔法，词意浅露，缺少余味。到《翡冷翠的一夜》，形式上结束了随意尝试的阶段，开始自觉地在诗行有规律的参差中求得诗形的匀称。这时，词的影响就完全化进他自己的风格里去了。你一般不好指认某首诗与词的直接关系。或者说，他的诗所接受的影响，已经融化了西方古典、浪漫诗歌以及中国自《诗经》以来的诗歌传统中一切他所喜欢的意味和有助于表现他情感、抒发性灵的技巧。那是属于文化对心灵的陶冶。他的诗歌风格，是他心灵的诗化，也是这多种文化的综合反映。可话虽这么说，词的影响，包括技巧，尤其是婉约词的缠绵细腻的情调仍能够从他诗的章法里、意境里品味得出。

如《海韵》，写一个“单身的女郎”在黄昏的海边徘徊，狂风恶浪吞没了她窈窕的身影。一面是执著于单纯的信仰——“啊不：回家我不回，/我爱这晚风吹。”为美而不顾性命；一面是难以避免的悲剧——“海潮吞没了沙滩，/沙滩上再不见女郎。”诗人为了美在现世的消亡而悲哀，但在他的心里，信仰依然单纯，“海韵”——女郎——美的精灵——上帝的天使，那是永生的。仅看构思，诗分五节，每节表达一个感情层次，层层递进，达到高潮后旋复归于伤感的余音里。这方法，在诗经里已可看到，要说借鉴了西洋诗的体裁也未尝不可^①。但在《乐府雅词》中有一种转踏类的词，是用几首词组合起来的叙事兼抒情的歌曲。如《九张机》，用同一词调组成九首词的联章，合为一篇完整的作品。每首写一个感情层次，“一张机”、“二张机”直到“九张机”，随着锦越织越多，次第展开织锦女从欢愉的初恋、热切的相思至薄情离别的过程。这与《海韵》的构思是颇相似的。徐志摩未必研究过这类词，但说它通过文化的中介，如后代诗人的类似章法，对徐志摩产生了影响，并非毫无道理。

在新月诗派中，从理论上阐发新诗的格律问题，被徐志摩认为出力堪与闻一多相比的，是饶孟侃。饶孟侃认为旧诗词把“音节的可能缩小在平仄的范围之内”，而新诗“却没有被平仄的范围所限制，而且还有用旧诗和词曲里的音节同时不为平仄的范围所限制的可能。”^②因而，他主张除了学习西洋诗，还应该突破旧诗词的平仄而吸收它的音节。这可谓与朱湘所见略同了。他的诗不及朱湘的受词影响显著，但诗形对称，音节流转，显然如他所提倡的吸收了词的营养。在新月诗派中，因追求诗的音节优美而经意或不经意地借鉴婉约

词的音韵旋律,绝非个别现象。如林徽音的《笑》、《仍然》,方玮德的《幽子》、《海上的声音》,方令儒《诗一首》,陈梦家《摇船夜歌》,杨子惠《她》等等,都不是豆腐干体,而旋律委婉有致。所不同的是,各人都相体裁衣,有所侧重,选择了适合自己诗情特点的具体形式。

在格律诗的理论倡导和创作实践中影响最大的,当然数闻一多。闻一多从西洋诗的 foot 入手,建立了自己的格律理论。Foot 是由一个重音和一个或一个以上的轻音组成的音步,闻一多译成“音尺”。当他根据现代汉语的特点把音尺落实到自然停顿的语音单位时,目的是想用它来代替旧诗的平仄,获得语体诗的节奏。“二字尺”、“三字尺”交替、错位,抑扬顿挫的效果便类似于律诗的平仄粘对,每句诗的音尺数相同,又保证了诗形的整齐。因而,闻一多的格律理论,一方面是受西洋诗的启示,另一方面由于始终以律诗为突破对象,这一对象无形中成了一个参照系,他要以一条适合现代汉语特点的途径使新诗获得律诗的一些基本的审美要素——形式整齐、节奏顿挫,藉此宣告律诗能做到的新诗同样可以做到。由于这个,他事实上是在相反的方向上受到了律诗的深刻影响。虽然他也主张相体裁衣,增多诗体,但他得意的是《死水》那样方块体。在这方面他所取得的成就,与新诗初创期的自由体诗形成了鲜明的对比。所以,当人们开始不满新诗过分散文化的倾向时,他的观点和实践自然地成了格律诗派的一面引人注目的旗帜。影响所及,也使一些诗人为了凑字数整齐,把上一句的尾巴截到了下一行诗里,反而破坏了音节的和谐。这不能怪闻一多,可他所锻造的镣铐也委实沉重了一点。

当然,人为求理论的鲜明有时可以偏向一极,他的实践则又是一回事。闻一多的格律理论跟句读参差的词扯不上关系;他的《红豆》有浪漫情调,形式还未成熟;到形式上有了自己风格的《死水》,诗情却转入豪放一路。可是,就像歌“大江东去”的苏东坡兼有“十年生死两茫茫”的柔情,著“醉里挑灯看剑”的辛弃疾要抒发“休去倚危栏,斜阳正在,烟柳断肠处”的愁苦一样,一身豪气的闻一多也有儿女情长的时候。《死水》有雄浑沉郁的诗,也有柔情似水的篇章。悼亡曲《也许》:“也许你真是哭得太累,/也许,也许你要睡一睡,/那么叫夜鹰不要咳嗽,/蛙不要嚎,蝙蝠不要飞。”他不许阳光拨女儿的眼,不许清风刷上她的眉,满腔的哀痛已升华为对亡女的无限爱怜。这风格就有点像齐言的婉约词。他的《渔阳曲》,明显地吸收了曲的音节组合,饶孟侃认为它的节奏是从全诗的音节中流露出来的一种自然的节奏,与《死水》依着格调用相当的拍子组合的混成的节奏有别^⑨。人的心理本是个神秘的宇宙,这里有天赋的东西,有各种文化的复杂影响。意识到的、没有意识到的或是处于变化中的心理因素,彼此程度不同地决定着诗人的思考或创作。因而,闻一多的格律理论与他新诗创作之间的微妙距离,他的诗歌风格呈现多种色调,都是可以理解的。

注 释:

- ① 朱湘:《中书集·评闻君一多的诗》
- ② 朱湘:《文学闲谈·诗的产生》
- ③ 转引自:《二罗一柳忆朱湘》,第71—72页。
- ④ 俞平伯:《诗词偶得》,《论诗词曲杂著》,第504页。
- ⑤ 沈从文:《论朱湘的诗》
- ⑥⑨ 徐志摩:《猛虎集·序》
- ⑦ 徐志摩:《诗刊放假》
- ⑧ 方玮德:《志摩怎样了》
- ⑩ 徐志摩:《爱眉小札》,8月12日、9月16日日记。
- ⑪ 方玮德:《再谈志摩》
- ⑫⑬ 饶孟侃:《再论新诗的音节》、《新诗的音节》

(责任编辑 张炳煌)