

古典之美与近代之美的巧妙结合

——苏曼殊诗歌试论

周 荷 初

苏曼殊(1884—1918)，名戡，字子谷，学名元瑛(曼殊是他的法号)，广东省香山入。这位辛亥革命前后活跃于文坛的爱国诗僧，虽然只活了三十五岁，却在小说、诗文、翻译、绘画方面展示出了惊人的才华。特别他那情真意切的小诗，曾以独特的艺术风姿，给近代诗坛增添了奇光异彩。

苏曼殊现存近百首诗中，大多是七绝。他的诗歌除部分鼓吹民主革命、抒发家国之感的篇什外，大都属于“哀艳凄绝”的个人咏叹。前人于苏诗，谓其“却扇一顾，倾城无声”，固不免有溢美之失，但道出了一个公认的事实，即他的诗颇有特色。有人说龚定庵的诗是：“古典之美与时新之美的巧妙结合。”这话借来总评苏诗的特色，也未为不当。本文拟就此谈点个人不成熟的看法。

(一)

中和之美，是中国古典艺术的基本审美特征，它是以儒家的理性主义哲学原理为核心的。孔子所谓“尽善尽美”的选诗标准，即内容上要求合乎中庸之德，形式上强调和谐纯正。因为“中和为美”的美学思想，强调儒家的伦理道德与和谐完整的艺术形式结合，故其同时具有保守与合理的两重性。到了汉代，司马迁明确地提出了与“中和”相对立的非中和的审美要求，并在理论上作了系统的总结。他认为“愤”与“怨”是衡量这种审美要求的主要标准。尽管在儒家温柔敦厚的诗教占统治地位的封建时代，非中和的审美观念，在文艺领域始终受到压抑，但它对我国古代诗歌创作产生的影响，却是不容低估的。

到了辛亥革命时期，国内社会矛盾与民族矛盾日趋激化。帝国主义的入侵给中国带来了资本主义的因素，同时，由于他们的侵略掠夺，又严重阻碍了我国资本主义的发展。此外，西方各种新文化、新思潮纷至沓来，给我国思想文化领域送来了新鲜气息，而封建势力仍顽固深厚，妄图阻止新思想的传播。故资产阶级的新文化与封建主义的旧文化彼此争斗、纠结难分。正因为这样，文艺领域内体现矛盾、冲突的非中和的审美思

想，在文艺创作中，便逐居要位，且越来越带有反帝、反封建与追求个性解放的近代特征。苏曼殊作为资产阶级革命运动的先驱者，这种近代的审美思想，不能不反映到其诗歌创作中来。就苏诗的基本内容而言，非中和的审美思想，主要体现在两个方面：一是反帝、反清的民主革命思想，二是以个性解放为基础的反传统的意识。

当时，面对内忧外患频生的国内局势，诗人在《以诗并画留别汤国顿》等诗中，唱出了“蹈海鲁连不帝秦”“披发长歌览大荒”的慷慨悲歌，抒发了不愿与清庭合作的“孤愤酸情”。一九一〇年，革命党人在广州起义失败，而帝国主义又陈兵相侵。诗人侨居爪哇，心系祖国，他激愤地写道：“……上国亦已危，黄星向西落。青骊逝千里，瞻鸟止谁屋？江南春已晚，淑景付冥莫。建业在何许？胡尘兮漠漠。”诗人描绘了一幅在帝国主义与清政府双重压迫下，满目疮痍、民生凋敝的社会图景。其痛愤之情，溢于言表。此外，作者或把赞助希腊独立的英国诗雄拜伦，引为异国知己：“词客飘蓬君与我，可能异域为招魂”；或以南宋爱国诗人陆游自况：“独有伤心驴背客，暮烟疏雨过闾门”；或是怀念曾收复台湾、赶走荷兰侵略者的民族英雄郑成功：“极目神州余子尽，袈裟和泪伏碑前”，其爱国激情都流自肺腑。苏诗不难从字里行间感到时代的脉搏、社会的意识。诚然，苏曼殊的反清观念，是掺杂着排满的狭隘民族意识的。但从当时的历史事实来看，满清政府对内镇压人民，实行民族压迫与民族歧视；对外奉行所谓“量中华之物力，结与国之欢心”的卖国政策，已成为帝国主义的忠实忠狗。因此，排满即反帝、爱国的曲折表现。苏诗中这类统一于“愤怨”主旋律下的众调，不管是激烈或者沉郁，是鲜明还是隐约，都传达了同仇敌忾的情绪与忧国忧民的感情。其表现手法又各呈特色：

有的篇什是通过咏怀古迹来曲折地表达感情的。如：“月华如水浸瑶阶，环珮声声扰梦怀。记得吴王宫里事，春风一夜百花开。”（《吴门依易生韵》）此诗写于袁世凯上台之后，乍看只是凭吊历史的残迹，细审则知是以古讽今，有感而发。但诗中没有议论和评论，而是用优美的抒情笔调，把吴王堂皇的宫苑和艳冶的生活，生动地呈现给读者。而作者对时局的忧愤，便于不动声色的描绘中透示出来。我们透过轻柔艳丽的外表，不难窥见其中藏热于冷、寓刚于柔的批判锋芒。在有些诗中，诗人反帝、反清的炽烈感情和高尚志趣，化为了鲜明醒豁的艺术画面。“海天龙战血玄黄，披发长歌览大荒。易水萧萧人去也，一天明月白如霜。”（《以诗并画留别汤国顿》），诗中每句都自成独立醒豁的境界，合拢起来，不同境界又表现出苍凉悲壮的共同基调，具有统一的表现力。首句血流成河的“龙战”画面中，凝聚着诗人对侵略者的切齿愤恨。继而，他以荆轲自许，长歌当哭，表现了愿为祖国献身的雄迈气概。接着，全诗以一句绝妙的映衬煞尾：“一天明月白如霜”。体现了诗人襟怀的坦荡旷达。还有些诗，作者是采用移情拟人法写“怨”。如：“日暮有佳人，独立潇湘浦。疏柳尽含烟，似怜亡国苦。”（《为玉鸾女弟绘扇》）有形无情之柳赋予了人格，它仿佛与诗人同悲共怨、互通情感，也为国土的沦丧而感到痛苦。诗人的怨愤之情，表达得何等巧妙，何等深沉。总之，上举这类诗篇，无论是“壮士横刀看草檄”的浩歌，还是“孤愤酸情欲语谁”的怨诉，都深藏着对民族命运如焚的忧心。从某种意义来说，这类“怨”与“愤”，就是控

诉，其中蕴含着不妥协的反抗精神。这样，诗歌的美感便引向了崇高，富有积极的社会意义。

苏曼殊诗中所表现的非中和之美，一方面，是对屈原、司马迁“意有所郁结，不得通其道”的审美观的继承；另一方面，是来自时代社会的影响：苏曼殊是早期南社的成员。南社这一文学团体，是在反帝、反清旗帜下建立起来的。其文学主张，即反对“取悦于世”的“和平顺柔”之音。另外，苏诗中非中和的审美理想，与拜伦为代表的西欧浪漫派诗歌，也不无血缘关系。鲁迅先生曾谈及苏曼殊翻译的拜伦诗歌时说：“时当清的末年，在一部分中国青年的心中，革命思潮正盛，凡是叫喊复仇与反抗的，便容易惹起感应。”（《热风·杂忆》）苏曼殊长期受到资产阶级革命思潮的熏陶，十九岁留学东京时，就参加过仅有少数留学学生赞同的反清团体“青年会”，尔后又加入了反帝爱国组织“拒俄义勇队”，他早年在资产阶级民主革命中，算得上一个积极、活跃分子。同时，他又翻译过拜伦《赞大海》《哀希腊》等诗歌，与拜伦的诗发生“感应”，这是极自然的事。尽管上述感慨国事的诗作，在苏集中只占五分之一弱，不能概括其全貌，但其中体现的爱国主义精神和民主革命思想，它作为苏诗社会美的灵魂，是显示出一定价值的。

前面说过，以个性解放为核心的反传统意识，也是非中和之美在苏诗内容方面的体现。就作者的主观意识而言，这种反束缚、反传统的意识，和他的爱国诗一样，也接受了拜伦为首的近代浪漫主义文学思潮的影响。拜伦的浪漫主义诗歌，倾向于个性主义，其审美意识，与提倡以理节情的中和之美，在本质上是对立的。换言之，个性主义，正是近代浪漫主义文学区别于古典主义文学的主要标志。如果说，温柔敦厚的传统诗教，要求以儒家作为道德规范的“礼义”来约制个人感情的话，那末，近代的个性主义思想，凝结在苏曼殊的诗歌创作中，则表现为以个人的主观感受，用积极或消极的方式，向传统意识进行大胆挑战。他在《与高天梅论文学书》中，将李白与拜伦相提并论，称为“灵界诗翁”，而把杜甫置于他们之下，称为“国家诗人”。对于以冷静的眼光来批评现实、并带有浓厚儒家思想的杜甫，苏曼殊从个性主义立场来衡量，必然认为其诗歌把自我感情屈于从属地位。拿杜甫和性格傲岸不羁、具有大胆冲破束缚的叛逆精神的李白相比，自然只能等而次之了。这种扬李抑杜的看法，显然属于偏见，但苏曼殊对拜伦和李白的推重，这正是他非中和审美观的一种反映。

当然，“中和为美”的审美思想，提倡伦理美与诗美相结合，有其合理的一面，但它以维护旧礼教为宗旨，强调个人感情不能表现得过分，这种压抑个性与情欲的要求，又带有明显的保守性，在相当程度上束缚了我国古典艺术的发展。苏曼殊的诗作，正是大胆地抒发了与旧礼教不相容的“情欲”。其爱情诗在这方面表现得尤为突出。毋庸讳言，这类在苏集中数量较多的爱情诗，其题材是狭窄的，不能誉之过高。但我们也不能简单地把它看成“消极颓唐”、“惆怅幻灭”之作。作为过渡时代的诗人，他的世界观是复杂的，其爱情诗的思想内涵自然也是复杂的。如有的情诗，就含有对混浊世情的批判，以及对下层女子的同情，相应地揭示了社会生活某一侧面的本质。如：“生身阿母无情甚，为向摩耶问夙缘”。作者对于“阿母”为了金钱，把亲生女儿送进妓院的社会

现象，发出了厉声叱咤。他在小说《断鸿零雁记》中，也对这种以女子为货物，见利忘义的社会势力进行过鞭笞。还有些爱情诗，虽流于悲凄缠绵，但其中融合着深沉的爱国情思。如他一九一三年前后写的《无题》诗：

绿窗新柳玉台傍， 臂上微闻菽乳香。
毕竟美人知爱国， 自将银管学南唐。

水晶帘卷一灯昏， 寂对河山叩国魂。
只是银莺羞不语， 恐防重惹旧啼痕。

以上两诗都是反映他与妓女花雪南的一段爱情生活。前者称赞所爱女子能象南唐歌妓王感化那样，用音乐来表达忧愤国事。后者谓此女子愤于袁世凯的窃国，悲愤满腔，旧泪重弹。“旧啼痕”，大约指俩人在辛亥革命前相见时所洒的忧国之泪。其爱国之情何等深挚动人。诚然，苏集中多数爱情诗仅仅抒写了一己的相思、悲欢，但其中有些篇什，表现了对爱情生活的合理追求，体现出近代新型的恋爱观：

孤灯引梦记朦胧， 风雨邻庵夜半钟。
我再来时人已去， 涉江谁为采芙蓉。

——《过若松町有感》

桃腮檀口坐吹笙， 春水难量旧恨盈。
华严瀑布高千尺， 未及卿卿爱我情。

——《本事诗》

今天看来，这类作品，固然谈不上有振奋人们积极上进的东西。但从当时的历史环境来考察，作者能把下层女子引为同病相怜的知己，并表现出对爱情的大胆与纯真，这种善良美好的愿望本身，就含有否定社会传统意识的积极意义。诚如熊润桐说的，这些诗“不染轻薄的习气，不落香奁的窠臼”。它与封建时代那些娱宾遣兴之作，是有良莠之分的。苏曼殊在《潮音》的序言中曾说：“为了享受诗的美，为了理解爱情和自由的高尚理想，雪莱和拜伦的作品，都值得每一个好学的人吟诵”，他还写道：“他（指拜伦）的整个生命、经历和作品，都是用爱情和自由的理想编织起来的。”他如此热情赞扬拜伦与雪莱的诗歌，并再三把“爱情”和“自由的理想”联系起来，这正好表明，他本人那些爱情题材的作品，不仅带有追求个人自由的理想色彩，而且是自觉地把“情”的表现，作为反抗传统意识的一种手段。我们从他的行为中，也可以找到现实的依据。他为了摆脱商人家庭的约束，十六岁便削发为僧；当“不堪为僧之苦”时，又离庙出走。半僧半俗，流转漂泊。他早年热衷于政治活动，和同盟会的革命党人交往甚密，但该会在东京活动时，他又不愿意正式加入组织。“行云流水一孤僧”，“白云与尔共无心”，正是他追求个人绝对自由的内心剖白。更为惊世骇俗的是：为了报复封建家庭对自己的虐待，他竟敢不视父疾、不奔父丧。凡此奇特的行为，无不带有抵制传统观念，追求个性解放的浪漫色彩。

当然，个性解放走入极端，就容易变成纵欲放荡，苏曼殊为了排遣社会压抑带来的苦闷，有时放纵形骸，涉足花柳，这当然是不足取的。他的爱情诗既是抒写内心一隅，

自然也掺杂了一些颓废情调，某些诗宣扬“忏尽惺情空色相”的幻灭思想，或流露出“美人挟瑟索题诗”的旧才子气息，都思想平庸，格调低下。对此，我们必须认真加以别择。但就苏曼殊爱情诗的主导倾向而言，还是属于反束缚、反传统礼教的。宋朝的仲殊和尚，因词中夹有“门外秋千，墙头红粉，深院谁家”之类的句子，就被后人认为不守佛门清规。苏曼殊作为僧侣，如此大胆地把爱情加以诗化，这本身就具有反叛社会传统观念的性质。“兰惠芬芳总负伊，并肩携手纳凉时”。他还写与女子双双携手，漫步于长坂路上，当时来说，这都是足以触动那些旧道德家神经的行为。我们如果将这类爱情诗，纳入新旧观念交替的历史背景来判断，就不难发见其中的实际意义和美学价值。克罗齐在《美学纲要》中指出：“古典主义是提倡理智，压抑感情的理性主义，浪漫主义作家都强调感情的重要。”中国传统诗教，要求感情必然受到理智的控制，实际上是把诗歌作为儒教的附庸。苏曼殊的爱情诗，把“情”与“自由”的结合，提到如此的高度，正是对禁锢个性的儒家之理的否定。反抗传统、要求解放，这是近代进步文学的共同特征。特别在当时维护旧观念的封建文学，还与进步文学对扎营垒的情势下，苏曼殊的爱情诗，能表现出打破旧伦理道德与个人感情平衡的冲突之美，显然是具有一定进步意义的。

辛亥革命失败后，苏诗的情调多流于忧郁感伤，这点多为论者诟病。一方面，我们应看到：这种现象，影响到其作品的艺术力度。另一方面，我们也应看到：由于民族的苦难经历，中国古代大多诗歌都带有悲哀或悲壮的色彩。“欢愉之辞难工，而穷苦之言易好”的传统审美观，即以这种历史事实为依据的。袁世凯上台后，封建势力又卷土重来，革命的知识分子由于看不到社会与个人的出路而感到苦闷徬徨，这是时代性的弱点。而苏曼殊对黑暗社会势力的反抗，又全凭孤军作战、胡冲乱撞。这种反抗显然带有一定的狂热性与软弱性。“激烈得快，也平和得快，甚至于颓废得快”，这正是小资产阶级知识分子本身的弱点。以上这些，恐怕都是形成他后期诗歌哀伤情调的基因。然而，同是“悲哀”文学，也因人而异，因其内涵不同而异，对此，我们要作具体的分析。苏诗深受龚定庵《己亥杂诗》的影响。该组诗中，也有哀情怨绪，但它深刻地反映了封建社会衰世的广阔画面，其“剑气”与“箫心”是相始终的。苏曼殊后期的作品，多为个人心境所囿，其中的“悲”，自然缺乏龚诗那种振奋力量。但值得注意的是：苏诗中的悲哀感，其思想内涵和审美效果相当复杂。有些诗中的哀声融入了爱国情愫。以《东居杂诗》为例：“谁知词客蓬山里，烟雨楼台梦六朝”，其中就流露出出国沧桑之感。“扁舟容与知无计，兵火头陀泪满樽”，其中则寄寓了对国内时局的深切忧愤。有些诗中的悲感，可视之为对祖国深爱的曲折表现。如：“水驿山城尽可哀，梦中衰草凤凰台”，“江南花草尽愁根，惹得吴娃笑语频”。还有些诗，是倾吐个性受到压抑的积郁，其中隐含着愤世嫉俗的情绪。如：“多谢刘三问消息，尚留微命作诗僧”，“多少不平心里事，未应辛苦作词人。”其实，苏曼殊后期的诗作，虽有悲观情调，但对革命并未表示绝望：“狂歌走马遍天涯，斗酒黄鸡处士家。逢君别有伤心在，且看寒梅未落花。”（《憩平原别邸赠玄玄》）。迷茫中不是透露出对革命胜利的深深呼唤吗？当然，有些诗篇带有用佛门教义强求解脱的灰暗色彩，这是应该严肃批判的。但从总体来看，苏诗所表现的“哀

怨”之情，打上了鲜明的时代烙印，具有独特的个人感受。正如作者本人说的，这种哀伤是“别有怀抱”。总之，它属于“愤怨”“凄哀”，而不同于儒家提倡的“哀而不伤”、“含而不露”的“雅怨”。我们不能漠视这种本质区别。从这种意义而言，这类凄怆悲凉的言情之作，也突破了“温柔敦厚”的传统诗教的樊篱，体现出非中和的诗美。

(二)

从以上粗略论述中可看出，苏诗与拜伦等西欧浪漫派诗歌，在精神实质上是相通的。但艺术形式方面，二者却差异较大。拜伦的抒情诗为了表现个性主义思想，多采用直抒激情的方式，带有明显的直白特点。有些诗，句型因前后挪动而活泼不拘，节奏也在规则中体现不规则。其格律与自然节奏之间，既统一，又相排拒。苏曼殊的诗，在艺术表现形式方面，则吸取了我国古典的中和之美的合理部分。其审美形态，主要体现为齐匀、圆满、流畅。和谐为美，是古典形式美最基本的特征。中西古典艺术都追求谐美。在苏曼殊诗中，和谐之美首先体现在形象体系上：即以情景交融的传统手法，清丽而富有音乐美的语言，来创造圆融优美的意境。且不说他少数萧疏淡远的写景诗，显现出一种谐调、静穆的境界，即使是抒写身世之慨的作品，也感情浓烈而不失其和谐统一的美感。《本事诗·其十》是苏曼殊的得意之作：

春雨楼头尺八箫， 何时归看浙江潮。
芒鞋破钵无人识， 踏过樱花第几桥。

箫声、哀曲、樱花、石桥、这些足以惹起人们离怀别绪的景物，构成了具有异国风味的统一画面。“浙江潮”指钱塘江潮，其势磅礴，蔚为壮观，作者借此虚想之景，传达了渺茫的故国思怀。那蓬头垢面、飘然无迹的托钵僧，正是作者自我形象的艺术概括。诗中这种空灵飘逸、不即不离的风貌，的确达到了前人所谓“清空一气、搅之不散、挥之不开”的化境。

再看《东居杂诗·其三》：“流萤明灭夜悠悠，素女婵娟不耐秋。相逢莫问人间事，故国伤心只泪流。”此诗是靠捕捉气氛来创造意境的。“流萤”一般生长在僻野，诗人借这带有几分清幽冷寂的艺术氛围统摄全篇，来隐隐暗示国内严酷的政治气候。并以传说中的嫦娥、青女禁不起异域的秋寒这一奇特想象，来暗喻自己去国的痛苦，诗人于不露痕迹的笔触中，将忧虑家国安危的情绪化为了可感的形象。这样，情与景、意与象的融合渗透，就浸染着鲜明的时代特色与个性色彩，可谓深得神韵之美。

苏诗不止表现了共同因素的和谐美，而且显示出对立因素的统一美。有些诗，作者于色彩、构图的对比中求得均衡、和谐。如：“柳阴深处马蹄骄，无际银沙逐退潮。茅店冰旗知市近，满山红叶女郎樵。”（《过浦田》）红色的枫叶和绿色的柳阴，构成了鲜艳浓烈的主色调，而柳阴、银沙、红叶、冰旗，又形成光和色的冷暖、明暗对照，从而反衬出主色的浓度。同时，诗中插入“马蹄”、“退潮”、“女郎樵”这些动态景物，故每句都是动静结合，以静衬动，其构图布局在均衡中显示出谐调与严整，使全诗成为一幅色彩、形象与基调和谐统一的绚丽画面。如果说这还是一幅无声的画，那么，其姊妹

篇《淀江道中口占》，则形外求声，声色呼应，完成了另一种圆满的意境创造。“孤村隐隐起微烟，处处秧歌竟插田。羸马未须愁远道，桃花红欲上吟鞭”。此诗亦吟咏日本的风光景物。起句隐隐孤村、轻烟微抹，颇得幽淡之趣。次句由静到动，极自然地引出插田的喧歌。结句便由淡入浓，极写诗人走马咏诗，连马鞭都被灼灼桃花映得通红。这样，诗中浓淡搭配、声色辉映，层次感与整体感很强。艺术美反映了自然美与社会美的统一；诗的转舵处是双关隐语——“羸马”乃诗人自喻，“远道”象征着反帝、反清的革命目标。诗人借此抒写了自己的理想与操节，绚丽柔婉中，蕴藏着刚健的风骨。然则，苏诗这种从差别中表现理性节制的造境美，并不倚重直观画面给人感官刺激这点上。诗人往往借联想、暗示为媒介，开拓出艺术形式美的深层意蕴，从而展示出内在的性格美、精神美。如以上两诗构图格局的均衡变化，按照美的规律，它暗示着活泼；而以红色为主色调，红色代表热烈、欢乐，这对表现作者辛亥革命前的昂扬情绪，起了有力的烘托作用。再如《以诗并画留赠汤国顿》中：“一天明月白如霜”。白色象征纯洁，它画出了作者洁白如霜的心灵世界，展示出其开阔的襟怀；“海天龙战血玄黄”。“血玄黄”指凝血的驳杂颜色，暗示阴暗、惨酷。作者借此抒发自己憎恨帝国主义侵略战争的特定感受，使诗歌的爱国主题得以深化。

和谐，作为苏诗形式美的主导旋律，其表现是多方面的。即使那些属于刚型美的爱国诗，作者也不过分追求表达形式的奇险，而在冷与热、扬与抑、含与露等对立因素中，求得审美中点，绝不偏于一端。这类篇章，可谓于直率坦白中见含蓄。而他那些带有柔性美的爱情诗，又不流于隐晦，往往于含蓄委婉中见坦真。总之，作者在艺术处理上，善于调剂，以求圆融。现引录他一首豪放之作与高旭诗对照，聊示一斑：

高诗： 久困樊笼得自由， 一朝长啸散千金。
 惊涛万丈如山倒， 始信男儿有壮游。
 ——《黄海舟中作》

苏诗： 蹈海鲁连不帝秦， 茫茫烟水著浮身。
 国民孤愤英雄泪， 洒上蛟绡赠故人。
 ——《以诗并画留别汤国顿·其二》

高旭这首诗作于赴日途中，诗人借惊涛万丈，仰天长啸的形象抒发了满腔爱国豪情，开阔、爽朗，具有狂飙突进的特点。苏诗中则以鲁仲连自比，表示誓与清庭抗争的决心，感情不为不激烈，但不似高诗那样大喊大叫，其中巧妙地运用了“蛟人泣珠”之典，意为要将悲愤的泪水洒上画幅，留赠知己，故其有显有隐，耐人寻味。读来，雄壮粗犷中掺杂着悲慨苍凉，质直刚健中不乏深沉凝重。刘熙载所谓“质而文，真而婉，雅之善也。”（《艺概》），即指这种恰到好处之美。苏诗与高诗相较，虽输其气势，但胜其韵味。

叶燮在《原诗》中强调过“不可一偏，必二者相济”的审美原则。苏诗语言的美感力，正体现在“丽”与“清”的补济与结合上。苏诗接受了龚定庵诗歌与晚唐诗风“丽”的一面，吐词较为华艳；写景则红梅带雪，绮陌彤楼；抒情则枕函红泪，西厢风月；写美人则翠袖凝妆，豆蔻香温，可谓瑰丽多姿。然而，这种“丽”又是依附于“清”的，

与李商隐的“清词丽句”颇为接近，而轻灵自然，似有过之。“丽”与“清”作为艺术的形态美，虽同属优美的审美范畴；但本质还是对立的。“丽”趋于鲜艳、浓烈、充实；“清”则偏于光净、淡雅、自然。由于苏曼殊吸收了李商隐、杜牧绝句之长，善于创造具有优美意境的语言，并加上悠扬、谐协的韵律，故读来自然流畅，即使是抒泄国恨家愁，皆以轻快幽雅的笔调出之。这样，词采虽绚丽，但没有堕入华靡、堆积的魔道。这一特色，在用事上表现得尤为突出。不仅一般典故如同己出，毫无吞剥之嫌，就是运用佛典，也语言流畅，诗味飘荡。兹引述几句作一管窥：“诸天花雨隔红尘，绝岛飘流一病身。”、“斋罢垂垂浑入定，庵前潭影落疏钟。”、“万户千门尽劫灰，吴姬含笑踏青来。”诗人将“诸天花雨”、“红尘”、“入定”、“劫灰”这些佛教用语，融化入诗，不仅没有别扭隐涩的流弊，反增添了诗句的典雅与新奇之美。这正是“清”与“丽”二者相互渗透、相互补充的结果。

陆云曾提出过文学语言的“清”要以“省”为前提，刘勰也强调过“文丽”应与“体约”相辅相成。苏曼殊成功地吸取了前人美学思想的精髓，使诗歌语言达到了“清丽”与“省约”的完美结合。这样，近代的思想内容，绚丽的艺术画面，含蓄地融进了短小的篇幅中，收到了以少胜多，余韵绕梁的艺术效果。如《本事诗·其二》“文室番茶手自煎，语深香冷涕潸然，生身阿母无情甚，为向摩耶问夙缘。”此诗采用片断缩写法，叙述与女子初会的情景。室内气氛、女子身世、谈话内容无不纳入尺幅。诗中有层次、有起伏、有高潮，其艺术容量何等惊人。这不单是文字的简省问题，其中还体现出艺术构思与语言构思的精妙。还有些诗中，苏人采用近似典型化的手法，捕捉具有个性的情态、动作，来展示人物的复杂的内心活动，收到了“以一目传尽精神”的奇效。如：“却下珠帘故故羞，浪持银蜡照梳头。玉阶人静情难诉，悄向星河觅女牛。”（《东居杂诗·其一》）写深夜与情人重逢，未见前，女子含羞地拉下珠帘，胡乱地拿着蜡烛梳头；见面后，俩人在月光辉映的石阶下悄悄谈心，还不时地偷看着牛郎织女星。这宛如电影的组接镜头，画面层次分明，人物神情毕现，其蕴含的容量，远在绝句的篇幅之外。并且，诗中设置的景物，不独烘托了气氛，且别含深意。如“珠帘”、“玉阶”，都洁白透明，象征着双方感情的美好，心灵的纯洁，意味隽永，诗情悠长，给读者以想象的广阔天地。前人评他的《本事诗·其十》说：“好象望远镜一样，那块镜片虽然一寸大左右，但从它里面一望，却有无限江山，耐人观赏。”显然也是赞其语言的精妙与构思的奇巧。由于苏诗体现了“清丽”与“简约”相结合的特征，从而形成了艳而不淫，清而不露，简而不陋的艺术个性。至于苏诗中回响着优美、自然的节奏，与谐协、悠远的韵律，只要一读，就不难体会，在此就不具体论及了。

归纳之，苏曼殊的诗歌，由于在艺术形式上，体现了古典式的谐美。故其具有独特的韵味和魅力，较好地反映了本民族的心理特质与审美习惯。我们不能忽视这种形式美对于诗歌的意义。

(三)

艺术的美与新总是密切联系在一起的。新的内容必须要求有与之相适应的新形式。但艺术发展的规律,总是内容先于形式,新形式的探求与旧形式的采用,不是能机械分开的。苏曼殊生活在“五四”运动前夕,当时新诗尚未诞生。他只可能将近代的内容包藏在旧的体裁中。这样,其诗情必然要受到古典体裁的特殊规律的制约。与他同时代的黄遵宪、马君武等人,在采用西洋典故、科学知识与新名词入诗;在引进新诗料、开创旧诗体的新意境方面,作了大胆有益的尝试,其中虽不免有作茧自缚之处,但在新形式分娩的过程中,他们起到了助产婆的作用。苏曼殊没有循新派诗人这条路子走。他的诗纯粹是采用旧的形象体系,其句法、词藻、想象方式、修辞手段,无不带有浓厚的古典色彩。但读来,却使人感到一种与古典诗歌迥异的风味。诚如郁达夫说的,它“加上了一脉清新的近代味。”这里所谓“近代味”,显然是指作品本身具有新鲜感。但种这美感特征,必须通过读者的审美活动才能实现。那么,作者是怎样通过审美创造,克服旧体裁的保守性,使近代的思想内容与古典的艺术形式,达到新的基础上的统一的呢?

在诗中移入异国情调,或者是构成苏诗近代性的因素之一。他不少诗写于日本。如:“落日沧波绝岛滨,悲茄一动剧伤神。谁知北海吞毡日,不爱英雄爱美人。”(《落日》)诗人飘流岛国,触目是茫茫大海,耳闻那苍凉的西洋音乐,此情此景,怎不撩起他心中的国恨家愁。于是,诗人以苏武自喻,抒发了身居东瀛,心怀故国的情怀。结句笔锋陡转,以不愿学苏武异国娶亲,而要学蔡文姬割舍情恋、毅然返国煞尾,平易中忽见奇崛,给人以精神美、节操美的启迪。再如:“白妙轻罗薄几重,石栏桥畔小池东。胡姬善解离人意,笑指芙渠寂寞红。”(《游不忍池示仲兄》)其中石栏画桥,小池荷花的景致,古诗中俯拾皆是,但将其纳入特定的环境来描写,就给人新异之感。“胡姬”指日本女子,她含笑指着那冷清的荷花,表示理解作者隔海相思的苦闷。这幅富有异国风味的风景人物画,有着与古典诗歌迥然不同的抒情格调和韵味。此外,《东居杂诗》《本事诗》《无题》等组诗中,异国风味也很浓厚。读惯了古典诗歌的读者,读此自然感到耳目一新。

然而,以上并非苏诗体现近代性的根本原因。苏诗近代味的特质,似乎可以从戴望舒《读诗零札》中找到答案:“旧的古典的运用是无可反对的,在它给予我们一种新的情绪的时候。”苏曼殊的诗歌,正是以一种新的“情绪”打动读者。即前面说的体现近代爱国思想和个性解放要求的情绪。它是近代社会生活、美学观念在作者精神气质上的投影。郁达夫说:“诗的实质,全在感情,感情之中,就在情绪”。“情绪”既然是作者感情的一种较强的表现形式,那么,他表现在诗中,要获得感染力,就必须以感情的“真”为基础。从苏曼殊的创作实践来看,他特别强调诗歌表现自我,表现真情。这和西方近代浪漫派高喊的,以认识自我为内涵的“返回自然”的口号,在实质上是相通的。当然,主观性与真情,是一切浪漫主义诗歌的基本原素,而苏曼殊把它提到了压倒一切的位置,发而为诗,近似婴儿,一派天真。如写去国的悲苦:“况是异乡兼日暮,疏钟红

叶坠相思。”写读雪莱诗的感应：“琅玕欲报从何报，梦里依稀认眼波。”；写怀友的痛苦：“无端狂笑无端哭，纵有欢肠已似冰。”；写对情人的怀念：“多情漫作它年忆，一寸春心一寸灰。”“纵使有情还有泪，漫从人海说人天”。无不情痴意挚，大胆真率。而且，诗人所抒之情，都是自己最亲切的感受，并非泛指。在表达方式上，虽不象拜伦诗那样激情奔放，但诗人在含蓄表达感情的同时，也常用直抒胸臆来补济，特别在诗的转舵处，往往直抒观感，明白吐露。因此，所抒之情显得格外真切动人。

由于苏诗中熔铸着鲜明的主观色彩，且感情深挚外露，自然流出，其中所体现的情绪，无论爱憎悲欢，都能强烈地感染读者。当诗中的古典的意象与作家的现实体验重叠时，古典的形象就无形中被掩盖，或成为一种对应物。读者透过“海天龙战血玄黄”的旧典象“领会到的则是近代诗人对列强入侵的强烈憎恨；我们透过“蹈海鲁连”、“易水箫箫”的古典意境，却明显感到这是一个近代爱国志士，誓死争抗、义无反顾的情绪。不妨再引述他一首爱情诗对照：“偷尝天女唇中露，几度临风拭泪痕。日日思君令人老，孤窗无那正黄昏。”（《寄调筝人》）诗中毫无传统伦理的约束，流泻出一种不可遏制的热情。它与封建时代那些“犹抱琵琶半遮面”的艳情诗，大相径庭。尽管其中出现“唇中露”“拭泪痕”“孤窗”“黄昏”等常见的古典形象，但诗中浸染着的情绪，却是属于近代人的，它给读者一种清新自然的美感。

综前所述，苏曼殊的诗歌，回响着一种与众不同的声调，形成了个人独具的风格。从文艺美学的范畴来考察：其表现社会伦理的内容方面，偏于矛盾、冲突的近代之美；其艺术表现形式方面，则偏于和谐整一的古典之美。诗人通过审美创造，使两者融会渗透，互为补充，从而达到新的基础上的统一。鲁迅先生说过：“一个新思想（内容）由此而在探求新形式，首先提出的是旧形式的采用，这采用的主张，正是新形式的发端，也就是旧形式的蜕变。”（《论“旧形式的采用”》）也是从这个意义而言，苏曼殊的诗歌，正预示着古典诗歌向现代自由体诗歌的嬗变，这对我们研究中国诗歌的发展，具有一定的认识价值，即使对于今天发展具有民族气派的新诗，也不无借鉴意义。

参考书目：

刘斯奋：《苏曼殊诗笺注》。广东人民出版社。

马以君《燕子龛诗笺注》。四川人民出版社。

《苏曼殊小说诗歌集》。中国社会科学出版社。