

作为中国现代主义诗歌的代表诗人王辛笛(1912—2004),其诗歌的现代性,一者得力于对西方印象主义、象征主义及现代主义诗歌的借鉴,一者发源于对中国古典诗词的传承和创造性转化;前者学界多有论及,而后者鲜有涉及,因有必要申论之。在灿若星河的古典诗词名家中,王辛笛特别喜爱李商隐、姜夔和龚自珍。本文结合《王辛笛叶维廉对谈录》(未刊稿),并以李、姜、龚为例,剖析王辛笛的新旧诗创作对古典诗词的传承和创新以及其所展示的知识分子心灵世界。

王辛笛早期的新诗,其中虽已蕴含着某种新变,但是其意象、用词、意境均未脱中国古典诗词之藩篱。例如《怀思》:“一生能有多少/落日的光景?/远天鸽的音/带来思念的话语;瑟瑟的芦花白了头,又一年的将去。/城下路是寂寞的,红满树,零落只合自知;行人在秋风中远了。”稍作改写——一生能对,落霞几许?高天鸽哨,捎来相思语。瑟瑟芦花已白头,一年又将去。寂寞城下路,猩红满树。零落无声合自知,远人秋风逐。——即可视作一首词或小令。或许这种明显脱胎于古典诗词的新诗创作泄露出王辛笛对古典诗艺的学习还停留在表层的继承;他对古典诗艺的创造性转化具体表现为意象兼顾、转进一层、提炼白话和自由押韵,这种探索对今日的新诗创作仍具有范本意义。

情与景的关系,或者说意与象的关系,用叶维廉的说法,ideas(观念)与images(形象)的关系,是新诗与旧诗都必须处理的最重要的一组关系。王辛笛认为,在李商隐诗歌中,《无题·来是空言去绝踪》和《无题·相见时难别亦难》都是第一句提出idea,后面七句呈现images;而《锦瑟》则反过来,前面六句呈现images,后面两句表达idea。联系王辛笛的新诗,可以看出他灵活处理“意”“象”的能力。试以《航》为例,开头三节呈现“航”之“象”,最后一节“将生命的茫茫/脱卸于茫茫的烟水”正是在抽象地表达“航”之“意”。再如《秋天的下午》:“阳光如一幅幅裂帛/玻璃上映着寒白远江/那纤纤的/昆虫的手/昆虫的脚/又该粘起了多少寒冷——一年光之逝去”。叶维廉认为此诗可以直追甚至超过谢朓的“余霞散成绮,澄江静如练”和谢灵运的“空水共澄鲜”,但又认为最后一句纯属多余。此诗若从前五句呈现images,后一句表达idea来看,则最后一句正是点题之语,删之不得。正如王辛笛的名作《再见,蓝马店》的最后一句“‘再见’就是祝福的意思”,表达全诗idea,起到“卒章显其志”的作用,岂可删除?再如王辛笛写于1980年1月的《三姊妹——生命、历史和希望》,结构上则是第一节和最后一节都表达idea,而中间两节呈现images。

王辛笛特别属意李商隐的善于“转进一层”——在常人觉得无诗意无境界之处,发现诗意创造诗境。例如他指出《无题》中的“刘郎已恨蓬山远,更隔蓬山一万重”,《写意》中的“三年已

# 王辛笛对古典诗词的传承和转化

□沈喜阳

制思乡泪,更入新年恐不禁”,《曲江》中的“天荒地变心虽折,若比伤春意未多”,均能于山重水复疑无路之处,开辟柳暗花明又一村的诗境。王辛笛的《老乐工》的末节说“那点点洒的/我不想是我的泪!”其实正是“我的泪点点飞洒!《赠别》末尾说“坐着这个稀奇古怪会划水的东西走了/我从今再不想叫它是‘船’,因为它载走了友人,所以明明是船,‘我’却说它是‘稀奇古怪会划水的东西’。诗句看似无理,然而真情贯注,好诗正在于‘无理而有情’。再如上文提及的《再见,蓝马店》结尾三行是“再见 平安地/再见 年青的客人/‘再见’就是祝福的意思”,最后一行正是翻进一层的写法,既出人意表,又入情入理。

新诗与旧诗形式有别,而在本质上都必须是“诗”。新诗如何既保留白话的浅显易懂而又使提炼后的白话达到简洁且有韵味的效果,这是新诗创作者必须迈过的“坎”,否则即成为时下所称的“口水体”新诗,了无余味。王辛笛认为,学习李商隐的语言,就应该学习他的深入浅出,而不是他的艰深晦涩。他特别喜爱李诗中“相见时难别亦难,东风无力百花残”,“来是空言去绝踪,月斜楼上五更钟”,“昨夜星辰昨夜风,画楼西畔桂堂东”,“莺啼如有泪,为湿最高花”这一类语浅意深的句子;王辛笛和叶维廉更对《夜雨寄北》以白话来造成回环跳跃的艺术效果称赏不已。“世人皆欲杀,吾意独怜才”(杜甫诗)。世人多指斥李商隐诗歌用典繁密晦涩难解,王辛笛却推崇李商隐诗歌平白如话深入浅出。王辛笛独具诗人之慧眼,他发现了李商隐诗歌中的“白话”,并赋予它为新诗语言作示范的功用。此外,他对于姜夔词中白话的运用也别具只眼,例举其《长亭怨慢》中的“树若有情时,不会得、青青如此”和《淡黄柳》中的“怕梨花落尽成秋色。燕燕飞来,问春何在,唯有池塘自碧”等词句,叹服其白描手法之高妙和白话语言之美。王辛笛诗中的名句,如《冬夜》中“今夜的更声打了多少行人”,《秋天的下午》中“阳光如一幅幅裂帛”,《挽歌》中“智慧是用水写成的”,《风景》中“列车压在中国的肋骨上”,《香港小品》中“蚕在茧中找到了自己”,无一不是语句简洁而又含义隽永。这些来自口语的白话,其实经过多少的锤打提炼,才滤尽其浅白轻易而变得意蕴丰厚。

押韵是诗区别于散文的一个重要外部特征,新诗的押韵与否,也一直困扰着新诗创作者们。虽然诗人们已达成共识,即诗的内在韵律比外在韵脚更重要,并以节奏补救押韵;但是在具备内在韵律的同时,兼有外在的押韵,会使一首诗更

加音韵流美。王辛笛不主张新诗的格律化,也不建议新诗像旧诗那样刻板地两句一韵,而是提倡新诗向词学习,间隔两三句才有韵,或者说“自由押韵”。词不像诗那样语句整饬,词的别名就是长短句,照叶维廉的说法,长短句的好处,就因为其接近我们情绪的跳动。词人中王辛笛特别钟情于姜夔,他说姜夔的缠绵反复和善于用韵给他很大影响。姜夔词形象的细致、表达的婉约、用韵的参差和情绪的节奏与词的节奏的活泼,使王辛笛特别高看姜夔词。王辛笛也指出姜夔词前的小序相当于散文诗,启发他想到诗的散文化或散文的诗化,并进而想到诗的散文美。或许王辛笛的名篇《蝴蝶、蜜蜂和常青树》,正是缠绵反复、用韵自然和诗的散文美这三者的完美体现。

## 二

透过王辛笛的新旧体诗,我们不仅可以发现他对于古典诗词艺术上的转化,还可以窥见他对于中国传统诗人精神的传承。而中国传统诗人精神即表现在诗人的独立意识,清高意识,自省意识和批判意识。

王辛笛高度推崇李商隐的人格独立。李商隐的同代人因为他既受到牛(僧孺)党令狐楚的提携,却又娶了李(德裕)党王茂元的女儿为妻,所以指斥他“放利偷合”,而李商隐独立己见,为此两面受敌。陈寅恪写于1964年的《题小忽雷传奇旧刊本》其二曰“唯有义山超党见,伤春诗句最堪传”。王辛笛通过解读李商隐为牛党的刘蕡之慧眼,他发现了李商隐诗歌中的“白话”,并赋予它为新诗语言作示范的功用。此外,他对于姜夔词中白话的运用也别具只眼,例举其《长亭怨慢》中的“树若有情时,不会得、青青如此”和《淡黄柳》中的“怕梨花落尽成秋色。燕燕飞来,问春何在,唯有池塘自碧”等词句,叹服其白描手法之高妙和白话语言之美。王辛笛诗中的名句,如《冬夜》中“今夜的更声打了多少行人”,《秋天的下午》中“阳光如一幅幅裂帛”,《挽歌》中“智慧是用水写成的”,《风景》中“列车压在中国的肋骨上”,《香港小品》中“蚕在茧中找到了自己”,无一不是语句简洁而又含义隽永。这些来自口语的白话,其实经过多少的锤打提炼,才滤尽其浅白轻易而变得意蕴丰厚。

屈原《漁父》说:“宁赴湘流,葬于江鱼之腹中,安能以皓皓之白,而蒙世俗之尘埃乎?”王逸《楚辞章句》指出:“凡百君子,莫不慕其清高,嘉其文采。”屈原的志洁行廉,开启中国诗人追求清高高尚的伟大传统。王辛笛也非常认同李商隐的清高意识。李商隐的《灯》中说:“皎洁终无倦,煎熬亦自求。”他的《蝉》中说:“烦君最相警,我亦举家清。”其高洁脱俗、煎熬自苦之心志表露

无遗。李商隐的清高,还表现在《漫成五章》其三:“借问琴书终一世,何如旗盖仰三分?”中国传统士人的社会价值观重在建功立业,而不是当一个纯粹的诗人。李商隐当然渴望建立“旗盖仰三分”的功业,可是他的本原是“琴书终一世”的诗人。他最终以他的诗歌赢得不朽,“琴书一世”并不逊于“旗盖仰三分”。王辛笛《哭(徐)伯郊内兄》说:“一生倜傥属名流,艺林俊赏胜封侯。”虽针对亡故的内兄而言,诗人的价值判断也是兼顾自己的。余英时《洪业八十诗说》:“儒林别有衡才论,未必曹公胜马融。”旗盖三分的曹操和经书千古的马融,究竟“千载谁堪伯仲间”(陆游诗),似未下定论,而儒林衡才的天平已然倾斜。

儒家传统非常注重自省,主张通过自我认知来认识人生认识社会。小至个人修养如曾子之“吾日三省吾身”,大到立身行事如“曾子之反身循理”(朱熹语),强调的都是内省功夫。李商隐《东还》曰:“自有仙才自不知,十年长梦采华芝。秋风动地黄云暮,归去嵩阳寻旧师。”此诗透露出李商隐作为不自觉的诗人和作为自觉的士人的心理冲突。李商隐的“仙才”恰在于他是一个诗人,十年间却不知,而在科场中求取功名,长梦醒来,当年“不自知”,如今“已自知”。自伤沦落中复有自命不凡。李商隐的自省,是对自我的定位,也是在内心深处树立一己价值判断的标准。王辛笛的《识字以来》亦是对自己的反省之作。无论中文外文,文学数学理化,“我不断学习,然而学得越多,‘人生从此多恼’;最终‘奋然跃入了漩涡的激流/知水性而不善游/魅力自持/只作成人生圆圈里的一点/可还捉不住那时远近/崇高的中心’,在时代洪流中,捉不住那崇高的中心,但必须勉力保持自己。这即是他在《病中杂咏》其四所言:“学道时还自故吾,矜持落寞笑遗珠。枕将天上银河水,能涤书生积习无。”另一方面,他对知识分子的孤芳自赏又有清醒的认知。他的《姿》批评年青的白花自我陶醉,“你还不懂只有空气/没有土地是生活不下去的”,阐明精神的美离不开物质的基础,知识分子必须落到现实的土地上,才能生根存在。《夕语》感叹“知识的悲哀”,感叹知识分子“说得太多,做的太少”;《文明摇尽了烛光?》则是对“科技摧毁了自然”的反思。再如龚自珍《己亥杂诗》其六十五曰:“文侯端冕听高歌,少作精严故不磨。诗渐凡庸人可想,侧身天地我蹉跎。”王辛笛对此极有同感,他曾改龚定庵此句为“人渐凡庸诗可想”,也正是他对自我的审视和反省。他感慨人变得平

庸之后诗作也就平庸俗滥,唯有空耗光阴而已。其《自况》尾联说:“才情准拟当年减,锦瑟无端顾已迟。”中国传统诗词所表达的批判性即怨刺美学。孔子曰:“诗可以怨”,《诗经·魏风·葛屦》:“维是褊心,是以刺。”班固《汉书·礼乐志》说:“周道始缺,怨刺之诗起。”怨刺美学贯穿中国两千多年诗歌史,并成为揭露黑暗批判现实的艺术武器。上文已经提及,李商隐为刘蕡叫屈,并把批判矛头指向最高统治者。而李商隐的许多咏史诗更是借古讽今,直接讽刺现实政治。龚自珍的《己亥杂诗》其一百二十尤其引起王辛笛的共鸣。诗中云:“香兰自判前因误,生不当门也被锄。”王辛笛写于1972年的《自判》其四有云:“莫言自判兰因误,生既当门理应锄。”龚自珍痛惜清末统治者对士人的压制使王辛笛联想到反右“文革”对知识分子的摧残,但以反讽来表达。王辛笛写于1973年的《春日偶成》其三“不待人锄自剪,毁容悔失从初”,是“文革”中知识分子不得不自我摧残自污其面的内心写照;他写于1971年的哀悼岳父徐森玉的诗句“衰翁抱病获从残,批斗登台应诺难”,则是“文革”中知识分子被批斗的实录。王辛笛对李商隐的《天涯》中“莺啼如有泪,为湿最高花”最为激赏,他自言在“文革”期间所写的《春日偶成》其七中“帘幕望却新来燕,都为栖巢最上枝”,就渊源于此。这两句诗意在讥刺“文革”中的造反派们,打倒一批新来一批,每一批新来者都想官做越大越好,每每假借革命的名义,不惜一切手段往最高枝上筑巢。王辛笛另有一首直露的《逻辑——敬悼闻一多先生》——“对有武器的人说/放下你的武器做良民/因为我要和平//对有思想的人说/丢掉你的思想像倒垃圾/否则我有武器”——直接抨击“强权即真理、武器出逻辑”的现象,至今仍有现实意义。

孔子曰:“不学诗,无以言。”而不吟诗,不赋诗,则何以言志、抒情、达意,诗的栖居是最本质的存在。诗是反抗帝国、强权和暴政的不二法门,诗也是禁得起时间磨洗的惟一法宝。诗是最强大的,但它不压迫任何人;也是最年轻的,但又是最饱经沧桑的。如果没有诗,诗人如何超越苦难超越厄运超越平庸?如果没有诗,人生将会更加痛苦更加猥琐更加无聊。当辛笛被时代尘封30年后复出,感慨“蚕在茧中找到了自己”,其莫可名状的悲欣交集,令人不禁遐思:即便诗人注定要被时代打败,被迫在时代面前丧失自我,而诗,却注定会打败时代,让诗人在他人和自己的诗中成全自我。

生、重新出发的感觉。这一点,使得唐祈跟九叶诗派中的其他诗人区以别焉,或者说具备了他自己独特的文化符码。

对这种生猛文明的向往,不仅仅是唐祈先生一个人所独有的;至少我在少年时代,有过渴望。以苏州地区为代表的江南文明在南朝之前,还算是生鲜的;但到了南朝,就熟透而熟过头了。必须要寻找一种相反的美学力量,来比较快地让这种钝化状态重新焕发生机。那正是我当年“孔雀西北飞”,要到大西北去磨砺自己的个人性格和诗歌风格的最重要最内在的原因。当时,像我这样的文弱书生却钦慕边塞派那样的风格的青年诗人还有不少。唐祈先生是这个方面的老先锋,而且坚持得最久。

不过,必须指出的是:大西北虽然是青春激情可以肆无忌惮地发挥的场域,但对于唐祈先生而言,那恐怕只是原动力,而不是写作的直接原料。他的诗艺,无论是布局还是格律,总体上来说是相当克制、理性和讲究的。他有浓厚的浪漫情怀,但他在更大程度上毕竟不是浪漫主义的信徒,而是现代主义的鼓手。

我给唐祈先生出示过一些习作,请他指点。他肯定了我的青春激情,但也劝导我要思考得更深一些,别急着下笔。这忠告对我以后的创作习惯影响深远。我本来是凭着一股子青春激情去跟大西北撞了个满怀,也是凭着青春激情在诗歌的广阔天地里撒野狂奔。不过,遇到唐祈先生的时候,我正好已经开始细读艾略特的诗歌尤其是诗论,再加上唐祈先生的循循善诱,我开始由浪漫主义转向现代主义。

唐祈先生的教授之家简朴得不能再简朴。他的书房里只有一张行军床、几个书柜,书柜上放着一架只有10英寸左右的黑白电视机。学院没通暖气,所以他家里自己生着火炉,室内温度不高,有时候他得穿着棉衣伏案工作。最令我印象深的是:墙上有一幅很大的剧照,剧中人物穿着民国时期元戎的盛装,极有气度和气派;唐祈先生年轻时候曾热衷于演戏,大概那是他自己钟爱的一个舞台形象吧。

每次,他会先让我们坐下等几分钟,忙完手中的急活,他无时不处在工作状态中。唐祈先生很健谈,而且记忆力好。过去快30年了,有些谈话内容我至今还记得。

第一次自然要从老家开始谈起,谈的是苏州人性格和苏州文化品格。他说,外面人总是认为,我们苏州文人多,所谓文弱,这是一种误解,或者说是对“勇敢”的片面理解。的确,有些地方的民风彪悍,有尚勇之气,但勇敢不仅指一己之勇、匹夫之勇、蛮力之勇;更可贵的是文化气质的支撑和道义观念的表现。苏州历史上不乏仁人志士,有杀身成仁者,有为民请命者,有暴力起义者。

他举例说,太平天国时期,苏州曾被屠城,是因为我们苏州人追随太平军将领忠王李秀成和慕王谭绍光,曾经异常激烈地抵抗李鸿章率领的清军。后来出现投诚事件,但暗中通敌、刺死谭绍光、献城投降的主谋是纳王郜永宽,这个大叛徒不是苏州人,而是湖北人。

他再举例说,明代天启年间(1621~1627),阉党执政,朝政黑暗。苏州市民反对权倾一时的魏忠贤,打死打伤了这头阉驴派去抓捕清官周顺昌的东厂特务(缇骑),后来,魏忠贤派兵镇压,马杰、周文元等五位义士为保护当地群众,挺身而出,自系入狱,英勇就义,谱写了苏州历史上最壮烈的一页。

我补充说,就在苏州人痛打缇骑之前20多年,苏州人还痛打过税棍。公元1601年,明神宗派税监孙隆到苏州征税,孙隆跟地痞勾结,在苏州城各处设立关卡,凡是绸缎布匹进出

关卡,一律征收重税。织工葛贤率众打死打伤过平日煞是霸道的税棍。

那么,唐祈先生为何要强调东南文化之勇猛这一方面?

我想,那是因为他长期生活在西北人中间,听到了太多周围的人半带嘲讽地概括说苏州人的文弱。他受到了刺激,需要为自己的祖籍文化进行辩护。

另外,因为唐祈先生长期生活在西北,所以养成了比较刚毅的性格,自然也就更多地关注各种文化中刚毅的方面。所以,他的强调不仅是辩护,也是发现,更是擂鼓助威,希望苏州人更多更自觉地发挥自己文化传统中刚毅的一面。

1940年代《中国新诗》杂志在上海创刊,唐祈是该杂志的编委。这是九叶诗派的主要阵地。1980年代,为了恢复当年的荣耀,传承九叶的成就,他仅凭一己之力,多方筹措经费,克服重重困难,终于使《中国新诗》在新的历史时期复刊,其封面、装帧与旧版一样。这本杂志几乎全程都得唐祈先生亲自参与,不知道凝结了他多少心血。后来,因为缺少经费,出版了几期后,终究不得不停刊。也正因为短命,所以倍加珍贵。

他跟我一见面,就给了我的一册新出的《中国新诗》,浅蓝色的书衣简朴素雅而内容丰富多彩。有他的老战友们的作品,也有团结在他身边的当时甘肃省的青年诗作。

他曾经跟彭维金一起,牵头带着少数民族教师和学生,编写了极具价值的《中华民族风俗辞典》(江西教育出版社,1988年)。有一次我去他家,他刚拿到样书,就顺手给了我一本。我感兴趣的是,或者说此书比较重视的,是对少数民族节庆文化的概括和介绍,尤其是对那些节庆的历史渊源和传承叙述得比较周详。比如,关于农历三月三这个中国最古老的情人节,现在我们汉族文化中已经基本上没有了,但却在布依族、苗族等多个少数民族地区,依然保持这一节庆。

其实,我案头还有一部唐祈先生主编的书,那就是诗歌界很多书架上都配备的《中国新诗名篇鉴赏辞典》。里面收录了当时和现在看来都非常先锋的作品,如大约16位1960年代出生的诗人的作品,当时他们都不过20多岁,唐祈先生就把他们的一些存在争议的诗作收到了这部颇具经典化意味的词典里,是需要相当大的勇气或者说魄力的。

这本书是我自己买的,四川辞书出版社1990年12月出版的,那年年初唐祈先生就仙逝了。

我初次去唐祈先生家是1987年冬天,1988年去过多次,而到了1989年,我的大部分时间不得不用来忙于别的事,主要是各种各样的学习,况且,我从心态到行为都变得比较孤僻,甚至连唐祈先生那都极少去。

1990年初,我偶尔从当地的一份报刊上看到唐祈先生溘然长逝的消息,颇觉震惊。后来,我得知,他的死是抢救不力尤其是庸医误诊的结果。唐祈先生已经走了;即使他在,我又能为他做什么呢?作为诗歌的后进,我只有捧读他的诗篇,寄托哀思。我曾找寻人民文学出版社出的《唐祈诗选》,那也是在他死后才面世的,恐怕印数很少,发行范围也不广,连一些大型图书馆和他的同辈诗友那都没有;后来,还是他的女公子来京时给我带来了一本。

在九叶诗家中,唐祈的身后是比较落寞的,到现在为止,他去世已经25年,四分之一个世纪了,他自己的著作只出版过薄薄的、寒酸的这本《唐祈诗选》,至今没有文集的编撰的消息,更别说是纪念文集了。呜呼!

# 我俩都是东南西北人

——琐忆九叶诗人唐祈先生

□北塔

2001年8月7日,诗歌界在中国现代文学馆举行了“九叶诗派研讨年会”。这是官方举行的第一个关于九叶诗派的研讨会。

那些日子,我一直在回忆1980年代我跟唐祈先生的短暂交往。

唐祈先生是“九叶”之一。他生长于南昌,但他更喜欢说自己是苏州人,因为他家祖籍苏州,我们算是同乡。所以,我与他初次见面就显得挺热络。那时我们都远离江南故地,在大西北的兰州——他在那里的西北民族学院教书,已经有好多年了;我则在兰州大学读书,刚刚开始。

那是1987年一个初冬的晚上,我们学校的诗社(我曾短暂服务过)请唐祈先生来作讲座。那时的唐祈先生已经67