

图书在版编目(CIP)数据

九叶诗人论稿/蒋登科著,—重庆:西南师范大学出版社,2006.3

ISBN 7-5621-3577-0

I. 九… II. ①蒋… III. ①新诗—文学评论—中国—现代②诗人—简介—中国—现代 IV. I207.25  
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 025813 号

责任编辑:曾 艳

封面设计:王正端

## 九叶诗人论稿

蒋登科 著

---

西南师范大学出版社出版、发行

西南师范大学出版社排版

(网址:<http://www.xscbs.com>)

重庆华林天美印务有限公司 印刷

开本:890mm×1240mm 1/32 印张:12 字数:350千字

2006年3月第1版 2006年3月第1次印刷

ISBN 7-5621-3577-0/I·146

定价:28.00元

## 《九叶集》诗人群研究的新收获

——序蒋登科《九叶诗人论稿》

吕 进

对于“九叶诗派”的命名,在学术界一直存有不同意见。有些学者认为,这九位诗人与当年同在《诗创造》、《中国新诗》上发表诗作的其他诗人,例如方敬、徐迟、方宇晨等,在艺术风格上并没有多大的不同,也并没有在上个世纪40年代就紧密联系在一起,形成了一个诗派。以研究新诗发展史名世的学者陆耀东教授多次发表过这样的看法,新诗元老臧克家也对我说过类似意见。有些学者宁愿用“《中国新诗》诗人群”来代替“九叶诗派”的称谓。因此,这篇序言首先遇到的就是这个问题。我想,“九叶诗人”只是上个世纪40年代中国现代主义诗人的一部分,是中国新诗第二次现代主义高潮的推动力之一。但是这九位诗人在上个世纪80年代合出了《九叶集》,形成了影响,和朦胧诗派(其实这个命名也值得商榷)一起推动了中国现代主义新诗的第三次高潮,这是事实。在80年代他们建立了密切的联系,以流派的姿态出现于诗坛。要简单的话,干脆就叫“《九叶集》诗人群”吧!

蒋登科教授研究《九叶集》诗人群始于攻读博士学位的几年。在导师范培松教授和我的指导下,他的博士学位论文就是以《九叶集》诗人群为研究对象的,题目叫《九叶诗派的合璧艺术》。在开题的时候,就有一个考虑:先以总论作为博士论文,以后再做个案研究。现在这部《九叶诗人论稿》就是后者。作者在这部书里除了注意到九位诗人共同的历史语境和相似的艺术寻求以外,特别对九位诗人的艺术个性给予了考察,尽量客观、深入、细致地作出描述和评价。《九叶

集》诗人群是有理论主张的,有自己的理论家,所以本书第十章和第十一章是研究袁可嘉和唐湜的诗学体系的专章。这样的构想和布局,我以为是合理的。

在中国新诗发展史上,《九叶集》诗人群和七月派都起过重要作用。两者的艺术走向和语言理想都很不相同。差异形成丰富,多元推进繁荣。《九叶集》诗人群属于现代主义诗群,但他们是中国人,他们面对的现实是中国的现实,他们背负的是几千年的中国传统文化和诗歌文化。所以,将他们完全等同于西方现代主义诗人显然是不恰当的。对于从事现代诗学研究的人,重要的是不要“六经注我”,不要从正常的偏爱走向异常的偏废,不要脱离当时的历史环境去论诗,更拒绝以市价去衡评诗歌现象与诗人。科学是求实的领域,科学是老实人的领域,时间是科学的无情裁判员。权术与花巧,无论如何炫耀于一时,最终都会被时间的流水冲洗得无影无踪。蒋登科从事《九叶集》诗人群研究时,不从理论走向理论,也不从别人的研究成果和诗人自己的评价出发——高校教师中有一部分人正是这样做的,而是以诗人的作品作为唯一的依据,对于这一点我很赞赏。我总感觉,高校教师里有这样的人,文学研究对于他们只是糊口和立足的手段。他们并不喜欢文学,也从来没有被什么作品打动过,离开文学家和文学作品很远。而蒋登科本身就是作家,散文诗人,作品不少,因此他有文学的感应,他有文学的眼睛和耳朵。这样,他就能够不是站在诗人之上或者站在诗人之外来研究《九叶集》诗人群,而是站在研究对象当中来研究他们,这样,他的著作就有较高的可信度和较大的深度。这本书的确是《九叶集》诗人群研究的新收获。

是为序。

## 祝贺“邻居”的收获

——序蒋登科《九叶诗人论稿》

范培松

《九叶诗人论稿》是蒋登科博士的又一部诗歌研究论著。

我和登科的缘分和吕进教授有关。登科是吕进教授的博士生，吕进教授是我尊敬的学者。承蒙吕进教授的厚爱，让登科在苏州大学随我学习一年，由此结识了他。缘就是福。那时，他学习勤奋，和当时同在博士学习的王尧、张舒屏、张光芒等，指点学术，激昂慷慨。他们的学风也感染了我。我始终有个信念，博士、硕士的教和学，应该是一种纯学术活动，我们之间撑起的这片天空应该是最纯净的。我研究散文登科研究诗歌，散文和诗歌是邻居。因为是邻居，双方都很尊重，对他的文章我可以无拘无束地发表意见。所以，他走后，我时时想念他——我的好“邻居”。

登科就职于西南大学新诗研究所。西南大学新诗研究所是我国新诗研究的重镇，它有口号有旗帜有目标有成果，因而也有影响。对于登科，我特别欣赏两点，一是他投入、执著，简直是以身相许给诗歌，也就是说他把诗歌研究视为生命。对于当前一些急功近利的年轻人来说，他是个榜样。这样他的研究就有根基，就有阵地。二是他重视文本解读。这是基本功。有些学人，文章还没有读懂，就在那里海阔天空地胡吹，实在让人不能恭维。诚然，他现在社会工作较多，或许要影响他的学术研究。我相信他会正确处理，我也期待着他更多的学术成果面世。

登科的论著出版，嘱我写个序，特写了上述的话，以表示祝贺之意。

# 目 录

## 《九叶集》诗人群研究的新收获

- 序蒋登科《九叶诗人论稿》…………… 吕 进 (1)

## 祝贺“邻居”的收获

- 序蒋登科《九叶诗人论稿》…………… 范培松 (1)

## 第一章 辛笛:古典在现代中焕发魅力…………… (1)

- 一、七十年诗程及其演变轨迹…………… (1)

- 二、注重自我感触与现代意境的营造…………… (4)

- 三、视野的拓展与诗艺的转型…………… (13)

- 四、辛笛诗歌的艺术手法解析…………… (19)

- 五、辛笛的“归来”及其诗艺术…………… (26)

## 第二章 陈敬容:在新鲜的焦渴中沉思与创造…………… (30)

- 一、孤独的离乱与艰辛的寻觅…………… (31)

- 二、汇入时代与生命大潮…………… (35)

- 三、陈敬容诗歌的话语转换…………… (42)

- 四、年轻的老年心态:自信与苍凉…………… (48)

## 第三章 杜运燮:世相解剖与心态描述…………… (54)

- 一、战争诗歌的另一种写法…………… (56)

- 二、人物浮绘:“隐身”的诗人始终在场…………… (65)

三、生命沉思:杜运燮诗歌的价值取向 .....	(73)
四、个人瞬时感受的升华与辐散 .....	(83)
五、语言策略:追求口语的陌生化 .....	(90)
第四章 杭约赫:浪漫与悲凉 .....	(99)
一、浪漫的写作年代 .....	(99)
二、讽刺诗的艺术拓展 .....	(107)
三、长诗写作中的现代主义倾向 .....	(109)
第五章 郑敏:为生命塑像 .....	(119)
一、创作“总纲”:一种生命的理想 .....	(119)
二、关于生命现状的考察 .....	(124)
三、生命的渴望:建构“平衡的世界” .....	(133)
四、生命观照中的多维视野 .....	(144)
五、哲学、玄学及其诗学意义 .....	(153)
六、结语及其他 .....	(158)
第六章 唐祈:开始于迷惑的升华 .....	(162)
一、牧歌意绪与新诗的“南北”交融 .....	(164)
二、现实关怀与新诗的“东西”贯通 .....	(172)
三、《时间与旗》与唐祈诗歌的时间意识 .....	(177)
四、综合拓展:唐祈在新时代的诗歌写作 .....	(181)
第七章 唐湜:艺术长廊中的生命坚持 .....	(187)
一、浪漫的起步与理性的整合 .....	(188)
二、穿梭在历史与现实之间 .....	(203)
三、十四行诗的多样化实验 .....	(216)

第八章 袁可嘉:诗歌的语词系统与现代倾向 .....	(230)
一、理论与创作的互证 .....	(230)
二、诗歌的语词系统与结构特征 .....	(233)
三、语词选择与诗的格调 .....	(243)
第九章 穆旦:“突进”与“退回” .....	(250)
一、“野性的呼喊” .....	(250)
二、英雄的“游魂” .....	(255)
三、“自然底梦” .....	(260)
四、上帝的“隐现” .....	(266)
五、群众的“洪水” .....	(271)
六、“丰富”与“错杂” .....	(279)
第十章 袁可嘉的“中国式现代主义”诗学体系 .....	(284)
一、学术出发点:关于诗坛现状的考察 .....	(285)
二、学术目标及其实现途径 .....	(298)
三、袁可嘉诗学体系的学术渊源 .....	(311)
四、袁可嘉诗学体系的话语方式及其他 .....	(320)
第十一章 唐湜的本体论诗学体系 .....	(325)
一、学术目标:鼓吹“合流”的诗 .....	(326)
二、意象:诗歌本体的核心及其营构 .....	(334)
三、推崇生命与体验:关注诗的广延性与整一性 .....	(342)
四、诗艺创造的最高境界是风格的成熟 .....	(347)
五、九叶诗人艺术探索的诗学总结 .....	(353)
六、中西诗学观念与形态的融会 .....	(360)
后 记 .....	(368)

# 第一章

## 辛笛：古典在现代中焕发魅力

### 一、七十年诗程及其演变轨迹

在九叶诗派集结的时候，辛笛是年龄最长的诗人，开始诗歌写作的时间也最早。在20年代末期上中学的时候，辛笛就“试写了第一首白话小诗”，虽然诗人后来称之为“很不像样的东西”<sup>①</sup>，但那毕竟是一种起步。在清华大学求学期间，辛笛的诗歌写作渐成气候，1935年与弟弟辛谷合出了诗集《珠贝集》。到世纪末期，辛笛的诗歌生涯已经延续了70年，在中国新诗史上，这种强生命力强创造力的诗人并不十分多见。辛笛的创作生涯大致可以分成四个时期，除了大学时代之外，还有30年代后期的旅欧留学时期、40年代中后期的转型时期（即九叶诗派的集结时期）和始自70年代后期的重返诗坛时期<sup>②</sup>。这几个时期虽然有相对独立的一面，但它们又不是孤立存在的，诗人在每一个后来时期的创作都对以前的写作有所延续，也有所突破。辛笛的诗歌是在不断地进步和发展着的。

与辛笛漫长的诗歌生涯形成鲜明对比的是，他的作品在数量上并不是很多。他虽然出版过四部书名并不完全一样的诗集，但实际上有点像惠特曼的《草叶集》，每一部后来的诗集都是在前一部的基

---

① 辛笛：《辛笛诗稿·自序》，人民文学出版社1983年10月出版。

② 辛笛在50年代也写过一些作品，《辛笛诗稿》收录了其中题为《泉水篇》的三首，但是，诚如《辛笛诗稿·自序》所言：“当我从个人内心走入广阔社会时，不可避免地偏到另一个极端。我的写作在艺术方面大大地忽略了，这无疑是一种缺陷。”对那个时期为数不多的创作，诗人并不满意，新版《手掌集》就没有收录当时作品。自1949年至1976年，辛笛实际上没有创作出具有代表性的诗歌作品，因此，我们在划分他的创作时段时，不计入这段时间。

础上进行增删而成的。辛笛最有影响的诗集《手掌集》出版于 1948 年 1 月,是在《珠贝集》的基础上增加了 30 年代后期和 40 年代中后期的作品而成的<sup>①</sup>;1983 年出版的《辛笛诗稿》是在《手掌集》的基础上增加了 50 年代和新时期前期的诗作而成的;1996 年 10 月出版的新版《手掌集》则是在《辛笛诗稿》中删除了 50 年代诗作和新时期前期的部分作品,增加了 1983 年以后的一些新作而成的。在这种几乎是同一部诗集的版本演变过程中,有一个值得我们留意的现象——收入各种版本的三四十年代诗作除了个别诗篇的题目有所变动之外,篇目几乎没有什么变化,而新版《手掌集》却在《辛笛诗稿》的《春韭集》的基础上删除了为数不少的创作于新时期前期的作品。虽然这种变化在一定程度上是受到了篇幅的限制<sup>②</sup>,但是,这种版本演变也多少暗示了诗人对自己的艺术所进行的自我评价。具体地说,辛笛对其早期诗歌的重视超过了对其在新时期前期创作的作品的重视。这就为我们考察他的诗歌写作提供了一种来自诗人自己的参照。在以后的讨论中,我们也许会进一步找出诗人进行这种选择的理由。基于此,我们可以说,代表辛笛诗歌水准的诗集是新版的《手掌集》。

在其写作生涯中,辛笛诗歌所受到的艺术影响十分广泛。首先是中国古典诗歌,对于现代中国诗人来说,接受这种影响是对新文化运动中的彻底反传统的一种反拨,是一种艺术勇气的体现,但我们也必须注意的是,辛笛所喜爱的古典诗歌主要是李商隐等人的常常被人们称为“晦涩”和“难懂”的诗。这又体现出诗人对传统的个人选择。同时,辛笛也喜欢外国诗歌和艺术,在早年“既探索而又彷徨”的

<sup>①</sup> 曾华鹏在《九叶诗派》(见贾植芳主编《中国现代文学社团流派》(中),江苏教育出版社 1989 年 5 月出版)一文中说:“辛笛……一九三五年出版了第一本诗集《珠贝集》,此后的诗作又收入一九四七年出版的诗集《手掌集》。”对《手掌集》的构成和出版时间的记述均有误。

<sup>②</sup> 辛笛先生 1998 年 4 月 17 日在上海家中接受笔者采访时说,新版《手掌集》原来选进去的作品要多一些,由于出版社提出了篇幅上的限制,后来只得删除一部分。

心态下即翻译过波德莱尔《恶之花》中的一些作品,大学时代曾喜欢过英国浪漫主义诗人和法国象征派诗人马拉美、韩波以及一些现代主义诗人如叶芝、艾略特、里克尔、霍布金斯、奥登等的诗作。在英国留学期间,辛笛还与艾略特、史本特、刘易士、缪尔等现代主义诗人有过交往,“并深深地爱上了19世纪后半叶印象派绘画和音乐的手法 and 风格,在写作中受到不小的影响”<sup>①</sup>。

应该说,辛笛在观念和创作中受到的艺术影响是十分复杂的,但并不是杂乱无章的。李商隐的诗与英国玄学派诗人的作品有些相似,都注重诗歌艺术的暗示和联想,打破了一般的艺术思维模式,而玄学派诗歌成为西方现代主义诗歌的重要艺术来源之一。艾略特所谓的注重传统实际上主要就是对玄学派诗人所创造的艺术传统的继承,他还写过《玄学派诗人》等论文,他说:“我们的文化体系包含极大的多样性和复杂性,这种多样性和复杂性在诗人精细的情感上起了作用,必然产生多样的和复杂的结果。诗人必须变得愈来愈无所不包,愈来愈隐晦,愈来愈间接,以便迫使语言就范,必要时甚至打乱语言的正常秩序来表达意义。因此我们就得到了很像‘玄学派诗人’的奇特的比喻的东西——的确,我们获得了一种类似‘玄学派诗人’所运用的方法,也类似这种方法惯于使用的晦涩词汇和简单结构的特点。”他认为“这些诗人是英国诗歌传统的主流。”<sup>②</sup>李商隐等人的诗歌与玄学派作品的类似可以看成是不同民族诗歌发展的暗合,玄学派诗人给了艾略特等现代主义诗人以艺术上的启示,或者说,艾略特等人重新发掘了玄学派诗歌传统并将其现代化,形成了现代主义诗歌的营养。而辛笛则在李商隐等人那里找到了类似英国玄学派诗人的艺术传统,并参照了艾略特等人对这种传统的现代化方式,试图将东方诗人的类似玄学派诗人的艺术传统进行现代化。应该说,他的目的与艾略特等人是相似的,而他的这种努力正体现了九叶诗派“中国

<sup>①</sup> 辛笛:《辛笛诗稿·自序》。此段中的详细情况亦可参考该篇《自序》,人民文学出版社1983年10月出版。

<sup>②</sup> 艾略特:《玄学派诗人》,见《艾略特文学论文集》,李赋宁译,百花洲文艺出版社1994年9月出版,第2425,27页。

新诗现代化”的艺术总目标。

当然,在谈论辛笛的诗歌与中国古典诗词和西方诗歌的关系时,我们要特别注意的是,接受了影响并不等于将各种艺术上的优点堆积在一起。艺术的生命在于创造。辛笛在多种影响中获得的是创造的动力与参照,体现在他的作品中,就是诗人最终形成了自己的与众不同的艺术追求和特色。对这种特色的把握才是我们研究这一专题的最终目的。有人对辛笛诗歌做过这样的总体评价:“他的古典文学功底较为厚实,酷爱李义山、周清真、姜白石、龚定庵诸人的诗词,对西方诗歌又有一定研究,从而比较出中西诗歌各有长短,但也能互相印证。在意境追求、结构布局、用字遣词、节奏韵律等方面,他得益于中国古典诗词传统;而在捕捉和表现瞬息印象、变幻情绪和微妙信息上又能吸取西方现代诗歌、绘画和音乐之所长。”<sup>①</sup>这正是对辛笛的诗歌在艺术继承、借鉴和现代创造的关系的描述。对这种关系的综合升华便是辛笛建构的艺术世界。

## 二、注重自我感触与现代意境的营造

从总体上看,辛笛的诗(特别是1949年以前的诗)大多为短章,诗篇的格局不大,涉及的主题也不太新鲜,主要是离愁、别绪、个人感悟之类,这类主题在中国古代诗歌中可谓比比皆是。这正是辛笛诗歌创造东方情韵的一个重要方面,并且,他在表达这些主题时使用的技法是独特而新奇的,也就是说是现代的,而不是古代诗人、词人手法的模仿。

辛笛所喜欢的古代诗人(词人)李义山、周清真、姜白石、龚定庵等人在他们的时代都是超拔的,具有某种反抗意识,善于创新。李商隐反对道统,提出了新的诗艺主张,有人说:“这位有着艺术家和音乐家气质的诗人,不仅给诗歌点染上绚丽的色彩,输入了优美的乐感,

<sup>①</sup> 王圣思:《九叶之树长青——“九叶诗人”作品选·前言》,《九叶之树长青——“九叶诗人”作品选》,华东师范大学出版社1994年10月出版。

并且他的文论,也表现了对性灵和美的追求,表现了对传统诗论的偏离。”<sup>①</sup>他的诗歌,特别是被人称为“香艳诗”的《无题》诗,意象独特,色彩艳丽,讲究意境,但一般难以穷究其意。“来是空言去绝踪,月斜楼上五更钟。梦为远别啼难唤,书被催成墨未浓。蜡照半笼金翡翠,麝熏微麻绣芙蓉。刘郎已恨蓬山远,更隔蓬山一万重。”这首诗怨恨交加,既有远典,又有近景,情思缠绵。周清真的词亦为人称道,王国维对他的词的境界十分欣赏,他认为,对于词人来说,“(境界)有得有不得,且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感,常人皆有感之,而惟诗人能写之。故其入于人者至深,而行于世也尤广。(清真)先生之词,属于第二者为多。故宋时别本之多,他无与匹。又和者三家,注者二家。自士大夫以至妇人女子,莫不知有清真,而种种无稽之言,亦由此以起。然非入人之深,乌能如是邪?”<sup>②</sup>境界即是诗人个人感受与外在物象融合而成的物我统一的情感氛围。同时,周清真“妙解音律”,“故先生之词,文字之外,须兼味其音律,……今其声虽亡,读其词者,独觉拗怒之中,自饶和婉。曼声促节,繁会相宣;清浊抑扬,辘轳交往。两宋之间,一人而已。”<sup>③</sup>对音乐性的重视是周清真在创作上获得成功的原因之一。姜白石的词因其格调的高雅而为世人称颂。刘熙载说:“姜白石的词幽韵冷香,令人挹之无尽。”<sup>④</sup>与上面几位诗人(词人)相比,龚自珍(定庵)的文学功底似乎稍逊一筹,但他反叛旧说,提倡新说。梁启超说:“自珍性跌宕,不检细行,颇似法之卢骚;喜为要眇之思,其文辞俶诡连犴,当时之人弗善也。而自珍益以此自意,往往引《公羊》义讥切时政,诋排专制;……晚清思想之解放,自珍确与有功焉。光绪间所谓新学家者,大率人人皆经过

① 李从军:《唐代文学演变史》,人民文学出版社1993年10月出版,第603页。

② 施议对注释:《人间词话译注》,广西教育出版社1990年4月出版,第202页。

③ 施议对注释:《人间词话译注》,广西教育出版社1990年4月出版,第204页。

④ 刘熙载:《艺概·词曲概》。转引自施议对注释:《人间词话译注》,广西教育出版社1990年4月出版,第75页。

崇拜龚氏之一时期。”<sup>①</sup>他的“我劝天公重抖擞，不拘一格降人才”一类的诗句为后来思想解放的倡导者所一致推崇。

从上面的简要概述可以看出，辛笛所酷爱的诗人都在艺术上有开拓意识，特别注重个人感情的抒写和诗的意境的开拓，而在意境开拓方面，又糅合着对新奇意象、音乐、色彩等艺术要素的重视。这一点恰好与西方现代主义诗歌和印象派绘画等的艺术手段有相通之处，于是，在辛笛笔下，中西合璧、古今相继的现代诗歌得以生成和发展。

辛笛在大学时代的作品主要抒写青春的沉思，不管个人感慨，离愁别绪，还是思念回忆，都比较注重意境的营造。《印象》由流水想起人生的悲凉，有意识流的特点。诗人先写河畔景色：“流流/蒲藻低下头/微风摆着得意的手/满河的星子/涨得和天一般高”，把“静”的大自然写“动”了，衬托出本应“动”着却在静思的人的形象，但诗人内在的思绪是飞扬的，从“十五年前的溪梦”一直到“独自成长了”的现在，但“成长了/又来听流水的嗟嗟”。首尾照应，于景于情中传达着一个青年人的人生思索。《秋思》（一名《怀思》）写的是思念中的“零落”，先以“落日的光景”暗示一种心绪，后以“远天鸽的哨音”暗示思念的遥远，再以“芦花白了头”抒写岁月的流逝，最后写道：“城下的路是寂寞的，/猩红满树，/零落只合自知呢；/行人在秋风中远了。”声音、色彩、诗人的感受融合在一起，形成一种浓郁的艺术氛围。这种以氛围来烘托情绪的方式在辛笛大学时代的诗歌中很常见，诗人使用的意象是普通的，甚至他赋予这些意象的内涵也是可以从别人过去的诗作中找到渊源的，由此创造的艺术境界也以宁静居多。但是，这并不说诗人落入了俗套，没有新意，“辛笛诗优点之一就是它们的发展并不是重复的在一个意象上回环往复的吟咏，而是用较相似或同类的意象放在一起，产生冲突，产生意义。”<sup>②</sup>意象的不断变化，构成冲突、产生延展使辛笛的诗在建构回旋往复的诗意氛围的同时，形成

<sup>①</sup> 朱维铮：《梁启超论清学史二种》，复旦大学出版社1985年版，第61页。

<sup>②</sup> （香港）姚启荣《〈手掌集〉论》，香港《素叶文学》1982年第7期，见王圣思编选的《“九叶诗人”评论资料选》，华东师范大学出版社1996年10月出版，第210页。

了艺术上的独特个性。

《航》就是一首具有特色的诗。诗人以“航行”喻人生之行程。第一节写静景，亦可以说是物景，“帆起了/帆向落日的去处/明静与古老/风帆吻着暗色的水/有如黑蝶与白蝶”，诗人写“帆”及其与周围景物的关系，新奇而别致，“向落日的去处”暗示了一种方向。第二节“明月照在当头/青色的蛇/弄着银色的明珠/桅上的人语/风吹过来/水手问起雨和星辰”，写的是起航前的准备，时间是“明月”当头的夜晚；诗人以“蛇”比喻“帆”，这是仰望的视角，风吹动的帆仿佛在“弄着银色的明珠”。“人语”的加入，特别是关于“雨和星辰”的问话，则体现出人们对航程的关心，更深的寓意是人们对前程、命运的关切。有了这层铺垫，第三节便直接由航程写到人生：“从日到夜/从夜到日/我们航不出这圆圈/后一个圆/前一个圆/一个永恒/而无涯涘的圆圈”，道出了人生的漫长以及漫长人生中无法避免的“日”与“夜”的交替。最后，诗人直抒胸臆：“将生命的茫茫/脱卸与茫茫的烟水”。这首诗由“小”写到“大”，由“近”写到“远”，由“物”写到“人”，意象变化多端，并没有单调陈腐的感觉。由“小”到“大”体现诗人的某些人生感悟的作品在辛笛大学时代的诗歌中不在少数，比如《生涯》从“独自的时候/无端哭醒了”起笔，最后悟出“如今生涯叫我相信/是春天草长呢”，并不觉得唐突；又如《潭柘》，由景色而抒写了诗人的某种人生意向，“作一个山中的人吧”，因为“野花地的笑”可以“听见灵魂的小语”。我们可以发现，早年的辛笛具有非常细腻的人生体悟，他常常于细小的事象之上抒写个人的情绪，从而展示出一种抒情特性浓郁的婉约之风。诗人后来说过这样的话：“既然是诗，总不可以由于流露出过多的现实感和强烈的时代精神，而无端失去了原有的诗味。”<sup>①</sup>对于这种追求，如果他不是非常善于营造意象，特别是不拘泥于对某一传统意象的过多纠缠，而善于在意象的变换之中求取新意，那么，他的诗很容易落入浪漫主义的感伤之中。

在辛笛大学时代的诗歌中，我们还应该特别提及《夜别》和《冬

<sup>①</sup> 辛笛：《王辛笛诗集·小序》，香港专业出版社有限公司1989年11月出版。

夜》二诗。这两首诗都比较短小，均由二节八行构成，每行诗的长短并不一样，但是，由于对意象营造和角度转换的重视，比较典型地体现了诗人早期诗歌的结构特征和形态特征。《夜别》是抒写离别之情的：“再不需什么支离的耳语吧，/门外已是遥遥的夜了。/憔悴的杯卮里，/葡萄尝着橄榄的味呢。//鞭起了的马蹄不可少留。/想收拾下铃辔的玎珰么？/帷灯正摇落着无声的露而去呢。/心沉向苍茫的海了。”这首诗特别突出的是感觉的交织，“支离的耳语”是当下，是听觉；“门外”的“遥遥的夜”点明了时间，也是视觉；“杯卮”是视觉，又把目光投回到了室内；“葡萄尝着橄榄的味呢”，是味觉，由甜蜜变酸涩，既是写实，也是离别的滋味。在前四行诗中，诗人的视觉不断转换。感觉也不断交替，把分别时的心绪不宁的情状揭示得惟妙惟肖。第二节“马蹄不可少留”，“帷灯正摇落着无声的露而去”，展示了不得不分离以及分离的具体行为：“铃辔的玎珰”是听觉，而“帷灯”既说明了离别的时间，也暗示了离别时的气氛和心情——“心沉向苍茫的海了”。诗人正是通过意象的营造，感觉的交织，视觉的转换，勾画了一幅有景有情的离别场面，再加上两个诗节的对称排列，给人一种典雅的美感。《冬夜》与《夜别》有相似之处：“安坐在火红的炉前，/木器的光泽让我说一个娇羞的脸；/抚摩着褪了色的花缎，/黑猫低微地呼唤。//百叶窗放进夜气的清新，/长廊柱下星近；/想念温暖外的风尘，/今夜的更声打着了多少行人。”此诗由“小”写到“大”，由“室内”写到“室外”，由此时此地写到人生的奔波。第一节写室内的温暖，有“火红的炉”、“娇羞的脸”、“花缎”和“黑猫”的“呼唤”；第二节写窗外的世界：“想念温暖外的风尘，/今夜的更声打着了多少行人。”两节诗在体式上形成对比，在内容上也形成对应，前者为诗人的实感，后者为诗人对于自己之外的世界的感受。这种对应既体现出辛笛对自己感受的看重，也说明诗人并非狭隘地关心自己，而是关注着更广阔的人生。在早期诗作中，辛笛的人生感悟主要体现为细腻、真切，但是视野还不够开阔，他当时的诗主要不是靠思想的深邃取胜，而是以他创造的诗歌意境而获得了艺术个性的逐步形成。这种艺术个性作为底色成为辛笛所有诗歌的共同特征之一。

辛笛诗歌的转变也正是在那时开始的。1936年夏天,他创作了《垂死的城》。这首诗在注重情境交融的同时,艺术手法上有所更新,意识也开阔了许多。在诗中,诗人隐藏在诗后,以第三人称的手法进行“客观”描述,“风景与人物都会因空气的腐朽而变的/暴风雨前这一刻历史性的宁静/呼吸着这一份行客的深心”,理性思辨的加入增加了诗的深度,并且,由诗篇前面部分的气氛营造到如上感受不是顺势发展的,而取逆向延伸,在一定程度上超越了他早期的其他诗作,可以看出现代主义诗歌的某些气息。特别是与前面某些诗歌的个人哀怨不同,《垂死的城》本身就是一个具有反抗性的题目,诗人写道:“是谁来点起古罗马的火光/开怀笑一次烧死尼禄的笑”,他渴望有人来烧死放火烧毁罗马城的暴君,反叛意识已十分明显。诗中的“他”实际上就是诗人自己,诗人让“我”躲起来,一方面是使诗歌“客观化”,这是现代诗歌常用的手段,另一方面让“我”的另一部分人格以“他”的身份体现出来,这是诗人的独特解剖方式,比起直接说明或表白,这种新的尝试所揭示的真实给人以更高的可信度,体现出诗意的含蓄。可以认为,这是辛笛将古典诗歌手法与西方诗艺相融合的最初尝试,标志着辛笛的诗自此将进入另一个艺术的阶梯。

与大学时代的诗相比,辛笛留学时代的诗显得明亮、开阔一些,在艺术表达上也有更多变化。这恐怕是与诗人在欧洲接触了更广阔的世界和更多样的艺术有关。这个时期的诗,诗人更注意抓取生活中的点滴感觉,通过色彩、声音的凝定形成意境,于意境之中传达一种“怀旧的心情”——主要是对故国的怀念,恰如他1947年8月送别卞之琳赴欧洲时写下的《赠别》一诗所说:“不离开生长的国土/不懂什么才是最难于割舍。”这是经历了直接体验而发出的肺腑之言。

对色彩的重视是辛笛这时期诗歌的重要特色,这恐怕与他爱上印象派绘画有关。艾青早年也对印象派绘画有过偏爱,他后来还说:“给声音以色彩,给颜色以声音,使流逝幻变者凝形。”<sup>①</sup>对色彩的重视

<sup>①</sup> 艾青:《诗人论》,《艾青论创作》,上海文艺出版社1985年10月出版,第434页。

不仅是意境营构的重要侧面,而且是诗人对瞬间感觉的抓取并于感觉之中获得情绪的表达。这类例子在辛笛诗歌中比比皆是。如:“阳光如一幅裂帛/玻璃上映着寒白远江”(《秋天的下午》)，“窗外是湿了草地的光/十月的雨如箭”(《十月小唱》)，“窗前的禾黍在星光里点头/静静的原野是白的”(《月夜之内》)，“我羡慕那轻翔的水鸟/青黯里那一道银的影子/我将沿江走去/向那暮霭沉沉的远天”(《休战纪念日所见》<sup>①</sup>)，“死水塘中/绿油上的一根羽毛”(《零羽·老乐工》)，等等。外在色彩与人的内在心理感受有着十分微妙的对应，色彩可以体现心绪，绘画艺术的妙处正在这里。从上面引用的诗句可以看出，辛笛诗歌所勾画的色彩比较单一，多来自自然物象，不似油画的浓墨重彩，倒似中国传统绘画的淡远有致，这可能是辛笛的诗歌始终保持着中国情韵的主要原因之一。即使身处欧洲，诗人也仍然以东方人细腻而内向的情感方式和表达方式传达自己的心情，虽然他有时也采用了西方艺术的某些技法，比如给死亡以颜色，并且不是人们常说的“黑色”，这是一种颇具现代特色的技法。《休战纪念日所见》有这样的诗行：“他们在白色的花里的/会有着白色的安息/他们死了一个红色的死的/墓地也必开出更红色的花来”，这里的两种颜色具有强烈的主观意味，体现了诗人观照视野和生命意识的一种拓展。他把当时燃烧在整个欧洲大陆的战争当成了正面观照的对象，为他后来回国之后抒写的同类诗篇奠定了基础，“看桥上的人/桥下的船舶/有多少份的口粮/就有多少风前风后的鬼”，对战争的厌恶是诗人的基本态度，诗篇以“可怜的泥土之子”收束，表达了对无辜者的同情，单独以此行作为一节，有强调之意。

孤独、寂寞以及对故土的思念是诗人留学时期诗作最重要的主题，“新的住处中有旧的心情”(《寄意》)正好巧妙地对此作了概括。《对照》确实是一种“对照”，以“带来新生的希望”的“新生的凝绿点”与自己的流浪相对照：“雨后 雨后故土的迢遥/杯盘该盛饰着试剪的果菜/但去年浅酌尝新的人呢”。《巴黎旅意》写得同样美妙，先写

<sup>①</sup> 《辛笛诗稿》中题为《欧战休战纪念日所见》。