

吳興華的意義： 一個「文化」詩學的理解*

曾琮琇**

〔摘要〕

本文從文化詩學的角度切入，重新梳理吳興華（1921-1966）的中國現代詩中常被忽略，但具有深刻的文化意涵的面向，關注詩人通過詩歌書寫展現高度的文化自覺——在中日戰爭生存的威脅與西方文學的雙重刺激之下，吳興華如何借由對古典的反覆凝視，重塑一種「過去—當代」的詩形與詩意。

我們以吳興華的現代漢詩為主要分析對象，並且將作者書札、翻譯與文論等文獻材料合觀互證，呈現吳興華作為文化詩學研究的個案的深度與廣度。另外，借由這樣的研究視角，為吳興華及其時代的詩學特質，提出具有補充意義的闡述。本文歸納出詩形實踐、用典、場域移轉三個相互關聯的詩學議題作為觀察重點，探討吳興華如何形構二十世紀中葉特殊的文化詩學問題。

關鍵詞：傳統、吳興華、文化詩學、用典、格律

* 本論文曾發表於科技部人文與社會研究中心主辦之「情感與意象：現代語境中的實感與共感」學術會議（2017年10月11日），承蒙討論人陳國球先生提供缺漏資料與建議，期間亦與鄭毓瑜先生、劉正忠先生商討，並獲本刊二位審查委員的修訂意見，使本文更臻完善，僅此致謝。

** 臺灣大學中國文學系博士後研究員。

一、前言

中國現代詩史中，1930、1940年代有現代主義、現實主義兩股主潮，前者以李金髮、戴望舒、卞之琳、穆旦等詩人最醒目，後者繼承五四以來，面向現實的潮流，以艾青、臧克家等詩人為代表。此一時期的詩歌發展，現代化、自由化、大眾化的取向取代初期之於詩形的追求。這樣的詩歌潮流下，吳興華（1921-1966）作為一個詩學建構與創作實踐者，自成一格；他反行其道，在詩歌形式與內容上堅持一種學院的菁英姿態，在西方詩學熏陶與中國古典資源之間探索對話的可能。

這種姿態與他的學養緊密相關。吳興華自幼受古詩濡染，畢業於燕京大學西語系，精通多種語言，翻譯、文學創作產量豐沛。抗戰期間，他是少數未從北平淪陷區離開的知識份子，最具詩學意義的論述與新詩書寫如〈西珈〉、〈給伊娃〉，都是在這段生活最艱鉅時期的產物；但其作品卻幾乎無法見容於當時文壇，更遑論詩學與詩作的問世與傳播，猶如孤島。¹儘管如此，吳興華的詩論與詩作有如傳奇般流傳於海外，賡續五四以來的新詩傳統。而這樣的菁英姿態，以及後來在港臺所造成的異地迴響，已經不能將之視為一則「插曲」草草帶過。

二十世紀中葉的大動亂時代，「吳興華」表現了集體意識與文化失落感；這樣的特殊性，很適合用文化詩學的角度切入。這裡，文化詩學（cultural poetics）的提出，乃參照新歷史主義學家格林布萊特（Stephen Greenblatt, 1943）的說法，所強調的不是特定文本的文本研究，而是與社會、歷史、人類、學術史等面向交織，探討「集體信仰和經驗如何形成，如何從一種狀況轉向另一種，如何集中於可把握的美學形式，如何進入消費領域，以及通常被視為藝術形式的文化活動和其他相關的表現形式之間的邊界是如何劃分的」²，在文化詩學的觀照下，巴赫金

¹ 1952年高校院系調整，北京大學與燕京大學合併，吳興華在北京大學教授莎士比亞，1957年被劃成「右派份子」，文革爆發後進入北大「勞改隊」，甚至被紅衛兵抄家，一直要到一九八三年莎士比亞的翻譯重印，才有人談到吳興華之於莎士比亞的翻譯，而且也僅止於翻譯問題。陳國球：〈悌芬與興華：四〇年代北平詩學之一頁〉，2016年10月26日，於臺灣大學文學院的演講。

² Stephen Greenblatt, *The Circulation of Social Energy, Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, pp. 1. 「藝術作品本身是一系列人為操縱的產物，其中有一些是我們自己的操縱，許多則是原作形成過程中受到的操縱。這就是說，藝術作品是一番談判（negotiation）以後的產物……。藝術的存在總是隱含著一種回報，通常這種回報以快

(M. M. Bakhtin, 1895-1975) 提出對話理論，探討杜思妥耶夫斯基與拉伯雷的小說創作與民間狂歡化文化的互文關係。³歸納上述論點，本文指出，文化詩學不是將特定文本孤立起來的詩學研究，而是與所根植的文化語境、歷史背景與文本內部的內容、形式、語言材料等方面關聯起來，進行綜合、整體的文化詩學研究。本文將吳興華置於文化詩學的脈絡，側重古典傾向，形式批評的框架提供我們理解其文學性展現的視角與標誌，以此為基礎，本文更關注的是，通過現代漢詩的書寫展現高度的文化自覺——在中日戰爭生存的威脅與西方文學的雙重刺激之下，吳興華如何借由對古典的反覆凝視，重塑一種「過去—當代」的詩形與詩意。

關於吳興華詩學歷史定位，及其與港臺詩壇的關係，梁秉鈞、陳國球等論者已作了不少深度的考掘；歷來評論吳興華詩歌的學者，大致上持有四種看法。其一，是肯定吳興華於古典形式的鎔鑄，以宋淇 (Stephen C. Song, 1919-1996)、賀麥曉 (Michel Hockx) 為代表，宋淇以生死至交的身份，宣揚吳興華的詩歌理念，賀麥曉肯定吳興華突破了中國現代詩學對立的概念。⁴其二，是梁秉鈞評價吳興華轉化西方詩學的貢獻。在現代性上，梁氏將吳興華詩的特色，歸納為「心理洞察力」、「與眾不同的人物刻畫」、「通曉題材的異化手段」、「緩和的形式中的微妙變奏」，「長句創造懸疑和驚異效果」等。⁵第三種看法，則是指出他的現代詩過於耽溺古典，如卞之琳、耿德華 (Edward M. Gunn)、張松建等。⁶卞之琳在

感和興趣來衡量。」格林布萊特：〈通向一種文化詩學〉，見張京媛編：《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1993年初版），頁14。

³ 巴赫金用音樂家格林卡的對位法比喻文學佈局，「在這裡，把音樂從一個調轉入另一個調的變調規律，十分精闢地用到文學佈局上來……，這也正是揭示生活的多樣性和人類情感的多層次性的『多聲』現象」巴赫金著，白春仁、顧亞鈴譯：〈陀思妥耶夫斯基詩學問題〉，《巴赫金全集（第五卷）》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁58-59。

⁴ 賀麥曉：「最重要的不是傳統與現代的對立，而是新傳統的建立；不是中國和西方的對立，而是對美的追求；不是文言和白話的對立，而是語言與思想的關係；不是集體與個人的對立，而是文學的作者和讀者作為群體的認同；不是格律和自由的對立，而是規律的自然性和自然性的規律性」賀麥曉：〈吳興華、新詩詩學與五〇年代台灣詩壇〉，收入彭小妍編：《文藝理論與通俗文化》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1999年12月初版），頁211-213。

⁵ Ping-kwan Leung, "Aesthetics of Opposition: A Study of the Modernist Generation of Chinese Poet, 1936-1949," Ph. D. dissertation, University of California at San Diego, 1984, p225-226.

⁶ 張松建：《抒情主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2012年），頁291-316。宋淇與吳興華的部分，留待本文第四節細述。

〈吳興華的詩與譯詩〉評論：「無論『化古』『化洋』，吳詩辭藻富麗而未能多賦予新活力，意境深邃而未能多吹進新氣息」⁷；耿德華研究淪陷區的詩人，推崇吳興華的「新古典主義」（neoclassical）風格外突出的現代性，「在詩歌雕琢上其他同代人幾乎無人能達到（吳興華）的高度」⁸，但在形式上也指出吳對古詩情景與措辭的偏愛，致使他走向創作的終點。張松建論點與耿論有相似之處，不過，張松建在〈「新傳統的奠基石」：吳興華、傳統、另類現代性〉一文指出吳興華持守「主體間性」（inter-subjectivity）與「雙重視角」（bi-focus）的美學原則，肯定吳的另類現代性，是為第四種看法。⁹

上述吳興華研究的概況，顯示詩人吳興華的多重面向。近年來，吳興華的文獻陸續整理出來，《吳興華詩文集》（2005）的出版，曾帶動了一波研究熱潮；2017年，《吳興華全集》五卷修訂出版，其中包括了詩集、文集、致宋淇書信集與譯文集等，新材料底下的新觀點，勢必有重談的必要。我們將以吳興華的現代詩為主要分析對象，並且將作者書札、翻譯與文論等文獻材料合觀互證，呈現吳興華作為文化詩學研究的一個個案的深度與廣度。另外，希望借由這樣的研究視角，為吳興華及其時代的詩學特質，提出具有補充意義的闡述。經由初步的文本分析，本文歸納出詩形實踐、用典、傳統場域移轉三個相互關聯的詩學議題作為觀察重點，以下各節順此展開討論。

二、形式的重量：吳興華的詩形實踐

在吳興華的現代漢詩中，詩形實踐不能說是最成功的部分，但確是最顯著的特徵之一。「詩形」乃相對於內容而言，指的是詩歌的視覺形式，本文使用「詩形」一詞，則更彰顯詩歌本質與形式之間密不可分的有機連結。抗戰時期標舉「救亡圖存」、「走向大眾」的文藝基調下，吳興華戮力經營詩歌形式，特別是格律上的追求，他曾說道：

⁷ 見卞之琳：〈吳興華的詩與譯詩〉，《中國現代文學叢刊》第2期（1986年），頁276。

⁸ 耿德華著，張泉譯：《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》（北京：新星出版社，2006年初版），頁222-230。

⁹ 張松建：〈「新傳統的奠基石」：吳興華、傳統、另類現代性〉，《中外文學》33卷第7期（2004年），頁167-190。

「難處見作者」，真的，所謂「自然」和「不受拘束」是不能獨自存在的；非得有了規律，我們才能欣賞作者克服了規律的能力，非得有了拘束，我們才能了解在拘束之內可能的各種巧妙的表演。¹⁰

這裡我們約略可以窺見吳興華格律觀的大致輪廓，即新詩必須建立在格律的基礎上，這個說法近似聞一多的「腳鐐說」。聞氏用「帶著腳鐐跳舞」隱喻帶有外在限制的現代詩，賦予格律之於現代漢詩藝術本質上的正當性與必要性，也與歌德「在有限裡顯出大師底身手，只有規律能給我們自由」¹¹相當接近。吳興華基本上是延續新詩的格律傳統，但在看似保守的詩形背後有吳興華深刻的歷史意識。

（一）化古：建構新詩的傳統形式

實際上，「格律化」的倡議在二十世紀前半葉的現代詩壇已非新鮮話題。1920、1930年代，陸志韋以降，有志移植外國詩體以進行中國新詩的格律試驗者，除聞一多外，還有徐志摩、梁宗岱、卞之琳、馮至等詩人，其中又以最符合格律的十四行詩為漢語詩人借鑑的對象，朱自清明確表示：「無韻體和十四行（或商籟）值得繼續發展；別種外國詩體也將融化在中國詩裏，這是摹仿，同時是創造，到了頭都會變成我們自己的」¹²，同時，當時北平學院詩壇對格律的討論氛圍也影響了吳興華格律形式上的試驗。¹³不過，重提新詩的詩形，吳興華真正的目的，也許並不只是我們想像的，為現代漢詩的形式困境尋求解套；建立一種「現代漢詩的傳統形式」才是詩人心之所向。換句話說，要建構新的詩形，首先必須自傳統詩體尋繹。〈現在的新詩〉寫道：

¹⁰ 吳興華：〈現在的新詩〉（1941），《沙的建築者：文集》（桂林：廣西師範大學，2017年），頁70-71。他在給宋淇的書信上也說：「自由詩是天下最難寫的，多難的形式，多窄的韻你都有法子辦，唯一一點桎梏沒有，才真是上了十全的桎梏。……只有能寫格律最謹嚴，明白一切meter，韻……的人才有把握寫像樣的自由詩。吳興華《風吹在水上：致宋淇書信集》（桂林：廣西師範大學，2017年），頁39。

¹¹ 出自歌德一首名為〈自然與藝術〉的十四行詩末二行。本文採梁宗岱翻譯的版本，見〈按語與跋·關於音節〉，《詩與真》（臺北：臺灣商務印書館，2002年），頁186。

¹² 朱自清：〈詩的形式〉，《新詩雜話》（上海：開明書店，1947年），頁141。

¹³ 有關抗戰爆發前北平學院詩壇注重格律化的觀念風氣，見冷霜：〈廢名新詩觀念的形成與1930年代中期北平學院詩壇氛圍〉，《中國現代文學研究叢刊》第6期（2011年），頁7-20。

固定的形式在這裡，我覺得，就顯露出它的優點。當你練習純熟以後，你的思想湧起時，常常會自己落在一個恰好的形式裏，以致一點不自然的扭曲情形都看不出來。許多反對新詩用韻、講求拍子的人忘了中國古時的律詩和詞是規律多麼精嚴的詩體，而結果中國完美的抒情詩的產量毫無疑問的比別的任何國家都多。¹⁴

在詩歌形式上，吳興華之於「化古」的認知至少有兩個審美層次。其一，詩人視中國傳統抒情詩體為詩歌最高的成就，並無新舊之分，古今之別。其二，詩歌的成就必須建立在精嚴的詩體，齊整的格律之上。然而，對吳興華而言，格律是為了更有效的發抒情感，表達思想，也因此成為建構詩形最重要的方法。基於這樣的認知，在吳興華的書寫中，他創作了為數不少，題為〈絕句〉（1945）的新體四行詩，最顯為人知的莫過於這首：

仍然等待著東風 | | 吹送下暮潮
陌生的門前幾次 | | 停駐過蘭橈
江南一夜的春雨 | | 烏柏千萬樹
你家是對著秦淮 | | 第幾座長橋¹⁵

吳興華身處現代性強勢主導的語境，但他強烈的歷史意識，使他在思考悠遠的中國古典詩歌傳統所面臨的危機時，藉由「古詩新詮」這一種新詩書寫慣用的手法，積極回應以現代性為主流的文化語境。吳興華〈絕句〉一詩原型來自明代林章（1551-1599）〈渡江詞〉：「不待東風不待潮，／渡江十里九停橈。／不知今夜秦淮水，／流向揚州第幾橋」。兩相對照，韻腳的「潮」、「橈」、「橋」，次韻於〈渡江詞〉，而「登峰」、「蘭橈」、「秦淮」等詞語皆是〈渡江詞〉的化用，形式效果為求一致，有時詩行裡的修飾音大過意義本身，例如「仍然」、「著」、「過」、「的」、「是」等等，導致詩行有拖沓之感。許多評論者於此著墨，批評吳詩形式上沒有翻新，甚至有詩評家直言，「吳興華雖畢生在詩的形式上苦心經營，然而最失敗的其實也

¹⁴ 吳興華：〈現在的新詩〉，《沙的建築者：文集》，頁 70-71。

¹⁵ 吳興華：《森林的沉默：詩集》，（桂林：廣西師範大學，2017年），頁 126。

正是形式」，¹⁶確有幾分道理，不過，從他經營形式美感來看，亦頗有可觀處。

如果僅僅把吳興華的詩學價值放在形式意義上討論，而忽略建構現代漢詩的傳統形式只是他抵達目的的進路，忽略在其背後還有更重要的使命——傳統的承繼與轉化，其實並不公平。他曾在私函中曾經這樣談論四行詩的前輩詩人：

我可以不帶驕傲的說我是新詩人中很少真能窺舊詩之奧的人。林 x、朱 xx（案：指林庚、朱英誕）的四行詩，句拼字湊，神孤離而氣不完還不講，他們處理题目的手法還在原始階段中。只寫眼前所見，心中浮薄之感，哪用得著四行那樣高貴的詩體？不能掂播形式的重量，而妄想十石硬弓，笑話莫有大於這個的了。（1943年2月20日信）¹⁷

林庚的手法你一定也注意到，只是在自己面前豎起一個非常 arbitrary，artificial 與舊詩無內在聯繫的形式，然後往裡裝一點他自己輕飄飄，學魏晉六朝也沒到家的情感，所以他的詩永遠是很清楚的兩半，要合合不起來不起來，分開哪一個也不入眼。（1944年4月12日信）¹⁸

「逢古必迎」不僅不是吳興華的形式立場，那些只有表面的形式，包括強行套用古典形式的「形似」、缺乏古典學養的新詩，更為吳興華深惡痛絕，引高友工之於律詩美典的說法：「這一系列（指律詩）的美學法則不能僅僅作為一套規則、慣例與禁忌而被掌握，它只有通過能讓人心領神會的範例才可到手，可以借助或不借助明確的闡釋與程式來把握它。」¹⁹在吳興華看來，即便是傳統形式的建構也必須有「神似」意味，而這樣的意味必須有內在情感的連結，也就是說，他將白話文錘鍊到某種格式之中，所展現的高度的形式技巧在古典（〈絕句〉）—現在（〈渡江詞〉）之間搭建了一座橋樑——步韻於〈渡江詞〉的形式基礎上作建構詩形。

然而多數人只注意到他的傳統形式，而沒有注意到吳興華所進行的傳統之發明。就這首詩來說，在傳統形式之中，詩人仍試圖以形式變化翻新傳統形式，語法反轉如「不待—等待」，拉長如「渡江十里九停橈—陌生的門前幾次停駐過蘭

¹⁶ 馮晞乾：〈吳興華：A Space Odyssey〉，收入吳興華：《森林的沈默：詩集》，頁 445。

¹⁷ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 77。

¹⁸ 同前註，頁 145。

¹⁹ 高友工：〈律詩的美學〉，《中國美典文學研究》（臺北：臺灣大學出版社，2011年），頁 210。

橈」，或些微形變：「你家是……」延長等待之意；人稱代名詞調換更值得提出：「第一人稱隱藏（〈渡江詞〉）—第二人稱你（〈絕句〉）」，原詩描述敘事者「我」遠行，與戀人依依不捨的別辭，經主語轉換，發言位置隨之更動——敘述者「我」等待一個不存在的「你」的出現，並且生長出新的內在肌理，帶來了具有古典意味的現代情感，這種情感模式已非舊時詩意了。

（二）縱橫之間：西洋十四行體的轉借與再造

固定的詩形提供了吳興華新詩創作的機杼，而中國傳統美學論述包括經驗材料、結構、抒情境界，實與吳興華的形式實踐遙相呼應，從這層意義上來看，吳興華之所以在詩形上所做的種種努力，為「形式」的自律與自由辯護，都是在為中國傳統美學的建構尋找闡述性的規範與方法。然而，作為一種已經被固定下來的形式，深諳古典文學堂奧的吳興華一方面意識到轉化的重要，另一方面，也察覺傳統詩形的框架與侷限，即傳統詩形要在現代語境中存活，在必須向西方借取詩形，以求突破：

自然沒有人比我更清楚古詩的 limitations 的了，我之所以仍然留存著許多外國形式如 sonnet 及 irregular ode 等，及許多處置手法 utterly alien to the Chinese mind，也就是為此。（1943 年 4 月 30 日信）²⁰

從舊詩中來的形式也顯著變化性太小，他們若抓不住一字一句稍微變變地位，整個 nuance 的不同，自然看起來有點像千篇一律。至於 strike out a mean，我漸漸有點覺得不太可能，自然，除非你借用外國的外衣來詠 typical 中國的事和情感，像我用無韻詩和十四行詠史一樣。（1943 年 8 月 8 日信）²¹

現代詩借鑑西方格律詩體（特別是十四行詩）時，其形式和規律已經為讀者「預備」好了，等於是一架「公有的橋樑」，起了溝通作者—讀者的作用（吳興華語）。²²

²⁰ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 93。

²¹ 同前註，頁 104-105。

²² 吳興華：「因為沒有形式，現在的詩人下手時就遇到好幾重困難。形式彷彿是詩人與讀者之間一架公有的橋樑，拆去之後，一切傳達的責任就都是作者的了。」吳興華：〈現在的新詩〉，《沙

對於十四行詩與中國古典詩的相似性，新月派詩人聞一多首先觀察到他們的形式連結，「故中詩之律體，猶如英詩之『十四行詩』(Sonnet)，不長不短實為最佳之詩體」，²³吳興華不少十四行詩就是在這種「用西方詩體引渡中國詩歌傳統」的意義上創作出來的。

從上述引文中我們也觀察到，吳興華不像現代派詩人，好比後來的紀弦，完全把橫的移植視為現代漢詩的主要方法，²⁴吳興華的移植還有更大的關懷。除了透過西方詩體形式的參照，為僵固的形式找尋可能的契機之外，更進一步是為了強化現代漢詩的傳統詩形。就這一點來說，十四行詩可以說是連結傳統與現在，西方與漢語、古典與現代的進路。吳興華十四行詩在他的詩歌創作中比例不低，無論是於節的勻稱、句的均齊、節拍佈置以及韻腳安排等方面，都足見吳興華之於十四行書寫的用力既多，且深，可以說，十四行詩反映他在知識、技藝和秩序的古典追求；我們不妨將其中的形式追求視為吳興華詩學的具體體現。

然而必須說明，五四以降的新詩對於吳興華的影響並不是沒有（儘管吳興華也曾用詩諷刺第二代詩人卞之琳、何其芳不值得學習），事實上，卞之琳的詩與「音頓說」的發明多少給了吳興華一些啟發。根據現有的文獻，他第一首十四行詩〈夕暮〉發表時，還只是就讀於燕京大學西語系的十七歲少年。此詩借北平黃昏街景召喚某種地方情感，有仿卞之琳之跡，前八行寫道：

夕暮在 | 淺黃的 | 磚樓上 | 伏著 | 一線光，a
 叫賣的 | 聲音 | 隔著 | 一層 | 傾頹的 | 籬牆，a
 牆外 | 有人 | 輕輕 | 走過， | 唱著 | 《馬前潑水》，b
 自在的 | 輪換著 | 敲打著 | 節拍的 | 雙腿。b

的建築者：文集》，頁 71。

²³ 見聞一多：〈律詩底格律〉(1922)，《聞一多全集(第十卷)》(湖北：人民出版社，1993年)，頁 144-145。卞之琳〈自序〉(1978)也吸收了聞一多的說法：「十四行體，在西方今日似還有生命力，我認為最近我國的七言律詩體，其中起、承、轉、合，用得好的，也還可以運用自如。」收錄於卞之琳：《雕蟲紀歷》(香港：三聯書店，1982年8月初版)，頁 17。

²⁴ 一九五三年，紀弦在臺灣組現代詩社，大張旗鼓地點燃「現代派六大信條」(1956)，其中一條為「橫的移植」：「我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。」所承襲的是上海「現代派詩人」戴望舒、施蛰存、廢名等移植西方現代詩、以知性為準則的詩觀。

眼前的 | 牆啊！ | 你擋住了 | 街下的 | 什麼？c
 我想 | 獨登 | 對面的 | 那座 | 突兀的 | 高樓，d
 辨辨 | 每一個 | 行路人 | 風沙裡的 | 臉色，c
 聽 | 鴿子的 | 鈴聲 | 旋轉著， | 微弱而 | 憂愁，d²⁵

放在前工業時期的背景底下，〈夕暮〉前四句描寫的北平城充滿安適，恬靜的古城氛圍，直到「眼前的牆啊！你擋住了街下的什麼？／我想獨登對面的那座突兀的高樓」，「平凡—突兀」，「籬牆—高樓」，「眾—獨」產生的衝突，才賦予北京城現代詩意。〈夕暮〉格律上不算太齊整，韻式：aabbcdcddeedde，前兩個四行句先隨韻（aabb）再交韻（cdcd），音數上十三至十四音，音頓五至六頓，就嚴格的西方傳統十四行詩的格律定義而言，為出格之作。

把卞之琳的十四行詩〈幾個人〉（1932）與這首詩加以比對，有若干相似處。第一，兩首詩書寫的主題是北平市井；其二，時間點都設定在黃昏時刻；其三，在意象、詞彙運用，乃至文法，〈夕暮〉多少存在卞之琳詩的影子，如「叫賣的聲音」（〈夕〉）與「叫賣的喊一聲」（〈幾〉）、「放鴿子的人在院子裡拍著雙手」（〈夕〉）與「提鳥籠的望著天上的白鴿」（〈幾〉），而「我想獨登對面的那座突兀的高樓」一句，令人聯想到卞之琳〈距離的組織〉（1935）中的詩句「想獨上高樓讀一遍《羅馬衰亡史》」。也就是說，吳興華的十四行詩非但憑空而出，化古與化洋的技藝亦其來有自。

〈夕暮〉之後，吳興華的十四行詩陸續在《燕京文學》、《新語》、《文藝時代》等雜誌發表，但我們觀察到，他十四行詩的格律益趨精密嚴謹。對於十四行詩這樣嚴謹的形式，吳興華的至交契友林以亮不無感嘆地評論：

這種嚴謹的體裁只有在一個團結和諧的社會中，才能發揮它的作用。中國舊詩詞一直可以維持一千年之久，直到清朝，就是因為中國社會一直處於相當穩定的狀態中。……在目前這樣一個混亂和沒有秩序的社會中，要所

²⁵ 吳興華，〈夕暮〉，北京，《晨報副刊》，1938年12月2日。吳興華的兩本詩全集都漏收了這首詩。

有詩人都追求如十四行這樣嚴格的形式，會不會是一種超乎情理之外的要求？²⁶

用中國古典詩來比附十四行詩，他的評述不乏偏見，不過，大時代的離亂之中，益凸顯吳興華十四行的可貴。周煦良指出，相較於當時「新詩十幾年來一直走著『純詩』的路（指象徵派、現代派的自由詩），結果「路愈走愈窄，剝去音律外衣的詩，瑟縮如蠶蛹；逐出說理與雄辯的詩，噤若羞澀的戀人」，這樣「毫無秩序可言的風氣」之下，他肯定地說，「吳興華的詩和上面這些詩正是個對照；這裡，詩又恢復為明朗的聲音；坦白說出，而所暗示的又都在。」（1945）²⁷吳興華在語言與形式上的雕琢，維護傳統價值的主張，具新古典主義（neoclassical）精神；作為一名熟讀中外經典的翻譯家，這是他吸收了大量西方詩歌經驗後，在漢語十四行詩上所試驗的風格。以〈Sonnet〉（1941）為例，此詩為一首意體十四行，韻式有意追步鄧恩（John Donne, 1572-1631）的〈神聖十四行詩〉（Holy Sonnet），為「abbaabbacdcdee」，每行字數皆控制為十五音，達到形式對稱，音韻工緻的目的。這首詩的主題延續吳興華對時間、情感的敏感，以夏日盛開的玫瑰來描寫感嘆華年盛景的消逝、愛情失落的哀愁，甚至也有懷才不遇而上接楚辭以來香草美人傳統，以玫瑰自況的味道。第二段寫道：

因為我早已預感到寒冷的手指撫摸
我的兩頰，聽見時光的鐮刀霍霍欲試，
看見同根的姊妹們依次從枝上扭脫，
陪伴着地下的死葉一齊腐爛。塵土是
我的運命，讓我閉眼在你的胸上安眠，
然後醒來，被風吹到遙不可知的天邊。²⁸

從美學角度來看，「寒冷的手指撫摸我的兩頰」、「聽見時光的鐮刀霍霍欲試」、「看見同根的姊妹們依次從枝上扭脫」，短短三行詩句就動用觸覺、聽覺、視覺等多重

²⁶ 林以亮：〈再論新詩的形式〉，收入《林以亮詩話》（臺北：洪範出版社，1976年初版），頁25。

²⁷ 周煦良：〈介紹吳興華的詩〉，上海《新語》第5期（1945年12月），頁23。

²⁸ 吳興華：《森林的沉默：詩集》，頁184。

的感官意象，寒冷的與炙熱的，生與死，綻放和腐爛的強烈對比，加上音韻節奏形成的規律，與朱湘的十四行詩格律相較，有過之而無不及，用鄧恩來形容十四行詩的「精制的甕」來形容之，亦不為過。吳興華縝密的格律，似乎在混亂動盪的時代中為十四行詩找到某種秩序與慰藉。可是，表面上看來完美無瑕的甕，為了顧及形式的齊整而參雜了過多的修飾音，「因為我早已預感到」的「到」從語法看來，顯然是多餘的字；另外，為了叶韻，第三行的韻腳「扭脫」顯得彘扭，這些都暴露了詩人過度經營形式格律、裝飾性太強的痕跡。當時在《新語》刊物上的一篇文章〈雕琢玉杯的詩人〉(1946)幾乎一針見血地點出了這個問題；他指出，完成詩歌形式的雕琢是吳興華唯一的企圖：

我們不能否認他詩裡形式的完美，字彙的豐富，想像的博大，猶如我們不能否認玉杯的光彩的（此處應遺漏一字）爛和雕刻細緻。然而以纖細的手指撫摸著鑑賞著玉杯的年代已經逝去，試問在掛著鐵青的屍體的絞架下，有心情靜聆〈聽〈梅花調·寶玉探病〉〉，〈長廊上的雨〉（按：兩首為吳興華的詩）那種甘美而感傷的細語。當我們面前擺著一幅像珂勒惠支題名為飢餓的畫面時，我們的詩人不能埋首於古老的冊籍線，尋找那有著淒涼身世的絕色美人而為他們詠嘆：杜秋娘，吳王夫差小女玉，盜符的趙姬，他們與我們又有什麼關係？神往於那一段美麗的傳說嗎？或是在死亡了的事物就（按：原文如此，當為「裡」字）發現了新鮮的情感？²⁹

這裡的「形式」包含吳興華對格律的堅持，主題乃至意象系統的陳舊。簡方批評吳興華的十四行詩形式之於情感、內容的戕害，不可不謂嚴厲。此外，卞之琳曾就押韻問題批評吳興華的十四行組詩〈西珈〉(1941)，³⁰而在格律框架下，吳興華自己似乎也自覺到調合的扞格：「像我用無韻詩和十四行詠史一樣——但這種表面的混合不算，似乎就很難想像一種 *manner* 能同時展露出我現在清清楚楚兩個 *manners* 特徵，看起來只有讓它們平行的發展下去了。(1943年8月8日信)」³¹吳

²⁹ 簡方：〈雕琢玉杯的詩人〉，北平《新語》雙周刊第10、11號合刊（1946年11月），頁15。

³⁰ 卞之琳說：「在中文裡運用這個體式上，我認為相當成功也不完全成功，這裡都是六拍的長行，間隔太遠，不易起押韻的作用，只有緊接幾行連續押韻，才聽得出。」詳見卞之琳：〈吳興華的詩與譯詩〉，《中國現代文學叢刊》第2期（1986年），頁274。

³¹ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁105。

興華在創造漢語十四行詩詩形上的試驗，雖然未必成功，他自己也意識到，他所書寫的內容，距離「現代詩意」愈來愈遠。然而，之後卻再也沒有像吳興華這樣，大規模進行十四行復古運動的詩人了；作為一座橋樑，吳興華提供漢語十四行詩一個反思與前進的動力。

三、過去不只是過去：文化語碼與隱晦手段

重塑詩形之外，歷史典故大量使用，在吳興華詩學中占有重要位置，與他的古典涵養密切相關，這是為人所熟知的。他燕京大學畢業論文《現代西方批評方法在中國詩學研究中的運用》（*An Application of Modern Methods of Criticism to the Study of Chinese Poetry*）（1941），所援引的西方批評方法主要是英國學者 E. M. W. Tillyard 的詩學論著《*Poetry Direct and Oblique*》（1934），特別集中探討古典詩歌的隱晦問題。³²他的論文參照 Tillyard 的隱晦手段，將中國詩歌達成隱晦效果的方法，修訂為節奏、象徵、典故、情節、歷史等五種，最後指出，隱晦是中國詩歌的自然狀態，同時是高級詩歌的自然媒介。在他的論文裏，「典故」作為達成隱晦的關鍵之一種，除了具有「讓讀者相信作者感情的真誠，又激發出某種在詩中沒有公開表達的其他情緒」的雙重作用之外，另一個作用是有助於「展示詩人的原創性」。他指出：

只有存在一系列人所共知的古典文學作品時，才會有典故的出現。這就解釋了，相比西方詩歌，為何中國詩歌有如此豐富的典故。中國詩歌的背後有著更為悠久的同質性的文學傳統，因此，有著可以從中提取典故的更為豐富的來源。³³

典故是歷史積澱下的產物，現存的過去，是新文學運動以來極力主張避免的工具，

³² Tillyard 的隱晦手段分別是 rhythm（節奏）、symbolism（象徵）、allusion（典故）、plot（情節）、character（人物／性格）、mythology（神話）、rhetoric（修辭）、geography（地理）。吳興華的畢業論文《現代西方批評方法在中國詩學研究中的運用》原本是用英文寫，後來由陳越翻譯成中文，收錄在吳興華：《沙的建築者：文集》，頁 297-370。

³³ 吳興華：《沙的建築者：文集》，頁 337。

「一受其毒，便不可救」；³⁴但對吳興華來說，典故作為方法，與所有新方法、新觀念一樣，是現在的一部分。吳興華援用西方理論，博採中國古典詩例，從當代的研究角度來看，難免招致拿來主義的負評。然而，就文化詩學的角度言之，他通過中西文學的比較，追本而溯源，為詩學傳統開啟具有現代視野的觀看方式。同樣的，在現代漢詩的書寫實踐上，面對一個被迫現代化（或即將消失）的詩學傳統，吳興華進行「重返—更新」的詩歌歷程。在這一層意義上，吳興華把他的現代焦慮，通過挪用古典詩歌、歷史典籍裡所蘊藏的意象系統，試圖為現代漢詩尋找遺落的古典詩意。

較諸同時期的詩人如戴望舒、馮至、廢名等詩人，吳興華的古典傾向確實特別鮮明——典故的嵌入，包括化用古典素材、套語、傳統思維模式運作是可供辨識的標識。在他看來，典故非但如胡適所主張，是現代漢詩必須卸除的包袱，反而與此相反。他借用艾略特〈傳統與個人才能〉的說法，認為詩人所創造的動人詩歌必須具有「歷史感」（historical sense），必須嚴格遵守前輩製定的規則，保留意象（stock symbols）就是其中一種「歷史感」的呈現方式：「使用著他們之前的那些著名大師所傳給他們的保留意象（stock symbols）。在每個中國詩人的作品背後都確定有著傳統的存在」³⁵；即便使用現代詩的語言，「只是一條大河中的一點小波浪」、「他們的每一個動作不僅將影響到未來，也會影響到以往」，³⁶也就是說，用典原先是一種修辭技術，在吳興華畢業論文中也是五種隱晦手段之一種；但事實上，他詩中「典故」的意義超越了他自己論文裡的這一層意義，我們以為，它從修辭技術上升為一種更為深層的「文化符碼」（culture code）而被認識，承載傳統文化的尋繹與發明。

將典故視為一種文化符碼，側重典故中特定的文化傳統的再詮釋。從這樣的角度來看，吳興華對典故的化用，大致上可從兩種用典模式作討論，一種是抒情用典，一種是敘事用典，兩種模式進一步說明如下。

（一）抒情用典

陳世驥（1912-1971）在北美亞洲學會演講表示：「中國文學與西方文學傳統

³⁴ 胡適〈文學改良芻議〉（1917）的「八不主義」當中，「不用典」是其中一項。見胡適〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5期（1917年1月），頁5-9。

³⁵ 吳興華：《沙的建築者：文集》，頁359-360。

³⁶ 同前註，頁361。

（我以史詩和戲劇表示它）並列，中國的抒情傳統馬上顯露出來」，「中國文學的榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裡」（〈中國的抒情傳統〉（1971）），這是「抒情傳統」的第一次提出。³⁷但實際上，陳世驥抒情傳統論，在三十年前的吳興華詩論中，也提出相似的論點。有感於傳統的斷裂性，吳興華曾經感嘆：「一般現在在中國寫詩的人可以說是處於一個非常特殊的環境中。過去詩歌所有的光榮歷史似乎被截斷了」，他接著說，「新詩寫作進行將近三十年，也不見有較完整的理論統系」、「中國人一提起『詩』這個字來，就容易聯想到抒情詩，這足以珍貴的、從中國人發展到極高峰的藝術」（1941），³⁸一方面擔心舊的傳統解體，另一方面也對尚未建立新詩的傳統而感到憂心忡忡；他很早就意識到，典故（或他在論文裡使用的「保留意象」（stock image））不止存於古典詩歌，現代漢詩也同樣適用，「過去不僅有其過去性，也有其當代性」：

詩歌本身通常似乎並沒有說出什麼，整個效果取決于它們對以往就同一主題所寫詩歌的用典情況。也許詩人運用這些典故的目的是為了遵從傳統，可是結果卻是由于這些典故豐富了背景，這可能是他們未曾預料的。能夠用典非常有助於促成中國詩歌中隱晦性得以產生的條件。³⁹

從這層意義上來說，用典作為一種召喚結構，吳興華不憚移植、編織舊典，更善於與現代語境對接，上文談到的〈絕句〉與〈渡江詞〉的古詩新詮是一例，又如〈鷓鴣〉（1939）：

在苦竹的山頭有座隱若的寺院，
黃昏時遼夏的傳出幽微的鐘聲，
漁人泊舟在高崖下；看天，天漸晚，
野水參差的浮動著，漲落的波痕。

在清冷的楓樹林間依依的飛過，

³⁷ 陳世驥：《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972年初版），頁33。

³⁸ 吳興華：〈談詩的本質——想像力〉，《沙的建築者：文集》，頁62-66。

³⁹ 吳興華，〈現代西方批評方法在中國詩學研究中的運用〉（1941），《沙的建築者：文集》，頁361。

在落花的芳草原上靜靜的哀啼，
一個白馬的少年人駐聽雙淚落，
一個高樓的多思女襟袖盡沾濕。

夕陽漸漸的沉下來，青色的山後
傳來鷓鴣的幽怨曲……沒有人曉得
在花落的黃陵廟中，青草的渡口，
多少人眼望著鄉土，傾聽這悲歌。⁴⁰

這首詩典出晚唐詩人鄭谷〈鷓鴣〉：「暖戲煙蕪錦翼齊，品流應得近山雞。雨昏青草湖邊過，花落黃陵廟裏啼。遊子乍聞徵袖溼，佳人才唱翠眉低。相呼相應湘江闊，苦竹叢深日向西」，⁴¹吳興華〈鷓鴣〉大體上沿用鄭詩的意象系統，包括時空、地理、景物等等佈置皆從鄭詩而來，借以吐露客愁；而吳興華論及李白〈越中覽古〉也指出，創作者將這些鳥與廢墟、寺廟或者廢棄的花園聯繫起來，是因為刺耳的鳴叫容易引起悲傷，「它們被放在這裡是為了說明，幾乎沒有人會想到實際的到處飛舞的鷓鴣。換句話說，鷓鴣被放在這裡是為了描述廢墟。它們沒有必要實際存在於那裡」，⁴²詩與文對照來看，即便放在現代漢詩的框架，該詩仍然營造物我合一，情景交融的古典抒情的情境，即「鷓鴣—寺廟（廢墟）——悲秋—客愁」的用典模式，而這樣的模式基本上是詩人刻意經營的。又如〈隨筆〉（1941）寫道：

巷口的小學校在五點鐘
關門了，靜默重新闊步走來，
惟有幾絲幼小者的啜泣，
似乎被人留下。
炊烟凝定在空中，
木葉如一群灰鼠爬著
空氣的階級梯，上，上，又上，

⁴⁰ 吳興華：《森林的沉默：詩集》，頁 23。

⁴¹ 鄭谷：《鄭谷詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，2009 年），頁 265。

⁴² 吳興華：《沙的建築者：文集》，頁 328。

然後頭朝下地落下來。⁴³

詩中的「木葉」化用傳統詩詞中常見的意象，如「裊裊兮秋風，洞庭波兮木葉下」⁴⁴（屈原〈湘夫人〉）、杜甫「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」⁴⁵（杜甫〈登高〉）。古典語境中，木葉常與秋天、蕭瑟、凋零等語彙聯繫在一起，產生情景交融的悲秋意象。鄭毓瑜探討「木葉」意象，曾經談到木葉在現代詩與古典詩裡的不同視角，說明新詩人如廢名、戴望舒等人感知框架的更新與價值取向的不同，乃至重設義界框架。⁴⁶而〈隨筆〉中的木葉意象，通過下午五點空蕩蕩的小學校的描寫，點出空寂寥落之感，也就是說，醉心於古典聲籟的吳興華，其實仍然承襲古典脈絡，但放置在現代漢詩語境下，包括「巷口的小學校在五點鐘／關門了」、「爬著／空氣的階級梯，上，上，又上」，詩人特別使用跨行手法，無聲（關門的小學校）與有聲（校園裡落葉旋上旋下）之間的佈置，以及灰鼠的動態比喻，參差對照，時間在流光中步伐的徐疾，與詩的節奏巧妙配置，賦予傳統典故新的聲音與想像。

（二）敘事用典

現代漢詩發展到了 1940 年代，面對西方詩歌、國族危岌的雙重衝擊，即便是孺慕傳統文化的吳興華，也意識到傳統典故之於現代語境的斷裂或匱乏；另一方面，西方資源亦源源不斷進入吳興華的抒情視域。他深受里爾克、艾略特、萊辛、莎士比亞的詩歌與詩學啟發，嫻熟於西方史詩傳統；迴旋於不同的詩學脈絡、感受或意義之間，不斷嘗試新的方法：

我在作的詩中發現，不知不覺的溜入一種潛伏的傾向。這就是：他們大部是詠古代史事或小說中的 episode。……我的主意是在給它們每件瑣事、每個人的性格一種新的，即使是 personal 也無礙的，解釋。換句話說也就是 to see something which isn't there 的意思。這自然 necessitate 我有時扭曲史事，或不忠實於性格，然而故事不過是 skeleton 和 vehicle，我 communicate

⁴³ 吳興華：《森林的沉默：詩集》，頁 46-47。

⁴⁴ 屈原著，文驍輯注：《屈原九歌》（北京：人民文學出版社，1663 年），頁 17-18。

⁴⁵ 杜甫著，傅東華選輯：《杜甫詩》（上海：商務印書館，1930 年），頁 230。

⁴⁶ 參見鄭毓瑜：〈意象與肌理——由 1930 年代漢語詩明白／晦澀的論爭談起〉，《姿與言》（臺北：麥田出版社，2017 年初版），頁 303-311。

給它們的意義，才是 that which matters。這樣作起來，我才能很 adroit 的躲開走上勃氏與雨果的舊道。And, in a sense, 我這條路是更 artistic 的。
(1942 年 10 月 18 日信)⁴⁷

這段文字當中，吳興華於抒情詩歌提出了相對於抒情用典的另一個視角——敘事用典，試圖為新詩的抒情美學解開另一個對話空間。在這方面，我們也從他的詩歌實踐看見了兩個努力的方向。其一，雖然他所書寫的敘事題材仍取材自中國傳統的事件、故事或歷史人物，如西施、張巡、裴航雲翹夫人、幽王褒姒等，然而，他所關注的並不是這些歷史的真實，而是詩意本身，質言之，吳興華的敘事必須建立在詩的真實之上。這層意義上，吳興華從里爾克的詩歌中摸索到一種現代敘事的路徑，「在人人皆知的故事中看出無人見到的真正與人性密連的 quality 就是 Rlike 教我的 trick」，⁴⁸吳興華這樣闡釋：

黎爾克作品中的轉折絕不只一個，但其中最主要的就是把他脫出一般抒情歌人之群的品質……，能夠在一大串不連貫或表面上不相連貫的事件中選擇出最豐滿，最緊張，最富暗示性的片刻。同時在他端詳一件靜物或一個動物時，他的眼睛也因為訓練的關係會不假思索的撇開外表上的虛飾而看到內心的隱秘。⁴⁹

這樣的「片刻」，也可與吳興華詩的本質論相互參照。他認為想像力作為詩的本質，是一種內在的，讀者能穿過詩看見「另外一片境界並得到另外一種意義」，並非一定要借用明喻、暗喻、象徵等技巧才能表現。⁵⁰吳興華透過現代敘事技術，把無法被捕捉的歷史事件的「片刻」，帶到讀者眼前。

中國歷史事件提供吳興華書寫養分的來源，他所取材的內容，很多是戰爭情境下的人物、故事。他讀了張巡〈聞笛〉與其故事後寫下了這首十四行詩，某種

⁴⁷ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 62-63。

⁴⁸ 同前註，頁 58-59。

⁴⁹ 吳興華：〈黎爾克的詩〉，《沙的建築者：文集》，頁 81-82。

⁵⁰ 原文：「在抒情詩的領域裡，豐溢的想像力是不可或缺的。並不一定借用明喻、暗喻、象徵等才能得到表現，而是一種內在的、使讀者能穿過詩看見另外一片境界並得到另外一種意義的能力」，見吳興華：〈談詩的本質——想像力〉，《沙的建築者：文集》，頁 63。

程度上，可以視為吳興華塑造自我形象的模型：

立起來，傾聽，然後沉默了，不說一句話，
當其餘那些兵士驚異的聚集在四周——
永遠是這樣，一個領袖在孤獨中自悲，
當別人全部以為自己把最高的代價
作犧牲；自己是立在忠實的旗幟下
不朽的戰士；但他卻悄然引退了，重回
心靈的神殿裡，悵然拂去壇上的塵灰——
在不為別人了解裡存在著他的偉大。

僅僅在這一瞬間，讓一種欲溶的哀愁
侵入他眼色裡，暫時他忘了喧呼，野戰。
灰鋼的利刃咬入不宛轉呻吟的頸項。⁵¹

張巡殺妾是發生在唐代的一則民族英雄故事，⁵²對身處淪陷區的詩人來講，英雄式的悲憤與孤獨也投射了自身的悲憤與孤獨。首先，他將「最豐滿，最緊張，最富暗示性的片刻」設定在聞笛之時，模擬主人公「聞笛—冥思—殺妾」的心理過程；⁵³除此之外，此詩又加入了想像的元素，例如描寫內心糾結失落「心靈的神殿裡，悵然拂去壇上的塵灰」、描寫犧牲愛妾肉體換取士兵存活「灰鋼的利刃咬入不宛轉

⁵¹ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 57-58。

⁵² 唐代縣令張巡，安祿山爆發叛亂後，率兵守衛雍丘，敵軍兵力強大，張巡退守至睢陽，和朝中大臣許遠一同抵抗敵軍。張巡在睢陽城中巡查時，聽見了悠遠飄揚的笛聲。笛聲引發了詩人複雜的內心情感流露，寫下〈聞笛〉。敵軍追來後，他們想要破城，但是都被張巡士兵擊潰了。敵軍死守在城外，等張巡軍隊餓死後，他們便不攻而破。張巡軍隊吃完了糧食後，便食用樹皮、老鼠來充飢。張巡為了給唐朝大軍爭取時間，殺掉自己的愛妾，讓士兵和青壯年充飢。

⁵³ 他寫給宋淇的信中談到這首詩的創作過程：「心中有了一瞬『過去』（或許「將來」誰知道？這將是永遠的謎了。）的影子，在這片時的平靜中他感到一切的虛空，與他如何可以作出比他現在所作的更偉大的事情來。……他有軍務在身，故只能作片刻的冥想，頃刻間又恢復到領袖的地位了。他指揮守城，再回到我們理想中鬚眉怒張的張巡，而那更柔順，更神秘的 self 又被淹沒了。」（1942 年 7 月 17 日書信）吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 58-59。

呻吟的頸項」，使過去的某一個瞬間被詩意地凝固下來。

一個努力的方向，則是鑲嵌西方詩歌傳統，以蓄積敘事用典的詩意質素。好比〈張巡〉一詩，雖然完全取材自中國古代的歷史事件，卻包裝在西方的傳統十四行詩的模板中。除了〈張巡〉，吳興華也寫了許多歷史人物如〈褒姒的一笑〉、〈昭君〉、〈伍員〉等，都是用十四行詩體來書寫，以中國題材寫十四行，用意不在橫的移植，而是為了提升現代漢詩的詩質密度，使它們更緊湊：

有一個 classical turn，最後我——像一個真實的中國的孩子——嘗試著保留中國七律詠史的方法，這方面尚未完全成功，我以之詠戰國事，覺得實在像舊詩——我說這句話既不是以之為贊語，也不是作為 deprecation，只是 state a fact。⁵⁴

近似卞之琳用七言律詩類比十四行的說法，⁵⁵而吳興華更進一步把敘事材料（中國古代歷史事件）與敘事要素置入「公共」的十四行詩體的結構裏面。

除了嘗試詩體的融合，為了賦予一個急速衰亡的傳統文化生機，西方敘事的融入，也成為吳興華敘事用典的重要特徵。馮晞乾用希臘神話裡充滿歷險精神的奧德修斯形容吳興華，⁵⁶很能概括詩人的詩藝冒險。長詩〈給伊娃〉（1941）裏，詩人以中國古典美人西施的敘事對象，他回憶兒時在唱片裡聽梅豔芳唱京劇《西施》：「水殿風來秋氣緊，月照宮門第幾層」，這個深刻的印記，成為這首長詩的重要背景；⁵⁷不過，另一方面，詩人又用希臘神話中的女神海倫（Helen）比附：

⁵⁴ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 94。

⁵⁵ 卞之琳認為西方十四行「最近於我國的七言律詩體，其中起、承、轉、合用得好，也還可以揮灑自如」，《雕蟲紀歷》，頁 17。

⁵⁶ 馮晞乾〈吳興華：A Space Odyssey〉，把吳興華比做奧德修斯，該文收入吳興華：《森林的沉默：詩集》，頁 417-462。

⁵⁷ 摘錄〈給伊娃〉第二段「在不知多少年之前，當夜雲無聲／侵近了月亮蒼白的圈子時，薄霧／撫摩著原野。西施在多樹的廊間／聽風，她的思想是什麼呢？誰知道？／徒然為了她雪白的肌膚，有君王／肯傾覆自己正將興未艾的國運；／縱使他在她含憂的倚著玉床時，／眼睛裡看出將會有叉角的雌麋／來踐踏他的宮室。絕代的容色／沉浸在思維裡，宇宙範圍還太小，／因為就在她唇角間繫著吳和越。」吳興華：《森林的沉默：詩集》，頁 41-42。

伊娃，讓我們活著時想一想明天
欲凋的花朵吧。今日徒費的勞力
還不是他年往回看，當新的香氣
浮在美女的鬢邊時悲苦的淚嗎？
隔著明日的窗子我向下看，街心
來復著嗚咽的微風，而你在園中
靜立著如一座石像，象徵著世外
常駐的美麗，卻又不沾一粒塵土——
而我，作夢的詩人，在你的光輝裡
看出來愛情的暫短，與熱望如何
凌越知識的範圍，遠去像流星
拜訪些人類所未聞未見的境域。⁵⁸

這其中涉及用典的文化性與公共性的編碼問題。「西施當時或許會想到吳越的情形，自己的身世等等，可是我們腦中的西施是不被這些雜思纏繞的，就像海倫，那眼光柔弱的希臘美人，倚城看戰士的獨鬥，戰爭在她的腳下洶湧……」⁵⁹西施作為文化語碼，用馮晞乾的「希臘化進路」來說，是一種對於中國傳統知性匱乏的情況下，對於中國「言志」傳統的重新發揚；⁶⁰也就是說，詩人有意識地與希臘神話的元素作詩意連結，吐露詩人之於理型的詩意投射。

四、詩史的回音：「傳統」的場域移轉

吳興華未能引發當時詩歌場域的重視，然而，他重新詮釋傳統的詩學與詩歌書寫，卻在數十年後的異地——香港與臺灣得到延續。值得注意的是，吳興華有生之年並沒有到過香港、臺灣二地，他的若干學術文章、翻譯與詩作之所以能在這些地域的文學刊物刊載，得力於其友人宋淇的推波助瀾。據了解，宋淇在抗戰結束後，將吳興華四〇年代的作品帶到香港，在香港的《人人文學》發表若干；

⁵⁸ 吳興華：《森林的沈默：詩集》，頁 41-42。

⁵⁹ 吳興華：《風吹在水上：致宋淇書信集》，頁 21。

⁶⁰ 吳興華：《森林的沈默：詩集》，頁 442。

五〇年代中期，宋淇又透過當時在臺大讀外文系的香港僑生葉維廉，將其作品轉交給臺灣《文學雜誌》主編夏濟安。吳興華多首詩和詩學論文署名梁文星、鄭文德，於1956-1959年間，陸續發表在《文學雜誌》，成為該刊的主力詩人。⁶¹由於這層繫聯，即便兩岸音訊斷絕，讀者當時對發表者的身份並無所知，作者本人對刊載一事亦全無所聞，然而，吳興華作為一個不在場的現實隱喻，仍然以「幽靈」的出場方式，參與臺灣現代漢詩發展的一個重要環節——即「大陸—臺灣」書寫場域移轉歷程的一則預示。

（一）不在場的在場

梁文星（吳興華）〈現在的新詩〉（1956）一文，⁶²就目前文獻資料看來，幾乎是戰後臺灣現代詩壇初期，探討新詩現象的首篇，影響所及甚至引發五〇年代的一場現代詩論戰。當時，這番述評一出，古典詩人周棄子、學院教授夏濟安分別在《文學雜誌》、《自由中國》根據自身的觀察與詩學背景，回應他們對新詩的看法；詩人覃子豪則在《筆匯》在形式問題上交換不同意見。⁶³不過，〈現在的新詩〉之所以引來文壇人士的關切，必須先回到歷史層面來討論。一方面，《文學雜誌》之為政府挹注的文藝雜誌，為了復興中華文化的目的，通過這樣的詩教文章，移植大陸新詩的詩學，以宣揚五四精神與新詩傳統的重建，因此，〈現在的新詩〉的背後，代表著政教的涉入；另一方面，漢語書寫受到日本殖民政府壓制長達十數年，對漢詩發展無疑是嚴重干擾，新詩形式在這一時期，處於重新摸索階段，尚未取得文壇的共識，〈現在的新詩〉的古典主張，正好形構了一個文

⁶¹ 《文學雜誌》於1956年9月創刊，1960年8月停刊，共發行四十八期（至第8卷第6期）。詩作數量統計下來，除了前後擔任新詩主編的余光中、夏菁之外，發表最多詩作的詩人就是梁文星。

⁶² 該文曾在1941年《燕京文學》發表，1956年在臺灣的《文學雜誌》重刊。

⁶³ 蕭蕭所稱的第一場論戰，主要戰場在夏濟安主編的《文學雜誌》。梁文星：〈現在的新詩〉，《文學雜誌》第1卷第4期（1956年12月），頁18-22。周棄子：〈說詩贅語〉，《文學雜誌》第1卷第6期（1957年2月），頁4-11。夏濟安：〈白話文與新詩〉，《文學雜誌》第2卷第1期（1957年3月），頁4-16。夏濟安〈對於新詩的一點意見〉，《自由中國》第16卷第9期（1957年5月），頁20-22。覃子豪：〈論新詩的發展——兼評梁文星、周棄子、夏濟安的意見〉（1958），《覃子豪全集II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年初版），頁301。勞榦：〈對於白話文與新詩的一個預想〉，《文學雜誌》第2卷第2期（1957年4月），頁16-18。嚴明：〈試談新詩形式上的問題〉，《自由中國》第16卷12期（1957年6月），頁22-26。

人之間相互討論的詩學空間。

有了這些歷史背景的認知，我們不難理解文學場域的流動（一九四一年—一九五六年／大陸—臺灣）下，刊於《文學雜誌》的〈現在的新詩〉一文在臺灣現代詩場域所起的作用。〈現在的新詩〉主張形式約束之於內容與思想的重要性，其觀點正好符應了反對自由詩的形式論者之偏好，摘錄如下：

固定的形式在這裏，我覺得，就顯出他的優點。當你練習純熟以後，你的思想湧起時，常常會自己落在一個恰好的形式裏，以致一點不自然的扭曲情形都看不出來。……「難處見作者」，真的，所謂「自然」和「不受拘束」是不能獨自存在的；非得有了規律，我們才能欣賞作者克服了規律的能力，非得有了拘束，我們才能了解在拘束之內可能的各種巧妙表演。

因為沒有形式，現代的詩人下手時就遇到好幾重困難。形式彷彿是詩人與讀者之間一架公有的橋樑，拆去之後，一切傳達的責任就都是作者的了。⁶⁴

實際上，這些形式論點如前所述，不是新論，梁宗岱也從象徵主義的角度對格律提出正面的看法；不過，相形之下，吳興華的形式論更趨於保守，更維護傳統文化的價值；其復古傾向表現在兩個面向：其一，是該文所引的詩文。他在臧否新詩後，援引的詩例皆是古典詩詞，好比「采菊東籬下，悠然見南山」、「離恨恰如春草，更行更遠還生」、「玳筵急管曲復終，樂極哀來月東出」、「野土千年怨不平，至今燒作鴛鴦瓦」、「離恨恰如春草，更行更遠還生」等名詩句證明形式的好處，並加以評論：「只要是真愛詩的人立刻就會看出以上所引的諸句，和現在一般沒有韻、沒有音節的新詩比較起來，那個更自然，更可愛」，同時表達對古典詩的崇敬：「許多反對新詩用韻、講求拍子的人忘了中國古時的律詩和詞是規律多麼精嚴的詩體，而結果中國完美的抒情詩的產量毫無疑問的比別的任何國家都多」，⁶⁵習慣用現代語言的詩人看來，這等於依據舊詩的標準，用古典詩歌的格律強化韻與音節等固定格律在新詩裡的好處。

在這點上，覃子豪便不以為然，他認為發抒人云亦云的內容（指古典詩詞定

⁶⁴ 梁文星：〈現在的新詩〉，《文學雜誌》第1卷第4期（1956年12月），頁18-22。

⁶⁵ 同前註。

型的形式與定型情感)並非新詩旨趣,新詩必須「發現新內容,創造新形式」、「定型的情感,是詩人的思想與智慧枯竭的表現;定型的形式,是詩人的才智與創造力衰退的結果」(1957)。⁶⁶在覃子豪的觀點來看,吳氏忽略了新詩和舊詩在本質上的差異,企圖以舊詩的格律規範、評論新詩的形式,凸顯了形式論的不合時宜;而吳興華強調的是傳統如何透過詩形賦予意義,兩者幾乎站在完全相對的立場上。形式論之外,「反大眾化」的論點也與當時新詩的發展產生扞格,他說:

詩叫大眾都能懂是無妨的,然而這一點本身卻並不足以稱為優點。白居易的詩好處不在老嫗能解的皮毛諷刺,也不在自弄豪富的風流閒適詩,而在他那些從心而發的感嘆……。新詩努力去求大眾「化」,在我看起來是一種非常可笑而毫無理由的舉動。大眾應該來遷就詩,當然假設詩是好的值得讀的,大眾應當「新詩化」;而詩不應該磨損自己本身的價值去遷就大眾,變成「大眾化」。在這眼看就要把詩忘卻的世界中,詩人的責任就是教育大眾,讓他們睜開眼睛來看真、美和善,而不是跟著他們喊口號,今天熱鬧一天,不管明天怎樣。⁶⁷

吳興華所採取的,無疑是一種菁英的姿態,誠如張松建指出,吳氏拒絕迎合大眾化新詩的語言風格和修辭偏好,轉而在貴族的、高蹈的古典詩教中尋找靈感,淬鍊獨特的詩歌尚像以拉開與主流新詩的距離,顯示一種不折不扣的抗辯姿態。⁶⁸〈現在的新詩〉與當時「現在」的新詩之走向,確實背道而馳,而吳興華曲高和寡的孤獨,恐怕只有他的摯友宋淇,可以知音。

(二) 宋淇的詩論,吳興華的影子

宋淇為了保護摯友的身份,吳興華的某些作品署名「梁文星」,吳興華翻譯、評論里爾克的詩文則署名「鄺文德」,⁶⁹宋淇自己在香港《人人文學》發表〈論新

⁶⁶ 覃子豪:〈論新詩的發展——兼評梁文星、周棄子、夏濟安的意見〉(1958),《覃子豪全集 II》(臺北:覃子豪全集出版委員會,1968年初版),頁301。

⁶⁷ 梁文星:〈現在的新詩〉,頁18-22。

⁶⁸ 張松建:〈知識之航與歷史想象:重讀吳興華〉,《抒情主義與中國現代詩學》,頁294-295。

⁶⁹ 楊牧在一篇文章中也記錄了宋淇為吳興華取名的這段佚事:「吳(按:指吳興華)死後,林以亮將他的遺作四處發表,一部分就寄夏濟安,登在臺北早期的《文學雜誌》上,刊過一篇《論

詩的形式》及〈再論新詩的形式〉兩篇文章，⁷⁰署名余懷，收錄在用另一筆名「林以亮」在臺灣出版的《林以亮詩話》（1976）。林以亮〈論新詩之形式〉（1953）和〈再論新詩的形式〉（1953）可以看作上下篇，這兩篇文章有兩個特別值得提出來討論的部分。其一，論點上反對自由詩體，因此以中國傳統詩中蛻化出來的各種體裁，即絕句和擬古兩種，作為進路之一，這是上篇；進路之二，是借鏡西洋詩的形式，特別是十四行體的移植，此為下篇。而這些「林以亮」的論點不僅和吳興華〈現在的新詩〉近似，一些段落更直接複製自〈現〉文，而另一篇林以亮〈詩的創作與道路〉（1955）超出大眾化語言和口語之上的邏輯論述，也幾乎同樣來自吳興華〈現在的新詩〉一文，甚至收錄於《林以亮詩話》中具有詩教意味的〈詩的教育〉，其實是吳興華〈自我教育〉。⁷¹

其二，上下兩篇文章，宋淇大量舉吳興華的詩作為範本，而這些範本都是吳興華在1949年前發表的。他介紹吳興華的十四行詩後這樣寫道：「除了開闢這條道路以外，他（指吳興華）的詩本身都具有特殊的價值。我所擔心的就是這種工作可能後繼無人，因為做這種工作必須具有學識、才能和肯為新詩而廢寢忘餐的精神。」⁷²也就是說，戴著「林以亮」面具的宋淇，不妨視為「吳興華」的分身，為吳興華的詩學理念在香港、臺灣兩地的漢語語境內都作了「縱的植移」。有趣

里爾克的詩》，作者署名鄭文德，及若干直接譯自德文的里爾克詩選，都是他提供的，而鄭文德正是他為吳興華取的另一筆名。早在抗戰時期吳就已經以本名為中德學會譯過一冊《里爾克詩選》。又假如我沒有記錯的話，林以亮夫人名鄭文美。」見楊牧：〈翻譯的事〉，《奇萊後書》（臺北：洪範書店），2009年4月初版，頁274-275。

⁷⁰ 余懷（林以亮）：〈論新詩的形式〉，《人人文學》，第15期（1953年），頁55-61；〈再論新詩的形式〉，《人人文學》18期（1953年），頁54-61。

⁷¹ 林以亮〈詩的創作與道路〉的部分，舉證如：「所謂白居易的詩婦孺皆知這句話本身很成問題。他的作品，婦孺未必能懂，而他最淺明易曉的作品也不是她最好的作品。……詩的語言根本與散文不同，新詩的語言也一定要與白話文不同才行。」與前文的引文觀點一致。見林以亮：《林以亮詩話》，頁62。〈論新詩之形式〉（1953）和〈再論新詩的形式〉（1953）和吳興華〈現在的新詩〉的相似處，賀麥曉已做出舉證，參見賀麥曉：〈吳興華、新詩詩學與五〇年代台灣詩壇〉，收入彭小妍編：《文藝理論與通俗文化》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1999年12月初版）頁211-213。〈自我教育〉收錄於吳興華《森林的沉默：詩集》：頁296。宋淇以林以亮的筆名在《林以亮詩話》收錄此詩，詩名〈詩的教育〉，見林以亮：《林以亮詩話》（臺北：洪範出版社，1976年初版），頁47-55。

⁷² 林以亮：〈再論新詩的形式〉，頁25。

的是，同樣文章香港發表的情況，對比在臺灣五〇年代末期引發知識分子討論，加上《現代詩》、《藍星周刊》紛紛創辦的熱鬧氛圍與創作風氣，顯得寥落許多。「吳興華」所搭建的這座橋樑，雖若張松建所言，「糾纏著潛在的文化政治的印跡」，⁷³置放在臺灣現代漢詩史的脈絡下討論，仍具有開展與承繼的積極功能。

五、結論：傳統的幽靈

本文的研究，並不是臧否吳興華的古典詩藝，而是嘗試揭示，在傳統不斷被邊緣化的現代語境，仍有一個「傳統的幽靈」存在。「過去不僅有其過去性，也有其當代性」⁷⁴，這是吳興華的畢業論文《現代西方批評方法在中國詩學研究中的運用》中對於詩歌傳統的肯定；他的現代詩學體現了一種根植於歷史意識的文化觀點，對過去的不斷回溯，反芻與模擬，形成他創作意念的重要源頭。在吳興華之於現代主義的反思中，我們認為，古典之於吳興華，不僅僅是詩學方法，更是他的內容、思想與觀點。表面看來，吳興華的詩形實踐提倡了一種「逢古必迎」的保守立場，但就其所蘊含的龐大的知識體系來看，用「追古而開新」形容更為適切。他一方面轉化古典詩形與詩意，另一方面，為了召喚古老的肉身，吳興華也借用西方詩體如十四行詩，並且在歷史典故中嵌入現代敘事的技巧；西方詩學資源的借用是他突破傳統的方式，但不可否認，古典的框架之於吳興華，有時也構成詩歌書寫沉重的框架，而脫離了現實。

從時間上看來，吳興華確實遲到了，大量的作品直至晚近才由後人慢慢整理，重新檢視與評價；然而，「橫的移植」論述漫衍的現代漢詩論述中，吳興華很早就提倡了一種相對「橫的移植」（紀弦）的「縱的承繼」，他的抒情發明，提供當代的詩學研究者另一個觀看現代漢詩的脈絡與視角。這樣看來，他毫無疑問是一名先行的詩者。

⁷³ 張松建：〈知識之航與歷史想象：重讀吳興華〉，《抒情主義與中國現代詩學》，頁 294-295。

⁷⁴ 吳興華：《沙的建築者：文集》，頁 361。

徵引書目

- 卞之琳：〈吳興華的詩與譯詩〉，《中國現代文學叢刊》第2期，1986年，頁276。
_____：《雕蟲紀歷》，香港：三聯書店，1982年8月初版。
- 巴赫金著，白春仁、顧亞鈴譯：〈陀思妥耶夫斯基詩學問題〉，《巴赫金全集（第五卷）》，石家庄：河北教育出版社，1998年。
- 朱自清：《新詩雜話》，上海：開明書店，1947年。
- 冷 霜：〈廢名新詩觀念的形成與 1930 年代中期北平學院詩壇氛圍〉，《中國現代文學研究叢刊》，第6期，2011年，頁7-20。
- 吳興華：《沙的建築者：文集》，桂林：廣西師範大學，2017年。
_____：〈夕暮〉，北京，《晨報副刊》，1938年12月2日。
_____：《風吹在水上：致宋淇書信集》，桂林：廣西師範大學，2017年。
_____：《森林的沉默：詩集》，桂林：廣西師範大學，2017年。
- 杜甫著，傅東華選輯：《杜甫詩》，上海：商務印書館，1930年，頁230。
- 周棄子：〈說詩贅語〉，《文學雜誌》第1卷第6期，1957年2月，頁4-11。
- 周煦良：〈介紹吳興華的詩〉，上海《新語》第5期，1945年12月，頁23。
- 屈原著，文驍輯注：《屈原九歌》，北京：人民文學出版社，1963年，頁17-18。
- 林以亮：《林以亮詩話》，臺北：洪範出版社，1976年初版。
_____：〈再論新詩的形式〉，《人人文學》，第18期，1953年，頁54-61。
_____：〈論新詩的形式〉，《人人文學》，第15期，1953年，頁55-61。
- 胡 適：〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5期，1917年1月，頁5-9。
- 夏濟安：〈白話文與新詩〉，《文學雜誌》第2卷第1期，1957年3月，頁4-16。
- 夏濟安：〈對於新詩的一點意見〉，《自由中國》第16卷第9期，1957年5月，頁20-22。
- 格林布萊特：〈通向一種文化詩學〉，見張京媛編：《新歷史主義與文學批評》，北京：北京大學出版社，1993年。
- 耿德華著，張泉譯，《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》，北京：新星出版社，2006年。
- 高友工：《中國美典文學研究》，臺北：臺灣大學出版社，2011年。
- 張松建：〈「新傳統的奠基石」：吳興華、傳統、另類現代性〉，《中外文學》33卷第7期，2004年，頁167-190。

- _____：《抒情主義與中國現代詩學》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 梁文星（吳興華）：〈現在的新詩〉，《文學雜誌》第1卷第4期，1956年12月，頁18-22。
- 梁宗岱：〈按語與跋·關於音節〉，《詩與真》，臺北：臺灣商務印書館，2002年，頁186。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972年。
- 陳國球：〈悌芬與興華：四〇年代北平詩學之一頁〉，2016年10月26日，於臺灣大學文學院的演講。
- 勞 榦：〈對於白話文與新詩的一個預想〉，《文學雜誌》第2卷第2期，1957年4月，頁16-18。
- 覃子豪：〈論新詩的發展——兼評梁文星、周棄子、夏濟安的意見〉，《覃子豪全集II》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年。
- 賀麥曉：〈吳興華、新詩詩學與五〇年代台灣詩壇〉，收入彭小妍編：《文藝理論與通俗文化》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1999年12月初版，頁211-213。
- 楊 牧：《奇萊後書》，臺北：洪範書店，2009年4月初版。
- 聞一多：《聞一多全集（第十卷）》，湖北：人民出版社，1993年。
- 鄭 谷：《鄭谷詩集箋注》，上海：上海古籍出版社，2009年，頁265。
- 鄭毓瑜：《姿與言》，臺北：麥田出版社，2017年。
- 簡 方：〈雕琢玉杯的詩人〉，北平《新語》雙周刊第10、11號合刊，1946年11月，頁15。
- 嚴 明：〈試談新詩形式上的問題〉，《自由中國》第16卷12期，1957年6月，頁22-26。
- Ping-kwan Leung, "Aesthetics of Opposition: A Study of the Modernist Generation of Chinese Poet, 1936-1949," Ph. D. dissertation, University of California at San Diego, 1984, p225-226.

The meaning of Wu Xinghua: An Analysis from the Perspective of “Cultural” Poetics

Tseng, Tsung-Hsiu *

[Abstract]

This paper will re-evaluate Wu Xinghua (1921-1966)'s poetry from the perspective of cultural poetics. There are a number of facets of Wu's work which, within the history of modern Chinese poetry, have largely been ignored, but possess important cultural significance. The paper will focus on how the author expressed a high level of cultural self-awareness through his poetry. In particular, it will examine how under the twin creative impetuses of the war of resistance against the Japanese as well as his engagement with Western literature, Wu re-engaged with Chinese poetic classics in order to re-construct a poetic form and sensibility that breached the gap between the past and the contemporary moment.

Taking Wu's oeuvre as a case-study in cultural poetics, we combine analysis of his poetic texts, as well as his translations and letters, to reveal the depth and complexity of Wu's work. We closely analyze three interrelated dimensions of Wu's poetics: his use of form, allusion, and his transposition of traditional elements. In approaching Wu from such a perspective, we are able to clearly elucidate the characteristics of Wu Xinghua's poetics, as well as outline its generational significance.

Keywords: Tradition, Wu Xing Hua, Cultural Poetics, Allusions, Forms

* Postdoctoral Researcher, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

