

国民阅读经典

吴兴华

新诗注释解析

柳伟平 著

吴兴华的诗作融合了中国传统诗歌的意境
汉语言文字的特质和西洋诗歌的形式
在中国古典诗歌的现代转化方面做出了可贵的探索

光明日报出版社

国民阅读经典

吴兴华

新诗注释解析

柳伟平 著

吴兴华的诗作融合了中国传统诗歌的意境
汉语言文字的特质和西洋诗歌的形式
在中国古典诗歌的现代转化方面做出了可贵的探索

光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

吴兴华新诗注释解析 / 柳伟平著. -- 北京: 光明日报出版社, 2017. 5

ISBN 978 - 7 - 5194 - 2857 - 0

I. ①吴… II. ①柳… III. ①吴兴华 (1921 - 1966) — 诗歌研究 IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 087841 号

吴兴华新诗注释解析

著 者: 柳伟平

责任编辑: 曹美娜 郭思齐

责任校对: 赵鸣鸣

封面设计: 中联学林

责任印制: 曹 诤

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010 - 67078251 (咨询), 67078870 (发行), 67019571 (邮购)

传 真: 010 - 67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn caomeina@gmw.cn

法律顾问: 北京德恒律师事务所龚柳方律师

印 刷: 北京天正元印务有限公司

装 订: 北京天正元印务有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710 × 1000 1/16

字 数: 244 千字

印 张: 15

版 次: 2017 年 6 月第 1 版

印 次: 2017 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5194 - 2857 - 0

定 价: 68.00 元



版权所有 翻印必究

柳伟平 1981年生，浙江兰溪人，浙江大学文学硕士，现任教于中国计量大学，著有《杜甫》《天人之境》《你在为谁读书》等，曾获湖北省出版政府奖、湖北省“五个一工程”奖、“上海好童书”奖、浙江省哲社科优秀成果奖。

目 录

CONTENTS

引 言	1
-----------	---

第一部分 注释解析

第一章 新绝句	15
绝句四首	15
绝句二首	22
绝句三首	25
第二章 新古风	30
览古	30
拟古	34
鹧鸪	39
宴散作	43
春草	48
锦瑟	57
西山	62

第三章 新歌行体	66
大梁辞	66
书《樊川集·杜秋娘诗》后	77
行乞歌院图	87
无题	93
效清人感旧体	100
第四章 素体诗	114
给伊娃	114
吴起	129
听《梅花调·宝玉探病》	136
第五章 商籁体	144
褒姒的一笑	144
Sonnet	150
西珈(组诗选七)	151
第六章 其他诗体	166
《明妃诗》(自由体)	166
Hendecasyllabics(十一音节无韵体)	175
《尼庵》(斯宾塞体)	178
《采石矶》(双行长短无韵体)	185

第二部分 诗艺研究

第七章 主题与意象	195
一、新绝句和新古风：“化古”不成反被“古化”	195
二、新歌行体：历史、现实与高级想象力	199
三、西方诗体：中西交融的新气息	205

第八章 形式和节奏	212
一、注重外在音韵而陷入节奏的僵化	214
二、外在的音响兼顾内在的旋律	221
三、以柔韧的诗行蕴藏深邃的内涵	226
结 语	235
参考文献	237

引言

一

吴兴华，祖籍杭州，1921年生于天津，其父曾在清末科举中试。吴兴华幼承家学，文史根基深厚，兼以记忆力超群，少年时即有神童之誉。年仅十六岁，他便考入燕京大学西语系，同年发表无韵体长诗《森林的沉默》，意象瑰丽，节奏舒缓，引起诗坛注意，当时周煦良曾撰文赞叹：“这里，诗又恢复为明朗的声音；坦白说出，而所暗示的又都在。”^①

在校期间，吴兴华师从《老残游记》的译者谢迪克教授学习西洋文学，除英语外，还通晓了德、法、意大利、拉丁、希腊等多国语言，并与孙道临、宋淇、秦佩珩等学生创办校园刊物《燕京文学》，同时也是《辅仁文苑》《西洋文学》等杂志的踊跃撰稿人。

1941年，吴兴华毕业留校任教。珍珠港事变后，燕大被日军查封，吴兴华离校，在中法汉学研究所工作。1945年，燕大在北平复校，吴兴华回母校供职。1952年院系调整，任北京大学西语系副教授。1957年，他被划为右派，被取消了授课和发表著论的资格。1966年去世，年仅45岁。

吴氏凭借自己的语言天赋，翻译莎士比亚、拜伦、雪莱、济慈、丁尼生等浪漫派诗人的作品，也对叶慈、奥登、里尔克、乔伊斯、梅特林克等现代派作

^① 周煦良：《介绍吴兴华的诗》，原载《新语》，1945年第5期，见《吴兴华诗文集·文卷》，上海人民出版社，2005年，第261页。

家非常熟悉。他在十八岁时发表了对于布鲁克斯《现代诗与传统》一书的评论，显示出他对于西洋诗的精深识见；二十二岁时，中德学会出版了他翻译的《里尔克诗选》中德对照本。他现已佚失的《神曲》译稿被誉为译林神品，而翻译的《亨利四世》也受到广泛推崇。

他在学术研究上也颇有建树。他学贯中西，一手写《威尼斯商人——冲突和解决》《马洛和他的无神论思想》，一手竟又写出国学功底极深的《读〈国朝常州骈体文录〉》。

尤为可观者，是他创作的新诗。1940年代中国诗歌的主流有袁水拍为首的类似民谣的创作，以穆旦等九叶诗人为代表的现代派诗歌。而吴兴华的诗独树一帜，在现实主义和现代主义之外另辟蹊径，融合了中国传统诗歌的意境、汉语言文字的特质和西洋诗歌的形式，雕琢出一种既具古典之美，又有现代诗风格的新古典诗歌，在实现中国古典诗歌的现代转化方面做出了可贵的探索。

但是由于种种原因，他的诗名一直被湮没，作品也一度散佚。直到2005年，上海人民出版社才编出一套《吴兴华诗文集》，收录了绝大部分重要作品。吴兴华的诗歌失踪多年，终于得以重新面世，很是引起了一些学者的注意，只是有分量的研究著作、论文依然很少。

二

吴兴华诗歌的一大特色，就在于他极其注重形式。在其众多诗歌中，除了《明妃诗》一首为自由体诗之外，其余均为格律诗，包括借鉴古诗来建立的新格律体，以及移栽的西方格律体诗。可以说，在形式方面，吴兴华对卓越技巧进行了执着追求。而这就源于他对形式经营重要性的认识：

诗人在落笔时，心中只有一个极模糊的概念，说我要写一首和爱人离别的诗，或我要写一篇波特赖尔派的诗，至于他动手时要怎样写法，他心里一点影子也没有。固定的形式在这里，我觉得，就显露出它的优点。当你练习纯熟以后，你的思想涌起时，常常会自己落在一个恰好的形式里，以致一点不自然的扭曲情形都看不出来。许多反对新诗用韵讲求拍子的人，

忘了中国古时的律诗和词是规律多么精严的诗体，而结果中国完美的抒情诗的产量毫无疑问的比别的任何国家都多。“难处见作者”，真的，所谓“自然”和“不受拘束”是不能独自存在的；非得有了规律我们才能欣赏作者克服了规律的能力，非得有了拘束，我们才能了解在拘束之内可能的各种巧妙表演。因此当我们看了像“落花人独立，微雨燕双飞”“春如短梦方离影，人在东风正倚栏”“蝶来风有致，人去月无聊”等数不尽的好句时，心里一点也感觉不到有甚么拘束，甚么阻止感情自然流露的怪物。反之，要是真爱诗的人立刻就会看出以上所引的诸句，和现在一般没有韵，没有音节，没有一切的新诗来比诗，哪个是更自然，更可爱。^①

他也坚信，新诗作者应当从中西古典诗歌的遗产中汲取营养，“关怀新诗的格律节拍，如此才能克服泛滥无归、率尔操觚之弊，建构新诗的秩序、规范和形式。”^②

在这点上，他深受林庚影响。林庚曾对中国诗体发展进行研究，认为《诗经》的四言诗之后，诸子散文兴盛，“而《楚辞》在形式上与四言诗差别之大，远远超过了后来的五七言诗与四言诗的差异，也正是散文化的缘故”^③。由此他认为，新诗的散文化，正是走上了诗歌发展的正轨。但为什么新诗逐渐失去了读者的宠爱呢？他解释道：屈原创造的这个骚体形式，在诗坛上也是后无来者，而几百年后兴起的五七言诗，则大大受宠。究其原因，“楚辞的形式还是一个半诗化的过程，它只能成为介于诗文之间的赋体，还不能满足诗坛的需求。”^④

由此可以推知，新诗的形式发展到现在，都属于尝试阶段，还不成熟，受到冷落也是自然的，但以后肯定会有一些完美的形式留存下来，并且“浇灌得玲珑剔透，得心应手”^⑤，从而迎来诗歌的再度辉煌。而这段时间，很可能也需

① 吴兴华：《现在的新诗》，见《新诗评论》，2007年第一辑，第46页。

② 张松建：《“新传统的奠基石”——吴兴华、新诗、另类现代性》，见台北《中外文学》，第33卷第7期，2004年12月。

③ 林庚：《谈谈新诗 回顾楚辞》，见《新诗格律和语言的诗化》，经济日报出版社，2000年，第100页。

④ 林庚：《谈谈新诗 回顾楚辞》，见《新诗格律和语言的诗化》，第102页。

⑤ 林庚：《谈谈新诗 回顾楚辞》，见《新诗格律和语言的诗化》，第104页。

要几百年。

林庚在研究《离骚》后，找到了“半逗律”，从而开创了自己关于诗歌形式方面的理论。他说：

让每个诗行的半中腰都具有一个近于“逗”的作用，我们姑且称这个为“半逗律”。这样自然把每一个诗行分为近于均匀的两半；不论诗行的长短如何，这上下两半相差总不出一字，或者完全相等。例如四言是“二·二”，五言是“二·三”，七言是“四·三”，以至于楚辞里看来无法计算音步的极不整齐的句法。^①

林庚在自己的新诗实践中，也充分利用了“半逗律”，以“五字音组”为节奏单位，形成了“三·五”“四·五”“五·五”，乃至“十·五”的诗行。比如以下这首，就是“六·五”建行：

四月里茅叶声/悲哀吹起来
村前的山路上/无路可徘徊
要打听什么人/今天新醉倒
远远的村子里/挂起酒招牌^②

当然，他的诗歌在形式方面的试验并没有得到承认，其后也很少有追随者。但他毕竟在挖掘传统中开拓了一条道路。而尤为重要的，是他在楚辞的研究中，对新诗充满了信心，尽管新诗的成绩还不能让人满意。当时还有许多诗人，如陆志韦、戴望舒、何其芳、卞之琳等人，都在做类似的新诗形式实验。

吴兴华与他们一样，都深知诗歌形式的重要，也有一份承前启后的责任心。

① 林庚：《关于新诗形式的问题和建议》，见《问路集》，北京大学出版社，1984年，第245页。

② 林庚：《四月》，见《问路集》第94页。

我们现在写诗并不是个人娱乐的事，而是将来整个一个传统的奠基石。我们的笔不留神出跃了一点轨道，将来整个中国诗的方向或许会因之而有所改变。^①

所以他在形式上的良苦用心，是新诗发展中一次积极的尝试。张泉在《日本占领区走出来的诗人学者吴兴华》一文中，将吴兴华诗作分为四类，即：（一）新格律诗：用现代语言写就的“新绝句”和“新律诗”；（二）借鉴五言古诗形式的作品；（三）五步无韵诗，即素体诗，内容大多为古题新咏；（四）西方诗体，如十四行体、哀歌体等^②。

但这样的分法并不严谨，因为素体诗同样是西方诗体，不能剥离在外，另起一类。此外，他的古题新咏诗，并不全用素体诗，比如《褒姒的一笑》就用了十四行体，《大梁辞》《书〈樊川集·杜秋娘诗〉后》则借鉴了中国的歌行体。

我在细读吴兴华诗后，将他的诗分为六类：

（一）新绝句：指借鉴中国绝句，用现代语言写就的诗体。如备受赞誉的《绝句》：“仍然等待着东风吹送下暮潮/陌生的门前几次停驻过兰桡/江南一夜的春雨，乌柏千万树/你家是对着秦淮第几座长桥。”

（二）新古风：指借鉴中国五言古诗、七言古诗写成的作品。如《览古》《拟古》《锦瑟》《春草》等。每句字数相同，顿数相当。上下两句偶尔还有对仗，似有律诗的特点，但超过八句，所以称为“新古风”。

（三）新歌行体。歌行体由南朝鲍照首创，源于汉魏乐府，将记人物、记言谈、发议论、抒感慨融为一体，名作有白居易的《长恨歌》《琵琶行》。而吴兴华借鉴歌行体，写成《大梁辞》《行乞歌院图》《效清人感旧体》等诗，除句子拉长外，写法与歌行体都极相似。

（四）素体诗。即白体诗，“这接近说话调子的诗体，句子长短伸缩自如，

① 吴兴华：《现在的新诗》，见《新诗评论》，2007年第一辑，第48页。

② 张泉：《日本占领区走出来的诗人学者吴兴华》，见《吴兴华诗文集·文卷》，第294-295页。

节奏和韵律可随时调控，有极为丰富的调式。^①”吴兴华写有《给伊娃》《吴起》《解佩令》等诗，内容大都为“古事新诠”。

（五）十四行体。吴兴华“对十四行体的运用甚至比资深诗人卞之琳更舒展自如，而接近于冯至的从容与淡定。”他的《西珈》和《画家的手册》，都是十四行体的代表作。

（六）其余诗体。吴兴华“化洋”不遗余力，将诸多西方诗体都一一试验，比如用斯宾塞体写成《尼庵》，用自由体写成《明妃诗》，用十一音节无韵体写成《Hendecasyllabics》，用歌谣体写成《歌谣》等，为用汉字写作西方诗体进行了积极的尝试。

三

在吴兴华的诗作中，除了在形式方面广泛借鉴了中西诗歌传统，在主题、意象、表现技法等方面也多有继承。

凝碧的西山忽若堕落到眼前
雾鬓风鬟娇怯的从云中显露
夕阳脚趾点红了较高的数峰
暮色更深处水鸟相呼着来去

——《西山》

不能记也不忍记初逢的情形
绿波菡萏拔出自凡俗卑下中
挟弹洛阳早耳振紫云的绝色
驱车长市曾笑呼宋祁的小名
明镜盘龙方妆就宝髻尤偏堕

① 江弱水：《起于愉悦而终于睿智》，见《抽思织锦》，北京大学出版社，2010年，第234页。

红氍彻地来起舞弓鞬且缓行
堪恨当年的篇什流轶十八九
如今思重新勾勒已感觉难能

——《效清人感旧体》

这两节诗中，随处可见古典的意象与典故。即使是十四行体组诗《西珈》中，也氤氲着古典的芬芳，真正做到了中西融合。

满月立刻能使我想起半天中的画船，
酒垆边侧坐的佳人稍露凝脂的手腕；
于是我爱它的清辉，渴望能与你同观。

或是在暮春，当碧色侵上荒静的小道，
我初次了解词人的心境不忍去蹂践，
伊人的罗裙处处荫覆着如油的芳草。

——《西珈·八》

这六行诗中，第二句化用了韦庄词“垆边人似月，皓腕凝霜雪”，暗用汉代卓文君当垆卖酒事；第六句化用牛希济词“记得绿罗裙，处处怜芳草”。且不论这样化用花间词属于“化古”还是“古化”，中国读者看了，总有种莫名的亲切。因为我们接受过古典文学的熏陶，早已形成一种阅读习惯和阅读期待，用吴兴华本人的话说，就是“共同基础”^①。而吴兴华诗，恰是将中国古典揉碎了，融于按照现代语法写就的诗句之中，自然能顺畅地流到读者内心里去。

也正是这个原因，将西方现代诗“横的移植”过来，已经过了长久的岁月，但效果总是不尽如人意。因为读者和作者之间，总是缺少一个共同基础。好在

① 吴兴华在《读〈国朝常州骈体文录〉》中写道：“善于用事的作家把每个字的负荷提高到最高度，使读者脑中迸溅出无数火花，用一系列画面代替原来平板的叙述。但这样做自然要有一个先决条件，那就是作者和读者之间必须存在一定程度的默契，也就是上文提到的共同基础。”见《吴兴华诗文集·文卷》，第163-164页。

现在许多诗人也自觉地意识到继承传统的重要。新诗元老郑敏认为新诗成就不高，原因在于“我们在世纪初的白话文以及后来的新文学运动中立意要自绝于古典文学，从语言到内容都是否定继承，竭力使创作界遗忘和背离古典诗词。^①”她还说：

很多人都以为打倒传统是改革的前提，事实上这是个致命的错误。因为任何改革都必须回到传统中去改革，而不是埋葬传统，甩开传统，想在传统之外，在一张白纸上改革，这是一种非常荒唐的激进思想。不幸，自从陈独秀发表了新文化的宣言以后，它就成了整个新文学运动的主要思想。今天，经过了八十多年的检验之后，历史已经开始在惩罚我们了。我们一代一代的革命工作都放在毁灭自己的传统上，到今天，可以说，这种毁灭已经几乎完成了。……今天我们已经切断了去继承遗产的这条线，可以说，我们没有了后备。我们每天都在等待西方提供给我们明天的去向，这是非常可怕的。^②

作为目前诗坛上的中坚分子，小海也曾说过类似的观点：

我们的诗歌写作不是变得明晰，而是变得混浊模糊，不是变得简洁而是变得繁复芜杂，不是变得素朴，而是变得轻浮奢华、好大喜功。我们与大地母亲发生联系的脐带彻底断裂了，以至于变成了孤儿和乞丐，我们渐渐连一些传之弥远的纯正的声音都快要听不到了。也就是说，这么多年，我们在热烈拥抱世界的同时，却把自家的“宝贝”弄丢了。我们离诗歌不是近了而是远了。我们的写作陷入了痴人说梦的状况，或者说是在泥淖中打滚，越陷越深，一切都被颠倒了。我们在自己安身立命的国度，却像一群凄惶的异乡人那样活着。我们的气息越来越可疑，面

① 郑敏：《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，见《文学评论》，1993年第3期。

② 郑敏：《遮蔽与差异》，香港《诗双月刊》，1997年第7期。

目越来越可憎。

——小海《我观当代诗坛》

从某种意义上说，当代中国诗人都是“反认他乡是故乡”。当代诗坛很多诗歌里，不说充溢着西方的宗教文化，让中国读者觉得陌生；光是充斥着的外国地名与人名，作为其独特的意象，就让人大伤脑筋。这些名词看似大有深意，却造成了不小的阅读障碍。其实细细分析，这种情况也就类似于将“后羿”“李白”，或者“涿鹿”“汴梁”等有着深厚文化背景的人名地名，穿插入英文诗中，且不加解释，中国人看去，自然能会心一笑，而西方人眼中，这些词语不免显得形迹可疑，面目可憎了。

四

除了继承传统之外，吴兴华在诗作中还加上了大量现代诗的理念和表现技法，比如里尔克“趋向人物事件的深心，而在平凡中看到不平凡”的创作路径和艺术处理手法，在《给伊娃》《吴起》等诗中都有所运用。而下面这首诗，就充满了现代诗的韵味。

空屋

老人已经离去很久了，钟声分散，搅合，
像墙隙里落下的尘土，像曲折的小河
群流入江；钟的手臂平伸着，懊然的，直像
一个教师对一个学生的卷子表示失望。

老人已经离去很久了，还有他那年青的女儿，
老替他拿着帽子手杖的……时行的曲儿，
从街头手风琴的腹里流来……再也没有
跳舞会了，镇上惟一的生气死去了……谁有

心再去听野台戏呢？尤其是我，虽然老说，
她的嘴太大，爱挤眼睛，爱看通俗小说——
她走后，极自然的脸色掩饰下心乱扑忒，
Like watching on a card table one's own ace trumped.

这首诗中关于黄昏夕阳的细腻刻画，尤其是对钟声的比喻非常精妙，多少流露出唯美气息和颓废情调。

此外，艾略特的影响也随处可见。艾略特曾说关于“诗歌不是感情的放纵，而是感情的脱离；诗歌不是个性的表现，而是个性的脱离”^①的观点，都在他的诗歌中有所表现。比如《给伊娃》中，就有了冷静如水的西施形象：

不受扰乱的静美才算是最完全，
一句话就会减少她万分的娇艳。
既然不是从沉重的大地里生出，
她又何必要关心于变换的身世？
从吴宫颦眉的王后降落为贾人
以船为家的妻子，她保持着静默，
接受不同的拥抱以同样的愁容，
日日呼吸着这人间生疏的空气，
她无时不觉得自己是一个过客。

这就出现了前所未有的女子形象，宁静超然。同时，艾略特对传统的重视，与宋诗中“资书以为诗”的主张相融合，形成了吴兴华堆砌典故的诗体。

三五夜中空望断摩勒的音迹

^① 托·斯·艾略特著，李赋宁译注：《艾略特文学论文集》，百花洲文艺出版社，2010年，第11、12页。