

內質與外形

——論梁宗岱的「商籟」及其詩學意義

曾琮琇

摘要

梁宗岱的詩論曾經在 1930 年代的詩壇扮演重要角色。過去的研究重心主要放在梁宗岱象徵主義詩學概念的闡發與譯介，以及中國新詩格律的建構上。梁宗岱的十四行詩〈商籟（六首）〉（1933-1939）作為同時期的書寫，有重探的必要。本文以梁宗岱的十四行詩為中心，結合詩歌論述，討論它們相互支援、呼應的具體連結。全文由三個部分組成：首先討論梁宗岱十四行詩的書寫意義，指出「商籟」的命名有明顯承繼傳統的意向，以及其在十四行詩史中的象徵意義；其次，具體觀察梁宗岱如何經由格律理論的倡議與十四行詩實踐，回應為中國新詩的困境；最後，討論後期象徵主義理論如何引發書寫上的詩意與衝突。經由這三個部分的討論，本文發現，梁宗岱的象徵主義帶有強烈的梵樂希色彩，而〈商籟（六首）〉與象徵主義的結盟，表明詩人對於純詩與古典的嚮往；從詩史角度來看，梁宗岱更新了漢語十四行詩與象徵主義的關係，但亦有所侷限。

關鍵詞：梁宗岱、商籟、象徵主義、純詩、格律

2018/9/1 收稿，2018/11/9 審查通過，2018/11/19 修訂稿收件。

* 感謝兩位匿名審查委員提出寶貴的審查意見，有助於本文深化梁宗岱的十四行詩與象徵主義的關係。筆者在科技部人文社會科學研究中心擔任博士後研究員時，參與標竿計畫「情感與意象——中西文學的現代交織」，曾與鄭毓瑜教授與潘怡帆博士討論梵樂希的象徵詩論，受益甚多，非常感謝。劉正忠教授對本文亦提出啟發性的意見，臺灣大學圖書館提供豐富的學術資源，一併致謝。

** 曾琮琇現職為國立臺灣大學中國文學系博士後研究員。

Nature and Form: Liang Zongdai's Sonnets and Their Significance for Poetics

Tseng Tsung-hsiu

Abstract

Liang Zongdai's poetics played important roles in the 1930s. Previous research is mainly about the interpretation of Liang Zongdai's poetic theories on symbolism and construction of the form for Chinese new poetry. It is necessary to revisit Liang Zongdai's "Six Sonnets" (1933-1939) written during this period. This article analyzes Liang Zongdai's sonnets and his poetic theories, and discusses how they support and correspond with each other.

The article consists of three parts. First, we point out that, by using the name "sonnets," Liang Zongdai had the clear intention to inherit the tradition and its symbolic meaning in the history of the sonnet. Second, we observe how Liang Zongdai responded to the difficulties that Chinese new poetry encountered, with theories on poetic form and the practice of writing sonnets. Last, we discuss how post-symbolism theories caused poetic effects and conflicts in writing poetry. Through these discussions, we find that Liang Zongdai's symbolism theories were strongly influenced by Paul Valéry. The alignment of the "Six Sonnets" with symbolism theories demonstrates Liang Zongdai's desire for purity and pursuit of classicism. From the perspective of the history of poetry, Liang Zongdai renewed the relationship between the sonnet and symbolism, with some limitations.

Keywords: Liang Zongdai, Sonnet, Symbolism, Pure Poetry, Form

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

一、前言

不論從中西交融的詩歌潮流，或是從純粹的詩論來看，梁宗岱（1903-1983）的象徵主義曾經是 1920、1930 年代中國現代詩學的核心內容。1920 年代中期，梁宗岱過道香港赴歐遊學，親炙法國象徵派詩人保羅·梵樂希（Paul Valéry, 1871-1945）。詩歌與思想的長期浸淫下，結合中國詩學的比較與古典文本的闡釋，梁宗岱成為把象徵主義中國化的重要旗手，包括純詩、宇宙意識、契合論、音樂性等詩學概念的倡議，其中的移植轉化深深影響漢語現代詩的發展。

詩人柏樺（1956-）回憶少時讀梁宗岱詩論，用「暈眩、顫慄、震驚」形容：「一連串色澤不一的珍珠，在夜裡（或白天）發出神奇的光芒，這是我生平第一次目睹了文字可怕的美，文字的真魔力！」¹柏樺所讀的，正是〈試論直覺與表現〉，這是梁宗岱對於自己詩歌書寫的總體評述，蘊藏他所理解的象徵理論中最精深的部分。從整體的現代詩學而論，梁宗岱具有啟蒙的意義。

自九一八事變後決定返國後，梁宗岱開始有意識地建構一套中國象徵主義的詩學理論。他陸續發表了〈論詩〉（1931）、〈文壇往哪裡去——「用什麼話」問題〉（1933）、〈象徵主義〉（1934）、〈談詩〉（1934）、〈論崇高〉（1934）、〈說「逝者如斯夫」〉（1935）、〈從濫用名詞說起〉（1937）、〈試論直覺與表現〉（1944）；梁宗岱編選《大公報·文藝·詩特刊》（1935-1936）期間，發刊辭〈新詩底紛歧路口〉（1944）提倡「發見新音節和創造新格律」，²圍繞此議題，他又在朱光潛、陳世驥、羅念生、葉公超、林庚等人先後在該刊發表的詩論作出回應，特別是長詩小詩、音節、平淡等論題。

在新詩格律與形式探索之際，梁宗岱作為一名書寫者，在詩歌書寫上受到研究者關注的，是從創作於 1920 年代《晚禱》到 1940 年代《蘆笛風》益趨鮮明的格律化傾向；不過，介於兩者之間，1930 年代的〈商籟（六首）〉反而鮮少論及，據筆者觀察，有以下兩個主要原因：其一，從創作量看來，比起同時期的十四行詩人如朱湘、卞之琳，梁宗岱現存的十四行詩不算太

¹ 柏樺：〈去見梁宗岱〉，收於柏樺：《左邊》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁75。

² 原題為〈新詩底十字路口〉，收入商務印書館版《詩與真二集》（1936）後，題目改為〈新詩底紛歧路口〉。梁宗岱：《詩與真》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），頁174-179。

多，也無法與他自己的自由詩《晚禱》凡 19 首、現代詞集《蘆笛風》50 首相提並論。其二，從書寫內容來說，梁宗岱的〈商籟（六首）〉直到 1943 年才收入現代詞集《蘆笛風》，整體風格偏向浪漫情懷的抒發，脫離時代需要，與之相較，差不多同時期出版的馮至《十四行集》（1942）更符合當時的現實氛圍。³

然而，必須指出，梁宗岱創作〈商籟〉的時間也正是他積極介入詩學建構的現場，也就是說，十四行詩（「商籟」）不僅只有移植外國詩體的目的而已，它同時具有新形式、新格律實踐的積極意義。兼有詩論家與詩人雙重身分的梁宗岱，建構中國化的象徵理論與進行十四行詩同時並進，也就是說，要充分理解梁宗岱的象徵主義，必然不能繞過他的十四行詩。

本文即試著由此出發，探討梁宗岱的詩論與十四行詩之間曲折錯綜的關涉，主要關懷面向有二：首先，十四行詩作為一種實踐方法，究竟是詩學理論的契合或是背離？其次，如何理解梁宗岱〈商籟（六首）〉在中國十四行詩史上的繼承與發明？由是，本文將聚焦三個討論主軸，先是討論以「商籟」之名：十四行詩的書寫意義；然後是音樂與建築：「聲音」問題；最後是朝向純粹化的漢語十四行：「象徵」問題。希望能透過梁宗岱的十四行詩與詩論的討論，深入梁宗岱的詩歌創作與詩論的核心，並為其美學重新定位。

二、以「商籟」之名：梁宗岱十四行詩的書寫意義

十四行詩（sonnet）原是西方傳統抒情詩體名稱，源頭可溯及阿拉伯和西西里的民歌，後形成兩支主流，分別是義大利「彼特拉克體」前八行，後六行的詩體結構；以及英國「莎士比亞體」，三段隔句押韻的四行詩，最後兩行以同韻腳詩句結尾，並對前面內容加以評論或總結。一般而言，除了行數外，十四行詩也有相對嚴格的格律限制，「明與暗、動與靜、簡約與排偶對稱等各種效果——凡美學所要求或提倡的一切，都可在這單獨一首十四行詩中找到最不容置疑的例證」。⁴胡適最先在《胡適留學日記》（1914）

³ 梁宗岱〈商籟（六首）〉收入梁宗岱《蘆笛風》的「附錄」，據書中標註的日期，創作於 1933-1939 年間。見梁宗岱：《詩與真續編》（北京：中央編譯出版社，2006 年），頁 327-331。

⁴ [法] 弗朗西斯·約斯特（François Jost）：〈在歐洲環境中的十四行詩〉（1974），收於 [法] 弗朗西斯·約斯特著，廖鴻鈞等譯：《比較文學導論》（長沙：湖南文藝出版社，1988 年），頁 200、218。

將西方十四行詩體介紹到中國，⁵不過，研究者多將新月派發起的「新詩形式運動」（1926）視為十四行詩「自覺」的起點。⁶但事實上，自李金髮因「勤工儉學」赴法時，十四行詩已經進入漢語現代詩人的視野，其創作發展亦隨整個新文學史一起生長變化。

（一）從「十四行詩」到「商籟」

根據現有文獻，梁宗岱 1920 年代與法國文藝圈多所往來，但到了 1933 年才有〈商籟（六首）〉的書寫，且沿用聞一多為十四行詩提出的譯名「商籟」，這一專屬於漢語十四行詩的名稱。⁷本文觀察，梁宗岱的十四行詩使用「商籟」詩名，來自音樂性與漢語化這兩重的考慮。

象徵主義之中，梁宗岱最常討論到的是音樂性，他認為詩必須「用文字來創造音樂」，並特別聚焦在他的詩歌導師梵樂希之於詩律的嚴格要求。他引用梵樂希的雕像說——固結的雲石如何經過藝術家雕刻，成為堅固柔媚的精靈——一再申說古典詩律之必要：

詩，最高的文學，遂不能不自己鑄些鏢鏑，做它所佔有的容易的代價。這些無理的格律，這些自作孽的桎梏，就是賜給那鬆散的文字一種抵抗性的；對於字匠，它們替代了雲石底堅固，強逼他去制勝，強逼他去解脫那過於散漫的放縱的。⁸

⁵ 胡適寫道：「此體名『桑納』體（Sonnet），英文之『律詩』也。『律』也者，為體裁所限制之謂也。」見胡適：《胡適留學日記》（上海：上海書店，1990年），頁498。

⁶ 錢光培以「新詩形式運動」（1926）為漢語十四行詩自覺的起點，認為在此之前的十四行詩，只是「借取」西方十四行詩的形式，這種「借取」：「在很大程度上只是因為他們長久生活在外國，受了西方十四行詩的熏陶的結果，並不是自覺的、有意識的所為。」錢光培：〈中國十四行詩的昨天與今天〉，收於錢光培：《中國十四行詩選》（北京：中國文聯出版社，1991年），頁8。許霆、魯德俊亦指出這段時期格律尚未建立，「客觀上造成了這階段十四行詩用律的隨意現象。更重要的是，新詩運動提出『解放詩體』的口號在當時仍有很大影響，……在這種情況下，十四行詩創作出現隨意現象也是合乎常理的，也可以說是詩人的主觀使然」。參見許霆、魯德俊：《十四行體在中國》（蘇州：蘇州大學出版社，1995年），頁186。

⁷ 聞一多〈詩的音節的研究〉、〈律詩底研究〉（1922）將「sonnet」譯名為十四行詩及商勒，幾年後，聞氏在其翻譯的《白朗寧夫人的情詩》（1928），正式提出「商籟」這一中文譯名。郭沫若認為「商籟」譯法不妥，因為「『商籟體』是音譯，但兩個音都不正確（按：聞一多的湖北方言中sh-s不分，l-n不分）」，「頌內」音最近似「sonnet」，宜譯為「頌內」，見郭沫若、陳明遠：《新潮》（北京：中國文聯出版社，1992年），頁282。

⁸ 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉（1928），收於梁宗岱：《詩與真》，頁3-22。

我從前是極端反對打破了舊鐐銜又自製新鐐銜的，現在卻兩樣了。
我想，鐐銜也是一樁好事（其實行文底規律與語法又何嘗不是鐐銜），尤其是你自己情願帶上，只要你能在鐐銜內自由活動。⁹

實際上，在梁宗岱之前，新月派詩人聞一多「腳鐐說」、「相體裁衣說」、徐志摩「身體說」，已為「現代漢詩格律」建立雛型，他們相信格律、韻律的限制，更能展現新詩這樣一個詩體，相對於其他文體的特殊性。梁宗岱則在新月派的基礎上引入象徵主義，為現代漢詩格律，提供西方詩論的參照，進一步鞏固格律之於現代漢詩的必要性。十四行詩的格律特性使得梁宗岱一度著迷，他曾表示「用文字創造一種富於色彩的圓融的音樂」是十四行詩的理想，¹⁰而「商籟」二字除了取其諧音，個別的中文字義上，「商」是中國傳統五音之一，音調清勁而悽愴，同時呼應「sonnet」在西西里語和普羅旺斯語原用於歌唱之意；¹¹「籟」字原指從孔竅中發出的聲音，也指樂器，後泛指一切聲音，二個字都分別傳達了強烈的音樂意象。「商籟」二字合在一起，在意義上，比起「十四行詩」更能回應十四行詩之於音樂性的基本條件。在這一面向上來看，梁宗岱藉由「商籟」的音義雙關，表達他對十四行詩「音樂性」的要求。

除音樂性外，另一層意義，在於十四行體式移轉至現代漢詩的期待。在書寫〈商籟（六首）〉之前，他曾在〈論詩〉（1931）一文討論孫大雨的〈訣絕〉一詩，先指該詩「把簡約的中國文字造成綿延不絕的十四行詩，作者底手腕已有不可及之處」，可是話鋒一轉，批評這首十四行詩感覺不到「最纖細的絕望底血脈在詩裡流動」、缺乏「熱烈或豐富的生活」，並進一步提出當時詩的問題，是沒有承繼與轉化：「怎樣才能夠承繼這幾千年底光榮歷史，怎樣才能夠無愧色去接受這無盡藏的寶庫底問題。」¹²此時，漢語化的詩學輪廓已大致底定。為了呼應這一理念，到了〈新詩的十字路口〉

⁹ 梁宗岱：〈論詩〉（1931），收於梁宗岱：《詩與真》，頁 33-34

¹⁰ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，收於梁宗岱：《詩與真續編》，頁 185。

¹¹ 「sonnet」（十四行詩）這個詞，是從拉丁語「sonitus」和義大利語「sonetto」衍變而來，此二詞分別是「sonus」（拉丁語：聲音）和「suono」（義大利語：聲音、歌）的小稱形式；因此這個詞意指輕微的聲音或短小的歌。詳見〔法〕弗朗西斯·約斯特著：〈在歐洲環境中的十四行詩〉，頁 201-202。

¹² 梁宗岱：〈論詩〉，頁 28，原刊載於上海新月書店《詩刊》第 2 期（1931 年 4 月）。文中標明梁宗岱寫此文的時間是 1931 年 3 月 1 日，於德國海黛山之尼迦河畔。

(1935)定調為「發見新音節，創造新格律」，作為「實現或接近理想的方法」；¹³也就是說，在梁宗岱看來，孫大雨〈訣絕〉充其量只有形似，而梁宗岱對於漢語十四行詩的美學標準，除了詩歌形式本身從西方十四行詩移植，更重要的是漢語化的這層意義。

值得玩味的是，到了後來梁宗岱自己開始書寫十四行詩，題名皆使用「商籟」，而不是「十四行詩」，對應關係如下：

題名	稱呼	出處	作者	時間	意涵
訣絕	十四行詩	〈論詩〉一文	孫大雨	1931	感覺不到「最纖細的絕望底血脈在詩裡流動」、缺乏「熱烈或豐富的生活」。
商籟 (凡6首)	商籟	詩	梁宗岱	1933- 1939	肯定新音節、新格律。

梁宗岱並沒有透露從「十四行詩」到「商籟」的理由。不過，經圖表所示，我們發現，「十四行詩—商籟」在梁宗岱的詩學系統裡形成鮮明的對照。當他用十四行詩來談論孫大雨〈訣絕〉時，指它徒有形式，批評意味濃厚；之後，無論詩（包括自己的詩）、論述、翻譯談到十四行詩，則大量用「商籟」區別他所批評的「十四行詩」，即便是梁宗岱翻譯的莎士比亞《十四行詩》也譯作《商籟集》，¹⁴某種程度指涉梁宗岱之於十四行詩理型的想像。自幼熟讀四書五經與古文的梁宗岱不會不知道「商」、「籟」二字的漢字意涵，透過這樣的命名模式，可以合理推斷，梁宗岱同時寄托了他對這一體式漢詩化的期待；而〈商籟（六首）〉正是他朝向十四行詩漢語化的具體實踐。

（二）紛歧的路口：從《晚禱》到〈商籟〉

梁宗岱刻意建立「商籟」與「十四行詩」的區隔，凸顯漢語／西洋、格律／自由、承繼／移植之間的對立，就實際譯名來講，指的都是「十四

¹³ 梁宗岱：〈新詩的紛歧路口〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁178-179。

¹⁴ 見梁宗岱：〈莎士比亞的商籟〉（1943），收於〔英〕莎士比亞（William Shakespeare）著，梁宗岱譯，劉志俠校注：《莎士比亞十四行詩》（上海：華東師範大學出版社，2016年），頁1-6。當時梁宗岱談莎士比亞的十四行詩是用「商籟」一詞，後來出版時書名改為「十四行詩」，該詞在詩歌界較為普遍。

行詩」這一詩體，如同五四時期「essay」之於小品、試筆、論文、隨筆等不同譯名。唯「商籟」更具聲音氣血，對梁宗岱來說，更宜於傳達這一種詩體的獨特意義。

梁宗岱的十四行詩 1930 年代陸續寫成，1943 年才收入《蘆笛風》。這本現代詩詞集以現代詞〈蘆笛風〉38 首，〈鵲踏枝〉12 首為主體，十四行詩〈商籟（六首）〉則以「附錄」方式收在《蘆笛風》之中。而梁宗岱最為人所熟知的現代詩作，其實是《晚禱》（1925）。新文學運動以來，在崇尚西方審美取向的整體氛圍之下，主張用典、陳言、格律務去；《晚禱》作為第一本詩集，用暗示、意象等現代技術取代傳統格律，以及基督教色彩的營造，這些特徵使他在旅居歐法的五年時間，很快接上當時後期象徵主義的風潮。

晚期象徵主義的洗禮後，《蘆笛風》有明顯的變化。從創作時間點看來，先是十四行詩借鑑西方格律詩體，其後更參照中國古典詩詞，寫了一系列現代詞作。平心而論，《蘆笛風》的「現代詞」不僅「經過了幾許自由的摸索與冒昧的試探，所以終不免皈依到這最因襲也許最腐濫的形式」（梁宗岱語），¹⁵更為人所詬病的在於這些「現代詞」因襲舊詩的某些陳套而缺乏現代感受。張仁香曾用「古典主義的回歸」概括《蘆笛風》時期的風格，但存而不論的〈商籟（六首）〉，¹⁶不啻是梁宗岱創作研究的一個重要缺口。他在 1940 年代回顧創作過程時寫道：

我這二十餘年如一日（我相信你不會以我為誇大）對於詩的努力，無論是二十歲前的《晚禱》之系統地摒除腳韻（那是為獲得一種更隱微更富於彈性的音節），或者那對於極嚴格的幾乎與中國文字底音樂性不相投合的意大利式商籟之試作，差不多都指向這一點：要用文字創造一種富於色彩的圓融的音樂。在今日看來，完全摒除腳韻固然是一個無知青年底固執，那嚴密而又複雜的意大利式的商籟之嘗試也往往證實是吃力不討好的工作。¹⁷

梁宗岱自己把他的創作歷程分為三個階段，《晚禱》（1921-1924）—〈商籟（六首）〉（1933-1939）—《蘆笛風》（1941-1943），就詩體來說，自由詩—

¹⁵ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 185。

¹⁶ 張仁香：〈古典主義的回歸〉，收於張仁香：《梁宗岱詩學研究》（廣州：暨南大學出版社，2014 年），頁 41-49。

¹⁷ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 185。

十四行詩—現代詞的發展軌跡已明顯可見。而他創作〈商籟〉前後，也積極介入現代漢語詩學的建構，尤其〈新詩底紛歧路口〉全面表達當前的新詩困境，十四行詩成為他「發見新音節，創造新格律」的重要方案，也是他在「新詩紛歧路口」所作的選擇。進一步地說，梁宗岱的「古典回歸」其實是有其「漸變」的歷程，而非突然的逆轉。在這個「漸變」的漫長歷程裡，〈商籟〉一方面告別自由詩，一方面為承繼傳統格律的現代詞開啟契機，作為一種嘗試，它的存在顯得既鮮明又尷尬。

如果我們把梁宗岱放在 1949 年之前的漢語十四行詩，他的十四行詩要在許多已發展出豐富現代意義的十四行詩作裡脫穎而出，其實不容易。1926 年，新月派詩人聞一多、饒孟侃、孫大雨等人在北京推動「新格律運動」，探索新詩形式的建構以來，十四行詩的書寫形成一種風尚，朱湘、卞之琳、馮至、吳興華等人都創作了質量俱佳的作品。朱湘結構嚴飭，音韻鏗然，羅織的美麗制服下，表現主體的變形與異化。卞之琳的藝術手法與表達方式不侷限於一種規格，客觀對應物、戲劇性獨白、敘事性的介入等手法的引導，使卞之琳的十四行詩具有一種現代的情感距離。馮至借取西方形式的外衣，而內涵思維上則揭示十四行詩精緻之外的平淡力量。吳興華為了召喚古老的肉身，借用十四行詩體，並且在歷史典故中嵌入現代敘事的技巧。

而梁宗岱的意義不在於現代性的表現；本文認為，必須要將他的〈商籟（六首）〉放回象徵主義的脈絡，並與中國傳統詩學合而觀之，才能顯出梁宗岱在現代漢語詩史上的討論空間，而「聲音」與「象徵」問題使梁宗岱十四行詩產生獨特意義。

三、音樂與建築：「聲音」問題

1920、1930 年代，受到象徵主義啟發至少有李金髮、戴望舒與梁宗岱等詩人，不過他們對形式的看法卻很不一致。李金髮雖然大量書寫十四行詩，但他直接從「格律成分」的關注轉入「意義中心」，毫不在意十四行詩本身格律形式等問題；¹⁸戴望舒〈詩論零札〉（1932）主張「因韻害意」：「韻和整齊的字句會妨礙詩情，或使詩情變為畸形的。」¹⁹所謂形式，並非表面上的字的安排。」¹⁹十四行詩很少在他的作品裡出現。寫作初期，梁宗岱的自由詩為了獲得「更隱

¹⁸ 孫玉石：〈論李金髮詩歌的意象建構〉，《新文學史料》2001 年第 2 期，頁 33-50。

¹⁹ 痲弦編：《戴望舒卷》（臺北：洪範書店，1976 年），頁 144。

微更富於彈性的音節」而摒棄韻腳（梁宗岱語），這一種音樂感，接近當時「詩體大解放」的整體趨向，即便有一首十四行詩〈晚禱（二）〉（1924），但音韻並不顯著；直到〈商籟（六首）〉，方從「隱微」轉向「顯著」音韻。這一漸變過程，無須置疑地，梵樂希的詩歌與詩歌理論是重要的催化劑。

梵樂希作為晚期象徵主義的代表人物，古典格律的精熟，使他迥異於其他象徵主義詩人；當象徵主義追求音樂純粹境界之際，梵樂希把古典詩律的成分放進音樂性的要素，與詩意之間已經不是外—內的分別，而是詩意—詩句的連結關係；他甚至把音樂成分上升到比思想更高的本體層次，認為詩必須協調思想，語言、外部生活中借取的慣例，與直接屬於個人的節奏和聲音等一切，這種協調「要求各自做出犧牲，其中最值得我們注意的是思想將要做出的犧牲」。²⁰他也曾寫道，寫正規的詩，毫無疑問地要遵循一些可能奇怪，可能無意義，或困難的法則，「但我們試著從中找到一點歡喜，……嚴格韻律的緊迫性是賦予一般語言抵抗力的品質之技藝」，²¹由此看來，梵樂希並不是墨守成規的傳統形式主義者，他上承哥德「在『有限』裡顯出大師底身手／只有規律能給我們自由」，²²交出格律的主動性，即便現在看來也是極具創造性的觀點。

而梵樂希嚴守格律的這一特點，對後來的法國詩歌發揮的影響不大，卻與梁宗岱的「商籟」有重大關聯。王力《現代詩律學》（1958）根據音行、音步、韻腳的構成與位置，將漢語十四行詩的分類標準歸納為正式、變式；其中，梁宗岱的十四行詩除了〈商籟（二）〉，其他都收錄王力所歸納的「正式」範式。²³這一層意義來說，梁宗岱等於是把梵樂希的形式論形諸漢語十四行詩，包括在腳韻與音節等問題的討論與實踐，其中，音樂與建築錯綜複雜關係始終纏繞其間。

²⁰ Paul Valéry, "The Course in Poetics: First Lesson," in *The Creative Process: Reflections on the Invention in the Arts and Science*, ed. Brewster Ghiselin (Berkeley, LA, London: University of California Press, 1985), p. 104.

²¹ Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry: The art of poetry*, trans. Denise Folliot (New York: Vintage Books, 1961), p. 16.

²² 哥德〈自然與藝術〉，引文詩句為梁宗岱所翻譯，見梁宗岱：〈按語和跋·關於音節〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁186。

²³ 王力：《現代詩律學》（北京：中國人民大學出版社，2004年），頁104-115。

(一) 格律的召喚功能

格律雖然是傳統十四行詩的必要條件，梁宗岱仍指出兩種聲音的思維方式：第一種聲音是排給眼睛看而不是押給耳朵聽的，第二種聲音可以訴諸五官，在耳與目的關係上同時兼得。在梁宗岱看來，前者背離它音樂性的原始功能，他以孫大雨十四行詩〈訣絕〉為例：

天地竟然老朽得這麼不堪！
我怕世界就要吐出他最後
一口氣息。無怪老天要破舊
唉，白雲收盡了向來的燦爛²⁴

駁斥「堪」、「爛」看起來有韻，但是韻的應和功能、回環往復的效果因為中間隔了太多文字而消失，換句話說，梁宗岱不同意「用韻即富音樂性」這種太過簡單粗糙的美學思維，隱約批評了當時新格律詩派對格律的盲目套用。

於是梁宗岱為第一種聲音進行修正。他認為，所有形式在聽覺與視覺必須同時具備，第二種聲音在於格律組織成的感官交錯的效果，包括用韻、音節、跨句、節奏等，各個方面都得巧妙運用與配合，「建築美亦即所以幫助這功效底發生，而斷不是以目代耳或以耳代目」，²⁵這裡，梁宗岱雖然與聞一多都使用「建築美」三個字，但在意義上兩者有顯著差異，必須區分開來。聞一多的「建築美」是由格律的規範，達到「節的勻稱，字的均齊」的視覺效果，²⁶而這種非自然的限制正好是梁宗岱反對的；有研究者指出，梁宗岱的「建築美」與詩歌的音樂性本質事關兩路，未必能對音樂美有所幫助，²⁷本文以為這個說法有商榷的必要。

從梁宗岱〈論詩〉、〈新詩底紛歧路口〉、〈按語和跋〉等諸多詩論的脈絡來看，我們以為，梁宗岱的「建築美」，是建立在格律的各種元素，依照一定比例，相互應和、溶合，通向「顏色、芳香與聲音相呼應」（如波特萊爾〈契合〉（“Correspondances”））的靈境：

²⁴ 梁宗岱：〈論詩〉，頁38。

²⁵ 同上註。

²⁶ 聞一多：〈詩的格律〉，《晨報副刊·詩鐫》第7號，1926年5月13日，收於楊匡漢、劉福春編：《中國現代詩論》上編（廣州：花城出版社，1985年），頁53-54。

²⁷ 張潔宇：〈一場關於新詩格律的試驗與討論——梁宗岱與《大公報·文藝·詩特刊》〉，《現代中文學刊》2011年第4期，頁27-37。

因為只有節奏和韻以及它們底助手雙聲疊韻之適當的配合和安排，只有音律之巧妙的運用，寓變化於單調，寓一致於繁複，……才能夠，一句話說罷，表現或暗示那為我們底呼喊；眼淚，撫摩，偎擁，嘆息等姿態或動作所朦朧地試要表現的一些什麼。所以如果散文底發展全仗邏輯的連鎖，一首詩底進行大部分靠聲音底相喚。²⁸

透過節奏、韻、雙聲疊韻等的整體布置與組織，展現格律所引發的情意姿態，這裡，「建築美」的意義隱約提示聲音本質的召喚功能。這一點，在後來陳世驥的「律度」說有更細緻的發展。陳世驥用「律度」來取代「格律」，指涉的內容不僅僅止於表面形式，而已從詩歌的「表面形式」進入「形式一意義」的層次，並且，與另一個重要成分——時間的作用唇齒相依，息息相關，組合而成一個有機的體式。鄭毓瑜進一步以「聲隨意轉」的說法加以詮釋，指出在漢語發展中，聲音或聲韻的區分變化，關乎人的身心發展，「言語所以能表情、指物、譬況，那是人有意識地在發聲上，銘刻下身心與世界萬物交感、對應的曲折演進歷程」。²⁹

（二）自然與謹嚴

一方面由於梵樂希的影響，一方面背負承繼詩學傳統的使命，梁宗岱在經歷法國象徵主義的衝擊後，回頭檢視中國新詩的現狀，「在極端的謹嚴中創造極端的自然」成為他十四行詩的書寫方針。³⁰行數、音節與韻腳的安排構成十四行詩的聲音結構，也構成了讀者去指認其為十四行詩的重要特徵，而〈商籟（六首）〉比起同時期的十四行詩還要更強調格律組織的重要性，從根本上來說，西方的「十四行詩」到「商籟」，除了法文詩韻式、音素等規則外，他主要參照的就是中國古典詩學裡的詩律系統，使得他的十四行詩更多地轉向了過去，而不是漢語十四行詩的現代性。

第一個步驟是「找到一套恰當的韻」。梁宗岱根據臨摹西方象徵主義詩人的經驗，以及梵樂希「從韻生意比從意生韻的機會多」的說法，歸結出「即不步韻，也必須受韻底支配」的論點，³¹主要有兩個理由。其一，梁宗岱認為韻位疏密往往對應情感的起伏變化，因此「無論你所要寫的是莊嚴

²⁸ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 235。

²⁹ 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》（臺北：麥田出版社，2017 年），頁 181-182。

³⁰ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 188。

³¹ 同上註，頁 189。

的思想或輕情的情緒，是歡樂底高歌或悲痛底沉默，第一步走近表現的關鍵就是找到一套恰當的韻」；其二，詩之於文字，如同樂音之於琴鍵，實現了想像中的某種和諧的理型，而「韻腳就是幫助我們把捉這些飄忽的音波底尖端的」，³²梁宗岱所作的6首十四行詩在詩體結構上屬於彼特拉克體，前八行後六行，前八行韻式皆為「abba abba」，後六行則稍有變化，但仍符合漢語十四行詩的基本模式：

幸福來了又去：像傳說中的仙人， a
 他有時扮作骯髒褴褛的乞丐， b
 瘦骨嶙峋，向求仙者俯伏叩拜， b
 看凡眼能否從卑賤認出真身； a
 又仿佛古代赫赫的至尊出巡， a
 為要戒備暴徒們意外的侵害， b
 簇擁著旌旗和車乘如雲如海， b
 使人辨不清誰是侍衛誰是君。 a
 但今天，你這般自然，這般嫵媚， c
 來到我底身邊，我光艷的女郎， d
 從你那清晨一般澄朗的眸光， d
 和那嘹亮的歡笑，我毫不猶豫 e
 認出他底靈光，我慚愧又驚惶， d
 看，我眼中已湧出感恩的熱淚！³³ c
 人底險惡曾竭力逼我向絕望， a
 聲勢洶洶向著我舞爪和張牙； b
 耳邊沸騰著狞笑惡罵底喧嘩， b
 我再聽不見一絲和諧的音響；³⁴ a

³² 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁236。

³³ 梁宗岱：〈商籟（一）〉，收於梁宗岱著，黃建華主編：《宗岱的世界·詩文》（廣州：廣東人民出版社，2003年），頁79。

³⁴ 梁宗岱：〈商籟（三）〉，收於同上註，頁80-81。

梁宗岱對於規律的立場相當堅定。因為格律齊整一致，他的十四行詩被王力目為商籟體的「正式」，也相當合理。不過，梁宗岱並未滿足於「韻式齊整」，他參考法語的音素，元音韻、輔音韻，在用韻上，加入陰韻（仄聲韻）、陽韻（平聲韻），例如上引的兩節詩句，前者在陰陽韻交錯之間，把平穩的情緒波動展示在眼前，後者韻腳用了三個陰韻，則表現出絕望的情感意向。如前所述，他認為的格律必須要與情感聯繫在一起，在韻式中，不能只是處於被動，為韻而湊韻，不能沒有引發姿態之揚抑，情感之樂哀；然而，王力引用梁宗岱的十四行詩，指「元音韻和輔音韻相間恐怕只是偶然的，不是詩人著意造成」，³⁵對於梁宗岱來說，不能不說是一則誤解。

梁宗岱把「發見新音節」視為接近新詩理想的途徑，但他自己也坦言，要建立一套新詩的音節規律，很難有一個具體的共識，即便英國的詩律學家也為英語的音節問題爭論不休，但「不妨礙英國數百年來綿延不絕的光榮詩史底發展」；他同時指出，這不是靠文字討論可以解決。如何在音節中體現情感的流動，如何在迂迴繚繞中建構獨特聲響，最終的答案，仍必須由詩人自己試驗而來。³⁶他在自己主編的《大公報·文藝·詩特刊》中，與羅念生、葉公超、朱光潛等詩論家交流音節相關的問題，並認為「這個問題雖然無關輕重，其實是新詩底命脈」。³⁷

回到十四行詩的討論，梁宗岱在「整齊與一致實在是組成它底建築美的重要原素」的基礎上，有兩個主張，一是「非每行有一定的節拍不可」；其次，每行的字數必須劃一，但要達到整齊的效果，不是「硬湊或強削，而全在於巧妙的運用與配合」。³⁸他從實際的新詩作品著手，刊登林庚、林徽因、馮至、卞之琳、曹葆華的詩作，且音節的作用在這些作品中得到強化，而梁宗岱自己則在《大公報·文藝·詩特刊》發表 2 首十四行詩，每首詩每行十二音、五音節，不過其中一行「從你那嘹亮的歡笑，我毫不猶豫」（〈商籟（一）〉）卻多了一音，³⁹他也在後來〈按語和跋·關於音節〉一文坦承疏忽，他說，每次讀到這行，總覺得特別匆促似的，直到把它改作「和那嘹亮的歡笑，我毫不猶豫」才覺得自然。這是因為這 12 字五拍底規則的分配法是「三拍兩

³⁵ 王力：《現代詩律學》，頁 73。

³⁶ 梁宗岱：〈按語和跋·關於音節〉，頁 182-183。

³⁷ 見羅念生：〈節律與拍子（編者按）〉，《大公報·文藝·詩特刊》第 10 版，1936 年 1 月 10 日。

³⁸ 梁宗岱：〈論詩〉，頁 185。

³⁹ 梁宗岱：〈商籟（一）〉，《大公報·文藝·詩特刊》第 10 版，1936 年 2 月 14 日。

音和兩拍三音」。⁴⁰我們可以看出梁宗岱試圖由格律的建構抵達象徵主義音樂性熱切的初衷，卻很難找到知音。梁宗岱雖然堅持在嚴謹中追求自然，然而，無論是在韻式安排或音節結構上，畢竟是嚴謹多過自然，限制多於自由了。

四、朝向純粹化的漢語十四行：「象徵」問題

從詩的內質來看，梁宗岱的十四行詩與論述之間形成一種雙向的關係：梁宗岱一方面試圖導入根源於法國的象徵詩學，證明現代漢詩也可以生產具象徵主義質素的詩意；另一方面，經由十四行詩的書寫，把「詩與真」的美學追求從理論落實到字的追求上。這種「理論—實踐」的雙向關係，梁宗岱的目的無非是為了讓徘徊在紛歧路口的現代漢詩找到可以借鑑的新方法、新資源。

在象徵主義的接受上，梁宗岱主要是透過梵樂希對象徵主義的理解去認識與闡釋。梁宗岱翻譯梵樂希的詩〈水仙辭〉（1931），他的多篇詩論如〈哥德論〉（1935）、〈骰子底一擲〉（1936）、〈保羅梵樂希先生〉（1928）、〈象徵主義〉（1934）、〈論詩〉（1934）、〈哥德與梵樂希〉（1935）、〈說「逝者如斯夫」〉（1935）、〈論崇高〉（1934），都直接或間接提及梵樂希的詩或詩學理念。文章中探討的，除了上節提到的音樂性外，還有「純詩」、「契合」、「宇宙意識」、「象徵」等象徵主義的核心要素；從這層意義上來說，梁宗岱所接受或轉化的，與其說是象徵主義，不如說是梵樂希視野中的象徵主義。與此同時，梁宗岱之所以從自由詩走向抒情格律詩的書寫，很大程度與梵樂希有關；也因此，與詩論同時期〈商籟〉雖然只有6首，詩藝上卻發展或移植了梵樂希的某些品質，其中又以純詩的表現特別鮮明。

在馬拉美提出「純詩」概念以來，「純詩」的追求已經成為象徵主義的風尚，「這純詩運動，其實就是象徵主義的後身，濫觴於法國底波特萊爾，奠基於馬拉美，到梵樂希而造極」，⁴¹梁宗岱的陳述概括了純詩理論之於法國象徵主義的發展，這個概念也由梁宗岱承繼，並且成為梁宗岱試圖突破中國新詩瓶頸的理論依據：

所謂純詩，便是摒除一切客觀的寫景，敘事，說理以及感傷的情調，而純粹憑藉那構成它底形體的原素——音樂和色彩——產生

⁴⁰ 梁宗岱：〈按語和跋·關於音節〉，頁184-185

⁴¹ 梁宗岱：〈談詩〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁94。

一種符咒似的暗示力，以喚起我們感官與想像底感應，而超度我們底靈魂到一種神遊物表達光明極樂的境域。像音樂一樣，它自己成為一個絕對獨立，絕對自由，比現世更純粹更不朽的宇宙；它本身底音韻和色彩地密切混合便是它底固有的存在理由。只有散文不能表達的成分才可以入詩——才有化為詩體之必要。⁴²

放在漢語十四行詩的脈絡，梁宗岱闡釋上的「純詩」有獨特意涵，以下從工具性與宇宙意識、契合論三方面討論。

（一）工具性：語言與現實

在工具論上，梁宗岱認為詩與散文代表心靈兩種不同的甚或對抗的傾向，兩種品質完全各別的精神活動，必須區別開來；詩「它底器官是想像」、「情與思未分化之前的複雜的經驗或靈境」、「超出一切機械的理智與邏輯底把捉的」，這些闡述賦予了詩存在於一般語言之外的詩性空間。⁴³從這個基礎來看，梁宗岱對十四行詩體在漢語語境的重新安置與書寫，至少有兩層意義。

一是他把十四行詩視為比自由詩更能表達散文所不能表達的成分之詩體。十四行詩在西方詩史本是悠久的抒情詩體，他延續這個抒情的傳統，他的十四行詩圍繞「幸福」一詞，如「多少次，我底幸福，你曾經顯現／給我，靈幻縹緲像天邊的彩雲」（〈商籟（二）〉）、⁴⁴「我們並肩在古城上徘徊，／我們底幸福脈脈地相偎」（〈商籟（五）〉），⁴⁵表現愛情經驗裡面混沌、脆弱、曖昧、甜蜜的心理狀態而不只是愛情本身。其二，「商籟」書寫對梁宗岱來講，在語言工具的獨立外，進一步地獨立於現實之外。九一八事變後決定返國，整個 1930 年代，中國局勢詭譎，梁宗岱很難置身事外，這些

⁴² 梁宗岱：〈談詩〉，頁 94。

⁴³ 散文與詩的區別，他說前者「努力要將那獻給我們感官的混沌，繁複，幽暗的現象分辨，解剖，碾碎為一些條理井然的明晰的觀念」、「它底極致是概念或思想底和諧，邏輯的系統與秩序；它底訴動的對象，我們底理解力」，後者則是「要體驗和完全抓住這現象底整體；它底器官是想像」、「詩底基礎是完整的存在底宣示，是全人格底統一與和諧之活現與啟迪」、「情與思未分化之前的複雜的經驗或靈境；而是一切優美或莊嚴的自然與人事在我們裡面所喚起的植根於我們所不能認識的深淵（非意識的區域）同時又伸拓和透達於我們肢體和肌肉底尖端的深邃錯綜的反應，無限地精微又極端地普遍，超出一切機械的理智與邏輯底把捉的」。見梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 233-234。

⁴⁴ 梁宗岱著，黃建華主編：《宗岱的世界·詩文》，頁 79-80。

⁴⁵ 同上註，頁 82。

對社會情勢的憂心多少反映在他的書信與文章，但絲毫沒有在他的十四行詩書寫出現，在這層意義上，梁宗岱不僅保留十四行詩之為抒情詩體的純粹性，也成為詩人抵抗現實的方式。

（二）宇宙意識：抒情自我，象徵與宇宙

梁宗岱的純詩理論裡，「絕對獨立，絕對自由，比現世更純粹更不朽」的宇宙意識構成超越日常、超越現實的純粹語境。這個充滿想像力的宇宙由語詞與語詞作有機的連結、組合與布置，並為之調配音樂、色彩，成為一個不可分離的整體。宇宙意識之精妙深奧，在當時的中國超乎許多詩論家的眼界。他的十四行詩某些部分把宇宙意識具象化，融合十四行詩體的精緻與宇宙意識的奧妙，例如〈商籟（四）〉：

我摘給你我園中最後的蘋果，
看它形體多圓潤，色澤多玲瓏，
從心裡透出一片晶瑩的暈紅，
像我們那天遠望的林中燈火！

因為，當它纍纍的伙伴一個個
爭向太陽去烘染它們底姿容，
它卻悄燃著（在暗綠的濃影中）
自己的微焰，靜待天風底掠過：

像我獻給你的這纏綿的情思，
它那麼懇摯，卻又這樣地靦腆，
只在我這幽寂地心園裡潛滋。

從不敢試向月亮或星光窺探，
更別說讓人（連你自己，愛啊！）知。
受了它罷；看它盡在風中抖顫！⁴⁶

此詩表達單戀情思，蘋果是與情思對應的情感符號，以此為核心向周圍延伸：生長的果園，映照在蘋果上的陽光月亮星光，圍繞著綠蔭，天風拂過……，組織成一個幽微的內心宇宙。梁宗岱的十四行詩常有一個情感豐沛的抒情自我，在抒情自我與宇宙之間，以象徵為中介，心凝而形釋，最後冥合於

⁴⁶ 梁宗岱：〈商籟（四）〉，收於梁宗岱著，黃建華主編：《宗岱的世界·詩文》，頁81-82。

萬化：從生活經驗裡一陣風、一顆果實落下，一兩句詩的觸動（梁宗岱說過這首詩靈感格連（Maurice de Guérin）「像一個掛在密葉影裡的蘋果，我底命運在幽林底深處形成」），⁴⁷到天地變色的領悟，都可能訴說抒情自我與宇宙的隱密關係。據他對象徵的定義，他說，當一片自然風景映進我們眼簾的時候，猛然感到它和當時心情相似，「把那片自然風景作傳達心情的符號，或者，較準確一點，把我們底心情印上那片風景去」。⁴⁸同時，他找到了《詩經》「興」，以及《文心雕龍·比興》「興者，起也；起情者依微以擬義」與象徵作連結，⁴⁹由是，自然物象的連結關係已非真實物象，而從真實上升為象徵了。

這裡，梁宗岱「抒情自我—象徵—宇宙」的抒情模式隱約成形。象徵與抒情自我的緊密連結，中國古典詩已有豐富的文本，如陶淵明、李白、屈原、姜白石等詩人，梁宗岱在他象徵系統裡也以這些中國古典詩人作中國化的演繹。但就書寫本身的創造性來看，與梁宗岱同時期的卞之琳，從艾略特「去個人化」（depersonalization）出發，將戲劇的表現手法如場景、典故、對白或意象運用到十四行詩，反而能把複雜的情感思維具象化；相較之下，梁宗岱的詩情與象徵手法沒有跳脫古典詩歌的脈絡，十四行詩的抒情模式也受到一定程度的限制。

（三）契合論：波特萊爾與梵樂希

在梁宗岱之前，穆木天曾經把波特萊爾的「契合論」引介到中國，他在〈譚詩——寄郭沫若的一封信〉（1926）表示：「故園的荒丘我們要表現它，因為他是美的，因為他與我們作了交響（Correspondances），故才是美的。」⁵⁰認為衰敗荒涼為美，新的美學動向已經顯露端倪；在書寫上，李金髮的十四行詩受波特萊爾的影響，則有許多「非理性視域」的表現。梁宗岱指為「象徵之道」的「契合論」與穆木天、李金髮同樣來源自波特萊爾，卻有不同的理解。他先引用波特萊爾十四行詩〈契合〉（“Correspondances”），指出這首詩與法國哲人萊賓尼滋（Leibniz, 1646-1716）「生存不過是一片大和諧」傳達相同哲理，⁵¹然後說道：

⁴⁷ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 225。

⁴⁸ 梁宗岱：〈象徵主義〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁 66。

⁴⁹ 〔南朝梁〕劉勰撰，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1958年），頁 601。

⁵⁰ 穆木天：〈譚詩——寄郭沫若的一封信〉，《創造月刊》第 1 卷第 1 期（1926 年 3 月），頁 8。

⁵¹ 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 72-75。

一座大神殿裡的活柱或象徵底森林，裡面不時喧奏著浩瀚或幽微的歌吟與迴聲；裡面顏色，芳香，聲音和蔭影都融作一片不可分離的永遠創造的化機；裡面沒有一張葉，只要微風輕輕地吹，正如一顆小石投落汪洋的海裡，它底音波不斷延長，擴大，傳播，而引起全座森林底颯颯的呻吟，振盪和響應。因為這大千世界不過是宇宙底大靈底化身：生機到處，它便幻化和表現為萬千的氣象與華嚴的色相——表現，我們知道，原是生底一種重要的原動力的。⁵²

據梁宗岱詩解，在自然以及象徵系統的整體裡面，當中的一個元素發生運動或變化，都會引來其他元素的回應與震動。這個說法使得「契合」除了修辭意義（如隱喻），賦予了本體意義；耐人尋味的是，這個說法在梁宗岱〈保羅梵樂希先生〉（1928）對梵樂希詩歌的頌辭高度雷同；他讚揚梵樂希的詩，宣示的不是徒具外表與粗形的照相，而是引導達到這些觀念的節奏與充滿了甘、芳、歌、舞的畫面：「由音樂和色彩底波瀾吹送我們如一葦白帆在青山綠水中徐徐前進，引導我們深入宇宙底隱秘，使我們感到我與宇宙間底脈動——一種嚴靜，深密，停勻的跳動。」⁵³這段陳述雖然還未指明「契合」二字，但實際上已具備「契合論」的核心內涵，進一步地說，梁宗岱對〈契合〉與「契合論」的解釋，很大成分是片面地與梵樂希的詩學看法相契合。梁宗岱對「契合論」的理解，深深影響他的十四行詩，特別強調音樂、色彩表現，好比〈商籟（五）〉：

我們並肩徘徊在古城上，
我們底幸福在夕陽裡紅。
撲面吹來裊裊的棗花風，
五月底晚空向我們喧唱。

陶醉於我們青春的夢想，
時辰底呼息又那麼圓融，
我們不覺駐足聽——像遠鐘——
它在我們靈魂裡的迴響。⁵⁴

⁵² 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 72-75。

⁵³ 梁宗岱：〈保羅梵樂希先生〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁 18-19。

⁵⁴ 梁宗岱：〈商籟（五）〉，收於梁宗岱著，黃建華主編：《宗岱的世界·詩文》，頁 82。

夕陽的紅，晚鐘，古城牆，棗花香……，聲音與顏色在十四行詩的格律安排下交織為一個幸福的魔幻時刻，「那浸在夕陽，晚鐘和新月裡的由明亮而漸漸進於親密的幸福——也可以說在那一剎那（至少是潛意識的）完成」。在格律聲音上，梁宗岱還特別提到該詩韻腳：前八行所用的韻「上」、「唱」、「響」、「想」和「紅」、「風」、「鐘」、「融」響亮開朗，後六行的「徊」、「俚」、「晴」、「清」、「入」、「月」低沉幽閉，和全詩底意境由明亮而親密暗合。⁵⁵

由此觀之，梁宗岱的十四行書寫確是「契合論」的具體實踐。然而，在後期象徵主義的框架下，梁宗岱的十四行詩過度倚賴理論，使得終究沒能像李金髮十四行詩那樣，展現契合論的多重視野與抒情自我的自覺；十四行詩書寫上的挫折，導致他在 1940 年代仍走向詞的懷抱。

五、結語

漢詩十四行詩在新詩史中，隨著各種風潮的生長變化，既有摸索與試驗，也有轉折與更新。尤其是 1949 年以前，詩壇關於「自由—格律」、「文言—白話」、「現實—象徵」等種種議題，皆可在十四行詩的實際創作中得到迴響。梁宗岱置身於「新詩紛歧路口」的 1930 年代，兼有詩論家與詩人雙重身分，他一邊建構中國化的象徵理論，一邊進行十四行詩的實踐，兩者分別對應於詩的內質與外形，而又相互關涉。

要充分理解他的象徵主義，除了注目於第一本詩集《晚禱》、《詩與真》與西方詩歌譯介之外，必不能忽略他的十四行詩裡所蘊藏的豐富訊息，包括詩形上，積極主張以聲音巧妙組織達到音樂性與建築性，內容意義上，則高度追求純粹性。他的詩學或漢語十四行詩，無論在橫向的借鑑，或縱向的繼承，有不能忽略的象徵意義，在今日看來，仍蘊藏非常可貴的創作原理。不過，我們也在其中發現梁宗岱的矛盾與不足之處。

從橫向的借鑑來看，梁宗岱提倡的象徵主義，主要是梵樂希視野中的象徵主義。在音樂性的議題上，梁宗岱把梵樂希視為要素的古典詩律放入詩的聲音裡考量，落實到十四行詩，則由隱微的音韻轉向顯著的音韻，實踐現代漢詩格律的象徵意義，然而，卻導致形式僵化的問題。在詩藝上，梁宗岱從梵樂希的「純詩」理論出發，認為詩必須去除散文成分，擺脫現實的干擾；十四行詩書寫在純詩的基礎上發展出「抒情自我—象徵—宇宙」

⁵⁵ 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 238。

的抒情模式，並且特別強調音樂、色彩必須相互融合；不過，在後期象徵主義的框架下，並沒能展現契合論的多重視野抒情自我的自覺。

另一方面，梁宗岱用「興」對應象徵主義，終極目的仍是為了能夠在縱向的承繼上找到象徵意義的連結，但就詩意而言，沒能跳脫古典脈絡。我們以為，梁宗岱的 6 首十四行詩作為「發見新音節，創造新格律」的具體實踐，「商籟」的命名透露他的古典追求，古典追求亦表現在絕對格律（包括叶韻、平仄、音節、字數）整齊和諧的堅持，與象徵化的抒情自我。

梁宗岱的〈商籟（六首）〉具有後期象徵主義的古典質素，提供了漢語十四行詩之於後期象徵主義探索的一個清晰的案例，梁宗岱對象徵主義「有限度」的理解、對詩體的限制，以及他對理論建構的過度倚賴，皆顯得侷促而缺乏積極的創造性。於是，從漢語現代詩史的角度而論，梁宗岱的十四行詩，階段性的理論意義顯然超越書寫的實質意義。

【責任編校：林哲緯、黃璿璋】

徵引文獻

專著

- 〔南朝梁〕劉勰 Liu Xie 撰，范文瀾 Fan Wenlan 注：《文心雕龍注》*Wenxin diaolong zhu*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，1958 年。
- 王力 Wang Li：《現代詩律學》*Xiandai shilixue*，北京 Beijing：中國人民大學出版社 Zhongguo renmin daxue chubanshe，2004 年。
- 柏樺 Bo Hua：《左邊》*Zuobian*，香港 Hong Kong：牛津大學出版社 Niu jin daxue chubanshe，2001 年。
- 胡適 Hu Shi：《胡適留學日記》*Hu Shi liuxue riji*，上海 Shanghai：上海書店 Shanghai shudian，1990 年。
- 張仁香 Zhang Renxiang：《梁宗岱詩學研究》*Liang Zongdai shixue yanjiu*，廣州 Guangzhou：暨南大學出版社 Jinan daxue chubanshe，2014 年。
- 梁宗岱 Liang Zongdai：《詩與真》*Shi yu zhen*，臺北 Taipei：臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan，2001 年。
- ：《詩與真續編》*Shi yu zhen xubian*，北京 Beijing：中央編譯出版社 Zhongyang bianyi chubanshe，2006 年。

梁宗岱 Liang Zongdai 著，黃建華 Huang Jianhua 主編：《宗岱的世界·詩文》
Zongdai de shijie, shiwen，廣州 Guangzhou：廣東人民出版社 Guangdong
renmin chubanshe，2003 年。

許霆 Xu Ting、魯德俊 Lu Dejun：《十四行體在中國》*Shisihangti zai zhongguo*，
蘇州 Suzhou：蘇州大學出版社 Suzhou daxue chubanshe，1995 年。

郭沫若 Guo Moruo、陳明遠 Chen Mingyuan：《新潮》*Xinchao*，北京 Beijing：
中國文聯出版社 Zhongguo wenlian chubanshe，1992 年。

楊匡漢 Yang Kuanghan、劉福春 Liu Fuchun 編：《中國現代詩論》*Zhongguo
xiandaishi lun* 上編，廣州 Guangzhou：花城出版社 Huacheng chubanshe，
1985 年。

痙弦 Ya Xian 編：《戴望舒卷》*Dai Wangshu juan*，臺北 Taipei：洪範書店
Hongfan shudian，1976 年。

鄭毓瑜 Cheng Yuyu：《姿與言：詩國革命新論》*Zi yu yan: shiguo geming xinlun*，
臺北 Taipei：麥田出版社 Maitian chubanshe，2017 年。

錢光培 Qian Guangpei：《中國十四行詩選》*Zhongguo shisihangshi xuan*，北
京 Beijing：中國文聯出版社 Zhongguo wenlian chubanshe，1991 年。

〔法〕弗朗西斯·約斯特 François Jost 著，廖鴻鈞 Liao Hongjun 等譯：《比
較文學導論》*Bijiao wenxue daolun*，長沙 Changsha：湖南文藝出版社
Hunan wenyi chubanshe，1988 年。

〔英〕莎士比亞 William Shakespeare 著，梁宗岱 Liang Zongdai 譯，劉志俠
Liu Zhixia 校注：《莎士比亞十四行詩》*Shashibiya shisihangshi*，上海
Shanghai：華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe，
2016 年。

Brewster Ghiselin ed., *The Creative Process: Reflections on the Invention in the
Arts and Science*, Berkeley, LA, London: University of California Press,
1985.

Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry: The art of poetry*, trans.
Denise Folliot, New York: Vintage Books, 1961.

期刊論文

孫玉石 Sun Yushi：〈論李金髮詩歌的意象建構〉“Lun Li Jinfa shige de yixiang
jiangou”，《新文學史料》*Xinwenxue shiliao* 2001 年第 2 期。

張潔宇 Zhang Jieyu :〈一場關於新詩格律的試驗與討論——梁宗岱與《大公報·文藝·詩特刊》〉“Yichang guanyu xinshi gelü de shiyan yu taolun: Liang Zongdai yu *Dagongbao, wenyi, shi tekan*”, 《現代中文學刊》*Xiandai zhongwen xuekan* 2011 年第 4 期。

穆木天 Mu Mutian :〈譚詩——寄郭沫若的一封信〉“Tan shi: ji Guo Moruo de yifeng xin”, 《創造月刊》*Chuangzao yuekan* 第 1 卷第 1 期, 1926 年 3 月。

報紙文章

梁宗岱 Liang Zongdai :〈〈商籟 (一)〉〉“Shanglai (1)”, 《大公報·文藝·詩特刊》*Dagongbao, wenyi, shi tekan* 第 10 版, 1936 年 2 月 14 日。

聞一多 Wen Yiduo :〈詩的格律〉“Shi de gelü”, 《晨報副刊·詩鐫》*Chenbao fukan, shijuan* 第 7 號, 1926 年 5 月 13 日。

羅念生 Luo Niansheng :〈節律與拍子 (編者按)〉“Jielü yu paizi (bianzhe an)”, 《大公報·文藝·詩特刊》*Dagongbao, wenyi, shi tekan* 第 10 版, 1936 年 1 月 10 日。

