

吴兴华作为现代诗人的生成[※]

[英] 贺麦晓 著 李春 译

内容提要：本文通过论述吴兴华作品在国内外的传播、接受及研究，来展现吴兴华作为现代诗人是如何生成的。吴兴华的诗作在1950年代传播到香港和台湾地区，对港台年青一代诗人产生了广泛影响。而英语世界对吴兴华的早期研究，点燃了1980年代中国学界对吴兴华的热情。之后，学界对吴兴华作品的经典化一直在持续进行当中。本文还以组诗《西珈》为个案，试图指出有意将吴兴华的作品经典化的人们所面临的困难，以及他们似乎已经做出的选择。

关键词：吴兴华 现代诗人 《西珈》 经典化

DOI:10.16287/j.cnki.cn11-2589/i.2017.12.005

在现代印刷文化中，人们一直并仍将把出书视为在文坛取得成功的标志。甚至在大多数经典作家那里，情况也是如此。正如周娜（Eva Shan Chou）所指出的那样，伟大者如鲁迅，在文坛上的声誉，也是在1923年出版了《呐喊》后才开始建立起来的，尽管这本书里面的作品此前已经在报刊上发表过。^①

就鲁迅的这一情况而言，将短篇小说结集出版，在学术研究上到底有多重要，我们可以引用刘禾《跨语际实践》中的一个段落来加以说明。在这段话里，

※ 我要感谢吴兴华的遗孀谢蔚英为我提供了本文中所讨论的许多未公开发表的材料，并同意我在2001年对她进行访谈。其他有关吴兴华的生活与写作的信息，由夏志清教授、巫宁坤教授提供，而最近叶维廉教授也提供了相关信息。其他从事吴兴华研究的学者，如张松建博士、刘福春博士和解志熙教授慷慨地分享了他们所掌握的信息和材料。我还要感谢我以前的同事，已经仙逝的 Paul Thompson博士。他将自己所藏的1950年代的台湾刊物赠送给了我，里面就有不少吴兴华的诗歌。我还要感谢我以前的学生吴吕楠博士，他的论文“The Life and Poetry of Dai Tian: A Hong Kong Poet”（PhD diss., University of London, 1999）中的一段话激起了我对吴兴华的兴趣。我早前对吴兴华的研究，见Michel Hockx, “Wu Xinghua, the Poetics of New Poetry, and the Taiwanese Poetry Scene of the 1950s,” in *China and her Biographical Dimensions: Commemorative Essays for Helmut Martin*, ed. Christina Neder, Heiner Roetz, and Ines-Susanne Schilling (Wiesbaden: Harrossowitz, 2001), 313–329。那时候我还没有查阅吴兴华的未刊稿和1950年代之前发表的作品。其中文版分别发表在台湾地区（1999）、中国大陆（2002）和香港（2005）。此前的一些错误和不合理的推断，在这里都得到纠正。另，本文发表时，2017年版《吴兴华全集》尚未面世。

她讨论了《阿Q正传》中叙述者的作用：

叙述者和阿Q一样，都是鲁迅创造的一个虚构人物，然而，与“真实”的农民不同，这里的“我”同时存在于两种虚构的/文体的世界中（或者两种叙事[*diegeses*]中，用热奈特的术语来说），并且在两者之间，以全知叙述人得天独厚的隐身术，来回穿梭。小说第一章以这里所说的第一种世界开头，由一位第一人称的叙述者来介绍自己，称自己是还没有动笔的《阿Q正传》这部作品的作者。叙述者在关于怎样写一个已经写成了的故事（在读者一方看来）的叙述中讲话，这一事实，通过叙事本身，在故事外叙述（*extradiegetic*，即叙述者从他正在讲述的虚构世界外部讲话）和自叙述（*autodiegetic*，叙述者同时是叙述的主体和对象）这两个层次之间划上了一道清晰的分隔线。事实上，这两个层次随着故事的推进很快就合二为一。然而，这两个层次对我们理解叙述者与他正在描述的虚构世界之间的关系，尤为重要。^②（强调为引者所加）

对鲁迅的这一名作的分析，建立在这样的观察之上，即读者认为这部作品“已经写成”，因为他们已经把它捧在手上阅读了。这一分析，用在收入《阿Q正传》的鲁迅文集上，是完全准确的，但用在《晨报副刊》连载的初版上，却顿时失效了。对报纸连载的读者来说（对只写了一期，还未写下一期的鲁迅本人来说也是如此），他们捧在手里的文本，确确实实是在评论一个将要被写出的故事。^③简单来说，现代文坛上的声名，建立在书籍出版的基础上，并对文学作品的阅读、解释、分析方式产生了影响。考察某本书出版的环境，因而就是一项非常有意义的活动，可以帮助我们认识是哪些力量推动了文学声名的形成。

有些书的出版，是在作者（们）的活跃期已经过去或者已经去世数年甚至数十年之后。比如，在中国现代诗歌研究中，到1981年才出版的《九叶集》，收录了活跃于1940年代战时诗歌刊物上的九位诗人的作品，但这些诗人从未单独出版过作品集。而此时，九位诗人中的穆旦已经去世了。从那以后，“九叶派”这一说法，就被广泛地运用到了1940年代诗歌的学术讨论中。这本诗集由此被时空颠倒地纳入了战时的“文学场”中，尽管它的出版，可能与1980年代早期关于新诗的论争关系更为密切。^④

这篇论文的主要研究对象是诗人吴兴华。他的诗歌，主要刊登在抗战时期北平和上海出版的各种刊物上，以及1950年代早期香港出版的刊物和1950年代中期台湾出版的刊物上。重建其文坛声名的尝试，最早出现在1980年代，第二次则是在1990年代。最后，在过去的十年中，学界持续增长的关注，加上吴兴华家属们的“个人意志”，以及某些“偶然性”，^⑤促成了吴兴华作品集的“定本”在2005年

颇引人赞颂的出版。这部文集收录了此前只以手稿的形式存在的部分作品。我特别关注吴兴华以多种版本形式存在的一组诗（笔记、手稿和印刷），并试图指出有意将吴兴华的作品经典化的人们所面临的困难，以及他们似乎已经做出的选择。最后，我还将考察吴兴华的作品在互联网上的持续传播，并在此基础上，宏观地讨论在互联网时代文本是如何被（或者不被）传播与保持的，以及文学上的声名是如何被（或者不被）造成的。

吴兴华其人

吴兴华，生于1921年，早年在天津和北平（北京）生活，先后就读于南开中学和崇德中学，16岁（1937年）时考入燕京大学西语系。^⑥在这之前的一年，即1936年2月，他就在《青年界》上发表了作品。这是目前已知的吴兴华最早的作品。一年后的1937年4月，他发表了自己的第一篇诗论。这是一篇关于阿克顿（Harold Acton）与陈世襄合编的《中国现代诗选》（*Modern Chinese Poetry*）的评论。^⑦不久之后，他的诗歌处女作就发表了。^⑧除了早年对诗歌的兴趣外，他所发表的这篇诗论，也证明了他小小年纪就掌握了流利的英文。在燕大期间，他还学习了法语、德语和意大利语。^⑨哈罗德·谢迪克（Harold Shadick）曾是他在燕大的老师。晚年的谢迪克还清楚地记得吴兴华，认为他是自己最有天赋的两个学生之一——另一个是哈罗德·布鲁姆（他在康奈尔的学生）。^⑩1941年毕业后，他曾在燕大短暂任教，直到太平洋战争爆发后日军占领校园。^⑪他一直滞留在沦陷的北京，依靠稿费和朋友资助为生，据说，他还为中法汉学研究所（Centre Franco-Chinois d' Etudes Sinologiques）做过一些临时性的工作。

从1930年代末到1940年代的大部分时期，吴兴华在北平、上海和天津的不少刊物上发表了大量的作品。^⑫他的大部分作品刊登在校园刊物《燕京文学》以及战后出版的《文艺时代》上。除了收入诗合集《燕园集》中的五首诗外，他的作品没有出现在其他任何文集中。

他的其他主要活动，就是西方文学翻译和研究，而且一开始他在这方面名声更大。战后，当燕京大学在北平复校时，他被任命为西语系的教师。1952年，他开始在院系调整后的北京大学担任英国文学教授，后来又担任英语系系主任。他所翻译的莎士比亚的《亨利四世》最为著名，并被多次重印。他的名字，还以校订者的身份，出现在著名的莎士比亚翻译家朱生豪翻译的《莎士比亚全集》（人民文学出版社1978年版）中。

据他的同事和室友巫宁坤在《一滴泪》（*A Single Tear: A Family's Persecution*,

Love, and Endurance in Communist China) 中的讲述, 吴兴华曾非常热情地调整自己, 以与新的人民共和国保持一致, 而且在1950年代, 他在北大校园里算是一个政治上非常积极的人。^⑬ 然而, 1957年, 他被划为“右派”, 并被剥夺了教书和发表作品的权利。1962年, 他被摘掉了“右派”的帽子,^⑭ 随后, 在1963年, 他在《文学评论》上发表了一篇研究《威尼斯商人》的长篇论文。^⑮ 在“文革”中, 吴兴华遭到迫害, 于1966年8月3日去世。

1950—1960年代在中国大陆之外发表的作品

此前的研究倾向于认为, 吴兴华是中国古典诗歌的爱好者, 而他最终停止新诗写作, 也是因为他感觉新诗永远不可能具有古诗那样的形式美感。还有人推断说, 即便他继续写作新诗, 在1949年之后也不能够发表了, 因为他过于注重形式、具有古典风格的诗歌, 是不会受新政权欢迎的。^⑯ 不过这两种推断现在都完全经不起推敲。首先, 尽管吴兴华喜欢写作具有古典形式的现代诗歌, 而且他在改造绝句等古典诗歌形式以适应现代语言这方面, 所取得的巨大成就也得到了人们的认可, 但他同时也喜欢采用西洋诗歌的形式, 尤其是十四行诗, 而且喜欢采用更加口语化、叙事性强的风格。在他整个的创作活跃期, 他一直都在采用这三种风格, 而在现有的资料中, 没有任何迹象表明他更偏爱古典风格, 或者为如何模仿古典而感到焦虑。事实上, 正如我们将会看到的那样, 他在1949年前发表的最后一批诗歌, 主要就是十四行诗。其次, 他似乎在1949年后仍在写诗, 因为1957年8月号的《人民文学》上发表了他在1949年前从未发表过的三首诗(其中两首是十四行诗)。这大概是在他被划为“右派”前不久。

同时, 吴兴华的朋友, 在1949年前移居香港并在本地文坛十分活跃的宋奇(后改为宋淇, 又名宋梯芬, 笔名林以亮), 在1953年决定发表自己手上所掌握的吴兴华的诗歌。为了保护吴兴华的身份, 他以“梁文星”的笔名在力匡主编的《人人文学》上发表了这些作品。而宋奇本人也是这份杂志的主要撰稿人。他又以“余怀”为笔名在这份杂志上发表了自己撰写的两篇讨论新诗形式的论文。这两篇论文多次提及“梁文星”及其作品, 并称赞他所取得的成就, 尤其是在诗歌形式方面。这两篇文章的发表, 提升了吴兴华的诗歌对1950年代活跃于香港诗坛的年轻人的影响力。

这一模式在1956—1959年的台湾又重复了一次。夏济安编辑的《文学杂志》发表了“梁文星”的诗歌, 还有一篇“梁文星”的关于诗歌形式的论文, 以及吴兴华用“邝文德”的笔名发表的关于里尔克的论文。前一篇论文的题目是《现在的新诗》, 并且在1941年的《燕京文学》上就以“吴兴华”的名义发表过了。在

台湾重新发表时，它还在台湾的诗人和批评家当中引起了一场争论，并从此被多方引用。非常有趣的是，吴兴华的论文，与宋奇1953年那篇讨论新诗形式问题的论文，在某些段落上文字完全一致。这至少可以说明，吴兴华的部分作品，通过宋奇或宋奇的其他笔名署名的文章，得到了传播。^⑮至于宋奇为何会一字不差地抄录吴兴华的原文和诗学观点，并且没有标明出处，甚至还在同一篇文章中详细地讨论吴兴华的诗歌，这就不得而知了。

此前，有人认为，这一时期吴兴华在台湾发表的全部诗歌，都是由宋奇提供给夏济安的。然而，近来，我们已经清楚，这些文本的传播事实上是一个非常复杂的过程。据叶维廉记述，是他到了台湾后，向老师夏济安出示了自己抄录的吴兴华的诗歌。后来，夏济安决定采用吴兴华在香港的刊物上使用过的笔名来发表这些诗歌。^⑯然而，叶维廉却没有为夏济安提供上文所提到的那篇讨论诗歌形式的论文。后来，叶维廉开始将吴兴华的部分诗歌翻译为英文，并将之作为自己在台湾大学的学士学位论文的一部分。他还把自己所翻译的吴兴华的诗歌，收入自己所编的抗战诗选《防空洞里的抒情诗》（*Lyrics from Shelters*）中。^⑰叶维廉在笔记本中所抄录的诗歌，源于他所熟悉的香港诗人的抄录。而他们又从何处抄录，现在已不得而知。吴兴华在台湾发表的大部分诗歌，与香港的版本都有差异，而且，到目前为止，只有两首可以找到1940年代在期刊上发表时的原文。叶维廉和他的伙伴们可能不但从香港的刊物上读到了吴兴华的诗（署名梁文星），还从1940年代的刊物上读到过他的作品。这一点可以通过叶维廉在回忆录中的一段话来证实。在其中，他提到，他还从这些笔记本中抄录了其他抗战时期诗人的作品，包括“九叶派”诗人。

吴兴华的文本在1950年代传播到香港和台湾，一方面是1940年代已经发表在期刊上的作品的重新发表，另一方面，是宋奇所掌握的手稿的第一次发表。促成这些作品发表的那些人，其主要兴趣似乎在于激起一场关于新诗的形式及其前景的讨论。可以推断的是，到1959年，诗稿的储备已经耗尽，而“梁文星”也由此从人们的视野中消失了，尽管他对港台年青一代诗人产生了确凿无疑的广泛影响。1959年后，“梁文星”这一名字只在刊物上出现了一次（据我所知）。1966年10月，吴兴华去世两个月后，香港的《中国学生周报》重刊了一首他在台湾发表过的诗歌，以这种微妙的方式来表达哀思。与此同时，吴兴华也引起了英语世界学者们的关注。

英语世界的早期研究及其对中国学界的影响

吴兴华是通过夏志清的《中国现代小说史》中这样一段简短的概况被介绍到西方学界的：

诗人吴兴华……在战时和战后居于北平。作为燕京大学的毕业生，他深入地研究了几乎所有中西世界的主要诗人。在实践中，他试图通过创造出一套诗歌写作手法和语言，既保留中国传统诗歌特有的力度，又吸收了西方诗歌的重要经验。他常常取得惊人的成效，而如果在1949年后还能继续试验的话，他必然已经成为一位非常重要的诗人了。^{②0}

在这段文字的一条注释中，夏志清简要地叙述了上文所描述的部分诗歌的发表过程。他提到了1946年《文艺时代》上发表的作品（而不是早前在《燕京文学》或其他刊物上发表的作品），并认可是宋奇（而不是叶维廉）安排了吴兴华的诗歌在港台发表。他还提到了“梁文星”这个笔名。这条注释还提到吴兴华是1966年“文革”开始后最早的遇害者。^{②1}

对吴兴华诗歌更为全面的研究，来自耿德华（Edward Gunn，中文名初译为艾冈恩——译者注）的博士论文。其导师为夏志清。相关内容作为一个章节，收入了他1980年的专著《被冷落的缪斯》中。^{②2}耿德华分析了1946年《文艺时代》上发表的诗歌，又评论了宋奇在关于诗歌形式的论文中引用的诗歌。他对吴兴华的艺术成就的评价，比夏志清更为保守。他肯定吴兴华的诗歌在内容和意象方面所体现出的现代性，但对他试图模仿古典诗歌形式和语言，做了负面评价。^{②3}

耿德华的研究，重新点燃了1980年代中国学界对吴兴华的热情。《中国现代文学研究丛刊》在1986年第2期上重磅推出了耿德华文章的中译本，^{②4}还有卞之琳讨论吴兴华的诗歌和译诗的文章，^{②5}以及吴的遗孀谢蔚英的纪念文章，^{②6}另外还选登了吴兴华的部分诗歌和译作，包括他1937年首次发表的诗歌和1941年在《燕京文学》上发表的诗歌，以及1940年代中期的部分诗歌，其中有一首在耿德华的文章里被讨论过。在这里，还必须提到耿德华论文的译者张泉，后者于1994年出版了抗战时期北京文学的专著，其中有很长一部分讨论了吴兴华，并在正文和注释中，大量引用了吴兴华在抗战时期多种刊物上发表的作品，暗示我们今天所掌握的吴兴华的作品，不过是冰山一角。^{②7}

吴兴华在中国学界引起的第一次热潮，最终导致越来越多的作品被发掘出来，或者至少引导了中国的读者和学者们去追索相关的原始文献。与港台的发表不同，吴兴华在大陆的重现，并没有在活跃的诗人中间引起任何关于新诗的形式、语言和整个前途的论争。相反，1986年掀起的热潮，直指即将开始的经典化行为：像张泉等学者将吴兴华的作品放在战时语境下，从历史视野中进行了考察；还有人把他的作品与民国时期的卞之琳等诗人在形式和语言上所进行的类似

实验联系起来,而这些实验也被视为历史语境的一部分,而不是某种与现实有关联的东西;人们心中追怀吴兴华的愿望,推动了这一经典化的过程,而这也被视为接受“文革”这一历史事实并纪念其受害者这一更大的语境的一部分。这些行为持续了一段时间,但在整个1990年代进展缓慢。从文本传播的角度来看,1998年抵达了一个新的里程碑。在吴兴华被重新发现20年后,他的大量诗作被收入一套多卷本的抗战文学大系诗歌卷中。^[28]这部大系的诗歌卷由吴晓东编辑。他后来在2001年的一部专著中用了一章来讨论吴兴华的诗歌。^[29]在其中,他对吴兴华现存的诗歌进行了有史以来最为详尽的文学分析,尽管他所依据的作品比张泉提到的(但没有进行详尽的分析)少得多。

在中国大陆的这一经典化、纪念热潮和历史化运动中,人们却忽略了吴兴华后来对港台诗坛产生影响这一背景。尽管张泉、吴晓东等学者都非常了解宋奇发表在各种刊物的关于新诗形式的论文都详尽地引用了吴兴华的诗歌,^[30]出于可以理解的原因,他们对以“梁文星”的笔名发表的系列作品就不甚了解了。而这个系列的作品,将某些文本,以及某些文本的不同版本传播开来。但在中国大陆的图书馆,这些文本则难觅踪影。

走向经典化

犹豫再三,我还是想指出,本人刊于2002年《诗探索》上的关于吴兴华的论文,让中国大陆的学者们从此开始关注有关“梁文星”的各种情况。一个居住在1950年代的北京的诗人,在不知情的情况下,由于朋友和倾慕者们将自己的作品刊发出来,进而对台湾的诗学论争产生了影响。这样一个扣人心弦的故事,不禁让人浮想联翩,从而引发了中国大陆学者更为详尽的考察。关于这一点,上文的注释已经提及。人们还由此关注他的各种佚文,并开始搜求他发表在港台的诗歌和文章的原文。

如果以上这些都算是“个人意志”的话,一个完全偶然的事件(与上海的学者陈子善教授在我伦敦家中的餐桌上谈话时,很偶然地对吴兴华做了几句评论),让一群有意出版吴兴华作品集的学者,开始与居住在北京的吴兴华遗孀(我在2001年曾拜访过她)联系,经她许可,最终两卷本的《吴兴华诗文集》得以编成,并于2005年由上海人民出版社出版。《吴兴华诗文集》目前算是吴兴华作品的“定本”。这部文集分为诗卷和文卷两部分,收录了他的创作和译作,另外还有家人、朋友、同事的纪念文章,以及吴兴华和家人的旧照。吴兴华的生平和惨死经历,在文集出版前后,引起了媒体的广泛关注,同时,人们还举办了一系列关于吴兴华及其作品的活动,其中包括北大未名诗歌节的一场

诗歌朗诵会。

就吴兴华的诗歌创作来说,文集的诗卷部分所收录的作品,大部分是由其家属提供的。我之所以了解这一情况,是因为2001年我拜访谢蔚英女士时,她准许我复印了她手上的材料,而这其中的绝大部分,都出现在了文集的诗卷中。这其中,包括一份薄薄的诗集手稿,上有吴兴华自拟的书名(英文)“*Songs Lost and Regained*”(《失而复得之歌》),另外,还有《燕京文学》和《文艺时代》上发表的作品的复印件,上面还有笔迹修改了错印之处,并对用词、标点做了调整。虽然这些修订都不是吴兴华本人的笔迹,不过,我听说它们都是出于吴的本意。这就是《吴兴华诗文集》中的某些诗行不同于1940年代发表的版本的原因。《诗文集》还收录了一些未署明日期和无标题的诗作。我并不清楚其具体来源,或许是另一批手稿也未可知。

由于诗卷的材料来源比较单一,因而相对不完整。在1940年代其他不知名的刊物上发表的作品,或许并不在其家属的掌握中,因而也就没有收入文集。许多发表在港台的作品也是如此。另外,文集的编辑还有值得提升的空间,尤其是手稿“*Songs Lost and Regained*”中的那些诗歌。比如,在手稿中,有一首诗的最后一行下面,非常潦草地写上了只有一个英文单词的评论(“prophetic!”即“先知啊!”)。这明显是对这首诗的评论。然而在文集中,这个词却被当成了该诗的最后一行。还有一首诗被编辑截成了两半,当成了两首诗。批评家们已经注意到了这些编辑上的错漏和大量的漏收现象。吴兴华的女儿吴同在一篇纪念文章中也指出了这一点。这篇发表在互联网上的文章,还提供了另一个版本的吴兴华诗集,其部分来源也是手稿。^{③1}

作为“定本”的诗文集的这些缺点,以及同一首诗的不同版本的出现,让我们有充分的理由来仔细考察某些诗歌作品。我下面进行的个案考察,将会证明文集的编者,如果查阅了多种文献的话,将会面临什么样的复杂状况。我的研究还会涉及我从1943年的两个笔记本中发现的吴兴华诗歌的草稿。这也是他的遗孀慷慨赠阅的。

然而,在开始之前,我还想指出,当诗文集汇编成册时,学者解志熙和张松建则自行汇编了一部更为完备的吴兴华作品集。张松建在2009年的一篇非常重要的讨论吴兴华诗歌的文章中提到,在他们编辑的吴兴华作品集将要完工时,惊讶地发现上海版已经出现,并吸引了不少人的眼光和媒体的关注。^{③2}直到2008年,他们才得到吴兴华遗孀的出版许可。然而,此版至今未见出版。不过,解志熙编辑的“定本”,是建立在充分比较不同的版本(包括港台版)的基础上的。其中某些已经发

表，显示出了其在编校上的高度严谨，希望可以早日付梓面世。

《西珈》个案研究

堪称诗歌杰作的组诗《西珈》，由16首十四行诗构成。这组写于1940年代的诗，似乎花费了吴兴华多年的心思。^③名为“西珈”的女子，第一次出现，是在吴兴华的诗歌《沉默》中。这首诗于1940年发表在上文所提到的《燕京文学》上。

以这一标题命名的诗歌草稿，原题是“西珈：”，后面有一个冒号，强调这是对西珈说的话。这组诗在1943年的笔记本以及“*Songs Lost and Regained*”的手稿中均有出现，由十首诗组成，并被归为“补遗”。然而，不知为何这十首诗没有出现在2005年版的文集中，尽管这部文集收录了“*Songs Lost and Regained*”手稿中的全部其他作品。

《西珈》的多个版本清楚地表明，一开始，这组诗并没有打算写成16首，而是在多年的创作过程中，以规模较小的组诗逐渐写成。当它们第一次发表在1946年的《文艺时代》时，已经有16首的规模了。这16首诗包括笔记本中出现的手稿，以及“补遗”中出现的一首诗（第六首）。这表明，尽管“补遗”未署日期，但似乎是在这组诗首次发表之前写成的。

我手上复印的1946年发表的版本，有一些修改笔迹。如上文所说，这些笔迹反映了作者本人的调整愿望。比如在第十首的第一行，“颜容”一词被改成了“面容”，尽管这首诗最初的草稿（在第九本笔记本上）仍作“颜容”。毫不奇怪，2005年上海版却仍作“面容”。然而，台湾《文学杂志》第2卷第3号（1957年）上却是“颜容”。台湾版还有其他的一些差异。台湾版与上海版只有一处地方反映出了相同的修改。

台湾版的《西珈》只有4首十四行诗，但有一条注释交代说，这4首诗是从12首中选出的，而不是16首。这里发表的诗歌，实际上是第三、七、八、十二首。而在1946年发表的16首组诗中，它们分别是第四、七、十、十六首。台湾版最后一首的第一行，与1946年版有很大的不同，但有趣的是，它却与第九本笔记本上的版本相同。第九本笔记本上的首行本身就是划掉了一行后再修改的，而且与1946年发表的最终版本极为相似。具体来说情况是这样的。

草稿上原文第一行（被划掉了，但仍可以辨认）为：

这最后的十四行诗我写下……

草稿上修改后的第一行，以及台湾版的第一行为：

这首最后的短诗我写下……

1946年和2005年版的第一行为：

最后这首十四行我写下……

这类例子清楚地表明台湾版的来源完全不同，因为它们明显不是以1946年发表的组诗为基础的。要么还有1940年代发表在其他我不了解的地方的版本，要么就是台湾版来源于某种手稿。如果这一点能够得到证实，我们就必须确定十二首版是诞生于十六首版之前还是之后，由此进一步认识诗人希望这些诗歌最终应该怎样组织安排。很明显，吴兴华一直希望把上面所讨论的那首诗作为最后一首，尽管，根据他的笔记，这首诗的写作比最终放在组诗前面的几首诗都要早。

以上例子还表明，吴兴华一直很关注节奏和韵律问题，因为那一行诗的三个版本在这方面显示出了一定的差异。这组诗的另一个显著特征是其中的人称代词不断地在“你”和“她”之间切换。虽然都是指的“西珈”，但其视角明显不同（直接称呼 vs 客观描写）。这一特征在诗人那里的重要性，可以清楚地从手稿看出来。比如，在第十本笔记本中，后来作为第二首出现在1946年的版本中的那首十四行诗，其第七行中，在“她”字旁边有一个“你”字，这表明诗人仍在考虑这一行中该选哪一个（最终，诗人选择了“她”）。

与吴兴华的两首题为《有赠》的诗（我在早前一篇关于吴兴华的论文中讨论过）一样，从内容上讲，这组十四行诗是给心中挚爱者灵魂的献歌。而这个挚爱者，似乎同时是一个典型意义上的恋人，又是缪斯，甚至是诗歌本身的一个隐喻。“*Songs Lost and Regained*”的“补遗”中的第一首，明显地表现了这一意图，以及通过诗歌让挚爱者得到永生的（莎士比亚式的）企图。或许是出于这一原因，这首诗被划掉了，而且没有出现在正式出版的版本中：

我在清香的卷纸间曾读到许多女子
被诗人不朽的彩笔举起与诸神为群，
但那些使人心跳的细微的描写如今
已经无生气的卧着。她们呢？也是如此。

多么美的眼睛结果总会被尘土淹死，
窒息的坟墓接受了多少倾国的妇人，
几树冬青，几块白石，几篇流涕的碑文，
几页蛛网虫蠹的书记载她们的名字。

但我早就已为你在永恒的国土中
寻得一个位置，那里时光留迹的脚步
只能听见，却觉不到；唯有人类的灵魂
是不能消灭的物质。你——一个王后，居住
在我灵魂深的地方，你的宝座放着光，
苍白不定的闪烁着，将你的真身隐藏。

然而，与《有赠》不同，《西珈》组诗以一种低沉无奈的调子描述了时间的消逝，并意识到理想的爱情并不能长久。最后六行与上文提到的草稿中被划掉的诗中写到的“心跳”构成了互文关系：

如今往回看，难道我能禁止心的脉动？
眼泪，热切的等候与得到之后的荒芜，
平凡无奇的真相与上满绣成的锦梦，

一切溶合在距离内，不改应赴的定途——
像帆船，时时回首于过去激狂的生命，
虽然已滑行入港里，不闻巨浪的惊呼。

在这里，解读一首让诗人极不满意以至于在手稿中将其划掉的诗歌，有助于我们理解整个组诗的主题。现存的手稿激发了人们去“复原”《西珈》中未曾在几个主要的版本中出现的诗歌。在上文提及的网络上的吴兴华诗歌集中，《西珈》组诗由第一、四、五、六、八、九、十一、十六首构成（来源于1946年的版本，但没有出现复印件中手写的，并被2005年版采纳的那些修订），另外还包括“*Songs Lost and Regained*”的“补遗”部分的第四、六首。“补遗”的第六首也被作者划掉了，但网络版的编辑将之复原了，并加上了这样的说明：“这首十四行诗来自朋友处珍藏的吴兴华手稿。吴本人似乎对这首诗不满意，在《西珈》手稿中将此诗删去。我们很喜爱此诗，故登出供大家欣赏。”^{③4}

结语与尾声

正如最后一个例子所证明的那样，吴兴华诗歌的传播还在继续，而以他的手稿、抗战时期的刊物，以及后来的港台和大陆刊物为基础而形成的新的版本，也不断地形成。而“全集”的出版，必将进一步巩固吴兴华的声名，以他作品独特的诗学品格，以他作品在华语圈的广泛传播，以他独特的生平经历和悲惨结局，使之跻身现代中国的经典诗人之列。2005年以来，关于吴兴华诗歌的研究有了极大的增长，同时，关于他的命运以及“文革”中的悲惨遭遇，也有不少的文章发

表（主要在网络上）。有人在网上建立了“吴兴华纪念堂”^⑤，可供网友用虚拟鲜花或者用其他方式表达纪念。但这些东西只在清明节时期持续一个月。而芝加哥大学主办的网站中有吴兴华的专页。^⑥另外还有一个吴兴华的论坛，有不少人在上面贴出了他的诗歌，也有网友贴出自己献给吴兴华的诗。^⑦

现在，吴兴华的诗歌大部分都能在网上找到。他在抗战时期发表的诗歌，在很多在线数据库中也能找到电子版。在写作本文时，我有幸使用了这些资源。一个在艰难时世中写作的优秀诗人的作品，能够被保存下来，而且现在能够比较容易地获取，是一件了不起的事情。然而，最后，还值得一提的是，当代中国的大部分诗歌从写作到发表，都可以说是“生而电子化”的。它们被发表在文学论坛上，而且经常不止一次地通过“复制+粘贴”进一步传播到其他网站上。这些网络作品很少有被保留下来的，除非它们被保存在原作者，或者像我这样偶然进入网络文学研究的有心人的硬盘中。真实的情况可能是，这其中没有任何作品具有保留价值，或者值得以印刷的方式保留下来，进而地位得到提升，并被经典化，正如我在本文中所描述的流程那样。另一方面，吴兴华的的例子表明，这一过程的启动，有时候需要好几十年的时间，而且，中国今天的网络文学作品，基本不可能在几年后（甚至很可能是几个月后）被传阅和研讨。

在一些网络诗人那里，网络作品稍纵即逝的特征，反而是其美学的一部分。他们写诗不是为了流传。这种方式让研究者们手足无措。还有一些网络诗人，则希望尽可能增加自己的作品“幸存”的概率，因而不停地在各种论坛张贴自己的作品，并利用论坛的互动功能与读者交流或者挑起争论。或许，这就是网络文化与传统的手稿文化的最大区别：在网络文化中，面对大量的读者，作者对启动文本传播有着史无前例的控制能力，同时，也有机会与这些读者进行直接的交流。在网络文化中，作者也是自己的复制者。不过，他们终究不可能自己将自己经典化，而至于在网络时代到底会以怎样的方式“生成”一位伟大的诗人，则还有待观察。

注释：

- ① Eva Shan Chou, "Learning to Read Lu Xun, 1918-1923: The Emergence of a Readership," *The China Quarterly* 172 (2002): 1044.
- ② Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity - China 1900-1937*, Stanford: Stanford University Press, 1996, p.72.
- ③ 还可参考我对刘禾著作的评论，见 *China Information* 11, no. 1 (1996): pp.139-146.
- ④ “九叶派”被追加到中国现代诗歌发展史的叙述中，并且与1980年代早期的朦胧诗明确地联系在一起。由此，朦胧诗被看作是九叶派的现代主义精神的“复活”。关于这一点，可以参见：Chen Yongguo, "Becoming Obscure: A Constant in the Development of Modern Chinese Poetry," *Modern*

Language Quarterly 69, no. 1 (2008): pp. 81–96.

- ⑤ “个人意志”和“偶然性”被田晓菲视为决定文本留存的两大因素。参见：Xiaofei Tian, *Beacon Fire and Shooting Star: The Literary Culture of the Liang* (502–557), Cambridge, Mass. and London: Harvard University Asia Center, 2007, p.81。
- ⑥ 关于吴兴华的生平，本部分的信息主要来自吴兴华的遗孀谢蔚英的一篇纪念文章，以及我在2001年对谢女士的访谈。参见谢蔚英《忆兴华》，《吴兴华诗文集·文卷》，上海人民出版社2005年版，第303～308页。另有一些信息来自张芝联《我认识的才子吴兴华》，《吴兴华诗文集·文卷》，上海人民出版社2005年版，第i～iii页。
- ⑦ 近年来对这本最早的英译中国现代诗选的研究，可以参考Bian Dongbo, “Muse Travels Far Away: The First Anthology of Modern Chinese Poetry Translated for the West,” *Harvard-Yenching Institute Working Paper Series* (2010), http://www.harvard-yenching.org/publications-and-projects/working-papers-series/Bian_Dongbo_Muse_Travels_Far_Away.pdf。吴兴华的评论刊于《新诗》1937年第2卷第1号。
- ⑧ 不少文献都把1937年7月发表在卞之琳、梁宗岱和戴望舒所编辑的顶级诗刊《新诗》上的长诗《森林的沉默》视为吴兴华发表的第一首诗。张泉（见下文）则认为他发表的第一首诗应该是这之前的《歌》，早前刊于1937年不那么著名的刊物《小雅》。
- ⑨ 所有撰文纪念吴兴华的人都称他精通英语、法语、德语和意大利语。在这种状况下，他常被人们拿来和钱锺书相提并论。尽管我们无法证明他能流利地讲这些语言，但考虑到他后来在翻译莎士比亚和里尔克方面的声誉，他的英语和德语水平是十分明显的。在我复印的两本1940年代的日记本中，吴兴华经常抄录大段的法语和意大利语。他用押韵的方式翻译了但丁的《神曲》，但未能完成。这部译稿已经出版，并进一步证明了他的意大利语水平。
- ⑩ 这一说法出现在了不少文献中，而且又被2005年出版的两卷本吴兴华文集封面勒口的说明所收录。谢迪克这一说法的原始出处，还需要查证。
- ⑪ 关于燕京大学在1937年至1941年太平洋战争爆发之间的运作情况，比较重要的研究，可以参考Sophia Lee, “Yanjing University, 1937–1941: Autonomy or Compromise?” *Sino-Japanese Studies* 2, no. 1 (1989), <http://www.chinajapan.org/articles/02.1/02.1.42–68lee.pdf> (accessed May 3, 2010)。
- ⑫ 就吴兴华的诗歌创作（非译作）而言，其发表情况最为详尽的梳理，可以参考张松建《知识之航与历史想象：重读吴兴华》，《现代中国文化与文学》2009年第1期。张松建最重要的贡献，就是从抗战时期的杂志、报纸副刊上发掘了大量吴兴华的诗作，而这些作品在当时相关的著述列表中均未被提及。
- ⑬ Ningkun Wu, with Yikai Li, *A Single Tear: A Family's Persecution, Love, and Endurance in Communist China*, Boston: Little, Brown and Company, 1994, pp.17–19.
- ⑭ 这一说法源于上文提到的谢蔚英的回忆文章。张芝联的回忆文章给出的说法是1961年。
- ⑮ 吴兴华：《〈威尼斯商人〉——冲突和解决》，《文学评论》1963年第6期。
- ⑯ 关于这一点，可以参见夏志清为林以亮的《林以亮诗话》（台北洪范书店1976年版）撰写的序言。夏志清写道：“林、吴二人初读旧诗，目的在写诗，但古诗愈读愈多，先后放弃了写诗，这不能不说是个悲剧。”他又进一步写道：“不仅他（吴兴华）在暴政下不可能再写诗，显然也有些后悔……”耿德华也以类似的措辞评论了吴兴华的人生，指出吴兴华最终意识到他写作现代诗的方式就是个“死胡同”（a dead end）。参见Edward M. Gunn, Jr., *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945*, New York: Columbia University Press, 1980, p.198。
- ⑰ 在早前一篇有关吴兴华在台湾发表的诗歌的论文中，我错误地指出《现在的新诗》这篇文章，是1950年代早期吴兴华在书信中一段一段地寄给宋奇，然后由宋奇拼接成文的。那时候我还没有对1940年代的发表情况进行考察。刘福春在《吴兴华的诗与诗论》（《新文学史料》2005年第3期）中纠正了我的说法。
- ⑱ 叶维廉：《回忆那些苦难而丰满的日子——怀念夏济安老师》。叶维廉教授非常慷慨地赠予我这篇文章的复印件，并在通信中提供了一些有益的评价。这篇文章又收入柯庆明《台大八十：我的青春

梦》，台北台大出版中心2008年版。

- ⑲ Wai-lim Yip, ed. and trans., *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry, 1930-1950*, New York & London: Garland, 1992.
- ⑳ 参见 Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (Third Edition), Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999, p. 323.
- ㉑ 夏志清这本书的第一版中并没有出现这样的信息。这本书的出版时间是1961年，在第634页有一条关于吴兴华的略微不同的注释。
- ㉒ Gunn, *Unwelcome Muse*, pp.193-198.
- ㉓ 香港学者和诗人梁秉钧发表的不少中英文论文，对吴兴华诗歌现代性做了更为全面和正面的评价。上文提到的我早前的那篇关于吴兴华的论文，讨论过梁秉钧的研究。尽管从吴兴华诗歌研究的角度看，梁秉钧的贡献十分重要，但我在这里却不能对此进行讨论，因为我想要进行的考察，是学者们怎样推动了吴兴华的文本的传播和在中国的经典化。
- ㉔ 艾因恩：《吴兴华——抗战时期的北京诗人》，张泉译，《中国现代文学研究丛刊》1986年第2期。
- ㉕ 卞之琳：《吴兴华的诗与译诗》，《中国现代文学研究丛刊》1986年第2期。
- ㉖ 这篇文章后来经过修订，收入2005年版的《吴兴华诗文集》中，上文已经提及。
- ㉗ 张泉：《沦陷时期北京文学八年》，中国和平出版社1994年版，第331~338页。
- ㉘ 钱理群等编《中国沦陷区文学大系》（共16卷），广西教育出版社1998年版。
- ㉙ 吴晓东：《记忆的神话》，新世界出版社2001年版，第227~245页。
- ㉚ 比如，张泉将吴兴华的诗歌分为四类，就直接源自宋奇的第二篇文章（但没有注明）。
- ㉛ <http://blog.boxun.com/hero/tiancai>.
- ㉜ 张松建：《知识之航与历史想象：重读吴兴华》，《现代中国文化与文学》2009年第1期。
- ㉝ 如果非得要翻译这个标题，我不太确定它的译法，因为它可能只是个随意起的名字。从诗歌本身来看，很明显，“西珈”是一个女子的名字，而对诗人来说，一方面，她是一个真实的人，其美貌给他留下了难以磨灭的印象；另一方面，她又代表了普遍意义上的女性美，并由此引申到诗歌的美。在下文要讨论的一首诗中，她被称为“王后”，这是我联想到“西珈”可能是罗摩王的王后Sita（or Seeta）的音译。在印度诸神中，她是理想的妻子、母亲和女儿的化身。然而，这一点又似乎不太可能，因为在这一点上，没有证据表明吴兴华对印度文化有兴趣，或者对中国之外的其他亚洲文化有兴趣。组诗中的“西珈”，与吴兴华半自传性质的散文《沙的建筑者》中出现的给了自己爱之初体验的年轻女孩又十分相似。这篇文章刊于1940年《燕京文学》第1卷第2期。根据他的描述，他是在天津居住时遇到这个小女孩的（即十岁出头的孩童时期），而且，有迹象表明，她可能是个外国人。这或许可以解释这个不太寻常的名字的来历了（尽管散文没有交代她的名字）。还有一种可能，这个女孩也许是日本人，而“西珈”代表日语中的“しか”（shika），是日语汉字“鹿”的发音。而鹿这种动物，经常神秘地出现在吴兴华的诗歌中。
- ㉞ http://www.boxun.com/hero/tiancai/75_1.shtml.
- ㉟ <http://www.lifeall.cn/mem/4710/main.shtml>.
- ㊱ <http://humanities.uchicago.edu/faculty/ywang/history/big5/Wuxinghua.htm>.
- ㊲ <http://www.douban.com/group/158189/>.

[贺麦晓 美国圣母大学东亚系
李春 暨南大学翻译学院 邮编 519070]