

# 民族衰落和青春消逝的一闋輓歌—— 何其芳《古城》的寓意

陳德錦

何其芳(1912 - 1977)的《古城》，寫於1934年4月14日，同年7月1日發表於《文學季刊》一卷三期。在何其芳詩作裡，《古城》不是最引人注目的篇章；但要探討何其芳的詩歌技巧，尤其是他的象徵手法，《古城》顯然不應被忽略。

何其芳早期的詩作，喜談情、擅說夢，風格唯美。有趣的是，題材與現實生活越疏遠，越顯出技巧的出眾。但《古城》發句即叫人產生一種必須追問背景的衝動。首先，讀者會問：「古城是什麼城？」是北京還是西安？要回答這個不單是地理上的問題，先要弄清楚何其芳當時在什麼地方生活。1933年，日軍侵擾東三省，還試圖用飛機轟炸北京。何其芳當時正在北京大學哲學系讀書，6月赴故鄉四川萬縣，他稱這是一次「出遊」。同年8月，何其芳重返這座「北方大城」——北京。

沒有更多的資料顯示何其芳這次「出遊」除萬縣之外還到過什麼地方。就《古城》一詩看，他極有可能途經西安和邯鄲這兩個歷史名城。第四節說：「邯鄲逆旅的枕頭上 / 一個幽暗的短夢 / 使我嘗盡了一生的哀樂」。我們不必懷疑詩人在虛構情節。唐代傳奇《枕中記》中，盧生一覺醒來，黃粱才熟，頓感富貴繁華不過短短一瞬。何其芳自比盧生，當然不是暗示他夢想著功名利祿，然後看破紅塵。但就作品看來，詩人似亦嚮往能找到他夢想中的三神山，長居仙境，像神仙一樣忘記生的憂患。事實上，他的「一生」不過廿二寒暑，他的「夢」是童年回憶，是詩歌閱讀所虛構的藝術世界，一個平靜、安逸、美麗的國度，用來逃避成年人的寂寞和現實的醜惡。這「夢」是脆弱而「狹小」的，不在展望未來、建功立業，也不堪生活和成長的衝激，所以最終還是離他而「遠閉」。

何其芳可能在西安作短暫停留。《古城》第三節，寫深夜踏過白石橋，彷彿在寫古代的長安而不是北京。太液池有三處：一在漢代，位於長安建章宮北，一在唐代，位於長安大明宮北。白

居易《長恨歌》有「太液芙蓉未央柳」句，未央宮是漢宮，借指唐宮，太液池不必是虛指，這兩處很可能是同一個地點。「未央柳」大概也指「人字柳」。第三處，就是北京的北海、中海、南海。不但如此，就是傳說中的三神山也在這個太液池裡。據說，漢代的太液池已有三神山的模型。今天，北海中的瓊華島就是「蓬萊」，南岸邊的團城是「瀛州」，中海裡的犀山台則是「方丈」。「白石橋」和「白石碑」大概都在太液池。秦始皇、漢武帝派人到渤海三神山尋找不老之藥，一無所獲。明清兩代的帝王就把三神山放在宮闈之側，聊勝於無地寄托他們的長生不老夢。

「古城」是北京，應可確定了。詩人寫到歷代君王的御花園，寫到花園裡看不見人字柳，寫到這些君王所做的長生不老夢，以及這些夢都必歸於虛無，正好襯托他對古城的一片荒涼的感受。用何其芳自己的講法，就如印度王子離開自己的王國，體驗著人生的蒼涼一樣。<sup>1</sup>詩人不直接稱北海為北海，是要喚起讀者對漢唐盛世的聯想，想到這些強盛的帝國終於衰落。長城是抵禦外敵的防線，是帝國強大武備的象徵，可惜如今只剩下一堆石頭。讀者也許會奇怪：長城本來就是石頭，何以又說它像一大隊舉頸怒號的奔馬？這正是詩歌化實為虛、虛實交替的技巧。有了這變成奔馬的比喻和虛寫，詩人就能表達出今昔盛衰的感受。塞外來客說奔馬變成石頭，詩人和讀者都錯愕了，不禁要問帝國衰弱的原因。但是，「受了誰的魔法 詛咒」似乎只是一個感歎式的修辭問句(rhetorical question)，不求答案，也許不能明言，留待讀者思索。可以肯定的是，詩人對此十分惋惜，說是「魔法」、「詛咒」做成，暗示這力量有人為的意味，而不在於命運。這個暗示，同希臘神話中的那些妖怪神祇愛把無辜的人變成石頭有異曲同工之妙。再看長城下的景象：衰草年年抽新芽，單于靈魂安睡在胡沙裡，遠戍的白骨也沒有怨嗟。這裡是用客觀事物、虛寫、意象來暗示中國歷史上多次的對外戰爭的勝利，但終歸是塵埃落定的歷史。第二節就以轉折語「但」來表達歷史已遠去，長城攔不住塞外風沙，而且使「樹木搖落，搖落浪遊人的心」。在這裡，詩人再次表達了自己是一個「浪遊人」，不得不寄寓京城，暫時躲避時代的風雨。

這樣看來，《古城》反映了何其芳離京出遊前後的心境。詩中一些片斷寫出遊之前的心境，一些片斷則寫出遊之後的心境。但整篇詩作沒有明顯地標記心理轉變的過程，作者運用非敘事性的時空交錯、跳躍的方式，勾勒這「出遊」的心境。試看這第三

節結尾：「悲這是故國遂欲走了 / 又停留，想眼前有一座高樓 / 在危闌上憑倚」，反映的是離開北京之前的心境，頗有依依不捨之情，但既然這裡沒有象徵帝國聲威的「高樓」，滿目是「廢圯的城堞」，就必須把自己「放逐」到京城外。「邯鄲逆旅」和「逃回這古城」兩個片斷是出遊之後的經驗，但這種情感在出遊之前已慢慢成形。「悲」、「傷」的情感，更由人造的長城伸延到大地和自然。在「逆旅」中他體會到大地一片死寂，只剩幾條微顫的動脈（公路）。聯想又跳到自然——泰山，由虛無的古代帝國伸延到地理上的真實，聯想線索是「太液池——三神山——渤海——泰山」，而「城堞——泰山」又是另一線索。「造化鍾神秀」的泰山也代表了帝國的氣象：漢武帝曾在這裡封禪，旅遊者不遠千里而來觀日進香，在泰山的高峰上據說還可以望見長安、吳越、黃河等地。同長城、大地一樣，泰山給賦予了生命。可是泰山不凡的氣勢也成為「絕望的姿勢」，平地一聲雷也不是警醒民族自強的號角而是「絕望的叫喊」。在何其芳的生活史上，直至抗戰發生，他才走出個人的世界，回到四川，投奔華北，「看見了我們這古老的民族的新生的力量和進步」<sup>2</sup>。

何其芳的「絕望」，似乎是從閱讀和學習而來。他在大學寫詩時經歷了「苦悶」時期，修讀哲學並未帶來思想的出路，反而喜歡「愛略忒的那種荒涼和絕望」<sup>3</sup>。愛略忒就是現代著名詩人 T. S. Eliot（今譯艾略特），代表作是長詩《荒原》（The Waste Land）。《荒原》表現現代人在物質主義社會精神空虛的境況。何其芳表示「喜歡」那種「荒涼和絕望」，是受到以艾略特為首的現代派詩歌寫作手法的影響，在形式上，主要表現為「反對浪漫主義那種『囂張的情感』，重視詩歌形式——在《古城》以後，開始摒棄音樂美，以口語入詩，加強想象邏輯的運用。」<sup>4</sup>

現代派詩歌運用精練的意象、重視感覺、時空交錯等技巧，何其芳在《古城》中也有所借鑑。《荒原》中的「循環象徵」，《古城》也有相似的運用。但整體說，《古城》同《荒原》在主題和技巧上還是不同的。《荒原》探討第一次世界大戰後西歐文明的崩潰，《古城》則主要表達詩人對中國文化衰落的悼輓和個人孤獨的哀憐；《荒原》大量引用神話、典故來製造一種歷史感、無我感，《古城》中的典故主要用來引起感興，著重表現個人的情緒，雖然這種情緒是以客觀的方式表達的。

何其芳早期詩歌(1931 - 1937)，大部分收錄在他的第一部

個人詩集《預言》裡，依寫作先後編為三卷。這些詩作，像第一卷的《預言》、《秋天》、《花環》等，都充滿絢爛的意象、新穎的比喻和流暢的節奏，而且大都是格律詩。由《柏林》、《病中》到《古城》、《風沙日》(第二卷)，風格開始轉變，浪漫主義的唯美作風滲入了較多的知性。知性的特徵，是題材更靠近現實、情感較有節制、意象準確、想象貼近生活經驗等。在《古城》裡，詩人為求準確表達對現狀的憂感，並沒有隨便挪用一些普通的、習慣性詞語來形容，反之，是運用可感的意象喚起這種感覺，撞擊讀者的感官，使他們再造出一種全新的經驗。基此，他必須小心謹慎地運用聯想，講究意象之間的連貫性，重視「想象的邏輯」。因為語言並非現成而是創造的，貼近個人獨特的經驗，故此也盡量運用自由的句式和自然的語調，而較少使用整齊的句式、節奏和句末押韻。試看作品第三至四節的交接，詩人利用新詩特殊的句式，表達了一種同心理呼應的語言動作：

在危闌上憑倚

墜下地了

黃色的槐花，傷感的淚。

讀者首先會驚歎「墜下地了」可能是憑闌的詩人，製造了這種心理負擔之後，詩人彷彿開了個玩笑，以倒裝方式在下文說不過是槐花墜地而已，因此槐花墜地就與詩人墜地身死的嚴重性交疊，「傷感的淚」補述了詩人的情緒，但在修辭語法上把「黃色的槐花」修正為一個喻象（或謂以「下淚」喻「落花」亦通），這種把句式、隱喻技巧共冶一爐的手法，比平面而抽象地說「看見槐花落而傷感落淚」，更能強烈地影響讀者的感官。

《古城》還利用了季節循環交替的對比來表現古城生活的寂寞、單調、重複。由第二節「吹湖水成冰」和末節「吹湖冰成水」所營造的意象張力，更好地襯托出詩人的感覺：

冬來——吹湖水成冰→浪遊人的心→個人的悲涼

夏至——吹湖冰成水→有人圍著桌子喝茶→生活的單調

「冰」的冷與硬對應浪遊人的心境，而「水」的暖與柔又對應著夏日喝茶的生活情態。神話原型批評家弗萊(Northrop Frye)在他的名著《批評的解剖》(Anatomy of Criticism)裡指出：文學

作品常以循環不息的意象為結構，稱為「循環象徵」(cyclical symbolism)。這些循環有不同的階段，像一年的四季（春、夏、秋、冬）對應一天中的四時（早、午、晚、夜）；水的循環(water-cycle)也有四個型態（雨、泉、河、海或雪），對應人生的四個階段（青年、成年、老年、死亡）。像艾略特的《荒原》，因為要表現文明的衰落、城市的灰暗無生氣，就強調了第三和第四個階段。<sup>5</sup>《古城》中確實有類近弗萊理論的意象運用，這些意象互為聯繫，加強了作品的結構、突出了主題：

四季	四時	水	生命
(春)	(早)	(雨)	(青年)
夏	古柏樹下圍桌喝茶	湖冰成水	步向成年的詩人
秋	槐花墜地 黃昏遠望		奔馬變成石頭 (生命衰滅)
冬	深夜踏過白石橋 長長的冷夜凝結	湖水成冰	地殼的僵死 (生命衰滅)

通過各類意象的聯繫，可以發現《古城》缺乏春天景致的描寫而偏重渲染秋、冬的景色，充塞著一股生命衰落和蕭條的感覺。最後一節，夏天的景色僅用來對比秋冬的肅殺，那些「圍著桌子喝茶」的人，與詩人的感受漠不相關，繼續在循環單調的生活中過日子。因此，詩人的疏離感(alienation)被突出了，他無法如常人一樣領略春夏美好的景致，自然的變化與內心的孤寂對照，就成為一個反諷(irony)。

何其芳說過：「好的詩歌好像總是美好的內容和美好的形式的統一，總是能夠深深地打進讀者的心。」<sup>6</sup>要補充的是，所謂「內容」其實是形式化了的內容，而所謂「形式」是由特定內容所顯現的形式，二者常常是不可分割的。何況當所謂「內容」是指作品具體可感的意象時，它抽象的、概括的主旨往往隱晦含蓄，或呈現歧義性。但好的詩歌必定可感，能影響讀者的心靈，而讀者在感受之餘，不必執著去「解」它。<sup>7</sup>《古城》正是一首這樣可感的而有寄寓的詩。它寓意著詩人由童年無憂無慮的王國，流放到文明衰落的古城，青春褪色，夢想消沉，現實生活的單調循環無法呼應內心渴求變化的衝動。這一連串對過去文化的緬懷、對夢想的追悼、對生命衰滅的恐懼，通過聯想、象徵的手

法表現出來，展現了一個 20 世紀 30 年代詩人對生命的沉思和哀輓。

2003.1.9

注釋：

1. 何其芳：《夢中道路》，《一個平常的故事》（天津：百花文藝出版社，1982），頁 4。《夢中道路》是何其芳回顧寫作經驗的重要文獻，文章提及《古城》的一些寫作背景。
2. 何其芳：《給艾青先生的一封信》，《一個平常的故事》，頁 31。
3. 何其芳：《給艾青先生的一封信》，《一個平常的故事》，頁 25。
4. 唐正序、陳厚誠主編：《20 世紀中國文學與西方現代主義思潮》（成都：四川人民出版社，1992），頁 317。
5. 弗萊：《批評的剖析》，陳慧等譯（天津：百花文藝出版社，1998），頁 185 - 188。
6. 何其芳：《詩歌欣賞》（北京：作家出版社，1962），頁 112。
7. 痲弦：《現代詩短扎》，《中國新詩研究》（台北：洪範書店，1981），頁 47 - 48。