

展演與變奏：

鄭敏早期十四行詩的抒情聲音與詩體轉化

曾琮琇

(臺北大學中國文學系助理教授)

一、前言

十四行詩 (sonnet) 作為一種高度規則化的抒情詩體，歷經彼特拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374)、莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616) 等詩人的承繼發展，成為西方文學傳統最具代表性的詩歌形式之一。這種形式短小，富於結構性的詩體，宜於表達精煉的情感與意念；也因相對嚴謹的音步與韻式，成為西方詩人展現詩藝的理想載體。

伴隨中國五四運動後新格律的探索，這一詩體逐漸為漢語新詩人接受與改造。然而，在漢語十四行詩早期的發展階段，女性詩人的書寫實踐並不多見，學界對其文本的討論亦相對不足。究其原因，大致有三。漢語十四行詩借鏡自西方傳統，使具有歐美留學背景，熟習西方十四行詩的格律規則及詩學理念的男性知識份子如聞一多、梁宗岱、卞之琳、馮至等，成為此一詩體詩學建構的重要推手，此其一。次之，無論格律探索或現代化的追求，作為一外來的詩意模式，十四行詩需進入漢語框架進行轉換和接受；而移植與本土化的歷程中，性別的制約並未鬆動，女性詩人相對較難取得創作與發表的資源與空間。其三，在現代漢詩體系中，十四行詩常與知性、哲理、格律等元素相結合，並帶有強烈的公共性與理性色彩；而當時的女性詩歌多傾向私密化、感性化與自由化，在「知性／抒情」、「格律／自由」、「理性／感性」的傳統對立框架下，未必符合女性詩人的書寫傾向，十四行詩因而較少獲得女詩人青睞。

在上述背景因素下，鄭敏 (1920-2022) 的抒情聲音別具一格，突破男性詩人主導的格局。¹ 家庭教養的開放，培養出鄭敏獨立的人格與思考能力；在西南聯大主修哲學的期間，受到自由多元的人文與自然氛圍浸潤。這一時期的鄭敏，詩歌創作展現對個人存在與時代境遇的深刻關懷，也在哲學與文學思維上奠定基礎。特別是她旁聽馮至的德國文學課程，深受其《十四行集》(1942) 以及里爾克翻譯作品的啟發，進而以十四行詩體展現個人的思考與抒情經驗。由此看

¹ 據筆者觀察，除了鄭敏之外，還有同為九葉詩派的陳敬容 (1917-1989) 書寫十四行詩，包括〈給杏子〉(1942)、〈倦讀〉(1944)、〈寄霧城友人〉(1949)。整體來看，陳敬容的十四行詩屬於偶一為之，並非其主要的抒情模式。

來，鄭敏的十四行詩書寫，與其生命經驗與學院養成密切關聯。創作於四〇年代的十七首十四行詩收錄於《詩集 1942-1947》（1949），抒情聲音鮮明而獨特，格外具有標誌性意義。

不過，這一些十四行詩詩在現代漢詩研究長期處於邊緣地位。既有文獻往往關注她晚年的十四行組詩〈詩人與死（組詩十九首）〉（1991），認為該詩在語言運用、思想深度與格律掌控上更趨成熟。然其與鄭敏早期十四行詩的形式意識與抒情轉化所呈現的縱深聯繫，迄今仍未獲充分揭示，殊是可惜。亦有觀點指出其雖有十四行，但形式不夠完備，缺乏此詩體應有的格律形式。對此，屠岸便曾評論「除了段式結構、詩行數有規定外，幾乎類似於自由詩」²，指其形式過於自由，沒有完全遵循傳統十四行詩的押韻與節奏規範。有學者循此說法，認為鄭敏早期十四行詩多是視覺的詩，而非聽覺的詩，音樂性不足。³即便鄭敏早期詩研究不在少數，關於當中十四行詩體的承繼與變化，往往存而不論。這些論評導致她的早期十四行詩在研究視野上長期處於次要地位。

本文認為，鄭敏早期十四行詩的意義不宜僅以傳統格律作為衡量標準。相反，更應置於現代漢語十四行詩發展的脈絡中考察，從語言實驗、抒情策略與主體建構等面向，重估其詩學地位。換言之，在理解鄭敏十四行詩的詩學定位時，如果只聚焦於形式上的傳統承襲，勢必忽略鄭敏詩如何在現代漢語語境中開展的新的抒情性。「里爾克—馮至—鄭敏」的論述脈絡，有助於我們梳理鄭敏十四行詩的師承關係與詩學變革；然而，當其詩被納入此譜系，是否過度強調其對里爾克與馮至的延續，是否忽略她在四〇年代詩歌場域中的多重影響來源？在詩體的轉化方面，鄭敏早期十四行詩展現出形式上的「自由」，這種自由是否意味詩人在承繼既有詩意模式的同時，試圖探索漢語十四行詩格律的可能性？再者，從性別視角來看，作為女性詩人的鄭敏如何在傳統由男性主導的「漢語十四行詩」中尋求發聲的位置與策略？

基於上述關懷，本文在現行研究的基礎上，以鄭敏早期十四行詩為主要探討文本對象，聚焦三個面向，先討論商籟因緣：十四行詩影響的交匯，然後是「抒情的展演」：女性觀看與主體表達，最後是「巨大的音樂」：十四行詩體變奏。本文以為，鄭敏早期十四行詩不僅是詩體演變的重要實踐，也是漢語十四行詩發展歷程中不可忽視的關鍵文本。希望通過鄭敏 1940 年代十四行詩的重新審視，有助於補足漢語十四行詩研究的缺口，同時豐富我們對 1940 年代女性詩歌與現代抒情詩學的理解。

二、商籟因緣：十四行詩影響的交匯

鄭敏收錄於《詩集 1942-1947》的十四行詩凡 17 首。⁴一九四二年至一九四七年期間，鄭敏

² 屠岸：〈從心所欲不踰矩——評鄭敏對詩歌格律的論析〉，《中國詩歌研究》（2007 年第四輯），頁 146。該文收錄吳思敏、宋曉冬編：《鄭敏詩歌研究論集》（北京：學苑出版社，2011 年 1 月），頁 464-467。

³ 陳芸：《試論鄭敏十四行詩》（上海：華東師範大學，2007 年 5 月），頁 17-22

⁴ 十七首十四行詩臚列如下：〈濯足〉、〈人們〉、〈歌德〉、〈戰爭的希望〉、〈死〉、〈獻給悲多芬〉、〈島〉、〈貧窮〉、〈樹林〉、〈二元論〉、〈鷹〉、〈荷花——觀張大千氏畫〉、〈獸（一幅畫）〉、〈垂死的高盧人〉、〈Renoir 少女的畫像〉、〈求知〉、〈最後的晚禱〉。

的創作大至可分為兩個階段，分別是（1）西南聯大哲學系就學時期（1942-1943），開始嘗試書寫十四行詩（2）畢業任重慶中央通訊社翻譯工作（抗戰勝利後遷南京）（1943-1947），早期十四行詩多數在此時期完成。抗日戰爭爆發後，北大、清華、南開三校為避戰火，於1938年內遷昆明，組成「國立西南聯合大學」。遷校後的西南聯大條件艱苦，校舍簡陋，但卻成為當時中國最高學府之一，薈萃了最優秀的師生群體。昆明氣候溫和，桉樹蒼鬱，校舍雖破舊卻極為僻靜，形成了一種獨特的學術氛圍。在這裡，戰亂未能阻止思想的活躍，反而激發了年輕學子對知識與文化的渴求。

主修哲學系的鄭敏，聆聽馮友蘭的「人生哲學」、湯用彤的「魏晉玄學」、鄭昕的「康德」。此外，學院裡還有一批重要的詩人學者，包括影響至深的馮至，以及聞一多、中國現代派的卞之琳、李廣田等，啟發學生對詩歌與思想的理解。鄭敏曾用「幾百年的陳酒」比喻西南聯大的老師：「我接觸的老師，什麼時候見到他，你都覺得他是在思考問題。他的生活跟思考完全連在一起，並不只是上課時是一副教書的樣子，而是什麼時候都是這個樣子。」⁵在這種學術氛圍下，鄭敏開始接觸並創作現代詩，並深受戰時流亡經驗與聯大學術環境的影響，逐步形成自己「沈思」的品質。同時期就讀西南聯大的許芥昱描述鄭敏：

在她的詩中，讀者可以看到她平靜溫和（calm and gentle）的外表下隱藏著一顆敏感（the sensitive）而又常懷憂愁的心（troubled heart）。她的詩歌風格優雅而精緻（elegant and polished），融合了馮至和卞之琳的一些品質。⁶

許氏準確捕捉鄭敏詩歌特質，特別是影響來源的雙重性。相較於多數研究僅關注馮至的啟發，許氏進一步強調卞之琳之於鄭敏的影響。實際上，深入閱讀鄭敏的十四行詩，我們發現她的詩歌養分不僅來自馮、卞，還與他們書寫與詩論中所融合的龐大詩學資源，如里爾克、奧登、艾略特等人的風格與思想有深刻的交匯。以下，我們分別從顯性影響，即馮至—里爾克—歌德一脈與卞之琳—奧登—艾略特這一脈隱性連結。這兩條路徑，探討鄭敏十四行詩詩學來源、形式演變與思想內涵的多重交匯。

（一）顯性影響：馮至—里爾克—歌德

鄭敏的十四行詩很大程度上受到馮至《十四行集》（1942）的啟發，殆無疑義。馮至表明採取此一詩體的原因，並沒有想把這個詩體移植到中國，「只是想給我的思想，一個適當的安排」。⁷在馮至看來，十四行詩不只意味著行數、格律上的約束，而是為詩歌提供一種內在結構，使思想與情感在此形式中達到高度凝鍊與和諧。這種詩體的內在結構與哲學思考，也成為鄭敏詩學追求的一部分。鄭敏在一訪談提到，馮至對她的影響體現在他所講授的文學和他詩歌中的境界，特別是馮至的十四行詩融合了西方哲學和杜甫的情操。⁸從十四行詩書寫觀之，鄭敏對馮至十四

⁵ 張曼菱：《西南聯大行思錄（增訂版）》，香港：三聯書局，2019。

⁶ Hsu, Kai-yu: *Twentieth Century Chinese An Anthology* (New York: Doubleday, 1963), p213.

⁷ 馮至：《馮至全集（第一卷）》（石家庄：河北教育出版社，1999年版），頁214。

⁸ 鄭敏：《遮蔽與差異——答偉明先生十二問》，《詩雙月刊》（香港）第33期，1997年版，第46-47頁。

行詩的接收，側重詩歌的內在結構、哲性思考與抒情方式，而非格律。早期十四行詩〈濯足〉⁹屬前八後六的意體十四行，但無論韻式、頓數，都與傳統意體十四行差異甚大：

格律	傳統意體十四行詩	鄭敏〈濯足〉
韻式	固定 abbaabbacdecde 或變體（如 cdcddcd）	無固定韻式 aabaccdddefgchd，韻腳較鬆散，接近自由詩
頓數	五音步抑揚格（iambic pentameter），節奏規律	無固定音步，節奏依語義自然流動
結構	前八行（octave）鋪陳，後六行（sestet）轉折	仍保留前八後六的結構，但轉折較為模糊

如上表所示，鄭敏在〈濯足〉中並未拘泥於十四行詩格律的限制，而是隨詩意的流動安排韻律與節奏。末段「你夢見化成松鼠，化成高樹／又化成小草，又化成水潭／你的蒼白的足睡在水裏」。「化成」這一句式明顯承襲自馮至的十四行詩，特別是《十四行集》中的〈一六〉「我們隨著風吹，隨著水流，／化成平原上交錯的蹊徑，／化成蹊徑上行人的生命」¹⁰，馮至透過「化成」的層層推進，使主體與自然合一，展現生命的遞變與交融。鄭敏在〈濯足〉結尾運用「化成」的複沓，主體在夢境中完成松鼠、高樹、小草、水潭的多重變形，最終在「你的蒼白的足睡在水裏」的意象中回歸靜謐的狀態，與馮至的「化成」高度相應。

這裏必須指出，馮至的「化成」著重自然與個體的契合，鄭敏的詩更傾向於心理狀態的投射。「你夢見化成」顯示，這種轉化源自抒情主體的自我感知，變形的過程帶有更強烈的個體意識。她的「化成」不僅在語法與節奏上延續了馮至的詩學特質，思想層面更展現個體對自然的內在滲透。如果說馮至的詩歌展現的是宇宙整體性的關聯，那麼鄭敏則注入更鮮明的個體色彩，使其十四行詩既承繼傳統，又開展出現代詩人對自我與世界關係的抒情探索。

馮至作為引路人，也通過自身對德語文學的領會與譯介，帶鄭敏走向里爾克的象徵詩學與歌德的宇宙觀。鄭敏受秋吉久紀夫（あきよし くきお, 1930-）訪問時，回憶 1940 年代讀完馮至《十四行集》後的感受：「那讓我備受感激，也受到了很大的影響。我的道路從此突然就明晰了，那就是歌德與里爾克的結合。」¹¹鄭敏透過馮至翻譯的里爾克《給青年的十二封信》認識里爾克，學習其在客觀之物的觀看中賦予詩人的主觀意識。¹²她有不少十四行詩，如〈荷花——觀

⁹ 鄭敏：《詩集 1942-1947》，頁 13-14。

¹⁰ 馮至《十四行集》多處使用「化作」、「化成」的句式，還有「歸終剩下了音樂的身軀／化作一脈的青山默默」（〈二〉）、「祝你永生，我願一步步／化身為你根下的泥土」（〈三〉）、「一切的形容、一切喧囂／到你身邊，有的就凋落，／有的化成了你的靜默：」（〈四〉）、「便光一般投身空際。／如今那舊夢卻化作／遠水荒山的隕石一片」（〈八〉）。

¹¹ 秋吉久紀夫：〈鄭敏教授訪問記〉，《鄭敏詩集》，頁 308

¹² 鄭敏：《詩歌與哲學是近鄰》，頁 41

張大千氏畫〉、〈獸（一幅畫）〉、〈垂死的高盧人〉等，從對物（特別是藝術作品或視覺圖像）的觀看出發，進一步投射詩人的內在情感、哲思與詮釋方式。以〈獸（一幅畫）〉¹³為例：

在牠們身後森林是荒漠的城市
用那特殊的風度飼養着居民
貫穿牠的陰沈是風的呼吸
那裏的夜沒有光來撕裂，他們

是忍受一個生命，更其寒冷恐懼
這滲透堅韌的脈管，循環在鹹澀
的鮮血裏直到牠們憂鬱
的眼睛映出整個荒野的寂寞

使你羞恥的是你的狹窄和多變，
言語只遺漏了思想，知識帶來了
偏見，還不如讓粗獷的風吹逼

和不憐憫的寒冷來鞭策
而後注入拙笨的形態裏
一個生命的新鮮強烈。

此詩建構一異化的生存環境，暗示人對現代都市冷漠、孤獨的批判。從視角的轉變來看，「獸」從被禁錮的凝視物，變成透視環境，參與意義建構的觀看者。鄭敏的視角承襲里爾克對物的觀看方式，同時，此基礎上移轉了其「籠內凝視」的主體結構，使物的意識得以擺脫靜態的注視，轉而成為一種主動地參與世界、生成意義的存在。空間配置上，獸置於畫框，進一步深化象徵性的禁錮。開篇「森林是荒漠的城市」將「自然—文明」、「獸—人」這兩組對立概念並置，使邊界變得模糊，形構出一異化空間。這一畫框既禁錮了獸，也禁錮受制社會目光的人，折射出都市人孤立、受困的生存狀態。在生命意志的表現上，後段將野性與文明的對立推向高潮：「還不如讓粗獷的風吹逼／和不憐憫的寒冷來鞭策」，強調文明的語言、知識帶來規訓與偏見，遠不如野性本能來得真實有力。〈獸〉的結尾「一個生命的新鮮強烈」對比里爾克〈豹〉中逐漸消逝的生命能量，在生命在異化中的反抗與張力中，隱含對現代社會異化機制的批判與諷刺。

除了里爾克，馮至的歌德研究和翻譯也是鄭敏十四行詩中的重要養份。〈歌德〉¹⁴一詩，鄭敏以「河」為核心意象，取其吸納，流動與包容的特性，將歌德持續探索的思想、開放融合與理性統攝具體化，以表達對其精神世界的讚頌與致敬。此外，鄭敏的十四行詩常使用自然物象作

¹³ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 133-134。

¹⁴ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 58-59

為生命歷程的隱喻，與歌德詩學密切關聯。〈貧窮〉¹⁵中「春天的微綠終成了濃蔭」與「荒漠的砂岩吐不出一片嫩芽」的對比，象徵社會現實中貧富差距的鴻溝，揭示資源分配的不均衡與階級固化。「拋開哲學家的爭論／革命者的奔走疾呼／這個國度終於默認／『有』和『無』的獨立領土」，詩人指出社會對貧困的習以為常，將其視為不可改變的宿命，從而削弱改變的期望。這種對貧窮宿命論的批判，以及對弱勢處境的關注，與歌德《浮士德》裡關於物質與精神、現實與理想之間的辯證相呼應。

二元辯證的思維方式在〈二元論〉尤其明顯。詩中寫道：「靈魂沒有了身體／是一隻美妙的歌曲／失去那吹奏的銀笛」，「身體—靈魂」、「歌—笛」的比喻蘊含歌德「死與變」的核心思想，即一切存在皆須經歷變化與轉化，才能達至更高層次的存有狀態。這一點，在詩歌結尾處的「舞者怎樣敘述，用她聖潔的身體」進一步得到強化，舞者的身體成為靈魂得以表達的媒介，反映歌德文學與自然哲學中的有機整體觀。

（二）隱性連結：卞之琳—奧登—艾略特

相較於馮至—里爾克—歌德這條顯性的詩學傳承，鄭敏十四行詩的另一條影響路徑，則來自卞之琳、奧登與艾略特的現代主義詩學脈絡。卞之琳在西南聯大講授英美文學，鄭敏是課堂上的學生。¹⁶雖然鄭敏多次強調馮至一脈的影響，但她的十四行詩在形式處理與現實關懷上，亦可見與卞之琳及英美現代詩派的共鳴。形式的影響尤為體現在命名策略上。卞之琳為其十四行詩命名，常常避免直接使用「十四行詩」作為詩題，如〈音塵〉、〈長的是〉等，避免其詩歌受制於傳統格律限制，鄭敏亦採取類似策略。從第一首〈濯足〉到〈最後的晚禱〉，在詩題皆未明確標示「十四行詩」的情況下，詩體運用獲得更大的自由。〈戰爭的希望〉¹⁷除了十四行的基本要求，格律突破有三點：一是韻腳靈活變化，二是每行字數長短不一，三是段落安排不拘泥於傳統十四行段式框架。此詩前六行描寫戰爭後的寂靜，透過「音樂」、「脈搏」與「海洋」的意象，構築恢復秩序的世界；後八行「當那明亮的月光照下／他們是微弱的闔着眼睛／回到同一個母性的慈懷，／再一次變成純潔幼稚的小孩。」透過「死亡—母性」聯繫，敵我雙方的屍體在死亡後不再對立，回歸共同的「母性慈懷」，回應「戰爭的希望」這一充滿悖論色彩的命題。

西南聯大時期，卞之琳熱衷奧登詩學，並翻譯艾略特詩學。奧登的十四行組詩〈戰時〉（*In Time of War*）（1938）將戰爭的無情與個體生命的脆弱並置，呈現冷峻而節制的書寫風格，與艾略特的現代主義詩學相呼應。卞之琳的十四行集《慰勞信集》（1940）便是此一影響下的產物，如〈一位政治部主任〉、〈《論持久戰》的著者〉等，透過理性與觀察描寫戰爭場景，試圖

¹⁵ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 95-96

¹⁶ 鄭敏曾回憶，卞之琳在訪問英國後回到西南聯大任教，屬於年輕一輩的教師，詩人氣質濃郁。當時，卞之琳作為詩人已享有盛名，但在學校裡尚未是正教授。卞先生是江蘇海門人，口音很重，學生們常常感到難以理解他的講課內容。正因如此，「他帶著口音的講述，倒是讓我們加倍集中注意力，他講的東西反而記得更牢固了。」見祁雪晶：〈鄭敏：回望我的西南聯大〉，網址：<https://www.tsinghua.org.cn/info/1951/18302.htm>（檢索日期：2025/03/18）

¹⁷ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 66-67。

在詩意與現實介入間尋找平衡。

進入中央通訊社從事翻譯工作後，鄭敏對世界局勢、社會現實的關注益深，其十四行詩開始出現鮮明的時代意識。上文的〈戰爭的希望〉如此，〈最後的晚禱〉也是。〈最後的晚禱〉¹⁸以甘地遇刺為題，透過基督教意象探討暴力與寬恕、慈悲與仇恨的辯證關係：「耶穌／這一次他沒有分給麵包，却將手舉起／放在額上：寬恕，猶大，是他分得耶穌的最後寬恕！」詩中將甘地與耶穌並置，使其殉難超越個人政治命運，成為人類共同的倫理難題。值得注意的是，詩的結構與卞之琳的「圓形結構」相似，開篇的槍聲與結尾「暴力終於使／一座頑強的火山沉寂」首尾呼應，形成回環式敘事，深化戰爭、信仰與犧牲的宿命性。鄭敏以詩歌介入時代，以個體事件反思人類命運，其現實關懷與卞之琳、奧登乃至艾略特的理念相互映照。

三、抒情展演：鄭敏十四行詩的女性觀看與主體表達

女性詩常與抒情聯繫在一起。這種「女性—抒情」的連結，往往帶有感傷、婉約、自溺等負面意涵。另一方面，過去現代主義的詩學論述，「現代主義—知性（反抒情）」經常被視為一組概念，強調節制、冷峻與疏離，以擺脫傳統抒情詩所依賴的情感直陳與自我表達。鄭敏的早期詩歌普遍仍帶有較強的情感宣洩傾向，時而陷入自溺與過度內省；十四行詩的形式為鄭敏提供一框架，使其抒情表達得以在十四行的限制與節奏中運行。同時，漢語十四行詩的發展中，以往多由男性詩人書寫，鄭敏則為這一抒情詩體帶來鮮明的女性抒情與觀看方式。以下，我們將探討鄭敏如何在十四行詩中以女性觀看建構主體意識與言說方式。

如前所述，里爾克對物的觀看，啟發鄭敏對外在世界的客觀描摹。這種觀看方式要求詩人將自我退位——摒棄自身的主觀情感，讓物自身發聲，這是「物詩」（*Dinggedicht*）的核心概念。然而，梁秉鈞觀察，鄭敏與里爾克的不同在於，她並未完全避免主觀介入，而是在觀看過程中投射自身的生命經驗，將物的凝視轉化為內在反思。¹⁹有論者指出，鄭敏物詩中主體意識帶有強烈主觀意識，凌駕於物象，而非完全進入「敞開域」的觀看狀態。²⁰然而，本文認為，鄭敏詩歌的獨特性，正是在於她在「物詩」中融入主體意識，使其十四行詩在形式結構與意涵表達上展現雙重轉化的可能——既承襲「物的觀看」所強調的客觀描摹，又保留「自我表述」的抒情能動性，從而開創出兼具凝視與展演、內化與投射的女性詩學實踐。以〈島〉為例：

這樣一座深深伸入遠海的島嶼
在那你看不見的極遠處
也埋着她的巖岸
海風和水波自四方襲來，

¹⁸ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 176-177。

¹⁹ Leung Ping-kwan, *Aesthetics of opposition: a study of the modernist generation of Chinese poets*, (San Diego: University of California, 1984), p133-134.

²⁰ 李倩冉：〈馮至、鄭敏與里爾克：「物詩」與抒情主體的位置〉，

舐着，鑿着，啄着，
欺騙的與誠實的，
我敢說她是極心願的
將她的肢體伸展至遠處。
若是，海上出着溫暖的太陽，
我相信我看見一個
突現在溶化了的的身體裏的
痛苦的靈魂
那是為了她會有過的
夢似的記憶。

島礁作為自然景觀，承受海風與水波的侵蝕與擾動。而作為女性意象，它則隱喻男性社會對女性身體與身份的規訓與宰制。值得進一步關注的是，詩中出現第一人稱「我相信」、「我看見」、「我敢說」，不僅表現觀看者我的堅定姿態，更開啟女性主體的言說模式。也就是說，這種「女性觀看女性」的結構，從「男性觀看女性」的觀看體制，轉化為「自我與他者之間的女性共感式觀看」——詩人在觀看時不僅辨識自身與他者的關係，亦在其中建立情感與認同的連結。島礁不再被動接受塑造，而是「極心承諾地」伸展自身，勘察空間的限制，並投向未知領域。這樣的觀看策略，使女性的身體意象跳脫男性觀看的物化視角，成為自我展演與超越的空間場域。

在「觀看—被觀看」的雙重視域下，鄭敏〈Renoir 少女的畫像〉²¹從單純的審美，轉化為一場女性主體意識的詩性展演。詩中三重人稱的交錯——「你」、「我」、「她」——構成了一組流動的觀看結構，抒情主體在觀看的過程中不斷生成轉化。這種結構展現了女性書寫中觀看與被觀看位置的鬆動與重構，也回應觀看體制中女性主體尋求位置與聲音的企圖。

詩中的「你」指涉畫中少女，是被觀看的對象。不過在詩人筆下，畫中少女並非被動的符號或凝視客體，而是具有內在封閉性與潛在觀看能動的主體。「牠們雖然睜開却沒有把光投射給外面的世界」一句，顯示少女的目光尚未向外開展，其內在仍處於某種閉鎖狀態。她的沉默與緊閉，不是無意義的靜止，而是一種潛藏的內在鍛鍊與聚鍊，正如詩中所說：「她苦苦地默思和聚鍊自己」。此處的「她」，表面延續對少女的描寫，然而人稱代詞的轉變——從第二人稱「你」到第三人稱「她」——隱含詩人將自我投射於他者之中，使「她」成為畫中少女與詩人自我意識之間的鏡像存在。

「我」則是觀看的主體，即詩人自身。透過凝視少女的眼睛與嘴唇，詩人得以進入其內在空間，並在觀看的同時開展對自我的感知與反思。詩人觀看少女的沉默與封閉，同時也意識到那正是自己內在狀態的折射。觀看他者的過程遂轉化為觀看自身，一如梁秉鈞指出，詩中觀看的時間性從「未看見」、「被看見」到「能夠觀看」，顯示觀看不再是靜態的權力位置，而是一種內在主體逐步生成與開展的歷程。²²

²¹ 鄭敏：《詩集：1942-1947》，頁 152-153。

²² Leung Ping-kwan, *Aesthetics of opposition: a study of the modernist generation of Chinese poets*, (San Diego:

在這樣的語境中，「你」、「我」、「她」三者關係隨觀看與感知的開展，彼此映照、重疊與轉化。藉由觀看畫中少女，建立起觀看與展演之間的流動關係；主體不再穩居一方，而是在語言與感知中生成。這種觀看位置的模糊與互滲，不啻為傳統觀看制度主客對立的挑戰，展現女性主體對主體意識的深刻思考。

四、巨大的音樂：十四行詩體變奏

作為源自西方的格律詩體，十四行詩之為「精緻的甕」²³，意味抒情與形式限制的高度結合。鄭敏在此詩體框架中，刻意鬆動格律規範，發展出一種介於格律與自由之間的過渡形式。鄭敏的「非典型格律」常被批評為音樂性生澀，包括頓數偏多、押韻不穩等，而遭致批評。²⁴然而，此類批評多依循傳統格律詩的審美標準，忽略鄭敏在四〇年代年代語境對詩體的探索。艾略特〈詩的音樂性〉認為：「在一首完美的十四行詩中，你最為欽佩的並不是作者使自己適應格式的技能，而是使格式符合他必須表達的內容的技能和力量。」²⁵指出詩的形式應服務於表達，而非拘泥於僵化的模仿。從此觀點出發，我們或可視鄭敏早期十四行詩為一種不以形式為目的，而是將其轉化為探測詩意與思想深度的工具。十四行詩雖承襲西方詩體的形式，鄭敏刻意採取「非典型格律」，鬆動既有的押韻與節奏規範，讓話語擁有更高的自由度。這種形式上的解構與重組，本身具詩學革新的意涵；從性別視角理論來看，則可視為對女性身體與主體的再建構——當傳統詩體的封閉性被打開，女性書寫便能跳脫被規訓的語言結構，轉而展現自身感知與思想的主動位置。

在此脈絡下，本文發現鄭敏的十四行詩，詩體、身體與思想緊密交織，彼此牽動，〈島〉尤為突出。詩的表面維持十四行形式，實則音步、韻式與句法大幅鬆動，明顯偏離傳統十四行詩的格律規則。詩中多處出現語句延宕與語意懸置，製造出刻意的不確定性與「未完成感」，例如末段「那是為了她會有過的／夢似的記憶」，語義未封閉，語勢亦不收束，使句末呈現遲疑、柔弱與開放的韻律特徵。又如「我相信我看見一個／突現在溶化了的的身體裏的／痛苦的靈魂」，一語折成三行，直至第三行才落句，形構語意在空間中的遞進與情感上的懸浮狀態。這種語法與節奏的處理，破除了十四行詩中常見的結構收束與情感強化功能，轉而展現語言內部的情思

University of California, 1984), pp.137-138.

²³ 「精緻的甕」典出玄學派詩人鄧恩（John Donne, 1572-1631）〈成聖〉（The canonization）：「如果我們不配在史冊上記載，／就在十四行詩中建築寓所，／如此精制的骨灰甕獨具高格，／不會比佔半英畝的墓葬遜色。／這些頌歌將向普天之下告白：／我們成聖是由於愛。」將十四行詩比作骨灰甕，「如果甕是精制的，它就會為骨灰提供一個更精制的紀念物，而不是作個浮華怪異的紀念碑」克林斯·布魯克斯著，郭乙瑤等譯：《精致的甕：詩歌結構研究》（北京：世紀出版，2008年8月初版），頁16。

²⁴ 陳芸指出，鄭敏某些早期作品尚未完全掌握格律的聲韻節奏，有「音節過多，頓過多」，使詩句「行行鬆散」，不易誦讀，並產生「脫韻」、「連押」、「湊韻」等現象。陳芸：《試論鄭敏十四行詩》（上海：華東師範大學，2007年5月），頁17-22。

²⁵ 艾略特：〈詩的音樂性〉，收錄於艾略特著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》（台北：田園出版社，1969年3月），頁92。

遞進與節奏層疊。詩行末端不再是意義的終點，而成為語感流動的延續，使節奏本身與主體的心理節律與身體感知相連結。語言的開放與拖曳，形構出詩中「島」之意象的緩慢呼吸與遞進伸展，呼應女性身體經驗柔韌，內轉，積聚與擴展的流動性。

〈戰爭的希望〉一詩雖跳脫十四行詩的典型格律，但此詩的內在節奏隨語意的輕重遞進，層層展開。「寧靜突然到來，／世界從巨大的音樂裡退出」以短句起筆，語勢緊湊，迅速從宏大的聽覺場景過渡至極度靜默。驟然收縮後，長句接續而來，節奏隨之放緩，有如戰爭由激烈到終止的突轉歷程，突顯其終止所帶來的戲劇性轉折與心理震動。接著，「生命恢復他原始的脈搏」轉為溫暖有致的語速，形成節奏上的過渡與沉澱。

句式的長短變化亦為節奏調控的重要策略，如「自己的，和敵人的身體，／比鄰地臥在地上」，主語「身體」由兩個前置修飾語「自己的」與「敵人的」構成，並以逗號切分，在語法上製造出節奏性的停頓與語氣斷裂。敵我雙方的身體在同一語序中被並置，語勢由斷裂轉為遞進，從對峙走向同臥，形成一幅靜態、對稱的畫面。此一語言安排不僅弱化敵對關係，也使句末節奏趨於沉降，轉入冥想與哀悼的氛圍。而末段「當那明亮的月光照下／他們是微弱的闔着眼睛／回到同一個母性的慈懷」則明顯放緩節奏，進入沉靜、綿延、回歸的語勢，宛如古典音樂的「緩終」（ritardando）。抒情主體的情感遞進與思想的沈澱，在節奏的細密調控下，不僅完成了從「巨大的音樂」中抽離的感知過程，也使非典型格律展現出內在的音樂性——它不依附於傳統形式的節奏組織，本身即構成另一種「巨大的音樂」。

五、結語：未完成的完成

鄭敏早期十四行詩的詩學位置，並不在形成一種穩定可資歸類的形式體系。相反的，她的書寫介於傳統詩體與現代語感之間的裂縫，形成一種未竟而流動的詩學構造。重新審視其在詩體形式、主體感知、性別位置與思想向度上的多重展演，應是更具詩學意涵的切入方式。本文從詩體的承繼與變奏、觀看方式的轉化、以及音律與語言節奏的鬆動與重組三個層面切入，爬梳鄭敏在現代漢語十四行詩書寫中的位置，並揭示其創作中所體現的詩學探索與女性意識。

從詩體系譜觀之，鄭敏的十四行詩既承接自馮至、里爾克與歌德所構築的哲性抒情，也隱然呼應卞之琳、奧登與艾略特的現代主義詩學精神。她在形式上結合嚴謹與鬆動，在思想上兼具抽象與關懷，於思想與形式的交會處，開拓出屬於她自身的詩體語言。這既是語言技巧的選擇，更是她回應動盪年代的方式。

作為女性詩人，鄭敏在詩體與主體之間，發展出獨特的觀看姿態。她並未將自身完全退位至「物詩」的冷觀之中，也未陷入自溺式的情感傾瀉，而是透過語言節奏與詩行結構，開啟女性主體在凝視與被凝視、在觀看與投射之間自我召喚。這樣的觀看方式與書寫策略，使鄭敏的十四行詩既延續詩體實驗的精神，也構成女性覺醒與聲音尋回的重要途徑。在形式與語律的安排上，鄭敏選擇鬆動押韻、音步等限制，讓語言得以更貼近情感與思想的流動。節奏斷裂與延宕，語法的懸置與錯位，標誌的不是形式上的「未臻完備」，而是一種詩語與主體感知互構的未完成狀態。她的詩行往往如呼吸般開展，節奏隨情感的推進而流動，形成詩中語言與感知

之間細密的連動關係。此處所展現的，不只是詩體的革新，更是語言內部節奏與身體感知的一種深度呼應。

從漢語詩歌的脈絡來看，鄭敏的十四行詩確實處於某種「未完成」的階段——未完成於十四行詩格律體制的「正典化」，也未完成於被主流詩學論述的肯認。但正因如此，「未完成」反而成為鄭敏詩學的關鍵指標：它指向一種始終在詩語中生成，調節與試探的進行式——既不全然服從，也不徹底拒絕，而是在詩與世界、身體與語言之間，持續展演的在場姿態。本文以為，這種詩學實踐，揭示了 1940 年代中國女性詩人在戰時文化與知識體制中，如何形塑主體自我樣態；同時，也為我們在思索詩體、性別與情感關係的同時，提供了一個歷史的、實驗性的、感知性的參照。這也說明了鄭敏在九葉詩派中的差異性，不僅由於其性別少數的身份，更體現在其詩風與穆旦、辛笛等詩人迥異的觀看方式與實踐路徑。深入考察鄭敏的十四行詩，無疑有助於我們重估她在九葉詩派乃至整個四〇年代詩學圖景中的位置與意義。