

記憶與災難

●讀瘧弦編「戴望舒卷」●

陳芳明

—

戴望舒一生的詩，大約可以用「記憶與災難」來概括。從詩的內容來看，他全部的作品劃分為兩個時期：前期是從民國十二年到廿六年，歷十四年；後期是從民國廿八年到卅八年，共計十年。前一時期，戴望舒出版了三冊詩集：「我底記憶」（上海，水沫書店，一九二九）；「望舒草」（上海，復興書局，一九三六）；以及「望舒詩稿」（上海，上海雜誌公司，一九三七）。這三冊詩集反映了戴望舒的感情生活，而且是沉湎於一種懷舊的感傷的生活中，這段時期作品的特色就是「記憶」。後一時期他只結集一冊「災難的歲月」（上海，星羣出版社，一九四八），集中所收

作品的性質相當龐雜。一部份是他在抗戰前夕實驗的象徵技巧的作品，一部份是他的感傷之作，另一部份則是受日本人監禁的刺激而作。後二部份表現他家庭生活的挫敗，與政治局勢的動盪，作品的特色便是「災難」。比較之下，戴望舒在後期已有意掙脫從前那種狹小的生活圈子，但是時間已不容許他做更多的努力。一方面是他的健康情形日益惡劣，另一方面是內戰正殷，使已趨成熟的靈魂未能充分呈現出來。

一般批評家都集中於他和象徵詩派的關係，這種印象是錯誤的，而且也不能幫助他建立新詩的地位。新詩史上所謂的「象徵詩派」，唯一能够代表的其實只有李金髮一人而已，而李金髮的技巧表現又是那樣失敗。戴望舒之所以給人標上象徵詩派，主要是因為他曾去法國，同時又翻譯了許多法國象徵詩人的作品。如果讀戴望舒的創作，他的文學並沒有多少象徵的作用。他實驗了兩三首象徵詩，顯得笨拙無力，而且與他全部詩作比較，這些象徵詩失色了許多。戴望舒的重要性，不在於他與象徵詩派的牽連，而在於他橫跨了三、四十年代。他在三十年代發表的詩，反映當時一般社會的徬徨心態，那種作品既不能幫助他個人生活，也不能挽救當時青年人的頹廢心理。戴望舒的苦悶，僅能在創作中得到一點排解，藉一點甜味的回憶支撐他的信念，這種心態正好代表許多人的猶疑、怔忡與不安。到了四十年代，戴望舒的筆鋒突轉，把許多悲哀的情緒投射到時代的波濤裏；他的詩風正好能與一羣新起的詩人銜接起來，他的精神清楚地反映了當時普遍的奮發心態。「災難的歲月」是在星羣出版社印行的，這個出版社

是四十年代詩人的重要據點，「森林詩社」與「創造詩社」的主要詩集都是由星羣出版的。戴望舒與這兩個詩社的關係非常密切，他的年齡雖然都大於四十年代的新興詩人，但是他的精神與他們則是一樣的蓬勃，一樣的堅定。

戴望舒的藝術成就，其實並沒有後人想像的那麼大。只要看看他在詩的形式上未能充分把握，就可瞭解他技巧暴露了許多缺陷。他也發表了一些詩論，却往往與自己的創作不一致。更值得注意的，他勤於翻譯西洋文學的作品，尤其是法國的象徵詩，但是他的詩並沒有吸收外國作品的長處，相反的，他的文字却充滿了歐化的句子。論藝術成就，戴望舒遠遜於他同時代的一位詩人——馮至。馮至留學德國，翻譯大量德國的詩作，是第一位詩人把里爾克的作品介紹到中國，他的詩兼具中西之長^①，不像戴望舒的詩作，同受中西文學的拖累。

如果我們有以上的認識，那麼回過頭來讀痙弦編的「戴望舒卷」（臺北，洪範書店，一九七七），對戴望舒作品的探討或可清楚一些。在臺灣的文壇，戴望舒已經成了一則傳統，有不少人議論他的地位，但

是他的真貌如何從未有人予以正面的觀察，痙弦的「戴望舒卷」無疑是彌補了這方面的缺憾。在奢言開放三十年代文學的今日，痙弦以實際的行動推介，可以說開了風氣之先。本書的出現，相信可以解除不少人對三十年代文學所懷的不安與遲疑。

二

「戴望舒卷」全書共分五輯，包括：「導言」、「詩選」、「譯詩選」、「零札·書簡」以及「關於戴望舒」。最重要的部份當然是「詩選」與「關於戴望舒」，前者收了他詩作的精華，後者集合一些當時和後來的人對戴望舒的印象與評價。書中最弱的部份是「零札·書簡」，因為戴望舒還留下許多散文與書信，編者都輕易遺漏了。事實上，這本書應該可以再增加一輯：「譯文選」，因為戴望舒的翻譯工作並非只限於詩作，他也翻譯了不少的小說與散文，其數量遠勝譯詩甚多。書名既謂之「戴望舒卷」，則凡有關戴望舒的文學工作都應收集在一起，本書已有「譯詩選」，那麼「譯文選」也不能忽略。

書中的詩選部份，編者似乎只從「我底記憶」與

艾青編的「戴望舒詩選」②二書選取的，戴望舒本人的「望舒草」、「望舒詩稿」及「災難的歲月」都被遺漏。嚴格地說，戴望舒一生的詩集只有兩冊，即「望舒詩稿」和「災難的歲月」。「望舒詩稿」出版於抗戰前夕，可以視為前期創作經驗的總結。書中所收的作品，除了三首新作，其餘均見於「我底記憶」和「望舒草」。虛弦沒有參考「望舒草」與「望舒詩稿」，是很大的缺失。因為「望舒草」也收了「我底記憶」裏一部份的作品，戴望舒都重新修訂，可以看出他在詩的形式上所做的掙扎。「望舒詩稿」的新作，在音色方面也有顯著的特色，與他的舊作略有不同，值得收進書中。

基本上戴望舒是一位抒情詩人，從第一首到最後一首詩，他不斷發洩自己的感情。一位抒情詩人的成就，並不在於他運用多少美麗的詞藻，而在於他是否擴充自己的感情。怎樣以個人的作品抒發大多數人的聲音，是每一位抒情詩人應該覺悟的，戴望舒早期的創作顯然沒有覺悟到這一點，他所思考一直侷限他個人感情的得失，也因此表現出來的世界，是如此的落寞、頹唐。「我底記憶」裏有一首「Fragments

」，全詩只有八行：

不要說愛還是恨，
這問題我不要分明：
當我們提壺痛飲時，
可先問是酸酒是芳醇？

願她溫溫的眼波
蕩醒我心頭的春草：
誰希望有花兒果兒？
但願在春天裏活幾朝。

這首詩寫於新詩初期的第一個十年，如果與胡適、俞平伯等人的白話詩相較，它的意象與節奏可以說很出色；不過與馮至、聞一多等人比較的話，則顯得平凡。早期詩人在語言方面的運用，自然不能與六、七十年代詩人相提並論。不過，探究戴望舒這首詩中的精神，實在沒有深刻獨到之處。詩中透露的只是一顆自我怨尤的靈魂，意志是那樣的衰弱，對愛情的期望又是那樣卑微。這種優柔寡斷的心情，似乎暗示了他

一生愛情生活的悲劇。陰暗、絕望、無助等等悲觀的人生態度，是他創作中的基調。戴望舒後來在「望舒詩稿」裏，又重新安排了詩行與字句，使之成為押韻一致、字句整齊的詩，不過效果似乎沒有起色多少。修改過後的詩，以中文「斷章」為題：

這問題我不要分明，
不要說愛不要說恨；
當我們提壺痛飲時，
可先問是酸酒芳醇？

但願她溫溫的眼波
蕩醒我心頭的春草：
誰希望有花兒果兒？
祇願春天裏活幾朝。

經過修改的詩作，顯得更加矯揉造作，尤其是「可先問是酸酒芳醇」這一行，在語意上就不通。原來的詩行，反而顯得通順暢快。

戴望舒在「望舒草」後面附有詩編零札，他說：

「詩的韻律不在字的抑揚頓挫上，而在詩的情緒的抑揚頓挫上，即在詩情的程度。」又說：「韻和整齊的字句會妨礙詩情，或使詩情成為畸形的。倘把詩的情緒去適應呆滯的，表面的舊規律，就和把自己的足去穿別人的鞋子一樣。」這些觀點表明他是贊成自由詩的形式。但是「望舒詩稿」裏，竟有許多舊作都改成格律詩。「戴望舒卷」所收的「十四行」、「林下的小語」、「夜是」、「煩憂」，都經過大幅度的改寫。顯然，戴望舒對於詩的形式並沒有深刻的認識，一方面却又把許多原是自由形式的詩押韻。他的詩論本來是為「望舒草」做註腳的，從詩的解放來看，應視為一種進步。「我底記憶」仍染有舊詩詞的色彩，無論是節奏或意象，都沒有引人之處。「望舒草」的表現則比較成熟，最主要是他能突破古典的藩籬，提供一個可能開拓的境界。令人不解的，為什麼「望舒詩稿」又回到舊詩舊詞的世界？例如「我底記憶」有一首「生涯」，其中的兩行是：

你太娟好，太輕盈，
使我難吻你嬌唇。

大量動用形容詞是此詩的失敗處。「望舒詩稿」裏，又把「使我難吻你嬌唇」改為「人間天上堪尋」，使原已拙劣的詩更形粗俗。

大致上說，戴望舒的成名是「雨巷」一詩所致，在此之前，他仍藉藉無名③。「雨巷」發表於民國十七年八月十日的，「小說月報」（十九卷八號），與此詩同時發表的還有「殘花的淚」、「靜夜」、「自家傷感」、「夕陽下」與「Fragments」。痲弦說「夕陽下」是戴望舒的第一首詩，似乎不正確，相反的，這些詩都是「我底記憶」一書中最晚出現的作品。就我的推測，「雨巷」奠定了戴望舒的信心，才使他放手去寫自由詩。如果這個假設是正確的，那麼「雨巷」的出現，在新詩史的發展中有其特殊的意義。

因為，民國十七年是「新月」雜誌開始發行的一年。「新月」誕生，是新詩中格律派的一個果實，徐志摩與聞一多是格律詩派中的健將。尤其是聞一多，毅然放棄自由詩的豪放形式，轉而構築「相體裁衣」的格律詩創作，他所造成的影響，在當時的詩壇簡直無人能與之匹敵④。面對此一洶湧的格律詩運動，戴

望舒却悠然寫出「雨巷」這首自由詩，其意義顯得不平凡。此詩雖然押了腳韻，如：「長」、「巷」、「娘」、「徨」、「光」、「悵」、「光」、「茫」，却很自然，因為戴望舒寫此詩時沒有刻意限字，而且他不斷地分行，使節奏更加緩慢悠閒，剛好符合幽雅的詩境。更值得注意的，他大膽嘗試毫無拘束的聯想，使詩開闢出綿延的幻境。如詩的第二節：

她是有

丁香一樣的顏色，

丁香一樣的芬芳，

在雨中哀怨，

哀怨又彷徨。

詩中的女子以丁香的姿態出現，丁香又在雨中哀怨且彷徨，經過了兩層轉折，使女子的身份更加神秘。詩人藉客觀事物投射他的感情，表現出來便顯得含蓄。到了第五節：

像夢中飄過

一枝丁香地，

我身旁飄過這女郎；

她靜默地遠了，遠了，

到了頹圯的籬牆，

走盡這兩巷。

詩人進一步把現實化為夢境，是此詩比喻手法的第三層轉折。他的感情至此更加含蓄，使整首詩保持冷靜安詳的氣氛。事實上，詩中所說的「哀怨」、「徬徨」、「寂寥」等等的情緒，都是詩人本身的感覺，他藉神秘的女子來比喻自己，又把女子化為丁香，最後以夢籠罩丁香：感情經過層層的過濾，讀起來便覺得很乾淨純潔，這是成功的地方。

「雨巷」之後的戴望舒，便開始運用豐富的聯想力，大量創作抒情詩。民國十九年在「小說月報」（第一卷六號）發表的「八重子」、「我的素描」，便進入了「望舒草」時期。「雨巷」的藝術成就，自然高過他早期的作品，但是他那種不太健康的感情，却始終沒有改變。從詩的題目就可看出他的悲觀心態，如「流浪人夜歌」、「凝淚出門」、「殘葉之歌」、

「獨自的時候」等，都表現了一種退縮的、黯淡的感情。「我底記憶」有一首「山行」，應該是可以寫好的，試看最後一節：

我們彳亍在微茫的山徑，

讓夢香吹上了征衣，

和那朝霞，和那啼鳥，

和你不盡的纏綿意。

此詩曾入選「中國新文學大系」，自有其引人之處。詩的結尾透露着征人的鄉思與相思。但如果讀此詩的開頭兩行，就可發現詩人充滿了悲哀：

見了朝霞的顏色，

便感到我落月的沉哀。

整首詩立刻導向黑暗的境地，很難看出感情的明朗面。那麼，什麼才是詩人需要的感情呢？什麼才是詩人生命追求的目標呢？「我底記憶」整冊詩集沒有任何可靠的答案，他只是陷於無底的沉思的深淵，把自己鎖在一個不見天日的暗室，看不出有絲毫振作的意

念。

第二冊詩集，「望舒草」，又繼續類似的感情，重覆同樣幽暗的世界。在藝術的表現上，「望舒草」有很多突出的地方。他完全放棄了腳韻，得心應手地安排詩行字句，其技巧頗有獨到之處。當時漢園三詩人：何其芳、卞之琳、李廣田剛剛出頭^⑤，並未受人注目，戴望舒的詩風就顯得特別醒目。「戴望舒卷」只選了「望舒草」的五首詩，份量過輕，使人看不出他在這段時期的面貌。事實上，這是戴望舒寫自由詩的黃金時期。

一九三一年，「小說月報」發行到二十二卷便停刊，戴望舒一共發表了十二首「望舒草」中的詩。一九三二年五月，施蟄存主編的「現代」雜誌適時發行，他又發表了十二首。「望舒草」的精華，也大約就是這二十四首。當時他的鋒頭甚健，其中一首「有贈」就被編曲為「初戀女」，至今仍為人傳誦。原詩如下：

誰曾爲我束起許多花枝，
燦爛過又頹廢了的花枝，

誰曾爲我穿起許多淚珠，
又傾落到夢裏去的淚珠？

我認識你充滿了怨恨的眼睛，
我知道你願意藏在幽暗中的話語。
你引我到了一個夢中，
我却又在另一個夢中忘了你。

我的夢和我的遺忘中的人，
哦，受過我暗自祝福的人，
終日有意地灌溉着薔薇，
我却無心地讓寂寞的蘭花愁謝。

題目「有贈」，說明此詩是真有其事。以憔悴的花枝與傾落的淚珠，形容一場沒有結局的感情，在當時的新詩中應屬奇特新鮮。它所獲得的共鳴，正好顯示當時上海的社會心態。在節奏上尚稱自然，不過，第一節以「花枝」及「淚珠」結尾，各重覆兩次，讀起來很笨拙，正好暴露戴望舒創作的粗心。詩的最後，薔薇與蘭花暗喻兩位女子，使短短的十二行詩，敘述了

一場複雜且不正常的三角戀愛，其創作技巧可謂乾淨俐落。純就藝術來說，這首詩絲毫不讓徐志摩。但是，詩的精神是健康的嗎？顯然又是一種變相的墮落。戴望舒的許多情詩，常常表現出一種自卑自憐的情緒。「有贈」這首詩，却又不像「雨巷」的情操那樣高尚，它一向卑微的感情，在此又衍化成自暴自棄的心理，周旋於兩位女子之間。

「望舒草」的詩風，變得更成熟自然，節奏的速度也隨着詩境緩慢進行。但是意象的重覆與感情的泛濫，無形中引導讀者一步步走向孤絕的天地。全書處處可見寂寞、眼淚、夢、衰老、寒冷、憂鬱、疲倦、可憐、婉歎、膽怯……等等消極的字眼。一個意志不能振作的詩人，似乎註定不能企求穩定的愛情。一個帶着灰暗眼光尋覓前途的詩人，他的作品似乎也不可能再有進一步的突破。朱光潛批評他的作品時就說：「戴望舒先生的詩的前途，或者推廣說整個的新詩的前途，有無生展的可能呢？假如可能，它大概是打哪個方向呢？新詩的視野似乎還太狹窄，詩人們的感覺似乎還太偏，甚至於還沒有脫離舊時代詩人的感覺事物的方式。推廣視野，向多方面作感覺的探險，或許是

新詩生展的唯一路徑。歸根究竟，做詩還是從生活入手⑥。」朱光潛的評語可以說非常中肯，戴望舒的生活體驗確實過於侷促。情詩固然是生活中一部份的浮現，可是如果一直耽溺於其中，詩人看到的人生必然太偏太窄。從詩的世界，就可瞭解詩人生活的寬狹，「望舒草」給於讀者的天地，是如此的荒涼偏遠，又是如此的痛苦難堪。

三

痼弦在本書「導言」說：「他的出現預告了一個新的時代，一個無論在藝術精神和藝術形式上的，中國新文學現代主義時代之來臨。」就詩的形式來說，痼弦的觀點並不誇大。不過，他說的藝術精神，則值得商榷。痼弦認為新月派把浪漫主義作家的放縱情緒、揮霍語言、矯飾誇張的毛病引進中國，戴望舒的出現正可制衡這項缺失。其實，新月派與戴望舒之間的不同，正確地說，只不過是形式上的不同。以「放縱情緒、揮霍語言」來概括整個新月詩人，是不太公平的，何況戴望舒本人的作品也具有這方面的缺點。就藝術精神來說，戴望舒以及一部份的新月詩人，都繼

承了早期「創造社」那種爲「藝術而藝術」的態度，就這點而言，戴望舒並沒有帶來新的精神。

痙弦的「導言」之所以寫得很艱苦，主要是爲戴望舒的作品辯護。他的詩是可以辯護的，但不是這時期的詩，其實戴望舒後期的創作就已爲他自己辯護了。「戴望舒卷」選了他抗戰以前的二十二首詩（到「我思想」爲止），都看不出戴望舒表現任何有力的精神。當然，痙弦的看法也是有理由的，他把戴望舒的位置安排在一九三〇年「左翼作家聯盟」成立以後，從這個角度觀察，戴望舒那種極端的個人主義自然具有一些意義。但是，它的意義是不是那麼重要，就值得懷疑。三十年代「革命文學」論戰中，戴望舒的位置並沒有痙弦強調的那麼顯眼⑦。戴望舒的地位與使命，其實就是他的詩所表現的那樣。他當時所受的批評，不僅來自左翼作家，即使是致力於美學研究的朱光潛，也甚以爲病。李牧在他的「三十年代文藝論」，對「現代派」的詩有如下的批評：「『現代派』的詩，徹底地衝破了音韻格律的窠臼，而其披着的神秘色彩的外衣，使得當時一些徬徨、苦悶，感到個人前途渺茫而不知所措的知識青年，特別是愛好文藝

的青年，十分樂意地去接受。不過，當時『現代派』的詩，在內容上却有不少充滿了頹廢和傷感的情調，因而也受到他派詩人的大大抨擊⑧。」這段評語說的「徬徨」和「苦悶」，正是戴望舒作品的基調。如果以戴望舒這麼衰弱的「純文學」來對抗「紅文學」，其精神其陣容不免顯得單薄。在二、三十年代之交，聞一多的那種積極的介入的文學，才是真正對抗「紅文學」的作品。

然則戴望舒的作品，就沒有明朗的一面嗎？有的，但很稀少。整冊「我底記憶」只能找到一首「斷指」，這是一首敘事詩，描述一位受難的朋友，遺留一截切斷的手指給他，給了他的生命一些啓示。詩最後四行如下：

這斷指常帶了輕微又黏着的悲哀給我，
但是這在我又是一件很有用的珍品，
每當爲了一件瑣事而頹喪的時候，
我會說：「好，讓我拿出那個玻璃瓶來罷。」

那截斷指裝在玻璃瓶裏，他常藉此以自勉。此詩充滿

哀傷的氣氛，但背後暗藏了一股掙扎的意念。雖然詩是以散文的方式寫的，詩的素質減弱了許多，不過放在他全部消極的詩作裏，就覺得珍貴異常。

像「斷指」這樣的詩，到了「望舒草」便完全不見了。他在「我的素描」裏，便承認自己的病態。詩的第一節：

遼遠的國土的懷念者，
我，我是寂寞的生物。

用「生物」來比喻自身，意象鮮明。「遼遠」和「寂寞」，刻劃了他孤絕的心境。第三節說：

我是青春和衰老的集合體，
我有健康的身體和病的心。

他承認自己是青春的，健康的，所以第七節就說：

我是高大的，我有光輝的眼；
我用爽朗的聲音恣意談笑。

在他詩中難得用「光輝」與「爽朗」，但因為他又是衰老的，生病了的。最後一節便呈露全詩的主題：

但在悵鬱的時候，我是沉默的，
悵鬱着，用我二十四歲的整個的心。

他素描的主題便是悵鬱。為什麼悵鬱？詩中自稱是戀愛的低能兒，害怕溫存的眼睛，正如害怕初春青空的朝陽。一位始終渴望愛情的詩人，形容自己害怕朝陽，實在是荒謬，而且也說謊。這種詩無非在醞釀一種迷人的情調，此外無他。那麼，對於這種詩人，讀者還能期望什麼呢？

「望舒草」的最後一首詩是「樂園鳥」，發表於「現代」雜誌二卷一期（一九三二年十一月）。這一年，他便到法國去留學，直到一九三五年回來，他才又重新創作。到抗戰爆發為止，總共寫了十二首詩。其中「見毋忘我花」、「微笑」、「霜花」收入「望舒詩稿」；「古意答客問」、「燈」、「秋夜思」、「小曲」、「贈克木」、「眼」、「夜蛾」、「寂寞

「我思想」等九首，則併入抗戰結束後出版的「災難的歲月」。前三首仍是「望舒草」的同調，後九首則如紀弦說的，帶有超現實主義的味道^⑨。這些詩分別發表於「現代詩風」、「新詩」等的刊物。

「現代詩風」是戴望舒主編的詩刊，僅出版一期，是一九三五年七月的事。戴望舒似乎想重振從前的詩風，施蛰存曾為此刊物登廣告說：「『現代詩風』曾預告，謂將於五月十日創刊。不意戴望舒先生到現在還沒有將第一期編起來；他的意見是以爲創刊號萬萬不能草率，寧可展期問世，決不隨便雜湊成書^⑩。」刊物取名「現代詩風」，顯然是要繼承「現代」雜誌的餘風。可惜這份詩刊只出版了一期，當時的人評之爲「世紀末詩人的寶庫」^⑪，紀弦的「脫襪吟」就是發表在這一期的。

一九三六年十月，他與馮至、孫大雨等人創辦「新詩」，紀弦形容這次「新詩」的出現，是對左翼文學的進軍，他說：「特別是表現了南方自由詩派與北方格律詩派的大團結這一成功，有其自由主義對抗共產主義之文化上進軍的意義^⑫。」這種說法不免誇大。以南北兩大詩派形容當時的詩壇，根本不合史實^⑬。

南方自由詩派是指誰呢？「新月」的格律詩就是以上海爲據點，如何能以「南方自由詩派」一詞概括？北方格律詩派又是指誰？馮至在北平，他的詩却是自由詩的形式，他後來寫「十四行集」的格律詩，反而是抗戰後在南方寫的。至於說，南北詩人的結合，就具有政治的作用，也不合事實。「新詩」事實上只發行了九期，最後一期還是二卷三、四期合訂，其中所載的創作與批評，未見對左翼作家有任何撻伐的行動。如果說，不負責任的生活態度，與消極退縮的文學創作，就是代表自由主義，那實在是過份曲解自由主義了。

戴望舒一直到抗戰前夕，始終沒有讓他的作品與現實結合起來。他在「新詩」創刊號發表的「贈克木」，就是最好的寫照。此詩是贈給詩人金克木，詩的第一節如下：

我不懂別人爲什麼給那些星辰
取一些牠們不需要的名稱；
牠們閑游在天上，無牽無累，
不了解我們，也不求聞達。

他的眼光投向廣大的宇宙，羨慕星辰在太空游蕩，覺得是無牽無罣。詩的第四節表達他的人生觀：

不痴不聾，不做阿家翁；

爲人之道全在懵懂，

最好不求甚解，單是望望，

看天，看星，看月，看太陽；

他似乎也想化成一個沒有任何名稱的星球，過著悠閒生活，待人處世最好不求甚解。這首詩大異於從前的情詩，開始經營一些人生哲理，然而表現出來的，又是逃避塵世的態度。金克木讀此詩後，也寫了一首「答望舒」，發表於「詩誌」創刊號。金克木的態度正好與戴望舒相反。試看詩的第一節：

世人羨慕天上的星辰，

以爲他們自由自在任意遊行；

殊不知它們有無形的鍊鏢，

它們有絲毫不能錯的軌道。

此節諷刺了戴望舒誤解星辰的無牽無罣，諷刺他忘記宇宙萬物運行的規則。所以金克木在詩的第四節，直接點醒戴望舒的迷惑：

黑暗中的生物害怕光明，

因爲光明中有奇異的寒冷；

光明他不能統治，黑暗也並不可愛，

然而在黑暗中他忘了自己的存在。

這完全是針對戴望舒的人生態度而發，希望他能夠知道自己的存在，擺脫黑暗，投向光明。戴望舒讀此詩的感想不知如何？很清楚的，戴望舒逗留在幽黯的世界，已是當時詩人公認的，就像杜衡的「望舒草序」說的：「他底作品充滿着虛無的色彩，也是無須乎我們來替他諱言的。」他的作品誠然很美，却沒有任何落實的基礎，這樣的美就近乎虛妄了。

抗戰爆發後，戴望舒避居香港。當時整個中國詩壇進入戰鬪的狀態，詩人密切地與戰爭局勢結合起來。一九三九年，戴望舒與艾青在香港創辦「頂點」詩

刊，這是他創作歷程的重要轉捩點。「災難的歲月」中，第一首力作「元日祝福」便是在這年寫出來的。當時就有人批評「頂點」詩刊「顯出了過去沒落的意象主義詩歌的一些進步」⑭。戴望舒的振作，代表一部份中國新詩的覺醒，這是詩史上相當珍貴的一頁。

四

從「元日祝福」開始，戴望舒的筆鋒指向現實，這類作品收在「災難的歲月」共有十六首。痼疾把「偶成」當做他的最後一首詩，似乎有誤。一九四八年的「文訊月刊」，還有他的一首「良心」，也許其他的刊物仍有創作出現。那麼，詩風轉變以後的戴望舒，當不止十六首詩而已。

在意象上，精神上，前後兩期有了很大的差異，相信這次戰爭深深感動了他。請看他的「元日祝福」：

新的年歲帶給我們新的希望。

祝福！我們的土地，

血染的土地，焦裂的土地，

更堅強的生命將從而滋長。

新的年歲帶給我們新的力量。

祝福！我們的人民，

堅苦的人民，英勇的人民，

苦難會帶來自由解放。

這首詩如果放在「望舒草」，讀者一定不相信是戴望舒寫的。詩中用的「希望」、「血染」、「堅強」、「英勇」與「自由解放」等詞，都是他從前詩中所未曾動用的。他已正視現實生活的變遷，而更重要的，他不僅發現自己的存在，同時也肯定四周人民的存在。他自己受折磨，也看到別人的苦難。這種轉變已超出他過去拘囿的小世界，一個更寬闊的天地在他面前展開。

以他從前那種追求音色的技巧，再加上他對現實的關心與體驗，創作出來的詩遠勝過他自己的蒼白作品，也超過當時相當流行的口號詩。換言之，他的詩不再有神祕虛幻的風格，也沒有淺俗粗糙的流弊。這種優點，適足重建他的新詩地位。「獄中題壁」一詩

，沒有叫囂，沒有激情，有的只是一股反抗侵略者的意志。他在日本人的牢裏，竟能冷靜地寫出這首不平凡的詩，其精神勇氣足供後人欽仰：

如果我死在這裏，
朋友啊，不要悲傷，
我會永遠地生存
在你們的心上。

你們之中的一個死了，
在日本佔領地的牢裏，
他懷着的深深仇恨，
你們應該永遠地記憶。

當你們回來，從泥土
掘起他傷損的肢體，
用你們勝利的歡呼
把他的靈魂高高揚起，

然後把他的白骨放在山峯，

曝着太陽，沐着飄風：
在那暗黑潮濕的土牢，
這曾是他唯一的美夢。

在敵人的監牢裏，他從容地以浪漫的狂想寫下這首詩。這是他第一次以「死亡」為主題，他沒有以悲觀的心情去面臨死，相反的，死竟是一種期許了。身後的種種，他以一種崇高的情操去描述，夢想自己的白骨在高峯上迎風，接受陽光的照耀。這樣的夢想雖不是真實，却是基於現實的可能發展。因為他可能隨時要赴死，不赴死，也必須接受精神的折磨。這時一股堅強的信念支撐着，那就是勝利的時刻必然會降臨，那麼無論是生是死，他懷抱的一顆博大的靈魂，已超越了各種苦難，他的胸襟已可容納整個天地，各種委屈苦難就顯得渺小無謂了。

就技巧來看，詩一開始作者便假設自己已經死了，給讀者一個震撼。他不必鋪陳為什麼或怎樣死的，「在日本佔領地的牢裏」，就足以暗示他一切的遭遇。「傷損的肢體」也說明了生前肉體的煎熬，詩中沒有說痛苦或悲傷，就直指勝利回來，使詩的轉折更加

緊湊，感情的變化也就特別劇烈。詩進行得很快，但前後却相互呼應，不致造成突兀的局面。值得注意的，每一行詩都沒有濫用形容詞，一字一句都恰如其份地發揮效用，遣詞用字真正做到了經濟簡潔的原則。

從節奏看，此詩是隔行押韻，全詩四節共用了三種不同的腳韻，即「傷」、「上」、「裏」、「憶」、「體」、「起」、以及「風」、「夢」，腳韻的變化使節奏更加曲折，全詩的進行輔之以外在的流轉的音樂旋律，讀起來非常生動。無疑的，「獄中題壁」意味著戴望舒創作中的一個可能。他不再是一個遼遠的國土的懷念者，不再是寂寞的生物，更不再畏懼陽光。以此詩的陽剛，對照「望舒草」的陰柔，前後判若兩人。

他改變詩風是付出很大的代價的，在日本人的監獄裏，肉體與精神同受折磨。這一場遭遇竟沒有摧毀他原已衰弱的心志，反而堅強了他的性格，並改變他的人生觀。他的另一首「我用殘損的手掌」，也是他掙脫陰暗世界的重要見證。「殘損的手掌」一方面是使自己受敵人傷害的肉體，一方面也暗示整個受創的家國命運。在淪陷區，他設想自己撫遍中國的土地，

從南到北，以關切的心情正視苦難時代的悲劇。他把無限的希望都寄托在尚未淪陷的土地上，所以詩結束時，顯現了他內心的熊熊火焰：

我把全部的力量運在手掌

貼在上面，寄與愛和一切希望，

因為只有那裏是太陽，是春，

將驅逐陰暗，帶來甦生，

因為只有那裏我們不像牲口一樣活，

螻蟻一樣死，……那裏，永恒的中國！

這種澎湃的感情，與四十年代的年輕詩人，實有相通之處。從這個意義來看，戴望舒在新詩史上的位置，就值得重新安排。「災難的歲月」又收了「心願」、「等待」、「等待(二)」、「口號」、「偶成」等詩，都注滿了堅強有力的精神但不失之於吶喊，他的詩風比四十年代的某些口號詩更成熟紮實。

不過，由於作品少，影響的力量就相對減少。進入四十年代以後，戴望舒更加熱衷於翻譯。那麼，要以這些詩作徹底改寫他從前的歷史，似乎不太容易。

如果政治局勢不要轉變那麼快，如果他的生命不要那麼短促，他會不會寫出更多明朗積極的作品呢？這是一個謎。

五

「戴望舒卷」的詩選部份，大致網羅了戴望舒一生重要的作品，雖然「望舒草」時期的作品大多漏失了，但是他的創作演化過程，已約略可見，痼疾是一位謹慎創作的詩人，由他來選詩自然是恰當的事。

不過，「譯詩選」部份，着重在「惡之華掇英」與「許拜維艾爾詩抄」，實在看不出戴望舒在翻譯方面所下的功夫。他的翻譯，包括法國詩人愛呂亞、西班牙詩人阿爾倍諦與洛爾伽等詩作，這些詩都富有革命戰鬪的色彩，曾刊登於四十年代的「詩創造」與「新詩潮」等詩刊上。這些譯詩出現於四十年代，實具有介入社會的積極意義，它一方面反映那個時代的精神，另一方面意味着戴望舒自己也重振精神。

他不僅翻譯詩，同時也翻譯小說與散文，都正式成書出版，包括「伊巴涅思短篇小說集」上下冊（上海，光華書局，一九二八）；伊凡諾夫的「鐵甲車」

（上海，現代書局，一九三二）；以及「意大利短篇小說集」（長沙，商務，一九三九，收入萬有文庫簡編）^⑮。這些書都可列入「戴望舒卷」後面的「戴望舒作品編目」。另外他在「現代」雜誌也常翻譯論文，介紹當時歐洲文學的發展情形。如：一卷四期的「世界大戰以後的法國文學」，五卷三期的「葉賽寧與俄國意象詩派」。譯筆簡潔順暢，對當時的讀者幫助甚大。

大致上，書中的「關於戴望舒」這一輯，選了許多重要的文章，甚為難得。這些文章都具有史料價值，使讀者對戴望舒的時代背景、創作地位，得到深一層的瞭解。不過，有些文章對三十年代的新詩發展，難免有敘述錯誤之處。例如鍾鼎文的「我所知道的戴望舒以及『現代派』」，結論就說：「現代派的崛起，已經進入四十年代；因為『現代』是一九三一年創刊的，『新詩』的創刊，為時猶晚，更應該算是四十年代。為什麼要計較這一段時間呢？在我覺得，三十年代和四十年代的中國新詩，多少是有區別的；而詩人戴望舒似乎正可以作為這兩個年代之間的界石與里程碑。」這段敘述，年代都不正確。現代派崛起於三

十年代初期，結束於抗戰前夕，完全沒有跨入四十年代。戴望舒之所以成爲三、四十年代的界石，並非是「新詩」這份刊物的出版，而是因爲抗戰的爆發。所幸痼疾在此文後，已說明鍾鼎文敘述事件的順序有出入，足證他編輯時非常小心。

紀弦的那篇「記戴望舒」，苛責戴望舒過甚，缺乏公平的態度。這篇原題「戴望舒之死」，已經過編者的刪減，否則文中語氣更加飛揚跋扈。紀弦對臺灣新詩的推展，貢獻頗多，但畢竟是一九四九年以後的事。紀弦在文中不斷標榜自己反共，好像只要反共，就可提高詩的價值。真正的反共，必須面對現實，批判現實。紀弦却極力推崇「望舒草」的虛無灰暗的詩風，令人大惑不解。抗日戰爭期間，戴望舒寫出感時憂國的作品時，紀弦仍在寫「散步的魚」之類的詩。那麼，應該責備誰呢？

痼疾的「導言」也有一些小疵，他說：「現代派的詩是以戴望舒『望舒草』（民國二十一年夏）的出版開始進入高潮，而以『烙印』（民國二十三年三月）的出版漸趨沒落。」「烙印」是臧克家的詩集，他應屬於新月派，而且如蒲風所說：「新月派是由臧克

家手裏送上斷頭臺的」^①。臧克家從未在「現代」寫稿，三十年代初期，他的發表園地主要是「文學」與「文學季刊」，與現代派毫不相涉。痼疾又說，「早年的何其芳之所以寫了那麼多好詩，正是得力於現代派的啓示。」這段話值得商榷，何其芳寫詩與「現代」同時開始，並不表示得力於現代派。據我的觀察，何其芳出身北大，他與李廣田、卞之琳的合集「漢園集」，就是指北大的「漢園」。他們的新詩淵源，比較近於馮至那種冷靜平淡的詩風，而馮至正是他們北大的學長，其間的因緣有待進一步探討。遽然斷爲現代派，恐非正確。以何其芳的作品與現代派諸人的詩比較，便可發現雙方的差異。

綜觀「戴望舒卷」全書，選詩慎重，結構嚴謹，是不可多得的新詩史料。目前我們共同面臨的一個問題，便是應該用什麼態度去處理？現在在臺灣有一個現象，很多人看不到三十年代的文學作品，但每個人都都在談。更奇怪的是，既然看不到這方面的作品，但批判的文章却特別多，足證批判的人必然是讀過了。那麼，爲什麼就有人可以讀到，有人却讀不到？讀不到的人，難道就不懂批判嗎？這牽涉到一個心理問題

。三十年代的文學，確曾爲左翼作家把持過，但我們不能因爲這點，就永遠掩蓋它。事實上，今天讀三十年代文學作品越多的人，就越反共，夏志清先生便是很好的例子。

我們都需要一次全面的心理建設，大家都能够侃侃討論三十年代文學而不變色。掩蓋它，等於掩蓋歷史。當時的偏差在那裏，正確在那裏，半世紀以後的今天，我們應有勇氣面對。心理建設不能只依靠官方，每個人都應參與。痙弦的新詩史料整理，已經提供一個良好的範例，如果官方也能正面鼓勵，則我們的「三十年代情結」，才能早日解除。在此，向痙弦致敬。（一九七八年一月七日，西雅圖）

附註：

①到目前爲止，討論馮至的新詩成就最精闢的一篇文章，是李廣田的「沉思的詩：論馮至的『十四行集』」，收入李著詩的藝術（上海，開明書店，一九四三年出版），頁七一——一〇一。

②艾青編的戴望舒詩選，係出版於一九五七年，痙弦作一九四七年，誤。

③戴望舒早期的文學活動，隱晦不彰。朱自清編的中國新文學大系（上海，良友，一九三五），第八冊「詩集」，書中選取戴的作品，都是在一九二八年左右寫的。錢杏邨編的大系第十冊，「史料·索引」，涵蓋了新文學第一個十年各個主要活動，戴望舒的名字根本沒有出現。他的成名，主要是從「雨巷」開始。趙景深編詩選時，僅取「雨巷」一首，他也承認「雨巷音節婉轉，葉聖陶和我對於這首詩都非常愛好。」見現代詩選（上海，北新，一九三四），序，頁十二。

④關於聞一多的新詩地位，筆者有一篇尚未發表的「聞一多的詩與詩論」，探討他的格律詩的成敗。

⑤何其芳、李廣田、卞之琳的成名是在一九三四年左右，他們的作品大多出現於文學季刊（一九三四年一月——一九三五年十二月），與水星（一九三四年十月——一九三五年六月）。後來卞之琳編的漢園集（上海，商務，一九三六），是奠定他們新詩地位的一本重要合集。

⑥朱光潛，「望舒詩稿」，文學雜誌，創刊號（上海，一九三七年五月），頁二一七——二一八。

⑦關於革命文學的論戰，在臺灣可以讀到比較可信的研究，應推侯健的「革命文學的前因與實際」，從文學革命到革命文學（臺北，中外文學，一九七四），頁九五——一三八。

⑧李牧，「三十年代主要新詩作品的分析」，三十年代文藝論（臺北，黎明，一九七三），頁一六四。

⑨紀弦，「戴望舒之死」，新詩論集（高雄，大業書店，一九五六），頁一〇六。

⑩「現代詩風」的發行預告，見於文飯小品第五期（上海，一九三五年六月）。

⑪參閱楊晉豪編，一九三五年度中國文藝年鑑（上海，北新，一九三六），頁七八。

⑫見新詩論集，頁九九——一〇〇。

⑬紀弦撰寫「紀弦回憶錄」時，重覆地以北方詩派及南方詩派來強調「新詩」的組合。他把「新月派」和「後期新月派」，以及保守的大學教授，歸納為「北方詩派」，包括：卞之琳、何其芳、林庚、曹葆華。「南方詩派」則是以「現代派」詩人羣為代表，包括，金克木、南星、徐遲、戴望舒及紀弦自己。這種劃分，紀弦認為是「爲了方便起見」。其

實，這樣的劃分很武斷，而且也混亂了史實。例如紀弦在整個「現代」雜誌的發行期間，只發表「給音樂家」與「時候」兩首詩，便把自己劃入「南方詩派」或「現代派」；但是何其芳也曾有「現代」發表了兩首詩，竟歸於「北方詩派」。紀弦又說，南北詩派的最大不同，是南方詩人使用散文工具，北方詩人使用韻文工具。但是以作品來印證的話，金克木、戴望舒的詩何嘗不用韻文呢？再看看何其芳的作品，他的詩那裏有押韻呢？收在漢園集中的何其芳的「燕泥集」，便是具體的例子。因此，南北劃分的假設，是不正確的，新詩史上從來沒有這樣的兩派。至於紀弦在當時的地位，是不是像他自己說的那麼重要，還有待進一步研究。要之，今天整理詩史已經如此困難，當年的見證者實有責任告訴後人一切可能的真相，否則，徒增後人的困擾，累己也累人，請參閱「紀弦回憶錄」，「第十二章東渡與南遷」，文壇，第二〇四期（臺北，一九七七年六月），頁六十三。

⑭錫金，「一年來的詩歌回顧」，戲劇與文學，第一期（上海，一九四〇年一月），頁三十七。

作家日記

張伯權譯

定價四〇元

函購九折

杜思陀也夫斯基開始寫這本書的時候，已是五十三歲的人，他一共活了六十一年，日記也就寫到他逝世的那一年。「作家日記」免不了具有相當的自傳性質，就此意義，與托爾斯泰的「懺悔錄」，歌德的自傳「詩與真實」相近。對於生活中那些「無助而又無望」的人，杜氏永遠毫無遲疑地伸出援手；對那些被壓迫的馴良的人，隨時準備給予比血還濃的兄弟之情。

■劉攽一九二七四號書評書目社

⑮關於戴望舒的翻譯，可以參閱晦庵的「書話」，連載於一九四七年的文藝春秋副刊。據該刊一卷三期，戴望舒還譯了一冊「西班牙短篇小說集」（上海商務，收入世界文學名著）。他與徐霞村合譯阿左林的「西萬提斯的未婚妻」，出版於一九三〇年，上海神州國光社版。

⑯蒲風，現代中國詩壇（上海，詩歌社，一九三八），頁七十五。

我們重視您的意見

嘗評書目雜誌自創刊以來，一直重視讀者的反應和各方面的批評與建議，我們歡迎您提供各種意見，更希望您成為本刊的撰稿人。