

《特稿》

徐訏詩歌創作論

李怡

摘要

詩人徐訏的人生和創作跨越兩岸三地，是一位少有將詩歌創作貫穿始終，且詩風穩定的詩人。他是一位特立獨行者，與「時代」長期保持一定的距離，「自我邊緣化」選擇讓徐訏的新詩異於現代新詩的一系列慣常的面貌。較之於1930年代的現代派新詩，徐訏在孤獨寂寞中的冥思發展出了新的詩歌主題。徐訏一生篤信新詩的音樂性，長期致力於新詩音樂形式的嘗試和探索，包括借助音樂旋律的「自由」。

關鍵詞：徐訏、邊緣化、新詩音樂

* 李怡現職為四川大學文學與新聞學院教授。

** 為尊重作者，本特稿格式不依本刊撰稿體例調整。

On Xu Xu's Poetic Creation

Li Yi

Abstract

Having a steady poetic style, Xu Xu's poetic creation spans across the mainland, Hong Kong, Macao and Taiwan regions throughout his whole life. Xu Xu as a maverick maintained a certain distance from that era for a long time. Xu's choice of self-marginalization made his new poems different from the customary features of contemporaneity. Compared with the new modernist poems of the 1930s, Xu Xu developed a new poetic theme through solitary meditation. He maintained a lifelong belief in the musicality of new poems and devoted himself to the exploration and experimentation of its musical forms, incorporating the freedom to include musical melodies.

Keywords: Xu Xu, self-marginalized, the musicality of new poetry

* Professor, College of Literature and Journalism, Sichuan University.

徐訏的創作生涯跨越兩岸三地。在中國大陸，徐訏作為「新浪漫派」小說家的名號幾乎完全遮蔽了他的詩名，然而，在他後半生生活的港臺，卻存在著另外一種聲音。作家藍海文認為：「在徐訏的著作中，大家都說他的小說好，但是我認為他最成功的是新詩。」¹臺灣物理學家兼作家孫觀漢則斷言：「徐訏先生是二十世紀中國最偉大的新詩人。」²拋開這些紛紜眾說，平心而論，中國現代詩歌史雖然詩家林立，但能夠將創作貫穿一生，持續推出新詩結集的卻並不太多，中國新詩嘗試第一人胡適就是一本薄薄的《嘗試集》，新詩還只是其中的一小部分，雖然他不斷修訂再版；郭沫若先後出版新詩集 9 種，但創造力卻並不似《女神》那樣的強大，前後反差明顯；徐志摩有詩集 7 種，聞一多有詩集 2 種，都是早早結束了新詩創作；李金髮、戴望舒、卞之琳有詩集 4 種，穆木天、馮至、穆旦有詩集 3 種，都顯得不夠「高產」；艾青有詩集 15 種，臧克家有詩集 25 種，是中國現代新詩史上結集最多的詩家。³值得注意的是，以將近 90 篇小說馳名文壇的徐訏卻將新詩寫作持續終身，先後為我們推出了 7 種詩集，共 719 首作品，⁴雖不能說這些文字都是字字珠璣，但卻具有相當穩定的藝術水準，至少不存在在許多現代詩人、作家那裡常見的「半生輝煌半生零落」的大起大落的創作狀態，堪稱中國新詩史上的某種「奇跡」。

在這個意義上，徐訏的新詩創作過程、狀態及精神、藝術追求是值得我們加以特別考辨和討論的。

一、

徐訏晚年這樣概括自己的詩歌創作：「這些詩作，不用說同我別的作品一樣，都反映我生命在這些年來的感受，而詩作似乎更直接流露了我脆弱的心靈在艱難的人生中的歎息呻吟與呼喚。其中自然也記錄著我在掙扎中

¹ 藍海文：〈敬悼徐訏先生〉，《中華文藝》第 20 卷第 4 期（1980 年 12 月）。

² 孫觀漢：〈應悔未曾重相見——懷念徐訏先生〉，收於寒山碧編著：《徐訏作品評論集》（香港：香港文學研究出版社，2009 年），頁 300。

³ 以上資料來自賈植芳、俞元桂主編：《中國現代文學總書目》（福州：福建教育出版社，1993 年）。

⁴ 1968 年臺灣正中書局《徐訏全集》收徐訏 7 種詩集共 579 首；1977 年 10 月黎明文化事業股份有限公司《原野的呼聲》收入詩歌 89 首；1993 年香港夜窗出版社《無題的問句》收入 51 首。見徐訏：《徐訏全集》（臺北：正中書局，1968 年）；徐訏選：《原野的呼聲》（臺北：黎明文化，1977 年）；徐訏：《無題的問句》（香港：夜窗出版社，1993 年）。

理智與感情的衝突，得與失的遞迭，希望與失望的變幻以及追求與幻滅的交替，……愛的執著與對於自由的嚮往。」⁵所謂的「這些年來」其實就是詩人的一生。在他七十餘年的詩歌寫作中，頻繁出現一系列反反覆覆的母題，例如深夜、墓地、月光、寂寞、糊塗、孤獨、空虛、夜遊、旅途、夢境、過客……單是題目的相同或相近，就俯拾即是：

表 1

《借火集》	《燈籠集》	《進香集》	《未了集》 (《鞭痕集》)	《待綠集》 (《幻襲集》)	《輪回》	《時間的去處》	《原野的呼聲》	《無題的問句》
〈寂寞〉 〈淒涼〉	〈寂寞〉	〈孤獨〉 〈惆悵〉 〈無底的哀怨〉	〈落寞〉 〈湖山的寂寞〉	〈憂鬱〉	〈山影的寥落〉	〈寧靜的落寞〉 〈悠悠的寂寞〉	〈寂寞的夜〉 〈原始岑寂〉	
〈冬夜歸途〉 〈幻遊〉 〈漫遊〉	〈旅景〉 〈旅程〉 〈歸途〉 〈旅中夜醒〉 〈旅情〉	〈旅遇〉	〈倦旅〉 〈夜歸〉 〈歸來〉 〈回來〉	〈幻遊〉 〈冷巷的旅情〉	〈暗淡的旅途〉 〈旅途上〉	〈遠行〉	〈過客〉	〈路人〉
〈今夜的夢〉 〈幻想〉 〈夢〉 〈一個夢〉 〈夢〉	〈怪夢〉 〈低夢〉 〈入夢〉 〈幻想〉 〈床上漫感〉 〈幻想〉	〈夢〉2首 〈今夜的夢〉 〈我們的夢〉	〈殘夢〉 〈舊夢〉 〈焦熱的幻想〉 〈幻覺〉 〈夢裡的嗚咽〉 〈夢內夢外〉	〈夢囈〉 〈幻感〉	〈遙遠的夢〉 〈遐想〉 〈夢境〉	〈幻寄〉	〈夢中的創傷〉 〈你的夢〉 〈夢何在〉 〈古典的夢想〉 〈難忘的夢境〉 〈昨宵夢裡〉	〈夢迴〉
〈雪夜〉	〈夜誓〉 〈第一個秋夜〉	〈夜感〉 〈夜醒〉	〈雪夜〉 〈秋夜的心情〉	〈昨宵〉 〈春寒漫感〉 〈風夜漫感〉	〈荒漠的夜〉 〈靜夜〉	〈夜醒〉 〈日暮黃昏〉 〈平靜的夜晚〉 〈夜曲〉	〈在夜裡〉 〈夜的圓寂〉	〈夜聽琵琶〉
〈懷念〉	〈懷念〉 〈想念〉	〈中秋漫感〉 〈回憶〉	〈記憶〉 〈良辰遙念〉	〈相思〉		〈記憶裡的過去〉 〈歲月的哀怨〉		〈面壁〉

⁵ 徐訐：《原野的呼聲·後記》，頁 277。

《借火集》	《燈籠集》	《進香集》	《未了集》 (《鞭痕集》)	《待緣集》 (《幻襲集》)	《輪回》	《時間的去處》	《原野的呼聲》	《無題的問句》
〈別意〉 〈贈別〉	〈送別〉		〈夜別〉 〈別情〉 〈送行〉				〈你走了〉 〈送別〉	
〈今年的新年〉 〈過年〉		〈元旦試詩〉		〈新年希望〉		〈佳節〉		〈新年偶感〉
	〈故鄉〉 〈鄉愁〉 〈懷鄉〉	〈舊窠〉	〈懷鄉〉	〈鄉愁〉	〈我的家〉	〈故居〉		

以上列表，大體上可以看出徐訐一生詩歌創作——從早期的《借火集》等到晚年《原野的呼聲》、《無題的問句》（廖文傑搜集整理）——在抒情範圍上的高度的貫通性，僅僅是詩歌標題就反復取用，有的還完全相同，例如「寂寞」、「旅途」、「夢」、「幻想」等等。我們幾乎可以通過這些標題串聯起徐訐一生的遭遇和關切：這位浙江出生，北京求學，工作於上海，留學於法國，遷徙於大後方，一度赴美，又南下香港，客居新加坡，交遊於臺灣，最終病逝於香港的詩人，他漂泊一生，時時體驗著「人在旅途」的顛沛流離，贈別友人、打撈過往的記憶是他情感的常態，「鄉愁」是他割不斷的情愫，待到歲月轉換、佳節將至，便浮想聯翩；每當夜深人靜，也有種種的思緒、懷想湧上心頭，關於愛情、人生與生命，千迴百轉，意緒紛飛，這是詩歌的標題，也是詩歌的主題，大半個世紀始終縈繞在徐訐的筆端。

第一個撰寫「徐訐論」的吳義勤將他的詩作概括為四個方面的內容：「密切關注現實人生的憂患情緒（包括「對祖國和民族命運的熱烈關切）」、「濃烈的鄉土情結和遊子情懷」以及「在愛情世界沉浮的人生情緒」、「孤獨、寂寞、悲觀、陰冷的生命情緒」，⁶這大約是準確的。不過，更值得注意的是，這一類主題的概括在大多數的現代中國詩人（作家）那裡，通常都表現出了明顯的階段性特徵，也就是說，隨著這一位詩人（作家）人生歷程的推進，思想觀念也因此發生著轉折變化，因而也就最終選擇了不同

⁶ 吳義勤：《漂泊的都市之魂：徐訐論》（蘇州：蘇州大學出版社，1993年），頁157、158、160、162、164。

的詩歌（文學）主題。然而，徐訏卻不是這樣，那種常見的「創作階段性」在詩人這裡十分模糊，這四種主題內容幾乎同時存在於徐訏創作的每一個階段，就如同我們前面清單所顯示的那樣：雖然跨越大半個世紀，但是詩題卻始終如一，詩情反復呈現，鮮有突出的斷裂式演變。

我們知道，隨著現代中國歷史進程的變化，中國詩人的思想藝術追求也因時而化，因勢而新，這幾乎就是新詩歷史的基本常識。五四時期的郭沫若將詩歌視作純粹自我的表現，《女神》書寫的是「天狗」般奔放的個性自由，但是隨著社會形勢的改變和對馬克思主義思想的接受，他很快否定了「從前深帶個人主義色彩的理想」，⁷《星空》和《瓶》已經另闢他途，而《前茅》、《恢復》更是改弦更張。聞一多一生完成了詩人、學者到鬥士的轉換，詩歌也有《紅燭》與《死水》的不同階段。新月詩派的另一位代表徐志摩也從《志摩的詩》的熱烈走向《翡冷翠的一夜》的清爽，自稱「《翡冷翠的一夜》中〈偶然〉、〈丁當——清新〉幾首詩劃開了他前後兩期詩的鴻溝」，⁸ 1931年8月出版的《猛虎集》則轉向現代主義的幽暗。臧克家的《烙印》鐫刻的是新月詩派的藝術理想，但從《罪惡的黑手》開始，又「竭力想拋開個人的堅忍主義而向著實際著眼」。⁹抗戰烽火，讓絕大多數詩人從個人抒情轉向了對現實苦難的記敘，艾青、田間、戴望舒、卞之琳莫不如此，在這歷史進程中，奔赴延安更是讓中國詩人脫胎換骨，其中何其芳的蛻變格外引人矚目，所謂「後期何其芳現象」一度引發學界的討論。徐訏同樣參與了這一歷史過程，但是社會歷史的動盪變遷卻很少在他的詩作中烙下深刻的印跡，更不用說導致創作風格的巨大轉折了。例如，抗戰推動絕大多數中國詩人走出自我、融入現實，但是，徐訏筆下的抗戰依然是鮮明的個人性觀察：

不敢用可憐的憫歎，
更不敢用柔弱的哀惋，
紅鐵般的悲憤捧著我心，
對戰士們英雄的魂靈祭奠。（〈奠歌〉）

⁷ 郭沫若：〈孤鴻——致成仿吾的一封信〉，收於郭沫若著作編輯出版委員會編：《郭沫若全集·文學編》（北京：人民文學出版社，1989年），頁9。

⁸ 見陳夢家：〈紀念志摩〉，《新月》第4卷第5期（1932年11月），頁4。

⁹ 臧克家：〈罪惡的黑手·序〉，《臧克家文集》第1卷（濟南：山東文藝出版社，1985年），頁579。

這是對抗日英雄的謳歌，但詩人卻沒有像大多數的抗戰詩歌一樣，徑直勾勒他們英雄主義的形象本身，而是從「我」入手，透過返觀「我」的內心世界，追問「我」此時此刻的情緒狀態，在尋找自我與他者的對話方式中掂量民族的災難和抗擊災難的英雄的價值，在這裡，抗戰故事本身不是他著力表現的內容，詩歌更加關心的是這一歷史事件在個人心靈的反應，抽象的民族大義也不是他重申的對象，詩人聚焦的是「祭奠」這一儀式化情景中的個人精神激蕩。因此，雖然是抗戰的國家民族主題，但並沒有脫離個人情緒和思想的駕馭，它與詩人長期抒寫的命運、生死、漂泊題材一樣，依然運行在自我抒情、獨立思想的軌道之上。

〈獻旗〉一詩寫到了悲壯的抗戰場景，「心炸裂，血流盡，肉橫飛；／於是讓泥土掩去了屍骨，／但是一個偉大的巨影，／永蓋在千百萬方里的地域」，也讚美了代表國家民族的國旗：「這地域上居住的人民，／同他永生的後裔，／受那巨影的蔽蔭，／揚著代表他們的國旗」，不過，這樣的宏大形象還是根植在普通人的真摯的情感態度之中，「從此中華的母親最愛的不是子女，／中華的少女最愛的不是情郎」。民族的歷史際遇與個人的日常情懷就這樣自然地聯為一體了。

在中國現代新詩中，有一類表現民生疾苦的詩作，通常也被我們評述為「人道主義」與「現實主義」精神的體現，代表了詩人從自我書寫轉進為社會關懷。如胡適、沈尹默的〈人力車夫〉，劉半農的〈相隔一層紙〉、聞一多的〈洗衣歌〉等等，徐訏也不例外，他寫下了〈老漁夫〉、〈賣硬米餇餇的〉、〈吃月餅有感〉、〈錢塘江的挑夫〉、〈孤女的話〉、〈舊賬〉、〈過年〉、〈真空〉等作品。但現代詩人總是急於表達自己的道德判斷，胡適首先表態，「客看車夫，忽然心中酸悲」，劉半農也有總結，「可憐屋外與屋裡，／相隔只有一層薄紙」，到徐訏這裡，則更多戲劇性場景的呈現，他更希望將自己的評判隱藏起來，如〈老漁夫〉、〈舊賬〉，或者就是以戲劇性道白類比底層人的心聲：

是浩蕩的水吞沒了我們手種的田，
我們的房屋，我們的豬羊同小雞，
更殘忍的是決口的長堤面前，
吞去了我們的丈夫與兄弟。

……

現在只剩了我這孤獨的女人，
到這陌生地方來飄零，
日日夜夜已走千里路，
但還無人肯救我一條命。(〈孤女的話〉)

戲劇性場景和戲劇性道白都在不動聲色中保留了生活的原生態情景，排除了詩人根據當下的價值觀匆忙表態的可能，這樣的藝術形式的確與「時代」保持了一定的距離，既不迫切地與時俱進，也不會被時代輕易拋下。

與「時代」保持一定的距離，徐訏長期固守著自己的詩歌藝術觀念。這樣的固守基於他對中國現代文學追求的一種批判性的認知。1969年，在紀念五四運動五十周年的一篇長文裡，他檢討了「五四以來文藝運動」的一個重要問題，這就是民主與科學的倡導雖然切中了時弊，「作為革命家社會改革家去宣揚推動維護，原是未可厚非，但與文學運動混在一起，使文學成為宣傳這些道德的工具，而文學家也都變成新的一些衛道之士。以致以後的文學完全成為一種功利主義的東西，則實在是意想不到之事」。¹⁰在徐訏看來，中國現代文學史上，凡是受命於社會形勢要求而產生的文學取向包括文學革命、革命文學、文學為政治服務等等都是這種功利主義的態度，「實在不是健全的現象」。他提出：

我並不是主張「為藝術而藝術」的人，藝術之反映人生甚至批評人生，是必然的；但在文學與藝術的創作過程中，他是沒有想到效用的。它可以不與自己主張一致，它可以揭發自己的黑暗，挖苦自己的形態；它雖然發生教育讀者的作用，但教育不是他的目的，因為他可以今天寫「忠」「孝」一類情感的崇高，明天寫「忠」「孝」的行為為愚蠢。他可以揭發社會的黑暗，但揭發社會的黑暗不是為警察找線索。而文藝則因為本質上不滿現實，它與政治的要求永遠無法一致的。而文藝也只有與政治氣氛不一致時才有生氣。¹¹

徐訏將文藝追求與現實功利完全對立起來，肯定不符合現代中國文學深切聯繫著現代社會歷史需要的客觀事實，從這一偏狹的文藝觀出發（雖然它

¹⁰ 徐訏：〈五四以來文藝運動中的道學頭巾氣〉，《場邊文學》（香港：上海印書館，1971年），頁26。

¹¹ 同上註，頁35、37。

的確也不是「為藝術而藝術」)，現代中國文學特殊的「大文學」特質也無法獲得深刻的把握，不過，作為一種獨特的個人化的文學理想，我們卻必須正視它的存在，特別是，徐訏就此發展出來的「三邊文學觀」——場邊、門邊與街邊其實就是他試圖背離當時各種主流文學思想（政治主流、學院主流和時尚主流）的執著的努力，而努力則最終形成了一個不願隨波逐流、緊跟歷史浪潮的「徐訏的詩學」，作為百年中國文學太過輕率否定自我的現實，我們有必要冷靜總結這一「自我邊緣化」道路的得失。

二、

「自我邊緣化」選擇讓徐訏的新詩異於現代新詩的一系列慣常的面貌。

前文已經論及，一生顛沛流離的徐訏在詩歌中反復出現孤獨、飄零、人在旅途的意象，從宏觀的詩歌史來說，這可能也是中國新詩比較普遍的意象，特別是新月派—象徵派—現代派這一「現代藝術」之途的核心意象。猶如徐志摩的感歎：「希望，我撫摩著／你慘變的創傷，／在這冷默的冬夜／誰與我商量埋葬？」（〈希望的埋葬〉）或林徽因「歎息似的渺茫」（〈別丟掉〉），李金髮睹秋葉飄落慨歎生命的淒清（〈有感〉），穆木天聞「古鐘飄流入茫茫四海之間」（〈蒼白的鐘聲〉），馮乃超「悲哀衣了霓裳輕輕跳舞在廣闊的廳間／黃昏靜靜渡過枝梢葉底悄悄闖入空寂的塵寰」（〈悲哀〉），戴望舒「迢遙的，寂寞的嗚咽」（〈印象〉），卞之琳「我的憂愁隨草綠天涯」（〈雨同我〉），何其芳「過了春又到了夏，我在暗暗地憔悴」（〈季候病〉）。

現代中國詩人似乎更願意將這些孤獨寂寞視作個人隱私的一部分，因而在表達之時趨向於遮遮掩掩，吞吞吐吐，朦朧含混，一如杜衡在〈望舒草·序〉裡的說法：「一個人在夢裡洩漏自己底潛意識，在詩作裡洩漏隱秘的靈魂，然而也只是像夢一般地朦朧的。從這種情境，我們體味到詩是一種吞吞吐吐的東西，術語地來說，它底動機是在於表現自己與隱藏自己之間。」¹²隱藏是一種自我的約束和壓抑，經過約束和壓抑的情感趨向柔弱和迷離，所以戴望舒、何其芳與卞之琳的某些抒情多少薰染上了一些女性化特徵，而這種半遮半掩的抒情也天然地接通了晚唐五代詩詞的傳統：書寫離愁別恨，風格纏綿委婉，辭藻豔麗精美。正如學界已經達成的共識：新

¹² 杜衡：〈望舒草·序〉，收於梁仁編：《戴望舒詩全編》（杭州：浙江文藝出版社，1989年），頁50。

月派的功績就在於「他在舊詩與新詩之間，建立了一架不可少的橋樑」，¹³也如卞之琳總結的那樣：「在白話新體詩獲得了一個鞏固的立足點以後，它是無所顧慮的有意接通我國詩的長期傳統，來利用年深月久、經過不斷體裁變化而傳下來的藝術遺產。」¹⁴馮文炳更是明確指出，1930年代的新詩將是溫庭筠、李商隱一派的發展。

談論中國新詩的現代藝術之路，女性化特徵、晚唐五代詩風都是不容回避的關鍵詞。不過，我們必須指出，邊緣於這一新詩藝術主潮的徐訏卻自居於這些趣向之外。

雖然還是孤獨、寂寞與漂泊，但徐訏卻形塑了一個自由、灑脫而堅韌的自我，「在天空裡我不知華貴，／地獄裡不知道受罪」，「虹做我的床，雲做我的被。／大笑也許是我的傷悲，／對我血流的地方我永不垂淚」(〈我〉)。

縱使「無人知我的心頭／載浮著多少創傷」(〈苦果〉)，縱使「十里的人寰煙塵，／竟無我可進的家門」(〈淚痕〉)，但探索卻是詩人貫穿一生的追求：「每夜數那星星的零落，／或探詢那露水的寂寞，／在這茫茫的世界裡，／心是無止境地在摸索！」(〈心的跋涉〉)孤獨寂寞並不只是讓人沉淪，它也能激發心靈的探索。

徐訏的探索還指向宇宙中某種神秘莫測的存在，〈希奇的聲音〉描述了自我精神對宇宙神秘召喚的一種回應：受到冥冥中天國的召喚，靈魂「飛到了虛無的天庭」尋找迷人的聲音。他越過重重山巒、樹林、草叢，漫步無數的月夜、黃昏，癡望過無盡的星辰、青雲，但是最後什麼也沒有得到，滿耳不過是些噪音、蠢號和苦酸的啼叫，令人疲倦、煩亂，天國的「奇聲」只依稀存在於悠悠的夢中，難以名狀，無法把捉。這裡既有探尋不得的失落，也有永不消失的理想「奇聲」：

終於使我墮入了夢中。
但是在那悠悠的夢裡，
像有奇聲輕輕地把我喚醒，
醒來時我不知是否聽見什麼歌聲，
我只見白雲中有我靈魂的瘦影。(〈希奇的聲音〉)

¹³ 石靈：〈新月詩派〉，收於楊匡漢、劉福春編：《中國現代詩論》上編（廣州：花城出版社，1985-1986年），頁291。此文原載於《文學》第8卷第1號（1937年1月）。

¹⁴ 卞之琳：〈戴望舒詩集·序〉，《人與詩：憶舊說新》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1984年），頁64。

再次傳來的夢中的召喚打破了希望—失望的簡單流程，讓人生和宇宙的探索在突破表面的挫折之後，進入到一個更為複雜的情緒世界，這裡營造的便不是晚唐五代的原地徘徊的迷離倘恍，而是生命在不屈掙扎中自我超越、自我飛升的渴望。

較之於 1930 年代的現代派新詩，徐訏在孤獨寂寞中的冥思發展出了新的詩歌主題，這就是關於生死和宗教的探索。

中國文化中宗教意識的相對淡薄使得詩歌的宗教主題一向稀少，死亡書寫在新詩中雖然不時出現，卻也大都流於某種消極情緒的表達（如李金髮的詩歌），並沒有對死亡本身的詰問和思考，徐訏的漫遊與徜徉，卻常常出現墳墓、鬼火、鬼怪、地獄、自殺等意象，「但峰上只尋到鬼火，／確無我期望的燈，／他帶我過憂鬱的樹林，／領我進淒涼的荒墳」（〈山峰上的燈〉），「我乃把床鋪當作墳墓，／讓我軀毀在被中掩埋」（〈床上〉），「並不是為在夜裡貪看月光，／我只是想在墓裡尋求消失的美」（〈失題〉），「我寂寞，我願我院裡／今夜有愛戀人世的新鬼，／他會用舌尖將我紙窗舐破，／將我淒涼的心兒唬得粉碎」（〈少女像〉）。當死亡被詩人當成了日常人生的基本元素，這就意味著他對生活的體驗已經不再停留於感官，而是努力深入骨髓，破解生命的奧秘，這是現代主義的正視，也是形而上的超越。於是，「寂寞」在徐訏那裡就不是戴望舒、何其芳式的情緒的渲染，而是對自我生命形態的一種深刻的頓悟：「我死了，但並不是病死，／也不是自己要死，／更不是被人逼死，／我只是糊糊塗塗的死！」「我只要一隻狗遙遠地注視著／我屍身不住時狂叫！」（〈寂寞〉）相反，所謂的「希望」也不再是青春的幻覺，它同樣包含著生命殘酷的悖論：「在無邊的黑暗中給你一絲光，／讓無數無數的人群再向著它闖，／這就是它。是你的，／也是我的，又是人人所共有的，／它把老年人領進了墳墓，／又哄小孩子跨入了人世。」（〈希望〉）

徐訏認為：「宗教之所以存在，它的精華就在於使人注意到『死』，不管天主教，耶穌教，波羅門教，佛教或回教，他們的共同點就在使人注意生的幻滅與死的降臨。」¹⁵宗教意識的產生就是正視人生悲劇的結果。歷經漂泊不定的一生，歷經種種生命的曲折，幻滅體驗長久相伴，自我超越的

¹⁵ 徐訏：〈論中西的風景觀〉，收於許道明、馮金牛選編：《徐訏集：文學家的臉孔》（上海：漢語大詞典出版社，1993年），頁34。

渴望猶如那「希奇的聲音」揮之不去，這裡浮動的便是隱約的救贖的期盼，至詩人的晚年更是如此。

關於宗教，詩人徐訏看重的不是某種固定的教義，而是作為心靈歸宿的價值，就像人間的節日，令人暫時忘卻煩惱，沉醉於和諧的歡快：

一切的宗教都是人的歸宿，
任何的節日你都可慶賞，
請莫問彼此的信仰與傳統，
將來終在有愛的遠方。

人間正多可耕的田地，
無須仰慕渺茫的天堂，
但科學未解決人間的憂患，
為何要指摘美麗神話的虛妄。（〈佳節〉）

徐訏將宗教與人間節日等量齊觀，顯然有其世俗化的理解，不過能夠從中眺望「愛的遠方」，而且覺察到「科學」的局限，則可以說的确是觸摸到了宗教的輪廓，在中國現代新詩中十分罕見。

徐訏詩歌最引人注目之處在於對歷史文化的大量反思之作。

眾所周知，在一個相當長的時間裡，現代中國的新詩創作聚焦於中西古今的詩學選擇，「中西藝術結婚」如何產生「寧馨兒」是人們苦思冥想的目標，要麼沉浸於這一藝術理想而遠離社會歷史的現實，要麼如左翼詩歌那樣「捉住現實」而淡化了詩藝的探尋。總之，如何納社會歷史的觀照、反思於個人的詩歌藝術中，始終都是一個沒有解決的問題。與這些主導型的潮流不同，徐訏的詩歌不斷傳達著他對於現實人生、生命意義、社會文明的多方面追問和反思，呈現出了相當鮮明的「現代關懷」，其中，最能體現其思想深度的是那些對社會歷史問題的批判和拷問。

這裡有對現代都市文明墮落景象的抨擊，如〈舞窟〉、〈秋在上海〉、〈退化了一種笑〉；有對人性謊言與虛偽的揭批，如〈永久的謊話〉；有以「手」為例，對人類發展和階級分化歷史的再認識，如〈手史〉；更有對於人類文明價值觀的警惕：

英雄，這自然不是你們騙我，
倒是那一群人，

把活人當獸肉，
把死人當作餌。
把你們騙到了底。

……

將你們的血，硬化作人類的光榮，
於是御用的藝術家，
把你們雕作了人群的英雄，
百年後，碑跡將成一塊勝地，
五百一千的生命可再無意義。（〈英雄墓前〉）

英雄，是人類理想的標高，卻又可能在世俗的操弄中蛻變為利益的玩偶，徐訏的發現是沉痛的，也是深刻的。在〈人〉、〈給新生的孩子〉、〈莫說〉、〈話兒曲〉、〈一切的存在〉、〈大路和小路〉、〈橋上〉、〈動物狂歡節〉等大量的詩篇中，詩人都在追問和呈現人類生存的種種矛盾和悖論，給人豐沛的思想成果。這樣的思考，曾經出現在1940年代穆旦的詩作中。如果說，穆旦的思考還可以見到二十世紀葉芝、艾略特的思想線索，那麼徐訏的反省則更多實際人生的體驗。

值得一提的是，當詩人移居香港之後，依然心繫大陸中國的社會發展，在極左的年代，他一再表達了對國家現實的深深的憂慮，對扭曲異化的人性的憤懣和批判，成為當代中國文學在暗啞時代的可貴的聲音。在這樣的企盼中，我們發現，自立於主流文學邊緣的他依然飽含感時憂國的深情：

現在呀！現在請你不要看輕，
看輕那微微的點點火星，
不瞞你說，中國如果有希望，
就要靠它給我們的光明。（〈無題的問句〉）

三、

中國現代新詩在形式建構方面遇到的困難，一點也不亞於思想內容上的「現代性」開掘。大體說來，這一困難在於：如何在新詩自由體發展的大方向上，實現詩歌本身的對音樂性的自然要求。從白話新詩突破古典格律的那一天起，這樣一種悖論式的需求就始終存在，它導致了詩人在自由

與格律之間徘徊不定的追求，也形成了不同流派之間的思想分歧乃至社會層面上對新詩成就、新詩道路的巨大爭論。

而主潮之外的徐訏似乎沒有太多的矛盾和猶疑，他一生篤信新詩的音樂性，長期致力於新詩音樂形式的嘗試和探索，雖然並非總是成功，但卻初心不改，直至晚年。

對於音樂的藝術表現力，徐訏有自己的認識。「音樂裡的世界比文藝的世界似乎要自由得多」。「一個音樂家，雖然他在樂理上技術上也有許多必須克服的知識，但表現在藝術上，傳達給聽眾的則是純粹的聲音。他依賴這些聲音，就可以表達的情感與思致」。¹⁶而音樂又與詩歌有著深深的聯繫，「音樂，詩歌與畫可以說是完全無法分別的東西」，¹⁷「其實文學的起源是詩歌，詩歌最初的本質並不是有意義的語言，而是帶情感的聲音」。「一個音樂家看到可歌的詩作譜以音樂，使文學從新燃起音樂的生命，而許多詩作特別重視韻律，要在詩裡有點音樂效果。這也可見它們出生時原是雙胞胎，以後始終有可以攀連的血緣」。¹⁸

在胡適等人初期白話新詩的散文化創作之後，首先提出質疑並開啟格律化追求的是新月詩派。徐訏詩歌對多種詩體和韻式都做過嘗試，明顯借鑒過新月派的現代格律詩的詩體樣式。

例如一韻到底：「荷葉上是何人的淚？／請別將荷葉弄碎！／因為愛荷的人兒就要歸，／要問弄碎荷葉的是誰？」（〈別把池岸弄暗〉）ABAB 式：「為等待一封附近的來信，／我把行期再三耽誤，／於是旅程中想棄的心情，／染成了今夜的悲苦。」（〈低訴〉）AABA 式：「這裡早已尋不出一隻鳥，／只有狼在枯骨叢裡叫嘯，／魚沉在死寂的河底，／如今也不敢抬頭來瞧。」（〈戰後〉）AABB 式：「為了尋前輩子自己的墳，／所以在那高高低低地方狂奔，／但是這樣已經尋了好幾年，／可還是一點沒有看見。」（〈骨頭〉）

和新月派詩人一樣，徐訏也開始用戲劇性獨白與對白的形式，如〈賣硬米餇餇的〉、〈錢塘江的挑夫〉、〈吃月餅有感〉等等。但徐訏又不止於新

¹⁶ 徐訏：〈音樂的欣賞與藝術的享受〉，《門邊文學》（香港：南天書業公司，1972年），頁131、133。

¹⁷ 徐訏：〈禪境與詩境〉，《徐訏文集》第11卷（上海：上海三聯書店，2012年），頁447。

¹⁸ 徐訏：〈音樂的欣賞與藝術的享受〉，頁134。

月派式的簡短的道白，他又進一步發展了對話的形式，在晚年創造了主客雙方的較長篇幅的對話體：

你說整個的宇宙只有一個太陽，
我說太陽系外有無數的光亮，
你說人間的思想只有一個是真理，
我說真理就在人間有多種的思想。(〈你說〉)

對話的雙方基於不同的思想立場，而不同思想立場的對話交鋒則是徐訏對當代中國問題的現場還原，不同聲音的對話在這裡的對照性呈現給人印象深刻。

平心而論，徐訏近似於新月派的格律短詩並不都是成功的，有時候他為了湊韻使得句意生硬彘扭，例如〈錢塘江的挑夫〉：「他身上壓著百斤的重擔，／要過那九寸三分寬的跳板，／夏天裡他要拭著汗歎！／冬天裡他要呵著手顫！」「拭著汗歎」、「呵著手顫」，這裡出現兩組四個動詞（「拭」與「歎」，「呵」與「顫」），就是為了押上尾韻，顯得頗不自然。

不過，從總體上看，徐訏的詩體探索也沒有局限在新月派式的現代格律，他不僅發展出了前文所述的對話體，而且展開了新詩音樂化的多種可能，包括重新利用古典詞曲的形式。例如詩集《時間的去處》、《原野的呼聲》中的一些詩作。「長記青春時節，／誤信書本長謊，／念人間可為，／為真善奔忙。／／如今冉冉老去，／始悟過去荒唐，／憶名酒萬種，／悔無緣細嘗。」(〈長憶〉)〈關關雎鳩〉則戲擬《詩經》原題詩：「關關雎鳩，／在河之洲；／熙熙攘攘，／都有所述。／／呦呦鹿鳴，／在河之濱；／家求飽暖，／國求太平。」此詩作於剛剛改天換地的時代，徐訏化用古代民謠，傳達的是古今貫通的庶民心聲，可謂是一種「有意味的形式」。

詩人還創造過一種 4 行一節多字的詩歌。如詩集《時間的去處》中的〈關心〉、〈感覺的模糊〉、〈曲解〉、〈醞釀〉等等，每行 19 字甚至更多，便於傳達一種比較複雜的思想情緒：

在平靜的河流中有多少來鴨去鶩會對我挑剔，
在安詳的樹林裡有多少春鳥秋蟲會對我批評；
不要說狂蜂浪蝶掠過我窗前要指摘我的話語，
就是街首巷尾的路側也有狗在狂吠我的人影。

在顛沛的生活中我早已走遍了南北大城小鎮，
那裡茅舍泥房依舊漆黑，高樓大廈依舊通明，
骯髒的陋巷裡，衣衫襤褸的窮人仍舊在抖索，
寬大的馬路上，無數豪華的汽車仍舊在馳騁。(〈關心〉)

在我看來，徐訏之於現代新詩詩體的最大成就是創造了一種不分節的多行詩，如〈春〉、〈今年的新年〉、〈今晚的夢〉、〈人〉、〈紀念魯迅〉等等，在這種詩體中，較長的句子傳達著詩人對各種人生社會問題的繁複的思考，較長的篇幅也保證了思想內容的豐富與曲折，而較短的句子則彷彿是駐足的感歎，詩人也放棄了短詩中那種急促的有規律的押韻，改為間歇性的韻腳，讀起來既舒暢自然又盪氣迴腸，有利於承載一些轉圜發展的思想流淌，在一首詩中，較長的表達，往往形成思想衝擊的磅礴效應，奔湧的情緒極具裹挾力，長短相間，舒卷自如，讀畢餘音裊裊、回味無窮。

一首〈春〉，那行雲流水的句子，好像從天邊層層疊疊，翻卷而來，大自然春光旖旎的畫卷也就此鋪展：

那一天，不知哪裡古寺的鐘聲，
從聳天的山寺啟示了春，
敲醒了風，驚醒了流水與行雲。
剎時，人世間蒙了迷人的輕煙，
那帶醉的月光也分外纏綿，
主使那梨花為它吐白點，
桃花為它吐紅點，
丁香為它著了魔，
香醒草間的綠意，
細雨因此平添了流水的漪漣。(〈春〉)

詩歌長短句自如翻卷，如同春天輕霧彌散，「煙」、「漣」看似漫不經心的押韻，在隨意點綴、勾連中營造出精神世界愜意的和諧，不能不說，這樣的詩體句式在自由中流露勻齊，實乃新詩的精品。

另一首〈人〉則屬於思想的追問：

我還知道人
如何以自己天性卑劣狠毒，

誨老虎的兇暴，
 傳豬以愚笨，
 導猴子以狡猾，
 教豺狼以陰狠。
 我還知道人怎麼樣
 把女子打扮嬌美，
 房屋裝修得華貴，
 那裡的氣爐年年暖，
 金剛鑽像流星滿身飛，
 還有無線電永遠開著嘴，
 夜夜播淫曲，在枕邊伴人睡。

這裡歷數人性的墮落，詩人激越的情緒寄予在奔騰的句式之中，傾吐如同控訴，激越和奔騰是閱讀的效果，也是詩人不可遏制的情緒流瀉，外在語言和內在思想情感實現了完美的結合。

學界曾這樣評論徐訏：「他的詩歌主題意識呈現出一種鮮明的現代派情緒，表現了對現代派藝術和人生哲學的認同，而他的詩歌語言形態卻表現出對現代派藝術語言方式的拒絕和拋棄。他不但不追求現代派詩歌晦澀、朦朧、模糊的藝術效果，反而提倡一種清新、自然、樸素的詩歌風格。」¹⁹的確如此，徐訏十分講究詩歌的表達的流暢和清晰，他強調「藝術與文學的生命，一半固然是傳達方面，另一半則是在表達方面」，「一個藝術家或文學家以有所感，無論是喜怒哀樂，他第一步是表達，第二步才是傳達」。²⁰他特意區分了「表達」與「傳達」：「即使最廣義的宣傳也只能包括傳達，而並不能包括表達的，因為傳達與表達，實際上根本是兩件事情。傳達的意義清楚確定，是對人的。表達的意義則往往是含糊不清，是對自己的。傳達一定有一個聽眾，表達則根本不要聽眾。」²¹而包括借助音樂旋律的「自由」，構造多種句式、詩體，自然、和諧、有感染地寫作新詩，顯然就是他的努力「傳達」的良苦用心。

【責任編校：黃璿璋、黃競緯】

¹⁹ 吳義勤：《漂泊的都市之魂：徐訏論》，頁 171。

²⁰ 參見徐訏：〈從文藝的表達與傳達談起〉，《懷璧集》（臺北：大林出版社，1980 年），頁 15、16。

²¹ 徐訏：《個人的覺醒與民主自由》（臺北：文星書店，1976 年），頁 122。

說明：本文曾以〈場邊、門邊與街邊——徐訏詩歌創作論〉為題，發表於《中國現代文學研究叢刊》2020年第11期，限於篇幅，有所刪節，現恢復了當時刪節的文字，屬於對詩人徐訏的較為完整的論述。

徵引文獻

專書

- 卞之琳 Bian Zhilin：《人與詩：憶舊說新》*Ren yu shi: yi jiu shuo xin*，北京 Beijing：生活·讀書·新知三聯書店 Shenghuo, dushu, xinzhì sanlian shudian，1984年。
- 吳義勤 Wu Yiqin：《漂泊的都市之魂：徐訏論》*Piaobo de dushi zhi hun: Xu Xu lun*，蘇州 Suzhou：蘇州大學出版社 Suzhou daxue chubanshe，1993年。
- 徐訏 Xu Xu：《徐訏全集》*Xu Xu quanji*，臺北 Taipei：正中書局 Zhengzhong shuju，1968年。
- ：《場邊文學》*Changbian wenxue*，香港 Hong Kong：上海印書館 Shanghai yinshuguan，1971年。
- ：《門邊文學》*Menbian wenxue*，香港 Hong Kong：南天書業公司 Nantian shuye gongsi，1972年。
- ：《個人的覺醒與民主自由》*Geren de juexing yu minzhu ziyou*，臺北 Taipei：文星書店 Wenxing shudian，1976年。
- ：《懷璧集》*Huaibiji*，臺北 Taipei：大林出版社 Dalin chubanshe，1980年。
- ：《無題的問句》*Wuti de wenju*，香港 Hong Kong：夜窗出版社 Yechuang chubanshe，1993年。
- ：《徐訏文集》*Xu Xu wenji* 第11卷，上海 Shanghai：上海三聯書店 Shanghai sanlian shudian，2012年。
- 徐訏 Xu Xu 選：《原野的呼聲》*Yuanye de husheng*，臺北 Taipei：黎明文化 Liming wenhua，1977年。
- 賈植芳 Jia Zhifang、俞元桂 Yu Yuangui 主編：《中國現代文學總書目》*Zhongguo xiandai wenxue zongshumu*，福州 Fuzhou：福建教育出版社 Fujian jiaoyu chubanshe，1993年。

臧克家 Zang Kejia :《臧克家文集》*Zang Kejia wenji* 第1卷，濟南 Jinan : 山東文藝出版社 Shandong wenyi chubanshe , 1985年。

期刊或專書論文

石靈 Shi Ling :〈新月詩派〉“Xinyue shipai”，收入楊匡漢 Yang Kuanghan、劉福春 Liu Fuchun 編：《中國現代詩論》*Zhongguo xiandai shilun* 上編，廣州 Guangzhou : 花城出版社 Huacheng chubanshe , 1985-1986年。

杜衡 Du Heng :〈望舒草·序〉“Wangshucao, xu”，收入梁仁 Liang Ren 編：《戴望舒詩全編》*Dai Wangshu shi quanbian*，杭州 Hangzhou : 浙江文藝出版社 Zhejiang wenyi chubanshe , 1989年。

徐訏 Xu Xu :〈論中西的風景觀〉“Lun zhongxi de fengjingguan”，收入許道明 Xu Daoming、馮金牛 Feng Jinniu 選編：《徐訏集：文學家的臉孔》*Xu Xu ji: wenxuejia de liankong*，上海 Shanghai : 漢語大詞典出版社 Hanyu dacidian chubanshe , 1993年。

郭沫若 Guo Moruo :〈孤鴻——致成仿吾的一封信〉“Guhong: zhi Cheng Fangwu de yifengxin”，收入郭沫若著作編輯出版委員會 Guo Moruo zhuzuo bianji chuban weiyuanhui 編：《郭沫若全集·文學編》*Guo Moruo quanji, wenxuebian*，北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe , 1989年。

陳夢家 Chen Mengjia :〈紀念志摩〉“Jinian Zhimo”，《新月》*Xinyue* 第4卷第5期，1932年11月。

孫觀漢 Sun Guanhan :〈應悔未曾重相見——懷念徐訏先生〉“Yinghui weiceng chongxiangjian: huainian Xu Xu xiansheng”，收入寒山碧 Hanshanbi 編著：《徐訏作品評論集》*Xu Xu zuopin pinglunji*，香港 Hong Kong : 香港文學研究出版社 Xianggang wenxue yanjiu chubanshe , 2009年。

藍海文 Lan Haiwen :〈敬悼徐訏先生〉“Jingdao Xu Xu xiansheng”，《中華文藝》*Zhonghua wenyi* 第20卷第4期，1980年12月。

