

王良和 著

打開詩窗

—— 香港詩人對談

對談詩人：

馬博良、崑南、梁秉鈞、關夢南、黃國彬
飲江、胡燕青、鍾偉民、陳汗、鍾國強

匯智出版

王良和 著

打開詩窗

香 港 詩 人 對 談

匯智出版

責任編輯：羅國洪

封面設計：洪清淇

打開詩窗——香港詩人對談

作 者：王良和

出 版：匯智出版有限公司

香港九龍尖沙咀赫德道 2A 首邦行 8 樓 803 室

電話：2390 0605 傳真：2142 3161

網址：<http://www.ip.com.hk>

發 行：香港聯合書刊物流有限公司

香港新界大埔汀麗路 36 號中華商務印刷大廈 3 字樓

電話：2150 2100 傳真：2407 3062

版 次：2008 年 12 月初版

© 2008 匯智出版有限公司

國際書號：978-962-8960-73-6

目錄

從《焚琴的浪子》到《江山夢雨》 ——與馬博良談他的詩	2
-------------------------------------	---

馬博良詩選

1. 車中懷遠人 / 23
2. 北角之夜 / 24
3. 從一〇一號太平洋公路回家 / 25
4. 五杯紅色 Burgundy 以後 / 26

騷動反叛的靈魂 ——與崑南談他的詩	28
----------------------------	----

崑南詩選

1. 旗向 / 49
2. 繁華好快——旺角怨曲之六 / 51
3. 是為題 / 53
4. 剪風 / 56

蟬鳴不絕的堅持 ——與梁秉鈞談他的詩	60
-----------------------------	----

梁秉鈞詩選

1. 茶 / 94
2. 雷聲與蟬鳴 / 95
3. 樂海崖的月亮 / 97
4. 冕葉 / 101

四十年的信念：生活化、口語化

——與關夢南談他的詩 104

關夢南詩選

1. 沉重的影子 / 128
2. 我與他 / 129
3. 寢不語 / 132
4. 時間的客人 / 135

瑰麗的聖光

——與黃國彬談他的詩 140

黃國彬詩選

1. 詠光 / 161
2. 晚飯後，在村邊乘涼所見 / 162
3. 賁子 / 162
4. 觀貝多芬的面模 / 165

逆反連扣，別有蒼涼

——與飲江談他的詩 170

飲江詩選

1. 玄奧 / 201
2. 新填地 / 201
3. 飛蟻臨水 / 204
4. 美人魚 / 206

在自省中不斷開拓詩藝

——與胡燕青談她的詩 210

胡燕青詩選

1. 讓我們——給我的英雄牌鋼筆 / 232
2. 小船——給祖之三 / 235
3. 我兒十六歲 / 236
4. 父親 / 239

靈視境界，幽玄淒美

——與鍾偉民談他的詩 244

鍾偉民詩選

1. 蝴蝶結 / 268
2. 梆聲 / 269
3. 宴饗之樂 / 271
4. 六月十九日·布的颜色 / 273

磅礴偉大而同時內塌

——與陳汗談他的詩 276

陳汗詩選

1. 弄琴人 / 306
2. 無明 / 307
3. 雍和香旅 / 309
4. 柚子空白——寄良和君兼贈文獎諸友 / 310

來自泥土的生活氣息

——與鍾國強談他的詩 316

鍾國強詩選

1. 無冕皇帝 / 340
2. 鹽 / 342
3. 水井 / 343
4. 家族 / 346

後記 347

馬博良

馬博良，筆名馬朗，廣東中山人，1930年出生。四十年代在上海發表新詩、小說，主編《文潮》，並撰寫影評、電影劇本。

1956年在香港創辦《文藝新潮》，推動現代主義，貢獻很大，被視為香港五十年代的詩壇大將。

六十年代返美，入喬治城大學深造，曾任外交官。1988年定居加州，為報刊撰寫飲食專欄。2001年獲法國文化團體La Commanderie du Bontemps 頒授特獎，表揚對文化藝術的貢獻。

著有詩集《美洲三十絃》、《焚琴的浪子》、《江山夢雨》；小說集《第一理想樹》。



Ronald Mear

從《焚琴的浪子》到《江山夢雨》

——與馬博良談他的詩

陽光下的花傘

王：坊間的資料，都說你是1933年出生的，¹有詩友說你其實早於33年出生。我們對你的生年感到好奇，是因為〈車中懷遠人〉這首大家深愛的詩，寫於1946年，那麼，這是你十三歲時的作品嗎？此詩語調迷人，技法上更有難得的平衡感。能否談談這首詩的創作背景，以及養分來源？

馬：我在烽火中誕生，早年記錄俱已散失，年數不論了。〈車中懷遠人〉不是十三歲的時候，那麼也只是三兩年內的事。總之是白天上學，夜晚編報，午夜坐空電車回家，想起青梅竹馬的北地小玉女，貌似銀幕上的朱茵，常常喜歡在陽光下撐一把小花傘，可是，不久隨家返鄉，我亦遠走高飛，正如〈相見日〉那首詩預言：「你和世界的影子已混沌起來／那是在千萬年以後／我們再在窗邊相見」，車中的「一刻便是千萬年了」。

1 如劉以鬯：《香港文學作家傳略》（香港：市政局公共圖書館，1996年），頁496。

「將成為一個美目矇矓的少女的，卻早交給一個秋天的黃昏了」。

這樣秋天黃昏的感受接續發生，一個人以後又是一個人，我遠走高飛，再到小島，這一回是一朵嶺南之花，車中懷遠人的傷感重臨，因為這朵花「在淒清的山緣回首／……聽晝夜喧嘩如瀑布／……去火災裏建造他們的城」。我和這位如花似的焚琴浪子幾十年後曾經島上重逢，這幾十年就等於「千萬年」一樣了。

王：《焚琴的浪子》「第一輯」中的情詩，像〈無聲之歌〉、〈第一次約會〉、〈相見日〉、〈林下小語〉寫的，就是那位貌似朱茵的少女嗎？而〈第一次約會〉中「繡百花的小傘晃動在草徑上」，〈相見日〉中「那邊有陽光照着的小花傘」同時出現的「花傘」，是實寫，而不是美化的意象？



馬：首先，不能一概而論說那些全是實寫，當中是有美化意象的。有時候，我在想着一種事物，並將之融化進另一個現實中，當第二個現實出現時，即或根本沒有一把傘子在那裏，或那不是同一種的花傘，我都會把它當作我思想中的那件物品。

至於那是否同一個少女，我現已忘記了，也說不定是我願透露而已。我已忘了有否將她與其他人混合在一起來寫，到後來或許也有把我太太混合在裏面。最初當然有許多都是在寫她，但到後來，有許多都是混合了其他人來寫的了。

王：《美洲三十絃》中的〈六月廿一日日落區〉的結尾：「不知是那一個窈窕的情影，／撐一把傘／一枝丁香地，／默然走到那長堤上。」看來仍是那個少女的「留影」；甚至《江山夢雨》中的〈在去年的夢裏〉，開首便說：「我看見那不可知的伊人」，中幅又提到江南的印記：「叩響秦淮河畔的青石板街，／從烏衣巷口轉了個彎，／停住拉開車門的垂簾，／婀娜娜娜地走下車，／站在星光下」，朦朧而隱約的，似乎還是那少女，是嗎？為甚麼這段情如此刻骨銘心，使你數十年來仍不斷向「她」回歸？

馬：〈六月廿一日日落區〉及〈在去年的夢裏〉中寫的已不是她。和那少女相戀時，我年紀還很小，而寫〈六月廿一日日落區〉等詩時，因時間相隔太久，所以，那時的我或許已差不多忘記了她。經過那麼多年，我也忘了是否真的在走過南京的烏衣巷口、朱雀橋邊時看見過傘子，或許是我自己加進印象中，覺得有那個人、那樣事物而已。這種想像，其實是超現實主義的一個結果。超現實主義並不一定是神怪的，有時在一種想像當中，把現實與非現實相加在一起，也是一種超現實主義。



馬博良攝於美國的家門外

王：謝謝你告訴我們後來認識了一位「嶺南之花」。〈焚琴的浪子〉一詩有「青銅的額和素白的手」一句，「青銅的額」應該指男性；「素白的手」在你創作時，不是指一般的女性，而是指你心中那位「嶺南之花」？「驕矜如魔鏡似的

臉」，也是指她而言？

馬：「驕矜如魔鏡似的臉」並不是指嶺南之花。她臉上常常掛着溫馨的笑容，並不驕矜，因此這裏是混合了別的人來寫，並非在指涉她。以前我未透露過，當我不做焚琴的浪子，走了出來；她卻走了進去，做焚琴的浪子，所以我們分開了。她真的是嶺南的校花，但我不會透露她的名字。

王：可不可以這樣說，《焚琴的浪子》在戰爭、革命的大背景下，暗藏了一段個人的戀情？而此詩悲涼的感情基調，和時代有關，更和這段戀情有關？

馬：是的，我那種傷感，確是把個人對嶺南之花的傷感，融進了大時代、大背景的悲哀感情之中。

王：你早期的詩作，往往讓人想到戴望舒，《林下小語》題目呼應戴詩〈林下的小語〉，而戴望舒的名作〈雨巷〉，在你三本詩集中都有或顯或隱的回聲。戴詩常見的「青色」、「憂鬱病」、「夢」、「記憶」、「林中」、「樂園鳥」等用詞，也多見於你早期的詩作。芸芸的詩壇前輩中，為甚麼戴望舒對你的「引力」特別大？

馬：中國新詩前輩之中，我小時最愛戴望舒、卞之琳、何其芳和陳夢家的傑作。戴詩〈雨巷〉對我另有記憶的牽繫，童年時曾住南京，獨自去過烏衣巷和秦淮河，回想之下，每感到類似〈雨巷〉的情景，於是，在《焚琴的浪子》中的早期詩作，可能引起回聲，至於其後兩本詩集「若隱若現」的反響，我自己覺得多是自身反映的結果。恰如梁秉鈞討論我早期詩作〈從緬懷的聲音裏逐漸響現了現代的聲音〉一文所說：前輩和後輩個別作者的發展和特色。

電車的記憶

王：《焚琴的浪子》中，《車中懷遠人》、《北角之夜》和《快樂》，三首詩都寫到電車，創作時間橫跨十數年，但風格接近，可歸於一類。個人覺得，你早期的詩作（特別是情詩）有點唯美傾向，尤喜在開局寫景或佈景，借助意象營造色彩、情調、氣氛，而通向抒情，「賦」的筆法較少，實感也較少。《車中懷遠人》、《北角之夜》和《快樂》語言上明顯放鬆，在現實事物、場景和經驗的基礎上，作感性的陳述、沉思、聯想，無論是與他人、他物或自我「對話」，都有一種「心無旁騖」的專注與真誠，鮮見仄徑旁出的修飾性筆法，處處顫動着纖細、敏感的情緒微波，十分動人。三詩都和電車有關，為甚麼寫到這種交通工具，你的筆法會出現這種變化？

馬：乘坐有軌電車會感覺不同，必須是近乎午夜，搭客寥落，叮叮噹噹的「從一個時間駛入了又一個時間」，即使不是《北角之夜》詩中「最後一列」，也不是《快樂》詩中「停站後在月下呼呼沉睡的／售票員的臉」，也可能「懷遠人」，像《焚琴的浪子》跋文中提到「彷彿又看到幼小的自己在搖盪的街車上，攤開膝頭的練習簿提筆疾書」，總之，那感覺自然異於十八年後《黃昏過洛杉磯市中心》：「時速七十哩的輪迴下，輾轉滾動……我還不是追隨蝗群奔逐着」；或者72年《車過海傍一〇一快速公路》以「人生是千杯酒，從車窗，向過往傾潑」；還有75年時《從一〇一號太平洋公路回家》：「時速六十哩，／我在飛翔，／親吻着初秋」。歲月如飛，時移勢轉，這都是過去了，不再乘午夜電車啦。然而，不料是不久之前，



2007年11月在金鐘港麗酒店接受筆者訪問

〈二〇〇二年六月巴黎 Bastille 街頭〉：「爬上，半醉的，／龍鍾的街車／彷彿便穿過重重歲月……」，那對於電车的感覺依然留存，依然影響這種變化，凡事須看人生的洄漩。

王：〈北角之夜〉：「也一直像有她又斜垂下遮風的傘／素蓮似的手上傳來的餘溫」，又提到「傘」，這首詩也是懷念那位北地小玉女嗎？你和那位少女有一同坐電車的記憶嗎？

馬：這裏與她或許有關，因詩句說「像有她」，而「素蓮似的手」、「餘溫」那些全是個人回憶來的。

王：有些詩友很奇怪，為甚麼〈北角之夜〉會出現「春野上一群小銀駒」的聯想？

馬：那是一個真實情景所帶給我的聯想。當時我看到有一群歡場女子正在離去，她們走得很快，我就突然覺得好像是一群銀色的小馬在飛快地奔跑一樣。這種聯想或許與個人經驗有關。童年時，我曾在內地見過春野上成群的小馬奔跑，因此當我在北角看到歡場女子急步離去時，就產生了這樣的聯想。

王：會不會是這樣，你青少年時在午夜寂寥地坐「電車」

的經驗，非常深刻，於是，那種寂寞、淒清的氣氛和情調，在記憶中沉積下來，甚至和「電車」這種交通工具緊密聯結；而回憶坐電車時那種搖晃的感覺，又容易令個人的思緒晃動、難以把定，更容易陷入時間、潛意識的「洄漩」，看到重重交疊的影像；因為經常把「塵封」的記憶「抹淨」，記憶中「再造形象」的「亮光」顯得更為殊異、感人。當你重新經驗電車之旅，或者陷入電車的回忆，那種感覺就會制約你的創作方向——寂寥、沉思、記憶、恍恍惚惚的人與情；而這種基調與新的經驗、場景接合，新的經驗和場景決定了詩的「變化」。

馬：我常在詩中提及電車，是因為我曾有一段時間常常獨個兒坐電車。

青少年時，我進了報館當編輯，常工作至夜深才回家。乘坐電車時，車上往往只剩一、兩個人，因此坐在電車上，常會感覺很孤獨、很寂寞。加上回憶起個人傷心的往事、幾次身歷革命的痛苦，而當時鬥爭又已經出現，因此當我坐在電車上沉思、想起這些經歷時，就會感到很悲痛。後來，我來到香港又從事編輯工作，常常夜歸，乘坐電車往來北角與灣仔、中環，久而久之，自己也愛上了坐電車，少坐巴士。這種經驗不斷「洄漩」，在創作時，寫到與電車有關的事情和記憶就特別多。

超現實主義・現代畫

王：在《〈美洲三十絃〉後記》中，你說：「這些詩也代表我一部分的追求。在這期間，我曾經追求：清冽淺顯的文體，漢明威那樣明快的字句，毫不晦澀，然而，表達的卻是廣

闊、複雜、錯綜、鮮明、多變化的意象。換言之，用『簡單』去傳達『不簡單』。要表達的應是 unrational，意識流的，超現實的，多面的，甚至可以在字面上不連貫的。」² 你能否用《美》集中的一首詩，談談如何在創作時實踐上述的追求？又，當年你在詩歌創作上，還有哪些（另一部分）追求？

馬：《美洲三十絃》的三十絃裏，〈華埠〉那首長詩也許可算是一時舊金山的代表性刻劃。如果，要求用簡單去傳達不簡單，表現意識流的，超現實的，多面的，那麼，我認為〈十一月九日午十二時半的下埠〉那首，可作例子，它似乎出諸客觀的角度，但卻集中主觀的抽象，超現實的意喻所描摹的無非現實情況，同時還夾雜了 Beat Generation 文學上的思維。

在另一方面，永遠纏繞着的，深受時代環境影響的個人情愫的遭遇，〈在獨角獸咖啡座〉，也在〈六月廿一日日落區〉，仍然需要我一貫「唯美傾向」的委婉的直敘，於是「那依然故我的我悄然而來」，成為「另一部分」的追求。甚至到了千禧03年〈百感〉的時候，還是那樣清晰明顯，「千千萬萬盞燈火，不知那一盞……也許去變了一顆星……」。

王：謝謝你提出這幾首詩讓我注意。這幾首詩我都很喜



攝於1992年

2 馬博良：《美洲三十絃》（台北：創世紀詩社，1976年），頁103。

歡，但我更有興趣知道，如拉遠距離，今天你並讀這幾首詩，你較喜歡哪一首？為甚麼？你自覺哪一首寫得最好？為甚麼？提出這些問題，其實是我很想通過你評說超現實主義詩作的眼光，指引我們欣賞的方向。此外，詩人自述作品的過程，有意無意帶出一些超越語表、內部語境的信息，而這可能與詩人特別鍾愛某首詩有內在的關係。

馬：要令讀者一下子就明白我想在詩中表達的東西是有難度的。詩，尤其是現代詩，就像現代畫中包含了各種解釋一樣。看現代畫時，觀者可以從不同的角度、不同的感受去領會，不一定有特定的解釋；同樣道理，讀者可從我某種表達中去推想、體會我的詩。這就是說，欣賞的方向是沒有特定角度的。或許你今天這樣理解、這樣看，但一年後，可能又有另外的理解，不同的看法。現代藝術品與以往經典作品不同的地方就在於此，也該是如此。例如，一個不動的銅像或石像，在不同天氣、不同日光的照射下，給你的印象也不同，欣賞現代詩就該像如此多面性。

當年用這種手法寫詩，是有感現代詩應該這樣寫，卻並不要求別人照着這種手法去寫；這只是我個人寫作的一種習慣，個人的作品風格。要注意的是，我的詩不同於朦朧詩，因我是有所表達的，我詩中的「朦朧」不過是一種程序，不是要令你到最後也不明所以。寫作是內容決定形式的，因此，我有些作品寫得較顯淺，並非所有作品都讓人摸不着頭腦。譬如說，前幾年我寫過一首關於香港的詩，詩中我用了「魚蛋粉」、「牛腩粉」等並非唯美派的語言。

神話意象·德秀斯

王：你的詩偶見「天女」、「天魔」、「地母」等詞，典型的中國神話意象也用了不少，你的創作意識似乎糾纏着一個甚至多個神話世界。為甚麼你喜歡借助神話意象開展你的詩？背後牽涉你對神話的哲學思考，還是你認為神話意象與「unrational，意識流的，超現實的」藝術追求有相應的關係？

馬：有時候，我解釋我的意象，借重神話意象，但不單是中國的。許多世界作家文人不都是引用神話嗎？譬如，法國紀德（Andre Gide）採取希臘神話寫成中篇〈德秀斯〉，我們的《文藝新潮》第四期曾經全文轉譯。我不敢妄加仿效，不過，到94年春，做過了「去年的夢」的一晚，偶飲兩杯 Burgundy 的比露華以後，推測五杯下肚的幻想，比較自己的命運，也套用了荷馬史詩的神話，將本身化為遠征不返的敗將，這首〈五杯紅色 Burgundy 以後〉可說是「對神話的哲學思考」。至於「神話意象」與unrational，意識流的，超現實的藝術追求相應有關，那只要看看 Picasso 整套《人間喜劇》（La Comédie Humaine）、Paul Delvaux 大部分和 Max Ernst 那幅1941年畫的《荒野裏的拿破崙》（Napoleon in the Wilderness）便明白我〈在去年的夢裏〉的原委。

王：你提到刊於《文藝新潮》四期的〈德秀斯〉，譯者羅謬是你的筆名吧？這篇小說有三句和神有關的話引起我的注意。第一句是：「凡屬費解的一切，都歸諸於諸神。」第二句是：「我天生就是一個神秘主義者，祇有神界的事物才能激發我的愛。」第三句是：「我現在才知道，這個無法辨認的世界