

中国现代

诗歌

名家名作原版库

望舒诗稿

戴望舒

著



望舒诗稿

中国文联出版公司



· 中国现代诗歌名家名作原版库 ·

望舒诗稿

● 戴望舒

据一九三七年一月上海杂志公司版排印

中国文联出版公司

序

受中国文联出版公司的委托,我在去年十月,接手原版库的选编工作,先是散文,之后是小说、诗歌。现在,散文部分已然出版,小说早已交出,新诗也大体编排就序了。

我之所以乐于承担这项工作,无非是基于将那一时代的作品梳理一过,为阅读与借鉴提方便。并无更多意图。

关于选编工作,阿英先生在《夜航集》中说过一段很得甘苦的话,他说选编是一件大事,所选的本子,如果做得出色,“也是比个人的集子更有效果,更能不朽的。许多的文集可以失传,好的选本,往往是不容易消灭。理由是:选本集中了各家作品的精粹成分,使读者用很少的经济,不多的时间,来了解更多的东西,但这样的选本,决不是‘随意挑选,拉杂成书’的一类。所以选本的好处是很多的,如果选家是优秀,肯把选书当作一种事业,认真来做的。”至于我现在做的这项工作,自然比不上选本,可以把几个或一个作家不同时期的精华荟萃,但,有一点相通的是,选好作家的代表作,也只有“当作一种事业”才能做得好的。而且,除认真外,还应该是行家。我虽然对中国的新诗做过些研究性工作,但并无高明深见,自接受这一工作后,颇感吃力。最简捷的办法是向前辈与行家请教,为此

给牛汉、吴思敬、刘福春等师友添了不少麻烦，是应该深谢的。

做过选编工作的人，大概都遇过访书的困扰。因为访书是选编的基础，访书不得，也就无书可选。中国的新诗从本世纪初叶萌芽，至今不足八十年，但要访得较有价值的本子（不仅指版本），却比登天还难。这类书在相当长的时间里被视为垃圾，只有做还魂纸的资格。近年却又有上升为文物的趋势，更难得一见。于是有些原该入选的书籍，只有阙如。这是必须说明的。还有一点必须说明的是，限于选编原则，有些诗家在1949年之前，没有单行本行世，也不能收录，这是十分遗憾的。但，尽管如此，收入本书库的，也还不少，即：胡适、周作人、刘半农、郭沫若、宗白华、俞平伯、冰心、徐志摩、闻一多、王独清、李金发、穆木天、冯至、戴望舒、卞之琳、臧克家、艾青、林庚、何其芳、阿垅、王辛笛、田间、陈敬容、郑敏、废名等二十五位诗人的代表作。读那时的新诗，真有些百感交集，时时涌出一种说不清的感触。仿佛那些诗，依然同我们今天的生命接轨。而时间也过得真快，且不说最晚的一本诗集面世已四十余年，就是从我开始这套书的工作，发端之时，还是去年的初秋，现在，不仅草叶黄了绿了黄了，而且天地也已皆白，飘起了作为冬的标识的雪花，金字塔形的松与桧也将油绿褪成乌黑，装点成圣诞树的模样了。在这样的时候，免不了回顾过去的工作，我不敢说，有多么精彩，但无愧于心的是，在一年多的时间里，没有敢懈怠半分。现在，可以放松一点了吧。当然，也不能免俗，希望别人也能分享一些愉悦，至少是从始至终全力支持这一工作的顾志成与奚跃华两位先生。同时也希望听到一声两声打破寂寞的音响。这又免不了戏台里喝彩之嫌。但是，不

为僧，不知头皮冷，于是写下这些原可不说的话，权作序。所谓斑鸠嫌树斑鸠起，树嫌斑鸠也是斑鸠起。

王彬

1993年11月19日

戴望舒(1905—1950)，浙江杭县人。笔名有艾昂甫、江思、蠖庐等。

戴望舒是中国现代派的代表诗人之一。中国的现代派诗歌有这样几个特色：一、反对以郭沫若为代表的直抒己见。苏汶在《望舒诗章》中说：“当时通行着一种自我表现的说法，做诗通行狂叫，通行直说，以坦白奔放为标榜。我们对于这种倾向私心里反叛着。”二、反对以徐志摩、闻一多为代表的新诗格律化倾向。戴望舒在《论诗零札》中说：“韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的、表面的旧规律，就和把自己的足去穿别人的鞋一样。”三、反对以李金发为代表的象征派硬搬“神秘”。苏汶说：“在望舒之前，也有人把象征派那种作风搬到中国的诗坛上来，然而搬来的却正是‘神秘’，是‘看不懂’那些我以为是要不得的成分。”正面地说，以戴望舒为代表的中国现代派诗歌的主张是：含蓄、恰如其分的象征和具有散文美的自由体。戴望舒认为，诗歌的精髓不在于它外在的格律与音乐性，而在于内在的诗情，“诗应当将自己的情绪表现出来，而使人感到一种东西，诗本身就是一个生物，不是无生物。”“情绪不是用摄影机摄出来的，它应当用巧妙的笔触描出来。这种笔触又须是活的，千变万化的。”基于这种理论，戴望舒尝试以自由体，不是漫无节制的散文化，以含蓄和象征手法表现

现代人精微的感受与情绪，并取得被历史所认可的成绩。戴望舒的新诗创作，大致分为三个阶段。他第一阶段的诗以《雨巷》为代表，在《小说月报》刊出以后，受到叶绍钧的称许，认为是“替新诗的音节开了一个新纪元”。使戴望舒得到了“雨巷诗人”的称号。展示了戴望舒对格律的轻蔑和追旋律的美学特色。但是不久，戴望舒又放弃了这种浮动的音乐的暗示，而转向对自由体的探索，进入诗歌创作的第二阶段，其标识是他的《我的记忆》。这是一首以散文美为特色的自由诗，从而找到了他为“自己制作的最合自己的脚的鞋子”。这一阶段是他诗歌的收获期。抗战以后，戴望舒的诗歌进入第三个创作阶段，他的诗风转为积极明朗，有相当部分诗融入到民族解放的呐喊声中。1941年他在日寇监狱中所作《狱中题壁》，稍后的《我用残损的手掌》，表现了民族的坚贞与诗人的气节，为他赢得了极高声望。总的说，戴望舒的诗受法国魏尔伦和西班牙诗歌的影响较大，他的诗风柔婉秀丽，有一种浓重的抒情魅力，他在吸收而又扬弃同时代中国新诗的基础上，探索和建立了一种新的道路，对新诗艺术的进一步完善和发展，作出了卓越贡献。

《望舒诗稿》，1937年1月出版，由上海杂志公司总经售，是戴望舒最好的诗集。共收六十三首诗，以及《自序》，《论诗零札》和法文诗六章。

序

望舒在未去国之前曾经叫我替他的《望舒草》写一篇序文，我当时没有想到写这篇序文的难处，也就模模糊糊地答应了，一向没有动笔是不用说。这期间，望舒曾经把诗稿全部随身带到国外，又从国外相当删改了一些寄回来，屈指一算，足足有一年的时间轻快地过去了。望舒为诗，有时苦思终日，不名只字，有时诗思一到，摇笔可成，我却素来惯于机械式地写克期交卷的文章。只有这一回，《望舒草》出版在即，催迫得我不能不把一年前许下的愿心来还清的时候，却还经过几天的踌躇都不敢下笔。我一时只想起了望舒诗里有过这样的句子：

假如有人问我烦忧的原故，
我不敢说出你的名字。

——烦忧

因而他的诗是

由真实经过想像而出来的，不单是真实，亦不单是想像。

——零札十四

他这样谨慎着把他的诗作里的“真实”巧妙地隐藏在“想像”的屏障里。假如说，这篇序文的目的是在于使读者更深

一步地了解我们的作者，那么作者所不“敢”说的真实，要是连写序文的人自己都未能参详，固然无从说起，即使有幸地因朋友关系而知道一二，也何尝敢于道作者所不敢道？写这篇序文的精力大概不免要白费吧。

可是，“不单是真实，亦不单是想象，”这句话倒的确是望舒诗的唯一真实了。它包含着望舒的整个做诗的态度，以及对于诗的见解。抱这种见解的，在近年来国内诗坛上很难找到类似的例子。它差不多成为一个特点。这一个特点，是从望舒开始写诗的时候起，一贯地发展下来的。

记得他开始写新诗大概是在一九二二到一九二四那两年之间。在年轻的时候谁都是诗人，那时候朋友们做这种尝试的，也不单是望舒一个，还有蛰存，还有我自己。那时候，我们差不多把诗当做另外一种人生，一种不敢轻易公开于俗世的人生。我们可以说是偷偷地写着，秘不示人，三个人偶尔交换一看，也不愿对方当面高声朗诵，而且往往很吝惜地立刻就收回去。一个人在梦里洩漏自己的潜意识，在诗作里洩漏隐秘的灵魂，然而也只是像梦一般地朦胧的。从这种情境，我们体味到诗是一种吞吞吐吐的东西，术语的地来说，它的动机是在于表现自己与隐藏自己之间。

望舒至今还是这样。他厌恶别人当面翻阅他的诗集，让人把自己的作品拿到大庭广众之下去宣读更是办不到。这种癖性也许会妨碍他，使他不可能做成什么“未冠的月桂诗人，”然而这正是望舒。

当时通行着一种自我表现的说法，做诗通行狂叫，通行直说，以坦白奔放为标榜。我们对于这种倾向私心里反叛着。记得有一次，记不清是跟蛰存，还是跟望舒，还是跟旁的朋

友谈起，说诗如果真是赤裸裸的本能的流露，那么野猫叫春应该算是最好的诗了。我们相顾一笑，初不以此话为郑重，然而过后一想，倒也并不是完全没有道理的。

在写诗的态度方面，我们很早就跟望舒日后才凝固下来的见解隐隐相合了，但是形式方面，却是一个完全的背驰。望舒日后虽然主张

诗不能借重音乐。

诗的韵律不在字的抑扬顿挫上。

韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。

——零札一·五七·

可是在当时我们却谁都一样，一致地追求着音律的美，努力使新诗成为跟旧诗一样地可“吟”的东西。押韵是当然的，甚至还讲究平仄声。譬如，随便举个例来说，“灿烂的樱花丛里”这几个字可以剖为三节，每节的后一字，即“烂”字，“花”字，“里”字，应该平仄相间，才能上口，“的”字是可以不算在内的，它的性质跟曲子里所谓“衬”字完全一样。这是我们的韵律之大概，谁都极少触犯；偶一触犯，即如把前举例子中的“丛里”的“里”改成“中”字，则几个同声字连在一起，就认为不能“吟”了。

望舒在这个时期内的作品曾经在他的第一个集子《我的记忆》中题名为《旧锦囊》的那一辑里选存了一部分；这次《望舒草》编定，却因为跟全集形式上不调和的原故（也可以说是跟他后来的主张不适合的原故），而完全删去。实际上，他在那个时候所作，倒也并不是全然没有被保留的价值的。

固定着一个样式写，习久生厌；而且我们也的确感觉到刻意求音节的美，有时候倒还不如老实去吟旧诗。我个人写

诗的兴致渐渐地淡下去，蛰存也非常少作，只有望舒却还继续辛苦地寻求着，并且试验着各种新的形式。这些作品有一部分随写随废，也许连望舒自己都没有保留下来；就是保留的一部分，也因为别体而从来未经编集。

一九二五到一九二六，望舒学习法文，他直接地读了 Verlainé, Fort, Gourmont, Jammes 诸人的作品，而这些人作品当然也影响他。本来，他所看到而且曾经爱好过的诗派也不单是法国的象征诗人；而象征诗人之所以会对他有特殊的吸引力，却可说是为了那种特殊的手法恰巧合乎他的既不是隐藏自己，也不是表现自己的那种写诗的动机的原故。同时，象征派的独特的音节也曾使他感到莫大的兴味，使他以后不再斤斤于被中国旧诗词所笼罩住的平仄韵律的推敲。

我个人也可以算是象征诗派的爱好者，可是我非常不喜欢这一派里几位带神秘意味的作家，不喜欢叫人不得不说一声“看不懂”的作品。我觉得，没有真挚的感情做骨子，仅仅是官能的游戏，像这样地写诗也实在是走了使艺术堕落的一条路。在望舒之前，也有人把象征派那种作风搬到中国的诗坛上来，然而搬来的却正是“神秘”，是“看不懂”那些我以为是不得的成份。望舒的意见虽然没有像我这样极端，然而他也以为从中国那时所有的象征诗人身上是无论如何也看不出这一派诗风的优秀来的。因而他自己为诗便力矫此弊，不把对形式的重视放在内容之上；他的这种态度自始至终都没有变动过。他的诗，曾经有一位远在北京（现在当然该说是北平）的朋友说，是象征派的形式，古典派的内容。这样的说法固然容有太过，然而细阅望舒的作品，很少架空的感情，铺张而不虚伪，华美而有法度，倒的确走的诗歌的正路。

那个时期内的最显著的作品便是使望舒的诗作第一次被世人所知道的《雨巷》。

说起《雨巷》，我们是很不容易把叶圣陶先生的奖掖忘记的。《雨巷》写成后差不多有年，在圣陶先生代理编辑《小说月报》的时候，望舒才忽然想起把它投寄出去。圣陶先生一看到这首诗就有信来，称许他替新诗的音节开了一个新的纪元。这封信，大概望舒自己至今还保存着，我现在却没有可能直接引用了。圣陶先生的有力的推荐使望舒得到了“雨巷诗人”这称号，一直到现在。

然而我们自己几个比较接近的朋友却并不对这首《雨巷》有什么特殊的意见；等到知道了圣陶先生特别赏识这一篇之后，似乎才发现了一些以前所未曾发现的好处来。就是望舒自己，对雨巷也没有像对比较迟一点的作品那样地珍惜。望舒自己不喜欢《雨巷》的原因比较很简单，就是他在写成《雨巷》的时候，已经开始对诗歌的他所谓“音乐的成份”勇敢地反叛了。

人往往会同时走着两条绝对背驰的道路的：一方面正努力从旧的圈套脱逃出来，而一方又拼命把自己挤进新的圈套，原因是没有发现那新的东西也是一个圈套。

望舒在诗歌的写作上差不多已经把头钻到一个新的圈套里去了，然而他见得到，而且来得及把已经钻进去的头缩回来。一九二七年夏某月，望舒和我都蛰居家乡，那时候大概《雨巷》写成还不久，有一天他突然兴致勃发地拿了张原稿给我看，“你瞧我的杰作”，他这样说。我当下就读了这首诗，读后感到非常新鲜；在那里，字句的节奏已经完全被情绪的节奏所替代，竟使我有点不敢相信是写了《雨巷》之后不久的

望舒所作。只在几个月以前，他还在“徬徨”，“惆怅”，“迷茫”那样地凑韵脚，现在他是有勇气写“它的拜访是沒有一定的”那样自由的诗句了。

他所给我看的那首诗的题名便是《我的记忆》。

从这首诗起，望舒可说是在无数的歧途中间找到了一条浩浩荡荡的大路，而且这样地完成了。

为自己制最合自己的脚的鞋子

——零札七

的工作。为了这个原故，望舒第一次出集子即命曰“我的记忆”，这一回重编诗集，也把它放在头上，而属于前一个时期的《雨巷》等篇却也像《旧锦囊》那一辑一样地全部删掉了。

这以后，只除了格调一天比一天苍老，沉着，一方面又渐次地能够开径自行，摆脱下许多外来的影响之外，我们便很难说望舒的诗作还有什么重大的改变；即使有，那也不再是属于形式的问题。我们就是说，望舒的作风从《我的记忆》这一首诗而固定，也未始不可的。

正常艺术上的修养时期初次告一段落的时候，每一个青年人所逃不了的生活的纠纷便开始蜂拥而来。从一九二七到一九三二去国为止的这整整五年之间，望舒个人的遭遇可说是比较复杂的。做人的苦恼，特别是在这个时代做中国人的苦恼，并非从养尊处优的环境里长成的望舒，当然事事遭到，然而这一切，却决不是虽然有时候学着世故而终于不能随俗的望舒所能应付。五年的奔走，挣扎，当然尽是些徒劳的奔走和挣扎，只替他换来了一颗空洞的心；此外，我们差不多可以说他是什么也没有得到的。再不然，那么这部望舒草便要算是最大的获得了吧。

在苦难和不幸的中间，望舒始终没有抛下的就是写诗这件事情。这差不多是他灵魂的苏息，净化。从乌烟瘴气的现实社会中逃避过来，低低地念着

我是比天风更轻，更轻，
是你永远追随不到的。

——《林下的小语》

这样的句子，想象自己是世俗的网所网罗不到的，而藉此以忘记。诗，对于望舒差不多已经成了这样的作用。

前面刚说过，五年的挣扎只替望舒换来了一颗空洞的心，他的作品里充满着虚无的色彩，也是无须乎我们来替他讳言的。本来，像我们这年岁的稍稍敏感的人，差不多谁都感到时代的重压在自己的肩仔上，因而呐喊，或是因而幻灭，分析到最后，也无非是同一个根源。我们谁都是一样的，我们的心里谁都有一些虚无主义的种子，而望舒，他的独特的环境和遭遇，却正给予了这种子以极适当的栽培。

在《我的记忆》写成的前后，我们看到望舒还不是绝望的。他虽像一位预言家似地料想着生命不像会有什么“花儿果儿”，可是他到底还希望着

这今日的悲哀，
会变作来朝的欢快，

——《旧锦囊》：可知

而有时候也的确以为

在死叶上的希望又醒了。

——《雨巷》：不要这样盈盈地相看

他是还不至于弄到厌弃这充满了“半边头风”，和“不眠之夜”的尘世，而

渴望着回返

到那个天，到那个如此青的天，

——《对于天的怀乡病》

的程度。不幸一切希望都是欺骗，望舒是渐次地发觉得了。终于连那个无可奈何的对于天的希望也动摇起来，而且就是像很轻很轻的追随不到的天风似地飘着也是令人疲倦的。我们如果翻到这本大体是照写作先后排列的集子的最后，翻到那首差不多灌注着作者的整个灵魂的乐园鸟，便会有怎样一副绝望的情景显在我们眼前！在这小小的五节诗里，望舒是把几年前这样渴望着回返去的“那个如此青的天”也怀疑了，而发出

自从亚当夏娃被逐后，

那天上的花园已荒芜到怎样了？

的问题来。然而这问题又谁能回答呢？

从乐园鸟之后，望舒直到现在都没有写过一首诗。像这样长期的空白，从望舒开始写诗的时候起一直到现在都不曾有。以后，望舒什么时候能够再写诗是谁也不能猜度的：如果写，写出怎么一种倾向的东西来也无从得知。不过这一点是很明显的：像这样的写诗法，对望舒自己差不多不再是一种慰藉，而也成为苦痛了。这本来是生在这个时代的每一个诚恳的人的命运，我们也不必独独替望舒惋惜。

望舒草在这个时候编成，原是再适当不过的，它是搜集了《我的记忆》以下以迄今日的诗作的全部，凡四十一篇，末附以诗论零札十七条，这是蛰存从望舒的手册里抄下来的一些断片，给发表在《现代》二卷一期“创作特大号”上的。至于这篇序文，写成后却未经望舒寓目就要赶忙付排，草率之

处，不知亲切的读者跟望舒自己肯原谅否。挥汗写成，我心里还这样惴惴着。

一九三三盛暑 杜衡

望舒诗稿目次

自序.....	(1)
夕阳下.....	(1)
寒风中闻雀声.....	(2)
自家悲怨.....	(3)
生涯.....	(4)
流浪人的夜歌.....	(6)
断章.....	(7)
凝泪出门.....	(8)
可知.....	(9)
静夜	(11)
山行	(12)
残花的泪	(13)
十四行	(15)
不要这样	(16)
忧郁	(18)
残叶之歌	(19)
闻曼陀铃	(21)
雨巷	(22)
断指	(25)