



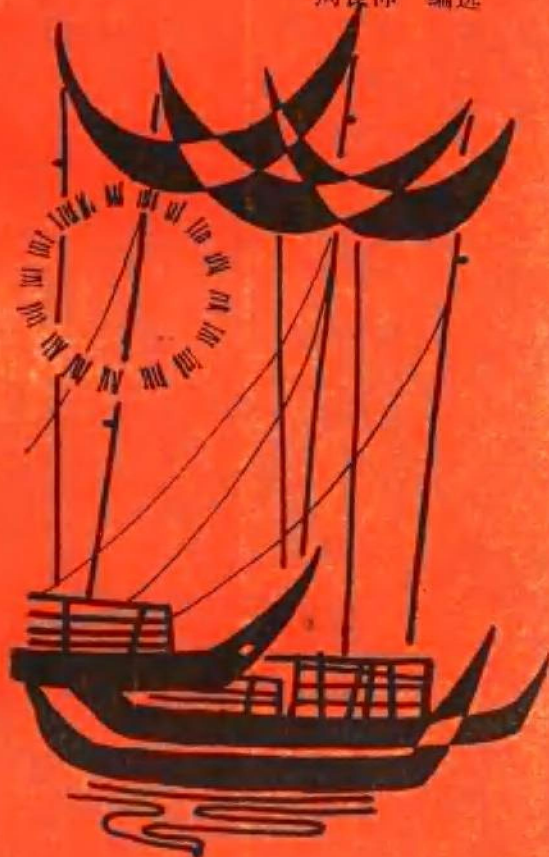
·中国新诗库·

ZHONG GUO XIN SHI KU

第二辑

周良沛 编选

戴望舒卷



长江文艺出版社

中国新诗库

(第二辑)

戴望舒 卷

周良沛 编选

*

长江文艺出版社出版·发行

(武汉市解放大道新育村63号)

新华书店湖北发行所经销

湖北省新华印刷厂印刷

787×930毫米 32开本 3.875印张 3插页 2 000行

1990年5月第1版 1990年5月第1次印刷

印数：1—3 400

ISBN 7—5354—0317—4

I·274 定价：1.70元

卷 首

周良沛

戴望舒(1905. 11. 5—1950. 2. 28)，祖籍南京，出生于浙江杭县(杭州)，学名朝案，字戴丞，小名海山，笔名有江思、朗芳、常娥、戴月、亚巴加、艾昂甫等。其父原在北戴河火车站服务室供职，7岁，父亲辞去原职回杭州，先后在杭州财政局、中国银行任职，戴望舒随父回杭州，先后在杭中嵯务小学、宗文中学(今杭州十中)读书。十六岁还在中学时，结识了施蛰存、戴克崇(杜衡)、张元定(张天翼)、叶为耽(叶秋原)、胡亚克、孙昆泉等人，组织“兰社”，出版四开旬刊《兰友》，以旧体诗词、小说为主，戴望舒任主编。这时，他已与施蛰存、张天翼等向上海出版的刊物投稿。1922年8月，上海的《半月》发表了他写的第一篇小说《债》，署名戴梦鸥。同年，与施蛰存同往上海，进上海大学中文系学习，兼听社会学系的课。1924年转入震旦大学从樊国栋神父学习法文，翌年3月，与施蛰存、杜衡自费出版同仁刊物《璎珞》旬刊，首次用戴

望舒的笔名，在创刊号上发表了诗《凝泪出门》。刊物出了四期就没有办下去。秋初，由上海大学的同学陈钧介绍，和施蛰存、杜衡一道加入C·Y(中国共产主义青年团)。因思想激进，宣传革命，与杜衡一道被当局军阀孙传芳拘留，后获保释放。1927年夏去北京，通过在上海大学时的同学丁玲介绍，认识了冯雪峰、胡也频、沈从文、姚蓬子、魏金枝等人。次年春夏，与雪峰、杜衡一起住在施蛰存松江老家，商讨、编辑、创办文学刊物《文学工场》，因为内容左倾，书店不敢刊印。8月，《小说月报》十九卷第8号，发表了《雨巷》、《夕阳下》等6首诗，叶圣陶称许《雨巷》“替新诗的音节开了一个新纪元”，遂使他有“雨巷诗人”之称。9月，参加震旦的同学刘灿波（呐鸥）创办的“一线书店”的编辑工作，施蛰存在书店编辑《无轨列车》文艺半月刊，戴望舒的《断指》等，就是上面发表的，后来刊物有宣传赤化之嫌，强行查封。1929年春，“一线书店”更名“水沫书店”，他的第一本诗集《我的记忆》列为《水沫丛书》，在4月出版。9月，与施蛰存等人编辑《新文艺》月刊，共出8期，又遭查禁。

这期间，他译了苏联伊可维支的《唯物史观的文学论》，出席了“中国左翼作家联盟”1930年3月2日在上海的成立大会，并为第一批会员。为生计，

为办刊不能出刊，他大量翻译、介绍、出版苏联、法国、西班牙的作品。1932年“一·二八”淞沪战争爆发，上海的文艺刊物几乎全部停刊，两个多月的战争结束后，文化出版百废待兴，上海“现代书局”老板洪雪帆、张静庐邀请施蛰存筹办一个文艺期刊，而施蛰存与戴望舒的文学活动，因意趣，没特殊情况，总是难以分开的，因此，即刻邀他共事，并请他编辑诗稿。

1932年5月1日，一份以“现代书局”的书局之名而命名的刊物《现代》出刊了；一位被称之为“雨巷诗人”者，又被称为“《现代》诗人”了。

同年11月8日，自费赴法留学。在巴黎生活十分清苦，在华人开的“树声楼”吃包饭，由好友陆懿付钱。1933年，在里昂中法大学肄业，到巴黎大学听课。在国外编定他第二本诗集《望舒草》，请杜衡作序；离里昂，上西班牙寻访西班牙文学名人的故居遗迹后再回巴黎。1935年回国。那时，施蛰存办了31期《现代》已退出，第二年，便与徐迟、路易士（纪弦）等人筹办“新诗社”，创办《新诗》，冯至、卞之琳、梁宗岱、孙大雨同为编委。《新诗》共出了11期（1936.10—1937.8）停刊。

上海陷为“孤岛”，1938年年初与徐迟一家去香港，在金仲华主编的《星岛日报》编文艺副刊《星座》。“文协”香港分会成立，他选为干事。叶灵凤、叶浅

予、马国亮等集资自费出版杂志《耕耘》，郁风主编，他为编委。茅盾写信，要他在香港办一个英文版的文学刊物，介绍中国抗战时候的文学作品，他请叶君健、徐迟、冯亦代、郑安娜等参加编辑，杂志定名为《中国文学》。纪念鲁迅诞辰，举办文学讲习会，救亡团体发起的各种集会，他都出席，为之奔走。

为抗日，为文化，甚至为卖文为生的朋友争稿费同老板不愉快，妻子也与他分居回到上海去了。

1941年12月25日，香港人称它为“黑色的圣诞”，日军占领了香港，很快就把留港的知名华人逐一逮捕审问。他在理发店理发，就给特务带走了。要是能与当局“合作”一些，他当时就不必受那酷刑。叶灵凤设法托人保释他出来后，原来健壮如牛的他，已虚弱不堪，哮喘病更厉害了。出狱后，他住叶灵凤家，在敌人占港的3年零8个月中，只能以编辑写稿（多是译稿）谋生。也为《香岛月报》总编辑庐梦殊（罗拔高）的《山城雨景》写过一篇跋。这些就成了1946年元旦，何家愧、周纲鸣等21人联名发表《留港粤文艺作家为检举戴望舒附敌向中华全国文艺协会重庆总会建议书》说他“附敌”的法宝。他日夜盼胜利，胜利来了，他又陷入这样的深渊。他回上海，写自辩书。这时，曹辛之唱独角戏，王辛笛帮助解决部分经济困难的“星群出版社”，见他贫病交加，为他出版了《灾难的岁月》，并破例支付了一

笔稿费。

所谓他“附敌”一案，是由于情况复杂而对他的误会，还是人事纠纷、权利斗争所致，这，恐怕只能作个悬案继续悬下去。不过，总会接纳了他的自辩，茅盾等朋友，是完全理解他的。他找到工作，分别在“上海音专”教音韵学，在“暨南大学”教西班牙语，在“新陆师专”教中文。由于教授罢课，他被新陆师专的校长告密，又被国民党政府通缉。1948年，只能再度亡命香港。失业、疾病、家累，使他无法好好活下去，哮喘得连上一层楼的气力也没有了。那时，北平解放了，胜利在望了，他说“一定要到北方去，就是死，也要死得光荣一点”，1949年3月，他同卞之琳等，冒充押运员乘货轮到天津转北平。出席了全国第一次文代会。“十一”建国后，调“国际新闻局”从事法文编译工作。他欣喜地忘我工作之际，病发，1950年2月28日病逝北京协和医院，葬香山万安公墓。十年动乱，墓毁。1981年周良沛编定的《戴望舒诗集》出版后，冯亦代建议用这笔稿费为诗人修墓，《诗刊》得知这一情况，设法解决了这笔费用，茅盾手书了“诗人戴望舒之墓”。碑石在1982年清明前树定，清明，对外报导了诗界前去扫墓的活动。碑文是茅公生前最后留下的字迹，仍写着三十多年前对被诬(?)附敌的戴望舒的理解。

戴望舒生前，其论著、翻译作品，出版的多达

30多部。诗集只有《我的记忆》(水沫书店, 1929), 《望舒草》(现代书局, 1933), 《望舒诗稿》(上海杂志公司, 1937), 《灾难的岁月》(上海星群出版社, 1948), 《戴望舒诗选》(人民文学出版社, 1957), 《戴望舒诗集》(四川文艺出版社, 1981)。其中, 《望舒诗稿》只是他前两个诗集的选集, 解放后出版的, 一是选集, 一是诗全集。

戴望舒一生所写的诗, 到目前能找到的, 总共只有93首, 可能不及目前一些多产诗人一年写的东西, 而且, 这93首, 并非首首都是上乘之作, 但是, 几十年间, 他却是一位有相当影响的诗人。一直被看作“《现代》派”的代表人物。

现代主义, 是一次大战后, 与西方文化和艺术传统彻底决裂的文艺思潮。文学史家通常是将未来主义, 达达主义, 超现实主义, 意识流, 黑色幽默等等等等都包括在现代主义中的, 如果它们完全是一统的, 也就不会再派生出这多主义, 所以, 它本身就是很复杂的“主义”。艾略特(T·S·Eliot, 1888—1965)认为传统的文学方式不符合“当代历史所呈现的总的绝望和无政府主义状态”而兴的“现代”, 也自然不可能就是戴望舒的“现代”了。

戴望舒的“现代”, 是因施蛰存主编的文艺期刊《现代》而得名的。但是, 上面所刊诗歌的风格是不尽相同的, 而且, 严格的说, 戴望舒本人前后的诗

作，风格也是不尽相同的。他第一本诗集《我的记忆》第一辑《旧锦囊》当中的12首诗，虽然写的是白话新诗，实际上是他在《兰友》上的旧体诗词的白话变奏。如他公开发表的第一首新体诗《凝泪出门》，写昏灯、溟雨、晓天中“凄凉的情绪/将我的愁怀占住/凄绝的寂静中/你还酣睡未醒/我无奈踟蹰徘徊/独自凝泪出门……”，使人很容易想到“晓月坠/宿云微/无语枕频敲”者于“寂寞画堂深院”中“待舞人归”以及“无可奈何花落去”、“小园香径独徘徊”的诗情诗境，如果说，现代派者常常是以诗徘徊在苦闷、困惑、失望的歧路，那么，沉吟、苦闷、困惑、失望的歌，并不可能都是“现代派”的诗。这，除了“现代派”也包含有特定的时空概念外，而表现同样的诗情，还有不同的艺术啊，否则，我国古典诗词（尤以词）中的叹息声，全可列为“现代派”了。

所以称之为“雨巷诗人”的《雨巷》，是他学了法文，能直接读法文诗的原作之后，他自身的文化心理结构引起变化中的产物。它不搞格律的自由，是对在这之前兴起的“新月”派的格律诗的一种反动；它追求认为是象征主义的节奏、音韵的诗美，从另一个角度讲，又是“新月”的回响。卞之琳说诗中“撑着油纸伞”“希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的姑娘”者所抒唱的，是南唐中主李璟的《摊破浣溪沙》“春鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波三峡

暮，接天流”的“丁香空结雨中愁”之诗句的“稀释”。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长、悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨；……

艾青说：“《雨巷》就其音韵讲，近似魏尔兰的《秋》”；

Les sanglots longs
Des viclons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Decà, delà,
pareil à la
Feuille morte.

魏尔兰(Paul verlaine 1844—1896), 在他最后几年, 是被年轻的象征派诗人们奉为诗坛泰斗的, 他的艺术追求, 正如他在《诗艺》这首诗中所说: “首先是音乐”。他这首《Chanson d' automne》(秋)就是充分从音韵上让人听到秋叶的回旋与凋落的旋律。《雨巷》不断以重叠的声音唤起怅惘的感觉, 艺术地完成其“雨中愁”的艺术气氛与情调, 其艺术, 真是象征主义的“似曾相识燕归来”。

卞之琳, 艾青, 对《雨巷》都说的极是。它对古典诗词的“稀释”(我们暂时也借用这词), 说明这是

有所继承的，它“就其音韵讲”，近似《秋》，这就是说，它有横向对西方诗，特别是对法国象征派艺术的借鉴。

继承与借鉴的辩证关系，从纯理论讲，在正常情况下，是没人会否定它的。被称为中国象征主义先驱的李金发，在理论上，对两者的关系，也可以说处理得极好，可是，他在创作实践上，对象征主义单搞引进，结果，只留下些可供研究用的资料而没留下什么可读的诗。

有了这种对比，就可以看到，戴望舒的象征主义是有个人特色，甚至是有民族特点的，其之“稀释”，并非单纯的摹仿，加水分，而是与一种民族文化心理一致所致。

他的第一本诗集《我的记忆》，扉页上大大地印着 A Jeanne(给绛年)，《林下小语》又道：“在这里，亲爱的，在这里/这沉哀的，这绛色的沉哀”，从它可以看到，那些忧郁的情诗，是由个人生活的不幸，那真实忧郁的罗曼斯而写成的。他那“人间伴我惟孤苦”(《生涯》)， “而今希望又虚无/且消受终天长怨”(《自家悲怨》)的情绪，要欣赏它的，除非病态。但是，他的艺术之所以有魅力，有个人特色，是首先有个人的真情实感所决定的。

他的《断指》与《雨巷》，都是出狱后，也就是血腥的“四·一二”之后所作。《断指》的思想意义之积

极，是有口皆碑的。戴望舒在诗里将自己的思想这么直抒而明朗，也是少见的。据冯亦代的回忆，戴望舒告诉过他，《断指》中那“被捕”、“酷刑”、“死刑”的革命者之断指，是与著名的先烈萧楚女的一段真实的故事有关，烈士忠于理想与事业的爱情，比那“可笑可怜的恋爱”，自然是更圣洁的爱情。诗中——

随后是酷刑吧，随后是惨苦的牢狱吧，
随后是死刑吧，那等待着我们大家的死刑
吧！

生者对死者如此想，是自己无法摆脱身受牢狱之苦的记忆，是对那个社会深深的绝望，才呼出“那等待着我们大家的死刑吧”。诗人见断指“正如他责备别人懦怯的目光在我心头一样”，其实就是作者挣扎于苦闷之中自勉之心态的直接抒写。在这一心态形成他一个时期的精神病症时，对于在那“雨巷”中“哀怨又彷徨”者，要说他的苦闷仅仅是没有遇见那丁香一样的姑娘，那么，对这首诗，只好停留在说文解字的阶段。

戴望舒论《诗人玛耶阔夫司基的死》时说：“大凡，一个艺术家当和自己的周围的社会环境起了一种不调和的时候，艺术家往往走着两条道路：一是消极的道路，即退避到 Tour d'ivoire(象牙之塔)

里去，讴歌着那与自己的社会环境离绝的梦想；一是积极的道路，即对于围绕着自己的社会环境作着，为自己理想的血战。”戴望舒自己，当时就是在这两者当中处于夹缝的“雨巷”彷徨。然而，每个处于剧变的时代里，“独自彷徨在悠长悠长又寂寥的雨巷”者，并不因他自身的寂寞而孤独，而总有那么一批不是少数的同病相怜者，视为知音。就是为他们的“彷徨”而摇头者，它也提供了对那个时代一部分世态的认识作用。当年就有评论说，在高压下又不愿迎合当局也是不容易的，其“彷徨”既可摇头，也是可以理解的。因此，不论怎么评价它的社会作用，也要承认，这也是一种社会影响和作用。

虽然早期的白话诗，不少象民谣与儿歌，但是，新诗的兴起，正如朱自清所说：“旧诗已成强弩之末，新诗终于起而代之。新文学大部分是外国的影响，新诗自然也如此。”在以后新诗的发展中，我们也看到外来艺术的营养，始终也成为诗艺革新与进化的一份催化剂。戴望舒的创作，是很明显的表明了这一点。施蛰存在《戴望舒译诗集》序道：

……望舒译诗的过程，正是他创作诗的过程。译道生、魏尔兰诗的时候，正是写《雨巷》的时候；译果尔蒙、耶麦的时候，正是他放弃韵律，转向自由诗体的时候。后来，在40年代译

《恶之花》的时候，他的创作诗也用起脚韵来了。此中消息，对望舒创作诗的研究者，也许有一点参考价值。

从这一“消息”看，这两者，是在相互探寻、影响。前后象征派的变化，也是戴望舒处于象征派时期的变化。技法，艺术的影响自然不要低估，但是，重要的，是两者苦闷于绝望的人生基础，才有这种艺术的契合，才有戴望舒没有陷入李金发式的“异国情调”，而是自己中国式的“象征主义”。这一点，也正是戴望舒诗创作致命的思想弱点所致。因此，在民族危难之际，不少人批评他那些诗的“虚无”、“颓伤”、“感伤”之情，散发不利于昂扬斗志的不健康的情绪，是言之成理的。那时，人民要战斗，不是叹息，要前进，不是“彷徨”。这点，在今天肯定他艺术探索的意义时，绝对不能成为否定当时这些批评的理由。

时代本身提供的选择，终于使诗人投入了民族解放的斗争，明白了“苦难会带来自由解放”，从这里再回顾他的过去，也看到一个过去的知识分子，自身的自我解放，又是一条多么艰难的道路！

在香港，他出狱后写出的《我用残损的手掌》，是写出了他生平最有意义的作品。也是70年来新诗宝库中的珍品。在敌人监牢、酷刑下，心坚而身残

时，用“残损的手掌”在图圈之中，竟然“无形的手掌掠过无限的江山”，“手掌轻抚”，“象恋人的柔发，婴孩手中乳”……。这真是诗的奇思妙想，是诗人受铁窗所隔而又隔绝不了对人民、祖国热烈在痛苦的熬煎中的爱。诗人的诗情喷发于咫尺之间的牢底，又抽象在诗的恍惚中而到“无限的江山”，但无限江山的具象又不是诗的恍惚。这是真正的戴望舒式的艺术。它当中“民族的”东西，已不是封建时代士大夫的情调，而是我们民族求解放的心声，它当中，整首诗就不乏那种整体的“象征”，又是与“当代历史所呈现的总的绝望和无政府主义状态”而兴的“现代”，是绝然不同的象征。有人称它为现实主义的杰作，它是否是现实主义的，暂时不论，但是，决没有一个人说它是“现代派”、“象征主义”的东西了。所以这样说，是这几种“主义”之间，撇开各种条条框框来讲，也是有条事实上约定俗成的界定的线，那就是，人们看各种艺术上的“主义”，是无法抛开各自的哲学思想的内核，单纯从某些表现手法来作其“主义”的标签的。

戴望舒一生，忠于艺术，对艺术探求执着的程度，在70年的新诗运动的人物中，并不是很多的。但是，他《我用残损的手掌》、《过旧居》、《示长女》等后期的一批作品，表现他艺术的成熟，都是在他思想成熟之际。就是诗人早期的《断指》、《流水》、

《我的小母亲》等，有异于诗人其它诗行的艺术魅力，能给人一些思想冲击力的，也是这样。这一千真万确的事实，它的意义，就不仅仅在于只能说明戴望舒的创作经历了。

如果说，《现代》上所刊登的诗歌作品，风格是不尽相同的，戴望舒本人前后的诗作，风格也是不尽相同，那么，施蛰存同戴望舒在1933年4月28日和5月29日的两次通信中，施蛰存对戴望舒说：“有一个南京的刊物说你以《现代》为大本营，提倡象征派诗，现在所有的大杂志，其中的诗大都是你的徒党”之说^①，不论现在的人，要从其中找出褒意或贬意，但从新诗发展的一个历史阶段看，这也是人们约定俗成地看戴望舒为“《现代》派”的代表人物之故，同时，不论正面或负面来看戴望舒，他留下的一份诗歌遗产，要是是份“有争议的遗产”，那么，是否有必要为这“争议”再争议，只好各自听便了。

^① 见孔另境编《现代作家书简》（花城出版社，1982）。