

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Volume 1

現代中文文學評論 Review of Modern Literature
in Chinese

6-1994

《無題的問句》，有韻的詩篇：評徐訏最後期的詩作 Question
without a Title and Verse with Charm: A Critique of Xu Xu's Last
Poems

Kangxian HUANG

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/rmlc_1

Recommended Citation

黃康顯 (1994)。《無題的問句》，有韻的詩篇：評徐訏最後期的詩作。《現代中文文學評論》，1，79-94。檢自 http://commons.ln.edu.hk/rmlc_1/6

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 1 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

《無題的問句》，有韻的詩篇

——評徐訏最後期的詩作

黃康顯

徐訏逝世，已超過十年了，在這十多年內，徐訏的作品，仍不斷有人出版，不能說徐訏對中國的文壇，絕無影響。出版的地點，在中國大陸有北京、上海、瀋陽、西安、濟南，共八次；此外在香港有一次，在台北亦有兩次。

在中國大陸，《風蕭蕭》重刊四次，其他的多是比較流行的中篇、短篇小說，包括《鬼戀》、《盲戀》等，出版日期，是從1988年開始，至於香港與台北，有他的散文、小說、文學評論、戲劇，甚至是未結集的作品，其中只有1981年8月，香港文學研究社出版的《徐訏選集》，才輯錄他的新詩。^①

如是看來，徐訏已被定位為小說家，特別是他的長篇《風蕭蕭》，自從於1943年在《掃蕩報》連載以來，便風魔一時，1943年且被稱為徐訏年，他的中短篇小說，有近百篇，此外便是他的散文、雜文、文學評論。

但不容忽略的，是他的詩作，1948年，由上海懷正出版社發行的《四十詩踪》，便輯錄了他由1937年，以至1948年的四百二十三首詩，就算到了香港以後，他發表最多的，還是新詩，由1950年以迄1980年，徐訏在香港及台北，先後出版了《輪迴》、《時間的去處》、及《原野的呼聲》三本詩集，若再加上未結集、或未發表的，總數應不下五百首，因此徐訏詩作的量，是不亞於其他種類的作品。

根據《徐訏年表》^②，徐訏生於1908年，到1915年，亦即只七歲的時候，已嘗試寫詩，又根據1977年7月的一個訪問，徐訏回憶他在北京大學讀書的時候，已開始寫詩，並得到一位楊教授的鼓勵，楊教授且有一次為文評徐志摩與徐訏的詩，認為情感方面，前者流於輕浮，但後者比較凝重。^③

至於徐訏本人，到他臨終前幾年，竟然比較看重自己的詩作：

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。其中自然也紀錄着我在掙扎中理智與感情的衝突，得與失的遞送，希望與失望的變幻以及追求與幻滅的交替……④

因此徐訏的詩，才是他的心靈、思想、經歷的真正反映，不研究徐訏的詩，便無從得出他作品的全貌，只可惜很少人，會作出這方面的嘗試。就算是徐訏的小說，王瑤、劉綏松等的新文學史，甚至是夏志清教授的《中國現代小說史》，亦絕口不提，徐訏的新詩，當然更無人置評。唯一的例外，可能是司馬長風，在1978年，由香港昭明出版社出版的《中國新文學史》，在下卷有相當的篇幅，是批評徐訏前期的詩的，較後期論述徐訏的詩，只看到陳德錦在《徐訏紀念文集》的一篇〈詩與詩論〉，因此本文的重點，便放在徐訏最後期詩作的一方面。

I · 徐訏的詩論

徐訏寫過相當多的文學批評，來表達他的文學觀點，而他的詩論就比較少，1962年有〈從文藝的表達與傳達談起：謹獻給台灣文藝作家和詩人們〉^⑤，1978年有〈禪境與詩境〉^⑥，此外還有一篇〈台灣詩壇的氣候與反寫實主義〉^⑦亦有表達他對現代詩的看法，這種詩論，總多少反映出徐訏對詩的要求，從而檢討一下，徐訏的詩，有沒有達到這種要求。

在〈從文藝的表達與傳達談起〉，他指出詩的創作，有三個程序：第一是有感，可以是隱諱的、混亂的、模糊的感，但確是忠實的感；第二是表達，從下意識的我傳達到意識的我，是一種“反芻”；第三是傳達，運用言語文字，將意識的我，傳達給讀者，使讀者有所感應。

文學不能只有傳達，而失去表達，“文學離開表達，那就只是個沒有靈魂的形骸，或者說是沒有內容的形式，也可說是沒有藝術的本質，只有藝術的技巧。”“但是表達的控制不容易，所以他們只是給你內容，叫你傳達；這就是不要你有表達，只要你來傳達了。由這而產生的作品，我們可以稱之為傳達主義的文學。”^⑧所有政治宣傳，都屬於這一類。

文學亦不能只有表達，而忽略傳達。“唯有文學或詩人，他必需通過文字——文字本身就具有了意義——才可以表達感應、感覺、感情或思致。”^⑨那些看不懂的現代詩，都屬於這一類。

徐訏批評當時台灣的詩壇：“有許多人說，台灣現在這羣新詩的作者也就是新詩的讀者。”“反觀寫實主義雖然是世界上一般的浪潮，但在台灣流行的詩歌，一方面是躲藏在墳墓的背後，借屍還魂地吐露着舊有的感情；另一方面是從彎曲的感覺灰黯的意象抒吐朦朧的感情。”^⑩

在《禪境與詩境》中，他進一步將有感、表達、傳達的三個程序，演繹為多種技巧。

詩的前身是“覺”，起於“真如”，達到“忘我”的境界，有“禪境”的味道，但這種“純詩”，只是不存在的幻影。中國的詩都有這種“覺”，但要經過解釋、點染、引伸、想像，以及於“情”、“意”、“理”，才可成為“真詩”，如是便需要由“入世”轉為“出世”的技巧。因為如禪一般的“不主文字”、“以心傳心”，到底不能成為文學。要成為文學，必須通過文字來表現，表現了而傳達給別人。

離開前身的“覺”，進入後身的“感”，是由“忘我”感出發，步入“分別”感，通過了主情的“情”，與主知的“理”，由無法言傳，跨入可以意會，以前的不能解釋，變成現在的可以詮釋，這就等於由以前的“出世”，轉入現在的“入世”，如是詩中才到達文學的層次，這便是文字的技巧。

中國的文字，除了“音”與“義”以外，還有“形”，這就完全配合、亦呼應聞一多所提出的，詩所應當具備的三個條件：^⑪

音樂的美，指詩的節奏與旋律，這就是徐訏的所謂“音”；

繪畫的美，指詞藻中帶來的色彩與形象，這就是徐訏的所謂“義”；

建築的美，指節與句的均齊，這就是徐訏的所謂“形”。

因此徐訏認為：“音樂，詩歌與畫可以說完全無法分別的東西。”“一腳踢開繪影繪形這原是每個詩人該努力的，但偏偏文字正有他代表的形象。”“一腳踢開音樂，原是詩人該努力的方面，但偏偏，文字有音有節，有諧和有不諧和，有流利有不流利，有粗糙有細膩，有輕重有起伏……”^⑫

在內容與形式方面，徐訏提出了詩的要素：“詩人的心靈都有生命的、自然的、時代的與社會的烙印，他的詩是表現他的感受，只有他把他的感受在最合適的

文字形式中，充分表現出來而可以傳達給讀者時，那才是最完美的詩。”“脫離了人間，到了極端，是禪的境界，道的境界，不是文學，”“可說是寺院文學。”“脫離了時代，則是文字的技術的雕琢的階層，到了極端，則是沒有生命空洞的形式。”“那是一種遊戲，是書房的，是閨房的，沙龍的文學。”^⑬

徐訏更肯定，文學是不斷在變化，這變化不外是三條路：第一條路是傳統，從傳統中找回生命；第二條路是民間，在民間裏吸收營養；第三條路是外來，向外邊實行借鏡。^⑭

因此徐訏的詩的文學觀，是藝術的、人間的、時代的、多元的、變化的。

II · 詩的特性

已故作家林語堂，一次以〈五四以來的中國文學〉為題，在美國國會圖書館演講，指出一般的新詩，相當粗糙和缺乏音節，但又補充說：“徐訏是一個例外，他的詩句鏗鏘成章，非常自然。”^⑮ 現在就試引他的一篇中期作品〈輪迴〉，收錄於1951年，由夜窗書屋出版的一本詩集《輪迴》內，是他由中國大陸輾轉流浪至香港的一段時期的作品：

看晚景如畫，
依樓頭獨醉，
舊識的星星，
點點如睡。

念來人已去，
去人已回，
斑斑的雲彩；
朵朵都碎。

舊的花已落，
新的花未開，

在這樣的夜裏，
留在園中的有誰？

該亮的快亮，
該滅的早滅，
曉風吹走了星星，
人間還是明暗的輪迴。

這首詩，節與句都表現得相當均齊，特別是第一二節，每節四句，每句四至五字，完全符合了聞一多的“建築之美”，這是徐訏的所謂“形”。同時亦有節奏感與旋律感，因為是一韻到底，第一二節且是第二第四句押韻，且每節中，都出現很工整的對偶，“看晚景如畫”與“依樓頭獨醉”是一對，“舊的花已落”與“新的花未開”是另一對，工整得很自然。“來人已去”與“去人已回”兩句中的四個字，重複了三個字，但輾轉反覆，有很強的音樂效果，此外第一及第二節結尾的“點點如睡”與“朵朵都碎”，有疊字重複對稱的音節功能，這完全是聞一多所云的音樂的美，與徐訏所謂的“音”。

至於聞一多所說的繪畫之美，與徐訏所謂的“美”，仍然是相當足夠的，全詩除了有很濃的古典詩詞美以外，詞藻中所蘊藏的色彩，還是極之豐富的，所表露的意境，與營造的氣氛，亦是相當豐滿的，使讀者感染到一種惆悵、落寞、淒冷、變幻，結尾時且突出了佛家輪迴的提示，是一首很有哲理意味的小詩。

因此這首小詩，是藝術的，雖然只抒發個人情感，但這種情感，會是局勢的反映，人性的所趨，因此這首小詩，亦是人間的、時代的，只不過詩中的用字，仍缺乏形象化與意象化，比較近乎直接的白描。

這類小詩，在徐訏的早期與中期作品中，亦偶然見到，可以適合譜歌，如是徐訏便有多首小詩，譜為藝術歌曲，〈輪迴〉便是例子，由名作曲家林聲翕譜為藝術歌曲，經常在音樂會中演唱。

至於徐訏的詩，是否符合了他的要求，變成多元的、變化的，仍值得商榷。

司馬長風認為徐訏的詩，有三大優點：第一，想像勝於寫實；第二，詞勝於

情，“詞藻之豐美，如天花繽紛，使人目亂神搖”；第三，哲學意味濃厚，因此徐訏的詩，亦存在着兩大缺點：

第一，是題材太狹窄，徐訏的作品，絕大部分是哀歌情詩，完全個人化，反映不到現實，缺乏震撼力，比較表面化，情感的濃厚，有時亦不足。

第二，是情意太局限，由於太耽於古典詞藻，音節格律，於是意境與情感被囿，不能充分發揮。^⑩

如是徐訏的詩，未必是多元的、變化的，亦很少是時代的。

直至60年代初期為止，徐訏的詩，最大的特點是：太注重建築的美，一般來說，是四行一節，每行的字數盡量相等；亦注重音樂的美，一般來說，是隔行押韻，且盡量一韻到底，更用了許多疊字、對偶；更注重繪畫的美，因而多用古典詞彙。

注重的結果，是局限了情與意，亦縛束了想象、創新，詩的節奏雖然優美，形式雖然整齊，色彩雖然繽紛，但缺乏意象、張力與變化，最後有部分的詩，竟然變得僵化。

舉一些例子，徐訏的詩，不難發現一些千篇一律的字與辭，好像念、想、看……又好像你說、莫道、獨坐、變迴……不過有些詩，亦會偶然破格，好像上述的〈輪迴〉，第三節與第四節的第二行，都沒有押韻，但仍無損於全詩的音樂的美。

不過例外還是很多的，好像在〈原野的呼聲〉中的一首〈你走了〉，一詩四節，每節的第一句，都重複着“你走了”，第一節與第三節的第四行分別是：“你悄然的走了。”與“你默默的走了。”第三節與第四節的第四行分別是：“帶走了我多少空靈的夢想。”“留下了一些神秘的惆悵。”然後是每節的第二及第三行，是對偶的排句，使念起來是反覆低迴，日後余光中的〈鄉愁四韻〉，亦有這種風味。

另一首〈買花歸來〉，一開始便是：

正是你買花歸來
幽香籠滿了衣袖，
問我爲我遠去
不願在此多留。

全首詩像小調，亦似山歌，典雅輕快，最後的結束，帶來一種漠漠無奈，淡淡哀

愁：

如今我鄉居歸來，
再無你幽香盈袖，
滿街只見紅綠塑膠，
點綴那都市繁華依舊。

禪境與哲思以外，徐訏的詩，有時亦出現尖刻的諷刺，無奈的自嘲，同集中的〈傳記〉，便是最佳的例子。全詩六節，每節行數不一，而每行字數亦異，既無押韻，亦乏對偶，以白描的方式來寫，是完全破格的一首詩。

詩中道出主角有兩個破例，第一個是寫詩五十卷，但最滿意的是十歲時作文，沒有得分的那一首；他獨身一輩子，但寫情書一萬四千封，只愛過一個人，“而他未敢對她表示，也沒有寫給她一個字。”徐訏的諷刺中有幽默，而自嘲中帶荒謬，好像：

在他降生時，
他母親肚痛了三十小時；
在他臨死時，
他只掙扎三分鐘。

Ⅲ. 風格內容的改變

徐訏風格的改變，是自中年後期開始，特別是1962年底，他從星加坡回來以後，上述〈你走了〉與〈買花歸來〉兩首詩，都是那個時期的作品，而〈傳記〉一詩，亦有些微的轉變，是激情的退卻，熱情的冷卻，變成一種潛伏的深情，帶着淡漠的哀愁，冷眼看人生，只是那一個時期，佳作比較少。

到了60年代後期，風格突然再轉，自由詩體比較多了，更常見的，是一些不押韻的詩。譬如《原野的呼聲》中，1967年內寫的十首詩，^① 全部都解除了格律的縛束，反而另有一種清新的氣息。

在內容而言，司馬長風似乎肯定了徐訏早期的作品，差不多都是以情詩為主，但陳德錦在〈詩與詩論〉一文中，似乎否定了這一點，因為在徐訏第二本詩集《借火集》，“作者嘗試向社會各階層的生活吸取素材，這裏有錢塘江畔的挑夫，刻苦耐勞的拉繃者，賣硬米餇餇的小販，也有被洪水摧毀家園的孤女，孤苦可憐的老漁夫等。他喜歡描摹這類小人物，用他的聯想去概括一個小故事。”在徐訏的第三本詩集《詩絲集》中，〈浪捲來的人羣〉是寫實敘事詩，〈一頁〉寫遊擊戰爭，〈佚〉寫貧困農夫，〈紀念魯迅〉罵偽善者。^⑮

在抗戰初期，全民奮力抗日，很少顧及兒女私情，但隨後是戰爭的拖長，人民開始有一種厭倦心態，於是徐訏的詩，開始變得個人化，加以徐訏並不是一個寫實主義者，他嘗試走這條路時，成就不會很大，他的個人，以至他的作品，都是浪漫的化身，只是到了中年後期，由於對社會的不滿，對現實的幻滅，他才寫出〈傳記〉等這類作品，但這類作品，仍不可以稱為現實主義的詩篇。

正如徐訏在〈初版《四十詩集》後記〉中的自白：

我有帶狂的勇敢，帶羞的懦怯，不寧的自卑與永掛着寂寞的自尊，但是我有一顆忠實的心。我相信這些詩就是憑我忠實的心與我原始的清澈的靈魂寫下來的。因此它可以成為我自己的鏡子。假如這也反映了一點時代中許多人的愛與恨，夢與哀愁，希望與懷疑，追求與幻滅，那麼這些詩的出版，在我自己以外，總算也有點別的意義了。^⑯

由於這種性格，徐訏是不能與現實掛勾的，他有他的內心世界，這個內心世界，是超然於他所生活的香港社會，就以他在香港所寫的短篇小說為例，他絕少提及香港，就算提及香港，小說的人物，亦絕少存有香港的氣息。^⑰ 在詩的形式方面，從50年代開始，香港的文壇，已出現很大的變化，^⑱ 但徐訏依然我行我素，絕少受到周圍環境的影響。

因此徐訏的詩，不可能是時代的，又由於形式的局限，徐訏的詩，亦比較少是多元的、變化的，至多只期望形式的改變，因而有多元多樣的發展，而閱歷、學養的積聚，又會加深內容的改變，使詩的藝術化，更走前一步。

就在1970年，徐訏開始擔任香港浸會學院中文系系主任，生活比較安定，1980年夏天，他又卸任文學院院長的職務，生活多些閒暇，這可能是徐訏創作生涯中，

一個新階段的開始。

但在整個70年代，徐訏卻沒有把這個時期的詩作，結集面世，幸好到了最近，徐訏詩作的愛好者廖文傑先生，化了數年時間，搜集了徐訏幾乎遺失的詩篇，結集成一本《無題的問句》^②。

IV. 突破的嘗試

《無題的問句》開始時的兩首詩，可說是徐訏早期與中期風格的延續，是格律化，古典型，有節奏感與旋律美，特別是〈古道斜陽〉，根本就用來譜曲。

但風格的改變，仍是有跡可尋的，〈古道斜陽〉句子短，不分節，近乎小調式的自由詩體，“序曲”雖然押韻，但“終曲”已放棄用韻，仍無損全詩的音樂的美。〈夜聽琵琶〉是借聽曲，抒感懷，結尾一節，顯得特別：

你先敘林中的百鳥朝鳳，
你再寫柳底低吟的黃鶯，
最後你奏雙星夜渡天河，
那時東方天際已經微明。（頁5）

雖然仍存嚴謹的格律，但已無僵化的押韻與對偶，且活用了一些比喻，增加了詩的形象化，最後一句，隱露作者在黑暗時代中的期望。

很明顯的改變，是全書五十一首詩當中，大部分已跳出了過去每節四行、每行齊整、隔行押韻、一韻到底的格律詩體的框框，成為名副其實的自由詩體，這些自由詩體，有短句，好像一部分的無題詩，亦有俳句，好像最後期〈影子〉、〈白髮〉等詩，近乎即興的感想。

這些自由詩體，用了很輕盈的比喻，好像〈翅翼〉一詩，將會唱歌的人，比喻為“多了一雙翅翼”的生物。作者還用了形象的寫法，好像第二節及第三節的首二行：

她還可以駕着她的歌，
任想像飛向過去未來，（頁36）

那麼我是否也可跨着
你美妙的歌聲遠遊，（頁37）

詩的結尾時，氣氛急轉：

請記取：百鳥飛盡後
只剩杜鵑，夜啼時
一聲聲是淚，
一字字是血！（頁37）

完全變成一首哀歌，反映作者心情與感受，最後兩句，有重複的疊字與對偶，但簡短有力，兼自然流露，因此在變的同時，徐訏的詩仍然是藝術的。

在變的同時，徐訏仍保持過去的重複手法，使讀者覺得全詩反覆低迴，〈千萬種雲〉與〈尋求〉二詩，便是最好的例子。由開始的“千萬種雲”，演化而為以後“千萬種”的其他，以後這類重複，又再有變化，好像：“來的，去的；／前進，後退；”便很有動感，“化為”重複了五次，“像”重複了六次，最後一節，就重複得更加有力：

那空的結構，
時的圖案，
渺小的人，
在摸索追求，
散在光的軌跡中，
雄壯的，悲哀的，
寂寞的，任何的
呼聲，永恒的
都變成了一瞬。（頁20）

重複的技巧，都增加了作者對生滅變幻的飄忽無奈感。在〈尋求〉一詩中，徐訏“在黑暗中”，“在死寂中”，“在荒野中”，“在鬧市中”，有四種不同的“我尋求”，然後是第二節的“我尋求……”“我期待……”“我乾渴，”“我需要……”以重複的句法，充分表現出作者的苦悶。

徐訏早期與中期的作品，有許多是一種詠歎調，呻吟聲太多，會欠缺一種感染力，但到了最後期，這種詠歎調卻有了新的內容，甚至新的形式，在他逝世前的一兩年，便多了這類作品，〈白髮〉是最好的例子：

我不剪你，
也不染你，
因為我知道，
你沒有去處。
你跟着憂鬱，
你跟着寂寞，
你已經跟了多年，
才找到一個
地方歇足。（頁146）

徐訏的“覺”，是由於見到白髮，白髮引起徐訏的反芻，於是便有了下意識的“感”的表達，再用傳達的技巧，將這種“感”變成一種“情”，呈現於讀者面前。

由於這是一種偶然一現的“覺”，與瞬間消逝的“感”，匆匆地來，亦匆匆地去，捕捉以前，要用很快捷、濃縮、而提示的方式，傳達給讀者，因此詩要短，句亦要短，但文字要有張力，來增加聯想，“歇足”一詞，是有很強暗示性的意象。

這類短詩，若欠缺技巧的加工，便很容易變成散句，徐訏如是兩次用了重複的對偶：“我不剪你”，“也不染你”，與及“你跟着憂鬱”，“你跟着寂寞”，是沒有斧鑿痕的加工，且句與句，扣得很緊，渾然成爲一體，很有節奏感與旋律美，更有齊整的詩“形”。

詩“義”或詩意的發揮，來自一種靜態的玄思與冥想，這是指“覺”的層次，到了“感”的階段，才牽出一些“情”，帶來動態的內心。因此到了最後期，徐訏的詠歎調才有了新的昇華，變成藝術的哲理詩。

V · 時代的反映

在早期及中期，徐訏的詩，最欠缺的，是一種時代感，要等到最後期，這種時代感才開始浮現，好像其中一首〈未題〉：

當報刊已經是權要的喉舌，
當電台已經是政令的宣傳，
世上再沒有真正的笑聲，
也沒有不受指揮的鼓掌。（頁46）

這是徐訏對當時政局的反應，笑聲變成虛假，鼓掌變成被迫。但徐訏仍堅持：

那麼請你站住——
在這洶湧的浪潮中間。（頁55）

徐訏仍等待：

這時候，我知道我應當緘默，
等另一個時代的號角。
那時會有另一代的呼聲，
掀起另一個洶湧的風浪。（頁47）

最能反映這種改變的，是他在集中另一首長詩〈無題的問句——遙寄“文聯”“作協”的一些老朋友〉，該詩寫於1979年6月22日，刊於同年8月《中國人》月刊第7期，這首詩長六百多行，本來是他即將撰寫，有關過去中國文壇風雲的“書簡”的序曲。^③只可惜這首長詩，竟然變成未完成的交響曲。

這首長詩根本就是一首史詩，是徐訏生活的年代的史詩，全詩大致上可以分成五個部分：第一部分是成長的心路歷程，從出生開始，“我就愛問東問西”，是問句的開始。

第二部分是人生的不斷探索，疑問越來越多，對答案不滿足。

第三部分是時局的風起雲湧，作者開始投身革命，如是問句再衍生。

第四部分是鬥爭的此起彼落，革命與反革命的界定，便越鬥越不清楚。一切答

案已被否定。

第五部分是未來的關切期望，問句總需繼續，追尋最終答案，這才是作者對國家的良知，亦是民族的呼聲。

徐訏仍然習慣地，盡量為每節押韻，好像第一節的十行，完全是雙行押韻，只不過在某些段落，並非強行去做，而每節每行，都無硬性的長短。在這首長詩，徐訏已盡量從古典格律與詞藻中解放出來，把它差不多改變為自由詩體，偶然的重複、疊字、與對偶，只為增加全詩的節奏感與旋律美，同時在節與句之間，不會出現太大的參差。

詞藻方面，徐訏盡量利用一些精警句與矛盾語，使人有尖刻、兼諷刺的感受，好像：

有人說：“政府不知道有國，
只知道有黨，
現在是無知領導有知，
外行領導內行。”（頁126）

人說這是無產階級專政，
實際上是要無產階級賣命。（頁125）

徐訏在全詩中，有數不清的問句，而這些問句，其實是挖苦的，好像今日的要人，為當日的亡者平反、開追悼會：

我想知道的倒是：
那些在追悼的要人們，
為甚麼當初不知道死者冤枉？
為甚麼當時沒有人為真理執言，
為甚麼當時沒有人對黑暗反抗。（頁133）

但徐訏最後仍不屈服於現實，他對未來寄存希望：

而時代呀，時代仍在前進，
三十年來又有了一代新人，

他們貼出了新的大字報，
他們叫出了中國新的旅程。（頁135）

希望之火亦繼續在徐訏心內燃燒，於是他喊出了：

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。

歷史的哲學曾經昭告我們，
新生的事物盡管弱小，
它必然要生長，強壯，
衰朽的東西盡管繁盛，
它終於要走向死亡。（頁137）

到了全詩結束時，徐訏才道出他的問句的原由：

我只是有一顆懷疑的頭腦，
同一顆真正愛國的癡心。（頁142）

到了最後期，徐訏終於和時代扣在一起，《無題的問句》，也最終改變為時代的。

VI · 有韻的無題

在《無題的問題》中，未題詩有十八首，差不多佔了總數的三分之一以上，除了是由於尚未發表以外，最大的原因，還是徐訏寫詩的目的與方法。

正如上文所言，徐訏兩次表白了他寫詩的目的：“這些詩作……都反映我生命在這些年來的感受……”“我相信這些詩就是憑我忠實的心與我原始的清澈的靈魂寫下來的……”因此這些詩，也就是徐訏的“真我”，並非為寫詩而作詩，或造詩。“有感”時，徐訏便立即“反芻”，將下意識的我，傳達到意識的我，亦跟着運用言語文

字，將意識的我，傳達給讀者，在當時，就完成了由表達到傳達的過程。

正如有詞才譜曲，並非有曲才填詞，因此所謂題目，是等到要發表時，才正式加上去，如是這些詩，才是徐訏的“真我”。嚴格來說，徐訏大部分的詩，都是無題。

由於太注重傳達的技巧，徐訏的詩，不會像現代派一樣，只停留於表達的階段，滿足於“忘我”的禪境。但在傳達時，徐訏由於被傳統所縛束，受格律所局限，太注重音樂的美、繪畫的美，與建築的美，因而有部分的詩，變成僵硬，甚至蒼白，又由於徐訏的詩是抒情、言志，差不多完全個人化，因此徐訏的詩，就算是藝術的，亦不會是人間的。

直至60年代初期為止，徐訏的詩，已慢慢變成一種公式，雖然古典的形，旋律的美，與詞藻的精，是一種優點，但無可否認，徐訏的詩，不是多元的、變化的；更由於不食人間煙火，因此亦不是時代的。

徐訏是不能完全達到，他的詩論所列出的要求。他只從傳統中去維持生命，沒有在民間裏吸取營養，更未有向外邊實行借鏡。他的“無題”，雖然是有韻的“無題”，但這種韻，只是韻腳。

但自60年代開始，他在風格上已開始轉變，是形式的變，開始多用自由詩體，且有部分，有小調的味道。

到了《無題的問句》，轉變才開始明顯，他的詩體，並非單元的，他開始“入世”，亦開始作多方面的嘗試，譬如以史詩的筆觸，去反映歷史，同時亦儘量兼顧到，所一向堅持的古典的形，旋律的美，與詞藻之精，雖然尚無明顯的跡象，外國的現代主義，對他有任何影響，只不過有部分的詩，已開始有飽滿的形象，豐美的意象。

因此徐訏最後期的詩，是藝術的、人間的、時代的，亦開始是多元的、變化的，完成了詩的三個創作階段：由有感、到表達，再傳達，向讀者表達感應、感覺、感情或思考，將“真我”完全表現出來。

還有，徐訏最後期的詩，思考特別豐富，特別是最後一兩年的小詩，很有禪味、玄思、與哲理，徐訏已達到一個“忘我”的境界，但在讀者面前呈現的，卻是另一個“真我”，這才是真正的有韻的無題，而這種韻，已非單只的韻腳，又是純詩應有的韻味。只可惜在詩的創作、創新的一刻，徐訏就於1980年10月5日，與世長辭了。

註釋

- ① 參看廖文傑輯：〈有關徐訏作品補遺：附錄一〉，《香港筆薈》第2期，1994年1月30日，頁92—94。
- ② 見《徐訏紀念文集》（香港：香港浸會學院中國語文學會，1981年），頁345。
- ③ 見心岱：〈台北過客〉，載陳乃欣等著：《徐訏二三事》（台北：爾雅出版社，1980年），頁36。
- ④ 徐訏：《原野的呼聲》，台北：黎明出版社，1977年，頁277。
- ⑤ 刊於《文星》第61期，1962年11月1日。本文所根據的是徐訏：《懷璧集》（香港：正文出版社，1963年），頁16—70，重刊全文。
- ⑥ 發表於1978年《浸會學院學報》，重刊於《徐訏紀念文集》，頁295—344。
- ⑦ 《懷璧集》，頁177—186。
- ⑧ 同上，頁23—24。
- ⑨ 同上，頁35。
- ⑩ 同上，頁178，186。
- ⑪ 參看許芥昱著，卓以玉譯：《新詩的開路人——聞一多》（香港：波文書局，1982年），頁96—108。
- ⑫ 《徐訏紀念文集》，頁330，328。
- ⑬ 同上，頁343—344。
- ⑭ 同上，頁339。
- ⑮ 引自胡祖文編譯：《大陸的文壇與文人》（香港：正文出版社，1964年），頁12—13。
- ⑯ 司馬長風：《中國新文學史》下卷，香港：昭明出版社，1978年，頁220。
- ⑰ 見《原野的呼聲》，頁198—231。
- ⑱ 《徐訏紀念文集》，頁195—196。
- ⑲ 徐訏：《門邊文學》，香港：南天書業公司，1972年，頁180。
- ⑳ 參看拙著：〈旅港作家的流放感——徐訏後期的短篇小說〉，《香港文學》66期，1990年6月，頁4—7。
- ㉑ 參看拙著：〈詩體的營造與形式的再造——評近四十年來香港的新詩〉，《香港文學》72期，1990年12月，頁14—19。
- ㉒ 該書於1993年10月，由夜窗出版社出版。
- ㉓ 參看逢耀東：〈“無題的問句”解題〉，載《徐訏二三事》，頁221—223。

作者任職於香港大學專業進修學院。