

6-1-2005

中國三、四〇年代抗戰詩與現代性 = Chinese war poetry of the 30s
and 40s and modernity

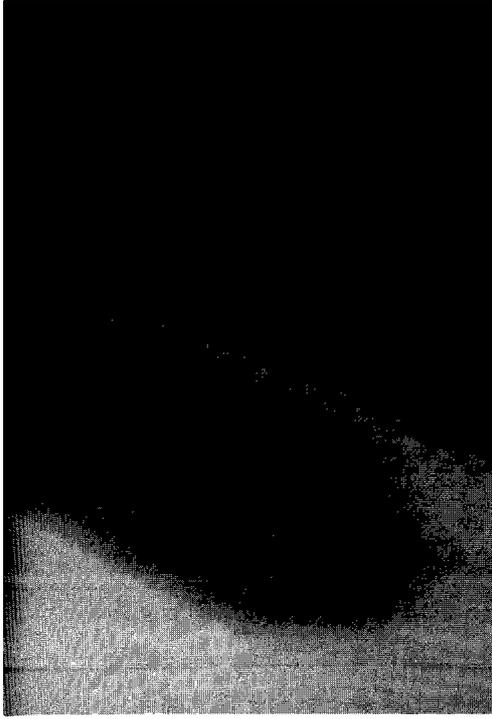
Ping Kwan LEUNG
Lingnan University, Hong Kong

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/jmlc>

Recommended Citation

梁秉鈞 (2005)。中國三、四〇年代抗戰詩與現代性 = Chinese war poetry of the 30s and 40s and modernity。《現代中文文學學報》，6.2&7.1，159-175。

This Article is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.



梁秉鈞 Leung Ping-kwan

中國三、四〇年代抗戰詩與現代性

Chinese War Poetry of the 30s and 40s and Modernity

159

一 抗戰詩歌、民族、形式與「現代性」

中國抗日戰爭時期(1937-1945)的詩作，主旋律慷慨激昂，強調文藝的戰鬥任務。正如文學史家王瑤所說：

不只歌唱的內容是雄壯熱烈的，而且為了表現那慷慨激昂的熱情奔放的內容，詩的形式也解放了，一般地更趨於散文化的自由體了。詩不僅是作者個人情感的抒發，而且要求和民眾接近，擔負起教育並提高民眾意識的任務；詩人們也不斷地找尋這樣人民服務的方式，這首先就是朗誦詩的提倡。¹

¹ 王瑤：十二章〈為祖國而歌：一、戰聲的傳播〉，《中國新文學史稿》下冊（1952；上海：上海文藝出版社，1982年重印），頁392。

最典型的例子，我們可以舉郭沫若《戰聲集》中的作品：

全民抗戰的炮聲響了，
我們要放聲高歌，
我們的歌聲要高過
敵人射出的高射炮。²

在文學史的主流中，這時期的主要作品如艾青的〈向太陽〉、〈吹號者〉、〈他死在第二次〉、〈黎明的通知〉，歌頌光明、歌頌戰鬥和犧牲；田間的詩集《給戰鬥者》、《抗戰詩抄》、《她也要殺人》等，以短行有力的詩句，呼喚戰鬥與自由；臧克家的《十年詩選》、《從軍行》、《泥淖集》等，歌頌士兵、農民、詛咒侵略者；柯仲平的《邊區自衛軍》和《平漢鐵路工人破壞大隊的產生》都是長篇敘事，歌頌軍人和工人階級的戰爭精神。

但即使是肯定這主流的文學史家，亦未嘗對這種主流沒有批評，如指出朗誦詩會流於口號化，³如說「許多抗戰初期的詩，熱情充溢，卻嫌不夠深刻。」⁴

160

在有關抗戰詩的討論中，我們發覺有不少類似的看法。一方面，我們看到早期（1938）一些對抗戰詩的要求，如老舍先生派給抗戰詩的任務是：「一，在感情上，激發民眾抗戰情緒。二，在技巧上，不論音節文字要普遍的使民眾接受，普遍的激動民眾。三，思想上，正面發揚抗戰意識，反面解除漢奸傾向。」⁵

在早期的討論中，亦有不少借抗戰詩檢討廿年來的新詩，認為新詩太纖巧、太西化、沒有生活、脫離群眾，要求詩反映現實、教育群眾、作為鬥爭的武器。⁶但在實踐的時候，亦有人指出抗戰詩的毛病是「詩歌的口號標語化」、「公式化」、「尾巴主義」、「太抽象」、「太傷感」等問題。當時針對新詩的西化，蕭三、力揚、黃藥眠等，就抗戰詩提出「民族形式」的說法討論，如何創作有「中

2 郭沫若：《戰聲集·前奏曲》，引自王瑤，頁394。

3 王瑤：十二章〈為祖國而歌：一、戰聲的傳播〉，《中國新文學史稿》，頁396。

4 王瑤：十二章〈為祖國而歌：二、詩的主流〉，《中國新文學史稿》，頁404。

5 老舍：〈對於抗戰詩歌的意見—在「文協」第二次詩歌座談會上的發言〉，《抗戰文藝》3卷3期（1938年12月17日。）

6 王瑤：十一章〈抗戰文藝的動向：二、「文章下鄉、文章入伍」；三、通俗文藝與大眾化問題〉，《中國新文學史稿》，頁362-73。

國作風與中國氣派」、為「老百姓喜見樂聞」的作品。⁷可是即使是老舍先生依了這種理想，用大鼓調來寫的長詩〈劍北篇〉，王瑤在《中國新文學史稿》中也批評說：「詩中每句都押韻而且一韻行包括許多行；但讀起來太鏗鏘了，鋪敘得也過於零碎，似乎反而受了民間形式的束縛。一到歌頌抗戰的句子，就又不能不陷於說明，詩的力量就比較減低了。」⁸

在推崇一種慷慨激昂的抗戰詩時，有一種論點是把它與「現代詩」的詩作對立起來，以前者代表生活化、有內容、反映現實，而後者則是相反的，這一方面可見當時主流的詩觀，另一方面也可見一種普遍的對「現代派」的誤解。如胡風就這樣說：

我們知道，當詩作者無所表現的時候，就會走向形式主義。這表現在兩方面：消極方面是定型的詩，如新月派。行數、分段、韻腳，均有一定形式的限制。另一方面，如現代派的詩，無內容而有「新」的形式，以形式來挽救內容的空虛，使人見了似懂非懂，好像非常玄渺似的。這是積極的形式主義。這些，在戰前是存在的，但戰後大半消失了。因為它無法表現今天的情緒與現實生活。⁹

161

在這種言論的壓力之下，不少過去受現代派影響的詩人，如何其芳、卞之琳、梁宗岱、方敬、辛笛、戴望舒也不得不重新思考自己的方向，有些向過去的風格告別，有些感到迷茫，有些想通過翻譯或民間形式尋找出路。但即使明朗激昂的抗戰詩，還是沒法解決一些本質的問題，如方敬所說：

抗戰以來的詩歌，無論質或量上都有明顯的進步，但是有些詩好像缺少應有的真實與動人的成分，彷彿是信手拈來的「現成」的「習慣」的東西，不只是重複，而且表現得很間接、抽象，不然，就是一些輕淡的片斷的印象，沒有深化、具體化，沒有明確而動人的藝術形象，沒有活生生的詩的血和肉。¹⁰

7 王瑤：十一章〈抗戰文藝的動向：四、“民族形式”的論爭〉，《中國新文學史稿》，頁374。

8 王瑤：十二章〈為祖國而歌：五、詩的藝術〉，《中國新文學史稿》，頁425。

9 胡風：〈民族戰爭與文藝性格·略觀戰爭以來的詩〉，《抗戰文藝》3卷7期（1939年1月28日）。

10 方敬：〈談詩歌〉，《方敬選集》（成都：四川文藝出版社，1991年），頁882。

現代詩本來正是反對「現成」的「習慣」的表達，擅長以具體手法，營造動人的藝術形象，探挖內心世界，抗戰詩卻要求直接發議論，慷慨激昂煽動人心，詩人處於兩者之間感到不知何去何從。抗戰詩和現代詩的矛盾，不僅是當時詩人面對的一個兩難之境，其實也是中國新詩面對的一個根本的問題：在藝術和關懷之間如何平衡？本文嘗試借助俄國形式主義符號學、抒情詩的討論和讀者反應理論的批評方法，回頭看抗戰期間一些詩人如何溶匯兩者，平衡偏側，保持分寸，藉此以探討現代主義在中國新詩中的意義，以釐清「現代派」即等於西化或「形式主義」之說，嘗試理解「現代性」在中國新詩中的內在需要與具體特色。

二 一種新的戰爭詩——奧登的〈在戰時〉與卞之琳的《慰勞信集》

1938年中日戰爭爆發後第二年，奧登（Wystan Hugh Auden）和衣修午德（Christopher Isherwood）受倫敦的Faber and Faber書店和紐約的蘭登書店（Random Home）委託，寫一本關於東方的旅遊書，他們在中國旅行了半年，進出於戰區和後方。他們接觸士兵、平民及知識分子，做訪問，深入觀察，最後結集成書，名《戰爭之旅》（Journey to a War），包括了衣修午德的散文敘述，及奧登的十四行組詩：〈在戰時〉（In Time of War）。奧登的十四行善用口語，以粗鄙跟高雅並列，處處流露出機智與尖銳的觀察，跟當時中國流行的戰爭詩有很大分別，第十八首是一個很好的例子，奧登以一個同情但非正統的角度寫一個死去的士兵：

**Far from the heart of culture he was used;
Abandoned by his general and his lice,
Under a padded quilt he closed his eyes
And vanished. He will not be introduced**

**When this campaign is tidied into books:
No vital knowledge perished in his skull;
His jokes were stale; like wartime, he was dull;**

His name is lost for ever like his looks,
He neither knew nor chose the Good, but taught us,
And added meaning like a comma, when
He turned to dust in China that our daughters

Be fit to love the earth, and not again
Disgraced before the dogs; that, where are waters,
Mountains and houses, may be also men.¹¹

奧登在杭州一個跟中國知識分子會面的茶會中朗誦這首詩，詩跟譯本刊登在《大公報》上，教奧登和衣修午德吃驚的是：第二句「被他的將軍及蝨子所遺棄」被翻譯成「窮人與富人聯合起來抗戰」。翻譯把原詩寫實而非典型的意象變成一句典型的口號，以避開一種褻瀆而不被大眾接受的意識。這個例子恰當地描繪出：當前大眾對戰爭詩的期待視野，與現代主義手法處理同樣題材之間的鴻溝。

詩人卞之琳後來在〈讀詩與寫詩〉中談過這扭曲的翻譯，他說從譯者的角度看，或許覺得奇怪：一個中國將軍怎可能會遺棄他的士兵、「蝨子」一詞又怎可以入詩？其實詩表現了一種高貴的情操，字裡行間有感情，問題是普通讀者往往期望詩人明確表示他是「哀傷」或「憤怒」不然他們便無法感受到那種情緒，遑論建設性地解讀詩了。

163

在〈讀詩與寫詩〉中卞之琳也批評大家喜歡誇張繁瑣的描寫、濫情以及固定的表現手法，他推崇創作力和原創性。他說中國抗戰詩的作者，寫作時是呆望天空而不是四周觀察。他覺得與其寫「黃河呀！太山呀！」等抽象口號，詩人不妨由較具體和容易駕馭的題材開始。

卞之琳的批評不是隨意的，因為他是奧登的崇拜者，他翻譯的五首〈在戰時〉，包括剛才談及的第十八首，亦是較能捕捉原作精神，卞之琳自己1938至1939在中國東北跟游擊隊一起生活，寫了二十首詩，後來結集成《慰勞信集》。這輯詩包括農民、工人、作戰士兵的側影，代表了首次在中國出現的一種新的戰爭詩。

但要研究卞之琳和其他詩人如何吸收西方現代派詩人奧登等的做法，在自己的社會文化脈絡中加以轉化，以創作一種新語言，我們必須首先明白當時的普遍

11 W.H. Auden and Christopher Isherwood, *Journey to a War* (London: Faber and Faber, 1939).

形態，才能更了解現代詩作所反叛的模式。

中日戰爭期間所寫的詩主題，主要是號召全民抗日。詩人大多明確表達意見，雖然有時難免重複而且說教。根據正統文學史，這時期的代表詩人是艾青、田間、臧克家、魯藜及何其芳。我們閱讀他們的詩作，便可大致了解當時的氣氛，以及這群寫作背景及視野相近的詩人及其背景。

當時詩的普遍趨勢是直接發言評論。何其芳便是抒情詩人變革命家的例子。他以研究法國詩人如梵樂希（Paul Valery）和波特萊爾（Charles Baudelaire）開始，而以詩集《預言》最後一首〈雲〉向他們訣別：

我自以為是波特萊爾散文詩中
那個憂鬱地偏起頸子
望著天空的遠方人

我走到鄉下，
農人們因為誠實而失掉了土地。
他們的家縮小為一束農具
白天他們在田野間找尋零活，
夜間以乾燥的石橋為床榻。

我走到海邊的都市。
在冬天的柏油街上
一排一排的別墅站立著
像站立在街頭的現代妓女，
等待著夏天的歡笑

和大腹賈的荒淫無恥
從此我要嘖嘖喳喳發議論：
我情願有一個茅草的屋頂
不愛雲，不愛月，
也不愛星星

這詩的敘述者跟波特萊爾〈陌生人〉的敘述者剛好相反。他沒有否定跟人群的接觸，反而嘗試跟人群建立一種關係並為他們發言。他放棄想象和曖昧性，而傾向直接表達意見。他開始著重對社會的關懷。而何其芳詩裡對農民和工人的關心，亦是許多中國詩人詩的主題，如艾青的〈北方〉和臧克家的〈泥土之歌〉。柯仲平的長詩〈平漢鐵路工人破壞大隊的產生〉和〈邊區自衛軍〉寫英勇的工人和士兵。

艾青以長篇的敘事詩〈他死在第二次〉、〈向太陽〉、〈火把〉、〈吹號者〉刻劃了那時代的全景，並號召全民奮力抵抗日軍侵襲。在戰爭的初期，他給戰鬥者描繪了一幅幅崇高的畫像。〈吹號者〉是一幅典型的圖畫，刻劃一個英勇的戰士，在生命最後一刻還在奮勇作戰：

他倒在那直到最後一刻
都深深地愛著的土地上
然而，他的手
卻依然緊緊握著那號角

165

田間則用簡單的文字與短句，創造出一種鼓聲的節拍，成為那時代雷鳴戰鼓的典範。戰爭的精神甚至在他的詩題中也是明顯的：〈給戰鬥者〉、〈抗戰者〉、〈她也要殺人〉。這些抗戰詩顯示了戰爭的精神，但同時也帶來很多單調的模仿、口號化以及對戰爭英雄典型化的描寫。這大量的戰爭詩，既沒有艾青敏銳的觀察，亦沒有何其芳生動的表達（他們的家縮小為一束農具），很容易變得概括，抽象而空洞。

卞之琳 30 年代翻譯過波特萊爾、馬拉美（Stephane Mallarme）、霍思曼（Alfred Edward Housman）和梵樂希，他的詩以敏感，哲思、靈活用語及形式實驗馳名。戰爭時期他也明顯改變了詩風。他的〈斷章〉刻意經營的對照的風格是他早期詩作的特色，所以當其他詩人知道他在戰爭初期曾和游擊隊一起生活並寫作抗戰詩，都相當驚訝。

但卞之琳在他的戰爭詩裡仍保持一個現代主義者在敘述觀點方面的複雜性以及對形式的關注。後來在他翻譯奧登〈在戰時〉的五首十四行的序言中，他表明最欣賞這些詩的地方是它們整體上是溫暖但嚴肅，平凡但高尚的。他覺得奧登在

用字遣辭方面是自然而隨意的，但明顯亦曾經細意雕琢。卞之琳自己的戰爭詩《慰勞信集》，雖然用字簡單而口語化，在段落形式和複雜意象的運用上仍是刻意的。詩裡充滿敏感的觀察和生動的描寫，跟普通的抗戰詩有很大分別，詩中沒有誇張或傷感的辭句，戰爭場面亦不是一般而抽象的全景，而是一個由人個別感受到的特別處境，正如〈實行空室清野的農民〉：

家禽家畜都不會埋怨
重新過穴居野處的生活。
誰說忘記了一張小板凳？
也罷，讓累了的敵人坐坐罷，

空著肚子，乾著嘴唇皮，
對著磚塊封了的門窗，
對著石頭堵住了的井口
想想人，想想家，想想櫻花

166

詩並不灰暗式嚴肅，卻是充滿尖銳的幽默，它借日常的用語以親切的語調向另一個中國人說話。卞之琳早期詩作如〈幾個人〉和〈寒夜〉中塑造角色的技巧，在這幾封信裡再度發展以描寫戰時人物。他這種刻劃角色的技巧跟奧登接近，他們都看到人物的複雜性：一個好士兵說的笑話並不好笑，一個沉悶的人也可以貢獻國家。以下是描寫一個新士兵的片斷：

如今不要用草帽來遮攔，
就在你擋慣斜雨的地方，
這些子彈，這些是子彈！
臥下就在養活你的地上。

他們是剛武裝起來的農村中新入伍的士兵，卞之琳沒有給我們一幅英雄圖像，他借用聽來關於新士兵的故事，他們如何用草帽擋子彈，把石頭誤作槍，如何站崗時看到商文人進攻卻光會喊「士兵來了」。卞之琳的新士兵沒有經驗而且

容易受驚；他對他們的描寫不全是讚揚，詩跟艾青〈吹號者〉所代表的一般戰爭詩人物不同，他們比較生動而非典型，較關心一個普通人在危急時所作的反應。卞之琳沒有呆望天空，他環顧四周觀察大地發生的事物。

三 「抒情」的討論：從「抒情的放逐」到「新的抒情」：防空洞裡的抒情詩

最先引起這話題的，是徐遲發表在香港創刊的《頂點》上〈抒情的放逐〉一文，¹² 他本來從艾略特（T. S. Eliot）的現代詩作說起，說到沒有抒情的現代生活，轉到戰時的處境，認為戰爭是個好「機會」，逼大家放棄了抒情。而徐遲在文中，是把「抒情」等同於「傷感」的。他認為「這次戰爭的範圍與程度之廣大而猛烈再三再四地逼死了我們的抒情的興致。」¹³

文中更嚴厲的結論是：

我也知道這世界這時代這中日戰爭中我們還有許多人是仍然在鑑賞並賣弄抒情主義，那末我們說，這些人是我們這國家所不需要的。至於這時代應有最敏銳的感應的詩人如果現在還抱住了抒情小唱而不肯放手，這個詩人又是近代詩的罪人。¹⁴

167

徐遲的文章引起不同的反應，陳殘雲認為不應機械地否斥抒情，提出「抒情的時代性」。但當然陳殘雲所指的是「新的抒情詩是產生在新的現實的基礎上」的，他是先把「抒情」與「風雅」分隔開來，再把「抒情」與「感傷主義」分隔出來，而是以惠特曼（Walt Whitman）到馬耶可夫斯基（Vladimir Mayakovsky）等人的「極度灼熱的情感，顯現其新的鬥爭的姿態」作為模範。¹⁵ 袁水拍在〈香港的詩運〉的意見大致相仿，也以惠特曼和蘇俄的革命詩歌為模範，不過卻更強調了朗誦的實踐，諷刺的題材，舊形式的再運用（如粵語曲調、通俗歌詞），這當

12 徐遲：〈抒情的放逐〉：《頂點》1卷1期（1939年7月10日）。

13 同上。

14 同上。

15 《文藝陣地》4卷2期（1939年11月）。

然也可以跟袁水拍個人創作的特色互讀。¹⁶

袁水拍文中提到一點值得注意，即是說與廣州未失守前相比、或與重慶、昆明和西北相比，過去香港詩壇比較沉寂，但抗戰開始後，反而有新詩刊行，如《今日新詩》、詩刊《頂點》以及《中國詩壇》復刊等，有比較蓬勃的現象。其實有關抗戰詩、尤其有關〈抒情的放逐〉等一系列討論，以及結合現代性的嘗試，有不少是在香港報刊發表的，略去了這一方面的材料，可能無法比較完整地探討抗戰詩的問題。

艾青的〈樸素的歌〉提出抗戰以來出現詩作的兩個缺點：「情感的不夠深沉，思想力的薄弱」，但亦指出這現實不同的變化可以繁生了新的詞藻和新的風格。¹⁷事實上艾青所編的一本抗戰詩選，收錄了四十多位詩人六、七十首詩作，亦有他說話的缺點。

但在這階段的香港，卻出現了一些非典型的戰爭詩：

陳江帆（在1933至1941年間於香港上海等地發表）的〈夕晚〉寫出一個風雨欲來的處境：

夕晚一窗燈火，
斗室有靜謐的幽香，
可厭一群夜蛾遠來，
隱示海上已有風暴。

我有意走近露臺，
牽帷不見明月，
城下的江潮開始哽咽，
船帆避入了沙灣。

開首兩句好像是描寫一個幽靜的夜景，卻在第一段以夜蛾暗示了一個風雨欲

16 袁水拍指〈香港的詩運〉，《星島日報·星座》302期（1939年6月6日）。

17 艾青：〈樸實的歌〉，《星島日報·星座》（1941年1月13、15、17、19日）。

來的處境。第二段以連串的「不見」：明月的不見、江潮的「哽咽」不成聲，船帆的「避入」沙灣，威脅了「靜謐」與「幽香」的斗室。

休息號音吹起
我們在槍架前歇下，
這時東方作魚肚白了，
乃有田舍婦出來挑水，
盈盈笑臉以相迎。（〈月夜行軍〉）

這詩寫月下行軍，最後是以田園詩的模式結合戰爭詩來寫，以「田舍婦」挑水，盈盈笑臉相迎作結。

李育中的〈湖〉中的幾句，以慨嘆的語氣敘述日本人來了以後，怎樣改變了一切，這是滄桑老人回憶的一部分，柳木下的〈羅浮山邊〉把抗戰含蓄地比喻為暴風雨，而少女和少男的犧牲如「青果墜地，落花辭故枝」。

盧衡的〈夜航〉，以夜船的航程，也是從抒情寫起，卻以涸住的船寫僵住的劫後情態，以期待潮漲作結，問：「船裡的棉衣 / 來朝能否披在戰士的身上。」

169

戴望舒的〈我用殘損的手掌〉也是較成功地以抒情詩寫戰爭的題材。敘述者在囚禁的空間中憶述及想象，詩誕生於喪失的片刻，以語言文字追憶所失。詩中有一個非常具體的意象與動作，就是以手撫摸一幅想象的地圖，一角一角娓娓敘來，既是意象化的描寫，也是以語言文字去捕捉所失去的東西，眼前無法見到的東西。

有關抗戰詩的論文中，有兩篇特別值得注意：一是孫毓棠的〈談抗戰詩〉，裡面提出「時代的詩情」、表現的方法、工具與技巧的問題。其中幾句話語重心長：「好的抗戰詩，當產生於真實地『表現』時代。產生於忍住情感過分激動，去實踐、注視、觀察、感受、深思，產生於新形式新技巧新詞藻的練習、試驗、研究、冒險、創造；產生於不怕失敗，繼續嘗試；產生於詩人們大家努力求進步。」¹⁸

另一篇較少人提及的文字，則是穆旦的〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉，

18 《大公報》，（1939年6月15日）。

19 同上，（1940年4月28日）。

19 這篇文章回應了卞之琳的新形式的戰爭詩《慰勞信集》。我們正好沿著這個討論，看對抗戰詩又一種不同的看法與實踐。

穆旦跟徐遲不同的地方，是他對艾略特色的對「抒情的放逐」有較深的理解，明白到那是對「牧歌情緒」與「自然風景」的放棄，是以「機智」來代替浪漫的詩作，並且非常準確地把這種風格放在卞之琳的詩作上去體會。更進一步，穆旦對此作出了批評。他對卞之琳1940年²⁰發在香港《大公報·文藝》上的《慰勞信集》，就指出作品「創試了新的題材」，亦可以找出很多「機智」的詩行，但認為還只是一個過渡，還不完全成功。

穆旦提出「新的抒情」，但他的意思又與陳殘雲不同。他在〈防空洞裡的抒情〉的實踐，更好地說明了他的理想。

四 鷗外鷗詩與「陌生化」效果

鷗外鷗³⁰，40年代在香港和桂林所寫的以戰爭為題材的詩，若與當時常見的抗戰詩比較起來，特別覺得新鮮，他在詩中流露的關懷和理想，也許跟同代詩人沒有不同，那為甚麼他的詩特別可感可觸呢？

我想俄國形式主義論詩的一些觀點，可以為這個問題提供一些答案。俄國形式主義者，反對別林斯基(V.G. Belinsky)等人認為藝術就是形象思維的說法，他們不同意藝術就是用熟悉形象去把握複雜的事物意義。俄國形式主義者的看法是：日常生活中有許多事，我們因為熟悉而習慣了，再也沒有感受，因而對它們渾然不覺。維多·沙哈洛夫斯基(Victor Shklovsky)在〈作為技巧的藝術〉("Art as Technique")一文中引用了托爾斯泰(Leo Tolstoy)日記片段，說他在家中打掃房間，在一張沙發長椅旁邊，竟記不起自己剛才有沒有給它拂塵，那因為這動作已成為無意識的習慣了。托爾斯泰由此下結論說，如果人的生活就是這樣無意識的習慣，那就活了也是白活一場。沙哈洛夫斯基在文中這樣引申：

所以這樣的生活可說毫無意義。慣性埋沒了工作、衣裳、傢具、一個人的妻子，或是對戰爭的恐懼。「如果人們對生命的各種複雜性渾然不覺，那就像

20 同上，(1940年2月5至16日)。

從未活過一樣。」藝術存在，就是為了令人恢復對生命的感受；通過藝術，令人感覺事物，令石頭突出石頭的質素。藝術的目的在傳達觀察事物的感觸，不僅是理解眾人皆知的知識。藝術的技巧是為了使事物變得『陌生』，令形式變得艱難，好教我們更用神也更遲緩地去感知外界的事物，因為感知的過程也是審美的目的，需要延展來作體會。藝術不在知悉對象是甚麼，而在幫助我們體驗對象的藝術性。²¹

這種「陌生化」技巧，針對的是慣性的觀看方法和藝術技巧，因為那令我們失去對生活的感覺。在抗戰詩來說，那甚至令人失去本來對戰爭所有的敏感與恐懼。這也可以解釋為甚麼有些抗戰詩空有熱情，卻無法打動人心。

而鷗外鷗，正如當時少數比較自覺的詩人們，卻能夠通過藝術，令我們對熟悉的題材重新有所感受。他的「陌生化」的技巧首先令人注意的是表現在某些形式的外觀上，例如他30、40年代的詩作，有用大號字體排出「山山山」或「WAR WAR WAR」的做法，²² 有用不同字體造成的印刷效果、或是詩中插入英文、數字、擬聲字，或用不分行造成密密麻麻的排列效果等。就這樣看來，很容易把這視為圖象詩，或者覺得作者用詩來摹仿畫，失去詩的純粹性，或是以為作者想突出視覺性搞文字遊戲了。鷗外鷗自己也未嘗沒有這種擔心，在〈第2回世界訃聞〉附註裡也說：「不會被視為『形式主義』吧？有人會這樣看的。」過去許多詩評，總是對創新的作品，用「形式主義」四個字一筆抹煞。我們且從其他角度，去看看為甚麼需要創新、觀察形式與其他因素的牽連關係，嘗試解釋形式並不是孤立的。在〈第2回世界訃聞〉裡面大部分段落都由小至大地印了這樣幾個英文WAR字：

WAR!

WAR!

WAR!

鷗外鷗解釋這是作為叫賣號外時驚呼「嗚呀」的擬聲，兼用英文原詞「戰爭」的意義。²³ 中文和英文是不同的符號系統，鷗外鷗這詩的用法，雖然仍保留了英

21 Victor Shlovsky, "Arts as Technique," *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1965) 12.

22 鷗外鷗：《鷗外鷗之詩》（廣州：花城出版社，1985年），頁23-28，52-54。

23 同上，頁27-28。

文的原義，但卻把它夾雜在中文中並誇張了它作為擬聲符號的效果；另一方面，在中文詩中不說戰爭而用了一個英文字，也是化習慣的標題為陌生的新符號，希望習慣了麻木了的人也愕然一驚、渾然不覺的人能對這有新的警覺了。鷗外鷗似乎還借助文學以外的傳意手法，用電影鏡頭那樣把一個個 WAR 字由小而大的排列，也頗有電影中顯示戰雲密布，國事危急時用的新聞標題手法。

另一首〈被開墾的處女地〉用了大號字的山，²⁴ 但也不僅是用「山」字來摹寫桂林山水的圖象詩，而是有比較複雜的用法。詩開始時「山」是大號字，好像是東南西北的四面堡壘，佈了環形山陣來保護這原始的城市，然後說到在裡面的人或外來的現代陌生來客張望，都是用小號字，是被山的城牆所保護或阻擋，只能在縫隙中滲透的。但逐漸到了詩的末尾，那些戰時滲透到桂林的外面力量阻無可阻，那些外來的居民和資金完全湧入桂林，山作為屏障失了效，混和了那些滲入的東西，不管是好是壞：

黃得可愛的加州水果也有
黑得可怕的印度植物的也有

172

這些「現代文明」的不知是「善抑或惡」的東西，都變成大號字了，大號字本來好像是為了分裡外、定界線、決好壞，但詩人也同時用這手法來顯示了那難以分界的現代狀況。這詩的排列手法無疑也是一種陌生化效果，減緩我們觀看的速度，令我們不是那麼容易接受習慣的結論，仔細從感知中反省出一種看法來。

「陌生化」技巧，也表現在用字和語法上。沙哈洛夫斯基說到藝術的目的，在使我們更留神也更緩慢地去感受事物。他在文中說到對熟悉事物視而不見抑或是細細觀看事物這兩種態度的分別。他再舉托爾斯泰為例：

他呈現事物，好像他正在看它們，整個地看遍，並不要改變它們。托爾斯泰令熟悉的事物變得陌生。他的方法是先不叫出那熟悉物質的名字。他描繪一件物質，好像他是第一次看見它：描繪一件事，好似它是第一次發生。描寫事件時他避了不用慣用的名字，反而用了其他事物相關部分的名字。²⁵

24 同上，頁 52-54。

25 Shlovsky, "Arts as Technique" 14-16.

鷗外鷗寫香港的〈和平的礎石〉(1939)，始終沒有用熟悉的名字來告訴我們那是一個總督的銅像，反而是帶動我們的目光，叫我們的視野好似跟隨鏡頭那樣逐步移動，每次知道多一點：

SIR FRANCE HENRY MAY

從此以手支住了腮了。
香港總督的一人。
思慮著甚麼呢？
憂愁著甚麼的樣子？
向住了遠方
不敢說出他的名字，
金屬了的總督。²⁶

一直仔細看下來，至少到了這段第八行，才有銅像的暗示。但詩人仍然不說「銅像」，他說「金屬了的總督」。這是朱自清所說的以名詞作動詞創出了新的詞匯。²⁷把詞類賦予不尋常的變調，當然也是「陌生化」技巧之一了。不過這也不是為陌生化而陌生化，「金屬了的」一詞確有「銅像」不及的地方。「銅像」只是指出那是甚麼，是認知的名詞，令我們想到習慣觀念中常見的事物；「金屬了的」則令我們因陌生而細加注意，它本身也有豐富含義，包括了過程和狀態，又能指其僵硬、尷尬、進退兩難、無能為力等，都是「銅像」一詞所無的。從全詩的結構看，後面出現的銅綠的苔蘚，假想敵飛機的銀和白金的翅膀，都好像為那金屬的聯想添加份量，越來越見沉重了。到了最末一段：

173

手永遠支住了腮的總督，
何時可把手放下來呢？
那只金屬的手。

「金屬了的總督」變成「那只金屬了的手」，我們仔細注視，發覺這人面目

²⁶ 鷗外鷗：《鷗外鷗之詩》，頁38。

²⁷ 朱自清：〈朗讀古詩〉，《新詩雜話》（香港：新文學研究社，1975年），頁95。

模糊，一隻支著腮的「金屬了的手」沉重得放不下來了。

「陌生化」技巧不一定見諸驚人的形式或用字，它的精神也流露在觀看事物的角度、敘事的態度上。詩集中的〈父的感想〉和〈時事講話〉兩首，²⁸ 都是寫戰爭，但分別是寫給女兒和兒子的，用了比較親切的語氣，從孩子天真的視野，以及成人安慰孩子的角度去體會戰爭。〈父的感想〉裡，一方面安慰女兒，一方面聽著外面炮火的聲音，詩中場景也好像時近時遠，冷硬的武器的名詞與親切的說話相接，國際無情戰爭與私人的親情交纏，但對女兒說話的語氣把全詩串連起來，提供了由私人到外界的一個體會戰爭的角度。〈時事講話〉裡，由孩子提出天真的問題：巧格力麵包、金山桔子、魚肝油等沒有賣了，它們為甚麼不來呢？引起父親對戰時情況的解釋。這些由孩子角度看戰爭的詩，令人想到沙哈洛夫斯基說「陌生化」技巧時，舉出托爾斯泰〈霍斯密爾：一匹馬的故事〉用馬的角度去看人類的私心，或《戰爭與和平》用一個不是軍人的人的角度來看戰爭。²⁹ 敘述者不是老於世故，更顯得所說的世界冷面無情。作者由孩子天真的語氣問，份外令讀者能由最單純最基本的角度去感覺戰爭的可怕。另一首〈鐵的兵役〉，以寫鐵代替寫人：

174

鐵的貯水塔拆下來了
鐵的水管掘出來了
它們都乘了運輸車往鐵工廠去了
它們經過改造與鍛煉
開赴前線參戰去了
它們都是有兵役的³⁰

換了一個角度寫參戰；或者如〈用刷銅膏刷你們的名字〉：

隔了一宵你們的名字又污穢了！³¹

28 鷗外鷗：《鷗外鷗之詩》，頁29-34。

29 Shlovsky, "Arts as Technique" 13.

30 鷗外鷗：《鷗外鷗之詩》，頁83。

31 同上，頁35。

這從男僕的日常角度寫沙面的半殖民狀況，都是從不尋常角度寫當時常見的事，所以特別令人印象深刻，也是「陌生化」技巧成功的地方。

陌生化技巧或許可以幫助我們了解鷗外鷗作品中的新奇與成功，為何他的作品比其他抗戰詩在今天令人還留下深刻印象。也同樣可以令我們理解為甚麼他的詩不僅是形式主義的作品。形式主義者只強調體驗對象的藝術性，認為對象是甚麼反而不重要，但對鷗外鷗來說，他的詩如上述的〈和平的礎石〉和〈未開墾的處女地〉等裡面，明顯地流露了他對所寫的對象的批評與了解、分析與關懷，所寫的對象也是重要的，他使用的陌生化技巧，不過是為令人從習慣的渾噩中重新有所感覺，對現實換一個角度重新凝神吧了。