

花卉的追憶辭格：

戴望舒詩歌中的植本與文本生成¹

米家路²

摘要：戴望舒追憶詩學中最顯著的主題便是對花卉的雙重修辭化塑造，以期重獲被現代性撕裂的理想之美，進而達到重塑新型的自我身份。這種獨特的雙重辭格具體表現為一種雙向孕育的建構過程，即花卉的物理特性孕育並激發了詩人的詩性意識，觸發了詩人對記憶、女性、時間感、放逐、夢、蝴蝶、悲悼、書本與花卉之間的觀照，而這種對花卉的辭格化冥想反過來又使衰敗中的花卉昇華為超感時間的恆久植物範本（*herbarium*），最終虛空的現代性時間被詩歌救贖，分裂的自我意識得以重塑，失落的歷史過往被重構為對未來的想像。正是戴望舒詩歌中的這種花卉的追憶辭格促成了詩人對中國現代性中的危機自我的雙重跨越——從自我到非我，從他者到新塑自我，從而使現代漢詩的自我形塑達致更加成熟高點。

關鍵詞：戴望舒、碎片現代性、追憶救贖、女性化記憶、花卉修辭學

¹ 收件日期：2020/05/02；修改日期：2020/08/18；接受日期：2020/09/25

² 美國新澤西學院英文系副教授

Trope of Floral Remembrance
Intersemination of Herbarium and Verbarium
in Dai Wangshu's Poetry³

Mi, Jia-yan⁴

Abstract: Dai Wangshu's poetics of memory is uniquely characterized by the double reconfiguration of flowers. In an attempt to regain the ideal beauty torn by modernity and to reconstruct a new self-identity, this unique dual reconfiguration is embodied as a two-way insemination in that the physical characteristics of flowers have nurtured and stimulated the poet's poetic consciousness, and have triggered the poet's contemplation on the intersections of flowers with memory, women, sense of time, exile, dreams, butterflies, books and mourning. This figurative meditation on flowers in turn sublimates flower's transience into a transcendent plant model (herbarium) that defies sensual time, and finally the ever-empty time of modernity is redeemed by poetry, the divided self-consciousness is reshaped, and the lost historical past is reconstructed into an imagination of the future. It is this kind of floral remembrance in Dai

³ Received: May 02, 2020; Sent out for revision: August 18, 2020;
Accepted: September 25, 2020

⁴ Associate Professor of Dept of English, TCNJ, USA

Wangshu's poetry that has enabled the poet's double crossing in the era of the crisis of self in Chinese modernity--from self to non-self, from the other to the new self, and thus has shaped the self in modern Chinese poetry towards a higher measure of maturity.

Keywords: Dai Wangshu, fractal modernity, Mnemonic Redemption, floral configuration

一、前言

戴望舒（1905-1950）作為象徵主義詩人的初次亮相，恰是詩怪李金髮鬼迷心竅地誤入自由詩創作爆發的終止時間，這或許是一次奇妙的歷史巧合⁵。戴望舒在這一意義上承續了李金髮的象徵主義傳統，並使之在 1930 年代趨於成熟。在現代漢詩的編年史序列中，李金髮代表了 1920 年代第一代詩人早期的詩歌實驗，這一點與浪漫主義詩人郭沫若相似，而戴望舒則體現了五四新文學革命之後，活躍於 1930 年代的第二代詩人們更為複雜精緻的寫作實踐。⁶因此，戴望舒的出現不僅體現了現代漢詩史上一次關鍵性的突破，同時亦標誌著「無論藝術精神或藝術形式，中國新文學的現代主義的新紀元之到來」。⁷作為一個「幽微與精妙」的詩人（朱自清言），戴望舒對現代性拓展出一種犀利的敏感度，他延續了李金髮開創的傳統，絕非簡單的重複或模仿，而是背離、反叛與創造性的轉化，進而為中國現代性詩學貢獻了三種獨特的話語要素，即：（1）瑣屑

5 時間上的巧合可以從兩方面來看。其一，從詩歌創作的年限看，李金髮於 1920 年至 1924 年間完成了他的三部主要詩集，而據戴望舒的詩友杜衡所言，戴望舒於 1923 或 1924 年開始了他的詩歌學徒期（杜衡 1936）。其二，李金髮的第一部詩集《微雨》出版於 1925 年，另外兩部詩集則出版於 1926 年和 1927 年，而戴望舒的第一部詩集《我的記憶》則出版於 1929 年，也就是《微雨》出版後的四年。除了《我的記憶》以外，戴望舒還出版了另外三部詩集，分別是《望舒草》（1933），《望舒詩稿》（1937）以及《災難的歲月》（1948）。

6 施蛰存：〈引言〉，收於梁仁編：《戴望舒詩全編》（杭州：浙江文藝出版社，1989 年），頁 4-6。為行文簡潔之便，有關戴望舒後續詩作引文將以（《戴望舒詩》，頁數）之形式直接註明。

7 痙弦：〈從象徵到現代〉，《戴望舒卷》（臺北：洪範書店，1977 年），頁 2。

與碎片的現代性；（2）記憶氣息的敘述；（3）自我分析的實踐。⁸

隨著戴望舒的出現，現代漢詩目睹了其在記憶領域內最強烈的表達。⁹在他的世界中，記憶無處不在，他的大多數傑作皆產生於此；記憶即一切，充當了其詩歌創造的媒介與內容；記憶是全知的，記憶將自身塑造為「我」得以思考的源頭。這種特別的記憶，不論是其失落的過往、失落的理想、失落的家園、失落的友誼，還是其作為生命的力量、焦慮的來源、以及對以往之夢的記錄，皆成為戴詩中最獨特的品質。戴望舒的整個詩歌生命著魔似地全神貫注於一些完成的、終結的以及失落的事物。因此，我揣而言之，沒有記憶（作為文學靈感與自我的全部意義），戴望舒根本無法創作，或者至少無法寫出他最好的詩篇。是戴望舒創造了追憶敘述，並將一種全新而深遠的意義賦予中國現代文學。¹⁰正是在追憶中，現代性的瑣屑與碎片才擁有位置；正是通過記憶的媒介與力量，現代性的氣息才得以捕獲，以及自我的喪失才得以重構。

如上所述，現代性中斷了在歷史的過往中個體經驗的連續性，並創造出一種非歷史的時間當下性，一種空無的狀態，過往的一切

⁸ 關於對戴望舒詩歌中的現代性與自我模塑的討論，請參閱米家路：《身體詩學：現代性，自我模塑與中國現代詩歌，1919-1949》（臺北：秀威資訊，2020年），頁145-225。

⁹ 我在討論中將「記憶」（memory）、「銘記」（remembering）、「追憶」（reminiscing）、「回憶」（recollecting）、「助憶」（the mnemonic）視作相等的術語，儘管在哲學上它們之間確有細微的差別。對於這些術語在西方歷史中的詳盡討論，請參考瑪麗·卡拉瑟斯（Mary Carruthers）：《記憶之書：中世紀文化的記憶研究》（*The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*），1990年，以及克雷爾（Krell）：《論記憶》（*Of Memory*），1990年。

¹⁰ 孫玉石：《象徵派詩選》（北京：人民文學出版社，1987年），頁86。

都不再，未來的一切還未來。在文學中，對這種現代性觀念之效應的直接反思，則是當下時間中對喪失、缺失、缺乏、虛空之激烈經驗的傾瀉，憑藉各式回憶的能力——各式各樣的記憶技巧（*mne-mo-technics*）來努力回憶、復原、描繪、重現逝去的時間（*temps perdu*）。所以，記憶母題便成為了現代文學內的中心主題之一，眾所周知，現代主義的整個傳統都無法擺脫記憶的經驗，普魯斯特的記憶巨著《追憶似水年華》便是一個最佳明證。

戴望舒追憶詩學中最顯著的主題便是對花卉的雙重修辭化塑造（*reconfiguration*），以期重獲被現代性撕裂的理想之美，進而達到重塑新型的自我身份。這種獨特的雙重辭格具體表現為一種雙向孕育的建構過程，即花卉的物理特性孕育並激發了詩人的詩性意識（*inseminated verbarium*）觸發了詩人對記憶、女性、時間感、放逐、夢、蝴蝶、悲悼、書本與花卉之間的觀照，而這種對花卉的辭格化冥想反過來又使哀敗中的花卉昇華為超感時間的恆久植物範本（*herbarium*），最終虛空的現代性時間被詩歌救贖，分裂的自我意識得以重塑，失落的歷史過往被重構為對未來的想像。正是戴望舒詩歌中的這種花卉的追憶辭格促成了詩人對中國現代性中危機自我的雙重跨越——從自我到非我，從他者到新塑自我，從而使現代漢詩的自我形塑達致更加成熟的高點。

二、花卉與女性：感官的饋贈

在戴望舒的追憶詩學中，記憶焦慮源自於麗人的逝去以及不可能通過記憶復歸其美麗。雖然每當記憶發生時都喚醒每一次時間中的悲傷與痛苦，但這種追憶的無能為力卻成為其詩歌創作的持久源泉；當戴望舒投入他記憶的固戀時，那個神祕的、匿名的、難以觸及的

麗人便凸顯為詩歌的突出主題¹¹。然而，在戴望舒的詩性追憶中，對女性主題的推崇，可以譜系性地追溯到記憶的希臘詞根：摩涅莫緒涅（*Mnemosyne*），一個擁有神話與詩性要素的記憶女神。在希臘神話中，摩涅莫緒涅是繆斯女神的母親，她掌管著聚集、容納、紀念、贈予、回憶與禮物。¹² 正如海德格爾寫道：

她是天地之女。作為宙斯的新娘，摩涅莫緒涅九夜之後成為繆斯的母親。戲與舞，歌與詩，都歸於摩涅莫緒涅的懷抱。……但作為繆斯之母，「回憶」（*Gedächtnis*）並不是任意地思念隨便哪種可思想的東西。回憶在此乃是思想之聚集，這種思想聚集於那種由於始終要先於一切獲得思慮而先行已經被思想的東西。回憶聚集對那種先於其他一切有待思慮的東西的思念。這種聚集在自身那裡庇護、並且在自身中遮蔽著那種首先要思念的東西，寓於一切本質性地現身、並且作為本質之物和曾在之物允諾自身的東西。回憶，即被聚集起來的對有待思想的東西的思念，乃是詩的源泉。¹³

記憶意味著喪失，但喪失之物僅存於追憶的復歸中，僅存於偉大的繆斯的女性氣質之復歸中，喪失的才得以被記起。在現代主義詩學中，記憶的這種女性特徵被如此強烈地受到稱頌。在波特萊爾那裡，它被視為「我的回憶之母，情人中的情人」（〈陽臺〉）或「被放逐的安德羅瑪克」（〈天鵝〉）。尤其在〈人造天堂〉中，波特萊爾將這一神祕的女性氣質極端化為象徵主義詩歌的理想女性：「女

¹¹ Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1989), pp. 194-199.

¹² Davis Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence, and Writing: On the Verge* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990), p. 264.

¹³ 海德格爾著，孫周興譯：《演講與論文集》（北京：三聯書店，2011年），頁144。

人是那種在我們的夢中投下最多的陰影或者最多的光明的人。女人生來就是富於啟發性的；她們過著她們自己的生活以外的一種生活；她們在精神上生活在她們早晨的並受到其侵擾的想像之中」。¹⁴ 魏爾倫則將其幻想為「未知的女人」（*une femme inconnue*），在〈我熟悉的夢〉（*Mon rêve familier*）中，她的聲音「遙遠、沉靜、低緩」（*lointaine et calme et grave*）¹⁵。耶麥將女性描述為善變與難解的，道生則將它想像為一位純潔無瑕的小姐不可觸碰：「此刻不在眼前，哦，幻想之面！」。¹⁶

在戴望舒詩中，記憶的這種女性氣質不僅含有上述理想的、善變的、神祕的、不可觸碰與難解的要素，而且被賦予了留駐記憶的特殊功能。換言之，在戴望舒的詩歌世界中，女性成為了記憶集聚與存留的場所，比如〈雨巷〉。在此，弔詭的二重性隨即產生了：一方面，理想女性是一位記憶試圖將其召回的失落對象，然而另一方面，這個理想女性本身卻成為了記憶存在的場所。就此而論，搜尋消失的女性之美本身的記憶便成為了被追索的對象：一種元追憶敘述，亦即，記憶被視作詩性反思的恰切主題。

可見，記憶即女性，女性即記憶。他們的交融似乎難解難分，充滿辯證。然而，這樣一種水乳交融的二重性又如何能在詩中呈現？或者說，這種記憶的女性氣質的符號學呈現又如何可能？正是在這一意義上，就其形狀、顏色、香味與感官品質來說，花成為了戴望舒呈現這種記憶——女性氣質之二重性的最鐘意的隱喻。在文學中，

¹⁴ 夏爾·波德賴爾著，郭宏安中譯：《人造天堂》（上海：上海譯文出版社 2011 年），頁 29-30。

¹⁵ Paul Verlaine, *Ouvres Poétiques Complètes* (Paris: Gallimard, 1962), p. 63.

¹⁶ Ernest Dowson. *Verses 1896 with Decorations 1899* (Oxford: Woodstock Book, 1994), p. 53.

花通常表示美、生命、無暇與貞潔，因此它們自然而然地與女性聯繫在一起。¹⁷ 與此同時，因為其感覺形象，以最完滿與最直接的方式，花成為了喚醒記憶的最有力的植物。花充當了最有效的中介，刺激所有的感官，並使這些感官協調一致：顏色／視覺、氣味／嗅覺、形狀／觸覺、花瓣／味覺、顫動／聽覺。花同樣成為了定義現代性之本質的主要比喻之一。在波特萊爾那裡，儘管在一個現代的、庸常的世界中，花變成了「惡之花」，但這些花在一個奇妙之鄉中綻放出「整齊和美／豪華，寧靜和沉醉」，生長出「最珍奇的花，／把芬芳散發，／融進琥珀的幽香：

而我，我已經發現我的黑色鬱金香和我的藍色大麗花！

無與倫比的花，被重新發現的鬱金香，含有寓意的大麗花，
你應該去生長和開花的地方，不就在那裡，不就在那如此寧靜、如此夢幻般美麗的國土上嗎？¹⁸

對馬拉美來說，花是象徵主義至高無上的理念中最形而上的象徵：「我說：『一朵花！』這時我的聲音賦予那淹沒的記憶以所有花的形態，於是從那裡生出一種不同於花萼的東西，一種完全是音樂的、本質的、柔和的東西：一朵在所有花束中都找不到的花」。¹⁹ 馬拉美的另一首詩作〈花〉（19-20）則喻表了絕對的象徵觀念：

從古老穹天崩潰下的金濤中，
從創世紀星空中永恆貯積的瑞雪中，

¹⁷ Claudette Sartilliot, "Herbarium, Verbarium: The Discourse of Flowers." *Diacritics* 4 (Winter 1988), pp. 68-69.

¹⁸ 波德賴爾著，錢春綺中譯：《巴黎的憂鬱》（北京：人民文學出版社，1991年），頁419。

¹⁹ Stéphane Mallarmé, *Mallarmé*. Trans. Anthony Hartley (New York: Penguin, 1965), p. 368.

往昔你擷來一朵朵巨大的花萼，遺贈給
青春煥發的大地。

淺黃的菖蘭花，像伸出細頸的天鵝，
又像為流放者的靈魂準備好的桂冠，
紅得像染上一簇晨曦赭暈的
賽拉芬純美的腳趾，

風信子，猶如光彩照人的香桃木，
潔白得像玉人的肌膚，而那無情的玫瑰
——披著花園灼爍花朵的海洛狄亞德
澆灑了一身股股的鮮血！

百合咽噎的白色
流動在被它劃破而歎息的海洋上，
穿過蒼白的地平線上藍色的煙靄
冉冉地升向泣露的明月。

讚美歌飄拂在曼陀鈴上，迴繞在香爐裡，
聖母，這是待福國的聖歌！
讓夜晚的群星結束這回聲。
那是神往的眼神，閃爍的靈光！

聖母呵，你用強壯、正義的聖體
為慘澹人生中憔悴的詩人
創造了滿貯苦藥的聖酒杯

和一朵朵帶著死亡芬芳的鮮花。²⁰

對魏爾倫來說，在他最幸福的日子 (*plus beau jour*)，他們是美麗的陌生人 (*belle inconnue*)，回憶「動人的目光」 (*regard émouvant*)，「啊！這初綻的花朵，她是那樣的芬芳！」 (*Ah! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées!*)，這個無名美人嗓音甜潤 (*voix d'or vivant*)，潔白的手 (*main blanche*) 和戀人的唇間 (*lèvres bien-aimées*)。尤其是白色的和綠色的花，同樣是耶麥用以傳遞其記憶的最鍾意的比喻，「藍色天堂中擁有純美的美麗女孩」 (*Les jeunes filles avec la beauté virginale dans le ciel bleu*)。²¹

就道生來說，花代表了他往日的睡蓮時刻，對一個純真的理想女性形象的追求，「妮奧波，她至死還厭倦／那我拋擲在她身前的花瓣，／散在她花朵似嬌嬌的身畔。／她為那憔悴的花枝輕歎——／那月色的薔薇慘白又陰藍，／和那睡蓮出自塵寰」（《戴望舒詩》，頁 276），或是「愛情再補管那風嘯好花間，／你花園終已成荒：／沒個人兒能尋一瓣／去年玫瑰的褪色殘香」（《戴望舒詩》，頁 288），或者：

作歌歌落花：

燦爛枝頭摘；

清豔霎時間，

曾親雲髮髻。——

今日知何處？

寒灰伴幽寂。（《戴望舒詩》，頁 334）

²⁰ 斯蒂芬·馬拉美著，葛雷中譯：《馬拉美全集》（杭州：浙江文藝出版社，1997年），頁 13-14。

²¹ Paul Verlaine, *Ouvres Poétiques Complètes*, p. 61-62.

花朵意象是戴望舒上乘之作中著力頗多的詩歌形象，因此圍繞記憶與女性的合併，花朵意象構成了其詩歌的中心主題之一。戴望舒的花朵話語可大致辨識為如下幾種特定的類型。

三、花與女性記憶

當記憶的角色被歸屬於特定的女性時，記憶對這種女性特徵的分有，便使其能以花的意象呈現出來。與詩人進行祕密交流的女性主角主導了全部的敘述：記憶取用了花朵所有可能的特徵。膾炙人口的〈雨巷〉一詩乃是「中國新詩的序幕」（朱湘語），或是「在中國新詩的浪漫或寫實的抒情之外，開闢了一個新的藝術天地」。²²作為一個典範文本，〈雨巷〉闡明了女性氣質、記憶及花朵之間的親密紐帶。詩人，抒情者「我」或第一人稱敘述者，撐著油紙傘（與顛倒之花或一束幹花的形狀相聯繫）獨自（處於隔絕的私密個人狀態）彷徨（無目的尋找）在悠長（距離）的雨巷（記憶中典型的晦暗場景），希望逢著一個丁香（與理想的花之角色的認同）一樣地結著愁怨（憂愁是象徵主義詩人最熱衷的感覺）的姑娘，她是有丁香一樣的顏色、芬芳和憂愁（花的性質）：²³

撐著油紙傘，獨自

彷徨在悠長，悠長

又寂寥的雨巷，

²² 孫玉石：《戴望舒名作欣賞》（北京：中國和平出版社，1993年），頁8。

²³ 這首詩的寫作應歸於耶麥的直接影響，後者給戴望舒提供了丁香花的中心意象，或者說受了中國古典詩人李商隱的影響，尤其是南唐後主李煜和李璟的影響，二人都喜歡在詩中描寫丁香花。此一討論參看 Gregory Lee, *Dai Wangshu*, pp. 140-153。

我希望逢著
一個丁香一樣地
結著愁怨的姑娘。

她是有
丁香一樣的顏色，
丁香一樣的芬芳，
丁香一樣的憂愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨；

她彷徨在這寂寥的雨巷，
撐著油紙傘
像我一樣，
像我一樣地
默默行著，
冷漠，淒清，又惆悵。

她靜默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，
她飄過
像夢一般地，
像夢一般地淒婉迷茫。

像夢中飄過
一枝丁香地，

我身邊飄過這女郎；
她靜默地遠了，遠了，
到了頹圯的籬牆，
走盡這兩巷。

在雨的哀曲裡，
消了她的顏色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的
太息一般的眼光，
她丁香般的惆悵。

撐著油紙傘，獨自
彷徨在悠長，悠長
又寂寥的兩巷，
我希望逢著
一個丁香一樣地
結著愁怨的姑娘。（《戴望舒詩》，頁 27-28）

這首詩的敘述由這三個節點發展而來：追憶中的「我」，愁怨的姑娘和丁香花。在追憶中，「我」作為一個旁觀者，嘗試去重獲記憶中的「她」，但最終卻沒有相逢。兩對「眼光」從未相遇，她眼光冷漠、淒清又惆悵（「太息一般的眼光」）。通過丁香花的比喻，召回象徵著理想之美／自我的姑娘，此端的不可能性昭然若揭。作為一種無生命之物，一種物化的、非人化的物象，丁香花轉瞬即逝、易於枯萎，因此致使欲想之物難以把握與捉摸不定。為了遭遇理想而適得其反的欲望，同樣能夠用容器與被容者的關係來解釋，

也就是說，如果記憶容納了姑娘，那麼追憶便不可能將她捕獲，正如塞爾托所言，「記憶產生於某個不屬於它的地方……通過他者的喚醒，通過失去，從而形成記憶……只有當它消失時，記憶才會被銘記」；²⁴ 因此記憶從它本身之外的地方，總是要將理想姑娘視為他者。如果這個姑娘／女性持存了記憶，那麼與她直接的遭遇也會失敗，因為姑娘自己被退化為丁香花的脆弱（「消了她的顏色／散了她的芬芳」）。以此看來，這首非凡之作憑藉追憶之力，實在地記錄下了這一二重性：構建一個理想自我的失敗與不可能性。丁香花的花朵比喻意味深長地加劇了這種記憶與女性氣質之間的悲劇效果，而結果本身終會被銘記。

花的意象激起了悲劇的效果，這種效果遍布於種種記憶與女性特徵之中，具體地指向悲傷、逝去、陰鬱、痛苦、頹廢、憂愁與絕望的感覺，儘管戴望舒有時在記憶的領域內，將某種花的美賦予理想的女性，如詩歌〈八重子〉：「我願她永遠有著意中人的臉，／春花臉，和初戀的心」（《戴望舒詩》，頁 63）；或在〈百合子〉：「她是冷漠的嗎？不／因為我們的眼睛是祕密地交談著／而她是醉一樣地合上了她的眼睛的，／如果我輕輕地吻著她花一樣的嘴唇」（《戴望舒詩》，頁 62）；或〈三頂禮〉：「戀之色的夜合花／佻撻的夜合花／我的戀人的眼／受我沉醉的頂禮」（《戴望舒詩》，頁 75）。因此，蒲公英暗示出不可挽回的愛戀之感傷，〈二月〉一詩如是道來：

於是，在暮色冥冥裡
我將聽了最後一個游女的惋歎，

²⁴ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 87.

拈著一支蒲公英緩緩地歸去。（《戴望舒詩》，頁 76）

在〈見毋忘我花〉中，毋忘我花的字面意義甚至被用以表達某種幽怨的愁緒，對記憶的留駐乃是題中應有之義：

為你開的
為我開的毋忘我花，
為了你的懷念，
為了我的懷念，
它在陌生的太陽下，
陌生的樹林間，
謙卑地，悵鬱地開著。

.....

開著吧，永遠開著吧，

掛慮我們的小小的青色的花。（《戴望舒詩》，頁 101）

在種種花之間，玫瑰是戴望舒用以表達憂鬱、悲傷、喪失與悲劇美時最喜愛的花朵。比如上文提到的〈Spleen〉，他在其中寫道：

「我如今已厭看薔薇色，／一任她嬌紅披滿枝」（《戴望舒詩》，頁 23）。顯示出這一點的，還有〈獨自的時候〉以及〈靜夜〉：

〈獨自的時候〉

房裡曾充滿過清朗的笑聲，
正如花園裡充滿過薔薇；
人在滿積著的夢的灰塵中抽菸，
沉想著消逝了的音樂。

.....

為自己悲哀和為別人悲哀是一樣的事，
雖然自己的夢和別人的不同的，

但是我知道今天我是流過眼淚，
而從外邊，寂靜是悄悄地進來。（《戴望舒詩》，頁 38）

〈靜夜〉

像侵曉薔薇的蓓蕾
含著晶耀的香露，
你盈盈地低泣，低著頭，
你在我心頭開了煩憂路。（《戴望舒詩》，頁 14）

正如以上所見，花朵意象作為詩人沉思的比喻，不僅僅用以表達對理想女性（本體上難以接近、不可觸碰）的欲望，同時也表達了源起自此種力比多投射的苦難與疼痛。通過這一特殊的花朵比喻，悲劇效果終得昇華，「我」的生存狀況而得到審視，喪失之物也留存於記憶之中。

四、花、時間與放逐

花朵具有季節性，它與四季一同生長、開放、凋零。因此，時間的飛逝感蠶食著女性之美，也由此生發了詩人追憶中某種絕望的喪失，而表達此種感覺最好的比喻便是花。（《戴望舒詩》，頁 38）因此，在戴望舒的追憶場內，時間的殘酷性表現在如花般女性之美的衰褪（用花的特徵來描述）。在〈殘花的淚〉詩中，我們看到：

寂寞的古園中，
明月照幽素，
一支淒豔的殘花
對著蝴蝶泣訴：

我的嬌麗已殘，
我的芳時已過，
今宵我流著香淚，
明朝會萎謝塵土。（《戴望舒詩》，頁 16-17）

花朵／女性之美在時間之流中如此短暫，甚至剛一抓住便隨即消逝。在這樣一種毀滅性的暫時性中，一個人如何定位某個暫停的瞬間？詩人在〈小曲〉中哀歎道：「老去的花一瓣瓣委塵土，／香的小靈魂在何處流連？」（《戴望舒詩》，頁 119）時間不僅扼殺花朵，同時還使一種花生長：這種花比自然的花更具毀滅性。正是年齡的白花生長於眾人的廟階之上：〈贈內〉一詩表現了人歲增添，令頭髮花白，看上去像一朵白花：「即使清麗的詞華／也會消失它的光鮮，／恰如你鬢邊憔悴的花／映著明媚的朱顏」（《戴望舒詩》，頁 146）。花朵意象此處的比喻性呈現，記載著時間的殘酷性，詩人無疑將被導向了對生之有限的冥思，審視著他所珍愛的女性之美消失的軌跡，正如〈霜花〉一詩所示：

九月的霜花，
十月的霜花，
霧的嬌女，
開到我鬢邊來。

裝點著秋夜，
你裝點了單調的死，
霧的嬌女，
來替我簪你素豔的花。

你還有珍珠的眼淚嗎？

太陽已不復重燃死灰了。

我靜觀我鬢絲的零落，

於是我迎來你所裝點的秋。（《戴望舒詩》，頁103）

在一種輕微的哀輓情緒中，擬人化為一位美麗姑娘的秋日冰霜，正逐漸侵蝕著詩人的生命。然而詩人並未逃避，亦未害怕，他自願地邀請她的到來，以便令自己能細緻入微地審視生命的退卻。在這種時間的體驗裡，詩人把自己自覺自願地拋入時間殘酷的流逝，以便達至對生命的自我觀察。從這一角度而言，花朵比喻促成了詩人對時間流逝的內在意識，從而使詩人直接地、即時與時間無情地流逝遭遇。因此，這首詩的主題並非恐懼或消極的服從，而是一種沉凝與反思的自我認知，它確認某種內部的成熟與自我理解。這種自我意識的時間觀經由花朵比喻的中介，在戴望舒詩性追憶的敘述中，標誌著一個相當重要的階段，容後進行討論。

與花相關的便是詩人思想中遭放逐的記憶。換言之，花朵成為了某種為家園與異鄉、熟悉與陌生、在家與放逐劃分界限的植物。現代生活的飛逝驅使現代人離家而出，進而暴露了現代人的無根性。在戴望舒詩中，這種無根性反映於生命過客的典型形象，在〈過舊居〉一詩中有這麼幾句：

生活，生活，漫漫無盡的哭路！

咽淚吞聲，聽自己疲倦的腳步：

遮斷了魂夢的不僅是海和天，雲和樹，

無名的過客在往昔作了瞬間的躊躇。（《戴望舒詩》，頁141）

在現代文化中，人類的存在狀況本體上即為漂浮的無根性；因此放逐的主題在現代主義詩歌中隨處可見。在戴望舒的世界裡，由

於花朵與女性相融合，女性變成了文化意義上家園的守護者，而花朵成了家園、居所與家庭的花朵。花的凋零與女性之美的喪失，這一雙重喪失指向家園的喪失，因而成了放逐的真正原因，不斷困擾糾纏著詩人。經過這樣一段曲折的道路，花朵、女性、記憶與家園聚集一處，戴望舒得以對鄉愁、家園與放逐之本性進行反思。正如〈遊子謠〉一詩所傳達的那樣：

海上微風起來的時候，
暗水上開遍青色的薔薇。
—— 遊子的家園呢？

籬門是蜘蛛的家，
土牆是薜荔的家，
枝繁葉茂的果樹是鳥雀的家。

遊子卻連鄉愁也沒有，
他沉浮在鯨魚海蟒間：
讓家園寂寞的花自開自落吧。

因為海上有青色的薔薇，
遊子要縈繫他冷落的家園嗎？
還有比薔薇更清麗的旅伴呢。

清麗的小旅伴是更甜蜜的家園，
遊子的鄉愁在那裡徘徊躑躅。

唔，永遠沉浮在鯨魚海蟒間吧。（《戴望舒詩》，頁 82）

這首詩的特徵在於由花所構成的兩個不同世界：暗水上的青色薔薇與家園裡寂寞的花。表面上看，旅途中的詩人被青水的薔薇（水

波的轉喻)所迷惑,令他不曾感到想家;然而在更深的意義上,不是詩人不想念家園,只因家園已逝,他遂變得孤獨淒涼,因為回家已遙不可及。家中園子裡的花獨堪寂寥,詩人的「遊子的鄉愁在那裡徘徊躑躅」。所以在青水薔薇以外與家中的花朵之內,其間踟躕著難以抗拒的鄉愁欲望,以及放逐與回歸之間的痛苦張力。詩歌起於誘發家園記憶的青水之花——「遊子的家園呢?」,終於「唔,永遠沉浮在鯨魚海鱗間吧」——這種沒有終點的無根之放逐。

無根的行旅感受與回歸的死途在〈旅思〉這首詩中同時表現了出來:「故鄉蘆花開的時候/旅人的鞋跟染著征泥/黏住了鞋跟,黏住了心的征泥,/幾時經可愛的手拂拭?」另一首短詩〈深閉的園子〉,同樣以花朵比喻來展現某種失落感、家園的疏離感以及無盡的放逐感:

五月的園子
已花繁葉滿了
濃蔭裡卻靜無鳥喧。

小徑已鋪滿苔蘚,
而籬門的鎖也鏽了——
主人卻在迢遙的太陽下。
在迢遙的太陽下,
也有璀璨的園林嗎?

陌生人在籬邊探首,
空想著天外的主人。(《戴望舒詩》,頁91)

如果存在著一個家,即使是想像中的家,因為沒有人從遠方的放逐中回來而無人居住其中,這個家遂孤離荒涼。花在園中的滿滿

綻放使得荒廢的氣氛更加濃烈，凸顯這廢墟乃是由殘酷的時間所引起。就此而論，花的意象與時間和放逐相連，並十分有效地引領詩人去踐行一種更深刻的沉思：時間對自我內在感受的影響。

五、花、夢與蝴蝶

花在什麼樣的意義上與夢，甚至與蝴蝶相連繫？正如佛洛伊德注意到，一種特定的花朵與夢緊密相關；花朵的夢或作為夢元素（dream-element）的花尤其與記憶、女性與無意識相連。²⁵ 因此，這朵花只有在消失和缺席時重現於夢中才成為花。²⁶ 若就此而論，夢就成了花朵凋零後得以留駐的最終場所。或者說，為了被記住，這花朵不得不隱沒於夢中。正如我們在上文已經注意到戴望舒的〈Spleen〉：「心頭的春花已不更開，／幽黑的煩擾已到我歡樂之夢中來」（《戴望舒詩》，頁 23）；同樣在〈雨巷〉中：「她飄過／像夢一般地，／像夢一般地淒婉迷茫。／像夢中飄過／一枝丁香地，／我身旁飄過這女郎」（《戴望舒詩》，頁 27-28）。花是一種短生植物；夢中的花同樣短生，夢中的女性作為一朵花，則更加短生、更難把握。在花與女性之間，唯有記憶能夠持存它們。〈跟我這裡來〉一詩精確地暗示了這一點：

我將對你說為什麼薔薇有金色的花瓣，
為什麼你有溫柔而馥鬱的夢，
為什麼錦葵會從我們的窗間探首進來。

.....

可是，啊，你是不存在着了，

²⁵ Sigmund Freud, *The Interpretations of Dreams* (New York: Avon, 1965).

²⁶ Claudette Sartilliot, "Herbarium, Verbarium: The Discourse of Flowers", p. 69.

雖則你的記憶還使我溫柔地顫動，
而我是徒然地等待著你，每一個傍晚，
在菩提樹下，沉思地，抽著煙。（《戴望舒詩》，頁 58）

在另一首卓越的詩作〈尋夢者〉中，花與無意識的夢相連。詩歌開始於一個令人稍感震驚的意象：「夢會開出花來的，／夢會開出嬌豔的花來的：／去求無價的珍寶吧」（《戴望舒詩》，頁 94-95）。詩人並未說他正夢見一朵花，而是描述作為夢之潛在內容的花。一個夢如何能開出一朵花？是由於夢與花之間毫不相似嗎？據佛洛伊德的看法：「我們的記憶——沒有剔除那些我們意識中最深的印記——在其本身中是無意識的」²⁷。因此，僅僅在無意識中，花才能開放，在夢中湧現為某個特定的象徵。如此一來，在詩中為何出現這一古怪的、隨意的、無關的，甚至神祕的意象，這一問題須得細查闡明。

三種基本的象喻貫穿全詩：夢、花朵與金色的貝。一系列的雙重特質在這三個意象中一脈相承：打開／閉合，折疊／展現，揭示／隱藏，容納／暴露，諸如此類。夢所暴露的便是夢所隱藏的（一種佛洛伊德式的偽裝）；一朵花所帶來的同時也是它所包裹的，一只貝所展現的正是它向著自身閉合。總是在這樣的間隔中，它們相互纏結，迴避欲望，致使對終極性毫無把握。正如上所述，戴詩中所有理想女性的形象都被賦予花朵之美，或者花朵就總是與他陌生的美麗女人相聯繫。因為花的形制與視效（花冠、花蕾、花蕊、花心、花萼、花胚、花柱、柱頭、葉片、花瓣），一朵花就如一只貝，反之亦然。在這個意義上，一只貝即是女性的比喻，而詩中金色的貝可以讀作理想的麗人之象徵（如一朵金色的完全綻放的花那般美

²⁷ Sigmund Freud, *The Interpretations of Dreams*, p. 539.

麗)。

如此看來，這首詩的主題就變得明瞭易解：一朵盛開於夢中的花，是詩人渴望的無價珍寶，無論去哪裡尋找（攀爬冰山或航行於旱海）或需要花費多少時日（九年），最終不過是絕望與徒勞，因為：

當你鬢髮斑斑了的時候，
當你眼睛朦朧了的時候，
金色的貝吐出桃色的珠。

把桃色的珠放在你懷裡，
把桃色的珠放在你枕邊，
於是一個夢靜靜地升上來了。

你的夢開出花來了。
你的夢開出嬌豔的花來了，
在你已衰老了的時候。（《戴望舒詩》，頁 94-95）

金色的貝象徵著這個理想的女人，當生命之火熄滅，欲望衰退之時：當頭髮灰白，雙眼模糊之時²⁸，桃色的珠僅現於夢中。儘管理想的女性遙不可及，但詩人平靜地沉思著這個安

²⁸ 「當我老了」這一經典句法展現出生命的老去，頭髮灰白、視力衰退的特徵，在道生的詩〈*In Tempore Senectures*〉中也可讀到：「當我老來時候，／悲苦地偷自相離，／走入那黑暗灰幽，／啊，我心靈的伴侶！／不要把彷徨者放上心懷，／只記得那能歌能愛，／又奔騰著熱血的人兒，／在我來時候。……」（戴望舒譯，《戴望舒詩》，頁 282）或是在葉芝的名作〈當你老了〉：「當你老了，頭髮花白，睡意昏沉，／倦坐在爐邊，取下這本書來，／慢慢讀著，追夢當年的眼神／你那柔美的神采與深幽的暈影……」載於《諾頓英國文學選》（*The Norton Anthology of English Literature*），1979, pp. 1961-1962。

靜與平和的事實。花朵隱喻再一次令這幅生命圖景成為可能。

詩人由蝴蝶的比喻進一步地被帶向對生命意義的探尋。蝴蝶的本性，恰與花朵聯繫在一起。花朵是蝴蝶駐留的場所，蝴蝶色彩斑斕的翅膀正像極了花瓣。戴望舒在〈古神祠前〉中寫到：「它飛上去了，／這小小的蜉蝣，／不，是蝴蝶，它翩翩飛舞，／在蘆葦間，在紅蓼花上」（《戴望舒詩》，頁 99）。在其振翅神祕的開合中，蝴蝶似乎特別地促發了記憶與夢。彩翅的扇動令一切欲望的達成幾無可能，因此欲望的實現被永久地延宕與拒絕。對詩人來說，逝去的時日就像一隻蝴蝶，五彩繽紛，但想要把握舊日的完滿，重獲舊日的全體，卻是註定失敗、枉費工夫。在〈示長女〉一詩中，詩人哀歎道：

你呢，你在草地上追彩蝶，
然後在溫柔的懷裡尋溫柔的夢境。

.....

那些絢爛的日子，像彩蝶，
現在枉費你摸索追尋。（《戴望舒詩》，頁 142）

在蝴蝶象喻中出現了一種雙重身分。一方面，蝶翅扇動起了觀者的欲望，也誘惑其野心；而另一方面，蝶翅的扇動閉合欺騙了觀者的欲望，戲仿了其渴望，進而踐踏了其潛在的情欲。從這一點來看，因在力比多欲望的經濟中創造空隙、匱乏與缺席，如同花朵、貝類一樣，蝴蝶便成了最不確定性的比喻。這或許說明了戴望舒為何要使用彩蝶的象喻去呈現記憶無力復原逝去之物。

儘管在日益空虛的當下中留駐過去並無可能，然而對於自我來說，最有意義的並非再造逝去之物，而是找到通往喪失得以被思考的可能性路徑。如前所述，依照海德格爾之見，記憶乃是思的聚集；

是賦予回想過去的一種饋贈。最重要的是，追憶是對思的召喚——去回想那些將我們凝聚之物。鑒於此，蝴蝶彩翅的扇開，諧謔著勾起我們的追憶，這便是一種對思的召喚，它揭示了令我們讚頌之物。以此看來，蝴蝶比喻以及花朵比喻均承擔著建立一種可能的通道來連接起過往與當下，內在世界與外在世界，自我與非自我。最終，隨著思之召喚的興起，自我見證了一次分裂：其本身成為思的對象，進而獲得一種嶄新的自覺。這一觀念精確地在一首小詩〈我思想〉中得到了巧妙地呈現：

我思想，故我是蝴蝶……

萬年後小花的輕呼

透過無夢無醒的雲霧，

來震撼我斑斕的彩翼。

1937年3月14日（《戴望舒詩》，頁126）

這種西方的啟蒙主體性（笛卡兒的「我思故我在」）與非同一變形的中式寓喻（莊子自我主體性與非自我蝴蝶的合一寓言）的互融，在花的神奇召喚中達到極致，它喚醒了從歷史塵埃中走來的「我」，激起了一種突然地敞開，這全賴記憶傳遞這種饋贈的冥思能力。此處的花已然不朽，花的召喚釋放出一股神祕的力量，一方面使蝴蝶的誘惑內在化，另一方面釋放了這股追求一個想像的未來（an imaginary not-yet）的欲望。這首詩的聲音顯得如此沉凝，其語調充滿期許，將戴望舒的詩學意識提升到一個更高、更成熟的層次。

六、花、悲悼與書

當事物永遠消逝，空缺再難彌補，追憶便發生了。我們之所以銘記便是為了防止喪失，或者說，把我們帶回到依舊活在我們內心

中的往常。因此，正如德里達所示，記憶一直就是「他者，有作為他者之記憶的追憶，後者源自他者，又復歸於他者。它使任何總體化願望落空，並使我們受庇於寓意的場景，擬人化的虛構，換言之，使我們受庇於悲悼的修辭學：悲悼的記憶和記憶的悲悼」（1988：50）²⁹，因此，銘記即為悲悼³⁰。在「紀念」（in memory of）或「懷念」（to the memory of）的修辭學中，花朵持存了悲悼最具象徵性的意義：慶祝、感謝、愛、尊重、悲哀、期許、承諾、忠貞、惋惜、思考、奉獻、信仰、真相與啟示。在〈蕭紅墓旁口占〉一詩中，戴望舒在悲悼過程中凸顯了花的主題：

走六小時寂寞的長途，
到你頭邊放一束紅山茶，
我等待著，長夜漫漫，
你卻臥聽著海濤閒話。

1944年11月20日（《戴望舒詩》，頁147）

這首悲悼短詩具有非同尋常的含混性。詩人獨自走了六小時的路程來到一位亡友的墓旁，僅僅只是為了放上一束花，寫下一首口占詩嗎？口占到底在此為何意？這首詩究竟想表達什麼意思？這東

²⁹ Jacques Derrida, *Mémoires: For Paul de Man* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 50.

³⁰ 在印度日爾曼語系中，記憶一詞與悲悼擁有共同的語義枝蔓。悲悼（Mourn）的印度日爾曼語系的詞根 smer-，「銘記」（to remember），與希臘語 *merimna*，「關切、悲傷、孤獨」（care, sorrow, solitude）相聯繫。悲悼還關聯了 *morior*（拉丁語，死）、*mourir*（法語，死）。關於兩個詞之間的親緣性的詳盡研究，請參看凱西的《銘記》（頁273；頁353）；克雷爾的《論記憶》（頁284）；海德格爾（Heidegger）的《存在與時間》（Being and Time）（頁199）；德里達（Derrida）的《多義的記憶》（Mémoires）以及在第二章曾討論過的佛洛伊德的〈悲悼與憂鬱症〉。

紅山茶又意味著什麼？由於死者的名字被召喚，便因此代表了某種虧欠、感激、追悔或僅僅只是銘記？如此的閱讀，會忽略詩中的悲悼價值。相反，讓我們來考慮以下幾個問題：是什麼將該詩作者帶至蕭紅之墓？或者說，是什麼把他們二人在詩中相連起來？眾所周知，蕭紅是一位女性作家（一位小說家），抗日戰爭時期，她逃難至香港，並不幸病死在那裡。詩的作者同樣是一個作家（一位男性詩人），他在同樣的境遇下逃至香港，但還活著。他們因為都是作家而彼此相連，換言之，把他們兩人連在一起的便是他們操同樣的行當，即寫作。最根本的差異在於：她死了，而他逃過劫難還活著。因此，在詩中我們看到，活著的人來到墓前「看望」死者，並在墓旁放上一束紅花。表面上，這是一幅生者悲悼死者的場景。但這些花為何是紅色的？紅色不正意味著革命（正如人們所普遍理解的那樣）、美麗、欲望、愛情、激情嗎？「我」為何要經受如此長時間的等待？又等待什麼？

正如我們已經注意到，花朵乃是人們表達悲悼之情最鐘意的媒介。然而，作為一種比喻，花朵無法直接地通達死者，僅僅通過其象徵性意義，曲折地表示出悲悼的意味。花朵僅能以曲折的方式，亦即通過花朵的象徵意義來呈示悲悼的意義。換言之，花只為了消失而出現；只有把花視作非花，或別的什麼，或比喻為他者，花才成為花本身。正如德里達寫道：「花朵乃是局部（消逝）『(de)part(ed)』。花從其現有的局部（消逝）『(de)part(ed)』中，持存了一種先驗之贅疣（*a transcendental excrescence*）的力量，這贅疣只是令花看上去是如此（先驗），這贅疣甚至不再會敗落」。³¹就此而論，悲悼場合中的花絕非真正的花，它不過是語義上的花；花只不過是

³¹ Jacques Derrida, *Mémoires: For Paul de Man*, p. 15.

標誌，指涉著出場者的缺席。由此觀之，詩人置於蕭紅墓旁的紅山茶不過是語義上的花、書本甚或是他自己的詩選，這些東西充當了召喚亡者向著文學使命、文學創造，以及最終的寫作之思回歸。

這召喚傳遞給死者，甚至她的名字也被召喚，但無人回應。回歸的路徑被永久地叛逆，語義的召喚是一種在缺乏所指的狀況下，播撒自身的召喚。因此，詩人／生者穿過漫長的夜晚等待著一個無聲的回答。墓旁的紅花還未敗落，顯然承載著某種永不停歇的悲悼之志，一種被內在化的召喚確認思之許諾，它只存在於寫作——書本之中，別無他處。對悲悼主題的如此閱讀使我們瞭解到，戴望舒的「口占」實在是一首追憶其文學使命與文學創造性的詩篇。³²他堅定地期待這沒有回響的應答，或許這應答會在書本裡與作品中出現，亦即出現在為死者而口占的持續不斷的語言作品之中，一直為我們隱祕的悲悼經驗提供力量，將會形塑生者的身分。

花（同記憶）與人類知識世界中的書本、文字、寫作與藝術緊密相連³³。寫作是將記憶轉譯為藝術，好讓隱祕之物顯見，比如在

³² 需要指出的是，戴望舒於1944年寫這首詩時，他的詩歌創造力已相當枯竭。Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*, p. 227-238.

³³ 康納利（Canali）對「花」在其古典起源中的這一關係做了精妙的闡釋：「（花）就其隱藏的祕儀、寓意與神聖的祕密來說，便能很好地稱之為神聖的字元、人間的象形文字、神的文字、自然之書、象徵符碼與全能上帝手寫的神祕紋章，用他穿過廣大土地的隱形的筆寫印在一幅巨大的紙頁上，讓一切可見，使得花對於我們的眼睛是美麗、對於我們的嗅覺是甜蜜、對於我們的觸覺是愉悅、對於我們智識是愜意、對於我們的靈魂是歡喜，花能讀出深埋其中的真相，解讀最深的教義……因此埃及人把他們的知識隱藏在他們稱之為象形文字的字元中，同樣也利用了花。當他們希望展示自己的美德只能通過艱辛與犧牲來獲得時，他們畫下一朵莖桿帶刺的玫瑰，

上文討論過的〈斷指〉一詩：

每當無聊地去翻尋古籍的時候，
它就含愁地向我訴說一個使我悲哀的記憶。（《戴望舒詩》，
頁 44）

花在書本中的出現憑藉語言的再現與轉化。戴望舒的某些詩作非常善於在花的聯想性中表達這一特徵，表達記憶與書本、文字與寫作的連結。〈我的記憶〉裡有這麼兩句準確地暗示了這種移植的技藝：

它存在在繪著百合花的筆桿上，
.....

在撕碎的往日的詩稿上，在壓乾的花片上。（《戴望舒詩》，
頁 39）

一支繪著百合花的筆是一件寫下（創造）記憶之意義的藝術品；然而繪在筆上的百合則位於筆的書寫之中，這朵百合不是真的花，而是物質的花的缺席。就這一意義來看，正如德里達所言，「花是局部（消逝）『*(de)(part)(ed)*』」。只有在花朵消失或敗落之後，花才成為花。正如薩緹利奧特（Sartillot）與德里達同時注意到，花作為一株自然植物轉化為某種與書本、書寫與藝術相連的非花的美學對象，這主要集中在植物標本（*herbarium*）與詞語形態（*verbarium*）之間，植物學與語言學之間，以及花、織物（*textile*）與文本（*textual*）之間的關聯。在藝術的意義生產經濟學中，花的生殖方式與藝術作

扯下時必定帶來刺痛感。他們將神描繪在荷葉與荷花的中心，因為他是一個巨大的球體。起初是紫色，但很快就變為白色的薊花，一股微風便可將其吹散，他們從中把我們生命之虛浮與短促描繪」（Canali 1609 見於 Piero Camporesi, *The Anatomy of the Senses: Natural Symbols in Medieval and Early Modern Italy* (Blackwell: Polity Press, 1994), p. 26)。

品之間存在某種親密的對應。首先，通過種子、精子、內核的播撒，花可能倚賴偶然的機會而存活，正如一部藝術作品所承載的資訊，通過許多曲折與偶然才能觸及對主題的密碼。

其次，花的萌發與綻放乃是通過各種中介（風、昆蟲或水）而實現，正如意義由讀者而生一樣。再次，花只能由載體使其子房的柱頭授粉才得以綻放。然而，在花朵綻放的過程中，授粉並非每次都成功，因為並非所有的介質都能到達傳遞授粉的終點，準確地說，就像藝術作品的意義無法被讀者完全地把握，這源於他們無法確定的文本性。一言以蔽之，花／植物的受孕過程在許多方面與書本、寫作、文字與藝術之意義的生成十分相似。用德里達的話來說：「藝術作品，（是）那不可把握的花朵」。³⁴

在戴望舒的幾首詩中，蜜蜂授粉於子房的柱頭的意象，令他觸及到了生殖的母題，作品的意義，或愛的生成性，因而釋放出生殖的可能性，正如〈小病〉一詩：「小園裡陽光是常在芸薹的花上吧，／細風是常在細腰蜂的翅上吧」。（《戴望舒詩》，頁 77）此處，早春園中的陽光、花、風、嗡嗡的蜜蜂為病人搭建了一個富有意義的世界，一個充滿復原與康健的世界，病人在此感受泥土的氣息，享受萵苣的脆嫩與韭菜的嫩芽。為了意義生成的成功，為了達至生命的繁衍，戴望舒毅然地將花與蜜蜂同女性聯繫在一起，在〈三頂禮〉一詩中，我們讀到了如下的句子：

戀之色的夜合花，
 桃蹊的夜合花，
 我的戀人的眼，

³⁴ Jacques Derrida, *Glas*. Trans. John P. Leavey, Jr. and Richard Rand (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1986), p. 15.

受我沉醉的頂禮。

給我苦痛的螫的，
苦痛的但是歡樂的螫的，
你小小的紅翅的蜜蜂，
我的戀人的唇，

受我怨恨的頂禮。（《戴望舒詩》，頁 75）

蜜蜂是令花朵授粉並使其開放的中介。紅翅蜜蜂同樣給戀人授粉（戀人的雙眼正像花子房的柱頭一般，唇就像花的瓣），戀人心中的愛如受孕般開始萌發，最終開出愛之花。意義因而生成，生命因而延續。

在另一首題為〈微辭〉的詩中，戴望舒用諧謔的語調描繪授粉、綻放與生殖的完成：

園子裡蝶褪了粉蜂褪了慌，
則木葉下的安息是允許的吧，
然而好弄玩的女孩子是不肯休止的，
「你瞧我的眼睛，」她說，「它們恨你」

女孩子有恨人的眼睛，我知道，
她還有不潔的指爪，
但是一點恬靜和一點懶是需要的，
只瞧那新葉下靜靜的蜂蝶。

魔道者使用曼陀羅根或是枸杞，
而人卻像花一般地順從時序，
夜來香嬌豔地開了一個整夜，
朝來送入溫室一時能重鮮嗎？

園子都已恬靜，
蜂蝶睡在新葉下，
遲遲的永晝中，
無厭的女孩子也該休止。（《戴望舒詩》，頁 86）

生殖完成（蜂蝶安息在新葉下），意義發生（花朵開了一個整夜）。然而，女孩繼續弄玩，似乎她的欲望還未被滿足（恨人的眼睛依舊充滿激情）。由於生命的受限，生死如花，通過暗示無垠的宇宙中她生命的界限，詩人拒絕了女孩的誘惑。儘管這首詩所暗示出的某種自我滿足的哲學，聽起來相當諷刺——甚至如果人之生死如花，而花仍不過在人死後的每一個春天復生，因此死亡與再生周而復始，那麼人類為何不在此列？戴望舒在這裡似乎拒絕某種超然感，其中部分原因在於他向日常性詩學的轉向，然而園中蜜蜂、蝴蝶、花朵、新葉以及諧謔的女孩之形象，如果從文學與植物的關係的角度追蹤下去，或能引發更多的遐想。

在耶麥與道生的詩中可以找到同樣的概念——通過蜜蜂、花、花粉和女人來受孕及繁殖。在耶麥的作品〈她〉中，我們可以讀到細緻入微的生成：

她躡步至低處的牧場，
因牧場開滿簇簇的鮮花
花的莖桿喜歡在水中生長，
我摘取這些沒入水的植物。
迅而溼透，她抵達牧場高處
婷婷綻放
……
她眼中的目光宛如紫色的薰衣草。

她帶走了滿懷的丁香。

因為在春天中，她拋棄了外飾

她就像一朵帶粉的百合，或受了

銷魂的花粉。她的前額光滑，稍稍突出。

她懷抱的丁香，放在那處。³⁵

耶麥把「她」理想化為一朵花（丁香／薰衣草），根莖的生長於水下，當她走入春天的牧場，上面覆滿了盛開的花朵。這個「她」是完美、純潔與美麗的，但最意味深長的是，她是可生殖的：「她就像一朵帶粉的百合／或受了銷魂的花粉。她的前額光滑，稍稍突出」。她生殖了什麼？對於耶麥來說，她生出了箴言：「祈禱、信念與希望」（*prier, croire, espérer*）。耶麥的另一首詩〈屋子會充滿了薔薇〉（*La Maison Serait Pleine de Roses et de Guêpes*）精確地顯示出這種愛的繁殖通過蜜蜂的作用給花帶來花粉，並使一個受孕的胚珠從花蜜中產生：

屋子會充滿了薔薇和黃蜂，

我只知道，如果你是活著的，

如果你是像我一樣地在牧場深處，

我們便會歡笑著接吻，在金色的蜂群下，

在涼爽的溪流邊，在濃密的樹葉下。

我們只會聽到太陽的暑熱。

在你的耳上，你會有胡桃樹的陰影，

隨後我們會停止了，密合我們的嘴，

來說那人們不能說的我們的愛情；

於是我會找到了，在你的嘴唇的胭脂色上，

³⁵ Francis Jammes, *Choix de Poésies* (Paris: Librairie-Larousses, 1970), pp. 82-83.

金色的葡萄的味，紅薔薇的味，蜂兒的味。³⁶

在這首詩中，詩人幻想著與他理想中的陌生戀人幽會，他們會在金色的蜂群下、涼爽的溪流邊、濃密地樹葉下歡笑著接吻。詩人最終生出了愛的味道，他在女人帶粉的唇邊、在葡萄、紅薔薇，尤其是蜂兒那兒覓得了這味道（戴望舒可能從中吸取了這樣一種愛的修辭學靈感，因為他翻譯了這首詩）。道生同樣利用花、蜜蜂和愛情的比喻。正如〈我們愛人，有什麼不能希望啊？〉（*Quid non Speremus, Amantes?*）一詩中，他寫道：

要是愛可向一切花枝採蜜，
女郎又如紫蘭般繁茂菲靡，
怎的我還喜過空自傷懷的往日，
為了她失去的幽聲，和堪憶的青絲？（戴望舒譯，《戴望舒詩》，頁 305）

對道生來說，如果愛情總是能由蜜蜂對授粉的花枝採蜜的話，那麼女孩的美麗便永不會消逝。然而，道生卻倍感無助，悲歎持存這種美麗與愛情的徒勞，因為「她去了，一切都隨她殘落；／或是她冷冷無情，我們的祈禱成空；／夏日燦爛的心兒已破碎，／而希望又入了深幽的墳塚」（戴望舒譯，《戴望舒詩》，頁 305）。

正如道生詩中所示，愛情無法從花朵中永遠採蜜，美麗也一樣無法留存，那麼，在戴詩中，喚起超自然記憶的蝴蝶，曾被詩人視為「智慧之書」，亦未能驅趕詩人所深陷的寂寞，正如〈白蝴蝶〉一詩所示：

給什麼智慧給我，
小小的白蝴蝶，

³⁶ Francis Jammes, *Choix de Poésies*, p. 43.

翻開了空白之頁，
合上了空白之頁？

翻開的書頁：
寂寞：
合上的書頁：
寂寞。

1940 年 5 月 3 日（《戴望舒詩》，頁 128）

戴望舒又一次利用蝴蝶振翅的開／合之二重性來構建起花朵（由於追憶中的事物永不再現為本來的樣子，蝴蝶的形象便經常與花混合，反之亦然，這得歸為二者的親密熟識）與書本之間的聯繫。從蝶翅的開／合之中，揭示出在書本的空白之頁，歷史未曾寫下什麼或抹去什麼。換言之，書本的空白之頁可能喻示這樣一個事實：時間已經毀滅一切或一無所創。書本中徘徊的孤寂反映出這種焦慮、猶疑、迷惑與窘境，這種焦慮情緒普遍地存在於二十世紀早期的中國現代知識分子身上，即現代性摧古拉朽的線性時間。從另一個角度來看，這首詩表達出某種極度的自我懷疑，試圖質疑詩人的地位——詩人之使命，詩人之功用，甚至懷疑一般意義上的文學。根據齊美爾、阿多諾與本雅明，要使現代性碎片中的飛逝之美永固，便只能通過藝術，只能通過對空洞、外在的瑣屑進行藝術的昇華（Frisby 1986）。³⁷ 由此可見，作為詩人的戴望舒，當書本打開，一片空白，甚至沒有任何書寫的痕跡，完全白紙一張時，他的詩學使命又是什麼？他又如何能將自己界定為一個詩人？

³⁷ 參見 Davis Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Works of Simmel, Kracauer, and Benjamin* (Cambridge: MIT Press, 1986).

然而事實上是，在現代性歷史的書本中，什麼都未曾留下，或什麼都未曾創造正好確認了戴望舒作為詩人的身分，即是說，空白之頁本身變成了一個時代的歷史性證據，在空白之頁的間隔中，他的孤獨目睹了非歷史、空洞之當下以及現代性的絕對新時間。正如保羅·德·曼（de Man）所言：「現代性存在於一種欲望的形式之中，這種欲望否棄任何先前發生之物，以期抵達可稱之為一種真正現時的終點，起源之點標識出一種新的開始」。³⁸ 如果事實如此，那麼這些空白之頁不僅僅界定了戴望舒作為詩人的身分，而且還概括出一個完整的歷史時代。戴望舒的詩歌雄心在於，為這個災難時代豎立起一座里程碑。〈贈內〉便清晰地表達了這一使命感：

空白的詩帖，
 幸福的年歲；
 因為我苦澀的詩節
 只為災難樹里程碑。（《戴望舒詩》，頁146）

這句帶有某種悲悼式口吻的箴言昭示著詩人的英雄意志，而且點明了中國新文化敘述中，詩的本質與詩人的使命。

從對上述諸種形象的考察中，我們可以看到，花朵，乃是戴望舒追憶詩學中最顯著的主題，不僅呈現出對某種理想之美的美學化欲望，一種在現代生活中不可企及的欲望，而且成為了支持詩人不斷追求這一理想的最強動力。花朵成為了自我模塑中的一個核心，而被加以界說與意味深長地觀照。通過這一特別的自我觀照，自我意識逐漸抵達了一種逐漸的成熟度，不同於李金髮，更與郭沫若完全相異。這種自我成熟並非起源於某種身體感覺，卻源自所有的感

³⁸ Paul de Man, *Blindness and Insight* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 148.

覺或超感覺，戴望舒在其文章《詩論零札》一文中說道：「詩不是某一個官感的享樂，而是全官感或超官感的東西」（《戴望舒詩》，頁 692）。記憶意味著自我的喪失，但唯有通過追憶，自我才能完成其自我知覺與自我定義，喪失的也才能從中重新獲取。

引用書目

一、專書 / 專書論文

1. 孫玉石：《象徵派詩選》，北京：人民文學出版社，1987年。
2. 孫玉石：《戴望舒名作欣賞》，北京：中國和平出版社，1993年。
3. 馬丁·海德格爾著，孫周興譯：《演講與論文集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011年。
4. 夏爾·波德萊爾著，郭宏安譯：《人造天堂》，上海：上海譯文出版社，2011年。
5. 夏爾·波德萊爾著，錢春綺譯：《巴黎的憂鬱》，北京：人民文學出版社，1991年。
6. 斯蒂芬·馬拉美著，葛雷譯：《馬拉美全集》，杭州：浙江文藝出版社，1997年。
7. 痙弦：《戴望舒卷》，《中國新詩史料之一》，臺北：洪範書店，1977年。
8. 戴望舒著，梁仁編：《戴望舒詩全編》，杭州：浙江文藝出版社，1989年。
9. Davis Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence, and Writing: On the Verge*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
10. Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
11. Ernest Dowson, *Verses 1896 with Decorations 1899*. Oxford: Woodstock Book, 1994.
12. Francis Jammes, *Choix de Poésies*. Paris: Librairie-Larousses,

1970.

13. Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1989.
14. Jacques Derrida, *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press, 1986.
15. Jacques Derrid, *Glas*. Trans. John P. Leavey, Jr. and Richard Rand. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1986.
16. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
17. Paul de Man, *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
18. Paul Verlaine, *Ouvres Poétiques Complètes*. Paris: Gallimard, 1962.
19. Piero Camporesi, *The Anatomy of the Senses: Natural Symbols in Medieval and Early Modern Italy*. Blackwell: Polity Press, 1994.
20. Sigmund Freud, *The Interpretations of Dreams*. New York: Avon, 1965.
21. Stéphane Mallarmé, Mallarmé. Trans. Anthony Hartley, New York: Penguin, 1965.

二、期刊論文

1. Claudette Sartilliot, "Herbarium, Verbarium: The Discourse of Flowers." *Diacritics* 4 (Winter 1988), pp. 68-69.