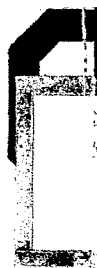


新詩的理論基礎

沈實明著



商務印書館發行



國立政治大學
圖書館

分類號 821.1 046

登錄號 32467



祝實明著

的
理
論
基
礎

商務印書館發行



3 2173 7686 6

目次

一 詩在文學中的地位	一三
二 新詩的特點	三一
三 新詩的體裁	四〇
四 情調說的提出	四八
五 內容與形式	六四
六 藝術與人生	七〇
七 情調說與各種詩論的比較	八五
八 新詩中的民主精神	九七
九 答客問(上)	一一三
十 答客問(中)	一三〇
十一 答客問(下)	一三〇

新詩的理論基礎

詩在文學中的地位



文字有三種：一曰抒情文字，二曰敘述文字，三曰議論文字。文學者，抒情的文字也。敘述文字，直似在下文學定義。如果有人問我是否就是一個定義，我却敢大胆地答道：「是的。」也許有人會以為太簡略了吧！

敘述文字，文字本來只可分為三大類，便是敘述文字，抒情文字，與議論文字。如果在抒情文字下再加一個界說，則在這一個界說外的抒情文字將被排出文學的範圍以外去，而全部抒情文字，實在都是文學作品。因此在下文學定義時，實即以抒情文字就是文學來得沒有毛病。此其一。其次，一翻文學概論一種書籍，把古今中外的文學定義一一錄出，至少可以抄上好幾千字。這，往好處說是「學者氣」，說得不好却是「書獃子氣」。其實這些定義既千人勢小，又或偏於形式，或偏於內容，或使形式與內容分家。其實形式與內容是一而二二而一，不能分也不應分的。「抒情的文字」既說了內容，也說了形式，大可不必再「畫蛇添足」。此其二。有此二因，我便只願意下這簡略的定義了。

此抒情成分，最易與敘述文字與議論文字結合而成一種新體。此種新體我常稱之爲「文學化的敘述文」與「文學化的議論文」，且謂其爲文學的旁支。

這種文學的旁支，在中國歷史上真是俯拾即是。拿敘述文來說，左傳，國語諸記事，史記漢書三國志諸列傳（尤其是史記裏的項羽本紀，信陵君列傳，刺客列傳，滑稽列傳等），四庫全書中各專集內的許多傳記，我敢說都是文學化了的作品。拿議論文來說，駁園靈裏的遊說文字，論語季氏將伐顓臾章，孟子與齊宣王及諸弟子的問答，韓非的說難，墨子的魯愛非攻（上篇），莊周的道遙齊物論，屈原的卜居，賈誼的上時事疏，司馬相如的難蜀父老，韓愈柳宗元的天說，陸贄的許多奏議，梁啓超的許多論文（如最苦與最樂等）……我也敢說，牠們是文學化了的作品。——這些，都是中國文學史上一些最寶貴的收穫。講文學史的人如果圖於一個之見，對這些作品竟始終會熱視無覩，那真是一個最大的損失。

敬文學者，文字之中心也。

這說法，也許頗引起一般人懷疑，爲求明白起見，且作簡表於下：



或者有人要這樣說了：「假如把敘述文或議論文放作中心，不也一樣地可以說有敘述化的抒情文與敘述化的議論文嗎？不也一樣地可以說有議論化的抒情文與議論化的敘述文嗎？何以見得文學一定是文字的中心呢？」不知道只是一個詭辯。試看下引簡單算式，便可明白：

敘述化的抒情文等於抒情化的敘述文（即文學化的敘述文）。

議論化的抒情文等於抒情化的議論文（即文學化的議論文）。

說法雖異，實質却同，故文學是文字的中心，實為公平的結論，並非「阿其所好」之說。文學體裁，亦可大別之為三類：一曰詩（抒情詩），二曰散文（包括小說——即故事，小品散文，寓言諸種），三曰戲劇。

這里，許多人見着要大大的驚異吧？「為什麼把小說列入散文系統下呢？小說在近代不被稱為文學的王嗎？」其實這毫不足怪。

理由也極簡單：文學譬如祖父，小說却是孫子一輩，牠是不能與父輩（詩，劇）並列的。拿中國文學史來看，這理由更易明白。文學在中古，原只有文筆之分，所謂「有詩為文，無韻為筆」是。唐宋以後，又分作詩與文。散文與詩才是平輩；直到後來戲劇興起，因了體裁與詩迥異，而又與散文不同，既不能屬詩，又不能屬散文，因此我們只好使他與詩與散文並列為三了。

詩者，抒情的韻律文字。

這說法恐怕有許多人不同意。最重要的還是詩與韻律問題。記得有人曾在論文學時舉「湯頭歌訣」一首問道：「這也有韻律，是不是詩？」又有人舉出「人之初，性本善，性相近，習相遠，……」問道：「這不也有韻律嗎？這也是詩嗎？」是的，這不是詩。但這也不是文學。文學是抒情文字，這些湯頭歌訣和三字經文句早已不應魚目混珠似地入文學的大範圍中了，還說什麼是不是詩，是抒情文字，而又叫做詩，則一定離不了韻律。有人或許又要問了：「你是贊成新詩的，新詩也有韻律嗎？」不知所謂韻，就是音韻，所謂律，就是規律。新詩有一大部分有韻，這已不用多說；至於「律」，則只有緊嚴與否的問題，却並不是沒有。比如新月派的詩，每節的行數同，每行的字數大約相同，不僅求音節的諧和與整齊，而且在排列上，常顯出建築的美，這種詩「律」很嚴，不言可知。就是許多句子長短不一的詩，也有一定的規律可說，勉強列舉，至少可得以下數條：

(一) 避免五言七言的形式與音節。

(二) 行與行間，字數相差不致太遠。

(三) 每行至多不得超過二十字以上。

(四) 非有藝術的功効，一行不致只寫一字……

這些未常不可以說是規律，不過比起「平平平仄仄」或「平平仄仄平平」的舊詩有寬

嚴不同而已。其實舊詩本身各體的規律也有寬嚴之不同，古風比律絕正是好例，我們正不能說新詩絕無「韻律」，且不能據此站不穩的結論來非難「詩者抒情的韻律文字」的說法。至於有一部分新詩，表面看來，既無規律，又無音韻，這得等到後面論到散文詩時再說了。

雜劇結合即爲「詩劇」，爲「曲」。

寫詩要注重韻律，注重情感，作劇却注意對話，注意動作。假如把這種對話（動作自當除外）用韻律寫了出來，而且加重其抒情成分，這自然便成功了詩劇（或歌劇）。這種詩劇，在西洋很是發達，而在中國却差不多沒有。這是現今文學園地裏所應努力的一事。但在我國，曲本却異常發達，元代盛極一時，質量都頗有可觀。元代以後，也還有桃花扇長生殿傑作出現，直到晚清，流風不息。這是極可稱道的。這種曲，抒情成分較淡的地方便用說白，較濃的地方便用韻律作成唱辭，使詩的成分與戲的成分互相配合，各盡其本來的功效，實較西洋詩劇全用韻律者爲合理得多。我推想此後中國，新體曲應該繼續出現，所謂新體曲者，就是說白用國語，唱辭用新詩。這還是一片嶄新的土地，尙待有志者去盡力耕種的。

與散文結合即爲故事詩。

記得有人說過這樣的話：自從小說興起後，敘事詩便漸歸消滅了。這話本來不錯。詩在文學作品中，本來是更偏於抒情的，拿牠有韻律的文字，去敘事，本就有些事倍功半之

苦。因此各國文學先起的都是敘事詩，等到後來小說興起，抒情敘事，較詩更爲方便，於是小說漸漸得勢，而敘事詩日漸消歇。這本是天然的趨勢。但故事之中，却有若干絕對不宜用小說去寫。牠們需要歌詠，需要韻律，這就是故事詩的所以必須存在的理由了。

這樣說來，故事詩與敘事詩是有分別的嗎？當然。大體說，牠們的分別可有下面數點：

(一) 敘事詩的篇幅較長，故事詩較短。

(二) 敘事詩中之事較繁複，故事詩中之事則較簡單。

(三) 敘事詩偏於敘事，故事詩偏於抒情。

今天中國許多寫作者，還常常將敘事詩與故事詩混爲一談，這是應該糾正的事。

那麼，究竟又是一些什麼故事，需要歌詠，需要音律，却絕對不宜用小說去寫呢？我說：

「那是些『熱情，美麗，浪漫而可泣可歌的簡單故事』。」

舉例來說：古詩「上山采蘼蕪」，用小說寫出能得着同樣的效果麼？杜甫的石壕吏用小說寫出能使人受同樣的感動麼？金和的蘭陵女兒行，寫一個清將佔取民女作妾，却遇着一個俠女，不特好事不成，而且吃驚受辱，這一故事，用小說寫出能使讀者一樣拍案叫絕麼？無論什麼天才，我敢擔保他即使絞盡腦汁，也不能用這故事的題材寫幾篇有同等價值的小說出來。

爲象徵詩。

說也有趣，小說之所以和史實分野，就在史實只如實寫出，而小說必須加上一些粉飾；但有些故事其本事已夠熱情，已夠美麗，已夠浪漫，已夠可泣可歌，小說已經不能夠去加什麼粉飾了，於是故事詩鑽了出來，用韻律一種的東西去粉飾牠們。

寓言是一種文學作品，這是大家都承認的。伊索寓言就是很流行的東西。我國古代，也很有不少的名作，先秦諸子如莊周韓非及孟軻等人的作品內都不乏好例。這種寓言，大約用物事來暗喻人事，同詩裏的比相似，同與相差不遠，因此牠很易與詩結合。一用寫詩的手法及情感來處理寓言的題材，這多半便變成所謂「象徵詩」了。

所謂象徵詩便是把抽象的詩意或詩情，用具體的暗喻（詩境）表現出來，而這種暗喻的解釋却是沒有一定的。因爲象徵詩的作者本來只用此無定的暗喻以表現此詩意或詩情，如果已經表現了出來，則他便已盡了藝術的任務，怎樣解釋他是用不用的。而在讀者方面，如能由此無定的暗喻以接觸着此類詩意與詩情，則文學的賞鑑也已成立，怎樣解釋也是可以用不用多管的。那麼，什麼是「無定的暗喻」呢？

讓我來舉例說明牠：

自君之出矣，不復理殘機。思君如繭月，夜夜減清輝。（張九齡：自君之出矣）
鬱鬱澗底松，離離山上苗，以彼逕寸莖，蔭此百尺條。世貴涉高位，英俊居下

僚，地勢使之然，由來非一朝。……（左思：詠史）

這是明喻：張九齡用滿月來比美人的容顏，說爲相思一天一天地瘦損了下去。左思用「山上苗」來比高位的「世胄」，用「澗底松」來比下僚「英俊」——都是明明白白地說來的。又如：

浮香繞曲岸，圓影浮華池。常恐秋風早，飄零君不知。（盧照鄰：曲池荷）
煮豆燃豆箕，豆在釜中泣：本是同根生，相煎何太急！（曹植：七步詩）

却是暗喻：盧照鄰用荷來暗喻才志之士，用夏天來暗喻壯年，用秋風來暗喻遲暮；曹植用豆和豆箕來暗喻兄弟，用豆箕燃火煮豆來暗喻兄弟相殘——這雖沒有明明說出，却什麼比什麼是已暗暗指定，不可別指的。但如：

種桑長江邊，三年望當採。枝條始欲茂，忽值山河改。柯葉自摧折，根株浮滄海。春蠶既無食，寒衣將誰待。本不植高原，今日復何悔！（陶潛：雜詩）

却是象徵詩了。因爲陶潛所說的「桑」，便是一種無定的暗喻。二年以前，對這詩我便說過這樣的話：「如你是一個戀愛至上主義者時，你可以說桑是在暗喻你的變了心的情人：如你是一個失意的政治家，則你可以說牠是暗指着你的失敗了的政治理想：甚或假如你是一個企業者，你也未嘗不可以說牠是暗說着你的倒閉了的工廠或商店……仁者見仁，智者見智，而那詩却不仁不智，亦仁亦智；公說公的理，婆說婆的理，而那詩却非公理，非婆

理，亦公理，亦婆理。」至於作詩的人所指為何，不可知也是不可知的。推想起來，他一定是先有了失意的感慨（抽象的詩意或詩情），却正好可用「種桑」失敗的境界（具體的暗喻）表現出來，他因此就這樣歌詠了。我們讀着這詩，也由這具體的暗喻和詩人起了同情。這就夠了，何必「刻舟求劍」，一定要說他用「桑」來暗喻什麼呢？

爲散文詩。

幾年以前，一個批評家（似乎是梁實秋先生吧）就會說：散文就是散文，詩就是詩，有什麼散文詩。這可以代表一般反對者的意見。其實，我常想，詩與小品散文結合，原不自今日起。散文就會經若干次侵略到詩的國土裏去。比如韓愈和蘇軾等人的詩，就是最好的例證。韓愈和蘇軾等人的詩有許多本是散文，不過加上了韻律而已。這種加上了韻律的散文實是「詩的散文」，因為其形式雖是詩，而其實質不過是散文吧了。但我們中國的文學賞鑑者，却似乎都有着「韻律迷」，大家對於這種拙劣的「詩的散文」，常常可以承認牠是詩，而對於這形式是散文，本質是詩的「散文詩」，便似乎絕對不許牠一占詩的名義，那就未免太「韻律迷」，太講究形式主義了。

好了，我已把散文詩的特質無意說了出來，那就是：形式是散文，實質是詩，這種散文詩比通常的散文也有不同之點：

（一）是字句特別簡潔精鍊。

(二) 是抒情成分特別強烈。

(三) 是有內在韻律（只沒有韻腳）。

(四) 是借用比興的手法。

這些差不多都是從詩裏借來的。她不僅可以叫散文「詩」，而且拿內容來說，常常較許多有韻腳的詩句更純更醇。牠之所以不用韻腳，就是害怕一用反而失去了這醇味，這純詩意。

試舉一例於左：

王子把他的金冠，獻到你的腳下了。我靈魂的宰割者，你可甘心接受了牠？

告訴你，我是這樣貧乏：萬行詩句，換不來一杯淡淡的白水。

但我有一件禮物，也算不寒儉；那是一滴一滴的，我明珠似的眼淚。（拾名：獻）

這裏面感情極強，一望而知；有內在的音律，可以高聲朗誦。（這是白話散文所沒有的長處，試一誦讀，當可明白。）字句極精鍊，也有不少比喻（如說王子獻金冠，說她是他靈魂的宰割者等）。有心人試去捻鬚苦吟，加上韻腳試試，便知道散文詩在文學體裁中，確應占有一個地位的必要了。

「你不是說過詩是抒情的音律文字嗎？現在又承認散文詩是詩，不是自相矛盾麼？」

假設一人這樣問我。

「我並沒有矛盾，我將這樣回答，「我不會乾脆叫他作詩，我只叫他做『散文詩』；而且，我也只說他在文學體裁中應當占一個地位，不會說他應在『詩』中去占一個地位。我們應知道，他不應單獨於散文，也不應單獨於詩，他是散文與詩的混血兒，他的特殊名字是：散文詩」。

此故事詩，象徵詩，散文詩三者，按文學旁支之義，亦可謂為詩的旁支。是故詩者，實又文學之中心也。

總括上文所說各點，亦可作一簡表，以略示文學各體的關係：



如果大家以為這種看法還不致站不住腳的話，則「詩者實又文學之中心也」一語，難道還用得着加以懷疑嗎？

二 新詩的特點

至於新詩，則別於舊詩之謂。

我想在這裏做一個解釋與正名的工作，就是辯明所謂新詩，決不是一般人所說的「白話詩」。

不久以前，一個小說家將我介紹給一個大學教授，他戲說道：「此公白話一詩人」。大家不約而同地微笑了。介紹者的原意本在「幽默」一下，發一回鬆，決無惡意，而我却感到「白話詩」三字，異常刺耳。有許多新詩作者却居然自認所作的詩是白話詩，這不能不令人異常詫異！

原來白話一詞，有明白如話之義。從散文的立場來說，明白如話本非壞處；但從詩的立場來說，則明白如話便確非好詩。因為詩本從情感生出，感情貴高深，貴純淨，故翻譯成文字時，即貴精鍊，貴含蓄（忌暴露無餘，忌說盡）；又因感情在胸中蕩漾迴旋，故譯成文字亦以琢磨的方式出之。嚴格來說，一切文字，已是精鍊過了的話語，而好詩，則又是精鍊過一次或無數次的文字，因此決不應明白如話。此其一。如果以文言與白話對稱，以為既有了文言文與白話文的對立，自應有文言詩與白話詩的區分。不知文言詩一詞，即

天然站不住脚，不能成立。因為不管任何詩人，任何名家，他的詩中決不能避免白話的滲入，文言的壁壘是簡直建立不起的。此其二。而且在舊詩中，便也有不少白話詩在，試隨引二例於下：

昔有行道人，陌上見三叟，年各百餘歲，相與勸禾莠。住車間三叟：「何以得此壽？」上叟前致詞：「室內蠶貌醜。」中叟前致詞：「盪腹勝所受。」下叟前致詞：「夜臥不覆首。」要哉三叟言，所以能長久！（應璩：三叟）

我口所欲言，已言古人口。我手所欲書，已書古人手。不生古人前，偏生古人後。一十二萬年，汝我皆無有。等我再來時，還後古人否？（丁璠：遣懷）

前一首是魏晉間名文人作的，後一首則是第一流批評家袁枚所稱道的詩人之作。難道這些不是明白如話的詩嗎？是又那能以白話詩專務新詩？此其三。自然，我們也並不否認，新詩初起時，是曾在「文學革命運動」中以白話詩自稱並被人稱作白話詩的，嘗試集，冬夜，草兒一類詩集，也儘有不少明白如話的詩。可是越到後來，成熟的詩漸出，純詩運動也未嘗停息過。等到聞一多，徐志摩，朱湘諸人前後興起，詩壇上早已厭棄「作詩如說話」了。除了習作的初中一類學生的作文簿上，誰還能多見「白話」詩呢？此其四。

有此原因，我願在這裏提議埋葬白話詩一詞，並嚴防牠殭屍復活！

故必須有新境界。

境界有三：一爲詩人內心喜怒哀樂諸種情感，這是創作的根源。二爲詩人內心情感所賴以表現的外物，如自然風景，歷史事跡等。三爲詩人的想像作用，這因外物有時感到貧乏，不夠取用，於是想像補救此種缺點，這在詩裏的作用是更大更大的。

我常想站在詩的立場上看，現代境界的擴大，比較舊詩，實是最可樂觀的事。因爲感情與興起，有時由於智慧，有時由於刺激。今天我們有了新的哲學，新的科學，因此對於宇宙，對於社會，對於人生，都有了一些新的認識，因而發生了一些新的情感。今天的交通，更是便利，天空海上，往來自如。今天的享受，日見增加，聲光電化，時有發明，刺激既天天增加，反應也因之而日日變異。於是外物在現代人的眼目中，也呈現了一些新的面目：想像作用，自然也更加發達起來。這比之舊詩的境界，當然要新鮮得多了。

新音律。

這可分三點加以說明：一是「新音」，二是「新韻」，三是「新律」。

(一) 新音。音是音節，新音自然就是說新的音節了。原來舊詩的音韻，比較簡單——就中以曲較多變化，——除了特別例外，大體四言二組，合二音爲一節，每行（爲顯忌文法起見，我不能說每句）二節（二組），五言三組，爲二音二音一音，共三節，七言四組，爲二音二音二音一音，共四節。詞曲由此變化而來。茲各舉一例以便證明：

(甲) 四言詩

淚之——豈豈，

抱布——質絲。

匯來——質絲，

來即——我媒……

(乙) 五言詩

冷冷——七枝——上，

靜聽——松風——寒。

古調——難自——愛，

今人——多不——彈。

(丙) 七言詩

癡時——明月——歲時——關，

萬里——長征——人未——盡；

但使——龍城——飛將——在，

不教——胡馬——渡陰——山。

(丁) 樂府

西風——蕭蕭——愁煞——人，

入亦——愁，

出亦——愁，

座中——何人，

誰不——懷憂，

令我——白頭。

胡地——多悲——風，

樹木——何修——怪。

離家——日以——遠，

衣帶——日以——緩。

相思——不能——言，

腸中——車輪——轉。

(戊)詞

西城——楊柳——弄春——柔。

勳離——愛，

淚難——收。

猶記——多情

曾爲——繫歸——舟。

碧野——朱橋——當日——事，

人不——見，

水空——流。……

(己) 曲

他——他——他——傷心——辭漢——主，

我——我——我——攜手——上河——梁。

他部從——入窮——荒，

我鸞輿——返咸——陽。……

這樣的音節，我不能不說是單調了一些。至於新音節在新詩裏的錯綜變化，比較起來，那真是不可以道里計了。

讓我且舉三例來證明吧：

(甲) 開一多的「也許」(葬歌)

也許——你真是——哭得——累，

也許——也許——你要——睡一睡，

那麼——讓蒼鷺——不要——咳嗽，

蛙——不要號——蝙蝠——不要飛。……

(乙)徐志摩的「蘇蘇」

蘇蘇——是一張——痴心的——女子：

像一朵——野薔薇——她的丰姿，

像一朵——野薔薇——她的丰姿，

來一陣——暴風雨——摧殘了——她的身世。……

(丙)朱湘的「美」

美開了——一家——當舖，

當去——人的心：

到期——人拿票——來贖，

她已經——關門。

這種化當然自由得多：有時一組是一音，有時却是四字，長短輕重，一任自然。比較簡單呆板的舊詩，誰能說這不是一種新的音節嗎？

(二)新韻。舊詩用韻，限制甚嚴，不僅平仄韻如東韻與董韻不許相叶，就是東韻和冬韻也常不許相通。袁枚說：「忘韻，詩之適也」。但這樣的限制，如要做到「忘韻」的工夫，那幾乎是不可能的事。新詩用韻便自由得多，即如上舉蘇蘇一詩，「子」字是上聲紙

韻，「姿」是平聲支韻，「世」是去聲霽韻——是把舊詩的限制全部推翻，想做到忘韻一層，自然就容易得多了。還有是舊詩用韻，變化極少，除了少數例外（如柏樂體，吳少微的明冰篇及李參的走川行等），五言便是「A B C B」，七言便是「A A B A」（同字母表示同韻）。至於新詩，那方式便極多極多，單以四行一節的詩來說，便有「A A A A」，「A A B A」，「A B C B」，「A B A B」，「A B B B」，「A A B B」，「A B B A」等式。如果加上一節五行、六行、七行、八行、及九行來講，那更是連篇累牘也不易盡舉的。

（三）新律。舊詩的規律除音節與用韻兩項而外，重要的便算「平仄」的限制了。至於新詩，規律雖是較寬，却不能說是沒有規律。這，看了上面論「新音」「新韻」與前面談「詩者，抒情的韻律文字」一項下所說便可知道。我在這裏想說的，是每一個新詩的作者常有他個人的規律。所謂個人的規律，便是他自己在作詩時，想要怎樣作與決不怎樣作的種種自己手定約束。「想要怎樣作」是積極方面的，「決不怎樣作」則是消極方面的。別人我不很明白，如我自己，則在消極方面，便有許多戒條，茲且列舉於下，以供參考：

（甲）忌虛字作韻。

（乙）忌淡韻。

（丙）忌陳腐。

（丁）忌庸俗。

(戊) 忌好怪。

(己) 忌生硬。

(庚) 忌單調。

(辛) 忌堆砌。

(壬) 忌浮誇。

(癸) 忌作詩如說話。

(子) 忌用外國文字。

(丑) 忌用文言。

(寅) 忌用舊詩(詞曲)句調。

(卯) 忌不簡潔。

(辰) 忌不切合。

(巳) 忌不合審……

爲省篇幅，恕不一一解釋了。

新辭藻。

所謂辭藻，就是文辭的藻繪與修飾。清人魏禧在「與彭躬庵書」一文裏說：

學者須先工意，次及格，又次及句。及其將成也，所難者反在句。蓋……一篇

止一意格，句則自首至尾，千言百言，無不須工。譬之貧家：意格猶製衣服，一衣可衣數年；句如辦柴米，日日闕少不得，而句之拙者，又能累意格不工，譬如人絕柴米，並將衣服典鬻去也。

這雖是論文的話，却可以用來論詩。袁枚在隨園詩話裏也說：

愛日齋詩話曰：「歐公詩如閨中嫺詩，終身不見華飾。」味此……當知……風華固不可少。

人莫不有五官百體，而何以男夸宋玉，女稱西施？昌黎答劉正夫云：「足下家中百物，皆賴而用也，然其所珍愛者，必非常物。」皇甫持正亦云：「虎豹之文必炳，珠玉之光必耀。」故知色采貴華也。聖如堯舜，有山龍藻火之章，淡如仙佛，有瓊樓玉宇之號。彼擊瓦缶、披短褐者，終非名家。

看了這，鍊句修辭的重要，當已可以明白。舊詩如此，新詩也自不能例外。所謂「新」辭藻者，就是在舊詩裏早已用陳腐了的辭彙，如「借問」「那堪」「蹉跎」「徘徊」「傷春」「悲秋」「皓齒」之類，應予一掃而空吧了。（其實如「心絃」「耳鼓」「美麗的謊」「一串心跳」「牧羊女」「尋夢者」「旅人」「天上的花園」等，也以不必學舌為佳。不過這是新詩對新詩間的問題，在「別於舊詩」項下，只好暫置不說。）

且富於自我性。

近人愛引法人繆塞「用自己的酒杯飲酒」的譬喻，其實中國過去作家也就有許多痛快說法。比如趙翼便有「吾自爲趙詩，烏論唐宋」的豪語。袁枚也說：

人閒居時，不可一刻無古人，落筆時不可一刻有古人。平居有古人而學力方深，落筆無古人而精神始出。

爲人不可以有我，有我則自恃俱用之病多，孔子所以「無固無我」也。作詩不可以無我，無我則割襲敷衍之弊大，韓昌黎所以「惟古於詞必己出」也。北魏祖瑩云：「文章當自出機杼，成一家風骨，不可寄人籬下。」

人悅西施，不悅西施之影。明七子之學唐，是西施之影也。

……江賓谷……自序其詩曰：「予非存予之詩也，譬之面然，予雖不能如城北徐公之美面，然予寧無面乎？何必作闕觀焉。」

……顧亭大與某書云：「足下詩文非不佳，奈下筆時胸中總有一杜一韓，放不過去，此詩文之所以不至也。」王夢樓侍講云：「詩稱家數，猶之官稱衙門也。衙門自以總督爲大，典史爲小，然以總督衙門之擔水夫，比典史衙門之典史，則亦寧爲典史，而不爲擔水夫。何也？典史雖小，尙屬朝廷命官；擔水夫衙門雖尊，與他無涉。今之學杜韓不成，而矜矜然自以爲大家者，不過總督衙門之擔水夫耳。」葉橫山先生云：「好摹倣古人者，竊之似則優孟衣冠，竊之不似則

畫虎類狗。與其假人餘焰，妄自尊尊，孰若甘作偏裨，自領一隊！」

要「無古人」，要「有我」，要不作「西施之影」，要有自己之「面」，要不作「總督衙門之擔水夫」，要「自領一隊」，都是特別重視「自我性」的。這一點，新詩本和舊詩相同。但舊詩作者的「心肩」上，無形中壓上了文學史的擔子，李杜韓蘇諸人的幽靈，時時圍繞着他們，用同一樂器，同一音譜，自會響出同一音調來。這是無可奈何的事。真要找出「自我性」特強的作品，我便不能不屬望於新詩人了。

與戰鬥性云。

二十七年十二月，我寫過一篇短文叫「論詩歌的戰鬥性」，現在讓我全錄在這裏以當說明：

廣義地說：我以為人生就是一大戰場，一切詩歌也就是一些戰歌。

我們一生，從出世的日子起，便無時無刻，不在同惡劣的環境戰鬥：在嬰兒期如果不能戰勝寒冷、饑餓、及一切致命的疾病（自然他是需要成人的幫助的），則他便早已不能生存；一到年齡稍大，除了對這些要繼續戰鬥而外，更要為求學而戰鬥，為求業而戰鬥，為求戀而戰鬥……因此會有人說「身外即戰場」。由這意義看來，這話一點不算過分。但如果更進一步地追問：「難道身內就不是戰場麼？」我們又可以看出，就在一身以內，也有靈與肉的戰鬥，理智與感情的戰鬥，情感與情感的戰鬥，利己心與利他心的戰鬥……我

們身內，也恰恰是一個戰爭的地方。所以我道：廣義地說，人生就是一大戰場。

在戰場中的戰士們，將交鋒時要準備戰鬥，既接戰時要支持戰鬥。接戰之後，如得勝利，則謳歌戰鬥，不幸失敗，弱者即傷心呼號詛咒戰鬥，強者反省自慰鼓勵下次再繼續戰鬥。戰鬥前的要求希冀，戰鬥時的吶喊大呼，戰鬥後的得意失望，都會使人發生強烈的情意。如果發爲語言，反覆申訴，便天然變成了詩歌。所以兒童有兒歌，樵夫有樵歌，舟子有棹歌，牧童有牧歌，農夫有插秧歌，打穀歌……都是爲此。一到了智識階級手裏，講究修辭，惟求技巧，於是便發生了所謂詩。這些詩歌，不論直接間接，都沒不對於戰鬥有關，所以我道：廣義地說，一切詩歌也就是一些戰歌。

讓我再舉出例證來吧：「孔雀東南飛」不是寫的母愛與性愛的戰鬥麼？陶潛的「形影神」不是有身心戰鬥的意味麼？屈原在「離騷」的末尾剛說要離開楚國又僕馬不進而決定以一死了之的描寫不是有利己利他的戰鬥痕跡可尋麼？即以田園詩和情詩來說，前者不也表示對自然的戰鬥，戰前的端詳，和戰後的適意麼？後者不是正顯露鬥爭前的躊躇和懇求，及戰爭後的得意和悲哀麼？一句話說完：任何詩歌，都是有牠的戰鬥性的。

我願在這裏更進一步，證明戰鬥最強最普遍的詩歌，便是最永久最偉大的詩歌，讓我先舉情詩作例：

「子惠思我，寢憂涉洧，子不我思，豈無他士？狂童之狂也且！」（詩經涉洧）

我們讀時不過覺得有趣，却並不怎樣感動，因為這只為她個人的情感，並不普遍，而「你不愛我，就沒有其他的男子了麼？」戰鬥性也並不強烈的緣故。但如拿古詩十九首裏的「冉冉孤生竹」來說：

「……傷彼蕙蘭花，迎風揚光輝，過時而不採，將隨秋草萎——君亮執高節，賤妾復何為！」

我們却感動得既深且切，因為「美人遲暮」之感是我們大多數人所共有的。而「君亮執高節，賤妾復何為」的求愛精神也比「子不我思，豈無他士」強烈得多。比較起來，自以後詩偉大得多了。

再讓我舉狹義的戰爭詩作例：

「塞虜常為敵，邊聲已報秋。平生多志氣，箭底覓封侯。」（王涯：平戎辭）

我們讀時並不怎樣喜悅，而如：

「死去原知萬事空，但悲不見九州同。王師克定中原日，家祭勿忘告乃翁！」

（陸游：禡子）

我們却希望嘆息，不能自己。這就因為前詩為自己的功名富貴作想，又是一己的浮華感情；後者太息中國統一的被異族破壞，至死時猶不能忘記，是當時的一種普遍而強烈的感情的緣故。

難道這還不夠證明：戰鬥性最強最普遍的詩歌，就是最永久最偉大的詩歌嗎？

何以戰鬥性最強最普遍的詩歌，就是最永久最偉大的詩歌呢？這裏我想再加以解釋。

首先，我得說戰鬥是人類的天性。本來，廣泛一點說，一切生物，都將在自然的選擇下競爭圖存，因此都得向自然界戰鬥。比如古代的大懶獸吧，據科學家告訴我們牠是「比一頭牡牛重三倍，也笨三倍」的。這種龐大的巨大生物，自然不適用於戰鬥和競存，所以只有在世上絕跡了。一直到今天，一切存在地上的生物都是經過若干萬年的戰鬥才獲得牠們的生存權的，而且此後還得繼續戰鬥下去，適應這環境的就得生存繁殖，不適應的就得慢慢稀少而漸漸消滅，這是自然界的公理。人類也是生物之一，當然不能例外。如果人類沒有戰鬥的本性，那麼我們在自然環境的戰鬥下，或是在和羣類生物的戰鬥下，早已在世上絕了蹤跡，和大懶獸等一樣地變作了一些化石而已。

其次，我得說在戰鬥中，要求戰勝也是人們的本能。這我想不用多加解說，誰在戰鬥前，就安心敗北？誰又不幸而在敗北後，不想繼續努力，再來戰鬥。誰又幸而在戰勝後，不心神狂喜，得意高歌，因此，常態的人生都只是積極的。進取的，勇往邁進，且百折不回的。消極，頹廢，自認失敗，那只是一時的變態，不會在人們心中佔一個長久的和較大的地位。

因此，這簡直便是一個天然的結論了：戰鬥既是人類的天性，而戰鬥時又強烈地要求

成爲一個戰勝者，一切詩歌，我又曾說過都是一些廣義的戰歌，則本了「獨樂樂，不若與人樂樂，與少樂樂，不若與衆樂樂」的理論而要求共感共鳴，自然最永久最偉大的詩歌，一定是戰鬥性最強最普遍的詩歌了。這還用得着加以懷疑嗎？

說到這裏，我覺得還應該提出來說一下的便是個性問題。本了上面的理論，我是否對於每個作家的個性會加以漠視呢？如果一面要顧到普遍的情感（即大多數人共有的感情），一方面又要尊重作家特有的個性，是否會發生衝突？如果衝突，究竟又該何去何從？讓我一一地解答吧：

第一、我得直切了當地答覆道，我是不漠視作者的個性，且對作者的個性加以尊重的。這理由不用多所解說，每個偉大的作家都有着強烈的個性：李白就是李白，不是杜甫；杜甫只是杜甫，不像陶潛。不管是怎樣普遍的情感，不通過作者「人格火爐」的鍛鍊，是決不會成爲成熟的作品。這是稍微讀過一二本文學概論的人所共有的常識，不用多說。

第二、但所謂個性，是否真是作者個人所特有，而一點也不受其他的影響呢？他（作者）是否不受地域的限制？不被時代的洪流所左右？更明白地說：春秋戰國的時代，爲什麼不生李白杜甫一派的詩人，而只生出了莊周孟軻一類散文作家？李白杜甫又假如生在元代，是否也只能如馬致遠關漢卿諸人一樣，不會產生他們那一些詩篇，也只能作出一些元

曲！再說，莊周孟軻如果生在東夷西戎，是否還會作莊子孟子等書？李白杜甫如生在吐蕃南越，是否還能作他們的那一些詩什？地方與時代，明明是能夠產生作家且限制作家的。再說一句近似開玩笑的話，莊孟如果生在歐西，也許會作柏格森，作赫格爾，而決不是那個個個的莊周，衛道的孟軻。李杜如生在英國，也許會作擺倫，作哈代，也決不是那個浪漫的李白，寫實的杜甫。國民性格明明也可以給作家以一種陶冶，一種限制。因此，所謂個性，實在就是國民性的縮影，而又是富於地方性和時代性的。在這種國民性，地方性，與時代性陶冶和限制下的作者的個性，是否和大多數人的情感一定會發生衝突呢？我以為不一定！原來個性不是「私情」，「羣情」（大多數人的感情），也不是「羣性」。由個性出發的思想也許和羣衆的思想相衝突，由個性出發的感情却一定與由羣性出發的羣情有格格不入的趨勢。而詩歌却多是抒情的，不是說理的。情由於感，你誠感，人亦能感，這只能有深淺的分別而已，衝突是不一定會有的。

第三、我承認個人的思想可以產生一種個人好惡的情感，羣衆的思想也可以產生一種羣衆好惡的情感。這種個人的思想與羣衆的思想如相衝突，也許可以引出個人的情感與羣衆的情感發生衝突的可能。這就是一般人常說的天才與羣衆的衝突了。但我常常覺得，天才向羣衆宣戰，他（所謂天才）總自覺他的認識是較衆人爲清醒，且常是有益於衆人的，因此他不惜力竭聲嘶，想以此喚醒羣衆。這種熱情每不是爲己，而是爲人，且戰鬥性常常

異常強烈，一時間可以補足不普遍的短處，時間一久，又必迅速地變成普遍的認識，普遍的情感。因為這種戰鬥性原是人人共有的，所謂天才者不過較衆人爲強。這種一時間似是一人的情感也原是潛藏在人人的深心中的，所謂天才者也不過加以發掘而已。因此，所以我仍然可以堅持我的主張：「戰鬥性最強最普遍的詩歌，就是最永久，最偉大的詩歌。」

但是，一般舊詩作者，畢竟偏於消極一方面，我希望對新詩有創作興趣的人們，多在積極方面努一點力！

三 新詩的體裁

從文學立場上論詩，則抒情詩始為詩之正宗。

因文學即為抒情文字，則其中心的詩，不待說也應是抒情詩，所以故事詩、象徵詩、散文詩等，都只算是詩的旁支，這在前面已談過了。

可無疑義。就新詩已有之成績言，則其體裁可分為錯綜體，

如以郭沫若先生為代表的創造社。其詩章無定行，或二三行，或七八行；行無定字，或少至一二字，或多至十餘字至二十字。後起之臧克家先生，其作風也正一樣，而用韻則更多變化。我常以為這一體新詩，自由舒卷，少受限制，比之舊詩，恰似古風與樂府——可以說是新詩中的古風與樂府。

整齊體，

這自然應當說到新月派了。新月派的代表，當然要推聞一多先生與徐志摩。這派詩人，極重詩律，章有定行，行有定字，排列起來，常有建築之美；而且選字鍊辭，務求華麗，常求其色彩美如圖畫，如徐志摩的「甜蜜的憂愁」，「美麗的謊」，聞一多先生的「芭蕉的綠舌頭踴着玻璃窗」等。拿修辭來說，都是比較考究的；至於詩中的音節，則力

求靈鏗可誦，有音樂之美，是他們追求的極致。我常以為這一派的作風，恰似舊詩中的律詩——可以說是新詩中的律詩。

四行詩體。

郭沫若先生翻譯之魯拜集，恰是一個好例。數年前，詩壇上也頗有人嘗試努力製作此體。這實得於舊詩絕句的暗示，可稱之為新詩中的絕句。

由西洋詩體變而來者，尚有 Sonnet。

國人有譯作「商頌體」者，可謂為極妙之譯法。這種詩限制極嚴。全詩十四行，約分四章，為四、四、三、三行。每章詩意幾自成一小單元，有如香國作文法內所講之起、承、轉、合。每行五音節，輕重音亦有一定。用韻則限為「A B B A, A B B A, A B B A, C D C D C D」，或「A B B A, A B B A, C C D, C C D」。因此，梁實秋先生在九年前便說：用中國文字寫 Sonnet，是永遠也寫不像的（大意如此）。但這種詩莎氏比亞寫時稍，即會加變更，用我國文字來寫應（必）有變化，可以說是當然的了。茲舉摘著一首，以示一例：

歸來，你偉大的精靈！我讚美你：

荊棘呵，你懷着匕首闖入強秦，

易水雖寒，冷不了你火熱的心，

你想把強權下壓碎了的公理

從你那一隻手裏高高地擎起，

這正氣恰如一盞不滅的燈

在歷史的宇宙裏閃爍，那光明

照徹人們的肝胆直到萬世。

一去不還，壯士呵，算得什麼，

站在公理的最前線豈容後退？

奇功不成後那高漸離的悲歌

在秦庭裏擊筑時奮過神威；

博浪沙的錐擊又使梟雄胆落——！

我願這偉大的精神早來歸

讓我在這里申明幾句：因為蒐集書籍困難，所以舉例每每只好便中引用自己的詩，自畫自讚，似不能免，這是要請求讀者格外加以原諒的！

Triplet.

Triplet 爲法蘭西式的抒情詩，英詩人所愛模仿者，共八行，首行在詩中凡用三次，次行二次，韻脚爲 A B a A a B A B。茲仍舉拙作一首爲例：

你在我的心原上點起把火，

讓蔓草在原上熊熊地燒燃。

你却站在遠處去笑，笑看着。

你在我的心原上點起把火。

你不來救濟，淋雨也不下落。

這草原，看看要燒焦，要燃爛——

你在我的心原上點起把火，

讓蔓草在原上熊熊地燒燃。

Vilanelle

國人有譯爲二韻十九行詩者。詩共六章：前五章每章三行，最末一章爲四行。第一章之第一第三兩行，在二章至五章的末行交替地反覆着，而一齊結束於第六章，仍請暫引撮詩爲例：

當我來你門前告別時，

一串寒顫穿過了叢林，

晚風告我夜色的慘悽。

披襟當風我暗地飲泣，
一串寒顫穿過了我的心，
當我來你門前告別時。

誰忍無言地同你分離？

我想叩開你緊閉的門——

晚風告我夜色的慘悽。

燈下有人伴着你；不是

你的愛，可是你的人，

當我來你門前告別時。

悄悄地來也悄悄地去，

悄悄地叫聲「再見吧，卿！」

晚風告我夜色的慘悽。

爲你的安靜離開你，

我心正似受着慘刑。

當我來你門前告別時，

晚風告我夜色的慘悽。

由其格律之嚴緊而論，我以爲皆可併入整齊體中；至於由日本俳句蛻變而來之小詩體，

冰心女士的春水與繁星兩詩集，成就最大，佳作極多，讀者可取之參閱，不多引例

可。

由法國象徵派蛻變而來之「意象體」，

稍前如李金髮先生所作諸詩，稍後如戴望舒先生所領導之現代詩派，俱可視爲此體的

代表。

則我以爲可併入散文詩中。

理由是：（一）這兩體詩都不用韻，甚且排斥音律。如戴望舒先生的「望舒草」，便主張詩要脫離音樂繪畫的影響而自成一獨立的藝術。其實音樂主唱，詩主吟主誦，與唱不同。畫主色彩，詩主詞藻，主鍊句，亦與色彩有異，說是詩中有音樂繪畫的成分，不過意義上的借用，一如譬喻而已。所謂詩，當然是一種獨立的藝術，並不是一主張吟誦與修辭鍊句，便真雜入了音樂與繪畫的成分。這是不可不加以分辨的。（二）這兩種詩雖亦分行

排列，其實並非必要，卽如普通散文直寫下去，明眼人一見也一樣可以看出其與普通散文有別。所以我以爲可以把他們放入散文詩中去。

爾各成爲其中之一體——

可列一簡表如左，以助說明：

散文詩人

- 直寫體
- 分行體
- 小詩體
- 意象體

散詩二體，亦詩的秀支也。

近人談人生觀者，每愛從宇宙觀談起，因從宇宙談到人生，本是自然的趨勢，必然的道理。我談詩，也先從文字談起，因爲由此才能知道文學在文字中的地位，詩在文學中的地位——也因爲由此才能知道抒情詩的地位與其他各種詩體的地位。我於是決定小詩與意象詩是詩的秀支。

我還得聲明：我對於秀支，其尊重正與正支等，決無任何輕視的意思。

我常用生物演化的現象看文學，認爲文學的演進也和其他生物一樣：（一）是文體由簡而繁，（二）是一切文體隨環境之變化而變。故認爲文學秀支（如文學化的彼達文與文學化的議論文）的演出與發揚光大，是極其自然，也很可樂觀的事。單說詩，Sonnet，

Triplet、Villanelle 等的搬移到中國來，一定會多多少少有異其本來面目，那自是「理所當然」；而由詩經演化到楚辭，到樂府，到七五言古體，到唐詩（包含律絕等體），到宋詩宋詞，到元詩元詞元曲，到明清的詩詞曲，到新詩的詩體與其旁支，也一樣是一定的趨勢。

上列諸體，在詩中各有其作用。

袁枚有詩話四則，可說與我意相合，現引於左，且略加說明：

有人問先生（按指李玉洲）曰：「大題目用全力了卻，固見力量；倘些小題亦用長篇，豈不更見才人手段？」先生笑曰：「獅子搏兔，必用全力，終是獅子之愚。」某畫折蘭小照，求題七古。余曉之曰：「蘭爲幽靜之花，七古乃沉雄之作，考鐘鼓以享幽人，與題不稱。若必以多爲貴，則須知米豆千觚，不若明珠一粒也；刀槍雜弄，不若老僧之寸鐵殺人……此貴少之證也。若夫謝艾雖繁不可刪，王濟雖少不能益，則各極其妙，亦在相題行事耳……」

元遺山譏秦少游云：「有情芍藥含春淚，無力薔薇臥晚枝；拈出昌黎山石句，方知渠是女郎詩。」此論大謬。芍藥薔薇，原近女郎，不近山石，二者不可相提而並論。詩題各有境界，各有宜稱。杜少陵詩光燄萬丈，然而「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」，「分飛翥蝶原相逐，並蒂芙蓉本是雙」，韓退之詩「橫空盤硬語」，然「銀燭

未銷窗送曙，金釵半醉坐添春」，又何嘗不是女郎詩耶？……

嚴滄浪借禪喻詩，所謂「羚羊挂角，香象渡河，有神韻可味，無跡象可尋」。此說甚是，然不過詩中一格耳。阮亭奉爲至論，馮鈍吟笑爲謬談，皆非知詩者。詩不必首首如是，亦不可不知此種境界。如作近體短章，不是半吞半吐，超超元著，斷不能得絃外之音，甘餘之味。滄浪之言，如何可詆。若作七古長篇，五言百韻，卽以禪喻，自當天魔獻舞，花雨彌空，雖造八萬四千寶塔，不爲多也，又何能一羊一象，顯渡河挂角之神通哉？總在相題作事，能放能收，方稱作手。

概括來說：「詩題各有境界，各有宜稱」，爲袁枚的一貫主張，所以小題不能用長篇，七古無法去咏折蘭，近體短章只能吞吞吐吐，而長篇百韻便當元氣淋漓了。（袁枚所謂之「題」，細按原文，實指詩意，決非題目，不應誤會）——新詩各體，在創作時也一樣地有宜有不宜，這待後面更詳細地討論吧。

要在作者之善擇之耳。

四 情調說的提出

詩之成也，有其一定之創作歷程：

我常稱之爲「雛形之詩」，「無聲之詩」，「成形之詩」。說詳後。

感情者，詩之源也。

我在詩的創作上，是主張「一源論」的。所謂「一源論」者，即謂感情才是唯一的詩的泉源，其他都似是而非。許多論詩的人都無形中成了「二源論」或「多源論」者，這是應該加以辨別的。詩的功用不在說理，不在敘事，這二點誰也同意。但通常對詩却有兩個誤解：一個是「寫景」，一個是「言志」。

王靜安的人間詞話，總算是一部好著作了，但他却說「能寫真景物真感情者，謂之有境界」，景物與感情並列，他竟成了一個二源論者。主張性靈說的袁枚，總算很能重視性情了，但他却說「詩家兩題，不過寫景言情四字」。又說「凡作詩寫景易，言情難」，也明明成了二源論者。依我看來，則詩人寫景，也正在那里寫（言）情，如說他借寫景來言情則更恰當。比如一個高興的人，能夠說「國破山河在，城春草木深」嗎？一個熱中利祿的人能夠寫「曖曖遠人村，依依墟里烟」嗎？景由情變，一樣的月，得意者失意者團聚者

離別者其看法決不一樣，其寫法也決不相同。情附景出，萬種景物，有一百個情感各別的人，也必定會寫出一百種不同的風景來。「寫景言情」二者決不能並立，這一種詩的「二源」是應該打倒的。

「詩言志」也頗有可議處。原來心理現象有三，便是「句」，「情」，「意」。「志」就是意志，決不是情，有人以為言志就是言情，那實是極大的錯誤。言情者多無目的，大半只發抒他的感觸而已。言志者却一定表示他的願望，他的欲求。這是他們的大區別。作詩不是不可「言志」，但所言之「志」必須由「情」而生。這種必「言」由「情」而生的「志」，追尋其源，仍是言情。如果丟掉情而專言志，則必如假名士說大話，只是令人覺得討厭而已。試舉一例加以證明：

詩占身分，往往有之。莊容可未遇時，詠靈云：「經綸猶有待，吐屬已非凡」。後果以狀元致官亞相。唐郭代公元振詠井云：「鑿處若教當要路，爲君常濟往來人」。亦此意也。……（袁枚：隨園詩話）

原來這個莊容可與郭元振，都確有這種感情，所以我們讀時不覺討厭，反覺可喜。如果換成一個三家村的學究或是一個唯唯否否的鄉愿，也要來這樣說說大話，不是很令人肉麻嗎？推而言之：岳飛在滿江紅一詞裏，高叫：「壯志飢餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血」，我們讀時覺得很好，便是因爲他是軍人，確有痛恨仇敵的感情，確有由痛恨仇敵的感情中發生

的這種意志。但如有這樣一位住在後方的先生，身住洋房，口銜香煙，出入於劇院舞場之中，沈醉於東風紅中之內，一時興起，也這樣地高叫一回，美其名曰：「我在寫抗戰詩」。難道又不令我們感到厭惡嗎？——「言志言情」二者也決不能並立，這一種詩的二源論也是應不容情地予以打倒的。（我從前論詩愛說「意境」，現在却只說「境界」，原因也在這裏。）

無感情固不可以作詩，

無情作詩？不是無病呻吟，便成了有韻的經義策論而已。這樣最下等的所謂詩，自以不作爲是。

亦非任何感情皆可成詩者。

作者的感情總希望傳達給別人，更希望別人也因此起同情而生感動。要想感人，則感情便不能不有所選擇。我常常想「第一義的感情」是每每可以感人的。所謂「第一義」者，大約以自己肯吃虧居多數。比如古詩說：「傷彼蕙蘭花，迎風揚光輝，過時而不採，將隨秋草萎」，是已夠好了，而作者接着更說：「君亮執高節，賤妾復何爲」，於是更加感人。而如詩經說：「子不我思，豈無他士？」便覺得淺薄無味，不足使人發生同情了。

故感情必須誠摯化，純淨化；

古人已亡或未完的作品，後人去加以補作，一定不好。何以故？即因感情的不真摯。

模倣的作品，應酬的作品，頌揚的作品，以及奉命而作或被迫而作的作品，也一定不會作好。何以故？亦因感情的不真摯。「誠於中，形於外」，爲人如此，作詩尤其是如此。故感情必須誠摯化。

得之彩票，高興嗎？當然。但你作詩吧。不行，那是不能感人的。賭輸了錢，喪氣嗎？當然。但你作詩吧。不行，那也是不能感人的。別人得罪了你，難受極了，作詩罵他一頓吧。不行，你那詩一定是下等的。甚或你失了戀，你認爲她（或他）騙了你，你作詩去出氣吧。不行，你那詩依然是下等的。感情那東西，深者感人深，淺者感人淺，高深者使人吟味，下流者却使人唾棄。故感情又必須純淨化。

誠摯化、純淨化之感情，激盪心中，不能自己，我每稱之爲「雛形之詩」。

袁枚有詩話一則，可與我說相印證，茲不避抄錄之譏，引用於下：

王西莊光祿爲人作序云：「所謂詩人者，非必其能吟詩也。果能胸境超脫，相對溫雅，雖一字不識，真詩人矣。如其胸境齷齪，相對塵俗，雖終日咬文嚼字，連篇累牘，乃非詩人矣。」余愛其言，深有得於詩之先者，故錄之。

袁枚所謂「詩之先」，即我所謂的「雛形之詩」。（王西莊所謂之詩人，依我解說則爲「雛形的詩人」，他所說的非詩人，則我將謂之爲僞詩人了。）此雛形之詩，實仍無形者也，欲使人感，蓋亦難能，故又必須使之具象化。

具象化一詞又有二義：一爲「具體化」，二爲「形象化」。

所謂具體，即抽象之反。如說「我難過呵，我真難過呵！」這是抽象的，別人並不知你怎樣難過法。但如說：「相思不能言，腸中車輪轉」，則便具體得使人可以同感了。

又說清瘦則說「離家日趨遠，衣帶日趨緩」；說思家則說「胡馬依北風，越鳥巢南枝」；說光陰迅速則說「人生天地間，忽如遠行客」，或說「草綠霜已白，自西月復東」；說蒙蔽失意則說「余欲留魯兮，東山蔽之」，或說「浮雲蔽白日，遊子不顧反」……詩中的所以特別重「比」，重「興」，其原因也就在此。

形象化則大約有以下幾種作法：

(一) 託之自然風景者，便是寫景。

(二) 託之自然事物者，便是詠物。

(三) 託之歷史事實者，便是詠史。……

三者都由於感情的形象化，世上實不應有爲寫景而寫景，爲詠物而詠物，爲詠史而詠史的詩。

具象化之感情，我每稱之爲「無聲之詩」。

到了這裏，詩的境界（亦即詩的內容）便可以說是已經醞釀成功了。

此無聲之詩詳成文字，加以音韻，

換而言之，便是譯成音律化的文字——這是應該詳細解釋的。

由心中的感情移作紙上的文字，除了說「譯」而外，我想再沒有更好的說法了。因此對於「譯」字我不願多加費辭。使我感興趣的，倒是這「譯」字給我的暗示。

由別國的文字譯成本國文字，其困難之多，做過翻譯工作的人都知道；由感情譯作文字，那困苦却是更多更多。「常恨言語淺，不如情意深」，言語比起感情來，已經是淺薄又淺薄，文字比較語言，那更是糟粕中的糟粕了。拿這糟粕中的糟粕去譯精深的感情，則譯者（作詩的人）應當怎樣地小心謹慎和加倍努力呢？

嚴復說譯書有三個條件，是：信，達，雅。我說把感情譯成詩一樣地有信達雅三個條件。

原來感情是經過精鍊（誠摯，純淨）的，所以譯成的文字也應當簡鍊精潔；感情在胸中是激盪迴旋的，所以譯成文字也應當迴旋激盪化作音律。怎樣才算成功呢？這就靠作者（譯自己感情者）拿「信、達、雅」三者來規程自己檢討自己了。

（一）什麼是信？信就是作者使用的文字，對原感情不嫌沒有違背，而且既不會誇張太過，也沒有描繪得不足。過與不足，都不能叫信。

（二）什麼是達？達就是要使讀者從文字中也一樣地能夠領略到原感情，因是不能太露，也不能太隱晦。太淺露與太隱晦，都不能算達。

(三) 什麼是雅？雅在消極方面就是不卑俗；文字的不卑俗，音韻的不卑俗，辭藻的不卑俗都是。在積極方面就是求美麗：字句的美麗，音節的諧和，辭藻的豐富都是。有一不當，都不配叫雅。

蘇軾說：「文章千古事，得失寸心知」。信達雅三者是否完全做到，這真只有作者自己更加明白。寫到這裏，我又記起王靜安來了。王靜安在人間詞話裏所說的「隔」，「不隔」，恰好為我的「翻譯觀」作一個說明：譯得好，做到了「信、達、雅」三字，我想就是「不隔」；譯得不好，「信、達、雅」三者缺一呢？那便要算是「隔」了吧。

我等候着高明人的指正！

即我每喜稱之「成形之詩」矣。——此種歷程，

即由「一源論」到「翻譯論」，由感情的誠摯化到音律化，由「雛形之詩」到「成形之詩」。

我常稱之曰：「情調說」。

情調說至少有下列四點長處：

- (一) 形式與內容的兼重。
- (二) 藝術與人生二者的兼顧。
- (三) 明告有志創作的以一條大路。

(四)可適用以賞鑒(或批評)新舊諸詩。
詳細的說明，請待下章，這裏不再多贅了。

五 內容與形式

情調說謂一切詩之來源皆由於情，而激盪於胸中之情移諸紙上又必須有音調，上章已詳言之。茲先以此說解釋內容與形式問題。

內容與形式，由既成之詩而言，則爲渾然而不可分者。無內容，則雖有詩形，不可謂詩；如湯頭歌訣，三字經，百家姓，多取詩形，都有音韻，但不能說牠們是詩。

無形式，則雖有詩情而亦不成詩。

如論語載：「子在川上，曰：『逝者如斯夫，不舍晝夜！』」詩情確算是異常濃厚的，但依我看來，至多稱做「無聲之詩」吧了。

由創作之歷程而言，則境界爲詩之內容，音律辭藻爲詩之形式。內容可決定形式，

我認爲詩是胸中激盪縈迴的感情譯作紙上音律的文字，則感情不同，文字的音律自然不同。辭藻是用來裝飾文字，使牠的音律更諧和，意義更真切的，那自然也隨之不同了。例如舊詩：慷慨豪放的感情，大體以用古風（尤其是七古）和樂府爲最佳；和平中正的感情，則多半只適宜用律詩；條起條滅的感情，便只宜於用絕句了。

形式亦可限制內容，

還有兩個證明：一個是上條的餘義，比如既取律詩爲形式，則絕不能表示慷慨豪放的感情。第二個是山國過去所以沒有較長的故事詩（可憐古詩爲焦仲卿妻作便算長詩了），最大的原因還在音節太單調的緣故——難道二二一或二二二一的音調可以讀上幾千幾萬行而不感到單調乏味因而厭倦嗎？

甚或以形式不佳之故，使內容亦隨之惡劣。

孟軻說：「西子蒙不潔，則人皆掩鼻而過之」，正是這句話的說明。舊劇中，有名叫「梳粧」的，中有幾行唱辭，也可作爲一個例證，茲引如左：

奴家好比菜花開，

公子好比蝴蝶來。

夫妻們二人正相會，

忽然間大雨打下來，

打得蝴蝶長飛去，

打得菜花落塵埃。

若要是夫妻們重相會，

除非來年來月花再開。

這裏面有詩情，有境界——有譬喻（如菜花蝴蝶），也有暗示（來年來月實暗示來生），並

且我們還不能不承認也有韻律，但無論怎樣也不能說牠是詩，尤其不能說牠是一首好詩。還是因為牠有這樣多的缺點：

(一) 庸俗。「奴家」，「公子」，令人作嘔。

(二) 不潔。「夫妻們二人」何其贅，「若要是」也嫌多了。

(三) 用韻欠斟酌。八行中，開來竟會兩用，也欠妥當。

這都是一些「形式」上的不好處，但因此便使「內容」也呈現惡劣不堪的狀況來了。境界應力求深刻，而不應唯求新奇；

所謂「新境界」，是針對舊詩而言，在新詩中是不應唯求新奇的。近人論詩，每每愛引趙翼的論詩絕句說：

李杜詩篇萬口傳，

至今已覺不新鮮。

江山代有才人出，

各領風騷數百年。

於是爭奇鬥巧，各翻花樣。有那樣一個時期，創造派、新月派……等的作風便因此都被遺棄。新奇有限，花樣不多，持這樣理論者，自己的詩不久間於是也被遺棄，而詩壇遂寂寞不堪了。那時，我會用趙翼的語調，說過這樣的話：

徐戴詩箋真口傳，
今天已覺不新鮮。

江山歲有才人出，
各領風騷數百天。

這確實是幾年前詩壇的一個寫照。「唯求新奇」，其結果是弄這種不可的。其實「一犬吠影，百犬吠聲」，多少論詩者實是「耳食」之流，不自知地「人云亦云」而已。趁這論詩，還有一首絕句，不知「新鮮」論者讀過沒有？那詩是：

隻眼須憑自主張，

紛紛藝苑說雌黃。

矮人看戲何曾見，

都是隨人說短長。

論詩者勿作「矮人看戲」，爲新詩的前途着想，那是我日夜所禱祝的。

那麼，要怎樣的境界才算深刻呢？這就不能不稍稍舉例了。比如寫離別如當代某詩人所說：

愛人呀！你還不回來呀！

我們從秋望到冬，

從冬望到夏，

淚珠兒流盡了。

却算淺膚，因為這樣說來，只令人發生肉麻之感；至於像王維（或作王涯）的閨人贈遠：

洞房今夜月，如練復如霜。

爲照離人恨，亭亭到曉光。

却較深刻，因為他寫如練如霜的月會亭亭到天亮，我們讀時稍加思索，就曉得這一位閨中新婦終夜失眠，相思和眼淚便都在意中了。又如寫相思，詩經裏的：

求之不得，寤寐思服。

悠哉悠哉，輾轉反側。

比較膚淺。柳永的

展轉數寒更，起了，還重睡——

畢竟不成眠，一夜長如歲。

又比較深刻。再如以思念家鄉來說，王守仁的

吾與爾遊以嬉兮，

登望故鄉以歔歔兮。

比較淺露，而聞一多先生的

呵，不要探望你的家鄉，朋友們，家鄉是個賊，他能偷去你的心！

却又比較深刻的了——舉一應該可以反三，這例證是舉不完的。

文字應力求簡潔，以求其含蓄而富於暗示性。

詩的文字與散文的文字不同得多，試舉舊詩一首譯作散文，當可明白。詩舉張籍的節婦吟爲例：

君知妾有夫，贈妾雙明珠。

感君纏綿意，繫在紅羅襦。

妾家高樓聯苑起，良人執戟明光裏。

知君用心如日月——事夫誓擬同生死。

還君明珠雙淚垂，恨不相逢未嫁時！

寫成不甚圓熟的散文，至少應如下式（這就是說，如寫得圓熟時，那是更要繁多的）：

你（明明）知（道）我有（丈）夫，（却偏偏還）贈我（一）雙明珠；（我）

感（謝）你纏綿（的情）意，（便將牠們）繫在紅羅襦（上）。我家（裏的）高樓

（是）聯（着上）苑（修）起（的），（我的）良人執（着畫）戟（在）明光（殿）

裏保衛天子。（這樣的人家當然是不乏金珠寶玉的，因此，你贈我一雙明珠，推

想起來，並非想用來打動我的心，來購買我的愛，只不過表示你的愛慕罷了；也因此，我（的）用心（真）如日月（一般地光明坦白，這是我應當感謝的。但我）事（丈）夫（早已）誓擬同生（同）死，（我怎能還同別人講什麼交情？於是我決定將明珠還你了。當我）還你明珠（時）雙淚（不期然地下）垂，（我在怨）恨（我們）不相逢（在我）未嫁（的）時（候呵）！

上面括號中的詞或句，如寫散文時是一定該加進去的，但在詩裏却全從省略。這不為別的，只因感情要求精鍊，所以詩也變成最精鍊的文字而已。

我常說一個作者在詩裏用字，應如一個守財奴用錢：守財奴多用了一文銅錢（且別說法幣與硬洋），他的心裏痛，他的手足要痠疼，他的身體要顫抖。一個作者，他應該是一個「守字奴」，應該把詩裏不必要的代詞，副詞，形容詞，嘆詞……甚至句子，決不顧惜地盡量刪去，以求得文字的簡潔。文字一簡潔，則自然含蓄得多，而暗示性也隨之得到了。音節務求其能誦讀。

袁枚說：「魚門太史云：『古文有可讀者，有可觀者。』余謂詩亦然，有可讀者，有可觀者，可觀易，可讀難。」

我 在這裏來談一談讀詩法。

我以為，一首詩寫在紙上是死的，要在一個讀者口中讀出了牠的音調，牠的神韻，才

算是有生命的東西。所以我們且不忙說什麼「熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟」時有誤於創作的論調，即使要完成賞鑑的使命，誦讀一事也是萬萬不可少的。在誦讀裏可以理會出一個作者的作風，可以聽出他的歎息，而在那一剎那間和他的生命打成一片。據說，在旁的文明國家講求誦詩的方法每每有許多專門著述，可惜我們沒有這個福眼。因此，現在我國有許多作詩的人不懂音調，作出的詩句便常同說話一樣：一般讀者又只用眼睛，於是只見一批批有韻的（或無韻的）散文，而發現不出真正的詩。我常常想，要使中國將來的詩像樣，應該努力的自然還有其他方面，而提倡誦讀至少是一件必要的事。我現在願意把我自己讀詩的方法說出來：

首先，我以為詩是發抒感情的，所以讀時不像誦讀散文，只用說話的語象直讀下去而已，那是需要「詠歎」的。所謂詠歎，意思就是說須拖長聲音，唸出重——有時像在哼京調，有時又像在讀祭文的。這是我讀詩的原則。

其次，我們應看一行詩有幾個音段，應該使每一個音段和別的音段似斷而又有自然的連續。注意！現在的新詩只能說一行一行地怎樣讀，却不能說一句一句地怎樣讀，因為一行詩裏面有時可以包括幾個短句，而一個長句却又可以寫着幾行。我讀詩時，遇着句號把聲音拖得很长；分號較短，約當句號四分之三；逗點更短，約當句號的四分之一；一行結尾無任何標點者，讀時相當於行中的「音段的停頓時間」，當句號四分之一。現在列表於下：

句號（。）如音樂上的全音符，以——代。

分號（；）如音樂上的半分音符加附點，以——代。

逗點（，）如音樂上的半分音符，以——代。

每一音段如音樂上的半分音符，以——代。

現舉拙作「劍吟」爲例，標示音調如下：

不是你——昨夜——鳴一聲，——

我真——忘了你。——在匣裏：

抽出你，——我拭去——灰塵，——

亮出——你的光，——閃閃地——

搖動了——我——久蟄的心。——

你不會——忘記——那干將——

鑄你的——辛苦，——也不會——

忘記——在天上，——有天狼，——

在地下，——有——你的仇人；——

在匣中，——你悶，——才鏗鏘——

響——一聲；我就抽出你——

來，——讓你也——看一看我——
那熱心，——可能否久繫。

你既——不甘心——那寂寞，——
我就帶你——到世上——去——

這首詩是我去年在廬山上作的。那時我在廬山過了將滿兩月類似隱士的生活，其實山下的事有許多是須得我去作的，因此耐不住了，便這樣地叫了起來，不久便下了廬山。詩裏是用的俠士口吻，那一種豪爽的語調，在過去詩裏我還沒有見過，——這並不是說我比過去的詩人們都要豪爽得高兩些，我沒有這樣狂妄。這是新詩的好處，因為牠可以把一句分作幾行，於是音節方面就自然曳長，而顯出一種沉雄的氣概來——但假如你不加以誦讀，使那綿綿不斷的音調響亮出來，那你無論怎樣，也「看」不出那種氣概。

第二例是朋友秋杳的「夜行歌」：

朋友，——靜靜——你的心，——

黑暗中——最好的——是聽：——

不是我，——也有——行人，——

腳步聲——漸響——漸近。——

別叫，————假若——傳不到，——

假若我——聲音——太弱小：——

你將——收不着——回響，——

更加——害怕，——更加慌。——

別慌，——你聞聞——路旁，——

黑暗——遮不了——草的香：——

她在——砂礫中——長大；——

問她：——怕黑暗——不怕？——

秋若寫這詩是因爲一個幼年時的朋友從幾千里路外給他寫了一封長信去，訴說「社會的黑暗」——「前途的渺茫」和「人生意義的糾紛」，結局問「我要走哪一條路才好？」於是他爲這一個朋友寫下這一首詩。詩句溫和中正，恰如其人，但如不細細地誦讀，我相信也不會「看」得出來。

打一個淺近的比喻：我那首「劍吟」恰像我們川戲中的大花臉，秋若這首「夜行歌」却像京調中譚派的鬚生。前者不吝惜聲音，幾乎令人擔心他會叫破喉；後者却音調嫻熟，抑揚有致，使人聽着時感到中心悅服。這兩種不同的作風，不誦讀確不能感到的！

用詞務求其切當。

「形容名詞的只有一個唯一的形容詞，限制動詞的只有一個唯一的副詞。作者的任

務，便在去年找出這一個唯一動字。」這是法國文學家福騰身轉的「一字說」，莫泊桑所學學應廣的。袁枚也會說：

尹文端公論詩最細，有「差半個字」之說，如唐人「夜琴知欲雨，曉簾覺新秋」新秋二字、現成語也；欲雨二字，以欲字起雨字，非現成語也。差半個字矣。……必云：「曉簾覺宜秋」，宜字方對欲字。

這「一字說」與「差半個字說」，正是「用詞求切當」的好說明。成詩不宜草率，

近來作詩的人每每是一些天才迷信論者，一揮而就，「稿紙都沒有時間擺正」，當以為是極可誇耀的事。這是應該嚴厲地糾正的。讓我依然舉袁枚作例，他說：

作詩能速不能遲，亦是才人一病。心餘賀熊齋東赴瓊林云：「昔著宮袍誇美秀，今披鶴氅見精神。」余曰：「熊公美秀時，君未生，何由知之？赴瓊林不披鶴氅也。」心餘曰：「我明知事筆，然不能再構思，先生何不作以示我？」余唯唯，遲半月成七絕句，心餘以為佳。余乃出籠中廢紙示之曰：「已七易稿矣。」心餘嘆曰：「吾今日方知先生吟詩刻苦如是！果然第七回稿，勝五六次之稿也。」余因有句云：「事從知悔方徵學，詩到能遲轉是才。」

文中所謂心餘，即清代名詩人蔣士銓，正是當時「才人」之一。這不是一個最好的啓示嗎？

成詩後務宜多加修改。

一首詩寫起後，無論怎樣也不宜於立刻就拿去發表，至少也宜放過一個相當的時間，多修改幾次，使詩中的意義更切合一些，音調更鏗鏘一點。拿我自己來說，有幾個字的變更，現在一談起還覺得心快，這個時候，才知道古人說的推敲的滋味！

我的一首「古宮內」，開端兩句原是：

幽晦的塔坎上已生滿了青苔，

爬行着，爬行着呀，堆堆的蟲介。

以後讀來讀去，更把「生滿了」倒成「滿生了」。因為這一行詩裏面本來有三個重音，就是「幽，塔，滿」，而「生」却不在內。現在「幽，塔」都在每一音段的第一字，如果把「滿」放在第三音段的第三字，讀時便有些拗口。這樣一顛倒，便順口得多了。又如「相思樹」第四章開端兩句原是：

呵，蒼白的月兒已當了中天，

你的身體當不起深夜的寒。

讀過幾次，我便把「深夜」換成了「深宵」。因為那兩行詩的音節原是四段，如為「深夜」，則應讀如下式：

呵，——蒼白的月兒！已當了——中天，

你的——身體——當不起——深夜的寒。

本來也沒有什麼不可以，但聽我談那故事的是一個體弱多病的姑娘，我談了那樣傷心的一個故事後，一方面因為夜深了，一方面也因為她太感動了，所以她顫慄了起來。第二句的語氣，本來應該是不勝其憐惜之情的，照上面的讀法，便顯示不出來。如果換成了「深宵」，那麼結尾四字全變或了平聲字，四個平聲字是不容易讀成一個音段的，於是就非讀成「深宵——的寒——」不可；但那句又只應有四個音段，所以又不得不把上面的「你的身體」讀成一個音段。我又在「體」字下加了一個逗點（可惜印時印掉了），於是那一句的讀法便變成了：

你的身體，——當不起！深宵——的寒。——

體字下音調拉長，宵寒二字都要重讀，那種憐惜對方的情緒便借着這一個變調的讀法（「的」字在新詩中是每每不能領起一個音段的），而完全表現出來了。——這是爲了音調的鏗鏘而改的。

下面再舉兩個爲意義切合而修改的例：

第一例是「楊媽」第五章第三節的最後兩句，那位老太婆從夢中醒來，她感覺的是：

沒有血，真是的，只有滿枕的眼淚，

也沒人喝斥，是北風在弄着淫威。

句裏的弄字我不諱言是從「西域楊柳弄春柔」那裏措油來的，但這裏却「弄」錯了；別人說的是「柔」的「楊柳」，所以可以在「春」天裏玩「弄」一下。我這裏說的是「北風」，北風的特性無論如何也不會有輕狂式的玩弄，況且下面說的是「淫威」；誰會看見誰會玩弄過威武來。我想了又想，差不多想了一天，才想起了一個「灑」字，這自然比弄字好了許多。

第二例又是「相思樹」，那是第一章裏面的這四句：

天帝生下她那嬌嬌媚的臉，

像中秋的月那樣滿，那樣圓，

霜雪一樣白，明鏡一樣發光，

紅潤得像旭日才升上東山。

記得友人某會寫信告我說：「形容得有些矛盾似的」。我回信辯護道：「你忘記了宋玉的『著粉則太白，施朱則太赤』了嗎？」但從此便有些不放心這兩句。後來差不多距寫詩時已有了五月，我忽然想着了將「得」字改成「處」字，真高興得幾乎想手舞足蹈了。

慷慨豪放之感情，宜用錯綜體，和平中正者，宜用整齊體（或散文詩）。

也許有人要這樣問了：「你前引用的劍吟，不也自命豪爽嗎？何以又偏偏要用整齊體呢？」不知那詩表面是整齊體，如按照文法，依句逗分行，却實在只是一首屬於錯綜體的

詩。

剝邪卽逝，旋起旋滅者，宜用四行詩體（或小詩體）。內容與形式，皆不可一刻放鬆，有志創作者注意及之！

六 藝術與人生

茲再以我說解釋藝術與人生問題。

情調說似有爲藝術派張目之嫌，然對於人生派之主張與企圖，實亦決未忽視。試姑以抗戰詩爲例而一加論列之。抗戰詩有被人譏爲標語口號者矣。平心論之，標語口號，固亦未嘗不可成詩，就詩史而言，荆軻之易水歌，

戰國時，燕太子丹痛念國仇，命荆軻入秦行刺。荆軻行時，丹和賓客白衣冠相送，餞行於易水上，是生別也是死離。酒酣，高漸離擊筑，荆軻慷慨悲歌道：

風蕭蕭兮易水寒，

壯士一去兮不復還。

項羽之垓下歌，

楚漢間，項羽兵敗，被圍垓下。某夜裏，忽聽四面唱起楚歌來。項羽大驚說：「楚地全被陷落了麼？爲什麼楚人這樣多呢？」因夜起，叫醒美人虞姬，牽來戰馬烏騮，飲酒流涕，悲歌慷慨，自作詩道：

力拔山兮氣蓋世，

時不利兮，雖不逝。
雖不逝兮，可奈何！

虞兮虞兮，奈若何！

皆口號也。岳飛之滿江紅，

南宋初，金人猖獗，黃河南北，全被淪陷。岳飛在南邊，先掃清長江一帶羣寇，次規復襄樊，以圖進一步收復華北，驅逐敵人。曾作滿江紅詞一首道：

怒髮衝冠，憑欄處瀟瀟雨歇。抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈。三十功名塵與土，八千里路雲和月。莫等閑白了少年頭，空悲切！

靖康恥，猶未雪，臣子恨，何時滅？駕長車，踏破賀蘭山缺。壯志饑餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血。待從頭、收拾舊山河，朝天闕。

欽叔陽之稅官謠，

明神宗萬曆二十四年（公元一五九六年），稅使四出，騷擾不堪。二十九年（一六〇一年），太監孫隆以督織造駐蘇州，任用惡少，勒索商稅，所謂「柔官」者，尤作惡多端。民情憤怒，遂發生暴動，毆死委官。吳縣學生欽叔陽作稅官謠道：

千人奮挺出，萬人夾道看。

軒輅木，揭櫛竿，

「隨我來，殺稅官！」
皆標語也。

「踏破賀蘭山」，「收拾舊山河」，「隨我來，殺稅官」等，誰能說不是標語嗎？然均不害其爲好詩，則以此種「言性」之作，追尋其源，實由誠摯之感情生出耳。抗戰詩，戰爭性最強烈之詩也，有所成否，端視作者之修養與努力如何而定。

這裏，我想分二點說明我自己的意見：

(一) 作者必須使國人的感情與羣衆的感情打成一片。記得王國維先生在人間詞話裏會說，生於深宮之中，長於婦人之手，是南唐後主主人君的短處，却是他成詩人的長處。這話我不同意。我以爲一個新詩作者，在「深宮」裏決不會有什麼偉大的成就，李煜在南唐時沒有什麼了不得的作品，而一入北宋，便能作出他不朽的偉作來的原因，正是爲此。一個作者必須從「深宮」裏（或說從象牙之塔裏）走了出來，在羣衆中生活，學習并長成，同羣衆一道歡樂，一道悲哀，一道吃苦，一道享受，使羣衆的感情化成個人的情感，個人的情感融化在羣衆情感的當中，然後本了自己的「敏感」，爲羣衆喜，爲羣衆愛，爲羣衆吶喊，爲羣衆哀哭；自己的情感既與羣衆的情感打成了一片，那麼他的作品自然不會只是個人的而是羣衆的，而其戰爭性也自然是最普遍的了。

(二) 作者必須明白羣衆心理。我從來只看見有進取的羣衆，爲意志欲求而努力進取

的羣衆，不會見過妥協畏難或自甘敗北和屈辱到底的羣衆集團。因此，我可以說凡羣衆心理，都是積極的，即使一時忍辱受屈，也終必如火山的爆發，如黃河的決隄，不是火山爆裂，即是一瀉千里，知道這，則一切頹廢消極的情感，自然少有或無至決無抬頭的機會，而他的作品，也自然必是勇往直前和戰鬥性極強之作。

其他人生活之所主張，由詩而言，亦應作如是觀而已。

然則感情應如何而後得誠摯乎？曰：厥惟認真生活。試舉絕命詞爲例：

驪由很簡單。人臨死時，絕不易裝模做樣，故所說者多爲誠摯的話，做例證是再好沒有的。

陶潛 晉宋間自甘淡泊之隱逸者也。由曠達從容之生活，懷從容曠達之真情，故其詩亦雍容不迫。

淵明挽歌三首，作於死前，考其全集，當爲絕筆無疑。茲錄二首：

荒草何茫茫，白楊亦蕭蕭，嚴霜九月中，送我出遠郊。馬爲仰天鳴，風爲自蕭條，虛室一已閉，千年不復朝。千年不復朝，賢達無奈何。同來相送人，各自還其家。親朋或餘悲，他人亦已歌。死去何所道，託體同山阿。

有生必有死，早終非命促，昨暮同爲人，今且在鬼錄。魂氣散何之？枯形寄空木。嬌兒索父啼，良友撫我哭。但恨在世時，飲酒不得足。

陸游，南宋初之愛國詩人也，有志未伸，至老彌篤，其情苦且激，故其詞亦令人感傷而興奮。務觀有「鬪子」七絕一首，深深致嘆於祖國河山的破碎，其詩道：

死去原知萬事空，

但悲不見九州同。

王師克定中原日，

家祭勿忘告乃翁！

張尙敞，明末抗清死節之臣也，戎馬奔走，艱苦備嘗，其情豪壯激昂，故其詩亦視死如歸，令人鼓舞。

永歷帝立，遷播無寧時，同敞時守桂林，與留守瞿式耜同被執。清人勸降，同敞破口毒罵。被囚月餘，受盡了一切酷刑，才被殺害。死前有自訣詩道：

一月悲歌待此時，

成仁取義有天知。

衣冠不改生前制，

名姓空留死後詩。

破碎河山休葬骨，

顛連君父未舒眉。

魂兮莫指歸鄉路，
直到諸陵拜舊碑！

吳偉業，被清人與父母強迫而成之貳臣也，死節與屈辱，一生衝突於胸，其情苦而屈，故其詞亦怨尤可悲。

偉業死前，有七絕詩一首，賀新郎詞一首，都有此種悽苦，現在並錄於左：

忍死偷生廿載餘，

而今罪孽怎消除？

受恩欠債須填補，

縱比鴻毛也不如！

故人慷慨多奇節。爲當年沉吟不斷，草間偷活，艾炙眉頭瓜噴鼻，今日須難決絕。早患苦重來千疊。脫屣妻孥非易事，竟一錢不值何消說？人世事，幾完缺！

以是而言，則生活之於感情，感情之於詩什，蓋有其密切之關係焉。

我常以爲不朽之作家有二：一曰成熟之作家，陶潛是也。二曰偉大之作家，屈原是也。前者之作可爲生活之調劑與慰藉，後者之作則可爲生活之激厲與鼓舞，二者皆不可缺乏。以情調說視之，亦若是焉云耳。

七 情調說與各種詩論的比較

中國過去論詩者頗多，就其大要而言，則有南宋嚴羽之「妙悟說」。

羽字儀卿，一字丹丘，邵武人。自號滄浪逋客。其主張詳見於他所著的滄浪詩話。他說：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃爲當行，乃爲本色。

詩者，吟詠性情也。盛唐諸人，惟在興趣，羚羊挂角，無迹可求。故其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。

羽以禪說詩，所以重悟。他所謂的妙，大體特別推崇盛唐諸詩人的「興趣」，而興趣這東西，又有如羚羊（據說牠夜裏把角掛在樹上而睡，以避免猛獸的襲擊）的隱晦其姿態，是沒有痕跡可求的。所以其妙處很難說明，宛如水月鏡象等可以看到，卻不能捉捕一般。那麼，怎麼悟法呢？他又說：

試取漢魏之詩而熟參之，次取晉宋之詩而熟參之，次取沈、宋、王、楊、盧、

略、陳拾遺之詩而熟參之，次取開元天寶諸家之詩而熟參之，次獨取李杜二公之詩而熟參之，又盡取晚唐諸家之詩而熟參之，又取本朝蘇黃以下諸家之詩而熟參之，其真是非自有不能隱者。倘猶於此而無見焉，則是野狐外道，蒙蔽其真識，不可救藥，終不悟也。

他以漢魏盛唐詩歌爲第一義，以中唐爲第二義，以晚唐又在中唐之下。所以他主張一當以盛唐爲法，而告訴學詩者說：

工夫須從上做下，不可從下做上。先須熟讀楚辭，朝夕諷詠，以爲之本；及讀古詩十九首，樂府四篇；李陵、蘇武、漢、魏五言，皆須熟讀；卽以李杜二集枕藉觀之，如今人之治經；然後博取盛唐名家，醞釀胸中，久之自然悟入。雖學之不至，亦不失正路，此乃是從頂額上做來，謂之向上一路，謂之直截根源，謂之頓門，謂之單刀直入也。

總之，他論詩推崇「妙」。怎樣才能妙？這就在學詩者能「悟」。怎樣才能悟呢？這便只有「熟參」和「熟讀」漢魏盛唐諸詩而已。

李東陽諸人之格調說，

東陽，字賓之，茶陵人。曾官至大學士，立朝五十餘年。文章典雅流麗，極負盛名。他的主張，見於懷麓堂詩話，那是特別注意格調的。他說：

詩必有具眼，亦必有具耳；眼主格，耳主聲……試取所未見詩，即能識其時代格調，十不失一，乃爲有得。

這是論述學習古人的詩歌時，能辨別其格律聲調，才是急務。他特別注重「具耳」，即訴之於聽覺的聲調，所以書中常講「聲」「調」「聲調」「音節」「音響」等。他又記載自己的得意之作，往往使歌詩的人歌唱，以驗其合於聲律否。他的所謂「聲」，是兼包「聲律」與「聲調」的，二者之中，更特別注重「聲調」，他說：

所謂律者，不獨字數之同，而凡「聲」之平仄亦無不同也。然其「調」之爲唐爲宋爲元者亦較然明甚。此其故何耶？大匠能與人以規矩，不能使人巧。律者，規矩之謂，而其爲調則有巧存焉。

總之，「聲」中有「律」與「調」，「律」是平仄，即聲律，「調」是由聲律運用技巧產生的各人或各時代的音調。這便是他所以尊崇「調」的原因。他又說：

潘禎應昌嘗謂予詩宮聲也。予訝而問之。潘言其父受於鄉先輩曰：「詩有五聲，全備者少，惟得宮聲者爲最優，蓋可以兼衆聲也。李太白杜子美之詩爲宮，轉退之之詩爲角，以此例之，雖百家可知也。」予初欲求聲於詩……然不敢以示人，聞潘言始自信。

因爲潘禎的話，是以音樂的調子（宮商角徵羽）來測度詩的聲調。在音樂上，宮聲是被當

作洋洋的和諧之音，而且成爲五聲的基礎，所以說是「兼衆聲」的。角聲，是被當作熾烈的銳利之音的。杜甫和李白的詩是洋洋的，所以有宮聲的感覺，韓愈的詩是蒼硬的，所以便有角聲的感覺了。而聲調與格律，又有着密切的關係，因此他又這樣說：

唐詩類有委曲可喜之處，惟杜子美頓挫起伏，變化不測，可駭可愕，蓋其「音響」與「格調」正相稱，回視諸作，皆在下風。

這是以聲調與格律相稱爲理想的，可知他的注重「格調」，又以盛唐——尤其是杜甫爲宗的原因，便在這裏。

本了這一些說法，所以他以爲要得到格調，便先要往復諷誦古人的作品，久後便自有心得，然後把牠在自己的作品中表現出來，卽令千變萬化，自會得到不越出法外的結果。

李東陽以後，李夢陽、何景明等所謂弘治（明孝宗年號，公元一四八八年至一五〇六年）六子，作「詩必盛唐」的摹倣運動，便是這說法下的實行者。稍後如李攀龍、王世貞、謝榛等所謂嘉靖（明世宗年號，公元一五二二年至一五六六年）七子，也仍是那樣一套。謝榛在四溟詩話中，更說明平仄與抑揚的關係。他說平聲是揚，上聲是抑，去聲是揚，入聲是抑。揚多抑少則調勻，抑多揚少則調促，並無實例，加以說明。他又論列律詩上三句底落腳字，相互間也該圖謀聲調的抑揚。——格律與聲調的關係，到謝榛口裏算更明白得多了。到了清代，沈德潛（歸愚）起，本此說以選唐明清詩三種別裁集，却不及

宋詩元詩，他在明詩別裁集的序中說：「宋詩近腐，元詩近纖，明詩是復古也。」所以他也是有格調派的傾向的。

清王士禛之神韻說，

士禛字貽上，號阮亭，別號漁洋山人，新城人。曾官至刑部尚書。他對「神韻」的說明，只是在答門人的問話中所說「格謂品格，韻謂風神」（見師友詩傳續錄）的一句話。他愛用詩例或舉自己所好的古人之說以說明自己的主張。詩例方面，他編唐賢三昧集，在序中說道：

嚴滄浪論詩云：「盛唐詩人，唯在興趣，羚羊挂角，無跡可求……如空中之音……言有盡而意無窮。」司空表聖論詩，亦云：「味在酸鹹之外……於二家之言，別有會心，錄其尤雋永超詣者。」

可知「味外之味」與「空中之音」兩個觀念，可看作是構成他那神韻說的主要因素，而結果把目標放在「風味」與「興趣」上。就是把詩的命意、立格、用字的善惡、是非、工拙之外所感到的風味與興趣，拿來作為賞鑑的焦點，作為創作的依歸。他是最遵奉唐司空圖的二十四詩品及宋嚴羽的滄浪詩話的。他以「詩禪一味」的思想為基礎很是明白。在二十四詩品中，他所愛好的是下列幾品：

遇之匪深，卽之愈稀。（沖澹）

俯拾即是，不取諸鄰。（自然）

晴雪滿林，隔溪漁舟。（清奇）

采采流水，蓬蓬遠春。（纖濃）

不著一字，盡得風流。（含蓄）

就是「冲澹、自然、清奇、纖濃、含蓄」幾種風趣。除了「纖濃」而外，都是潤極的，都似乎簡括地可以歸結到「古淡」這一種風趣裏去。所以他又說：

爲詩先從風致入手，久之，要造於「平淡」。

爲詩總要古，吳梅村先生詩，盡態極妍，然只是欠一「古」字。

吾益疾夫世之依附盛唐者，但知學爲「九天閭闔，萬國衣冠」之語，而自命

「高華」，自矜爲「壯麗」，按之其中，毫無生氣。故有三昧集之選，要在剔山盜

唐真面目，與世人看。

（俱見「燃燈紀聞」）

明詩本有「古淡」一派……自李王專言格調，清音中絕。（見池北偶談）

這可見他是如何推崇「古淡」的風趣了。他因爲推崇「古淡」，所以以不修飾文字便得妙趣的詩爲上乘。這種風趣如果做到，便已如「羚羊挂角」而有着「味外之味」了。

又袁枚之性靈說。

枚字才子，號簡齋，錢塘人。曾作江寧宰，少年棄官，築隨園於江寧城西，吟咏著作爲樂。其主張詳見於他的隨園詩話內。在他之前，神韻說與格調說都是很得勢的。其實這兩說都由於滄浪詩話內推演而出，竟似嚴羽妙悟說的兩大旁支：王士禛的神韻說竟引羽說可不多論，李東陽等的詩必盛唐，且主張熟讀古人之作以取得格調，實亦未嘗不由於嚴羽的「熟參」與「截然謂當以盛唐爲法」而來。袁枚批評這兩種主張說：

楊誠齋曰：「從來天分低拙之人，好談格調而不解風趣。何也？格調是空架子，有腔口易描；風趣專寫性靈，非天才不辦」。余深愛其言。須知有性情便有格律，格律不在性情外。三百篇半是勞人思婦率意言情之事，誰爲之格？誰爲之律？而今之談格調者能出其範圍否？况皋禹之歌，不同乎三百篇，國風之格，不同乎雅頌，格豈有一定哉？許渾云：「吟詩好似成仙骨，骨裏無詩莫浪吟」。詩在骨不在格也。

嚴滄浪禪喻詩所，借謂羚羊挂角，香象渡河，有神韻可味，無跡象可尋。此說甚是，然不過詩中一格耳。阮亭奉爲至論，馮鈍吟笑爲謬談，皆非知詩者。詩不必首首如是，亦不可不知此種境界。如作近體短章，不是半吞半吐，超超元箸，斷不能得絃外之音，甘餘之味。滄浪之言，如何可詆？若作七古長篇，五言百韻，卽以禪喻，自當天魔獻舞，花雨彌空，雖造八萬四千寶塔，不爲多也。又何能一羊一象，顯渡河挂角之神通哉？總在相題行事，能放能收，方稱作手。

但他對這兩種主張的長處也是兼收並蓄的，所以他又這樣說道：

宋曾致堯謂李虛己曰：「子詩雖工，而音韻猶啞」。愛日齋詩話曰：「歐公詩如閨中嬌婦，終身不見華飾。」味此二語，當知音韻風華，固不可少。

漫齋語錄曰：「詩用意要精深，下語要平淡。」余愛其言，每作一詩，往往改至三五日，或過時而又改，何也？求其精深，是一半工夫，求其平淡，又是一半工夫。非精深不能超越獨先，非平淡不能人人解。朱子曰：「梅聖俞詩不是平淡，乃是枯槁，何也？欠精深故也。」郭功甫曰：「黃山谷詩費許多氣力，爲是甚底，何也？欠平淡故也。」有汪孝廉以詩投余，余不解其佳。汪曰：「某詩須傳五百年後，方有人知。」余笑曰：「人人不解，五日難傳，何由傳到五百年耶？」

音韻風華是格調派的長處，平淡却是神韻派的特長，這足見他能棄人之短取人之長了。那麼，什麼是袁枚自己的根本主張呢？他說：

有性情便有格律……

自三百篇至今日，凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛……

凡古人已亡之作，後人補之，卒不能佳，由無性情故也……

詩難其真也，有性情而後真，否則敷衍成文矣……

詩者，人之性情也，近取諸身而足矣……

「性情」，「性靈」，價是他的根本主張，因此他最佩服虞舜的教藝典樂，認為是最好的詩論，他說：

千古善言詩者，莫如虞舜教藝典樂，曰：「詩言志」，言詩之必本乎性情也。

曰：「歌永言」，言歌之不離乎本旨也。曰：「聲依永」，言聲韻之貴悠長也。曰：「律和聲」，言音之貴均調也。知是四者，於詩之道盡之矣。

正因為他主張「性情」與「性靈」爲作詩的根本，而他又知道「人各有性情」（他曾說：「人問杜陵不喜陶詩，歐公不喜杜詩，何耶？余曰：『人各有性情，……此其所以不合也……』」）所以他敢主張自我，痛恨摹倣——這在第二章內已詳引了五條，這裏只另引一條如下：

高青邱笑古人作詩，令人描詩。描詩者像生花之類，所 優孟衣冠，詩中之鄉愿也。譬如學杜而竟如杜，學韓而竟如韓，人何不觀真杜真韓之詩，而肯觀僞杜之詩乎？孔子學周公，不如王莽之似也。孟子學孔子，不如王通之似也。唐義山香山牧之昌黎同學杜者，今其詩集都是別樹一旗，杜所伏膺者，庚鮑兩家，而集中亦絕不相似。蕭子顯云：「若無所變，不能代雄。」陸放翁曰：「文章切忌參死句。」黃山谷曰：「文章切忌隨人後。」皆金針度人語。漁隱叢話，笑歐公如三館畫筆，專替古人傳神，嫌其描也。五亭山人嘲鸚鵡云：「齒牙餘慧雖偷拾，那識雷同轉可羞？」又

曰：「爭似流鶯當百轉，天真還是一家言。」

但袁枚的說法使人發生疑問的，倒是「性情」與「性靈」究有何種分別？有人說「性情」就是「性靈」，我以為不是。推他的說法，則「性靈」一詞中的「性」確是「性情」，而「靈」則似由「性情」生出，這由他曾說「性情有厚薄」一語中可以推知。我們假如依照他的語氣說「性情有靈有不靈」，我想他不會皺眉吧！人人都有性情，然而未必人人都是詩人，也未必人人都解詩，這「才、學、識」三者自然都有原因。（他曾說：「作史三長，才學識缺一不可。余謂詩亦如之，而識為最先，非識則才學俱誤是矣。……」）但性靈的關係也很大吧！性靈的詩要怎樣作，他不曾說，却可由他所主張的作法與例證得之。他說：司空表聖論詩，貴得味外味。余謂今之作詩者，味內味尚不能得，况味外味乎？要之以出新意去陳言為第一著。鄉黨云：「祭肉不出三日，則不食之矣」。能詩者，其勿為三日後之祭肉乎！

怎樣「去陳言」他在另一條中又會說了，那是：

……凡人作詩，一題到手，必有一種供給應付之語，老生常談，不召自來，若作家必如謝絕泛交，盡行磨去，然後精心獨運，自出新裁。及其成後，又必渾成精當，無斧鑿痕，方稱合作。……

那樣「出新意」呢？——這與他所謂的「性靈」，似乎關係較深了。他說：

詩以進一步爲佳，杜門懸車，高尚也，而張寶臣致仕云：「門爲看山專用杜，車還駕鹿不須懸。」別離苦事也，而黃石牧送別册子云：「一度送行傳一畫，人生那厭別離多？」寄衣古曲也，而盛青樓出門云：「檢點筐中裘葛具，早知別後寄衣難。」打起黃鶯兒，懼驚夢也，而朱受新春鶯云：「任爾樓頭啼曉雨，美人夢已到漁陽。」詩貴翻案：神仙美稱也，而昔人曰：「丈夫生命薄，不幸作神仙。」楊花飄蕩物也，而昔人云：「我比楊花更飄蕩，楊花只有一春忙。」長沙遠地也，而昔人云：「昨夜與君思賈誼，長沙猶在洞庭南。」龍門高境也，而昔人云：「好去長江千萬里，莫教辛苦上龍門。」白雲閒物也，而昔人云：「白雲朝出天際去，若比老僧猶未閒。」修到梅花指人也，而方子雲見贈云：「梅花也有修來福，著個神仙作主人。」皆所謂更進一層也。

詠物詩無寄託，便是兒童猜謎。讀史詩無新義，便成廿一史彈詞。雖著議論，無雋永味，又似史贊一派，俱非詩也。余最愛常州劉大猷岳墓云：「地下若逢于少保，南朝天子竟生還。」羅兩峯詠始皇云：「焚書早種阿房火，收鐵還留博浪椎。」周欽來詠始皇云：「蓬萊覓得長生藥，眼見諸侯盡入關。」松江徐氏女詠岳墓云：「青山有幸埋忠骨，白鐵無辜鑄佞臣。」皆妙。尤雋者，嚴海珊詠張魏公云：「傳中功過如何序？爲有南軒下筆難。」冷峭蘊藉，恐朱子在九原，亦當乾笑。

題古蹟能翻陳出新，最妙。海甯郡郭壁上，或題云：「四十年中公與侯，雖然是夢也風流。我今落魄邯鄲道，要替先生借枕頭。」嚴子陵釣臺，或題云：「一著羊裘便有心，虛名傳誦到如今。當時若著蓑衣去，烟水茫茫何處尋？」

女寵雖自古爲患，而地道無成，其過終在男子；使太宗不死，武氏何能爲禍？李白云：「若教管仲身常在，宮內何妨更六人？」楊誠齋云：「但願君王誅宰嚭，不愁宮裏有西施。」唐人詠明皇云：「姚宋不亡妃子在，胡塵那得到中華？」僖宗幸蜀詩云：「地下阿瞞應有話，遣回休更怨楊妃。」范同叔云：「吳國若教丞相在，越王空送美人來。」此數首皆爲美人開脫。余詠陳宮云：「若教褒姒逢君子，都是周南傳裏人。」亦此也。唐人又有句云：「吳王事事都顛倒，未必西施勝六宮。」尤妙。

韓侂胄伐金而敗，與張魏公之伐金而敗，一也。後人責韓不責張，以韓得罪朱子故耳。然金人葬其首，諡曰忠繆，以其忠于爲國，繆于謀身也。錢辛楣少詹過安陽弔之曰：「匆匆函首議和親，昭雪何心及老秦？一局殘棋偏汝著，千秋公論是誰伸。橫挑強敵誠非計，欲報先仇豈爲身？一樣北征師挫衄，荷離未戮首謀人。」……

人但知詩之新秀者難，而不知詩之奇闢者尤難。鎮江張平伯（秉鈞）遊老人峯云：「空澗足誤踏，崩一成衆響，歷險雖十里，炫奇已百賞。」蘇州楊儀吉（一鴻）過積溪云：「路轉孤村明，橋橫一溪渡，雷雨晴亦驚，蛟龍凍猶怒。」嘉興戴光會宿淨慈

寺云：「月色下平地，人影上茅屋，湖上諸螺峯，環拱如匍匐。」又常山云：「纜從山脊牽雲去，舟向波中卷雪來。」皆奇峭可喜。

作詩，所以要「以進一步爲佳」，所以「貴翻案」，所以「詠物」要有「寄托」，詠「史」要有「新義」（詠女寵詠韓侂胄等皆可作如是觀），所以要「奇闢」。照他看來，都因要「出新意」——即與所謂性「靈」有關吧！那麼，有人說袁枚的性靈說，不過要求新奇巧麗的詩而已，這也不算無因的了。

寫到這裏，忽又檢得一條，似和我的解釋有些可以印證和補充之處，因錄於下，以供參閱：

有人以某巨公之詩，求選入詩話，余覽倦而思臥。因告之曰：「詩甚清老，頗有工夫，然而非之無可非也，刺之無可刺也，選之無可選也，摘之無可摘也。孫興公笑曹光祿輔佐文，如白地光明錦，裁爲負版袴，非無文采，絕少剪裁是也。」或曰：「其類皆狂語故耳。」余曰：「不然，筆性靈，則寫忠孝節義，俱有生氣。筆性笨，雖詠閨房兒女，亦少風情。」

這至少可以證明「性靈」實非即「性情」，而「靈」確與「笨」是對稱的。因爲不「靈」而「笨」，所以才「選無可選」「摘無可摘」吧。

然皆各有所長，各有所短。

各說皆曾在上面述了一個大概，其長處若何，讀者可一一覆按。這裏多半單說牠們的短處。

妙悟說以禪說詩，其短處在「玄」，使人無從摸索其「妙」，而其最大的缺點，却在使人走上了摹倣之途。格調說使人知道了詩不可不重音韻色彩，却過分地注重形式，忽略了內容。神韻說也有「玄」味，其摹倣的毛病，也正與妙悟和格調兩說同。再加上把詩的境地弄得很狹，實也無多可取。比證起來，我還較喜歡性靈說一些。

性靈說最大的長處，在其敢大胆地主張作「有我」的詩。但其短處也不少，列舉起來，可得下面四點：

(一) 將「情」看作「志」，以為「詩言志」即「本于性情」，不知「志」有時由情生，有時却並不由情生，而由「識」生，而由「經歷」生（隨園詩話開端即有一條好例）。由於主張言志之故，不由情生的志，便將不本於「性情」了。

(二) 將寫景與言情並提，無意間變成了詩的二元論者，於是失去了自己的立場。

(三) 未將性情與性靈的分別和關係解釋清楚，因此求新求奇求巧求麗是否由於性靈或性情出發，不能得一個較清晰之結論，而詠史要求新義，又有陷入議論詩的危險。

(四) 格律不在性情外原是一個較高明的看法，但沒有解釋清楚。

因此，我對於隨園詩話原是極愛讀的，但依然不能不提出異議。記得袁枚有論詩一

絕，表示他對王漁洋的意見道：

清才未合長依傍，

雅調如何可詆煬？

我奉漁洋如貌執，

不相菲薄不相師。

我對於袁枚，也正是一個「不相菲薄不相師」的態度——雖然我引用他的說法之處是很多的。

未若鄙人拈出「情調說」一詞之爲得也。

這是學的王靜安人間詞話中的語氣。不消說我又自讚自捧了一回。讀詞中若有覺得過火了一點的，那麼請讀下面一個隨園詩話吧！

有人好自贊其詩者，人以爲嫌。袁陶村云：「勿怪也。彼自己不贊，尙有何人肯贊耶？」……

不服氣的朋友讀到此地，就請作這樣的看法好了，一笑一笑。」

（這一章是舊曆除夕與元旦日在大雪中寫成的。特記。）

八 新詩中的民主精神

人之秉賦不同，

所謂「秉賦」，就是一般人所愛說的「個性」。

個性的存在，是誰也不能否認的。一株樹上便沒有兩張完全相同的葉脈，世上也沒有兩個完全相同的人——就是雙生子也還有差異的地方。所以我們對於個性，不能不認其存在。而且，倘然各個人都否定了各自的個性而放棄時，人們就變成了完全同樣地製造出來的一羣土偶，人間也就變成了製造土偶的一架機器。人們是土偶，人間是機器，這生活還有什麼可貴，社會還有什麼進化可說。即從社會全體來看，假使不是個人各自發揮自己的個性，真的文化生活也就不能成立。這也已是多數人所說過的老話。所以我們對於個性，不僅不能不認其存在，而且也不能不認其非常重要。

環境復異，

余家菊先生在教育原理一書中對於環境一詞的解釋，頗有他獨到的見解，他說：

通常皆以週遭的事物為環境，而認定有同一之週遭者其環境即同，實為大謬之見。須知同一存在的事物，對於某甲雖為環境，而對於某乙則或不然。例如海王星之

運動，對於天文家爲環境，對於市上小兒則不然。何以故？因一則感受其顯著的影響，一則全不相涉也。杜威曰：各人之真正環境，即其所由而有所「變異」的一切事物也。又曰：環境者，即對於有生之倫之特著的活動，或加以促進與刺激，或施以妨礙與遏制之諸種情形也（見民治與教育）。是故環境與各人動作的傾向成一聯續體，並非純粹客觀的週遭也。

通常又以爲環境即週遭的具體而有形象的事物也。依前節所言，吾人已知具體的事物不必成爲某人之環境，如吾書架上之一冊哲學史，於立於吾側之幼女，不成爲環境是也。吾人又須知一人之環境初不必以具體的事物爲限。亞當母生謂各人之世界可析而爲三：一爲自然環境，如山川草木是也。二爲社會環境，政體經濟風尚宗教等人爲文明是也。三爲道德世界，行爲理想等價值觀念是也。在心境幼稚者每覺後二者不及前者之真切，故常有環境皆爲具體事物之偏見。吾人若知道德世界亦爲環境之一，則環境之具有精神性也明矣。

本此而言，則我們站在文學的立場上，對於環境一詞，可下如是的定義：

環境者，對於作家或作品直接地給予影響（加以促進與刺激，或施以妨礙與遏制）之事物與精神也。

說到牠的範圍，則我以爲除了上面引文裏所說的三種

(一) 自然環境，

(二) 社會環境，

(三) 道德世界

而外，還應該再加上一種是：

(四) 歷史環境。

因為歷史——尤其是文學史所給予作家及作品的影響，常常是很大很大的。感情各有所偏，作風因之有別。

個性在文學作品中發生顯著的作用時，便是每個作家各有其不同的作風。為討論便利起見，我且舉例來分別解釋於下：

十年生死兩茫茫，不思量，自難忘。千里孤墳，無處話淒涼。縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。昨夜幽夢忽還鄉，小軒窗，正梳粧，相顧無言，惟有淚千行。料得千千腸斷處，明月夜，短松岡。(蘇軾：江城子)

西城楊柳弄春柔，動離憂，淚難收。猶記多情，曾為繫歸舟。碧瓦朱樓當日事，人不見，水空流。韶華不為少年留，恨悠悠，幾時休？飛絮落花時候一登樓。便做春江都是淚，流不盡，許多愁。(秦觀：江城子)

蘇秦兩位作者，用同一形式(江城子)，寫同一情懷(蘇悼亡，秦傷別)，然而他們

的風格却迥然不同：蘇剛秦柔，蘇奔放，秦婉轉。這是一加體味，即可分辨得出的。這種不同的作風，即由不同的個性所致。

於古代及同時作家，好惡亦隨之而懸殊。

隨園詩話裏有二條，恰好可作例證，茲引於左：

人問杜陵不喜陶詩，歐公不喜杜詩，何耶？余曰：「人各有性情：陶詩甘，杜詩苦；歐詩多因，杜詩多創——此其所以不合也。……」

蔣苕生與余互相推許，惟論詩不合。余不喜黃山谷而喜楊誠齋，蔣不喜楊而喜黃，可謂「和而不同」。

強人相同，勢所難能，

子產說：「人心之不同，如其面焉，吾豈敢謂子面如吾面乎？」近來有許多不明這點，常有要求「天下之人皆如其面」的趨勢。這豈只勢所不能，縱使能夠，使天下人的面孔都成爲一個樣兒，不也是一件無聊極端的事嗎？

黨同伐異，

袁枚說：

前明門戶之習，不止朝廷也，於詩亦然。當其盛時，高、楊、張、徐，各自成家，毫無門戶。一傳而爲七子，再傳而爲鍾、譚，爲公安，又再傳而爲虞山，率皆攻

排詆詞，自樹一幟，殊可笑也！凡人各有得力處，各有乖謬處，總要平心靜氣，存其是而去其非。試思七子鍾譚，若無當日之盛名，則虞山選列朝詩時，方將搜索於荒村寂寞之鄉，得半句片言以傳其人矣。敵必當王，射先中馬，皆好名者之累也。

這已經算說得「感慨繫之」了。但我覺得那種「門戶之習」，較之今天，更遜色了不知其幾千萬倍。因為那時「自樹一幟」者不過「好名」之輩，今天却另有幾種人也侵入了文壇：（一）是「求名者」，（二）是「求吃者」，（三）是「政治的尾巴」。前二種人結合成了「文壇上的小派別」，後一種人在「文壇裏組織政治的別動隊」。於是一個個擺出了「武士」的姿態，「順我者生，擋我者死」，「求名者」是領袖，「求吃者」是嚙嚙，「政治的尾巴」更像煞有介事地是「堂堂之旗，正正之鼓」。大之稱霸文壇，小之把持刊物。乞丐，商賈，和政客一齊擁入了文壇，文藝之神便只有嚶嚶啜泣而已。

與文人相輕，

「文人相輕，自古已然」。曹丕在「典論文」中早已說過了。今天的文學界，在乞丐、商賈與政客蹂躪之下。

自是「變本加厲」，似已變成「文人相罵」了。

皆陋習也。我人苟欲新詩之欣欣向榮，則寬容之精神決不可少。

且暫不說因作風不同好惡懸殊的緣故，寬容精神是不可少的。在文學運動中，常有糾

時的理論發生，常有嶄新的文體演出，假如沒有這一種寬容的精神，結果是必被摧毀無疑。那自然是一件可惜的事！

我常想文學運動與政治運動的方式應有不同：政治運動有時不在多言，所謂「為政不在多言，願力行何如耳。」這種不多言正是一種向前直幹的堅決表示。有時更恨人多言，因為別人多言便足以淆亂是非，分散意志，使實際設施受着阻擾。文學運動却只是一種學術思想運動。學術思想以愈辯愈明，愈討論愈接近真理。說是自己的主張絕對是，而他人之主張絕對非，說是「文章只有自己的好」，而他人的作品都不值一顧，那只是愚妄吧了。

因此，寬容，寬容，我說你是文學運動中的第一件美德！

虛己下人之胸懷，亟為必要。

讓我在這裏先引三則隨園詩話，然後再稍稍申述自己的意見：

劉霞裳與余論詩曰：「天分高之人，其心必虛，肯受人譏彈。」余謂非獨詩也，鐘鼓虛故受考，笙竽虛故成音。試看諸葛武侯之集思廣益，勤求啓誨，此老是何等天分。孔子入太廟，每事問。顏子以能問於不能，以多問於寡，非謙也，天分高，故心虛也。

以昌黎之煽強，宜鄙伊體矣，而滕王閣序曰：「得附三王之末，有榮耀焉。」以杜少陵之博大，宜薄初唐矣，而詩曰：「王楊盧駱當時體，不廢江河萬古流。」以黃山谷之奧

峭，宜薄西崑矣，而詩云：「元之如砥柱，大年若霜鶴。王楊立本朝，與世作郭郭。」今人未窺韓柳門戶，而先掃六朝，未得李杜皮毛，而已輕溫李，何蜂蟻之多也。

詩人家數甚多，不可殫殫然域一先生之言，自以爲是，而妄薄前人。須知王孟清幽，豈可施諸邊塞。杜韓排寡，未便播之管絃。沈宋莊重，到山野則俗。盧仝險怪，登廟堂則野。韋柳雋逸，不宜長篇。蘇黃瘦硬，短於言情。排側芬芳，非溫李郎冬不可。屬詞比事，非元白梅村不可。古人各成一家，業已傳名而去。後人不得不兼綜條貫，相題行事，雖才力筆性，各有所宜，未容勉強。然寧藏拙而不爲則可，若護其所短，而反護人之所長則不可。所謂以宮笑角，以白詆青者，謂之陋儒。范蔚宗云：「人識同體之善，而忘異量之美。此大病也。」蔣荅生太史題隨園集云：「古來只此筆數枝，怪哉公以一手持。」余雖不能當此言，而私心竊向往之。

近人既多半是一些天才迷信論者，又多半以爲天才一定目空一切。不知所謂「天才」，一定秉賦了些強烈而銳敏的學習資質。他向過去作者學習，向同時作者學習。他知道自己的長處，也知道別人的長處。他對庸衆，也許目空一切，但對另一些也有成就的人，却一定虛心承認。還是我們應當知道的一點。

還有，就是近人又多半是一些盲目的異體排斥論者。

新月派的作者每每不起錯綜體，認爲那一羣作者都不懂（至少是不夠）詩律。錯綜派（謾

我暫用這樣一個名詞吧）却又反譏新月作者爲「截豆腐乾」。到意象派鑽了起來，於是前兩者又都在被譏之列。誰要能如昌黎一般地不鄙俳體，如少陵一般地不薄初唐，如山谷一般地不薄西崑，且「識同體之善」，亦知「異量之美」，那麼他便最能「虛己下人」了。這又是我們應當知道的一點。

豈偉寬容與虛己而已，且須進而以友好之態度，鼓勵他人使有所成就。

善意的批評，同情的解釋，和公正的頌揚，都是一種鼓勵。這種鼓勵可以造成一類「精神的溫暖」，使各體新詩日日成長起來。

政治上有一惡例，曰：成王敗寇。

拿我國歷史家來說，只有一個司馬遷的目光如炬，他敢爲「羽作本紀，看他同帝王一般。但嚴格來說，史記仍是私家著作，所以少受了許多拘束。往後官修歷史，所謂史官者，實際多是皇帝的應聲蟲，於是真是非常常被淹沒起來。我常想假如張士誠，陳友諒成了功，則朱元璋一定成了叛逆。李自成在北京假如真地坐了下去，他一定也做了大順太祖高皇帝，而被人恭維着。這事情實際也很簡單。他如成了功，便可以利用政治的力量，獎勵一切，抹煞一切。誰記載他「比堯舜而多武功，邁湯武而無慚德」的事跡時，他便可以富貴誰。誰要敘述他「殺人放火，姦淫擄掠」的經過的話，他便可以族誅誰。說不定他可以吧朱元璋的著作翻版一次，就是誰要不經心地寫什麼「天下有道」「爲民作則」等與

「盜」「賊」音近的字也將受一次奇災。時間一久，自然便只有恭維的聲音見之於國中，著之史冊，而他竟是開創的帝王，並非僭竊擾亂的盜寇了。

自民主政治運動成功，此惡例始被摧毀。

君主政治的基礎在實力，故政權的獲得就是用武力把既成勢力推翻，政權的保有就是用武力鎮壓別人使不敢有什麼異圖。所以結果是「以暴易暴」。民主政治的基礎却在民衆。一切決之於民衆，則欺騙隱瞞自不容易，而真實實真是非自易大白於全社會。

學史上亦有一惡例，曰：衆盛寡微。——然盛者未必皆是，而微者未必皆非也。

我在論文學時，常把這種現象稱做主流及支流（或潛流）。所謂主流，即這裏說的「衆盛」。所謂支流或潛流，即這裏說的「寡微」。試舉威廉勃萊克（William Blake 一七五七至一八二七年）爲例：

勃萊克活動的時代可說大半在十八世紀的後半期。那時文學上的主流就是所謂古典主義，而古典主義作家的最有影響給這時期的，却又是所謂亞力山大坡撲（Alexander pope 一六八八——一七四四年）。坡撲和他領導下的古典主義大約有三個特點：

（1）是詼諧——如坡撲的「愚夫」一文，既寫得彬彬有禮，而又善於表示輕蔑和不公平。

（2）是典雅——農工及下等階級常不會在詩文裏占一個較好的地位，至於他們的語

言，那更是絕不會被採用的。

(3) 是重理智輕視感情——坡撲等不僅在文章裏輕蔑感情，甚至認詩的主要作用，也是說理。坡撲本人，即以「批評論」(The Essay on Criticism)和「論人」(The Essay on Man)二詩著名。

在這種「主流」下的文學，當然是奄奄無生氣的。好在除了「主流」之外，還有「支流」——最好說是「潛流」。這種「支流」或「潛流」，其作風便是力反古典主義，其中較著的如哲穆斯桑生(James Thomson 1700——1748年)的「四季」(Seasons)詩，教士愛德華(Edward Yong 1683——1765年)的哲理詩「夜想」(Night Thoughts)，若馬司葛雷(Thomas Gray 1716—1771年)威廉柯林(William Collins 1711——1759年)威廉柯撲耳(William Cowper 1731——1800年)等人的詩作都是好例。不過文學界上的通例是誰的聲音喊得高，誰的附和音衆，便算是他的力量大罷了。勃萊克也正是這「支流」或這「潛流」中的一人，他在當時的所以不爲人所注意，那正是毫不足怪的。

這在中國文學史裏也正有不少的例證。比如說陶潛。陶潛生於晉宋之間，正是所謂六朝文體得意的時候。排偶，音韻，繁褥，典雅——就是所謂「綺麗」，正在匯成主流，而陶潛個人却偏偏在作自然純化的詩。於是一代批評家的鍾磔，在其名著詩品中，也將他放

入卷中（詩品一書分卷上卷中卷下，明分詩人爲三流），委屈他暫作第二流作家了。
●謹於此，誠惶誠恐以一言文壇上之武士，

我以爲文壇上有許多武士。這些武士都是一些打手。打起槊來時，他們又有許多必勝的戰術，列舉出來大約有下面幾種：

（一）是罵陣。主將罵，偏將罵，小卒也罵，直將對方罵得頭昏腦漲，眼花耳鳴，還不肯閉口。

（二）是圍攻。大刊物，小刊物，大報紙，小報紙，一齊出動。本人，別人，一齊出馬。本人的本名，化名，別人的本名，化名，一齊發表文章，使對方及觀戰者看來，真是聲勢雄壯，不可與敵。

（三）是三人市虎。把對方詩文中摘取一二句出來，甚或以莫須有的事加在對方頭上。你說我說他說，你攻擊我攻擊他攻擊，使對方辯無可辯，只好自認晦氣，勉認敗北，下次再也不敢交手。

上面我會說過：文學界上的通例是誰的聲音喊得高，誰的附和者衆，便算誰的力量大。當今文壇，自然是這一批武士的天下。

而祈求新詩中民主精神之實現焉。

政治上所表現的民主精神，至少有下面三點我以為是新詩運動所不可缺少的：

- (一) 是在議會中，多數黨一定能尊重少數黨的地位，而容許其盡量發表政見。
- (二) 是在社會中，在朝黨一定能尊重在野黨的地位，而容忍其公開的各種活動。
- (三) 是在大選前，兩黨或各黨儘管各自競選，在選舉揭曉後，落選的領袖一定立即向當選者公開地致賀。

學術思想運動常常走在政治運動的前面，拿新詩運動來說，這一點民主精神是已經落在政治運動的後面了，難道這不是一件值得慚愧的事嗎？

九 答客問（上）

客曰：「新詩之必有新音律，信矣。然若今之作者，以受西洋詩影響之故，於兩行中，隨意扯上扯下，非效顰乎？」答之曰：「此非僅學自西詩，舊詩詞中，早已常有。」

我常想詩只應說一行一行，却不應說一句一句，因為在詩中，一行有時可容兩個短句，一句有時也可以寫作兩行或兩行以上（舊詩絕少寫至兩行以上者），所以詩行的結尾，常是音的停頓而非即義的停頓。例如陸游的關山月，其中有這麼二行：

朱門沈沈按歌舞，

廐馬肥死，弓斷弦。

後行便明明是兩個短句，叫牠是一句，自不如叫牠一行了。

讓我再舉一句分作兩行的例：

翩翩堂前燕，

冬藏夏來見。

兄弟兩三人，

流蕩在他縣。

（古詩絕歌行）

君獨不見長城下，

古來白骨相撐拄？

（古詩飲馬長城窟行）

上引六行，後行都須聯着前行讀，意義方始明白。因此每一前行的結尾都只是音的停頓，而非義的停頓。如果要像新詩般地分行標點，則前行之末盡不能用任何標點符號。嚴格說，這也便應叫扯上扯下了。至於詞，則這種例證更多。我手邊恰巧有一冊晏殊的珠玉詞，試在裏面隨手摘錄幾條吧：

何人解繫天邊日，

占取春風，

免使繁紅

一片西飛一片東。

（訴衷情）

無奈繞堤芳草

還向舊痕生。

（相思兒令）

勸君看取：名利場

今古夢茫茫。

（喜遷鶯）

念蘭堂紅燭

心長焰短

向人垂淚。

（憶庭秋）

如果分行寫時，右引各條，不都可以說是在「扯上扯下」嗎？

其要在調和音節。

何以在舊詩詞裏少人反對，而一到新詩應用起來時便受人攻擊呢？這是因為詩詞的字數都有規定，而又聯續寫下，並不分行，所以在音節方面沒有問題。新詩一經分行，易惹注意，一見二三行沒有標點，大家便驚異了。其實新詩內「扯上扯下」，也不外兩個需要：

（一）使行與行間，字數相差，不致太遠。

（二）便於叶韻，或提示需要重讀。

請舉拙作數行爲例：

「噫，白髮的老嫗！爲什麼你
呆坐在新墳前的草地裏？」

墓中人是誰？對着他

你爲什麼默默地不語？」（種福）

可憐的孩子！只饑渴的利刃

便生生地戳破了他們

應分有的天真和活潑，

只呆坐在竹筐裏，啼着饑渴。

（行路難——題在一幅災民圖上）

不管是爲了叶韻或提示重讀，不管是爲了行與行的調整，總而言之，在使音節恰當而已。
隨意胡扯，自當力戒。

有許多作者不明白這道理，明明是一詞或一音節，却偏偏扯脫一半到第二行的頭上去，使那一半吊在第一行下，落不了腳；或將「的」字放在第二行頭上（的字是不能領起一個音節的）——是第一行詩不僅非義的停頓，而且也不成爲一個音的停頓了。這是「胡扯」，應當力戒。

曰：「今之作者喜用『的』字，或亦以求新辭藻之故歟？」答之曰：「此最大之陋習也。無論爲文爲詩，的字一多，則弱點畢露。」

民國二十年，我在九江辦了一個文藝刊物，編輯，校對，發行，通是我一人負責。到印刷所裏去校對時，時常發現文章中有許多木刻的『的』字。鉛字中夾木刻，竟像眼中突然被塞入渣滓，是真欲立刻取出才覺安心的，『爲什麼又用木刻？』我問。『先生！』印刷工人說，『的字用得太多了！』此後，我便試手檢查文章中的『的』字，從名家大著起，直到學生們的作文卷，的確不錯，『的』字用得太多了。從那時起，我對『的』字漸次不慍好感，直到今天，凡是一見誰在詩文裏拚命濫用『的』字時，竟到了一種深惡痛絕的地步了。我不知一些作家，爲什麼不設法在詩文中，盡量地少用幾個。

我手邊正有一本傅東華先生的『詩歌與批評』，且讓我在當中舉幾句作例，比如：

「不久便有謠言傳布，說兩人中年紀稍大的一個，威至威士先生，是在革命開始的時候曾經到過法國的，又對於當時的社會改革運動會經熱心參加的……」（一二六頁）

我們假如改作：

「不久便有謠言傳布，說兩人中年紀稍大的一個，威至威士先生，在革命開始時到過法國的，且對當時社會改革運動會經熱心參加的……」

於是毫不費力地減少了三個『的』字，而且文字跟着減少，意義毫未隱晦，音節方



面，也更好讀，不是更好一些嗎？又如：

「哥爾利治是生就一種懷疑的精神的。他對於法蘭西那種古典的脂粉之厭惡，是從他的學生時代便有的。那時有個思想獨立的教員曾經警告這個聰明學生，叫他……在詩裏應該戒繆司……一類的東西以爲……」（一二八頁）

我們假如改作：

「哥爾利治生就一種懷疑精神。他對於法蘭西那種古典的脂粉之厭惡，是從學生時代便有的。那時有個思想獨立的教員曾經警告這個聰明學生，叫他……在詩裏應該切戒繆西……一類東西，以爲……」

不是和原文一樣嗎？但已經減少三個「的」字，而文句也隨之簡潔了。

「傳書」裏有這樣一句，的字之多，可說駭人。原文是：

「他們的優點……只在對於社會的人爲狀態中的人物的公平精密的觀察……」

老實說，別的讀者讀時覺得怎樣，我不知道，至於我，却真算笨得可憐，我會聯接上下文句，仔細地讀了三次，還是「不知所云」。直到五次以後，才猜出也許是這樣的意義。

「他們的優點……只在對於社會裏人爲狀態的人物，予以一種公平精密的觀察……」

究竟猜對與否，我仍然不敢決定。不能不說是「的」字在搗鬼吧？（附帶聲明：當今許多名作家，盡都是有「的」字癖者，這裏獨舉傅先生，不過因手邊恰巧有一本「詩歌與

批評」而已。」

至於在詩中，用「的」字過多，則尤其討厭。別人作詩怎麼姑且不說，我自己近一二年，改削舊稿，便多用「盡量刪掉鈞字」爲改稿標準之一，一首五六十行的詩，每每可以刪去四十幾個「的」字而不減原意。改後一看，幾乎認爲是一種奇蹟。長詩不便抄錄，茲舉「吳季子」一詩裏的二節爲例吧：

吳季子摘下腰間的寶劍，

悽惶地掛在徐君的墳頭，

他默默的祝道：「我早已允許

把千金的寶劍贈你呀，我的朋友！」

墓邊的風吹得加倍的悽惶，

草際的蟲泣如在低吟薤露。

懷着悽愴的心情他悄然的離去，

季子的心痛，勝於哀哭。

是原作，改稿以後變成了下式：

吳季子摘下腰間劍，

悽惶地掛上徐君墳頭，

她默祝道：『我早已允許

把千金劍贈你呀，我友！』

霧逸風吹得加倍悽惶，

草際蟲聲如在低吟痛哭。

懷着悽愴他悄然離去，

季子心痛，勝於哀哭。

八行之間，較原作減少了十一個「的」字，文字隨之也簡潔了許多，意義並未稍減，朗誦起來時，音調却反流暢得多了。

按照感覺來說，詩文中多用「的」字，至少有下列各種弱點：

(一) 文句繁冗，欠簡潔。

(二) 意義晦澀，欠明確。

(三) 氣弱，欠剛健。

(四) 不能朗誦。

這正是現今文壇一般的通病。世人多譏新文學「不多，不能讀」，來源大半在此。假如今之作者，能將「的」字在詩文中盡量減少，我相信多少創作，會變出一些新面目來。這本是小事，但所關却大，世上多有發端很小而收效很大的事，我預料這也是其中之一。

此不可不特爲辯明，且不可不痛加糾正之者。曰：「然則辭藻必如何而始能求新乎？」答之曰：「此在知修辭原則而勤加運用之耳。如作八哥，作鸚鵡，向人學舌，雖終身執筆，亦將無新辭藻之可言也。」

譬如說「心」，「心弦」，「心花」早已陳腐不堪，而一般人却還要引用。假如知道把「心」比做「弦」，則上下詞彙一定既要切合心，又要切合弦。如果把「心」比做「花」，則上下詞彙一定既要切合心，又要切合花（所以「心弦」多只說顫動，而「心花」則多只說怒放）。那麼，「心什麼」正多得很，何必一定要拾人牙慧說什麼「弦」和「花」呢？十年以前，我會將心字寫成二十個辭彙，要我教的每一個學生造二十個句子。他們很感興趣，結果將各個造得較好的句子蒐攏來，加上一個題目叫「一串心」，發表在棧刊上。這裏且將編者的按語和句子下的人名塗去，照錄於下，以供參考：

一、心海——願我的靈魂化作一尾活潑的魚兒，在你「心海」中去游泳。
我願作一葉扁舟，在你「心海」中飄搖。

二、心田……我願做個勞苦的小農夫，在你的「心田」裏栽種。

三、心花……我願化作一只小蟲兒，鑽進你的「心花」裏去，使我得着一種天然的屏障。

四、心鐘……你那雙可愛的手，拿着鐘錘，打在我「心鐘」上，便使我猛的驚醒。

- 五、心絲……我的靈魂，是被你那有情的「心絲」繫住了。
- 六、心房……秋愁塞滿我的「心房」。
- 七、心旌……一口溫軟的微風，却使我的「心旌」熱烈的飄動。
- 八、心野……我「心野」裏，祇准生向上的草。
- 九、心泉……我們團結起來，用「心泉」洗淨國家的恥辱。
- 十、心耳……用我的「心耳」，才能聽着你那言外之音。
- 十一、心火……我有暴風吹不滅的「心火」。
- 十二、心芽……父母把愛泉來灌溉我的「心芽」。
- 十三、心園……我的「心園」，是要培植生命之花，快活之果的。
- 十四、心窗……你的熱情，像陽光一樣地射進我的「心窗」。
- 十五、心眼……你那顆赤心，不用我的「心眼」兒是看不着的。
- 十六、心地……你的影兒，好像一樹芙蓉開放在我的「心地」上。
- 十七、心燈……願師長的「心燈」永遠地照着我們，使我們走上光明的大路。
- 十八、心書……任是什麼蟲兒，也咬不破勤學者的「心書」。
- 十九、心門……我關上了我的「心門」。

心想不要你隨意出進。

二十、心碑：你拿着筆，在我的「心碑」上塗字，

不經心地，塗上了我們的歷史。

曰：「有我與服膺古人，有衝突乎？」答之曰：「此在作者。服膺古人而至於完全摹倣，則無我矣。」

這就是袁枚說的「學杜而竟如杜，學韓而竟如韓」了。其實也不僅「學韓學杜」，學擺崙，學馬拉梅，乃至學徐志摩，學戴望舒，都可作如是觀。

服膺而僅爲向之觀摩，於有意或無意間受其影響，固不害其爲有我也。

一個作家無論他若何偉大，不受別人的影響可以說是不可能的。

如李白之於陶潛，可謂服膺之矣，其全集中，用有關陶潛之典故者四五十處。

這裏且摘錄三十處，以證我說：

一、若待功成拂衣去，武陵桃花笑殺人！（當塗趙炎少府粉圖山水歌）

二、行盡綠潭潭轉幽，疑是武陵春碧流。秦人雞犬桃花裏，將比通塘渠見羞。

（和盧侍御通塘曲）

三、陶令去彭澤，茫然太古心。（贈臨洛縣令皓弟）

四、陶令辭彭澤，梁鴻入會稽。我尋高士傳，君與古人齊。（口號贈楊徵君）

五、別離解相訪，應在武陵多。（寄情贈蔡舍人雄）

六、何慙宓子賤，不減陶淵明。（贈閩邸宿松）
七、謫官桃源去，尋花幾處行，秦人如舊識，出戶笑相迎。（贈從弟南平太守之遙）

八、華髮長折腰，將貽陶公誚。（經亂將避地荆中留贈崔宣城）

九、夢見五柳枝，已堪挂馬鞭；何日到彭澤，長歌陶令前。（寄章南陵）

十、吾兄詩酒繼陶君，試宰中都天下聞。（別中都明府兄）

一一、柳深陶令宅，竹暗辟疆園。（留別龔處士）

一二、暫就東山賒月色，酣歌一夜送泉明。（送韓侍御之廣德）

一三、學道三十春，自翫羲皇人。（訓王補闕……）

一四、尋仙下西岳，陶令忽相逢。（江上答崔宣城）

一五、從茲一別武陵去，去後桃花春水深。（答杜秀才五松山見贈）

一六、恭陪竹林宴，留醉與陶公。（流夜郎至江夏陪長史叔……宴興德寺）

一七、淵明歸去來，不爲世相逐。爲無杯中物，遂偶本州牧。因招白衣人，笑酌

黃花菊。（九日登山）

一八、雖游道林室，亦學陶潛杯。（陪族叔當塗宰遊化城寺）

一九、功成拂衣去，歸入武陵源。（登金陵冶城西北謝安墩）

二十、綠水接柴門，有如桃花源。（之廣宿常二南郭幽居）

二一、石門流水徧桃花，我亦曾到秦人家，不知何處得雞豕，就中仍見繁桑麻。

（下途歸石門舊居）

二二、歸來歸去來，霧濟越洪波。（紀南陵題王松山）

二三、我醉欲眠卿且去，明朝有意抱琴來。（山中與幽人獨酌）

二四、仙人騎彩鳳……桃源一見尋。（擬古）

二五、可嘆東籬菊，莖疏葉且微。（感遇）

二六、桃花有源水，可以保吾生。（秋夕書懷）

二七、宅近青山同嘵眺，門垂碧柳似陶潛。（題東谿公幽居）

二八、握鋤東籬下，淵明不足羣。（九日登巴陵置酒望洞庭水軍）

二九、陶令日日醉，不知五柳春。素琴本無弦，澆酒用葛巾。清風北窗下，自謂羲皇人。何時到栗里，一見平生親。（戲贈鄭深陽）

三〇、地白風色寒，雪花大如手。笑殺陶淵明，不飲盃中酒。浪撫一張琴，虛栽

五株柳，空負頭上巾，吾於爾何有！（嘲王歷陽不肯飲酒）

詩句由陶集蛻變而來者二三十處，
遺裏且摘錄二十條作一對照表，以證此說（表中上李下陶）：

一、去天三百里，邈爾與世絕。

(古風)

二、仰望不可及，蒼然五情熱。

(古風)

三、富貴非所願，爲人駐顏光。

(短歌行)

四、浮生速流電，倏忽變光彩。

(對酒行)

五、對酒不肯飲，含情欲誰待。

(對酒行)

六、樂室在人境，閉關無世誼。

(別韋少府)巢父將許由，

未聞買山隱。道存跡自高，

何憚去人近？(北山獨酌)

七、清風邈六合，邈爾不可攀。

(古風)

一、寢迹衡門下，邈爾與世絕。

(與從弟敬遠)

二、身沒名亦盡，念之五情熱。

(形影神)

三、富貴非吾願，帝鄉不可期。

(歸去來辭)

四、一生復能幾，倏如流電驚。

(飲酒)

五、有酒不肯飲，但順世間名。

(飲酒)

六、結廬在人境，

而無車馬喧。

問君何能爾？

心遠地自偏。

七、袁安困積雪，邈然不可干。

(詠貧士)

八、歸來太山上，當與爾爲鄰。

(魯郡堯祠送張十四遊河北)

九、暮從碧山下，山月隨人歸。

(下終南山……)

十、獨酌勸孤影，閑歌面芳林。

(獨酌)

十一、黃河走東溟，白日落西海。

(古風)

十二、東風扇淑氣，水木榮春暉。

(春日獨酌)

十三、彼物皆有託，吾生獨無依。

(春日獨酌)

十四、但得酒中趣，勿爲醒者傳。

(月下獨酌)

十五、嘉穀隱豐草，草深苗且稀。

(感興)

八、老妻有所愛，思與爾爲鄰。

(示周續之……)

九、優曇理荒穢，帶月荷鋤歸。

(歸田園居)

十、欲言無余和，揮杯勸孤影。

(雜詩)

十一、白日淪西河，素月出東嶺。

(雜詩)

十二、日暮天無雲，春風扇微和。

(擬古)

十三、萬族各有託，孤雲獨無依。

(詠貧士)

十四、但識琴中趣，何勞弦上聲。

(晉書淵明歌)

十五、種豆南山下，草盛豆苗稀。

(歸田園居)

十六、羅月掩空幕，冷霜結前庭。

(秋夕其懷)

十七、渴飲易水波，由來多感激。

(代贈遠)

十八、水或戀前浦，雲猶歸舊山。

(閨情)

十九、空負頭上巾，吾於爾何有！

(嘲玉歷湯不肯飲酒)

二十、窺簷照歡顏，獨笑還自頷。

(九日)

十六、柳榆蔭後簷，桃李羅堂前。

(歸田園居)

十七、飢食首陽薇，渴飲易水流。

(擬古)

十八、羈鳥戀舊林，池魚思故淵。

(歸田園居)

十九、答復不肯飲，空負頭上巾。

(飲酒)

二十、一簷難獨進，杯盡壺自頷。

(飲酒)

總其爲李詩而非爲「僞陶詩」，則固彰彰明

十 答客問（中）

客曰：「新詩作者，亦應觀摩舊詩乎？」答之曰：「唯，然，有其必要。」

今天一般作者多推重西洋詩，常直接向之學習。說是他愛擺崙，愛雪萊，愛魏爾崙，或是愛愛倫坡，愛惠特曼……便大言不慚，欣然自得，却很少人提出中國過去的作者。我以為詩，無論古今，無論中外，牠總是抒情的，總是講究藝術手腕的。因之，西洋詩固然可觀摩，舊詩也不可不欣賞。而且，西洋詩對我們，畢竟隔了一重文字的濃霧，反不如舊詩的來得更加親切，因此我以為觀摩舊詩，實較西洋詩來得更加必要。而且，用歷史的眼光看，五七言詩對四言詩對騷體實是「新詩」，詞曲對四五七言詩等又是新體，我們不曾聽過五七言的作者不喜四言詩及騷體，也不曾見過詞曲的作者不喜五七言等詩。今之作

者，為什麼這樣「固步自封」呢？

仙人姑不具論。拙作「感遇」，其境界得之於張九齡。

茲將二詩錄下，以備參證（前為張九齡詩，後為拙作——張詩亦名感遇）：

孤鴻海上來，池潢不敢顧。側見雙翠鳥，巢在三株樹。「矯矯金木嶺，得無金丸擲？美服患人指，高明逼神惡。今我遊冥冥，弋者復何慕？」

一顆星，像一盞燈，
我在羣星的星光下飛。
一顆星，像一隻眼睛，
牠們注視我倦飛的背。

我原是隱藏了的，
別問我白天是在哪里。
我也是淡忘了的，
我將飛到什麼地方去。

我原是孤獨的，不錯，
我孤獨地從海上飛來。
別憐憫我的孤苦吧，我說，
我甘心我這孤苦的世界。

深夜有牠的清淒：
靜的四野，冷冷的風。
深夜也有他的壯麗：
繁的星，闊大的天空。

我不敢在日光下展翅，
我怕聽人們的鳥槍聲。
我也不敢在樹枝上休息，
樹枝——距人間太近。

一顆星，像一盞燈。
我在羣星的星光下飛。
一顆星，像一隻眼睛，
牠們注視我倦飛的背。

「墾殖」之佈局，得之於詩經「碩鼠」「揚之水」等篇。
請作表於左，以資參照（上列為詩經原文，下為拙作墾殖——是「為川湘黔等地墾殖

的難民而歌」者）：

碩鼠碩鼠，

勿食我黍。

三歲貫汝，

莫我肯顧。

誓將去汝，

適彼樂土。

樂土樂土，

爰得我所。

碩鼠碩鼠，

勿食我麥。

三歲貫汝，

莫我肯德。

誓將去汝，

一鋤泥要流多少汗？

東北曾是我們的家園，

墾殖，墾殖，一天一天，

祖先們墾殖過百年千年。

爲什麼失了，請告訴我？

爲什麼慘被敵騎踏遍？

誰家男兒不被殺戮？

誰家女兒不被強姦？

爲什麼那樣，請告訴我？

且先不用淚眼執瀾！

一鋤泥要流多少汗？

華北曾是我們的家園，

熙熙攘攘，一天一天，

祖先們繁榮過千年萬年。

爲什麼掉了，請告訴我？

適彼樂國。
樂國樂國，
爰得我置。

（碩鼠）

揚之水
不流束楚。
中鮮兄弟，
惟予與汝。
毋信人之言，
人實詛汝。

揚之水

爲什麼竟被胡馬踏遍？
哪家兄弟不遭殺戮？
哪家姊妹不遭輪姦？
爲什麼那樣，請告訴我？
不用滴酸淚千點萬點！
一鋤泥要流多少汗？
東南曾是我們的家園，
生養死葬，一天一天，
祖先們寢饋過千年萬年。
爲什麼淪陷了，請告訴我？
爲什麼被海盜鐵蹄踏遍？
幾家少壯不被屠戮？
幾家粉黛不被污姦？
爲什麼那樣，請告訴我？
不用湧熱淚，如川如泉！
一鋤泥要流多少汗！

不梳束薪。

中鮮兄弟，

惟予二人。

毋信人之言，

人實不信。

（揚之水）

這裏暫做我們的家園，

墾殖，墾殖，一天一天，

汗滴地上十年百年；

子孫們不肖時請告訴我

是否也會被敵騎踏遍？

是否男兒會全被殺戮？

是否女兒也全被強姦？

是否後世人們，請告訴我，

再去墾殖的米爾高原？

再得自李白與元稹。

「待題」與「相思樹」中之感慨，

李白的古風有這等精神。

草綠猶已白，

且爾月復東。

我常常做這題。一是因為這詩時時讀之，還覺得其壯健。二是因為這詩，自「西」

東」映襯得十分自然。我在寫「待題」一詩時，頗覺他寫過這樣兩行。

不管花紅果青草綠霜白。

不管燕南雁北日西月東。

元曲「漢宮秋」一劇，寫漢元帝送昭君去後唱道：

我鸞與返咸陽；

返咸陽，過宮牆；

過宮牆，遶迴廊；

遶迴廊，入椒房；

入椒房，月昏黃；

月昏黃，夜生涼；

夜生涼，泣寒蟬；

泣寒蟬，綠紗窗；

綠紗窗，不思量——

呀，不思量，除是鐵心腸。

鐵心腸，也愁滴淚千行。

我也常常覺得極羨。因為這種綿延不斷的情感，只有這種「頂格」才能表示得出來。我寫「相思樹」，寫到男主角韓憑失去他的愛妻後，這一段曲便天然湧上了心頭，因此學着寫道：

山巔上，斜射着夕陽的光芒，

夕陽裏，歸來的人帶着悽愴。

帶着悽愴的心情出了山林；

出了山林，慢慢地跨過城門；

跨過城門，走過街上；

走過街上，踱進門牆；

踱進門牆，升着階層，撫着心；

撫着心，升着階層，陣陣地冷。

我皆不諱言之也。

曰：「境界應如何始能深刻乎？」答之曰：「此有四法：一爲象徵，

蘇東坡說過這樣的話：

「作詩必此詩，

定知非詩人。」

這兩行中的「必」字必須重讀，否則易生誤會，而且我們還應說明，這多半是因爲作者已經有了某種不吐不快的感情，而又不願直說，才借詠物詠事或詠古的方式表現出來，因此所說的話大半都是一些「雙關語」，所以「作詩」便不「必此詩」了。

有人本了坡翁說的這話，改做「讀詩必此詩，定知非解人」。詩人作詩，另有所託，

讀者讀其詩時如不能別有會心，自然不算是一個善讀詩者。這理由，同樣是可以站得住的。本此，我想介紹朋友屏的一首詩，來作本段的解釋，且在他的詩後，說上一大串似乎是無關重要的道理。

那首詩題名「劇場」，內容如下：

最終一幕劇掃場後，
臺上便從此啞了。
不必念對名伶的喝彩聲，
小丑引起的全場譁笑。

搬運工人不理睬臺下人的感傷，
還熱心地搬完一椅一棹。
試懷想領廂主包胆大
在憤慨時扮演曹操下江南：
往日臺上鑼鼓喧天，
老是小卒一個一個地穿過劇台，
這時只陰風冷冷地嘆氣。
說是要走完八十三萬人馬。

多少英雄在臺上顯過身手，
會首雖氣得發抖，
觀衆們却心滿意足。
多少兒女在劇中病過相思，
而今，走了，遺剩可愛的伶人！
臺下人也曾懷着戰抖的心情，
然了，台上的棹椅鼓鑼！
爲英雄發狂熱，爲兒女流酸淚。
台下偶爾有人走來，
只聽着陰陰冷冷地嘆氣。

而今，空了，這一切，
只寂寞盤據在劇場中。

台下偶爾有人走來，
只聽着陰陰冷冷地嘆氣。

讓我先爲這詩注解幾句，再談其他。

如你是四川人，不太年輕，而又還喜歡川戲的話，則對於所謂「包胆大」者大約應當曉得，且津津樂道的。包帶領的那個「廂子」原先並不發達，「行頭」什物，尤不甚齊全，靠了他及他的那些伙伴的機智，竟克服了許多物質上的困難，而使他的「班子」發達起來，在戲劇界中終於佔了一個重要地位。這胆量確不可及，「包胆大」的得名，即由於此，而他的真名却反被外號淹沒了。比如有一次唱「葭萌關」，當馬超在台上大叫「打仗來」時，扮張飛的黑頭（大花臉）却正在後台與人大鬧玩笑，被喊急後衝了出來，却不幸忘了掛上「鬚子」。「來將報名」，馬超叫着。「張……」，黑頭一摸項下沒有！眼見得要大鬧笑話了吧。他却急忙續說道：「苞」！馬超於是冷笑了：「你娃娃年輕骨嫩，非吾敵手，喚你的老子（父親）來！」黑頭轉身入內，帶上老子，再行殺出。這麼一來，觀眾在大笑之下，不僅不願追論他們的誤演，倒反轉對他們的機智喝采了。又有一次，則因第二天要唱「掃台戲」之故，包胆大便於當日，遣去了他的一批伙伴及「行頭」，因此脚色便苦不足，不知是唱着什麼戲了。總之是須出十萬人馬的戲，在舊劇中，四個小卒常示三千人馬，十萬人馬却常是小卒八個。而包

廂主的侶伴及行頭都已去了一半，十萬人馬苦於湊不齊全，於是只出了「六個」。會首不悅，嚷着要「罰戲」。好，罰吧。而戲名却是「曹操下江南」。於是「包胆大」的傑作又來了，這就是友人屏在詩中所說：

老是小卒一個一個地穿過劇台，

說是要走完八十三萬人馬。

注釋已畢，請進而談這首詩的背景。據我所知，則朋友屏的「劇場」，決非真地爲劇場而作。他不過先有了某種感情不願直說，才借了這一種「境界」（劇終後的寂寞）來表現而已。

那時，屏在重慶某女中校教書。訓育主任某不久便成孀的章中人，正在彼此心照未宣時，暑假來了。假中，自然便是離別，而下期相見與否却又尙未可知。在放假後一日，一種不可抗的吸力又將屏吸進了那個學校去。可是：鈴聲啞了！食堂，教室，寢樓，都已成了空空，工人們正在收藏着棹椅板凳。一種「人散後」的寂寞，襲入了他的深心。他能直接地吟詠「人去樓空」麼？於是「劇場」一詩，便從他的筆下寫了出來。「作詩必此詩，定知非詩人」，屏在「劇場」一詩裏，已經顯出他詩人的手腕來了。

但在我這個讀者看來，又有着什麼意義呢？

認真說來：這個社會不是一個舞台嗎？人類的歷史不是一部劇本嗎？而我們所謂整個人生，不也是一個劇院麼？今天讀漢史，明天便可以讀到明清，「多少英雄在臺上顯過身

手，多少兒女在劇中病過相思，而「世無不散的筵席」，不終的劇本，誰的收尾，又不是「劇場」呢？

也許有人說：「這思想太消極了」。我說：「一點也不！」

假如我是演員，則明知是「劇」，也得認真地嚴肅地演，不管演的是主角或是配角。假如我是觀眾，也得認真地嚴肅地看，「爲英雄發狂熱，爲兒女流酸淚」。既已置身劇院裏，難道還希望演壞劇不成？而要劇演得好，則主角配角觀眾都是非認真一點不可的。「消極麼？」決不！

「讀詩必此詩，定知非解人」。我以此意讀「劇場」。

並以此意解說象徵詩的特點，高明的讀者看來，不會以爲我是強作解人吧？

二爲興。

許多人解釋興，每以爲是「觸物傷情」的意思。這是一個錯誤。所謂興，與其說是觸物傷情，還不如說是託物言情。因爲觸物傷情，似乎是由外物才引起了作者的感情，其實作者如心中本無是情，則觸物也不一定會傷會感，所以不如說「託物言情」。有了某種情感，那麼見了實物而感而寫出，與並未見實物却想像有此實物（或假託有此實物）而感而寫出，都可叫做託物言情，都可叫「興」。「興」與「象徵」不同者，在「象徵」的解釋不一定，而「興」則可解釋可不解釋。如要解釋則不一定有二個以上的解釋。「象徵」多

是雙關語，而「興」却決不雙關。「興」又與比喻不同：「比喻」例須抽出二者相似之點，以此物說明彼物。「興」則二者仿佛相似，又仿佛不相似，更用不着要什麼說明。牠是介於「象徵」與「比喻」二者之間的一種手法。詩經的例證很多，且不必說，試看陶潛的「擬古」吧：

「榮榮窗下蘭！密密堂前柳！

初與君別時，不謂行當久。

出門萬里客，中道逢嘉友，

未言心先醉，不在接杯酒。

蘭枯柳亦衰，遂令此言負。」

「多謝諸少年，相知不忠厚，

意氣傾人命，隔離復何有！」

作者心中必先有相知不厚才發生變化的感慨，遂託於與蘭柳相問答之辭以表現牠。所以依我的說法來看，則這詩正是一首興體。

進一步說，有許多詠史的詩，也正可作這樣看法。比如李白的「于闐採花」：

于闐採花人，自言花相似。明妃一朝西入胡，胡中美女皆羞死。乃知漢地多明姝，胡中無花可相比。丹青能令醜者妍，無鹽翻在深宮裏。自古妒娥眉，胡沙埋皓齒。

三爲比喻，

這首詩就作者說，是先有一種失意的感覺，然後才找着了個出塞的昭君，覺得恰和自己的心情相和，於是吟詠嘆息，不能自己。因爲那時的李白，正被流放到夜郎去，遠適絕域，滿懷悽惻，自己既有懷才不遇之感，回首看那般低能之輩，反轉高據要路，志得意滿，「丹青能令醜者妍，無鹽翻在深宮裏。」這感慨便是這樣來的。這是由情感生境界。依照我的看法，託史與託物正是一般，也正是一種興體而已。

明喻極易明白，暫且不說，這裏只舉暗喻爲例。

周武王死後，成王立而年幼，姬旦（卽世所稱周公）攝政，管叔蔡叔與武庚作亂，在國中散佈謠言，說姬旦將有不臣的舉動。姬旦作「鴟鴞」一詩以明己志。這是許多人都知道的事。曹植與曹丕在曹操作魏王時，因爭太子兩心猜忌，到曹丕作了皇帝以後，便當想除去曹植。一天，這位皇帝要曹植在七步內作詩一首，不然便要「行大法」。曹植應命，遂以豆與豆萁爲喻，作成了一首「七步詩」。這更是許多人都知道的事了。

我且記幾件一般人不大知道的事。

唐玄宗時，張九齡爲相，正直無私，敢面陳皇上的短處。那時有一個「口蜜腹劍」的「陰險險狠」的李林甫想排斥他。一個直言無隱，一個逢迎順意，誰勝誰敗，這是不待龜卜的。九齡當是時，曾作「燕詩」貽李林甫道：

海燕何微渺，乘春亦暫來。豈知泥濘賤，只見玉堂開。繡戶時雙入，華軒日幾迴。無心與物競，應筆莫相猜！

武則天在唐高宗的晚年，因為心懷大欲，覺得太子李弘聰明有才，怕他將對自己不利，於是將他毒死，立李賢為太子。李賢當然知道這位母親是不好惹的，回視自己，又不過兄弟四人。他既憂且懼，便作「黃臺瓜辭」道：

種瓜黃臺下，瓜熟子離離。一摘使瓜好，再摘使瓜稀，三摘猶為可，四摘抱蔓歸。朱虞餘，越州人。挾詩文至京師，求見大名鼎鼎的張籍，且獻「閨意」詩道：

洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑。粧罷低聲問夫婿：「畫眉深淺入時無？」張籍答詩說：

越女新裝出鏡心，自知明豔更沈吟。齊紈未足門人貴，一曲菱歌敵萬金。

看了上面數例，我們必當發生這樣一個認識：就是比喻可使詩的境界深刻一點，這些詩情如果一經明說，那定當趣味索然了。

四為曲說。

袁枚在隨園詩話裏有兩則可為「曲說」的說明與例證，茲錄於下：

凡作人貴直，而作詩文貴曲，孔子曰：「情欲信，詞欲巧。」孟子曰：「智譬則巧，

聖譽則力。』巧卽曲之謂也。崔念陵詩云：『有磨皆好事，無曲不文星。』洵知言哉！或問詩如何而後可謂之曲？余曰：『古詩之曲者，不勝數矣。卽如近人王仔園訪友云：『亂鳥棲定夜三更，樓上銀燈一點明。記得到門還相扣，花陰悄聽讀書聲。』此曲也。若到門便扣，則直矣。方蒙章訪友云：『輕舟一路繞烟霞，更愛山前滿澗花。不爲尋君也留住，那知花裏卽君家。』此曲也。若便知是君家，直矣。宋人詠梅林云：『綠楊解語應相笑，漏洩春光恰是誰？』詠紅梅云：『牧童睡起矇矓眼，錯認桃林欲放牛。』詠梅而想到楊柳之心，牧童之眼，此曲也。若專詠梅花，便直矣。』

二十七年冬季，我在成都主編『詩歌月刊』，曾接着三篇有關征募寒衣的來稿，當時曾作了一個極簡單的批評，亦錄於左：

讓我暫拿我所收到三篇來稿作例。本來這三篇來稿都算是很好的，不過在比較上有暗

示含蓄或曲折與否的差別而已：

「征人啊！我們在與你縫衣，
一針一針，含着無限情意。

其實我們並不認識你，
這爲的是——

你爲着國族生存在衝鋒殺敵。（玉一瑣：縫衣曲）

「其實我們不認識你」，未免過於直率。爲你縫衣也只是爲你在衝鋒殺敵，也未免說得太乾脆。但另一作者却有一種含蓄的說法，他說道：

「我們一針一針地

爲你趕縫寒衣，

我們也一針一針地

把同胞愛縫了進去。

我們是你的姊妹，

你是我們的兄弟，

中華是咱們偉大的母親。

我們在爲她盡女兒的情意，

我們也正祝望你

作她的堂堂的好兒子！」（杜遺民：寒衣曲）

說我們是兄弟姊妹，自然比「其實我們不認識你」，富暗示性得多（也就親切得多），而我們望你作中華母親的好兒子，自然是望你們努力殺賊，也就含蓄得多了。又如：

「一件件禦寒的戰袍

在戰士們的心裏溫存，永恆地——

接承姑娘的濃意

塗上倭奴血來感謝你！」（黑石：縫寒衣）

本已說得很是曲折巧妙，可喜得很！

但前面說過的另一作者却這樣說道：

「我們慚愧沒有什麼

裝飾這樸素的寒衣……

我們在深切地望你，

我們緊念的好兄弟，

為牠染上仇敵血

作一次榮譽的裝飾！」

便似乎更加曲折了許多——因為切盼前線戰士努力殺賊是作詩的本意，直說出來，必率然寡味，便是「直率」；說是「塗上倭奴血來感謝你」便深進了一層，多了一些曲折；而從「樸素」想到「裝飾」，不但切合女兒心理，再從裝飾想到榮譽的裝飾是染上仇敵的鮮血，便更進切合戰士們心裏的欲求，算是更加曲折得多呢。

十一 答客問（下）

客曰：「子對新詩作者之務求新奇，追本尋源，有何觀察？持何態度？」答之曰：「此由於新聞文學之要求。」

我想指出這要求新鮮的來源是由於新聞文學的勃興。新聞文學是以新聞紙為父母，而他的祖父母却是肥頭大耳的商人。換句話說：商人產生了新聞紙，新聞紙產生了新聞文學，新聞文學此時正影響了新詩創作。

說到商人，除了一二特殊者外，其餘萬分中的九千九百九十幾，我都敢說：人類、國家、社會、文化等他們是不會計及的，他們只知道一件事——找錢。他們辦新聞紙的目的是做廣告，替他們宣傳及捧揚，或替他們罵人而已。

新聞紙既以這樣的背景出現到社會上來，牠自然也不會在「找錢」之外別有什麼了不得的企圖。牠既要替主人找錢，又得要替自己找錢維持生存，於是牠不得不多多地抓取讀者，因此牠至少必須具備下面三個條件：

（一）牠必須要新鮮：今天的新聞，明天便是舊聞，便不會被人閱讀了；而且，花樣要多，板式要時常變換。……

(二) 牠必須要有奇特，要富刺激性：英雄偉人的軼聞，詩人藝術家的奇遇，電影明星的私生活，乃至姨太太偷馬車夫的風流奇事，是牠最歡迎的材料；沒有也要想出一點來，有了自然是會鋪張揚厲，使微生物變成太陽系的。

(三) 牠的記事必須要短小：文章長了，是不會有人看的，牠主人不願意看那是更不待說了。(其他如牠歡迎別人登廣告等，以與本文無關，故不贅述。)

在這樣找錢政策下所產生的新聞文學，也就必然地有兩大傾向：

(一) 是合新鮮與奇特爲一，我們可稱之爲新奇。我以爲，「像煞有介事」的一時自然主義，一時浪漫主義，乃至普羅民族，農村描寫，義勇軍描寫等等，都可用這眼光去看牠，因爲那都不過是轉變花樣，去改換讀者的口味罷了。

(二) 是材料的日趨短小。時至今日，短小說，獨幕劇，抒情短詩，都似乎已經不被歡迎，最流行的是小品文了。小品文中，你又休想會讀到如廚川白村所說的「裝着隨便的塗鴉模樣，其實却是用了雕心刻骨的苦心的文章」，因爲讀者大多數不會是細心的讀者，而寫作者也自然大多數不是細心的寫作者之故。

這就是當今文壇的大體情形。我因爲文學趨不多十足地新聞化了，故叫牠做「新聞文學」；其實新聞又是商業化的，就是痛快地稱做「商業文學」，也還是不算過分呢。而此，鑽牛角尖式之道路也。

可是，小說，戲劇等新聞化了還不怎樣可悲，因為牠們的任務雖是抒情，而方式却多出之以敘事。世事千變萬化，作者如果稍有藝術的良心，不肯過於馬虎，肯細心觀察，肯忠實地寫出，那還不至於無路可走。短篇，獨幕，只要肯賣氣力，其困苦自然也不下於長篇和多幕。獨有詩，牠却無論如何也不應跟着新聞走；牠如一定要跟着走，那終有一天是走不通的。

因為詩，牠的主要任務只是抒情，只是作者以主觀的感情去觸動讀者的感情。如果作者本身的感動不深，那他便休想深深地感動讀者，而新奇的事物對作者不過能使他發生一點新奇之感而已，新奇之感每似浮光掠影，動人心靈必不深刻。你不會哭却想別人哭，你不會嘆息却想別人嘆息，在創作與鑑賞裏是決不會有的事。而且，抒情又決不如敘事。事是千變萬化的，作者的筆自然可以隨着牠千變萬化，作到新奇還不是難事，至於情，却決不至於千變萬化，一件事物感動作者，與感動讀者實在沒有好大的差別——失戀傷心，得意歡喜，你敢說不是一樣？因此，這境界便怎樣也不會新奇，在內容方面，自然不能作到新奇的地步，於是詩歌新聞化的趨勢，是必然地會趨於形式上去。一個詩作者的精力如果全部或大部分用在形式上去求新奇時，那他便如鑽入了牛角，愈往前鑽，便愈見緊迫了。

不幸這幾年來，評詩者與作詩者所走的道路，都是鑽牛角尖式的道路。

我愛詩，以其為最高之藝術。

新詩日趨新奇（新鮮）的又一原因，也如新聞一樣是想多得讀者。我以為這是一個墮落的作法。一個作者，應該問他給了一些什麼有價值的東西給讀者，而不應該問讀者喜歡一些什麼東西。如果要去投合讀者的趣味，那新詩無論怎樣新奇，都沒有桃花江和鳳陽花鼓的能夠吸引羣衆。但新詩果真一變而爲變象的桃花江鳳陽花鼓時，作詩者實在應該羞死的。

德國哲學家黑智兒（一七七〇——一八三一）分藝術爲五等。他認爲藝術所憑藉物質基礎越多，品級就越低下。因此建築是低級藝術，較高是雕刻，更高是圖畫，再高是音樂，最高的却是詩。他說詩所憑藉的物質最少，不過紙筆；而牠的媒介物又只是文字，詩人憑着文字却能與有一種觀念。我對於這說法完全相信，引這段話來是要想說明詩是一種藝術，並且是一種最高的藝術。

說到藝術，我得老實不客氣說，許多人是不得的。詩的所以不爲多少人所歡喜，就爲牠是藝術，而且是最高的藝術。牠該自愛一點，矜持一點，不該自貶身價用新奇去招誘讀者，該使讀者細心地來了解牠才是。

打一個比喻來說：詩應該是一個有靈魂的美女。一個有靈魂的美女，她雖美，却不屑以顏色去取得男子的愛戀，更不說穿什麼奇裝異服了。穿上奇裝異服引誘男子的大約只有妓女，而妓女的迷人却只是一時，決不能使人夢魂顛倒，終身愛她的。

故對此唯知要求新奇之趨勢，願提出堅決之抗議。

本了上面的理由，我對於新詩的新聞文學化、新聞化、商業化，唯知追求新奇，不從根本上着眼（內容求充實，境界求深刻）的這一種趨勢，願意堅決地提出抗議。

曰：「鍊句之最高原則爲何？可得聞歟？」答之曰：造句之階段有三：一曰「拙」。

甚麼叫「拙」？說明白一點就是不美。這不美的來源有二：第一，是本來可以作美一點，作者却不肯多費心血，以致工力「不足」。第二，是作者太愛多費心血，却反而費力不討好，不畫虎類犬，便貼金成鐵，以致工力太「過」。「過與不足」，都叫做拙。

二曰「巧」。

甚麼叫「巧」？作者用力修飾他的字句，使平常的變成不平常，不美的變成美，不美的變成很美。不過細心而聰明的讀者，便常常可以看出他那修飾的痕跡來。一發現反可以減低幾分喜歡性。這就叫巧。

三曰「化」。

甚麼叫「化」？這是說把技巧融化到自然之中，簡直使人找不出他的痕跡來——古人說的「佳句本天成，妙手偶得之」，便是這意思。這種詩句，看似平淡，而實新奇，非天才與學力兩者俱備的作者不能辦到。這就是化。

試以杜甫爲例，則此三階段歷歷可見。

拿我國向來詩人來說，我以為似乎只有屈原、曹植、陶潛、李白、李煜等到了較大的化的限度（至少他們不拙），其餘多包括三者而有之。讓我姑且拿杜甫作例。

杜甫詩中有非常拙的地方，如「病後過王倚飲贈歌」中開端四行：

鱗角鳳觜世莫識，

煎膠續弦奇自見。

尙看王生抱此懷，

在於甫也何由羨？

前二行姑且不說，後二行却拙得要命。他很不經濟地用了十四字，我們如用「王生抱此懷，甫也何由羨？」或「尙看王生懷，於甫何由羨？」那意義也並未失去，他却「在於」也「地」弄不清楚，只知湊成七言，毫不知道修辭的要件宜求「簡潔」。這是屬於第一類——不背多費心血——的拙。又如他的「送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白」的首二行：

巢父掉頭不肯住，

東將入海隨烟霧。

我真想痛罵他糟塌了好句子！假如他說「將入東海隨烟霧」，則既自然，又大方，幾乎是「化」了的名句；因為他要熟就生，來一個「東將入海」，於是把富有詩意的「隨烟霧」

也弄得不好了。這是「點金成鐵」，屬於第二類的拙。（還有許多人都知道的紅稻……鸚鵡句，這里且不去說他。）

他詩中自然也有非常巧的，如「奉先劉少府新畫山水障歌」的開端：

堂上不合生楓樹，

怪底江山起烟霧。

一讀時也令我們驚訝畫障上的楓樹山川，有如真物，而恍如親見那幅好畫，但「不合」「怪底」等字，一見也就知道作者在弄玄妙，故作驚人之語。又如「對雪」詩中的：

亂雲低薄暮，

急雪舞迴風。

固然不失為美的句子，但細心的讀者也會看出是「薄暮亂雲低，迴風舞急雪」的變象。——一看出美人的臉上是敷着粉的，那麼我們的評價便不敢慷慨，當打一百分的也只打九十九分了。

然而老杜的詩也儘有美得化了的的地方，否則他也不配稱為一個大詩人了。如「月夜」的：

遙憐小兒女，

未解憶長安。

香霧雲鬢溼，
清輝玉臂寒。

只後十字便活活地暗示出一個少婦夜間看月之久的神氣來。「一百五日夜對月」裏的：

斫却月中桂，

清光應更多。

想像的美，語句的自然，也至值得稱佩。而「春望」的：

烽火連三月，

家書抵萬金。

更是家喻戶曉的名句。「喜達行在所」的：

死去憑誰報？

歸來始自憐。

把虎口餘生的情狀和心景全盤托出。——這些都是值得擊節贊賞的好句子。但牠們的好處就全在自然，在全沒有雕刻的痕跡。你如問：「這些句子美在什麼地方？」我幾乎不能具體地答覆你，恐怕誰也不能具體地答覆你，但無論誰一讀，他便會感到心中搖搖，和詩中的句子打成一片的。

鍊句之最高原則，其爲「化」乎！

曰：「子對於新詩前途，悲觀乎？樂觀乎？」答之曰：「我嘗以生物史觀視文學，以爲文之演化，亦與其他生物相似。」

我以爲文學也像一切有機體一樣，也是不斷地演化着的。各種文學作品，如詩歌，如小說，如戲劇，如小品散文，其演化的公例不外二種：即：（1）由簡而繁，（2）因環境的關係而變。

詩自不能例外。由四言詩演化至詞曲，由簡而繁者此。

茲姑作一簡表於下，以約略說明詩體的演化是怎樣由簡而繁的：

詩		代	朝
	四言		夏商周
騷	四言		戰國
樂府	四言	前漢	漢
騷	四言	後漢	
五言	樂府	四言	唐
五言	樂府	騷	宋
五言	樂府	騷	元
		同	明
		同	清

作風與主張之或異或同，以環境之關係而變者也。

環境分四種，前已說過。其對於作品之影響既深且大而且是多方面的。茲姑舉「社會環境」一端，以概其餘。

社會環境與詩的關係，可從三方面加以說明：

- (一) 社會環境若是相同，許多作家的作品常有趨於相似的狀況。
- (二) 社會環境若不相同，若干作家對同一事件每每有許多不同的看法。
- (三) 同一作家，在社會環境發生交易時，其作品也每每隨之變異。

附記 這是概略的看法，故賦與六言等體都未列入。	體		
	絕句	律詩	七言
	絕句	律詩	七言
	絕句	律詩	七言
上			
上			

現在且分類一一證明於左：

(一)不久前，文壇上曾鬧過「公式主義」和「差不多」的現象。其實毫不足怪，主要的理由，便由於社會環境相同。在中國文學史上，這例證更是不少。比如景雲元年（公元七一〇年），唐中宗將金城公主嫁給西方的吐蕃贊普。始平送別，大臣們作詩相送者不下五十人，命意遣辭，竟如一般：「聖念飛玄藻，仙儀下白蘭」，「尙孩中念切，方遠御慈留」，「聖心懷遠送，留蹕駐征塵」，「關山馬上曲，相送不勝情」……（詳見唐詩記事）五十多篇竟是一篇似的，這不爲別故，只因社會環境相同而已。再者，假如你有暇去翻一翻三舍人集，你更將發現這三位中書舍人所作的詩，形式同，作風也「差不多」一樣。因爲那些作品還不算壞的緣故，試抄數首如下：

花明綺陌春，柳拂御溝新。爲報遼陽客，流芳不待人。

遠戍功名薄，幽閨年貌傷。妝成對春樹，不語淚千行。（王涯：閨人贈遠）

楊柳黃金穗，梧桐碧玉枝。春來消息斷，早晚是歸時。

綺席春眠覺，紗窗睡望迷。朦朧殘夢裏，猶自在遼西。（令狐楚：遠別離。長相

思）

雪盡萱抽葉，風輕水變苔。玉關書信絕，又見發庭梅。

——島島邊城柳，青青陌上桑。提籠忘採葉，昨夜夢漁陽。（張仲素：春閨怨）

這些不完全是「差不多」嗎？全集雖然共有詩九十三首（王涯，二十九首；令狐楚，三十首；張仲素，三十四首）；但神貌之間，全都類似。這也由於他們同作中書舍人，接觸同樣的人物——社會環境完全同的緣故。

（二）孟郊說窮，晏殊誇富，這不用說是爲了各人所處的社會環境不同的原因。近來文壇上常常說什麼階級意識，和我所說的社會環境的涵義正有些相同。但階級意識每有說不通的地方：每個智識份子都幾乎只是小布爾喬亞，但一部份左傾青年的思想偏偏「前進」，所有的工農都幾乎是普羅階級，但他們中最大部份的人都有着升官發財的思想。「社會環境」之說却很少毛病。因爲「社會」的內涵可大可小，一個國家，一個都市，一個家庭，一個有三人以上有組織的集合都是社會。社會環境不同，人們的思想見解情感自有差異，作品當然更不能例外。試再舉二詩爲例。一首是高適的李雲南征蠻詩：

聖人赫斯怒，詔伐西南戎。肅穆廟堂上，深沈節制雄。遂令感激士，得見非常功。料死不料敵，顧恩寧顧終。鼓行天海外，轉戰蠻夷中。梯巖近高鳥，穿林經毒蟲。鬼門無歸客，北戶多南風。蜂蠆隔萬里，雲雷隨九攻。長驅大浪破，急擊羣山空。餉道忽已遠，懸軍垂欲窮。精誠動白日，憤連蒼穹穹。野食掘田鼠，晡餐兼焚僮。收兵列亭堠，拓地彌西東。臨事恥苟免，履危能飭躬。將星獨照耀，邊色何溟濛！瀘水夜可涉，交州今始通。歸來長安道，召見甘泉宮。廉藺若未死，孫吳知暗同。相逢論意

氣，慷慨謝深衷！

又一首是李白的古風：

羽檄如流星，虎符合專城。喧呼救邊急，羣鳥皆夜鳴。白日曜紫微，三公運權衡。天地皆得一，澹然四海清。借問此何爲？答言楚徵兵。渡瀘及五月，將赴雲南征。怯卒非戰士，炎方難遠行。長號別嚴親，日月慘光晶。泣盡繼以血，心摧兩無聲。困獸當猛虎，窮魚餌奔鯨。千去不一回，投軀豈全生。何如舞干戚，一使有苗平？

同是寫的唐玄宗時的南征南詔，何以一個恭維，一個譏刺呢？一讀高適詩序，便可大體明瞭。那序說：

天寶十一載，有詔伐西南夷。右相楊公兼節制之。乃奏前雲南太守李密涉海自交趾擊之。道路險艱，往復數萬里……十二載四月，至於長安。君子是以知廟堂使能而李公効節。適忝斯人之舊，因賦是詩。

考唐史，天寶十載（公元七五一年）四月，鮮于仲通討南詔，大敗於瀘水南，士卒死者六萬。十一載（七五二年）六月，楊國忠奏吐蕃六十萬衆救南詔，劍南兵擊破之於雲南。十三載（七五四年）六月，李密將兵七萬，擊南詔至太和城，大敗被擒，全軍皆沒。却並無十二載四月李密至長安報功一事。因此洪邁在容齋隨筆裏，即本高適詩序以證明唐史於此必有遺漏。——但這只是題外的話。我只願說，在這短短的詩

序中，高適告訴了我們他是李密的朋友。這就是說，他那時的社會環境是在廟堂，所以他正是一個政府派。而李白呢，不必說他正是在野黨，眼見民衆所受的痛苦，所以他要表示譏刺了。

(三)一個作家在他的社會環境發生變化時，他的作品也每每發生變化。最顯著的例莫過於李後主。後主在江南時，算是一個最會享福的人，他那時的社會環境便是宮廷生活，所以他那一期的作品也只是輕盈流利，有類靡靡之音，什麼「別殿遙聞簫鼓奏」呀，「爛嚼紅絨，笑向檀郎唾」呀，「劉棣步香階，手提金繡鞋」呀……即使稍覺淒楚，也不過像「一重山，兩重山……塞雁高飛人未還，一簾風月閉」而已。但到亡國以後，旅居汴梁，社會環境變成了囚犯似的生活，於是「多少恨，昨夜夢魂中」「想得玉樓瑤殿影，空照秦淮」，「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」……一類最沉痛的作品便被擠了出來。同一作者，前後的作品却如出二人，這還不夠證明社會環境力量的大嗎？

故新體代有演出，

如戰國的騷體，前漢的樂府，後漢的五七言，唐代的律絕，宋代的詞，及元代的曲，都是例證。

而亦有少、壯、衰、老之過程。

請暫以唐詩爲例。

談唐詩者，每每愛分爲「初、盛、中、晚」四期。從作家個別地看，這種分法是不很合理的，因爲初唐之中，如陳子昂，即明明有盛唐的氣象。盛唐中，如戎昱薛逢等，全部作品也有中晚的氣味。但從作家的整體來說，則這種區分却是很合理，很不可非難的了。而所謂「初、盛、中、晚」，便恰恰相當於我所說的「少、壯、衰、老」。茲且列表如下，以便參證：

分期	年	代	表	作	家
初唐 (少年期)	高祖武德元年至睿宗景雲二年 (公元六一八——七一一年)	王勃 楊炯 盧照鄰 駱賓王 沈佺期 宋之問 杜審言等	王維 孟浩然 李白 杜甫 岑參 高適 王昌齡 儲光羲等	韋應物 劉長卿 大曆十才子 (盧綸 吉中孚 韓翃 錢起 司空曙 苗發 崔峒 耿漳 夏侯審 李端) 韓愈 柳宗元 李賀等	
中唐 (壯年期)	玄宗先天元年至代宗永泰元年 (七一二——七六五年)				
中唐 (衰弱期)	代宗大曆元年至敬宗寶曆二年 (七六六——八二六年)				

晚唐

文宗太和元年至昭宗天祐二年

李商隱 杜牧 司空圖 溫飛

(老年期)

(八二七——九〇五年)

卿 韓渥等

其實何止唐詩，其他詩體如宋詞等，也是一樣可作如是區分的。

以是而言，則新詩之興，固爲自然之趨勢。

明清兩代都沒有新體演出，在詩壇中，實在算是一件恨事！

且方當少時，新芽初發，拂之以歐風，潤之以美雨，取多用宏，前途正不可限量云。





中華民國三十六年五月初版

◆(80026.1)

新詩的理論基礎一冊

定價國幣叁元伍角

印刷地點外另加運費

著作者 祝 實 明

發行人 朱 經 農
上海河南中路

印刷所 商務印書館
商務印書館

發行所 商務印書館
各地

有 必
究 必

92
[Faint, illegible markings]

