

日大月廿六

編 委：卞之琳·孫大雨·梁宗岱·馮至·戴望舒

新 詩 集



五 月

新 詩 集 第 二 卷 第 二 期
一 九 三 七 年 八 月 八 日

國立北平圖書館

新詩言

期二第·卷二第

版社詩新

七三九一



新詩

二卷二期(第八期)
一九三七年五月

·詩作·

秋日偶筆	禾金(二九)
我的季候	艾青(三〇)
星花	李白鳳(三一)
樹之感	灰馬(二七)
意差	朱紫(二九)
獨唱外三章	呂亮耕(三一)
對照	辛笛(三五)
渡汀水篇	林英強(三七)
詩三首	施蟄存(三九)
今日的詩	陳世驥(四四)



山村四題	陳江帆(一四)
火·列車	陳時(二四)
偶然作	陳雲影(二五)
詩三首	船之(二五)
冬寒夜	常白(二六)
詩三首	路易士(二五)
贈友三章	程鶴西(二六)
裝飾篇	劉振典(二六)
我們的憂鬱	羅莫辰(二六)
NO. X	
長詩	
三月	南星(二七)
論文	



談晦澀	朱光潛(二七五)
詩與愉快(周煦良譯)	加洛德(二八〇)
文學(戴望舒譯)	梵樂希(二九七)
詩的散步	
海水立波	施鰲存(二〇三)
討論	
再與朱光潛先生論節奏	羅念生(二〇七)
新詩廢談	
捉空	朱英誕(二二五)
談田園詩	吳興華(二二八)
英國通訊	
英國詩 1932—1937	余生(三三)

秋日偶筆

禾金

風馳向無名鄉土去，
原野裏一川作如絲的細流，
家門前陽光煖着猫底沈睡，
高空中雁行抹過紫山頭。

枝條枯萎在無言中，
蟲豸且振翅以悲歌，
泥壁間容有不祥之音，
伴浩月焚煎不眠的夜思人。

小燈呈獻日日的黃昏，
鏡中髮無意添上星星，
晨昏間杜鵑啼若走珠，
獨午夢遠行得杳無歸處。

我的季候

艾青

今天已不能再坐在
公園的長椅上，看鴿羣
環步於石像的週圍了。
唯有兩滴
做了這裏的散步者；
偶爾聽見從靜寂裏喧起的
牠的步伐之單調而悠長的
聲響，真有不可却的抑鬱
襲進你少年的心頭啊。
沿着無盡長的人行道，
街樹枝頭零落的點滴
飄散在你裸露的頸上；

伸手去觸圍着公園的
鐵的欄柵，像執着
倦於憎愛的婦女之膩指，
使你感到有太快慰了的
新涼……
這是我的季候……
讓我打着斷續而揚抑起
直升到空虛裏去的
音節之慢長的口哨，
向一切無人走的道上走去……
每當我想起了……初春之
過甚的誇誇，夏的傲慢的
熾烈，並嚴冬之可嘆的
冷酷時，我願歲歲朝朝
都挽住了這般的
含有無限悽喪的秋色。

烏黑的怨恨，今煌的情愛
牠們一樣的與我無關；
而對於生命的掛懷，
如什麼幸運的熱望呀，
已由蕭蕭初墜的殘葉，
告知你以可信的一切了。
秋啊！
你全般灰色的雨滴，
請你伴着我——爲了我
已厭倦於聽取那些
佯作真理的煩瑣的話語——
和我守着可貴的契默，
跨過那
由車輪濺起了
污水的廣場，往不知
名的地方流浪去吧！

星花

李白鳳

幻想

我和你站在生滿蔥綠蘚苔的巖石上。

我伸出右手指着蔚藍的天邊，碧綠的海水彷彿生在指間和眼睛的波紋上。

你的懷裏抱着我們初生的孩子，那帶着善意的靈魂而來的孩子——他有一片烏雲的頭髮，星子一樣使人快意的眼，他好像要抓住飄過的白雲似的，把兩隻小手伸張開來，看着遠遠的遠方。

你微笑的望着我。

會意的我笑了——

望着幸福的海水，我說

——我們的孩子叫什麼名字呢

你俛首問那被海水驚奇了的孩子。我知道你是有一顆慈
祥的母親的心的。

孩子伸出手來指着無盡的蒼海。

白白的浪花叢中

三五隻海鷗輕輕地飛向雲間去——

祝福

站在寂寞的花園中。

月亮照着我們相吻了。孩子睡在白雲的搖籃裏。我們的孩
子是星辰。

你在我繚曲如雲的髮邊插了一朵小青花。

我學着輕風一樣的向你戲謔。我吻着你的脣。吻着你的長
髮如吻着天風。你閉上那含露的眼睛。吐出百花溫馨的香氣。
我乃像含羞草似的垂下頭來——

你便笑着說你滿意了麼。

允許

我允許替你在藍海中央建一片綠色的草場。一千株紅色的珊瑚樹。玉琉璃做成院牆與小樓。窗前有珍珠的檐溜。

你有着愛嬌的聲音。

(你也愛這一叢叢白雲做成的樹葉麼)

白雲的葉子。白玉的枝。水晶的果實……

感謝

感謝你為我們的家庭祝福。

和靄的藍天。你是羣山的幸福的母親。透明的落霧。乃山的床帳。

你為我們祝福。我們也有如紅玫瑰的小兒女。

我將學你在夢幻中使大海安眠。

你愛明月。我愛蒼海——

星花

星花開在萬峯之雪頂。上有藍天。下有碧海。

星花落下來時。一個美麗的姑娘蘇醒了。

她獨自為我沉睡了五千年——

我乘着黃金的馬車。白雲的驪駒。我是宇宙的太陽神。過遊

於五千個宇宙之外……

你有透明的細腰肢。不動聲色的大眼睛。

黎明來時。我們再見吧。

樹之感

灰
馬

一樹空間，

空間多瑰奇之思：

包容了大海，

無限地綿長

在宇宙。

地球如冰球之旋轉，

凍死了生的囑咐；

一樹空間無海岸，

任鳥去鳥來，

都曠一粒私心的種子。

空間有顫慄之音，
徧不見好花好樹；
空間有龐大的翅子，
撲斷了幼弱的羣葉，
一樹空間冷落。

意差

朱紫

你給我用這個，真軟。
真甜。

離開了它怪難受似的。

嘴角上留下那一點芬芳，

反增加我這人癡想。

是接吻？

不，先生。

（我說的是那個烟，

聽吧，它還在我手指邊！）

你叫我見了它，就心跳。

血在管子裏快快流。

可羞。
夠了，寶貝。
當真夠了，
再來我會暈倒。
信不信？
那在悠。
（我怕的是這杯酒，
喝吧，且祝主人長壽。）

四月七日

獨唱外三章

呂亮耕

獨唱

夢：載我到荒漠去，

千噸的風沙

吹墮着催征的號曲。

看明駝的千里足，

踏死一個個滯緩的日子。

迴首：沙礫砌起一座座高塔。

恍惚間了然于忍耐的效果了：

我在駝背上彈起銅琶

吭唱起天長地久的情謠。

當我瞥到 SPHINX 的立姿時

猛憶起一個「人」的悲哀

夢：碎成一串全滅的蛛網！

索居

當霜寒堆了土蟬的碎琴：

老松亦喋死一言；

而朔風偏爲人送來感慨，

你聽：遠遠的秋砧。

彷彿記起那一個人的叮嚀，

一句句從砧聲里透。

夢回後：遠塞一聲鷄——

啼溼了夢中人手攜的林頭。

譬喻

你不用浪費甚麼譬喻，
我沉默時如入定山，
憑天風切切私議：
「不癡不聾，一坐關和尚。」

替一陣風雨敲碎瞌睡，
你看我的激情——
萬丈的瀑流從天上來，
我要衝翻眼前的世界！

冬簷下底夢

冬簷靜立如一老人，
陽光抹着笑臉來訪，
知趣地到簷下去溫夢吧，

雪絲滴打如一曲催眠歌。

青山不對人說世事，

歡樂最易凍成感慨：

孩子手上的冰鐮

使人空憶天外的樂音。

道貌岸然的週文窗，

猶爲人指述嘻嘻的童駭！

風動：櫺上一片蕭蕭聲，

但悲哀再掀不起一頁記憶。

對照

辛笛

俯與仰一生世

石像之微笑與沉思

會讓你憶念起誰

秋天的葉落如在昨夜

黑的枝幹有苔莓

告訴你林中路南北

但新生的凝綠點却更帶來新生的希望

點點的聲音是點點光的閃落

雨後 雨後故國的迢遙

杯盤該盛飾着試剪的果菜

但去年淺酌嘗新的人呢

聽鐘聲相和而鳴

東與西 遠與近

羅馬字的指針不會靜止

螺旋旋不盡刻板的輪迴

昨夜賣夜報的街頭

休息了的馬達仍須響破這晨爽

在時間的跳板上

靈魂戰慄了

一九三七年

渡汀水篇

林英強

汀江舟，躍波起又躍波落。

舟子的櫓的款乃，却搖碎我的心了。

我凝望着江水的奇峻，聽灘石發出的兇惡的語言，斷認着自己的蟻命是寄跡於露水的。

這定是古世紀蛟龍的家鄉吧；我猜度那纍纍臥水的巨石，是會為蛟龍的悠伏地啊。

敢丘蕭蕭的，能知道水上舟，舟上人的心膽嗎？洶湧的水流，輕舟是益疾馳了，這不是壘塘峽的巖瀕堆麼？

白頸鵬鳴，疑其是為我告凶啊！蓬窗上，舟子的檀香是有了重大的祝願的。

度過的真似那巴山，那巫峽呢。舟子那能有一刻的逸預的唱和我也是為了一日的踰越而有了癡思，我的蟻命殆哩。

恐怖的臥水的巨石，恐怖的幽深的水流，天的白色，水的藍色，心的灰色，什麼都是有淒涼的寂靜的朦朧。

濛的石上，白鷗能為護舟的麼？這確不是一道翁河啊，我難道不致在這河上潛水嗎？

汀江舟，仍是躍波起又躍波落。

一九三七年一月於國西一角。

詩三首

施蟄存

冷泉亭口占

我欲取一掬寒泉，
鹽澀燃燒的骨吻。
但白石上的急流奔湧，
使我茫然，不知該從何下手。
夫子喟然而歎：「逝者如斯夫！」
公孫龍子曰：「否否！」
飛鳥不動，鏃矢不行不止。
惜哉！呼猿的老僧安在？
我不問泉自何時冷起，
要問的乃是牠冷從何處？

(二十五年四月七日)

烏賊魚的戀

春天到了，

烏賊魚也有戀愛。

在海藻的草坪上，

在珊瑚的森林中，

烏賊魚作獵艷的散步。

烏賊魚以十隻手

——熱情的手，

顫抖地摸索着戀愛，

在溫暖的海水的空氣裏。

但這是徒然的，

雖有十隻手也無濟於事。

美麗的小姑娘，
結隊地行過，
她們都輕捷地，
像一縷彩雲，
閃避了他的魯莽的牽曳。

烏賊魚以自己的墨瀋，
在波紋的箋紙上，
寫下了他的悲哀
——戀的悲哀。

但在夕暮雲生的時候，
海上捲起了風暴，
連他的悲哀的記錄，
也漂散得留一點踪影。

(二十五年四月十日)

你的嘆息

月光下的空氣是青的，
於是，你的嘆息是一縷煙。

被忘却的故鄉的山脚下，
有我的鉛皮小屋。

那傾圮的屋頂上

久已消失了
青色的炊煙。

陪我跋涉於山川者，

雖然有捲菸的煙，

茶的煙，摩托車的煙——

但牠們全不是

恬靜的家居之良伴。

而你的喘息是如此之恬靜，
願他們在這偶爾的機會中，
暫時地給我作安居之符號，
讓我欺騙別人，又欺騙自己。

月光下的空氣是青的，
於是，你的喘息是一縷煙。

(二十五年四月十六日)

今日的詩

陳世驥

氤氳裏奇麗的盤樓
是永恆的靈魂的居室。

當宇宙將顯示出：
現實只是霧，
霧即是現實。

——而人的行程已行至

冥頑自負的陸
與飄渺永幻的河流
同止於海岸時，

原是在氤氳裏奇麗的神物
乃衝破了紗幮歌成今日的詩。

二十六年三月卅一日

山村四題

晚興

日晚隣侶散，
我獨酌一壺春酒，
籬園下望見遠天，
深山片片白雲昇起。

白雲掩覆山中廬舍，
俄頃廬舍的燈火明滅，
我的遙念乃有古意，
燈火下幽人應眠。

寒夜

陳江帆

枯枝敗葉掃成堆，
家人燃起熊熊的野火，
籬落間乃有斷續吠聲，
山村的寂寞更沈重。

明朝應是霜濃，
且聽北風的寒冽，
我窗前凝眸如有所待，
取暖的斗酒已熟。

鼠嫁女

無燈的院落，
山妻爲我訴說鼠嫁女
是千百年的習俗，
今夜莫驚擾牠的婚儀。

簷階許有鼠的行列，
山妻的語聲細細，
我張開私窺的眼睛，
暈月如貓爬過牆來。

田家

夕晚的田家，
豐收後禾草成堆，
月亮是唯一的生客，
驚起睡鳥棲不定。

寒露深積簷階，
山林的鐘鳴若遠若近，
是訪覓迷失的牧人，
聲音有招魂的淒咽。

火·列車

火

讓我放火燒天空吧，
在那地平綫上的藍色的天空，
半透明的天空。

我是喜好冒險的人，
我的眼睛中有一瞬的永恆，
但是常染滿了憂鬱的。

我會催眠天空中那些幻異的雲，
催眠那些無憂的鳥雀，
和催眠那歌唱的風神。

陳
時

我快樂的舉着火炬，
我的影子在地上靜止着，
但是我的影子變幻着顏色：
它是青色的影子，
它是黑色的影子，
它是紅色的影子，
它是藍色的影子，
它是紫色的影子。
我的影子又消失了。
我的頭腦中，
記憶的圖案幻轉着。
讓我放火燒天空吧，
雖然，我是不懂得那些死去的秘密的，
讓我放火燒紅天空吧。

天空中是有寒冷的秘密吧。
天空中也許埋藏着古舊的琴，
和半破碎的瓶子吧，

埋藏着花朵吧，

埋藏着美麗的鏡子吧，

埋藏着古舊的輪子吧，

埋藏着死去的太陽吧。

讓我放火燒天空吧，

燒紅天空吧。

列車

讓我把太陽投向那病着的列車吧，
讓我把明月投向那飢餓的列車吧。

憂鬱的輪子也靜止了，
列車前面的燈盲目着，
列車完全是塗染着夢了。

討厭的風神又在奏着迷人的音樂了，
於是一個幻麗的女王走過列車去了。

我的眼睛憂鬱着，

我是像天空中的雲一樣冷靜的。

我也找尋不着火炬了，

我是不願說謊話的，

列車是將馳向那遠遠的地平綫上的藍天中吧，
讓我用那些死去的花朵投向那病着的列車吧。

偶然作

冷淚飄落在西風中
苦憶着天外的女神
黃沙散漫在天際
野馬的一烟燦的神通
在白雲外做原始的夢
默然的祈禱上帝
幻想萬里外的情人
像白鴿駕御着天風
微步走到古代森林
要尋出蒼老的石器
黑水潭照見瘦影

陳雲影

坐在落葉製成的小船
雲遊着近大海的邊沿
生命永久的伶仃
半淒涼的一聲太息
沉沒在海水的波心

詩三首

船之

郊遊

呈寅生兄

最能抒寫心情的是帆篷一類，

在這裏，船的帆或者窗子上的遮陽篷都成了緬想；

僅有遠如市集的布篷，

在綠草的小丘上就能望見

白色，弧線的三角形同方形。

你爲什麼不怡悅呢？

有山喜鵲飛，

又有布穀鳴，

有遼闊千里的草原，青山。

風常常要變為可厭惡的東西
雖有一時好；

應該如何珍惜這可愛的日子同容貌。
心嚮往於無涯起伏的麥浪！

贈某友人

春天草原上的陽光是可挂戀的！

就是——或者吧，你心上的女孩子，
譬如前額那樣的明朗，

頭髮微微蒙金黃色！

而最令人不忘的眼睛，

還 顫閃的睫毛。

你總要想趕緊清涼一下頭腦吧，

回到半掩着棕色窗帘的玻璃下面

注神在一束白的草莓花上！

記事

「……要改作老太爺的祠堂。」

「噢，就是陳太傅啦！」

棕色的袍襟愉快的飄起來。

「是的，正是陳太傅的祠堂——」

——悠！

老園丁低下頭摘去我衣角上的草實，
西方青而靜的山羣帶着一脈脈的雪脊。

冬寒夜

冬寒夜

對乳白的燈球

想起三月天之團月

心上飄一葉小舟

冉冉繞月而行

簾鈴多感

又作無人私語？

于是我之小舟

載覆一身冰霜

常
白

詩三首

時間之霧

路易士

那些是黑色的時間之霧，
飄了過去——
從愛者的眼睛，
我的眼睛，
和仇敵們的眼睛。
不幸和災難之管弦樂：
那些是以風的步伐
飄了過去的霧。

飄過一切的山和一切的海，
將一切的野獸和一切的水族
染成黑色。

然後又重新飄了過來，
而且把我的星的昨天
月亮的今天
和太陽的明天
一手抹去。

影子和霧

我們乃是些
生活於霧裏的人。
我們緘默着：
互以影子說話。
你却是唯一的聲音，

唯一的光亮和色彩；
而在我們的心臟上，
你是唯一的爬山家。
從一到無數地攀越着：
你是最黑色的一個！
當你帳幕設在
我們的山巔上，
我們已緘默了
整整一百個世紀。
於是有熱風來了，
時間亦溶解着，
我們的影子
乃吞噬了霧。

毀滅的願望

親愛的，你聽見了那

發自一個人的靈魂之最深處的
機關鎗聲了麼？

那些野蠻的哥薩克的衝鋒號響起了；
但這邊却是瘋狂了的，無情的掃射。

——被侮辱了的，服仇呀！

——被迫害了的，服仇呀！

披着一襲黑色大氅的一員將官，

英勇地，站在反抗之最前線，

揚起了雪亮的指揮刀，

率領着衆兵士，

呼嘯着驚天動地的口號：

那是一個可怕的思想，

一個毀滅的願望。

贈友三章

程鶴西

共壽田談贈樹德

兩人正商量着去遠方

遠方的

可愛的船

朋友的信也是一隻

航到我們的窗前了

誰說這不是他的船

金沙江

昆明池

瀟湘水

大江東去到石頭城

一個人航行得這樣的遠了
這隻船也該送給老朋友——
我們真買棹而去麼？

謝遠人贈柚

我的果子是熱帶的
捧在我手上
有殘的綠
有花的香
若有溫暖說它是太陽的孩子
叫我最相信它的顏色
我又不說話的
我有自己的習慣
常在人羣中
獨有遠人的賄贈

贈翼如

我喜歡你走在水田田埂上，
水田與我是相熟的
我們却有多年的離別
春雲令這裏地都柔和了
我感嘆於陳年之足跡
也懶說還同去南方
曾在黃昏的田畔
想像有一人走來

裝飾篇

眼鏡

在煙氣成霧，滴淚爲雨的
人間世的春夏秋冬，
我是你的風雨表。
如老航海人遇見壞天風，
把定了舵，凝視他的羅盤；
我在雲影生滅的
兩眼的海洋的
澎湃的潮汐間，
爲你做忠誠的測候。

劉振典

手錶

從我的不停歇的心音，
譜和着你的脈搏；
我告訴了你聽懂了
幾何青春消逝的聲息？
從你的季候變化的無常，
而清楚了一個人的炎涼，
我是你身世的寒暑表。

我們的憂鬱 NO. X

羅莫辰

瓦雀和家鴿在屋頂上軟軟地踏

我們的憂鬱第一頁遂印滿太初文字

不善說謊的舌頭愈來愈瘦愈短

在沉默中它尤其像被傘骨一戳一穿

咖啡和奶加上牛油是早晨的臉譜

白晝掌燈却為竊搜半句失去的言語

愚人腦瓜裏偏擠出美麗的花花草草

不在月下臨風小解如何領略異鄉的秋宵

房東太太儘用脂粉在臉上塗改年歲
掩飾心頭的皺紋她打聽您該用什麼脂粉

何處還招颺着送別的手絹傷別的风露
我們一字一句都成爲一篇獨立的遺囑

傘形的憂鬱張開一朵黑花

幸喜揩去了那些可憎的面目

一九三七，里昂。

三月

一

月亮忘記了上升的夜。

屋子是深樹林，

窗格是交織的空隙。

我是貓頭鷹，

我靜默，眼睛明亮，

貪婪地望着

愠怒的光在你臉上流動。

你的雙脣緊閉如百合花苞，

而我聽得見它們嗡嗡的聲音，

「你不用再來了，我也不來了。」

南星

在我們出了森林，

燈火的坡，廣闊的平原。

車遊行過彎曲道路，

走近多水草之區，

負載着我們許多往日的。

你窺視它，指點它，

「這是你的。」

我看見你的雙脣開了，

「我們早起，明天，

「明天我們早一點相見。」

二

陽光的足跡落在我後面了，
 輕寒在衣服上，
 在屋宇和街道上，
 我是第一個行人，
 我勇敢，
 早晨空氣愉快，
 但我眼前一行行的窗門
 深深地掩閉在安息和甜夢中，
 不管這急躁的好雇客，
 而遠方的大鐘針移動着，移動着，
 而賣菜的人走來了，
 我不要他，
 我要水果和鹹麵包。
 幫助我敲開他們的門吧，

孩子，你來。

三

山峯佔據我們的心思，
 對城市說再見，
 兩個熱心的旅人，
 但我們不知道怎樣做旅人，
 不熟悉公共汽車站的所在。
 我們是最失的乘客，
 我把車窗搖上來又搖下去，
 你把外衣脫下來又穿上去。
 我們巡視街衢，
 巡視城郊和鄉野，
 而被想望的山峯出現在遠處了。
 你來是第一次，你說，
 我應許做誠實的嚮導，

你也信賴你的嚮導。
團軍的眼光，是奢望而畏縮的，
我的小旅人是單純的，
車停時才驚訝於身後的羣客，
所以，我們是主人，
我們從城中來到山中。

四

有銀色裝飾的山林，
溼的石路，
日期到了，季節晚了，
應當再忍耐幾時呢？
永遠是早的我們，
早的起身者，
早的履客，早的乘客，
早的冬山中的春之行人，

我們的山林是初醒的，
純淨的，不受塵埃沾染，
看護風為它噓叫，
羣樹擺動，
我們有可聽的脚步，
陽光帶着喜悅走來
看見我們在溼的石路上。
私家別墅的門不開，
果樹林之扉為我們開了，
每個枝頭有美麗的負載，
繁密的紅色新生者
睥睨着山中積雪天，
與這兩個早行人默契；
我們要未放香的花蕾
和全山撫人的寂靜，

不要落英和踐踏者。

但不可知之處有一隻尖聲的山鳥，

我們和它互相不見，

我們和它互相傾聽，

而它追隨着我們，

而我們追隨着它，

山中的日午。

我們有長遠山路，

你要歇息，你說，

你的眼睛伐了兩個彎月，

於是我們祕密地笑，

我們選擇草地而坐，

陽光親近，

我們的語聲溫暖，

它們延續着，纏綿着，

代替單音的山鳥，

而同時我們在工作，

手中各有一個細枝，

我有岩石，你有土地，

我用細枝琢磨，

你用細枝耕耘，

而我們完成了給山的贈禮。

我們在更高處，更高處，

我們需要一個低處。

離開人工的通路，

我們跑下無水的山澗了，

羣樹和岩石是澗中的隱秘，

我們是羣樹和岩石間的隱秘。

山柔軟了，融解了。

只有風從遠處吹口笛而來，

我們怕它，

「吹到山上去吧，不要你。」

於是溫暖回來了，

有一隻蜂迴旋在我們的頭上，

那神祕的懶情的蜂。

我們睜開眼睛，

澗中的積雪如流水。

一九三七年四月。

談晦澀

朱光潛

我個人對於詩的顯晦問題，已經寫過幾篇文章了，實無須再來嘵舌。現在新詩社邀我參加這次討論，我姑且很簡賅地總束鄙見，並對於從前寫的文章略加補充。

首先要正名。「晦澀」兩個字加在詩上究竟是一個污點。詩是一種以語言文字為傳達媒介的藝術。傳達的必要起於詩人心中有話不能不說，要把自己所感到的詩出來讓旁人也能感到。它的社會性是不能抹煞的。一個真正的詩人沒有不要求最高度的完美。所謂「完美」就是內容與形式欣合無間，所說的恰是所感的。所以一首好詩在詩人自己的心中大概沒有是晦澀的。如果一首詩對於詩人自己和對於讀者都一樣是晦澀，那祇有兩種可能，不是作者有意遮飾所傳達的東西很平凡，就是他力不從心，傳達的技巧幼稚。在事實上現在有些新詩不免犯這兩種毛病。我們對於技巧幼稚的還可原諒，對於「以艱深文淺陋」的應該深惡痛嫉，因為這種「沐猴而冠」的伎倆起於智識上的欺詐，讓真正的新詩遭了許多不白之冤。我們不能把「晦澀」懸為詩的一種理想。

我們現在丟開壞詩不談，單談真正是詩的作品。我以為與其說明白與晦澀，不如說易懂與難懂。晦澀的詩無可辯護，而難懂的詩却有理由存在。我在大公報文藝欄發表的「心理上個別的差異與

詩的欣賞——文裏說過：

「凡是好詩對於能懂得的人大半是明白清楚的。這裏「能懂得」三個字最吃緊。懂得的程度隨人而異。好詩有時不能叫一切人都懂得，對於不懂得的人就是不明白清楚。所以離開讀者的了解程度而言，明白清楚對於評詩不是一個絕對的標準。」

我着重「懂」字，用意是把問題從詩的本身移到詩與讀者的關係上去。就詩的本身說，我已經說過，它應該是可懂的而不是晦澀的；就詩與讀者的關係說，詩的可懂程度隨讀者的資稟、訓練、趣味等而有個別的差異。「晦澀」兩個字也常被用來形容難懂的好詩，作為一種諷罵。我在大公報那篇文章裏對於個別的差異已詳加分割，無用複述；現在祇說一般人所罵為「晦澀」的有時是難懂的好詩，以及它難懂的緣故。

我們姑且把詩人所要說的思想 and 情調叫做意境，把他所說出來的叫做語言。這兩成分本是密切相關的，不能分割。不過為說話便利起見，我們不妨把它們分開來說。詩的難懂在語言亦在意境。中國人向有「言近旨遠」的說法。在言近旨遠時，語言的易懂不能保障意境的易懂，陶淵明的詩可以為例。但是「旨遠」有時可以「言近」，亦有時不可以「言近」。意境難，語言也往往因之而難，李長吉和李義山比元稹白居易難懂，是同時在意境和語言兩方面見出的。

語言可分義的組織和音的組織兩點來說。前者屬於文法，後者屬於音韻學。義的組織大半取決於文法的慣例。這在每國語言裏都很根深蒂固，如何想，如何說，如何寫，都因習慣成為自然。詩人在大

體上都得接收這個習慣，縱然在選字配字兩方面每人有每人的個性，總不至於把文法的基礎完全放棄。白朗甯和韓退之式的佶倔聱牙終不能成爲了解他們的詩的障礙。所以詩在語言方面的難懂，起於義的組織者非常微細。縱然偶有困難，那也是讀者可用努力征服的。

音的組織可就不然。這是情調思致所伴的生理變化的微妙痕跡。詩是情感的語言，而情感的變化最直接的表現是聲音節奏。這是詩的命脈。讀一首好詩，如果不能把它的聲音節奏的微妙起伏抓住，那根本就是沒有領略到它的意味。不幸得很，詩的這個最重要的成分却也是最難的成分。大多數人對於聲音的反應都非常遲鈍。心理學家對於不能辨別紅綠青黃的人有「色盲」(Colour Blind)一個名詞可用，我想他們也應該造「音聾」一個名詞，這是很需要的。我們大部分人多少都是「音聾」。這並非說對於一切詩都聾，祇是對於某種音無感覺力。比如英國批評家約翰生博士祇歡喜聽「聯韻」詩 (Heroic Couplet) 而不能欣賞密爾敦的「無韻五節格」(Blank Verse) 便是「音聾」的好例。「音聾」有起於先天的，有起於種族差別的，也有起於習慣與修養的。中國人讀外國詩，或是英國人讀法國詩，無論是修養如何深厚，在聲音上總有一層隔閡。讀慣舊詩的人一讀詩就期待五七言的音的模型，對於本有音樂性的新詩總覺得不順口不順耳。這祇是就粗淺的說。如說得更嚴密一點，每個詩人甚至於他的每一首詩，因爲是一種特殊個性與特殊情趣的表現，都有他的特殊的聲音節奏。這是自然流露，不必出諸有意造作，所以詩人自己也往往不能加以分析說明，甚至於有些詩人因沒有意識到音樂性的存在而根本否認它的存在。詩的最難懂的——一般人所謂「晦澀」的——一部

分就是它的聲音節奏。現在一般談詩的清楚與晦澀的人們根本就不提這一點，他們彷彿以為祇要語言意義明白清楚了，詩也一定是明白清楚的。這似乎是沒有認清問題的癥結所在。

在這一切中最難懂的是聲音節奏，新詩除這一層之外，又另有一個特殊的難關，就是意境。詩是創造，詩的世界是根據個人當時當境的觀感，在現實的基礎上新加整理組織的世界。這種組織和日常習慣所接觸的現象組織（即通常所謂現實世界）往往相懸殊。第一是詩有所選擇，所給的事物價值不一定依習慣的標準；第二是選擇以後的配合，詩在事物中所見到的關係條理與一般人所慣見的關係條理也不盡相符。詩的意境難易即起於這兩層懸殊的大小。一般易懂的詩所用的選擇配合大半是人所習見的。選擇配合的方法愈不習見，愈使人難懂。依我個人的經驗來說，新詩使我覺得難懂，倒不在語言的晦澀，而在聯想的離奇。想既可聯，必有聯的線索，有線索即有蹤可尋，不至於難懂。難懂的原因是詩人在起甲與丁聯想時，其中所經過的乙與丙的連鎖線也許祇存在於潛意識中，也許他認為無揭出的必要而索性把它們省略去，在我們習慣由甲到乙，由乙到丙，再由丙到丁的聯想方式的人們，驟然看見由甲直接跳到了丁，就未免覺得它離奇「晦澀」了。詩的新鮮往往就在這種聯想的突然性，而同時這種突然性又基於必然性。這個道理牽涉到想像以及「譬喻語」諸問題，非本文所能詳論。使聯想有突然性而同時又有必然性，這是詩人所要走的難關；見到它的突然性而同時又見到它的必然性，這是讀者所要走的難關。詩兩種難關都非常微妙，差之毫釐，便謬以千里。誠實是詩人的責任，努力求領悟是讀者的責任。讀者費極大努力而發見所得不償所失，咎在詩人；以習慣的陳腐

的聯想方法去衡量詩人，不努力求了解而徒責詩人晦澀不可解，咎在讀者爲新詩的前途設想。新詩人和新詩的讀者都要有一番反省；要問「晦澀」的錯處究竟落在誰身上。讓我重複地說一句：誠實是詩人的責任，努力求領悟是讀者的責任！

詩與愉快

加洛德

——「詩的研究」之三——

蘇西帶底司 (Thucydides) 諷刺地說過，大多數人類都不肯爲真理煩心。昨天我說詩是真理；我敢說，如果詩僅於是真理，讀詩的人一定比現在少得多。但是詩中也有無盡藏的各式各樣的愉快；而世人却永遠願意有東西與他取樂——便是詩也成。不過詩中有些愉快最易交臂失去，另外一些又不易充分得到。還有些人一起頭就懷疑詩中有愉快；便是談詩的人——那些批評家也幫助不了他們了解多少。前幾天我開始讀到亞諾班奈特 (Arnold Bennett) 先生的一篇文章；我發見他說英國文學只拿得出一位第一流批評家——海士列特 (Hazlitt) 對於海士列特的卓絕成績我滿心同意。但我不能像班奈特先生那樣把其他一切大批評家的大名輕描淡寫地就斥退。我銘記着有西特尼 (Sidney) 班強生 (Ben Jonson) 卓也登 (Dryden) 約翰孫博士，渥茲渥斯，古勒立治，和雪萊——還有馬休亞諾德；這些名字都是一提起批評家就會想起的。儘管如此，一個人如果覺得這裏面有些批評家的手筆艱奧，我是原諒他的。這些批評家並不是個個都像海士列特那樣對於詩顯著

的感到愉快；海士列特成爲這樣好的批評家也就在此：一個人往往可以飽讀批評的典籍而不感到他讀詩只是爲得到愉快——即便是，也祇是限於那種比較莊重的愉快。

我有時奇怪，我談起的那班人，我心目中的那班人，他們懷疑詩有給人愉快的能力，究竟是不是太着重了詩的莊嚴氣息，和詩的沉重愉快，以至和詩疎遠，或被詩嚇住呢？我的意思並不是要這些人開始先讀那種所謂軟性的詩，兒童讀的詩，感傷性的詩，或吉卜齡兮兮的詩。我要求那最好的詩；那些次一流的詩我很懷疑，便是作爲初學的工具或預備人讀了再跳出來，我也懷疑。不過在第一流詩裏面，我想有些詩的愉快很明顯是會比別些詩更「純粹」一點，或更顯著些更不廢力些——因爲我們掩飾也無用，詩的一切愉快不都是毫不廢力就可以得到的；詩的行樂和別的行樂事一樣，懶總然是不行。

有些詩人比別的詩人可說是更「和藹」一點。在那「和藹」的詩人中，我以爲有幾個是最偉大的詩人。我們詩人裏面最「和藹」的一位也就是我們的第一位詩人，喬塞（Chaucer）；我們的詩這樣以喬塞開始可算是一種幸運——或者會是如此，如果不因爲有時間不舒服的阻礙以至使喬塞的文字對於我們成爲生疎的語言。困難是有的，然而這裏很容易把困難說得過分——尤其碰到我們不想繞過而想越過困難時。我的意思是說那些文字學家太嚇人了。我們要求於他們的祇是點正文旁的註釋，而且也不要太多；他們却給人文法，造句規則，和我們想不到的種種寶貝學問。儘管如此，一個初學詩的人，不熟悉道路或不願意走路，我以爲最好還是從我們的詩的開始處開始。我差不

多不知道喬塞給人失望過。這並不是因為他和竊興致高，有點同我們相似，所以他給人愉快。我敢說這一切他都是。不過他的愉快散佈廣得多；我不知道還有比他在憂鬱的時候更加愉快的了。

What is this world? What asketh men to have?

Now with his love, now in his colde grave

Allone, withouten any companye.

他在普通認為不可能的情形下也愉快——他能在祈禱時愉快：

O yonge freshe folkes, he or she

In which that love up-groweth with your age,

Repeyeth hoom from worldly vanitee,

And of your berte up-casteth the visage

To thilke God that ofter his image

Yow made, and thinketh al nis but a fayre

This world that passeth sone as Houres fayre

憂鬱和說教是乾燥的；但喬塞的這些，我要說，因為這些上面懸有心的鮮露，却使我欣悅。他講到「年青的新鮮的人兒」特別使人愉快；把他們——也許過分點，但永遠可愛地——和花，着露的花，和鳥，和甜蜜的季節一樣看作自然的一部分。我覺得，當他對他的「年青的新鮮的人兒」說教，勸他們根

絕塵世的浮華時，他的話因為人不會把來看得太重，所以從他的眼光或我們的眼光看都只有更加的奏效。

我們的第一位詩人喬塞以後最和藹的詩人無疑地也就是我們最偉大的詩人，莎士比亞。渥茲渥斯說他自己若有心向的話就能寫出莎士比亞的戲劇。這是傲慢。不過我可以這樣說，渥茲渥斯的意思若是說我們性情中都有些地方和莎士比亞會合得來，那是對的。至少我們覺得祇要我們願意我們就能讀莎士比亞。他特別有種大丈夫氣的和藹。我不相信他用油滑口氣談過甚麼問題。真的，我聽到的對莎士比亞抱怨的只有一種人，他們覺得他太近似我們所知道的人性了。這當然要算他的缺點，如果不是因為我們所知道的人性實含有許許多多人不知道的異彩。

喬塞和莎士比亞以後要尋和藹的質地，我想就得找兩位蘇格蘭人——朋司和司各特。我一步跨過了果爾司密斯那樣和藹的一位詩人，便是在學校裏讀他也沒有磨滅我們每人和他的友誼。不過他在我們心上的地位雖則不錯，我們的批評見解却不肯將他和偉大的詩人放在一起。朋司和司各特的地位也許因我們各人批評見解而有出入。朋司的地位放在那裏沒甚大關係。我們所以不必麻煩。那些蘇格蘭人給他的地位已經不是任何批評所能推翻的了。就如荷馬對於希臘人是「詩人」，朋司對於蘇格蘭人也是「詩人」，而不是詩人中的一位；我個人並且覺得我們並沒有理由為什麼一定要驅逐他離開他的王國。司各特的情形就靠不住點——當然，我是指他的詩：對他的魏佛萊小說叢以及他的為人，我的景仰是連蘇格蘭人都不肯讓步的。不久以前我們大多都傾向於放棄

司各特的詩。可是看了米爾福爵士 (Sir Humphrey Milford) 最近替牛津書店選的一本十九世紀初葉詩選 (Oxford Book of Regency Verse) —— 莎士比亞後英國詩最偉大的時代 —— 我想你們就會同意於米爾福爵士說「司各特在這裏簡直意想不到地成爲一個顯著的人物。」可是米爾福還沒有收進司各特所有可收的好詩，和所有應收的好詩——比如說，*The maid of Noidpath* 這樣一首動人的詩他就沒有收進，這詩會使天尼生感動得說它「差不多使人感動得過了人的本份。」說實話我就數不清司各特寫了多少能列入我們第一流的詩。我真高興看見這位和藹的詩人能敵得住時間的淘汰。

我從這幾位偉大詩人的和藹的質地裏找到無邊的快樂；所以我往往不置問，這種快樂是否就是（如我設想的）詩的一部分，抑是另外加上去的。我並不免強在詩中去找，我並且祇用這些來幫助那些對詩躊躇的人，那些自以爲不喜歡詩或不懂詩的人。總之把一個人放在喬塞，莎士比亞，朋司面前，如果他還是一無所觸，那不是心地固執或心腸硬還會是什麼呢？

我喜歡「和藹」的詩人；我並且也喜歡「嬌美」的詩人。那些「嬌美」的詩人的祖先和典型我認爲是司賓塞 (E. Spenser) 我認司賓塞也是位和藹的詩人，不過害羞點。他給人的愉快全出自他的嬌美。也許他的文字使我們也感到害羞；也許他在他自己愉快的動作上是太慢一點。所以我們有時很高興的想到，他在我們詩裏面還有另一種頭銜；他不但是詩人，並且是詩人製造者——他一直是我們的詩人製造者。有人說荷馬，如果他製造了維吉耳 (Virgil) 那就是他最好的成績。同樣，

司賓塞最好的詩也許不是 *Fairie Queene* 而是米爾頓和濟慈卓也登寫過，米爾頓告我，司賓塞是他的藍本。」也許我們很少人想到米爾頓時會聯想到他純是嬌美；或認他屬於那純然給人愉快的一流詩人。可這是因為我們總偏於把他向寡恩一方面想。我們最記得的——有一部分並且是我們臆造的——米爾頓總是介乎神聖和乖戾之間的一種人物；而忘了寫下「快樂時光引向恩賜的五月」詩句的米爾頓。米爾頓愛五月差不多同喬塞一樣：

The flowery May, who from her green lap throws

The yellow cowslip and the pale primrose.

Hail, hounteous May, that dost inspire

Mirth and youth and warm desire!

我們祇記得他才情的嚴肅表現，他失樂園中的比較嚴酷的道德氣魄，不記得藏在他早期短詩中的另一個失去的樂園——充滿色感的樂園。可是單就嬌美的質地所引起的愉快而論，沒有詩能比得上他的 *L' Penseroso* 和 *L' Allegro* 的。有一個我們文學中的一個古怪的趨向很值得留意一下；我們可以看看這兩首詩怎樣把它們本身的影響透過從米爾頓之死到渥茲渥斯之生中間的一個時代；我們會看見，這時代中的許多詩作者除了反應這兩首詩任一首的詩呼聲外，簡直沒有詩或簡直沒有值得一讀的詩。人說十八世紀的詩缺乏許多東西；而最大的缺乏便是那種愉快的質地——「快樂的神，你的來臨太少了，太少了。」到了浪漫詩人，這種愉快的精神又流行起來，這也就是年青

米爾頓和司賓塞的精神。尤其是濟慈的詩，可說是全是嬌美的愉快。馬休亞諾德說他的詩是「十全的嬌美」；要找比這句話更好形容可真不容易。亞諾德祇在莎士比亞的詩中能找到和濟慈同樣完全的嬌美；從這一點我們大約很容易自然而然地想到莎氏的十四行和他的小詩，可是我們要記着，事實上，第一個把戲劇寫得嬌美的就是莎氏——接着包孟（Beaumont）和佛萊齊（Fletcher）也這樣寫。那些寫得嬌美的莎氏戲劇我以為有如下幾種：Tempest, Midsummer Night Dream, Winter's Tale, Cymbeline, Twelfth Night——尤其是 Twelfth Night 我還想在這裏面放進 Antony and Cleopatra 雖則它是悲劇。我有時奇怪，以這本戲劇的鴻偉，爲什麼還不能算是莎氏最大的悲劇。可它的確不是最偉大的；它祇是最嬌美的悲劇。它本身的美麗遮去其他一切，以至使克里娥拜特拉，這莎氏喚做的「偉大的仙女，失去悲劇女皇所應有那種冰霜的渲染——「造訪的明月」消泯了悲劇的緊張性。

The crown O' the earth doth melt.

O, withered is the garland of the war,

The soldier's pole is fall'n: young boys and girls

Are level now with men; the odds is gone,

And there is nothing left remarkable

Beneath the visiting moon.

——這裏什麼都沒有了，只有嬌美。

我說過我差不多從沒有聽說喬塞給詩的觀望者失望過；我差不多也沒聽說濟慈給人失望過。我們看見最高的詩是不一定會喜歡，這一點我從沒有把握。我覺得不愛那最高的詩並不困難，可是我們的確很難不愛那最嬌美或嬌美的詩。有些人雖則感覺到濟慈的十全的嬌美，但對於他的詩那樣具體總不大愜意。他們要求詩有種空靈的美，而不要具體的美。他們以為兩者決不能兼得。可是事實上你却能；這就是為什麼詩高於散文的一個理由。我喜歡那些嬌美的詩人——司賓塞，年青米爾頓，濟慈。可我驚奇我擺脫他們的魅術是多麼容易——當我要離開他們而和另外些詩人，例如雪萊，如一團火雲從地面升起，翱翔於天象間的時候，那強烈的空靈的愉快（我找不出更好的形容）便使我完全沉醉；我覺得我和色相失去一切接觸，並且一點不惋惜它們的消失。這是詩的能力所開拓的另一境界。我懷疑的祇是，雪萊和那班可說是雪萊式的詩人是否真如他們自信的且使別人信以為真地超脫了感覺呢？雪萊寫過一首聖詩，獻給理智美。濟慈知道理智美沒有這樣東西。在我看來，雪萊的最空靈的美並不如他要它們那樣的缺乏血與肉。在他那首 *Epipychidion* 的雲霧後，我們知道，是藏有可疑的人生事實的。還有，他那首最有名的抒情詩 *Life of Lilo* 雖則外貌看來是那樣遠離人生，我敢說也是和別的戀歌一樣是一首戀歌：

Life of Lilo! thy limbs are burning

With their love the breath between them;

And thy smiles before they dwindle
make the cold air fine; then screen them
In those looks, where whoso gazes
Faints entangled is thier mazes.

Child of Light! thy limbs are burning
Through the rest which seem to hide them;
As the radiant lives of morning
Through the clouds ere they divide them;
And this atomosphere divinest
Shrouds thee wheresoc'er those shimest.

Fair are others; none beholds thee,
But thy voice sounds low and tender
Like the fairest, for it folds thee
From the sight that liquid splendour,

And all feel, yet see thee never,
As I feel now, lost for ever!

Lamp of Earth! where'er thou movest

Its dim shapes are clad with brightness,

And the souls of whom those lovest

Walk upon the winds with lightness,

Till they fall, as I am falling,

Dizzy, lost, yet unbewailing!

我最恨把各個詩人的偉大敵對作比，或把它們真當做敵對的。不過想到雪萊時，我可總禁不住要問這樣的問題：就是，別的詩人，有些還是他同時代的詩人，在他們各人的範圍內雖則做到更完美的地步，但雪萊可不是更充滿地隱示了詩的極境，比餘子更富於靈感的質地呢？我沒法回答這問題，因為我不知道詩到底有多少，而且應是音樂。如果我們相信魏冷（Verdame）的話，詩祇是音樂，那麼音樂外的一切都只是文字的蟲技。如果是音樂就遠不僅是我們所設想的那一點聲音，而是有很多別的東西。單就聲音而談聲音，詩的音樂顯然比音樂本身差得多。不過在詩的許多愉快中，我們必須承認，詩的音樂性明明是佔一個很高的地位的。

我們從文字本身獲得愉快的能力，在人與人之間，無疑的有很大的不同。單說我自己，我有時對我從文字，詩人的文字，所感到的肉感的差不多獸性的愉快，簡直自己一半覺得慚愧；然而我想我的愉快和詩人自己的這種愉快比，恐怕只抵上個影子。也許我們就從來沒敢老老實實地享受過。如果是，我敢說把許多時光消磨在獨自吟誦裏，祇吟誦字而不獵取靈魂的安慰，勢將成爲我們最高歡樂之一。有時候我甚至連文字都不管，祇管其主音（Vowels）；那時候，我就能幻想，一個人會很容易陷入主音的引誘，抵死不拔，就如他陷入烟癮的引誘一樣。我讀荷馬時，他詩中強有力的主音整個征服了我的心靈；我敢說，便是不懂希臘文，這些對於我也是一樣。這裏是荷馬的兩行詩——單看這些主音，是不是不管你懂不懂希臘文都是一樣的令人沉醉呢？

Touto nu kai gheras oldzuroisi Brothai,

Kelrethai te komai Baleain t' apo dakru parelon.

在拉丁文裏面也如此；我估計奧非德（Ovid）爲一貧乏的詩人；但是他在詩裏面的地位差不多完全因他詩中主音的聲調而得救。有時我給年青詩人忠告，不是我喜歡給，而是他們硬問我要；我總告訴他們注意文字的主音，那些輔音可以由它們去。任何人都能，如伊里莎白時代人所云，「摸字母」，任何人都能找尋雙聲（Alliteration）（註）但祇有偉大的詩人有感覺主音的稟賦。

雖則如此，人總很容易設想到我們從文字上所得的愉快比事實所獲得的，或所能獲得的，更純

（註）在中文雙聲的感覺並不容易，但英文是拼音，字首輔音同，一看就知道，故云「摸字母」。——譯者。

然屬於官感一面。我們很難純然停留在聲音上面，意義不絕地要衝進來——且往往不舒服地衝進來。這是明顯的。不過不大明顯的，或者說，不大為我們注意及的是，在讀詩時，（所謂讀是指不說出來，不高聲朗誦，）我們事實上不是從聲音獲得意義，而是從意義獲得聲音。（註）我覺得我們讀詩比把詩讀出或說出的時候較多。當我們這樣做時，被我們運用着的唯一感官擺明的是眼睛。我們的嘴唇不動，耳朵一點事不做。把消息傳給心靈的祇是眼睛；我們接受的祇是意義，而且祇由眼睛傳達。可是我們讀的詩是否好聽；各個單字響亮或不響亮；什麼是那些主音的聲調；裏面節奏是快還是慢，押韻是否切實還是免強；音調的性質大致怎樣；這些我們仍一樣知道。我們能這樣讀莎士比亞，或米爾頓或任何聲調的大師，而判斷他們的聲調。可是我們沒有聽見一個字。我們有着耳朵而沒有聽，然而却為聲音沉醉了。我們常看見「心靈的眼睛」這樣名詞；可是「心靈的耳朵」這名詞雖則從沒有聽人說過，却也一樣真實一樣了不起。我想音樂家聽音樂就往往這樣不用耳朵地聽。不過這裏到底是差一點——否則我們就永不會去聽歌劇或交響樂，或神樂了；在音樂裏，最後的上訴是耳朵。在詩裏可不然；詩裏面心靈的運用比在音樂裏面利害得多。

所以我們是用心靈聽字。還有，這些字對於心靈或心靈的耳朵聽去就如它們自身有種美麗和諧合，和字的意義有相當的隔離。這些美麗的一部分必是在文字本身裏面。我說過，我們有些人會完全變成字癡，而致常常無心管詩中別的東西。有時候，便在陌生的語言裏，我們也會感覺到這種單純

（註）這句話我不懂其用意何在，用心靈耳朵聽和「從意義獲得聲音」並不是一樣——譯者。

的文字美：不過這顯明的不常有，而且也不能常有——否則我們因熱烈愛好聲音美，將一個個都去哼中國詩了。我想我們稍留意一下就會看出，我們把文字聽做聲音並不如我們設想的那樣多見，而且（既然文字的來源是那樣神祕）有時簡直沒聽到。我們普通是要藉一種堅決的而且不易的抽象活動，才能把文字的聲音和其意義或聯想分離。心靈的耳朵若是覺得辨別詩的聲音比辨別音樂容易，這實在可以是因為心靈就沒有把文字祇聽成聲音的原故，在一開始，不但心靈還有情感，都在擺弄着文字的聲音。沒有一個字敲進心靈的耳朵時，不是從它意義裏面，不但從意義，而且從單純的聲音裏面，帶來它千變萬化的種種聯想的。聯想不但伴意義聲音俱來，而且會從文字在語言或歌曲中所一度聯合過的聲音或意義上，帶來其垃圾或散失的光彩。有時人說：字比用字的人聰明，也就是這個意思。當然，在某種意義上，詩人所着意的，或最最感興趣的，是把好聽的字湊合在一起；有時在押韻詩中，祇是把類似的字湊在一起。可是他決不是拋開意義的效果而祇擺佈聲音的效果。他做的是兩者的綜合，這事實上，也就組成他的藝術感覺。也許音樂的成分他表面上更控制得完全；我們的字總好像比我們的思想更容易把捉。一個思想好像總要帶着我們朝前跑，總像裹在另一思想裏，而且也裹着另一思想；這樣，我們就被捲入一個前後都無限遠的距離。我們的思想所染的情緒越濃，思想的關係和聯想當然就越會拿我開心，使我們既沒法抵抗，也弄不明白什麼一回事。可是我敢於說，如果我們多知道點我們語言的來源，就會發見，我們所發出的聲音並不比我們所發出的意義，所經驗的思想與情緒，更聽我們的統制一點。一個思想引出另一個思想。我們置而不問，以為這是自然而且

合理。但是一個字也會引出另一個相似的字。Boy 像 joy, hoy 同 joy 又像 boy 同 coy；這樣一直沒進韻的最深淵，連自己要止都止不住。這使人簡直要訝然，是否靈感是屬於詩人，還是屬於詩人所運用的文字？真的，到底是詩人用文字，還是文字用詩人呢？雪萊所表現的韻對於詩人所施的武力強迫最可注意——而他的詩中最好的例子便是 *My soul is an enchanted boat*。

像這樣的玄想，如不是我這裏定規好來談詩與愉快的問題，我就不知道有什麼形而上學的玄談我扯不上來。不過現在祇要抱這一點講就夠了，就是詩裏面最現成最顯著的愉快，即文字的愉快，並不，而且也不能，停留在文字上，愉快並不能像它自願地那樣單純而現成，它不久就會不願如此。它很快就會戀愛起神祕來。因為這種文字的愉快是一種因人類的奇特所引起的愉快——一人是多奇特的一件作品……他的能力多麼無限……他的了解多麼像個神，而人裏面最奇特的東西，那最使我們和他熟悉的，便是語言。

我還願意講講詩裏面的些更艱深點的愉快，詩中莊嚴的愉快，可我只敢止於指給那些已完成詩的教育的人，去享受那，我所認為的，詩的最高財產。且就我們自己的文學說，我要提出的是三部心靈創作，這三部創作一個人對它們如得到正當感覺和滋味，就可自命達到學詩的人的最充滿的資格。這些是 *King Lear*, *Paradise Lost* 和渥茲渥斯的 *Prelude*。看這些，才知道美的東西原來能於難能到這樣地步的。

等到我們自己對於詩的研究逐漸熟悉後，就會引起另一種愉快，（這也屬於這一方面的專門

研究，關於這一點我不想說什麼，）這種愉快普通都爲人抹殺，但我却有心想講句好話。這種愉快我稱之爲「鑑賞家」的愉快。你們常聽人稱蘭姆（Charles Lamb）是多麼好的批評家。可是剛纔不久我腦中回溯那些大批評家的名字，自然而然地却沒有想起蘭姆；我認他的地位不在批評一方面。我認他的主要地位不是大批評家，而是詩的最有趣最愉快的鑑賞家。有錢的人收集美術古董，蘭姆收集詩古董；他的腦子是收集詩古董的一個最富足的寶庫。他喜愛詩國窮鄉僻巷中的各種稀奇東西，各種怪氣的美麗，和染上古舊的光彩。（註）

你會說，這是大題小做，刁鑽古怪的做；我的意思當然不是說詩的偉大作品，詩的普遍爲人稱道的種種，不應受到最大的而且首先的考慮。可是一個人從不能知道，從那裏掃地最上算。俗語道，美麗騎着一匹獅子。可是美麗往往鬼鬼祟祟的躲藏在一處，只有好奇心找得到。而詩的本身，我覺得，就會使我們起無限的好奇心。還有，同別人分享詩中的各種偉大雖是一種快樂，一種最真實的快樂，而且，使文學的交遊這樣值得做也就在此；可是替自己尋獲一點零金碎玉，使自己對這些有種保管的權利，成爲這些東西的自覺的炫耀者——這些都是可原諒的虛榮。我們私人的零金碎玉最應和我們個性有種適當的吻合。我們覺得蘭姆喜歡的古怪東西正配蘭姆這種人來喜歡，是不是呢？還有這件事我們必也要想到，並不止一次偉大詩人的靈感是採自冷僻的詩而不是採自偉大的詩或最偉大的詩。

（註）當然，他也喜愛莎士比亞和渥茲渥斯——我的意思並不是挑剔他能估量偉大而廣闊的文學效果的能力。

我還沒有一點提起我們讀的東西的內容——我們的愉快在何種程度上是受題材決定的。我們每人都是他自己那樣；我們並且各人有各人心境的晴天或雨天。大戰後，我覺得自己很難讀得下荷馬某些部分的詩——我發見 *Iliad* 有些部分兇暴到一種程度是我從前沒有注意到的，或者說，從前沒有如現在這樣使我駭然，但是最奇怪的是，我們對於那種本身名目就取消愉快念頭的詩却一致同意它能給人愉快。自亞里斯多德以來，悲劇在各種不同的詩中，總被稱道為最高的一種；亞里斯多德不但把悲劇的愉快說成好像毫無問題的事，並且見到，我們往往在悲劇本身的愉快外，還指望它供給那不屬於悲劇本質的快樂。我覺得，他使我驚訝的地方與其說是他提出的問題，還不如說他沒有提出來問的問題。有件事總使我迷惑的是，他好像從沒有想到要問，喜劇是不是，或能不能於是詩的問題。他無別地把各種喜劇都毫無問題的認為是詩。我要說的是，喜劇性質上確是愉快的，便在聖徒的靈魂中，缺乏喜劇感覺我們也認為是種缺陷。可是喜劇在詩裏面我們將給它何種地位呢？這在普通人性中很自然的喜劇的愉快在詩的種種愉快中有沒有地位呢？如有，地位高不高呢？

羅曼諦克 (Romantic) 的喜劇我們可以不管；它是羅曼諦克的，任何問題這一句話就算回答了。真的，有人還認莎士比亞詩才發揮最廣的就是在他的羅曼諦克的喜劇中。不過這些問題且放過一邊，讓我們問，喜劇是不是詩呢？亞里司多芬尼 (Aristophanes) 同莎士氏一樣，也有他的「土著的野生的天籟」，而且有時至少是把這些寫得很像詩。他也許會被人認為最偉大的喜劇家——他無疑的是最大的用詩的形式寫作的喜劇家。不過我們可會或能於把他當作大詩人呢？我們從他所得到的

的愉快是不是詩的愉快呢？喜劇能多麼談諧，而同時又精緻到和精緻的詩一樣呢？喬塞的 Miller's Tale 和 Reeve's Tale 是不是詩呢？

我比較關心的倒不是要替這些問題找答案，而祇是提出這些問題來。單就我自己講，把亞里斯多芬尼恭維做大詩人我可不幹。不過我也不願意來指定一個人的詩的快樂一定要怎麼樣。太容易感受總比把心閉塞着好。也許陽光下發笑的東西自有其地位。我們可以製造種種規則，可是詩祇用它自己的方式去取悅人，不能受任何規定。愉快的精神本就是無拘無束的。

（周煦良譯）

文學

保爾·梵樂希

古修辭學將詩底繼續的洗練所終於顯示為詩的目的底本質的那些詞藻和關聯，認為是裝飾和矯作；而分析底進步，却總有一天會發現牠們是深切的特質的效能，或那可稱為形式的感受性的東西的效能。

* 兩種韻文：已知的韻文和計算的韻文。

計算的韻文是必然地在待解決的命題的形式之下表現出來的那些——牠們的主要條件第一是已知的韻文，其次是已經由這些已知量所包括的腳韻，章法，意義。

即使在散文中，我們也往往被牽制着被免強着去寫我們所不願寫的東西。而我們之所以如此做者，是爲了我們所會願寫的東西要如此。

*

韻文。模糊的觀念，意向，無量的意匠的衝動，撞碎在有規律的形式上，習例的韻文法底難以戰勝

的禁令上，孕成了新的東西和意料之外的辭采，意志和情感之與習慣底無感覺性的衝突，有時會生出驚人的效果。

*
韻有着這個大成功：那便是使那些愚蠢地相信天下有比習例更重要的東西的單淳的人們發怒。他們有着這種天真的信念，以為某種思想可能比任何習例……更深長，更經久……
這並不是韻底至少的愉快，為此之故，牠最不溫柔地悅耳。

*
韻——形成一種對於主題獨立的法則，而可以與一口外表的時鐘比擬。

*
意象之濫用，繁雜，對於心底眼睛，發生一種和調子不相容的騷亂。在萬花撩亂中一切都變成相等了。

*
做一首祇包涵「詩」的詩是不可能的。

*
如果一首詩祇包涵「詩」，牠便不是做出來的了；牠便不是一首詩了。

*
幻想，如果牠鞏固自己而支持一些時候，牠便替自己造出器官，原則，法則，形式，等等；延續自己的，

固定自己的方法。即與被調協起來，即與之作被組織起來，因為沒有東西能夠存在，沒有東西能夠確定而越過瞬間，除非那結算諸瞬間所需要的東西是被產生出來。

*
韻文底品位：一字之缺就妨礙全部。

*
記憶底某一個混雜產生了一個字眼，這字眼並不是適當的，但却立刻變成了最好的。這個字眼創了一種流派，這種混雜變作了一種體系，迷信，等等……

*
一種令人滿意的修正，一種意外的解決顯露了出來，——全靠了在那不滿意而捨置在一邊的稿紙上的突然的一瞥。

一切都覺醒了。以前沒有着手得法。一切都重復生氣勃勃了。
新的解決透出一個重要的字眼，使這字眼自由——好像下棋似地，一著放了這「士」或這「卒」，使牠們可以活動。

沒有這一著，作品便不存在。

有了這一著，作品便立刻存在了。

*

當一件作品底完成——認爲牠已完成的判斷，是唯一地依附於牠討我們喜歡這條件的時候——這作品是永遠沒有完成。比較着最後狀態和終結狀態，*novissimum* 和 *ultimum* 的判斷，有一種本質的變遷。比較底標準是無常的。

*

成功的東西是失敗的東西底變形。

因此失敗的東西祇是由於廢棄而失敗的。

*

作者方面。別說。

一首詩是永遠也不完成的——往往是一件意外結束了牠，那就是說把牠拿出去給讀者。

那便是疲倦，出版者底要求，——另一首詩底生長。

可是（如果作者並不是一個癡人）作品底現在狀態永遠並不顯得牠是不能生長，改變，被認爲最初的近似，或被認爲一個新的探討底出發點。

我呢，我以爲同樣的主題和差不多同樣的字眼可以無窮盡地拿來再寫而佔據一生。

「完美」便是工作。

*

容對立。如果人們想得出創造或形式底採用所需要的一切探討，人們便永遠不會愚蠢地拿牠來和內容對立。

*

因為處心積慮要使讀者的份子儘可能地少——並甚至要自己儘可能少地賸下游移和任意，人們纔趨向形式。

壞的形式便是我們感到有更換的需要而我們自己更換的形式；我們覆用着，模做着而不能變得再好一點的形式，便是好的形式。

形式是本質地和覆用連繫在一起的。

對於新底偶像崇拜，因此是和形式之關心相反的。

*

真的和好的規則。

好的規則便是那些重提起最好的契機底特質並強使人用牠們的規則。這些規則是從對於這些順當的契機的分析中取出來的。

這是對於作者的規則，尤甚於對於作品。

*

如果你是常常有識別力的，那麼就是你從來也沒有冒險深入到你自身之中去。

如果你沒有，那麼就是你會冒險深入而一無所得。

*

一件作品的每一個部份都應該「動作」。

*

一件作品的諸部份應該由許多條線索互相連繫着。

*

定理

當作品是很短的時候，最細小的細部底效果之偉大是和全部底效果之偉大相同的。

*

凡有一個可以用別的文章來表現的目標的文章，是散文。

*

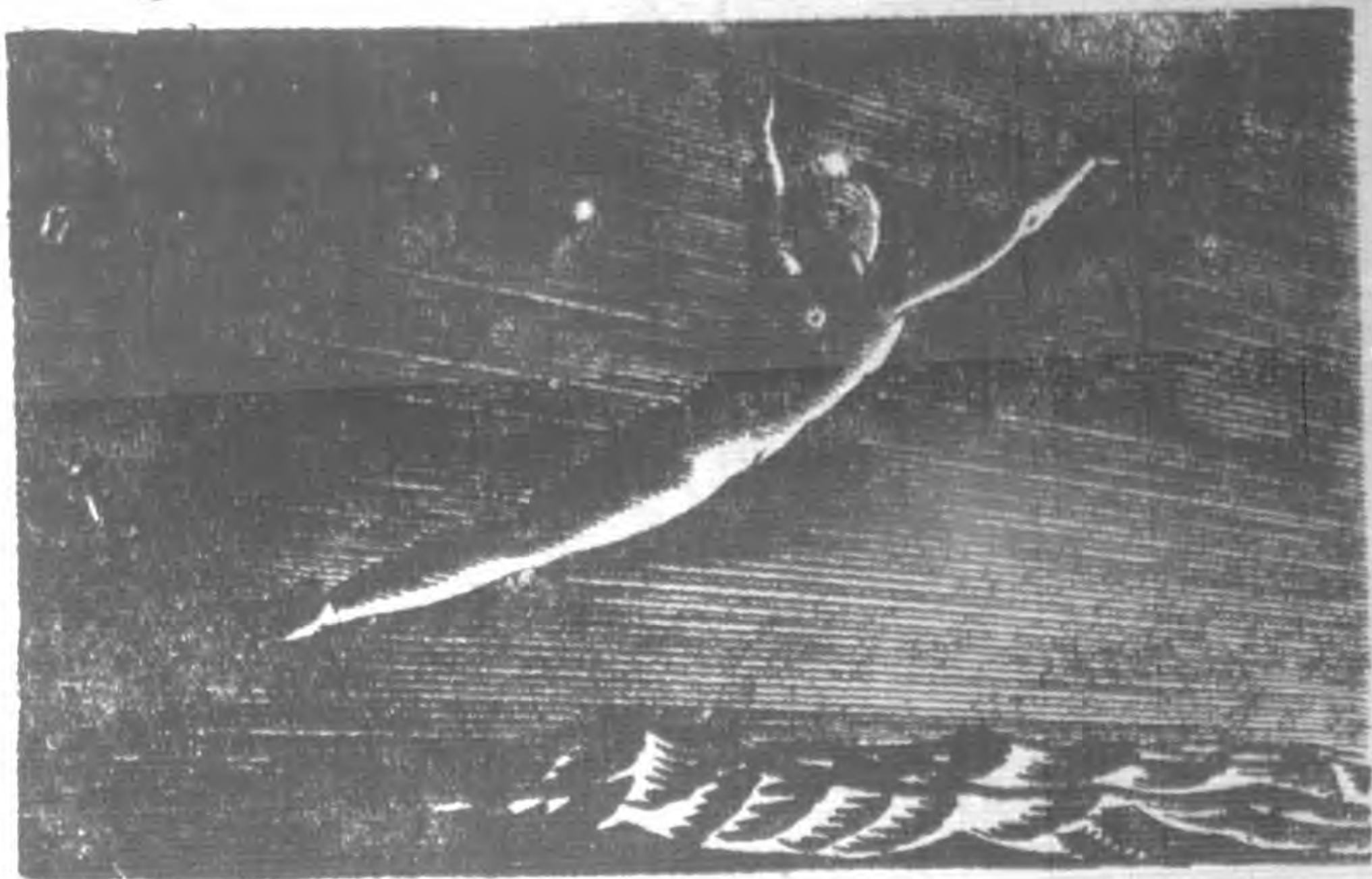
對於作者的忠告

在兩個字眼之間，應該選最小的那個。

(這小小的忠告，但願哲學家也接受。)

(未完)

戴望舒譯



● 詩的散步 ●

海水立波

施蛰存

古往今來，做散文而沒有詞章氣息，做詞章而沒有散文氣息的人，已經是很少了，再要在詞章中間分一道界線，做詩而無詞的意境，填詞而無詩的意境者，更是稀少了。關於這方面，我不得不嘆服蘇子瞻真乃全才，做得一樣像一樣。雖然嚴格地說來，東坡的詞畢竟還帶一點小品文氣息，然而也已不容易了。

惟其太少此種全才，再加八股文與試帖詩的流毒同時深入於人心，所以，即使在今日，對於詩和散文的欣賞能夠用兩副不同的心眼者，終竟還是

很少許多人常常抱怨新詩之晦澀難懂，因而對於新詩表示了懷疑。這事實，在新詩人方面，固然不免有太務刻畫的地方，但在非難者這方面，却多數是由於把詩當做散文去欣賞之故也。

我不敢說做詩可以不要邏輯，但至少詩的邏輯與散文的邏輯是大不同的。推而至於修辭，結構，或表現的方法，亦然。我對於文藝上各種理論不大說得明白，但憑着自己一點點經驗，覺得詩與散文終是不能用同一條準繩來量度的。我曾經做過首詠銀魚的小詩，一共祇有六行，現在且將牠抄出來：

「橫陳在菜市上的銀魚，

土耳其風的女浴場。

「銀魚，堆成了柔白的床巾，

魅人的小眼睛從四面八方投過來。

「銀魚，初戀的少女，

連心都要袒露出來了。」

我在這首小詩中，祇表現了我對於銀魚的三個意象（Image），而並不預備評論銀魚對於衛生有益與否？也不預備說明銀魚與人生之關係，更不打算闡述銀魚在教育上的地位。僅僅是因為在某日的清晨，從菜市上魚販子的大竹筐裏看到了許多銀魚，因而寫下了這二節詩句。

若有看見過銀魚的人，讀了我底詩，因而感覺到相同的意象者，他就算是懂了我這首詩，也就是我底詩完成了牠底功效。若讀了這首詩，對於銀魚那個東西，並無如我那樣的感覺，他就算是懂不了我這首詩，也就是在他心目中看來

這首詩是太晦澀了。至於根本沒有看見過銀魚的人，當然可以無須讀這首詩，因為我決不肯給他加添幾行魚類圖譜說明的。這也就是說，我這首詩雖然不見得是一首好詩，但也決不是一篇或一節文章。即使你廢除了分行寫的法，給牠們連接起來寫，也還不能成爲一篇或一節散文。

有一位「最喜歡研究文學」的文學士金公亮先生曾在前年的「教與學」雜誌上發表了一篇「文病十式」，主旨是在說明近來學生的文章中幾種共通的「毛病」。十式中有所謂「海水立波」者，因爲「民七白話文初興，有貴人作小說，首句云：『海水立在波浪上，』」故金君以爲是「作者一時想入非非……而文章病矣。」所以特地舉例指示出來，「爲學生說法。」

我這首詠銀魚的小詩就很榮幸地被收容在這一式的文章病房裏，當作一個標本示衆。

可是在我這方面，金君的這事件，也恰好作爲用看文章的心眼去看詩的一個舉例。金君把我的六行詩連接起來，作爲一節散文似的讀下去，誠然是不很能夠懂得牠的。他在說銀魚怎麼樣哪？我知道金君一定有這樣的懷疑。但人家既然標明這是詩，却偏要放進讀文章作法的文字裏去作例子，這是除了「無知」之外，沒有別的辯解的。

詩有明白清楚的，也有朦朧晦澀的。但詩的明白清楚到底不同於散文的明白清楚。多數讀者要求新詩的明白清楚，但如果還要把讀散文的心眼去讀新詩，即使詩人做到明白清楚的地步，這些讀者還是不甚了了的。正如「海水立在波浪上，」原不是什麼不通的句子，也並不難懂。祇是把西洋人常有的形容句法生吞活剝地放在漢文中罷了。可是在古文家的心眼中，這却是

文章之大病了。(恐怕林琴南倒還能懂得一些。)

新詩的讀者所急需的是培養成一副欣賞詩的心眼。不要再向詩中間去尋求散文所能夠給予的東西。頂晦澀的散文，一眼看下去，我擔保你就能懂；但頂明白清楚的詩，一眼看下去還不夠，非得要在腦子裏轉一轉不可。

我說「轉一轉」這三個字並非隨意落筆的，真是祇可說是「轉一轉」而已。轉一轉的結果恆是「彷彿得之」，我們對於任何一首詩的瞭解，可以說皆盡於此「彷彿得之」的境地。誰能夠一百二十分地瞭解得一首詩呢。陶淵明讀

書，「不求甚解。」我想這「不求甚解」的態度之對於散文，或者正好作我這裏所主張的以「彷彿得之」為欣賞詩的極限的絕妙參證。求甚解者，往往容易流於穿鑿和拘泥，結果是反而分毫未曾解得，倒不如不求甚解者，或許多少解得一些子。讀最容易做到真正明白清楚的散文尚且不敢希望一百二十分的瞭解，則對於詩又安可要求其能夠講得一字不省，如鄉下老實人說話？至於「轉一轉」之後，才能幾及「彷彿得之」的境地，則其不肯「轉一轉」者，亦無怪乎其有「海水立波」之感了。

再與朱光潛先生論節奏

羅念生

我在本刊第四期上同朱光潛先生討論到節奏問題，承朱先生在第五期上回答。我現在依照朱先生的話分段來檢討：

朱先生說：

「先說「頓」，我的意見詳見本刊第三期，大要是說在拉調子念時，舊詩每句分成若干音組，在每組最後一字上面讀的聲音略提高延長加重，如是產生一種先抑後揚的節奏。」

「朱先生所說的提高延長加重並不可靠，因為中文兩字相連時第二字往往降低縮短減輕，如青青河畔草，第二個青字大概沒有第一個青字那麼高長重。如果是青青的河畔草，這頓處的的字決沒有青青二字

那麼高，長重。

用——號代表延長加重拖長的頓音來說明，我讀「青青河畔草」（記着我所指的是舊式拉調子的讀法）如「青——青——河畔——草——」，「羅先生讀如「青——青——河畔——草——」……我所根據的首先是自己的讀法，其次就是聽到的許多旁人的讀法。像羅先生那樣讀法我簡直沒有聽過。讀過他的文章以後，我也試用過他所說的「青——青——」式的讀法，覺得它既不順口，又難聽，這是我們的第一個異點；請大家判斷是他錯還是我錯。」

實際上恐怕我們兩人部沒有錯，好像是我誤會了朱先生的本意，把他的拉調子的讀法當作不拉調子的讀法。朱先生所說的「讀」字很容易

引起這種誤會不如換作「哼」或「吟」。既然是要拉調子，則一切的頓哼到頓處都可以略爲「提高，延長，加重」這完全是人爲的，外在的，並不是語言本身所固有的。這樣說來，朱先生的理論自然可以完全成立。但若不拉調子，則疊字的第二字比第一字（如「青青」的第二個「青」字）爲低，爲短，爲輕。我在這裏只論及「青青」二字的讀法，關於「河畔草」三字的讀法我還沒有告訴朱先生。我並不是說凡兩字相連時，所有的第二字都應該減低縮短變輕，朱先生不應替我那樣分頓，他把我的不拉調子的讀法用去拉調子，自然要鬧出笑話。這一句詩不拉調子時，第一第三第四三個字似乎可以讀成同樣的高，長，重；第二字爲疊字，略爲減低，縮短，變輕；第五字佔行尾的地位，應拖長半拍，補足這音步的時間。

我個人的私見且以爲拉調子近於唱歌，與

其說舊詩由拉調子的讀法產生一種節奏，不如說由這種讀法產生一種 Melody 來補救節奏上的缺點。（我認爲舊詩的節奏是很單調的，容後討論。）再者，拉調子的方法恐怕各地不同。四川某地方的老前輩總是把一句七言詩分成四字頓及三字頓，即是在第四字與第七字上拉調子，拉得很長，這種分頓法和朱先生的頗不相同，不知這種節奏也能成立麼？

朱先生跟着說：

「至於「的」字是虛字，在本身雖很輕短低，如果拉調子讀，恐怕還是要提高延長加重，有如「母也天只」……

諸句中之「也」……等虛字。」

對於這種虛字我們並沒有什麼爭論，用朱先生的拉調子的讀法來讀自然可以提高延長加重；用我的不拉調子的讀法來讀却是很輕短低。我在「青青」後面加上一個「的」字，原是有意

把舊詩變作新詩，暗中說明新詩裏的虛字應該輕讀。

此後朱先生說明舊詩頓的節奏不能適用於新詩，（其實我的前文也就着重在這一點，並沒有什麼和朱先生作對的意思，）但朱先生跟着又說：

「不過新詩既有顧到音步與頓的傾向……有頓就微有起伏，就不能爲羅先生所說的「新詩的頓不能產生節奏」關於這一點，也最好請新詩作者與讀者去較量。」

新詩有了音步不一定就有節奏。朱先生剛才說過「新詩既不慣於拉調子讀，我所說舊詩頓的節奏自然不能適用於新詩，」到這時反說新詩有顧到頓的傾向，有頓就微有起伏，有起伏就可以產生節奏，這前後的話恐怕會自相矛盾。朱先生所說的「起伏」大概是指拉調子所讀成的「抑揚」，新詩既不慣於拉調子，則無法產生「抑

揚」無法產生「起伏」更無法產生節奏。

朱先生更指出我自相矛盾的地方：

「羅先生似乎沒有把這問題細細分析，常自陷矛盾。在說「新詩的頓不能產生節奏」之後，立即接着說：「說起音步對於節奏的影響我認爲有相當的重大，因爲音步的作用是在組成一個整齊的時間，整齊的時間的本身是含有音樂性的。」請問羅先生這所謂音樂性是否指「節奏」？」

我們知道音樂裏的時間是整齊的，新詩如有整齊的音步，即可望有整齊的時間，與音樂相似。（我認爲中文詩的音步與英文詩的音步同樣含有一段大略相等的時間。）我們且知道歌的音步頂好是四的倍數，因爲這種整齊中的整齊最含有音樂性。「時間齊整」的詩行不一定就有節奏，我們的節奏還需要一點時間以外的成分來組織，可見我所說的「音樂性」決定不是

指「節奏」

一般討論英文詩的人都說英文詩每音步所佔有的時間大略是相等的。R. M. Alden 在他的 *English Verse* 一書第十一及十二兩頁上這樣說：

“The fundamental principle of the rhythm of English verse (and indeed of any rhythm) is that the accents appear at regular time-intervals... the modern English reader, where the number of syllables between accents is variable, makes the time-intervals as nearly equal as possible by lengthening and shortening the syllables in the manner permitted by the freedom of English speech;...”

朱先生在「論中國詩的頓」一文中舉出了這樣一行詩，把它分作：

Shadowing | more beau | ty in | their a | ry
brows. |

他說：「第一音步含三單音，是無疑地比第三音步兩個短促而不着重的音較長。」我以為第一音步的第二第三兩單音可以縮短讀成一個單音，即是佔一個單音的時間。又第三音步的 *ty* 後面有一個「內頓」可以補足這音步所應佔的時間。這樣說來這第一與第三兩音步所佔時間便與其他的音步所佔的時間大略相等了。朱先生且在本文裏說：

「音步至少在中文裏不能叫做「拍子」因為「拍子」是音樂上的名詞，它指定量的長短，而詩的音步節奏儘管有規律而不必有定量的長短。」

「拍子」二字已成了很通用的名詞，許多討論新詩的人都採用過。如果我的理論能夠成立，這兩字便可以應用。如果不能成立，則「音步」二

字恐怕也不能應用；因為「音步」是由 *pois*（即英文的 *foot*）一字轉譯出來的，（從前有人把這字譯作「音尺」實是笑話，）這「步」字含有定量長短的意思。

說到韻，朱先生並沒有再加討論，只是引了我幾句話來說我自相矛盾，又沒有說出我怎樣矛盾。朱先生好像依然堅持他的「韻節奏」可是一般論詩的人都把韻當做 *Tone-quality*，（朱先生把這字譯作「調質」我以為不如譯作「音質」。）朱先生在「文學」八卷一期上的「中國詩中四聲的分析」文中把「疊韻」當做「調質」且說「疊韻和「押韻」根本祇是一回事」那末，「調質」是詩的「非節奏的成分」，「韻」當然也是詩的「非節奏的成分」。朱先生在本文裏且說：『我以為羅先生的根本毛病在沒有把「節奏」弄清楚。』我却以

為是朱先生誤會了我所說的「節奏」的意義，他把我的「韻文學術語」（見第四期）裏的「節奏」當作普通一般人所說的「節奏」。我在「與朱光潛先生論節奏」一文裏把「節奏」和「節律」混為一談，還沒有應用我的「韻文學術語」。

「節奏」二字在中文裏用得很廣，很濫，（林庚先生且把這名詞當作「時間」）正如英文的 *Rhythm* 一字用得同樣的廣，同樣的濫。我因想出「節律」二字來代替詩裏的「嚴格的節奏」把「節奏」兩字當作散文裏的「不很嚴格的節奏」。朱先生却說：

「（一）音的「不規則的波動」或「連續的波動」就祇能叫「波動」不能叫「節奏」是「節奏」就要有起伏呼應。一篇壞的散文有一不規則的連續的波動，不一定有節奏。」

我這裏所說的「波動」原是指「長短」「輕重」等等波動，也就是朱先生所說的「起伏」，有了「長短」「輕重」等等的波動便能產生「節奏」與「節律」，所以我說「節奏」是字音的一種波動。依着我上面的種種解釋，散文裏的「不規則的（不是指凌亂的）連續的波動」便可以叫做「節奏」。但如一篇太壞的散文裏的波動形成了一種凌亂的狀態，自然就沒有「節奏」。這裏所說的「韻文學術語」裏的「節奏」並不是我在前面同朱先生所討論的「節奏」。朱先生要討論我的術語就不能把它混作一般人所說的很廣泛的「節奏」。

朱先生又說：

〔(11) 英文的 Rhythm 是「節奏」而不是「節律」，它是字音的「有起伏呼應的波動」，而不是爲羅先生所定義的「字音的有規則的波動」。一般人都承認散文

應有 Rhythm 而不說應有 General movement.

因爲它無論好壞都有 General movement. 「散文

應有 Rhythm」一句話，用羅先生的 Rhythm 定義來

說：「散文應有字音的有規則的波動」這豈不是笑話？」

我剛才說過英文的 Rhythm 一字的含義很廣，這字是「節奏」也是「節律」。我僅把嚴格的 Rhythm 當作「節律」。朱先生所說的「字音的有起伏呼應的波動」是指廣義的 Rhythm；我所說的「字音的有規則的波動」（即是「有規則的起伏的波動」）是指狹義的 Rhythm。我的術語裏有一個很大的毛病即是不應在每個名詞下註入英文名詞，那些英文名詞的含義往往很複雜，很含糊的。譬如 General movement 一字的含義就很含糊，我現在想把它換作 Irregular rhythm.

朱先生所說的「一般人都承認散文應有

Rhythm」一語應作「一般人都承認散文應有廣義的 Rhythm」。用我的話來說應作「散文應有字音的不規則的波動」而不應作「散文應有字音的有規則的波動」。我在「韻文學術語」的「自跋」裏明明說過「散文裏應有節奏，嚴格的詩裏應有節律」即是說「散文裏應有不規則的波動，嚴格的詩裏應有字音的有規則的波動。」可見朱先生所說的笑話乃是朱先生把大前提弄錯了，乃是朱先生的邏輯在那兒作怪鬧出來的笑話。

朱先生更往下說：

「羅先生所說的「字音的有規則的波動」或「節律」就是 Metre，就是分音步的波動。」

我把「節律」(Rhythm)和「音步的組合」(Metre)當作兩件東西，苦口婆心的在各處說了許多遍，朱先生却還以為我把這兩件東西混

為一談。我常說音步是時間，節律是時間的性質；譬如說，英文的「無韻體」詩行有五個小時間，即是有五個音步，由這五個音步組成一種 Metre 叫做 Pentameter。這每個小時間裏的性質通常是前輕後重，前輕後重便能產生一種「節律」叫做 Iambic rhythm。

朱先生還說：

「他（指羅某）不明白舊詩變化為新詩，就形式說，是由有規則的「節律」變到無規則的「節奏」。

在新詩的「節奏」還沒有弄明白以前，朱先生這話可以說全沒有意義。除了我所說的「新詩的節奏是一種凌亂的輕重節奏」一說外，還沒有人說明過新詩的節奏到底是一種什麼節奏。朱先生似乎不贊同我這說法，希望他有他自己的學說。到了一種強有力的學說出來後，我決不堅持我自己的謬見。至於舊詩的不拉調子的節

律我却認爲是 Spondaic 節律，不論講輕重，抑揚或長短。（我雖曾說「青青」的第二字沒有第一字那麼高長重，但這兩字的差異太微了，頗似英文的 Primary accent 與 Secondary accent 的差別，不能因此產生一個 Trochaic 音步。）這種節律很單調沉重，不拉調子讀時很不好聽，得要拉拉調子，才能悅耳。

我對於「詩」和「一首詩」所下的定義

十分不完備，承朱先生指出，甚爲感謝。我的「韻文學術語」裏面的毛病很多，也承朱先生指出了一些，再致謝意。那裏面有許多意見並不是我個人的，乃是想彼此遷就，使成爲一種公認的術語。如今這種奢望既然是無望實現，我只好希冀有人出來做一篇很完備的韻文學術語。

三月四日，北平。



● 新詩座談 ●

捉空

朱英誕

我一直爲一句詩管拘了這麼久，不動筆寫一句詩。這一句詩乃是杜甫的一句，是一首詩的末一句

五陵佳氣無時無

其實這一句話有什麼可愛，你說得辛苦，我也還是說不明白，自然果然要比他的那一對詩：

紅豆餘啄鸚鵡粒

碧鷓樓老鳳凰枝

或者還是中等，不過後面這二句也殊不是普通的偶儻而已的。而我今天偶然豁然開朗了嗎？想去到

另外一點世界大事。詩與小說有什麼分別？詩與小說焉能有什麼非別。無論在哪一方面左思右想，都莫不是一個

青山正浦磨頭缺

這個定義，我與之定情已非止一日了，也沒有理由可尋。我只問一句，我們的古風從詩，十九首，漢魏，五代一直到新詩自由詩發展了一個什麼東西？王漁洋的話，說是「鍊句不如鍊字，鍊字不如鍊意」，即是「安頓章法，慘淡經營」，他又引別人的話，「詩要修辭，辭佳而意在其中」，這兩句話都不是隨意可以憑空打消的，後一則在西洋方面並且足有巍然成其為大家的，古人說詩也還有「鍊境」與「肌理」的說法，雖在這裏，我很信王漁洋的講音節的話，因少有心得也無須乎舉例，總之，我要把話轉引到另一方面，那乃是六朝，唐律，南宋詞，這一方面是首先講造句的，造句則

杜甫乃不可比，我嘗信庾信善春秋，杜甫好庾信，這個話有什麼憑據可以忽然說出來？我們最好不要以讀分人自居，此層既無法可辦，那末就不得不講一講師承的話，創造都是一個發展，世界上的靈感沒有可以獨樹的。平常，人論詩，都是拿自己的話作標準，話說多了以為那些就是自己的了，老子說功成者不居，其實事到如今天下那裏有什麼功？人以為是功，也就是功了，也原無不可耳。這個話說不靈清可以不說了，還是說我要說的話，中國小說或起於楚辭，或起於山海經，穆天子傳，寫得好的還是桃花源記那一篇，這個可以說是鍊意，鍊境嗎？等到作：

一巢之上，巢安有安巢之所。

一壺之中，壺公有存身之地。

的庾信出來寫他新的散文，他的材料那麼多，一高瞻博雅，一他駢得那末利害，一個一個的故

事開場詩可以有一篇文章，然而與後來的春夜宴桃李園序，則緊張，輕鬆，無論如何也還是散文，這個可以有唐人的律詩與絕句詩為證，我這句話却是意在筆中了。

然而我寫這一篇隨筆却又實在是意在筆先。一天，我想，西洋小說之發達這果然是爲了生活嗎？當然這句話太狹，是我一時瞎想的，我覺得西洋的小說裏的句，都是比他們的詩動人，這不是我們中國的一個缺欠，中國的小說，一直是散文，從賦到漫到曲。我又覺得爲什麼西洋的小說或是一篇大文，在中國詩文一句話就可以包括之，這是不是中國的一個長處？但是這個拾錦怎樣消化之？庚子山的散文詩則很想另作別論，它並不是雜花，可以比的好像一隻蝴蝶的飛，一隻開屏的孔雀，或雪花之六出，總之是一個奇特，天下如果都是振奇人，這都是一個空想，自然

沒有這樣的法則，那麼不是一棵樹葉兒的錯綜吧。我也常想，爲什麼過了唐朝那麼一個美滿的時代，詩人如李商隱會不會寫古風？李商隱實在難以令人折服，但是我很明白袁子才那一句話，拿這樣一個浪漫的人說他是高情遠識，這總不是偶然的。五代的簡古，一筆沒得放開遂致詩乃變了散文，這是很可惜的。我會很慎重把司空圖的詩二十四品改了一下，雖是慎重其實也只是好玩兒，我覺得可以屬於典雅的成八品，屬於清麗的成八品，其餘八品可以沒有，典雅則又是高古，清麗則是新鮮。而高古就是新鮮，新鮮就是高古。五代的詞以後，中國的詩乃不再有了不起的佳作，這爲些麼？宋詞的境界，不是不空靈，宋之詩人不是不聰明，但是不是他們專在力爭新鮮上用功夫，遂失了一點蘊藉？楚辭那麼多的辭藻，可以令以後的詩支持那麼久，這個道理又不

能不令人想起詩經，實在不是民歌，它們連頌都寫得那末有品格。

說一句很腐的話，我自己寫詩是「主格律」的，但是這一點權利我可以不有了，我並不是說像王羲之的話：

爭先非我願

靜照在忘求

古人的話每每到我們的筆下，就近乎夸誕，我的意思自己也不敢多問，但是，這二三年來我自己的詩，不像以前便隨寫着玩，幾乎是很認真的，所以，談到學問，只得說這麼一點，我希望供新詩人的參考。因為平日談話寫信，常常言不及意，這一篇是補白過失而已。所以請不要以為這是詩話，「詩話一作詩，蓋欲廢矣。」這一句話，我實在很喜歡。

本來我的題目是「不是詩話」因為覺得

我並沒有解釋我何以有這樣的了解，這個話說起來不短，所以改題作捉空。

談田園詩

吳興華

田園詩英文叫做 (Idyll) 意思就是一幅小小的圖畫，或一篇簡短的寫景詩。田園詩發源自古希臘，完成田園詩的詩人是提奧克立塔斯 (Theocritus) 他的田園詩實際上是從牧人的笛中得來的，那些在綠的草原上，青的天空下唱歌吹笛的牧人，竟無意中創造了後來詩歌的一大系統。用牧歌的形式寫出的最有名的作品，是史賓塞 (Edmund Spenser) 的牧人的日歷，那十二篇牧歌相當於一年的十二月。後來丁尼生寫出了偉大的王的田園詩 (Idylls of the King) 不過他們所謂的田園詩，似乎和中國不同。中國的田園詩似乎相當於華茲華斯

(Wordsworth) 的寫自然景物的詩，同時裏面又摻入一點哲理的成分的。

中國自從陶潛建立起田園詩來以後，田園詩也成了詩壇上一大流派，那些詩人大都用極短小的形式，寫一刹那的興感。其中韋應物的滁州西澗可以說是一個很好的例：

獨憐幽草澗邊生，

上有黃鸝深樹鳴，

春潮帶雨晚來急，

野渡無人舟自橫。

中國的田園詩和西洋的田園詩，不同處就在此。我曾見過這首詩的英譯，譯筆真慘，我相信外國人看了決不會認他作 Idyll 的。

現代美國詩壇上的一個大詩人羅伯弗羅斯特 (Robert Frost) 也是一個偉大的田園詩人，他的詩幾乎完全用口語，和華茲華斯的田

園詩完全不同，他的一首田園 (Pasture) 是：

我去清理那春天的草場，

把流水上的敗草去除，

(也許我要全檢乾淨了，)

我不會去久的，你也可以來。

我去看那欄中的小牛，

在母親身旁立着，他是那樣小，

母牛用舌頭一舐他，他就要倒。

我不會去久的，你也可以來。

別一首補牆 (Mending the Wall) 只是說牆裂了大縫，他和鄰居去修理的事，末了結尾是：「好籬笆造成好鄰居」(“Good fences made good neighbours.”) 全篇幾乎全是對話，另外一首山 (The Mountain) 也是這樣，以兩人的對話來寫這山的歷史，他的一篇西流的

小溪 (West Running brook) 是以這樣可愛的句子起頭的：

〔女〕弗烈，北是哪兒呢？

〔男〕北在這兒，親愛的，

這小溪是流向西的。〔女〕他們就叫他西流的小溪，

〔他們叫他西流的小溪，就從這天起〕……

現代上，施蟄存先生曾譯過他三首詩，其中一首刈草 (Mowing) 也是一篇很有名的詩，其中說到：「一切超過於真實的就顯得貧弱了」又說「刈草」是「勞工所能領略到最美妙的夢」。

他就在這種態度之下，寫出他的詩歌。

「在波斯顿以北」 (North of Boston) 出版了以後，受到他影響的不知有多少人。但他們只抓住他的表面的形式，而毫不顧及他深摯的情緒，和他自己的哲學。他們忘記了弗氏自己是農人，成名之後他仍在農場繼續作與生活的

奮鬥。這種經驗才使他成爲偉大的詩人。

新詩繼舊詩而起後，田園詩十分衰替，大部份詩歌，都是戀愛和說理的，劉復的一個小農家的暮，可以算比較使人滿意的作品。然而除了那篇兒歌似的詩以外，就沒有一首夠得上稱爲田園詩的作品了。直到後來湖畔社的馮雪峰和潘漠華寫了若迦夜歌，溫靜的綠情後，中國才算有了比較像樣的田園詩。

最近詩壇上的南星，可以說是一個最成功的田園詩人，他的大部份詩歌，如響尾蛇和九歌裏的幾首詩，信念都是極美的短詩：

風留下低迴的行音，

浮盪着，從白天到夜間，

於是草葉更清涼了，

美好的聯誼之聲，

響尾蛇的游行是不肯靜默的，

在有月有星的夏夜。

我的朋友們讀了這首詩都歎道：「真美啊，這首詩。」南星的詩，好像馮延巳的詞的「堂廡特大，開有宋一代風氣」一樣，正中的詞淺近而流麗，易於模仿，後來的晏殊，晏幾道，毛滂等，都是模仿他的詞的。南星的詩也是一樣，以他這幾首

詩，將來一定能開出一派田園詩人來，正像孫大雨先生的幾首商籟體，開出一派十四行的詩人一樣。現在中國正是田園詩發展的當兒。俄國在大變亂大革命之中，尚產出了葉賽寧那樣偉大的田園詩人，何況現在的中國呢？

英國詩·1932—1937

——英國通訊——

「驚異的必須不再驚異了，」這是已過世的美學家休姆 (Hilme) 的一句話。

近代詩的開始，可以說是一種新的浪漫主義。休姆曾經這樣訴苦，「事情變得真壞，一首真正的古典主義的詩，又乾而又堅硬的，人們絕不把牠當做詩。他們不能了解準確的描寫是詩的合理的目的。」於是詩是在這個二十世紀的時代裏「近代化」了起來。

說詩是「近代化」了起來，還不如說詩是有了每個詩人的獨創性。近代詩人的獨創性，逐漸使他們遠離了古典主義，甚至於完全脫離了一些古來所有的條例，於是詩由獨創性變成

怪異，由怪異變成混沌。

詩的歸途，在這個時代，原本是把古典主義與獨創性結合起來，可是一首自由詩的發動，開了這許多年，還是得不到一個全新的，特殊的，不平凡的，同時又舉世能承認的，一種形式。令人驚異的詩是出現了不少，但沒有一個達到了詩的目的。休姆在人世時，是新派詩人的一個強有力的扶持者，所以他會說，「驚異的必須不再驚異了」這樣的話。在說到英國詩的1932—1937年的前面，我特別提出他這話來，原因是我們現在正用得到這一句話了。我們得先解釋這一句話。

在 *Millme's* 的印象主義與欣賞中，他

余 生

這樣寫：

「最近一位批評克勞特·莫奈的散文家，這樣說：『我們的祖先比我們所看見的音調光彩少得多；實在的，他們的視野中所見更簡單，更天真朴素；近代的眸子是教育得能夠辨識向所未知的蔭影的複雜和光彩的萬變了。』」

這位批評莫奈的散文家證明了近代的藝術家有一付巧妙的眸子，可是一般人的——畫的觀衆，音樂的聽衆和詩的讀者的——眸子呢！自然，一般人的眸子是簡單的，天真朴素的！所以他們對於近代藝術品驚異了。他們現在何必驚異呢？一九三二年二月，出版一本新詩人（*New Signatures*）裏面包括了許多新的簽名——但驚異的必須不再驚異了，因為詩已走上了一條新的大路。

歐戰之後的時期，新形式的詩正在怪異和

混亂之中，那時的休姆的話，簡直是廢話。他彷彿是這樣的意思，驚異一熟習，便不足驚異了，這本是古諺的「見怪不怪，其怪自敗」的意思。可是見了怪怎樣能不怪呢？唯有不怪的東西，才能見了不怪。當二十世紀詩人在追求新形式（新的表現）的時候，新形式並沒有得到，却得到了怪形式，那末怎樣能叫人不驚異呢？唯有新的表現得到了的時候，才能告訴人「不必再驚異了。」這種話，而現在這時候，却正是用得到「驚異的必須不再驚異」一語了。

英國詩：1932—1937是一種「難」的詩。「難」也會產生驚異。英國詩在最近的五年中所以變得這樣難的緣故當然自有他的緣故。現在先要說的，是這個詩的「難」，如果按照了次序去推攷他，是可以解開那許多死結的。而事實上，英國詩也並沒有這樣的固執，他並不難到怎樣。

西席·台·劉易士 (Cecil Day Lewis) 聽

明地說：

長形馬車沿巷叫喚

夏日的風在森林中

我不能解釋我所了解的

並不因此覺得它們不高雅。

詩的所以困難，是詩人，詩，讀者三者不能一致。詩人先有一個散文似的觀念，於是他寫成詩，讀者看到了詩，又把原先的散文的觀念得到，一般的程序是如此。這應該是個很理想的又很省力的情形。可是這樣的情形難得到得很。詩人要求于讀者的，本只是這樣淺顯的一些小勁兒，讀者卻連這小小的勁兒也不肯使出來。英國近五年來的詩決不難得像莎士比亞，恐怕還沒有杜恩 (Donne) 的詩那樣的難呢。話說到這裏是為止，現在要說一些別的更重要的東西了。

時代是一切藝術的先決條件。詩人的任務

乃是在詩中間反映時代。在哥哥和弟弟之間，已有時代的先後的不同，而分出了性格的新舊，何況父子，祖孫呢？所以近五年來英國成功的詩人，雖沒有濟慈之類的詩人的優秀，却有他們自己的時代的特點。

寫田園詩，在歐戰時「喬治派」詩人是沒有人反對的，現在，却被認為是一個懦弱的逃避現實的人了。新詩人威廉·潑洛默 (William Plomer) 的同時代人墓銘還對於這時代的一般士人階級作了諷刺。他寫一個被革命者的槍所射死的青年，躺在街中，

他並不因為了反對革命而被殺，

是的，他知道革命是不可避免的，

但他並沒有反對他，而且不談閒話，

聽到第一聲爆炸時，他只是嘆息。

他上街呼吸一口新鮮空氣是太輕率，

因為他愛新鮮，而已疲倦了興奮和紙煙，

和屋子內的許多黨員非黨員，

和火藥的酸味和政治的驚鬧。

這是一個紳士型的智識級階的少年，他非常可愛，非常溫文爾雅，可是時代對於他是一件苦痛。革命起來了，他就像一個老年人，他沒有勇氣參加時代，更沒有勇氣反對時代，於是他苦痛，忍受，終於被殺，詩中間：

他生時星滿天上，

死時血流灑了街道。

便活畫時代的變遷了。

時代已變遷了。文化，從前是依賴了農村的，現在却繁殖在都會裏。城市的，機械的文明裏的

生活是不舒服而懷鄉的，但另一種詩人却讚美時代，讚美機械。A. S. J. Tessimond 的機械的進行正如他的副題所示，「台斯萊夫電影片所提示」一語，把詩當做了一架照相機，在他的詩裏，像在一張照片裏，物質是精確地被攝出來了的；全詩如下：

機械的進行

——台斯萊夫電影片所提示

活塞的無窮的循環是

夜，早晨夜和早晨夜和

死和誕生和死和誕生的這個

彎曲的攀爬（盲眼的息息法斯）和看見

鋼的牙齒的相迎

遲緩地鞠的一躬

精美地結成的

致命的吻

神的牙齒潔白地緊噬

緩緩地這龐大的啊遲遲地這鋼的脊椎分解了

輪子滑動着（真不知下落）準爾茲舞

兩個起重機跳着個一百噸的探戈舞，逆着天空

末了的一句，是非常美麗的現代文明的寫照。

英國詩人，1932—1937的，大約分了幾個派別。第一是玄學的宗教的。第二是力動的，左傾的。第三是超實現派的。第四是一種有絕望的，頹廢的傾向的。在這篇通信裏，我只能約略說說他們。第一個派別是艾略脫（Eliot）為主體的。不過從玄學方面說，艾略脫的時代並不屬於1932—1937而且他的荒原更有上面所分的第

四派的神氣。從宗教方面說，那末，艾略脫是真真的第一派了。這裏面該包含里特（Herbert Ross）一個批評家出身的詩人，但他並沒有放棄評批，而且他的批評，尤其是美術的論文，比詩還更成功。此外便是牟以爾（Edwin Muir）牟以爾的詩，把他的靈魂的柔衰，他的觀念的消失，對於一個美好的天空的懷疑都寫了出來，

然而在這失去的天空的坦露上，

忘却的和未忘却的，

已生育的和未生育的，

我在這裏讀到了一切。

我們能從中約略的去窺測到，他們對於一切事實的沉思的態度。

這種沈思的態度，艾略脫毋庸說是一個先導，他的態度造成了一個系統，又影響了其餘的詩人，這可以說的詩的技巧的純熟。所以埃普孫

(William Lippson) 的

你高興了，發現你自己也能害怕

「無窮的空間裏的永恆的靜默」

這個沒有魚的網……

也證明他是近于第一派的詩人了。但他是一個獨立者。

第二派詩人，值得我們用最大的注意去看他們了。

這裏詩人是一個領導者，一個特具感官的敏銳的人；他感到的是別人模糊而他獨清楚深刻的情感的問題，於是他不客氣的解決了它。

先生，沒有人是敵人，寬恕一切

奧敦 (W. H. Auden) 在他的十四行的詩集的末一首，這樣開始：他在詩中要求力，又要求光，又說

緩緩修改懦怯者的距離

最後，他說：

把耕死者的屋，光耀地望着

建築街的新風格，換一顆心。

這是異常美麗的。他的抒情詩裏，他寫一羣時代的青年，說：

最年輕的鼓手

像最老的兵士知道一切和平時的故事

從戰場的意識裏。

於是他寫下來，從「睡吧，寶貝！」一直到五歲：「五歲你跳躍了，已經是園中的一隻虎，」到這羣青年的大軍啓行。奧敦是近年來最重要的一個詩人。他的詩集有一九三四年的詩——演說散文集，詩劇死之跳舞；一九三五年的皮膚下的狗和一九三六年 F 6 的山陵，同年的瞧·異鄉人。

斯蒂芬斯班特 (Stephen Spender) 是另

一個青年詩人。和奧敦一樣，他的詩有政治的內

容或政治的含蓄。英國的批評家都承認，有了斯班特的詩，英國詩的未來有了可能。斯班特利用了詩來作宣傳，但他所宣傳是生命的理論，這一來，不但他免去寫純粹詩的勞役，還供給他寫詩的資料。許多人都說斯班特是一個共產詩人。他也用攝影的手法寫詩，例如特快車：

她經過了外面舉着集合的屋子，

煤氣廠，最後是死亡的沉重的

一頁，墓地中的碑石印刷着。

他又真摯地描寫了一個共產黨的工人的死，詩名葬儀，這裏面，詩是蘇聯國家的宣傳了，死是從另一個觀點看上去了。葬儀在斯班特的抒詠之下，沒有悲哀，只有歡喜。

這是一個慶祝；這是統計學的時代，

當他們計算了一個單位貢獻了多少工作。

他們葬他的時候很快樂

很感激他因為他給他們許多。

最近他還發表了一首詩，題名演說辭，「由一九三三年一月，被法西斯政府所殺死之波蘭，猶太共產黨人披茲洛希的同志演說。」這是十足共產主義的詩了，他這樣抒寫：

他們只射中了他的臉

這還是他的一張臉：

他們的鉛丸擊中一把鋼刀的邊緣，

企圖折斷刀片。

可是他剛死去，整個的刀

他的思想他的奮鬥，膠在我的手上。

他的詩集有詩及維也納長詩兩部。

西席·台·劉易士和前面的兩人是一起的。

從一九二九年，起，他已經寫了許多詩和一本詩的希望的論文。去年他出了一本舞的時候。他是寫時代的霧園的，從羽到鐵一首詩，命名的象，

正如詩的涵意。他的磁石山一長詩和幾篇諷刺詩都是英國近年詩壇的傑作。

可是第三類詩人，他們繼承了法國超現實派的傳統的，將來是怎樣的前途呢？他們是巴格爾 (George Barler) 湯姆司 (Dylan Thomas) 魯夫頓 (Roger Roughton) 這幾個人。還有第四類的詩人，有絕望的，頹廢的傾向的，他們是邱奇 (Richard Church) 鮑托萊爾 (Ronald Bottrall) 麥克尼司 (Louis MacNeice) 等人。這幾個詩人，各有各的特點，各有各的精華，但

對於這個時代，我們的批判是不免于要苛刻了吧。

愈寫到最近的日子，便愈覺得零亂而愈難以整理起來。愛爾蘭詩人夏芝 (E. B. Yeats) 最近又出了一本詩劇，名三月之滿月，這自然是不更不合于時代的作品。但是很奇怪，新的詩人，自是年輕的詩人，他們目空一切，對整個世界都是不承認的樣子，因此，新詩人的奧敦，斯班特，台。劉易士相形之下，却變得古典了起來，而這些新詩人，却並不受時代的洗禮。這奇怪只有等未來再來解答了。

讀者注意

本刊下期（第九期）將和第十期合併刊出，作為「創作新詩專號」，除「詩之研究」及「文學」兩種連載照常刊登外，專刊國內詩人創作新詩。篇幅增多，准於七月十日出版。

本刊投稿簡章

- 一、本刊各欄均歡迎投稿。
- 二、投寄之稿，請繕寫清楚，并在稿末註明地址。
- 三、投寄之稿概不退還。但附有充足郵資者，不用時在半月內退還。
- 四、投寄之稿本社有酌量增刪之權，但經投稿人預先聲明者不在此例。
- 五、來稿如經本刊登載後，即以本刊為酬。
- 六、來稿刊出後，版權仍為作者所有。
- 七、來稿請寄上海亨利路永利郵卅號新詩社。

本刊廣告價目			
等級	地位	每期刊費	
		全面	半面
特等	底封面外	八十元	無
優等	封面內底封內底封對面	六十元	三十元
上等	目錄前後及正文前	四十元	廿四元
普通	正文後	三十元	十八元

廣告概用白紙黑字如欲色紙或彩印價目另議

新

詩

二卷二期
(第八期)

民國二十六年五月十日出版

編輯者

卞之琳 孫大雨
梁宗岱 馮至 戴望舒

發行者

新詩社
上海亨利路永利郵卅號
電話七〇四二一號

印刷者

華文印刷局
上海華盛路濟甯路口
電話五二四八四號

總經售者

上海雜誌公司
上海福州路三二四號
電話九五一四一號

本期另售每册二角二分

本刊定價			
訂購辦法	冊數	價格	郵費
零售	一	二角 特號酌加	國內及日本 香港澳門 國外
預定半年	六	一元二角 在內	一角 二角五分
預定全年	十二	二元二角 在內	一元五角 三元

本刊每月十日出版歡迎直接預定。郵票代洋九五折收

新詩社叢書「優待」新詩「讀者辦法」

「新詩社叢書」已開始出版了。因為印數不多（每種限印三百五十冊，計普及本三百冊，豪華本五十冊），外埠各書店不能遍發，讀者在當地難以購得是可能的事。這裏，我能不得不讓「新詩」的讀者佔一點小便宜了。在開始發賣最初四冊的時候，我們把購買的優先權讓給「新詩」的定戶和讀者。除此之外，他們還可以享受下列的折扣：

購買四冊者，照定價七折；購買一冊至三冊者，照定價八折（定戶一律七折）。

我們應該聲明的，就是這個辦法只有直接向「新詩社」購買纔有效；向別處轉購不能照這辦法。寄費不收，但怕遺失而需要掛號者，請加掛號費八分。下面是優待券，請讀者填好連同匯票寄下。郵票十足通用。「新詩」定戶購書時請聲明定單號數。關於價目及內容，請看底頁廣告。（這個辦法，在本叢書初版售罄後即不適用。）

新詩社叢書
優待券

茲寄奉國幣 元 角 分請將「新詩社叢書」 冊計

荒原 冊 綠
石像 冊 綠
為荷此致
新詩社
（不要者請劃去）
掛號 寄至下列地址
平寄

為荷此致
新詩社

姓名：

地址：

年 月 日

請連同匯票直寄「上海亨利路永利郵三十號新詩社」

●新詩社叢書●

艾略特荒原(趙蘿蕤譯)	四角出已
南星石像辭	三角出已
玲君綠	四角出已
路易士火災的城	四角出已
徐遲明麗之歌	三角出已
李白鳳凰之歌	在印刷中
戴望舒現代西班牙詩鈔	在印刷中
霍思曼西洛潑州少年(周煦良譯)	在印刷中
施蛰存統扇集	在印刷中

一詩誌一雙月刊停刊啓事

本刊自出版以來，荷承各地詩人和讀者的愛護，很覺榮幸，原想從二卷一期起，將篇幅增加一點，內容亦略為革新一下，藉以竭盡棉薄之力，為中國詩壇做一番工作，其奈事違人願，這個計劃終於是不能實現了。為了編者的各有職務羈身，空閑的時間太少，遂不克專心致志於本刊的發展，經了同人等數度的商榷，感覺到與其草率從事，倒不如索性停刊的好。這當然是一件不愉快的事，尤其是對於為本刊執筆的作者及定戶們，更覺歉然。祇有俟諸異日，再來好好地幹他一下，以謝諸君愛護本刊之雅意了。

路易士
韓北屏 同啓

內政部登記證警字六一〇四號·中華郵政登記認爲第一類新聞紙類

◎ 新 詩 社 叢 書 已 出 四 種 ◎

艾略特著·趙蘿蕤譯 新詩社版

荒原

普及本四角
豪華本八角

「荒原」是英國現代大詩人艾略特的代表作品，發表以來，震撼了全世界的詩壇。因爲這譯不易，所以國內至今沒有一個譯本。現在趙蘿蕤女士以極大的努力將她譯出，并附以三萬餘言的註釋，譯筆流麗暢達，註釋精細詳明。卷首有葉公超先生序言，對作者作精密的研究，并附有作者肖像，均爲此譯本增色不少。（初版限印三百五十冊）

南 星 著 新詩社版

石像辭

普及本三角
豪華本六角

嶄新的詩人南星的第一個詩集「石像辭」，可以說是一部現代的牧歌。細膩的情緒，敏感的心靈，秀麗的文體，微微哀怨的調子；這便是我們的這位嶄新的詩人的特長之處。全書共分三輯，有許多首都是未經發表過的，從這裏，我們可以窺見這位新詩人的新的姿態，以及他的無限遠大的前程來。（初版限印三百五十冊）

玲 君 著 新詩社版

綠

普及本四角
豪華本八角

近年來出版的許多詩集中，「綠」無疑是最富於旋律的一冊，這因爲詩人玲君是一個年輕的孩子他對眼前的世界的看法，就誰也比不上他那樣的新穎了。希望代替了他同時代的詩人的悲哀，因此他的美麗的泉源，不竭地，不竭地流了。這一冊「綠」包含詩人四年來的作品五十餘首，詩人最美麗的旋律在受聲歌唱着。我們都會喜歡這冊「綠」的，正如我們喜歡春天和青春一樣。（初版限印三百五十冊）

路易士 著 新詩社版

火災的城

普及本四角
豪華本八角

路易士先生的作品之優秀，是不用我們再來介紹了。在他的詩集「火災的城」裏，你們將可以聽見，他是用了怎樣的一種充滿了魅力的調子，來歌唱着一個燃燒着的生命，一個動亂的心靈，和一種對於自身，對於人類，以及對於宇宙的異常的幻滅感。全集計詩五十餘首，均係精心之作，凡愛讀新詩的人，不可不讀。（初版限印三百五十冊）

新 詩·第八期(二卷二期)·民國二十六年五月十日出版

每册二角二分

上海 上海 雜誌 公司 經 售