

詩的藝術

■ 開明文學新刊 ■

詩的藝術

李廣田著

詩 的 藝 術

民國二十二年二月月初版
民國二十七年五月版

每册定價金圓四角二分

著 者 李 廣 田

發 行 者 上海福州路
開明書店
代表人范洗人

印 刷 者 開 明 書 店

有 著 者 權 * 不 准 翻 印

內政部著作權註冊執照內審字一一〇四四號

的 (66 P.) W (1.40)

序

約當十年以前我開始練習作文。我的第一篇帶批評性質的文字是關於戈果里的，主要的是論他的「死魂靈」，大概當時還會發過願心要翻譯這部書。現在，十年以後，「詩的藝術」這本小書，以全書當作一篇文章看，這應當說是我的第二篇帶批評性質的文字。中間有多少年我就不會寫過任何批評，因為我一直有一個意見：以為創作重於批評。在創作的學習上雖然並無什麼成就，但當作一種生活，在頗長的歲月中我一直堅持了下來，批評的文字則不但不寫，也很少閱讀。為什麼現在忽然又有了這麼一點點意外的收穫呢？說來好笑，實在還是當我不能創作的時候纔寫下了這些東西。像有一個時期我喜歡寫長信，另一個時期我卻又喜歡與朋友作長談，我投入一個新環境，我認識了一些新鮮人，這些人不但面貌新鮮，思想也新鮮，靈魂也新鮮，我從與這些人的長談中獲得了不少新鮮的力量，我的白天的時間有很多就消磨在這種接談中。然而積習難除，用慣了筆的總不肯把筆丟掉，總要寫些什麼，於是我往往深夜執筆，這就是我寫「詩的藝術」的開始。

但如果以 我只是爲了寫作而寫作，只是爲了磨筆尖而磨筆尖，那當然也不對。我以爲，今

天的出版界誠然熱鬧，但擺在讀者面前的卻正如一隻繡口的布袋，裏面既有羊裘，也有羊矢，既有珍珠，也有魚目，有多少隻生疏的手就在這布袋裏摸索，暗中摸索既已很少把握，摸出來看過也還難免不識貨色。這就是批評在今日之所以重要的原因。我說這話，並不是說我自己可以當批評家之重任，或者說我寫的這點東西就算是文學批評，不是的，我只是感到批評之重要，並願盡自己的微力以引起一點注意。我相信我永以謙虛的態度讀書，並以謙虛的態度立論，現在也以更謙虛的態度貢獻這本小書。我說出我所知道的，說出我所能說的。我所不知，我所不能說的，我就不說。我這態度就是從這本小書的內容上也可以看出。我論了「十年詩草」，「十四行集」，「雨景」和「聲音」，而這些都是我的朋友的作品，因為是我的朋友，我深知其人，也勉強可以說深知他們的作品，假如他們有長處，我絕不抹煞，假如他們有短處，我也絕沒有替他們掩飾的意思，假如我把他們的作品解釋錯了，那就只能怪我不好，因為，我也許只是借了他們的作品來解釋我自己。我自己的短處我也知道一些，我從前那種愛寫長信，愛作長談的毛病也影響了我這些文字。我愛求盡，因此就難免泛而寡當。其中最不能使我滿意的是論「十年詩草」一篇，雖然一再改寫，一再刪除，但仍嫌不能的當。在觀點方面，我相信藝術的內容決定藝術的形式，但我又相信最好的形式也可以反作用於內容，可以加深並提高內容。只以內容而論，我讚美那結實而健康的思想或感情，只以形式而論，我佩服那運用得恰到好處的手段或技巧，以一件整個的作品

而論，我以爲那最好的作品應當是內容與形式的一致。論「十年詩草」的時候，以形式爲主，但也論到了內容，論「雨景」「聲音」和「十四行集」的時候，以內容爲主，卻也論到了形式，形式與內容原是不能分的。在論「雨景」與「聲音」的文字中我指出了些許弱點，但我願聲明，那正是我自己的弱點，我也曾經學習寫詩，卽在散文中，我也同樣有這弱點，假如我把作者的作品說錯了，同樣，那也許還是我在借了別人的作品來解釋我自己。開首第一篇，「論新詩的內容與形式」，應當算全書的緒論，「樹的比喻」一封信，是全書的尾巴，論寫作進程與態度。我以爲青年人用詩來發洩情感是很衛生的，無論在心理方面或生理方面，不過在藝術的成就上卻往往是「一種傷害」。我雖這樣相信，但當我給那青年朋友寫這封回信時，卻不能不自己先感到不安，我恐怕我的意見反而會傷害了他的創作興趣。那青年朋友一直還在寫詩，雖然他正過着一種極不稱心的生活。我有多少青年朋友都是如此。我誠心祝福他們，願他們進步。我願意把我這本小冊子特別作爲給他們的贈獻，就代替一封長信，一次長談，雖然我那不安的心情也還是依然。

最好的批評也應當是創作。是應當的，然而並不是我所能作到的，這只是我的一種理想，一種希望中的境界。我已經說過了，我這些文字連「批評」之名也不敢當，至於批評而又是創作，那自然是更談不到了。

三十三年五月二十日，昆明。

目錄

論新詩的內容和形式	一
詩的藝術：論卞之琳的「十年詩草」	一三
沈思的詩：論馮至的「十四行集」	七一
詩人的聲音：論方敬的「雨景」和「聲音」	一〇二
樹的比喻：給青年詩人的一封信	一一六

論新詩的內容和形式

我們這時代是一個散文的時代。——當論到現代的文藝作品時，有人這樣主張。

而當人們論到五四以來的文藝發展情形時，又大都以爲，在文學作品的各個部門中以新詩的成就爲最壞。

但是今天，我們的抗戰已進入了第六年代的今天，新詩的生長卻又顯出一種非常繁榮的狀態。有多少純粹的詩刊在發行，有多少詩集在編印，任何文藝刊物都容納不少的新詩，而多少書店也都說新詩的銷路還不算壞。有那麼多詩人在寫詩，有那麼多讀者在讀詩，在過去，書店老板看見新詩便搖頭，而現在，商人的算盤上這一筆生意也打得頗響亮。固然，在數量上，新詩的產與銷也許還不如劇本與小說，但比較從前，情形是很不相同了。

新詩之所以有如此之特殊繁榮，其原因何在，不是現在我們所要探討的問題。我們所要提出的是今日新詩的一種共同特色。

這一共同的特色就是：詩的散文化。

散文化。這不單指內容而言，而更重要的還是指形式。在內容方面說，有些題材是可以寫成散文的，然而作者也把它們寫成詩了，在這種情形下，無論這作品是採用了詩的形式或非詩的形式，它當然還不是詩。在形式方面說，作者無論是把作品分了行也罷，把作品分了節也罷，而這種有見必錄，有感必發，以為直接抒寫便算盡了詩之能事的作法，縱然詩的內容是有的，甚且是好的，但並未用詩的最好的形式來表現，我們總以為這終是忽略了詩的「藝術」。固然，我們也不能不承認 Coleridge 所說的：「最高尚的詩，是沒有格律也可以存在的。」但是我們還必須知道，最高尚的詩就應當有最高尚的形式來表現，沒有高尚的形式，本來是最高尚的詩意也將不能完全表現，也許只表達了一些出來，而又未能表達到最好的地步。我們並不贊成 Flaubert 所說的：「沒有美的形式，便沒有美的思想，因為內容是靠了形式而存在的緣故。」相反的，我們是相信「內容決定形式」的，因此，我們也相信內容對於形式所具有的優越性。並不是一沒有「美的形式便「沒有」美的思想，而是美的思想必須由美的形式纔「表現」得好。只有在表現上，藝術家纔存在，藝術家的力量纔有用武之地。「內容決定形式」，一點也不錯，然而並不是有了內容便直接有了形式；形式，並不是自流地從內容中產生出來，而是由詩人，為了表現那一定的內容，而創造出某種形式來。為什麼詩人創造了這一種形式，而未創造出另一種形式，這一過程，是完全由內容所決定的，內容和形式是不可分的，其意義也就在此。假如我們以為只是隨便分了

行，只是隨便分了節，只是隨便加以安排，便以為在詩的形式方面盡了最高的努力，這，在很少的場合中，我們也許可以滿足，但在大多數的場合中，我們卻是難安的。我們讀着這些新詩，我們時常為詩人覺得可惜，我們時常覺得這些作品不過只是一些材料，甚至是一些生坯子，假如把這些材料放在一個最好的詩人手中，（固然，各人有各人所取或所捨的材料，）重新安排，重新結構，重新洗鍊，重新剪裁，那結果將完全不同，那內容將表現得最好，將更是一詩的」。我們讀着這些作品，我們一方面惋惜，一方面又暗懷着一種要求，由於那作品中所有的詩意——我們是先承認了其中有着詩的內容的，——由於這些詩意所發生的作用，它作用於我們的心靈，作用於我們的脈搏，它使我們幾乎有一種說不出來的要求，到底要求些什麼呢？我們要求一種更完美的形式，要求一種更好的章法與句法，最好的格式與聲調，它甚至作用到我們的視覺，使我們看了那一堆未曾好好調整凝鍊的東西而覺得不很愉快，至於聽覺，那更不必說了，對於現在的新詩，聽覺已幾乎沒有它的用處了。

這就是現在一般新詩的情形。這就是我們所謂詩的「散文化」的情形。這就是我們所不能完全滿意的情形。

那末，為什麼現在的新詩會是如此的呢？它的原因何在呢？

「五四」革命以後，我們否定了舊詩的形式，（當然，也否定了舊詩中某些內容，）因為舊

詩的形式太簡單，變化太少，自然不能表達我們繁富多變的新內容，而且舊詩是用文言寫的，新詩卻是用白話寫的，用白話寫，當然就不能再用那種舊形式。這正如我們對於內容與形式一問題之在哲學上的認識：內容之不斷地向前發展的優越性，終於要衝破那成爲障礙物的舊形式。在內容對於形式的這種鬪爭中，內容克服形式的抵抗，而且廢棄它，而要求適合於自己的發展的新形式。但此後的新形式是什麼呢？這就是我們的問題之所在。多少年來，新詩的形式在變化中，但沒有人能說新詩一定要用什麼形式。這種情形是好呢，還是壞呢？這很難說，但我們可以承認，這種情形是非常自然的，尤其是一次新的革命之後。新詩之沒有一定的形式，正是新詩的一種好處，正是新詩的生命之所托。但這並不是說新詩就該不重形式，而是說，每一個詩人應當創造他自己的新形式，創造那最能表現他詩中的特殊內容的形式。在新詩的發展過程中，並不是沒有詩人去努力創造自己的形式，（或利用外國的形式，）但那數目總是很少的，而這有限的少數人也許就是那經得起時間試鍊的人，我們只要回想一下在這一段不算很短的歷史中我們所能想得起來的少數詩人便可以證明了。但是到了現在，也許再沒有像現在的新詩產量更多的了，然而也再沒有比現在的新詩更散文化的了，而且是那麼普遍的，成了一種風氣。

這到底是什麼原因呢？

這原因也許很難解答。記得 Water Parer 在「文體論」(Style)中曾經有過一段論作品形式的

話。他的大意是說：近世社會所給與的興味，渾沌而複雜，所以用了拘束於像韻文那樣的形式，要表現近世所發生的複雜的思想與感情，到底做不到……現在，擺在我們面前的現實是怎樣呢？我們也許不肯說我們所處的社會是渾沌的，但我們不能不承認它是複雜的。它是複雜的，不錯。在大革命時期，在劇烈的戰爭時期，猶如在我們的抗戰期中，一切都是複雜的，現實本身是複雜的，生活是複雜的，思想是複雜的，感情是複雜的，——自然，我們不願說是渾沌的，——假如 Peter 的話並不錯，我們的詩人不能在形式上多多用心，就應該是當然的情形。文學，像文化的其他各部門一樣，也是一種意識形態，它自然也有它社會的根源與歷史的根源，在中國這樣的歷史發展與社會組織之下，而產生出這樣的藝術作品，就是說，那些以詩的名義而存在然而又是那樣的散文化的東西，我們雖然不願意在這裏發掘出它所自產生的社會的原因，但這裏卻也可以透露出一些消息來了。至少，像 Peter 那樣的說法，也可以作為一方面的解釋吧。也好。因此，我們得承認這些散文化的詩是「詩」，我們得承認這些作品的產生是必然的。然而無可如何，我們的不能完全滿意還是一樣的，我們還是一樣的在要求那更高更遠的東西。一時代有一時代的特色，當然的。然而時代會過去的。時代雖然過去，而藝術卻應當是永久的。我們要求時代的藝術能成為永久的藝術。Gerard Manley Hopkins 曾說：「有些人，由於某種力量，在他們的當時造成一種很大的影響，這種力量在當時是創造的，新穎的，有刺激性的，但等到那刺激性消

逝後，他們的名聲也就衰歇了；因為那支持它的不是由於一種「處理」的手法——這也是與那種力量相等的一種成就。除去最好的「處理」手法之外，是無法可以支持長久的。」（見 Elizabeth Drew 在其所著 "Directions In Modern Poetry, 1940" 中所引。）我以為這話頗有道理。但我們絕不是說，藝術作品只靠了完美的形式便可以永久，或比較永久，我們只是說，完美的形式，第一當然是先要求它不束縛內容，不妨礙內容之表現，更進一步，它就可以使內容表現得更好，一方面是「內容決定形式」，「但在發展過程中，形式絕不是受動的，對於內容的發展，它也具有能動的作用。」也就是在另一方面「形式可以反作用於內容」，也就是說，作者應當用那最好的形式去提高他的作品內容，因為一種很好的形式，它既可以摒棄那些不必要的，而凝鍊並超舉那些最必要的，又可以拋除那些淺薄而浮泛的，而給作品以深度，以精度，它使作品更能禁得起讀者咀嚼，也更能禁得起時間的折磨。

詩的散文化這一風氣，雖然最初也許並沒有人在那裏主動地提倡，或者只是由於作品而給人以影響，但發展到後來，也居然有許多人在「詩論」中作為正面的肯定的倡導了。這樣以來，就發生了很大的影響，這影響就是使大多數人——尤其是很年輕的人——以為寫詩是一件很容易的工作。詩國，本來也並不是一塊禁土。誰的生活中會絕對沒有「詩」呢，雖然那只是瞬息的，偶然的，甚至是不自意識的？尤其是青年男女們，在其觀照與感受上說，每一個青年人可以說都是

一個詩人。要表現出自己的痛苦與快樂，要表現出自己的希望與失望。這種表現是應當的，因為只要能表現出來便是一種愉快，一種發揚，但用什麼方法表現呢？用詩。因為在一般人看來，詩是最容易的甚至比散文小說都容易，因為詩寫起來似乎不必費力，因為只是把所要說的話分了行或分了節寫出來就行了。也許正因為這樣，詩的產量纔這樣大，也許正因為這樣，好的詩纔這樣少。我們不能說現在的作品中沒有好詩，我們卻可以說，在這種風氣之下，壞詩的生產機會確很多，針對了這一風氣，我們願提出一個要求，要求詩人們去創造（或儘量利用）那比較完美或最完美的形式。

講求形式，並不是忽略內容，而是要提高內容，藝術在一方面講本來就是技巧的意思。針對了目前的風氣，我們願說出形式之重要。我們這裏所說的形式是指什麼而言的呢？那實在就是作品的技巧。分開來說，那就是一件作品的章法，句法，聲韻，格式，用字等等。在詩的形式中，最麻煩的，也正是我們目前所最見短絀的，是詩的格式與聲韻。我們反對舊詩，因為舊詩在這一方面太束縛人，於是大家都不講究格式與聲韻了。然而格式與聲韻的用處是不能忽略的，我們絕不主張作新詩的人要回頭去再用舊詩的格式與聲韻，但是不能不希望詩人去創造自己的格式與聲韻。

在我看來，韻律的目的是在延長凝神觀照的時間，在這個時間我們是睡着又是醒着，這乃是創造的一段時間，它用一種迷人的單調使我們靜默，同時又用各種變化使我們醒着，它把我們安放在那種真正出神的狀態中，在那種狀態中，靈魂脫離了意志的壓力而在象徵中顯現出來，假如一些感覺敏銳的人們持久地聽着一個鐘表的搖擺，或是持久地注視着一種色彩毫無變化的閃耀，他們便會沈入催眠的狀態中。韻律，祇是一種比較更柔和的鐘表之搖擺，是一個人不能不靜聽的；它又有各種變化，它使一個人不致捲出記憶之外而聽得感覺疲倦。

（用曹葆華譯文）

在 Yeats 這段話裏，特別重要的是「凝神觀照」一語，因為這就是韻律的用處。此外，我們還可以看出詩與音樂的關係。自然，我們並不贊成像 W. Pater 或 A. Poe 等人所主張的那樣，以為詩一定要以音樂的境地為最高的造詣，因為那樣便有輕忽了內容的危險，而且詩到底和音樂是不同的，詩有詩的內容，詩注意其中所含的意義，有音樂而無意義，那還不算詩。而且詩還要寫在紙上，印在書上的，它不但可以訴諸耳，且也可以說訴諸目，所以作為詩的形式之一的還有「格」(Pattern)，而格式與聲韻也可以說是一事。

Macneice 在他的 "Modern Poetry" (1938) 一書中曾經說：

……總之，假設姑認爲詩人希望他的文字是要人看的或要人聽的，他自然就要爲了這一目的而去安排它們。而且他將發覺，假如他將文字安排在某一種重複的格式中，那麼這種重複既可以使讀者聚精會神，又可以使作品統一緊湊。譬如，假設一個「A」字在第四行上期望着它的韻律「a」，那麼讀者就要把「A」記在心裏，至少要等到他讀到了「a」纔算完事，相反，當讀着散文的時候，讀者爲了趕快達到最後的目的——就是要獲得那全文的意義，他寧可以把前些部分忘掉。

所以節奏，詩式，韻腳對於詩人是一種便利，雖然它也不一定就是屬於自然的律條。假如他可以沒有它們而依然作得很好，他自然有資格這樣作。不過在我個人想，詩若缺少什麼韻律，就難免使人生厭，而且更應當注意的是，只要是一經有了格式，那麼這格式的變化愈多也就愈能夠發生感人的力量。

就以「自由詩」作爲極端的例子吧——Mr. Young 就指示出，它之所以不同於散文者就在於那印在紙上的排列之不同。但也就爲了這種不同的排列法使詩行與詩句在這樣一種形式之下展開，比較它們印作散文的樣子，我們至少也可以得到一種較好的觀感。比較在散文

中，文字是更其調勻了的；它們不但像標準散文中的文字一樣，可以有功於全文的效果，而且在進展中，這些文字爲了它們自身的緣故，就要求着我們的注意。在標準散文中，每一個句子都忘掉它前邊的句子，詩與散文之不同，就正如 Rugby（一種可以用手的足球戲）與網球戲之不同是一樣的。單就詩的分行而論，它就能够發生出如同在 Rugby 中的出線規則與禁止過早傳球規則一樣的效果，不是像在散文中一樣使意義一直地落了地，而是當詩中的每一行到了一個結尾的時候便反轉來回到了下一行的開始，（我還並非只指那印刷上的而言。）這種方法，像在 Rugby 中一樣，給人一種掃蕩的趨勢，一種被控制着的速與力的印象，一種加强的印象，當詩中有一種非常顯著的有韻律的格式時。

關於韻律與格式（或韻律的格式）之於詩藝的重要，上邊所引的這段話實在已經十分明澈了，雖然我們也並不贊同他所引的 Mr. Young 的說法，以爲詩與散文之不同，只在於排印的形式之殊異，雖然他所說的詩是自由詩。那麼詩與散文之不同究竟在什麼地方呢？有人說，詩如音樂，散文則如代數，或說詩如跳舞，其目的即在其本身，甚至是無目的的，而散文則如走路，其目的在走路所達到的終點，或更如一般人所相信的：散文是比說話更精鍊了的，而詩又比散文更精鍊。無論怎樣，這些說法我們都不能完全贊同，因爲這些都是，或都有些近於純形式主義者的看

法。我們相信詩的本質，散文有散文的本質，形式是內容所決定的。沒有詩的本質而只偽飾了詩的形式，依然不是詩；有了詩的本質而沒有詩的形式，固然也可以說是詩，但既有詩的本質，又能由作者爲了表現那某一內容而創造（或利用）一種恰到好處的形式，那纔是好詩，纔是最好的詩。詩絕不只是分行而已矣，雖然像 Mr. Young 所說：「就爲了這種不同的排列，使詩行與詩句在這樣一種形式之下展開，比較它們印作散文的樣子，我們至少也可以得到一種較好的觀感」，而我們的無論如何散文化的新詩也還都是用分行方法寫的，然而超乎分行以上更精美的技巧還是需要的。最好的詩，應當要那最好的章法，最好的句法，最好的格式與聲韻，以及最好的用字與意象。除非不作詩，要作詩嗎，就不能不拿它當詩來責求，假如寫成散文，即使是很好的詩意，我們也就不再把它當作詩來責求了。據 Taine 在他的藝術論中所說：「歌德的一齣名劇 *Ephigénie* 最初是用散文寫的，後來又改用韻文寫。在散文上是很美的了，然而在韻文裏，哪，那是怎樣的出色呀！這裏，顯然地，這是靠了日常生活的改變，音節與韻律的引用，方傳達出浩大的氣魄與莊嚴，慷慨激昂的悲歌，在這種音調下，使你的精神完全超脫於塵濁的現實而在眼前重現出昔日的英雄……」這當然並不只是一個形式問題，然而由於那形式的改變，那本來是富有詩意的內容所傳達的分量就完全不同了。我們絕不是純形式主義者，我們只是說，我們現在的新詩未免太散文化了。我們絕不主張詩人再回頭去應用舊詩的形式，同時，也絕不主張詩

人應當用某一種固定的形式。針對了目前這一詩散文化的風氣，我們只是說，詩人應當自己去創造（或利用）各種不同的形式，不要忽略了形式，爲了要盡善盡美地去傳達那些稱得起詩的思想，感情，或「完整的經驗」，並去提高它們。

詩的藝術

——論卞之琳的「十年詩草」

卞之琳在「十年詩草」中一共收入了七十六首詩，這七十六首詩分屬於四個分集：音塵集，音塵集外，裝飾集，慰勞信集。編輯的次序完全是按照寫作的先後：始自一九三〇，終於一九三九。雖然作者在自己的題記中只承認這是他的詩總集，而不承認是他的詩選集，但事實上，這七十六首詩卻是作者自己從一百二十首詩中「不斷的刪棄」的結果。我們當可以知道，作者對自己的作品是相當嚴格的。由內容上說，「十年詩草」自有其與眾不同的地方，而尤其值得特別稱讚的是那些多變的形式，那些新鮮的表現方法。作者在題記中說這集子的出版是爲了紀念徐志摩的，他說：「……爲了他對於中國新詩的貢獻——提倡的熱誠和推進技術底於一個成熟的新階段以及爲表現方法開了不少新門徑的功績……」我想，我們不會否認徐志摩的這一功績的，但我們從「十年詩草」中也許還得承認：卞之琳在技術上或表現方法上，比徐志摩該是又進了一步，那內容之不同當然更是很顯著的。

作爲一個詩人，作者在其思維方式上，感覺方式上，不但是承受了中國的，而且也承受了外國的，不但是今日的，而且還有那昨日的，所以，在作品內容上可以說是古今中外，融會貫通的。正因爲其內容的豐富與複雜，表現起來自然就有了那變化多端的形式。那形式與內容之不可分性，在這裏也許可以看得更清楚些，因爲那所謂形式者並不只是外的形式，而是內在的，譬如節奏，那思想或理智的本身是有節奏的，感情本身也是有節奏的，所以作者在表現上並不只是用了那文字表面上的邏輯作爲「因爲……所以……」之類的平敘，而是用了想像的邏輯，使一情一境跳躍地向前發展。有時在文字的表面上可以說是簡單到了極點，然而那象徵的內涵卻更其豐富而有暗示的力量。也就是正爲了這情形，詩人在其作品中創造了特別的章法與句法，格式與韻法，以及特殊的用字與意象。

一 章法與句法

首先，我們就發覺，作者最慣於先由某一點說起，然後漸漸地向前擴伸，進一步又由有限的推衍到無限的。在這種情形，作者彷彿只給讀者開了一個窗子，一切境界都在那窗子後邊，而那境界又彷彿是無盡的。

在「雨同我」一首，就可以說明這種章法，而且還可以說明詩人的情懷，我們由此可以認識

詩人的情感與懷抱。第二二兩句是分寫兩個朋友在埋怨雨，第三句就由自己大量地一口承當；「兩地友人雨我樂意負責，」從兩個朋友又想到第三點：「第三處沒消息寄一把傘去？」就當句笑話說吧，我想斷章取義地引用下面的話來作爲說明，就是：「一生二，二生三，三生萬物。」一個人應當爲多少人擔心呢？於是「我的憂愁隨草綠天涯」，「民吾同胞，物吾與也，」我所關心的豈止人，一切有生我都擔心它在「雨」中的情況，「雨」，自然就是雨，但也可以說是那「不已」的「風雨」，世界上不盡的苦難都是的，故曰：「鳥安於巢嗎？人安於客枕？」真是，一草一木，一角一落，都分得我的憂愁。無可如何，我只好把一隻杯子放在天井裏，明朝看普天下的雨落了幾寸。一葉落而知天下秋，從我的小杯子裏我可以看見普天下淋成了甚麼樣子。

這種章法，即在那些最短的詩中也可以找出很好的例子。如「第一盞燈」一首，就用了這種推衍的章法在助成那意義上的推衍。第一句是比喻，所喻者即下一句的說明。第三句一抑，第四句就扣到本題，想像人間的「第一盞燈」是很美的，這是一個充滿詩意的象徵，這象徵人類的文明，文明由於火，人養火，（「獸畏火」）曾歷了多少困難，正如鳥用小石子在膝囊中磨食物而得消化，能營養。這裏的「第一盞燈」又豈止是說的第一盞燈，一切發現與發明，無論大的或小的，總是光輝的，莫不如此。於是，在這文字的推衍中，詩人所提示的境界也更伸張了一步。與這首詩相似的還有「魚化石」一首。魚化石，又豈止是魚化石，這乃是一個代表，一種象徵。詩

人在詩集的附錄「魚化石後記」中說：

詩中的「你」就代表石嗎？就代表她的他嗎？似不僅如此。還有什麼呢？待我想想看，不想了，這樣也够了。

「這樣也够了」。不錯，作為詩，作為象徵，這樣就够了，就讓讀者們去「想想看」吧，你想到事業的完成，想到愛情的結合……你就只想到那「魚化石」是可以的。紀德在其「納蕤思解說」中說，一點神話本來就够。這就是那從具體推到抽象，從有限推到無限的道理。

這道理與這章法是完全適應的。此外，如「影子」，「望」，「長」，「舊元夜遐思」等，都是如此。

這種章法有時表現為層層剝脫，步步推衍，也就是漸透核心的形式。就譬如剝筍，你剝到最後，也許甚麼也沒有了，然而那最要緊的東西也就在那裏。這正如在「白螺殼」裏的這一段：

我彷彿一所小樓

風穿過，柳絮穿過，

燕子穿過像穿梭，
樓中也許有珍本，
書葉給銀魚穿織，
從愛字通到哀字！
出脫空華不就成了！

這種章法，大都是在平面上向前或向外擴展的，另有一種章法，卻是於推衍之外又加上本身的對立，於是就更其複雜化了，因為它把那相對的事物重疊起來作了統一的工作。最顯明的例子是「斷章」一首：

你站在橋上看風景，
看風景人在樓上看你。

明月裝飾了你的窗子，
你裝飾了別人的夢。

比較更複雜的還有「圓寶盒」，「淚」，「尺八」等等。

「圓寶盒」一首，在含義上是曾經引起過討論的。當然，必須先把含義弄清楚了，然後纔能明白它章法的妙處。但關於這一點我們是不必饒舌了，因為作者已經有一篇「關於圓寶盒」收在詩集的附錄裏。這首詩的含義是很豐富的，解釋起來真是說不盡，在形式上（和在內容上一樣，）它簡直可以分成幾首小詩。大略說起來也可以分成三首或三節：從「我幻想在哪兒（天河裏）？」到「含有你昨夜的嘆息……」是第一節，從「別上什麼鐘表店」到「買你家祖父的舊擺設」，是第二節，從「你看我的圓寶盒」到最後一行「珍珠——寶石——星？」是第三節。第一節的圓寶盒是從靜處看，第三節的圓寶盒是從動處看，第一節的圓寶盒是一個完整無缺的宇宙，是無限的，第三節的圓寶盒是一個有限的世界，其實有限之中也見出無限，靜的也是動的。在這裏，縱的時間，橫的空間，主觀的我，客觀的你，都在層疊中統一在一致裏。「你看我的圓寶盒跟了我的船順流而行了」，是靜中有動，久中有暫，「雖然船裏人永遠在藍天的懷裏，雖然你們的握手是橋——是橋——可是橋也搭在我的圓寶盒裏」，是動中有靜，暫中有久，「一顆晶瑩的水銀奄有全世界的色相，……」是小中有大，「而我的圓寶盒……也許是好掛在耳邊的珍珠——寶石——星？」是大中有小。於是內在的，外在的，無外的大，無內的小，是相對的，也就是統一的。

了。這正如在「音塵」一首中所說的那「金黃的一點」之於「孤獨的火車站」，在「半島」一首中所說的「昨夜裏一點寶石」之於「半島」，都是同樣地提示了這近於相對論的道理。至於「圓寶盒」的第二節只是一種抑制的寫法，用鐘表、古董這些「暫時的」、「殘缺的」反襯那「永恒的」、「完全的」，「別上什麼鐘表店」、「別上什麼骨董鋪」，只是說明不必執着，不必介意這些無用的事物罷了。

「淚」一首是由兩種力量的互相吸引而成的。從「這羣鳥從我的家鄉歸來」，而說到小貝殼、小鈕扣、小鑰匙「也有它們的家於我常帶往南北的手提箱，如珠貝含淚。」這些小東西都有個安身立命之處，有個家，可是它們的家卻就是那被人帶往南北永無寧息的手提箱，如淚之有家於珠貝，而珠貝又是在海裏飄泊的。家的意義是什麼呢？家在哪裏呢？推開一點，也許可以說你有家於我，我有家於你，而你就彷彿各不相顧似地都有家於這廣大寂寞的人世中。然而真有所謂「各不相顧」嗎？不然的，「門外雪上的足音」與室內「爐火的志忑」，「巷中人與牆內樹」，彼此豈不相干？一切哀愁結之於一淚。那「露衣肩一滴宿雨」，也就是在圓邊上的一筆切線，而切線與圓周相切的一點，在幾何學上講起來是不占空間的一點，也就是統一，切線與圓之間，這正是最可「珍惜」的一點，這正是人與人之間的最可珍惜的一點。

不同於這種由一推到二或再推到三的那種章法，也不同於把相對的事物作統一工作的章法，

作者有時又把那些形形色色的事物作了忽分忽合的寫法，而在這一開一闔之中又有一個類似軸心的焦點。像「古鎮的夢」一首便是一個最明顯的例子。這首詩的第一節說古鎮的兩種聲音：瞎子的算命鑼，和更夫的梆子，是合寫。第二節只寫算命的瞎子，第三節只寫巡夜的更夫，是分寫。第四節中卻用了一個婦人的說白，把更夫的梆子和瞎子的算命鑼作了交錯，造成一個焦點，而在第五節中：

敲梆的過橋，

敲鑼的過橋，

不斷的是橋下流水的聲音。

這裏用了一「橋」，把分着的又合了起來，而且最後一句用橋下的流水不斷的聲音回應了第一節所說古鎮上的兩種在某點上相分而又在某點上相合的鑼聲與梆聲。

「慰勞信集」的第十七首是寫給一位特務連長的。這位當偵察時疏忽了敵人的鐵絲網而此刻卻領了全營人來夜換的特務連長，他的感情，他的思想，在他「直指到死亡的面額」以前，當他在「直指到死亡的面額」的一頃刻，那可以說是最緊張了，然而緊接着也就鬆開了，因為「沒有

電，我還覺得！」這裏的一開一闔之中，就以「覺得」作了焦點。他覺得什麼呢？「他又覺得了全生命、信賴、責任、勝利……」這是在那最緊張的一頃刻之前使他「無視了鐵絲毛」而勇於「直指到死亡的面額」的。他「覺得」了，於是「我們都鬆了一口氣」。就這樣作了最後的收束，使整個的詩顯得極其凝聚而有力。但有時也有那用了相似的章法而一瀉不再收回的，譬如「幾千人」。

與上面這種章法大致相似而又並非完全相同的，是在一首詩中有兩種力量在互相影響着，彷彿送了出去又牽了回來，復又送了出去，但這中間卻沒有像前面所說的那個焦點。譬如「候鳥問題」一首中的表現的那種去又去不得留又留不得的感情，在形式上便成了這種章法。當你要離開這個地方時，你對這地方卻又有了無限的繫戀，你又如何能走得開呢。在這詩中的第一二兩行是決心要走了，第三行「白鴿子帶鈴在頭頂繞三圈」——繞來繞去仍是一種牽繫。第四行「駱駝鈴遠了」，是遠行的引誘，第五行「陀螺挽你」，「風箏牽你」，又是牽繫，第六行「紙鷹，紙燕，紙雄雞……飛上火——」又是遠行的引誘，「上圖書館借一本候鳥問題」正是無可如何，也正如猶豫不決者之求籤問卜。「飛機不得經市空的新禁令」該是作者在作這詩時的一件事實，然而用在這裏卻是說那應當有飛機飛來飛去的天空此刻卻是惹人不安。緊接着下邊兩句：

我的思緒像小蜘蛛騎的游絲
緊我適足以飄我。我要走。

這最富有形象性的詩句也就可以說盡了全詩。所以以下的兩句（十四十五兩行）就與第一二兩行作了重複。那不同處只在於前邊說「多少個院落多少塊藍天你們去分吧」。而後邊卻是「等到了別處以後再管吧多少個院落多少塊藍天」。到了這裏正是一個回答，也正是一個大轉折，轉出了最後三句：

我豈能長如絕望的無線電

空在屋頂上伸着兩臂

抓不到想要的遠方的音波！

這裏該是那要走的人下了決心了。

同樣，「半島」一詩中也可以說是這種寫法。

前面所說的幾種章法，大致都是相當整齊的。另有一種章法，雖然也是整齊的，卻於整齊之

中又有差池。譬如「破船片」一首就是的。「破船片」所表現的是什麼呢？這裏也許有很多解釋，於是就沒有一定的解釋，於是我們也可以假設一個解釋。首先，在這詩中有一個「她」，她是誰呢？我以為未嘗不可以看作歌德在「神祕的和歌」中所寫的那個「引我們上升」的「永久的女性」。她是永久的，也是完全的，而大海，也就是那「不捨晝夜」的時間，就永遠在她面前流過，而那破船，也就是漂在時間之流上的殘缺的暫存的事物。按照這說明再去讀全詩，我想就不必加什麼解釋了。完全的，永久的之面前，流過那殘缺的，暫存的，表現在形式中就是那整齊而差池的章法。這首詩一共九行，每行字數相同，除第九行外，前八行都是每兩行一換韻。其中「破船片」一共出現三次，而每次出現時那一整行便分成了兩個半截，而第一個「破船片」之前有一行，第二個「破船片」之前有兩行，第三個之前就有三行。這像什麼呢？這正如流水，也正如那流水上浮沈着一塊破船片，是整齊的，而整齊中又是差池的。

我們說這種章法像流水，或者說像流水的波紋。而這樣的波紋是只有在平川之中纔會有的。假如那流水是既倒的狂瀾，就又是另一種情形了，在「十年詩草」中也就有這種章法，這種章法的變化常常是極其突兀的，險峻的，譬如水，它不是平靜安詳地向前流，而是跳動的，跌宕的，使詩篇成爲戲劇性的。這樣的章法譬如「落」。

「落」一首的章法是由於「水星」與「孤淚」兩個意象的交織而顯得渾然一氣了的。「在

你的眼角裏」的明明是「淚」，而作者偏用了「水星」，在「天心裏」「搖搖欲墜」的明明「星」，而作者卻說是「孤淚」，等寫到：

我真愁，

怕它掉下來向湖心裏投，

這纔把前面兩個意象拍合了起來，表示出一種千鈞一髮懸崖不能勒馬的感情，而最後一行的「命運」二字，仍與前邊所說的「星」相照應，我們會自然地想到星隕與命運的關係。在這首詩中，句法和章法是不能分的，譬如第九行：

——那不要緊，可是我的平靜——

這裏作者只用了一個「——」，而主詞「平靜」下並無動詞，這表示那最危險的一頃刻，方在擔心着自己的平靜——也就是那一片「湖心」，然而那人的眼淚已經骨碌一下「落」下來了，這還有甚麼辦法呢？這一滴淚真無異狂瀾之已決，毫無收拾的力量。而前面第六第七兩行中的「……

搖搖欲墜搖搖欲墜……」一個句法，不但在聲音上，在姿態上，就是把這八個字分成了兩行而造成了一種跌宕的辦法，也充分地傳達了那種雖續而未斷，將斷而又續的情形，我們可以看到那眼淚的顫顫巍巍的樣子。這些句法，都和全詩的章法相應，使全詩顯得非常陡峭。

仍舊用流水的形勢來說明。譬如「白螺殼」一首，那不但是海水的奔流，而且那波濤中還旋出許多漩渦，一個接一個。這首詩的章法在表面上也許可以說就建築在兩個代名詞「你」和「我」上，雖然歸根結蒂，你就是我，我也就是你，然而由於那觀點的轉換，就形成了這種像海濤的翻來翻去，像白螺殼身上的螺旋，也像那白螺殼的時浮時沒的一種章法。第一行中的「你」當然是白螺殼，而第六七八十各行中的「你」卻是指大海。這一節是說「我」感嘆白螺殼之受陶冶於大海的神工與慧心甚至潔癖，而變得如此空靈。「你」字在這一節中既先代表了白螺殼而繼又代表了大海，這中間的變化是一個特別的句法：

我感嘆你的神工，

你的慧心啊，大海，

因為把「大海」放在了句末，而造成了倒句，當我們尚未讀到「大海」時，我們很容易把這兩行

中的「你」字看作白螺殼，因為以前一直都在說白螺殼，這樣，使這兩句話真如一個大浪猛然翻了過來似的。第二節是說「我」不由得想起自己也一樣地受陶冶於人世的風雨，而漸臻化境。由「出脫空華不就成！」到「玲瓏嗎，白螺殼，我？」從第二節渡到第三節，是說「我」由於人世的磨洗就變成了玲瓏的白螺殼，而引起多思如「我」者一路人的感嘆。第二節中的「我」是指一個人格而言，而第三節的「我」是白螺殼自稱，可是這個白螺殼卻也就是那個人格，到這裏算是兩個漩渦作了匯流。至於那多思者所感嘆的：

空靈的白螺殼，你
捲起了我的愁潮！

這兩行中的「你」和「我」也就同樣地分不開了。第四節中說白螺殼一樣的空靈原有它悠長的來歷，空靈的化境原成於闌珊，正如：

簷溜滴穿的石階，
繩子鋸缺的井欄……

時間磨透於忍耐！

因此，雖然爐火純青了，有如：

黃色還諸小雛雛，

青色還諸小碧梧，

玫瑰色還諸玫瑰，

然而還教人想起舊日的哀愁，像：

柔嫩的薔薇刺上

還掛着你的宿淚。

薔薇刺上的宿淚，是哀愁的痕迹，也就是人生的辛苦，也未嘗不可以說是那通過了辛苦而回過來看見的靈魂的澄瑩，它那麼圓，那麼透，那麼映照一切而又不駐一切，那末搖搖欲滴而又並不隕

墜，那簡直成了一個精魂。這是誰的呢？是白螺殼的嗎？是的。是自己的嗎？更是的。「我夢見你的闌珊」，正是「我」夢見「我」的，你我原是不分的。在這一節中，是衆流的匯歸，多少漩渦都過去了，我們又看到了一片明靜的海面。

「音塵」一首也可以說是這樣的章法，不過「白螺殼」的章法是盤旋又盤旋，而「音塵」的章法卻只是作了一個回合而已。聽到綠衣人按門鈴的聲音，自己心裏突突地跳了起來，最後那「得得」的「快馬蹄聲」，固然是由「咸陽古道」一個意境中產生出來，——我們很自然地就想到李白的「咸陽古道音塵絕」，想到咸陽古道上的驛馬，馬蹄聲，馬蹄揚起的塵土，騎馬人肩上的征塵，信囊上的塵土，塵土，從這地方帶到那地方的，隨了那騎馬人所傳的信息，隨了那快馬的蹄聲，——然而它還是成了那按門鈴的「叮叮」聲所激起來的「碎碎」的心跳。這樣，從門鈴到馬蹄聲，作了一個回轉，但轉過來後那意境已經不是在原來的平面上了。此外，「圓寶盒」一首也有與此相似的情形。正如作者在詩集附錄「關於圓寶盒」中所說：

至於「寶盒」爲什麼「圓」呢？我以爲「圓」是最完整的形相，最基本的形相。「圓寶盒」第一行提到「天河」，最後一行是有意轉到「星」。

章法和句法有着極密切的關係，某種章法引起了某種句法，也可以說某種章法就是靠了某種句法而造成。「十年詩草」中的章法是多變的，句法也是多變的，而且其中既有文言句法，又有歐化句法，種種句法融合起來，而終以白話爲本，也正如那內容之以傳統精神爲本，是一樣的。

作者在詩中喜歡用一個「於」字造成一種特殊句法。「於」字的活用，在於免去那些「在……之上」或「在……之中」的圈套，把東西套在中間而不得伸展，推衍，或者免去不重要的「之上」「之中」占了重要的結尾而成了拖泥帶水。而「於」字句又可能恰好地表現出一種有韌性，有彈性，委婉而沈鬱的情調。譬如：

驕傲於被問路於自己，

異鄉人懂得水裏的微笑；（道旁）

不但是用了一個「於」字，而且層疊地用了兩個「於」字，我們就覺得這句子特別柔婉而有力，這就傳達了那詩中人物的一種特殊心情與姿態，一種曲折層疊的境界：他是「異鄉人」，人地兩生的，然而那「倦行人」竟來向他「問路」了，而且他還是正在那樹下「閒看流水裏流雲的」。

一行之中只用一個「於」字的就更多了，譬如：

這時候睡眠朦朧的多思者

想起在家鄉認一夜的長途

於窗檻上一段蝸牛的痕迹——（航海）

這裏的「於」字就造成了一種推演的情勢，使那意義顯得有一種不絕的餘韻。又如：

這羣鳥從我的家鄉歸來，

我想說，因為鳥有家

如蜜蜂有家，

一枚黃海濱檢來的小貝殼，

一顆舊襯衣脫下的小鈕扣，

一條開一只棄篋的小鑰匙

也有他們的家

於我常帶往南北的手提箱，
如珠貝含淚。（淚）

在這裏「於」字句一氣承受了以上的四行，造成了一種彷彿百川匯海似的氣勢，顯得很有力量。由於上邊的「不成問亦自惆悵」，詩中的情感到這裏實達到了高潮，集結了一個疙瘩。

除去以上所說的作用，「於」字句在調協全詩聲韻上的功效也很重要，而且也正因為這個「於」字，作者很方便地可以把那些比較重要的字安置在句末，造成了一種强有力的煞句。譬如：

想一個孤館寄居的番客，
聽了雁聲，動了鄉愁，
得了慰藉於家鄉的尺八，（尺八）

簷溜滴穿的石階，
繩子鋸缺的井欄……

時間磨透於忍耐！（白螺殼）

你老了！朝生暮死的畫刊

如何拱出了你一副霜容！

憂患者看了不禁要感嘆，

像頓驚歲晚於一樹丹楓。（慰勞信十一）

為大家的憂患而辛勞，

忽得於敵人的身上

一副夾像片的軟玻璃，

你讓它有了新用場。（慰勞信十八）

讀者只要逐一設想一下，如果把那「於」字去掉，這些字句的次序一改變，整個的詩也就失去了它的本色。

大凡「於」字句都能把那詩章造成一種延續不絕之勢。但有時不用「於」字也可以造成這情

勢——當然那效果是並不全同的，——那就是一連多少行不見一個句號的，甚至一連多少行連一個逗點也不見。其所以如此者，有時是因爲那詩中所表現的事物是延續的，於是造成了這種句法。這種句法往往本句中錯雜相續，彷彿在一條很長的繩子上結了無數疙瘩似的，譬如：

長的是斜斜的淡淡的影子，
 枯樹的，樹下走着的老人的
 和老人撐着的手杖的影子，
 都在牆上，晚照裏的紅牆上，
 紅牆也很長，牆外的藍天，
 北方的藍天也很長，很長，
 啊，老人，這道兒你一定
 覺得是長的，這冬天的日子
 也覺得長吧？是的，我相信。

這裏一共九行纔有一個句號。這中間有多少字被省略了，有多少字又是重複的，造成這種陸陸續

續接連連的情形，內容與形式之契合，這也是很好的例子。

有的時候，是作者爲了傳達一種特殊感情而造成了延緩的句子，這種感情是很柔的，很難一口說出的，大抵說到這種地方聲音是低低的，顫顫的，又是很慢的，自然是很長的。譬如：

你細看白石，

祇見長滿了青苔，

彷彿半夜裏

被秋風驚醒了

起來

用顫抖的手兒

揉揉酸溜溜的倦眼

在搖搖的燈影裏

從箱子的深處

檢起來

多少年不想起的

一方素絹，（白石上）

這裏一連十行纔用了一個逗號，只是一長句。

有時是作者想傳達一種很雄壯而頗有氣魄的內容，於是那句子也就成了延續的形式，譬如：

叫坐在遠處的閒人夢想

古代傳下來的神話裏的英雄

騰雲駕霧去不可知的遠方——

古木間湧出了浩嘆的長風！（大車）

上面所說的這種延續句法，是指許多詩行的延續。另有一種是在本行中用「同聲相應」的辦法造成了延續情勢的句法。這種句法有的因用了同樣的字或詞而造出一種很曲折很玄怪的境界，譬如：

莫非在自己的圈子外的圈子外？（歸）

「我不能陪你聽我的鼾聲，」（舊元夜遐思）

有的是因爲那同字的相間用法，而造成一種相對的意義，如：

繫我適足以飄我。（候鳥問題）

有時又因此而造成一種推遠，擴大，或增高的意義，如：

「我完成我以完成你。」（妝臺）

出點汗還不爲了省大汗！（慰勞信六）

依自然豐美了自然。（慰勞信十九）

還有的則是在腔調上或是在姿態上造成了一種特別悠婉特別巧妙的情調，譬如：

倦行人挨近來問樹下人

（閒看流水裏流雲的）（道旁）

陸上問天上如海上

有路沒有路，（淚）

天上星流如流星。（路）

總之，這種句法，除了層疊或推演，也產生和諧與流動的效果。

上面幾種句法，可說都是整齊的延續的句子。另有種句子，是整齊而又差池，延續之中而又取了截斷的形式，它在轉轉折折中向前進行，成一種戲劇性的表現，使句子成爲緊張而驟急的。

這種句法不一定都是用轉折號（——）的，但我們必須知道，轉折號在作者確有他的妙用。

譬如：

雖然你們的握手

是橋——是橋？——可是橋

也搭在我的圓寶盒裏，（圓寶盒）

這裏的中間一行，在文字上可以說又簡單，又重複，然而它的意義卻是變而又變的。第一個「是橋」是肯定語，第二個「是橋」是疑問語，有否定的意味，第三個「可是橋」，是進一步作了另一個肯定，有「否定之否定」的意味。而且這裏三個「是橋」似重複而實不重複，讀起來是三種語調，聲音上也就描繪出了橋的顫動。

在「圓寶盒」一首中還有如下的句子：

而我的圓寶盒在你們

或他們也許也就是

好掛在耳邊的一顆

珍珠——寶石？——星？

這最後一句，因為用了轉折號就省了多少字，而且這裏又平添了多少姿態，多少意趣，我們讀到這句子，就彷彿看見了星光的一閃一閃又一閃的樣子。這句子在調子上仍教我們回到「是橋……」那一句，而「而我的圓寶盒在你們或他們也許也就是」兩行中連用兩「們」字兩「也」字，也助成了「是橋……」一句和「珍珠……」一句的過渡。

又如：

如今不要用草帽來遮攔，

就在你擋慣斜雨的地方，

這些子彈！這些是子彈！（慰勞信三）

你（農民，新武裝起來的農民。）從前在田畝間工作的時候常常用草帽在頭上擋斜雨，但現在田野裏打來的不是雨，草帽如何能擋子彈呢？這些是子彈啊！「遮攔」一個動詞緊接着「這些子彈」，下一句「這些是子彈」不用轉折號，只多了一個「是」字，但「不是」斜雨，這警告語很有力量。這也是作者特有的一種技巧，時常用了近於重複的句子而表示出不同的意義。

此外，如「落」與「無題二」的結尾處也是轉折句法。我們在論章法時已經提到過了。

這種轉折句法，是只在其本身的意義上轉折的，與此相似而又並不相同的是一種轉換了角度，變易了位置的句法。這種句法，在詩行的進行中，前邊明明說甲，你以為後邊還在說甲，然後邊卻換上了乙，那變換是非常突兀的。這在語法上和在詩的內容上一樣，所傳達出來的是跌宕，陡峭，是起一個波瀾。我們在講章法時曾舉出過「白螺殼」一首作為漩渦式章法的說明，其實那種章法也就靠了這種變位句法而造成。在「白石上」一首中也有這樣的情形：

你細看白石，

祇見長滿了青苔，

彷彿……

……

一方素絹，

祇見濺滿了霉斑，

沒有什麼。

你撫摩它，

白石涼極了。

你以爲「你撫摩它」的「它」字是代表「素絹」，然而卻是涼極了的「白石」，雖然那夢境裏的「素絹」也就是那實境裏的「白石」，這裏是由夢境回到了實境。

句法之變化，一如章法之變化，總都是由於那詩的內容，詩的情調的變化而變化的。像「白石上」這一首，雖然由於這種變位句法由這一個意象轉到了另一個意象，但那貫串着全詩的情調還是一致的，那就是一種哀愁的，夢幻的情調，所以那角度無論如何轉易，那些句子本身總都那麼柔柔的，緩緩的，彷彿春蠶吐絲似的。假如那詩裏的情調根本的改變了，那句子當然也就完全不同了，譬如在「無題二」一首中第一節的末兩行是這樣的：

一室的沈默癡念着點金指，

門上一聲響你來得正對！

到了第二節的前兩行卻變了：

楊柳枝招人，春水面笑人。

鳶飛，魚躍，青山青，白雲白。

這兩行的句法在形式上整齊，在聲音上響亮，讀起來非常輕快，這自然是表示快樂的。原來是「一室的沈默」，現在卻是一屋子歡喜，從窗子裏望出去，連外面的景物也變了：楊柳，春水，鳶，魚，山，雲，這些都分得幸福，在招，在笑，在飛，在躍，青的更青，白的更白。凡表現快樂的情調，大都宜於用輕快句，那拍子自然打得快些。然而有時卻也不一定是表示快樂，而是表示一種姿態，或一種速度的，譬如：

穿過亭，穿過橋，停！（路）

這裏一連兩個三字音節，最後卻是個「停」字，那上兩節中有「穿過」兩字重複，下一節「停」又與第一節末字「亭」同音，「停」字下且用了驚嘆號。讀這句子，我們感到，看到，聽到那末真切，那橋，那亭，那人的態勢與脚步，他心裏還正念念有詞：「這裏我掉過東西……」又如：

我彷彿一所小樓

風穿過，柳絮穿過，

燕子穿過像穿梭，（白螺殼）

這裏第二行是「三四」音節，第三行是「四三」音節，「穿過」，「穿過」，「穿過」，「穿過」，「穿梭」，快極了，像風，像絮，像燕子，真是活潑而又生動。但這種輕快句法所表現的活潑與生動只是宜於那種輕快的情調，假如是一種沈重而有力的表現就不同了，譬如：

然後我關懷出門的旅人：

水瓶！讓駱駝再多喝幾口！（分水）

這是關照那出門的旅人，應當帶上熱水瓶，而且瓶裏要灌上滿瓶水，讓駱駝也喝個够。這就不同於前邊那種輕快句了，這是沈重而有力的。這裏「水瓶！」一句省去了動詞，還省了很多字，用了驚嘆號，造成命令式。又如：

我感嘆你的神工，

你的慧心啊，大海，

你細到可以穿珠！

可是我也禁不住：

你這個潔癖啊，唉！（白螺殼）

這最後一個驚嘆句是省略了動詞的，上一句的冒號（：）正是爲了這個慨嘆，然而那動詞應該是什麼呢？不會說，不說反而更強些。這種句法，除了它本身就具有一種強有力的經濟的表現作用以外，也許它還有另一作用，那就是它可以使那句子的結尾位置得恰當。就專就聲韻說，它就可以幫助全詩或全節便於調叶。譬如，「白螺殼」一例中「唉」字正好叶隔兩行以前的「海」字。然而這又豈止是爲了叶韻呢，主要處還是爲了把那有力的字——在意義上如同在聲音上——放在後邊，造成那有力的詩行。

在大多數的場合，一句詩結尾的語氣總是較重的，但有時也恰恰相反，那較重的語氣不在後邊，而在前邊，譬如：

動員了，婦女的手指，

爲了戰士的脚跟。（慰勞信七）

這兩句的平常次序該是這樣的：「爲了戰士的脚跟，婦女的手指動員了。」不照這平常次序寫，而把「動員了」三字倒置在詩的頂點上，造成這樣的倒裝句，它的意味自然是不同的，我們讀「動員了」三個字，聲音自然要高，要有力，因爲這裏不但是說明那婦女的動員，而是有了一種突然號召的語氣。又如：

抓住了你的今日，

就帶來你的明天

你彷彿說明了，……（慰勞信八）

這詩的意義是，你的勇敢的行爲——奪馬而又得驃——就「彷彿說明了」這種道理：「抓住了你的今日，就帶來你的明天。」這裏既造成了倒裝句，那加重語氣的自然是在前邊。「無題」

的第一節也是如此：

三日前山中的一道小水，

掠過了你一絲笑影而去的，

今朝你重見了，揉揉眼睛看

屋前屋後好一片春潮。（無題一）

這裏「今朝你重見了」一句，其實是應當放在最前邊的，這樣作了倒置，一方面是先提示那重要的事物，一方面也是爲了便於生發那後文。假如那後文也是很重要的，於是這個應當在前而被移後的句子——如「無題一」中的「今朝你重見了」，「慰勞信八」中的「你彷彿說明了」，——便成了一個中軸，這最清楚的例子是下面這一段詩裏的末第二行：

.....

如今，你們把一條支線

拗轉了方向，斷斷又連連，

十里，十里，又九里十八盤，

轉上去，轉上去，轉進了太行山

見過了想起來我祇是太息：

時間抹不掉這條痕迹！（慰勞信六）

「見過了」，是過去見過了上面所說那些情形，「想起來」，是現在想起來那些情形，於是不能不太息時間抹不掉這些深刻的印象。最後一句「慰勞」的語氣也是很重的，而「見過了想起來……」一行實在是既承前而又啓後，假設把這句子放在最前也是可以的，然而那語氣就不對，就太弱了。

二 格式與韻法

一接觸到「十年詩草」中的格式與韻法問題，我們就面對着了一個很困難的問題。因為，大致說起來，在全書七十六首詩中，實在只有很少的詩是不大講究格律的，而那些格式與韻法的變化又是那麼繁富，幾乎每一首詩都看出作者在這方面的工夫，也幾乎是每一首詩都有它特有的格式與韻法，我們簡直很難得把它完全說出。我們在前邊曾講過了卞之琳所用的章法與句法，那已

經是相當複雜了，假如說他在那一方面貢獻了很多，那麼他在格式與韻法方面也許貢獻得更多，更可貴，因為，格式與韻法在形式方面說纔是詩的藝術之要害，至於章法與句法，在散文中又何嘗不該講求。在目前的風氣中，大家都以為格式與韻法是最束縛詩人的東西，現在我們來談「十年詩草」中的格式與韻法，就要看看作者是不是受了他自己所創造的（或所利用的）格式與韻法的束縛；這是在消極一方面說。至於在積極一方面說，我們就要看這些格式與韻法的技巧在內容上發生了甚麼好的作用。W. B. Yeats 曾說：韻律用一種迷人的單調使我們靜默，同時又用各種變化使我們醒着。L. Maerke 曾說：一經有了格式，這格式愈有變化則愈能感人。兩者都特別強調了格式與韻法的多變，因此當我們讀那些作品時纔是醒着的，詩纔可以更有感人的效果。「十年詩草」的格式與韻法之多變，正是我們所要特別說明的。

爲了便於說明，我們把全部詩分成兩大類：

一 格律詩，

二 自由詩。

格律詩之最顯著者，爲作者所利用的那些「十四行體」。嚴格地說，就是「望」，「淘氣」，「燈蟲」，「慰勞信四」，「信十一」，「信十二」，「信十四」，「信十六」等首。這些都是十四行體，然而這些也沒有任何兩首是完全相同的，就以那叶韻的方法而論，（我們不必把每一

首的韻脚都畫出來，八首詩就有八種韻法。此外還有一些雖不是嚴格的十四行體，但也可以說是偶合於十四行體或十四行的變體，那就是「影子」，「幾個人」，「音塵」，「長」，「工作的微笑」等首。（其實這些也許只應當放在自由詩一類裏。）其中「幾個人」和「工作的微笑」在叶韻上也都是相當和諧而整齊的。

爲了與以上那些嚴格的十四行體對舉，我們最好先舉出那些「自由詩」。這樣討論起來將非常方便，因爲其餘的那些既非十四行又非自由詩，那些可以說都是作者獨創的格式與韻法，那纔是作者自己努力造成的一片天地。（當然其中還可以找出很多是受了西洋詩的影響。）

「十年詩草」中屬於自由詩的是：「登城」，「牆頭草」，「寄流水」，「古鎮的夢」，「秋窗」，「道旁」，「水成岩」，「尺八」，「圓寶盒」，「斷章」，「航海」，「白石上」，「倦」，「古城的心」，「春城」，「距離的組織」，「魚化石」，「候鳥問題」，「淚」，「半島」，「車站」，「睡車」，「無題一」，「無題四」，「無題五」，「慰勞信一」，「慰勞信十」等首。這些雖然是自由體，但也還是相當整齊調和的，譬如其中「牆頭草」一首，中間一行是九個字，其他四行都是八個字，而「陽」，「光」，「牆」，「黃」也都是叶韻的，這也可以自成一種形式，又如「斷章」一首，兩節四行，字數是「八九九八一」，韻法是A B B A，也自成一種格式。「慰勞信一」，每節五行，共三節，第一節與第二節其中每行相對成文，而每節之中

都有三行整齊而近於重複的句子，第三節且成爲 A B X B A 的韻法。凡此，作者雖未照那最嚴格的方法寫，但在自由之中也還自有其規律在。還有「春城」，「春城」也許是自由詩中最自由的一首了，可是也不能說完全自由。「藝術之中無自由」，T. S. Eliot 的話也許不錯。我們一再地讀這首詩，我們就可以發現這詩在聲韻上還有些自然形成的規律，譬如第一節第一二兩行是叶韻的，第二節首尾兩行是叶韻的，第六節成爲 A B X A B 的韻脚，第七節中第一行「你看」，第四行「昨兒更罵天」，第六行「你看」，第十二行「又可以紅紗燈下看牡丹」，末行「決不忍向琉璃瓦下蛋……」此外如「昨兒天氣纔真是糟呢」，「今兒天氣纔真是好呢」，又「黃黃的壓在頭頂上像大墳」，「看街上花樹也坐了獨輪車遊春」，這些行列並不整齊，但只要你多讀幾遍，你就可以感到這些並非有意造成的聲韻之作用，它們幫助我們領會到作者在這詩中確也有點「胡調」的意味。爲什麼會這樣呢，也許我們是在牽強附會吧，可是 T. S. Eliot 也曾說：「就是在那最自由的詩的花幔子後邊，也要有些簡單的音律的精魂在那兒潛行，」不過我們也未嘗不可以再加一個條件，就是：「在那有技巧的訓練的詩人手下」。在「春城」中還有兩節在聲韻上是特別顯著的，即：

飛，飛，飛，飛，飛，
 飛出了馬，飛出了狼，飛出了虎，
 滿街跑，滿街滾，滿街號，
 撲到你窗口，噴你一口，
 撲到你屋角，打落一角，

以及：

悲哉，聽滿城的古木
 徒然的大呼，
 呼啊，呼啊，呼啊，
 歸去也，歸去也，
 故都，故都奈若何！……

像這樣的情形，雖然是在無韻詩中，然而韻律卻忽然成爲需要的了，爲了一種特殊的效果，爲

了一種驟然的收束，爲了一種加強的表現，或爲了一種情調之突變。同樣是自由詩，「春城」與「白石上」「寄流水」之情調上的迥異，於此也就可以明白了。

談到那些既非十四行體也非自由體的詩，我們更將驚訝於作者的形式運用之多變。爲了便於觀察那些詩在聲韻上的方法，那些不同的變化，我們最好拿詩的一節作爲單位；每一節的行數是不同的，（每行的頓數當然也不同，）聲韻的方法就不同；而各首詩的節數又不同，這樣也就說明了格式之不同。所以要說明這些詩，最好是以每節行數之不同而分類。

（一）四行爲一首者，爲「歸」與「第一盞燈」，這兩首的韻法，如照作者自己的鄉土音，那大致可以說是近於舊絕體詩的韻法，那就是 A A B A。

（二）由四行節而構成的詩，一共有二十首。

其中由兩節造成者有十首，爲「對照」，「寂寞」，「記錄」，「大車」，「舊元夜遐思」，「雨同我」，「無題二」，「無題三」，「慰勞信十三」，「信十五」。在這十首之中，一共有五種韻法，即：

A B B A、C D D C、（對照）

A A B B、C C D D、（寂寞）

X A Y A、X B Y B、（二錄，雨同我，無題二，慰勞信十三，十五）

A B A B、C D C D、(大車，無題二)

A B A B、X C B C、(舊元夜遐思)

其中由三節造成者共五首，即「妝臺」，「水分」，「路」，「信三」，「信十八」。這五首之中有三種韻法，即：一為「一三兩行不叶，二四兩行叶韻者」，(妝臺，路，信十八。)一為 A B A B、C D C D、E F E F、G H G H。(水分)又一則為四節均為 A B A B 者。(信三)

其中由五節構成者有兩首，即「信二」與「信九」。這兩首的韻法不同，前者是第一二四各行入韻，第三行不入韻，略如舊詩，後者則每節均為 A B A B。

其中由六節構成者一首，即「長途」，其韻法為二四兩行入韻，一三不入韻。

(三)由五行節構成者，為「信八」，共兩節，其韻法為每節第一行不入韻，以下四行為 A B A B。

(四)由六行節構成者，共三首：「信七」，「信九」，「信二十」。「信七」共兩節，韻法為 A B A B A B，C D C D C D。「信九」共六節，韻法均為 A B A B C C。「信二十」共四節，其變化方法均為 A B A B A B 而其聲各不同。

(五)十行一節者共二首：「奈何」，「落」。前者韻法為 A A B C C，D D E F F。後者為 A A，B B，C C，D D，E E。

(六)由十行節構成者一首：「白螺殼」，共四節，其每節變化方法均為AB，AB，CC，DEED，而其聲則各節互異。

(七)十二行爲一首者共兩首：「投」與「破船片」。前者韻法爲ABABCC，ABABC，後者則爲AFABBFCCDDFE。

(八)「慰勞信五」是由五行者五節與二行者五節相間而成的，假設以一個五行節與一個二行節合起來算作一大節，其韻法的變化爲：AABBA，XA，以下各節均按此法變化，而其聲各異。

(九)「慰勞信六」共四十行，都是每兩行換一次韻。

我們不必統計卞之琳在「十年詩草」中一共有多少種格式與韻法，但我們一定可以下一個結論，他的格式與韻法的變化真够多。爲什麼要有這麼多變化呢？那是爲了「便利」(expediency)。Elizabeth Drew 在其所著「現代詩之諸方向」中說：「詩與供給了作詩的機會，而便利則決定了詩的形式。」這一形式宜於這一內容，另一形式宜於另一內容，這意思我們已經說過很多次了。

在多變的格式與韻法之中，「十年詩草」的作者在聲韻上還有些特殊的運用。第一就是頓數的問題。頓數與句法有密切的關係。我們在談句法時曾指出「慰勞信十六」是五言句法，然而

不同於一般的舊五言詩之爲「二三」音節，而爲「三二」的音節，無論「三二」與「二三」，都是每句兩個頓，全詩都是如此。我們又曾指出有一種拗句，那句子讀起來有點不大順口，那句子的頓數也是特殊的，它的頓數往往比它前邊的句子多出一些來，如在「淚」中，「巷中人、與牆外樹」，「彼此、豈滿不相干」，可以說都是兩頓，而下一句「豈止、沾衣肩、掉一滴、宿雨」，卻是四頓了。除去那種五言句與這種拗句外，「十年詩草」中詩句的頓數大致都是整齊對稱的，因此讀起來都可琅琅上口。句中頓數最多者恐怕沒有五頓以上的，因爲五個頓數以上的句子讀起來便很困難了。其實五頓的句子在這集中已不多見，有之，大概就是「望」，「慰勞信」，「信九」。這幾首中有的頓數雖多卻與內容的沈重迂曲相稱，如「信九」；有的卻又用逗號把句子斷開了。無論如何，用了頓數過多的句子去表達那些輕快的內容是不行的。

其次是形聲詩。形聲詩中最好的例子是「長途」與「燈蟲」。「長途」第二節（第四節迴覆）：

幾絲持續的蟬聲

牽住西去的太陽，

麗得垂頭的楊柳。

嘔也嘔不出哀傷。

「幾絲持續」，「牽住西去」，這些字的聲音，都可以教讀者聽到那蟬的聲音，而且是倦怠的蟬聲。以下兩句中的「頭」「柳」「嘔」「嘔」都是一種鬱塞的聲音，真彷彿夏天走長路，又熱又累，簡直喘不出氣來，而這裏又是寫楊柳，沒有風，楊柳也悶得難受。

「燈蟲」第二節第一二行：

多少艘艤艦一齊發，
白帆篷拜倒於風濤，

在這兩行中「艤」「艦」「發」「帆」「風」「篷」「拜」「倒」「濤」諸字，就足以使我們聽到了海上的聲音。

又如「夜風」一首，全詩中無一行不寫出那夜風的清冷悽切之聲。「大車」一首，尤其第二節，一連用了「英雄」「遠方」「長風」諸字，只從聲音上也給了我們一種洪荒玄遠的感覺，也彷彿就聽到了那大車的工東之聲。「倦」一首：「看厭了，看厭了；知了，知了只叫人睡覺」，

就寫出了知了的叫聲。「古城的心」的最後一節中：「得了，得了，有大鼓」，也就是大鼓的聲音。而「慰勞信三」中「這些子彈！這些是子彈！」只從聲音上也就不形容了子彈。

此外還有陰韻與內韻的方法。陰韻的行尾是虛字，這一行虛字前的實字與另一行虛字前的實字相叶，如「傍晚」中每節的末兩行：

「對望着：想要說甚麼呢？」

怎又不說呢？」

「恹恹的，足蹄敲着道兒——

枯澀的調兒！」

「飛起來，可是沒有話了，

依舊息下了。」

在這三節中是「麼」與「說」相叶，「道」與「調」相叶，「話」與「下」相叶。「呢」「兒」「了」都是虛字。這些字，這種聲調，也就是黃昏的情調。

內韻是行中的字與本行末尾或與其他行相叶的，如「破船片」中第二行「一塊破船片」，第

六行「描上破船片」，第十行「破船片」，都遙遙地在中間相叶，造成一種瀟來蕩去的，如海水，如船片的情調。「夜風」中有三個「你聽」相爲呼應，而又與那「孤零零」的聲音相叶。又如：

看着青煙飄蕩的

消着，又（像帶着醉）

看着煤塊很黃的

燒着，……

這裏「燒着」和「消着」相叶，而「飄蕩的」「很黃的」又是陰韻。以下的：

又一下，再來一下……

沙沙，……

也是內韻，前行明明寫鐘聲，同下邊「沙沙」連起來卻已是有人在雪上跑着的聲音了。

此外如「對照」裏的「學遠塔·你獨立山頭看晚霞」，「燈蟲」裏的「不甘淡如水，還要醉」，「慰勞信十」裏的「想想人，想想家，想想櫻花」等，都是本行中一字與行末一字相叶的。

以上，我們把「十年詩草」中的格式與韻法（或總名為「格式」）已大致說過。我們似乎不必再回答我們在前邊所設的問題：這些格式與韻法是不是束縛了作者，傷害了內容；因為作者是創造的，是主宰，不是囚繫的，不是奴隸，有時候是利用，不是一味地模擬。於此，我們還可以借了 Elizabeth Drew 的話來作為解釋，他在「現代詩的諸方面」中說：

「格式有兩層意義——視的格式與聽的格式——它的目的是通過了目與耳之精微的內在引導而服事於詩的主題。詩的主題與情調就在格式中被啓示，被解釋。格式並不只是一種裝飾的或和諧的安排：它乃是一種機構上的引導。但它必須是有效而並不專擅：它是奴僕，而不是主人。詩是有格式的，然而格式並不是詩。」

三 用字與意象

卜之琳在用字方面並沒有特別去找那些怎樣富麗或離奇的字彙，相反，他卻喜歡用那些很普通的字，這就正因為他所寫的新詩，是白話的，但由於作者的才能，他把許多普通字也給與了新

的生命，與新的意象。譬如在「普塵」一詩中：

綠衣人熟稔的按門鈴

就按在住戶的心上：

是游過黃海來的魚？

是飛過西伯利亞來的雁？

這裏「魚」「雁」二字本是舊詩中常用以代替「信息」的，然而這裏卻不只是「信息」而已，他以故爲新，因爲那魚是游過黃海來的，所以我們便想到了輪船，而那雁又是飛過西伯利亞來的，我們就想到了飛機，這裏不但是「代替字」，而且是寫出了具體的意象。

又如「無題四」：

隔江泥銜到你梁上，

隔院泉挑到你杯裏，

海外的奢侈品舶來你胸前：

我想要研究交通史。

昨夜付一片輕喟，

今朝收兩朵微笑，

付一枝鏡花，收一輪水月：

我爲你記下流水賬。

在這裏「交通史」「流水賬」都是很俗的字眼，尤其是「流水賬」，叫我們立刻想到商人日常用的出入收支賬本，然而作者以俗爲雅，他用了這些字眼，這些字也就增加了一些新的生命。又如在「車站」一首中：「我卻像廣告紙貼在車站旁」，在「睡車」一首中：「此刻我在這裏做了店小二」，「廣告紙」與「店小二」，這是多麼平凡，多麼沒有詩意的東西，然而作者用了這些字，就造成一種空氣：是如何熱鬧，又如何寂寞，真令人感到無可如何，而由於這些字所造成的意象，又是多麼真切而明顯。凡此，都不能看作比喻，也不是單純的描寫，這是一種意象的創造，詩的創造。與此相似的還有「候鳥問題」裏的「無線電」：

我豈能長如絕望的無線電

空在屋頂上伸着兩臂

抓不到想要的遠方的音波！

這使我想起 T. S. Eliot 的如下的詩行：

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherizes upon a table.

Louis Macneice 稱這種意象為 *Wit-image*，卞之琳這裏所創造的意象也可以說是這一類。他又喜歡把抽象字用作具體的，也喜歡把具體的用作抽象的。譬如在「記錄」一首中：

現在又到了燈亮的時候，

我喝了一口街上的朦朧，

「朦朧」兩個字本來是空的，這裏卻用作實在的了，但是如果以為街上真有什麼「朦朧」或「朦朧」的東西可以喝，卻又是錯了，因為這「朦朧」不過就是下一行中所說「伸一個懶腰」呼了一口白汽的結果。下一節中：

丟開了一片縐折的白紙，
去吧，我這一整天的記錄。

「白紙」，「記錄」，與前行的「晚報」在印象上連起來，自然都是具體的，然而不然，這裏都變成抽象的了：一天的生活其空虛如「白紙」，「記錄」了什麼呢？就是這個：如白紙。雖然是具體的抽象化，然而這裏卻又立了意象，因為那一個「丟」字，就真像「丟」一張破紙，就說是「丟」一張「晚報」吧。「晚報」自然是賣報人手中的報紙了，是具體的，然而又是抽象的，它不是一張紙，而是一個對於生命的警報：今天又晚了，今生又晚了，於是天黑了，世界完了！此外，如「歸」一首中「伸向黃昏去的路像一段灰心」，「距離的組織」中的「友人帶來了雪意和五點鐘」，「灰心」，「雪意和五點鐘」，都是虛者實之，且都能給出一個清楚的意象。

具體的用作抽象的例子，譬如「圓寶盒」中：

一顆新鮮的雨點

含有你昨夜的嘆氣……

「嘆息」本來是具體的，但這裏卻是說那人生的哀愁，成了抽象的。不過這地方又是一個科學的記實，昨夜的嘆氣蒸滲而為一顆新鮮的雨點，因此這句話也還是具有意象的。我們順便說到，作者確乎喜歡把科學上的道理放進詩裏，而日都造成很好的意象，最好的例子是「水分」：

昨夜我做了澆水的好夢：

不要說水是柔的，花枝

擡起了，擡起了，你的愁容。

水是「柔」的，可是那已萎的花枝卻因為吸收了「水分」而挺然地立起來了。這意思我們可以引申，譬如說感情是柔的，可是接受了人家的感情的人卻也有了新的生命。我們前邊說的「無線電」也可以說是科學的。而「魚化石」一首更是「魚化石」中的「你」「我」是代表什麼呢？

作者在附錄中已經說過。這詩所象徵的東西很多，但我們只以那「我」爲魚，「你」爲水，只作爲科學的解釋也是可以的，然而它又有那麼多詩意，那麼多道理。實者虛之的辦法還有「白螺殼」：

樓中也許有珍本，

書葉給銀魚穿織，

從愛字通到哀字——

「愛」字「哀」字本來是指書裏的字，是具體的，然而這裏卻是抽象的：我的愛情與哀情都被人世「銀魚」給穿透了。

此外，如「幾個人」中的：

竇蘿蔔的空揮着磨亮的小刀，

一擔紅蘿蔔在夕陽裏傻笑，

……

有些人捧一盃飯嘆息，

有些人半夜裏聽別人的夢話，

有些人白髮上戴一朵紅花，

像雪野的邊緣上托一輪落日……

「水成岩」中的：

想起了一架的瑰鱗

藏在窗前乾癟的扁豆莢裏，

「尺八」中的：

爲什末年紅燈的萬花間

還飄着一縷淒涼的古香？

「慰勞信九」中寫煤窖：

黑夜如果是母親，這裏是子宮，
我也來替早晨來體驗投生的苦痛，

「慰勞信十五」中寫賣笑者：

爲了民族求新生而奮起，
你們就懷孕了自己的新生：

「慰勞信十九」寫開墾：

荒瘠裏要擠出膏腴，
你們向黃土要糧食。

都是超出了描寫或比喻以上的意象的鑄造。

* * *

把「十年詩草」從頭到尾看一遍，我們大致可以得出如下的結論：從創作的題材上說，雖然在發展過程上也有些曲折迴環，但作者越到後來那寫作的範圍也就越寬大。從第一首一九三〇年的「影子」，寫到最後一首一九三九年的「給一切的勞苦者」，這中間的距離確是很遠的。由於抗戰，作者生活起了變化，作品也就變了，他的世界更廣，他的生命更強，他所關心的更多，他所要作的也更多。生活，藝術，愈是現實化了，藝術技巧卻也愈是純熟，並且愈是規律化了，二十首慰勞信中，只有第一首和第十首是不照規律的，從這比例上看，很可以看出下之琳在作品形式方面的努力與成就。

以上我們所講的是「十年詩草」中的形式問題，或更切實一點說，是技巧問題。但是我們所講的只是形式或技巧嗎？形式與技巧又如何能與內容分得開？我們在談論形式或技巧時，我們連內容也說過了，尤其當我們講章法的時候，雖然我們並未特別以內容為論題。不過我們針對了目前的風氣，這所謂太散文化的風氣，更爲了希望每個詩人能把作品的內容更提高，更加深，更精鍊，也更成爲藝術，我們頗提出一個意見：應該注意形式，應該注意技巧。我們還是借用了里爾克(R. M. Rilke)論羅丹的話來再說一遍吧，他說：

……雕刻這件東西，與往昔的城池相彷彿，它們完全生活在它們的城牆裏；居民不因此而屏息空氣，生命的姿勢亦不因此而局促不展。不過什麼都不越過城牆的界限，什麼都不在門外露面，而且對於城外絲毫期待都沒有。一座雕像的動作無論如何大，無論它是萬里長空還是無底深淵做成的，它必定要在雕像的身上歸宿，正如一個圈兒必定要自己連鎖起來一樣——一件藝術品在裏面度日的那幽寂的圈兒。這是，在前代的雕刻的生存着的一條無形的規律。羅丹認識它的存在。一切物的特色，就在於那對它們那自身的完全收斂。所以一件雕刻品是這般寧靜；它不應該向外面要求或希冀什麼，它要與外面的事物完全不生關係，而且單看見它一切身內的東西。它的環境就包含在他的自身裏。而賜給「孟娜里莎」這空靈的姿態，這內傾的節奏，這使人不可逼視的明眸的，就是那雕刻家的達文西。無疑的，他的「士科查」曾經是這樣，一種彷彿一個堂皇的公使，使命完了，便回到他的國都去一般的姿式使它生氣勃然。（梁宗岱譯文）

里爾克這裏所說的是雕刻，並論到了繪畫，但我們應當相信，一切藝術都應如此，而詩當然更應如此。梁宗岱先生在其所著「保羅·梵樂希先生」中又引了梵樂希的話作為解釋，梵樂希

說：

接受了這些格律之後，我們便不能什麼都幹了，我們便不能什麼都說了；而且無論想說什麼，單是熟籌深思，或單靠那在神祕的頃刻，不覺間露出一個幾乎完全的意象，是斷不夠了。只有上帝纔有知行合一的特權。我們呢，我們要勞苦的；我們是要很苦悶地感到思想與實現的區分的。我們要追尋不常有的字，和不可思議的偶合；我們要在無力裏掙扎，嘗試着音與義的配合，要在光天化日中創造一個使做夢的人精力俱疲的夢魘……有時神靈很恩惠地賜一句詩給我們；但是卻要我們去製造第二句和第三句和全首詩，務使它們和前一句一樣鏗鏘，使它們配得起它們天生的哥哥。

上面這些話已足夠告訴我們，使我們確信：講求形式既不是、更不應當是只爲了形式本身，而是爲了那形式所表現的內容。我們不願意說那些只知放縱感情而隨手寫下來就算完卷的作品是怎樣怎樣，我們只願以「十年詩草」中的種種問題爲例，來作爲這些道理的印證。

三十一年十一月二十六日。

沈思的詩

——論馮至的「十四行集」

「何處有生命，何處有詩。」柏林斯基(V. G. Belinsky)曾一再地說過這句話。

真的，甚麼地方沒有詩呢？到處有詩，而惟有詩人纔能發見它，並且表現它。我們忽視了少詩，正如我們忽視了多少真理，有多少詩在我們眼裏卻只是散文，都等於不存在。我們是凡人，我們很不幸。詩在日常生活中，在平常現象中，卻不一定是在血與火裏，淚與海裏，或是愛與死亡裏。那在平凡中發見了最深的東西的，是最好的詩人。

那些一時的東西終要過去。那假藉了一點雨露而暫得濕潤的也終將乾枯。花的顏色是妍麗的，然而它很快就要敗；果子的滋味也最甘脆，然而它很快地也就要墮。也許葉子還較長久，它鬱然一枝，自春徂秋，甚且經霜而不彫，因為它樸素。然而葉子也許還不如根柢。是的，根柢，它不爲人所見，它深深埋藏。它不在陽光中自耀，也不在風雨中弄姿。它在最深處一直支持到最高處，直到最高的枝杪。有人在人生中追求空華，有人在人生中尋摘果實，還有些人則只在人生

中拾取那些枝枝葉葉。但生活得最好的，最理解生命的人，也許就是那只發掘了最深最遠的，那所可發掘的卻並不在別處，而只在我們的脚所踐履的地下，那就是生長一切也埋葬一切的土裏，誰若發掘到了，而且又表現了出來，他不但是詩人，而且是哲人。

「十四行集」的作者馮至先生，是第一個把里爾克 (Rainer Maria Rilke, 1875—1926) 介紹到中國來的。他譯了里爾克的詩，和里爾克的書簡，他曾經在論里爾克的文章中寫道：

他——里爾克——開始觀看：他懷着純潔的愛觀看宇宙間的萬物。他觀看玫瑰花瓣，罌粟花，豹，犀，天鵝，紅鶴，黑貓；他觀看囚犯，病後的成熟的女子，旗手，娼婦，瘋人，老婦，盲人；他觀看鏡，美麗的花邊，女子的命運，童年；他虛心侍奉他們，靜聽他們的有聲或無語，分擔他們人人都漠然視之的命運。一件件事物在他周圍，都像是剛從上帝的手裏作成；他呢，赤裸裸地脫去文化的衣裳，用原始的眼睛來觀看。這時他深深感到，人類有史以來的幾千年是過於浪費了，他這樣問：「我們到底是發現了些什麼呢？圍繞我們的一切不都幾乎像是不會說過，多半甚至於不會見過嗎？對着每個我們真實地觀察的物體，我們不是第一個人嗎？」里爾克就這樣小心翼翼地發現許多物體的靈魂，見到許多物體的姿態；他要把他所把握到的這一些——這一些是自有生以來，從來還不會被人注意到的，——在文學

裏表現出來。……

這裏，馮至先生不但向我們介紹了里爾克，在某些點上，實在也等於向我們說明了他自己。「他虛心侍奉他們，靜聽他們的有聲或無語，分擔他們人人都漠然視之的命運。一件件事物在他周圍，都像是剛從上帝的手裏作成，……對着每個我們真實地觀察的物體，我們不是第一個人嗎？」當我們讀過馮至先生的「十四行集」時，我們就有着同樣的感想，正如他在詩裏所說：

我們的身邊有多少事物

在向我們要求新的發現：（「十四行集」，第二十六首）

而「十四行集」的作者也就在那最日常的道路與林子中發見他的詩，他發見了，表現給我們，在我們，那平凡的事物竟是那末「又深邃，又生疏」，我們就抱怨自己：爲什麼我們看不到，想不到，而他卻是像里爾克所說的是那「第一個」發見的人。再沒有像一生下來還不能睜開眼睛，還不能看見陽光的小狗那末平常的事了，而作者寫道：

接連落了半月的雨，
你們自從降生以來
就只知道潮濕陰鬱，
一天雨雲忽然散開

太陽光照滿了牆壁，
我看見你們的母親
把你們銜到陽光裏，
讓你們用你們全身

第一次領受光和暖，
等到太陽落後，牠又
銜你們回去。你們沒有

記憶，但這一幕經驗

會融入將來的吠聲，
你們在深夜吠出光明。

我們讀了，就不能不感嘆：大概我們也都是在一「潮濕的陰鬱」中降生而又生長，我們雖然睜了大眼睛對着那大太陽，但我們所獲得的是些什麼呢？在深夜中高呼，把太陽從天邊喚起，這是作爲那最卑微的獸物，那小狗的事情，卻不是我們。我們應當深沈地思索我們的生命。讀馮至先生的詩，一起始我們也許覺得很好玩，但後來我們就不能不嚴肅起來了。此外，如第七首所寫的不過是跑警報的情形，跑警報自然是一件非常的事，但跑了五六年警報的我們卻也覺得是平常的了，作者在這裏卻提示出那「同樣的運命」，這所謂運命自然使我們所想到的並不只限於那跑警報的運命，然而，所謂人生，即便沒有那自空而下的「炸彈」，又何嘗不是永久在「警報」之中呢？只有那真正「警醒」着的人，纔知道人生是什麼一回事，至於那永久睡着的靈魂就沒有什麼可說了。在第八首中所寫的也不過是「航空」一回事，而作者卻告訴我們「好把星秩序排在人間」，在第十七首中，作者由那日常所走的一條條的小路而說到「不要荒蕪了」那由多少人在「我們心靈的原野」上所踏成的「小路」。在第二十五首中，所寫的也不過是在睡眠中的呼吸和血液循環，可是作者卻寫道：

夢裏可能聽得到

天和海向我們呼叫？

這是非常科學的，然而這裏卻說明：在我們有限的形體裏，而且是在我們不知不覺中，有着無限的生命，無限的世界。在附錄的「歌」裏所說的乃是男女的睡像，這真是再平凡也沒有了，然而這裏卻道破了宇宙間一個大的祕密，這應當怎樣解釋呢？不能解釋，因為一切解釋都有限制，爲了說明這裏的道理，也許我們該好好地去讀一讀那部最是象徵主義的「易經」。

有人說，最好的作品是「深入淺出」。然而馮至先生的詩卻不能這麼說，他並不是先深入了而又去找了那最淺的語言來表現。他是沈思的詩人，他默察，他體認，他把他在宇宙人生中所體驗出來的印證於日常印象，他看出那真實的詩或哲學於我們所看不到的地方。爲什麼我們就無所見呢？也許有人會這麼問吧。里爾克回答道：

如果你覺得你的日常生活很貧乏，你不要抱怨牠；還是怨你自己吧，怨你還不配作一個詩人來呼喚生活的寶藏；因爲對於創造者沒有貧乏也沒有不關痛癢的地方。（見馮至譯「給

一個青年詩人的十封信」第一信中。）

可是我卻還要替里爾克的話作一個不算解釋的解釋：「創造者」之所以「沒有貧乏」，卻正是因為他「沒有不關痛癢的地方」。也正為這些，他纔能作一個「創造者」。正如詩人在「十四行集」的第二十二首中所說：

「給我狹窄的心

一個大的宇宙！」

這是詩人的「祈求」，然而我們卻也可以說這正是詩人的心：在他狹小的心裏，本來就有一個大的宇宙，正因為這樣，他纔「沒有不關痛癢的地方」。這就是仁心，就是柔嫩的心，就是那可以感受一切的生命，這是一種力量。這個，不但使詩人在那平凡的事物裏發見那最不平凡的，而且使詩人有表現的力量，使他表現得非常強烈。我們讀「十四行集」的第六首：

我時常看見在原野裏

一個村童，或一個農婦
向着無語的晴空啼哭，
是爲了一個懲罰，可是

爲了一個玩具的毀棄？
是爲了丈夫的死亡，
可是爲了兒子的病創？
啼哭得那樣沒有停息，

像整個的生命都嵌在
一個框子裏，在框子外
沒有人生，也沒有世界。

我覺得他們好像從古來
就一任眼淚不住地流

爲了一個絕望的宇宙。

孩子哭，女人哭，是平常習見的事，然而我們想像那「向着無語的晴空啼哭」，再讀到最後那三行，我們雖然沒有淚，然而我們的心實在已哭得非常悲痛了。於此，我想起了另一個詩人曾經說過的話，他說：你坐在三等火車裏，只要你對着你面前那多皺的農民的臉孔多看一會，你恐怕就要哇的一聲哭出來了。一個這樣的國家，這樣的民族，幾千年來這樣的歷史，而且你更不敢設想什麼樣的將來，一切都壓在詩人的心上，這豈止是「沒有不關痛癢的地方」而已，他可以說是與一切痛癢都太關切了。假如我們沒有領會到這一點，我們就無法瞭解：何以看起來像這麼恬淡的詩人，卻又寫出了像「十四行集」中第二十一首和第二十二首那樣強烈的感覺。是的，我們只說那兩首詩中所表現的是一種強烈的感覺，我們並不說那裏包含着什麼思想，因爲在這兩首詩中，並不是任何有限的思想可以說明的，我們讀者，是寧願在詩人的詩中也來體驗這種強大的感覺，這種感覺：正如里爾克在「嚴肅的時辰」和「預感」兩首詩中所寫的那樣，這種感覺，也正如里爾克在書簡中所說的那種「廣大的寂寞」之感，以及那種「我們要以此擔當我們的歡悅還大的信託來擔當我們的悲哀」之感。里爾克說：「哪有寂寞而不是廣大的呢，」又說，「因爲牠們（悲哀）都是那有一種新的，生疏的事物侵入我們生命的時刻；我們的情感蜷伏於怯懦的局促的狀態

裏，一切都退卻，形成一種寂靜，於是這無人認識的「新」就立在中間，沈默無語。」而我們的詩人，當他感到

銅爐在向往深山的礦苗，
瓷壺在向往江邊的陶泥，
牠們都像風雨中的飛鳥

各自東西。

之後，就說道：

只剩下這點微弱的燈紅
在證實我們生命的暫住。（二十一首）

我們不必推求「這點微弱的燈紅」是不是還象徵什麼東西，因為一推求起來其結果便是思想，而

思想，比較起來，還是那強烈而廣大的感覺給與我們的更強烈，也更廣大。詩人的這種感覺，這樣表現，也就只有那對一切都極關切的心，纔會有，纔會能。

對一切！是的，正是對一切。從一方面說，是「萬物皆備於我」，而從另一方面說，就如「佛家弟子，化身萬物，嘗遍衆生的苦惱。」（詩人自己的話。）根據了這一點，我們似乎可以找出詩人的哲學之根源，他的宇宙觀，人生觀。但這樣作也許是多餘的。我們未嘗不可簡單地說出：詩人由於那對一切的關切，他已經不止是「關切」了，他簡直是與一切相「契合」，人與人，人與自然，因之，過去與未來，空虛與實在。可是，我們也許說錯了，應當倒轉過來：詩人是正因為與一切相契合，所以纔關切了一切，於是前邊所說的那「關切」云云，我們此刻纔可以給與它那正當的名字，那不是站在「我」的地位上來關切「你」或「他」，而是「我你他」的契合，或如詩人自己所說是生命的「融合」罷了。所以詩人寫道：

有多少面容，有多少語聲

在我們夢裏是這般真切，

不管是親密的還是陌生：

是我自己的生命的分裂，

可是融合了許多生命，
在融合後開了花，結了果？

誰能把自己的生命把定
對着這茫茫如水的夜色，

誰能讓他的語聲和面容

只在些親密的夢裏縈迴？

我們不知已經有多少回

被映在一個遠遠的天空，

給船夫或沙漠裏的行人

添了些新鮮的夢的養分。（二〇）

這裏說的是人與人的生命之相融。又如在第十六首中：

我們並立在高高的山巔
化身爲一望無際的遠景，
化成面前的廣漠的平原，
化成平原上交錯的蹊徑。

哪條路，哪道水，沒有關連，

哪陣風，哪片雪，沒有呼應：

我們走過的城市，山川

都化成了我們的生命。

這裏所說的是人與自然，自然與自然的關連與融合。而第十八首中又說：

我們的生命像那窗外的原野，

我們在朦朧的原野上認出來

一棵樹，一閃湖光，牠一望無際

藏着忘卻的過去，隱約的將來。

第十九首中又說：

爲了再見，好像初次相逢，

懷着感謝的情懷想過去

像初晤面時忽然感到前生。

第二十四首中又說：

這裏幾千年前

處處好像已經

有我們的生命；

我們未降生前

一個歌聲已經

從變幻的天空，

從綠草和青松

唱我們的運命。

這些，是說出那「刹那亦永恆」的觀念，也就是把時間，把歷史，看作了一道永遠向前的不斷的洪流。從縱的方面說是如此。而從橫的方面，如前面所說，就融合了那人與人，人與物的生命，這就是所謂：天地與我並生，萬物與我爲一。而時間與空間又是不能分開的，這就是宇宙人生的本體。在這整個的大生命中，任何一部分的變化，死亡或新生，都互相牽涉，互相作用，萬物如此，更何況那「只有一個祖母，同一祖父的血液在我們身內週流」（「十四行集」附錄「給秋心之二」）的你和我。這就正如 John Donne 所說的是一樣：

沒有一個人是獨立，惟我獨尊的；每一個人都是大國的一分子，大海的一部分；倘若一

隻土蜂被大海淹沒，歐洲便少了一部分，正如你的海峽或你友人或你自己的采地被淹沒一樣；任何人的死亡對我都是損失，因為我是人類的一部；所以不要疑問這喪鐘是為誰而敲；它就為你敲。（見 Ernest Hemingway 在「For Whom The Bell Tolls」中所引）

馮至先生在「十四行集」中充分地表現了這種體認，這類詩，成為這詩集中的主要部分，就是只站在藝術的觀點上看，這也正是那最精彩的部分。除卻上邊所舉過的例子以外，譬如第五首中所寫的那座水城，——那該是威尼司，——「一個寂寞是一座島」，然而「一座座都結成朋友，……」在寫「尤加利樹」的第三首中，作者又用了關於那樹的科學的認識而特別提出了那「生生死死」的「變」的觀念，發展的觀念：

你無時不脫你的軀殼，
凋零裏只看着你生長。

因為作者認識到萬物一體的大化之流行，一切都在關連變化中進行，所以一方面是積極的肯定，而另一方面就是那否定的精神，然而這種否定也正是那積極的精神之另一表現，因為自己與一切

共存，故不想佔有任一部分，因為自己的靈魂與天地萬物同其偉大而光燦，故毫無執着而固滯的念頭，自有其實，正如一切有其實，故不沾沾於名相，所以詩人在寫「貴白草」的第四首中寫道：

一切的形容，一切喧囂

到你身邊，有的就凋落，

有的化成了你的靜默：

這是你偉大的驕傲

卻在你的否定裏完成。

而前面所說「尤加利樹」一首中所寫：

有如一個聖者的身體，

昇華了全城市的喧嘩。（三）

以及第十五首中所說：

我們走過無數山水，

隨時佔有，隨時又放棄，

彷彿鳥飛翔在空中，

牠隨時都管領太空，

隨時都感到一無所有。

都是同一認識的不同的表現。在肯定方面固可以看出詩人的人格，而在否定方面卻更可以見得。不伎不求，何用不減，有所不為，或為而不有，「偉大的驕傲」，實在是光風霽月的氣象。詩人在他的詩中歌詠了什麼呢？他歌詠了一草一木，小小的昆蟲，小小的獸物……，正是這樣。歌德說：一線陽光，一枝花影，對於他的人格造就，都和福祿特爾及狄德羅有同樣不可磨滅的影響。其實，又何必什麼福祿特爾或狄德羅呢。一線陽光，一枝花影，一草，一木，一個小昆蟲，

一個小獸物……這些就儘够了，詩人在這些日常事物，平凡現象中體驗他自己，成就他自己，而我們讀者，就在詩人所歌詠的這些東西裏看見詩人，認識並仰慕他的人格。誠然是如此，但是話又說轉來了：我們卻不可不知道，正如歌德所說那樣，詩人也並不是沒有他的福祿特爾或狄德羅。自然，在這裏，我們也可以看見詩人所景慕的，也就是詩人的人格之諸般光色的輝映，那就是詩人在「十四行集」中所寫的：蔡子民（第十首），魯迅（十一），杜甫（十二），歌德（十三），和梵·訶（Van Gogh）（十四）等人。

生活第一。藝術是第二。只有那忠實於生活的人，纔能作為藝術家，纔能忠實於藝術。真正的藝術家者，該是那過了最值得過的生活，生活得最像樣子的人們。藝術並不是獨立存在的，它植根於生活，卻又創造生活，就在這創造的意義上，它又高出於生活。最好的藝術家，其所向往者都是那至善盡美，都是那最合理的世界，那最美好的人類生活。爲了這，人可以把全生命作為貢獻，人可以犧牲其他一切，什麼浮世的利祿，什麼生活的享受，而他所得到的，則往往是嫉恨，冷視，壓迫，甚至是飢餓與不正當的死亡。我們就根據了這些來認識前面所說的這些人物。

在這些名字中，我們應當先提出魯迅，因爲他對我們太切近了。到現在，「魯迅」這兩個字已經有了說不盡的含義。他一生在「艱苦的行程」中拖了「我們的時代」向前走，他走到死，工作到死，戰鬥到死。他的生命實在已化作無數生命，因爲有多少人都「永久抱着無限的深情望

着」他，「爲了我們的時代」，就正如我們的詩人所說的。在詩人個人及其朋友，我是說，沈鐘社的諸作家們，對於魯迅，當然更感到親近，因爲他們會由魯迅寄托過很大的希望並會給與了很多的鼓舞，魯迅總是把希望托之於青年的，而他們確也並未有所辜負，這就是魯迅在「野草」中所寫的那「一覺」，也就是詩人所寫的：

在許多年前的一個深夜

你爲幾個青年感到一覺，（十一）

那實在是一個「深夜」，此刻我們雖已望見黎明，而實在也還是在黎明之前，任重而道遠，我們這一代人應當何以自處呢？

其次是杜甫：

你在荒村裏忍受飢腸，

你時時想到死填溝壑，（十二）

然而他的志願是什麼呢？他說：「杜陵有布衣，老大意轉拙，許身一何愚，自比稷與契。」他只願：「致君堯舜上，再使風俗淳，」他「終年憂黎元，嘆息腸內熱。」他把他的理想，他的憂愁，都寄之於藝術，於詩。他說：「爲人性僻耽佳句，語不驚人死不休，」但覺高歌如有神，焉知餓死填溝壑。」這種忠於人生，忠於藝術的態度，就不能不叫我們想到魯迅所說的：中國多幾個像這樣的傻子就好了，有一百個，中國不是這樣了。

其次是梵·訶，這個曾經作過教士，曾經在煤礦區域過過說教生活的荷蘭畫家，他對於藝術的忠實從這一句話也可以看出：「藝術是愛嫉妬的，她不願人家把病比她看得還重，所以我順從了她。」（見馮至譯「畫家梵·訶與弟書」）他一生不斷地與逆境奮鬥，而他的理想卻是，正如他在作品中所表現的，要直接感到那日光的溫暖，他要畫出太陽的「偉力」這東西來。（據魯迅譯坂垣鷹穗「近代美術思潮史」）而我們的詩人就寫道：

你的熱情到處燃起火，

你把一束向日的黃花

燃着了，濃鬱的扁柏

燃着了，還有在烈日下

行走的人們，他們也是

向高處呼籲的火焰；

他是這樣的畫家，他還畫吊橋，他要「把些不幸者迎接過來」，是的，要迎接過來，迎接到「彼岸」，迎接到太陽的「偉力」中來。

我們知道，詩人從里爾克學到了很多，但他從歌德所學的也許更多。他在第十三首中寫道：

你懂得飛蛾爲什麼投向火焰，

蛇爲什麼脫去舊皮纔能生長，

萬物都在享用你那句名言，

牠道破一切的意義：「死和變。」

「生生之謂易」，這在前邊我們談到詩人對於宇宙人生的體認時已經說過很多了。歌德的名字是

和他的「浮士德」分不開的。這部跨越了兩個世紀的作品，費去了詩人六十餘年的精力，這是爲了藝術，也就是爲了那永在追求中的至善與盡美。不同於魯迅、杜甫和梵·訶，歌德的「八十年」的歲月是那麼平靜的，他有地位，有榮名，有現世的成就，與生活的享受。然而正如他所寫的「浮士德」，爲了那人類所應走的真實的道路，永無停止地與惡魔戰鬥，永遠向上的追求真理，他的心靈也在永久的受難中。浮士德自然並非歌德，然而他是歌德的創造，他的思想就是歌德的思想。他，浮士德，在戀愛中，自然中，以及藝術中，追求了幸福，到晚年，又想以不倦的精力在那一片不毛之地上建設新的生活，他想像着在幾世紀以後，有像蟻塚一樣的吸引一切而又使一切都平等的勞動生活，在這無人的荒島上沸騰。如果他真能看見這個黃金時代，他在那一瞬間便將說：「停止罷，汝誠美哉」的，但浮士德終於在這個未來的夢見中死去，而且，因爲他不是

在利己的自己服務中見出幸福，而是在那爲集團的幸福，爲未來的幸福的潑刺的而勞動中見出幸福的原故，所以魔鬼麥非斯特終歸失敗，而證實了神在序曲中所說的：「人雖是在自己的迷妄和誤謬之中的時候，也常是本能地知道他所應走的真實的道路。」所以，歌德的生活雖是平靜的，

但是不會有一分一秒的停息，

隨時隨處都演化出新的生機，

不管風風雨雨，或是日朗天晴。(一三)

至於蔡孑民，他雖然不是藝術家，然而他站「在過渡的黎明和黃昏」中，他的「美育代宗教」說，以及他談藝術的言論，都盡了他的最好的時代的任務。何況，他過了一生刻苦的生活，他主張「勞工神聖」，他贊成文學革命，他實際上是五四運動的孕育者，那一運動中的多少青年，以及以後的多少青年，都直接間接受着他的教育，正如詩人所說：

多少青年人

賴你寧靜的啓示纔得到

正當的死生。(一〇)

在第九首中所寫的那個人，雖然不能與以上所說諸人相提並論，然而這卻是更其現實的，因為這寫的是我們的前方與後方，一個在前方為國家民族拚命的人，來到後方，卻看到了後方的墮落，詩人的歌頌是：

你超越了他們，他們已不能
維繫住你的向上，你的曠遠。

但這裏我們也未嘗不可以推遠一些看：人生也是一個戰場，一個真正在人生中戰鬪的，也就是永遠向上的人，回頭看看那些渾渾噩噩的同類，豈不也是一樣。這正如在第七首中所寫，跑警報是現實的，那裏說不定也還有詩人對於當前政治的見解，然而卻不必沾滯於此一點兩點，因為這些平常的，現實的事物，也都有它的超乎平凡的，永遠而又普遍的含意，這正是詩之所以爲詩，也正是馮至先生的詩之特點。

從以上這六首詠人的詩中，從以上我們在這幾個人身上所作的簡略說明中，我們當可以看出這幾個人的共同點，而這共同點，也正是我們的詩人所同樣崇拜之而又歌頌之的，而最要緊的，我們是說，我們從這裏更清楚，更具體地看出了詩人的人格；這人格，也正是那一個人，一萬物，一久暫，認一切均在關連變化中向前向上的宇宙觀之最切實的體現，所謂：「天行健，君子以自強不息。」假如有人只把詩人的作品瞭解了一個表面，沒有像詩人的沈思那樣去沈思，於是賈賢然曰：詩人的生命還不够強；或曰：詩人的調子還未免太低，這都是完全錯誤的。因為我們知道馮至先生是藝術家，當他創作的時候就更是藝術家。藝術是表現生活的，可並不就是生活，

更不等於生活。藝術是表現感情或思想的，可並非就是，或等於感情與思想。那最要緊的地方就在於「表現」。如何表現？怎樣纔能表現到最好，而收到最好的效果？這就是創作態度的問題。這就是創作技巧或形式的問題。我們在開頭會引了詩人論里爾克的話，我們這裏還要引到，他說：

他——里爾克——使音樂的變成雕刻的，流動的變為結晶的，從浩浩無涯的海洋轉向凝重的山嶽。他到了巴黎以後，從他傾心崇拜的大師羅丹那裏學會了一件事：工作，——工匠般的工作。

我們也可以說，馮至先生也學會了那一件事：工作，——工匠般的工作。這裏「工匠般的」的意思，實在是在「藝術家般的」的意思，這是指「藝術」一字的原本意義而說的。詩人在一十四行集」的第一首中寫道：

我們準備着深深的領受
那些意想不到的奇蹟，
在漫長的歲月裏忽然有

彗星的出現，狂風乍起；

我們的生命在這一瞬間，

鬚髯在第一次的擁抱裏

過去的悲歡忽然在眼前

凝結成屹然不動的形體。

且不管詩人自己的本意，——他本意是說：在生命最危險的一刹那所得到的一點感覺，這感覺與「在第一次的擁抱裏」所感到的很相似，——我且斷章取義地來利用一下吧：這裏所謂「奇蹟」，所謂「彗星的出現，狂風乍起」，究竟是什麼呢？那就是：生命的顫慄，靈魂中一次新的經驗之完成，或者說一個宇宙的覺識，假如你樂意，你也可以說這就是那最容易被人誤會的靈感。「凝結成屹然不動的形體」，是說我們的生命在那一瞬間一切具足，而詩人的工作，就是要用文字來表現它，把握它，使它結晶，把它放在一個「屹然不動的形體」裏，這樣，它可以永久，它可以聚結它的力量再去震顫別人的生命。依然是斷章取義，我們也可以拿下面的詩句來解釋詩人的創作：

歌聲從音樂的身上脫落，
歸終剩下了音樂的身軀
化作一脈的青山默默。（第二首）

你秋風裏蕭蕭的玉樹
是一片音樂在我耳旁
築了一座嚴肅的廟堂，
讓我小心翼翼地走入：

又是插入晴空的高塔
在我的面前高高聳起，
有如一個聖者的身體，
昇華了全城市的喧嘩。（第三首）

要從那默默的一脈青山，去認出一曲高歌。要從那插入晴空的高塔，認出它是那全城市的喧嘩之所昇華。就如我們應當從那結了晶的「屹然不動的形體」，認出它就是詩人生命中的彗星的出現與狂風乍起。也就正如我們要從這些表面看起來似乎是平凡而微弱的詩章中，認出那高貴而又强大的人格或生命。

那末，詩人爲什麼完全採用了「十四行體」呢？那就正是因爲，像「十四行集」中最後一首所寫的：

從一片氾濫無形的水裏

取水人取來橢圓的一瓶，

這點水就得到一個定形；

看，在秋風裏飄揚的風旗

牠把住些把不住的事體，

讓遠方的光，遠方的黑夜

和些遠方的草木的榮謝，

還有個奔向無窮的心意；

都保留一些在這面旗上。

我們空空聽過一夜風聲，

空看了一天的草黃葉紅，

向何處安排我們的思，想？

但願這些詩像一面風旗

把住一些把不住的事體。

像一個水瓶，可以給那無形的水一個定形，像一面風旗，可以把住些把不住的事體。而十四行體，也就是詩人給自己的「思，想」所設的水瓶與風旗，何況，十四行體，這一外來的形式，由於它的層層上升而又下降，漸漸集中而又漸漸解開，以及它的錯綜而又整齊，它的韻法之穿來而又插去，……它本來是最宜於表現沈思的詩的，而我們的詩人卻又能運用得這麼妥貼，這麼自然，這麼委婉而盡致，叫我們不能不相信詩人在他一篇文章裏引用過的，歌德在一首十四行裏所

寫的，如下的句子：

誰要偉大，必須聚精會神，
在限制中纔能顯出來身手，
只有法則能給我們自由。

詩人的聲音

——論方敬的「雨景」和「聲音」

詩人的聲音，就是我們的聲音，時代的聲音。詩人替我們呼吸，替我們發聲又發光。

「九一八」以後，一直到「七七」以前，這真是我們的最痛苦的時代，我們在這漫漫的長夜裏忍受了痛苦以上的痛苦。眼看着自己的大好河山被敵人侵佔，是痛苦的；眼看着自己的骨肉同胞受敵人蹂躪，是痛苦的；然而最痛苦的卻無過於：眼看着打擊者而不能予以打擊，眼看着受難者而不能予以拯救。這痛苦造成了我們這時代的兩個方面。一方面，由於對於人類歷史的一種真知灼見，一部分人就在自己的痛苦中點起一把地下火，吹燃它，擴大它，想燒燬一切，也好重建一切。另一面，一部分人卻只在無可如何中變成了虛無，懷疑，也就只有徬徨與呻吟。對於前一種人，我們應該讚美，而對於後一種人，我們也不願責備。而且，雖然自己無力去點一把火，但也並不是不熱切地向往着陽光。這就正是詩人方敬「雨景」中所歌詠的：

惡鬱的寬帽簷

使我所有的日子都是陰天。

是快下久旱的雨？

是快飄紛紛的雪？

我想學一隻倦鳥

馱着低沈的天色

飛到溫暖的陽光裏。（陰天）

所有的日子都是陰天，是的，日子太久，而且只是陰天，沒有雨，沒有雪，當然也沒有太陽。在這情形中，詩人的調子以及詩人所聽到的聲音，也就非常低沈。在「古木」中，詩人說：「我聽林梢滑下的幽音，聽自己沈默。」在「餽贈」中，詩人祈求着「笑的聲音，笑的美麗，」在「等候」中，他「等候着更美的聲音」，「等候着溫柔的足音」。而結果在「假日」中卻說：

「然而她的靈魂在找尋窗戶，找尋門——
門上沒有一點聲音，真够靜。」

一直到一九三七的五月，這應當說是「七七」的前夕了，詩人在「雨景」的最後一首「青春」中還在說：「年青的悲哀融化在眼淚裏」，「我們不能沒有春天」，「但春天也許不會再來了」。這情形，要說是屬於詩人自己的，毋寧說還是那時代的一方面。而且，這情形，詩人自己也是承認的，自己意識到了的。所以四年以後，一九四一，當詩人爲自己的「雨景」寫「後記」的時候就說：「它原是柔弱的聲音，……在這偉大的當前自然更顯得渺小，而且愧色。」「而今這幽微的音調竟使我驚訝。我對它爲什麼那樣生疏。我好像從未聽聆過。更不相信曾是親手的撫弄。呵，它已瘖啞了一年了。這瘖啞對於我簡直是一種歡喜。因爲現在我要彈奏的是另外一種新的響亮的琴。」因爲，「七七」以後，詩人已「走到朗闊的天地裏，學着愛人，愛鬪爭，愛真理的歌唱了。」這結果就是從一九三八到一九四一的作品：「聲音」。

* * *

抗戰了，一場風暴，吹散漫天雲霧，陽光閃耀，光明照徹人心。昔日戴寬邊帽的詩人自然完全變了調子。他在「清晨」中說：

「恬美而悠揚，
黎明的一片號聲，
猶如慈母的呼喚，
我們是聽話的孩子。」

在「報」中他說：

「爲自由而鬪爭的芬芳

吸引我，

粉碎奴隸鐐銬的聲響

激勵我。」

甚至在那「古城的歌」中，水磨用了古老的調子，也在「孜孜的唱着勞動的歌，生產的歌，讚美這新的時代，」「唱着時代的歌，唱着它的願望。」然而不幸得很，我們必須相信詩人的誠實，

詩人是誠實的，他不但歌唱了現實的正面，也歌唱了現實的反面，光明之中有黑暗，前進之中有後退，這就是詩人在「旅館夜」中所說的：「在各種足步之中，也混雜着偵探的足跡，也混雜着奸細的足跡，——在各種聲音之中，——但還有享樂的聲音，但還有荒淫的聲音。」雖然詩人還在堅持着，「酒色的糖衣，哪掩得住血腥的現實，——然而就在這正面反面之間，還有一個「裏面」或「底面」，就在這裏，橫互着我們這古老民族的悲哀，橫互着一個說明，這就是：為甚麼我們這民族一再地覺醒，一再地行動，戊戌變政，辛亥革命，國民革命，……雖然太陽出來了，卻又為陰雲所遮蔽，雖然前進了，而又後退的那根本原因，這原因就在於我們這國家那最廣大的羣衆——農民的生活。詩人走到農村，於是看見了，他在「自耕農」一首中說：

「穢齒，垢面，一身泥土，

農夫栽種的五穀真够香；

但他們以天空一樣的坦白，

土地一樣的誠實，

去餵養地主自私的

貪婪無饜的大肚囊。」

像這裏所寫的，像詩人在「聲音」的第二輯「村莊」中各詩所寫的，就是我們這國家的圖畫，就是我們這社會的病根之所在，就是我們一切問題得不到澈底解決的原因之所在。詩人在「牛」一首中說牛是奴隸，然而我們的廣大的農民就是牛，就是奴隸。詩人說：「奴隸，吃一把草，還挨鞭子的抽打，但擠出來的卻是奶，它纔配做生活的主人。」原來我們的「主人」是吃草，擠奶，而又要挨鞭子的，而擠出來的奶就供給了一部分人的「享樂」與「荒淫」。怎麼辦呢？詩人在「村童」一首中發出了他的積極的聲音：

「把不淨的弄淨，把不平的弄平，

嫡系勞動人民的兒孫，

誰說你們的手藐小無力，

一努力會把童話變成事實。

一旦奮鬪出新世界，

纔好天天過佳節。

那時鄉下完全是你們的，
它接受了解放的意義。

向前走，無盡的田野，

無盡的路，唱不完的歌，

要主宰人生與自然，

奮鬥便是及早學習的功課。」

奮鬥！對着那侵佔我們土地，蹂躪我們同胞的敵人，奮鬥！但吃着草，搾着奶，挨着皮鞭，甚至帶着鐐銬，又如何奮鬥？所以，這奮鬥的功課還須有另一方面的學習。詩人在「聲音」的第一輯長詩「竹筏」中，把中國農村社會的變化，「時間的變化，世界的變化，」從竹筏的主人眼中寫出，從竹筏主人的口中說出，又寫出了「軍民合作」，原來兵士也是農民出身的，這也就是很自然的了。詩人在「竹筏」的最後，用了熱切的聲音說道：

「這時日頭還高，岷江水，流呀流，

往前流，流盡長年久月的痛苦，
 流盡古舊的悲哀與感傷的淚，
 流盡屈辱，不幸與個人的憂鬱，
 流着雄壯的勞動的歌曲，
 重新流着自由，光明與歡欣，
 流着火一般的熱望，新的生命，
 流着幸福美滿的明天，
 可愛的岷江靜靜地流。」

實在，岷江的水是流不盡的，因為現在還只在過渡，在這過渡中，既有「美滿的明天」在望，也還有屈辱與憂鬱。要完全換一條「新的生命」，還須先從地下發掘一道新的源泉，從廣大農民的生活改造起。

* * *

從「雨景」到「聲音」，隨着內容的進於開擴與充實，那表現的形式自然也進而與之適應。但有一點卻是始終在詩人的作品中貫徹着的，就是詩人在表現上那最顯著的長處：精細而巧妙。

在「雨景」中有這樣的句子：

「在懶乏的手指揉拭之後，

沈涵於午覺中的眸子啓綻了。」（夏：畫）

「山居老人策杖閒眺，

釉釉的綠草沈默了

落日的嘆息，」（山間）

「貧血的長街，

行路人是一管藥針，

在注射着溫暖。」（雪街）

在「聲音」中也還有：

「前進，一切都前進着，
驟蹄，車輪，足步，

沿途壓下希望的花紋。」（路）

「縱橫的病榻間，

來回忙着的白衣看護女，

用年青的祝福，

綴合一塊塊的痛苦，」（看護女）

「一排排甘香的稻莖，

歡語着豐收。」（豐收）

「不論曲線或直線，

你奮鬥，我們也奮鬥，

終必交於一點——勝利。」（陸和空）

而在「古怪的城」中，作者用「足跡簽到」代替「參加」，用「一串串的刪節點」形容「下雨」，用「一部深奧的古籍」說明那「城市」，用「巨大的破折號」形容「長街」，這一貫的比喻，都非常精巧。然而一種長處也往往附帶一種短處，就是：難免失之纖弱。這在「雨景」中還不甚顯著，因為「雨景」中有一點兒頹廢氣息，而頹廢的就往往是纖弱的。到了「聲音」，內容比較強烈了，那種纖弱也就相對地顯著了。譬如詩人在「傷兵」一首中說：「每次燦爛的鬪爭，都裝飾着手榴彈的花朵，大礮彈的花朵，」這裏的「燦爛」，「裝飾」，「花朵」都未免纖弱。又如說「傷兵身上的「傷口」，而冠以「紅脣的」形容，說它們在默默不休地話着大勝利。在「看護女」中，說病兵發高燒是在熱烈地「戀着」國家。這些都令人有同樣「不够強」的感覺。

作者的另一個特色，是那「細語叮嚀」的語調，特別是「雨景」中的詩，令人讀了感到一些輕柔而熨貼。這表現在下面這類句子上：

「春風在我們脣上呢，

壓小了夜的呼吸。」（餽贈）

「你，病的俘虜，

窗外已有煦暖的空氣，

等待你從容的呼吸呢。」（祝福）

「黃泥裏滋生出砒藥的紫莖，

你允諾一度清淡的吐放嗎？」

「是藍空降落的鳥聲麼？

怎麼這曲調灑到人間？」

「當夜色埋葬了你的路，

貓，你矜誇你夜明的瞳孔嗎？」（等待）

「猶記兒時跣足涉水的故事，

擎着小燈往溪石的狹窄處去

探尋肥美的螃蟹哪。」（夏：夜）

「濛濛的雨下，

溪旁的竹林更綠了。

而我兒時的竹馬呢：」（昔年）

這種「呢」「嗎」「哪」的調子，在「雨景」時代，實在並不止作者一人如此，有許多詩人都如此，這也成爲時代的調子，然而這調子實在太低。爲什麼會這樣呢？因爲這正是那時代的一面，這就是那虛無，懷疑，徬徨，呻吟的一面。到了「聲音」時代，抗戰時代，這調子在詩人作品中就減少了，然而也只是減少，卻並未消失，也正因爲這個，這特色也變成了一個弱點，譬如在「棉花機」，「看護女」，「古城的歌」，「古怪的城」等詩中，這種輕柔的調子，就相當地削弱了那作品的力量。這就可以說明，在時代的聲音中，還有詩人自己不變的聲音，這也是無可如何的事。因此，假設要我舉出作者那最好的作品，我將說是「聲音」中的「飛」與「豐收」，因爲在這兩首詩中，內容與形式，情感與聲調，可以說得到了完全的一致，這裏是用了肯定的調子，表現出肯定的主題。若以詩人自己的分類而論，我以爲「聲音」中的第二輯「村莊」諸詩爲

最好，這裏每一首都不要纖弱，都相當結實，在內容方面說，也是這詩集中最要緊的部分。在現實問題中，這也正是那應當積極提出的問題。詩人的聲音在這裏響得最切當，因此，我以為「農村生活」是作者應當或比較相宜的工作園地。

三十三年五月十日

樹的比喻

——給青年詩人的一封信

從你來信中所說各種情形，知道你年來在寫詩一方面非常努力，而從你所寄來的這幾首詩中，也可以看出你年來的努力已獲得了相當的進步。比較你從前的作品，大致地說起來，你現在的作品是顯得特別潔淨了。

「潔淨」，是兩個極其平常的字，但作品能做到潔淨，卻也並非多麼容易的事，多少年輕作家，甚至有些老作家都不大能够做到這一步。「潔淨」的反面是「髒」，是「蕪亂」。在一件作品中，往往有多少材料是多餘的，有多少字句是不必要的，那些多餘的，不必要的東西，把那少許本來是很重要的東西也給掩沒了，這正如一地荒草之埋沒了幾隴禾苗。你現在的作品是相當潔淨了，從蕪亂到潔淨，這正是一條很好的道路。但你必須知道，這也還只是在道路的中間，從這中間，將來還須向前更進一步，那就是從「潔淨」走到「豐實」。我總喜歡以樹為喻。蕪亂，是一棵小樹的肆意生長；潔淨，是你把它修剪了一番，收束了一番；但這修剪，這收束，卻正是為

了它將生長得更俊樣子，它將有非常豐實的完成。然而這所謂豐實，與前邊所說的蕪亂是毫無相同之處的。當一個人開始寫作時，他大概都是不自意識的，他之所以要寫作，往往只是憑了一些刺激的反射，一串感情的泛濫，或是一些幻想的狂奏，這時候，他既少生活經驗，對宇宙人生自無深刻的認識，他有見必錄，有感必發，這自然就是形成蕪亂的原因。這在另一方面說，也許可以說是無容置議的事，因為青年人自快樂，更有青年人所特有的而且特別強烈的苦悶，要歌出己的快樂與苦悶，誰還能說這是不應當的？能够歌得出來就是一種快慰，而在青年的精神上也就是一種發揚。但站在藝術的觀點上看，爲了使自己成爲那最好的藝術家，這種有見必錄，有感必發的作法是不行的。你一定知道，一般人以爲文學創作——尤其是寫詩——就是自我表現或表現感情，這說法在某一方面是對的，但必須給與一種恰當的界限。沒有表現便不成爲藝術，不錯。但現在許多青年詩人卻大都不講究表現，太不注意那表現的方法，大看輕了技巧，也許根本就不知道技巧。要表現自我嗎，好的，我就赤裸裸地表現，幾乎一絲不掛，幾乎成了一「暴露狂」。要表現感情嗎，好的，我就儘可能地愈直接愈好地傾瀉出來，幾乎毫無含蓄，發乎成了感情的一發洩。在這種情形中，作者太「熱中」了，自然無表現之技巧可言，然而這就不能成爲藝術；也許可以成爲藝術，然而那是偶然的，像一片浮雲偶然變成了一片山水。有人說文學創作的過程就如作夢，也有人就用了自己的夢寫成文學作品。然而夢本身實在是一件很糊塗的事情。法國的

大詩人梵樂希 (Paul Valéry) 曾經說過：「想描寫他的夢境的人，他自己就要格外清醒。」要「格外清醒」，是的，「清醒」的反面就是「熱中」。在太熱中的情形中寫作，那結果將難免蕪亂；在清醒中，也就可以「潔淨」了。

青年人都是難免熱中的。由熱中到清醒，這時候他將漸漸感到自己淺薄，這淺薄，在從前是曾經被他誤認為深富的；他也將漸漸感到自己浮誇，而在從前，他又曾誤認這浮誇是自信。如今他前進了一步，在這過程中，他大概安靜了一些，謙遜了一些，無論在感情思想上，無論在文字語言上，他都很吝惜了，很寶貴了，不再浪費了，他正如一個沈默寡言的人，他覺得言語是愈少愈好的，他正像一棵已經在地底扎下了深根的樹，風裏雨裏，它已不大受搖撼，它已不大發出那些蕭蕭騷騷的雜音。而這樣的也大概正是你現在的情形，這當然很好。但你還不能在這裏止步，也絕不應當止步。超過這一步，你更多地體驗生活，更多地讀那些重要的書籍，你將更有意識地去寫，更勇敢也更謹慎地去寫，你將使感情稍稍後退一些，使智慧更能夠放出光輝，你甚至會忘掉你自己，而不是一「表現」你自己，到那時候，你將寫出更好的作品，也就是超越了一「潔淨」以上的，豐富而堅實的，有光有色的東西了。你大概會明白我的意思，那就是，你現在的作品在潔淨一點上是令人滿意的，但它們之尚欠繁富與晶瑩，卻也是事實，這也就是你應當努力的地方，然而這又是不能心急的事情。

從你這幾首詩看，在某些地方，顯然是受了艾青的影響，但大體上又總是在田間的影響之下。我自己的偏見總以為田間的道路並不是一條康莊大道。他由他自己所特有的一種氣質，因之他用了那麼一種形式，沒有他的氣質，而學他的形式，容易弄成取巧，甚至於弄巧成拙。我以為與其學田間，不如學艾青，學艾青，最少可以使自己開展，不小氣，也不會有甚麼大毛病。這樣，假如你能在形式方面也就是在技巧方面多用些心就更好。現在一般寫詩的人是太不注重形式了。形式固然由內容決定，但並不是不需要作者去用心，去創造。作者如能創造了或利用了那最好的形式，（應當說是最適切的形式，）那內容也將表現得更好。藝術的另一意義就是技巧，它必須有些範圍，有些規矩，我們就以乒乓球為喻吧，我知道你是喜歡打乒乓球的。乒乓球的檯子就只是那麼小，乒乓球只應當在那個小小的範圍之中活動。但是你可不知道，那小小的球檯實在是一個廣大的戰場。善於打球的人絕不讓他的球落到檯子外面，倘若他的球剛剛接觸到檯子的邊緣而又不為對方所回擊，那就最好。你看吧，當他把全身的力量都集中在右手中，當他胳膊一揮像要飛起來的時候，他的精神豈不也是充塞乎天地之間的样子，然而他的力量就只用到那小圓球上，那小球又為種種規律所約束，稍稍越規，他那全副力量便是白費了。善於打球的也是藝術家。他的所以顯得有力量，顯得美好，就正因為他的活動範圍有限而又有許多約束，這就是形式可以提高內容的道理，這就是形式對於內容的反作用，在這裏，技巧就見出了它的意義，它的重

要。你假想那球檯子如果有籃球場或是球場那末寬闊，又假想那打球的兩人並不遵守什麼規則，那麼這種遊戲也就毫無意味，用以運動身體是可以的，跑野馬式的跑步也可以強健身體，但這不是藝術。至於那乒乓球的檯子爲什麼要那麼狹小，那就完全是由於那乒乓球本身的特質所決定的。藝術是如此，詩，更是如此。詩不能不講求形式，不能不講求技巧。千萬不要以爲隨手寫下來的就是好詩，有時也許會好，但有時連好的散文也不是，那就更不必說是詩了，假如真有詩的內容，寫成散文固然也無妨，假如本來就不是詩，寫成詩的形式也還不是詩。詩，再加以最好的詩的形式，那纔是詩的完成。

對於你的詩的原稿，我一字也未能改動，這不但因爲你的字寫得那麼整齊好看，爲免得把它們弄污了，令我不忍下筆，而主要的原因，還在於那些作品都很「潔淨」，那字句之間是毫無毛病的。我還是以樹爲喻吧，假如你的詩裏只具備了根幹，再添一些枝葉與花實是必要的。一件作品，正如一株生命充沛的樹，它須是從根到梢的一個完整。但這些枝葉花實怎樣纔能添得起來呢？我能給你添嗎？那當然不能；那麼你自己添嗎？也不對。說是一「添」就不對，它們不是憑空「添」起來的，而是「生長」起來的，是很自然地生長起來的。至於如何纔能自然地生長起來呢？那就不必這麼問，你只應問你自己是否真愛生活，真愛人類，你是否真愛智慧，真用全力創作，而尤其要問的，是你的創作慾是不是從生命深處萌發的？再不然你就去問一棵樹，你問它如

何生長，如何伸枝展葉開花結實，如何蔚為一樹嘉蔭？你一刻也不要懈怠，但一點也不能躁急。藝術是一樁艱苦的事業，它既需要勤奮，又需要忍耐，而忍耐尤其必要，正如里爾克（Rainer Maria Rilke）所說：

不能計算時間，年月都無效，就是十年有時也等於虛無。藝術家是：不算，不數；像樹木似地成熟，不勉強擠它的汁液，勇敢地立在春日的暴風雨中，也不怕後邊沒有夏天來到。夏天終歸是會來的。但它只向着忍耐的人們走來；他們在這裏，好像「永恒」總在他們面前，寂靜，廣大。我天天學習，在我所感謝的痛苦之下學習：「忍耐」是一切！

