

新社會藝術叢書之三



周燦著

詩 讀 詩 寫 詩 談 詩

新社會出版





讀詩・寫詩・談詩

周燦著

論文集

新社文藝叢書之三

新社出版

一九六九年七月

新加坡

讀詩・寫詩・談詩

周燦著

新社出版

新加坡啓信街23號

遠東文化事業有限公司發行

新加坡廈門街19號

電話：76305・73230

文化印務公司承印

新加坡滙發律12—14號

電話：642112・642113

定價星幣一元





目次

86	83	77	69	63	51	43	32	29	26	21	18	15	11	8	4	1
■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
我國當前詩歌的一般檢討	評一首小詩「向日葵」	讀慧適的詩集「牧歌」	介紹苗芒的詠物詩「桃花」	論新詩的形式	我為「海的故事」寫詩的經過	我怎樣寫「拾貝集」	談談幾首小詩	詩和歌詞	讀詩與寫詩	詩情和畫意	材料和技巧	寫詩的人應有的準備	若即若離的詩句	祖父和祖母的問題	詩的特技	詩的內容與形式的關係



詩的內容與形式的關係

無論那一樣東西，都有它的內容與形式。在這兩者之間，還存在着一條顛撲不破的真理，那便是一切的形式，都應該由內容來決定。嚴格地說：一種內容，便只能有一種形式。但是如果處理得恰當的話，一種內容，也能以一種以上的形式來加以表達，而結果仍然可以令人滿意。

上面的話，似乎說得很空泛，還是讓我用較具體的話來加以說明罷。

在文學的表現形式上，有所謂詩歌、散文、小說、戲劇等。形式是容納內容并表達內容的。有的內容適合寫成一首詩，有的內容適合寫成一篇散文，有的內容以小說去表達最恰當，有的內容却非借助於戲劇的刻劃不可。不過，這也僅僅是大體上的一種劃分。就單獨以詩歌這種體裁來說，在中國方面，可以分爲舊詩和新詩兩種。新詩之中，又分爲自由詩、格律詩、象徵詩等大類。各大類之中，再立出小詩、朗誦詩、敘情詩、敘事詩、散文詩……等名目。所以，寫詩的人在打算寫一首詩時，便往往不能馬上動筆。在這種情形之下，最明智的一種做法，當然是先將手裏心中的題材，好好推敲一

下：有了這樣的一種內容，當以那一種形式去表達它最有效，最成功。作者的選擇一定是正確的，譬如說：一個在適當的情況下只需要三言兩語就能表達得盡善盡美的題材，也許被寫成了一首多而無當的長詩；同樣的，有一種題材，照理應當儘量寫成長篇的，但却草草了事，被寫成使人讀後覺得意有未盡的小品。不過儘管如此，寫詩的人下筆之前的一番斟酌、考慮功夫，却是無論如何不能缺少的。

寫到這裏，我們又產生了另外一個問題，那就是：「那一種形式的詩，才算是詩？」有的人認為短詩才是真正的詩，長詩都不是詩，它只是以小說、戲劇的題材用詩的形式來寫作罷了。這一來，又牽涉到詩的定義這個論說紛紜、莫衷一是的問題了。而這其間，有歷史的因素，有立場、看法、主義的因素，所以，要從中歸納統一出一個為每個人所同意所接受的定義來，也不是容易的事。不過我個人以為：如果勉強要給詩下個定義，這個定義，就是掛在我們口頭的所謂「詩意」；有詩意的，當然就是詩了。至於說它有詩意的人，未必需要拿出證據來，分析說明他的感覺或看法是否真確無誤。同時，對於某一種境界、氣氛，甚至對於某一個人，我們有時也會用「詩意」兩個字去形容。不但如此，還有一種詩人，壓根兒就是沒有作品的詩人呢！

如果以這樣的一種眼光來看詩，那麼有許多詩便都不是詩。以中國的舊詩來說，孔雀東南飛、木蘭辭、陌上桑、琵琶行、長恨歌都不是詩；以新詩來說，自從五四運動以

來所有的敘事詩都不是詩。爲什麼？因爲它原就可以用小說、戲劇的形式來寫，不必靠詩歌來表現。再說，「詩意」這種東西，是經不起在篇幅方面作這種長度的伸延的。

但是，我個人向來都不否認白居易的琵琶行和長恨歌兩篇作品是詩，而且是很好的詩。也許我這種想法是有道理的；我認爲決定一篇標明是詩的作品是不是詩，寫作的人的重要性實在太大了。在他才華洋溢的影響下，我們雖然看不見一個說得上是有詩意的故事，但是却處處看見充滿了詩意的描寫。我們看不見一面又圓又完整的月亮，但是我們却看見滿天閃閃爍爍、美麗無比的星星。這些星星，像月亮一樣地發光，也像月亮一樣地，把光照耀在我們的心靈上。

詩的特技

當我們談到電影的製作時，常常會提起所謂「特技」這一個名稱。尤其是神怪、武俠一類的電影，應用「特技」拍成的鏡頭就更多了。

在詩歌的寫作上，我們有時也會採用到一種手法，這種手法，我無以名之，就暫且叫它做「詩的特技」罷，反正電影和文學都是藝術的一種，彼此免不了有相類似或相通的地方。

要說明詩的特技，那就非舉出一些實際的例子來不可。而且，爲了便於說明這種手法起見，我只好不避自吹自擂的嫌疑，舉一些我自己所寫的詩來作爲說明的對象了。

我的詩集「青春」裏有一首詩，題目叫做「樹之舞」的，在我看來，就是一首應用到一點特技的新詩。這首詩，是不容易給讀者留下良好印象的，因爲它是一首氣氛陰鬱、死氣沈沈的詩。在這首詩裏，我用「古井」和「牢獄」來形容靜，因而這個靜，不是溫馨的、可愛的靜，而是陰森的、落寞的靜。因爲詩的背景時間是晚上，所以天上有星星。這些星星，絕不是美麗含情的星星，而是不懷好意的、陰險地冷笑的星星。詩的

畫面中有動物出現，這些動物，也全是不祥的、邪惡的，如烏鴉、貓頭鷹、有毒的花蛇之類。在地上，我放下了「十三個死人的頭骨」。爲什麼我要放下這些東西？很明顯的，我爲了製造一份緊張的氣氛。但這一大堆東西還只是配角，主角是樹，落盡了葉子、只剩下枯禿的枝樞的樹。這些樹的枝樞是堅固而鋒利的，堅固鋒利得能够刺破天空中星星的眼睛。

題目叫做「樹之舞」，所以畫面中的樹終究要跳起舞來。它們跳的是「探戈」(Tango)，所以顯得「神祕的、恐怖的、熱情激動而又野蠻的」。我們時常形容被風吹動的樹枝好像在婆娑起舞一般，但那只是一種形容，被形容的只是樹的一部份，因而也可以被當做具體的、客觀的描寫，這樣的描寫。不能算作詩的特技。但是「樹之舞」裏面的樹，正像我們在卡通片裏所看到的樹一樣，是可以用整個身體來跳舞的。它們不必要固定在一個地方。它們可以離開生了根的地面，一前一後，一左一右地跳着舞着。現實世界裏的樹木并不能做出這種舞姿來，所以我叫這樣的一種寫法做詩的特技。

像上面所說的這樣一首詩，是不宜多寫的，因爲不管寫得好不好，它總歸是一首不能激起讀者的熱情、鼓勵讀者向上的詩。不過一個人詩寫多了，總希望儘可能變化他的寫作題材，積極的應該常寫，消極的也不妨偶一爲之。再說，人到底是人，七情六慾，有時不免會被環境、遭遇所左右。人有快樂的時候，也有悲傷的時候。人有時候躊躇滿

志，也有時候意懶心灰。所以我在這首詩的前面附了兩行小序，我說：

「朋友，當你失望時，當你寂寞而憂鬱時，當你在失眠的晚上，想着苦惱的往事時，你的心坎上就有一些東西在跳舞，那是樹之舞。」

總之，我是企圖以詩中樹木的一場舞蹈，去代表小序裏所說的這樣一種心情的。我們中間，誰不會有過這樣一種心情呢？

再舉個例子罷，我有另外一首詩，題目是「莫娜麗莎」，詩裏在形容莫娜麗莎的容貌時，有這樣的句子：

清溪如鏡，

照見了

聖母瑪麗亞的影子。

我為什麼用這樣一種方式來描繪莫娜麗莎呢？說來話長。有一次，一位朋友到我住的地方來看我。他一走進房間，向周遭掃視一番之後，便問我說：「你也信天主教嗎？」我覺得很驚奇，我說：「沒有啊！」這時，他才指一指我擱在桌上一張達文西所畫的「莫娜麗莎」的肖像說：「還說沒有，這不是聖母的像是什麼？」我恍然大悟，才笑着解釋了。從這件事看來，可見莫娜麗莎和聖母瑪麗亞不會沒有相像的地方。後來我自己想想，也的確有相像的地方。這就難怪我的朋友要發生誤會了。聖母的容貌如何？沒有

人知道，但是誰又不肯相信她一定是美麗、聖潔、莊嚴、和善的呢？而我們見到的莫娜麗莎，也正有這些特色。所以，在形容莫娜麗莎時，我不說她長得像聖母，因為這種寫法太平凡，太不够味了。我靈機一動，改變了另外一種手法來寫。我安排莫娜麗莎到溪水旁邊去照她的影子，照了之後，我們在畫面上看到的不是莫娜麗莎，而是聖母瑪麗亞。這樣一來，也就等於說莫娜麗莎像聖母了。用這種技巧來寫，不是比較有韻味嗎？而這個，在我看來，也是詩的特技。



祖父和祖母的問題

——新詩要不要押韻？

新詩要不要押韻，這已經是祖父和祖母的問題了。自從有新詩之爲物以後，報章雜誌上討論這個問題的文字，真不曉得有多少。這些文字，我有見過的，有不會見過的，所以不曉得我這兒要談論的問題，是不是已經有人談論過了。不過即使已經有人談論過了，我想也不要緊，說句解嘲的話：那就不妨叫做英雄所見略同罷！

我們可以暫且避免回答「新詩要不要押韻」這個問題，而先從另一方面去作更實際的探討。我們倒不如這麼問：「新詩押韻怎麼樣？新詩不押韻又怎麼樣？押了韻之後有什麼效果？什麼好處？如果不押韻，便會有什麼效果？什麼壞處？」

好了，現在先來看看押韻的新詩的問題。我們都知道：許許多多作者和讀者所以主張新詩要押韻，總少不了這兩點原因：第一點是新詩如果押韻，便與散文有了分別，要不然，所謂新詩也者，豈不成了散文的分行嗎？但是新詩之爲新詩，散文之爲散文，這中間的差別，似乎又不這麼簡單。我們不難看見充滿了詩意的散文，也不難看見押韻押得很妥貼，但是却索然寡味，連一點兒詩意也沒有的新詩。相反的，有些新詩，雖然完

全採用自由體的形式，既長短不齊，又不押韻，但是你不能不承認那是詩。這一類例子，在小詩中最多，如劉大白「秋之淚」的「有如許的淚，就是渾身都是眼，也流不及啊！」，冰心「繁星」的「父親，出來坐在月明裡，我要聽你說你的海！」等等。可見詩這種東西，到底是內容重於形式的。

第二點是新詩如果押韻，那麼讀起來才容易上口，才會覺得它朗朗可誦，才可以幫助讀者背誦和記憶。徐志摩的新詩，是新詩中為數不多的容易背誦和記憶的作品。究其原因，不外由於它們多半是押韻的。——以上所說的，偏重於說明新詩押韻的優點。

新詩押韻的優點是顯而易見的，是大家所公認的。我相信大多數的人一定認為新詩押韻，即使談不上有什麼優點，最低限度也不至於會有缺點。但我這兒有一種看法：以為在原則上，新詩當然以押韻為佳，但是也要視個別的情形來做決定。有些新詩，押韻之後，反而覺得不好。不好的情形有兩種：一種是使該首新詩失去了它本來的面目，使它看起來不像一首詩而像一首歌。換句話說，這樣做將使該首詩的音樂成份太濃厚，濃厚得喧賓奪主，因而讀的人徒然覺得它音調鏗鏘悅耳，而忽略了詩的內容。詩是詩，音樂是音樂，詩可以有音樂性，但却不能為音樂所取代。另一種情形是寫詩的人太過注重押韻，以至於「繁華損枝，膏腴害骨」，以至於得魚忘筌。由於作者下筆之時，斤斤計較押韻的工整與否，結果不是使詩句的排列顯得不自然、蹩扭，便是使寫詩變成了賣

弄韻腳的遊戲；好像押了韻才是詩，不押韻便不是詩的樣子。

再說到不押韻的新詩的問題。新詩押韻，既然也有不利的地方，那麼，在不能兩全的情況之下，我認爲寧可捨棄韻腳的經營，以便集中精力充實詩的內容，塑造突出的形象，以及創造詩的意境或境界。

其實，新詩有沒有押韻，是不重要的，重要的是作者在犧牲了韻腳之後，是否會好好地注意到詩的平仄與節奏方面的問題。沒有押韻的新詩，讀起來並不覺得不舒服，但平仄安排不當，節奏不完美的新詩，却往往使人讀起來覺得詰屈聱牙，不能終篇。

最後，我們再討論的一個問題是：那一類的新詩應該押韻，那一類的新詩可以不必押韻。大致說來，詩意較淡的新詩應該押韻，而詩意較濃的新詩却可以不必押韻。基於這一點，朗誦詩和敘事詩應該押韻，自由詩、象徵詩等，可以不必押韻。這也就是說：新詩的押韻與否，還要視題材與所採取的寫作形式而定呢！

若卽若離的詩句

在新詩的寫作技巧上，有一點大家似乎比較少注意到，那就是一首新詩中句與句之間銜接的問題。我以爲要把這個問題說個明白，並不是一件容易的事，但是我却意識到這個問題的確是存在的。

我們不是常常說：某人的詩或者某人的某一些詩，讀起來好像散文的分行嗎？爲什麼我們會有這種感覺呢？分析起來，也不外二種原因：（一）它沒有押韻。如果有押韻，即使它詩意全無，你也不敢說它是散文的分行；（二）它沒有詩的特質。換句話說，它缺乏詩意。如果你是一個注重詩的特質的人，那麼，你在鑑賞一首詩的時候，它的形式（如句子的排列、押韻等）怎樣，你一定一概不理，只看它有沒有詩意。如果有詩意，就算它根本不分行，不押韻，你也不願意將它當作散文來看待；（三）有一種新詩，說到詩意，它彷彿也是有的。詩意有了，而我們居然還嫌棄它，說它近於散文的分行，那又是什麼緣故呢？在我看來，原因就出在句與句之間的銜接是否恰當上面。

也許，這就是散文與詩的一個不同點罷。對於散文，我們要求它寫得通順，寫得流

暢，要它如流水行雲，流盪飄逸。但是對於詩呢，我們就沒有這種要求了。不但沒有這種要求，而且視這種現象爲一種忌諱，一種缺陷。散文是一座橋，但新詩不是；新詩只是用來造橋的許許多多磚塊石頭。寫詩的人只是將這些磚塊石頭交給讀者，橋，還是要由讀者自己去造的！因此，在新詩裏面，不是不能用連接詞（如因爲、所以等），但總以不用或少用爲佳。

在寫這篇文章的時候，我手頭恰好有樓文牧所編的一本新詩選集，叫做「愛詩集」。爲了舉例子，我隨手拿來翻翻，發現其中有一首龍軍所寫的、題目叫做「生命」的詩，我們不妨來讀一讀這首詩：

有人說：

生命

像是一支點燃了的

蠟燭，

亮着，亮着……

——一直亮到蠟燭完了時，就熄滅了。

又有人說：

生命

像是一葉在大海中的

扁舟，

飄着，飄着……

——一直到風浪捲來了時，就沈沒了。

如果，兩者都說得不錯的話，

而我却願把生命做爲一支蠟燭！

因爲：已熄滅了的蠟燭，

在人們的心中還留下一絲亮光！

像這樣一首詩，詩意不是沒有的，但是分行到底分得很勉強，如果我們將這些詩句連着讀，不是成了散文是什麼？所以這首詩的毛病便是太流暢，不會經過藝術的加工，不會去燕存菁。其實，這首詩，只要這樣寫就可以了：

有人說：

生命是一支蠟燭；

又有人說：
生命是一葉扁舟。

我願我的生命
是一支蠟燭；
縱然熄滅了，
也在人們心中留下亮光！

這是完全根據上面那首詩加以濃縮的，濃縮之後，原意并不會失去，但總比較接近詩的語言。

我雖然強調在新詩中，句與句之間的聯繫不要太過緊湊，但是也不贊成像某一類現代詩那樣，句與句完全各自為政，彼此一點關係也沒有，讀起來就像一張目錄，或者一份菜單。我已經說過了，要造橋，我們需要一批磚塊石頭，但却不是石頭加上朽木、爛鐵、破布、臭蛋那麼一些風馬牛不相及的東西。

總而言之，在一首新詩裏，句與句的關係不是水乳交融的「即」，也不是幽明永隔的「離」，而是：恰到好處的「若即若離」！

寫詩的人應有的準備

前些時候，聽一位畫畫的朋友發表他對畫畫的見解，他說：我認爲畫畫的人應該做到這一點：他不應該隨便在畫面上加上任何一條線條，除非他覺得這條線條是必需的，是構成整幅畫的一部份。

這幾句話，說明我這位朋友畫畫的態度。他認爲畫畫不但要認真，同時要負責；對自己負責，也對觀衆負責。如果一條線條在畫布上是可有可無的，那它的存在還有什麼意義呢？如果畫畫的人是以這種態度對待他筆下所有的線條，那他的所謂作畫也者，豈不是變成了信筆塗鴉嗎？

在寫詩方面，情形應該沒有二致。我認爲一個寫詩的人在寫一首詩時，也應該有一個準備，準備回答讀者在讀了他的作品之後可能提出的問題。

當然，有某一類詩人，如寫詠懷詩的阮藉和寫無題詩的李商隱，是不準備也不願意讀者向他們追根究底的。基於某種原因，他們都有權利拒絕回答或解釋讀者所提出來的、和詩的內容與含義等等有關的問題。至於一般的詩，便不能那麼諱莫如深，故作神

秘了。有一部份的現代詩所以寫得稀奇古怪，使人莫測高深，正由於作者以為可以利用詩的名義上含蓄的特質來欺騙讀者。如果讀者表示看不懂他們的詩，那麼，他們便藉口說那是讀者的修養不夠，欣賞力太差等等緣故有以致之。這種說法，多半是沒有道理的。

反過來說，如果寫詩的人在創作時有了回答問題（如：為什麼要採用這種形式來寫這首詩？這首詩的主題是什麼？重點在那裡？為什麼要用這個詞語？這種句法？這首詩為什麼要押韻？為什麼不要押韻？……）的準備，那麼，且毋論他所寫出來的是不是一首好詩，但最低限度，絕不是一首偽詩。這樣一來，不但讀者有可能知道作者在說些什麼，作者自己也不至於有不知所云（我相信有些作品的作者真的如此）的危險。

不過話又得說回來，我雖強調寫詩的人應該有回答問題的準備，但這並不意味着讀者看不懂的詩都是要不得的詩。寫詩除了有我前面所說的、因為有難言之隱不便將話說得明白這種情形以外，還有作者個別的手法與技巧等問題。能够深入淺出、淺白如話、婦孺皆曉當然是好的，然而寫詩之道「亦多端矣」，有些詩，有些詩句，好就好在作者會對它們下過鍛鍊鞭辟研磨剝切的功夫。像繪畫一樣，詩也可以（有時是必要）經過一番藝術的變形。王國維說到詩詞的隔與不隔，不隔自有不隔的好處，隔也有隔的好處。有時作者苦心孤詣，瀝血嘔心，就為了做到隔，進入隔的佳境。因此，發覺自己看不懂的詩就認為應該「摒諸四夷」，這種看法也是值得商榷的。

總之，寫詩是一樁嚴肅的工作。寫詩的人必須以嚴肅的態度來寫詩，讀詩的人也必須以嚴肅的態度來讀詩。寫詩的人在寫完一首詩之後，應該有所準備，讀者在閱讀一首詩時，也必須儘量的虛心，這樣，壞的詩一定會逐漸減少，好的詩也一定能獲得它們應得的評價。



材料和技巧

在各種體裁的寫作上，包括詩歌在內，材料和技巧都是不能缺少的。

材料是關於一篇作品內容方面的問題，技巧是關於一篇作品形式方面的問題。由於我們在欣賞或鑑定一篇文學作品的時候，大家所抱的立場每每有差別，因而欣賞或鑑定的眼光、尺度、標準等也就不一樣。一些有「載道」思想的讀者，認為文學應該反映現實、改造社會、表現生活，所以處處以作者的能否做到這一些來衡量作品的好壞，而那些存着文學乃「為藝術而藝術」這種想法的讀者呢，却一味關心一篇作品在形式方面的處理方法，看看作者的藝術手法如何，表現技巧如何，來判決作品價值的高低。其實，以上這兩種態度都是不對的。凡是以這兩種態度來對待文學作品，都嫌太過極端太過偏激了。試想一想：如果沒有寫作的材料，那麼，寫出來的作品又怎麼能够感動人？打個比喻，沒有故事，講故事的人是開不了口的；同樣的，沒有說話的技巧，講故事的人，也絕對沒有辦法成功地講完一個故事。我們再往更深的一層去看：同一個故事，由一個有口才的人來講，會使聽的人個個覺得津津有味，要是由一個辭不達意的人來講，聽的

人一定都興味索然。可見材料和技巧，兩者是一樣重要的。

如果說民間的文學作品，都是內容豐富的作品，大家恐怕都會表示同意罷。但是這些作品，我們又怎麼敢說它們沒有相當高的藝術技巧呢？沒有藝術技巧而能使一篇作品傳誦千古，那簡直是一種奇蹟。

就以白居易和杜甫來說，他們都是被公認為能夠同情民間百姓的疾苦，能夠用他們的詩歌來反映現實的詩人。他們都寫了許多社會詩，如「兵車行」、「麗人行」、「三吏」、「三別」、「重賦」、「輕肥」、「買花」、「折臂翁」等，這些詩，內容固然好，技巧又何嘗不佳？

說到新詩，臧克家的「老馬」，是給我印象很深的一首詩。這首詩只有短短八句：

總得叫大車裝個够，

牠橫豎不說一句話。

背上的壓力往肉裏扣，

牠把頭沈重地垂下！

這刻不知道下刻的命，

牠有淚只往心裏嚙。

眼裏飄來一道鞭影，

牠抬起頭來望望前面。

在這首詩裏，詩人寫老馬的處境寫得多麼深刻；對老馬形象的刻劃，又是多麼具體而生動。首句「總得叫大車裝個够」八個字，排空而來，毫無依傍。人家說辛棄疾「摸魚兒」詞的第一句「更能消幾番風雨」氣勢萬鈞，是從千回萬轉倒折出來，我覺得臧克家這句詩也是如此。至於結尾的「牠抬起頭來望望前面」一句，真是餘味無窮。本來新詩多半很難背誦，但「老馬」是一首容易記得牢的新詩。原因在那裏？這當然不僅僅由於它有內容，同時也由於作者在寫作技巧上，曾下過一番功夫。它是內容和形式、材料和技巧的結晶。

如果說材料是人的身體，那麼技巧就是身上所穿的衣服了。一個身體健美的人，再穿上一套裁剪得合身的衣服，不必說，一定使這個人顯得更加好看，否則，身體雖然健美，穿的却是不合身或者是襤褸的衣服，那不是太可惜嗎？

詩情和畫意

大家讀過潘漠華一首叫做「離家」的詩嗎？這首詩是這麼寫的：

我底衫袖破了，

我母親坐着替我補綴。

伊針針引着紗線，

却將伊底悲苦也縫了進去。

我底頭髮太散亂了，

姊姊說這樣出外去不大好看，

也要惹人家底討厭；

伊拿了頭梳來替我梳理，

後來却也將伊底悲苦梳了進去。



我們離家上了旅路，
走到夕陽傍山紅的時候，
哥哥說我走得太遲遲了，
將要走不盡預定的行程。

他伸手牽着我走，
但他底悲苦，

又從他微微顫跳的手掌心傳給我了。

現在，就是碧草紅雲的現在啊！
離家已有六百多里路。

母親底悲苦，從衣縫裏出來；

姊姊底悲苦，從頭髮裏出來；

哥哥底悲苦，從手掌心裏出來；

他們結成一個縝密的悲苦的網，
將我整個網在那兒了！



看來嫌長了一點，但也不能不將全首詩抄錄下來。

嚴格地說，這首詩有些地方還有加以修改的必要，不過在內容方面，它的表達方式是成功的，是充滿了詩情的。在這首詩裏，作者無疑的是想通過這幾段文字，來強調和刻劃母子之間手足之間深厚的感情。一言以蔽之，這是一首在表達詩情的詩。

一個人要離開家，家裏的人都對他依依不捨，做母親的，做姊姊的和做哥哥的，都紛紛各以行動或言語來表露他們對對方的感情。在前三段詩節裏面，除了那個要離家的人之外，都有一個地位與之同等的角色，而每個角色所做的事，都是與他的身份非常配合的。母親替兒子補破了的衣袖，姊姊替弟弟梳散亂的頭髮，哥哥牽着弟弟的手，給弟弟送行。各人所做的事雖然不同，但是有一點沒有分別，那便是這些事都說明了他們對這個要離家的人的愛。這份愛是摸不着看不見的，但是却被這個要離開家的人帶走了。所以，不管離開家已經多久，家和異鄉的距離有多少里路，當這個遊子一想起家裏的親人時，他便有無窮的悲苦。這些悲苦是從那兒來的呢？當然是從他的母親、姊姊、哥哥那兒來的。如果不是由於他們對他深切的關懷，他又怎麼會在想念他們、但却見不到他們時感到悲苦呢！感情是交互發生作用的，愛是交互發生作用的。作者能將這一點事實借這樣一種細膩、自然、毫不雕琢的手法寫出來，所以讀起來很令人感動。

接下來，讓我們再看另外一首詩，一首充滿了畫意的詩。這首詩的作者是劉大白，題目是「秋晚的江上」：

歸巢的鳥兒，
儘管是倦了，
還馱着斜陽回去。

雙翅一翻，
把斜陽掉在江上；
頭白蘆葦，
也妝成一瞬紅顏了。



這那兒是一首詩？簡直就是一幅畫！正如題目所顯示，這是一幅描繪秋晚江上的風景畫。這幅畫的畫面似乎很簡單，只有歸鳥、斜陽、蘆葦等物，但是由於各物都不是靜止的，而是跳盪活潑的，所以畫面便顯得十分生動熱鬧了。說鳥兒馱着夕陽歸去，寓意還不算怎麼新奇，因為古人就已經有過「雁背夕陽紅」這樣的句子，但說鳥兒因為翅膀

一翻，把斜陽掉在江上，便另闢一新境界了。接着，作者又通過他的移情作用，將江邊的蘆葦設想成人，蘆葦的花是白色的，所以作者順理成章地把它當白髮老翁看待。但是這個白髮老翁，轉眼之間又變成了紅顏的少女。爲什麼呢？因爲斜陽的光輝照在蘆葦上，白色的蘆葦，已經變成了紅色的蘆葦了。



讀詩與寫詩

一個寫詩寫得多了的人，往往會碰到剛學習寫詩或僅僅對詩感興趣的人向他提出一些問題：如詩是怎麼寫的啦，學寫詩的人應該看些什麼書啦，寫詩會不會很難啦，寫一首詩要花多少時間啦等等。而這一類問題，經常都會使到被問的人有不知從何說起或說來話長的感覺。

依我看來，寫詩不是一種特權，凡是有文學素養的人都可以寫詩。至於寫出來的是不是好詩，那是另外一個問題。不過我又有一種想法，過去中國人學習寫舊詩，是有一套方法的，練習做對子，弄清楚平仄和押韻的基本常識，再多背誦一些前人的代表作品，一年半載之後，即使是天資並不聰慧的學生，也能依樣畫葫蘆地寫點舊詩。因為不管他寫出來的詩精彩不精彩，起碼詩的外形已經具備了。只要平仄沒有錯，押韻也押得對，打油的味道也不怎麼明顯，你總不能不承認它是詩。可是新詩却不同。我們幾時聽說過寫新詩的人是一班一班地教出來的？寫新詩的人不能一班一班地教出來，原因之一是新詩沒有一個固定的外形，所以要教也不曉得應從什麼地方教起。總之，在沒有標準

的情況之下來教授一樣東西，是非常困難甚至是不可能的。

所以，對於那些對寫新詩有興趣的朋友們，我總勸他們多讀一些被公認為好的新詩，以便從別人的作品裏獲取一些寫作的知識，從體會、揣摩中去了解新詩是怎麼樣的一種東西。

不過讀詩也只是學習寫新詩一部份的工作而已。讀別人的作品，只能從那兒學到一點寫作的技巧，至於材料，還是要自己從生活裡去尋找的。由於新詩是一種沒有固定形式的文學作品，所以無論誰，都能創造一個偶爾用一用或長久用下去的形式。內容嘛，當然也要靠寫詩的人自己去發現。別人所忽略的材料，也許你別具慧眼，因而將它看上了也說不定呀。

談到寫詩難不難的問題，答案也許相當有趣。答案是：說它難也可以，說它十分容易也可以。為什麼呢？因為有時提起筆來想寫一首詩，可是想了半天，一個字也寫不下。就算寫下幾個字，結果還是塗掉了。甚至僥倖寫成了，而且覺得還不錯，但是過了一段時間再看看，却只有臉紅的份兒，只好忍痛往字紙簍一丟了事。然而有時候靈感一來，簡直花不上十分鐘的時間，便援筆立就，寫成了一首詩。這麼不費吹灰之力寫成的詩，當時看來可能是好詩，將來再看可能還是好詩。如果是寫小說，那就不同了，如果你寫的是一篇數千字的短篇小說，從構思到下筆，從下筆到殺青，中間再經過改改抄

抄，抄抄改改，也不曉得要花你幾天的時間。要是從這一點去看，寫詩豈不容易得多了？

寫詩還有一個便利之處，那就是你可以在神不知鬼不覺中寫成一首詩。我說的不是打一首詩的大綱的腹稿，而是將全首詩的句子、段落、押韻完全默記下來，等到有機會時，才寫在紙上。因此，散步時可以寫詩，坐巴士時可以寫詩。李賀騎在驢背上，不是也寫了許多詩麼？

最後，我要勸告學寫詩的朋友：一首詩寫成之後，千萬不要視爲定稿，不要馬上送到報章雜誌上去刊登。能够擱下來多讀幾遍，多修改幾遍，是再好不過了。如果讀後改後發覺它不是一首好詩，你才來得及將它丟掉！

詩和歌詞

儘管有許多舊詩詞，曾經被作曲家採用來寫作歌曲（舊詩方面，如「渭城曲」、「木蘭辭」；詞方面，如岳飛的「滿江紅」，蘇東坡的「念奴嬌」。），新詩方面，也有被當作歌詞寫成曲子的（如徐志摩的「海韻」，艾青的「太陽的話」，嚴陣的「春啊春啊，播種的時候」。），但是無論如何，詩和歌詞之間，畢竟有差別。

既然如此，上面那些詩（包括舊詩詞、新詩），爲甚麼又能被寫成曲子呢？這個問題的答案很簡單，那是因爲有一部份的詩，它們同時具備了兩種性質：作爲一首詩來看，它是一首好詩，作爲一首歌詞來看，它也是一首適合作曲的歌詞。但是這一類的詩並不多。大部份的詩，作爲詩來看，它們也許堪稱佳作，但是作爲歌詞來看，那就要叫作曲的人搖頭了。爲甚麼呢？因爲詩人寫詩，多半注重詩意的濃淡，作曲家作曲，却多半注重音樂性的多寡。一首富於音樂性的詩，當然是作曲家心目中最理想的歌詞。一首詩所以同時能成爲一首好的歌詞，在我看來，這只是一種巧合。同時我還發現到：一首好詩固然也可能成爲一首好歌詞，但是一首爲了向作曲家交卷而寫的歌詞附帶是一首好

詩，這種可能性就很少了。我們都知道：詩和音樂同屬藝術的範疇，兩者多少有些關係。詩人寫詩時，往往會不知不覺地將音樂的質素流入詩歌的字裏行間去，但是寫歌詞的人（雖然他很可能也是一位詩人）在為寫歌詞而寫歌詞的情況底下，便會將自己一貫寫詩（如果他是一位詩人）的作風放在一邊，而專心致志於創作歌詞上。在創作的過程中，他也許已將自己設想成一位作曲家。換句話說，他可能就在想像中以文字代替音符來作曲。所以，他所寫成的東西，有時只能純粹以歌詞的姿態出現，而不能單獨作為一首詩而存在。

除了上面所說的之外，詩和歌詞之間還有一點分別，那就是詩乃訴諸視覺，而因歌詞而寫成的曲子則需訴諸聽覺。所以歌詞中所用的辭藻，都應該儘量淺白通俗，並且避免與其他的辭藻發生混淆，使聽歌的人容易聽得清楚。不過，一些家喻戶曉的舊詩詞，却不在此例；因為即使歌詞的詞彙字眼十分僻奧艱深，但是聽的人早已胸有成竹，就算唱的人吐詞含混不清，觀衆也能靠記憶知道歌詞的內容。還有，歌詞的含義，也不宜太過深刻，因為聽衆在短短的時間裏面，是沒有可能慢慢的、細細的去體味歌詞中的含義的。基於這一個原因，如果以讀詩的眼光與尺度去讀歌詞，往往會覺得它的內容貧乏得可憐，毫無一讀再讀、咀嚼玩味的價值。

所以說，歌詞只是曲調的附庸，是因曲調依賴曲調而傳的。聽歌的人只論曲調寫得

好不好，不管歌詞寫得好不好。也正因為如此，所以，要寫歌詞的人與作曲的人合作，寫歌詞的這方面常常表現得不大熱心。但這是小問題，較大的問題是因為作曲的人是掌握作品的成敗的主要人物，寫歌詞的人，是否能絕對信任作曲的人呢？寫歌詞的人對作曲的人的顧忌，最少有下列三點：（一）作曲的人的寫作能力。（像詩人一樣，著名的作曲家也會寫并不出色的曲子。）（二）作曲的人是否會因為某種原因，而改變了原定的寫作曲子的計劃？（我本人就碰到這種情形）（三）寫歌詞的人所寫出來的東西，不是會合作曲的人的口味？據我所知，有時作曲家向詩人索稿，情甚殷切，但當詩人絞盡腦汁，將歌詞寫出來了，作曲家却將它塞入抽屜底層，這在詩人方面，實在算是吃了點小虧。

談談幾首小詩

我喜歡讀詩，尤其是詩中篇幅簡短的小詩。對於舊詩是這樣，對於語體詩也然。舊詩中我特別愛讀五七言絕句，語體詩中我特別愛讀冰心的「繁星」與「春水」以及泰戈爾「飛鳥集」那樣的詩體。我覺得歌行律詩雖也可以稱作詩，史詩敘事詩雖也可以稱作詩，但是絕句和語體小詩在比較上是更富有詩意的。同時我也這麼想：長詩有時是可以做出來的，只要你肯多花一些時間慢慢地思考、修改和斟酌。但是小詩卻不能夠。如果有所謂靈感這東西的話，那麼，當它忽然降臨的時候，詩人很可能不費吹灰之力，馬上就寫出一首不朽的絕妙小詩來，而且無所改定。反之，如果詩人不幸得不到靈感的青睞，那麼，縱使他幾天幾晚不睡覺，發奮忘食地苦思下去，雖然志也許是有的，但是事未必竟成。正像有一個詩人，跑到沙漠中去旅行，以圖找到他寫詩的題材，結果唯一的收穫只是：「寂寞啊，寂寞啊，像沙漠一般的寂寞啊！」這樣平凡的句子而已。

上面這一段話，用意在說明小詩創作的困難。筆者在這方面也有一點小經驗，而年來所得的也正是前面的那點結論。就算筆者完全是個門外漢吧，那麼，情理上也告訴

我們：許多看似容易的東西，做起來往往比預料的要困難得多。譬如我們寫字，字劃少的往往比字劃多的字不容易寫得好看。就拿「小詩」兩個字來說吧，「小」字總是比「詩」字難寫得令人滿意的。爲甚麼呢？理由很簡單：字劃多的字在結構上較有伸縮的餘地；這一劃寫壞了，還有下一筆可以補救。同時因爲參差錯落的緣故，比較不容易看出毛病。字劃少的字可就不然了，一筆就是一筆，寫得不好，立刻便隱身乏術，昭然若揭了。小詩正是這樣。它像嬰兒一般，完全是裸體的。肥瘦美醜，可以一覽無遺。它是詩歌藝術價值最坦白的表現，也是詩人內心的感受最直接最真實的表現。這也許就是我所以對小詩有所偏愛的原由。

我在一本練習簿裏，抄錄了一些我喜歡讀的這類小詩。這些小詩的作者都是中國人，也就是說，這些小詩都是創作而不是翻譯的。翻譯的小詩雖有很多頗膾炙人口，如泰戈爾的飛鳥集中的小詩和日人的短歌和俳句等。但是我這兒所要談的，只限於創作的小詩。我以爲要翻譯得十分準確，在其他文體如小說和散文等，已經是不大可能做到的事，何況是詩歌，更何況是詩歌中一字一詞都是舉足輕重的小詩。翻譯得好固然沒有問題，翻譯得不好，往往使人有面目全非之感。再說，就是在本國語中，有些話這樣說時覺得很有詩意，很富有詩的節奏，若換了另一種說法，雖然意義上一點兒也沒有變化，但是詩的效果就會無形中減少了許多，甚至於完全消失了。徐志摩的「再別康橋」，首

二句是「輕輕地我走了，正如我輕輕地來。」不管你改用另外那一種說法，都不像原來那樣的。

接下來，應該談到我所喜愛的幾首小詩了。首先我要舉出俞平伯「憶」的第四首：

騎着，就是馬兒；

耍着，就是棒兒。

在草場上拖着瑯瑯的，

來的是我！

這首詩乍看起來好像一張白描，因為作者只將一樁事實平鋪直述出來，并未給以任何藝術的加工。但是它的好處就在這裏。我們曉得有些東西固然非刻意雕琢不可，有些東西却反以淺白自然為佳。這首詩就是屬於後者。小孩子所喜歡的遊戲，是騎竹馬，如果是男孩子的話，更學非戲台或者武俠小說中的英雄豪傑，拿根竹竿木棒當作神刀魔劍，大擺擂台，戰他個二三百回合不肯罷休。但是實際上，他那兒有甚麼跑馬場和擂台，那兒有甚麼神刀魔劍？他有的，只不過一根竹竿，一片草場罷了。而這兩件東西，就是他們全部的天地。他們的竹竿是萬能的，是神通廣大、變幻莫測的。一根竹竿，當他們騎着時是馬兒，而當他們拿在手上耍着時，却一變而為棒兒了。可是假東西畢竟是假東西，當它在地上拖着的時候，它就瑯瑯地響起來了。聲音響了，表示人也走近了。

是誰來了？「來的我是！」這是全詩最精彩的一句。這一句，把兒童們天真活潑的形象完全點繪出來了。當那騎着竹馬的小孩子說出這一句話的時候，他是多麼神氣活現不可一世啊！這一句特別着重在一個「我」字。不說「是我來了」，而說「來的是我」，是作者的留心處。所以這首小詩，是作者回憶孩提生活時真率無邪的傳神之作。

趁相思微微地睡去的時候，

把她絞殺了。

深深地埋在九幽之下；

但當春訊重來的夜裏，

她又從紅豆枝頭復活了。

這一首的作者是大白，是他的詩作「淚痕」的第七十三首。這一首的性質，與上面一首有顯然的不同。這一首比較的人爲，比較的富有深意。我想詩人在抓到了他的詩材之後，必定先讓它在思想的湖泊中沐浴一番，然後才一字一字細心地寫下來。詩人也許從「紅豆生南國，……此物最相思。」兩句詩上得到了啓示，而寫出這首小詩來。紅豆是相思的植物，紅豆與相思是合而爲一的，所以當紅豆出現的時候，相思也跟着出現。如果把相思絞殺了，那麼，相思的死亡只是暫時的，因爲春天總會到來，紅豆也會抽枝結子，那時候，相思便復活了，便彬彬然降臨人間了。要絞殺相思而須趁她微微地

睡去的時候，絞殺之後又須將她深深地埋在九幽之下，是詩人在不合常理之中力圖顯示它的合理化的一種設計。詩人要人們知道只有當相思微微地睡去的時候，才有機會執行絞殺的工作。詩人要將相思深深地埋在九幽之下，是企圖讓它與流泉同化，一起鑽入紅豆的根鬚中，以便在春訊重來時赫然出現枝頭。詩人在做夢，但詩人却不讓人們說他抹殺了現實。

把不是人的東西——不論是花草樹木也好，鳥獸蟲魚也好——人性化，這種藝術手法，在一切文學作品特別是詩歌中，最為常見。但一種是植物，一種是動物，二者都是肉眼可以看見的東西。劉氏這首詩中所寫的相思，却是抽象的，是肉眼所不能看見的。將抽象而不可見的東西加以人性化，是劉氏這首詩的特點，也是它不同凡响的地方。

小詩不能夠敘事，稍微可以說理，但總以抒情為最佳。因為抒情原是詩歌的本質，更是小詩的本質。柏拉圖有一首小詩叫做「詠星」，他說：「你看着星麼，我的星？我願為天空，得以無數的眼睛看你。」這就是一首很動人的抒情詩。柏拉圖是個哲學家，他是最重思想的，最重理性的。他明明曉得他絕不可能成為天空，却偏存着變為天空的願望。他知道星星是屬於天空的，如果他一旦變為天空，那麼，他便能將所有的星星都佔為己有。他要將它們作為他無數的眼睛，用無數的眼睛去看他所要看的人，當那人也正用僅有的一雙肉眼看他時候。

柏拉圖知道這樣想是不合理的，一些缺乏詩人的氣質的人，也會覺得他這樣想是不合理的，但是在詩的領域裏，我們却一點也不覺得他的想法過份，因為正如周作人所說：「小詩的第一條件是表現實感，便是將逼切地感到的對平凡的事物之特殊的感興，迸躍地傾吐出來，幾乎是迫於生理的衝動，在那時候這事物無論如何平凡，但已由作者分與新的生命，成爲活的詩歌了。」許多能够深深地感動讀者的小詩，都是在內心的感情受了外物強烈的激盪與蒸迫之後，像鐵石上的火星一般爆射開來。它也許像兒語似的不易理解，夢囈似的撲朔迷離，但它却往往不失其真；思想的真，情感的真。

下面我要引的，是劉大白的另一首小詩「秋之淚」（原載劉氏詩集「秋之淚」）。

有如許的淚，
就是渾身都是眼，
也流不及啊！

這首小詩和我上面所提起的「詠星」，是同一個類型的。它也是詩人在經不起感情的重壓之後的產物。詩人覺得他有太多的淚，流不完的淚，填塞在他的眼中、心中以及全身的每個細胞中。詩人被淚水淹覆了，浸透了，沉溺了。在將死而未死的瞬刻，詩人鼓起僅存的最後一股力量，仰天呼號起來。這時候，他根本就顧不到合理與不合理了。我們千萬不要以爲詩人企圖以毛孔爲眼而責怪他，譏笑他的荒謬與無稽，其實，我們自

己也常常在不知不覺中，說出與這個類似的話。當我們的兩手忙得不可開交的時候，我們不是常常在嘆息着說「如果我這時候多了一雙手就好了」嗎？當我們說着這話時，我們何嘗不曉得這種希望是絕對不能實現的呢？

記得小時候，我是在讀了冰心的詩集之後，才對新詩發生興趣的。我很歡喜讀「繁星」與「春水」中的小詩。我覺得她那些小詩，有許多並沒有甚麼深意，但是不知怎樣，我每每被它那樣的修辭所迷惑了。雖然它處處流露着脂粉女兒的弱質，但它却是那麼的委婉、清新。「繁星」中，我最愛她的第七十五首：

父親呵！

出來坐在月明裏，

我要聽你說你的海。

這是多麼尋常而不經心的話啊！我們曉得冰心的父親是個航海家，常常在大海中度他的生涯。冰心一向對海很有好感，這個我們從她的一些散文和詩作裏最容易看出來。其實，冰心心目中的海，應當還不只指那與青天相接的海，它應當還包括那不可見的、錯綜複雜的人生的大海，生活的大海。所以這個海，有時只能是某些人所獨有的。它成了所謂你的海、他的海和我的海。冰心也有她自己的海，然而她自己的海是渺小的、單純的、平靜的，而她父親的海却是遼闊的、複雜的、熱鬧的。他的海中充滿了各式各

樣驚險的故事，各式各樣浪濤的歌聲。所以冰心喜歡聽她的父親說他的海，在可以久坐的、靜穆的月明裏聽她的父親說他的海。

在「春水」中，我愛讀她的第四十一首：

小松樹，

讓我伴你罷，

山上白雲深了！

這種詩句，真是自然悠閒到了極點。詩人是多情的，她的感情充塞在內心深處，時準備溢泄。自然界中的一花一木，一草一石，或者一棵小松樹，都爲她所深愛，都能成爲她的靈魂與精神的摯友。當詩人輕輕地向小松樹作這樣的呼喚的時候，詩人母性的愛，流注筆端。詩人要陪伴小松樹的原因是「山上白雲深了」，詠讀起來雋永有味。尤其那一個「深」字，最富含蓄之美。

不久以前，一個在台灣的朋友寄給我一本「中國詩選」，裏面的小詩并不多，有一首由夏菁寫的「山與白雲」還算饒有詩趣：

山是一個古老的牧人，

他牧的是千載悠悠的白雲；

日間任它們羣羣徜徉，

到傍晚都召回他的近身。

把山想像爲牧人，把白雲想像爲牛羊，詩人的想像力確是豐富而可愛。牧人所以是古老的，因爲山原是最古老的東西。白雲所以是千載的，因爲它雖然變幻無常，但永遠與高山廝守着，千載如一日。讀着他的詩，一幅活生生的畫面便出現在眼前。

不知在甚麼時候，在甚麼地方，我讀到一本最近大陸出版的「詩刊」中的一首小詩，作者叫作汪曾祺，那首小詩的題目是「彩旗」，只有兩句，寫道：

當風的彩旗，

像一片被縛住的波浪。

其實這簡簡單單的兩句詩，並不算怎樣了不起，不過其中倒有一股生氣，一股力量。詩人的想像是另一類型的，它不是晦暗如陰冷的深夜，而是明朗如陽光普照的白天。把彩旗比喻作波浪，原是很平淡無奇的，但是「被縛住」三字用得真好，因爲這一來，讀者便不難想像到一面彩旗在風中飄揚的情形。彩旗是被縛住的，所以它有一股掙扎與反抗的力量，在風陣中發出朗朗的響聲。於是一面旗的莊嚴而威風的氣勢，便被描繪出來了。

記得有一次，我跟兩位文藝界老前輩談到新詩的問題。他們都認識一個天才小詩人，這個小詩人四五歲時就會寫詩，而且寫得很好。當她七歲的時候，她寫了一首叫做

「玫瑰花」的小詩。因為這首詩寫得實在精彩，所以一時好奇者爭相傳誦。雖然事隔多時，但其中一位老前輩還能憶及，只聽得他當時隨口詠道：

玫瑰花呀玫瑰花，

你為甚麼那樣紅？

為甚麼那樣多刺？

莫不是偷了媽媽的胭脂？

莫不是偷了爸爸的鬍子？

後來這個女詩人出版了一本詩集，叫做「浪花」，裏面也收集了「玫瑰花」這首詩，不過它是以另一種面貌出現的：

玫瑰花，

你一定偷了媽媽的胭脂，

偷了爸爸的鬍子，

所以臉兒才那樣紅，

身上才那麼多刺。

是那位老前輩記錯了，還是作者後來自己修改的，不得而知。不過我倒更喜歡前面所引的那一首，因為採用疑問的口氣來寫，總比採用肯定的口氣來寫要含蓄得多，曲折

得多。有時候，一個頭腦太過清醒的詩人，反不易寫出有韻味的詩，倒是有點瘋瘋顛顛、傻里傻氣的詩人所寫的詩，讀來更覺餘味無窮。

我所以喜歡這首詩，所以覺得它寫得好，是因為它的比喻太巧妙了。它真可以說是「一首空前絕後，不可多得的佳作。當時作者是個小孩子，她最親近的人當然是她的爸爸和媽媽，而且據說作者的爸爸常常留着滿頭的鬍子，作者的媽媽却喜歡塗上一臉的胭脂，所以詩人一看見玫瑰花，便很自然地想到她爸爸的鬍子和媽媽的胭脂了。這是童心最真摯的流露。周作人說：「真實並不單是虛偽，還須有切迫的情思纔行，否則只是談話而非詩歌了。」這首詩有作者自然而切迫的情思，所以它不是談話，而是詩歌，很有詩意的一首詩歌。

我怎樣寫「拾貝集」

——寫在「雲南園風景畫」出版之後

事實上我是沒有必要這樣小題大做，寫一篇文章爲自己的幾首小詩作注解的，但是另一方面我又覺得：我的寫作「拾貝集」的方法（如果有所謂方法的話）是否正確？應用這種表達方式所寫出來的小詩，是否能普遍地被讀者所了解？這是我得不到答案的問題。所以我很希望讀過我的「拾貝集」而對它多少有些疑問的朋友們，有機會再看一看我這篇文章，指出我可能的錯處來；而我也可以將這篇文章當作解釋與補充，以免我的小詩的寫作成爲一種浪費。

不過還有幾句話必須更先說明白。到底什麼是「拾貝集」？什麼是「雲南園風景畫」？大家也許還沒有弄清楚呢！好了，「雲南園風景畫」是我最近出版的一本新詩集的名字，「拾貝集」是這本新詩集裏面一部份小詩的總稱。我所以將這些小詩合稱爲「拾貝集」，也是有原因的；我覺得人生就像一片廣濶無比的沙灘，沙灘上有的是琳瑯滿目、玲瓏有趣，同時蘊藏着無限深意的貝殼。而人呢？人就躑躅在這片廣濶無比的沙灘上，即驚異而又好奇，像好學的學者在攫取知識，好沈思的哲學家在尋求真理般地、拾

起每一枚散佈在他腳下的貝殼，把玩着它們，而且將它們珍藏在行囊裏面，當作生命歷程中寶貴的收穫。

我的寫作每一首小詩，也正如檢取每一枚貝殼一樣。然而有時候，我會失去辨別好壞美醜的機能，而將所有闖入眼簾的貝殼都接受了，這也是我所引以為憾的事。

我不敢說我的小詩受了什麼大詩人的影響，如我的一位朋友所常說的，但是我喜歡讀印度詩哲泰戈爾的作品却是事實。他的飛鳥集中許多小詩，是我也大部份愛好新詩的讀者所極力讚揚，譽為百讀不厭的作品。中國女詩人冰心，顯然就是模仿了它而寫作她的「繁星」與「春水」，因而蜚聲詩壇。筆者也是她這些小詩的忠實讀者之一。

可以這麼說：我的愛好小詩，是有甚於他種形式的新詩的。我不曉得所謂詩，新詩，或者說中國目前的新詩的定義是什麼，應該怎麼說才完整，才叫人滿意。因為有關詩的定義這個問題，實在是萬分不容易解決的。不過有一點我敢確信：在各種形式的中國詩與外國詩中，小詩可以算是與「詩」這一種東西最接近的；換句話說，小詩往往最可能成爲詩的精華，最容易衝破各民族間由於語言的差異所產生的、各種不同形式與性質的詩歌作品的現象，而表露出極端神似的詩的面貌來。本來詩的被翻譯爲外國文而始終能夠保持它原來的本質的可能性本來很微，但是對於小詩來說，這種可能性在某種程度上看還僥倖存在着。爲什麼？因爲詩需要精鍊簡潔這一點是誰都曉得的道理，也是誰

都同意的詩的一個條件和原則，而這個條件和原則，對於小詩却更有意義和更重要。總而言之，小詩在內容上是必須更力求豐富的。那就是說：詩人不能够只靠幾個美麗的句子來寫他的小詩，而必須靠鑄造出一個具體與明朗的意象來寫他的小詩。所以當這樣的小詩的媒介物和形式改變了的時候，它的內容還多半能被保留下來。依我看來，在所有的詩中，小詩是最可貴最不朽的。曾經有人認為小詩的時代已經過去了，這一點，我絕對不能表示同意，因為小詩根本就不受時代的影響，只要詩歌有一天存在，小詩是不會被人們所遺棄的。

閒話少說，還是回來談談我的「拾貝集」罷。

「拾貝集」中所收集的小詩一共有四十五首，我在第二首中這樣寫着：

鴨子摸摸自己的光頭，

向雄雞說：

「你的紅冠真俗氣！」

鴨子並沒有手，說「摸」當然不通，但我相信聰明的讀者是能會意的。鴨子沒有冠，雄雞有冠。鴨子在摸了牠的光頭，發覺牠沒有冠的時候，一時也許意有所失，十分傷心。但是牠馬上就得到安慰自己的方法，向雄雞說出這樣一句話來。當牠這麼說時，牠也許真的叫自己相信雄雞的紅冠是俗氣的東西，而暗暗地為自己的沒有被造物主賦予

那頂紅冠感到慶幸呢！讀者們，你們碰見過這樣的鴨子嗎？

我覺得人一生下來便跟周圍的環境發生密切關係。這周圍的環境也許是對它有利的，能幫助它成長的，也許對它竟是一種毒害與壓迫，會摧殘它的生機。但這都不管，因為它已經來了，它就得繼續活下去。當我這樣想時，我寫了第三首小詩：

種子唯一的目的就是萌芽，

不管在肥田裏，

或者枯瘠的沙地。

人類如果要生活得有意義的話，他就必須生活在希望中；離開了希望，生活將如死水，沒有波浪，也不會進步。希望像什麼？我說是像枝頭的新綠，所以我寫道：

留住它，留住它，

我的心啊！

留住它罷——

叢樹枝頭，

只一抹的新綠！

有時候，我竟需要從小孩子那兒尋求某些問題的答案。我在第七首小詩中這樣問道：
小孩子，

你能教我哭的方法嗎？

我哭的時候，

老是沒有聲音和眼淚！

小孩子們傷心的時候，便放聲大哭，而且眼淚汪汪。大人也有傷心的時候，而當大人傷心的時候，他也會哭的，可是大人哭的時候，却往往沒有一絲聲響。他把哭聲抑制下來，又把眼淚往肚裏吞。這就是小孩子與大人的不同麼？

人的德性畢竟不是均勻的。人有美好的一面，也有醜惡的一面。有些人不力求自身的進步，却企圖借他人的落後以顯示自己的可貴與不凡。我在第九首中寫着：

螢火蟲，

告訴你一個好消息：

又一顆星殞落了！

我知道螢火蟲是會喜歡聽這個消息的，因為在牠想來，減少了一顆星，將會增加牠在黑夜裏飛動時的一份光明呢！

我們往往會遇見這一類的慷慨，正如我在第十五首中所寫的：

煤油燈向大地許下心願；

「假如我是太陽，

一定將光芒賜給萬物。」

但是我們曉得煤油燈永遠不會成爲太陽，而萬物對光的盼望，也將永遠落空。

我們也偶爾會遇見一種驕傲，這種驕傲在我們看來也許覺得可笑，也許同時會在心湖上泛起一絲淡淡的哀愁，正如我在第二十一首中所寫的：

樹上的枯枝，

驕傲地

向地下的落花說：

可憐的朋友，

你的壽命太短了！

其實，樹上的枯枝與地下的落花，又有多大差別呢？枯乾的樹枝和凋落的花朵，都一樣是失去了生命的延續、一樣是在等待腐朽的東西，如果說可憐，它們兩者都是可憐的，但是枯枝居然依仗着它還不會與地面接觸這一優勢，而譏諷起落花來。枯枝啊，你真太殘忍了！

生老病死，是人類所不能避免的。一切的宗教，也無不因此而產生。尤其是死，死永遠張開着血盆大口，吞噬着一批又一批的生靈，使那些雖然一身擁有天下的財富與榮譽的大人物們，也不禁要爲它而嘆息。我覺得每個人對人生的看法儘管不同，有樂觀

的，有悲觀的，但是如果有一個哲學家，他想強調死的可怖，想以死作爲人生是一齣悲劇的鐵証，恐怕我們也不會有太多的理由拒絕接受他的主張了。當我也偶然想到死時，我問螃蟹說：

螃蟹，

何必橫着走路呢？

難道爲了

避免闖進死之門？

人總是不滿現實的，這種現象有好有壞；好的方面是它能促進人類的進步，叫人類不斷地去開拓新天地。壞的方面是它會阻擋了人類的視線，以致他們忘了去欣賞與讚美周圍那正爲他們所把握住的東西。他們永遠企望那不屬於他們的，而對於那屬於他們的東西，他們又厭惡它，這樣，他們便永遠沒有機會享受幸福的生活了。我這樣想時，我這樣寫着：

水裏的魚幻想着走獸的陸地，

走獸躺在陸地的懷抱中，

幻想着飛禽的天空。

「拾貝集」的第三十六首小詩是：

魔鬼用滲着血的手指，

在胸前劃十字架。

魔鬼是神的敵人，魔鬼與神是永遠不能合作，永遠勢不兩立的。但是有時候，魔鬼雖然未必是心裏真正願意，却也會因為某種緣故，做起神所喜歡看見的事情來。譬如當他在劃十字架的時候，我們怎麼會猜想到他是魔鬼？我們不會猜想到他是魔鬼，那麼，我們就會受騙了！

人有時候也會侷促於一隅而不自覺。他們所知道的，只是他們自己所生活着的狹小的天地裏的事，然而他們却將這個天地當作世界了，以為世界也無非如此。現在，請看下面這一段對話：

「昆蟲，你可知道世界在那兒？」

「就在花朵和草叢裏。」

「禽鳥，你可知道世界在那兒？」

「就在天空和林子裏。」

上面所舉的例子，就是「拾貝集」內容的大概。讀者在讀了這篇文章之後，一定可以曉得我在寫作每一首小詩以前，會先經過一番怎樣的構思。我萬分希望得到讀者對我的構思過程的批評。

我爲「海的故事」寫詩的經過

在「紅花、青春、海」演出過後，有一天，我和「海的故事」的導演鄭民威先生見面。鄭先生因爲見到報章上對於這次演出的反應相當熱烈，批評和提供意見的文字相當多，其中有些地方，很有提出來討論的必要，所以我將爲「海的故事」寫詩的經過寫下來，以便讀者和觀衆們藉此增加對「海的故事」整個演出的了解。我過後想想，覺得實在有這種必要，於是信筆寫了這篇東西。

我記得前些時候，鄭先生曾在「青年文藝」上發表了一篇文章，在該篇文章中，他將他演出「海的故事」的念頭的產生，一直到這個演出的脚本的寫作及配樂、作曲等過程，詳細地記述了下來，因而有一些本來可以說一說的話，我也不必在這兒加以贅述了。我先得再提起的，是當他將演出的計劃告訴了我，同時要我負責寫詩的工作時，我感到十分高興。雖然我自知個人的能力微薄，但是，這無疑的是一個很難得的參與學習的好機會。

由於定下來的演出日期已近在眼前，所以鄭先生限我兩個星期之內一定要交卷。時

間是短了一點的，所以我要求他把整個故事的發展寫成大綱交給我，讓我根據故事的情節順序插入所需要的詩句。

就在寫作這些詩句時，我發現到下列這些情形：

(一) 過去寫詩時，不管是一首長詩或一首小詩，每一首詩是獨立的，但是寫「海的故事」時，情形便完全不同了。雖然出現在這個脚本裏的十多首詩，每一首都有一個題目，但是事實上，它們都不能完全獨立存在。換句說話，如果將其中的隨便一首詩單獨拿來發表，那它將會顯得毫無依傍，將會失掉了作為一首詩所應具備的條件。譬如「一陣雷鳴」這首詩：

一陣雷鳴，一陣電閃，

忽然間天崩地裂，

大地牢獄般黑暗！

雨在哭，風在叫喊，

椰林的葉子，

變成魔鬼的手掌。

電光，雷聲，

雷聲，電光！

像這樣一首詩，根本沒有單獨閱讀的價值，但是在整個演出中，它却是不可少的。

(二)雖然所謂「詩」，指的是文學創作中的一種體裁，但是「詩」這個名稱的概念，也還是相當籠統。有些詩，是為視覺而寫的，這種詩，可以寫得很晦澀，反正讀者只要有興趣，他可以慢慢地咀嚼，慢慢地玩味與體會詩中可能含有的深長意義或美妙意境；但有些詩，却是為聽覺而寫的，這種詩，就必須注意到時間的因素了。我以為朗誦詩和作為歌詞的詩都屬於後者。這種詩，絕不能採用那些過於偏僻的字眼。不但如此，就是一些被我們視為常用的字眼，也應該多加斟酌，看看它們是否會有跟其他的字眼在意義方面發生混淆的危險，若然，那麼，即使是常用的字眼，也只好捨棄不用，另外再找更適當的字眼了。雖然，在節目演出之前，我們會將所有的詩歌在報章上發表，而且在演出期間所分發的節目表上，我們也將所有的詩都印出來了，但是，我們怎麼能要求每一名觀眾都在事前先閱讀那些詩作呢？所以，使觀眾都能一聽就聽得清楚、聽得懂詩歌和歌詞的內容這一點，是十分重要的。鄭先生曾經坦白地告訴過我，他說：「當你剛剛把詩拿來的時候，我一看，覺得它們很缺少修飾，但是等到一朗誦之後，才發覺你在用字、造句和音節方面，並不是那麼馬虎的。」其實，每逢寫好一首詩之後，我自己總再三地讀幾遍，同時私下設想着觀眾是否能毫不費力地、從每一個句子的聲音中立刻獲得它的意義。我不知道我是否做到了我所想做的，但是至少我會企圖這麼做。我知道在

這許多首詩裏，我用了許多陳舊的詞藻，也用了許多一點也不新鮮的比喻。說到「夜晚」，我形容爲「美麗的夜晚」；說到「時光」，我形容爲「歡樂的時光」。但是我以爲我這麼做，在權衡輕重之後，覺得還是較恰當的一種選擇。再說，「海的故事」并非純粹是一首詩或許多首詩，它是詩歌、音樂、舞蹈和戲劇的結合，詩歌僅僅是其中的一部份（即使是相當重要的一部份）。詩歌的成功，并不等於整個演出的成功。因此，在詩歌這方面，必須時時刻刻顧慮到其他演出的因素。就算有時候遷就一下，也是應該的。

我剛才提到用字的問題，我想，下面這些我選擇來作爲韻腳的詞語，是能够很容易馬上就聽得懂的：「夜晚」、「月光」、「歌唱」、「沙灘」、「時光」、「夢幻」、「理想」、「地方」、「海上」、「堅強」、「希望」、「艱難」、「一樣」、「姑娘」、「漂亮」、「家鄉」、「氣力壯」、「好漢」、「波浪」、「天堂」、「一樣」、「不安」、「小船」、「沙灘上」、「心腸」、「張望」、「太陽」、「海上」、「斷了腸」、「淒涼」、「幸福之鄉」（摘自「這是一個美麗的夜晚」和「有這麼一位姑娘」這兩首詩）。

（三）當我寫「有這麼一位姑娘」這首詩時，我企圖將它寫成一首有民歌風味的詩。所以我以「有這麼一位姑娘，長得無比的漂亮。」這兩句詩作爲這首詩的開頭。我用「無比」兩字形容姑娘的漂亮，有幾個原因：（一）說「無比」和說「很」、「非常

「十分」是相似的，但「很」只有一個字，「非常」和「十分」只有兩個字，放在句子中，讀起來不大悅耳。（我個人有這個感覺）「非常」和「十分」後面都可以加「的」字，但「無比」的後面加「的」字較爲自然，較爲需要；（二）我以爲對於一個角色，有時候必須詳細地加以刻劃、描寫，有時候却不需要。不需要而又去刻劃和描寫他，便反而不好，反而覺得多餘和累贅。在歌詞的敘述中的這雙男女主角，並不是什麼特殊的人物。爲什麼？因爲這雙男女主角，只是成千上萬和他們相同的漁民中的一雙而已。許許多多以捕魚爲生的人們，都會隨時遭遇到與他們一模一樣的命運。所以，「詩序」這麼寫着：

這是一篇詩，

一首歌，

一個舞蹈，

敘述一個故事，

發生在你我之間。

它或許曾經是新聞，

或許會引人注意，

使人感動；

但是已經不是新鮮，
雖然人們不會把它遺忘。

它不再是新鮮，

因為它太常發生，

特別是在風雨的季節裏。

在風雨裏求生存的人，

它是生活裏的插曲，

是生活的一部份，

它是生活！

(三) 歌詞中女主角容貌的美醜，跟整個故事的發展並沒有多大關係。我們不能說她長得醜，如果這麼說，就無疑的等於強調醜的意義了，但我們的故事裏不需要一位長得醜的姑娘，既然如此，我們何不假設她是一位長得美的姑娘呢？雖然，儘管她美若天仙（其實天仙的美也并不具體），也還是跟整個故事的發展沒有多大關係。我們說她無比的漂亮，最多也不過略微加強她個人的遭遇的悲劇氣氛而已。而且，這點意義的存在，仍然并不重要。總而言之，出現在民歌中的姑娘，十九都是漂亮的，所以，我們的女主角的成爲一個漂亮的姑娘，應該是很自然的事；(四) 用「無比」兩字形容姑娘的漂亮，

的確是很概念化的，但是在這首詩裏，對於女主角容貌的形容，實在應該很概念化的一筆帶過，以免觀眾們停留在那兒推敲這位姑娘漂亮的程度。其實，就在同一首詩的最後一節，我又重複地用「無比」兩個字來形容歌詞中的女主角在成爲寡婦之後的生活。我不怕重複，相反的，我覺得這裏的重複是應該的。它意味着這首歌已經到達尾聲了。同時，生活的淒涼，絕不是三言兩語說得完的，倒不如用概括性的、概念化的「無比」兩個字來得乾淨。

（四）在寫作的過程中，我時常會遇到需要形容一番的情節和東西。於是，我就定下這樣一個原則：在做得到的範圍之內，最好使到一切的形容，都能够跟故事的背景發生多少的關係。所以，我寫着：

我們的意志，

比石頭更堅強。

我以為「石頭」是沙灘上俯拾即是的东西。

我要形容生活的廣濶和豐富，便說：

廣濶像大海一樣，

豐富像大海一樣。

這麼寫，當然比說「廣濶像草原一樣，豐富像森林一樣」較恰當。

大多數的漁民，身體都很健康，所以我說：

我們的身體結實，

精神像翻騰的波浪。

翻騰的波浪是最有生氣的，所以很適合用來形容漁民們的精神。
在第二場中，有一位少女出場，她活潑快樂如一隻小鳥，她說：

啊！我的胸膛，

有一顆跳躍的心。

我要歡笑，我要歌唱，

我要追逐海浪和浮雲。

「海浪」和「浮雲」，不正是「海的故事」在發展中時時刻刻存在着的東西嗎？

（五）有好幾次，鄭先生表示抱歉，因為在寫作「海的故事」的時候，雖然負責寫詩、作曲、導演的人都要互相遷就，但他認為對我這方面特別「不客氣」。他的意思是說我所寫的詩，有好些地方被他刪改過了。有時辛辛苦苦地寫完一首詩，但却不能安置下去，只好割愛。這是事實。不過導演方面這麼做，當然是有需要的，我還有什麼話說？我在前面已經說過，參加這個寫詩的工作是一個學習的機會，而我也學到了一點東西。我知道將詩歌搬上舞台，有時是不如想像中那麼便當的。詩節的長短，就是一個重

要的問題。有時候一首詩看來似乎太長，但到了真正排演起來，却也并無長的感覺。同樣的，有時候導演對於某個地方的要求只是八句詩，但寫成之後又發覺可以再延長一點，所以，或增或刪，成了在所難免的事。還有一點，有時候我寫成了一首詩，自己看看并沒有什麼不妥，但經過鄭先生一提醒，才發覺有的地方多用了一兩個字，刪去之後，便簡鍊了許多，而且比較有力量了，真是旁觀者清，作者自身，有時候是會很糊塗的。

接下來，我應該再說明幾點：

(一)「有這麼一位姑娘」這首詩，并不是預告或是一種伏筆。有一位少女在聚會歡笑的時候被人們拉出來唱歌，唱的當然是她所熟悉的歌曲，與她的生活有關的歌曲。歌曲中那個漂亮的姑娘死了丈夫，這是很尋常的事，上面所摘錄的「詩序」就是一個答案。「海的故事」雖然是一個故事，但這個故事是「發生在你我中間」的，「它不再新鮮，因為它太常發生」。如果是預告或是一種伏筆，那除非這個故事的情節是很不平常，很出人意外的。

(二)鄭先生在「關於海的故事」一文中，提到他從一首馬來詩歌中得到靈感，使他產生排演「海的故事」的念頭。但那只是一首很短的詩，到了我們開始編寫「海的故事」時，已經不需要以那首詩作為寫作的根據了。我會經告訴過鄭先生說，像那首小詩所寫的那一個內容的故事，我在報章副刊上已經讀過許多次。我相信，許多作者所以老是

拿同一個題材來寫作，只因爲像這樣的事情實在太常發生。所以，我們不能稱那首馬來詩爲「原詩」，更沒有保存這首詩的精神特質的意思。我們覺得這首詩有悲觀的傾向，而我們所企圖表現的，是一種樂觀的、堅強的、不在惡劣的環境底下低頭的戰鬥精神。所以在全劇結束之前，我們安排了這樣一首詩：

一陣風雨，

不幸的人人亡家破，

一場災難，

成了人生的考驗和折磨。

風雨和災難，

腐蝕不了生活。

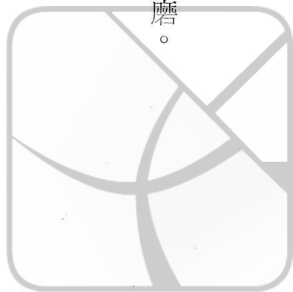
求生的望慾，

依然熾熱如火。

在第一場將閉幕時，我們也藉漁民的歌聲，透露出了他們對生活的態度、決心和堅定的信念。他們唱道：

遇到有風暴的日子，

我們也不退縮，



不躲藏。

生活就是一場戰爭，
大海是我們的戰場。

.....

吹罷，猛烈的風，

怒吼罷，汹涌的巨浪。

只有經歷攷驗的人生，
才能顯示出它的輝煌。

(三) 這個詩歌造型舞劇中有一篇詩序，僅短短的三節詩，是在幕開啓以前作幕後朗誦的，幕開啓之後，「海的故事」也隨着開始發展下去了。

(四) 在晚會的歡聚中，「海的故事」的男女主角和孩子當然也參加，和其他的漁民們一起聽歌，一起歡笑。少女所唱的是另一個故事，所以男主角並沒有「死了」。其實，歌詞中說那個漂亮的姑娘的丈夫的屍體被撈回來，但「海的故事」中的女主角的丈夫的屍體並不會被撈回來，他是「葬身在大海」的。

最後，我想再說一句：這次的演出，能够引起許多觀衆的注意，實在是一種可喜的現象。同時，我也希望我國的藝術工作者，以後能多多合作，以便創作出有份量的東西來，使我國的藝壇顯得更熱鬧，更有生氣。

論新詩的形式

自從五四運動以後，新詩便開始盛行起來，到現在，已經有三數十年歷史了。在這段期間裏，畢竟培養出不少知名的新詩人來，而新詩作品的數量，也相當可觀，可見在新文學的範疇中，新詩是有它的地位的。但是時至今日，我們仍不得不承認有這種現象存在，那便是新詩不能普遍被一般讀者所接受，而且這種現象不只存在於那些受中國舊文學的薰陶較深，因此也對舊文學有所偏好的文士中，同時也存在於部份愛好新文學的年輕讀者羣中。這種現象所以存在的原因，可說多半由於新詩缺乏一個或者多個爲新詩所特有的形式。新詩既然沒有形式，所以許多人便對新詩採取兩種看法：有的人以爲新詩就是散文的分行，既不顧平仄，也可以不押韻，不但不容易背誦，而且讀起來也趣味索然，所以看不起新詩，說新詩是最容易寫的東西；也有的人覺得新詩的句法既長短不齊，段落也沒有明確的界限，它的創作過程，實在有點神秘不可捉摸，所以無形中對新詩就抱着一種敬而遠之的態度，不寫它，也不讀它。

因爲這樣，所以一些新詩的創作者和關心新詩前途的人，都一致認爲：如果要使新

詩的寫作更加盛行起來，如果要爭取更多新詩的讀者，唯一的辦法，便是賦予新詩一個屬於它自己的形式。有了這個形式，不但能使新詩的寫作者能依循着這個形式寫作新詩，就是新詩的讀者在閱讀新詩時，也有了起碼的鑑別新詩優劣的標準。總而言之，新詩的需要固定的形式這個問題，似乎是不必表示懷疑的。不過因爲新詩的年齡還小，在短短的數十年裏，要新詩定出形式來，根本辦不到。譬如唐詩與宋詞，在它們還沒有形成以前，不也會有過一段極長的醞釀時期嗎？如果拿新詩的歷史與舊詩詞的歷史來加以比較，新詩只不過是一個初生的嬰兒，它的閱歷還太少，也就是說，它可以發展的餘地還很多，只要再假以時日，新詩的形式，是一定能够形成的。

新詩是遲早會有它的形式的，大家都這麼說。至於到底什麼時候才會有，這就誰也不敢輕易斷言了。既然不敢斷言，那便只好等。但是等了這些日子，新詩却似乎仍不會起什麼變化。新詩的派別雖然在經過一個時期的嘗試之後，能被劃分爲所謂自由詩派、格律詩派和象徵詩派等，但是新詩的形式却一直還是保持老樣子。十四行詩被試驗過了，並不會引起讀者多大的注意；豆腐格子的詩被試驗過了，結果也還是沒有爭取到太多的附和者和仿作者。現在民歌式的、句子短而篇幅大的詩在中國大陸好像很流行，但是因爲民歌式的新詩有它的特殊內容，所以我們不能拿它來作爲新詩的形式的例子。如果我們再反觀初期的新詩，我們會覺得目前的某一些新詩是比以前更口語化了。胡適「

嘗試集」那種新舊詩實行分家的過渡時期的現象越來越少，或者可以說根本沒有，不過對於新詩的形式方面，我們實在很難覺察到今天的新詩跟三十年前的新詩，會有甚麼顯著的不同的；雖然偶爾也有些新詩人創作了一個比較特殊的形式，但這只是爲了要適合該首詩的內容而暫時產生出來的，當那些新詩人的詩的內容一改變的時候，他們所創造出來的詩的形式，也就跟着改變了。所以，我們禁不住暗暗懷疑起來，我們想：新詩的形式，到底是否有完成的可能？當然啦，有些人一定會這麼說：時間還沒有到呀，誰敢担保新詩的形式，不會在以後建立起來？是的，誰也不敢担保，因爲我上面已經說過，新詩還只是一個初生的嬰兒，它還需要作爲裸姆的無數新詩人的照顧，但問題是新詩形式化的跡象，在經過這一段不能算太短的時間之後，居然一絲一毫也不會顯露出來，這就未免使人有等得不耐煩之感了。

新詩的所以遲遲不會形式化起來，會不會因爲那個能夠起替新詩穿上形式的外衣的大詩人還沒有出現，正如在韓昌黎還沒有出現以前，古文運動仍無法推行起來一樣呢？對於這個問題的可能性，我們也一樣不敢遽然加以否定，因爲中國古代的五言詩，實在也是全靠魏晉之間幾個大手筆一手培植出來的。不過我個人對於新詩形式化的問題，一向抱着悲觀的態度，這一方面固然因爲我認爲新詩形式化的可能性極爲低微，一方面也由於新詩的形式化，在我看來，也不是絕對必要的。

在討論到新詩形式化可能性的低微與否和新詩形式化的必要與否之前，我覺得有一點必須先認識清楚的，是所謂新詩形式的定義問題。怎樣才算是新詩的形式？每首四節，每節四行，每行的字數沒有一定的形式，不算新詩的一種形式？如果這是一種形式的話，目前寫這種新詩的人倒也不少。不過我的所謂不少，只是說它佔了一個相當大的數目而已，並不是說所有的或者百分之八十以上的新詩都這樣寫，所以我們也就沒有理由把採取這種方式寫成的詩當作有固定形式的詩。同時，如果每行的字數沒有一定的話，這種形式仍是不够嚴密的，所以它也似乎沒有資格被稱爲一種形式。如果這種新詩的寫作方式不能算作新詩的形式，那麼，其他較有統一性的新詩寫作方式便不可多見了。至於未來的也許會產生的新詩形式，我們却無法想像，所以我們對於怎樣才算是新詩的形式這個問題的答案，是模糊的。第二個問題是：如果新詩應該有形式的話，那麼，它的形式是單一的抑是多個的？我們曉得中國舊詩有所謂五絕七絕、五律七律和四言詩、排律、樂府詩、古詩等等，這就是舊詩形式的多個化。就是宋詞，也依記事、抒情、詠物等的寫作目的的不同而有無數的詞牌，雖然這些詞牌跟詞的內容關係并不是絕對的不可分離，但是爲了使詞情與聲情之間能取得配合，填詞者在選擇詞牌時，便要注意到所要填的詞的內容，因而這些不同的詞牌，也可以視爲詞的各種形式。既然詩詞都有多個形式，是否新詩也可以有多個形式，如果新詩必須要有形式的話？新詩的不可

能只限於一種形式，這一點我是敢確定的，因為內容在一般上說來還比較單純的舊詩詞尚且不只擁有一種表現形式，那麼，內容如此複雜多樣的新詩，怎麼能夠滿足於僅僅一種形式？只要我們看看目前已經存在的各個與新詩有關的名詞如小詩、朗誦詩、抒情詩、諷刺詩、敘事詩、故事詩、史詩等等，我們自然會明白這種種名稱的新詩，是絕對不能將它們局限於一個表現形式裏面的。這麼說，新詩是應該有多個形式了。但是多到幾個呢？一種名稱的新詩就賦予它一個形式好嗎？不行，因為就拿小詩來說罷，短簡雖然是它的一個特徵，但是小詩內容的種類却仍是相當多，有一句話說得完的，有兩句三句話說得完的，也有必須五六句話，方才說得完的，所以，只有一種形式，對於小詩還是不足的。現在，我應該準備回答一個問題了：依你這麼說，新詩必須要有幾個形式呢？我說：新詩必須要有無數個形式，去適合無數種內容。如果我不這樣回答的話，我也可以改用另一種方式說：新詩不需要形式，到了新詩非要有形式不可時，那麼，新詩的形式，就是沒有形式；新詩的所以為新詩，就在於它的沒有形式，沒有固定不變的死板的形式。臧克家寫「老馬」是一個形式，寫「老哥哥」又是另一個形式；徐志摩寫「忘掉她」跟寫「海韻」的形式也不相同；聞一多寫「你莫怨我」跟他寫「一句話」所採用的形式也顯然迥異。我們覺得「海韻」寫得好，因為他創造了一個適合於表現那樣的內容的形式，這個形式是暫時存在的，是專為「海韻」那樣的內容而設的。當內容是

那樣時，這個形式便是一個絕美絕美的形式，但當內容發生變化時，這個絕美絕美的形式也就一文不值了。因為這個形式不能適合多數不同內容的新詩，所以這個形式便不能算作一個新詩的形式，所以我說新詩沒有形式，不需要固定不變的死板的形式。我曾經在拙作「詩的欣賞」一文中說：「我以爲一個詩的題材到手時，詩人第一件要做的事，就是爲該題材創作一個形式，而這個形式的產生，必須以適合表現該題材爲原則。」我最近讀了一篇討論新詩的文章，裏面有幾句話這麼寫道：「新詩的形式是隨內容之產生而產生，是隨內容之變化而變化，而其內容又隨着時代的思想情感不斷的變化，又怎能給新詩一個刻板的形式呢？」這幾句話跟我的主張與見解是完全相同的。

寫到這裏，相信我已經清楚地說出我對新詩的形式的看法了。接下來，讓我們再談談新詩的是否有受形式所局囿的必要問題和新詩形式化的可能性問題罷。關於第二個問題，相信我在上文中已附帶地討論到一些了。我覺得要將新詩形式化起來，詩行中字數的限定，似乎是不能做不到的一點。但要做到這一點，困難可就大了，因爲既稱爲新詩，那麼，新詩中的句子，便應該絕對的語體化，文言是絕對不宜被寫入新詩中的，否則，新詩便不再是新詩，甚至不再是「嘗試集」中的新詩，而成爲舊詩詞的新同伴了。但是語體化語言字數的限定，却無論如何做不到，縱使做到了，也難免有削足適履之嫌。我所以這麼說，是因爲我覺得新詩形式化的需要還不至於十分大，十分迫切，要不

然，就是忍痛作一些犧牲，又何足惜？爲甚麼說新詩形式化的需要還不至於十分大，十分迫切？因爲中國舊詩詞的所以漸趨形式化，與音樂的關係是分不開的。一言以蔽之，舊詩詞的形式化是爲了便利彈唱，既然如此，不是爲了配合音樂以便利歌唱的新詩，爲甚麼一定要讓它們多一層負擔，加給它們一個形式的牢籠與枷鎖？



介紹苗芒的詠物詩「桃花」

第六期的新詩月報有一個詩特輯，叫做「新詠物」，裏面有一首苗芒所寫的詩——「桃花」。我認爲這首詩寫得很好，值得將它介紹給讀者。現在，假設你是一個初學寫詩的人，或者說，你對新詩的欣賞能力并不很強，對新詩這一種文學體裁的了解并不很深，那麼，你也許可以讀一讀我這篇文章。

爲了方便解說起見，我們還是將這首詩抄錄下來吧：

桃花

一點不輕薄

東風坦蕩

你看她

笑得多好

不折的枝條

配上

粗壯的腰

桃花她

熱烈讚春

來得早

夢的江南

永遠不老

才子佳人

白骨

埋荒草

新傳奇

滿樹桃花

寫不了



從頭讀了一遍，我們馬上發覺這是一首押韻的詩，韻腳是「薄」、「好」、「條

「腰」、「早」、「老」、「草」、「了」等，押的全是「ㄤ」韻，所以這首詩在押韻方面，是很工整的。

有些讀者看了這樣高高低低近似樓梯一般排列的詩句，難免要發生疑問：像這種排列的方式，是隨意的呢，還是有規則的呢？答案是有規則的。且舉第一節詩為例。這節詩，如果連着寫，只有三個句子，就是：「桃花一點不輕薄，東風坦蕩，你看她笑得真好」。正因為這三個句子都能够自成一個段落，所以這三個句子的第一個字「桃」、「東」、「你」，在排列上是同一高度的。而「一點不輕薄」、「笑得真好」二行，是從前面的「桃花」、「你看她」分出來的，所以都要低一格。其他兩段的情形也是這樣。不過有詩一個句子根據內容與音節分成了三個部分，這樣，各部份都要循序比前一部份低一格。現在，我們可以開始來分析它的內容了。

我們先看第一段：作者說桃花一點不輕薄，是有原因的，過去的詩人，不是寫過「顛狂柳絮隨風舞，輕薄桃花逐水流。」這樣的詩句嗎？可見桃花一向是被詩人目為輕薄的東西。但是在作者的眼裏，桃花可不是這樣一種東西。認為桃花輕薄的，只不過是個人的感覺。你有這種感覺，我不一定有這種感覺。「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，這豈不是詩人當時的心境在作祟嗎？說「桃花一點不輕薄」，已經將桃花擬人化了，底下說她「笑得真好」，也就成了理所當然的事。其實，在這首詩裏，作者不但將桃花擬人化

了，也將「東風」、「江南」擬人化了，所以才說東風「坦蕩」，說江南「永遠不老」。坦蕩是態度溫和、心胸寬暢的意思，所以「東風坦蕩」和「你看她笑得多好」二句是密合的。在坦蕩的東風中，桃花還有不開懷歡笑之理嗎？說桃花笑得多好，單「好」字，也有可圈可點之處。一般人寫東西，多喜歡用狀詞，不知狀詞用得太多了，反而顯得矯揉造作，同時也往往將含蘊不盡的意思說盡了，不如用簡簡單單的一個「好」字爲佳。舊詩「好鳥鳴高枝」，寫來多麼純樸自然；歌詞「好山好水好地方」，一句中用三個「好」字，讀起來也覺清新可喜；成語「月圓花好」，花的形象已躍然紙上；說一個姑娘是個「好姑娘」，那麼，姑娘的美麗可愛，也就不在話下了。苗芒有另一首詩，叫做「刷灰水工人」，最後的一段是：

別小看

這把刷子

它能把

世界

刷好！

如果我們說「它能把世界刷新、刷美麗」，那它所能做的事，也就只盡於新和美麗了，但如果說「它能把世界刷好」，則這個「好」字，便把什麼都包括進去。

再看第二段：過去的詩人覺得桃花不但是輕薄的，同時也是代表薄命、懦弱和低賤的，但是作者却企圖賦與桃花以新的形象，所以說桃花的枝條是「不折的枝條」，桃花的腰是「粗壯的腰」，藉此以襯托出桃花倔強的性格。本來桃花是春天的產物，先有春天，然後始有桃花，但是作者爲了要使桃花在詩中居於首要的地位，所以反而說「桃花她熱烈讚春來得早。」桃花爲什麼要讚春來得早？因爲春天總是可愛的，總是萬物所盼望所渴求的時光，這時光能早一刻出現，當然是一樁好事，這叫桃花怎麼能不讚美呢？

接下來，是最後的一段了。這一段，是全詩的精華所在。你曉得作者爲什麼用「夢」字來形容江南嗎？關於這一點，可以有兩層意思；一層意思是「夢」之爲物未必一定美好，平時我們說到夢時，就有所謂惡夢、噩夢等，但是一般的說來，夢多半是美好的，所以我們常說什麼「美得像一個夢。」江南是美麗的地方嗎？是的，江南是美麗的地方。我們絕大多數的人都不曾見過江南，怎麼曉得它美麗呢？因爲我們是華人，大家或多或少都讀了一些描寫江南風光的文字。我們曉得江南這地方是魚米之鄉，到處有小橋流水，風景宜人。樂府詩中有一首相和歌，開頭兩句是「江南可採蓮，蓮葉何田田」，不說江南這地方可派上別的用場，只說它「可採蓮」，這麼淺白如話的一句詩，已經將讀者引進蓮香撲鼻，槳聲款款的蓮湖中去了。也許閉起眼睛來，我們還能看見三三兩兩的採蓮姑娘，彩衣照水；聽見一陣陣的採蓮謠，在斜陽的光暉與輕輕的涼風中飄蕩。這一

切，不是美麗如夢麼？白居易寫過三首歌頌江南的憶江南詞，其中最使我們念念不忘的一首是：「江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水綠如藍，能不憶江南？」我們固然沒有見過江南，但是在讀這些詞句時，江南日出之後、春來之時景物的瑰麗，不是歷歷如在眼前嗎？

韋莊的菩薩蠻詞中有一首上闕寫道：「人人盡說江南好，遊人只合江南老。春水碧於天，畫船聽雨眠。」這又是何等的境界！春水畫船，令人悠然神往。已經記不起是在那兒讀過的兩句對聯了，說什麼「胡馬西風塞北，杏花春雨江南。」下聯六字，沒有一個動詞，好像什麼也不會說，其實却已將江南最大的特徵，鈎勒出來，極盡繪聲繪影之能事。在寫得好的書信中，給我印象頗深的是丘遲的「與陳伯之書」。這封書信開頭的幾句是：「暮春三月，江南草長，雜花生樹，羣鶯亂飛。……」區區十六個字，已將暮春江南的景色，簡單扼要地描繪出來。表面上句句是寫景，但是濃厚的感情，都凝聚到筆端。讀了這樣的文字，怎能使人不對江南心向往之，愛慕不已呢？怎能使人不將江南視作一個美麗的夢呢？

再說「夢」字的第二層意思。夢與現實是相對的，凡是不能成爲事實，不能付諸實施的東西，我們都可以將它當作一個夢。江南雖美，但是要到這個美好的地方去，是客觀環境所不允許的，是做不到的。它就像一個空虛飄渺的夢境一樣，可望而不可即，所

以說「夢的江南」。爲什麼說「夢的江南永遠不老」呢？理由很簡單，只要「文學的江南」在我們的心版上所雕鏤的印象一朝不會磨滅褪色，江南就將一直活在我們的內心深處，「永遠不老」，永遠年輕。

但不老的只是江南，才子佳人，早已老了；何只老了，早已死了；何只死了，而且死了多時。歲月相催，滄海桑田，當日的花香鬢影，已消失無踪，剩下的，只是亂草黃沙中纍纍的白骨。

才子佳人與桃花，曾經有密切的關係嗎？是的。底下這首舊詩，就是一個典型的例子：

去年今日此門中

人面桃花相映紅

人面不知何處去

桃花依舊笑春風

這是一首才子佳人加上桃花而寫成的詩，是才子佳人加上桃花而構成的故事。才子佳人已經不復存在了，所以才子佳人與桃花之間的故事，也不會再搬演下去了。但是一個時代有一個時代的人物，只要有春天，只要春天裡的桃花依然盛開，那麼，許多新時代中的新人物與桃花之間，還是會有故事產生出來的，而且這樣的故事，一定很多很

多，所以作者在結束這首詩時說：「新傳奇，滿樹桃花寫不了。」我覺得全首詩中，寫得最好的是這兩個句子。在這裏，作者所用的也是擬人化的手法，不過前面說桃花「笑」，說桃花「讚春」，與桃花的形象還有一些關係，這兒說桃花寫新傳奇，不但深入一層，超過了形象的描寫，而且筆法也十分新奇，似無理而實有理，似不通而實通。它與宋詞「早知潮有汛，嫁與弄潮兒。」、「沈恨細思，不如桃杏，猶解嫁東風。」……等，有異曲同工之妙。

以上這一大段話，是根據我個人對桃花一詩的理解而寫成的。我不曉得我這麼寫，是不是有牽強附會的地方，也不曉得是否能完全抓到癢處，不過無論如何，正如我開頭所說的，像這樣的一篇東西，對於那些與新詩較少接觸的讀者，恐怕或多或少有好處。因為它能直接幫助讀者對桃花這首詩的了解，也能簡要地指示讀者如何去閱讀新詩。直到今天，仍有一部份人對新詩存有偏見，以為新詩不如舊詩深刻。（用「白話」寫成的東西，怎麼「深刻」得了？）不知新詩也有好壞之分，好的新詩，也能寓深意於淺言之中，也能使人百讀不厭。有些過去會一度對寫作新詩頗為熱心的人，因為後來發覺「此路不通」，又紛紛回頭去寫舊詩了。其實許多事情的可為與不可為，往往「存乎其人」。一言以蔽之，只要作者寫作的態度嚴肅，讀者閱讀的態度認真，新詩是有前途的。

苗芒的新詩「桃花」，促使我堅信這一點。

讀慧適的詩集「牧歌」

收到慧適的新詩集「牧歌」之後，我馬上一口氣將它讀完。讀完之後，我覺得有幾句話可以談一談。

從該書的後記中作者對自己的介紹看來，作者的確是一個非常好學、求知慾非常強的青年。不但如此，他還很勤於寫作。他說他在八年裏面，僅僅詩歌，就寫了一千多首，這實在是一個極為驚人的數字。作者也很謙虛，說當他想整理舊作，出版這本集子時，「才真正覺得自己的貧乏：不是沒有什麼內容，就是表現手法過於呆板，簡直就沒有一首可以叫自己真正滿意的。」

作者將詩集成三輯，第一輯「我的牧歌」，題材比較廣泛，有歌頌大自然的，有刻劃人與人之間的溫情的，有記事的，也有發洩詩人內心的憂傷的。第二輯「我的心曲」全部在寫愛情。第三輯「我的歡唱」，是詩人生活的記錄，其中充滿了青春的氣息。

在這三輯詩裏面，我比較喜歡「我的牧歌」、「夏夜」、「孩子的成長」、「牽牛花」、「春日」、「我的心曲」、「牧人」這幾首詩。

說到慧適的詩的優點，我可以舉出來的有下列數個：

第一，作者所寫的，都是他熟悉的東西。他說他「是個鄉間長大的孩子」，所以他寫「農村小唱」、「橡膠樹」、「落雨的小店」、「大樹河畔」、「夏夜」、「我的牧歌」、「走向燈光」、「在紅毛丹園裏」、「放牧場」、「薯芭放歌」、「番石榴」……等。在「夏夜」中，他寫道：

夏夜長漫漫，

頭上永遠是燦爛的星天。

聽晚風揉和了笑語，

望着葉叢，期待跌落的音響。

這節詩的最後兩句，應該是只有在樹林裏度過許多時光的人才能寫得出的。在「走向燈光」中，作者爲了要強調他所走過的椰林的寂靜，這樣寫着：

白天這裏一切都平淡無奇，

靜靜的，房屋要睡一世紀。

作者眼裏的農村，是一個十分美麗而可愛的地方。所以，在「農村小唱」中，他替農村畫了這樣一幅畫：

恬靜的池塘邊，盡是啃草的牛羊。

蓊鬱的果林中，一派鳥語喧天。

黃昏來了，帶着彩霞萬千。

夜晚裏星斗密集，燈火點點。

在所有描寫農村和農村的詩歌裏面，我最喜歡的是「放牧場」。我想，作者對於農村的愛，一定非常的深，非常的強烈，因而他將他所看見的農村景象美化了：

草肥樹林綠

山高泉水甜

你這樣和我談起

那個牛羊的新伊甸

羊兒歡叫咩咩

牛羣馱着陽光

沒有了犁耙

沒有揚威的長鞭

這是牠們的家裏



并非夢中的天堂

守牧者在樹下入睡

又看見田裏一片金黃

第二，慧適的詩大體上看來都還清新可喜。我以為，在這個集子中，最能够代表他這個特點的，要算「牧人」這首詩：

想急雨跌落在林梢

想飄風在窗前絮聒

想你溫情的微笑

想日子花香鳥語

前面還有很長的路

而我是個年青的牧人



第三，慧適的詩中有一股顯而易見的「小馬的年紀」的氣息。雖然他也有「我不能再唱歌」的時候，但整個地說來，他的生活是過得甜蜜而又多姿多采的，只要讀「少女的祝福」、「早霞在你臉上升起」、「許我看你的雙手」、「營地夜歌」等幾首詩時，便會有這種感覺。

不過，如果我們的要求比較高的話，慧適的詩也有一些缺點。他說他寫了一千多首詩，而這兒的五十餘首詩，又是從其中精選出來的，然而就以這五十餘首詩來說，其中也有一部份還不成熟。有時候，在同一首詩中，有的地方寫得很好，很細膩，但有的地方就顯得相當馬虎與粗糙了。就以「長明燈」這一首來說罷，第一節詩這樣寫着：

別離並沒有把愛情帶走，

今天當我們相聚在一起，

石榴花又開得多麼美麗。

這節詩寫得很美，石榴花的開放說明了一切。在創作的手法上，可以說是頗為簡練的。但詩的最後一節却變成了：

愛情彷彿是一盞長明燈，

照出兩顆青春的心在工作上埋頭而努力。

這麼一來，羅曼蒂克的色彩，就顯得很淡很淡了。

此外，作者在鍊字修辭方面，似乎也不大注意。一翻開詩集，第一首出現的詩是「我的牧歌」。這首詩的內容還不錯，但細細分析起來，就覺得有很多地方寫得太草率太大意。

我夢見我走進一座大橡林

頭上沒有月亮也不會有星星

彎曲的鳥道糝糝糊糊

夜梟啼叫得那麼令人難聽

既然是同一個時間裏面發生的事，爲什麼說「不會有」而不說「沒有」呢？說「不會有」，就表示那是未來的事了。我們可以說「夜梟啼叫得那麼難聽」或「夜梟啼叫得令人毛髮悚然」，但却不可以說「夜梟啼叫得令人難聽」。「難聽」的意思是「不好聽」，我們可以說「令人不好聽」嗎？這是隨便舉的例子，不知作者以爲然否？

我不曉得慧適爲什麼不在創作方面比較偏重質而將量擱在一邊。如果他在下筆的時候多多斟酌，寫成之後再略微推敲一番，我相信，他的詩是可能寫得更好的。

評一首小詩「向日葵」

無意間在報章上發現一首小詩，題為「向日葵」，作者是莎克。我喜歡這首小詩；也告訴別人說，這是一首很好的小詩。

這首小詩只有四句，我先把它寫下來再說：

向日葵，

人們也叫你太陽花；

你和太陽

有傾吐不完的話。

許多人都說過：新詩中的小詩，和舊詩中的絕句一樣難寫，因為它們一樣是字數少，一樣要寫得完整，所謂「麻雀雖小，五臟俱全」是也。另外一點，小詩比長詩更需要等待靈感的光臨。不是嗎？雖然你「踏破鐵鞋無覓處」，但是「得來全不費功夫」。我們當今蜚聲國際的法籍小詩人小貓咪(Minou)說：詩像天空中的一朵流雲，當它飛過時，詩也衝口而出了。一首小詩的寫作過程，有時候確是如此。「向日葵」這首詩，多

半是屬於「神來之筆」，不是絞盡腦汁，苦思得來的。

現在，我該說一說這首小詩所以是一首好的小詩的原因了。

這首小詩所以是一首好的小詩，是由於它具備了底下這幾個優點：

(一)它雖然是一首自由詩，但却是一首押韻的自由詩，「花」與「話」是韻腳。押韻在新詩尤其是小詩中並不重要，但只要押得自然，有押韻到底比沒有押韻要好一些。

(二)凡是詠物的詩歌，就必須做到所詠的物視之可見，觸之可即。「葉上初陽乾宿雨，水面清圓，一一風荷舉」，是詠荷的佳句；「似花還似非花，也無人惜從教墜」，是詠楊花的佳句。既然要詠向日葵，也應該使到所詠的向日葵顯得具體，顯得突出。要一針見血，要抓到癢處。我們都曉得，向日葵的所以名為向日葵，正由於它面向着太陽，太陽光從那個方向射來，向日葵的花朵就朝着那個方向開放。說向日葵和太陽在說話，不正說明了向日葵和太陽是兩兩相向的麼？因為在說話時，如果不是鬧別扭，鬥氣，當然是面對着面的。這一點，實在寫得栩栩如生，很能刻劃出向日葵這種花的形象。

(三)作者不只說向日葵和太陽在說話，而且說它們之間「有傾吐不完的話」，這又更深一層了。我們時常這麼說：「酒逢知己千杯少，話不投機半句多。」向日葵和太

陽之間有傾訴不完的話，不正等於說它們是知己麼？再根據「物以類聚」的真理，既是知己，當然彼此是志同道合的。好了，太陽既然是代表光明的、正義的，那麼，和太陽「談得來」的向日葵，當然也是代表光明和正義的，所以，也就附帶介紹了向日葵這種花的性格。菊花是高傲的，雖經風霜而尤肥；蓮花是純潔的，出污泥而不染，向日葵却是真理與至善的化身。

所以「向日葵」這首詩所寫的不只是外形的，也是內在的。
所以這首詩是一首好詩。



我國當前詩歌的一般檢討

在新社文藝演講會上的發言

諸位朋友，今晚我所要講的題目，是「我國當前詩歌的一般檢討」。這個題目看起來似乎相當堂皇，但是事實上我在這篇演講辭裏所要接觸到的問題，範圍是很小的，因為在短短的一個鐘頭裏，要把有關新詩的各種問題都拿出來談，幾乎是不可能的事。

另外一點是：寫詩固然不容易，談詩也很困難。如果我毫無根據地談，不引証作品，這樣的談論一定不能令人滿意。反過來說，如果我引經據典，那麼，在表達方面，也同樣會發生問題。因為演講不比寫文章，稍微講得不清楚，聽的人便沒有辦法吸收。爲了使兩方面都能被照顧到起見，當我提到某一些詩的時候，我會請這裏的兩位朋友把它們朗誦出來，這樣也許可以使到這個講演會的氣氛輕鬆一些。同時，我也會選一些文字比較淺的詩歌來朗誦，這樣，諸位才可能聽得明白。

接下來我應該指出的是：一直到今天，還有一部份人對新詩存有偏見，認爲新詩是浮淺的東西，不足以登大雅之堂，所以有些人根本就不看新詩，也不屑寫新詩。有些人年輕的時候，爲了表示跟得上時代，也逢場作戲地寫了一點新詩，但是一上了年紀以

後，就洗手不幹了。

其實，這些人所以看不起新詩，並不是新詩本身有什麼缺陷，而往往是因為寫新詩的人，沒有辦法把新詩寫得好，如果他們有辦法把新詩寫得好的話，那麼，不管現在也好，將來也好，他們都不需要對過去寫新詩這件事，表示遺憾。就以五四運動那個時期的新詩來說吧，用我們今天的眼光來看，當然有一些我們覺得很幼稚，但是也有一些，還是非常的精彩，就譬如聞一多、臧克家、徐志摩、冰心這些人的某一些新詩，有誰敢說它們經不起時間的考驗呢。

所以我發表這次演講，其中有一個目的，就是希望那些對新詩沒有好感的人，能改變他們的看法和印象；而本來喜歡新詩的人，也應該多多寫作，使到有一天，我國的詩壇上，能夠來一次大豐收。

因為今晚這個演講的重心，是放在介紹和批評我國當前一些新詩人的作品上面，所以其他的話，只好少說幾句了。

我們的國家新加坡，曾經被人家譏笑為文化沙漠，這是大家都知道的事。我不敢說這句話一定就是造謠中傷，存心破壞新加坡的名譽，不過，如果新加坡真的是文化沙漠的話，在這片沙漠裏，也絕不是除了黃沙以外，空空蕩蕩，一無所有的。只要我們張開被黃沙掩蓋住的眼睛來看一看，我們還是不難發現到一些十分可愛的綠洲。以寫作界來

說，這些年來，雖然文藝刊物少之又少，一些報紙的副刊，對這方面的鼓勵，也不太熱心，但是，總還是有一些人對文藝發生興趣，於是，憑着一股熱情，認真而且嚴肅地寫作，結果久而久之，也能寫出一點東西，這麼一來，沙漠上不但有了綠洲，而且綠洲上有時還開滿了鮮花呢。

新加坡文壇上寫新詩的朋友很多，有集子出版的也不少，不過我個人認為以目前還有繼續在寫作的詩人來說，比較有成績的是柳北岸、杜紅、鍾祺，苗芒，蔡欣、牧羚奴、英培安這些人。

柳北岸在這些人裏是老前輩，他過去寫過電影劇本、小說，有時也寫散文，不過寫得最多的是詩。所以他所出版的三本書「十二城之旅」、「夢土」、「旅心」，就全是詩集。

柳北岸的詩，無論形式或者內容，都是與眾不同的。關於形式這方面，可以分成兩點來看：

第一，他很重視押韻。

第二，他的詩，經常每一首都分成四節，每一節或者是四行，或者是六行，結構嚴緊，排列整齊，所以看上去有另外一種建築的美。

至於內容方面，柳北岸大部份的詩，是他到世界各國去旅行的記錄，山水人物，活

躍紙上，讀起來有一種新鮮之感；而且我也認為柳北岸寫得最成功的，就是他的旅遊詩。現在我們不妨舉他的一首題目叫做「櫻花」的旅遊詩做一個例子來談談。

「櫻花」這首詩，在柳北岸的作品裏，也許不是最出色的一首，但是最少在形式和內容方面，却具備了若干代表性。這首詩，當然是作者到日本去旅行的時候寫的。在這首詩裏，作者除了讚美櫻花的美麗之外，同時也極力地描寫在櫻花盛開的時候，櫻花樹下賞花的人如醉如狂的情形。由於櫻花開放的時間很短，整整的一年，只開放一個星期，所以使作者想到人的一生，也跟櫻花一樣地短促。不過作者又認為人生越短，就越應該把握時光，趁眼前有櫻花可以欣賞的時候，暫時把苦惱忘掉。從這一點看來，這首詩的思想，還是樂觀的。

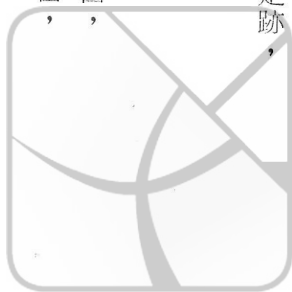
現在請聽「櫻花」的朗誦：

儘管有人把它看淡，
說它不如碧桃艷麗，
亦不及海棠玲瓏，
清素難與梨花一比，
還說簡直沒有香味，

美處在乎豐盛而已。

亦儘管有人把它看輕，
輕輕在夢土裏化爲污泥，
浮誇地誘惑島國的人，
花下留着許多舞蹈足跡，
薄命是上帝註定，
長年只有一週佳期。

誰來撫慰昏濛的心窗，
誰能吹出了夢中口笛，
酒和歌喜悅一片，
手與足化爲多彩虹霓，
誰教人半痴半狂，
都是山櫻笑開了另一天地。



世上長壽的藥膏難買，

二十億秒鐘活着無妨逃避，

人道時間是匆匆之過客，

爲什麼讓雪海的脚步輕移，

當你在它的翼下拾取春日，

可真是拾到了春意。

也許諸位一下子不能把這首詩的每一個句子、每一個字都聽進去，但是有一點諸位一定可以發覺到的，就是這首詩裏的文字都很美。其實，不只「櫻花」這首詩這樣，柳北岸所有的詩，也都如此。柳北岸有一些詩，甚至寫得比這一首還要濃艷，用的辭語也更典雅更深，所以比較適合閱讀，而不太適合朗誦。

柳北岸的詩，優點雖然很多，但是缺點也有不少。我認爲他用變化很少的形式來寫詩，固然能使他的詩容易形成一種風格，但是無形中寫的時候，也就附帶地受到束縛了。同時我也認爲：新詩既然是從舊詩的牢籠裏解放出來的，那麼，就應該有它自己充份的自由，換句話說，在適當的情形底下，新詩的外形，實在不妨多一些。

另一方面，我認爲柳北岸的詩太重視押韻，反而是一個缺點。我們都知道：在原則

上，只要是詩，押韻總歸是好的，但是如果太重視押韻，叫內容去遷就形式，那就得不償失了。

柳北岸的詩還有一個缺點，就是他所用的文字，常常不夠語體化，不夠白，就像剛才諸位聽過的那首「櫻花」，有一個句子是「美處在乎豐盛而已」，文言的味道就太重了，倒不如說「好處只在豐盛而已」，更加清楚明白，同時全首詩的文字讀起來也會覺得調和得多。

接下來我們要介紹的詩人是杜紅。杜紅編過幾個刊物，而且曾經是國家劇場俱樂部文藝小組的主持人。他除了寫詩之外，也寫小說，曾經出版過一本小說集，不過他主要的創作還是詩。遠在一九五五年，杜紅就出版了第一本詩集「五月」，出版後哄動一時，許多中學生、工人，都非常喜歡他的詩，因為「五月」這本詩集，可以說就是為中學生和工人而寫的。

到了一九五八年，杜紅的第二本詩集「樹膠花開」跟着出版了。這本詩集的內容，偏重在歌頌他所熱愛的土地，讀起來有一股很濃的泥土和林木的氣息。大體上說來，杜紅這兩本詩集裏的詩比較長，尤其是其中一部份敘事詩，有的長達兩百多行。不過也有短到只有四行的。所以杜紅的詩，不管形式或者內容，都跟我剛才介紹過的柳北岸的詩完全不同。

雖然杜紅這兩本詩集，內容是豐富的，感情是熾熱的，但是嚴格地說來，還不能算是杜紅的詩裏最成熟的作品。我認爲杜紅在一九五七年以後所寫的詩，可說是進入另一個新的境界。他把這段時期所寫的詩收集起來，就成爲他在一九六五年出版的第三本詩集「抒情詩集」。在這本詩集裏，杜紅詩歌的語言凝鍊多了。譬如他一首叫做「錫的故事」的長詩，就是非常有深度的作品。此外，能够代表他這個時期的作品的，是他的一首叫做「歌」的詩。這首詩寫得很淺白，也很有力量，可以讓我們看出杜紅的詩的風格和特色。

現在請聽杜紅的「歌」；

我是劍，我是火焰

我的歡樂

是戰鬥的歡樂

痛苦，創傷

是我的光榮

因爲我生來就是低微

和貧窮



我是劍，我是火焰

我的生命

是燃燒與歌唱

沒有自由

是我的致命傷

因為我要燃燒

我要歌唱

「我是劍，我是火焰」本來是德國詩人海涅的詩句，杜紅將它借用過來，經過一番敷寫，就成爲他自己一首結構很完整的詩。

杜紅最近所寫的詩，都發表在「新詩月報」和謝克主編的「新生代」上面。從這些詩看來，杜紅的作風並沒有多大的改變，不過他顯然傾向於寫比較短小的抒情詩，敘事詩已經難得看到了。

跟杜紅同一個時期開始寫詩的還有鍾祺。鍾祺在一九五六年出版了第一本詩集，叫做「自然的頌歌」，裏面收集的是一九五三到一九五六年的作品。在這些寫作的朋友當中，鍾祺應該算是最多才多藝的一位了。他除了寫詩以外，同時也寫散文，寫小說，寫

戲劇，寫雜文，寫文藝理論，寫影評和劇評等等。不過比較起來，鍾祺和詩歌，始終有更密切的關係。我這麼說，不只是因為鍾祺寫過數目很可觀的詩，同時也是因為他出版過一本談論詩歌的書，叫做「談談詩歌創作」。所以鍾祺不光是一位詩人，而且還是一位詩的理論家。

一九五九年，鍾祺第二本詩集「土地的話」出版了。出版以後，得到不少好評。目前，他正在準備出版第三本詩集「英雄讚」。

我認為鍾祺的詩，過去的也好，現在的也好，都可以分成兩大類，一類是典雅的，重視形式的，另外一類是慷慨激昂，具有思想性的。現在我每一類都舉出一首來做一個例子。

大家先來聽一聽鍾祺一首叫做「彩虹」的詩。這首詩分成三節，作者先寫像天橋也像玉帶一樣掛在天邊的彩虹，又由彩虹寫到星星，最後寫到象徵和平的鴿子。

我愛那座七彩的天橋，

愛雨後晚霞中翡翠的玉帶——

那天橋，那玉帶，

是一彎燦爛的彩虹；

（彩虹！彩虹！

傲然地橫貫無際的碧空。）

希望有這麼的一天，

凌空飛到彩虹的背上——

我將伸長着手兒，

攫取月亮身旁那顆最大的星星，

（那星星，那星星，

像愛人明媚的眼睛。）

疲乏的時候就且臥下，

靜觀翩翩翱翔的飛禽，

然後在百鳥羣中，

我招手向一隻純白的和平鴿；

（和平鴿！和平鴿！

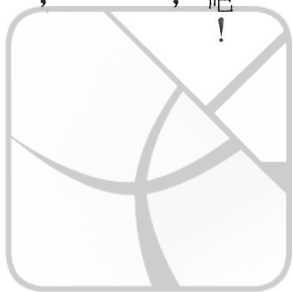
全人類都歌頌你的功德。）



我想諸位聽過了剛才的朗誦之後，一定會發覺到這首詩的音樂性很強，是一首很好的朗誦詩。

另外一首叫做「戰士的遺言」的詩，是以第一人稱寫成的，寫的是越南的一位戰士，在臨死的時候所說的一番話。這位戰士表現得萬分的勇敢，他這麼說——

你發抖着的劊子手，
快把鎗對準着我發射吧！
在越南祖國的土地上，
在越南人民的面前。



但不要繃住我的眼睛，
我還要看一看——
我的苦難的土地，
和我的英勇的人民。

而你，偽善的教士，

不要用謊言沾污我的耳朵，
讓我清楚地告訴你，
爲國殺敵，並不是罪過！

在這死亡之前的一刻，

只有一件事令我痛苦
我太年青，不能報答
祖國對我的恩情！

鍾祺還有一首長詩，叫做「美國的母親」，是他從事寫作以來相當有份量的作品，可惜因爲時間的關係，我不能在這裏把它介紹給大家。

在我國一批寫散文的作者當中，苗芒是相當出色的一位。當他還在中學唸書的時候，他就已經出版了一本叫做「熱愛」的散文集。以後他陸續出版的「堅守」、「銅鑼聲中」、「玫瑰與火」這三本書，收集的也都是散文。最近一兩年來，苗芒對詩發生濃厚的興趣，於是改變寫作的體裁，專門寫詩了。

有人說，苗芒的詩，就跟他的散文一樣，開朗、激情，這種看法是不錯的。我讀他

的詩，也有這種感覺。

如果新詩也像宋詞一樣，有所謂豪放派和婉約派，或者像元曲一樣，有所謂豪放派和清麗派，那麼，毫無疑問的，苗芒的詩，百分之百是屬於豪放這一派的。

苗芒的詩，在形式方面，可以分成兩類，一類是句子高高低低，參差不齊，一類是句子比較長和整齊。前一類的詩，可以拿他的「寫詩」這首詩做代表：

在戰鬥的

日子裏

我們

寫詩

用子彈

寫在

敵人的

胸膛

在和平的



日子裏

我們

寫詩

用歡笑

寫在

親人的

心坎

這是一首相當富有想像力的詩，因為苗芒說用來寫詩的工具是子彈，寫詩的地方是敵人的胸膛；又說用來寫詩的工具是歡笑，寫詩的地方是親人的心坎。像這樣的詩，深入淺出，容易使讀者留下深刻的印象。

一般地說來，苗芒的詩，比較適合朗誦，因為苗芒在詩裏所採用的文字，多半都很樸實，同時，他的詩多半押自然韻，讀起來鏗鏘有力。「青春是一首歌」這首詩，就是苗芒的詩裏適合朗誦的最典型的作品。

現在請聽「青春是一首歌」：

青春是一首歌

青春是一首歌

她催枯木開花

命令石頭長稻禾

青春是一首歌

河道爲她改流

雪地爲她噴石油

青春是一首歌

日月星辰是音符

風雨雷電來伴奏

青春是一首歌

不敢唱的發抖



不會唱的被捲走

青春是一首歌

不管寫的是散文或者是詩，苗芒始終是一位多產的作家，在短短的一年多裏，苗芒已經寫了一百首左右的詩了，這個數目實在很驚人，我相信目前寫詩的朋友們，恐怕沒有一位能趕上他。但是我認爲作爲一位詩人，詩寫得多並不是他成功的唯一條件，最重要的，還是在於詩的質。所以我希望苗芒對自己作品的要求，應該更進一步地提高。

就在苗芒開始寫詩的時候，我國的詩壇上，又出現了一位年輕的詩人蔡欣。如果說蔡欣是我國詩壇上的一顆彗星，那是太誇大了一點，不過，蔡欣的可能成爲後起之秀，這一點，我們也不必表示懷疑。

蔡欣開始寫詩，也許不是這一兩年來的事，不過蔡欣這個名字，是最近才經常在「新詩月報」和「新社文藝」這兩個刊物上出現的。前些時候，他把所發表的詩收集起來，出版了一本詩集，叫做「曇花」。

以「曇花」這本詩集來衡量蔡欣的詩，我們會發現蔡欣的詩，距離成熟的確還有一段路，不過只要我們一想到蔡欣只不過是一個二十歲左右的年輕人，一想到「曇花」是

他的第一本詩集，那麼，我們又會覺得蔡欣能有目前這種成績，已經算是很難得了。
蔡欣的詩給人的印象是清麗，像溪水一樣的清，像春山一樣的麗，譬如「吊鐘花」這首詩，就是一首寫得很清很麗的詩：

吊鐘花

你是春天的使者啊

吊鐘花

你為何斂唇不笑

像少女含情

嬌羞答答

吊鐘花，快笑吧

快搖起你的小鐘兒

我要聽那輕脆的聲音

把南方的春喚醒



吊鐘花

你是春天的使者啊

在這首詩裏，蔡欣一共用了兩個感嘆詞「啊」，這兩個感嘆詞用在這首詩裏，是很恰當的，因為它使到作者對吊鐘花的讚美顯得更親切和更溫馨。但是蔡欣的詩最少有一個缺點，就是感嘆詞用得太多了，所以讀起來不大自然。有些人似乎有一種錯誤的觀念，以為在詩歌裏，感嘆詞可以多用一些，其實，詩歌裏用到感嘆詞的機會是很少的。以上我所介紹的這幾位詩人，雖然不是每一位都以寫現實主義詩歌的姿態出現，但是至少他們都是以傳統的方法寫詩，至於另外兩位詩人牧羚奴和英培安，一向寫的都是現代詩。牧羚奴最近出版了第一本詩集「巨人」，他在這本詩集的序文裏所說的一番話，很能發人深思。我希望不久的將來，也能看到英培安的詩集。

雖然牧羚奴和英培安的年紀都很輕，但是從他們所發表的作品看來，他們的才華却相當高。像一般寫現代詩的人一樣，他們的想像力也都很豐富。在他們的詩歌裏，我們往往會發現一些寫得很新穎的句子，這些句子，就像一顆顆的寶石一樣，在我們眼前發光。

我聽說在外國的某一些地方，經常舉行詩歌朗誦會，朗誦的詩歌，也包括現代詩，

而且也有詩人親自登台，現身說法，將自己的作品讀出來的。我沒有機會出席這種詩歌朗誦會，不曉得朗誦的效果是不是很理想，不過我認爲一般的現代詩，即使黑字印在白紙上，讀者也多半要花一些時間，細細地領會、咀嚼，才能看出其中的妙處，如果光靠耳朵來聽，就能够聽出味道來，這一點，我是很表示懷疑的，所以在沒有相當的把握之前，我不準備在這裏朗誦牧犖奴和英培安的詩。

談到這裏，我們不知不覺地牽涉到現實主義詩歌和現代詩的問題了。這兩派一向不能相容，所以他們之間時常發生論戰。早些時候，鍾祺就會經因爲這個問題，和一批現代詩的歌手們在報刊上面引起很大的爭辯。

諸位也許要問：好了，那麼對於這個問題，你個人的看法怎麼樣呢？我的回答是：我認爲現實主義的詩歌，就像鍾祺在一篇論文裏所說的，是「萬古長青」的，這一點，中國幾千年的文學史已經給了我們一個肯定的答案。但是我總覺得：無論什麼事情，實際上都可以并行而不悖；只要現實主義的詩歌的確是好的，那麼，它自然會受到讀者的愛護和歡迎；反過來說，現代詩如果一無是處，讀者們當然會將它們遺棄。讀者是有辨別能力的，絕不那麼容易被欺瞞。再說，不管是現實主義的詩歌或者現代詩，都有好和壞的分別。一首寫得好的現代詩，也未必沒有感人的力量。

但是不幸得很，在我們讀過的現代詩裏，能够稱得上是好的，數目實在太少。大部

份的所謂現代詩，只是假現代詩之名，在自欺欺人罷了。

台灣有一位叫做余光中的詩人，他也是寫現代詩的，但是他說他拿起筆來的時候，便同時得跟兩股勢力作戰，一股勢力是現實主義的詩歌，另外一股勢力是現代詩，假的現代詩，魚目混珠的現代詩，趁火打劫的現代詩。有些浮淺的人，以為現代詩在寫作上有比較大的自由，於是就毫無限度地利用這種自由，為非作歹，無法無天，把胡言亂語當作開闢新天地，把胡鬧當作勇敢，把神經病當作天才的象徵。這樣發展下去，不曉得詩壇上將會變成一種什麼局面！

所以，如果要使到我國詩壇呈現出一番新的氣象，要使到我國的詩壇有光明的前途，那麼，便應該從兩方面着手：第一，寫現實主義詩歌的人，必須破除陳腐的觀念，不要墨守陳規，也不要沾沾自喜，太過滿足於過去的成就，他們應該想辦法創造革新，借參考和學習別人來充實自己，來求進步。其實，現代詩的許多寫作技巧，對於現實主義的詩歌，並不是沒有啓示作用。同時，我們也不必諱言：不少現代詩人，他們的嗅覺都特別靈敏，知道哪裏有花草的清香，哪裏有腐肉的惡臭。反過來說，寫現代詩的人，也應該儘量抱着絕對嚴肅的態度，認真寫作，提高要求，千萬不要把寫詩當作一種文字的遊戲。第二，我認為我國的詩歌，向來在取材方面，總是顯得太狹隘。人家說，生活是創作的泉源，有生活的地方，也就有作品，也就有詩。我想：這裏的所謂「生活」，

應該不僅僅是指詩人自己的生活，同時也是指詩人周圍其他的人的生活，或者，我們還可以進一步地說：這裏的所謂「生活」，應該不僅僅是指物質的生活，同時也是指精神的生活。我相信不管是詩人自己的生活也好，詩人周圍其他的人的生活也好，物質的生活也好，精神的生活也好，都不會是一池死水，相反的，它應該如大家所說的，是一片遼闊的波濤洶湧的海洋。

我堅信：在這片遼闊的海洋裏，沒有一個波濤不是詩，沒有一滴水不可以寫成詩。
熱愛新詩的朋友們，爲了我國詩壇的未來，讓我們多多地創作吧！



新社文藝叢書

孟毅：再見惠蘭的時候(小說集)

苗芒：星之島(詩集)

經已出版

定價星幣一元



本書作者已出版著作

- 孩子底夢（詩集）
- 青春（詩集）
- 雲南園風景畫（詩集）
- 宋詞賞析（古典文學研究）
- 鐵欄裏的春天（散文集）
- 千年之蓮（詩集）

