



談談詩歌創作

鍾 祺 著

洪天賜教授捐贈

談談詩歌創作

鍾 祺 著



香港上海書局印行

談 談 詩 歌 創 作

鍾 祺 著

每 冊 售 價 港 幣 三 元 七 角

上 海 書 局 出 版 兼 發 行

香 港 德 輔 道 中 二 七 一 號

THE SHANGHAI BOOK CO.

271, Des Voeux Rd. C., H. K.

大 千 印 刷 公 司 承 印

香 港 北 角 英 皇 道 657-659 號

一 九 六 六 年 四 月 初 版 文 / 754 P. 246 32 K

版 權 所 有 · 翻 印 必 究

第一輯

目 錄

新詩的內容與形式	一
對格律詩問題的一點意見	六
論新詩的格律	一六
論新詩的節奏	三六
詩與技巧	四六
詩與詩料	五三
詩與自然	五九
詩的構思	六四
詩的語言	七二

第二輯

詩的錘鍊·····	七八
詩的含著·····	八五
詩與想像·····	九〇
關於詩歌的表現手法·····	九五
象徵與比興·····	一〇一

一首「現代詩」·····	一一一
新詩的逆流——現代派·····	一一八
論詩歌的創作目的·····	一二九
論詩歌創作的兩條路線·····	一四四
戰後馬華詩歌發展一瞥·····	一六五
後記·····	二二四

第



新詩的內容與形式

新詩必須有格律這個問題，在今天科學的文學理論的正確指導下，是絕對被肯定的了。這不但決定於民族形式的特性上，而且決定於客觀的要求上——即廣大的讀者羣衆的喜愛以及滿足這種喜愛。只有沒落的形式主義如現代派之流才力竭聲嘶地狂叫着打倒格律，因爲格律詩與形式主義者的故作神祕地玩弄文字的戲法是有着本質上的矛盾的。

但是，格律詩，並不等於形式主義地空有着所謂格律的架子以掩飾內容的貧乏。不是的，我們始終相信內容是一切文學藝術的先決條件，但爲了更準確、更完好地表現它，因此，我們不能不對形式的完好也有某種程度的要求，而新詩的格律問題也就在這原則之下被提出來了。

現在還有不少人對格律詩抱着懷疑的態度，甚至對它發生了錯覺，以爲格律詩是形式主義的產物。所以會產生這種錯覺的原因，是單純地把現象當作本質來認識；舉個例子說，聞一多的格律詩所以不同於徐志摩的地方，就在於前者的內容是現實主義、愛國主義

的，而後者却利用其格律的形式來販賣頹廢主義的內容。過去一些寫格律詩的作者所以失敗，就是失敗在內容上。馮至先生曾對他過去所寫的十四行詩提出批判說：「一九四一年寫的二十七首『十四行詩』，受西方資產階級文藝影響很深，內容與形式都矯揉造作。」（見「馮至詩文集序」）因為內容與形式是不可割離的有機體，內容的失敗也就註定了形式的失敗。而聞一多的格律詩所以成功，就在於高度現實主義的內容給它作了有力的支撐。所以，假如撇開了內容而空談形式，實際上就是形式主義。

由此可見，對詩歌的是否形式主義的本質認識，應不在於所表現的內容的形式，而是在於內容的本身。

明白了這一點，並且立腳在這基礎上來討論格律詩，就可以避免根本的錯誤。我以為自由詩是一種過渡時期的產物，或者應該說是一種詩體創始期的必然現象，這在中國詩史上不難找出一些例子來。不過必須注意的是：古典詩歌中一些格律不很嚴謹的雜言詩也並不是絕對地自由，至少它們還是遵行了格律詩的一大法則，那就是押韻。新詩的自由體可就不是這樣，它的自由是絕對的。所以會形成這種趨勢，我以為有兩個原因：當新詩草創時期，作者們一般都根本否定了中國的詩歌傳統，純粹以現代的口語寫詩，而沒有自覺到口語與詩的語言的一定距離，因此，表現在作品上，就不免有幼稚粗糙的弊病；另一點是

不徹底地學習西洋詩的結果，這應該由翻譯者來擔負一半的責任，原因是他們往往因語言上的限制而把有韻的格律詩譯成無韻的自由詩，使一般不能讀原詩的作者受到影響，以爲西洋詩就是那麼一回事。王力先生說：「凡不依照詩的傳統的格律的，就是自由詩。在西洋，雖然有人說自由詩發生得很古。但是，韻的諧和與音節的整齊畢竟被認爲詩的正軌，所以自由詩常常被人訾議，而詩人們也沒有寫過極端自由的詩。」（見「漢語詩律學」）據說，俄文的馬雅可夫斯基的詩也還是有韻的。可知不論古今中外，從來就極少出現過絕對自由的詩。在外國，有的是一個惠特曼，但那只是個別的現象，不足爲例。而且也有人說，假如惠特曼把他的詩以格律體寫出，也許他的影響會更大。這種說法並非沒有理由的。我們始終相信，詩應該是詩，不但在內容上是，在形式上也應該是。而自由詩的最大弱點就是在形式上很難說具有詩的特性，在內容上也往往與散文沒有什麼顯著的區分。所以當朗誦時，那一點藉以區別的形式上的排列也消失了，使人分不清是散文與詩歌。在這種情形下，詩歌也就完全失去了它的存在的意義。

應該肯定：朗誦是詩歌的生命。一首不適於朗誦的詩，它的生命已僵化了一半。爲了發展詩歌這一特殊的文學形式，就不能不對格律予以適當的注意。因此，倡說新詩可以不必有格律，或不必要對格律作自覺地尋求的人，除了形式主義者如現代派之外，便是對新

詩服務於人民這原則的認識不夠，以及對詩歌藝術沒有高度自信的消極行爲，它將可能造成一種不好的影響，使人誤解新詩最容易作，於是間接地阻礙了詩歌藝術的發展與提高。

也許有人會有這樣的疑問，新詩剛從舊詩的桎梏中解放出來，現在又提倡建立新格律詩，那不是走回頭路嗎？這種疑問是合情合理的。因爲新詩絕對不能往五、七言的老路走，特別是那已經毫無生氣的律詩的形式。但是，必須強調，新格律詩並不是極限於一種凝固的形式，它是允許在不違背節奏感的原則下發展的。關於這點，古典詩歌有很多值得我們學習的地方，特別是杜甫的一些樂府詩，它們都非常恰當地使內容與形式達到高度的統一，絲毫不會因內容的新鮮與尖銳而在表現形式上顯出什麼缺陷，就是爲一般認爲只宜於抒情的民歌小曲如信天遊，經過李季的發展和加工，也寫成「王貴與李香香」這首卓越的長篇故事詩。這，具體地說明了格律只對於某些人有限制，對於具有高超的藝術手腕的詩人，格律就變成合手的武器了。

這也是事實，古典詩歌與民歌皆有其極限性，這不僅在形式上的五、七言以及有一定的句子，而且也相對地見於內容中。所以，我們學習的方法與態度並不是沒有條件地兼收並蓄，而是要有所提煉，有所發展的。如李季的「王貴與李香香」，就是經過藝術的提煉與發展以後的成品。

當然，要現在就給新格律詩定下一種形式未免言之過早，而且也是不可能的事，因為形式總受到內容所決定，不考慮內容而空談形式只是白費氣力。不過，這與給格律詩作原則性的肯定却是完全不同的兩件事。從這一基本論點出發，那麼，我們知道：新詩必須有格律，但格律的形式必須決定於內容。它必須隨內容的變化而變化，發展而發展。

我們敢於預言的是：將來的格律詩的形式必定不會拘泥於一兩種，而必定比過去任何一個時期的詩的形式都來得更多彩多姿，一言以蔽之，未來的新格律詩的形式將如「百花齊放」！

但是，這些美麗的形式將不會如某一些人所說的，要由一位偉大的詩人來完成。我的看法是：任何一個詩人的偉大總是有限度的，他絕對不能離開現有的基礎而憑空創造出驚人的形式。在歷史上，每一個有較高成就的詩人，都是出現在一種形式被人普遍愛好的時候，他的力量只是把那種形式推向更高的階段，而不能理解爲他創造了那種形式。

基於這個認識，我們可以窺覺到：未來的新格律詩的各種形式，將是通過詩人們對於生活的感受的不同以及獨特的藝術表現方法，再結合現有的基礎的創造而完成的。

一九六〇年五月

對格律詩問題的一點意見

大約在四年前，筆者先後寫過幾篇關於格律詩問題的文字，主要的論點，認為格律詩有建立的必要。到目前為止，對這個問題的看法，基本上還沒有什麼改變，本來沒有重複的必要，但鑒於目前許多人對這個問題提出熱烈的爭論，因此也想重彈一下老調。至於提法是否正確，希望讀者指正。

一、什麼是格律詩

所謂格律詩，是指與自由詩相對而言。格律詩本身，也有廣義與狹義兩種。所謂廣義，就是（一）有規律地押韻；（二）每行有一定的頓數 $\ominus$ ；（三）每節有一定的詩行。所謂狹義，就是有着上列三項中的任何一項，不過，押韻一項是最基本的特徵。我這樣說，

$\ominus$ 頓是指每一個句子在誦讀時可以稍為停頓的地方，相當於西洋詩的音步（foot），例如本文對「桔子紅了」一詩的分法。

並非信口開河，而是有歷史根據的。於唐代正式建立的近體詩（即絕句、律詩和排律）是屬於狹義的一種；其它如「詩經」、「楚辭」、樂府歌行，以至詞曲小令，是屬於廣義的一種。它們所以是格律詩，就是都以押韻體現了其基本特徵，雖然它們的韻沒有像近體詩那麼地嚴謹，即四聲可以互押，不像近體詩那樣，一東二冬不能湊在一起。其次，它們雖然沒有近體詩那樣，每行的字數一樣整齊，但也往往可以見出其有規律的變化。例如李白的「菩薩蠻」上半闕：

平林漠漠煙如織，寒山一帶傷心碧；暝色入高樓，有人樓上愁。

顯然，這是採用七言與五言詩句錯雜而成。再如張志和的「漁歌子」：

西塞山前白鷺飛，

桃花流水鱖魚肥。

青箬笠，

綠蓑衣，

斜風細雨不須歸。

這首詩也自有它的格律，這不但顯現在它的押韻上，而且也顯現在它的有規律變化的頓數上，不過因為篇幅短，因而不很明顯罷了。篇幅較長如李後主的「浪淘沙」，它的格律性就很明顯了：

簾外雨潺潺，

春意闌珊，

羅衾不耐五更寒；

夢裏不知身是客，

一晌貪歡。

獨自莫憑欄，

無限江山，

別時容易見時難；

流水落花春去也，

天上人間。



這闕詞假如沒有下半片的重複，不是也同「漁歌子」一樣地覺得格律性的不明顯麼？

因此可見：格律詩是容許形式的多樣性的，並不是只有整齊的頓數（字數）的狹義的格律詩才是真正的格律詩。當然，以上所舉的例子是舊詩詞，而舊詩詞的音節每頓皆爲二至三字音節組成，所以同一頓數的詩行一般上都是很整齊的，至於新詩，就不是這樣了。現在，超過三字音節的詩多的是，而且由於口語化的關係，新格律詩每頓有超過四字音節的，所以，要求於同一頓數同時又同一字數就顯得困難了。例如大家喜歡引證的梁上泉「桔子紅了」一首：

桔子——紅了。

紅得——像火，

千團——萬團——千萬團，

在霜風中——閃閃——灼灼。

這節詩的第三、四兩句，同樣是三頓，然而字數却不整齊，就是一例。

但是，「桔子紅了」是格律詩嗎？——是的。因爲它體現了格律詩的兩個基本特徵，即是頓數有規律地變化，和押了韻。不過它不屬於狹義的一類而已。

○新詩押韻，當然不必按照舊詩的韻書，普通都以漢語爲準；或如魯迅所主張的，押大致相近的韻。「桔子紅了」一詩的韻法，就是後者的一種。

二、爲什麼要建立新格律詩

當年聞一多提出建立格律詩，曾經受到許多人的非議，就是此時此地，也還有人在妄加抨擊，說是給新詩加上一個新的桎梏。我以爲：格律詩這個概念的本身是無可非議的，值得商榷的是聞一多所提的方法，就是「建築的美」這個問題。所謂「建築的美」，即意味着字句的整齊，也就是爲人們所譏的「豆腐乾詩」。這個問題，當我們提出廣義的格律詩的時候，也就根本解決掉。

我們知道：所有的中國古典詩歌，莫不是格律的。而格律的來源，乃是濫觴於各個時代的民歌，如「詩經」乃是古代的民歌或受民歌影響而寫成的文人詩，是不必說了；此外，「楚辭」起源於古代南方的民歌，樂府和七言詩^①也是發源於田陌里巷。詞和曲出於民間，更是不容置辯，而現在各種方言的歌謠，也幾乎沒有不押韻的。這一點，說明了什麼呢？——

一句話，說明了格律詩乃是最爲老百姓喜見樂聞的形式。假如我們不想割斷歷史，不想把新詩當作一小部分新知識分子的專有品，那麼，我們有什麼理由不把新格律詩建立起來；

①當漢魏時代，五言詩正在盛行的時候，民間却出現了七言的歌謠。如樂府詩「薤露曲」、「蒿里曲」等是。

特別是今天，當現代派濫用了詩的形式自由而毀滅了詩的意義時，我們有什麼理由不把新格律詩建立起來，使人們恢復對新詩的信心。

再說：詩應該是詩，詩應該有詩的形式，正如戲劇有戲劇的形式，小說有小說的形式一樣。我們不能把詩寫成分行的散文，正如戲劇不能寫成相聲，小說不能寫成故事一樣。所謂自由詩，乃是一種過渡時期的產物，它產生於破壞了的舊詩形式之後，而又未曾建立起新形式的青黃不接的時候。五四初期的新詩，所以傾向於自由體的趨勢，我在拙作「新詩的內容和形式」一文中，有這樣幾句話：「我以爲有兩個原因：當新詩草創之初，作者們一般都根本否定了中國的詩歌傳統，純粹以現代的口語寫詩，而沒有自覺到口語與詩的語言的一定距離，因此，表現在作品上，就不免有幼稚與粗糙的弊病；另一點是不徹底學習西洋詩的結果，這應該由翻譯者來擔負一半的責任；原因是他們往往因語言上的限制，而把有韻的格律詩譯成無韻的自由詩，使一般不能讀原詩的作者受到影響，以爲西洋詩就是那麼一回事。」同時，也由於西洋詩中有自由詩（Free Verse）的「體」，於是，初期的作者們就大都向這條新開的路上走。作爲新詩的開荒者，自由詩的創作是無可非議的，因爲凡是一種藝術的形成，總免不了經過一個雛型的、原始的階段，後繼的人如果不想在那原始的階段上求發展，那就是固步自封了。何況，絕對自由的詩在中國歷史上是沒有的，就是

在西洋，也只是一種別體，王力先生說：「在西洋，雖然有人說自由詩發生得很古，但是，韻的諧和與音的整齊畢竟被認為詩的正軌，所以自由詩常常被人訾議，而詩人們也沒有寫過極端自由的詩。直至美國詩人惠特曼，纔真正地提倡詩的極端自由，一時蔚為風氣。」^①可是，這種風氣也漸漸地成為過去了，美國現代詩人佛洛斯特（Robert Lee Frost）的詩，一部分還是格律嚴謹的，就是現代英國的新詩人的作品，新的傾向也趨於形式的完整^②。這也許可以說是浪子回頭。然而，瑪耶可夫斯基的詩又怎麼說呢？——我們必須知道：瑪耶可夫斯基原來是一個「現代派」的祖宗之一的未來主義者，而未來主義者是主張根本破壞詩的傳統宮殿而寧願揀拾一點廢墟上的瓦礫的。在詩歌語言上，未來主義者主張創造那「自由的言辭與空幻之想像的樣式」。^③這就是為什麼瑪耶可夫斯基初期寫了一些充滿着個人主義和無政府主義的氣息，而且還帶着非常濃厚的憂鬱和厭世的色彩的詩篇。到了革命爆發之後，瑪耶可夫斯基雖然轉而歌唱革命，但因習慣了自由體的表現手法，於是才有了今天瑪耶可夫斯基體的詩歌。其實，瑪耶可夫斯基的詩也不是極端自由的，據懂得原文的

① 引自「漢語詩律學」八二二頁。

② 參考自錢歌川教授「英國新詩人的詩」一文，見「搔癢的樂趣」一〇九頁。

③ 未來派主將馬里納蒂語，轉引自任鈞「新詩話」二二五頁。

人說，他的詩還是有韻的，因為漢譯時語言的限制，也就變成絕對的自由體了。

可見，自由詩到底不是詩的正統，他的產生，往往出現於某一過渡時期。現在，假如我們還有一點自尊與自信，那麼，發展民族形式和民族氣派的新格律詩將是不可遲緩的任務。至於什麼是新格律詩，概括地說：就是在古典詩歌的基礎上結合民歌的特點，建立新內容新形式的廣義或狹義的格律詩。

三、在現階段建立新格律詩是否合時

有些人反對建立格律詩的理由，認為格律詩是形式主義的。他們的錯誤，是以形式邏輯代替辯證邏輯。格律詩中不容置疑地有着形式主義詩歌的存在，這是屬於創作方法的問題。我們不應該把它與表現手段，不加分別地等同起來，主觀地以為格律詩是形式主義的，於是把不同的創作方法的詩歌（即使是現實主義或積極的浪漫主義的），只要其表現手段是格律的，一古腦兒認為是形式主義的詩歌。其實，格律詩是不是等於形式主義的詩歌，杜甫、白居易等古典的大詩人給我們證明了這種說法的不確；就以五四以後的新詩人來說，同是新月派的詩人，同樣寫格律詩的聞一多和徐志摩，也因為創作方法的不同而根本決定了前者是現實主義的，後者是形式主義的。立腳在這個觀點上，那麼，我們就可以

知道：分別現實主義與形式主義，應從作家的創作方法去認識，而不應以其表現手段而下斷語。例如，格律詩中有現實主義的聞一多，而自由詩中却有形式主義的現代派；再如也爲大家所喜歡引證的臧克家的「老馬」，其表現手段基本上是屬於廣義的格律詩的，然而却沒有人敢說它是形式主義的作品。

此外，有些人雖然不反對建立格律詩這個概念，但却反對在現階段建立格律詩。其唯一的理由，認爲格律詩比較適於表現建設新事物的內容，而自由詩則比較適於表現暴露舊事物的內容。於是提出這樣的結論：現階段的詩歌創作，還是暴露重於建設，所以，這還是自由詩的時代，格律詩的建立是沒有必要的。這種提法也非常片面。誠然，我們也承認，現階段是暴露重於建設的時代，但是，說格律詩不適於表現暴露的內容，就存在着錯誤了，同時，那些人把自由詩的估計過高，甚至把它目爲唯一的形式，也是不恰當的。

我們知道：絕對自由的詩，在中國古典詩歌中是從沒有過的，然而，這却是無害於古典詩歌在不同歷史階段所發揮的高度功能，「國風」、「樂府」這些民歌是如此；文人詩如杜甫的「三吏」、「三別」，白居易的「秦中吟」、「新樂府」也是如此；就說中國五四以後至抗戰時期的新詩吧，我們也應不懷疑非自由詩的偉大功績，特別是聞一多等某些愛國主義現實主義的廣義或狹義的格律詩，以及李季、馬凡陀的以民歌調子爲基礎的「王

貴與李香香」和「山歌」，都證明着格律詩的優良傳統。至於田間的自由體，我們無意抹殺其一定的價值，但也不能把它擡高到獨一無二的地位。嚴格地說：田間的詩，完全是外國詩的種子的移植，它在中國的詩歌土壤裏沒有植下深根，因此，田間的詩只能在一般新知識分子中起過影響，對於一般老百姓來說，它却是一種新奇的東西。我們知道：田間戰後的作品，都趨向於格律詩方面發展，這未始不是意味着他對早期的缺少民族氣派的詩的一種有意識的揚棄。

從以上的論證中，我們可以肯定地說：在現階段建立新格律詩是合時的，而且是刻不容緩的。假如我們不願做藝術的惰漢，那麼，我們應該給今日的詩歌尋求一個完美的、多彩的、新鮮的表現形式。

一九六五年五月

論新詩的格律

詩之永遠有別於散文，是在於它具有特別強烈的節奏感，而節奏感的形成，却包括了音節、韻律等因素，也就是格律。詩之需要有格律，歷史給我們證明這個真理，那是無庸爭辯的了。

在中外古代的詩歌領域中，我們極少例外地發現沒有格律的詩歌。因為古代詩歌的存在，都是靠人們口頭的傳播，爲了易於上口，它便需要有一種自然的韻律；更準確地說：古代的詩歌往往與音樂或舞蹈是分不開的⊙。因此，它更需要有一定的格律，以求和諧地配合音樂的節奏。就以中國最早的民歌總集「詩經」來說，其中每一篇都可合樂是無可置疑

⊙「呂氏春秋·古樂篇」云：「昔葛天氏之樂，三人摯牛尾，投足以歌八闕。」

的，就是漢魏民間或文人的樂府詩，據史書音樂志的記載，也多是彼之管絃的，而作爲南方文學之濫觴的「楚辭」中的「九歌」，更是與音樂、舞蹈緊緊地相結合。這就足以說明詩歌格律化，是建立在人民羣衆所喜愛的傳統觀念的基礎上。

後來，由於文人詩人的大量製作，把詩歌當作一種獨立存在的藝術，於是詩歌便漸漸與音樂脫離關係了。但，可以肯定的是：文人的詩歌的格律仍然是建立在民歌的基礎上，因爲他們也希望自己的作品有讀者，所以不得不採用那爲人所熟悉的形式；更重要的是：除此之外，實在也沒有第二種形式可依仗。據論者們研究的結果，證明中國詩歌在形式上的發展，即是說，由四言、五言、七言、雜言以至詞曲，一路來都在原有的民歌基礎上以藝術的加工和發展。因此，我們知道：經過詩人加工發展的詩歌，仍是有着一定的羣衆基礎。當詩人一旦以他的詩歌無條件地作爲勞動人民的呼聲時，便必定受到人民的熱烈歡迎了。如白居易「與元九書」，及元稹「白氏長慶集序」中，就曾真實地反映了這一點。

從這裏，我們可以清楚地看出：爲什麼已有了四十多年的歷史的新詩至今仍無法鞏固它在新文學領域中應有的地位？即是說：仍無法打下它的羣衆基礎。我想最大的原因就在於：它和傳統的詩歌形式脫離得太遠，使它容易被人有意或無意地看作是新文學的一種「怪物」。當然，我這樣說並不是存心抹殺新詩本身的藝術成就，以及它的對民族抗戰和

對舊社會作殊死戰的輝煌功績，恰恰相反，忝爲新詩的愛好者和寫作者，我對那種歧視是深惡而痛絕的。不過，我們却不能不有所警惕，新詩——尤其是自由體——畢竟有它的局限性，它只能爲一般新知識分子所了解、所接受，對於一般羣衆來說，乃是非常陌生的。這因爲它是橫的移植，而不是直的承繼；嚴重地說：它是有割斷歷史和完全否定古典詩歌大師們創作實踐的寶貴經驗的不良傾向的。

在我國來說：新詩的發展也已有近三十年的歷史，但是它的遭遇却與產生它的本土完全一致，我想原因大概是如此：馬來亞的華族文化主要是從中國直接地移植過來，因此，華族同胞在文化精神上的傳統觀念主要是中國的，而在詩歌方面，相信每一個受過華文教育的人，都會隨口哼出幾首唐詩宋詞來，那麼，以唸慣唐詩宋詞的腔調的人，叫他接受過分歐化的新詩，困難處也就可想而知了。當然，這並不意味着新詩沒有前途，也不是說新詩應該絕對地去遷就喜愛舊詩詞人的口味。完全不是的。我的意思是說：爲了使新詩有更爲完美的形式以表現新內容，而把它推向更爲燦爛的新階段，也就是爲了使新詩更好地服務於人民羣衆，至少應使新詩少一點歐化的成分，而多一點民族的特色和氣派。這就應該從民族文化精神上去發展，那麼，關於作爲表現古典詩歌的生命的格律，就應該被適當地借鏡與學習了。

現在，當我國正在步向自治獨立的建設階段中，讓我們回顧一下過去的歷史以檢討未來，那麼，關於新詩格律化問題的提出，該不至於被誤解爲形式主義的復活吧！

二

提起詩的格律，人們便會想到在盛唐時代成熟的五、七言律詩。這是必然的，因爲在一般的格律詩中，它該可以誇說是最高級的一種，不但在中國的各種詩中是如此，恐怕在世界各國的詩體中也是的。近體詩除了有其他詩體的一定的音節（或稱音步）和押韻法的限制外，還受着嚴格的平仄以及對仗的限制。當然，這並不是說除了新體詩以外，其它不同體裁的古典詩歌都不能稱爲格律詩；不是的，我以爲不論是「詩經」、「楚辭」、樂府、古詩，以及詞曲都是格律詩，只不過在程度上和樣式上的差異罷了。我們知道：格律詩最基本的一個條件是韻律，這只要我們讀古代和現代的一些民歌就可以明白。而押韻的法則，一般上都是雙句押韻；當然，每句押韻也是有的，不過那是比較少見，而且也只限於音節較多的詩，如「柏梁臺詩」和曹丕「燕歌行」等是。從這些例子中，我們也可以知道：在以四言和四言的伸延的五言爲主流形式的中古時代的詩歌中，隔句押韻的七言詩是被認爲是「巷中歌謠」的。如漢代的一些民歌就是：

露晞明朝更復落。

人死一去何時歸？

——薤露

只有每句用韻的七言詩才被視爲正統，爲什麼呢？因爲它原是兩句三、四、五言詩合併而成的。現在我們不妨把「燕歌行」和「招魂」與「秋風辭」作一個比較：

獻歲發春兮——汨南征（招魂）

草木黃落兮——雁南歸（秋風辭）

草木搖落——露爲霜（燕歌行）

假如在「草木搖落」之下加一「兮」字，那不也是可斷爲兩句嗎？所以當鮑照敢以吸收民歌的調子創作自己的詩時，便要被爲正統觀念所作祟的批評家認爲「頗傷清雅之調」了。我們看看鮑照怎樣擺脫了「柏梁臺詩」與「燕歌行」的格調，而向民歌看齊：

奉君金巵之美酒，

璚玉匣之雕琴，

七彩芙蓉之羽帳，
九華蒲萄之錦衾。

擬行路難

這是由兩個三、四、五言句的合併到成為獨立的七言詩的奠基時期，自此而後，隔句押韻的七言詩便正式成立了。

可知隔句押韻是古典詩歌的基本條件之一，也就是形成格律的一大法則。至於句中平仄的運用，雖然有助於格律的嚴謹，但在朗誦上，我總不以爲有什麼作用，也許這是我的偏見，不過也不無事實根據，我不相信在朗誦一首律詩或排律與朗誦一首歌行或古詩時，平仄會起了什麼作用，甚至更會有單調呆板的反效果。至於什麼四聲八病的倡說，更不可能行得通。鍾嶸曾針對着這個問題說：「余謂文製，本須諷讀，不可蹇礙，但令清法通流，口吻調利，斯爲足矣。至平上去入，則余病未能，蜂腰鶴膝，閭里已具。」他這樣說並不是沒有理由的，只看倡始人沈約在創作上不能實踐自己的理論便可想而知。再說，曾聲言過「老來漸於詩律細」的杜老，他那一組被人讚不絕口的「秋興八首」，其「孤舟一繫故園心」一句中的「孤」和「故」兩個字，假如以沈約所提倡的標準來衡量，恐怕也要出毛

病的。可知四聲在格律詩中並不是主要條件，只要「清法通流，口吻調利」，也就够了。

以上所引的例子和論點，好像偏重在有一定音步的詩行，容易使人誤會只有整齊的句子才是格律詩。其實並不是那樣，我以為雜言歌行也該目之為格律詩的，古代的一些民謠固然是，就是唐代詩人們的一些作品也是的。它們之所以是格律詩，因為它們都以押韻來體現格律的特徵。如杜甫的「兵車行」：

車轆轳，馬蕭蕭，

行人弓箭各在腰；

爺娘妻子走相送，

塵埃不見咸陽橋！

它與律詩絕句的另一種押韻法完全一致，即第一句起韻，另後雙句押韻；如王維的「渭城曲」：

渭城朝雨浥輕塵，

客舍青青柳色新；

勸君更盡一杯酒，

西出陽關無故人。

把押韻作爲立腳點再來看詞曲，也是相當準確的。詞的興起曾是由民間無名詩人作開路先鋒，目的是在對文人的近體詩的反動，這就給我們作了可靠的保證，它是格律的。同時又因爲它是合樂的，所以押韻法可能脫離常軌而有所變動，不過大體上仍保持原來的樣子。詞的另一特點是換韻的次數密了一點，那是爲了「依聲合韻」，全是遷就音樂的關係。至於詞的對音律極端重視，我們只能把它看作是結合那個時代一般特性的一種發展。現在，社會已發展到比過去任何一個歷史階段都來得更爲高級，時代要求於詩歌藝術，也將比過去任何一個時期要來得高些，所以，對於古代詩歌的各種形式，我們只能把它看作一分珍貴的遺產，批判地吸收它，囫圇吞棗和棄如敝屣一樣是不應該的。也就是說：對於新詩的格律，我們應該在古典詩歌和民歌的基礎上結合客觀實際的條件去求發展。

格律詩的形成，除了具有最主要的條件的韻腳之外，它的另一個條件是音節。而音節也有着它本身的規律，如四言詩，它的音節的構成是以二個字爲一單位，等到五言詩出現了，於是才有三個字構成一單位的音節，如最早的一首樂府詩「江南」：

江南——可採蓮，

蓮葉——何田田？

就是。在全部的古典詩歌中，很少有超越以二字或三字構成的音節。這在開始時固然是語言的特殊性，但到了後來，却變成了時代的局限性，即是由於詩人們的遵古之弊。偉大如李杜，在他們的詩篇中，也不免發出這樣的論調：

大雅久不作，

吾衰竟誰陳？

別裁僞體親風雅。

——李白：「古風」

——杜甫：「戲爲六絕句」

至於李白的那幾句極端重視四言詩而輕詆七言的話更爲人所共知○。但是，事實却證明了

○李白的原文是：「興寄深微，五言不如四言，七言尤其靡也。」

他們的論調的不當。我們都知道。李白的詩歌藝術的輝煌成就是在於他的七言詩，特別是那些雜言體的歌行。在「將進酒」一詩中，它的音節的構成單位，不僅沒有遵照爲他所推崇的四言的常規，也超越了三字音節而空前地創造了四字音節：

君不見——黃河之水——天上來

又如在「蜀道難」中，也出現着越過三字的音節：

黃鶴之飛——尚不得過

嗟爾——遠道之人——胡爲乎——來哉

這真是一個驚人的創造！而杜甫的「集大成」，更是盡掩了在他以前任何一個時代詩人們的光輝。然而他們的理論爲什麼會同自己的創作實踐相矛盾呢？我們不妨這麼地理解：他們的理想是反映了當時一般人對詩歌看法的準繩，而他們也自覺到這一點，但是，他們的創造天才却把它否定了；這，正是他們的進步性的一面，也是「新內容尋求新形式，而且趨向於新形式。」這一定律另一次有力的證實。

不過，對於上面所舉的李詩的音節的分法，或許有人會不同意。因爲過去——現在還

有一小部分——的人讀詩，並不像現在的朗誦，而是吟。誦與吟的差異在於：前者是以語法的結構爲標準，後者却可以不管語法結構的完整，而遵行自己的習慣，如果是七言詩，就用這種吟法：

—— ——— ———

這就不能不時常破壞語法的結構，如：

疏影——橫斜——水清——淺，
暗香——浮動——月黃——昏。

當然，以這種習慣來對待超過三字音節的，也就可能這樣地對待它：

君不見——黃河——之水——天上——來，
黃鶴——之飛——尚不——得過，

這固然仍是二字音節，但對於語法却是完全破壞了。對於那種搖頭擺腦地、只有吟者自己才知道詩句的意思的讀法，是爲我們所否定的；那麼，對於那種把語法割得支離破碎的音節的劃分，我們也同樣要反對。至於唱，因爲完全服從於曲譜，在這種情形中，詩已失去了它原來

的意義，或者說這意義已降至最低的程度，所以那是另外一件事。今天，我們是以科學的眼光來對待詩歌藝術的。因此我們應該讓李白的偉大的創造天才恢復它原來的面貌和地位。

三

歷史發展到我們這個時代，一切都在突飛猛進，語言的發展也比過去任何一個時代都來得更爲複雜。在李白那個時代還像鳳毛麟角的超過三字的音節，現在已經是非常普遍了。所以，音節的均勻再也不意味着字數的整齊，因此有人廢棄了音節這一慣稱（爲的是怕與音步相混亂），而改稱爲頓，這是很合理的。頓，即是指每一個句子在朗誦時可以稍爲停頓的地方，如：

在武吉智馬的——高山上，

你會——見過嗎？

杜紅這兩行詩看來是多麼不整齊，其實同樣是二頓。在下面的文字裏，如有提到同樣的問題，將不稱爲音節，而一律稱爲頓。

向來新詩的不很適於朗誦，或者是朗誦出來使人區分不出與散文有所不同的地方，就

在於作者們（包括我自己）太不注意韻律，唯一還使人感覺那也許是詩的地方，只在於它的句子的常常重複，或過於抽象化，甚至是過於一般化，這在新詩的發展上是非常有害的。不過，這只是指一部分而言，並非說所有的新詩都是如此的。但這也可見：韻律尚未被普遍地注意。爲了促使一般作者對新詩的節奏感生起一種自覺，因而有必要對這問題展開討論。

我們都知道：世界上不論哪一種藝術形式，都並不是從天上掉下來的東西，而是植根在現實的土壤中，再結合着不同的民族傳統、不同民族形式的特性。在新詩來說，它也不能例外，它應該在古典詩歌的形式基礎上結合着客觀的具體條件而發展着。在上文中，我們已經指出了古典詩歌的一般特性，就是押韻的合乎規律和頓的均勻。但是，應該被我們注意的是：古代的語言和現在已經有着顯著的不同，如在一些韻書中，屬於同一韻的字，以現代中國國語讀起來，已經不算是同韻了，而以方言讀起來，距離就會更遠。我們不像那些「遵古法製」的詩作者，當然我們不能遵照韻書的指示去寫詩。我們應該有現代的詩韻，這種詩韻是以現代的中國國語爲標準，或者如魯迅所說，押大致相近的韻^①。假如不

①魯迅的「答蔡斐君書」中說：「詩須有形式，要易記、易懂、易唱、動聽，但格式不要太嚴。要有韻，但不要依舊韻，只要順口就好。」又在「復寶隱夫信」中說：「新詩先要有節調，押大致相近的韻，給大家容易記，又順口唱得出來。」

能嚴格地做到這一點，那麼，據我的粗淺的經驗，至少應該做到平仄分明，讀起來才不會覺得很拗口。什麼叫做平仄分明呢？假定是四行一節的詩，又假定單句的末一字是屬於仄聲的，那麼，雙句一定要以平聲結束。而平仄又是怎樣分別呢？以中國國語拼音法來說，即是第一、二聲爲平聲，第三、四聲爲仄聲。現在，姑舉一首拙作爲例：

大地的心臟痛得發抖，

天空愁慘地繃緊臉容；

罪惡的火龍更加猖狂地，

吞噬着顛頂如殘廢者的村莊。

以下兩節大致相同，只是第三節第一句與第二句皆爲平聲，這是否有妨礙呢？我以爲妨礙不大，因爲我們知道：在一首押平韻的律詩或絕句中，第一句起韻抑或用仄聲，是由作者自己選擇的，從這一原理引伸出來，所以我說第一句與第二句同屬平聲（或仄聲）是沒有多大的妨礙的。然而，這種押韻法畢竟不是正規，是沒有辦法的辦法，正規的押韻法還應該是這樣：

白楊樹的幸運，
是它栽在河邊。
工程師的快樂，
是去建設草原。

田間：「工程師」

爲什麼我們要強調隔句押韻呢？這不僅僅是我們感性地認爲它好，而是根據古典詩人們創作實踐的經驗總結。一般都認爲：句句押韻會顯得太鏗鏘、太刺耳，隔兩句以上押韻又會顯不出韻味，只有隔句押韻才是恰到好处；在全部古典詩歌中，除極少數例外，大體上都是採用這一方法的。就是完全遷就於音樂的詞，也有很多仍然保存基本上是隔句押韻的方法。

四

以上我們大畧地探討了關於押韻的一些問題。在這一節裏，我們着重地談談關於頓數這方面。過去，曾經有人提倡：隨着時代語言的發展，新詩應該從四言、五言、七言而發展到九言或九言以上的音節。顯然，這是一種片面的、機械的看法。提倡者根本未曾考慮到古代

詞彙和現代有着多麼巨大的差別。在古典詩歌中，每一個詞都是兩個字的組合，所以一行以兩個詞組成的詩句，決不會超過五個字；同樣地，一行以三個詞組成的詩句，也決不會超過七個字。新詩可不是這樣，它的一個詞可能多至五、六個字，所以如果再堅持以字爲每一行的單位的主張，那將是不可思議的。除非宣佈太多字的詞不可入詩，但這是否可能行得通，自是一個很大的疑問。還有，詩行的字數的多少應該由詩的內容來決定，就如一首只有五個字左右的新詩，我們決不能說它一定不好，假如它很恰當地表達了作者的思想感情，仍不失爲一首好詩。而那一首九言的詩，如果爲了句子的整齊而減去一些必要或塞進一些不必要的字，讀起來不免覺得拗口，當然，這也就不是一首好詩了。一個成功的作者的匠心往往也就在這裏見出來：他能够在既定的形式與自然的韻律的矛盾中達致統一。這種努力的成功在古典詩人們說來是無與倫比的，特別是杜甫的某一些風格完全不同的詩歌，如「喜聞官軍收河南河北」永不同於那些感時傷世的詩篇，而那些詠鷹詠馬的歌行律詩又另有一種雄偉的氣派，詩人運用他高度的藝術技巧，那麼真實，那麼自然地歌唱出來。這種聲律的嚴謹、鏗鏘；內容的豐富、多姿，就構成了整個的杜甫的風格。

所以，在我們注意於形式的問題之前，我們必須先注意於作者個人的藝術技巧的修養。假如完全不講求技巧，或者技巧只停留在最低的程度，就是有一個最自由、最合適

的形式，結果也將無濟於事，只在有了熟練地掌握技巧，以表現各種題材的本領之後，才可能合乎理想地使內容與形式獲得完美的統一。基於這個觀點，我以為機械地給新詩定出一個固定的形式是沒有必要的。但這並不等於說對頓數的講究也沒有必要。這是完全不同的兩件事。前者是反科學的，它的出發點並不是在生活實際與藝術效果的基礎上，而是一種從天上掉下來的唯心主義的產物。至於頓數的講究，却是爲了使詩歌形式更靈活、更完整，也就更好地服務於生活內容。然而，什麼是頓數呢？在這裏，我想引一些例子來作爲證明。相傳是李白作的「菩薩蠻」上半闕：

平林——漠漠——煙如織，

寒山——一帶——傷心碧；

暝色——入高樓，

有人——樓上愁。

顯然地，這是採用七言與五言詩句錯雜而成。這種看似沒有格律而實有格律的形式，實要比純粹的五、七言詩來得更活潑、更新鮮、更富於音樂性。這半闕詞的首兩句同是三頓，後兩句同是二頓，這種頓數應算是很整齊的。再如張志和的「漁歌子」：

西塞——山前——白鷺飛，

桃花——流水——鱖魚肥；

青箬笠——綠蓑衣，

斜風——細雨——不須歸。

這首詩也自有它的格律，這不但是顯現在它的押韻上，而且是顯現在它的頓數中，只不過因為它的篇幅太短，因而不很明確罷了；篇幅較長如李後主的「浪淘沙」，它的格律性就很明確了：

簾外——雨潺潺，

春意——闌珊，

羅衾——不耐——五更寒；

夢裏——不知——身是客，

一晌——貪歡。

獨自——莫憑欄，

無限——江山，

別時——容易——見時難；

流水——落花——春去也，

天上——人間。

這闕詞假如不是有了後半段的重複，不是也同「漁歌子」一樣地覺得格律性的不明確嗎？可知格律不單意味它有着同聞一多所說的「建築的美」，更本質的條件是在於它的節奏感，而頓所起的作用是具有決定性的意義的。而我所以不贊同給新詩限定字數的理由也正在這裏。我們應該使新詩的形式多方面表現這豐富多姿的生活內容，爲了達到這目的，我們便必須以不違反節奏感的原則去創作有着各種不同的頓數的新詩。我們固然可以有如劉大白的基本上以二頓爲主的「賣布謠」，也可以創作出如聞一多所喜用的四頓爲主的篇章，更應該創作出一些前所未有的、多彩多姿的新形式。

五

在這裏，我們還應該特別強調的是；一種詩的形式的興起與建立，並不如那種自以爲了不起的人所說的那樣：應該由一個偉大的詩人來完成。不論是怎樣偉大的詩人，如果沒有先輩的有名或無名的詩人們打下一定的基礎，他的偉大也是有限度的。在詩歌發展過程中，我們已深刻地體會到這一點：一種詩歌形式從萌芽以至成熟，總會有一段很長的時間，四言詩的起源不用說了，五言詩是歷兩漢以迄曹魏才趨向成熟的階段；而七言詩的時代就更爲久遠了①。單看作爲詩國最高潮的唐代兩位代表詩人李白和杜甫的對於六朝詩人如鮑照、謝朓、庾信等詩人以及唐初四傑的讚譽，就可以體會到一種詩歌形式的成熟是怎麼一回事。就是成爲宋代文學主流的詞，它的萌芽期也該遠溯至盛唐時代②。那麼，這只有短短三數十年的歷史的新詩，要求它馬上有着完全合乎理想的形式或悲觀地認爲此路不通都是錯誤的。我們相信歷史永遠循着一定的規律發展，因此，我們也相信未來的新詩花朵將有別於今天而開放得更燦爛。

一九六〇年二月

①參閱余冠英先生「七言詩起源新論」（見「漢魏樂府詩論叢」）及王運熙先生「七言詩形式的發展和完成」（見「樂府詩論叢」）

②參閱陸侃如、馮沅君先生「中國詩史」下卷章二「詞的起源」。

論新詩的節奏

爲了便於把一些不是詩歌的雜質從詩歌的領域中區別開來，我們應該從詩歌的本質上去進行探討。首先，我們必須強調，詩歌有它自己的節奏，而這節奏不但構成於音節的外形上，而且也構成於音節內涵的意義上。從中國古典詩歌的發展歷史，我們知道，節奏的構成條件是音節的有規律的變化，也有一說是聲調的平仄，但是，最主要的一點還在於詩的本身，即所謂境界，關於前二說，是帶有時代性的。在沈約以前，那時候四聲之說尙未出現，詩的節奏一般都是以音節來體現，原始是單調的兩個字音節構成的民歌，如「詩經」是。這種少變化的節奏在強度上是不很理想的。顧炎武說：「三百篇之不能不降而「楚辭」，「楚辭」之不能不降而漢魏，漢魏之不能不降而六朝，六朝之不能不降而唐，勢也；用一代之體，則必似一代之文，而後爲合體。」（「日知錄」）這裏所說的勢，就是時勢，

也就是指一個時代的主流形式。因為時代是發展的，作爲上層建築之一的文學藝術必然跟着時代的發展而發展，這樣，才能及時地、準確地反映那一個時代的精神面貌。這樣，文學藝術才能鞏固它在一定的歷史階段應有的地位；這樣，文學藝術才有了社會價值和意義。隨着現實生活的日趨複雜，曾經作爲一個時代的主流形式的三百篇的原始節奏，終不能不被「楚辭」那更鮮明的節奏取而代之。在「九歌」中，大部分的節奏的構成是這樣的：

帝子降兮北渚，
目眇眇兮愁予。

構成這種節奏的重點是在於「兮」字的聲音的延長，假如把中間「兮」字除去，語調馬上就變得侷促起來了。雖然，它仍較四言詩多一個字，但在節奏感上，却絲毫顯不出有什麼作用，而且還要比四言詩更警扭。所以當五言詩以新的姿態出現時，它並沒有按照上三下二的形式，而是顛倒過來而成爲上二下三的形式，如古詩十九首：

行行重行行，
與君生別離；

相去萬餘里，

各在天一涯。

構成這四行詩的節奏感的重點是落在第二字的聲音的稍爲延長，這樣，唸起來就比上三下二的句子自然得多，也好聽得多。等到四聲之倡興起，做詩的人便注意到詩句中平仄的調協，因而也引起論者們對於平仄之於節奏感所起的作用的注意。過去，一些論者們曾經這樣說：平聲長而清，仄聲短而濁，根據這種論點，爲了使每個句子中調和各種長音短音以加強節奏感，所謂二四六分明和講究對仗的規矩應該是天經地義的了。可是，事實並不如此，由於漢語是單音字，因而高低長短的區別並不很顯著，再加上各地方言的特殊性，故難以有一定的準繩。何況，一般習慣的唸法，也絕對不會把「相去萬餘里，各在天一涯」有別於「行行重行行，與君生別離」，而把「去」和「在」字唸得格外短促；同樣，也絕不會毫無規則地把句子中任何一個平聲字唸得特別長，這是語言本身的自然節奏，並非人爲所能更改的。不過，我們也沒有需要過分地去非議古典大師們的對於平仄對仗的講究，正如我們沒有需要去非議一個人對珍貴的食品企圖烹調得更可口一樣，而只能把它看作一種純技巧的表現。當然，這也是事實，如果沒有高度純熟地掌握技巧的才能，總不免

要受到技巧的束縛，甚至於傷害。所以在唐代的大詩人中，除了杜甫敢向技巧挑戰，而且取得完全勝利外，餘如李白、白居易、張籍等，他們都把創作的重心放在樂府歌行方面。這也許是他們的自覺，而這種自覺却是正確的。從事實看來，可見平仄是構成節奏的條件之說是不能成立的。相反，往往由於作者們主觀的創作手段的限制，一首廿韻以上的排律甚且是對於節奏感起了意想不到的傷害，因為它是太單調了，太呆滯了，而任何一種冗長而單調的節奏對於人的感官總會生起麻痺的作用，使之進入一種催眠的狀態。所以說：節奏的構成條件，主要是音節的合乎規律的變化，而不是平仄。特別是以口語爲表現形式的新詩，每個音節（卽是頓）可能多至五、七個字，每一行也可能超過十個字以上，這樣，要每個字都講求平仄是絕對不可能的。但是，這也並不理解爲平仄可以完全不必注意，適當的注意仍是應該的，特別是句子的最末一個字，卽所謂假韻。

同時，詩的節奏也體現於音節的內涵的意義上。我們知道：詩的語言並不是以華麗和質樸來分別，而是在於它的內涵是否有着詩的素質，如一些歌訣，雖然它的音節的外在同詩歌一樣，也能發生同樣的節奏感，而且也押韻，但是它却不是詩，如鮑照的一首「字謎」（井字）：

二形一體，

四支八頭；

四八一八，

飛泉仰流。

它的音節同四言詩並沒有兩樣，但是它不是詩，因而，由這音節的變化所構成的節奏也就不是詩的。這種不是詩的例子，還可見於時下一些毫無思想感情地拼湊陳套的所謂「近體詩」。可見並不是單有合乎規律的音節就是詩，更其本質的還是在於它的內涵的意義。理由很簡單，詩有詩的節奏，正如音樂有音樂的節奏一樣。

從對古典詩歌節奏的探討所獲得的經驗，對於我們新詩格律的建立和發展是有一定的推動作用。它使我們認識節奏的構成因素，免却走一段迂迴曲折的道路。不過我們也應當認識這一點，藝術是發展的，它往往隨着新內容的要求而不斷地對舊形式加以突破，對於舊形式既不是完全否定，也不是和盤接受，而是有所抉擇，有所揚棄的。本着這種觀點和方法來學習文學遺產就不至犯太大的錯誤。

詩不能沒有節奏，因為節奏不僅是詩的形式，甚且是內容上的本質條件。自由詩固然

也有節奏，但那種節奏可以不受任何限制，因此，這種節奏是原始的、自發的、是一種過渡時期的產物，在詩歌史上，這種現象也曾不只一次地出現過，如「楚辭」、漢代的一部分樂府民歌、以及唐以後的少數詩歌就是。不過，它們雖然在節奏變化上比較自由（不是絕對自由），但，從另一角度看，它們也是體現了格律的一種特性，即是押韻，所以它們不同於極端的自由詩，在某種程度上說，還是屬於格律詩的範疇的。自由體的新詩可不就這樣，在音節上既談不到有規律地變化，又全不注意押韻，甚至連假韻也做不到。爲了提高新詩的素質，爲了使新詩在文藝領域中爭取得較被重視的合理地位；一句話，爲了使新詩有更完美更準確的表現形式，我們實在不滿足於原有的收穫，因此，對於新詩格律問題的提出是有必要的。

現在，我們初步地知道格律詩的節奏的構成因素，即是，以有規律的音節體現詩的內容，那麼，對這寶貴經驗的汲取，將非常有利於我們對新格律詩的創作。

二

在詩（包括四言、五言、七言）與詞的比較上，音節較整齊的是詩，最少變化的也是詩。這種因襲的成見，影響了一些人對詩的形式生起一種錯覺，以爲音節（這裏指字數）

整齊是詩的唯一形式，這是不很正確的。假如我們不囿於這種成見，而把詞升格到詩的地位來看待，那麼，我們將不難發覺，在節奏感上，詞是要比詩來得更鮮明，更多變化的。雖然，單從形式看，詞也許比不上詩更定型、更完整，但是，這只是當詞完全服從於音樂的特性的時期而言。當詞一旦脫離了音樂，而以各種獨立的形式存在時，這種見解也隨而瓦解了。誰都知道在古典詩歌中，無論任何一種形式處於萌芽時期，或多或少都是與音樂保持着一定的血緣關係的，「詩經」是如此，「樂府」是如此，就是近體詩也有如「旗亭畫壁」的事實。直到一種詩體擺脫音樂而能獨立存在時，便是說明它的形式已達到完全成熟的階段。只是詩的發展結果比較單純，而詞比較多姿罷了。這就具體地說明了，一種形式的建立開始是自發的，等到後繼者不斷地給予仿製同時也給予發展之後才漸漸成爲定型。

在發揚民族特色的要求上，在建立新詩格律的自覺上，爲了使詩的節奏更爲高尚，更能傳達出這個時代的怒海一般的聲音，我們不能毫無條件地走進所謂「正宗」的圈套，以爲只有整齊的音節（字數）才是詩的形式。但也不是說音節可以極端的自由。在科學的藝術觀點上，自然的美往往是比較低級的，爲了使藝術表現得更集中、更概括、更具體、更典型，加工是完全必要的。於是，我們可以下結論說：新詩的格律不必極限於一種形式，

音節也不必一定要求整齊，只要它是有規律的，不論怎樣複雜變化都應被允許。但是，我們也不反對音節整齊的形式。這都待決定於內容和作者主觀方面的表現手法，不能加以硬性劃定的。

爲了具體地說明格律詩允許在表現上的多樣性，我們應該注意音節的重複也是構成節奏感的一個因素，在這方面，詞是最好的證明。如戴叔倫的「調笑令」：

邊草，邊草，

邊草盡來兵老。

山南山北雪晴，

千里萬里月明。

明月，明月，

胡笳一聲愁絕！

這裏的節奏感是以疊句和重複來完成，特別是第一行及第五行的音節的重複，假如把它們抽去，那麼，節奏感便將隨而降至最弱的限度甚至於喪失。在新詩中，也有以重複的音節構成鮮明的節奏，如聞一多的「忘掉她」：

忘掉她，像一朵忘掉的花！

那朝霞在花瓣上，

那花心的一縷香，

忘掉她，像一朵忘掉的花！

忘掉她，像一朵忘掉的花！

像春風裏一齣夢，

像夢裏的一聲鐘，

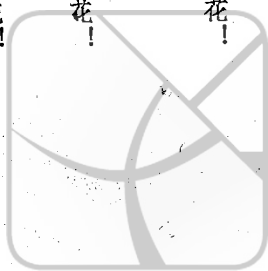
忘掉她，像一朵忘掉的花！

忘掉她，像一朵忘掉的花！

聽蟋蟀唱得多好，

看墓草長得多高，

忘掉她，像一朵忘掉的花！



這首詩在音節重複的安排上比過去的任何一種詞牌都可說來得更有序也更完整，因此在節奏感的強度上，也就獲得空前的成功。還有那一首有名的「洗衣歌」，也是利用每節最後的疊句來加強節奏感。但，應該注意的是：講究美好的表現形式與形式主義有着根本的不同。形式主義者極端在形式上要花槍，爲的是要掩飾其內容的貧乏和醜惡，不過，形式總是被內容所決定，如一些所謂「現代詩」，那種相當於搖擺樂的瘋狂的嘶叫，乃是對於節奏的破壞，當然，這種形式也就沒有美感可言了。

歷史是發展的，「今天的世界不同於昨天的世界，而明天的世界也將不同於今天的世界。」處在現階段，任何過去的形式都不能滿足我們的要求，因爲它們都有其局限性，就是活生生的民歌也不免如此。不過，它們還是有很值得我們借鑒和學習的地方，「轉益多師是汝師」，杜甫這句詩是最好的概括。

最後，必須強調的，詩不僅要有視覺的美，而且還要有聽覺的美，兩者捨一都不能不是缺陷。視覺的美決定於詩行的排列上有一定的規則和音節適當的整齊，聽覺的美却決定於鮮明的節奏。唯有使這兩者達致完好的統一，新格律詩才可能建立起來。

一九六〇年四月

詩與技巧

詩是一種語言的藝術，這是大家所知道的；凡藝術都脫離不了技巧，這也是大家所知道的。不過，我們還必須知道：技巧並不是詩的全部，它不能取代詩；技巧的存在和運用，目的在使詩趨於完美的境地。一首詩的成功，還有更本質的決定因素，那就是詩的思想內容。而詩的思想內容，却決定於作者的觀點和立場。一個觀點和立場不正確的作者，儘管他有多麼高明的技巧，寫出來的東西總是於人無益甚而有害的。

因為詩是一種美感教育，當它感動了你，你就不自覺地同意作者寄託在美感中的思想意識，於是你便接受了教育。

可以這麼說：技巧是一種手段，一種達到目的必不可少的手段。因此，一首思想內容不正確的詩而具高度的技巧，技巧就變成一種具有危害性的東西，它可能使一些人迷惑於詩的外表，而忘記其內容的惡劣。例如「中國現代詩歌選」（上海書局版）所收徐志摩的「一小幅的窮樂圖」和「誰知道」這兩首詩，作者所播散的是一種幸災樂禍和虛幻無常

的、醜惡的、頹廢的思想感情。讀着這樣的詩，使人感到沮喪和無可奈何的感傷，一句話，它只有使人的感情墮落！可是，對這兩首詩，我們不能說它沒有技巧，恰恰相反，它的技巧是相當高明的。像：

一隊的檻樓，好比個走馬燈兒，

轉了過來，又轉了過去，又過來了，

有中年婦，有女孩小，有婆婆老，

還有夾在人堆裏趁熱鬧的黃狗幾條。

——「一小幅的窮樂圖」末節

在這首詩中，作者寫的是一羣拾荒的窮人的生活面貌。在這裏，作者並不會對拾荒者寄與一點兒的同情，相反地，他站在一個高處，無限愉快地欣賞窮人對於生活的掙扎；尤其惡劣的是：作者把狗放在與人同等的地位上去描寫，這是對於人作極端惡毒的侮辱！作者說：這是一幅「窮樂圖」。但是，我們要說，「樂」的是作者自己，我們感到的只有痛苦，和對幸災樂禍者的憎恨。

像這種企圖粉飾現實的詩篇，縱使有多麼高度的技巧，依然不能掩飾其虛偽醜惡的本質。再如這一首「誰知道」：

我在深夜裏坐着車回家——

一個檻樓的老頭他使着勁兒拉；

天上不見一顆星

街上沒有一隻燈

那車燈的小火

衝着街心裏的土——

左一個顛播，右一個顛播，

拉車的走着他的踉蹌步；

.....

「我說拉車的，怎麼這兒道上一個人也都不見？」

「倒是有，先生，就是您不大瞧得見！」

我骨髓裏一陣子的冷——



那邊青濛濛的是鬼還是人？

彷彿聽見嗚咽與笑聲——

啊原來這遍地都是墳！

天上不亮一顆星

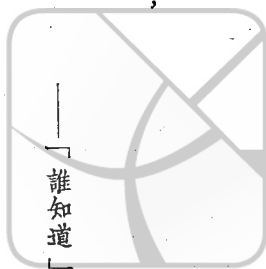
道上沒有一隻燈

那車燈的小火

繚着道兒上的土——

左一個顛播，右一個顛播，

拉車的跨着他的踉蹌步；



——「誰知道」第一和第四節

靈魂的空虛和沒落！

麼？

這首詩運用熟練的技巧，表現一種陰暗的、虛幻的鬼的境域，而赤裸裸地暴露了作者世界上到處有詩料，而他却選擇了鬼魅，這不是表示他對於人生感到絕望和厭棄是什麼？

我在上面說過，一首詩的好壞，決定於它的主題，其次才是技巧。而好的技巧却有助於主題思想的表現，這兩者是辯證地統一。打個譬喻說，技巧有如脂粉，把它塗在天生麗質的美人臉上，使她更加光艷照人，如果把它塗在一個非常醜陋的女人的臉上，却只有增加她的惡俗不堪。爲了證明這一點，讓我再引同書中另一首內容和技巧都好的詩來看看：

春啊，春啊，播種的時候，

我們等了你多久多久，

多少次啊，我們從漫捲風雪的窗口，
以焦灼的目光，詢問河邊的楊柳。

春啊，春啊，播種的時候，

我們盼了你多久多久，

多少次啊，我們貼近冰凍的地頭，
傾聽野草是不是在把芽抽？

春啊，春啊，播種的時候，
等你從沒有等得這般焦愁，
我們的犁兒早就修整好了，
我們的馬兒也已經餵得很肥。

春啊，春啊，播種的時候，
盼你，從沒有盼得這般焦愁，
最好的種子已經選出來啦，
我們要把它撒遍地球。

——嚴陣：「春啊，春啊，播種的時候」

在這首詩中，作者所流露的感情是多麼純樸，多麼真摯，而理想又是多麼崇高，多麼美好，它使人對生活產生一種樂觀的情緒和信心。「多少次啊，我們貼近冰凍的地頭，傾聽野草是不是在把芽抽？」這種對明天美好生活迫切的渴盼，是何等劇烈地震撼人的心！這是詩的成功，也是技巧的成功。

所以，只有當好的技巧和好的思想內容相結合的時候，技巧才值得肯定，技巧才能發揮高度的作用。



詩與詩料

一般初學寫詩的人最常碰到的問題，那就是：題材的難找。其實，不但初學者會有這樣的感覺，就是那些在創作上已取得一定成就的作者，也往往如此。

我們知道：一切藝術的題材都存在於生活中，只要一個人不至於麻木不仁，他對生活的各種各樣的現象一定有所感受。那麼，作爲一個詩人，當他把那些感受加以藝術的提煉，把它昇華到詩的境界，然後用文字把它表現出來，那就是詩了。不過，必須補充的是：並非每種生活現象都適於入詩。現象雖然是本質的體現，但不是每種現象都反映本質。有些現象其實只是浮光掠影的假象，是生活的一些瑣碎的細節和偶然，如果沒有選擇地把假象也寫入詩中，必然掉進庸俗的自然主義的泥坑裏去。詩所要表現的，是現象的本質，是生活的最真實的一面。唯有表現了事物本質的典型形象，詩篇才顯得有蓬勃的生命力。而要做到這一點，一個詩人必須具有高度的思想修養、藝術修養和豐富的生活經驗。

有一些詩所以成功，皆由作者善於捕捉那最能表現現實生活中最本質、最典型、最有

特徵意義的現象，例如法國已故詩人艾呂雅的一首卽事詩開頭的兩句：

巴黎在挨凍，巴黎在挨餓，

巴黎的街頭再沒有炒栗子吃了！

這是一首描寫德國法西斯軍隊攻陷了巴黎之後，花都變成一座死城的情景。據說，當每年冬季，巴黎人最愛吃炒栗子，而現在，人們連麪包都沒得吃，更不要說奢侈品的炒栗子了。在這裏，「再沒有炒栗子吃了」這句詩，使人想起淪陷前繁華安逸的生活，而與現在的淒冷作了強烈的對照，從而激發人們對於侵略者的憎惡情緒。所以，這句詩在當時實際的情景說來，是具有本質特徵的意義的。還有，這兩句詩的另一個優點，是語言的明確、新鮮、具體而富於彈性。這，就是完美的詩的語言。

提到詩的語言，過去中國的詩論家，因受了傳統的影響，以爲「非聖賢之言不敢言」，才是詩的正宗，所以在評論偉大的現實主義詩人杜甫的詩篇時，說什麼老杜用語，每一字均有出處，殊不知像「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」這一類形象鮮明的詩句，何曾有什麼來歷。我們承認，善於用典是杜詩的一個特色，但却不能因此而說杜詩每一字均有

出處。如果真是如此，杜甫也就不成爲杜甫了。那些墨守成規的詩論家的話，雖然抓不着詩人的癢處，却對後人發生很大的影響。試看目前一些所謂「詩人」，他們唯一的本領就在於向古詩中剽竊一些如漏滴、欄杆、畫樓、吟鞭之類的詞彙以湊足四韻八句，這些所謂「詩」，除了留給人一股酸臭的味道之外，什麼東西都沒有！

所以，我們在創作具有典型意義的生活的詩時，同時也應提煉新的語言，使內容與形式得到有機的統一。如果在表現一種很有意義的題材時，用的却是一些陳詞濫調，那麼，失敗是可以預見的。

爲了具體地解釋這個問題，讓我抄一首美國黑人的詩來說明一下：

茶房，刷淨這些痰盂。

底特律，

芝加哥，

大西洋城，

棕櫚灘。

嘿，茶房！

洗淨這些痰盂，

旅館廚房的蒸汽，

旅館休息室的煙氣，

旅館痰盂中的痰液：

都是我生活的一部分。

嘿，茶房！

一個鎊幣，

一角銀幣，

一天兩塊錢。

嘿，茶房！

一個鎊幣，

一角銀幣，



一塊銀元，

兩塊錢，

給孩子買鞋，

付房租。

星期六上酒吧，

星期天去教堂。

我的上帝啊！

孩子，酒吧，教堂，

女人，星期六，

這一切都和這些銀幣、

銀元混雜在一起。

嘿，
茶房！

一隻明亮的銅盤在上帝看來是美麗的，

擦得亮光光的黃銅器，

像大衛王舞蹈隊的鑲鉸，



像所羅門王的酒杯。

嘿，茶房！

一隻潔淨的痰盂放在神壇上。

一隻剛剛擦亮的潔淨的痰盂——

至少我能將它獻上。

來啊，茶房！

——明斯敦·休士：「銅痰盂」

在這首詩中，作者以高度壓縮的，活潑生動的語言刻劃了一個在美國大城市中整天受人呼叱的洗痰盂的茶房日常生活和他的思想活動，詩中充滿着一種自嘲式的生活氣息，特別是那種對於上流社會的叛逆情緒——即詩中在上帝、神壇這些名詞裏所寄的一種挑釁性的戲謔的含義，更值得肯定。這首詩的語言是不依靠傳統的，完全是創造性的語言，有一些甚至可能令唯美主義者看來覺得很不順眼的詩句。然而，這首詩的成功，却是毫無疑問的。從以上所舉例子看來，一首詩的完成，題材和語言都是不可缺少的詩料；而要使一首詩寫得成功，必須掌握着這些詩料，並使之得到巧妙的結合。

詩與自然

大自然在藝術中，永遠是取之不竭的靈感的泉源，而表現在詩中，更是豐富而多姿。

我們且不說世界他種語文詩人如俄國的普希金的對春夏秋冬的詠歎，以及英國以華爾渥斯爲首的湖畔詩人對於自然景色的描繪；單是中國，在歷代的詩人的集子中，風景詩總佔着一定的分量。

從陶淵明開其端，經過盛唐時代的大詩人們的渲染，中國的山河因而盡入圖畫，並且影響到兩宋的詩人的創作傾向，從此，整個中國的一石一砂，一草一木，都顯得那麼地秀氣靈心。

直到新詩的興起，自然在詩中雖然比不上過去佔着那麼重要的位置，而新詩所表現的自然也遠比不上古典詩歌的出色。但是，我們不是厚古薄今的人，我們知道：以短短的幾十年的新詩發展的歷史去與兩千年的古典詩人們的創作成果相比較，是愚蠢不過的。因此，對於風景詩的創作，古典詩歌是我們學習的目標，這句話說來，應該是正確的。

描寫自然並不難，難的是怎樣寫才不使自然像刻板的東西；換句話說，怎樣使自然變成一種充滿着蓬勃的生機的形象，這就需要有高度靈敏的感官觸角和技巧。

在這裏，我們似乎應該先給自然詩適當的估價和肯定，這樣才不致使我們的探討落了空。美，永遠是善良的人靈魂的糧食，它豐富着人的精神世界，使人因為它而對萬物生起息息相關的高貴感情，使人因為它而對世界、對未來生起樂觀和自信；而自然，是整個可感覺的世界中的美感的對象之一。因此，它對人的影響和需要也很大。當我們讀着「白日依山盡，黃河入海流；欲窮千里目，更上一層樓」的時候，我們的胸襟不禁寬大起來了，我們的精神不禁煥發起來了！這就是自然——這就是美給與我們的恩惠。

那麼，要怎樣表現自然，使自然為人的需要而服務，便是我們所要探研的問題。在這裏，讓我抄管樺「江南組詩」中「雨後」這首詩和大家一同欣賞：

桃花剛沐浴出來，

陽光給她穿上

金線織成的新衣。

輕風在她耳邊低語，

笑得她頭上的珍珠

落在青苔裏。

在這首詩中，作者以他美妙的構思，把桃花擬爲一個少女，同時，利用自然界的各種現象如雨珠、陽光和輕風來襯托，點綴這個形象，使它們變得那麼有感情，有靈性。我們讀着這些清麗輕巧的詩句，彷彿一顆心走進童話的世界中，獲得美的感染和充實，從而使我們對自然界生起一種新的感情，一種強烈的愛。

這也許是一種敏感，當你想到雨後，想到雨後的山林，你便會聯想起王維不朽的名句：

空山新雨後，

天氣晚來秋。

明月松間照，

清泉石上流。

這洗漱心靈的詩句，永遠纏繞着你的神經；這清淨的境界，永遠顯現在你的眼前，使你的靈魂因而得到豐滿。

像這一類駕馭自然爲人類服務——即是說，發現存在於自然界的美作爲人的精神世界的糧食的詩，在中國古典詩人的作品中是數說不完的。在這裏，我只想舉出兩首絕句爲例：

日照香爐生紫煙，遙看瀑布挂前川；
飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。

——「望廬山瀑布」其二

天門中斷楚江開，碧水東流至此回；
兩岸青山相對出，孤帆一片日邊來。

——「望天門山」

這就是被譽爲「馳走風雲，鞭撻海岳」的李白的描繪自然景色的詩句。在他的筆下，萬物都是躍動的，都是充滿生機的。在前一首中，從瀑布的飛流而體會了生命力的不可抑制的衝進，也表現了詩人人格的豪邁和傲岸的英雄氣概。而後一首，像一幅水彩畫，表現

了山河的錦繡和風光的明媚；這是一幅動的圖畫，一幅令人對生活對祖國生起執着的愛和樂觀情緒的畫。

風景詩，要寫得有神韻，有生的情趣；要寫得使人聯想起生活的必將美好，和對於生命的喜悅。我們反對一切沒有生命的刻板的複製品，反對把自然當作一種逃避的安樂鄉，我們更反對利用自然而散播悲觀、消極、空虛的惡劣思想。車爾尼雪夫斯基曾經說過：「在整個可感覺的世界中，人是最高級的實體；所以人的個性是我們的感覺所能感受到的、世界上最高的美，而世上其他各級的存在物只有在其暗示到和提示到人的時候，才具有美的意義，而且這種美是由那種暗示到什麼程度而決定的。」從這至理名言中，我們了解，只有把自然界的一切物象結合着人與人的思想感情，並使人的思想感情得到鼓舞和豐富的時候，那種創作才有藝術的價值和意義。

詩的構思

構思是詩的生命。我們很難想像，一首沒有完整的構思的詩，會是一首好的詩。

那麼，到底什麼叫做構思呢？

概括地說：構思是創作方法和表現方法的總和。關於創作方法，是受作者的思想立場所決定的，而表現方法，却關係於作者所獨有的藝術風格；所以，思想性是構思的基礎部分，藝術性是構思的完成部分。

一首詩從靈感的汲取和醞釀以至完成，這中間就是構思的全部過程。構思不完整的詩，必然是一首或在主題上或在技巧上有所缺陷的詩；相反地，一首有着完整的構思的詩，必然是一首不論主題和技巧都十分出色的詩。爲了更清楚地說明這個問題，讓我引述下面這幾首詩作一個比較，例如這一首：

南非洲，南非洲

南非洲是奴隸的祖國

誰想起了南非洲

心中就充滿悲愁

南非洲，南非洲

南非洲是自由的墳墓

那裏響着錄銘的叮噠

林坡河流着黑人的憂傷

南非洲，南非洲

南非洲已經被侮辱

妻子們失去了丈夫

那裏的孤兒日夜啼哭

南非洲，南非洲



南非洲不再是黑暗大陸
世紀的路途是一場惡夢
醒了的南非洲已經邁開腳步

南非洲，南非洲

南非洲是奴隸的祖國

誰想起了南非洲

心中就燃起憤怒……

這首詩題爲「哀南非洲」。毫無疑問，它的主題是在抨擊那引起全世界有良知有正義感的人同聲譴責的「種族隔離政策」，和同情南非人民被暴虐所奴役的悲慘生活。在這一點上說來，這首詩的作者的世界觀和思想立場可以說是正確的；雖然這樣，依然無法補救它的一個最大的缺點，那就是：表現的平面化和概念化。我們知道：詩是由感性認識而進展爲理性認識的一種藝術形式，它所以能够感動人，完全由於它所特具的一種強烈的藝術魅力，也即是感染力；它先從感情上激動了你，再進一步使你去思考，去發現隱藏於藝術

中的核心真理。然而，遺憾的是：「哀南非洲」只重複着一個人們早已知道的故事，就是說，那裏發生着一種人種壓迫的故事，而沒有告訴人們一個更重要的本質問題——這種壓迫的歷史根源以及被壓迫者強烈的反抗情緒，因而必然地削弱了詩的思想性。

詩，所以被譽爲一種最高級的文學形式，在於它是一種最概括、最集中、最典型的形象藝術。因此，它具有最大的普遍性和一般性，從最少的語言中，反映出最大的事物本質，即所謂「從一粒砂中看見宇宙，從一朵花中看見天堂。」（威廉·布萊克語）

存在於「哀南非洲」這首詩中的另一個缺點，就是語言的準確性不夠，例如這一段：

南非洲，南非洲。

南非洲不再是黑暗大陸。

世紀的路途是一場惡夢。

醒了的南非洲已經邁開腳步。

在這裏，我們實在看不出句與句之間有什麼必然的聯繫，特別是第三句，更是不可思議！所有這些缺點，應該歸結於構思的不完整和不嚴密的問題。首先，在題材的發現上，

作者未曾去研究和分析現象的本質因素，而在創作的過程中，亦未曾細心揣摩字句的準確性。

接着，讓我們看看海涅的一首題爲「西里西亞織工」的詩：

憂鬱的眼睛裏沒有淚痕，

他們坐在織機旁切齒痛恨：

德意志，我們在織你的殛布，

我們織進了三重咒咀——

我們在織，我們在織！

一重咒咀給天主，我們曾向他哀求，

在嚴寒的冬季和饑荒的年頭；

我們枉自抱着希望，白等一番，

他却將我們作弄，揶揄，欺騙——

我們在織，我們在織！



一重咒咀給國君，有錢人的國君，

他對我們的痛苦毫無惻隱之心，

他搶去我們僅存的一角錢幣，

還叫人把我們當狗一樣鎗斃——

我們在織，我們在織！

一重咒咀給虛偽的祖國，

這兒到處是無恥和墮落，

花兒未開就被採摘一空，

腐朽霉爛的垃圾養飽了蛆蟲——

我們在織，我們在織！

梭子飛來飛去，織機轟轟作響，

我們不分晝夜，織得十分緊張——



老德意志啊，我們在織你的殯布，

我們織進了三重咒咀，

我們在織，我們在織！

這是詩人從當時（一八四四）普魯士東南部西里西亞地區的織工因發起反飢餓運動而受到普魯士軍隊殘酷地鎮壓這一事件中取得詩的靈感，通過藝術的提煉而創作出來的。詩中的人物形象是活生生的，他們的眼睛沒有淚痕，爲的是所有的淚已流乾了；現在他們的眼睛只有憤恨的烈焰！驟然的覺醒使他們對於神權和君權予以惡夢似的粉碎，他們再也不相信什麼命運是神所排定這種謊言，他們只確信着，命運是操在人們自己意志的手裏。在這首詩中，詩人果敢地對他的祖國的現實生活作本質的暴露。所以「西里西亞職工」不只是現實的摹倣，而是現實的典型概括，它比現實更高級，也更真實；在藝術形式上，它與思想內容取得血肉的結合與聯繫，特別是在語彙上，運用得那麼準確，那麼有分量。

這一切，就是詩的完整的構思。

再如拜倫在「哀希臘」一詩中，描寫了昔日雅典文化的光榮和斯巴達戰士的英勇，與當時在土耳其帝國主義侵略下的消沉情境作強烈的對照，以激奮希臘人民愛國熱情與參加

神聖的衛國戰爭（因原詩篇幅過長，未便引述）。這首傑出的詩篇的構思，因為有了崇高的思想感情作基礎，加上詩人出色的才華的渲染，而顯得無比的完美。

從上述的例子中，我們看出：構思在詩的創作中佔着多麼重要的地位；也許可以這麼說，沒有構思，也就沒有詩。



詩的語言

有一次，我同一位文藝副刊的編輯在一起閒談，慢慢地把話題轉移到關於詩的創作上去，談着詩的好壞的標準。當談到起勁的時候，他從抽屜裏拿出一篇詩稿說：「好像這一篇，就完全是詩的語言。」那是一篇投稿，作者的姓名和題目已經忘記了，不過，我還記得的是：那是一首寫漁人生活的敘事詩。據說那首詩曾經參加一次由某方面主辦的文藝創作比賽，但是落選了，於是才投給該副刊。當我讀了那首詩之後，我贊同他的意見：完全是詩的語言。然而，為什麼會在比賽中落選呢？是不是那些評選委員完全不懂得欣賞詩？——這應該分作兩方面來說。那首詩確實有它的優點，就是如以上所說，完全是詩的語言；同時也有它的缺點，那就是故事性不強，加上比較樸素的風格，這就難怪評選委員們的不被其所感動了。

可是，什麼是詩的語言呢？我以為：詩的語言與作者的風格是緊密地結合着的。而一種風格的形成，是作者的生活經驗、藝術修養、思想感情、以及個人的氣質的總和，於是

體現在語言上，就成爲一種可感覺的、具體的、定型的東西。從這一點立論，就可以知道：一首被認爲是詩的語言的詩，就說明它已具有一定的風格。假如一首只有詩的外形（形式），而根本不是詩的語言的所謂「詩」，當然也就沒有風格可言了。

一個作家有一個作家自己的語言，一個作家有一個作家獨特的風格。然而，不管語言和風格如何不同，在語言本身的構造上，却有一個共同的基本特徵，那就是單純和新鮮。詩的語言極端排斥一切陳腔濫調，含混累贅的廢話。故陸機在「文賦」中說：「謝朝華於既披，啓夕秀於未振。」又說：「或清虛以婉約，每除繁而去濫。」正是指這一點而言。例如李白的雄渾奔放的風格永不同於杜甫的沉鬱頓挫，而王維的清澈明淨又與李杜互相迥異。但，這三位大詩人的語言，又都是表現着一個基本特徵：單純鮮明，就是一個最好的明證。

有一些人往往以爲詩要寫得不平凡，必須以一些深奧的、奇特的，甚至從古書裏面找出那些已經僵化的詞彙入詩。這樣，才能使詩句顯得突出，才能顯出作者的博學。這是一種最大的錯誤！應該知道：詩的好壞，並不是以它的玄妙幽晦爲準，而是以詩所反映的生活的廣度，以及藝術的感染力的強度來判定，至於說以寫詩作爲炫耀學問的淵博，那更是荒謬絕倫。

六朝的詩論家鍾嶸在「詩品」一書中，曾對那些主張詩必以典雅深奧爲佳的邪說加以非難，而推崇像「清晨登隴首」，「高台多悲風」，「明月照積雪」，「思君如流水」這些形象躍動而字句平易的詩句。是的，最好的詩，是作者的藝術匠心對現實生活的河水過瀨之後的清泉，它是那麼地明淨，那麼地甘醇！這，才是真正的詩的語言。

是的，不論古今中外的不朽的詩篇，它們的一個特色，都是以單純的語言表現生活中最複雜、最本質的東西。例如海涅的這一首「我的心，你不要憂悵……」：

我的心，你不要憂悵，

把你的命運擔起，

冬天從這裏奪去的，

新春會交還給你。

有多少事物爲你留存。

這世界還是多麼美麗！

凡是你所喜愛的，

我的心，你都可以去愛！

這首詩，每一句都是那麼平易淺白，然而它內涵的意義却是那麼重大，它鼓舞着每一顆給生活折磨得垂死的心，勇敢地重燃生命的火花，擔起自己的命運，確信着一切不合理的東西必將過去；理想的事物必將到來！從而建立起一種正確的、健康的人生觀，熱愛世界一切新生的，美好的事物。

再如普希金的一首「假如生活欺騙了你」：

假如生活欺騙了你。

不要憂鬱，也不要憤慨！

不順心的時候暫且容忍：

相信吧，快樂的日子就會到來。

我們的心永遠向前憧憬。

儘管活在陰沉的現在：

一切都是暫時的，轉瞬即逝，
而那逝去的將變爲可愛。

以上這首詩，與海涅的「我的心，你不要憂悵」，同樣有着一個對於人生充滿着樂觀情緒的思想主題，同樣是單純的、優美的詩歌語言；所不同的是：前者是作者第一人稱，後者是以第三者的口吻說出，然而，它們却同樣獲得全世界善良的人們所喜愛，所傳誦。

從這裏，我們深刻地了解到，凡是好詩，它的語言莫不是從生活的沙礫中淘出來的金子，所以它是最精粹、最豐滿、最燦爛，同時也最具有普遍的意義，一句話，它是一種帶有磁性的語言。

我在上面說過，詩的語言排斥一切陳腔濫調、含混累贅的廢話，在這裏，我還要補充一句，它也排斥一切抽象的、概念化的語言。因爲這些都不能準確地、感性地表現生活的本質，所以也就不是詩的語言。例如宋代的理學家邵雍曾寫過這樣兩句詩：

一陽初動處，
萬物未生時。

這完全是「理語」，不是詩。原來理學家認為氣分陰陽，陰陽化生萬物，在陽氣初動的時候，萬物還沒有化生。所以說：它雖然有着詩的形式，但實質上仍然是理學家的話，不是詩的語言。

爲了使詩歌更有效地滿足人們的精神生活，提高人們的審美能力，每一個從事詩歌創作者，必須使自己運用語言的技巧鍛鍊成如大匠的運斤。

詩的錘鍊

從前的詩論家曾說：「鍊字不如鍊句，鍊句不如煉意。」這是一句很能說中詩家要害的名言。在詩的創作方法上，過分注意字句的錘鍊，往往會造成一種偏向，那就是，走進雕琢的牛角尖去。在六朝，曾經發生過這樣一個很有名的品評詩的優劣的故事：鮑照，顏延之，謝靈運都是當時的大詩人，特別是顏謝，兩人的詩名並稱，未見軒輊。有一次，顏延之問鮑照，自己與謝靈運的詩誰比較好。鮑照很含蓄地說：「謝公詩如芙蓉初出，清新可愛；君詩如鋪錦列繡，亦雕績滿眼。」顏延之聽了之後，滿身覺得不舒服。這就是鍊字與鍊意的優劣之分。文學史家曾經爲我們指出謝詩的特點在於境界高，顏詩的特點就是字句的雕琢。

意是境界，而用現在的話說，就是內涵的意義。現實主義的文藝觀，永遠把內容放在第一位，把形式放在第二位來考慮。所以，從這一點看來，鍊字鍊句實在是不如鍊意的。

不過，我們也不能絕對地否定鍊字在詩的創作上所能引起的某種積極的意義。我們知

道；形式是表現內容必不可少的手段，那麼，如何使內容表現得更完美，更有說服力，就必須講究用字的錘鍊了。

在古典詩歌中，我們可以發現很多關於錘鍊字句的事實，如有名的苦吟詩人賈島，就曾慷慨地歌唱創作的甘苦。他在「獨行潭底影，數息樹邊身」這兩句詩之下自注道：「兩句三年得，一吟淚雙流；知音如不賞，歸臥故山秋。」再如集詩歌藝術的大成的現實主義詩人杜甫，他對於字句格律的揣摩，更是一絲不苟，我們不妨看看他自己怎麼說：

爲人性僻耽佳句，語不驚人死不休！

晚節漸於詩律細。

賦詩新句穩，不覺自長吟。

陶冶性靈緣底物，新詩改罷自長吟。

雕刻初誰料，纖毫欲自矜。

思飄雲物動，律中鬼神驚：毫髮無遺憾，波瀾獨老成。

由於他的創作態度的極端嚴肅，因此他有着這樣的自負與自信：

新詩句句好，應任老夫傳。

老去新詩誰爲傳。

不錯，杜甫的詩篇，不論抒情寫景，憂思國難，以及揭露現實，莫不以最錘鍊的字句來表現詩的光芒四射的內容，而獲得自古及今一致的讚美。由此再一次證明，內容與形式是有機的統一體，任何片面強調內容或形式都是不正確的。

許多人都讀過臧克家的「老馬」，並且都一致承認它是一首非常出色的詩，爲了方便說明問題，讓我把這首詩抄下來：

總得叫大車裝個够，

橫豎牠不說一句話。

背上的壓力往肉裏扣，

牠把頭沉重地垂下。

這刻不知道下刻的命，

牠有淚只往肚裏嚥。

眼前飄來一道鞭影，

牠擡起頭來望望前面！

這是一首現實的，但也是象徵的詩。詩人通過那匹拉車的老馬的形象，刻劃了勞苦人民掙扎在生活的桎梏下的悲慘的命運。這首詩的形象是鮮明的，是有高度的感性的。而這，除了有着正確的思想內容作為詩的基本構思外，不能不歸功於錘鍊字句的表現方法。許多人都這樣說：臧克家詩歌藝術的一個特點，就是對動詞的講究。這句話說來是很不錯的，就如這首詩中「背上的壓力往肉裏扣」的「扣」字，也可謂「力透紙背」了。

臧克家的這個特色，曾經給我的創作很大的影響和啓示，而我確也曾努力學習這個特點，就如在「玩蛇者」（見拙著「土地的話」）這首詩的構思過程中，這個念頭無時不盤桓在我的腦子裏。「玩蛇者」是這樣寫着：

學得一身殘酷的技藝，
你把無情的毒蛇玩着；
爲了顯示你的本領呢，
還是生活迫你這樣做？

蘆笛吹出悠揚的旋律，
旋律抖着命運的淒涼；
牠徐徐地上升上升了，
你的眼瞳充漲着緊張！



當然，「玩蛇者」所反映的生活廣度，是遠遠比不上名詩「老馬」的；不過，在字句的錘鍊上，我還有幾分的自信。例如第二段第三句接連用兩個「上升」，爲的是表現一種緊迫的氣氛。第四句「充漲」一詞，初稿時用的是「充滿」，但總覺得「滿」字的聲音闇弱，激不起一種高潮，所以最後決定用「漲」字。漲字聲音凝濁，比較強有力。解釋自

己，原是最笨拙的行爲，所以，我不想再作無謂的喋喋。在這裏，我想還是說一說錘鍊的典範之作——杜甫的「登高」，與大家共同欣賞：

風急天高猿嘯哀，
渚清沙白鳥飛迴。
無邊落木蕭蕭下，
不盡長江滾滾來。
萬里悲秋常作客，
百年多病獨登臺。
艱難苦恨繁霜鬢，
潦倒新停濁酒杯！



在這首詩表現的境界中，大自然是那麼蕭索而遼闊，而詩人的身心却是那麼孤獨而寂寞。這種「觸景傷情」，「融情入景」的技巧，是達到如何驚人的高度；而這種技巧的先決條件，就是用字的極端錘鍊，不論你怎樣挑剔，也不能企圖變更這首詩中的任何一個字。

它們是唯一最好的詩句，除了杜甫之外，沒有第二人能夠想到它們，和把它們寫出來。在整首詩全部五十六個字中，每一個字都有它的本身的意義，每一個字都用得那麼的妥貼，使人無法指出哪一個字用得特別好，為的是它們的平均使人們無從比較。

這些例子的證明，使我們能夠補充前人論點的不足，所謂「鍊字、鍊句不如鍊意」，應該說：「在鍊意的同時，也應該注意鍊字與鍊句。」



詩的含蓄

「詩文要含蓄不露，便是好處。古人說雄深雅健，此便是含蓄不露也。用意要精深，下語要平易，此詩人之難。」這是「詩人玉屑」引「漫齋語錄」的一段話。不錯，含蓄的詩，必定是一首好的詩，我們試舉王昌齡的一首「出塞」爲例：

秦時明月漢時關，萬里長征人未還；
但使龍城飛將在，不教胡馬渡陰山！

不論從哪一角度看，這首詩是很合於「雄深雅健」、「用意精深」而「下語平易」這個標準的。這首詩描寫邊防的戰士們，對着明月和關山而想起自秦漢以來有多少征人在衛國的戰爭中壯烈地犧牲了生命！如今，明月依然是秦漢時的明月，關山依然是秦漢時的關山，而戰爭却無休無止地在進行。他們是多麼希望能出現像衛青、李廣這些歷史上的名將來把胡人趕走，使邊疆安寧，使大家過着和平美好的生活。在這形象飽滿、語言流暢的詩

篇中，詩人把戰士們那一股壯烈的愛國精神，和那種對「將非其人」，以致「師勞力竭而功不成」的憤懣情緒，高度集中地表現出來。這樣描繪一個巨大的歷史事件，却以短短的一首絕句來完成，而且刻劃得那麼具體感性，實在不能不令人佩服作者驚人的藝術技巧。卓越的詩論家沈德潛說：「龍標（王昌齡晚年被貶爲龍標尉）絕句，深情幽怨，意旨微茫，令人測之無端，玩之無盡。」沈德潛這四句評語，換另外一句話說，就是詩的高度含蓄。

所謂含蓄，就是詩人善於攝取客觀事物的運動中最主要、最有特徵意義的一點而加以藝術地表現；打個譬喻說：有如用一塊凸形的玻璃，把太陽光折射在一個焦點上，這個焦點的熱度，是太陽光的熱度的總和。而含蓄正是這樣，它使人從有限的字句中，體會出無限的意味，因爲這些有限的字句，是經過詩人從極其廣泛、極其複雜的現實生活中最周密的觀察而提鍊出來的精華。

含蓄的一個同義語，是簡潔（我所以這樣說，因爲含蓄是一個抽象的名詞，容易被人假借它去爲含糊辯護）。十八世紀的一位俄國大詩人在其「關於抒情詩之商討」一文中說：「簡潔並不僅僅在於文章之長短，而是在於思想之縝密，在會以不多的句子道出很多的東西，並且沒有多餘的筆墨。」這個論點，與本文上面所引「漫齋語錄」的話是有共通之處的，是可以互相發明的。所謂含蓄，所謂簡潔，就是要詩篇在語言中包藏着一種爆炸

性的力量，雖然在表面上，它是平易而流暢的語言。

在這裏，讓我轉述一位外國詩人在其論簡潔一文中所引的一首日本的俳句，和他寫下的評論：

一個晚上，旋花兒就纏滿了

我家水井旁的木桶……

我還是到鄰家去汲水吧！

「這是多麼精巧、多麼琢磨入微、多麼真實的文字呀！

「我們看到了一個小小的、但是非常幽靜的日本院子，誰也不會來驚擾它，日常生活靜悄悄地進行着。在我們面前現出一個清晨時自己去提水的人的簡樸的生活，我們清楚這個人的深沉的性格和對大自然的溫柔的愛。我們知道了他和鄰居的關係，由此，我們也認識了他的鄰居。這些鄰居願意爲每一個需要水的人打開自己的水井。而這一切，却僅用三句詩就包含無遺了！」

這首三行的日本俳句，用中國傳流詩論的評語說，也正是「含蓄不露」，「語盡而意無窮」。這種字句平淡淺近、而興味悠然的詩句，在中國的古典詩歌中，是可以舉出好多例子

來的，就如陸凱的「贈范曄詩」：

折梅逢驛使，

寄與隴頭人；

江南無所有，

聊贈一枝春。

這首詩的情節，乍看起來也許會以為只是一件日常生活的瑣事，然而從這件瑣事中，却體現了友情的純樸和真摯，而使人不禁嚮往着這種人與人的友好關係的和平世界。詩篇所表現的境界也是動人的，它使人聯想起一個江南的春日，而這個春日因為有梅花的點綴而顯得無限的旖旎。人，置身在這大自然中，感情是純淨的、是歡愉的；詩中的主人翁，就在這樣的環境中懷念着他的朋友的。

當然，這首詩是含蓄的，也是簡潔的。

在我自己學習寫詩的短暫的過程中，我對於含蓄的信守是始終如恆的，雖然由於個人才能的限制，寫出來的東西往往與心中所企圖表達的有着一段長遠的距離，但這絲毫不能

動搖我對於含蓄這個藝術的頂點的追求。

記得是好幾年前，我和朋友們往馬六甲觀光，一天下午，我們坐在葡萄牙古教堂廢墟旁的一棵大樹下，談着風景，談着詩。C君對我說：「你的古典文學的基礎，對你的詩創作有好處，也有壞處：好處是懂得怎樣寫得含蓄，壞處是不能寫得如散文一般的開闊。」他這幾句話是說得很對的。一個人最了解的是自己。不能把詩寫得像海洋一般澎湃，像風暴一般威猛是我的弱點。寫這樣的詩，是要詩人有着無與倫比的巨大的魄力和絕世的才華的。而我，却像一條蠶，慘澹地編織着我的詩句。就如「馬六甲古教堂」和「風雨夜」那樣的短詩，也經過長長的時間的醞釀、構思，然後才寫成現在的模樣（見「土地的話」）。

當我把這兩篇詩稿分別給兩位朋友看時，他們異口同聲地說：「很含蓄、很有氣氛。」對這句話，我只覺得他們說得對，而並不以為是稱讚。可以這麼說，「含蓄」這個觀念在我的腦子中是先那兩首詩而存在的；然而這並不是說，那兩首詩是很含蓄了，我的意思只是：含蓄是我的主觀願望，至於客觀的效果如何，我是不敢妄置一辭的。

總之，我是主張詩應該含蓄的，雖然我也不排斥開闊的詩。杜甫說得好，「不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰。」這正是我欣賞詩的標準。然而我所以強調詩的含蓄，也許是自己性之所近，此外加上一點偏愛罷了。

詩與想像

想像是詩的構思一個基本部分。甚至可以說：沒有想像就沒有詩。不過，所謂想像，並不是想入非非，「創造」了一大堆狂亂的、病態的夢囈。想像，應該結合着生活，立腳在社會現實的基礎上，對於即將到來的事物的幻想和預言。所以，在某種程度上，詩人同時應該是一個思想家，他具有一雙觀察入微的慧眼和一個高度思考能力的大腦；更重要的是：有着一種正確的世界觀和思想立場，從日常的生活，發掘社會現實的本質特徵，通過藝術的概括，把它雕塑為真實的、鮮明的、具體感性的藝術形象。縱使那種被描繪的事物在當時還不是普遍的、不被人深刻認識的，但它却是必將到來（存在）的事物。詩人何其芳說得好：「我歌唱那些屬於未來的事物，我歌唱正在生長的力量。」所以說：一個真正的詩人，他不但是時代的謳歌者，同時也是時代的預言者。

由於所處的時代不同，詩人的想像的原動力——生活的感受也就不同。古代的詩人，他們生活在一個不合理的社會制度中，受了歷史條件的限制，看不到——也不可能看到世

界的光明面，於是他們的想像的翅膀所飛到的地方，儘是一片黑暗、淒涼、殘酷的景象，他們的歌也就格外地沉鬱了。而現在，那些有着進步的世界觀和堅定的立場的詩人，縱使他們還生活在一個陳舊的社會裏，他們的想像的翅膀必將飛出了時間和空間的限制，翱翔於一個新的天地裏，懷着健康的、高尚的思想感情，唱着爽朗的歌。

在古典詩歌中，我們不妨以杜甫的一首「同諸公登慈恩塔」爲例。據說，當天寶十一年（公元七五二年）秋天的一個黃昏，杜甫同高適、岑參、薛據、儲光羲等人登上長安東南區進昌坊的慈恩寺塔，每人先後都做了一首詩，高適、儲光羲、岑參等人所做的詩，無非是「淨理了可悟」、「俯仰宇宙空」、「頓疑身世別，乃覺形神王」。這些感於塔勢的高聳而有出世之想的詩句，以及陶醉於「宮闕皆前列」、「宮館何玲瓏」所謂開元天寶的太平盛世。而杜甫就不同了，他一登臨高塔，就唱着「自非曠士懷，登茲翻百憂。」這是詩人天生的悲觀情緒嗎？——不是的，歷史告訴我們，那個時候，正是安史之亂的前夜（按：安史之亂發生於天寶十四年），統治者們窮奢極侈，淫樂無度的生活帶，來了社會經濟崩潰的危機，詩人從歌舞昇平的表面看透了醞釀着突變的社會本質，本着藝術的良心，給時代敲起了警鐘：「秦川忽破碎，涇渭不可求；俯仰但一氣，焉能辨皇州。回首叫虞舜，蒼梧雲正愁！」在詩人的眼中，社會上是一片烏煙瘴氣，黑白不分，而統治者依然執迷不悟，置國

家瀕臨毀滅的邊緣，這怎不叫詩人感到憂憤，感到心痛呢！

「秦川忽破碎」這句詩的形象是躍動的，感情是沉痛的，它是寫實的，同時也是象徵的，而這，就是詩人的想像力的一個特點。總之，在整首詩裏，詩人的想像結合着當前的地理環境，結合着歷史的傳說，寫出了驚心動魄的詩句，而這些詩句都環繞着一個中心思想，關懷祖國，熱愛生活。

車爾尼雪夫斯基說：「詩的範圍是全部生活和自然。」這即是說，詩歌的領域是無限大的，在原則上，現實主義與藝術風格的多樣性是沒有矛盾的，它不限制詩人想像的馳騁，唯有這樣，才能豐富詩歌的創作，才能更好更有效地滿足人們的精神生活。在古典詩歌中，這種例子是舉不完的，有如屈原的充滿神話幻想的「九歌」，李白的歌唱山川的錦繡的詩句，杜甫的刻劃動物的充滿藝術魅力的篇章，我們讀着它，總會不禁地悠然神往，隨着詩人的想像進入一個新的世界，一個令人悅目歡心的美境，從而感受到生命力的無限充沛，對人生，對世界生起一種執着的愛的情緒。

當我們讀着杜甫的「觀公孫大娘弟子舞劍行」中的詩句：「昔有佳人公孫氏，一舞劍器動四方，觀者如山色沮喪，天地爲之久低昂。耀如羿射九日落，矯如羣帝驂龍翔，來如雷霆收震怒，罷如江海凝清光」的時候，我們開始是凝神屏息，然後，像真看過一場驚天

動地的舞劍之後，深深地透出一口氣。我們不能不驚歎詩人絕世的想像力。在這裏，詩人再一次出色地把想像結合着古代神話傳說和自然界的奇觀而刻劃了舞劍者矯健的身手，與技藝的出神入化，從而歌頌人的不可戰勝的智慧和力量。不錯，「在美學的範疇中，人是最高級的美。」這個真理，是千古顛撲不破的。

想像，有時候會像一隻狡猾的貓，無聲無息地跳進你的腦裏，而又往往只停留極其短暫的一剎那，又逃得無影無踪。就在這一剎那間，假如能够及時地把它捕捉，用詩的語言表現出來，必將是一個美麗的詩的形象。不過，這與一切形式主義者標榜的「靈感」却有本質的不同。他們所謂「靈感」，是一種否定客觀世界的存在，強調發自內心的什麼「感動」和「情緒」。想像，是生根於現實生活的土壤的，沒有生活就沒有想像，這是清楚不過的事。因此，我們知道：豐富的想像力，是從日常對於生活細心觀察的訓練中得到的。當然，這也包括正確的思想立場作爲基礎的條件，唯有這樣，才能對複雜的現象作出正確的判斷和概括。例如梁上泉「寄在巴山蜀水間」組詩的一首「桔子紅了」：

桔子紅了，
紅得像花，

千團萬團千萬團，
在霜風中閃閃灼灼。

桔子紅了，

紅得像花，

千朵萬朵千萬朵，

組成了彩色的雲霞。

火與花的世界，

在我的面前展開，

甜蜜的果實纍纍，

伸手就可以摘來！



在這首詩中，作者以極其豐富的想像力美化了桔子，更主要的是：從像火像花的桔子聯想到美好的世界、美好的生活終於真實地存在的喜悅。我們讀着這首詩，也自然而然地受到強烈的感染，而對世界的將變得美好而感到莫大的鼓舞。

關於詩歌的表現手法

現實主義的詩歌並不排斥新穎的表現手法，而且應該肯定地說，一首出色的詩歌，一定有其獨特的、新穎的表現手法。不過，同時我們也該有這樣的認識：好的東西一定是新的，但這並不等於說新的東西一定是好的。形式永遠決定於內容的，內容是第一性，形式是第二性，這兩者又是辯證地統一。所以，我們知道：一首詩的好壞，固然決定於內容，同時也決定於形式，而藝術的表現手法是屬於形式的範疇的。由此可知：在我們注重內容的同時，也不能忽畧作為形式的屬性條件的表現手法。

我曾經讀過一首表現手法很新穎、很別緻的小詩，這首小詩的作者汪曾祺，題目叫做「彩旗」：

當風的彩旗，

像一片被縛住的波浪。

是首詩雖然只有短短的兩句，但它映進人的眼睛的形象却是很鮮明的。這首詩的表現手法，用的是一種「曲喻」，它較普通的比喻更深一層。比喻是以兩種形似或意似的東西相比，如「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」，這裏以春水比愁，喻愁如春水的無窮無盡。但曲喻却不是這樣，它只利用物象某方面的近似而引起人們的聯想。如李賀的詩句：「銀浦流雲學水聲」，這裏以雲比水，粗畧地看去，或許會使人覺得不倫不類的；但是，詩人是有他的道理的，雲在銀浦流着，水在江河流着，詩人從這一點獲得聯想，而想像到雲也與水一樣的能發出聲音。「彩旗」這首詩用的正是這種手法，詩人從彩旗的翻捲這一點而想起波浪的形象，從而引起人們對於翻騰澎湃的波浪的聯想。雖然詩中沒有寫到彩旗的聲音，但人們會從「波浪」的聲音，而聯想到「彩旗」的聲音。何況，當風的彩旗，原來也就有聲音的，這就是所謂意在言外了。不過，波浪是流動的，而彩旗的位置却是固定的，它只是翻捲，却不能流動，所以說是「被縛住」。這不能不令人佩服詩人的巧思。

而在現代的英文詩中，我欣賞美國詩人桑德堡的一首題爲「霧」(Fog)的小詩：

站着小貓的腳，

霧來了

它一弓腰

坐下來

瞧着港口和市區

又走開了。

這也是一種曲喻的手法，詩中以小貓比霧，只是從輕靈飄忽這一點加以聯想。原來，小貓的脚步是最輕靈的，而且牠是貼着。那麼，那種輕靈就更可想見了。在動物中，小貓的奔走可算是最飄忽的了，於是，詩人通過小貓的形象，來引起人們對於來時輕靈，去時飄忽的霧的聯想。這完全是一種新穎而獨特的表現方法，值得寫詩的朋友的沉思和學習。

不過，或許有人會提出這樣的疑問，這種純屬技巧的玩意，與現實主義的創作方法有什麼關係呢？——我們不要忘記偉大的詩人杜甫曾經在他的詩論「戲為六絕句」中給我們作過這樣的啓示：「不薄今人愛古人，清詞麗句必爲鄰。」以及「轉益多師是汝師。」爲了豐富現實主義的詩歌藝術，學習一些新穎的表現手法，難道應該被責難的麼？

有許多人人口口聲聲高喊着保衛現實主義的詩歌創作，但單單是消極的保衛而不從事技

巧方面的鑽研和鍛鍊却不免失於空談。今天，現實主義的詩歌的一個缺點，就是表現方法往往流於公式化和概念化，這是一個存在的事實，難道不應引起深省麼？

最近，有一位作者，在某刊物上發表一篇「詩論」，指責我最近發表的一首小詩「我的靈感死在辦公室裏」是「現代詩」，並引述我的一首舊作「生活」作爲比較。對於這，我只有感到遺憾，因爲我全沒有想到一個向來反對現代詩最力的人也是一個「現代詩」的作者。不過，事實是不是這樣，我想還有討論的必要。

到底什麼是「現代詩」，我在另一篇拙作「關於詩歌的創作目的」已詳細地論及，不想再喋喋不休。在這裏，我只想就詩歌的表現手法這個問題提一提我的意見。

我在上文說過：現實主義的詩歌並不排斥新穎的表現手法。所以，當我構思那首小詩時，就試想以一種新的形式來表現那一種生活的感受，於是我寫下了這樣的詩句：

我的靈感已死在辦公室裏，

死在表格中，死在數目字裏。

如今我的豎琴已完全啞啞，

音符對於我變成陌生的東西。

我的天地就只有這狹窄的四壁，
而生活是一個沒有門的牢獄。

高貴的詩神永不再對我垂青，

因為我的靈感已死在辦公室裏。

我認爲：這首詩與一般的詩歌語言是有一點不同的，但它與現代派的退化的精神和含糊、警扭的語言也是有根本的差異。它的真正性質，是一種戲謔式的「打油詩」，而它的精神，還是與現實分割不開的，它不像舊作「生活」那樣作正面的描寫，而是通過一種自嘲的方式，揭露過分沉重而繁瑣的日常工作對於精神的壓迫。記得是偉大的藝術家米開朗琪羅，當他完成了一項巨大的工作——一座大建築物的天花頂的繪畫時，因感於身心的交瘁，於是寫了一首很有趣的十四行的自嘲詩^①。我引用這個典故，並不是妄想與古人相比，而只是說明自嘲詩非自我而始罷了。

①詳見羅曼羅蘭著：「米開朗琪羅傳」

有些人天生一種神經過敏症和抱殘守缺的劣根性，他們死背着教條，對於某些不合於習慣的東西，不加分別而一律認為是要不得的。這種人要的不是藝術，而是一些概念和口號，這正反映出他們對藝術的無知。

總括地說：假如詩歌的表現手法可以比作工具，那麼，工具並沒有好壞之分，問題在於人們怎樣去使用它；就如原子科學，它可以作為和平的用途，但也可以作為殺人的武器，我想詩歌的表現手法也正是這樣。



象徵與比興

象徵與比興都是屬於詩歌創作表現手法的範疇。比興是古典詩歌中常用的名辭，最早見於「詩經」大序^①。象徵則是現代的名辭，它是由 Symbol 一辭的意譯。不過，這兩個不同的名辭，在實質上是一致的。

當然，作為一種表現手法，不論象徵也好，比興也好，都是無可非議的。但是，如果為象徵而象徵，為比興而比興，那就可能變成一種形式主義的危險。

有一點必須分別清楚：象徵和比興只是詩歌創作的一種手段，而不是目的。而象徵主義者却與此相反，他們把象徵當作目的，當作詩歌的生命。現在，且不去數說象徵主義的宗祖（十九世紀末法國一些形式主義的詩人們），且看中國象徵派的詩人李金髮和戴望舒，他們描寫的不是客觀現實的事物，而是主觀的幽晦、神祕的情緒。前者的作品，像那一首

①「詩經·大序」云：「詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」
鄭衆注曰：「比者，比方於物；興者，託事於物。」後人遂將比興併為一詞。

題爲「棄婦」的詩篇，其實描寫的並不是棄婦的形象，而是表現了作者自己神祕的觀念，像下面這些句子：

棄婦之隱憂堆積在動作上

夕陽之火不能把時間之煩惱

化成灰燼，從煙突裏飛去，

長染在遊鴉之羽，

將同棲止於海嘯之石上

靜聽舟子之歌。

這完全是爲象徵而象徵，它與棄婦這一個嚴肅的主題毫不相干。爲了比較具體地說明象徵主義和象徵（把象徵當作表現手法）這兩者的不同，讓我引述漢代民歌「白頭吟」的第一段爲例：

皚如山上雪，

皎若雲間月。

聞君有兩意，

故來相決絕。

這首詩的首兩句是比、是興，也就是象徵。作者所以採用這種表現手法，爲的是更好地襯托出一個嚴肅的主題。詩篇一開頭就寫出「皚如山上雪，皎若雲間月。」目的在於刻劃出一個鮮明的形象，作爲有力地說服讀者對詩中的棄婦的貞潔的理想以衷心的敬慕，從而對她的堅決的行爲給予無限的同情。因此，這種表現手法與詩篇的思想內容是一個有機的統一體，如果少了開頭這兩句，整首詩勢必大大地減少了藝術的完整性。因此，這首詩在基本上說來是現實主義的。而李金髮的「棄婦」是形式主義的，因爲它根本沒有接觸着現實的邊緣，而只是借題發揮自己幽玄的觀念而已。

再如戴望舒的詩篇「雨巷」，用的也是象徵的手法，但是，表現的內容是什麼呢？——問題就在這裏，他表現的內容並不是客觀現實的事物本質，而是抽象的、超乎現實的觀念而已，換句話說，它表現了作者潛意識中的神祕的世界。這，就是象徵主義的本質所在。

再如他的另一首詩「夕陽下」後半段：

荒冢裏流出幽古的芬芳，
在老樹枝頭把蝙蝠迷上，
牠們纏綿瑣細的私語，
在晚煙中低低迴蕩。

幽夜偷偷地從天末歸來，
我獨自還戀戀地徘徊；
在這寂寞的心間，我是
消隱了憂愁，消隱了歡快。

這首詩用舊詩話品評的術語說來，就是達到幽約淒迷，物我兩忘的境界。而這就道破象徵主義的本質；他們不敢面對現實，只求藉潛意識裏的神祕的世界來作爲靈魂的避難所。在那裏，他們的靈魂才能獲得安靜，才能「消隱了憂愁，消隱了歡快。」

至於比興，那是說：借自然界的物象的特徵作爲引起對於現實事物的聯想。前者是虛的，後者是實的。而這兩者之間，必然有着某種因素的聯繫：或者是形，或者是色，或者

是聲，或者是動態。否則，就聯想不起來。

例如「詩經·國風」「關雎」的第一節：

關關雎鳩，

在河之洲。

窈窕淑女，

君子好逑。

前兩句是虛的，後兩句是實的。詩人從前者那種自然界的物象而引起對於男女間愛情關係的聯想，從而使主題更加突出，形象更加鮮明。所以古詩「孔雀東南飛」開頭兩句：「孔雀東南飛，五里一徘徊。」也無非爲了更生動、更真實、更形象地給下面的故事內容作準備。這也說明了比興只是創作的手段，而不是目的。可是，事實上却有很多人不想從古典詩歌的實例中吸收經驗，而本末倒置地只對比興有興趣，至於更爲重要的具體的內容，却不屑一顧。這種趨向發展的結果，造成了對於比興的迷信。主觀地以爲詩一旦有了比興就是好的，賦體的詩就是不好的。這完全是一種形式邏輯。現實主義却與此相反，我們始終

認爲：內容是第一性，形式是第二性，即是說，形式是決定於內容的。假如內容好的話，不管比興體也好，賦體也好，都是好的詩歌；假如內容不好的話，不管比興體也好，賦體也好，都是壞的詩歌。但是，形式主義者却不是這樣，他們以形式邏輯的比興來衡諸一切，於是發生了兩種流弊：一是反映在古典詩歌的鑑賞與批評上，一是反映在創作的方法上。關於前一種，我們可以張惠言批評溫庭筠的「菩薩蠻」爲例：

小山重疊金明滅，鬢雲欲度香顚雪。懶起畫蛾眉，弄妝梳洗遲。照花前後鏡，花面交相映；新貼繡羅襦，雙雙金鸂鶒。

對着這樣一首描寫閨婦日常生活的艷體詩，張惠言偏偏以比興的標準去衡量它，因而「審定」爲「感士不遇」之作，甚至荒謬絕倫地將它比作屈原的「離騷」。

再如曹植的「洛神賦」，這是一篇唯美主義的作品，偏偏却有何義門、丁晏等以比興的尺度，把它說成一篇「寄心君王」的字謎，而何義門更指出，賦中的宓妃，乃喻曹丕。迷信比興者刻意深求，却將文學藝術都糟蹋了。

至於後一種，其流弊比前一種更爲嚴重，它使到詩歌完全變成謎語，叫人讀不懂、猜

不透，李商隱的一部分詩歌開其端^①，此後，風氣日熾，這種不良的傾向，反映在一些心中本來無話可說，却偏偏喜歡耍筆桿的「詩人」的作品中。這類「詩人」，沒有什麼真實的感情，却硬要湊成「四韻八句」，於是只好乞靈於古典詩歌的辭彙和典故，堆砌成篇。詩的形式是有了，但是內容呢？——於是便美其名曰「比興體」。至於新詩而受這種流毒最深的，便要算是「現代詩」了。例如我在拙作「一首『現代詩』」中所舉的那一首題為「芳草篇」，就是成語和典故的羅列：

三間屋下

醞劇正酣

唯你是翩翩濁世佳公子

唯你幻見人間煙境

幻見無邊落木蕭蕭下

哭泣吧

① 李商隱這一類的詩，可以「無題」「錦瑟」等篇為代表。

你尙浮沉鮑魚之肆

尙睥睨以思

百足之蟲

死而不僵

十步之內

必有芳草

尙念天地之悠悠

尙闢清室以談玄

子非魚，安知魚之樂

這是屬於「現代詩」中的「古典派」的。至於「現代詩」的「最現代」的，如下面這一首：

吾們切著吃冰彩虹，把宅貼在胃壁上，請蛔蟲看畫展，把吃賸的放在胭脂盒裏，



粉刷那些臉，再斬一塊太陽剛一塊夜，吃黑太陽，讓他在肚子裏，防空，私婚，生一羣小小的黑太陽，生一小羣小豬，再把月和海剝一剝吃鹹月亮，請蛔蟲們墊着月光作愛，吹口哨，看肉之洗禮，把野獸和人削下來，咀嚼咀嚼，妻說：應該送一塊給聖人嘗嘗○。

這樣的「詩」，說它們是比興也好，象徵也好，而事實上它們却連謎語都說不上，簡直是發夢嚟！

總結地說：爲了豐富現實主義的詩歌藝術，我們應該好好地學學象徵與比興的表現手法。但所謂象徵，不是頹廢的象徵主義；所謂比興，也不是意味着對於比興的迷信。

○見「詩潮」管管作：「饕餮王子」（馬尼刺以同出版社出版）。

第

二

輯



一首「現代詩」

在一次參觀「現代畫展」上，無意地發現了一首「現代詩」：

「獻祭——

永恆的靜止；

秋之獵！

禱——

金色的年代，

哀悼於紫色之午。

墮……

白之變奏曲

激盪

沒有寓言的六月！」

我把這首詩請教一位也是寫詩的朋友，要他給予鑑賞和評價。而他却這樣說：「我只能看到它有着一些好像是詩的辭彙，至於它的意義是什麼，我不知道。」他微笑了一下，又說，「既然是現代詩，又何必管它是什麼意義！」

我噗哧一笑，坦白地告訴他說，它不是什麼詩，而是那個畫展的目錄表上的一組目錄，因為覺得它的字句很像目前流行的「現代詩」，所以給它加上標點符號和高低的排列，戲改爲一首「現代詩」。

我覺得：「既然是現代詩，又何必管它是什麼意義」這句話，很概括地說明「現代詩」的本質。這句話的另一個意思，即是說「現代詩」是不可懂與不能懂的東西，它的好壞的標準，就是看它玄妙的程度；越玄妙越好，而越平易就越俗，因為「現代詩人」把美理解爲一種絕對主觀的東西，只要「詩人」自己感到這是美的，那麼，它就是美的了。至於這種美是否被人接受，「詩人」可以完全不管，而美其名爲「藝術家最主要的職責是忠於自己的感動。」◎

◎見「藍星」第四期白荻「抽象短論」G條。

而在詩的形式（語言）上，「現代詩人」的一套八股，就是歐化與文言的雜揉，加上句與句、字與字之間的游離的排列。這樣的例子是可以隨便信手拈來的，例如下面這兩首^①：

一升弧

躍起

在覓尋不着的

頂點而下 而下

沉深了記憶

醉了一些

昨天已經是很久很久以前

赦我以遺亡



①見「藍星」第二及第四期。

一升瓠

頂點而下

記憶好像是一個名辭

春天已過

有什麼更美更動人呢？

——「記憶之死亡」

另一篇題爲「芳草篇」，並有序：

詩成，投筆沉思，唯吾友杜摸足當之。

三間屋下

醜劇正酣

唯你是翩翩濁世佳公子

唯你幻見人間煙境

幻見無邊落木蕭蕭下

哭泣吧

你尙浮沉鮑魚之肆

尙睥睨以思

百足之蟲

死而不僵

十步之內

必有芳草

尙念天地之悠悠

尙闢清室以談玄

子非魚，安知魚之樂



在前一首中，就像它的題目一樣的玄妙，不要說整首詩的意義不可懂，就是單獨的一個句子也不知道它表達了什麼意思（除了作者自己之外）。至於第二首，如果作者老實地

坦白他是在掉書袋，作毫無意義的文字遊戲，或者我們還可以原諒。可是，他在小序中，却明白地寫着「詩成」兩個字，足見作者是把它目爲一首詩的。那麼，我們也就有權問他，把莊子、李白、杜甫、陳子昂等人的句子加以斷章取義的拼湊，和羅列着一些成語，這就是所謂詩嗎？這種厚顏的程度，也可謂「前不見古人」了！

還有一點，以「芳草篇」爲例，這篇東西說是詩，却完全沒有詩的韻律，使人不能不懷疑它以新詩的形式排列是否屬於必要（其實這首「詩」只是一些獨立的句子的排列）。關於這個問題，也有其理論根據的。台灣藍星詩社輯譯的「現代詩用語辭典」在「詩」一節中說：「現代之『詩』的概念，其定義似乎可以說是：不拘韻律及形式，在形態上與散文沒有絕對的區別……」，「現代詩」的不拘韻律與形式，正如同「現代畫」的不拘線條與形象一樣，其源出於欺人自欺的所謂「現代思潮」，這種論調，是一種企圖把藝術糟蹋到野性的泥坑去的露骨表現。

我們始終認爲：韻律是詩的本質特徵，是詩的表現方法不可或缺的一個組成部分，沒有韻律的詩將是一種畸形的東西，它不可能是詩的。這理由很明顯，一部中國詩史就足夠證明這一點，不論「詩經」、「楚辭」、古詩、樂府、唐詩、宋詞，都沒有不是以韻律作爲藝術形式的基礎的。除了極端狂妄的人之外，沒有人敢說我們該與傳統分手。那麼，作爲

詩的傳統之一的韻律，為什麼不應被承繼和發展呢？由此可見，「現代詩」的不拘韻律和形式，完全是爲了達到其糟蹋詩的藝術，使詩變成一種不可理喻的怪物的飾辭。

而在語言上，「現代詩」的作者的本領，就在形式主義地發明一些半歐化半文言的意義含混或根本沒有意義的語言的廢料，標新立異地誘導人們走進思想的迷宮，而達到其不可告人的目的。與此相反，正派詩風保衛者的我們，却執着地確信着高爾基的昭示：「我們必須使文字具有最大的積極性，最大的啓發力量——這一點，只有當我們自己養成了把語言當作素材一樣尊敬的習慣，學會篩去它的空殼，對詞字不再加以歪曲，不再把它弄成難於了解的、畸形的時候，我們才能做到。詞兒越簡單就越準確；用得越正確，它給予的力量就越大，說服力就越強。」高爾基同時也反對生造新詞——「一生下來就死了的詞兒」。更反對形式主義地把語言當作戲法來搬弄，而斥之爲「這已和文字的藝術無關，而是屬於欺詐的範圍了。」當我們把這些話用來衡量上面所引的兩首「現代詩」時，不是再恰當不過嗎？「記憶的死亡」的作法，正是高爾基痛斥爲「一生下來就死了的詞兒」的典型例子；而「芳草篇」的語言，恰是「和文字的藝術無關，而是屬於欺詐的範圍了」的代表作。這只是揭露「現代詩」的本質的一斑，至於整個的批判工作，還有待於我國的文藝理論家去完成。

新詩的逆流——現代派

不久之前，我曾寫了一篇題爲「一首『現代詩』」的文字，引起了現代派的先生們的圍攻，在「來而不往者非禮也」這一古訓之下，於是我寫了一篇「現代詩的批判」，作爲答覆他們對我的非難。可是編者先生認爲那篇東西篇幅太長，不適用於登出，我只好自認栽了。

但是，對於現代詩的存在問題，却不能因而閉目無睹，而讓其在詩壇中滋長、繁殖。理由很簡單，我們要使文藝的花朵開放得更燦爛，就必須拔除現代派這一株毒草。

從中國短短的數十年的新詩發展史中，我們看到現代派這一支「異軍」的突起，但也很快地看見它的消滅。中國新詩的現代派的代表詩人是李金髮，他從法國象徵派那兒獲得靈感，然後以中國的半文言半白話的語法表現出來。朱自清在「中國新文學大系」——「現代詩歌導論」一文中說：「他的詩沒有尋常的章法，一部分一部分可以懂，合起來却沒有意思。」另一個可以列進現代派中的詩人，是戴望舒，他也是從法國象徵派那兒吸取營養，但他用以表現的語言比較流暢，可以讓人看得懂。雖然在內容上，他也同李金髮一樣，是

一些頹廢的感情和朦朧的氣氛。正如艾青在「戴望舒詩選」的序言「望舒的詩」一文中所說：「望舒初期的作品，留着一些不健康的舊詩詞的很深的影響，常常流露一種哀歎的情調。他像一個沒落的世家子弟，對人生採取消極的、悲觀的態度。」任鈞在「讀戴望舒的『談國防詩歌』以後」一文中也說：「說老實話，像戴先生一派的詩歌，差不多沒有一首找不出『七絃琴』、『季節風』、『紫丁香的憂鬱』、『秋天的夢』、『寂寞如同古井』……之類的詞句。」這所謂「純藝術」。當然，我們看到：這一派的知音，就只有詩人的幾個知音，甚至只有詩人自己。而現代派的終於沒落而宣告壽終正寢是歷史發展的必然規律。

近幾年來，從台灣輸進本地的一些文藝刊物中，我們驚異地看到：現代詩正在那兒借屍還魂，而在最近，這歪風竟傳到本地來。這就使人不能不為保持馬華文藝的優良傳統和純潔性而加以批判。

說起現代詩，我們應該追溯其源頭——法國象徵主義的始祖波特萊爾，我們知道：波特萊爾是以「惡之花」而聞名於世的。關於這卷詩集的內容，我們可以從當時有人稱之為地獄之書，或罪惡的聖書而概可想見。波特萊爾讚美的是怪異、陰慘、悽愴、黑暗這些現象。根據阿拉貢的分析，波特萊爾所以形成如此的風格，是與當時的社會現實有着不可分割的關係的。當時的法蘭西社會，是一個在貴族與宗教統治下的社會，一切的藝術在舊道

德的壓迫下變得毫無生氣，一切新的力量在舊的力量摧殘下而變得一息奄奄，作爲一個詩人，一個有良知的藝術家，波特萊爾於是以詩歌作爲武器，向舊道德宣戰。他寫鬼魅，寫不道德的事物來與上帝與所謂「道德」反抗，這有些與唐代的詩人李賀近似，都是採用一種沒有辦法的辦法來宣洩個人的幽憤。這是有其應被肯定的一方面，但是，也因而留下一些不良的影響，那就是被後來的象徵派和現代派詩人們所學到的頹廢、空虛、悲觀的思想感情。這又有點像中國魏晉的大詩人阮籍和嵇康，因爲表示與統治者不合作的態度，故而做出一些憤世疾俗、放蕩不羈的名士風度，而影響了後來的一些准名士的放浪形骸。兩者所不同的，只是後者表現在行爲上，而前者表現在創作中罷了。

我們知道：今天的現代主義是一種頹廢、墮落的極端個人主義的思想。現代主義者主張狂亂、變態和破壞，這是一種根源於心理上的悲觀主義的思想形態。而一種思想的形成是有其社會基礎的，由於他們對所處的社會的絕望，看不見明天的美好，因而「感到苦惱，喚起他們心中對於生活沒有意義，『人生變幻無常』的感觸，使他們獲得『無論怎樣生活，反正都是一樣』這種可恥的結論，使他們走向神祕主義，無政府主義這條絕路。」（高爾基語）這一點，就連現代主義者也得承認。而所謂「現代主義的導師」的法國詩人藍波就是這樣的典型人物；最近逝世的台灣現代派詩人覃子豪在「法蘭西詩選」「緒言」中說：

「藍波是一個精神病患者，他給現代文學立了新的表現方法。」而所謂「新的表現方法」，就是提倡「目見的音樂」和「音畫」。「這種官能交錯的表現」，是「近代人神經過敏的一種病態的感覺。」而胡品清在「畧談法國詩人藍波」（見藍星詩刊第四期）一文中也說：「十九世紀的法國詩壇上出現了一顆流星，一個神祕，一個盜火者——藍波。」「有人說藍波沒有一個『美好的心靈』，他的放浪不羈的生活，他和名詩人魏爾倫的同性戀愛都是被一般道學家所詆毀的，而藍波並非褻瀆神明的，爲了探索未知，追求永恆，爲了發明新的語言，他不惜做一名狂狷者、犯罪者、被詛咒者，他不惜啖嘗一切毒物，爲的是取其精華。」這裏，我們已經足夠了解藍波是一個怎樣的人，而現代主義是怎樣的一種貨色。儘管該文作者盡量爲他掩羞，爲他塗上油彩，我們也能從字裏行間看到他的思想意識。

藍波在十九世紀的法國詩壇上也是象徵派的一員，也是波特萊爾的追隨者。但是，他却學不到先輩的好的一面，而盡力發展其不好的一面，十足的成爲一個狂亂者，一個人性的摧殘者，而他，就是今天被現代派所奉爲祖師的人。

今天的現代主義者對創作方法所標榜的是「感動」和「情緒」，台灣現代派詩人白荻

○這裏所謂發明新的語言，就是藍波在其「文字的鍊金術」與「母音」兩首詩中所寫的「黑的A，白的E，紅的I，藍的O，綠的U。」這類怪誕不經的所謂詩句。

的「抽象短論」說：「藝術家最主要的職責是忠實於自己的感動。」「等心裏有了『感動』再寫詩！不要純以『知識』寫詩。」另一位現代派詩人紀弦說：「詩的本質是一個情緒，一個超音樂狀態的，有想像的情緒。所謂『詩的』情緒也。」又說：「文學的本質是一個情緒。」所謂「感動」，所謂「情緒」，如果我沒有理解錯誤的話，是一種忽視客觀事物的運動，矛盾和發展規律的唯心主義的世界觀，以主觀意識爲絕對真理，而抹殺了現實生活的客觀性。與此相反，現實主義者却以爲詩的創作不僅僅是「感動」和「情緒」，沒有現實生活作基礎的「感動」和「情緒」是一種空言，一種神祕的、低級的魔術。因爲真正的詩人用形象思維，而這只有在生活中遇見深刻的、並使自己感動的圖景的時候，只有在生活中遇見鮮明地揭示在運動中、矛盾中、發展中的現實的圖景的時候，才能引起這種思維，才能寫出真正的詩。這就是說：藝術形象的創造，是藝術家的頭腦對於現實生活的反映。因此，我們認爲：客觀實際是第一性的，詩人的主觀意識是第二性的。而現代派却恰恰與這種科學的論證相反，本末倒置地把主觀意識當作第一性，甚至荒謬地提高到絕對的境地。就以被現代派之流認爲是「不朽」之作的覃子豪的那一首「瓶之存在」爲例吧，看看它到底是怎樣的一種貨色，如：

淨化官能的熱情，昇華爲靈，而靈於感應
吸納萬有的呼吸與音韻在體中，化爲律動

自在自如的

挺圓圓的腹

挺圓圓的腹

清醒於假寐，假寐於清醒

自我的靜中之動，無我的無動無靜

存在於肯定中，亦存在於否定中

這種對於抽象哲學名辭的搬弄，除了使人想起玄學和佛學那一套動和靜、有和無、不生不滅、非有非無以及神靈感應說之外，便什麼都沒有了。像這種玄之又玄的濫調，却贏得所謂「不朽」的稱譽，也足見現代詩的窮途末路了。

其實，「瓶之存在」的寫出，並不是偶然的現象，而是根源於現代主義的思想本質。現代主義者所標榜的是自我意識，自我存在，以及對一切都感到空虛與懷疑，而佛學那一

套「萬物俱無所有」的邏輯，正適合他們的胃口。

詩是一種形象的藝術，更正確地說：詩是通過真實的、具體感性的藝術形象去感動人，而不是以無力的、抽象的概念去企圖說服人。這個原理，遠在六朝時代傑出的文學批評家劉勰和鍾嶸便已有了正確的見解。特別是鍾嶸，他看不慣同時代的人在那兒大做其「玄言詩」，於是在「詩品」一書中提出了非難，說他們「理過其辭，淡乎寡味。」「詩皆平典似『道德論』。」難道生活在今天的人，却願自甘退化地把歷史的車輪推回十幾個世紀嗎？這正如啓明先生在其「揭開『現代詩』的底牌」一文中所說的：「『現代派』詩人正是披着『現代』的外衣，他們或是向着歷史的回頭走，或是跟虛無主義飄渺到一個不知數的世界中去。」

這也是事實，覃子豪的詩在「現代派」詩人中還算是比較好的，其他等而下之的東西，就更加不堪入目了，他們寫下一些使人看不懂的語言垃圾，却大言不慚地自誇是「純詩」。現在，就讓我們來看看什麼是「純詩」吧！啓明先生在他的文章中說：「……另一位『現代』詩人吳望堯，他在『地平線』詩集中有一首題爲『屍骸之舞』的，就歌頌『死亡』，認爲死亡是『花朵』，是『永恆』；……吳望堯在這首詩中，幾乎每句甚至每字，都搜尋了方塊字中所能代表的『黑』字湊詩，如『骷髏』、『黑死病』、『傷寒症』、『蒼白』、『屍骸』、『荒冢』、『招魂』……真不勝枚舉。」（見「文壇」第二二七期）我以爲：

這很能概括時下流行的一般「現代詩」的本質特徵，也就是所謂「純詩」的真面目。

早在二千多年前，柏拉圖就會非難那些認為「除了本身的利益以外，無論爲什麼利益服務，都是屈辱而且危害藝術」，「藝術本身就是目的」，「藝術的唯一使命是提供審美的快感。」這種把藝術化爲無益的遊戲的玩意。因而指出：「如果拒絕對生活的實用意義，藝術便像任何沒有用的事情那樣，在思想家看來是無益的消遣」。○而今天的「現代派」的「藝術」（詩），不但是無益的消遣，而且是毒害着人們的感官和心靈。關於這一點，我們還必須分作兩方面來說，那就是內容和形式的問題。

有些比較清醒的現代主義者，如「我對現代詩的瞻顧」一文的作者張健，便意識到四不像的現代詩實在太不成器了，於是提倡詩不應是一味朦朧晦澀，但却又不能使現代詩變得明朗開闊，於是無可奈何地說，晦澀「只是一種副作用，一種在某項需求下不得不然的現象而已。」現代主義者所以在形式上打不通生路，是根源於思想內容上的問題（形式永遠是決定於內容的），就如張健在他的文章中所說：「現代人的一種心理——頹喪、厭倦，亦與好奇同等強烈，或殆有過之。」試想，一個人在這種灰色的思想感情籠罩下，能

○以上轉引自車爾尼雪夫斯基：「論亞里斯多德的『詩學』」。

形式寫詩，却就是立脚在所謂「調和矛盾」的改良主義的思想意識的基礎上。（詳見「藍星」第一期）而現代主義者極端的一派，却乾脆提出「詩是不能大衆化的」這個命題（文星第五卷第三期：黃用「論新詩的難懂」），把「詩的難懂」說是「不合於常人的『習慣』」。換句話說，現代詩只有極少數甚至作者本人才能悟出它的妙處。常人的不懂，祇好歸咎自己的「保守」了。

可是，事實上是不是這樣，是不是凡讀不懂現代詩的人都是「保守」，相信很多頭腦清醒的人都要表示反對的。

我在上文說過：分析現代詩的不可懂的原因應從兩方面入手，一是形式，另一是內容。在形式上，現代詩的特徵是語言的含混、警扭；在內容上，是思想的頹廢、墮落。

不過，對現代詩的批判，我們還應尋根探源，這樣才能對「現代詩」有較全面的認識。就以被「現代派」奉爲偶像的美國現代詩人艾畧特來說吧，就典型地集中着現代詩的一切特徵。現代派詩人余光中在其「創造二十世紀之新詩的大詩人艾畧特」一文中說：

「籠罩着艾畧特早期作品的是一種含有甚重的『時間的鄉愁』的歷史感。在現代的世
界裏，我們找不到光榮、偉大、安全，以及完整；在『過去』的面前，『現在』是自卑的，
醜惡的，破壞的，彷徨的。艾畧特的境界正如歷史的通衢與個人的小巷交叉的十字路口，

賦予藝術以新鮮、活潑、強有力的生命嗎？而張健之所以寄望於同流的詩人以比較開朗的渺小而無意義的個人徘徊其中，困惑於大街的紛擾與小巷的陰鬱，目眩於紅綠燈的交替。這種知識分子的幻滅與壓抑感因外界的波動與內心的混亂之交互感應而更形複雜……」（見「文星」第五卷第三期）

艾畧特就是這樣在自己內部製造毒藥來毒害、毀滅自己的那種階級的典型人物。他的詩的特色，就是意象破碎支離，似可懂又不可懂的雞零狗碎的糅合；而一些字句比較平易單純的詩，所表現的也是一種灰色的思想感情，例如出現在「小吉丁」一詩中的句子：

我們所謂的開端常是結尾，
而結尾常常祇是開一個端。
結尾是我們出發的起點。

這是一種不發展的歷史觀，把人類社會的歷史理解為不變的固定的往復循環。這種思想是什麼思想，一句話，是否定人類從事改造世界，為明天美好的生活而努力的必要性，以達到其維持舊秩序的目的。

總結地說，現代主義者的目的，就是極力破壞藝術的崇高使命——對人們進行美感教育——極力摧殘人們的視覺和聽覺感官，極力毒害人們的思想感情！與此相反，現實主義的藝術觀，強調一切真正的藝術作品不但豐富了人的審美能力，而且豐富了人的整個內心生活，啓發了高尚的思想感情、夢想和希望，從而鼓舞人們深入到生活的核心去的熱情，以完成創造更美好的生活條件。

爲了遏止現代派這一股逆流的爲害，爲了保衛現實主義詩歌的純潔性，我們只有採取韓愈的老辦法：「不塞不流，不止不行！」

一九六四年二月

論詩歌的創作目的

——現代詩的批判

現代派的詩人和准詩人們最忌諱和最痛恨的就是關於詩歌創作的目的性，他們異口同聲地叫囂着詩歌的創作是沒有任何目的，以及什麼詩歌創作的本身就是目的，等等。

一個真正獻身於詩歌藝術的工作者，他深刻地體會到：當他一旦爲現實生活中某種具有社會性和典型性的事物所感動，而把它表現爲詩歌時，同時也表現了作者對於事物的理解和態度，這，就是創作的目的。一個出色的現實主義的詩人，他往往會爲了明確創作的目的性不惜花費了他畢生的精力，去從事生活和技巧的鑽研，因此，我們可以這麼說：一首具有明確的目的性的作品，也就是一首具有說服力量的作品。

然而，現代主義者却故意否認這一事實，這不是沒有原因的。

我們知道：現代主義者都有着一種不能公開的思想祕密。而一個人的創作手段是絕對

服從於思想的指導的。因而，現代主義者否認了創作的目的，目的就在於企圖任其販賣那一套現代主義的思想毒素。這一來，他們就可以不必負任何責任，而且可以理直氣壯地說，我們的創作並沒有目的。

但是，人們會相信這一套鬼話嗎？——絕不！

現代主義者所以不敢承認創作的目的性，由於他們的目的的是不可告人的。他們以宣揚所謂「忠實於自己的情緒」為幌子，以宣揚所謂「心靈的自由」為煙幕，而傳播着瘋狂的、墮落的、頹廢的、破壞的極端思想。這樣，他們不必講求什麼藝術良心，只要滿足所謂現代人的精神分裂的畸形心理就够了。

我這樣說，不是沒有根據的，請看一位標榜為現代派的作者在其文章中所說的一段話就可知道一斑：

在詩人的筆下，無論怎樣卑下粗雜的事物，都可能成為帶有高尚優雅的風味的藝術品。⊖

又說：

⊙見檳城光華日報「銀星詩刊」第十六期載：笛宇的「詩的形式」。

現代詩是作者表現他的心的世界，作者把他的夢想、他的悲哀、他的野心、他的希望等，一切生於他的心和觸於他的心的東西，注入他的作品中，令它們生長。○

這就是現代主義者的品性和他們的創作目的，只要他們有那一分雅興，那麼，「無論怎樣卑下粗雜的事物」，在他們「純粹」的藝術家的眼光看來「都可能成爲帶有高尚優雅風味的藝術品。」而現代派詩人寫詩，目的也只是在於表明他們的「野心」等等。

現在，且讓我們回顧一下現代派的源流之一，意大利未來主義的重要詩人馬利納底（Marrinetti）和他的未來主義的言論吧。

對於詩的語言形式方面，馬利納底主張把舊的文章構成法破壞，置句讀和形容詞於不顧，而於一瞬之間構成句子，敏捷地說出他的印象。並且認爲：詩人非以完全自由的表現，述說自己的印象不可。爲了實踐這種理論，於是他寫下了這樣的風景詩：

地平線——太陽之最美麗的光線＋5個三角形＋3個玫瑰花的菱角形＋5個山岡

○見檳城光華日報「銀星詩刊」第十六期載：笛宇的「詩的形式」。

的斷片+50個煙柱+23個火的剝閃。

而關於思想內容方面，馬利納底說：「我們高唱愛的危險的詩歌，謳歌精力和豪膽；我們的詩歌的要素，是勇氣，是敢行，是叛逆。」

在這種思想的指導下，於是當時的未來派詩人們所謳歌的盡是現代物質的文明，謳歌殺人的武器——飛機和大砲，甚至謳歌戰爭和屠殺，爲了服從於自己「卑下」的思想和滿足個人「野心」，馬利納底終於成爲法西斯黨徒，納粹的軍官，在墨索里尼的御前，叫喊着：「戰爭——是世界最好的衛生學！」

關於未來主義對現代派詩歌的影響，我們可以舉出台灣一位老牌現代派詩人紀弦爲例，在他去年出版的詩集「飲者詩鈔」中，除了卑下的思想貫串着全部作品之外，在語言形式方面，我們讀到這一類不經的詩句：

拿着手杖7

咬着煙斗6

數字7是具備了手杖的形態的。

數字6是具備了煙斗的形態的。
於是我來了。

✎ 7 + 煙斗 6 = 13 之我

一個詩人，一個天才。

一個天才中的天才。

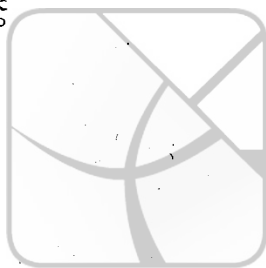
一個最最不幸的數字！

唔，一個悲劇。

悲劇悲劇我來了。

於是你們鼓掌，你們喝采。

——「七與六」



遠方有七個海笑着，任性地笑着，冶蕩地笑着的七個海是七種神秘，七種幻異，七種波動，七種舞。許多的島嶼、燈塔、水族、藻類、兵艦、郵船、帆船、

漁船、漁夫、水手和船長，生活可以打仗、放砲、放機關槍、放魚雷，用望遠鏡看星，看地平線的七個海上；七個任性地、冶蕩地笑着的海上；七個神秘地波動着，幻異地舞着的海上。

許多的月夜的人魚唱美妙的哀歌給他們聽。

——「遠方有七個海笑着」

爆發吧，火山，再不要沉默了。來吧，洪水，要排山倒海，要滾滾滔滔，躊躇、猶豫、考慮，沒有這個必要。撞吧，星球和星球。丟吧，扔吧，第三個原子彈。毀滅。毀滅。毀滅。取消。完結。廿世紀的狂歡；無限的動亂。然後是一個永恆的休止的符號。……

——「停止吧一切」片斷

在「七和六」這篇東西中，作者承襲了馬利納底的那一套「把舊的文章構成法破壞，置句讀和形容詞於不顧，而於一瞬之間構成句子」的戲法，於是以公式代替句讀，以形似的數字代替形容詞，而把嚴肅的詩歌創作化為文字的遊戲。而所謂「一個天才中的天才」，

「一個最不幸的數字」，這種極端自大自憐的變態心理，難道不正是出於法西斯主義的根源——尼采式的超人哲學麼？

在「遠方有七個海笑着」中，作者謳歌着人類一種原始的盲動，一種沒有意識的戰爭；而人所以活着的理由，在作者看來，是單純地爲了可以打仗、放砲、放機關槍、放魚雷……如此而已，但是，作者並不愚蠢到這樣坦白地暴露自己的瘋狂的思想，於是，他放起煙幕，利用一些虛幻的東西來作爲掩飾，以模糊讀者的眼睛。

至於「停止吧一切」，却完全是對人生感到絕望的呼喊，因此，他叫嚷着第三顆原子彈的丟扔和歡迎着死亡。這就是現代主義的思想本質，是未來主義的一種持續。

像這一類的詩和馬利納底的「傑作」會有什麼根本的不同呢？請恕我們眼拙，我們實在無法把它們當作「高尚風雅的風味的藝術品」來欣賞，儘管它們被掩上一百重的遮羞布，我們仍然看透那種「卑下」和「野心」！

當然，我們知道紀弦在今天的現代派之流的心目中，已不是正統的詩人，因爲時代畢竟是進步了，現代派的詩人知道這樣明目張膽的模仿未免太過囂張，於是他們又改變戰畧，乞靈於十九世紀的象徵派和十七世紀的玄學詩派，利用那晦澀和神祕的層層的黑霧來隱藏自己的本來面目，而目的却始終如一。關於這，我們可以舉出所謂「正統」的現

代派的詩人覃子豪爲例，看看到底是怎樣的一種貨色。在其詩集「畫廊」的序言中，覃子豪說：

在第三個階段中，我由神祕、奧義中發現事物的抽象性。「瓶之存在」和「城外」，便是抽象表現的實驗。……從無物之中去發現之存在，然後將其發現物化於無。「瓶之存在」便是用這種法則表現的。而「城外」則是由抽象到抽象，沒有觀念，沒有情感，沒有感覺的有中之無。無中的有，乃有之極致。

現代主義者就是這樣地搬弄着那一套形而上學的玄妙的戲法。那一套抽象的理念，這與用形象思維的詩歌藝術難道有絲毫的共同點麼？何況那套玄之又玄的哲學也不是什麼新鮮的東西，早在千百年前，中國的一些唯心主義的理學家就在他們著作中宣揚這一套理學。北宋理學家邵雍在他的「皇極經世」中剽竊佛學的「以物觀物」說，用來作爲他的認識論的基礎。所謂「以物觀物」，就是否認物質存在而主張精神的自己反觀。前一個「物」即「萬物皆備於我」的物，實際上是絕對的精神；後一個「物」又是具於人心的一種材料，實際上是精神粒子。因此，「以物觀物」的實質，就是「以心觀心」的玩弄概念的詭辯。覃子豪說的「從無物之中去發現之存在，然後將其發現物化於無」，這種認識論正

是襲用邵雍那一種玩弄概念的詭辯的方法。覃子豪所以這樣做，目的在爲自己的沒有生命力的創作找尋理論的根據。至於他說「無中的有，乃有之極致」，一點也不新鮮，這就是北宋另一個理學家周敦頤在其「太極圖說」中根據老子「道德經」「有生於無」的說法而加以發揮的論調：「無極而太極」，「五行一陰陽也，陰陽一太極也，太極本無極也。」周敦頤在「通書」中又說：「動而無靜，靜而無動，物也；動而無動，靜而無靜，神也。動而無動，靜而無靜，非不動不靜也，物則不通，神妙萬物。」覃子豪從這神祕的學說得到靈感，於是，在「瓶之存在」一詩中照樣複製了出來○。

至於所謂：

寓定一於孤獨的變化中

不容分割

無可腐朽

一澈悟之後的靜止

○請參閱拙作：「新詩的逆流——現代派」，關於「瓶之存在」的引文。

一大覺之後的存在

自在自如的

挺圓圓的腹

宇宙包容你

你腹中却孕育着一個宇宙

宇宙因你而存在

實質上就是「神」。這個「神」爲物質的瓶的昇華，而與物質對立；也就是周敦頤意識中所謂超時空而存在的本體。

不知道是出於巧合抑或是現代主義的有神論的思想本質的共通性，艾畧特在其「荒原」一詩中，有一節寫得更爲神祕：

總走在你旁邊的第三者是誰？

我數一數，祇有你我和我在一起

不過當我探望前面白色的道路

總有另一個人走在你的身旁邊

戴着面罩，穿着襪色外衣，悄悄滑過

我不知道他是男人或女人

——到底誰在你的另一邊？

這位輕靈飄忽的第三者是誰，不用說，就是艾畧特潛意識裏的神明。

現代主義者的目的是很明顯的，他們奉出一個神來，作為世界的真正的統治者，而根本否定了人類從事一切偉大的事業的鬥爭的必要性。

至於那一首「由抽象到抽象」的「域外」，真的如作者自己所承認，是一首「沒有觀念」「沒有感情」的想入非非的所謂「詩」：

域外的風景展示於

城市之外，陸地之外，海洋之外

虹之外，雲之外，青空之外

人們的視覺之外

超 Vision 的 Vision

域外人的 Vision

域外的人是一款步者

他來自域外

却常款步於地平線上

雖然那裏無一株樹、一匹草，

而他總愛欣賞域外的風景

這種域外的風景的觀念不是人的觀念所能有的，這種域外的人的感情也絕不是人的感情所能有的（所以作者說它「沒有觀念也沒有感情」），那麼，到底它是怎樣的一種觀念和感情呢？還好，作者在詩中未曾說過「天堂之外」，使我們能够由這條線索去尋找。

當然，所謂「域外」就是非人世間所有的「天堂」，「域外的人」就是非人類的「神」了。

我們將這首詩與「瓶的存在」結合起來，更加明顯地查出作者的思想本質。

現代派之流，口口聲聲地奢言着現代詩是所謂「最進步」和「反傳統」的一種詩派，實際上却是最頑固最退化的一種詩派；他們不但全盤承繼着狂人的藍波、法西斯黨徒的馬利納底，唯美主義的梵樂希，天主教的護衛者的艾畧特和中國理學與佛學的一些殘餘的渣滓，同時，這世界令他們「感動」的，不是激動人心的新的事物，不是明天的燦爛的太陽，而是一切的「卑下」和「野心」，和昨天的廢墟與骸骨。關於這，我們可從另一個台灣的現代派詩人吳望堯的作品中獲得消息，在一首題爲「昨天呼喚我」的詩篇中，作者寫道：

而教堂傾倒了

莫札特的魔笛吹起

一個黑衣的女人撞我滿懷

且拋給我

死和微笑

這是一種鬼魅的世界，而現代主義所愛戀的正是這種世界。所有這一切事實，莫不是現代主義一個最大的諷刺。其實，現代主義者的所謂「進步」，是意味着死亡和墮落，所

謂「反傳統」，是反現實主義的優良傳統。關於前一個問題，那是他們自己作孽，自取毀滅，我們沒有必要爲他們惋惜，但關於後一個問題，我們却不能視若無睹，不能不有所表示。

我們知道：一切形式主義者（包括現代派）是極端仇視現實主義的大衆文學的。我們也知道：作爲世界上任何一個民族，一種語言的文學主流，正是現實主義的優秀傳統；特別是一部中國文學史，作爲主流而存在的，難道不正是屈原、李白、杜甫、白居易、陸游、辛棄疾等偉大的現實主義愛國主義的光芒萬丈的詩篇嗎？現代派之流所反對的正是這樣的傳統，而所承繼的是西洋一切瘋狂、墮落、頹廢、極端個人主義的傳統。所有這一切，正說明現代主義者在其藝術無目的論的幌子後面，正企圖達到一個醜惡的目的，那就是：毒害人們的純潔的心靈，麻痺人們對生活的鬥爭的熱情和意志。不論形式主義者如何花言巧語，企圖把藝術說成超現實的玄之又玄的東西，實際上，所有藝術都是作家一定的世界觀的反映，而世界觀並不是什麼超現實的東西，它深深地紮根於人的思想立場。一句話：世界觀不是一個死板的概念，而是因人本身所從屬的階級利益而異的。所以說：在階級社會中，一個作家，不管自覺或不自覺，他的作品，總是直接或間接地爲一定的階級服務的。就以現代派來說：他們的作品中，散播着一種極端的個人主義悲觀思想，一種對於世界對

於人類的命運充滿着惡意的嘲笑，這難道不是對懷着熾熱的希望從事於波瀾壯闊的社會事業鬥爭的人們一個嚴重的打擊嗎？

現代主義者口口聲聲說他們的創作沒有目的——誰相信！



一九六四年八月

論詩歌創作的兩條路線

——現代詩的再批判

記得茅盾先生曾說過這樣一句話：「文學的歷史基本上就是現實主義和反現實主義的鬥爭」^①。所謂反現實主義，就是一切的形式主義。我們檢查一下五四以來的詩歌發展，作為形式主義的代表，就有以徐志摩為首的消極的浪漫主義（唯美主義）的「新月派」，和以早期的戴望舒為首的象徵主義的「現代派」，以及今天開始在台灣流行的現代主義的各種流派。所有這些流派，都作為一股逆流而與現實主義相抗衡。而作為正派的現實主義的詩歌的捍衛者，我們首要的任務，就是給予誣蔑者以無情的反擊，同時也將形式主義者的遮羞布揭開。特別是現在，當現代主義者開始向馬華詩壇傾銷的時代，我們不能緘默無語，

①見「夜讀偶記」。下文有引茅盾先生的話，皆見同一書中。

因此我們不能不對今天的形式主義的頭號代表的現代派提出嚴正的批判。

一

現代主義者的第一個目的，就是企圖壟斷整個詩壇，他們以形式邏輯來解釋詩歌的發展，那就是：所謂「傳統和反傳統」。在這一命題之下，他們抽空了詩歌的思想內容，和一定的社會意義，而以所謂表現手法的新與舊（我這樣說，完全是遷就現代主義者的口頭禪，事實上這是他們對於現實主義的歪曲的一種手段）來衡量一切。按照他們的邏輯，現實主義與消極的浪漫主義是沒有什麼本質的不同的（如聞一多和徐志摩）。因為他們都不夠「新」，用現代主義者的話說，不夠抽象，不夠模糊。於是他們大言不慚地說，凡是不夠「現代」的標準的都是傳統的，都是「舊」的，所以應被排斥；只有抽象和模糊的詩才是真正的現代的詩，換句話說，它們是現代唯一的詩，除此之外無詩。因此現代主義者不滿於人們給它加上一個「派」字，因為如果承認自己只是一派，就不能大一統地唯吾獨尊。這使我想起不久以前看過的一本現代畫冊，在序言中，他們宣稱現代畫是「當代唯一的畫」。所謂現代主義者，就是這樣的狂妄！

事實上，現代詩是不是現代的詩歌的一派，除了台灣之外，遠至歐美，近至本地，沒

有一個人敢說一個否字。在美國，我們讀到了很多優秀的現實主義的黑人詩歌。在法國，我們讀到由超現實主義轉變為現實主義的詩人艾呂雅和阿拉貢。此外，優秀的詩人如古巴的紀廉，智利的聶魯達，土耳其的希克梅特，都莫不是享有國際聲譽的現實主義者，而以馬華詩歌來說，也莫不是以現實主義的傳統作為詩歌的主流，它的光芒，非最近才由台灣移植過來的現代派所能掩蓋。

那麼，現代派妄想獨霸現代詩壇，豈不是蚍蜉撼樹！

最近有一位以現代派面目出現的先生，爲了企圖擡高其本派師父的地位，竟不認其師祖。可是，茅盾先生却爲我們數說出現代派上半打的祖先，即是象徵主義、未來主義、表現主義、達達主義、超現實主義和更爲古遠的英國玄學詩派等等。茅盾先生這樣說，也許不能令現代派的徒子徒孫心服，因爲茅盾先生是一位現實主義者，那麼，我想請他們見識一下台灣一位現代派詩人余光中先生的高論。余先生在其文章中說：「最令人不解的是：這些『現代病』患者往往拜了師父，而不認師祖。他們會對艾畧特五體投地，而完全不認得影響艾畧特的英國十七世紀的玄學派詩人。他們會因道聽途說而斷定奧登是一位現代大詩人，而從未聽說過奧登的主要表現形式是（他們認爲落伍的格律詩之一的）ballad。至於里爾克寫了一大卷十四行詩，龐德、傑佛斯、路易斯、佛洛斯特、湯默斯等等都利用過傳

統的格律詩，則是他們所不知或者不願研究的。」○又說：「浪子們（指現代派詩人——引者）不但要反中國的古典傳統，還要反西洋浪漫主義的傳統。浪子們的錯誤，在於不明白文學的潮流是發展而成，不是可以強行分割的……人們（指現代派詩人——引者）輪流模倣着達達、超現實、存在等派別……」○而覃子豪也說：「現代主義本身是個龐雜而巨大的匯流，有其複雜性，矛盾性，極端性。」看着現代主義者自己的供辭，我不知道那位勇敢的先生是否還像夢囈似的誇說現代主義是什麼「超越」！

二

我們明白了現代派的來龍去脈之後，讓我們再來看它的師祖們的一些特質。這樣，將使我們更容易了解現代派的真正面目。

現代派的師祖之一，法國象徵主義的詩人梵樂希，在論及所謂「純詩」（這是現代主義所追求的最高目標）的時候說：「到了十九世紀中葉，法國文學中就呈出一種偉大的企圖，想把詩歌底實質與其他東西底實質確定分開而使之孑然獨立。這種像化學般的對於純

○引自余光中的「掌上雨」頁一四八。

○同書頁二〇八。

詩底製作，曾經愛侖坡（美國頹廢派詩人）很確切地首先開創出來。」○而愛侖坡所開創的純詩到底是什麼呢？愛侖坡在「詩的原理」中說：「大家都沉默地或宣示地，直接地或間接地，假定詩歌的最終目的，便是真理。普通都說，每首詩應該教誨一種道德，並且作品中詩的價值，就由這種道德加以評判……可是我們腦筋裏，都是爲詩而寫詩，並且承認這就是我們的目的。這樣說來，似乎我們自己宣言，我們很缺乏真確的詩的尊嚴與力量；但是簡單的事實也決不如是。假使我們探視自己靈魂的深處，我們就立刻發現，在此光天化日之下，沒有什麼作品，也不能有什麼作品，比起這首詩更爲高貴尊嚴——這首唯一的詩——這首就只是詩而沒有其他的東西的詩——這首只是因爲詩而寫成的詩。」梵樂希承繼了這個「純粹」的原理，而發展爲：「『純美』底境界必須是空曠無人的」這種完全沒有煙火氣的絕對抽象。但是，連梵樂希自己，也不相信這種絕對的抽象在詩歌藝術中事實上可能存在，於是，他又自圓其說地道：「絕對的詩祇能因例外的奇蹟而發展着。完全包含着絕對的詩的作品在無量數的文學底寶庫裏是最少有的珠石。但是像完全的『真空』與絕對的『零』一樣，那些理想是不能達到的，甚至於除了繼續不斷的努力以外，還

不能接近的。」⊙這個在梵樂希認為是不可能的創作方法，却被現代主義者接受了，如覃子豪在其詩集「畫廊」的序言中說：「抽象爲具象至極的純化所造成的一個純粹美的世界。抽象的表現運用於詩，限制性較大。不是任何題材均可作抽象性的表現，『純詩』之難，即在於此。』有趣的是：師父知道這個難處，而不敢嘗試（如梵樂希最有名的長詩「水仙辭」，就是相當具象的），可是，覃子豪却想越過他的師父，知其不可爲而爲之，結果寫成了滿紙玄虛（甚至抄襲哲學術語）的「瓶之存在」。而更有趣的是：這首詩竟被現代派的徒子徒孫們譽爲「不朽之作」，譽爲「標誌着現代詩的古典作品」。現在，我們可以這樣提問題，同樣是代表一個詩人的傑作，究竟是青出於藍呢？還是一蟹不如一蟹？

也許，有些現代派的徒子徒孫會不服氣，認爲「哲學却是詩的營養，詩人可以在其作品中恰當地流露哲學」。（所謂恰當的流露，只是一種遁辭，而其實是硬搬，如「瓶之存在」就是一例。）在這裏，我們最好還是聽聽哥德的意見，哥德說：「一個詩人需要一切的哲學，但在其作品中則必把它避開。」⊙假如有人認爲理論只是理論，不能證諸事實的話，那麼，我們不妨讀一讀哲學家的朱熹的一首描寫「書本」的絕句：

⊙引自梵樂希的「女神之誕生序」（曹葆華譯）。

⊙轉引自夏芝的「詩中的象徵主義」（曹葆華譯）。

半畝方塘一鑑開，
天光雲影共徘徊；
問渠那得清如許，
自有源頭活水來。

在這首詩裏，我們看見一個哲學的術語嗎？我們聞到道學家的氣味嗎？一點也不。我們感到的是：這首詩的形象是那麼地具體，作者運用象徵的手法（注意：象徵的手法與象徵主義不同，前者是文學創作的一種表現方法，是自古有之的，而後者本質上是一種抽象的形式主義的流派），把智慧的泉源這個概念化為生動的形象。從這一點看來，所謂在「作品中恰當地流露哲學」這句話，根本是一種詭辯。還有一點，我們亦應在這兒一起解決掉，詩中的思想性與充滿着哲學的術語是完全不同的兩回事，這是一個接近詩歌的人最起碼的認識。古今中外每一位真正偉大的詩人，莫不是在其詩篇中表現出一種光輝的思想，但是，只有那些質木無文的下三流作家才以哲學的術語偽裝為詩的語言，裝飾其思想性貧乏的門面。可是，這個最粗淺的道理，作為一個以現代主義者自居的人竟一無所知，這如

果不是現代主義者的另一種詭辯，就是說這句話的人可憐的無知。

三

現代派除了在形式方面標榜着絕對抽象之外，在思想方面，現代派諸家的共同的思想基礎是非理性的。茅盾先生說：非理性是十九世紀後半以來，主觀唯心主義中間一些最極端的流派——例如叔本華、尼采、柏格森、詹姆士的共同特點，這是一種神祕主義，他們否定科學有認識真理的能力，否認有認識周圍世界的可能性，而把直覺、本能、意志、無意識的盲目力量，擡高到首要的地位。尤其是柏格森的哲學思想，直接成爲現代派諸家的先驅——未來主義和表現主義的思想養料。柏格森是以神祕的直覺能力來對抗理性的、邏輯的認識的，現代派諸家所自吹自擂的空前新穎的產生於絕對「精神自由」的表現方法（創作方法），實際上就是柏格森的理論的各種各樣的翻版。除了「非理性的」，現代派的某些流派（例如表現主義和超現實主義），還加了另一味作料，這就是荒謬的弗洛伊德的心理學說。而從神祕主義發展的結果，於是現代派中又生了另一支派，那就是布勒蒙（A. H. Bremond）所首倡的與神學並行的教義，以及艾畧特的恢復神權時代的精神。布勒蒙的教義主要的觀念是：

(一) 每首詩中主要的特質，是由於一種神祕而又一致的實體，顯現於詩中。

(二) 詩是一種咒語，它把靈魂的狀態不自覺的表現出來。詩人在未用觀念或情感表現自己以前，就在這種狀態裏。在詩中我們使混亂的經驗復活，這種經驗，對於明顯的意識是不相接近的。散文的語言把我們日常的活動力刺激，惹起，而達到頂點。詩歌的語言使它們安定，又趨向着把它們停止。

(三) 詩是一種神祕的幻術，與祈禱是聯合的。

而艾畧特在「空虛的人」一詩中，對現代人極盡誣蔑與侮辱爲能事，在艾畧特眼中，現代人是「腦袋塞滿稻草」，並且穿着「耗子的衣」、「烏鴉的皮」的虛僞者，空虛者和殘廢者，人們祇有一個得救的地方，那就是神祕的死亡，在那裏，人們可以找到「永恆的星」，找到一個最後的歸宿——「死的曙光王國」！

就在這種幻術和神祕的理論指導之下，現代主義者在那條死胡同裏，越走越深，再加上達達主義和超現實主義那種虛無、幻滅的情緒誘導之下，他們否定一切的傳統形式，以所謂現代人的悲觀和獸性的「唯我主義」來對待一切，對待詩歌，於是產生了在形式上模糊、游移、荒唐的所謂詩句。當現代派的祖師象徵主義和頹廢主義流行的時候，他們至少還注意到意象的完整（如梵樂希的「水仙辭」）和文字的音樂性（如愛倫坡的“Annabel Lee”）。

一句話，他們還可以稱得「爲藝術而藝術」，等到達達主義和超現實主義興起之後，甚至連這一點也不要，他們生造詞句，隨興之所至拼湊而成，並且從生存哲學上尋到了理論根據，而妄言現實世界是絕望的、狂亂的集合體而已。

這一點，甚至連身爲現代主義詩人的余光中先生也看不過眼，在他的文章中大聲申斥說：「『現代病』是心理變態的『排他狂』（Monomaniac）之一種徵象。表現在藝術觀上面，便是絕對的反傳統，而事實上却不知不覺地追隨歐洲剛死的傳統。表現在人生觀上面，便是絕對的反價值、反道德，絕對的虛無與自瀆。最戲劇化的一點便是：這種心理癌症的患者非但甘之若飴，樂之不疲，而且希望健康的人也與他們絕症共患，同病相憐，否則，別人就不够現代。」又說：「這種幼稚的現代病，還有一個併發症。那便是反映在生活上的虛無態度，復自虛無的生活狀態產生虛無的詩，如是惡性循環不已。」○我們承認：余光中先生是一個相當有才能的詩人，也是一個相當清醒的現代詩人，他同筆者在拙作「新詩的逆流——現代派」所提起的那位張健先生一樣，因爲曾經同是局中人，所以也曾經親嘗此苦。因此，他毅然地說：「最後，我想表示：自由中國（指台灣——引者）的大部分現代

詩以其驚人的高速與生命力，已經衝入了一條死巷，面臨非變不可的階級了。如果說只：有達達與超現實主義才是現代詩的指南針，與此背向的皆是傳統的路程；如果說：必須承認人是空虛而無意義才能寫現代詩，只有破碎的意象才是現代詩的意象，則我樂於向這種現代詩說再見。我不一定認為人是有意義的，我尤其不敢說我已經把握住人的意義，但是我堅信，找尋這種意義，正是許多作品最嚴肅的主題。」○就因為余光中先生的這種覺悟，於是被那位給劉以鬯先生譽為「最可讀的新詩人」痲弦稱為「復辟派」，被那位給現代派詩人稱為「盟主」的覃子豪認為「在向後轉」。誠然，余光中先生正在轉變，但在轉變的過程中是存在着矛盾的，他堅信詩人的最終目標，是尋找人的意義，並且認為尋找人的意義，正是許多作品最嚴肅的主題。但同時却又說：他不一定認為人是有意義的，尤其不敢說他已經把握住人的意義。這是作為一個現代主義者轉變過程必然的矛盾，因為一旦公開承認人的意義，也就不成為現代主義者了。歷史上，所有反現實主義的詩人，他們的一個共同點，就是不承認人的意義，甚至歪曲人的意義，余光中先生負荷着這個主義的（同時也是歷史的）包裹，一時的確也不容易卸下來。所以，他雖然厭棄了目前台灣詩壇的那一種歪

風，並不意味着他已經完全反正，在本質上（現階段），他只能是一個現代主義的「左翼」而已。然而，星星之火，可以燎原，誰能料這種覺悟不能釀成一次台灣詩壇的蛻變。

現在，非常清楚，這一種在台灣由流行而趨向沒落的詩派（這是必然的。當現代主義者否定一切形式時同時也否定了自己），却有人如獲至寶似的把它介紹到本地來，而且也有不知好歹的人自告奮勇地爲它辯護與傳揚。這在裏，我們要嚴正指出：在這有着現實主義優良傳統的馬華詩壇，是絕對不容反現實主義的現代派這株毒草有機會生根。

四

在五光十色的現代派的各種主義中，我們有時會感到迷茫，因此，什麼是現代派「最好」的詩，實在有點不甚了了。我們只知道：從總的方面說，現代派的詩歌是一種沒有形式的形式主義者，或者抽象的形式主義者，而已。現在，有一位現代派的先生願意爲我們指出那一首是現代派的「佳作」，實在感激不盡。那位先生所指出的「佳作」，就是覃子豪的「吹簫者」，爲了和大家一起「欣賞」，我不嫌累贅地把全詩抄下來：

吹簫者木立酒肆中

他臉上累集着太平洋上落日的餘暉
而眼睛却儲藏着黑森林的陰暗

神情是凝定而冷肅

他欲自長長的管中吹出

山地的橙花香

他有弄蛇者的姿態

尺八是一蛇窟

七頭小小的蛇潛出

自玲瓏的孔中

纏繞在他的指間

昂着頭，飢餓的吟呻

悠然的吟哦是爲忘懷疲倦

柔輦而圓熟的音調

混合着夜的淒涼與顫慄



是酩酊的時刻

所有的意志都在醉中

吹簫者木立

踩自己從不呻吟的影子於水門汀上
像一顆釘，把自己釘牢於十字架上
以七蛇吞噬要吞噬他靈魂的慾望
且欲飲盡酒肆埋葬他的喧嘩

他以不茫然的茫然一瞥

從一局棋的開始到另一局棋的終結

所有的飲者鼓動着油膩的舌頭

喧嘩着，如衆卒過河

一個不會過河的卒子

是喧嘩不能否定的存在

每個夜晚，以不茫然的茫然

向嘵嘵不休誇示勝利的卒子們

吹一闋鎮魂曲

這首詩好在哪裏，據那位先生說：是「現實作品」。而據作者自己說：是「表現人物與事物的堅實性」。我們且不說「現實」與「堅實」有什麼異同，但有一點可以斷定：作者所謂的「堅實」，並不意味着「現實」，因為現實是現代主義者的剋星，現代主義者的頑固性絕不會使其向現實投降的，那位先生說滑了嘴，丟盡了他師父的臉，該打大板五十。

閒話休提，我們來研究一下這首詩的特點（並不等於優點）。這首詩的主題，可用一句話來概括，就是表現一個「遺世獨立的人格」。而其表現方法，語言相當流暢，意象也相當明朗，顯然這是象徵派的一路子，而不是純粹的現代派貨色，這一點，正是現代派的大忌，因此，難怪「純粹」的現代詩人們，要譏罵子豪為「象徵派」。這是關於現代派的內部派系的紛爭，我們局外人可以不管。就詩論詩，我們對於它的評價，可以借用艾青批評戴望舒某些詩作，所謂「觀念和辭藻的遊戲」這一句話。是的，那全是一種觀念和辭藻

的遊戲，它與現實並沒有必然的聯繫，也根本未曾真實地反映現實生活的本質。一句話：「吹簫者」的創作動機，不是從現實生活出發，而是從傳統的「遺世獨立的精神」這個觀念出發，因此不可能有重大的社會價值。那麼，所謂「現實作品」（這句話本身就欠妥切）便成爲空話了。

說起來也真是遺憾，一向主張反傳統、反明朗的現代主義者，所謂「佳作」也者，還是從乞求於傳統的形式和精神中獲致。這是現代主義者的悲哀，也是現代主義者加之於己的一個最大的諷刺！

現代主義者的反傳統是偽裝的。他們反現實的傳統，這是事實；但反形式主義的傳統，却就未必。他們穿上反傳統的法衣，販賣着反現實主義的毒素。他們感到人是沒有意義的，世界也是沒有意義的，有的只是空虛、混亂和絕望，於是他們把這些情緒、這些意識反映在作品裏。表現在形式上，就是晦澀、怪誕；表現在內容上，就是頹廢、虛無。而目的却只有一個。就是傳播狂亂的思想感情，在某種程度上其惡劣的影響與目前瘋狂了半個世界的「披頭四」（The Beatles）是一樣的。那麼，現代主義是不是一種思想毒素，這是一個最雄辯的事實。

現代主義者詭裝爲反傳統，但他們對於玄學派、頹廢派、象徵主義、表現主義、未來

主義、達達主義、超現實主義這些傳統，不但不反對，反而當作神明一般地崇拜，把這些流派的言論當作金科玉律，亦步亦趨。而對待中國古典詩人，也動輒擡出李賀與李商隱作為擋箭牌，來證明那些怪誕、警扭的表現方法是古已有之的。（其實，李賀與李商隱的詩是不是怪誕、警扭尙待討論）

現實主義者尊重傳統，但不兼收並蓄，毫無批判地接受傳統，我們主張忠實地履行吸收其精華、摒棄其糟粕的正確方法，同時我們對於個別歷史人們的認識，是結合其具體的歷史條件來考慮的。例如我們原則上肯定波特萊爾，因為他當時在反神權反封建的鬥爭中起過一定的積極作用；我們同情李賀和李商隱，因為他們是被封建王朝所犧牲的正直的知識分子，而他們在某些詩作中，也在一定程度上反映了封建社會沒落的本質。不過，我們知道歷史上有某些非現實主義的作家和作品在他所處的特定的社會裏，却有着某種進步的意義，不過當時代環境改變之後，那些進步的意義就失去了原來的光輝，甚至變成阻塞進步的障礙。例如頹廢主義的波特萊爾就是。我們現在學習波特萊爾，主要是他那反抗不合理社會制度的基本精神，和他那忠於藝術創造的技巧，然而這並不等於把他那頹廢的生活方式和創作方法毫無批判地全部接受下來，實現於今日的社會；可是，像藍波之流，他從波特萊爾那裏學到的，正是其糟粕的部分。因此，我們不能不加辯證地把他們相提並論，否則，

將不能避免犯上教條主義的錯誤。至於像現代主義者，他們不明白而且也不想明白這種科學的論證。他們挾着一套形式邏輯的法寶，黑白不分，狡黠詭辯。

五

反現實主義者的另一種伎倆，就是對現實主義的誣蔑，他們口口聲聲把現實主義貶為寫實主義，把真實地反映現實曲解為自然主義的摹仿現實。他們爲了達其不可告人的目的，而無視於歷史的事實。就以中國來說，現實主義幾乎貫串着整部文學史，自「詩經」、樂府古詩、唐詩、宋詞以至戲曲小說，作爲主流的無非是現實主義的有名或無名作家，他們各自在一定的歷史階段完成光榮的歷史任務，他們各自在一定的時代深刻地反映了一定的時代面貌，並且給時代以最嚴正的批判。凡是每一個接觸過文學史的人都知道這一點，用不着我的喋喋。至於就世界文藝思潮的歷史來說，現實主義雖然正式完成於巴爾扎克，但我們却不能因此說在巴爾扎克之前沒有現實主義的作品，遠至荷馬的詩史和神話傳說，也是各在不同的程度上包含着現實主義的因素。高爾基說：「神話的創造在自己的基礎上，是現實主義的。」又說：「神話乃是一種虛構，所謂虛構，就是從既定的現實的總體中抽出它的基本意義而且用形象體現出來，這樣我們就有了現實主義。」甚至，連自然主義的創始者

左拉，和寫實主義的福樓貝爾，也各在其偉大的作品中透露着現實主義的氣息（這是作家世界觀的矛盾，因涉及題外，不贅）。到底自然主義、寫實主義與現實主義的真正差別在哪裏呢？——簡畧地說來：自然主義者主張作家祇能根據親身的經歷，逼真地、記錄式地複寫生活的表面現象，反對作家必須概括地描寫現實，否定了作家對所描寫的現實抱着批判態度的必要性，自然主義片面強調文學創作中細節描寫的真實，忽視和排斥生活本質的揭露，即忽視和排斥典型的創造。而寫實主義則主張客觀地表現，和自然主義非常相似。這兩種思潮，對於從巴爾札克正式奠基以來的現實主義的傳統，乃是一種倒退，它們反映着業已取得鞏固的社會地位的人的觀念；力圖掩飾現實的矛盾，害怕揭示生活真理。至於現實主義，它的基本原則，就是深入生活，真實地反映現實，因此不同於自然主義對現實表面和現象瑣碎的摹仿，而要求對現實進行分析、選擇和概括，通過藝術的形象揭示現實生活的本質和規律性。現實主義的文學，誠如以羣先生所說：「不是單純的『現實的原現』，也不是所謂『現實之客觀的表現』，而是提鍊得比普通的現實生活更高、表現得更強烈、更集中、更合乎理想的文學。」詩人伊薩柯夫斯基說：「真正的詩人不是用照相的方式把生活現象簡單地記錄下來，而彷彿是自己把這些生活那樣組織一下，使它們既能充分表現他寫詩的用意，又能符合生活的真情實況。」總之，一個真正的詩人，一個真正的現實主

義的詩人，當他從事於嚴肅的創作時，他不可能無動於衷地傾聽着現實的善與惡，所以高爾基說，作家乃是時代的催生者和掘墓人！

現實主義的真正精神面貌就是這樣，它光明正大，頂天立地！任何惡毒的誣蔑都不能使它絲毫動搖！

事實就是這樣，文學的歷史就是現實主義和反現實主義兩條路線的鬥爭，而在鬥爭的過程中，每因重大的歷史事件的教訓，使一些有正義感和有才華的形式主義者從惡夢中覺醒過來，毅然地投入現實主義的壯大行列，在俄國，我們看到本來是未來主義者的瑪耶可夫斯基；在法國，我們看到本來是超現實主義的艾呂雅；在中國，我們也看到本來是象徵主義的戴望舒，在「元日·祝福」①一首詩中，他開朗地唱道：

新的年歲帶給我們新的希望。

祝福！我們的土地，

血染的土地，焦裂的土地，

①引自「望舒詩選」。

更堅強的生命將從而滋長。

新的年歲帶給我們新的力量。

祝福！我的人民，

堅苦的人民，英勇的人民，

苦難會帶來自由解放。

（一九三九年元旦日）

形式主義所關心的是怎樣表現，而現實主義所關心的是表現了什麼。戴望舒從關心怎樣表現（如「雨巷」）發展到關心表現什麼主題，是一個很大的躍進。當然，我們並不是說現實主義者不講究表現技巧，但是，我們却常常把內容放在第一位，把技巧放在第二位，當考慮表現了什麼之後再考慮如何表現；而如何使兩者取得有機的統一，是我們追求的最高的美學標準。

現在，是現代主義者覺醒的時候了。

一九六四年十一月

戰後馬華詩歌發展一瞥

一九四六——一九六四年

引言

世界上每一個國家每一個民族都有他們的詩歌，因為詩歌是人類生活中最真摯最熱烈的感情的呼聲；那裏有生活，那裏就有詩歌。

馬華詩歌不但作為馬來亞詩歌主流之一而存在，同時也作為世界詩歌之一環而存在，因為馬來亞是世界的一個組成部分，更重要的是：這裏也有生活，特別是戰後以來，有激發人心、波瀾壯闊的為爭取更美好更合理的沒有人壓迫人的生活條件的偉大社會事業，有烈燄衝天的爭取國家主權獨立提高民族自尊自信的偉大事業，而馬華詩歌正在一定程度上完成了光榮的歷史任務，即是說：它終於在一定程度上真實地反映了這一特定時代的本質和面貌。然而，這並不是說：所有戰後以來的馬華詩歌都會對這偉大的社會事業作出貢

獻，不是的，正如同古往今來世界各國一樣，文學歷史總是分作兩條路線發展的，一條是現實主義的路線；另一條是形式主義的路線。這兩條路線彼此消長，隨着政治形勢，形式主義總或隱或現地與現實主義並行着。不過，隨着歷史規律的發展，現實主義總是居於主流的地位，推動着歷史前進。馬華詩歌也正是這樣。現在，爲了使人們對戰後的馬華詩歌有比較清楚的認識，我們有必要給這雖然短暫然而却相當混雜的馬華詩歌畫出一個清楚的輪廓。

一、光復初期的馬華詩歌

馬華詩歌是源遠流長的，而且一直爲着反對戰爭、維護和平的神聖事業而服務，就以支持中國對抗日本法西斯主義的侵略來說，詩壇上就曾掀起了全面運動，給爲正義而戰的中國和世界人民以同情和支持，對侵略者予以最猛烈的抨擊和詛咒。等到了日本發動太平洋戰爭，馬華的詩人們更以詩歌爲武器，舉起反侵略的大纛，筆尖向外，指正侵略者的胸膛，負起一場驚天動地的救國的偉大任務。接着，在三年八個月的法西斯黑暗統治下，馬華詩歌運動轉入地下，以油印本或抄寫本繼續負起抗敵衛國的艱巨任務。一直到晨雞唱曉，大地歡騰着一片爽朗的笑聲，日寇無條件投降，馬來亞結束了黑暗苦難的歲月，馬華

詩人們又活潑潑地唱着歡樂的歌聲。但，和平只是一種表面的現象，只要社會本質不根本改革，一切不合理的事物依然存在。於是現實主義的詩歌創作者，不能不本着他們的藝術良心，掀開和平的紗幕，暴露了社會醜惡的本質，這就是爲什麼「在旗下」和「怒吼吧，新加坡」所以產生在這個時期的緣故。

「在旗下」出版於一九四七年十一月，是戰後馬華詩歌的第一本詩集，作者爲當時最年青的詩人鐵戈。這本詩集所收的作品，大都寫於一九四六至四七年這段時間。由於內容的堅實，獲得當時讀書界很高的評價，詩的作風基本上是自由體，很適合於朗誦。鐵戈的詩最大的意義，還不在於這些，而在於他是第一個唱出了愛國主義的歌聲，如「我們是誰」、「土地是我們的」這些篇章，都充滿着一種熱愛土地、熱愛人民的激情，可惜這些思想意識未爲當時一般人所注意、所接受，而只停留在一種萌芽狀態，未能有所發展。「怒吼吧，新加坡」，其出版時間未詳，大約在一九四八年前後，是一首集體創作的長篇朗誦詩，參加創作的人有米軍、丁家瑞與漠青，全詩分作三部，基本內容是對於不合理的社會生活提出尖銳的抨擊，感情真摯熱烈，富有高度的感染力。這篇長詩的一個突出的缺點，就是由於作者們都是於戰後初期由中國南來，對於効忠馬來亞的國家意識不強，或者根本就沒有這種意識，就是該長詩作者之一的丁家瑞先生也承認：在參加創作時，並未明

確地考慮爲什麼地方的政治目的服務，故覺得主題的目的性、傾向性模糊。詩篇只是爲了改善生活而怒吼，而沒有進一步地指出奮鬥的目標是什麼。關於這一點，該長詩另一位作者米軍在他的詩集「熱帶詩抄」中「巴生港口」、「禮物」、「控訴」等詩篇，都流露着一種懷念鄉土的感情，這裏，姑以「禮物」一首爲例：

我要回去

我要回去

我要回去了呀！

沒有什麼禮物，

不需要什麼禮物。

不，

我底歌，

我底工作和熱情，

就是禮物！

中國呵，我以我所有的一切，



獻給你！

這首詩使我們想到於一九四八年三月間，由當時星華文藝協會發表的一篇關於僑民文藝與馬華文藝論爭的總結性報告，提出所謂「馬華文藝的獨特性」問題。這篇文章的主要論點，即：「凡是寫中國現實的，都歸入中國文藝；反之，如果反映馬華現實的，統稱之為馬華文藝。」○這顯然並未把馬來亞祖國的觀念建立起來，而只根據現實主義的創作方法，即一定的時間一定的空間，應該有一定的內容和一定的形式。換言之，當時的馬華詩人的意識本質上還是以中國為祖國，他們當時創作了以此時此地的現實的生活為詩歌，只是根據這一種創作方法，因此，必然地限制了他們的真實性和深刻性。馬華文藝在理論上正式建立了以馬來亞為祖國的觀念要等到一九五六年三月間「全星文化界響應獨立運動大會宣言」發表之後才正式誕生。這一點，我們留在本文第三節再作詳述。

在一九四六年至一九四九年緊急法令頒佈之後這一段時期中，馬華詩歌創作的一般成就，除了「在旗下」和「怒吼吧，新加坡」這兩本具有代表性的作品之外，還有米軍的詩

○參考「馬華文藝的起源及其發展」（南大中文學會編）頁二十六及二十七。

集「熱帶詩抄」以及丁家瑞的詩集「脚印」。「熱帶詩抄」雖然出版於一九五〇年十二月（當時作者已離開星加坡），但詩集中所收的作品皆爲作者於一九四七年至一九四九年在星加坡的創作。「脚印」的出版日期更後，它於一九五六年十二月在香港出版（作者似也於一九四九年前離星），但詩集所收的作品也皆爲作者於一九四七年至一九四八年生活於新加坡所寫。因此，我們打算把它們當作戰後馬華詩歌的第一期作品來討論。

米軍的詩，感情熱烈是他最大的優點，而在形式上一般上都是採用自由體，風格有點接近艾青早期的詩歌。我們知道：自由體的詩歌，其好處在於筆鋒隨着感情馳騁，無拘無束，可以暢所欲言。但自由體要寫得好，作者必須感情豐富，一氣呵成，假如不能達到這種境地，就容易顯出鬆弛的弊病。「熱帶詩抄」中的作品，作者熱烈的感情使他免去了上述的弊病。還有一點，作者的技巧也相當圓熟，時有巧妙的構思。例如下面這一首「跳瓏鈴」：

在星光閃閃的天幕底下

在靜靜的海濱綠地上

我和一羣馬來少男少女們

無所顧忌地跳起瓏鈴來

「碰碰空」

「碰碰空」

別笑我像醉漢一般跳得搖腳搖手呀

別笑我如同小孩子一般叫呀唱呀

你知道當這大地屬於我們底時候

我們原就是一個信仰裏的姊妹兄弟呀

「碰碰空」

「碰碰空」

你看那椰子樹歡喜得拍起手來呀

你看棕櫚樹上的小猴兒也高興得翻起筋斗來呀

你看四脚蛇變得多良善呀

你看海水在伴奏着二重奏呀

你看那穿紗籠的馬來婆婆

還有那搖擺着兩條辮子的印度姑娘
都手拉着手來參加我們底夜會呀

「碰碰空」

「碰碰空」

來唱一支「亞里峇峇」吧

來唱一支「打蘭武蘭」吧

你知道當這大地屬於我們底時候

我們原是一個信仰裏的姊妹兄弟

因此我們才這麼狂熱呀

向馬來亞底椰樹、膠林和山丘



唱出我們底戀歌

詩人所描繪這個畫面是美麗的，詩人所塑造的人物形象是生動的，更重要的是：詩人在這首詩中所強調的三大民族團結的理想是崇高的。不錯，當馬來亞掙脫了殖民地主義的枷鎖，「這大地屬於我們底時候，我們原是一個信仰裏的兄弟」！這個信仰就是反對殖民地主義，爭取國家主權獨立。這個主題，在當時是新鮮的、輝煌的，就是到了現在，當殖民地或半殖民地主義還存在於世界的時候，這個信仰永不會失却它的光輝。

而在「夜車」一詩中，詩人歌道：

當火車拋棄了都市底黑夜的時候，

我就有了歡樂和安靜。

明天太陽將以最熱烈的手，

伸給我這一個遠道而來的旅人！

我以歌頌的眼光凝視伸展在黑夜的無邊的原野，

和原野上的膠樹、椰林和山丘，

因此我底心裏就發出了一個歷史上將要解決的問題：

這裏將是誰的土地和土地上的主人？

在這首詩裏，詩人提出了同樣的主題，就是隨着歷史規律的發展，殖民地主義必將從這片美麗的土地上的消逝，人民必將當起自己的主人。現在，歷史並沒有孤負詩人的期望，馬來亞是獨立了。有人說，詩人是時代的預言者，這是完全正確的。

丁家瑞的風格比較傾向於格律，也比較傾向於理智，所以比較清淡，不如米軍那麼濃烈。收集在「腳印」中的詩，一般上都在企圖表現一種抽象的理念，較少對事物作具體的刻劃，因而缺少對現實生活作真實的描繪，詩集中如「無題五首」、「活着是美麗的」、「力量」等，都是屬於說理詩一類，而在少數的有着比較鮮明的形象性的詩歌中，「吉寧人和羊」是難得的一首：

早晨，我緩緩地

在絳陵芝林蔭道上散步，

地是濕潤潤的

夜來露珠滾過了。

小草挺直着，

在晨風裏搖擺！

樹葉子昂着頭，

向着瑰麗的朝陽。

我慢步往前走，

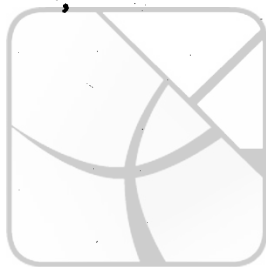
趕羊的吉寧人從對面過來，

大鬍子遮了他的半個臉，

兩隻小羊點着頭兒走在前。

吉寧人在路旁息下了

羊兒吃着路邊草，



一輛急駛的汽車飛過，
驚慌的羊兒咩咩叫。

吉寧人坐在路旁，
兩手落在膝蓋上，
他仰望著樹梢，
他想著什麼……

也許他是爲了清還欠債，
忍心把羊兒送進宰坊；
也許他捨不得自己的羊，
因此留戀在路旁。



這首詩寫得很樸素、很美，詩中的情景歷歷如繪，更難得的是：這首詩表現了詩人對於窮苦的民族兄弟的關切和同情，這分感情，是非常可貴的。但，可惜的是：像這一類對

現實生活作真實的描繪的詩在「脚印」中是太少了。

在這一階段中，比較有成就的詩人中，除了上述幾位之外，還有劉思、西玲等人，可惜沒有詩集面世，而資料一時也無法找到，不能詳細介紹，只好俟諸來日。

二、低潮時期的馬華詩歌

自緊急法令實施以後的四年中，即一九四九年至一九五三年，馬華的詩壇陷入了低潮，其間縱有些詩篇出現，但已不如戰後初期幾年間的蓬蓬勃勃；相反的，却多數是吟風弄月，抒發個人情緒的詩篇。在這個時期中，比較受人注意的詩人，是威北華、周榮和魯彬（即周章）。特別是周榮，他於一九五三年出版了詩集「孩子的夢」，獲得不少的好評，總算給這個低潮時期的詩壇放出一些異彩。

威北華的詩，深受象徵派的影響，句子造得相當精巧，但整首詩合起來却往往很難捉摸到主題，換句話說，詩境非常朦朧，甚至流於晦澀。例如下面這一首「十月感想」：

你說羣山圍着山居人

像羊羣囚於黑暗圈內

不見雨後底長虹
傲跨過天底兩邊

站在一滴淚及一個夢中間
靠着一線紅曙光我想吻你

我愛聽風暴中水手的嘶叫
及大海熱戀船底的一支歌

春天是會來的

在黎明前我要伸直了腰



在這裏，我不想給這首詩作猜謎式的解釋，像過去中國一般注家對於李商隱和李賀等的詩強作解人一樣；我以爲：那樣做並沒有多大好處。對於一個對詩歌藝術有相當修養的

人，猜謎式的注解對他並沒有什麼幫助，而對於修養較差的人，那可能還有被誤導的壞處。當然，對於這種可解而不可解的詩，我們不能給與太高的評價，但也不能一筆抹殺。它的唯一價值，純粹在於藝術性這一方面。雖然其創作方法未足以示範，但在表現手法上却不無可以借鑑的地方。

威北華的詩中，可以代表他的風格的還有那一首「石獅子」。現在，爲了便於說明問題，且讓我也把它抄下來：

誰吩咐你蹲在空庭讓黑煙薰着
儘管你看了百年又百年的興衰
半夜鐘聲敲不開你瞌睡的眼

回頭讓我拾起一把黑土擲向天邊
那兒來的蝙蝠在世紀底路上飛翔
怎得黑夜瞥見一朵火薔薇在怒放
我就獨愛在馬六甲老樹下畫夢
且讓我點着海堤上的古銅小銃砲

轟開了歷史的大門我要看個仔細

誰在三寶山頭擎起了第一枝戰鬥的旗

這首詩似乎寫得非常嚴謹、非常典雅；但是，由於創作方法的錯誤，使詩的主題顯得非常含糊，大大地降低了它的藝術價值。其實，象徵派（即現代派的前身）的詩風，就是以這一點爲其最大的特色，由於威北華走的是這一條創作道路，所以，他的詩寫得朦朧、晦澀也就不是偶然的事了。

周祭以一個最年青的詩人的姿態步進當時的詩壇，立刻受到了人們的注意。他的詩唯一的特點，就是富於一種童稚的氣息，給人有一種清新的感覺。在一九五二至一九五三年間，周祭寫下了質量都很可觀的詩篇，他的老師梅窗女士特別爲他寫了一篇長達萬餘言的介紹文章：「海外青年詩人周祭」，發表於南方晚報的文藝副刊「綠洲」（這篇文章後來當作「代序」收入周祭的詩集「孩子的夢」），轟動了整個馬華詩壇。

周祭這一時期的詩，很有奇思妙想，憑着一個年青人的心靈，對人生、對社會提出了他的獨特的見解。這些見解有它一定的現實基礎，但因爲只憑着一種天真的幻想，缺少現實生活的經驗，因此不能對現實生活作本質的反映。所以，我們說他的詩的特色，是在於

真實地表現了童稚的氣息，這，我們可以引「孩子的夢」這首詩以概其餘：

剛張着小眼睛說話，

一回頭，

就呼呼入睡了。

那麼甜

那末和平，

那末溫馨而沉靜！

唇角，

一絲肉在抽動，

閉着眼，

却格格笑出聲來——

呵，

爸爸鞋裏游泳着金魚，

媽媽箱裏裝滿了



巧古力糖，

後園古樹下結着無數

小泥人的果實。

孩子：

你能否

讓我這塵汙之身

也飛進

你美麗的夢？

周祭於一九五三年四月出版的第一本詩集，就以這首詩的題目命名。

魯彬創作最旺盛的時期，是在一九五三年間。他的詩的風格不同於周祭，而比較樸實，現實生活的氣息比較濃，篇幅一般上都很短小；而在內容上，大畧可以分作三類：第一類是表現了一種抽象的理念，如「號角」、「寄語」、「時代」等；第二類是對於現實社會各類型人物的刻劃，如「李家小牛」、「賣唱」、「阿狗仔的爸」、「紳士」、「舞女」、「學堂先生」等；第三類是對於農村生活的描繪，如「城外之音」、「村聲」、「種菜人

家」等，在這三類的詩作中，最好的要算是第三類，我們說它好，因為它有着真實而鮮明的形象性。例如這一首「種菜人家」：

看不到明媚風光。

瓜架豆棚，

結上纍纍香甜！

一鋤一耕，

從下種到收成，

一家人沒有一個安閒。

往年夜晚，

在月下

理一理瓜架上的青藤，

心情比明月還要亮幾

！

如今家在新村



菜園又在老遠的村外，
損失一百八十斤
還說得上是幸運。

每當午夜醒來，
老記住園地裏的瓜豆菜蔬。
一心等到天亮，

乘瓜熟豆肥
載下坡去換回要用的東西。
菜價雖好

一經菜販的手
就是七除八扣
眼看百物昂貴
活該自己倒霉！



歸途中，心裏一狠：

「這口活幹不了，

難道沒有別的好做？」

望見自家耕地了，

又想到明天要怎樣來翻土下種。

詩篇生動地塑造了一個菜農的形象，並借他的口，道出了特定環境下新村生活的困苦，以及農人被剝削、被壓迫的悲慘的命運；但同時也刻劃了農人的優良的品質，對於勞動的熱愛，和對於土地的親切的感情。這首詩於寫景中摻以議論，脈絡整然，沒有一般詩歌在這種情況下最容易犯的混雜的弊病。尤其值得強調的是：這首詩中有一段寫得特別精彩，那就是：

往年夜晚，

在月下

理一理瓜架上的青藤，

心情比明月還要亮幾分！

在這淡淡的四句中，把一個菜農的心理形態那麼真實、那麼生動地表現出來。這種詩的境界，套用一句古老的話，就是所謂「情與景會」。

魯彬的詩的一個特點，是語言的樸實無華，但這個特點往往成爲了缺點，那就是使語言流於粗糙和浮淺，特別是那些描寫各類型人物的詩，這個缺點尤其顯著。

不過，我們可以相信，作者在詩集「號角」所說的話：「有一點我有勇氣對讀者提出保證的是，我沒有意思作文字上的遊戲……我絕不願意把詩當作個人消遣或隨便賦吟一會的小玩意兒。」作者說到他創作的動機，有這樣幾句話：「生活在這個地帶，每當胸間鬱結着太多悶氣的時候，又不能通過某些體裁去正面揭發醜惡的現實，我就想到這一着手法了。」這是一點也沒有誇張的話，他的全部詩作，就是一個最有力的證據。

凡是真正的詩人，凡是當得起這個光榮的稱號的詩人，他總是時時刻刻地關心着現實、解釋着現實，他的心與時代的脈搏一齊跳動，他的血管流着的總是時代的血液。在某種程度上，魯彬就是這樣的一個詩人。在「向太陽」一詩中，他激昂地歌道：

平地一聲雷

誰投下一把火

燒焦了

整個原野上的幼枝嫩苗

把眼淚化成血水

把悲憤的情緒化成力量

誓守着「真理」的門

無數的黑手揮過來了

雖然扼緊了千萬人的喉舌

我們不會一下子就無聲無息地死去

鐵一樣的胳膊

搶着擎起一面旗



當明天早上的第一線晨光

再照到

快要復活的土地

和重新排列起的隊伍

這首詩，我們雖然不能說它已經完美無缺，但它的出現於戰後馬華詩歌的低潮時期，却是有着特別的意義的。

三、愛國主義詩歌的發展

一九五四年，在馬來亞是一個歷史的轉捩點。那一年，發生了有名的五一三學生運動，根本動搖了殖民地主義的統治地位。這一偉大的歷史事件反映在，作為意識形態的文學創作上，就是愛國主義、現實主義思想的茁長。

雖然，把「愛國主義」作為口號在文學上的正式提出，要等到一九五六年三月十八日新加坡文化協會「全星文化界響應獨立運動大會宣言」（下簡稱宣言）發表前後。在宣言中，「馬來亞祖國」這一國家觀念也正式地建立了起來。宣言說：「這是衰老腐朽的殖民

地主義即將逝去的年代，這是和平獨立的馬來亞祖國即將誕生的年代。在今明之交的艱苦時刻裏，我們文化工作者願在偉大的反殖民地主義的獨立旗下，響應如火如荼的獨立運動，加強團結，加倍努力，爲促使全民的共同理想的實現而奮鬥。「宣言又說：「馬來亞是個文化落後的國家，馬來亞極需大力發展文化事業以趕上形勢之需要。馬來亞三大民族的愛國主義文化要向前發展，要得到提高，首先必須擺脫一切箝制文化事業的枷鎖，掃除前進道路上的障礙。」文學是文化的一環，當然也應遵從這一指示而建立正確的創作方法。響應這一號召的，有杜絲工的「展開愛國主義文學運動」一篇論文。在該論文中，作者指出：「愛國主義文學的創作，目的在爭取祖國馬來亞的獨立、自由、民主與和平。而愛國主義文學創作的具體內容又是什麼？這當然是多方面的，但我們以爲目前最主要的是：（一）加強馬來亞人民的國家觀念。……（二）反映人民的痛苦生活，激發人民的愛國精神。……」綜觀該篇論文的重點，是發揚愛國主義、現實主義的思想。而愛國主義與現實主義在國界還沒有打破的今天，其含義基本上是二而一、一而二的，因爲現實主義的內容有着高度的能動性，它要求在一定的時間一定的空間應有一定的內容和一定的形式。所以當時雖有人提出了「愛國主義大眾文學」的口號，但終未被人接受，就是這個緣故。

「愛國主義詩歌的發展」這個階段，應包括自一九五四年五一三運動起至一九五八年

聯邦獨立和新加坡自治前夕止的五年間。這一段時間，年青的詩人輩出，作品的質量也比前兩期有了明顯的提高。而在這許多的作者中，最受人注意的有杜紅、鍾祺和堅石。杜紅在一九五五年十一月出版了第一本詩集「五月」，鍾祺在一九五六年八月出版了第一本詩集「自然的頌歌」，堅石雖一直至今仍未將作品結集問世，但他的詩在質方面不在於前兩人之下。

在這裏，第一位應提到杜紅。作爲一個新的詩人在馬華詩壇上出現，除了第一期的鐵戈之外，幾乎沒有第二人能够像他一樣震動。他的詩受到廣大的學生界和勞工界的傳誦，這是一點也不偶然的。他的靈感的泉源，原來就是產生於學運和工運中。像「五月」、「你去了」、「讓我們再見在第二個鬥爭裏」、「血肉的城」、「一雙鞋子」、「在武吉知馬的高山上」等都是。特別應該大書特書的是：在一九五四年，杜紅寫下了一篇題爲「我不能離開你，我的母親土地」的詩篇，這首詩是發展了由鐵戈建立起來的愛國主義的一個輝煌的里程碑。詩篇是這樣寫着：

我不能離開你，我的母親土地！

你曾經是我們的祖先的樂園，

也是我們祖先的墓地；

他們掛在椰樹上的眼淚，

已變得糖般甜；

他們藏在膠樹幹中的汗滴，

已變得牛乳般黏；

他們埋在地下的白骨，

已經閃亮起來了……

我不能離開你，我的母親土地！

我們是生在你的懷裏，

我們是活在你的懷裏，

我們的兄弟，

被米包壓得彎了背脊，

被太陽曬乾了眼淚汗滴，

像老松生了根，



像蓮花結了蒂，

永遠分不開，離不去！

（後二節畧）

詩人熱情如火地唱出了對於祖國馬來亞的真摯的愛。值得注意的是：鐵戈和杜紅的愛國主義的詩篇的出現，都比理論的建立來得早（前者早九年，後者早二年）。這一點，證明了被世界先進國家的文藝理論家所一再強調的「詩人是時代的預言家」這個真理的正確性。而繼這首有着特別意義的詩篇之後，杜紅又寫下了「馬來亞是我們的」、「我就要到來」、「馬來亞獨立」、「無題」這一連串宣揚愛國主義的詩篇。「無題」一首只有四句，却寫得非常出色：

只要我活着一天，

我將為我的祖國而歌唱；

因為她有太多的悲傷，

她的悲傷都在我的身上。

當然，我們所謂愛國主義，並非意味着把國家這個觀念從現實生活中孤立起來，假如這樣的話，國家的觀念將變爲沒有基礎沒有內容的東西。我們所謂愛國主義，是緊緊聯繫着一定的社會現實，聯繫着全體的民衆。一首詩的主題，當它涉及一定的社會現實，涉及全體或某一階層的民衆並爲他們的利益服務的時候，在某種意義上，我們也可以稱之爲愛國主義的詩歌。這就說明爲什麼我在上文中強調愛國主義與現實主義的含義在基本上是一致的。

自「五月」的出版獲得空前的成功之後，愛國主義、現實主義的詩歌創作方法在馬華詩壇上成爲一直線發展，報刊上出現了無數這一類的詩歌，而形成了一個高潮。

鍾祺早期的創作，如以詩集「自然的頌歌」爲準，可以劃分爲兩個階段：詩集第一輯（一九五三——五四）爲一個階段，第二輯（一九五五——五六）爲另一個階段。在第一階段中，因受着低潮時期的影響，有着嚴重的形式主義的傾向；第二階段才漸漸納入現實主義的正軌。觀止先生在「一九五六年的文藝界」一文中說：「鍾祺的詩集，雖然名爲『自然的頌歌』，却也部分地反映出人間的疾苦。」是最概括的說明。

「自然的頌歌」出版之後，鍾祺又發表了「祖國，明天的巨人」、「馬來亞在怒吼」、

「我把詩寫在祖國的土地上」、「給一個孩子」等響應獨立鬥爭的愛國主義的詩篇。陳凡在「詩——青春的花朵」一文中，針對他這一時期的創作情形說：「在鍾祺本身來說，他顯然是意識到應該把自己寶貴的精力向更值得注意的詩的內容與現實的意義上去，取代他過去把更多的精力消耗在對各種形式與技巧的追求。」

堅石以一首快板「瘋老三」進入詩壇，立刻受到好評。許多人認為：快板是值得提倡的詩的一種形式，但可惜創作這種形式的人不多。堅石本人也未曾從這一方面作更大的努力。

之後，堅石發表了許多首有分量的詩，如「詩情」、「我不唱」、「白裙子的姑娘」等，這些詩的特色，就是感情飽滿，表現力亦相當強。例如「詩情」的第一段（樓文牧編「愛詩集」時把這一段加上一個題目「旗」，並把它獨立成篇）：

旗在羣衆的頭頂上，

用星光的眼瞰望世界。

它走過的地方捲起狂風，

風暴下萬物開始了騷動；
它的笑聲是大海的浪，
呼啦啦震遍大地；

它矯健的英雄之姿，
是勝利和榮耀的象徵。

鐵的手掌——旗子的根，
從力量、泥土裏旗升高而飄。

不能搖撼的是它的根！
不能倒下的是它的身！

在遼闊的空中前進，
披戴着陽光的金裝；



旗在群衆的頭頂上，
用星光的眼瞰望世界。

這是一首內容和形式達到高度統一的好詩，它含蓄地表現了那一偉大而莊嚴的象徵——旗！這面旗，是羣衆的信仰，也是羣衆的希望。詩人用擬人化的筆法來寫這一面旗，恰當地表現了它的特徵，例如「用星光的眼瞰望世界」一句，形象是那麼地鮮明而躍動！可惜的是：堅石創作的分量不多，否則，將更能豐富馬華詩歌的寶庫。

應該特別提出的是：古辛、白丁、炎羊集體創作的朗誦詩「南大頌」的出版，這在當時的馬華詩壇上是一件大事。「赤道上的日子呵，是一首唱不完的歌」（「南大頌」第一部的首兩句）到處傳誦着。這首詩曾由前藝術研究會公開作造型演出，獲得很大的成功。林輝先生在一篇觀後感的文章中說：「詩歌朗誦獲得了巨大的成功。熱情、沉着、悲壯，而且堅決。每一個句子，每一個音節，是那麼深沉而又激烈地扣動着觀衆的心絃。在雷動的掌聲裏，有人迸發出滿眶的熱淚。淚呵，讓它痛快地流吧！這不是悲哀而是喜悅。」

不錯，朗誦詩的生命原來就在於朗誦，特別是加上造型，更能加強藝術的氣氛與效果。

不過，嚴格地說，一首朗誦成功的詩不一定是一首好詩。筆者在拙作「談朗誦詩」一文中曾說：「詩與朗誦詩在性質上的分別：詩的最高要求是形象的完整；而朗誦詩，主要是求其節奏的和諧。」又說：「往往有這樣的現象，一首看起來並不十分出色的朗誦詩，經過朗誦者戲劇性的加工，可能成爲一件震撼人心的藝術品，而一首非常精緻的詩歌，却可能完全不適於朗誦。」

我們這樣說，並非意味着「南大頌」不是一首出色的詩，而是說：詩與朗誦詩既然有性質上的不同，因此，我們還是把「南大頌」當作一首出色的朗誦詩來看待，將更爲恰當。在這個時期的作家，曾經取得一定成就的還有林輝、向陽戈、白汀、常夫、以及馬陽等。而白汀的「小孩子與督達魚」、馬陽的「神箭手」、「素山仙子」，這類以馬來民間傳說寫成的敘事詩，更有其特別的意義，而「小孩子與督達魚」一首，直到現在爲止，還是以馬來民間傳說爲題材的敘事詩中最出色的一首。

在結束本節之前，我們應該鄭重地談一談周燦的兩本詩集「青春」與「雲南園風景畫」。「青春」出版於一九五八年六月，是作者收集一九五四年至一九五八年五年間的創作成果。「雲南園風景畫」雖出版於一九六〇年，但其中的詩幾乎全部發表於一九五八年之前的報刊，所以打算在這兒一併提出討論。表現在這兩本詩集中，作者的技巧更加圓熟了。

它已沒有「孩子的夢」時代的童稚的氣息，而傾向於唯美主義的道路發展。這一點，對於愛國主義的建立的時代，是非常不相稱的。但是，周祭自己却說：「我歌頌的是大自然，不是人爲的事事物物，大自然難道應該責備的麼？」○這也有其片面的理由。不過，我們對於批評的態度，應該堅持有分析的原則（像有些人對於周祭的詩採取全部否定的粗暴態度，是我們所不取的）。對於一個生活在大時代中的詩人，而在詩篇中絲毫不能反映出大時代的影子，和沾染一點大時代的氣息，這不能不說是一種遺憾。但是，周祭的詩，基本上還是健康的，它不像現代派那樣，大量傳播着頹廢和虛無的感情；而且在一部分作品中，還有着現實主義的因素，例如「特權」、「過年」、「歸來」、「馬來少婦」（以上見「青春」），「真·查理的傳奇」、「遲到的報販」、「騎樓底下」（以上見「雲南園風景畫」）等。所以，我們應該對這一點作適當的考慮；同時，周祭的獨特的藝術風格，即是說：他的細膩精巧的詩歌語言和豐富的想像力，也應該給與仔細的估價。基於這一點，我們可以把周祭的詩當作這個時期的別體而讓它作爲馬華詩歌的一脈而存在，這對於豐富人們的精神生活，和擴大人們對美感領域的認識，都是有利而無害的。現在，且舉這一首

「夜的前奏曲」爲例：

井邊沒有汲水的女人，

沙地上沒有打滾的豬羣，

微風飄動着木架上的乾衣服，

遠遠的紅泥小路上——

一個人回來了！

兩個人回來了！

蚊子到處嗡嗡叫，

蝙蝠在椰樹的周圍盤旋，

密葉底下歇息着歸巢的倦鳥，

金光四射的低空中——

一片雲彩淡了！

兩片雲彩淡了！



美人蕉依然紅艷如火，

龍船花已朵朵凋謝一地，

院子裏乘涼的人們揮着葵扇，

淺綠色的池塘邊——

一隻青蛙叫了！

兩隻青蛙叫了！

短短的籬笆環繞亞答屋，

亞答屋關住了孩子們底鬧聲，

半開着的門外看不清楚題字的對聯，

只見這兒那兒的窗口——

一盞油燈亮了！

兩盞油燈亮了！



詩篇將鄉村日暮的景色層次分明地描繪出來，使人不能不佩服作者觀察力的敏銳和出色的藝術表現能力。說實話，這一幅樸素的村居生活素描，使人想起了中國古典田園詩人陶淵明和范成大的某些詩篇。而陶淵明和范成大的田園詩，從來未被文學史家視為反現實主義的作品，相反地它們不斷地被歷代人們所傳誦、所喜愛，就雄辯地證明了這一點。

而我們祖國的農村生活，實在也需要有才華的詩人來為它描繪，正如需要出色的畫家來把它寫入畫圖一樣。

不過，有一點我們也不想掩飾，周祭的詩有一部分存在着神祕主義的氣氛，顯著的如「樹之舞」、「尋夢曲」等。在我們接受周祭的詩的同時，對這些神祕主義的詩篇，應該仔細地加以檢查。

四、百花齊放的馬華詩歌

自一九五九年至一九六四年這一段時期，可以說是馬華詩壇的百花齊放。在這段時期中，原來已有一定成就的詩作者有了更好的表現，而具有才華的新作者又不斷湧現，再加上年長一輩的作家也不甘寂寞，相繼出版詩集。此外，在聯合邦方面，一些傾向於形式主義的年青作者也相繼脫穎而出，形成了一個戰後以來從未有過的多彩多姿的空前盛況。

這個時期，是一個創作方法最多樣化的時期，也是一個現實主義和形式主義鬥爭最尖銳的時期，就在這百花齊放的詩歌園圃中，有現實主義的奇花，也有形式主義的毒草。關於現實主義，這是承繼着馬華詩歌一路發展下來——特別是戰後第三個時期愛國主義現實主義的優良傳統。而形式主義，主要是以從台灣移植過來的現代派爲代表。

傾向於現實主義創作方法的主要作者有杜紅、鍾祺、原甸和槐華。此外，李汝琳、絮絮、柳北岸、韓玉珍、莎茄、藍金、李販魚、曾嘉真、旭陽、郁人、康乃馨、黎春、方放、慧適、蕭艾、金苗、無涯等，也寫了不少好詩；至於搖擺在現實主義和形式主義之間的有范北羚、憂草等；而完全傾向於形式主義的有喬靜、笛宇、秋吟等。

杜紅於一九五九年出版了詩集「樹膠花開」，之後，又發表了許多詩篇，其中「錫的故事」是繼他主要的詩作「一雙鞋子」之後最好的一篇。這首詩標誌着杜紅的風格的另一個開端：它揚棄了以前自由體形式，而趨向格律體發展。這首詩寫得很完整，音調也顯得鏗鏘，特別是形象性非常鮮明，例如詩篇的第一段：

彭亨河來自大漢山

大漢山下河水亮光光

平原上河水映太陽

林蔭下河水爲什麼還發亮？

可是魚眼珠子在水中央？——

不，魚眼珠子哪能有這般明亮

可是硬鱗魚兒在水裏藏？——

不，硬鱗魚兒哪能躺在河牀上

呵！那是大漢山的寶藏

它在山裏埋了千萬年

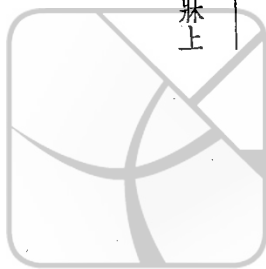
那是潔白的錫米

來自富饒的大漢山

大漢山曾經下過願

要等第一個用鋼的人來提鍊

大漢山曾經下過願



要讓最先踏大漢山上的人移遷

可是呵，我們的男子漢來了幾百年

還是不能前去領獻

大漢山等得不耐煩

就把它交給石灰岩去保管

可是這該死的石灰岩

既貪睡又疏懶

兩天它跟雨水去遊玩

熱天它睡着不管



風兒在山頭打轉

日夜窺伺這豐富的寶藏

雨水把石灰挖穿

企圖把錫米偷光

(第二段畧)

不要以為這首詩寫得輕鬆而又有趣，其實是詩人最沉痛的感情的昇華。它本質地挖掘了國家在工業和經濟方面落後的根源，那就是生產力和生產關係不可調和的矛盾，以及所以形成這種矛盾的社會結構。

而在形式方面，「錫的故事」明顯地受着民歌的影響，不論在音調、比喻各方面，都留着深深的痕迹。但我們必須強調的是：這是好的影響。民歌原來就是生活最真實的詩。中外歷史上一些偉大的詩人，無不是曾經學習過民歌，從民歌中汲取了藝術生命的滋養。

鍾祺於一九五九年十月出版了第二本詩集「土地的話」，接着又發表了「車上」、「獻給」（包括「希克梅特」和「阿非利加」組詩）、「獅城的傳說」等詩作。陳雪風在「十五年來的馬華詩歌」一文中，認為「車上」與「獻給」的發表，是鍾祺「進一步鞏固了他遵循現實主義的藝術創作道路，並且有了很好的收穫。」

在這個時期，馬華詩壇出現的新人中，比較有成就的要算原甸和槐華。前者於一九六

二年二月出版了詩集「青春的哭泣」；後者也於同年十二月出版了詩集「水塔放歌」。這兩本詩集的風格很接近，同樣是反映了一般進步的青年知識分子對在變革中的社會的認識和看法。感情真摯而熱烈，不過大同中也有小異：原甸一任感情的野馬的馳騁，而不加約束；槐華則比較理智一點，比較冷靜一點，或者可以這樣說，槐華的書卷氣比較濃一點。

在「青春的哭泣」中，最為人傳誦的是主題篇和「我們的家鄉是座萬寶山」。不可否認：這兩首詩寫得很有感情，也很動人，在一定程度上反映了作者對祖國的一分熱愛。但是，儘管如此，我總不以爲這兩首詩寫得很成功。「我的家鄉是座萬寶山」的題材，是很多作者都寫過的，而比較成功的一個作者要算是杜紅；如「錫的故事」一首就是。在這首詩中，杜紅知道迴避平鋪直敘的陳套，而採用了新穎的、獨特的擬人化的手法，把這個被人們重複着的題材寫得那麼閃耀着詩的光輝。可是，原甸的「我們的家鄉是座萬寶山」却不能避免俗調，詩篇的發展平鋪直敘，而顯得有點兒概念化。「青春的哭泣」使人想起了艾青，這是說，原甸這一首詩的基調，脫離不了艾青的影響。至於「父子夜話」一首，更是明顯地套上了臧克家的「老哥哥」的形式。我以爲：一個成功的詩人的基本條件，應該有着獨特的藝術風格。假如一味摹仿，不管詩篇寫得如何出色，總是入了窠臼，而降低了

藝術的價值。關於這個問題，我在拙作「創作與摹仿」中曾說：

創作，是嚴肅的，在特定的社會環境裏，它要求作家在不顧及對於物質上的酬報以及個人的社會地位的情況下從事腦力的勞動，以期把自己的事業貢獻給國家民族，貢獻給全世界。而摹仿却相反。也許在動機上摹仿者也有如以上所肯定的目的性，然而在效果上却並不可能完全達到，即是說，實際上它和理想存在着一定程度的距離。那麼，在作為整個社會事業一部分的文藝創作的意義便大大地被削弱了。理由是：我們懷疑一篇缺少了作者的個性、思想感情的詩，是否還能感動讀者。既然它不能使讀者深受感動，而要求取得有效的影響便絕不可能的了。

一個詩人要寫出優秀的作品，先決的條件固然必須具有健康的思想感情，以及對客觀實際的正確認識和判斷力，但這還不夠，僅僅有了這些條件的人，我們只能承認他是一個能夠獨立思考者。而作為一個詩人，他還必須有一個特別靈敏的感觸神經和高度運用語言的技術，以便把構成內容和形式的條件的總和有機地、單純地用詩歌的語言表現出來。

這也許是我們對原甸的要求高了一點，但是，對待文藝批評，我們不能因個人的偏愛而放棄原則。何況，詩人的榮譽，原就應以他的最嚴肅的勞績爭取來的。不過，我們也應該肯定：原甸的詩，也有他的優點，這是表現在某些篇幅較小的詩。在這些詩中，我們明顯地看到了作者的巧思，例如「佳音」、「一封信」、「詩神的邀請」等。特別是「一

封信「這一首」：

遠方的朋友

寄來一封信

信封的四角

散着春天的氣息

貼着耳朵聽

一串朗笑的聲音

拆開來一看

一紙的歡喜



這首詩的表現手法很別緻，作者通過動作把一種歡樂的情緒體現出來，乾脆利落。但，必須指出的是：這首詩對於一個沒有一定的社會科學的修養和對於客觀世界一定的認識和分析能力的人，是不容易理解的。

槐華的詩，總的說來，在每一首中，往往有一兩段異常特出的佳句，這是一個優點，

但因為那一兩段的特出，使到其餘的詩句顯得黯然失色，而令全詩失去了調和，這又變成一個缺點。此外，槐華顯然也曾認真地學習過民歌，這是一個好的傾向。但是，僅僅知道學習而不知翻新，也是一種弊病。例如：

牧野的輕煙，

在寧靜的黃昏裏消散；

我願我們的往事，

也和那輕煙一樣……

——給T

在那細長的新加坡河濱，

有一扇臨河的小窗；

窗外看不到草原月色，

也看不到茂密的膠林……

——新加坡河



這裏的「牧野」、「草原」，原是中國某些民歌最常見的字眼，作者把它們套用到他的詩中，不能避免不和諧的弊端。但是，槐華的詩確是有他的優點的，這就是常見於詩中的一些感情飽滿、形象明朗的詩行：

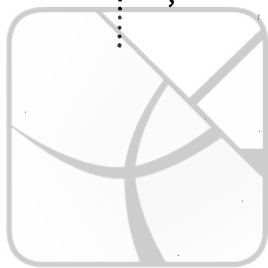
讓我這不再是書生的手，
掄起大斧，砍向舊世界；
而我這走慣柏油路的鞋子，
如今常常沾上鄉村的黃泥……

我希望我未來的詩，

充滿着鄉土的意志；

將來有一天，借太陽的熱，

借滿天的紅霞，寫我的詩……



——序詩

「水塔放歌」全部的詩作中，我以為：最出色、最完整的是「江八妹，光輝的名字」這一首，它刻劃出一個有着高貴的品質的新女性的光輝的形象，特別是對於悲劇的氣氛處理得很好，給予讀者的感染力很強。

儘管原甸和槐華的詩不盡如理想的完美，但他們總算是這段時期新一輩的詩人中比較受人注意的兩位。

作為小說家而且已取得一定成就的李汝琳和絮絮，也先後出版詩集，前者有「叩門」，後者有「生之歌」和「駱駝」。詩集中一部分是收集作者過去在中國時寫的舊作。

李汝琳的詩結構嚴謹，詩句流暢，這是他的特點。而絮絮的近作，也樸素無華，平易可誦。

老一輩的詩人中，柳北岸是比較突出的一位，他的創作力非常旺盛，最近出版了一部紀遊詩：「十二城之旅」，寫出了作者在歐洲各國和日本的見聞。他的詩另有一種風格，那就是：詩篇傾向於格律化，而且每首詩都是一韻到底，絲毫不苟，讀起來非常順口。同時，由於作者閱歷的廣博，以及中國舊詩的深厚基礎，再加上獨特的手法，詩篇中每有令人意想不到的妙趣。柳北岸寫詩的技巧非常圓熟、老練，要指出哪一首好，哪一首壞幾乎

是不可能的事，所以，我們只能說：他的詩沒有所謂好，也沒有所謂壞，只看讀的人喜歡或不喜歡。而我自己所喜歡的詩中有下面這一首：

寒風吹向碼頭高岡，

吹得聖心寺一塵不染，

但染黑了寺旁的桐樹枝幹，

和那搖搖欲墜的樓房，

這便是最妙的境界，

讓畫家們去追捕哀傷，

一筆筆把心窗開了，

一筆筆勾出了飢餓的喧嚷。



畫家們並沒有憂鬱的眼色，
只用無言的控訴，彼此悵望，
任麪包烈酒在咖啡店裏亂飛，

要從色彩把愛憎一齊解放，
凱旋門倒塌了，聖母堂燒燬了，
有感情的筆拉得更長，
也許有愛好風情畫的人兒來到，
忽忽忙忙中送來了五千佛朗。

看畫的人未悟畫裏芬芳，
只打量畫家的黃鬚多長，
還在估計他們的年紀，
可憐他們衣著多髒，
有的把他們看成流浪漢，
來一回同情屬於無妨，
畫家可不知人家在想什麼，
把看畫的人看成一盤羅宋湯。

——蒙瑪特的畫家們



這首詩，把法國的一羣落魄畫家的精神面貌寫得淋漓盡致，詩人以諷而不虐的筆調，嘲笑了所謂歐洲的藝術中心，也嘲笑了那些「欣賞」街頭畫家的寒酸相的「高尚」的遊客。

在這裏，我們應該讓出一點篇幅來談談韓玉珍的詩劇「茉莉公主」。這首詩劇在篇幅上無疑是足以使人注意的，在馬華的詩歌中，它無疑是最長的一首（雖然早在一九六二年，堂勇的「都亞士漁村之歌」也有着相差不久的篇幅，但因為它與詩的實質尚存着相當的距離，嚴格地說：那只是文字的堆砌而已，不能算是詩），也是詩劇這一形式的濫觴，這是它的最大的意義。因此，我們以為方修先生謂「茉莉公主」為馬華新文學創作開闢了條新的道路」，也應是指這一點而言。至於在語言上說：這部詩劇的一個明顯的缺點，就是：與其說是詩的語言，不如說是散文的語言。而在結構上，也嫌過於鬆弛，每一章詩往往沒有一個情節的中心，使人讀後感到茫茫然，不知作者為什麼要寫了這些句子。

有人說：詩既然有着獨特的形式，就應該有獨特的內容。這就是說：詩的內容，應該只有詩的形式才能表現，如果小說、戲劇和散文這些形式也能表現的，就不是純粹的詩了。在這種標準之下，「孔雀東南飛」、「長恨歌」也不能算是純粹的詩，因為這兩首詩的內容，用詩的形式表現固然可以，但以戲劇和小說的形式來表現也未嘗不可，換句話

說：純粹的詩應該是抒情的，而非敘事的。這種說法固然有其極端性，但從這一點也可以看出用詩的形式來表現情節複雜的故事在技術上的困難。一個詩人，假如沒有最優秀的才華和最大的魄力而勉強作長篇敘事詩的嘗試，十九都是失敗的。

那麼，「茉莉公主」的不如理想的完美，也就不是偶然的事了。

在聯合邦方面的青年的作者羣中，蕭艾是比較突出的一個，他於一九六三年二月至四月，先後出版了兩本詩集「思慕的時刻」和「比鮮花更美」。蕭艾的詩的基調是樂觀而開朗的。他歌唱農夫，歌唱工人，歌唱自然，也歌唱愛情，使人聞到一種農村的生活氣息。他的詩，喜於利用短句以製造節奏的效果，遣詞用字也相當考究，且注重比喻和含蓄，這形成了他的樸素美。例如這一首「金色的早晨」（副題為「記一家印度人」）：

斂翅的小鳥已在飛翔

姐姐也採花回來了

空氣裏有玉蘭花的甜香

向日葵是窗上的小太陽

微風吹來了清涼

使我想見嫩草和露水

媽媽，請到屋外搗玉黍米吧

姐姐編花環，也別驚醒

在倦睡中的弟弟

他昨天是第一次牧羊

我先去了，要帶把小刀子

要給他削根竹笛，吹得伊伊響

從今，自然是他的書本

從今，羊羣中多了一顆心



假如可以打個譬喻，那麼，我們要說：蕭艾的詩句如一顆顆晶瑩的珠子，但缺少一根貫串珠子的線。這種情形，在他最好的詩篇中也不能避免這個缺陷。例如「致伐木者」這

首詩，出現着一些璀璨奪目的詩句，例如：

驚飛起巢裏的小鳥，

伐木者呵，

樹梢，葉在搖，殘星在搖。

隨着你們的脚印，陽光

深入到黑森林了，

以後，林中有燈火。

我們不能不佩服作者對於自然景物的入微的觀察力和善於描繪事物的特徵的才能，以及對於時間推移的程序準確的掌握；然而，結合全詩，却不能使讀者感到如讀單獨的詩句時的滿意，其中的原因，就是蕭艾缺少了一根線。

以上，我們大畧地介紹了百花齊放時期馬華詩歌中現實主義或傾向於現實主義的一面，接下來，我們要談談形式主義的一面。本來，在以上的幾個時期中，形式主義也或隱

或現地存在着，但因數量不多，不能起任何影響作用，故也畧而不提。直到一九五九年之後，現代詩派作爲形式主義的頭號代表的面貌出現於馬華詩壇，並且起了一陣熱潮（特別在聯合邦方面），結成壁壘，大有與現實主義詩歌相對峙之勢。

現代派的歪風來自台灣，最先經本地的一兩種刊物的提倡，且於是年出版了兩個小集子「美的V形」和「郊遊」，作爲大舉侵犯的先聲。這兩個集子中所收的詩篇，除了大部分是台灣現代詩人的作品之外，小部分出自本地人的手筆。

之後，再經幾個從台灣留學歸來的人的宣揚，現代詩摹擬者愈來愈多。南馬出版的文藝刊物「荒原」，在創刊號的封面上摘錄現代主義大師艾略特（T. S. Eliot）的名詩「荒原」（The Waste Land）的一小節爲標榜。於一九六三年九月，一羣現代熱的人也借了檳城光華日報的副刊版位出版專登現代詩的「銀星」（至目前已出至二十期），大量傳播着現代主義的思想毒素。由於本地的現代詩尙停留在摹擬階段，要指出代表性的作家和作品是不可能的。不過，它的傾向性，我們還是可以從現有的資料中找出一些眉目。曾經寫過一些有着現實主義因素的詩歌的憂草，在轉變爲寫作現代詩的過程中，有一段自白，這段自白，很可代表一般狂熱於現代詩的年青的作者的心理形態：「在今天來說，我不否認自己對現代詩有非常狂熱的喜愛，這是因爲在我個人的感覺來看，際此二十世紀完全工業

機器化的年代，現代詩能更深深探求我們已被煙囪吹黑的靈性，能更深解剖我們變形的思想，能更反映我們畸形的喜愛與悲傷。我想借現代詩來赤裸、來哭、來瘋狂。……」○憂草這種不健康的思想感情，具體地體現於其作品中，在「獅之舞」○一詩中，作者曾這樣寫着：

這時代是幻滅的殘酷

如刀，削去了許多理想

再歸於沈寂

沈寂於現代交通路之林立

心靈的琴絃蒙塵

這條路阻塞，它通往靈性

靈性棄我迫我莫名的瘋狂



由於悲觀情緒的作祟，使現代主義者對現實感到絕望，於是產生了畸形的、瘋狂的意

○引自憂草：「五月的星光下序」見「海天」第十五期。

○引自星檳日報「星藝」副刊第九十六期。

識。他們對人類爲爭取更合理的生活條件而從事於世界的改革沒有信心，但又不肯坦白地承認這一點，而埋怨起工業機器。這是企圖掩飾自己蒼白的臉孔的一種手段。我們知道：世界上儘有一些先進國家，他們的科學文明不知要比我國進步幾百倍，但是，這些國家的人民並沒有對科學的進步埋怨，反而以此自豪。反映在詩歌上，就有了氣勢豪邁的歌唱鋼鐵的聲音。當然，我們也知道，世界上也有一些國家，人們因爲受了「迷失的一代」的思想的影響，把生命完全浪費在酒精與聲色裏，這是他們的社會制度對於自己的年青一代的陷害，而機器本身並無罪過。在這個目前基本上還屬於原產國的國度裏，居然也有人學起某些工業先進國家的濫調，埋怨起「工業機器」來，真是一種絕大的笑話。

概括地說：現代主義的本質，是一種世紀末的思想在意識形態上的反映，因而形成了現代詩在內容上的局限於自然、愛情和死的範圍；而在形式上，就以詞句的混亂、模糊和不合理的語法爲妙。這裏，且舉出一首比較典型的「現代詩」爲例：

（她說我是叛徒，把一個白天換了兩個黑夜。）

沒有愛情的十一月的白天，不能形容的煩悶在跳躍。

死板的窗口外，陽光在你長髮上躺着……

白天，你的高跟鞋踏死了那屬於我的每一分鐘。
你說白天是感情潮退的時刻，只有回憶。

把一個白天換兩個黑夜吧？

讓瘋狂的和我走在霓虹燈下，走在廣告的左邊，走在
酒吧的眼睛裏。忘了自己的名字。

你的名字不是屬於我的，只屬於白天；而我把一個白
天換了兩個黑夜呵，比黑貓更黑。

黑夜裏，我站在死的一切之上。

思想凌亂的、矛盾的，不知爲什麼的——
擁抱着黑夜的我呵……。

這首「詩」題爲「白天和黑夜」，作者秋吟，發表於「銀星」詩刊第二十期上。至於這首詩的主題是什麼，我不知道。因爲據說現代詩是不可解釋的，可解釋的詩不是「純粹」的現代詩。所以，只好立此存照。

我們堅信：這股由台灣流過來的詩歌逆流，在馬華現實主義詩歌的主流衝激之下，遲早總會被消滅的；不信，試看過去中國的現代派的興衰就是一個最好的例子。

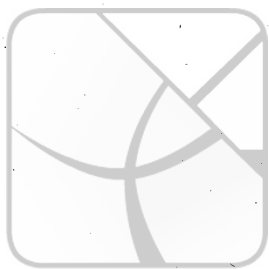
在百花齊放的馬華詩苑中，也長出了現代派這一株毒草，這是一件遺憾的事。爲了使百花開放得更燦爛，固然應該施肥加土；但是，爲了使百花免被侵害，拔除毒草的工作也不能鬆弛下來。

讓我們再重複一次，馬華詩歌是有着現實主義的優良傳統的，太平洋戰爭前夕的抗戰詩歌自不必說；而自戰後以來，在所經歷的幾個時期中，也莫不是以現實主義作爲主流，而各在特定的時期中光榮地負起歷史的任務。而且隨着歷史規律的發展而發展，一個時期向着另一個時期飛躍！特別是現階段，現實主義的詩歌寫作者的脚步越來越齊整；朝着一個目標，一個信仰，放開大步，向前邁進！

贅語

本文是筆者對戰後以來馬華詩歌發展的路向忽忽一瞥之後寫成的感想，限於個人的水平，更限於手頭資料的缺乏（特別是第一時期），寫得不成熟和掛一漏萬是意料中的事，希望日後有機會加以補充或改寫，更希望文藝界先進和讀者們不吝賜正。

一九六五年三月



後記

編完這本小書之後，提起筆來寫後記，心中是頗有一些感想的。

從學寫詩到今天來談詩，時間已悄悄地過了十年，這漫長的創作生涯，對一個才華風發的人來說，必將有了豐富的收穫；而我，却像一個最沒出息的園丁，在生活的風風雨雨中，艱辛地栽培着那茁不出嫩綠、開不出花朵的乾枯的枝幹。

在詩的創作上，我固然未曾寫過一首值得一讀的東西，對於文學理論，也未曾好好地學習過，現在居然談起詩來，這將令方家們撫掌大笑，是完全可以預料到的。

不過，促使我將這本小書出版的理由，是我自信對於現實主義詩歌的創作方法，有着一種堅定的信念；即詩歌應該怎樣寫和爲誰寫這個問題，有着相當明確的理解。於是，我不敢將從讀詩和寫詩的過程中所獲得的一些經驗發表出來，作爲喜愛詩歌的讀者的參考。

本書中有一部分文字，是應當時星洲日報「青年園地」主編全一先生之約，以「讀詩割記」這個總題發表的，後來文學兄接編了這個園地，還是讓我繼續寫下去。兩位的情實實

在可感，如果不是他們的鼓勵，我那些不成材的拉雜談也就永遠不會出現。

本書的內容方面，第一輯中有幾篇文字，談到新格律詩必須建立的問題，這對於「現代詩」開始猖獗的今天，是有着特殊的意義的。

第二輯中幾篇批判現代詩的文字，它們的寫出，却是很偶然的。有一次，我參觀了一個所謂現代畫展，發覺那些展出的畫都非常抽象；但，更加抽象的，應是那些印在目錄表上的標題，那簡直就是一首「現代詩」。由於一時的戲謔，就寫了「一首『現代詩』」那篇文字，不想它發表出來之後，引起了兩位現代派之流的「公憤」，先後爲文責難，這樣一來，一不做，二不休，於是寫了「新詩的逆流——現代派」、「論詩歌的創作目的」、「論詩歌創作的兩條路線」，作爲對現代派的全面批判。

寫到這裏，我想起了一個問題，我國的文學批評家們，向來對於現代詩的輸入以至蔓延很少注意，他們寧願花大量的筆墨去批評那些基本的傾向是好的，但由於表現能力的比較薄弱的詩歌，而不肯對現代詩的蔓延加以遏止，理由是：他們認爲對那種歪派詩歌，不值得去浪費筆墨。他們這種錯誤的估計，使我迫得不能不出而越俎代庖。我知道：一個從事創作的人，是最不宜於同時從事批評的，這是吃力而不討好的工作。但遺憾的是：我畢竟這樣做了。現在，我只能希望，當真正的批評家們一旦注意到對於這正日益猖獗的現代

派的抨擊的重要性而放棄過去的成見時，我的這項分外的任務就可以結束了。

至於「戰後馬華詩歌發展一瞥」那一篇，是應「南洋學報」主編李廷輝先生之約，利用兩星期的常年例假趕寫的，因而不免有粗枝大葉，掛一漏萬的弊病。

現在，趁着編集子的機會，把近幾年斷續寫成的這十九篇文稿重讀一遍，發覺這十幾萬字，概括起來其實只有兩句話，那就是：如何正確掌握現實主義詩歌的創作方法，以及對於形式主義的詩歌，應不容姑息地加以批判。

然而，由於個人的水平所限，對所談的問題，難免存在着很多缺點，希望得到讀者諸君的指正。

一九六六年一月二十日
農曆除夕記於爆竹聲中