

洪範文學叢書②

林以亮詩話

林以亮

洪範書店印行

洪範文學叢書②

林以亮詩話

林以亮

洪範書店印行

目 次

一	序（夏志清）
一	自序
一	論新詩的形式
七	再論新詩的形式
三	論散文詩
四七	詩的教育（詩）
五	詩的創作與道路
五	噴泉（詩）
六	一首詩的成長
五	詩與胡說
一〇	譯詩散論
一四	論讀詩之難
一四	再論讀詩之難

序

夏志清

一

講起一九四九年前的新詩，一般人的注意力還停留在二、三十年代。四十年代出版的詩集蓋港書舖絕少見到，祇有前年香港大學、香港中文大學聯合出版的「現代中國詩選」（上下冊，張曼儀、黃俊東等八位學人合編），選進了不少四十年代新興的詩人，可供我們初步研究之參考。主要說來，抗戰期間左派詩人雖受抬捧，值得注意的新人不外是內地、淪陷區受過西洋詩訓練，外文系出身的那一批。他們讀過現代詩，取法的模型已不僅是西方十九世紀詩人。同時他們不再忽視中國詩的傳統，真有雄心的，如本書作者林以亮（宋淇兄筆名）和他的燕京同學吳興華，都發憤研讀舊詩以爲自己寫詩的準備。勝利後，學院派比較享名的要算是西南聯大出身的穆旦、杜運燮、鄭敏女士^①；林以亮、吳興華一直留在淪陷區，發表作品不方便，自己眼界高了，也不

急愈想把詩稿發表，當然詩名不揚。但他們當年這番苦心讀詩、寫詩的努力，實在不容文學史家忽視，也值得當代青年詩人效法。當然，一九四九年後，即使穆旦、杜運燮他們，人留在大陸，也不可能發表自己認為滿意的詩了，創作的欲望也跟着淡了。勝利後我在北大教書，結識一位同事袁可嘉，也是西南聯大高材生，年齡比穆旦、杜運燮輕些，自己編副刊，寫詩、批評都宗法艾略特，隔幾年經過勞改，即奉命在學術性刊物上發表「英美資本主義走狗艾略特」這類文章了。

我國新文化運動，要求國家富強，個人思想、行動獨立，不再受舊禮教的束縛，本質上是浪漫主義的。為行文方便起見，在本文裏我接受巴爾（Jacques Barzun）的看法，即把十九世紀的寫實主義、自然主義、印象主義、象徵主義都算是浪漫主義的支流（請參閱巴爾「古典、浪漫和現代」Classic, Romantic and Modern 此書）。反浪漫的現代主義可說隨第一次歐洲大戰的展開而抬頭。英、法、德諸國大學青年，十之七八喪命於這場大戰，生還的人，浪漫式的樂觀精神，人類進步的信念喪失殆盡，剩下來的至多是種浪漫式的諷刺態度 Romantic irony，把個人創造能力、人生的價值看得極低。去年佛色爾（Paul Fussell）教授寫了一本巨著「大戰和現代人的記憶」The Great War and Modern Memory，榮獲全美書評人獎 National Book Critics Award，我已去訂購，有空想一讀。書裏講服軍役的牛津劍橋學生，差不多「牛津英詩選」人手一冊，在戰壕裏吟詠，都可說是天真的浪漫主義者，完全沒有想到現代戰爭是這麼一回殘酷的手一冊。

事，今天過一天，不知道明天會不會活著。大戰使西歐文學變質，在俄國當然隨着列寧革命得勢，文學也走上另一條路。

我國在巴黎和會上，雖然吃了不少虧，大戰期間，卻可說沒有捲入戰禍。胡適一九一七年返國，領導文學革命，他對大戰的認識全憑報章的報導，不敢他對人類文明樂觀的信心，倒是梁啟超一九一八年去漫遊歐洲兩年，寫了本「歐游心影錄」，看到了西方文明破產的徵象，人也變得悲觀，胡適到老還相信科學、民主，可說一直未接觸過「現代主義」的文藝。一九四七年我出國前，他給我的臨別贈言是，不要上艾略特、龐德他們的當，美國英文系名教授是不吃他們這一套的。新文化運動初期，即使迷信馬列主義的青年，他們也可說是浪漫主義的樂觀者，認為蘇聯政權是法國大革命「自由、平等、博愛」精神之延續。

浪漫主義文學是富於朝氣的文學，現代主義文學雖力求創新，建樹甚多，可說是暮氣沉沉的文學，至少那些現代大師特別感受到文學傳統的壓力，對十九世紀式的情感奔放至表厭惡，對人類頹可以改善這一點，也毫無信心。他們是世故的，疲倦的，「成熟」的（對艾略特來說，詩人的優秀、全憑「成熟」mature二字決定）。五四時期，新文化倡導者雖然介紹了一大串「主義」，本質上未受「現代主義」的洗禮，不僅是西風東漸，時間上必然落後 cultural lag，實在是文化制度一切需要創新，不可能接受「現代主義」的誘惑。大戰後，歐美文藝界人士性生活已很隨便，我們還在爭取婚姻自由。當時讀者肯為「茵夢湖」愛侶、少年維特，一洒同情之淚，如能談

到海明威「太陽照常上升」可能毫無同感，莫名其妙。事實上我國小說接受「現代主義」洗禮，要在政府遷臺之後，雖然四十年代的張愛玲、錢鍾書都讀過不少英美現代小說。我國話劇，雖在抗戰前即有人套用過德國「表現主義」Expressionism（主要經過歐尼爾）的技巧，主要精神可說是十九世紀式廣義的浪漫主義。愛國的，借古諷今的歷史劇抗戰以來這樣盛行，這是我國獨特的現象，因為歷史劇不能算是二十世紀西方話劇的主流。即在毛共大陸，這類富有浪漫精神的歷史劇，文化大革命後才奉命禁演。

「文學革命」以來的新文學，最大的毛病，林以亮說得好，即使國文還沒有學通的青年也有機會發表作品，出版書。好多小說家、戲劇家憑着一股熱情創作，他們的文學修養是很有限的。同樣的新詩人也很多，但其中較傑出的，不僅國文修養好，西洋語文的知識也較紮實。徐志摩、聞一多、卞之琳（英文、卜譯過法文名著，法文程度想也不壞），戴望舒、艾青、梁宗岱（法文），馮至（德文）等人，他們大半長年在大學教書，不斷有讀詩的時間。在中國，詩的傳統最長，詩人一直自覺性最高，也可說宋代以來，凡是詩人都是詩評家，雖然他們不一定寫過詩話。白話新詩人的成就比不上新小說家，但無論如何，我上面列舉的幾位，他們的創作自覺性是相當高的，假如他們詩寫得不夠好，那是因為在文字上、節奏上、形式上他們面臨的問題太多了。事實上，時到今天，臺灣詩人還得個別對付這些問題，他們的讀者也比較少，表示社會人士沒有耐心讀新詩。

在「論新詩的形式」的二文裏，林以亮對徐志摩、梁宗岱、馮至的成就看得並不高。他這樣評斷，有些讀者可能覺得他有些自命不凡，事實上林以亮早在四十年代即有成為重要詩人的可能，他比二十年代即享大名的徐志摩自覺性高多了。徐完全是浪漫主義，他有股衝動寫詩，詩的好壞倒是次要的考慮。我們讀林以亮「詩的創作與道路」這篇重要的自傳性文獻，知道他剛寫詩的時候（想是高中、大學時期），深受浪漫主義詩歌的影響，自己浸淫於英國浪漫詩人。但到了三十年代末期、四十年代初期，「現代主義」已侵入了燕京、西南聯大的外文系，林以亮剛讀了浪漫詩人，即讀法國象徵詩，再讀英美現代詩，自己眼界擴大了，但寫詩的衝動、朝氣也給收斂起來。自己骨子裏，因為年齡關係，因為新文學的一貫傳統，可能浪漫氣質很重，但他不再有勇氣寫「我的心跳，沉重，激烈」這類雲萊式的句子，即使有這種感受，也覺得寫出來豈不遭人嘲笑，怪不好意思。雲萊以雲雀自比，清晨即唱歌高飛，艾略特自比老鷹（age of eagle），懶得振翼。杜甫也自比老馬，但他寫「江漢」詩時，的確已是窮年末途，潦倒不堪。威爾遜 Edmund Wilson 曾在「Axel's Castle」書裏認為艾略特自比老鷹，人並不老，可能是個 Poet，事實上艾氏一開頭寫詩就以老人姿態出現。「浪漫詩」和「現代詩」在年輕的林以亮心胸裏作戰，「現代詩」的勝利表示自己趣味的提高，但同時也是創作慾的抑制。到今天，林以亮是公認有成就的學人、散文家，在詩、翻譯、和「紅樓夢」這三方面的研究貢獻特多。但除掉老朋友外，很少人以詩人目之，我想這是四十年代的青年詩人，同時接受「浪漫」「現代」這兩個傳統，情感和理智

不調和，未上文壇即先怯場所造成的後果。林以亮既已集「詩話」成書，不妨也出本詩集讓大眾評賞一番。他自己評詩的標準太高，可能是不公平的。

卜之琳這樣三十年代詩人，顯然捨「浪漫」而走向「現代」，但他的詩裏我們看不出他對中國新詩有深度的愛好，可能他沒有下功夫熟讀舊詩。林以亮和吳興華多讀了現代詩和現代詩評，對中國詩的傳統抱有一種崇敬的態度，覺得對這個傳統沒有深切體會，自己不配當現代詩人。依據這個信念，中國詩傳統雖然長，顯然林以亮不僅熟讀了南北朝、唐宋諸大家，也讀了不少明清詩人。吳興華沉痾舊詩更深，讀的想也更多，自己寫起詩來，如林以亮所言，「甚至進一步在詩中用辭典、古韻，至於內容與形式更處處設法脫胎自舊詩。」林、吳二位初讀舊詩，目的在寫詩，但古詩愈讀愈多，先後放棄了寫詩，這不能說不是個悲劇。尤其是吳興華，林以亮一再推崇，其學力、眼界之高，想四十年代詩人無人可及，他一九六六年慘遭紅衛兵圍死，我在「追念錢鍾書先生」文裏已報導過。吳興華如能逃出鐵幕，他在學術界的貢獻一定驚人。但細讀林以亮的敘述，可能一九四九年前他已擱筆不寫詩了②。一九五三年他抄錄王安石詩：

願爲五陵輕薄兒 生當開元天寶時
聞鷄走狗過一生 天地興亡兩不知

向林以亮辭別，從此斷絕音訊，表達的心情是何等沉痛！不僅他在暴政下不可能再寫詩，顯然也有些後悔，一生用功讀詩，還不如「聞鷄走狗」胡里胡塗過日子好。抒情詩的材料，原應在實生活裏汲取的。葉慈晚年追索超自然的智慧，但骨子裏還是想青年男女擁抱的幸福。連艾略特在「詩的功用」(一九三三)裏也引過姆生 James Thomson 詩句自戒：Lips only sing when they cannot kiss。能夠親吻愛人的嘴唇是不想唱歌賦詩的。

林以亮也是在浪漫、現代、中國古老傳統三種勢力衝擊下，企圖爲中國詩創新境的勇士。因爲他曾把整個生命交給詩，他寫詩最切身的主題，不是愛情，不是自然，而是寫詩的苦樂。「噴泉」那首詩我不覺得太好（雖然「一首詩的成長」記錄該詩寫作經過，是中國新詩史料裏一篇重要的文獻，可說與梵樂希、泰特、史班德同類的詩人自述媲美），「詩的教育」那五首十四行我認為是傳世之作，將來有人精選中國二十世紀詩歌，應把它選進去。詩人的靈感，和他身後的令譽，他用文字表達真情的艱難和他對本國文字和詩傳統應負的責任感這些題目，中外詩人都曾寫過，最熟知的例子是陸機「文賦」，密爾頓「里錫達斯 Lycidas」，和艾略特「四首四重奏」。林以亮同艾略特一樣，自感背負傳統重擔，意境更和「四重奏」有些片斷相像，但也寫出了一個現代中國詩人的胸襟、抱負、和處境的困難：

長年受教育的結果又有多少能保留？

世紀凌跨世紀，時代偶而讓故出頭，

古人的造詣依然是不可接廟的遙遠——

未成名先想到不朽，未放先想到收斂，

總為這一點藝術的良心在與我為仇。

.....

一字一句的產生都應該像不由自主，

背負着無限過去，方始能立足在目前。

這神秘的契合與正統像是脈脈相傳，

延續着歷史的長流，彼此都不相重複，

每一篇單獨看來不管是多光輝燦目，

不回到古典背景中，意義不能說完全。

我自己不寫詩，但讀這些詩句，不禁深為感動。長年詩的教育可說是害了林以亮，他寫的詩不多，也早已不寫詩。但他畢竟寫了這五百三十四行，把他多少少年榮耀心頭的問題寫出來，是足以自傲的。林以亮服膺艾略特、梵樂希，寫詩在精不在乎多，「詩的教育」實在可說是精品，任何有抱負的中國詩人都可以這組詩為事業抱負的參考。

二

大陸變色前，林以亮移居香港，命運比吳興華好多了，但對認真寫詩的人來說，當年香港是個寂寞的存在，大家忙着謀生，閒下來看武俠小說，黃色新聞，不關心文學。一九五三年林以亮在「人人文學」寫了兩篇大陸變色前新詩在形式方面試驗成敗的概論，可說不發生任何影響，「人人文學」主要對象原是中學生。同年紀弦在臺北創辦了「現代詩」，翌年覃子豪、余光中等人創辦「藍星週刊」，張默、洛夫、痲荻創辦了「創世紀詩刊」，詩壇情形要熱鬧得多。假如林以亮人在臺北，交到不少詩友，他自己寫詩的興趣一定提高，不至消沉下去。但林以亮人在香港，一九五六年發表「噴泉」後，竟不再寫詩，一九六八年在「明報月刊」上寫「詩與胡說」，真的以說詩人姿態出現了。「詩與胡說」，「譯詩放論」，「論讀詩之難」二文，加上早期的「論散文詩」，不僅形式上近似傳統詩人的「詩話」，精神上也近似。在「論讀詩之難」二文裏，林以亮主要提醒我們兩點：一、「在讀詩時理論未必有用，學問也沒有多大用處，因為讀詩一半要靠直覺或『妙悟』。寫詩既然是一個不可言傳的過程，讀詩也要別具會心才行。」二、一個人可能天份有限，讀了好詩，悟不到它的妙處，「唯一的辦法就是多讀第一流作品，慢慢養成高尚的趣味，然後依憑自己的直覺和良知加以鑑別和欣賞。」此外我可以加一句：讀第一流作品，同時也得讀第一流詩評家，這樣自己鑑別和欣賞的能力更可提高，所謂直覺和「妙悟」，也可以後天培

體的。「趣味」和「妙悟」，在有些學院派批評家看起來，是個人的，主觀的東西，不足為憑的；他們要講「理論」，「分析」，至少要把一首詩詳加分析，才覺得是盡了批評家的責任。他們忘了把文學當一門學問研究是二十世紀特殊的現象：大家不讀詩了，不寫詩了，詩的研究才變成了研究院教授、學生的專業。過去文明的社會，都看重詩教；中國當年啟蒙學子就得讀詩、寫詩；十九世紀的英國小學生也得背誦拉丁詩，習作拉丁詩，並把拉丁詩英譯。這種訓練我想不是白費的，它的目的不是培植詩人和詩評家，而是培養對詩的愛好，也可說是性情的陶冶。艾略特早說過，讀詩是一種高級享受「Poetry is a superior amusement」。家中有錢的家長，總教他們子女從小學鋼琴或小提琴，目的不在乎專業訓練，倒是培養他們的高級趣味，終身受用不盡的音樂欣賞。我國古代詩樂並重，現在中外一例，中上階級的子女還受一點音樂教育，詩的教育完全被忽略了。一個學童，學鋼琴，學芭蕾舞之外，如能跟老師讀詩、練習寫詩，他的教育當更完美。可惜目今社會沒有這個風尚。

我從小未受詩教，終生吃虧。真正對詩發生強烈的興趣，已在大學時代，而且讀的是英詩，先入為主，至今還是覺得讀英國名詩比讀中國名詩過癮，不像林以亮這樣對中英法三國的詩一視同仁，深能領會三種不同詩的語言的妙處。他精通法文，因為他父親宋春舫先生自己是瑞士留學生，特別鼓勵他多學外國語文。宋家藏書多，加上林以亮在燕京期間，早有名師指導，交到了吳興華這樣一位詩友，一九三八年春他借讀上海光華大學，對英國批評家行情已相當熟了。先兄

濟安是他光華同學，轉成好友。那幾年，林以亮得來我家聊天（濟安去內地後，同我獨聊），我總吸收到不少知識，知道些英國批評界近況。他借給我讀的書，諸如霍思曼「原詩」(The Name and Nature of Poetry)——李維斯 F. R. Leavis「英詩重估價」(Revaluation)和顯瑞 J. Middleton Murry 的「濟慈與莎士比亞」(Keats and Shakespeare)。時隔三十多年，至今印象猶深。

顯瑞逝世多年後已很少被人提起，但在二、三十年代，他可說是和艾略特分庭抗禮的英國大批評家。他是浪漫派，英詩人間特別推崇莎士比亞、勃雷克，濟慈三人。他寫過一本「天與地」(Heaven and Earth)，縱橫談英國文學與社會的相互影響，極有創見。近十年來威廉士 Raymond Williams 專寫英國文學和社會之間的關係，算是英國批評家間大紅人物，但他思想偏左，受馬列主義影響，可能比不上顯瑞。到今天勃雷克更可算是大紅特紫的詩哲，傅萊 Norrhop Frye 以研究勃雷克起家，他的文學理論也可說是脫胎于勃氏的神話體系。但在二、三十年代，畢竟艾略特的古典派佔上風，加上顯瑞人緣不好（勞倫斯、赫胥黎都跟他鬧翻），到一次歐戰開始，進入倒楣時期，從此一蹶不振。其實近二十年來，浪漫文學（神話派及原型派批評皆推崇浪漫詩人）再度抬頭，我們如重新估價顯瑞的成就，他可說是得風氣之先，一個生不逢時的預言家。本書未提顯瑞的名字，但林以亮引了亞諾德的名言，認為濟慈生後詩名應「同莎士比亞在一起」，也自承開始寫詩時，「所幸自己所得力的一本詩集是濟慈的信札集——其中充塞了智慧 and

精到的見解，往往可以沖淡自己浮淺、輕率的傾向。」福瑞是肯定濟慈信札為批評智慧無窮寶藏的第一個人，林以亮顯然深受其影響。我重讀本書所集文章，最使我高興的，即是當年上海時期林以亮愛好的作家，他們的名字在書裏一再出現。霍思曼不能算是大詩人，史密斯（Logan Smith）的小品文已不再有人提起，但林以亮三十多年前喜愛他們，至今仍喜愛他們。他讀書自求其真趣，不為時代風尚所左右，難能可貴。在研究院讀詩的師生，無形中養成一副勢利眼，被風尚左右而不自覺。在四十年代，英文系那人敢不讀約翰那 John Donne，那人敢誇他牛句壞話？時到今日，那人敢說勃雷克牛句壞話？不管他的長篇預言詩讀起來毫無詩的韻味。相較之下，約翰那倒真是冷門了。

林以亮曾在另一本文集裏（「前言與後語」，一九六八年香港正文出版社，其中有好幾篇論詩的文章），引用過英國十九世紀後期評家沛德 Walter Pater 一句話：「最好的批評是欣賞」，我們從少年進入中年，能不斷提高自己欣賞陶淵明、杜甫、莎士比亞這類大詩人的程度就不容易了，實在沒有資格去「批評」他們。林以亮不是印象派的評家，他對李健吾、朱光潛的「個人聯想」式的詩評非常討厭，但他肯定讀詩的樂趣基於個人的體會和「妙悟」。目今臺灣論詩之風頗盛，但有些評家學院味道太重，他們的讀者對象均是專攻文學的大學生、研究生，一般讀者不會有耐性去讀他們的。專業訓練的詩評家當然愈多愈好，但假如他們的影響力跳不出學院門牆之外，對社會並無好處。我在一篇近文裏說過：「一般人辦公回家，拿一本蘇東坡或密爾頓詩集出來讀

讀的，我想人數絕少。他們不是翻看報章雜誌就是現成買得到的新書。」當然，更多的人收聽電視節目，打發一個晚上，讓自己的智力、感覺遲鈍下去。林以亮予以授詩為業而數十年來沉湎於詩篇，在我朋友間也可說是絕無僅有。他早年有志寫詩，也寫了「詩的教育」這篇白話新詩中罕見的佳構，近年來偶寫讀詩心得，不講高深理論，用平易的筆調道出讀詩之苦樂，至少受過高等教育而多少年不碰詩篇的社會人士可因讀本書而重提讀詩興趣，愛好文學的青年學子當然得益更多。在大陸批孔、詩教式微的今日，「林以亮詩話」的出版，我想多少可以發動一些改移社會風尚的力量。

一九七六年五月

註釋

- ① 三人的詩皆已選入「現代中國詩選」下冊。在「再論新詩的形式」裏，林以亮認為二次大戰期間中國出現的一批新詩人間，「其中最凸出的是王佐良，杜運燮和穆旦。」王佐良的詩我未讀過，他也是西南聯大高材生。一九四六——四十七年我在北大期間，曾在報章副刊上，見到他從牛津大學寄出論艾略特詩和批評的文章多篇。

- ② 林以亮藏有吳興華詩稿，一部份曾分別刊登香港「人文文學」和臺北「文學雜誌」，署名梁文星。一九五三年「人文文學」載有他的「覺古」、「絕句」三首（十三期），「尼庵」（十

六期)，「秋日的女鼠」(十七期)，「記憶」(十九期)，「雜散作」(二十期)，「文學雜誌」載有他的「峴山」(一卷一期)，「絕句」七百(一卷三期)，「給伊娃」(一卷六期)，「西迦」十四行四百(二卷三期)，「覽古」(二卷六期)以及論文「現在的新詩」(一卷四期)。「現代中國詩選」上冊載有吳興華的「星光下」和「森林的沉默」。前詩原刊「朔風」七期(一九三九)，後詩原刊「新詩」二卷三、四期(一九三七)，皆是吳氏早期作品。本書節錄「給伊娃」一節，改題「西施」。

自序

這本論文集所收的九篇文章都和詩有關，而且都是我南來後寫的。讀者可以看出來前後有一條分界線，前五篇寫的時候，免不了有自己也在寫詩的感覺，因此常以詩人的口吻發表意見；後四篇則寫成於成詩之後，從批評家的立場論詩，比較客觀一點。

這幾篇論文所引的中國現代詩僅限於抗戰勝利前在大陸發表的詩，無論在時間與空間上都顯得狹窄。這並不是說我故意忽略了臺灣和香港的新詩壇，而是當年與目前的情形大不相同，值得介紹的作品實在不多。希望讀者不要誤會，以為我抱有什麼成見。

這些文章零散發表於各文藝刊物(多數已停刊)，登出後總寄給夏濟安和夏志清昆仲一閱，因為是老朋友，不怕他們見笑，就好像他們也常把作品寄給我一樣。自從太平洋戰爭令我脫離教學生涯，我已漸漸與詩文生分起來。如果不是由於志清兄不斷的鼓勵和督促——連署名都是我起的——這本集子不知何年何月才會問世。此次復承他在百忙中為本書作序，增色不少，更令我

感懷不盡。

另外應該向楊牧兄深深致謝。承蒙他垂青這幾篇蕪文，想出各種辦法，終於促成其事。他的熱誠使我感銘，而「十二道金牌」的催稿法也難以抗拒，所以只好硬着頭皮把舊作的魯魚亥豕加以校正，集中起來拋頭露面了。其中譯詩散論一文，原文是用英文寫的，發表於香港中文大學的「譯叢」第一期，事先經簡志高兄潤飾，後由周兆祥兄代為譯出，在此一併謹致謝忱。

出版這本集子的目的，與其說是保存多年來的作品，不如說是了卻一樁心願。在我個人說來，由於環境和職業的改變，不得不從事其他工作和改讀不同的書籍，可是詩是我的初戀，而愛情的滋味總是甜的。這本書的出版至少是一個美好的紀念。同時，我還要向文美表示由衷的感激，若不是她的容忍，為我打發內外諸事，我不可能有餘閒來專心寫這些文章。古人說：「不為無益之事，何以遣此有涯之生？」完全是自我解嘲的話。這本書既可算「情感的旅程」，相信文美不致於嫌我把心中的感覺形諸於筆墨吧。

一九七六年二月

論新詩的形式

在中國寫新詩的人，像安諾德所說的一樣，正在兩個世界之間，一個已經死去了，另一個卻還沒有力量生出來。中國舊詩三千年的傳統，經不起五四的浪潮，真可以說是毀於一旦。現在當然還是有人在寫舊詩，填詞，甚至分韻唱和，可是他們所做的不過是一種技巧練習，與目前的文學主要潮流無關，對廣大的讀者羣更不能發生作用。在另一方面，有很多勇於嘗試的人，做過不少把西洋詩移植到中國來的試驗，把西方某一種形式，某一種體裁，或某一個作家的詩介紹到中國來。他們的工作，和提倡中國文化應「全盤西化」的主張一樣，早已註定了非失敗不可，因為他們犯了一個基本的錯誤，就是根本忽略了中國文字的特殊性質，構造和音樂性，而新詩無論怎樣新，還是不能不用中國文字作工具。寫新詩非用中國固有的文字和語言不可，正好像我們生下來就是中國人一樣：這是一個不可避免，無可否認的事實。「全盤西化」在理論上說得通說不通是另一回事，在實際上卻根本不可能。說下長袍馬褂，換上西服，並不就此全盤西化成功，因為

我們全身流着的仍是中國人的血液，我們也不能隨便把舊有的文化拋棄，像扔掉一對舊鞋那麼容易。這些年來，我一直在關心中國新詩的發展，而且和幾個朋友特別注意新詩形式的問題。以我個人來說，雖然對新詩談不上有任何貢獻，可是至少並沒有播苗助長，以致害人不淺。最令我感嘆萬分的就是：新詩在今日所面觀的基本問題，大體上仍和五四時期相同，寫新詩和讀新詩的人始終對新詩沒有一個清楚的概念，也不知道應從哪一方面着手，結果寫的人固然是在沒有把握地盲目摸索，讀的人也不能對新詩產生信心。五四時如此，現在又何嘗不然？正好像一個莽撞圓環的人，跑了半天，結果發現他終結的地方，正是當初開始的地方。

其實，有關新詩的問題，不管是抽象的，或具體的，原則性的，或枝節的，都可以一掃而空，只要有一個真正偉大的詩人能及時出現。在伊利沙白時代的英國，並賦予流動的語言以一個完美的意大利，出現了但丁。他們一下奠定了英國和意大利詩的基礎，並賦予流動的語言以一個完美和固定的形體，使後世的詩人知所依循。至於他們的詩本身，仍是無古無今，光亡萬丈，幾乎令人不可逼視的作品。使人惋惜的是：五四以來，還沒有出現過一個第一流的詩人，更不要說天才詩人了，以致新詩的情形每下愈況。至於最近是否有這樣一位天才詩人出現，或者有這樣一位天才詩人，正在等候機會，不久就要脫穎而出，我不知道。我所知道的，就是：假如有這樣一位詩人的話，那位詩人決不是我。這些年來，我有進步的地方，也有退步的地方，不過我並沒有進步到成爲一個詩人，也沒有退步到自命爲一個詩人的地步。

「新詩最爲人所詬病的一點就是它沒有固定的形式，而成爲『自由詩』」。（這名詞源自 *poem*）我這裏所說的新詩，不過爲方便而用，並不指所有的新詩，因爲文學批評的定律，沒有一條是能概括一切的。事實上，所謂「自由詩」，照艾略脫的說法，連爭辯的餘地都沒有，它號召自由，而在藝術中，根本就沒有自由那一回事。自由詩當然有它時代上和心理上的根據。第一次大戰後，大部份人對以前的道德標準和價值都採取懷疑的態度，甚至進一步加以否定。詩當然也不例外。爲了解除一切束縛，詩的嚴謹的形式也在拋棄之列。這種傾向發展到了極端就成了自由詩。可是自由詩最大的問題是我們沒有辦法從正面來解釋或形容它。我們只能從反面來給它下定義：（一）它沒有固定的結構；（二）它沒有固定的節奏（我們不能說它沒有節奏，因爲即使散文也有節奏。）；（三）它沒有韻。在取消了這些限制之後，詩人的困難反而有增無減。形式彷彿是詩人與讀者之間一架共同的橋樑，拆去之後，一切傳達的責任就都落在作者的身上。究其實際，自由詩並沒有替詩人爭得自由，反而加重了詩人的負擔，使他在用字的次序上，句法的結構上，語言的運用上，更直接，更明顯地對讀者有所交代。在從前，詩寫得不好，只是壞詩，在現在，詩寫得不好，非但是壞詩，而且是壞散文。

在中國，自由詩的出現，更是一件自然不過的事。在舊傳統已被摧毀，新傳統還沒有建立起來以前，自由詩好像是最現成的解決方案。大家誤以爲從舊詩中解放出來的結果就是自由詩。大家誤以爲自由詩最容易寫，以致有很多不是詩人不會寫，也沒有資格寫詩的人都來參加寫詩，造

成了中國有史以來詩格最卑的現象，而詩也從來沒有受人這樣輕視過。相形之下，固定的形式反而顯露出它的優點。當一個寫詩的人練習純熟之後，他的思想湧起時，常常會自己落在一個恰當的形式裏，一點生硬的情形都看不出來。許多寫自由詩的人忘了中國古時的律詩和詞是規律最嚴的詩體，而結果中國完美的抒情詩的產量毫無疑問地比任何別的國家都多，非得了規律，我們才能欣賞作者克服規律的能力；非得了拘束，我們才能了解在拘束之內可能的各種巧妙變化。

因此當我們看了像「採菊東籬下，悠然見南山。」「飛鏗急管曲復終，樂極哀來月東出。」「野土千年怨不平，至今鴟作鷺鷥瓦。」「離恨恰如春草，更行更遠還生。」等數不盡的好句時，心裏一點也感覺不到有什麼拘束，或不自然。反之，只要是真愛詩的人立刻就會看出以上所引的諸句，和現在一般沒有韻、沒有音節的新詩來比較起來，那個更自然，更可愛。

我並不是說所有的自由詩都是如此。自由詩中也有值得一讀的作品，例如戴望舒的模倣現代法國詩人，尤其是耶麥（Francis Jammes）的作品，和南星的具有田園風味的小詩，雖然它們仍舊給人一種沖淡了感覺，不能予讀者以高度的滿足。再例如孫文靈這首詩：

贈別

我獨自佇立在這銀色的廣場上

傾聽着涓細的流水的聲音

並感覺到高樹影所投給我的

寒冷，但是我仍舊沉想

你在面對着明窗和簷外的星辰麼

因為有一條綴滿了落枝的小徑

引着我的沉想到你那方去

牠是那樣輕，輕輕的負着枝葉的

各種形狀的影子到你那方去

使你的透明的紗緯搖曳着

如有風襲入你的溫室

但如今我只能無言的佇立

任月光拂着我薄弱的衣衫

我願能靜立在你的窗前看你

同樣的沉思者，兩手交叉在胸前
你的美目如霧中的星光
不動的凝視着若在夢中

我願你的夢永遠如流水的聲音

雖然纖細而輕，卻沒有休止

因為那時候你披着藍衣與秀髮

滅了燭，面對着明窗

凝視着不作一聲

你的光輝却搖曳着，永沒有休止

這首詩雖然沒有固定的格式，可它卻聰敏地利用了幾個字的重複運用：「輕，沉思，流水，搖曳，沒有休止」等造成了一個和諧與統一的印象。同他另一首詩「室內」一樣，在創造出一種特殊的心境——安詳，沉思——上，它是成功的。我不能說它偉大，但它至少非常顯亮，讀時不會令人厭煩。可是我們不得不承認，這是一種相當危險的寫法。作者好像站在一層極薄的冰上，

一用力就有踏破冰層的可能。這首詩恰到好處，不多不少，再過份一點，就會流於俗濫。（「你的美目如霧中的星光」一行已經有點不妥。）而且寫這種詩，反而要應用最大的節制力，好像在懸崖上勒馬一樣。這是一種不應該提倡，也不應該鼓勵別人去學的形式。

自由詩的缺點和沒有前途，早已為從事研究和寫作新詩的人所覺察。桑簡流把惠特曼譯成中文時，曾三易其稿，原因是他總覺得惠特曼的用片語作單位的自由詩，譯成中文的自由詩之後，有一種虛飄飄，不實在的感覺。一直要等到他決定用韻——「詩的鎖腳」——之後，他才解決了翻譯的困難。例如下面這八行：

我承認他們都曾經存在，有功於他們的時代，

他們都貼留後果，草乳新生的後代。

我指不出什麼東西極大或極小，

一物的週期和位置，和萬物完全齊一。

我是既成事實的終極，也是將成事實的難逃定例，

我腳踏著梯子的最高一級，

每一步是一把年紀。是步與步間有加無已的更大的積，

下面的一級級都順利走過，而我還要上去。

我不敢說這是正統譯詩的方法，因為原作沒有韻，而譯文卻有了韻。可是費滋傑羅所譯的波斯詩人的「魯拜集」何嘗採用過正統的，忠實於原作的譯法？在讀桑簡流的譯文時，讀者在心理上至少有一種安全的感覺，隱隱覺得有所憑藉和依傍。而且譯文中仍用長短句，也沒有採用固定的押韻法，有時還行中有韻，例如第一行中的「在」和「代」。這種變幻使讀者不覺得形式的束縛，同時保持了原作雄壯的氣魄。這是以前譯惠特曼者所沒有做到的，以前的譯文只是沒有韻挫，沒有生氣，沒有組織的怪散文，同我們通常所見的自由詩一樣。讀這種作品時，我們念完了一行，絕對不知道下一行會有多長，同時也無從知道下一行會說什麼東西，甚至於有沒有下一行。

以上所說，主要在否定自由詩的形式——或沒有形式，與其說是建設的，不如說是消極的。那麼新詩究竟應該採取那一種形式？我一開始就說過，新詩還在試驗時期。我現在就拿這些年來，我和幾個致力於此道的朋友所看見過的，比較上最有希望和最有發展可能的形式介紹給讀者。至於它們有沒有價值，對寫詩的人有沒有幫助，那是一個見仁見智的問題，很難立刻找到簡捷的答案。

第一種是從中國傳統詩中變化出來的形式，在這方面，吳興華所下的功夫最深。他曾做過各

種試驗，可是只有以下兩種略有成績。一種是「絕句」，我先抄一首在下面：

絕句

語言表現到此時皆窮竭無靈
未必在衆心當中她明白我心
回顧茫茫的一生清宵忽淒落
焉知別人對我無同樣的深情

讀者一定會覺得這是從七絕中化出來的，同時是一個現代人寫的。前兩行意境還很平常，表現出一種無可奈何的單相思，也就念古人所謂「癡情」，第三行已經筆頭一轉，「回顧一生」為下一行做好準備，而下一行果然奇峯突出，筆力千鈞，使感情起了昇華作用，而前面的單相思在迴形之下，也就變成不足輕重了。我為什麼說它是七絕中化出來的呢？因為絕句的形式最緊湊，只允許作者在其中表現一個特殊的心境，而這種形式的押韻與絕句相同，每行有十二字，很清楚地分為五拍，所以更近於七絕。從中國詩的發展來看，一個很明顯的傾向就是由短而長，由簡而繁，由四言而五言，七言，詞和曲。這和中國語言的變化和發展是分不開的，而這種新的絕句並

沒有違反這重要的原則。我現在再引一首他的絕句：

一輪滿月滑移下無垢的樓台
微步起落下東風使桃李重開
彷彿庭心初舒展孔雀的麗尾
萬人驚歎的眼光都被繡上來

首二句的意境或許還可從古詩中見到，末二句則完全發出古人的思想方式，引領讀者走向新的境界。他還有一首含有特殊韻味的絕句，我拿它錄在下面，在每一拍上空一格，使讀者更容易明瞭它的節奏：

絕句

仍然 等待着 東風 吹送下 暮潮
陌生的 門前 幾次 停駐過 蘭棧
江南 一夜的 春雨 烏柏 千萬樹
你家 是對着 秦淮 第幾座 長橋

這裏的節奏非常清楚，一點也不拖泥帶水，可是音韻是如此的和諧，讀起來悠揚無盡。七絕本來最容易討人喜歡，連對詩的修養不太深的讀者都會愛上它。「二十四橋明月夜，玉人何處教吹簫？」誰會不喜歡？可是上面這首絕句在刻劃出江南的春景上，給人的詩的滿足，也是不容易爲人所超越的。這種形式與林庚和朱英誕所提倡的「四行」不能相提並論，因爲林庚所寫的四行詩，拼字湊句，神氣孤離，只寫目前所見，與舊詩的傳統沒有內在的聯繫，只套襲了古人的皮毛和外形。而他們的詩句，例如林庚的「斗室」：

屋子裏一盞燈開始了連夜
主人有臂椅與上好的煙葉
而春雨如遠客也來到窗前
春光乃飄飄的更無所憑藉

讀起來有如喝冒牌的龍井，上口還不怎麼樣，細加品嘗，便覺得苦澀不堪，更不要說響得起咀嚼了。春光與連夜是硬連在一起的，徒具七絕的裝飾形式，而沒有七絕的精神。至於像這種句子：

冬天的柿子賣最賤的錢