

詩 的 藝 術

版初慶重月二十年二卅國民
版再海上月一年五十三國民
角四元一幣國價定冊每

印刷者

開明書店

發行者

代表人
開明書店
范洗人

著作者

李 廣 田

印翻准不 * 權作著有

序

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

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

天的出版界誠然熱鬧，但擺在讀者面前的卻正如一支繡口的布袋，裏面既有羊毫，也有羊矢，既有珍珠，也有魚目，有多少隻生疏的手就在這布袋裏摸索，暗中摸索既已很少把握，摸出來看過了也還難免不識貨色。這就是批評在今日之所以重要的原因。我說這話，並不是說我自己可以當批評家之重任，或者說我寫的這點東西就算是文學批評，不是的，我只是感到批評之重要，並願盡自己的微力以引起一點注意。我相信我永以謙虛的態度讀書，並以謙虛的態度立論，現在也以更謙虛的態度貢獻這本小書。我說出我所知道的，說出我所能說的。我所不知，我所不能說的，我就不說。我這態度就是從這本小書的內容上也可以看出。我論了「十年詩草」，「十四行集」，「雨景」和「聲音」，而這些都是我的朋友的作品，因為是我的朋友，我深知其人，也勉強可以說深知他們的作品，假如他們有長處，我絕不抹煞，假如他們有短處，我也絕沒有替他們掩飾的意思，假如我把他們的作品解釋錯了，那就只能怪我不好，因為，我也許只是借了他們的作品來解釋我自己。我自己的短處我也知道一些，我從前那種愛寫長信，愛作長談的毛病也影響了我這些文字；我愛求盡，因此就難免泛而寡當。其中最不能使我滿意的是論「十年詩草」一篇，雖然一再改寫，一再刪除，但仍嫌不能的當。在觀點方面，我相信藝術的內容決定藝術的形式，但我又相信最好的形式也可以反作用於內容，可以加深並提高內容。只以內容而論，我讚美那紮實而

健康的思想或感情，只以形式而論，我佩服那運用得恰到好處的手段或技巧，以一件整個的作品而論，我以爲那最好的作品應當是內容與形式的一致。論「十年詩草」的時候，以形式爲主，但也論到了內容，論「雨景」「聲音」和「十四行集」的時候，以內容爲主，卻也論到了形式，形式與內容原是不能分的。在論「雨景」與「聲音」的文字中我指出了些許弱點，但我願聲明，那正是我自己的弱點，我也曾經學習寫詩，即在散文中我也同樣有這弱點，假如我把作者的作品說錯了，同樣，那也許還是在借了別人的作品來解釋我自己。開首第一篇，「論新詩的內容與形式」，應當算全書的緒論，「樹的比喻」，一封信，是全書的尾巴，論寫作進程與態度。我以爲青年人用詩來發洩情感是很衛生的，無論在心理方面或生理方面，不過在藝術的成就上卻往往是——一種傷害。我雖這樣相信，但當我給那青年朋友寫這封回信時，卻不能不自己先感到不安，我恐怕我的意見反而會傷害了他的創作興趣。那青年朋友一直還在寫詩，雖然他正過着一種極不稱心的生活。我有多少青年朋友都是如此。我誠心祝福他們，願他們進步。我願意把我這本小冊子特別作爲給他們的贈獻，就代替一封長信，一次長談，雖然我那不安的心情也還是依然。

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

那自然是更談不到了。

三十三年五月二十日，昆明。

目 錄

論新詩的內容與形式	一
詩的藝術：論卞之琳的「十年詩草」	一三
沈思的詩：論馮至的「十四行集」	七五
詩人的聲音：論方敬的「雨景」與「聲音」	一〇八
樹的比喻：給青年詩人的一封信	一二三

論新詩的內容和形式

我們這時代是一個散文的時代。——當論到現代的文藝作品時，有人這樣主張。

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

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

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

這一共同的特色就是：詩的散文化。

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

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

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

那末，爲什麼現在的新詩會是如此的呢？它的原因何在呢？

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

有比現在的新詩更散文化的了，而且是那麼普遍的，成了一種風氣。

這到底是什麼原因呢？

這原因也許很難解答。記得Water Pater在「文體論」(Style)中曾經有過一段論作品形式的話。他的大意是說：近世社會所給與的興味，渾沌而複雜，所以用了拘束於像韻文那樣的形式，要表現近世所發生的複雜的思想與感情，到底做不到……現在，擺在我們面前的現實是怎樣的呢？我們也許不肯說我們所處的社會是渾沌的，但我們不能不承認它是複雜的。它是複雜的，不錯。在大革命時期，在劇烈的戰爭時期，猶如在我們的抗戰期中，一切都是複雜的，現實本身是複雜的，生活是複雜的，思想是複雜的，感情是複雜的，——自然，我們不願說是渾沌的，——假如Pater的話並不錯，我們的詩人不能在形式上多多用心，就應該是當然的情形。文學，像文化的其他各部門一樣，也是一種意識形態，它自然也有它社會的根源與歷史的根源，在中國這樣的歷史發展與社會組織之下，而產生出這樣的藝術作品，就是說，那些以詩的名義而存在然而又是那樣的散文化的東西，我們雖然不願意在這裏發掘出它所自產生的社會的原因，但這裏卻也可以透露一些消息來了。至少，像Pater那樣的說法，也可以作為一方面的解釋吧。也好。因此，我們得承認這些散文化的詩是「詩」，我們得承認這些作品的產生是必然的。然而無可如

何，我們的不能完全滿意還是一樣的，我們還是一樣的在要求那更高更遠的真箇。一時代有一時代的特色，當然的。然而時代會過去的。時代雖然過去，而藝術卻應當是永久的。我們要求時代的藝術能成爲永久的藝術。Gerard Manley Hopkins 曾說：「有些人，由於某種力量，在他們的當時造成一種很大的影響，這種力量在當時是創造的，新穎的，有刺激性的，但等到那刺激性消逝後他們的名聲也就衰歇了；因爲那支持它的不是由於一種『處理』的手法——這也是與那種力量相等的一種成就。除去最好的『處理』手法之外，是無法可以支持長久的。」（見 *Elyse Stein Drew* 在其所著 "Directions In Modern Poetry, 1940" 中所引）。我以爲這話頗有道理。但我們絕不是說，藝術作品只靠了完美的形式便可以永久，或比較永久，我們只是說，完美的形式，第一當然是先要求它不束縛內容，不妨礙內容之表現，更進一步，它就可以使內容表現得更好，一方面是「內容決定形式」，「但在發展過程中，形式絕不是受動的，對於內容的發展，它也具有能動的作用。」也就是在另一方面「形式可以反作用於內容」，也就是說，作者應當用那最好的形式去提高他的作品內容，因爲一種很好的形式，它既可以摒棄那些不必要的，而凝鍊並超舉那些最必要的，又可以拋除那些淺薄而浮泛的，而給作品以深度，以精度，它使作品更能禁得起讀者咀嚼，也更能禁得起時間的折磨。

詩的散文化這一風氣，雖然最初也許並沒有人在那裏主動地提倡，或者只是由於作品而給人以影響，但發展到後來，也居然有許多人在「詩論」中作為正面的肯定的倡導了。這樣以來，就發生了很大的影響，這影響就是使大多數人——尤其是很年輕的人——以為寫詩是一件很容易的工作。許國，本來也並不是一塊禁土。誰的生活中會絕對沒有「詩」呢，雖然那只是瞬息的，偶然的，甚至是不自意識的？尤其是青年男女們，在其觀照與感受上說，每一個青年人可以說都是一個詩人。要表現出自己的痛苦與快樂，要表現出自己的希望與失望。這種表現是應當的，因為只要能表現出來便是一種愉快，一種發揚，但用什麼方法表現呢？用詩。因為在一般人看來，詩是最容易的甚至比散文小說都容易，因為詩寫起來似乎不必費力，因為只是把所要說的話分了行或分了節寫出來就行了。也許正因為這樣，詩的產量才這樣大，也許正因為這樣，好的詩才這樣少。我們不能說現在的作品中沒有好詩，我們卻可以說，在這種風氣之下壞詩的生產機會確很多，針對了這一風氣，我們願提出一個要求，要求詩人們去創造（或儘量利用）那比較完美或最完美的形式。

講求形式，並不是忽略內容，而是要提高內容，藝術在一方面講本來就是技巧的意思。針對了目前的風氣，我們願說出形式之重要。我們這裏所說的形式是指什麼而言的呢？那實在就是作

品的技巧。分開來說，那就是一件作品的章法，句法，聲韻，格式，用字等等。在詩的形式中，最麻煩的，也正是我們目前所最見短絀的，是詩的格式與聲韻。我們反對舊詩，因為舊詩在這一方面太束縛人，於是大家都不講究格式與聲韻了。然而格式與聲韻的用處是不能忽略的，我們絕不主張作新詩的人要回頭去再用舊詩的格式與聲韻，但是不能不希望詩人去創造自己的格式與聲韻。

W. B. Yeats 在「詩中的象徵主義」裏說：

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

（用曹葆華譯文）

在 Yeats 這段話裏，特別重要的是「凝神觀照」一語，因為這就是韻律的用處。此外，我

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

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

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

所以節奏，詩式，韻腳對於詩人是一種便利，雖然它也不一定就是屬於自然的律條。假如他可以沒有它們而依然作得很好，他自然有資格這樣作。不過在我個人想，詩若缺少什麼

韻律，就難免使人生厭，而且更應當注意的是，只要是一經有了格式，那麼這格式的變化愈多也就愈能够發生感人的力量。

就以「自由詩」作爲極端的例子吧——Mr. Young 就指示出，它之所以不同於散文者就在於那印在紙上的排列之不同。但也爲了這種不同的排列法使詩行與詩句在這樣一種形式之下展開，比較它們印作散文的樣子，我們至少也可以得到一種較好的感觀。比較在散文中，文字是更其調勻了的；它們不但像標準散文中文字一樣，可以有功於全文的效果，而且在進展中，這些文字爲了它們自身的緣故，就要求着我們的注意。在標準散文中，每一個句子都忘掉它前邊的句子，詩與散文之不同，就正如 Rugby（一種可以用手的足球戲）與網球戲之不同是一樣的。單就詩的分行而論，它就能够發生出如同在 Rugby 中的出線規則與禁止過早傳球規則一樣的效果，不是像在散文中一樣使意義一直地落了地，而是當詩中的每一行到了一個結尾的時候便反轉來回到了下一行的開始，（我還並非只指那印刷上的而言）。這種方法，像在 Rugby 中一樣，給人一種掃蕩的趨勢，一種被控制着的速與力的印象，一種加强的印象，當詩中有一種非常顯著的有韻律的格式時。

關於韻律與格式（或韻律的格式）之於詩藝的重要，上邊所引的這段話實在已經十分明澈了，

雖然我們也並不贊同他所引的 Mr. Young 的說法，以為詩與散文之不同，只在於排印的形式之殊異，雖然他所說的詩是自由詩。那麼詩與散文之不同究竟在什麼地方呢？有人說，詩如音樂，散文則如代數，或說詩如跳舞，其目的即在其本身，甚至是無目的的，而散文則如走路，具目的在走路所達到的終點，或更如一般人所相信的：散文是比說話更精鍊了的，而詩又比散文更精鍊。無論怎樣，這些說法我們都不能完全贊同，因為這些都是，或都有些近於純形式主義者的看法。我們相信詩有詩的本質，散文有散文的本質，形式是內容所決定的。沒有詩的本質而只偽飾了詩的形式，依然不是詩；有了詩的本質而沒有詩的形式，固然也可以說是詩，但既有詩的本質，又能由作者爲了表現那某一內容而創造（或利用）一種恰到好處的形式，那才是好詩，才是最好的詩。詩絕不只是分行而已矣，雖然像 Mr. Young 所說：「就爲了這種不同的排列，使詩行與詩句在這樣一種形式之下展開，比較它們印作散文的樣子，我們至少也可以得到一種較好的觀感」，而我們的無論如何散文化的新詩也還都是用分行方法寫的，然而超乎分行以上更精美的技巧還是需要的。最好的詩，應當要那最好的章法，最好的句法，最好的格式與聲韻，以及最好的用字與意象。除非不作詩，要作詩嗎，就不能不拿它當詩來責求，假如寫成散文，即使是有很好詩意，我們也就不再把它當作詩來責求了。據 Taine 在他的藝術論中所說：「歌德的『鮑