

# 詩歌的創作方法

石靈 著  
天馬 叢書七  
尹庚 主編



想像和經驗 .....	3
靈感和夢 .....	13
情緒和境界 .....	25
時代的喇叭 .....	31
音節論 .....	41
韻脚論 .....	61
格式論 .....	71
一篇詩 .....	83

# 想像和經驗

我們常常聽到說，詩歌是想像的產物。想像究竟是什麼東西？詩歌和想像究竟有些什麼關係？這就朦朧得很。可是，有志於新詩歌的創作者，却不必為這些朦朧的字眼所眩惑，因為我們可以不借玄學家的派頭，就可以把他們攪明白的。

想像是詩歌的本質，沒有了他，詩歌幾乎無法存在。他的含義，是很簡單的。只在客觀的事物上，加上些主觀的烘染就是的。比如花是客觀的事物，而把花比做美人，或者把花落比做美人遲暮，諸如「類，就是想像。

想像的要件，或者說想像的內容，是經驗的積累。所謂經驗，是我們對於客觀世界認識的結果。如果我們沒有經驗，或者雖然認識了，而對於認識的結果沒有保存，那麼，我們也不會有想像產生的。譬如前面的例子，我們如果沒有美人的經驗，

或者有過美人的認識，而在意識中沒有美人的存在，那麼，我們看到花的時候，任牠怎樣的美，怎樣的香，而在我們內部引起的情緒，只是對於花的煞那的快感罷了，並不是對於美人的較延長的快感。這樣就產生不了詩，產生不了我們此刻意義中的詩，至多只是感情直接的洩露，譬如快樂呀，悲哀呀，等等，一定不會產生『落花猶似墮樓人』那樣的美句。

想像的要素，是經驗。但在想像裏的經驗，並不是我們意識中一封不動的經驗，是經過剪裁的。這種剪裁，可以分爲兩類：其一是拼合經驗，關於一事物的許多不同的部份，各取其一部份，拼合攏來，成爲一件新事物，就叫做拼合經驗，譬如詩中的美人，都是很美的，但在實際上，找不出缺點來的人有多少呢？這就因爲詩人把他要寫的對象的各部份，都拿他經驗中許許多多美人的美的部份拼合起來的原故。這種想像，叫做創造的想像。其二是解釋經驗，是把經驗內含的意義，摘插來。好比

看見花落，而想到美人遲暮，其實彼此兩者，是沒有什麼關係的，不過因為美人遲暮是可悲的，而花之憔悴也是可悲的，遂把憔悴的花，喻為遲暮的美人。這也是賦與事物以生命和情感的意思。譬如：

這可不是混着好頑，這是生活，  
一萬支暗箭埋伏在你的周邊，  
伺候你千回小心裏一回的不檢點，  
災難是天空的星羣，  
它的光輝拖着你的命運。  
希望是烏雲裏的一縷太陽，  
是病人眼中最後的靈光，  
然而人終須把他來自慰，  
誰肯推自己到絕境的可憐？

——引自威克家著的『烙印』第十頁。

上面引的這一段詩，點是引者加上去的，他的意思在於表示出想像的痕跡。這種想像，叫做『解釋於想像』，在詩歌裏用的最多。前一種『創造的想像』，則比較用的少，尤其是抒情詩裏。『創造

的想像』，在文學的其他部門，如小說戲劇，則比較用的多。這裏就引出詩和散文的區別，以及詩為什麼是純粹的藝術的問題了。自然音節的諧和，韻脚的適當，是都有着重要的關係的，不過此地暫且不論那些，只說到詩的本質方面的問題。原來詩歌，是直現的藝術，而小說和戲劇之類，乃是再現的藝術。什麼叫做直現，與再現呢？兩者的目的，都是要把作者的感情思想，傳達給別的人，詩歌用作者所已具的情緒來直接傳達，戲劇和小說則用使作者形成某種感情和思想的客體的再現來傳達。唯其詩歌是直現的，所以以情緒為主，經驗為副，在想像中剪裁的那階段，不但選擇了經驗，而且解剖了經驗，取過適宜於表達那種情緒的經驗，去掉了其他的。所以多用解釋的經驗，偶用創造的經驗，也不過是補充解釋的經驗的不足罷了。至於戲劇和小說，就不同了，因為他是再現的，所以以客體為主，主體為副，經驗為主，情緒為副。因為他們要拿具體的形象，來表達他們的情緒和感情，所以多

用創造的經驗，偶用解釋的經驗，乃是補充創造的經驗之不足。有人說，詩是主觀的，戲劇和小說是客觀的，其意義就在此。但這主觀和客觀的意義，我們不要把他和在別種情況下所用的主觀和客觀混淆。浪漫主義的戲劇和小說，在其以具象來傳達情緒這點講，也是客觀的。因為他是再現的，他是以創造的經驗為主的。至於我們所以說浪漫主義的作者是主觀的，其出發點乃在於他的經驗的拼合，不是遵守客觀的法則。

創造的想像，就是經驗的拼合，解釋的想像，又可分為兩類：其一是比喻，其二是象徵。其實象徵也是比喻，比喻也是象徵，不過，一個是高級的，一個是低級的罷了。比喻是經驗的外形的對比，象徵則是經驗的內容的對比。象徵對比的主眼點，在於情緒一致，即引起相同的情緒的兩客體，其形絕不相似，但可互為象徵。譬如我們常見的以暴風雨象徵苦難的時代，其實這暴風雨和苦難的時代，有些什麼共通點呢？然而正因其表面沒有共通

( 8 )



之點，而內容則同樣能夠引起我們恐怖和悲憤 情緒，於是，我們就拿暴風雨，來象徵苦難的時代了。普通說的象徵派，他的特點當然還多，（在後面音節論再講一點），不過作為其主要的表現法則不外如此。

現在，這種象徵派，在我國的詩壇上，正有着相當的勢力，我們對於他究竟取着怎樣的態度，有些什麼樣的見解？

第一，上面說過，詩歌裏用的想像，大半是解釋的想像。所謂解釋的想像，無論是比喻，無論是象徵，總是解釋經驗之內涵的意義，賦與事物以詩人自己的感情和生命的。那麼，好像詩，本來就是象徵的了。是的，不過這種象徵是廣義的，普通詩中所用的『解釋的想像』的內容，是普遍的經驗，而解釋的方法却是詩人自己的罷了。但在象徵派，這種解釋的想像的內容，則是特殊的經驗，個人的經驗了。即有普遍的經驗，也是特殊化，個人化了的。因此他們不是賦與事物以新的生命，而是換了

一件事物，不是以甲滲入乙，而是以甲代替乙，這就是象徵派所用的想像，和普通詩裏所用的想像的不同之點，也就是象徵派的象徵，和普通詩裏的象徵不同之點。

第二，象徵派的宇宙觀，是要從肉之中認識靈，從有限之中認識無限，所以他們認宇宙萬象與詩的關係，只是一種媒介的關係，直言之，宇宙萬象，乃是完成從肉認識靈的手段而已。因此客觀界不是認識的源泉，也不是經驗的寶庫，只是認識自我的通路，所以他們看不起經驗，染上了神祕的色彩。

第三，他們重視情調，不重視情緒；所謂情緒，就是情調的積累之謂。他們爲什麼這樣，乃是由於現代生活的關係。煞那煞那間的事象，都是很繁雜的，很緊張的，使得人的感覺，變成非常的敏銳，神經受了一點刺激，就震動起來，傳到身體裏去。這種煞那的神經的震動，就是情調產生的根源。象徵派抓住了這情調。因爲情調被強化，所

( 10 )

以對於同一事物，能產生許許多多的情調，而欲以象徵法來把握這種態度的情調，不得不用許多的各別的象徵。所以在象徵派的詩裏，很不容易找到情緒統一的象徵。

由於上面所述三點：想像的內容，是特殊的個別的經驗；把經驗的源泉，染上神祕的色彩；以及強化情調，運用雜多的不統一的象徵；於是象徵派就形成一個最大的特色，那就是朦朧難懂。而象徵派詩人也動輒以此沾沾自喜，銜感於衆。其實，這有什麼值得誇耀？當我們感情和思想，不能傳達給別人的時候，只該覺得這是可悲的，並沒有什麼可喜的。

這還是按照真正的象徵詩講的，其更卑下的作者，不明白象徵詩的究竟，只是倒果爲因，以爲令人不懂，就是象徵詩的上乘，極力向這方面下功夫。符籙遍地，咒語滿街，於是墮入惡趣，鑽進牛角尖裏去了。

新詩歌的創作者，要想避去這種傾向，惟有在

( 11 )

用解釋的想像的時候，以普遍的經驗為根源，不以特殊的經驗為根源。把客觀世界不但看作經驗的源泉，而且看作認識的主體也包括在內的認識的客體。更以統一的情緒，支配詩篇。

# 靈感 and 夢

說來很有趣的，在古時候，把詩的創造的力，歸之於神——阿坡羅(Apollo)或者繆司(Muse)——所以，詩人在做詩的時候，也如牧師做禮拜的時候一樣，要對神祈禱，要向他求告，據說那樣靈感就來了。即近代詩人，也仍然未能脫離此種窩臼。如渥茨華斯(William Wordsworth)，稱此種力，為『先知的精靈』。

可是，這種神祕的外衣，究竟將永遠的不能揭去嗎？不，近來我們漸漸的已有窺見他的真面目的可能了，這不能不歸功於心理學派批評的出現。

在上一節裏，曾經討論到，詩的生產者想像，以及想像的內容。但是，想像的本身，想像這一件內在的行爲，是從那兒來的？那並沒有談及，現在倒要深入追究一下了。原來想像，乃是經驗在心神鬆弛狀態下的出現，在普通注意力集中的時候，是

產生不了想像的。我們有一句成語，叫做『想入非非』，這就是想像的境界。當一個人冥想的時候，他是耳無所聞，目無所見的，從前有過一個故事：『一個好讀書的人，元旦那天，他還把書拿在手裏。家人送上元宵，過一會來取碗的時候，發現這人的嘴！盡是黑墨。和元宵一道送來的糖，却絲毫沒有動，而是一碗池的墨水，給他蘸光了。』這種心神鬆弛的狀態，就是產生想像的境界，產生想像的境界，就是靈感。

心神鬆弛的狀態，並不專指疲倦，雖然裏面也包着疲倦。乃是指對外界事物的無關心。我們有一句成語叫做『出神』，也是很合於這意義的。這種狀態，有時候是自然的，有時候是人為的。自然的狀態，有時候緣於虔誠的信仰或者強烈的熱情，有時候緣於情緒的突變，有時候緣於疲倦。強烈的熱情，如戀愛的人的見神搗鬼，像西廂記中鶯鶯的聽琴，和張生先等鶯鶯的兩段，都是這種狀態的表現。情緒的突變，如極端恐怖時候也會見神見鬼，

這裏有一個例子：我們故鄉近海，到海中取魚的多用帆船。那些帆船，每次遇了風暴，安然歸來的時候，總要帶回許多神話，不是說在風暴中船頭亮起了天燈，順着那燈走方才平安入港，就是說船的兩旁，有着人魚護送。這些都是在極度恐怖時候所生的想像的作用。至於疲勞，則歸入夢境，或者心神喪失狀態中去。這些都是天然的產生想像的境界，或者是被動的想像的境界。

至於人爲的，則大半爲酒精，煙草，藥物，（如鴉片嗎啡之類）等所麻醉的時候。因爲麻醉，使人對於日常事物，失去注意，而形成了想像的境界。用其他方法的，也多得很，譬如歐陽修的文章，成於床上，馬上，廁上；與歌德的徘徊林中；以及馬雅可夫斯基的所謂寫詩的時候作必需的室內散步。這種人爲的方法，只是習慣問題，並不一定要含有麻醉性的東西，而最普通的，是酒類罷了。此所以詩酒，往往連稱，事實上，酒在詩歌上，確實盡了不少任務的。



這種想像的境界說，拿廚川白村的文藝是苦悶的象徵的那象徵化的過程來說明，最容易明瞭。

廚川白村說，人是生而具有一種富於表現性，和創造性的生命力的，這種力猶如不羈之馬，只想狂奔，只想自由。可是在另一方面，社會的一切法則，一切規律，時時在桎梏着他，束縛着他，使他不能盡量地自由，從這種矛盾的現象裏，就形成所謂人間的苦悶。然而，人既生而具有創造性表現性，那麼怎麼能夠一壓消滅呢？他縱使真的要活着，要做社會的一員，而向社會的諸法則低頭，可是他不能夠不另外找尋出路的，這唯一的出路，就是文藝。『文藝是純然的生命的表現；是能夠全然離了外界的壓抑和強制，站在絕對自由的心境上，表現出個性來的唯一的世界。』（引自苦悶的象徵第十三頁）。

可是生命力的躍動，時時不息的，而文藝，並非能夠時時產生的，那麼由生命力的躍動而產生文藝，必須另有機緣了。這兒他採了 Freud 的精華分