



詩
創
造

詩論專號

嚴肅的星辰們

• 一九四八年六月出版 •

上海學界出版社發行



新詩戲劇化

袁可嘉

差不多是去年這個時候，我寫過二篇小文章，分別從抽象理論及技術運用的二方面分析新詩現代化的實質與意義。最近我又想到一些可以補充的意見，其中一部分就是我在本文所要談及的新詩戲劇化的問題。

有一個重要的觀念早就該在一年以前辨正的，却由於筆者的疏忽，一直忘了提起，那即是，我所說的新詩現代化並不與新詩西洋化同義：新詩一開始就接受西洋詩的影響，使它現代化的要求更是我們研習現代西洋詩及現代西洋文學¹的結果，關係縱然如此密切，我們却絕無理由把「現代化」與「西洋化」混而為一。從最表面的意義說，「現代化」與「西洋化」一指空間上的變易；新詩指時間上的成長，「西洋化」指空間上的變易；新詩之不必或不可能西洋化正如這個空間不是也不可能變為那個空間，而新詩之可以或必須現代化正如一件有機生長的事物已接近某一蛻變的自然程序，是向前發展而非連根拔起。我們還可以舉一個例說明二者的絕不相同：一個中國紳士，不問他外國語說得多麼流利，西服穿得多麼挺括，甚或他對西洋事物的了解超

過他對本國事物的認識，但他很難自信已經是一個外國人或立志要做一個外國人，他給人們的普遍的印象恐怕不是他西洋智識的過多而是本國智識的不足；另一方面，他却可以毫不慚愧的學做現代的中國人，努力捨棄一些古老陳腐，或看來新鮮而實質同樣陳腐的思想和習慣。

話雖如此，與朋友們談天的經驗使我相信，現代化與西洋化的混淆還是需要我們留神提防的。看得深一點，這些引起混淆的糾葛都是事物演變未成熟前過程中的偶然現象，而與事物的本身往往沒有多大關係。問題來自幾個方面：（一）現代詩的作者在思想及技巧上探索的成分多於成熟的表現，因此不免有許

多非必需的或過份的歐化情形，雖然筆者相信大部分思想方式及技巧表現的歐化是必需的，是這個感性改革的根本精神。(二)現代詩的讀者接觸這類詩作的經驗太少，像面對來歷不明的敵人，一片慌亂裏常常把它看作譯過來的舶來品，其實許多歐化的表現形式早已是一般智識羣生活的一部份，雖然來自西方却已經不是西方的原來樣本。(三)現代詩的批評者由於學養的不够，只能就這一改革的來源加以分析說明，還無法明確地指出它與傳統詩的關係，因此造代一個普遍的印象，以為現代化即是西洋化。這些原因，我們可以清楚的看出，都是改革過程中不成熟的反映，而遠非事物的真相與本身。

與這種相類似的另一個誤解是將「現代化」解釋為「晦澀化」的代名詞。顯然的，晦澀是現代西洋詩核心性質之一，卅年來批評家們對它毀譽不一，我們新詩產生這個問題正與它的來源密切相關。對於晦澀，如對於其它許多問題，大家的看法可以大有不同，最公平的說法是不把晦澀作為批評詩篇的標準，它不足以成為好詩的標記，也不是予詩惡評的根據；作者們固然要負責任，讀者評者也未嘗不然，至於「為晦澀而晦澀」的心理狀態，無論在那一方面，都只是感傷形式之一，徒然損人害己，自更不在論列之

中。

這裏有一個區分值得我們注意：「晦澀」與「模稜」的不同；晦澀 (Obscurity) 常常來自詩人想像的本質，屬於結構的意義多於表現的方法，是內在的而非外鑠的。詩人們晦澀的程度雖有深淺大小的分別，但詩想像必然多少帶點晦澀似是無可否認的事實，從民歌到里爾克到處是證明。許多我們自己覺得透澈了解的短篇抒情詩，在最後的分析裏都還是頗多疑問的。模稜 (Ambiguity) 則多數屬於文法等表現手法方面，常常只是某一時代或一部份詩人的特殊愛好，如英國十七世紀的玄學詩人與現代詩人都把它作為表現上的一種習慣；晦澀的特點在半透明或「不明」，模稜的特點則在多方面或「兩可」；前者是想像的，結構的，後者是文法的，表現的。雖然二者都有特殊的用處，我們對於晦澀的責難却勢必需要我們更多的考慮。

前面是二點解釋，下面我們談談戲劇化的問題。在目前我們所讀到的多數詩作，大致不出二大類型：一類是說明自己強烈的意志或信仰，希望通過詩篇有效地影響別人的意志或信仰的，另一類是表現自己某一種狂熱的感情，同樣希望通過詩作來感染別人

的；說明意志的作者多數有確定不易的信仰，開門見山用強烈的語言，粗厲的聲調呼喊「我要……」或「我們不要……」或「我們擁護……」或「我們反對……」，表現激情的作者也多數有明確的愛憎對象作赤裸裸的陳述控訴。說明意志和表現情感都是人生中的大事，因此也就是詩的大事，完全是必需的而且是值得讚美的。因此這二類詩的通病——或者說，它們多數失敗的原因——不在出發的起點，因為起點並無弊病，也不在終點，因為詩篇在最終總給我們極確定明白的印象，够強烈而有時不免太清楚，而在把意志或情感化作詩經驗的過程。

而詩的唯一的致命的重要處却正在過程！一個把材料化為成品的過程；對於別的事物，開始與結束也許即足以代表一切，在詩裏它們的比重却輕微得可以撇開不計。正如一個富有崇高情感而又有崇高行為表現的人未必成為詩人——更不必說好詩人或大詩人——這些表示強烈感情或明確意志的作品也就未必成詩。它們只證實一些可貴的質素而非詩人的質素。

由於這個轉化過程的欠缺，新詩的毛病表現為平行的二種：說明意志的最後都成為說教的(Didactic)，表現情感的則淪為感傷的(Sentimental)。二者都只是自我描寫，都不足以說服讀者或感動他人。這兒也許

有人發向：「難道意志與情感不都屬於經驗或是若干經驗的結晶？」他們自然都是生活經驗，可能是但未必即是詩經驗，在極多數的例子裏，意志都只是一串認識的抽象結論，幾個短句即足清晰說明，情緒也不外一堆黑熱的衝動，幾聲吶喊即足以渲洩無餘的。

從這個角度來看，當前新詩的問題既不純粹是內容的，更不純粹是技巧的，而是超過二者包括二者的轉化問題。那末，如何使這些意志和情感的轉化為詩的經驗？筆者的答覆即是本文的題目：「新詩戲劇化」，即是設法使意志與情感都着戲劇的表現，而閃避說教或感傷的惡劣傾向。它的要點包含下面幾個認識：

一、儘量避免直接了當的正面陳訴而以相當的外界事物寄托作者的意志與情感；戲劇效果的第一個大原則即是表現上的客觀性與間接性，我們從來沒有遇見過一齣好戲是依賴某些主要角色的冗長而帶暴露性的獨白而獲得成功的；戲中人物的性格必須從他對四周事物的處理，有決定作用的行為表現，與其他角色性格的矛盾衝突中得到有力的刻劃；戲中的道德意義更必須配合戲劇的曲折發展而自然而對觀眾的想像起拘束的作用；這些都是很明顯的事實，很淺鮮的道理；徒然的自我宣傳或自我描寫都無補於事一如開口閉口不離「我」字的談話最令人生厭一樣。表現在

現代詩裏，第三人稱的單數複數有普遍地代替第一人稱單數複數的傾向，尤以最富戲劇性的奧登爲最顯著。

這裏有一種可能引起的懷疑，我們不妨略加說明的：旨在揭示自己意志或表現自己感情的作者也許會覺得通過一間接性——以後的意志一定不够明確，情感經過曲折變化也許變得稀薄軟弱；看戲的經驗指示我們這種不安是多餘的：意志經過挫折磨鍊，它的表現必更爲肯定，情感歷經起伏反覆，更會獲得不可比擬的強烈程度，事實上這也部分地解釋了一般悲劇比喜劇動人的緣故。

二、就我們學習現代西洋詩的經驗作根據，我們相信詩的戲劇化至少有三個不同的方向：有一類比較內向的作者，儘力追求自己的內心，而把思想感覺的波動藉對於客觀事物的精神的認識而得到表現的。這類作者可以里爾克爲代表。里爾克把搜索自己內心的所得與外界的事物的本質（或動的，或靜的）打成一片，而予以詩的表現，初看詩裏絕無里爾克自己，實際却表現了最完整不過的詩人的靈魂。這裏對於事物的本質（或精神，*Essence*）的了解十分重要，因爲離開本質，詩人所得往往止於描寫，頂多也只是照相式的寫實，不會引起任何精神上的感染。里爾克的「畫

像集」(*The book of pictures*, *The first and the second*)是這類詩作的極品，展開我們眼前的是一片深沈的，靜止的，雕像的美。不問我們聽到的是音樂，風聲，看到的是秋景，黃昏，想到的是隣居，天使，在最深處激動我們的始終是一個純淨崇高的心靈抖動的痕跡。

第二類詩的戲劇化常被比較外向的詩人所採用，奧登是傑出的例子。他的習慣的方法是通過心理的瞭解把詩作的對象搬上紙面，利用詩人的機智，聰明及運用文字的特殊才能把他門寫得活栩栩如生，而詩人對處理對象的同情，厭惡，仇恨，諷刺都只從語氣及比喻得着部分表現，而從不袒然赤裸。正如前一類詩注重對事物的本質的了解，此處我們着眼心理隱微的探索；里爾克代表沈潛的，深厚的，靜止的雕像美，奧登則是活潑的，廣泛的，機動的流體美的最好樣本，前者有深度，後者則有廣度。

這也許就是爲什麼奧登能在那麼大的詩的天地中來往自如；如純從詩題材接觸面的廣度來說，奧登確定地超過梵樂希，里爾克和艾略特。只要一打開他的詩總集，你便得欽佩他在這方面的特殊才能。因爲手邊有好的譯作可以借用，我們試舉一例爲證：

小說家

奧登作
卜之琳譯

裝在各自的才能裏像穿了制服，
每一位詩人的階級總一目瞭然；
他們可以像風暴叫我們怵目，
或者是早天，或者是獨居多少年。

他們可以像輕騎兵衝向前去；可是他
必須掙脫出少年氣盛的才分
而學會樸直和笨拙，學會做大家
都以爲全然不值得一顧的一個人。

因爲，要達到他的最低的願望，
他得變成了絕頂的厭煩，得遭受
俗氣病痛，像愛情；得在公道場

公道，在齷齪堆裏也齷齪個夠；
而在他自己脆弱的一身中，他必須
儘可能隱受人類所有的委屈。

(我必須說，這樣的譯詩，即使沒有原文並列在旁邊，
也絲毫無愧於原作。卜之琳先生的譯文，不但字字推敲，句
句磨琢，將原作的精神表達無遺，且在韻律方面，很有獨到
之處。)

奧登寫過不少類似這樣的題目，他寫過作曲家，
模特兒，旅行者，巴斯格爾，給福斯特等等，所用手
法大致如前面所描敘的。他總是從對方的心理着手，
而藉思想的跳動，表現的靈敏來產生輕鬆，愉快。我
們粗粗讀來，很容易覺得它只是淺易近人，而忽略其
中的親切，機智等好處；奧登原是有名的詩壇的頑
童。

此外還有一類使詩戲劇化的方法是乾脆寫詩劇。
在另一個場合裏我曾經說過，一九三五年左右現代詩
劇的崛起是一樁極爲重要的事情。詩劇的興起雖然是
全基於技術上的理由。我們一再說過現代詩的主潮是
追求一個現實，象徵，文學的綜合傳統，而詩劇正配
合這個要求，一方面因爲現代詩人的綜合意識內涵強
烈的社會意義，而詩劇形式給予作者在處理題材時空
間，時間，廣度，深度諸方面的自由與彈性都遠比其
他詩的體裁爲多，以詩劇爲媒介，現代詩人的社會意
識才可得到充分表現，而爭取現實傾向的效果，另一
方面詩劇又利用歷史做背景，使作者面對現實時有一
不可或缺的透視或距離，使它有象徵的功用，不至
粘於現實世界，而產生過度的現實寫法 (Overdone
Realism)。

不遺漏而易見，詩劇的創作既包含詩與劇的雙重

才能，自更較詩的創作爲難。眼前我們恐怕只能把它保留爲次一步的工作，而不易立見成就。

三、無論想從那一個方向使詩戲劇化，以爲詩只是激情流露的迷信必須擊破。沒有一種理論危害詩比放任感情更爲厲害，不論你旨在意志的說明或熱情的表現，不問你控訴的對象是個人或集體，你必須融和思想的成分，從事物的深處，本質中轉化自己的經驗，否則縱然板起面孔或散髮捶胸，都難以引起詩的反應。

啓事

1. 本叢刊園地公開，歡迎讀者及各地詩作者投稿。譯稿最好附寄原文。
2. 自第二年第一輯起，在編輯方面，將採編委制，對稿件之處理，均由編委商議決定。編委由林宏、康定、沈明、田地、方平、燧伯等組成。來稿請逕寄本社，勿由私人轉遞，以免周折。
3. 本社經濟困難，入不敷出，來稿刊登後，仍祇能贈送該輯一冊。以前已發表作品諸君，如尙未收到贈刊，請賜示地址，俾便補寄。
4. 本社人手太少，過去積稿甚多，不及一一奉覆，至爲歉仄。現正加緊清理中，如急需退還原稿者，請附足郵資。以後不用之稿，附有郵票者，盡可能退回。
5. 投寄之稿件每篇後面或背面，請註明投稿者之地址，以便通訊。
6. 如蒙惠訂本叢刊，請將書款逕寄星羣出版社，或在信封上註明，最好勿與來稿併寄，以免就擱。

四、照筆者的想法，朗誦詩與秧歌舞應該是很好詩戲劇化的開始；二者都很接近戲劇和舞蹈，都顯然注重動的戲劇的效果。朗誦詩重節奏，語調，表情，秧歌舞也是如此。唯一可慮的是若干人們太迷信熱情的一瀉無餘，而不願略加節制，把它轉化到思想的深潛處，感覺的靈敏處，而一味以原始做標準，單調的反復爲滿足。這問題顯然不是單純的文學問題，我還須仔細想過，以後有機會再作討論。

——四月紅樓



嚴肅的星辰們

唐湜

讓我們先從

呵，又有許多嚴肅的星辰們出現在詩的天宇上了，又有許多光輝的彗星拖着它們的金車在巡禮了。呵，我們得注視它們，看它們運行的步子，看它們的虹彩般的光弧怎樣綴着詩的寶石閃光。

唐祈與他的「詩第一冊」

說起吧。他的出現是有點突然的，可是那麼從容，俊逸，風姿英發，不苦澀滯重，也不輕脫油滑，「一語天 萬古新」似乎是爲他說的，可這並不能輕易地從一舉半之勞間得來，他的洗鍊該來自他那虔誠的工作者的信心與不苟且的堅持。在「詩第一冊」這集子裏的最初的一首詩是一九三六年寫的，十年這一段長長的時距內他就只寫下了這一點點，他說：「我默默地支持着幾年來黯淡的寂寞的工作，隨着生活留下了牠們各自的聲音與面貌，感到像遠離的親人，和小孩子們突然長高了似的那般親切。」他自然也會得到過快樂，可他却又過謙地說「除了早期少年時代那一點近

於無知的柔和，我從沒有歌唱什麼，我想起，我只能如實地寫出了這些陰黯的社會的事物中，一個更大的空虛的形象，不禁焦慮起來，更大的時間中我愈憤懣而愈要學習反抗。」因爲那個「更大的空虛的形象」——時間，正如里爾克所說的在崩潰，他就不能不設法抓住它，凝定一點，以作全般的生活旋律的不斷的新生，這就是他的工作的堅執，也就是他的反抗。讓我們看他怎樣開始他的「旅行」吧，

你，沙漠中的

聖者，請停留一下；

分給我孤獨的片刻。

這虔誠的聲音，這聖者的孤寂的片刻的要求，正是現代的優力賽斯們的深思的叫喊。生命在這裏凝定爲藍色的花朵，瑰奇而不凋謝，不過分光亮可又不會爲庸

俗的灰塵淹沒。那些「無知的柔和」里可有盈盈欲滴的生命的朝露在迎風滾動，完全是清新的俊彩，無纖塵地透明。那篇九行的「旅行」的宣言裏有千言萬語在奔湧，可又寧靜如彫塑的石像：默默無言。「沉思裏，我觀着星宿，……」一個獨往獨來的精靈，一個與天地相往還的形象閃現在我們面前，那是阿伯拉罕那樣的聖者，流動不居的「光」。我們聽蒙海的歌唱，一個遙遠的金色的網在陽光下閃爍，可「突然靜止在謠曲的回響裏，像遠方鞭牧着馬羊的故鄉。」時間突然顯得短促了，雍容自如裏有一個急速的昇高。拉伯底的死亡是幽祕的，可平和得多，一個死的神聖的姿，可又超越於死亡，空洞可又有信心的充實。我愛那個古代蒲昌海邊的羌女，

游牧人愛草原，愛陽光，愛水，

帳幕裏你有先知一樣遨游的智慧，

原始的笛孔裏熱情是流不盡的乳汁，

月光下你比牝羊更愛溫柔地睡。

這意態可真像和煦的平原，無邊無際，卷舒一如純白的雲彩，不幸却在現實的壁沿上天折。我也歡喜一回「教徒」的默禱：「神的心靈乃在於淨化」。一穆罕默德「裏有憤怒，因而也就有不平衡的激動，但我却不能不為這動人的真淳感激：

「主呵，生活中我尋找宗教；

服役更多人民將替代你底崇高！

悲慘的「故事」上有如此燦耀的光采，如此純淨，如此平靜，却更尖銳地抒脫了少女的可怕的命運。藏漾嘉錯天生是流浪草原的靈魂，却不幸成了世上的君王。我們在這情歌裏讀到沙羅門式的詩句：單純而堅定一如他的靈魂。他的死是一齣心理的戲劇：

自由，自由剛在你身體內滋長，

勇敢的僧人，你竟渴死在曠野上……

結束了這沙漠裏的旅程。我們的詩人又有了他那幽婉的抒情。這是他的沉思的漫步，也是他的生命的傾聽：

我聽到

遠處的山上的鐘

像永久的歌聲

上升到天空。

「我向哪裏走，在森林中」？回答是在他的「航海」裏。一方面有人類的狹隘：

一個海岸劃分生死般森嚴，

城市：檢查一些屬於自己的利益……

另一方面却是自然的闊大：它只靜穆地傾聽，從不急燥：

大海有時長嘯，卻有時孩子般大笑，

星星月亮都歡迎飛入牠們懷抱。

於是，詩人在沉思裏幽幽地說：「世界在遠航中有我的改造與理想」。他是堅凝不動的，一切都胸有成竹，因為他知道：「遼遠的海岸像自己故鄉，海上唱着同樣歌聲，歡呼一個方式：」「墓中人的歌」使我想起了海涅的一些謠曲：明淨，愉快的旋律裏有深沉的憂思；一些反譏全落入那樣雍容的氣度，正如杜運燮的一些短歌。我驚異於詩人的點鉄成金的魔術，一切落在他手裏的全能自如地發射 *Oriental* 的光采，在中國，除了何其芳以外，怕少有人有這麼純粹的創造力，而他，比起何其芳來，或許更少些矜持，因為更多些虔誠。「鄉村早晨」與「日暮的山村」是米葉式的畫：色調單純又瑰麗淅淅，靜謐中有三棱鏡下的陽光那樣跳躍的姿影。讀：

黑土嵌一塊塊水田

各種形狀的鏡子；

晨星還在浮面遲疑，

飛鳥照一照，飛出朦朧樹林，

彩霞便開始面對它梳洗。

該多麼神往，彷彿全詩就是那麼一面鏡子，讀的人全可以在這裏照出自己的靈魂，洗滌自己的心胸。「秋」正是「一串無音的音符」在流蕩。「聽，回憶的笛」，

這一聲聲輕歌像夏夜的流螢，閃爍又熄滅，自然的零星的意象間有一個幽深的秩序，使我們也不得不跟詩人一樣感到「自然比我們更嚴肅」。「雕塑家」是一首讚歌，本身也有凝定的彫塑的美：

多少受難者的面孔；肌膚

凸凸着你的憂患的程度，……

詩人要求雕塑家學習地獄冰冷的石頭般忍受，深沉如盲者的目，凝視聖象的光輝，又默默如聾人的耳鼓，傾聽讚美的歡呼。不必干預強求，只在自然的莊嚴的一花一葉間從容周旋，

……從牠們間呼吸，

通過你兩隻溫柔的手，

思想認出了牠們固有的形體。

於是，雕塑家，也是詩人的虹橋在一切時空的流中建造起來了，人們通行前去；從面前走向了永恆，我們知道現代詩的理想是音樂與雕塑；音樂般的流動不居與雕塑般的凝靜致遠正是生命的樂音般的青春和與堅定的成熟期的反映。在這小小的集子裏雜陳着這二類詩與在它們中間的多彩的畫幅，因為作者還年輕，故還不能達到真淳的圓熟，但也因為如此，清純的才分便更芳香醉人，少有一切中外傳統風格的影響。單純的天才往往絕受不起傳統的沉重的感染。「十四行」

「戀歌」，「別辭」都是親切的歌，而「風向」，「聲音」與「夜歌」則是更婉麗的抒情；澄澈中有莊嚴，流蕩與顫動中又有堅忍。從「嚴肅的時辰」一起，詩人開始離開了他那牧歌世界，走向嚴重的時代：那是一九四六年，兩篇哀歌：「聖者」與「墓旁」正是追悼聞一多先生的光輝的死亡的：

每一個人死時，決定

一生匆促的行跡，

有的縮小，灰塵般虛渺，

有的却在這秒鐘

從容地爆裂，

世界忽然顯得震動……

這「震動」無疑的促使了詩人視野的轉變：從前那麼靜美的景致裏漸漸出現了許多憤怒的眼睛。但詩人並不孩子般地流淚感傷，他說：「誰都覺得這濃霧的晨光前，沉重裏佈滿了希望……」是的，人民是在忍耐着「雪」的寒冷，「霧」的卑溼，而他們也都知道「灰色的和平下面是黑暗的一片戰爭的泥濘」，於是，「大江不斷牠憤怒的流竄，而且歌着叛徒的命運……」於是，在詩人的筆下，出現了一連串苦難的悲歌。「老妓女」正是都市的象徵，我顫慄於這些波特萊爾式的文句：「罪惡的黑夜，你笑得像一朵罌粟

花，」也愛這麼單純的說法：「無端的笑，無端的痛哭，生命在生活前匍伏……」「鄉村寡婦」正是最典型的中國鄉村的狀態，我很歡喜這樣的結尾：

終於一具骨瘦可憐的勒車；你的伴
牠分給你一掬溫暖，有一天灰色的
線斷了，你才抱住那半個世界的宣判。

與前頭的那一節可以前後呼應。在「女犯監獄」裏，我們竟可以聽到綠原式的慘厲的聲音：「讓罪惡像子宮一樣割裂吧；爲了我們哭泣着的這個世界！」這在溫柔敦厚的詩人心裏該是一個奇蹟。我幸而知道詩人的蘇州人的心裏會有過不少慘痛的心理戲劇的演出；他的家庭有過悲劇，他曾與母親流居在中國最荒涼的西北角，否則我簡直就不能在以前的詩作裏看出那些隱潛在純淨的詩行裏的痛苦足跡。「挖煤工人」在詩人的牧歌世界是那麼突兀的建築：有筋肉的弓起，也有沉痛的抒情，而思想更常常從弓絃似的顫動處有力地躍起，那麼遒勁而又不事揮霍：

呵，嗚嗚的挖煤機，

鍋爐，日夜不停地在吃着

鐘點，火車昂頭吐口氣到天那邊，

牠們的歌都哭喪似的嚇人，

當妻子小孩們每次注視，

險惡的升降機把我們

扔下，穿過黑色河床更深的地層。

這裏：沒人相信，沒人相信，

地獄是在別處，或者很近。

這麼悲劇味的詩行在國內似乎還少有見到，簡直就是一部「萌芽」（左拉），一部生活的小史詩，只引文中的最後兩句裏表現了M·安諾德在論「偉大的風格」時所說的詩人的沉淪，因為在不當的時候作了虛偽的提高：虛張聲勢，浮而不實，也就更加無力，失去了我們的牧歌詩人的本色。但大體上，這詩仍是一張和諧的畫幅，時時有美學與社會學上的凸起構成一串連貫，一串深谷。

我們面對着的是一個「嚴肅的時辰」，一個舊歷史時代的「最末的時辰」，歷史的氣壓時時使我們的呼吸感到窒息，龐大的鄉村在悲泣，而「神經緊張的城市是被圍困的荒島」。這使我們的詩人在政治覺醒上不得不有了突進的表現。「你走了」是一章悲憤的歌，「一次沉重的爆炸」，懷念一個被迫害的友人：

你終於要用死去證明

仇恨，將世界截然兩半地劈開，

一個無恥下降時已在崩潰；

而長久在血的迫害裏的

我們真理的火焰燒大了，

不斷向現實上升，展開，

於是，詩人的筆也不斷地向現實展開突擊了。在「時間的焦慮」裏有中國目前現實狀態的最好的抒寫，有高揚也有低抑的音符在沉重的旋律上躍動：那麼有力，堅實，沒有目下最流行的浮囂的調子，正如他所謳歌的人民，被時間的焦慮，戰爭，兇年與不測的死災壓成不顧一切崩塌的石塊，不顧一切地兀然獨立，只在地層底下感到巨大的震撼。我們聽他的悲壯的抒情：

千萬人被武裝着，命令他

殘忍，走向空洞的戰爭，

真實的火車載他們一次次遠行；

帶着不祥的權力到各處，

佈告出遵守殺戮的秩序與和平，

城市與城市，鄉村與鄉村間

交通着仇恨，隔離所有親人！

是多麼可痛的真實！歷史的姿影在這裏有了幾近乎全貌的凸現。新時代到了，「那不可抗拒的事物注定了未來」，詩人的信心是堅定的，詩人的意識是清明的，發瘋的現實在他眼裏只是「虛偽的熱鬧在抖擻，動搖……」如果說「時間的焦慮」是一曲歷史的高歌，那麼「最末的時辰」便是一次人性的低唱：委婉地陳訴，又輕輕地啜泣，從少女的自殺，飢餓的氾濫，士兵的懷鄉，孕婦的哭嚎等等現象的結集裏描出：

四方絕望的

嘆息，像風雨

震撼全城市的屋脊。

值得注意的是詩人本身原是一個歷史學者，因而他的看法是一種超然的歷史的看法，沉下自己的激情，只純然爲塗寫歷史的面貌而抒情。或者，從文藝上看，詩人的氣質是冷癡的克臘西克的，處處有超越的自覺，雖然，一種深情與深思交融的河流仍然在他的詩與心之間交流，使他不能不脈脈含情，與物象心心相印，時時有一更大失聲的歡呼，大笑，一譬如在他憧憬着

當另一支軍隊

踏着六尺的闊步開到

的時候，這種歷史的態度使他恰巧可以與

「渡運河」裏的詩人莫洛

成一有趣的對比：他在藝術製作上是自覺的，但在社會生活上却還正由自然走向自覺，莫洛的寫作是一種較自然的深情的噴射，但他在生活上却是自覺的鬥士。「渡運河」正是一個鬥士在運河周圍的戰鬥旅程中的感情紀錄，正如「詩第一冊」是一個游吟詩人在多樣的的生活旅途上的自如的抒情。如果說「詩第一冊」

有一種塑像的姿，凝結的光影裏有無限象徵的綫條射出，含情的意態裏有流動的音色漾開，一種繁複的管絃的單純的統一，豐富而無礙於純淨的和諧。那麼，「渡運河」就是新人類的生活的河流的奔放，一種真實地單純化了的新知識份子的生活史詩，一曲新人類的高歌。聖潔的理想的光輝使他無視於一切苦難，一切卑下，不，甚至連苦難與卑下在他也成了神聖的苦澀的菓子，成了聖潔的樂音，愈掙扎，愈堅持，也就愈顯得純淨，崇高，這正是清教徒米爾頓的史詩的特色，而莫洛，因爲一份矜持的信心，也有米爾頓似的高貴的浪漫蒂克的風度。那種約束裏的奔放，那種輕唱裏的高昂使他在自然的音步的隄岸間激起一種堅實昂揚，一切都那麼明朗，簡樸，直爽，從語言直到思想，全是一個向上的躍進，即偶然有一個低凹的坡谷，譬如那篇「黑屋」，也總有一段向上的虛線拋起，在高空閃爍。而這一切，都由於一個完全自覺的，通體透明的新知識份子的朗朗然的感情。我記起一九四三年在故鄉永嘉街上遇見他時的驚訝，蒼白的面色是他在一次試鍊中堅持的結果，如他自己所唱的，他那時正像一隻獨木舟擱淺在沙灘上。一連串孤寂又堅忍的蟄居生活成就了他那長長的「思想的散步」，於是，一連串清新絕俗的散文使他在東南一角

獲得了無數的支持者。「渡運河」，許還有一渡長江，大大小小的詩章，全那麼使人振奮又激動，而「晨晚二唱」與「太陽系」在當時桂林的一詩創作上發表時也會使人耳目一新。「渡運河」是首六百餘行的小史詩，一九四一年四月在Y城的戰地寫完，對戰鬥的運河有着光輝的全貌的抒寫。我們讀前面的那一段小引，

運河，整日以淒咽的聲音，訴述着自己的故事，講着：她是怎樣地，因了一個荒唐帝王的淫樂，而以無數人民的生命與血，誕生了她；並且，那些爲此而死的悲苦的鬼魂，每在陰寒的夜晚；怎樣地圍繞着她號泣；彷彿聽一個虔誠的荷馬敲擊着他的無絃琴，哀哀欲泣的聲音裏有堅實的生命呼號：

我不是爲了去聽取她那些無用的陰暗的怨語，而是爲了愛與熱情，我燃起青春的火燄，去眷她；看她怎樣艱苦地活着，怎樣地在未死的心上，開放出向日葵般的花朵，永遠朝向祖國輝耀的太陽。

我揮碎無數的困難，從遙遠的地方，朝運河的方向疾行。

使我想起了我們的幽婉的詩人屈原的崇高的悲吟：「朝發枉渚兮夕宿辰陽，苟余心其端直兮雖僻遠其何傷。」而他往後的一些悲憤的抒情散文也使我想起了屈大夫澤畔披髮行吟的姿態：「哀吾生之無樂兮，幽

獨處乎山中，吾不能變心而從俗兮，固將愁苦而終窮。」我們看他怎樣奔向運河吧，那虔誠的巡禮開始於多簡樸的語言：

懷着深切的感情

我奔向運河。

如此，河邊的風景在我們眼前閃爍，是那麼清淅明朗的圖畫：最初河邊的村民一像所有中國的農民一樣，用生命的力犁耕土地，撒播種子，收穫黃金的穀粒，垂頭忍受了一切陰毒的欺詐，殘暴與不幸，但「今天」，那撲向他們而來的死亡的風暴，那埋得深深的切齒的仇恨，使他們從地上爬起，抬起頭，挺起胸，用新生的力壓伏了森冷的死的顫慄，毅然地向仇敵去奪回被劫掠的穀穗與將被殺戮的生命，向密列的敵人碉堡進襲。

橫躺着的運河的堤崗

像龐大野獸的聲起的背脊

在昏暗中

堤崗下躍動着小屋的燈

像歡迎我

招呼我這不速之客

於是詩人走進了沿河的荒村，走進了親切的羣衆，「是多麼熱情而懇摯呵，像融在明亮的陽光下的溫暖的空氣」，而且被親切地稱爲「同志」了，於是

清晨他同運河呼喚了，像楚人的招魂的歌唱，那聲音是平常的，可充滿了豐厚的深情，

我伸手在水裏

試探河水的溫涼

像撫摸少女的面頰

河水漾起波紋

張開嬌美的感激的眼

她親切地，嫣然地

笑了……

如此，他渡過了運河，作了「涉江」那樣優美的抒情，如此，他穿過電網與路軌，對疾奔而來的火車打了悲憤的招呼，而在碉堡的邊沿，他作了驕矜的逼視，終於，掛起祖國給他的鬥爭的行囊，他默默地揮揮手，離開了運河，在心裏吐出了更高朗的自誓與謳歌，那詩人的老態與聲音多厚樸，虔敬，聖潔的光輝掩沒了文字的斧痕，而明朗的沉擊使單純的反覆的旋律更像一條曲折迂迴的東流入海的江河。這是亂離的南方人民的心聲，這是一篇新知識份子的「哀江南」。詩人的溫厚的氣質與嶄新的感情完全與運河的靈魂交融了，成了一片混沌的海洋。

如果說「渡運河」是一章鬥士的朗吟，那麼，「晨晚二唱」，「風雨三月」，「工作」便是新人類生活的低唱。「晨歌」的一開頭便是：

我起來，挺挺胸脯
我把昨夜的煩惱和疲倦，
毫不顧惜地擱棄在

那還有點溫暖的牀上。

我出去，揮揮臂膊。

多健康的感情，在詩人的快樂的眼裏，一切景物全是金光閃閃的，詩人的明朗的進步意識與自覺的想像使一切全純淨了，一個純粹的新世界的覺識，一種純粹的創造力的產物，一個天人之間的大和諧出現了，「陽光把光采流在草原上」，於是他用熱情的手撫摸每一片葉子與花蕾，也用溫情的眼撫摸每一隻飛鳥，草虫，「因為我深深地愛着也深深地知道！它們有着生命，它們在陽光之下生活，是經過很長很長的鬥爭的道路而來的，是用了衆多的死亡和痛苦獲得的，……」由這樣先知式的語言，這樣光亮的心地，他駕駛着感情的小船起伏在激昂興奮的韻律裏，幾乎流着感動，甚至感激的眼淚來思想，詩人的心與我們的這麼密接着，沒一點間隙，萬象都在他平凡又響亮的聲音裏翕然同化，很少詩人能有那麼純潔的人格的力量，除了古代人民的先知，一個新知識份子的光耀的心靈世界在我們眼前閃現。於是「風雨三月」的抒情來了：

有窗的草房，

太陽洒一片黃金進來；

有風的日子，

我們的草房裏，

就有野花的香氣；

讀這些輕輕的詩章就像在湖心裏撐船，輕輕一點篙子就是一個靈魂的震撼，一片耀目的光會悄悄流入你的心裏。

風啦，雨啦！

風雨的三月。

織在這一片風雨的聲音裏的是一片新生活的創造，那新生活本身就是一片小草，一個「道旁的智慧」那樣生長起來的生命，自自然然，詩人滿不在乎似的寫着「助耕隊」，彷彿不知道這些新社會的萌芽在古老的村落裏是多驚人的奇蹟似的。

我，你，他們

所有的人，

都會相信：

這過去餵着有毒的奶汁的土地，

今天是餵着滋養豐富的奶汁了；

如此，詩人預言了：「……我可以以生命保證：這裏的農民，這裏所有貧苦的人，不久就會生活得很好，很幸福。」於是詩人作了「太陽系」那樣的象徵的抒情，抒說了新先知的光耀的工作。於是，詩

人的夜航船擱淺了，停泊在恐怖的「黑屋」裏了。這黑屋，依詩人的說法，是信徒們走向聖地的半路上的旅店，是爆發前沉默的火山，因為崇高的靈魂，會把它變成夢的王國，

雖然有高高的磚牆

把我們和世界隔絕了，

但我們的歌聲，

永遠朝人間飛揚……

因為我們不是啞了的牲畜，

而我們的歌，

是全世界所熟悉的！

於是最後，詩人在「田間」悲吟了，他懷着城市人的渴慕，又感染了莊稼人的淡淡的愁苦，來到這陌生又似乎非常熟悉的鄉間，這與中國江南所有的鄉間一樣的，有太美麗的景色與靈魂，而又是哭泣着的，豐饒而又被榨取得貧困了的鄉間，與一切游吟詩人一樣，他的歌聲是抑鬱的，然而也有着可怕的憤怒，以前的天真的樂觀在黑屋裏失去了，換來了是近乎悲泣的抒說：

這似乎應該是屬於昨天的事情：

農村生活的書幅，

是塗染着灰黯的顏色；

這似乎應該是屬於今天的事情：

農民生活的豎琴，
是彈奏出活躍，戰鬥，瘋狂地生產，
那一些最高的歌音；

然而我今天呵

却聽到了農村的悲泣……

如此，他用他的親切的思想撫摸着這農村在歷史生活裏的創痛，如此，他用他的親切的心情傾聽着那稻，麥，棉花與荳的一片親切的喁喁的喧談。他想起一個奔走在苦難裏又想粉碎苦難的朋友的話：中國悲苦的農村在深深的地層底下，是潛藏着不滅的火苗的，那火將會爆裂一切，放肆地燎原。他於是躺下在田路的野坎邊，一邊諦聽鳥雀與草虫的單純的歌唱，一邊用想像的彩筆作着未來日子的美麗的構圖，他於是伏在一個高高的坎堆上，按着心臟的搏動的節拍與激動的呼吸的起伏，寫下了他的詩。如此，他的詩裏就有了尼克拉索夫那樣的為農人的不幸悲泣的深情與惠特曼那樣的為未來的日子歌唱的開朗的胸懷。是的，詩人的心因為誠摯就與一切景象擁抱了，他用惠特曼那樣的母性的柔和的光輝來擁抱整個世界，世界就在他的光輝裏變成了那麼可愛的繞指柔，那麼盈滿的愛的感應圈，這一點，他與

「交響集」的作者陳敬容

完全不同，後者是一個女性的詩人，却常有男性的頑促的調子從她的詩裏透出。她的詩與她走路的样子一樣是一種繁促的哀絃，蜀山碧水間的亂離之音與蜀人的敏感氣質，還有她身歷的青春的心理戲劇常常揉合在一起，而一種自覺的藝術家與近似歷史學者的超越態度又使她時時冷嘲，時時熱諷，對人也對己，將思索的鈞鈞拋到深情的潛意識的湖裏，釣上一些智慧的花花來，不很從容地在湖面爆裂，

也曾是煩擾，也曾是孤單，

也，祇藏着溫柔的呼喚。

像隻箭，我的凝望穿越過

一道道帷幕，一重重關山。

這個凝望正是這一代新舊交替之間的智識份子的心情。這本「交響集」正是兩個世界——未死的與方生的在詩人心裏的搏鬥的交響。詩人不免時時徘徊詠嘆，在兩個世界之間搖曳，因而她沒有莫洛那種渾樸，也沒有唐祈那種清明，她的姿態正如她所抒寫的「鴿」：

清晨的露凝聚在

欲雨的天空

暗紅色的舊屋瓦上

幾隻鴿子想飛