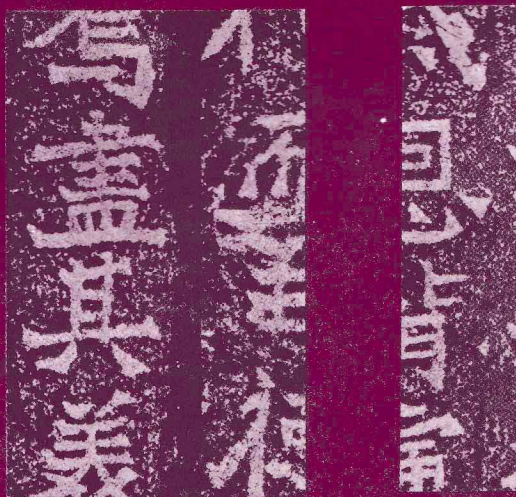
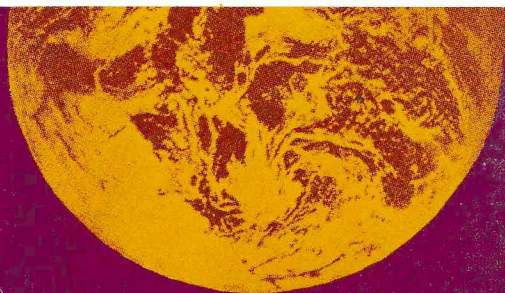


傳統的與現代的

楊 牧



洪範文學叢書 ⑤②

傳統的與現代的

楊 牧

洪範書店印行

洪範版自序

楊

「傳統的與現代的」原出版於一九七四年，列入林衡哲醫生與我合編的「新潮叢書」中，由臺北志文出版社印行。星移斗換，五年於茲，客觀的現實人世固然已經產生了許多變化，我個人於學術和知識的體驗也稍有增加——我不敢說是進步，但憂患沉潛，乃知人的學業須與他生死的信仰相結合，窮達從容，出入於斯，冀不為文字辭章之末節所迷亂。

此書既有「洪範版」，我便能在觀念和資料上作些必要的校正。我希望能將求學過程中昧於種種因素所導致的錯誤儘量修改過來。這些錯誤之鑄成，大都是因我探求摸索知識時為能力不逮使然；而錯誤之發現，則常賴師友點化。文學之為物，最缺功利實用的價值。但文學又具有無窮的感染力，能把天涯隔絕的心靈納入一條乙乙不斷的線索。傳新的抱負，只能掩回自己澎湃的心臆；直諒多聞的友誼，正足以讓我在陰暗的藏書樓上也感到學術的馨香和溫暖。

我每次重讀舊作，心情的變化總隨文字而興衰起落。我披讀昔年詩作，往往充滿好奇，有時

甚至懷疑那些詩到底是不是我自己寫的，奈何感情墨迹都有點陌生，似曾相識，髣髴多年不見的朋友，言語容貌參差是。所以校詩斟酌，真是度量寬大，處處容忍；甚至達到確鑿係手民誤植的文句，也曾因它已經存在多年，讀來通順，竟也欣賞其詼趣，讓它偷偷繼續錯下去。讀舊日寫的論述文章，則態度完全不同。有時雖然因思維的記錄尚稱明朗可觀，覺得這話說得不錯，「深得我心」，默默嘉許之；但大半時間總是充滿了責備，怪自己沒有把它表達得更完整更好。文學創作的當時雖然是落寞和憂鬱的，然而反顧之際，我還頗能欣賞當初一份意志之執行，毋乞揄揚氣概的證明；如此，則今日之必須努力寫詩，何嘗不是爲了來年重讀時可預見的欣喜？

詩的創作，實函斯活，一首詩的完成付梓，正如一粒麥子之死，繁衍更多新的麥子。論述文章以文獻爲惟一的基礎，文獻是天下的公器，而範圍本來也就固定不可變易，勦力從公，是謂研究，整理，爬梳，判斷。我們汲汲工作的範圍猶如廣袤之南畝，大家合力來從事翻土，除草，灌溉的工作，背負滿載的收穫乃歸天下，不歸自己。可是田畯旋還之後，我應當可以縱橫拾穗，那稻梁殘粒卻又足夠在我自己墾拓的田地裏，憑我從公耕耘的經驗，私自培育詩的新秧，期待與你分享的地糧。

自序

文學之有傳統的與現代之分，絕對是人爲的。但文學本是人爲的，也可見此傳統的與現代之分，並無可避免。我常常幻想，每一個文明人，都應該有機會接受完全的文學教育，而所謂完全的文學教育，揭露的是古今中外渾然一體的意識境界，這時，他的思維和判斷不但沒有今古厚厚的問題，也甚至沒有夷夏之防。

但幻想到底還祇是幻想，我們的社會從來沒有允許過藝術的獨立提昇；在現實社會的辯證裏，厚古薄今和中體西用的意識，仍然是優勝的。這是我們富於悲劇色彩的中國文明的一部份，如何洗去這層幽暗的色彩，髹之以光明涵容的新綠，我想，便是一個比較文學者工作的目標了。而在這傳統意識的反動裏，我們的社會又孕育了一種附會於西方末流理論的病態心理，挾今日之夷以強古代之夏，現代的即是西方，傳統的即是中國——這種反動是破壞性而乏善可陳的。在我們理想的文學世界裏，它是最可憐最可笑的游勇，經不起認真的檢驗，總要隨着時間消滅。

我在開始接受有系統的文學教育的時候，已經努力地寫了好幾年的詩。在閱讀研究和實際創作之間，尋求心智的平衡是艱難而愉快的。這種狀態維持了十多年，於創作方面，是幾卷詩集和一份不認輸的意志；於研究方面，則是些可有可無的評論和一份絕對惶恐的心情。我現在瞭解，寫詩使人永遠年輕而憂鬱，詩的追求本是洪荒人類對於純粹神秘的追求，向原始的自然的世界挺進，這過程落寞而憂鬱；於年輕的氣概裏堅持落寞和憂鬱的意志，向拜占庭航行，這是詩人的決心。古典的研究使人老邁而歡愉，因為文學真理的追求使人委縮，畏懼，增加許多美和善的顧慮，並於其中感到遲暮的歡喜。

我最初提筆寫評論文字的時候，曾決心杜絕一切與現代文學（尤其是現代詩）有關的題目。我以為現代文學是我創作的範圍，而古典文學才是我研究評論的對象。我曾相信，以古諷今依然是可行的文學技巧，而直截了當的批評現代文學則為過份冒險的事。我們的文學界頗盛行黨同伐異的作風，為了保持自己苦心經營的一點點文學熱誠，使不致腐敗於現實壇界的腥風，有限度的拒斥某些題目，似乎是惟一可行的辦法。但既然選擇了文學，介入了文學教育的事業，再三回頭不看當代文學的問題，終於並不可能。據說當年納粹坦克車西進，荷蘭亡國的時候，曾有人要求一位適在英國休假的荷蘭中世紀歷史學家發表感想，以磨礪西歐諸國同仇敵愾之心，誰知這位史學家竟拒絕發言，他說：我的研究範圍是中世紀歐洲史，不是現代史。終於終於，逃避現代是不

可能的。這幾年我也寫了幾篇關於現代文學的短文，漸知中世紀的黑森林並不是可以久住的，在這樣的時代，做爲一個中國讀書人，社會問題猶不能不想，何況本行的文學問題？我的新觀念從這一點覺悟開始。

這本書的「傳統」部份抽樣討論了些我覺得重要的古典問題。其中關於中國文學的，以分析詩經草木的藝術成份一文寫成最早，頗能代表我初遇古典時，非常主觀的欣賞方式，有些論點，我現在已經不得不放棄了。其餘關於中國古典文學諸篇，都嘗試提出方法，不要求絕對的結論——在比較文學的大前提下尋找現代的美學標準，來考慮一般所謂文學批評的問題。諸文發表後，都曾引起大小不一的討論，無聊的專家和緊張的學者撻伐過我，幸虧師友之中，也有謬賞鼓勵的。思考性的練習，最需要的是鼓勵。其實，我到現在還是相信我在「衣飾與追求」，「吳山以後的馬純上」，「公無渡河」，「唐詩舉例」，和「驚識杜秋娘」中所提出的方法並不荒唐。背經離道或有之，胡思亂想則未必。我發現，人的知識成長是如此的遲緩，如不時時反省突破，則更是遲緩。老式的文學訓練也頗能磨礪人的思想和分析能力，在人文教育的總目裏，是有價值的，一如數學和邏輯。比較文學要在這種思想和分析的練習以外，增加一個類比推論的過程，以之開發文學作品的新內容，肯定藝術的獨立。

我所說的藝術的獨立，並不是藝術從泛稱的人文精神裏獨立出來，而是藝術從特定的政治教

條裏獨立出來。其實，人只有兩種，一是文明人，一是野蠻人。文明人不指現代人或中國人，野蠻人也不指古代人或外國人，文明人是相信藝術的人文精神超越任何特定的政治教條的人。野蠻人是主張藝術從一般的人文精神裏隔離，為藝術而藝術，或企圖以政治教條領導藝術的人；是以「達達主義」和「文藝政策」同樣野蠻！

在過去幾年裏，我追求尋覓的，說是文學批評的方法，不如說是文學欣賞的方法。我既能同意一部份中國小說家和一部份美國學者所說的，在文學的世界裏，只有創作和欣賞，而「批評」是不存在的。所謂文學批評家，如不努力提升他的心志和風格，勢必永遠處在這種可疑的黃昏地帶。對於一個以創作為業的人，評論文字可以說是反省和探索的記錄，目的還在於修正和豐富他自己文學創作的經驗。我不知道所謂職業批評家，在褒貶當代文學的時候，有沒有任何超越的哲學基礎支持他自己？我曾經信仰過形式主義的文學批評，也曾自以為是一個「新批評」的信徒，但過去兩年內，我忽然覺悟，一個人在創作的時候，不僅時時遭受社會歷史因素的左右，還有許多更不可告人的顧慮，這些因素和顧慮，都是我們在閱讀分析時，所不能不探索追跡的。所謂文學批評家，如果想提升他的心志，便不可不承認這個事實。讓文學批評保持在人文教育裏既有的地位，也須讓它和一般人文教育裏的課目彼此印證，互通有無。

次 目

二九 一〇七
三 三 三 三 三 三 三

洪範版自序

自序

第一部份：傳統的

公無渡河

驚識杜秋娘

唐詩舉例

吳山以後的馬純上

一個幻滅了的希臘人

梁譯莎劇的印象

衣飾與追求

說鳥

詩經國風的草木

一五	一六	一七	二〇	二二	二三	三三
----	----	----	----	----	----	----

第二部份：現代的

虛弦的深淵

詩話商禽

鄭愁予傳奇

刻意書簡

王文興小說裏的悲劇情調

卡繆「瘟疫」的象徵

後記

第一部份 傳統的

So on again they went down the hill talking about the Greeks.

A strange thing—when you come to think of it—this love of Greek, flourishing in such obscurity, distorted, discouraged, yet leaping out, all of a sudden, especially on leaving crowded rooms, or after a surfeit of print, or when the moon floats among the waves of the hills, or in hollow, sallow, fruitless London days, like a specific; a clean blade; always a miracle.

—Virginia Woolf

公無渡河

—

郭茂倩樂府詩收集了這樣一首詩，列在「箜篌引」下：

公無渡河！

公竟渡河；

墮河而死，

當奈公何！

這是中國詩裏最樸實無華的作品之一；樸實無華，但緊湊完整，是無懈可擊的藝術。一般人

談論此詩，似乎都把焦點集中在「箜篌引」的定義上，鮮少探索詩本身引申出來的意義。此文嘗試以結構的比較研究做基礎，來開發一首小詩的無限涵蘊。

自從西方文學進入中國才智的心靈以後，「悲劇」的定義便成爲許多人爭訟的題目。中國有無嚴格定義下的悲劇？好像並沒有，因爲嚴格定義下的悲劇條件太多，即以亞里斯多德「詩學」所列者言，其歸納演繹出的條件，不但我們今天回顧中國戲曲，茫然無從應付，即以文藝復興以後歐洲和英國的戲劇才人辛苦經營的作品辯證，也大半落到所謂古典希臘的「悲劇精神」以外。對古典的信任是我們的出發點，我們先這樣假定；對希臘的嚮往是我們不治的沉疴，我們也這樣假定。如此，則「悲劇精神」是甚麼，「悲劇精神」是不是古希臘人的專利，便成爲我們所要追究的題目了。我們還是相信，通過藝術結構的解析，迂迴尋覓，我們竟也可能在一首簡單的小詩裏，找到東方面目的「悲劇精神」。

關於「公無渡河」的成型，崔豹「古今注」曰：

箜篌引，朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作也。

子高晨起刺船，有一白首狂夫被髮提壺，亂流而渡，其妻隨呼止之，不及，遂墮河水死。於是援箜篌而鼓之，作「公無渡河」之歌，聲甚悽愴，曲終自投河而死。

霍里子高遷，以其聲語妻麗玉，玉傷之，乃引箜篌而寫其聲，聞者莫不墮淚飲泣焉。
麗玉以其聲傳鄰女麗容，名曰「箜篌引」焉。

據說此事發生於漢武帝的時代，也就是公元前第二世紀。在「詩經」口頭創作傳統中止數百年後，居然有朝鮮狂夫之妻感念隨發，引箜篌而鼓，作出這樣完美的悼亡詩，使我們驚訝之餘，不免為民間藝術生命之永恒常新感到無限的景仰。

先看這首詩創作和記錄的經過。前引文雖說「箜篌引」乃麗玉之所作，其實麗玉只能算是此詩的記錄者 (scribe)，不能算是詩的作者；作者是白首狂夫之妻。作者果為白首狂夫之妻，則透露了幾條重要的線索：第一，她可能是不識字的，則她未受任何文學傳統之影響，她的歌詩獨立自然；第二，她作於倉卒之間，脫口而出，曲終而死；第三，她的歌詩簡短，又有音樂伴奏，故津卒聞之便不能忘，且得以複誦於其妻麗玉。

所謂「自然」，曾經是新古典主義文學批評的基準。古人作詩，總是自然，所以古詩優於今詩。在西方，最具自然面貌的就是荷馬。荷馬的身世不得而知，但知他去特洛戰爭不遠，英雄風範耳熟能詳，其於特洛名將赫克特 (Hector) 一如司馬遷之於項王。又知荷馬或可能是盲者，也因此可能並不識字 (參閱 Eric A. Havelock: *Preface to Plato*)，故荷馬援琴而歌，通篇流

動的都是天籟，一無斧鑿痕跡，所謂天工移轉，最見自然。波普「批評論」主張，今人欲習自然，其道無他，惟有熟讀荷馬，深思荷馬：·

Be Homer's works your study and delight,

Read them by day, and meditate by night;

Thence form your judgement, thence your maxims bring,

And trace the Muses upward to their spring...

— Alexander Pope: Essay on Criticism

波普雖針對批評家而言，也未嘗不暗示今人作詩，如要把握自然真諦，不可不讀古典。此義尤見於強生博士的「華士刺斯傳」(Samuel Johnson: *Rasselas*)。蓋自然一如老子之所謂「道」，是不可捉摸不可言傳的，荷馬一如「德」，是道的具體化，或者可學亦未可知。古人啓齒便是自然，處處得道，今人因循求之，惟有通過熟讀沉思古典而後可親近自然。白首狂夫之妻最近自然，因她未受任何影響，也因她可能並不識字，故其詩亦質樸而拙 (naive)，而樸拙便已得自然之道。德國大詩人席勒 (Friedrich Schiller) 論古詩與今詩之別，即以「樸拙」一語稱古詩，

而以「用情」一語稱今詩（參閱 *Über naive und sentimentische Dichtung*）。

「公無渡河」作於倉卒極悲之間，脫口而出，故可以用「口頭創作」一詞來形容。所謂口頭創作，乃是所有古代詩歌的共通性。荷馬便是口頭創作的詩人，流浪游唱，除了一琴在手，並無詩稿抄本，總是應邀鼓唱，邊唱邊作，是以荷馬史詩成語最多，因為口頭創作的詩人無暇修飾詞章，也難調換字面，這就構成了西方史詩的特色，印證古英詩「貝爾武夫」，古法詩「羅浪香頌」，古德詩「尼卜龍之歌」莫不如此。推而廣之，舊約詩篇也具有這種特色；再推而廣之，詩經風雅作品也處處看得見成語定型創作的徵象。這些古代作品之所以偉大都環結在「自然」一義上，即使字句不變，感念不新，都不能抹殺它的永恆性。後代詩人批評家不知「口頭創作」的意義，一方面擬作雅頌，終難免獺祭堆砌之譏；另一方面以晚出的文學標準索度先人的文章，以為先人不懂得字句翻新之道，不懂得創新意象之道，硬以今人之執拗理論看古代的文學作品，不知調整角度，與古人同遊同翔，其永無超升之日，亦可以想像。這種批評家可入波普的「蠢翁列傳」(Dunciad)。

在詩經「口頭創作」方法湮滅數百年之後，白首狂夫之妻援箜篌而鼓，口頭勉創作了「公無渡河」，復甦了偉大悠遠的風雅傳統，可以作為所有樂府詩理想的代表。「公無渡河」的精神是「哀而不傷」的精神，就詩論詩，文盡之處並無狂態，依然存有一種節制的情感，詩之未盡言

者，詩人以身殉之，投河而去，以生命的肯定和否定去完成極悲哀的表現——而留下的仍然是「哀」而不是「傷」。所謂詩人生命的煎熬鼓盪，以此為極致。蓋詩人也者，也一如常人，自有其千辛萬苦之處，惟果若自感其苦，必以狂歌洩洩，不知收斂其情懷於詩句文辭之間，充其量也只是惡化的「浪漫」而已。一瀉如注的詩，啼淚交流，血肉模糊的詩，一定是最下流的詩。詩人創作利那間之必須超越自我，驅除自我，或如艾略特所謂之「逃避自我」，便是為了追求詩之永恒和普遍性。惟有入而復出自個人的千辛萬苦和悲愁狂喜之後，詩才是顛撲不破的絕對藝術。濟慈或可嘔心瀝血，杜甫或可窮極消瘦，但寫出來的作品必不可以還帶着藝術上的病態和窮相。所以說「郊寒島瘦」一類的話，對詩人而言，並非太大的恭維。詩人的生活程度和健康情形應沖淡於他的詩，詩人應使他的性格游離，如莎士比亞，如勃朗寧，才是完整的詩人。「公無渡河」的作者傷心欲絕，但出口作詩時，這種純粹的狂哀沖淡了，沖淡在她簡單樸拙的歌聲裏，歌似短促，實則悠遠不絕。到此境界，便是「以詩的悲哀，征服生命的悲哀」。

二

亞里斯多德論悲劇，着重「恐懼」與「悲憫」兩點，我們可以把這個觀念當做希臘悲劇精神的原始意義。恐懼是對於已知結局的恐懼，易言之，即對於命運的恐懼——在命運之前，無人可

得隱遁。在這方面最特別值得注意的，是恐懼往往升自局外人的心底，當事人反而茫然不知，例如伊迪帕斯王苦苦追究災變的根由，鍥而不捨，於他自己是做爲民王應盡之本份，初不知追究之結果，便是他自己的毀滅，甚至是底比斯王國之覆亡，骨肉相殘，代代承襲。在他本身，以其不知，故亦不懼；但觀衆是了解的，故產生巨大的恐懼。悲憫亦生於旁觀者之心。真相大白的時候，便是悲憫產生的時候。亞里斯多德論恐懼與悲憫，曾強調這種效果並不一定要通過舞臺來表現，亦即，舞臺下之覆誦亦可使聞者產生這種感覺，其能使聞者產生恐懼與悲憫感覺者，便已具有「悲劇」之初步條件。

因此，所謂古典悲劇，並不依附於舞臺。易言之，舞臺表現只是透露悲劇內容的方法之一。只要能引起恐懼和悲憫的，都已經接近了古典悲劇的定義。反觀「公無渡河」，我們發現這詩一起首就已具有這種純粹的古典悲劇的精神。

白首狂夫亂流而渡，其妻隨後呼喊欲止之。白首狂夫爲何被髮提壺欲渡，我們不知道；但其妻不會不知道，否則她不至於「隨呼止之」。其妻隨呼止之，已透露出其妻之恐懼，若以白首狂夫爲悲劇人物，則渠或亦茫然不知此亂流而渡之必然後果，或亦不知悲劇即將在其亂流而渡利那間展開。其妻一如古希臘劇場之觀衆，已知此渡或便是命運之播弄，故恐懼生自其妻之心，而當事人不知焉。故詩以高聲嚷喚的

公無渡河

始之，意在制止白首狂夫之步向滅亡。此四字概括一切觀念，一切動作。古典悲劇如無舞臺，轉述流行時，亦僅能以短句疏導其梗概而已，則一切悲劇之第一部份都也大略如此。亞里斯多德乃曰：訴諸眼睛欣賞之悲劇並非最上乘的悲劇。因有所謂心靈感受之悲劇。

而所有的悲劇基本上泛指人生的模仿。亞里斯多德說，模仿的基礎意義，乃是對人物動作之模仿。此詩雖小，自首句「公無渡河」至

公竟渡河

已展開了一個人物動作之過程：從意欲渡河，至竟已渡河，這時其妻之恐懼亦隨人物動作之延長而增大，形成無比之戲劇張力 (dramatic tension)。蓋未渡與已渡之間的差別可想而知，當事人（如伊迪帕斯王或此白首狂夫）或仍不覺，但局外人（如雅典的觀眾或狂夫之妻）則已意識到悲劇後果之必然性：

墮河而死

用亞里斯多德的語彙說，這第三句所勝任的便是「真相大白」的部份，構成整個悲劇的高潮。所謂「真相大白」，往往包括的就是厄難的表現，例如創傷，痛苦，和暴死。白首狂夫之墮河死滅，一如古典悲劇所描述的痛苦和暴死。此詩雖樸拙無華，於亞里斯多德之所謂「真相大白」，所臻藝術境界為最高。亞里斯多德說「真相大白」有六種方法，就戲劇價值而言，六種之中以從動作自然引導出來的「大白」為最佳。動作本身（如「墮河」，如「死」）所表現的結果最簡明而有力，因為這個動作（墮河）是預定的，或可以說是命定的，而於戲劇發展中，已見伏筆處。此詩高潮之伏筆可以前二句為代表：

公無渡河——高聲制止

公竟渡河——低聲惋歎

蓋已見此「墮河而死」之必然性，公之墮河已是不可避免者。

亞里斯多德論悲劇線索，強調單線進行之崇高，稱此為「情節」之原則。單線進行意指統一情節，以一條線索貫穿各種附生的事件和感覺，全劇的人物均在此一線索之控制下，不必特別另立新事來滿足任何一個人物的呈現。悲劇事件之統一性見乎此有機情節的建立。「公無渡河」詩中的人物只有一個，即從發言者口中道出的「公」，亦即子高故事中的「白首狂夫」，所以單線情節貫穿全「劇」是不成其為問題的。我們撇開這種簡化的人物結構不談，從意象和聲韻的結構上，也可以看到所謂「單一線索」的條件亦存在於這首詩中。

這條線索存在於「公」及「河」的交替反響中。前三句可以此方式表示：

公××河

公××河

×河××

而最後一句「河」本身的意象消失，變成發言人最沉靜絕望的

當奈公何

「公」字仍出現於第四句，而「何」字接替了「河」，繼續擔負「單一線索」交替反響的責任。公是每句都在的，所以公是此悲劇的「悲劇英雄」，而河便是此悲劇英雄的摧毀者。以聲韻效果示之，交替反響的結構大略如此：

K × × H

K × × H

× H × ×

× × K H

我們視 K（白首狂夫）與 H（河）為對立的悲劇威勢。每句之間，K 與 H 之相互消長亦粲粲可見。首句示 K 與 H 之間相隔兩個音節，呈敵對狀態，而 K 仍然是自我主宰；第二句亦然，K 仍然處在動作之勝方，執行他自己的意志。及第三句，H 單獨出現，凌乎一切之上，反其首二句之道而行，H 已淹溺了 K，夾在 × × × 之間，傲然存在，浩浩長流。至末句，KH 仍未脫離，但 K 又凌於 H 之上，且均處在 × × 之下，悲劇英雄之毀滅，乃是完美的悲劇精神之肯定，所謂「提

升」的新秩序，蓋完成於英雄死亡以後，如此建立起一嶄新的悲劇境界。

以「何」代「河」，而一律劃歸H之悲劇威勢，必須重申前文關於「口頭創作」文學的論證。此詩既為白首狂夫之妻的即興創作，聲甚悽愴，則聲之所控制者乃是此詩之神髓。蓋口頭創作與筆墨創作必然是不同的。後代詩人援筆而書以成詞章，於「河」「何」不能不有所分辨，口頭創作詩人即興而歌，歌因聲起，往往昧於今人所謂之文義，以聲韻之完善為完善，創作之間且受潛意識及經驗整體的影響，此即所謂以 *Prevedbal Gestalt* 為基礎的詩創作，存在於古代口頭創作文學之中，見於西方，亦見於中國。

三

情節的「完整」指古典悲劇「頭」，「中」，「尾」的次序圓滿。亞里斯多德認為詩人應能把各種事件編織演義，納入這樣一個完整的情節之中。這樣一個完整的情節且必須保有適度的範圍，不可過份龐大，應具有如植物一般生長榮枯的自然限度。「公無渡河」一詩便具有這種十全十美的悲劇結構。

此詩僅四句，長短合度：因為四句已經展現了「頭」，「中」，「尾」的連鎖關係。首句「

「公無渡河」代表希臘悲劇裏的「頭」，上無所承，下有所繼。次句「公竟渡河」即其中，以「竟」字遙接前義，知其必有所承；又以「竟」字暗示後果，乃知其必有所待。如此乃見「墮河而死」之「尾」，真相大白，悲涼無限。以舞臺之悲劇言，此為全劇告終之際，節慶結束，觀眾自當離去，不可再有第四句之「當奈公何」。但觀眾離開劇場時，已經歷了恐懼和悲憫的階段，劇終時，觀眾應有「洗滌」之感，此感覺存於雅典觀眾之心，以其悉為舞臺觀眾，自不待言；換到「公無渡河」一詩，便須有所表露，此即「當奈公何」一句所代表的功用。

亞里斯多德特別強調，洗滌（Catharsis）方才是悲劇的終極目的。質言之，悲劇引起恐懼和悲憫，但如僅止於此，則悲劇是破壞性的，斷無意義可言。恐懼與悲憫只是觀眾於悲劇進行中所感觸者，悲劇結束時，恐懼與悲憫須自然轉化為情感乃至於身體的洗滌，此洗滌作用，才是悲劇的真諦。然則，洗滌也可以說是戲劇緊張的鬆懈，不只是鬆懈，也是放棄，甚至是從這種恐懼和悲憫中引發出來的喜悅。希臘悲劇植根於節慶祭祀，若非此洗滌作用之存在，我們幾乎無法了解為何悲劇竟植根於歡樂的節慶。

希臘悲劇基本上是舞臺上下交感的悲劇，所以悲劇六要素以舞臺景象的全部為第一要素。從具有六要素的古典悲劇移轉到簡樸精練僅十六字的樂府悲劇，在精神上我們不置異議，且可順利印證比較，但在結構上我們卻必須調整角度，考慮二者對於觀眾或讀者感應方式的不同。

設白首狂夫之妻爲此樂府悲劇之目擊及創作者。當她即興歌至「墮河而死」時，白首狂夫本人的悲劇亦已結束，墮河而死，不復有所繼續；恐懼和悲憫的效果也完整地展現完畢。然而，就悲劇之定義而言，廣義的完成還未實現，因爲目擊者（觀眾）的心情感應還未交代，洗滌作用還未說明，故其妻續之以

當奈公何

甚至續之以投河身殉。我們今日讀此詩，可以斷定歌者道出「當奈公河」之刹那亦即趨前投河之刹那，二者如一，瞬息完成。就結構而言，此二者約相當於雅典觀劇人離場之感興；但就精神而言，希臘悲劇之洗滌作用卻變爲樂府悲劇之隨波逐流。以此意究之，「公無渡河」一詩並未完全與古典希臘悲劇相合。

然則不然，就詩本身的表現而言，洗滌作用又是存在的。詩僅四行，完美呈現；其妻曲終投河一事，或竟是此樂府悲劇之蛇足。就詩論時，「當奈公何」一句委婉沖淡，恍若隔世，遙遠而細微，彷彿升自歌者心血的奇花，雖以「何」「河」同音承襲前文的音響結構，復以「何」「河」文義的分別斬卻前文的糾葛，自成理念，哀而不傷，正合乎中國抒情傳統的至大至高，也達

到了古典希臘悲劇展現洗滌作用的目的。

(一九七二)

驚識杜秋娘

勸君莫惜金縷衣，勸君惜取少年時；
花開堪折直須折，莫待無花空折枝！

一

世有所謂「新批評」者，主張就詩論詩，一逕以當下文字展現的事實為根據，拒絕採信任何外在緣付的知識。這個原則並不完全錯誤，五十年來才人說詩，根據這個原則，確實掌握到一種新方法，新標準，開發了不少前賢所未曾想像過的詩意。艾略特斷定約翰·頓 (John Donne) 的詩比雪萊，拜倫的詩「真確」，更能有效詳實地表現人生感情，其推理原則，即新批評的原則。錢鍾書指出王國維詩語迹近雜湊，屬對偏枯；宋淇論大觀園，謂第八十三回賈璉擅入瀟湘

館，足證讀書人不懂得大觀園是「何等嚴肅清幽之地！」這種慎重比類的分析方法，往往引導出不可動搖的價值判斷，也十分接近新批評的精神。

但所謂新批評，有時也變成不學無術的現代人的遁逃藪。所謂不藉外在知識讀詩，雖然可以免除我們隨意附會的危險，也可能剝奪我們深入文學的機會。典故的把握固不待言，作品寫定的時代和環境，也往往不可不深究。向秀「思舊」，杜甫「秋興」，馬威爾「百慕達」(Andrew Marvell: "Bermudas") 柯爾雷基「忽必烈汗」(Samuel Taylor Coleridge: "Kubla Khan") 的寫作年代和環境都與其文學指意蘊涵大有關涉。杜秋娘「金縷衣」的解析欣賞，更有待於吾人對現代考古成就的知識，即對金縷衣之為物的了解。此必然為新批評家所諱言者，我想以此詩為例證，說明一般批評尺度的伸縮性。

通常說詩者，以為杜秋娘此詩旨在勸人絕意豪華，及時行樂，故以金縷衣為富貴的象徵，瞬息得之，「終有破舊之日，不足深惜」。質言之，一般人以為此詩乃在說明榮華富貴終不如青春時光之可愛，以前者必有消逝(破舊)之一日。

這個解釋並非完全不對，可是顯然不太通。榮華富貴固有消逝之一日，青春時光也有消逝之一日；如此解成立，則杜秋娘諷喻的象徵語反而偏失。蓋二者相對，而均有消逝之一日，既然如此，詩人應該鼓勵我們穿戴金縷衣以及時行樂，享受少年時光——二者結合，尋求人生開花的極

致；不應勸我們放棄前者。華裳錦衣，及時行樂，才符合「花開堪折直須折」的意義，正是漢人所謂

人生忽如寄，壽無金石固……

不如飲美酒，被服紈與素

方才是真正一以貫之的享樂態度。

關鍵端在金縷衣之爲物。要之，金縷衣並不是一般說詩者所謂的「衣之華貴者」，並不屬於「紈與素」的範圍。金縷衣不是活人無端穿着的錦衣，而是死人穿着的壽衣！「紈與素」是可以穿戴遊戲的，金縷衣卻惟有人死以後才貼身穿在屍體上，以爲可以保存屍體之不朽。一九六八年河北滿城發掘西漢中山靖王劉勝及其妻子竇綰的兩座古墓，始見兩套完整的金縷衣出土。據考古學者的報導，金縷衣是以玉石琢成長方形的小薄片，四角穿孔，用黃金製成的絲縷綴聯而成，故亦稱「金縷玉衣」，以之包裹屍體上下，四肢五官部位，宛然可辨。出土的兩套金縷衣，一長約一八八厘米，一長約一七二厘米，從圖片上看來，確實是金光燦爛之物。

根據這個考古學上的新發現，我們知道杜秋娘所說的並不是富貴和青春的對比，而是死亡和

生命的反照。這個新證據，使我們可以輕易地把這首詩歸入一般文學上所謂的「及時」(carpe diem) 詩。金縷衣雖華美燦爛，須就死方可得之，以不可預測的黑茫茫的死，換取一件貼身緊紮的金縷衣，杜秋娘以為不可。死亡之恐怖與無聊，不外乎其意義曖昧，前途茫茫，親者一去無回，而且「日以疎」，此漢人早已說過，丹麥人哈姆雷特也曾說過。生是真正的豪美，是神祕動力的開花；死是黑暗的，竟有人以金縷衣所反射的虛偽光明來點綴，欺瞞我們的判斷，教我們追求反面的世界，杜秋娘以為不可：「勸君莫惜金縷衣」！因為金縷衣的追求即死亡的追求，我們豈可昧於虛偽的燦爛金光，追求無邊黑暗的死亡？

二

詩心發動，若有若無，不但標點符號，甚至於文字都是多餘的。這個說法近乎玄虛，惟古人悲極輒有「悠悠蒼天」之呼號，也可見意象語字之多餘。要之，詩經的時代是無所謂現象之人格化 (personification) 的，蒼天是蒼天，並無特定的神祇意象為做代表，「日」居「月」諸，亦復如此。子曰祭如在，以其神祕世界對象之不可遍視，便要求我們當下做一個虔誠的假定。贊諾芬 (Xenophon) 將從軍伐波斯，問於雅典之智者蘇格拉底，蘇格拉底曰，吾不知天命，乃促其走卜日神阿波羅；贊諾芬遣赴特耳菲 (Delphi)，卜於人格化了的「預言」之前，始作去留的決

定（見 *Anabasis* III, 1）。古希臘文學，風雷日月，莫不有神，證之於中國文學，這種蓄意人格化的心態，已經到了楚辭的時代。

意象文字之多餘，古詩人的作品便是例子；蓋詩心發動之初，以直接簡樸為鵠的，此之所謂自然！一部詩發展史，本來就是一部意象文字複雜化的歷史。詩三百的比喻不可不說紛紛總總，無奇不有，但其中除了擲風「柏舟」一條

心之憂矣，如匪辭衣

便鮮少真可以在設事的想像上和近數十年來的現代詩互相抗衡的了。如果說文學是「進化」的，則除了這點不斷發展的意象語法的建設以外，便很難看出甚麼進化的痕迹。而從另外一方面看，甚至可以說是「退化」的。陽光之下，絕無新事；詩人眼前，也是沒有新事的——古今中外的歌詩，處理的不外乎愛情與死亡，在這兩大項目下，發展出各種不同的事件，無論祭祀，戰鬪，田獵，游仙，隱逸，都在這兩個大項目下旋轉變化。此於其他文類亦真。李斯里·費德洛（Leslie A. Fiedler）以「愛與死」為名檢討美國小說（*Love and Death in the American Novel*），可謂善於讀書。

杜秋娘「金縷衣」並不刻意經營意象語。我們今日讀詩，不嫌繁瑣地擅為標點，於第二句下取一冒號，用的是西方文體的標準。冒號功在承上啓下，其上所未盡言者，以其下之渲染演繹補充之。英國詩人中，霍布金斯最善此道。此詩既以冒號一分而二，則首二行以「勸君」起歌的意義便顯得不足而有餘，端賴末二行完成之。我們以醉心意象語的現代標準讀之，所以覺得首二行是不足的：立下了一條原則，「勸君」如此如此。冒號所引領的，便是兩行完整構架的意象語，讀者虛懸之心，忽然飽和地落下，進入花和枝的比喻世界裏。這時，一首四行詩便完成了，不能再有所接續了，渾然宇宙，無懈可擊。詩人心志澎湃之際，固然並未想到如何段落標點，此於唐人，更是當然之想。就結構方式論之，此詩應有二讀：一是以「花開」「莫待」二行為首二行之人，更以「花開」「莫待」二行為首二行之渲染。我們試圖追蹤詩人創作當下之經驗，選擇了第二種。冒號之用，意義在此——使二組詩行互成比喻，影射共生，滿足我們汲汲於意象語的現代要求。

猶有甚者，當此二組詩行（勸君兩行，花開兩行）形成意義的共生因素時，此詩之技巧成就升高，摒棄延伸演繹的面貌，轉化爲大規模的隱喻。花枝意象雖然平凡，當其遽爾浮現，以充份的距離強迫讀者運作聯想，上承質樸的「勸君」聲息，便產生了顛撲不破的金相玉式。有經驗的抒情詩人，莫不深知其中佈置之甘苦。

三

杜牧「樊川詩集」卷一有「杜秋娘」詩並序，序曰：

杜秋，金陵（按即京口）女也。年十五，爲李錡妾；後錡叛滅，籍之入宮，有寵於景陵（按即憲宗）。穆宗即位，命秋爲皇子傅姆；皇子壯，封漳王。鄭注用事，誣丞相欲去己者，指王爲根，王被罪廢削，秋因賜歸故鄉。予過金陵，感其窮且老，爲之賦詩。

短短一段文字，頗可見杜秋娘生命之多舛。爲了進一步認識這位女詩人，其生平大略不可不辨。「唐書」杜秋娘無傳，但有李錡在「新唐」二百二十四上「叛臣」條下，可做參證；惟李錡傳亦未提及杜秋，只知李錡伏誅在憲宗元和二年（八〇七），死年六十七歲。

杜牧說穆宗即位，命杜秋爲皇子傅姆，按穆宗以八二一年繼憲宗即位。馮集梧注樊川詩，引「儀禮」注云：婦人五十無子，出而不復嫁，能以婦道教人者，是爲姆，若今時乳母也；又引「詩」「南山」箋：文姜與姪婦及傅姆同處。這是我們推論杜秋大概年歲惟一的關鍵。若此，則穆宗即位之年（八二一），杜秋娘約當五十歲；如以五十歲爲準，則杜秋娘生於七七二年，即代宗

大曆七年，長杜牧三十一歲（按杜牧生於八〇三年，即德宗貞元十九年，與陸龜蒙同年，小李賀十三歲，長義山十歲）。

杜秋年十五，爲李錡妾，是當七八六年，即德宗貞元二年，錡以八〇七年叛滅，年六十七，故其生當在七四一年，是玄宗開元二十九年，次年改元天寶。故杜秋娘爲李錡妾時，李錡已經是四十五歲的悍將了！李錡乃淄川王孝同五世孫，貞元初爲杭州二州刺史，秋之歸錡，當在之際。「唐書」曰，李錡累遷潤州刺史，浙西觀察，諸道鹽鐵轉運史，多積奇寶，恃德宗皇恩，驚橫天下；進而號募兵衆，漸有異心，德宗於是復鎮海軍，以錡爲節度使，罷領鹽鐵轉運。錡得節失權，尙不自知，可見是相當豪混的人物。錡爲節度使，暴踞日甚，屬吏死不以過者甚衆，又逼汚良家，甚至殺食判官牙將，行同野獸。憲宗元和二年，以僕射召，數日而反狀至，下詔削官爵，明日而敗，送京師，被憲宗罵了一頓，腰斬于城西南。

這樣一個蠻橫無道的李唐宗室，支配了杜秋的一生，錡死之年，她已經三十六歲了；杜秋的「少年時」，美好的二十一年，都跟着這個野人度過。「太平廣記」說，李錡事敗被擒，侍婢一人隨之，此婢或竟是杜秋；據說她還爲李錡進帛書於憲宗，憲宗心軟，出黃衣二襲，敕京兆府葬以庶人禮。杜秋是否一直隨在李錡身邊，史無可考，但是年入宮，是沒有疑問的。憲宗對杜秋甚爲恩寵，此可能與杜秋的面色文采都有關係。憲宗崩於元和十五年（八二〇），杜秋四十九歲；

次年穆宗即位，杜秋正好五十歲，命爲皇子傅姆，此「儀禮」注所謂，「婦人五十無子，出而不復嫁，能以婦道教人」也。

杜秋娘在宮中，歷經四朝（憲宗，穆宗，敬宗，文宗）。文宗太和五年（八三一），漳王被罪廢削，黜爲巢縣公，杜秋仍留宮中。按錢易「南部新書」謂漳王被罪在太和三年（八二九），非是。漳王黜，文宗尙特詔賜慰，故知杜秋留宮中並非異常之事。秋之出宮返鄉在太和七年（八三三），時已六十二歲，次年（八三四）巢縣公薨，贈濟王，後又追贈懷懿太子（八三八年）。按王士禎「池北偶談」謂巢縣公薨在太和八年（八三五），非是。故杜秋三十六歲入宮，六十二歲南旋，在宮中度過悠悠的二十六個年頭，歷經憲，穆，敬，文四朝。南歸當年（八三三），樊川過金陵（京口），感其窮且老，寫了「杜秋娘詩」，於年代敘述，稍加誇張曰：

四朝三十載，

似夢復疑非。

是年小杜三十一歲，在沈傳師宣城幕中，心中雖不以元白詩歌爲然（嘗曰：「恨吾無位，不得以法繩之」），「杜秋娘詩」終難逃元白的影響。按此詩之作，約後於「琵琶行」二十年，年輕的

杜牧竟難反抗白居易的風潮！劉克莊「後村詩話」因譏小杜曰：「以燕伐燕，元白豈肯心服？」王世貞，吳橋，高旅之輩更斷定「杜秋娘詩」不如「琵琶行」遠甚。話雖如此，晚唐賢雋卻十分看重這首歌詠杜秋娘的新詩。據「全唐詩」，李商隱「贈司勳杜十三員外」還特別提到這首詩：「杜牧司勳字牧之，清秋一首杜秋詩」。義山此詩應繫於八四九年，即宣宗大中三年，離「杜秋娘詩」之寫定已十六年，記憶仍新，此吳大受「詩筏」之所謂「膾炙人口」也。按馮浩「玉谿生詩箋注」以為杜秋當為杜陵之誤，謂「杜秋娘詩既無清秋之景，又久在〔杜牧〕入為司勳之前，通篇都無貫注」，故必為杜陵。馮氏二說均不能成立：第一，「杜秋娘詩」是有清秋之景；即使真的沒有，從義山用字複疊的情形（杜「牧」司勳字「牧」之，清「秋」一首杜「秋」詩。前身應是梁江「摠」，名「摠」還竹字「摠」持）也可知杜字以下必是秋字。第二，杜牧內詔尚書司勳員外郎在大中三年（八四九），同年奉詔撰「故江西觀察史韋丹遺愛碑」，故義山贈詩以「羊祜韋丹盡有碑」結。馮浩斷定內擢事在「宣宗初」，故有所疑；馮氏此誤，張采田「玉谿生年譜會箋」已經指出，茲不贅。

李商隱詩贈杜牧，之所以特別提出「杜秋娘詩」，當與他所處的時代有關。大中三年，杜牧四十七歲，李商隱三十七歲；杜秋卒年不詳，如果還在人間，當為七十八歲的老嫗了。杜秋的故事之所以感動小杜，為作歌詩，除了因為小杜童齒之年或曾隨祖父杜祐入宮拜見過她以外（參見

譚黎宗慕「杜牧研究資料彙編」頁五六二至五六三），更因為杜秋自己的生涯本來充滿了偉大的悲劇性，以一個女子，身經李錡之叛，李湊之變，親歷「四朝三十歲」，當然是詩人所目迷傾倒的角色；猶有甚者，杜秋自己還是個詩人。她感動小杜，「爲之賦詩」，倒不一定如譚黎宗慕女士所設想的，小杜與她巧遇於金陵。詩人設事，本不需要真正的經驗，尤其是敘事如「杜秋娘詩」，更不需此巧遇。要之，如果小杜真見到了六十二歲的杜秋娘，他極可能只寫得出一首「白頭宮女在，閒坐說玄宗」，或「落花時節又逢君」一類的絕律，而無法用這幾句話描寫一位老嫗少女時代的風華：

京江水清清，生女白如脂；

其間杜秋者，不勞脂粉施。

老漢卽山鑄，後庭千雙眉；

秋持玉學醉，與唱金縷衣：

因爲美感距離消逝的時候，也就是詩人束手無策的時候。詩以「京江水清清」始，正可見是小杜過京口，目睹清江水，風聞杜秋娘便在此地養老，想像奔發，以史事交織，乃成「杜秋娘」

詩。杜秋的神奇能感動小杜，當然也能感動義山。我們可以想像，第九世紀中葉的時候，杜秋娘的名字和她動人的故事，一定是家喻戶曉的，此不只是因為杜牧曾為她賦詩，也不只因爲李商隱曾爲杜牧的詩宣揚過，而更因爲杜秋自己是一位充滿悲劇色彩的人物，也是一位以一曲「金縷衣」風靡無數晚唐才雋的女詩人。

四

「金縷衣」乃是杜秋所作，詩在所謂「及時」詩歌的傳統裏。杜牧「秋持玉學醉，與唱金縷衣」下自注引其四句（第二句「惜取」，作「須惜」），並謂「李錡長唱此辭」，「樂府詩集」題爲李錡作。李錡者，前文所述驚橫天下，殺食牙將的李唐叛臣也，亦即杜牧詩中的「老滯」。這樣一個輕重不明，木訥驕縱的人，如何可能創作一首「金縷衣」？雖然他「長唱此辭」，我們終可以斷定此辭是杜秋所作，衛塘退士題杜秋娘，是正確的。

杜秋作此詩，當在錡爲浙西觀察，諸道鹽鐵轉運使前後，亦即德宗貞元年間，正是「老滯即山鑄，後庭千雙眉」的時代，推想杜秋年歲總在雙十左右，手持玉學，醉歌金縷衣：

勸君莫惜金縷衣，勸君惜取少年時：

花開堪折直須折，莫待無花空折枝！

這樣的歌辭對着「多積奇寶」，專霸天下權酒漕運的李錡唱出，是深具教諫作用的，可惜五十歲左右的李錡並不懂，繼續作亂，終於演成殺身之禍，使作詩的杜秋也陪着受罪。

杜秋之所以當着李錡唱「金縷衣」，其目的自然是在喚醒這樣一位自命風流不可一世的人。金縷衣既然是最豪貴的壽衣，追求這一襲壽衣的方法，當然是「多積奇寶」；李錡只看到這一層的風流，沒有看到這種追求的前途，逐漸擴大的死亡的陰影。易言以明之，李錡縱情，以必然的死亡，換取一襲金光燦爛的玉衣，杜秋深以為不然，故有「勸君莫惜」之辭。如此，則金縷衣也是「多積奇寶」一事的具體象徵：李錡拚着毀滅的危險，欺瞞君主，壓逼人民，只爲了獲取一時面對財富的歡悅，杜秋是深深不以為然的。

金縷玉衣是有生一切財物的結晶，一切愚妄的綜合。死滅之日，猶汲汲於屍骨之長存，正是愚妄極致——明知死之不可避免，魂魄之必散，退而求肉身之不朽，裹之以華美之裳衣，這種本末倒置的價值判斷，正是叛臣姦宦的精神狀態的具體表徵。質言之，衣裳之選擇本是精神動向的反映；可是金縷玉衣的燦爛光彩卻又是虛假——金玉本身並無發光的本質，凡人肉眼之所見，只是外界光明之反射，乃是虛幻的，如其必有些引人注目的性格，也當它還在日光之下的時候，當

它和生命結合的時候，方才有之；一旦入土，在黑暗的世界裏，死滅的肉身，如何能欣賞冷若木石的金縷玉衣？

所以杜秋醉歌金縷衣辭，「勸君惜取少年時」。此詩所強調的，便是死生之間的對照，不但諷諷以生命換取財富之虛幻，更指出死的必然和生的偶然。這是典型的「及時」詩篇。花開是短暫的，花落委地，消滅，卻是可以預期的。

而在「及時」詩的一般傳統裏，花之萎落，並不是最大的傷悲，花落又開，以長遠的眼光視之，猶勝於人生的短促。最大的傷悲，是做人而不解花落花開的啓示。杜秋的第二組詩行，便以後設的隱喻手法強調「及時」把握生命光華的必要。但以及時採摘花華比喻把握青春時光，並不杜秋始，何況「花」也者，也可能是杜秋醉態可掬的自況，風人所謂「顏如舜華」是也。英國詩人赫里克（Robert Herrick）奉勸少女及時把握青春，劈頭就以花比喻：

Gather ye rosebuds while ye may,

Old time is still a-flying;

And this same flower that smiles to-day

Tomorrow will be dying.

("To the Virgins, to Make Much of Time," 11. 1-4)

意謂少女應多把握時機，採集薔薇花，因為光陰迅速，稍縱即逝，今日枝上微笑的花朵，明朝即將零落云云。赫里克用採集 (gather)，而不用杜秋之「折」(英文當作 pluck)，可見他是奉勸少女集花以自美，則花亦少女之裝飾，乃至於象徵也。次段言日升中天，即墜落之始，比喻人生最可貴的還是少年時代，所以第三段開始進入主題。

That age is best which is the first,

When youth and blood are warmer;

But being spent, the worse, and worst

Times still succeed the former.

(11. 9-12)

第四段乃直截了當鼓勵少女及時行樂，以免後悔。按上引第三段，如以杜秋辭釋之，便是「勸君惜取少年時」；而第一段，便是「花開堪折直須折，莫待無花空折枝」了。而花「死」的意象

語，配合其他十七世紀英國詩人「及時」詩中的死亡恐懼，正好說明了杜秋「勸君莫惜金縷衣」的意義，例如：

But if once we lose this light,
'Tis with us perpetual night.

(Ben Jonson: *Volpone*, III, vi, ll. 181-2)

在永恆的黑暗裏，更無所謂金縷玉衣了！又如：

But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near:
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.

(Andrew Marvell: "To His Coy Mistress," ll. 21-24)

或如以下兩句所說的墳墓景況，地雖隱蔽安全，終不是尋歡取樂的所在：

The grave's a fine and private place,

But none, I think, do there embrace.

(11. 31-32)

到這樣一個黑暗冰涼的地方去穿戴金縷玉衣，已經太遲了，所以杜秋說「勸君惜取少年時」。用漢人的話說，就是「爲樂當及時，何能待來茲？」

我們想像一個二十歲的京江女子，艷若桃李的杜秋，醉態可掬，持玉聲，輕歌「金縷衣辭」於恣縱的李錡之前，以花自比，諷勸誘愛這個荒暴的「老漢」，我們感覺到無邊聲色的世界裏，一點深沉的智慧和哲理；感覺到，在杜秋長久的生命悲劇中，埋伏着預言的第一幕已經嚴肅地開始了，甚至也快結束了。杜秋娘又像特洛焚城以前的卡珊特拉 (Cassandra)，雖能以女性的靈慧洞悉人世的厄難，她的警告，預言，卻是無人採信的。數十年後，從事新詩革命的杜牧路過金陵，爲之賦詩，杜秋的悲劇生命變成他的下酒物：「愁來獨長詠，聊可以自怡」。

(一九七二)

唐詩舉例

一、柳宗元「江雪」：角度和取景

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。

孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

一般說來，五七言絕句的第二句以下總以半支點（；）爲最適宜，以之標出詩思結構的輕微停頓，例如賈島「尋隱者不遇」，或如小杜「泊秦淮」，第二句將盡不盡，隱隱招呼着即刻湧現的下二句。這種情形再往前推，有時甚至逗點（，）就足夠了，例如金昌緒「春怨」和韓偓的「已涼」，但這種例子較少。雖然絕句常顯得是一氣呵成的作品，但在意象和指意上往往是兩口氣才表達得完全的。

柳宗元這首「江雪」，可以說是「兩」口氣「呵成」的最佳例子，第二句以下不能用逗點，甚至也不能用半支點，而要用句點（。）當然這些都是新文法家的術語，唐人做詩並無此講究。「江雪」的風景是漸進的，而且幾乎可以說是糊貼的藝術品（collage），前二句一張紙，後二句一張紙，糊貼而成，所以第二句以下要求一個沉重的句點。

漁隱本是古典詩畫裏常見的題材，此見於元代畫家者尤多。通行的「唐詩三百首」收柳宗元詩四首，竟有兩首是寫漁翁的（另一首是七古「漁翁」）。蘇東坡說鄭谷「江上晚來堪畫處，漁人披得一蓑歸」是「村學中語也」，而力捧柳宗元的「江雪」，譽其「信有格也哉」；甚至讚歎如此：「殆天所賦，不可及也。」東坡的品評未必是定論，但至少透露古來寫漁翁詩之多，並暗示要在這題材上用功，以求不同凡響是頗需要一番匠心和才份的。換句話說，我們可以想像李白寫「下江陵」船行的快速和兩岸猿聲等等，一定可以寫得好，原因之一也是他發前人之所未完全發揮盡致者，他寫的是純粹「李白風格」的詩，成功的可能性先已十之八九；而李白的宮詞怨婦詩能同樣出色，才是我們不得不驚訝的一件事。反過來看平庸的桂冠詩人布吉列斯（Robert Bridges）居然也動手寫夜鶯，則其失敗的命運是注定的。英國文學史裏被寫得最多的飛禽莫過乎夜鶯，盎格魯·撒克遜以降的夜鶯詩集中起來，可以印成一本大書。

柳宗元寫出的漁翁詩不同於其他人，端在乎他出手着力處真正異於旁人。「江雪」首二句目

的在寫空無，卻不直寫空無，反以字面的印象先把我們帶向「有」的世界，先寫「千山」和「萬徑」。在頭兩句裏，鳥飛和人蹤四字出現的實際作用要否決「千山」和「萬徑」。尤有甚者，「千山鳥飛」和「萬徑人蹤」是完完全全的「有」的肯定的熱鬧的世界，柳宗元分別以「絕」「滅」二字否定這已經成立的意象，以之展現雪中的空無和寂靜。兩句十字之間，從有到無只是一剎那的把弄，「無」的存在特別明白，則因為詩人先行佈置的對比。這種技巧又見於中國山水畫裏對旅人的處理。畫家往往把驢背上的人面向一條茫茫不知所指的道路上去，有時導向畫外；導向 nowhere，其實就是導向 somewhere。至於山水畫裏空白部份的肯定意義根本不須多說，是人所能體會的了。「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」定下畫面的空無，爲了引出第二張糊貼紙上靜止的生命。

從創作角度上看來，柳宗元這首詩的取景法正好和艾略特「普佛洛克戀歌」裏一小節的取景法完全相反；艾略特的句子：

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets

And watched the smoke that rises from the pipes

Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?

——T. S. Eliot, "Prufrock," 70—72.

艾略特取的是一個正三角形的觀點，由小向大；先介紹一縷煙（其實不只一縷），我們順着煙的方向尋去，看到煙斗，實物已經放大了，煙斗在落寞神色的人那裏（嘴角吧，也許握在手上），實物更其放大；最後艾略特才指出這種衣着平常的落寞的人是從窗裏向外倚俯的，窗口是最大極致。柳宗元取的角度是反三角形的形狀，由大向小；先是龐然廣闊的千山，逐漸縮小爲萬徑，然後我們看到一條孤舟，孤舟上一名披蓑戴笠的漁翁，更小了，最後是一條釣絲細微地幾乎不可辨識地垂向落雪的江水。普魯佛洛克是一個猶豫不決精神渙散的慘綠少年，雖然古典教育背景似乎不錯，總是目光如豆，而且帶着某種程度的自卑感，這種人觀察事務（注意艾略特的第一本詩集叫做 *Prufrock and Other Observations*）不可能從大處着眼，艾略特這種三角的設計可謂用心良苦。柳宗元的反三角設計是中國山水畫的傳統，但如果在時間次序上這種解釋顯得 *anachronistic*，則古詩「西北有高樓」的傳統是可以做參考的；要之，自言自語的詩和抒寫外物的詩，總有它不同的取景角度。

二、張旭「桃花谿」：壞詩的定義

隱隱飛橋隔野烟，石磯西畔問漁船；
桃花盡日隨流水，洞在清溪何處邊？

這是一首壞詩。

這是一首沒有視境，沒有創意，沒有設計而又語焉不清的劣等摹品，收在「唐詩三百首」裏簡直就是衆芳當中長出來的一株莠草。僅就「藝術」的標準來看，李白膾炙人口的「靜夜思」大概是差可比擬的另一首壞詩。同樣是以月光比寒霜寫懸鄉情緒，李白此詩遠不如下次要詩人李益的「夜上受降城聞笛」：迴樂峯前沙似雪，受降城外月如霜。不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。

壞詩的共同特點之一是詩人處理題材時着力點偏失了。以「桃花谿」爲例，張旭的用心太顯目，無非是想表達他對那傳說裏的避亂仙土的嚮往，這種題材並非全不可碰，但如不能出奇，難逃失敗的命運。張旭寫來寫去，一句接一句地浪費他寶貴的七絕文字，只爲一個「問津」初型的渲染；「問津」也不是不可以寫，但這種題材的處理至少要求詩人有「變奏」和剪裁增刪的能力；退而求其次，至少要求詩人有「詮釋」的能力。前者可以杜甫「八陣圖」，「詠懸古蹟」等爲例，後者例如李商隱的「賈生」，鄭畋的「馬嵬坡」，多不勝舉。張旭此詩空空如也，纏來纏

去，忸怩做高士狀，只合一個「假」字 (manneristic) 來形容。

用典不是文學的「病」；絕對不許用典，或禁止使用特殊事件做文學作品的背景，乃至於詩意暗示的對象，都是矯枉過正的主張，中外古人不取，今人亦不必取。要之，用典見到技巧時，仍然是高級的藝術，李商隱的「錦瑟」幾乎是步步樓台，「自然」如大詩人陶潛，還是不諱言古典人物。張旭此詩的典故大約不外乎陶潛的「桃花源詩並記」，歷來以此為基礎所做的詩真無法計數，重要者如王維的「桃源行」，韓愈的「桃源圖」，劉禹錫的「桃源行」，王安石的「桃源行」，汪藻的「桃源行」，樓鑰的「桃源圖」，趙孟頫的「題桃源圖」，王惲的「題桃源圖後」，都是極具規模的變奏品，各人有所發明，自做詮釋。唐人以桃源為神仙福地，宋人考證其實，拒絕採信「神仙」之說，王安石「桃源行」便是個例子。比起上述這些桃源詩，張旭的「桃花谿」既狹小又單調，失去絕句的原始優點，繞着「洞在清溪何處邊」一句問話做他矯揉取巧的文章，羞死唐人。

一首詩用疑問做結也並不是必然的敗筆，反之往往還是警策所在，以出名的絕句為例，如孟浩然的「春曉」，王維的「送別」，權德輿的「玉台體」，白居易的「問劉十九」，杜牧的「寄揚州韓綽判官」，李商隱的「瑤池」都是；英詩裏有名的布列克「猛虎」詩，雪萊「西風」詩，濟慈「夜鶯曲」，葉慈的「再度降臨」，「麗達與天鵝」，「在學童當中」都以問句做結，霍浦

金斯更用問號結束他一首商籟。本來一首詩的完結並不一定意味一個問題的解答。而且，往往問話就是解答。詩到底不是採取四則問題的邏輯可以懂的。「正是江南好風景，落花時節又逢君」，「逢君」又如何？杜甫沒說，也不必說。張旭的「洞在清溪何處邊」採問話的口氣，實在做的是告白，而且是陳腐不堪的沒有新意的告白，這是它失敗的原因之一。

所謂詩的視境 (vision) 並不指特殊明顯的「主張」或「哲理」。質言之，斬釘截鐵也者的告白，在詩裏並不見得一定比上引諸詩的疑問語法「堅決」。此處我說張旭欠缺特殊「視境」，我並不因他第四句末尾的疑問語氣而發，我所控訴的是他的一味追隨，拾人牙慧，沒有任何創意。回到「桃花谿」詩作本身來看，僅就結構和意義的表達而言，此詩之晦澀也超乎尋常。我覺得此詩至少有三種讀法，但無論我們選擇任何一種讀法，它都是一首壞詩：

1. 把「桃花盡日隨流水，洞在清溪何處邊」兩句當做是我在「石磯西畔」向漁船（上的漁人）叩問的話，用現代文法的方式為之，則付之以一確定的「引號」（即「」）。如此則我對桃花「洞」的方位所產生的疑問實起於我邂逅漁船之前。此其一。
2. 以「桃花盡日隨流水，洞在清溪何處邊」為我問過漁船後繼續步行所觀察的現象，並視「桃花」為第三句的主詞，「整天隨着流水漂浮着」。此其二。

3. 同前，但以「桃花盡日」為副詞片語。我在石磯西畔問了漁船，然後繼續航行，等到桃花樹林盡了的時候，便專心去追尋，但仍然不得要領，於是叩問，洞在清溪何處邊？此其三。

客觀的看來，第三個讀法比較有點意義，最低限度，這個讀法可以免除「野煙」和「清溪」的矛盾；詩以「隱隱飛橋隔野煙」的場景始，此時溪水無所謂清與不清；但我航行些時，問過漁船，到了第二現場，此時溪水清澈，野煙散盡，只可憐還無從斷定「洞在清溪何處邊」。

恩普森 (William Empson) 說詩有七種不同型態的晦澀 (Seven Types of Ambiguity)，每種「晦澀」(此處的「晦澀」不包含任何惡意) 是一種詩藝的成就。張旭「桃花谿」的混淆似乎不屬於七種中之任何一種，甚至在傳統的中國美學中也難為它尋到一個歸類，這是他結構文義上的缺失，亦即它失敗的第二個原因。視境蕩然，文義含糊，壞詩的定義如此。

三、李白「早發白帝城」：詩人和讀者

朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還；

兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。

李白詩節奏快速，這是不爭的事實。當然這並不表示李白不懂「慢板」的美學，「三山半落青天外，二水中分白鷺洲」就是嫺靜的抒寫。但快速的李白詩不是人人可學的；杜甫有「即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」，好像也是目不暇給耳不暇聽的重疊意象和飛馳節奏，但比諸「下江陵」仍嫌平淡，何況李白用的是隱喻的技巧，杜甫這兩句過份地明白，難免有「口說無憑」之嫌。

李白善為各種意象的佈置，一句之間高潮疊起。「彩雲間」三字接在「朝辭白帝」之後，確定了此詩特殊的風貌。「朝辭白帝彩雲間」不是「早上離開彩雲間的白帝城」，而是「早上離開白帝城，白帝城在彩雲裏。」「彩雲間」是後設的形容，更可以說是辭別那登船頃刻，猛回頭才發現的風景。一句之間已交代了兩個動作。再者，「朝辭白帝」是平淡的日記體，如非「彩雲間」遽爾出現，這句話也無甚可取。李白的過人處在此；「長安一片月，萬戶擣衣聲」，也是相同的技巧。

「早發白帝城」寫的是船行的迅速，但全詩不着一個「快」字。李白使用的是相關客體的技巧，寫猿啼於兩岸，全詩結束時，我們似乎感覺猿聲仍不絕於耳，縈繞在江陵渡頭，在詩人的心

裏。所謂節奏迅速，最高的技巧見於此。「木蘭辭」寫軍士為戎機奔波的倉惶，說「關山渡若飛」，便嫌太不見功夫，缺少影射反響的藝術。往往，明喻不如暗喻，暗喻又不如烘托。「關山渡若飛」，張喬「審情似此水，長願向南流」，聞一多「忘掉她，像一朵忘掉的花」都太明，沒有暗示性；劉禹錫「深鎖春光一院愁」，戴望舒「我希望逢着／一個丁香一樣地／結着愁怨的姑娘」，或甚至濼普的

A little learning is a dang'rous thing;

Drink deep, or taste not the Prian spring...

—Alexander Pope, *Essay on Criticism*

即已進臻暗喻的層次；大規模的烘托法其實就是艾略特之所謂 objective correlatives。客觀說來，中外古今的好詩都不缺少這種技術（用王夫之的話說就是「影中取影」），見於小雅「出車」，古英詩「朱荻」（Judith），「錦瑟」，又如艾略特自己的「普魯佛洛克戀歌」。「早發白帝城」是一個具體而微的例子。

「下航」自然是這首詩的題旨，第一句已點破中心：因為白帝城在我們回頭處已經沒入彩雲

了，此形容其高峻。此詩又題「下江陵」並不是全無道理。第二句以「千里」和「一日」的對照寫船速（其實是水速）。第三句目光轉換，寫峭壁上的猿啼，船行江面而猿啼不住，也可見河面之狹窄，並啼聲之宏亮。此處以猿啼持續的悲愴做背景，行船者不斷地面對時遠時近的河崖，所有的印象都是交疊複沓的，一如現代電影的「蒙太奇」(montage)。而當我們迴蕩於河流的飛速和猿聲山形的世界裏，屏息緊張的時候，豁然——

輕舟已過萬重山

我們忽被解脫開來，鬆了一口氣。李白這首詩真正做到 to charm, to drug, to disarm 的極致，突破作者和讀者間個別經驗的距離。正如謝迪克教授 (Harold Shadick) 所說，每讀「早發白帝城」，輒有暈船感覺；此私人談話所及者，附記於此。

四、孟浩然「宿建德江」：從傷感出發

移舟泊烟渚，日暮客愁新。

野曠天低樹，江清月近人。

「宿建德江」最大的好處可能是動詞的巧妙選擇和安排；大凡一流的詩人沒有不善於處理動詞的。某方面說來，動詞幾乎是詩的基礎生命，尤其是短詩。有人懸疑「木蘭辭」並不是南北朝作品，認為它可能是唐朝的摹作，懷疑的理由之一是「朔氣傳金柝，寒光照鐵衣」一傳一照太生動太成熟了，非唐人莫辦。推敲之術並非古已有之；實際上，古人並不要求出言驚人。真正在字句方面下功夫求殊異者，全是南北朝隋唐以後的事。所以建安才子有詩無句，唐朝墨客有詩有句，南宋以下則有句無詩矣。

我對孟浩然看法是喜惡參半的。通常說詩者以孟為「四大」之一，這是我所永遠不能明白的；但說孟浩然不是大家，也顯然並不公平。「春曉」的輕快自然，「夜歸鹿門」的行雲流水，「氣蒸雲夢澤，波撼岳陽城」的敏感磅礴，「風鳴兩岸葉」的新穎出奇，在在都使我不能忽視這位風流天下聞的孟夫子，雖無他充斥全集裏的傷感自憐 (sentimentalism) 常令我掩卷歎息。

此詩第一句看似平常，其實含涵最豐富，「移舟」兩字道出孟浩然所要表達的過去，現在，和未來。顯然這水路旅程是有些時日了，否則不算移舟；因為本來是直航，如今偏個方向，所以「移」舟，而且可見宿過一宵，次日破曉，這航行是要繼續下去的，否則不會只泊於煙渚就了。

事。這一句提示我們，停泊是暫時的。「移」字的生動和豐富如此。再者，「移舟泊煙渚」也指出了詩的時間。黃昏的氣象已經構成了，緊接的是「日暮客愁新」。這一句也有兩個動詞，日落時分，夕照總要透射迷迷的煙靄，此時行旅之人自難免檢閱往事，客愁一新，傷感之情油然而溢於字面。這是標準的「孟浩然情緒」，忽然道出一個愁字。本來「日暮客愁」是平凡甚至庸俗的意象，幸得「新」字的解救，才轉危為安。這兩句詩裏，一「移」一「新」最見功夫，遙遙呼應，孟浩然的優點大致可見。

我們可以說「移舟泊煙渚，日暮客愁新」是這首詩的序聲，緊接的下兩句忽然一變，拋棄了眼前的情緒，不再斤斤計較愁的程度，而把真感覺納入自然。孟浩然此一轉移筆鋒最不容易，因為他把一首看似無甚稀奇的絕句提升到另外一種境界。

「野曠天低樹，江清月近人」完全拋棄了日暮客愁一類的自憐，直寫自然，而且一躍而取第三者的客觀立場，視自我一若衆生，這是孟浩然此詩之最成功處。當然「愁」緒是在的，並未因此勾消，但隱藏在背後的愁浸濡這二句的面貌，變成宇宙大的感情而不是個人的傷憐，大大增加了這首詩的藝術水準。他的「客愁」看似因自然環境而消逸，實則已經和自然鏗為一體，這是可讚美的成就。

「宿建德江」使我們想起杜甫的「旅夜書懷」。兼以「野曠天低樹，江清月近人」的排比，

也使人不禁懷疑「宿建德江」是不是一首未完成的律詩。本來絕句和律詩之間關係就很接近，尤其是以聯結尾的絕句，更難不令人有此疑心。就詩思的發展看來，「宿建德江」和「旅夜書懷」的前半部也可以比較：

孟

杜

① 移舟泊烟渚

細草微風岸

② 日暮客愁新

危檣獨夜舟

③ 野曠天低樹

星垂平野濶

④ 江清月近人

月湧大江流

按孟浩然死於公元七四〇年，當時杜甫還是一個二十八歲的青年詩人。從李白贈孟浩然詩判斷，孟浩然是天下聞名的，杜甫受他的影響也極有可能。就整體而言，「旅夜書懷」可能比「宿建德江」更完備而美好，因為杜甫寫「旅夜書懷」時已不再是一個與沖沖的青年，而是飽經憂患的「詩史」了，「旅夜書懷」成於永泰元年，時杜甫年五十四，是他死前五年的作品。

假定杜甫二十多歲就已讀到孟浩然的「宿建德江」，又風聞李白對孟浩然的推崇，同時還知

道孟是一個自稱「不才明主棄，多病故人疏」的失意人，杜甫不會不有些感歎，而且可能對這種「日暮客愁」的詩十分有興趣，雖然這時的杜甫不見得會去無病呻吟地處理這種題材。等到有一天杜甫自己也遭遇到相類的「不幸，辭官流離，舟中感懷，少年時代讀孟浩然的印象難免倏忽湧現，「旅夜書懷」也是一首繞着夜船，大江，明月，曠野，遠天，以及愁病的感歎，這是詩人在潛意識裏受前輩作品影響的一個例子，不難了解。「後山詩話」引子瞻語譚孟浩然詩「韻高而才短」。以「野曠天低樹，江清月近人」比諸「星垂平野闊，月湧大江流」，知子瞻語誠不誣。

(一九七〇)

吳山以後的馬純上

一

馬純上遊吳山，走到一個高岡上，左邊是錢塘江，右邊是西湖雷峯，坐下喫茶。馬純上歎道：「真乃載華嶽而不重，振河海而不洩，萬物載焉！」樂衡軍先生說吳敬梓「寫到這裏，無論心與物，景與情都到了極限，不能有所繼了」（見「馬純上在西湖」，純文學月刊四六期）。乃為「儒林外史」之逸出了仙洞一節感到惋惜：「吳敬梓寫諷刺小說，興酣之餘，是不免要破壞筆下人物的統一性的。」

樂先生大文無論取材觀點，都是令人贊服的；他把馬二先生遊湖登山的兩次經驗以科場失意人的心理為反映，分析得清清楚楚。討論「儒林外史」（或一般舊小說）的文章裏，找不到幾篇如此深刻獨到的體察。樂先生以「岸上人」標明馬純上在西湖的高大身影，更是精妙入微的發

現。樂先生認爲了仙洞的遭遇無法承先啓後地描寫馬純上的個性，爲吳敬梓歎息，也果然道出「儒林外史」結構上最明顯的問題。本文試圖爲這個問題做一簡單的勾劃，爲樂先生的大文做個註脚。

吳山以後的馬純上，已經喫了幾十文餅和牛肉，「喫得飽了，自思趁着飽再上去。」吳敬梓這句話，恐怕也有些伏筆象徵的作用。樂先生以「食色」之禁慾（或不逮）說明馬二先生前天和今天上半天秀才心理的梗概。生而讀聖賢書，應試寫八股文「爲聖人立論」，屢試不第，落得編選「歷科墨卷持運」餬口養生，這馬純上在西湖的心理無寧已被樂先生暴露大半。馬純上饑餓時，看到襖衫燦爛的西湖女客，「裙上環珮，叮叮噹噹的響」，只得「低着頭走了過去」；看到仁宗皇帝的御書，也「嚇了一跳，慌忙整一整頭巾……朝着樓上揚塵舞蹈，拜了五拜」；甚至當他在女人堆裏，聞着四處飄散的體香，「也不看女人」。西湖之遊，正如樂先生所說，他的肚子裏充滿了橘餅，芝麻糖，粽子，燒餅，處片，黑棗，煮栗子，沒頭沒腦地倦了，「直着腳跑進清波門。」到了下處，關門睡了一天。這一覺，馬純上是有夢的，只是我們不能斷定他夢見甚麼——因爲吳敬梓沒有交代。

吳敬梓從來不輕易交代這類可堪讀者襲用以判決他筆下人物的資料。但馬純上是有夢的，我們可以如此斷言：他的精神是渙散的，肉體是萎靡的；馬純上累了，聖人之言，功名舉業，在在

都使他疲倦。吳敬梓略過這些，振筆就說：

第三日起來，要到城隍山走走，城隍山就是吳山，就在城中。

山上有吳相國伍公之廟，有人請仙，卻請了一個朱淑貞；有女人招呼他喝茶，還有一家書店賣着他的「三科程墨持運」，銷路慘淡。馬純上的煩惱是：招呼賣茶的女人他是厭惡的，但茶終于不能不喫；「三科程墨持運」滯銷，上不足以爲聖人傳言，下不足以啖其肥羊熟肉，功名云爾，舉業云爾，文章云爾，乃成遽然生命的諷刺，這時的馬純上，其實已經在剎那間悟及摒棄這千鈞負擔的必要，他在兩極之間游移。吳敬梓沒有明白交代，但他卻爲我們埋下幾句動人的伏雷：馬純上從書店起身出來：

因略歇了一歇脚，就又往上走。過這一條街，上面無房子了，是極高的山岡。一步步去，走到山岡上，左邊望着錢塘江，明明白白。那日江上無風，水平如鏡。過江的船，船上有轎子，都看得明白。再走上些，右邊又看得見西湖。雷峯一帶，湖心亭都望見。那西湖裏打魚船，一個一個，如小鴨浮在水面。

就是這一左一右的風景見證了馬純上吳山以後的事蹟，說明了樂衡軍先生所以爲困惑的結構脈絡。點出了仙洞事件及匡超人出場的必然。爲了清楚起見，讓我們再以馬純上登高之歎回溯並開啓他吳山以後的心境。馬二先生歎道：「眞乃載華嶽而不重，振河海而不洩，萬物載焉！」

二

吃飽了的馬純上，讚歎河山完畢了的馬純上，心裏想的些甚麼？這個訊息仍然要在前引一節的描述裏去找。錢塘江在左邊，西湖在右邊。錢塘江上風平浪靜，過江的船上負着轎子，「看得明明白白」。這是吳敬梓爲我們透露的「左邊的馬純上」。西湖裏飄的是一個一個打魚船，「如小鴨浮在水面」。這乃是「右邊的馬純上」。

左手邊反射的是上轎下轎上船下船上轎的富貴風流，馬純上「看得明明白白」；而且最巧妙的是這無風的江名叫「錢塘」，望其文可見其義，雖然吳敬梓是否考證過「錢塘」舊名「錢唐」仍不得而知，但以「命名」寫小說敘述的梗略卻是他顯而易見的技巧，如戴一頂屈原帽子的王冕，如暮年登上第的周進，范進，又如主祭泰伯祠的虞博士名育德，字果行，亞獻莊徵君名尚志，字紹光——都是恰合身份充滿說明意味的名字。以此推論，負着轎子的船舶將渡錢塘之江，

豈不是「明明白白」地暗示了「左邊的馬純上」的心境？這是雙重人格的馬二先生的第一面。「右邊的馬純上」看到西湖裏的打魚船；漁父的定型指意在中國象徵文學裏早已獲得牢不可破的地位。自從「屈原既放，游於江潭」遭遇到那第一位文獻可徵的漁父以後，打魚的便確切地變成「澹泊落拓」的一切象徵。

漁父莞爾而笑，鼓枻而去，歌曰：滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。遂去不復與言。

漁父到底「去」了哪裏，我們無由查考；但這漁父果然「鼓枻而去」了。划進中國文學裏，划進中國山水畫裏，甚至划進中國音樂裏。現代音樂家周文中有小品曰「漁歌」（一九六九）在西方鼓唱。

右邊的馬純上和左邊的馬純上是要交戰的：這兩種衝突的心境偶然起伏，一高一低，正好印證了馬二先生完整的性格。在「儒林外史」前一回裏，馬純上已經透露一部份雙重人格的跡象；此見於他和蘧駝夫的交往，尤其是涉及錢財的交往。蘧駝夫過訪文海樓，主人將食其「一碗瀉青菜，兩個小菜碟」：

馬二先生道：『這沒菜的飯，不好留先生用，奈何？』蘧公孫道：『這個何妨？但我曉得長兄先生也是喫不慣素飯的，我這裏帶的有銀子。』忙取出一塊來，叫店主人家的二漢買了一碗熟肉來，兩人同喫了。

這時的馬純上簡直是慳吝到了不可思議的地步，這一插曲接在他的「舉業」論調（說甚麼就是孔子「在而今，也要念文章，做舉業……」之類的腐話）之後，襯得他烏黑一團，性情全無；但這也只是一面的馬純上。等到蘧府臨難，他耗盡束修積蓄的全部銀子，代友避禍，那種「血心爲朋友」的風采，又是另一面的馬純上。就是因爲他有兩重一起一伏的性格，才會使他爬到了仙祠時思量到求籤問吉凶，更使他誤入洪神仙的圈套。

馬純上和洪神仙交往的一段時間，正好是他「左邊的嚮往」抬頭的時候——一言以蔽之，想發財，想坐轎子上船渡錢塘。此時他的心理固然有些粗俗，但並非完全不可理解；馬純上燒爐傾銀子的結果，「上戥子一秤，足有八九十兩重」，此時心裏歡喜無限，除了爲飛來橫財歡喜，一定也思量，莫非是他在嘉興仗義疏財的美德，如今獲着仙人的欣賞，所以特別眷顧他馬純上！他曾對蘧公孫說過舉業二字，是從古及今人人必要做的；並說：「言寡尤，行寡悔，祿在其中」

便是孔子的舉業。此刻燒爐傾銀子的馬純上難免以為果然他的「行寡悔」正應了「祿在其中」的聖人之言。

從這個觀點來看吳山以後的馬純上，我們發現他並不完全愚蠢。馬純上並不以為這八九十兩銀子是非份之財，而是他「言寡尤，行寡悔」的品行的必然利祿。在這種心理架構上行事，書生的馬純上幾乎被一個江湖騙子利用去犯罪了。吳敬梓非但沒有破壞他筆下人物的統一性，反之，他使用「丁仙祠事件」來拓寬我們對馬純上秀才心境的了解——這種秀才心境的探索，難道不是「儒林外史」最重要的主題？

三

馬純上雖然志趣游移，但他還是傳統讀書人當中的一個「好人」。除了他對蘧公孫一家的道義行爲，和拒絕接受酬答「功成身退」的風度以外，他對蓄意利用他的洪神仙也表現了廣大的慈善。神仙死後，真像大白，馬純上先是覺得悻悻，繼而又想：「他虧負了我甚麼？我到底該感激他。」當下回來，爲他裝殮送喪，表現得仁至義盡。這種事換了嚴氏兄弟就不可能。

吳敬梓爲了強調馬純上性格的多面性，葬完神仙，緊接着就讓匡超人上場。「儒林外史」結構上的頂針趣味論者已多，毋庸再說。匡超人的出場配合了馬純上的入場，就全書來看，還算是

相當自然的。其他勉強的銜接例子甚多，例如鮑文卿，虞博士，莊徵君的上場都突如其來，令人有錯愕之感。第十五回馬純上送匡超人回溫洲以後，他自己的故事就消滅了，一直到多少年後祭吳泰伯，才又在南京出現，但也雜在一班文士羣中，失去了特別突出的趣味。所以匡超人的出現實際上是吳敬梓爲馬純上造像的最後一筆。

馬純上資助匡超人，純粹是爲匡超人的孝心感動使然，匡超人說起樂清縣臥病的老父，「馬二先生着實惻然」，因把他帶回下處留宿，考他一題八股，送他十兩銀子，一件舊棉襖，一雙鞋，打發他回家侍奉父親；臨走也難免再說一遍他的舉業哲學；

賢弟，你聽我說。你如今回去，奉事父母，總以文章舉業爲主。人生在世，除了這事，就沒有第二件可以出頭……只是有本事進了學，中了舉人，進士，即刻就榮宗耀祖。這就是孝經上所說的「顯親揚名」，纔是大孝，自身也不得受苦……賢弟，你回去奉養父母，總以做舉業爲主。就是生意不好，奉養不周，也不必介意，總以做文章爲主……我是百無一能，年紀又大了。賢弟，你少年英敏，可細聽愚兄之言，圖個日後宦途相見。

馬純上這一席說話得非常誠摯淒涼，道出一個科場失意人的頹唐和頑冥。他強調的「大孝」

也是似是而非的爛言，雖是善意的訓導，卻從此葬送了一個大柳莊的孝子。匡超人果然聽了他的話，也果然進了學，聯科及第。不久匡大公病危，臨終警告匡超人道：「功名到底是身外之物，德行是要緊的。」這場話和馬純上的道理大相逕庭，代表「儒林外史」裏一般小人物的認識，對於馬純上等熱中功名的讀書人說來，是激烈的批判。可惜匡超人接受了馬純上的哲學，終於一步一步向深淵墮落。

匡超人的墮落是「儒林外史」裏最令人惋惜心驚的故事之一。夏志清先生在他的英文論評裏曾點出一斑，認為匡超人的墮落是功名宦途的毀誤（見 C. T. Hsia: *The Classic Chinese Novel*. New York, 1968, pp. 226-32）。吳敬梓對匡超人事蹟描繪的冷酷是令人吃驚的；但從頭到尾，吳敬梓只「展現」事實，不贊一辭；我們看匡超人沉淪，從一個大柳莊的孝子，變成樂清縣的秀才，杭州城的「詩人」，潘三的刀筆吏，紹興考場的槍手，然後說謊重婚，吹噓撞騙，到後來更絕情無義，一則拒絕探潘三的監，甚而當眾詆譏他的恩人馬純上。「馮琢菴又問道：『操選政的還有一位馬純上，選手如何？』匡超人道：『這也是弟的好友。這馬純兄理法有餘，才氣不足，所以他的選本也不甚行，選本總以行爲主；若是不行，書店就要賠本。惟有小弟的選本，外國都有的！』」

可憐馬純上一番仁義心血，落得匡超人「才氣不足」的譏評。匡超人的沉淪襯托出馬純上最

大的悲哀；吳山以後的馬純上節節厄難，而其中最大的失敗，竟或許是他對匡超人的扶植。馬純上以爲「日後宦途相見」，將見無限風光，他以爲只要匡超人熱心舉業，取得功名利祿，便也「顯親」而成其大孝；但匡超人的路子應了匡太公的恐懼，步步下墜，而不如馬純上想像的榮宗耀祖。吳敬梓用匡超人的沉淪道出吳山以後的馬純上的寂寞。

一個幻滅了的希臘人

希臘哪裏去了？那壯麗的文明哪裏去了？浪潮拍打羣島的崖岸，那必然是 Pericles 英魂的嘆息，永恆的哀悼——Break, break, break——而丁尼生是想不到一種精神的湮沒比一個人格的消逝更淒其；拜倫爲她悼念，他血液中流奔的卻是羅馬的狂傲——希臘哪裏去了！是否已經在人類的文明裏無聲消融了？讓我們從龐貝城的瞬息繁華裏看希臘的衰微，看她是否蒼老了，流落在哪裏。一封雅典的來信捎到羅馬城，重述十年前毀滅的巨創。那呼嘯，恐怖，和黑暗，撞擊故人的靈魂，劫後的雅典人怎麼看它？在許多衝突鬭爭中，我們看到一個接一個波瀾壯闊的場面——而羅馬繁榮，希臘呻吟，難道數百年的文化就從此退隱嗎？十九世紀的英國小說中，很難找出第二部比「龐貝城末日記」(*The Last Days of Pompeii*) 更撼人的了。

李登爵士 (Sir Edward Bulwer Lytton) 用他伊莉莎白風的綵筆敘述那古城的命運：由奢華歸向廢墟。我們聽到昇平的歡呼，快樂的詩句，也聽到絕望的嚎啕和哀辭；我們看到花朵錦簇的

園圍，宮牆，石柱，競技場，那些衣香鬢影，錦繡綢緞，也看到毀滅的天火，岩漿，塵土和怒海——愛情的節奏由激越轉為諧合，歸為寂靜。

龐貝城毀於公元前七十九年，一夜之間，輝煌全逝。十年後，那歷盡厄難的雅典人格勞卡斯 (Glaukos) 從希臘寄「一封信到羅馬，給他的朋友沙魯斯特 (Sallust)，我們的作者把他安排在全書的末章——那是一個平靜的回憶，道出雅典人的傷懷和朗靜；是的，那只是一個回憶罷了，卻如華茨華斯所說，那是「在平靜裏的追懷」，那便是詩。

「你邀我去羅馬訪你，唉，還是你到雅典來吧！我曾發誓不再接近那座王城，不接近它偉壯的市塵和空洞的歡樂。我將永遠休憩於我的故土。逝去的光榮的幽靈比你今日浮華的生活對我更親切得多。天下沒有一塊地——對我說來——會比這些神聖莊嚴的屋宅所覆蓋的巨柱長廊更加迷人；在希臘的橄欖園裏，我聽見喃喃朗誦的詩章，在林葉的末梢，夕暮的雲彩依然是昔日自由的幕遮——也是明日即將到來的尖兵。」

早在龐貝城毀滅之前，希臘就亡在羅馬人的鐵蹄下。希臘人失去了自由和古典的尊嚴。這就是格勞卡斯最深沉的悲哀。而他熱愛他的故土，十年前的遊蕩，使他幾乎喪生於龐貝城民的驕橫和維蘇威火山的暴力下，而今倦極歸來，平靜地回憶，他厭倦了羅馬的偉壯，寧可在被奴役的故土廝守家園，等候民族的再興。

「沙魯斯特，Non Sum Fuais Eram——今日之我已非昨日之我，生命的變動喚醒了我少年的熱血。自從感受疾病的苦痛後，自從那次在死牢呻吟後，我的身體再也不能恢復過去的健康的了。我揮不去龐貝城末日的影子——那毀城的恐怖和枯寂。更忘不掉我們摯愛的奈迪維（Nydia），我爲她立了墓碑，每天從書房的窗口看它。那墓碑使我保有一份鮮活的記憶——甜蜜的憂愁——那是她堅貞的禮讚，早天的神秘。愛荷妮（Ione）每天收集花朵，我親自編成花環纏纏在墓碑上。她是有資格埋葬在雅典城的。」

格勞卡斯在龐貝城的時候被屈指爲殺人犯，扔下死牢，就在執行死刑當天，火山爆發了，那是神的意旨，是奇蹟的極致。奈迪維是天下最美麗最溫柔的盲女，編得一手好花環，兩度拯救格勞卡斯和愛荷妮的性命。她以女奴之身暗戀她的主子，在毀城次日投海自盡，帶着她永恆的戀情和妬意離去，把幸福讓給那兩個美好的雅典人。臨死她對天呼喊：「我無法忍受我的妬念，這完整的愛啊——會把我的靈魂撕成碎片！」這個女奴是最完美的女子，孱弱，善良，專情，敦厚——那種難捨，那種苦楚，就在晨光下與她同沉海底，玉潔冰清，神聖無比。

悲劇不在這裏。龐貝的滅亡是罪有應得的，慘痛的卻是那雅典人的迷茫和頹唐。在這個歷史裏，我們看到巨大的震動，龐貝的消逝是永劫不復的，而希臘精神的淪亡？作者只用一封短信勾勒了出來，格勞卡斯說：「正如大地自太陽汲取歡樂，人類應從天主的微笑裏汲取道德的福

份！」他皈依了耶教，叛離了奧林帕斯諸神，從一個原始的神話轉到另一個極權的神話，這雅典人獲取了甚麼？我們從雅典的來信裏不但看到一個老去的美少年，也看到一個衰微沉淪的希臘。希臘哪裏去了？原來希臘滅亡了兩次，一次是羅馬軍的兵火，一次是耶教徒的謊言。羅馬人奪取了他們的珠玉和珍本，耶教徒撕毀他們的神譜，搗散了他們的傳統精神。格勞卡斯說，在羅馬的枷鎖下他無法振作，所以他求神助，可憐他求的不是宙士的雷電霹靂，而是耶和華的喃喃咒語。原來希臘湮滅在基督教的神話裏。

(一九六四)

梁譯莎劇的印象

Caliban. Be not afeard, this isle is full of noises,
Sounds and sweet airs that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about my ears, and sometimes voices
That if I then had wak'd after long sleep
Will make me sleep again; and then in dreaming
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me, that when I wak'd
I cried to dream again.
Stephano. This will prove a brave kingdom to me,

Where I shall have my music for nothing.

- *The Tempest*, III. 2.

我的意思不在批評，更恥於做只知計較已成的翻譯品，而不敢自己動手翻譯的人！我一直相信，天下沒有一本譯書不可挑錯，只要你肯挑；但正如傑開斯 (Jaques) 說的：「學問裝在這樣人的腦裏，比周甫住在草舍裏還要難堪啊！」（見「如願」第三幕第三景）。

我只想把我偶然翻閱梁實秋先生所譯莎士比亞戲劇二十種的印象隨手記錄下來，就像小時候寫「遠足記」一般虔誠而興奮，想把郊外的風景描寫清楚，數數看在路上經過了多少溪流，碰到了幾處人家，成者也說我最喜歡的是哪一段森林，哪一叢野花。遠足的學童當然不是建設廳的勘察隊，因為學童是十分「印象派」的。我來寫我對梁譯莎劇的印象抱的就是學童對於大自然的歡喜。

而事實也是這樣，我們今天三十歲以下的中國學生很多是從梁實秋的「遠東英語課本」和「英漢小字典」入手習鮮卑語的。這就使得我更不願用「商榷」一類的字眼，而更強調我的「印象」了。我覺得最遺憾的是手頭有的梁譯莎劇只是「文星」版二十種，而不是整部的「遠東」版；去年看報上說梁實秋已經譯罷全部莎士比亞，甚至包括了莎翁的「十四行詩集」。後者殺青

的消息是譯者自己在第四期「大學雜誌」上宣佈的，但不知道他譯 *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece* (哈茲列特說這兩首詩是「一對冰箱」) 和其他短詩沒有；假如他譯了，那真是完善的中譯「莎士比亞全集」了。我也常覺得那些敘事詩很幼稚很愚蠢，不知道誰有耐心逐句逐行跟着早年的莎士比亞去做那種「形式重於內容」的探險。而假如今天有哪一位中國學者能做這件繁重的工作，必是梁實秋無疑，因為梁實秋是能同情新月派詩人的，雖然他不見得把「形式」擺在「內容」之上，他一定很能容忍「翡冷翠的一夜」之類的新詩。而容忍和諒解進而欣賞個別環境下產生的文學，或許正是今天的現代詩人所應該學習的。

我想起徐志摩「天目山中筆記」(見「巴黎的鱗爪」，一九二七年新月版)中寫的一個撞鐘和尚；你問他：

「那一帶是甚麼山，叫甚麼，和尚？」

「這裏是天目山，」他說。

「我知道。我說的是那一帶的，」……

「我不知道，」他回答。

今天我們有許多弄新文學的人也都像那個撞鐘的和尙，「臉上看不出修行的清癯，卻沒有失眠的倦態。」我們只知道這裏是天目山，「那一帶的」完全茫然。這非但見於文學的創作，也見於評論和翻譯。也許創作的人無須認得「那一帶的」山的名字，只要規規矩矩地在天目山中修行，也能致正果，那我們就不用說他了；但從事評論和翻譯的卻不許只知道「這裏是天目山」。最糟的是有些和尙連「這裏是天目山」都不知道，渾渾噩噩，寫些自欺欺人的「評論」，從事誤盡蒼生的「翻譯」，豈不荒唐。

我們現在的文學界裏既知此山復悉彼山的學者可謂少之又少，但我一直相信梁實秋是在天目山中撞過鐘打過坐，也在「那一帶的」山中旅行觀察過的學者。他了解兩座山；而了解兩座山何其不易！從前看到坪內逍遙的日譯莎劇全集，總是非常羨慕，而我們數十年來的中譯合起朱生豪、虞爾昌、田漢、張采真等等的努力也稱不上完整，不能不說是學習英國文學的人的罪過。我沒接觸梁譯以前，對朱生豪的翻譯「印象」一直很好；推觸梁譯以後，「印象」也沒有變壞。但我現在總算體會到了朱梁的分別；大體說來，朱譯有「達」有「雅」，梁譯有「信」有「達」——兩種譯本都缺欠了甚麼東西，但要「信達雅」都顧到大概是不可能的了。

「文星」版二十種梁譯莎劇的來歷我已經不太清楚，只記得似乎是一九六四年在愛荷華城時一位中國同學轉讓給我的，當時他索價不高，我就買了來，擺在書架上，三、四年來也不曾專心

看過。這二十種中譯莎士比亞列為「文星叢刊」第五十五號，民國五十三年五月二十五日至七月二十五日之間出版，印刷和裝幀都是上乘的，校對也不比一般翻譯書籍差，但錯字誤植還有一些。可惜我沒看到「遠東」版，不能做比較。暑假裏我閱讀文藝復興時期的英國文學，看完史賓塞，馬羅等人以後，自然要重讀莎士比亞的戲劇。我手頭的莎劇只有兩種，一是英國企鵝本，一是美國耶魯本；我從前看的是 Craig 的版本和一部分企鵝本，這次故意挑耶魯本來看。耶魯本一部共四十冊，除劇本外，又有詩集，作者資料等，還稱方便。

本來我讀莎士比亞的時候並無意提筆寫梁譯的印象記，但因為幾次偶然的對照，發現了一些相當有趣的問題，才決心把這次的讀莎計劃歸為兩部份，一方面以耶魯本為基礎全心追尋莎翁的藝術，一方面做偶然的出軌，檢閱梁實秋中譯本的特點。有了這個決定後，我才逐漸感覺到寫出這個「印象」對我自己也是一種必要。但我的問題是，（一）我使用的是耶魯本，梁實秋根據的是牛津本，其中出入據我事後抽查亦復不小，尤其是舞臺指導更常是優劣互見；（二）我無法整幕整場對照中英文，只能憑心血來潮，做偶然的涉獵，因此我沒有資格寫「評論」，只能寫「印象」。

我的第一個印象是梁實秋中譯的莎劇在「信」方面已經做到了人力所能做的頂峯。這也是梁實秋和朱生豪譯本的大不同處。我們從「文星」版的例言裏就可以體會到梁實秋對於「存真」一

點多麼注意，這是別的翻譯者所常常忽略的，尤其是那些過份滿足於天目山的和尚，更常常以天目山度天下山，譬如潑普的荷馬，里爾克的白朗甯夫人十四行詩，朱生豪的「奧塞羅」，和龐德的「詩經」。不過「信」應該是翻譯者最低限度的條件，能「信」而「達」方才是翻譯美德的增進，我覺得梁譯在許多地方是能做到這一點的，譬如「羅密歐與朱麗葉」第三幕第一景的吵架場面原文是：

Mercutio. O calm, dishonorable, vile submission! Alla stocatho carries it away!

Tybalt. you ratcatcher, will you walk?

Tybalt. What wouldst thou have with me?

Mercutio. Good King of Cats, nothing but one of your nine lives, that I mean to make bold withal and (as you shall use me hereafter) dry-beat the rest of the eight. Will you pluck your sword out of his plicher by the ears?

Make haste, lest mine be about your ears ere it be out.

Tybalt. I am for you.

梁譯是：

墨 啊，好心平氣和的卑鄙可恥的屈服！你那幾招劍就把人嚇倒了。（拔劍）提拔特，你這捉老鼠的，要不要走動走動？

提 你要對我怎麼樣？

墨 貓王，我只要你九條命中的一條，我是想要你那一條命，至於其他八條，如果你鬪不過我，我也要痛打一頓。你還不把劍抽出鞘來？趕快，否則在你未拔出之前我的劍就砍到你的耳邊了。

提 （拔劍）我奉陪便是。

這兩段中英對照已經很可以說明譯者工作過程裏的苦心。「要不要走動走動」和「我奉陪便是」是神來之譯，而「你還不把劍抽出鞘來」也暴露出梁譯在「雅」方面的不逮。至於舞臺指導的出入，乃是我所使用的耶魯本和梁實秋所使用的牛津本之間的差異，不是問題。

我覺得梁譯的「奧塞羅」有許多特別使人驚喜的句子，譬如第四幕第一景開場的依阿高和奧塞羅的對談就有這麼一個包涵信達雅三特質的句子，原文 *Naked abed, Iago, and not mean*

harm? 中文做「裸體在床上，依阿高，而不及於亂？」梁實秋非但儘可能不更動原著的文字秩序，正如他在例言中說的，還「力求保存原作之標點符號。」要在這種標準下譯好莎士比亞，自然不是容易的事。

由於這種種顧慮，梁譯當然不會是十全十美。我的印象是他譯得最好的是劇中的散文部份，尤其是丑角的語言；其次是無韻詩部份，這部份梁實秋也統統譯成白話散文，這樣做雖然破壞了原著某一部份的藝術成就（譬如在梁譯中哈姆雷特王子的語言和霹靂火的語言就不易分別，而在原著中兩人的無韻詩風格是十分不同的）；但也無可奈何，因為中國人是無法輕易接受長篇紋事詩的；我覺得梁譯中最比較不令人滿意的是原著押韻的部份和戲中的插曲。

梁譯莎劇散文部份特別傑出的現象我們只要檢查「亨利四世」下篇就夠了。莎翁在此劇第三幕第二景把沙婁和孚斯塔夫湊在一起寫出鄉間徵兵的一段不朽英文，梁實秋用他出名的「雅舍小品」的文筆把它介紹給中國讀者。我把原著對照梁實秋和虞爾昌的譯本（四十六年世界版），不得不佩服前者的傳神工夫。當然我無意暗示虞譯有何惡劣，而且我深覺得他譯「亨利四世」上篇忽刺爆（即梁譯的霹靂火）的暴躁語氣也是不讓梁實秋專美的。以下舉出第一幕第三景的一場話做個比較：

Hotspur. Why, look you, I am wip'd and scour'd with rods,

Nettled, and stung with pismires, when I hear

Of this vile politician Bolingbroke.

In Richard's time—what do you call the place?

A plague upon't, it is Gloucestershire—

'Twas where the madcap duke his uncle kept,

His uncle York—where I first bow'd my knee

Unto this king of smiles, this Bolingbroke—

'Sblood!

When you and he came back from Ravenspurgh.

譯

唉，你要知道，我一聽到提起這卑鄙的政客布靈洛克，我就覺得像是受鞭抽棍打一般，針刺一樣，螞蟻螫了似的。在利查的時候，——在甚麼地方來的？——該死的！——是在格勞斯特縣；——他的那個荒唐的叔父約克公爵就住在那裏；當你同他從雷文斯堡回來的時候，就在那裏我初次向這滿面春風的國王這布靈洛克屈膝，

該死！（以上梁譯）

忽爲甚麼，您們要曉得，當我一聽到波林布魯克這個卑劣的陰謀家的名字，我好像被鞭子鞭着，刺草刺着，毒蟻螫着。還是當理查在世之時——那個叫甚麼地方——那該死的地方，我記得那地方是在格羅斯志郡；是他的叔父，那個瘋頭瘋腦的約克公爵所住的地方；還是在那裏，我第一次向這個滿臉笑容的國王，這個波林布魯克，屈下着我的兩膝——媽的——那時您們和他剛從拉汶斯潑港回來。（以上虞譯）。

虞爾昌用「瘋頭瘋腦」和「媽的」似乎比梁實秋的「荒唐」和「該死」更能傳達這個火爆人物的神氣。我個人覺得，梁譯的霹靂火只到達墨枯修（見「羅密歐與朱麗葉」）或陸希歐（見「惡有惡報」）的程度，而沒有到達這位莎劇中無可比擬的火爆勇將的程度。當然虞爾昌這段譯文暴露的問題也是不少的，例如開口「爲甚麼」似乎就不如梁實秋的「唉」來得貼切。

梁譯最無趣味的是有韻詩部份，這使得「羅密歐與朱麗葉」及「暴風雨」十分不耐細讀，也使得「仲夏夜夢」第五幕第一場的韻文和散文格格不入。「仲夏夜夢」這場戲中戲的詞藻本來有

心粗鄙，在原文裏莎士比亚既照顧趣味又注重音韻，但在中譯裏卻顯得顧此失彼手忙腳亂。好在開場白一完，原文插入公爵的一句評語，譯者的妙筆即刻表現出來。提西阿斯聽完木楔語無倫次的開場白，說：「This fellow doth not stand upon points。」梁譯做：「這傢伙全不顧及句讀，可謂一等傳神的譯筆。插曲和「押韻的排偶體」的現象大致與普通的有韻詩相當，不必再說。像「如願」第五幕第三景中所譯侍僮的歌那麼優美的插曲似乎並不多見，我尤其不喜歡梁譯「暴風雨」中那些愛麗兒的歌，我也不喜歡「哈姆雷特」中奧菲里阿神經失常以後所唱的歌。我手頭沒有朱生豪的譯本，但我記得八九年前讀朱譯「哈姆雷特」時非常喜歡那幾首頗為悱惻的奧菲里阿的歌曲。

第四期「大學雜誌」刊有梁實秋譯的莎士比亚十四行詩四首，這幾首詩雖然沒有特別吸引人的地方，也好像實不在譯者。我自己有個偏見，莎士比亚的十四行詩並不能像他的戲劇一樣籠罩後代歷史不衰。梁實秋自從寫「莎士比亚是詩人還是戲劇家」（上海「文學雜誌」第二期）以後，常有「莎士比亚以一詩人從事戲劇創作」之類的說法，但我覺得在伊利莎白時代，硬做這種分別其實不必，尤其莎士比亚使用無韻詩創作戲劇，他應該是「兼二者」而能出入自如的人。我想連他自己都沒問過自己到底是詩人還是戲劇家。他在戲劇裏選擇韻文或散文常為的是戲劇的效果，所以「理查二世」中的園丁出口便是無韻詩，反而「亨利五世」中的求愛鏡頭卻用的都是散

文，而且大量夾雜法文，違背了莎士比亞自己的創作習慣。

「羅密歐與朱麗葉」第一幕第四景羅密歐與朋友化裝潛入卡帕萊特家的舞會，第二百二十行開始羅密歐向朱麗葉發話，兩個小情人繞着聖徒香客的意象互相鍾情，從二一〇行到二二三行的對話正好構成一首十四行詩，格律嚴謹，寸步不差；梁譯完全追蹤，令人肅然起敬，可惜他把第二行 *the gentle sin is this* 譯成「贖罪的方法是這樣的」，顯得有些瑕疵。我舉這個例子目的是要證明梁譯的可靠。至於其他的小問題，譬如中文的朱麗葉嘴裏說出「惡棍與他，其距離不可道里計」；或驚聞其女死亡，卡帕萊特說：「哈！讓我去看看她；」或勞倫斯修道士在墳窟中看到羅密歐死後又說：「小姐動彈了」，都顯得不十分貼切。其他同類的小問題散見各劇，不擬一一枚舉。梁實秋喜歡用「如其」代替一般口語中的「如果」，「假如」，「假使」，結果是有些戲詞變得非常拗口，這也許是梁譯莎劇不容易搬上舞臺的原因之一。他幾次用「瞎說」或「瞎講」譯 *come, come, or go to* 都非常生動，只是有一次讓羅密歐對朱麗葉的乳母說「瞎講」，卻顯得滑稽；又在「馬克白」第五幕第一景裏醫生聽到夢遊的馬克白夫人一番驚心動魄的囈語後，也說 *go to, go to* 梁譯作「嘻、嘻」，我不懂是甚麼道理。

我不想繼續討論這一類譯筆風格的問題了，因為這種地方常常是見仁見智不易獲致結論的，而且假使我要一一舉例下去，會使得這篇「遊記」變成「報告書」，實非我初衷所在。不過我翻

閱梁譯二十種莎劇時最比較注意的還是各劇的序言，其中有些地方我覺得不妨提出來討論，有些關於莎劇的藝術批評，有些關於莎劇的故事來源；爲求理路清爽，行文方便，我不得不分點來說。

關於莎劇的藝術批評梁實秋極少參加意見，例如「哈姆雷特」的序言，他引介名家之說，擺在那裏，不做批判；但這種公正的態度有時卻也會導致不公正的結果。譬如「李爾王」序中引布拉德萊所列舉的「李爾王」短處若干點，使讀者錯以爲只有「李爾王」才有這一類的問題，而事實上大部份莎劇都有相類的問題，何況布拉德萊所述諸點大都頗爲無聊，有些根本不通；梁實秋又跟着托爾斯泰歸納了「李爾王」的問題有二，一是文字浮誇，一是故事牽強；繼之問道：「這是任何公正的讀者都有同感的罷？」我不知道我算不算公正的讀者，但我絕無「同感」，除非這兩點用之以形容全部莎劇，因爲我不以爲「李爾王」的問題和（例如）「冬天的故事」的問題有多少不同。

和「李爾王」序言相同的毛病見於「威尼斯商人」的序言，梁實秋以海涅的一段話結束他的譯序，使得讀者的欣賞方向一面倒，我覺得這種方式太危險，還不如他處理「奧塞羅」的方式，讓讀者去體會判斷也罷了！尤其因爲大部份意見都不是譯者自己的，更容易教中國讀者讓托爾斯泰和海涅的名字所左右。下列二劇的序言裏譯者似乎有了比較確定的批評，但有些地方是我所非

常不清楚的：

(一)「羅密歐與朱麗葉」：譯者說：「丑角彼得沒有多少發揮而且也沒有趣味……年老的卡帕萊特與蒙特鳩都猶有童心」。這兩點我覺得都不能全心同意，我看不出彼得（尤其是真正在舞臺上的彼得）如何遜於其他大部份的丑角；我更看不出兩個年老人（其實他們有多老還是一個問題）如何的「猶有童心」。

(二)「第十二夜」：「馬孚利歐是一個清教徒」。這是很容易引人誤會的一句話，「清教徒」一詞的意義還大有商榷的餘地。譯者這個說法至少已經影響了文星書店的廣告：「第十二夜，此劇之主要意義是在愛情心理的描寫，對清教徒的諷刺也極為明顯。」這已經跡近信口雌黃了。

關於莎劇故事來源的報導大部份的問題是史實的問題。有些章節（如「惡有惡報」和「脫愛勒斯與克來西達」）完全採譯西書。可惜「脫」劇從耶魯本譯來時也出了問題，把 *Guido delle Colonne* 從 *Roman de Troie* 改寫的作品說我「一篇拉丁散文」。其他的問題分述如次：

①「仲夏夜夢」：譯者說巢塞的「坎特堡萊故事集」也有皮拉摩斯與提斯璧的故事，不確；這個故事見於巢塞的 *The Legend of Good Women*。「坎特堡萊故事集」中「武士的故事」提到與劇中公爵和新娘相類的名字，但故事迥異，沒有關連。

①「奧塞羅」：序言提到欽蒂歐作「故事百篇」是爲此劇的故事來源，這點大約已無可疑。「故事百篇」的法譯似乎刊於一五八三年，而非一五八四年。又譯者比照莎劇與意大利原文情節出入時說在原文中「旗手之妻實參預其謀」，好像不太正確。其妻知情耳，並未「參預其謀」，這點對整個故事的發展影響太大，所以不能不提。

②「朱利阿斯·西撒」等三個羅馬劇：這三個羅馬劇無疑是根據普魯塔克的「希臘羅馬名人列傳」寫成的，此書的英譯本刊行和再版年代「考利歐雷諾斯」序中有詳細交代，但譯者在「安東尼與克利歐佩特拉」序中說法譯本刊於一五七九年，這是不確的。按法譯本刊於一五五九至一五六五年，而一五七九年是英譯本初版的年代。又在「朱」劇中說莎翁與布魯塔克的不同之一是莎士比亞「把凱西阿斯寫成一個伊比鳩派哲學家」，姑不論「哲學家」定義如何，凱西阿斯是伊比鳩派心靈的人物並非莎士比亞的創造，普魯塔克的記載中即有此傾向。

③「李爾王」：譯者的序言上說李爾王的故事來源甚古，並提到史賓塞「仙后」中對此故事的記載，「在考地利亞這一個名字的拼法上，斯賓塞與莎士比亞是一致的。」不確。故事中兩個作家用到相同名字的不是考地利亞，而是瑞干。考地利亞在「仙后」卷二第十章首次出現時作 Cordell，慢慢才演成 Cordelia，瑞干則自始至終都作 Regan。又譯者說「仙后」中的考地利亞也和莎士比亞「李爾王」中的小女兒一樣死於「絞殺」，這也是錯的，因爲在「仙后」裏，她

死於上吊，而非絞殺。

我動筆時心存禮讚，寫到這裏依然存着最大的誠服，但我也怕引起誤會，以為我的「遠足記」有意變質。但我要再一次強調，在翻閱梁實秋的莎士比亞戲劇時，我的歡喜和讚歎是超乎我所能表達之外的。我不是野蠻醜怪的卡力班，他對普洛斯帕羅（見「暴風雨」）說：

You taught me language and my profit on't

Is, I know how to curse!

（你教給我語言；我得到的益處只是我知道怎樣罵！）

我不是卡力班，更不希望「那島上」有卡力班。但梁實秋果然能把整部莎劇移植到中國文學的田地裏，他的功夫不下於呼風喚雨的普洛斯帕羅。我希望用這個 *dark conceit* 結束我對梁譯莎士比亞戲劇的印象記，把讚揚的工作交給別人去做。

（一九六八）

衣飾與追求

「離騷」和「仙后」的比較

In one of the early biographies of Sir Thomas More his personality is similarly described in terms of a garden, and his various characteristics in terms of flowers.

The Epistle Dedicatory to THE LIFE OF SIR THOMAS MORE

1 Formative Tropes

談到中世紀西方「傳奇文學」(the Romance)的時候，我們最先聯想到的大概就是所謂「優雅的武士愛情」(courtly love)。「優雅的武士愛情」講求非婚嫁關係間的秘密結合，最有

名的例子就是亞瑟王故事中圓桌武士朗士洛特 (Lancelot) 和王后姬內非兒 (Guinevere) 的愛情；這種愛情的着眼不在婚姻，而在苦其心志，激發個人的勇氣，鍛鍊思維和抒情的能力。這種傳統起源於歐洲大陸，但發揚得最完備的仍然是英國中世紀的「傳奇文學」①。

愛德曼·史賓塞的「仙后」(Edmund Spenser: *The Faerie Queene*) 當然是中世紀傳統下傳奇的和托意的長詩，但史賓塞在處理愛情故事時並未完全服從「優雅的武士愛情」的原則，他有時提倡非婚嫁的秘密感情，有時歌頌正當的婚姻關係；取捨之間全視故事發展的需要而定。「仙后」全書最重要最熱鬧的結婚典禮應該是第四卷結尾處馬瑞安之迎娶福樂里瑪。婚禮見於第四卷第十二章，但史賓塞先匠心獨運地在第十一章安排了另外一場結婚典禮：泰晤士河與梅得威河的結合。據說爲了參加這兩條河水的婚禮，世界上所有江流都浩浩趕到，只要是有名氣的都不錯過這個一時盛會；他們在海底宮室裏聚會，齊聲祝福，非常熱鬧。

我們仔細翻閱這一次參加婚禮的賓客名單，發現中國境內的河流獨付闕如，非但大名鼎鼎

① 關於「優雅武士愛情」和傳奇文學(或托意文學)的關係，歷來英美學者中研究得最透徹的該推路易斯。參閱 C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford, 1936)。我譯此辭爲「優雅的武士愛情」自知頗爲牽強，極希望有人提供新的譯法。

的黃河長江未受邀請，連頗具傳奇意味的瀟湘和早就跟結婚喜慶分不開的淇水都不在觀禮親友之列。史賓塞安排這場河流大會的寓意顯然是爲了表現博大和諧的精神。根據他的構想，天下人類雖然有文化風俗的不同，政體疆域的歧異，大家所賴以生存的河流卻沒有衝突，所以英國的江河和埃及的江河彼此愛慕，德國的江河和美洲的江河也傾向融合——這就是江水不捨晝夜向大海奔流的原因；入海以後，無論你是多瑙河還是鴨綠江，不管你是泰晤士還是亞馬遜，都洋洋活活地擁抱在一起，共享和諧無間的快樂。每次讀到這一節，我總感到中國江河的缺席似乎暗示中西「和諧」之不存在；而在這種情形之下做比較文學的努力也注定了很不可能的事。

然而，比較文學的目的是不是尋求「和諧」？比較文學的任務是不是爲了尋找彼此影響的線索？這些問題都應該得否定的答案，否則中英文學的比較是沒有意義的。在我看來，現代的比較文學應該強調的是文學間共同（或不同）特徵的揭發和思考，以引導出某一文學理論的建立，進而了解兩種或三種文學的特殊精神——不論其爲「和諧」或爲「衝突」都一樣可貴。

但丁的「神曲」和史賓塞的「仙后」之間彼此影響的機會少之又少，但這並不表示「神曲」和「仙后」的比較研究即不可能。漢彌爾頓（A. C. Hamilton）曾經比較了這兩首長詩開章處理方式的異同，因此獲得所謂「托意文學」（allegory）的定義，再通過這個定義解析兩首長詩的內涵^②。我此文的目的也在找尋「托意文學」的定義以解析兩首產生於不同社會背景的詩，而

我選擇的路徑是「仙后」和「離騷」。我相信比較文學的目的不在於羅列文學的共同因素，共同因素的羅列注釋非但無益於兩首不同背景的詩或兩本不同社會下的小說，也無益於同一文學傳統裏的著作。古詩「行行重行行，與君生別離」，李善注：「楚辭曰：悲莫悲兮生別離」；「道路阻且長，會面安可知」，注：「毛詩曰：遡洄從之，道阻且長。」從某一學派看來，似乎很有些「比較文學」的趣味，拿古詩與詩騷比較；但我覺得李善這兩個注並不能幫助我們對古詩的了解和體會。艾羅德（Robert Ellrod）認為任何注釋如果不能幫助讀者進入詩人創作心靈的活動領域，就算是浪費筆墨^③。假使我們同意艾羅德的看法，李善注「生別離」是好的，因為他指引我們到「悲莫悲兮」的含義上；而他注「道路阻且長」，不但徒費口舌，還有誤領（misleading）的嫌疑，因為原詩的發言者是「行行重行行」的離人，而注釋所引「蒹葭」詩裏的發言者卻是「遡洄從之」的尋覓者，李善的注釋可能使人誤以為古詩這位發言者也是「遡洄從之」的尋覓者，這是念念不忘展覽共同因素的評注家最容易犯的缺失。

這種缺失當然不是只有中國評注家才有的，西洋學者也難免常犯。例如亞普頓注「仙后」第

② A. C. Hamilton, *The Structure of Allegory in the Faerie Queene* (Oxford, 1961), 31.

③ Robert Ellrod, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* (Geneve, 1920), 211.

四卷第八章的斑鳩意象，毛病和上舉李善注古詩的毛病便屬同一性質④。他們這一類的展覽都未能幫助讀者進入詩人創作心靈的活動領域。再舉一個例子，只要讀過一點點英美詩和新舊約全書的人在讀到方思的「豎琴與長笛」第六節時，很自然會想到丁尼遜，玻，和「創世紀」；可是假如方思說：「希臘的榮耀哪，羅馬的偉壯。」我們就只會註明：「見 Edgar Allan Poe, "To the glory that was Greece and the grandeur that was Rome"」，而不會進一步探索方思的創作指意，這種學養就太無價值了；但假如因為方思說「植根于泥土的，到泥土必須回歸」使我們想到「耶和華上帝……又對亞當說，你既聽從妻子的話，吃了我吩咐你不可吃的那樹上的果子……你必汗流滿面纔得餬口，直到你歸了土，因為你是從土而生的，你本是塵土，仍要歸於塵土」，我們就振振有詞地想比較方思和聖經的關係，我想我們除了列出這幾行共同因素之外，也得不到其他深入的結論。

所以我不認為比較文學的任務只在求不同作品間的片段類似；當然，如果通過這種類似點的比列能對所處理的作品做進一步的解說，也是很值得稱慶的事。我認為在處理「仙后」和「離騷」的時候，惟一的着眼點是對兩詩「結構徵象」(formative tropes)的研究；在這種情形之

④ 參閱拙作「說鳥」。

下，表現比主題重要⑤。

近數十年來我們的學者在清除環繞于「詩經」周圍的雜草這件工作上，貢獻是相當可觀的：他們排除了甚麼「美后妃之德」一類的疏導，使我們進一步欣賞到「詩經」的藝術成就；可惜這方面的治學方法居然也有人拿來處理「楚辭」，這就有些偏差了。「楚辭」之不同於「詩經」大約相等於史賓塞之不同於喬叟：前者是「托意」的，後者是平鋪的。用西方聖經學者的話來說，後者要求我們追求 *sensus literalis*，前者要求的是 *sensus spiritualis*。這個分別是大體上的說法。當然我不敢斷言沒有例外。我要提出來說的一句話是：讀古典詩不必諱言「香草美人」！數十年來的「詩經」學侵犯了「楚辭」學，使得我們許多人以為「現代」的「西方」的「進步」的讀詩方法就是先丟棄「香草美人」的寓意，直指字面的經緯，所以讀「洛神賦」必不可以想到甄逸，讀「紅樓夢」絕對不許牽涉曹雪芹的家世，這種矯枉過正的態度是讀者眼界的自囿，也是五四以後「整理國故」的學者們無意間遺下的孽。

我認為讀「離騷」惟一的方法仍然是古老的漢朝的方法，也就是王逸的「香草美人」的方

⑤ 參閱 Frederic Will, "Palmas, Lorca, and a Prospective for Comparative Literature," *Comparative Literature Studies* I, 2 (1964), p. 42.

法。把「離騷」當做「托意文學」來讀絕對是不錯的。只有通過對香草和美人的認識，我們才能把握到屈原的文學意向，才能解析屈原的「追求」（用西方文學的術語說就是 *quest*）是何種心緒下的產物。換句話說，我們只有緊緊捉住傳統「楚辭」學裏這「香草美人」的線索，才能把握「離騷」一詩的主題。我希望在不背棄「香草美人」的解析原則下確定「離騷」的托意結構，我相信這個方法可以證明「離騷」的托意型態大體上並不和西方一般的托意文學有何不同。這就是我選擇「結構徵象」為出發點來探討「離騷」和「仙后」的原因。

2 The Battle and the Progress

史賓塞曾給他的好朋友華德·烈利爵士 (Sir Walter Raleigh) 寫過一封很重要的信，這封信對我們了解「仙后」的幫助很大。他說：

我寫作這本書的動機是要塑造一位德行操守皆合於基準的高貴人物……我要塑造登基以前的亞瑟王子的形象，把他寫成一名勇敢的武士，兼備十二種亞里斯多德所提倡的美德。

我們知道史賓塞的「仙后」本來計劃分成十二卷，每卷以一武士的故事為中心，為一種預先標明

的美德下定義，如「神聖」，「中庸」，「友誼」，「貞潔」等；所以當詩人自己提到亞瑟王子的要兼備這十二種美德時，他也點出了亞瑟王子和這十二名武士的關係。對這層關係的領悟可以說是了解「仙后」的關鍵。質言之，我們應該把這十二名武士當做是十二種美德的人格化，以體會亞瑟王子在這首詩裏的特殊地位。亞瑟王子處在一個「追求」的歷程裏，他在追求某種理想，「仙后」詩中各卷都有亞瑟王子的馬蹄聲和他的音容，所以我們知道史賓塞的處理方法是，以各別武士的冒險生涯為經緯來勾劃亞瑟王子的性格（如「神聖」，「中庸」等），再以他們的江湖浪跡交織出亞瑟王子的追求過程。因此，就整體而言，這首詩充滿了枝節；所以有時候也顯得很雜亂甚至有些曖昧。可是一旦我們把握到亞瑟王子和其他武士的關係以後，雲霧即散，渾沌大開——因為所有的武士都不是真正可以單獨存在的角色，他們都必須在亞瑟王子的光輝照耀下才有意義。伊莉莎白時代的哲學家每每語及「小宇宙」(microcosm)，我們可以說「仙后」中惟一的小宇宙就是這位亞瑟王子。

確定亞瑟的地位以後，「仙后」的結構變得清楚得多。史賓塞之強調亞瑟，說明了亞瑟在托意文學裏的身分。根據弗列柴 (Angus Fletcher) 的理論，托意文學裏的英雄人物往往具有「分割的性格」；每件事故發生，結果必是該英雄人物另一面性格之展露，而各面性格之間往往並沒有特別顯著的關聯^⑥。味吉爾的阿尼士 (Aeneas) 既是民族英雄復是情場懦夫，因為他也屬於

「托意文學」的英雄典型——「羅馬建國錄」(*The Aeneid*)的主題不是阿尼士的冒險和成長，而是羅馬的命運。在中國小說裏，相當的例子是賈寶玉；寶玉也介乎英雄與懦夫之間（保有分割的性格），因為「紅樓夢」是「托意」小說，它的重心不是賈寶玉的恩怨，而是一個家族的破落。我們回頭再看看亞瑟，他的「分割的性格」見於詩中各武士的特殊氣質和癖好，因為他自己的出現是近乎抽象的，他只是「光輝」的極致，一切美德的總合。因此，我們可以說詩中諸武士非但是亞瑟的「例證人物」(*exempla*)，還是他在追求「仙后」(即 *Gloriana*) 歷程不可或缺的裝飾 (*emblems*)。

每一名馳騁冒險的武士代表一種美德，所有美德的完成是爲了「塑造」一位典型的高貴武士，所以諸武士也是抽象化的血肉，做爲那惟一的完美武士的人格裝飾品。「仙后」諸卷的題目都說明該卷所包含的主人翁和他所代表的美德，如紅十字武士 (*Redcrosse*) 代表神聖，該揚爵士 (*Guyon*) 代表中庸，卡立德爵士 (*Calidore*) 代表謙恭，阿提格 (*Artigall*) 代表公正，傑恩伯和特雷阿蒙 (*Cambel and Triamond*) 代表友誼，而女傑布瑞特瑪 (*Briomart*) 則代表貞潔。各卷的故事顯然是設計來爲各種美德下定義的，所以每則故事完結處就是每件美德顯現的時

⑥ 見 *Angus Fletcher, Allegory, the Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, 1965), 35.

候，也就是「武士即德行」的時候——然後各卷結合在一起，放在亞瑟王子的身上，這王子就成了一切美德的化身。

史賓塞在給烈利爵士的信中也說到，他不是「仙后」裏「描繪」(describe) 亞瑟，而是要「襯托」(ensample) 他。亞瑟是簡簡單單的「大度」(magnanimity)。所以在第一卷裏亞瑟首次出來拯救紅十字武士的時候，史賓塞未直呼其名，只說是「天上的榮光」(heavenly grace) 出現來拯救紅十字武士。在全詩各卷中，每當各卷主人翁武士有難時，亞瑟輒飄然蒞止，及時援救，助其出入艱險；因為諸武士的生命就是亞瑟的生命，諸武士的成功才是亞瑟的成功。史賓塞自己說明道：「追求仙后格羅瑞安娜於仙境」的人非別人，就是我們這位神出鬼沒濟衆之危的亞瑟王子。羅阿區 (T. P. Roche) 歸納了一個大前提，從這個大前提我們可以看出「仙后」的規模：

仙后格羅瑞安娜 (代表光榮) 派命她宮庭裏諸德行 (即諸武士) 到江湖中去歷練，而她自己守候在宮，等待他們圓滿回歸；當諸德行安全返庭的時候，就是大度 (即亞瑟王子) 與光榮 (即仙后) 結合的時候⑦。

我們可以看出諸武士與亞瑟之間的密切關係，爲了使大度（亞瑟）進入仙境與光榮（仙后格羅瑞安娜）結合，武士必須出生入死。斬妖屠龍，歷盡滄桑。這些武士在種種危難之後，仍須回到仙后的宮庭，做抽象的存在。而在江湖山林之間，他們與亞瑟比起來也是抽象的，他們是抽象的道德項目，或具像的裝飾物，用來襯托亞瑟的榮耀而已；我們可以稱這一些武士爲「一組點綴品」。在這裏，我們應該轉移目光看看這種寫作的方式和屈原的「離騷」有甚麼值得注意的異同。

亞瑟是在追求的歷程裏的，追求的歷程就是加深德行修養的歷程；用來說明他日有長進的保證是諸武士的除害奏功，因此諸武士也是他僕僕風塵中的點綴裝飾物。「離騷」的追求歷程也可以說是加深德行修養的歷程；代表各種德行的是香草——屈原也把香草製成衣冠來裝點他的外貌。「仙后」裏的妖怪歹徒是敗行惡德的人格化；「離騷」亦然：

離騷之文，依詩取興，引類比喻。故善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞。

⑦ Thomas P. Roche, Jr., *The Kindly Flame* (Princeton, 1964), 50.

實際上「離騷」裏的香草又可以分成兩類，一類用來比喻君王（如荃），一類比喻美德（如幽蘭，芙蓉等）；我的興趣在後者，因為後者才跟服飾有關。再者，這些代表美德的香草也處在一種時時戰鬥的環境底下，其之必須時時掙扎尚武，不下於史賓塞詩中諸武士。

「離騷」中第一次出現香草以比美德和修養工夫的句子是：

紛吾既有此內美兮，又重之以脩能；扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。

江離（川芎），芷（即芎，白芷也），和蘭無可置疑的都是德行的代表物，穿戴這些香草等於是保有和增進人臣所應具的各種美德，屈原的內美當然是遺傳佔大部份，這點他非但不諱言，而且十分自得，所以「離騷」以族譜的宣告開章；他的脩能則泰半屬於自我完成的功夫。香草好花既是美德的長進，也是臣子衣飾的合度。爲了證明美德即草木，我們可以再引數行：

佩繽紛其繁飾兮，芳菲菲其彌章；民生各有所樂兮，余獨好脩以為常。

屈原的「好脩」就是穿戴香草好花的習慣。香草好花之對屈原正如諸武士之對亞瑟——這些飾物

乃是追求歷程的必需品。亞瑟所追求的是仙后，屈原所追求的是「美人」。

但為甚麼「衣飾」和追求奉承之術有這麼大的關係？這個道理中國人視為當然，西方人也認為非常重要。意大利人卡斯地格里爾尼在他的「朝臣手冊」(Baldassare Castiglione: *The Book of the Courtier*)裏幾次強調衣飾的重要性，他說一人外在衣裳可以表現他內在的意志動向。在「仙后」裏，衣裳也常常代表角色的善惡本質，也就是說，外在附加品和內在的精神原是息息相關的。第一卷紅十字武士遭巨人制服，這次武士敗北的過程見於他解衣的過程。起初他覺得疲倦，乃「悠悠然在一座泉水邊坐了下來，把全身披掛剝了」；繼之俯身向泉，痛痛快快地喝了幾口：

他的勇猛忽然減退了，一身勁力化成軟綿綿的游絲，而不能自覺；漸漸他覺得有一陣寒流逼向他的勇氣，全身活潑的熱血在冰冷的迷惘裏融解了……

就在這一刻巨人出現了，紅十字武士大吃一驚起身抗拒，但他披掛不全，力氣消失，不久即暈倒被扔進陰暗的地牢。於是亞瑟王子的馬蹄響起來了；在他登場的這幾章裏，衣飾的象徵意味大大的發揮了功用。亞瑟王子的盔甲披掛為天下第一，珠寶點綴其間，而詩人告訴我們，他這一身好

打扮的目的是要前往仙境追求仙后的愛情。

亞瑟征服了巨人；紅十字武士的女伴友納公主 (Una) 建議將巨人的情婦陰毒邪惡的杜艾沙 (Dussa) 衣服剝光，以為懲罰。解衣的象徵意義不言而喻；杜艾沙本是耄耋老嫗，醜怪無比，靠她的衣飾在江湖上浪蕩，迷惑武士的精神，所以友納認為懲罰這個惡婦唯一的辦法就是讓她一絲不掛，暴露出她的本來面目。及第二卷杜艾沙重新登場時，身着青苔，非常可厭，這種以衣裳為個人性格和修養為等量物的觀點，到十九世紀的卡來爾 (Thomas Carlyle) 時，闡釋得更加徹底^⑧。

「仙后」中以衣飾的特徵代表內在的性格和修養的例子很多，最明顯的是神聖三姐妹身上所穿衣服的顏色，每一種顏色代表一特殊的女性美德（見卷一）；又如福樂里瑪的腰帶，這腰帶乃是純潔和美好的象徵，只能繫在善良女子的身上，淫女繫之，此腰帶必自動脫落。這種思想當然和柏拉圖主義極有關係，因為柏拉圖主義很強調內在美與外在美的協調配合。

⑧ 見 Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* 弗列柴認為卡萊爾對衣裳的看法如此：「And clothes in turn represent the cosmic totality of human body and of all systems analogous to the body. (Fletcher, *op. cit.*, 127n).」

以上關於衣飾與人格的議論只是本文的旁證，我是希望能夠說明衣飾的講究在早期的文學裏不但用以增加文字的趣味，更用以暗示人物的衝突和故事的發展。而亞瑟緊緊保護着他的武士，使他們能完滿奏功，等於是保護着他自己身上的披掛和點綴品，以便他深入仙境時追求仙后能順利成功；屈原時時記着着他的草木，念念不忘那些草木的繁殖，也等於是記着他自己衣飾的合度和德行的完整。

屈原「因讒放流」，在消極方面他未免埋怨君王的昏沉：「荃不察余之中情兮，反信讒而齎怒」。在積極方面，他也知道進一步的鍛鍊或可以增加他重返朝廷的機會。他的鍛鍊就是道德人格的增進，也就是香草好花的採摘和點綴：

進不以離尤兮，退將復脩吾初服。製芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳；不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。高余冠之岌岌兮，長余佩之陸離；芳與澤其雜糅兮，唯昭質其猶未虧。

他的「初服」材料是江離，辟芷和秋蘭；在這三種草木之外又加上芰荷芙蓉一類綴製起來的衣冠，也就是在某種好品性之外，又發展其他高貴的品格。在「仙后」裏，高貴人格的塑造是通過諸武士冒險生涯來完成的；在「離騷」裏，理想朝臣的表現見於他隨時隨刻對於香草好花的眷

顯。「仙后」裏的武士必須決鬥比武來完成任務，「離騷」裏的香草好花也必須奮鬥掙扎來爭取生存。兩種環境下的「次等角色」（即武士和花草）都要以通過經驗爲自我建設的憑藉。這也是哥德在維罕姆·麥西特（Wilhelm Meister）裏發揚的旨趣。

屈原的追求過程中每一次失敗總繼之以草木之玩弄，如第一階段求女失敗，他便百無聊賴地「結幽蘭而延佇」；及第二次登閭風回頭時，他「折瓊枝以繼佩」。我們可以看出，屈原的追求是和他玩弄香草好花的過程相長並生的，他和花草的關係愈密切，則追求的道路更可觀，經驗更豐富；在「仙后」方面，亞瑟和諸武士的關係愈密切，也表示他自己的品德愈可貴，而他進入仙后朝廷的機會也就更大了。

「離騷」裏的草木必須時時戰鬥的原因是，草木花卉本來有些區別，王逸說一組是香草，一組是臭物——前者是忠貞，後者是讒佞。戰鬥本是托意文學所不可或缺，或訴諸兵刀或訴諸唇舌，甚至於其他任何形式；總之，衝突是不能免的。「仙后」裏的戰鬥是傳統中世紀文學裏的長刀短劍和寶馬盔甲；「離騷」裏的戰鬥是草木間生存力量力的競賽，也就是以蘭芷爲首和以蕭艾爲首的二組之間的優勝劣敗：

時繡紛其變易兮，又何足以淹留？蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而爲茅。何昔日之芳草兮，

今直爲此蕭艾也？豈其有他故兮？莫好脩之害也。

蘭芷之屬因爲不「好脩」，終被蕭艾之屬征服而且改頭換面。這些香草好花是屈原所時時思念的東西，因爲屈原是他們的園丁和衛護人：

余既滋蘭之九畹兮，又樹蕙之百畹；畦留夷與揭車兮，雜杜衡與芳芷。冀枝葉之峻茂兮，願俟時乎吾將刈。

蘭⑨，留夷（卽芍藥），揭車（卽乞與），杜衡（卽馬蹄香），和芳芷當然就是屈原所栽培的各種好花香草，我們可以視之爲屈原手下的賢才，也可以視爲屈原身上穿戴的衣冠。屈原把這些草木當做有用的東西看，他說要等時機成熟了「刈」下來派用場——戴在身上，因爲這些草木是好

⑨ 關於蘭蕙的研究，我覺得最有趣味的是余景讓的「蘭字解」（大陸雜誌第八卷第八號，頁四——五）。其他的草木疏導我的主要參考書是吳仁修的「離騷草木疏」和賈祖璋，賈祖珊的「中國植物圖鑑」（上海，民國二十六年）。

的，可以戴在身上做爲德行的表徵。可惜這些草木都「蕪穢」了。

屈原是「離騷」惟一的主角，正如亞瑟王子是「仙后」的第一人物。屈原的命運和亞瑟的命運不可同日而語，因爲前者所賴以顯現的「武士」（香草好花）被邪惡的勢力所征服，敗壞，結果是懷王轉而聽信讒佞，放逐了忠良。這些讒佞之徒是偽裝的好人，可以和「仙后」第二卷的壞角色阿克拉西亞（Acasia）相比較。在「仙后」裏，代表中庸的武士該揚爵士擊垮了邪惡而偽裝忠貞的阿克拉西亞，使亞瑟進一步提高了他自己的品德和地位；可是屈原栽培出來的好花裏卻未能產生一位像該揚這樣勇敢堅強的「武士」。

3. Literal-Allegorical-Anagogical

弗列柴認爲托意文學可以歸納爲兩種典型。一是戰爭的托意文學（如赫西奧德之記載巨人戰爭，又如普魯登西由斯的「內心戰役」（Prudentius: *Psychomachia*）；一是歷程的托意文學（如荷馬的「奧德賽」和味吉爾的「羅馬建國錄」）。我們可以說這兩種典型的因素都出現於「仙后」和「離騷」；「仙后」的戰爭見於諸武士的江湖經驗，歷程則以亞瑟王子的追求爲主；「離騷」的戰爭見於花草的傾軋，歷程則以屈原的「上下求索」爲經。

然而，嚴格說來托意文學的重點應該放在人物的劃現（configuration），再通過「劃現」確

定文學的提意，而不該放在故事的敘述，因此我們應該把「離騷」裏的草木戰爭當做是一種用以劃現屈原性格的設計，而「仙后」裏的武士冒險更是爲了襯托亞瑟王子的人格。亞瑟王子和屈原之保護武士和草木是爲了保護他們追求活動的衣飾，這種心情近似一種原始迷信，我稱這種關係爲「原始的物我關係」，包含某種迷信成分極大的傳染病（contagious）恐懼^⑩。在這種關係之下，諸武士的創痛傷痕等於是亞瑟的創痛傷痕，好花香草的覆亡等於是屈原的覆亡——衣飾和追求的關係的密切也就不言而喻了。

涉及「追求歷程」的時候，學者往往喜歡爲托意文學製圖。大規模的如「山帶閣」注楚辭裏的屈原流放路線，小規模的如班涅特女士（Josephine Waler Bennett）之質問亞瑟馬行的方向。

- ⑩ 所謂 contagion，最好的例子是「紅樓夢」裏馬道婆設魔法變病了王熙鳳和賈寶玉，一僧一道又用一塊寶玉除凶辟邪治好了叔嫂二人。又：Richard Steele 在他所執筆的 Tatler 第十二號裏也記載到西人仿做小人像以阻咒鄰居洩憤之事，與馬道婆手法如出一轍。請亦參閱 James George Frazer, *The Golden Bough* (New York, 1960), abridged ed., pp. 43-52. 及江紹原的「髮鬚爪」（上海，一九二八）。徐復觀先生「公孫龍子講疏」（臺中東海大學，民國五十五年）序文中對「名」的解析也可以做爲了解 contagion 的參考。

我覺得爲托意文學製圖決定方向是吃力不討好的，爲「奧德賽」書航海飄流線難，爲英國府標寫亭臺體制又何嘗容易。關於這個問題，詩人柯律治 (Samuel Taylor Coleridge) 的話最具性情，他說：「你很容易注意到『仙后』詩中空間和時間的獨立和消逝，那種程度的時空獨立是令人動容的，而其性質純屬想像……詩裏的事件真地發生在仙境——也就是『心境』^⑩」。這句話應給我們一個啓示：在處理「托意文學」的背景問題和方向與地時，我們不該動「製圖以明之」的念頭，我們只能感受它，因爲那整個大世界小天地都在你自己的心靈裏。

因此，雖然亞瑟王子的追求對象是住在仙境裏的仙后格羅瑞安娜，我們卻不必以爲他的馬頭永遠朝着那個地理方向在奔馳；質言之，亞瑟追求的過程就是他自我完成的過程，他的「自我完成」較之他和仙后的體膚接觸還重要；一旦他達到了「自我完成」的境界，他自然就 and 仙后結合在一起——而要達到那個境界，惟一的方法就是出入於江湖之間與諸武士做英雄式的遭遇。諸武士的冒險犯難才是亞瑟提升個人德性的具體表現。

「仙后」裏的戰鬥和追求（即前文所謂「歷程」）是二而爲一的，「離騷」裏的戰鬥和追求

⑩ Samuel Taylor Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (London, 1936).

卻盡不如此。草木的戰爭在「離騷」裏只能算是「追求」動機的背景，屈原將草木的戰爭做獨立的處理，用來解釋求女情緒的勃現動機。「哀衆芳之蕪穢」側面點出屈原在現實世界裏的寂寞，而後他才開始求女的旅程，於是濟沅湘，過縣圃，登閼風，一直向西走出，沿途的努力包括了朝臣應有的謙恭和「鷲鳥」獨具的驕豪，一直走到最遠的西方，正想「聊假日以娛樂」的時候：

陟陞皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉。

在這一剎那間，他的僕夫倦了，馬匹累了；他自己也完全崩潰了，「蜷局顧而不行」，放棄了迢迢的追尋。

我們從濟「沅湘」，過「縣圃」，登「閼風」以及崑崙，赤水，不周等專有名詞上，得到一個大致的印象，屈原的路程是一個漸走漸遠的離家的路程——也許我們可以稱之為「流放」的路程；在這一方面，屈原的處境很像但丁。從托意文學的觀點來看，屈原和但丁都是流放者，他們是拋家背井的亡命人——但同時他們也都是漸行漸近故國的亡命人！這就是柯律治之所謂托意文學的「心境」了。屈原「忽臨睨夫舊鄉」的時候，正在旅途之最遠處，在「西極」：所謂「遠近」純屬心靈的感應。但丁以一流放者之身寫作「神曲」，他的天路歷程指向天堂樂土，表面上

他是越走離開佛洛稜斯越遠，而實際就神詮的層次 (anagogically) 而言，所謂天堂樂土就是他朝夕不能或忘的故鄉佛洛稜斯。郢都之於屈原正如佛洛稜斯之於但丁，那是一個越遙遠越清晰的土地，永遠抹不去的舊園意象。而悲劇意味的極致也在這一剎那間流露了出來：

已矣哉，國人莫我知兮，又何懷乎故都？既莫足與爲美政兮，吾將從彭咸之所居。

「從彭咸之所居」自然可以有幾個不同的讀法，但屈原求索失敗，此應無可置疑。至少在第一層 (literal) 和第二層 (allegorical) 的意義上說來，屈原的追尋是不成功的。而他這種對郢都的永恆忠貞也只能帶給他不盡的哀怨，「哀郢」裏的一段話可以做「離騷」的注腳：

曼余日以流觀兮，冀壹反之何時！鳥飛反故鄉兮，狐死必首丘。信非吾罪而棄逐兮，何日夜而忘之！

艾略特說「神曲」的核心思想是「愛情」 (amor)，而「羅馬建國錄」無之，他說後者的核心思想是「忠貞」 (pietas)……忠貞乃是味吉爾世界裏「促成命運，轉動日星」的動力^⑫，我

們如把這兩種相對的「結構徵象」放到「仙后」和「離騷」中來看，也能獲得一個初步的概略。簡而言之，亞瑟的旅程動機是「愛情」，因為「仙后」的第一層目標是促成一男一女的結合；屈原的旅程動機是「忠貞」，因為「離騷」裏的求女意象只是詩創作的一重煙幕，「離騷」所強調的仍然是人臣對君王的責任和義務。換句話說，「美人」一部份的敘述是托意文學的技巧，這部份的重量非常可觀，所以從另外一個角度來看，「離騷」也成了愛情和政治交織構成的文學^⑬。

然而，就整體而言，艾略特所提示的「忠貞」仍然是「離騷」的關鍵。要解釋這個觀念，我們必須注意屈原的「回歸旨趣」(the return motif)。屈原之回歸包含垂直的和水平的回歸。在垂直一方面，他的回歸指向古昔，指向理想的黃金時代，也就是堯舜垂手治天下，和帝嚳妻簡狄的時代；在水平一方面，他的回歸指向郢都，也就是楚懷王的朝廷。有了這個認識以後，我們就可以體會出屈原的追求歷程其實是具有雙重線索的；而這種雙重線索的追求正足以說明屈原的

⑬ T. S. Eliot, "Virgil and the Christian World," *Sewanee Review* (61, Winter, 1953), p. 14.

⑭ 參閱陳世驥先生英文論文 "The Cultural Essence of Chinese Literature," *Interrelations of Cultures* (Paris, 1955,) p. 54.

悲劇境界。這個悲劇境界展示了「離騷」在神詮上的 (anagogical) 意義：無論他回歸楚宮或追隨彭咸，他的追求可以算是圓滿的。

基於此，屈原在「離騷」裏的追求是成功的，「從彭咸之所居」，向古昔的聖賢走去，回到理想的世界，黃金的時代。也基於此，亞瑟王子的追求卻算是失敗了，因為史賓塞未曾完成十二卷的「仙后」，他只寫了六卷，所以亞瑟的十二種美好品格未能完全顯現；諸武士 (the knights of the Order of Maidenhead) 也因為詩人的怠工而未能按照計劃達成使命重返仙后格羅瑞安娜的宮庭；大度 (亞瑟) 也未能與光榮 (格羅瑞安娜) 結合；大不列顛的天啓聖言 (apocalypse) 本來應該在婚禮的場面裏宣告，也因為亞瑟的延滯未能付諸實現。

說 鳥

愛德曼·史賓塞「仙后」(Edmund Spenser: *The Faerie Queene*) 第四章的主題是友誼，該章八九兩節處理的是三種向友誼挑戰的讎敵，即肉慾，妬嫉，和讒言。提密阿士與貝爾費比的疏離由於妬嫉；亞瑟王子，愛密利亞，和阿墨瑞特皆遭讒言之害；肉慾的出現較之其他更早，攻打了愛密利亞和阿墨瑞特。三種枝節交織而就，探索「友誼」的真諦。此文僅就「仙后」詩中涉及提密阿士與貝爾費比的故事來討論，暫不照顧其他的枝節和人物，而同時引入「離騷」中一特殊因素，試做比較的研究。但我不再討論肉慾，妬嫉或讒言的本質，而在觀察友誼破裂後重拾舊好的方式。易言之，此文目的在探看「鳥」的意象和托意文學 (Allegory) 的關係。我不著意無端牽涉兩首毫不相干的詩，也無意在此短文中強求中英文學歧異性或共同性的大問題；此文惟一的目的是通過一意象的描寫進而理解所謂托意文學的趣味。

在「提貝枝節」(Timias-Belpheobe episode) 中現身媾和提密阿士和他的戀人貝爾費比的

鳥媒是斑鳩（英文原文做 turtle dove）。在「離騷」求女過程中屈原提到了兩種互相對比的鳥，一曰鳩，一曰鳩。兩段詩的第一層背景都是求愛，提貝兩人因斑鳩的同情和協助重拾舊歡，但屈原的求女旅程雖長雖遠，在第一層次上說來是失敗了的。屈原的失敗與鳥媒極有關係。「媒」之為用在古代文學中非常清楚，以古代法國文學的鉅著「薔薇戀詩」（*Roman de la Rose*）為證，詩中談到求女技巧時總不放過強調「媒介」的重要性；在中國愛情小說和戲曲中，最明顯的不外乎「西廂記」，紅娘的美學地位高過了崔鶯鶯。

「離騷」和西方許多托意文學作品的性質很相近，環繞着一種理想（可及與不可及的理想境界）的追求而發展，背景是屈原「被讒放流」（漢書卷二十八地理志）。如果我們以學術的俗語討論這首詩，我們仍應該提到「香草美人」的區分，「離騷」半為香草的問題，半為美人的問題，此文的重點放在後者，也就是求女部份。香草的問題引導出美人的問題。求女的動機極簡單，就是屈原要回到政府做事的「托意」；求女的過程較複雜，並且展現了許多古代文學中特別有趣的問題，這些問題是我們所不能忽略的。我們看屈原的「浮游而求女」是如何開始的；這求女的過程中一個重要的經驗是他「濟沅湘以南征兮，就重華而陳詞」一節，他南赴九疑山構成求女浮游的前奏，而且表明自己迢迢遠行的精神準備，由以他「依前聖之節中兮，喟憑心而歷茲」，他必須在古代的輝煌裏尋求失望的慰藉。

重華卽舜，應無可疑。重華果然是舜，他在「離騷」中的地位便值得我們思考，大凡「托意文學」中的人物只有兩種，一種是「托意形象」，譬如我們常說關羽是「忠義的化身」，或林黛玉爲絳珠草成人，英國中世紀文學尤多此例，不必枚舉；另外一種是德國大學者伊瑞克·歐爾巴哈 (Eric Auerbach) 所定義的「歷史形象」(Figura)，歐氏的最佳例子是但丁「神曲」中引領但丁通過地獄煉獄逐漸升天與貝爾特爾卻會和的拉丁大詩人味吉爾 (Virgil)。根據歐氏之說，味吉爾不是一般人所謂「理智或詩情的化身」，而是味吉爾自己。重華是「托意形象」抑「歷史形象」呢？初看之下，重華應爲「古代理想政治」的化身，故重華爲前者無疑；如果我們認重華爲「托意形象」，則我們必須先推翻古文中岌岌建立起來的禪讓傳說，殊不容易；但如果重華是「歷史形象」，他在「離騷」中的沉默便顯得太曖昧。古人所謂「五百年必有王者興」，這五百年一出的王者就是「歷史形象」，再者我們常以爲聖賢傳統有「文武周公孔孟……」的譜系，這也是歐爾巴哈的「歷史形象」的意義。基於此，重華又成了「歷史」的而非「托意」的形象。

重華在「離騷」中的地位近似味吉爾在「神曲」中的地位；重華爲屈原的精神指標恰如味吉爾爲但丁的精神指標。「離騷」這一節求女前夕的交代點出屈原「上下求索」的真正目標，求女只是詩中的輕紗，是屈原的托意；屈原的真正心情見於他與重華間的傾訴。簡言之，美人卽君王此義是不可置疑的，我認爲千年來辨騷者的「香草美人」方法論大體上是不错的。在此，我們的

問題在於是否應該把「靈脩美人」一組和「宓妃佚女」一組分開。王逸離騷序主張「靈脩美人，以媿於君；宓妃佚女，以譬賢臣。」歷代許多注釋家都同意了；近人游國恩雖不一定以為「宓妃佚女」一組的人物必為賢臣，但也不以為宓妃佚女即靈脩美人。我們先要澄清這一個觀念。實言之，我以為「靈脩美人」與「宓妃佚女」兩組的形象都同時「以媿於君」，指的都是楚懷王。這就是屈原「托意文學」交織參錯的色彩。下文意在側面說明這個假設。

屈原的求女過程大約可分四段。先是登閩風，「哀高丘之無女」；繼則「求宓妃之所在」，失望，因宓妃「雖信美而無禮」；然後見有娥之佚女，最後想到有虞之二姚——四次蓄意嘗試都歸失敗，本文所要研究的只限於他求有娥之佚女不成的原因，也就是這段追求中鳥媒的重要性。這一節中的鳥媒地位如此：

望瑤臺之偃蹇兮，見有娥之佚女。

吾令鳩為媒兮，鳩告余以不好；

雄鳩之鳴逝兮，余猶惡其佻巧。

心猶豫而狐疑兮，欲自適而不可。

鳳凰既受詒兮，恐高辛之先我。

我的興趣主要在乎鳩鳩二鳥，鳳凰（或鳳皇，見「山海經」；實卽玄鳥，見「詩經」；或卽燕子）牽涉到另外一個大問題，是神話的問題，我只能在此文中順便一提。「有娥之佚女」，朱熹說是「帝嚳之妃契母簡狄也」，並建議我們參讀「商頌」，可謂清楚。呂氏春秋：「有娥氏有美女：爲之高臺以飲食之」，則此女與希臘神話中女子麗達的命運極近似。簡狄吞鳳子（或燕卵），生契，成殷王室的祖先。我們可看出鳥禽在這段傳說中的重要性：帝嚳挑選了鳳凰來做爲他使簡狄受孕的使者，則視該鳥爲帝嚳的化身亦無不可。我建議的看法是，帝嚳要創造人類光輝的歷史，化身鳳鳥誘愛簡狄，後者成孕，生契，建立了中國第一個有考古材料可資信靠的大帝國。鳳鳥在此傳說中的地位可以和希臘神話中的天鵝相媲美。相傳希臘天宙士化身爲天鵝，強姦美女麗達使受孕；後麗達生海倫，海倫卽特洛戰爭（西方人類史上最輝煌的英雄戰爭）的原因。一鳳鳥一天鵝都引導出歷史的大變動，鳥在古史神話中爲愛慾媒介之地位明矣！

有了上述神話傳說的背景，我們可以回頭再看「離騷」和「仙后」中鳥媒的特殊意義。「仙后」中藉斑鳩的協助兩個疏離的情人破鏡重圓；「離騷」中求有娥之佚女，節屈原失敗了，理由也與鳥媒的使用有些關連。根據王逸的說法「鳩，運日也，羽有毒，可殺人」；洪興祖補曰：「廣志云，其鳥大如鴉，紫綠色，有毒，食蛇蝮：以其毛歷飲卮，則殺人。」朱熹同意王逸，其他

注釋者的意見亦不出此說，不必列舉。「宋史」趙彞傳論也說：「諸蠻溪峒茅瘴，非人域，鳩鼯與居。」要之，鳩之爲惡鳥絕無疑義（可參見「山海經」記鳩鳥各條）。近人鄭作新「中國鳥類系統簡說」歸鳩爲「鷹類」，稱之爲「蛇鷹」（*Splionis cheela*），美國學者愛德華·謝佛在他研究唐朝文化的書「朱鳥」（Edward H. Schafer: *The Vermilion Bird*）裏強調中國人之所以相信鳩爲毒鳥大抵是因爲此鳥「食蛇蛟」的緣故。實則「鳩」訓爲「毒藥」的例子在中文裏幾乎多過訓「惡鳥」的例子，早在國語魯語中便有「使臣鳩之，不死」，晉語復有「乃置鳩於酒」的句子。「置鳩於酒」應是「擺毒藥於酒」，而不是「擺一隻鳩鳥於酒」。

我們看看「鳩」的性格，「詩經」中提到鳩的時候往往具有雙重的暗示，一則他是愛情的表徵，如國風「關雎」詩人以雉鳩起興；但愛情之過度外露是古人所不太贊同的，所以到了「惟鵲有巢，爲鳩居之」的時候，鳩鳥變成了淫惡之鳥（姜亮夫「屈原賦校注」強調後者），但無論爲愛情爲愛慾，鳩之爲匹鳥是經籍所示，不成問題的了！這種鳥禽在現代動物學家的字典裏叫做 *Strappopeia* esp. *S. turtur*，而「詩經」和「離騷」裏的這種鳩大約不外乎 *turtur orientalis* Lath.，是我們一般所謂的斑鳩，與西方文學裏（如「仙后」）的斑鳩相去不遠，因後者亦以善鳴求匹著稱，我們知道「提貝枝節」中鳩的出現是精心設計的。提密阿士被戀人貝爾費比所誤會，痛不欲生，躺在森林裏，日漸消瘦憔悴，等待他的戀人的歸來：「直到有一天，當他痛苦一

如往常，有一隻斑鳩不意來到他的身邊，那斑鳩剛好也和她的雄鳩分離了，這分離也使她非常悲傷難過。當那斑鳩看到那青年武士的愁悵，不禁生了莫大的同情心……」於是斑鳩就與武士作伴，武士掏出他過去與貝爾費比的愛情信物（鷄心玉石和彩帶等等）一一掛在斑鳩的頸子上，以求解脫他自己的相思病。斑鳩善解人意，忽而飛離到貝爾費比的跟前，跳躍地把女子引帶到森林中去，使貝爾費比和提密阿士遽爾重逢，再度結合。

四百年來英美「仙后」註評家也一直採取類似「香草美人」的詮釋方式。譬如賈克（A. A. Jack）就說過「促使二人重拾舊愛的斑鳩實即史賓塞本人」。他所根據的理由是史賓塞設計此段枝節旨在為他的好友英國大航海家和學者華德·烈利爵士（Sir Walter Raleigh）開脫；烈利爵士本為伊莉莎白女王的愛臣，英名滿天下，但他和女王的榮譽貴婢秘密結合，遂遭貶不獲錄用；十九世紀的批評家都認為這段「提貝枝節」是詩人寫來為好友求情的文章。但二十世紀的中世紀文家批評家路易斯（C. S. Lewis）卻斷定此段文字極其平淡，一無「托意」色彩——路氏此說之主要根據想必是「提貝枝節」未含他所定義的所謂「愛情的托意文學」（allegory of love）的真正要素所致。總之，路易斯對一般「香草美人」的詮釋看法是頗為保守的，他尤其拒斥英國學者所津津樂道的「歷史性托意文學」（historical allegory），假如他生在中國，他就是一名標準的「疑古」學者。「疑古」固能提供新的試驗性的治學方法，但讀「仙后」此節不用「托意」

眼光絕不可能；同於此理，讀「離騷」如不尊重「善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞」的提示也無由卒章。

我們不預備爭執「仙后」中的斑鳩是否為史賓塞本人。我要觀察的是這段詩中鳥媒的效用：斑鳩為疏離的情人之媒介，詩中交代極明。有些批評家說此鳥為完全不着色的沒有托意性格的真鳥，但斑鳩在詩中唱了一支悲歌，唱悲歌的斑鳩絕非真實的平凡的鳥。這隻鳥是一個標準的「托意形象」，他是一種思維，幻想，欲望——同時由兩個情人內心分離出來交織在一起的情愫，化身為鳥；此鳥為「愛的托意形象」！他承繼了歷代神話與文學中鳥類的特殊愛慾色調，他和宙士的天鵝相似，也和帝馨的文鳥具有同樣的原始型態。這隻斑鳩偶然飛進了「提貝枝節」的愛情場中，完成了他神話遺傳性的任務，一旦貝爾費比進入森林，瞥見愁悵的提密阿士，斑鳩即刻出場，從此由「仙后」中消逝。他「消逝」，因為他是「托意形象」而非「歷史形象」。他是愛慾的象徵，來去迅速，如此而已。

但我們可以問，為甚麼史賓塞特別挑選了斑鳩來做為「提貝枝節」中的媒介？往往鳥媒的挑選包含了文學典故，神話背景，乃至於生態觀察等三種不同因素的湊合，亞普頓指出了他所相信的文字典故的出處，他說史賓塞心中必存了味吉爾「羅馬建國錄」中的鴿子意象；在「羅馬建國錄」中維納斯的鴿子引領主角英雄阿尼士（Aeneas）前往金樹枝。亞普頓（John Upton）認為

此段描寫必影響了史賓塞的構思，但這類注釋意義不大，而且我們知道在味吉爾的史詩中，維納斯是阿尼士的母親，如果我們把史賓塞與味吉爾連結起來，易使人產生「戀母情結」的聯想，實非必要。也許我們應該到史賓塞自己的詩集中尋找答案。

在史賓塞的詩裏，斑鳩恒是溫存多情而帶着高度色情氣味的鳥禽。這種鳥飛鳴於史賓塞的名詩「婚後頌」(Epithalamion)和「婚前頌」(Prothalamion)裏，近乎「國風」裏的倉庚和桃紅意象。在「仙后」詩中，至少有三次史賓塞稱愛情的盲箭手邱比特為斑鳩，我們還發現斑鳩(turtle dove)和鴿子(dove)在他的詩中是幾乎不分的，往往後者只是前者的簡稱，為音韻的效果而互換二詞——「提貝枝節」便是一例，在第三節中史賓塞用全名為「斑鳩」，到第十一節時他用簡名又成了「鴿子」，所以歷代評註家也都不嘗深究，如亞普頓，賈克，和華倫(Kate M. Warren)等人都視「斑鳩」和「鴿子」在史賓塞「仙后」中為一物。鳩鴿不分的現象在中國古代也常發生。至少許多人是把鳩鴿自然並列的，如洛陽伽藍記有云：「修梵寺有金剛，鳩鴿不入，鳥雀不棲。」又如孟郊韓愈城南聯句：「瘦頸鬧鳩鴿，蜿蜒亂蛛蝶。」

史賓塞和屈原都在他們的求愛場面中使用了斑鳩意象，而前者的詩中人物提密阿士成功，後者終究失敗了。屈原稱其鳩「佻巧」，言下十分鄙夷，拒絕接受他的合作。這是屈原失敗的原因之一。史賓塞使用斑鳩為鳥媒，志在「提貝枝節」有一個歡樂的結局，因為「仙后」第三四回是

鼓吹婚姻幸福的部份；屈原拒斥斑鳩以爲鳥媒，卻爲了斑鳩的「佻巧」。中英兩個詩人對一特殊鳥媒的看法也透露了他們個別的社會背景，一個是講究溫柔敦厚的中國社會，一個是提倡爲愛情而冒險犯難的伊麗莎白社會，其歧異亦不言可喻矣！

我深深相信屈原也同意斑鳩是能幹的不辱使命的愛情媒介，但屈原的社會不是主張爲愛情可放棄道德習見的社會；使用斑鳩會使屈原與「佻巧」之徒爲伍，實非好脩者之初衷，所以他放棄了這個機會。他未考慮斑鳩，卻選擇了鳩做他的鳥媒，選擇了無人喜愛的蛇鷹。他選擇了蛇鷹，對方卻無法同意這種壞名聲的媒介——這蛇鷹成了屈原一人情懷的「化身」，而不是兩造感應的化身，所以蛇鷹的使命無法完成。假如我們強調「化身」一義，史賓塞的斑鳩是愛情的化身，屈原的蛇鷹卻成了社會所指責的惡物的化身。謝佛在「朱鳥」書中提到唐朝時候一般人對鳩的態度說：「每當它不意侵入具有敵意的（中國）北部，人們輒焚之以爲警惕。」

鷹在史賓塞的詩中也常是兇殘惡猛的生物，史賓塞常把鷹鷂的形象拿來形容惡人暴徒，因爲伊麗莎白時代的英國講究溫文而勇敢的節操，卻不主張兇殘惡猛的性格。屈原選定了鳩，拒斥了鳩，也許因爲世人皆樂鳩而惡鳩，使得他自比爲遭嫉的蛇鷹。他的命運幾乎和鳩相似，國人皆曰可殺，他是社會的毒鳥，因爲衆人皆醉惟他獨醒，而且在「離騷」裏他也說過：「鷲鳥之不羣兮，自前世而固然。」屈原自比爲鷹鷂的情緒大約如此。他寧爲「不羣」的鷹鷂，爲社會所誤

解，不願爲「佻巧」的班鳩，取寵於天下，這是他的人格，也是他失敗的原因。崇高的人格往往因他的人格摧倒了生命，蘇格拉底亦復如是。在這段求女鳥媒的選擇猶豫間，屈原似乎和蘇格拉底一樣，高聲對着雅典的聽衆說：「來，讓我告訴你們這一連串謊言惡語是如何飛到我身上的」。

(一九六八)

詩經國風的草木

1 例外：祭祀與浪漫情調

希臘神話第二代的主神是宙斯的父母克羅納士 (Cronus) 和瑞媧 (Rhea)，這個時代中最出名的故事之一是瑞媧對亞提士 (Arys) 的狂戀；亞提士被瑞媧窮追不捨，最後在一棵松樹下自毀陽身，狂呼而亡。根據神話學家的記載，此後希臘初民以松樹為象徵，紀念這個愛情悲劇，而松樹便演化為繁殖生育之女神瑞媧祭祀中的植物意象。這個典故後來出現於艾略特的長詩「荒原」，詩人並承認他從佛萊塞爵士的名著「金枝」(Sir James Fraser: *The Golden Bough*) 裏擷取了這個意象，「金枝」一書記載得最完美豐富的就是原始人類的種種宗教祭典，即所謂「植物祭祀」(Vegetation Ceremony)。

這種「植物祭祀」的宗教現象見於許多西方文明的開端，但我們在中國初民的宗教活動裏不出

相似的精神。固然至遲在屈原的時代，蘭芝已經多少帶有某種極為形上的性質，但翻遍「九歌」，似乎沒有一草一木真正可以被目為任何神祇的象徵植物，更勿論「植物祭祀」了。以「山鬼」為例，詩中出現的草木達十種之多，但沒有一種草木具有特殊的宗教色彩，我們更看不出山鬼與某一種植物之間具有和瑞嫻與松樹的宗教牽連相似的地方。十種草木都只是山鬼身體或居處的裝飾品而已。退一步來看，「九歌」中的神祇大約只有東君還多少帶有扶桑若木的聯想性關係。東君是日神，王逸，朱熹，戴東原和聞一多皆作是說。扶桑見於「九歌」和「離騷」，一般學者注釋家均視之為某種特殊樹木，獨聞一多不以為然。扶桑在「離騷」出現時，其文：「飲余馬於咸池兮，總余轡乎扶桑」，注釋家的話大約如此：王逸：「扶桑，日所拂木也；淮南子曰日出湯谷，浴乎咸池，拂於扶桑，是謂晨明，登於拂桑，奚始將行，是謂朏。」洪興祖補：「山海經曰黑齒之北……有扶木……皆載鳥。郭璞云：扶木，扶桑也……東方朔十三洲記曰：扶桑在碧海中，葉似桑樹，長達千丈，大二千圍，兩幹同根，更相依倚。」朱熹更說：「扶桑，木名，日出其下也。」而若木，一般人相信是「日所入處」，洪興祖則神乎其神地說「……則若木有二，此乃灰野之若木歟；」朱熹也說：「若木，亦木名，在崑崙西極」。這種考注一直到聞一多才放棄，在「九歌古歌舞劇懸解」裏，原文所謂「扶桑」被輕輕帶過，只算是一棵「枝葉扶疏的大樹」。

但不論扶桑是神木或僅是一棵「枝葉扶疏的大樹」，東君與扶桑間的關係比起瑞嫻與松樹間

的關係仍相去甚遠。因為松樹是一種真正的植物 (*Pinus tabulaeformis* Carr)，而扶桑充其量只是想像的植物，想像的植物不能擔當「植物祭祀」的任務。換句話說，我們不能說扶桑象徵日神東君，因為此樹不存在於大地。「本草綱目」有草本植物也叫扶桑（又名佛桑，朱槿，日及），但這種草本植物不可能是屈原「總轡」的扶桑，因為它「幹高二三尺」，承受不了一「總」。

「詩經」裏卻有一個比較接近於植物祭祀的例子。即召南，「甘棠」。甘棠見於「爾雅」，「詩疏」，「本草綱目」和「羣芳譜」，朱熹說，「甘棠，杜梨也；白者為棠，赤者為杜」；西洋學名是 *Pyrus betulaefolia* Bunge。詩曰：

蔽芾甘棠，勿剪勿伐，召伯所茇。蔽芾甘棠，勿剪勿敗，召伯所憩。蔽芾甘棠，勿剪勿
拜，召伯所說。

甘棠和希臘神話裏的松樹一樣為初民所崇敬愛護，原因也是草木本身與人物的聯想——歷史人物與神話人物在初民世界是交錯無分的。這個例子和瑞桐松樹神話唯一的不同可能是，在希臘的祭祀觀念裏，大地所有的松樹都和瑞桐有關，但在召，只有這一棵「召公所說」的甘棠才與召公有關。無論如何，由於百姓崇敬召公，這棵棠也受到特殊的愛護，這已經從現實的感情演化為

宗教的情緒，而且「勿翦勿伐勿敗勿拜」的呼聲參離了不少祭祀熱心。這是植物從一般生物演化爲形而上對象的過程：召伯漸近乎神，這一向是中國人景仰英雄人物聖賢人物的方式。總之，由於召伯「所說」，這一棵特殊的甘棠和一般大地上的甘棠是不相同的。

人類對植物的直接感情或植物崇拜的現象幾乎不見於「詩經」。即以「甘棠」一詩而論，詩人惶惶恐恐的警告語氣似乎流露出人們對於那棵樹木的高度敬意，但若非召伯使之，樹木自身是不會得到這份殊榮的。進一步說：人們所敬愛保護的事實上並非一棵樹，而是一個記憶，一個聯想。如果我們要舉出一首比較近乎植物禮讚的詩，檜風「隰有萋楚」是個例子，這首詩的浪漫氣息①極濃：

隰有萋楚，猗薺其枝；天之沃沃，樂子之無知。隰有萋楚，猗薺其華；天之沃沃，樂子

① 所謂「浪漫氣息」，我不指五四以來濫用的「浪漫氣氛」一類的意思。「浪漫主義的」一詞在英文裏有兩種寫法，一種是小寫的 romantic，一種是大寫的 Romantic。兩個意思不盡相同，前者適用性較廣，後者一般專指文學上的浪漫主義的精神；我在此專指後者。要了解這個意義的真諦，可參讀 C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford Univ. Press, 1961)。尤其是第一章，第二章，和第十二章。

之無家。隰有萋楚。猗薺其實，天之沃沃，樂子之無室。

朱熹神采飛逸地說：「賦也」。嚴格說來，國風裏對植物本身的賦皆不純粹，這首詩可能是惟一的例外——這是一首真正的純粹的讚頌，近乎西洋詩一般「偶得律」(ode ②)的精神。萋楚即楊桃，羊桃，或彌猴桃，學名 *Actinidia arguta* Planch ③，本是平凡的草木，但它啓示了詩人，教詩人吟唱了這麼一首熱情的詩歌，不但描寫植物，又寄託了許多感情。詩人的反覆章法使短短一首詩顯得非常豐美完整，但反覆並不一定指意象之堆砌，而只是主題音樂的不斷出現和變奏。換一句話說，這種反覆語法的使用強調了詩人的主題意識，和通常所謂「民歌特質」是有些距離的。顧頡剛說，「詩經」國風裏的反覆部份絕非原詩人所命意，而是後世宮廷樂師爲唱奏方便而加，這個理論似乎只適合國風裏極少數的作品。我覺得「詩經」作者不能再算是粗鄙的民歌吟唱者了，他們是高度自覺的詩人，有時甚至還有「藝工」氣息，尤其是小雅，大雅和頌的作者。事

② 「偶得律」，即英文 ode；源自希臘文和希臘文學。這個詩型西方詩人多愛用者，最著名的有 Pindar, Horace, Collins, Gray, Keats 等。

③ 據賈祖璋賈祖珊「中國植物圖鑑」楊桃有兩種，除了萋楚外，另有一種學名 *Actinidia Chinensis* Planch, 就是臺灣一般吃的楊桃。萋楚結圓形果實，亦見於吳其濬「植物名實圖考」。

實上詩三百裏幾乎每一首的美學發展都是歷歷可指的。

我認爲「隰有萋楚」是詩人對於一種特殊草木的禮讚。而在禮讚背後，詩人的自傷也得到自然的渲洩。詩人因見萋楚生長得美好，極爲欽羨，乃思索其美好的原因，終而大悟，原來草木是極其自由無憂的，草木沒有知識的牽志，沒有家室的煩惱，它們生活在自己完整的生命世界裏。這首詩雖然以反覆的音樂效果獲取藝術的完美，綜合來看，其發展過程中主題和枝節的配合極近似一首英詩，即華茨華斯的「水仙詠」(Daffodils)：

.....

When all at once I saw a crowd,

A host, of golden daffodils;

Beside the lake, beneath the trees,

Fluttering and dancing in the breeze.

此詩也以詩人通過觀察草木而獲得的自省爲結，華茨華斯說，當他「帶着空虛痛苦的情緒」躺臥時，水仙是他的福祉。如果我們以「詩經」的情調表現這首英詩的大意，我們可以把它譯成這個

型式：「漚有水仙，灼天其英；天之沃沃，樂子之無艱」。我們看得出，「隰有萋萋」和「水仙詠」二詩本身的諧和因素極有賴於形容詞的精巧使用。在前者，猗雛和沃沃是最主要的心靈反應，在後者，最直捷的大約就是 *golden*, *fluttering* 和 *dancing* (此二字為動名詞具形容詞之性格)；不同的是「隰有萋萋」的作者對環境較濫馴，所以悲傷之語並不完全外露——所謂「哀而不傷」。但這首詩中的浪漫情調（即西洋浪漫主義所習見的「遁向自然」）是非常明白的，而這份情調的表露最主要的技巧，應該是詩中高度技巧的反覆迴增法 (*incremental repetition* ④)。

在西方浪漫文學中，借草木自然以遁的風氣只是這種文學的許多特徵之一。這個風氣可以歸類於所謂「田園主義」(*Bucolicism*)，而且在「田園主義」的精神指標下，非但草木，其他的自然物如鳥禽和走獸都可以拿來做為隱遁的憑藉，通過這一類的生物和景色，浪漫主義可以在他們的想像天地中自在徜徉。以自然為媒介向現實世界告別絕非告別自然，而是着重於另一個與自然

④ 關於反覆迴增法，最先提出這個認識的是露依絲·龐德 (*Louise Pound*)，她用這個辭彙來說明西洋民謠裏的反覆語法。陳世驥先生是第一個通過這個認識研究「詩經」和樂府詩的學者。見陳先生英文論文 *The Shih Shing: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics* (中央研究院史語所集刊第三十九本，一九六九年正月刊)

完全和諧共榮的世界的建設，在那個世界裏，再也不可以有朱熹所說的「政煩賦重」的現象。根據拉弗鳩埃 (Arthur O. Lovejoy) 的解釋，浪漫主義的「美學傾向」在於

斷定人類僅有的優點是自然，原始和荒蠻的性格，而這優點的企及除了在奮力掙脫社會禮教和人為規矩的束縛時要費些氣力外，可說得來容易^⑤。

我們可以在「隰有萋楚」，「水仙詠」和其他浪漫派的詩歌裏感受到詩人試圖掙脫社會束縛的氣力，他們勉力來擺脫現實世界某方面的醜惡，有時甚且包括責任和稅務。易言之，「隰有萋楚」的作者最羨慕那些草木的是那些草木「無知，無家，無室」；用拉弗鳩埃的話說，就是因為那些草木沒有「社會禮教和人為規矩的束縛」，而且非常自然，原始，和荒蠻。

和「隰有萋楚」相近的純粹植物禮讚作品在早期中國文學中並不多見，而所謂浪漫性格的「逃避主義」在儒家社會裏更不易滋生。樂府「婦病行」所謂「棄置勿復道」的消極色彩只是一種

⑤ A. O. Lovejoy "On the Discrimination of Romanticisms" *English Romantic Poets*, ed. M. H. Abrams (Oxford Univ. Press, 1960), p. 19.

姿態而已，而西方傳統的修辭學裏應屬 *occupatio* 一疇，不算「逃避」；而「詩經」裏雖然常有「駕言出遊，以寫我憂」一類的呻吟，詩經時代的文學理想到底還是入世的。舉出這些例子來，我只是要指出檜風「隰有萋楚」在文學本身的特殊色調，它是個例外，這個例外使「詩經」的世界更形充實，召南「甘棠」也可以說是這樣情形下的例外。在「詩經」的藝術裏，草木通常只合襯托扶持，鮮有擔任主題的，一般說來，「詩經」裏的草木僅有純粹詩學的功用，有時用來構架形式的完好，有時幫助主題意義的詮釋。

2 草木與賦比興的關係

在普通的情形下，韻文比散文更適於植物之生長；草木在韻文裏的繁榮更具指意。在散文中植物的出現是直接奏效的，極不易有其他美學上的暗示，以周敦頤的「愛蓮說」為例，文盡義盡，蓮在文中之為物亦盡，植物對文學作品本身的美學構成絕無貢獻，因其非作者所立意。韻文提供了另外一個藝術上的可能性，使草木的生長帶着另外一種美學上的意義；簡言之，草木在韻文中時常有完成韻文美的特殊功能——即其技巧方面的完美。

植物在韻文中的特殊功能見於「詩經」國風的許多作品。「詩經」裏出現的草木類達一百三十二種之多，這許多不同種類的草木和人類作品（詩）的結合，不論是有意無意的結合，總指出

了中國文明和自然界的熟絡關係。中國抒情詩的發展成熟先於其他任何文明，古希臘以史詩和戲劇著名，抒情詩方面雖有大師如平達爾（Pindar），就時間論，仍去「詩經」之成篇有年。拉丁詩人更是晚之又晚矣。中國文學的發展沒有形成史詩和高度思想化的悲劇作品，卻在抒情詩方面獲得補償。我一直相信「詩經」裏這種人類感情與自然草木的結合共生不是偶然的，而且我相信古代詩人借助草木以吟詠心志絕不是完全不經意的。從另一方面說，「賦比興」三義提出後，毛公注明許多「興也」的作品，這個啓發性的評論工作更是中國詩學上的開山貢獻，他的貢獻固然時受挑戰，但他對中國詩學的貢獻並不下於亞里斯多德對西方詩學的貢獻。

「賦比興」的問題歷來困惑了許多學者，但我猜想通過分析草木在國風裏出現的地位，多少亦能解開一些糾纏。草木的出現多有它不同的目的，這是研究賦比興三義的一條路。這個方法也許未能解答所有的問題（譬如：詩中無植物時，即不合用），但澄清部份的混淆或非全無意義。和比興二義比較起來，「賦」的問題並不複雜。「比」本來也是很簡單的詩法，現在我們暫時拋開歷代學者的解說來看這個問題，「比」就是西洋詩學上的所謂隱喻和明喻（metaphor and simile）的結合。「興」的問題最複雜也最深刻，下文當再詳說。

詩三百中第一首被命為「賦」的作品是周南「葛覃」，朱熹為「賦」所下的定義是：「賦者，敷陳其事，而直言者也」。但「葛覃」事實上並不是「敷陳其事而直言」的詩。詩分三節，「葛

「雖然是開章的植物，漸漸地變成了襯托的因素。而不是詠誦的對象。此詩主題應該是「歸寧父母」。當然葛和紡織有關（「是刈是護，爲締爲綌，服之無斃」），但從詩藝上研究，葛之出現根本是爲了協助主題的展露。這個情形與「隰有萋楚」中的萋楚完全不同。事實上，國風裏真正的「賦」極爲有限。國風裏真正具有「賦」的本意的詩，大概以邶風「七月」爲最出名；在這首詩裏，草木五穀的出現與月份季節共推移，而且每種植物的出現並不爲了襯托那首詩，由於草木五穀必須按季候準確地出現，詩人甚至要犧牲韻腳詩章的完整來遷就它們。在「比」和「興」的詩裏，草木是用來襯托點綴的，所以它們往往受音韻要求的限制，其他因素控制了草木的變化，如秦風「黃鳥」：

交交黃鳥，止于棘；誰從穆公，子車奄息……

交交黃鳥，止于桑；誰從穆公，子車仲行（音杭）……

交交黃鳥，止于楚；誰從穆公，子車鍼虎……

詩人之所以選擇這三種植物，顯然是因爲這三種植物和奄息，仲行，鍼虎押韻，因爲先止於棘後止於楚，對詩本身的藝術，並無影響。但在「七月」這首「賦」詩裏，情形恰得其反——爲了使

草木五穀能按節令準確地出現，詩人強制詩中其他的因素來遷就：「十月獲稻（叶徒苟反），爲此春酒，以介眉壽（叶植酉反）……七月食瓜（叶音孤），八月斷壺，九月菽苴……食我農夫。」農村活動的敘述有待於農作物的敘述，前者的音韻受後者的操縱；在這首詩裏，內容和形式（the cultural and the metrical）兩方面都照顧到植物與節令的絕對關係。

豳風「東山」也是「賦」詩，但情形稍有不同。晦翁對這首詩的品評最具心思，他說前三節是「賦也」，末節「賦而興也」。詩中草木果實有桑，杲羸，瓜和栗四種，而最重要的是，這四種植物沒有一種是出現在任何詩行之末的，也就是說，這首詩的作者並無意把這四種草木瓜果拿來滿足腳韻的要求。這些植物的存在是因為事實如此，而不是爲了詩藝上的需要，而這就是「賦」的特色。末節與植物無關，但朱熹說是「賦而興也」，理由很明顯，因爲末節有了「興」的技巧，而且夾在當中（倉庚于飛，熠燿其羽；之子于歸，皇駁其馬），造成婚禮的特殊氣氛。這一個婚禮氣氛乍看似是「東山」詩的枝節，實則不然，它是還鄉士兵的記憶。

上述諸詩說明賦與植物間的關係。「比」在多數情形下和「賦」一樣清楚。衛風「木瓜」初看好像是介於「賦」「比」之間，但實在是標準的「比」：

投我以木瓜，報之以瓊瑤。匪報也，永以為好也。投我以木桃，報之以瓊瑤。匪報也，永以為好也。投我以木李，報之以瓊玖，匪報也，永以為好也。

這是「比」，因為果實與寶物間頗具等比來往的趣味。假定詩中第二及第三節不是第一節的反覆廻增，這首詩就成了「賦」。衛風「氓」裏三次出現的桑也是「比」的技巧：詩中女子以桑自比，這是西洋詩學上所謂「暗喻」，而且具有「意象性發展」的長處，國風裏不易多見。嚴格說來，詩人沒有非選擇桑這個植物來押韻不可的地方，但丁竹筠（毛詩正韻）指出「桑之未落」與「桑之落矣」屬於所謂「正射韻」，而「無食桑甚」又是所謂「線韻」。我必須說明此文說到「押韻」時，特別關心的仍是腳韻的問題，因為腳韻在中國古典詩的音樂成就裏，較其他更為重要。

朱熹說衛風「淇奥」是「興也」，我卻覺得應該是「比也」，至少也該說是「興而比也」。傳統的解釋說此詩「衛人美武公之道，而以綠竹……與其學問自脩之進益」（集傳）。所以竹之生長就是武公德行學問的進益——從「猗猗」（始生柔弱而美盛也），「青青」（堅剛茂盛之貌）到「如養」（盛之至也）根本就是系列的比喻工夫，朱熹說是「興」正是「集傳」裏比興混淆的最佳例子。「淇奥」裏的竹字不負押韻之務，變化的形容詞為之，這種特殊現象下文當再

細論。再者，通達全詩，竹皆不變其類，這是許多「比」詩的共同點。這首詩裏旁的草木不生，只生竹子，因為淇水原是有名的產竹地。毛傳釋竹為蕭竹，是學名 *Polygonum aviculare* L. 的一種草本，誤。毛公也許注意到在他的時代（漢），淇水之畔不見一株綠竹，故斷定此竹必為草本的蕭竹，事實上漢朝以前淇水是多竹的。酈道元「水經」淇水注曰：

漢武帝塞決河，斬淇園之竹，寇恂為河內，伐竹淇川，治矢百餘萬。今通望淇川，無復此物。

毛公斷定此詩「興也」，可能因為他相信竹是蕭竹；竹若是草本蕭竹，自然不宜「比」衛武公了。朱熹的情形不同，他知道詩中的綠竹是高大的竹子（*Phyllostachys edulis* Houze de Leha）而非草本的蕭竹，他照樣跟着毛公說「興也」。衛風「竹竿」可以用來證明酈道元的話。「竹竿」是一首「賦」詩，在談到釣魚時涉及了竹竿，草本植物不是釣魚的用具明矣。

詩經裏的植物和賦比興的關係最重要的在「興」一環。首先值得注意的是「興」詩裏的植物通常出現在一行之末，如「林有樸楸，野有死鹿，白茅純束，有女如玉」（召：「野有死麇」）。通常一個擺在「樸楸」這種地位的草木總和下文的一行或數行有腳韻上的連繫。反之，一般「比」

詩裏的草木常出現在行中，沒有多少押韻的功能，當然例外也是難免的。鄭風「有女同車」可以說明這假設。我認為這首詩並不是晦翁所謂的「賦也」，充其量應是「比而賦也」。詩中的草木具有典型的「明喻」的作用：

有女同車，顏如舜華；將翱將翔，佩玉瓊琚……

有女同行，顏如舜英；將翱將翔，佩玉將將……

這個女子被「比」為舜（即芙蓉）。以芙蓉比人面後代詩人爲之多矣，但在「詩經」時代，那種創意是驚人的，因為芙蓉除了美麗以外，更是易凋易謝的——就如婦人的容貌。植物本身不押韻，但「華」和「英」以叶音各別與其他文字獲取音韻上的和諧。另外一個植物出現行中以得「比」的功效的例子見於齊風「南山」的後半部……

蕪麻如之何？衡從其畝，取妻如之何？必告父母……

析薪如之何？匪斧不克；取妻如之何？匪媒不得……

「麻」和「薪」暗示婚姻的習俗；此詩民歌風味特濃，但還是在「比」的範疇裏。齊風「甫田」裏的「莠」也是耕事情緒的特殊比喻。

「興」的技巧分析起來較費周章，和植物的出現，音韻的形式以及主題的傾向都有關係。上述的原則——當植物出現於詩行之末，且與其他詩行有押韻關係時必為「興」——大致說來頗見準於國風裏的作品。現在以朱熹的「集傳」為本來看這個問題，詩三百第一首有「興也」按語的，是周南「關雎」⑥。所謂興，「集傳」作如是解：「先言他物，以引起所詠之辭也。」但朱熹並未說明為甚麼詩人要「先言他物」，他認為「興」和「賦」「比」一樣，只是寫作技巧的一種而已。事實上，詩三百中有些作品被喚做「興」，只是因為注釋家找不到起首意象（如植物）與詩義本身的干連而已。朱熹想盡辦法來分別三義，但他經常迷已迷人。而且在「集傳」中，「比」和「興」的分別是曖昧的，植物和其他的自然意象固然可以「興」一首詩，但說它們絕對是「興」詩的條件也不盡然。在米爾頓的輓詩「李西達士」(Milton: Lycidas)裏有一大把花草的名稱，六行詩中，數達九種，而這些花草出現的原因見於該節詩之第七行：

Bring the rather primrose that forsaken dies,

⑥ 毛傳有「興」按語的共計一百十六。

The tufted crow-toe, and pale jessamine,
The white pink, and the pansy freaked with jet,
The glowing violet,
The musk-rose, and the well-attired woodbine,
With cowslips wan that hang the pensive head,
And every flower that sad embroidery wears.

這些花草並不全爲了裝飾詩行，而具有特別的功用，因爲這些花草適宜編結悼念的花圈。在國風裏，這一類的草木也是有的，如陳風「澤陂」，但一般說來，國風裏的草木與詩文的意義牽涉不大。這一點可以證明顧頡剛所謂興句主要爲押韻目的的說法，但並不證明顧氏理論完全遇到。事實上，國風裏頗有些開章的興句可以尋出合理的意義關聯，這點當在下文澄清。

就詩藝而論，曹風「鵲鳩」是非常豐富可觀的，「比」與「興」的交錯使用達到最高的境界。以下錄之並以試驗我的假設：

鵲鳩在桑，其子七兮；淑人君子，其儀一兮。其儀一兮，心如結兮。鵲鳩在桑，其子在梅；淑人君子，其帶伊絲。其帶伊絲，其弁伊騏。鵲鳩在桑，其子在棘；淑人君子，其

儀不忘，正是四國。鳴鳩在桑，其子在榛，淑人君子，正是國人。正是國人，胡不萬年。

此詩首節爲「比」；詩人以鳴鳩及其七子的生活態度比喻淑人君子的處世風度：其儀一兮。桑在首節不與任何詩行發生押韻上的關係，而詩人以「兮」字的自由運用，免除了音樂上的滯重。更重要的是，首節中真正押韻的是「兮」前的「七」字和「一」字。這一節是「比」，大概是不必懷疑的。第二、三、四節與首節不同，因爲它們都是「興」。

由於桑不能滿足音韻上的要求，第二、三、四節中多了三種草木，卽梅，棘，榛。在這種情形下，鳴鳩留在桑樹上，七子不斷地變動方向——這是純粹的形式美。再者，「鳴鳩在桑，其子在梅，在棘，在榛」與第二、三、四節詩中真正的指意毫無關係。簡言之，這些樹木之出現主要就是爲了協韻。這就是「興」的結構的典型例子。如果說梅（叶莫悲反），棘和榛這三種草木的出現有甚麼必要，大概就因爲它們和下面三字分別押韻：絲（叶新齋反），忘（音應，聯韻），人。

陳風「東門之池」的情形與「鳴鳩」幾乎完全相同。麻（叶謨婆反），紆（音苧）與菅（音閒，居賢反）與歌，語，言協韻。這一類的例子很多，下舉其顯著者：「汾沮洳」（魏），「采芑」（唐），「黃鳥」（秦），「園有桃」（魏），「載馳」（齊），「牆有茨」（邶），「桑

中」(邨)。這幾首詩中有些草木的出現好像有理由，但大部份是說不出甚麼道理的。這些都是「興」詩，而且這些詩裏的草木都負有押韻的責任。「揚之水」(王風)也是一個顯著的例子：

揚之水，不流束薪，彼其之子，不與我戍申……揚之水，不流束楚，彼其之子，不與我戍甫……揚之水，不流束蒲，彼其之子，不與我戍許……

假若蒲⑦僅生長於許，或假如楚僅生長於甫，則這個原則不算成立，但事實上沒有這回事。所以詩人原來只不過想到三個不同的地名(申，甫，許)，才順手拈來三種利於協韻的草木，至於這三種草木與那三個地名間的必然性則微乎其微了。所以這也是一首絕對的「興也」的詩。衛風「碩人」是個例外，因為生長水涯的葭和茨在詩中並無特殊的音韻價值，但這首詩的「興」在最後一節整節的文字「河水洋洋，北流活活……」朱熹一律稱其為「賦」——因前三節為「賦」，賦碩人之美。末節的性質與前三節實在大不相同。這首詩有一個很明顯的轉折：從對美人的讚頌迎候轉到自然的描寫，而自然包括一條河流和兩種植物。這個轉折加深整首詩的密度和趣味。「

⑦ 蒲可能是香蒲，不可能是蒲柳，因為後者即楊。參考「澤陂」。

興」之爲用原不是三言兩語所能闡釋完全的，但完全直接敘述的詩極難獲取中國讀者的同情，千年來已經是詩人騷客所深知的道理。「興」可以在詩的開章處，也可以在詩的結尾，「碩人」在結尾，小雅「出車」也在結尾，而且二者皆以整段文字爲興，段落中草木的是非地位就相對地減少了，所以葭和茨是否押韻不是主要的問題。從這兩個例子我們可以進一步看出「興」的目的就是要美化詩的面目，美化詩的形式，有時甚至可以美化詩的內容。詩的效果往往因「興」之使用而加強，這種情形至少在中國傳統詩學裏是非常重要的，所以「興」很可以稱爲中國抒情詩的特殊精神，也因爲有了這個背景，中國讀者不易欣賞西方的敘事詩，因爲敘事詩的着眼絕不在於「興」之好劣或所謂「意境」之高低。

國風裏使用「興」成功而構成特殊氣氛的作品可以用四首情詩做見證，即「關雎」（周南），「漢廣」（周南），「蒹葭」（秦），和「澤陂」（陳）。根據丁竹筠的理論，「關雎」裏的「荇」不和任何字押韻，但因爲此字出現了三次，它以「正射韻」和自己押韻。這證明「荇」的使用是偶然的。詩人採擷這個字（這個意象）的理由可能是當他吟唱情歌時，這種植物恰現於眼前。這是一首不適合上述原則的「興」詩，但植物可以美化詩，證明以植物起興和以飛禽起興同樣美好。「漢廣」中的「喬木」加上楚和蕙點明歌唱這首情詩的人的行業：樵夫。此詩以喬木起興，而以愛情爲重心。翠綠的喬木意象籠罩全詩，而且「楚」和「蕙」與「馬」（叶滿補反）和

「駒」以所謂「遙韻」互押。「蒹葭」和「澤陂」的情形與上述二詩立旨相同，構架的手法也不異，自然的情調是這些情詩的主要風采，而且這種情調增進了這些情詩的完美。

「澤陂」全詩裝點着令人應接不暇的香草好花，蒲（即香蒲 *Typha latifolia* L.），荷，蘭（即蘭草，與鄭風「溱洧」的蘭草同屬一類），和茵荳（即荷，名稱的變換而已）——這些植物最直接的意象就是愛情！尤有甚者，這些植物除了和愛情「相關」，更暗示不少實際的功能；在古代，蒲一向用以編結坐墊或床墊（如蒲團），染着情慾的色調，而這個植物在詩中出現三次；荷的意義也大致相似，而且在國風裏它屢次出現都和愛情有關。再者，這幾種植物都具有押韻協音的性質。「澤陂」是一首「興也」的好詩，應該是不成問題的。

3 論「山有……隰有……」的格律

國風裏的詩也免不了有些定了型的格律，和一用再用的陳腔舊辭（*cliche*），近代一般人都認為國風是民歌的合集，各國的民歌為甚麼會有那麼多雷同的章法和流行的語調，這是不可忽視的問題。就以國風諸詩的開章句法而言，「××于飛，××其×」的格律和形容飛禽的文字就有密切的關係，見於「燕燕」（邶），「雄雉」（邶），「東山」（豳）和其他作品裏。此外，句法如「采采芣苢」⑧，如「蕭蕭鶉羽，集于苞栩」也是很流行的，又有些如「揚之水」，「汎彼

柏舟」，「我心則憂」，「有美一人」等更是習見各處。所以「山有……隰有……」的格律其實只是許多格律中的一種，本文之所以特別揀出這個格律來研究，有下列幾重原因：

(1) 這種格律出現時效果均好。

(2) 這種格律包涵了「賦」與「興」的問題。

(3) 當時各國中，至少五國風詩使用了這種格律，即邶，鄭，唐，秦，檜（稍作變奏）；

在地域上，這五個國家北起今河北山西，南迄今河南省境，西達今陝西甘肅一帶。這個現象證明這種詩律的特殊地位。

(4) 這種格律和草木的關係密切。

「山有……隰有……」的格律在國風裏一共出現了六次，包括簡化的「隰有萋楚」（檜）和

⑧ 「芣苢」是國風裏又短又美的好詩。此處我以「采」字為動詞。我不同意聞一多的解釋（見聞一

多全集第一冊，頁三四三至三五五），他說「采采」和秦風「蒹葭采采」一樣是形容詞，事實上「采采××」和「××采采」不該完全相同，而且「采」字做動詞的在國風裏較做形容詞普遍。

變換的「車鄰」（秦）。我覺得簡化的和變換的也都可以視為這種詩律的同型。

爾雅釋地疏：「下濕謂土地窞下，常沮洳，名為隰也。」中國古代至少有兩個地方名叫「隰」的，皆見「左傳」，一在今河南武陟縣南，一在今山東臨邑縣西。本來如果齊國也有這種格律的風詩，我們或可以假定「詩經」裏的隰是地名，但齊風諸詩，絕不見一隰字。再者，產生這種格律詩篇諸國似乎和今天河南武陟一帶的地理牽不上特別的關係。武陟在黃河北，居開封洛陽之間；諸國中最近於武陟的似乎是邶（今湯陰東南），但也還有一段距離。因此，我們仍然以假定「山」與「隰」指一般山隰為宜，不必為一特定的山抑特定的窞地。

我們既然把山和隰認定為一般名詞的山和隰，這一格律下的作品就顯得有些共通了。這類作品用白話譯出總是如此：

山裏頭生長着（某種植物），

沼澤地（或湖沼）繁榮着（另外某種植物）。

而且上述這種句子往往用來起興，幫助詩人吐露他的感情（傷感，愛情，恐懼，性慾等）。下面是各詩的一個比較表（如一四二頁）。從這個比較表我們可以看出，各詩的植物類別是極不同

詩 題	節序	義	草 木	脚 韻 關 係	主 題
簡 兮 (共四節) 邶	第四節	興	藜 荅	藜, 荅, 人 (眞部)	對「西方美人」的仰慕
山有扶蘇 (共二節) 鄭	第一節	興	扶蘇 荷華	蘇, 華, 都, 且一 連句韻 (魚部)	懷想情人
	第二節	興	橋松 游龍	松, 龍, 充, 童一 連句韻 (東部)	
山 有 樞 (共三節) 唐	第一節	興	樞 楡	樞, 杻, 婁, 馳, 楡 (侯部)	生命之歡
	第二節	興	栲 杻	栲, 杻, 埽, 考, 保 (幽部)	樂及死亡
	第三節	興	漆 栗	漆, 栗, 瑟, 日, 室 (至部)	之恐懼
晨 風 (共三節) 秦	第二節	興	(苞) 棣 六棣	棣, 駁, 榮, 一間 句韻 (宵部)	征人婦的
	第三節	興	(苞) 棣 樹橙	棣, 橙, 醉, 一間 句韻 (脂部)	懷念
車 鄰 (共三節) 秦	第二節	興	漆 (阪) 栗	漆, 栗, 瑟, 壘 (至部)	美君王
	第三節	興	桑 (阪) 楊	桑, 楊, 簧, 亡 (陽部)	
隰有萋楚 (共三節) 檜	第一至三節	賦	萋 楚	楚, 無, 華, 家 (魚部)	讚頌草木

的，「有」字以下所接的草木變化很大，也許我們應該從地理和其他實際的因素來探索這歧異的原因。

這種格律在「簡兮」裏一直到最後一節才出現，而它的出現顯然帶有極大的力量，迅速改變了這首詩的音調，使詩的興味加強，而且此詩前二節各行都是四個字一行的，「山有榛，隰有苓」的出現，使發展的情緒納入另外一個境界；詩的背景從宮廷儀式和官方事業換為自然界的山嶺和湖沼。但處理自然景物並不一定就結束了詩人的入世關懷，因為緊接的是：「云誰之思，西方美人；彼美人兮，西方之人兮。」抑在今河南省境，地當淇縣，北至湯陰；假定朱熹是對的，所謂「西方美人」就是周室君王。這詩裏的草木是榛和苓，值得注意的是榛的象徵意義。左傳：「女贄不過榛，栗，棗，脩，以告虔也。」故榛為贈禮的首要果實，榛樹結子亦曰榛。女贄者，見面禮也。這種植物也出現於廂風「定之方中」，但在那首詩裏，榛的指意是利於雕製手工藝品，與贈禮活動無涉。「簡兮」是「賢者不得志於衰世之下國」而興的哀嘆，求知遇之情露於言表，故提到贈禮果品，是有特殊暗示的。再者，「隰有苓」，苓是有名的藥草（參見唐風「采苓」），此處可能暗示這位「賢人」歌者的健康問題；把榛與苓並列在這種情緒的詩裏，所謂思慕「盛際之顯王」的殷切，更可以瞭解了。

「山有扶蘇」是國風裏的短詩，但也是最豐美完整的詩之一，詩藝的工整到這個境界已經是

高峯了：

山有扶蘇，隰有荷華；不見子都，乃見狂且。

山有橋松，隰有游龍；不見子充，乃見狡童。

這些話可以當作是一個等候約會情人的女子的話。她在山水之間焦急地張望等候，但情人一直未來，可惱的是她又遭遇了討厭的陌生人（狂且，狡童）；朱熹說，狂且是「狂人也」，狡童是「狡獪之小兒也」，實在是他缺乏藝術想像力的證明^⑨。但朱子在解釋子都和子充時，眼光就敏銳了，他說：「子充，猶子都也。」從這個情人名字的任意改換，我們可以斷定草木的改換也是極其偶然的，扶蘇—橋松，荷華—游龍是可以反覆襲用的，這個情形與鄭風「將仲子」裏的草木安排不太相同，「將仲子」裏的一樹一木都是有緣由的。「山有扶蘇」裏最引人遐思的植物大約是（荷）華和（游）龍，二者皆有大葉為特徵，這一點和陳風「澤陂」有異曲同工之妙。

唐在「詩經」的時代保有今山西翼城縣南之地，可能還包括了一部份今天河北省的區域。

⑨ 狂且和狡童的另解又見於朱湘一篇短文；參考「中國文學研究」（香港，一九六三）頁六一。

「山有樞」裏出現的植物（樞，榆，栲，柎，漆，栗）都是北國植物，也許栲算是個例外^⑩；但我們也可以臆想栲在古代是生長在北國的^⑪。我覺得這首詩所歌唱的是生的快樂和死的恐懼，而且值得特別重視的是詩中樂器的名稱；在文學作品裏，樂器的名稱往往就代表音樂本身。這首詩也是典型的興。

秦風只有十首，但十首中卻有兩首是包含了這種格律的作品，「晨風」和「車鄰」。「晨風」和邶「簡兮」相似，「山有……隰有……」的格律不在開章數行，不在第一節，而在第二和第三節，其目的亦在轉折詩的音樂性。詩中各種植物除了六駮^⑫，今天都還生長於甘肅和陝西；櫟（即栲，參見唐風「鶉羽」），棟（參見召南「何彼儂矣」），和櫨。這些櫟木除了押韻，似

⑩ 參考陸文郁「詩草木今釋」。

⑪ 植物的分佈古今必有差異，霍曼的「中國歷史地圖集」(*Historical and Commercial Atlas of China, by Albert Herrmann*)在說明中國古代地形和植物分佈時提到「原有森林」(former forest)，他說「原有森林」在華北一直到公元五百年左右絕跡，在華南一直到公元一千二百年左右絕跡。

⑫ 六駮，陸璣詩疏：「樹皮狀拳，遙視似駮馬，故謂之駮馬。」

乎還有別的理由。朱子說這首詩擬征人婦語，「以夫不在」，果然，婦人所關心的除了愛情，應是良人外出時的家庭生計，如薪炭柴皂柞蠶等。櫟最宜爲柴薪，其葉可以養蠶，其子可以飼豬；六駁也宜爲柴薪。棗子可以做藥，棗結果可食，其根皮可治惡癬。從這個分析，我認爲婦人的哀嘆包括三個問題：一方面渴望良人的溫情，一方面擔憂生活的艱辛，一方面也因爲健康情形不良，可能染有惡癬之類的皮膚病。

另一首秦風「車鄰」也屬這種格律，但稍做修改：第二，三節不做「山有……隰有……」，改假「阪有……隰有……」；這個改變不算嚴重，因爲阪就是一般所謂之丘陵，去山不遠也。鄭玄釋小雅「正月」一句「瞻彼阪田」說：「阪田，崎嶇境角之處，」朱熹從之。這個格律在「車鄰」裏的地位亦如其在「簡兮」和「晨風」。興味和詩章的發展也和上述二詩有其相通之處。傳統的解釋總認爲這首詩寫的是秦人見其君乘車運采而發的歡喜，似乎也說得通。這首詩本來開章是「賦」，但因爲使用了「山有……隰有……」的格律，變成「興」了！這種詩法上的改變使詩本身的目标暫從君王的榮光轉到自然的豐美，其實是非常巧妙的匠心。

有車鄰鄰，有馬白顛。未見君子，寺人之令。阪有漆，隰有栗；既見君子，並坐鼓瑟。今者不樂，逝者其耋，阪有桑，隰有楊；既見君子，並坐鼓簧。今者不樂，逝者其亡。

第一節是「賦」，無待多說；第二，三節是「興」，各種草木押韻完美（見前表）。漆是造樂器的良材，而中國最好的漆木出產於陝西和湖北一帶，栗（參見「簡兮」）又是贈禮上品，和這首詩裏「寺人」的情緒很有關係。桑指出民生的關懷，楊則為製箭所不能免的好木材。秦尚武，楊樹所提供的軍事意象十分鮮明，因為這首詩和秦君的榮耀威武都有關係。

「隰有萋楚」從形式上看來和王風「中豆有萋」是很接近的；二者皆保持「X有X」的格式，通篇如一，隰（中谷）不變位置，萋楚（萋）亦不變位置。但「中谷有萋」無疑是一首典型的「興」詩，而「隰有萋楚」卻是典型的「賦」詩（詳見上文）。這首詩雖與前面所論諸詩同屬一種詩律下的產物，但有隰無山卻值得我們探討。按「詩經」輯檜風四首，在這四首詩裏，我們找不到「山」或「阪」一類的字。朱熹說：「檜，國名……在禹貢豫州外方之北，滎波之南，君滎洧之間……今之鄭州即其地也」。比諸今天的地理，檜應在河南省東北接新鄭縣界（見民國三十六年版「辭海」），位居黃河之南。地理書上說，這一個區域是有名的黃土沖積地，大平原的一部份。歷史上黃河決堤一千六百次，大半發生在這一地段，所以檜極可能根本就是沒有山的國度，檜風諸詩沒有「山」的影子也就可以瞭解了。

總之「山有……隰有……」這種詩律的應用和變化其實和地理因素大有關係，而且也和各種草木的特殊生態，經濟價值，藥用性能有關。從這一點我們可以看出，以植物起興固然和詩韻的

要求有些牽涉，但也非必然只爲了詩韻的目的；許多實際內容的因素是不能忽略的。

4 草木與詩的表現

古代一般人與人之間的交往是不可能和現代人一樣頻仍的，他們對生活圈以外的世界也很難有充分的了解。中國的現代詩人可以坐在家裏寫泰晤士的風光，寫阿拉伯半島的沙漠，但「詩經」時代的詩人卻很難做這一類的事，檜風四首無一「山」字就是一個證明。「詩經」諸國風是有「地方色彩」的，但一般人都不愛承認這個事實。退一步說，假定我們只從草木的研究着眼，所謂「地方色彩」絕非過重之語。各國之間有交通來往，卻也保持着它們自己的生活特色。

以魏風爲例。朱熹說，魏「本舜禹故鄉，在禹貢冀州雷首之北，析城之西，南枕河曲，北涉汾水。其地陝隘，而民貧俗儉」。這樣一個「陝隘」的國度產生的風詩自然大半牽涉到生計艱苦一類的問題。「汾沮洳」批評貴人賤行，詩中所涵的植物多與經濟有關，沒有香草好花的意象。「葛屨」以婦女爲對象，但並不像一般鄭風衛詩那樣點綴着香草。

地理的影響見於一首秦風「終南」；此詩的植物意象最值得注意：

終南何有，有條有梅；君子至止，錦衣狐裘……

終南何有，有紀有堂；君子至止，猷衣繡裳……

傳統的說法也斷定這首詩屬「車鄰駟鐵之意也」，換言之，也是歌頌王公貴人的作品。秦人以各種特別值得驕傲的樹木起興，以之歌頌君王。此詩的關鍵之一是梅。毛傳：「梅，枌也」，陸璣「詩疏」：「梅樹皮葉似豫章」；「爾雅」義疏則指出：「梅枌爲大木，非酸果之梅」。可見詩中之梅即我們所熟知的楠木（長綠喬木，高達二十五公尺，有香氣）。這種樹也出現於陳風「墓門」。朱熹以爲梅是酸果之梅，誤矣！另一種樹條，即山楸（皮葉白，色亦白，材質好，宜爲車版），「爾雅」更指出，楸即柚。植物學家說這兩種優秀木材只生長於華南一帶，但終南山必有之，因爲終南即秦嶺，一向是華北華南的分界。我們可以體會到秦人的驕傲，因爲梅條二木長在終南山，而終南山可以說是秦的聖山。梅條二木也有押韻之功，這點「終南」與「晨風」相類。

杜的出現也有地理上的理由。國風裏，杜一共出現三次：唐風二次，召南一次（即甘棠），在小雅裏，則有一詩題即曰「杜」。唐風十二首，竟有兩首以杜起興於開章，可見此樹在唐繁殖之廣。按杜的主要產地是今河北，河南，山東，山西，甘肅，陝西，湖北，江蘇，江西一帶（據陸文郁「詩草木今釋」），召南應該是今湖北區域的詩。據說古人種植杜樹的地點是有些

考究的，通常只栽在墓園或官邸內外。唐風二詩證明這個說法。「杕杜」的詩人嘆「無兄無弟」的寂寞，可能他做詩的地點就是祖先的墓園，故有「豈無他人，不如我同姓」之辭；「有杕之杜」的詩人嘆人才之難求，一邊看到這種樹「生于道左……生於道周」，可能他是回邸時觸物而興的感慨。

植物與詩的背景常常有極恰當的配合，陳風「東門之楊」及「墓門」都是例子。但「東門之楊」裏的楊不是秦風裏利以製箭的楊，而是蒲柳；蒲柳也不是「揚之水」（王風）裏的蒲（香蒲），這些地方如不先分清楚，「東門之楊」的羅曼蒂克就無從體會了。「墓門」有梅棘二木，此梅即秦風終南之梅，非酸果之梅，此處朱熹又弄扭了，所以他才說這兩種樹皆「生凶擗之地」。棘固生凶擗之地，梅則未必，嚴格說來，此處梅之出現主要是爲了和「有鴉萃止」押腳韻。按梅叶莫悲反。這是必要，因爲鴉是傳統觀念裏的「惡聲之鳥」。

植物在詩裏有時也暗示歌者的生活型態和環境。魏「汾沮洳」，召南「采芣」裏的植物說明了歌者的社會地位，至於周南「草蟲」裏采蕨采薇的活動指意更豐富。這兩種草都是野生的救荒植物，詩中女子不采蘭不采荷，而采蕨采薇，可見她的食糧不足，生活有問題，而她良人外出必是主因，也可見她是平民階級的婦人，否則即使良人出征不歸，她也無須勞作至此；古代貴婦人的田野勞動大概只有采芣苢一事，因爲芣苢的象徵意義是和蕨薇之屬完全不同的¹⁹。

另外有些詩裏的植物說明了時間。最顯著的例子當然就是豳風「七月」。詩裏的作物收成和古代農家的生活方式都和時序配合得很仔細。譬如十月份收成稻子，八月份割葫蘆，都是順理成章的作業。從「八月斷壺」一句，我們可以進而看邶風「匏有苦葉」的問題。朱熹在「七月」裏注道：「壺，瓠也」，瓠也就是匏的別稱，故「八月斷壺」可以易為「八月斷匏」。陳奐「詩毛氏傳疏」說匏有苦葉的時候就是匏變得不好吃的時候，所以農夫在「匏有苦葉」的時候是不吃匏的。但匏葉青綠未老的吃法小雅「瓠葉」有這樣的記載：「幡幡瓠葉，采之亨之」。無論如何，當人們既不吃匏又不吃匏葉的時候，就是匏結果太老的時候，也是匏葉又老又苦的時候，這時人們將匏摘下（斷壺），破而為二，可以為盛水用器，而時間是八月。

同樣的時間指示法亦見於鄭風「溱洧」：維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。勺藥花開三月，正好三月裏鄭國有一個快樂的節辰采蘭令節（農三月上巳之辰），「溱洧」這首詩就是有關采蘭令節的。春夏季候的暗示則分見於周南「桃夭」和「葛覃」，前者為桃，後者為草木的形容詞「萋萋」。國風裏這種草木暗示光陰達到最巧境界的是唐風「綢繆」：

⑬ 采芣的象徵意見聞一多：聞一多全集第一冊頁三四三至三五五。

綢繆束薪，三星在天；今夕何夕，見此良人；子兮子兮，如此良人何？綢繆束芻，三星在隅；今夕何夕，見此邂逅；子兮子兮，如此邂逅何？綢繆束楚，三星在戶；今夕何夕，見此粲者；子兮子兮，如此粲者何？

薪，芻，楚，事實上都是柴火，名稱轉變而已。朱熹之說甚是，他說首節是婦人語，次節是甫自戰地返家的丈夫與婦人同聲而語，三節為良人獨語。三種植物在這首詩裏除了押韻，毫無他義。薪，天，良人是一組；芻，隅，邂逅是一組，楚，戶，粲者是一組；而時間的指示見於星斗的轉移：天到隅（東南隅也）到戶（戶必南出）表示從黃昏到初夜到子夜。巧妙的安排是婦人在黃昏說話，良人甫歸家門，她談到天，充滿了團圓的喜悅，次而夫婦合唱，空間層次從天降到隅，心情的層次也隨而降落，最後男低音把三星帶進了「戶」的地位，戶的意象和屋宇床第連在一起，愛情也從純精神變化為肉體暗示。而這一系統的詩意均以不相干的柴薪為起點。

前文已經提到有些植物在詩裏的功用以點綴裝飾為主，陳風「墓門」，魏風「園有桃」，陳風「防有鵲巢」等皆是。「防有鵲巢」裏的荇和鶉都是野生的草本植物，開紫色小花，詩裏的紫色小花變成整個感情世界的背景：紫色的情緒感應是介乎悲喜之間的，而這也是這首詩所要表現的情緒：「忉忉……惕惕」。前面也提到植物對詩的佈香作用，鄭風「溱洧」和陳風「澤陂」是

其典型，前者尤其突出，除了許多香草好花，又有「勺藥」的意象。勺藥開三月，而且「贈之以勺藥」表示兩個意思：(一)勺藥花是愛情的象徵；(二)勺藥花瓣以砂糖漬之，每日三四回少量服用，治子宮病有妙效。詩裏男士贈女子以勺藥的情意是很重的。這個例子說明詩人選擇草木有時雖然偶然，有時也非常小心，意必準確。國風裏這種求準確的草木常與醫藥有關，尤其是治療婦人病的醫藥；我們以詩三百中的婦怨詩為中心來看這個問題。最顯著的例子應該是王風「中谷有蓷」。蓷字在這首詩裏沒有音韻的必然性，蓷的形容字乾，脩，濕方有押韻之功；這詩中的婦人遭棄，「遇人之不淑」，她不但精神受到挫折，身體健康也很壞，因為全詩只有蓷一種植物。蓷在古代的第一層作用是醫藥，第二層作用是救荒。「廣雅」說蓷又名益母，可做益母膏，調經血。這點與鄭風「東門之墀」裏的茹蘆（即菡草）相同，此詩亦婦人口氣，茹蘆有通經之效。

以下我們看一首非常精彩的詩，邶風「定之方中」：

定之方中，作于楚宮，揆之以日，作于楚室。樹之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟……

這是詩的第一節，全詩共三節，含植物七種，其中六種在第一節，朱熹說此節「賦也」，可說是很正確的。這六種植物的出現目的與米爾頓「李西達士」裏的花草完全相似（參見上文）。

朱熹又說這首詩的寫作原因如此：「衛爲狄所滅，文公徙居楚丘，營之宮室；國人悅而作是詩以美之」。果然，這詩裏的植物都是和宮室營造有關的，分別如下：

(A) 支柱：榛，梓，漆，栗。

(B) 裝飾四壁：椅，漆。按椅之木材紋理最美。

(C) 傢俱器物：栗，梓，漆。按栗最堅，保存期長。

(D) 製樂器配合祭禮：椅，桐，梓，漆。按朱熹：四木皆琴瑟良材也。

(E) 祭祀用品：榛，栗。按朱熹：榛小栗大，皆可供籩祭。

這種以實用爲目的的植物名稱見於詩中的例子很多，召南「野有死麕」裏的白茅，據陸璣「詩疏」就是古代包裝禮物的用品。

看了以上這些例子，我們也許會以爲國風裏的草木都和詩的指意或實際功用有關，其實又不然。許多草木在詩裏的生長仍然是偶然的，而且詩人提到那些草木真正目的可能只在乎詩的美化。我們都知道植物在詩裏的美化功用，這種純粹美學的感應中外古今的詩人都了然於懷，國風裏的植物屬於這種性質的見於周南「漢廣」（喬木），召南「野有死麕」（樸椒），邶風「桑

中」(唐)，陳風「東門之枌」(枌及栩)等等。這些植物的出現裝飾的意味較任何目的爲大。它們的性質就像所謂「檜舟」，「松舟」，「柏舟」甚至楚辭裏的「桂舟」一樣游移，純粹美學的要求迫使詩人從事這種安排。這一類的植物因爲變成了附麗於詩的裝璜，本身的實際意義，往往少之又少。王風「采芩」裏的芩，蕭，艾就是這種失去本義的草木。由於許多植物有這種情形，分別植物的種類就很重要了，假使我們不把「終南」裏的梅和「標有梅」(召南)裏的梅分別清楚，我們可能會以爲「終南」裏的梅也是葛蕭艾之屬罷了，這是十分危險的。再說，假如我們不知道「有女同車」裏的舜原來是美而易凋的芙蓉，我們怎能欣賞詩人安排意象的匠心？假如我們讀鄭風「出其東門」的有女如「茶」一句，不了解茶的種類，草草以爲此茶即邶風「谷風」的苦草，「有女如荼」的詩意就蕩然不存了；事實上這個茶就是豳風「鶉鴉」「予手拮据，予手捋茶」的茶，也就是萑苕，蘆花也。

當然，假使我們完全不顧草木的定義，只以「直覺欣賞」(intuitive appreciation)爲滿足，有時也能收到意想不到的效果，但我們就得犧牲觀察的表現之美，這是十分可惜的。有些植物的出現只爲了引發另一系列協韻的文字，而那些文字正好是主題所在，在這種情形下，我們不懂那些植物的性格似乎無關宏旨，下面舉秦風「蒹葭」爲例，我們可以看出蒹葭除了提供三個不同的美麗的形容詞來和下文各別押韻以外，和詩的主題沒有必然的關係。這詩的主題在於和三

個形容詞協韻的那些文字，我要以這首詩結束全文：

蒹葭蒼蒼，白露爲霜；所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長；溯游從之，宛在水中央。

蒹葭淒淒，白露爲晞；所謂伊人，在水之湄。溯洄從之，道阻且躋；溯游從之，宛在水中央。

蒹葭采采，白露未已，所謂伊人，在水之涘。溯洄從之，道阻且右；溯游從之，宛在水中央。

第二部份 現代的

Gradually I saw that the true poets are not just "poetic." They also have an audacity of the imagination which enables them to pursue an idea even when it may seem unpoetic, a desperateness in clinging to their own vision whenever it may seem to lead. This realization prepared me for the moderns.

—Stephen Spender

痙弦的深淵

有一些日子裏，朋友們寫詩就像擲標槍比賽。那些日子新出版的詩刊每期總登有幾首好詩——有些「名句」我到今天還脫口背得。詩的生命極新，詩人的追求慾望極大。我們不容易聽到甚麼陳腔；每一個人都在試驗，探求新意；沒有人擔憂甚麼「偽詩」。田園咖啡館的詩人聚會，小酒肆的辯論談心，我們呼吸的是純粹，是詩，而不是會議和運動。那段時期奇蹟似的創造居然奠定了中國現代詩的基礎。每天你走到路上，就覺得你必須歌唱，必須飛揚，覺得你身邊就跟着繆司和三閻大夫的影子。我們不怕將未發表的原稿抄在這裏航寄友人，不怕在一束詩前冠上「近作四首」之類的總題。翻開那個時期的詩刊，大家發表作品的時候總是標着「一輯三首」一類的滿足。

我離開大度山後和痙弦相處了一整個暑期。那時痙弦早已寫好了「深淵」集子裏大部份作品，他的「詩抄」在香港出版，又題「苦苓林的一夜」。幾年來影響中國現代詩很深的「從感覺

出發」和「深淵」都先後發表了，關心現代詩的人極少不讀過：

哈里路亞！我仍活着。

工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。

爲生存而生存，爲看雲和看雲，

厚着臉皮佔地球的一部份……

（深淵）

癡弦的詩甚至成爲一種風尚，一種傳說；抄襲模仿的人蜂湧而起，把創造的詩人逼得走頭無路。我們費了一整個暑假的時間在北投華北館飲酒論詩，在風雨的磚樓談文評畫。所謂「學術」和「生活」被我們揉在一起。癡弦，張永祥，蔡伯武，和我四個人在一起創造了我們自己的文藝復興，那就是我們一直津津樂道的「哲學宵夜」：我們談音樂，戲劇和詩。我們自稱「性情中人」，提倡「氣氛」——口頭語是：「除了氣氛，甚麼都不是！」但那時期我們的作品還是有限的；我們都處在一種過渡的虛空狀態下，有一種懊惱，憤懣，和矛盾。而我們顯然也生活在最充實的預備狀態裏：一種山洪欲來的氣候舖在每個人的額際，又像是拉得滿滿的弓，在烈日下預備

飛逸。十月我隨部隊去金門。不久覃子豪過世，痲弦寫了兩首輓詩，和別的短詩陸續發表。他和橋橋經常在一起，痲弦比從前任何時期都快樂有勁，他這時期寫的詩也融合了野季齋時期和深淵時期的甜蜜和冷肅，這就是他的「夜曲」，「庭院」，「如歌的行板」，「下午」這些短詩。

後來有些朋友們開始憂慮，「深淵」以後，痲弦應該寫些甚麼呢？當然不是「給馬蒂斯」，痲弦自己不是不知道，他不但知道，而且嚴厲地批判自己，譬如他曾經對我說：「『給馬蒂斯』這首詩頗造作！我們都很『假』」。於是他創造了「側面」，「非策劃性的夜曲」，「出發」一系列的詩，他依然是詩壇的新聲音。痲弦詩沒有爛調。「六十年代詩選」出版後，選集中二十六家詩人幾乎都有了成羣的模仿者，所有的新詩都在歌唱一些定型塑造的調子，腐爛的形象充斥，大家異口同聲追隨一些句法章節的方式——所謂「新人」也者，也不熱心開創新氣象。創造風格的詩人被因襲者逼成啞吧，看別人亦步亦趨，惶惶然寫不出新詩來，有些人就此停筆（如方思，黃用），有些人另創新意（如洛夫，愁予），痲弦也是另創新意的詩人之一！痲弦的詩前後所表現的是不同面貌而又一致的文學，如早期的「秋歌」和「山神」，彷彿濟慈或三十年代中國新詩的回響，但通過他純淨的語言，投之於六十年代的詩壇，依舊清澈美好。

第一次與痲弦見面是在黃用家裏，那時黃用已經大學畢業了，住在臺北市中山北路七條通；我還未進大學，十八歲，住在九條通。見面以前我們都已經讀過對方的詩了。那時臺灣的現代詩

剛開始，許多閃亮的新名字騷擾着中國詩傳統的城堡，我還可以一口氣說出這些名字和他們最好的詩來：這些名字有的像星辰，有的像秋風，有的像野草。可是不管像甚麼，那兩三年間的詩壇是最教我們懷念的。

痲弦寫詩寫得比我們都多。記得第一次見面時他已經寫了「深淵」集子裏大部份卷一二三的作品；風格早已成型，而且已經有了影響。那時他二十七歲（根據他今年五月十二日的信：「……那知愁予說：你我已是將近四十歲的人——鄭今年三十五，與我同庚。」）至於他爲甚麼從左營去臺北，我已經不記得了。那年秋天我上大度山，痲弦仍在左營，他寫了許多好詩（其實那時期大家都在寫好詩啊！）這本集子裏卷五六七的作品大約多是我在大學裏讀到的，有的發表在「創世紀」，有的在「文學雜誌」，「文星」，也有的在香港的刊物上。我們通了許多信，痲弦寫信，不拘長短總是極好。這些年朋友們總說，寫信寫得最勤，最使人招架不了，而筆跡最難認的是葉珊——去年春天在密歇根，咪咪說，光中離家後她整理光中的藏信，發現我的信最多——但我想信寫得最好的應該是黃用和痲弦：黃用嘻笑怒罵都是文章，痲弦則溫和誠摯。我們在信裏談詩論人，見了面更是聊個不休，一九六〇年冬天我去左營住了幾天，軍區裏的林蔭大道是最難忘的。

事實上我個人對痲弦的早期作品一直偏愛。而且我深信即使「暴戾」如「深淵」，痲弦的風格還是一致的。光中說痲弦的詩有種甜味，這是相當得體的形容——從「春日」到今天，甚至從

「我是一勺靜美的小花朵」到今天，痲弦的詩裏充滿了親切的話語，所謂文學的「真」，我們很容易從他的詩裏體驗出來。文學的真不是（比方說）地理的真。痲弦寫斷柱集（卷四）時還沒有到過外國，但他寫的芝加哥是「真」的芝加哥：不是攝影或測量，而是繪畫，是心靈力量所完成的繪畫。「芝加哥」裏說「從七號街往南」，我到芝加哥以後，才知道芝加哥根本沒有七號街這條街，但這又何妨？痲弦在「復活節」裏說：「她沿着德惠街向南走」；但我們都知道德惠街東西走向，與中山北路交叉，根本不可能讓你「向南走」，但這又與詩何損？

關於繪畫和音樂的比重問題，我認爲痲弦詩中的音樂成份是濃於繪畫成份的。他的詩有一種基礎音色，控制了整部詩集的調子。而卷一二裏的抒情氣氛確實爲卷六七的分析實驗做了「定音」的工夫。二十年來中國新詩真正的上乘作不多，但樸實如卷一二三四五裏的早期痲弦，安靜如「時間」裏的方思，悠美如「夢土上」裏的愁予，是不能被我們遺漏的。我無意暗示卷六七的作品不如早期的作品——我相信不會有人這樣懷疑。我只是有一種熱忱，我有一種爲好的冷肅柔美的詩定位的熱忱。我一直信仰劉勰的話：「勢有剛柔；不必壯言慷慨，乃稱勢也。」有些人以爲不「壯言慷慨」，即不算現代，這是不貼切的。所謂「擁抱工業文明如擁抱一個妓女」云云固然是新路之一，但不是惟一的路，更不是一定要用淒厲的脚步去走的路；所謂「表現潛意識」云云則根本不是「新」意——不愛讀舊書的人才會斷定自己的平庸爲創新。詩人應該有一層謹慎的

同情心，所謂「同情心」，不止於對人對物的憐憫，還要有對人對物的了解和欣賞那份心意。痲弦的音樂（奏的也許是二簧，也許是梵爾琳）背後有一種極廣潤深入的同情——試讀他的「殯儀館」，「乞丐」，「水手·羅曼斯」，「馬戲的小丑」和「庭院」，我們就了解「同情」和藝術的關係；或如

去年的雪可曾記得那些粗暴的脚印？上帝

當一個嬰兒用渺茫的凄啼詛咒臍帶

當明年他蒙着臉穿過聖母院

向那並不給他甚麼的，猥瑣的，牀第的年代

（巴黎）

痲弦所吸收的是他北方家鄉的點滴，三十年代中國文學的純樸，當代西洋小說的形象；這些光譜和他生活的特殊趣味結合在一起。他的詩是從血液裏流蕩出來的樂章。我極相信，過了某一個年齡（譬如說三十五歲——這好像是艾略特的主張吧）詩人不能再把他的創作活動當做消遣了，因為三十五歲，極可能是「才氣時期」的結束；詩是一種事業。痲弦的創作態度非常嚴肅，

這也可以解釋爲甚麼他曾一度沉默得教人納罕。編選「深淵」的時候，他說：「此集選詩六十首，對過去作一總結，選入的都是我認爲可傳的，沒選入的都是我認爲可恥的。」六七十年代的中國現代詩是要在文學史上被討論的，我們不能不當真！

痲弦來美國也一年了，在柏克萊的時候我們還談到長詩，但不知道誰先寫出一首好的真正的長詩來？我知道他在愛荷華又有了新作品，他自己說：「預料回國後當再出一集，那將全係在美所寫的了。」他的變化是多面貌的變化，從「我是一勺靜美的小花朵」到「秋歌」是一個變化，從「秋歌」到「印度」到「給R·G」是一個變化，從「給R·G」到「深淵」是一個變化，從「深淵」到「一般之歌」又是一個變化。我們等着看他怎麼樣從「一般之歌」變化出來。

(一九六七)

詩話商禽

在橫越北美洲的波音七二七噴氣客機上細讀商禽的詩集，「夢或者黎明」。這樣好的詩合當有最新的鉛字最高級的紙張和最講究的裝訂，而商禽的詩集竟顯得如此寒酸。假使我會寫詩評，我要用「淚珠的鑑照」做題目評商禽。

這書裏的十二首詩處處浸染着抗議的淚：「我看見有兩個我分別在他的眼中流淚；他沒有再告訴我，在我那些淚珠的鑑照中，有多少個他自己。」

「我把一切淚都晉升爲星」

商禽是最傑出的「文字佈置者」。我極少看到能夠和這種句子比賽的佈置：

祇一夜，天河

將它的斜度

彷彿把寧靜弄歪

而把最主要的

一片葉子，垂向水面

去接那些星

又例如「樹中之樹」前三節的均衡，整首「逃亡的天空」和「遙遠的催眠」的刻意。但商禽最使我不安的是他屢次令人失望的結尾。「樹中之樹」展覽了一個最失敗的結尾，「逢單日的夜歌」的結尾也是不夠沉重的。

(一九六九)

鄭愁予傳奇

一

鄭愁予是中國的中國詩人。自從現代了以後，中國也很有些外國詩人，用生疏惡劣的中國文字寫他們的「現代感覺」，但鄭愁予是中國的中國詩人，用良好的中國文字寫作，形像準確，聲韻華美，而且是絕對地現代的。有經驗的人一定同意，鄭愁予的詩最難英譯，例如：

我打江南走過

那等在季節裏的容顏如蓮花的開落

東風不來，三月的柳絮不飛

你底心如小小的寂寞的城

恰若青石的街道向晚

聲音不響，三月的春帷不揭

你底心是小小的窗扉緊掩

我達達的馬蹄是美麗的錯誤

我不是歸人，是個過客……

（錯誤）

愁予的節奏是中國的，非英語節奏所能替代。長句如「那等在季節裏的容顏如蓮花的開落」，講求的是單音節語字結合排比的「頓」的效果，並以音響的延伸暗示意義，季節漫長，等候亦乎漫長，蓮花的開落日復一日，時間在流淌，無聲的，悠遠的。愁予深知形式「決定」內容的奧妙，這種技巧是新詩的專利，古典格律詩無之，除非狂放如李白，或可偶爾為之：

君不見黃河之水天上來奔流到海不復回

我們一口氣讀完，也頗能體會到黃河之水的源遠流長。可惜新詩人多不甚了了，忽略了他們專利的技巧，刻意在「圖畫詩」「投射詩」裏撿拾西洋人的牙慧，這是非常可怪的現象。五十年來，能在這方面積極嘗試的前輩詩人中以徐志摩為最特出，「常州天寧寺聞禮懺聲」的肅穆圓滿，絕大部份是以段落的拉長變化表現出來的，徐志摩六次復沓「有如在……」的結構，把讀者帶入他創造的六種世界裏，接着高聲呼道：

我聽着了天寧寺的禮懺聲！

平凡的口語道白，化為最動人心弦的詩句。徐志摩在中國新詩史上的地位是不容懷疑的。

愁子的「中國」文字美惟有在原文中看得出來。語言組織的差異，使英文翻譯萬分困難。「錯誤」詩中首二行低二格排列，其第一行短促，暗示過客之匆匆，這是愁子詩的特殊情緒，瀟灑的，不羈的心懷，「情婦」，「客來小城」，「賦別」，「窗外的女奴」，和對照的「晨」及「下午」都是這種浪子意識的變奏。新詩運動以來，愁子是最能把握這個題材的詩人。五十年代末期的辛笛稍稍觸及，如「絃夢」，「夜別」，和「流浪人語」，但辛笛誤在太露痕迹，且語言有

過份歐化之嫌：

流浪二十年我回來了

挺起胸來走在大街上

我高興地與每一個公民分取陽光想和他們握手

可是待我在公園里靜靜地坐了下來

一整天眼前越看越是陌生

我錯疑若不是新從地球外的世界來

必是已然寫入了歷史

小則不是給不生根的人住的

那麼我還不想自殺就只有再去流浪

(辛笛：流浪人語)

熟悉「手掌集」的人定會發現愁予和辛笛的血緣關係，五十年代之末期見證詩發展的斷裂，愁予是辛笛的延伸和擴大，超過了辛笛。以「流浪人語」而言，辛笛之第三行，也頗得形式技巧的奧

義，一種氣極敗壞的感覺凌乎興奮的語調。在這一方面，辛笛也是新詩發展正統裏的一座里程碑。論楊喚者，已因楊喚之過份貌似綠原而失望。在楊喚，綠原之間，我們不能不諱言前者之抄襲後者；但在愁予，辛笛之間，我們必須指出，愁予彷彿少陵，辛笛譬如庾信。愁予的成就是他繼承辛笛之將絕，爲一九五〇年以後的中國詩開創新局面。

「錯誤」的中國句法，亦見於其他。詩之忽然展開，以最傳統的意象撥見最現代的敏感：「東風」與「柳絮」之陳腐，因「不來」「不飛」的定型變化而新奇。心如小城也並不驚人，但接着一句無可廻換的「恰若青石的街道向晚」，使愁予赫然站在中國詩傳統的高處。「青石的街道向晚」絕不是「向晚的青石街道」，前者以飽和的音響收煞，後者文法完整，但失去了詩的漸進性和暗示性。詩人的觀察往往是平凡的，合乎自然的運行，文法家以形容詞置於名詞之前，詩人以時間的顛遞秩序爲基準，見青石街道漸漸「向晚」，揭起一幅寂寞小城的暮景，意象轉變：

你底心是小小的窗扉緊掩

「緊掩」對「向晚」，但並非駢偶的爛調，因爲愁予不換主詞，只在形容詞片語中緩緩變奏，這是中國詩傳統裏的技巧革命。痲弦的「印度」亦富於相似的趣味：

到倉房去，睡在麥子上感覺收穫的香味

到恒河去，去呼喚南風餵飽蝴蝶帆

大凡優秀的詩人，莫不善於扭曲詞性以應萬物的自然。所謂比喻的設想，常常是主觀而怪異的。優秀的詩人使讀者不以怪異爲可憎，反而在驚駭中獲得喜悅。杜甫「七星在北戶，河漢聲西流」，或「魂來楓葉青，魂返關塞黑」都是例子。有時我們也可以在小說家的筆觸下看到相似的技巧。川端康成「雪鄉」之結尾處，島村想到就要回到妻子那邊了，但想到駒子，不禁「觀望着自己的寂寞」：

有如諦聽着飄落在自己心裏的雪花，島村聽着駒子碰撞在空虛的牆壁上那種近乎迴聲的餘音……島村倚靠在雪季將臨的火盆上，想着這次回東京以後，短時間內恐怕無法再到這個溫泉鄉來了，忽然聽到客店主人特別拿出來給他用的那隻京城產的老鐵壺裏發出柔和的水沸聲。鐵壺上精巧的鑲嵌着銀飾的花鳥。水沸有雙重聲音，可以分得出遠的和近的。就好像比遠處沸聲還要稍遠的那邊，不停的響着一串小小的鈴鐺。島村把耳朵湊過

去聆聽着那串鈴聲。無意中他看到駒子一雙小小的腳，踩着與鈴聲緩急相彷彿的碎步，從遠遠的，鈴聲響着不止的那邊走來……

（劉慕沙譯）

這一系列的比喻，彼此並無必然性，「自己心裏的雪花」是無聲的，但島村諦聽着，其實他聽到的是近乎迴聲的另外一種聲音，駒子碰撞在空虛的牆壁上發出的餘音。老鐵壺的水沸聲更遠處是一串鈴鐘，島村仔細去聽，卻「看」到一雙小小的腳配合着鈴聲向他走來。「島村吃了一驚，心想，事到如今，不能不離開這兒了」。在西方，有些學者稱這一類比喻法為「不切題的明喻」(irrelevant simile)，由來甚古，荷馬之形容標槍戰便是此技巧的原始。希臘人和特洛人擲標槍作戰，荷馬說，標槍在天上飛，如雪花飄舞，接着他的想像讓「雪花」意象所引導，脫軌而出，開始描寫雪花飄落山澗，平原，溪畔，那種純粹無聲的美。讀者的判斷力往往是脆弱的，剎那之間，為詩人的幻想所說服，並不追究標槍的經過，反而在雪花的描繪裏得到詩的滿足。

在這個情形下，你底心一時「如小小的寂寞的城」，一時又「是小小的窗扉緊掩」。二者之間，小大互喻，其「不切題」明白可見，但經過「向晚」意象過程的讀者並不追究抗議，詩之催眠力多少便是如此了，而愁予是這種技巧的能手。再者，你底心初「如」小小的寂寞的城，又「

是「小小的窗扉緊掩，則「如」之明喻轉進為「是」之隱喻，一方面指出詩中人物的認知過程，於數行之間，跌宕起伏，一方面又在對偶句法裏用功，所以「你底心是小小的窗扉緊掩」正好為下一段起句的隱喻預備了呼之即出的下聯：

我達達的馬蹄是美麗的錯誤

我不是歸人，是個過客……

二聯之間空了一格，故末段僅此二行。於緊張的意義發展中空一格，往往是為了在思維上表示一沉重的「頓」，暗指此過程的領略極有待意識的轉承。「美麗的錯誤」是抽象的，原來是「達達的馬蹄」馳過緊掩的「小小的窗扉」。窗裏人怦然心動，以為我是歸人，其實我「是個過客」。這就是美麗的錯誤！

翻譯愁予，至此不能不擲筆浩歎。「達達的馬蹄」一如「叮叮的耳環」（「如霧起時」），又如「叮叮有聲的陶瓶」（「天窗」）在修辭學上屬於擬聲法（onomatopoeia）。擬聲法初看易譯，實則最為危險。一文化傳統之約定以「達達」形容馬蹄聲，是有其特殊理由的。詩人從之，其心中所蓄意引發的聯想亦繁複豐富，非另一文字達爾所能替代表達。「馬鳴風『蕭蕭』」

和「無邊落木『蕭蕭』下」之於「風『蕭蕭』兮易水寒」或可迂迴說明「達達」的馬蹄在中國讀者心中所點發的聯想，轉譯他文，隨即消逝。「歸人」「過客」亦復如此，猶有過之。「風雪夜歸人」，「五湖烟月引歸人」之於前者。「天地者，萬物之逆旅；光陰者，百代之過客」，或「過盡千帆皆不是，斜暉脈脈，水悠悠——腸斷白蘋洲」之於後者，都不是平凡英語句式所能完全表達。愁子用語之豐富內容大略如此，字句多有來歷，來歷復又多義。讀愁子新詩，先覺得並不稀奇，因為「前人早已道過」，卻又萬分稀奇，因為「先得我心」，他能化腐朽為神奇，在平凡的字面上敷舖不平凡的聯想，始者以為他只囿於中國傳統，終者見其普遍性長久性。質而言之，詩的普遍性總非以地域性為起點不可。外國讀者應習中國傳統詩以解中國現代詩；中國詩人不可斷賣中國傳統，扭曲現代面貌以迎合外國讀者。島村在鐵水壺裏聽到更遠的細微的鈴聲，聽到駒子的腳步聲，有一天，西方的讀者也在鐵水壺裏聽到那鈴聲，那漸近的脚步聲。川端康成的日本風格或可以讓我們的現代詩人做一個推演的參考。

二

鄭愁子出現在中國新詩壇的時間甚早，他傳誦一時的「從晨景到雪線」七首詩初見於現代詩刊第五期，一九五四年二月出版，這時他只是一個二十二歲的少年。同期方思發表他有名的「百

葉窗」，紀弦發表「花蓮港狂想曲」，楚卿發表「讚歌二章」，痲弦發表「我是一勺靜美的小花朵」。痲弦與愁予同庚，但痲弦起步較晚，此刻尚未找到他自己的聲音，痲弦風還沒有成型——但這時愁予的氣度與格調已經完全確立了。現代詩刊第六期，愁予發表「港邊吟」，「殞石」，「小溪」和「小小的島」。這樣的句子，連川端康成都得做會心的微笑：

妳住的那小小的島我正思念

那兒屬於熱帶，屬於青青的國度

淺沙上，老是棲息五色的魚羣

小鳥跳響在枝上，如琴鍵的起落

這份少年愛戀中的歌詠，比川端的「無意中他看到駒子一雙小小的腳，踩着與鈴聲緩急相彷彿的碎步，從遠遠的鈴聲響着不止的那邊走來」還生動。第六期現代詩刊出版時，楊喚已死，故有追悼專輯，從此楊喚以他的抒情詩和童話詩造成詩史上的疑案。同期方思又發表他揉古典與浪漫於一爐的「生長」和「棲留」，紀弦評介麥子，稱她為「一顆新星的出現」。第七期出版，愁予發表「十一個新作品」，包括「島谷」，「貝勒維爾」，「水手刀」和「船長的獨步」，從此水手

刀變成愁予的專利，一時使以海洋詩人知名的單子豪望洋興歎，此時愁予也還只是二十二歲的少年，當時他的詩集籌備出版，現代詩刊上印的廣告說：「鄭愁予先生是自由中國青年詩人中出類拔萃的一個」，紀弦的眼光何等銳利！這期現代詩刊除紀弦的「三十二年詩抄」第一部份（包括「7與6」）以外，沒有甚麼好詩，惟葉泥譯古爾蒙詩抄，一時使「西蒙，雪是妳的妹妹，在院子裏睡着」隱約開創了近代中國抒情詩的一種新感性，方莘的「練習曲」是這種感性最完整的發揚。值得注意的是同期痲弦的「預言」，毫無保留地把我們這位重要詩人和何其芳的血緣顯露了出來。痲弦直到寫成「懷人」，「秋歌」，「山神」以後（一九五七年）才毅然告別何其芳，完全奠定了他自己的風格。（一九五七年也是愁予語言轉變的一年。關心中國現代詩的讀者，不可不注意一九五七年的重要性。至於愁予，痲弦二人的轉變是否因受一九五六年現代派成立蓬勃風雲的影響，則有待有心人的研究。）第八期的現代詩刊發表新人羅門詩三首，貝多芬的心靈開始流行。同期愁予兩首短作不甚出色，此後亦未收在詩集裏。方思發表「海特爾堡」，譯厄略脫（即艾略特）詩論三則。羅馬（即商禽）有兩首分行的短詩，他的超現實主義面貌也還沒有勾劃出來。這時，最重要的是創世紀詩刊的創刊，提倡「新詩民族路線」。

一九五五年，鄭愁予二十三歲，「夢土上」出版。「夢土上」是從預告過的「微塵」裏分割出來的一半。紀弦在廣告上說：「他的詩，長於形象的描繪，其表現手法十足的現代化」。現代

詩社同時出版了方思的第二部詩集「夜」，藍星詩社出版覃子豪的「向日葵」。到一九五五年為止，臺灣的現代詩已出版的重要詩集，只有紀弦「在飛揚的時代」（一九五二），「紀弦詩甲集」（一九五二），「紀弦詩乙集」（一九五二），「摘星的少年」（一九五四），覃子豪「海洋詩抄」（一九五三），方思「時間」（一九五三），蓉子「青鳥集」（一九五三），楚卿「生之謳歌」（一九五三），楊喚「風景」（一九五四），和余光中的「舟子的悲歌」（一九五二）及「藍色的羽毛」（一九五四）。兩年後，即一九五七年一月，彭邦楨，墨人合編的「中國詩選」出版時，選三十二家，其中最年輕的是十九歲的白萩，但是未選痲弦和愁予。痲弦未入選，或可了解，因為在一九五七年一月以前，痲弦未有任何好詩發表（詩集「深淵」所收七十首，只有一首發表於一九五七年一月之前，可為明證），「中國詩選」出版後，痲弦的好詩傾巢而出，一九五七年一年之內，發表了二三十首，洛陽一時紙貴，二十五歲的痲弦乃為萬方所矚目，其中收入詩集「深淵」的有二十二首，幾佔全集的三分之一。但「中國詩選」遺漏愁予，則是選事上最不可思議的怪現象。

我們把「夢土上」放在這些詩集中衡量，才知道愁予的地位多麼特殊。「夢土上」所收五十四首詩，幾乎無一不可細讀。「殘堡」中，有跌盪蒼涼的：

趁夜色，我傳下悲戚的「將軍令」

自琴弦……

倒裝句法的使用，造成懸疑落合的效果。愁子繼承了古典中國詩的美德，以清楚乾淨的白話，又為我們傳達了一種時間和空間的悲劇情調。「野店」裏結尾一段連續使用三個「了」字，「小河」首段的四個「的」字，應使古代的詩人和現代的文法家艷羨。而「落帆」一詩積極使用文言語法的現象，古樸沉着，造成愁子後期詩風的線索。此詩亦隱隱顯示愁子所獲自辛笛的影響。一輯「船長的獨步」，足可使愁子永遠站在中國現代詩史的豐隆處。

我從海上來，帶回航海的二十二顆星。

你問我航海的事兒，我仰天笑了……

不知道許常惠在巴黎譜寫的「昨從海上來」，是不是和愁子這首膾炙人口的「如霧起時」有關？「夢土上」裏最震撼人心的抒情詩也許應數「賦別」。詩的首段輕巧溫柔，音色圓滿，五十年來少見如此娓娓的男低音。我們把首段抄錄於后，高聲朗讀，終會了解這聲音的把握遠勝過徐志摩

的「再別康橋」。愁予：

這次我離開你，是風，是雨，是夜晚；

你笑了笑，我擺一擺手

一條寂寞的路便展向兩頭了。

念此際你已回到濱河的家，

想你在梳理長髮或是整理濕了的外衣，

而我風雨的歸程還正長：

山退得很遠，平蕪拓得更大，

哎，這世界，怕黑暗已真的成形了……

「再別康橋」的音樂性主要依靠腳韻的協調。志摩的好處見於：

那河畔的金柳，

是夕陽中的新娘；

波光裏的豔影，
在我的心頭蕩漾。

主觀音響排比交錯，二四兩行的參差互應，最見志摩的詩心。又如第四節「那榆蔭下的一潭不是清泉，是天上虹」，泉字以下一個句點，復以三音節的「天上虹」對照二音節的「清泉」，亦新奇可喜。該節以夢字結，第四節竟以「尋夢？」一問開始，遙遙呼應；第四節以「在星輝斑斕裏放歌」結，第五節復以「但我不能放歌」始，頗具濟慈「夜鶯曲」七八節轉合之妙，志摩之深得浪漫詩藝的奧義，是不可懷疑的。此濟慈技法尤其見於「再別康橋」的結尾二段：

但我不能放歌，

悄悄是別離的笙簫；

夏蟲也爲我沉默，

沉默是今晚的康橋！

悄悄的我走了，

正如我悄悄的來；

我揮一揮衣袖，

不帶走一片雲彩。

幾個重要辭句的重覆，使一首白話詩可吟可唱，「沉默」的疊用，「悄悄」的呼應，復回歸首節的「輕輕」，點出揮別康橋的主題，這是中國有新詩以來難得一見的金玉佳構。

但以愁予「賦別」比諸志摩「再別康橋」，亦頗可見近代新詩人在詩的音樂法則上的突破。愁予不依靠腳韻來協調節奏，但亦不完全避免天籟的韻脚。首行的「是風，是雨，是夜晚」不讓志摩「不是清泉，是天上虹」專美。愁予故意在第三行下以「了」收煞，使「手」「頭」的牽強類韻消滅，卻又讓第四行的「家居」和第五行的「外衣」押韻，造成詩人一手左右宇宙的氣勢，讀者也不感到耳醉目迷。第六行以「而」字開端，隱約指示一思維的停頓復行，第八行又以感歎的「哎」字始，「賦別」第一段的迴轉奔流，都在這情感的放鬆裏造成架勢。這種「變化中的格律」，不是徐志摩「格律中的變化」所能比。「賦別」也像「再別康橋」，以末段呼應首段的結構來完成一首詩的有機性 (organism) …

這次我離開你，便不再想見你了，
念此際你已靜靜入睡。

留我們未完的一切，留給這世界，

這世界，我仍體切地踏着，

而已是你底夢境了……

「你」字在第一行的重覆出現，「留」字在第三行的強調，「這世界」的頂針突出，都與「再別康橋」的音色相似，但愁予到底並未像志摩那樣，以首節的輕度變化挪作末節，愁予在首節的音樂法則裏確實重寫末節。「賦別」的結尾是結尾，以其呼應開端；「賦別」的結尾又似開端，暗指新觀念新了解的產生，以其拓展了另一種感受，宣示了另一種知識——這種風格，徐志摩的「再別康橋」是沒有的。

三

詩至少有二種，一是困難的詩，一是不困難的詩。但不困難的詩並不一定是容易的詩，愁予寫的大略言之，乃是不困難的詩，此是相對於李金髮以降形形色色的困難詩派而言的。

不困難的詩並非一定是好詩，但困難的詩大部份好像是壞詩，只有少數例外，我一時只想得起杜甫的「秋興」，勃郎寧的一些內心獨白體，和艾略特的「荒原」。愁子在「夢土上」時代，形象明白，意義朗爽，有時雖因形象發展一波三折，似有趨於隱晦之勢，但通常到最後一行出現時，總是雲撥日見，完美可懂。「夢土上」出版以後，愁子發表的新作大抵是前期風韻的迂迴展開，變化不多，通常一首詩是一個意象的旋轉分裂，點破一個刹那智慧的主題，這也是中國古典抒情傳統的必然餘緒，頗可見愁子的特質，如「貴族」，「生命」，而以「天窗」為代表。詩人仰臥觀察天窗，以為自己是在井底，而星子們是汲水的少女。詩的第二行明白道出：

好深的井啊

讀者遽然以為天窗自仰臥視之，便是深井了。同樣的手法也見於「窗外的女奴」，「水巷」，「晨」，「下午」，「草履蟲」，「靜物」，「姊妹港」。這些詩可以說是早期作品「鄉音」，「如霧起時」，「晨景」，「小小的島」，和「海灣」的自然發展。而這一面的愁子之展開擴大，便是他有詩以來最見野心的「草生原」了。「草生原」作於一九六三年，發表在逐漸膨脹變化的創世紀詩刊。這首詩除了早期那種單線意象的特質以外，又加上愁子蓄意經營的交響效果，但這

首詩竟亦脫離了一貫的愁子風格，使不困難的愁子偏向困難。愁子設事遣詞的常軌還在，可是單線發展的意象徒然增加了不少枝節，而這些枝節於意義的表現上頗難捉摸，因為愁子的這些枝節本為交響效果的骨幹，管絃齊奏，繁雜處，主調往往沉沒不可辨識，這是善寫短詩的人在「放大」作品時，常常遭遇的問題。「窗外的女奴」是愁子的第三部詩集，出版於一九六八年，以「草生原」為壓卷之作，可見詩人對此詩之重視。

我們今日讀「窗外的女奴」一集，覺得其中最可歡喜的，除了上述純粹單線意象發展的作品以外，應數集中部份傾向人物索隱的詩，如「媳婦」，「情婦」，「最後的春闈」，「騎電單車」的漢子」，「厝骨塔」，「浪子麻沁」等。在這幾首詩裏，愁子的語調和口氣不斷地順應人物場合而變化，頗近短篇小說的手法，時而戲謔，時而悲戚，時而冷漠，時而茫然。早年作品中的「歸航曲」，「殘堡」，「野店」，「水手刀」，「鐘聲」，和「錯誤」可視為這一類作品的胚胎。這些詩和瘧弦的「側面」數首（「深淵」卷之五），商禽的「長頸鹿」，及羅青的「月亮，月亮」屬於同一性質的中國現代詩，漸漸放逐了自我意識，侵略小說的領土，誰說這不是一條大可旅行的新路？愁子的敘述情趣復見於「邊界酒店」，「旅程」，和「醉溪流域」。這其中尤以「旅程」的設事最動人，比許多現代小說還清晰可觀。去年，「我們窮過 在許多友人家借了宿」；「而今年 我們沿着鐵道走」，終於妻「被黃昏的列車輾死了……」

反正 大荒年以後 還要談戰爭

我不如仍去當傭兵

（我不如仍去當傭兵）

我曾夫過 父過 也幾乎走到過

這種冷冷的極悲傷的聲音，早期的愁子裏是聽不到的。這首詩和痲弦的「鹽」，商禽的「長頸鹿」，洛夫的「湯姆之歌」是二十年來少數屬於寓憐憫和批判於冷肅的新詩，值得關心詩的社會功能的道德家仔細玩味。

「窗外的女奴」詩集中，還有以山地寫景和敘事的「五嶽記」二十首。其中南湖大山輯六首，大霸尖山輯三首，玉山輯二首，雪山輯二首，大屯山彙三首，大武山輯三首。愁子是當代詩人中有名的登山能手，詩人登山而無詩，是不可思議的，故這二十首五嶽紀遊，是愁子詩發展中必然的現象。我們現在把這二十首詩放在愁子詩的發展過程中檢視，知其重要性約有二端。第一，在詩題材的把握上，這二十首短詩明白表示愁子創作方法的一貫性，愁子常以一事一地為重心，環繞此一事一地，以若干二十行左右的抒情詩刻意經營，使成一有機的總體，此見於第一部

詩集中者十分顯然，「邊塞組曲」七首，「山居的日子」十六首，卽其例。「五嶽記」二十首也是這種方法的實踐，以登山觀察與感受爲中心，編織出一種完整的山嶽形象，揉寫景與敘事於一爐，已多少超越「山居的日子」時代的狹窄。「卑亞南蕃社」，「浪子麻沁」已經擺脫早期完全抒情的聲音，開創了愁子詩的新境界，浪子麻沁確實是最「着人議論的靈魂」。但「五嶽記」中仍有許多作品未去早期山水詩太遠，「牧羊星」，「努努嘎里臺」，「南湖居」，「鹿場大山」，「馬達拉溪谷」，「雲海居（一）」，「大武祠」等作的語氣和觀點，其實和早期的「俯拾」，「山外書」，「落帆」，「探險者」，「北投谷」相差不遠。詩人十年間的奮勵成長，牽扯仍多，脫胎換骨豈是容易的事？

「五嶽記」二十首的第二重要性，是新語言的塑造。一般人最熟悉的愁子句法大都來自一九五七年以前的愁子，例如：

百年前英雄繫馬的地方

百年前壯士磨劍的地方

這兒我黯然地卸了鞍

歷史的鎖啊沒有鑰匙

我的行囊也沒有劍
要一個鏗鏘的夢吧
趁夜色，我傳下悲感的「將軍令」
自琴弦……

(殘堡)

是誰傳下這詩人的行業
黃昏裏掛起一盞燈

啊，來了——

……

(野店)

讓我點起燈來吧
像守更的雁

讓我以招呼迎你吧

但我已是老了的旅人

而老人的笑是生命的夕陽

孤飛的雁是愛情的殞星

(黃昏的來客)

七洋的風雨送一葉小帆歸泊

但哪兒是您底「我」呀

昔日的紅衫子已淡，昔日的笑聲不在

而今日的腰刀已成鈍錯了

(船長的獨步)

我從海上來，帶回航海的二十二顆星

妳問我航海的事兒，我仰天笑了……

(如霧起時)

又像是冬天，
匆忙的鵝鵝們走卅里積雪的夜路，
趕年關最後的集……

（晚雲）

客來小城，巷間寂靜
客來門下，銅環的輕叩如鐘
滿天飄飛的雲絮與一階落花……

（客來小城）

我達達的馬蹄是美麗的錯誤
我不是歸人，是個過客……

（錯誤）

那人，他來自遠方，在遠方友人的農場
晒最後一個秋季的陽光

（允諾）

自從有了天窗

就像親手揭開覆身的冰雪

——我是北地忍不住的春天

（天窗）

.....

我想，寂寥與等待，對婦人是好的

所以，我去，總穿一襲藍衫子

我要她感覺，那是季節，或

候鳥的來臨

因我不是常常回家的那種人

(情婦)

這是一枚紅葉，一隻載霞的小舟

是我的渡，是草履蟲的多槳

是我的最初

(草履蟲)

在一九五七年以前，亦即愁予二十六歲以前，他的語言是和緩的，陰性的，甚至可以說是傳統地「詩的」。這以後，幾乎以「窗外的女奴」一詩開始，愁予突然蓄意放棄他陰性的語言，努力塑造陽性的新語言。他的方法是在傳統性的白話裏注入文言句式的因素，鑄創新辭，分裂古義，無形中使他的語言增加許多硬度。「右邊的人」開始一節頗可見詩人的匠心：

月光流着，已秋了，已秋得很久很久了

乳的河上，正凝爲長又長的寒街

冥然間，兒時雙連船的紙藝挽臂漂來
莫是要接我們回去！去到最初的居地

「秋」因詩轉，變成動詞，「乳」變成形容詞，「長又長」是新鑄，「寒街」也是故意拼造的名詞，彷彿「大街」「長街」；又以抽象的「紙藝」代表具象的雙連船，以「莫是」替順口的「莫不是」，而「居地」也是扭曲接合的新辭。其他例子，復見於「清明」，「嘉義」，「左營」諸作，例如：

我醉着，靜的夜，流於我體內

容我掩耳之際，那奧秘在我體內迴響

（清明）

小立南方的玄關，儘多綠的雕飾

櫥盡襪履，哪，流水予人疊席的軟柔

（嘉義）

那時，久久的沉寂之後，心中便孕了

黎明的聲響，因那是一小小的驛站

（左營）

「靜的夜」是「靜靜的夜」或「靜夜」的轉化。「流水子人……」和「心中便孕了……」都是有
意創造的拗口。我們不能否認愁予在這種努力下收穫的果實——是「果實」的艱澀，慢慢取代他
早期開花的悠閒，他的語言轉為堅硬，漸趨陽剛。可是到底這種刻意的技巧是禍是福呢？觀諸「
一〇四病室」的牽強斧鑿，愁予的讀者不得不感到懷疑了。

「五嶽記」中除「玉山輯」二首以外，都是愁予新語言下的產物。其積極者，有下列諸例的
現象：

蒼茫裏 唇與唇守護

惟呼暱名輕悄

互擊額際而成回聲

(鹿場大)

此時小姑舞罷 彩繚自寬解

倦于靚粧的十指 弄些甚麼都不是

(花季)

前例幾乎使人疑以為是洛夫，但洛夫與愁予的語言是絕對的兩極。「互擊額際而成回聲」何如「小鳥跳響在枝上，如琴鍵的起落」之明快？後例的「彩繚自寬解」亦嫌過份工整，「靚粧」則意義隱晦，頗不可取。愁予的工整趨向，甚至到了回歸格律的地步，「霸上印象」以下面三行結尾：

我們 總難忘檻樓的來路

茫茫復茫茫 不期再回首

頃渡彼世界 已邇回首處

這種創造，亦難令熱心的讀者心服。早期的愁予於字句安排最勝儕輩，深知形式「決定」內容之

妙，但上例的五言句法，實難令人相信有何特殊奧義。愁予最可觀的詩，仍然要在他的明快的語言裏找。陽性成份的注入往往並不損及他語言的優美，「馬達拉溪谷」的結尾兩行，也許是「五嶽記」二十首裏最「愁予風」的詩：

我們也許被歷史安頓了

如果帶來足夠的種子和健康的婦女

可惜這種句子並不多見。愁予新語言的產生，於詩人自己，本是可慶可賀的，但詩人探索的過程裏，淘汰修正，應是不可避免的事。我們循着他的發展觀察，乃知「五嶽記」和「草生原」的關係。「草生原」的題材與「五嶽記」無關，但「草生原」的語言，卻是「五嶽記」二十首的縮影。「草生原」難讀的第二因素在此。「五嶽記」在愁予近二十年的創作生涯裏的重要性亦在此。

四

鄭愁予近二十年的創作生涯裏，有詩集三卷，除「夢土上」和「窗外的女奴」以外，便是一

九六六年出版的「衣鉢」。「衣鉢」一集於愁予風格的發展上，並不如晚出的「窗外的女奴」明確。質言之，「窗外的女奴」似乎才是「夢土上」的變化延伸。當初預告過的「微塵」割裂，「夢土上」所收據說只是原定「微塵」作品中的一部份。我們現在不知道另外一部份到哪裏去了。「衣鉢」集中有「相望」六首，愁予自己說這些是他初到臺灣的作品，莫非就是原來編在「微塵」裏的詩？

近二十年裏，愁予從紀弦所稱「自由中國青年詩人中出類拔萃的一個」，到以水手刀風行一時，以「美麗的錯誤」名噪一時的痙弦筆下的「謫仙」，忽然變化，數度絕處逢生，通過「五嶽記」的起伏轉折，在「草生原」中尋獲他心目中最圓滿的詩。這過程是壯烈偉大的。我們以史的平淡檢查他，認為他在寫過「草生原」以後，應該有更冷肅更廣闊的作品產生，但「燕雲集」十首（一九六四年）似乎不能滿足我們的希望。到一九六四年，愁予滿三十二歲，此時現代派早已解散，紀弦已宣稱過要取消現代詩，方思，黃用，林冷，吳望堯早已出國擱筆，余光中在「蓮的聯想」中找到新聲音，藍星詩社因覃子豪一九六三年之死，從二分的局面整個移向廈門街，創世紀詩社確立了超現實主義的路線，洛夫在「石室的死亡」中提倡新感性，痙弦正預備發表他「最後的」一組短詩，商禽和管管以散文詩飲譽於詩人之間，周夢蝶已經成爲臺北市的傳奇人物。此時，「笠」詩社也已成立，白萩所代表的新詩運動爲衆所矚目，當年的青年詩人，如今是雄姿英

發的理論家。發表過「草生原」，寫完了「燕雲集」的愁子在想些甚麼呢？這一年愁子繼去年之悼子豪，爲楊喚的十年祭寫了一首非常動人的「召魂」：

當長夜向黎明陡斜

其不禁漸漸滑入冥思的

是惘然佇候的召魂人

在多駱樓的臺北

猶須披起鞍一樣的上衣

我已中年的軀體畏懼早寒

三十二歲的愁子，已經覺得自己「中年的軀體畏懼早寒」了。通常悼亡之作便是自傷之作，愁子此詩亦所難免。但如果我們回頭看他十年前初悼楊喚的詩，「寄埋葬了的獵人」，我們知道詩人是多少有些「老態」了。在「寄埋葬了的獵人」裏，愁子尚維持着矜持的少年豪情，把悲悼的聲音沖淡在期待和希冀的顏色裏，我們不會看到過多的自憐自傷——楊喚地下有知，當然喜歡愁子說：

仰視着秋天的雲像春天的樹一樣向着高空生長。

朋友們都健康，祇是我想流浪……

你該相信我的騎術吧，獵人！

我正縫製家鄉式的多裝，便于你的張望。

這樣從悼亡中振發的少年情，在「召魂」裏已經消逝無踪。十年的時光似乎真老去了一個「不怕寂寞」的詩人：

而此夜惟盼你這菊花客來

如與我結伴的信約一似十年前

要遨遊去（便不能讓你擔心）

我會多喝些酒 掩飾我衰老的雙膝

（召魂）

一種讓故人忽覺蒼涼的聲音。酒的詩意透過文字的佈置亦氾濫為多愁的江湖。「野柳岬歸省」的

後記明白指出，飲酒使愁予在石林中常常不能自己。飲酒也是無可奈何的事，「邊界酒店」（一九六五年）裏，他打遠道來，清醒地喝酒，「將歌聲吐出」，自覺猶勝雛菊之沉默於一籌。「邊界酒店」以後，愁予詩作大大地減少，接着他去了美國。嚴格地說，「邊界酒店」以後，愁予只發表了兩首詩，即一九七二年的「秋」和「『暖和死』之歌」。其中「秋」的結尾是：

於是

你突然想死

那人就脫下彩衣來蓋你

天地多大

能包容的也就是這些些

余光中在一首懷念旅美朋友的詩裏，稱愁予爲浪子。愁予當然是浪子，是我們二十五年來新詩人中最令人着迷的浪子，早年他曾經說過，展開在他頭上的是詩人的家譜，他知道「智慧的血系需要延續」，他說過：

不再流浪了，我不願做空閒的歌者。

寧願是時間的石人。

然而，我又是宇宙的遊子，

地球你不需要我。

這土地我哭着來，

將笑着離去。

(傷)

但他還是在流浪，而且流浪出了詩的土地。我們每天都在期待他的新詩，等他回到我們詩的土地，把他在「草生原」裏允諾的東西兌現給我們，回到我們一同失落的斯培西阿海灣，或是汨羅江渚，如他自己在「歸航曲」裏說的，回來參加「星座們洗塵的酒宴」。我們等他再說一次：

飄泊得很久了，我想歸去了

彷彿，我不再屬於這裏的一切

我要摘下久懸的桅燈

摘下航程裏最後的信號

我要歸去了……

但我們又恐怕他不會兌現他的諾言，對中國現代詩的發展史說來，愁予造成的騷動和影響是鉅大，不可磨滅的，三卷詩集的份量，遠勝許多詩人的總合，但他為甚麼停筆於一九六五年？對於等在季節裏如蓮花的開落的朋友，愁予恐怕不會是「歸人」，至多是個「過客」了。

(一九七三)

刻意書言簡

致張永祥

去夏在永和，你說「秋決」也是你的秋決；寫好了便好，寫不好就和死囚一起上法場，爾後不再寫甚麼劇本了。週前在西雅圖得觀此劇，才知道你踴躍之迅速，不禁非常歡喜。多少年前風雨夜聽「泥水夫妻」，頗有欲言不忍言者，時過境遷，現在看你的「秋決」，回憶其它，感到意志和成長的關係，不得不為你大聲喝采！

我一向不甚了了於電影之爲藝術；過去甚至有個偏見，認爲黑房子裏的光影戲劇終不如光天化日下的舞臺戲，以前者過份有效地控制着觀衆的情緒，在光影和音響效果之下遽爾把握了無辜的觀衆，動輒二小時——終是覺得不太公平。舞臺劇之可愛在於觀衆也能積極地參予戲劇之進行，演者精采，觀者自然屏息；反之則可鼓噪離席以打擊臺上的生旦淨丑，構成一種互相刺激互相教育的人文境界。三十年代有人爲文曰「社戲」，談到擺渡江河觀劇的經驗，如何地期待武生出場而不見其出場，如何地因爲老旦久久霸佔舞臺而終於瞌睡回航，讀之而覺深得我心。希臘戲

劇之發生本來也是與節慶有關的。故其強調全民之參予；新劇上演之日，執政者須統籌銀元分送觀眾，藉以引發民衆看戲的興趣。如今看戲要排隊購買魚貫入座，忽又沉沒於漆黑的環境裏，這是我特別不喜歡看電影的原因。

但完全不看電影終於並不可能。在這樣的時代裏，電影確實已經超過其它藝術，成爲最直接有效的傳達媒介了。

「秋決」是我看過的中國電影裏最好的一部。這話說與不說，與「秋決」並無關係，因爲我本來不太看電影。但我班上有一位美國學生，本來是在加州大學學電影的，「理論」和實際的電影製作都算是內行的，他也說「秋決」是上乘之作，並且建議我租來在比較文學系裏放映一次，以說明「春秋代序」在中國文學裏的偉大含蘊。所謂「春秋代序」，本來是我這學期講解古典詩時的主題。要之，中國文學的時序觀念是春秋交替的，此事極可尋思，以其和西方文學的時序觀念恰好相反。莎士比亞「里查三世」開始的時候，陰險可惡的主人翁格勞斯特公爵（即後來的里查三世）進場，高聲唸道：

Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by the sun of York.

現在這約克的太陽把我們的隱忍難堪的
嚴冬變成了光榮體面的夏日了。

(梁實秋譯)

而楚辭九歌「禮魂」在意象化時間之永恆的時候說：

春蘭兮秋菊

長無絕兮終古

其它例子多不勝舉，我一向認為這是中國人與西方人文學思維方式最大的不同之一。孔子作「春秋」，記述時間範圍內無數的篡殺浮沉，若孔子是西方人，這份年報一定叫做「夏冬」。孔子作「夏冬」，亂臣賊子懼，格勞斯特公爵就是英國的亂臣賊子。

我覺得「秋決」最使我感動的依然是這個春秋次序傳統的表現。春之生與秋之死揭發生命和時間的奧秘。水磨下的春花反映死囚的鍊銬，是高級的戲劇，因為那也是上乘的「詩」！這是第

一層次最博大的對照；其次，死囚的暴戾乖張和蓮兒的溫婉柔順也是尖銳而不可忽視的，前者乃秋之肅殺，相對於後者乃春之圓潤——而力是要向愛低頭的，渡向永恆的安祥和鎮靜。我在「秋決」裏看到這些對照。又例如片頭一般犯人臨刑之靄靄，相對於劇終主角赴死之莊嚴；例如牢頭之寓愛於毀，相對於奶奶之寓毀於愛；例如書生之天人悲憫，相對於慣竊之身心敗壞。整個戲建築在一系列鉅大深沉的比照上，這是我初步的了解。劉紹銘是我的朋友中對電影藝術最具有修養的一位，他在致李行書中認為書生一角破壞了全劇的統一性，主張書生可以「閉嘴」。我覺得如果以書生和慣竊做一對照，影射死囚心志發展的過展，還是可以讓他暢所欲言，「嚙嚙」下去。事實上就死囚個人而言，代父坐牢的書生和偷鷄摸狗的慣竊都是不可愛的，所以他對前者嚷道「少嚙嚙」，對後者則曰「我不要跟你說話」。惟有如此，此死囚乃與別人不同，乃有全劇由暴戾渡向莊嚴之英雄事蹟，這也是不可忽視的。

愛與死本是一切藝術最顯著的主題，是以李斯里·費德洛專書論「美國小說中之愛與死」，其實已經照顧到美國小說一切一切的問題。而為一本小說命題時，如遽爾如武者小路實篤之「愛與死」，亦可見作家書成利那之技窮乎？「秋決」也包涵了愛與死的問題；何可歌認為劇中之作愛鏡頭極可擴大渲染，以加強死囚有限時光中的悲劇情懷，我仍以爲未必。蓋「秋決」中死的描寫本是心靈張力的暗示，劇終並無頭顱落地的形狀，又何必渲染裸裡牢房的鏡頭呢？要之，藝術

最高的技巧仍在暗示，點到即可，在電影裏浪費膠卷大概和在文學裏浪費筆墨同樣可惜吧！基於同樣理由，我完全同意何可歌和劉紹銘對此劇配音的批評。

李行之重用這位日本配樂師，殆可謂異哉！我有一個感覺，在我看到的所有的黑澤明當中，最令人惋惜的往往是配樂，而「秋決」竟取了這塊稀爛的他山之石。看日本古裝電影，我還有一個感覺，總以為他們過份使用字幕來代表時間或地方，例如「近衛久安三年·京都」，或「奈良」，「江戶」之類——字幕以東洋式草體血紅打出，後面跟着一片沉重嚴肅的男低音，把故事背景大略向觀眾交代一下，電影於焉開始。我以為這種技巧殊不可取。電影之所以迷人在其能於瞬息間令時空移位，利用眼目所及的風物迅速地把觀眾導向特殊的時代和世界；這是電影比文字藝術厲害的地方。我認為說明敘事性的部份愈少愈好，否則其侵犯文字藝術過劇，難免引起反感。我常覺得希區考克「迷魂記」(Psycho) 開始不久那場大雨之萬鈞劇力是其它文字藝術所難夢想企及的，也許只有愛德格·愛倫·坡 (Edgar Allan Poe) 的短篇小說「瓶中稿」(Ms. Found in a Bottle) 所述古舟傾覆前之無邊黑暗差可比擬，但前者改變觀眾判斷情緒之速，之直接，仍非後者所能趕得上的。「飄」裏白船長答應其女兒去歐洲遊歷，下一秒鐘在迷濛的倫敦塔影之前，其女夢魘驚醒，白船長說：「我們回家去！」前後不及一分鐘，已經游了一趟歐洲，何等令人羨慕的藝術效果，我們雕蟲之輩永遠辦不到！而且影幕上也並不需要打出「倫敦」的字

樣，背後更不需要男低音囀嚙歷述游歐狀況，這是多麼令人羨慕的科學藝術！

這幾年我看到的最好的中國電影，除「秋決」以外就是胡金銓的「龍門客棧」。這兩個電影都在開頭時先詳細交代故事的歷史和哲學背景，「龍門客棧」是甚麼「明朝末年，奸宦當道，殘害忠良……」，「秋決」是「春生秋死，先聖」怎麼怎麼的——我以為二者都背棄了電影藝術的至高原則。記得有人批評胡金銓和李行的電影饒富日本風味，依我看來，其最「日本風」者莫非在此？以之比較柏格曼的「處女之泉」開場時明亮亮沉默安靜的純潔意象，知何可歌所謂「此時無聲勝有聲」是對的，我們也許可以更進一步要求導演們想想，是不是「此時無字勝有字」呢？近讀十八世紀日本木偶劇脚本「忠臣藏」，深為其演出技巧之迥異於文藝復興以後的西方戲劇而莞爾。此劇通篇（我用「篇」字，表示我所得者乃「書齋劇」）有一角色專司解析評判劇情之責，類似古希臘戲劇之「合唱」，但遠比古希臘戲劇之「合唱」活躍，時常譁乎戲劇人物的地位，此角色稱為「語」。「語」之為用，有時是舞臺指導（如「某某人自花園右端施施然而來」），有時是即興品評劇中人物（如「此人可謂陰險矣」），有時更預言未來的發展。讀此劇，才知日本電影之所以充滿了現諸影幕的「語」和隱乎幕的「語」，如「近衛久安三年・京都」者。日本劇場傳統如此，是不難了解的。文藝復興以後的西方戲劇大略而言，放棄了彷彿「語」的合唱。以莎士比亞為例，其劇本中具有古希臘戲劇合唱意義的已少乎其少（較重的例子是

「馬克白」中的女巫），改以人物之「獨語」推展劇情，前引格勞斯特公爵的夏冬獨語便是一例。依我初步的觀察，這種主角人物獨語的傳統臻於極致的，或許便是雷內的「去年在馬倫巴」（L'Année Dernière a Marienbad）。

我覺得，客觀的回顧傳統，上述兩種技巧皆有偉大的歷史意義，但如果讓我主觀地期望於現代電影，則我以為後者較能為可取，至少後者是我所較能忍受的。這並不是因為歐洲的一定比日本的好，而是因為我覺得一切戲劇都不應該把舞臺指導原原本本翻給觀眾看，否則觀眾大可回到書齋閱讀脚本，何苦去排隊買票魚貫入場？以此再想「秋決」，似乎它雖含日本式的哲學解說於片頭，在死囚心理變化的洩露上，並未必採用了獨語的方式——你們讓演員沉默生動地表現變化，這也許就是最值得喝采的地方了。

說了這麼多外行話，一切一切只好歸咎於無聊的長夏。

（一九七二）

王文興小說裏的悲劇情調

王文興的小說裏表現得最沉着有力的主題是，我認爲，命運。

所謂命運，原是最不需要說明而又最期待說明的問題；當「命運」還停留在概念的範圍時，它是不需要說明的；但「命運」的現形錯綜複雜，尼采所謂環境的悲劇和性格的悲劇，不論指意如何超越，這種分類也顯示出「命運」的不同面目，因爲塞福克里斯和莎士比亞所關心的，仍然是某種悲劇性格的展露——究言之，是英雄人物在命運的支配之下的特殊反應。而這是西方古典文學中犖犖大者而已；異於伊迪帕士王和漢姆雷特的命運形態何只三五？味吉爾的史詩「羅馬建國錄」和「詩經」裏的命運觀不同；漢樂府「公無渡河」和古英文「飄海者」(The Seafarer) 中的命運觀又何嘗相似？爲命運下定義不是三言兩語如爲「政治」下定義那麼便當，你必須掌握它的各種面貌，各種性格。我讀王文興的小說，深以爲他作品裏潛伏最深刻最一貫的精神，就是一種爲命運雕像的精神。

從早期的小說「玩具手槍」，「草原的盛夏」，到最近的「龍天樓」，王文與的小說裏充塞着一種特別懾人的氣氛：不論他的題材是甚麼，角色是甚麼，貫穿他的材料的是一根命運的線，這一根線把一個孩童的歸途和一伙軍人的變遷牽在一起，把一個漁港舞獅人的倔強和一個初中學生的幻滅牽在一起；儘管命運的面目和它加諸小說人物的方式不一，王文與小說裡的人物總圍繞在一種陰暗的氣流裡，各種方式的突出，往往只能跌入各種方式的悲傷。

乍看起來，「黑衣」可能是一個例外，但深掘進去，我們發覺，兒童的直覺恐懼和哭聲所摧落的成年人的偽善和虛榮，比其他因素迅速而紮實！也是這麼一個俐落的純樸的哭聲把「欠缺」的主題點破。這是兩篇極為不同的小說，後者所籠罩的顯然深廣於前者。掘深這兩篇小說的一是兒童的啼哭，一是突落的結尾。「踐約」之有力，在於結尾之猝然，因為幻滅與疲倦的意義見於踐約前後不同心緒的對照。而這份幻滅情緒表現得最乾淨的可能還是「欠缺」。

「欠缺」的主題在第一段就點破了：它是「對愈遠童年的偏愛」造成的「錯覺」。這個錯覺使「我」產生愛情，痛苦，和喜悅：

有一天，我發現我愛上這個婦人了。發現的時節是在春假裡，綿延不息的春雨過後，百花競開的四月。

但「愛在一個早熟的孩子身上，髣髴一朵過重的花開在一枝太纖細的梗莖下，不勝其負荷」。「我」的愛情「找不到任何的人可以告訴，祇有向河訴說」；在這裡，小說產生了一個枝節，而以「失去了去掙扎的勇氣」結束這個枝節。「我」的幻滅是逐漸的；先是被冷落的悲傷，是絕望（「這種絕望，反而替我的愛情染上一層憂鬱的美，」）然後是一連串的悵惘，疊成爲完全的崩潰！「每想到這裡，我的心便忍受一遍陣痛的痙攣」。「我的眼中盛滿了盈盈的淚水」。

呵，少年，也許那時我悲傷的不純是一個女人的失望我，而是因爲感悲於生命中有的一種甚麼存在欺騙了我，而且長久的欺騙我，發現的悲傷和忿怒使我不能自己……自那一天以後，彷彿我多懂了一些甚麼，我新曉得了生活中攙雜有「欠缺」這回事，同時曉得以後還需面對更多「欠缺」的來臨。

這篇小說的衝擊力不是收尾的獨白，而是發展過程中到處流露的一種懷想式（nostalgic）的美，這不斷的懷想和最後的醒悟，把一個孩提的悲劇染得更更淒惻。在婦人出現之前，我們讀到三段早年同安街的描繪，然後又有些「快樂的事情，」包括那個十一歲的暑假的來臨，「坐在小

床上，我能覺感覺到，「這」是暑假。不是日曆上的指示，是一種聲音，一道氣味，一片陽光，與以前不同的，提出來的暗示。」而一切期待並未成型，這個暑假是一個悲傷的失望的暑假，高潮疊起以前，先有了一個伏筆：「原來暑假都是煩悶的。」

幼年人的悲傷比成年人的悲傷動人。「命運的迹線」刻劃得最直接——雖然不一定最深入。我覺得讀這本小說集應該從「命運的迹線」開始。命運在這篇小說裡是被一個「心中佈滿了灰塵」的兒童所反抗了，他反抗，因為他是一個「不肯忘記命運的孩子」！他恐懼，思想（「死去以後，將赴一處甚麼樣子的地方？……假如人死以後，相同，一點痕跡也不賸……人的這樣悲劇的結束，他想，唯一能夠抵抗它的治療，唯一能夠疏緩它的安慰，祇有活得長久些」……），他反抗，但他勢必失敗，他的失敗不同於伊迪帕斯，漢姆雷特，他「用刀片拉長了他的壽命線，從原來終止於掌心的終點拉起，拉到手腕關節的動脈處。」

嚴格地說，「命運的迹線」是一篇非常恐怖的小說。王文興在這篇小說觸及人類生命的問題，命運的問題！在一連的憂慮思想之後，這篇小說的「下落」denouement 是一個兒童的血，昏厥，和一個極大的誤解：那個愛「寫寫小說」的醫生的揣測說明人與人之間缺少交通的恐怖：

他頻頻的搖着頭，滿臉神秘的微笑着。以爲我不知道！他想，以爲我不知道！我祇是不

願意點破……坐在夜闌人靜的值班室裡，醫生微閉着眼睛，搖着頭，獨自自得地微笑着。他不知道外面的風已經停了。

關於命運，王文興似乎在小說背後說：成年人懂得的不見得比兒童深刻；至少這個「愛寫寫小說」的醫生就是盲於現代社會現象又盲於原始人性的一個觀察者。命運的問題——一個恐怖的問題——對這個醫生看來，簡直不算甚麼，他的思索是不會連到命運上去的，所以他自己也在他特殊命運的支配下：「他不知道外面的風已經停了。」

「欠缺」是一個對往昔的純樸和甜美的懷念，整篇小說都罩在懷想的喜悅和痛苦裡，「命運的迹線」進一步成為敲擊主題的個案研究；而「寒流」在這三篇「孩提悲劇」裡最富於動作和古典的戲劇性。讀「寒流」絕不能輕易放過第三節的緊湊和感情，這是今天中國小說裡極不易多見的。王文興以「橋」的意象構架傳統悲劇的背景，整個觀念是古典的，而非浪漫的。第三節的高潮也是慢慢疊架起來的。他哭泣，掙扎，一再的失敗，最後才決心以過鐵橋向自己挑戰，火車到時他正在橋中央。「孩子遂在這獨眼怪獸之前亡命飛奔——那火車通過鐵橋的中央，通過鐵橋的後半部，抵達橋尾，通過橋尾，繼續地朝前飛駛。」

孩子蜷伏在土堤下，一動也不動。他聽着火車從他頭頂轟然開過，像春雷；並聽着它遠去，像雷聲的餘響。他是在一逃抵橋尾時縱身跳下的。

這一片像春雷似的巨響在中國現代小說裡極少出現。然後他一直等到車聲不復聽到，才從地上坐起，放聲大哭起來。「他便一個人坐在荒野裡，大聲地哭着，直到他覺得哭足時纔止。」一種莫大的悲哀和滌洗在哭聲裡完成！他想：「我到底打敗你了，這次我到底打敗你了！」這篇小說強調的是一種心靈的煉獄 (purgatory)。

「海濱聖母節」在技巧上也屬於「急落」式的結構。事實上王文興的短篇小說最常見的就是「急落」式的主題顯現——「欠缺」如此，「命運的迹線」如此，早期許多未收進這本集子的作品也大抵如此——當然他未嘗自囿於某種特定技巧，他探索得很廣濶，「寒流」就不能歸入「急落」式的範圍，因為這篇小說好處之一也在於當夜就寢的描寫，而且在這一大段裡，小說家的文字功力和想像幅度表現無遺，一種淡淡的悲哀未去。王文興曾表示過他最喜歡的中國古代作品中包括張岱的「陶庵夢憶」和蒲松齡的「聊齋誌異」，理由是這兩個明清作家的散文「清澄見底」。我們可以體會到他的鍊字理想。「寒流」末段有一節描寫幻覺音樂的文字，是王文興小說裡最精采的靜態描寫之一。

「海濱聖母節」寫的也是一個悲劇性的命運播弄。結尾兩句是：節慶終歸是節慶，依舊繼續進行。命運在這篇小說裡化身為青年漁夫的個強好勝，頭上的黑鷹則若有若無地伴奏一個悲劇的進行。薩科洛死前，小說忽然作片時的轉移，照顧到兩隻黑鷹經常性的盤旋；這個黑鷹的意象在小說開場的時候早就鎮住了全文的情調。薩科洛最後的一句話短截有力，卻是英雄式的告別：

……獅頭之下的兩條黑褲管，為汗水濕成一道道更為烏黑的水路。

「你不歇一下？」跟在他旁邊跑動的一個漢子問他。

「不，」獅頭底下的回答。

「龍天樓」是王文興幾年來比較大規模的製作。從稿末的註明看出來，這篇小說寫作修改的時間長達一年半。我了解王文興是一個寫作遲緩的小說家，熱衷於修改，而修改或許是小說家或詩人必需的才份和耐心之一。從人物和背景上說來，這篇小說落在時代的圈套裡，換句話說，按住時代的脈膊；而開筆於異國，殺青於故地這個事實，襯着這樣一個題材，應該是值得我們深思的。

雖然乍看起來，「龍天樓」和集中其他作品幾乎沒有一點相似，但基本的意念是貫通的。所

譚悲劇，落在任何人身上，激起的反應模式固然不同，但終極的意義卻只有一個。「龍天樓」裡的軍人用的不是亞里斯多德的語言，但他們經歷的是古典的磨難；王文興所強調的就是一個時間和現實的強烈對照。艾老爹問返鄉的查旅長回來的路上辛否，對方答：「許許多多的險，許許多多的路」。而他的風險苦難換回的是空無的劇痛，從盲者嘴裡道出來的家人慘事，竟是一切奔波的果實。戰車旅長如今「賴養鷄爲生……又養了一圈豬。明年……想種一畝菊花」。就是這種對照，把小說人物的淒苦托出。「龍天樓」具有十分堅實的「律」(unity)，關師長的故事是一個血肉模糊的故事，殘殺，人性的剝奪，先爲小說備下一個沉重的引子，然後逐漸鬆懈——表面上的陰暗和血光是淡下去了——秦團長的故事還帶着滴血的頭顱，查旅長的故事卻有了貓叫的聲音，調子越來越輕，直到第五節段參謀的沉重又把整個小說的色調染黑。這是一個非常技巧的安排。而末節可以說是一個「喜劇鬆散」(comic relief)，這是第一層的意思而已，因爲在第二層，整個喜劇場面背後，包藏了極大的哀傷，一羣淪落的勇士，交換着無可奈何的戲謔。

「龍天樓」展覽了王文興許多錘鍊的技巧。船老大在第四節末對查旅長說的話極可以送給所有受苦受難的軍人：「你真讓一時的悲哀欺騙了你，你該照你真願望的指示活下去。」這個小說仍然是一個對照的小說，首末二節連爲一體和當中數節互相呼應，在比較和襯托裡表現生命的悲哀，也表現了命運的力量。而這就是牽連王文興「龍天樓」集中小說的一條線。我要強調的，就

是這條線的體會。我相信通過這層，更可以了解王文興的藝術。

(一九六七)

卡繆「瘟疫」的象徵

對於卡繆 (Albert Camus) 說來，人是孤立的，而且是絕對的孤立——這種荒謬的孤立意味着一種無可奈何的悲劇。在他最著名的哲學論文（我視之為哲學論文，而不僅僅是一篇故事或閒逸的散文作品）「薛西弗西神話」中，卡繆寫神祇們對薛西弗西殘酷的懲罰：諸神命定他「不停地把一塊巨石滾上山頂，由於它本身的重量，巨石又從山頂滾下來。」因為諸神認為這種毫無希望的徒勞是一切刑罰中之最可怕者。但悲劇的產生並不在他的勞力中；卡繆認為，「惟有偶爾它（這項工作）成爲一種意識的行爲時，它才具有悲劇的性質」。

基於此，當我們討論卡繆的小說時，實在不能輕易判斷它們是否爲「悲劇」。事實上，卡繆對悲劇的看法，也是承繼古希臘哲學家——如亞里斯多德——的精神的。也基於這種認識，我們只能說卡繆的小說，正如世人所熟知的，是一種荒謬人生的宣洩，一種沉默的反抗，而不是偉莊或嚴肅的征服。荒謬一如死亡，是無可征服的，高貴的情操可以征服任何咬噬人類的悲劇，但無

法不在「荒謬」的事實前萎縮成爲無聊。我以為，這是卡繆小說的一個基本觀念。這個觀念所包涵的最主要還是一種沒有意義的勞動，一種鉅大的幻滅，一種無可奈何的死寂和悲哀。

由於死是難以辨認的恐懼，生也因此變成一種可笑的現象。人類的孤立是絕對的，非但人與人之間沒有溝通的可能，人與自然之間亦早喪失了這種默契。在他的名著「異鄉人」中，人與自然之間的鴻溝便完全戲劇化了。有那麼一個人，非但無法與正常的友儕相處，非但無法了解喪祭和婚姻的意義，非但無法了解宗教在死亡前夕的鎮定作用，更常感到太陽同海對他的壓迫。他這種孤立的感覺使他覺得海面耀眼的光輝對他是一種催眠，一種懲罰，使他在無意識的狀態中殺死一個無辜的阿拉伯人，也使他因此毀滅了自己。這種「孤立」的現象存在一個人身上時，一切成爲荒謬而沒有意義，當它存在於一羣人或一個城市方面時，這一羣人，這一座城，也在莫可奈何的狀態中癱瘓了。前者以「異鄉人」和「墮落」爲代表；而後者以他的「瘟疫」爲代表。

「瘟疫」一書出版於一九四七年，故事和卡繆所有的小說一樣簡單，沒有疊出的高潮，也沒有特別動人的細節，只平鋪直敘地記載一個城市的命運——如何遭遇瘟疫的侵入和征服，如何突然解脫了這種蹂躪——卡繆自己並未說明這是一本小說，在第一頁上，他就說：「這個記錄描寫一個不平凡的遭遇，此事發生於一九四七年的奧蘭城。」他說這是一個「記錄」，而不說是「小說」（甚至連故事都不是）。但這個簡單的「記錄」卻勾畫出當代一個偉大小說家不平凡的舌

學。即他的「孤立」和「荒謬」的哲學。在沒有進入論題中心之前，吾人似乎有先討論此書在小說寫作方面的特殊技巧的必要。「瘟疫」是一種象徵，其深奧內涵下文即將引論，此處只說卡繆對於現代小說發展的一點貢獻。在我看來，形式的破壞，興趣的僵化，在在皆爲此書的特殊成就，茲簡略分述如後：

A 形式的破壞：此書分爲五部，而每部之間乍看之下並無必然的連繫——各部皆有可能獨立存在，而不一定損害它們自身的藝術價值。又各部的長短，情調乃至於語法也是多變的，有長如第四部者，也有短如第三部者。尤其第三部未分小節，渾然而成一種堅實的要素，描寫「瘟疫」期間奧蘭城草率的埋葬方式。此種安排，有如十九世紀西洋音樂家之處理交響音樂及協奏曲，自有超人之智慧，或許不能以「破壞」視之。

B 興趣之僵化：我所謂「興趣」之僵化，乃是指卡繆在寫作過程或有意或無意地置讀者於一種沉悶，黑暗和恐懼的天地裏。我認爲（此書如果是煩悶的）卡繆故意使此書煩悶——這種對讀者興趣的扼殺首先見於此書之第二行——該行指出這本書是一個「記錄」，而未說明是「故事」或「小說」。故事之簡單，及細節和心理描寫之細膩和慎密，證明卡繆並非意圖寫一個「動人」的故事，而是爲了宣揚着他的哲學。這種哲學對一般

讀者說來是十分晦澀的。

必須有了這兩點對卡繆技巧的基本認識，我們才能進一步討論卡繆這本小說「瘟疫」所蘊藏的象徵的意義。

前文已經說明了卡繆著作中所宣洩的「孤立」和「荒謬」的因素，這兩種幽暗的光照在他的第一個字句，每一個段落裏。在「異鄉人」中，他單獨地被同類和自然隔離了；而在「瘟疫」中，整座城，整座城的二十萬民衆，它的文明，它的生息一起被無可奈何的暴力所隔離。由於一種奇異的命運的安排，奧蘭城被隔離開了，卡繆說：

「再沒有個人的命運了；只有集體的命運，這種命運乃是瘟疫及衆人的情緒所造成的。種種的情緒中，最強烈的是『被放逐』及『被剝奪』的感覺，這感覺摻合着種種反抗及恐懼的激流。」

卡繆似乎永遠關注於這種命定式的問題：「放逐」和「剝奪」的問題。死前兩年（一九五八年）卡繆出版了他最後的一本書，「放逐者及王國」，這是包括了七個短篇小說的集子。僅僅是這個

書名，我們就可以大略窺見卡繆的精神趨向，他的憂慮和苦楚。書中的叛教者，「不貞」的婦人，押囚，每個人都被極深的恐懼和苦痛咬噬着。那種被放逐，被離棄的感覺充斥着——似乎一切人本質上的權利都被剝奪了。「瘟疫」從這種思想出發，所要表現的就是這種哲學。

由於瘟疫這種傳染病的侵襲和統治，奧蘭城變成爲一個被譴的離島，城門被迫關閉，與外界的交通和消息一起斷絕了；奧蘭城變成沒有鄰邦沒有問候沒有同情的城市。卡繆借敘說者的口氣說道：

沒有記憶，沒有希望，他們只能生活在這一個片刻之中……無可否認的，因爲瘟疫逐漸殺害着我們心中的愛和友誼。自然的，由於愛需要一項對「未來」的希冀，而現在我們除了眼前的一點片刻之外已經一無所有了。

這種「沒有希望」，「沒有記憶」的感覺，以它們的象徵意義，我們可以從歷史的眼光視之：人就是處在這種可悲的寂寞狀態上。歷史縱使綿亘數千年，但我們處在這個混亂的時代中，就像處在一個被瘟疫所蹂躪的城中，早因爲恐怖和垂亡而失去了一切歷史上的光采——過去變爲模糊和不可辨認的灰影，而未來更在茫茫的城門開後。尤其我們要叩問的是：甚麼時候瘟疫可以消滅？

甚麼時候城門重開？這些答案都是不可預見的：我們今日所能見到的只有眼前的一點荒涼和苦痛。擴大的說，瘟疫不僅統治着那個小小的奧蘭城，瘟疫統治着整個世界，整個人類。卡繆涉及人類的墮性，因為瘟疫在人們看來已經變成類人的「正常境況」了——所謂人的「惰性」。從許多文學作品中，我們發現人類之麻木和無靈，人類失去了理智的判斷，久遠的變態社會慢慢演成正常（在人的眼光下成爲正常了）；人類忘記了甚麼是善，甚麼是惡，只在罪惡的陰影下苟且地生活着。「瘟疫」中的奧蘭城民衆便曾一度忘記了他們的悲慘，雖然死亡未走，雖然夜深人靜時常聽救護車「軋過沉寂的街道」，把一批又一批人運去墳場叢葬，他們已經麻木了，而且變爲乖戾和粗暴。

這種驚人的人性發掘和社會描述在「瘟疫」一書中俯拾即是。「瘟疫」這個流行病和奧蘭這個倒楣的小城都同時在卡繆的筆下象徵化了。瘟疫不僅僅是一種可以在剎那間蔓延四處的疾病，它是一種社會性的不健全的因素，在卡繆的小說中它戕殺着上萬的市民，它構成奧蘭城絕對的孤立；在現代的世界中，這種瘟疫流行着，也殺害着我們，但它未曾構成我們肉體的死亡，而是麻醉和物化着我們現代人類的心靈，使我們越走越接近「荒謬」。奧蘭城和城中的人物也不僅僅是「記錄」中的人物而已；反之，奧蘭城就是這個荒原似的世界——曾有過一度的燦爛和輝煌——這個無援的，在黑暗和死亡所統治下的世界。卡繆的小說具備了這種種的深邃意義，「瘟疫」是一種

警告，結束時，李哀醫生聽見全城為城門重開而歡欣鼓舞時，曾這樣感嘆：

李哀記得這種歡樂是危險的，……瘟疫的病菌是永遠不會死亡或消滅的……也許有那麼一天，為了毒害和啓迪人類，瘟疫會再傾出它的老鼠，而使它去到一個快樂的城市裏相繼死亡。

(一九六三)

後 記

校畢「傳統的與現代的」，覺得還有幾句話要說，多是私人的一些情緒和感觸，在一口氣讀完這些新舊文章後，突然向我顯現，不得不附記於此。

我發現此書所收竟包括了整整十年的評論文章，這是使我震驚的！關於卡繆「瘟疫」一文寫成最早，代表我在東海大學四年級時候的思索。那是一個存在主義流行的時代，「荒謬」，「疏離」是大學生的口頭禪。我另有幾篇抒情散文提到卡繆，都收在「葉珊散文集」裏，我又譯了大半部「卡繆札記」，也發表過，但最近兩三年來，幾乎從來沒想到過卡繆或者沙特的問題。其次大約是「一個幻滅了的希臘人」。好像是一九六三年深秋到高雄碼頭報到登艦以前，在一個朋友家隨手抓了一本破舊的「龐貝城末日記」，預備在艦上讀的。臺灣海峽風浪八級，我當然一個字也沒看進去。到了金門，歲暮怔忡，懷人之情亦盛，讀完「龐貝城末日記」，對希臘文明的烟消雲散又有了新的體認，忽然非常厭惡基督文明，才寫了這篇短文寄給徐復觀先生，徐先生爲我送

去香港的「民主評論」發表。（「卡繆『瘟疫』的象徵」也是在「民主評論」發表的）。回想那幾年對基督教的反感，可能也是少年想像的激盪，並不是甚麼思想體系的發揚。近年讀中國古典，愈能欣賞所謂文武周公孔孟的偉大；但於基督文明，可能是受了中世紀歐洲文學的影響，更可能是在深思喬叟，但丁，和米爾頓以後，也愈能理解，愈能容忍了。

「王文興小說裏的悲劇情調」是為王文興的小說集「龍天樓」寫的代序。那時我已經輾轉到了柏克萊，但希臘精神還是我一切文學思想的至高基準。王文興是我最佩服的當代小說家之一，我用希臘的文學觀念做試金石評介他的短篇小說，無寧就是合適的。「龍天樓」出版後，王文興即開始寫他震撼文壇的「家變」。我認為「家變」是新文學運動以來最偉大的小說之一。批評界熙熙攘攘，言不及義的頗多，幸虧也有幾位頭腦清楚的人，已經為「家變」的文學意義尋到決定性的歸位。

「詩經國風的草木」原來是一九六六年寫的英文稿，劈頭也還是希臘。我在東海時，曾到中文系選修過「詩經」，先是高葆光先生教，學期不到一半，高先生病了，由王靜芝先生代課。王先生大概看我也屬於那種讀書不求甚解的「外文系」，缺少「氓之蚩蚩，抱布貿絲」的精神，頗不以我的考卷為然，結果是我「詩經」一課的成績甚糟，和外文系的「語言學」，通才教育的「自然科學」，杜衡之先生的「翻譯」，以及體育課，蔚為我東海成績單上的「五胡」，想起來真

是汗顏。到加州大學以後，第一學期就逢上陳世驥先生開「先秦文學」，我專讀詩經，先把朱熹集傳從頭點完，隨後用英文寫了這篇文章交給陳先生。第二年王文興主編「現代文學」，囑我為該刊的「中國古典文學專號」寫稿，我因中譯寄他。後來我知道此文的校對從頭到尾都是柯慶明先生負責的，柯先生並且為我修正了好幾處錯誤，我要趁這個機會向他申謝。

我一九七〇年開始在加州大學比較文學系寫博士論文，又挑到「詩經」這本書為對象，研究古代中國口頭創作的方法和特徵，與古希臘及中世紀歐洲文學（尤其是古英文史詩）比較，一九七一年完成。寫作時期接觸材料當然更多，看法也頗有修正。論文通過後，我又改寫了一遍，稍加擴大，變成一本書，今年六月間將由加州大學出版部印行。這本書應該能夠代表我目前對「詩經」的看法。緬懷往日，我對陳世驥先生有無限的感謝。我也想到我花蓮中學時代的一位國文老師，王彥先生，是他有一天心血來潮在黑板上寫下秦風「蒹葭」，用一口廣東國語熱心講解，把我帶進「詩經」的。我的第一卷詩集叫「水之湄」，就是那次美學經驗深植的意象。

「痙弦的深淵」也寫於一九六七年，是為痙弦的詩選集「深淵」而寫的跋。「深淵」初版時，此文印在後面，晨鐘出版社再版時，乃遭剔除。此文結尾處，我與痙弦互勉寫作長詩，多少年下來，兩人都未有甚麼長詩出現，不知如何是好。

一九六八年發奮細讀莎士比亞，成果之一是「梁譯莎劇的印象」，發表在「純文學月刊」。

我現在的心情和那時一樣，對梁先生的成功無限景仰。同年讀史賓塞「仙后」，書大字小，我買了一個放大鏡，一頁一頁照完，寫了「說鳥」和「衣飾與追求」，都是「仙后」和「離騷」的比較。二文原來也都是用英文寫的，「說鳥」可以說是「衣飾與追求」的預備，前者中譯發表於「中國時報」，後者中譯發表於「純文學月刊」，並曾為加州大學中日文學會年刊所轉載。「衣飾與追求」英文原文修訂後，曾於一九七一年夏天在臺北的比較文學會議發表，並印在英文「淡江評論」上。（英文稿又蒙蔡進松先生全文中譯，發表在「純文學月刊」第五十八期，與此書所收者頗有出入）。

也許是厭倦了所謂「學術論文」的腳注魔道，我從「唐詩舉例」開始下決心寫些乾淨的沒有腳注的文章。「唐詩舉例」發表後，很得到朋友的謬賞，其中林以亮先生予我鼓勵最大，余光中也說喜歡；我主張李白「靜夜思」是壞詩，也被幾位先生譏嘲過，這也無妨。「吳山以後的馬純上」是看過樂衡軍女士的「馬純上在西湖」以後寫的。樂女士是當代我最敬佩的小說批評家之一。另一篇沒有腳注的文章是「公無渡河」，我的「希臘情結」又告抬頭。

「詩話商禽」寫於一九六九，本來是我一篇數萬字長文中的一節，所以看起來好像是沒頭沒腦的；但詩話本來常是沒頭沒腦的，所以雖然好幾位朋友鼓勵我把它擴大成爲一篇像樣的文章，我還是沒有動手。「刻意書簡」也可以算是一系列文章裏的一篇。本來我打算在這個大題目下寫

上十幾二十篇書簡的，一開始就寫了兩篇，第一篇寄給「中國時報」，主編海外專欄的高信疆先生把它扣住，久久不發表，使我重溫了一次近乎「退稿」的舊夢，久之無奈，只好把第二篇也擱置下來，當然也沒有第三篇了。去年回臺灣，和張永祥提到這個「書簡」，他說要看，我一到美國就把它找出來寄給永祥，他居然認為我這個外行人說了些有意義的話。文中提到的何可歌，就是余光中。

「驚識杜秋娘」的風波最多。此文發表後，有信來的師友中包括梁實秋先生，林以亮先生，夏志清先生，周策縱先生和余光中先生。各人有各人反對和贊成的理由，使我受益匪淺；其中梁先生和周先生的信講得最細，故我照錄送去「中外文學」發表。發表二信同期，「中外文學」又派人訪問了李濟先生，屈萬里先生，和傅樂成先生，請他們發表評論。李，屈二位先生頗表同情，認為弄文學的人不見得非通通「氓之蚩蚩」不可；傅先生支吾以對，表示不屑一談。「中外文學」也刊登了針對此文讀者投書。有的舉證駁我，言之鑿鑿，使我非常歎服；有的隨便扯扯，指控我不懂得「新批評」的奧妙和偉大，還有一位更教訓我沒讀通莎士比亞的「哈姆雷特」，使我不勝莞爾。去年暑假在巴黎，適逢文中所提的金縷玉衣在巴黎展覽，我跑去瞻仰，留連良久，感觸很深，但也不外乎對於漢代文物的頂禮，於我「驚識杜秋娘」的主張，主無是非。那些事，我們弄文學的，只有等待考古學家的報告。我只希望我們的考古學家和歷史學家也起勁

些，負起啓發民智的責任。在我自己，深覺「驚識杜秋娘」掀起的風波，使得「中外文學」特關專頁，彩色精印金縷玉衣圖片，讓讀書界獲得一睹古代文物的機會，同享異代的精采，則「文人造謠」，也是有利於蒼生的。我對「中外文學」諸君子之認真態度，非常心儀。

這本書裏最近的文章是「鄭愁予傳奇」。我對愁予，十餘年如一日，非常傾倒，由衷地仰慕。此文之作，或可說是我個人之「犯禁」，因為我本來是決心不寫正規討論同輩詩人的文章的！但爲了愁予，只好破壞這個規矩。文成之際，心亦悱惻難忍，姑以「傳奇」爲題，莊中取諧，是我本意，我的目的是要氣氣周瑜，希望這種「欲祭疑君在」的傳奇文章可以激出愁予幾首新詩來，無寧是朋友們的福份。愁予默默，倒是朋友們都被我激動了，痠弦，辛鬱，張默讀了以後，都訴諸情緒，大興舊遊之懷；更激出余光中一篇「傳奇之外」，使一向瀟灑不羈的愁予也不得不唏噓喟然了。

十年的評論文字，居然只有這幾篇可以編進書裏，不免使我震驚。這當中除了「卡繆『瘟疫』的象徵」和「一個幻滅了的希臘人」是用王靖獻之名發表的，「驚識杜秋娘」，「鄭愁予傳奇」，和「詩話商禽」是用楊牧之名發表的，其餘都用葉珊之名發表，特爲聲明，以免引起誤會。



翻印必究

版權所有

的代現與的統傳

⑤2 書叢學文範洪

著者：楊
發行人：孫 玫 兒
執行編輯：張 牧
出版者：洪 範 書 店 有 限 公 司
地 址：臺 北 市 厦 門 街 一 〇 八 號 二 樓
臺 北 郵 局 六 一 五 三 號 信 箱
電 話：三 九 二 七 五 七
郵政劃撥：一 〇 七 四 〇
印刷廠：永 裕 印 刷 廠
初 版：臺 北 市 西 昌 街 一 六 八 號
中 華 民 國 六 十 八 年 九 月
登 記 證：行 政 院 新 聞 局 局 版 臺 業 字 第 一 四 二 五 號
法 律 顧 問：陳 長 文（理 律 法 律 事 務 所）
臺 北 市 敦 化 北 路 二 〇 一 號 臺 塑 大 樓 七 樓

（換調回寄請，誤錯訂裝、損破、頁缺）

元60價定

楊 牧

台灣花蓮人，民國二十九年（一九四〇）生，東海大學畢業，美國愛荷華大學（University of Iowa）藝術碩士，柏克萊的加州大學（University of California, Berkeley）文學碩士及比較文學博士。楊牧曾任教麻薩諸塞大學，國立台灣大學，及普林士頓大學，現任華盛頓大學（University of Washington, Seattle）副教授，出版有詩集「楊牧詩集 I」（洪範版）、「北斗行」（洪

範版）等七種，戲劇「吳鳳」（洪範版），及散文集四種，譯詩集一種，評論集兩種。此書收楊牧學術評論文章十餘篇，原著曾以相同書名問世，初版於一九七四年，其中所提出之一般文學問題和批評方法，多引起學界廣泛討論，見於海內外學報刊物之中。作者斟酌師友意見，修訂改作，增益見聞，仍以原來書名交本店改版付梓，表示承認學術的演化，尊敬知識的進步。

傳統的與現代的

洪範文學叢書②楊 牧 著

瘧弦·楊牧主編