

詩道

The Ways of Poetry

詩者何也？曰：在內為感受深刻之情、因情悟理之意，在外為表達此情此意之佳言也。¹詩人之詩情詩意存乎內心，人未可知。必形之於言，發為詩句詩篇詩集，始得傳人傳世。常人皆偶有感受深刻之情與因情悟理之意，卻未必發而為言，更未必發為佳言。惟獨詩人有興有能，得將此情此意化為佳美之詩言詩語。

詩亦有道乎？²曰：然。茶有茶道，劍有劍道，詩亦有詩道。

詩道何也？曰：大哉問。詩道關乎詩人，詩人有詩心、詩情、詩意、詩興、詩句、詩篇、甚或詩集。³情、意、興起於心，發為言，而成句、成篇、成集。心在內，感於外，而有情、有意、有興。將外在事物化為內心感受，謂之「內化」。內化所得之情、意、興，若成內心話，可視為存乎內心之「內文」。某人之內文，他人無從覺知。內文可發聲或寫字成句、成篇、成集而現於外，此乃由內再釋於外之「外化」。外化所得之詩句、詩篇、詩集，又成外物，已可覺知，可稱「外文」。天地間可覺知之萬物，包括詩句、詩篇、詩集，皆為外文。人閱外文而得內文。天地至大，其萬物所集之文為「大文」，而各物皆為「小文」。詩人之詩句、詩篇、詩集皆為小文。⁴人生在世，無時不在「閱讀」，亦無時不在「寫作」。覺知外文，內化外文使之成為內文即為「閱讀」；將內文外化使之成為外文即為「寫作」。⁵外文、內文、大文、小文相互轉換之間，藏有不少原理與法則，存有眾多可尋之詩道。概言之，有內化之道，有外化之道。前者有生情、生意、生興之道，後者有成言、成句、成篇、成集之道。成言時，可用「以音表義」之口語或用「以形代音而表義」之文字。組織語文或使用語文，又皆有其情境。故成言成句成篇與成集皆牽涉義、音、形、境等四語文層面之經營。⁶此外，詩人詩篇皆時空之產物，時空乃影響詩作之重大背景因素。無論內化之道或外化之道，無論生情、生意、生興之道，或成言、成句、成篇、成集之道，無論經營義、音、形、境之道，抑或時空影響詩人詩作之道，道道皆可道之常道也。

內化之道

人一出生，即接觸外在之人事物。未學語之前，即有感受。感受外在人事物時，即生喜、怒、哀、樂、愛、惡、懼、慾、怨、羨、悔、惑、慌、恨等等諸多情感。感受深刻時，引發情感之人事物常在心中形成意象，進而會針對人事物思想其道理而產生悟理後之意念。⁷人有意念時，輒引發聲音、表情、動作或行為。人學語言之後，其聲音往往形成話語，不只啼笑哭喊感嘆出聲而已。然而，話語有僅止於意念者，此為藏諸內心而未發之「內心話」。⁸僅止於意念而未發之內心話，亦即內化後之「內文」。此內文可外化為話語而成「外文」。此內文若不以話語外化之，亦可以表情、動作或行為將之外化，賴以傳達此人之感受。

人處「大文」中，接觸各種「小文」，以器官感受各種外在之人事物。常人皆有五官五覺，異人或另有第六感。詩人未必為異人，但詩人特別敏感，特有

感受力與覺知力。有一說：赤子最有感，特有靈，成長則漸失此靈此感。⁹依此說，詩人乃保有赤子之靈性與感覺者。無論如何，詩人至少比常人易感而感受較濃烈，比常人多覺而覺知較深遠。其感受力較易轉成對人對物之同情心，其覺知力較常變成洞察事理之慧眼。

一時之情感為一時之感受。一時感受之情感，若深刻濃烈，常導至悟理，亦常帶有悟理後之意念。許多悟理後之意念常為累積多次多種感受加上多次思考之結果。初次接觸某人某物某事時，或喜或怒、或哀或樂、或愛或惡、或懼或欲、或怨或羨等，此皆一時之情感，一時之感受。一時之感受可能帶有一時特定之意念。但多接觸此人此物此事後，必將多次多種累積之特定感受轉化為多時常存之意念。詩人不僅多情善感，詩人更多思好想，輒生多時常存之意念。

詩人若有一時之感受或一時之意念，即可能引發詩興，欲將此情感抒發，或將此意念表達。但真實感受之際或頓悟道理之時，往往不便即興寫作。即使有一言半語可表此情此意，亦往往無法當場寫作成篇，更無法隨即連作成集。故曰：詩人易有即興之詩句，卻難有即興之詩篇詩集。詩若成篇成集，往往表現多時常存之意念。多時常存之意念，乃真正詩情詩意之結晶，可謂詩句、詩篇、詩集常存之內文。

詩人必先「得意」，始得下筆，所謂「意在筆先」。¹⁰詩人賴以得意之能力眾多。有觀察力始能見微知著而觸動感官，有感受力始能打動心靈而引發想像，有想像力始能聯想類比而產生同情之意念。其他，記憶力可助儲存意念，回憶力可助喚起意念，直覺力可助意念之捕捉，分析力可助意念之辨認，理解力可助意念之採用。總而言之，下筆前，心中所得之意象念頭，乃各種腦力激發聯動之結果。

「得意」有快有慢，有用心思索良久而後得意者，有似乎無心而瞬間突然獲得者。突然獲得意念，常稱之為靈感。其實，靈感乃腦力(有意或無意)激盪多時而想像(有知或無知)到達最後關頭之瞬間成就：未得此意念之前，相關人事物可能已在心中停留、互動許久，甚至經過長期(有知覺或無知覺)之思考想像，惟一時眾多腦力激發尚無滿意之結果，尚無可供下筆之意念，而必至最後關頭，此意念始突然獲得。¹¹

特有慧眼之詩人可用「靈眼」(心靈之眼睛)進行「靈視」(心靈之視覺)，而捕捉「靈象」(心靈所見之意象)做為悟理後寫作之意念。有此等慧眼之詩人往往成為特會想像之大詩人。¹²

寫作之意念原僅為悟理後所得之意象念頭，但此意象念頭往往帶有深刻之情感而變成詩人有情有理之內心話，形成詩人常存之內文。情況許可時，有興有能之詩人即可將此內文化為外文。

外化之道

詩人「得意」興情之後未必即能下筆，下筆前必須「得語」始能造句謀篇。¹³「得意」與「得語」之間隔，各案可有極大差異：有間隔僅為瞬時者，有間隔經年累月者，甚或有永無得語者。¹⁴有意無語，即僅存內文，並無外化為外文。

詩人心中之內文，既為內心話，已有話語代表其情感意念，但此內心話僅為平常話，尚未將情感意念轉化為佳美之詩言詩語。詩人作詩，即在找尋佳美之詩言詩語以替代中原有之平常話。然而，若干平常話，若運用得宜，未經替代，亦可成為佳美之詩言詩語。¹⁵

詩言詩語之「佳美」，在於「運用得宜」，不在於言語本身個別之質性。故濫用所謂「詩歌詞藻」，非但無法佳美，反而遺笑大方。¹⁶

詩言詩語，小至單音一字，多至連詞累句，乃至成篇成集。故詩人之「得語」，有得關鍵之某音某字者，有得關鍵之一詞一句者，亦有得鋪排全篇之較長用語者。¹⁷選擇字詞造成語句，必牽涉語法或句法；將語句鋪排為詩節、段落乃至篇集，必牽涉章法乃至整體架構。所謂「得語」，除獲得字詞語句之外，亦包括獲得用語之語法、句法、章法乃至篇集之架構。¹⁸

詩句詩篇既用以表情表意，佳美之詩言詩語即為充分表情表意之美妙言語。故詩人作詩，以充分表情表意為目標，以運用美妙之言語及適當之語法、句法、章法與架構為手段。

詩人賴以得語之能力亦是眾多。有想像力、分析力、評斷力與直覺力始能知曉何種言語為美妙適宜。有描述力與敘述力始能清楚聯貫述說情景與事件。有發明力始能創新。用以「得語」之能力與用以「得意」之能力，皆為腦力或心力，相互之間有許多相同而無法分辨者。例如，想像力可用以得意，亦可用以得語。用以得意或得語時，想像力皆可能處於有意或無意(有知或無知)之間。¹⁹

創作皆可分成「得意」與「得語」兩階段，各種創作力亦可分成「得意」之觀察力、感受力、想像力、分析力、直覺力、發明力等等以及「得語」之觀察力、感受力、想像力、分析力、直覺力、發明力等等。同理，詩人之靈感亦可分為「得意」之靈感與「得語」之靈感。有能之詩人即有能得意與有能得語之詩人。

「得語」乃得某一語言之語。成句、成篇、成集之詩人必已習得某一語言而用此語言得意得語以作詩。詩人必須精通某一語言，始能以此作詩而得佳美之言語。故某國某地之詩人無不對該國該地之語言擁有良好之使用能力。

語言乃表現文化之一大面向。欲精通語言，須爛熟文化。精通語言之詩人，亦為爛熟文化之詩人。爛熟文化，既可助得意，亦可助得語。

世上之語言，起先皆僅有口語。文明之後，始有替代口語之文字。未有文字之前，詩人皆為口語詩人。發明文字之後，詩人始成為書寫詩人。口語以音表義，文字則以形代音表義。以音表義或以形代音表義，皆用於某時機、某場合、某情境。佳美之詩言詩語，乃適當美妙之義、音、形、境所組成。外化之道即得語以作詩之道，亦即經營義、音、形、境之道。

義之道

口音有義，文字亦有義。口音之義，或文字之義，皆用以表達詩人之情意(帶情之意念)。²⁰詩人作詩，運用語文之時，以義為起始，為根基。故義之經營為表情表意之首要手段。有興有能之詩人，必知如何經營口語之義或文字之義以表達其情意。

詩人之情意/心意/用意，無論何種，皆可以口語或文字表達。其擬表達之情意/心意/用意，並非必然完全等同讀詩者所認知之意涵，²¹但在詩篇中必然造成所謂「詩之內容」或「詩之主題」。²²詩之內容或主題牽涉各類人等而包羅萬事萬物萬象，不限於少數常見者(如相思相戀、風花水月、或哭笑爭戰之類)。然而，牽連人類共有之基本情感、信仰與理念者，通常更易理解而更易引人共鳴。此外，詩作表達之意念，或陳腐或新奇。新奇之意念通常較易引人注意，較易令人多思其道理。故詩人表達情意時，宜兼顧事物之共通性與意念之新奇感。只是，實際作詩時，欲兼顧共通性與新奇感，經常有其困難。因此，採用平常之內容或主題時，只能另求新奇合理而有趣之細節。²³

語文可用以抒情、描繪、敘述、記言、與論理。詩人作詩，可透過經營語文之義，而達至美好之抒情、描繪、敘述、記言、或辯理。因之，詩作以其陳義之用途，可分抒情詩、描繪詩、敘述詩、記言詩、論理詩等不同類型。²⁴然而，抒情為詩之主體，為其主要成分。詩言可兼具抒情以及描繪、敘述、記言、或論理等其他成分，²⁵詩篇亦常混合抒情、描繪、敘述、記言、與論理等各種類型。²⁶有人主張：抒情乃短暫之舉，故長詩若為詩，即累積多回抒情，乃多首短詩所組成。²⁷其實，各類詩作，不計長短，皆可於描繪、敘述、記言、論理之際注入抒情之成分。²⁸

口語或文字，既可表達尋常之含義，亦可表達特殊情境中之特殊含義。詩人作詩，常巧妙透過用語或語法，使某一語詞或字句兼帶尋常含義與特殊含義，達成「多義」之效果，充分表達詩人之用意。²⁹有時，整篇詩作之經營，亦能造成多層含意，除字面含意之外，另帶各種寓意。³⁰

有時，字詞語句用於特殊情境，會使含義適得其反，或使含義不合情況，造成「反諷」之效果，進而表達詩人真正之用意。³¹

有時，字詞語句用於特殊情境，亦可使含義呈現似非而是，造成「吊詭」之效果，表達詩人明智之用意。³²

有時，字詞語句本身之含義，會自相矛盾。詩人亦可使用「矛盾修飾法」，讓字詞語句之含義自相矛盾，藉以表達其明智之用意。³³

無論口語或文字，在長期使用中，除保有固定之「明示含義」之外，亦會帶有引伸之「蓄藏含義」。詩人常使其用語帶有引伸之蓄藏含義，藉以強化相關之用意。³⁴

表意輒需比擬，詩人常以「明喻」、「暗喻」或「換喻」(包括「提喻」)之語文進行比擬，藉以闡明其用意。³⁵

物非人，抽象名詞亦非人，但詩人會將物比成人，亦可將抽象名詞視為人，而以「擬人法」活化語文之含義，強化其用意。³⁶

為強調某含義，詩人會使某語文「言過其詞」，造成「誇張」之效果，進而表達其用意。反之，詩人亦可讓某語文「言不足義」，以「謙虛」強化某含義，進而表達其用意。³⁷

語文經過長期使用(尤其，聞名之使用)，會使某些詞語額外帶有特定之「指涉」，或成為某種「典故」。詩人會以特殊指涉或典故強化其用意。³⁸

語文可用以再現外物，某些語文特別會激發想像，讓人在心中產生牽連感官(視覺、聽覺、味覺、嗅覺、或觸覺)之特殊「意象」。詩人亦會利用特定之語文，營造特定之意象，藉以強化其用意。³⁹

固定代表某事物之語文，用於特殊情境中，會兼指固定或非固定之另外某

(些)其他事物，造成所謂「寓言」或「象徵」。詩人會以寓言或象徵充分表達其意念。⁴⁰

某些語文之含義會協助產生某種「氣氛」、「語氣」或「母題」。詩人會選用某些字詞語句，使其含義協助產生特定之「氣氛」、「語氣」或「母題」。⁴¹

在詩中，形成故事之人物、情節與佈局，當然亦是語文所造成，詩人亦可透過經營語文含義而產生特定之人物、情節與佈局。⁴²

重複使用某詞語，會強化該詞語之含義。詩人常以「重出」之手法，讓某詞語之含義充分表達或強化其用意。⁴³

詩人之詩言詩語，既表達詩人擬傳達之心意或用意，亦表達詩人擬傳達之心情或情感。喜怒哀樂等各種情感，可用喊說情感之言語直接表示，亦可用非喊說情感之言語間接影射或提示。例如，詩人常假借描繪客體外物，用以暗示某種情感或意念，造成所謂「客體相關」之效果，此亦經營語文含義之手法。⁴⁴

口語或文字之含義，有眾多經營之手法。詩人經營語文含義之手法，不限於上述者。有時，尋常之詞語稍加修改或稍為改變使用場合，即有特殊之意義與效果。⁴⁵有時，看似無法之法，亦能有美妙之含義而充分表達詩人之情意。⁴⁶

音之道

世上之語言，皆先有語音，再有文字。語言未有文字之前，世上之詩皆為口耳相傳之「口語詩」。語言在有文字之後，詩人可書寫文字以為「書寫詩」，亦可單取該語言之語音以為口語詩。⁴⁷既然文字代表語音，書寫詩亦必有語音之層面。

表義乃語音之直接功能，佐義則為增添之功能。口語詩或書寫詩之語音，既有直接表義之功能，亦有間接佐義之功能。詩人所作之詩，無論口語詩或書寫詩，皆必然帶有直接表義之語音，故「無音無義不為詩」。⁴⁸良好之詩作，則常使語音兼具表義與佐義之效果。⁴⁹

唯語音除表義或佐義之外，亦屬音響，亦有難定含義之音感。詩人作詩，可使詩行詩篇帶有特殊節奏或諧音，亦可使之產生特殊音感或「音樂性」，但該音樂成分並非必然有特定之含義。⁵⁰

詩人作詩，通常先顧語意，再顧語音。詩人之兼顧語音，有不同層次：有使語音帶有某種音感而不涉及詩情詩意者，有使語音既帶有某種音感而又影射詩情詩意者。後者常為較佳之詩作。⁵¹

中土將詩定義為「有聲韻可歌詠之文」，西方卻不以聲韻為詩作之先決條件。然而，古今中外，確有眾多詩人作詩時必先考量聲韻。所謂「聲韻」，首指「韻律」，次指「押韻」。許多詩作選用某韻律配合某押韻方式而造成詩行之(段落)節式。⁵²

不同之語言，有不同之韻律基礎：英文詩以聲音之輕重為基礎，中文詩則以音調之高低為基礎。無論以何者為基礎，韻律本身並無直接之含義。詩人選用某韻律，未必即能明顯表示某含義。完全依循某種韻律而為詩，並非必然即為上好之詩作。若能使韻律佐義而提示詩情詩意，當然可以展現詩人之真功夫。⁵³

詩作或有固定數目之詩行，或無固定數目。詩行有固定數目時，往往形成節式。無論有無固定數目，或有無形成節式，詩行皆可依某韻律拉長或縮短，而計其音步數。⁵⁴依固定詩行數目、長短與韻律而為詩，未必即為好詩。有時，變換詩行數目、長短或韻律，反可影射特殊含義而展現詩作之真功夫。⁵⁵

整篇詩作，無論詩行有無固定韻律，吟誦均會產生某種節奏。好詩之韻律節奏，非但容易感受，更能用以佐助詩情詩意。⁵⁶

常見之押韻方式包括頭韻、尾韻、與行中韻。⁵⁷通常，固定之節式有固定之尾韻，配上固定之韻律。⁵⁸依固定節式(固定之詩行數目、固定之音步數、固定之韻律以及固定之押韻方式)而為詩，亦未必即為好詩。變換節式內押韻或其他細節，亦可影射特殊含義而展現詩作之真功夫。⁵⁹

詩作並非必須押韻，但詩作通常為「韻文」，而非「散文」。韻文則通常既有韻律，亦有押韻。不論押頭韻、尾韻、或行中韻，押韻皆有「諧音」之趣味，故通常比不押韻為佳。然而，押韻有時會破壞嚴肅之氣氛，反比不押韻為差。⁶⁰簡易尋常之押韻，自然不必驚嘆；困難不凡之押韻，則必令人叫絕。⁶¹除增加趣味與形成結構之外，押韻亦可幫助記憶，並協助修辭。⁶²真正功夫獨到之押韻，必能「以韻佐義」而強化詩情詩意。⁶³

古今中外之詩人皆常以「雙關語」連結「音」與「義」之層面，而產生幽默之趣味或強化某嚴肅之含義。⁶⁴詩人亦常以「擬聲字(句)」表達詩情詩意或強化某含義。⁶⁵

整篇詩作之音響效果，不僅來自詩節之韻律與押韻。有時，詩人刻意使許多語音細節造成「噪音」，亦能強化某特定含義。⁶⁶有時，詩人善用某特定「母音」或「子音」，亦有強化某特定含義之效果。⁶⁷有時，詩人挑選使用某些音質特殊之字眼，造成音質特殊之詩行，確能因而佐義而令人讚賞。⁶⁸

今日電腦網路時代，「音效」已經可以直接製作而配在詩行詩篇中。有如電影一般，詩作可以配上背景音樂，某些詩句亦可配上特殊音效而佐義。

形之道

未有文字之前，語言純由聽覺之語音代表知覺之語意。有文字之後，書寫或刻印文字即加入視覺之語形。此後，詩人寫作出版詩篇，即增添經營語形之功夫。今日電腦網路時代，視覺之語形更加上色光與動態之變化，因此網路詩可增添不少視覺效果而成「視覺詩」。

文字本身既代表語音，亦代表語意。文字本身有形，可以依形書寫，亦可依形刻印。文字積成文句，文句積成段落、篇章。文句、段落、篇章亦有視覺層面之形色。

積成段落、篇章之文字或文句，通常配有標點符號之使用。有時，文字、文句、段落、篇章亦帶有其他視覺符號之使用。有無標點符號或其他視覺符號，皆足以影響書寫或刻印之視覺效果。

語形有如語音，既可表義，亦可佐義。一般詩作，僅以文字、文句、段落、篇章之尋常形狀，進行表音與表義之功能，並未刻意書寫或刻印特殊之形狀，藉以佐義。有些特殊詩作，則以各種特殊之形色，達到佐義之目的。⁶⁹

各地語言，其文字皆有特殊之形。英文屬拼音文字，其組成文字之字母，

亦可書寫或刻印成特殊樣貌，用以提示特殊含義。⁷⁰中文有許多字屬拼意文字，有若干字本身或其「部首」，即可提示特殊含義。⁷¹刻意書寫或刻印特殊樣貌之中文字句而為詩，當然亦可提示特殊之詩情詩意。⁷²

詩作中，以形佐義之方法眾多。書寫或刻印特殊樣貌之字母、部首、或文字，僅為其中之一法。將字母或文字鋪排成某種圖案或圖像，造成所謂「圖像詩」或「具像詩」，則是最常見、最易理解其用意之手法。⁷³

詩作中，使用特殊符號以佐義，並非常見之手法，但亦可行。⁷⁴另一比較常見之手法為「異常使用標點符號」：有人連用許多問號或驚嘆號，也有人特殊使用長畫或短畫符號，還有人故意省去逗號或句點等。⁷⁵其實，完全不用標點符號亦屬異常，雖然有些現代中文詩人經常寫出「無標點且無因此帶有特殊含義」之詩作。⁷⁶

於詩作中(字與字間、行與行間、或段與段間)「留白」，亦可成為以形佐義之手法。唯留白須能恰到好處，須能確實明示或暗示含義，否則空白只成茫然無義之空洞。⁷⁷

詩行有長有短。詩作版面上視覺所及之長行或短行，並非必然帶有佐義之功能。然而，若干詩作確能以長行或短行之形狀影射某特殊含義。⁷⁸

以形佐義之手法無法盡述。利用不同之字體，變化字體之粗細，或加大/縮小某些字眼、字句、段落等，亦是可用之手法。

今日之「視覺詩」，有形之外亦有色，顏色可視為形狀之附屬性質。於今彩色印刷之時代，書頁中之詩作，可以不必僅僅黑白其字句，亦可彩色其詩行詩節詩篇。網路上，詩作之彩色繽紛、形形色色，更是必然。

「網路詩」非僅多形多色。網路詩更可隨時變形變色，亦可同時動搖形色，發出光芒，或產生其他視覺效果。當代網路詩，其形之道應包括色光之道與動靜之道。然而，形、色、光及其動、靜，皆須能佐義，始見其真功夫。

境之道

詩作為詩人對世人所發之言語，亦為詩中說話者對其說話對象所發之言語，而言語必有語境，必有詩人或詩中說話者發言之處境、心境、或情境。⁷⁹

有些詩作可直接將詩人視為詩中說話者，但許多詩作之詩中說話者卻不可以等同詩人本人。⁸⁰許多詩中說話者乃詩人所設定之(可知或不可知之)某人，甚至為某物(動物、植物、礦物或所有其他包括天體以及抽象名詞之外物)。⁸¹詩中之說話者，無論等同詩人本人或設定為他人他物，其言語亦必有其語境。詩人創造發表詩作之語境為其外在之實境，詩中說話者之語境則為詩人所構想之(可真可假之)虛境或幻境。⁸²

說話之語境，除牽涉說話者之外，另牽涉四者：話語接受者、說話之時空場合、其使用之語言、與其使用之媒體。⁸³詩人創造發表詩作所針對之話語接受者，或為整體人類社會，或為某時某地之一般大眾，或為某特殊個人/團體。⁸⁴其說話之時空場合，或為其存在之大時代大環境，或為其生活之小空間小時間；其中有眾人普遍共有者，亦有個人特殊擁有者。⁸⁵詩人使用之語言，通常為其母語，為一國之語。但詩人亦可能用他人他地之語言而為詩，亦可能以多國多地之語言來創作。⁸⁶詩人使用之媒體，或為話語經過之空氣、傳聲筒、擴

音器，或為文字所在之紙張、書頁、信札、畫布、畫版、電腦、網路等諸多管道。⁸⁷無論何者，詩人創造發表詩作之各項語境因素，皆足以影響其擬傳達之詩情詩意。

詩人創造發表詩作之各種實際語境，屬研究詩人個人傳記之內容，瞭解此內容可協助評析其詩作。一般所謂詩作之語境，乃指詩人所設定詩中說話者說話之虛境或幻境，並非詩人實際生活時創造發表詩作之實境。

選擇使詩中說話者等同詩人本人，或將詩中說話者設定為他人他物，此乃詩人創作手法之選擇。此選擇必然牽動其他語境因素之變化，影響說話之對象、說話之時空場合、說話之語言、與使用媒體之細節。將詩中說話者設定為他人他物，此乃詩作之一大手法，若使用得宜，可助創作詩篇之流暢，亦可更充分表達詩情詩意。⁸⁸

言語之對錯好壞，輒視其是否符合語境而定。佳美之詩言詩語，通常為最適合語境者。考慮詩中語境，首當明瞭詩中之說話者。說話者通常必須「話如其人/物」：說話者為孩童，則不該有老成之語。說話者為婦女，即可有婦道之言。說話者為瘋子，即可瘋言瘋語。說話者為君子，自不可淫聲穢語。說話者為虎，則不該其言如鼠。說話者為木，亦不可其言如土。唯詩人存心諷刺或另有他故時，亦可故意使用「話非其人/物」之伎倆。

考慮詩中語境，亦須明瞭詩中之受話者。除非詩人亦存心諷刺或另有他故，否則詩中受話者亦必須「話對其人/物/事」：面對下屬，何必低聲下氣？遇見上司，自當懇切有禮。針對弱小動物，或可憐憫同情。迎向至聖神靈，何可吹噓狂妄？訓斥「偽善」，自不可有如褒揚「忠誠」。

除非詩人亦存心諷刺或另有他故，否則詩中說話亦不得違背時空背景。古人不說今人語；今人何故說古話？洋人口出西方話，漢人何說非漢語？說話必須符合時機場合：哀悼時，自當哀戚。慶祝時，自可歡呼。在閨中，怨婦何故慶祝歡呼？睡覺時，或有夢話。失意時，或有囁語。在庭上，律師豈用夢話囁語？

詩中話語，除非另有他故，否則亦必須符合(所擬設之)傳聲管道或媒體。若詩中說話者以麥克風當眾演說，即不應有如信函之竊竊私語。其若於電台廣播，即不用冊論之皦皦文言。若詩中說話者以電腦網路述說，其行文自可增添文字之形、色、光以及其動、靜之效果。

詩中話語既為某國某地之語言，即需合乎該國該地語言之語法，且需運用該國該地語言之慣常語彙。惟於特殊場合，為增添效果，詩言詩語亦可不合語法或用新奇詞語。⁸⁹然而，徒有怪異而不合情境，詞語便非詩言詩語。詞語荒誕，無法表達詩情詩意，即形同鬼話。

字詞語句之道

某單音、單字或可表情、表義，但僅單音、單字一個卻不得為詩：既不成詩句，更不成詩篇。累積單音、單字可成詞語，但僅詞語一個通常亦不得為詩：詩篇通常至少會有一詩句。其實，詩篇通常由不少詩句構成，而為詩必須深知挑音挑字、用字遣詞、與覓語煉句之道，始能造出含有佳言佳語之詩篇。

外化詩情詩意，乃以傳情傳意為旨。挑音挑字、用字遣詞、乃至覓語煉句，

皆以表義、佐義為手段，而表義、佐義皆以傳達詩情詩意為目標。針對此目標，詩中之字、詞、語、句皆須盡量符合經營義、音、形、境之道。唯實際作詩時，挑音挑字、用字遣詞、乃至覓語煉句之作為，經常無法完全如意：有顧義則無法顧音、顧形、或顧境者，有顧音則無法顧義、顧形、或顧境者，有顧形則無法顧義、顧音、或顧境者，亦有顧境則無法顧義、顧音、或顧形者。故詩藝乃取捨抉擇之術：創作時，經常必須於義、音、形、境之層面上，以及字、詞、語、句之細節中，進行必要之取捨與抉擇。佳美之詩言詩語，經常來自佳美之取捨與抉擇。

詩篇由字詞語句所構成。所有字詞語句共同表現詩篇之內容，亦共同呈現詩篇之主題或母題，藉以傳達詩人之詩情與詩意。唯於眾多字詞語句形成之詩篇中，詩人可使某音、某字、某詞、某語、或某句更為突出顯著，因而更形緊要。此關鍵之音、字、詞、語、句，通常最能點出詩篇之內容，最能呈現詩篇之主題或母題，亦最能為人所記憶。此關鍵之音、字、詞、語、句，亦能成為詩篇之高潮、結語、或核心。⁹⁰

突顯某音、字、詞、語、句之手法，以「重複」或「重出」最為常見：重複使用某音、字、詞、語、句或其類似之音、字、詞、語、句，自然能使之突顯而更引人注意。許多詩篇令某音、字、詞、語、句一再重出，除了突顯該音、字、詞、語、句之外，亦有佐義並傳達詩情詩意之功能。⁹¹

另一突顯某音、字、詞、語、句之常見手法為「對照」：詩篇中，使某一音、字、詞、語、句對照另一音、字、詞、語、句，自然亦可使之突顯而更加引人注意。⁹²

不管以何種手法突顯某音、字、詞、語、句，被突顯者不應抹煞未被突顯者。被突顯之音、字、詞、語、句，應與未被突顯之音、字、詞、語、句，共同表義與佐義，並共同傳達詩情與詩意。佳美之詩作，雖然常因某字某句而出名，卻非必須「有句無篇」或「有字無篇」，而應「字句合篇」。⁹³

段節篇集之道

詩篇可長可短：有僅簡短一句者，有長至萬言以上者。⁹⁴一篇詩作由最基本之字詞語句組成，全篇或分段或不分段，由創作者自行決定。通常較長之詩篇會依內容劃分成若干段落，使結構更形清楚。至於極長之詩作(如史詩或敘事詩)，則必然會分段落，且可能分成若干篇章。⁹⁵

傳統之詩篇常有傳統之段落結構，而造成固定之詩體：例如，英文之「十四行詩」或由「前八行(押abba abba之韻)、後六行(押cde cde或其他方式)之兩段」所組成，或由「三個四行加一個兩行(押abab cdcd efef gg之韻)之四段」所組成。中文之五言或七言「律詩」則由類似兩段之兩「絕句」所組成。

某些文化中，詩篇之段落稱為「詩節」，而詩節有固定之形式：例如，英文之「民謠詩節」由四行組成，通常一、三行各有四音步(不押韻)，二、四行則各有三音步(押韻)。又如，意大利文之「八行詩節」乃由押韻結構為abababcc之八行所組成。⁹⁶

詩人謀篇，可選擇「全篇不分段」、「全篇分成無固定形式之若干段落」、或「全篇分成有固定形式之若干詩節」。此選擇可以隨意，唯美好之選

擇通常有其特定之目的，最佳之選擇更能使段落/詩節之形式提示或暗示該篇擬傳達之詩情詩意。⁹⁷然而，一般詩作選用之詩節形式，通常很難看出與其內容有何關聯。⁹⁸

詩篇可訂篇名，亦可不訂篇名。⁹⁹不訂篇名之詩有冠以「無題」之名者。其實，不訂篇名或以「無題」為名之詩篇，皆有其主題，只是不先用篇名加以提示而已。¹⁰⁰許多篇名確實可提示該篇之主題，但亦有不少篇名未必能提示主題。¹⁰¹有些詩篇以起頭、中間、或結尾之部分文字為篇名，此篇名未必等同主題。¹⁰²有些詩篇以創作之日期、時機、場合、或目的為篇名，此篇名通常亦無法等同主題。¹⁰³有些詩篇則以篇名進行「反諷」或另謀其他目的。¹⁰⁴

詩篇之結構，除表面以分段分節顯示之外，內容亦會以各種方式加以顯示。有些詩篇，以轉換詩中之說話者，顯示其結構。¹⁰⁵有些詩篇，或以故事之始終先後，或以論理之因果關係，或以意象之輪轉需要，或以母題之重複呈現，或以其他內容之組織型態，進行其結構之顯示。¹⁰⁶有些詩篇，因屬特種文類而有該文類之傳統結構，如西洋之史詩、哀歌、祝婚詩等，內容上皆有特定成分，而呈現時常依固定成規。¹⁰⁷總之，謀篇不只分段分節訂篇名，謀篇更需訂結構，而好詩通常亦有好結構。

大詩人通常有大詩作或名詩集。¹⁰⁸大詩作常為長篇大作，或為內容重大之作。¹⁰⁹名詩集常有著名詩篇，或有革新之內容、形式。¹¹⁰詩集乃集合詩篇而成，其集合之道各有差異：有以年代成集者，有以主題成集者，亦有以其他目的而成集者。¹¹¹詩集通常亦有集名，集名通常反映其集合之道。¹¹²詩集之好壞，當然不以集名決定之。然而，良好之集名必能反映內容，而令人印象深刻。

其他相關之道

詩人詩作如同偉人大事，皆為時空之產物。古代、中古代、與現代，各有其時代之背景，各產生代表該時代特徵之詩人詩作。西方、中東、與遠東，亦各有其地域之環境，亦各產生代表該地域特色之詩人詩作。歷史演變中，不同時空之詩人因思想之不同，造成不同之創作主張與風潮，文學之流派於焉產生。許多詩人(有意或無意)追隨風潮流派，其詩作自然展現該風潮流派之特點。然而，亦有不少詩人膩於風潮流派，反而蓄意叛逆當代作風，而展現另類之詩作。

詩乃文學之大類，其下可分許多小類。於某時空中，某類詩作會因風潮流派而盛行，而某類詩作亦會於歷史演變中逐漸式微凋零。詩作之類別依內容與形式之差異而定，詩風特色亦取決於內容與形式。然而，內容與形式之變化有限，類似之內容與形式難免有重現之可能。所謂創新，常為時空轉換後，類似內容與形式之重現而已。其實，詩之讀者，若不熟悉某詩作之某內容或形式，即可能認定該詩作具有創意。至於熟悉各種內容與形式之評家，終會有「太陽底下無鮮事」之感覺。

詩作之好壞，任人評斷，然真好真壞亦可公評。詩作之價值，或在於內容，或在於形式，不應因詩人之人品而增減。某些詩作之價值，在於內容或形式方面能獨領風騷或能獨創風格。許多詩作，堪稱美好，卻難稱偉大。真正偉大之

詩作，必須反映時空，兼具真善美，裨益人類。大抵而言，詩作能流露真情或能點出道理，即可謂美好。若更能展現技巧，令人拍案叫絕，則已極美好矣。

詩作僅為時空產物之一種。人類其他產物，與之共造文化文明，亦可與之相提並論。歌曲有旋律、節奏、和聲等音樂要素。詩作之韻律亦有節奏。許多詩作可譜成歌曲，許多歌曲之歌詞亦有如詩言詩語。中土之「詞」，原為伴曲之作，依律填入。自古以來，許多詩作成為傳唱之作。詩與歌經常密不可分，故中文有「詩歌」一詞，成為固定語。

詩乃語文藝術，口語之聲可近音樂，文字之形則可近圖畫。所謂「圖像詩」或「具象詩」，乃直接以文字建構圖案或形象者。其實，詩作亦可經語文間接描繪形象，使之「詩中有畫」(如王維之詩作)。反之，畫作中亦可直接題詩，使「畫中有詩」，以詩言詩語闡明其情意(如許多中國畫作)。當然，就算畫中不見詩句，許多名畫亦可視為：以顏色線條間接暗示其詩情詩意。

有人認為詩作主為時間藝術，雕塑與繪畫則主為空間藝術。¹¹³誠然，前者可在流動之時間中描述動作情節，卻很難有空間可呈現形體；後者有空間可呈現形體，卻僅能捕捉某剎那之形象，無法表現連續之動作情節。

詩與其他文類，如戲劇、散文、小說等，同為語文藝術。戲劇之劇本可全為韻文/詩歌，亦可全為散文，或散文與韻文/詩歌相互參雜。戲劇主供演出，其劇本成為台詞。詩作則主供吟誦或閱讀，其言語通常不當台詞。詩作可使言語鬆散如散文，造成所謂「散文詩」。¹¹⁴散文亦可使言語凝練如詩歌，造成可謂「詩散文」。¹¹⁵小說可用如詩之韻文撰寫，亦可用散文撰寫而中間偶帶詩句。小說主在講述情節與刻劃人物。除非透過人物之口吻，小說鮮少直接抒情或論理。詩作卻可直接抒情、論理，亦可講述情節與刻劃人物。

各種文類，包括詩歌，人常視之為虛構之作，有別於根據事實撰寫之歷史。其實，縱使小說、戲劇、散文、詩歌中之人物、事情、及其時空背景均可杜撰虛構，各文類均以呈現真情真理真相為目的，杜撰虛構之背後仍為事實。故有人戲說：歷史僅人名地名是真，其他為假；文學除人名地名是假，其他為真。誠然，詩作出自詩人真實感受之情意。與此情意牽連之真實人、時、地、事、物，雖常隱而未宣，而常另行假借替代虛構，卻不失其原本之真實。

哲學與科學均經由演繹歸納而提出真理。詩歌，乃至其他文類，亦以提供真理為目標。然而，文學(包括詩歌)提供之真理主為人文人倫之真理，並非自然科學之真理。人文人倫之真理，係哲學之一環。然而，哲學直接泛論萬事萬物共有之真理，詩歌或文學則傾向以特例闡明某人文人倫之真理。再者，科學主求真，哲學論及真、善、美，詩歌或文學則先求美、終求真與善。故詩歌、文學先求悅人，後求誨人；科學與哲學則主在誨人，不在悅人。¹¹⁶

詩人在世感受萬事萬物，當然受各種哲學與科學之影響，更受各種文學、藝術類別乃至某特定文藝作品之影響。詩人所屬之流派或詩作所屬之風潮，常可追溯至影響其然之各種哲學、科學、與文藝。西洋文藝復興之詩人與詩作，顯然深受當時各種學術之影響，其後之新古典、浪漫、寫實、乃至各種現代主義與後現代風潮，亦無不將當代學術反映或反應於詩人之詩作中。同理，中土之各代詩人詩作亦顯然深受各代學術之影響。

其實，詩人、藝人、哲人、與科學家，皆為偉大創造者或偉大發明家，大家都是偉人。此等偉人皆創造、表達偉大意念，皆深知取捨與安排其材料之道理，唯其用材各殊、方法不同、成品相異而已。故科學家、哲人、與藝人亦皆

可廣泛稱之為詩人。

詩人作詩，皆始於內化/閱讀而終於外化/寫作：皆先起心動念，再發言執行。其心皆希冀：其感觸之外文得以完全等同其覺知之內文，而其覺知之內文亦得以完全等同其表露之外文。然而，實際處於內化或外化之過程時，詩人之心願皆未能完全達成：每一內文充其量皆僅為每一外文之近似考貝而已，反之亦然。因此，每一內化/閱讀與每一外化/寫作之循環過程皆為「衍異」之過程。¹¹⁷ 所有偉大之詩人皆為偉大之衍異者。

證道

公元2019年，在中國武漢地區，爆發大規模新型冠狀病毒之人傳人感染疾疫。此疾疫會引起肺炎、呼吸困難等諸多症狀，更有許多至死之病例，而此疾疫一時並無解藥，也無防患之疫苗。世界衛生組織將此疾疫稱為“COVID 19” (Coronavirus 2019)。由於該疾疫漸漸由武漢傳至全中國、全亞洲、全歐洲、全美洲、全非洲、可以說全世界，所以世衛組織不得不認定那是一種“pandemic” (泛流行病)。

此疾病在流行之過程中，儘管不少國家採取封城封區之圍堵策略，並提倡配戴口罩與保持社交距離之防疫措施，人類一時還是無法阻擋該疾疫快速蔓延之趨勢。結果，全球之經濟為之崩壞，許多企業受害嚴重，幾乎所有人都感到淒慘。在此狀況下，許多政府領導人，為了經濟，也為了政治，為了社會，也為了個人，發出許多不同言論，採取許多不同措施。許多人因而引來非議 (如美國總統Trump，英國首相Johnson，日本首相安倍，與巴西總統Bolsonaro)，整個世界確實動盪不安。

本書作者長期關心此疫情，對各國因應疫情之有力或無方，全都感念在心。感念之餘，遂發為詩言詩語，於2020年4月寫成一詩。該詩 (<可畏的19>) 於6月修改定稿。¹¹⁸ 全詩如下：

可 畏 的 19

對！我們個個是“Trump”，個個是王牌。
我們才是真正為自由，為平等，為博愛。
我們到處 run, 到處染，到處鑽，到處傳，
哪管你們是宵小，是文官，或者是武漢？
你我始終就是要相憐，要同病，要共死，
哪知那個安倍想這般，那個強生要如此？
反正好運、餓運、或奧運，要來就會來，
那都無關哪個媒婆，也不必強要談得賽。
反正千萬要記住：你我都是小小微生物。
居安就必須要思微，見危就必須要知著。

來吧，就來看這回撲克的大劇好戲吧：

他出紅磚八，你出黑桃九，她出紅桃十，
我只出個小二梅花，就把你們統統吃。
你們再出黑桃J，紅桃Q，以及紅磚King，
我再出個梅花小三，這輪照樣是我贏。
Why? 我們並不壞，只因clubs是主宰；
我們能够穿透hearts, 能够撲滅每個 guy。
你們就算把spades給拿起，就算把diamonds也帶來，
我們clubs還是只怕那隻鬼，不怕不屬Trump任何牌。

此詩之寫作過程以及寫作方法，正可以充分證實本書所言之眾多詩道。茲分點說明如下：

- 內化之道：
 - 本人深覺此疾疫確實可怕，某日突然想到：“COVID”音近“可畏的”，如果聖經上的“David”是“大衛王”，此“COVID”即“可畏王”。
 - 美國總統Trump為“世界王”，但他一直輕忽此疾疫。本人知“trump”原指撲克牌戲中之“王牌”。某日突然想到：可將此冠狀病毒比成“通吃的王牌”。
 - 本人讀過Pope之“秀髮劫” (“The Rape of the Lock”)，知此詩中有“以牌戲喻人事爭鬥”之片段。故想到：亦可以牌戲喻病毒與人類之戰。
 - 在寫作過程中，本人也想到：法國大革命的口號(自由、平等、博愛)可反諷的由病毒來主張，而武漢是地名也是文人之對。
 - 本人同時想到：想照辦2020年東京奧運之日本首相安倍、一開始就想讓全國自然免疫的英國首相強生、防疫尚可的德國總理梅克爾、以及世界衛生組織祕書長譚德塞等人均可在詩中加以影射。
 - 本人曾感嘆：病毒只是小小微生物，卻能使自大的人類潰敗癱瘓。故認為：人類確實有必要“居安思微”。
- 外化之道：基於上述內化之最初念頭，本人開始寫此詩。一邊寫又一邊想像，寫完全詩後又經多次修改。下面各點即為外化過程中所慮及之義、音、形、境之道，以及字、詞、語、句、段、篇之道。
- 詩題“可畏的19”是“COVID 19”的音譯，“可畏的”確實音近“Covid”，它也明白說出此“冠狀病毒疾病”是“可畏的”，而全詩就是在描寫此可畏之病毒。
- 該詩題分四字排成三行而圍成一圈，看起來有點“冠狀”。其實，整首詩也故意排成“冠狀”，而那詩題有如皇冠頂端的一顆圓珠或一個圓結。這就是“以形示意”的伎倆。
- 西洋所謂傳統的“Italian or Petrarchan Sonnet”是分兩段(前八行後六行)的十四行詩。這首詩卻是非傳統的十九行詩，分成前十行後九行的兩段。此十九行詩當然影射“COVID 19”的19。其實，這種“新型”的詩，也影射這種病毒是“新型的”。
- 西洋傳統的十四行詩是描寫男對女摯愛卻不得芳心，這首新型的十九行詩卻是描寫病毒對人類從不失敗之感染。這是暗藏“今古對照”的手法。
- 全詩兩段的講話人都是“可畏的19”這新型的病毒，不是詩人，也不是任何

人。它講話的對象是全人類。這是把病毒“擬人化”的手法。

- 詩中病毒是以勝者的姿態在講話，更以智者的口吻在說教。它的語氣是得意洋洋，充滿對人類的訕笑與挖苦。這是典型的諷刺手法。
- 英國十八世紀盛行的諷刺詩是以heroic couplets (抑揚格五音步之雙行押韻體) 為主的行式寫成的。這首詩也以雙行押韻體為主 (僅第11行不押韻)。但詩中每行12至18字，有中文的平仄節奏，無英文的抑揚韻律音步。在仿西的手法中，保留中文的音響效果。
- 詩中除了中文字，還夾帶有英文字。這伎倆並非新創，但也有一點創新的意味。至少它能表示：用字不分中外，正如病毒之傳人亦不分中外一般。
- 本詩第一句 (“對！我們個個是 ‘Trump’，個個是王牌。”) 是一句回話，是病毒針對人類問 “你們個個是 ‘Trump’ 嗎?” 的回話。人類所說的 “Trump” 可能指 (當時氣焰正盛、咄咄逼人的) 美國總統。病毒或許承認它們個個氣勢有如Trump，但它更認為它們個個氣勢有如牌戲中的 “王牌”，所以補一句說它們 “個個是王牌”。 “Trump” 既指川普總統，亦指王牌。這就是運用雙關語 (pun, 或 double-entendre)。
- 其實，本詩第一句之雙關也為全詩的內容定了調：全詩以撲克牌戲類比帶有政治意味的疫情。前一段談帶有政治意味的疫情，後一段談有如撲克牌戲之疫情。在兩段中，新冠病毒確實既像意氣風發的川普，更像所向披靡的王牌。
- 本詩第二句 (“我們才是真正為自由，為平等，為博愛。”) 是病毒對人類的反駁。人類 (尤其政客) 常說他們所做所為都是為自由，為平等，為博愛。但那不見得是真。病毒說它們才是真正如此。這裡用了一個典故 (allusion)。原來：法國大革命的口號就是 “自由！平等！博愛！”
- 本詩第三句 (“我們到處 run, 到處染，到處鑽，到處傳，) 說出病毒真正 “為自由” 的真像。它們 “到處” 去run、去染、去鑽、去傳，確實彰顯酷愛自由。這句話運用了 “重複” (repetition) 和 “行中韻” (internal rhyme) 的手法：重複 “到處” 這個詞，讓 “run、染、鑽、傳” 押韻。另外，英文 “run” 有多義 (ambiguity, 或 polysemy)：可指 “跑、散發、競選、經營等”。而 “染” 既是染色之染，也是感染之染； “鑽” 指鑽入物體與人體； “傳” 指傳播與傳染。
- 本詩第四句 (“哪管你們是宵小，是文官，或者是武漢？”) 一方面表示病毒之自由 (什麼都不管)，一方面表示病毒之講平等 (不計較人等，各色人等都 run, 都鑽、都傳，都染)。這句中，“宵小” 對照 “文官”； “文官” 對照 “武漢”。除了用對照 (contrast, 或 antithesis) 的手法之外，“武漢” 也有多義：既指孔武之漢子，也指湖北的大城 (人稱此疾疫之起始地)。
- 在本詩第五句 (“你我始終就是要相憐，要同病，要共死，”) 裡，病毒說它要跟人類始終互相憐愛，共同生病，一起死去。這是它所認知的 “博愛”。但這是 “paradox”，是 “似非而是” 的說法。病毒黏人，然後使人生病死去，這應該不是愛，但它確實跟人類共同生病，一起死去。這事實像殉情一般的感人。這裡，把 “同病相憐” 這陳詞 (調個次序) 改為 “要相憐，要同病”，再補上 “要共死” (略去 “要同生”)，便有了活化 (vivification) 的效果。

- 本詩第六句(“哪知那個安倍想這般，那個強生要如此?”)說出病毒只知憐/黏愛人類，並不知有什麼人想要如此這般的耍心機。“那個安倍”當然指日本首相，他“想這般”是想讓東京奧運能如期舉行。“那個強生”當然指英國首相Johnson，他“要如此”是要英國達到自然免疫。兩者都沒有積極抗疫，而輕忽病毒。結果安倍無法令日人加倍安心，強生無法使英人生活強健，這是“irony”(反諷)。
- 在本詩第七句(“反正好運、餓運、或奧運，要來就會來，”)中，不知人事的病毒卻知天命。它認為反正要來的就會來(所謂“what will come will come”)，這是俗語。不過，似乎無知的病毒把“好運、惡運”說成“好運、餓運”，並不是誤用同音字，而是說出真情：在疫情期間，許多人的惡運確實就是餓運。而把“餓運”連到“奧運”，是一種有趣的“zeugma”(軛式修飾法)：同一個“運”，一指命運，一指運動。
- 在本詩第八句(“那都無關哪個媒婆，也不必強要談得賽。”)中，病毒說一切既然要來就會來，就都無關哪個媒婆。而不得舉行的賽事(如東京奧運)也不必強要談說得以比賽。在此，“媒婆”有“媒介之婦人”與“女媒體人”之義，更影射德國總理梅克爾。另外，“談得賽”也影射世界衛生組織的祕書長譚德塞。梅克爾曾被認為處理疫情很得當，譚德塞曾被攻擊有失職守。
- 在本詩第九句(“反正千萬要記住：你我都是小小微生物。”)中，病毒反諷的變成忠告世人的智者。它要人類記住：大家都像病毒一樣，只是小小微生物，所以不能自大。問題是：許多自大的狂人(像川普)都瞧不起小東西，才會染疫、誤事、遭殃。
- 在本詩第十句(“居安就必須要思微，見危就必須要知著。”)中，病毒進一步忠告世人要“居安思微，見危知著”。在此，它好像又用了錯別字，不知要說“居安思危，見微知著”。但它說的其實也沒錯：在疫情期間，大家確實居安就要“思微”(想到微生物與微小的細節)，而見危就要“知著”(知道明顯的對與錯)。
- 在本詩第十一句(“來吧，就來看這回撲克的大劇好戲吧：”)中，病毒邀人類來看“這回撲克的大劇好戲”。這指的是這次新冠疾疫的大流行。把這疾疫說成“大劇”，可見它規模很大而劇情很多；說它是“好戲”，表示它有許多好看的場面。不過，這個比成戲劇的暗喻(metaphor)又被說成是“撲克的”的戲劇。這表示：它有如撲克牌戲，又是個“撲滅與克服”的遊戲。言下之意：病毒跟人類在玩相互“撲滅與克服”的遊戲。這是事實。
- 在本詩第十二、十三兩句(“他出紅磚八，你出黑桃九，她出紅桃十，/我只出個小二梅花，就把你們統統吃。”)中，病毒以實際的撲克牌戲說：在四人一桌玩牌時，他、你、她出了三色中等數(八、九、十)的牌，卻統統被我出的最小的王牌(小二梅花)給吃了。可見王牌真是“撲克牌”。用“他、你、她”代表全人類是一種“synecdoche”(舉隅法)。以“紅磚八、黑桃九、紅桃十”代表各人種之中產階級，也是舉隅法。
- 在本詩第十四、十五兩句(“你們再出黑桃J，紅桃Q，以及紅磚King，/我再出個梅花小三，這輪照樣是我贏。”)中，三色雜牌照樣代表各人種，而J(Jack), Q(Queen), King(K)則代表高官貴人。這一輪出牌，各人種之高貴者也

輸給小小的王牌“梅花小三”。這次新冠病毒確實有如王牌，對高官貴人也通吃。

- 在本詩第十六句 (“Why? 我們並不壞，只因clubs是主宰；”) 中，人類問病毒 “Why?”---質疑為什麼老是病毒贏。病毒把 “Why?” 聽成 “壞?”---以為人類在懷疑是否病毒很壞 (在使壞)，所以回答 “我們並不壞” (沒有故意使壞)。這是同音 (synonym) 產生的笑話，表示病毒跟人一樣，不願被說壞。它講出它們老是打贏的原因是：它們是clubs，而 clubs是主宰。這裡，clubs是指撲克牌的梅花，而梅花是這次牌戲中的王牌，王牌在 (橋牌或Napoleon) 牌戲中當然是主宰，當然贏其他雜牌。梅花在四色的撲克牌中，其圖形確實最像冠狀的Covid 19，最適合代表通吃他牌的王牌。其實，clubs另有“棍棒”之意。此次病毒也像棍棒一樣，能擊倒各色人等，能主宰一切。
- 在本詩第十七句 (“我們能够穿透hearts, 能够撲滅每個 guy。”) 中，病毒說：在宛如戰鬥的牌戲中，它們 (像箭像刀) 能穿透hearts (兼指“紅桃”與“心臟”)，能撲滅每個guy (人)。在此，“穿透”與“撲滅”合成的“穿撲”，音近“川普” (Trump)，正可暗示：病毒的厲害有如權力的棍棒，會穿透人心、撲滅眾人。
- 在本詩第十八、十九兩句 (“你們就算把spades給拿起，就算把diamonds也帶來，/我們clubs還是只怕那隻鬼，不怕不屬Trump任何牌。”) 中，病毒最後說：就算人類拿起spades，也帶來diamonds，它們都不怕，因為 spades (黑桃) 和diamonds (紅磚) 也都不是屬於王牌的 clubs (梅花)。在此，spades另指“鋤、鏟”；diamonds另指“鑽石”。言下之意：就算人類拿起農具來抗爭或帶鑽石來賄賂，它們照樣都不怕 (病毒無法迫之以力，亦無法誘之以利)。這回它們clubs (梅花/棍棒) 是王牌，王牌只怕其他更大的王牌以及那隻鬼，因為牌戲中那隻鬼最大 (比任何王牌都大)。對病毒而言，那隻鬼當然就是疫苗或解藥。在當時整個世界的權力結構中，美國總統 Trump是最大的王牌。大家都怕川普，但川普也怕要命的“那隻鬼” (那擁有核彈的魔頭)。
- 其他相關之道：
 - 本詩內容當然全屬虛構，但虛構中卻含實情：COVID 19確實有如王牌般擊敗有如其他雜牌之各色人等。
 - 本詩可列入偉大之詩作，因為它確實能反映當前之時空，而且全文有諸多兼具真善美之詩言詩語，最後還能裨益人類：提醒世人“你我都是小小微生物”，因此“居安就必須要思微，見危就必須要知著”。

注釋

1. 詩 (poetry) 確應有內外之分，在內為詩情 (poetic feelings)、詩意 (poetic ideas)，在外為詩言詩語 (poetic language) 所形成之詩行 (poetic lines)、詩篇 (poems)。古今中外對詩曾下過許多定義，但無一能令世人完全接受，其原因即在於不分內外。當 Wordsworth說 “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” 時，此 “Poetry” 指詩人在外而感受在內之詩情。當他又說 “It takes its origin in emotion recollected in tranquility” 時，此 “It” 指詩人寫出而表露在外之詩篇。當中國詩學主張「詩緣情」與「詩言志」時，此「情」此「志」

為在內之 poetic feelings 與 poetic ideas，而此「詩」為在外之詩行、詩篇。詩言詩語乃佳美之言語，非一般言語，故陸機《文賦》有「詩緣情而綺靡」之說。本人綜合中外之見解，在此為詩分出內外所下之定義，應更清晰明瞭而更佳。

2. 「道」即道理，為行事之根據，做事之方法，依循之道路，故可譯之為“ways”。
3. 「詩人」為“a poet/poets”，「詩心」為“the poetic mind”，「詩興」為“the poetic impulse (to make poetry)”，「詩集」為“a collection/ collections of poems”。
4. 「內化」為“internalization”，「外化」為“externalization”，「內文」為“the internal text(s)”，「外文」為“the external text(s)”，「大文」為“the Great Text”，「小文」為“the small text(s)”。
5. 「閱讀」(reading) 可泛指讓內心感受、理解外在可見事物之一切行為，「寫作」可泛指將內心所感受、理解者化為外在可見事物之一切作為。
6. 「義、音、形、境」指“the sense, the sound, the shape, and the situation (of the words/language)”。「口語」(the oral words/language) 牽涉音、義、與境，「文字」(the written words/language) 則牽涉形、音、義與境。
7. 「感受」為“feeling(s)”，「情感」為“emotion(s)”，「意象」為“image(s)”，「意念」可為“idea(s)”或“thought(s)”。
8. 「內心話」為“the inner words”，相對於“the outer words”。
9. 此說深刻表現於 Wordsworth 之“Ode: Intimations of Immortality”。
10. 所有創作皆可分成二階段：用筆前 (pre-composition) 與用筆後(post-composition)。用筆前必先「得意」，得到意象 (images) 與念頭 (ideas) 所組成之「意念」。用筆後則須「得語」，得到表現該意念之最佳語言。
11. 有如想像 (imagination)，靈感 (inspiration) 亦可用以「得意」或「得語」，亦可產生於有意識或無意識之時。
12. 「靈眼」(the mind's eye 或 the inward eye) 所進行之「靈視」與所捕捉之「靈象」，英文皆稱之為“vision”。其實，靈視無別於想像，可謂上乘之想像。英人 William Blake 為一最有名之「靈象詩人」(visionary poet)。
13. 對克羅齊 (Benedetto Croce) 而言，有「意」必有「語」：直覺外物時，中心意念已帶有語言。但此時之「語」，並非作品之語。作品之「語」乃另外思索尋覓所得之更佳語言。

14. 例如 Wordsworth 之 “I Wandered Lonely as a Cloud” 係於湖畔見水仙花兩年後才得語而寫作。

15. 例如：徐志摩之「悄悄的我來，/正如我悄悄的去；/我拍一拍衣袖，/不帶走一片雲彩」(〈再別康橋〉)，或 Robert Frost 之 “Two roads diverged in a wood and I--/ I took the one less traveled by,/ And that has made all the difference” 皆像心中之平常話，但皆為佳美之詩言詩語。

16. 例如：Thomas Gray 嘲笑「女貪金，貓愛魚」之句 “What female heart can gold despise?/ What cat’s averse to fish?” 裡之 “fish” 有必要改為詩歌詞藻 “the finny tribe” 嗎？白萩說雁「仍然要飛行/在無邊際的天空」時，有必要把「天空」改成「蒼穹」或「穹蒼」嗎？

17. 顯然 Tennyson 之 “The Lotus-Eaters” 以鼻音 (m, n, ng) 提示「昏沉」之感，而 Poe 之 “The Raven” 以 “nevermore” 及 “and nothing more” 提示「逝世」之主題。董崇選在〈兩岸猿聲〉裡，以「猿」之聲貫串全詩；余光中在〈江湖上〉裡，以「答案啊答案/在茫茫的風裡」貫串江湖之無奈。

18. 例如：「黃河入海流」而非「黃河流入海」(王之渙，〈登鶴雀樓〉)；「無聊最是誰？」而非「誰是最無聊？」(董崇選，〈無聊〉)。又如：Browning 之 “Meeting at Night” 以鋪排一連串之意象為架構，有如馬致遠〈天淨沙〉「枯藤、老樹、昏鴉…」之架構。

19. 有意/有知之想像乃接近 Coleridge 所謂 “The Secondary Imagination”，而無意/無知之想像則接近其所謂 “The Primary Imagination”。前者主用於創作時以「得語」，後者主用於平常覺知事物時以「得意」。

20. 「義」即 sense 或 meaning，「表情表意」即 express feelings and ideas，「情意」為 ideas (connected) with feelings。

21. 詩人之情意 (feelings and ideas)、心意 (ideas in the mind)、用意 (intended sense or meaning) 用語文表達後，就有 E. D. Hirsch 所謂之 meaning，而讀詩者所認知之意涵即 Hirsch 所謂之 significance。作者擬表達之 meaning 與讀者所認知之 significance 並不必然相等。例如，朱慶餘〈近試上張水部〉這首詩有「借妝飾以比文章」之用意，但僅讀詩句之讀者可能只見新嫁娘「妝罷低聲問夫婿，畫眉深淺入時無」之情。

22. 內容 (content) 指語文所表達之一切含義，主題 (theme) 則偏重於所牽涉之主要題材 (main subject)。例如，雪萊 (Shelley) 之 *Ode to the West Wind* 一詩，內容包括西風與樹葉、雲、波浪等諸多意象，而其主題卻牽涉到贊頌「引發變動之能力」(the power to cause change)。

23. 例如，追求美女乃人之常情，將美女比成玫瑰而警告「美女猶如玫瑰之易逝」已成陳詞。可是，Edmund Waller 在 “Go, lovely rose” 那首 “Song” 之中，命

令 lovely rose 當媒婆去勸美女珍惜青春，而且要玫瑰在美女面前當場“die!”(死去!)，以此當青春易逝之見證。此細節即新奇而且合理有趣。

24. 抒情詩 (lyrical poetry) 如陳子昂〈登幽州台歌〉(“前不見古人……”)，描繪詩 (descriptive poetry) 如柳宗元〈江雪〉(“千山鳥飛絕……”)，敘述詩 (narrative poetry) 如 Coleridge 之 *The Ancient Mariner*，記言詩 (speech-recording poetry) 如中世紀之蘇格蘭民謠“Edward, Edward”，論理詩 (argumentative poetry) 如 Andrew Marvell 之“To His Coy Mistress”。

25. 例如：李商隱〈登樂遊原〉一詩既抒發「自傷衰老」之情，亦敘述「向晚意不適，驅車登古原」之事，且描繪「夕陽無限好」之景，而論及「只是近黃昏」之憾。又如董崇選〈中西有分，男女有別〉一詩，既抒發「只生女未生男」之嘆，亦記載一華人與一英人之對話，談及一男士之家事，描繪其心聲，而論及「生男好或生女好」之問題，並點出「東方與西方觀念之差異」。

26. 例如：Pope 於《秀髮劫》(*The Rape of the Lock*) 一詩裡，既敘述 Belinda 之秀髮被剪被劫之經過，亦記載事件中多人之話語，描繪各人之性格、事件之場景、物品之狀況，指出牽涉之主題，並諷刺世人而批評俗事。

27. 美國詩人 Poe 於其 *The Philosophy of Composition* 中，即表達此論點。

28. 例如：描繪「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」時，必隱含「面對滅絕之感」。敘述 *the Ancient Mariner* 死去活來之際，必藏有「面對生死之感」。記載 Edward 應對其母之追問時，應帶有「殺父之悔恨」。辯論美女不應 coy 時，應夾有對「青春之憐惜」。

29. 例如：Edwin Arlington Robinson 之“Richard Cory”一詩中，“clean favored”一詞特指 Richard Cory「面容清秀」(鬍子刮得乾淨)，但“favor”一字平常指「喜愛」，特殊場合才指「面容」，因此詩中之“favored”仍有兼指「面容」與「受寵」之“ambiguity”(多義)，這與全詩刻劃 Cory 之 gentleman 性格可謂一致。又如：董崇選〈世界小姐選拔會〉一詩中，最後一行「德美法英以色列」之「以色列」，既指國名，亦指「以姿色/顏色排列」之意，此種「多義」也反映全詩之旨意。

30. 例如，但丁(Dante)之《神曲》(*Divine Comedy*) 就有字面含義、政治含義、道德含義、和神秘含義等四層面，可以解釋作品中的許多意象和含義。

31. 反諷 (irony) 有很多種，有的是「言語之反諷」(verbal irony)，像凱撒說不要被加冕，其實是要；女人說不嫁，其實是要嫁，那是虛情假意的反諷 (accisimus)。像 Swift 在 *Verses on the Death of Dr. Swift* 中，讓醫生說 Swift 的病是“nice”，其實是「不妙」，那是含義相反之反諷。像說「不壞」(not bad)，代表「很好」(very good)，那是緩敘法 (litotes) 的反諷。像在莎劇 *Romeo and Juliet* 中，Mercutio 說自己的傷口只是個「擦傷」(a scratch)，並沒有「像井那麼深」(so deep as a well)，那是故意以小說大、以輕說重的反諷

(meiosis)。除了言語之反諷以外，還有情況之反諷 (irony of situation)，像 Coleridge 之 *The Ancient Mariner* 一詩中，那古舟子提及 “Water, water, everywhere,/Nor any drop to drink” (水呀，水呀，到處都是，/而沒有一滴可以喝)，在海洋中到處都是水，但海水都是鹹水，沒有一滴可以喝，那情況真是反諷。又像杜牧〈泊秦淮〉之「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花」，也點出「只知奢靡，不知危難」之反諷。

32. 吊詭 (paradox) 乃似非而是之議論，例如 John Donne 在 “Batter My Heart, Three-Personed God” 一詩中，說到 “... for I/Except you enthrall me, never shall be free,/Nor ever chaste, except you ravish me” (...因為我/除非你奴隸我，將不得自由，/也不會貞潔，除非你非禮我)。人怎麼要被奴隸才得自由呢？怎麼要被非禮才會貞潔呢？但進一步想：人性本惡，人似乎原被邪惡佔有，因此若上帝不來奴隸人，人便無法自由行善，若上帝不來非禮人，人便無法貞潔，而必須持續被邪惡污辱。這真是似非而是之議論。又如董崇選在〈南迴尋窗〉一詩中，提到「若知菩提本無樹，/應知明窗本無玻璃本無框」之想法。窗怎麼可以沒有玻璃沒有框呢？但最透明之窗確實就是沒框沒玻璃之窗，不是嗎？

33. 矛盾修飾法 (oxymoron) 乃字詞語句本身之含義已自相矛盾之說法，像莎士比亞讓 Romeo 說到他感受之愛情有如 “heavy lightness” (重重的輕)， “cold fire” (冷冷的火)， “sick health” (生病的健康) 等等，那是一種 “brawling love” (爭吵的愛) 或 “loving hate” (愛的恨)。又像 Richard Crashaw 在 “In the Holy Nativity of Our Lord God” 裡，讓 Chorus 贊頌基督之誕生有如 “Eternity shut in a span” (永恆關在一指間)， “Summer in winter, day in night” (夏日關在冬天，白晝關在黑夜)， “Heaven in earth, and God in man” (天堂關在人間，神關在人)，那是不可思議的 “wonders” (奇妙)。

34. 「明示含義」 (denotation) 即字典裡常見之字面含義，「蓄藏含義」 (connotation) 即弦外之音，為聯想到之另外含義，如 “womanly” 令人聯想到女人之柔和、鍾愛、體貼，而 “womanish” 則令人聯想到女人之哭鬧、善變、貪小便宜等。Emily Dickinson 在 “There Is No Frigate Like a Book” 這詩裡，將文藝書籍比成 “frigate” (軍用快艇)，不只是 “boat” (舟船)；又比成 “coursers” (戰馬)，不只是 (horses)。這樣不只令人聯想到「快速」(文藝作品令人想像，想像有如快艇、戰馬之飛馳)，也令人聯想到「戰鬥」(文藝書籍有如戰艦戰馬，可對抗邪惡的敵人)。余光中在〈凡有翅的〉一詩裡，說「凡驢皆鳴，凡梟皆啼」，不說「凡馬皆鳴，凡鳥皆啼」，因為「驢」才有「驢頭笨人」之聯想，梟才有「梟雄、惡霸」之聯想。

35. 明喻 (simile) 有用「如、像、似、比…」等比喻用語。暗喻 (metaphor) 則不用此種用語，但暗中亦有將 A 比成 B。換喻 (metonymy) 是以近似 B 之 A 來替換 B，例如以筆 (the pen) 來替換「文」，以劍 (the sword) 來替換「武」。舉隅法或提喻 (synecdoche) 是一種換喻，它用部分來代替全體，如以 sail (帆) 來代替 ship (船)。各種比喻在詩作中 (以及日常生活中) 均極普遍。

明喻的例子有：Byron 在 “She Walks in Beauty” 裡的 “She walks in beauty, like

the night/Of cloudless climes and starry skies”，Andrew Marvell 在 “The Garden” 裡的 “Fond lovers, cruel as their flame, ...”，莎士比亞的 “Shall I compare thee to a summer’s day?”。楊牧的「雲彩恰似寂寞」(〈苦苓樹下〉)，鄭愁予的「那等在季節裡的容顏如蓮花的開落」(〈錯誤〉)，蘇軾的「欲把西湖比西子」(〈飲湖上初晴後雨〉)。

暗喻的例子有：Matthew Arnold 在 “Dover Beach” 一詩中，提及 “the Sea of Faith”，表示 Faith (信仰) 有如 the Sea (海洋)。Philip Larkin 在 “Toads” 一詩中，提及 “the toad work” 表示 work (工作) 就像 “the toad” (蟾蜍)。Yeats 在 “The Lake Isle of Innisfree” 一詩中，提及 “... peace comes dropping slow,/Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings”，表示 “peace” (平靜) 有如 “drops” (水滴)，多霧之 “morning” (清晨) 有如戴上 “veils” (面紗) 之 (女) 人，夜晚 (night) 有如「蟋蟀歌唱的地方」(where the cricket sings)，平靜從早滴到晚，慢慢地，就像從面紗上滴到蟋蟀歌唱的地方。當杜牧在〈贈別〉之二中說「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明」時，已暗中將蠟燭比成會垂淚之人兒。當李清照在〈武陵春〉中說「只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁」時，已暗中將「愁」比成舟上所載之貨物或人員。當董崇選在〈釣者〉一詩中，說「小溪旁，/石頭上，/坐著一排，/一排拿竿垂線/期盼釣到---釣到---釣到/各類希望的釣者」時，已暗中將小溪比成時間之長流，將所有人比成釣者，將石頭比成人之崗位，將人之各類希望比成魚。

換喻的例子有：Milton 在 “When I Consider How My Light Is Spent” 一詩中，以 “light” (光) 替換 “vision” (視力)。Siegfried Sassoon 在 “Attacks” 一詩中，以 “time” (時間) 替換 “watches” (手錶)，而說 “While time ticks blank and busy on their wrists”。當張九齡在〈感遇〉之二中說「草木有本心，何求美人折」時，以「美人」替換「君相」。當商禽在〈長頸鹿〉一詩中讓典獄長說「不，他們瞻望歲月」時，把盼望自由之囚犯比成長頸鹿，而以「歲月」替換「得以出獄之日」。

提喻或舉隅法的例子有：莎士比亞在 “When Daisies Pied” 之歌中，說 “Cuckoo, cuckoo” 的聲音 “Unpleasing to a married ear” (對結婚的耳朵不悅耳) 時，提出 “ear” 來代表 “man”。T. S. Eliot 在 *The Love Songs of J. Alfred Prufrock* 一詩中，讓 Prufrock 說 “I should have been a pair of ragged claws/Scuttling across the floors of silent seas” (我該成為一雙凹凸不平的爪子，疾走過靜寂的海床)，舉出 “a pair of ragged claws” 來代表 “a crab” (一隻螃蟹)。當李後主在〈喜遷鶯〉中說「片紅休掃儘從伊，留待舞人歸」時，提出「片紅」來代表「一片片(紅)花」。當李金髮在〈棄婦〉中說「衰老的裙裾發出哀吟」時，舉出「裙裾」來代表「婦人」。

36. 擬人法 (personification) 也是詩人常用之手法。像 Frances Cornford 在 “The Guitarist Tunes Up” 一詩中，將演奏者手中之「吉他」(guitar) 說成 “a loved woman” (被愛之女人)。像 Samuel Johnson 在 *The Vanity of Human Wishes* 中，將 “observation” 說成「會觀察的人」，因為他說 “Let observation, with extensive view,/Survey mankind, from China to Peru” (讓觀察，以寬廣之見識，縱覽人類，從中國到秘魯)。他還把 “gold” 說成「殺人者」，因為他說 “... the knowing and the bold/Fall in the general massacre of gold” (...知者與敢者全倒在黃金的屠殺

中)。又像 Keats 在 “Ode on a Grecian Urn” 一詩中，顯然把一個 “urn” (骨灰甕) 當成一個人來呼叫、評述、與詢問。像董崇選在〈長相左右〉一詩中，顯然將鏡中之影像說成另一個人，既像我，又反我。當余光中在〈民歌〉一詩中說「聽說北方有一首民歌/只有黃河的肺活量能歌唱」時，他已把黃河比擬成一個有極大肺活量的歌唱者。當李白在〈月下獨酌〉中說「舉杯邀明月，對影成三人」時，他已把明月及其身影比擬成可以邀請共飲的酒伴。

37. 語文「言過其詞」(overstatement) 或誇張 (hyperbole) 會強化含義或有諷刺效果，如李白〈秋浦歌〉中誇張說「白髮三千丈，離愁似箇長」，便有強化含義之功能。又如 Burns 在 “A Red, Red Rose” 中說 “And I will love thee still, my dear,/Till all the seas gang dry”，誇張說「要愛到海枯」，那也強化了含義。在 Samuel Butler *Hudibras* 一詩中，說到 Sir Hudibras 精通修辭學時，他被形容成：“... he could not open his mouth but out there flew a trope;/And when he happened to break off/In the middle of his speech, or cough,/He had hard words ready to show why,/And tell what rules he did it by” (...他每次開口，嘴裡就會飛出一個比喻；當他言談剛好打斷，或咳嗽時，他總會用難字來表示原因，而說明他那麼做是根據何種規則)。其實，人不可能出口成章，不可能句句合乎修辭原則，不可能連無聲或咳嗽都有憑有據。那樣誇張形容，正好諷刺他其實只會胡說八道。

語文「言不足義」(understatement)，正因謙虛 (modesty) 少說了一點，有時真的反而會強化某含義進而表達詩人之用意。例如：杜甫在〈佳人〉一詩中，寫絕代佳人遭逢變故後被人遺棄之最終場面為「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」，那只淡淡說出「天寒袖薄」，沒說「天冷無衣無褲」；只說「日暮倚竹」，沒說「夜來無依無靠」。雖僅言袖薄倚竹，卻道盡晚景淒涼之感。Wordsworth 在 “She Dwelt Among the Untrodden Ways” 一詩中，說 Lucy 住在窮鄉僻壤，沒人知其生，也沒人知其死，“But she is in her grave, and, oh,/The difference to me!” (但，她在墳裡，啊，對我來說，那就是不同！)。Lucy 只是不同在藏身之地嗎？其實，詩人與眾人所知者更是生與死、顯與隱之大差別。淡淡的 “in her grave” 卻重重地說出她的冤枉。

38. 一般言談及詩中話語都常帶有特定指涉 (reference) 或典故 (allusion)。華人說到「矛盾」時，即指涉《韓非子》之典故：有賣矛及賣盾者，說其盾「物莫能陷」，又說其矛「於物無不陷」，人家問他「以子之矛，陷子之盾何如？」，結果他無言以對。西方人說到 “tantalize” 時，便指涉希臘神話中 Tantalus 被逗惹、被吊胃口之典故 (他永遠見水菓來，卻永遠拿不到吃不到)。

詩中用到指涉或典故之例子極多，如：劉禹錫〈烏衣巷〉之「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」，「王謝」指涉晉時之王導及謝安 (為顯赫大官員)。王維〈洛陽女兒行〉之「誰憐越女顏如玉，貧賤江頭自浣紗」，提到西施未入吳時之典故：她雖顏美如玉，卻因貧賤，只能於若耶溪之江頭過著浣紗之生活。洛夫寫《長恨歌》當然指涉白居易之《長恨歌》，其中當然提及許多楊貴妃與唐明皇之事跡。洛夫在詩中第七節，描述後來唐明皇思念貴妃的情景是：「千間廂房千燭燃/樓外明月照無眠/牆上走來一女子/臉在虛無飄渺間」。這幾句中之「照無眠」引用了蘇東坡《水調歌頭》之詞句，「在虛無飄渺間」

更是取自白居易之「山在虛無飄渺間」。這種詞語之引用，除了虛構情景之外，更增添戲謔之效果。e. e. Cummings 之詩作 “In Just-“ 中，有 “goat-footed” 一詞，指涉神話中之牧神 Pan，表示詩中之 balloonman 有如吹笛嬉玩之 Pan。Robert Frost 之詩作 “Out, Out--“，其標題出自莎劇 *Macbeth* 有名段落 (She should have died hereafter ... Signifying nothing, Act V, scene 5) 之一句：“... Out, out, brief candle!”。該典故正可影射詩中 boy 被鋸傷而驟逝之故事。T. S. Eliot 之 *The Waste Land* 裡頭充滿典故，例如其第二部分之標題為 “A Game of Chess”，此標題指涉 Thomas Middleton 之兩劇本 (*A Game of Chess* 及 *Women Beware Women*)，該部分第一句裡之 “like a burnished throne” 出自莎劇 *Antony and Cleopatra* (II, ii, 170)。所有典故均契合詩中之用意。

39. 詩人 Keats 便以經營意象 (images) 出名。在 *The Eve of St. Agnes* 一詩中，“The hare limped trembling through the frozen grass” 可製造感覺 “bitter chill” 的意象。在 “To Autumn” 中，“gathering swallows twitter in the skies” 可製造聽覺的意象。在 “Ode to a Nightingale” 中，“a beaker ... full of the true, the blushful Hippocrene/With beaded bubbles, winking at the brim,/And purple-stained mouth” 可製造視覺的意象。而 “...in embalmed darkness, guess each sweet/Wherewith the seasonable month endows/The grass, the thicket, and the fruit-tree wild:/White hawthorn, and the pastoral eglantine ...” 可製造嗅覺的意象。在 “Ode on Melancholy” 中，“... whose strenuous tongue/Can burst Joy’s grape against his palate fine” 可製造味覺的意象。

在中文詩裡，「萬籟此俱寂，惟聞鐘聲音」有聽覺意象 (常建〈破山寺後禪院〉)。「明月松間照，清泉石上流」有視覺意象 (王維〈山居秋暝〉)。「采菱寒刺上，踏藕野泥中」有觸覺意象 (杜甫〈陪鄭公秋晚北池臨眺〉)。「夜雨剪春韭，新炊間黃粱」有味覺意象 (杜甫〈贈衛八處士〉)。「蟲聲燈光簿，宵寒藥氣濃」有聽覺、視覺、觸覺、加上嗅覺意象 (李賀〈昌谷讀書示巴童〉)。

各種感官之意象，在詩中常可交錯移屬，令「移就」產生「共感覺」(synesthesia) 之效果。Robert Graves 在其詩作 *The Cool Web* 前兩行中說 “Children are dumb to say how hot the day is,/How hot the scent of the summer rose”，這第二行即混合嗅覺 “(the scent) of the summer rose” 與觸覺 “How hot the scent (is)”。李賀〈美人梳頭歌〉之「玉釵落處無聲膩」混合聽覺(「無聲」)與觸覺(「滑膩」之「膩」)；又其〈賈公閭貴婿曲〉之「今朝香氣苦」則混合嗅覺與味覺。另李商隱〈燕臺四首之冬〉裡的「蠟燭啼紅怨天曙」混合視覺與聽覺。Baudelaire 在 “Correspondences” 一詩中，說某些香氣 (perfumes) “Soft as oboes, green as meadows”，更將嗅覺之香氣，混合了觸覺之 “soft” (柔和)、聽覺之 “oboes” (雙簧管之音樂)、以及視覺之 “green as meadows” (如草原之綠)。

西方二十世紀初，有一派詩人叫 “Imagists” (意象派)，其 “Imagism” (意象主義) 反對浪漫之 “idealism” (理想主義) 與維多利亞時代之 “moralism” (道德主義)。意象詩以呈現鮮明具體之意象為宗旨。H. D. 之 “Oread” (〈山精〉) 為代表作之一，詩中說：

Whirl up, sea-- (海啊，旋上來吧---)
Whirl your pointed pines (旋轉你那尖尖的松，)
Splash your great pines (飛賤你那大大的松)

On our rocks, (在我們的岩石上，)
Hurl your green over us, (丟擲你的綠色在我們上方，)
Cover us with your pools of fir. (用你們一池池的樅樹蓋住我們。)

這是山精眼中的海洋：水浪如尖松，波濤如大松。綠綠的海又像一池一池的樅樹。海水可以打旋，可以飛濺，可以拋擲，可以拿來覆蓋。此類詩作，雖以呈現具體意象為主，卻也難逃抽象之詩意。此詩顯然暗示：山精以其知悉之物(松、樅)來談論他物(海洋)，人亦難免此嫌。

40. 西方之「寓言」(allegory) 常是整部作品，而作品可能以韻文(verse) 或散文(prose) 寫成。寓言作品中，語文之表面故事常有另一層固定之道德或政治意涵，故事中之人物或地點常以代表之含義為名，如 Bunyan 之 *The Pilgrim's Progress* 中，Christian (基督徒) 要去 the Celestial City (天域)，經過 the Slough of Despond (沮喪沼澤) 與 Vanity Fair (浮華市集) 等，隨行的人包括 Pliable (易曲)、Hopeful (有望) 等。西方之整部(韻文或散文) 作品，不會稱為「象徵」(symbol)，但其中之某個人物、地點與故事可能詮釋為某種象徵，例如 Melville 之 *Moby Dick* 中，那隻人稱 Moby Dick 的白鯨，可能代表人類難以抗拒之大自然(Great Nature)。不過，那象徵的(symbolic) 含義不是明顯固定的，別的詮釋也有可能。相對的，寓言的(allegorical) 含義則是明顯固定的，Christian 當然就是「基督徒」，而 Moby Dick 不一定就是「莫比敵的大自然」。

在詩歌作品中，有的人物故事是有可能解釋為帶有寓言的或象徵的含義。像 Spenser 的 *The Faerie Queene* 是個寓言的史詩大作，其十二篇(Books) 有十二武士分別代表十二種私德(private moral virtues)，而 Gloriana (即那仙后，the Fairy Queen) 既代表 Glory (光榮)，也代表 Queen Elizabeth (伊莉莎白女王)。整部作品是亞瑟王(King Arthur) 手下十二圓桌武士行俠仗義的故事，也是英國女王手下英勇武士的德行。布雷克(Blake) 的名詩“The Tyger”，詩中之“Tyger” 既是一般的“tiger” (老虎)，也可能象徵上帝創造出的任何威猛可怕之人；而詩中提到的“stars”，有人認為象徵“Reason” (理智)。葉慈(Yeats) 的“Sailing to Byzantium” 一詩，詩中的 Byzantium 就是“the artifice of eternity” (永恆之藝術) 的象徵；而詩人自己就說：航至拜占庭乃「象徵找尋那種精神生活的象徵」。

在西方，有一種簡短的寓言文學，由韻文或散文寫成故事，其人物由動物、植物、或其他自然物擔任，其目的為倫理(道德) 教育，那種文學的英文名稱為“fable”，有別於“allegory”。最早例子為古希臘之 Aesop's Fables (伊索寓言)。新古典時期，法國之 La Fontaine 曾以自由詩寫出許多如此的寓言。

在西方，“parable” 也是寓言，它像“fable”，但其故事中之人物是人，而非動物植物之類。最有名的 parables 為聖經裡基督(Jesus) 所講的寓言，例如“the Return of the Prodigal Son” (浪子回頭) 的故事。

41. 作品之氣氛(atmosphere) 可喜可悲，可緊張可輕鬆，可用許多形容詞來述說。氣氛與人、時、地、事、物均有關係，但故事之座落(setting)、背景(background)、或環境(environment) 最有關係。Coleridge 之 *Christabel* 一開始把故事定在一個梟叫雞啼狗吠、雲來月隱冷暗的深夜，製造出的當然是神秘恐怖之氣氛。此氣氛成為未來故事之先兆(foreshadowing)。

作品之語氣(tone) 常指作者針對其題材或讀者聽眾所持有之態度

(attitude)。《孔雀東南飛》以「孔雀東南飛，五里一徘徊」兩句為起始，隨即把作者對其故事之態度加以定調：孔雀東南飛，即使飛向溫暖富足，尚且念舊，會五里一徘徊。焦仲卿之妻，被迫被休被遣，全屬冤枉無奈，怎能不眷念激盪呢？作者以此兩句，已對其題材顯露出十分扼腕之態度。Edward Fitzgerald 所譯的《魯拜集》(*Rubaiyat of Mmar Khayyam*)，裡頭處處有警告時光飛逝與勸告對酒當歌、抓住今日之說辭，例如：“The Wine of Life keeps oozing drop by drop,/The Leaves of Life keep falling one by one.” “O threats of Hell and Hopes of Paradise!/One thing at least is certain,--This Life flies;/One thing is certain and the rest is Lies;/The Flower that once has blown for ever dies.” 這種言語表露出作者對讀者不斷勸說警告之態度。

作品之母題 (motif) 是作品中一再出現之主題 (theme) 或成分 (element)。例如：莎士比亞、Keats 和 Yeats 作品中就經常有「藝術不朽」(the imperishability of art) 之主題或母題。在 Whitman 之 *When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed* 一詩中，開花飄香的紫丁香 (the lilacs)、發亮下沉的金星 (Venus)、和隱居歌唱的畫眉鳥 (thrush)，一再輪流在各段落中出現，成為詩人哀悼林肯遇害身亡之三個帶有象徵含義之意象。那些是詩中一再呈現之母題。

42. 詩中之人物 (character) 可能單一或多個：《木蘭辭》刻畫講述「代父從軍」之花木蘭。Tennyson 之 “Ulysses” 刻畫講述「老來志猶在」之 Ulysses。白居易之《長恨歌》刻畫講述唐明皇與楊貴妃兩人之事為主，拜倫之 *Don Juan* 則刻畫講述唐璜與許多其他人 (尤其女人) 之故事。

就像小說或戲劇一樣，詩中之情節 (action) 可能單純或複雜，各色各樣都有。情節之佈局 (plotting) 也有許多方式。西方傳統之史詩 (epics) 常從事情之中間講起 (所謂 *in Media Res*)，那是一種「從中講下去再講回來」的佈局 (plot)，如荷馬 (Homer)、味吉爾 (Virgil) 之史詩都是。在密爾頓 (Milton) 的《失樂園》(*Paradise Lost*) 中，照例有十二篇章 (Books)，在第一篇章裡，以反叛上帝而墮落之 Satan 企圖破壞上帝之 Paradise 為講述之起始。到了第五篇章時，才透過 Raphael 講述當初 Satan 為何與如何在 Heaven 反叛上帝，因而被打入下界。可見，Milton 也是採用「從中講起」的部局。

43. 詩中之重複或「重出」(repetition) 有各種不同方式，「重出者」(repetend) 可能一音一字，也可能一句一語。重複不變的疊語疊句 (refrain) 常出現在詩節或段落之固定位置，一般的「重出者」則不一定如此。例如：Keats 之 “La Belle Dame sans Merci” 之前兩詩節第一行都是 “O what can ail thee, knight at arms” 之疊句，而第一與最後詩節之最後一行都是 “And no birds sing” 之疊語。相對的，Coleridge 之 *The Ancient Mariner* 一詩中，在非固定位置都有 “glittering eye” 與 “skinny hand” 之詞語，用來形容那老行船人的模樣。

在許多詩與歌中，有所謂 “incremental repetition” (遞增或累變的重複)，那是每次重複都稍有改變。西方之民謠 (ballad) 中，常見此招。例如 “Edward” 一詩中，“O I hae killed my hauke sae guid” 會變成 “O I hae killed my reid-roan steid” 與 “O I hae killed my fader dear” 等。在《紅樓夢》中的〈紅豆詞〉，曹雪芹讓賈寶玉指涉林黛玉而講出「滴不盡…開不完…睡不穩…忘不了…嚙不下…瞧不盡…展不開…捱不明…遮不住…流不斷…」這一連串的 “incremental

repetition”，可以說把說「不」之藝術展現到極致。

44. 在中國傳統詩中，「客體相關」(objective correlative) 是慣用之手法。《詩經》中，「關關雎鳩，在河之洲」是客體之事，卻相關「窈窕淑女，君子好逑」之情。「桃之夭夭，灼灼其華」、「有蕢其實」、「其葉蓁蓁」是客體之事，卻相關「之子于歸，宜其室家」或「宜其家人」之情。李白〈長干行〉中，「門前遲行跡，一一生綠苔；苔深不能掃，落葉秋風早。八月蝴蝶黃，雙飛西園草」是客體之事，卻相關思君悲妾之情。

法國象徵派 (Symbolism) 之詩作，鼓吹以具體之意象 (images) 提示 (suggest) 相關之情事，亦是「客體相關」之手法。Baudelaire 《惡之華》(*The Flowers of Evil*) 中，有多起例子。講述 “Spleen” (鬱卒) 之情，卻以一系列相關之事，組成意象群 (a cluster of images) 加以提示：

Spleen LXXVIII	鬱卒
Old Pluvius, month of rains, in peevish mood	冬雨倒冷甕
Pours from his urn chill winter's sodden gloom	墳屍消退中
On corpses fading in the near graveyard,	乖戾陰霾下
On foggy suburbs pours life's tedium.	郊霧生長冗
My cat seeks out a litter on the stones,	孤貓露疥癬
Her mangy body turning without rest.	覓窩青瓦片
An ancient poet's soul in monotones	詩人長凍瘡
Whines in the rain-spouts like a chilblained ghost.	獨吟兩管間
A great bell mourns, a wet log wrapped in smoke	樓鐘悲鳴燃濕木
Sings in falsetto to the wheezing clock,	壁鐘感冒猛啣咕
While from a rankly perfumed deck of cards	發臭香牌煙幕裡
(A dropsical old crone's fatal bequest)	水腫老嫗遺留物
The Queen of Spades, the dapper Jack of Hearts	黑桃紅心后與魔
Speak darkly of dead loves, how they were lost.	死情暗處猶傾訴

45. 例如，在董崇選的〈兩個情(人)節〉這詩中(見《續紛錄》81-86)，詩題就是在平常的“情人節”一詞中，把“人”字括弧起來，這樣便表示：該詩在講述有人在兩個情人節造成“丟人”的情節。在第一個情人節中，某男叫“約漢”，他約見某女叫“馬麗”。結果那馬兒被另一男“彼得”接走，他自己只見一隻貓前來對他叫一聲“妙！”(不是“喵！”)。在此情節中，故意把John譯成“約漢”(而非平常的“約翰”)而把Mary譯成“馬麗”(而非平常的“瑪麗”)，正可表示他是約見美麗馬子的漢子。而妙的是：在那場合，真的是“彼得”(Peter) 這個彼人得到此馬子(而非這約漢得到)。

46. 在莎劇《李爾王》(*King Lear*) 中，對話多為「無韻體詩」(blank verse)。當兩個大女兒 (Goneril 和 Regan) 在爭取父王歡心時，所說的話都是極盡文飾修辭之花言巧語。相對的，當得到江山權位後，她們想奚落父王所說的話，卻只見尖銳，不見修辭。這時，灰心的父王說：「你們認為我會哭。不，我不會哭。」

我是有滿多的理由可以哭，可是在我哭之前，這顆心得要先碎成千千萬萬片。」(II, iv, 285-289)。這種話一點文飾修辭也沒有，可以說是最平白不過了。但是，此時這種看來無技巧之平常話卻是最感人最令人辛酸的話。莎翁這幾句「無韻體詩」是最無技巧卻技巧最高之詩行。其含義最有韻味，最令人欲哭無淚。

47. 不過，有文字之語言，詩人極少單取其語音以為口語詩 (oral poetry)，通常會兼取其文字以為書寫詩 (written poetry)。例如，今日很少會有詩人單用中文或英文之口音以為詩，而不用到其文字。

48. 即使高度以「形」(shape) 而為詩之詩作，亦必有「音」(sound) 加上「義」之成分。例如，e. e. cummings 之 “L(a)” 一詩，雖然把 “loneliness” 和 “a leaf falls” 拆開加括弧變成：

lca
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

因此，似乎無法唸其音，但也可唸之為 “la leaf falls one liness” 或 “la, le, af, fa, ll, s, one, l, iness” 而成為 (破碎卻) 有音之詩作。

49. 例如，Tennyson 之 “The Eagle” 一詩，其第一行 “He clasps the crag with crooked hands”，不僅有「他抓住危岩以彎曲之手」之「表義」(expressing the meaning) 的功能，亦使 “clasps,” “crag,” 和 “crooked” 等字中之 /k/ 音暗示老鷹乃 “cruel king” (酷王) 之類，帶有「佐義」(aiding the meaning) 之功能。

50. 例如，李白〈夜思〉一詩：「牀前明月光，疑是地上霜。舉頭望明月，低頭思故鄉。」詩中之平仄節奏及其所押之 “ang” 韻，本身並無含義，與詩意詩情亦看不出有任何關係。同樣的，W. S. Landor 之 “On His Seventy-fifth Birthday” 一詩：

I strove with none, for none was worth my strife,
Nature I loved, and next to Nature Art;
I warmed both hands before the fire of life,
It sinks, and I am ready to depart.

詩中之 “iambic pentameter lines” (抑揚格五音步詩行)，以及其 “abab” 之隔行押韻的音感，本身亦無特定含義，與詩情詩意亦無直接關係。

51. 例如，Shelley 之 “Ode to the West Wind” 一詩，詩中用「三行連韻」之 *terza rima* (aba bcb cdc, etc.) 模式，唸起來有「西風連續吹著」之音感，就是以音感影射詩意之好詩。同樣的，董崇選的〈呼拉圈〉一詩，詩中第一段：

呼拉，呼拉，呼拉圈，
技巧好，一直搖，
一圈，一圈，又一圈，
腳上，頸部，與腰間，
一直搖，一直繞，
小圈，中圈，或大圈，
一遍，一遍，又一遍，
快也搖，慢也繞，
向右轉，或向左旋，
都是扶搖圍繞一個圓。

這幾行唸來真有「扶搖直上」、「不停圍繞一個圓」之音感。而第二段：

忽然間，沒技巧，
一個勁兒往下掉。
沒力氣，吃不消，
更是落地動不了。

這唸來也有「往下掉」、「動不了」之感。最後一段指出「不呼不拉」則「不扶搖」，因而無法達到瘦身或呼朋引伴之「運動大目標」。全詩真是「以音佐義」。

52. 例如，西方之 *sonnets* (十四行詩) 即有某種韻律 (*meter*)，用「前八行後六行之兩段」而押韻為 *ababcdcd* 加上 *efefgg* 或 *cdcdcd* 之意大利模式，或用「三個四行加一對句」而押 *abab cdcd efef gg* 之英國模式。中文之律詩則有八行五言或七言，分兩段，用某種平仄韻律，而通常押 *ab cb db eb* 之韻式 (如杜甫〈春望〉與崔顥〈黃鶴樓〉)。

53. 例如，Tennyson 在 “*Ulysses*” 一詩中說 *Ulysses* 老來卻意志堅強，” *To strive, to seek, to find, and not to yield*”。這一連串的 “*iambic meter*” (弱強、弱強韻律) 確能強化此意志。又如董崇選〈鐘錶聲〉一詩，全詩分兩段，每段六十字，每兩字以頓號隔開，吟起來猶如「滴答」一聲，等於時間之一秒。此韻律確能佐義。

54. 例如，Spenser 發明而寫作 *The Faerie Queene* 之詩節 (*stanza*) 為九行詩節，其中前八行都是抑揚格五音步 (*iambic pentameter*) 詩行，而第九行卻拉長一音步而成為六音步 (*hexameter*) 詩行。

55. 例如，Keats 在 “*La Belle Dame sans Merci*” 一詩中，將典型的 “*ballad stanza*” (民謠詩節)，由 4, 3, 4, 3 音步的四行改為 4, 4, 4, 2 音步的四行，令人有「預料不到的、最後一行突然減半短少」之感。這感覺正好影射 *la belle* (那美女) 最後突然變成 *sans merci* (沒同情心) 之缺憾。

56. 例如，Longfellow 之 “*The Tide Rises, the Tide Falls*” 一詩，讀來即能感覺有「海濤時長時短、起起落落」之節奏 (*rhythm*)，而 Arnold 之 “*Dover Beach*” 一詩亦然。

57. 一般所謂「頭韻」(alliteration)指同一詩行中有若干重要字眼，以相同子音起頭。如 “In a summer season, when soft was the sun” (*Piers Plowman*) 這一行，同以子音 “s” 起頭的有四重要字眼。古英文和中世紀英文 (Old English and Middle English) 之詩篇常押頭韻。尾韻 (end rhyme) 為古今中外最常見之押韻法，以若干詩行行尾之重音節母音及其後之子音母音皆相同而為韻。一般所謂「押韻」(rhyme) 即指此種行尾韻。單音節之尾韻叫 “masculine rhyme” (雄韻，如 feet, cheat)，雙音節之尾韻叫 “feminine rhyme” (陰韻，如 pillar, killer)，三音節之尾韻叫 “triple rhyme” (三重韻，如 clerical, spherical)。有些尾韻押得不夠完全相同，便有 “slant rhyme, incomplete rhyme, half rhyme, near rhyme” (斜韻，不全韻，半韻，接近韻) 各種不同名稱，如 bet, bed; sit, seat; beggar, teller 等。相對於「行尾韻」的是「行頭韻」(initial rhyme)，如 Sidney Lanier “Symphony” 一詩中之 “Vainly might Plato’s brain revolve it;/Plainly the heart of a child could solve it”，以兩行之起頭字來押韻。相對於行中之「頭韻」的是「行中韻」(internal rhyme)。它以同一詩行中若干字押相同的母音(及子音)而為韻，如 Browning 之 “How sad and bad and mad it was” 以及 Swinburne 之 “Sister, my sister, O fleet sweet swallow”。

58. 例如英文詩常見之 “ballad stanza” (民謠詩節)，即有固定之四行，常以 “iambic meter” (抑揚格韻律) 為主，其中一、三行各四音步 (tetrameter) 不押韻，二、四行各三音步 (trimeter) 而押韻。此四行形成 abcb 之「押韻結構」(rhyme scheme)。中文詩之「絕句」則有四句，帶某平仄節奏，而押 aaba 之結構。

59. 如董崇選〈乒乒乓乓〉一詩，共有八個詩節，每一詩節皆為四行，每一行都押同一韻 (ang音)，但每一詩節之第四行，可能少至三字，也可能多到八字，中間空白。此即影射「乒乓球賽中，每一球打到最後之不確定性」。例如其前兩詩節為：

乒乒乓乓	乒乒乓乓	乒乒乓乓	乒乒乓乓
這方那方	那方這方	你方我方	我方你方
正正常常	正正常常	緊緊張張	緊緊張張
殺	無常	抽拉	上當

60. 例如，哀悼他人逝世時，如果說「你已死掉，開始睡覺，不會醒來，直到地老」，便有點可笑。倒不如說「你已過往，開始長眠，不會甦醒，直到地老。」

61. 例如，Byron 在 *Don Juan* 一詩中之 “But—oh! ye lords of ladies intellectual./Inform us truly, have they not hen-pecked you all” 兩行，以 “intellectual” 一字跟 “hen-pecked you all” 三字來押韻，真是神來之筆。

62. Northrop Frye, et al 所編之 *The Harper Handbook to Literature* 一書，便提到：“The functions of rhyme are essentially four: pleasurable, mnemonic,

structural, and rhetorical”。以 Robert Frost 之 “Nothing Gold Can Stay” 一詩為例。該詩點出：大自然中剛發芽之「初葉」往往並非綠色，而是金黃色，但那金黃色澤非常短暫，往往很快就變成綠色。可見人生中確實「金黃不久留」。該詩之前兩行為：“Nature’s first green is gold/Her hardest hue to hold”。那兩行既押頭韻，也押尾韻，讀來確實有諧音之樂趣。此外，那兩行顯示該詩是「對句」(couplet) 之結構(兩行、兩行各自押韻)。更重要的，那兩行確實幫助讀者記住自然之 “first green is gold”，但那是 “hardest hue to hold”。頭韻加上尾韻既可增強記憶，也顯示詩人選字修辭之真功夫。如果將之改為大自然之 “first leaf is golden”，但那是 “a color difficult to keep”，唸來就少了許多韻味，也不易記得，不是嗎？

63. 董崇選〈老蠹的自述〉一詩，全詩有九段，每段七行，每行(7+7)十四字，行尾均押「鳴」聲，此聲正可影射「讀書人」(如杜甫、蠹魚)之「途」、之「苦」，可以為其「呼」，為其「哭」，為其「訴」。

64. 英詩中，最有名之雙關語 (pun) 為 John Donne “Hymn to God the Father” 這詩中，以 “son” 影射同音 “sun”，而以 “done” 影射自己之姓 “Donne”。中文之名例為劉禹錫〈竹枝詞〉「東邊日出西邊雨，道是無晴卻有晴」一句中，以「晴」影射「情」。董崇選在 “Luna’s Faces” 一詩中，以某人妻(名叫 Luna) 之 “faces” 比成月亮之 “phases”，而把其子 “son” 比成她與其夫共同環繞之 “sun”，這也是運用「雙關語」而兼有幽默與嚴肅之效果。

65. 例如，Alfred Noyes 之 *The Highwayman* 一詩中，在 “Over the cobbles he clattered and clashed in the dark inn-yard” 一行中，“clattered” 與 “clashed” 兩字是「擬聲字」(onomatopoeia)，它模仿馬蹄踢石的聲音。又如 Pope 在 *An Essay on Criticism* 一詩中，在說完 “The Sound must seem an Echo to the sense” (聲音必須聽來就像意義之回響) 後，接著幾行就實際讓詩行模擬聲音：

Soft is the strain when Zephyr gently blows,
當微風輕輕吹，語調便是細柔柔，
And the smooth stream in smoother numbers flows;
而平順的溪水嘛，以較平順的韻律流；
But when loud surges lash the sounding shore,
但當大波大浪拍岸作響那時候，
The hoarse, rough verse should like the torrent roar;
詩句又粗又糙應該就像潮流吼；
When Ajax strives some rock’s vast weight to throw,
當艾賈克斯奮力要擲巨大重石時，
The line too labors, and the words move slow.
詩行也要用力出，文字也要慢慢使。

66. Tennyson “The Eagle” 一詩中之 “He clasps the crag with crooked hands” 即為影射「粗暴」之噪音 (cacophony)。Milton 在 *Comus* 一詩中說：“How charming is divine philosophy!/Not harsh and crabbed as dull fools suppose,/But musical as is Apollo’s lute.” 三行中，一、三行為 “euphony” (悅音)，中間一行有 “harsh and

crabbed”之噪音，但說出“divine philosophy”並非“harsh and crabbed”，直接以聲佐義。

67. 例如，John Crowe Ransom 在“Piazza Piece”一詩中，以許多“s”音(在 dust, soft, sigh, see, trellis, spectral, sing 等字中)強化「老紳士」(=死神Death)不斷在「青春少女」耳邊“whispering”(耳語)之含義，又以許多 m, n, ng 聲音(在 moon, soon, dream, scream, trying, sighing, dying, waiting 等字中)強化那些聲音不斷迴蕩在耳際。另外，詩分兩段，第一段八行之第一與第八行均以“trying”結尾，第二段六行之第一與第六行均以“waiting”結尾。此“-ing”表示「老紳士一再進行「試著」追求女子，而女子則依然還在「等著」別人來追求。這種“-ing”確有佐義之功能。

68. 例如，Tennyson 在 *The Princess* 之“Come down, O maid”一詩中，有“The moan of doves in immemorial elms./And murmuring of innumerable bees”之名句，句中許多 m/n 聲配上行中之母音，確能影射鴿子之“moan”以及蜜蜂之“murmuring”。

69. 英國詩人 William Blake 就曾以雕版(engravings)及水彩(water colors)製作插圖(illustrations)而佐助其詩作之含義。他在 *Visions of the Daughters of Albion* 那詩作的頭頁插圖中還刻寫說：“The Eye sees more than the Heart knows”(眼睛所見，多於心之所知)。他還為聖經 *The Book of Job*，但丁之 *Divine Comedy*，Gray 之詩作，以及 Young 之 *Night Thoughts* 製作插圖。

70. 例如，e. e. cummings 在“Moon over towns moon”一詩中，起先就把許多文字中的字母“o”故意大寫(如 mOOn, Over, tOwns, whO, float, alone)，最後一段那“o”則變成文字中惟一小寫的字母(如 oNLY, MooN, ToWNS, SLoWLY, SPoUTING)，這手法影射圓形之月亮也看來有大有小。Edwin Morgan 之“Siesta of a Hungarian Snake”一詩，則以“s”及“z”兩字母排成蛇形，伸展成兩端小，中腹大之蛇形樣貌。

71. 例如董崇選在〈輓陶兒〉一詩中，就故意用許多「提手旁」之中文字(如掏、搓、捻、捏、揉、搗、握、撚、挖、擠、摸、提、扶、捉、擦、抹、挪、搔、拂、拭、換、托、攔、抱、拈、探、擇、挑、找、抓、摟、掛、插、攜、掃、搬、捧、擺、拋、挽、摔、撞、拙等)，來影射製陶之「手藝」以及處世待人之「手法」。

72. 例如，陳黎〈戰爭交響曲〉一詩分三段，第一段由十六行每行24個「兵」字組成一方陣。第二段則由那個「兵陣」一行一行地讓「兵」字逐漸變成「兵」或「兵」字：起先一行三個，後來越多個，最後「兵」也沒了，只剩少數幾個「兵」或「兵」。最後一段，所有「兵」與「兵」或「兵」都沒了，只剩十六行24個「丘」字。這明顯表示：戰爭的結果就是沒有兵，也沒有身體殘缺的「兵」，只剩那些山丘。

73. 圖像詩(shaped poem)最有名之例子為 George Herbert 之“The Altar”(〈祭

壇))。因其英文字排成祭壇之形，故圖像詩有時亦稱為「祭壇詩」(“altar poem”)。具象詩 (concrete poetry) 乃具有形象之詩，亦即圖像詩。在文藝復興時期之西方，即常見具象詩。此種詩於二十世紀曾盛行。實例很多，可參看 Emmett Williams, ed. *An Anthology of Concrete Poetry*。在中國古代，亦有「寶塔詩」，但中文之具象詩，是於近代模仿西洋才開始盛行一時。白萩、林亨泰、陳黎、詹冰、杜十三等均曾創作具象詩。

74. 例如，碧果之〈鼓聲〉一詩，以逐漸縮小之黑點表示鼓聲漸漸遠去。

75. 例如，e. e. cummings 在 “next to of course god america i” 一詩中，於第一段用引號引述某 speaker 之演說詞，共十三行，但行中均無逗點或句點。這表示那演說者「說話滔滔不絕」。第二段 (也是最後一段) 僅一行字：“He spoke. And drank rapidly a glass of water”。這行字最後應有之句點，不見印出。這表示那演說者「快速喝一杯水」之後，好像「不想停下來，還要說下去」。

76. 例如，痲弦在〈土地祠〉一詩中，僅用括弧，不用其他標點符號。

77. 例如，黎青〈石頭〉一詩中，有許多詩行留下長短不一之空白，頁面上顯得雜亂，但許多詩行底下都有「石頭」兩字，排列稍感整齊。這是否暗示「整齊墊底之石頭上，就是一片荒亂之歷史遺跡」？

78. 例如，董崇選之〈刺客〉一詩，有八個詩節，每一詩節全是三長行加兩短行。那除了影射「人命三長兩短」之外，也說出「刺客未必入列傳，名也三長與兩短。」

79. 依語言行動理論 (speech act theory) 而言，每一詩作皆為「一個雙重之語言行動」(a double speech act)，一為詩人對世人之語言行動，另一為詩中說話者對其說話對象之語言行動。語境 (speaking situation/ context) 為說話者所處之環境，亦即影響其說話心情 (mood) 之環境。

80. 例如，Yeats 之 “The Wild Swans at Coole” 一詩，詩中講話者就是詩人本人。可是，Hardy 之 “Channel Firing” 一詩，語中講話者乃一鬼魂，並非詩人本人。

81. 例如，T. S. Eliot 在 “The Love Song of J. Alfred Prufrock” 一詩中設定說話者為一名叫 J. Alfred Prufrock 之虛構人物。Shelley 在 “The Cloud” 一詩中，設定說話者為「雲」(the cloud)。Yeats 在 “A Dialogue of Self and Soul” 一詩中，設定 “Self” 與 “Soul” 在對話。

82. 例如，Arnold 創作 “The Dover Beach” 時，他的語境為他實際所在的時空 (維多利亞時代之英、法世界)。而詩中語境則為詩人構想之某人與其愛人某日到 Dover Beach 附近之某處 (可能一旅館內)。

83. 按照 Roman Jakobson 的說法，溝通有六要素：說話者、受話者、訊息、語碼、媒體、與情況。詩作乃溝通方式之一種。詩情詩意即詩之訊息，詩之說話

者包括詩人及詩中之講話人。其他四項要素皆亦牽涉到語境。說話之時空場合即說話之情況，此為最狹義之語境。

84. 例如，Burns 之 “To a Mouse” 表面上是對某老鼠在說話，其實整篇詩是針對全人類在說話，在告訴人類 “foresight may be vain” (事難預料)。而 Pope 之 *The Rape of the Lock* 一詩，出發點是針對三者：某女士 (Mrs. Arabella Fermor)、牽涉到剪髮事件的兩家、與 Pope 之友人 John Caryl。

85. 例如，Wallace Stevens 寫 “Anecdote of the Jar” 時，其說話之時空背景是二十世紀之美國某州 (Tennessee)。Ezra Pound 寫 “In a Station of the Metro” 時，其說話之時空背景為 1913 年巴黎地下鐵之某站。

86. 例如，T. S. Eliot 在 *The Waste Land* 一詩中，除英文以外，還使用拉丁文、義大利文、德文、法文、甚至梵文等多國語文。

87. 古代 minstrels (吟遊詩人) 吟唱詩歌或今人朗讀詩篇時，是以空氣、傳聲筒、擴音器等為媒體。Blake 曾把詩作刻印在銅版上。今日之網路詩當然是在電腦、網路上。

88. 例如，Browning 寫 “My Last Duchess” 時，設定詩中講話者為十六世紀意大利之 Duke of Ferrara，而其說話之對象為某媒人 (marriage agent)。原來：該 Duke 在其前妻 Lucrezia (其 “my last duchess”) 死後，有意再娶 The Count of Tyrol 之姪女。當 The Count 派某使者當媒人前來見 the Duke 時，the Duke 就帶那密使 (emissary) 上樓去看其前妻 (畫在牆上) 之畫像，順便利用上樓下樓的時間告訴使者許多有關其前妻及那畫作之事情，目的在炫耀其權勢以及透露其前妻之死因。因此，該詩作之時空背景便限定在那特殊之場合，而詩作之詩言當然是那種場合之 (翻譯成英文的) 場面話，傳聲的媒體就只是口耳間之空氣。不過，這種限定卻很流利地讓 the Duke 把話說盡，讓他清楚地暗示其前妻以及他自己之個性，並表明他的意圖。結果，這就是一篇極為成功而有名的「戲劇性獨白」(dramatic monologue)。

89. 例如，Hopkins 在 “Spring and Fall” 這詩中，用 “unleaving” 和 “leafmeal” 等新造詞語 (neologism)，卻很適合其上下文而能有效表達詩中之情意。

90. 例如 Wordsworth 在 “A Slumber Did My Spirit Seal” 這詩中，內容寫的是某女孩 (Lucy) 之去逝，其主題 (theme) 為「死亡乃回歸自然」(Death is a return to Nature)。其中有死去猶如睡眠 (a slumber) 之母題 (motif)，有提到死者似乎已變成無法感受人間歲月 (earthly years) 之物，說她不再有 “motion” (行動) 和 “force” (力量)，只是 “Rolled round in earth’s diurnal course,/With rocks, and stones, and trees” (隨著岩石、石頭、和樹木，在大地每日的過程中，被滾動繞著走)。在最後這兩行詩句中，“Rolled round ... With rocks” 有頭韻 (有三字以 r 起頭)，在 “earth’s diurnal” 兩字中有相同的母音，而兩行之韻律感覺起來就有一圈一圈在繞行的那種 iambic (抑揚格) 的節奏。這兩行真是挑音選字來呼應主題之結語，真是整篇詩作之高潮與核心。

91. 例如，在 Tennyson 之 “The Lotus-Eaters” 這詩中，許多字有 “m,” “n,” “ng” 之尾音，重複那些鼻音會造成昏沈欲睡之效果，那正呼應該詩之主題。又如，在 Poe 之 “The Raven” 這詩中，那大烏鴉一再叫出的 “Nevermore” 一字，以及那詩中說話者多次說到的 “and nothing more” 三字，確能呼應詩中人想念 Lenore 已經亡故之詩情。另外，像莎士比亞 *As You Like It* 劇中之 “Under the Greenwood Tree” 歌詞裡，重複之句子 “Here shall he see/No enemy/But winter and rough weather” 正是劇情與詩意之寫照 (表明在林中比在宮中好)。

92. 例如，董崇選之〈情與愛之間〉這首詩，就是由一連串相互對照之字句組成三段之詩篇，其中對照之細節像：

人有人情 vs. 事有事情

人情有濃淡冷暖，有甜酸苦辣，有說不出的滋味，
也有講不完的感覺。 vs. 事情有大小好壞，有輕重緩急，
有想不通的緣由，也有料不到的結局。

愛在人間 vs. 愛在事裡

人間之愛見於事 vs. 事裡之愛源於人
人間事裡萬般愛：有的帶真情 vs. 有的徒假意
愛有顯著與幽微 vs. 也有淡薄與濃烈

情與愛之間有他有她有牠也有它 vs. 他她牠它之間有你也有我
情與愛之間有說不完的故事 vs. 有跑不完的路 vs. 有唱不完曲子

vs

也有畫不完的布

情與愛之間，多少悔恨永遠揮不去？ vs. 多少冤孽總是去又來？

93. 例如，Thomas Gray 之 “Elegy Written in a Country Churchyard” 有一名句為：“The paths of glory lead but to the grave”。但全篇一百多行並非只有此名句合乎詩情詩意，而是每行每句都呼應此哀歌看淡榮華之詩情，以及省思生死之詩意。

94. 例如 Ezra Pound 之 “In a Station of the Metro” 只有形成兩行之一句，Whitman 之 *Song of Myself* 超過一千行，而 Byron 之 *Don Juan* 則有16,000行之多。

95. 例如，Whitman 之 *Song of Myself* 分成長短不一的 52 個段落，Byron 尚未完成之 *Don Juan* 已經分成十六個 Cantos (篇章)。

96. 例如，“Sir Patrick Spens” 是由典型的民謠詩節 (ballad stanzas) 組成，Keats 之 *Isabella* 則由八行詩節 (ottava rima) 組成。

97. 例如，Shelley 之 “Ode to the West Wind” 裡，用「三行連韻」之 *terza rima* 詩節，可以提示「西風連吹不停」之詩情，亦可提示「西風關連波、葉、雲

(waves, leaves, clouds) 三者」之詩意。但丁 Dante 以 *terza rima* 詩節寫成之傑作《神曲》(*Divine Comedy*) 有大三部分(地獄篇、煉獄篇、天堂篇)。此詩節之形式當然另與基督教「三位一體」(the Holy Trinity) 之教義有關。

98. 例如，Byron 在其 *Childe Harold's Pilgrimage* 裡使用九行之「史實塞詩節」(the Spenserian stanza)，卻很難看出詩情詩意與此形式有何關聯。當初，Spenser 創用此種九行詩節時，是要讓詩行行進得比八行詩節稍為緩慢而適合他述說英雄事跡所需之冗長細節。但一般讀者仍然無法感覺到此詩節形式與詩情詩意有何明顯之關聯。

99. 例如，Emily Dickinson 之眾多詩作皆無篇名，後人常追隨 T. H. Johnson 以編號來認定其詩作。

100. 例如，劉脊虛「道由白雲晝……清輝照衣裳」一詩，雖以〈闕題〉為題，卻句句關聯「山野隱居閒情」之主題。

101. 例如，李白之〈蜀道難〉確實詳說蜀道之難行，但王維之〈雜詩〉卻無法以詩題提示「君自故鄉來，應知故鄉事」之主題。

102. 例如，Whitman 之 “Out of the Cradle Endlessly Rocking” 是全詩之首行；Oliver Wendell Holmes 之 “The Last Leaf” 取自全詩最後一段之第二行；Robert Burns 之 “Auld Lang Syne” 則出現在該首詩歌多段文字之最後一行。

103. 中國傳統詩像韓愈〈八月十五夜贈張功曹〉，王勃〈杜少府之任蜀川〉，杜甫〈月夜〉，王維〈酬郭給事〉等，常以日期、時機、場合、目的為篇名，而不直接以主題為篇名。

104. 例如，W. H. Auden 之 “The Unknown Citizen” 是無名 (unknown) 之人，他只有編號 (JS/07/M/378)。但詩中卻反諷地細列許多有關他「為人所知」(known) 之資料。又如，Dudley Randall 之 “After the Killing” 就是在諷刺「嗜血者」(blood thirstier) 所謂 “after the killing, there will be peace” 之說法。

105. 例如，Tennyson 之 “The Two Voices” 一詩，有 462 行，每三行形成一個詩節(每行四音步，押 aaa 韻)。但其結構顯然由轉換說話者而形成：起先是由一個主張 “not to be” (不要存在，要自殺死去) 的說話者(代表心中一種 “still small voice”) 在跟一個想要 “to be” (存在，不自殺死去) 的說話者(詩中之 “I”) 在對話、辯論，最後是這個 “I” 在附和另一個說話者(代表 “a hidden hope”)，主張人生在世就是要 “Rejoice! Rejoice!”

106. 例如，Keats 之 *Lamia* 即以故事之先後為詩篇之結構。Marvell 之 “To His Coy Mistress” 以論理之因果關係顯示結構。Shelley 之 “Ode to the West Wind” 輪轉了西風與樹葉、雲、波浪等之意象而形成結構。在 Whitman 之 “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd” 一詩中，the blooming lilacs, the sinking star (Venus), 以及 the singing thrush 形成三個不斷重複出現之母題，就像交響樂一般，以重

複呈現那些母題來顯示該詩的結構。在 Samuel Johnson 之 *The Vanity of Human Wishes* 一詩中，人類之各種 wishes (像對 gold, 對 titles, 對 gain and grandeur, 對 preferment, 對 wealth, 對 fame, 對 longevity, 和對 beauty 等之願望)，一一被列舉，一一被說成 vain (空虛)，那就是詩篇的結構。

107. 史詩 (epic) 如 *Illiad, Odyssey, Aeneid* 等。哀歌 (elegy) 如 Milton 之 “Lycidas” 及 Shelley 之 “Adonais”。祝婚詩 (epithalamion) 如 Spenser 之 “Epithalamion”。這些都顯然依成規 (conventions) 而寫作。

108. 例如，Spenser 有大詩作 *The Faery Queene*，Sidney 有名詩集 *Astrophel and Stella*；Wordsworth 有大詩作 *The Prelude*，Meredith 有名詩集 *Modern Love*。

109. *The Faery Queene* 是長篇大作，但 *The Waste Land* 並非長篇大作，而是內容重大之偉大詩作。

110. 例如，“Loving in Truth” 是 *Astrophel and Stella* 之先導篇，也是詩集中之第一名詩。Coleridge & Wordsworth 之 *Lyrical Ballads*，正如其 Preface 之言，是有革新之形式 (語言) 與內容。

111. 例如，Tennyson 之 *In Memorium A. H. H.* 是以悼念亡友 (Arthur Hallam) 而成集。

112. 例如，Whitman 將其眾多詩篇統稱為 *The Leaves of Grass*，顯然有意影射：其詩極為普遍，能持久長存，能擴展廣大，有如處處常見之草葉。

113. 例如 Lessing 在其論文 *Laocoön* 中，即主張繪畫為空間藝術，而文學則為時間藝術。

114. 西方之 Aloysius Bertrand, Baudelaire, Oscar Wilde 等為一些有名之散文詩 (prose poems) 作者。

115. 中土之「賦」，如屈原、宋玉之騷賦，以及賈誼、司馬相如之漢賦，皆可謂「詩散文」 (poetic prose)。

116. Horace 在其 *Ars Poetica* 中明白認為詩歌兼具「樂與利」 (pleasure and profit) 之功能；Coleridge 在其 *Biographia Literaria* 中則認為詩之有別於科學在於其立即目標 (immediate object) 為樂 (pleasure) 而非真 (truth)。

117. 「衍異」乃 Derrida 所謂 “difference”，此乃不斷「延異」，不斷既延遲 (defer) 且相異 (differ) 之過程。以符號學之觀點，詩人之內文與外文確屬衍異之關係。

118. 本詩另衍生出一篇小說叫“天譴”，但該小說與本詩皆尚未公開發表。

後語

本人不敢自稱詩人，卻常寫作詩篇，也曾出版兩本詩集（《落英集》，台北：書林，1984；《繽紛錄》，台北：書林，2004）。本人除創作出版詩篇之外，亦創作出版其他文類（包括散文、小說、戲劇等）。本人確實有許多寫作經驗，對寫作確實有不少心得。那些心得當然成為談論創作/寫作之基礎。

本人曾有多年在中興大學教授「文學創作」課程，也曾整整一年赴美國研究北美地區文學創作班課之開設與教學實況，而於歸國後出版《文學創作的理論與班課設設》一書（台北：黎明文化，1990）。此書後來改編為《文學創作的理論與教學》，由台北書林公司於1997年出版。其實，本人對文學創作之研究心得亦曾出現於博士論文 *The Scene of Textualization* 與升等論文 *Imagination and the Process of Literary Creation* 兩書中。本書與先前之論著相同，皆以創作過程為立論之方向。

本人出身外文系，亦長期於外文系教授各種文學課程（包括「詩歌賞析」之類）。在學與教之過程中，自然接觸不少文學作品（尤其著名之西洋名作，包括重要之詩作）。本人在接觸外國文學作品之同時，亦不忘接觸本國作品，藉以收參考比較之效果。其實，昔日撰寫文學創作之理論與今日撰寫《詩道》之理論，皆明顯以古今中外之名作為立論之根據。在本書中，注釋部分所舉之眾多實例，即為接觸過之古今中外名作。

詩為最純之文學，比小說、戲劇與散文更具「挑字、煉句、謀篇」之功夫。「詩道」乃「創作之道」中最为精要者。本人發表過許多文學論著，此書可謂本人諸多論著之精華，既集個人學與教之心得，亦現個人研究之總要。此書既具一般可見之「尋常道」，更具個人獨見之「隱藏道」。希望此書可成眾多文學論著中另一極有價值而可供參考之著作。

本人在我國教育體系中先為學生，後為人師。誠然「師者，所以傳道、授業、解惑也。」但本人身當學生時，不僅曾受多位師者傳道、授業與解惑，亦曾受幾位恩師給予經濟上之協助，其中包括台南縣南安國小之王老師金柱，台南一中之李老師水木、林老師常雄、林老師朝財、秦老師可喜、張老師湘洲、葉老師麗水、蔡老師德本，以及台灣大學之朱老師立民。多年來，本人一直心想寫成一書，獻給他們，藉以表明不忘承繼恩師傳道、授業、解惑與濟助之意。

本人長年努力閱讀、研究、翻譯、創作與教學，雖有許多著作出版，亦曾獲不少獎勵，但總覺多年蹉跎，總覺始終未能寫成至為滿意之一書，故迄今未曾有獻書致意之舉。今完成此《詩道》，自知該書仍有侷限，但恩師皆已逐漸年邁逝去，時間已不容我再度蹉跎。故於今日勉強獻上此書，聊表感念之意。希望此《詩道》亦能道盡「師道」中之恩情與謝意。

附錄

董崇選尚未公開發表之詩作：

The Tragic Romance of Iksologist

There once lived in our little country town
A knight of erudition and renown.
Iksologist was his right, noble name.
It tells us straight about his lifelong aim.
He'd been trained so well in the three R's,
Seldom did tests fail him, as wars did Mars.
He conquered all courses through twelve grades,
And won a victory over the brigades
That fought with pens before the college gates
Which winners entered as knights of high rates.

So now he was a knight at a college,
Starting his romance in search of knowledge.
Throughout the campus roamed he, brave and proud;
His chivalric heart nothing had ever cowed.
First, he answered the call of Metaphysics,
And gave his favor to Mistress Physics.
Next, he courted particularly Statics
And Dynamics, and visited Mathematics.
Then Electronics and Optics he called on,
Before the fair six he soon came upon:
Politics, Aesthetics, and Statistics,
Economics, Ethics, and Linguistics.
Yet, on no one were his eyes firmly fixed,
Although with all of them, yes, he had mixed.
Thus, as candles burn out quickly with the wicks,
Days passed so fast from him and his horse Nicks
(So called for oft in the nick of time it kicked
To death the enemy at whom he had picked).
In fine, each -ics to him became a miss,
But none had ever truly brought him bliss.
Four years ticked out while he kept his fancy free,
And, gee, he got a bachelor's degree!

Still, his romance let's not cease to unfold,
When farther into the realm of gold
Our knight travelled after beating many a foe
At a castle to which only knights could go.
One day, let me proceed to tell you all,
Our knight was invited to a big hall.
There a eulogy was pronounced to him.
That caused him, then, to have a pompous whim.
He told the host his genealogy,
Tracing his own name all by analogy.

He said, "It's proved by Etymology
That Lancelot's 'L' and Gawain's 'G,'
As man to ape (so scientists can see),
Is far related to each '-ology.'
And so my name needs no apology."
To witness, then, he called Astrology,
Biology, and Cosmology,
Who brought with them Demonology,
Entomology, Herpetology,
Physiology, Sociology,
And, last but not the least, Zoology.
All the "logical" gentry loudly cried, "'Tis true!"
Because they wanted to share the glory, too.
Besides, our knight had promised as reward
To fight two years for them and call each "Lor---d."
(To them he swore by methodology
And showed his faith in full tautology.)
But let me bore you not with more detail;
Suffice it that he did fight tooth and nail
Like a slave for them until he was set free
And counted as one with a master's degree.

Yet, still farther on went our noble knight,
Seeking even bigger battles to fight.
Then came the day when all masters needs must
Meet at a forest for a yearly joust.
So up our knight picked his lance real soon,
And sped to the land in time before that noon.
There his arms made each opponent lick the dust,
While his eyes looked at them in great disgust.
And thus he pranced around on Nicks in pride,
To take the praise he won from every side:
Rationalist praised his gift of great strength;
Empiricist his training of unusual length;
Romanticist his nature never bound;
Classicist his belief both fast and sound.
Traditionalist loved his ways of old;
Modernist all his enterprises bold;
Idealist his fanciful new cults;
And Pragmatist his practical results.
In short, each "-ist" praised and pulled him each way,
So much so that he knew not where to stay.
Each day he found his mind changed from side to side,
Wandering and wondering with no guide.
Even Nicks felt he needed a smart squire
To take care of him when the windmills gyre.

At last, luckily a Sancho came and swore
He'd help him finish every task and chore.
So master and servant once more set out,
To find, to fight, and to win at every bout,
Until three years had since unnoticed passed,
And came Carrasco from afar so fast.
One strike, and fell our knight down to the ground;
So severely wounded was he found
That Sancho sent him home at once on Nicks
And scared away all the on-looking chicks.
Back home they made a doctor rush to him,
Who lay senseless in a room damp and dim.
There the doctor made all present agree
That our knight had reached the highest degree
Of danger and had to stop pursuing,
To prevent further harm from ensuing.
So there at once a Decree of Pharmacy
Was made to cure our knight's near lunacy.

And so, alas, here ends this queer romance.
But, stay, let's together its sense enhance.
A little learning is no dangerous thing;
A lot of harm may learning to you bring.
Blessed are those who in wedding ne'er tarry.
So, dear learners, while ye may, go marry.
Blessed are those who of learning make good use,
So let's to be its slaves make no excuse.
Blessed are those whom learning makes truly wise,
So act not like a Quixote in disguise.
Forget, then, Iksologist's sword and pen.
Let's pray for all future learners, amen!

註：

本詩寫作年代很早，曾放進1994年本人編寫的 *An Inspiring English Reader* 一書中，供額外閱讀用。

二代女皇

餓妹要豬油，
自養吃不夠；
烹殺民豬不悔過，
當朝女皇無中天。

愛美不擁中，
打扮氣味濃；
不共戴天要穿僕，
當朝女皇無中天。

[解說]

- 全文是改寫某電視劇中〈一代女皇〉的歌詞前四句而成。〈一代女皇〉的歌詞前四句為“娥眉聳參天，豐頰滿光華；器宇非凡是慧眼，唐朝女皇武則天”。此〈二代女皇〉把原來的歌詞全都改了，尤其把“娥眉”改成“餓妹”和“愛美”，把“唐朝”改成“當朝”，而把“武則天”改成“無中天”。全文分兩段，一段寫吃，一段寫穿。
- “餓妹”、“豬油”、“民豬”、“當朝”、“無”、“擁中”、“穿僕”等，音近“娥眉”、“自由”、“民主”、“唐朝”、“武”、“臃腫”、“川普”等。歌唱時，這些實易混淆。
- “不共戴天”除了表示“與人有深仇大恨”之外，另指“不共同頭戴青天”(不共同以天為帽，不共同頂天而立地)，也指“不讓老共戴上天威(而高高在上、號令天下)”。
- “穿僕”既指在內“掌管穿戴的僕人”，也指對外“進行穿梭的僕人”
- “不擁中”指“不擁護(講)中正/中庸/中共”，也指“不擁護中天、中視、中時”。“無中天”指心中“無中正/中庸/中共的日子”，也指“無中天電視台”。
- 歌詞第一段諷刺當朝的女王表面上要自由，實則要豬油(油水)。她曾自養小豬卻吃不夠，因此她烹殺民豬(民主)，以便吃個夠。
- 歌詞第二段一方面諷刺當朝的女王愛美而不要臃腫，因此她打扮的氣味很濃厚(非常重視虛偽的外表)，也因此她不願跟人家共同頭戴青天(以天為帽，重視天然)，而要職司穿戴的僕人來幫她打扮。另一方面諷刺她不願擁護中正/中道/中共(只願偏向一方)，因此愛美國而敵視中國，親川普而要穿梭外交的僕人。她還想無法無天的關掉中天電視台，不要頭頂藍天(不要青天白日滿地紅的那面)，只要腳踩綠地(只要看似綠色地瓜的那塊)。
- “一代女皇”是有“娥眉”的美女，當上皇帝時是有如“聳參天”的“峨嵋(山)”。“二代女皇”卻是個只顧吃的“餓妹”，和只顧穿的“愛美(者)”。她有吃到“豐頰滿光華”嗎？她有穿到“器宇非凡”嗎？她“不擁中”、“無中天”，真的“是慧眼”嗎？無三中的她會有三立(立功、立德、立言)嗎？

巨蟒吞鱷

野生生物學者：

怪怪，真奇怪！

是鬧饑荒或為何？

鱷是餓，蟒也餓？

兩餓在澤，饑不擇？
或故意擇個巨大的？
你找巨蟒，我找大鱷，
我想吃大魚，你想吞巨蛇，
飽它一次，便有很久可以隔。
或是冤家路窄，逃不可，
只好拼一拼，看誰才是主宰者？
總之，看來是巨蟒吞了鱷，
可是吞了之後，肚腸撐不得，
肚破腸流，自己也死了。
這就是物競天擇或叢林法則？
我真的感到很錯愕！

社會倫理學者：

見怪不必怪，
一切都跟道理合。
惡是惡，氓也惡。
兩惡永遠饑又渴，
要吞要嚙要吃喝。
不知擇鄰給恩澤，
只會苛求、塞責、加威嚇，
勒索、強暴、侵佔，盡缺德，
欺壓、凌虐、宰割，全不遮，
勾結舞弊，十惡皆不赦。
所以到頭來，
巨氓吞大惡，
漲破肚皮終相剋，
兩命嗚呼不算扯。

悲憫大聖哲：

怪就怪茅塞。
惡是餓，盲也餓。
惡把一切污染成垃圾，
盲卻照樣吞食不忐忑。
惡想吃你無知免負責，
盲卻貪他巨額不用賒。
惡把真象以訛來傳訛，
盲卻信以為真不打折。
惡說只想帶盲去玩樂，
盲就趕緊尊他稱大哥。
惡說我們不會有瓜葛，
盲就以為吃完瓜子只留殼。
惡說我們不是一丘貉，

盲就到處跟他吞嚥吸和嗑。
最後到底是什麼來著？
惡說：「你要讓我試試這兩顎。」
盲就搶先開口吞下那說客。
結果：巨盲吞大惡。
可是肚裡混戰太擁塞，
等到爆破肚皮那一刻，
兩者都驚呼：末日就是這？！

註：

公元2005年十月七日，台灣的報紙刊登消息說：美國佛羅里達州大沼澤區國家公園的野生生物學家，發現一隻四公尺長緬甸巨蟒吞下鱷魚後，竟被穿腸破肚。鱷魚上半身卡在巨蟒體內，雙雙同歸於盡。本詩中，除了描述此實情之外，並以鱷影射惡者，而以蟒兼指流氓與盲目之群眾，進而點出：巨氓吞大惡或巨盲吞大惡，都是自食惡果，兩相皆亡。詩中想像：野生生物學者、社會倫理學者、和悲憫大聖哲分別為蟒鱷、氓惡、與盲惡表示觀點，道出自然界與人間實情。

鱷魚吃鱸魚

鱷魚吃鱸魚。
鱷魚說：
大鱸小鱸都是魚，
魚善就要被惡欺。
今天把你吞下去，
你就成為我的你。
不久生下小鱷魚，
你就是我的後代哩！

鱸魚說：
大鱷小鱷也是魚，
善魚惡魚若相欺，
誰有智慧活下去？
一旦沒我只有你，
天下都是你子嗣，
自食惡果是鱷哩！

註：

公元2005年十月八日，寫完〈巨蟒吞鱷〉一詩後，突然有感而隨即完成此作。

會腐之言

李登輝啊！
不管你是不是你的你，
你確實曾經登上輝煌，
而別人卻暗淡無光。
如今你是真的升天了。
但你知道下面的那些雞犬還在啼還在叫嗎？
你應該算得道了，
但我們這些“不知道”得到了什麼？
想像中你的肺腑----
從那兒還能發出真心的話嗎？
你會說“新冠、舊冠全是一個樣”嗎？
會說“凡是冠狀的永遠是病毒”嗎？
此刻，當世上眾多的肺腑都在發炎時，
你會說“趨炎的才能赴勢”嗎？
就在國際間許多飛機都已經停飛的此刻，
你會說“還是要先登機才能起飛”嗎？
當大家還在吵著需不需要或嚷著願不願意戴口罩時，
你會說“不戴口罩就是口無遮攔”嗎？
對不起，我已經戴了，
但我還是要說：“你可真會登機啊！
你選在此刻拋棄雞犬，趕去升天得道，
連菜菜的英文都有機會說你的過往‘真是輝煌啊！’
我同意歷史一定會證明：你絕非只是一隻過境的飛蝗，
你應該就像----就像壓境的----的天皇吧？”
“阿彌陀佛！你亂說！他應該只是地----地頭----”
“不不不！他是龍，他是龍的後代，不是啥----”
“不管啥東西，對於今天的他，我們都該說聲‘阿彌陀佛’ ”。
“不，按照他的信仰，我們都應該說‘阿們！’ ”。

註：

1. “會腐之言”（影射“肺腑之言”）即“非不朽之言”。
2. 李登輝自己曾說：“我不是我的我”。
3. 今年(2020)不僅新冠病毒危害世界，蝗蟲也在非洲和亞洲肆虐。
4. 李登輝的父親名叫李金龍，所以他確實是龍的後代。
5. 詩中挪用“一人得道，雞犬升天”之俗語。
6. 詩中主要說話者並非阿諛者，他發出的是智者的肺腑之言。

莫拉克的慰藉

起來吧，不要悲傷。
自古以來，都是一樣。
狂風暴雨，小林如何抵擋？
土崩石流，小林還不是要接送，不躲藏？
最後，歇息的時候到了，小林還能怎麼樣？
還不是要躺下，覆蓋起來，讓知覺成為過往？

起來吧，不要悲傷。
世界各地，都是一樣。
暴雨洪水，林邊怎麼預防？
漂污滾泥，林邊還不是不嫌棄，要收藏？
最後，淤塞的時候到了，林邊還能怎麼樣？
還不是要蹲下，捧著肚子，讓漲痛成為現狀。

起來吧，不要悲傷。
古今中外，都是一樣。
林邊郊外，本非都會心臟。
小林小木，哪來那麼多可關注，不假裝？
就算，佳冬變成了惡夏，他們還會怎麼樣？
還不是踩著你，拍你肚皮，叫你知本別絕望。

註：

2009年8月7日,莫拉克颱風在花蓮登陸，隔日卻在台灣南半島造成「八八大水災」：在南投、雲林、嘉義、台南、高雄、屏東、台東各縣市，許多山區在兩日內累積超過2000毫米的雨量。大雨造成土石流，沖斷幾十座橋樑，沖毀眾多房舍(包括知本的金帥大飯店)，也淹沒許多村落。高雄縣的桃源、那瑪夏、六龜、甲仙等鄉有許多部落受損嚴重，小林村全村被土石淹沒，近五百條人命遭活埋。屏東縣的佳冬、林邊等地，一片汪洋，處處屋舍淹至二樓，路上水溝污泥遲遲無法清除。中央與地方政府被指責防災不力、救災無方。在多方募款救災之下，本人有感，遂成此詩。時為8月16日。

取精經

昨天

欲子：我要取精，我要！
衛生：依法不可，別鬧！
欲子：我還是要取，我要！
衛生：不，可以依法，別吵！
欲子：我要一男一女，我要！
衛生：可以不依法，別叫！

今天

育英：你要取精，你要！

學子：精在哪裡？請教！
育英：你要取其精，你要！
學子：精要如何取？指導！
育英：你要去蕪存菁，你要！
學子：存精才能打彩？無聊！

天天

八戒：他要取經，他要！
悟空：經也無常，不好！
八戒：他要取真經，他要！
悟空：真經哪裡找？不妙！
八戒：他要取到真經，他要！
悟空：取到無字真經！可笑！

註：

公元二〇〇五年九月七日，台灣的陸軍孫吉祥上尉連長，在訓練移防中意外被自己部隊的戰車輾死，其未婚妻李幸育想取其精而人工受孕，為他留後。可是衛生署礙於法令，先不允許取精，後因各方壓力，只好軟化立場而同意。其實，取精生子貴在育英，不在有後無後。學子菁英必須萃取精要而領悟大道，只是說理載道之經，亦時常變易。恆常之真經難找，找到亦可能無字難解，哀哉！此人生經常之無奈也。

我的平靜走了

我的平靜走了， 你的身影還在， 還在我的腦海， 在蕩漾，在徘徊。	我的平靜走了， 你的聲音還在， 還在我的腦海， 在迴響，在澎湃。
你的身影來了， 來到我的心坎， 來躲藏？來展現？ 來把我心兒煩。	你的聲音來了， 來到我的心坎， 來輕訴？來驚嘆？ 來把我心兒亂。
你的煩擾走了， 我的平靜不再， 不再瀰漫腦海。 在哪個海角待？	你的擾亂走了， 我的平靜離散， 離開我的心坎。 到哪個坎底鑽？

註：

本詩靈感來自歌德《浮士德》裡，Grechen 遇到變年輕的 Faust，愛上他，心中因而失去原有的平靜。她唱一首歌，歌詞第一句

是：

My peace is gone. 本詩並非該歌的翻譯。

中央山脈

你們說

我是你們的中央山脈，
說我為你們阻擋風雨，
阻擋狂風暴雨的侵襲，
好讓你們安心作息。

我卻說

是你們組成中央山脈，
是你們自己面對風雨，
面對狂風暴雨的侵襲，
大家才能照常作息。

註：

我卸任中興大學教務長時，教務處的同仁合送我禮物，還附一張
全

體的簽名卡，上面說：「您：如星月般指引我們，如家長般呵護
我

們，如師長般教導我們，如兄長般提攜我們，更如中央山脈為我
們

阻擋狂風暴雨。」其實，一山不能成為山脈，一人無法阻擋風
雨，

領導人頂多只是中央山脈裡最高的那個山峰，他要聯合群山群
峰，

才能有龐大的阻擋風雨的力量。

全文完