

# 诗道

## The Ways of Poetry

诗者何也？曰：在内为感受深刻之情、因情悟理之意，在外为表达此情此意之佳言也。<sup>1</sup>诗人之诗情诗意存乎内心，人未可知。必形之于言，发为诗句诗篇诗集，始得传人传世。常人皆偶有感受深刻之情与因情悟理之意，却未必发而为言，更未必发为佳言。惟独诗人有兴有能，得将此情此意化为佳美之诗言诗语。

诗亦有道乎？<sup>2</sup>曰：然。茶有茶道，剑有剑道，诗亦有诗道。

诗道何也？曰：大哉问。诗道关乎诗人，诗人有诗心、诗情、诗意、诗兴、诗句、诗篇、甚或诗集。<sup>3</sup>情、意、兴起于心，发为言，而成句、成篇、成集。心在内，感于外，而有情、有意、有兴。将外在事物化为内心感受，谓之「内化」。内化所得之情、意、兴，若成内心话，可视为存乎内心之「内文」。某人之内文，他人无从觉知。内文可发声或写字成句、成篇、成集而现于外，此乃由内再释于外之「外化」。外化所得之诗句、诗篇、诗集，又成外物，已可觉知，可称「外文」。天地间可觉知之万物，包括诗句、诗篇、诗集，皆为外文。人阅外文而得内文。天地至大，其万物所集之文为「大文」，而各物皆为「小文」。诗人之诗句、诗篇、诗集皆为小文。<sup>4</sup>人生在世，无时不在「阅读」，亦无时不在「写作」。觉知外文，内化外文使之成为内文即为「阅读」；将内文外化使之成为外文即为「写作」。<sup>5</sup>外文、内文、大文、小文相互转换之间，藏有不少原理与法则，存有众多可寻之诗道。概言之，有内化之道，有外化之道。前者有生情、生意、生兴之道，后者有成言、成句、成篇、成集之道。成言时，可用「以音表义」之口语或用「以形代音而表义」之文字。组织语文或使用语文，又皆有其情境。故成言成句成篇与成集皆牵涉义、音、形、境等四语文层面之经营。<sup>6</sup>此外，诗人诗篇皆时空之产物，时空乃影响诗作之重大背景因素。无论内化之道或外化之道，无论生情、生意、生兴之道，或成言、成句、成篇、成集之道，无论经营义、音、形、境之道，抑或时空影响诗人诗作之道，道道皆可道之常道也。

### 内化之道

人一出生，即接触外在之人事物。未学语之前，即有感受。感受外在人事物时，即生喜、怒、哀、乐、爱、恶、惧、欲、怨、羨、悔、惑、慌、恨等等诸多情感。感受深刻时，引发情感之人事物常在心中形成意象，进而会针对人事物思想其道理而产生悟理后之意念。<sup>7</sup>人有意念时，辄引发声音、表情、动作或行为。人学语言之后，其声音往往形成话语，不只啼笑哭喊感叹出声而已。然而，话语有仅止于意念者，此为藏诸内心而未发之「内心话」。<sup>8</sup>仅止于意念而未发之内心

话，亦即内化后之「内文」。此内文可外化为话语而成「外文」。此内文若不以话语外化之，亦可以表情、动作或行为将之外化，赖以传达此人之感受。

人处「大文」中，接触各种「小文」，以器官感受各种外在之人事物。常人皆有五官五觉，异人或另有第六感。诗人未必为异人，但诗人特别敏感，特有感受力与觉知力。有一说：赤子最有感，特有灵，成长则渐失此灵此感。<sup>9</sup>依此说，诗人乃保有赤子之灵性与感觉者。无论如何，诗人至少比常人易感而感受较浓烈，比常人多觉而觉知较深远。其感受力较易转成对人对物之同情心，其觉知力较常变成洞察事理之慧眼。

一时之情感为一时之感受。一时感受之情感，若深刻浓烈，常导至悟理，亦常带有悟理后之意念。许多悟理后之意念常为累积多次多种感受加上多次思考之结果。初次接触某人某物某事时，或喜或怒、或哀或乐、或爱或恶、或惧或欲、或怨或羨等，此皆一时之情感，一时之感受。一时之感受可能带有此一时特定之意念。但多接触此人此物此事后，必将多次多种累积之特定感受转化为多时常存之意念。诗人不仅多情善感，诗人更多思好想，辄生多时常存之意念。

诗人若有一时之感受或一时之意念，即可能引发诗兴，欲将此情感抒发，或将此意念表达。但真实感受之际或顿悟道理之时，往往不便即兴写作。即使有一言半语可表此情此意，亦往往无法当场写作成篇，更无法随即连作成集。故曰：诗人易有即兴之诗句，却难有即兴之诗篇诗集。诗若成篇成集，往往表现多时常存之意念。多时常存之意念，乃真正诗情诗意之结晶，可谓诗句、诗篇、诗集常存之内文。

诗人必先「得意」，始得下笔，所谓「意在笔先」。<sup>10</sup>诗人赖以得意之能力众多。有观察力始能见微知着而触动感官，有感受力始能打动心灵而引发想象，有想象力始能联想模拟而产生同情之意念。其他，记忆力可助储存意念，回忆力可助唤起意念，直觉力可助意念之捕捉，分析力可助意念之辨认，理解力可助意念之采用。总而言之，下笔前，心中所得之意象念头，乃各种脑力激发联动之结果。

「得意」有快有慢，有用心思索良久而后得意者，有似乎无心而瞬间突然获得者。突然获得意念，常称之为灵感。其实，灵感乃脑力（有意或无意）激荡多时而想象（有知或无知）到达最后关头之瞬间成就：未得此意念之前，相关人事物可能已在心中停留、互动许久，甚至经过长期（有知觉或无知觉）之思考想象，惟一时众多脑力激发尚无满意之结果，尚无可供下笔之意念，而必至最后关头，此意念始突然获得。<sup>11</sup>

特有慧眼之诗人可用「灵眼」（心灵之眼睛）进行「灵视」（心灵之视觉），而捕捉「灵象」（心灵所见之意象）做为悟理后写作之意念。有此等慧眼之诗人往往成为特会想象之大诗人。<sup>12</sup>

写作之意念原仅为悟理后所得之意象念头，但此意象念头往往带有深刻之情感而变成诗人有情有理之内心话，形成诗人常存之内文。情况许可时，有兴有能之诗人即可将此内文化为外文。

## 外化之道

诗人「得意」兴情之后未必即能下笔，下笔前必须「得语」始能造句谋篇。<sup>13</sup>「得意」与「得语」之间隔，各案可有极大差异：有间隔仅为瞬时者，有间隔经年累月者，甚或有永无得语者。<sup>14</sup>有意无语，即仅存内文，并无外化为外文。

诗人心中之内文，既为内心话，已有话语代表其情感意念，但此内心话仅为平常话，尚未将情感意念转化为佳美之诗言诗语。诗人作诗，即在找寻佳美之诗言诗语以替代中原有之平常话。然而，若干平常话，若运用得宜，未经替代，亦可成为佳美之诗言诗语。<sup>15</sup>

诗言诗语之「佳美」，在于「运用得宜」，不在于言语本身个别之质性。故滥用所谓「诗歌词藻」，非但无法佳美，反而遗笑大方。<sup>16</sup>

诗言诗语，小至单音一字，多至连词累句，乃至成篇成集。故诗人之「得语」，有得关键之某音某字者，有得关键之一词一句者，亦有得铺排全篇之较长用语者。<sup>17</sup>选择字词造成语句，必牵涉语法或句法；将语句铺排为诗节、段落乃至篇集，必牵涉章法乃至整体架构。所谓「得语」，除获得字词语句之外，亦包括获得用语之语法、句法、章法乃至篇集之架构。<sup>18</sup>

诗句诗篇既用以表情表意，佳美之诗言诗语即为充分表情表意之美妙言语。故诗人作诗，以充分表情表意为目标，以运用美妙之言语及适当之语法、句法、章法与架构为手段。

诗人赖以得语之能力亦是众多。有想象力、分析力、评断力与直觉力始能知晓何种言语为美妙适宜。有描述力与叙述力始能清楚联贯述说情景与事件。有发明力始能创新。用以「得语」之能力与用以「得意」之能力，皆为脑力或心力，相互之间有许多相同而无法分辨者。例如，想象力可用以得意，亦可用以得语。用以得意或得语时，想象力皆可能处于有意或无意（有知或无知）之间。<sup>19</sup>

创作皆可分成「得意」与「得语」两阶段，各种创作力亦可分成「得意」之观察力、感受力、想象力、分析力、直觉力、发明力等等以及「得语」之观察力、感受力、想象力、分析力、直觉力、发明力等等。同理，诗人之灵感亦可分为「得意」之灵感与「得语」之灵感。有能之诗人即有能得意与有能得语之诗人。

「得语」乃得某一语言之语。成句、成篇、成集之诗人必已习得某一语言而用此语言得意得语以作诗。诗人必须精通某一语言，始能以此作诗而得佳美之言语。故某国某地之诗人无不对该国该地之语言拥有良好之使用能力。

语言乃表现文化之一大面向。欲精通语言，须娴熟文化。精通语言之诗人，亦为娴熟文化之诗人。娴熟文化，既可助得意，亦可助得语。

世上之语言，起先皆仅有口语。文明之后，始有替代口语之文字。未有文字之前，诗人皆为口语诗人。发明文字之后，诗人始成为书写诗人。口语以音表义，文字则以形代音表义。以音表义或以形代音表义，皆用于某时机、某场合、某情境。佳美之诗言诗语，乃适当美妙之义、音、形、境所组成。外化之道即得语以

作诗之道，亦即经营义、音、形、境之道。

## 义之道

口音有义，文字亦有义。口音之义，或文字之义，皆用以表达诗人之情意（带情之意念）。<sup>20</sup>诗人作诗，运用语文之时，以义为起始，为根基。故义之经营为表情表意之首要手段。有兴有能之诗人，必知如何经营口语之义或文字之义以表达其情意。

诗人之情意/心意/用意，无论何种，皆可以口语或文字表达。其拟表达之情意/心意/用意，并非必然完全等同读诗者所认知之意涵，<sup>21</sup>但在诗篇中必然造成所谓「诗之内容」或「诗之主题」。<sup>22</sup>诗之内容或主题牵涉各类人等而包罗万事万物万象，不限于少数常见者（如相思相恋、风花水月、或哭笑争战之类）。然而，牵连人类共有之基本情感、信仰与理念者，通常更易理解而更易引人共鸣。此外，诗作表达之意念，或陈腐或新奇。新奇之意念通常较易引人注意，较易令人多思其道理。故诗人表达情意时，宜兼顾事物之共通性与意念之新奇感。只是，实际作诗时，欲兼顾共通性与新奇感，经常有其困难。因此，采用平常之内容或主题时，只能另求新奇合理而有趣之细节。<sup>23</sup>

语文可用以抒情、描绘、叙述、记言、与论理。诗人作诗，可透过经营语文之义，而达至美好之抒情、描绘、叙述、记言、或辩理。因之，诗作以其陈义之用途，可分抒情诗、描绘诗、叙述诗、记言诗、论理诗等不同类型。<sup>24</sup>然而，抒情为诗之主体，为其主要成分。诗言可兼具抒情以及描绘、叙述、记言、或论理等其他成分，<sup>25</sup>诗篇亦常混合抒情、描绘、叙述、记言、与论理等各种类型。<sup>26</sup>有人主张：抒情乃短暂之举，故长诗若为诗，即累积多回抒情，乃多首短诗所组成。<sup>27</sup>其实，各类诗作，不计长短，皆可于描绘、叙述、记言、论理之际注入抒情之成分。<sup>28</sup>

口语或文字，既可表达寻常之含义，亦可表达特殊情境中之特殊含义。诗人作诗，常巧妙透过用语或语法，使某一语词或字句兼带寻常含义与特殊含义，达成「多义」之效果，充分表达诗人之用意。<sup>29</sup>有时，整篇诗作之经营，亦能造成多层含意，除字面含意之外，另带各种寓意。<sup>30</sup>

有时，字词语句用于特殊情境，会使含义适得其反，或使含义不合情况，造成「反讽」之效果，进而表达诗人真正之用意。<sup>31</sup>

有时，字词语句用于特殊情境，亦可使含义呈现似非而是，造成「吊诡」之效果，表达诗人明智之用意。<sup>32</sup>

有时，字词语句本身之含义，会自相矛盾。诗人亦可使用「矛盾修饰法」，让字词语句之含义自相矛盾，藉以表达其明智之用意。<sup>33</sup>

无论口语或文字，在长期使用中，除保有固定之「明示含义」之外，亦会带有引伸之「蓄藏含义」。诗人常使其用语带有引伸之蓄藏含义，藉以强化相关之

用意。<sup>34</sup>

表意辄需比拟，诗人常以「明喻」、「暗喻」或「换喻」(包括「提喻」)之语文进行比拟，藉以阐明其用意。<sup>35</sup>

物非人，抽象名词亦非人，但诗人会将物比成人，亦可将抽象名词视为人，而以「拟人法」活化语文之含义，强化其用意。<sup>36</sup>

为强调某含义，诗人会使某语文「言过其词」，造成「夸张」之效果，进而表达其用意。反之，诗人亦可让某语文「言不足义」，以「谦虚」强化某含义，进而表达其用意。<sup>37</sup>

语文经过长期使用(尤其，闻名之使用)，会使某些词语额外带有特定之「指涉」，或成为某种「典故」。诗人会以特殊指涉或典故强化其用意。<sup>38</sup>

语文可用以再现外物，某些语文特别会激发想象，让人在心中产生牵连感官(视觉、听觉、味觉、嗅觉、或触觉)之特殊「意象」。诗人亦会利用特定之语文，营造特定之意象，藉以强化其用意。<sup>39</sup>

固定代表某事物之语文，用于特殊情境中，会兼指固定或非固定之另外某(些)其他事物，造成所谓「寓言」或「象征」。诗人会以寓言或象征充分表达其意念。<sup>40</sup>

某些语文之含义会协助产生某种「气氛」、「语气」或「母题」。诗人会选用某些字词语句，使其含义协助产生特定之「气氛」、「语气」或「母题」。<sup>41</sup>

在诗中，形成故事之人物、情节与布局，当然亦是语文所造成，诗人亦可透过经营语文含义而产生特定之人物、情节与布局。<sup>42</sup>

重复使用某词语，会强化该词语之含义。诗人常以「重出」之手法，让某词语之含义充分表达或强化其用意。<sup>43</sup>

诗人之诗言诗语，既表达诗人拟传达之心意或用意，亦表达诗人拟传达之心情或情感。喜怒哀乐等各种情感，可用喊说情感之言语直接表示，亦可用非喊说情感之言语间接影射或提示。例如，诗人常假借描绘客体外物，用以暗示某种情感或意念，造成所谓「客体相关」之效果，此亦经营语文含义之手法。<sup>44</sup>

口语或文字之含义，有众多经营之手法。诗人经营语文含义之手法，不限于上述者。有时，寻常之词语稍加修改或稍为改变使用场合，即有特殊之意义与效果。<sup>45</sup>有时，看似无法之法，亦能有美妙之含义而充分表达诗人之情意。<sup>46</sup>

## 音之道

世上之语言，皆先有语音，再有文字。语言未有文字之前，世上之诗皆为口耳相传之「口语诗」。语言在有文字之后，诗人可书写文字以为「书写诗」，亦可单取该语言之语音以为口语诗。<sup>47</sup>既然文字代表语音，书写诗亦必有语音之层面。

表义乃语音之直接功能，佐义则为增添之功能。口语诗或书写诗之语音，既有直接表义之功能，亦有间接佐义之功能。诗人所作之诗，无论口语诗或书写诗，

皆必然带有直接表义之语音，故「无音无义不为诗」。<sup>48</sup>良好之诗作，则常使语音兼具表义与佐义之效果。<sup>49</sup>

唯语音除表义或佐义之外，亦属音响，亦有难定含义之音感。诗人作诗，可使诗行诗篇带有特殊节奏或谐音，亦可使之产生特殊音感或「音乐性」，但该音乐成分并非必然有特定之含义。<sup>50</sup>

诗人作诗，通常先顾语意，再顾语音。诗人之兼顾语音，有不同层次：有使语音带有某种音感而不涉及诗情诗意者，有使语音既带有某种音感而又影射诗情诗意者。后者常为较佳之诗作。<sup>51</sup>

中土将诗定义为「有声韵可歌咏之文」，西方却不以声韵为诗作之先决条件。然而，古今中外，确有众多诗人作诗时必先考虑声韵。所谓「声韵」，首指「韵律」，次指「押韵」。许多诗作选用某韵律配合某押韵方式而造成诗行之（段落）节式。<sup>52</sup>

不同之语言，有不同之韵律基础：英文诗以声音之轻重为基础，中文诗则以音调之高低为基础。无论以何者为基础，韵律本身并无直接之含义。诗人选用某韵律，未必即能明显表示某含义。完全依循某种韵律而为诗，并非必然即为上好之诗作。若能使韵律佐义而提示诗情诗意，当然可以展现诗人之真功夫。<sup>53</sup>

诗作或有固定数目之诗行，或无固定数目。诗行有固定数目时，往往形成节式。无论有无固定数目，或有无形成节式，诗行皆可依某韵律拉长或缩短，而计其音步数。<sup>54</sup>依固定诗行数目、长短与韵律而为诗，未必即为好诗。有时，变换诗行数目、长短或韵律，反可影射特殊含义而展现诗作之真功夫。<sup>55</sup>

整篇诗作，无论诗行有无固定韵律，吟诵均会产生某种节奏。好诗之韵律节奏，非但容易感受，更能用以佐助诗情诗意。<sup>56</sup>

常见之押韵方式包括头韵、尾韵、与行中韵。<sup>57</sup>通常，固定之节式有固定之尾韵，配上固定之韵律。<sup>58</sup>依固定节式（固定之诗行数目、固定之音步数、固定之韵律以及固定之押韵方式）而为诗，亦未必即为好诗。变换节式内押韵或其他细节，亦可影射特殊含义而展现诗作之真功夫。<sup>59</sup>

诗作并非必须押韵，但诗作通常为「韵文」，而非「散文」。韵文则通常既有韵律，亦有押韵。不论押头韵、尾韵、或行中韵，押韵皆有「谐音」之趣味，故通常比不押韵为佳。然而，押韵有时会破坏严肃之气氛，反比不押韵为差。<sup>60</sup>简易寻常之押韵，自然不必惊叹；困难不凡之押韵，则必令人叫绝。<sup>61</sup>除增加趣味与形成结构之外，押韵亦可帮助记忆，并协助修辞。<sup>62</sup>真正功夫独到之押韵，必能「以韵佐义」而强化诗情诗意。<sup>63</sup>

古今中外之诗人皆常以「双关语」连结「音」与「义」之层面，而产生幽默之趣味或强化某严肃之含义。<sup>64</sup>诗人亦常以「拟声字(句)」表达诗情诗意或强化某含义。<sup>65</sup>

整篇诗作之音响效果，不仅来自诗节之韵律与押韵。有时，诗人刻意使许多语音细节造成「噪音」，亦能强化某特定含义。<sup>66</sup>有时，诗人善用某特定「元音」或「子音」，亦有强化某特定含义之效果。<sup>67</sup>有时，诗人挑选使用某些音质特殊

之字眼，造成音质特殊之诗行，确能因而佐义而令人赞赏。<sup>68</sup>

今日计算机网络时代，「音效」已经可以直接制作而配在诗行诗篇中。有如电影一般，诗作可以配上背景音乐，某些诗句亦可配上特殊音效而佐义。

## 形之道

未有文字之前，语言纯由听觉之语音代表知觉之语意。有文字之后，书写或刻印文字即加入视觉之语形。此后，诗人写作出版诗篇，即增添经营语形之功夫。今日计算机网络时代，视觉之语形更加上色光与动态之变化，因此网络诗可增添不少视觉效果而成「视觉诗」。

文字本身既代表语音，亦代表语意。文字本身有形，可以依形书写，亦可依形刻印。文字积成文句，文句积成段落、篇章。文句、段落、篇章亦有视觉层面之形色。

积成段落、篇章之文字或文句，通常配有标点符号之使用。有时，文字、文句、段落、篇章亦带有其他视觉符号之使用。有无标点符号或其他视觉符号，皆足以影响书写或刻印之视觉效果。

语形有如语音，既可表义，亦可佐义。一般诗作，仅以文字、文句、段落、篇章之寻常形状，进行表音与表义之功能，并未刻意书写或刻印特殊之形状，藉以佐义。有些特殊诗作，则以各种特殊之形色，达到佐义之目的。<sup>69</sup>

各地语言，其文字皆有特殊之形。英文属拼音文字，其组成文字之字母，亦可书写或刻印成特殊样貌，用以提示特殊含义。<sup>70</sup> 中文有许多字属拼意文字，有若干字本身或其「部首」，即可提示特殊含义。<sup>71</sup> 刻意书写或刻印特殊样貌之中文字句而为诗，当然亦可提示特殊之诗情诗意。<sup>72</sup>

诗作中，以形佐义之方法众多。书写或刻印特殊样貌之字母、部首、或文字，仅为其中之一法。将字母或文字铺排成某种图案或图像，造成所谓「图像诗」或「具像诗」，则是最常见、最易理解其用意之手法。<sup>73</sup>

诗作中，使用特殊符号以佐义，并非常见之手法，但亦可行。<sup>74</sup> 另一比较常见之手法为「异常使用标点符号」：有人连用许多问号或惊叹号，也有人特殊使用长画或短画符号，还有人故意省去逗号或句点等。<sup>75</sup> 其实，完全不用标点符号亦属异常，虽然有些现代中文诗人经常写出「无标点且无因此带有特殊含义」之诗作。<sup>76</sup>

于诗作中(字与字间、行与行间、或段与段间)「留白」，亦可成为以形佐义之手法。唯留白须能恰到好处，须能确实明示或暗示含义，否则空白只成茫然无义之空洞。<sup>77</sup>

诗行有长有短。诗作版面上视觉所及之长行或短行，并非必然带有佐义之功能。然而，若干诗作确能以长行或短行之形状影射某特殊含义。<sup>78</sup>

以形佐义之手法无法尽述。利用不同之字体，变化字体之粗细，或加大/缩

小某些字眼、字句、段落等，亦是可用之手法。

今日之「视觉诗」，有形之外亦有色，颜色可视为形状之附属性质。于今彩色印刷之时代，书页中之诗作，可以不必仅仅黑白其字句，亦可彩色其诗行诗节诗篇。网络上，诗作之彩色缤纷、形形色色，更是必然。

「网络诗」非仅多形多色。网络诗更可随时变形变色，亦可同时动摇形色，发出光芒，或产生其他视觉效果。当代网络诗，其形之道应包括色光之道与动静之道。然而，形、色、光及其动、静，皆须能佐义，始见其真功夫。

## 境之道

诗作为诗人对世人所发之言语，亦为诗中说话者对其说话对象所发之言语，而言语必有语境，必有诗人或诗中说话者发言之处境、心境、或情境。<sup>79</sup>

有些诗作可直接将诗人视为诗中说话者，但许多诗作之诗中说话者却不可以等同诗人本人。<sup>80</sup>许多诗中说话者乃诗人所设定之（可知或不可知之）某人，甚至为某物（动物、植物、矿物或所有其他包括天体以及抽象名词之外物）。<sup>81</sup>诗中之说话者，无论等同诗人本人或设定为他人他物，其言语亦必有其语境。诗人创造发表诗作之语境为其外在之实境，诗中说话者之语境则为诗人所构想之（可真可假之）虚境或幻境。<sup>82</sup>

说话之语境，除牵涉说话者之外，另牵涉四者：话语接受者、说话之时空场合、其使用之语言、与其使用之媒体。<sup>83</sup>诗人创造发表诗作所针对之话语接受者，或为整体人类社会，或为某时某地之一般大众，或为某特殊个人/团体。<sup>84</sup>其说话之时空场合，或为其存在之大时代大环境，或为其生活之小空间小时间；其中有众人普遍共有者，亦有个人特殊拥有者。<sup>85</sup>诗人使用之语言，通常为其母语，为一国之语。但诗人亦可能用他人他地之语言而为诗，亦可能以多国多地之语言来创作。<sup>86</sup>诗人使用之媒体，或为话语经过之空气、传声筒、扩音器，或为文字所在之纸张、书页、信札、画布、画版、计算机、网络等诸多渠道。<sup>87</sup>无论何者，诗人创造发表诗作之各项语境因素，皆足以影响其拟传达之诗情诗意。

诗人创造发表诗作之各种实际语境，属研究诗人个人传记之内容，了解此内容可协助评析其诗作。一般所谓诗作之语境，乃指诗人所设定诗中说话者说话之虚境或幻境，并非诗人实际生活时创造发表诗作之实境。

选择使诗中说话者等同诗人本人，或将诗中说话者设定为他人他物，此乃诗人创作手法之选择。此选择必然牵动其他语境因素之变化，影响说话之对象、说话之时空场合、说话之语言、与使用媒体之细节。将诗中说话者设定为他人他物，此乃诗作之一大手法，若使用得宜，可助创作诗篇之流畅，亦可更充分表达诗情诗意。<sup>88</sup>

言语之对错好坏，辄视其是否符合语境而定。佳美之诗言诗语，通常为最适合语境者。考虑诗中语境，首当明了诗中之说话者。说话者通常必须「话如其人



/物]:说话者为孩童,则不该有老成之语。说话者为妇女,即可有妇道之言。说话者为疯子,即可疯言疯语。说话者为君子,自不可淫声秽语。说话者为虎,则不该其言如鼠。说话者为木,亦不可其言如土。唯诗人存心讽刺或另有他故时,亦可故意使用「话非其人/物」之伎俩。

考虑诗中语境,亦须明了诗中之受话者。除非诗人亦存心讽刺或另有他故,否则诗中受话者亦必须「话对其人/物/事」:面对下属,何必低声下气?遇见上司,自当恳切有礼。针对弱小动物,或可怜悯同情。迎向至圣神灵,何可吹嘘狂妄?训斥「伪善」,自不可有如褒扬「忠诚」。

除非诗人亦存心讽刺或另有他故,否则诗中说话亦不得违背时空背景。古人不谈今人语;今人何故说古话?洋人口出西方话,汉人何说非汉语?说话必须符合时机场合:哀悼时,自当哀戚。庆祝时,自可欢呼。在闺中,怨妇何故庆祝欢呼?睡觉时,或有梦话。失意时,或有呓语。在庭上,律师岂用梦话呓语?

诗中话语,除非另有他故,否则亦必须符合(所拟设之)传声管道或媒体。若诗中说话者以麦克风当众演说,即不应有如信函之窃窃私语。其若于电台广播,即不用册论之皴皴文言。若诗中说话者以计算机网络述说,其行文自可增添文字之形、色、光以及其动、静之效果。

诗中话语既为某国某地之语言,即需合乎该国该地语言之语法,且需运用该国该地语言之惯常语汇。惟于特殊场合,为增添效果,诗言诗语亦可不合语法或用新奇词语。<sup>89</sup>然而,徒有怪异而不合情境,词语便非诗言诗语。词语荒诞,无法表达诗情诗意,即形同鬼话。

## 字词语句之道

某单音、单字或可表情、表义,但仅单音、单字一个却不得为诗:既不成诗句,更不成诗篇。累积单音、单字可成词语,但仅词语一个通常亦不得为诗:诗篇通常至少会有一诗句。其实,诗篇通常由不少诗句构成,而为诗必须深知挑音挑字、用字遣词、与觅语炼句之道,始能造出含有佳言佳语之诗篇。

外化诗情诗意,乃以传情传意为旨。挑音挑字、用字遣词、乃至觅语炼句,皆以表义、佐义为手段,而表义、佐义皆以传达诗情诗意为目标。针对此目标,诗中之字、词、语、句皆须尽量符合经营义、音、形、境之道。唯实际作诗时,挑音挑字、用字遣词、乃至觅语炼句之作为,经常无法完全如意:有顾义则无法顾音、顾形、或顾境者,有顾音则无法顾义、顾形、或顾境者,有顾形则无法顾义、顾音、或顾境者,亦有顾境则无法顾义、顾音、或顾形者。故诗艺乃取舍抉择之术:创作时,经常必须于义、音、形、境之层面上,以及字、词、语、句之细节中,进行必要之取舍与抉择。佳美之诗言诗语,经常来自佳美之取舍与抉择。

诗篇由字词语句所构成。所有字词语句共同表现诗篇之内容,亦共同呈现诗篇之主题或母题,藉以传达诗人之诗情与诗意。唯于众多字词语句形成之诗篇中,

诗人可使某音、某字、某词、某语、或某句更为突出显著，因而更形紧要。此关键之音、字、词、语、句，通常最能点出诗篇之内容，最能呈现诗篇之主题或母题，亦最能为人所记忆。此关键之音、字、词、语、句，亦能成为诗篇之高潮、结语、或核心。<sup>90</sup>

突显某音、字、词、语、句之手法，以「重复」或「重出」最为常见：重复使用某音、字、词、语、句或其类似之音、字、词、语、句，自然能使之突显而更引人注意。许多诗篇令某音、字、词、语、句一再重出，除了突显该音、字、词、语、句之外，亦有佐义并传达诗情诗意之功能。<sup>91</sup>

另一突显某音、字、词、语、句之常见手法为「对照」：诗篇中，使某一音、字、词、语、句对照另一音、字、词、语、句，自然亦可使之突显而更加引人注意。<sup>92</sup>

不管以何种手法突显某音、字、词、语、句，被突显者不应抹煞未被突显者。被突显之音、字、词、语、句，应与未被突显之音、字、词、语、句，共同表义与佐义，并共同传达诗情与诗意。佳美之诗作，虽然常因某字某句而出名，却非必须「有句无篇」或「有字无篇」，而应「字句合篇」。<sup>93</sup>

## 段节篇集之道

诗篇可长可短：有仅简短一句者，有长至万言以上者。<sup>94</sup>一篇诗作由最基本之字词语句组成，全篇或分段或不分段，由创作者自行决定。通常较长之诗篇会依内容划分成若干段落，使结构更形清楚。至于极长之诗作（如史诗或叙事诗），则必然会分段落，且可能分成若干篇章。<sup>95</sup>

传统之诗篇常有传统之段落结构，而造成固定之诗体：例如，英文之「十四行诗」或由「前八行（押 abba abba 之韵）、后六行（押 cde cde 或其他方式）之两段」所组成，或由「三个四行加一个两行（押 abab cdcd efef gg 之韵）之四段」所组成。中文之五言或七言「律诗」则由类似两段之两「绝句」所组成。

某些文化中，诗篇之段落称为「诗节」，而诗节有固定之形式：例如，英文之「民谣诗节」由四行组成，通常一、三行各有四音步（不押韵），二、四行则各有三音步（押韵）。又如，意大利文之「八行诗节」乃由押韵结构为 abababcc 之八行所组成。<sup>96</sup>

诗人谋篇，可选择「全篇不分段」、「全篇分成无固定形式之若干段落」、或「全篇分成有固定形式之若干诗节」。此选择可以随意，唯美好之选择通常有其特定之目的，最佳之选择更能使段落/诗节之形式提示或暗示该篇拟传达之诗情诗意。<sup>97</sup>然而，一般诗作选用之诗节形式，通常很难看出与其内容有何关联。<sup>98</sup>

诗篇可订篇名，亦可不订篇名。<sup>99</sup>不订篇名之诗有冠以「无题」之名者。其实，不订篇名或以「无题」为名之诗篇，皆有其主题，只是不先用篇名加以提示而已。<sup>100</sup>许多篇名确实可提示该篇之主题，但亦有不少篇名未必能提示主题。<sup>101</sup>

有些诗篇以起头、中间、或结尾之部分文字为篇名，此篇名未必等同主题。<sup>102</sup> 有些诗篇以创作之日期、时机、场合、或目的为篇名，此篇名通常亦无法等同主题。<sup>103</sup> 有些诗篇则以篇名进行「反讽」或另谋其他目的。<sup>104</sup>

诗篇之结构，除表面以分段分节显示之外，内容亦会以各种方式加以显示。有些诗篇，以转换诗中之说话者，显示其结构。<sup>105</sup> 有些诗篇，或以故事之始终先后，或以论理之因果关系，或以意象之轮转需要，或以母题之重复呈现，或以其他内容之组织型态，进行其结构之显示。<sup>106</sup> 有些诗篇，因属特种文类而有该文类之传统结构，如西洋之史诗、哀歌、祝婚诗等，内容上皆有特定成分，而呈现时常依固定成规。<sup>107</sup> 总之，谋篇不只分段分节订篇名，谋篇更需订结构，而好诗通常亦有好结构。

大诗人通常有大诗作或名诗集。<sup>108</sup> 大诗作常为长篇大作，或为内容重大之作。<sup>109</sup> 名诗集常有著名诗篇，或有革新之内容、形式。<sup>110</sup> 诗集乃集合诗篇而成，其集合之道各有差异：有以年代成集者，有以主题成集者，亦有以其他目的而成集者。<sup>111</sup> 诗集通常亦有集名，集名通常反映其集合之道。<sup>112</sup> 诗集之好坏，当然不以集名决定之。然而，良好之集名必能反映内容，而令人印象深刻。

## 其他相关之道

诗人诗作如同伟人大事，皆为时空之产物。古代、中古代、与现代，各有其时代之背景，各产生代表该时代特征之诗人诗作。西方、中东、与远东，亦各有其地域之环境，亦各产生代表该地域特色之诗人诗作。历史演变中，不同时空之诗人因思想之不同，造成不同之创作主张与风潮，文学之流派于焉产生。许多诗人（有意或无意）追随风潮流派，其诗作自然展现该风潮流派之特点。然而，亦有不少诗人赋于风潮流派，反而蓄意叛逆当代作风，而展现另类之诗作。

诗乃文学之大类，其下可分许多小类。于某时空中，某类诗作会因风潮流派而盛行，而某类诗作亦会于历史演变中逐渐式微凋零。诗作之类别依内容与形式之差异而定，诗风特色亦取决于内容与形式。然而，内容与形式之变化有限，类似之内容与形式难免有重现之可能。所谓创新，常为时空转换后，类似内容与形式之重现而已。其实，诗之读者，若不熟悉某诗作之某内容或形式，即可能认定该诗作具有创意。至于熟悉各种内容与形式之评家，终会有「太阳底下无鲜事」之感觉。

诗作之好坏，任人评断，然真好真坏亦可公评。诗作之价值，或在于内容，或在于形式，不应因诗人之人品而增减。某些诗作之价值，在于内容或形式方面能独领风骚或能独创风格。许多诗作，堪称美好，却难称伟大。真正伟大之诗作，必须反映时空，兼具真善美，裨益人类。大抵而言，诗作能流露真情或能点出道理，即可谓美好。若更能展现技巧，令人拍案叫绝，则已极美好矣。

诗作仅为时空产物之一种。人类其他产物，与之共造文化文明，亦可与之相

提并论。歌曲有旋律、节奏、和声等音乐要素。诗作之韵律亦有节奏。许多诗作可谱成歌曲，许多歌曲之歌词亦有如诗言诗语。中土之「词」，原为伴曲之作，依律填入。自古以来，许多诗作成为传唱之作。诗与歌经常密不可分，故中文有「诗歌」一词，成为固定语。

诗乃语文艺术，口语之声可近音乐，文字之形则可近图画。所谓「图像诗」或「具象诗」，乃直接以文字建构图案或形象者。其实，诗作亦可经语文间接描绘形象，使之「诗中有画」（如王维之诗作）。反之，画作中亦可直接题诗，使「画中有诗」，以诗言诗语阐明其情意（如许多中国画作）。当然，就算画中不见诗句，许多名画亦可视为：以颜色线条间接暗示其诗情诗意。

有人认为诗作主为时间艺术，雕塑与绘画则主为空间艺术。<sup>113</sup>诚然，前者可在流动之时间中描述动作情节，却很难有空间可呈现形体；后者有空间可呈现形体，却仅能捕捉某刹那之形象，无法表现连续之动作情节。

诗与其他文类，如戏剧、散文、小说等，同为语文艺术。戏剧之剧本可全为韵文/诗歌，亦可全为散文，或散文与韵文/诗歌相互参杂。戏剧主供演出，其剧本成为台词。诗作则主供吟诵或阅读，其言语通常不当台词。诗作可使言语松散如散文，造成所谓「散文诗」。<sup>114</sup>散文亦可使言语凝练如诗歌，造成可谓「诗散文」。<sup>115</sup>小说可用如诗之韵文撰写，亦可用散文撰写而中间偶带诗句。小说主在讲述情节与刻划人物。除非透过人物之口吻，小说鲜少直接抒情或论理。诗作却可直接抒情、论理，亦可讲述情节与刻划人物。

各种文类，包括诗歌，人常视之为虚构之作，有别于根据事实撰写之历史。其实，纵使小说、戏剧、散文、诗歌中之人物、事情、及其时空背景均可杜撰虚构，各文类均以呈现真情真理真相为目的，杜撰虚构之背后仍为事实。故有人戏说：历史仅人名地名是真，其他为假；文学除人名地名是假，其他为真。诚然，诗作出自诗人真实感受之情意。与此情意牵连之真实人、时、地、事、物，虽常隐而未宣，而常另行假借替代虚构，却不失其原本之真实。

哲学与科学均经由演绎归纳而提出真理。诗歌，乃至其他文类，亦以提供真理为目标。然而，文学（包括诗歌）提供之真理主为人文人伦之真理，并非自然科学之真理。人文人伦之真理，系哲学之一环。然而，哲学直接泛论万事万物共有之真理，诗歌或文学则倾向以特例阐明某人文人伦之真理。再者，科学主求真，哲学论及真、善、美，诗歌或文学则先求美、终求真与善。故诗歌、文学先求悦人，后求诲人；科学与哲学则主在诲人，不在悦人。<sup>116</sup>

诗人在世感受万事万物，当然受各种哲学与科学之影响，更受各种文学、艺术类别乃至某特定艺术作品之影响。诗人所属之流派或诗作所属之风潮，常可追溯至影响其然之各种哲学、科学、与文艺。西洋文艺复兴之诗人与诗作，显然深受当时各种学术之影响，其后之新古典、浪漫、写实、乃至各种现代主义与后现代风潮，亦无不将当代学术反映或反应于诗人之诗作中。同理，中土之各代诗人诗作亦显然深受各代学术之影响。

其实，诗人、艺人、哲人、与科学家，皆为伟大创造者或伟大发明家，大家

都是伟人。此等伟人皆创造、表达伟大意念，皆深知取舍与安排其材料之道理，唯其用材各殊、方法不同、成品相异而已。故科学家、哲人、与艺人亦皆可广泛称之为诗人。

诗人作诗，皆始于内化/阅读而终于外化/写作：皆先起心动念，再发言执行。其心皆希冀：其感触之外文得以完全等同其觉知之内文，而其觉知之内文亦得以完全等同其表露之外文。然而，实际处于内化或外化之过程时，诗人之心愿皆未能完全达成：每一内文充其量皆仅为每一外文之近似考贝而已，反之亦然。因此，每一内化/阅读与每一外化/写作之循环过程皆为「衍异」之过程。<sup>117</sup> 所有伟大之诗人皆为伟大之衍异者。

## 证道

公元 2019 年，在中国武汉地区，爆发大规模新型冠状病毒之人传人感染疾疫。此疾疫会引起肺炎、呼吸困难等诸多症状，更有许多至死之病例，而此疾疫一时并无解药，也无防患之疫苗。世界卫生组织将此疾疫称为“COVID 19” (Coronavirus 2019)。由于该疾疫渐渐由武汉传至全中国、全亚洲、全欧洲、全美洲、全非洲、可以说全世界，所以世卫组织不得不认定那是一种“pandemic” (泛流行病)。

此疾病在流行之过程中，尽管不少国家采取封城封区之围堵策略，并提倡佩戴口罩与保持社交距离之防疫措施，人类一时还是无法阻挡该疾疫快速蔓延之趋势。结果，全球之经济为之崩坏，许多企业受害严重，几乎所有人都感到凄惨。在此状况下，许多政府领导人，为了经济，也为了政治，为了社会，也为了个人，发出许多不同言论，采取许多不同措施。许多人因而引来非议 (如美国总统 Trump, 英国首相 Johnson, 日本首相安倍, 与巴西总统 Bolsonaro)，整个世界确实动荡不安。

本书作者长期关心此疫情，对各国因应疫情之有力或无方，全都感念在心。感念之余，遂发为诗言诗语，于 2020 年 4 月写成一诗。该诗 (<可畏的 19>) 于 6 月修改定稿。<sup>118</sup> 全诗如下：

### 可 畏 的 19

对！我们个个是“Trump”，个个是王牌。  
我们才是真正为自由，为平等，为博爱。  
我们到处 run, 到处染，到处钻，到处传，  
哪管你们是宵小，是文官，或者是武汉？

你我始终就是要相怜，要同病，要共死，  
哪知那个安倍想这般，那个琼森要如此？  
反正好运、饿运、或奥运，要来就会来，  
那都无关哪个媒婆，也不必强要谈得赛。  
反正千万要记住：你我都是小小微生物。  
居安就必须思微，见危就必须知着。

来吧，就来看这回扑克的大剧好戏吧：  
他出红砖八，你出黑桃九，她出红桃十，  
我只出个小二梅花，就把你们统统吃。  
你们再出黑桃 J，红桃 Q，以及红砖 King，  
我再出个梅花小三，这轮照样是我赢。  
Why? 我们并不坏，只因 clubs 是主宰；  
我们能够穿透 hearts，能够扑灭每个 guy。

你们就算把 spades 给拿起，就算把 diamonds 也带来，  
我们 clubs 还是只怕那只鬼，不怕不属 Trump 任何牌。

此诗之写作过程以及写作方法，正可以充分证实本书所言之众多诗道。兹分点说明如下：

**A. 内化之道：**

- a. 本人深觉此疾疫确实可怕，某日突然想到：“COVID”音近“可畏的”，如果圣经上的“David”是“戴维王”，此“COVID”即“可畏王”。
- b. 美国总统 Trump 为“世界王”，但他一直轻忽此疾疫。本人知“trump”原指扑克牌戏中之“王牌”。某日突然想到：可将此冠状病毒比成“通吃的王牌”。
- c. 本人读过 Pope 之“秀发劫”(“The Rape of the Lock”)，知此诗中有“以牌戏喻人事争斗”之片段。故想到：亦可以牌戏喻病毒与人类之战。
- d. 在写作过程中，本人也想到：法国大革命口号(自由、平等、博爱)可反讽的由病毒来主张，而武汉是地名也是文人之对。
- e. 本人同时想到：想照办 2020 年东京奥运之日本首相安倍、一开始就想让全国自然免疫的英国首相琼森、防疫尚可的德国总理梅克尔、以及世界卫生组织秘书长谭德塞等人均可在诗中加以影射。
- f. 本人曾感叹：病毒只是小小微生物，却能使自大的人类溃败瘫痪。故认为：人类确实有必要“居安思微”。

**B. 外化之道：**基于上述内化之最初念头，本人开始写此诗。一边写又一边想象，写完全诗后又经多次修改。下面各点即为外化过程中所虑及之义、音、形、境之道，以及字、词、语、句、段、篇之道。

- a. 诗题“可畏的 19”是“COVID 19”的音译，“可畏的”确实音近“Covid”，它

也明白说出此“冠状病毒疾病”是“可畏的”，而全诗就是在描写此可畏之病毒。

- b. 该诗题分四字排成三行而围成一圈，看起来有点“冠状”。其实，整首诗也故意排成“冠状”，而那诗题有如皇冠顶端的一颗圆珠或一个圆结。这就是“以形示意”的伎俩。
- c. 西洋所谓传统的“*Italian or Petrarchan Sonnet*”是分两段（前八行后六行）的十四行诗。这首诗却是非传统的十九行诗，分成前十行后九行的两段。此十九行诗当然影射“*COVID 19*”的19。其实，这种“新型”的诗，也影射这种病毒是“新型的”。
- d. 西洋传统的十四行诗是描写男对女挚爱却不得芳心，这首新型的十九行诗却是描写病毒对人类从不失败之感染。这是暗藏“今古对照”的手法。
- e. 全诗两段的讲话人都是“可畏的19”这新型的病毒，不是诗人，也不是任何人。它讲话的对象是全人类。这是把病毒“拟人化”的手法。
- f. 诗中病毒是以胜者的姿态在讲话，更以智者的口吻在说教。它的语气是得意洋洋，充满对人类的讪笑与挖苦。这是典型的讽刺手法。
- g. 英国十八世纪盛行的讽刺诗是以 *heroic couplets* (抑扬格五音步之双行押韵体) 为主的行式写成的。这首诗也以双行押韵体为主 (仅第11行不押韵)。但诗中每行12至18字，有中文的平仄节奏，无英文的抑扬韵律音步。在仿西的手法中，保留中文的音响效果。
- h. 诗中除了中文字，还夹带有英文字。这伎俩并非新创，但也有一点创新的意味。至少它能表示：用字不分中外，正如病毒之传人亦不分中外一般。
- i. 本诗第一句 (“对！我们个个是 ‘Trump’，个个是王牌。”) 是一句回话，是病毒针对人类问 “你们个个是 ‘Trump’ 吗?” 的回话。人类所说的 “Trump” 可能指 (当时气焰正盛、咄咄逼人的) 美国总统。病毒或许承认它们个个气势有如 Trump，但它更认为它们个个气势有如牌戏中的 “王牌”，所以补一句说它们 “个个是王牌”。“Trump” 既指川普总统，亦指王牌。这就是运用双关语 (pun, 或 *double-entendre*)。
- j. 其实，本诗第一句之双关也为全诗的内容定了调：全诗以扑克牌戏模拟带有政治意味的疫情。前一段谈带有政治意味的疫情，后一段谈有如扑克牌戏之疫情。在两段中，新冠病毒确实既像意气风发的川普，更像所向披靡的王牌。
- k. 本诗第二句 (“我们才是真正为自由，为平等，为博爱。”) 是病毒对人类的反驳。人类 (尤其政客) 常说他们所做所为都是为自由，为平等，为博爱。但那不见得是真。病毒说它们才是真正如此。这里用了一个典故 (*allusion*)。原来：法国大革命的口号就是 “自由！平等！博爱！”
- l. 本诗第三句 (“我们到处 run, 到处染, 到处钻, 到处传, ) 说出病毒真正 “为自由” 的真像。它们 “到处” 去 run、去染、去钻、去传，确实彰显酷爱自由。这句话运用了 “重复” (*repetition*) 和 “行中韵” (*internal rhyme*) 的手法：重复 “到处” 这个词，让 “run、染、钻、传” 押韵。另外，英文 “run” 有多义

- (ambiguity, 或 polysemy): 可指“跑、散发、竞选、经营等”。而“染”既是染色之染,也是感染之染;“钻”指钻入物体与人体;“传”指传播与传染。
- m. 本诗第四句 (“哪管你们是宵小,是文官,或者是武汉?”)一方面表示病毒之自由 (什么都不管),一方面表示病毒之讲平等 (不计较人等,各色人等都 run,都钻、都传,都染)。这句中,“宵小”对照“文官”;“文官”对照“武汉”。除了用对照 (contrast, 或 antithesis) 的手法之外,“武汉”也有多义:既指孔武之汉子,也指湖北的大城 (人称此疾疫之起始地)。
- n. 在本诗第五句 (“你我始终就是要相怜,要同病,要共死,”)里,病毒说它要跟人类始终互相怜爱,共同生病,一起死去。这是它所认知的“博爱”。但这是“paradox”,是“似非而是”的说法。病毒黏人,然后使人生病死去,这应该不是爱,但它确实跟人类共同生病,一起死去。这事实像殉情一般的感人。这里,把“同病相怜”这陈词 (调个次序) 改为“要相怜,要同病”,再补上“要共死” (略去“要同生”),便有了活化 (vivification) 的效果。
- o. 本诗第六句 (“哪知那个安倍想这般,那个琼森要如此?”)说出病毒只知怜/黏爱人类,并不知有什么人想要如此这般的耍心机。“那个安倍”当然指日本首相,他“想这般”是想让东京奥运能如期举行。“那个琼森”当然指英国首相 Johnson,他“要如此”是要英国达到自然免疫。两者都没有积极抗疫,而轻忽病毒。结果安倍无法令日人加倍安心,琼森无法使英人生活强健,这是“irony” (反讽)。
- p. 在本诗第七句 (“反正好运、饿运、或奥运,要来就会来,”)中,不知人事的病毒却知天命。它认为反正要来的就会来 (所谓“what will come will come”),这是俗语。不过,似乎无知的病毒把“好运、恶运”说成“好运、饿运”,并不是误用同音字,而是说出真情:在疫情期间,许多人的恶运确实就是饿运。而把“饿运”连到“奥运”,是一种有趣的“zeugma” (轭式修饰法):同一个“运”,一指命运,一指运动。
- q. 在本诗第八句 (“那都无关哪个媒婆,也不必强要谈得赛。”)中,病毒说一切既然要来就会来,就都无关哪个媒婆。而不得举行的赛事 (如东京奥运) 也不必强要谈说得以比赛。在此,“媒婆”有“媒介之妇人”与“女媒体人”之义,更影射德国总理梅克尔。另外,“谈得赛”也影射世界卫生组织的秘书长谭德塞。梅克尔曾被认为处理疫情很得当,谭德塞曾被攻击有失职守。
- r. 在本诗第九句 (“反正千万要记住:你我都是小小微生物。”)中,病毒反讽的变成忠告世人的智者。它要人类记住:大家都像病毒一样,只是小小微生物,所以不能自大。问题是:许多自大的狂人 (像川普) 都瞧不起小东西,才会染疫、误事、遭殃。
- s. 在本诗第十句 (“居安就必须思微,见危就必须知着。”)中,病毒进一步忠告世人要“居安思微,见危知着”。在此,它好像又用了错别字,不知要说“居安思危,见微知着”。但它说的其实也没错:在疫情期间,大家确实居安就要“思微” (想到微生物与微小的细节),而见危就要“知着” (知道明显



的对与错)。

- t. 在本诗第十一句 (“来吧，就来看这回扑克的大剧好戏吧：”) 中，病毒邀人类来看 “这回扑克的大剧好戏”。这指的是这次新冠疾疫的大流行。把这疾疫说成 “大剧”，可见它规模很大而剧情很多；说它是 “好戏”，表示它有许多好看的场面。不过，这个比成戏剧的暗喻 (metaphor) 又被说成是 “扑克的” 的戏剧。这表示：它有如扑克牌戏，又是个 “扑灭与克服” 的游戏。言下之意：病毒跟人类在玩相互 “扑灭与克服” 的游戏。这是事实。
- u. 在本诗第十二、十三两句 (“他出红砖八，你出黑桃九，她出红桃十，/我只出个小二梅花，就把你们统统吃。”) 中，病毒以实际的扑克牌戏说：在四人一桌玩牌时，他、你、她出了三色中等数 (八、九、十) 的牌，却统统被我出的最小的王牌 (小二梅花) 给吃了。可见王牌真是 “扑克牌”。用 “他、你、她” 代表全人类是一种 “synecdoche” (举隅法)。以 “红砖八、黑桃九、红桃十” 代表各人种之中产阶级，也是举隅法。
- v. 在本诗第十四、十五两句 (“你们再出黑桃 J，红桃 Q，以及红砖 King，/我再出个梅花小三，这轮照样是我赢。”) 中，三色杂牌照样代表各人种，而 J (Jack), Q (Queen), King (K) 则代表高官贵人。这一轮出牌，各人种之高贵者也输给小小的王牌 “梅花小三”。这次新冠病毒确实有如王牌，对高官贵人也通吃。
- w. 在本诗第十六句 (“Why? 我们并不坏，只因 clubs 是主宰；”) 中，人类问病毒 “Why?”---质疑为什么老是病毒赢。病毒把 “Why?” 听成 “坏?”---以为人类在怀疑是否病毒很坏 (在使坏)，所以回答 “我们并不坏” (没有故意使坏)。这是同音 (synonym) 产生的笑话，表示病毒跟人一样，不愿被说坏。它讲出它们老是打赢的原因是：它们是 clubs，而 clubs 是主宰。这里，clubs 是指扑克牌的梅花，而梅花是这次牌戏中的王牌，王牌在 (桥牌或 Napoleon) 牌戏中当然是主宰，当然赢其他杂牌。梅花在四色的扑克牌中，其图形确实最像冠状的 Covid 19，最适合代表通吃他牌的王牌。其实，clubs 另有 “棍棒” 之意。此次病毒也像棍棒一样，能击倒各色人等，能主宰一切。
- x. 在本诗第十七句 (“我们能够穿透 hearts，能够扑灭每个 guy。”) 中，病毒说：在宛如战斗的牌戏中，它们 (像箭像刀) 能穿透 hearts (兼指 “红桃” 与 “心脏”)，能扑灭每个 guy (人)。在此，“穿透” 与 “扑灭” 合成的 “穿扑”，音近 “川普” (Trump)，正可暗示：病毒的厉害有如权力的棍棒，会穿透人心、扑灭众人。
- y. 在本诗第十八、十九两句 (“你们就算把 spades 给拿起，就算把 diamonds 也带来，/我们 clubs 还是只怕那只鬼，不怕不属 Trump 任何牌。”) 中，病毒最后说：就算人类拿起 spades，也带来 diamonds，它们都不怕，因为 spades (黑桃) 和 diamonds (红砖) 也都不是属于王牌的 clubs (梅花)。在此，spades 另指 “锄、铲”；diamonds 另指 “钻石”。言下之意：就算人类拿起农具来抗争或带钻石来贿赂，它们照样都不怕 (病毒无法迫之以力，亦无法诱之以利)。这回它们 clubs (梅花/棍棒) 是王牌，王牌只怕其他更大的王牌以及那只鬼，

因为牌戏中那只鬼最大 (比任何王牌都大)。对病毒而言, 那只鬼当然就是疫苗或解药。在当时整个世界的权力结构中, 美国总统 Trump 是最大的王牌。大家都怕川普, 但川普也怕要命的“那只鬼”(那拥有核弹的魔头)。

C. 其他相关之道:

- a. 本诗内容当然全属虚构, 但虚构中却含实情: COVID 19 确实有如王牌般击败有如其他杂牌之各色人等。
- b. 本诗可列入伟大之诗作, 因为它确实能反映当前之时空, 而且全文有诸多兼具真善美之诗言诗语, 最后还能裨益人类: 提醒世人“你我都是小小微生物”, 因此“居安就必须思微, 见危就必须知着”。

## 注 释

1. 诗 (poetry) 确应有内外之分, 在内为诗情 (poetic feelings)、诗意 (poetic ideas), 在外为诗言诗语 (poetic language) 所形成之诗行 (poetic lines)、诗篇 (poems)。古今中外对诗曾下过许多定义, 但无一能令世人完全接受, 其原因即在于不分内外。当 Wordsworth 说 “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” 时, 此 “Poetry” 指诗人在外而感受在内之诗情。当他又说 “It takes its origin in emotion recollected in tranquility” 时, 此 “It” 指诗人写出而表露在外之诗篇。当中国诗学主张「诗缘情」与「诗言志」时, 此「情」此「志」为在内之 poetic feelings 与 poetic ideas, 而此「诗」为在外之诗行、诗篇。诗言诗语乃佳美之言语, 非一般言语, 故陆机《文赋》有「诗缘情而绮靡」之说。本人综合中外之见解, 在此为诗分出内外所下之定义, 应更清晰明了而更佳。

2. 「道」即道理, 为行事之根据, 做事之方法, 依循之道路, 故可译之为 “ways”。

3. 「诗人」为 “a poet/poets”, 「诗心」为 “the poetic mind”, 「诗兴」为 “the poetic impulse (to make poetry)”, 「诗集」为 “a collection/ collections of poems”。

4. 「内化」为 “internalization”, 「外化」为 “externalization”, 「内文」为 “the internal text(s)”, 「外文」为 “the external text(s)”, 「大文」为 “the Great Text”, 「小文」为 “the small text(s)”。

5. 「阅读」(reading) 可泛指让内心感受、理解外在可见事物之一切行为, 「写作」可泛指将内心所感受、理解者化为外在可见事物之一切作为。

6. 「义、音、形、境」指 “the sense, the sound, the shape, and the situation (of the words/language)”。「口语」(the oral words/language) 牵涉音、义、与境, 「文字」

(the written words/language) 则牵涉形、音、义与境。

7. 「感受」为 “feeling(s)”，「情感」为 “emotion(s)”，「意象」为 “image(s)”，「意念」可为 “idea(s)” 或 “thought(s)”。

8. 「内心话」为 “the inner words”，相对于 “the outer words”。

9. 此说深刻表现于 Wordsworth 之 “Ode: Intimations of Immortality”。

10. 所有创作皆可分成二阶段：用笔前 (pre-composition) 与用笔后 (post-composition)。用笔前必先「得意」，得到意象 (images) 与念头 (ideas) 所组成之「意念」。用笔后则须「得语」，得到表现该意念之最佳语言。

11. 有如想象 (imagination)，灵感 (inspiration) 亦可用以「得意」或「得语」，亦可产生于有意识或无意识之时。

12. 「灵眼」(the mind's eye 或 the inward eye) 所进行之「灵视」与所捕捉之「灵象」，英文皆称之为 “vision”。其实，灵视无别于想象，可谓上乘之想象。英人 William Blake 为一最有名之「灵象诗人」(visionary poet)。

13. 对克罗齐 (Benedetto Croce) 而言，有「意」必有「语」：直觉外物时，心中意念已带有语言。但此时之「语」，并非作品之语。作品之「语」乃另外思索寻觅所得之更佳语言。

14. 例如 Wordsworth 之 “I Wandered Lonely as a Cloud” 系于湖畔见水仙花两年后才得语而写作。

15. 例如：徐志摩之「悄悄的我来，/正如我悄悄的去；/我拍一拍衣袖，/不带走一片云彩」(〈再别康桥〉)，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” 皆像心中之平常话，但皆为佳美之诗言诗语。

16. 例如：Thomas Gray 嘲笑「女贪金，猫爱鱼」之句 “What female heart can gold despise?/ What cat's averse to fish?” 里之 “fish” 有必要改为诗歌词藻 “the finny tribe” 吗？白萩说雁「仍然要飞行/在无边际的天空」时，有必要把「天空」改成「苍穹」或「穹苍」吗？

17. 显然 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」之主题。董崇选在〈两岸猿声〉里，以「猿」之声贯串全诗；余光中在〈江湖上〉里，以「答案啊答案/在茫茫的风里」贯串江湖之无奈。

18. 例如：「黄河入海流」而非「黄河流入海」(王之涣，〈登鹳雀楼〉)；「无聊最是谁？」而非「谁是最无聊？」(董崇选，〈无聊〉)。又如：Browning 之 “Meeting at Night” 以铺排一连串之意象为架构，有如马致远〈天净沙〉「枯藤、老树、昏鸦…」之架构。

19. 有意/有知之想象乃接近 Coleridge 所谓 “The Secondary Imagination”，而无意/无知之想象则接近其所谓 “The Primary Imagination”。前者主用于创作时以「得语」，后者主用于平常觉知事物时以「得意」。

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

21. 诗人之情意 (feelings and ideas)、心意 (ideas in the mind)、用意 (intended sense or meaning) 用语文表达后，就有 E. D. Hirsch 所谓之 meaning，而读诗者所认知之意涵即 Hirsch 所谓之 significance。作者拟表达之 meaning 与读者所认知之 significance 并不必然相等。例如，朱庆余〈近试上张水部〉这首诗有「借妆饰以比文章」之用意，但仅读诗句之读者可能只见新嫁娘「妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无」之情。

22. 内容 (content) 指语文所表达之一切含义，主题 (theme) 则偏重于所牵涉之主要题材 (main subject)。例如，雪莱 (Shelley) 之 *Ode to the West Wind* 一诗，内容包括西风与树叶、云、波浪等诸多意象，而其主题却牵涉到赞颂「引发变动之能力」 (the power to cause change)。

23. 例如，追求美女乃人之常情，将美女比成玫瑰而警告「美女犹如玫瑰之易逝」已成陈词。可是，Edmund Waller 在 “Go, lovely rose” 那首 “Song” 之中，命令 lovely rose 当媒婆去劝美女珍惜青春，而且要玫瑰在美女面前当场 “die!” (死去!)，以此当青春易逝之见证。此细节即新奇而且合理有趣。

24. 抒情诗 (lyrical poetry) 如陈子昂〈登幽州台歌〉 (“前不见古人……”)，描绘诗 (descriptive poetry) 如柳宗元〈江雪〉 (“千山鸟飞绝……”)，叙述诗 (narrative poetry) 如 Coleridge 之 *The Ancient Mariner*，记言诗 (speech-recording poetry) 如中世纪之苏格兰民谣 “Edward, Edward”，论理诗 (argumentative poetry) 如 Andrew Marvell 之 “To His Coy Mistress”。

25. 例如：李商隐〈登乐游原〉一诗既抒发「自伤衰老」之情，亦叙述「向晚意不适，驱车登古原」之事，且描绘「夕阳无限好」之景，而论及「只是近黄昏」之憾。又如董崇选〈中西有分，男女有别〉一诗，既抒发「只生女未生男」之叹，亦记载一华人与一英人之对话，谈及一男士之家事，描绘其心声，而论及「生男好或生女好」之问题，并点出「东方与西方观念之差异」。

26. 例如：Pope 于《秀发劫》 (*The Rape of the Lock*) 一诗里，既叙述 Belinda 之秀发被剪被劫之经过，亦记载事件中多人之话语，描绘各人之性格、事件之场景、物品之状况，指出牵涉之主题，并讽刺世人而批评俗事。

27. 美国诗人 Poe 于其 *The Philosophy of Composition* 中，即表达此论点。

28. 例如：描绘「千山鸟飞绝，万径人踪灭」时，必隐含「面对灭绝之感」。叙述 the Ancient Mariner 死去活来之际，必藏有「面对生死之感」。记载 Edward 应对其母之追问时，应带有「杀父之悔恨」。辩论美女不应 coy 时，应夹有对「青春之怜惜」。

29. 例如：Edwin Arlington Robinson 之 “Richard Cory” 一诗中，“clean favored” 一词特指 Richard Cory 「面容清秀」(胡子刮得干净)，但 “favor” 一字平常指「喜爱」，特殊场合才指「面容」，因此诗中之 “favored” 仍有兼指「面容」与「受宠」之 “ambiguity” (多义)，这与全诗刻划 Cory 之 gentleman 性格可谓一致。又如：董崇选〈世界小姐选拔会〉一诗中，最后一行「德美法英以色列」之「以色列」，既指国名，亦指「以姿色/颜色排列」之意，此种「多义」也反映全诗之旨意。

30. 例如，但丁 (Dante) 之《神曲》 (*Divine Comedy*) 就有字面含义、政治含义、道德含义、和神秘含义等四层面，可以解释作品中的许多意象和含义。

31. 反讽 (irony) 有很多种，有的是「言语之反讽」 (verbal irony)，像西泽说不要被加冕，其实是要；女人说不嫁，其实是要嫁，那是虚情假意的反讽 (accisimus)。像 Swift 在 *Verses on the Death of Dr. Swift* 中，让医生说 Swift 的病情是 “nice”，其实是「不妙」，那是含义相反之反讽。像说「不坏」 (not bad)，代表「很好」 (very good)，那是缓叙法 (litotes) 的反讽。像在莎剧 *Romeo and Juliet* 中，Mercutio 说自己的伤口只是个「擦伤」 (a scratch)，并没有「像井那么深」 (so deep as a well)，那是故意以小说大、以轻说重的反讽 (meiosis)。除了言语之反讽以外，还有情况之反讽 (irony of situation)，像 Coleridge 之 *The Ancient Mariner* 一诗中，那古舟子提及 “Water, water, everywhere,/Nor any drop to drink” (水呀，水呀，到处都是，/而没有一滴可以喝)，在海洋中到处都是水，但海水都

是咸水，没有一滴可以喝，那情况真是反讽。又像杜牧〈泊秦淮〉之「商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花」，也点出「只知奢靡，不知危难」之反讽。

32. 吊诡 (paradox) 乃似非而是之议论，例如 John Donne 在 “Batter My Heart, Three-Personed God” 一诗中，说到 “... for I/Except you enthrall me, never shall be free,/Nor ever chaste, except you ravish me” (…因为我/除非你奴隶我，将不得自由，/也不会贞洁，除非你非礼我)。人怎么要被奴隶才得自由呢？怎么要被非礼才会贞洁呢？但进一步想：人性本恶，人似乎原被邪恶占有，因此若上帝不来奴隶人，人便无法自由行善，若上帝不来非礼人，人便无法贞洁，而必须持续被邪恶污辱。这真是似非而是之议论。又如董崇选在〈南回寻窗〉一诗中，提到「若知菩提本无树，/应知明窗本无玻璃本无框」之想法。窗怎么可以没有玻璃没有框呢？但最透明之窗确实就是没框没玻璃之窗，不是吗？

33. 矛盾修饰法 (oxymoron) 乃字词语句本身之含义已自相矛盾之说法，像莎士比亚让 Romeo 说到他感受之爱情有如 “heavy lightness” (重重的轻), “cold fire” (冷冷的火), “sick health” (生病的健康) 等等，那是一种 “brawling love” (争吵的爱) 或 “loving hate” (爱的恨)。又像 Richard Crashaw 在 “In the Holy Nativity of Our Lord God” 里，让 Chorus 赞颂基督之诞生有如 “Eternity shut in a span” (永恒关在一指间), “Summer in winter, day in night” (夏日关在冬天，白昼关在黑夜), “Heaven in earth, and God in man” (天堂关在人间，神关在人)，那是不可思议的 “wonders” (奇妙)。

34. 「明示含义」(denotation) 即字典里常见之字面含义，「蓄藏含义」(connotation) 即弦外之音，为联想到之另外含义，如 “womanly” 令人联想到女人之柔和、钟爱、体贴，而 “womanish” 则令人联想到女人之哭闹、善变、贪小便宜等。Emily Dickinson 在 “There Is No Frigate Like a Book” 这诗里，将文艺书籍比成 “frigate” (军用快艇)，不只是 “boat” (舟船)；又比成 “coursers” (战马)，不只是 (horses)。这样不只令人联想到「快速」(文艺作品令人想象，想象有如快艇、战马之飞驰)，也令人联想到「战斗」(文艺书籍有如战舰战马，可对抗邪恶的敌人)。余光中在〈凡有翅的〉一诗里，说「凡驴皆鸣，凡梟皆啼」，不说「凡马皆鸣，凡鸟皆啼」，因为「驴」才有「驴头笨人」之联想，梟才有「梟雄、恶霸」之联想。

35. 明喻 (simile) 有用「如、像、似、比…」等比喻用语。暗喻 (metaphor) 则不用此种用语，但暗中亦有将 A 比成 B。换喻 (metonymy) 是以近似 B 之 A 来替换 B，例如以笔 (the pen) 来替换「文」，以剑 (the sword) 来替换「武」。举隅法或提喻 (synecdoche) 是一种换喻，它用部分来代替全体，如以 sail (帆) 来代替 ship (船)。各种比喻在诗作中 (以及日常生活中) 均极普遍。

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

the night/Of cloudless climes and starry skies”，Andrew Marvell 在 “The Garden” 里的 “Fond lovers, cruel as their flame, ...”，莎士比亚的 “Shall I compare thee to a summer’s day?”。杨牧的「云彩恰似寂寞」(〈苦苓树下〉)，郑愁予的「那等在季节里的容颜如莲花的开落」(〈错误〉)，苏轼的「欲把西湖比西子」(〈饮湖上初晴后雨〉)。

暗喻的例子有：Matthew Arnold 在 “Dover Beach” 一诗中，提及 “the Sea of Faith”，表示 Faith (信仰) 有如 the Sea (海洋)。Philip Larkin 在 “Toads” 一诗中，提及 “the toad work” 表示 work (工作) 就像 “the toad” (蟾蜍)。Yeats 在 “The Lake Isle of Innisfree” 一诗中，提及 “... peace comes dropping slow,/Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings”，表示 “peace” (平静) 有如 “drops” (水滴)，多雾之 “morning” (清晨) 有如戴上 “veils” (面纱) 之 (女) 人，夜晚 (night) 有如「蟋蟀歌唱的地方」(where the cricket sings)，平静从早滴到晚，慢慢地，就像从面纱上滴到蟋蟀歌唱的地方。当杜牧在〈赠别〉之二中说「蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明」时，已暗中将蜡烛比成会垂泪之人儿。当李清照在〈武陵春〉中说「只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁」时，已暗中将「愁」比成舟上所载之货物或人员。当董崇选在〈钓者〉一诗中，说「小溪旁，/石头上，/坐着一排，/一排拿竿垂线/期盼钓到---钓到---钓到/各类希望的钓者」时，已暗中将小溪比成时间之长流，将所有人比成钓者，将石头比成人之岗位，将人之各类希望比成鱼。

换喻的例子有：Milton 在 “When I Consider How My Light Is Spent” 一诗中，以 “light” (光) 替换 “vision” (视力)。Siegfried Sassoon 在 “Attacks” 一诗中，以 “time” (时间) 替换 “watches” (手表)，而说 “While time ticks blank and busy on their wrists”。当张九龄在〈感遇〉之二中说「草木有本心，何求美人折」时，以「美人」替换「君相」。当商禽在〈长颈鹿〉一诗中让典狱长说「不，他们瞻望岁月」时，把盼望自由之囚犯比成长颈鹿，而以「岁月」替换「得以出狱之日子」。

提喻或举隅法的例子有：莎士比亚在 “When Daisies Pied” 之歌中，说 “Cuckoo, cuckoo” 的声音 “Unpleasing to a married ear” (对结婚的耳朵不悦耳) 时，提出 “ear” 来代表 “man”。T. S. Eliot 在 *The Love Songs of J. Alfred Prufrock* 一诗中，让 Prufrock 说 “I should have been a pair of ragged claws/Scuttling across the floors of silent seas” (我该成为一双凹凸不平的爪子，疾走过静寂的海床)，举出 “a pair of ragged claws” 来代表 “a crab” (一只螃蟹)。当李后主在〈喜迁莺〉中说「片红休扫尽从伊，留待舞人归」时，提出「片红」来代表「一片片(红)花」。当李金发在〈弃妇〉中说「衰老的裙裾发出哀吟」时，举出「裙裾」来代表「妇人」。

36. 拟人法 (personification) 也是诗人常用之手法。像 Frances Cornford 在 “The Guitarist Tunes Up” 一诗中，将演奏者手中之「吉他」(guitar) 说成 “a loved woman” (被爱之女人)。像 Samuel Johnson 在 *The Vanity of Human Wishes* 中，将 “observation” 说成「会观察的人」，因为他说 “Let observation, with extensive

view,/Survey mankind, from China to Peru” (让观察,以宽广之见识,纵览人类,从中国到秘鲁)。他还把“gold”说成「杀人者」,因为他说“... the knowing and the bold/Fall in the general massacre of gold” (…知者与敢者全倒在黄金的屠杀中)。又像 Keats 在“Ode on a Grecian Urn”一诗中,显然把一个“urn”(骨灰瓮)当成一个人来呼叫、评述、与询问。像董崇选在〈长相左右〉一诗中,显然将镜中之影像说成另一个人,既像我,又反我。当余光中在〈民歌〉一诗中说「听说北方有一首民歌/只有黄河的肺活量能歌唱」时,他已把黄河比拟成一个有极大肺活量的歌唱者。当李白在〈月下独酌〉中说「举杯邀明月,对影成三人」时,他已把明月及其身影比拟成可以邀请共饮的酒伴。

37. 语文「言过其词」(overstatement) 或夸张 (hyperbole) 会强化含义或有讽刺效果,如李白〈秋浦歌〉中夸张说「白发三千丈,离愁似个长」,便有强化含义之功能。又如 Burns 在“A Red, Red Rose”中说“And I will love thee still, my dear,/Till all the seas gang dry”, 夸张说「要爱到海枯」,那也强化了含义。在 Samuel Butler *Hudibras* 一诗中,说到 Sir Hudibras 精通修辞学时,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” (…他每次开口,嘴里就会飞出一个比喻;当他言谈刚好打断,或咳嗽时,他总会用难字来表示原因,而说明他那么做是根据何种规则)。其实,人不可能出口成章,不可能句句合乎修辞原则,不可能连无声或咳嗽都有凭有据。那样夸张形容,正好讽刺他其实只会胡说八道。

语文「言不足义」(understatement), 正因谦虚 (modesty) 少说了一点,有时真的反而会强化某含义进而表达诗人之用意。例如:杜甫在〈佳人〉一诗中,写绝代佳人遭逢变故后被人遗弃之最终场面为「天寒翠袖薄,日暮倚修竹」,那只淡淡说出「天寒袖薄」,没说「天冷无衣无裤」;只说「日暮倚竹」,没说「夜来无依无靠」。虽仅言袖薄倚竹,却道尽晚景凄凉之感。Wordsworth 在“*She Dwelt Among the Untrodden Ways*”一诗中,说 Lucy 住在穷乡僻壤,没人知其生,也没人知其死,“But she is in her grave, and, oh,/The difference to me!” (但,她在坟里,啊,对我来说,那就是不同!)。Lucy 只是不同在藏身之地吗?其实,诗人与众人所知者更是生与死、显与隐之大差别。淡淡的“in her grave”却重重地说出她的冤枉。

38. 一般言谈及诗中话语都常带有特定指涉 (reference) 或典故 (allusion)。华人说到「矛盾」时,即指涉《韩非子》之典故:有卖矛及卖盾者,说其盾「物莫能陷」,又说其矛「于物无不陷」,人家问他「以子之矛,陷子之盾何如?」,结果他无言以对。西方人说到“tantalize”时,便指涉希腊神话中 Tantalus 被逗惹、被吊胃口之典故 (他永远见水菓来,却永远拿不到吃不到)。

诗中用到指涉或典故之例子极多,如:刘禹锡〈乌衣巷〉之「旧时王谢堂前



燕，飞入寻常百姓家」，「王谢」指涉晋时之王导及谢安 (为显赫大官员)。王维〈洛阳女儿行〉之「谁怜越女颜如玉，贫贱江头自浣纱」，提到西施未入吴时之典故：她虽颜美如玉，却因贫贱，只能于若耶溪之江头过着浣纱之生活。洛夫写《长恨歌》当然指涉白居易之《长恨歌》，其中当然提及许多杨贵妃与唐明皇之事迹。洛夫在诗中第七节，描述后来唐明皇思念贵妃的情景是：「千间厢房千烛燃/楼外明月照无眠/墙上走来一女子/脸在虚无飘渺间」。这几句中之「照无眠」引用了苏东坡《水调歌头》之词句，「在虚无飘渺间」更是取自白居易之「山在虚无飘渺间」。这种词语之引用，除了虚构情景之外，更增添戏谑之效果。e. e. Cummings 之诗作 “In Just-” 中，有 “goat-footed” 一词，指涉神话中之牧神 Pan，表示诗中之 balloonman 有如吹笛嬉玩之 Pan。Robert Frost 之诗作 “Out, Out--”，其标题出自莎剧 *Macbeth* 有名段落 (She should have died hereafter ... Signifying nothing, Act V, scene 5) 之一句：“... Out, out, brief candle!”。该典故正可影射诗中 boy 被锯伤而骤逝之故事。T. S. Eliot 之 *The Waste Land* 里头充满典故，例如其第二部分之标题为 “A Game of Chess”，此标题指涉 Thomas Middleton 之两剧本 (*A Game of Chess* 及 *Women Beware Women*)，该部分第一句里之 “like a burnished throne” 出自莎剧 *Antony and Cleopatra* (II, ii, 170)。所有典故均契合诗中之用意。

39. 诗人 Keats 便以经营意象 (images) 出名。在 *The Eve of St. Agnes* 一诗中，“The hare limped trembling through the frozen grass” 可制造感觉 “bitter chill” 的意象。在 “To Autumn” 中，“gathering swallows twitter in the skies” 可制造听觉的意象。在 “Ode to a Nightingale” 中，“a beaker ... full of the true, the blushing Hippocrene/With beaded bubbles, winking at the brim,/And purple-stained mouth” 可制造视觉的意象。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 ...” 可制造嗅觉的意象。在 “Ode on Melancholy” 中，“... whose strenuous tongue/Can burst Joy’s grape against his palate fine” 可制造味觉的意象。

在中文诗里，「万籁此俱寂，惟闻钟磬音」有听觉意象 (常建〈破山寺后禅院〉)。「明月松间照，清泉石上流」有视觉意象 (王维〈山居秋暝〉)。「采菱寒刺上，踏藕野泥中」有触觉意象 (杜甫〈陪郑公秋晚北池临眺〉)。「夜雨剪春韭，新炊间黄粱」有味觉意象 (杜甫〈赠卫八处士〉)。「虫声灯光簿，宵寒药气浓」有听觉、视觉、触觉、加上嗅觉意象 (李贺〈昌谷读书示巴童〉)。

各种感官之意象，在诗中常可交错移属，令「移就」产生「共感觉」(synesthesia) 之效果。Robert Graves 在其诗作 *The Cool Web* 前两行中说 “Children are dumb to say how hot the day is,/How hot the scent of the summer rose”，这第二行即混合嗅觉 “(the scent) of the summer rose” 与触觉 “How hot the scent (is)”。李贺〈美人梳头歌〉之「玉钗落处无声腻」混合听觉(「无声」) 与触觉 (「滑腻」) 之

「膩」)；又其〈贾公闾贵婿曲〉之「今朝香气苦」则混合嗅觉与味觉。另李商隐〈燕台四首之冬〉里的「蜡烛啼红怨天曙」混合视觉与听觉。Baudelaire 在“Correspondences”一诗中，说某些香气 (perfumes) “Soft as oboes, green as meadows”，更将嗅觉之香气，混合了触觉之“soft” (柔和)、听觉之“oboes” (双簧管之音乐)、以及视觉之“green as meadows” (如草原之绿)。

西方二十世纪初，有一派诗人叫“Imagists” (意象派)，其“Imagism” (意象主义) 反对浪漫之“idealism” (理想主义) 与维多利亚时代之“moralism” (道德主义)。意象诗以呈现鲜明具体之意象为宗旨。H. D. 之“Oread” (〈山精〉) 为代表作之一，诗中说：

Whirl up, sea--	(海啊，旋上来吧---)
Whirl your pointed pines	(旋转你那尖尖的松，)
Splash your great pines	(飞溅你那大大的松)
On our rocks,	(在我们的岩石上，)
Hurl your green over us,	(丢掷你的绿色在我们上方，)
Cover us with your pools of fir.	(用你们一池池的枞树盖住我们。)

这是山精眼中的海洋：水浪如尖松，波涛如大松。绿绿的海又像一池一池的枞树。海水可以打旋，可以飞溅，可以抛掷，可以拿来覆盖。此类诗作，虽以呈现具体意象为主，却也难逃抽象之诗意。此诗显然暗示：山精以其知悉之物 (松、枞) 来谈论他物 (海洋)，人亦难免此嫌。

40. 西方之「寓言」 (allegory) 常是整部作品，而作品可能以韵文 (verse) 或散文 (prose) 写成。寓言作品中，语文之表面故事常有另一层固定之道德或政治意涵，故事中之人物或地点常以代表之含义为名，如 Bunyan 之 *The Pilgrim's Progress* 中，Christian (基督徒) 要去 the Celestial City (天域)，经过 the Slough of Despond (沮丧沼泽) 与 Vanity Fair (浮华市集) 等，同行的人包括 Pliable (易曲)、Hopeful (有望) 等。西方之整部 (韵文或散文) 作品，不会称为「象征」 (symbol)，但其中之某个人物、地点与故事可能诠释为某种象征，例如 Melville 之 *Moby Dick* 中，那只人称 Moby Dick 的白鲸，可能代表人类难以抗拒之大自然 (Great Nature)。不过，那象征的 (symbolic) 含义不是明显固定的，别的诠释也有可能。相对的，寓言的 (allegorical) 含义则是明显固定的，Christian 当然就是「基督徒」，而 Moby Dick 不一定就是「莫比敌的大自然」。

在诗歌作品中，有的人物故事是有可能解释为带有寓言的或象征的含义。像 Spenser 的 *The Faerie Queene* 是个寓言的史诗大作，其十二篇 (Books) 有十二武士分别代表十二种私德 (private moral virtues)，而 Gloriana (即那仙后，the Fairy Queen) 既代表 Glory (光荣)，也代表 Queen Elizabeth (伊丽莎白女王)。整部作品是阿瑟王 (King Arthur) 手下十二圆桌武士行侠仗义的故事，也是英国女王手下英勇武士的德行。布雷克 (Blake) 的名诗 “The Tyger”，诗中之 “Tyger” 既是一般的 “tiger” (老虎)，也可能象征上帝创造出的任何威猛可怕之人；而诗中提到的

“stars”，有人认为象征 “Reason” (理智)。叶慈 (Yeats) 的 “Sailing to Byzantium” 一诗，诗中的 Byzantium 就是 “the artifice of eternity” (永恒之艺术) 的象征；而诗人自己就说：航至拜占庭乃「象征找寻那种精神生活的象征」。

在西方，有一种简短的寓言文学，由韵文或散文写成故事，其人物由动物、植物、或其他自然物担任，其目的为伦理 (道德) 教育，那种文学的英文名称为 “fable”，有别于 “allegory”。最早的例子为古希腊之 Aesop’s Fables (伊索寓言)。新古典时期，法国之 La Fontaine 曾以自由诗写出许多如此的寓言。

在西方，“parable” 也是寓言，它像 “fable”，但其故事中之人物是人，而非动植物之类。最有名的 parables 为圣经里基督 (Jesus) 所讲的寓言，例如 “the Return of the Prodigal Son” (浪子回头) 的故事。

41. 作品之气氛 (atmosphere) 可喜可悲，可紧张可轻松，可用许多形容词来述说。气氛与人、时、地、事、物均有关系，但故事之座落 (setting)、背景 (background)、或环境 (environment) 最有关系。Coleridge 之 *Christabel* 一开始把故事定在一个泉叫鸡啼狗吠、云来月隐冷暗的深夜，制造出的当然是神秘恐怖之气氛。此气氛成为未来故事之先兆 (foreshadowing)。

作品之语气 (tone) 常指作者针对其题材或读者听众所持有之态度 (attitude)。《孔雀东南飞》以「孔雀东南飞，五里一徘徊」两句为起始，随即把作者对其故事之态度加以定调：孔雀东南飞，即使飞向温暖富足，尚且念旧，会五里一徘徊。焦仲卿之妻，被迫被休被遣，全属冤枉无奈，怎能不眷念激荡呢？作者以此两句，已对其题材显露出十分扼腕之态度。Edward Fitzgerald 所译的《鲁拜集》 (*Rubaiyat of Mmar Khayyam*)，里头处处有警告时光飞逝与劝告对酒当歌、抓住今日之说辞，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.” 这种言语表露出作者对读者不断劝说警告之态度。

作品之母题 (motif) 是作品中一再出现之主题 (theme) 或成分 (element)。例如：莎士比亚、Keats 和 Yeats 作品中就经常有「艺术不朽」(the imperishability of art) 之主题或母题。在 Whitman 之 *When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed* 一诗中，开花飘香的紫丁香 (the lilacs)、发亮下沉的金星 (Venus)、和隐居歌唱的画眉鸟 (thrush)，一再轮流在各段落中出现，成为诗人哀悼林肯遇害身亡之三个带有象征含义之意象。那些是诗中一再呈现之母题。

42. 诗中之人物 (character) 可能单一或多个：《木兰辞》刻画讲述「代父从军」之花木兰。Tennyson 之 “Ulysses” 刻画讲述「老来志犹在」之 Ulysses。白居易之《长恨歌》刻画讲述唐明皇与杨贵妃两人之事为主，拜伦之 *Don Juan* 则刻画讲述唐璜与许多其他人 (尤其女人) 之故事。

就像小说或戏剧一样，诗中之情节 (action) 可能单纯或复杂，各色各样都有。情节之布局 (plotting) 也有许多方式。西方传统之史诗 (epics) 常从事情之中间讲起 (所谓 *in Media Res*)，那是一种「从中讲下去再讲回来」的布局 (plot)，如荷马 (Homer)、味吉尔 (Virgil) 之史诗都是。在米尔顿 (Milton) 的《失乐园》(*Paradise Lost*) 中，照例有十二章章 (Books)，在第一篇章里，以反叛上帝而堕落之 Satan 企图破坏上帝之 Paradise 为讲述之起始。到了第五篇章时，才透过 Raphael 讲述当初 Satan 为何与如何在 Heaven 反叛上帝，因而被打入下界。可见，Milton 也是采用「从中讲起」的布局。

43. 诗中之重复或「重出」(repetition) 有各种不同方式，「重出者」(repetend) 可能一音一字，也可能一句一语。重复不变的迭语迭句 (refrain) 常出现在诗节或段落之固定位置，一般的「重出者」则不一定如此。例如：Keats 之 “La Belle Dame sans Merci” 之前两诗节第一行都是 “O what can ail thee, knight at arms” 之迭句，而第一与最后诗节之最后一行都是 “And no birds sing” 之迭语。相对的，Coleridge 之 *The Ancient Mariner* 一诗中，在非固定位置都有 “glittering eye” 与 “skinny hand” 之词语，用来形容那老行船人的模样。

在许多诗与歌中，有所谓 “incremental repetition” (递增或累变的重复)，那是每次重复都稍有改变。西方之民谣 (ballad) 中，常见此招。例如 “Edward” 一诗中，“O I hae killed my hauke sae guid” 会变成 “O I hae killed my reid-roan steid” 与 “O I hae killed my fader dear” 等。在《红楼梦》中的〈红豆词〉，曹雪芹让贾宝玉指涉林黛玉而讲出「滴不尽…开不完…睡不稳…忘不了…咽不下…瞧不尽…展不开…握不明…遮不住…流不断…」这一连串的 “incremental repetition”，可以说把说「不」之艺术展现到极致。

44. 在中国传统诗中，「客体相关」(objective correlative) 是惯用之手法。《诗经》中，「关关雉鸣，在河之洲」是客体之事，却相关「窈窕淑女，君子好逑」之情。「桃之夭夭，灼灼其华」、「有蕢其实」、「其叶蓁蓁」是客体之事，却相关「之子于归，宜其室家」或「宜其家人」之情。李白〈长干行〉中，「门前迟行迹，一一生绿苔；苔深不能扫，落叶秋风早。八月蝴蝶黄，双飞西园草」是客体之事，却相关思君悲妾之情。

法国象征派 (Symbolism) 之诗作，鼓吹以具体之意象 (images) 提示 (suggest) 相关之情事，亦是「客体相关」之手法。Baudelaire 《恶之花》(*The Flowers of Evil*) 中，有多起例子。讲述 “Spleen” (烦闷) 之情，却以一系列相关之事，组成意象群 (a cluster of images) 加以提示：

Spleen LXXVIII	烦闷
Old Pluvius, month of rains, in peevish mood	冬雨倒冷瓮
Pours from his urn chill winter's sodden gloom	坟尸消退中

On corpses fading in the near graveyard,	乖戾阴霾下
On foggy suburbs pours life's tedium.	郊雾生长冗
My cat seeks out a litter on the stones,	孤猫露疥癣
Her mangy body turning without rest.	觅窝青瓦片
An ancient poet's soul in monotones	诗人长冻疮
Whines in the rain-spouts like a chilblained ghost.	独吟雨管间

A great bell mourns, a wet log wrapped in smoke	楼钟悲鸣燃湿木
Sings in falsetto to the wheezing clock,	壁钟感冒猛嘀咕
While from a rankly perfumed deck of cards	发臭香牌烟幕里
(A dropsical old crone's fatal bequest)	水肿老妪遗留物
The Queen of Spades, the dapper Jack of Hearts	黑桃红心后与魔
Speak darkly of dead loves, how they were lost.	死情暗处犹倾诉

45. 例如，在董崇选的 <两个情 (人) 节> 这诗中 (见 <<缤纷录>> 81-86)，诗题就是在平常的“情人节”一词中，把“人”字括号起来，这样便表示：该诗在讲述有人在两个情人节造成“丢人”的情节。在第一个情人节中，某男叫“约汉”，他约见某女叫“马丽”。结果那马儿被另一男“彼得”接走，他自己只见一只猫前来对他叫一声“妙！”(不是“喵！”)。在此情节中，故意把 John 译成“约汉”(而非平常的“约翰”) 而把 Mary 译成“马丽”(而非平常的“玛丽”)，正可表示他是约见美丽马子的汉子。而妙的是：在那场合，真的是“彼得”(Peter) 这个彼人得到此马子 (而非这约汉得到)。

46. 在莎剧《李尔王》(*King Lear*) 中，对话多为「无韵体诗」(blank verse)。当两个大女儿 (Goneril 和 Regan) 在争取父王欢心时，所说的话都是极尽文饰修辞之花言巧语。相对的，当得到江山权位后，她们想奚落父王所说的话，却只见尖锐，不见修辞。这时，灰心的父王说：「你们认为我会哭。不，我不会哭。我是有满多的理由可以哭，可是在我哭之前，这颗心得要先碎成千千万万片。」(II, iv, 285-289)。这种话一点文饰修辞也没有，可以说是最平白不过了。但是，此时这种看来无技巧之平常话却是最感人最令人辛酸的话。莎翁这几句「无韵体诗」是最无技巧却技巧最高之诗行。其含义最有韵味，最令人欲哭无泪。

47. 不过，有文字之语言，诗人极少单取其语音以为口语诗 (oral poetry)，通常会兼取其文字以为书写诗 (written poetry)。例如，今日很少会有诗人单用中文或英文之口音以为诗，而不用到其文字。

48. 即使高度以「形」(shape) 而为诗之诗作，亦必有「音」(sound) 加上「义」之成分。例如，e. e. cummings 之“L(a)”一诗，虽然把“loneliness”和“a leaf

falls” 拆开加括号变成：

lca  
le  
af  
fa  
ll  
s)  
one  
l  
iness

因此，似乎无法念其音，但也可念之为 “la leaf falls one linss” 或 “la, le, af, fa, ll, s, one, l, iness” 而成为 (破碎却) 有音之诗作。

49. 例如，Tennyson 之 “The Eagle” 一诗，其第一行 “He clasps the crag with crooked hands”，不仅有「他抓住危岩以弯曲之手」之「表义」(expressing the meaning) 的功能，亦使 “clasps,” “crag,” 和 “crooked” 等字中之 /k/ 音暗示老鹰乃 “cruel king” (酷王) 之类，带有「佐义」(aiding the meaning) 之功能。

50. 例如，李白〈夜思〉一诗：「床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。」诗中之平仄节奏及其所押之 “ang” 韵，本身并无含义，与诗意诗情亦看不出有任何关系。同样的，W. S. Landor 之 “On His Seventy-fifth Birthday” 一诗：

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.

诗中之 “iambic pentameter lines” (抑扬格五音步诗行)，以及其 “abab” 之隔行押韵的音感，本身亦无特定含义，与诗情诗意亦无直接关系。

51. 例如，Shelley 之 “Ode to the West Wind” 一诗，诗中用「三行连韵」之 *terza rima* (aba bcb cdc, etc.) 模式，念起来有「西风连续吹着」之音感，就是以音感影射诗意之好诗。同样的，董崇选的〈呼拉圈〉一诗，诗中第一段：

呼拉，呼拉，呼拉圈，  
技巧好，一直摇，  
一圈，一圈，又一圈，  
脚上，颈部，与腰间，  
一直摇，一直绕，  
小圈，中圈，或大圈，

一遍，一遍，又一遍，  
快也摇，慢也绕，  
向右转，或向左旋，  
都是扶摇围绕一个圆。

这几行念来真有「扶摇直上」、「不停围绕一个圆」之音感。而第二段：

忽然间，没技巧，  
一个劲儿往下掉。  
没力气，吃不消，  
更是落地动不了。

这念来也有「往下掉」、「动不了」之感。最后一段指出「不呼不拉」则「不扶摇」，因而无法达到减肥或呼朋引伴之「运动大目标」。全诗真是「以音佐义」。

52. 例如，西方之 *sonnets* (十四行诗) 即有某种韵律 (*meter*)，用「前八行后六行之两段」而押韵为 *abab cdcd* 加上 *efef gg* 或 *cdcdcd* 之意大利模式，或用「三个四行加一对句」而押 *abab cdcd efef gg* 之英国模式。中文之律诗则有八行五言或七言，分两段，用某种平仄韵律，而通常押 *ab cb db eb* 之韵式 (如杜甫〈春望〉与崔颢〈黄鹤楼〉)。

53. 例如，Tennyson 在 “Ulysses” 一诗中说 Ulysses 老来却意志坚强，“To strive, to seek, to find, and not to yield”。这一连串的 “iambic meter” (弱强、弱强韵律) 确能强化此意志。又如董崇选〈钟表声〉一诗，全诗分两段，每段六十字，每两字以顿号隔开，吟起来犹如「滴答」一声，等于时间之一秒。此韵律确能佐义。

54. 例如，Spenser 发明而写作 *The Faerie Queene* 之诗节 (*stanza*) 为九行诗节，其中前八行都是抑扬格五音步 (*iambic pentameter*) 诗行，而第九行却拉长一音步而成为六音步 (*hexameter*) 诗行。

55. 例如，Keats 在 “La Belle Dame sans Merci” 一诗中，将典型的 “ballad stanza” (民谣诗节)，由 4, 3, 4, 3 音步的四行改为 4, 4, 4, 2 音步的四行，令人有「预料不到的、最后一行突然减半短少」之感。这感觉正好影射 *la belle* (那美女) 最后突然变成 *sans merci* (没同情心) 之缺憾。

56. 例如，Longfellow 之 “The Tide Rises, the Tide Falls” 一诗，读来即能感觉有「海涛时长时短、起起落落」之节奏 (*rhythm*)，而 Arnold 之 “Dover Beach” 一诗亦然。

57. 一般所谓「头韵」(*alliteration*) 指同一诗行中有若干重要字眼，以相同子音起头。如 “In a summer season, when soft was the sun” (*Piers Plowman*) 这一行，

同以子音“s”起头的有四重要字眼。古英文和中世纪英文 (Old English and Middle English) 之诗篇常押头韵。尾韵 (end rhyme) 为古今中外最常见之押韵法, 以若干诗行行尾之重音节元音及其后之子音元音皆相同而为韵。一般所谓「押韵」(rhyme) 即指此种行尾韵。单音节之尾韵叫“masculine rhyme”(雄韵, 如 feet, cheat), 双音节之尾韵叫“feminine rhyme”(阴韵, 如 pillar, killer), 三音节之尾韵叫“triple rhyme”(三重韵, 如 clerical, spherical)。有些尾韵押得不够完全相同, 便有“slant rhyme, incomplete rhyme, half rhyme, near rhyme”(斜韵, 不全韵, 半韵, 接近韵) 各种不同名称, 如 bet, bed; sit, seat; beggar, teller 等。相对于「行尾韵」的是「行头韵」(initial rhyme), 如 Sidney Lanier “Symphony” 一诗中之“Vainly might Plato’s brain revolve it;/Plainly the heart of a child could solve it”, 以两行之起头字来押韵。相对于行中之「头韵」的是「行中韵」(internal rhyme)。它以同一诗行中若干字押相同的元音 (及子音) 而为韵, 如 Browning 之 “How sad and bad and mad it was” 以及 Swinburne 之 “Sister, my sister, O fleet sweet swallow”。

58. 例如英文诗常见之 “ballad stanza”(民谣诗节), 即有固定之四行, 常以 “iambic meter”(抑扬格韵律) 为主, 其中一、三行各四音步 (tetrameter) 不押韵, 二、四行各三音步 (trimeter) 而押韵。此四行形成 abcb 之「押韵结构」(rhyme scheme)。中文诗之「绝句」则有四句, 带某平仄节奏, 而押 aaba 之结构。

59. 如董崇选〈乒乒乓乓〉一诗, 共有八个诗节, 每一诗节皆为四行, 每一行都押同一韵 (ang 音), 但每一诗节之第四行, 可能少至三字, 也可能多到八字, 中间空白。此即影射「乒乓球赛中, 每一球打到最后之不确定性」。例如其前两诗节为:

乒乒乓乓	乒乒乓乓	乒乒乓乓	乒乒乓乓
这方那方	那方这方	你方我方	我方你方
正正常常	正正常常	紧紧张张	紧紧张张
杀	无常	抽拉	上当

60. 例如, 哀悼他人逝世时, 如果说「你已死掉, 开始睡觉, 不会醒来, 直到地老」, 便有点可笑。倒不如说「你已过往, 开始长眠, 不会苏醒, 直到地老。」

61. 例如, Byron 在 *Don Juan* 一诗中之 “But—oh! ye lords of ladies intellectual./Inform us truly, have they not hen-pecked you all” 两行, 以 “intellectual” 一字跟 “hen-pecked you all” 三字来押韵, 真是神来之笔。

62. Northrop Frye, et al 所编之 *The Harper Handbook to Literature* 一书, 便提到: “The functions of rhyme are essentially four: pleasurable, mnemonic, structural, and



“rhetorical”。以 Robert Frost 之 “Nothing Gold Can Stay” 一诗为例。该诗点出：大自然中刚发芽之「初叶」往往并非绿色，而是金黄色，但那金黄色泽非常短暂，往往很快就变成绿色。可见人生中确实「金黄不久留」。该诗之前两行为：“Nature’s first green is gold/Her hardest hue to hold”。那两行既押头韵，也押尾韵，读来确实有谐音之乐趣。此外，那两行显示该诗是「对句」(couplet) 之结构 (两行、两行各自押韵)。更重要的，那两行确实帮助读者记住自然之 “first green is gold”，但那是 “hardest hue to hold”。头韵加上尾韵既可增强记忆，也显示诗人选字修辞之真功夫。如果将之改为大自然之 “first leaf is golden”，但那是 “a color difficult to keep”，念来就少了许多韵味，也不易记得，不是吗？

63. 董崇选〈老蠹的自述〉一诗，全诗有九段，每段七行，每行 (7+7) 十四字，行尾均押「鸣」声，此声正可影射「读书人」(如杜甫、蠹鱼) 之「途」、之「苦」，可以为其「呼」，为其「哭」，为其「诉」。

64. 英诗中，最有名之双关语 (pun) 为 John Donne “Hymn to God the Father” 这首诗中，以 “son” 影射同音 “sun”，而以 “done” 影射自己之姓 “Donne”。中文之名例为刘禹锡〈竹枝词〉「东边日出西边雨，道是无晴却有晴」一句中，以「晴」影射「情」。董崇选在 “Luna’s Faces” 一诗中，以某人妻 (名叫 Luna) 之 “faces” 比成月亮之 “phases”，而把其子 “son” 比成她与其夫共同环绕之 “sun”，这也是运用「双关语」而兼有幽默与严肃之效果。

65. 例如，Alfred Noyes 之 *The Highwayman* 一诗中，在 “Over the cobbles he clattered and clashed in the dark inn-yard” 一行中，“clattered” 与 “clashed” 两字是「拟声字」(onomatopoeia)，它模仿马蹄踢石的声音。又如 Pope 在 *An Essay on Criticism* 一诗中，在说完 “The Sound must seem an Echo to the sense” (声音必须听来就像意义之回响) 后，接着几行就实际让诗行模拟声音：

Soft is the strain when Zephyr gently blows,  
当微风轻轻吹，语调便是细柔柔，  
And the smooth stream in smoother numbers flows;  
而平顺的溪水嘛，以较平顺的韵律流：  
But when loud surges lash the sounding shore,  
但当大波大浪拍岸作响那时候，  
The hoarse, rough verse should like the torrent roar;  
诗句又粗又糙应该就像潮流吼：  
When Ajax strives some rock’s vast weight to throw,  
当艾贾克斯奋力要掷巨大重石时，  
The line too labors, and the words move slow.  
诗行也要用力出，文字也要慢慢使。

66. Tennyson “The Eagle” 一诗中之 “He clasps the crag with crooked hands” 即为影射「粗暴」之噪音 (cacophony)。Milton 在 *Comus* 一诗中说: “How charming is divine philosophy!/Not harsh and crabbed as dull fools suppose,/But musical as is Apollo’s lute.” 三行中, 一、三行为 “euphony” (悦音), 中间一行有 “harsh and crabbed” 之噪音, 但说出 “divine philosophy” 并非 “harsh and crabbed”, 直接以声佐义。

67. 例如, John Crowe Ransom 在 “Piazza Piece” 一诗中, 以许多 “s” 音 (在 dust, soft, sigh, see, trellis, spectral, sing 等字中) 强化「老绅士」 (=死神 Death) 不断在「青春少女」耳边 “whispering” (耳语) 之含义, 又以许多 m, n, ng 声音 (在 moon, soon, dream, scream, trying, sighing, dying, waiting 等字中) 强化那些声音不断回荡在耳际。另外, 诗分两段, 第一段八行之第一与第八行均以 “trying” 结尾, 第二段六行之第一与第六行均以 “waiting” 结尾。此 “-ing” 表示「老绅士一再进行「试着」追求女子, 而女子则依然还在「等着」别人来追求。这种 “-ing” 确有佐义之功能。

68. 例如, Tennyson 在 *The Princess* 之 “Come down, O maid” 一诗中, 有 “The moan of doves in immemorial elms./And murmuring of innumerable bees” 之名句, 句中许多 m/n 声配上行中之元音, 确能影射鸽子之 “moan” 以及蜜蜂之 “murmuring”。

69. 英国诗人 William Blake 就曾以雕版 (engravings) 及水彩 (water colors) 制作插图 (illustrations) 而佐助其诗作之含义。他在 *Visions of the Daughters of Albion* 那诗作的头页插图中还刻写说: “The Eye sees more than the Heart knows” (眼睛所见, 多于心之所知)。他还为圣经 *The Book of Job*, 但丁之 *Divine Comedy*, Gray 之诗作, 以及 Young 之 *Night Thoughts* 制作插图。

70. 例如, e. e. cummings 在 “Moon over towns moon” 一诗中, 起先就把许多文字中的字母 “o” 故意大写 (如 mOOn, Over, tOWns, whO, float, alone), 最后一段那 “o” 则变成文字中惟一小写的字母 (如 oNLY, MooN, ToWNS, SLoWLY, SPoUTING), 这手法影射圆形之月亮也看来有大有小。Edwin Morgan 之 “Siesta of a Hungarian Snake” 一诗, 则以 “s” 及 “z” 两字母排成蛇形, 伸展成两端小, 中腹大之蛇形样貌。

71. 例如董崇选在〈挽陶儿〉一诗中, 就故意用许多「提手旁」之中文字 (如掏、搓、捻、捏、揉、捣、握、捻、挖、挤、摸、提、扶、捉、擦、抹、挪、搔、拂、拭、换、托、搁、抱、拈、探、择、挑、找、抓、搂、挂、插、携、扫、搬、捧、

摆、抛、挽、摔、撞、拙等), 来影射制陶之「手艺」以及处世待人之「手法」。

72. 例如, 陈黎〈战争交响曲〉一诗分三段, 第一段由十六行每行 24 个「兵」字组成一方阵。第二段则由那个「兵阵」一行一行地让「兵」字逐渐变成「兵」或「兵」字: 起先一行三个, 后来越多个, 最后「兵」也没了, 只剩少数几个「兵」或「兵」。最后一段, 所有「兵」与「兵」或「兵」都没了, 只剩十六行 24 个「丘」字。这明显表示: 战争的结果就是没有兵, 也没有身体残缺的「兵」, 只剩那些山丘。

73. 图像诗 (shaped poem) 最有名之例子为 George Herbert 之 “The Altar” (〈祭坛〉)。因其英文字排成祭坛之形, 故图像诗有时亦称为「祭坛诗」(“altar poem”)。具象诗 (concrete poetry) 乃具有形象之诗, 亦即图像诗。在文艺复兴时期之西方, 即常见具象诗。此种诗于二十世纪曾盛行。实例很多, 可参看 Emmett Williams, ed. *An Anthology of Concrete Poetry*。在中国古代, 亦有「宝塔诗」, 但中文之具象诗, 是于近代模仿西洋才开始盛行一时。白萩、林亨泰、陈黎、詹冰、杜十三等均曾创作具象诗。

74. 例如, 碧果之〈鼓声〉一诗, 以逐渐缩小之黑点表示鼓声渐渐远去。

75. 例如, e. e. cummings 在 “next to of course god america i” 一诗中, 于第一段用引号引述某 speaker 之演说词, 共十三行, 但行中均无逗点或句点。这表示那演说者「说话滔滔不绝」。第二段 (也是最后一段) 仅一行字: “He spoke. And drank rapidly a glass of water”。这行字最后应有之句点, 不见印出。这表示那演说者「快速喝一杯水」之后, 好像「不想停下来, 还要说下去」。

76. 例如, 痲弦在〈土地祠〉一诗中, 仅用括号, 不用其他标点符号。

77. 例如, 黎青〈石头〉一诗中, 有许多诗行留下长短不一之空白, 页面上显得杂乱, 但许多诗行底下都有「石头」两字, 排列稍感整齐。这是否暗示「整齐垫底之石头上, 就是一片荒乱之历史遗迹」?

78. 例如, 董崇选之〈刺客〉一诗, 有八个诗节, 每一诗节全是三长行加两短行。那除了影射「人命三长两短」之外, 也说出「刺客未必入列传, 名也三长与两短。」

79. 依语言行动理论 (speech act theory) 而言, 每一诗作皆为「一个双重之语言行动」 (a double speech act), 一为诗人对世人之语言行动, 另一为诗中说话者对其说话对象之语言行动。语境 (speaking situation/ context) 为说话者所处之环境, 亦即影响其说话心情 (mood) 之环境。

80. 例如, Yeats 之 “The Wild Swans at Coole” 一诗, 诗中讲话者就是诗人本人。可是, Hardy 之 “Channel Firing” 一诗, 语中讲话者乃一鬼魂, 并非诗人本人。

81. 例如, T. S. Eliot 在 “The Love Song of J. Alfred Prufrock” 一诗中设定说话者为一名叫 J. Alfred Prufrock 之虚构人物。Shelley 在 “The Cloud” 一诗中, 设定说话者为「云」(the cloud)。Yeats 在 “A Dialogue of Self and Soul” 一诗中, 设定 “Self” 与 “Soul” 在对话。

82. 例如, Arnold 创作 “The Dover Beach” 时, 他的语境为他实际所在的时空 (维多利亚时代之英、法世界)。而诗中语境则为诗人构想之某人与其爱人某日到 Dover Beach 附近之某处 (可能一旅馆内)。

83. 按照 Roman Jakobson 的说法, 沟通有六要素: 说话者、受话者、讯息、语码、媒体、与情况。诗作乃沟通方式之一种。诗情诗意即诗之讯息, 诗之说话者包括诗人及诗中之讲话人。其他四项要素皆亦牵涉到语境。说话之时空场合即说话之情况, 此为最狭义之语境。

84. 例如, Burns 之 “To a Mouse” 表面上是对某老鼠在说话, 其实整篇诗是针对全人类在说话, 在告诉人类 “foresight may be vain” (事难预料)。而 Pope 之 *The Rape of the Lock* 一诗, 出发点是针对三者: 某女士 (Mrs. Arabella Fermor)、牵涉到剪发事件的两家、与 Pope 之友人 John Caryll。

85. 例如, Wallace Stevens 写 “Anecdote of the Jar” 时, 其说话之时空背景是二十世纪之美国某州 (Tennessee)。Ezra Pound 写 “In a Station of the Metro” 时, 其说话之时空背景为 1913 年巴黎地下铁之某站。

86. 例如, T. S. Eliot 在 *The Waste Land* 一诗中, 除英文以外, 还使用拉丁文、意大利文、德文、法文、甚至梵文等多国语文。

87. 古代 minstrels (吟游诗人) 吟唱诗歌或今人朗读诗篇时, 是以空气、传声筒、扩音器等为媒体。Blake 曾把诗作刻印在铜版上。今日之网络诗当然是在计算机、网络上。

88. 例如, Browning 写 “My Last Duchess” 时, 设定诗中讲话者为十六世纪意大利之 Duke of Ferrara, 而其说话之对象为某媒人 (marriage agent)。原来: 该 Duke 在其前妻 Lucrezia (其 “my last duchess”) 死后, 有意再娶 The Count of Tyrol 之侄女。当 The Count 派某使者当媒人前来见 the Duke 时, the Duke 就带那密使

(emissary) 上楼去看其前妻 (画在墙上) 之画像, 顺便利用上楼下楼的时间告诉使者许多有关其前妻及那画作之事情, 目的在炫耀其权势以及透露其前妻之死因。因此, 该诗作之时空背景便限定在那特殊之场合, 而诗作之诗言当然是那种场合之 (翻译成英文的) 场面话, 传声的媒体就只是口耳间之空气。不过, 这种限定却很流利地让 the Duke 把话说尽, 让他清楚地暗示其前妻以及他自己之个性, 并表明他的意图。结果, 这就是一篇极为成功而有名的「戏剧性独白」(dramatic monologue)。

89. 例如, Hopkins 在 “Spring and Fall” 这诗中, 用 “unleaving” 和 “leafmeal” 等新造词语 (neologism), 却很适合其上下文而能有效表达诗中之情意。

90. 例如 Wordsworth 在 “A Slumber Did My Spirit Seal” 这诗中, 内容写的是某女孩 (Lucy) 之去逝, 其主题 (theme) 为「死亡乃回归自然」(Death is a return to Nature)。其中有死去犹如睡眠 (a slumber) 之母题 (motif), 有提到死者似乎已变成无法感受人间岁月 (earthly years) 之物, 说她不再有 “motion” (行动) 和 “force” (力量), 只是 “Rolled round in earth’s diurnal course,/With rocks, and stones, and trees” (随着岩石、石头、和树木, 在大地每日的过程中, 被滚动绕着走)。在最后这两行诗句中, “Rolled round ... With rocks” 有头韵 (有三字以 r 起头), 在 “earth’s diurnal” 两字中有相同的元音, 而两行之韵律感觉起来就有一圈一圈在绕行的那种 iambic (抑扬格) 的节奏。这两行真是挑音选字来呼应主题之结语, 真是整篇诗作之高潮与核心。

91. 例如, 在 Tennyson 之 “The Lotus-Eaters” 这诗中, 许多字有 “m,” “n,” “ng” 之尾音, 重复那些鼻音会造成昏沈欲睡之效果, 那正呼应该诗之主题。又如, 在 Poe 之 “The Raven” 这诗中, 那大乌鸦一再叫出的 “Nevermore” 一字, 以及那诗中说话者多次说到的 “and nothing more” 三字, 确能呼应诗中人想念 Lenore 已经亡故之诗情。另外, 像莎士比亚 *As You Like It* 剧中之 “Under the Greenwood Tree” 歌词里, 重复之句子 “Here shall he see/No enemy/But winter and rough weather” 正是剧情与诗意之写照 (表明在林中比在宫中好)。

92. 例如, 董崇选之〈情与爱之间〉这首诗, 就是由一连串相互对照之字句组成三段之诗篇, 其中对照之细节像:

人有人情 vs. 事有事情

人情有浓淡冷暖, 有甜酸苦辣, 有说不出的滋味,

也有讲不完的感觉。 vs. 事情有大小好坏, 有轻重缓急,

有想不通的缘由, 也有料不到的结局。

爱在人间 vs. 爱在事里

人间之爱见于事 vs. 事里之爱源于人  
人间事里万般爱：有的带真情 vs. 有的徒假意  
爱有显著与幽微 vs. 也有淡薄与浓烈

情与爱之间有他有她有牠也有它 vs. 他她牠它之间有你也有我  
情与爱之间有说不完的故事 vs. 有跑不完的路 vs. 有唱不完的曲子 vs  
也有画不完的布  
情与爱之间，多少悔恨永远挥不去？ vs. 多少冤孽总是去又来？

93. 例如，Thomas Gray 之 “Elegy Written in a Country Churchyard” 有一名句为：“The paths of glory lead but to the grave”。但全篇一百多行并非只有此名句合乎诗情诗意，而是每行每句都呼应此哀歌看淡荣华之诗情，以及省思生死之诗意。

94. 例如 Ezra Pound 之 “In a Station of the Metro” 只有形成两行之一句，Whitman 之 *Song of Myself* 超过一千行，而 Byron 之 *Don Juan* 则有 16,000 行之多。

95. 例如，Whitman 之 *Song of Myself* 分成长短不一的 52 个段落，Byron 尚未完成之 *Don Juan* 已经分成十六个 Cantos (篇章)。

96. 例如，“Sir Patrick Spens” 是由典型的民谣诗节 (ballad stanzas) 组成，Keats 之 *Isabella* 则由八行诗节 (ottava rima) 组成。

97. 例如，Shelley 之 “Ode to the West Wind” 里，用「三行连韵」之 *terza rima* 诗节，可以提示「西风连吹不停」之诗情，亦可提示「西风关连波、叶、云 (waves, leaves, clouds) 三者」之诗意。但丁 Dante 以 *terza rima* 诗节写成之杰作《神曲》(*Divine Comedy*) 有大三部分 (地狱篇、炼狱篇、天堂篇)。此诗节之形式当然另与基督教「三位一体」(the Holy Trinity) 之教义有关。

98. 例如，Byron 在其 *Childe Harold's Pilgrimage* 里使用九行之「史实塞诗节」(the Spenserian stanza)，却很难看出诗情诗意与此形式有何关联。当初，Spenser 创用此种九行诗节时，是要让诗行行进得比八行诗节稍为缓慢而适合他述说英雄事迹所需之冗长细节。但一般读者仍然无法感觉到此诗节形式与诗情诗意有何明显之关联。

99. 例如，Emily Dickinson 之众多诗作皆无篇名，后人常追随 T. H. Johnson 以编号来认定其诗作。

100. 例如，刘脊虚「道由白云画……清辉照衣裳」一诗，虽以〈阙题〉为题，却句句关联「山野隐居闲情」之主题。

101. 例如，李白之〈蜀道难〉确实详说蜀道之难行，但王维之〈杂诗〉却无法以诗题提示「君自故乡来，应知故乡事」之主题。

102. 例如，Whitman 之 “Out of the Cradle Endlessly Rocking” 是全诗之首行；Oliver Wendell Holmes 之 “The Last Leaf” 取自全诗最后一段之第二行；Robert Burns 之 “Auld Lang Syne” 则出现在该首诗歌多段文字之最后一行。

103. 中国传统诗像韩愈〈八月十五夜赠张功曹〉，王勃〈杜少府之任蜀川〉，杜甫〈月夜〉，王维〈酬郭给事〉等，常以日期、时机、场合、目的为篇名，而不直接以主题为篇名。

104. 例如，W. H. Auden 之 “The Unknown Citizen” 是无名 (unknown) 之人，他只有编号 (JS/07/M/378)。但诗中却反讽地细列许多有关他「为人所知」 (known) 之数据。又如，Dudley Randall 之 “After the Killing” 就是在讽刺「嗜血者」 (blood thirstier) 所谓 “after the killing, there will be peace” 之说法。

105. 例如，Tennyson 之 “The Two Voices” 一诗，有 462 行，每三行形成一个诗节 (每行四音步，押 aaa 韵)。但其结构显然由转换说话者而形成：起先是由一个主张 “not to be” (不要存在，要自杀死去) 的说话者 (代表心中一种 “still small voice”) 在跟一个想要 “to be” (存在，不自杀死去) 的说话者 (诗中之 “I”) 在对话、辩论，最后是这个 “I” 在附和另一个说话者 (代表 “a hidden hope”)，主张人生在世就是要 “Rejoice! Rejoice!”

106. 例如，Keats 之 *Lamia* 即以故事之先后为诗篇之结构。Marvell 之 “To His Coy Mistress” 以论理之因果关系显示结构。Shelley 之 “Ode to the West Wind” 轮转了西风与树叶、云、波浪等之意象而形成结构。在 Whitman 之 “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” 一诗中，the blooming lilacs, the sinking star (Venus), 以及 the singing thrush 形成三个不断重复出现之母题，就像交响乐一般，以重复呈现那些母题来显示该诗的结构。在 Samuel Johnson 之 *The Vanity of Human Wishes* 一诗中，人类之各种 wishes (像对 gold, 对 titles, 对 gain and grandeur, 对 preferment, 对 wealth, 对 fame, 对 longevity, 和对 beauty 等之愿望)，一一被列举，一一被说成 vain (空虚)，那就是诗篇的结构。

107. 史诗 (epic) 如 *Illiad, Odyssey, Aeneid* 等。哀歌 (elegy) 如 Milton 之 “Lycidas” 及 Shelley 之 “Adonais”。祝婚诗 (epithalamion) 如 Spenser 之

“Epithalamion”。这些都显然依成规 (conventions) 而写作。

108. 例如, Spenser 有大诗作 *The Faery Queene*, Sidney 有名诗集 *Astrophel and Stella*; Wordsworth 有大诗作 *The Prelude*, Meredith 有名诗集 *Modern Love*。

109. *The Faery Queene* 是长篇大作, 但 *The Waste Land* 并非长篇大作, 而是内容重大之伟大诗作。

110. 例如, “Loving in Truth” 是 *Astrophel and Stella* 之先导篇, 也是诗集中之第一名诗。Coleridge & Wordsworth 之 *Lyrical Ballads*, 正如其 Preface 之言, 是有革新之形式 (语言) 与内容。

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 将其众多诗篇统称为 *The Leaves of Grass*, 显然有意影射: 其诗极为普遍, 能持久长存, 能扩展广大, 有如处处常见之草叶。

113. 例如 Lessing 在其论文 *Laocoön* 中, 即主张绘画为空间艺术, 而文学则为时间艺术。

114. 西方之 Aloysius Bertrand, Baudelaire, Oscar Wilde 等为一些有名之散文诗 (prose poems) 作者。

115. 中土之「赋」, 如屈原、宋玉之骚赋, 以及贾谊、司马相如之汉赋, 皆可谓「诗散文」 (poetic prose)。

116. Horace 在其 *Ars Poetica* 中明白认为诗歌兼具「乐与利」 (pleasure and profit) 之功能; Coleridge 在其 *Biographia Literaria* 中则认为诗之有别于科学在于其立即目标 (immediate object) 为乐 (pleasure) 而非真 (truth) 。

117. 「衍异」乃 Derrida 所谓 “difference”, 此乃不断「延异」, 不断既延迟 (defer) 且相异 (differ) 之过程。以符号学之观点, 诗人之内文与外文确属衍异之关系。

118. 本诗另衍生出一篇小说叫“天谴”, 但该小说与本诗皆尚未公开发表。

## 后 语



本人不敢自称诗人，却常写作诗篇，也曾出版两本诗集（《落英集》，台北：书林，1984；《缤纷录》，台北：书林，2004）。本人除创作出版诗篇之外，亦创作出版其他文类（包括散文、小说、戏剧等）。本人确实有许多写作经验，对写作确实有不少心得。那些心得当然成为谈论创作/写作之基础。

本人曾有多年在中兴大学教授「文学创作」课程，也曾整整一年赴美国研究北美地区文学创作班课之开设与教学实况，而于归国后出版《文学创作的理论与班课设》一书（台北：黎明文化，1990）。此书后来改编为《文学创作的理论与教学》，由台北书林公司于1997年出版。其实，本人对文学创作之研究心得亦曾出现于博士论文 *The Scene of Textualization* 与升等论文 *Imagination and the Process of Literary Creation* 两书中。本书与先前之论著相同，皆以创作过程为立论之方向。

本人出身外文系，亦长期于外文系教授各种文学课程（包括「诗歌赏析」之类）。在学与教之过程中，自然接触不少文学作品（尤其著名之西洋名作，包括重要之诗作）。本人在接触外国文学作品之同时，亦不忘接触本国作品，藉以收参考比较之效果。其实，昔日撰写文学创作之理论与今日撰写《诗道》之理论，皆明显以古今中外之名作为立论之根据。在本书中，注释部分所举之众多实例，即为接触过之古今中外名作。

诗为最纯之文学，比小说、戏剧与散文更具「挑字、炼句、谋篇」之功夫。「诗道」乃「创作之道」中最为精要者。本人发表过许多文学论著，此书可谓本人诸多论著之精华，既集个人学与教之心得，亦现个人研究之总要。此书既具一般可见之「寻常道」，更具个人独见之「隐藏道」。希望此书可成众多文学论著中另一极有价值而可供参考之著作。

本人在我国教育体系中先为学生，后为人师。诚然「师者，所以传道、受业、解惑也。」但本人身当学生时，不仅曾受多位师者传道、授业与解惑，亦曾受几位恩师给予经济上之协助，其中包括台南县南安小学之王老师金柱，台南一中之李老师水木、林老师常雄、林老师朝财、秦老师可喜、张老师湘洲、叶老师丽水、蔡老师德本，以及台湾大学之朱老师立民。多年来，本人一直心想写成一书，献给他们，藉以表明不忘承继恩师传道、授业、解惑与济助之意。

本人长年努力阅读、研究、翻译、创作与教学，虽有许多著作出版，亦曾获不少奖励，但总觉多年蹉跎，总觉始终未能写成至为满意之一书，故迄今未曾有献书致意之举。今完成此《诗道》，自知该书仍有局限，但恩师皆已逐渐年迈逝去，时间已不容我再度蹉跎。故于今日勉强献上此书，聊表感念之意。希望此《诗道》亦能道尽「师道」中之恩情与谢意。

## 附录

董崇选尚未公开发表之诗作：

### **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!

**注：**

本诗写作年代很早，曾放进 1994 年本人编写的 *An Inspiring English Reader* 一书中，供额外阅读用。

## 二代女皇

饿妹要猪油，  
自养吃不够；  
烹杀民猪不悔过，  
当朝女皇无中天。

爱美不拥中，  
打扮气味浓；  
不共戴天要穿仆，  
当朝女皇无中天。

**[解说]**

1. 全文是改写某电视剧中 <一代女皇> 的歌词前四句而成。 <一代女皇> 的歌词前四句为“娥眉耸参天，丰颊满光华；器宇非凡是慧眼，唐朝女皇武则天”。此 <二代女皇> 把原来的歌词全都改了，尤其把“娥眉”改成“饿妹”和“爱美”，把“唐朝”改成“当朝”，而把“武则天”改成“无中天”。全文分两段，一段写吃，一段写穿。

2. “饿妹”、“猪油”、“民猪”、“当朝”、“无”、“拥中”、“穿仆”等，音近“娥眉”、“自由”、“民主”、“唐朝”、“武”、“臃肿”、“川普”等。歌唱时，这些实易混淆。
3. “不共戴天”除了表示“与人有深仇大恨”之外，另指“不共同头戴青天”(不共同以天为帽，不共同顶天而立地)，也指“不让老共戴上天威(而高高在上、号令天下)”。
4. “穿仆”既指在内“掌管穿戴的仆人”，也指对外“进行穿梭的仆人”
5. “不拥中”指“不拥护(讲)中正/中庸/中共”，也指“不拥护中天、中视、中时”。“无中天”指心中“无中正/中庸/中共的日子”，也指“无中天电视台”。
6. 歌词第一段讽刺当朝的女王表面上要自由，实则要猪油(油水)。她曾自养小猪却吃不够，因此她烹杀民猪(民主)，以便吃个够。
7. 歌词第二段一方面讽刺当朝的女王爱美而不要臃肿，因此她打扮的气味很浓厚(非常重视虚伪的外表)，也因此她不愿跟人家共同头戴青天(以天为帽，重视天然)，而要职司穿戴的仆人来帮她打扮。另一方面讽刺她不愿拥护中正/中道/中共(只愿偏向一方)，因此爱美国而敌视中国，亲川普而要穿梭外交的仆人。她还想无法无天的关掉中天电视台，不要头顶蓝天(不要青天白日满地红的那面)，只要脚踩绿地(只要看似绿色地瓜的那块)。
8. “一代女皇”是有“娥眉”的美女，当上皇帝时是有如“耸参天”的“峨嵋(山)”。“二代女皇”却是个只顾吃的“饿妹”，和只顾穿的“爱美(者)”。她有吃到“丰颊满光华”吗？她有穿到“器宇非凡”吗？她“不拥中”、“无中天”，真的“是慧眼”吗？无三中的她会有三立(立功、立德、立言)吗？

## 巨蟒吞鳄

### 野生生物学者：

怪怪，真奇怪！  
 是闹饥荒或为何？  
 鳄是饿，蟒也饿？  
 两饿在泽，饥不择？  
 或故意择个巨大的？  
 你找巨蟒，我找大鳄，  
 我想吃大鱼，你想吞巨蛇，  
 饱它一次，便有很久可以隔。  
 或是冤家路窄，逃不可，  
 只好拼一拼，看谁才是主宰者？  
 总之，看来是巨蟒吞了鳄，

可是吞了之后，肚肠撑不得，  
肚破肠流，自己也死了。  
这就是物竞天择或丛林法则？  
我真的感到很错愕！

### 社会伦理学者：

见怪不必怪，  
一切都跟道理合。  
恶是恶，氓也恶。  
两恶永远饥又渴，  
要吞要咽要吃喝。  
不知择邻给恩泽，  
只会苛求、塞责、加威吓，  
勒索、强暴、侵占，尽缺德，  
欺压、凌虐、宰割，全不遮，  
勾结舞弊，十恶皆不赦。  
所以到头来，  
巨氓吞大恶，  
涨破肚皮终相克，  
两命呜呼不算扯。

### 悲悯大圣哲：

怪就怪茅塞。  
恶是饿，盲也饿。  
恶把一切污染成垃圾，  
盲却照样吞食不忐忑。  
恶想吃你无知免负责，  
盲却贪他巨额不用赊。  
恶把真象以讹来传讹，  
盲却信以为真不打折。  
恶说只想带盲去玩乐，  
盲就赶紧尊他称大哥。  
恶说我们不会有瓜葛，  
盲就以为吃完瓜子只留壳。  
恶说我们不是一丘貉，  
盲就到处跟他吞咽吸和嗑。  
最后到底是什么来着？  
恶说：「你要让我试试这两颗。」

盲就抢先开口吞下那说客。  
结果：巨盲吞大恶。  
可是肚里混战太拥塞，  
等到爆破肚皮那一刻，  
两者都惊呼：末日就是这？！

注：

公元 2005 年十月七日，台湾的报纸刊登消息说：美国佛罗里达州大沼泽区国家公园的野生生物学家，发现一只四公尺长缅甸巨蟒吞下鳄鱼后，竟被穿肠破肚。鳄鱼上半身卡在巨蟒体内，双双同归于尽。本诗中，除了描述此实情之外，并以鳄影射恶者，而以蟒兼指流氓与盲目之群众，进而点出：巨氓吞大恶或巨盲吞大恶，都是自食恶果，两相皆亡。诗中想象：野生生物学者、社会伦理学者、和悲悯大圣哲分别为蟒鳄、氓恶、与盲恶表示观点，道出自然界与人间实情。

## 鳄鱼吃鱓鱼

鳄鱼吃鱓鱼。  
鳄鱼说：  
大鱓小鱓都是鱼，  
鱼善就要被恶欺。  
今天把你吞下去，  
你就成为我的你。  
不久生下小鳄鱼，  
你就是我的后代哩！

鱓鱼说：  
大鳄小鳄也是鱼，  
善鱼恶鱼若相欺，  
谁有智慧活下去？  
一旦没我只有你，  
天下都是你子嗣，  
自食恶果是鳄哩！



注：

公元 2005 年十月八日，写完〈巨蟒吞鳄〉一诗后，突然有感而随即完成此作。

## 会腐之言

李登辉啊！

不管你是不是你的你，

你确实曾经登上辉煌，

而别人却暗淡无光。

如今你是真的升天了。

但你知道下面的那些鸡犬还在啼还在叫吗？

你应该算得道了，

但我们这些“不知道”得到了什么？

想象中你的肺腑----

从那儿还能发出真心的话吗？

你会说“新冠、旧冠全是一个样”吗？

会说“凡是冠状的永远是病毒”吗？

此刻，当世上众多的肺腑都在发炎时，

你会说“趋炎的才能赴势”吗？

就在国际间许多飞机都已经停飞的此刻，

你会说“还是要先登机才能起飞”吗？

当大家还在吵着需不需要或嚷着愿不愿意戴口罩时，

你会说“不戴口罩就是口无遮拦”吗？

对不起，我已经戴了，

但我还是要说：“你可真会登机啊！

你选在此刻抛弃鸡犬，赶去升天得道，

连菜菜的英文都有机会说你的过往‘真是辉煌啊！’

我同意历史一定会证明：你绝非只是一只过境的飞蝗，

你应该就像----就像压境的----的天皇吧？”

“阿弥陀佛！你乱说！他应该只是地----地头----”

“不不不！他是龙，他是龙的后代，不是啥----“

“不管啥东西，对于今天的他，我们都该说声‘阿弥陀佛’”。

“不，按照他的信仰，我们都应该说‘阿们！’”。

注：

1,“会腐之言”(影射“肺腑之言”)即“非不朽之言”。

2. 李登辉自己曾说：“我不是我的我”。
3. 今年 (2020) 不仅新冠病毒危害世界，蝗虫也在非洲和亚洲肆虐。
4. 李登辉的父亲名叫李金龙，所以他确实是龙的后代。
5. 诗中挪用“一人得道，鸡犬升天”之俗语。
6. 诗中主要说话者并非阿谀者，他发出的是智者的肺腑之言。

## 莫拉克的慰藉

起来吧，不要悲伤。  
自古以来，都是一样。  
狂风暴雨，小林如何抵挡？  
土崩石流，小林还不是要接送，不躲藏？  
最后，歇息的时候到了，小林还能怎么样？  
还不是要躺下，覆盖起来，让知觉成为过往？

起来吧，不要悲伤。  
世界各地，都是一样。  
暴雨洪水，林边怎么预防？  
漂污滚泥，林边还不是不嫌弃，要收藏？  
最后，淤塞的时候到了，林边还能怎么样？  
还不是要蹲下，捧着肚子，让涨痛成为现状。

起来吧，不要悲伤。  
古今中外，都是一样。  
林边郊外，本非都会心脏。  
小林小木，哪来那么多可关注，不假装？  
就算，佳冬变成了恶夏，他们还会怎么样？  
还不是踩着你，拍你肚皮，叫你知本别绝望。

### 注：

2009年8月7日，莫拉克台风在花莲登陆，隔日却在台湾南半岛造成「八八大水灾」：在南投、云林、嘉义、台南、高雄、屏东、台东各县市，许多山区在两日内累积超过2000毫米的雨量。大雨造成土石流，冲断几十座桥梁，冲毁众多房舍（包括**知本**的金帅大饭店），也淹没许多村落。高雄县的桃源、那玛夏、六龟、甲仙等乡有许多部落受损严重，**小林**村全村被土石淹没，近五百条人命遭活埋。屏东县的**佳冬**、**林边**等地，一片汪洋，处处屋舍淹至二楼，路上水沟污

泥迟迟无法清除。中央与地方政府被指责防灾不力、救灾无方。在多方募款救灾之下，本人有感，遂成此诗。时为8月16日。

## 取精经

### 昨天

欲子：我要取精，我要！  
卫生：依法不可，别闹！  
欲子：我还是要取，我要！  
卫生：不，可以依法，别吵！  
欲子：我要一男一女，我要！  
卫生：可以不依法，别叫！

### 今天

育英：你要取精，你要！  
学子：精在哪里？请教！  
育英：你要取其精，你要！  
学子：精要如何取？指导！  
育英：你要去芜存菁，你要！  
学子：存精才能打彩？无聊！

### 天天

八戒：他要取经，他要！  
悟空：经也无常，不好！  
八戒：他要取真经，他要！  
悟空：真经哪里找？不妙！  
八戒：他要取到真经，他要！  
悟空：取到无字真经！可笑！

### 注：

公元二〇〇五年九月七日，台湾的陆军孙吉祥上尉连长，在训练移防中意外被自己部队的战车辗死，其未婚妻李幸育想取其精而人工受孕，为他留后。可是卫生署碍于法令，先不允许取精，后因各方压力，只好软化立场而同意。其实，取精生子贵在育英，不在有后无后。学子菁英必须萃取精要而领悟大道，只是说理载

道之经，亦时常变易。恒常之真经难找，找到亦可能无字难解，哀哉！此人生经常之无奈也。

## 我的平静走了

我的平静走了，  
你的身影还在，  
还在我的脑海，  
在荡漾，在徘徊。

我的平静走了，  
你的声音还在，  
还在我的脑海，  
在回响，在澎湃。

你的身影来了，  
来到我的心坎，  
来躲藏？来展现？  
来把我心儿烦。

你的声音来了，  
来到我的心坎，  
来轻诉？来惊叹？  
来把我心儿乱。

你的烦恼走了，  
我的平静不再，  
不再弥漫脑海。  
在哪个海角待？

你的扰乱走了，  
我的平静离散，  
离开我的心坎。  
到哪个坎底钻？

注：

本诗灵感来自歌德《浮士德》里，Grechen 遇到变年轻的 Faust，爱上他，心中因而失去原有的平静。她唱一首歌，歌词第一句是：My peace is gone. 本诗并非该歌的翻译。

## 中央山脉

你们说  
我是你们的中央山脉，  
说我为你们阻挡风雨，  
阻挡狂风暴雨的侵袭，

好让你们安心作息。

我却说

是你们组成中央山脉，  
是你们自己面对风雨，  
面对狂风暴雨的侵袭，  
大家才能照常作息。

**注：**

我卸任中兴大学教务长时，教务处的同仁合送我礼物，还附一张全体的签名卡，上面说：「您：如星月般指引我们，如家长般呵护我们，如师长般教导我们，如兄长般提携我们，更如中央山脉为我们阻挡狂风暴雨。」其实，一山不能成为山脉，一人无法阻挡风雨，领导人顶多只是中央山脉里最高的那个山峰，他要联合群山群峰，才能有庞大的阻挡风雨的力量。

全文完