

用童話形式來寫報告文學，表現一些嚴肅重大的主題。她用此法創作的《白蘭說的故事》報導了一名身殘志不殘青年自強不息的故事，在全國引起很大反響。後來她又寫了《奇異的紅星》、《兩個汽笛》等用童話形式反映童工生活。雲姨還試過寫了一些科學童話，向小讀者介紹科學知識；八十年代她還寫了一系列每篇600字的“金色童話”，短小精悍適合孩子閱讀，但又帶些哲理，讓孩子讀後深思。

為孩子寫歷史小說，是雲姨的另一個嘗試。她認為給少年兒童看的歷史小說要讓小讀者認識歷史的真實，要嚴肅對待。作者一定要全情投入，要寫出歷史人物的成長過程。

她撰寫的《刑場上的婚禮》敘述了一對青年革命者在反動軍閥政府的刑場上從容就義之前宣布結為夫妻的感人事迹，發表後被改編成電影、舞劇、廣播劇，感動了廣大觀眾。

除此之外，雲姨在改編民間傳說、編寫兒童語文課本、寫給孩子看的遊記等方面都秉承着既保留中華文化傳統、又注重發揮創意的原則，寫出了不少優秀作品。正如她所說的：試航員多了，兒童文學的大海就會浩瀚無邊了。

雲姨創作兒童文學的原則

雲姨主張“一本好的兒童文學作品應該包含真、善、美，能够跟得上時代的脈搏，能够引發一種愛心；美的文字，本身已經是一種好的教育。若果兒童文學作品包含了真善美元素，一定能成為兒童的好良友。”雲姨這段話應作為我們為兒童撰寫作品時的座右銘。雲姨本身的作品正是這樣既有深度內涵，又富有柔美清雅的外表，用極為簡樸清新的文字唱出一首首動人的詩歌，請看這首兒歌：

《快樂的歌》

放學的途中，遇見一位老公公，

我扶他過馬路，從西走到東。

別人對他說：“你這孫子真乖啊！”

他說：“我們才認識了一分鐘！”——童詩集《月光光》

全詩沒一句說教，但就一件生活小事讓孩子們知道了什麼是敬老。

雲姨學習和研究國內外的兒童文學名著和民間傳說，吸收了他家所長，形成了自己的創作風格，作品帶有浪漫主義和人道主義色彩。她寫作時總想到有個孩子在聽着，孩子都是快樂的、嚮往光明的，所以雲姨的作品也都是積極、樂觀、滿懷希望的。

永葆童心的雲姨

雲姨心懷一顆熾熱的童心，即使在八、九十歲的高齡，仍像孩子一樣愛看漫畫，捕捉孩子們的喜好；追看《哈利波特》，說要研究為何這本書這麼受孩子歡迎。她說：一個兒童文學作家，要跟上時代，社會進步，孩子成長，自己也要進步，也要成長，否則就會落伍。她總說自己還沒有把最好的東西寫出來，還要寫得更好些，作出的貢獻更大些。還說：只要我們心裏充滿了對孩子的愛，對人類的愛，人就不會隨時間流逝而老去。

我們幾位香港兒童文藝協會的文友每年春節照例去雲姨家拜年，次次都是非常愉悅的聚會。雲姨天真地大口嚼着我們帶去的春卷，我們那些十來歲的兒孫輩圍着雲姨又唱又跳，還即興表演短劇，逗得她開心不已。雲姨每次當場簽名送我們她的新作，並出示她平日消遣畫下的幅幅小畫……這些溫馨的場景還歷歷在目，但我們親愛的雲姨已仙逝，雲飄飄兮乘鶴歸去，風蕭蕭兮無盡懷念。縱有百般不捨，敵不過生死常規，往事只能在回憶中了！

可敬可愛的雲姨，您的事業已經後繼有人，女兒蜜蜜已繼承您的衣鉢，成長為一位優秀的兒童文學作家；內地及本港多少兒童文學工作者以您為榜樣，正勤勤懇懇、兢兢業業為少年兒童心靈的健康成長在盡自己的一份力量。您安息吧，您永遠存活在我們的心中，我們永遠懷念您！^④

【創作心語】

簡析散文詩文體的四種認識

■ 陳志澤

散文詩文體本該是一種界定，關於它的認識本該比較統一，就像小說、詩歌、散文、戲劇等文體，一說，就知道是什麼樣的，不含糊、不混淆。遺憾的是，中國散文詩卻在這個最根本的問題上一直到現在都沒有弄明白。有人口出大言：到現在還在討論散文詩是什麼，太可笑了。其實，可笑的恰恰是這種不肯正視現實的高論，甚至主張不用管什麼是散文詩，寫出來的是不是散文詩，“寫好”就是。長期以來，散文詩是一種獨立文體的看法雖說還算比較一致，可是，你認為應該是這樣的一種，他認為應該是那樣的一種，眾說紛紜，莫衷一是，這就嚴峻了。此等現象長此以往，散文詩就一直掛在半空中，沒有自己的“戶口”，談不上獨立，更談不上發展繁榮。難怪有些人，有些文學機構，總是不承認散文詩為獨立文體。散文詩為何物？這個問題遲遲不解決，散文詩文體的健全與發展就成為一句空話，散文詩前進的方向一片迷茫。

關於散文詩文體，筆者曾有《強化散文詩的文體意識》（載《散文詩世界》2008年10期，《2008年中國散文詩精選》選為跋，長江文藝出版社2009年1月版）、《散文詩文體的真正獨立》（載《散文詩世界》2010年3期）等多次撰文評介，這裏就不再重複了。放眼當代中國散文詩壇，我以為，大約有四種對於散文詩文體的認識一直存在著。本文只就這四種認識作一點簡單的比較、分析，目的是向散文詩前輩與廣大散文詩同仁、讀者求教，拋磚引玉，促進認識的早日統一。

這四種對於散文詩文體的認識是——

第一種：散文詩是詩與散文的完美融合。中外許多大家持這種見解，享有國內外崇高威望的柯藍、郭風以及許多散文詩作家、評論家早有精闢的論述，這裏就不再引錄了。1984年中國散文詩學會

成立時，冰心的賀詞：“散文詩，就其詞義來說要兼有散文的自由流暢，和詩的聲韻鏗鏘。”艾青的賀詞：“讓詩和散文攜手並進，進入美的天國。”朱子奇的賀詞：“散文和詩，如同你的雙翅。舒展雙翅吧。奮勇騰飛吧。迎著陽光，穿過風雨，飛向美的樂園，飛向萬花盛開、萬鳥鳴唱的樂園。”說法不盡相同，但意思基本相近。老一輩文學大師、大家終其一生的文學追求與造詣決定了他們關於散文詩創作的探索、散文詩文體的論斷具有重要價值，決定了這些言簡意賅的見解對於散文詩繁榮發展的重要意義。我們應懷敬畏之心，認真學習，而不能輕易地“藐視權威”，或以“時代的局限”為藉口，加以否定。中國90多年散文詩的歷史，給了我們不可遏止、不可割斷的奔流不息的長河，我們應該加以繼承與發展。散文詩吸取散文與詩兩種主要功能，融合散文與詩兩種優勢，才成其為不是詩也不是散文的獨特的優秀文學品種，散文詩也才有崛起並獨立存在、發展的必要。波德萊爾的《巴黎的憂鬱》如果還是高度概括、高度精煉的較為抽象、虛寫的詩，不是吸取散文的敘事功能，體現散文與詩的完美融合的散文詩，就很難做到淋漓盡致對他所處的現實社會進行深刻的諷刺和挖苦，無情鞭打和猛烈抨擊傳統、腐朽的世俗習氣，如作者自己所說的比他的詩集《惡之花》“更自由、細膩、辛辣”。散文的敘事功能很強，散文詩因為融入一定的散文性細節，其表現力也就可能強於詩（當然在另外的某些方面，如語言的精美，化繁為簡的能力，詩歌強於散文詩）。我以為，詩與散文的完美融合是散文詩文體的主要特點，中國散文詩早日步調一致走在這一康莊大道上，就有希望早日結束飄忽不定的沒有“戶口”的延誤，更快繁榮發展。任何一種文體都是在已經奠定的基礎上不斷總結、不斷完善、不斷發展的。全盤否定過去打下的江山，

無異於拆毀立足的根基，把自己推進虛空，而墨守成規、固步自封則讓散文詩停滯不前、死氣沉沉。我們應當把握散文詩文體歷史與現實、傳統與創新、健全與發展的辯證關係，信心百倍地努力使中國散文詩闊步走向新里程。

第二種：主張散文詩應該“詩化”或乾脆認為散文詩是詩歌的一種，只不過不分行，排列不嚴整。最近，“散文詩是詩的一種”（言下之意是並非獨立文體，而是屬於詩、依附於詩）有點張開喉嚨向散文詩叫板的味道，令人驚訝與憂慮。這種認識首先缺乏對散文文體的瞭解與研究，看不到作為我國歷史悠久的文學瑰寶的散文對於散文詩的極其重要作用，看不到散文的功能對於豐富與增強散文詩的藝術表現力與呈現多種多樣藝術風姿的不可或缺，看不到我國古代的許多散文其實早已是較大幅度融入散文的散文詩（如陶淵明的《歸去來兮》、《桃花源記》，劉禹錫的《陋室銘》，范仲淹的《岳陽樓記》，蘇軾的《前赤壁賦》《後赤壁賦》等一大批，關於這一點郭風先生曾撰文論述），我們應該借鑒、繼承與發展——種種缺失導致這種認識錯誤地拒絕散文的恰當融入。這種認識強調散文詩文體詩的質地，常常強調到過分的程度（有的作品按行排列就完全是詩），有的是把沒能寫好的詩拆散成為“散文詩”，因為缺少散文元素的融入，顯得乾瘦，顯得急促，看不見散文詩飄逸的韻致，更缺乏散文詩內在的音樂性。這種認識的缺陷是不容許散文詩既可以傾向詩（如泰戈爾的散文詩），不容許散文詩在具有詩的質地的前提下可以和應該融入散文，還可以傾向散文（如波德萊爾的《巴黎的憂鬱》中的《老婦人的絕望》、《討好者》、《每個人的怪獸》、《瘋子與維納斯》、《狗與香水》等一大部分作品，屠格涅夫的《愛之路》中《麻雀》、《絞死他》、《施捨》、《乞丐》、《老婦人》等一大部分作品，魯迅的《野草》中《秋夜》、《復仇》（一、二）、《希望》、《雪》、《風箏》、《好的故事》、《過客》、《死火》、《頹敗線的顫動》、《立論》、《聰明人和傻子和奴才》、《淡淡的血痕中》、《一覺》等不少作品屬於散文或傾向散文，謂予不信，請平心靜氣認真查閱！）在這裏，需要特別闡明的是，實事求是地辨析《野草》中的作品，區別出《野草》中非散文詩的作品，一點也不會貶低《野草》

的偉大。在當代的詩人中，不少人寫散文詩卻傾向散文，他們這樣做是為了更富有表現力，最有代表性的如昌耀，他的《內心激情：光與影子的剪輯》、《悲愴》、《骷髏頭串珠項鏈》、《風雨交加的晴天及瞬刻詩意》、《今夜，思緒的觸角》等數十篇編入《昌耀詩選》的散文詩明顯傾向散文而別具風姿。拒絕散文元素融入的“散文詩”必然大大削弱散文詩的豐富性與多樣性。散文詩“詩化”的缺陷還有：必然將散文詩逼進一條狹窄的小胡同，散文詩的多種多樣不可能顧及了，敘事散文詩因為詩意有所減弱，不敢寫了，哲理散文詩也擔心詩意不夠濃，也不敢寫了，本來可有多種類型的散文詩只剩下想像型（或稱抒情散文詩）的一種。

“詩化”的缺陷讓有的寫詩為主的散文詩作家以慣常的詩的寫法寫散文詩，筆下的作品既像詩又不如詩——還因缺少散文性細節的融入而顯得空泛、簡單而無味。（筆者以為不如乾脆嚴格按詩的要求寫詩去，還可能寫出好的詩）。“詩化”還因為沒有散文的融合與制約可能過分朦朧甚至晦澀。柯藍先生曾批評過散文詩的過分朦朧。我是贊成對於過分的朦朧應有批評與防範的。英國哲學家、曾獲諾貝爾文學獎的羅素對文學作品的晦澀難懂很不滿意，他喜歡用親切的口吻來寫文章。他說：“文章的風格要能親切，而又幾乎是不自覺地表現作者的個性才好，而這個性還一定是值得表現的。”他曾在《我是怎樣寫作的》一文中談到自己曾將讀到的故作高深的文字“譯”成了“明白易懂”的語言的趣事，很值得深思。筆者以為，散文詩出現以故作高深，賣弄技巧為時髦的偏向和散文詩追求過分詩化、排除散文的恰當融入有關。應該說，散文詩適度的朦朧不但是可以的，甚至是必要的。凡是意境深邃、優美者，都有不同程度的朦朧美。少量過分朦朧甚至晦澀的、帶有探索性的作品當然也是允許的，但不應被提倡到方向和主流的位置，似乎只有加入這樣的“潮流”才是唯一的選擇。如果進而排斥融入散文元素的較為明朗、曉暢的、時代感強的、關注現實生活的優秀散文詩作品，是令人痛心的，是一種應該引起充分警惕的散文詩自虐、自殘現象。

第三種：散文詩可以不受任何制約，可以不管什麼“名份”，愛寫成什麼樣子就寫什麼樣子，“寫好”就行。一言以蔽之，隨心所欲。其實，只要把這種“理論”套用到早已獨立存在的小說、

詩歌、散文、戲劇等文體上，叫它們也愛寫成什麼樣子就寫什麼樣子，是不是荒謬就顯而易見了。沒有河道的流水不能成其河，也是容易乾涸的。是河，就需要河道，河與河道成為一個統一的整體。施畸在《中國文體論》中直截了當提出：“創作文章，如不論體類，其勢猶無軌之火車，失韁之駿馬，雖在天才，不免危殆。”這第三種見解的所謂“創新”，貌似“開放”，其實是把水搞渾了，這種“不管文體”的極其自由的結果，與“詩化”一樣，可能產生一些不錯的、一般讀者可以接受甚至樂於接受的有一定可讀性的文學作品，但除少量正好符合散文詩的文體特點外，絕大部分很可能不是散文詩，它們產生得再多對於散文詩文體的不斷發展、健全無益，相反，只能延誤散文詩成為被廣泛承認與接受的獨立文體，延誤散文詩事業在正確軌道上的繁榮發展。當然，散文詩可以並且應該吸取其他文體的功能用以發展、強化自己的藝術表現力——正如詩歌、散文、小說、戲劇等文體可以並且應該吸取其他文體（包括散文詩）的功能一樣，但過分強調散文詩的這種特性到了喪失自我的程度，導致散文詩什麼文體都不像的程度，其實是一種（或許是事與願違的）摧毀散文詩的妙法。這種認識比起第二種認識的偏頗有過之而無不及。

第四種：把散文詩當散文。有的出版社把出版散文詩集說成出版散文集（如波德萊爾散文詩集《巴黎的憂鬱》就被某些出版社說成散文集），有的報刊把散文詩歸入散文欄目，許多報刊——甚至專門的散文詩報刊，發表的部分散文詩實則為小散

文、抒情小散文、有點詩意的小散文。這種認識很少有人公開提出和反對，而行動上不自覺貫徹、實行著。創作上，運用的是散文的寫法。作者們因為散文詩難寫，功力不逮，習慣於散文的結構、散文的完整、散文的敘事等等，缺少詩與散文相融合時舍去散文某些“拖累”的硬功，不善於運用斷層、跳躍、空白等手法，造成作品的拖遲、鬆散。更有甚者，將太多未經嚴格選擇、提煉的散文的東西塞入作品。另一方面，缺少詩的素養，作品融不進詩的元素、看不見詩的技巧的運用等原因導致事與願違：想要寫好散文詩，寫出來的卻是短小的散文。也許是不錯的短小散文，甚至散文精品，但確實不是散文詩。如同改不了詩的寫法的作者不如乾脆寫詩，改不了散文寫法的作者不如乾脆寫散文，可望充分發揮散文藝術，寫出更好的作品。

關於散文詩文體的認識當然可以而且應該嚴肅認真地討論，但時不我待，不能永遠無休止地討論下去了。詩與散文完美融合之難不應該是一種阻力，而應該是一種動力，散文詩作者應該知難而進，寫好符合散文詩文體要求的真正的散文詩。作為讀者，可以不管閱讀的散文詩符合不符合散文詩文體的要求，讀就是了，喜歡就好。但散文詩作者肩負著健全、發展散文詩文體與繁榮發展散文詩事業的責任，應該牢固樹立與強化散文詩的文體意識，力求寫出符合散文詩文體要求的豐富多彩的優秀散文詩來。^①

（陳志澤：福建泉州人，中國作家協會會員，著名作家，中國當代十大散文詩作家之一。）

（上接第35頁）

達自己的情感。但詩歌的語言光有形象性永遠不夠的，有時還應該有動作性，給人以強烈的動感。從文藝心理學的角度講，一個躍動著的形象作為外在刺激物，較之一個靜止的形象，更能刺激讀者的心靈，引起官能上的反響。詩文中道出“向歸雁 借多少句鄉音”讓形象呈現動態，較之形象呆滯更能感染人，那麼，怎樣使語言富於動感呢？這主要跟動詞運用有關。一首作品往往巧妙運用一兩個，甚至三到四個動詞，而全詩得以生輝，就有了藝術價值和魅力。正如詩人尾

句唱道“剛好 讀圓”，這“讀”字不正是這種“一字貼切，則令整首作品生色”的動詞妙用麼，正因為詩眼常常是動詞，而詩眼往往能有“一目盡傳神”之功效。

托爾斯泰曾經說過：“在藝術語言中，最重要的是動詞。這用不著多說，因為全部生活就是運動。”而我們常常讀到，一些雋永活潑的詩句往往是由於巧妙地運用了動詞而獲得其藝術效果的。因為動詞能夠表現出那個（或多個）發出動作的活躍的形象，使某些形象由“無生體”變為“有生體”，從而加深了讀者的感官程度。^②

【創作心語】

情趣與意象在詩的境界中作用（外一篇）

——讀黃自強微型詩有感

■ 怡 凡

讀 黃自強先生不少微型詩力作，留下了深刻印象。被年近古稀的他的執著而感動，被他的勤奮而感染……作者的詩文樸實中帶有含蓄，靈巧中透出哲思。比他一年前的作品，進步了一大截，這與他邊寫邊學分不開的，正所謂“寫到老，學到老”的創作心態，值得我們去學習的。

情趣與意象是詩的境界的融合體，情趣是感受來的，起於自我的，可經歷而不可描繪的；意象是觀照得來的，起於外物的，是形象通過語言加工而成的，亦可描繪也。情趣是基層的生活經驗，意象則起於對基層經驗的反省。情趣如自我容貌，意象則為照鏡自述。二者之間不但有差異而且有天然難跨越的鴻溝。由主觀的情趣如何能跳這鴻溝而達到客觀的意象，是詩和其他藝術所必征服的困難。

三行微型詩在經營佈局方面，情趣與意象之間在詩的境界中體現，確實難以把握。主要原因有兩點：（一）短小詩歌裏難相容，極少達到統一、平衡作用。（二）語言表達上容易過於直白，而失去了藝術性。黃自強先生自薦一首作品《今夜有雨敲窗》，使我眼前一亮，這不是情趣和意象相結合作品麼。「朦朧中傳來聲響」是主觀的情趣，作者直接感受到的景象，正是如此才有了「喚醒」詩心，作者在詩文裏用詩心這個意象，替代了所有植物在細雨紛飛的日子裏，開始了發芽，有了新生命的誕生而不再迷茫。正是作者借助此景，產生了一顆愛詩的心，隨時隨地在暴發，是作者最終的目的所在。

再一次證明，詩的情趣都從沉靜中回味得來，感受情感是能入，回味情感是能出。詩的理想是情趣與意象的訴合無間，所以必定是“主觀的”與“客觀的”。但這究竟是理想。在實際上“主觀的”與“客觀的”雖不是絕對的分別，卻常有程度

上的等差。

每首詩都自成一種境界。無論是作者或是讀者，在心領神會一首好詩時，都必有一幅畫境或是一幕戲景，很新鮮生動地突現於眼前，使他神魂顛倒，若驚若喜，霎時無暇旁顧，仿佛這小天地中有獨立自足之樂，此外偌大乾坤宇宙，以及個人生活中一切憎愛悲喜，都像在霎那間煙消雲散去了。純粹的詩的心境是凝神注視，純粹的詩的心所觀境是孤立絕緣。心與其所觀境如魚戲水，訴合無間。

附上作者首創首發作品：

今夜有雨敲窗

朦朧中傳來聲響
誰在喚醒生命的迷茫
一顆詩心 發芽

動詞在形象中起到何等作用

——讀冰雨先生作品有感

筆者對冰雨先生作品早有好感了，曾經也為他的佳作寫過一兩次點評，但總是覺得不夠透徹，今天正趕上作者所寫的《又近中秋》，得以詳細剖析如下。

詩人在《又近中秋》唱道：

向歸雁 借多少句鄉音
才能將那一絲月缺
剛好 讀圓

眾所周知，一首好的作品，需要用詩歌語言來表
(下接第34頁)

【詩品】

《香江清籟》讀後感

■ 黃坤堯

近年於香港詩詞學會結識潘金山先生，學殖豐厚，相談甚歡。今年春節期間獲寄《香江清籟》書稿，詩詞賦聯文，五體兼賅，彙為一冊，展卷閱覽，則香迷人境，清韻悠揚，江山文采，風雲跌宕。先生醉心於詩詞藝術，尤以七律為多，嚴守傳統韻律，擅用當代語言，抒發社會時事，刻劃風土人情，例如《〈清明上河圖〉動版來港展出感懷》、《太空授課》、《賀長孫弘毅亞洲區奧數比賽摘銀》、《神舟天宮手動對接成功感賦》、《東亞運動會開幕式即興》、《青海玉樹地震感懷》、《印度洋大地震災難有感》、《冬日觀輪椅叟遊公園》諸作，殆皆屬近年盛事大事，即事興感，面目一新。其他香江四時景色及詠花詠史之什，題材富瞻，典麗精工，更深具現實意義。茲仿其附錄詩詞美對、警句精選之例，摘錄八聯，亦嘗鼎一臠而已！

閑日猶歌天外曲，清狂何必限華夷。（《菲女》）

身閑已渡滄溟水，眼俗頻驚宇宙風。（《乘大嶼山吊車》）

市中真寶蓮蓉餅，筵上生香茉莉茶。（《中秋望月》之二）

天街初閃千家鏡，瀛海唯浮一粒珠。（《香江月色》）

浮聲掠影神仙氣，銀甲金盔宇宙風。（《神舟七號飛天感懷》）

一地瓊林皆臥虎，幾年陵谷出新鶯。（《游中文大學》）

瓊樓虛入千尋鏡，仙舸輕拖十丈綃。（《香江煙霞》）

狡狐縱有垂涎滴，高架葡萄豈是酸。（《青葡萄》）

諸聯雋句琳瑯，掩映多姿，想像雄奇，意境壯

闊，而摹寫現實，語言平易，反映香港之精神氣貌，尤令人愛不釋手。

先生兼擅各體，創作多姿。詞作三十五闕，幾全寫香江風物及生活人事；賦五篇，香江之外，分詠紫荊、夾竹桃、黃槐、紫薇四種，亦香港常見花木，富有地方特色。情之所鍾，反覆賦詠，摹寫香江盛世，漪與盛哉！詩鐘出奇制勝，表現巧思，而《屈原·武昌分詠格》「首義旌旗何處覓，行吟騷賦古來傳」之作嘗於比賽中獲一等獎，尤為豔羨，亦表欽佩。自由詩熱情奔放，呼喚世紀新風，充滿人生睿智，而詩人質性坦蕩，亦顯露無遺耳。

先生雖以詩詞名家，其實卻出身於電機工程學系，任職工業程控工程師，富於辯證色彩及科學精神，餘力為文，思想深刻，綽有裕餘。其中《〈易經〉數學的貧困》、《當代哲學的貧困》、《老子愚民主張及其對治世的影響》、《女媧煉石補天趣談》五篇，指出中國學術之困境所在，文理兼擅，深入淺出，議論精確，更契我心。例如釐清《易經》八卦代碼並非二進位數字，亦無二進位運算，更非二進位數學之說，考證清晰，免於附會；又指出中國數學除圓周率、畢氏定理、韓信點兵（不定方程）、楊徽三角形等諸說之外，理論數學並不發達，元代以後漸趨沒落。近代除華羅庚、陳景潤以外，其他能進位世界級之學者並不多見。又結合個人工作經驗，介紹古人煉石之法，蓋先用大量乾樹枝焚燒於岩石之上，待岩石燒熱，即以冷水澆之，忽冷忽熱，岩石自會爆裂。此即現代工藝尚在使用之「冷熱法」，則傳說中之女媧，亦當為傑出之科學家也。趣味盎然，獲益良多，古人所謂「工夫在詩外」者，殆不以詩自限。予謂讀斯集者然後可得其三昧云耳！^①

（黃坤堯：香港中文大學中文系教授，香港最著名詩人、詩論家）

【詩品】

彰顯崇高的美學品格

——沙浪詩歌價值勘探

■ 周思明

通讀《沙浪短詩選》、《沙浪詩選》兩部選集，我以為，它們固然蘊涵了現實主義、浪漫主義、現代主義、象徵主義等多種創作方法；但就其內容判斷，仍是以中華民族優秀文化傳統為依託。或者更確切地說，他是以現代意義上的現實主義精神為旗幟進行詩歌寫作的。沙浪置身於香港本土寫作的新詩，帶有審美與思想的雙重價值。從交談中得知，沙浪先生是內地移民，他的詩作自然帶有內地背景，但卻是港島本土的和這個國際化城市的。從身份上說，他不是作為通常意義上生存打拼的移民，而是作為詩意地棲居在港島的詩人，雖然前者也是他的身份內容之一。他的詩寫行為被賦予了一種內接民族傳統、外接現代西方的文化/文學的綜合素質。沙浪的現代自由詩寫作，是一種表達自由酣暢、頗具審美價值的現代詩歌文本。之所以能夠如此，我想這跟詩人的豐富多樣人生閱歷和長期自覺磨礪的詩寫實踐有關。沙浪先生曾在內地生活工作過，也有西部新疆生活工作閱歷。沙浪的詩作對我們來說，既帶有某種熟悉，又帶有某種陌生。這種熟悉，未必是我們讀到的熟悉。沙浪在抒寫香港內外的人事之時，既是再現，也是表現，更多是想像和體驗，是以作為牽引的詩性廣闊世界，洋溢著鄉愁，親情、愛情、友情、民族情，山水情，既有人文景觀，又有自然景觀，體現了純真、深沉、細膩、感人的品味，因而彰顯了現代詩學的價值感和藝術性。

仿佛為了呼應香港這個國際性現代大都市的內在氣質與外在形狀，沙浪先生的詩歌大致可分為本土的和外地的兩種。兩者之間既有差別，亦有互融。可以說，他的現代新詩寫作，就題材而言，無太多地域性限制，而是以個人化、個性化、自我化為出發點，結合中華民族傳統文化與全球化背景下

的世界文化的更廣大文化譜系，展開他的詩歌創作。正因為如此，沙浪先生對香港詩壇乃至中國當代詩壇的影響是不言而喻的。題材往往決定形式，形式反過來也制約題材。沙浪先生的詩歌題材，多元繁複，不一而足，既有人物，也有動物，既有自然，也有社會，既有當代，也有現代，既有和平，也有戰爭，既有城內，也有城外。可以說，沙浪先生的詩歌，具有一種獨特性，而這獨特性又是受古今中外的詩人寫作傳統與現代文化的綜合薰染形成的。雖然從他的大量詩作看，本土詩所占份量並不是太多，更多的是那些放之四海而皆有的宏大敘事或微觀敘事，諸如戰爭感懷、自然事物、愛情抒寫等等，這恰恰說明，詩歌既可以是個性的、自我的、微觀的，又可以是公共的、民族的、宏觀的。公共性只有以個性的形式內涵表現出來，才能引起讀者的分享興趣，否則無異於嚼蠟。

沙浪先生的詩歌古雅整齊，講究韻律，注重技巧，尊重傳統，但也不乏創新。在美學風格上，其詩剛柔相濟，宏大敘事與微觀敘事兼備，但基本偏向前者，即多以崇高、壯美、悲劇為基調，即便是寫親情、愛情、寫山水、寫動物，還是能看出這種美學基調的影子來。比如他寫鷹的詩歌，就有《鷹的重生》、《受傷的鷹》、《山鷹》等等，鷹是蒼穹之王，有氣量，神奇而威猛，讓人滋生無法言喻的敬畏。從上面幾首鷹詩，讓我看到鷹的不朽精神，燃燒著的不死激情、不屈傲骨和生命光芒。再比如他的托物言志之作《濤聲依然》、《高山戀歌》、《不敗的心花》。而他的政治詩比如《半杯紅酒》，我覺得更有分量，這類詩不僅具有美學價值，也有社會政治價值。沙浪先生的詩歌創作，遵奉詩美律令，傳承本土不失生命力的傳統文化血脈，適度借鑒外來藝術經驗，創作出大量頗具美學

價值的詩作。這裡拈出幾首，試做賞析。

先看《苦戀》：小河兩岸各有一棵翠綠的樹，/天天相向凝眸，互生情愫。/可恨河床硬將熱戀者生生分隔，/雖近在眼前，卻不能攜手傾訴。/水聲淙淙，琴瑟日益共鳴，/水浪滾滾，心靈相通無阻。/風雨中，它倆始終是含情脈脈，/始終是沐雨吟唱，迎風曼舞！/雲開日出，歷盡酸楚和痛苦，/它倆有幸從青澀熬成參天大樹。/霞光裡，枝葉在河上凌空牽纏，/漫漫苦戀的情侶終含淚相撫！堪稱一詩多義，連發讀者太多聯想，既可以把它想像成兩個有情人不能成為眷屬，也可以把它想像成兩個地區（比如海峽兩岸）長期分裂不得統一的悲劇現狀。

再看《寒梅灼灼》：老顧戎馬一生，白髮蒼蒼榮歸故土，/他功成不居，孑然一身並無什麼財富。……豈能忘抗戰時有一次部隊掩護百姓轉移，/是村姑寒梅反而把負重傷的他悉心看護。/寒梅的丈夫和小嬰兒都剛被日寇屠殺，/她竟忍痛以純潔乳汁拯救了病危的老顧。/呵，人民的子弟兵和人民水乳交融，/寒梅灼灼，純正的芬芳沁入了壯士肺腑。/歸隊前老顧激情滿懷地緊抓寒梅的手，/從此後他雖終生尋梅無果，卻癡心如故！這首詩，很容易讓我想到那個家喻戶曉的歌劇《紅嫂》，不過詩人把它改寫成詩歌，把故事背景放在了抗日戰爭時期。姑且不去考究創作素材的來源，就這種改寫而論，我覺得詩人把我方軍民的魚水情寫得淒美悲壯，這種國族情懷，這種崇高情結，對於一位置身香港這麼一個資本主義社會制度的詩人來說，實在是難能可貴，值得我們嘉許。應該說，諸如此類的好詩不少，限於篇幅，就此打住。

政治抒情詩是當代諸多詩作的一種。好的政治抒情詩不僅具有時代性，更具有永恆性。它不是單純意義上的政治傳聲筒，更是時代精神和人民情感的擴音器，能以潛在的力量使讀者獲得藝術感染和人生啟迪。郭小川和賀敬之被稱為當代政治抒情詩的兩面旗幟，“十七年”時期他們以深重的歷史感和民族化、群眾化的風格逐漸走向成熟。政治抒情詩有著強大的教育功能，並推動詩歌民族風格的豐富和發展。沙浪的政治抒情詩《半杯紅酒》顯然也具有這種特點：在那一次聚會最喧鬧的時候，/你竟倏爾轉身悄然離走，/留在餐桌上的那半杯紅酒呵，/迄今仍晃蕩在我迷惘的心頭。/儘管你平素是那般內斂溫柔，/那一刻卻陡然慍色外露，/你無疑是敏銳地

品嚐到了異味，/品嚐到了始料未及的紅塵酸臭。/我隨即也匆匆離席欲問緣由，/無奈你流星飛逝，絲毫蹤跡不留。/究竟為何呵？那紅酒浸透我心頭，那紅酒何時才能變得醇香可口？/這首詩雖然藏頭亦不露尾，含蓄得令人頗費猜祥，但細加考慮，不難嗅出其中的“異味”為何。一個人喝著紅酒，突然面露慍色，必是遇到了讓他深感痛惡的人或者事，遇到了令他反感、噁心、憤怒的場面，該詩寫得隱蔽、含蓄，耐人尋味亦發人深思！

其實，不管詩人身處何時何處，都不能回避“我是誰？從哪裡來，到哪裡去？”這個“人”的哲學命題。儘管詩歌可以有各種各樣的寫法，但有一點不能否認：詩歌如果沒有傳統之根作為血脈依託，就不能深刻生動反映當下時代，它的表現力與傳播力必然會大打折扣。當代學者劉夢溪曾云：

“傳統並不是如人們所言說的那樣，只扮演中國社會向現代轉型的惰性力的角色……傳統既是一種情性力，又是一種凝聚力。”明乎此，沙浪先生乃以現代自由詩為切入點，自覺開掘中華民族傳統文化底蘊，以富於詩美的形式將博大精深的中華文化與倫理道德內容展現在我們面前，將人與自然、人與社會、人與人之間等等關係以詩美的形式出之，使得他的詩作之價值意義得以生動呈現。可以說，沙浪先生的詩歌寫作實踐，是對時下我國詩歌創作浮躁焦慮傾向的一個反動，其中，“彰顯崇高精神”乃是沙浪詩歌的關鍵字所在。這與中華民族文學的懲惡揚善、激濁揚清的真善美訴求顯然是高度一致、不謀而合的。同時也說明，在香港，在內地，中國人的詩心並沒有斷，只是需要有志如此的人們來啟動。沙浪先生作為一位香港資深詩人，自覺地與傳統文化、主流價值觀做多維度、深層次的融合，因而他的詩歌寫作是有價值、有意義的。^④

（周思明：中國文藝評論家協會會員，廣東省作協文學評論委員會委員，深圳市文藝評論家協會副主席。文學碩士。出版批評專著等三部，長篇紀實文學一部。在人民日報、光明日報、文藝報、文學報、中國文學批評、中國文藝評論、南方文壇等刊發評論800餘篇。發表小說散文等多篇。多篇論文被新華文摘、中國人民大學報刊複印資料等選載。獲中國文藝評論年度達人稱號、全國思想文化理論成果一等獎、第五屆中國曲藝理論評論文章獎、第五屆“相約北京全國文學藝術大賽”徵文一等獎等國家、省、市級獎多次。）

魯迅舊體詩詞 中的悲憤情懷之比較

■ 楊海英

去年我曾經寫過一篇談魯迅舊體詩詞的小文，文中談到魯迅的舊體詩詞中充滿了悲憤情懷。所謂悲——是對中華民族、中國廣大民眾和革命者在帝國主義、封建主義和反動軍閥的殘酷壓迫下處於水深火熱悲慘境遇所表示的悲傷、悲憫；所謂憤——則是對帝國主義、封建主義和反動軍閥對中國殘酷瓜分掠奪、對中國民眾殘酷剝削和對中國革命者殘酷迫害所表示憤恨、憤怒。比如，魯迅在1931年春寫的《無題·慣於長夜過春時》中的詩句：“忍看朋輩成新鬼，怒向刀叢覓小詩”；再比如：魯迅在1932年10月寫的《自嘲》中的詩句：“橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛”等，都是其中最經典的範例。在上述小文中，我還對這種悲憤情懷進行了粗淺的分析，並表示了由衷的讚賞。

不過在今天這篇文章中，我想說的是，魯迅舊體詩中所展現的悲憤情懷也有明顯的不足之處。什麼不足？那就是魯迅雖然看到了敵人對民眾和革命者的壓迫和殘害、並對其表示了無比的憤恨，雖然對民眾和革命者的慘痛命運也表示了極度的悲傷，但是我們從他的詩中並沒有看到改變這種殘酷現狀的辦法，更遑論如何改變了。面對這種殘酷的現狀，魯迅表現出的是一種無奈、無助和迷茫。

正因為如此，魯迅於前文所提的《無題》中在對其戰友柔石等慘遭殺戮的境遇表示悲傷和對劊子手們的殘暴表示極度憎惡之後，也只能發出“吟罷低眉無寫處，月光如水照繡衣”那樣無奈、無助和迷茫的慨歎；正因為如此，魯迅於“自嘲”中在對殘酷迫害他

本人以及其他革命者的敵人表示了憤恨、蔑視和對受苦受難的民眾表示了悲憫之情後，也只能採取“躲進小樓成一統，管他冬夏與春秋”的惶惑甚至逃遁態度。

與魯迅的舊體詩相比，比他年輕12歲的毛澤東的舊體詩詞，在這方面則有明顯的不同。毛澤東他在當時寫的舊體詩詞中，不但像魯迅一樣對帝國主義、封建主義和國民黨反對派的殘酷壓迫充滿了憤恨，對受苦受難的民眾充滿了悲憫，而且對改變這種狀況的辦法也做了清晰地描述，更對戰勝敵人的前途表示了充分的自信與樂觀。

毛澤東在這一時期寫的詩詞較多，由於篇幅原因，我們僅舉他也是在1931年春天寫的詞《漁家傲·反第一次大“圍剿”》與魯詩加以比較。毛詞全文如下：

萬木霜天紅爛漫，天兵怒氣衝霄漢。霧滿龍岡千嶂暗，齊聲喚，前頭捉了張輝瓚。

二十萬軍重入贛，風煙滾滾來天半。喚起工农千百萬，同心幹，不周山下紅旗亂。

當時的時代背景是：此前的1930年12月，國民黨蔣介石在對國民黨統治區民眾和革命者如魯迅等大加鎮壓和迫害的同時，還調集10萬兵力，以張輝瓚為前線總指揮，向江西中共中央根據地的4萬紅軍發動第一次反革命大“圍剿”。紅軍在毛澤東、朱德指揮下，臨危不亂，誘敵深入，5天內連打兩個勝仗，特別是12月30日，紅軍在龍岡伏擊並全殲敵18師9000餘人、並活捉師長張輝瓚。第一次大“圍剿”就此結

束。本詞是毛澤東聞聽前方捷報後，喜形於色，遂在馬背上吟成的。

詞的上半闕、即前五句就是描寫這一情況的。

詞的前兩句“萬木霜天紅爛漫，天兵怒氣衝霄漢。”是說當時正值冬春交替的節令，江西井岡山革命根據地呈現出一派萬千林木被霜染紅的景色，在這如畫的美麗景色中，英勇的紅軍以高昂的肅殺之氣，嚴陣以待兇悍的來犯之敵。

第三句“霧滿龍岡千嶂暗”，表面上是寫霧景，實際上是寫紅軍已經在千嶂百壑中布下埋伏、暗藏殺機。第四、第五句“齊聲喚，前頭捉了張輝瓚”則是寫戰鬥的經過和結果。儘管只有短短的17個字，卻生動凝煉地再現了當時的戰鬥場景。詩人先以凌雲健筆點出龍岡大霧，暗示給讀者一種毛澤東一貫的“誘敵深入”“伏擊殲敵”的戰略戰術；戰士的歡呼聲，則從側面寫出了當時激戰的場景；最後乾脆用一個活捉敵軍前線總指揮張輝瓚的具體細節地點明瞭紅軍的大獲全勝。

該詞上闕言簡意賅、生動形象，充分顯示一個革命領袖敢打仗、會打仗和打勝仗的革命情懷。

寫到此處，作者似乎心緒難平、意猶未盡。因為這時又傳來了蔣介石老羞成怒，重新再調集20萬大軍，準備對江西蘇區再次發動第二次反革命大“圍剿”的消息。意氣風發的作者，索性再發雄音，一氣呵成地又寫出了整首詩的下半闕。豪邁地表達了將再次堅決迎敵的決心和再戰必勝的堅定信念。

下闕第一、二句“二十萬軍重入贛，風煙滾滾來天半”是寫作者想像中蔣家軍又以雙倍兵力捲土重來，滾滾狼煙遮沒了半個天空，大有“黑雲壓城城欲摧”之勢的景象。

儘管強敵再犯，詩人仍信心滿滿，成竹在胸。並以最後三句豪邁的詞句道出了紅軍戰勝敵軍的辦法和勝利的光輝前景。“喚起工農千百萬，同心幹”兩句就是寫紅軍對敵鬥爭的辦法，而最後一句“不周山下紅旗亂”則是寫紅軍勝利的光輝前景。筆者以為，這最後一句詞，是全首詞的關鍵所在。在這句詞裏，詩人活用了中國古代神話中共工與顓頊爭相為帝，以頭怒觸不周山的典故。在詩人眼裏，共工是敢於革命的英雄、是勝利者；而被喚起的千百萬工農群眾，每一

個人都是共工那樣的英雄。詩人以共工觸山比喻紅軍將士必將取得第二次反“圍剿”的勝利，進而還將最終推翻蔣家王朝，建立新中國。而後來發生的事實，也完全證實了詩人的預言。

總之，毛澤東的這首詞，特別是詞的下半闕，既寫出來毛澤東藐視強敵的雄偉氣魄，又寫出了戰勝強敵的有效辦法，還寫出了毛澤東對革命前途的堅定信心，實在是一首不可多得的好詞。

有人不同意我的將魯迅和毛澤東進行這樣的類比。說魯迅乃是一介文人，手無寸鐵；毛澤東則是掌握槍桿子的紅軍領袖，在這個問題上將他們進行類比似乎並不合適。其實，即使是紅軍領袖也不一定就對推翻和戰勝強大的蔣介石反動派有信心、有辦法。比如，就在1930年代初期國民黨反動派對國統區左派作家和進步文人殘暴鎮壓和迫害、讓魯迅對革命前途和命運感到徬徨和迷茫之際，國民黨反動派同時還對共產黨領導的江西井岡山等革命根據地進行了瘋狂的進攻和圍剿，致使一些共產黨和紅軍的高級領導人也對中國革命的前途產生了徬徨和迷茫。其中最有代表性的就是紅軍的高級將領林彪。他在1930年的元旦，曾給毛澤東寫信，對中國革命前途流露出十分悲觀的情緒，提出著名的“紅旗到底能夠打多久”的問題。以致毛澤東不得不在繁忙的對敵軍事鬥爭中抽出寶貴的時間寫下了一封後來發表時定名為“星星之火、可以燎原”的長信去啟發和教育他。雖然幾十年後，林彪又作詞“志壯堅信馬列、豈疑星火燎原”，為自己掩飾，但歷史真相，絕難篡改。再比如，在兩年多後的第五次反“圍剿”戰爭中，中共當時的最高領導教條主義分子博古、李德等先是盲目樂觀、一味蠻幹，強令紅軍與蔣家軍死打硬拼；在遭受重大挫折後又對革命前途悲觀失望、倉皇出逃，使第五次反“圍剿”慘遭失敗，使紅軍力量幾乎損失殆盡，等等都是最典型的事例。

而像毛澤東這樣既能在任何情況下都對革命前途充滿信心，又有各種辦法克服艱難困苦戰勝敵人，還能把戰勝敵人的過程及革命前景寫入許多瑰麗詩詞的人，應該說是太難得了。從這個意義上來比較魯迅和毛澤東舊體詩詞中的悲憤情懷，我以為毛澤東應該是更勝一籌的。不知讀者諸君，以為如何？^④