

者，必得具有一種熱烈的情緒。因為我們要描寫工人生活，就非對於工人生活發生特別的情緒不可；我們要描寫農人和商人底生活，就非對於農人和商人發生一種特別的情緒不可；無論是利己的情緒，或是社會的情緒，情緒愈豐富，愈熱烈，則所表現的人物或事件也就愈加地活動有生氣，愈能感動人。情緒底涵養，何等重要呵！

這裏面的話雖是指創作小說而說的，但創作詩歌，何嘗不是這樣！一個詩人如果沒有一種熱烈的情緒，還能歌咏出那人間世所有的光的花的愛來嗎？

(5) 想像

詩人所必具有的第二個條件就是想像。

想像是什麼？我們試看詩之研究第三章第一節裏面的一段話說：『假

使有人教我喚起一種玫瑰花，一根樹，一朵雲或一隻雀的影像，我立刻可以辦得到；但若教我去感覺寂寞或憂愁，或教我去憎惡或嫉妬，或教我去感春回時

的快樂我就不容易辦到了至於何以辦不到的理由，就是因我不能喚起這些感情的影響來，我對於由我感覺所曉得的東西，及所做的事情，不論是什麼，都能喚起一種影像，但無論何種感情，我決不能有一種影像。要喚起一種感情，只有一個法子，就是把和這種感情有自然關係的影像去喚起來。』（引 Fairchild 底話）

又本章第五節裏說：『理想中的詩人大都把他的心靈的全體，盡行使他活動，其心靈的各個本能，則各以其輕重之程度而爲其附屬。這種詩人能把一種調子及一種統一的精神，如導火線一般將各個影像用一種綜合的魔力使他結成一氣，這種綜合的魔力，我無以名之，名之爲想像。』（引 Coleridge 底話）我們對於想像這個東西總可以明白些了。詩人有了這種綜合的魔力——想像——所以不但能把一種玫瑰花，一根樹，一朵雲或是一隻雀底影像喚起來，而且能把寂寞或憂愁，憎惡或嫉妬，和春回時的快樂等感情底影響喚起來，想

像在詩人底心靈裏有這樣的重要的呵！

想像在詩人底心靈裏居這樣重要的位置的，因為詩人原來是一個創造者，但底力量可以創造出人底心理方面的許多悲哀的快樂的情感來。想像底作用也就是創造，也能把現有的或是未有的為基本而創作出新的來，詩人何能缺少得這種富於創造性的想像底心靈呢？

想像底養成，一是要有豐富的經驗，一是要有新穎的理想。

想像雖然可以想出地獄底恐怖的情境，可以想出天國底快樂的景況，然而決不是純粹的空想，有些地方還是要靠經驗來幫助的。比方說要抒寫一種戀愛的心情，要詠歌一種快樂的或是悲痛的情緒，如是作者沒有相當的經驗把來喚起，（也可以說是再現）一定是作不出很好的詩來的。

當她快步走過我面前的時候，她的裙邊碰着我。

從那顆心的無名海島裏來了一陣春之暖氣。

輕忽的接觸拂過我，一會兒便消滅了，好像一片謝了的花瓣在和風裏飄蕩。
他落在我的心上如同是她身之歎息和心之低吟一樣。

——太戈爾園丁集第二十二首黃仲蘇譯——

你是薄暮的雲在我夢的天裏飄動。

我常用我愛的熱誠將你描畫，圖形。

你祇是我的，我獨有的，在我無止的夢裏寄居人！

你那雙足是用我心裏希望的霞光染成了玫瑰紅色，我斜陽欹的拾穀人！

你苦而且甜的脣是帶着我痛苦之酒味。

你祇是我的，我獨有的，我寥寂的夢裏寄居人！

我用我情慾的蔭影黑了你的眼睛。

我愛，我已將你擒着，藏匿在我音樂的網裏。

你祇是我的，我獨有的，在我不死夢裏的寄居人！

——同前第十三首——

這兩首詩裏的想像作用，純是空想所能表現得出的嗎？倘若沒有那『當她快步走過我面前，』沒有那『她的裙邊碰着我，』那種實地的經驗，沒有那『你祇是我的』那種實際的情懷，那定不能抒寫得這樣的真切的。這樣看來詩人底經驗也有具備的必要了。經驗愈豐富的，但底想像力亦必定愈加豐富，這是可斷言的。

雖然，所謂經驗究竟是一個呆板的東西，彼與想像的關係，不過借了彼底影像，作為想像底基礎罷了。想像中最重要質素還要算理想。

經驗是固定的，有限止的，理想則非常的活動，常帶了靈的翼，翱翔於空中，聽其休止；經驗在想像中的作用，是過去的痕跡底追記，理想在想像中的作用，則是未來的世界底創造；看來理想與想像底關係實在最為重要了。

真的詩人，但能創造出一個戀愛的快樂的世界，也能創造出一個殺伐的

悲哀的世界就是因爲佢具有一種新穎的理想幫助佢底想像作用的緣故呵。總之，想像在詩人底心靈裏要算一種最珍貴最重要的寶物了。我們現在再引詩之研究裏所引 Hartley B. 底話在這里作這一節的結束。

『心或靈的能力——因這就是一切心的活動的指揮者——之足以左右世界或生命的，我們叫他爲想像。想像和知覺不同，所以不同的地方，就是對於感覺的指揮之自由不自由；又和記憶不同，因爲想像能取得，記憶則僅能保留；又與情緒不同，因爲想像這樣東西，與其說他是一種動，不如說他是一種力；又與理解不同，因其對於他面前的東西是一種消化者不是一種權衡者；又與意志不同，因意志不過是個御車的人，而想像則有王者的威權。想像和這些東西沒有一樣相同，而亦沒有一樣不包括，因爲成像是心的全部的，作用，而當他活動的時候，能把一切心的能力歸束在一個最高的目的上去——就是推廣我們所居的世界。世界以美而擴大，而想像的事務，就是

造美。想像可以組合，可以人道化，可以人格化，可以用心靈上最親切的狀態，使「實在」有光彩，又可以用精神的理解使「實在」提高興趣。」

我們從這里很可以看出想像和彼底力量是何等地偉大呀！

(6) 完成自我

『詩歌的國是一個平常人所永未曾踏到過的；她裏邊有無窮的美景；任是泰山的初日，太平洋的落暉，阿爾卑斯山的戴雪的高峯，長江的滾滾的水，乃至一切淙淙的奏樂於圓石間的流泉，灼灼的襯染於園林中的春花，輕輕的飛掠過靜碧的湖面的燕子，辭枝而落於溪水上的小白花，一切，一切，無不被其羅置着。她裏面有不可測量的深邃的情緒：任是醉在菊籬下的陶潛，臨刑奏廣陵散的嵇康，獨坐於泉邊的逸士悲歌「風蕭蕭兮易水寒」的壯者，圍爐聽奏荷馬 (Homer) 古歌的快樂人，戰瑟於北風颺雪的街頭的失意者，憑吊於古宮廢堡的游人，伏泣於愛者墓石上的孤客，綠蔭下緩步密談的摯

友，新月中天，並坐微光中，執手無言的情侶，乃至一切勞人的微喟，思婦的低嘆，現於天真的兒童脣邊的微笑，一切，一切，無不被其蘊蓄着。雖然，詩歌並不是女巫的咒書，詩人並不是超絕世間的神人，但他們卻打開了人的嚴閉着的情緒的門，送進微細至於黃葉落地的聲息，隱密至於愛者相戀的冥思；嘈亂至於被壓抑的千百人的憤怒與悲嘆聲，清幽至於樂園中羣星相和而歌的天樂。詩人實是一個偉大的創造與發現者！

——西諦詩歌之力——

詩人所負的使命既這樣的重大，那末詩人底自我將怎樣地修養使臻於完善偉大的境地呢！所以我們要想做一個偉大的詩人，不可不完成自我。

所謂自我，便是人格。人格即是詩，人格是詩人底生命，也就是詩底生命。我們要判斷一首詩有沒有價值，只看那首詩底骨子裏會否含着有詩人底人格？

關於人格底修養底唯一的名言，就是「真實」兩個字。

歌德說得好：『詩人不可不有一種愛真實而且了解真實的心情。』

真地，「真實」實在是詩人之寶，「真實」實在是詩人底降魔杖；一首詩不論具備有怎樣的技巧，不論具備有怎樣適當的修辭，和最新的體式，但如果一缺乏了「真實」，那作品便不過是一種古董，不過是一種玩具罷了。因為單以技巧擅長的，只是徒有其外表，而並沒有何等的生命潛伏在裏面，那猶如裝飾的假花，木雕的偶像，這樣的詩有什麼價值呢？這樣的詩縱然依靠着那華豔的文字和纖細的技巧眩惑人底耳目，可以博得當世人底賞讚，感服與崇拜，決不能繼續永久的。

只有人格底修養到「真實」的地步的，詩人纔能永久；只有由「真實」的人格所歌咏出來的詩纔有真正的價值。無論所歌咏的是歡愉，是苦悶，是悲哀，無論那作品在技巧上怎樣地不美妙，只要是由詩人自己底真實的心所歌咏出來的，沒有不能深深地感動人心，使人永久不忘，保持永久的生命的。

總之完成自我只是人格底修養修養人格只是「真實」兩個字。詩人只是
一個真實的人格，真實之詩，即是由真實的人格創造出來的；詩底世界便是詩
人底人格底世界，那纔是詩人最後的願望。

第三章 作法

(7) 作法底必要

Shelley 說：『做詩和推理不同，因為推理是按着意志的決定而行使的
能力。我們人不能說「我要做詩」……因為做詩不做詩，是不受心自動的能力
支配的……詩的產生和意識及意志不必定有關係的。』（見詩之究研引）

生田春月說：『詩這個東西像微風那樣的軟，嘆息那樣的輕，泉流那樣的
爽，從我們的腦中自自然然湧出來的。詩人只要把他謄寫在紙上就夠了……
詩人祇要像小鳥一樣的歌就好啦。小鳥的唱歌要什麼努力哩，那決不會要什
麼理知的活動，也不要什麼批評反省，小鳥祇因為想唱歌就唱起歌來。小鳥不

過從他的本能所命，因為唱歌是小鳥的快樂哪……詩人也就是小鳥呵。詩人是人類中間的小鳥，詩人只要把他所看見的，所感觸的，不加修飾，樸素地歌唱出來就好啦。那里也不要甚麼考究，不要什麼顧慮，不要什麼反省，自由大膽的，怎樣的想着便怎樣的歌唱就好啦……德國的大詩人歌德曾經說過：「詩來作我，並非我來作詩」——就是歌德做一首詩，並不是故意去雕琢，只歌他不能已於歌的。這全然是和小鳥一樣，這個時候，小鳥也好，歌德也好，都不過為左右我們人類的某不可知的，沒有限的東西（謂之大自然也可以，謂之神也可以）的一種器具，不過是由那種東西所吹的笛子。詩人要是這們想，纔能成真實的詩人，纔能發人類原始的聲音。閑卻內心的聲音，徒趨作為弄技巧，腐心於修辭之末，陷於言語遊戲……就成了虛偽的詩了。（依田漢譯文見少年中國一卷九期）

就以上這兩說看來，那末作法無有的必要了。真地，就詩底原則上說，詩是

寫出來的，不是作出來的，所以也沒有作法的必要。然而這只是限於天才的詩人說的。我們這些初學做詩的人，或是要想欣賞一些詩底作品的人，當然又當別論。詩猶如美人，我們講究一點作法，講究一點技藝上的工夫，好比美人底化妝；美人化妝，當然也很緊要，因為越發使伊容彩煥發不更好嗎？至於我們把詩底內容和形式應用科學上的原則，分析開來，加以詳細的說明，使一般初學作詩的人有門徑可尋，那作法的必要更是顯而易見的了。

(8) 語言選擇

語言是詩底原素；學作詩的人，第一步入手的方法就是對於語言上要一番選擇的工夫。

選擇語言的標準：

第一是自然。「自然」是雕琢，修飾的反面。故意雕琢修飾把語言上自然的香，色，調子等美質傷損了的，我們不要採用。我們要選用那說來便是這樣，一點

也不矯揉刻畫的自自然然的語句。

第二是真。「真」是與虛偽，誇張相反的。虛偽，誇張，足以害語言上的真實，我們不要採用。我們要選用那從肺腑間流露出來的真誠不二的語句。

有許多人作詩不是模倣古代的陳腐的語言，就是故意矜誇，丟掉自己底生活，自己底感情不顧，造作些浮大的語言，這是極不應該的。因為佢所用的語言犯了不真的弊病呀！

第三是平易。「平易」是高深，晦澀的反面，高深，晦澀的語言，使人不易了解，其結果必致把詩底效用失掉所以我們也不要採用。我們要選用那種平正通達使人易讀易解的語句。

我們作詩，原是想把自己所發生的情感達到別人底心中，但如果人家看了不了解，不懂得其中所咏歌的是什麼，那詩還有價值嗎？

第四便是自由。「自由」是拘束，呆板的反面。拘束，呆板的語言，妨礙詩底生

命底發展，我們也不要採用。因為詩是創造的，彼底精神非常活躍，什麼格律模型都不能束縛彼的。

中國語言本有兩種：一是古代的文言，一是現代的白話。古代作詩多半用文言，現代自新詩勃興以來，把前此的種種作詩的格式打破，人人已趨向於應用白話的方面來了。何以有這種的趨向？果真是應用以上所舉的四個語言選擇的標準嗎？我們在這里姑不必斷定。（那是另外一種討論）我們在這里有一句極重要的話要說的：就是要能驅使語言，不要被語言所驅使，那纔是真正的詩人。因為真正的詩人，是『語言之王』，不是『語言之奴隸』呵！明白這一點，那末我們作詩究竟應該採用那一種語言——古代的文言，還是現代白話——一定知道選擇的了。

(9) 文字底精鍊

語言是文字組合攏來的。從語言底選擇進一步研究，便是文字底精鍊。

精鍊這詞，如果我們還嫌彼太過火一點，那我們不妨改作「適合」這詞來代替彼。換句話說：我們所謂文字底精鍊，就是文字底意義在一個語句中必定適合題意，必定適合作者底人格與情感——恰如其分，一點也不要太過，一點也不要不足。我們且舉一二例來說。

淡月微雲之下，

西冷橋之上，

女性歌喉底顫盪；

船兒便裴回地了。

這是何等的自然呵！

螢火蟲起來聽喲，

蝦蟆們起來聽喲。

羣山也起來聽喲。

果然——螢燿燿的流了，

蛙閣閣的鬧了，

一味的亂着了。

只青山是睡着！

只青山是睡着了！

他們久已被擁抱在月姊姊底一雙白臂膊底中間了！

雖戀歌似的笑，

挽歌似的哭，

只當作迷迷的眠歌聽啊！

歌聲跟着白衣裳散了，

小樺兒載着沈重的心絃一束，悵然地歸去。

如解人意的，

請慢慢的搖啊。

終是要歸去的呢！

寧可搖得慢慢的啊，

假如你是解人意的。

船舷雖是將要偎着，

穿白衣的她們，

面龐是尙黑的。

月光底淡薄，雲氣底朦朧，

知道怨誰好呢！

近了！

碎的是笑語聲，

重的是槳聲，

斷還續的是簫聲，
默着的，我們底聲。

竹簫低到可愛，

圓到可憐了；

又匆匆蕩過湖心去，

在別的心琴面前陶醉。

打亂了湖上的低簫，

那雙槳的罪過呀！

誰送我們到繁燈之下的？

只柏香雲菱知道啊。

——俞平伯竹簫聲裏的西湖——

這詩裏面所用的「顫盪」「戀歌似的笑」「挽歌似的哭」「沉重的心絃」「碎的……」「重的……」「斷還續的……」「在別的心琴面前陶醉」等都是表聲音的，與題上半截的意義非常適合；所用的「淡月微雲」「螢火蟲起來」「蝦蟆們起來」「羣山也起來」「螢燿燿的」「蛙閣閣的」「青山睡着」等都是表湖底色相的，與題下半截的意義適合。

被秋光喚起，

孤舟獨出，

向湖心亭上憑欄坐。

到三更無數遊船散了，

剩天心一月，

湖心一我。

此時此際，

密密相思，

此意更無人窺破——

除是疏星幾點，

殘燈幾閃，

流螢幾顆。

驀地一聲簫，

挾露衝烟，

當頭飛墮。

打動心湖，

從湖心裏，

陡起一絲風，一翦波。

彷彿耳邊低叫。

道『深深心事，

要瞞人也瞞不過。

不信呵，

看明明如月，

照見你心中有伊一個。」

——大白秋夜湖心獨出——

這詩裏所用以表「秋」字的「秋光」，表「夜」字的「三更」「月」「疏星」「殘燈」「流螢」「露」與「烟」，表「獨出」的「我」「無人窺破」等，都是非常適合題意的。

西湖，伊流着眼兒，

揚着眉兒，

渦着鬢兒，

屏着唇兒，

樂融融地微笑了。

我和伊溫柔的微笑抱合，

我於是酥軟了，飄飄欲仙了。

*
在佈滿醜惡的世界上，
在久陷愁苦的我們裏，
那里尋得出這樣的笑呢？
所有的笑都沉沒海底了，
只有痛哭是驅逐不絕的呀！

*
倦遊的旅客呀，

幸福終是忘了你們了；

丟了那些，聽他去，

來領略伊和愛的微笑，

住在伊底微笑裏罷！

——汪靜之微笑的西湖——

在這詩裏表現「微笑」的字如「流着眼」「揚着眉」「渦着靨」「屏着唇」「樂融融地」「溫柔的」等字，都是與題非常適合的。

以上三詩都可以說是文字精鍊的例子。我們看那裏面所表現的「竹簫聲裏」所表現的「獨出」所表現的「微笑」都各有各底適合的文字；在那中間不但可以看出作者執筆時那種精鍊的苦心，而且可以看出作者個人底經驗，人格與情感來。『詩的文字，是個人經驗的，即個人的身心同實際接觸的流露；』（見詩之研究第四章）這實是最真確的話。

文字底精鍊，有兩個要件要知道：一是儲蓄，一是創造。

文字底儲蓄，就是對於已有的通常用來表示一樁事或感情的文字，須得有充分的準備，然後作詩的時候，不致感覺用字貧乏，不致有搜盡枯腸還不能得到一個適當的字那種的弊病。

我們通常在詩裏應用的文字，有表事物的，有表情感的。表事物的如關於

色彩，形像，聲音氣味動作等文字都是表情感的如關於喜怒哀樂等情感上的文字都是一種事物或是一種情感在詩裏能不能充分地表現得出，就是看作者所儲蓄的這一類的文字豐富與否以爲斷。所以這對於文字底精鍊是最重要的。

文字儲蓄得最豐富的詩底例子，我們在這里也可以舉出一二首來。

軟洋洋的葉，

托着疏刺刺的花，

對於呆鈍鈍的人。

昂着頭她笑我；低着額她怕我；

歪着腰她躲我；扭着身她厭我；閉着眼睛不願見我。

瞧她不睬我，問她不答我。

燈光明明的照着我和她，

誰不說咱倆是朋友！

『不是，』我不願說。

『是呀！』我又不敢說。

況她沒有說什麼，

我還說些什麼呢！

只廝守着清清冷冷，悄悄綿綿的秋夜，

的搭的搭一秒兩秒的過去。

說近——何嘗不是眼前；

遠——天邊。

我——她好比隔條河，

沒有橋兒跨，船兒划。

金的黃，玉的白，深紅淺紅，

我眼裏感她；

花冠葉綠，雌雄蕊兒，

我心裏識她

但她底天真，

偏被濃脂淡粉層層疊疊遮遮掩掩。

她是怎樣？究竟怎樣？

我卻不知道。

她怎不恨我，厭我，遠我，

誰是蠢人？

她嗎？我呢！

她爲她生，沒有爲我；

無我亦可以有她，有她且不關我。

栽在盆中，插在瓶中；

我底歡喜，她的悲痛。

這算什麼，成個什麼呢！

唉，已前的，已前的幻夢，

都該拋棄，都該拋棄。

哪里有河流？

誰要什麼橋兒！誰要什麼船兒！

『山頭，田畔，河邊，

你老家；

去呀，去！我送你！』

哪里有寒山！

哪里有拾得！

那里去追尋詩人們底魂魄！

只憑着七七八八，廓廓落落，

將倒未倒的破屋
粘住失意的游蹤，

三兩番的低徊躑躅。

明艷的鳳仙花，

喜歡開到荒涼的野寺；

那帶路的姑娘，

又想染紅她底指甲，

向花叢去掐了一握。

他倆只隨隨便便的，

似乎就此可以過去了；

但這如何能，在不可聊賴的情懷？

有剝落披離的粉牆，

欹斜宛轉的舊游廊，

蹭蹬的陂陀路，

有風塵色的游人一雙。

蕭蕭條條的樹梢頭，

迎那西風碎響。

他們可也有悲搖落的心腸？

鏗然起來，

噙然遠了，

漸殷然散了；

楓橋鎮上的人，

寒山寺裏的僧，

九月秋風下癡着的我們，

都跟了沈凝的聲音依依盪顛。

是寒山寺底鐘麼？

是舊時寒山寺底鐘聲麼？

1

橙紅的落日，

已經要跑到樹梢之下，

他還把半個臉兒露在樹底頂上，

看住一朵大而白的薔薇。

2

他倆廝守了一天，

有時脈脈無言地對着，

有時他在上面一步兩步地徘徊着，

她在下面吟歎似地搖擺着，

無聲的雲兒草兒所不能了解的言語，

——俞平伯悽然——

替他倆傳達了多少柔微的悲哀。
如今，他卻要離她而去了。

3

他看住她一步步向後倒退着跑。

她雪一般的臉上，

籠罩着一層淡淡的黃金，——

這是他臨別所贈的愛吻，

4

夜從東方趕來，

他只得向樹梢之下退去。

樹兒遮住了他的眼光了，

她的臉立刻蒼白得同石膏的造像一般，

簌簌地抖顫起來。

一會兒細碎閃爍的金光，

又像篩下的一般落到她的臉上——
他又從樹葉兒底空隙裏窺見了她了。

5

於是擁護着她的成牆的綠葉，
一齊沙沙沙沙地搖擺鼓噪起來：

「哦！」

皇帝這般眷戀我們的后呀！」

東望東海。

鯉魚斑的黑雲裏，

橫拖着要白不白的青光一帶。

中懸着一顆明珠兒，

憑空盪漾，

——劉延陵夕陽與薔薇——

曲折橫斜的來往。

這不要是青島麼？

海上的魚麼？

火車上的燈？汽船上的燈？還是誰放的孔明燈麼？

升了，升了，

明珠兒也不見了。

山下卻現出了村燈——一點——二點——三點。

夜還只到一半麼？

這分明是冷清清的晨風，

分明是氣呼呼的吹着，

分明是帶來的幾句雞聲，

日怎麼還不浮出來啣！

要白不白的青光成了藕色了。

成了茄色了。

紅了——赤了——胭脂了。

鯉魚斑的黑雲，

都染成了一片片的紫金甲了。

星星都不知道那里去了；

卻展開了大大的一張碧玉。

遠遠的淡淡的幾顆平峯。

料必是那海陸的交界。

記得村燈明處，

倒不是幾點村燈，是幾條小河的曲處。

溼津津的小河，

隨意坦着的小河，

蜿蜒的白光——紅光，

鬚鬚是剛遇了幾根蝸牛經過。

山呀，石呀，松呀，

只迷迷濛濛的抹着這莽蒼的密處。

哦——一個峯邊的兩滴流晶，紅得要燃起來了！

他們都火攢攢的只管洶湧。

他們都髣髴等着什麼似的只粘着不動。

他們待了一會兒沒有什麼也就隱過去了。

他們再等也怕不再來了。

哦，來了！

這邊浮起來了！

一線——半邊——大半邊。

一個凸凹不定的赤晶盤兒只在一塊青白青白的空中亂閃。

四圍髣髴有些什麼在波動。

扁呀，圓呀，動盪呀……

總沒有片刻的停住，

總活潑潑的應着一個活潑的人生，

總把他那些收不住的奇光。

瑣瑣碎碎的散在這些山的，石的，松的上面。

——康洪章日觀峯看浴日——

這四首詩中，一三兩首是表情感的例子；二四兩首是表事物的例子，詩中所用文字要算比較豐富的。不過這里有一層要注意：詩中所用的文字豐富固然要豐富，但是不要太過。有些作詩的人，每因為喜歡表示自己胸中所儲蓄的文字最豐富的緣故，把文字故意堆砌起來，以賣弄佂底才華，這是極其傷害詩中自然之美，是一種大弊害，極應注意的。文字貧乏的作家，固然要趕緊極力從事儲蓄，而文字豐富的作家，也應該省儉一點，不要故意堆砌呵。

創造在文字底精鍊中也算最重要的。儲蓄是對於現成的文字的積蓄，所以積蓄得愈豐富，應用起來便愈加便利，這是一定的；但是天地間事物底紛繁，

是千差萬別的，人們感情底複雜是千變萬化的，這其間自必各有各底特殊的色彩與情調，我們要想表現這種特殊的色彩與情調，那就不能專恃那有限的現成的文字，而必得要創造的手腕了。

但這裡所謂創造，並不在固有的文字以外，再去造出一種別的奇形怪狀的文字來；這裡所謂創造，只是在文字底意義底活用。我們表現一件事物或一種感情，不單是把許多現成文字集合攏來，而重在要把那些現成的文字底意義活用起來：——舊的意義用成了新的；死的意義用成了活的；文字是現成的，而所表現的色彩與情調則非常新鮮。我們所謂創造這個意義。舉個例來說罷。

(一) 花壽

誰不願花好，

我更願花壽！

我願你壽，我願你耐久！

(二)月好

誰不願月圓，

我更願月好！

月啊！

我願你好！我願你不受雲霧籠罩！

(三)人圓

誰不願人壽，

我更願人圓！

人啊！

我願你和我團圓！我願你和我沒有死別生離的缺陷！

——大白我願——

「花好」「月圓」「人壽」這種文字已經成了文人底濫調，在現代的新詩裏，實在沒有多大的價值了。但在這詩裏把來活用起來，作成「花壽」「月好」「人圓」文字是現成的，只是加以一種活用，這中間的意義便覺新穎而深長了。這便是所謂文字底創造。

總之，文字底精鍊，只是「適合」兩個字，適合作者底經驗，適合作者底人格與情感；文字底精鍊所應注意的條件。只是儲蓄與創造，儲蓄是把現成的文字集合攏來，使其豐富，創造是把文字底意義活用起來，使其表現出一種新穎的色彩與調。

(10) 比喻

「大凡在情緒的熱烈和壓力底下，事物的形狀大小性質都必改變，觀念可以化爲具體的影像，說話必激烈，尋常的語言往往化爲比喻。人當受激動時，

無論用散文或詩表白他的情緒其中必多寓言或旁敲語——即借他物表白此物的影像。感情的文字總是寓意的，而凡說話用比喻的人，在當時實可算是一個詩人，——除非那種比喻太熟了，因而無生氣了。……』（詩之研究第四章）真地，詩人實在是愛用比喻說話的人，我們常在許多大詩人底作品中見到把花比美人，雲比衣裳，柳枝比身材，鶯鳴比言語或歌唱……等的名句。佢們爲什麼要這樣呢？就是因爲詩是富於暗示性的；詩人不似科學家一樣只知道用理知去推斷事物，不知道用情感去想像事物。比方說明一朵花，科學家則必辨別那花是屬於那一科的，花冠花萼是怎樣一個形狀，雄蕊雌蕊有多少，所表現的顏色有怎樣的作用；詩人則不然。詩人對於科學家所注意的那些，佢們是完全未曾想到的。佢們只是知道說：

如此風勁霜嚴，

分明不是你開花的節序。