

白話詩中的西方典故

羅 青

——用典的研究之二——

一

中國詩中用典的源頭有二，一是本土的神話歷史掌故，二是佛教禪宗的故事用語。西方詩中用典的源頭也有二，那就是希臘神話與聖經。西方典故在中國詩中出現的時間很晚，大約要等到新文學運動之後，方才常見，而其中尤以白話詩為散播西方典故的急先鋒。

新文學運動初期的白話詩，用典的情形較少。這或許是受了胡適「寄陳獨秀」及「文學改良芻議」中

「八不主義」的影響。因為「不用典」，也列為禁條之一。然而，少不是沒有，像俞平伯在民國十年左右作的「悽然」，寫他買舟遊寒山寺的感想，寒山、拾得的典故就不得不出籠了^①。不過「悽然」中的用典，仍不脫「編事」範圍，算不上好的用典。真正用典佳妙的作品，還要等到民國十二年聞一多的詩集「紅燭」及十四年馮至的長詩「蠶馬」出現之後，方才正式確定。「紅燭」中的「劍匣」與「秋色」^②，大量運用中外典故，包括「引詩」及「原文引用」等等，使詩中染上了一層異國情調。例如「秋色」是寫聞

氏在芝加哥潔閣森公園裏的感觸，一開頭就引放翁的「詩情也似并刀快，剪得秋光入卷來」以爲「秋」點題，接着又在詩中引用外國畫家詩人建築來加強「色彩的渲染」：

啊！斑斕的秋樹喚！

陵陽公樣的瑞錦，

土耳其底地氈，

Noire Dame 底薔薇窗，

Fra Angelico 底天使畫

都不及你這彩色鮮明哦！

.....

我要借義山濟慈底詩

唱着你的色彩

在蒲寄尼 La Bohème 裏，

在七寶燒的博山爐裏，

我還要聽着你的色彩，

嗅着你的色彩！

至於馮至的「蠶馬」③，比聞氏更進一層，已經到了能够把神話變化入詩而自出新意的地步。「蠶馬」典

出干寶「搜神記」：「傳說有蠶女，父爲人掠去，惟所乘馬在。母曰：『有得父還者，以女嫁焉。』」馬聞言，絕絆而去。數月，父乘馬歸。母告之故，父不可。馬咆哮，父殺之，曝皮於庭，皮忽捲女而去，棲於桑，女化爲蠶。」④馮至將之化爲一首長達百餘行的情詩，並賦於新的意義，這在當時，真可說是大手筆。十二年後孫毓棠運用漢史，寫成了長詩「寶馬」⑤，一剛一柔，一個是歷史，一個是神話，前後輝映，可謂佳話。

聞、馮二氏都在詩中引用過西方典故以及用語。但真正大量引用的還要首推創造社的成員，而其中以王獨清爲最。他曾經出版過一本詩集，名「L' Dec.」（民國十七年）連書名都是外文了。他的詩如「弔羅馬」，「我從 Café 中出來……」、「但丁墓前」⑥等等，不是引屈原就是引歌德，外文字一個接一個，「他以爲這樣除了可以使本國文字不能表出的，得以表出，且能增加一種 exotic 的美，使一首詩更富變化及興味。」⑦以現在的眼光來看，王氏可以說是澈底的失敗了。不過，他那些過份傷感的語調及到處堆砌的外文，雖然經不起時間及藝術的考驗，但在當

時，確實也發生過一些影響，這些影響，斷斷續續，到七十年代的今天，尚未完全消滅。在此同時，李金髮也出版了「微雨」（上海，北新，十四年），「爲幸福而歌」（文學研究會叢書，商務，十五年），「食客與兇手」（上海北新，十六年）等詩集，其中如「愛憎」、「時之表現」、「An Meer」、「灰色的朋友」^⑧等詩，都使用「外文」及大量的「原文引文」，但兩者都還沒有到溶化西方典故而自創新意的境界。

真正能於詩中引用西方典故而又能自創新意而成為完整藝術作品的，當推徐志摩的「卡爾佛里」^⑨。此詩全用聖經典故，述耶穌被釘上十字架之事，來影射在北洋軍閥控制下的中國社會以及其苦難。此後聖經的典故，不斷的見於白話詩中明顯者如艾青的「沒有彌撒」^⑩，臧克家的「兩個黑洞」^⑪。「上帝」與「彌撒」等字眼慢慢爲讀者所接收，甚至聖經中的觀念如原罪等等，也爲大家所了解，並爲詩人所利用，如孫毓棠的「滌罪」^⑫，就是個例子。經過這一番洗禮，白話詩中產生了一種類似混血的詩篇，在內容與形式上都是前所未見的，何其芳的「預言」^⑬，辛笛

的「再見，藍馬店」^⑭，艾青的「畫者的行吟」等等，「異國情調」的製造，從單純的外文引用，轉至氣氛的經營與模倣。在這一點上，與五六十年代的新詩關係甚大。到了卞之琳的「距離的組織」^⑮（作於民國二十四年）更是中國的與西方的、古代的與現代的完全揉合在一起了。

二

五、六十年代臺灣的新詩，對異國情調與氣氛的經營，十分重視。我們翻一翻歷年來出版的詩選集，便可明白。在典故方面，聖經受到了廣泛的引用，希臘神話也漸漸受詩人垂青，於是阿波羅，普羅米修士，西西佛斯等等紛紛成了白話詩中常見的名詞。例如方思的「豎琴與長笛」^⑯，其整個的背景非常模糊，介乎希臘與波斯之間，詩人不斷引用愛德加·坡（Edgar A. Poe）的名句：「希臘的榮耀哪／羅馬的偉壯」

To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.

此二句出自坡的名詩「給海倫」(To Helen)¹⁷，他的詩幾乎成了坡詩的變奏。方思是有才的，「豎」詩雖出自坡，但變化錯出，能生新意，比起那些東一個阿波羅，西一個普羅米修士的三流詩人，要好得多。此時，引用外文入詩及經營異國情調，已成風氣。如紀弦的「SEIZ ALER」¹⁸不但以法文為題，連內容都加入了法文動詞變化的排列。他的另一首詩「冷」¹⁹，除了法文外，還用了日文原文，因此白話詩中引用外文的範圍又擴大了一圈。弄得大家一窩蜂的在詩中加外文，十分熱鬧。其中用得恰當的，還看得過去；不恰當的，簡直叫人作嘔。

五、六十年代，國家剛在動亂中恢復了部份平靜。由於地理環境及社會因素的影響，許多詩人藝術家及知識份子都被西歐及美洲的新思潮吸引住了。因此，爲了滿足這一種與外界接觸及跟上世界最新潮流的需要，異國情調風行一時。其淵源當然還是從王獨清、李金髮，何其芳諸人那裏繼承而來，但其本質，却完全不同。二、三十年代詩人的異國情調，大部份是從他們親身的經驗得來的。王獨清、李金髮、艾青、辛笛、馮至等都在歐洲遊學過，聞一多、徐志摩等人

、也分別在英美留過學，對當地的風俗民情歷史神話，或多或少，總有一些了解。吟詠起來，不致於無病呻吟。然五、六十年代的詩人，在當時，大多無緣親履歐美，紀弦與覃子豪算是去過國的人，但也僅僅是在日本待過一段時期，談不上什麼留學，至於其他詩人，那時都還沒有機會離開臺灣，到他們所嚮往的地方。因此，他們在詩中歌詠的異國風味，多少有些隔靴搔癢。外加他們對所引用的典故，不盡了解，常常發生誤用，使原本晦澀的詩，更加晦澀。至於以西方典故爲本，另創新意，另起新篇的，簡直可以說沒有。當然，在詩中經營異國情調，不一定要詩人本身到過那個地方。只要詩人能把握當地的特色或所用典故的精義，而使之與其詩做緊密的配合，產生新而富有創造性的內容，那還是可以。不過這樣做，十分危險，非要有大才，方能辦到。普通俗手，一弄便糟。二十多年來，在這方面有成就的詩人很少。而瘴弦，則是其中一個特殊的例外。像「希臘」、「巴比倫」、「巴黎」、「倫敦」、「芝加哥」、「印度」等詩，即算瘴弦現在都去過那些地方，也不一定寫出比上述更深刻動人的詩篇。其成功的原因是在詩人不但能

把當地的精神用詩的語言捕捉起來，而且又能賦予其新的意義。瘧弦的「異國情調」，有時只是批評「本土情況」的一個假面具。這樣的寫法，實在有如走索，一不小心，便會發生粉身碎骨的慘劇，即使是瘧弦，失敗的作品也很多，看他的「斑鳩」、「佛羅梭斯」及「西班牙」便可明白。以瘧弦之大才尚且如此，其他那些亂割胡引專門玩填字遊戲式的東西，就不堪一提了^{②0}。

本土精神的喪失，在五十年代是普遍的。我們看「六十年代詩選」中，入選的二十六位詩人中，只有白萩、余光中、林泠、季紅、馬朗、洛夫六個人在卷首引的是自己的話，其餘的一律引用西方典故，從聖經到那時在美國當代剛剛冒出頭的詩人 Kenneth Patchen 統統都有人引，就可見風氣一斑了。這情形到了「七十年代詩選」時更形嚴重，西方的典故以及意識泛濫成災，詩人根本失去了控制的能力，事實上也不知如何去控制。於是產生了像王裕之、碧果、馬覺那樣極端的惡例，遭到廣泛的攻擊。老實說，「七十年代詩選」^{②1}中類似王、馬、碧三人的很多，只是他們三人不幸，成了替罪羔羊罷了。

三

白話詩中難道就沒有運用西方典故成功的作品嗎？答案當然是否定的，以下的例子，可以幫助我們了解如何運用西方典故入中國詩，以及其成功的可能性。例如紀弦在民國四十六年所寫的「阿富羅底之死」^{②2}，就是個例子。APHRODITE 也就是 VENUS 是在希臘神話中「愛」與「美」的女神。紀弦為諷刺二十世紀現代科技文明對「美」的侵害，用阿富羅底之死，將之形像化，具體化，寓意是深遠的。中國歷來沒有把抽象觀念用具體擬人化來表現的習慣，因此並無專司「美與愛」或「罪與愆」的女神，紀弦因了詩想的關係用了阿富羅底的典，使全詩能在極少的字數下表達出非常豐厚的內容，引用神話，但又再造之——把阿富羅底「塞進一具殺牛機器裏去」，產生了新的意義。這樣的創作，中外都沒有先例，以用典來說，已是相當的成功了。

紀弦的「阿富羅底之死」是一個觀念的引用及再創造，而方旗的「阿特拉斯」^{②3}，則是一個故事的引用及轉化。

戴勒非斯的悲劇：水
栖西發斯的悲劇：石
普羅米修士的悲劇：鷹
阿特拉斯的悲劇：地球

換肩之際，地球偶然脫離肩膀
它懸離在空中，並沒有像玻璃器皿跌碎
一滴淚由虛無落向無窮遠
倘若你不再被需要，你將如何
倘若負荷純屬多此一舉，你將如何
倘若你畢生的事業只是個愚行，你將如何
一滴淚由虛無落向無窮遠

在肩膀之外，在手掌不可及之處
地球，像印刷機一樣準確
把黑白相間的日子
一頁一頁地吐出來

在希臘神話中，阿特拉斯 (ATLAS) 是泰坦族 (TITANS) 的巨人，根據希臘詩人黑希阿德 (HESIOD) 在神譜 (THEOGONY) 中的記載，他因反對宙斯 (ZEUS) 而被罰扛舉天地：

阿特拉斯被罰站於地之角
托住長天——面對海斯匹端思的山林女神
以及她們尖銳的嘶叫

他站在那裏，托住長天
以永不疲憊的頭和手
這就是智慧大神宙斯為他判定的命運²⁴

方旗利用這個故事為基型，做了一個有趣而大膽的假設：那就是有一天阿特拉斯扛舉天地扛得太累的時候，想換一換肩，從而發現天地不要他扛也能安然存在。於是希臘神話到了方旗的手裏，產生了新的意義。原來扛天地這件事對阿特拉斯是「懲罰」，現在却成了他的「責任」或「事業」。這裏扛舉天地的喻意相當於儒家所謂的「以天下為己任」。全詩的主旨在表達一個「以天下為己任」的人物發現了他自己真實地位之後的悲哀。

方旗在詩中很細心的經營此一主題。一開始，他先列舉了三個類似阿特拉斯的悲劇，標明各個悲劇中具有代表性的象徵物，而其次序是漸進的：由「水」到陸地上的「石」，再到空中的「鷹」，然後由海洋、陸地、天空擴展到整個地球。其間的過程是從部份

到整體，從微小到巨大，使我們感到阿特拉斯的負擔，是無與倫比的，因為他負擔着支撐整個天地的重任。然而在「換肩之際，地球偶然脫離肩膀」，竟「沒有像玻璃器皿」一般跌碎，「它懸離在空中」，是一個自足的存在。阿特拉斯感到自己失去了重要性，失去了價值，於是「一滴淚由虛無落向無窮遠」，因為他此刻正站在純然的虛空當中。站在那裏反省他的過去：他「畢生的事業只是個愚行」，他的「負荷純屬多此一舉」，他已經「不再被需要」。此三行層層逼進，十分有力。一個「不再被需要」的人，不一定是無能的人，阿特拉斯在流淚之餘，還有一線希望，可是這個希望，被接下來的兩句破壞的一乾二淨，到了「只是個愚行」時，阿特拉斯已經感悟到他徹底的失敗，於是又「一滴淚由虛無落向無窮遠」，這雖是第七行的重覆，但其內含又較前者加深一層。

最後方旗運用了一個奇喻——把地球比做印刷機——結束了全詩。在阿特拉斯手掌完全不可及處，地球自足的運行着。此地黑白相間的日子，不但令人有黑白報紙的聯想，而且也有世界上所有善惡事件的聯想。印刷機印出來的報紙，每天都報導全世界大大小

小的善事惡事。

方旗在「阿」詩中很技巧的避免下達任何主觀的說教。他只是說明了一個「以天下為己任」的人，在發現自己無能為力時候的悲哀以及現實的反應。在基調上，其與辛稼軒的「少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞強說愁；而今識盡愁滋味，欲說退休，欲說退休，却道『天涼好箇秋』」。《醜奴兒又書博山道中壁》是相同的。少年氣盛，喜歡「以天下為己任」，常「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」，大有捨我其誰的雄心，背負改革世界的重任。到了後來，現實與理想之間的距離，越來越遠，遠到了「手掌不可及之處」，而世界並沒有因一個人的失敗或不得志而停止運行。這種啓蒙式的經驗，是每一青年必經的過程。阿特拉斯的幻滅是好是壞，詩人沒有下斷語，但如果我們把首段發展出來的「阿特拉斯的悲劇：地球」，與末段「地球像印刷機」相互比較，便可發現詩人的主旨是在說：阿特拉斯扛舉地球這件事，從處罰的觀點來看是悲劇，從「自願負責」的觀點來看，也是悲劇。總之，一個人無論他有能力與否，只要他負擔着超出他個人範圍太多的責任時，那悲

劇是註定要發生的。在此悲劇發生之前或之後的自處之道是在認清事實的真相，有如詩人在末段對地球的觀察及認識一般。

紀弦了解阿富羅底的特質，在他的詩中運用起來，十分恰當而切題。但「愛與美」的女神對中國一般的讀者來說，到底是陌生的，卽算是翻書看圖片把典故查清楚了，也還是不容易親近。方旗的「阿特拉斯」，在表面看來，比紀弦的要更難一些。但因其精神及處理的問題與中國傳統文化中所關切的問題相互呼應，故在細讀之後，讀者的感受力，較之「阿富羅底之死」是要來得大的。

因此如何把西洋典故轉化爲中國典故，從而與中國民族的文學經驗溶合爲一，對一個意欲引用西方典故的中國作家來說，是十分重要的。不過，在此轉化過程中，有一個先決條件，那就是作者所引的西洋典故，是要在中國本身無類似的情形之下，才予以採用。因爲一個作家最重要的工作，仍是在使其本國的文化得到再生的機會。如何重新處理本國文化遺產並賦以新的意義，是本國作家的第一要務。當然一個故步自封的文化是無法長存的。故吸收外來文化，也是重

要的。不過吸收的目的地是「再創造」，一個沒有能力再創造的文化是談不上什麼吸收的，最多也只能說是抄襲罷了。

以上述的觀點來看，西洋典故的運用，在余光中的「猶力西士」^②裏，便有了更令人滿意的處理。

何需堵我的耳朵，以蠟？

何需縛我的赤銅之軀

以濕重而黑的纜索？

只道是，女妖的歌聲尋常又尋常

我的耳朵醉過

更迷人更令人迷路的謊言

颶風季，我的船首朝西

回伊色佳，回伊色佳去

——伊色佳，一個傷心的島嶼

（十年激戰，十年流落在江湖）

好遙遠的新娘，佩妮羅珮啊

不再動人，也不再年輕

永遠織不完的一件新衣

日光下，織

燭光下，拆

永遠織不完的一幅預言

雖然伊色佳不是希臘

不是從前的希臘，不是

完完整整的希臘真正的希臘

猶力西士 (Ulysses) 也就是荷馬史詩奧德塞 (Odyssey) 中的主角奧迪修斯 (Odysseus)。余光中之所以捨後者而用前者，自然有他的道理。我想最可能的理由是爲了避免與荷馬的奧迪修斯犯重。況且歷來的文學家在重新運用奧迪修斯這個典故時，用的都是猶力西士，如丁尼生 (Tennyson) 的「猶力西士」(詩) 與喬艾斯 (Joyce) 的「猶力西士」(小說) 就是例子。猶力西士的家依色佳島 (Ithaca) 在希臘諸邦的西方，他離家至特洛依城 (Troy) 遠征，經過十年激戰，以智巧得勝後，在同航的海上，爲海神所阻，遭到奇遇無數。其中之一，是通過女妖賽倫 (Sirens) 之島。她們善於用歌聲迷惑來往的水手然後置之於死地。猶力西士好奇，爲了想聽聽她們的歌聲，便蠟封水手之耳，並令他們將他綁在主桅上，以傾聽賽的歌聲，並得以安全通過。其他的奇遇尚多，比地不能一

備述。總之，他在海上飄流十年，才回到了家鄉，前後在外，正好二十年。余光中此詩作於民國五十五年，距他離開大陸家鄉的時間，大約也快有二十年了。這二十年間，他在臺灣求學教書，又到美國求學教書，來回遊走，有如征戰四方的兵士。比詩余氏以猶力西士自況，是有其自傳性背景的。

在余詩中，「女妖的歌聲」已變化至象徵的層次。至於歌聲的內容如何，荷馬在「奧德塞」卷第十二，有如下的描寫：

沒有一個水手能拒聽那從我們雙唇中流瀉出來的甜美聲音，在他們駛着黑船航過此處時，沒有一個人不因爲聽到我們的聲音而滿懷欣喜，大澈大悟。希臘人當特洛依人在特洛依廣潤的平原上因神旨而遭受苦難的一切，我們全都知道，我們更能預知未來所有將要發生在這片后土上的事情。②6

由此我們可知歌聲的內容爲「知識」——過去的與未來來的。在余詩裏「女妖的歌聲」與「更令人迷路的謊言」是一致的，都象徵了詩人所面對的誘惑——知識

上的，如更高的學位；政治上的，在美國居留（美式民主）或共產主義的宣傳——對過去的了解及對未來的憧憬。伊色佳當然是指臺灣。由余氏的音譯，我們可以知道，他把臺灣島比做秀麗的女性，形容其美好豐足，事實上臺灣亦素有美麗之島、福摩莎或寶島之稱。「十年激戰，十年流落在江湖」不但是在說猶力西士的遭遇，也是在說詩人的遭遇，更是在說許多陷於類似情況的中國人的遭遇。佩妮羅珮（Penelope）是猶力西士家中貞潔專情的太太，爲了拒絕強梁的求婚，她只好以替猶力西士父親織壽衣爲藉口，來做緩兵之計。她說壽衣織好後，大家才可以向她求婚。而事實上，她却是日間織，夜間拆，永遠沒有織完的時候。詩人在此將壽衣化爲「希望」，化爲「預言」，其含義是十分深刻的。最後「希臘」一詞當然是指「中國」；全詩至此，所有的隱喻及象徵都豁然明朗。

「猶力西士」不但描寫了余光中本人矛盾的處境及複雜的心情，同時也描寫了許多近百年來歷經戰亂流離的中國人的苦難。當然就讀者來說這種經驗不是每一個人都嚐過的，但就實際而論，這種事件仍不斷的在發生。對沒有這種經驗的讀者來講，此詩所寫所

指，是不會太陌生的。就藝術而言，余光中把希臘神話與其個人經驗做了最密切的結合，然後進一步的，發展至象徵的層次，暗示了許多中國人的苦難。在運用西洋典故的白話詩當中，算是佼佼者了。

以上所討論的都是用典之明顯者，資料查明後，細細品味一番，便豁然貫通。下面討論的，是一首用典隱約的詩，讀者不知其詩中的典故，還是可以欣賞。不過，如果懂得其中所引用的典故之後，那欣賞的層次便可加深：

八方風雨敲打小小的擋風窗
天地濃縮，恰與車廂等寬
小車如舟趕一程水路
早已入而靡至葬身魚腹
只是木偶還沒發覺

紐約突起黑鯨觸天的脊樑
在閃電和血液中嬉戲
呼吸間偶然吞沒了我
唉，紐約並沒發覺
一點也沒發覺

這首詩是方旗的「初抵紐約」²⁷，敘述詩人在風雨昏黑中，坐巴士進入紐約。「天地濃縮，恰與車廂等寬」不但說明了車外昏黑一片，而具也點明了車廂中之各色人等皆有，是一個小千世界。風雨敲窗，外界昏黑，小車也就自然如舟，「趕一程水路」。第四行，「入而靡至」語出詩經小雅蓼莪篇：「無父何怙？無母何恃？出則銜恤，入則靡至。」全詩至此，語意開始迷朦起來。「入而靡至」當然是至詩人離家遠至異國，舉目無親。但「葬身魚腹」與「木偶」所指為何，讀者尚無足夠的資料去理解。不過，第一段的迷惑，到了第二段，可以得到部份的解釋。因為詩人把紐約比成一隻有「觸天的脊樑」的「黑鯨」。「在閃電和血液中嬉戲」一句，真是將紐約這個罪惡大城的活動刻劃得淋漓盡緻。詩人既然用「黑鯨」比紐約，當然「木偶」就是用來比自己。一般木偶的形象都是簡單可愛的，在比與那罪惡的大黑鯨對照，其諷刺的意義立現。黑鯨與木偶的對照，是十分醒目的。如果讀者肯細心探索，當可發現其與「木偶奇遇記」中那個小木偶潘諾奇歐的關係。木偶離開了他的爸爸——那個老木匠——去上學，在途中遇見壞狼，流落異地，

經歷了喪身魚腹等等稀奇古怪的事情，最後回家。方旗此詩主旨在寫初抵紐約的感受。若平平寫來，定無驚人之處。因此，他採用了戲劇性的手法，使紐約成為黑鯨，車成小舟，人成木偶，背景安排在風雨閃電之夕，直是驚心動魄。然而詩人並沒有就此罷休，他更進一步，利用「木偶奇遇記」的典故，把進入紐約的平常經驗，化為普遍深刻的藝術經驗。全詩不但象徵了詩人遠適異國求學的經驗，也像徵了許多留美學生的經驗，典故與事件密切配合，而又有新的發明，算得上是同類詩篇中的上選了。

四

我個人素不喜在詩中用西洋典故，但是我却不反對將西洋典故中國化。因為二十世紀中國人所生存的社會已是一個東西混血的社會，文化也是混血的文化。當會中國人的責任，不是去重新把東與西區分開來，劃定界限，而是就現有的為基礎，去創造未來。我們不但要吸收了解東方的傳統，同時對西方傳統的再認識，也該積極的進行——一切只有一個目標，創造屬於我們自己的新社會及新文化。這一代的中國人，

應有一番文化設計的抱負，爲未來的中華文化規劃藍圖。在這個大前提下，西方典故的運用，當以結合中國現代的風土民情，加以重新的創造，並賦予新的生命，使這些人類歷史經驗的累積，化爲中華文化的一部份。然後再從中產生新的文化來。佛教的東來與禪宗的發展，就是一個最好的例子。

至於那些抄襲模倣、追求時髦、故弄玄虛，一味想製造異國情調，而無自己的創意者，我們應該予以徹底的剷除。古今中外儘爲我用，不但是文學上用典的精神，也是文化上自處之道。

註：①張曼儀等編，「現代中國詩選」（第一冊），香

港，香港大學出版社，一九七四年，頁十二——十四。

②聞一多，「紅燭」，上海，泰東書局，民國十二年。

③同註①，頁一六六——一七五。

④千寶，「搜神記」，上海，掃葉山房，民國十四年。

⑤「詩風月刊」，第三十期，香港，詩風社出版，

一九七四年，十一月，第二、三、四版。

⑥「創世紀詩刊」，第二十五期，臺北，創世紀詩社，民國五十五年八月，「王獨清詩抄」（癡弦選註），頁五一——五五。

⑦同前，頁五五。

⑧同註①，頁三八一——四一一。

⑨徐志摩，「徐志摩全集」（二輯），臺北，傳記文學出版社，民國六十年，頁一三三——一四〇。

⑩同註①第二冊，頁一一〇——一一〇四。

⑪同註⑩，頁九二五——九二六。

⑫同註①，頁六〇一——六〇二。

⑬何其芳、卞之琳、李廣田，「漢園集」，上海，商務印書館，民國二十五年，頁四——七。

⑭辛笛，「手掌集」，上海，星羣出版公司，民國三十七年，頁四五——四八。

⑮卞之琳，「十年詩草」，桂林，明日社，民國三十年，頁八五——八六。

⑯癡弦等編「六十年代詩選」，高雄，大業書店，民國五十年，頁十三——十八。

⑰ Spence, M. E. THE POCKET BOOK OF

海洋生物

科學月刊主編

海洋隱藏着無窮的奧秘，也隱藏着無窮的資源，您可知道神祕的海洋各種形形色色的生命嗎？本書告訴您廣大的海洋及海底生物如何生存。一百餘幀的彩色圖片將海洋裏美麗的世界呈現在您的眼前。從顏色鮮艷的魚類到奇形怪狀的生物以及模擬各種形態的珊瑚，都會令您拍案叫絕。

每冊定價 140元 特價 120元

• 市內電話訂購專人送達 •

北市八德路一段52號
科學圖書社 電話：3512872 • 3930791
郵撥：106494科學圖書社

VERSE, (New York, 1950) p. 188.

⑮ 紀弦，「檳榔樹乙集」，臺北，現代詩社，民國五十六年，頁一三五——一三六。

⑯ 同前，「冷」詩見註⑮，頁八十——八一。改名為「詩法」，頁八三——八四。

⑰ 痲弦，「深淵」，臺北，展鑄出版社，民國五十九年。

⑱ 痲弦等編，「七十年代詩選」，高雄，大業出版社，民國五十六年。

⑳ 同註⑮，頁一三三——一三四。

㉑ 方旗，「哀歌二三」，臺北，民國五十八年，第五輯「畫冊」。

㉒ Hesiod, THEOGONY, Trans. Norman O. Brown (New York, 1953) p. 68.

㉓ 余光中，「敲打樂」，臺北，純文學出版社，民國五十八年，頁二六——二七。

㉔ Homer, THE COMPLETE WORKS OF HOMER, Trans. S. H. Butcher and Andrew Lang, (New York, 1950) p. 186—187.

㉕ 方旗，「端午」，臺北，民國六十一年，第三輯「趕集」。