

人間文集

詩
歌
襍
論

林

林

著

人間書屋刊行



叢文間人

論雜歌詩

著林林

行人處刊行

人 間 文 叢
詩 歌 雜 論

· 權 版 有 ·

著 者： 林
刊 行 者： 人 間 文 叢
廣 州 永 漢 北 路 二 四 九 號
電 報 掛 號 二 七 五 五
出 版 期： 一 九 四 九 年 八 月 初 版
一 九 五 〇 年 八 月 再 版
基 本 定 價： 五 元 五 角
印 刷 者： 國 華 印 刷 廠
廣 州 西 湖 路 四 十 四 號

32 K.

(總) 2.001—5.000

P.174

詩歌雜論目次

- 白話詩與方言詩……………(一)
- 詩歌與英雄主義……………(一一)
- 論詩的感情……………(二三)
- 敘事詩的寫作問題……………(三九)
- 關於詩腔……………(五四)
- 談詩歌的用詞……………(六〇)
- 詩歌與比喻……………(七〇)
- 閩南歌謠的藝術性……………(七七)

| | |
|----------------|-----------|
| 對唱式的民歌..... | (九〇) |
| 魯迅先生與詩歌..... | (九八) |
| 陶行知詩歌的生活化..... | (一一五) |
| 李煜的教訓..... | (一二九) |
| 關於海涅的諷刺詩..... | (一二四) |
| 論詩的主題(附錄)..... | 高爾基 (一二九) |
| 後記..... | (一四六) |

白話詩與方言詩

三十年來文藝的途徑，也是走着「之」字形的。五四當時陳獨秀提出要從貴族文學到國民文學，從古典文學到寫實文學，從山林文學到社會文學，跟周作人所提出的「人的文學」就是要文藝平民化，這種文藝，文化思想的運動，掀起了朝氣勃勃的政治運動。但這中間，在大革命的失敗後，文藝的思想方向，逐漸走進偏向，表現歐化，文人化，離開五四當時的根本精神，從爲人的文學（提倡白話文學）到今天爲工農兵文學（提倡方言文學）這根紅線的曲折伸延，經了三十年，像是遲緩，其實也是飛快的！

語文運動，離不開思想運動，語文的解放，也就是思想的解放。這里有個時代不同的特點，白話文學的提出，是推動政治的，今天方言文學却是由於政治形勢好轉，才更發展。我這話，也許不

會說錯。五四時期，對於反帝反封建的任務，雖有行動，還不大明快地認識，而今天，這個任務却已在政治基本上完成了，但文藝、文化上我們還是要繼續努力的。

回顧五四當時的文藝詩歌，思想上認到人（籠統的人，實在是只小資產階級，資產階級性的）的覺醒，表現從封建掙脫過來的思想感情，語文上就要求打破文言的錮縛，實用「引車賣漿者流」的口語，寫「古人未有之物，未闢之境。」在語文的改革上，胡適八項主張是有貢獻的，他大膽嘗試了白話詩。但我們再稍為看當時詩人的思想感情，覺得是很薄弱的，難怪他們後來變做五四精神之敵人。胡適的「人力車夫」詩，是寫坐在人力車上同情車夫生活的，成仿吾先生批評他是跟抱着妓女同情妓女一樣的人道。他又是將美國資產階級的御用哲學「實驗哲學」運用到詩歌上來的。周作人寫了「小河」的名詩，也重視歌謠，但他以為詩是貴族的。他的「兩個掃雪的人」，題材接近勞動人民，但還取着欣賞風景的態度。康白情的詩，愛講道理，「律已九銘」有這樣的句子：「打拳、看星子，是臨睡前第一大事。」可見這位詩人，白天勞動太少，臨睡前，不打打拳，弄疲倦些，或看看星子使精神澄清些，是怕睡不覺的。嚴格說，這些思想內容，是配不上當時所號召的平民詩

社會詩的。他們寫作的讀者對象，題材內容，思想感情，表現方法，是停留在覺醒智識的份子詩愛好。我不願意做「隔夜孔明」撇開時空限制，菲薄前人，否定了他們歷史上首先舉起火把的功績，但從思想、語言上看他們屬於什麼階層，也不是多餘的事。因為在文藝思想上有這樣限制，就形成在文藝語言上，不能正常地走上中國化、大衆化的道路。

在五卅運動當時，留學日本的郭沫若先生，爲祖國新時代精神所感召，雖以知識份子的立場，他却能以火山爆發似的熱情，抒發民族的鬱積，個人的鬱積。有名的「女神」這詩集的反抗精神，開闢了詩界未有的鋒芒。但他是受了惠特曼的影響，按他自己說，是從「草葉集」找到噴火的方法。其中，採用英語詞彙入詩，也是不少的。

那時候（民十），周作人介紹了日本的短歌和俳句，形體短少，只抒寫一刹那的情和景，不能深藏奔放的感情與內容。同年，受印度的太戈爾影響的小詩，也陸續出版，冰心的「繁星」和「春水」，宗白華的「流雲小詩」，這些詩多含蓄哲理的。

新月派的聞一多，徐志摩等，很講究格律。聞先生的「死水」，顯示愛國的熱忱，他提倡的要

「節的勻稱」，「句的均齊」，注意音節韻脚，但過於謹嚴。而徐志摩的詩，游離生活，自作多情，嘗試很多詩體。雖然他曾用浙江硤石方言寫詩。但他們在詩體上多模倣英國詩。使中國的新詩，變成爲西洋詩。（之後，梁宗岱，卞之琳，馮至諸詩人，都在試驗外國種種詩體的。）

法國的象徵詩派，也很影響中國詩界，早期的李金髮的象徵詩，重音色，喜比喻，句法歐化，兼插文言，走向自由詩；而一詩之中，表現各個片斷的感情與感覺，不易看懂的。後期創造社的詩人們，王獨清也傾向法國象徵派，多學拜倫的情調，他的象徵主義是結聯着浪漫主義的。穆木天詩，音節整齊，傳出一種幽微遠渺的情調。馮乃超的「紅紗燈」，音節悠揚，色彩華麗，詩情醉夢頹廢。後來現代派的戴望舒也是象徵的作風，內容空漠，字新色美，只傳出輕清朦朧的氣氛（他也介紹了波特萊爾的「惡之花」）。晚近的艾青，題材較爲現實，但也有象徵派的手法，他喜歡凡爾倫的詩作，又主張「詩的散文美」。

左聯的新詩歌會，雖有爲工農的志向，但不明白怎樣爲法，留不下深刻印象的詩作，當時還不了解魯迅先生對於新詩歌，要求節調，押相近的韻，易記順口的意見，形成多沒有章法詩體，有的

學習了蘇聯馬耶科夫斯基的彈粒式未來主義；葉賽寧的意象派的手法，離中國工農的喜見樂聞的詩腔是很遠的。倒是在土地革命的時期，在閩贛地區，有些工作者摹仿民間歌謠體，表現「農民苦」之類的歌謠，長征之後，農民還時常唱着這些歌謠。

抗日戰爭時期，詩歌雖有些貢獻，但因為詩人，只提高民族意識，缺乏階級意識，詩雖強調抗日愛國的主題，也多少要追求到大眾化（民族形式），但總是脫不開知識份子的本色，用各種自己愛好的形式表現，只要抗日愛國就行，為不為工農兵大眾是很少考慮的。這也就不能使詩歌真正有民族氣派，語言接近大眾。考舍先生曾在這時候，非難寫作上的語言的貧乏，無生動，要求用方言寫，但不引起多大的注意。這些說明，可見五四之後，詩人們缺乏羣衆觀點，自我改造，只在形式上兜圈子。白話詩，還摸索不到一條確切的道路，離開本國的水土，尋求海外的花木，表現着嚴重的洋八股的偏向，事實俱在，有詩為證。話雖這麼說，但我們，並不全盤抹殺新詩式的試探，對於中國新詩，也有某些勞績，而這些紆迴曲折的精力浪費，恐怕也是勢所難免的，因為主動者，多是留學外國的知識份子，受外國資產階級文化的影響。這裏證明，知識份子，如果不限工農結合，總

是差勁，經不起事後的檢驗。

★

爲着新文藝，服務於人民，成爲人民的文藝；爲着文藝要有民族的特徵，必先具有地方的特徵；爲着文藝語言不是那麼書面化，蒼白枯燥，要吸取有人民生活氣息的能表情的語言；等等，方言文藝運動在華南首先展開了，這真是表現文藝工作者思想內容與語言形式，再進一步要結合人民大眾，要服務桑梓的自我覺悟。但這方言文藝運動，並不是突如其來，它是承繼五四白話文藝運動的基本精神的。

五四當時，已有一二位先覺者錢玄同、劉復先生等，在推行國語文學的時候，也接觸到方言的問題，可惜當時因他們的階級地位的限制，運動還不深入下層人民，不能把這方言文藝，更加發揮討論。當時已經意識到民歌民謠的重要，發動廣大的蒐集與編印，但有的站在藝術語言的觀點上，有的站在民俗學的觀點上，不能把這方言文藝運動，推前一步，繼續發展。（大革命失敗後，在上海的瞿秋白、魯迅先生等，也覺得白話已經成爲官話，工農羣衆看不懂，爲着文藝大眾化，提出大眾

語，也接觸到方言文藝問題，但終於也拿不出什麼貨色來，又是中途擱淺了。）

劉復先生當時要建立新詩形式，主張「增多詩體」，要自己來創造和介紹外國的，那時，他的眼睛，已有多少的向下看，他用口語寫「揚鞭集」，出版了「國外民歌譯」，又記錄了江陰方言歌「瓦釜集」（民八年收集，民二五出版），這集子有「勞工之歌」、「農歌」、「女工的歌」、「漁歌」等等，大多用諺語和民間傳說入詩的。他在那集子序裏，以為語言之於文藝，「能運用到最高等真摯的一步的，便是我們抱在我們母親膝上時所學的語言。」又說「……後來經過多時的研究與靜想，才斷定我們要寫誰某的話，就非用誰某的真實的語言與聲調不可；不然，終於是我們的話。」這些話是在二十八年前說的，當時他就有這種見解，而且實踐起來。我們要接近人民，反映人民的思想感情，就應該學習他們的語言。五四文化運動，提倡白話文，拋棄文言文，原本沒有叫人作文寫詩，要知識份子氣，西洋氣。弄到這兩種氣十足地充滿文壇、詩壇的，那是違反了五四「平民化」的精神與目標。

現在提倡方言詩，正是承繼五四的優良的傳統，不是相排斥，不是相對立。大衆化、中國化的

國語詩應該存在，各地方言詩更應該發展。新時代的新生活和新感情，在方言詩裏面插用全國性的新語，也是勢所必然的。有好的國語詩，可以譯為方言詩；有好的方言詩，也可以譯做國語詩，彼此互相吸取，互相交流，雖然方言比國語更能傳神。在今天廣大的新解放區，需要應時的歌曲，是非常迫切的。關於歌謠流傳與翻譯，古已有之，現在這麼做，並非創舉，中古時候有名的「敕勒歌」，是從鮮卑語譯做齊語的，顯出長短句法的特式。

所謂詩，或是方言詩，應該有二要素的溶合，就是形象性和腔調性的溶合。存在民間的方言詩歌，倒是有這個美點。我們弄方言詩，首先要用方言，用一番苦工夫的，我們明白不是凡方言都可入詩，要看我們用方言，用得適當，生動，而且和諧。把日常普遍的語言，用到文章上來，是一種「煉語」，在詩歌，更要和諧的「煉語」。用散文的調子來寫詩一定成問題，用詩的節奏韻律，去寫散文和小說，也一樣行不通。高爾基在他的文藝修養，告訴我們這種可貴的經驗了，詩要平明如話，是不錯的，但平明如話的句子，不一定是詩。用國語這樣，用方言也是這樣。在這裏，我試舉五四時期康白情的一首「植樹節雜詩」的句子作例，他寫道：——

我袋里一個錢也沒有了，

石蕃卻邀我去遊頤和園。

我問得他有錢，

我便去。

親愛的讀者你看這是詩麼？話固然是話，但不是詩，沒有一點形象也沒有腔調，讀來索然無味，這種詩句，我以為還不如下列市民街頭的廣告好哩：——

吸枝「七號」烟，

快活過神仙！

養常用肥豬菜，

包你養豬發大財。

這些廣告的詞句，有韻律，讀來覺得有腔調和諧的美感。英國詩人辜勒律已說：「詩與文的差別就在整齊的句法和叶韻。」「整齊的句法，可增加普遍感情和注意的活潑與感受性。」這話走不

可以當做詩帶着枷鎖錄鏽，隨便把他打爛掉的。

同時，我們也要克服一種填歌謠的缺點，學習民歌民謠是好的，但單拘着它的韻律格式，不能在那基礎上創造提高，也是不够。運用老百姓的方言，淺顯平白，而缺乏文學、詩歌的形象性，不具體，不生動，多概念，而少想象力，詞句帶不上生活事物的氣息，那是不行的。舊詩的語言，雖已死去，不好朗誦，但也有生動凸出的形象，如「春風又綠江南岸」，「五月榴花照眼明」的句字，是很形象化的寫法。我們用活的方言，可以口唱出來，聽得明白，却要留心寫出死的形象，或者不够具有形象的缺陷。

現在的方言詩，比五四的自話詩，是要大大的進步了。五四當時所要求的反帝反封建的任務，在政治上完成了，被壓迫的人民是翻身了，這就是在我們的文藝詩歌，鋪了一個光明的坦途，我們的詩，是樂觀的，創造的。五四的自話詩，只是智識份子的自我表現，現在的新詩、方言詩，應該是大眾的表現；五四的自話詩，只是唱歌個性的解放，現在的新詩、方言詩，應是唱歌中國民族、工農階級的尊嚴了！

（五四紀念前夜）

詩歌與英雄主義

今天，我們祖國是處在光明戰勝黑暗的人民翻身的時代，從血腥奪鬥中，越來越壯大的新興力量，出現新人物，新英雄在建設新中國，是富有世界性的輝煌的意義的。我們不是也可以說，「我們生活在、勞動在名譽、光榮、英雄主義的偉績中」（高爾基的話）嗎？在這個行將勝利的鬥爭中，我們不是有站得高，看得遠，實事求是，雄才大畧的英明革命舵手們嗎？在後方，在前綫，不是有無數的埋頭苦幹，捨己爲人的勞動英雄、軍事英雄嗎？今後不是還有衆多的從農業轉爲工業化的國家的生產建國英雄嗎？現在是詩歌工作者要頌揚中國的「名譽、光榮、英雄主義」的新主題的時候！

• 11 •

問題是在乎我們要怎樣才能正確看這種英雄主義。

由於集體工作的教育，理論學習的教育，大家已經知道英雄主義有兩種：一種是一心一德，爲國爲民，公爾忘私，克苦耐勞，謙虛誠實，忠勇明智，有創造力的新英雄主義，一種是貪名圖利，好大喜功，自抱不凡，獨斷獨行，暴燥凌厲，壓抑別人，抬高自己的個人英雄主義。前一種是好的，我們要學習的，後一種是壞的，我們要反對的。兩種的本質大大不同，要從後一種變成前一種，是非受了不少的挫擊，冷靜深思，勇於改造，結合羣衆。長期努力不可，不是齊天大聖搖身一變，或翻一筋斗所能做到的。英雄是要有創造力的。我常常在青年朋友當中，有能力才氣的，常犯個人英雄主義的毛病，有點小成就，沾沾自滿，以爲了不起，集體的原則與觀念，就很淡薄，而且不易有被他看重的人物。在口頭上，反對個人英雄主義是容易的，在思想意識上要克服個人英雄主義就很困難。在青年文藝工作者社團裏面，一個會議上，不難看到這種情形，他們的標語的寫着「反對個人英雄主義」的，但是會員中就有些人，抱着不發言則已，一發言必使全座驚佩，不甘平凡。危言聳聽，標奇立異，自以爲是反黨入股，有創造性的發言，表現所謂「語不驚人死不休」的派頭。

其實，骨子裏却是個人英雄主義在作怪。缺乏羣衆觀點的風頭慾、領袖慾還是很重的。

做爲一個詩人，具有大丈夫的氣概「威武不屈，貧賤不移，富貴不淫」，像普式庚所說：「在至善與光榮的希望裏，勇敢直前，一無所懼」，高尚與倔強的靈魂，比做「帝王的尊嚴」，那是很好的。但由於反庸俗平凡，要出奇制勝，帶着優越感與孤獨感、感情奔放不羈，要顯「語不驚人死不休」的才華，就常有浪漫蒂克的傾向，也就易踏入舊英雄主義的危險地帶了。

詩歌工作者這種個人英雄主義的氣味，是容易聞到的，譬如說，對於戰地前線的憧憬，就常有「給我一隻白馬，一枝鋼槍」的句子，平平凡凡地當做一個士兵跟流着血汗的士兵在一起生活戰鬥，是不够詩意的。對於勞苦大衆的同情，就常常要號召他們反抗這個、反抗那個，好像詩人站在司令台一樣的情景，也是有過的。不少詩歌，表現着發號施令，叫人「來！來！」叫人「去！去！」把羣衆當做傀儡一樣，只有他詩人，才是集人間菁英於一身的卓越之士。在一九四六年政治協商會之後，有內戰的危機的時候，就出現一首驚人的詩「命令你們停戰」，口氣很大，好像是站在人民立場，其實却是超人民的立場，他不能指出誰要內戰，誰要充當戰犯。寫這種詩，也是詩人自視

太高的緣故。一個政黨，在某種鬥爭環境之下，提同一個口號，也是要先從羣衆來再從羣衆去的。一個口號的取得羣衆的支持，也要花了多少工夫和說服，而我們詩人，却可不計策畧，不顧態度，想命令什麼、就命令什麼。那太輕易了，不是可以被譏爲沒有立場的「空軍司令」嗎？

詩人有奔放的熱情，崇高的思想，創造的才華，但這些必須了解自己擺在什麼位置，查查自己是什麼觀點、品質，和作風。才能以文藝、詩歌的武器，在同一陣營中展開獨特的作用。思想不可以掛在半空，感情不可以任意的泛濫，才華不是「黃河之水天上來」，要隨整體的河道奔流的，而智識分子常是華而不實，自以爲是。「頑強表現他們自己，宣傳他們自己的主張。」（毛澤東的話）爲着要認識自己，不犯「嘴舌是巨人，行動是侏儒」的毛病，必須有羣衆觀點；或者要表揚新時代的英雄，必須摒棄自己個人英雄氣，才能恰恰地描寫從舊社會奮鬥過來的傑出人物。所以說：人民羣衆和傑出人物歷史的作用，這個問題，是不能不弄清楚的。

在這里，恕我們引用一些經典的文句，幫助說明吧。

那種沒有羣衆觀念的看法，以爲「我們是歷史的推動者，我們是英雄，愚衆只有追隨我們。」

（見普列汗諾夫批評法國唯物論者）是錯誤的。而且新英雄的姿態、跟舊英雄的姿態，也全不一樣。在史大林看來：「從前會將領袖認為是歷史唯一的創造者，而不把工人和農民計算在內，這個時期已經過去了。民族和國家的命運，現在不僅僅是領袖來決定，而首先和主要的是由千百萬勞動羣衆來決定。工人們和農民們不聲不响的正在建設工廠和製造廠、集體農場和蘇維埃農場，創造生活的一切財富，以衣食供給全世界——他們才是真正的英雄和新生活的創造者。」新英雄又是這麼埋頭苦幹，寂寂無聞的工農羣衆，而不是傑出人物哩。

所謂傑出人物 是人民創造的，從而再導領人民，推動歷史的。在「聯共（布）黨史簡明教程」（一六頁）里面指出：「如果傑出人物的思想和希望與社會的經濟發展脫節，與先進階級的要求脫節，那麼，他們將變成沒有一點用處。反之，如果他們的思想和希望正確的反映社會發展需要，先進階級的需要；那麼，傑出人物能夠成爲真正的傑出人物。」這說明了成爲英雄的主要基礎。

『英雄與英雄崇拜』的作者嘉萊爾，以爲英雄是神聖人物，英雄是上帝派到地上來的使者，這種唯心論的說法，跟以上所說的比較起來，那是容易知道他的荒謬的。統治階級的學者愛把英雄理

想化，尊奉做神，再用神來愚昧人民。

我們只有理得與把握上述的基本觀點，才能正確理解英雄的社會根據，與工農羣衆的聯系，才能批評個人英雄主義與英雄的盲目崇拜的缺點。

★

詩歌工作者爲什麼時常帶英雄氣慨與崇拜英雄的味道呢？這說來原因很多，我還未能逐點分析，但縮小範圍來說：歷代中外的詩人的影響，不是也很顯著的嗎？我們應該回顧一下，重新探討的必要的。以中國詩詞來說，如荆軻的「易水歌」，項羽的「垓下歌」，劉邦的「大風歌」，岳飛的「滿江紅」，辛棄疾的「破子陣」等，這些雖有情緒的差別，有的是蒼涼的感傷，有的是榮歸的得意，有的是愛國的熱忱，有的是懷舊的哀愁，但英雄氣慨的感染力都是十足的。

在外國許多光輝的文藝遺產當中，如史詩或神話，描繪了可敬佩的英雄主人公，這里雖然也有英雄是偉大的發明的工匠，英雄是征服自然毒獸的勇士；英雄是抵禦外敵的猛將；這些英雄的性質，是值得歌頌的，但是作者是集中筆鋒把他們寫成獨特的存在，奇峯突起的，作者雖然也有時說

些人民的疾苦，但常只是偶然涉及，民衆是渺不足道的。「一戰功成萬骨枯」。一場戰鬥，那些犧牲了的數百千的無名英雄，很難得到詩人的讚揚，在他們的詩絃極不容易聽到這種返響。

在傑出的盲詩人荷馬的唱本敘事詩里，也是帶着把民衆當做奠脚石、英雄才是紀念碑的貴族觀，且看他在「奧狄賽」一個羣衆場面的描寫吧：

民衆赴會如急流，

宛然岩洞里飛出的蜜蜂一般，

擁擠，衝激，一隊之後，頃刻又是一隊；

如在青春花上蔓生的葡萄蠶，

這邊不是抽不盡的人海，那邊又極目無垠，

大船上來的，天幕里出來的儘是阿基敏。

沿着無窮的溪邊如長蛇般蜿蜒，

很快地一陣跟着一陣……

大會如波濤洶湧，呼聲雷動。

大地在來往人群之下哀號；

九個雷鳴般的振鈴者高聲叫喊。

人潮靜息，個個傾耳於宙斯之子，他們的君王。

民衆這浩蕩的聲勢，他不過像嗡嗡的蜜蜂，而君王却是神王宙斯之子，民衆要尊崇君王的意志，馬上靜息了。可見人民的出場，只是來聽命於國王的。

同樣，一個傑出的詩人莎士比亞，有時寫羣衆也是可以受領袖人物，煽動什麼就什麼的，自己毫無主見，人家說東就東，人家說西就西。讀者讀他的「凱撒」劇本，應記得一場羣衆會上，羣衆聽勃魯脫斯宣佈弑死暴君的道理，以爲有理，隨後聽對立派安東尼說弑殺凱撒的不對，又以爲也有理。羣衆是這樣給領袖們任意搖來擺去的。（應該申明，我在這裏並不是要撇開莎氏的時代來評論莎氏，只是說他寫羣衆的態度，有這種情況而已。）

我還要提一下同情民衆反抗強權，詩才顯赫一代的拜倫，他對於「軍事獨裁者」拿破倫，是加

以咒罵的。他罵他：——

刀劍、權柄、聲勢，

似乎只有叫人服從，

用這些來轟動聲名——

一切壓平了！黑暗的精靈啊！

但拜倫他自己何嘗沒有英雄氣，他也曾以拿破倫來比擬呢，說「他征服大陸，我寫哈羅巡禮記。」他要用詩筆來表現「轟動的聲名」。拜倫替弱小民族希臘反抗侵略，是值得崇敬的，但據說他也很看希臘人不起，他的「我為希臘人羞，我為希臘人哭。」多少也有這種陰影。而臨死的夢囈，還是發號施令，「來！跟我來！」不是英雄氣派很大嗎？

至於尼采的超人思想，是更有毒的，他以為意志是支配世界的。「這個超人，認為全部問題都在於自己個性的完全發展，這個超人，認為使他個人在任何程度內服從任何偉大的社會目的，都是下賤可恥的事情。」（列寧的話）讀下面這位超人的詩句，就可看出他是多麼孤高自傲，又把人民

與獸類等量齊觀。

我今高於獸與人；

我發言時——無人聽。

我今又高又孤零——

蒼然兀立爲何人？

我今高聳於青雲——

靜待霹靂一聲。

（見「松與雷」）

易卜生也跟尼采一樣，是蔑視人民的，以爲最獨孤的人，是最英勇的人。他所表揚的醫生司托克曼，就不惜爲「人民公敵」。這是大家都知道的例子。而在「布蘭德」里面，對於人性的看法，也表現個人主義的自我的極致。

不要將它束縛，禁錮，

不要將它像河流般的橫斷，

它應在大海當中

向着自己偉大的

自由飄蕩！

布蘭德就查拉圖斯特拉（尼采的主人公）的學生。易卜生所要求的為自己的「偉大目的」而鬥爭，結果都是勝利的。柯根在「世界文學史綱」里面批評他說：「易卜生的哲學的總結，可歸納在「征取王位」中。強者的命名就是為政權而鬥爭。「征取王位」——這句話可以作為易卜生的全部詩歌的題詞。

像這些詩人的世界觀，人民觀，我們不能不分別細心研究。最後二位，更是「標本式的知識份子」，他們不但與人民運動，不合拍，而且完全衝突的。現在的時代是人民的時代了。今天我們詩歌工作者，應該首先從這種觀點和作風解除過來，拋棄自高自大的個人主義。今天的局面，是千萬

無名英雄，工農兵大眾打出來的。所以要克服遺種舊英雄氣味，也只有本身深入人民的隊伍去。自己本身不與羣衆結合，故作英雄姿態，是不像樣的。我們批評別人的舊英雄主義，而自己也有舊英雄主義的殘餘，在自己的抒情，特別要留心；而要表揚新英雄，也得先弄清英雄與社會歷史的關聯，鋪好底子，觀察新人物英雄的成長過程，才能還他凸出的英雄的真面目。希臘神話的英雄安泰，離不得土地這母親，現代英雄，同樣離不得人民，並且新英雄就是傑出的人民。眼睛不向下看，生活，思想不跟人民結合，要雕塑英雄像，勢必變成堆雪羅漢。

(三月底)

論詩的感情

一 感情與生活

在民間文學，相傳有一官一吏到鄉下一富豪的家，當晚雪正下得緊，他們就飲酒吟詩，有如下的聯句：

大雪紛紛落地，（官）

想是皇家瑞氣，（吏）

再落三尺何妨？（富豪）

放你娘的狗屁！（門外一個乞丐，凍得好難受，聽他們這麼吟法，便帶着敵對的感情，接上這

最後一句。)

從這簡單的四句，可以看出每個人的社會地位，思想感情的差異了。很清楚，先有其人，後有其詩，詩是人做的，什麼人，吟什麼詩，一點也不能做假。乞丐對官吏富豪的敵對感情，表現出句法就這樣粗野了。那麼在理論上，也就有什麼人決定什麼風格的說法，因為風格，是建立在作者的觀點，文化水平，和他與他階級鬥爭選取的題材。

一個人，因其社會地位，環境不同，也產生了思想興趣與習慣的不同，從而他的感情，也不能跟這些發生了乳水交融的聯系。喜怒哀樂以及恐怖的感情，是誰都有的，但怎樣喜怒，哀樂，恐怖；對什麼人物、事象而喜怒，哀樂，恐怖，就各有差別。某種人是喜愛這，憤怒這，恐怖這的，而另一種人却完全相反，憤恨你所喜愛的，喜愛你所憤恨的；你感到恐怖他安之若素；這就是因為看法，想法不同，而表現情感的性質：大為差異了。譬如上例，對於雪，官吏帶來保皇黨的思想，當做「皇家瑞氣」，富豪酒興酣然，就以爲「再落三尺何妨」，可是給雪凍得發抖的乞丐，聽他「再落三尺何妨！」當然就要罵他們「放你娘的狗屁！」真的，「朱門酒肉臭」的人家，那知「路有

凍死骨」呢？過去的帝王不是要叫飢民喫肉粥嗎？

烟是從火冒出的。詩中的感情是與體驗與思維起着緊密的聯系。沒有經過貧苦的詩人，極難說出窮人的心聲。杜甫如果不經過戰亂，家境貧困，與接近人民的生活，就不能抒寫反映一代的「詩史」的雄篇的，所以，「詩窮而後工」，這句話有它的道理。

二 對於自然的感情

向來中國詩人對於自然景物，大多是以有閒階級的態度來欣賞的，沒有一點征服自然的觀念，也看不見什麼勞動的精神。對於風花雪月，什麼觸景生情，因情生景，都表現詩人自我的悠閒的感情。別的不談，單拿吟詠山的詩句。就多是這種態度。如：——

採菊東籬下，悠然見南山。（陶淵明）

相看兩不厭，惟有敬亭山。（李白）

我見青山多嫵媚，青山見我應如是。（辛棄疾）

數峰清苦，商畧黃昏雨。（姜夔）

這種例子，可以舉得很多。

詩人爲什麼有這種閒情逸致的感情呢？就是詩人的生活過得還好，有着寄生的士大夫的悠閒。即使生活過得不大好，感情也世襲着士大夫的感情。以陶淵明來說，雖說也曾耕種過一點田地，也會叫喊過窮。「飢來驅我去，不知竟何之？」但他是破落的貴族，經濟條件還算好，所以他的感情，也就高人一等。農民總是勞苦終生，生活第一，不會像陶淵明先生在門前種了五棵柳樹來自娛，而博得「五柳先生」的雅號。農民可能常看到山，縱使山怎樣好看，他們是沒有工夫和心情，使他們看不厭的，肚子餓了，怎麼辦？

如果我們拿傳爲佳話的愚公，他那種努力於移山的情操，加以揣摩看，那一定與上面的名士能絕不相同的。可是他沒有傳留下詩來，要是把這種情感寫詩，恐怕人家也不把它當詩，詩的觀感已經給上列的詩的情感獨佔去了。他那種征服自然、建設和勞動的精神，人家還掛他一個愚蠢的「愚」的稱號呢。將移山寫出詩來，豈不更給人笑話！

俄國革命時期，有一位自稱爲「最後的田園詩人」葉達寧，在革命時也曾狂熱過一陣，後來革命成功了，看見舊時田園的景物。完全改觀，來了新的一套，却覺得與自己的心情，很不協調，慢慢孤獨起來，終於唱出最後的歌，「生也不新鮮，死有什麼稀罕？」居然自殺掉了。

這就是詩人的舊感情跟新環境新任務的抵觸，詩人缺乏對於新事物的興趣與認識，主觀過強的悲劇。

但是，時至今日，我們非將傳統的觀感改變不可。記得高爾基在「論詩的主題」（見「本書附錄」）的時候，也曾論到這層。在蘇聯建設時期，詩人對於自然，是要有嶄新的觀點。我們想，蘇聯把國內外彼此阻隔的五大海（波羅的海、黑海、裏海、亞速海、白海等），挖地移山，使它們溝通起來，居然可以航行無阻，這是多麼雄大的事績啊！蘇聯詩人拿這題材，以壯麗誇張的辭句，寫成頌歌，來歌頌這種建設的情感，誰說不該？要是沉默，冷漠看待，那才是錯誤哩！

三 感傷與飄逸的遺毒

己往詩人遺留給我們的詩的感情，的確是根深蒂固，透入後來詩作者的骨髓與靈魂的深處的。這當然因為能寫詩的人，即使時代地域有所不同，但彼此的社會地位多少相似，從而興味情操也相投，產生尚感共鳴。這種詩文學的感情不僅限於寫詩的人的範圍內，它的薰陶作用，也是很強大而廣泛的。

我們可以總括地說，舊詩給我們最危害的，有二種感情，一種是感傷，一種是飄逸。大部份的感情，是不健康的，孤獨潔癖的感情。這當然是受了階級和文化的限制。

我們常讀到這種情況的詩情：——

一片葉子掉下來了，就要悲秋；月亮出來了，就要抑鬱；愛人或是親友們分開了，就要如喪考妣地流下眼淚。我們雖在激烈戰鬥的人民世紀，但一拿起舊詩詞來讀，就無形中產生感慨或感傷的情緒，鼻子不禁就要發起酸來。一個舊詩人，對我們說出舊詩詞的「愁」字的特點了。

『少年不識愁滋味，愛上層樓，為賦新詞強說愁。』——辛棄疾

好像寫詩寫詞，不愁就不行，沒有愁，也要強說愁，而他們的表情，總是多愁，別的感情就較

淡薄。登上高樓，感慨一番，這種詩不知多少。陳子昂登了「幽州台」就歌唱：

「前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而淚下。」

人跟廣大的自然比，實是渺小，思前顧後，自己孤零零的一個，難免「好不傷感人也！」於是愴然淚下了。如果他不是孤立的人；有了集體思想的鍛鍊，對於天地有了科學的認識，沒有看不見古人看不見來者的自尊感，那麼便不至反過來這麼自卑的感傷了。高爾基曾經以微小的海虫，羣集築成巨大的礁岩爲例，告訴我們，渺小的人，也可以做改造自然的偉大工作呢。

已往的詩人，總愛發愁，一愁起來，淚水就流得很多，爲寫詞亡了國丟了生命的李煜，就寫道：「問君還有幾多愁，恰似一江春水向東流。」這句子現在還引用之不休；而「紅樓夢」裏的林黛玉的「葬花詞」，不是還有少男少女們心愛的很嗎？

關於孤獨潔癖的感情，不是寫得上述那麼感傷，便是寫得非常之飄逸。這也是「有目共賞」的事。詩人狂歌痛飲，放浪江湖，寄情於超絕人寰的境界。隱士陶淵明的「採菊東籬下，悠然見南山。」極其叫座；王摩詰的「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。」也很有名；而李太白「問余何事棲碧山

，笑而不答心自閒。桃花流水杳然去，別有天地非人間。」更是飄逸得成爲詩仙了。這種詩的情感流毒很大。我們近代詩人徐志摩，也學得滿飄逸的，他的「再別康橋」的如下四句，更博到一時的彩聲。

「悄悄的我走了，

正如我悄悄的來；

揮一揮衣袖；

不帶走一片雲彩。」

這實在飄逸得可觀，悄悄地獨個兒，自由在地來去，『不帶走一片雲彩』，顯然不是天仙怎能帶去雲彩呢，但是還有詩學教授正在鼓吹這種『瀟灑出塵』的『超脫』，稱讚他能把事物擺在某種距離以外去看，就是說有着『人生的距離』的藝術觀。如果詩作者，詩讀者，詩論家，都喜歡飄逸，必然更離開實際生活，離開勞苦的人羣、終日『徜徉』於所謂『純潔高尚的意象世界』。這種像兩晉六朝的逸士高人的感情，不用說，還有些人戀戀不捨的。爲要使詩緊貼地上，扣緊人羣，我

們要無容情地折斷這種「脫盡人間烟火氣」的詩的銀白翅膀。

四 我們需要什麼感情

文學的感情，是要真的感情，這是不用多說的。但感情的真，也要看他高低的價值，以羅斯金的見解，「少女能够就失去了的愛情而歌唱，但守財奴却不能就失去了金錢而歌詠。」因為藝術是人與人之間的精神的結合手段之一，那種自私自利的損失的感情，是不能做結合別人的手段的。所以，羅斯金又說過：「詩是用想像來暗示可喚起高尚感情的高尚根據。」

關於戀愛的歌詠，如果感情太自私也當然不行的。這裏且抄錄一首苗夷情歌，歌詞寫得非常生動。

黃鶯搖翅下山來，

山上鳥雀請讓開，

那個敢來爭花姐，

腰間拔起寶刀來！

這情歌，感情雖則很真，很强，我們在上面說過，固然不喜歡不健康、柔弱的感情，但這夢表現原始性的獨霸的自私的感情，也是不能使我們滿意的。

高貴的感情，是無私的，那應是為大衆，一心一德，愛國愛民，符合社會歷史發展的思想感情，魯迅先生的兩句詩「橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛。」對敵人決不屈服，不管他怎樣兇惡；對人民新興力量，要心甘意願去為他們服務。這就是跟崇高的智慧意志結合的崇高感情的榜樣。

早期魯迅先生也曾稱讚過為反抗外敵侵略而流血的弱小民族菲律賓詩人扶西·黎利的絕命詩，那首詩是臨刑之前，用血寫的，不是墨水寫的（見拙作「同志攻進城來了」的附錄），我想這是千古不朽的詩作，黎利對着祖國，有這麼一節的歌唱：

我一生的夢境！我情熱的焦思！

喚醒那即將消逝的靈魂，

高唱啊！這是多麼的光榮！為你戰鬥而仆倒，

為你的生而死，死在你的靈天底下。

在你的慈懷當中永遠長眠。

閱讀全詩，更能認識這首詩，是具有真實而崇高感情的好詩。這詩雖然抒寫自我，却也表現愛國的人民立場。再如大家熟悉的普式庚，他的『寄西伯利亞的音信』（見巴金譯的『叛逆者之歌』）表現自己對『十二月黨人』的同志愛，對被囚的同志的一種慰安和激勵，說：『自由將堂皇地迎接你們，你們弟兄也會送還你們的軍刀。』這也是個人跟集團很好地結合的感情，而十二月黨人的『答普式庚』，說：

我們要把鐵錐鑄成我們的軍刀，

「自由」將率領我們這般軍曹，

前進呵，我們要將暴君打倒，

我們的人民會走上自由的大道。

這顯然是集體的感情，表示堅苦奮鬥，對勝利的信心。十二月黨人的起義，是給後來的俄國革命鋪起了橋樑的，但當時他們行動的範圍，只限在少數的貴族，還不能聯系廣大的人民，因此，他

們還表現革命的貴族氣味，在詩歌上，那種人民大眾的感情與作風是缺乏的。

在今天的詩歌的趨向，應該配合我們的時代與社會，我們要求詩的感情，最好是能够包含這幾種要素，第一要真實，第二要壯健，第三要有集體性，三者不可分離。那些柔弱而傷感的，個人主義的東西，應該檢討，把他們摒棄，雖然不能人人做到，但這樣提出，加以注意，我想對於學習詩歌的工作者，不會毫無意義。逝世之前不久，朱自清先生特別推崇一位努力於學運的無名的詩人何達的『我們開會』這作品，而且聞一多先生也收集在他編的『現代詩鈔』裏面，我想，這理由，就是該詩的好處，能反映時代社會感，他真實、壯健，而有集體性。

五 情感的改造

我們怎樣來培養真實壯健有集體性而且趨向人民大眾的感情呢？

這也就是與大眾化有所關聯的問題，過去所謂大眾化，只能形式求大眾化，沒有在思想感情上大衆化，所以結局捨本逐末，重外輕內，總難得有什麼成就。現在走了許多彎路，摸到這種道路了

。毛澤東主席說大衆化，『就是文藝工作者的思想情緒應與工農兵大衆的思想情緒，打成一片。』因爲本質上的東西，不先解決，就找不着問題的中心，小資產階級的知識份子，兜着圈子，不站在工農兵階級的立場來看，是難發見自己的缺點的，好像『不見廬山真面目，只緣身在此山中。』自己的情操，興趣與習慣，長期的養成，往往是反大衆的。

我們要改造我們的感情，首先應該了解我們在社會上，歷史上，經濟上，文化上種種積累下來的弱點。

- 一、向來讀書人受尊敬，養成自高自大的優越感與特殊化。
- 二、能够讀書，生活總比較優越，有庇蔭，不愁油鹽醬醋，自鳴清高而雲潔。
- 三、接近書本，不接近生活，不耐煩，自由自適，漠視雜務，看輕勞動。
- 四、個人性的勞心活動，造就孤獨感，過不慣集體生活。
- 五、比較有閒，因而多幻想，多感傷。
- 六、容易接受與喜歡歐美文化，缺少批判與消化力，多帶洋酸氣。

所以改造之道，非看清自己弱點，自我鬥爭，苦痛一番，下定決心，挖掉這些基根不可。

有些人，在思想已經懂得這些了，行動也有了革新，但在感情上還是改變不過來，這正如高爾基在『論現實主義』裏說過：『人們被歷史的兩種力量（小市民的過去和社會主義的未來）所牽引，明顯地動搖着：感情的根源傾向過去，理智的根源傾向未來。』話雖這麼說，思想走向前，感情留向後，但我們是不可把感情跟思想，拿剪子剪斷兩截的，思想上理解得清晰，行動得切實，感情也必然會跟着改變。所以，要改造與培養新的感情，還是要從思想與行動中去探求，去鍛鍊。

怎麼改變為人民大眾化的感情呢？聽說聞一多先生曾經給一位同學答覆這個問題。他說當貧苦的老百姓身上的蝨子，爬到你身上的時候，你不會感到討厭或不安，那算是你的感情是在變了，這裏，我們就可以怎麼才能做到不會討厭或不安這一點來推究了，當然要做到這地步，這位同學應該理會許多問題，就是要有跟貧苦老百姓常在一起，理解他們的善良，貧苦並不是他們的罪過，我們也得改變生活，去了自己生活過來的潔癖，抱着同他們一起變革生活的決心，那麼一隻蝨子，就會看得非常微小的事，討厭與不安，是用不着的。要做這點，當然也是一個過程，起初不習慣，慢

漫也就習慣。生活變，思想變，感情也變，並且彼此互相推進演變。

在『論文藝問題』裏毛澤東主席曾說過他『自己感情變化的經驗』，在這裏可以摘錄一段參考：『……：革命了，同工農兵在一起了，我漸漸熟悉了他們，他們也漸漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本變化了資產階級學校所給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識份子和工農比較，我覺得知識份子不但精神有許多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，脚上有牛屎，還是比大小資產階級乾淨。這就叫感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。』

讀書人，詩歌工作者，如果認識到今日的社會與時代變了，自己也想變，肯爲人民大眾做事，覺悟到自己需要改造，願意與人民大眾一起生活、鬥爭，在集體裏面學習當中，不是有頭無腦的鬼混，不是袖手旁觀地在觀光，不做掛個徽章便利自己的營私者，不做自視高人一等的作家詩人，生活範圍擴大，生活經驗豐富，生活態度既然認真，生活力變得勇敢沈實，那麼，什麼所謂「淡淡的哀愁」、廉價的眼淚，毋須斤斤計較的私自的感情，狹小、偏激，浮泛以至陳舊的感情，不愁無法

改變過來的。只有那種『妄自尊大，好爲人師』的人，自封爲『人民的先進』，自以爲聖潔而健全，陶醉在『小資產階級的王國』，俯視勞苦人民大眾，以爲滿身瘡疤，拒絕去接近，去學習，拒絕自我改造，這樣要進展，是非常之難的。

既然說詩是詩人做的，如果詩人有了很好的思想感情的改造，那麼，這種詩人的歌詩，在文藝詩歌的歷史上，一定就可以得更高的評價的。我們可以斷言。

(一九四八年十月初)

敘事詩的寫作問題

在我們的詩歌寫作中，寫敘事詩的風氣，已經慢慢打開了，這是因為詩人們，感到不大願意只是抒自己的情，而要進一步，想在今天的大眾的文化水平上，更言之有物地反映客觀的真實，認為採用敘事詩的形式，對於詩的大眾化，更有幫助。

我稍為讀了一些翻譯外國的，中國原有的，和今天新寫的敘事詩，看看它們的優缺點，在內容形式，作者的情思，和詩的語言各方面，提供一點小意見，來和同好共同研究。

故事·人物性格

敘事詩，是有人物和故事的，但它不能以小說和戲劇一樣的程度來要求，因為敘事詩形式的限

制，人物性格不可能像小說戲劇那麼仔細深刻，敘事詩的性格較簡單，當然我們並不滿足於諷諷的塗繪，敘事詩的作者，還要盡可能揣摩詩中的人物的心理狀態及其現實精神的。這很好，多少可以克服詩人一般的缺點：比較忽畧社會人物深刻的認識，而因抒情的關係，常以主觀出發。過去有名詩人，我們可以看到詩人的本身性格，常反映在他的作品中的，如拜倫的曼芙列提，哥德浮士德，普式庚的倫斯基，萊蒙托夫的柏卻林，無疑義，這些主人翁，都有作者詩人的自己的面貌和靈魂的動態。抒情詩跟敘事詩不同，作者的情思，前者是直接表現，後者就要間接表現，拜倫的『哀希臘』，有它的內容的故事性，但它是詩人直接抒露，顯然是抒情的手法，論抒情詩的人物性格，應該是作者拜倫的性格了。敘事詩的人物，要儘可能客觀些（這並不是說詩人毫無情思滲入到作品去），但爲人物性格的凸出，也要採用高爾基所說的一詩的誇張。通過詩的人物和情節，來反映社會和時代的精神。

人民是愛故事的，並且樂於口耳相傳。以今天一般的文化水平說，社會生活狀態說，要看相當長的小說，比較困難，而以敘事形式的故事，加以詩語和諧，聽來看來，較爲習慣，在這種情況下

，敘事詩是合適的，所以，在我們敘事詩的寫作上，最好避免象徵性的東西，固然，在西洋的作品中，「浮士德」和奈克拉索夫的「俄國誰是快樂而自由」（如序詩中的省、縣、區、村名等），多少也有些象徵性的東西，但我們不必學習這東西，而更把象徵性全盤運用。我看新近出版的海蒙先生作的「暴風雨前進」（雖然這不是敘事詩），他「把暴風雨比喻革命，把晴天比喻建設期，把太陽的光輝比喻廣大的人民。」恐怕讀眾是不會歡迎的，因為這種全是比喻的手法，看不到歷史的血肉和人民的感情。

在今天，我們的客觀生活的故事，是比我們作品，更是多姿而生動的。就是因為我們詩人，還沒有脫出了小圈子，接近人民大眾，熟悉他們的酸甜苦辣的生活滋味，不能在詩中表現出來。同時，成為敘事詩的題材，也不一定需要驚險離奇的故事，平凡的內容，也可以寫成好詩，到了晚年的哥德自己喜愛的「赫曼與竇綠苔」（郭沫若先生譯），哥德並不在戰爭軍事上去找材料，却以戰亂作背景，重點放在男女戀愛與家庭關係故事的進行；又如在港出版的「小說」月刊裏面的作品，「衛生組長」，「喜事」等的短篇，也是家常小事，但寫得非常生動可愛，這我們是要參考的。

西洋的敘事詩（包括史詩），有名的著作，多以英雄人物神話人物出現，且多取材自神話和宗教的內容，荷馬的『依利阿德』，米爾頓的『失樂園』，莎士比亞的『維納絲與亞當尼』等都是例子。我們中國的敘事詩，描寫英雄人物神話人物，並不很多，歌頌英雄的，有『關上歌』（東晉時人民同情敗將陳安），而花木蘭，秦女休，雖也是巾幗英雄的人物，但這裏他們却是從家庭問題出發的。中國古時的敘事詩，大多反映家庭問題，如『孔雀東南飛』是描寫封建下的家庭有情男女的悲劇；『孤兒行』是描寫孤兒受兄嫂的虐待；『東門行』是描寫貧苦的小公務員和他的賢德的妻子；『關西歌』是描寫西北婦女的當家；以及『目蓮救母』行孝道的敘事詩歌等等，很顯然，這表示了接近人民大眾的敘事詩，多是家庭男女的主題，這也反映了中國社會是一個家族關係根深蒂固的社會。我們今天，當然不一定要沿着家庭故事去找題材，但這特點，我們是不該抹殺的，消滅中國半封建社會的道德和情思，家庭關係，男女觀點，還需要堅持艱苦的鬥爭。

戀愛的主題，似乎有少數的詩歌工作者，在戒備它，我想，這也大可不必，固然不一定用，但用也並不可怕，問題是在於戀愛的觀點和態度是否正確。高爾基的敘事詩『少女與死』罵國王的擾

亂他和愛人的密談，以致被處死刑，是反權威的；普式庚的『茨岡』，寫真妃兒在暴徒式的情人威脅下，說「我死都愛他」（她的丈夫），是表現對戀愛的自由與愛和平的德性；「孔雀東南飛」裏焦仲卿和劉蘭芝的雙雙自殺，非單爲愛，而且用死來反封建的，像羅密歐與朱麗葉一樣。這主題，要看我們怎樣處理就是，『王貴與李香香』，『劉巧團圓』的北方的敘事詩與馱齊新作品，不是也有戀愛的主题嗎？

這裏，順便提到寫給兒童看的敘事詩，也是我們應加注意的工作，給兒童看的詩，當然要多點童話寓言的內容，但它也有故事的敘述，像普式庚的『漁翁與金魚的故事』、『牧師和他的工人巴爾達的故事』之類的作品，我們也是要學習的，特別在兒童讀物好銷的今天。

結構·手法

按一般的敘事詩看來，它是有人物故事做骨幹的，而且情節，從頭到尾是貫串着的，所以，若以海涅的『德國冬天童話』（艾思奇譯）做個比較，我以為他是寫回國歸家的散珠式的雜感詩的連

續，是不能歸入敘事詩一類的，同樣，黃藥眠先生的『桂林的撤退』，黃寧嬰先生的『潰退』等的長詩，雖是反映中國抗戰動亂的時代背景，也有相當深沉的抒情，但它們似乎可以叫做報告詩；馬丁先生的長詩『反迫害進行曲』（見『大眾文藝叢刊』第三期，描寫學運的行列），更是顯然帶着時事性的報告詩。因為它們缺乏敘事詩所有的貫串着人物與故事的要素。

沒有敘事詩特點的詩，不管怎樣長，並不是敘事詩，具有敘事詩的要素，即使怎樣短，還是敘事詩。這是很容易明白的。我們讀中國古詩『上山採蘼蕪』（五言、全詩只有八十字）和杜甫的『石壕吏』（五言、全詩只有百二十字），『麻雀雖小，五臟俱全』，有人物，有情節，寫得非常精煉。前者寫一個棄舊迎新的丈夫的市儈性，活躍紙上；後者寫唐朝戰亂的拉丁，連老太婆也拉去，老太婆的哭訴，顯出統治者罪孽多麼深重，弄得人民突破人亡。使人讀來十分為老婆痛惜，而引起對統治者的憎恨。題材的典型性，這首詩是表現得極其深刻的。

從『採蘼蕪』，從『石壕吏』，可看作者的情思，怎樣善於客觀的間接的表現。哥德說：『詩人應從經驗上從流傳上吸取材料』，而且要『先有一番吟味，才有把握』。杜甫對於現實材料，是

採這種優越的把握的方法，用不着詩人自己挺身出來叫喊，是愛是恨，就可以表現得這麼強烈，這麼深沉了！哥德對於詩劇『浮士德』，曾有自我批判，說過第二部比第一部更客觀，認為這才到了更高更遠更澄明的境界。荷馬在『奧狄賽』裏，只開首『猗歟繆司』一段是用自己的口氣，以後便沒有這種痕跡。亞里斯多德說荷馬這手法是他的長處。這層很重要，詩人使人物登場，便須由他自己發展，顯出意義。

敘事詩，我們應如何學習更好的手法，是要吟味的，『避免直接的鋒芒』（哥德語），確實值得我們的重視。古詩『陌上桑』的描美少婦羅敷的美麗。詩人並不直接的讚揚，他用那些過路人，少年家，農作者看見她而表現出的動作，來襯托這位少婦的美麗。這種內枝振葉，沿波討源的手法，跟『伊利阿德』寫美人海倫一樣，是大家公認為很優越的。

此外，『陌上桑』的對話，羅敷對一位她的愛慕者「使君」的答話一段，也是寫得生動。在『孔雀東南飛』裏面的對話，也有一種巧妙的伏筆，值得指出。當蘭芝被迫回娘家的時候，對丈夫府吏說：『君當作盤石，妾當做蒲葦；蒲葦紐如絲，盤石無轉移。』後來又在被迫改嫁的途中，丈夫

碰到她，對她嘲諷地說：「賀君得高遷！盤石方且厚，可以卒千年；蒲葦一時緝，便作且夕間。」讀來是很感覺有波瀾，有情致的。

關於結構上的開頭和煞尾，我以為是沒有什麼固定的形式的。我們一些寫敘事詩朋友，特別注意到這層。其實這是毋足輕重的問題。

華茲華斯的敘事詩『邁克』（見「番石榴集」朱湘譯）開頭的方式，花了四十二行，約佔全詩十分之一，用意是在表現他寫這首詩的動機，接着才寫勞苦終生的老牧羊人邁克。我以為並沒有多大必要。中國『孔雀東南飛』，據說開頭本是一大段與內容有關的比興，後來因為讀者不耐煩，變成刪到只有二句十個字，『孔雀東南飛，五里一徘徊。』接着就是本文描寫蘭芝，『十三能織素，十四學裁衣……』好像完全不接氣，有些讀者以為是毫不相干的帽子。這也是一個例子。（不過比興的起頭，大多是取兩句景，重音不重義，不一定與內容的主題，扣得很緊的。）

辜律勒己的『老舟子行』（見「番石榴集」朱湘譯），詩寫船上驚險故事，老船夫射死野鴨，後來船遇險，只有老船夫沒有死，詩情緊張得像磁力吸引着讀者，原詩採民間歌謠體，音韻也很齊

整，但它的結尾，是在表現戒殺生的主題。教訓性明顯的指出來。『赫曼與寶綠苔』在結尾，新娘子寶綠苔引述爲革命而死的前未婚夫的意見，和新郎赫曼的抗禦外侮的一番話，也是教訓的意味，但它們是沒有另闢一節，來特別表明教訓的題旨的。至於安諾德的『索赫拉與魯斯邁』（朱湘譯：寫父子比武三天，父親打死了兒子，然後知道是自己兒子的悲劇故事）和沙士比亞的『維納絲與亞當尼』，却是並沒有指出寫作意向的開頭，也沒有指出題旨教訓性的結尾，只是描寫他的人物與情節，就了事。『維納絲與亞當尼』，開門見山，一開頭就寫維納絲在向亞當尼求愛，這倒是簡單明瞭的手法。

至於田間同志『她也要殺人』，描寫一個受日寇殘害的婦女，她手拿滑刀子也要去殺敵，說來場面也很動人，適合於在文化青年羣的朗誦，但他的情思的跳躍，語式的歐化，恐怕是不合北方人民的胃口的，田間同志這敘事詩的結尾，特別用一節『插話』表示教訓的用意，還有無必要固值得研究，但他這樣的說法：『要是她死了，我們應該接着，以自己的血渲染着那刀子！』意義是不適當的，爲什麼不用日本鬼子的血去渲染着那刀子呢？

敘事詩在全篇中，不必純然要一致的形式與韻律，這只要作者的配得適當，『在俄國誰是快樂而自由』，裏面也插有美麗的獨立的小詩（如『食鹽之歌』、『船夫曲』及其它等）；而布洛克的『十二個』，更是多樣，『它吸收對話體的自由詩句，舞踏民謠的民間節奏，小市民的歌謠的音調，革命口號的激情，陋巷的貧民的語彙，最後從屬於自己的莊嚴而又不屈的革命的威武步伐的節奏。』（季莫菲耶論『十二個』）依據這個例子，我們作敘事詩，同樣在一篇當中，可以運用城市與民間的各種情調的歌謠形式。『十二個』是帶着俄國民族色彩與音響的，我們要帶着現代中國的民族色彩與音響。

讀普式庚的敘事詩『茨岡』，『波爾塔瓦』（余振譯）它的對話和場景的形式，是相當接近詩劇的形式，不過敘事詩沒有詩劇那麼嚴格的規律。我們的北方文藝可以看出與敘事詩並行的講唱文學，如詩為主自爲賓的『劉巧團圓』；和詩文並重的『李有才板話』、『李勇大擺地雷陣』等，又發展到歌舞文學的歌劇『白毛女』的創作，這條道路，也是值得寫敘事詩的朋友，更深入去發展，雖然這些的結構的規模，大有不同在。我們寫敘事詩，可以多多讀莎士比亞的戲劇，它是有幫助於詩形

的發展：故事人物和場面的剪裁與布局的。

主題性的掌握，作者情思的人民化

目前寫敘事詩、大家找農村鬥爭的題材，這是一種好傾向，但必須加上我們對於農村題材的熟悉，才不至主觀的概念化，同時，也要把主題性善於掌握，不能為「真實」而寫「真實」。

有些作品，寫地主可惡，剝削與壓迫貧苦的農氏，可是看農氏起義也很可怕，農氏是帶報復的野性的，縱然這是真實的事體，但給讀者以地主是可惡，農氏也可怕，兩者都不行的印象，那是有毛病的。我們要批判地處理這種題材的真實性，『李家莊的變遷』對於農氏的報復性，是用批判的態度來反映的。沙鷗先生的『燒村』，結尾「燒個乾淨啊」，却是着重農民的報復的反抗：

——來呀，來燒他媽個光！

——說好光景只有自己去搶！

這是不不能再細加斟酌的，所謂「燒」和「搶」，不是給讀者可怕的形象嗎？再來，「燒村」

的中心人物是寫一個地主家庭的大少爺周萬湘，他一面同情佃農朱少雲（也頗追求佃農的女兒朱大妹），一面同情會逼害過佃農的地主父親，說過「爸爸是個好心人」，有點把階級關係弄含糊。後來，周萬湘參加農民鬥爭，朱大妹猛見周萬湘，一口門出：「大少爺是你！」這當不是「爲農民」的作品，對主題的掌握，還是不夠謹嚴的。

另外，當「土改」口號盛行的時候，我們作者沒有從現實出發，對於南方敵我力量對比與具體的情況，沒有詳細考察，人家還在減租減息的鬥爭階段，我們在這裏，就叫出「回家去分田！」難免起着過左偏向的影嚮，這對於文藝的宣傳策畧也是有不妥之處的。

詩是詩人以其所感動的，寫出來感動人，所以詩人本身什麼身份的情思，也顯然表露在詩作上面。「十二個」就表示作者布洛克這個知識份子之與當時俄國革命的關係，他是服務於革命的，我們今天也要中國廣大的知識份子來替人民民主革命服務，而且大家正在服務着。要求知識份子的工農人民化，就是知識分子本身的改造與進步，但這不是說革命的知識份子要不得，一切都要工農人民的品質。改造的過程，也不是把知識份子的頭腦擰開，安上一個工農人民的頭腦。這是要知識份

于本身，在思想上生活上工作上，揚優棄劣，逐步的轉變。在敘事詩的寫作上，我們以普式庚和奈克拉索夫來比，奈克拉索夫的『嚴冬、通紅的鼻子』和『在俄國誰是快樂自由』，他的情思，是濃厚地表露老百姓的氣質，而普式庚則顯然是個革命的貴族知識份子。當奈克拉索夫逝世的時候，杜斯退益夫斯基在墓前作了追悼的演說：『奈拉索夫是可以和普式庚、萊芒托夫居於同列的詩人……』說到這裏時，忽然羣衆中喧囂地叫了起來：『不，在他們之上！』（見俞鴻模譯的奈克拉索夫）我想羣衆這種評價，並不什麼過分的。

我們要學習怎麼從普式庚到奈克拉索夫的思想情感人民化的改造。是個非常重要的問題。值得我們時時刻刻探討的。

語言

既是詩，它就要意美音美，精煉和諧。繆司九神中司敘事詩的克畧培（Kalliope），說是『美聲的女性』，可見我們要注意敘事詩的語言的音樂美了。我們讀白居易的『長恨歌』，論故事情節

，論人物性格，都簡單，但是，由於詩的聲色的美醜，新舊派都是同聲讚許的。同時，我們再看看翻譯的敘事詩，詩劇、詩體小說，不管譯得怎麼好，但這種詩離開本國的言語的構造，它的聲美和語感，不能不或多或少的喪失了。

敘事時，在今天中國大眾的文化水平上，習慣上，運用民族形式的節奏，韻律，是必要的。詩是口耳相傳的文學，要好記，但即使記不來，也要好聽好讀，顧到人民大眾的喜見樂聞的程度，才能使詩得着肥沃的泥土，從人民大眾的土地開花燦爛起來。

第一、要淺白、像白居易的問老媽子。杜甫的氣質，是較為人民化的，他的語言，雖然也運用了一些民間的歌調與土語，但一般說來却很高級，白居易的士大夫氣比杜甫更多，而他詩的語言，却走向人民化。我們的詩語儘可以接近口頭語，雖然詩的語言，跟日常說的語言，還會有些距離。那種為不甘平凡，而弄到標奇立異，似通非通的句子，是要避免的。

第二、要注意音節、儘可能押韻，音節過長，一句之中如超過十一個字，顯然違背生理上的要求，讀起是要上氣接不着下氣的。但是，我的意思，並不是要死守七言的法則，如白居易當時在

新豐折舊翁』，就插入與全詩不整齊的「老人言，君聽取」三言的句子。「秦女休」也有四言與七言並用的，如「女休堅詞，爲宗報仇死不疑。」的句子。更複雜的是「孤兒行」，三言、四言、五言、六言、七言等錯綜在一首短短的敘事詩中。（見鄭振鐸著：『中國俗文學史』）

韻的應用，是合乎詩的緊結呼應，使不至於像散文的渙散。據說英國詩人米爾頓，以爲押韻，不夠莊嚴，所以他的敘事詩『失樂園』便沒有押韻；而日本詩也是無韻的，但這特殊情況和民族習慣不同。我們中國敘事詩多是押韻的。「陌上桑」從頭到尾，只押一個韻，讀來也不覺怎樣單調。當然，我們押，不該去按舊韻書去押，墨守成規，只要在今天的時代與地區讀出來相近就行。郭沫若先生『赫曼與寶綠苔』的書後，說：『要用中文來做敘事詩，無韻脚，恐怕是不行的。』照顧着人民讀者的喜見樂聞，實在還可以說得更肯定些，在我看。

關於詩腔

這個問題，是個詩的形式問題，但這裏也包括着兩點，一是對於詩的構造問題的認識，二是什麼詩式才能算是大眾化。

五四文藝運動的貢獻，就是提倡白話文，詩文學也從這時起，打破了中國舊詩的桎梏，走上詩的白話化的路，自由詩，散文詩，吸收了西洋詩的某些優點，這是對於中國詩式的否定。但是，我們的新詩，自把纏腳布解放之後，又變成過於歐化，而消化不良，發生洋酸氣，詩是散文化了，缺乏中國詩的音樂美；因為用白話寫詩音節韻律太不注意了，對於大眾化，對於中國氣派也是有障礙的，詩失了詩腔，好看不好誦讀，這傾向相當濃厚，因而不能不提出來商討，今天也許是應該來個五四文藝運動的否定之否定。但這是不復古，而是進步。

魯迅先生早就提起這問題（約在一九三四年），他給「新詩歌」的朋友說：「詩歌雖有看的和嘴唱的兩種，也究以後一種爲好，可惜中國的新詩大概是前一種。沒有節調，沒有韻，它唱不來，唱不來，就記不住，記不住，就不能在人們的腦子裏將舊詩擠出佔了它的地位。」

郭沫若先生也在「序戲的唸詞與詩的朗誦」一文中（一九四三年）指出：「詩歌過分的追求靜美，會完全流而爲散文，而宣告詩歌的壽終正寢，也就給造型美術過分的「破形」（D.formation）會完全失掉美的作用一樣。」「儘管是怎樣形態的詩，假使不能成誦，那根本不是好詩。」

這些話，值得我們重新吟味而將它變爲詩創作的指針。過去詩友們（連我自己）也會懂得詩的音樂性，但是事實上是理論的概念了解，沒有認識這種意見（就是關於詩腔）的實質，故在創作上還是不能根據這意見，來一番實踐。

在這裏，毋妨粗枝大葉，試談一談，詩與散文的差別，我以爲今天應該把兩者的分野廓清一下了。詩有詩的構造（Architecture）散文有散文的構造，該有不同的格式。譬如以陶潛的「桃花源記」，跟王維的「桃源行」詩，同一個題材，類似的意境，但前者是散文，而後者則是詩。又

如將『長恨歌』、『木蘭辭』、『孔雀東南飛』等敘事詩，用無韻的口語寫出，恐怕也不像短篇小說的散文，就必減聲減色。又如拜倫的『哀希臘』這首詩，以白話（放棄音節韻律）句法譯出的胡適譯詩，至今無人稱好，如馬君武以中國詩腔譯的『哀希臘』，大家都愛朗誦不忘。（蘇曼殊譯的五言詩哀希臘，那就太古晦了）再來，文藝朋友們讀屠格涅夫的小說，多感到其中有些是詩的感覺，那即是說它的意境是詩，但言語的格式，却不是詩，因為沒有詩的節奏韻律——沒有詩腔，所以我們說不是詩。散文的節奏，不是像詩那麼有一定的格式的，詩的節奏，當然允許散文節奏滲入，但有特定的字數與部位，詩句應有基本音節的迴復，滿足聽者的氣應聲和，心的共鳴，因此詩較集中較凝鍊，不像散文的變漫自由，散文沒有韻律，詩有韻律，但有韻律的字，不等於詩。韻律好聽好記，一些口訣之類，既非詩也非散文。韻律服從詩的內容，幫助詩的進行，詩要騎馬就騎馬，要溜冰要穿冰鞋。遵照詩的喜怒哀樂的情緒，而變化詩的韻律。

自由詩，不是散文的詩，也非詩化的散文，它似是不過將某些規律解放了的詩。散文的詩，意境是詩，而行文句法，沒有詩腔，跡近精美的散文了。

我們新詩運動，由於艾青的影響，偏向散文去。他主張詩的散文美，他的詩很注重「形象化」，因而另一方面，對於詩腔的發揚，就被忽視了，他的詩相當歐化，而缺乏中國氣派，但他在詩壇上起了巨大的作用。艾青曾是畫家，他的詩裏有畫意，「形象」特別明確。他曾把詩與歌分得很清，因此，詩多散文美而缺乏音樂性，所以他的詩，不能譜成曲。艾青當然有他的成就，但這種詩的傾向，少了中國詩腔，沒有民族氣派，終究難以大衆化，所以他到了人民運動蓬勃的地區，他要跟人民結合，詩式就不能不改變了，從他的「吳滿有」，就可以看出他走向中國詩腔的方向來。又如何其芳的詩，也多散文氣的句子，如「夜歌」裏，有許多優美的詩意境，但也不少不大好讀的句法，有許多二行要連讀才能完成意義的句子，音節過多，讀起來上氣接不着下氣，我想他在那解放區，要櫻詩運動，總會感到這缺陷而需要改正的吧。

詩腔本身也不是死的，它是隨時代發展的。從詩經，而楚辭，而宋詞，元曲，是逐步解放的，六朝時代的歌謠到現代的民謠，也是逐步解放而通俗的。但這些我們可以尋出變化的中國詩歌的格調。

我這層想法：詩，是要將詩意通過詩腔來表現的，詩才有詩的特性，才能有內容與形式的諧和，當然推敲詩腔，沒有好詩意，那是陳腔濫調。但有詩意，沒有好詩腔，像上篇魏先生的意見，只求形象化，不能成誦，那根本不是好詩。這是指詩的文藝構遠來說的。而魯迅先生的話，新詩『沒有調節，沒有韻，它唱不來，就不能在人們的腦子裏將舊詩擠出佔了它的地位』。這便是接觸到指導新詩人如何運用詩腔，取得讀者，使詩能够大衆化的問題了。

新詩經過提倡朗誦運動，這使我們批判了只供觀看的詩，詩要請教於耳聾先生，不是請教於眼睛先生，這却是一個大進步。但不夠的是：當時詩只在於口語的朗誦，較少聯系到吟唱方面來。沒有更意識地來吸取中國詩詞歌謠，特別是民謠民歌以至俗曲的腔調，注意民歌民謠，多是側重其內容的形象性與素朴美。（這當然很重要）。但是，陶知行的詩，是有中國詩腔的，馬凡陀的山歌是有中國的詩腔的，（舉例：如『老母刺瞎親子目』等），因此，他們的詩，就比較大衆化，老少皆合，雅俗共賞。詩走出知識份子的象牙塔，向着流着臭汗的人羣了。

最近解放區新興的槍桿詩運動，那種詩之所以能够深入文化水平低落的戰地士兵羣，詩具有內

容上的戰鬥性，形體精悍而外，而音調韻律，就脫胎於中國固有的歌謠小調，那是很明顯的。下抄的一首，試聽聽看：

「八二砲，你的年齡真不少！可是你的威信不很高，這次反攻到，不能再落後了。」

這是一個淺顯的道理，我以為凡是大眾化的東西，必然具有民族性，歷史性與地方性相結合的特點。我們如果真得認清了攪文藝的目標，檢查新詩的效果，如果有了接觸了實際工作的經驗，要在人民中生長壯大，那麼毫無疑義，是要斬截地拋棄文藝上的洋酸氣與知識份子氣的。詩人的性格，感情要改造，而詩語必然也得改造，對於新詩方面，我想（雖然自己還做不到）詩腔也是其中不容忽視的一個問題。

（一九四八年二月四日）

談詩歌的用詞

「春風又綠江南岸」

這是王安石的佳句，佳在「綠」字。據洪邁的「容齋隨筆」所記，說是吳中某士人家藏有王氏底稿，詩中「綠」字，初作「到」；後以「到」不好，闕去，改爲「遇」，仍覺不好，再闕去，改爲「入」；旋又改「入」爲「滿」，一連改了十數字，最後才定爲「綠」字。「綠」爲狀詞，王氏摒棄其它十數字不用，而獨活用狀詞作動詞，因爲非此不足以達心目中所獲得的印象，而詩句更覺得生動得多。可見已往文人用詞彙的佳妙，是經過苦心推敲來的。所謂「吟成一個字，撚斷幾根鬚。」就是指這寫作的認真態度。

宋祁得到「紅杏郎侍」的稱號，是就因爲他的詩句：「紅杏枝頭春意鬧」。「鬧」字實在用得

妙，如用「生」，春意繁華不夠，用「濃」就程度深了，却太死板。有這一「鬧」，精神全出，境界活現。難怪文藝史裏，傳為美談。

舉這種例子，給我們年青的詩歌工作者，不無可參考之處，雖然時代不同，我們用自語，用方言寫詩歌，但在寫作用詞上，留心怎樣才能做到藝術的感性的表現，也可以多少的取法。

詩歌是很精煉的文學，要做到精煉，用詞造句，就要特別費心思，馬虎不得，不能看輕一個詞，因為一個詞是每行詩歌的細胞，用一個恰好的字，跟用一個不適當的字，給讀者的觀感，相差很遠。

新的時代，要求新的語感，我們過去讀詩，養成了一種不良的習慣，背了不少古裝和洋式的語感的包袱，這包袱，由於或緊或慢，參加人民急行軍的行列，逐漸在擺脫着了。

杜鵑，以科學的觀看，是一種法西斯的惡鳥，詩人因為缺乏科學的知識，歷來常愛用它，什麼「杜鵑」，「子規」，這種字眼，充着詩篇，而造成一種生活情調的語感，使讀者引起愁怨的心情來。

由於西洋詩的翻譯介紹，什麼「夜鶯」啦，「豎琴」啦之類，也引起學習新詩的智識青年，無

形中受了影響。其實這是西歐詩人有這種感受，他們喜用「夜鶯」之類抒情，那是抒情詩人的情，我們囫圇吞棗，就顯得吃不消要嘔洋酸氣了。

去你吧！杜鵑，

去你吧！夜鶯。

我們不該喜愛這種感，不該有這種孤獨憂鬱的情感。

已往的詩人，不論中外，詩的用詞造句，大多力求字面的美，很少愛用素朴淺白的字，他們不重視所用的詞彙是否符合實情實況。唐代詩人賈島爲着一句：「僧敲月下門」，用「推」呢？還是用「敲」呢？躊躇不決。據說碰到韓愈就告訴他用「敲」字，才決定下來的。我想，韓愈也許沒有詳細考究當時環境氣氛和心情，以爲「敲」字比「推」字雅緻些，多從字面上決定問題的。但是，如果要描寫當時作者的孤單與寂寞，還是用「推」好，用「敲」表示還有同語的人，要用「推」，就顯得房子空漠，只有孤零零的一個，心情與氣氛就不同了。

因此，由於喜愛詞藻的雅緻，也就露出詩人的形式主義和感情作假的毛病來。

李白的「白髮三千丈，緣愁似個長。」（秋浦歌）感情真實嗎？我以為不真實。這是由於詩人喜愛賣弄詞藻的緣故。白髮那能「三千丈」長呢？而憂愁爲什麼要聯在白髮上面去計較短長？藝術，爲着生動，是需要誇張的手法的，但誇張過份，一時刺激感覺可以，但稍爲思索一下，就覺得成疑問，不真實了。詩歌也應該糾正「危言聳聽」的偏向。

明代民歌有首「時尙催急玉」，這樣寫法：——

青山在，綠水在，怨家不在。

風常來，雨常來，情書不來。

災不害，病不害，相思常害。

春去愁不去，花開悶未開。

倚牆看扇，手托着腮兒，我想我的人兒淚珠汪汪滴，滴滿了東洋海，滴滿了東洋海。

「滴滿了東洋海」，又重複着二句，要強化語氣，加重情感，但讀者會覺得眼淚滴滿了東洋海

，是不會有那麼回事的，而且真的悲哀，也不一定有這麼多的淚水流，反而顯得誇張，因這過分誇張，不是又顯得感情膚淺麼？

形式主義的毛病，有時表現標異立奇的詞藻，讀起來非常整扭，上面指的是誇張的不當，這裏却是一位新詩人用擬人法用得不佳。

「最好讓我們看看

它們（稻子）都開了花，結了果，

一齊步入黃金的日里。」

既然描寫開了花，結了果，定是靜止的植物，爲何要用「一齊步入」的詞句呢？弄巧反拙，讀來不調和，也不真實。

太愛用標奇立異的詞藻，就會鑽牛角尖，寫怪詩。詩人也成爲莫名其妙的怪人。據說在敵僞時期，就有一個什麼「大東亞詩人」，吟着：「吃板烟的魚，拿手杖的魚」的怪句。今天，誰願意踏一種「魚詩派」寫作上的覆轍呀。

詩歌的運用詞藻，當然我們也希望能不僅適當，而且到生動的境地。舊字用得看出新鮮，淡字用得看出色彩。丁尼孫的名句，大家是賞識的：「一切文藝中間的一切懸感性時常在冷落的單語上開着花。」不過，這要個基本的前提，自然可讀，如果工夫不到，硬要雕鑿，弄到處處雕鑿痕，反而難看。

詩歌不能單靠字面上的新鮮和色彩，還要注意重格調的和諧，就是詩歌的音樂性。今天對於詩歌的鑑賞評價，要從眼睛先生轉耳朵先生的了。在閱讀和寫作的時候，要是不重聽覺，不能算是正確的鑑賞的。

舊詩人有一句：「羣山萬壑赴荆門」，被認為「羣」字在聲調上用得好，讀來很有氣勢，因「羣」音較沉，如用「千」字，連「山」字起來兩字都上平，就覺太輕不好了。這是值得參考的。新詩人，常常較重視覺，以為要避俗，求新奇，常將讀來順口的「愛人」，喜歡寫做「戀人」，其實「戀人」讀來是很難明白而不順耳。這是由於不明瞭詩歌的音樂性的一個例子。新寫詩歌的朋友，犯這種例子的缺點，是相當普遍的。

卞之琳先生有首「傍晚」的短詩，寫得很好。注意到音調跟內容氣氛的合拍，中間一節，可引證一下：

默着老漢的瘦體

匆忙的趕回家去，

忒忒的，足踏鼓着這兒——

枯澀的調兒！

他把「忒忒的」三個字，特別着重抬頭，爲着是這三字的音響，蹣跚的「枯澀的調兒」，來襯托出靜境的黃昏。排比的用意，就是顧到詩的音樂性；含義與發音的合拍，至於「蹣」去」，和「道兒」「調兒」，押着單字韻和雙字韻，也不能把它的韻律的優點，隨便忽畧過去。

民間歌人，是比我們知識份子的新詩人，更重聽覺的鑑賞的。他們創作出來的作品，更富於腔調美，用字淺白，不在字眼上鑽牛角尖。由於重視詩歌的腔調與字音，甚至運用起聲詞與諧音的雙關格來。

「人兒人兒今何在？花兒花兒爲的是誰開？雁兒雁兒因何不把書來帶？心兒心兒從今又把相思害！」

——「白雲遺音」

像這樣句首的疊詞，讀來是滿有情趣的，這不會輸給李清照的「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」的句法。這絕不能單純看做是近於文字遊戲。

民間詩歌，用諧音的相關意，這也表示百姓人的機智，用字音暗示，因爲有些事情不好明說。竹枝詞作者也有「楊柳青青江水平，聞郎江上唱歌聲。東邊日出西邊雨，道是無晴還有晴。」這裏的「晴」，就是指愛情的「情」。用字用得多麼有意思。至於要表示對政治的憤慨，也有的用這種相關法。最近潮汕一帶受了國民黨軍的壓迫，就吟出這種短句來。諷刺他們的剿匪，糟蹋和敲剝百姓。

剿來剿去剿國幣，

（剿即抄）

匪來匪去匪良民。

（匪即毀）

這種雙關法的短句，可以聽到百姓的憤怒的聲音。我不是要學寫詩歌的年青朋友，去學這種諧音的雙關法，不是的，我是要讀者了解民衆用詞，怎樣注重字音的，而且在意義之間，顯出文化水平低的民衆的智慧。我們不好自視太高。

現在，我要指出詞意的積蓄。寫詩寫歌，詞彙貧乏，就難寫得好，多了就有選擇的自由。譬如兵，兵多可佈置得來，再求佈置得當，兵馬不夠，不容易打得好仗。但是，怎樣去積蓄詞彙呢？大家知道有三個方向，毛澤東主席說要學語言，得向人民學，向外國語學，向古人學。生活上的是勝於書本上的，主要是向老百姓，我們不學習羣衆的語言，詩歌就不能大衆化，也就不能教育民衆。在生活中，蒐集百姓的富有表情的語言，運用正確、適當而生動的詞彙到作品中來。

詩人歌人到民間去，下層民衆的中間去，他們的「詩囊」，應該積蓄富有人民生活氣息的詞彙。人民的用詞，有時也許我們覺得不够雅緻，但這是知識份子的舊根未除、偏愛還在的緣故，如廣州說共軍，說成「八叔」，潮汕一帶說成「二點」，「八叔」，「二點」也許不美，但不能這麼

看法，那是他們用慣了的暗示的方言，這方言，他們就感到親切。我們要寫他們的事，就得學他們的話。寧可把「提高」的意念放低些。到了鄉村，要是我們不喜歡用爛了的「如魚得水」的句子，就可能得到「像蚯蚓得到泥土」來代替。對於讀書人，寫「葉子還沒有的菩提樹」，還不覺得多大不順耳，碰到文化水平低的讀者，就會想應該改成「還沒有葉子的菩提樹」，這才更可讀。詞兒的位置，放得更恰當些，中國化些。這些是我們離開原來的小圈子才會感覺到的。

詩歌與比喻

毛澤東主席強調自我批評說：「……應該經常掃地和洗臉，以免這些政治的灰塵和政治的微生物來蒙蔽和侵蝕我們同志的思想和我們黨的肌體。」這說得多麼明白易懂，他用比喻說明，給我們讀者一種非常具體而真切的印象，是永遠忘不了的。在他的文章中，時常出現着這種給我們忘不了的好比喻。在整頓學風的清講裏面，把讀書跟宰豬作比，教條跟狗屎作比，以及最近「論人民民主專政」裏面，人民對美蔣反動派的刺激問題，拿武松跟老虎作比，等等，都是既通俗具體，又生動活潑的好比喻。在「反黨八股」里面告誡同志們，要：「會用簡單的語氣，具體的口吻，用羣衆所懂得的譬喻和羣衆們說話。」

比喻，在文章裏面，講話裏面，由於毛澤東主席的指出，更使我們懂得它的重大意義，看他運

用得多麼恰好。有些工作者攪了多少年的宣傳工作，上了講台，寫了文章，總不能做到這種地步，我想，其原因之一，就是沒有注意要給「羣衆所懂」，也就「沒有能够拋棄那些背得爛熟的，老生常談的抽象公式。」

給羣衆講話，寫文章給羣衆看，比喻是少不了的，這固然由於一般羣衆的文化水平不高所要求，運用較熟悉較具體的事物作比，就可給羣衆一個明快生動的印象，或是給文化水平較高的人們看和讀，也需要比喻。這理由從比喻在修辭學中的地位之重要就可以理會了。

但，比喻要用得適當生動，是不容易的，我們不能因為比喻重要，隨便運用也不行，約翰生博士，讚美小說家司微夫特說：「這個傢伙永遠不隨便用個比喻。」這是讚美他用比喻用得妙的話。有些學者搗修辭多年，不見得他的文章用比喻就用得高明，而落後的羣衆，雖然文化水平低，但用比喻有時却用得非常之好。而好就在於能够拿身邊日常生活的具體事物作比，知識份子常常脫離生活，而愛找書本上蒼白沒有生氣的字眼，差就差在這里。

名著「紅樓夢」的作者，這部小說，寫得滿好，而讀他的黛玉讀：「兩灣似蹙非蹙籠烟眉，一

變似喜非喜含情目，態生兩鬢之愁，嬌襲一身之病，淚光點點，嬌喘微微，閒靜似嬌花照水，行動如弱柳扶風。心較比干多一竅，病如西子勝三分。」「如」什麼，「似」什麼的明喻，顯得太裝飾了，缺乏描寫的活潑力。

民間的詩人，反映在詩歌諺語的比喻，很多值得稱讚，不僅樸素活潑，而且也很完整。下舉的一首民歌，多少可以做個例証。

妹係好花在園邊，

哥是蕪藕在塘前，

怎得移花同藕種，

花也香來藕也甜。

這首戀情的民歌，雖用把女人比花的舊套，但讀來，並不壞，全歌總覺比喻很好。我寧可愛這首歌，而不喜歡陶淵明的『願在絲而爲履，附素足以周旋，……』之類的過多作比。詩歌上比喻的好壞，要看情調，不能靠着許多『我好比』來叫好的。

當然，過多作比，顯得太裝飾，看來不舒服。同時，人家比過了，我們再比之不休，也是可厭的。在詩歌界，曾有一個時期有教條的毛病，寫詩常要用西班牙詩人R，阿爾薩特的「你沒有死」的隱喻。

這不是死，而是下種，

在你的死里，

有着新生的痛苦，

在天地的硬亮下面，

生命便倔強地生長。

這是一種強調價值的想像的隱喻，用意很好的，但常看到，讀者就以爲意境不新鮮，就會感到像「你是輝煌的明燈，在黑暗中引我們前進。」一樣的陳腔爛調。新詩歌要求新的語感，新的形式，也要求新的隱喻，新的意境。

比喻有明隱喻之分，隱喻較直接，在句子更成主體的地位，這是隱喻更適合於形式精煉的詩歌

，因為詩歌要感情，在感情激昂的時候，就採用簡短的語式，就不需要加上「好像」、「如同……」一樣的明喻拖沓。讀「馬耶科夫斯基的作詩法」（「中蘇文化」第八卷第五期）可見蘇聯詩人馬耶科夫斯基是慣用隱喻法的。

照我們說

韻律——

大桶，

炸藥桶。

一小行——

導火線。

大行冒烟，

小行爆發，——

而都市

向一個詩節的

空中飛着

——「與財務監督論詩」

詩句簡短有力，那些「是」，「好像」都刪去，詩是「炸藥桶」，「導火線」，所以就「冒烟」，「爆發」了。蘇聯文學評論家，很重視馬耶科夫斯基的隱喻的詩法。他們說：「隱喻已經不是爲了自己的新奇來戰勝讀者而被注意的，而是爲了用極度的具體性與意味性來揭露意義與現象的內容而被注意的。」這話可以給大家的參考，不是爲新奇，是爲它所表現的內容的具體性。

如果沒有感情的激昂的力量，沒有用詞造句的具體性，我們仿效馬耶科夫斯基的隱喻詩法的短句，難得成功，反而覺得一種文字的跳躍、用較長的隱喻句，也可以表明情感與意境。我讀繼「王貴與李香香」後的佳作「柴堡」（方冰作），在第十章「英勇的死」，歌頌一位好區長，這樣描寫也很好。

人民相信你，

相信你是一塊鋼，

只會斷，不會彎，

站在敵人面前。

比喻在詩歌很重要，比散文更重要，散文不能像詩歌那麼用得多，過多就失却描寫與敘述的自
然，詩歌可以避免這個缺憾。一個精恰的比喻，可以給讀者深刻的印象，比喻得不好，反而覺得是
多餘。讓我們來學習毛澤東主席在講詞中的比喻，運用到詩歌上來吧！

閩南歌謠的藝術性

我離開了家鄉十多年，家鄉的方言，大多忘記了，只學得書本的語言，就是大家談話的「學生腔」，我認識到如果要從事文藝工作，必須學取人民的俗話，吸取民間文學醇美的乳漿，要與人民結合，最好是服務桑梓，學習較易學的本地方言，方言才能表現人民的生活的氣息。過去前一個內戰時期，進行土地革命的時候，曾有民運工作者，採用閩南方言編寫民歌，起了很大的宣傳作用，那些歌有些還留農民的嘴巴上面呢。這次，我參加了方言文學的運動，開始做點研究，蒐集一些閩南的歌謠來讀，除了較拙劣、較穢褻而外，我是讀得津津有味，好像回了家鄉，好像跟那些胼手胝足忙里偷閒的鄉親在一起，我是感到十分親切的啊。

歌謠文藝，是人民自己反映自己的生活感情，無疑義，他們還濃厚地帶着舊社會的迷信、道德

觀、報應思想，所以，在閩南方言的歌謠冊裏，還充塞着『雪梅思君』、『英台遊地府』、『大舜耕田』、『唐寅磨鏡』，以至『破腹驗花歌』之類，但是從那些新編的『百花歌』、和『採茶相褒歌』看來，就有很多珍珠玉般的作品，讀了就像嚼甘美的橄欖一樣，吃了一粒又一粒的貪嚼着。褒歌之類，雖是談情說愛的戀歌，却是最可愛的東西，這也跟各地的情歌相似。民間歌謠，它雖有些單調或欠錘鍊，但它的確沒有讀書人的過份想象、貧乏、造作、拖沓和虛飾的弊病，它的內容，却是真實的，現實的，結實的，它的形式，是朴素，是簡明，是音節和諧的。靜聞兄論『歌謠本身是藝術的詩作』，那種扼要的意見，我覺得說得非常中肯，對於我們讀者很有幫助。我讀了一些閩南的歌謠的集子，如果不把握它的兩面性，片面地把民間的文藝東西，說得十分美好，有些年青的讀者，就會不以為然，我們要把定正確的立場，具有吸精去粗的觀點。我讀這些閩南的歌謠集子，是在許多荆叢中間尋摘到鮮麗的花朵的。

我在這裏列舉了一些閩南歌謠，是着點於藝術的觀察，同時也在於說明了運用方言寫作的巧妙，做爲我們學習方言文藝的參考而已。

閩方流行着一種褒歌，「褒」含有對唱的意味，說是在採茶的時節，採茶的男女，互相唱和，有時這個山頭唱過來，那個山頭唱回去，題材相當寬廣，耳聞目見的事物，都可觸心適意的唱出來，帶着互相戲謔的意思。唱到一方輸了才收場。有時村子的孩子們，各集結二批人馬，學習大人，褒起歌來，鬥個輸贏，唱贏的便得大人讚獎，這跟廣西的「歌墟」有些相像。閩南和台灣一樣，都有褒歌。褒歌的形式，都是七字句，四句成一首，大多第一、第二、第四句押韻，也有前二句押韻，後二句轉押一韻的。唱時差不多語尾帶着「呀」的餘音。但是，我所得的集子，雖說是褒歌，並不是對唱的樣子，變成只取它的形式罷了，這是不是褒歌形式的轉變呢？我從這些褒歌，看出民間歌者，用語的才能，顯得神情的活現，和音節的諧和，實在值得欣賞和學習的。

一隻船仔二枝篙，欲載娘身去勒桃，
(勸桃——玩)

一陣大風四面報，二個性命險險無。

欲食好魚近水底，欲盤娘仔近厝邊，
(厝邊——鄰居)

三不五時可相見，較好雲開見月時。

東西不行行南北，四四不買賣十六，

當初看娘無落腹，今來愈看愈過目。

梅仔好食酸吻吻，楊桃好食咬命損，
(咬命損——打冷顛)

苦無共哥同床鬪，因何纏帶短三分。

這裏第一首的『險險無』，第二首的『三不五時』，第三首的『無落腹』，第四首的『咬命損』，都是片語，用得多麼入神，多麼恰切！

狗咬鐵了不甘放，看有食無氣死人，

不食娘仔麼條項，恰娘相好無采工。

(無采工——白化工夫)

好花也着好花盒，美娘着對好郎君，

今來英台配馬俊，嘴齒拍折含血吞。

橄欖開花親像桃，武松殺嫂手擄刀。

仙人拍鼓有時錯，聲音好聽隨時無。

阿哥不來我較暢，無人敢講娘奸雄，

拍折手骨顛倒勇，更來一個較盡忠。

以上，如『狗咬鐵丁不甘放』，『嘴齒拍折含血吞』，『仙人拍鼓有時錯』，『拍折手骨顛倒勇』，都是運用諺語入歌，用得很自然。第四首，四句一韻，用『拍折手骨顛倒勇』，這女子特別顯出閩南人民強悍的氣骨。

爲着表示不滿或怨怒，女子的民歌，是滲入罵語的，『天壽』，『短命』之類，也常看到，如

『郢頭短命臭馬俊』，『短命郎君做你去，害阮心肝冥日如（日夜心亂）』的句子，並不覺得勉強，也不覺得粗野。

反倒是那些文言、國語的，才覺得乏味，當然民間也多少有些會用這些，或者這些是出自文人的手筆或渲染也說不定。

你看有一首用『繚致』，『連理』的句法，就多麼的差勁：——

牡丹開花笑微微，娘仔生做眞繚致，

害阮（我）每日病相思，想要共娘共連理。

還有一首不是喪歌體的『行船歌』：——

一位過一位，值（何）時來做堆（在一起）

舉目看江水，阮君船走開，

有君也燥煩，無君也怨嘆，

今日那只欸（這樣），江邊哭失戀。

用了「失戀」的新語，實在讀來不如方言好，情味差得好多。雖然說人民的語言，由生活的頭進，而增加了新語彙，是必然的。但這個例子，又給我們寫方言文藝，了解用新語應該有所限制，用時務必求其能表情與和諧才行。

閩南民歌的比興，有的寫的很好，不但借音調，而且意義也很切近。下列的例子，頭二句，都是寫得很美的比興，使全首歌，更加生色。

龍眼好吃核來烏，荔枝好吃皮來粗，

那得與娘孺同鋪，較好赤肉炊香菰！

燈火無油接接挑（時常挑燈蕊），脚尾無人睏腳燒，（睡不溫暖）

來到娘兜（處）給娘笑，無錢用計想到着。

田螺無腳行留渣，
土蠟無鱗會溜沙，

當時是你來愛我，
如今閒話講無煞。（無煞——不已）

菲菜開花親像香，
松柏點火會出油，

阮兜老婆且將就，
被船過溪較贏洩。（阮兜——我家）

水桶勸離得桶索，
咱嫂勸離得咱哥。

娘你要嫁着嫁我，
給你清閒免拖磨。

寫到這裏，使我又聯想到人民運用譬喻的能力，是很可驚佩的，有些民歌中間的譬喻，是非常恰當、生動而有趣的，而這些所譬喻的，正是親親切切的生活上的事物。

阮娘生美廿一二，
較美京城牡丹枝，

終身配伊勸得起，
親像山貓望海魚。

蟬朴開花在庭前，
娘仔生美如天仙，

看有食無干徒羅，
親像懸佛鼻（聞）香烟。

末廟開花會合蕊，
阿片食癮成餓鬼，

二蕊目周（眼睛）烏蕊蕊，
一個胸前成樓梯。

這個描寫戀愛不遂的『山貓望海魚』，『懸佛聞香烟』，以至形容大烟鬼的骨瘦如柴的身軀，『一個胸前成樓梯』，會比讀了修辭學的讀書人差嗎？閩南有些諺語，也有譬喻（或比擬）得非常一些巧妙，可以列舉一些出來，做上述說明的補充，如『田螺脚，薑母手。』（遲鈍），『猴脚猴手』（敏捷），『放屁安狗心』（不兌現的安慰），『路頭燈芯，路尾鐵鏈。』（挑担的吃力），『藥內甘草，陣陣有份。』（多事），『缺嘴愛留鬚，跛脚好踢球。』（護短）等等，是可見民間的語言藝術的能手了。

我又讀到一首嫁翁（丈夫）的歌謠，形式很自由，長短句用在一起，參差不齊，但讀來韻調也

不壞，其中有一段寫得很有味，刻畫畢肖，興會淋漓，入情入理。他說：

嶽蕭賣肉翁，肉頭肉尾來炒葱，

嶽蕭飯店翁，腹肚一日無時空；

嶽蕭打銀翁，滿頭骨髻金東東；

嶽蕭穩龜（駝背）翁，關去被底會隔空；

嶽蕭粗皮翁，被席縹（搔）破七八空（窟窿）；

嶽蕭白頭翁，一冥（夜）牽被寒鼻空（孔）；……

閩南地方，因生活困難，人民多離鄉別井，到南洋『淘金』去，留在家裏的女人，就不免唱出惜別、閨怨的歌來了。

雨落簷頭流，我君在外頭，

雖是別人子，掛在我心頭。

一個枕頭有七寸，留有三寸等待君，

等待我君唔來翻，目屎（眼淚）流落在目唇。

這兩首歌，形式實在簡煉，音節韻律也極和諧，而在這短短的字裏行間，真摯的感情，又是多麼的充溢！

★

此外，我覺得歌與詩有着差別，謠與歌也應有它各自的特質，現在有人編『謠』的集子，好像着重在謠，可是把顯然的民歌也放在一起，就不大妥，如果籠統說歌謠也就無所謂。謠有長有短，但好像沒有歌的聲調那麼長引和曲折，而內容發展到今天，更着重於政治生活的諷刺。這個問題，我們還要研究，且不提它；不過我要說閩南的謠，越富有民間語言氣息的，越覺得有味道。那些用國語記錄的，讀來就體味不到閩南地方的情調。抗戰期間，閩南有這樣的童謠：

滾，滾，滾，中國打日本，哥哥做先鋒，弟弟做後盾，打到日本變成藩薯粉。

聽來實在充分表現了兒童天真活潑熱烈的語氣。但是有人記錄『慘勝』後的閩南民謠，用了非

方言『簡直』之類的句法，就顯然呆板無味了。

白米又貴，一担五萬幾，

縣長想限價，簡直是放屁，

吃人肉，放狗屁；

有人發大財，有人吃大虧。

還有諷刺省主席劉建緒的謠：『埋頭苦幹，撒職查辦，貪贓枉法，官陞財發。』這好像是出自小公務人員的手法，雖然有他進步的人民性，但在表現法說，就缺乏民間藝術的大眾性。這不如諷刺劉建緒之後的李良榮的謠，來得更好。雖然是更簡短些，但這更像百姓的創作。

『劉換李，沒了柴，沒了米。』

各地的民歌民謠，運用當地的方言，是一個特色，因為那有着生活的表現呢。我們學做歌謠的，就不能單填單調的形式，學用方言語彙，也要留心老百姓用語彙的基本精神。我讀了一些手頭僅

有的閩南歌謠，感嘆着故鄉的農夫農婦，終日在田野上奔忙，但他們用土話編唱出來的歌謠，却多是我們讀書人、詩歌工作者所難辦得到的啊！

對唱式的民歌

這次我聽到了「中藝」演出節目中，那個「兩親家的對唱」的民歌，內容頌揚新政權的處理事務，從民間的一些家常瑣事說起，一問一答，是覺得非常心愛的。我以為這形式，大可發揮，因為這個形式潛在着機智，表示着對質，容意引人的興趣與注意。這在民歌當中，不管中國和外國的，是相當普遍的形式。

大家知道，廣西的「歌墟」的傳說，就是表示這種形式的極致。「歌仙劉三妹」的故事，是個美麗的故事。傳說她非常慧敏，出口成歌，四方人士，要來跟她鬥歌，都被質倒，後來有個少年秀才，叫做張偉望的，也慕名到來。鄉人築了一個高台，台下是鄉人聽衆，他們二人在台上對唱，一連唱了三天三夜，歌聲不歇。又相率登上山巔，對唱七天，歌聲蕩漾，後來，歌聲停止了，鄉衆登

山一看，都化做石頭了云云。

這種賽唱，別的省份也有的，下面所記的四川兩首山歌，看來不僅四川才有，閩粵地區，也是沒有這類似的歌詞。

唱：

你的山歌沒有我的山歌多，

我的山歌幾籬筍。

籬筍底下幾個洞，唱的沒得漏的多。

答：

你的山歌沒得我的山歌多，

我的山歌牛毛多，

唱了三年三個月，

還沒有唱完牛耳朵。

這個，當然是個開頭，在彼此自誇之後，可能就彼此對質或戲謔地唱下去。順便提到值得學習的，從這兩首歌詞，可見民間的歌謠，並沒有生澀抽象的語句，全是口語化；比喻是本地日常生活的事物，具體生動，新鮮有趣，從「籬窠」和「牛耳朵」的詞彙就可看出了。

我們閩南也有一種問答式的歌謠，有二個人對唱的，也有一個人自唱的。泉州流行的「土蚶爬輪沙」（即光滑的蚯蚓），歌意是上二句問蚯蚓為何會唱歌？下二句就解答它的理由，但問的再舉與這理由相似的東西，駁問為何它不會唱歌，答的又再說理由；而問的又在駁斥下去，一直列舉二十種事物。這種歌謠，類似兒歌，啓發兒童的知識，有着教育的作用。

在劉復的「國外民歌譯」一書裏，也有不少這種一問一答，一追一拒的對唱，顧頡剛在讀了其中一首希臘民歌「我要變做了……」之後，就舉出跟它相似的「小放牛」戲中的歌詞，證明很相像，那雖是追逐愛情的，但那種敏捷機智，和歌詞的朴素自然，活潑有趣，從生活取形象的手法，是使我覺得有抄錄來看看的必要的。

（丑唱）姐兒門前一道橋，有事無事走三遭。

(且唱) 休要走來休要走，我郎兒懷揣殺人刀！我郎兒懷揣殺人刀！

(丑唱) 懷揣殺人刀，那個也無妨。去了頭首冒紅光。縱然死在陰曹府，變個魂靈兒撲在你身上！

(且唱) 撲在奴身上，那個也無妨。我家郎兒會陰陽，三：兩槓撲下了你，將你扔在大路旁，將你扔在大路旁！

(丑唱) 扔在大路旁，那個也無妨。變一個桑枝在路旁藏。但等姐姐來探桑，桑兒抓破你的褲襠，桑兒抓破你的褲襠！

(且唱) 抓破奴褲襠，那個也無妨。我家郎兒是個木匠。三斧兩斧砍下了你，將你扔在養魚缸，將你扔在養魚缸！

(丑唱) 扔在養魚缸，那個也無妨。變一個金魚缸裡藏。但等姐兒來桶水，學一個張生戲紅娘，學一個張生戲紅娘！

(且唱) 張生戲紅娘，那個也無妨。我家郎兒會撒網。三網兩網撒下了你，吃了你的肉來喝了你的湯，

吃了你的肉來喝了你的湯！

(丑唱) 唱了我的湯，那個也無妨。變一根魚刺在飯邊上藏。但等姐兒來喝酒，魚刺兒卡在你的嗓子眼上，魚刺兒卡在你的嗓子眼上！

(且唱) 卡在嗓子上，那個也無妨。我家郎兒會開藥方。三方兩方打下了你，將你扔在臭痔房，將你扔在臭痔房！

(丑唱) 扔在臭痔房，那個也無妨。變一個蜜蜂癩缸裏藏。但等姐兒來撒尿，蜜蜂兒鑽在你心花眼上，蜜蜂兒鑽在你心花眼上！

(且唱) 心花眼上，那個也無妨。我家郎兒會扎鎗，三鎗兩鎗扎死了你，管叫你一命見閻王，管叫你一命見閻王！

(丑唱) 我命見閻王，那個也無妨，閻王面前數數冤枉，縱然死在陰曹府，轉一世也要配成雙，轉一世也要配成雙！

羅馬尼亞一首民歌，「小姑娘，你不要弄錯了！」也是一男一女的對唱。形式也很簡練完整可

讀。

——小姑娘，你不要弄錯了。

你不要來接近我。

我們中間有一條大河。

你是渡不過個條大河的。

——我就變成了一條魚，

我就渡過了那條河，

我就接近了你。

——小姑娘，你不要弄錯了。

你不要來接近我。

我們中間有一座高山，

你是爬不過這座山的。

——我就變做了一隻鳥，

我就飛過了那座山，

我就挨近了你。

——小姑娘，你不要弄錯了，

你不要來挨近我。

我家裡有一個惡姑，

你跟了她日子不容易過。

——有的是惡姑，有的是好媳婦，

咱們的日子還不是好好的過？

前一首是男的追逐女的，這一首是女的追逐男的，但結尾總是希望終成眷屬，東歐的國家，也

有男女害怕惡姑，這跟中國人情風俗又是相似。

我想，這種對唱的形式，比單唱更熱鬧些，更適合於舞台的演出，在他們對唱的問答中、迎拒中，如歌謠平白易懂，生動有趣，更易吸引聽衆的關心，更易留給聽衆一種活潑的印象；上舉兩例，是屬於愛情，但我們當然也可以用在社會政治的內容題材上，這是不用多贅的。

(四月廿三日)

魯迅先生與詩歌

I 魯迅先生的詩心

魯迅先生眼看中國舊時的抒情詩人，在「詩歌之敵」一文，說他們感情太淺太偏，動輒就來一首「無題」或者「有感」；又說到「被豪養的文士，宋玉司馬相如之流，都是位在聲音狗馬之間的玩物。」

魯迅先生是一位「敢於直面慘澹的人生」的現實主義者，當然，是要鄙薄這種淺薄的詩人和御用的詩人的。他對司馬相如之流的鄙視，正是表明了他自己的性格，他真的是一個勇士，一個敢於正視淋漓的鮮血的勇士，他說『在現在這可憐的時代，能殺才能生，能憎才能愛，能生能愛，才能

文。』(「七論文人相輕」)所以，他就「橫眉冷對千夫指，俯首甘爲孺子牛」了。爲了愛爲了憎，就是戰到最後一個人，也不稍妥協。題「徬徨」詩說，「兩間餘一卒，荷戟獨徬徨。」武器還是緊緊握着的，但他在暫時的徬徨中，還是向新舊惡勢力鬥爭，上下探索他的道路，如何去靠近被壓迫大眾的道路。

廣義說，魯迅先生的真善美的詩心，是深廣而熾熱的。讀他「故鄉」對於農民潤土的感情，「祝福」中對於鄉下婆祥林嫂的感情，「爲了忘却的紀念」對於被殺的朋友的感情，「寫於深夜里」對於一般被逼害的青年的感情，等等，不是像血絲般浮在水面似地攪擾讀者和訓育讀者的詩心麼？「野草」的散文和「朝花夕拾」的憶記以及許多精煉的雜文的警語，不也都是詩般的感情，詩般的智慧，像星光，像火花，在讀者眼前閃爍，心中燃燒着麼？論魯迅先生與詩歌，如果單從文藝的體裁，不從他的心靈研究，我想兜不出道理來，而且毛病是很大的。我們應知道，魯迅先生這種詩心的搏動的聲音，只沒有通過詩的形式，詩的語言來表現罷了。

魯迅先生固然是一位清醒而戰鬥的現實主義者，但他的感情，依然有時也是脫不掉智識份子的

本色的。他深知智識份子某種傷感的病態，自己力圖克服，他坦白對朋友說：『多傷感情調，乃知識份子之常，我亦大有此病，或此生終不能改。』（見致聚仁信，一九三四年）我門讀魯迅先生的作品，應該了解魯迅先生，他是並不顯有意帶着那種傷感的東西的，不過它是自然的流露出來。這在今天我們是不必去學他了。另一面，當然我們也是知識份子，對於這種傷感的感情，也很容易起了一種默契，但這到底是不健康的感情，魯迅先生自己解釋過了。

魯迅先生在自選集序言說：『並不願將自以為苦的寂寞，再來傳染也給如我那青年時候似的正做好夢的青年。』『因為我相信現在和將來的青年，是不會這樣的心境了。』寫詩的朋友，更常有自以為苦的寂寞，應來接受魯迅先生這意見，我認為是重要的，我們學習魯迅先生對於讀者的責任感，不要引導青年因寂寞而孤獨，眼望天上的星星，與實際和人羣游離。要認清寫作的目標，是為着「孺子」的食糧去當一條牛的啊！

2 摩羅詩力論與早期的白話詩

對於詩歌的看法，魯迅先生在一九〇七年寫的論文『摩羅詩力論』雖然受尼采與叔本華的影響，充滿着浪漫主義的觀點，但在當時，暮氣沉沉的中國的文化界，這篇論文，是有力的、進步的，它可以說一個精神的動員令，所謂摩羅，就是天竺所說的天魔，基督教的撒旦，是違反正統的勢力的。簡要說，這篇論文的中心點，就是爲爭自由，敢反抗，要歌唱，反沉默，使昏庸老朽的中國變爲神光煥發的中國，無聲的中國變爲『偉美之音』的中國。這詩論，實質上可以說是整個文藝工作的行動綱領的基礎，在當時意義是很大的。

這篇詩論，把『摩羅詩人』拜倫放在首要的地位，再列舉與拜倫同時的雪萊（那時寫佛修黎），以及受拜倫影響的許多詩人，如斯拉夫民族的普式庚，萊蒙托夫，（來爾孟多夫），如波蘭的密克威支，斯洛伐支奇，克拉甸斯基三詩人，如匈牙利的裴多斐（裴象飛）等。他說：『上述諸人，其品性言行思維，雖以種族有殊，外緣多別，因現種種狀況，而實統於一宗：無不剛健不撓，抱誠守真；不取媚於羣，以隨順舊俗；發爲雄聲，以起其國人之新生，而大其國於天下。』這種反對封建以及富有民族思想的詩人戰士，在四十多年前全國瀰漫麻痺瘴氣和衰疲的清末，是極其需要的，

介紹這些詩人戰士，不是魯迅先生自己的愛好，而且密切地和中國的現實關聯着，中國是要求能夠「櫻人心」的詩人的。

對於這幾位詩人，在那之後，魯迅先生還有時說起，不斷地介紹他們的爲人與詩。直到一九三五年的「雜憶」，還說「讀了拜倫的詩，而心神俱往；尤看他那花布裏頭去助希臘獨立的時候的肖像。」編「奔流」時，登載了自莽譯的「彼得斐·山陀爾」（即裴多斐）的長文，特別賞識他的短詩「生命誠可貴，愛情價更高；若爲自由故，兩者皆可拋。」自己也曾譯他的詩五首。在孫用譯的「勇敢的約翰」敘事詩的後記，說「我愛裴多斐的人和詩」，且爲這詩集出版，自己先墊付了版稅。孫用譯了萊蒙托夫的抒情詩「帆」，他覺得有些差異，自己的翻譯出來跟孫用譯的比較。到編「譯文」的時候，介紹普式庚和萊蒙托夫的作品，更是不少。

但是，魯迅先生在理論上雖然要求「偉美之音」，要求摩羅詩人，而在自己的詩作上，當時並沒有說到做到，他在一九一八年「新青年」發表的自話詩，「夢」，「愛之神」，「桃花」，「他們的花園」，「人與時」五首，和翌年寫的「他」一首，都是短型的小詩，這些詩，無論感情，或

者意境，都是比當時有名自話詩人較為遜色的，倒是五四直後郭沫若先生的詩，表現了一代的浪漫主義「偉美之音」的精神。魯迅先生對於這時期的自話詩，自己也是不滿意的，他在收集這些詩的「集外集」序言說，「十多年前的新詩，也全在那里面。這真好像將我五十多年的出屁股、脚手指的照相，裝潢起來，並且給我自己和別人來賞鑑。連我自己也詫異那時的我的幼稚，而且近乎不識羞。」這種理論與創作不相符的原因，要怎麼解釋呢？我以為這時的新詩，從舊詩解放出來，當然還難免帶着束縛，不能放手大撻，寫出跟上述諸外國詩人的詩的感情與形式一樣的詩作，固然多少受時代的限制，另外主要的原因，恐怕是魯迅先生的思想，很快從浪漫主義轉入批判的現實主義，而且在文藝創作他更善於主宰小說與雜文，「不喜歡做新詩」的緣故吧？早期出版小說，書名取「吶喊」，還存着一脈相承的痕跡，可是內容却是純粹走向現實主義的階段發展了。

到一九三〇年「左聯」成立的時候，魯迅先生論詩的看法，更明確地堅定他的現實主義，批評對於革命抱着浪漫諦克的幻想的詩人，他以俄國的葉遂寧做例，指出詩人的作家不能配合實際，失望頹廢，弄得無聊自殺。缺乏新認識新感覺的思想錯誤，在「非革命的急進革命論者」一文，也以

類似的意見，批判了法國的波特萊爾。

3 詩歌與讀衆

從「門外文談」一文看來，魯迅先生用勞動過程來看詩的起源，在連話也不會說的我們祖先的原始人，在共同勞動的吃力的時候，其中一個人能够首先唱出「杭育杭育」來，也就是創作，記錄出版起來，也就是「杭育杭育派」的詩人。他又以爲「詩經」的「國風」里面的東西，好多也是不識字的無名氏的作品，因其比較的優秀，所以被大家口口相傳下來。希臘的兩大史詩，也原是口吟，現存的是別人的記錄。這是說詩歌本來是口傳的，後來才記錄起來的，所以在我們現在，那些民謠、山歌、漁歌等，也就是不識字的詩人的作品。這種不識字的人民詩人的作品，魯迅先生非常看重，它的特點就是「剛健清新」。他在另篇文章裏又說，「士大夫是要常常奪取民間的東西的，將『竹枝詞』改成文言，將『小家碧玉』作爲姨太太，但一沾他們的手，這東西也就跟他們滅亡。」（「畧論梅蘭芳及其它」）這好像站在民衆的立場，喊出「還詩歌於民衆」，或者說，「詩歌從

羣衆中到羣衆中去」一樣。魯迅先生對於新詩曾主張大衆化，這跟對於一般文藝的見解相同。他反對深奧，他說「李賀的詩，做到別人看不懂。」他反對高雅，諷刺「有福欣賞自然的雅人，」對於邵洵美挖苦得好厲害；對友人劉軍詩，也嫌有些地方有「名士氣」。他反對形式主義，對於王獨清的從上海租界遙望廣州暴動的詩，『Fong Pong Pong』鉛字逐漸大了起來，說他「只在說明他曾爲電影的字幕和上海的醬園招牌所感動，有模倣勃洛克的『十二個』之志而無其力和才。」（「現今的新文學的概觀」）他反對文藝的買辦性（這名詞是筆者杜撰的），他一開頭就「不喜歡徐志摩那樣的詩」，他曾在「音樂」中，批評徐志摩那種英國式的腔調，格律完全抄襲外國，而內容又是充滿高等華人的貴族氣，所謂飄逸而華麗。他又反對「爲王前驅」的「民族文學」，對於黃震遐之流的新詩，更是鄙夷之至，這主要是因爲這些詩人像哈叭狗般狂叫。魯迅先生這些爲新詩的衛護的鬥爭，在詩歌的運動上是大有幫助的。他注重詩歌的中國化，大衆化。

中國語文的結構，詩歌的傳統，人民的文化水平，與文藝宣傳的效果等等，做爲一個新詩人，是不能不注意的，魯迅恰恰洞悉這種現實的特點，所以對於當時左翼的新詩歌派，也加以中肯的建

議，一九三四年給寶隱夫信說：——

「詩歌雖有眼看的和嘴唱的一種，也究以後一種爲好；可惜中國人的新詩大概是前一種。沒有節調，沒有韻，它唱不來；唱不來，就記不住，就不能在人們的腦子里將舊詩擠出佔了它的地位。許多人也唱『毛毛雨』，但這是因爲黎明暉唱了的緣故，大家在唱黎明暉之所唱，並非唱新詩本身，新詩直到現在，還是在空倒擡運。我以爲內容且不說，新詩要有節調，押大體相近的韻，給大家容易記，又順口，唱得出來。但白話詩要押韻而又自然，是頗不容易的，我自己實在不會做，只好發議論。」

同年九月給蔡斐君的信也說到：——

「詩需有形式，要易記，易憶，易唱，動聽，但格式不要太嚴。要有韻，但不必依舊詩韻，只要順口就好。」

這些意見，在今天還是合用的，可惜當時的朋友們，都不能理解，以爲太守舊些，大家還是保持五四運動後的直線發展，而走入偏向，徐志摩固然思想不對，是買辦性的，他捧他的英國詩人曼

殊非兒，可是我們的朋友，也有愛法國的凡爾哈命的格律，也有愛蘇聯的馬耶科夫斯基的形式，大家在詩的形式上都犯着朱自清先生所指「超越國境」的毛病，却是一樣。魯迅先生告訴我們的這些意見是值得反省的，詩歌要在中國土地裏生根開花，真正大眾化，「內容且不說」，形式上如果不從他老先生所指出的各點去做，實在也無法去接近人民，無法把舊詩的地盤佔據過來，這也就是符合今天的「在普及的基礎上的提高，在提高的指導下的普及」的文藝運動的原則。

魯迅先生的舊詩，寫得比白話詩更好，這也就是從舊傳統得來的，像爲柔石被害而寫出的那首律詩：

慣於長夜過春時，絮婦將雛鬢有絲；

夢里依稀認母淚，城頭變幻大王旗。

忍看荆紫成新鬼，怒向刀叢覓小詩；

吟罷低眉無寫處，月光如水照緇衣。

的確很感動人的。魯迅先生以沉鬱與憤邁之氣寫出來，但這詩並不只是沉鬱與憤邁，他曾說過

我們追悼過去的人，要除去於人生毫無意義的苦痛；這首舊詩，實在給讀者點火，在引起他們公憤之餘，還注入深沉的勇氣，啓發了明白的理性。

但是，舊詩雖在中國有廣大的讀者，魯迅先生却極不願鼓吹，自己寫出來的這種舊詩，也不重視，怕影響新詩的發展。這舊詩的寫作，全是拘於舊傳統舊習慣，魯迅先生也頗以爲苦，一九二六年「寫在『墳』後面」說：「……若是自己，則曾經看過許多舊書，是的確的，爲了教書，至今也還在看。因此耳濡目染，影響到所做的自話上，常不免流露出它的字句，格體來，但自己却正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開。時常感到一種使人煩悶的沉重。」魯迅先生是反對保守和復古的傾向的，他以爲如果用心推敲，大概也還能夠寫出採用口語、改革的文章，但因爲懶而且忙，沒有做。至於青年作者再做古文舊詩，那就是復古，復古跟大衆化毫不相干，傷害新文藝的進展，是顯而易見的。

4 諷刺詩歌

關於諷刺的意義和作用，魯迅先生在他的論文裏，是講得很扼要而正確的。我們這裏且不談，我們且來看魯迅先生所寫的諷刺詩歌，從這種詩歌，可以看出魯迅先生對於時事新聞的留心而做寫詩的題材，感情的沉實與戰志的熾烈，像雜文一樣一投槍，對方便躺着流着血，而魯迅先生還是若無其事的安閒的風度。他的諷刺詩，大體可分做四類。

第一、運用中國民間歌謠體。收在「集外集拾遺」那篇，一九三一年二月寫的「好東西歌」，「公民科歌」，「南京民歌」，和一九三二年一月寫的「言詞爭執歌」，發表在那時的「十字街頭」半月刊上，署名也非常通俗，叫做「阿二」。這四篇東西，是諷刺當時的官僚政客軍閥的醜態以及一些行政的不合理的設施的。形式是採用歌謠，完全合乎他所定的大衆化的原則，易懂，易唱，好記，好聽的條件。這些諷刺詩歌，我以為應是非常寶貴的遺產，值得揣摩研究與發揚光大。（馬凡陀兄的說法，他也受了這種體裁的鼓舞，而堅信了自己寫山歌的道路。馬凡陀山歌，已經開拓了魯迅先生所嘆說中國沒有的都市詩人的境界了。）

其次，是運用外國歌謠，在雜文「華德保粹優劣論」就用外國歌謠，刺了當代魔王希特勒一

刀。

第三，是用白話詩體，魯迅先生在「我和『語絲』的始末」說：「擬古的新打油詩，『我的失戀』的創作動機是：看見當時『阿呀，阿呀，我要死了！』之題的失戀的盛行，故意做一首用『由她去吧！』收場的東西，開玩笑的。」這個「玩笑」，我們不能只當是「玩笑」，魯迅先生是有他的正確的戀愛觀的。他反對爲戀愛而要死要活類似戀愛至上的傾向。他在短篇「傷逝」，又替我們提供了批判當時指示正確的戀愛觀，一諧一莊，是可以並讀的。

第四，是用舊詩體，這些詩是時常插在雜文裏面的，如「學生和玉佛」一文，諷刺當時的當權者，不愛江山不愛人民，只貪古董的醜態，詩曰：

寂寞空城在，倉皇古董遷，

頭兒誇大口，面子靠中堅。（注：官方說，查大學生爲國民中堅份子。）

驚擾詎云妄？奔逃只自憐：

所嗟非玉佛，不值一文錢。

最後二句，就是魯迅先生在雜文中慣用的反語法。同這類似的題材，在「崇實」一文中，也是效崔顥黃鶴樓詩，來諷刺老爺們的忙搬古物，丟棄學生的詩作。

之外，還有「教授雜詠」是諷刺「教授」把銀河直譯為牛奶路，魯迅先生也信筆來了一首五言。

「可憐織女星，化爲馬郎婦，烏鴉撥不來，迢迢牛奶路。」

5 論詩與口號

魯迅先生要求詩的大衆化，要求詩與現實的戰鬥生活聯系，要求詩的宣傳效果，但他還是注重詩的藝術性的。關於這層，他在個別的意見上，關照到詩的政治性與藝術性的統一，以及寫作時的感情，寫詩的態度等等。

他回答蔡斐君的信，提到詩與口號的意見，很遜讓地說，「其實，口號是口號，詩是詩，如果用進去還是好詩，用亦可，倘是壞詩，卽利用不用都無關。譬如文學和宣傳，原不過說：凡有文學

，都是宣傳，因為其中總不免傳佈着什麼，但後來却有人解為文學必須故意做成宣傳的樣子了。詩必用口號，其誤正等。」

這裏文藝與宣傳，詩與口號，魯迅先生指出它們的聯系與區別，十分正確，作為文藝的詩，藝術的加工，是萬不可沒有，普及也好提高也好，只是加工的較少較多的不同程度而已。

為着詩照顧這種藝術的多少的加工，先生又說過：「感情正烈的時候，不宜做詩，否則鋒芒太露，能將「詩美」殺掉。」意見是「情隨事遷，味如嚼蠟。」（兩地書三二頁）這是指當時五卅慘案一些政治詩的毛病，我想，這也值得注意，感情正烈的時候，是有詩意的，不過是要稍為客觀一些來控制自己的感情，通過詩的藝術來表現，問題不在感情，是在表現感情的方法。避免太露的鋒芒，是必要的。這話哥德也說過。我們今天有些詩論者，一面反對公式主義，反對空喊，可是另方面提出詩是感情的爆炸，粉碎一切的論調，我想這是會可能互相抵觸的。

魯迅先生曾批評一位詩作者，諷刺托派的詩，標題是「辱罵和恐嚇決不是戰鬥」，這很顯然，那種辱罵與恐嚇，不是戰鬥的作者本領，當然也缺乏藝術的本領的，兩者不會沒有關聯，這固然是

論爭的態度，同時也關聯到對藝術的態度。「喜笑怒罵」固無不可，但是要聯下一句「皆成文章」的呀。

在「十二個後記」中，魯迅先生告訴了我們寫作的態度，要認真，要苦思，才能將感情與意境，溶合得好，他說：「呼喚血和火的，咏嘆酒和女人的，賞味幽林和秋月的，都要真的神往，否則一樣空洞。」

6 詩和預言及其它

魯迅先生在「集外集」序言，提到「我其實是不喜歡做新詩的——但也不喜歡做古詩——只因爲那時詩壇寂寞，所以打打邊鼓，湊些熱鬧；待到稱爲詩人的一出現就洗手不作了。」這句是對徐志摩發的，實在他不是輕視新詩，他時時在幫助詩歌運動。上面所說的不重複而外，我們還可以補充些材料。他介紹了不少的詩作和詩論，最早也曾譯海涅（那時寫做赫涅）的抒情詩，發表在一九一四年紹興「越鐸日報」副刊。後來又譯日本露谷虹兒畫選詩十一首，譯了奧國的翰斯·伊邁爾的

「中國起了火」譯了「坦波林之歌」。詩論譯了武者小路實篤的「論詩」，厨川白村的「東西的自然詩觀」，鈴木虎雄的「運用口語的頂詞」和後來的「革命與海涅」等等。這些都是要讓中國讀者對於詩和詩論、看看外國作者的見解。

此外又校閱了詩集，幫助出版孫用譯的「勇敢的約翰」，胡敦譯的「十二個」，和真吾詩選的「忘川之水」等。這是對於青年詩歌工作者、更切實的提携了。

魯迅先生在「詩和預言」預感時代的進展，可是他在天遠未亮之前就逝世了！今天，他所憎恨的統治者，是孤單而趨於滅亡了，他所甘願牛似地去服務的人民，是壯大而且行將勝利了，人民的戰犯，應受人民的裁判。魯迅先生的「詩和預言」所引用的鸞俄的短詩：

「此輩封狼從瘦狗，生平獵人如獵狗；

萬人一怒不可回，會看太白懸其首。」

這詩的情景，已經就要在我們讀者們眼前浮現了！

（一九四八年，十二月廿二夜）

陶行知詩歌的生活化

讀了陶行知詩歌集，那裏面有很多值得稱讚的優點，它是可以雅俗共賞的。但是我只是想從他的詩的生活化這點談談。因為從生活談起，就是一個很現實的問題，陶先生的生活立場與態度，與詩歌的創造，這些符合於陶先生的教育原理的，生活也就是教育。

陶行知先生在現生活中，碰到什麼便有所感，便可成詩。過去詩人吟風弄月，陶先生却唱『大餅油條』的歌；有客人送駱駝烟一枝，便想起窮朋友愛抽烟將烟轉送朋友隨吟一詩『送美國香烟與窮伯贊』；看見初學燒飯燒焦了，也寫詩歌『初學燒飯』；爲着生活上的衛生問題，他寫『隨地吐痰』和『廁所文學』的詩。陶先生的生活是勤謹的，『忙得要死，一點兒也不能偷懶。一個月裏要過十個三十晚。』一見『窮忙』，他又是極儉樸的，看他『我的襪』，『吾母所遺剃刀』，『綠

豆粥』等詩。他又唱出他的清苦：『前年希望去年好，去年希望今年好，到了今年，穿的還是破棉襖』。『鄉下先生』也是反映這種清苦與奮鬥的心境。陶先生站在勞苦大眾的立場的，他以為髒污汗臭的人們比綢緞絲葛的人們，心靈更是潔淨，他的詩的靈感，是要從這些骯髒的生活產生的，他說：『一聞牛糞詩百篇』。

很明顯的，陶先生處處要與人民打成一片，再三強調，『民之所好好之，民之所惡惡之。』這樣改變了他的感情，喜怒哀樂，也人民化，他要拜人民為老師，因而他的作風，也要人民化，他說『文章好不好要問老媽子』（見『問老媽子』）。他的『為老百姓而畫』，這首詩，可以說就是他的創作的宣言，從這詩，看出陶先生的『從一個階級轉變為另一個階級』的誠懇的生活實踐與藝術實踐。

陶先生的詩，充滿知識份子所缺乏的『勞動觀點』，陶先生苦勸讀書人要手腦並用，他唱『手腦相長歌』，他教導小朋友（大朋友也應受教）要用『一雙手』，『會用這雙手，什麼也不愁，穿也不愁，吃也不愁，玩也不愁。小朋友啊小朋友：千萬別忘記，求友不如求手。』而在『自立立人

歌」，又唱『滴自己的汗，吃自己的飯』，反勞動觀點的人們，陶先生是憎惡的，他在「該罵不？」唱：

不做事，要吃飯；

什麼人？是混蛋！

做壞事，吃好飯；

什麼人，忘八蛋！

這樣，才有資格來頌揚工人（『工人歌』）和農夫（『農夫歌』、『農夫增補』），跟勞苦的工農大眾做好朋友，一道加強勞動生產，改善生活，變革社會。

從生活出發的人，因而也是富有創造性的，他非常置重創造。他反問道：鴛吃桑葉能吐絲，人吃白米，難道只會拉屎？在他看來，生活要求行動，行動產生知識，有知識才會創造，他以為『行動是老子，知識是兒子，創造是孫子。』（『三代』）他注重實『做』，堅忍的『做』，『沒有做，莫說做不通！做得不夠，莫說做不通！做了九十九次都失敗了，第一百次會成功』（『打勝仗的

秘訣」)，「做」要羣衆化，要求「每個老百姓的創造力」；「做」的目標，是「創造出老百姓所願意有的新天下！」這樣才能把生活美化，社會美化，建設自己爲主人的簇新的國家。

行知先生的思想，是從生活來又到生活去；從人民來到人民去的。詩就是他的人民化的思想感情的形象化，它是紮穩在社會的現實上的。他當時從這上面來呼籲民主與自由，才顯出他的堅實而深厚的基礎。

先生的生活觀藝術觀，是偉大的，他是值得我們崇敬的先知先覺。

李煜的教訓

過去的詩人詞人，並不像今天的我們，理解寫作的任務與目標，只是爲寫作而寫作，自我抒情，自我欣賞與滿足。但是以今天的眼光看來，不管什麼詩人詞人的作品總代表作者的思想與情感，客觀上給別人讀來，是有它的所起的宣傳作用的。因此，使我們要從作品反過來認識作者的心靈及其給我們的教訓。

譬如說，岳飛的作品很少，但他的「滿江紅」這闕詞，一直留芳千古，有這闕詞，岳飛爲人的價值，已充分表現，可看出當外敵金兵猖獗，淪陷中國的大河南北，而岳飛在南方，爲着抗禦外侮，「壯懷激烈」描寫「滿江紅」這不僅是他自己的抒情，也有奮發人心的作用。岳飛的作品，跟他當時的人民感情，政治任務，是血肉相關的。沒有面對現實和滿懷愛國熱忱，不能抒寫這闕詞，這

是顯然的事。

回頭來看李後主（煜）吧，後主的詞，也是中國詞史（或者說文學史）上占着重要的地位，他的作品，雖在千年以後，還有着它廣大的讀者。但是他的作品，跟岳飛的不同，李煜的使人哀愁，岳飛的使人奮發。對於愛國的感情，岳飛的「滿江紅」是在抗敵中使人振奮，李煜的「虞美人」（「小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中」的句子）是亡國後回憶的哀音，使人同情或取得某種失敗的教訓而已。

「人間詞話」的作者王國維先生，非常推崇李煜，屢次提及李後主的詞的好處；他說「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深」；又說「後主之詞，真所謂以血書者也。」這從文學需要真摯的深沈的感情來說，是完全正確的；虛假的浮淺的感情，不能成爲好的文學，詩人詞人及其他作家都是一樣，只有頭腦熱，心不熱，作品不能說是動人的好作品。

但是，王國維先生又說：「詞人者，不失其赤子之心者也，故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主爲人君短處，亦即詞人所長處。」這種說法，便有深入討論的必要。以我們今天的認識來說

，這些話，是有些不周至，有些不正確的。

所謂「赤子之心」，單從真情一點說，並不成什麼問題，但真情的有無，並不一定是「赤子之心」，「多閱世」的作家，也可以有真情。他強調「主觀之詩人，不必多閱世。閱世愈淺則性情愈真。」那麼，爲着要真情，會使人迷戀於毫無社會認識的童穉階段，那是不發展的說法。我們讀閱世相當深的杜甫的作品（如三吏三別），不是也充滿真情嗎？

當李煜還是「人君」的時候，在深宮中，跟娘兒們周旋，當時寫出的詩詞，並不算怎麼了得。看他寫風流少婦的周后的詞：「綉牀斜凭嬌無那；爛嚼紅茸，笑向檀郎唾。」（一斛珠）；看他又跟小周后（周后之妹）私通：「眼色黯相鉤，秋波橫欲流。」「畫堂南畔見，一向偎人顫。」甚至「裙襖步香階，手提金縷鞋，」這種偷偷摸摸的私情的描寫，是不會勝過民間歌謠的戀歌的。李後主詞的好處，是在亡了國之後，這也是王先生另地方所說明的，「有篇有句，唯李後主降宋後之作。」這時，他失掉一國之尊的王座，處處受到歧視的痛苦，懷念過去的榮華，已不可復得，才有些被壓迫的情感。這正是「歡愉之辭難工，愁苦之言易巧。」

至於說「後主爲人君所短處，亦卽詞人所長處。」這就是政治家跟文學家割離開來的，政治與文學，雖然各有特點，但亦應有它的聯系。李後主如果不是缺乏寫作跟實際聯系的觀點，不是不能像岳飛寫出「滿江紅」那種振奮的詞，喚起民衆，抵抗趙匡胤的侵畧的。主要是他們的認識不同，寫作態度不同。

據說，趙匡胤派曹彬攻南唐，軍情非常緊張的時候，李煜還在做長短句的「臨江仙」，詞未填好，而城已被攻破，連忙肉袒乞降於軍門。他愛好文學，是這樣誤國的，李煜有個政治崗位，不好辦事，時局危急，還沉醉於寫詩，又是寫那些跟實際毫不相干的詩詞，這實在未免太不現實了。難怪趙匡胤後來嘆說，李煜如果以作詩工夫治理國家，我是無法打勝他，把他抓來的。當然趙匡胤這種皇帝，是看輕文學的，不管你寫得怎麼好；他更重視政治，對李煜也不過稱讚「好一個翰林學士！」

後來，投降之後，說是七月七日李煜生日，他又要享樂一番，在賜第中命故伎作樂，熱鬧的聲音，引起宋朝第二皇帝的討厭，又聽說他寫詞追憶故國，懷念「往事」，迷戀過去的王位，這更是

大逆不道的事，就把他殺害了。

李煜，愛好文學，不管政治，又寫作不顧實際情況，亡了國家，丟了生命，這個教訓，不是很
大嗎？

關於海涅諷刺詩

亞米埃爾說海涅是「疾惡俗流而好戲謔的靡非斯特（浮士德的惡魔）」；E·梅林說海涅是「始終是盜頭子，偉大的嘲笑家。」這些話是否抓到海涅的本質，在這裏我們毋須計較它，但它供給我們認識海涅這個人的特點，是有用處的。海涅的諷刺詩，就是從類似這種性格的氣質中產生出來，他諷刺的對象，所取的題材，非常廣泛，政治、社會、文藝各方面都有，有時好像毫無策畧，大膽率真得厲害。主要的箭頭，是射向王公、大人、士紳、和僧侶這些統治階層，次要的對於幫凶的學者教授、詩人以至商人、醫生等等。他反對專制制度及其互相結托的宗教，他對當時德國當局設施的種種相，討厭到極點，這是因為他深愛祖國的緣故。他反對壓迫，憎惡庸俗，追求民主主義。他的詩跟現實結合，而富有奇警，綺麗的夢的繪圖。詩就是他為着神聖的戰鬥的工具。而最難能可

實的，是詩人海涅的鬥志的熾烈，無論在放逐的困苦中，也不稍衰。悲劇性的生涯，居然有喜劇性的心境，一直到了快死的時候，照樣保持這種心境，還不放棄他的嘲笑和諷刺。按鵬果爾的日記錄說，海涅在臨終的時候，他的妻子在床頭禱告，請上帝赦免他的罪，他打斷了她的禱告說：「不要怕，好人。他會赦免我的，這是他的買賣。」你瞧，海涅就是那麼頑強而饒有風趣的人！

海涅的諷刺詩，跟其它作品一樣，大多是現實主義與浪漫主義融化在一起的，雖然他後期置重現實主義，但他是從浪漫主義走過來的人，還含着浪漫主義的色素，這並沒有傷害詩的藝術，反而是使詩的藝術，更有華采，偉大的作家常是這樣的。還不能單從因為當時可惡的檢查制度來解釋，他的藝術觀點和手法，恐怕有意要這樣做的。用誇張、想象和擬態的浪漫主義的手法，在跟漫畫一樣性能的諷刺，是更為適切的。看他晚年寫的『黑奴船』，那種想象力，多麼的強，而這想象，是生根於真實而開起花來的。我們不能誤解現實主義，定要摒棄浪漫主義，要是那樣，常常把藝術的詩，變成在跛足地走着的老母雞，不能像羽翼華美橫飛高空的鳳凰。用這種手法的『黑奴船』，意境是多麼形象，多麼生動，難怪有些外國評論家說它是首最好最有趣的諷刺詩。（這詩寓着所謂

低等人種解放的主題)

有名的最長的諷刺詩，『德國冬天的童話』，『阿泰·特羅爾』，也是半現實半浪漫的手法，這兩首長詩，寫法有些紆迴，特別是後者，主人公不是一個人，是一匹熊，海涅借熊的嘴，來諷刺了自己所想攻擊的人。這種奇異的幻想，却是領着讀者到他祖國的現實的。在那裏，對於國王，極盡藝術的侮蔑的能事，描寫下雨的時候，說『願以三十個國王換一把傘』，感到冷的時候，說『願以三十個國王換一件溫暖的袍子』，詞藻富有生活與現實味，所謂國王，在海涅眼裏是這樣不值錢的。

海涅的諷刺詩，是抓到本質，再加形象，或從某個形象，藏入本質的，這是我們最要學習的地方。對於所諷刺的對象，不單是開他一番玩笑而是要顯示一種值得嘲笑的醜惡的實質。諷刺普魯士王威廉四世的『中國皇帝』，固然嘲笑皇帝的愛酒，但主要的攻擊他的反動的政治：『我們毋須憲法，一切得用皮鞭。』同時，在這首詩裏面，他不只諷刺『中國皇帝』，而且連他的朝臣，御用學者，也一起映射在內。海涅的諷刺詩看來是愛發人家的白鼻子，但他更主要地是拖出對方的狐狸尾

巴來的。

偶爾，海涅的諷刺的玩笑，也不無開得很任性肆意的，在『中國皇帝』詩裏，寫出『但我幾乎是單身漢，因為我的老婆已經懷孕』的句子，這就有些輕薄了。在『缺陷』一詩中，也有類似的表現，『大理石的維納絲屁股過於光滑，而馬斯曼的鼻子，却太平扁。』把維納絲像的屁股，跟人家鼻子相提並論，也未免過火，馬斯曼（巴維利亞王的走狗）雖然可惡可卑，但罪是不在他的『鼻子』的。這也許就是產生評論家評他粗野，惡意的人罵他是流氓的根據。這表示了好像海涅有時居然是無法把感情的車去就藝術的軌的。

但是，雖有上面所指的缺點，嘲笑過火，這在海涅只是玉中的瑕疵，並不有傷於海涅的偉大。詩，諷刺詩，在這個自由解放鬥士的海涅看來，他不計較人家的毀譽，他只當做爲神聖的鬥爭的武器。他又常是做正面的鼓手，喇叭手，又敲又吹，發出『警告』，指示『傾向』和『教義』（都是他的詩作），我們是要注重這鬥士戰鬥的嚴肅性的。海涅推翻傳統的成見，發揚人民立場的新觀點，他的諷刺詩的題材，有些取自『聖經』，胆敢觸犯『神聖』，寫詩的態度，是非常嚴肅的。讀他

的『亞當一世』和『大衛王』諸詩，是多麼深刻地撕掉上帝和大衛王的尊嚴的假面；上帝對亞當的獨裁，大衛對約押的陰謀，都給海涅揭發無遺了。

十九世紀文藝思潮的作者勃蘭兌斯，很是讚賞海涅的。他說海涅或者可以說是現代最機智的人。伏斯泰是被人看做一種機智的化身，但是他的機智是理性的，鐵面無情的，而海涅却詩的、幻想的機智。這位作者又把海涅跟拜倫並比，認為海涅對歐洲的反動，進行着不間斷的、無容情的思想鬥爭。『那為自由而使用的諷嘲的寶刀，從已故的拜倫手上脫落後沒有幾年，就被海涅所拿到，他以同樣的熟練與威力使用它整整有一個世代。』

附錄

論詩底主題 (譯文)

高爾基

我們蘇聯底英雄的多難的現實，在詩裏面沒有喚起強力的反響；但是應該喚起了，已經是時候了！我們的詩人們，必需把新的主題（即前世紀底詩所放棄而沒有提到的主題），引進作品裏面，應該擴大生活底注意底範圍的嘗試，這問題存在着麼？存在着的。但是詩人們顯示着可悲的技術的無力和詩的修養底缺乏。這裏有一個特徵的例子。這在本質上，是值得模倣的例子，然而在形式上，是可憐的（作為對於現代詩底目的的無理解底標識，是更為可憐的）例子。一九三一年夏季在我們底雜誌之一上面刊載了下面一首詩——

(技術) × (感覺)

「蜂兒建築牠底蜂巢，使許多人類的建築師感到慚愧。但是使最拙劣的建築師從最初便勝過最巧妙的蜂兒的，就是：人類的建築師，在用蜂蠟建築蜂巢之前，已是在他底腦裏建築着了。」

——卡爾「資本論」底證明（第一卷第五章）

最初的房子，初時

在人類底腦子裏發生。

縱然是侏儒底住宅，

也已經用完了的形象，

生長在技師底腦海里

和設計圖之上。

爲要用蜂蠟作巢，

蜂兒這藝術家，預先

沒有哪個範圍，

也沒有算出近似數。

在建築師和昆蟲之前——

有着兩種道路和一種營造。

（一個以資格證明書代替感覺，

一個以感覺代替資格證明書……）

但是，你呀，活潑地從鄉下

被手風琴的歌聲送來的節季工人同志喚，

你做兩個中底哪一個呢？

建築師呢？蜂兒呢？

撥着洋灰和柏油，

攀着木板建築工場的時候

你並不用蜜和蠟

弄堅固了那各處和街道。

但這是爲了紡織而建造齋的，

你沒有洞察那深刻的意義——

你也許是個文盲，

巧妙的瓦匠喇，木匠喇，爐工喇。

爲了一個人底因循，

勞働既集屋不能做了。

要以技術旋轉車輪，

要以書籍鞏固都市！

你看見嗎？——春花生出了蜜。

你看見嗎？——數字在桌上走，

你把這兩者溶結在自己裡面嗎——

把建築家和蜂兒？

這是陸地——但在暴海上，

有人在指揮——「向右！」「向左！」

有人以各個命令底手勢

指揮着船底每一步進行。

鯨魚用比船長兩倍的活躍，

但是用二十倍的無知，

不怕雲，不怕霧，

暴風雨也不當作回事。

但是，你噲，使瓊麻的褙膊

「披偃」於碧色之帆的赤衝水兵噲，

航海者嗎？鯨魚嗎？

你看見嗎？——舵撥開

魚族之群的水痕而前進——

你把這兩者溶合在自己里面罷，

把航海者和鱈魚！

這是海

……（中畧）……

但在社會底諸力量

分裂錯綜的球體裏

我們——是意識自己底世界的動物，

我們——是世界支配者底蘇維埃。

同時，

在枯葉堆下，

在樹木根柢處——柳樹根也好——

住着無意識的，但强有力的
螞蟻底集團。

但是；你喲，忘掉了神

生吃壓迫者的兩脚的建築者喲。

你做哪一個呢——

市民嗎？螞蟻嗎？

在這兩種國家組織上，

公爵和伯爵，是不可能的。

你把這兩者溶合在自己裏面罷——
把市民和螞蟻。

那麼——勤勞的民衆啊——

我們在感覺上添加技術，

那麼，我們學習自然，

一面學習也一面教導自然。

我幾次把這詩唸給各種的人聽了，但是聽者有的表示不關心的沉默，有的皮相地批評這詩底技術上底貧弱。這首教訓詩，技術貧弱，昭然若揭，要指摘它該是容易的。但是，沒有一個人指摘出這項事實——真正革命哲學底創始者底最有價值的觀念之一，已歸爲詩人底所有物了。這觀念被拙劣地表現着，那是的確的。但雖如此，這詩底作者，首先說出在他以前沒有人說出的話！這不能記入他底財產的目錄。最後兩行，是不正確的。雖則「我們學習自然」，但不是「教導自然」，而是更大膽地使自然底原素力，跟從我們底理性和意志力；我們成爲自然底支配者，造出自己本身底「第

二自然」。

過去的詩人們，作爲農民和地主，作爲「自然之子」，在本質上有作爲自然底奴隸，而狂喜於自然的美與賜物。在對自然的詩底態度上面，最普遍而且明顯地可以聽到那柔順和阿諛的聲音，現在也還可以聽到。對自然底讚詞，在那調子上，幾乎常常令人引起祈禱。對於自然底醜惡的暴行——例如地震，洪水、颶風、旱魃，以及其它一般毀滅數千人，並破壞他們一手底勞作的、盲目的自然力底各種爆發和狂暴——對於這些，詩人們就好像互相說好了似地，守口如瓶。試去「用言語來燃燒人們底心」（這並不大成功），和試去在人們中喚醒「善良的感情」（這也沒有成功）的詩人們，從未曾向人類呼喊：跟自然鬥爭！支配自然！有時對於兩脚的專制主人雖然也曾憤激，但對盲目的暴君，却未曾憤激過。

堅決而正確的言語，曾經說過了——哲學者只說明世界，而我們却要變革世界，實際上，我們正在變革我們國家底容貌。但歌頌自然的詩人，彷彿忘掉了不毛的砂地和沼澤。我記起關於沼澤的兩首詩底冒頭——

沼、沼、沼，

枯瘦了的樺林，

窮人疲於工作，

在這裡結茅屋。

這是非常可憐，非常拙劣的。

其次，福奧華諾夫底詩——

你說了什麼？我不懂，

但你彷彿說了溫和的話。

天上現出遲遲的月亮。

沼上開始輝映着銀色了。

這些詩，使我有權利來說幾句關於沼澤的話。在我們國家，有六千七百萬赫克他（Hectares）

的沼澤。我們從那裏獲取四千萬噸的乾燥泥炭燃料，其次還有從沼澤解放出來的廣大的地區，可挖掘水池，畜殖魚類，栽培森林，築造牧場，豫計也許能够做爲耕種地。我們靠着運河而連結白海和波羅的海，連結裏海和黑海，西伯利亞將有地中海底出口了。這些已經是巨大的課題了，但不消說，蘇聯底主人底意圖和關心，是不僅這些的。如果我們國家里面正在成就着的，一切的建設社會主義的工作，是殘留在詩人們底注意的範圍之外的話，那麼，這不是所謂文化底支柱的人類勞動，不值得詩化的嗎？

我所要說的，就是我們底時代是以最新的主題（例如，被集團組織起來的理性底對自然原始力的鬥爭，和那一般地不是教育「階級人」，而是教育全世界要用意志理性和想像底精力，來創造「第二自然」的人類的方法）給與詩的領域的。把「戀愛」當作生活底根本的創造力去讚美的舊詩，好像願忘掉這力（戀愛）也是盲目的，也是自然發生的生殖本能；這本能在製造那破壞人類健康的無數的寄生虫；在製造出蚊、蒼蠅、老鼠，土鼠，及其它一切給人類底健康和經濟以莫大損害的咬噬動物。

資本主義社會，在本質上對於種種病原的存在，對於害蟲，動物底蠢動，是頗不關心的。這因為病死的是勞苦的人們，而還勞苦的人們又多到無數，有害於商人經濟的種種所引起的損失，很容易用廉價的勞動來填補。商人就是貪慾（這是商人底基本性質）。因此，他是野蠻地保守着的。巴黎底許多繁華的街道，沒有地下水溝，許多人家沒有抽水廁所，就因為這原故。商人獎勵學者的工作，祇有在這工作上直接增大利潤，滿足商人們底財慾的時候才做的。關於撲滅病菌的科學，只是由學者底個人意志開始的，在資本主義的國家，從來是不注意的。但在勞動者當主人的國家，就不許對市民底生命和健康採取這種無感於中的態度，絕對不能允許。我們國家是負有對於無益有害的人們、對於自然底太過「自由」加以鬥爭的義務。我並不是要對詩人們說：「捉老鼠去！」我祇是想指出：對於自然的態度，和舊詩底一切最重要的主題，現在有重新看待的必要。

自然、戀愛、死——這是所謂詩底永遠的主題。但我們想到戀愛的時候，以為在社會主義的國家裏面，人類的生殖作用，會保存只有益於犧牲別人而生活的寄生蟲們底自然發生的形式，那是極不可能的。以為夜鶯和別的歌鳥，教給我們說戀愛是歌唱底的主要的鼓舞者，那是可以的，並且戀

愛在藝術的領域裏，演了鼓舞者底脚色，這也沒有議論的餘地。個人戀愛底浪漫化，具有深遠的文化的、教化的意義。這就是因爲它表示着男性對女性的關係上，要區別出兩脚的雄與四脚的雄底顯望的差別。在這個願望底基礎上，男女兩性借了想像力底幫助，完成嚮往於形態完整的生物學底牽引——性美學。

但在無政府的社會諸條件裏面，現在這個牽引仍然不過是口頭上的漂亮話而已，其實却是污濁的淫逸，和飽食者底放肆。人們不管怎樣肉麻地把女人們詩化起來，仍然把女人看作「第二人類」，繼續着那種野獸的態度。我們知道教會歷來把戀愛叫做「迷惑」，叫做罪惡。可是我們也知道，在資產階級的社會裏，一切下賤的市民們都願做一個奴隸底所有者，都很容易明白依靠教會底幫助，把女人教成極馴良的女奴隸。但「一切的作用都要喚起反作用」。現代婦女開始復仇了。據德國醫生的統計，因爲「性底冷淡」，而在性方面成了受動的婦女，不下百分之五十，同時獨身生活仍逐漸地擴大起來，此外，若干妨害市民繁殖的原因也不少。而且，在歐洲全土上，所謂「國家基礎」的家族正進行着崩壞的過程。這當然是不錯的。

蘇聯的婦女，完全與男子平等，在生活底一切領域工作，並不輸給男人。人們可以越來越多地看到和感觸到，婦女們把所有的精力、所有的情緒，都放在建設、發明、宣傳工作上、和繁雜的行政事務上，忘記了自己是女人。但是（我也許是錯誤的）我以為即使在蘇聯底諸條件當中，對待婦女的態度，還有很多是跟亞洲市民們所採取的態度，沒有什麼實質上的不同。

我們底年青的詩，還沒有十分注意婦女們底精神急速的成長。存在於生活當中的新婦女，在詩裏頭，還缺乏着。詩，應該把婦女的新評價，和對待婦女更高尙的新態度，幫助教給青年們。詩底主題的戀愛，顯而易見地要求着別樣的顏色。在這裏也跟什麼情況一樣，我們的詩，還落在現實底後頭。

死底主題，同戀愛一樣，也是「永遠」的主題。在我們這裏，有不寫死的詩的習慣，我不曉得那理由何在。我以為，不可忘記：在這上層的社會裏，談說死的不可避免性，同樣也是很有益，甚至是一種安慰。在那裏，人類並不是應該尊敬的，因為有很多很多不中用的傢伙堆積着，現在仍然逐漸堆積着。資本主義國家對工人底健康和長壽，不感興趣。科學能延長人底壽命，這問題並不會

認真地，堅決地來解決過，但在社會主義社會裏，對這問題的認真和堅決，則是當然的；在那裏，人類底尊重逐漸達到正當的高度，個人健康的保護，已成爲國家權力最嚴肅的課題之一。

科學，它底發明和勝利，它底工作者和英雄，這一切都必須成爲詩底所有物。人類活動底這個領域（科學底領域）也許比任何領域都值得歡喜，驚異和激情。

對於現代底英雄——學者、發明家、建設者，先鋒隊員，詩人還沒有注意到，即使注意到了，也是用「沒有靈魂的言語」把他粉飾着。我不必去列舉各個值得「歌頌」的新主題、新現象了吧。但是雖然這樣，我必須指出，十月革命還沒有產生自己底李拉斯（Rouge De Lilas 馬賽曲的作者），一般地，也沒有產生出配得起我們底時代，我們底事業的詩歌。對於和我們難以和解敵對的社會，那可驚的無恥，那種醜惡，也並沒有在我們底詩人間激起應有的痛烈的諷刺。在我們國內，詩被無限地寫着，人們彷彿以爲作詩是很容易的工作，這是非常有害的看法。這錯誤底結果，我們就有寫不盡的一大串押韻的言語，這些一行一節地、規規矩矩地排列着的言語，極爲缺乏感情，缺乏詩人和主題完全的誠實的合一。

這一切（現在再說一回），都是因為我們詩人們底教養不夠，技術武裝薄弱，和努力不足。從
古爾札文（Derzhavin 1743-1816）到奈克拉索夫（Nikolay Aleksievich Nekrasov 1821-77）納德孫
（Semen Yakovlevich Nadein 1862-87）的十九世紀俄羅斯底詩歌成長、發達底歷史；十九世紀末
年和二十世紀初，形成詩底復興的原因；一九〇五年到一九〇六年間，詩和現實的尖銳的矛盾的
原因；跟以後的詩底發展底全方向——這一切，我們底年青的詩人們，不是不大清楚，便是全然無知
的。

後記

這一年來，不知不覺竟發表了十來篇關於詩歌的文章；現在就把它收集在一起。因為內容只是每篇對於一個問題，提點粗畧的意見，看來顯得什亂無章，就把這書名叫做「詩歌雜論」。

在這集子裏，筆者有個私願，就是要求詩歌跟今天的人民羣擁，無論詩歌工作者在思想感情上，寫作技術上，內容題材上，都要繞着這個方向。我自知我的能力，還不能把這些問題，解釋得清楚。本來想把有的文章再修正一番，有的問題再補寫幾篇，可是在這華南快要解放的前夜，就缺乏這種寫作的心情，不是有比寫這類文章更重要的工作可做嗎？現在的時間不夠，自己的文章散失掉了覺得可惜；以為對於給初學詩歌的青年朋友，或許有多少幫助，讓這個樣子付印，這也許是我缺乏嚴肅和謙遜的態度。

附錄高爾基的「詩的主題」，是在東京讀書時的譯文，稍為改動了一些句子，我覺這論文給今後中國詩歌跟現實結合擴大視野的問題上，不少啓示，還可以再參閱。

林 林

一九四九年七月二十四日香港