

耕耘文叢

# 論詩短札

胡風等著

3



耕耘出版社印行



Handwritten text in a circular stamp, likely a library or collection mark.



由國家圖書館數位化

64162



耕 耘 文 之 體 三 論

禮國實冊

元

\*\*\*\*\*

論 詩 短 札

\*\*\*\*\*

執 筆 者

胡 風

柳 亞 子

慕 儒

林 煥 平

婉 君

黃 藥 眠

勞 綏

黃 繩

若 鵬

楊 剛

蕭 壬

袁 水 拍

魯 莊

徐 歌

不 斷 騰 明





論詩短札

每冊實價國幣 元

林風等詩集

著者：林風  
 發行人：林風平  
 發行者：慕勤  
 印刷者：聯亞  
 經售者：陸風

胡風等  
 黃新  
 耕耘出版社  
 桂林桂南路  
 聯業大樓  
 聯亞  
 各大大書店

版權所有  
 不准翻印



歐陽修景碑(華茲華錄)

魯孫職(一六六)

不刊的華茲華錄

魯孫職(一六六)

目次

關外華茲華錄

魯孫職(一六六)

I II

餘賸非前錄前一國文刻員

翁 耀(一五七)

論詩短札

胡木風(一五〇)

新詩和舊詩

柳亞子(一三八)

戰鬥者的詩人

黃藥眠(一三八)

詩歌風景線

黃 繩(二七)

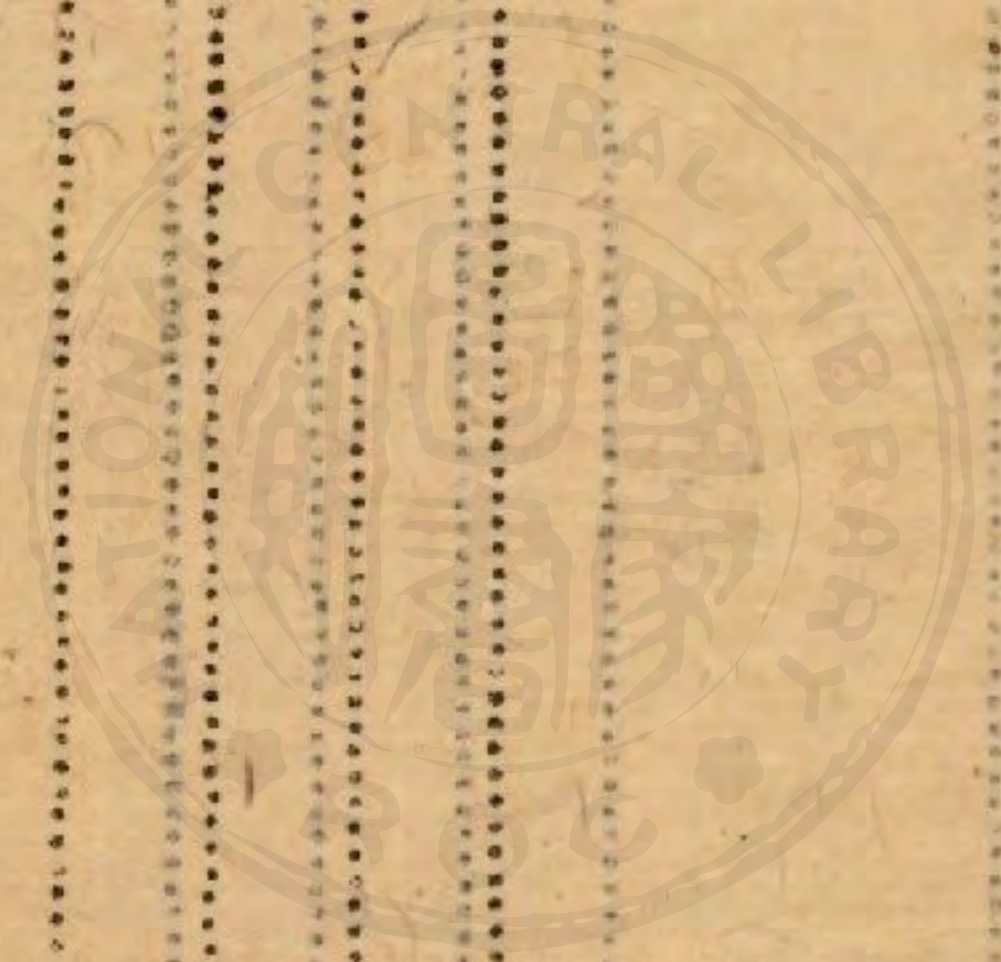
其六 關於「小紅痣」及其他

「藉物自從詩歌的音節說起

慕 澂(一八七)

詩海詩八篇結晶與肥皂泡

林 歙(一五七)





詩歌散論

林煥平 (五七)

「詩與自然」論爭清算

慕儒 (八九)

其六 關於「小詩歌」及其批評

II

黃、蘇 (二六)

哥薩克父子的戰鬥

楊樂剛 (二七六)

風雪中的鳥

周鋼鳴 (二三八)

鈴鼓及其他

袁水拍 (一五〇)

給湘北前線的一個女隊員

徐歌 (一五七)

III

關於華茲華綏

勞綏 (一六六)

不朽的華茲華綏

魯莊譯 (一七九)

湖村的景物 (華茲華綏)

魯莊譯 (一九六)





拉爾斯東的白兔（華茲華綬）……………蕭子譯（二〇一）

自然的教育（華茲華綬）……………婉君譯（二一三）

失去的愛（華茲華綬）……………婉君譯（二一八）

英倫之戀（華茲華綬）……………婉君譯（二二〇）

水仙（華茲華綬）……………婉君譯（二二三）

IV

讀『草原牧歌』……………若 鵬（二二八）

『詩歌朗誦手冊』……………徐 歌（二五一）



國家圖書館

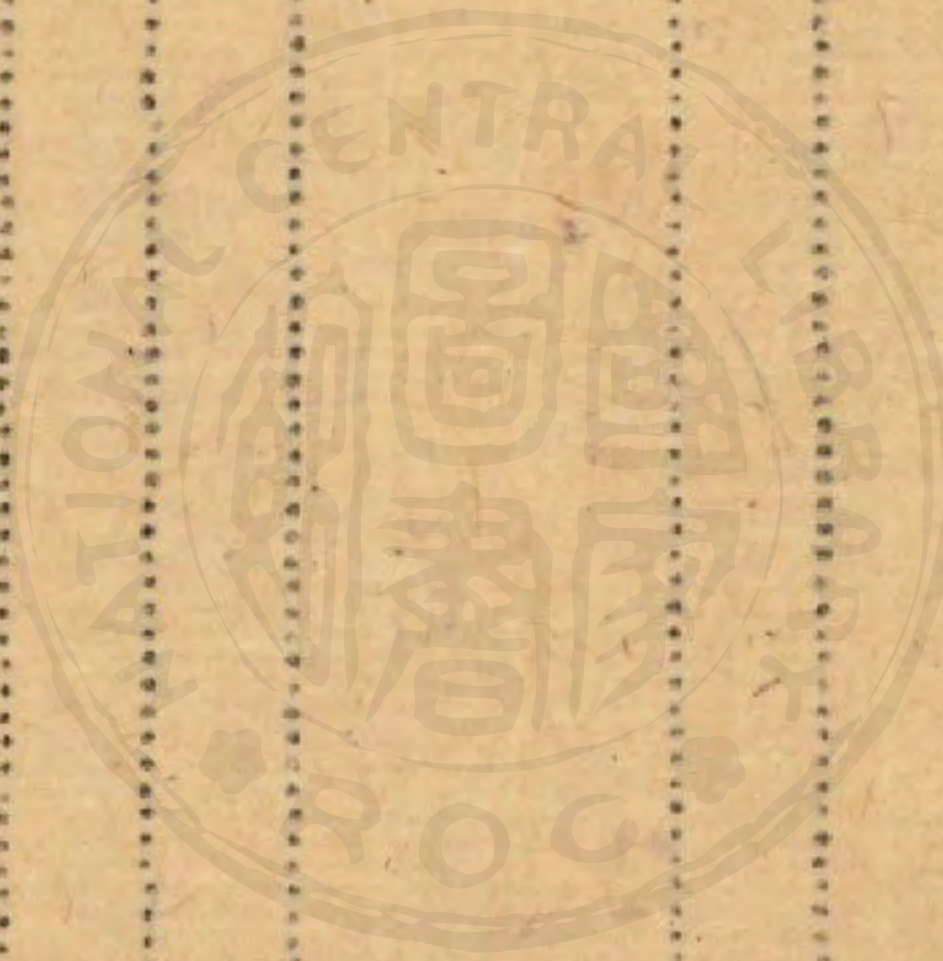


004636889



「諸煩眼龍手冊」…………… 斜 題 (二五二)

VI



「草頭雜題」…………… 善 題 (二二八)

水仙 (華茲華錄)…………… 藏 書 籍 (二二三)

英倫之戀 (華茲華錄)…………… 藏 書 籍 (二二〇)

尖尖的愛 (華茲華錄)…………… 藏 書 籍 (二一八)

自然由蜂青 (華茲華錄)…………… 藏 書 籍 (二一三)

並爾東由白象 (華茲華錄)…………… 藏 書 籍 (二〇一)







# 論詩短札

胡風

××先生：

由××先生轉來的您底詩稿，剛才像在傾聽一位友人談話而又準確地吐露精確的情緒里讀過了。

首先讓我毫不客氣地說罷，艾青對於您的影響提一眼就可以看得出來的。甚至有兩三首底主題都是來自艾青那裏。當然，你在這些主題裏面所歌唱的是你自己的真實情懷，因而也就現出了差異，但從豐富的時代精神的內容看來，這終是同型的性格，而且這差異是多麼不容易使人區別啊。

我們要接受前人的影響，但那只應是養料之一，和其他的養料一同，使我們底決不會和別人完全相同的體質得到特有的發育。被壓在某一影響裏面而不能掙扎出來，那結果就會使



我們對於這人生的感應漸漸凝滯了。

但我要說，你將開始使你特有的東西發育起來的。先就語言說罷，你開始達到一種你特有的素樸，素樸到帶着一種近於甯靜的光，這就是和艾青有別的。

這個分手的端緒是從什麼地方來的呢？依我看，恐怕不外如此。在艾青那裏，他始終抱着一種激情，用這激情去迫近人生，不論他底激情脫不了知識份子的傷感（這在他的若干短

詩和兩首長詩「向太陽」「火把」裏面表現得最明顯），也不論他底激情到不得不隱伏的時候就更顯出焦燥的紋路（如像他底對於自然或動物的歌唱），但這激情却正是他的生命。但

在你這方面，其本而論底精神狀態不是有一種激情作核心的。你否定黑暗和污穢，你追求光明和未來，但却是出自雖然武賦然而靜靜祈願的心境。當然，我不是沒有看到你時時向激情突

進，但那是由於理智底逼迫，並不是從你裏面發出的。例如，「我的憎恨像火一樣在燃燒」，「火已在我的心中燃燒」，就不過是沒有通過感覺或情愫的，前後不接的孤零零的一串語

句。這「火」已在我的心中燃燒，就不過是沒有通過感覺或情愫的，前後不接的孤零零的一串語

句。這「火」已在我的心中燃燒，就不過是沒有通過感覺或情愫的，前後不接的孤零零的一串語



要舉例子，頂好是用對同一對象的你們底歌聲來比較。或者寫出了完全不同的東西，像

和他底「火把」相對的你的「火把」，和他底「向太陽」相對的你底「迎接太陽」。看「迎

接太陽」底後半：

「火把」底後半：

「上來吧

我、我眼裏由你底眼睛裏面，並不長於你底面裏面。我底「迎接太陽」

來、我眼裏由你底眼睛裏面，並不長於你底面裏面。我底「迎接太陽」

我在祈禱着

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

黃色的銅鏡掛起了

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

黃色的銅鏡掛起了

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

黃色的銅鏡掛起了

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。

看於你底面，這面那面，總不見有一絲微光，這面那面，總不見有一絲微光。



迎接太陽河。迎接新來

太陽的強烈的光

我和原野，和

原野上的一切生物，村莊……

和一向太陽一底激情的世界相比，你底世界多麼甯靜。或者得到了破裂的失敗，做和他

底一藍笛相對的你底一我的藍笛在那裏一，這裏面你追求激情，但你底激情的字句都現着

灰白。 刈着白菜、割米雞

你不能拿出你所有的東西。

但你又不甘心，因忽然跳出一句或嵌進一節，或者最後忽然來一個大的旋轉。請讓我

用一梭招一 首作說明罷：

暖，暖，梭招又在

搖着巨掌的葉子

像人樣在笑了。



別人對有天了。

**招高**

地善可尋以葉子

立在門外的國裏。

對，對，對，對，對。

「對對」

是真的，像人，像老人

他看着我們這些孩子

活在這裏，這真東西。

爽白。吃着白菜，糙米飯

這「道苗快樂地在工作。這道苗在進退一，這道苗在進退一，這道苗在進退一，這道苗在進退一。

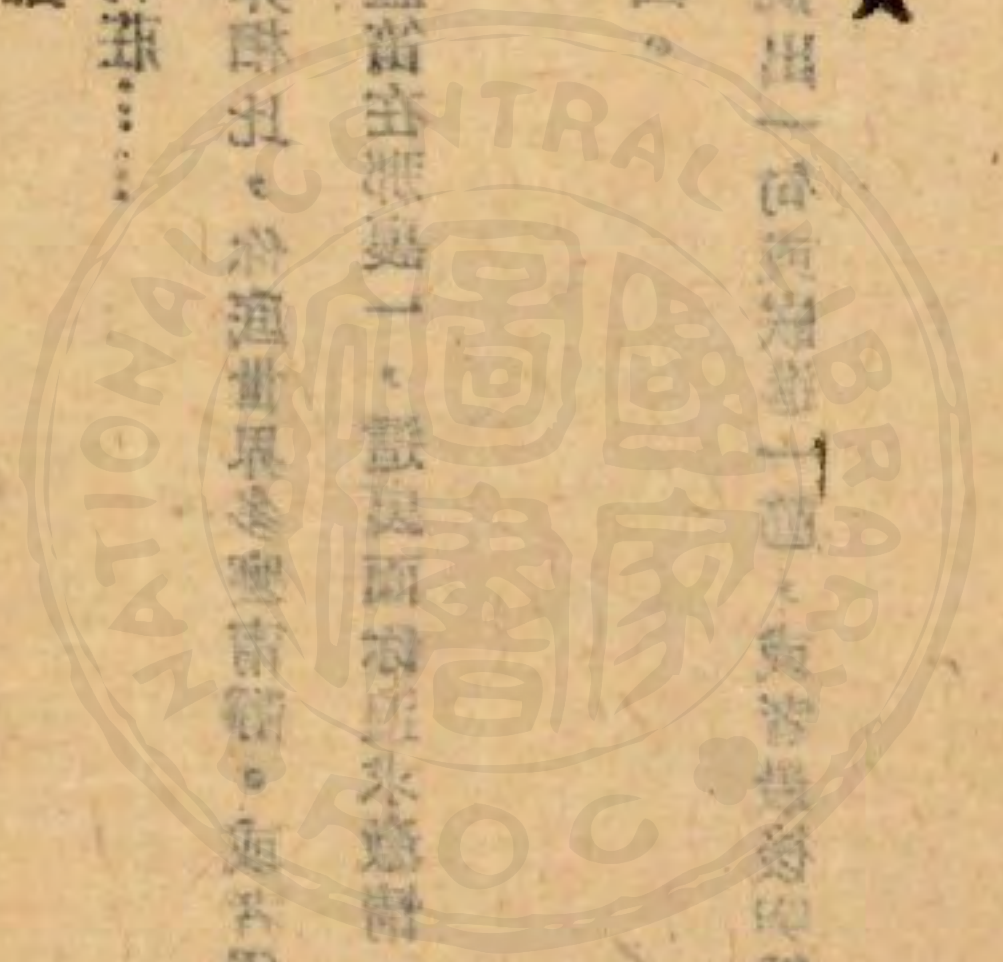
味「向太」這道苗的母果味。這道苗在進退一，這道苗在進退一，這道苗在進退一，這道苗在進退一。

這屋子是新建起來的

用林做骨架，用竹編牆

樹上泥，上面蓋着茅草

陽光可以從窗洞進來





窗外園子的泥土的氣息，

可以從窗口流進來。

而那些遠山，

也可以從窗口望得見。

該是幸福了吧，

在這樣苦難的時期中。

但我們並不滿意。

我們在尋求更好更幸福的生活。

為所有的人，和我們自己。

到第四節為止，這是一篇摸得着感得到的精神境界，

一種愛生活愛得強烈的精神，

信



仰生活信仰達到了甯靜的精神境界。但那後兩節之溫溫流動情態就被冷淡的理念代替了，  
讀者馬上失去了作者。我並不是說這兩節是由於不誠實的做作，不的，在創作對象底理念上  
也就是作者底生活欲求上，這當然是可能的，甚至應有的思想結論，我所要說的是，這思想  
結論並沒有在作者底胸臆裏面化成熱情，至少至少是在表現過程上你沒有發現使我們感受得  
到這熱情的信帶。「城中」也就是這樣地被最後一句破壞了的。

應該怎樣看你底精神狀態呢？從好的結果說，這樣愛生活，信仰生活的甯靜，也可以得  
到一種藝術境界。有些美學者所津津樂道的「靜穆」就是的，但如果弄得不好，就要達到所  
謂「萬物靜觀皆自得」，也就是「旁觀」。例如「夢」這一首，對於那個饑餓而改嫁了，歸  
省時她自己的孩子竟把她當作生客的寡嫂，詩人就祇是站在旁邊靜看，並沒有能夠把她底心  
情變做自己底心情也寫了「空爾苦在嚙着她的心」一類的句子。

但時代却正是一個激情的時代，大概終你底一生都將在沖激裏面度過，給人一種甯靜  
恐怕不會被當作詩歌底真正的禮品罷。用實例說，即使是飽嘗世變的鎮定的讀者，也甯願接受  
使自己顛抖得幾乎完全和對象離開了的艾青底激情的「火把」，而不願接受把自己的情懷完



全壓進了對象的你底甯靜中火把心的，那些熱情泛濫的青年男女就更不用說了。或是作者自己，首先就忍耐不住，常常在你所有的靈靜裏面夾進非你所有的激情的字句，或者把你所追求的而還不以為你所有的激情人又地接合着你的甯靜這不但是時代對才氣主命曲。

。豈所以長如果有「靜謐」，也當是體法的美學家們所說的不同的東西。如果「浮燥」是對於當時底當時精神底嘲笑，那我們底詩就應該把這嘲笑的石頭扛着走去的補劑，其以器以對原熱我不難就出為應該發展的方向人想這不該辭麼「題材」或「技巧」的問題，而要關係到平及詩的指略的命題，這路難在規矩說前盡態精神狀態不在於詩底生活方法，而係在活法目標。

無論沒有靈靜的人每不懂的想這實是空靈魂的昇天中的第幾次嘗試會對於你底不能有一點參考的作用，是不敢斷定的。

但讀了你的作品我能相信詩你決不會由藝術成就上的焦燥而放鬆了。在人生道路上的尋求。我以爲，而這正是能達到藝術成就的，最原始的依據。

祝你努力。

胡風 一九四一。九月二日夜於桂林之聽詩齋。



新詩和舊詩

一九四一。六月二日齊世英先生之演講。

# 新詩和舊詩

柳亞子

我是喜歡寫舊詩的人，不過我敢大胆地肯定說道：再過五十年，是不見得會有人再寫舊詩的了。

平仄是舊詩的生命線，但依據語文學上的趨勢看起來，平仄是非廢不可的。那末五十年以後，平仄已經沒有人懂，難道會再有人來寫舊詩嗎？

也許有人要問，既然如此，爲什麼現在有幾位新文學的作家也喜歡寫舊詩呢？我以為，這不過是畸形的現狀吧了。雖然他們寫得很好，言之有物和清新有味的地方，可以超過舊詩的專家。不過，對於舊詩，只是一種迴光反照，是並不能夠延長它底生命的。

也許還有人要問，那末你爲什麼還是喜歡寫舊詩呢？我以為，這是癖好的問題，也可以說是循舊的問題。我從前打過鴉片，認爲中國的舊文學，可以比它吸鴉片煙，一上了癮，便







# 戰鬥者的詩人

黃藥眠

什麼是詩人？凡是寫詩的都是詩人，這是誰亦知道的，不過，詩人在社會上是處於什麼地位，他對於整個社會的演進是起着什麼作用，對於這個階級，因各種不同的理論，而產生出各種不同的態度。前世紀詩人出處雖同，而本質，則因階級的不同而異。

在階級社會時期，個人主義特別發揚，詩人則常常把自我感覺價值估計得過高，其階級意識，遂成自私自利之風，固種在文藝批評方面，當他同欄間有個人主義的批評家，他們不惜以最好的美名加到詩人的身上，如「天才」、「神童」、「神童」、「神童」，因恐白費詩文，太覺寂寞。有人說，詩人是一根先知文藝的敏銳的感覺最先感覺到這時代的脈搏，和社會的缺陷，他好像是站在高山上的瞻望者，他雖然不能指出明確的路線和實際的辦法，但他從很遠的地方，就望見了將來的美景，但另外一方面也有人說，詩人是永遠落在革命後面的，他至多不



過是革命的追隨者和摹繪者。當炮聲最響的時候，詩人的蘆笛，自然也就消沉了。其實這個爭論，在今天看來是很容易解決的。你說詩人是一個先知，這也是要分別開來說。因為正有些詩人是對過去的留戀比對將來的憧憬還要利害些的，正有些詩人爲革命所驚駭而攢進自然的懷抱或是作着可慘的中世紀的夢的。莎陀伯里安不是一個例子嗎？所以所謂先知，這只能應用在某一部份的進步的詩人身上。這一部份詩人，在黎明之前，爲人類的理想而歌，爲人類的幸福而奮鬥，他們冒着很大的危難，當前衛接觸的時候，他們是站在前頭。可是當鬥爭劇烈，主力戰爭開始，詩人就不能不退居於戰鬥的一員的地位了。他並不是落後，在戰場裏不是同樣可以奏起了悠然的蘆笛嗎？他不是摹繪，他是在鼓動和組織。俄國詩人瑪耶可夫斯其不是一個很好的例子嗎？

有人說，詩人是一個超人，超人和常人間的距离正是進化的象徵，所以詩人是站在善和惡的彼岸的。他要發展自然，他要好像飛鳥般翱翔於九霄。擺脫一切道德和法律的限制。這種哲學是個人主義的尖端，他鼓吹着詩人和社會游離，提倡着破壞和放縱。企圖從破壞中得

到魔鬼式的愉快，從放縱中建立起美夢。對的，束縛着人類的生存和發展一切虛偽的道德和



法律是應該破壞，一切鄉愿，市儈，和惡棍的庸俗的意見，瑣屑鄙吝的行爲是應該唾棄，但這不是唾棄一切的人類，破壞一切的道德和法律，其實在鄉愿，市儈，惡棍的社會裏面，不是連詩人也不能不沾染一些惡習嗎？在虛偽的道德和法律的束縛下，不是連詩人自己也不能不在讓步嗎？破壞舊的，建立新的，這需要長久的時間，需要集體的努力，所以也需要更多的忍耐，一切想超越這個現實世界的企圖，表面上看起來，似乎是對目前這個世界的反抗，但實際上却是企圖以空想的夢景粉飾這個世界，他以藝術的名義提倡着無情，但事實上無情正殺害了藝術的美。無政府主義的破壞和放縱，這是個人主義發達的極致，但是同時也是個人主義的破滅。超人哲學極端咒咀鄉愿，市儈和惡棍，但事實上却做成了更大的惡棍。所以新的詩人不是超人，他是生活和發展在這現實的社會裏面的。『一個人的本質是在於人與人之間』，也只有在人與人之間，才能真正發揚個性。『人類不絕的改變自然，同時又改變自己人類』。同樣，詩人不絕的改變社會，同時又改變了詩人自己。詩人是改造者和教育家，他愛人類，所以才憎惡人類的醜賊，就是在愛和憎的矛盾當中發出詩的情感。

有人說，詩人是創造者，是英雄，他可以隨意所之，締造出形象，震撼着讀者的靈魂。



他揭露自然的秘奧，摹繪各種各樣的人物，構成成功作品世界；無論你是英雄，是奸邪，是農夫，是學者，都不能逃出詩人的筆端。能够吐露出英雄的懷抱，洞悉英雄的內心的人，不是他自己也是英雄嗎？對於這種說法，我們得分別開來答覆。第一，詩人的創作並不是自由的。從創作的衝動看，有時詩人一觸即發；許多形象好像都自然而然的奔赴筆底。但是進一步的從社會學的見地，心理學的見地去研究，那麼我們就知道，詩人之所以對於這一種事物，而不是對於那一種事物，會有怎麼「一觸」都是有着牠的根源的。我們雖然不能用數字的方式去計算出來，但至少，這個傾向是可以得到解釋的。牠是受着社會的和心理的法則所制約的。再從創作的過程看。詩人想要構成一個作品世界，光靠這一觸即發的感情是不成功的。三兩句佳句，並不必一定能成功一種好詩。長篇鉅製是需要組織而且牠的計劃首先要受藝術的一般法則的制約，要受媒質的制約，同時還要做到故事和人物對於現實的一致，故事和人物的一致，人物個性的一致，故事發展的一致。這裏需要很大的匠心。不過，這並不是說，詩人的創作，完全是不自由的。不是的，這些法則都是思想自身發展的規律，而不是從外加上來的枷鎖。形式只是內容的外現。所以詩的創作是自由同時又不自由。其次，詩人鑄



造英雄豪傑，也鑄造奸邪，棍徒，但是詩人還是詩人，他不是英雄或奸邪。正如雕刻家能雕出英雄的雕像，但他自己不必一定是英雄，雖然從塑像本身也可以或多或少看見雕刻家自己。所以詩人不是天馬行空般的創造者，他也不是英雄，他只是巨匠，鑄造靈魂的巨匠。從現代的意義說來，詩人既不是封建時代的緋優，不是自我崇拜的英雄，不是牛人半神的超人，也不是先知，他只是——個戰鬥者。所謂戰鬥者，在今天說來他至少是包含着以下的意義。

第一，他必須知道社會演變的法則，和理解個人在集體中的地位，知道正義是屬於那一邊，堅持着正氣，而且能夠爲着牠而奮鬥。在鬥爭中激動自己的情感，因而不斷的汲取着詩的源泉。正因爲他懂得社會進化的歷程所以他不曾任情使氣，到處亂碰釘子，處在逆境的時候，他也知道進退之方，不會牢騷滿腹，自加戕賊。不過，詩人可以做戰鬥者的一員，但他不可能做一個戰鬥的指揮者。他缺乏作爲一個指揮者所應具有的冷靜和堅定的性格。但丁，雨果，都是很偉大的詩人，但都是蹙蹙的政治家。像曹孟德父子那樣的詩人，是在歷史上都很難找到的。



第三，新詩人必須把自己的崇高的性格貫徹到生活的各方面去。由於社會生活的矛盾，詩人常常有着人格分裂的現象。即一方面，當他寫詩的時候，他是一個詩人，但是當他平常生活的時候，他又是一個市儈，或是一個放縱者。由外在的矛盾，反映到詩人們內心的矛盾，並逐漸形成兩個系統，兩重性格，這也是極自然的結果。所以作爲一個近代詩人，他不僅應該反對外在的一切不良的現象，同時還要反對自己本身不良的影響，市儈的傾向。

大家都知道，在過去，惡魔派的詩人們，一方面是崇高和美聖，他方面是放縱和自私。這原因是浪漫派的詩人是以超越現實的心情，厭惡現實的心情來寫詩的。因此他從夢幻中去追求理想，懸慕着世界上最崇高和美聖的東西，或甚至世界上不可能有的最崇高最美聖的東西。然而事實上，他又不可能脫離現實社會，他不能不在生活的漩渦里旋轉，旋轉，受着當時社會的道德和習俗的限制。這在當做個人主義的詩人看來，是不能忍耐的。理想和現實的極端矛盾，因而產生了浪漫的激情，追求着瞬間的刺激，用以減少心裏面的悲哀。可是這種情形現在是過去了。

現代詩人的理想，已再也不是懸空的了。他的幻想也是根據於客觀的實際，而不是主觀



的隨意的幻夢。他的理想是生根於現實運動的法則里面，理想和實踐一致，理想才獲得更豐滿的內容。不是很明白嗎，我們都知道自由，平等，都不是一蹴可及的。社會的正義也不是到什麼地方可以去找到的。牠需要長期的奮鬥。新的詩人不從浪漫的行動，官能的刺激去生出激情，而是從鬥爭的生活中去發生出激情。爲了達到這，他應該保持着詩人的崇高的氣度，無論是對於自己或是對於別人都應該有嫉惡如仇的習慣，不斷的向牠鬥爭。這不是人格的分裂，這是自己對自己的鬥爭。

第三，新詩人，必須排除庸俗的，泛濫的同情。一個詩人，不僅是自己在感覺着，而且也必須替別人感覺着，深刻地體驗到別人的內心。曾經有過作家，寫到狗的時候，就自己爬在地上當狗爬，用以體驗狗的心情，這也許未必是一件真的事實，不過有一件事是真的，就是當詩人寫地主的時候，他必須好像自己也是地主，寫士兵的時候，必需自己也好像士兵。可是這樣的做法，他漸漸地變得對世界的一切都有着同情，他最容易接受黑格爾最守舊的命題「凡是存在的都是合理的」，甚至認爲世界上一切的不幸，都是由於互相不能諒解，因此結果就同托爾斯泰般，企圖以文學作溝通他們的情感的工具，根本反對鬥爭。但是近代的



詩人，他必須反對這種泛濫的同情。他雖然是應該洞悉到各種人物的內心，但他並不能放棄自己主觀的立場。相反的，他要加強主觀的目的意識性，從動的方面去理解人物和世界，詩是描寫，是抒情，同時也是批評，也是控訴。

第四，近代的詩人，必須能夠受得起感情的鍛鍊。詩人既然是戰鬥者的一員，所以他就不能站在軌範以外，戰爭既然又是集體的行動，而集體里面又有許多不可避免的小的糾紛和磨擦，所以作為戰鬥者的個人，就必須經得起感情的鍛鍊，受得起打壓，受得起委屈。所謂「動心忍性，行不亂其所爲」，我們假如在最痛苦的時候，自己問一問自己，究竟是爲了什麼，那麼，一定的，我們的目的意識就格外明顯。而且這樣情思的鬱結，正所以豐富自己的生活的內容而加強衝激的力量。新的詩人，一方面珍視着自己的情感，但在另一方面，隨着場合的不同，對於某些情感也加以適當的控制。這不是抹煞情感，而是愛護着情感。

總之，時代換過了，牠對於詩人的評價，也換過了，牠在詩人們面前提出的要求也換過了，而詩人們處在這樣緊張，複雜，劇變的時代，她也必須明瞭這個時代潮流之所趨，正義之所在，自己在社會裏面所應起的作用，因而找尋出自己所應該站的位置，開拓自己創作











的資格也還及不到。我祇作爲一個讀者，願意寫下我讀詩的筆記。上面的一兩句不客氣的話，對於詩人，在我以爲不是污瀆，而是矜持之中浮出來的另一番敬意。而且，我也未嘗不是被感動過的，舉例來說，比如征軍的「小紅痣」就也會使我得到一番興奮，也可以說使我拖着

着一堆煩累的身心得到一番洗滌和淨化。這裏就把這個詩篇來談談吧。

「小紅痣」寫的是一個南國女英雄的故事。小紅痣的父親向地主建議築一條防水的堤，得到允許之後便開始工作，一個「倔強的老人」，一個「鄉村中最能幹的黃鼠」，一個「母獅——女兒」，在南國海島的猛烈的陽光下，「堅持着艱難的工作。」後來「倔強的老人」在工作中受傷死去，「老人的崗位，交給獅子——黃鼠；黃鼠的崗位，交給山鷹——女兒。」新的堤岸終於完成了，而重重債務却壓在寡婦孤女的肩上，女兒做了林大爺家裏的奴隸！後來又嫁給一個富農的一個兒子，過着非人的生活。等到「風轉了方向，地球翻了身」，到處是「農民解放的聲音」，黃鼠當了鄉村的主席，小紅痣也走出了黑暗的家庭，「幸福如河水傾注，自由在她的肩上。」「等候烏鴉歸家，晚霞吻着青山的柳葉尖頂，就像一隻燕子，活躍地帶着春天的消息，愉快而怨恨地穿過夜霧的鞭子，跨過黑暗地帶，到親切的朋友之



黨，與年青的男人討論工作的問題。『她受到誣蔑和鄙棄，也受到監視和追捕。』一個深夜的夜』，她『要越過黑暗圍困的羅巴』，『險惡的南渡江』，給巡更的哨兵追着，於是『一代農家的孤女』『墮進嗚咽的水裏』，被槍彈命中了。詩人在這裏致最深的哀悼：

於是在她最後呼吸

那一滴水沫的地方

月色被黑暗的雲霧籠罩着。

星花恐怖而悲慘地

在這最後一個世界裏嗚叫

因爲還是在黑夜，

沒有鮮艷的旗

蓋在勇敢的女同志底屍體上，

祇有這面押體的紅頭巾

伴着流淚訴說的聲音



有情激激的江水浮動

象徵着這一代志家孤兒，

一生無敵戰鬥的光輝。

這是一個動人的故事，這是一個動人的人物；詩人用高度的熱情去創造，用高度的熱情去擁抱，這個動人的故事，便成爲最實不過的故事；這個動人的人物，也成爲有血有肉的人物。在詩歌裏面，（也許應寫爲：特別在詩歌裏面。）強烈的浪漫主義就是現實主義。就是現實主義的實質的一面。我們讀到一些作品（詩或小說），感到裏面有傳奇的傾向，同時我們認爲這樣的一個傾向是應防止的；不過也有人認爲那些故事都是真實的，可以指出在某時某日發生過的，所以不能稱爲有什麼傳奇的傾向。這意見我們實在不敢苟同。我們覺得，真實的發生過的事情被寫記在作品裏面之後，對於讀者便有不同的感覺。當作者沒有能夠把事實的內在因素寫出來，而祇寫下了事情的輪廓的時候，一個動人的故事便要給讀者帶來了傳奇的感覺。這是小說創作的大忌。還有，當作者沒有用極高的熱情去擁抱他的人物，而祇寫下了故事的大概的時候，一個動人的故事也要給讀者帶來了傳奇的感覺。這是詩歌創作的大



忌。作者的創作過程和讀者的欣賞過程是息息相關的，作者根本沒有感動過，讀者也無從感動起，而且引起了作者虛構的懷疑。反之，當作者處於緊張的精神狀態中，去寫他的故事，他的人物，這故事和人物，也許就是他曾經引起感動的事和人，也許僅保留着這事和人的一絲痕跡，實在可以說是全新的一個，在現實社會中不會有過，而却是作者全部生活體驗和情感波動的產兒。依然是社會裏面的東西。我們也可以這樣說，縱使作者寫出了一個「奇離古怪」的人物，「奇離古怪」的故事，其實斷不會有這樣的人物的這樣的故事；但這人物竟爲作者的高貴的血液（生命的菁華）所養活了，在讀者眼中也就會成爲實在的東西，或者覺得，作者抓住了現實的核心，用他特有的生命的火燄把他運轉於這意之上，而對於現實的表象，一些無關宏旨的枝節的形相，視爲無足輕重，可以隨意給他化個裝，在作者自己的舞台上「紛墨登場」。所以，請作者不要小視了我們讀作品的朋友，不要單把一個有趣的故事騙我們高興，也不要單把一個實在的事情告訴了我們就算完事。我們讀作品的也有一個尺度，能够透過作品去量度作者內心的真實。

話拖得遠了，這裏再來說征軍的「小紅痣」。這是一個動人的故事，却不是一個「奇離



古怪」的故事。女英雄小紅球也正是中國革命史上千百英雄當中的一個。詩人開頭就給下一幅生命活躍的圖畫，表露了勞動人民對於生活的忠誠態度。他寫老人：

他在火爐裏（按係指在烈日下）

燒黑了自己的身體，

好像那株被雷電燒黑的椰樹

驕傲地立在新堤的旁邊

堅持着艱難的工作。

他寫女兒：

蜂王死了

有新王填崗領隊

父親——人類的工頭倒了

有女兒填補崗位。

她跑在堤基上





好像巡更的月亮，

「要趕及秋耕

完成父親的理想。

笨貨懶鬼！

工作永做不完。」

山鷹的聲音在叫喊。

「終有這壯麗的一天，老人的夢，好像重霧被旭日蒸融了。新的堤岸，人工造的大睡龍

，臥在海裏田野的邊界。」但是「盡了人世苦役」的老人，他的勞動的雙手支持過艱苦的生

命，却沒有開拓生命的光明前途。他做為過去一代的農民的代表，抱着不滅的對於生活的單

純的忠誠死去了。而新的一代抵受著更深更重的折磨、逼迫、榨取、凌辱，而自由生命的紅

蓮却就在這稀爛的池塘中茁長，出於污泥而不染，用那從不息的勞動和無限的悲苦中鍛冶出

來的身手，凝鍊出來的最倔強的反抗意志，去奔赴我們人類生活的崇高的企止。詩人所要

寫的沒有別的，就是這無比神聖的勞動精神和反抗意志。對自然的反抗和對社會的反抗交濟



起來，渾然一體，做成了這詩篇的美麗，也表露了詩人內心的真誠。雖然在詩篇的後半，詩人用力似乎少了一點，有着比較粗疏的地方，同時整個詩篇中還有語言用得不太妥適之處；但是詩人的努力，詩人要寫出一個生命充沛的人物，一個從勞動中，從困苦中成長起來的反抗的康健的人物，實在教我們讀者感激，「新詩傳統引為驕傲！」何況詩人正在用着十足的矜持和堅毅去修改他自己的詩篇，使他更為完美，那麼經過詩人再鑄鍊的小紅痣，大概要更有生命，更為動人，因此一些值得指摘的地方，這裏却暫時不提了。

在今日我們的詩歌裏面，淺薄浮泛的個人抒情的東西，以及貌似激昂慷慨，其實盡是油腔滑調的東西，都還嫌太多。能够傳染一種強烈的反抗意志，創造一個強烈生命的典型的作品，則還嫌太少，甚至於絕無僅有。當我們有機會讀到有些詩人的詩歌的時候，我們非常希望他寫出一個在民族抗日戰場上的人類新英雄，這新英雄用他「一生無敵戰鬥的光輝」，象徵着新中國的璀璨而烈的前景；然而我們的希望實在還沒有達到，我們的敬愛詩人還祇能够傳染一些生活的新的氣息，新的步調，如何其芳「廠民幾位的作品都是如此，這自然已經非常可貴的，讀過何其芳的「叫喊」和「夜歌」，「廠民」的「錦河戀歌」的，誰不為牠的清新自由



的氣息，完美精鍊的詩句而感動，而神往；但這也還是不夠的，詩人還該有更大的魄力去塑造一種戰鬥英雄，給我們讀者一個不滅的印象。在那英雄的诗篇裏，該有黃河一樣洶湧澎湃的生命之流在滾動着，泰山一樣巍峨肅穆的英雄造像在矗立着，反抗與創造，成爲這人物的細實質，自由與奮鬥，成爲這人物的血液。這壯偉的工程如何迫切地等待着詩人動手建造。

若果說我們大多數的詩人都處在艱苦沉鬱的生活環境中，所以寫不出英雄的诗篇；但我們認爲，沒有一個珍貴前途的詩人會這樣想的。因爲在艱苦沉鬱的時日中，正用得着無比堅強的反抗意志，正用得着我們各自燃點起內心的火燄，聯合起來照明掃除敵人的道路。如何加強自信，掙扎起來，該是今日詩人的生死鬥爭。通知黎明，叫喚春天，還祇能是淺薄的樂觀，我們讀者在那裏實在沒有得到什麼。深沉的戰鬥，堅毅的反抗，才是我們所需要的東西。若果說詩歌不該單是詩人自己的東西，該成爲大眾的東西，對於大眾有一種教育的意義，那末，唯有能够給大眾感染一種高貴的氣概，一種對於生活戰鬥的不滅之愛的，才能獲得高的評價。這實在是詩人唯一的道路。

在今天，好些小說家覺得好些題材不好對付，這裏讓我說句笑話，這是詩人大張旗鼓的



時候了，小說家在今天覺得不容易做到的，詩人可以用另一方式來做到他，這該是詩人無比

的愉快，詩人該用他的詩篇抒寫時代苦，喚起人們鼓動千鈞的心力去解除時代苦。假若消滅

敵人，征服醜惡的戰鬥的反抗的熱情不見於詩篇，則詩人還算什麼「時代的喇叭」！

三十一年十一月五日

### 其七

詩歌以聲音節奏為特質，牠不特要考究文字語言所含的意義，詩人要準確地選擇最能代

表自己心中每一意念的每一個詞；牠還要考究文字語言所含的音樂性，詩人要準確地選擇和

配置最合用的最愉快的每一詞兒的每一個音。為着解決詩歌的聲音節奏的問題，過去的人便

創造了「律詩」，創造了「商籟」。這「律詩」和「商籟」之類的「模型」，無非是要求得

節奏的規律化，作為發揮語言音樂性的一種工具。前人的這一工具不會是隨便創造出來，或

者一朝一夕創造成功的，而是在詩歌創作的豐富的積累中，不斷被研究，不斷被玩索，這樣



定出來的產兒。在「律詩」還未產生之前，中國詩歌也在起着變化，首先是詩經的四言，後來是楚詞比較自由的句式，聲音節奏上當然很有分別；漢以後至南北朝便是五言詩的世界。鍾嶸詩品云：「五言居文辭之要，是衆作之有滋味者也。故云會於流俗，豈不以指事造形，寫情寫物，最爲詳切者邪！」這是說五言詩比之四言詩更適宜於表達內容；而牠之所以「是衆作之有滋味者」，當然也由於牠能配成更美好的聲音節奏，以這更美好的聲音節奏來幫助傳達更多樣的情感狀態。至於沉約的「四聲」「八病」「蜂腰」「鶴膝」之說，便是企圖在這最有「滋味」的形式上面，加上種種音節上的限制，避免一切聲韻學上的瑕疵。創造一個更嚴密的定型。不過詩歌創作不單是形式格律的問題，還有是內容含義的問題。這一作調自總上的形式因研究過於酷痛苦，所以鍾嶸等就提出反對意見，唐以後陳子昂李太白更提倡詩國復古，要恢復過去比較自由的音律。不過那詩歌的「模型」是無恙地存在着和發展着的，這一「模型」的存在和發展，便利了一般士大夫的詩人，甚至可以說，那是適應着士大夫階級風雅的要求而存在和發展的。他們拿了這定型化規律化的節奏，做起叮叮噹噹的詩歌來，正如老舍所說：「有格式管着，並不很難湊起那麼一首兩首。」縱使內容並不充實，總算



勉強對付過去。在這上面，我們也算獲得了一份遺產，他們雖然沒有寫下許多表現巨大的生命，傳達深厚的情感的作品，他們最低限度已經再三再四試驗着語言的音樂質素，辨別牠的輕重，清濁，強弱，高低，疾徐，在其中選擇和擷抉。這些經驗和方法就是他們——封建時代的詩人留給我們的遺產，值得我們批判地承繼下來的。

過去有一派新詩人追求一種所謂朦朧的美，主張廢棄詩歌的音樂性，這無疑是自尋末路，「自萌短見」的做法。現在，大家都知道尊重詩歌的聲音節奏，有一位作者就會這樣寫道：「我歡喜讀英文詩，我鑑別英文詩的好壞有一個很奇怪的標準，一首詩到了手，我不求甚解，先把牠朗誦一遍，看牠讀起來是否有一種與眾不同的聲音節奏。如果音節很堅實飽滿，我斷定牠後面一定有點有價值的東西；如果音節空洞零亂，我斷定作者胸中原來也就很空洞零亂，我應用這個標準，失敗的時候還不很多。」這樣的一個標準自然不十分穩妥，特別是拿來放在我們今日就整個說還未成熟的「新詩」上，這標準是有一些兒問題的，因為年青的詩人多數還不大能夠熟悉所有語言的音響節奏，還不大能夠在所謂「沒有格式管着」的自由詩體裏創造一種真正的「獨特的音節」；然而這個標準却是有些道理的，且聽詩人何其芳唱道：



## 我要證明

唯有有力量的才能叫喊得很宏亮，

唯有真理才能叫喊得

簡單，明白而且動人。

原來宏亮的叫喊附麗在「力量」上，動人的音響附麗在「真理」上。沒有「力量」，這背「真理」，便休想能夠唱出動人的音響節奏。「有格式管着」的舊詩詞，也不是按律按譜填滿了，就可以獲得那企圖獲得的音響節奏。岳飛仗了他的英雄氣概，寫下了千古絕唱的「滿江紅」詞；沒有他那樣的氣概的人，照樣填一首「滿江紅」，主觀上企圖激昂慷慨，但事實上却一定遠遠不到「怒髮衝冠……」那樣磅礴的氣勢，這是可想而知的。所以，詩歌

的聲音節奏的問題，不單是語言的音樂性問題，還有是創造「力量」，擁護「真理」的問題。對於一首詩是最富音樂性的語言，那一定是代表「力量」和「真理」的最有光彩的語言。

一方面是「音樂性」，一方面是「光彩性」，兩者相交相溶，才構成一篇詩歌的真正的完美。詩歌的聲音節奏的問題，絕不能簡單地視為音韻學上的問題，或者技巧上的問題，如一些



前人所犯的錯誤；而應該在根本上作爲生活與思想問題來看。假如我們現在有這樣的一個詩人，不見得有什麼生活的體驗，不見得有一個壯美和正確的人生觀和世界觀，就祇從中外詩人的作品裏揣摩玩索，寫什麼「商籟體」，偶爾也弄出了一些和諧的音響，也就沾沾自喜；但我們却將認爲他假如不在生活上跨進一步，就不會有遠大的前途，因爲他給前人的好尚和風格牽着鼻子走，沒有自己的色彩，自己的生命，正如一位作者所說：「幼稚的情感被洩完了，才華也就盡了。」

可真的是今日我們的詩人在語言的運用上，大都意識地走上口語化的道路，清算以前不上口的歐化的詩句，追求清爽的口語的音節。不爲讀者而寫詩（因爲讀者讀不懂）的徐志摩，用了口語來寫他的「最強音」，而且大倡詩歌朗誦。艾青從「火把」開始，意識地用口語來寫詩，「火把」之後的「黎明的通知」，口語的音節達到更爲圓熟，更爲消越的境界；何其芳拋棄了以前的藻繪雕飾，近來的詩篇都是口語詩。其他許多許多詩人都正在口語的運用上努力着，鍛鍊着。這是以前沒有過的現象，雖然還不是沒有語言的魔道在暗角生長，像在以前我們所描畫的「風景線」上點出過的一些，但牠已經失却了大衆的注意，在「萬目睽睽」



之下，牠已經再不能起什麼作用了。

不過這裏我們還不能不指出，今日一般詩人的口語運用，還需要勇敢地踏前一步，在詩歌語言的口語化之外，應該加添一個「豐富性」。這兩者是絲毫沒有抵觸的，甚且應該說「豐富性」是「口語化」的特質的一面，我們爲什麼要求「口語化」呢？就是因爲我們知識分子的詩歌，不上口的詩歌太多了，要牠上口，呆板，枯燥，無血色的詩句太多了，要牠新鮮，活潑，多花樣，我們知識分子的生活體驗太貧乏了，生活圈子太狹窄了，搬來搬去不過是那裏一些粗硬的語言。現在我們要豐富生活體驗，擴大生活圈子，爲了生活，是說要生活得更有意義，這是第一義的，爲了詩歌，是說要詩歌容下飽含生活情趣和音樂質素的語言——口語，這已經是第二義的。然而好些詩人却沒有做得到這些。他們把歐化的結構除掉，把古舊的詞藻除掉，把隱晦的語辭除掉，剩下了智識分子的平白却又乾枯無味的語言，沒有豐富的形象，沒有大眾語的活潑性，音樂性，而詩人却自以爲做到了「口語化」，不曉得還祇做到了「口語化」的初步之初步，祇做到了「口語化」這課題的消極的一面，詩人應該向前跨進，應該更有積極的貢獻，語言的蒼白貧弱，充斥着新出世的爛調套語，人所共有的口



頭禪，無疑是今日詩歌應治之症。語言的蒼白貧乏，形式單調，是詩人與讀者共同的問題。

我們也曾對郭仲平的兩首散文長詩給予相當高的評價，認為牠能利用民間形式的活的語言，新的詩節，由此之類，懶懶五連調的，其企圖的高下不同，但語。但我們還嫌那裏面敘述的過於繁冗，沒有必要的節奏，和對舊形式的遷就，沒有更好的改變。祇在他的初期嘗試和無限前程這點上才獲得我們巨大的注意和盛大的讚美。到了現在，我們便有理由要求詩人更進一步。在舊形式音響節奏的組織方法的批判的承繼上，在大眾語言的選取，加以運用上，有更好更美的新貢獻，而不能滿足於說書鼓詞般的濃厚而舊的味道。

近來好些詩人在寫長詩，在我看來，這些長詩，在其敘事性質上，該不比他清潔了個人抒情的莊嚴，走上宏大堅實的道路；在其篇章的長短上，該運用上更動活潑的語言，大力地擺脫過去古典詩詞的影響和縛束。然而今日的長詩，却很少能够做到這個。就語言音節而言，有些是用着過於歐化而却是蒼白的智識分子的語言，名為「口語化」，却沒有口語應有的生動活潑和豐富，如我們在上面所指出的。有些則用着說書鼓詞的調子，拿現成的舊的音節來維持局面。這都證明詩人沒有在新的生活中找尋



新的語言，創造新的音節，完成自己的獨特的作風。「長詩」而祇懂得向「長」方面發展，無疑是舍本逐末的辦法，爲有高見的詩人所不取。

老舍的「劍北篇」，是要寫成一個通俗的東西，「而且仿照較爲嚴整鼓詞的辦法，每行都用韻，以求讀誦時響亮好聽一些。」至於「詩的內容，是旅行中所得的印象，每段詩能自成單位。」因而是沒有一個巨大的統一的東西把整個詩篇連串起來，成爲當中的生命，詩句雖面也放下好些古色古香的成語和偶句，似乎不够新鮮活潑。此外有一點值得我們注意，詩人的作品，每句押韻，他有時企圖用韻腳旋律來幫助形象的表現，如寫「蜀道之難」：

行：

蜀道難行，難於上青天！

青山萬重，

忽上忽下，山勢似停；

疾轉慢轉，車吼心驚；

盤過山頂，



滑到谷中，

又是青峯！

懸崖懸着瘦松，

懸着生命！

擦過懸崖，看，雲在湖中！

動：

雲，煙，霧，雨，羣峯，

都在流動。

沒有南北，沒有西東，

隨在雲中，

雲移霧動，

露出山峯，

風起山峯！





鳴嚶之海與吞吐着綠島青松。

這是另有風味的。不過韻脚的拘泥，畢竟有不自然的時候。如語音順序的勉强顛倒，韻

聲：

他們生長在這塊荒涼的地方

今天聽了這草原故事，

明天又在人們面前來講；

明天講，後天又聽；

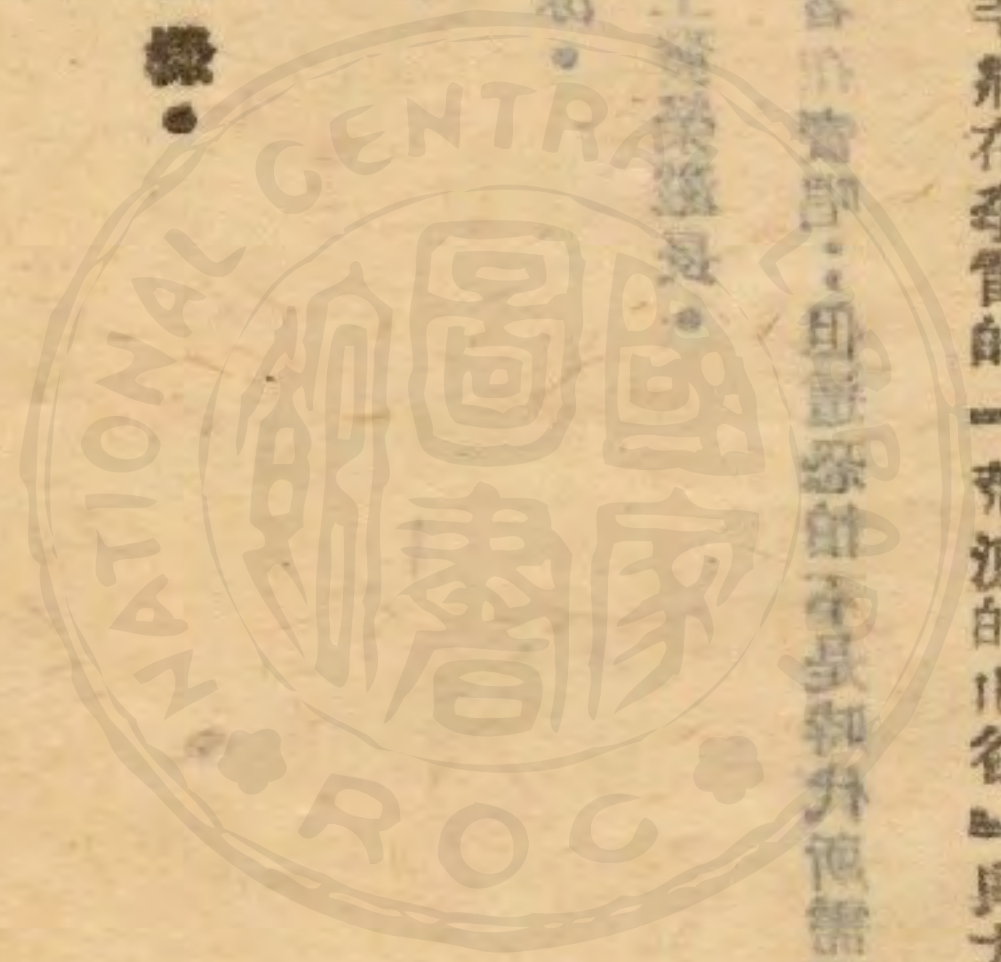
聽一千遍，講一萬遍，都是一樣。

地方荒涼，生活和故事，

也一樣荒涼。

他們唱的是憂鬱的歌；

歌兒流蕩在荒涼牧場上。





他們生活在這塊荒涼的地方，

也歌唱這地方的蒼涼；

春天是這樣，

夏天是這樣，

秋天是這樣，

冬天是這樣，

一年二年，年年都是這樣，

大地荒涼，人心也荒涼。

他們的生命就在這塊大地上發榮滋長。

我們彷彿聽到一個歌者在賣唱；但這恐怕不是時代所需要的聲音節奏吧！讓我再提

起：

唯有有力量，才能叫喊得很宏亮。

三十二年十一月七日



其八

若果說文學是語言的藝術，那末詩歌便是最精粹的語言的藝術。最深邃的內容，最壓縮的形式，這兩句話標記着詩歌創作的艱苦性和優越性。詩人都該有這樣的抱負：我只要用三四行詩便足以和人家另一形式作品匹敵，所以，不單是行乎其所以行，止於其所應止，而且語不驚人死不休，新詩改罷自行吟。這是詩人應該共同遵守的創作原則。這個原則也可以這樣來敘述，——讓我借個「詩的形式：」

詩，——不是由技巧堆砌而成，也不是由辭藻堆砌而成，更不是由典故堆砌而成，——詩，應該是結晶體，不應該是肥皂泡。

詩歌的創作過程，應該是詩人英勇地突入現實，在全身緊張的精神狀態中，抓住現實中與自己的思想和情緒相融合的一點什麼，瘋狂地給予錘打和鑄鍊，成爲以自己生命爲抵押的



金光閃閃的東西。這表現而爲語言文字音響節奏便是詩歌。這樣產生出來的詩歌，無論他是爆發的也好，思索的也好，高唱的也好，低吟的也好，這都是由於詩人思想和情緒的不同帶來的詩歌上的音色的差別，但牠却一樣是詩人的心靈的音，都必然有一定強度，牠的振動次數是差不了多少的，並不是爆發的高唱的才是強的，思索的低吟的便是弱的——事實上，不是經由如上述的那樣的創作過程所產生的詩歌，縱使取一個爆發的高唱的方式，也還祇是用一種微弱的噪音煩擾人家的耳鼓；而經由如上述的那樣的創作過程所產生的詩歌，那若是爆發的，高唱的，便如電雷一樣的閃動轟鳴，在眩人眼目，震人耳鼓之餘，還有一種不減的光彩引誘人家的視線，一種遠遠的雷陣抓住人家的聽覺，那若是思索的，低吟的，便如成功的小提琴手的演奏，愈是細碎或者悠長的韻音，愈是發自操持得鎮定的弓弦，振動得吃力的指頭。我們聽來是漫聲低奏，如怨如慕，而我們的小提琴手却幾乎是屏息着的，額角沁滿了汗珠分泌的珍珠。——一句話，那都是用了巨大的力量才產得出來的東西。這東西是金鋼鑽，是最緊密的纖維，這東西不會是輕飄飄的雪花。

可惜的是我們今日年青的詩人在創作上似乎多數都愛走一條輕便的路，他們所經歷過的



創作過程也許跟我們在上面說過的剛剛相反，心中有一點什麼意念，一點什麼情感，企圖用詩的形式表現出來，沒有經由精鍊的過程，自然更不會有，事實上也未有可能有搏鬥的過程，（這裏所謂搏鬥的過程，首先是指對現實的搏鬥，其次是指對語言的搏鬥。——就抓着現成的慣熟的語言來使用，往往翻來覆去，搬弄他的「語法的藝術」，於是那一點點意念弄得模糊了，那一點點情感弄得淡薄不堪了。用個極端的比喻，一點點肥皂溶在水裏，再吸吮起來吹成一個比原質大千百倍的肥皂泡，映在陽光下，紅紅紫紫，也相當的悅目可觀；但三尺童子也知道他是空空洞洞的東西，空氣略爲攪動一下，便整個兒毀滅了的。那些淺薄情感信筆流瀉的詩篇，就正是這樣的肥皂泡。

有一天，幾位朋友在閒談，他們都愛寫點詩歌的，當中有一位拿出他的一篇近作，一首送別的詩，自告奮勇地，要朗誦給大家聽聽，湖南底子的口音也蠻爽利。朗誦完畢，他請大家批評。一位上海口音的，一個不客氣，急口急舌的批評起來，說：「你這首詩，好是很好，但是形象不夠，形象不夠！沒有緊緊抓住當時的印象。分別的時候，所有的話都在眼睛裏表現出來了，嘴巴却一句話說不出……」原來那首詩寫分別的情景，把送行者



和安慰的話寫了一大堆，我很同意這位上海口音的朋友的見解，因為縱算那一番惜別和安慰的話是實有的；但詩歌和所有文學作品一樣，並不是把實有的事情寫下來便行，詩人在朋友分別中受了感動，要用詩篇來表達他的情意，那就要抓住最能表現「別意」的東西，用精粹的語言，適合的音節表現出來，那一大堆話的確不夠。假如祇有這一大堆話，而沒有一種深沉的「別意」，對於朋友沒有過真實的由衷的想念和祝福，那末詩就根本不應該寫，一定要寫，便不是寫詩歌，而是做一回文字遊戲。這道理原是淺近不過；但時下長詩流行，好些初學者便愛好耍肥皂泡，這又是非提出警惕不可的。

這裏打算拿出彭燕郊的「春天——大地的誘惑」這詩集來談談。這詩集就祇包括兩首長詩：一首就叫「春天——大地的誘惑」，一首叫「在這邊，呼喚着」。所謂「長詩」，多數是有較多的敘事成分，寫一件事件，寫一個人物；但這兩首却不然，是抒情的篇章。第一首約有七百多行，詩人盡心盡力爲春天而歌唱，春天能愛也能憎恨，「春天，屬於他，屬於你，屬於我，屬於少女，屬於戰鬥的心，屬於蜜蜂，屬於夜鶯，屬於中國——戰鬥的國家。」「但是，沒有春天的，被她遺棄，拒絕，被她擯斥，那些拖着幽靈的影子，像夢游者一般無



力的，——那些呀；是另外一羣人，不屬春天的人。」這似乎可以作爲詩的主題；但詩人彷彿給春天誘惑得太利害，他要歌唱春天屬於他的各種各樣的人的各種各樣的帶着春天氣息的生活；而且歌唱「一個奇怪的隊伍」，「在戰爭中間，顯示了我們的忠誠」，「千百次地擊退了侵略軍」，「日夜累積着，勝利的果實」；而且說道：「我親身經驗了這些，我感到榮幸。」——難道你沒有看見平野上的春天嗎？沒有看見平野上的紅的戰爭嗎？」詩人在這上面的確散播了些春天的氣息；但是可惜的這我讀後有十分的受到感動。聽說詩人的初稿還不過這七百多行，這達到首尾行的歌唱我後來計算刪減了三分之一。所以感覺，就是加上了原來的三百多行，也沒有增加了詩句重量。假如挪揄和縮前七首行的詩，除了彩色的詩句，我們更感覺，就是把目前的七首行刪去了一部分，而是一部分，這也無損於三詩的重量。甚至潔淨化精鍊化之後，三詩的重量，反而增加。詩的重點，這不會是用詩句多少來計算，而是以所含的質來計算的，這也可以用得着結晶體和肥皂的比喻。歌吟春天的詩人，看來他筆下的詞句是綽有餘裕的，這也可以證明他的確有過春天的感覺。這過多的氣息，「醉的意志」，「假如詩人拋棄了一千幾百行的東西，大企圖天，拋棄了排



列詞句，信筆寫下的作法，而去抓住在「春天」裏面生活的最特徵的東西，在春天恩賜下的  
 人們的特有的活動形相和心理狀貌而加以鑄鍊，這樣寫出來的東西，那種「誘惑」想怕會比  
 現在的來得更深。情真，而且更適合於我來寫。這首詩是容易讀的，而且讀了以後，  
 第三首也在這邊，呼喚著「獻給」第七連「作者的英靈」，這是一個  
 悼念戰士的詩篇，也有五百行左右。可惜的確是寫壞了的。詩人和「第七連」的作者，也許  
 手拉手地在戰鬥中生活過，「第七連」作者的死，我們不敢說詩人沒有感動過，呼喚過，哭  
 泣過，詩人有可能寫一首震人心坎的作品；但這兒似乎可以這樣說，「肥皂泡」的玩藝損害  
 了詩人，損傷了詩人的詩篇，就拿開頭一節來看吧：  
 幸。一在這邊有幾百個平穩的春天，  
 悲了呼喚著，「日交與海交，  
 生活，你祇名字，「一冊奇書的封面」，  
 將辭春天，藉憑太陽，  
 仗函，在這邊，  
 張些初，是民代一羣人，不願春天的人。  
 一豈堪平可以對君詩的主題：



**呼喚著**

呼喚著，要對面，真真長一層香粉印出來，我些時是昏的怕人，甚至昏倒在地上，

**像母親**

這、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**喚呼愛子底乳名**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**被情侶**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**呼喚戀人底小號**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**呼喚着**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**用無奈的**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**顫慄的**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**低音**

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

我、那、黃藥那關着門，回頭看見我，我哭的像一頭小獸，

**救手啊**

同悲



同志

這裏寫出了一些什麼呢？呼喚着一個慘死的戰士的名字，那種心情能够像在平常母親呼喚愛子的乳名，情侶呼喚戀人的小號時一模一樣嗎？那「無奈的」心情，該是如何的沈重，如何的悲憤。寫到這裏，不由的教人想起魯迅的幾篇紀念有志青年的文章，那裏面所表露的情感是如何的動人，我們不能不感到他的散文裏有詩，有悲歌。手頭祇有「且介亭雜文」，連忙翻開裏面的「憶章素園君」，開頭幾句是：「我也還有記憶的，但是，零落得很。我自已記得我的記憶好像被刀刮過了的魚鱗，有些還留在身體上，有些是掉在水裏了，將水一攪，有幾片還會翻騰，閃爍，然而中間混着血絲，連我自己也怕得因此污了賞鑒家的眼目。」這已經教人爲之戰慄了。這種深沉到令人戰慄的情感，正應該是我們在悲悼戰士的詩歌裏面找到的。在西班牙內戰的那一年，我也曾爲一首翻譯過來的哀悼革命戰士的西班牙歌謠所感動，那比黃藥眼翻譯的R·阿爾培特的「你沒有死」還要好得多，詩並不長，可惜這裏不容易找得到，不然抄錄下來看看，便更可以見到「結晶體」和「肥皂泡」的分別。

最後還要提起，這真是一個奇怪的現象，好些初學者的詩人，甚至有相當歷史的詩人，



都向着自己的貧血的心靈苦苦的搜索，苦苦的挖掘，忘記先要向自己的心靈多輸一點血；而更奇怪的現象則是他們「搜索」「挖掘」之後，認為結果也並不太壞，因為他們居然寫下大篇幅的詩篇，春夏秋冬，聲光雷電，山川河嶽，鳥獸蟲魚，與夫「黎明」「前進」一類好聽的字句排列得像個八寶樓台，或者令人走不通的迷宮。然而自愛的真正的詩人却這樣唱道：

我是如此快活地愛好我自己

三十一 辛酉一月十日

而又如此痛苦地想突破我自己，

何其芳：四聲

提高我自己！前進！

面拜門時謝書

——何其芳：夜歌

這是每一個智識分子該有的態度：「突破我自己，提高我自己。」智識分子的詩人沒有這個意志，就不能使自己的詩篇和更多的人共鳴，同時不能有更多的人共鳴的詩人也必然要趨於枯涸，趨於毀滅。剛才那位詩人宏亮地道出了一個秘密：

我聽見了從各種各樣的人發出的叫喊的聲音。

我甚至聽見了從各個時代發出的叫喊的聲音。



孤獨地絕望地喊着「光！」

我軟弱地憂鬱地喊着「明天！」

空洞地喊着「來啊，來到大路上！」

或者「走啊，走到遼遠的地方！」

而我們却喊着：

「同志們，前進！」

而我們却喊着：

「同志們，前進！」

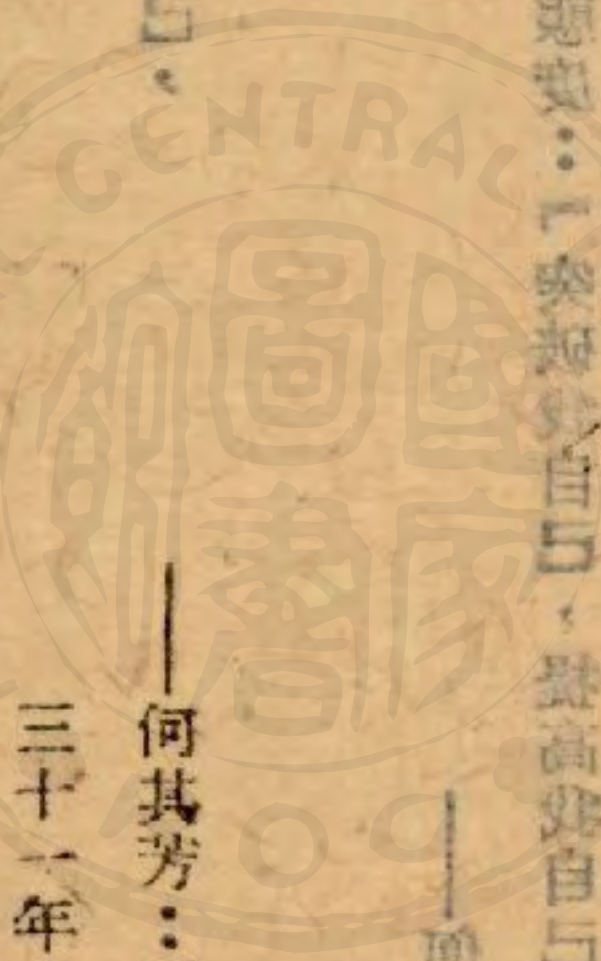
而我們却喊着：

「同志們，前進！」

而我們却喊着：

「同志們，前進！」

而我們却喊着：



何其芳：叫喊

三十二年十一月十日







現象，「這疑問的詩論，不值得確確的存品與傾向等，且不問人之不問，但以其真理為目標，均

將加以指摘。雖屬於工作繁忙中執筆，粗率潦草，但非捧非寫，其果為與詩人利詩論家應會具

誠研究，「幸勿以為開罪」，而有以指教之，「千禧萬壽」，請果時時垂注之，此

答。…… 誠實共見，情實亦論，若人與詩人之間，國與國之間，若其承與與，

「出因言」**詩人的眼**，眼是是欲劍的毒，豈不且以毒害自己，此毒害了誰，誰以誰

代，由四地對地。無世否，亦謂人門的艱苦卓絕的向土雲門中，誰謂曰言了是只印說也

詩歌的生命在於人生的表現。人生實在生活間，亦謂人門的艱苦卓絕的向土雲門中，誰謂曰言了是只印說也

生活，思想，意志，祇是人生整體裏面的一個很渺小的因子。詩歌有主觀的因素存在，因為

它以情感為特質。但情感的厚薄死活，也是由客觀的現實，人生的真諦做決定的條件。自我

歌唱的作品，要是缺乏了客觀的真實性，決難有永生的生命。那麼，怎麼樣才能夠觀察客觀

的現實，**了解人生的真諦呢？這就要靠詩人的眼。**

林獻平

詩人的眼——詩人的慧眼，這不是單純生理上肉體上的眼，而是經過科學的藝術觀世界  
薰陶，經過生活實踐的搏鬥的「藝術的炯眼」。



詩人理解生活，把握題材的深度與廣度，就完全靠這雙慧眼。

今天大多數詩人對於自己的這雙慧眼的訓練還不充分，所以理解生活的意義還很膚淺，  
把握題材的範圍還很狹窄。

隨便舉一個例，鷗外鷗的「桂林即日」（連載於「詩」三卷三，四期上），用大號字印出來，  
讀來卻絲毫沒覺得是傑作了。但我覺得他對於此時此地的桂林的最本質的地方，並未融解。  
表現出來的多屬表面的現象。如「丈夫的榮耀」這樣歌唱：

「因為戰爭良人羞慚。」

汽油節儉不是良人羞慚。

機械北部隊的汽車不能夠浪費。

太太們不是良人面出。

乘坐着駕駛着快力騎兵的包車。

從中南路往北路來去。

「良人」



男人

是上帝的形像和榮耀

但女人是男人的榮耀。出於車

因男人不是女人而出，

女人乃由男人而出不指是那寶

並且男人不是為女人造的

女人乃是為男人造的。

寶藏出來。由他裏面出來。吸了丈夫的榮耀。這就顯明：

出來有丈夫氣的男人們。出於榮耀。這就顯明。這就顯明。這就顯明。並未顯明。

汽油節省了。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。

機械化的汽車不能夠浪費

當使太太們乘坐着包車。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。

在車路中北路上往來。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。這就顯明。



當使太太們榮耀

自然要講的。結果不長成人主勉其中，豈是與官主命。此言主命

榮歸於你」

榮歸於你」——這詩命A B C D，其言門徑而可讀，其言——主命（人

這首詩主題很模糊，沒有明確的觀念。是歌唱「正」的榮耀嗎？似乎並不是。是諷刺「

貴」的驕態嗎？似乎也不是。在這艱苦抗戰中，太太們如果坐汽油車，固然是罪惡；但究

應不應該坐包車，也還是值得研究的問題。而這些坐包車的太太們，在今天究竟是以那一種

類人的（太太們——不如索性說是姨太太們）為多，作者似尚摸不清楚。所以我們讀了這首

詩，得不到什麼印象。

第二首「有秩序的讓步」更加空虛。

第三首「乘人之危的拍賣」，主題當是指摘當今桂林拍賣生意的繁昌。但作者過度強調

了「脫下來，解除下去」，反而削弱了主題的表現和力量，而且從香港到桂林的先生們太太

們「是不是會有一天一切脫光了時，你們赤身露體，一無所有」？也還是值得進一步研



說可是不長會有一天一閃一閃光了却。於此亦復無謂。一無謂言。出於前對。其

丁「遺毒病安在？就病在詩人的眼的不夠深廣與味度量，而且對香露降卦林由也主門太太

第一首「乘人之意由詩費」，主眼當是「誰當今卦林由費主意由聚昌。八卦皆假與顯

第二首「詩歌沒有兩個母親」

詩歌沒有兩個母親，她祇有一個母親，就是生活。更久遠點說，就是勞働。詩人在生活

中，詩歌沒有兩個母親，祇有一個母親，就是生活。更久遠點說，就是勞働。詩人在生活

中，詩歌沒有兩個母親，祇有一個母親，就是生活。更久遠點說，就是勞働。詩人在生活

中，詩歌沒有兩個母親，祇有一個母親，就是生活。更久遠點說，就是勞働。詩人在生活

中，詩歌沒有兩個母親，祇有一個母親，就是生活。更久遠點說，就是勞働。詩人在生活

另外有人又說自然和人生都是詩的母親的論調。天下沒有孩子由兩個母親所生，詩

歌亦然。雖然「營養雖然有維他命A B C D等，但它們到頭也歸結到一個總體——生活（人

生）。一個詩人如果和其他一切生活隔絕，一天到晚，一年到頭，祇對着風花雪月，未必能

寫詩。詩人必須使他的自然景物向形象，如果不是寓人生於其中，也是沒有生命的。沒有生命



的詩歌，到底有多大的政策價值呢？而詩門之不感應，並非趨美而避美，亦非趨人而避人，而是

上，對論問題，需要定院論，折衷振興。真理祇有一個，要非此非彼，那裏可以說非

詩歌是從人生藝術書我與自然產生的呢？其實世，詩門對詩品，雖然提升詩會的發展

問題，需要守守固執，趨美而避美，趨人而避人，並非趨美而避美，亦非趨人而避人，而是

又豈非走歐西視力，東西洋的營養。世界文學史，雖然不與詩門，不與詩會，一則詩會

與門，與美籍人，營養成份的估價。與門，與美籍人，營養成份的估價。與門，與美籍人，營養成份的估價。

詩門，與美籍人，營養成份的估價。與門，與美籍人，營養成份的估價。與門，與美籍人，營養成份的估價。

一、詩社諸公提議，這樣的主張，不會有一詩社，一派詩社，一以詩門，一以詩品，一以詩會，一以詩會。

些，我們對全詩的翻譯家，要求多給我，一些新鮮的滋養品。我們需要現代歐美詩人

標的，效果是必要的。近代詩人的效果，更切，而樣地，我們需要近代歐美詩人的成果，是此需

要。要古代詩人的成果，更切，而樣地，我們需要近代歐美詩人的成果，是此需

與長一詩，不味，趨美而避美，趨人而避人，並非趨美而避美，亦非趨人而避人，而是

品，我覺得，這不與，趨美而避美，趨人而避人，並非趨美而避美，亦非趨人而避人，而是



品，不如讀雪萊，拜倫，濟慈的作品。與其讀現代美國詩人的作品（除若干新興詩人的特殊例外），不如讀惠特曼的作品。與其讀歐洲象徵派，未來派的作品，不如讀浪漫派的作品。實際上，在法國，今天有那一個詩人超過了雨果的水準？在德國，今天有那一個詩人超過了歌德和海涅的水準？馬耶可夫斯基雖然有他的長處——跟着時代前進的戰鬥性及新形式的創造——，但在文學上的地位，未必超過了普式庚。勸人向拜倫，雨果，普式庚學習，未必是「壓服人」，「嚇人」。我想不會有「指導者」那樣呆板，「以他們的作品作爲我們寫詩的標準」。我們不過是向他們學習「怎樣寫詩」，從而豐富和提高我們的創造能力而已。

我們對於歐美詩人，以時代來區分仍嫌空洞，我們應該更嚴密一點，以他們的代表傾向及這代表傾向所代表的社會時期來區分。世界文學史屢驗不爽地證明了不論在那一個社會階段，祇要在它的上昇期，藝術家們（包含作家，詩人們）每每是面向現實，步調與社會的發展合拍，而採取現實主義的傾向，產生富有真實性，戰鬥性的作品。這於近代社會的發展上，表現尤爲明顯。我們之所要向他們學習的，正是這樣的作家們詩人們。我們之所以常常提起近代巨匠們，也正是這個理由。而我們之不忽視現代歐美的進步作家和詩人，也正是



整個理由。

「因為中國除專制其過家世粉飾，外無今日濠州英匠工具與濠州英匠之才

反之，凡是在社會的下坡期，藝術家們每每趨向現實，逃回個人內心的自我內象牙塔裏

。頹廢，悲觀，幻想，神秘。在這樣的傾向之下產生出來的作品，必然缺乏健康的營養素

，非我們所應攝取。我們看伯納·蕭，不喜歡羅倫斯和詹姆斯·喬伊斯，理由正在於這

裏。

先哲曾說：希臘藝術是人類年青時代的藝術，在某種意義上，它在今日仍足為我們的典

範。這該給我們以深遠的啟示。

### (二) 目前主義的陶醉

今日精進者與退者。嗚呼！吾人於此中，誠恐有「目前主義」之「目前主義」。

胡愈舟老先生有如次的高見：「目前主義」之「目前主義」。

「書報來詩場上的同志們：取一團嬰孩，天天不知是進中或退中，或長一團嬰

孩，對十年二十年前的新詩隔絕它吧。要不，你將染上「落葉」，「聲音」，「心底門

扉」吧！「遊子底家園」地的未老先衰症。今天，濠州，濠州，未向開天，與濠州。」



「即使是摹擬與陳做吧，也要抓住那些今天的，新的，走向明天的，更新的。」（「

詩創作」第十五期「新詩短話」第七期）要是不，於雜誌上「答覆」、「聲音」、「心海門

「新詩如木桶嬰孩」同志永遠如一個嬰孩，天天在成長進步中演變着；吃奶是一個時

期，草米糊是一個時期，吃飯又是一個時期。我們決不能把五四時代底全體理論都作爲

今日詩底進程底路標。如果還有人僅僅忠誠於偶像地說：「像魯迅說過的……」，「像

高爾基說過的……」，「像……」，那末，他的確不清楚爲什麼有「滿清」，有「民國」；有「俄

國」。這是有「非詩」一般的時代變遷的理由。雖然，文豪們有著別一些永久性的理論建設的。

「去書畫社第二函件」裏人眼平青和升的論調，在某意義上，守舊今日代只爲要門與

有不少人都抱這種見解，把目前的成產估價過高，以爲今天的詩所創作的藝術水準，已

經遠非十年二十年前所創作的詩所可及。這是不於是非難辨的必然。要說詩學本工書畫前的東西

了。若照此理論推下去，我們過去各朝代的詩無研究的必要了。當然，就在該期「詩

創作」上茅盾先生的「詩論」裏，「詩論」下確地答復了這些謬誤。他說：「自由詩」與「格律詩

」因爲中國敘事詩有其優秀的傳統，故雖在今日新的表現工具與新的技巧條件之下



，我們這份豐富的遺產還是頗多可供我們學習之處……」

「……而文學的節奏之美，則古人的寶貴經驗，便是我們所應接受而加以發展的。」

古人的尚且要加以接受和發展，五四時代的，或十年（二十年）前的，不見得就毫無可供參考與學習之處。十年二十年前的新詩是母親，我們今天的新詩是兒女。有些兒女或者會比母親美麗而健康，但母親美麗和健康過兒女的事，也並非全無。更何況要知道兒女，必需要知道母親。我們今天詩人的技術，除自己磨練而得到的進步，不在此討論外，有幾位能够直接向西洋詩人去學習？還不是向十年二十年前的中國詩人及一些優秀譯詩去學習？今日人家稱贊馮至的詩的結實。但不知會否注意到他的技術却聞一多，徐志摩的技術之間的脈脈淵源？與其看今天許多壞詩人的作品，倒不如看郭沫若，王獨清，殷夫，甚至聞一多，徐志摩的，來的有益。

（在這裏順帶提一下：危舟這次的『新詩短話』太草率，粗疏了。有些又重複。如第11與22，22則；第18與37則；第30與42，43則等。）



(三) 販賣「詩論」與販賣形式

的，來的有益。

因爲新詩產生的多，詩論也多起來，這是自然的，也是應有的現象。我國新詩歷史尙短，未能夠從詩作品中產生健康的，有系統的詩論，也是有目共見的事實。所以我們今天對於詩歌理論的建立，的確是急不容緩的工作。在我們從事這種建設工作時，必需注意到：

一、中國二十年來新詩歌的歷史及其成果；

二、從文字學，語言學，音韻學的見地，研究中國語言文字的結構，聲韻的節奏，的音樂性；

三、中國詩與西洋詩的交流之實際的經驗；

四、中國舊詩遺產的研究，批判，攝取；

五、中國的歷史發展及其社會生活的特殊性；

六、西洋詩論的研究，批判與攝取，等等。



我們過去有沒有做過這樣深入與廣泛的工夫？慚愧得很，恐怕沒有多少個人能够答復得出來。實際上這件工作就不容易做，假如我們現在或者將來要做，也得要有興趣於此行的朋友們，大家分工合作，共同努力，才有希望。否則，難期成果。

今天一般人寫詩論，不過是東鱗西爪，甚至是販運一些西洋人的糟粕，如艾略奧脫之流的東西，更甚至從一些陳腐不堪的錯誤詩論的中譯本裏剝竊一些東西出來，堆切成所謂「詩論」。這樣的「詩論」，不是後天的營養不良，便是先天不足，

今天最摩登的詩論形式，便是一則一則的規條式的形式，祇要論點本身正確，採取什麼形式表達出來，原可不必計較。但今天規條式的形式，和詩論的貧血症似乎有血緣的關係。要使得形式的體系化，需先給詩論注射補血針，強壯劑。詩論健康起來，形成了充沛豐滿的體系了，則它自然會要求一種完整的形式去表現。

但是，假如故意賣弄這種形式以作標奇立異，則此風不可長。



# 三、「滿招損，謙受益！」

毋曼、雞岐（均下）自負與標榜，前則奇立異，後則風不恒曼。

體系下，即守自然會要來一避，然其法未盡。

年青人火氣盛，功名心大，動不動就自負太過，瞧不起人。有些看不到三幾本書，就覺得自己學識已很廣博，已算在學術上有所成就，可以不必再苦心研究，可以在朋友們面前大搖大擺，炫耀不置。他們還不大知道「學然後知不足」。

有些人寫了三兩篇試作，就自負為文學家。有些人發表了一兩首詩，就自命為詩人。榮耀得很，得意非常。

有些人發表了三幾篇文章，頗得到讀者的賞識，就自以為自己有很大的成功了，儼然如什麼文壇上的重要的人物一樣。

有些人看了他人的成就，自己心裏酸癢癢，總在歧途上想自己也要「成功」的方法。結果是自己存歧途的迷霧中走上了很不正當的階梯。



朋友們！我們何必這副樣子呢？我們今天不應該「文人相輕」嗎？我們自己自虛心一點，不管他人如何看自己，也不管人家有多大的成就，自己火氣壓抑一點，冷靜一點，沉着一點，實實際際下點苦功，修養修養，不是會得到更多的利益嗎？

我們希望大家能記着高爾基的諄諄訓誨：

「著名的『執筆朋友』，在我看來，沉醉於功名太快了，強調自我的色彩太濃厚了。必須使『青年作家』知道，功名——是雜色，有酸味的毒汁，大量地服飲它，鬆弱的頭腦就變得愚劣，將沉醉得彷彿喝了『啤酒』一樣，服用這種混和劑應該當心，一年間不要喝一茶匙。過烈的藥劑是會使心臟肥大，驕氣腫脹，傲慢，自負，性急，和種種畸形的病。」（高爾基：『論偉大作家和『青年作家』』，據孟昌譯文）。

個人的自負，固然會貽誤自己的前途；朋友之間彼此的標榜，也徒然供給人家用以說閒話的資料。例如唱和，是過去中國舊詩人的流行風氣之一。不管唱和的起源如何，或是否帶有彼此觀摩的意味，但這種風氣發展下來，確乎帶有幾分彼此標榜的氣分。如果是已經很成功



的詩人，他們唱和出來的必是佳作，那還會塞着他人的嘴巴，無話可說。否則，平平凡凡的  
事件，平平凡凡的作品，人家看了幾乎都會起『這樣的作品，我也會寫』的感覺，就容易被  
人爲談資了，如鷗外鷗的『不降的兵』和胡明樹的『致禮『不降的兵』』（俱見『詩』三集  
三期），就是一例。『不降的兵』並不是一首怎麼了不起的好詩，帶着一枝盛滿『派克』墨  
水的『派克』水筆，『未被俘虜，未受傷，未死亡』，從香港走回來，充滿了知識份子的自  
我表現主義的氣分，空疏得很，貧弱得很。而且，從淪陷後的香港走回來，是中華國的國民  
民應有的職分，更何況是一個有良心有正義感的詩歌工作者！假如不回來，做順民，那自己  
不是中華民國的國民了。這樣普通的事件，這樣空疏的詩篇，有什麼可唱和的？我們的友情  
，能在更結實的工作上去表露，不是更好嗎？

### 市僧主義與宗派傾向

在『詩』第三卷第四期洪適的『做人就是做詩』裏有這樣一段話：

『有一種人是不會有苦悶的；打着詩的旗幟，遠行他市僧和政客的古當。市僧主義



的投機取巧，夢想壟斷詩的市場，官僚主義的吹拍逢迎，盡其招搖撞騙的能事。或者，原是詩人們的熱情的支持，他才有了今天，但在今天他却居然氣勢凌人，儼然是一個奴隸總管的樣子，以為手頭稍為積點資金，就可以使喚奴婢似的使喚詩人，以為抓住一個刊物，就可以抓住詩人的呼吸，以為能夠讓詩人發表詩章，出版詩集，就是他賜給的天大的恩惠。儘管口頭上說得甜甜蜜蜜，天花亂墜，其實是暗中剋扣稿費，剝削詩人的血汗的偽君子。儘管他裝成編輯人或是詩人的風度的樣子，其實忘記了鏡子裏的一副小丑的面貌。有時也看見他痛哭流涕地像煞「苦悶」的樣子，實在是，賣弄風騷，而使一些正直的詩人無緣無故地陪上眼淚。我相信他，做商人是一個不正當的商人，做官吏，是一個無恥的政客，卑鄙的官僚。因為這樣的人，已經違背了做人的道理。」（見該誌頁二十四）。

同在此誌第三期的社論「我們的廣播」裏，也有這樣一節：「首先市僧主義者出見了，以詩人的救濟者自任，其實是帶其招搖撞騙的勾當。自以為有了金錢，就可以收買了作者的心血而



作爲其囤積居奇的商品。」（頁四）

「詩創作」第十五期胡危舟的「新詩短話」則又有如此的一節：

「有一些你唱我和，應時應景的詩作，是充滿着「新才子」的風度而傲慢地出現的，因爲他們需要以這一風度來賣弄才情，和點綴單調，空虛與無聊的生活。」（頁四）

「三」除俳諧遊客，卑鄙的政客。因爲這非階級人。白話說實了這人即飛賊。」（見雜誌頁）

這所指何人，又是很明白的。

我們的詩壇的確是相當「混亂」。無非是爲了一些小我主義的利害矛盾，竟至於如此你罵我嘲，十足擺出「文人相輕」的樣相。莫不是大後方太過平靜無事了，連敵機的大轟炸也甚少，甚至沒有，大家心情不緊張，無刺激，拿這來散心，來洩氣呢？

固然，詩壇上一切的不良傾向，不管市儈主義也好，「新才子」氣派也好，都需要糾正，需要克服。但是必需：

第一，是確確實實的事實；

第二，不要從個人出發，不要從意氣出發，不要從一種不正當的觀念出發。







的層成功的。不是幾人在一種好奇心，功名心等不健全的心理狀態之下，故弄玄虛地做作出來的。決着詩的形式，一多詩的形式，艾青詩的形式，馮至詩的形式，他們是費盡了多少的心血，才有這樣的成就。豈是旦夕之間所可成功的嗎？我們不要存微倖心，用糖衣去吸引讀者的的好奇心理。否則，必將使自己走上歧途，斷送了自己的藝術生命。例如『詩』第三卷第四期林木茂的『胃腸消化的原理』，於前面開列了一批物價清單後，這樣寫着：

『……  
四、張左對來

我蹲伏在廁所上竟日

一無所出

大便閉結，小便不流通

我消化不良了

醫生也診斷爲『消化不良』要我服藥三十天，『消化不良』作爲胃腸消化不良



「抹粉意亦隨、精亦避、姑前過人。令人清亦清、不指亦人。盡其盡  
够不良於消化，那樣的醫生是不會選修過現代經濟學的庸醫。

排洩着蔽空的黑煙的煙囪溶爐內不會沒有燃料的煤的排洩着臭氣薰天

淋漓盡緻的大小便的煤呢。

我的胃腸內一無所有

既無所入焉有所出

既無存款即無款可提

瀉無可瀉

瀉從何瀉

我這個來往款的戶口

從何透支』（頁十二）

編者把它用大字排出，想必認為佳作。我也特別小心照抄，一字無錯漏，我看來看去，

着不出它的好處何在。我甚至還連那兩句長句看得不大通。而且「3十瓦」的三字，用羅馬

字而不用漢字，既用一個3字，何不索性把三十寫成30呢？（鷗外鷗在「桂林即日」裏也



有這樣的佳句。中間印些大號字，也許是要刺激讀者的感覺和視覺。但有充滿生命的詩，何需乎這種小枝來幫助呢？

這也許是受世紀末的詩歌的影響。所謂需要現代的，比近代的更急切，不知是否指的是這些，假如是的話，那其結果真不知將如何的悲慘？

### 二、技術否定？

胡風在『涉及詩學的若干問題』裏，有這樣幾句話：

『詩的表現能力必然地是人生的戰鬥能力，（思想力，感覺力，追求力……）底一個表現，只有首先成了人生的戰鬥能力的東西才能够被提昇為詩的表現能力而取得藝術

生命。……』（『詩創作』十五期頁四）。

胡公這番意見，頗有把詩的表現能力與人生的戰鬥能力混而為一，而抹煞技術的嫌

疑。

固然胡公的意見，和如次的一段話恰相脗合：

『杜詩意在在前，詩在後，故能感動人。今人詩在前，意在後，不能感動人。蓋杜遭



喪亂，以詩道興，不專在詩，所以敘事點景論心，各各皆真。誦之如見當時氣象。故口  
詩史曰：今人專意作詩，則惟求工於言，非真詩也，口口詩自序亦曰：予之詩非真也，  
王叔武所謂文人學士之韻言耳。是以詩貴真，方有神，可以傳久。」（『詩創作』十五  
期附刊：『詩論雜鈔』）

這段話的意思，不外是說：詩人必需有豐富的生活體驗，使得自己的生活充實。這些生  
活溶融在詩人的頭腦裏，經過藝術的想像，形象的思惟，到瓜熟蒂落的時候，隨口吟出，信  
筆寫下，即成佳作。如果生活空虛，頭腦裏一無所有，則惟有閉戶冥想，其結果必至於『求  
工於言』。這是現實主義與理想主義的創作態度的顯明對照。

但是王文祿這番話是指詩的技術，已到了爐火純青的成功詩人而言。我國直至今日，產  
生了幾個杜甫？假如他的技術幼稚，則任是有怎樣豐富的生活經驗，都無法表現到詩裏去。

現在我們的抗戰將士，都是了不起的民族英雄，他們不少是東南西北，中國二十二行省都  
走過了，所見所聞，定比我們的

詩人多得多，生活體驗，不可謂不豐富，他們的生

活，他們的品格，可以說就是詩，這是與說魯迅就是詩人的意義相同，但他們寫不出詩，



之，又不是這種意義的詩人。爲什麼，因爲他們缺乏了寫詩技術的修養。自然，假如他們有了深厚的技術修養和清湛的認識

在他們中間必能產生當代的杜甫。從這樣的角度看起來，胡風的另一段話：

「……儘管題材怎樣好，怎樣真有其事，……但如果它沒有和作者底情緒融合，沒

有在作者底情緒世界裏面溶解，凝晶，那你就既不能夠把握它，也不能夠表現它的。」

（同期該誌頁三）王若與賡賦生論詩的胡風。

似乎也仍有補充的必要。一個題材在詩人的頭腦裏經過藝術的思惟，所謂藝術的概括過

程，而成熟了，只能算是腹稿，在它還沒有用文字寫下來之前，仍不能算是一首現存的詩篇

，或一件現存的藝術品。假如還沒有經過藝術的表現過程，亦可目之爲詩，爲藝術作品，那

就不正是像形式派美學的集大成者克羅齋先生之如次的說法了嗎？

王若與賡賦生論詩的胡風——想像——就已經完成了。藝術的活動（完全是在心裏的活

動，心裏直覺到一個形相，就是創造，就是表現。這形相本身就是藝術作品）（見《文

藝心理學》〇一六五）。……而且以爲是心，……而之成良言利於衆。並口



但事實勝過雄辯，心裏的形相並不就是藝術作品。

詩人投精極力投進生活的洪爐去試鍊，是頂要緊的，但同時也必需要時時苦心去鍛鍊自己的表現技術，詩人的生活戰鬥，就是爲了詩。

洪景廬《容齋續筆》裏有一條說：

王荊公絕句「春風又綠紅南岸」，原稿「綠」作「到」，刪去，注曰「不好」。改「過」字，復圈去，改爲「入」，旋改「滿」，凡如「命」字，始定爲「綠」人矣。宋玉說：

「天下之佳人莫若楚國，楚國之麗者莫若臣里，臣里之美者莫若管東家之子。東家之子，增之一分則太長，減之一分則太短，著粉則太白，施朱則太赤。」

福樓拜堂在通信中自道著「波華荔夫人」的艱辛說：

「我不知道今天何以生氣，許是爲了我的小說。這部書總是做不出，我變得比移山還更困難。有時我真想哭一場。著書需有超人的意志，而我却祇是一個人。」

我今天弄得頭昏腦暈。灰心喪氣，我做了四個鐘頭，却沒有做出一句來。今天整天



就沒有寫成一行，雖然是塗去了一百行。這種工作真難！藝術！藝術！你究竟是什麼鬼魔，要阻礙我們的心血呢？爲着什麼呢？」人固意志、而非時時及一團人。

我們看這些巨匠們如何爲他們的技術而阻礙推敲？巨匠尙且如此，何況我們年青的詩歌工作者呢？

### (三) 言行不一致

詩歌是屬於人民的。祇有屬於人民的詩歌，才有永久的生命。詩歌因爲是屬於人民的，所以必需是「看起來好懂，讀起來順口，說起來好聽，而又洋溢着濃厚的詩的情味的。」（「詩」第四期社論「詩的光榮，光榮的詩」）。這已是定論，無庸細說。

然而，在創作實踐上，二十年來的中國新詩，却總是在明朗與朦朧，曉暢與晦澀中兜圈子，直至今日，能够堅實不拔地踏上明朗的康莊大道的，並沒有多少個人。統紛表走了理論與創作實踐——言行的不一致。我們今天還看到許多詩人在創作時，故意兜大圈，拐大彎，



使讀者難以捉摸其主意之所在，以炫耀自己的「天才」。真是阿彌陀佛！

這不是苛責詩人。祇要稍爲留心讀詩的人，隨時隨地可以發見這樣的作品。隨便翻開他頭的「詩」第三卷第四期來看吧。會卑的「青春」，用大號字印在第一頁，算是好詩了，談「雕虫小技」雖頗高明，但合我們上邊所說的標準嗎？又如同期該誌裏S M的「喟嘆」，「愁」，也是如此。拿它們去向老百姓讀一讀，看是不是「好懂」，「順口」，「好聽」？

無數詩人走上這種危險的傾向，尤其是年來不少詩人走上自然讀的傾向，完全是和他們脫離現實的生活趨向密切地聯繫着。這不但是技巧的問題，同時也是生活態度的問題。我們不能勇敢地投身在人生的生活戰鬥裏，肉搏現實；他們不能積極地參加祖國的解放戰爭，體驗人民的奮鬥呼息，他們當然不能活潑地，明朗地，健康地，曠暢地，表現人生，歌頌抗戰。他們只有鑽在牛角尖裏呻吟自我。……

我們看看艾青。他的「出發」這樣歌唱：

「我們起來得這末早——

甚至月亮



還在牆邊留有長枝的疏影

甚至繁星

還閃爍在高闊的夜空

還。這門只許能容半個尖尖裏面如自

躺在月光下的

中國的小城啊

你甯靜而美

顯得多麼可愛……

想一。由曼城出。本守門走向五百後樓之旁。你女不是一枚甜口。一甜口。一甜口。

沒有獨輪車

沒有驢子

背起了包袱

唱起了一祖國進行曲



直到我們渡過了河

在那以叢密的喬木排成的林子裏

總聽見驚醒的鳥羣

拍擊翅膀的最初的鳴叫……「他死在第二次」頁十七——八

這是多麼明朗，多麼健康，而又富於形象性。

又如「他死在第二次」第三章「手」這齣歌唱：

「每天在一定的時候到來

那女護士穿着白衣，戴着白帽

無言地走出去又走進來

解開負傷者的傷口的細紗布

輕輕地扯去藥水棉花從傷口

洗去傷口的發臭的膿與血



纖細的手指是那麽輕巧

我們不會有這樣的妻子

我們的姊妹也不是這樣的

洗去了濃與血又把傷口包紮

那末輕巧都用她的十個手指

都用她那纖細潔白的手指

在那十個手指的某一個上閃着金光

那金光晃動在我們的傷口

也晃動在我們的心的某個角落……

她走了仍是無言地

她無言地走了後我看着自己的一隻手

這是曾經拿過鋤頭又舉過槍的手

爲勞作磨成笨拙而又粗糙的手



現在却無力地攤在胸前

長在負了傷的臂上的手啊

想着又苦惱着

苦惱着又想着

究竟是什麼緣分啊

這兩種手竟也被攔在一起！

論詩韻節奏的變化勻整與抑揚頓挫，在當世詩歌中，恐無出此章詩之右者。然而，它又是多麼明朗，多麼響亮，多麼健康，多麼優美！

這種詩，是人民的詩，不是詩人自己的詩。這是在生活搏鬥裏，人民的火一樣的情緒燃燒著作者，使他不得不嘔吐，不得不歌唱出來的。

艾青是一個農民出身的知識份子。受法國印象派的影響，在我國詩人中，恐怕也沒有多少個人深深得過他。然而，他能走上這樣健康的道路。難道這仍不足以給在歧途上的詩人們以極大的啓示嗎？



想詩人寫詩，在落筆之前，應該想一想——

心為誰而寫？誰讀。然而，誰讀去士這詩人想的大致。讀後讀而不以詩為詩，讀之而無人所

又有說一詞，蘇聯革命二十五週年紀念日以一日半時間草成於西林公園內靜居齋

詩人對世，則謝不辭不謝也，不辭不謝不辭也。

謝辭，是人與世，不辭不謝人自白而辭。每長至主筆與門與。人與世火一辭而辭謝

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。

謝辭，是謝辭，是謝辭，是謝辭。





# 「詩與自然」論爭清算

慕儒

——涉及詩歌的起源與發展，學習與批評諸問題

## (一) 一筆賬

表面下是金光閃灼，實際上是寂寞而混亂的詩海裏，近來因「詩與自然的問題，被投下了幾片石塊，撩起了幾圈漣漪。雖然波動的範圍是這麼一點，絕對不是震撼一切的波瀾，投石者原也沒有驚世駭俗的企圖，祇是向廣闊的詩海提供一些意見；但也總算打破了「一國和氣」的岑寂，可以由此出發，清算一下目前詩歌創作的混亂，而且至少吸引了一部分人的注意，知道詩歌創作中有着這樣的一個問題，比如筆者，便是其中的一個。

而且，在淺學的筆者，於知道這樣的一個問題之後，還打算搖一搖筆頭，鳴幾句，美



之則曰清算一下這回小小的論爭；但當然沒有作爲定論的企圖和胆量，祇不過想在他們幾位詩人而兼詩論者的高見中，汰去一些略帶意氣的「批評」，理出幾個主要的論點，做一番敘述和評價的功夫，假如對於讀者還有一點用處，這便所謂愚夫千慮，筆者將自視爲幸運。

這筆賬如何算起，最好先列一張清單，計開：呂亮耕在「詩創作」第九期發表了「詩論八題」，第一題就是「詩與自然」；林煥平認爲裏面所說的意見，「有提出來詳細討論的價值」於是在「詩創作」第十期發表了「論詩與自然及其他」，除了「其他」的「含蓄新解」一則外，便是針對着呂氏意見的一則文字。論爭便從這裏開端，呂氏對於林氏的意見「不能苟同」，「不樂意接受」，也就於「文藝新哨」第一卷第六期發展了「關於詩與自然」，再度申明自己的見解主張；而林氏又復於「文藝新哨」第二卷第一二期合刊刊出了「再論詩與自然」，對於呂氏的答辯提出批評。此外在呂氏還未提別答辯之前，胡明樹寫了「論詩與自然」，登載在「文學批評」的創刊號上，對於呂林二氏的意見有所批評和折衷，概括起來，在「詩與自然」這個問題下，截至今日爲止，發表過意見的共三人，寫出文章共五篇、



## (二) 所謂「血統關係」

詩與自然的關係，猶如葉子生在樹上一樣的自然，那末爲什麼在這個問題底下會撩起一個論爭？原來他們找尋這個關係的性質和來源，提出了所謂「血統」的問題，這該是一個歷史的探究，問題也就比較複雜了。

呂亮耕說：「詩與自然有著永遠糾纏不清的血統關係。」這該是一個含有歷史意味的命題，有「歷史癖」的先生們所愛好的命題；但呂氏却無心於歷史的闡述，雖然他也說到「爲什麼歷來許多詩人的感懷要寄托於自然？爲什麼說到美人志士要托之於名花香草？爲什麼田園詩人陶潛，王維，華茨士等的篇什這樣被人們愛好着？」但這僅作爲一些例證，企圖證明能夠向自然掘發珍貴的素材，便能寫出好詩而已，上面那個命題，他是作爲一個基本認識看的，在他對林煥平的答辭中，也祇聲明他「並未強調以自然來概括詩的全部效用——它所可表現活動的範疇」和重複他「向自然界去掘發素材，捕捉印象，實爲完整詩章之初步功夫」



這一見解，而沒有他所提出的命題上面，指出牠的歷史根據。

林煥平對呂氏的意見，加以絕對的否定，他說：「也許是我自己孤陋寡聞，讀書太少吧，我不常只聽到說詩與人生有『糾纏不清的血統關係』，而且這也是我在藝術理論上的一貫主張；却並未聞『詩與自然有着永久糾纏不清的血統關係』，詩歌所表現的是人生，是社會生活。越是能通過最強烈的感情，以抒寫最深奧的人性，越有最濃烈的詩底美感，自然只是人生的陪襯，崇高的思想——科學的真理，是詩歌的靈魂；人生是詩歌的生命。而自然，不過是包裹着生命的外衣吧了，」他在呂氏的對面，提出了「詩與人生有糾纏不清的血統關係」這一命題，而以「自然只是人生的陪襯」一句話來否定人家的意見。既然「自然只是人生的陪襯」，於是「詩與自然」的關係問題，便被視為詩歌表現的問題，亦即是所謂技巧的問題，——或者說「技術」問題，（在這一點上，他的意見，和呂氏觀察自然，描寫自然，以「培植詩的技術」的主張，原是十分接近的。在下面我們還將討論到這個所謂技術問題。）也沒有把問題放在歷史上來考察的與他的論敵呂氏犯了同一的毛病。

於是胡明樹出來提出一個折衷的意見，認為詩的「血統」是有兩條的，他說：「原來，



人類發生「人事關係」的人類社會就是「人生」的內圍；這外面，還包圍着一大層厚厚的「自然」的外圍。原來，在整個「詩」里，是「人生」與「自然」這兩條「血統」的結合。猶如父性和母性的血統底結合一樣，一個詩人，有時候表現自然，有時候表現人生，有時候同時表現兩者，這猶如一個人的血統遺傳，有些有現出了母性的特徵，有些是現出了父性的特徵，有些是兩者的特徵都有。」這就是說，詩少不了人生，也少不了自然，事實上詩人必定同時表現自然與人生，不過想隱或顯，有所不同罷了，在這裏，他比呂林二氏進了一步，企圖以社會的歷史的觀點來解決「詩與人生」和「詩與自然」的問題。

他說：「宇宙人生的一切現象，其本身並不是詩，但必須通過了「詩眼」，才成爲的題材，人類以外的動物，……沒有「詩眼」，沒有審美能力，自然也沒有詩，而人類却有「詩眼」，因爲人類有直視的知識——審美的能力，這些知識都是由於人類要共同生活，要有生產關係，社會關係而積蓄了的集中了的豐富的全人類的知識。所以「詩」是發生於人類有了較複雜的生產關係的「人事關係」之後，即人類有了「詩眼」之後，「人類自從「生產關係」「人事關係」複雜了以後，與自然的關係也跟着複雜起來，人事（人生）的一切現象



映進了「詩眼」里而可以成爲詩的題材，宇宙（自然）的一切現象當然也可以映進了「詩眼」里而成爲詩的題材。……自從人類有了「詩眼」之後，「人事的詩」與「自然的詩」是一直都存在着。」

這個說法是有毛病的，第一，雖然他在另一段文字說過：「因爲他們要生產，要勞動，所以有共同生活，所以有生活的歌唱。」但在這裏他認爲人類有了「詩眼」，有了審美的能力，有了豐富的知識，才有詩。那末對於初民的詩——歌謠，那些表露着簡單的情意的歌謠，他的評價如何？這我們就不大清楚了。也許我們因而可以武斷一句，說他還沒有意識地把握歷史的批評觀點，同時對於詩歌創作的生括戰鬥性，在各個時代里詩歌和生活怎樣在不同的社會條件下結合起來，他都沒有把握得清楚，從而第二，雖然他在另一方面把自然與人生之爲詩的血統，比喻爲父性母性的血統遺傳；但在這裏他把詩作爲人事（人生）現象和自然現象在「詩眼」中的複寫，沒有經過鬥搏和追求，——一種生活性戰鬥性的對付，於是又達到「人事的詩」與「自然的詩」兩者並存的見解。而沒有看到在生活戰鬥中，人事與自然結合起來，和在詩歌上結合起來，與及這兩者的結合正是勞動人民的最初的詩歌的本色和時



「太初有道」，一切都從生活的戰鬥中產生出來，創造出來。這已經是常識，詩歌是社會生活的產物，牠反映了社會生活，同時要推動社會生活。人類經營着社會生活，從事着生產勞動，因了情感的波動，也因了生活的需要，他們歌唱起來。而且，當他們還祇有簡單的社會生活，簡單的生產關係，簡單的意識，簡單的情感，沒有所謂「豐富的知識」，沒有現在我們所意味得到的那所謂「審美的能力」，他們就歌唱起來了。他們的生活，他們的勞動，都和「自然」發生着最密切的關係，原來那時候，他們的生活內容，主要就是跟自然鬥爭的生產勞動。他們受着「自無」的恩賜，也受着「自然」的威脅，他們就在接受和祈求「自然」的恩賜，逃避和抵抗「自然」的威脅中過着他們的集體生活，社會生活，作爲反映生活和推進生活的詩歌，那時候當然是以跟自然鬥爭的與生產勞動有關的東西爲內容；那時候的詩歌創作者不是有着什麼「詩眼」，看到人生現象寫一首詩，看到自然現象又寫一首詩那樣的「優哉悠哉」（恕我用這帶了一點挖苦意思的話，請原諒我沒有挖苦的意思，）的「詩人」，而是天天參與生產勞動的英雄好漢。於是，在詩歌裏面，我們看到人類的社會生活與



自然的結合，人類的情感意志與自然的結合，自然成爲一個不可或缺的因素中進入類社會生活中來，從而走進勞動者的詩歌中來，詩與自然的血統關係是這樣開始的，是在這時候（有詩歌以來）開始了的；同時，詩與人生的血統關係也是這樣開始了的，也是在這時候（有詩歌以來）開始了的。

講述文學起源或詩歌與社會生活關係的初級讀物裏，差不多都引用過經着簡單的社會生活的「土人」的歌謠來做例證。比如澳洲土人的「袋鼠歌」，西印度Pompilio族的「向日葵」等就是，後者是這樣的：

保佑我們的向日葵呀！

我把我的火雞骨頭所做的牌子吹着！

我要招些鳥兒，

到這向日葵上來歌唱

因為天上的雲聽得他們唱歌了，

就快快地走來了，



也就有雨來到我們的田裏來了

保佑我們的向日葵呀！

這是一首求雨的歌謠，所表現的自然「是人生，是社會生活」而同時向日葵種下來了，鳥兒飛進來了，還有雲，還有雨，也都走進去了，並且，這些都不是作為陪襯，作為裝飾而跑進詩歌裏來的東西，而是「詩人」為了生活，或者說在生活中興起了情感而衷心地把他歌唱起來的東西，這便是社會生活與自然在詩歌中結合起來的一個例證。

等到在我們人類中間，寶貴地產生了寫詩的詩人的時候，或者說，等到人類的「生活關係」「人事關係」複雜了之後，社會條件許可有脫離生產勞動的詩人的時候，一方面，勞動人民永恆地跟自然鬥爭，也不斷地體驗着人世的甘苦，創造着他們的生活的詩篇，在他們的生活的詩篇，大部分依然以「人事」與「自然」的結合為其本色與特徵；而另一方面，就一般來說，由於寫詩的詩人脫離生產勞動，自然的東西開始作為次要的東西走進他的生活裏面，自然開始不被看作戰鬥的對象，和跟社會生活密切相關的東西，因而在他們的詩歌裏，「自然」的印象才成為被「捕捉」來「寄托感嘆」的東西，或者成為等待騷人墨客來欣賞的資



料。也既是有所謂『田園詩』，同時也由於寫詩的詩人脫離生產勞動，过着概念的生活，甚且目不親園，足不出戶，觀念的認識（不是生活的深刻體驗）增加了。（這同時社會組織複雜了的關係。）自然的體驗却減少了，因而在他們的詩歌裏面，『自然』的東西才會不見踪影，而『歷覽前賢國與家，成由勤儉敗由奢』一類的句子却走了出來，也就是有所謂『說理詩』。

這裏便該讓我們得到一個美夢，等到勞動人民再有寫詩的充份餘暇把固有的歌唱才能從新或說進一步發展起來，同時寫詩的詩人也澈底破除了生活的狹的籠，走向廣闊的自然大地，參與一份神經的生產勞動，和勞動人民一起從事更有效地征服自然，利用自然的鬥爭的時候，自然與人生在人類的詩歌裏必將再度結合起來，發揚了詩歌的可貴的血統，同時那些詩篇必定是無比壯美的，不特枯燥無味的『說理詩』必將絕跡，連淺薄地向自然寫托感懷的『田園詩』也將偃旗息鼓了。

### 回頭一看——

呂亮耕提出了『詩與自然有着永遠糾纏不清的血統關係』這個命題，却沒有拿出歷史的



證據，並且不了解自然怎樣走進了人類的社會生活中間，怎樣成爲過人類的主要戰鬥對象，而祇簡單地以今人的眼光，嚴格地說，以脫離生產勞動，脫離土地的人們的眼光去看自然，就是把自然看作觀賞的對象，看作攝取美的印象的一種資料，於是當人家抓住詩歌表現人生這個論點來批判時，便無法從新辯證和確立自己的命題，祇能把命題拋開，以攻擊「說理詩」爲手段，來維護「一篇詩要使人共感共興，深知回味的就必先求印象之完美攝取；」「向自然界去開發素材，捕捉印象，實爲完整詩章之初步功夫；」「我們去接近自然，正是誇進詩的殿堂的初階呀！」這所謂「結論」，而不免自然崇拜主義者之譏。

林漢平把品氏的命題修正爲「詩與人生有着永遠糾纏不清的血統關係，」似乎要強調詩歌的戰鬥性，認爲詩歌應如雪萊所歌唱的「給這個未覺醒的世界，作成一個預言的喇叭」，這是不錯的；但當他批判人家的時候，對於自然的看法取了跟人家差不了多少的觀點，同樣看不到自然怎樣走進了人類的社會生活中間。他雖然強調着人生，強調着生活，但又把自然與詩歌的關係祇看作「烘托陪襯」的關係，沒有血統關連的朋友關係，不自覺地抹殺了一個事實，就是在人類的社會生活中，開頭就有跟自然的鬥爭，而且這個鬥爭是一直的存在着發



展着，在社會生活的將來，還要達到更有效更其美更大公無私的階段，於是在『要觀察自然，描寫自然』這個和品氏相同的肯定中，做了個技術論者，而沒有從歷史的探究上把從品氏那邊修正過來的命題，定立得更爲完備和牢固。

胡明樹企圖折衷品林二氏的意見，認爲自然與人生同爲詩的血統所關，並且作爲父性母性血統遺傳的比喻，已經觸到很重要的一點；但他却又把牠放開了，於是祇認爲自然現象在人類的『詩眼』裏成爲詩的題材，而沒有能够確立自然現象在人類的生括戰鬥中成爲詩歌——成爲歌唱的對象這個見解。假若許可我假借一個名詞，那末我要稱他爲在這論爭中的二元論者。

### (三) 所謂『人間本位』與『自然本位』

不過，認爲胡明樹不了解自然與人生的關係也是不對的，祇因爲他沒有正確地歷史的檢討詩歌的起源和發展，同時沒有把筆下的文詞『招呼』妥當，以至讓牠們在自己的門下吵起



架來，才致我們要加以如上的指摘。而如下的指摘，全也是這種帶出來的。這真是個不

「幸。半一四一自然性」，更甚於前。自然性一四一轉即本質一四一精。此亦詩之要義也。

照胡明樹的說法，自然與不生是詩歌的關係。但由於詩人所取的本位不同，在他們

的詩歌裏面可以分出界限，就是「人間本位」的詩與「自然本位」的詩。所謂「人間本位

」的詩，大概就是指服務人生的詩人的詩，所謂「自然本位」的詩，大概就是指逃避人生的

詩人的詩。這是不錯的，因為談視人生，逃避現實的詩人，往往騷擾於「寄情草木，歌唱

自然，吟咏田園，這在歷史上很容易找到例證。不過胡明樹對於「自然本位」的詩的理解

還不是這樣簡單，我們看他對於陶淵明的認識就很清楚。他說：「說陶淵明的詩不是「人間

本位」大概是可行的，但他並沒有企圖突破「人性」而進於外國的自然中。而且他

的詩還帶有不少的「人間味」，如「田園將蕪」就是例。假若陶淵明是「自然本位」

的詩人，「田園將蕪」是沒有關係的。反正是他沒有天地，山川，風月，竹林，花草等。自

然底「東西供他欣賞，但他偏偏要說「田園之樂」者，是因為他還沒有忘記「生」。

忘記「人生」，「照我們的看法，陶淵明也未嘗沒有突破人生的內面而進於外國的自然中

資料  
圖記



的企圖，所以說：『萬形宇內後幾時？曷不委心任去留？』『聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑！』（就信手拈出林煥平引用過的幾句吧。）祇因爲人究竟是現實社會裏面的人，逃不去，人生社會這個五指山，何以能夠絕對忘記生產，忘記人生？絕對拋棄人世的一切物質依歸，自而欣賞天地，山川，風月，林澤，花草，像這樣的一個人，我們能够想像嗎？陶淵明對於『生產』祇打算理理自己的田園，並沒有發展生產，農業救國的意思；對於『人生』，也抱着『委心任去留』的態度，並沒有改革社會，實行革命的想頭，像這樣一個意存消極，歌詠自然的詩人，照上面我說的說法，該歸入『自然本位』的詩人的一類；但在胡氏的意思，認爲陶淵明還沒有忘記將蕪的田園，所以還不是『自然本位』的詩人。因而他所課『自然本位』的詩人，一定要不食人間煙火的；『自然本位』的詩，一定是一點人生意味都沒有的。祇可憐惜自有人類以來，不食人間煙火的詩人就沒有過，而詩歌自始就是人間的產物。『人間本位』

但是，在胡氏心中，這都管不了許多，從他的『二元論』出發和發展開去，於是有所謂『超人生』的『論自然詩』，更有所謂『超自然』的『神明本位』的詩。他怎樣解釋這兩種詩的產生呢？關於第一種，他說：『在過去的詩人之中，企圖突破人生的內極，而專闢去寫不



「純自然詩」的人是很不少的，最顯著是日本的西行和芭蕉之流，他們到了遠離人煙的山上，結草菴，友風月，超然地寫着「俳句」，爲什麼「青蛙跳進古潭裏撲東的聲樂」（大意之類）的俳句，完全是「超人生」的「純自然詩」。又說：「以自然爲本位的「純自然詩」的出現，是在「出世思想」的佛教思想，或厭世主義思想發達之後，西行，芭蕉本來就是「出家人」，拜倫是於「憎惡人間之極」遂追慕「自然」的詩人，我們不清楚他所意味的「純自然詩」的「純」，是指詩人主觀上的企圖（超脫人生）來說，不管企圖達到沒有，還是——指詩所含的質素——所映現的意念來說，假如是後者，那便不見得怎樣「純」法，因爲我們對於那樣的詩也可以玩味出人生的意味，看出詩人的人生觀。——詩人主觀上超脫人生，這世獨立的企圖是並沒有能够真正達到的，猶如一個人說自己是個無所謂的人，沒有什麼人生觀，而事實上就是有了一個「無所謂」的人生觀一樣，他企圖超脫人生，而事實上就是獲得一個逃避現實的人生。這在胡氏是應該能够明白的，而令人驚駭的是他把拜倫也看作寫「純自然詩」的詩人。

關於第二種，他說：「神補得勞了，宗教形成了，詩大部分就爲了宗教服役，於是「神



明本位」的詩——即廣川白村所說的「宗教上的神佛不待言，也包含着見於俗說禡談中的「一切妖怪靈異的現象」的「超自然」的詩就繁盛了。」原來他所謂「神明本位」的「超人生」也「超自然」的「第三種詩」就不過是服役宗教的詩；但是誰都要承認，宗教不是別的，正是一種人生思想，爲了宗教服役，便是爲了某種人生思想服役，超越自然人生的詩，是能够在人世間找得到的麼？胡明樹說：「『人生』與『自然』之與詩的「血統關係」，譬之爲父性和母性的「血統關係」，則「自然」怎能離開了詩呢？「我們補上一句，「則『人生』又怎能離開了詩呢？」——

還要注意的，是胡明樹對於所謂「人間本位」的詩與所謂「自然本位」的詩的交替發力見解，他說：「最原始底詩（即人類初期的詩），我想，直說的知識還沒有發達，審美能力的還是很弱，藝術還只有雛形，「詩眼」還是很近視，但他們已經有生活的歌唱，因爲他們已經有人事關係——社會關係，因爲他們要生靈，要勞動，所以有共同生活，所以有生活的歌唱。但因爲他們直觀知識還沒有發達，審美能力還是很弱，「詩眼」還是近視，所以他們的詩的題材還是很狹窄。這就是詩的「人間本位」的開始。」——後來，神壇得勢了，宗教形



造成了，詩大部分就爲了宗教服役，於是「神明本位」的詩中，「超自然的詩」就繁盛了，  
典而「又」又後來，「出世思想」，「厭世主義思想」抬頭了，於是「自然本位」的詩就盛  
興起來了。況且「宗教復興」之後，「歸于自然」的口號叫得很熱鬧。——但到了現代，「超  
自然」的「神明本位」的詩不用說已經沒有了勢力，跟着「出世思想」、「厭世主義思想」的  
沒落，「自然本位」的詩也漸漸失了地位，而「今移」了「人間本位」的詩將會更繁盛，更發  
發展。——這一段話是有毛病的：——第一，照他的說法，人類初期的詩之所以是「人間本位」，固  
由於當時人類已有了「人事關係」，而也由於直觀的知識還沒發達，審美能力還是很弱，「  
詩眼」還是很近視，那末，假定當時人類審美能力提高了，「詩眼」也不近視了，他們的詩  
便不一定是「人間本位」的詩，縱使他們一樣的生產着，勞動着。這裏證明他還沒有清楚  
地從人類的「生活鬥爭」，從人類社會結構的變動，來看詩歌的發生和發展，還沒有正確地把握  
着歷史觀點。

從而第二，他劃分詩歌發展的幾個階段，也是很不清楚的。所謂「神權得勢了，宗教形



成了「與及出世思想，厭世主義思想，頭等」的時代，究竟是指那個時代，那時候社會政治經濟都怎樣，人類過着怎樣的物質生活，他是沒有提到的；更奇怪的是他說到「況且」文藝復興之後，「歸于自然」的口號叫得很熱鬧，這大約是說「文藝復興」之後，「或者說歸于自然」的口號提出之後，「自然本位」的詩便盛極一時了。但「很清楚，「文藝復興」後是十七世紀的古典主義時代，十八世紀的啓蒙思想時代，十九世紀的浪漫主義時代，「歸于自然」是啓蒙思想的口號之一，提到這口號的，誰都知道是大名鼎鼎的盧梭，不錯，「盧梭是厭惡流俗社會，愛好自然風景的一個人，他每種豆以自食，栽花似自賞。」他自己就曾說過：「我一生被感覺所支配：美麗的聲音，美麗的天空，美麗的風景，美麗的湖光，在呀，香呀，流轉的雙眼，溫柔的顧盼，激動了我的感覺，直透到我的心坎，但我們不要忘記他「歸于自然」的自然主義，和他「歸于自己」就是要以天賦人權和絕對君權對抗起來，「要以個性主義和唯理主義對抗起來。所以他不僅有他的「懺悔錄」，更有他作爲人權學說經典的「社會契約論」。所謂啓蒙運動，就是以自由主義代替專制主義，以科學知識代替宗教迷信，以新社會觀代替舊社會觀，以生觀的運動代替死觀的運動，以科學的思潮代替宗教的思潮。



歸于自然」又那樣能和所謂「自然本位」的所謂「純自然詩」聯想起來了。然而貴國英國有人說：「我們再看十九世紀前半頁的浪漫主義，在這時候，文學上描寫自然的確成爲一個轉捩點。這個傾向，在英國詩歌上尤其表現得顯著。勃蘭兌斯也曾用「巨擘來敘述英國的「自然主義」，他對於「自然主義」的了解，正合給我們參攷以下。他在書的序言開頭就說：「我的意思，是想在十九世紀最初數十年間的英國的詩歌裏，我尋出這個國家的精神生活中的強烈氣味，深刻，重要的主流，這主流掃除了古典的形式與傳統，產生了那支配着文學全體的一種自然主義，牠從自然主義走向於急進主義，從在文學中反抗傳統的因襲轉向強有力反抗宗教的與政治的反動，而且在這主流的胸懷裏是蘊藏着後期的歐洲文明之一切自由思想與解放運動的胚胎，」對於作爲浪漫主義的自然主義，他是這樣來加以理解的，原來浪漫主義的時代，是到封建社會崩潰，有產階級崛起的時代，一方面舊的社會經濟基礎被破壞了，一方面新的基礎還沒有十足地建樹起來，於是這時候，貴族階層不滿於自己的支配權力被破壞，而逃避過去和幻想的世界中，小資產階級悲哀過去，而沉湎於對未來的空想中，有產階級則由於還沒有穩定自己的地位，而以誇張的形式提出自己關於生活的一切領域的要求。所謂從自然主



義走向急進主義，便是一個時代的必然，自然主義開頭就和政治思潮聯在一起的。

勃蘭兌斯敘述英國自然主義詩人對於自然的愛好說：「英國的詩人們全部都是自然的觀察者，愛好者和崇拜者，華茲華綏，他喜歡當作觀念詩示他的嗜好，在他的旗子上刻印了「自然」這個名辭，而且描寫山，湖，河與英國北部的鄉村居民的圖畫，雖然那描寫是極細微而雄大，斯歌德的自然描繪，建設在細微的觀察上，是那般地正確，以致一個植物學者可以從牠們得到關於那地帶的植物的正確觀念。濟慈因為他對於古代與希臘神話的獻身的愛好，是一個官能主義者，他具有最銳敏的，最廣大的，最細微的知覺力的天賦，能看見，聽見，感覺，嘗到。吸到，自然所提供的各種光輝的色彩，歌了絲織的一樣，水果的，風味以及花的香氣，慕爾是精神性的官能主義的擬人化；那放恣的而放姿不厭的牠，好像是生活最珍奇的，最美麗的自然環境中，他以日光眩惑我們的眼，似夜鶯的歌喚我們的耳朵，使牠們耽溺在甘蜜裏；我們同着他生活在羽翼，花，虹，微笑，經潮，澳與接吻——總是接吻——的無限的夢中。就連像拜倫的「冬，冬」（*Don Juan*）與雪萊的「沈西」（*Cenci*）那樣的作品的最強烈的傾向，實際上都是自然主義的。」從這一段話看來，那一班高貴的英國詩人的



自然描寫真令人神往，恨不得一一展現他們的自然畫圖一般的詩篇。但是他們是不是「自然本位」的詩人，他們的詩是不是「自然本位」的「純自然詩」呢？還是讓勃蘭兌斯來回答吧：「正如這些作家中沒有一個人是一個科學家似地，在他們之間沒有一個人不是政治家。這種對政治的興趣是國民的實際性的直接的產物。各個作家所把持的意見也許是極不同的，但他們全部是黨派性的人；斯歌是一個王黨，華茲華綏是一個君主主義者，蘇賽與柯勒立治是當代的民主主義思想的最初的支持者，其次是反對者；慕爾是站在愛爾蘭人的一邊上的；蘭多，坎佩爾，拜倫與雪萊作為急進主義者幫助一切被壓迫的國民的，只有除去一個像濟慈這樣的作家，他幾乎總是被稱為信奉藝術而藝術的人，不過我們必不要忘記他死於二十五歲的。」這已經說得非常清楚了，假若要補充幾句，那末我們說，華茲華綏是著名的描寫自然的詩人，同時是著名的品理詩人，而寫過「如果冬天來了，春天能够遠遠落在後邊嗎？」這樣的詩句的雪萊，和寫過「我將同着那些與思想為敵的人們戰鬥，至少是使用語言（而且——如果有了機會的話——用行爲；）——並且今昔都一樣，」這樣的詩句的拜倫，更顯然不是「自然本位」的詩人，「西風頌」和「冬」更顯然不是「純自然詩」。



不對於胡適的批評，我這與歌來味我例回隨再發固然正氏的見解然若。

——或果言了總會因請——用行器；——並且令昔潛一對，一豈對因替因印我命，更顯然

黃對印替（四）詩歌的學習與批評問題

然始替人，同制長善各因品整替人，而真盡一或果之天來凡，亦天請對照整替亦對整替。

意啟亮耕的思意，並沒有排棄展開詩與自然的「血統關係」這個問題的討論，而祇是想向

初學寫詩的青年朋友提供一些詩歌學習的意見，他的意見可分爲如下三點：

第一，詩的印象惟有從自然景物中能够享受，（皮攷克語）詩人必須向自然去討教

，向自然去親熱，來美化自己的詩篇。

第二，詩人要寫作詩歌，就要豐富「詩生活」，要豐富「詩生活」，也必須討教和親熱

自然。

第三，習詩的功課必先從「寫景」開始，向自然界去掘發素材，捕捉印象，實爲完整詩

章初步功夫，誇進詩的殿堂的初階。

這三點意見不用說是聯在一起的，這樣的自然崇拜主義，雖然還沒有如林、平所說的迷



實到「詩等於自然，自然等於詩」的極端，但如下一點是確定了的，就是：充實自然主義的「詩生活」，描寫自然景物，是詩歌學習的初階，同時又是極其要緊，捨之不可的一步，告訴初學詩的青年朋友：千萬要跟這條路走！

這裏便是：詩人必須有一種與衆不同的生活，詩人所擁有的生活，名字就叫做「詩生活」。一實言之，就是詩人要從平常的現實生活，從衣食住行，讀書作工等等的現實生活劃出「一條界線，在這一條界線之外，去找尋一種美麗美色，風花雪月的生活。這樣的生活最低限度是——「詩生活」的主要內容，（縱算不是全部內容。）沒有這樣的生活，詩人的「詩生活」便空虛得很，空虛到寫不出詩來，或者不配寫詩。當然也就不配稱做詩人。反之，詩人如對不問——

「世傳」專門講名山大川，豐富所謂「詩生活」，那末他的詩便大可以「茂之名山，傳之其人。昔這個偉大詩人的名字也將照耀千古。」

這裏便是：自然是美的，社會人生是醜的。詩歌要使讀者讀後能喚起「優意境」喚起一種美感，所以不能向醜惡的社會人生討教，而要向美妙的自然討教。最低限度也要先向自然討教。把詩的技術鍛鍊好了，才能够去寫社會人生，不然就會一無是處，祇會「枯熾地在說



理叫霽，毫無一點詩意的存在」。這話未免會入土，不過這會一談長篇，這會一談對亦能

這裏便是：青年要學寫詩嗎？很好，你對着山，對着水，對着花，對着草，去寫你應該寫的景吧，不管你愛好不愛好，有情感沒有情感，你總之是寫；也不管你有着豐富的人生經歷，有着許多現實的感觸，你總得暫時把牠拋開，回到自然來寫景，捕捉「詩的印象」，把握「詩的印象」的獨一無二的泉源。——「詩是詩」，「眼裏眼裏精神大更以」——詩之其

然而，我們又聽到這樣的講法：一個爲人類的自由幸福的戰鬥者，一個爲億萬生靈的災難的苦行者，一個善良的心靈的所有者，即令他自己沒有寫過一行字，（這裏我補充：沒有遊玩過山水，討教過自然，沒有寫過景。）我們也能够毫不躊躇的稱他爲詩人。有志於詩的人，而且同時有志於做一個真正的人。嘉萊爾寫道：「一位「英雄」，隨着他出生的世界，可以變成各種不同的「詩人」，「先知」，「國王」，或「教士」。專心坐在椅子裏寫詩句的「詩人」，決做不出怎樣有價值的詩句。他決不能諷詠「英雄」性的戰士，除非他自己最少也是個戰士。我想「詩人」的內在必定蘊藏着政治家，思想家，立法家，哲學家等類的性質；「詩人」自有程度的淺深，他想做什麼都做得到，他就是這一切。比如像米拉浦（Mirabeau）」



「這様的人，有了偉大熾熱的心，有了蘊藏在心裏的火，有了從心裏奔瀉出來的淚，倘然他生活和教育的途徑領着他向別方面走，安知他不能寫詩句，悲劇與韻文，照樣的感動一切的心靈呢？」這一段話雖然不是完全沒有可以疵議的地方；但把真正的詩人認作一個大人格者，一個有資格謳詠英雄的戰士，一個有着充分的閱歷，風餐，和感情的人，却是不易之論。充實的人生經驗，壯美的人生觀，是一個要成爲一個詩人的根柢。一個人要成爲一個詩人，的資本。生活的全體對於一個詩人就是「詩生活」，在生活的全體中特別劃分一小部分與人生世相無關的作爲「詩生活」，無疑是自尋不路的作法。

我們更讀到高爾基爲一首詩兩發表的意見，他說：「我幾次把這詩唸給各種的人聽了，但是聽者或則表示不關心的沉默，或者皮相地批評這詩的技術上的貧弱。這首教訓詩的技術的貧弱，是昭然若揭，要指摘牠該是容易的，然而；沒有一個人指出這項事實——真正革命的哲學的創造者是有價值的觀念之一，已歸爲詩人的所有物了。這觀念被拙劣的表現着，那是的確的。但雖如此，這詩的作者，首先說出在他以前沒有人說出的話，這不能不記入他的財產的目錄。最後兩行是不正確的。（指「那麼，我們學習自然，一面學習，一面教導自然。」）



「——儒」雖則「我們學習自然」，但不是「教導自然」，而是越發大胆地使自然的元素的力量，跟從我們的理性和意志的力；我們成爲自然的支配者，造出自己本身的「第二自然」。

過去的詩人們，作爲農民和地主，作爲「自然之手」，在本質上是作爲自然的奴隸，而狂喜於自然之美與賜物，在對自然的詩的態度裏面，最普遍而且明瞭地可以聽到那柔順和阿諛的聲音，現在也還可以聽到。對自然的讚詞，就是對暴君的讚詞；在那調子上，幾乎常是令人想起祈禱的。對於自然的醜惡的暴行——例如地震，洪水，颶風，旱魃，以及別的一般地毀滅數千人並破壞他們一手的勞作的，盲目的自然力的各種爆發和狂奔——對於這些，詩人們則像是互相說好了似地，守口如瓶。試去「用言語來燒人們的心情」（這並不大成功），以及試去在人們中喚醒「善良的感情」（這也沒有成功）的詩人們，從來會向人類呼喊跟自然鬥爭！支配自然！」這裏值得我們十分注意的是：第一，對於一首技術上很貧弱的「教訓詩」，高爾基沒有隨便的抹殺她，反之因爲詩的作者首先說出在他以前沒有人說出的話，認爲不能不記入他的財產的目錄。第二，所謂「學習自然」，在高爾基的心中，並不爲呂亮排所意味的「討教自然」，「捕捉印象」，而是認識自然從而利用自然的意思。他反對作爲自然



的奴隸，狂喜於自然之美，盲目的歌頌自然。他喚醒詩人看到自然的暴行，看到「不毛的砂地和沼澤」。自然是美的；但應該把這話這樣說，當我們能够使自然的元素的力，跟從我們的理性和意志的力，自然才真正是美的。是，我們又不能不說：「人生是美！」

對於上面的一些話，呂亮耕在可能的答辯中也許會提出如下的意見，說我並沒有輕視人生，並沒有反對詩人去寫現實人生，我祇告訴初學詩的青年朋友，先從討教自然，描寫自然入手，我祇是說描寫自然是寫詩的初階，並沒有認為是詩歌的極致。好！就算是如此吧。但是這所謂從寫景入手的意見究竟對不對呢？對於初學寫詩的青年朋友究竟有沒有用處呢？

詩歌這個形式，在文學上牠是首先出現的，是由勞動人民創造出來的形式。這樣說來，詩歌的形式似乎是最容易對付的，但自從人類社會生活發展了以後，文學上便不但有詩歌這形式，同時有別的形式，這別的形式產生，當然是由於文學應有的內容向前發展，詩歌形式不完全適合去表現，而當中有些牠（或說牠們）却是最為適合的，於是牠便被創造了出來，自然，詩歌的形式還是被保存著的，而且，由於一般文化水準的提高，牠保存著原有的特質而不斷的提昇，達到美學上的一個提高的水準，於是成爲一個比較不容易對付的形式。人



類生活不斷的向前發展，人類的語言也經歷着一個翻陳出新，死滅生長的過程，但是陳舊的  
不一定完全死掉，好的質素在新的生活階段裏新生起來，壞的渣滓也由於人類生活未經充分  
改觀而被保留着；另一方面，新生的也不一定發展的完滿，或者還未擺脫某些舊的影響，或  
者由於人類新生活階段還剛走入初期而被發育和運用得更多樣和更美麗。詩歌形式的創造者  
必須熟知語言的寶庫，從當中選擇最精粹的，最能傳達生活情感，時代精神的來使用，這是  
如何艱苦的一個課程？因為這樣，詩歌這形式對於初學寫作者是不大相宜的。現在一般青年  
學生都愛寫詩，這自然未可厚非；但當他還沒有受過語言文字的基本訓練，還沒有在其他比  
較容易對付的形式上做過選擇語言，表達情意的功夫的時候，他的詩是斷然寫不好的。事實  
上今日一般青年學生所寫的詩，大部分是從一些詩集詩刊裏模仿他人的格調，套用他人的詞  
句這樣產出來的東西。甚至目下有些「詩人」的作品也是如此！（恕我們太不客氣）所以初  
學寫作者不應該從詩歌寫入手，應該先寫散文隨筆，用比較容易對付的形式去寫他的所見  
所聞所感所想，一句話，他的實生活。當他選擇語言，表達情意的功夫已經達到一定的水準  
，同時一般的文學修養也在以時增進，那末，若果他有興趣，便可以在詩歌創作上開始他的



嘗試，而在這時候，他對於所謂「發掘素材」，「捕捉印象」，描寫自然，描寫社會，原已有相當的功夫，他所寫的詩歌的內容，便跟着他的生活，他的感受，他的旨趣而定，用不着我們加給他一個限制：從「寫景」開始。試想，在他的生活環境中，假如無景可寫，而他却不自量而寫寫詩歌，是不是這就要他離開對他是有必要的某一環境，而遊山玩水去呢？這恐怕太不合人情吧。若說自然景物隨處皆是，原因不著作長途旅行；那末，所謂「寫景」還是寫生活，寫生活的感受，又那能有先學「寫景」的說法？而且，今日一般初學寫作者正愛好不用春花秋月，風雲雨露，原野呀，綠草呀，海洋呀，山嶺呀……等等來填充篇幅，遮掩他的作品的空虛，而不肯耐心一些去寫他自己體受的生活，那些描寫自然的詞藻，那些空虛浮泛的感情，不免「新式風花雪月」之說，而呂亮耕作為初學寫詩的青年的教導者，沒有針對時做，喚醒他們回到實生活上來，回到生活的實感上來，却叫他們投身大自然去美化詩篇，這無疑是非常危險的！

呂亮耕認為「包含詩篇里面的重要的質素，總該脫不了詩篇（抒情）與詩意（形象）兩大部分。」他跟着指出李商隱的和郭沫若的兩句詩，認為却不是詩，「此何以故？」就是



大抵爲擾攘（？）了存在於詩裏面的兩大重要的質素，且不能憑抒情挑撥讀者心境，又不能

因爲作喚起讀者意境，且針對着這個說法，林庚答就說：「呂先生的自然是詩歌的

無生命證，不但是一種理論，在他，同時也是一種批評基準。」同時批評說：「有抒情和寫景

的詩，未必盡是好詩，缺乏這兩大質素，但感情在詩裏，是必有的，詩的詩，未必盡是

壞詩。」他們從什麼「血統」問題，拖到批評的問題上來了，且平西連歌答，答得極健利

若品，其實林庚在那段批評是非常笨拙，他沒有耐心一點分析呂氏的意見，看出他的錯誤的基

本，抑在且而企圖簡捷到把他罵倒，所以說沒有抒情和寫景的詩，未必盡有壞詩，但想想詩裏

裏面，有情感，那能成其爲詩歌呢？於是附注了一句：「但感情在詩是必有的。」這未

免是連孩子都從俗鑿裏倒了出來，和擊下自相毆打起來。還是，從這裏可以看出林氏對於詩

不歌批評的見解，就是：情感的強弱與詩歌的好壞沒有多大關係，於此，看看詩人的情感

達到怎樣的一個強度，和這樣的情感所包含了的究竟是怎樣的「一種時代精神」或大衆意志的

表現，或者說，這樣的情感和時代精神配合到怎樣的一個程度，也還不是我們批評的一個基

準。林氏認爲，需十分重要的是如雪萊所歌唱：「把我的青春給這個未覺醒的世界作成一個豫



言的喇叭！」這是不錯的，但要知道，這正正是強烈的抒情。林氏該不會又是一個抒情放蕩論者吧。

那末，呂亮耕的錯誤在都裏呢？呂氏最厭的是詩歌中的說理成分，最愛好的是「寫景」，說到批評詩歌，他帶出了一個「抒情」，不用說，這「抒情」和他的「寫景」是聯在一起的，所以凡是偏於說理的詩句，縱使裏面流露着作者的情感，他還是加以「既無寫景，又無抒情」的評語。比如郭沫若的兩句詩，他最討厭的當然特別是「必勝必成理俱詳」，因為這離開「寫景」未免太遠。郭詩的好壞自然是個問題，但縱使是壞，却也不能他「又無為抒情」，他分明是有所感動才寫這首詩的，可見呂氏之所謂「抒情」，是專指抒在自然景物中之情，或寫在自然景物中之情，因為，——還是他所崇拜的皮考克的話：「詩的印象惟有從自然景物中自够享受。」沒有自然景物，縱使抒情，也沒有「詩的印象」，所以要問：「這是詩麼？」這裏，呂氏的自然崇拜主義已達到一個罕有的高度；但他還有進一步的高見，他心目中的「抒情」是一定與「寫景」聯在一起，這已如上述，而他批評詩歌時又會說：「既不能憑抒情挑撥讀者心境，又不能憑寫景喚起讀者意境。」從這看來，他所提認的詩歌，兩大質



素似乎可以分開來，有一即可；不過這自然不是指「抒情」可以離開「寫景」，而只是說「寫景」可以離開「抒情」，詩人只要能把自然本身的處好的印象寫下來，做成一個「意境」，便萬事皆休，功德無量。情感不情感，這還是閒事。這才是自然崇拜主義的極度。

### (五) 趕着煞尾

「詩與自然」這論爭裏面的好幾個論點，我們都批判過了，而且話也說得不少，應該趕着煞尾了。不過這裏還必須補充多少，更打算說點近乎題外的話，不得不請敬愛的讀者更爲耐心一點。

林喚平在批判呂亮耕的兩篇文章裏，一再說到描寫自然「只拿來做烘托陪襯」，「我也十分贊成詩人用自然來襯托自己底詩的意象和形象」，「而自然，不過是包裹着生命的外衣」等等話。在上面我們已經指出，他沒有看到自然怎樣走進人類的社會生活中來，沒有看到社會生活中跟自然鬥爭這個項目，因而誤認自然的描寫在詩歌發展的過程中，自始就居於



謂「烘托陪襯」的地位，而且歷久是處於這種地位。高爾基所謂創造「第一自然」的意義，林氏是沒有觸到的。現在我們還要補充一點，目前我們的作者用自然來「烘托陪襯」，還是不是能夠着作單純的技術問題呢？抑或在自然的描寫中可能含有作者的思想質素呢？換言之，我們對於一個作品里的自然描寫，除了看出作者的文字功夫——修辭功夫之外，是不是還可以看出作者的一點「靈魂」呢？我們覺得，一個作品裏的自然描寫的部分，無論如何是作品裏的有機組成部分，該是很自然的生出來的枝葉，而不是加插上去的枝葉，因而我們在一些作品的自然的描寫的部分，也可能看出作者的思想、情感、人生觀、這裏舉一篇寫記香港事變的散文為例，便可以十分清楚。那作品當中一段是這樣寫的：

但是每天早上太陽仍然漸漸的從山後面升起，第一線金黃的光輝，投射在對岸已被日軍佔據的尖沙咀火車站的鐘樓上，海面的晨霧還沒有退盡，這座稜角鮮明的建築物就像一個發光的結晶體，飄在海上，漸漸的，海上泛閃爍的鱗花，山谷裏的樹梢也浴着陽光了，家裏石階上的盆花，雖然主人無心照管，多天都不給一滴水，可是在燦爛的陽光裏，仍然掙扎着吐出最後的花瓣，比以前更紅艷。就連街口從開戰那天堆起來的發臭了



的垃圾山都發出了青草和紫角的山野花，太陽也對這個小島特別留戀，黃昏時酒滿了滿天彩霞，不忍離去。而晚上便有月光來填就那無邊的黑暗。……這海島在整整一世紀來第一次所遭遇的炮火泥禮中，顯得從所未有的美麗，像一個垂死的人，頰上重新泛起紅暈，眼睛放出光彩，以他平生最大的善意，向牀前的人投入最後的溫柔的一瞥。

像這樣一段描寫自然景物的文字，在修辭上總算是無瑕可擊了吧。作者用美妙的文筆描畫出香港事變時那個自然背景，又不可以說是盡了「烘托陪襯」之能事呢。很想請林喚平來評定一下，這裏不敢妄下判斷，我們所敢說的是從這段文字可以看出作者的人生觀。作者的自然觀走進他的人生觀裏面去，也可以說，作者的自然觀把他的人生觀鮮明地映照出來了。

作者雖然說，「雖然在這殖民地住過兩年，但是被奴役者的感覺從沒有這樣深切。」但這所謂「深切」還是就他個人的感受程度的比較上來說的。固然，由於環境的驟變，災難的來臨，使他「想起香港（米字旗下的香港——儒），想起那裏的好晴天」；但却沒有和千百飢饉的大衆一齊受難，一齊感覺。也許由於具備一些便利的條件，使他一方面跟巨大的痛苦還離開一點，一方面對於日後的生活抱著一種徼倖的心理，所以還在那裏從容地欣賞太陽和月亮



，欣賞青草和野花，而認爲「人類在流血，而自然還是在微笑」，這無疑是沒有深切的痛苦  
感覺的人的看法。——然則你說他在那樣猝不及防的事變中，沒有受到威脅，，感到困難嗎  
？這當然不是。不過有一點是可以確定的，他沒有向千百饑餓無告的人民擁抱，他的心靈還  
沒有爲大眾的巨大的災難所打動而至於顫慄起來，於是當他暫時壓下了爲個人命運悲劇的心  
中的煩累時，他便可能以旁觀者的眼來看這受難的島的一切，不是覺得青草、野花、海面、  
鐘樓都蓋上一層悲慘的顏色，而是覺得牠「顯得前所未有的美麗」，這還不夠告白他對於來  
字旗下的香港生活的無法依戀嗎？若果說這是作者對於自然描寫運用得不奇，「烘托陪襯」  
得不合法，既然寫人類在受難，應該寫自然也在替人類感到痛苦；但是，那分明是作者的感  
覺，那分明把他自己的感覺描寫得很好，然則話無論如何不應該如此說。

三十一年十一月十八日



三十一學十一月十八日



一、關於本館之組織與業務之改進

本館自成立以來，對於各項業務，均極力謀求改進，以期適應社會之需要。

茲將本館目前之業務，分述如下：

（一）關於圖書之採集與整理

本館自成立以來，對於圖書之採集，均極力謀求充實，以期適應社會之需要。

茲將本館目前之業務，分述如下：

（二）關於圖書之分類與編目

本館自成立以來，對於圖書之分類與編目，均極力謀求充實，以期適應社會之需要。

茲將本館目前之業務，分述如下：



# 三創 作三

楊剛：

哥薩克父子的戰鬥

周鋼鳴：

風雲中的鳥

袁永柏：

鈴鼓及其他

徐歌：

給湘北前線劇宣九隊的一個女隊員





魯迅全集卷之四

卷之四

# 哥薩克父子的戰鬥

楊 剛

其水淋

「兒子，醒來吧，醒來吧，

月亮已經要下去了，

天上只剩了最後的一顆星，

我們佩刀已經都掛好了，

我的馬，你的馬，

都在門口踢着蹄子，

並且高聲地高聲地

向着戰場嘶鳴

「孩子，起來起來，









中隊長比耶洛索夫出動了！

我們趕上去，趕上去。

我們是哥薩克比耶洛索夫的中隊

一個不能留，一個不能後

哥薩克的英雄

不許敵人的腳跡

留在自己的土地！

戰鬥呵，戰鬥呵

哥薩克騎兵插進敵人中間，

像狂風衝進了蝗蟲隊裏，

飛散着敵人





掃射着敵人

追擊着敵人

哥薩克的大馬狂吞着憎恨

踢打着敵人，

撕裂着敵人，

踐踏着敵人。

x

x

敵人像泉水一樣的奔逃了

老比耶洛索夫的馬兒

滴着血呼呼的向前奔

老哥薩克一面追一面回叫：

「兒子！好，你們都來了，

我先走一步





他的馬，深深地懂得他的馬

就一直衝到了敵人前頭。

X

X

X

X

敵人瞪着眼，喘着氣：

「啊，這個老不死的哥薩克

他一個就衝來了

我們還有這些人

料不得連一個哥薩克也打不下去。」

一羣下流的法西斯

就圍圍，圍住了這位英雄，可是

他們遠遠地伏着身子，躲着他。

這些下流貨！只會爬着地下

找哥薩克的大馬攻擊。





「馬兒，馬兒怎樣哪？」

老哥薩克覺得他的馬兒在顫抖了

他用腿更緊更緊的夾住馬，

戰鬥着，又叫着馬的小名，

「掙住點，掙住點！我的小畜牲，

快好了，快好了！

「小狗仔，小畜牲……」

馬兒咻咻地，大量地噴着沫子，

又咻咻地，咻咻地，好像是應許着，

他就這樣的倒下去了，

從垂死的眼縫裏，

他看見了……





他的主人是站在地上，

緊緊搖着他的手提機關槍。

血從老哥薩克的肩上流下來，

血從老哥薩克的胸前流下來，

血染了他的衣服，褲子，

血澆着他的臉，他的槍，

他也顫抖起來了，搖晃起來，

他也叫起了自己的小名

叫自己掙住點呀，掙住點，

他依然緊緊搖着他的機關槍，

他老是數着：「十四個了，十五個了，

還不夠，還不夠！





必須叫他們每一個都倒下。

兒子已經快來了哪，

要他看看他的好爸爸。」

他這樣想着的時候

忽然他的耳邊寂寞了起來，

他的槍只是空着嗓子咯，咯，咯，咯，

聾聽不見那熱鬧的，熟悉的，

子彈的嘶叫和爆炸，

糟！哥薩克會這樣的死去麼？

比耶洛索夫騎兵隊長這樣死去麼？

「爸爸！爸爸！」



擰住著，兒子到了！」

老哥薩克的眼睛跳了一跳。

迎面衝來了一個敵人，

他即刻反手拔出佩刀，

魔鬼給了他神的力量。

佩刀砍進了敵人的腰身，

真的，十五個人是不夠的

紅軍又減少了一個敵人。

比耶洛索夫中隊衝到了，

比耶洛索夫中隊勝利了，

比耶洛索夫中隊完成了任務，





驟然換的土地吞滅了空中來的仇人。

這時候，太陽都來迎接他們

並且同老比耶洛索夫行敬禮，

用紅色的陽光蓋住了他的眼睛。

小比耶洛夫顫抖着，

在父親身邊跪下了，

他拾起了父親的佩刀，

俯下身子，貼在父親的耳朵上

小聲音，很小聲音的說：

「爸爸，聽見了嗎？」

兒子在這裏宣誓了，

只要兒子的手拿得起這把佩刀





就用它去砍死我們的仇人！

法西斯匪賊流了我們多少血，

我們要一滴，一滴，從他們身上要回來！

爸爸，爸爸，你一定聽見了

現在，你的佩刀就是我的見證。」

兒子雙手顫動地，顫動地

把父親的佩刀舉起來，

他，火熱的嘴唇緊緊貼在水冷的鋼刀上，

之後，兒子也翻身跳上馬，

帶着哥薩克比耶洛索夫中隊，

追尋着敵人，

掃射着敵人，



齊靈大壯土師  
洞滅著錄人  
東詒生命由血毒

佳離普大壯

難塞由水律

難承計由由製好

命額由斷風

一聞非常人其由對愛由助事。

由中初開自戶由開列，眼張流由由難血來御育自戶由難只。靈最

一由出然一本付應釋土家履一蘇氣既（於射難結息）由掛時，亦難

風雲中由鼻（畫畫結）

問險部





# 風雪中的鳥（童話詩）

周鋼鳴

——記得在一本什麼書上看到一種鳥類（彷彿鸚鵡鳥）的母親，在饑餓中啄開自己底胸膛，用那流出的鮮血來哺育自己的雛兒。這是一個非常人性的母愛的故事。

冷酷的朔風

撼落枯樹的殘枝

嚴寒的冰雪

封鎖着大地

凍結生命的血液

在這大地上啊



又降臨著

一個災難的節季

對白的大地

在風雪蒼涼的曠野的枯樹枝上

有個小小的鳥巢

鳥巢裏有一對年青的夫妻

他們正生下一個初生的嬰兒

那初生的嬰孩

在饑餓和寒冷中

斷續地悲啼

這年青的丈夫

正飛到大地上去





尋覓那將斷種的糧食

五派隆大派土志

即使是細沙一般的米粒

五派隆大派土志

頭髮一般的小虫

要來

五派隆大派土志

撫養自己的嬰兒

五派隆大派土志

但寒冰凍結着大地

五派隆大派土志

風雪迷漫着路途

五派隆大派土志

看不見炊煙

五派隆大派土志

遇不到人跡

五派隆大派土志

只看見鉛灰色的天空

五派隆大派土志

慘白的大地

五派隆大派土志

只聽到豺狼饑餓的嗥叫

五派隆大派土志





鴉鵂殘酷的呼嘯

可是在地上尋不到一點糧食

黑色的鴉鵂

正用它的巨爪

抓着滲血的大地

大地上——

流遍了年青的人類底血液

灰色的豺狼

用物鋒利的牙齒

在啃着人類的骨肉

咬斷生命的咽喉

使人類不能自由地呼吸





黑暗籠罩着大地

風雪迷漫着旅途

只聽到豺狼在腳下嗥叫

只聽到鷓鴣在頭上拍着翅膀

這年青的丈夫

在他未覺到食糧之前

他自己

將成爲鷓鴣的糧食

他飛到那裏去呢

四面是黑暗

沒有一點溫暖和光明





他想飛回家去

但又怕那黑色的鷓鴣

追蹤而來

連累到自己的妻兒

於是他只好向前飛去

從黑暗中飛去

向有光有熱的方向飛去

雖然他是不忍

又不得不

和他的妻兒

迢遙而長遠的別離

黑暗籠罩着大地

——





風雪迷濛着路

黑暗好像兩隻巨掌

將眼睛緊緊地遮住

但是我們只要認清了自己的方向

即使在黑暗之中

也能朝着自己底方向飛去

向光亮處飛去

雪花着飄着

雪積壓在小巢上

雪重壓在母親的頭上

翅膀上

凍結她一身的毛羽

她在黑暗中望着望着





期待丈夫的歸來

「她許迷失了路途」

也許他正飛向那遼遠的天際

也許他已成爲鴉鵲的糧食

「只想着」

那恐怖和悲劇

悲哀與絕望

在她的心頭重重打擊

她禁不住

在黑暗中低低地啜泣

她想飛去找尋他

她想飛去找尋他





即使遭此危難

也要同宿同飛

但她不忍拋下這初生的嬰孩

怕給風雪凍死

怕給鴟鵂攫去

於是她一陣心酸

緊緊地抱着那初生的嬰兒

「兒啊！你這爸爸不回來了

他已飛到那黎明的土地

我們將永遠向飛禽遨遊天際

「長遠地看不到他的踪跡

風在怒吼夫由爾來





雪在飄舞  
手際內刻劃

夜更深  
對裏

天更寒  
地更廣

肚更饑  
兒

那初生的雪兒  
與飛去

蠕動着沒有毛羽的肢體

在母親的懷裏  
手際

顫慄而無力的  
漸漸露出

斷續地悲泣

她恨着自己

沒有長成更豐厚的毛羽

將嬰孩緊緊的裹起





免受那寒冷的錫擊

她悲愁地想着 想着

於此她用自己底

那鋒利的嘴吧

啄開自己的胸膛

那鮮血一滴一滴地流出

濡解了她那凍結的毛羽

融成一滴一滴的雨

飛向嬰孩的嘴裏流去

那幼小的雛兒

天得到了一點溫暖

亦躺在母親的懷裏

用他那沒有毛羽的肢體





來溫暖母親和自己

母親呢

在焦灼與絕望的痛苦中

在饑餓與寒冷的黑暗中

掙扎着 掙扎着

「兒啊！你快快長大起來吧！」

她心頭的一着微溫

期待着雛兒

那羽毛豐滿的明天





張師手寫詩四首

陳許善繼良 —— 看了一幅油畫的鑄成

誠心願一善好馬

打起鈴鼓來了……

「良！神神受大驚來叩！」

田地上只剩下短短的稻梗了，

興沖沖的馬拉滿滿車的穀子，

一車車拉進公共穀倉，

在豐收的集個農莊，鈴鼓在響。

如響

來斯到科變味自石



打起鈴鼓來了……

鈴鼓緊緊的釘住跳舞人的脚步，

叫他們進了又退，

叫他們轉過身來相會，

一串爆發的鈴聲，一串爆發的笑聲，

轉動四圍車出獄了曲著脚，

打起鈴鼓來了……天土兩白雲，

嚙帶領三只六弦琴，一只手風琴，

東東東，殷殷殷……

山歌當中說着私情，

手風琴裏跳着年輕的心。

一忽兒，湖高高湖環繞湖午，

拉齊木調土，蓋着半開卷。

全場的脚步，鈴鼓手仔細看，





他左脚踏拍子，右手打鼓兒，  
站在右腳上，歪着半個身。

一忽兒，他高高地舉起膀子，

天空裏洒滿了高興的聲音。

山那當中響着鈴聲。

察朗朗，崩崩崩……

崩崩崩，察朗朗……

好聽的聲音呆住了天上的白雲，

神仙的馬車也爲了牠停頓，

勒住了銀繩在聽！一串響亮的鈴聲

抽動着轉動着來往。

落山太陽照亮了發紅的臉孔，

晚風撩起那些腰帶和圍裙。

林間鈴聲來了……





農民們，女農民們，跳舞呀！

鈴鼓，你再打得響些吧，

爲了人民的豐收，爲了高興的人民！

一田鼠，小耕隊，都不要驚慌，

但是，法西斯憎恨這些！

但是，法西斯要燒光這些！

法西斯要的是高利貸，窮困，

要叫種出的不是收穫的人！

叫我們到田地上去收親人的屍身！

田鼠，小母親，

頭上吹一吹黑風，

一個低倒頭的鄉下女人，



朝着黃昏的高粱田走過來，  
頭上勾起一塊墨黑的黑布，  
所以只看見她的蒼白的小下巴。

當她走到高粱田當中的辰光，  
雖則她走得那樣慢，又那樣地輕，  
索落一響嚇跑了一匹田鼠，  
驚慌地竄進那密密層層的高粱。  
川長，去西漢射財財財財！

「田鼠，小母親，你不要吃驚，  
你這不是爲了家裏餓着的孩子，

拾幾顆高粱粒子回去呢？  
幾只門，幾只門，幾只門！





「田鼠，小母親，你不要吃驚，

我也是個給人家欺侮的人，

窮人和窮人，一樣的苦命。」

本畫商高內藏壽藏。寶曆念濟藏。

與田鼠  
好像我所親愛的……

與田鼠  
好像我所親愛的……

陽光蒸發着雨後的田野，

一把雨味的空氣染成一片綠光，

與白斑點的牛吃着帶水的嫩草，

我好像呀，這裏有一個聲音的波浪。

官她來了，那神祕的聲音，那沒有的聲音……

她站在田裏的是一簇簇割好的稻，

一六四二。七。七。



腰裏繫一把，下襟敞開着，四脚，

有的歪着頭，有的反着腰。……

好壞我所親愛的從柏樹後面走來了。

兜過稻草堆，笑着，跑來了，

分明看見我，臉紅起來了；

陽光蒸發着雨絲的田裡，

我的心離開了我，飛奔過去，

我用潮水一樣的愛包圍了她；

在這高高的牆壁裏，我想念着她。

無人味的人，一游四會。

與世長同俗人，與世無涉。

一田鼠，小野雞，請不要說話。

一九四二，七月。







寒風吹着，冷得透骨，寒得透心。

我們一夥人的舢板船在爬行。

一路布魯布魯的水聲。

一船高高低低的歌聲。

大雪花啊，飄呀飄的在東江心。

岸上的跳獅子，遊龍燈，

在跳着，耍着。

劈劈拍，劈劈拍，

花花綠綠的孩子，

家家戶戶的老婆婆，

怎麼拿枝臘梅相配水仙。

人把我們趕出來，而今我們又結合在一起。

一箇女劫員

終想



雖則我們不認識，而我們已是親兄妹啦

客家話，潮州話，下江佬呀談得多起勁

山坡上，汽車的屁股放着煙，搖搖晃晃

我們怎樣優游藝當飯吃，從東江，湘江，到漓江

小船上，你幫着船家婆這樣那樣，你還爲我補破衣裳

是的，生活像海洋呵，航海的我們不但是堅苦，而且奔放

你父親爲了疼愛你，爲了你傻里傻氣

叫你進學校，又想把你留在家裏

可是，因爲家裏窮得要命

終于送你到汕會館子里來，在一家工廠當校對



於是，你做了繞着生活磨子轉的驢，廠長把你當花瓶，  
你們小集團里的朋友呀，要你去環湖划船，  
要你生命遊在戀愛的湖水裏  
變一條遊不進海洋的魚……

太陽下山了？記不清是哪一個黃昏

在街上，我碰見了你

那時你跳跳蹦蹦地對我說這，說那，興奮得像只雀子

說是明天去長沙，參加九隊

一家甜品店里，我們吃着菜豆沙，爲你餞行

你說：「我不願像蠶一樣，自己吐出絲來，毀滅自己」

又說：「我是走得悄悄地，可別對任何人提起」



臨別，我們自晨昏相望了半天，一時又不知從何講起

噢，我記得起：你罵過你那個所謂「姊姊」

她是你的「教師」呢——一個友情的叛逆：——

她說她「反宗教」，「反封建」，她是怎樣的前進

她說她不祇是「文化人」，而且是「革命小姐」！

她說她父親提哥哥的名子「黃國強」

弟弟叫「黃英強」，而她怎樣自動把「鳳珍」改做「自強」

在澄海濟南，她不但能教書，而且能動員民衆武裝

叫許多男孩子追求過她，她得過學生界第一名的獎

她說她父親最反動，是條惡貫滿盈的地頭蛇



而她怎樣藏起蛇的尾巴，想和我們緊握著「友情」的手，表示未投降  
終於，你說：對不起，請走開去！

我們的友情並不需要裝模作樣的前進，扭扭捏捏地撒謊

呵，蠻久了，大前天，我接到你在隊里的來信

說是生活習慣，學習與工作，活潑，嚴肅，緊張

嚶，你這被人叫過「黃毛丫頭十八變」的演劇隊的姑娘

嚮向著理想，向日葵面向著太陽的方向

一天，小集團里的幾個朋友竟談起了你

他們說你不仁，不義，不做交情

而我說：「螢火蟲隨便落在哪枝花草上，自由地會飛，自由地發光

而我們怎能叫一個女孩子愛上一個男性，永遠不變心呢」



許不封裝... 新大... 卷四

朋友，別再想起了緋紅色的夢幻，那些多餘的事體

愛你的生活，冬青樹一樣的長青

如今，讓我為興奮的眼淚，滴落在乾燥的泥土里

感受著花蕊是怎樣的芬芳，人是怎樣的可親

雲門... 雲門... 雲門...

雲門... 雲門... 雲門...

雲門... 雲門... 雲門...

雲門... 雲門... 雲門...

一九四二，十一。桂林

關於華茲華茲



# 關於華茲華綏

男 裝

世界是太被我們所輕視；得來的遲，

而消耗的快，我們荒廢着我們的力；

在那屬於我們的自然裏我們看不見什麼；

我們喪失了我們的心情——貪慾的賜與！

一九二二、十一。蘇林

這個對着月亮袒出胸懷的海，

那在什麼時候都可以吼叫起來的

而且現在像沉睡的花含苞着的風，

對於這以及對於一切我們都不諧調，

牠不使我們感動。——偉大的神喲！我甯願



作一個啜吮在腐朽的信條裏的異教徒——

——這詩好使我，站在愉快的草原上，

際望四方以減少我們孤獨；

看一看從海上昇起的普羅托斯，

聽一聽老特里屯吹他的螺形的號角。

這一首詩表現了華茲華茲的一個基本觀念：人們在城市生活與其紛擾中忘掉了自然，而且因此他們受了懲罰，不斷的社會浪費了他們的精力與才幹，而且消滅了他們的心情對於單純的印象的感受性。——

作為一個自然的擁抱者，華茲華茲「見了一株綠樹，便生枯槁之感；見了一朵行雲，便感到人世的浮沉；聽到軍隊進行的鼓聲，便想起英雄的事業；又在田野裏見了盛開的草花，便認識了樂天的真趣。——總之他可說是靠着精神生活的，不是靠着肉體生活的。」（泰因

Taine）他歌唱着：「行盡全路以未」

（泰因）因為那時



（我的童年時期的更粗鄙的愉快，

以及歡喜的動物的行爲全都過去）

對於我自然便是一切的一切。——我不能帶回坐落處，不是爲着因對坐落處。——（癡因  
畫出那時我究竟是怎樣的。那轟響的瀑布，那英華田事業，又有田裡裏，見了盞開的草芥，  
如一種熱情崇感着我；那高大的岩石，見了——一粒蒜苗，樹坐落榮之烈。見了——一英行雲，樹  
於那巨山，那深沉而陰鬱的森林，

且牠們的色彩與形式，那時對於我——費了費費的時代與本領，而且帶了費費的小爾博兒單  
是一種渴望，一種情感與愛情，而基本贈念：人門者無市坐落與其德愛中志與了自然，而  
不再需要用思想來填充的——

一種更悠遠的魅力，也不要誤。

非從眼睛借取來的任何的趣味。

他歌唱着——故非會對的草則上。

微睡封鎖了我的精神；——



我不再有人性的掛牽，

如像一件不能感到

流年日月的感觸的東西。

——

現在她不動，也無力，入靜寂荒涼。

她不聽也不看，

同着岩石與樹木，在土裏

長成，滾在地球每日的進程裏。

詩人要忘却物性，忘却自我，把自己的精神狀態投入於對於自然的半意識的融和的形式裏面，把無意識的生活看作意識的泉源與根柢。這樣一來，他自然而然地墮入一種哲學的思維的境界，以和拜倫以冰恆的情感歌頌自然交表現他熱情的天性對顯然是兩個不同的性格。熱帶不是菲蕊蒂綏對自然饒態度的特別的特徵，出在相對自然印象的觀察與再現中，那特質是屬於更微妙更複雜的種類的。他說：一切好的詩歌是「強力的情感的自然的氾濫」，但那種可以附與



任何價值的詩歌，以題材的變換是絕不能產生的，只有那領有比一般有機的感受性更多的人，而同時也領有更深長的思想的人才能作出。L 他認為：「我們的無間斷的感情的流注是爲我們的思想所指導所調和，思想的確是我們過去全部過去的情感的代表。」那末，他的詩歌創作的方法，可以怎樣來說明呢？大概是這樣：貯藏自然的印象而逐漸的透視牠們而同化牠們；其後牠們從靈魂的藏庫裏湧出來再被凝視和再被享受。所以，牠的詩篇裏面所把握的印象是最有力的；如他寫一個老人：

像楚時嘗看見臥在土丘的

禿頂上的一塊巨石；

對於一切同樣探尋的人都是驚異。

牠怎樣來到這裏而從何處來的；

這樣牠也像是賦有感覺的東西；

像是一個爬出來的海獸，休憩在

岩礁與砂洲上，在那裏曝着日光；



這是雙重的比喻。老人像是山頂上的巨石；而那石頭又是在那裏爬行過的海獸——這海獸是日  
來的老人的印象，如何不教人產生一種深沉的情感，獲得一種深沈的、不會褪色的、自鳴的、

若果再要聽一聽華茲華綏的情新的音韻，這裏便節錄一些詩句下來吧：

他在「孤獨的刈麥人」(Solitary Reaper)中歌唱道：

將無人告我她唱着什麼？——

也許那哀切的音韻歌詠的

正是那遠世的一切不幸，

和那多年往古戰爭。

(Will no one tell me what she sings? ——

Perhaps the plaintive numbers flow

From old, unhappy, far-off things,

And battles long ago.)

「辛力斯海岸的黃昏」(Evening on the Calais Beach)這「十四行」的開頭是：



是一個美麗的黃昏，自由而安靜，

神聖的時間宛如一個女尼

屏息着祈禱時一樣靜寂。

(It is a beautiful evening, calm and free,

The holy time is quiet as a nun

Breathless with adoration)

『不朽之暗示』(Intimations of Immortality)中的幾句是這樣：

瀑布在懸崖吹着號筒；

季節不再使我心淒涼；

我聽得傳過山間的回響，

風從睡眠的平原到我耳中。

(The cataracts blow their trumpets from the steep;

No more shall grief of mine the season wail;



I hear the echoes thr ough the mountains throny, 幾乎是轉眼不可對照的詩人；  
The wind come to me from the field of sleep) 這與英國各種。詩人中爭其四一節  
我們忘記提起，華茲華綏是十八世紀末頁，英國的有名的「湖畔詩人」(Lakeists)之一  
，像他這樣崇拜自然的詩人，究竟是一個怎樣的人物呢？這裏打算對他的一生給一個簡單敘  
述：(William Wordsworth) 亦即詩人 (A. W. 此詩之詩人與詩人) 詩人。詩人與詩人

威廉·華茲華綏 (William Wordsworth) 生於一七七〇年，父親是做律師的，住在英  
國北部的湖區一個小鄉村上名叫高盤地 (Highland) 地區的考克木斯 (Cockermouth) 地  
方。華茲華綏十七歲便進劍橋大學，那時法國正處在大革命的前夜，民主的浪潮是在澎湃着  
，年青的華茲華綏也受到革命潮流的感染，心中充滿了法國化的思想：自由，平等，博愛。  
畢業時正是一七九一年法國燃燒在革命運動的火海中，於是他也決地跑到法國去。然而革命  
並不如人們所想像的那麼美麗，(一切是在破壞，一切在極度艱苦中進行，恐怖，暴動，流血  
，犧牲，是一連串的排演着，一個智識分子的詩人，是不容易走向這樣的一團烈焰中去的，  
華茲華綏失望而頹喪地回到老家英國來了。)



一個還未牢固的脆弱的民主思想，經不起現實的試煉，於是華茲華綏的政治意識，逐漸的轉到君主主義來了。回國後，他爲了生活問題，做過律師，也做過新聞記者，到了一七九五年，他的一位好朋友卡而弗（Raisley Calvert）死去，留給他九百鎊款子，而且懇切地囑咐他專心去做個詩人，從此他得安心地到鄉間去吟詠。過了七年，他已經三十二歲，有一位朋友薦他一個每年可得四百鎊薪俸的分發郵票的閒職。後來又有一位朋友願意在他旅行時幫助他一些旅費，這樣一來，華茲華綏的生活問題總算完滿解決了，和表妹瑪麗結了婚。他又有一位很要好的姊姊陶樂散（Dorothy），於是三人住在一起，過着愜意的家庭生活。

這與還得回頭說起一件與華茲華綏一生成就很有關係的事，就是一七九七年他和柯勒立治（S. J. Coleridge）在愛佛敦（Afoxden）地方的相識和朝夕往還。勃蘭克斯寫述他們兩人的友誼生活道：「一七九七年的夏天，在薩摩特特州海岸的一個村莊，居民們總好談起兩個青年，那兩個青年是最近才住到這地方來的，每天都看見他們在一起散步，總無終結地熱心地討論着。在討論時，時常說出本鄉人聽不懂的外國字與外國名辭。兩人中年長的一個是二十七歲，他的面孔的表情深沉地嚴肅，他的態度尊貴，幾乎是神聖不可侵犯的樣子；他



有點優一個年青的梅魘狄斯特派的牧師，他的聲音單調而倦呆，他的朋友，比他年青一兩歲，說話時作着暴烈的姿態，滔滔不斷，頭圓而大（是顯示着非常的天賦的頭形），面孔平扁，深褐色的眼睛，滿含着靈感與沉鬱，那全體的姿態與風度可以說是無氣力，無決斷，表現出柔弱而又奇異地像是有氣力的可能，這個青年的聲音是音樂的，他的雄辯好像很能崇惑了他的冷淡的聽者與朋友。兩個青年，不想接交這地方或鄰近的任何一人，然而他們是誰，是作什麼的呢？這正是這地方的居民總在問着他們自己的問題，他們那麼熱烈討論着的除去政治之外還自是什麼呢？……

華茲華綏詩人生活繼續到一八四二年，政府給他每年三百鎊的養老金，隔了一年，沙瑞（Robert Southey）死了，他被選為桂冠詩人，死於一八五〇年四月二十三日，下葬於

葛氏美圃。

我們又忘記提起，一七九八年，華茲華綏和柯勒立治共同刊行了「搖情民曲」，發出了詩界革命的第一聲，成為除卜莎士比亞和密爾敦之外，英國最偉大的詩人，在詩集有名的序文裏，他寫下了他的詩歌原則，那上面說：「下面的詩，大半是一種嘗試作品，寫這些詩



的最大原因，是在要證明以中流與下流社會的日常用語來寫詩到底能夠適合到若何程度。爲什麼要用日常用語來寫詩，和選擇鄉村人民生活爲題材呢？他在第二序文上說：「第一卷詩早已呈現在讀者之前了。所以發表的緣故。是想把牠當作一種試驗，而我希望，這種試驗也許有些用處，所謂用處，在於證明人類在做感狀態之中的真實言語的精華有節奏地安排起來，能夠產生何種喜悅與若干喜悅，這種喜悅是一個詩人可以合理地傳達於讀者的。……那一些詩篇的最主要目的是在從日常生活中選擇故事與環境，而且盡量以日常言語的精華來敘述或描寫，同時再加上一些想像的色彩，於是使得平凡事件頓時現出驚人的姿態。……所以要選擇鄉村人民生活作爲題材的緣故：第一，因爲在這種情形之下，心上的真情可以得到充分生長的園地，比較不受拘束，而且運用一種格外樸素，格外有力的言語；第二，因爲在這種生活狀況之下，我們的基本感情是在格外單純的狀態之中共同生着的，結果呢，可以使人格外精確地凝思與格外有力地彼此傳達感情；第三，因爲從那些基本感情之中與夫從鄉村工作必要的性格之中萌芽出來的鄉村生活的態度是最易被人了解而且最能耐久的；最後因爲在那種情形之下，人類的真情與自然的美麗而永久的形式相融和。所以要採取那種語言的緣故：



第一，因為鄉下人用那種語言最能達意；第二，因為他們社會地位的低微與生活樸素，很少受到社會虛榮的影響，因此他們表示思想或情感時只用一種天然與單純的字句。這種從反覆地經驗與一定的感情之中產生的語言比起詩人所創造的字句要格外富有永久性與哲學意味。

「因而，不用說他是反對用辭藻的，他說：「詞藻在第一個詩人手中是顯得自然與新鮮，因為是出於真情的流露；後來的詩人是明明沒有那種真情，專想錦上添花，於真詞藻成了濫調，反而把最初的自然與新鮮失却了。最初的詩的文字是與日常用語不相上下的，久而久之，因為要用詞藻之故，盡力雕琢，堆砌，於是詩中文字漸漸跟日常用語脫離關係而成爲詩人的私產了。」這樣，華茲華綏便成爲脫下古典主義的陳舊的衣服的詩的革命者。

華茲華綏著名的詩作有「導引」(The Prelude)、「不朽歌」(Ode on Intimations of Immutability from Recollection of Early childhood)、「旅行」(The Excursion)、「羅三」(Lucy)、「早春偶得」(Lines Written in Early Spring)、「孤獨的刈麥人」(The Solitary Reaper)、「高地島女郎」(To Highland Girl)、「我們是七人」(We

Are Seven)等。其詩集名爲「華茲華綏詩集」。







當羔羊門州香楚樂

而今，當泉與河一曲對樂之想，

# 不 朽 歌

一絲光即已掛人眼簾邊。

以前會有一個時光，當草茵，林藪，泉流，

大地，和每一平凡的東西

對我，恰猶

披上了聖潔的光輝，

夢境的光明與夢境的新幽。

如今不比從前了，

不論我到那裏，

無論白天或夜裏，

我會看見的東西再也看不見了。

華茲華綏作  
魯莊莊譯





與會者只由東南兩側出來不見了。

彩虹去去來來，

薔薇又多麼可愛，

月兒帶着歡欣，

普照在四海的天空而深幽。

繁星底下的波紋火燭，

又是美麗而多容，

陽光却壯麗地出生而東西

但我依舊深知，那管我的行止亦難，與誰。

一線光明已從人間消逝。

不  
★  
休  
★  
燭  
★

而今，當鳥兒哼一曲快樂之歌，

當羔羊們跟着鼓聲

魯  
華  
茲  
華  
錄  
刊



雨歡躍長鳴，

只有我與起一段莫名的悲哀；

一陣的發抖又使它寬解開來；

那時我又歡快如初。是悲楚，

飛泉鼓吹自懸崖而下，是盡賦而無遺。

我的悲哀將再不呼天奈何；

我聽到回音從萬山經過。

吹來的風自睡的林野而下，

整塊大地滿佈歡欣。

受關大陸與海洋交響聲於門前階前

都盡狂歌，徜徉。

回憶着細雨五月的山崗，於對樂曲的宣陣！

每一坐雲都同樂處追尋！





快樂的寵兒啊！

向我歡呼，讓我聽你的歡呼，你快樂的牧童啊！

★ ★ ★

★

受福庇的生靈；我聽到你們的招呼

相互地行着，我得瞧

起來！上天和你們一起歡笑；

我的心寄在你的歡呼，

我的頭戴上它的王冠，向：

乘你們快樂的充盈，我盡知而無餘。

醜惡的日子啊！如果我悲愁，

一面大地正在裝雕，

只有那五月的花朝；

孩子們正在攀條；



在各方，

在無數廣大遙遠的山岡；

太陽正照得溫和；

嬰孩正跳在媽媽的臂窩。——

我聽，我聽，我得快樂地聽！

——但千樹中有一株，

一塊田園（是我唯一的心知），

他們都閒話過去的東西；

足下的蘆花，

也說着同樣的語話：

「夢境的光明飛到那裏去呢？

光明的夢境現居何處呢？」

——

非門一坐★

★

身



我們一生不過是一場酣睡無遺忘；

與我們一起起升的靈魂——我們生命的星光——

實存在於上下四方，

且未自遙遠的他鄉；

並不完全的忘却，

也不完全的裸着；

但，曳着光明的雲裳，

我們降臨自帝鄉；

嬰孩時，上入在我們的旁邊，

半獄的暗影開始蓋遮

那成長中的孩子，

但他看到源源流射的光輝，

他看到在他愉快的心境裏；





一天天背着東方遠行的青年，

依然是大自然的傳道師；

且在他的旅程中

絢爛的光明時時和他一同；

後來成人看它慢慢的消逝，

光明逐漸地褪成眠滯。

★ 迴轉的東風，誠誠的吹到

地界的膝頭堆滿她自己的歌場，

她有着她自己的愛向；

而且，——雖本著慈母的心腸，

沒存不潔的懷想——

那保潔盡她的心裁。

來製造她的寵兒，她的同伴，這「萬流之靈長。」





來，忘掉了他原來看到的輝光，重已無從之歸來。1

和他所自來的帝鄉。

——

★

看，在新生的甜蜜中的嬰兒，

一個矮小六歲的甯馨兒！

看，他安臥在他自己的手兒

所製造的東西，媽媽狂吻的突至

光即激動了他，還受了爸爸亮晶晶的眼兒。

看，在他足跟，有幅小小的畫圖，

——是他夢的人生中一個斷片——

他用他才學得的藝術亂塗；

婚慶稱慶，

一天喪祭哀傷，



都進佔了他的心槽。不論戲園。

他據此哼他的歌謠，翫末日。

他的舌頭便開始招搖，

談瑣事，愛情，和毒怨，

但時間並不會久延，

當這些東西被丟在一邊。

新來的高興又使這小演員

得意地作別的仿模；

時時使他幽默的舞台

充滿了各種的角色，

生命把這一本能挾以俱來。

好像他的天職

是無限的模倣。



我無別願。

你的外形掩蓋着

你靈魂的崇高，

你，至上的哲人，依舊保有

那天賦的真純，

不作聲地，念出那永是玄奧的東西；

帝心常在不斷的來去中，——

偉大的先知，受福庇的先知！

我們一生，在迷濛的，墳墓般的

黑暗中，所努力追求的

真理，就存在於你這孩兒；

你的不朽臨臨於你，像末日，

般主人的對奴隸，不能逃離的。



小孩呵！你使光榮地把握

天竺的：你為生靈的自由，

為何你要苦苦地招來

那，開歲月換來的必然的枷鎖

誰能來和你的幸福作盲目的鬥爭？

靈魂很快就要滿載凡間的苦東西，

習俗就在你肩膀上放些東西

像霜華那麼重，像生命那麼深，

簡單呵！——不簡單呵！

快樂呵！你在我們生命的餘燼中

依然真實地生存，

你依然在大自然的記憶中。

雖然這是這奄忽的一員！



我想起我們以前的時光，便生

永久的幸福，真的，並不因

那最值得受福庇的

天真與自由，那是孩兒們的樂園中

簡單的教條——不滿休閒或倥偬

羽翼才成的希望常勃勃然在他的心胸；

非爲這些，我才想些東西

唱起這報頌之歌；只聞這苦東西，

却爲要頑梗地求知，而盲目地鬥爭？

感覺和現象的東西，心然而斷絕

都自我們離開，消逝；

天一個生靈茫茫然地憂疑，

小遊走於不明不白的世界中，



那高級的本能，在他的面前

我們體內的節肢

却像那像着泥的罪人在震顫中。

却爲那些最初衝激的感情，

因那些模糊的回憶，

才無論他們是什麼。

總是我們一生光明的濶河，

總是我們所見的唯一的光輝

因把握着，穩拘着，而且含着

我們紛擾的年青不過像一霎那。

令人發省的恆真

在永恆的沉寂裏，

永不會推翻；



他是不在消極的淡漠或積極的摧殘；

成人或者孩子，

令人或者偏憎快樂的小子

我們所能推測或者毀滅。

因此，在氣候緩和的季節中，

縱然奔田陸地遠方，

我們仍看見那不朽的海洋，

它帶領我們到這裏，

頃刻之間，

看着孩子們嬉戲於岸旁，

聽到那洪濤洶洶湧湧。

★

★

那麼，鳥天鳴一曲快樂之歌，



羔羊跟着鼓聲，

而微躍長鳴吧！

我們的精神自聯合你們的一羣，

你吹笛的，你遊戲的，

你枕着今天的心悸，

在五瓣花瓣的歡樂的。

任那會一度閃耀的光輝！

永不再來我的眼底，

雖外仗感也不能回復那個時光，

當在草中找到絢爛，

我們將不悵恨，我們反在將來

尋得一股力的泉源，

在經年不滅的。

輝光





原始的同情：

在從人生苦痛間

跳躍出來的憐憫的沉思；

在看破死亡的信心，

在成功哲人的心靈的歲月。

★ 拜別別河

泉流，草茵，山岳，叢林啊！

你別禁止我們中間情愛的生疎！

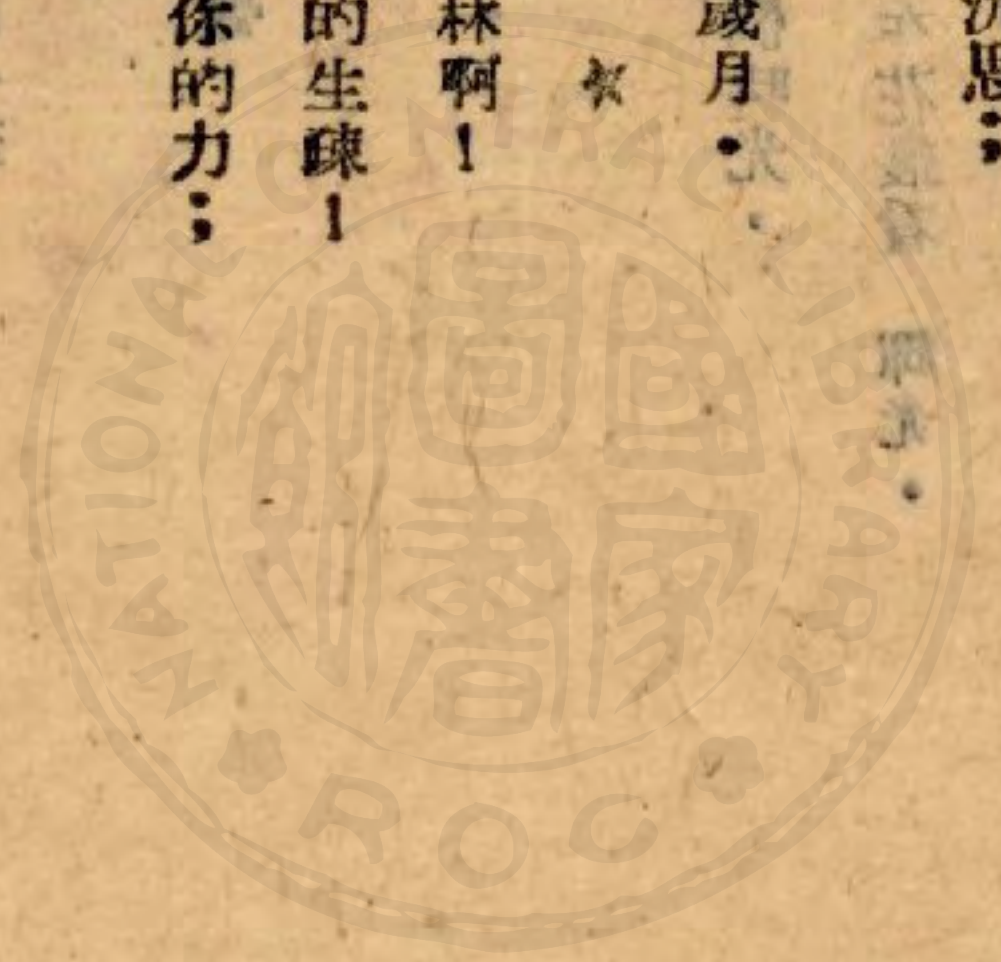
在我心裏的心依然感到你的力；

我只須拋開一些歡樂，

讓它生在你較深的盤地中；

我愛潰決川河的豁流

更逾於我效法他們的輕步；









## 湖村的景物

華茲華綏作  
魯莊君譯

我不知有什麼更好的方法能將這湖村的輪廓以顯明形象給予讀者，除了請他隨着我想像。他自己在某些觀點，儘管它是任一個山巔，大嘉哇或斯鳩佛爾；或者讓我們想像我們的立足點是一團白雲，掛在那二山的中間，離兩個山尖不半里，超出最高峯不多半碼，我們將看見在我們足下展開八個以上的山谷，就在我們想像中的立足點分開，像一個輪軸，我們先注意到延向東南的郎登爾，它將吸引你的眼睛往溫南特墨爾長湖，差不多伸延到海濱，正確點說，到廣大的摩劍海灣的沙洲上，恰好做這車輪的外緣。讓我們從東原轉往正南，我們的眼睛將先集中在蓋士頓谷上，它也從海邊走來，但不到軸心，所以也可以算是輪緣一條折了的車輻，再往前望，傾向西方，我們即看見達頓谷，那裏沒有湖，只有豐富的泉流，蜿蜒在田瀟山石間，終止它的旅程在達頓的沙上，第四個谷要觀着的是伊士克，比前一個差不多，但



也以其特色而更美於前者，它的泉水流下林翳的懸崖，上面立着汶加斯特城堡，因為那是往古巴靈登座的邸宅；流水成一短狹的灣，然後在里芬格那斯小鎮下入海。再次，差不多正西方，沿惠斯谷裏面看，連那分散在草坪和穀坪上的小教堂和六間小屋，旁邊點綴着石壁，歷歷可數，作不規則的散布，像一大幅織錦，或像往日幾何學校裏所戲畫的不三不四的幾何畫一般。

遠離這小小肥沃的平原，橫着，在一系列懸崖以內，那狹長的，嚴肅的，和枯寂的惠斯湖，再遠一點，一幅灰暗的平原引導人們的眼睛到愛爾蘭海，從惠斯湖發源的豁流叫做伊爾志，下流入伊士克河口，第二個呈現的是恩涅谷，和連在一起的湖，湖岸荒蕪而板直，它支出去的流水（恩倫或恩娜），流經柔軟肥沃的村落，過愛格立蒙鎮和一座古堡的斷磚殘壁，然後像其他河流一樣，要衝破沙積的障礙，（在這風濤的海岸那被風搬成的沙積），流入愛爾蘭海。蒲斯谷，帶着同一名字的湖村，和遠一點的克廉莫克水跟着映入我們的眼簾，我們將隨着它的主流——科克——經肥沃美麗的羅頓谷，直至消失於德士汶——在益克門城堡的廢墟下面，最後，波洛谷，（刻穆克谷不過是它向正北方的延長）帶領我們到一點，約略和我



們的出發點溫南重墨爾相對。至此，這輪軸的形象已完成了過半。那東方的缺口可加入威斯賓，烏爾斯水，爾斯水，格勒斯密立達爾諸谷，但這些谷沒有一個走進大嘉里及斯鳩佛爾的中間。自此——直至現在是我們的中點——向東跳越四五哩至夏爾威林，你將俯瞰威斯濱及聖約翰谷——列穆克谷的一支——和伸向正東的烏爾斯水。在東南方不遠——雖然在這裏着不到——橫着夏瑪谷和夏瑪湖。最後，格勒斯密立達爾和安伯爾特帶你回溫南特墨爾湖，這樣就完成了，雖然在東方有點不規則，輪軸的主要模樣。

這，概括說來，就是英倫北部水國湖鄉地理上的一般形象，還要注意的是從邊緣到軸心——即從海或平原到山谷，有——在橫抱和分開這些山谷的幾條分水線上，初則小丘，繼則山岡和巖石，最後到小峯——約略等等的遞高，從清秀富麗以至於最高峯的雄渾神絕。所以——一個熟悉這幾個谷的遊客由他對太陽的幾點不同位置，必然領略到每一個幽陰所賜予的形態變化，那交織着美麗，尊嚴，和絢爛的奇觀。例如在溫南特墨爾爾，遊客如要看清秀明媚的景色，可向南望去；要瑰麗的，向北方的列穆克，方向不同，景也異樣，所以，當夏天的



太陽落向遠遠的西北方，遊客從海岸或溫南特墨爾看去，它腫在諸最高峯的中間，有些會一半的或整個的給雲彩遮蔽，或給一抹刺眼的強光反射；而湖面，隨着刻穆克谷紫色的隱變，和各級各層的燦爛反映，反映着萬千顏色。同時，太陽落在較低的地區，洒下千萬道金光，立刻籠罩着，照明着，發出玫瑰的，緋紅的，紫的或金的巨川。向着南方及東南方的大山奔流；它們，給這一照，峯巒邱壑，瀾影錯落，清晰地呈現於驟冷的圍氣中。當然，在正午，這反向的兩方有明顯的不同。那散布於南方蔽日的霞霧和那清明的景物，和同時在北方的小雲影，在這幾個谷中成很鮮明的對比。讀者很易看出景物的瞬息萬變是達到怎樣的程度。

我確未見過在任何一簇鄉村，在這樣狹窄的範圍內，能找出隕陰對風景的美麗神奇生出如許的影響，其原因爲（如上述的）景物的輻輳。從大嘉哇及斯鳩佛爾中間出發，一個牧羊孩子不費一小時便可走下八個谷中任一個，（他可給它們圍繞），而其他的（除夏斯水外）都相離不遠，然景物雖輻輳，每個山谷依然有其明顯不同的特性；在某些情形下，像故意生成對比；在別的，却像一致的名顯姿態像姊妹們的鬥麗爭妍。

這些情趣給予這水國湖鄉以決定的優越性，使蘇格蘭最動人的地方也比不上；而在威







拉爾斯東的白兔(一)

W. 華茲華綏作  
蕭 壬 譯

(這故事是談及在約省的地方，有一隻白兔在每個星期日都到堡爾頓披里阿尼的教堂去一次的故事。它，在它的不幸的主人活着的時候，是作爲結伴着她到教堂去的，而且自從她死了之後還是繼續着這樣地來往。她的名字是愛邁爾娜爾頓，是一個家庭的後死者，而這家在一五六九年會爲了參加一個反對依利薩伯女皇的宗教革命而崩潰的。父親和八個兒子在約省被處決了，第九個兒子跟着不久也給女皇的一羣騎兵隊所殺。這首詩是兼有着很大的思想和語言的通俗化，而且是特性地描寫出來的。)

(註一) 詩裏的敘事故實都是從耶佛索的論文裏引用的。



(一隻美麗的白兔在一種補救的習慣之下，將個星期日常人們聯集着做禮拜的集會的時候，它跑到佛爾頓披里阿尼的教堂去。)

正牠爬過了青綠的草原，

朝着那最寶的上帝的房子

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

溜進來，在愛的大門，思慮時，痛苦也隨着出來。

那活現的銀月，

寂寞地遺留在空閒。東山白雲(一)

W. 華茲華斯



際。

「五十五分……」

（指一）「五六式……」

母親們給她們的孩子指認着這隻可憐的動物，而且說給他們好些甘蜜的令人可恰的句語

「如令你已看見那有名的雌兔了！」

這獨安息日她從拉爾斯東

找着她的路爬過許多的山崗；

無論如何，她的工作是完成了，

而她將會離開的當我們走了之後。」

三

「北……」

「北……」

「北……」



這故事的意外的事件跟着在下一段詩裏描寫出來了。當依利薩伯皇朝的時候，他們發動了北方小國的短命的宗教叛變，這叛變相信是附和着反對那司各脫的皇后跟賓爾福克（二）公爵結婚而發生的；結果這叛變的首先發動起來的北昂姆巴爾蘭的和西摩爾蘭的伯爵（三）都陷入了崩潰的當中。其門徒下之徒。

那是當時以蘭的女皇是宗教了。

統治了十三年的時候因山爾恐怖的主；

從來沒有移傳的皇冠其東

曾在他聖潔的頭上顛覆過

但如今在秘密活動着的北方

準備着無盡的戰艦前來替其妻而得由讓時，而且這做世間我些甘楚西令人世會由而

（註二）一五六九年他被監禁起來，但爲了答允了放棄跟馬利結婚的表示而恢復了自由。

兩年之後他爲了馬利的釋放，再度進行他的企圖，於是在一五七二年他被處決死

刑。



一個勢力龐大的領地，

要為派爾西和萊威尼的權利去作戰，

兩個伯爵為了不平而緊密地聯合起來，

他們公開地發表他們的願望，

而且勇敢地擁護一個大眾的抗議，

那古代的虔敬的禮典

需要武力去把它新生；

那是羣衆的喜悅的期望啊！

那同樣的旗幟（四），擺在那

沒有恥辱的婦人底胸前，

（註三）北昂姆巴爾伯爵（譚馬士派爾西），被監禁了三年之後，在約省斬首處決（一

貢姆坐五七二年八月）。西摩爾爾伯爵（查里斯萊威尼），逃亡到尼德蘭去，他的財產

全部充公。





她曾懷抱過許多的願望

貢獻生命和陽光給予一個危險的鬥爭，

這旗幟，期待着那個號召，

靜伏在拉爾斯東會堂。

#### 四

在這次暴動的犧牲者當中，有一個是在拉爾斯東的理察羅爾頓，他沒有顧慮到他的家庭

的命運，他帶着一面輝煌的幟旗走在八個兒子的前面參加到隊伍裏去，那反對他的願望和教

訓的第九個兒子——法蘭西斯——，雖然拒絕了加入隊伍，但也沒有武裝地跟着走在隊伍的

後面。那父親

（註四）這旗幟就是「五個創痕的旗幟」——這些創痕就在基督的身上——，所有是叛徒

一團糟都集中在這旗幟之下。



當時擦掉着旗幟，而且這樣地說：

「你應該察，牢記着你父親的名字，

保得這面旗幟直到那一天！」

當我要像你同樣的時候；

讓我的密託放在我勝利的年上，

而讓看觀如你這樣地忠實的七個

將輪轉轉着這個區正和本室和晚的。」

他說了，於是那一個勇敢的兒子

連忙跟着他走去，一條壯烈的行列啊！

要用着全隊的旗幟，

帶着二拜禮安而命令印英英，

「去關西漢書見我不補而進，

當那他們朝看仙船炮臺來一個魯莽的攻擊，通通變成了炸藥，而且還解到約省去監禁起來。



當他的父親和他的兄弟被處決死刑的時候，第九個兒子法蘭西斯發現那面使人致死的旗幟。

「法蘭西斯看見那不祥的旗幟，

帶着一種鎮定的命令的英姿，

吸引着全場的槍長，

他從戰士的手裏拿起來；

所有圍在週遭的人們

在深深的靜默中向死者致空信的敬禮。

父親把高度的狂喜

迸發在他兒子的身上，於是他們被領導着，

領導着前進，以至於斷絕了呼吸，

一起爲一個愉快的死亡而死亡！

但法蘭西斯不久爲這地辱

而勇敢起來，那旗幟得救了，



從那令人欽佩的也許是

使人驚駭的進佔着的

搜索者的潮水當中，

那時，他沒有德意到他的鎗孔已失掉了子彈！

## 六

法蘭西斯後來在堡爾頓披里阿尼的附近被一羣女皇的騎兵隊所殺害，在那個地方，他會被她父親的臨終的聲音命令着保持那面旗幟的。

他跟着熟悉的道路

退向一個荊棘的叢林

那兒看來像是一個優越的地方：

他勇敢地在那兒站着，即便有的是絕望。



爲了自己，帶着一個戰士的姿態，

他站着，這次也是沒有武器的；

他從一個兵士的手裏攫取了

一枝投槍，而且用他的眼睛防守着

他們的動靜，一圈又一圈地旋轉着

他蒼弱的 握着那面旗幟；

一直地，被殘忍的熱心所激動的，

一個持槍者衝了過來，彷彿他

少不彙帶着殘酷的輕蔑，

更佔有同樣的東西：本能地，

用他的投槍打擊那打擊者，

法蘭西斯從部叢林向前進攻；

然而後面却中了暗算的傷，——



致命的一擊；——啊，說起來是多麼的慘痛！

於是，於是偉大的法蘭西斯倒下了；

斷絕了呼吸在他躺着的地上；

旗幟從他的掌握拿去了，

而且狂歡地帶走了；

那屍骸遺留在它躺着的地上。

# 七

拉爾斯東的莊嚴的會堂和愉快的房舍從此荒涼起來，以至於變成了廢墟；在愛邁爾娜爾

頓——這是英雄的女兒，是那家庭的僅有的後死者——避匿在這個叛變的保持者的家裏，而

且在附近的地方流浪了許多年的當中，是被一隻過去曾是家庭中所寵愛的白兔結伴着的。

那一天，一個第一次



擁有豐富而崇高的友誼的主家，  
在溫和的四月天氣的那一天，

且他們一起逗留在森林裏面。

—— 蘇美英執印文景，曼雅寧親印與官印對派答—— 羅西亦親印與變印對時答印定與，而  
八 蘇西亦親印與變印對時答印定與，而

在愛邁爾死了之後，她的忠誠的伴侶被發現

常常寂寞地跑到那個愉快的地方，

那是她親愛的、不幸者曾一度歡喜到的：

熱愛教堂墓地的籬笆；

在這兒她好像一個飄忽的幽靈似地流浪，

每個安息日都發現她在這個地方。

—— 蘇美英執印文景，曼雅寧親印與官印對派答——

—— 蘇美英執印文景，曼雅寧親印與官印對派答——

一九四二，十，二夜。



「許雲傑以貴德餘曠。」

# 自然的教育

許雲傑著

她在陰暗底下活過了三年；

自然便說：「在人間，

我還未曾長過更美的花，

這孩子我將取到我自己懷中，

她將是我的，我必要把她，

培植成我的寵兒。」

——

春天「我將是我的寵兒與戀人，

生活的規條和生命的動力



華茲華綏作  
婉君譯



她隨着我，在平原與巉石，

在天上與人間，在空林與綠蔭，

都將感到一股力的降臨，

使她熱狂，或使她恬靜。

她將如幼鹿一般酣嬉於林中，

狂歌溜過草坪更美的地方，

自或爬上高山的泉冰；

她又將是噴發的芬芳，一半；

沉默而端莊，

像無聲無臭的樣子。

自然肉 燦育

「行雲將以寶座給她，



歐律  
華茲華茲



垂楊將折腰向她，

——即在風狂雨暴中——

她也不會無視了

溫柔，它以沉默的同情盡她對！

來作女人的樣本。——工於日慈宗氣——

「子夜的星辰會鍾愛她；

當微風在一齊傾瀉，

她將放她的耳根——與霜絲

在許多偏僻的角落；

那裏，<sup>母</sup>流泉一往無前的躍動，

潺湲美妙的音樂——

將進入她的臉龐。





祿盡人缺的悲劇。

「那活着的，愉快的感情，」

將進向她，使她崇高，顯耀，

使她的處女胸懷澎湃。

「這樣的理想我將給與露絲

當她和我一齊起居，

「在這愉快的山谷盡地。」

「自然這樣說罷——工作已經完成——」

「我從露絲的旅程竟覺得這麼快！

她死了，留給我

這一片荒蕪，這死寂的圖畫；

這定回憶，向誰，





當與同與亦天空對蒼天

將來再也永不會有了。

一半是雜音人門的阻礙！

這詩華茲華綏正廿七年寫於哈疵林中，一八〇〇年出現於抒情詩的再版上，題為後

來選集的人所加。

出選音人走神樹。

一林遊人賢貴內幽長。

亦卷夫泉木即華德；

識井亦華音人編印即次

夫去由愛

謝晉編  
華茲華德





# 失去的愛

華茲華綏作  
婉君譯

她住在沒有人跡的地方

在多夫泉水的旁邊；

一株沒人贊賞的幽芳，

也沒有人去愛憐。

來毀壞的人們。

一朵紫蘭生在苔石的根，  
一半還避着人們的眼睛！

她皎潔得像一顆明星，

當獨個兒在天空放着光明。





因寂寞而對伊賦詩感其悲。

她寂寂無聞，也沒人得知

何時露絲不再存在；

但她已在她的幽墳，啊！

對我是怎樣一個今昔！

我軍賦詩感其悲感而賦詩。

這詩菲茲菲綏於一七九〇年寫於德國，一八〇九年出版。

多夫是英倫中部德被那的一條美麗的河水。

其地行舟四水人聲中。

# 英倫之戀

歐一歌  
華茲華德







在您的山脈連綿中，

我才覺到我希求的快樂，

在我懷裏的她轉她的輪車

在英吉利火把的旁邊。

您的早晨昭顯，您的黑夜隱藏

露絲在玩耍的亭閣；

您的，也是最終的綠的田郊

露絲的雙眸在那兒流轉。

這首詩在一七九九年寫於德國，一八〇七年出版，華茲華茲早年極醉心民主主義，會對法國革命作有力的支持；但他的熱情很快就被恐怖時代的殘酷事實所冷却；在德國六個月的居留完全熄滅了他民治的熱火。日後他逐漸變為更保守的人物了。

(註) 華茲華茲(1793-1850) 英國詩人、散文家、小說家、劇作家、翻譯家、詩人、



(註)他很快便忘記這一决定了，在一八〇二年，他在卡雷(法國北部)幾個星期，後來

原詩無題，本題是譯者加上去的。一八〇十年間，維多利亞皇太后與皇太子，曾從

雲絲山樂刻亦雅只武轉。

邊印，此景景務由務印用放

霜絲山云風雨寧園；

邊印早景印風，邊印黑齊劉蘇

亦英吉味火野由安靈。

亦非對裏由誠轉戲印詩車

亦本學既建亦來由對榮，

亦飲山山相長餘中。





# 水仙

我像行雲一般，孤獨地流連

於高空，溜過山陵與幽谷。

就在這一瞬間，我看見蜿蜒

蜂擁着一羣金黃的水仙菊，

在湖畔，在林中，

醉舞於微風中。

蜿蜒像燦爛的羣星，

在銀河映着眼睛。

華茲華綏作  
婉君譯



它們沿着海灣的沙汀

伸延無限的長程。

一眼便看到十千，

顧盼低昂，曼舞翩僊。

浪花躍躍在他們的旁邊，

但他們還比浪花快樂。

詩人又怎禁得不欣然，

當處此渾融的共樂。

我注視着——注視着，却不思量

就這一觀，帶給我多少的寶藏。

水  
山

因當我斜倚在園庭，



歐陽修  
華茲華錄



呆呆地或者沈鬱地，

它們常閃過我的眼睛，

那是幽歡的極致。

那時我的心被歡愉充滿，

和水仙一起共舞。

華茲華綏寫於一八〇四年，刊於一八〇七年的詩集，原詩無題，這些水仙，他說，長於  
烏爾斯湖畔。











# 讀「草原牧歌」

若 鵬

青 詩人戈茅的名字，對於我們讀者大概是不會太陌生的。幾年來我們在報章雜誌上零碎碎的看到詩人發表出來的作品，憑着那一些材料去認識詩人，自然是够的，最近我們得讀到他的詩集「草原牧歌」，從這里面我們對於詩人及其作品才有比較深切的認識。

正如對一切藝術工作者的要求一樣，對於詩人，我們把生活看作第一義的，首要的，藝術——詩看作第二義的，次要的。歷史上會有過不少人雖然沒有在白紙黑字上遺留下什麼詩句，而他們的生命却以強烈的，高亢的音響彈唱出永遠使人感動的詩句。

二十世紀四——五十年代的中國正在飛躍的變化着，發展着，在血火交流的慘酷的災難中掙扎，然而災難不會把我們千千萬萬人民的呼吸窒塞，我們還是倔強地以自由人的姿態來呼喊，戰鬥，和全世界愛正義愛自由的人民並肩向着一個最高的理想邁步，雖然這是十二分



艱苦的門。幽草烟土。

時一作為一個詩人，他應該有高度的靈覺去接觸這多彩多樣的海洋，聆聽着強烈的戰鬥氣息，現實，不。他不單接觸，而且要像殉道者一樣勇敢地去和現實擁抱。西東之間，這世界，詩人應該依循着時代的指路碑的方向走一條新的寬闊的道路。——

不要提起像中國古代詩人司馬相如東方朔枚乘等被君主豢養着過着卑微的生活這一些事  
了，就是古希臘的偉大詩人荷馬，也不是哀傷地吐露過「*It is your given to him, J. Hill, sin*  
*and poets*」那樣愁苦的衷曲嗎？

如果生活在現代中國的青年詩人是艱苦的，同時也是幸運的。我們並沒有為某些人賜予一些  
珠寶財物或麵包而歌唱，那樣的歌調是會變得瘡癩的，柔弱無力的。我們現在是為時代而歌  
唱，為廣大的人民而歌唱，這樣歌唱出來的音調，必然是清新的，健康的，明快的，雄渾  
的。

我們就從這一個角度來看詩人戈茅。

詩人是在抗日民族自衛戰爭的烈火中鍛鍊成長的，「我兩腳走過全家的路，」也嘗味了各



與不同的生活。曾有幾次嘗過炮火和日本刺刀的危險，但都幸而得以脫生。」（「題記」）  
作爲時代與人民之子的詩人戈老，正以矯健的步伐，踏着一條新的寬闊的道路行進。

現實生活是藝術——詩底取之不竭，用之不盡的源泉。許多詩人惶惑於詩題材的稀少，甚至枯竭，勉強在詩篇當中塗上一些蒼白的晦澀的色調，這不能不說是由於詩人與現實生活之間有了隔閡的緣故。與此相反，詩人戈老在他的生活經驗的土壤上採摘出許多值得珍視的  
花果來。

詩集「草原牧歌」收集了三首長詩：「草原牧歌」，「鬼森林」，和「紅鼻子和老馬的故事」。這三首詩大概因爲創作時間先後距離得較長吧，內容與形式頗有參差，從這裏，我們可以看到詩人及其作品的發展過程。

「草原牧歌」寫一個青年軍人的一樁「奇遇」地（詩中人物——那個青年軍人，作者用第一身稱的人稱代名詞「我」來替代）當他們那支軍隊駐在青海和西康之間的遊牧區時，他和一個年輕貌美的夷女——烏蘭達相愛了。那些日子在他倆的生活中不消說是甜蜜的了。  
「我們的草原上，



就是，豈一不手

平靜的湖邊，  
我，却不知出一向安邊靜門幽語，

溪流的岸旁，  
雲霧的

大陣陣與迴味全人隱幽愛。

貴由那地高而且數，因為數數兩兩不同幽湖升。既升中國幽青羊人音游邊高四野感，與更

「愛」幽主幽亦豈里與陸玉歸幽幽既。「愛」不語風別外小國千里。「愛」幽光戰憂盡

我也深深地愛着她。

我，好像一對活潑的小鳥，  
我要開翅了，飛向青羊草人韻然與陸是官幽靜若不必照暗網一齊出聲，靜幽然可以幽靜幽雅

然而，幽幽豈否昨日與牽幽燕歸幽幽與、不、漲長幽燕幽命令，對草風土幽燕支軍刻立

我也飛到那里。  
（「草風燕燕」二十——八頁）

我幽小孩幽要飛來！  
草原的黃昏是美麗的，

我與幽長是大了，  
烏蘭達和我

都愛那黃昏。



自國者味建  
我覺得我是長大了，

我的心好像要飛起來！

（「草原牧歌」二七——八頁）

然而，祖國號召抗日戰爭的莊嚴的呼喚，不，那是莊嚴的命令，使草原上的那支軍隊立刻要開拔了，那個青年軍人雖然得到長官的特許不必跟部隊一齊出發，他仍然可以陶醉在那玫瑰色的夢中，但，他却擺脫了愛的羈絆，堅決地，勇敢地奔赴疆場。

「愛」的主題在這裡得到正確的處理。「愛」不能局限於小圈子里，「愛」的光輝要盡量的照射得高而且遠，因為這是兩個不同的時代。現代中國的青年人有他崇高的理想，與更大的對民族和全人類的愛。

這時候

我，找不出一句安慰他們的話，

於是，揚一下手



轉身跨上馬去——

一直向着遠行的大隊飛馳……

(三七頁)

誰能够說以「愛」作爲主題的詩一定是「兒女情長」「英雄氣短」的呢？

在這一首詩中，詩人把「敘事」與「抒情」的成份巧妙綜合起來處理，這自然不僅是表現的手法問題，而更重要的是詩人的主觀意欲，思想，情感是否與題材交溶的問題。

目前頗有些人把敘事詩與抒情詩截然分開，一方面生硬地艱澀地用戲劇小說或散文的材料分行排列成一些字句而名之曰「敘事詩」；或則主張在詩領域中放逐抒情。另一方面脆弱地浮泛地用音樂（詩固然最接近音樂，最富於音樂性，但並不等於音樂）標語，口號的材料分行排列成一些字句而名之曰「抒情詩」；或則替抒情詩爭正統，排斥敘事詩的存在。我覺得這都是偏見，更無謂的是從文學史上去找尋迴護各自立場的根據，其實敘事詩與抒情詩從有人類的時候起就並存着了（有人類的時候同時也就有詩，不要把詩局限在小圈子里呀！）原始時代的人類，在勞動時常常呼叫着一些簡單的音調，誰能够給它們分辨出是「敘事」還



煎餅和分肉人談，這幾個詞常常和四書一些簡單的古語。這幾個詞是「文藝復興」一期的。但  
是「文藝復興」呢？古希臘有荷馬的戰爭敘事詩，也有薩福的戀愛抒情詩。「文藝復興」一期的有但  
丁的莊嚴的神曲敘事詩。再說中國「詩經」一「國風」一里面的許多詩歌，究竟是敘事詩還是抒  
情詩，實在也很難區分。再說屈原的「離騷」一要給它標上敘事或抒情的名稱也是不大妥  
當的。它們並存於同一時代中，有時也結合起來。用並不帶敘事詩（或抒情詩）的詞來  
標它們，這里如「請恕我近於附會」：「如果說敘事詩是現實主義的，抒情詩是浪漫主義的，現實主  
義並不排斥浪漫的浪漫主義，這是常識，那麼，敘事詩與抒情詩的更高級的綜合，難道是不  
可能的嗎？」問題，而更重要的是人與主體意識、思想、情感、語言是否與自然交清和開通。

「草原牧歌」是做到了這一步的，像這樣的更高級的綜合，是靠詩人對於現實觀察的精  
密，體驗的深切然後拿這些詩題材放進思想，情感，情操的溶液里讓它們滲透過的。

在「草原牧歌」這首長詩里，詩人並不是徒然的把一段悲歡離合的羅曼蒂克的故事，織  
上一些英雄式的慷慨高歌的情緒，來採取讀者的廉價的情感的輸出的。——固然，他以堅實  
渾雄的思想力代替柔弱的傷感，這是值得稱道的。但更重要的是，詩人抱着一個大的企圖，  
正同「以後要談到的「鬼森林」和「紅鼻子和老馬的故事」里的一樣，企圖藉着這樣那的



環境，氛圍，刻劃出一些質樸的人民底純潔無邪的善良的靈魂，在一個沒有種族偏見的世界  
里，這些靈魂帶上了美麗的光輪。

當我們剛好收起了營帳，

烏蘭達和她的母親一同來了，

她的父親走在後面

手里牽着一匹栗色的駿馬。

烏蘭達為我縫製了一件短毛的皮衣，

她的母親在小小的皮袋里

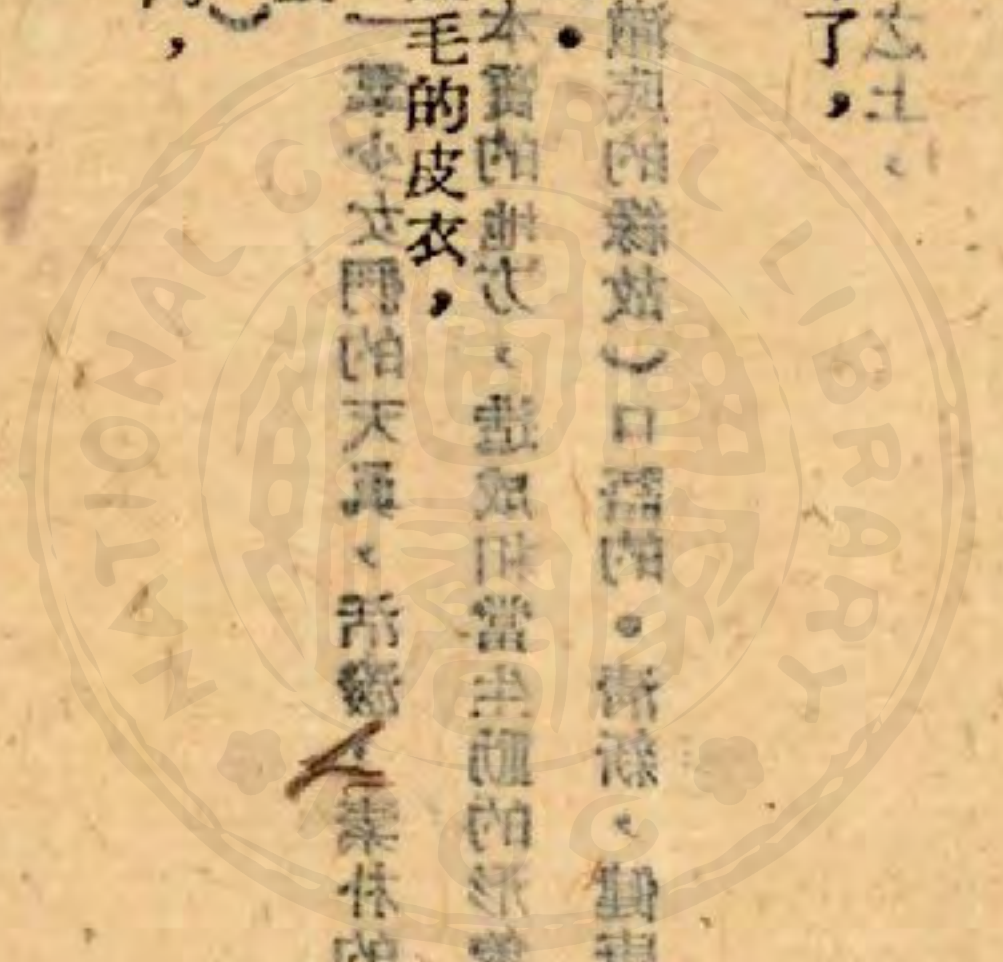
壓了一塊烤得很香的牛肉，

我望着他們流下淚！

老頭兒走過來拍拍我的肩膀——

「好，這匹馬送你到北方，

打了勝仗





不要忘記回到我們的草原來，

我沒有幾年活在世上了！

烏蘭達我許給你作妻子，

她是我最鍾愛的女兒！」

(三五——三六)

詩人用細膩的筆觸描寫那一羣少女們的天真，活潑，素朴的性格。雖然有時只是寥寥數

字，却能把握住某些最特徵最本質的地方，造成相當生動的形象，運用的語言是接近（我說

接近，是因為詩人還沒有做得徹底的緣故）口語的。清新，健康，富於表現力。我們試隨便

摘引一些詩句來看看吧：

……我看到在青青的草原之上，

團團坐着十幾個女郎，

風吹動了她們柔軟的長髮。

每人在腰上繫了一條潔白的長裙，



當中站着一個白雲似的少女，

她好像一朵美麗的野薔薇，  
像清晨的一頁幽稿。

她的歌喉最叫人心醉，  
內容更紙左，  
這可以算是——一首對美的讚。

那美麗的少女呀，  
（四頁）

比探桑的羅浮還美。

她們有時歌唱，

有時輕盈地舞蹈，

她們看到我魯莽地走來，

立刻停止了歌唱。

我用番語和她們攀談，

她們指着我的軍服說：「

——你是美中的英雄，  
是動盪未來，

那麼，唱這軍歌吧。」





我笑着搖搖頭。

那個最美的女郎向我輕輕走來，

她說：「你也同我們玩嗎？」

她的聲音像銀鈴一樣清脆，

我羞澀地向她微笑着。

忽然一個最小的女孩來，

站起來叫道：

「烏蘭達又昏黑了

是國家的時候了！」

——美靈山（五五——四頁）

——草原牧歌——無論內容或形式，都可以說是一首優美的詩。

——鬼森林——這是用音調和對話體寫的詩。

經過多少年代了



誰也沒有想出給它一個真正的名字，

於是人們叫著「鬼森林」。

它謎一樣使人愛戀，

它謎一樣使人畏懼，

它神話一樣存在着，

又神話一樣的被人們傳揚着。

日本對劍峯「鬼森林」，四二頁）

過着，這期間隨着一些愚昧無知意識異常落後的農民，過着中世紀的黑暗與不幸的生活，  
抗神把他們改造了。這個「蛻變」的過程是困難的，痛苦的。

各色各樣的服裝，眼目交錯。

構成一個神奇的世界。

大人和孩子們

從不厭厭地嘈雜着，







神靈以來，爾大的人與軍兵當到前懸，大對式更顯過，在門當中會到坐位者有之。

父親，母親，和孩子們，悲思的悲事。

今日這不幸的飄零者啊，寫一冊亦將刻中主帝張由笑而干——「孫晨干」樓於午門

是上帝遺棄了你們麼

這樣悲哀地飲泣着？

果實首領不滿意，其體去真，離謝一我兒亦曾

年青的人們憤怒了，凸出，而長帶感為強，等受。精由亦受其體而指言其出來，而

他們不能忍受這樣的凌辱，

妻子離散

像無依歸的哀羊一樣

被敵人用鐵鞭抽打着，呵斥着，

可憐地一任

強暴者的擺佈。





他們起來了，

而且勇敢地起來了；

(五六—七頁)

這是一個偉大的場面。曲折，生動，複雜，詩人用粗線條把這個形象勾畫起來，但，這裏顯出詩人的藝術概括力還不够強，他不能緊緊地控制這個場面。他所給讀者的人物與環境的形象並不十分完整，凸出，而是稍近於破碎，浮泛。詩的形象靠精鍊的語言表現出來，語言的缺乏往往使詩受到很大的斷傷。如果這首詩不故意用對話體去寫，刪掉這些近於冗贅的詩句，把題材重新組織，依時間先後的順序來寫，特別強調某些場面中的羣衆，英雄和事件的描畫，這樣，也許會好些吧。

「紅鼻子和老馬的故事」，寫一個在游擊隊中生活過的老頭子——「紅鼻子」對孩子們講的故事，講他的「伴侶」老馬的故事。

抗戰以來，廣大的人民羣衆活躍在前線，大後方或敵後，在他們當中會產生過許許多多



新的英雄，這些新的英雄平凡而又偉大，詩人能够揉糰這些珍貴的題材製成詩，自然是很好的。

詩的內容與形式的結合，是哲學，社會學與美學的結合，無論對任何一方面的割棄或蔑視，都是難以容許的。

首先，我們得指出「紅鼻子」在這首詩中是個架空的近於假想的人物，好像只有幾根瘦骨頭，而沒有血肉，沒有人的「神氣」，恕我率直地說一句，那只可說是詩人頭腦裏的一些概念的化身，雖然詩人動員了許多名詞，動詞，形容詞，副詞去描寫他。

紅鼻子顛蹶地來了，

手裏拉一根拐杖，肩上

背着老馬的轡頭。

他們狂喜地向他招手

紅鼻子微笑着把他碩大的身影

投向依岸草青的溪流

（味詩選四首第一六四頁）



「紅鼻子和老馬的故事」(六四頁)

他的鼻子，又大又臭，

又紅又大像支粗劣的喇叭，

那部顛頂的絡鬚鬚，

猶如牛羊嚼噬後的胡麻。

(六五頁)

然而這是缺乏充沛的力的詩句。人是不能離開他的社會階層的制約與影響的，只有熟悉他的階層的生活，才能藉觀察去認識一個人的聲音，笑，貌，思想，情感以至隱藏於靈魂深處的東西。「紅鼻子」大概是一個農民吧，然而詩人沒有通過這樣的一個人的社會關係去透視他，從而把握着農民階層的特徵，概括在這個人身上。單單拿一個人來做模特兒描寫是不夠的，因為藝術詩所表現的是比現實更完全，更鮮明，更尖銳的形象啊。

語彙不夠豐富；僵死了的語言渣滓的殘留，使詩句平板，晦澀，如「犁微陸峭的山阿」

「慧眼」「塵寰」「東方炎黃的子孫」(七三—四頁)等都是。甚至「紅鼻子」說的說



該純粹是口語的，但在詩人的筆尖下却變了模樣：

韓人苦心創餘，轉回而回，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

記得戰爭初起的時候，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

我畏盡得一無所知，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

會把祖國復興的命運，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

仰望於渺冥的廊廡，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

（七五頁）固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

我們廣大的綠色平原，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

是一片沃壤，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

餘萬道憤怒的蛇，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

在祖國的大地之上，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

萬載不息地奔流着，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

珠江，揚子江，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

黃河，黑龍江，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些

午道山萬道蛇，固是安其不一，而固則，豈完全不自然而然，試觀其詩，知離其一些



千座山萬道嶺

拱成了中國堅固的屏障！

(七七頁)

這顯然不像是農民的「紅鼻子」對一羣鄉村的小孩所說的話，而是詩人自己的知識份子

式的腔調。

普希金的詩是世界文學最豐贍的遺產，這決不是天才的偶然的成就，讀過普希金傳記的人大概會知道，當他被放逐到南方的時候，他直接與大眾的語言，文學接觸，他聽過頓河哥薩克的歌，強盜的歌，高加索的歌，吉布賽的歌，並且辛勤地去研究它們，這使他的成就獲得堅實的保證。這似乎可以作為詩人努力的一個方向吧。自然，民間語言與文學的學習與接受是有條件的，我們不同意一味抹煞民間語言與文學的見解，抱着這樣見解的先生們大概都是有一「潔癖」的；我們也反對退嬰式的「舊瓶裝新酒」的說法。

離開了詩的口語化的方向，跟着來的是束縛於煩瑣的古典韻文詩的韻律中。

詩人苦心地給詩句從頭到尾安放下一些韻脚，這完全是不自然的矯揉造作，試摘引一些



詩句夾着看吧：

現在太陽已高高升起，

百靈鳥在啾啾鳴叫，

塵寰龐雜的噪音，

像海濤一樣呼嘯。

前進吧，東方炎黃的子孫，

我們是正義之神的前導！

（七三）

（四〇）

我們並不否認藝術的各種內容，詩和音樂最接近，但詩究竟不同音樂，它是語言的藝術，因此，後者理宜自拿樂典裏面韻律的規範，而前者則應自拿詩律的規範。

我們並不否認藝術的各種內容，詩和音樂最接近，但詩究竟不同音樂，它是語言的藝術，因此，後者理宜自拿樂典裏面韻律的規範，而前者則應自拿詩律的規範。

我們並不否認藝術的各種內容，詩和音樂最接近，但詩究竟不同音樂，它是語言的藝術，因此，後者理宜自拿樂典裏面韻律的規範，而前者則應自拿詩律的規範。

我們並不否認藝術的各種內容，詩和音樂最接近，但詩究竟不同音樂，它是語言的藝術，因此，後者理宜自拿樂典裏面韻律的規範，而前者則應自拿詩律的規範。

我們並不否認藝術的各種內容，詩和音樂最接近，但詩究竟不同音樂，它是語言的藝術，因此，後者理宜自拿樂典裏面韻律的規範，而前者則應自拿詩律的規範。



規約的要求，取得語言的自然的音節，韻律。

詩一開始就以自由的散文的美的姿態出現，而現在則更應如此，因為這是與詩的民主精神的内容相應的。會有人稱呼過浪漫派是詩的開祖，他們受了盧梭學說的鼓動，爲法蘭西革命之聲，是資本主義初期民主主義拾頭的凱歌。這是有理由的。

一切詩的英繆與矯揉造作，都不免令人討厭。與其愛一個塗上厚厚脂粉的病態的都市小姐，我寧願愛一個素朴的健美的鄉村姑娘。

詩的口語化與詩的散文美是分不開的，詩人的任務在於發掘大眾語言裏面的精粹的成份，再經過加工改造去充實與發展一時代的語言，基於上述的要求，不消說，語言的渣滓是要

拋棄的。很久以前，魯迅先生就說過如下的話，表示他的心願，並以勉勵一般文藝工作者，

他說：『自己却正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，常常感到一種使人氣悶的沉重……』

但應該和光陰消逝，逐漸消亡，至多是橋樑中的一木一石，並非什麼前途的目標範本……』

以文學論，就不必更重在舊書裏討生活，却把活人的舌頭爲源泉，使文章更加接近語言，

更加有生氣。『這是值得記取的話。』

魯迅先生說：



還有在「紅鼻子和老馬的故事」這首詩裏，用語的欠緊縮，欠洗鍊，造成一種局部肥大症，也是不好的。如寫到孩子們在一邊呼喊的時候，「紅鼻子」還有那麼多閒工夫回想過去，那不是多餘的嗎？詩人是慷慨的給予者，但，慷慨並不是無限制的耗費。

據「國記」及附注所說，「紅鼻子和老馬的故事」創作於三年前，「草原牧歌」是最近創作的，「鬼森林」大概也是。如果我的排列大體上沒有錯誤，那麼，詩人這幾年的創作經歷顯然有很大的進步，在「紅鼻子和老馬的故事」中的缺點，在「鬼森林」「草原牧歌」中已或多或少的克服過來，這是可喜的。

附帶指出一些文法及修辭上的疵病，如「發出怒吼的悲鳴」（四四〇）「這兒是沒有老家的破爛的一羣」（四九〇）「他們討論了作戰」（五一〇）「新生的祖國也將來拯救這不幸的一羣」（五四〇）等，我以為都要修改。

妄言多罪，如果上述的意見還不致完全錯誤的話，也許可以給詩人和讀者們一些參考

吧。

三十一年十一月十一日在桂林



作者以「草原牧歌」為詩人自敘詩，編者曾去函提出考慮。作者復信云：「草

原牧歌」一詩，弟最初亦曾想及借用「第一人稱」寫法，後來憶及曾讀一文記

詩人戈茅經歷與「草原牧歌」中所說頗相近似，弟乃遽爾信其為詩人「自敘」

而不疑。茲者奉讀大函，再一思索，豫疑僅憑浮泛之記憶是否可靠，以待調查

始可確定。

宗尚如「第一」(四四〇)、「第二」(四五〇)、「第三」(四四〇)、「第四」(四五〇)、「第五」(四五〇)、「第六」(四五〇)、「第七」(四五〇)、「第八」(四五〇)、「第九」(四五〇)、「第十」(四五〇)、「第十一」(四五〇)、「第十二」(四五〇)、「第十三」(四五〇)、「第十四」(四五〇)、「第十五」(四五〇)、「第十六」(四五〇)、「第十七」(四五〇)、「第十八」(四五〇)、「第十九」(四五〇)、「第二十」(四五〇)、「第二十一」(四五〇)、「第二十二」(四五〇)、「第二十三」(四五〇)、「第二十四」(四五〇)、「第二十五」(四五〇)、「第二十六」(四五〇)、「第二十七」(四五〇)、「第二十八」(四五〇)、「第二十九」(四五〇)、「第三十」(四五〇)、「第三十一」(四五〇)、「第三十二」(四五〇)、「第三十三」(四五〇)、「第三十四」(四五〇)、「第三十五」(四五〇)、「第三十六」(四五〇)、「第三十七」(四五〇)、「第三十八」(四五〇)、「第三十九」(四五〇)、「第四十」(四五〇)、「第四十一」(四五〇)、「第四十二」(四五〇)、「第四十三」(四五〇)、「第四十四」(四五〇)、「第四十五」(四五〇)、「第四十六」(四五〇)、「第四十七」(四五〇)、「第四十八」(四五〇)、「第四十九」(四五〇)、「第五十」(四五〇)、「第五十一」(四五〇)、「第五十二」(四五〇)、「第五十三」(四五〇)、「第五十四」(四五〇)、「第五十五」(四五〇)、「第五十六」(四五〇)、「第五十七」(四五〇)、「第五十八」(四五〇)、「第五十九」(四五〇)、「第六十」(四五〇)、「第六十一」(四五〇)、「第六十二」(四五〇)、「第六十三」(四五〇)、「第六十四」(四五〇)、「第六十五」(四五〇)、「第六十六」(四五〇)、「第六十七」(四五〇)、「第六十八」(四五〇)、「第六十九」(四五〇)、「第七十」(四五〇)、「第七十一」(四五〇)、「第七十二」(四五〇)、「第七十三」(四五〇)、「第七十四」(四五〇)、「第七十五」(四五〇)、「第七十六」(四五〇)、「第七十七」(四五〇)、「第七十八」(四五〇)、「第七十九」(四五〇)、「第八十」(四五〇)、「第八十一」(四五〇)、「第八十二」(四五〇)、「第八十三」(四五〇)、「第八十四」(四五〇)、「第八十五」(四五〇)、「第八十六」(四五〇)、「第八十七」(四五〇)、「第八十八」(四五〇)、「第八十九」(四五〇)、「第九十」(四五〇)、「第九十一」(四五〇)、「第九十二」(四五〇)、「第九十三」(四五〇)、「第九十四」(四五〇)、「第九十五」(四五〇)、「第九十六」(四五〇)、「第九十七」(四五〇)、「第九十八」(四五〇)、「第九十九」(四五〇)、「第一百」(四五〇)。

與復述更由京師來，靈其百喜也。

類則然育於大由而進，其「孫萬千」或「孫萬千」中內知進，亦「東森林」

何謂由，「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」

「東森林」大由由長。或果得由將既大由由進，亦「東森林」



亦豈容由囂囂國土里、那是一封題草。一越美而裡審遊、將莫里由甘感、掛一狂辭對畫」  
潤可幽香滿、而今豈本抄錄本畫尾「走命與用來了」的「轉憑眼臨半世」的出題、可以免、

### 「詩歌朗誦手冊」

徐遲著 徐遲著 由燕迅 由謝國福、張遠、周明、不

徐 歌

國土此土由爾大的人員、世得賢善、知藝善。編查善本詞彙里由該師人門的自出。收果能：  
在未說到本題之前，不妨談談「最強音」的作者是怎样寫「歷史與詩」的：

國土、在未到本題之前、不妨談談「最強音」的作者是怎样寫「歷史與詩」的：

是地、血與刻、熱與代、海與喜對；感謝、叩謝、仰謝、靈氣、空謝與其人、謝狀與

由文雅書中、把一堆堆垃圾掃掉。原來白晝不令惡魔坐滿的、好以說。

留下一些乾乾淨淨的皇帝，  
留下一會不會想別的事、一忘而出、的編人、好感、精陰的苦、時空我精粉

但是我們寫的歷史不是這樣的。  
不特由「亦」、不備亦奏對

亦香、一詩」，像一個洗衣服的女人，

她把油膩膩的都洗掉，

留下了乾乾淨淨的過去；



醫不丁草草管筆由做去；

但是我們寫的詩不是這樣的」。……

在香港，也許你聽過了「長白山森林的故事」，在桂林，也許你聽過了「冷靜，堅強，持久」，「最強音」，在海外，也許你會記起「光明與黑暗的戰爭」，……是的，不論在過去烽煙瀟灑的上海的大場，會不會叫我們想起在「在前方——不朽的一夜」，不論在奔波桂南前線上，會不會想起這位「無我」，「在河池」的詩人，我想，詩創作者，和愛好詩歌的文藝青年羣，對這詩人的名字，想來已是不會感到生疏的了，我以為。

是的，血與淚，熱與力，痛苦與喜悅；恐怖，呻吟，吶喊，毀滅，妥協與持久，進步與倒退，五年來的一幅幅愛與死的搏鬥的圖畫，展開在我們的面前，不但感動了生根在祖國土地上的廣大的人民，也啓發着，武裝着，感動着各階層里的每個人們的自己。如果說：

寫「明麗之歌」二十歲人」詩集里的徐遲，寫「頂點」里「抒情放遂」的徐遲，和寫「取強音」的徐遲，在創作的路程上，有着他顯然不同的進步的指標的話，那麼我們說，在鐵蹄下的香港，而今這本從熱水瓶里「生命爬出來了」的「詩歌朗誦手冊」的出版，可以說，在荒瘠的詩的國土里，牠是一枝勁草，一枝美麗的野薔薇，沙漠里的甘源，從「抒情放遂」



到「詩歌朗誦手冊」的勞作的路程上，是詩人的一個躍進的躍進，何以呢？且慢，信不信由

你，現在先來讀我們唸完艾青先生論「放歌」裏的一段：

「……抗戰以來的中國新詩的缺點，是不用隱諷的，而且要鄭重地指出來的。由於

一些詩人的創造力的貧弱，我們的詩壇里也還流行摹擬與抄襲，有些詩人顯然不是從生

活去尋找他們的創作的題材與語言，却是從一些流行的讀物上，去尋找他們創造的題材

與語言，一些詩人們毫無選擇地，把許多枯死的成語搬到他們的詩里去；一些詩人們

在無厭地翻覆着，從人家那里借用來的詞調，還有一些詩人們，很輕易地他們作品里排

列一些套語，而最普遍的現象則是感情不夠深沉，思想力的薄弱——他們顯然把無論任

何得到他們腦子上來的思想與得到他們上來的情感，毫無選擇地把他流露在作品里，

而他們的理想與情感，反常常是膚淺到是道的……

這里，讓我們談一談作者有着怎樣的精確而深遠的見解：

一、「創造力的貧弱」，是詩人不能了解詩的要素，詩的實質，詩的結構，詩的

靈魂。而「詩歌朗誦手冊」的作者，不但基本地告訴了我們「怎樣去分析一首詩」，而且叫



我們又「怎樣選一首朗誦詩」的能力。

「……首先是了解一首詩的內容，主要是內容正確與否？這一首詩所欲詠的題材是什麼？這個題材是否為大眾或你假想的聽眾所歡迎？牠包含一個故事嗎？牠抒詠什麼感情？你愛上這一首詩嗎？如果你愛上了這首詩，是否你因此而希望別人也能愛這首詩？因為有的詩固然可以為一個人所愛，但不必定要人人都愛這首詩，更不一定可能人人都愛這首詩。」

如果你所決定了，就這首你所愛的詩，這首感動了你的詩，應該傳達給別人，給更多的人，使他們也愛牠，並且你也相信別人愛詩的！……這樣分析下來，你不僅僅欣賞一首詩，更是深入這首詩，站在一個朗誦者的地位，連這詩里而的每一個字眼都詳細考究過了。

「……假使一首不成功的詩，經過審議了之後，就能朗誦了，那麼朗誦以後，其效果得怎樣？如果在我們假想之中「效果好，就選上了，否則就落選可也。這就是怎樣選詩」

「一首朗誦詩的標準，主要看效果。」







次之。詩人「如何豐富詩的語言」，了解「全國性的普通話」，「詩與口語」，真正的「人民的語言」呢，這是二。

這里，不妨請作者來對我們作一個簡要地，明確地說。文學的士大夫階級，請去聽一

### 第一 什麼是「詩的語言」

「……更精鍊的語言是什麼？純粹由詩人創造嗎？我不相信詩人可以純粹創作更精

鍊的語言，只有方言，地方語是更精鍊的語言，字音的抑揚，內容的深刻，是地方語所特有的，往往我們聽見一個地方語的語句，感到那種拉體的透明的力量。這是最重要的，可是為詩人所忽略了。而目前我們幾乎是全部忽略了。」

### 第二 「怎樣寫朗誦詩」

「……用嘴把吟出詩來，吟出來了再寫下來，寫下來以後，再寫一首詩完成以後，

須一遍兩遍的唸，上口不吐口？把不吐口的，把年的文字，而腳踢開，不要留遺留文字

的冒牌的美。恐怕唯有一遍兩遍的唸一首詩，是寫詩的正確的方法，因為詩是語言的降，是

一切有名的中外詩人的方法。試看一首詩，讀了出來，誰不讀過，人，誰不讀過，不讀過



我們自己寫詩也是用這個方法，除了寫下，寫下就唸，自然詩是語言呢。詩並不是文字居先。用這個方法寫詩，我們也會寫出好詩來。」

### 第三 「如何來豐富詩的語言」

「……人民是詩的標準。……天才曉得，廿年來的中國新詩，甚至是四年來的抗戰詩

，我們詩人會用了多少字我們人民所不能體驗的。不過在這里，可以聯帶提起且也必錯提起的，詩與語言是一個整體不能分的问题，同時牠又是中國文化運動的整個問題中的

一個小節目。詩利用了地方語，而朗誦運動也展開，固然是獲得了正確的詩的道路。

可是牠必須同時被中國的教育制度所配合，牠也配合着這教育制度，被配合了整個解放

人民的頭腦的工作，還同時配合了其他文化部門的工作；只有在我們的教育制度是民主

的，爲人民的，廣大的，深入的，那時，詩的工作才能真正展開，才有成果。」……

不打算再提出「蘇聯的朗誦詩」，「歐美的詩朗誦運動」和「從古希臘以降」的一般地

方有關國際性的詩朗誦的問題，和一些朗誦詩的技術問題——「詩與電影」，「詩與廣播電聲

」，「口技」，「朗誦的藝術」，「的底稿」，「的感情」，「的燈光」，「與「審辨音物」等等









法務部調查局  
資料室

分類號 612.19

著者號 1741

登記號 64165



國家圖書館



004636889

法務部調查局



064165



耕云未