

詩 論

黃 藥 眠 著

行印在書方遠

論 詩

著作者

黃 藥 眠

出 版

桂林府後街二十號

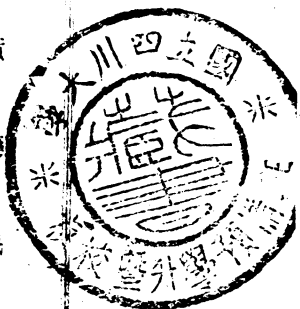
及

遠方書局

發 行

電報掛號一八二六

三十三年五月初版



版權所有

不准翻印



80787515

目次

I

詩人在歷史中走過的足跡

(一——一〇)

略論中國詩史

(一〇——三二)

II

論詩的創作

(三三——六〇)

III

歌謠者的詩人

(六一——六八)

論詩底美・詩底形象化

(六九——八九)

詩歌民族形式問題之我見

(九〇—九四)

詩歌創作的方向

(九五—九八)

詩歌的手法及其他

(九九—一〇四)

論屈原的詩

(一〇五—一三〇)

IV

抗戰文藝的任務及其方向

(一三一—一三九)

目前中國的詩歌運動

(一四〇—一四九)

文藝與政治

(一五〇—一五二)

論感情的控制與創作

(一五三—一五六)

鶉歌

(一五七—一六〇)

後記

(一六一—一六二)

詩人在歷史^上走過的足跡

詩人，這是多麼崇高的名字啊！然而在這個名字的週圍，常常籠罩著許多神秘的迷霧。今天，我們如果想把這個神秘的迷霧打開，我想最好是把詩人當作爲歷史的產物，社會的產物，來研究一下。

在原始社會時代，人們忙於勞作，迫於生活，根本就沒有餘裕來作維持生活以外的活動，因此也就沒有所謂詩人。如果說有詩人，那大家都是詩人，因爲在這個時代，人們在經營著集體的生活，不僅在生產過程中，人們是聚在一起，即在遊樂的時候，人們也是聚在一起。當工作餘暇，在戰爭勝利的慶祝中，在酬神祭祀的節日中，他們跳舞（那是作爲戰爭的演習的），他們唱歌，這些歌是最早的詩，而那些唱歌的人，也就是最早的詩人。

我們可以想像得到的，那個時候，那些大會的參與者既是歌者，又是聽者，大家從傳說中，日常生活上，或從好聽的詩助辭中隨意編製一些歌辭，他的結構可以說是非常之簡單的，有時一

音樂裏，有一大半都是 Ho Ho La La。這一類狩獵時代的人們，用以傳遞消息或警戒的聲音。

到了後來是比較進步了，人們開始學會選擇一個或數個口齒比較伶俐，歌喉比較嘹亮的人來先唱，然後由大家來一齊唱，其實這些被選的，也不是事前有什麼準備，或是自己立心要做什麼詩人，他們不過是當場隨口即興（英文所謂 Improviation）。那時候，口頭文學根本就沒有定形，所以談不上是創作，不過那些歌辭經由牠們的口中唱出，自然也就不免有添多減少，或稍加選擇的地方。

正因為在詩歌發展上有這麼一個階段，所以有許多庸俗的文學史家，他們認為那些當場隨口即興的人，就是最初的詩人，因為他們肯定的說，詩歌的起源是個人的，而不是集體的。不管他們能夠舉出多少的例證，但是事實是很明顯的：即第一，那個時候，社會的條件，根本不容許有人有這樣的餘暇來編製歌辭。第二，那個時候，記事的技术很簡陋，無法來編製歌辭，只有口頭傳授的文學才最適合於即興。第三，從古代的歌謠到現在的原始的詩歌裏面，都很難發現個人的情感的痕跡。

到了奴隸社會，人對人的壓迫和剝削是開始了。一部份人從極端緊張的勞動壓迫下解放出來，於是文化進步了，文學技術進步了，詩歌成爲了定型的東西，而被流傳下來。詩人也就是在

那個時候出現了，他開始綜合着過去的傳說，採攝英雄的事跡溶化成完整的詩篇。不過那時候詩人的地位是並不高的。在希臘多遊士搜集的關於荷馬的小詩中，有這麼一句，*If you give me five, I will sing, Potlers*。這樣看起來，大詩人荷馬在當時也不過是賣唱的小人物。所以在那個時候，有一種詩人，他是替主人保管着史冊和文庫，同時搜集，編纂和創造一些詩歌，有一種詩人，他是兼營巫卜，託言神人賜夢，創造些教訓的詩歌，他是神的歌者，同時也是統治者的歌者。還有一種詩人，他是因為自己的族姓覆亡，被俘為奴隸，不過因為他還有一點專長，所以受主人的優待。還有一種詩人，他們因為自己的軍隊敗北，不能不向遠處逃亡，他們有時向各處流落，有時則寄食於別的族姓的貴族家裏，這一種詩人，就是成為後來的流浪詩人的開始。

封建社會到來了，似乎這對於詩人的社會地位，並沒有多大的改變。他們大都是諸侯們的食客，也沒有一定的職掌，在我們中國從宋玉的登徒子好色賦，招魂諸篇，推演而成漢代的辭賦，這其間的大作家，如枚乘·司馬相如，枚舉，東方朔之流，大都是宮廷裏幫閒的文士。如漢書枚乘傳，「枚舉自侮類娼」，東方朔傳，「俱在左右詼嘲而已」，嚴助傳裏也說：「朔舉不根持論，上頗俳優之」。至於其所創作，目的也不過是獲得主上的歡心，比方司馬相如之大人賦，表面上是說想勸止武帝之好神仙，然而，事實上，他那種「閔侈鉅衍」的描寫，結果反而使武帝

「縹緲然有夢雲之志」。在歐洲，中世紀時代的詩人，同樣是受着封建主人的豢養。當封建主凱旋歸來，或遇有什麼慶祝的大典，詩人們常常忙着他自己的主人而歌，讚美騎士，美人，哀悼着英雄的死者，他們的主人，於是就常常爲這些詩人們的華貴的文彩所感動，而深加贊許，而詩人們也就爲了這，而受主人們的優待。我們只要看李太白受到唐明皇知遇時候的情形，我們也就不難想像到封建文人當得意時候的景況。然而這些詩人，一個不小心觸犯了主人之怒，或是新的主人根本不喜歡文學，於是這些人們馬上就要受人的冷淡。其無聊的情況正如中國孟嘗君門下的馮諼，只好彈彈鋏，作一些「食無魚」的牢騷的慨歎了。如果主人們再不注意，那麼詩人們也就只得挾着一枝筆另行奔投新主。

還有一種詩人，他是和宗教保持着很密切的關係，但是他已經比以前很樸素的訓誡的詩歌進步了，他把道德上和宗教上的抽象觀念，人格化起來，形象化起來，編成故事，如斯賓塞的「妖皇后」就是一個例子。然而因爲他究竟是從抽象觀念出發，勉強形象化起來的東西，所以他缺乏着人間性，他裏面的人物，一看，就知道是一種懸擬的東西。

姑無論這些詩人是爲神而服務，還是爲宗教而服務，而隨着詩人的誕生，詩人的個性，和天才，是不可磨滅的，而且只要是好的作品，他必然會或多或少地反映着當時的現實。正因爲這個緣

故，所以有許多詩並不會因年代的延長而被湮沒，相反的他是被人們當成寶貴的遺產而保存下來。到了資本主義時代，詩人們的個性就被人特別的重視而充分發揮着。

遠在資本主義還沒有來叩歷史的大門以前，在緊密地封固着的封建堡壘的周圍早就泛濫着商業資本的洪流了。商人的勢力有時竟膨脹到國王都不能不向他讓步。就是在這時候，一部份詩人能够在封建主的宮廷以外生活着了，他們跑到十字街頭，呼吸着都市和田野的氣息，他逐漸洗去了一些封建的成見，實際的和各種各樣的人接觸，於是他發現人，發現人性之可貴，人，再也不是神的可憐的造物了。人，再也不是某種道德觀念的化身了，詩人們開始坦白無忌的爲人性而歌，爲自己而歌，人的觀念改變了，於是連帶的對自然的觀念也改變了，自然，再也不是神的喜怒的表現，再也不有神對人的懲罰，人類的力量逐漸增強，自然所加以人類的壓迫和恐怖也逐漸減輕，大自然成爲了人類獲得資源的無限的寶藏，自然成爲了人類精神上的朋友，而且大自然的廣闊無限，錯綜瑰麗更給予了初從封建的束縛解放出來的人們以最大的興奮。盧騷，渥茨渥斯，哥德，都正是描寫自然的能手啊。

當第三等級勃興的時候，文學部門中新興的散文和小說開始流行起來，他把敘事詩的部份移了過去，於是詩歌的創作更偏向於抒情。

十八世紀的末期到十九世紀的初期，正是革命的熱潮時代。有一部份的詩人爲革命的暴風雨嚇得頭昏，於是把自己的頭腦都縮到那腐爛的棉絮裏發着模糊的囁語，替他們封建主唱着輓歌，然而大部份的詩人，都爲時代的潮流所衝激，直接的或間接的和革命結上了因緣。自由，平等和個性成爲了詩人們歌詠的主題。

然而這些詩人們，他是和封建制度有着歷史的血肉的關聯，當資本主義猛烈的破壞封建制度的時候，詩人們一方面接受了資本主義的意識，一方面對於封建制度有着難忘的留戀，這種心理上的矛盾，給予了詩人們以最大的苦痛。

還有是資本主義本身的矛盾，從一開始已經焦灼着詩人們的心了。一方面資本主義生產的分工制度，市場上買者與賣者之間對立的形態，造成了個人的意識，然而在另一方面，資本主義制度在一切都崇拜金錢的精神指導下，他又在逐步的完成摧殘個性的機構。一方面資本主義把貿易上的自由，貿易上的平等，推演成爲普遍的自由與平等，然而另外一方面，在事實上，他又不允許人們有真正的自由與平等。詩人們以無限熱烈的心情追求着自由與平等，並求無限制的發展個人的個性，但是結果都是極度的感到不滿，但又不知道不滿的原因。就是這一種矛盾的心情，使詩人們不能不陷空，追求幻想，憧憬着遠方，從現實世界以外去尋求安慰，或者是任性胡行，

用美人，和酒刺激着自己的神經，所以所謂浪漫主義實際上就是不滿和不斷的追求，只有深切地理解了浪漫主義的詩人們的內心，才能够真正的明瞭浪漫主義詩人們的文學史上所應佔的價值。一切企圖把浪漫主義相當於哲學上的唯心主義，把寫實主義相當於哲學上的唯物主義的說法，實際上都是糊塗的思想。

所以我說那時候，詩人們的悲哀，並不是悲觀消極，或是無病呻吟，不，他是熱烈地追求真理的過程中的反駁，他是反映着資本主義興起期中的陰暗面，他是時代的悲哀。因此我們對於詩人們的一些任性的行爲越出道德軌範的行爲也是表示原諒，這並不是因爲他是詩人，所以有着特權超越乎道德以上，不是的，我們之所以原諒他，是因爲他有着拆穿現實社會的虛偽的道德的心情，這是一種反抗，這是革命的因素。

自從十九世紀以來，詩人已逐漸的成爲一種獨立的職業，以前是自悔類唱的，現在，詩人也開始多少明瞭他是社會的一份子，他在社會的進化裏面，卓然的有着自己的職責。所以所謂「爲藝術而藝術」的口號，事實上就是根基於自由平等的學說發展出來的職業的自尊，他是對一切企圖把詩人收爲己用的國王們的反抗，他是對一切企圖收買詩人去擁護落後勢力的反抗。他首先提出了藝術的尊嚴，所以「爲藝術而藝術」的口號在資本主義初期，牠是包涵着豐富的革命的意義。可

惜的，是直到今天，還有許多人不明瞭爲藝術而藝術的當時實際的意義，和他的社會內容，而只是望文生義，以爲爲藝術而藝術就是藝術至上主義，所以就是反動的東西，像這一類的批評家，他簡直是把文藝批評拉回到普列哈諾夫以前去，除了說他一聲愚蠢以外，還有什麼別的話說呢？

到了資本主義末期，詩人們逐漸成爲以出賣稿費爲生的職業詩人。在詩人看來，他的詩是一種商品，而在讀者看來詩亦是一種商品。詩人和讀者之間，沒有直接的關聯，缺乏精神上的互相感應，詩人的自我發展逐漸成爲了放縱，偏狹，和怪異，他不知不覺的把自己局限於異常狹小的範圍，而且由於很少和廣泛的社會階層接觸，自我變成異常的貧弱和孤陋。在另外一方面，自由與平等成爲了虛偽，富豪們擁有了一切，使正義都默然無色。爲藝術而藝術的口號早已失去了牠初期提出來時的莊嚴，他變成近代文人們躲避現實的幌子。在這個幌子下面，他們在發着舊夢。而富豪自然也不會愛惜一些餘瀝來餵養這些在夢幻中過活的詩人，使他們能够過着比較富裕的享樂生活。頹廢的傾向，在首先是包涵着對現實社會反抗的意味，但是現在純粹成爲了自私的享樂。他對於顛覆無告的人們閉着眼睛，他們安於現在的生活忘記了明日。他們找尋着官能的刺激，來陶醉自己，他們追求着從豐富的物質生活產生出來的形式美，而鄙視內容；他們用自己最

纖細而敏銳的感覺，去撫摸著世界上一切的外表，他們甚至無力去組織他們，而只有把零碎的印
象，無秩序地像廢語般堆疊在一起，他們無力地呻吟著，低微地感歎著。黃金浸透了他們的靈
魂。詩人成爲了裝飾著殘陽的花架，資本主義末世的詩人就是如此。

不過，這裏還是一個小小的支流，那就是在資本主義龐大的結構下所養育着的一部份智識份
子自己的詩人。這些份子包括着政府的中下級的官吏，教員，醫生，律師，工程師，洋行的職
員，小商人，小手工業者和技士，他們雖然是替豪富者們管理著家業，他們自己究竟不是主人。他
們對於富豪者的橫行，對於社會正義的淪亡，對於自己的不可鞏固的地位，和單調的生活，對於
失業者的恐慌，都感到很大的不滿足和失望。然而他們又沒有變革這個世界的勇氣和力量。所以
他們只有在自已所能及的小天地內自尋歡樂，他們極力想把自己從客觀的世界抽出來，很冷靜
地去繪模形象，正如美國的印象派所做的一樣。然而不管他們在詩的辭句裏面保持着冷靜，和樂
觀，然而客觀上一個稍爲懂得近代社會科學的人，讀了他們的樂觀詩以後，一定會覺得在這些詩
是樂觀的，而他們所處的地位是悲觀的。是的：在資本制度下面，那些智識者的命運不是
很可悲的嗎？

當末世的詩人們在有氣無力的唱着靡靡之音的時候，新的詩人們的聲音，大踏步的唱着走

來了………

略論中國的詩史

在說到本文以前，我得首先聲明，我對於中國詩的智識是並不十分豐富的。我寫這篇文章的目的，並不是想很該博的把中國詩史加以論列，而是想站在接受中國舊詩遺產的立場，來回顧一下中國詩演變的過程，它的特點，從而提出幾個新的問題出來。

說來也許是很可恥的，中國的新文化運動有二十餘年的歷史，然而直到今天，中國還沒有有一本很好的文學史，而坊間普通的文學史書，大都是抄襲謄品，文心雕龍之類的書，固於舊說，一無歷史家的眼光更無新文藝的智識，陳言腐見，充塞篇幅，讀了他們的書以後，只覺得這個是名家那個是佳句，不特得不到一個簡明的系統，反而覺得駁雜紛紜，令人迷失路向。比較可看的，還是陸侃如的詩史，只可惜本人僻處鄉間，只讀了他的第一卷。

現在我就試以最簡略的篇幅來略論中國的詩。

首先是說到詩經。詩經是從西曆前十一世紀至前七世紀的中國詩歌總集。我很贊成陸侃如的



說法，把他排入頌，雅，風，南，並從這裏面，求出他的演變的足跡。這個詩歌總集，是上探至王公，下探至人民，而且都和音樂有着密切的關係，如左傳記晉文公出亡說：「他日公享之，子犯曰：『吾不如衰之文也，清使衰從，公子賦河公賦六月……』」從這一點看來，這些詩很多是卽席賦出而披以音樂的，例如漢高祖卽席作大風歌，也是個旁證。

隨着中國文化的逐漸南移，楚辭勃興了，屈原不僅是第一詩人，而且是一個最偉大的詩人，因為他是懷抱着救國救民的主張，而且堅持着這種主張，不屈而死的。因此他的詩不僅辭藻華麗而且詞旨悲憤哀傷。到了宋玉，雖然在形式上還是和屈原保存着一致的作風，然而從內容上看，宋玉已經放棄了屈原的孤憤的心情，而專致力於辭藻，鑄名諷喻，而實則自逞才華，正如楊雄所說，「難免於勸」了。

到了漢代，從屈原的九歌推演，而成爲漢代的郊廟歌，舞曲。九歌是有很高的文藝價值的，牠有美艷的神話和豐富的想像，然而降而爲郊廟歌，燕射歌，則變成徒具形骸，毫無精彩。在楚詞裏面正在發展着的神話，何以到此忽然中斷，這是很有趣味的問題。

據我的意見，我認爲，這種中斷，完全是由於儒家哲學作祟。「子不評怪歷亂神」的主張首先是打擊了神話，其次因爲這些歌都是貴族們特製來歌頌自己的祖宗和自己的功德的，一切都得

維持着形式上的莊嚴，所以毫無根據的神話，自然就難於立足了。我們只要看班固對於楚辭的批評說：「屈原露才揚己，競於危國羣子之間，多稱昆崙冥婚，宓妃虛無之語，皆非法度之政，經義所載，」我們也就可以知道漢代文人對楚辭裏面的神話所取的態度了。

在另外一方面從宋玉的招魂，發展爲辭賦，中國的士大夫在這個時候，已毫無自己的立場，而只成爲取悅於人君的文士。如果在歐洲，小國林立，文士們如果在這個國王面前不得志，就可以離開他，而別找主人，可是在中國，天下定於一尊，文人們只有一個主人，足以供他們迴旋的自由格外少。因而他們的奴僕性格也格外明顯。司馬長卿的子虛，上林諸賦，實際上都是上娛人主的製作。自然不可否認的，這裏面也包涵着作者的文藝的天才。

辭賦實是敘事詩的一種，因爲牠描景狀物，真是畫態極妍，然而中國詩的辭賦，何以採取平面的敷陳，而不作縱的敘述？即是說，中國的詩，何以不能發展成詩史如西洋的詩史一樣？我想，主要的原因是因為中國的人君根本不願他手下的文人去稱贊爲他服務的英雄，因爲如果是給人們捧得太利害，這些英雄們豈不是要威震人主嗎？比方班固的燕然山銘所歌頌的事件本來應該是發揮敘事詩的才能的很好的機會，然而除了很簡短的燕然山銘以外，我們就沒有看見其他的中國詩人爲這次戰爭而歌頌了。

除了士大夫文人的辭賦，和廟堂宴饗之歌外，還有一些則是從民間採來的樂府。如相和歌，清商曲，和雜曲。這些東西都是從西漢到東漢積蓄下來的。

這裏面有很質樸的四言的篇筌引：

公無渡河，

公竟渡河，

渡河而死，

將奈公何，

有長短不一，而非常接近民間口語的。如孤子生行：

臘月歸來，

不敢自言苦，

頭多蟣虱，

面目多塵，

手無錯，

足下無屣，

悄悄覆霜，

中多羨慕；

拔斷蒺藜，

腸肉中愉快悲……

也有像傷歌行般那麼格律整齊技巧純熟的作品如：

昭昭素明月，

輝光燭我床；

憂人不能寐，

耿耿夜何長！

微風吹闥闈，

羅帷自飄揚，

攢衣結長帶，

屣履下高堂，

東西安所之，

徘徊以徬徨。

至於在相和歌裏面的董逃行，以及王子喬，這一類的游仙詩，雖然亦描寫一些天上的宮闈，但究竟因為沒有宗教做背景，終於不能發達下去了。

與這些樂府並行的還有古詩十九首（其實這裏面的「冉冉孤生竹」及「上東門」都是樂府）和蘇李贈答詩。這些詩實際都是漢末和三國期間的作品。牠們確立了中國五言詩的格調。

對於魏晉時代的曹家三父子，魏安七子和晉代的三詩傑，我都想略而不談，我現在只想把陶淵明提出來談一談。

剛才說過中國詩人，自從屈原以後，根本就無所謂主張，他們只是以文取媚於人主，雖然專制皇帝的那種獨斷的統治，和文人的氣質是不大符合的，然而文人爲了生活，總究不能不在政府裏面混混飯吃。到了陶淵明的時代，天下大亂，政府腐敗，文人們即使很想很忠實的服務於一個人主，都很容易，所以陶潛先生便實行了「邦有道則仕，邦無道則隱」的主張，做了山林隱逸之士，在這裏面開闢一個詩的境界。不過他對於自然的贊美，並不是把自然當作爲神的啓示，或者如泛神論者一樣，從自然裏面看出神秘的生命，或是看出自己。相反，他是想把我沒入到自然裏面，藉以忘記世界上的一切。陶淵明不僅在詩裏面開闢詩宗，而且在思想上也替後來的文人打

開了一條消極的出路：那就是得意的時候，就做廟堂的文人，失意的時候，就做山林的隱士。中國詩，歌頌自然的特別多，而在這裏面，大都是貫穿着隱士精神。

至於從南北朝的整個詩壇來看，一方面是上承漢魏樂府而加以發展，另一方面，則因為北朝愛北方游牧民族的統治，語多高亢，南朝是東晉的偏安，辭多綺麗。

例如北朝樂府瑯邪王歌：

新買五尺刀，

懸着中梁柱，

一日三婆娑，

劇於十五女。

就是他們的戀愛歌也是非常之質樸而有趣的。如幽州馬客吟：

郎著紫袴褶，

女著彩袂裙，

男女共燕遊，

黃花生後園。

最足爲北朝詩歌的特徵的是地謳歌：

遙望孟津河，

楊柳鬱婆娑，

我是虜家兒，

不解漢兒歌；

健兒須快馬，

快馬須健兒，

蹴蹴黃塵下，

然後別雌雄……

反觀南朝的情形怎樣呢？沈約，周顒正在研究着四聲八病，而他們的樂府也是非常之纖麗。

如子夜歌：

宿昔不梳頭，

絲髮披兩肩，

腕伸郎膝上，

何處不可憐，

壁枕北窗臥，

郎來就僕傭，

小喜多唐突，

相憐能幾時。

例如南朝詩人鮑照，是以雄壯出名的，然而他的詩還是非常之華麗，如行路難第一首：

奉君金巵之美酒，

玳瑁玉匣之雕琴，

七綵芙蓉之羽帳，

九華葡萄之錦衾，

紅顏零落歲將暮，

寒光宛轉時欲沉……

因爲南北朝是中國詩史發展的關鍵，所以不能不比較詳細的來說一說：

第一、南北朝時代，詩人之情感與思想已逐漸複雜，過去的短句已不能容納這許多的思想和

情感，所以詩由四言，五言，推而至於七言。本來七言古詩在建安時代的「落葉悲瑟天氣涼」已經開始，但到了南北朝，如鮑照之行路難，如蕭衍的「東飛伯勞歌」才把七言詩漸漸建立成一種體，這是一。

第二、由於南朝文人，對於文字的鑽研，一方面有沈約的四聲八病之說，企圖建立起中國詩律的法則，另一方面在創作上，他們已從辭賦裏面多來了排偶之風。如謝靈運之「池塘生春草，圓柳變鳴琴」，「昏旦變氣候，山水含清輝」這一類的排句了。

第三、南朝文人技巧和感情都非常之洗鍊，於是他們上承樂府，另創短歌。這些短歌，大都是以最簡短的字辭傳出最濃郁的情緒。或是寫景，但同時又是抒情。這是中國詩最大的特點，讀起來真有點言有盡而意無窮之感，例如謝朓的玉階怨：

夕殿下珠簾，

流螢飛復息。

長夜逢羅衣，

思君此何極！

第四、在南北朝時代，開始發生敘事詩，如孔雀東南飛，敘述一個女子在封建制度壓迫下的

悲苦的命運，長三百五十餘年。如不關從軍，充份代表了當時北方女子的性格。

中國詩，經過了這個南北文化交流的時期，加以唐朝是以詩取士，所以唐代詩的創作特別繁盛。不備有五古，七古，同時還有五七言絕律均可披以弦管。蓋當時的樂府已和音樂脫節，如李白所作的將進酒等已不能入樂，白居易作的新樂府也未會入樂。只有律絕可以入樂了。中國詩總是同音樂有不解的因緣，這也是一個特點。

在唐朝，沈，宋，是承繼齊梁的文體，陳子昂，張九齡則追蹤漢魏，事實上對於上一代的文藝遺產還是不能消化融合。一直到天寶之亂，唐詩才真正到了開花時期。我覺得中國的詩，是要在社會動亂的時候，才能夠有較多的成就。因為在太平時候，詩人們安富尊榮的吃着皇家飯，亦無所感觸，而且束縛於詩教和形式，言論均以皇帝的意志為依歸，很少自由。只有到了動亂的時候，社會的秩序劇變，詩人們東奔西走，與社會現實得到更多的接觸，言論的束縛比較減少，只有在這個時候，詩歌才能够更發達起來。三國時代是如此，南北朝時代是如此，天寶之亂的時代亦是如此。

一提到中唐時代的詩人，史家大都是以李杜並提，其實李白不過是宮廷詩人中比較狂放的人，他的詩是言多而意少，有時且裝腔作勢，而裏面却沒有很多東西。所以現在我只提到杜甫。

杜甫是屈原以後最關心於民族國家的詩人。是一篇最忠實於藝術的「語不驚人誓不休」的詩人。是一個最關心於人民生活，同情於被壓迫者，而不囿於士大夫成見的詩人。我們只要讀他的石壕吏，垂老別這一類的詩就可以知道了。從他的詩的藝術的成就說，他承襲了北朝蒼勁的氣魄，拾取了南朝的華采，自鑄新詩，成爲了一代宗師。今天，我們如果說要研究中國舊詩，杜甫應該是最重要的作家之一了。

唐詩有兩種特出的成就，第一種是因爲唐代的幾次外戰爭，都獲得勝利，所以詩人們對於沙漠上的戰爭有很多出色的歌詠。詩人岑參是一向參加戎幕的，所以他描寫起來格外親切。其中如走馬川行奉送封大夫出師西征：

……半夜軍行戈相撥，

風頭如刀面如割，

馬毛帶雪汗氣蒸，

五花車前旋作冰……

又如高適的燕歌行：

大漠窮秋塞草衰，

孤城落日門兵稀，

身當恩遇常輕敵，

力盡關山未解圍……

唐詩的第二種成就，就是到了晚唐，溫，李，杜一般人繼承南朝的體裁，而成爲了溫李派，如果陶潛從山水裏面找到了逃避現實的方法，那麼溫李他們則從色情裏面找到逃避現實的方法，這當後來的中國詩人們又開闢了一個新的門戶。

本來，比起西洋詩來，中國詩在愛情方面是表現得太少了。這原因是，中國人在極端意識的壓迫下，這種情感沒有辦法自由發展。所以在中國詩裏面，一面是表現着中國人特有的深切的友情，其實這正是愛情的昇華作用，另一面，是表現着極端的色情。如李義山的無題詩，多半是對女冠宮人而發，例如無題的：

含情春腕晚，

暫見夜闌干，

樓響將登怯，

窺燈欲過難，

多羞釵上燕，

真愧鏡中顰，

歸去橫塘晚，

華鏡送寶鞍。

又如草莊的菩薩蠻：

紅樓夜別堪惆悵，

香燈半掩流蘇帳，

殘月出門時，

美人和淚辭。

琵琶金羽翠，

絃上黃鸝語，

勸我早歸家，

綠窗人似花。

唐以後的詩，一方面仍循着五言七言的法則，不受音樂的拘束，獨立發展下去，而另外一方

固有些詩人則打破了五言七言的規律而造成長短句的詞。由古代的樂府，變爲唐代的詩，由唐代的詩，變爲宋代的詞，這中間一脈相傳，都是在追隨着音樂走的。關於這種變化的關係，全唐詩附錄裏說得好：「唐人樂府，原用律絕等詩，雜和聲歌之，其並和聲作實字，長短句句以就前拍者爲填詞。開元天寶盛其端，元和太和衍其流，大中咸通以後，迄於南唐二蜀，尤家工戶習，以盡其變……」顯然的，由詩變詞，表面上看起來似乎是解放了，但是事實上，因爲每一首詞都要能就曲拍的緣故，牠的格律反而是格外嚴格起來。

不過這裏我有兩個問題：第一就是在理論上說，詩脫離了音樂以後，他應該是更自由地發展下去，但是事實上爲什麼中國唐以後的詩，不僅在格律上完全遵從五言七言的法則，即在作風上亦不能不出於可憐的摹倣？第二個問題是，爲什麼中國的詩人老是願意跟着音樂走？照全唐詩附錄裏說的，這種填詞是「家工戶習」，十分普遍的了。是不是從這一點，就是以解釋中國詩人們情願受着音律的限制，專門在詞上用功夫呢？照我個人的意見，自唐以後，中國的文學，一方面是詩，牠向詞曲這方面去發展，一方面是和平話小說這方面去發展。五言七言詩事實上已和唐朝時候的樂府一樣到了衰落的時期。所以我們今天研究詩史的人，亦應該多向詞曲方面去做工夫，而不應該死抓住五言七言在那裏打圈子。

關於宋詩，除了蘇軾和陸游有多少新的東西以外，其餘如江西詩派之宗庭等，實是一無可取。

只是由詩到宋詞，那顯然是很大的發展，從唐五代的小令發展成爲慢詞，這就使到詞確定的成爲了一種詩體。不過做詞人比起做詩人來還要更多的具備一個條件，那就是詞人大都同時又是一個音樂家。

不管詞的格律的限制是多麼的嚴格，但是在開創這一種詩體的時候，牠顯然的曾經花了很大的功夫從民間去吸取新的血液，我們只要看慢詞之父的柳永是如何去創作的，美言的能改竊漫錄上有這麼一段：

「……詞自南唐以來，但有小令，其慢詞起自仁宗朝，中願息兵，汴京繁庶，歌台舞榭，競賭新聲，耆卿失意無聊，流連「曲場」，遂盡收俚俗語言編入詞中，以便使人傳習。一時動聽，散佈四方，其後東坡少游山谷，相繼有作慢詞遂盛。」

我想這一段話是很要緊的，正因為柳永能够盡收俚俗語言，才能使他有「幾有井水處，即能歌柳永詞」的成功，也正因為柳永能够盡收俚俗語言，才能够使詞這個詩體有很大的發展。

由北宋棄放派的詞人蘇軾傳到稼軒，更發揮了他的忠悃愛國的思想。辛氏因爲跟耿京在山

東接濟忠義軍馬，所以他的詞更能反映宋寧南渡這一個動亂的時代。至於婉約派的詞人，因為老是和教坊歌女混在一起，由周邦彥，李清照，到南宋的姜白石，雖然不是沒有佳作，但是字彙越來越愈少，到了吳文英那一般人，更是日益晦澀。到了這個時候，詞這個詩體，又逐漸成爲古樂府，唐詩一樣，只可以作爲人們模倣的對象了。

由詞到曲，這是中國詩向民主更走前一步。牠重新向鄙俚的口語裏面獲取牠的新生命。以前的中國詩人，只知道抒發自己的情感，到了詞曲家，不僅是詩體的演變，而且是詩的內容上的進步。再從詞曲作家的出身研究起來，雖然他們中間，有些是王公，如明朝的甯獻王朱權，周憲王朱有燾，有些是做過大官的士大夫如阮大鍼之流，但是同時也有很多窮愁潦倒的文人，不知名的寒士，他們有些是終身沒有做過官，把整個生命獻於夢想的。比方拜月亭的作者施惠，是「居吳山城皇廟前，以坐賣爲業」的人物，至於白兔記的作者，有許多人還認爲牠並不是出於文人的手筆，正因爲這些作家本身是住在里巷之間，而不是住在廟堂之上，所以他比較不會囿於士大夫的成見，所接觸的現實，範圍較廣，對於人物的觀察也較深刻。從藝術的見地說來，元明諸作曲家的藝術才能，實遠越於前代。可惜的是中國的詩史家一說起詩來就是李白杜甫，這真是眼光未及過小了。

其實中國的曲，是相當於外國的劇詩。不過西洋的劇詩雖然是有韻，但他並不受音樂的法則的限制，他是先由作者寫好詩，然後由音樂家配以音樂。但是中國的作曲家同時是詩人又是音樂家。然而詩人未必就能懂音樂，而懂音樂的又未必能長於文學。所以到了清季，文人所作的傳奇，多力求高雅，以致於不能協律，脫離了音樂，同時又脫離了語言，結果毫無生氣，走上了衰落的道路。在這個時候，俚俗的亂彈起來了，可是也就是在這個時候，西洋的文化已以巨大的壓力闖進中國的大門。

元代雜劇的四大作家，關漢卿，白樸，馬致遠，鄭德輝他們在文學上所佔的地位，實應不下於唐代諸詩人。其中關漢卿的寶娥冤，馬致遠的漢宮秋，王實甫的西廂記，早已流傳。外有英法譯本。可惜的是中國的青年們直到現在還在那裏睜着疲倦的眼睛讀着三家村秀才教的獲麟解之類的極無價值的文章，對於這些大作家的作品，不僅沒有讀過，恐怕連名字都沒有聽過呢。

由雜劇而進於傳奇，已逐漸變成比較長的體制，已經不像雜劇一樣，通常只有四折了。元代的傳奇，除了荆，劉，拜，殺四大傳奇以外，高則誠的琵琶記是最出名的，現在把牠錄出兩段來，和古代的樂府，或唐詩比較一下，是很有趣味的。

「（前調過曲）（山坡羊）（且）別荒荒不穩穩的年歲，遠迢迢不回來的女婿，急煎煎不

耐煩的二親，軟怯怯不濟事的孤身體，衣典盡寸絲不掛體，幾番拼死奴身已，怎奈沒主公鑒
教難看取，思之虛飄飄命怎則，難捱，實不不災共危。

（雙調過曲）（孝順歌）（旦）嘔得我肝腸痛，淚珠垂，喉嚨尙兀自半嘎住，饑那，你
遭磨，被棹杵，飾你竊揚你，喫盡控持，好似奴家身狼狽，千辛萬苦皆經歷！苦人吃着苦滋
味！兩苦相逢，可知道欲吞不去！

我想，作爲一首詩來看，牠是不會弱過於孔雀東南飛的，而牠裏面所表現的貧苦婦人的心
理，實在是比孔雀東南飛深刻。

又例如馬致遠的漢宮秋裏的一段：

『（梅花酒）呀，對着這迥野淒涼草色已添黃，兔起早迎霜，犬隨得毛蒼，人捫起腰
鎗，馬負着行裝，車運着餒糧，打獵起圍場，他他他傷心辭漢主，我我我擲手上河梁，他
都從入窮荒，我鬢與返咸陽，返咸陽過官牆，過官牆，繞迴廊，繞迴廊近椒房，近椒房月昏
黃，月昏黃，生夜涼，生夜涼，泣寒螿，泣寒螿綠紗窗，綠紗窗不思量。』

這些詩比起長恨歌來是不會遜色的。

他如明朝湯顯祖的牡丹亭，清康熙末葉孔尚任的桃花扇都是很出名的。據說孔氏作桃花扇，

經過十餘年，易稿三次，且經曲師王壽恩等的試排，才告完成，從這裏也可以看出作者對於他自己的作品是如何的愛護和嚴肅了。他最末一段的哀江南是：

「（離亭宴，帶歡拍簌）俺會見金陵王氣嗚呼，秦淮水樹開花早，誰知道容易冰消，眼
看他起朱樓，眼見他讎賓客，眼看他樓塌了，這青苔碧瓦堆，俺會颺風流覺，將五十年興亡
看飽，那烏衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，鳳凰台棲烏，殘山夢最真，舊壘云難掃，不信
興亡換高木，謫一套哀江南放悲聲唱到老。」

我覺得像這一類的詩比起杜甫的北征上「夜深經戰場，寒月照白骨」一段，不會差多少，比起稟信的哀江南來，亦並無遜色，而且這些詩都是有故事的長篇鉅製，所以他的魄力，說起來也許是比杜甫還要大些。

由於明清以後寫五言七言詩的人，大都是沒有多大才能，只知摹仿唐，宋，或甚至魏晉，因此在此批評上也反映出一種復古的謬論，以為古人的詩比現代的人好。動不動就是說古詩「格調高古」其實怎樣才算是格調高古，連他們自己也說不清楚，為什麼高古就是好，他們更說不清楚，像桃花扇的那首詞，是不算高古了？這種玄之又玄的理論，忽視進化原則的批評實在是要不得的。

王漁洋的神韻說，事實上就是形式主義的批評，我們只要看他自己的秋柳詩，不過是把一種物象的各種各樣的美的形態，和美的聯想堆在一起就完了。至於他的絕句，還是不脫宋明人的窠臼。袁子才的性靈論，更是荒唐，他是想把一頓而入大乘的佛法拿來做詩。他只知道做詩應該有感觸，但他不知道這感觸的根源究竟是什麼。作爲文藝批評的理論來看，這種批評實在是幼稚得可笑的。

說完了中國詩史這一大段，接着就要說到五四運動前的新文藝和五四運動後的新文藝運動。從以上所說的舊詩的歷史看來，我們可以得出很簡單的很大概的結論。那就是中國的詩是在極端專制的君主制度下面，極端嚴格的封建意識籠罩下面艱難地生長的。牠缺乏宗教的感情，缺乏玄想，沒有古英雄的敘事詩。牠的題材亦是比較狹隘。生死，離別，山水，友誼，戰爭，愛慕，色情。一直到了元代，受了平話，小說的反撥，詩才開始走上寬廣的道路。但是當時因爲受着音樂的限制，還是不能很自由的開展。

現在我們要向站在今天詩歌運動的立場來看，我們從中國舊詩裏面究竟可以學得些什麼呢？我想我們從屈原杜甫這些人的作品裏是可以學得些東西的，從短小的抒情詩絕句裏面是可以學習一些東西的，從元曲裏面可以學得一些東西的。但這些都是偏於技術方面，如果我們想從中國舊

詩裏面找到一個詩人，可以作爲我們的先生，奮發我們革命的情懷，那是很困難的。在最近半個世紀以來，中國已走完了歐洲一個世紀的行程，我們今天所急於要學習的，是世界文學裏面最優良的傳統，五四以來新文化的成果。中國過去的詩，究竟和我們在時代上是隔得太遠了。

論詩的創作

我這篇文章，並不打算一般的去討論創作上的原則，我的目的，是要提供詩歌創作上的幾個當前問題。我說的話也許太辛辣些，但，這不是沒有益處的。

——作者——

一 詩歌創作上的源泉

說起來也許是一種慚愧罷，我們中國的詩人都是這麼短命的！所謂短命自然不是說他們都像吉慈和雪萊般這麼早死，而是說他們的詩的生命是十分的短促的！

這二十多年來，中國的歷史是演進的異常得急劇而且異常富於戲劇性的。從五四，五卅，五三，一二九；七七，八一三，以至於這三年多的抗戰，這些事實好像巨浪般一個個地打過來，可

是我們的詩人呢？也許在第一個浪潮來的時候，他是尖頂上的白花，可是到第二個浪潮來的時候，牠已經是在河床打滾的泥滓了。

其實這二十多年來每一次歷史的巨浪，都在推動着革命運動的巨流在前進，然而我們的詩歌運動却並沒有一路伴隨着這巨流成長。

中國的詩人們的詩歌生命爲什麼會如此其短促呢？

推究起來，至少有如下的幾個原因：

第一、由於次殖民地文化的低落，和五四時代的啓蒙運動不能廣泛的貫徹到羣衆的下層，因而詩歌運動的讀者羣始終局限在狹小的圈子裏，同時也因爲了這個緣故，詩歌在物質上和精神上都得不到強力的支持，而不斷的呈着早衰的狀態。

第二、一九二七年末，左翼的詩歌運動雖然在意識上把握了前進的方向，但是這些青年知識份子裏的詩人們，大都是首先從概念上去認識革命，因此，他們的詩多數成爲了革命的空喊，詩歌運動已不能在羣衆中得到反應，詩歌不能發揮出他的功能，所以詩歌本身也就被人過低的估計着。另一方面，一部分詩人受到政治的關係，而一部分詩人則爲工作的需要，投身到實際工作的熔爐中去，並努力在這工作的熔爐中積蓄更多的經驗散佈更多的文藝種子。

第三、由於這些詩人所出身的社會階級之動搖和積漸腐敗，詩歌運動一開始就帶着一些紳士氣味，隨着以後政治低潮的到來，中國七大夫的志氣氣流，却到了從西洋輸入來的資本主義頹廢的許多怪異的流派。這樣就使得中國詩歌運動走上歧途。詩人們空泛地在追求形象，華彩，和刺激，這種逍遙的幻意的結果，使詩人的生活逐漸的陷於庸俗主義，到最後就不能不造成詩歌創作源泉的枯竭。

自然，這以上所說，都不過是從社會科學的見地去尋求他的根源。然而我們更不能以此爲止的，如果我們把一切的原因都全推回社會演變的規律上去，那麼，難道詩人們自己就不需要負一些責任嗎？絲是從蠶的口里吐出來，詩是稱詩人的筆底下寫出來的。因此詩人們詩歌生命的短促，詩人本身的修養不夠，亦同樣負很大的責任。

大家都知道當新詩歌運動初起的時候，總是帶着濃厚的個人主義的色彩的。個人主義，在牠和封建的禮教，封建的從屬關係對立的意義上說，牠無疑是進步的，所以當詩人憧憬着平等與自由，讚美着戰鬥與舊世界的毀滅，追求着解放了的愛情，而爲這兩歌唱的時候，他不僅是唱出了自己的喜悅與哀愁，自己的同情和憤怒，實際上他也是唱出了那時候的急起的小資產者羣的喜悅與哀愁，同情與憤怒。而且在一個歷史階級上，牠也是殖民地人民對帝國主義和封建勢力鬥爭

的最初的號角。他是和整個被壓迫階級的革命運動合拍的。所以這個時期，詩人們的個人主義的抒情得到了廣泛的知識者羣所擁護。

然而當資產階級離開了革命以後，中國基本的社會內容雖然沒有變，可是工作的作風和鬥爭的方法變了，在這個時候，有些詩人是接受了正確的意識，然而却缺乏了實際的經驗，所以結果變成了空喊，等到後來，連自己也覺得這種空喊沒有多大意義，而停止歌唱了。詩壇里留下來的，於是就只剩了一些喜歡重溫着個人主義的舊夢的詩人。

一滴海水里含着整個海的滋味，這句話是只有在個人主義還能夠代表着進步的傾向時是正確的。如果個人主義真的還原到孤獨的個人的話，那麼一粒鹽只能夠等於一粒鹽。

偉大的哲學家會說過：人的本質是在於人與人之間，這句話是非常有意義的。只有詩人們能夠在非常緊張的社會鬥爭中磨煉，激動起情感的熱流，經歷着一切複雜的人與人間的關係，迴響着社會的矛盾反映到自己內心的痛苦，他們才能够使自己的生活豐富起來，情感緊張起來，喜，怒，哀，樂，憂鬱與懷戀，憎恨與同情，錯綜而深化起來。

假如一個詩人同社會生活隔離，同整個的文化運動疏遠，同被壓迫者的痛苦隔閡，同革命運動脫節，那麼，一切所謂人道，光明，正義都將會變為空洞的辭句。他所能知道的將只限於

個人的見聞；所能感觸到的，將只是個人的瑣事；他所關懷的只是自己作品的市場價格；而他所喜，所怒，所哀，所樂，所憎恨，所同情，所憂鬱，所愛悅，都不過是他個人的和他周圍小羣人的事業。這樣沒有問題的，他的生活會一天天流於單調，感情會一天天的陷於空虛，知識一天天狹隘，精神一天天萎縮，思想一天天變成孤陋與庸俗。正如守財奴不能爲他的失去了黃金而歌，這一類的詩人，自然也就很難爲這孤獨的「自我」而歌了。

的確，曾經有過一些詩人，因爲自己感到生活的空虛而甘願自己毀滅。但是這究竟是不容易的。所以也正有不少的人，不管自己的詩是越作越空虛，還是願意在那里重複着那沒有生命的句子。

有些詩人不能不乞憐於感覺，企圖從官能的陶醉中去發現別人所未能感覺過的世界。以個人的奇異的感覺代替了大眾的感情。

這些詩人不能不從單調的生活中去找尋新的靈感，企圖從他周圍的瑣碎的事物聯想到遼遠的，他自己認爲不可知的世界去。正如雷孔德·李斯萊說的：「在沒有真正的生活的地方，詩人的任務就是在創造出一種想像的生活」，但是安德列·紀德說過：「當藝術和生活的眞實性脫了節的時候，藝術就成了矯揉造作的東西。……藝術是從堅實的土地基礎，人民的生活中汲取來

的」。然而神秘主義的詩人却想由夢來代替現實。

也有些詩人在追求着新奇，正如一個中年婦人企圖以脂粉來掩飾着自己的容顏的醜惡。也有些詩人在追求着新奇，有如摩登員身上的新裝，以能够吸引行人爲滿足。

也有些詩人走向相反的道路，他把過去用舊了的濫調搬上詩壇，而且還以過去的才子姿態出現着。他們自鳴得意的卽屈揮毫，你唱我和，以此來裝飾那豪華的宴會。

也有些詩人，在戀愛的時期中確曾做過幾首好詩，但是戀愛成功，詩的生命也就死了，因爲這以後，是再也沒有什麼可以使詩人動情，而爲牠唱歌的了。

總括起來說：中國詩人們的詩歌生命的短促，其原因是由於詩人們的詩歌源泉的缺乏，而詩歌源泉之所以貧乏，則由於詩人本身的認識不够，努力不够，持續力不够。詩人和社會運動的生產遠離。

有些崇推「自我」的詩人，常常說：詩的源泉是要從「自我」的深處去掘發，其實這是錯誤，詩歌的源泉是要從社會生活中去掘發的。

二 思想感情與形象

由於材料上的限制，我們現在是沒有可能來把抗戰以來的詩歌運動作出周詳的結論，而且在我的別一篇文章里，我會指出了這幾年來詩歌運動的進步的地方和他的缺點。現在我這里所要講到的，倒是一個創作上的基本問題。

大家都知道，詩歌是在各種文藝樣式中最堅硬最凝練的形式。這也就是說詩歌的創作需要更多的主觀的強度的情感去洗鍊那些客觀的世界裏所攝取來的素材，使整個的詩篇裏，以至於每一句話，每一個形象裏都含蘊着濃郁的感情的香氣，當然要把客觀的形象轉變成主觀的情感形象，和從感情的噴發中去鑄造形象，這首先就需要強度的熱情的波動。所以感情是形象的母親。當然這所謂情感，牠是比思想更直接的，和更豐富的反映現實的東西，同時也是比思想更先在的東西。

為什麼說感情是比思想更直接的和更豐富的反映現實的東西呢？比方憎恨一個土豪劣紳和憎恨一個革命者，這兩種情感根本就沒有經過各人的思索而直接從本身的生活經驗反射出來的。是

是這種情感還是樸素的情感。只有當一個人的思想一天天發達，感情和思想一天天交流起來，那種感情才能够更富於內容。戈西哀說過：他甯願不做法蘭西的公民而不能不喜歡看裸體的美婦。普列哈諾夫對他這種說法曾經這樣答覆：就是愛看裸體的美婦也還是思想。顯然的當一個受了教養的人，看到裸體的美婦而發生審美的情感的時候，這種情感自然是沒有經過思索而直接從現實世界反映出來的，不過把這個感情具體的分析起來，這里面已包含有很多的思想的成分。只有經過思想的洗鍊和深化的情感，才是深刻的情感，而這種情感也就是更富於血肉的思想。

再進一步來說，情感是更能够突進於現實內部的東西。因為理論只能使我們把握到一般的發展的規律，而不能使我們洞澈的去了解到每一件事物的具體的微妙內容。理論只能指導着感覺的方向，而不能使我們直接去體會，只有理論變成實踐，在實踐的過程中，發生各種感情的波動的時候，理論才能够真正能動的反映客觀世界之真實性，和獲得主客觀的統一。一個坐在房子裏講體系的人是不會有什麼情感，同時也就永遠不會了解這體系和這個世界。「理論是灰色的，只有生活常青」。所謂常青的生活，正是指那富於熱情的鬥爭生活。

我在上面講了這麼一大堆話，目的在什麼呢？

第一，我是說明感情既然是思想表現的另一種形式，所以感情為生命的詩人，在這樣激烈

的社會鬥爭中是應該更讀一些社會科學及哲學一類書，如果徒然靠一時衝動的樸素情感來寫詩，那麼他的感情一定是單薄而易於枯竭，而且會使他在許多小的場合上作感情的浪費。不能把握到時代的脈搏而喊出真正能代表千萬人的呼聲。

第二，我是要說明，感情並不是簡單的概念，也並不是直接從概念產生，寫詩更不是正確的思想加上空洞的口號，沒有豐富的實踐的經驗和感情的人，是連思想也不會正確到什麼了不起的。

過去，曾經有一個時期，批評界以思想正確與否作為藝術批評的標準。現在是改過了，人們在強調着形象化的口號，可是新的問題又從此產生。目前詩歌創作上的流弊便成為正確的思想加上形象，感情和形象脫了節。普列哈諾夫關於這一點倒說得對，他說，詩人們先有了概念，然後再發明一些形象去充實它，這是新聞記者的事業。很可惜的，我們目前正有不少的人拗着詩人的招牌做着這一類的新聞記者！

現在讓我來舉一個例罷：

關於茶賊的毛病，批評家似乎是批評得多了，然而有不少的人還在「頑強」地作着這一類的嚴肅的反覆。在上海詩歌叢刊「給新夥伴」里有一首朱維基先生的「無史的七月」，這首詩里

前，實在跟感情的影子也望不見，說她走時，的確有點不豫。會想還是去請辭，現在爲了便於讀者參考起見，特別把它抄錄如下：

哦偉大的七月，你永遠要爲被壓迫者所歌誦，

因爲，最初，你在我們的肥沃的土地上，

孕育了一個爲民族的解放而鬥爭的政黨，

這個政黨從她的開始直到現在以至於將來，

曾經，正在，並且還要走着艱苦的行程，

要使這一個古老的國家到達一個新的生命；

隔了十六年，爲了要解脫帝國主義的束縛，

你七月，又舉起了鬥爭的信號，輝煌而明確，

一支光芒萬丈的烽火昇起於中國北部的天空；

於是，爲保衛祖國而戰的情緒，像一陣巨浪，

在四萬萬五千萬人民的心中的湧動而激揚。

在戰偉大的七月，而國魂的孕育，這偉大的民族，

已被滯滯的綠茵才將照遍了全中國的內地。

戰後的火炬才就不斷地燃點，直到那在戰後會

於神一靈號召喚起了全國的六月。

戰後的滿洲了這最清靜的戰後的六月。

戰後的滿洲了這最清靜的戰後的六月。

我們中華民族的魂。

我們中華民族的魂，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

這偉大的七月，這偉大的七月，

我們已使東方的法爾斯城不出她的窠臼。

我們是英勇地站在正義戰爭的前哨。

這纜，吸佛大的七月，係在鐵網中纏。

已經舉起了世界革命的第二次信號。

在歷史上你將和偉大的十月後先輝映！

讀者自己去裁判斷，這算不算詩呢！至少在我個人看來，還不過是不完整的散文。

關於感情和形象脫節的例子，舉起來也是很多的，就是柯仲平和艾青先生也還是免不了有這樣的缺憾。比方在柯氏的「平漢路工人破壞大隊」那首詩里，作者好像是十九世紀寫實主義作家寫小說般，那麼仔細的去刻劃那些工人的說話和動作，並企圖從這些動作和言語里去證明工人們是如何在偉大的鬥爭中團結了自己。正因為作者集中全力想用形象去證明這種概念，結果作為詩歌生命的感情成份反而缺少了。所以當我們讀完了那首詩以後，我們只可以很慷慨的拍着胸膛說：是的，我知道的確有過這麼一回事。然而我們並會不因此而感動。

又比方艾青先生的「哀巴黎」，大家都知道艾青先生的文字是很美麗的，技巧是很成熟的，形象也是相當豐富的，然而也正因為了這，使得他很容易取巧。「哀巴黎」這首詩里有着不少的形象

象，如：

於是 Pantheon

與 In yatedos 的門前

將舉行

比第 4 執政官時代更隆重的凱旋式。

在那長長的肅穆的行列之間

走過了一個

比拿鐵崙更冒險的人物。

盧梭，伏爾太，丹頓的銅像，

將被無情的鐵鏈擊落，

在他們的位置上

將站立起

希特拉，戈培爾，戈林的

兩手插在腰身的姿態。

兩半個空想與交感。

英雄：大銀錢，大林間

蘇南立國

法國國人是勇敢的。

普魯士軍隊進入巴黎。

池水只升泳水，匹西的險峻。

每次舉筆後賭着的人。

是絲蘭西的人民自己。

法蘭西的光榮的歷史

是她的勇敢的人民寫成的。

我們看來第一第二兩段是多麼形象化呵！可是在這些形象的後面，感情的成份却是非常的單薄，如果與拜倫的「哀憐風」比較起來，那麼我們更可以看出「哀巴黎」不過是輕微的歎息。至所寫的第二段，那是表現得更十分無力。

現在讓我們來再多舉一個例罷。在「給新夥伴」中的第二首盧荃先生的「夏水的血的一夜」

里，有這樣一段：

從酣睡里醒過來，

人們恐慌地聽着毀鐘一樣的警報

慌亂地穿上了衣服。

森夜的寒氣使人顫抖。

到處既盪着燕子輪所燃的燈火，

火約着旋地城裏奔盪。

從彈殼的碎片裏響起哀音，

丈夫，妻子和慈母，

窗家的門閉着，

樓上騰起了雜踏的腳步，

譁靜的城市，

像沸騰了！
狗吠着，孩子哭着，女人罵着！

男人咬緊了牙關，

瘦弱的身軀光與夜露，

人們向城外田野奔馳着，

他們從午時奔到暮色中，

麥田里，城牆邊，地盤里，

人們到處蹲着坐着立着，

搜索着黑茫茫的天邊，

忿怒的心，燃燒着仇恨的火。

結成一條熾熱的鞭子，

堅強地揮向侵略者。

這首詩的確也很形象化的，作者費了很大的勁在那裏摹繪當時的緊報中慌亂的情景。可是在這些形象當中，會含蓄了濃郁的情緒與仇恨的心情麼？我看是沒有的。

忿怒的心，燃燒着仇恨的火，

結成了一條熾熱的鞭子，

堅強地揮向侵略者。

這些都是空洞的辭句。作者好像是先來一大套形象，然後來一個忿怒之類的尾巴，而不是在每一個形象中蘊涵着進忿恨的怒火。所以我覺得無論牠描畫的怎樣生動，牠還不能成功爲一首好詩。

最好這里舉一首好詩來做個對照。可惜我手頭沒有一本詩集，現在只得把穆木天先生在「怎樣學習詩歌」里面所引雨果的「海夜」一首抄錄如下：

呵！是有多少的綿長，

歡愉地出征到遠的汪洋，

圍在這陰慘的天際中深涼！

有多少是消滅了殘酷而饒幸的命運呀！

在一個沒有底的海里，在一個沒有月的夜里，

永遠埋藏在盲目的汪洋之下

水手們生擒了他們，他們的船員們在一同死亡。
風暴除了他們的船隻，真真，且的海里，
而一下子，把牠們吞在波濤之上！

沒有人會知道沉在波濤中的他們的前後。

僅僅浪花通過那帶了戰利品；

有的捉住了一隻鱉舟，有的是幾個水手！

沒有人知道你們的命運呀！沉落了的可憐的頭顱！

你們流轉着穿過那些隱晦的地域！

用你們死的額頭撞着那些無名的礁石。

呵！還有多麼的笨拙的親屬已經沒有了！

死亡在你們的邊天在海岸上等候！

那墜在波濤中的人們！

誰列了一張鐵樹的單子。

人們有時在夜聚時談到你們。

無數的歡樂的集團，坐在醫生的鎮上，
還有時把你們的被陰影蓋着的名字混入
笑聲，歌的疊句，英雄的冒險的故事，
和人們從你們的美滿的前程所掠到的接吻，
而，你們呢，則長眠在綠色的海藻之中！

人們問道——他們是在那里，是否在某島稱王，
是不是他們拋開我們到一個更肥沃的地上？——
隨後，連你們追憶都被淹沒了。

身軀消滅在海水中，姓名埋沒在記憶里。
時，是一切時影上投射一個更黑的陰影的，
在陰慘的海洋上，投射了陰暗的忘掉。

馬上你們的影子，就要在所有的眼里消滅了。
不是有的人在他的碼頭，有的人有他的小舟？

孤獨地，在暴風雨勝利的那些漫漫的長夜里，
你們的白髮蒼蒼的寡婦，等你們等得疲倦，
還在講着你們，一邊在盪着

她們的爐中的心中的灰燼

而等到墓石前後閉住了他們的眼睛，

再沒有誰知道你們的姓名，連一塊頑石，

在回聲向我們答應着狹窄的墓地里，

連在秋日里蕭蕭落葉的一顆翠柳，

連在古橋拐角乞丐所唱的單調而樸素的歌聲，

都不知道了你們的姓名！

他們是在那裏，湮沉在暗夜里的那些海員！

呵！波浪，你們是有多麼悲慘的故事呀！

被詭譎的母親所懾怕的深沉的海浪呀！
你們在潮水昇上時互相講述着的故事，

是不是那些故事使你們作出了失望的聲音！

在夜里，在你們向我們昇來的時候！

我們讀了這首詩以後，會感到怎樣呢？它所以給我們的形象並不是簡單的形像而已，牠每一個形像都傳給我們豐富的作者主觀的情愫。

我想只有這種一類動人的詩才不是新聞記者而是真正的詩人的事業。

三、詩創作的技術

現在再來從技術上考察一下。

我覺得目前有些詩，不僅在內容上一無足取，即在形式上也是非常之不適合中國人的語調，甚或至於很難看得懂。比方在袁水拍的詩集「人民」里有一首題名為「天氣」的詩。牠開頭兩節有這麼幾句：

天氣在窮鬼身上，

變做一副刑具，

在刑具裏生活，

凍裂的皮膚擠出一絲血

天氣在富貴人身上

變做一件來路貨皮大襖；

和狐毛中香粉擦的雪白，

「真正文學」的美的鼻尖。

的。
像最後一句里的「真正文學的美的鼻尖」那是什麼意思呢？這沒有註解是不能令讀者讀得懂

的。
有些人寫詩和散文一樣，甚至比散文還要寫得差些，比方在「我們的詩」（上海詩歌叢刊第
三期）里浴雨先生的「演戲」中有這麼一段：

我們祇有些小道具！

有些東西要向聽衆商量。

一句話，

大家送來了竹椅子，

掛着泥彩莊穩的衣裳，

古老的花緞袍，

老婦人的古紗裙，

鄉長的銅絲眼鏡，

也開啓過少婦的嫁衣箱，

還缺幾支鎗

自衛隊送來了……

像這樣拖泥帶水的敘述，是不會因爲貼上了「詩」的標記就美化起來的。

再來說到分段與分行。本來詩的分段與分行是按照着詩的內容來安排的。所謂「自由詩」，就說詩要從傳統的嚴格規律解放出來。而能够更自由地適應於內容，所以詩的每一段，應該成爲一個感情單位，保持着統一，每一行應該成爲一個詩節單位。過去中國有五七言等的限制，西洋

詩亦有五音步七音步的限制近代的自由詩是把這個規律打破了，這使得詩的形式更富於彈性，以適應近代人的生活調子，和複雜的詩的內容。可是詩的分行還是有的規律，雖然在近代自由詩里，有些句子特別短，而有些句子却特別長，但我們知道牠是為適應於情的波動而產生的，所以在讀的時候，聲調的徐急和高低之間，自然的會把其間長短之差加以調節，而使每一行都仍相當的保持着他的音節的均衡。可是現在有些詩人似乎還並不明瞭這些粗淺的道理。例如嬰子先生的「寒風的旅程」里面有這麼一段：

大浪湧小浪

來到河上

低壓的雲天，天脚下

呵呵！呵！是如此地，如此

蜿蜒的好像一條蛇，

滾向天脚去，又向天脚去

河穿過的地方，穿過的原野，

農民已把大地收拾得乾淨

村子孤獨的傍着河，傍着山

傍着殘年

原是臘月近了

臘月時，人們量一文青布

收拾最後一日

人不出門，田里乾翻着土

今天人們有大地的憂鬱。

這一段詩，在上面一大半截里是描寫着田園風景，而最後五句則又似乎說到農家的風俗，這從分段上說是不統一的，正如一個小孩子挾着書包去上課一看見路旁弄猴戲，就停下來看得出神，連書包也忘了。我們這位詩人大概也是一時注意到農家的風俗，而也就一時忘記了他上面所寫的還是農家風景罷。

再從分行來說，我就不能了解為什麼要排列成：

低壓的雲天，天腳下

呵呵！呵！是如此地，如此

蜿蜒的好像一條蛇……

那「天脚下」和「如此地，如此」是十分生硬的。

在嬰子先生的另外一首詩「秋旅」里，牠第一段是：

北空有雁了。

秋。

這一段詩表現了一些什麼呢？既沒有詩情，也沒有詩的形象，牠所表現的是什麼呢？他採用新奇的形式來向讀者炫示外，他還有什麼呢！

談到分行，目前中國似乎正有許多人在學習馬耶可夫斯基，一個字一行，兩個字一行，把二句話分裂成幾行。我想這樣做法，在目前中國是行不通的。

第一，中國的語文和俄文不同，我們不能刻份的違反了中國語文的自然的音調，而專心去摹仿別國語文的音調。而且一首詩的形式最重要的是要能適應於那首詩的內容，如果專心去求和偉大作家形式上的類似，那是詩髦主義。

第二，馬耶可夫斯基的這種分行法，是爲着適應馬氏之朗誦而成。中國目前詩歌朗誦運動尙未普遍，而朗誦的方法，也尙在嘗試中，如果我們也摹仿着馬氏的寫法，讀者們因爲不能夠把握

區其中音節和調子上的差異反而會感到生疏。比方馬耶可夫斯基：

我

是蘇聯的

公民！

這在俄文讀起來是很自然的，每一行，在朗誦的時候，都要有一個停頓。可是如果我們用中國來話套上去，寫成：

我

是中國的

百姓！

而且在朗誦的時候，在每一行的末了頓一頓，那麼你想人們是會覺得多麼怪異呢！

我覺得今天我們是沒有必要來勉強去摹擬那些與中國目前習慣相距很遠的外來形式，正如我們不必穿着西裝去向鄉下老百姓驕傲。我們所要從馬耶可夫斯基學習的，倒是他的革命的精神和工作的熱情。穿起馬耶可夫斯基的褲子，是決不會使一個中國詩人變成馬耶可夫斯基的。

最後我不能不指出，中國有一些詩人們連文章都還寫不通的。在譯音的時候，有些不識字的

牧人，也會裝著夢見什麼神仙，而隨口唱出詩來，可是這種「奇跡」是不能適用於現代的詩人了。文章寫不好的詩人，我看見了不少，比方在「中國詩壇」號外號陸隱先生寫的「檢討與願望」這篇文章里，就有幾句話，簡直是十分難懂，而牠之所以難懂決不是因為牠有什麼深奧的哲學，而主要的是因為牠有着文法的錯誤或名詞的誤用。例如：「羣衆需要能刺激他們的情感的揭。優略者的野蠻的詩……」（揭發兩字旁的圈爲作者原有者。下同。——編者）「現在香港詩歌運動沉寂下去了，儂我們不會想像過政治退潮一樣的出乎我們的想像外沉寂下去了」。「詩是成了生活構成部分，一個機。體式的延長……」。「爲了帝國主義與帝國主義矛。盾的妥協」。

對於這一類的青年詩人們，我想最好還是請牠多用力一些罷。急於成功往往是要走向和成功相反的道路上去的。

（附註：作者因爲手頭資料缺乏，這裏所引用的詩只以作者所能看到的爲限。）

戰鬥者的詩人

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，對於這個問題，因各種不同的理論，而產生出各種不同的答覆。

在資本主義時期，個人主義特別發揚，詩人們就常常把自己的身份估計得過高，或甚至養成自我崇拜之風。而在文藝批評方面，也同樣的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。

有人說，詩人是一個先知，他的敏銳的感覺最先感覺到這時代的脈膊，和社會的缺陷，他好像是站在高山上的瞭望者，他雖然不能指出明確的路徑和實際的辦法，但他從很遠的地方，就望見了將來的懸景。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，自然也就消沈了。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前世的留戀比對將來的憧憬還要利害些的，正有些詩人爲舊神所驚駭而攔進自然的懷抱或是作着可憐的中世紀的夢的。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，他們冒着很大的危險，當前橋接觸的時候，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者的一員的地位了。他並不是落後，在戰壕裏不是同樣可以奏起了悠然的蘆笛嗎？他不是寡繪，他是在鼓動和組織。俄國詩人瑪耶可夫斯基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，他要發展自我，他好像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的一切虛偽的道德和法律是應該破壞，一切地獄，市儉，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，破壞一切道德和法律，其實在地獄，市儉，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交纏下，不是連詩人自己也不能不在小的地方讓步嗎？破壞

極的，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風景粉飾這個世界，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。超人哲學極端兇狠殘虐，市儈和惡棍，但事實上却造成了更大的惡棍，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。「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，同時又改變人類自己」。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惡，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，他揭露自然的奧秘，摹繪各種各樣的人物，構成作品世界；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。他嚙吐露出英雄的懷抱，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，有時詩人一幅即發；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類事物，而不是對於那一類事物，會有怎麼「一觸」都是有着牠的根源的。我們雖然不能用數學的方程式去計算出來，但至少，這一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，光靠這這一觸即發的感情是不成功的。三兩句佳句，並不一定能成爲一種好詩。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。這里需要很大的匠心。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，而不是從外面加上來的枷鎖。形式，那只是內容的外現。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，惡棍，但是詩人還是詩人，他不是英雄或奸邪。正如雕刻家能雕刻出英雄的雕像，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俳優，不是自我崇拜的英雄，不是半人半神的超人，也不是先知，他只是「一觸」的戰鬥者。所謂戰鬥者，在今天說來他至少是包含着以下的意義。

第一、他必須知道社會演進的法則，和理解個人在集體中的地位，知道正義是屬於那一邊，堅持着正義，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，所以他不會任情使氣，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，但都是蹩腳的政治家。像曹孟德父子那樣的詩人，是在歷史上都很難找到的。

第二、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傾向，市儈的傾向。

大家都知道，在過去，惡魔派的詩人們，一方面是崇高和美麗，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，懸擬着世界上最崇高和美麗的東西。或甚至世界上不可能有的最崇高最美麗的東西。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，受着當時社會的消德和習俗的限制。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憤，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，理想才獲得更豐富的內容，不是很明白嗎？在今天，我們都知道自由，平等，都不是一蹴可幾的。社會的正義也不是到什麼地方可以去找到的，他需要長期的奮鬥。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質，無論是對於自己或是對於別人卻應該有嫉惡如仇的習慣，不斷的向他鬥爭。這不是人格的分裂，還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嗅，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侯，他必須好像自己也是地主，寫士兵的時侯，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」，甚至認為世界上一切的不幸，都是由於互相不能瞭解，因此結果他就同托爾斯泰較，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國人物的內心，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，必須能够受得起感情的鍛鍊。詩人既然是戰鬥者的一員，所以他就不能站在軌範以外，戰爭既然是又是集體的行動，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，受得起打擊，受得起委屈。所謂「痛心忍性，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，一定我們的自覺意識就格外明顯。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，牠在詩人們面前所提出的要求也換過

了，而詩人們處在這種緊張，複雜，劇變的時代，他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地位，開拓自己創作的源泉，二
切過去詩的理論上之個人主義，把個性當成偶像來崇拜的說法，必須掃清，因為牠不僅不能推動
和發展詩歌運動，使詩人走上正確的道路，而且會阻礙詩歌運動，戕害詩人。

論詩底美，詩底形象化

一、從美說到詩的美

怎樣才算是美？這是所有的藝術科學所應該解答的課題。繪畫學告訴我們紅與黑放在一起，給我們的印象是如何，青與藍放在一起，牠給我們的印象又如何。幾根線條如果是像圖一的樣子，牠會使我們覺得怎樣的感覺，如果在這中間，多了一條垂直線，如圖二的樣子，牠又會使我們覺得怎樣的感覺。這幾個構成美的基本法則，她是很具體的，而且是學藝術科學的人必須具備的知識。



然而換着這一點基本知識去了解美是不够的。爲什麼同樣的風景區，今天看是美麗的，明天在同樣情形之下看又不美麗了？爲什麼這個人看是美麗的，而那個人看又不美麗了？爲什麼在這時代人們認爲牠是美麗的，而另一個時代看，人們又認爲牠是不美麗了？我們試拿三十多年前的古裝

美人來看吧，沒有問題的？我們一定以為她是再醜不過的了。

所以我想我們應該進一步的來研究一下美的哲學，即什麼是美。

什麼是美？原來所謂美是不能够用靜的方法來理解的。在客觀的世界不斷的矛盾變化中，主觀的人也同樣的在不斷的矛盾變化。當客觀的世界和主觀的人發生着調協與和諧的時候，人就會覺得這是美的。所以同樣的自然界，其間由於陰陽晴雨有着種種不同的變化，而人們自己也因為有着喜怒哀樂種種不同的情緒，因而對於外在的世界有種種不同的觀感。一個頹心喪志的人喜歡斜陽衰草，正因為斜陽衰草可以感觸他的內心，而發生默契。

雖然所謂美乃是主觀和客觀在一瞬間發生的調和與融洽，所以我們不僅要在客觀上研究所以構成美的客觀條件，而且需要更具體研究一下人們所以會發生美感的主觀的根據。美的觀念之構成，從主觀方面來研究有兩個因素。

第一、是由是生理的條件所引起來的美感。比方我們在廣闊的郊野散步，清新的空氣使我們心臟神怡。在冬天的時候，我們閑坐在階前晒着日頭，使我們感覺到好像睡在母親懷抱裏般那麼溫暖。當我們站在海濱看見海水隨着弧形的微波，順應着我們的目力構成了許多橫紋，而牠那有秩序的波動則又好像有一種節奏，和我們的血液的循環和呼吸有着自然的調協。這一類的美感可

說都是因自然界的動靜引起了我們人身內生理的舒適而發生的。相反的，如聽是過烈的光線，看是過烈的色彩，使人的身體在生理上發生苦痛的，那麼人們一定會覺得這是不美的東西。

不過，這一個生理的條件，也不是靜的不動的，比方，一個憤怒的人，他反而極歡迎強烈的刺激，不憚不以此爲苦，反而以此爲過極爲痛快。極度悲哀的人。他可以廢寢忘餐，而且在他看來，就是姣好的花，他亦不會是覺得美的。

第二、是由於生活的條件所引起的美感。一個做粗工的工人他喜歡樸實而厚重的東西，一個做細膩工夫的人，他喜歡纖巧和細緻。一個有大志的人喜歡登上高山遠望大海，一個悲憤的志士，喜歡聽暴風雨的狂嘯，一個清閑的文士，喜歡盆栽小景。一個虔誠的教徒，喜歡聽半夜森林傳來的鐘聲，一個華裝豔服的婦人，在貧窮者的眼中，不憚不能引起美感，反而會引起憎惡之情。總之，隨着一個人的生活的不同，以及由生活所養成的情操不同，美感亦有很大的差異。當社會生活向兩極化的時候，美感亦成爲了兩個對立的營壘。而美與不美，更多需要從社會科學去理解。

因爲人的每一種感情的發動，都有着社會的因素，因此我們說每一種審美的感覺，都包涵着有社會的因素。有些人認爲審美的基礎應該是建築在生理的基礎上，社會心理只不過是在這個基礎上加以影響而已。其實，把生理的基礎之當成靜的，不動的因素來看待，那是很大的錯誤。比

方詩經上說的「野有死鹿，白茅包之，有女懷春，吉士誘之」，很顯然的，異性間的愛慕是屬於生理的範疇，然而爲什麼在那個時候用白茅包死鹿去送他的愛人，成爲最出色，最美的事，而在今天會變成很大的笑話？又比方，海水的橫波微微蕩漾，這在過去是如此，現在亦是如此，牠給我們生理上的刺激是不變的，然而古時的人，從這微微蕩漾的海濤中看出神的力量，或自然的神秘，而這在現代受過科學洗禮的人看來，可沒有了。主觀和客觀的融和，再不是建築在宗教的情感上面了。天空裏的月亮，儘管是長古如斯，但牠給予人們的感情上的啓示，從古代到現在，是有着很大的不同的。如果再深一層來研究，本來在生理方面是應該造成美感的，但因爲了社會心理所造成的複雜的變化，相反的，牠反而造成不美的印象了。有些是在生理方面本應造成不美之感的，然而由於社會心理所造成的變化，相反的牠反而造成很美的印象。例如剛才舉的裝飾華麗的婦人，美麗的花束，從生物的觀點看她應該是造成美感的。但反而引起了某一部份人的厭惡。又比如死了的人，牠是最可嫌惡的，然而有時牠反而給人們以最美的最強烈的刺激。比方一個乞丐，一個老者，一個囚徒，無論從他們的容貌，線條，色彩，來看都應該是醜惡的了，然而另外一部份同情他們的人看來，由於複雜的意識關係，她竟可以從這些醜惡裏引起了他們的共鳴，因而也感到美實。

因此美的主觀的基礎，不應該是建築在生理的基礎上面，而應該建築在生理的因素和社會的因素之積的上面。

在古代人類和自然之間，只有着簡樸的關係，因而那個時候的藝術作品，大都是用樸素的手法來描寫自然和描寫神，可是隨着社會的進化，神的地位被取消了，而且由於人與人之間的關係日益複雜，自然在人類的精神裏面也逐漸複雜化起來，到了近代，人與人之間的矛盾，比起人類與自然界間的矛盾還要激烈，還要明顯，所以近代藝術也就以包涵着更多的人間性爲牠的特點。而且因其所包涵之社會意義愈多，則其感動人的力量亦愈大。人類的美感是要以社會的因素爲決定的因素，這是無可懷疑的。

至於詩，牠是以語言來做媒質的，因此牠的美感更多的建築在社會的意義上，而且在詩裏面，主客的統一性更是比別的部門明顯。

比方，以我剛才所舉的圖一和圖二的繪畫上的例子來說，我們看見圖裏的那種傾斜的線條，我們就有危危欲墜的感覺。但在圖二，給我們加上一條直線，我們就有穩定的感覺了。其實線條本身並無所謂危危欲墜或者穩定，這種感覺實際上還是從主觀的感覺移到那線條上，才會產生出欲墜和穩定的感覺。不過這種感情的移入，當畫面一複雜的時候，就很難看得出了。可是在詩裏

面，這種情形是異常明顯的。比方我們說「遠山含笑」，其實遠山無所謂笑不笑，遠山不過是引起我們心裏愉快的一個因素，因為我們心裏愉快了把這種感情移到客觀的遠山上去，於是遠山也成爲含笑了。這遠山的含笑，自然更增加了我們的愉快。這是把客觀主觀化。又比方說「我們好像飛鳥般自由」，自由顯然是我自己心裏的感覺，現在我們借飛鳥來比喻，使到人們直接從視覺上去理解我們複雜的內心，這是把主觀客觀化。這種例子，在詩裏面是俯拾即是。再還有是感覺對感覺的轉移也是很多的。比方圓滑，這本來是訴諸觸覺和視覺的，可是現在變成爲綜合感覺的形容辭了。又比方「輕輕的紅玉」，從觸覺得來的感覺紅玉本來應是硬的。然而這裏說牠是「輕輕的」，是因爲作者是用視覺法感觸這個紅玉的。又如「長夜像古洞般深沉」，長夜本來是時間的感覺，可是現在把牠轉化成視覺和觸覺的感覺了。又如「銀浦流雲學水聲」，這是把本來是訴諸於視覺的東西，轉化成訴諸聽覺了。像這樣的一種描寫，我們叫他做「詩的真實」。

所謂詩的真實，自然不是科學的真實，不是物自體的真實，而是人們通過自己主觀所感覺得來的客觀的真實。他的普遍，妥當的客觀性，不是在於客觀的實在，而是在於人們是否在主觀上有同樣的感覺。換句話說，詩的真實是要告訴我們：當人們從科學裏面知道了客觀的世界以後，人們是怎樣去感觸這個世界的。詩的真實和科學的真實是不會相抵觸的。人們從詩的真實，可以

更直接的，更多方面的去感覺這個世界，因而同客觀的世界建立起更密切的聯繫。

如果科學的真實，是努力把主觀成份抽去，那麼詩的真實，相反的，是要主觀成份越強烈越好，主觀所代表的社會階層，越廣泛越好。主觀的成份越強烈，他的動人程度就愈深，主觀所代表的社會階層愈廣泛，則受他感動的人也越多，客觀的妥當性愈大，因而他的詩也愈美，其推動人們向上的力量愈大，因而他的詩也就愈能達到倫理上的善。所謂真善美的統一。

現在我們再來研究一下所謂一首好詩，他是包涵着一些什麼意義呢？如果我們把詩這個作品，當作純客觀的東西來研究，那我們一定說他所代表的社會意義，他的形象，他的手法，他的節奏和韻律，他的造句和鑄字是如何的美麗如何的正確，並且可以從這裏面抽出若干的規範出來。（關於做詩的技術問題，我想 Sidney Smith "Science of Verse" 這本名著是相當說得清楚了）。當然這也是一種研究方法。不過今天，我倒想從另外一方面來研究一下，即一首好詩，他在讀者們的腦筋裏，將會發生出怎樣的作用。從欣賞者的心理狀態去研究作品的價值，至少亦可開闊一些讀者們的眼界。

一首好詩，在讀完牠以後，牠將會在讀者的心理上造成怎樣的狀態呢？

第一、在讀了一首好詩以後，我們常常會有一種無限的感觸，直同中國詩所說「天長地

久有時盡，此悒綿綿無盡期」的那種情形。當然我們不相信，那種神秘的哲學，好像人們藉藝術助，可以從有限的世界深入到科學所不能達到的無限的世界去，不過從心理狀態說，當時讀者的確因為受作者強烈的感情的震撼，而有一瞬即千年之感。因為我手邊，沒有什麼詩集，現在只能舉出中國幾首舊詩來，給讀者們參考。

在杜甫的新安吏裏有下列的幾句：「白水暮東流，青山猶哭聲，莫自使眼枯，收你淚縱橫，眼枯即見骨，天地終無情……」

在鮑明遠的蕪城賦的後面，有幾句蕪城之歌，亦是很好的例子：「邊風急兮城上寒，井運滅兮邱隴殘，千齡兮萬代，共盡兮何言……」

又如「風蕭蕭兮易水寒，壯士去兮不復還……」雖然不過是簡單的兩句，但我們大家讀了以後，不是都有着言有盡而意無窮的感覺嗎？……

第二、在讀了一首好詩以後，我們常常會覺得詩人正說出了自己想說而沒有說的話，因而在讀者和作者之間的對立被統一起來，溶合起來，好像成爲一體。

比方杜甫的「北征」裏：「夜深經戰場，寒月照白骨，潼關百萬師，往者散何卒，遂令半秦民，饑寒爲異物，况我墮胡塵，及歸盡華髮……」我想凡是經過了騷亂的中年人，對這一段都

會受到很大的感動的。有些詩之所以會越讀越好，年紀愈大，讀起來愈覺深刻，這原因就是因爲我們的年紀愈大，經歷愈多，因而由讀這首詩而引起的共鳴越大的緣故。

第三、在讀了一首好詩以後，我們常常會忘記了自己，而走進到詩人的境界裏去，精神上跟着作者走，作者如果是慷慨激昂，我們也跟着慷慨激昂，作者如果是歌哭纏綿，我們也就覺得歌哭纏綿。不過這裏有一個限制，那就是必須讀者的心裏先含有和作者共鳴的因素。

例如楚辭的國殤「操吳戈兮，披犀甲，車錯轂兮，短兵接，旌旗蔽日兮，敵若雲，矢交墜兮，士爭先，凌余陣兮，躪余行，左膠矜兮，右刃傷，霾兩輪兮繫四馬，投玉抱兮擊鳴鼓，天時愍兮威擊怒，嚴殺盡兮棄原野，出不入兮，往不還，平原復兮路迢遠，帶長劍兮挾秦弓，首雖離兮首不懲，賊既勇兮又以武，終剛強兮不可凌，身雖死兮神以靈，魂魄毅兮爲鬼雄。」

又如如曹子建的五言雜詩中「飛觀百餘尺，臨闕御楹軒，遠望周千里，朝夕見平原，烈士多悲心，小人讒自閑，國難亮不濟，甘心思喪元，掛劍西南望，思欲赴泰山，絃急悲聲發，聆我慷慨言。」

讀了這些詩，即使我們不是軍人，不是憂時的志士，也自然而然會同作者發生同感。

又如潘岳的悼亡詩「望虛思其人，入室想所歷，幃屏無芳影，翰墨有遺跡，流芳未及歇，

挂猶在壁，悵恍如或存，周道忡忡傷……」即使我們自己沒有悼亡的經驗，可是讀了這首詩，我們亦會覺得親歷了這種境遇而分享着作者的憂愁。

第四、讀了一首好詩以後，我們常常會覺得對於外界的事物更親切一些，更多一些新的感觸。因為作者對於一切事物都有着特殊的洞見 Insight 他能把隱藏的東西，顯露出來，比方說：「紅紅的落日掛在地平線上好像一隻燒紅了的圓盤。」我們為什麼說像個圓盤，因為圓盤是和我們的日常生活很接近的東西，我們把他拿來比落日，在讀者的腦筋裏，自然會覺得是比較親切一點。其他如王勃詩「狹水窈長鏡，高花送暗香……」，杜甫詩「江動月移石，溪虛雲傍花……」，含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船……」我們讀了這些詩，總覺得這裏面包含着有詩人的新的發現。但也有些詩，他只是把客觀的現實，很樸素的描寫一番，而在這裏，讀者自己却可以在腦海裏構成一幅圖畫的。比方杜甫的北征：「……平生所嬌兒，顏色白勝雪，見爺背而啼，垢膩脚不襪，床前兩小女，補綻才過膝，海圖折波濤，舊繡移曲折……」讀了這一段，我們對於當時詩人的家庭狼狽的情況不是明白如畫嗎？

目前有許多詩人，或詩的理論家，專門着重於第四項的前者，好像只有這樣寫才算得是形像，這未免把形像二字解釋得太狹隘了。

從以上所說的論點看來，我們可以知道，把自然的美景精細的描寫一番，不能算是美，而前人用過的美辭麗句拾拾起來，不能算是美，把生硬的意識勉強用外來的事物來比附還不能算是美。詩的美乃是映入於現實去震撼讀者的靈魂的東西啊。

二、談論詩的形象化

「形象化呀，形象化呀！」這似乎已經成爲了一切文壇部門中極流行的口號，而詩人們也在說「詩的目的就是在把思想和感情形象化！」於是文藝青年們繞州新的問題來了：「要如何才能使我的思想和感情形象化呢？」甚至有些入整天都在苦心焦思。他說：「我現在每天都在睜大眼睛，豎起着耳朵，追求着形象啊，但我們還是做不出好詩，怎麼辦呢？」

顯然啊，讀者們已經在我們面前提出了新的問題，而我們是再也不能裝耳聾，照舊「形象化呀，形象化呀！」裏着舊貨。本文的目的，乃在於初步的來解決下列的兩個問題「什麼是形象？和如何去獲得形象？」

這就是所謂什麼是形象化的問題。這個問題本來是很清楚的！然而目前正流行着許多種誤解

不能不先把他掃清。

所謂形象化是不是就是把客觀的世界加以精細的描寫的問題呢？或是說多用些比喻去把讀者們的感覺再延伸一些的問題呢？如果是前者，那照相機豈不是要比我們詩人的腦筋聰明？如果是後者，則只要我們的詩人肯降級回到中學去讀一下修辭學也就得了。這樣的來理解形象化的問題，顯然是十分糟糕的，因為他完全把形象化的問題，當作爲對自然的模繪，或是當作技術問題來處理，好像形象是沙裏面的金子，只要向沙堆裏去耐心地爬，自然就可以找到金子。

曾經有一位詩人指示給我們一些寫詩的方法，那就是「再具體一些呀，再具體一些呀！」依照他的說法，大概「我十分憂愁」，就不如說「憂愁到晚上閉不上眼睛」，或不如說「憂愁好像有火在燒着心頭」，因爲最後一句，是更具體一些。於是作家們儘量去具體一些了，日夜在醉心於鑄詞煉句，然而正因爲句句都想要做到具體，作者反而給這具體二字所拘束着了。一首詩成爲許多形象的羅列，無生命的形象的羅列。其實這完全是機械的理解了形象化的意義，即以「十分憂愁」這一句話來說，他之是否具體，是要從牠的前後文的意義來決定的，正如「打倒日本帝國主義」雖然不過那是一個抽象的口號，但假如我們用得適當，使這句話真的成爲從心坎裏呼出來的聲音，那麼這句口號仍然是很動人的。難道我們一定要把這一個現成的口號，改成一「打倒

血腥的日本帝國主義屠夫」才算具體麼？所以詩人在創作的時候，他所最要注意的倒還不是在這句話，這個字是否用得具體不具體，因為這都是第二義的事情，而最注意的，乃是在如何更切切地表現自己的情感，因為最能表現自己情感的東西，常常也就是最具體的東西。

還有一種誤解，它以為所謂形象化，只是對外在世界的具體的描寫，而內心的申說，作者自己切身的經驗和信念則是抽象，要不得的東西。然而事實上，一個人內心的抒發又不必一定是藉外界的物象來比附的。比方說「老冉冉其將至兮，衰歲月之不吾予！」這兩句話從表面上看，似乎並不具體，可是牠是直訴於人們的感覺的最具體的東西。他是作者切身的經驗。又比方「老驥伏櫪，志在千里，烈士暮年，壯心未已！」這後面兩句話，表面看起來是並不十分具體，然而牠却是很有力量的抒情。

所以形象化，並不簡單是如何去把自然摹繪，如何去具體的形容，或是拿內心的感覺用外界的物來比附的問題，更不是把思想和感情形象化一下的問題。所謂形象化，事實上是和詩人的生活思想血肉相連的。詩人不僅通過自己的世界觀和人生觀去觀察，選擇，排列，和組織這些形象，而且通過這些形象來表現着詩人自己的人生觀和世界觀，詩裏面的每一個形象都滲透着詩人的主觀成份，因此每一個形象都是主觀和客觀的統一，不是機械的統一，而是有機的統一，它是

對客觀的描寫，但同時又是主觀的抒情。比方蘇曼殊詩：

「春風細雨紅泥寺，不見僧歸見燕歸！」

你說這兩句詩是客觀的描寫呢？還是主觀的抒情呢？顯然的，它既是描寫，又是抒情。這種情形，在我們中國的絕句詩裏可以找到很多的例子，而在這裏面亦有不少可以值得我們的新詩人學習的地方，凡是一首詩，它如果能夠以最簡括的句子來描寫客觀，而同時又能表現最豐富的主觀的情懷，那它一定是動人的好詩。

再進一步說，這裏所謂主觀和客觀的統一，同時也是社會和個人間的統一。如果一個詩人的詩，只是純粹的抒發自己個人的情感，那是不能成爲藝術的。在過去，詩人由於受到生活的限制，社會科學智識的限制，他的思想和感情不能不囿於某些集團的成見，他的感覺和趣味，不能不沾染着某些集團的習氣，而他的詩也祇是自然而然的爲某些特定集團所理解，所欣賞，所享受。至其所反映出來的現實也是偏頗的，不圓滿的。及到他的末世，詩成爲了個人宣洩感情的玩具。因此從藝術的見地說來，他是畸形的，怪異的病態，而從社會學的見地說來，他是歪曲了現實，只有到了近代，社會科學已發展到了高度，新的詩人已能把社會發展存在的規律，而且瞭解他自己所處的社會地位，只有當新的詩人已不僅是空空洞洞的只有着一些模糊的正義感，而且能瞭

詩人繼承自古以來一慣戰鬥者，而其所以具有的世界觀和人生觀又不僅是代表着某些特定集團的利益，而且同時也是代表着全人類的利益，只有在這個時候，詩裏面所反映出來的現實，才是最客觀的現象。也就是說主觀和客觀之間，社會和個人之間才能達到最圓滿的統一，而從這個正確的、世界觀和人生觀產生出來的形象才是最圓滿的形象。

因此批評家們強調着詩人的社會意識之重要性，一般的說，這是很對的。然而很不够。文學家從正確的人生觀和世界觀出發，從許多的事象當中獲得某種觀念，再從這個觀念具體化成爲許多的人物和個性，組織成錯綜複雜的故事。讀者也從這些具體的形象當中，獲得中心的觀念，而與作者發生同感，這是普通文藝作品的創造和欣賞的過程。所以說，一個文藝作家，他不僅需要具備着科學家、和社會學家所應具有的智識，和有藉這些智識之助去了解人與人間的內在關係，以至於每個人內部心理的技能，而且還要比科學家社會學家更多一點，他需要能够把他的主題形象化：他需要敏銳的感觸，很強的記憶力和組織力，鑄造成各種各樣的活生生的人物。

然而你爲一個詩人，具備着這些條件還是不够的。他必須具備着深入於現實的熱情。小說家常常是先有了主題。然後去找尋人物和題材，然而詩人則不是這樣，他常常從一個具體事件的感觸，把自己的情感噴發開去，從這些感情噴發當中，鑄造出許多美麗的形象。所以詩，比起其他

的文藝部門來是更主觀些，然而也更接近於現實一些。詩人的這種衝動，我會特別給它起了「備名辭」，叫做詩的本能的衝動。再舉一個具體的例來說。一個小說家。他可以肚子裏先有一個概念，要描寫一個上層份子叛國的事件，從這一個概念出發，他就搜集一些汪精衛，曾仲鵬，蕭淑宇，這些漢奸的材料，揣摩這些人物當時的心裏狀態，體念着大小漢奸們的性格，一步步的把故事發展開去。但是詩人，他的創作常常是（並不一定是）由於某種叛國事件觸發了他對於漢奸的本能的憎惡，也就是從這一個強烈的憎惡之情發展開去，造成形象。當然小說家和詩人的創作方法是不能截然劃分的，然而這兩者之間有着一定的距離和各有各的偏向，這是事實。詩比小說含着有更多的感情的成份，因而也就和生活更切近，這也是事實。

我所以要指明上面這一點，原因是因為我覺得目前正有許多的詩人，用寫小說的方法去寫詩。或是寫散文的方法去寫詩。而批評家們也常常只注意到意識正確，和形象化，而對於由正確的意識轉變成形象的過程，則很少說明。所以現在有許多詩，你說他意識不正確嗎？意識是很正確的。你說他不形象化嗎？他是很形象化的。然而讀起來，老是味同嚼蠟，它只是正確的意識加上形象，如此而已，為什麼會這樣呢？寫到這裏令我想起了英國批評家拉斯金的說話，他說，在文藝作品裏面必須要有「一點東西（Something）」我想，我們目前的新詩也正是缺乏着這「一點東

四一。——那就是熱情 *Pathos* 沒有這種熱情，並不妨礙一個人做一個好的小說家，可是沒有這種熱情，那是詩人的致命的損害。現在的詩之所以缺乏一股吸引讀者的熱力，也就是因為它缺乏這種 *Pathos*，因此詩裏的形象，看起來好像是根據着正確的意識營造出來的。這種情形是目前中國詩人們的通病，就是作者本人也不能例外。

從這一點推論出去，因此我認爲目前批評家們日揮着「意識正確」皮鞭子在那裏鞭撻作者，是不對的。特別是當目前正義與不正義苦鬥的時候，當我們發動着廣泛的民族戰爭的時候，假如我們說，沒有正確的意識就不能夠有好詩，那是不對的。不，事實並不如此。雖然他所反映的現實，難免有些歪曲的地方，不完滿的地方，主觀的情緒上有些不健康的地方。但是只要他是擁護真理和正義，他的詩必然的能够反映一部份的現實。因此對於這些人，我們只有從藝術的見地，去更多的表揚他們的成功，用更客氣的批評，指明他們的不足，用更同情的態度去理解作者的出身，他的演變的足跡，和他的創作的苦痛，如果一個批評家，老是老氣橫秋的搬弄着幾個社會科學的名辭，左一個不正確，右一個不正確，那是很難令人心折的，特別是當文藝運動正在廣泛地開展的時候，這種態度是很難動員無數的年青作家努力去寫作的。正確的意識並不是拿教鞭子教育得來的！我想只要是一個有正確感的作家，努力求真的作家，他會從實際的生活當中，去證

明究竟是那條才是正確。

第二個問題是如何去獲得形象。形象是不是如某些青年朋友說的，每天睜大了眼睛，豎起了耳朵就可以獲得的呢？我想問題如果是這樣簡單，那誰亦會睜大眼睛，豎起耳朵了。現在我在這兒只提出幾種提示，具體去說明，形象是如何地產生，雖然這些提示並不能一定担保每個讀者讀了以後都能獲得形象，但是至少亦可以讓他們知道，追求更豐富的形象所應遵循的路徑。

第一、形象是由詩人對於外在世界的緊張關係得來的。『憤怒製造了詩人』 Anger makes a Poet，這句話是不錯的。當一個人在憤怒的時候，整個世界都好像變了顏色，就是在這樣緊張的感情與動中，許多最美麗的，最豐滿的形象從詩人的筆下迸裂出來。同樣的，當我們恨一個人的時候，我們常常整晚睡不着，想用一切最醜惡的辭句去描寫他，糟踏他，侮辱他，用最醜惡的形象去比附他，當我們愛一個人的時候，我們又常常從他的人身，甚至從人身聯想到她的用物，衣飾，嗜好，都不惜用最美麗的辭句去描繪她。這些緊張的情懷正是形象的母親。而且也只有在那樣情形之下產生出來的形象才真正是活的形象，有生命的，新鮮的形象，有激動性的形象，能給予這個世界，以美麗的顏色，燦爛的光芒。所以真正的詩人，他並不是用筆去寫一些陳辭濫調來炫耀自己的博學，也不是作些文字上的魔術去炫惑人們的耳目，他是要以最崇高的心情去和二

切的惡勢力搏鬥，從這個搏鬥的過程中，呼出他自己心坎裏的聲音。他的感情緊張的程度越高，他的詩也一定越美麗，而詩的動人的程度也愈深。一個詩人要爲天下人之憂而憂，爲天下人之樂而樂，而且要爲天下人之憂樂而忘記了自己。如果一個詩人對一切都表示冷淡，或是漠然旁觀，或是作一些微溫的無力的歎息，一切都首先從自己個人的利害去考慮，那麼，即使他整天去追求形象，然而他所求得的也一定是無生命的形式美，對於他的詩是絲毫沒有幫助的。

以上這一點，是產生形象的最基本的因素。以下幾點是比較屬於技術的部份，但也不妨附帶的說一說。

第二、形象是由於重複與熟習而發生的。一個農村出生的詩人，常常喜愛寫農村，因爲他從小就在那裏長大，他對週圍的環境太熟習了的緣故。比方，我們最先對於某一個人，本來是沒有什麼興趣的，但是由於和他不斷的發生關係，我們不僅知道他的外面，而且知道他的內心，和他的歷史，因而我們對於他也就逐漸發生了興趣，印象也逐漸的加深，直到後來，一閉起眼睛也能夠想起他的動作，容貌和心理，甚至於其中最細微的去處。從這些深切的了解中，詩人開始抓到了其中最有典型性的東西構成形象。蘇聯作家在蘇聯建設期中，就常常成隊的參加工廠裏的生產，其目的自然是想從不斷的重複與熟習中產出具體的形象。

第三、形象是從生活的需要釀造出來的。一個飢餓的人是最注意食店門前掛的香腸，並且他能夠對於那條香腸之大小，顏色，味道，和香氣都加以最豐富的想像，和最確切的描寫。同樣一個凍癩了的人，對於衣服和火爐的感覺最爲敏銳，同時對於它也有着許多想像。又比方一個初到桂林的人，如果他是從重慶來的，他一定把桂林和重慶的比較中產生出許多印象。從香港來的，他一定從桂林和香港的比較中產生出許多印象。住慣了好房子的人，一到桂林來，馬上就注意着桂林那些好房子的結構，地位，和設備。從這些印象中釀造出他對於桂林的形象。不過這是最簡單的形式。在資本主義沒落期裏面的詩人，愛用酒精和色情來刺激自己，從而也就在這裏面創造出形象。在另外一方面，一些從貧苦出身的詩人們則愛歌頌着戰鬥，苦難。他們是基於另外一種需要來產生出形象。十九世紀初期的詩人，他對於現狀有許多不滿，對於將來有着許多的憧憬，他渴望着將來的光明和自由，因而他對於未來的光明和自由產生出許多的形象。當然從生活的需要轉變成詩的形象，這中間是經過許多複雜的心理的過程的。

第四、是由於心理學上最初和最後因所激起的感情的變化，因而產生出來的形象。比方一個人久住在一個城市裏面，他對於週圍環境的感覺，便漸漸的麻木起來，但一當他要和它別離的時候，他馬上又會覺得有許多的感慨和留戀，對於自己所習見的一草一木，都好像是有情。從這

重，他又可以創造出許多的形象。同時相反的，每當一個詩人新到一個地方，他必然會有許多新奇的刺激，許多新鮮的感覺。生活之多樣化和繁雜化，也就是豐富的形象的泉源。一般的詩人們喜歡要流浪，到處去奔波，大概想免除生活上的單調，找尋刺激也是其中的一個原因。

自然這真許多製造形象的因素是互相錯綜着，移轉着，我們是很難指出那些人的某些詩句，是從怎樣的環境之下產生出來的。然而如果我們可以獲得一些詩人的詳細的傳記，知道他是在怎樣的環境下，和在什麼心理狀態下寫出某些幾首詩，那我想一定會對於後代的詩人有很大的幫助。可惜的是我們的批評家，現在還在那裏忙於揮動着「意識正確」底鞭子，而對於這一方面的研究却是來得太少了。

一九四二，六，十二日

詩歌的民族形式問題之我見

在文藝叢報第五期上面，我曾拜讀了蕭三兄的「論詩歌的民族形式問題」，我覺得有幾點意見不能不提出來大家討論一下：

第一、蕭三兄認爲「中國的新詩一直到現在還沒有成形」，我想這未免過於抹煞了自五四運動以來文藝運動之成績。誠然，我們的詩歌直到現在還殘存着許多缺點，可是我們現有的新詩已比唐詩元曲前進了一步。因爲這些都是跟着一般的文化運動上之「民主主義和科學」運動一道來的。蕭三兄對於一九三三年前後的新詩「首首離不掉伊，句句拋不開愛……」覺得十分無聊。誠然在我們目前看起來也許是無聊的，不過，我們如果知道，戀愛問題之當作爲社會問題而被提出，是在資本主義勃興以後的事情，在封建社會裏面，女子之附屬於男人，完全是「天經地義」，根本就不能成爲問題的，所以從歷史的見地說來，當時的戀愛詩，實際上就是反映着那個時期反對舊禮教，反對盲目婚姻的一種革命運動。我們並不能因爲詩是「戀愛」的，而忽視了它

當時所以產生的社會背景，和它當時所起的革命作用。

第二、對於舊詩的估計，我也不敢贊成蕭三兄的意見。蕭三兄舉出了二三首好的舊詩來，因此就好像認爲舊詩這種形式還是要得。我的意見倒不是這樣。我認爲現代的人也許能够做一些好的舊詩，可是這種形式究竟是大舊，不能成爲我們今天詩歌運動的模範。我們都知道，中國現代的文學，一定要根據於現代的語言。假如我們更深詳的去研究一下中國近代的詩歌，並把它和中國舊詩對比一下，那麼我們就可以感覺得到，這兩者之間的距離是非常之遠的。再把民間的文學和中國的五言七言舊詩比較一下，那麼我們也可以同樣的發現，民間的歌謠絕對沒有舊詩那樣的嚴整的格律；它已經有了「自由」的傾向。

此外，自從鴉片戰爭到現在，這一百年以來，中國的語言因爲受到外來語的影響，已經起了很大的變化，到了今天，我們即使要寫一篇很通俗的論文，我們甚至都不能不用些「意識形態」，「安那其主義」之類的複音名詞。如果把這些複音名詞應用到五言七言的絕句詩上，那麼，這首詩一定會只變成名詞的排列，此外再沒有什麼。所以中國新詩之所以產生，一方面是因當時整個的新文化運動之推動，另一方面，則是受着中國的近代語言之制約。絕對不是由幾位新詩人「自由」嘗試成功的。

第三、蕭三兄認爲「發展詩歌之民族形式應根據兩個泉源，一是中國幾千年文化裏許多珍貴的遺產，和民間的文學……」蕭三兄把最主要的源泉忘記了。我覺得在這裏應該有一個補充，那就是應該把五四運動以來詩歌的收穫，以及世界文學所給予我們的豐富遺產放在民族形式的泉源裏面去。我們知道，我們中國是世界的一部，近百年來中國的歷史，總是同世界的歷史息息相關。同樣的在文化上我們正應大量輸進外來的文化作爲發展我們的民族形式之一個最豐富的泉源。在俄國，彼得大帝時候，因爲彼得大帝醉心歐化，大量的輸進了西歐的科學和藝術，結果，有一個時期，俄國的文藝作品充滿着許多非俄國的生硬的東西。可是後來由於俄國文藝本身的成長，於是這些外來的，生硬的藝術，結果經過一番消化以後，遂轉成爲俄國文藝的不可分離的一部分。所以我覺得五四運動以來的詩歌，誠然有許多缺點，應該否定，可是我們否定的乃是在它的「買辦性」，它的機械的模仿性。至於一部份被我們中國化了的東西，那才是最寶貴的遺產。

我們要介紹沙士比亞，我們也要介紹歌德和普希金，我們介紹他們，並不是洋博士般當作爲我們模倣的對象，而是當爲發展我們民族文化的階梯。

五四運動是中國民族意識覺醒的標誌，同時也就是第一次歐戰爆發後，中國資本主義的文化發展的信號，它把中國的過去封建文化予以否定。即在詩歌方面，雖然在形式上未免有些粗野，

但從它的內容說來，未嘗不洋溢著革命的朝氣。（如郭沫若的女神等）

雖然到了後來，其中一部份流於頹廢和形式主義，可是左翼文藝卻又繼承了這個革命的文藝運動的傳統。所以今天我們如要談到繼承過去的傳統，那麼我們就應該更多的注意到五四運動以來的文藝上的成果。這即從運動的本質上說，爭取民族獨立，和爭取民主的基本任務上說，也沒有什麼不同的，所以與其到封建主義文學裏面的醜態那裏去汲取新鮮的血液，倒不如向拜倫那裏，向馬耶可夫斯基那裏去汲取更多的新鮮的血液。新的中國詩歌應該繼承世界的優良的傳統，同時也應該承繼這十餘年來已經中國化了的新文藝的傳統。

當然我們也承認過去的「新詩」之過於形式主義，我們也承認過去的新詩過於歐化，不適合於中國人的口味，我們也承認我們的文藝必須更加展開，普及到下层，我們也承認我們必須復對過去的，離開了中國民族的立場，離開了中國大多數人民的需要，離開了中國語言的自然韻律的生存批判的西洋崇拜，可是這和我們在本精神主要承繼五四運動以來的民主和科學化的文藝傳統並沒有妨礙。

最後說到詩歌民族形式的兩個泉源中，蕭三兄指出「一是離騷，詩，詞，歌，賦，唐詩，元曲……」，「二是廣大的民間所流行的民歌，山歌，歌謠，小調，彈詞，大鼓，戲曲……」我想這兩

曲調都是對的，可是我覺得我們今天不應該把離騷，詩詞，和民歌，山歌並列。因為離騷，詩詞距離我們今天的生活太遠了，而它的韻律和我們今天語言也有了很大的差異，我們覺得今天我們談文藝的民族形式，絕對不應對中國古代的文學存着過大的希望（雖然我們未嘗不能從它那裏學習一點東西），我們必須緊記語言才是文藝的母親，而語言又是與民族生活血肉相連的一部份。總要是把中國古代的詩歌當成爲一種美的形式來崇拜而忘記了它之所以美是因為它能表現當時的人民生活，而又構成爲人民生活之一部的緣故，那誰就走上了形式主義的陷阱。也正因爲這個緣故，我們今天該該着重於能表現今天中國人民生活，和表現今天中國人民的要求的那些詩歌，而不應該過份重視那些只能表現過去的人民生活的那些詩，詞，歌，賦。

當然，我們也贊成蕭三兄的意見，即對於這些民間文學，我們還得批判地接受，因爲在與爾正有不少由士大夫所創造出來的「爲民說教」的封建的文學，這種封建意識的內容，當然也會影響到它的形式，所以如果認爲只要把其中作爲內容的意識否定，而無條件地接受它的形式，同樣的也是最大的錯誤。

這是我對於中國詩歌之民族形式問題的一點意見，未知蕭三兄以爲如何？

論詩歌創作的方向

詩歌的創造正和其他的藝術作品一樣，需要自由，並要使每一個作家都能充分的發揮出他的獨特的作風，這是對的，可是這並不妨礙我們在創作上規定出一個方向，製定一個綱領。

在美國十九世紀初期的超越主義 Transcendentalism 是曾經有過三條綱領的。美國近代的影嚮主義者 [Imagists] 們也建立有六條原則，即我們中國在五卅運動時代也曾有過胡適之的「八不」主義。在這裏我們可以看到其實一個新的時代，作家們爲了避免過去文壇的因襲的傳統，而有意識地去開闢新的文藝作風，某種創作的綱領是十分必需的。

可是這種綱領並不是詩歌上的一種「統制政策」，它不過是幾個原則上的規定。它的參加者是完全出於自願。而且他之所以遵守這個綱領，完全是因爲他已經有了一個創作的目標，因爲他自己願意以這個綱領來強迫自己找尋新的作風和新的手法。可是他並不勉強去挖另外一個創作方向詩歌創作者。所以詩歌創作綱領之擬定，並不妨礙創作的自由。相反的，它可以把詩歌運動

據上章所論道，舉個例來說：在我們目前討論詩歌問題也討論了不知多少次了，在討論會上似乎大家還沒有有人反對詩歌的大衆化，可是一從創作的實踐上看來，那麼我們就覺得，有些主張現實主義的人所寫的詩，並不現實，他不從正面去看現實，而要從小洞裏去望望現實的背脊，或隔着一重輕紗去望一望現實的側影，主張詩歌大衆化的人的創造出來的詩，有些也許是千奇百怪比詩經騷賦還難懂，這種理論與實踐脫了節，理論也就變成爲無用的東西。

這個現象的發生，大概是如此的：朋友們大家坐談起來，於是你一首詩，我也一首詩，湊湊就是出一本刊物，這種詩歌刊物既瀾有一定的主張，也瀾有一定的方向，從象徵主義到未來主義……什麼都有。當然代表多種多樣性的綜合性的詩刊我是並不反對的，可是作爲一詩詩的集團來說，也應該確這一個集團的獨特的作風，不然這種集團就失去其存在的意義。很可惜的直到現在爲止，中國的詩歌集團，還是不脫離地方的私人的關係，大家比較談得來的成一個集團，而另堆比較談得來的，又是一個集團，然而根據着同一的創作方向，根據着同一的創作綱領而組織成功的詩歌集團却還真很罕見。的確是詩歌運動上一個很大的缺點，如果這樣做下去，詩歌運動只能夠任其自然生長，大家都以滿足發表爲第一義。

儘管「大衆化」呀「現實主義」呀，鬧得發昏，可是在各種詩的刊物上照舊是新的舊的，可

個的與不可懂的詩歌混雜地排在一起，重複地出現在讀者的面前，結果理論還是等於理論，可沒有作品！

所以今天作為中國詩歌集團之一——中國詩壇，應該建立一個創作的方向和創作的綱領，並以高揚標準，作為今後選稿和批評的立足點是十分必要的。投來的稿子如果不適合於這個方向，那麼雖然想三教觀點看是幫助，可是我總是不給予發表，寧可把它轉介紹到別的詩刊上去，如果社員的來稿這那裏也就應該集體討論一下，建立詩歌創作上的民主主義，根據着每一篇作品來討論，究竟要怎樣創作才能適合於我們的綱領，才能够更接近於現實，亦只有這樣，我們的詩歌理論才能成為詩歌創作的指針，而不是搭空架子的「批評家」的理論。

根據着既定綱領來用詩評僅許在最初會接受許多人的嘲笑和不慣，可是在這裏我們不妨回憶一下五四時代，提倡白話詩的情形。在當時白話詩並不做得好，受了很多人的嘲笑，這是事實。難道這些詩物是非白話詩不登的，而且有許多作家能做優美的詩也還是不做，這樣經過了些開，還着們的努力，我們竟能建立新的詩歌傳統了。

現在我們同樣是處在這種新的時代，那麼我們為什麼不能再來一個像「八不」主義般的綱領呢？雖然在最先開始的時候要免不了幼稚，可是只要我們的方向是對的，是和這個時代合拍的，

那麼我們總有一天是要成功的。

直到我們創成在我所看見的詩歌集團中，除了出刊物外，似乎還沒有什麼團體的生存。儘管有什麼團體，所以我也就從來沒有參加過什麼詩歌集團，不過爲了使詩歌運動真正能成爲一個運動，我倒有以下的幾個提法，提出作爲詩歌創作者同人們的參考。

一、詩歌要接近大眾的口語，不用離奇古怪的字句。

2. 詩要明白易懂，不要矯揉造作。

3. 抒情詩應更應承受着詩歌的甚短甚長的情調。

4. 抒情詩應決定要通過個人的情感中看出他的社會意義，避免單純的個人主義的傷感主義。

5. 詩歌應藉着藝術的詩歌所首創的範圍內去尋求新的手法，不啻這範圍以外尋求手法。

當然這幾條並不過就個人所能想到的發表出來，其中也許還有許多我沒有想到的，需要大家

來補充修正。

論詩歌的手法及其他

是的，詩人應該有自由來選擇他自己詩歌創作上的手法。而且從根本上說起來，手法是和作風有着不可切斷的關聯，還是很明白的。

可是，這個自由也並不是沒有限制的。大家都知道詩歌是以語言來做媒介的，因此詩歌也就不能不受着語言本身的規律所制約，所以提到詩歌工作者面前的手法問題，實際上也就是怎樣運用這個語言藝術的問題，而不是從這個語言藝術以外去找尋手法的問題。

繪畫的媒介是色彩與線條，音樂的媒介是音調與節奏，雕刻是訴諸人類的觸覺和視覺。這些藝術，因為它們所以表達自己的思想和感情之媒介不同，所以他們處理題材之手法亦是不同，如果一個藝術家不從自己所能運用的範圍內去運用手法，而卻從別的藝術部門裏去找尋手法，這不特是表現了自己對於這一門藝術的無能，而且還表現了自己的內容的貧乏。

是的，語言本身是沒有什麼美學上的價值的，它並沒有色彩和曲譜，可是當它成爲了傳達人

類的某種思想，感情，和感覺符號的時候，它却成爲美的了。所以詩歌工作者的手法就是在於如何攝取語言中的精華，並把它按照自己所想像的排列起來，佈置成一種氛圍，使讀者亦能發生和作者一樣的同感。

語言是複雜的社會生活的籠兒，所以他表現的世界亦最複雜，最微妙，最富有社會的意義，詩人應該是語言的主宰。如果一個詩人，感覺到自己的語言不尙來表現自己的思想和感覺，而不能不乞靈於符號，公式，排版的式樣，和詞句的顛倒，那麼那位詩人一定是語言的糟塌者！

從前也有人說過，王維的詩，詩中有畫，但是實際上，所謂詩中的畫，一定不是圖畫家的畫，詩中的畫是不用顏色，線條，光黯去表現的，而是用語言間接去傳達出某一種圖畫的意境。

如果真的有一位詩人硬想用詩歌來代替圖畫，那一定是失敗。也有人說，在某人的詩中，音樂的意味很濃，但這並不是說詩就要變爲音樂，因爲音樂是把語言人工的強調成某種曲譜的，而詩歌的基礎却是始終建立在語言的自然韻律上的。所以各種藝術部門儘可有交流之處，但這並不能混亂了各藝術部門的特有的手法，如果勉強做去，結果，就只有失敗。

X
X
X
X
X

問題不必拉遠一點，就拿繪畫來說一說吧。大家都知道印象派的畫家是以自己主觀的印象強

在這裏我們不妨來提一提位朋友在詩刊上發表的「春」，這件事雖然是過去，但因為代表著詩歌工作上的一種方向，所以我們還得來簡單的討論一下。

我認為這位朋友那首詩所用的手法，並不是詩的手法，而是電影的手法。用照像機般的目光，看一看茁芽的樹木，看一看水上的游魚，看一看街頭的風景線，然後把這些許許多多的印象加了起來便成爲了「春」。可是在這裏，這位朋友忘記了，電影是訴諸於畫面上的線條，構圖，明暗，動作的藝術，它和詩歌之訴諸於語言是不同的。第二，這位朋友忘記了就是在電影上面，這些一幅一幅的風景鏡頭只能是某種事件的背景，而不能成爲一種獨立的「藝術的單位」。第三，這位先生忘記了，詩人的任務並不僅是用敏銳的感覺去攝取許多事物的印象，並把這些印象勉強的連綴在一起；不是的，詩人的任務乃是把客觀存在着的許許多多事像，經過主觀去融化它們，然後重新把它們排列起來，成功爲一個作品世界。一首很好的抒情詩，一定是主觀和客觀的統一。如果我們只把水上的游魚，枝頭的飛鳥，一件件的描寫出來，而同時却不能從這些事物裏透露出主觀的一種意境，情調，那麼這些事物只能成爲爲淡然寡味的存在。

所以××先生如果以手法選擇的自由爲理由，來作爲他這首詩的掩護，那麼我想他這種手法也超出乎詩歌的手法範圍以外去了，一個偉大的詩人是決不以新奇的手法來向讀者炫示的。

者所用的手法總是多用微妙的比附，可是這些比附都是爲今天終日忙碌於實際生活的大衆所難於了解的。因此象徵主義的詩也就很難做到大衆化。

目前中國的大衆是需要牽直而雄偉的，簡單而有力的詩歌。一切淫靡於技巧，吞吞吐吐的詩歌，在今天是不值得提倡的。

用象徵主義的作風，能夠寫得出曠得賽般的敘事詩出來麼？用象徵主義的作風能夠寫得出浮士得 Chides Harold 這一類的詩出來麼？我的答覆是：「不能！」

論屈原的詩

(一)

屈原是中國第一個詩人，同時也是中國最偉大的詩人。

詩經是流動的口傳文學轉變成爲固定成形的文學的開始。但是這些詩大都是出自民間的歌謠，或是聰明的歌者臨時的口占，而沒有明確的作者。到了春秋戰國時代，商品經濟逐漸發達，個人的意識亦隨之抬頭，而且戰國當時，因爲受矛盾複雜之環境所衝激，因而精神上也就形成了各種各樣的思想流派，和文體。就是這個時候，產生了我們中國的詩人之父，這是不會沒有理由的。以前胡適之曾假定，屈原不過是歷史上傳說的人物，但我們只要看屈原的詩篇與如何貫穿着個人的色彩，而我們就可以知道，胡博士的這種假定是毫沒有根據的。

屈原是中國最偉大的詩人，這真是中國舊時的文藝批評家也是承認的。劉勰的辨騷上曾有以

下的幾句話：「……故能氣往懷古，辭來切今，驚采絕艷，難與並能矣。自九懷已下，遽攝其跡，而屈宋逸業莫之能追，故其敘情感，則鬱伊而易感，述離居，則愴快而難復，論山水，則徘徊而得貌，言節候，則披文而見時，枚賈追風以入聲，馬揚泝波而得奇，其文被詞人非一代也。故才高者苑其鴻裁，中巧者借其豔辭，吟諷者銜其山川，童蒙者拾其香草！……」這裏劉勰很明白的指出中國後代之詩人多只能發揚屈原的詩的某一方面，只才高者，才能「苑其鴻裁。」

然而事實上，中國的歷史，並沒有養育出比屈原更大的高才。

東漢以後，佛說東漸，這更影響了中國讀書人的思想。在中國傳統的封建制度下面，中國的士大夫只成爲了統治者的附屬物，或點綴品，他很少有獨立的思想 and 人格，朝廷以文取士，更造成爲官而藝術的風氣。從士大夫出身的詩人，只知道忠於朝廷忠於國君，然而對於民間的疾苦則很少關懷。的確，除了杜甫以外，我們很難找到屈原的「長太息而掩涕兮，哀民生之多艱，」或是「甯溘死而流亡兮，余不忍爲此態也」這一類詩句的。

無可掩飾的，屈原以後的中國詩人，最大多數是和人民的生活脫節，和人民的情感隔膜，而這正是解釋了爲什麼中國的後代的詩人始終追不上屈原，而他們的詩，如果和屈原的詩篇比較起來，那真是太貧瘠和空乏了！

在這裏，我們不妨把班孟堅對於屈原的批評引來看一看。因為他的批評正可以代表中國士大夫的典型的意識，就是這種意識束縛着中國後代詩人的精神上的發展。他說：

「……且君子道窮，命矣。故潛龍不見是而無悶，闕離哀周道而不傷。遷瑗持可懷之智，甯武侯如愚之性，咸以全命避害不受世患，故大雅曰既明且哲以保其身，斯爲貴矣。今若屈原露才揚已，競乎危國羣小之間，以譁讒賊，然責數懷王，怨惡椒蘭，愁神苦思，強非其人，忿懣不容，沉江而死，亦貶絜狂狷，景行之士，多稱嘯嗚，其矯，寤妃虛無之語，皆非法度之政，經義所載，謂之變詩風雅，與月爭光過矣。」

中國詩人陶淵明不就是深知明哲保身之義的嗎？然而拿陶詩比起隱隱來，那真像老年人的歎息。

至於中國過去的一般末流的文章，一提起楚辭便認爲是忠君愛國，美人香草之辭，那真是裏面翻的話來說是「童蒙」之術了。

屈原的詩爲什麼是偉大的，這裏我們得進一步來研究一下。

首先，我想，屈原是一個忠實於自己的信仰，固執着他自己的信仰，而願爲這種信仰奮鬥的人。他有自己的政治主張，並且深信他的主張能挽救祖國。

秦強楚弱，秦用外交手腕，威脅懷王入關，屈原是一個反秦派，所以他斷然反對懷王對秦妥協，追懷王入關不返，他更視爲一莫大的恥辱。然而楚襄王並不能以屈原有遠見，而加以重用，反而把他遷到江南。屈原目擊着當時楚國的國勢日弱，內政日益混亂，因而發出悲痛疾俗的哀吟，這種哀吟是對於楚國的亂政的一種抗議，然而楚國的當道並不能因他這種抗議而有所覺悟，屈原看見他的主張已無法實行，他只有自殺。所以他的死是和楚國之必然滅亡的國運相連繫着的，他的死決不是消極，而是殉難。

屈原的詩篇真是充滿着這種殉難者的精神的。如離騷裏面：

「……朝飲木蘭之墜露兮，

夕餐秋菊之落英，

苟余情其信姱以練要兮，

長願頡頏亦何傷！……」

「……既替余以蕙纁兮，

又申之以攬芷，

亦余心之所善兮，

雖九死其猶未悔！

「……惟嚮余信諒兮，

吾獨困窮乎此時也，

南望死而流亡兮，

余不忍爲此黷也！……」

「民生各有所樂兮，

吾獨好修以爲常。

雖解體吾猶未變兮，

豈余心之可懲！……」

「夫孰非義而可用兮，

非善而可服，

玷余身而危死兮，

覽余初其猶未悔！」

在涉江上面也同樣有這樣的話：

「哀吾生之無樂兮，

幽獨處乎山中，

吾不能變心以從俗兮，

固將愁苦而終窮……」

到了騷體的最末的幾句，他那爲國家，爲信仰殉難的精神更說得明顯。

「陟墮皇之赫戲兮，

忽臨睨夫舊都，

僕夫悲余馬懷兮，

蹙局顧而不行，

亂曰：已矣哉，

國無人莫我知兮，

殺何獲乎哉。

既莫與與焉美政兮。

吾將從彭臧之所居。」

爲什麼要從彭臧之所居呢？原因是「既莫足與爲美政！」

正因爲屈原殉着一個信仰，不惜任何犧牲，不惜任何困難，和外在世界裏面的某一種力量發生對立，衝突，因而激發了他在精神上的悲憤，憂鬱，哀傷，懷戀，這種情緒的雜揉。這種內在的矛盾同樣的苦惱着他。

他痛恨那些奸邪之徒，如上官靳尚等，所以他說：

世幽昧以眩耀兮，

孰云察余之善惡，

民存惡其不同兮，

惟此黨人其獨異。」

尸服蕪以盈要兮，

賈幽閻其不可佩，

覽草木其猶未轉兮，

豈理窮之能當。

惟冀嬖以充韓兮，

謂申椒其不芳。……」

「……怨靈臺之精潔兮，

終不察乎民心。

衆女嫉余之嬋媵兮，

謗諶謂余以哲淫，

同時俗之工巧兮，

顧規矩而改錯，

背繩墨以追曲兮，

覽周容以爲度。……」

「……何靈佩之靈靈兮，

衆寡然而蔽之。

惟此黨人之不諳兮，

惡嫉妬而折之！

時讓紛其變易兮，

又何可以淹留？

蘭花變而不芳兮，

荃蕙化而爲茅，

何昔日之芳草兮，

今直爲此蕭艾也……」

「……椒專佞以悅相兮，

椒又充夫佩輪，

既干進而務入兮，

又何芳之能賦！

聞時俗之流穢兮，

又孰能無變化？」

覽繡蘭其碧茲兮，

又况揚塵與江羅！……」

——離騷

不管他是怎樣悲憤，但是終爲無用。正如惜誦所說的：

「固煩言不可結而詰兮，

願陳志而無路，

退靜默而莫余知兮，

進號呼又莫吾聞。

申修能之煩感兮，

中悶營之怵怖！」

在這個時候，屈原的憂鬱和哀傷達到了極度。

「惟佳人之獨懷兮，

折芳椒以自處，

曾歎歎之嗚嗚兮，

獨隱伏而思慮。

涕泣交而凄淒兮，

思不賦以至略；

終長夜之曼曼兮，

掩此哀而不去！……

登石櫺而遠望兮，

路渺渺之默默

入景縣之無應兮，

聞省想而不可得，

愁鬱鬱之無快兮，

屈威威而不可解，

心轉屈而不開兮，

氣絲轉而自締……」

「漚沈瀾而汙穢兮，

糝鬱結其誰語？

——悲回風

夜耿耿其不寐兮，

魂營營而至曙……

惟天地之無窮兮，

哀人生之長勤，

往者余弗及兮，

來者吾不聞，

步徙倚而遙思兮，

悒愉悅而無乘懷……」

——速遊

憂慮和哀傷到了極度的時候，詩人屈原漸漸的覺得人生的空虛，甚至對於整個宇宙的存在他都表示懷疑，——這充份的表現在天問上——因而企圖：「溘虛譚以悟愉兮，澹無爲而自得！」從赤松，王喬，去學神仙，入到虛無的境地：

「……下崢嶸而無地兮，

上寥廓而無天，

覩儻忽而不見兮，

聽情慢而無聞，

超無爲以自清兮，

與泰初而爲鄰。」

——遠遊

但這種出世的精神，並不是屈原詩裏面的主要調子。（遠遊是否爲屈原所作，雖還有爭論的餘地，但我假定其中一部是出自他手。）而且即其說他是消極的，也不知這是在詩人的有聲默態的緊張中，對於另一種世界的幻想。只有從這個觀點看，我們才能理解這個幻想之現實的意義。無限的世界並不是在有限的世界以外去尋求，而是在其有限的世界中去實現。屈原的詩之所以直到現在還能感動我們，正是因爲他始終固執地追慕着現實世界的憧憬。他對於這個世界的熱烈和憧憬感召了我們。比方他的：

「三闕門而眩懷兮，

四之謠香以行，

鸞鄢郢而圖兮，

揚九兮其雲霓？

揚九揚以容與兮，

哀見君而不再得！

望長楸而太息兮，

涕淫淫其若霰，

過慶春而西浮兮，

顧龍門而不見！……

宵及清而西思兮，

哀故都之日遠！

登大墳以遠望兮，

聊以舒吾之憂心，

哀州土之平樂兮，

悲江介之遺風！……

又在抽思上的：

『望靈夏之短夜兮，

何時時之若晷？

哀臨

惟郢都之遼遠兮，

魂一夕而九逝！

會不知路之曲直兮，

南指月與列星；

願經逝而不得兮，

魂識路之營營……」

又在憤頌上，他在臨要自殺的時候，他還是思念着他的楚國。

「慚光景之誠信兮，

身幽隱而備之，

臨沉湘之玄淵兮，

遂自忍而沉流，

卒沒身而絕名兮，

惜壅君之不昭……

「……窮嗑死而流亡兮

恐禍殃之有再，

不昇辭而赴淵兮。

惜楚君之不識！

惜往日。

第二、屈原的詩篇不僅是所包涵的情感非常之濃郁，而且他所描寫的場面亦是非常之大。屈原以後，中國詩歌已偏重於抒情方面，喜歡以極簡短的句子，來描寫外在的景物，實際上這些景物，都不過是某種情調的象徵，至於專門敘述或描寫的文章，則演變成另一文體——辭賦。屈原以後的中國詩人或詞賦專家都很少有這樣大的氣魄的。比方在離騷上的：

折瓊枝以爲羞兮

精瓊醴以爲恨，

爲余駕飛龍兮，

雜瑤象以爲車。

：遺吾道夫崑崙兮，

路修遠以周流，

揚雲霓之騰翥兮，

鳴玉鸞之啾啾；

朝發瀾於天津兮，

夕余至乎西極，

鳳凰翼其承旂兮，

高翔翔之翼翼。

忽吾行此流沙兮，

遵赤水而容與；

靈蛟龍使梁津兮，

詔西皇使涉予。

路修遠以多艱兮，

馳衆車使徑待，

路不周以左轉兮，

指西海以爲期。

屯余車其千乘兮，

齊玉馱而並馳，

駕八龍之騰騰兮，

馳重嶺之逶迤……

又在澎湃風中，聽着天籟人原的想像，在凌空馳騁呢！屈原因登高遠望，他對自然界的景
象，將氣的想像，有以下的描寫：

「……上高岩之嵒兮，

處懸崖之嵒巖，

據巖峯而擁紅雲，

凌飄忽而鬥天，

吸瀟瀟之浮瀾兮，

漱瀟瀟之瀾芬。

依風穴以自息兮，

忽停瘴以揮燄。

憑巖嵒以臨霧兮，

隱蛟山以潛江，

俾涌湍之磴礧兮，
聽波聲之洶洶，
紛容容之無經兮，
罔芒芒之無紀，
軋洋洋之無從兮，
馳透移之焉止？
漂翻翻其上下兮，
翼遙遙其左右，
汜滴滴其前後兮，
伴張弛之信期。
觀炎氣之相仍兮，
窺煙液之所積，
悲霜雪之俱下兮，
聽潮水之相擊……」

對於運用原始哲學的說話，傳說，屈原是異常的巧妙的，在這裏包含着類比和象徵的意味。他把牠們美化了。中國的詩，一向是沒有生氣的，只有在屈原的筆下，牠們才令人覺得非常之可親，而且異常之美觀。後代的詩人只有李賀吉才學得了一些些。比齊補少甫命裏：

「……入不言兮，出不辭，

乘回風兮載雲旗，

悲莫悲兮生別離，

樂莫樂兮新相知

荷衣兮蕙帶，

儺而來兮，忽而逝。

夕宿兮帝郊，

君誰須兮雲之旒？

與女沐兮咸池，

晡你髮兮陽之阿，

望美人兮未來，



臨風泥兮浩歎，

孔蓋兮翠旂，

登九天兮撫彗星，

竦長劍兮撫少艾，

孫獨宜兮爲民正！

第三、屈原的詩不懂文采華麗，想像力豐富，而且他是對於歷史和政治，有着賅博的智識的人，因此在他的詩裏面，常常夾着一大段的歷史的陳述。在目前中國有許多人感於「形像」的見解，以爲一定要句句「形像」化才能爲詩，這是十分錯誤的。比方在騷賦上，屈原就會有這麼一大段：

「……啓九辯與九歌兮，

夏康娛以自縱，

不顧難與圖後兮，

五子用失乎家巷；

羿淫遊以佚政兮，

又好射夫封狐，
罔亂流其鮮終兮，
泥又貪夫厥家，
鴻身被服強罔兮，
縱慾而不忍，
日康娛以自忘兮，
厥首用夫顛隕。
夏桀之常違兮，
乃遂焉而逢殃，
后辛之醜罹兮，
殷周用之不長；
湯禹備而祇敬兮，
周論道而莫差，
舉賢子而授能兮，

循繩墨而不顛。

皇天無私德兮，

覽民德焉錯輔……」

我想這一類的詩句，如果拿給那些一切都以「形象」爲宗的人們看，一定會以爲不是詩。看下去，或者是被一下子就丟在字紙簍裏。然而從整篇看來，這一大段的說理是十分必要的，因爲這些事實，是作爲他的「夫孰非讎而可用，孰非孽而可服？片余身而危死兮，覽余初共綸未悔！」的根據。在這裏他所敘述的已經不只是事實。而是他的信仰的一部，生命的一部，他實際感覺着這些事件，從這些事件的感覺裏，他發生出他的信仰。我以這些敘述是有感情的，而且也是形象的。在詩裏面，我們並不是不容許有說理的成份存在，而是要看這些說理的成份是否有感情的內容。正如「打倒日本帝國主義！」雖然是口號，然而並不是凡用了「打倒日本帝國主義」這個口號的詩，就是口號文學，而主要的要看這整篇詩裏面這個口號是否傳出了一定的情懷。

屈原，雖是一個很偉大的詩人，然而他究竟受着他自己的地位，和當時的歷史環境很大的影響的。屈原是楚武王子的後裔，所以他是貴族，他又是三閭大夫，管理着昭、屈、景、三姓，所以他又是封建諸侯。因此屈原在楚國的朝廷裏有很大的發言權。屈原的這種地位和他的歷史環境，就使得他有固執着自己的意見的權利和可能。（我們知道自漢以後，中國向「爲人臣者」就根本沒有可能來叫執自己的政治主張，更沒有可能來發表什麼文字，表示怨怒之情。）然而另一方面也就是這種歷史環境，和他的地位，限制了他，使他除了一心一意效忠於楚王，懷戀楚王以外，便沒有其他的辦法。他只能在歷史所給予他的可能範圍內打圈子。他的思想和情緒也就局限在這里。

我們很可以想見的，屈原當時的被流放決不是他自己的一個人，而是一定有他的許多同志，附和者，和他的臣下。所以在「哀郢」的一開始的幾句，他就這樣說：「皇天之不純命令，何百姓之靈寤，民離散而相失兮，方仲春而東遷。」這可以看見當時離開郢都的時候，是很多人

的。正因為屈原自己當時飽嘗着流放的苦處，所以他才會感覺到一般人民的疾苦。如哀民生之多艱」這一類的辭句，然而他這句話里，所包涵的意義，和我們今天所說的民生疾苦，並不是完全相同的。

有很多人把我們的屈原來比但丁。然而我們知道但丁是中世紀黑暗終結的黎明時，最先醒來的雲雀，而屈原却是楚國地主沒落時期的秋蟬。但丁擁有着比屈原較優的歷史條件。所以但丁的詩篇裏，有着新生的喜悅，有着更廣闊的視野，更豐富的形象，他毫不客氣的把自己的政敵放進地獄裏去。然而屈原却沒有這類胆量，他對於當時陷害他的羣小只能有輕輕描淡寫的幾句，對於楚王也只能說他中道改路。中國舊時的批評家總是愛說：「哀而不怨」是詩人忠厚的好處，其實，這只是一個階層的詩人對於同一階層的人物的不得已的忠恕，這種忠恕實際上是殺害了詩的天才。

今天我們中國正是在偉大的覺醒時代。抗戰，無限度的發揚了我們的民族意識，抗戰，擴展了我們的視野，抗戰，鍛鍊了我們的鬥志，抗戰，供給了我們最廣泛的題材。而且我們今天有着幾十年新文化運動的歷史，曾受過全世界最優秀的文化所薰陶，最超越的作品所教化，我們在意識上早已被解放了出來。我們有着廣闊的天空，來讓我們展開那美麗的熱情的寫詞。

讓我們不要再低著頭，唱出那哀傷的辭句罷！

讓我們也和屈服的詩稿裏面所說的一樣：「表獨立兮在山之上，雲濛濛兮而在下」，走上崑崙山的山巔，唱出他鋼鐵似的聲音罷！

「英雄的事業，需要英雄的語言！」我們中國既有着不少的英雄事業，因此我們正需要着英雄的語言！

中國的詩人們，屈原是在悲慘的歷史條件之下憔悴死了，然而他的詩給了我很多的啓示。今天我們中國是處在偉大的時代，我們希望我們有比屈原還要更偉大的詩篇出現啊！

五，二六·脫稿。

抗戰文藝的任務和方向

中國是一個次殖民地的國家，這就決定了她一向社會發展的不平衡性。在這裏有資本主義國家與最先進的因素，同時也有農業國度最落後的因素。這種情形同樣的反映爲意識形態的一部門的文學上面。

在中國文壇上我們可以看見許多由外國帶回來的近代國家裏的最時髦的流派，如未來主義，象徵主義，唯美主義等，但同時也能看見大鼓詞，說書，唱詞，小調京戲，那些比較適合於落後民衆趣味的文學。這兩種文學，正如一九三九年的最新式的流線型汽車和世紀的獨輪小車同時在南京路上走一樣，牠們是同時並存着，而且各有各的讀者羣衆，很少有相互的交涉。

是的，文藝大衆化的問題，在一九二八年初，當新興文學一抬頭的時候就被提出來過，但是這個問題的提法，一開始就只局限在一個狹小的範圍裏。結果這個問題就只有停留在咖啡廳上的閒談裏，而新興文學也就始終只在狹小的文化圈裏打轉。在另外一方面，舊的文學，因爲它和

某種勢力之有意的支持，因為經濟的極端貧窮所造成的人民的愚昧與落後，因為新的文學之墾荒工作的薄弱，於是它也就始終在廣大的下層民衆中維持着它的勢力。

蘆溝橋事件使整個的中國社會都起了劇烈的變化，同時也替中國的文學開闢了一條新的道路。全國各界大聯合共同對外，這不僅擴大了新文學運動可能的活動範圍，和打開了許多落後的讀者羣衆的眼睛，同時，即在文藝運動面前也重新放下了一個任務。即文藝工作者再也不能滿足於這文化小圈子裏的活動了，它必須向廣闊的無文化的愚昧的區域裏邁進，他們必須面向着這全中國的最大多數的農民。

但是文藝運動朝着愚昧的領域長征，並不能只從社會的意義和政治的意義上去估計。其實即從文學運動本身看來，它亦應該被看作爲從量的變化到質的變化的飛躍的時代的開始。由於民衆意識的高揚，由於抗戰過程中人與人間所發生的複雜的戲劇的關係，文藝和民衆生活的直接的接觸和交流，這正是偉大文學誕生的徵兆。

文藝運動的這個新的任務和新的方向就規定了文學的內容與形式。

文藝家的視野擴大了，他從戰爭中可以更清楚地認識自己的祖國。

文藝家的眼力更深入了。他可以一直深入中國社會的底層。

文學的題材更豐富了，一向不被人注意的東西，現在都因爲了和抗戰有直接或間接的關係而更形凸出。

文學的目的意識性更加明顯了，在一切的文學作品中都貫穿着抗戰的意識。

而同時在形式方面，爲了適應新的文學內容也必然的會有劇烈的變化；即它再也不能機械的把西洋文學的形式搬過來，或把舊文學形式不斷地重複了又重複。不是的，新的內容應該有新的形式，形式不過是內容的外現。一切外來的形式和過去的通俗的形式都必然的會通過新的意識形態而重新凝結成嶄新的形式。

x
x
x
x
x

但是一種運動並不是全部都能循着一條直線進行的。由於農村極端的落後，當新文學才開始闖進愚昧的領域裏去的時候，牠並不一定就能受到羣衆的歡迎，因此爲了更能適合於羣衆的趣味爲了更深刻去了解舊形式，更容易去攝取舊形式的菁華，更徹底去破壞舊形式，我們也就不能不利用舊形式。如果只看到前一個原因，那麼我們就很容易把利用舊形式只看成爲純粹的技術的問

題或短期間的過渡的辦法。但是相反的，如果只看到後一個原因或甚至把利用舊形式代替了整個的新文藝運動，那麼我們就很容易忘記了新文藝運動的創造性和多樣性。很可惜的，在目前還有許多的前輩文人竟忘去了這一點，而老是把五更調，大鼓詞，當成爲目前新文藝運動的正宗。

我們不反對利用舊形式，但我們反對以舊形式代替了新的文藝運動，或是把利用舊形式當成固定的東西，我們反對因利用舊形式而忘記了自五四運動以來的文藝上的傳統和它的主導地位。我們反對這樣的意見，他們以爲除了通過舊的形式以外，不必或不能有新的形式的創造。恰恰相反，我認爲這種新形式的創造才是目前應該提倡的文藝運動的主流！而舊形式的利用不過是創造新形式的一個方面，一個支流。而最近的事實也正證明有許多新形式的文學並不會受到讀者的歡迎。

我們更反對一批自命風流的人物，藉着利用舊形式的美名，而實際上却寫出一些連形式和內容都是舊的復古，把墳墓裏的僵尸拖出來當作祖宗崇拜，這不是天才，而是愚蠢。

確切地說起來，目前所流行的說法，即××以利用舊形式比喻作舊瓶裝新酒，這是十分正確的，因爲瓶和酒是兩件不同的東西，然而文學上的形式與內容是內在的統一。從來沒有一個作

家，他預先想好了一個形式的瓶子，然後用內容裝進去，像把酒裝進瓶子裏去一樣簡單。

如果從哲學的觀點來說：「形式是由內容所產生，所規定，所以內容對於形式具有優越性，當形式的獨立，發展到了障礙內容之更進一層的發展時，內容與形式的鬥爭，就引起「形式的邊界與內容的改造……」形式不但是內容之內的構造，而且也是牠的外的構造，在其發展上，內的東西與外的東西互相轉變互相推移，所以形式本身對於內容能够成就其獨立的發展，當形式由內的東西轉變為外的東西時，就和內容相對立，變為內容發展之障礙，所以形式在其發展上能促進內容的發展也妨礙內容的發展，這是形式對於內容的能動性」——見李達著的社會學大綱。

把這一個哲學的命題用到文學的創作方法上來，我想我們至少可以得出以下的結論：即文藝的形式是內容的外現，所以形式是內容的發展；但是內容一外現而為形式，形式又反轉來約制了內容。所以內容與形式是矛盾的統一。再從創作的過程上說，內容與形式是很難分開的，所以文藝的創作是自由的，同時又是不自由的。因此現在如果有人說：「無論任何藝術都一定有它的規則，而這個「可咒詛」規則又限制了內容……」我想說這句話的人顯然沒有看見真理的頭孔，而只是望見了真理的腳跟，因為他忘記了形式又是內容的發展，如果有人說任何藝術都是有規律的，因此舊形式是規律，新形式也是規律，這中間並沒有什麼不同的話，那麼我想這個人不是外

行便是愚蠢，因為他根本不懂得在創作過程中，形式和內容間的微妙的關係。

在這裏，也許有人要問，如果形式不過是內容的外現的話，那麼舊形式和新內容是怎樣統一起來的呢？

我想，在這裏我們的答案應該是：新的內容和舊的形式應該是從整個文藝運動的實踐的意義去求得他的統一的。可是實踐是生活的過程，是變革的過程，它絕對不能老是停留在五更調的重複上，老是停留在四皮二簧的反覆上，它一定要不斷的加進一些新的原素進去，從內面去打破舊形式一直到舊的形式有了一個質的改變。經過了這一個揚棄得來的新形式，它必然是能夠適應於新的內容的新形式，它比一切過去的形式都還要豐富。必須到了這個時候形式和內容才能够在創作的方法上得到統一。如果忽視了利用舊形式的這個實踐的意義和鬥爭的意義，那麼結果一定弄得不是我們利用舊形式而是舊形式在利用我們來提高自己的地位。

x
x
x
x
x

中國化，並不是把中國大門關起來，把中國過去的文藝的渣滓都當成國寶來保存，「中國化」不應該忽視外來的技術，尤其不應該忽視那五四運動以來的傳統的新文學的思想和技術。現代的中國需要現代的技術，因此所謂中國化的文學應該是以強烈的戰鬥的民族意識，來淘汰，洗滌，

洋化新的和舊的傳統的文學而造成新的更豐富的文學。

我們反對蹩腳的繪畫家用西洋的畫法去把中國人的面孔，畫成外國人的樣子，但我們並不反對用西洋畫的手法去畫成中國人的面孔。

所以文藝的中國化並不反對我們接受外國的傳統，而只是說要使它更貼近於中國人和更適合於中國人的口味而已。

文學是以語言來做媒介的。顯然的在將近百年來，中國的沿海各城市，由於和外界接觸的頻繁，已存形成着一種近代的中國語言，因此現代化的中國文學亦應以中國的近代語言來做基礎。自然我們也不能否認，這種語言還是不夠豐富，還不足以反映出中國各個角落裏面的社會生活。它正需要我們採擷所有地方，所有階層的口語來不斷地補充他的內容。可是我們並不能因此就過份地誇張帶有地方性的文學形式和語言，並以此來代表了一切，我們更不贊成向古老的辭句與去其尋腐朽了的字彙，裝模作樣寫成那不似文言又不像白語的文章。

x

x

x

x

x

要有中國化的文藝，同樣重要的，我們也應該有中國化的文藝批評。老實說一句，中國過去的文藝批評是還不夠中國化的。外國的批評家說了什麼，我們中國的批評家也就說什麼。並沒有

加上一點新的東西。

中國化的文藝批評，不僅要懂得世界文藝運動的動向，和一般文藝的規律，同時他還必須洞悉到中國社會的內在的規律性，和具體了解中國各地的風俗，以及各個階層的人物的性格。特別^①是當日的「文藝大眾化」「利用舊形式」等口號十分流行的今日，新的文藝批評家^②一次要拿出一部份時間來研究一下這些舊文學和民間文學，因為必須批評家自己了解舊形式然後才能够指導我們去利用舊形式。

過去文藝批評家的工作多是偏向於指出文藝運動的一般的方向和任務，但還是不夠的，我們要求文藝批評家更進一步的須要指出每個作家的長處和弱點，給與具體的建議或指示。這在幾年前用意識正確或不正確那一類的裁判官的態度是很不妥當的。

但是要使文藝批評家能够對於作者們有積極的幫助，那麼他自己本身就不能不或多或少地有一點創作經驗。文藝家的作品是不能只當成爲一個文藝作家的勞作的結果來看，同時我們還得把它當成爲創作的過程來研究，這就能解釋了爲什麼蘇聯的作家們對於原稿研究的重視。所以我覺得，如果一個文藝批評家只是從作品的外面去理解作品是不夠的，他必須進一步的從作品的內部去理解作品，體驗到他的創作的過程。

總括地說起來，自從抗戰發生以後，中國文藝運動已在最寬廣的範圍內展開，雖然表面上似乎還表現一些混亂，但這正是文藝運動向更高的階段飛躍的徵兆。複雜的內容要求着多種多樣的文藝形式，而利用舊形式也正是創造新形式的一種開始。但是我們反對這種說法：以爲一切新的文藝形式都要通過舊形式的利用才能達到，或是以利用舊形式作爲當前文藝運動的主流而輕視創作。我們的主張是我們要承繼自五四運動以來的新文藝運動的傳統，同時更在這不斷使文藝接觸大眾的過程中去盡量充實它的內容和形式。教育大眾，同時又向大眾學習，就在這交替的過程中，我們將更預覽着新中國的偉大文藝的誕生。

一九三九、六、六

目前中國詩歌運動



如果我們把五四以來的文藝作品拿來檢查一下，那麼我們一定會覺得詩歌的成績要比較小說和戲劇差一些。這原因說起來也許是很簡單，那就是詩歌所受到的文字的和形式的拘束（如詩詞格律）比戲劇和小說更大。中國詩歌的句子不能太長，如果西洋詩可以用很多的形容詞，形容句子，但中國詩歌却不成；同時詩歌的用字除了牠的意和形以外，還得考慮到他的聲音。如果外國人一個形容詞可以有幾個接音，可是中國的形容詞多數都是兩個音至三個音。所以中國詩歌是很難從西洋詩歌的摹倣裏獲得問題的解決。比方以前有人提倡過十四行詩，或是連押韻和音步也老用西洋詩歌的形式，結果因為牠違反了中國人語言的自然韻律，所以並沒有什麼成就。

至於從中國的舊詩歌裏面，我們的新詩也只學習到很少；第一因為中國古代的詩，現代的語言思想相差太遠；第二從五四以後那幾年起，我們簡直就很少注意到繼承中國舊詩歌的遺產的問題。

從郭沫若的女神起，中國的詩歌開始了牠的浪漫主義。哥德、拜倫的詩歌似乎間接的給予了我們以很大的影響（很慚愧，直到現在還沒有哥德和拜倫的全集的譯本），這種詩歌雖然是個人主義的，英雄主義的，可是牠當時是和中國的民族意識覺醒聯繫在一起的。所以它一方面對於中國舊詩歌的統治的形式來一個破壞，同時也就替中國的新詩歌樹立了初步的楷模。

接着，因為中國的新興貴族起來了，於是帶有都市味的、唯美的、享樂的頹廢主義，也就從外國移植過來，波特萊、魏爾倫，蘭德的詩一時便爲人所讚誦。這種詩無論從內容和形式看來都有着新興的貴族的氣味，不過如果從外國頹廢詩人的詩裏面，我們還可以感覺到某種情感的力量和衝激。那麼在我們中國的這些頹廢主義的詩裏面，只可能感到一些軟綿綿的女性的膩感。除了極端的追求美的外形和在這美的形式世界裏得到一些陶醉，以至於從這陶醉裏微微的感到空虛和傷感以外，什麼也沒有。即從形式上說，對於中國以後的詩歌運動，也沒有多大的貢獻。

顯然的，這種詩歌在中國是沒有多大的社會基礎的，因為中國的新興貴族，他們雖然具有頹廢的素質，但是他們並不能夠完全和這些由外國輸進來的頹廢情調合拍，他們中的大多數也許還是要在鴉片、蝴蝶和蘇曼殊這一類的詩歌裏面才能夠找到他的安慰。

不過，這種詩雖然沒有成爲中國詩歌的主流，可是從這一個系統演化出來的另外一種詩却在

中國都市的智力勞作者、大學生、技術人員中流行起來，那就是所謂現代派的詩體。這些詩人大致都是長期的洋化了的都市上居住，他們的世界是相當狹小的，因此他們的情感却又使他對這週圍的單調狹隘的環境感到不滿，可是同時物質的力又牽掣着他們，使他們沒有勇氣來打破這個世界，走出這個世界。所以他們憂鬱，他們具有新的都市風的傷感，他們喜歡以敏銳的感覺，從日常微小的事物中，去聯想到遙遠的，奇異的世界去。這個世界是幻象的。他們就自己陶醉在這奇異的幻象的世界裏。他們喜歡用輕靈的句子抒發出他的憂鬱，他們的情感正如從石隙裏透露出來的輕煙。

從這生活的狹的結裏透露出來的夢，也許是相當美麗的，可是他們在生活的面前却表現得異常無力，一當社會生活的漩渦愈轉愈緊的時候，他們就連發這些夢的機會都沒有了。

同這種詩同時並存的，是一些用冷靜的頭腦去看世界的詩人。他們把自己從客觀的世界抽出來，把這世界很客觀的描劃，構成功一種冷靜的美。如果詩的本質是傾向於抒情的，如果中國初期的浪漫運動是着重於自我表現的，那麼這種詩正是它的一種反流。這種詩派的來源是美國的印象派所發起，如A·洛威爾，K·弗羅斯特等人。他們企圖把雕刻上的手法輪進到詩裏而來。在我們中國歐克家初期的詩，正是代表這個流派，雖然它還不是十分成功。

這一種詩顯然是美國所流行的科學萬能的思想之反映。可是詩究竟不是科學，而且把主觀從客觀抽了出來，客觀亦將不成其爲客觀。這種抹煞主觀的詩的理論，暴露出自己情感上的貧乏，中國是以農林占大多數的國家，這種冷靜的姿，不僅是不能爲中國大多數的人民所欣賞，而且也不能爲許多出身於中國農村的智識者所欣賞。

這些許多流淚正而對立着的是一些急進的詩人。他們是承繼着五四運動初期的革命文學的傳統而前進的，他們首先提起了詩與政治的意見，他們着重於詩所負的社會任務，這是對的，可是他們不明瞭詩歌運動，先是提出一些對於詩歌的理論上的意見還是不夠的，它必須要在創作的實踐上真正的能開創一個作風。很可惜的，過去一些左傾詩人們却並沒有能够在創作上多多努力。有些忙於實際工作的人，既沒有工夫來寫詩，而詩的寫作者，却又往往站在實際工作的圈子以外在那裏乾叫。同時從整個的運動看來，他們似乎還不明瞭詩歌創作上的特殊的規律性。即他們以爲經過每一戰鬥爭，每一次事變，馬上就可以創造出一首詩來，他們不明白，詩歌之產生，並不是單純的某種事件之反應，而必須是經過了許多的事變，從這真事變中摘取其中最精采的部分，把某些情感轉移過來，集中起來，然後才能够凝結成一首好詩。因爲詩是文學裏面包含着最濃厚的情感部門，它需要以最簡單的語言傳達出最濃郁的情感。

中國的新興文藝運動太年輕了，文藝的理論雖然一般的已建立了起來，可是由於作家的生活經驗太少，所以也就很少人能從這簡短的歷史過程中積蓄起很豐富的情感，創造出完整的詩歌。

x
x
x
x
x

抗戰起來了，民族運動的高潮，開始了普遍全國，這正因為有了這一個廣泛的政治運動，於是詩歌才開始有了機會同廣大的羣衆接觸。在這裏詩歌的大衆化的問題就被實際上提出來了。

可是，自從抗戰到現在兩年多以來，我們的詩歌已走上了大衆化的道路了沒有呢？不用否認的，在這兩年多以來我們曾發現了不少的好詩，可是從詩歌的大衆化運動這個觀點看來，那就未免太落後了。詩歌的讀者羣永遠是那麽一個小小的圈子，因而詩歌也就永遠不能成爲中國抗戰中的一個有力的推動機。

從目前中國的詩歌創作的情形看來，我們不能否認中國的詩壇是相當凌亂的。我們現在不妨就現有的幾位詩人的創作來談談（這兒所舉的不過就作者個人所知的幾位，當然不能包括全體）。

第一、我們說到艾青先生，他的詩是很好的，他的好處是他能忠實於自己，在簡潔的句子裏

含着有豐富的情感，雖然這情感有時候並不十分健康。可是他有一種偏愛，即是他喜歡從側面去表現，象徵主義的手法，限制他使他不願意直接了當處理題材，喜歡用纖細的技巧去描劃偉大的場面。例如他用吹號手聯想到戰爭，從這裏展開了戰爭的場面。又例如「他死在第二次」，那位英雄的思路的路線，似乎也超出了那位平凡的士兵所能思索的範圍。所以從艾實先生的詩裏面可以看見現實，但是這只有通過了某種象徵的東西才能看到，我們和現實之間似乎還隔着一重透明的玻璃，總有點令人感到不甚親切。正因為他用這一種間接的表現方法，所以他的詩就不十分能夠為大衆所了解。因為大衆的情感是很直率的，雖然他有點粗糙，我常常這樣假想着，如果艾實先生能夠用更直率的手法來表現他的情感不是更好麼？如果能用比較粗的線條來描劃比較偉大的場面，不是更有氣魄麼？如果他能夠朝着這個方向走去，那麼是中國詩歌運動的光榮。

第二、我們要說到田間先生的詩。從田間先生的詩的排列法看來，他的確有斷像蘇聯的現代詩。而且最初一眼看下去，似乎他能夠給予我們以許多新鮮的印象。短的句子充滿着力，可是田間先生的詩，却缺少作為詩之生命的「情愫」。他的感覺是如此的敏銳，他把許多新鮮的印象都捉住，可是他好像沒有時間來把他組織起來似的，於是他把這許多許多的印象羅列出來，讀者們從他的詩裏面的確可（太）獲得很多的印象，可不會發生情感的共鳴。特別是中國的一般讀者，他們

不會從這些印象中組織出一幅圖畫。出關的詩正如個實裏的廣告，在最初擺出來的時候，很能夠吸引行人，可是放久了，大家連看也不要看了。

第三、我們要談到蒲風先生，他的詩的確是十合通俗，而且是多產。他是詩的新達漢諾夫運動者。同時我還得指出，他的確是詩歌運動的最熱心的組織者，可是他的缺點是他的詩雖然具體，情感的含蓄却太少。

第四、我想談到柯仲平先生的詩，柯先生的詩的好處是第一，他能吸收中國古樂府中的精華而加以製煉，第二，他有西洋的敘事詩的氣魄。第三，他能從民歌裏面口語裏面攝取了許多新的表現方法，大胆地引用了許多平常人所認為不能入詩的字句，當然他這種創作的方向是對的，雖然他現在創作出來的詩是太粗糙，太缺乏剪裁。

就是直到今天為止，詩歌還沒有成爲一個羣衆運動。雖然大家都承認詩歌的現實主義是對的，可是怎樣才算是現實呢？誰也沒有去管，雖然沒有一個人反對詩歌的大衆化，但是創造出來的東西，究竟大衆化到什麼程度呢？誰也沒有去管。各人走着各人自己的方向，沒有互相聯繫，沒有互相教育，沒有一個作爲詩歌運動的理論的基礎，沒有把詩歌大衆化作爲創作實踐上的指示，沒有把擴大詩歌運動作爲一種羣衆工作，不管大衆對於自己的詩歌怎樣批評，只是各自顧

替自己的辦法幹下去，這是永遠不能使詩歌運動成爲一個運動的。

x

x

x

x

x

所以我們今天爲了使中國的詩歌能真正成爲一種運動，一種力量，使詩歌不再受到別人的輕視，使詩歌能够有廣大的讀者羣圍繞在自己的周圍，我們認爲我們全國的詩人們實有團結一致，共同努力之必要。努力的方向有兩個：一個是創作方面；一個是組織方面。

首先從創作方面說。當然我們沒有任何理由，在這裏求規定出限制創作的教條，藝術的創作是自由的，詩人應有一切的自由來選擇表現的手法，可是這並不妨礙我們今天規定一個創作的最大方向。因爲假如不規定一個詩歌創作的最大方向，那麼誰亦可以一面高叫詩歌大衆化的口號，而一面又創造出最不犬衆化的詩歌；誰亦可以掛着現實主義的招牌，而創造出最不現實的詩歌。所以只有當我們共同決定了一個最大的方向，然後我們才能够根據着這個方向來互相批評，互相教育。

同時在詩歌方面，我們同樣的也需要民主，即詩人們應該有最大的度量來聽取別人的批評，過去種種不願意別人指出自己缺點的態度，應該完全改變過來。

那麼什麼是我們的最大方向呢？我想我們今天應該把「創造出真正能爲大衆所了解的作品」

爲我們創作的最大方向，並以此爲準則，建立詩歌的批評。

一切離開藝術的真實性，或是只追求着事物外表的形式美，而忘記了事物裏面蘊藏着人間性的東西，應該被視爲非現實的東西。藝術的表現當然不能脫離形象，可是如果只追求着這些形象，而沒有濃郁的情感含著在這形象的裏面，那還是形式主義。至於形象與形象之間的聯繫與組織，這自然更需要思想和藝術手法的高度的修養。

可是怎樣才能够被稱爲「大衆化」了的作品呢，我想這至少要包括以下三點：第一，要面對現實從正面去接觸它；第二，我們所用的語言，不要違反一般習慣口語；第三，表現的手法，一方面固須力求新穎和獨創，但是同時還必須顧慮到讀者們理解的線索。

其次說到組織方面，如果我們要開展詩歌運動，第一，我們必須更廣泛的組織詩歌座談會，在理論上來檢討過去各種詩歌流派之長處和缺點，更多的繙譯西洋的古典作品作爲我們新興的詩人的食糧。

第二，我們必須更廣泛的開展詩歌的朗誦運動，因爲詩歌的朗誦運動不僅使詩歌以更直接的方式傳達給羣衆，而且由於羣衆的反應可以不斷的刺激着詩歌的創作者朝着羣衆走去，改正他的創作的方向。

第三，我們必須在各鄉村，各縣市，各團體建立詩歌的通訊站。要他們經常吸收詩歌的愛好組織座談會，朗誦會，並聽取他們的意見，同時並通過這些通訊站搜集民間的口語，農民的歌來作爲詩歌創作上的參考。

廣大的詩歌運動必須提拔許許多的青年詩歌創作者，並經過他們去組織許許多的詩歌的羣衆，才能建立起來的。過去那種狹小範圍裏的貴族氣質是應該停止。

要使詩不含有貴族的氣質，首先就讓我們的詩人們放棄自己的貴族的氣質吧！

文藝與政治

過去，文藝家大概都是厭惡政治的，甚至有些文藝家簡直就把政治認爲是一種罪惡。可是現

在，文藝與政治分家的現象已經是過去了。文藝不過是上層建築的一種，在某種意義上說，文藝不過是政治鬥爭上的一個部份，他給整個的政治環境所決定着，比方現在因我們對日寇抗戰，所以我們就有抗戰文藝，這些文藝作品，都是配合着抗戰，而且是和抗戰有關的。

然而假如我們把文藝和政治的關係看作爲奴僕對主人的關係，可以用政治的力量來加以命令，或者把文藝作家都看成爲一般政治活動的人物，那又是錯了。因爲文藝雖然和整個政治動向相配合，然而他有着相對的獨立性，而在其發展上亦自有其特殊的內在規章性。如果我們用極端的功利主義去衡量文學，那麼我們就常常會把文學限制在一個極端狹小的範圍裏面，同時由於政治的過份干涉文學，結果就是忽視了文藝的特殊的內在規律性，和對於創作過程的缺乏理解，以至把奉命創作出來的東西代替了真正的藝術。

所以文藝的創作需要政治的自由，文藝的發達是與政治的自由成正比例的。

而且所謂文學上的傾向性並不是要求文藝家直着喉嚨呼喊什麼主義，宣傳什麼主義，不是的，文藝家的傾向性是在於文藝作家能根據自己的正確的世界觀和人生觀去觀察這個世界，並憑着這個世界觀和人生觀去接觸形象，選擇形象，排列形象，在他的作品裏佈滿着這樣的一種氛圍，使人們讀過以後，能夠有很大的感動，而跟着作者趨於同一的傾向。不過一個作家單憑着他的政治認識和正確的世界觀人生觀還是不夠的。他必須把一個立場貫徹到創作裏面去，即他在創作的過程中不會感到這是從外面來的壓力，而是內在的衝動，是藝術的衝動，只有當政治的傾向和藝術的創作傾向統一起來，這才能造成真正的代表時代的作品。真正因為這個緣故，所以偉大文藝的創作是比較落在政治後面。可是當新的文藝，經過一個時期的培植，而強壯起來的時候，它又常常能注視到將來，給人類的前途描畫出更清楚的遠景。所以文藝與政治的關係是要辯證的。去了解的。

自然我們也不否認在某一個時期，當社會鬥爭極端尖銳的時候，文學成爲了直接鬥爭的武器，如街頭詩，街頭劇，大眾劇之類，可是這一類文學的出現並不由於政治對於文學從外面來的命制，而是創作者自己，在鬥爭的烈火中，不能自制的願意將文藝貢獻於革命，從而這種文學的

藝術還是通過了文藝本身內在的規律性來實現的。

等到狂風暴雨的時代一過去，當每個生活部門都需要堅強的工作者的時候，文學自然也就不能例外而回復到原來固有的崗位上去，加深自己的工作，社會的進步並不僅限於直接武器的使用，同時還需要對於未來有着遠大的設計，對於過去有着縝密的檢討；對於現在具有鬥爭的熱情。

政治的最終極的目的是獲得政權，並維持這個政權用以達到某一種理想。然而這正是一個長久的過程。它並不如一般人所想像的，一切都可以在簡單的用命令來解決的。政治的強制力是需要的。然而人民日常生活中的思想，習慣，興趣，嗜好，的改革是無法能用政治力去直接干涉，直接解決的，它需要潛移默化，它需要教育，它需要比較細膩的，耐心的工作。恰好文學所要負的任務正在這一點上。

所以有時從表面上看起來，文學好像沒有什麼用處，不過是一個高尚的消遣品，然而從深一點的地方去看，文學之功用，正在於人不知不覺中施以教育。把人們的意識組織成一個流向。

從一般的方向說來文藝是屬於政治的，然而文藝並不僅限於政治，因為它可以在政治力不容易達到的地方執行它精神上的組織作用。

論感情的控制與創作

不是常常聽見有人說，文藝家是難以團結的嗎？不是常常聽見有人說：文藝家，誰也願意讀他的文章，誰也不願意同他一道生活嗎？是的，文藝人是情感豐富的，所以他常常不能控制自己的情感。最近常常看見有一些文藝界的朋友們因為了小小的事情，而大家破口大罵起來，這正是一個證明。

不過從今天文藝界的人的團結運動說起來這種現象是一種不幸。我們對於敵偽不能忍耐，因而也就需要我們對於自己陣營內的人們有更多的忍耐。因為我們如果不能忍耐，那麼我們也就無法說到團結。

而且就是從創作的立場說起來，一個作家的不能忍耐，不能控制自己的情感，對於他的文藝創作亦不是一件好的徵兆。關於這一點我倒想就我的感觸所及來說幾句話。

一個刺激來了，我們馬上就來一個強烈的直接的反應，一切的情感都宣洩出去，結果自己的

生活裏面就沒有豐富的情感蘊藏與儲蓄，這就造成了自己作品貧弱無力的基礎。一個野蠻人和沒有受教養的人對於外界的刺激反應得最是直接，強烈，然而大家都知道，野蠻人和沒有教養的人是很難產生出高度的藝術的。

比方，當一件悲慘的事情發生了，我們是應該哭的，然而環境却不容許我哭，這樣使得我不能不抑制着這種情感，也就因為了這生活內部的矛盾使得我們對於這事件的印象更為深刻。理智與情感的交流增加了藝術創作的酵素。經過了一個時期的蘊藏再經過許多同樣事件的反覆，等到機會到來，那麼我們就可以把這蘊藏着的情感意識地朝着一個方面噴發出去，或是把這個情感轉移到另外一個特定的方向，可是這個時候已經不是一種直接的反射，而是經過了自己人生觀的洗煉以後的意識的抒情。

又比方，我對於某件事情，我本來是要發脾氣的，可是，爲了顧全大局，我不能不隱忍，這種隱忍當然是增加了自己生活內部的痛苦，然而也正因爲了這種痛苦使得我們能够更多方面去體驗人生。無論社會的進化好，個人的發展亦好，總不會是直線的前進，而是曲線的前進。

不僅是人類社會充滿了矛盾，即每個人的生活內部也充滿着矛盾。文藝作家的生活內部矛盾愈多，則他所能理解的世界愈複雜，他的描寫也可能愈深刻。當然我們這裏所說的生活內部的

矛盾，並不是過去的靈肉衝突的說法，也不是理智與情感衝突的說法，而是從「人的本質在於人與人之間」這個命題，引伸出來的。社會是充滿了矛盾，所以反映到個人的意識上也就充滿了矛盾。過去有許多文藝家因為意識到了這個矛盾，而無法解決，以至於瘋狂，可是假如我們能夠把握到社會進化的最大的方向，在這一個大的前攝下面，來統一諸多的矛盾，那麼這樣一來，這些矛盾不僅不會損害他的創作慾望，而且會使他能夠洞察到各社會階層的心理，並從而根據着一定的立場來批評它。所以這裏就全靠有對於情感的控制力。

過去浪漫主義的文人企圖以外表上的畸形來掩飾自己的矛盾，或則是企圖用官能的刺戟來忘記自己的生活本身的矛盾，那都是過去的事情了。至於「任情使氣」的壞脾氣那更是封建時代的才子派的遺傳！

你想，一個爲了小小事情就不能忍耐一些的文藝人，他會能够深刻理解那些匍匐在黑暗的角色裏，受着無數次的壓迫和侮辱的人的心理麼？我想不能，因爲他對於這方面沒有一絲一毫的體驗。

所以文藝家如果想洞察到各方面的人類心理，他不僅要去多方接觸那些階層的人們，而且還要豐富自己生活的內容，增加自己的感受性。

學容忍和對情感的控制正是增加我們自己生活內容的一個辦法。當然我們並不主張無原則的忍耐。

聽歌

在我們鄉村裏常常有手拿竹板沿門賣唱的盲歌者。每當夏天的夜裏，男男女女都坐在屋門口禾坪裏手裏搖着一把大葵扇納涼的時候，這些盲歌者就成爲他們的上賓。天上粒粒星光，像珠網似的覆蓋着四野，而螢火則到處流飛着，少婦懷裏的小孩子已經入睡了，老農們咬着旱煙管，不時用手猛撲着他背上蚊蟲，就是在這時候，那盲歌者曼聲唱着，手裏打着竹板，他唱梁山伯祝英台，也唱再生緣，唱得使鄉下的女人流着黃豆般的淚。

去年夏天我回到家裏，我有機會又重新聽到這盲歌者的歌，照舊大家在禾坪裏手搖着葵扇閒坐着，那山形，那星星，那螢火，那樹梢頭的風聲，那一二堆白色的圍牆還是一樣，而這時，十多年前就認得的老盲者打着竹板子從白色的路上來了，於是大家就請他坐下來唱一隻歌。他的聲音也和十多年前差不多，不過氣息是短促一些了。唱的歌名是「七才子」。

故事的內容是這樣的，一位才子碰見一個情人，於是就在後花園幽會，後來這才子上京考試

樓中狀元。又爲某相府的小姐拋繡球選中，才子不得已乃入贅家，後來派往征番被圍，而遭
時，以前後花園的愛人因當時氣憤，會入山學道，這次聽見才子被困消息，乃帥兵往救，卒解重
圍，回來以後，一個才子兩個佳人都由皇帝賜婚，榮華富貴，共享昇平。

照這首歌的內容來說，可說完全是封建的文學，他和一般農民的生活真是遠隔千里，可是他
之所以能爲農民（實際不如說是一般紳士婦女及與地主有關的人們）所了解完全是由於這些故事
儘小說爲他們所熟知的緣故。

至於從它的形式來說，也是詞句非常典雅，絕非出諸無識的農民之手。例如

今生不了相思願，

前生燒了斷頭香，

有心欲作偷香手，

無人肯作有紅娘，

紅顏咫尺天涯遠，

天上人間路渺茫！

有門有路通嬌女，

景緻分明蓋廣寒，

清詩寫在花箋上，

墨筆淋漓在粉牆，

小生只爲一個紅顏女，

弄得精神顛倒顛！

最有趣的是在這歌裏面有非農民所能了解的傷感主義，例如

不久朔風吹入戶，

衰柳尙有春歸日，

人老何時轉少年……

從這首歌的內容和形式上看來，至少我覺得我們應該得出以下的結論：

1. 在民衆中流行而爲民衆所了解的歌並不完全一定是由民衆所創造或是爲民衆而創造的歌，因爲這些歌並不能真的表現人民的思想或感情，而構成爲人民生活有機的一部。

2. 這些歌之所以爲農民歡迎，是因爲他們對於這些故事早已熟識，而且歌本身的管調單純。

頗適合於農民的單調生活，因此，他們感到這些歌，至少總有些悅耳。

3. 詩歌之民族形式如果想在這樣的詩歌形式裏面，學習得一些什麼，那是希望很少的。在中國似乎越原始越落後的地區裏面，反而更容易得到真正的民間的歌。

後記

我本來沒有計劃寫什麼詩論，不過，我只想寫幾篇關於詩的論文。最先，我是寫好了「詩的形象」，「詩人在歷史上走過的足跡」兩篇。但是一面寫，我的思想就一面發展，於是我就準備打好一個計劃，要把它分成三部。第一部是包括着（一）詩人在歷史上走過的足跡；（二）略論中國詩史；（三）五四前後的新詩運動。第二部論創作是包括：（四）戰鬥者的詩人；（五）從美說到詩的美；（六）詩的形象；（七）詩的憂鬱；（八）評艾青的詩論。第三部是詩人論，包括屈原論，杜甫論等。

計劃雖然打好了，但由於繁雜的參考書和材料，結果，「論五四前後的新詩運動」，「評艾青的詩論」都無從寫起。「戰鬥者的詩人」一篇也不過是把詩人將要寫的幾個論點寫出，而沒有很好的發展。「詩的憂鬱」是因爲時間關係來不及寫，而詩人論方面也只是寫了一篇屈原論。

至於「論目前的中國詩歌運動」，「抗戰文藝的任務及其方向」等幾篇都是二三年前寫的，分別發表在大公報和救亡日報上。現在也都收集在這裏。

因為這是一本論文集，所以並沒有把所有關於詩歌上的問題都接觸到，最近，作者擬寫一本抒情詩論，即艾青的詩論的文章，恐怕要放到那本書上了。

一九四二年七月卅日於梅縣

封 底