

人·诗·社 和 诗·社



行印局書東大海上



新詩和新詩人

馮瘦菊編著

1929

上海
大東書局
印行

引言

這部新詩和新詩人，是我最近的著作之一。我在這次的浪漫旅行中，做了許多關於詩歌研究的著作；這新詩和新詩人就是其中最長的一部。全書約七萬言，分爲上中下三卷；共十五章，上卷論詩，中卷論新詩，下卷論新詩人。

新詩產生了幾年了，現在是否已經達到完全成功的目的；我確實不敢下斷語。不過新詩是日日向着成功的方面發展演進；這是誰都承認的。然而，我們試看看現在的一般新詩人，除了極少數的幾個之外，其餘大多數的新詩人，所做出來的新詩，可憐還都是粗疎薄弱的幼稚作品，與摹仿雷同的單調作品哩！這固然是因爲現在的一般新詩人，都不喜歡向情感的修養，藝術的訓練等等實際上用功夫；而專門向歐化日化誇奇立異等方面去努力的弊病的緣故。但是一般新進的詩人，因爲缺乏了一部詳論新詩詳論新詩人的精密豐

美的巨著，而致無所適從；或者亦是其中一個重要的原因。所以，我現在是覺得有著作這一部新詩和新詩人的必要。

然而，新詩是現代人的心聲，是社會的鳴籟；新詩人是國民魂的結晶，是人類的天使；這是何等神聖何等偉大尊嚴的事啊！我現在執筆來解釋新詩和解釋新詩人，我總覺得是一種僭越的舉動。這只能當他做一個綱目，或者是一個例解，萬萬不能當他是一部精密豐美的含有文學史性質的詩歌論。我只希望我這部書發表出來以後，能引起國內的一班詩人文學家的注意，使他們知道著作討論詩歌的專書是當今的急務，因而產生出幾部詩學研究的鴻篇巨著；那麼，我這部書亦就不為虛作。

我這部書是在旅行中的餘暇著筆的，前後不過十天就完成了。著作的時間既然很是短促，而旅行中又缺乏參考書；所以，書中所引用的作品，及外國各名家的議論，都憑記憶所及，罣漏之處，想必很多，請讀者諒之。

新詩和新詩人目錄

上卷 詩……………一

第一章 總論……………二

第二章 中國詩和歐洲詩的分類……………四

第三章 詩的組織……………七

第四章 詩的意義和價值功能……………八

第五章 我之詩的定義……………一八

中卷 新詩……………二〇

第六章 歐洲詩的歷代的革新運動……………二〇

第七章 中國詩的歷代的革新運動……………二三

第八章	新詩產生的小史	二九
第九章	新詩產生的原因	三四
第十章	新詩的要素	四〇
下卷	新詩人	七〇
第十一章	詩人與新詩人	七一
第十二章	新詩人就是創造者	七五
第十三章	新詩人就是天才者	八四
第十四章	新詩人就是大情人	九五
第十五章	新詩人就是平民詩人	一〇一

新詩和新詩人

上卷 詩

人類漸漸要發現，

我們要請詩來，

替我們解釋人生，

來安慰我們，

來支持我們。

——倘若沒有詩，

我們的科學就不會完全，

并且現在許多關於

宗教的與哲學的，

也要被詩所替代。

馬泰阿諾特

第一章 總論

什麼是詩，詩的種類，性別，構造，組織，怎樣？詩的定義怎樣？詩的價值功能又是怎樣？這幾個根本的大問題，從古代的書到現代的書，從偉大的詩豪到多才的文學批評家，都不曾完美盡善的下過具體的答案。（自然是以我個人所曾看過的書爲限）關於詩的構造，組織，和種類，派別，的問題。從來還有人分析說明得很清楚很詳盡；只是這個詩的定義的問題，古昔的一般文學者論調已經是各主一說，紛紜莫定了。到了近世，議論愈多，歸結點也愈不能一致；二十本詩歌論中，總有十九本的答案是不能相同的。至於詩的價值功能的問題，尤爲爭論最烈的焦點。有一大部分人主張詩是應該切合於人生的要求的，是要表露出現代人的煩悶與深愁的，是要喊叫出平民和勞動者的一般生活待遇的不均的痛苦；換句話說，他們就是要在詩裏表現出人生藝術的精神，以爲詩的價值功能專在實用。但又有一派人主張詩是應

藝術的衝動而產生，其價值效能專在美的產生，和快樂的產生，并不受什麼功利主義的支配的；他們以為詩的價值專在快樂。這不消說便是藝術至上主義者的見解了。同時此外又有一班詩人文學家，持着調和折衷的論調，他們以為詩之所以為詩，是自然而然的，是並不拘定界限的，表現或批評人生時可以見出實用的價值，主觀抒情的自己衝動時又可認出快樂的功能。他們對於詩的價值功能的問題，主張把實用說和快樂說合為一體；這自然是把人生的藝術和藝術的藝術這二大派別投入熔爐融化而重新鍛出的第三者的調和論了。——總之，關於詩的幾個根本大問題，大多數文學者的主張都是各執一說，各是其是，絕對不能够有同一的見解的。所以我們要解釋這幾個詩的根本問題，是萬分困難，複雜而且糾紛。然而我既有這樣不怕艱難的勇氣，這樣熱烈誠摯的希望，提起筆來一口氣要做出這一部洋洋巨著的新詩和新詩人；最先對於詩的幾個根本大問題，自然不能輕輕放過，不給他一個切實圓滿的說明的回答。下面所說的，便是我個人對於詩的幾個根本問題的直覺和經

驗，而大膽的赤裸的詳細敘說出來的。

第二章 中國詩和歐洲詩的分類

詩，這個名詞，英文的語根和法文的語根，都是起源於拉丁文的語根的；這大概是創造的意思。若說到他的沿革的分類，實在十分繁雜，類別多端。然而無論何國的詩歌，其最初大概都是起於民謠及抒情詩，這是中國和歐洲各國所相同的。我國的三百篇裏的國風，完全為當時的民謠及抒情詩；因為古代的語言簡單的緣故，所以成為普遍的四言體。（三百篇裏雖然有些不是四言的，但不過是偶然的例外，其大多數皆為四言。）直至南方的騷賦文學發生，屈原宋玉這一流大詩人興起，方纔有偉大的長節韻文；至李陵蘇武的唱和及古詩十九首，纔有完全的五言詩；至柏梁詩纔有完全的七言詩。（柏梁詩以前也有全首七言的，如飯牛歌，大風歌等都是，但自來都稱為歌，不稱為詩。）律體和絕體是六朝時發端的，到唐朝纔正式成立，成了普遍的正宗詩體。宋元二朝，詞曲勃盛，幾有替代五七言的正宗詩體的趨勢。明清

之世，劇本，傳奇，彈詞，也都很盛行；其間的字句的組織，少則三二言或一言，多則十言或十餘言，推其原因，無非是根據着語言的自然進步哩。歐洲詩的發源，起於民謠及幼稚的抒情小詩，舞歌，神曲，牧唱，農謠，等等。到了近代，詩體大為發達，種類繁多；然大約概括的可區分為律文詩及散文詩這二大部分。律文詩全盛於古典主義時代，現在雖然還占有一小部的勢力，但比起當時實在是一落千丈了。律文詩格律謹嚴，韻調整鍊，和我國的律體正差不多；就其形式而類分之，大概為民謠，律文詩，無定韻律文詩，諷刺體詩，抒情短歌，十二言體，十四行體，這許多種。散文詩起於近代，大別是二種：一種叫做散文詩，一種叫做自由句。自由句起源於法蘭西，恣情揮灑，不為音律所拘束。散文詩也導源法國，以散文的形式去表寫詩的情緒意境，而自由發展創作力的。總之，無論中國的四言體或五七言律絕體，歐洲的律文詩或散文詩，都是就詩的外形上區分出來的。但我們若是在內容的性質上區分，又可別為史詩，劇詩，抒情詩，這三大派別。史詩又名敘事

詩，中國如杜甫的北征，兵車行，諸將，哀江頭，哀王孫，洗兵馬，諸篇，李商隱的韓碑。元真的連昌宮詞，白居易的長恨歌，上陽宮人，新豐折臂翁，諸篇。和其餘唐宋一般名詩人咏史紀事的名作，都可算是有史詩的性德，歐洲如英國的彌兒敦，斯各德，德累登，這三位的長詩，和意大利的檀德的歌曲，便都是史詩的著名代表作品。劇詩又名樂詩，在歐洲當推英之莎士比亞，彭蔣生，法之囂俄，拉細勒，高兒奈集，諸大詩豪的傑作爲代表。中國如漢魏的樂府，關馬鄭白的曲，及其餘元明清諸家的院本傳奇，像西廂記，燕子箋，牡丹亭，桃花扇等，都有劇詩的意味。抒情詩專以抒發纏綿的情緒爲主，歐洲近代最盛，其間尤爲偉大不朽的，在英國則有擺倫，華德司華士，騷昔，柯爾立基，薛萊。在法國則有繆率，德那微尼，那馬第勒，佛朗士。在德國則有雪內，歌德，等等大抒情詩豪的偉大抒情詩爲代表。在中國則如詩經裏的國風，和後來的十九首，子夜歌，長相思，等類的古詩；和李商隱，溫庭筠這一流詩人的感興詩無題詩，和周柳姜張等詞家的詞的一部分，

以及近世袁枚龔自珍等詩人的重性靈尚情思的浪漫作品，其靈感真摯的情緒，都有合於抒情詩的意義。要而言之，史詩的性德，是以紀事為主；劇詩的性德，是以樂歌為主；抒情詩的性德，是以抒情為主。史詩和劇詩，在古代為最發達，但到了近代及現代，詩的精神形式兩方面都大大的起了革命，詩歌的作用，永遠以抒情為主，史詩與劇詩，幾乎被排出詩的領域以外去了。以上是說明中國和歐洲的詩的沿革的分類。

第二章 詩的組織

詩的本體的組織，可以做兩方面；一面是屬於思想的，所謂文學的內容，一面是屬於形式的，所謂文學的外象。內容的方面，是詩的精神；外象的方面，是詩的藝術。詩的藝術是用適當的文字表寫詩的精神的一種方法，詩的精神是被表寫於適當的文字（詩的藝術）的一種意境；換句話說，詩的藝術就是詩中的音節和字句，所以也稱做外形。詩的精神，就是詩人的情緒思想和宇宙的人事景物，所以也稱做本質，為便於研究起見，我現在且把詩

的本體的成分的組織分析而表列之如下：



第四章 詩的意義和價值功能

詩的本體的成分的組織，既如上章所述，我且進而詳言其意義和價值功能。

在我們中國的古籍裏，對於詩的意義解釋得最好的，我以為是虞書上的詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，這十二個字。現在且把這四句話來申說一下。詩言志，便是說詩是發抒感情表達意志的東西，和那些專門記載事實

或辯論解說的文字不同。那麼，詩便是主情的文學了。歌永言，便是說詩是可以唱的東西，是有節韻的和諧的，和那些不能唱的散文不同。聲依水，律和聲，便是說詩可以唱，所以有聲，能合律，所以聲韻調和；那麼，詩便是音樂的文學了。此外朱熹的詩經傳序也說得很好；人生而靜，天之性也，感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思，既有思矣，則不能無言，既有言矣，則言所不能盡，而發於咨嗟咏歎之餘音，又必有自然之音響節奏而不能已焉；此詩之所以作也。……這裏所說的思，便是虞書上的志；這裏所說的自然之音響節奏，便是虞書上的聲律；所謂志，思，便算是我們自己思想感情上的一切的活動之所謂自然之音響節奏，聲，律；便是把我們自己的思想感情的活動爲一種音樂化的表現。前者就是詩的精神，後者就是詩的藝術。詩的本質精神，以情感爲生命，詩的外形藝術，以音律爲主要。我們情動於中的時候，必然要發於外，發於外的時候，必然要帶些自然的音韻節調以助成其美具体化。所以稱做詩的，就是託外形表現於音樂的一種情感

的文學。原來文學的最初的起源，無非是表示一個人的腦殼裏的單純思想（情緒）的；太古的人民在耕牧樵釣之餘，休息嬉遊的時候，感着山川雲霞草木蟲魚的自然的美麗，心腦中便覺得有一種不可名狀的神秘的欣悅，就不期然而然的發露出一種驚歎讚美的聲音；天籟自鳴的歌唱，這種聲音歌唱自然而和諧，流利而清亮，可以感動他人，促成同樣的快覺；若用文字把這種聲音歌唱寫出來，便成爲韻文。我們現在所稱爲民謠，稱爲農歌，稱爲俚唱，稱爲古詩的，就是這一種韻文了。大抵古代這種詩謠，都是出於農夫漁父兒童婦女之口，很自然的抒寫出他們一時的直覺和情感的。詩經傳序上所說的：凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也；……便是指此而言。以丰姿天然，不假粧飾的語句，表寫出真摯爛漫敦厚纏綿的情緒，所感既深，悲欣俱甚；故其動人的力量最強。照這樣看起來，一首真詩好詩的完成，其中自然的音節和真摯的情感，這二件主要成分，是必不可缺的了。

自來我國的詩人文學家，對於詩的定義，從沒有一個曾下過具體的圓滿完善的解釋。我國從來的文學書裏，並沒有專門論詩的偉著；其間像鍾嶸的詩評，劉勰的文心雕龍，沈約的四聲譜，裴子野的雕蟲論，沈□的詩體明辨，以及詩苑類格，藝苑卮言等書，都不過是考示詩的源流，推敲詩的利病，或研究聲韻，或尚論體格。至於詩的定義的問題，却絕對不曾注意；偶然雖曾說及幾句，大也都解釋得不詳切不澈底，只有歷代的詩家所做的幾部詩話，尚稍稍曾論到詩的定義的問題。大抵他們對於詩的定義的見解，有的是從精神方面立論的，有的是從藝術方面立論的；從精神方面立論的，大都是以爲詩是主情的文學，其他偏於智或偏於意的辯論記述的文學，便不是詩；這就是根據着上面所說過的詩言志這一句話而言的。從藝術方面立論的，大都是以韻調格律做詩的標準，沒有韻調格律或有而不工整不謹嚴，都不算是詩；所以歌，賦，騷，辭，詞，曲，傳奇，在自來的文學者，都不承認他是詩。他們只認定每句五言或七言每首四句或八句的才算是真正的詩。因此詩的

定義，在我國是很狹小而且很簡單的了。歐洲各國的詩的定義，從古昔的時候，像英國的一般作家，已經普遍的把詩定義為創造，這自然是本着哲人亞里斯多德的論調而定的。到了中世近世，如歌德蘭杜這一流大詩人，都以為詩之所以為詩，是在形式上能為藝術的表現與否以為斷；（詩不單是情緒或表現的事情，他是形式的創造，思想被潛伏在詩人的內部，工作的精巧的熟練變成形狀，這創造的能力就是詩的起源，感覺情感或語言不過是他的原料罷了，）這都是從藝術方面下詩的定義的。至於注重於精神方面的，近世的作家之中，也大有人。他們的主張，多以為詩與其注重形式美的藝術，寧注重內容上情緒的想像的要素。主張此說最有力的人，也許可以說是英國的華德司華士；他在說明詩歌定義的論文裏，曾說明詩歌的發達的理由。據他說，詩是起於心歸平靜的時候，情緒發動而為热烈的感情，最初的情緒平靜的攷慮直到消滅靜止，而空想的情緒即代之以生。他又曾把詩歌上情緒的性質和價值加以充分的說明，他的結論是說詩歌是由感情惹入人心中間的誠實，是

知識的最初又是最後，又是知識的活動與精神。涅司金對於詩的定義也和這個差不多。他說，詩是基於高尚情緒的一種空想之表現。此外又有一班作家以為詩的定義是涉於神秘的空想的，他們以為詩這東西不但要訴於理解力，尤其當和玄妙的空想結合。最初唱此說的，便是無神論者的英國少年詩人薛萊，白朗寧在他論評薛萊的論文中，說詩的意義是在把世俗的東西弄成神秘的，自然的東西弄成精神的，實際的東西弄成理想的。英國的勃來克和俄國的梭維古勃他們二人的詩歌定義的見解，至少也有幾分和這個相同的；這又是一種新奇論調了。又有一派詩人，主張詩應該和真理哲學接近的；這派定義的來源很古，因為古代的哲人亞里斯多德已經會說過詩是一切文學中最有哲學思想的這一句話了；但是在近代，此派主張又很時髦了。歌林在他的詩的真功用裏會說道，詩的真使命不單在供給快樂，不單在表現有利或有害於人的感情，不單在增進我們人性的與人生的知識，他的使命是在理想的真理的默示。……印度的詩豪太戈爾，在他的詩集或詩的論文裏也時常顯露出這

派詩是一切文學中最有哲學意味的主張。又有人說詩是人生之批評的，那便是馬泰阿諾特，在他的有名的詩歌定義中，說詩的根本就是人生的批評，詩人之所以偉大的，就是以其能將理想很有力的很美的應用到人生上去；去答復這人類怎樣生活的問題。又有人說詩是作者的自己表現的，那便是田春月。他在那本新詩作法裏面說，詩是詩人一種自己的懺悔，是作者自己生涯的反映，是用韻文寫的自敘傳，是一個人的正直的告白。又有人說詩應該表現出音樂的精神的，那便是加萊爾，他曾說詩歌是音樂的思想。在這衆說紛紜之中，其能比較的對於詩的義解釋得明白完美的，能出以思精體大的議論的，也許可以推到亨特。他在他的何謂詩歌的論文裏，說詩的內容可由空想及想像說明之，其言語可由離合的法則調和之，詩這個東西，便是我們對於真理，審美勢力等的感情之溢出。這個定義雖下得很爲具體，但總嫌其稍爲疎闊一點了。所以我以爲在近世的詩歌定義中，對於詩的形式內容和效果能具體的加以充分廣義的說明而又很確切很短小精悍的，那麼，就不得不

算到斯鐵德曼。據他在詩歌的性質這一部傑著裏所說，詩是由音律的空想的言語組織而成，而用以表示創意，趣味，思想，感情，及人心的內部的東西。斯氏這種包涵萬象適切簡當的定義，在近代一般詩人或詩歌論者的詩的定義之中，恐怕可以算是最完善最確切的一條了。

詩的意義，和古今中外的詩人詩歌論者對於詩的定義的問題的種種見解。我上面已經說得很詳明了，現在且來說一說詩的價值功能。

詩是文學的一部，文學又是藝術的一部，藝術的發生，是起源於人類有一種藝術的衝動；這藝術的衝動，大概又可分爲二種，一種叫做實用衝動，一種叫做遊戲衝動，實用衝動表現於藝術的，是爲人生的藝術，其意義和價值是在實用；遊戲衝動表現於藝術的，是爲藝術的藝術，其意義和價值是快樂；我們若把這藝術衝動的原理來論詩歌，那麼，詩這種藝術的發生當然是原於遊戲衝動的，然當其爲自己表現或人生批評時，自然發見他實用價值和功能。及其完成之後，詩人由作者的地位移到讀者批評者的地位，玩賞吟誦

，便覺得有精神的美，而生出一種神秘的快樂，自然於實用本能中又發見他快樂的價值和功能；所以詩可以說是爲人生的藝術和爲藝術的藝術調和而成的；是要把實用的價值功能與快樂的價值功能合做一體的，是要於實用中覺着快樂，於快樂中認出實用的。但有偏主前一說的說，詩不問工拙，唯其智識，唯其在實用，唯其能爲人生化。又有偏主後一說的說，詩不問善惡，唯其美，唯其在快樂，唯其能爲藝術化。於是就分做現實主義和理想主義二派，成了爲人生的藝術和爲藝術的藝術的二大趨勢。其實沒有現實的智固然不能成詩，但是缺乏了空想的美，又那裏可以稱爲詩呢？理想主義的詩人，以爲詩完全是屬於理想的空想的，對於人生實際一點沒有關係，只靠着他們的想像力和一時的熱情，去自造夢鄉裏極樂國，一方面主張藝術的唯美主義熱情主義，抹殺一切深深地置在人生社會的痛苦與深愁，其不切實和其抽象，原是很錯的，但是現實主義的詩人，又把詩看做一種專門傳播思想或批評人間的社會教育工具。他們對於一切的自然事實的材料，從不曾下過一番默想

或反省的工夫，只曉得觀察，只曉得照着那些粗糙的淺薄的表面的實在現狀，原模原樣地略不組織地赤裸裸地盡行表寫出來。這種機械作用的表現法，究竟不是藝術的真效能，究竟不是詩的真價值，所以現實主義的詩人的錯誤，正和理想主義的詩人之不走實在的街道而空望海市蜃樓的錯誤一樣，都是失之太偏的。

原來詩是大自然的音律，在人類心中的反響，是詩人內部生活與宇宙意志接觸時的一種音樂的表現。詩的意境，就是詩人的心靈與自然的神秘互相摩盪映射時所造成出來的直覺靈感；這種直覺靈感，就是一切高等藝術產生的源泉，就是一切真詩好詩的本質。詩的創造和娛樂，都是自然而然的，并且是無意識的。凡詩人的內心所感到的，在藝術品中找到他適當的外形，於是從洋溢的愉快的熱烈的情緒裏流露出來，口就唱了，筆就寫了，所以詩不是做出來的，只是寫出來的，并且是沖出來的。德國的詩豪歌德氏曾說，我每逢詩興來了的時候，便跑到書棹旁邊，將就橫斜着的紙，連擺正他的時刻

也沒有，急忙從頭到尾地矗立着便寫下去。……照這樣看來，詩這東西，確實是自然的產兒了。并且大自然會暗示我們，真理曾告訴我們，現實與理想，人生與變術，實用與快樂，觀察與反省，這些的分別，都是相對的，而不是絕對的，都是一個個體的二方面的，都是相互而成的，不能够有什麼分明的界線可以把他劃開的。藝術的本身就是自然，真實的就是理想的，詩應該包含現實經驗的原素，而再把他放在理想的光明之下。換句話說，真正的詩是要能現實理想化的，理想現實化的，是要能人生藝術化的，藝術人生化的，并且是要於實用時感到快樂的功能，快樂時得着實用的價值的。能如是，便是偉大的詩，不朽的詩，成功的詩。

第五章 我之詩的定義

好了，現在說到我個人之詩的定義了。

我是一個年少學薄的詩人，憑着一點性靈，如何敢來下這詩的定義；所以每次提起筆來，都沒勇氣的自餒的擱下，但是懷疑到底是不中用的，自餒

也不是真正學者應有的態度，而且我又是個挽弓好挽強的倔強家，對着這個大問題，（詩的定義）偏偏不肯不求甚解的含糊說下去；因此只得出盡平生氣力，鼓起冒險嘗試的精神，主觀的獨斷的下個詩的定義如下。那麼，就是在高等純文學上，用音樂的刻繪的藝術方法，表寫出情緒的哲理的精神意境，而同時能爲自己表現與人生批評的，這樣的作品就是詩，就是真詩好詩。照我這個定義所說的，是把情緒的哲理的意境，而用音樂刻繪的方法表寫出來；那麼，所表寫的便是詩的本質精神，表寫的便是詩的外形藝術，而自己表現與人生批評，就是詩的價值功能；也即是詩的起源與詩的結果。要之，這個情緒的哲理的，音樂的刻繪的，自己表現的與人生批評的的三件事情，便是真正的好詩的必不可缺的三個重要條件。詩的本質精神純在濃厚的情緒與玄妙的哲理；詩的外形藝術純在音節字句之能爲音樂化與刻繪化；詩的價值功能純在詩中的意境能爲自己表現和人生批評；三者俱備，便是真詩好詩，便是偉大的詩，不朽的詩。三者全無或欠缺，便是薄弱的詩，失敗的詩，

而且完全沒有詩的可能了。

中卷 新詩

若非你自家感覺得真切，

你切莫妄去追尋；

若非出自你自家的靈魂，

決不會有深宏的快感能撼讀者之心。

——從歌德的（浮司特）

第六章 歐洲詩的歷代的革新運動

文學的發展好像有機物的長成一樣，發展的歷程與演進的狀態雖然十分複雜，但總有其沿革的跡象可以供我們的探討的。所以無論研究那一國的文學，或文學中的任何一種，我們若努力於發展史的推求，就立時能夠看出他的新陳代謝的痕迹來。不過詩這一種文學，其新陳代謝的作用，在近代文學中變遷得最爲利害罷了。論到詩的內涵，也和其餘的文學——小說，戲劇——

樣；經過古典浪漫寫實這三個時代而始成爲近代詩，那便是象徵派的詩了。古典文學浪漫文學極盛的時候，歐洲大名鼎鼎的文豪，如彌兒敦、賴倍萊丹、頤歌德等，都在詩國裏建過偉大的功勳。寫實文學勃興的時候，詩雖然也曾受着自然主義的點染，但詩究竟是主情的，所以立刻就反過來，重復豎起浪漫主義的大旗；結果就是產生出近代的象徵派的詩來。象徵派詩全盛之後，又變爲純粹抒情的耽美派的詩，最近有一班表現派，印象派，未來派的詩人，他們要從奇中見美，他們的詩就愈出愈奇特了。但這還是屬於詩的內涵的思潮的變遷，屬於精神方面的；我們若再看一看詩的藝術的體格的變遷，即所謂形式方面的，那麼，我們一定更要覺得驚異了。原來歐洲古代中世的詩，其音節格律，都極爲細密謹嚴；如節音，叶律，叶韻，分段，首韻，止音，抑音，駢句，格調等等，都是很講究的。法國的古典主義詩人卜阿羅在他的「詩訓四唱」中會說；『山歌小唱宜幽美，宜學特亞克李德和衛爾尼爾，哀吟輓歌宜真摯而鬱懣，戲中短調宜以善於雜亂而愈增其美；十四行短詩只要

布置不錯，遠勝於長篇巨作。至於諷刺之作，要不過於失真，……長詩如悲劇，當按規律與史事，如頌歌，當善擇所頌歌之英雄，和善於裝點古來的神怪，如喜劇，當以自然與真摯二者為要素。……」這種韻調格律的拘束，正和我國的沈休文所說的八病，與上官儀所說的六對，同其束縛思想，摧殘個性。十八十九世紀，法之拉馬耳丁囂俄，英之華德司華士，先後產生。他們用真摯的情感和自然的天性，來發為詩歌，故其筆力奔放，熱情四溢，印板式的韻調，鏗鏘式的格律，當然有些關他不住；但是他們所提倡的詩歌改革論，還是注意於詩中的思想語句的解放，並不是詩體的解放；直到一八六〇年左右，法蘭西的象徵主義的詩人波得乃爾和威爾乃崙興起，對於詩體的格律方面和韻調方面，纔有大大的解放，大大的革新。到了近三四十年來，法國又產出居斯打夫克倫，亨利耳業，潘威爾，保祿佛爾，保祿克羅德爾這一班大新詩人，先後創造出自由句和散文詩來；於是方纔把詩歌上的形式主義的遺範，從根本上推翻，掃除得乾乾淨淨。這種詩的革新運動，由法蘭西傳

到德意志，傳到美利堅，傳到俄羅斯，傳到南歐的巴爾幹半島，和北歐的斯干特那維克，更傳到愛爾蘭，傳到英國全土，傳到日本。於是全球各國的詩壇都風雲變色，都先後發生一場大大的革命。經過了這一回的詩國大革命運動之後，詩的領域就擴大得許多，詩的內涵也豐富得許多，新的詩人根據着自然的文學進化的原理，很自由的創作出現代的熱情真意的偉大的詩篇。——我們現在所說的歐洲的新詩，就是由法蘭西諸位偉大的新詩人所創造出來而飛騰活躍於各國的詩壇的這種自由句和散文詩啦。

第七章 中國詩的歷代的革新運動

不論古今中外，凡文學的革新運動，大概都是先從形式一方面下手的；大概都是先致力於語言，文字，文體，等方面的解放革新的。因為文學上的形式與精神，是有密切的關係，形式上有了束縛，活潑的精神便不能自由發展，良好的思想便不能充分表現。所以在文學上若要把精神和思想自由的充分的表現出來，就不能不先從事於打破那些束縛思想精神的枷鎖的形式的。

這種打破舊形式重創新形式的革新運動，在我們中國的文學沿革史上，也是很容易找出例證的；即以韻文（詩）而論，四言的三百篇變為騷賦，是第一次革新；又變為五言七言的古詩，是第二次革新；賦變為無韻的駢文，古詩變為律詩，是第三次革新；詩變為詞，是第四次革新；詞變為曲，為劇本，為傳奇，是第五次革新。我們若以銳利的眼光來觀察這五次革新運動的經過的表現，便可斷定從三百篇直變到詞，曲，劇本，傳奇，每次的革新都是進化的；又可斷定這詩的進化是沒有一次不是跟着詩體的進化來的。原來三百篇中，也有幾篇描寫很細膩的作品，如碩人其頤，七月流火之類。又有幾篇組織很完美的作品，如常棣之花，我出我車，氓之蚩蚩之類。又有幾篇思想很好抒情很真的作品，如陟彼北山，坎坎伐檀兮，汎彼柏舟，蓼蓼者莪，正月繁霜之類。三百篇裏的詩，雖然很有許多是自然真摯之作，然而究竟總不會脫去民謠的簡單組織；直到戰國時代，屈原宋玉這一班大詩人應時而興，發展他們偉大的創作力，造出騷賦體的長篇韻文；意摯情深，淋漓盡致。我們

讀了屈原的離騷，九章，九歌，遠遊，宋玉的九辨，招魂，高唐賦，神女賦，諸篇；覺得他們的描寫的細膩，織組的完美，抒情的纏綿悱惻，寄意的婉妙入微，都比三百篇裏的佳作高得很多；這便可見第一次革新的進化的價值了。但是騷賦體的長篇韻文，多喜歡用沒有意思的兮些等字做煞尾，停頓太多又太長，甚是不靈活，不流利；所以西漢以後的古詩，便定爲五言和七言，貫串篇章，復刪除去那些兮些等煞尾字；這麼一來，詩的形體就更爲流利活潑了。若不經此一回的改革，便決不會產生出那篇全篇五言長至一千七百四十五字的焦仲卿妻，和上山採靡蕪，十五從軍征，木蘭辭，和蘇武李陵的酬唱，和卓文君的白頭吟，秦嘉的留郡贈婦詩，和魏武帝的苦寒行，葛里行，梁武帝的河中之水歌，東飛伯勞歌，這許多好詩來的；這就是第二次革新的進化的成績。到了南北朝，有范雲，蕭琛，任昉，王融，蕭衍，謝朓，沈約，陸倕，這八個人；號稱竟陵八友，內中沈約最有名，他最講究聲律，定下平，上，去，入，這四聲的音調；又定下平頭，上尾，蜂腰，鶴膝，火韻

，小韻，旁紐，正紐，這八病的格式。因他這一研究，便開了駢文的軌範，律詩的先河。自此一般的詩人文學家，都醉心研講整齊的美，雕琢的美，典雅的美；於是就產生出六朝隋代的華麗典雅的駢文的大多數珍篇瑤什，和唐宋的聲調鏗鏘格律工整的律詩的大多數不朽傑作；這便是第三次革新的進化的收效。

然而格律工整了，聲調鏗鏘了，大家又感到束縛的痛苦，而且五言七言的詩句，究竟是不合於語言之自然組織的；因為我們說話，決不能限定他爲五言或七言；於是大家更想到參差的美，疎散的美，浪漫的美，而創造出比較五七言律絕的整齊句法更爲自然更爲參差的句法的詞來。我們試看唐五代的詞家，如李白，花蕊夫人，韋莊，歐陽炯，孫光憲，李後主，馮延巳等人的好詞；和花間集尊前集等詞集中的佳作；又試看南北宋的蘇軾，歐陽修，柳永，晏殊，張子野，秦觀，周邦彥，李清照，辛棄疾，姜白石，史達祖，吳文英，王沂孫，周密等詞豪的著名作品，其中聲調的和諧，語氣的曲折，

丰神的搖曳，決不是五七言的律絕詩所能寫得出做得到的；這便是第四次革新的進化的證實。不過詞雖然能够曲折搖曳的傳達出詞人的感情，但他的體裁總是很短小很簡單的，最長的長調也不過只有二三百字，普通的小調中調只有十餘字或數十字；不能夠容納豐富的材料和複雜的偉大的情緒。所以自宋代以後，便又產生出南曲，北曲，劇本，傳奇來；一方面逐漸刪除詞體裏所剩下的許多束縛自由的限制，一方面又加上詞體所缺少的襯字套數等等幫助文學精神具體表現的工具。我們看一看金代的北曲，如王實甫的西廂記，元代的南曲，如高則誠的琵琶記，和元代的大劇曲家如關漢卿，馬東籬，鄭德輝，白無咎，李壽卿，張鳴善等人的傑著，和明清二代的湯臨川，鄭若庸，梁伯龍，徐文長，尤悔庵，凡鳳亭，李笠翁，蔣清容等傳奇家劇本家的名作；就可知道他們的創作力比較唐宋的詞家又更為豐偉而宏厚了，這就是第五次革新的進化的結果。總之，從古代的三百篇直到宋元明清的曲劇傳奇，其間每次的革新都是比較的進化的，都是比較的合於語言之自然組織的。

；而且這五次的革新運動，都是順着文學上的自然進步的趨勢而逐漸實現出來，並沒有誰人能够強使之然的。不過文學的自然進步趨勢，有時被人類的守舊性習慣性所阻礙，因而停滯不前；到了應該革新實現的時候，不能够革新實現，所以就必要用有意的鼓吹去促進他，使他能於短期間內猝然革新實現，這便是文學革新家的功力了。但是這五次革新運動的進化的結果所產出來的詞曲劇本傳奇，雖然比以前的古詩騷賦律詩解放得很多，然究竟還有一個根本的大束縛存留着，始終不會把他取消。因為詞曲劇本傳奇等的產生，都是脫胎於古代的樂府的，都是要音樂合併的，絕對不能完全脫離套韻格調而獨立，絕對不能打破詞調曲譜的限制。直到最近（民國六年）的新體詩產生，在詩體上纔有澈底的根本的大解放大革新。新詩合乎天然的音節而不拘平仄，本着創作的自由精神而不拘格律，順着語言的自然與題材的繁簡而不拘長短；十幾個字可以成爲一首詩，幾千字幾萬字也可以成爲一首詩；不但打破五七言律詩的專制體裁，并且推翻詞調曲譜的各種束縛，不但取消對仗

用典的等等陋習，并且用當代的白話來做表現思想情感的工具；這種詩的形式精神二方面的大解放的革新運動，實是在我國數千年以來文學上的空前大事業，而且是我國的詩史上的第六次大革命的大進化。

第八章 新詩產生的小史

滿清一代的詩學，本來是極爲豐盛的。清初的詩人，如錢謙益，吳偉業等，都做出很好的詩。到康熙時候，詩學更盛，像宋琬施閏章陳維崧王士禛朱彝尊趙執信查慎行等詩家，在當時的詩壇上都有他們的相當的價值和位置。乾隆以後，風氣漸變，然那時的詩人，如沈德潛，袁枚，趙翼，蔣士銓，厲鶚，黃景仁，張問陶等，還能够維持一代的風雅。到了清季，治詩文詞的人日見減少；後來廢科舉，設學校，各種科學列爲課程，學者並進兼修，當然不能照從前的老例專治文學，於是詩詞益見退化；只有一班無聊的詩人，像沈乙庵，陳散原，樊樊山，易實甫，鄭蘇龕，陳石遺等輩；做出幾首古董派或肉麻派的詩歌，來撐持場面；詩學已經是一落千丈，不容不改革了。而

且那時的民智也已逐漸開通，歐美各國的新學說，如潮瀉入，自政治以至社會，無不受其影響，震撼動搖。其中尤以文化學術思想上的變動為最劇烈，幾千年陳陳相因遺傳下來的舊文學，豈能適應今日的需要與利用？這正是神州文學久枯餒，百年未有健者起，新潮之來不可止，文學革命其時矣的時候；詩體的大解放大革新，自然是不能幸免的事情，一觸即發的了。論到革新的動機，是始於清代末年，其時譚嗣同，黃遵憲等人的作品，便以驅使歐語創造新名鼓吹思想為能事。人境廬的詩，語句思想，都很清新；而譚嗣同尤以詩界革新家自豪，曾自題其詩集為三十歲前舊學第幾種，這便可見他的文學革新的意氣了。不過他們二人的新詩運動，還沒有一種具體進行的計畫，不敢以白話入詩而且在詩體上，還沒有多大的解放。然和他們同時的梁任公，却在飲冰室詩話裏批評譚嗣同的改革太過激烈；他說詩體的革命，只在以舊風格含新意思為止境。這種不敢根本打破舊體形式的不澈底改革，實在是時代思想未成熟的緣故。辛亥革命以後，國人的思想上更去了一層束縛，更

染上一點自由，大家都知道一時代的文學工具，只能夠代表一時代的文學精神，文學精神變革了，文學工具也一定要跟着變革的，於是舊詩便破產了，於是新詩就產生了，就發展演進了，就正式成立了。至於新詩壇的第一個先鋒，最先豎起革命軍的大旗的人，自然要算是胡適之。但是胡適之的詩體革新運動的經過，我們還可以看出他的逐漸變化的痕迹來。胡適之雖然是個時勢所造成的文學英雄，但他昔年已有卓識，已經很不滿意於舊文學，尤其不滿意於舊體詩。他讀詩論詩的態度，也和他人不同；我們看他的自勝生隨筆和與友人論文學革命的幾封信，便可知他的意氣的奇橫，眼光的銳利了。他的革新運動的初意，原想要用文言創新體，進一步而用白話來做舊式的歌行及詞曲，更進一步而打破舊形式，作自由句；但有時仍運用些詞曲的風格句調，或於白話中加入少些文言，並且句末還有用韻；他的嘗試集第一編，就是這樣的。等到他的建設的文學革命論發表以後，他始專門從事於無韻的自由句，並且純粹採用白話。（他嘗試集第二編裏有許多是很純粹的自由句

，)到了最近，他所做的一些新詩如例外藝術等（嘗試集外詩）又有散文詩的趨向了。

要之，自從民國六年胡適之倡起文學革命的新詩運動以來，最先做新詩的，就是新青年社裏的劉半農，陳獨秀，周作人，沈尹默，唐俟等幾個人。他們都做得很好的新詩，那時雖有一班守舊派的文學家大加反對攻擊，可是表同情於新詩的人却一日比一日多，新詩的作者也蜂起雲湧，日見興盛。北京如新潮社裏的俞平伯，傅斯年，羅家倫，王統照，寒星，沈兼士等，如少年中國學會裏的黃仲蘇，康白情，左舜生，周太玄，田壽昌等，上海如星期評論的沈玄廬，戴季陶等，如時事新報的郭沫若，宋白華等，都先後露其頭角；於報章雜誌之中，各發展他們的自由創作力，努力去做新詩。白話詩壇，一時頓覺十分熱鬧。這比民國六年以前只有胡適之一個人單鎗匹馬在白話詩的試驗室裏冒險嘗試的時候的畸形，自然大不相同了。到了現在，從事於創作新詩的人愈多，新詩的作品也愈見發展，日趨完善。舊體詩詞，已完全

失去其存在的能力和價值，差不多要被排出詩的領域之外。無論從北平上海到廣州成都，無論從報紙雜誌到專集單行本，都有多量的新體詩出現；出奇制勝，儀態萬千。其間粗疏薄弱的幼稚作品，摹仿雷同的單調作品，固然不少；但是確有創作的活力，能够顯示一種足以替代舊體詩詞的能力的作品，也竟能產出許多。這三四年來，從各種出版物上我所看過的而且記憶得來的，並且我個人的意見認他爲確實成功的名作品的；如胡適之的一念他，三溪路上，大雪裏一個紅葉，應該示威，一笑。周作人的小河，路上所見，病中雜詩。寒星的山絃，鐵匠。俞平伯的春水船。傅斯年的深秋永定門城上曉景。沈玄廬的想，戴季陶的可憐的我。康白情的送客黃浦，天亮了，廬山紀遊雜詩，一個太平洋上的夢。吳芳吉的明月樓，護國巖，婉容辭。田壽昌的梅雨。周太玄的黃蜂兒。劉半農的無聊，一個小農家的晚，回聲。陳衡哲女士的鳥。湯漱瑜女士的雪三部曲。宗白華的藝術。徐蔚南的獄中的人，微笑。郭沫若的棣常之華，鳳凰涅槃，晨安，巨砲的教訓，天狗。梁宗岱的失望。

朱自清的輓歌……諸篇；都是表現得很有力描寫得很細膩抒發得很真摯的好詩真詩。總之，現在的新詩雖然還有多少缺點，但這是創造時期中的必然現象，以後必然會逐漸改善，達到完美盡善的全盛期的，至於現在的新詩確有替代舊體詩詞的能力和價值，那是一定無疑的了。然而飲水思源，我們看見了現在的新詩的發展進步，自然就不得不歸功於胡適之氏的冒險嘗試的實驗精神哩；這便是新詩的產生和成立的經過的小史。

第九章 新詩產生的原因

然而，我國的文學從來是很重因襲摹仿的；就韻文而論，數千年以來雖然也曾經過幾次的解放，幾次的革新，但到底還沒有澈底的大解放。而且經過一次的革新，一方面雖取消些舊束縛，同時一方面又增加些新束縛。並且我們中國的民族心理，究竟是比較的富於保守性的；舊體的律詩詞曲，都有二三十年或數百年的歷史上的遺傳力和信仰力，爲什麼在這最短促的時期裏，就能够實現出這種根本推翻舊體形式觀念的革新大運動，而產生出這種全

無束縛的新詩來呢？無論一件什麼事情的發生，都有他的各種原因；難道這個新體詩運動的革命偉舉，沒有他的種種原因就能够實現出來的嗎？據我個人的意見，新詩產生的實現，確爲着下列的幾種原因；

(一) 識域環境的關係：一個時代一個民族國家的人們，有一個時代一個民族國家的人們的識域和環境；識域環境因時間空間的種種關係而變動革新，人們的精神生活和實際生活也一定要跟着變動革新。我國近二三十年來，因外來的思想學術的影響，一般社會上從精神生活的識域到物質生活的環境，都已改頭換面，煥然一新。做詩的人的識域和環境都已變遷了，他們的詩，怎能不改變？怎能不革新？換句說話，譬如在知識上，古人所歌嘆爲神奇玄妙的，到現在已經不值一錢了；在理解上，古人所視爲不可思議不可解的，現在因爲有了種種的發見和發明，也已經視爲平常了。卽如在情感上，（人類的情感本來是永久一樣不變的）現在因有了知識理解的扶助，像戀愛忠孝等等的感情表現，也呈出與古不同的色采來了。但這還是就識域方面的

精神生活的變革而言的；至於環境方面物質生活，那更有明顯的變革。譬如從前的旗亭，野驛，紙窗，更漏，現在已經變做車站，旅館，升降機，電風扇了。從前的紅羅襪，香鈿車，現在已經變做大禮服，摩托卡了。要之，詩人的識域和環境，精神生活和物質生活，因為時間空間的各種關係，都已變動革新。那麼，他們的詩歌裏所表現出來的精神，當然也一定要跟着變動革新。又因為文學上的精神和形式有連帶密切的關係，所以詩的形式方面也同時跟着變動革新。

(二) 社會經濟的關係：近代的中國社會，經過幾次急劇的變亂，經濟組織很不完善，民不聊生。同時又受着他民族的迫壓打擊與激刺，一般對於舊的制度文化都起懷疑，於是各種的新潮流主義遂應運而興。就是這紅塵飛不到的詩壇，也不免要受着這種潮流的震撼。一方面在這激烈的經濟壓迫的生存競爭的社會裏過慣匆忙繁劇的現代生活的人們，因為過度的勞役與執苦，心身都生了疲倦；終日慘淡經營，其物質生活，偶有餘暇，自然不喜歡

用心致力於纖巧古奧的文學。所以對着聲律謹嚴雕琢典雅的舊體詩詞，當然覺得十分煩厭。由煩厭而想到另闢新境另創新格，於是新詩就應時而產生出來了，倘不經此一次的大革新，那麼，詩這東西只配給那班吃了飯沒事做的貴族階級遊民玩賞唱和，不配給那大多數的平民勞動者看讀了。我們試看變風變雅作於周室之衰，騷賦興於戰國亂離的時候，五言盛於漢末，七言成於五胡亂華之後，詞盛於宋之南渡，曲劇產生於金元擾攘之際會，這都是因社會組織和經濟組織的變革的關係而使然的；此種歷史上的陳跡，便是很好的證例。

(三)文學的自然進化：文學是代表思想言語的利器，詩尤其是人類的思想語言的一種自然流露的音樂表現。思想語言進步了，詩也一定要跟着進步的；譬如四言變五言，五言變七言，詩變詞，詞變曲劇，這都是循着文學上的自然進化的軌道，一步一步的逐漸改革演進的。但是進步到曲劇，還是不能夠完美盡善的完全代表人們的一切的思想言語。現在倘若再不產生出新

詩，那麼，二十字或二十八字的絕句，決不能表寫現代人的精密的觀察；五七言八句限平仄拘對仗的律詩，決不能抒發現代人的複雜的情緒；依調按譜的詞曲劇本，決不能委婉達出現代人的繁碎的言語和神秘的思想；文學的自
然進化的程序，豈不是要停止進行嗎？

(四)舊詩末流的腐敗：舊體詩到了滿清的末年和民國的初年，是腐敗到極點的了。當時那一班自命爲大詩豪老名士騷壇健將的，簡直沒一個不是掛招牌賣假藥的光棍。他們各人都各自標明他是專門學某派或專門學某人，像那專學漢魏的王壬次，專學晚唐的樊樊山，專學同光派的鄭蘇龕陳伯嚴等，便是這一類的假古董的代表。此外又有一班人雖不曾標明他要學某派某人，但是奇奇怪怪，喜歡用奇字僻典，參以滑稽濫調，以博得一般俗子的驚賞；像龍陽易哭庵的滑稽詩，就是一個好例了。至於南社一流人的詩，更是萬分淫濫委瑣，動不動便把江南，銷魂，斷腸，香脂膩粉，淪落飄零等等肉麻名詞，三打二打的堆砌起來。總之，無論其爲漢魏派晚唐派同光派，無論其

爲滑稽派或肉麻派，他們所做的詩，都是奴隸性質的，都是死文學的，都是矯揉造作的，都是典故的結晶體的；完全沒有一點真性靈真情感。這正如章太炎的辨詩篇中所說的，近體昌狂，篇句填委，凌雜史傳，不本情性；……考徵之士，視一器，說一事，則紀之五言，陳數首尾，比於馬醫歌括，……舊詩的末流如此；其去抒發民族情感的本位正不知幾千里而遙了。舊體詩歌的末流，既是這樣濫鄙腐敗，這樣根本不能存立，自然無怪那班鼓吹詩體大解放的革命詩人一興，便如摧枯拉朽一般，一戰功成哩。

(五) 歐美日本的新詩的影響：歐洲自從法蘭西自由詩散文詩勃興以來，各國的詩壇沒有一處不受其絕大影響。近二三十年來，如美利堅，如德意志，如英國，如愛爾蘭，如俄羅斯，如南歐的巴爾幹半島諸國，如北歐的斯干特那維亞諸國，都產出許多很著名的新詩人；創作出很多量很美質的新詩。其中像法之潘威爾，保祿佛爾，美之惠特曼，屈勞伯爾，德之檀曼爾，英之卡本德，俄之布洛克，愛爾蘭的夏之唐珊南，南歐希臘之柏拉瑪斯，北歐

瑞典之赫嚒斯頓等大新詩人；尤爲膾炙人口。而東鄰日本自明治維新後，詩壇也起一大變革；由新格律而進爲自由詩，由華詞而進爲白話。近來創作力較優的新詩人，如生田春月，石川啄木，野口米次郎，興謝野晶子，原阿佐緒等，也皆名盛一時。歐美日本這種新詩，我國於民國二三年以前，雖完全沒有譯本，然國外的一班留學生和國內的一般精通外國文的文學家，耳濡目染，自然不免受了些影響，起了些驚喜，生了些感動，由影響驚喜感動而同化，由同化而羨慕，更由羨慕而摹仿，而嘗試；等到嘗試功成，新詩就具體的產生出來了。

總之，有了上列的五種大原因，更益以胡適之氏的晨鷄一鳴，自然全國的詩壇都起震動，而誕生出新體詩來。但到了現在，新詩已由嘗試的時期逐步改善，而達到成立的時期了；——這便是新詩的產生的原因。

第十章 新詩的要素

詩是人類的情操，情緒，直覺，靈感等單純素直的原則的結晶體。所以

新詩的創造，貴乎自然流露，不當雜以絲毫矯揉造作的雕琢工夫。詩人是大自然的鳴籟，只要把他所看見的所感觸的亂頭粗服真摯爛漫的歌唱出來就好了。所以新詩的創造貴乎丰韻天然，不當參以些須塗脂抹粉的粧飾手段。舊詩大都守格律，拘韻調，尚典雅，講雕琢；甚且着力於摹仿家派，專心於粉飾聖朝，趨古僻，弄技巧，腐心於修辭鍊句之末，而陷於文字的遊戲。所以大多數是虛偽的詩，貴族的詩，死灰枯木的詩，新詩却與舊詩成爲反比例，自由成章而沒有一定的格律，切自然的音節而不必拘韻調，以白話入行而不尚典雅，貴質實樸素而不講雕琢；表現自己，批評人生，理想高深，熱情洋溢，破除一切束縛性靈桎梏思想的枷鎖鐐扣，而反於原始時代的人類的心聲。所以新詩的唯一的生命的要素，就是自然二個字。但是自然這個名詞，也自有他的相當的界說；倘若全無限制，那麼，小孩子的亂唱，瘋人的謔語，叫化子的喊聲，他們也都是出乎自然的，難道這也可稱爲新詩嗎？所以新詩雖是很貴乎自然的，然而精神方面的情緒，思想的組織；藝術方面的音樂化

刻繪化，價值方面的表現自己批評人生，還是很要講究的，不過根本上不能違反自然二字的本旨罷了。我在本書第一卷第五章裏，對於詩所下的定義是在高等純文學上，用音樂的刻繪的藝術方法，表寫出情緒的哲理的精神意境；而同時能爲自己表現的與人生批評的，這樣的作品就是詩，就是真詩好詩。若把這個詩的定義來做新詩的要素，那麼，新詩的根本的條件就是有這情緒的，哲理的，音樂的，刻繪的，自己表現的，人生批評的的六大要素。情緒的與哲理的就是說新詩的精神方面要有豐美的感情和真妙的哲理。音樂的與刻繪的就是說新詩的藝術方面要有音節的和諧和字句的美適。自己表現的與人生批評的就是說新詩的價值方面要作者能有個性的顯示和人羣的同情。我現在且把這新詩的精神方面藝術方面價值方面的六個重大要素，逐段爲詳細的說明如下。

情緒的與哲理的，（新詩的精神方面）

（一）情緒的：詩是主情的文學，濃厚豐美的情緒便是新詩的生命。倘

若一首新詩的內涵沒有豐美濃厚的情緒，那麼，就和一個人沒有靈魂的活力一般；全完失去他詩的意義和效果。我們要知道詩的本質的組織，雖然也有抒情，說理，寫景，敘事這四大成分；但是情的成分，却比較理景事的成分大得多，要緊得多。因為理，景，事，都是外來的觀念，而情却是由人心內部生出來的靈感。純然抒情的詩，固然必要有豐富的情緒，便是說理，寫景，敘事的詩，也要有幾分情緒調和在裏面，纔有生趣有精神。倘若沒有情緒加入其中，便沒有生趣，沒有精神，沒有生趣精神，這首詩便變成將死字填入公式裏的印板形式文字，和泥人木偶一般，一點不會靈動活潑。所以無論如何，總要有極濃厚極真摯極優美極纏綿的情緒纔算是好詩，纔算是感人最深的新詩。而且近來詩的領土是愈見窄小了，便是敘事詩和劇詩，都已跳出了詩域以外，被散文占領去了。詩的本職，專在抒情；抒情的文字，便不採詩形，也不失去其詩的性德與價值。歐美的自由詩散文詩，便是這樣；都是抒情的散文。我國現在的新詩，已經把舊詩的一切形式束縛根本打破了，

已經用散文的語句行列寫出來了。倘在新詩裏若更沒有濃厚纏綿的情緒，那麼，和散文又有什麼分別呢？

人類對於自然界與人生社會的一切的環境，有時接觸着新鮮的感覺，從這種感覺發生出一種不可抵抗的真摯熱烈的情緒；這種情緒鬱居胸中，久而久之，不能再鬱了，一旦遇着機會，觸着心靈，便奔騰洶湧的發洩出來，不期然而然的便成爲一首好詩。不期然而然的便成爲一首千秋不朽的傑作。我們試看古今中外的名詩人的作品的產生，那一首不是由於不知不覺之中的自然流露呢？至於流露出來的情緒的或喜或怒或哀或樂，那是不關緊要的，喜的便成爲弛緩的情緒，或爲溫柔敦厚的篇章；怒的便成爲緊張的情緒，成爲抑揚激昂的詩句；哀的便成爲沉鬱的情緒，成爲纏綿宛轉的騷辭；樂的便成爲和暢的情緒，成爲洋溢活潑的歌唱。總之，無論爲離合生死，歡笑悲哭，冷雨淒風，晴天麗日；其能融合靈感而發爲詩歌的，都能够使讀者們得到同等的美感。我們讀李白的放歌，陶潛的逸句，固然會感到曠達的美，閒淡的

美；然而讀着屈子的離騷，少陵的長律，又何嘗不會感到幽怨的美，悲壯的美呢？這就可見情緒之感入極深，只要其豐富而優美，正不必論其爲喜怒或哀樂啦。但是情緒和知識是往往不能相容納的，知識深了一層，情緒便薄了一層。這話怎樣講呢？譬如科學知識對我們說，月是枯木死灰的過去的星球，花是植物的生殖器官，人類身體是各個細胞組成的，男女二性的戀愛是一種獸性的慾的衝動；這麼一來，濃厚優美的情緒便無所寄託了，詩便根本破產了。詩人於此，只好佯作不知，只好學做一個愚人或一個小孩子，無論科學知識對我們如何說明，如何證實，我們總要置之不理。我們走到自然中間，看見了一輪明月，便覺得月能知情；看見了一枝鮮花，便覺得花能解語；聽見了風聲濤聲，就以爲是風在唱歌，海在嘆息；會着了一株小草，一個蝴蝶，也就以爲能互相了解，互相憐愛；悄悄地訴說他們的夢境生活，細細地交談他們的想像願望。原來知識是客觀的，是有是非確切的標準可以解決的；而情緒却是主觀的，是直覺的，是想像的，是不能加以爭辯或決定的。唯

其情緒是主觀的，直覺的，想像的，所以詩人就可以把花看做能解語，把月看做能知情，把風濤草蝶看做有知覺有情感；只要本着一時的主觀直覺，而自由奔放地把情緒十分發展出來就夠了，又何必顧及客觀的知識。章太炎曾說，由其發揚意氣，故感慨之士擅焉；聰明思慧，去之則彌遠，記稱詩之失愚，以為不愚固不能詩，……詩為着要極點的抒情，充分的抒情，雖至失之過愚，也是不關緊要的。這就愈可見出濃厚優美的情緒便是新詩的必不可少的一要素了。

(二) 哲理的：雖則新詩的主要生命是在豐富純美的情緒的，但是一首詩，如其同時不含有哲學的真理意境，那麼，便也不能完成他的目的。雖則詩的目的，不是專門把哲學告訴人們的，但是文學的對象是人生，詩是文學中尤其主觀的一件；所以詩的對象也是人生；是在顯示人生，解釋人生，使人類對於人生的實在有更完全的見解；是在啓示宇宙的事物以內所包含的生命；是在發揚自然界的現象的內藏着的靈魂；使人類對於自然的深秘有更

明析的理解。並且是在能將人生中宇宙中的美，精神的真摯的表現出來；這樣詩與人生宇宙是極有關係的了。而哲學呢？他的對象也是宇宙人生，若把他歸納起來，哲學的最重要的問題便是根本的人生問題，和人生與其環境之關係的問題。換句話說，哲學就是要研究人生，要研究人所生存的宇宙；更要研究人生和宇宙的關係，而且要研究怎樣解答這個人生問題和宇宙問題的人生觀與世界觀。而新詩呢？詩的對象既是宇宙人生，新詩是表現現代精神的，尤其與宇宙人生有密切的關係；所以新詩所顯示和解釋的便是某種人生觀與世界觀，歷觀近來各國各個著名新詩人的偉大傑作，簡直沒有一首不是包含着他們的一種人生觀和世界觀的。換言之，就是差不多沒有一首不是包含着他們自己的一種人生哲學的。新的詩人的偉大傑作之所以能人生化哲學化的緣故，也由於他們對於人生宇宙的解釋和顯示是從他們的人格裏受過真理的洗禮纔寫出來的，決不是隨便任意寫下的；是本着他們自己的人生觀與世界觀而用來解釋和顯示全人類的人生觀與世界觀的。因此他們的作品都是

那樣的親切誠摯，能給人們以一種深刻的印象，能給人們以一種劇烈的感動，能給人們以一種摯熱的信仰。人生宇宙的美與真善，都在新的詩人的新詩裏和哲學家的心裏同樣的重復創造活現出來；所以我們要評判一種情緒的作品是不是新詩，只消看他是否能給我們以美真善的全體呢？或者只不過給我們以一點表面的或跛足的印象。所以與其說新詩與哲學是不能相提並論的，不如說新詩之所以爲新詩，只因爲他是含有神秘或玄妙的哲學真理的。

我上段既然說過情緒和知識是不能相容納的，那麼，爲什麼又主張新詩與哲學可以融和一體呢？而且現在有許多的人們，都以爲詩所取的是生命，變動，流轉的方面，而哲學所取的是靜寂，不動，不變的方面；詩是豐滿的，熱烈的，洋溢着生之活力的；哲學是淺薄的，無實質的，無生命活力的；所以詩和哲學根本是相反的，這又怎樣說呢？依我個人的意見，這個自然是由於大家對於哲學的誤解了。原來普通的人們都以爲哲學家是理智主義者，是功利主義物質主義者，不過把他的全身體供給理智去受用罷了。他的心靈

，却讓他枯寂靜止，雖然近代的哲學家很多是這樣的人，然而這樣的人究竟不能稱爲真實的哲學家，因爲哲學的幻想決不是單用智慧的範疇所能達到的。倘若單靠智識去找真理，那麼，他所找到的一定是很膚淺而又很不澈底。一個真正的哲學家，要提到哲學的幻想，一定當求之於冥想與神秘的透視；要洞見宇宙的真理，一定當求之於主觀的直覺。近世那一班理智主義物質主義的哲學家，他們天天玩弄着幾個專門名詞，忙着概念和範疇，研究着邏輯和分析；可憐他們雖忙了一生，也得不到一點真理。真理之溜進人們的心裏，是無意識的，是不用努力而且不能努力的，是很自然很無目的的。因此，現代一班真正偉大的哲學家，像法之柏格森，德之倭鏗，印度之太戈爾等，他們的哲學都是從直覺上出發。一個直覺的真正哲學家，他已經升到小自我之上，已經得到意識的真自由。那麼，他和聽到靈魂的密語而發爲詩聲的新的詩人又有什麼分別呢？我們讀太戈爾的著作，覺得他的詩就是他的哲學，他的哲學就是他的詩；他的哲學著作如生之實現，我們可以看做是一首長篇

的散文詩。他的詩集如園丁集新月集探果集迷途之鳥，我們又可以看做是用詩的語式寫出來的哲學。所以假使哲學家只不過是個智慧的形而上學者，只不過對於邏輯的智慧表示崇敬的理智主義者，那自然哲學對於新詩是沒有什麼關係和貢獻了。惟其哲學家之所以為哲學家，是專靠着直覺的透視的，那自然哲學家和新的詩人是可攜手的了；新詩與哲學的融和是有必要的了。新的詩人一定要得到真理，但他不用邏輯，只用直覺。他對於真理全不去用推度或分析的工夫，但同時真理却很自然的溜進他的內心。他很深沉的感到這真理是真實的，並且充滿了美善的意義。因此我的結論是：凡直覺的哲學應該為真摯而又偉大的新詩的基礎，在從直覺哲學所成的真理的浴盆裏洗浸過的詩聲，一定能直刺入人類的內心而捉到生命的跳動。所以我以為新詩的精神方面的第二要素，便是神秘的而又玄妙的真理。

音樂的與刻繪的（新詩的藝術方面）

（三）音樂的：音樂的作用之表現於詩裏的，是韻，調，節，奏等的叶

勻與和諧。新詩的要素除了精神方面的本質以外，藝術方面的音節聲韻的音樂化，便是一件最要緊的事情。原來音節的一高一低，天然與人類的感情相應；詩人在這高低音節中表示出許多不能言傳的意思；引起人們許多或喜或悲的美感。這無論是在中國詩或歐洲詩，舊詩或新詩，都是一樣的感到音節的特殊能力的；所以不得不加以講究。而且我們中國的文字，都是所謂單音的，因之音節在詩裏的關係尤爲重大。我國的一般社會俗歌俚謠，本沒有什麼藝術的組織，或微妙的意境或深長的趣味的；不過因他的音節的和諧而易於歌唱，所以也就能夠膾炙人口，歷久不滅；這就很可知道聲音的能力的感人之深了。大抵聲發於情，情傳於聲，沒有濃深優美的詩情，就沒有渾雄清脆的詩聲。因情緒的愉悅，憤怒，悲哀，怨恨的種種作用，而發生出聲音的輕重，清濁，緩急，高下，抑揚，頓挫的種種顫動。更因聲音的輕重，清濁，緩急，高下，抑揚，頓挫的各種顫動，而傳達出情緒的愉悅，憤怒，悲哀，怨恨的各種作用。我們聽了「……離不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何！」

「因為他的音節的嗚咽纏綿的合宜，我們便好像接觸着西楚霸王的兵敗力窮，對美人而泣下的情緒。我們聽了「棄我去者昔日之日不可留，亂我心者今日之日多煩憂，長風萬里送秋雁，對此可以酣高樓，……」因為他的音節的抑揚頓挫的合宜，我們便好像接觸着李青蓮的酒入愁腸感別離而傷今昔的情緒。我們聽了「……小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。」因為他的音節宛轉悽切的合宜，我們便好像接觸着李後主的國破家亡對明月而長嘆的情緒。倘若我們又讀了康白情的「四圍的人籟都寂了，只有他纏綿的孤月，儘照着那碧澄澄風波；碰着船比里綳的響，……」就好像聽見人靜月明海波拍船的風濤聲。我們又讀了傅斯年的「……忽地裏撲喇喇一響，一個野雁飛去水塘；鬚髯像大車音波，漫漫的工——東噹……」就又好像聽見池塘飛雁的濺水聲了。這便是聲音與表情的關係，也即是音節在新詩裏的重要的理由。

但是音樂化的韻調節奏雖能夠助長詩的實體的美情的產生；然而音樂是為美情而設，並非美情為音樂而有，倘若因為太過講究韻調節奏等音樂的束

縛，而反使詩的實體美情減色，那麼，這種韻調節奏便可不要。舊詩裏的音樂的表現，最重要的就是韻調二種。調是平，上，去，入，這四聲的配置；和喉，齒，牙，唇，舌，這五音的調和。韻是句尾的押韻，有平韻仄韻的分別。韻調而外，又有宮，商，角，徵，羽的五音；和平的清濁的仄聲的抑揚的種種講究。爲着要滿足聽官的審音快感，便犧牲了思想感情的自由發展；有些好的思想，真的感情，因爲韻調律呂的束縛，致不能盡量表現出來。所以這種一句裏的調，一句尾的韻，和五音清濁抑揚等等關係；都可以說是等於婦女束腰與纏足，完全是淺露的人造的音律，並不是幽渺的自然音節；不但不能夠幫助詩的實體的美情的充分表現，反而使詩的實體表現受到桎梏的影響而很不自由。所以新詩排除律，調，定韻，只要自然的音節。原來詩的音節，全靠二個重要分子；一是語氣的自然節奏，一是每句內部所用的字的自然和諧。至於句尾的韻，句中的平仄，都是不關緊要的。語氣能夠自然，用字能夠和諧，就是句尾無韻，句中不講平仄，聽來也很能悅耳。新詩

的句子長短是無定的，所以他的節奏好像大珠小珠落玉盤，參差錯雜，很合於自然的按拍。新詩的用字造句是不講雕琢，不拘格律的；所以他的音調好像鳴泉的琤琮，啼鳥的宛轉，清脆響亮，很合於自然的歌唱。潘威爾說；現在的人耳朵漸漸細緻了，單是格律的音韻聽起來覺得沒有趣味，自由詩的自然音韻，在先有格律習慣的古典派的耳朵裏聽來，覺得生硬，其實在平民的耳朵裏，又何嘗是這樣；這便可見新詩的自然音節是很合於一般平民的耳朵的。

自然的節調，和諧的音韻，聽起來不但可以悅耳，並且可以悅心；能給聽者們以一種同樣的感興。人們領略到後所生的美情，就格外的幽綿，格外的深遠。所以韻調也自有他獨具的特能，獨具的價值；只有進化改善，使其趨於自然，並不能根本的除去的。新詩本不尚平仄，但整理一二個平仄就可以增進自然的美，就不妨整理整理他。新詩本不尚韻，但改易一二個韻，就可以增進自然的美；就不妨改易改易他。新詩本不尚清濁抑揚，但講究一二

個清濁抑揚，就可以增進自然的美，又不妨講究講究他。新詩本不尙雙聲疊韻，但利用一二個雙聲疊韻，就可以增進自然的美，也就不妨利用利用他。無論平仄呀，音韻呀，抑揚清濁呀，雙聲疊韻呀，有一端在新的裏面，都可以使這首詩愈增其美。不過總要任其自然讓妙手偶得之；若必要藉人爲的格律來模範出調韻，清濁，抑揚，疊韻，雙聲，等等技巧的表現；推敲苦吟，求工整輕重不遺餘力，那麼，反而使這首詩的實體美因受調韻等等的拘束而不能自由發展了。法國新詩人亨利爾業曾說；各人有各人的情感，所以各人有各人的音調。自由詩的音調在情感之中，純然根於天籟，故不能隨人造的格律。簡單言之，新詩裏的音樂問題，純以天籟自然爲主，新詩的聲調不在平仄的調劑勻整，全靠着這種自然的輕重高下，和浪漫的參差雜錯的音節語調。至於用韻一層，用不用都不要緊，散文詩裏無韻的韻比較有韻的韻還更加動人。就是要用韻，也有幾種自由，第一是平仄韻可以互相爲用，第二是用現代的韻，不拘古韻，第三是押韻不必一定要押在句尾，只要押在要緊的

地方便可。要之，自然二字，雖然也要有點研究，但研究的範圍仍不能出於自然之外，新詩裏的韻調音節等等的音樂的要素，只要其不違背着爲美情而有音樂並非爲音樂而有美情的本意就好了。

(四)刻繪的：刻繪的作用，是新詩的藝術方面的一種不可缺少的要素，和音樂的要素有並肩同樣的價值與效能。刻是雕刻，繪是繪畫，這就是說，要創造出一首好的新詩，應該採用雕刻家刻像繪畫家繪圖的藝術方法，以活現雕刻繪畫的藝術意境於詩裏，而表寫出空間的形相及色彩的美。那麼，正合着我國的詩中有畫這一句話的意思。大抵自然的佳景麗色當前，繪畫家雕刻家擇取其中最精采最美麗一段，用彩筆或雕刀繪在紙上或刻在石上的時候，他們所有的感興是完全的盡量的由他們的作品的生之熱流而傳入看的人的眼底心窩了。藝術家的感興之所以能這樣濃深的，是由於他們對於對象得了一個具體的印象，看的人是否能和藝術家起同樣的感興，就看藝術家是否能把他們所得於對象的具體印象完全的表現出來。這正和新的詩人拿一種審

美的眼光，去考察文學上的經濟和組織，如何而後可把情，理，景，事，具體的而又美整的收入詩裏，如何而後可使讀者起極深的感動，是完全相同的。照此看來，刻像繪圖和做詩雖然是不一樣的藝術，然而畫家，雕刻家，詩人，都各人把各人對於對象得來的印象，具體的經濟的收入各人的作品裏。在這一點上，刻繪和詩是一樣的了。講到雕刻，我們不僅要致力於意態的活潑，趣味的渾成，我們還要注意於肢體的尺度，筋肉的舒弛，甚至石質或銅質的美惡。講到繪畫，我們不僅要致力於丰神的優美，意匠的超脫，我們還要注意於光線的明暗，色彩的濃淡，用筆的輕重疾徐，甚至畫紙或絹布的粗細厚薄。所以講到做詩，我們也不但要注意於情緒的豐美，哲理的真妙，音韻節奏的自然和諧，我們還一定要致力於題材的選擇，語句的配合，用字的美適；就是其他修辭上的種種應有盡有的整理工夫，也都不可不去努力過一番。我們要知道新詩裏的刻繪作用，便是一切選語，配字，修辭，擇材的一種修飾作用。一首好的新詩的產生，不要妝飾，却要修飾，因為妝飾足以傷

自然的美，而修飾則足以增自然的美，足以使詩的本質表現得格外的圓滿明暢。妝飾的失之太過，不修飾的也即是失之不及，過和不及都是不成功的失敗作品。一首好詩的完成，無論他是新的或是舊的，總要經過一番的選擇，歷過一回的刪增，還要用了一次或數次的修飾工夫。我並不是說做新詩的人一定要和王荆公一樣，爲着「春風又綠江南岸」句裏的綠字，而改易至十餘次始定的。更不是說做新詩的人一定要和賈閨仙一樣，爲着「僧敲月下門」一句裏的敲字，而長日苦吟的。我的意思是以爲新詩雖貴乎自然流露，然因爲辭句，語言，用字，撰材的種種修飾，是能够幫助詩的實體美的；所以主張在新詩裏要表現出一種雕刻化繪畫化的藝術修飾作用。我們試讀一讀溫庭筠的「雞聲茅店月，人迹板橋霜」，張子野的「浮萍破處見山影，小艇歸時聞草聲」，張昱的「長空孤鳥望中沒，落日數峯烟外青」，俞平伯的「兩行柏樹，夾着蜿蜒石路，竟不見半個人影，擡頭看月色，似烟似霧，朦朧的罩着；遠近幾星燈火，忽黃忽白不定的閃爍；格外覺得清冷。」等句，眼前更

好像湧現着幾幅美麗清幽的畫圖。我們更讀一讀李白的「美人捲珠簾，深坐嚬蛾眉，但見淚痕濕，不知心恨誰。」杜甫的「褒公鄂公毛髮動，英姿颯爽猶酣戰，」周作人的「一個大眼睛紅面頰雙丫髻的四五歲的女孩兒，坐在他側面，面前放着半盃豆羹，小手裏捏了一雙竹箸，張眼看看老人的臉，向他問些什麼話」等句，眼前便又好像湧現着幾座細緻精巧的雕像；這就可見詩裏的刻繪作用的要緊了。

詩像微風那樣的輕爽，斜陽那樣的淡曠，春雨那樣的膩勻，自自然然的浮現在詩人的心裏；詩人只要把他目所見的耳所聞的心所感觸的浮現的真摯而赤裸的唱出來寫出來就好了。所以歌德說；詩來作我，並非我來作詩；就是歌德做一首詩，並不故意去尋求，並不故意雕琢，只歌他所不能已於歌的。然而同一的感情，同一的思想，倘若表現得更技巧更精妙的，就越發有力，越發動人，這便是修飾的功能了。但新詩只可限於修飾，切不可做到妝飾；因為修飾能把自然的美顯得格外經濟精密；妝飾却反把自然的美遮蔽束縛

了。是故新詩裏的修辭，用字，選語，造句的工夫，雖不可少，却絕對不可矯揉造作，流於粉飾太過。舊詩惟其太講詞琢，太講詞藻，太講典雅對仗，故大數失却抒情言志的本旨。現在我們做新詩，總應該在真摯，潔淨，疎散，樸質上致意；切不可在技巧，穠豔，工整，典麗上用力。一首新詩可以比做一個女子，修飾的作用就是化妝；一個女子由伊高尚的性情和天然的丰姿表現出來伊女性的美的時候，我很敬愛伊；但伊如其蓬頭跣足，穿着一身污穢破爛的衣服，雖然伊有高尚性情和天然丰姿，我們也不得不掩鼻而過了。反之，如其一個女子，伊的性情和容貌都是十分愚鄙醜陋的，全無美之可言的，但伊却妝飾得很利害，拚命的塗上許多胭脂水，蘭花粉，帶上許多釵鈿珠玉，穿上許多時裝的高價衣裙，那麼我們視伊只看見脂粉店裏的脂粉，珠寶店裏的珠釵玉鈿，綢緞店裏的羅絹綾緞，並不看見有伊的真面目；那實在是愈顯其醜了。美人化妝，本是一件要緊的事情，因為化妝可以使伊的容采更爲煥發，可以使伊的女性的美表現得更多，但是倘不顧本質而專門致力於

妝飾，塗抹太過，便反而使伊愈見醜陋。明白了這個道理，對於新詩裏的刻繪作用的要素的問題，便可貫通了悟了。

自己表現的與人生批評的（新詩的價值方面）

（五）自己表現的：詩是詩人的精神產兒，詩人是詩的母親。如其一首新詩沒有遺傳下詩人的人格個性的，沒有浮顯出詩人的自己表現的，那麼，這首新詩無論抒情如何熱烈，描寫如何精緻，總不過和照相片一樣，不能成爲具有生命的作品。我們要知道詩的起源，是從詩人的命泉中瀉出來的；心琴上彈出來的；是詩人的生的顫動，靈的叫喊，是詩人的人格，個性，的具體顯示；是詩人自己的生活史的每頁的反映。詩人把他自己具體的表現在詩裏，並不是要滿足肉體和精神的享樂，他是無目的的，是發其所不能不發，表現其所不能不表現的；是不知不覺的，是自自然然的。歌德說，「我自己的詩歌是我自己的一種懺悔，」太戈爾也說，當我們的心完全在愛裏或者在別的大情緒裏覺醒的時候；我們自己的人格是在他的潮流裏了。確實的，當一

首好詩隨着熱情沖出來的時候，詩人自己的全人格是赤裸裸的出現了，於是這首詩，這首好詩，便成爲是詩人自己的一種誠摯的懺悔錄；是自己生涯的反映鏡，是用韻文寫出來的自敘傳，是自己的人格的正直無私的告白，是自己個性的確切明瞭的寫照。於是這首詩，這首好詩，便活活潑潑的，有淚有血的。在這首詩裏我們也看出詩人的微笑，詩人的沉思，詩人的愁顏憔悴。也聽出詩人的歡呼，詩人的嘆息，詩人的高吟，長嘯。我們倘若讀過了歌德的浮司德，那麼，歌德的性格感情，歌德的音容笑貌，都栩栩欲生的活躍在他的每頁詩集的字縫裏。我們倘若更讀了太戈爾的迷途的鳥，那麼，太戈爾的俠骨柔情，太戈爾的妙理佳想，太戈爾的人生宇宙觀，也都活活潑潑地浮顯在他的每頁詩集的紙上面。趙秋谷所謂「文中宜有人在，」方植之謂「詩中須有我，」都是這個意思。這便是詩人的自己表現的真價值了。

屈靈均的楚辭，決不是宋玉的楚辭。韓愈的歌行，決不是陸游的歌行。何以故？因爲他們各有獨特的人格故。陶淵明與李太白雖同爲超然派的詩人

，而他倆的作品却一看就分別出來。杜甫與白樂天雖同爲人生派的詩人，而他倆的作品也一看就分別出來。何以故？因爲他們各有明顯的個性故。王摩詰好做寫景詩，蘇東坡也好做寫景詩，杜牧之好做艷體的抒情詩，李義山也好做艷體的抒情詩；但他們所寫的風景，所抒的艷情，都各不相同。何以故？因爲他們各人都本行主觀的情緒，盡量向偏方面發展故，他如庾子山的俊逸清新，杜少陵的渾雄高古，孟浩然溫飛卿的幽雅華麗，高適岑參的閑遠秀拔，柳子厚的孤峭，李長吉的怪險，賈島的清苦，孟郊的寒刻，胡適之的真摯鮮新，郭沫若的纏綿沉鬱，康白情的自由明暢；都各人有各人的獨具的特質，各人能把各人的自己具體表現出來；所以能夠成全他們各人的偉大。無論新的或舊的，一首好的詩歌，其中完全的人格和明顯的個性和主觀的情感是一定不能缺少的。而人格個性和主觀情感，却都是一人有一人的不同點的；是絕對不能人人一律的。縱使英雄所見略同，也不過是略同，而絕不是全同。所以偉大的詩人都各有所偏，偏到盡頭，便是他們的人格個性情感的真

價，也即是他們的作品之真價。如其有主張要中和之氣的，要溫柔敦厚的，那麼，便要極端的偏於中和，極端的偏於溫柔敦厚。中和與溫柔敦厚偏到盡頭，也便是他們人格個性情感和他們作品的真價。換句話說，人格是獨具的，個性是特異的，情感是主觀的。以這種獨具的人格，特異的個性，主觀的情感，注入各人自己的作品裏，而盡量向偏方面發展；於是創造出來的詩歌，就能為具體的自己表現了。

這還是就詩的精神一方面的自己表現而言。至於詩的藝術一方面的自己表現，那怕也有同樣的必要。我國近數百年來，很少具有獨特的精神和偉大的天才的詩人，間或有之，也不過只有些飾美力與敷陳力，沒有充分的魄力與發明力獨創力。顧亭林說，『詩文之所以代變，有不得不然者。一代之文，沿襲已久，不容人人皆蹈此語。今且千數百年矣，而猶取古人之陳言，一而摹倣之，以是為詩可乎？』末流所趨，做詩的人都喜歡濫用成語，博引典句，長章大篇，外觀雖似很為喬皇華麗，然細察其內涵，却毫無真意義。

此外還有一班詩人，專以擬古摹倣爲畢生大事業，學杜學李，鬧個不休。他們做出來的詩，不但沒有獨具的人格和明顯的個性和主觀豐富的情緒，就是詩的藝術方法，也差不多全是因襲摹倣的；堆砌雕琢的；沒有一點自己表現自己創造的真精神。此所以滿清季年的詩詞會壞到那樣地步的哩！新詩破因襲，去摹倣，排除雕琢堆砌的惡習慣，發揮活潑的創造精神，注重個性和主觀情感的自由發展；這自然是一種很可樂觀的現象。不過現在一般做新詩的人，除了極少數的幾個之外，其餘大多數的作者，還不甚十分注意於自己表現的要素。我們要知道文學的創作才，固由天授，詩人的自己表現，固由詩人自自然然的無目的的流露出來。然而詩人總要經過若干時的人生經歷，印下了許多深刻的印象，然後纔能把自己表現得有生氣。也總要有了藝術上的適宜的訓練，然後纔能表現自己的人格和自己的個性和自己的情感。如果沒有人生的經歷與藝術的訓練，那麼，人格個性，主觀情感，和美適的音節，語句，又怎能具體的表現得出來呢？現在大多數的人做新詩，不過把文體改

爲語體，把舊典句改爲新名詞罷了。至於詩中的結構，格調，題材，還是守着老規例，擺聯不乾淨。甚且有些新的詩人，還染着舊詩時代的惡習慣，要學某派，學某人；雖然他們所學的是現代的文學派和現代的名新詩人，但他們已經把自己忘却了。舊詩人學盛唐，學晚唐，學杜少陵，學李義山，固然是把他們自己的人格，個性，情感，藝術，完全埋沒消失淨盡。但新的詩人學寫實派，學新浪漫派，學胡適之，學郭沫若，那豈不是也把他們自己的人格，個性，情感，藝術，埋沒自失了嗎？杜少陵和李義山胡適之和郭沫若自有他們各人的時代的價值和自己的價值，自有他們各人的人格，個性，情感，藝術；他人硬要學他們，那便成爲全無價值，全無真人格真個性真情感真藝術的死文學了。要之，一切文學的真精神全在創作的效能，新詩的真價值純在新詩人的自己表現。現代的新的詩人啊，你們切不要忘却了新詩是自己人格的正直無私的告白，切不要忘却了新詩是自己個性的確切明瞭的寫照，切不要忘却了新詩是自己情緒和自己藝術的真懺悔與真敘述。太戈爾說：『

我的詩是我的生命的最深的真理顯示的神聖之處。』善哉！現代的新的詩人啊！你們更不要忘却了新詩是自己的生命的神聖！

(六) 人生批評的：一首新詩，如其濃深的情緒也有了，玄妙的哲理也有了，自然的音樂化也有了，美適的刻繪化也有了，而且人格，個性的自己表現也有了；假使缺乏了這最後一件原則的人生批評的要素，到底也不能成其爲一首十全十美的好新詩。因爲文學的對象就是人生，其主要使命，是在表現人生，批評人生，解釋人生，慰藉人生，使全人類達到自由的大路的。詩的對象尤其是人生，詩是詩人內在的生命與外在的生命和合一的時候所發出來的心聲，是要把人類思想離開單純的機械生活，而把人類的靈魂高舉到精神的快樂之鄉的。詩的主要使命，是在批評當代全體人類的的生活，是在宣洩當代全體人類的情感，是在聲訴當代全體人類的苦痛與期望，是在代替當代全體人類向不可知的運命作奮鬥與呼籲。所以這個人生批評的原則，在一首完全美滿的新詩裏，也是必不可缺的要素。我們中國古代的詩歌，如

三百篇裏的詩，很多是爲着批評政治的黑暗和社會組織的不良而作的，更很多是爲着替一般的平民如思婦，勞人，羈旅，怨女，宣洩其痛楚與期望而作的；所以極合着人生批評的意旨。不幸到了後來，因爲專制政體漸漸的完備，和專制禮教漸漸的實現，帝王越尊，平民越卑，法律越嚴，人生越苦；一般的詩人因爲恐怕犯法觸禍的緣故，都把詩的作用逐漸的由人生的批評移到人生的敘述，只有客觀的記載，不敢爲主觀的批評了。而且他們所敘述記載的，又都是偏於一部分的貴族，和才子佳人，並不是普遍的全體人生社會。只有王侯，公卿，名姬，貴宦，纔配採入爲詩中的題材，纔肯與以場面。貴公子與貴婦人的豪情，名妓，名伶，與閨媛，才妾的熱情，便成爲他們的抒情詩。帝王，賢相的恩澤，聖賢的大道，將軍武人的功績，富翁執袴子弟的生活軼事，文豪名士的優雅行爲，便成爲他們的敘事詩和劇詩。雖然二千年以來，也有幾個平民化的詩人，做出些詩歌來敘述人生社會，批評人生社會；像白樂天張籍這一流詩人，然而總是極少數的例外，大多數大多數的詩

人總以為詩是有爲而作的，其使命是在替聖君賢相歌功頌德的，是在替古哲聖人宣傳大道的，是在替貴族社會上流社會鋪張風雅與點綴生活的；於是詩便成爲帝王粉飾太平的利用品；聖人載道播義的宣傳品；貴族玩賞酬唱的奢侈品；與大多數的平民社會絕對不發生關係；對於全體人生的敘述與批評不消說是缺乏和謬誤了。而且同時又因爲描寫貴族和才子佳人，不能充分發揮詩人自己的情感的；於是又輕輕的把詩移到個人的身上，而演出同樣的第二個不合理的見解來：就是詩人把自己的詩當做一種陶養性情的衛生術，當做一種一己摩挲玩弄的消遣品。得志的時候，固然要借詩來說得意話，失意的時候，也要借詩來舒抑鬱，發牢騷。從達觀，出世，到嗟老大，傷淪落，都是以自己個人爲本位；完全沒有人生二個字在他們的感情裏。原來詩誠然不是絕對不許詩人抒寫自己的情感，只是這情感決不能僅屬於詩人一己的一時的偶然的；屬於詩人一己的一時的偶然的，誠然也能成爲好的美的作品，但祇是詩人一己的詩罷了，並不是時代的詩，更說不上是全體人生的詩。所以

新的詩人應該知道個人自己的痛苦，不過是全體人生的苦海中一滴的水，並不算怎麼一回事的。要是全體人生的苦痛纔算是真痛苦，能顧念全體人生的苦痛，發抒全體人生的鬱結，批評全體人生的生活，慰藉全體人生的靈魂，纔可算得是真正的詩人，纔可算得是真正的新詩。詩人若只不忘自己的憂愁，私下的得失榮辱，以及個人的煩悶痛苦；他做出來的詩，不消說是沒有真正偉大的價值的。所以新詩的作品裏，決不容有詩人自私的和以個人為本位的痕跡。而自私的和以個人為本位的詩人也斷不能成為成功的新詩家；他的新詩，也斷不能成為有價值的好詩作品。

下卷 新詩人

李杜詩篇萬口傳。

至今已覺不新鮮；

江山代有才人出，

各領風騷數百年。

——從趙甌北的（論詩）——

第十一章 詩人與新詩人

好了，我現在說到新詩人的身上來了；但是，在未會說明新詩人之先，不得不把詩人的本身解釋一下。

怎樣才可稱爲詩人呢？簡單一點的說，凡所做的詩可以有普遍的和永久的存在的價值，而他本人是因詩著名，他的詩又是卓然成家，不落凡響的；這樣就是詩人。就是有意義的詩人。

新詩人所以別於舊詩人而言。舊的詩人，他的思想是陳腐因襲的，他的情感是個人自私的，他的藝術是技巧機械的，他的人生觀是不健全的。雖然從古以來的舊詩人不完全是這樣，然而大多數大多數的舊詩人都是這樣的啊！惟其多是這樣，所以他們對於詩的根本觀念是錯誤了。他們大都專以刻畫描摹嗟嘆感喟爲能事，或借艱澀難解的字句以文其淺陋。這些作品，無非讀了使人受些不正當或過度的刺戟，或竟不痛不癢的莫名其妙。雖有文字的儀

表，却早已喪失了他的靈魂；這只不過是一種文字的化粧遊戲罷了。原來文學和人生是有密切的因果關係的；要有偉大的作品，必先要有偉大的人格。不先去討論解決怎樣養成偉大人格的問題，反而嘵嘵爭辯怎樣做得好詩的問題；這真可謂不知先後的無意識舉動了。我們想要做出好詩，我們就先要養成偉大的人格。詩以詩人的人格圓滿而始圓滿，詩以詩人的人格缺陷而終於缺陷。詩是由詩人的內心流出來的，詩的聲音就是詩人的聲音，詩的內心就是詩人的內心。要有光明高潔真摯純樸的人格，才是真正的詩人，才能創作成偉大的詩歌。所以詩人人格的問題，便是詩歌的先決問題。舊詩人的人格大都是太壞透了，他們不是裝點出誇張眩耀的紳士口吻，便是表露出風流委靡的爛污態度；他們的人格既然這樣缺陷，這樣墮落，那麼他們所做出來的詩歌，要其不虛偽不卑鄙自然是不可能的了。

因此，新詩人的第一要件就是做人的問題，就是要有偉大的人格，要有光明高潔真摯純樸的偉大的人格。然而人格是由思想和情緒調和而成的，所

以新詩人的第二要件，就是要有高尚的自由的理想與優美的寬博的情感。但是理想和情感又是跟着人生觀的變動改換而變動改換的；所以新詩人的第三要件，是要有健全的人生觀；是要有合於邏輯的受過哲學和科學的洗禮的新人生觀。至於學識的修養和藝術的訓練，雖然也是新詩人的不能缺少的事件，然而比較的是不急之務啦。

偉大不朽的新詩人的真本領，是在把人生普遍的情感而且是自己所曾體驗過的情感，明明白白地委委婉婉地從他的詩歌裏寫出來；去宣揚人生的光，的花，的愛。他總竭他的文學天才，使他的作品人人了解，人人感動；使他的作品保持有普遍的社會感化性，和永久的存在價值。真的偉大的新詩人，着眼不可不高，不可不從大處落墨，不可不在時間空間的自己表現內流露超時間空間的宇宙意志；而同時復以超時間空間的宇宙精神，反映於同時空間的國民生活。更不可不從事努力於剝奪其時代上及種界國界上的種種牢不可破的偏見陋習；而從抽象的及不變的事理中間，判一確定的是非。尤須

不爲一時期或一區域的法律與輿論所羈絆，而超然高舉，物我渾然，以與至精無上圓妙無極萬古同一的真理相接觸相摩盪，悟到真空，貫通澄澈，達到上乘藝術的境地。於是就根據着這高深玄妙的審美觀念，基礎着這自由衝動的創作活力，靠着自己的生命，本着時代的精神，用天籟自然的音節與天然美適的語句，於是就歌唱出原始的熱愛的同情，創作出偉大的不朽的新詩來了。於是這偉大不朽的新詩，誦讀起來便能合乎宇宙的玄妙，應着自然的神秘，爲全人類所歡迎，爲全人類所欣賞。於是這位偉大不朽的新詩人，他便是一個天人聯絡的譯員，便是個宇宙魂的結晶，也便是表現真善美的一朵時代之花！

新詩人的完成，雖然是自然而然的，不專在於人力的修養和訓練；但是我們如果想要完成一個偉大完美的不朽的新詩人，那麼，修養和訓練的工夫究竟是少不得的。因爲詩人的天才，固然比常人更優美；詩人的情緒，固然比常人更纏綿；詩人的性情，固然比常人更和平；詩人的心思，固然比常人

更縝密；詩人的感覺，固然比常人更靈敏；詩人的見解，固然比常人更透澈；然而，倘若再加以宏大的修養工夫，和深沉的訓練工夫，那麼，優美的必愈優美了；纏綿的必愈纏綿了；和平的必愈和平了；縝密的必愈縝密了；靈敏的必愈靈敏了；透澈的必愈透澈了。所以我對於新詩人最後的結論是：新詩人的第一要件是要有光明真摯的偉大的人格，新詩人第二要件是要有高尙自由的理想和優美寬博的情感，新詩人的第三要件是要有健全的合於邏輯哲學的新人生觀，新詩人的第四要件是要有適當的修養工夫和訓練工夫。

第十二章 新詩人就是創造者

藝術的真義全在創造；文學的真義不消說也全在創造。詩的產生是自然的，其目的是本身的；所以詩是文學中尤其重創造的。舊詩大多數是拘韻律格調，講雕琢堆砌；用成語，學家派，比較的還是近於摹倣的。新詩反之，廢棄格律韻調，排除堆砌雕琢，自己創造思想語句，自己表現自己。新詩解放一切桎梏人類情性的束縛，而自由奔放地發展其創作的精神，所以新詩是

尤其貴乎創造的。詩人這個名詞，英文和法文都是源於拉丁語根的；解釋起來便是創造者的意思。這就是說，詩人把自己肺腑中間潛流着或澎湃着的情感想像和哲理全部歌詠出來，創造為驚天地泣鬼神的偉大詩篇；所以配稱為創造者。照這樣看起來，新的詩人把他一切新的情感想像和哲理歌唱為新的詩篇，而在這新的詩篇裏頭，更表現出精神創造的權威和藝術創作的獨立；那麼，新詩人自然是尤其偉大的創造者了。

上帝何以可貴？何以有無上的權威？以其能創造故，以其能創造出自然的世界物質的世界故。詩人藝術家何以可貴？何以有無上的權威？也以其能創造故，以其能創造出詩的世界藝術的世界精神的世界故。我們要知道人類雖是萬物之靈，雖是智慧聰明，能為繼續不斷的長期進化；然而人類只能夠發明，只能夠製造，却絕對的不能創造。人類能鋪成幾萬里的鐵道，能築成幾千里的城垣，能建成縱橫數百里的宮殿；但總不能夠創造出一片樹葉，一個細胞，一粒的砂石，一滴的清水。古今數千年，環球數萬里，竭全人類的

智能才力，要想創造出些許的新物質，替地球增加一些的质量，增加一些的原子，是絕對不可能絕對做不到的。可見人類在物質上，只有製造的能力，而絕對沒有創造的能力啦。至於一般的動物，如蜜蜂則能製造出細緻精巧的房巢，如螞蟻則能建築出有組織有設備的營穴，如蜘蛛則能紡織出十二角平行的線網；其餘那些飛禽走獸，其製造的能力更比較精細而完美。可見動物的製造力也很有成績，不過比較人類的製造力薄弱些簡單些罷了；其不能創造原是一樣的。所以在這一點看起來，人類和一般動物原是不相上下的；但是人類究竟是智慧而聰明，究竟是萬物之靈；若在物質方面既不能創造，却想到精神方面的創造的努力來。精神創造的成績，就是人類的偉大的光榮；人類之所以可貴，人類之所以高出各種動物萬萬；便是因其能為精神的創造。詩人用詩創造出詩的世界，想像的世界；藝術家用藝術創造出藝術的世界，美的世界。古今中外的詩歌，散文，小說，劇曲，圖畫，音樂，雕刻，建築等等；這裏頭所表現的文學生命藝術生命，都活潑潑地顯示出人的精神，

和創造的活力。一篇偉大的詩歌，一部不朽的文學著作，一幅成功的繪畫，或一座雕刻；確要比西伯利亞鐵道，或萬里長城，或阿房宮，金字塔，巴拿馬運河更有價值得多。因為鐵道長城不過是人類的製造，而詩文刻繪却是人類的創造；二者自然不可為相對性的比較呢。而且在人類的精神創造之中，詩比其他各種文學藝術還更富於創造的活力；（理由上面已說過）所以新詩人所創造出的世界，（新的精神世界）和上帝所創造出來的世界，（物質世界）兩兩互相比較起來，也覺有相當的價值而無遜色。所以我說新詩人便是第二個的造物主，第二個的上帝。

大自然（包括宇宙人生而言）的本身就是個大藝術家，就是個大詩人。大自然的本身就是一幅畫圖，一座刻像；就是一首偉大不朽的新詩。大自然創造的過程，是精神的物質化；詩人創造的過程，是物質的精神化。詩是把精神界的生命，貫注到物質界中，使無生命的表示生命，無精神的表示精神。兩者雖然手段有些不同，而其結局同為心物合融靈肉調和的真善美的結晶。

則一。我們從大自然的表面上所顯示的種種現象看起來，秋宵之月，夏夜之星，兒童之眼睛，閨女之雙頰，帶雨的葉，將謝的花，鐘聲的顫動，波紋的蕩漾；這豈不美極嗎？日月之循環不息，江河之萬古長流，樹之連理，鳥之比翼，人類的惻隱，動物的互助，這豈不善極嗎？天之清空而蒼蒼，海之蔚藍而茫茫，晝之有光，生之有趣，母子之相愛，男女之相戀，葉之綠，夜之黑，這豈不真極嗎？然而接觸久，經驗多，衝突摩蕩，俯仰觀察，於是我們就漸漸知道天地的頑冥不靈；於是就漸漸能透視大自然的內部；於是就覺得這空間有一種無意識的冷寂的靜止的對抗的無情的物質；足爲人類意志活動阻礙，是不可避免的事實。又覺得這人生中有許多反自然的殘酷的悲慘的醜的罪惡的現狀，足爲人類情緒舒張的束縛；也是不可避免的事實。這個大自然並不是真善美的結晶的世界，乃是前面向着真善美奮關進化，而同時假惡醜又在後面追逐劫掠而來的世界。進化奮關遲延一點，怠慢一點，就立刻要被假惡醜所包圍所征服所捕掠所俘虜。於是一般人類對於這世界遂逐漸存

一種輕視和厭懼之心；結局遂演出種種的憂愁及煩悶。在這輕視厭懼憂愁煩悶之中，偉大的新詩人就產生出來了。新詩人的眼光是與衆不同的，他看見這世界雖然物質繁亂，儀態萬千，但綜而觀之，是一幅意志的圖畫。他看見這人生雖然波浪起伏，曲折多端，但合而觀之，是一曲情緒的音樂。無論現實的世界如何冷寂靜止，現實的人生如何悲慘醜陋，他總看見有真善美的存在。於是這新詩人就把潛伏着的真善美重復歌詠出來，重復讚美出來；使真善美的結晶的大自然復活，使一般人類對於大自然的信仰重復堅確。又創造出一個詩的世界，想像的世界，精神的世界，把想像的人物想像的事情安排進去，以爲物質的現實世界的補足。一般的人類對於現實物質世界有所不滿意時，或在這現代的生活競爭場裏奮鬥到心疲力倦的時候，都可以到詩的想像的世界中去找尋滿意與慰藉。人在現實的物質世界裏，常常覺得醜陋，覺得煩悶，覺得狹隘，但在詩的精神世界裏，却常常覺得高潔，覺得快樂，覺得寬裕。所以有一個印度人曾說：『我每天讀太戈爾的詩，讀他一行，便可

以把世上一切的煩惱都忘却了，這不但單是太戈爾的詩才有這種消愁忘惱的能力，凡是真的偉大的詩人的詩，都有這種能力。我們讀了一篇好詩，或者是詩的散文，或者是小說，無論其爲長篇或小調，都常常覺得有一種超越現實世界的感想，飄飄乎遺世而獨立，幾乎欲羽化登仙；這便可見詩人文學家的能力的偉大和詩的精神世界的醇美了。大抵人類的的生活，可以分做二種；一種是物質生活，一種是精神生活；前者是一般動物的普通生活，後者却是人類特有的生活。精神生活比物質生活更爲可貴；人類之所以有生趣，便是以其能爲精神的享樂。但是，物質生活是受物質所支配的，所以機械而且醜陋；精神生活是受詩人藝術家的優待的，所以自由而且高潔。新的詩人創造出一個莊嚴美滿的精神世界，公開給一般人類入去忘憂消愁，求真享樂，找光明，尋慰藉；這比起上帝所創造的伊甸樂園，釋迦所創造的西方極樂國，豈非異曲同工；更比起哥倫布的開拓美洲，哥白尼的發見行星系，豈不更偉大百倍。所以新詩人就是精神世界的創造者，就是大自然的兒子小自然。

新詩人爲着要發展其創造的權威，爲着要使他所創造出來的精神世界的詩國更爲美滿更爲完善，所以在詩的藝術一方面，（詩的形式）也不可不出獨創的完美的藝術手段。我們試看造物主所創造出來的現實世界，有日光，有暗夜，有春夏秋冬，有寒暑朝暮，有崔巍的高山，有汪洋的大海，有一望無際的平原，有啼春的鳥，有鳴秋的蟲，有男女，有老幼；這是組織得何等的均勻，安排得何等的齊整，建設得何等的完備，配合得何等的玲瓏。所以詩人所創造的詩的精神世界，也一定要有這樣的均勻，齊整，完備，玲瓏，纔可稱爲偉大的創造者而無愧色。但是，這詩的藝術的獨創的完美表現，一定要經過長時間的訓練揣摩，必須要做到完全脫離前人的造詣，而別出心裁，獨來獨往的發舒其創作的真精神；這纔是獨創的完美的藝術手段。陸放翁的壬子九月夜讀詩稿有感歌，其初說；『我昔學詩未有得，殘餘未免從人乞；力孱氣餒心自知，妄取虛名有慚色。』這便可見不能創造而從事摹倣的，終必至於力孱氣餒而一無所得。其後乃說『詩家三昧忽見前，屈宋在眼前

歷歷，天機雲錦爲我用，剪裁妙處非刀尺。一讀至此又可見能創造者之願盼自雄，卓然有不可一世之概了。歌德在他的藝術家的夕暮之歌裏頭也說；『唉！我願有內在的創造的力量在我心中怒鳴，我願有橫溢的創造的源泉在我指下飛騰！』盧梭也曾說；『我是天地間獨一無二的人物，我並不摹倣古人，後人也不能摹倣我。』隨頤也說；『倘若沒有創造，則畫師不過是一個摹本者，詩人不過是一個剽竊者而已。』歷觀中外古今的詩豪文學家的論調，都是以摹倣因襲爲可恥；而以創造爲可貴。三百篇之變爲騷賦，騷賦之變爲樂府，由樂府而近體詩，而詞，而曲，而劇本傳奇，雖一方面是相遞的革新，其實一方面也可說是繼續的創造。現在的新詩，不消說便是創造出來的了，所以現在的新詩人，尤其貴乎能創造。倘若能得到創造的真義，創造的極則，則左右逢源，自然流瀉，信手拈來，都成佳句；高低委婉，無一不臻妙境；夏夏獨造，成一家之言，豈是專事摹倣因襲的所能夢想哉。彼輩俄擺倫之篇章，李白杜甫的作品，倘不是得到創造的妙理極則，又那裏能够成爲這

樣的偉大呢？所以我以為現代的新詩人，在新詩的內涵方面，固然要創造出另一個新的精神世界；在新詩的外象方面，也要創造出一種新的獨特的藝術手段。新的詩人啊！現代的新的詩人啊！努力的創造呀！努力的不斷的創造呀！

第十三章 新詩人就是天才者

詩文藝術的不朽的唯一要素，是在創造；我上章已經說得很明白了。但是從古以來做詩的人多，治文學的人很多；學各種藝術如音樂，舞蹈，書法，圖畫等的人也很多很多；為什麼真能見得着創造的極構而卓然自成爲一家之寥寥無幾人呢？爲什麼李杜元白之詩，韓柳歐蘇之文，伯牙之琴，公孫大娘之劍，張旭之書，松雪之畫之不世出，間或數百年一出或幾千年一出呢？這就是天才之有無豐齋的關係了。原來創造的本質，全靠天才；舉凡世界上各種的學術，無論爲文學，爲哲學，爲科學，爲政治，經濟，社會，爲生理，心理，物理，爲農工，爲醫化；其有所成就，有所發明，有所建設創造

，莫不一一有資於天才。而獨文學所資於天才的爲尤大。詩在文學中是比較的更貴乎創造的，新詩對於舊詩又是比較的更貴乎創造的；所以新詩一定要資於豐優的天才，新詩人一定要是偉大的天才者。無論何人，苟要想做偉大的新詩人，要想創造出不朽的新詩，必須先自己度量自己的才質；倘若聞詩歌而厭倦，讀詞曲而欠伸，當自然之美，如芳草斜陽，秋風春月，值人事之麗，如天涯餞別，舊鄉重逢，而皆漠然無所動於中心，不引起纏綿的美感；凡是這樣的人，都沒有成爲偉大的新詩人的希望。因爲嗇於情緒的，必嗇於天才；嗇於天才的，必沒有較大的創作力。苟沒有天才，或有不豐滿優美，乃拂逆天性，違背本能，以勉強從事於新詩，以朝夕期望爲新詩人；其結局，可斷定是心勞日拙，徒忙擾而終無所成功的。彼荷馬，檀德，莫里耶，拉西侖，惠特曼之所以吐萬丈的光芒，聲名燦爛於百世而不朽的；皆以其有豐偉優秀的天才。所以我們倘想要成爲一個有名的新詩人，沒有雄厚完美的天才，是萬萬不行的。然而天才究竟是什麼東西呢？怎樣努力而後纔能夠有

天才呢？關於這些疑問，我們簡直可以畧不思索就知道的。蓋天才之爲物，自然而聰明，神妙而靈奇，燦爛優美而不可捉摸，並不是人人可得而有的；也並不是怎樣努力就能夠有的。所以與其說天才是人爲的，不如說天才之所以爲天才是由天所授的。才賦於天，因人而異；稟於天者獨厚，則發於才者必豐。豐才妙思，條如其來，發爲詩歌，遂奇偉聰雋，迥異流俗。這正如李白所謂，『下筆萬言，倚馬可待。』歌德所謂，『奇妙的思想突然湧現在我的面前，好像是自然的自由寧馨兒叫道：我在這裏！』大底偉大的詩人既有優美的性情，特異的天才，不但能夠創造篇章，成一家言；並且詩思奇橫，妙才洋溢；觸於耳者無非詩聲，接於目者無非詩料，無邊的大自然，幾乎完全成爲他的詩國的殖民地。及其下筆而發爲詩篇，則如波濤夜驚，如風雨驟至，如千乘萬騎之奔馳，浩然沛然，不可得而止。我們歷觀古今中外大名鼎鼎的各個詩豪和文學創作家，其作品都是有這樣雄偉的表現的。泰培兒曾說；『天才並不是學力所能够產生的，也不是訓練所能够導成的；天才是自然或

神聖的純潔自由的贈品。人們得到這個，腦裏隱藏着的炯炯不昧的靈光，纔能夠發揚光大。『梅兒珂也曾說；『天才之爲物，是神聖的，更高於機智，其本體爲不可見，而萬物皆藉此而顯。』隨頤也曾說；『天才乃自然神聖之賜物，如何增進之乎？多讀書可資以啟牖，如何得之乎？無也！』歷觀此各家之言，我們對於天才之所以爲天才的原理，大概總可以思過半了。要之，天才是完全由天稟賦的，是因人而異的，是自然流露的，是沒有一些人爲的學力的作用雜在其間的。世上那一班逆性違本的愚人，長年埋頭在殘編敗冊中用死工夫的，不但終其身沒有做新詩人的希望，不但終其身不能增進一分天才；反而把他原有的和別方面的能力，全部戕賊消滅去了。這實在是一件既可笑又可憐的事情哩！

英國有一句諺語說；「詩人是生成的，不是做成的，」這正和我國「文章本天授」這句話的意思相同。大抵無論何種教育的學力，都不能夠使人們成爲偉大的詩人；偉大的詩人是生而有其偉大的。教育的效力只能夠幫助人

們，使人們的言辭的能力優美；只能夠訓練人們的耳朵，去領會音樂聲調的美妙；只能夠訓練人們的腦力，使他曉得怎樣在詩的形式裏去支配那審美的均衡的可能律。但教育的效力能事已至此而畢；究竟不能使人們成爲一個完全的詩人。因爲詩人究竟是生而成爲詩人的，究竟是要具有豐富秀美的天才而後可的；故教育的效力祇能够訓練詩人的外表的技能，到底不能夠增進詩人的內部的情性才質。是故天才與詩人，詩人與天才，是一個個體的二方面；是絕對不能分開的。說到天才的發展，原有二種不同的現狀；一種是直線形的發展，一種是圓球形的發展；前者是屬於平面的單純的，後者是屬於立體的複雜的。直線形的發展，是以他所具有的一種特殊的天才爲起點，而精益求精，步步深入；向着一個方向逐漸展進，展到他能够展及的境地爲止。這一類的人如純粹的文學家，純粹的藝術家，純粹的哲學家，科學家都是。圓球形的發展，是以他所具有的一切豐富的天才爲根據地；同時向四面八方立體的縱橫的發展了去；發展愈速，分歧愈多，直到他能够展及的多數方

面爲止。這一類的人，既可說他是政治家，同時又可稱他爲教育家；既一面研究生物學，同時又一面研究哲學社會學；既精通數理音樂，又洞悉生理心理；簡言之，就是件件曉得，並且件件精熟的通人。然而詩人的天才比較的是屬於前者的，是屬於直線形的天才發展的。這因爲詩人的天才是貴乎純粹的，並不貴乎雜博的；詩人的做詩的動機，是不期然而然的；是要用詩來歌詠出他心中的情感與想像的，並不是想要用詩來應世酬俗或者是邀名博利的；所以並無須許多詩以外的各種學識和智能。惟其詩人的天才是貴乎平面的純粹的，因此，他心中所具有的一部分特異的天才，就要充分培養發揮起來；同時就不得不犧牲去其他各部分的能力。惟其詩人的天才是向單方面展進而同時不得不拋却他方面的，因此，無論何時何地的詩人，總多少要被人看做是不適宜於活動生活的人。他們（詩人）不但不能爲政界領袖或外交家，並且不能經營商業或從事交際。他們又因爲有洋溢的天才和偉大的同情心，所以往往要做出狂放不羈或者是玩世嫉俗的事情。但是他們又無論生在何時

何地，都被人們承認是慰藉人類靈魂的天使，是民族魂的結晶，是國家的花，是社會的明星。倘若一個時代一個國家不產生出偉大的天才詩人，那麼，這時代這國家的社會生活就不知要怎樣的枯寂闐鬱無生氣。然而各個時代的各個民族，都有各個天才詩人應時而產生，都各人能表現那個時代那個民族的眞精神；這是很容易找出證例的。歐洲的各個民族，從古代到現代，都先後生出許多偉大的天才詩人；替各個時代的各個民族生色。我們中國這樣偉大的民族，自然各個時代都有偉大的天才詩人不斷的產生出來；替各個時代的河山生出無限的色采，替各個時代的社會生活增添無限的光榮。而且我國過去的文學史已經證明中華民族的天才詩人的創作力偉大，只有勝於他民族；萬萬不會在他民族之下。不過因爲幾千年來的文藝思想界受了專制政治與傳統主義的束縛。一般的天才詩人都不能夠自由發展其天才。卽就所有的天才詩人而言，也大都是上流社會的人物，其餘大多數的無名天才詩人，都潛伏在民衆底下，不能出頭；田園社會裏，平民隊伍中，正不知埋沒了幾多偉

大的天才詩人。現在國民的思想是逐漸革新了，大家都存着打破士爲四民之先的觀念，舉凡有天才的新詩人，無論爲平民，爲農夫，爲工人，都可以自由發展其天才；都可以把他的天才自由發展於新詩，以歌詠時代，以表現民族，以評導社會人生。這實在是新詩前途的樂觀啊！我們中國此後具有豐富優美的天才的偉大新詩人，想一定要比較昔時多出幾倍啦。

詩人固然專靠天才，但學力不充，就天才也有時而竭。天才可以比喻做一粒種子，我們播種於地，若不瘞以膏腴的土壤，灌以按時的清水，則這粒種子一定是不能生長的；卽幸而能萌芽滋生，非蔓然雜茁，也必稚弱不茂。所以新詩人一方面必然要有豐優特出的天才，一方面也必然要有精深的學問，智識的修養，與不斷的詩的藝術的訓練。姚姬傳說，『士苟非有天啟，必不能盡文之神妙；然苟人輟其力，則天亦何自而啓之哉。』曾文正說，『文章三分學力，七分天才。』雪特乃說，『詩才爲天之所稟，而其所以導之而抵於成者乃藝術摹倣練習也。』歷觀諸家所說的話，雖側重天才，然也未嘗不兼

重學力的修養和訓練。可知有天才而失修養訓練，其天才縱極豐美，也不能够盡量的發展。而且自十九世紀後半期法蘭西寫實主義自然主義興盛以來，佐拿毛柏霜之徒，大唱文學與科學合轍之說；一時的文學作品，都穿上一套厚重的科學的外衣。雖然現在的文學潮流已經脫離去寫實主義自然主義而趨於新浪漫主義；雖然詩在其他文學小說戲劇中是比較的主情的非科學的；但是現代的新文學究竟是受過一度科學的洗禮，現代的新詩總多少染有一些科學的色采。因此，新詩人對於自然科學以及心理學社會學，都要用一番工夫去研究他；則學問智識的修養益不可少。新詩人的學力的修養，大概可分做前後二大部分；前者是智識學問的修養，後者是詩的藝術方面的訓練。但是新詩人的學問智識的修養，又可以分做二個條件，第一個條件就是多讀書；杜甫說，「讀書破萬卷，下筆如有神。」這就是多讀書的益處。但現在的新詩人讀書不單是要讀詩學文學這一類的書；修辭學，美學，自然科學等書，都要加以精深的研究；就是心理學生物學等等，也須時常領畧。第二個條件

就是多觀察，蘇轍說，「太史公周遊天下名山大川，而其文疎盪有奇氣，」這就是觀察之有助於治文學的證據。觀察有二個對象，一是自然現象的，一是人生社會的；新詩人的觀察不但要窮究宇宙的真理，並且要透視人生的真相；不但可以證明書本上的學問，並且可以採取經驗上的智識。至於新詩人的詩的藝術的訓練，也分有三個條件；第一個條件是直接的，就是多做新詩。做詩的時候不可不細心剪裁，不可不謹慎落筆，不可不注意修飾，不可不經過幾次的誦讀和幾次的更改。我們倘若能照這樣不斷的專心的實地練習去，我們作詩的藝術自然會日比一日的精緻醇美了。第二個條件是間接的，就是要多習幾種藝術，音樂可以使我們的詩聲和諧，可以使詩中的聲調能適合天然優美的音節；所以要學音樂，無論中國的古琴洞簫，西洋的四絃琴比霞娜都可以。繪畫可以使我們的詩色秀麗，可以使詩中的文字語句能表現出天然佳景的狀態；所以要學繪畫，無論中國的工筆意筆，歐西的炭油彩鋼都可以。雕刻可以使我們的詩境曲折，可以使詩中的練字造句曲盡刻劃的作用的

妙處；所以要習雕刻，無論日本象牙雕刻，西洋的石像銅像雕刻都可以。不過學習各種藝術的時候，都要盡從旁面取觀摩之益的能事就好了。第三個條件是半直接半間接的，就是多讀不朽的大詩豪的詩歌作品；不但中國的要讀，外國的也要讀；不但初唐，盛唐，中唐，晚唐，兩宋，元，明，清代的要讀，六朝晉魏，及兩漢，嬴秦，戰國，周朝的也都要讀。不但自然主義的，寫實主義的，新浪漫主義的，以及象徵主義，印象主義，未來主義，大大主義的要讀；浪漫主義的，古典主義的也要讀。只要融會貫通，化臭腐爲神奇就好了。總之，新詩人呱呱墮地的時候，必定要有豐美特異的天才隨以俱來；及其讀書受學以及從事創作的時候，又必定要有精深的學識修養與不斷的藝術訓練。新詩人若沒有偉大的天才，固然萬萬不能成爲不朽的偉大詩人；新詩人若沒有適當的修養和訓練，他的天才也不能爲充分的發展。是故天才與修養訓練，就是偉大的新詩人翱翔大地直上高空的雙翼。（關於新詩人的修養訓練的種種問題和種種方法，我在我的新著——到新詩人之路——一書中

，已曾詳細論列之，在這裏不過是說個大概罷了。）

第十四章 新詩人就是大情人

詩是託外形表現於音節風格的一種情緒的文學；詩人是宇宙情感的寧馨兒；所以新詩人除了具有詩魂之外，還要他是一個很真摯很熱烈的大情人。我國古代的學者，已曾說過「詩有別才」這一句話；其實他們所稱爲「別才」的，這「別才」就是情緒，古人不明白情，意，智，的分別；故稱他是別才罷了。原來範圍宇宙的東西，只是情與智，情與智支配一切，調和一切，意志還是後起之彥哩。若更進一步說，則智也不及情，情可以說是結合地球的原子，是人類生活的要素，是社會協作社會進化的原動力，是維繫一切事物的繩索，是膠固一切個體一切單位的黏液。世界一分鐘沒有情，便立刻要成爲一個土崩瓦解的世界；社會一分鐘沒有情，便立刻要成爲一個一盤散沙的社會；人生一分鐘沒有情，便立刻要成爲一個死灰枯木的人生。情之對於世界，情之對於社會，情之對於人生，其關係既是這樣重大，其支配既是這

樣奇偉；那麼，人類爲着要使全體人生的生活向上計，爲着要使全體社會的幸福進化計，爲着要使這個世界爲不斷的沿革不斷的創造計，對於情之一物，自然應該日日謀怎樣使之豐滿，怎樣使之優美，怎樣使之偉大。所以宗教家的苦口婆心，終日宣傳其博愛友善的宗教；道德家的紙勞墨悴，長年鼓吹其仁慈互助的道德；此外哲學家科學家的不辭勞苦，終身盡力以實現人類思想見解的一致；這都無非是想要使人類的情緒提高，而造出一個大同情的世界，大同情的社會，大同情的人生。然而真能歸納人類的情緒於感覺的大熔爐而調和之融化之，使他更高潔，使他更純真，使他更豐富優美的；還不盡在於博愛友善的宗教，還不盡在於仁慈互助的道德，還不盡在於一致人類的思想，見解的哲學科學；而實全在於美術，全在於文學，全在於詩歌。一曲悲笳，聽者泣下沾襟，一幅美圖，看者手舞足蹈；試問哲學家的學理，有這樣的移人之速嗎？一部小說，讀者意動神移，一篇散文，觀者眉飛色舞；試問道德家的道德，有這樣的動人之甚嗎？悲歡的詩句，長短的歌行，讀者或

則感慨歎歎，或則快樂微笑，或則拍案叫絕，或則悲聲苦吟；試問宗教家的宗教，有這樣的入人之深感人之摯嗎？可見最易使人類的情緒調和融化，最易使人類的情緒優美豐富，最易使人類的情緒高潔純真的；除了美術文學之外，便是詩了，便是天真爛漫純潔自然的新詩了。新詩既是偏於情的文學，既是情緒的結晶體；那麼，創造出這情緒的結晶體的新詩人，自然也要他是一個宇宙的大情人。純真的新詩人一定要生出來就愛好自然的美麗，有極偉大極優美的同情心，有一種柔和纏綿的性格；那纔能够由詩歌裏表現出全人類的純粹的情感。所以外國有句諺說「詩人是帶一半女性的男人，」大抵熱情

的詩人，都含有女性的美；其性質大都屬於人類天性的溫柔方面。當他的詩潮跟着他的至深天性的靈感流過情緒的湖的時候，他的詩已經很豐富的受過一度情緒的大洗禮了。於是他就唱出來了，於是他就寫出來了，於是他所寫出來的詩就成爲優美的真摯的偉大不朽的詩了。我們看看從古以來的感人極深的純情詩歌作品，如每涅的歸鄉集，魏爾淪的土星人集，擺倫的哀希臘歌

，屈原的離騷九歌，那一篇不是從作者自己的大情緒的湖裏受過一度洗禮而產出來的呢？更那一篇不是要使讀者詠歌嗟嘆手舞足蹈的呢？所以心性堅強的人，主智唯理的人，冷靜嚴厲的人，心胸狹小的人，缺乏同情的人，殘忍自私的人，虛偽的人，狡獪的人，固執的人，都沒有做偉大的新詩人的可能；都沒有做偉大的新詩人的資格；都沒有做偉大的新詩人的希望。因為他們的一點天賦的情緒，已經被他們的理智意志和惡性支配着蒙蔽着了，還那裏有這種偉大優美的情緒可以表現到新詩裏頭呢！

新詩的可貴在於創造，能創造的必為奇偉的天才。天才的新詩人，一定有高尙的理想與豐美的情緒。所以創造天才情緒這三件，是有因果律的；可以說是三位一體。真正的新詩人既賦有偉大的創造力和不同凡衆的天才，同時又必賦有優秀濃深的大情緒；於是他所詠嘆歌頌的都是切人類同有的最高情感，與世間一切最能引起全人類同有的最高情感的事物。他詩裏的嘆息與微笑，都含有人類深沉的悲哀和普遍的愉悅。他以天賦的奇才，溫柔的天

性，多情的想像，去描寫宇宙人生，去表現宇宙人生，去贊美或感嘆宇宙人生；都無非是爲人類作同情的呼籲。但他有時也許可以詛咒宇宙人生，悲觀宇宙人生；然而他的結論往往是把宇宙人生看做活潑的熱烈的進化的美滿的。真正的新詩人他是以爲世界只有花只有光只有愛只有偉大的同情；他並不知道人世間有殘忍與仇殺或者像這一類的事。他對於大自然覺得就是一個大同情社會組織；什麼月呀，雲呀，花草呀，木石呀，山嶽呀，江河呀，蟲魚鳥獸呀，都是這個同情社會裏的眷屬。春花秋月，啼鳥鳴蟲，芳草夕陽，清泉白石，他都以爲是有感情有知覺的良朋好友。他對於全體人生也覺得就是一個大同情的血統親族；什麼小孩子呀，老寡婦呀，壯夫呀，衰翁呀，男性呀，女性呀，黃色的呀，白色的呀，黑色棕色紅色的呀，都是這個同情親族裏的同胞；哲學家，帝王，武人，娼妓，乞丐，農人，勞動者，資本家，殘廢者，瘋人，強盜，他都以爲是有熱血有良心的兄弟姊妹。真正的新詩人，他偉大的情潮衝破了他自己的執着，解放去他個人小我的範圍，而入於世界

大我之圈。以他人之喜悅爲喜悅，以他人之悲哀爲悲哀；他看見全體人生的罪惡和痛苦，如同身受，爲之憔悴輾轉，不能自己。有時看見全體人生的相愛相戀，相親相善，相幫助，又喜不自禁，爲之歡呼起舞。這時候他自身和全人類的情緒感覺已融成一片；一致的奮興，一致的顫動；那麼，他所唱歌出來的詩聲，自然會在全人類的各個心絃上共鳴了。然而情是天賦的，讀書不能夠增加；情是感物而動的，用學力也不能夠發生。略識幾個字的人，甚至全不識字的人，全無素養的人，都可以有情；都可以做出情緒極豐美的好詩。如三百篇裏的國風等詩，和各處的民謠俗謳，山歌漁唱，作者大半是不讀書不多識字無素養的人；但是他們所做出來的詩歌，表情都很濃深，感人也甚真摯；不過沒有多讀書有素養的詩人的詩那樣吐屬巧妙修辭練適罷了。然而情緒也並不是絕對不可修養的，賦於天者既優，更益以深沉適切的修養，則豐富的情緒且更豐富；優美的情緒且更優美；纏綿的情緒且更纏綿。至於修養的方法大概有三件事我們可以做到的；第一是接近自然，第二是接近

人生社會，第三是接近哲理。接近自然，可以使我們的心靈與自然的花月水雲的神秘相摹觸，多起些想像，多得些美感。接近人生社會，可以使我們的心絃與人生的離合悲歡的情操相激盪，多起些共鳴，多得些慰藉。接近哲理，可以使我們的同情成爲哲學化，成爲悟到真空的真情，由太上忘情更進一步而爲太上的最大摯情。總之，我們要對於一切的自然人生絕對的有同情，而且寓此大同情於哲理之中，同時再讓這一切的自然人生絕對的同情於我們；那麼，新詩人的豐富優美纏綿的偉大情緒就不怕沒有了。（關於新詩人的感情修養——自然的接近人生的接近哲理的接近——也詳於我的到新詩人之路一書中。）

第十五章 新詩人就是平民詩人

在一切文學之中，詩是比較的最先產生的。文學起源的動機，無非是要普遍的坦白的表示原始人類的簡單情感的。一個人的情感，到了有發表的必要的時候，倘沒有適當的機會可以發表，心中一定鬱結不舒；所以必要藉有

音節的歌唱以充分宣洩其胸中所有的種種喜怒哀樂的情感，然後纔能開心暢意。詩序上所謂：「情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，而不知手之舞之足之蹈之」的；就是這個道理啦。大抵上古的人類，其思想智能是極端幼稚的；精神和物質二方面的生活，差不多完全為自然所支配。上古的人民，得着自然界中的蔬果魚獸水火木石等等的重要供給，復感着山川雲霞花草禽蟲等自然的美麗，和飲食男女寒暑晝夜等等生活環境的新鮮感覺；心腦中歡欣鼓舞到極端，便不期然而然的發出一種讚美驚嘆愉悅羨慕的表情的聲音。這種聲音自然而和諧，真摯而質樸，暢活清爽而流利；可以觸動他人，促成同樣的美感，輾轉傳誦，遂成普遍的諧謔。到了有文字之後，纔用文字把這種聲音表寫出來，遂成爲文學；成爲詩歌；成爲一般社會所傳誦詠唱的良好作品。我們要知道古代的文學是並沒有文學專門家的；詩人這個名詞，在那時當然也不能夠獨立；因爲那時並沒有有人終日從事於詩的訓練，視做詩爲一生的專業；而且也沒有非詩人便不可

作詩的這種不通的成見。三百篇裏的國風的作者，多是婦人女子征夫走卒；可見古代無論什麼人都可以做詩，只要其情動於中，便可形之於言，坦白地唱出抒情的詩句。所以古代的詩歌，沒有什麼格律，沒有什麼法調，完全由於個人天然情感的發表，活潑潑地歌唱出來。所以在詩歌的題材一方面，也完全沒有拘束；無論爲農作，爲田獵，爲男女私情，爲國家大事，爲征夫走卒的怨聲，爲棄婦婢妾的言語；都一一表之於詩，未嘗有所分別。照這樣看起來，古代的詩歌，實含有自然的與平民的這二大特質。我們也可因此證明詩的本身的最初確是具體的平民化的；而且古代的平民，當耕種漁獵等生活勞作之時，或飽暖嬉遊的時候，便信口吟唱着詩歌，以忘勞去倦，以助長娛樂；那麼，詩歌在那時便是一般社會的精神生活的第一件公開普遍的娛樂工具，詩歌的自身和社會感染力，自然都十二分的平民化了。

到了後來，人民的智識思想逐漸開展；思想智識一開展，對於一切的自然現象和人生問題，就不免要生出種種的懷疑。佥門看見日月的循環不息，

江河的流瀉無窮，山嶽的嵯峨，海洋的浩瀚，忽而酷熱，忽而暴寒，忽而雷電交加，風雨驟至，忽而山崩地震，海嘯星飛；覺得自然界的種種現象都是十分神秘的；都是不可解的。但們又看見生之繁擾，死之沉默，事之遷移，物之變化，生自何來，死歸何處；凡此種種的人生疑謎，但們也都覺得是很神秘而不可理解的。由不可解之中，要找尋出可解，便想研究出自然人生的第一原因的所以然來；這便是人類的求知慾的衝動。同時又因人類的智識思想還在幼稚時期，研究的方法不對，不能把自然人生的真面目澈底研究出來；却把鬼神來做答案。這種假定的答案不消說是完全錯誤的，然而在那時的人民，却都以爲一切的自然現象乃至人事生死禍福，都有鬼神在那冥冥之中操縱着主動着。一般人民既承認有鬼神，於是便連帶發生出禱鬼祭神的事來；祭禱神鬼的用意，總是要表示祈福與報謝這二種目的。古代的社會生活是很簡單的，耕種和戰爭便是古代社會生活中的二件最重要最密切的事情。遇到耕地播種或出兵禦敵的時候，自然要向神鬼祈福；遇到豐收或戰勝凱旋的

時候，也自然要向鬼神致謝；祈福的時候，果然要把人民的各種冀求願望訴說給鬼神聽；報謝的時候，也要將人民各種欣感銘心崇拜尊敬的盛意細說給鬼神聽。負荷這種職任的使命的工具，便是詩謠歌曲。到此時期，詩歌的形式和內涵二方面都比較的更爲發達，更爲豐富。詩成爲神聖的文學，詩人就是那些唱祈神詩歌的神巫祭師。他們很受社會的尊敬，因他們所做的是關係全社會的幸福的。一時的神曲，祭詩，樂謳，頌歌，都很盛行；這種情形在歐洲古代的文學史上時常看見。我國如唐虞夏商周等時代的各種郊祭天祭和祈神辭卦辭等，也常常散見於各種古籍中。詩經的大雅和頌，足足有一半以上是祈神曲；此外如禮記裏的郊特牲篇中所說的：「伊耆氏始爲臘」。臘就是祭名；是祭農田的神的；其祭辭曰：「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其宅。」便是一個證例。總之，神權時代的詩，已由平民社會的轉到神聖階級的詩的作用；也由坦白抒情羣衆娛樂的轉到頌歌上神稱揚鬼德的；雖然還可以說是社會的工具，但已成爲神聖階級的特有物了。平常的一般

人民，都不能有做成詩人的希望，只有神權社會的祭師，神巫，樂師，史官等，纔配做詩人；詩人的唯一責任，就是歌頌神功鬼德的。照此看來，這個時候的詩，已和民衆漸離漸遠，差不多有一半以上是非平民化的了。

不幸到了中世，詩的本來面目更是模糊，詩的社會感染性益見縮小；因為那時的社會組織已由部落時代演進到國家主義發達時代，鬼神的權威，已為君主的權威所打破。一般社會的人民，都移其崇拜鬼神迷信鬼神的心理，來崇拜帝王，迷信帝王。到這個時候，頌鬼神詩已經失其效用，遂一變而為歌頌帝王恩德贊美貴臣功勳的作品，詩已完全不是平民的娛樂和社會的工具，而成爲帝王粉飾太平的奢侈品，與貴族階級賞心樂事的玩具；對於一般平民，是絕對不發生關係了。惟其詩是專門歌頌君主贊美權貴的，所以那時的詩人，都是貴族化的上流社會，和智識階級的分分子。他們爲着要保存其貴族面目貴族態度起見，所以他們所做出來的詩，務避去一切樸實坦白的語句，和粗野的言詞，而注全力於文學的化粧作用；誇機巧，貴華麗，講聲調

格律，尙雕琢粉飾。同時他們對於詩的題材的選擇，也有同樣的貴族化；就是排除去一切平凡的事實和民衆的人物，而專門歌詠敘述那一班上流社會少數分子；聖君賢臣的德澤，王侯公子的生活，英雄俠客的壯偉行爲，名士美人的風流軼事；纔配收集做詩材而與以相當的稱頌與贊美。至於大多數的民衆的生活和民衆的人格，他們都以其爲粗野鄙俗而極端排棄，不肯加以注意；卽偶然採入詩中，也不外是用來做陪客的，決不肯與以獨立的運命。又因那個時候的專制政治的壓制言論，與傳統禮教的束縛思想之故；一般的詩人對於一切政治社會人生的種種事實和種種問題，都不敢加入主觀的意見。同時又因爲上流社會貴族階級的生活的敘述是不能充分發表詩人自己的情感思想的，所以又把詩的作用完全弄到個人自己的身上；而詩遂更成爲詩人一己的發聲機。詩人都把詩看做是一種陶情養性的賞心樂事；休息閒暇的時候，做首詩開開心，或拿來和朋友酬答唱和，當做一件無聊中的消遣品。心中歡喜的時候，果然要用詩來歌詠其愉快之情，心中抑鬱不得志的時候，也要用

詩來發洩其憤恨不平傷感嘆息的情感。他們（詩人）的興感，他們的詠歌，都是以自己個人的情感為單位。而沒有一部分肯注意及他人的情感；而沒有一部分肯以他人的喜怒哀樂易為自己的喜怒哀樂；這自然不消說在他們的作品裏是絕對找不到民衆的情感和生活了。這種不幸的情形，在我們中國過去的文學史上，是最明顯而最容易找到極多的證例的。無論是在兩漢，在魏晉，在唐代的初盛中晚，在五代及南北宋，在元明，在清朝，我們試打開這各個時代的各個代表作家的詩集來看一看；我們就可以立刻發見出貴族的與個人的這二種色采。那一個時代的詩人不做出華麗整緻機巧堆砌的詩句；那一個時代的詩人不頌揚賢臣聖主的功德與歌詠英雄美人名士的生活；更那一個時代的詩人不聲訴着他們自己的欣悅或憂悶的主觀情感與敘述着他們自己的榮盛或枯寂的個人歷史。雖然在這很長久的時期之間，也曾產生過一二個同情於民衆的詩人；像杜甫白樂天張籍等，肯用相當的語句來表現一般平民的人格和描寫一般平民的生活；然而，這總是極少數的例外，從來大多數的詩人

都染着很濃厚的貴族色采與個人色采啊！但我們即就此幾個少數的例外的詩人的作品而論，我們也不能說他們的詩是具體的平民化的。何以故呢？因為他們雖是也曾表現着民衆的人格和描寫着民衆的生活在他們的作品裏；但是，他們的詩裏所有的一切字法句法，乃至詩的體裁的結構與格律聲調的組織配合，一定非一般沒有經過藝術訓練的平民所能詳細了解領略。即使民衆能夠了解其大意，或更能詳細了解領悟了，然而他們這些詩人，都是上流社會人物；因為階級的懸殊，完全沒有民衆生活的實地經驗；既沒有實地經驗，那麼，他們所表現出來的民衆人格，又那裏能夠十分誠摯呢？他們所描寫出來的民衆生活，又那裏能夠十分真實呢？不誠摯不真實的作品，又那裏可以說是具體的平民化的呢？這極少數的例外的詩人的作品，尚不能具體的平民化，不消說那大多數的貴族詩人的詩更絕對與民衆沒有關係了。

中世紀的時代，詩在中國是這樣的與民衆隔遠；但是在歐洲又何嘗不是這樣呢？歐洲新生時代（即文藝復興）以前的詩無論矣；即以文藝復興之

後的詩而論，在古典主義的時期，英國詩人莎士比亞彌倪敦等，何嘗不是創作者詞采華麗格律嚴整的詩歌，何嘗不是敘述着帝王貴族英雄美人的生活。在浪漫主義的時期，法國詩人雷俄位細勒等，德國詩人歌德席勒等，又何嘗不是歌詠着個人的情感與一己的思想，又何嘗不是保存着神奇偉麗的作風與記載着浪漫華貴而不切於普通實際生活的事件呢？原來貴族的與個人的這二種色采，也照例的染在歐洲一班大名鼎鼎的詩人的作品裏；這真是平民的詩的厄運啊！然而，歐洲究竟是思想自由精神活潑的國土，歐洲的詩人文學家究竟是富於平民思想。自從法蘭西大革命後，自然主義的文學勃興，詩壇遂發生一大解放。不但在形式上打破種種格律韻句的束縛與粧飾堆砌的虛偽，而極端崇尚自由創作；而在精神上，更把從來所有的貴族色采個人色采與一切非人的色采盡數一掃而空之。詩人用坦白適切的現代語言和自由無拘束的體裁，來表現民衆的人格，來描寫民衆的生活，來宣洩民衆的情感思想，來聲訴民衆的痛苦與願望，來代替民衆向正義人道呼援。自從法蘭西這種民衆

化的文學思潮產生以來，各國詩壇無不響應；十九世紀後半期至二十世紀的初頭，歐洲幾乎沒有一個國家不產生出幾個偉大的平民詩人。英國產生了約翰買絲、翡耳與卡本德，美國產生了惠特曼與屈勞伯爾；他如俄國，法國，德國，與北歐斯干特那維亞，兩歐巴爾幹諸國，都先後產出許多偉大平民詩人。這些偉大平民詩人的作風，無一個不是具體的平民化的，無一個不是用詩來做平民的喉舌的。到了現在，人生藝術派的呼聲愈高，詩歌的平民化更純真而普遍；凡是名聞世界的大詩人，差不多都是平民詩人；而這些大詩人的作品，差不多都是充滿着德模克拉西的意味，與一般民衆有密切關係。同時這些大詩人，又差不多個個都會經驗過民衆生活，都曾到民間去；所以，他們所表現出來的民衆人格，就自然格外誠摯；他們所描寫出來的民衆生活，就自然格外真實。照這樣看起來，歐洲近代尤其是現代的詩，都可以說完全是具體的平民化的了。然而中國呢？可憐我們中國自從漢朝直到現代，其間所有的詩，幾乎完全是貴族主義與個人主義的作品；雖然在長期間的經過

中，曾有極少數比較是例外的；然也並不是純粹的作品。而大多數的詩，其內容不是替帝王將相英雄奇士作言行錄，定是描寫風雲月露才子佳人；不是記述登山臨水飲酒看花，定是抒寫嗟窮嘆老恨別傷離。其外形不是講究聲調節奏法式定律，定是注意神韻丰姿骨格詞采；不是模倣開元大歷，定是描摹山谷後山；把活活潑潑的詩完全弄成一種文字化粧遊戲，當做聊以自娛的閒中消遣。總之，我們中國自漢以下的詩，十之八九是華貴典雅的貴族階級的詩；是自私自利的個人主義的詩；是虛幻空靈的不食人間烟火的詩；是枯木死灰的木乃伊式的詩。這些詩不過是上流社會的私有物玩弄品罷了，萬萬不能說是時代的詩；更萬萬不配說是民衆的詩平民的詩德模克拉西化的詩。

照上面所說的話看來，我國漢以下的詩，是爲極少數的特殊階級所專有。做詩的是他們，（特殊階級，）享詩樂的也是他們；歌詠記述於詩中的也是他們。一般普通社會的大多數的平民，不但不能分詩的享樂的杯羹，且極少能希望得到居於象牙之塔藝術之宮的貴族化詩人的同情。一般平民的生活

與情感，都被排出詩的領土之外；這與古代（唐虞夏商周）自由創作羣衆娛樂的情形比較起來，我們這不幸的結論，雖欲不說詩是日趨墮落而實在有所不能了。近四五年來，新文學運動勃興；枯木死灰毫無生氣的舊詩壇，突然起了一大革命；而新詩就活潑潑地熱鬧鬧地產生出來了。在我這樣有數千年的舊文學背景的國民，竟能發生有這樣的新精神的新詩運動，這正如一株苔痕斑駁老幹枯槁的古樹，忽然長出一朵新嫩鮮麗的花兒來一樣。我們對於這一朵含苞欲放的新詩之花，自然是情不自禁的十二分的驚喜交集啊。然而，我們如果用精密的眼光把現詩壇的產品觀察一下，我們就不得不反喜爲憂；而對於新詩的前途興起無限的悲觀了。因爲現在的一班新詩人的作品，仍然是雜有許多舊詩的鬼影，仍然是染着許多貴族的個人的色采，仍然是不能把詩的內涵外象都具體的平民化，仍然是不能把詩公開給一般社會去做羣衆娛樂的工具。原來新詩和舊詩，雖然是在形式上區別，然而在精神方面，更有絕大的分別。現在一般新詩人，都注全力以解放詩的形式；而對於詩裏的舊

思想的解放與新精神的建設的問題，却很少注意。即以詩形式問題而論，也不能解放到澈底；也不能實現出平民的風格。新的詩人雖然一方面解去舊詩的種種束縛摧殘個性的枷鎖，同時一方面却加上許多新式的束縛；新式的枷鎖。雖然也曾把舊詩的許多格律詞典盡數推翻，盡數排除；同時却又在新詩裏表現出許多新格調新名詞。我們要知道一般沒有文學歷史觀念的平民之不能了解江西派西崑體，正如不能了解浪漫主義自然主義一樣。一般沒有高深藝術訓練的平民之不能明白流水對倒裝句，也正如不能明白歐化的語句日化的名詞一樣。如其我國的新詩運動再照這種情形繼續下去，而不加以改造；那麼，我敢斷定到了千百年之後，我國詩壇的德模克拉西化仍然是不能實現，仍然是和海上的三神山一般可望而不可即。

在未會說明怎樣是平民的詩與怎樣做成平民詩人之先，我不可不把新詩和舊詩的精神上的異點與新詩人的人格問題解釋一下。

新詩和舊詩的不同，並不如一般人所見，僅僅在於形式方面；新詩和舊

詩的異點，尤其在於精神上的區別。如果一首詩僅有新的形式而沒有新的精神，那正和一個思想十分陳腐頑固的老學究穿着一套極時式的西裝一樣，那有什麼價值可說。如果新詩只在形式上着想，那麼，表面上採取新式，而其內容是歌頌君主誇耀軍閥贊美帝國主義的篇章，也可以說是新詩了；這在邏輯上未免不合道理罷。原來新詩和舊詩，在精神上確有許多絕對不能調和的異點；扼要說來，則新詩實有三種獨特的新精神，是舊詩中所無的；第一，是現實的精神，舊詩大多數忽略實際的生活，而喜歡取材於空幻縹緲的古代神話和傳說故事，及清幽閒雅的花木禽蟲和風雲月露；與現實的生活沒有半點密切關係。新詩則排棄這已往的死的故事故和清閒無裨實用的事物，而專力歌詠現在的活的切實的人生。真正的新詩所歌詠的，都和現代的人生的物質生活精神生活有直接而密切的關係。新詩所求的，乃是生活之具體的切近的實現；凡舊詩中一切空中樓閣的幻想和與現實人生相隔遙遠的題材，都屏除不收。第二，是普遍的精神；所謂舊詩的，都取材於神奇的偉大的超凡的非

常的事實；至於日常普遍的庸人庸物庸言庸行，都認爲卑俗瑣碎而鄙棄不顧。新詩的題材，則都是普遍的平凡的尋常的；新詩專門歌吟那些最普通最相近最明顯最易遇的東西。新詩並不光怪陸離，以驚人的神奇與超凡的偉大見長。新詩的長處，是在於能歌吟出人人所看見所感到所要說而苦於說不出的事物情理。第三，是民衆的精神；舊詩大部分是詩人個人自己的人生歷史的記述，是詩人個人自己的榮辱得失歡笑唾罵的種種情感的寫真，舊詩更大部分是上流社會的少數貴族階級智識階級的生活的反影，對於普遍社會的大多數平民的生活與情感，是完全忘却了。新詩則最注重民衆化的；新詩是全人類神會的橫截面的記錄，是羣衆的工具，是平民的喉舌，是全人生向正義人道的共同的呼聲。在一首真正有價值的新詩裏面，是絕對找不出詩人自己的自私自利的痕跡的，更絕對找不出特殊階級的色采的。凡一般平民的生活感情人格思想等，都活潑潑地在新詩裏面平均的表現着。新詩簡直可以說是即是平民的詩。——總之，上面這三種精神，就是新詩的獨具的生命，新詩之所

以和舊詩不同，新詩之所以高出舊詩萬萬，都因為他具有這三種精神的原故啦。

至於新詩人的人格問題，也是很重要很有解釋說明的必要的。因為詩人的人格問題，就是詩人做詩的先決問題；如果詩人沒有一個堂堂正正的純真人格，那麼，他所做出來的詩，自然是一無價值，而且根本上已經是沒有存在的資格了。但我們倘把我國的二十四史翻開來，查查其中的文苑列傳時；我們就必定要立刻對於從古以來的一班詩人的人格生出無限的感嘆。原來我國的詩人文學家，大多數都是人格墮落者；現在且以漢朝而論，漢朝的一班詞賦之臣，排班在堂上的，所謂待詔金馬之門，名稱雖是很好聽，實際上祇是帝王的弄臣，等諸倡優侏儒，開開皇帝的心罷了；這無怪東方朔要發牢騷話，憤憤不平，而揚雄也要卑夷文學，以為雕蟲小技，壯夫不爲了。這還算兩漢之時，詩人文士有點氣節，帝王達官也知道待以相當的敬意；過此以下，益不堪問。不但君王公卿要收羅詩人騷士來頌揚聖德粉飾太平，就是貴人

望族富商豪賈，也都可以用金錢來收買幾個詩人詞客來裝點場面混充風雅；除去極少數的一二個有骨氣的人不肯幹這沒廉恥的勾當，其餘大多數的詩人文士，居然自己辱沒，把神聖高尚詩人人格拋棄，而願廁身於優伶清客之列，自認爲粉飾太平裝點門面的附屬品；這真是自己取消自己的人格，雖欲不墮落而不可得哩。惡習流傳，直達現代，仍然不改；不但不改，且益加甚。前年徐世昌總統好文學，當那晚晴移開宴的時候，總有幾十個捧坤伶的濫調名士和肉麻詩人做應制詩，歌功頌德不遺餘力。不想在二十世紀的新時代，尚有這種奴隸詩人出現；這怎不爲之寒心呢？詩人文學家本是社會的先驅者，有指揮政治改造社會引導人生的無上神聖的權威；現在那般人竟願意做權貴門中喜筵壽席上唱小曲彈三絃的侑酒人，人格壞到這種地步；那麼，他們做出來的詩，自然完全沒有價值可言了。所以我以爲現在的新詩人的第一先決問題，就是人格問題，新詩人於做新詩之前，不可不努力做人，不可不努力創造出一個人的人格，不可不努力創造出一個堂堂正正純真純美的新詩人

的人格。人格就是新詩的本質，新詩就是新詩人的人格的具体表現。有卡本德的人格，纔能做卡本德的詩；有惠特曼的人格，纔能做惠特曼的詩；有太戈爾的人格，纔能做太戈爾的詩。詩以詩人的人格圓滿而始圓滿，詩人的人格以詩之表現得純真而更純真。是故做詩人人格的修養，就是做人的修養；做人的修養，就是做新詩的修養。然而新詩人的人格究竟是怎樣修養的呢？我並不用懷疑的武斷一句，平民化的人格就是新詩人的人格；新詩人的人格修養就是在於養成一種平民化的精神。

把筆鋒挽回來，現在說到本章的重心了；說到平民的詩和平民詩人了。平民的詩是怎樣呢？簡要一點的說，一首詩的材料完全是取材於普通社會的一般民衆的生活情感。至於詩的表現法，語句是用現代社會的言語，體裁是用自由坦白的體裁；而且，這一首詩讀起來，是人人都能夠了解賞鑒的，也是人人所能夠創作的。這樣的詩，就是平民的詩，就是社會化的詩，就是全人類所需要的詩。舊詩之所以是貴族的詩而不是平民的詩，就是因為他

的材料是採取特殊階級的，體裁和語句則極端的嚴整古奧；這自然不是一般民衆所能了解賞鑒和創作了；這自然是貴族階級的奢侈品的詩了，這自然非全人類所需要的詩了。我們要知道題材，語句，體裁等是詩的本身問題，而了解賞鑒與創作則是詩的社會感染性和詩人人格問題。這二層問題是有密切關係的，而且是有因果律的。如果詩的材料不採取民衆的生活情感，詩的語句不是現代人的言語，詩的體裁不是自由坦白，那麼，這詩自然是一般平民所不能夠了解和賞鑒，更不消說是不能創作了。現在流行的新詩，那些仍舊存留着舊詩的貴族性的遺跡的作品不必論了；即就那一部分作者批評者都承認爲是平民化了的的作品而論，還是沒有具體的普遍性，還是一般民衆所不能夠詳細了解賞鑒；所不能夠照樣創作。我們試拿一首作者批評者都異口同聲說是平民的詩的作品給田園裏的農人或工廠裏的工人看，那麼，我敢斷定他們是一定莫名其妙的；即使能夠勉強讀下去，也一定不會發生出什麼興味的。如果說一般平民因爲缺少教育和不曾經過藝術的訓練之故，遂不能賞鑒文

藝的趣味；那實在是不通之論。原來文藝趣味的賞鑒，是人類天賦的本能，人人都要賞鑒而且是人人都能夠賞鑒的。而詩歌更是人人能夠賞鑒能夠創作的。古代的平民。人人有做詩的可能，人人能以詩為社會娛樂的工具；就是現在，我們如果到鄉間去旅行，就會看見那些上山採茶的村姑，田裏插秧的農夫，溪邊的漁翁，牛背的牧童等，都高高興興的唱着很好聽的民謠，農歌，村謳，俚曲。他們唱得津津有味，樂而忘勞；照這樣看起來，我們就不能說一般民衆是不能賞鑒文藝的趣味了。一般民衆既是很有賞鑒文藝的趣味的本能，那麼，他們為什麼專去賞鑒那些民謠俚曲，而不來賞鑒現在流行的新詩呢？那就可見現在一班新詩人所創作出來的新詩還是不能具體的平民化，題材上還是不能完全採取平民的生活情感，語句體裁上還是不能徹底的採用現代言語與自由坦白的作風啦。

現在的一班新詩人新文學家，對於新詩的社會傳染性不能具體平民化的問題，大多數歸罪於教育不普及與社會制度的不完善；這自然也有一部分

理由。固然因為教育的效力不普及，而使詩中的許多複雜的思想情感為大多數平民所不容易了解；固然因為社會制度的不完善而使大多數平民終日勞作沒有閒暇去接近文學；但是因為文字的障礙還沒有消除，一般新詩人的新詩還保存着貴族性的遺跡，不能充分民衆化；遂使一般平民的讀者無從接近詩的內心；這纔是最重大的原因啦。新詩之所以異於舊詩，新詩之所以高出舊詩萬萬，全在於民衆的精神與普遍的精神。（上面已詳說過）現在流行的新詩既不能充分表現出這二種精神，那麼，自然不能說現在的新詩就是平民的詩了。那麼，現在可以說還是沒有產生出真正的平民的詩和真正的平民詩人了。那麼，現在更可以說還是沒有產生出真正的新詩人了，因為真正偉大的新詩人，都是平民詩人哩。

平民詩人又是怎樣的呢？自然平民詩人就是平民的詩的作者；這是沒有說明的必要的，我現在所要說的，就是平民詩人的人格問題，也即是真正偉大的新詩人的人格問題，真的新詩人，真的平民詩人，他是個天地間的大

同情者；他具有光明正大的人格，他具有高尚純潔的思想，他能把一般社會的平民生活情感赤裸裸地活潑潑地用現代淺顯的語句與自由坦白體裁表現出來，而沒有一絲毫私心雜在其間；所以一般的平民都人人能夠了解他的詩歌，賞鑒他的詩歌，而且能夠創作出同性質的詩歌來和他唱和。而他自己也能夠在創作的時候歌詠的時候，得到一種同情的享樂和藝術的享樂。

但是平民詩人的人格和文學手段又是怎樣修養訓練的呢？最重大的要件，就是在於平民生活的實驗；原來人生就是詩的血和肉。舊詩有的去人生很遠，有的只能代表一部分的人生。現今流行的新詩，雖有些也能夠表寫出全體的人生；然而所表寫出來的人生，大多數是想像的摹擬的，而並不是純真切實的赤裸裸的人生；這都是因為現在一班所謂新詩人的都沒有經歷過長期間的平民生活的實驗的原故。所以，我以為平民詩人的第一要件，就是在於實現平民生活；平民生活就是平民的詩的本質。沒有平民生活的實驗，或有不真確不長久，就一定不能夠做出平民的詩；即使能夠做出了，也一定是

不純真不確切，不能博大多數平民的賞鑒，不能受大多數平民的賞鑒。——做工的，到工場裏去學，耕田的，到田園裏去學，要做平民的詩的，要完成一個真正的偉大的平民詩人的人格，自然必要到民間去學啊！

總括上面所說的話的意思，那麼，我可以得到下列的一個結論；就是，詩的本身是平民化的；因為古代的詩都是一般平民社會娛樂的工具，而且，無論何人都能夠做詩。不幸到了後來，社會組織政治組織逐漸趨於不均平；詩遂為極少數的士大夫（特殊階級）的專有物。一般平民不能了解賞鑒，更不能創作。現代的新詩雖有所革新，然仍多少遺存着過去的舊詩的貴族性，不能充分具體的民衆化；一般平民也不能詳細了解領略。我們要補救這一個弊病，非創作平民的詩不可；要創作平民的詩，非有平民詩的人格與其文學手段不可。要具有平民詩人的人格與其文學手段，非有長期間的平民生活的實驗不可。要有長期的平民生活實驗，非到民間去嘗試不可。所以，我對於新詩人的最後的結論，就是：

到民間去！

啊！到民間去，到民間去；到民間去實驗平民生活，到民間去採取新詩材料，到民間去養成平民詩人的人格，——養成真正偉大的新詩人的人格。

——完——

人 詩 新 和 詩 勸

