

書叢學自年青

歌詩習學樣怎

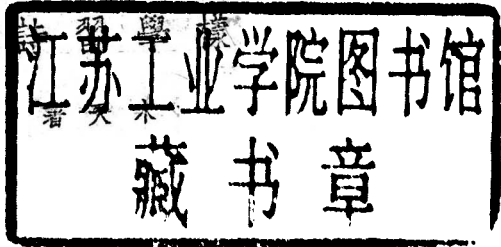
着天水穆



行發店書活生

曹 燾 學 自 年 書

歌



生 活 書 店 發 行

目 錄

- 一 抗戰建國與詩歌活動……………一
- 二 一個詩歌工作者怎樣去裝飾自己……………二
- 三 對於詩歌要怎樣去理解……………三
- 四 詩歌與社會生活的關係……………四
- 五 詩歌的形態和體裁……………八
- 六 詩歌創作上的題材與主題的問題……………三三
- 七 詩歌創作上的表現形式的問題……………一六

一 抗戰建國與詩歌活動

使每個詩歌工作者感到興奮的，就是從「八·一三」抗戰以來，隨着抗戰建國的工作的進展，詩歌工作，一天一天地，更有力地，開展起來。

神聖的民族革命戰爭的爆發，使詩歌工作者們激揚起了他們的灼熱的感情。在詩歌工作者的心裏，好像火山起了爆發一樣，熱情拼命地要爆發出來。同時，由於民族統一戰線的結成，政治上一天一天地明朗化，給中國新詩歌運動，造成了極有利的環境。詩歌的天地，由於抗戰，一天一天地，擴大起來。對於詩歌運動的種種的客觀的限制，一天一天地，被解除了。在這種有利的環境中，詩歌工作者們，破壞了種種的主觀的和客觀的

拘束。客觀的現實的發展，使詩歌工作者，漸漸地，克服下去，自己的過去的種種的非現實主義的傾向。狹隘的公式主義的傾向，宗派主義的傾向，唯美的個人主義的傾向，這一切的東西的殘滓，由於抗戰的進展，都漸漸地被磨滅了。「八·一三」的抗戰，不只是消極地使詩歌工作者克服下了自己的種種的缺點，而且是，積極地，把詩歌的活動的天地給擴大起來。就是因為「八·一三」把偉大的民族革命的現實給提供到所有的詩歌工作者的前面。在偉大的現實的光輝之下，我們的詩歌工作有力地展開了。

「八·一三」的偉大的民族革命的現實，第一，使中國全國的詩歌工作者都團結了起來。但是，在組織上，雖然到現在還沒有成立起强有力的集團，可是，在精神上，所有的不願意作亡國奴的詩歌工作者，都是，有形地，或，無形地，團結起來了。抗戰高於一切，一切服從抗戰。在帝國

主義的炮火之下，現實主義的詩歌工作者，更進一步地，去接近現實，就是過去沉溺於唯美主義的泥沼裏的詩歌工作者們，也向着現實睜開了他們的眼睛。抗戰，成爲一切詩歌工作者的共通的目標。抗戰的熱情，燃燒在一切的詩歌工作者的心裏。一切的詩歌工作者向着一個共通的神聖的目標邁進。這是「八·一三」以來的詩歌工作上的第一個特徵。

第二，「八·一三」抗戰，使詩歌運動，在全國的每個角落裏，普遍地，發展起來。在過去，新詩歌運動，僅僅是局限於幾個大的都市裏邊。而且，它的發展，還是不健全。抗戰，使地方的文化中心發達起來。同時，在各個地方裏邊，新起的青年詩人，雖然是比較稚嫩，但是雨後春筍一般地，生長起來。在各種報章和刊物裏邊，所收到的投稿，以抗戰詩歌，佔最大數。詩歌運動的這一種普遍化的現象，是「八·一三」以來的

一個特點。就是因為抗戰把大部的青年的感情，都灼熱地燃燒起來。大部的青年，都要把詩歌作為他的表現形式。這一點，是說明了抗戰是詩歌的生長的原動力。

抗戰以來，我們的詩歌工作，是一天一天地，獲得了牠的有利的環境。在那一種有利的環境中，詩歌的生產，不止是在量上加強，而且是在質上加強。有的人主張說：抗戰以來，文藝作品，在質上，壞起來了。但是，那一種說法，就算是在別的文藝領域上是真實的話，在抗戰詩歌的領域中，則是不能適用的。「八·一三」以來，詩歌生產的質的加強，是一般所公認的事實。抗戰以來，我們的新詩歌，獲得了牠的廣汎的題材。在抗戰詩歌作品裏面，我們感到了，題材是相當地廣汎起來了。抗戰，把詩歌的天地擴大起來了。抗戰的展開，使詩歌工作者，對於現實的認識，

一天一天地，更加精確起來。同時，在詩歌的表面上，也是把自己的能力，更加強起來。這一點，從各個的詩歌工作者的作品裏，都可以找出證明來。譬如說，廠民的祭，雷石榆的烈女秋霞，克鋒的敵機的轟炸，比較他們的「八·一三」以後的作品不同，比較他們的「八·一三」以前的作品更不同。這一種情形，說明了：中國的新詩歌運動的生長過程。那就是說，中國新詩歌運動，是隨着抗戰的進展而生長的。那一種的生長，不止在量上，而且是，在質上；不止是在內容上，而且是在技巧上；那一種事實，是到處可以找到證明的。

「八·一三」以來，詩歌的工作，不管是環境上還有很多的障害，（發表上的困難，被別的文藝部門的歧視等等），但是，總算是有力地開展起來。詩歌，從「八·一三」一爆發，就一躍在一切的文藝樣式的中間，

成爲最佔優勢的一種體裁。抗戰的爆發，使一切的不適於生存的文藝體裁都沒落下去，或者是銷沉下去，而使那些個適於生存的藝術體裁更有力地生長起來。同街頭劇，報告文學一道，抗戰詩歌，抗戰歌曲，得到了他們的蓬勃的生長。詩歌，在抗戰以後，就是一種支配的文藝體裁了。這是一種事實。而且，這是一種必然的事實。一定的文藝體裁，是一定的時代的一定的社會生活的產物。文藝體裁，是社會生活的必要所產生出來的。抗戰的必要，因產生了報告文學，街頭劇，抗戰詩歌等等的東西。抗戰激發，民衆的愛國主義英勇主義的感情，一天比一天，激揚起來，同時，可歌可泣的現實，一天比一天，增加。在祖國的陸地和天空上，展開了民族革命的壯烈的詩篇。到處是血和肉造成的偉大的詩篇。到處是鋼鐵作成的偉大的詩篇。全民族的生命，燃燒成爲一首偉大的敘事詩。「八·一二」，

也就可以說，給中國造成了一個偉大的詩歌時代。到處，捲起了詩歌的鋼鐵的洪流。中國全國。由於「八·一三」，變成了一首偉大的詩歌。一個偉大的詩歌時代，由「八·一三」給開始起來。由於這一種客觀的情形，詩歌運動，獲得到了牠的自由的活動的天地。這樣，「八·一三」以來，詩歌工作，能夠有力地展開，也就是一種必然的趨勢了。

「八·一三」，開始了我們的詩歌時代。在有利的情勢之下，詩歌運動，有力地開展起來。但是，究竟因於中國的文藝土壤並不豐饒，而且，我們的種種的物質條件還不夠，所以，直到現在，抗戰詩歌，雖然在質和量上，都一天一天地加強，可是，離我們的要求的目標，還距離得很遠。這一種情形，我們不能不從客觀上的種種事實，去求我們的理解。直到現在，詩歌工作，沒有有力地達到一個更高的階段，一方面，不須說，是要

從詩歌工作者的主觀上去求我們的解答，另一方面，我們也是要從客觀的條件上去找我們的說明的。

直到現在，詩歌工作者，大部分，都還是站在比較地被動的地位，去反映現實：這是抗戰詩歌上的一個致命傷。在神聖的民族革命的戰爭中，一個詩歌工作者，是必須能動地負起他的艱苦的推動社會的任務來。詩人，應當是大眾的心靈的機師。如果一篇詩歌作品，僅僅是客觀現象的一種照相式的反映的話，它不會有什麼推動力。一篇詩歌作品，必須是由於詩人的強烈的抗戰要求所產生出來的客觀現實的正確的表现，它才能真正地有力。一個詩歌工作者，不是一個社會生活的攝影師，而是一個社會生活的表現者。他是人的心靈的機師，他要透過他的主觀的要求，表現社會，以之，推動社會。在這一種的情形之下，我們感到了詩歌工作者的任

務的重大了。但是，因為從「八·一三」到現在，詩歌工作者，始終沒有能夠克服清楚他的觀賞主義的態度，始終沒有能充分地對於抗戰工作爭取主動，因之，詩歌工作，沒有能圓轉自如地開展得很好。這一點，是值得我們詩歌工作者加以注意，而有力地予以克服的。

詩人，是社會的動物。詩歌，是社會的生產。「八·一三」以來，詩歌工作沒能深入，自然，是客觀現實所決定的。事實上，「八·一三」的抗戰，是如同火山一樣，驟然間，爆發起來的。同時，在詩歌上邊，也反映出來那一種爆發的現象。「八·一三」的詩歌，因之，是烽火式的，吶喊式的，怒吼式的，咆哮式的詩歌。譬如說，柳倩的那篇狂歡的交響，就是一個很好的例子。這裏，開始了一個浪漫主義的奔流。在全國中，這一種浪漫主義的奔流，隨着抗戰的展開，瀰漫起來。但是，在第一期抗戰

中，因為全面抗戰的展開不夠，那一些浪漫主義的詩歌，是很青春的，然而，大部分，還是相當地幼稚的。在這個時期裏，是有一些可愛的青年詩人，在活躍。譬如，辛勞、就是一個。那一些浪漫主義的詩歌，因為是爆發的，烽火式的，吶喊式的原故，雖然蓬勃是很蓬勃，但是對於大時代的形相的反映，始終還是不充分，那也就是說，在抗戰的初期裏，在浪漫主義的熱情中，對於現實主義的把握，還是不充分。自然，是對於客觀上的種種原故，但是，詩人的主觀上的種種問題，也是不能夠加以輕忽的。

緊接着，抗戰進入了第二期。在詩歌工作方面，也隨着時代起了進展。自然，我們很機械地把詩歌工作分成爲兩個不同的時期，是不對的。但是，在那兩個不同的階段裏邊，詩歌作品，在好些地方，確是不同的。在抗戰第二期中所產生的詩作，確是進步了。這裏，已不是吶喊式的詩

歌了。詩人更積極地參加了抗戰。過去所不能克服下去的觀賞主義，確是一天一天地逐漸被肅清。詩歌作品裏邊，形象的把握，確是進步了。抗戰詩歌，將要擺脫了一切的觀念主義的公式主義的殘滓。就拿着最近我們出版的五月和過去的時調比較起來，就可以對於這一方面獲得了我們的理解。把握現實的點上，我們確是感覺到了比過去深入了。我們的感情，比以先踴躍了。我們的情緒，已不是過去那樣地表面浮動的東西了。抒情詩，比以先成爲有力的了。從客觀的描寫感情的衝動，觀念的吶喊達到了有骨有肉的抒情詩的地步，這不能不說是抗戰第二期的產物。廠民的祭，覃處謙的渡漳河，就是抒情詩上的良好的收穫。

「八·二三」的抗戰，使文藝大衆化獲得了他的有利的生長的條件。文藝大衆化，雖然在「九·一八」以後，就被一些個朋友們提了出來，可

是，因為客觀上和主觀上的種種的原因，終沒能夠好好地加以實踐。「八·一三」以後，由於抗戰總動員的必要，每個文藝工作者的必要，對於文藝大眾化，都感到了非常迫切的要求。在抗戰詩歌的領域中，自然，也沒有例外。隨着抗戰的展開，詩歌工作者，對於詩歌大眾化的要求，也一天一天地強烈起來。抗戰以來，在上海，在廣州，在武漢，各個詩歌工作者，都對於詩歌大眾化起了強烈的要求。「八·一三」以後，在上海，詩歌街頭壁報，成爲各個人所心愛的一種工作。歌謠運動，在各個地方，也幹得很起勁。在廈門，廣州等等的地方，方言的歌謠的運動，被實踐起來。特別地值得注意的，就是詩歌朗讀運動的提出。詩歌大眾化運動，就是以詩歌朗讀運動的姿態出現了的。詩歌朗讀，在過去是早已提出來過，並不是一件新奇的事情；但是，這一次，確是在一種新的意義上，被提示出來的。

一般的詩歌工作的朋友，由於工作的展開，對於詩歌朗讀運動，越發地了解得清楚起來。詩歌朗讀以至被了解為詩歌大衆化運動的基本路線。這一種詩歌大衆化的基本路線，因之，南至廣州，北至延安，在廣大的羣衆前邊，被詩歌工作者，給有力地執行起來了。實踐，使詩歌工作者，對於朗讀運動，更獲得了深切的了解。在抗戰的第二期中，在廣大的工人羣衆的前邊，詩歌朗讀，曾收到了很優良的效果。今後，如果羣衆運動能有力地開展起來的話，我們可以確信，詩歌朗讀運動，會更有他的有利的前途。雖然因為羣衆運動的開展不夠關係，詩歌朗讀運動不能有力地展開起來，但是，在將來的有利的環境之下，我們不能否定牠的偉大的前途。這樣，詩歌朗讀運動的提出，在詩歌運動本身上，以至在民族革命上，都是具有劃時代的意義的了。

「八·一三」給中國新詩歌運動，確定了健全的路線，中國的新詩歌運動，由於「八·一三」，產生出來的一些極健全的萌芽。青春的浪漫主義的洪流，奔放出來。詩歌大衆化運動，又來了一個有力的新的開始。到了第二期抗戰的時節，到了抗戰建國綱領發布出來以後，好像大多數的詩歌工作者，在情緒上，更加踴躍起來。浪漫主義的奔流，越發地現實主義化。於是，浪漫主義，和現實主義，更有機地連繫起來。一般的詩歌工作者，都了解到了浪漫主義和現實主義是互爲表裏的東西。在這個抗戰建國的期間，在情緒上，必須是浪漫主義的，在認識上，必須是現實主義的。一個詩人，在他自己的時代中，應當是一個浪漫主義者，而，同時，也應當是一個寫實主義者。雨果是那樣的，普式金也是那樣的，惠特曼是那樣的，魏爾哈崙也是一樣的。一首詩裏邊，必須有强有力的浪漫主義的感情，同時，

更必須有强有力的現實主義的形象。這一點，我想，今後，一般的真實的詩歌工作者，對之會有更深切的了解的。

今後，一切的詩歌工作者，就是要把「八·一三」以來的種種健全的萌芽培植起來。一切工作者，就是要同抗戰建國的必要協調起來，從理論活動和創作活動兩方面，把這一種工作，加以有力的開展。「八·一三」，給我們開始了一個偉大的詩歌時代，今後，橫在我們面前的任務，就是怎樣地把這個偉大的詩歌時代給輝煌燦爛地完成起來。詩歌上的民族革命的完成，就是今後我們所要擔負起的艱苦的任務了。

二 一個詩歌工作者怎樣武裝他自己

一個詩歌工作者，是必須有目的地把他的工作推動起來。在抗戰建國的必要上，一個詩歌者，不能成爲一個被動的觀察者。因爲，在抗戰建國的大軍團裏，他是一個戰鬥員。在他的不斷的工作中，他必須有意識地，克服他的一切的缺點。他不能讓他的生產工作成爲一種自然發生的東西。他必須是有目的地，能動地，把他的工作推動起來。一個詩歌工作者必須是把他的理論活動和創作活動同他的抗戰建國的實踐連繫起來。詩歌工作者，是民族解放戰爭的鬥士，是民族解放戰爭的積極的參加者。他的詩歌作品，必須是始終地能動的。他的作品，必須是同民族革命戰爭的實踐連

繫起來，才能成爲偉大的藝術品，才能有強有力的推動力量。再進一步說，就是一個詩歌工作者，必須在生活上，武裝起來，才能發揮他的藝術上的戰鬥性，也就是說，他的生活實踐和藝術實踐必須一致起來或協調起來。

無論在什麼時代，一個偉大的詩歌工作者，都是站在鬥爭的最前綫上的戰士。匈牙利的惠特曼是那樣，比利時的魏爾哈崙也是那樣，俄國的普式庚是那樣，法國的雨果也是那樣，英國的雪萊是那樣，美國的惠特曼也是那樣。如果社會是前進的話，偉大的詩人，是領導着廣大的革命羣衆去前進的，如果社會是後退的話，偉大的詩人，則是領導着廣大的革命羣衆向黑暗的勢力，作猛烈的反攻。我們可以從惠特曼和雨果，取得我們的例證。惠特曼，是亞美利加的新興資本主義社會的號手。他的詩歌，是當時

的新興的資產階級的戰鬥的聲音。你們看，他在他的開拓者裏邊是怎樣唱罷：

因為我們不能久待在這里，

我們必須前進，親愛的喲，我們必須冒過了當前的危險，

我們的年青的血液的種族，一切都靠着我們，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

看我們的孩子們，果決的孩子們，

我們的後隊有着這多的人，所以我們必不要退讓或躊躇，

我們的後面無數萬老人的憂戚也鼓勵了我們，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

密集的隊伍前進又前進，
永久準備着罷，死去了的空額又迅速地填補了，
經過了苦戰，經過了失敗，仍然前進不止，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

啊！死於前進呀！

我們中有些人敗死了麼？這時候來到了麼？

那麼我們死於前線最適當，這缺空不久就會補充了，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

不要求快樂的甘甜，

也不要褥墊子和拖鞋，也不要和平和博學，

也不要飽足和安全的財富，也不要溫馴的享樂，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

直到喇叭吹奏，

遠遠的遠遠的天明的信號，——聽呀！我聽得這麼清楚，

快！走到隊伍前面！——快呀！躍到你的地方去，

開拓者喲！啊！開拓者喲！

——**喜特曼：開拓者。**

惠特曼的這一首詩歌，使我們清清楚楚地曉得了他是當時的一個戰鬥的參加者。惠特曼，是亞美利加的資本主義的黎明喇叭手。他謳歌着那些開拓者，而，他就是那些個開拓者中的一員。從惠特曼的詩歌中看起來，我們可以發見到詩人的政治的實踐和藝術實踐的統一。是創造他的偉大的藝術的基本條件。一個進步的詩人，必須是使他的政治的實踐和藝術的實踐相一致，才真正造成他的偉大的作品。同樣，法蘭西的詩人雨果，在第二王政以後，所以能夠產生他的偉大的諷刺詩歌：天罰集，也就是由於他同那被蹂躪的德謨克拉西共了悲慘的壽命。拿破崙第三的反動的政變之後，進步的小布爾喬亞的詩人雨果，由於反對帝政，遭受了放逐。在那種被壓迫的環境中，詩人懷戀着祖國，憶懷着自由平等博愛，在悲憤中，發出了他的吼聲。你們看，那一篇懲罰，（譯文見文學詩歌專號）是何等的有力

的作品。爾果代表着被追逼的廣大羣衆，向祖國的黑暗，提出了抗議。他是同那些自由平等博愛的擁護者們待在一道的。他在藝術與民衆裏說：

藝術，那是光榮和歡悅，

在暴風中，牠發着光炎，

牠照耀，蔚藍的天空。

藝術，是宇宙的光輝，

在民衆額頭上閃爍着，

如同星光在上帝的額上。

藝術是宏大的歌聲，

牠和平的心歡喜，

都帶把牠帶給森林，

男人把牠講給女人，

心靈的一切的聲音，

在一起把牠合唱！

藝術，那是人間的思想，

那是要打斷一切的鎖鏈！

藝術是溫和的戰勝者！

萊茵河，提伯河，全是牠的！

奴隸的民衆呀，牠使你們自由！

自由的民衆呀，牠使你們偉大！

啊！親切的，無敵的法蘭西，

歌唱你的平和的歌曲！

你的歡樂的深沉的聲音，

是全世界的希望呀！

啊！偉大的友愛的民衆！

善良的民衆，歌唱罷在黎明！

等到了晚上，還是要歌唱！

勞動作成了歡愉。

你們笑那過去了的舊世紀罷！

歌唱黎明的用低低的聲音，

你們要高聲地歌唱自由。

雨果，滿街與民衆。

這是雨果在一八五一年十一月七日所作的詩歌。在這一首詩裏，我們可以看見，雨果是多麼熱烈地謳歌着德謨克拉西。可是，到了拿破崙三世的政變之後，你更可以看出他是如何地在反抗着帝政。在他的天罰集裏，有憎恨，有苦悶，有輕蔑，有咒罵，有叫喊，有血淚。那一種力，那一種雄辯，就是說明了雨果是如何的一個民族革命的鬥士。在四號夜裏的回憶（譯文見詩歌綜合叢刊開拓者，）和懲罰（譯文見文學新詩專號）裏邊，

我們可以看見他的有力的反抗的雄辯來。悲特斐的戰歌，馬雅寇夫斯基的詩歌，都是可以表明出來詩人的藝術的實踐和生活的實踐的協調。

由於以上的例子，我們可以曉得：詩人得怎樣地武裝自己了。一個詩人，必須在生活上武裝他自己。就是說，一個詩人，在生活的完成上，必須作強有力的實踐。一個詩人，對於社會的動向，必須有強有力的認識。他必須把握住時代的最進步的思想。這樣，他是一個現實主義者。但是，觀念地，理論地，理解到社會的現實，他是可以作一個社會科學者，而不能作一個文學者。一個文學者，必須從形相上去認識社會的現實。因為文藝，是以現實形象作內容的語言藝術。但是，一個文藝工作者，傍觀地，去觀察現實，客觀地，去描寫起來的話，他的藝術，還是不夠真實。當然，在強烈的社會限制性之中，不得不成為傍觀者的場合，在布爾喬亞社

會的沒落過程中，是有很多的。譬如左拉。可是，在社會革命的積極的開展的當中，一切的客觀的條件都是非常有利的時節，一個詩歌工作者，是決不應當逃到觀賞主義的田地裏邊。他必須積極地去參加戰鬥。他必須爲大衆的解放而戰鬥起來。雨果說：「我是一洪亮的回聲。」但是，那一種回聲，必須是在解放鬥爭中的大衆的響音的反響，就是說，那必須是大衆由於他的解放的要求所發出的吼叫的回聲。再進一步說，就是詩人必須是大衆中的一員，必須積極地同大衆一起參加戰鬥，他才能真正地成爲了大衆的響亮的回聲。而且，他必須自動地以時代的喇叭手自命，他才可以成爲有力的大衆的回聲。他是大衆的代言人。他也是大衆的心靈導師。在民族革命的戰爭中，一個詩人，就是必須以時代的喇叭手自命，才能完成他的任務。他要參加大衆裏邊，把握住大衆的要求，同大衆的情感起了

共鳴，把大衆的龐雜的鬥爭的感情，統一起來，那樣，他的詩作，才是能代表時代的，而且是推動時代的。不管是惠特曼，是雨果，還是悲特斐，都是他自己的時代的喇叭手，他們參加戰鬥，他們在他們的詩歌中，把他們的時代的進步的要求，給歌唱出來。這一點，是我們所要學習的一個不朽的教訓。

在抗戰建國的實踐中，去武裝自己，這是一個詩人的生成的基本條件。一個詩人的態度，就是由於這一種實踐去決定的。一個詩人，如果在這一種實踐上非常忠實的話，在他的創作的態度上，也會要非常忠實的。這一種態度的忠實，是包括着主觀的和客觀的兩方面的真實。按理說，主觀的真實和客觀的真實，在現實主義的詩歌工作者的場合，應當是一致的。但是，百分之百的現實主義者，並不見得很多。無論哪一個詩歌

工作者，在主觀和客觀上，都是要受到種種限制性的束縛的。絕對的百分之百的現實主義的態度，我們可以向所有的詩歌工作者去要求，但是，我們不能保證他們每個人都能一定十足兌現。這樣，我們對於一個詩歌工作者怎樣地去要求呢？我們就是要求他在客觀上要真實，在主觀上也要真實。如果一個詩歌工作者，僅僅在主觀上真實的話，他對於客觀的真實不夠，那樣，他的詩歌中所表現出來的東西，也許會歪曲，也許會落後。如果一個詩歌工作者，在主觀上，並沒有真實的態度，對於工作，並不嚴肅，甚至於以詩歌做爲他的個人的出世的手段的話，而且只是沐猴而冠地，提到幾個處理實現的公式的話，那麼，他的詩歌作品，根本也就不會有力，也許甚至就令人一見就看出是虛偽的。鬼畫皮是只能欺騙人一時，終久會暴露出自己的醜惡來。只有真實的情感，才能夠動人。只有用嚴肅

的態度，才能把真實的情感，在詩歌中，抒發出來。高爾基在給初學寫作者的一封信裏要求着：對於文藝工作的熱情和對於讀者的尊敬。他說：「才能是從對於工作的熱情中生長起來的。極端地說來，甚至也可以說：所謂「才能」，本質上，不過是對於工作，對於工作過程的一種「愛」而已。」他又說：「在我國（蘇聯），讀者有着值得尊敬的特殊的根深蒂固的權利。」因為從歷史方面看來，讀者是剛加入生活舞台的青年，對於他，書籍不是遊戲，而是擴大關於生活，關於人的知識的武器。「這一種忠告，對於我們的詩歌工作者，是非常必要的。我們在工作上，就是要求着有那樣一種嚴肅的態度的。」

一個詩歌工作者，究竟，還是一個語言藝術的工程師。如果一個工程師，只懂得政治理論，而不曉得技術的話，他還是不能參加生產的。一個

詩歌工作者，如果在詩歌的技術上缺乏修養的話，他也是不能完成他的任務的。一個詩歌工作者，必須能把握住詩歌的技術，才能完成他的任務，就如同一個兵士，必須能把握住他的戰鬥的技術，才能完成他的任務一樣。這樣，創作方法的問題，是一個重要的問題。怎樣去選擇題材，怎樣去構成主題，怎樣去把握形式，怎樣去運用語言，怎樣去研究詩歌，怎樣去接受遺產，等等一類的事情，都是一個詩歌工作者所要注意到的。事實上，這一類的事情，都是由於詩歌工作者的生活實踐所加以決定的。但是，僅有生活的實踐，是不夠的。把生活中種種的現實，化成爲藝術，這是需要進步的，有力的技術的。古語說：「工欲善其事，必先利其器。」技術，是達到藝術的一種手段。就是說，技術精良，才能夠按着作者的要求，完成他的生產。這樣，必須在藝術實踐上有力，才能使生活實

踐完成起來。

一個詩歌工作者，就是，要在生活和藝術兩方面武裝自己。他對於生活必須有正確的認識，自由之獲得了他的偉大的情感，他必須在藝術上有精良的訓練，而由之獲得了他的強有力的表現方法。在這兩種東西之間，生活的實踐，是有優越性的。但是，必須生活和藝術兩方面，同時作出來，有力的實踐，才可以達到他的圓滿的目的。一個詩歌工作者，就是要時時刻刻地，在這兩方面努力，而且使之協調起來。那樣，一個詩歌工作者，才能把自己武裝起來；那樣，一個詩歌工作者，在民族革命戰爭中，才能完成他的戰鬥的任務。

三 對於詩歌要怎樣去理解

一個詩歌工作者，就是要在生活實踐和藝術實踐兩方面，去武裝自己。在生活上要有正確的認識，在藝術上要有高深的修養。藝術這一種東西，是要求着高妙的技術的。文學家，是一個心靈的技師。如同一個電氣工程師，一個水利工程師一樣，他必須對於他的技術，具有着強有的把握，他才能完成他的工作。一個電氣工程師所要曉得的，不只是僅僅一點子實用的技術，而且要澈底地對於電氣工程的基本原理，有一種深切的了解，才行。同樣，一個水利工程師，亦是要對於他的技術的基本原理有深切的了解，才行。詩歌工作者呢，是一個詩歌生產的工程師，對於他的那

一種詩歌工程，他必須從理論和實用的兩方面去理解的。這樣說，一個詩歌工作者，必須對於詩歌具有着具體的認識，他才能在他的詩歌工作上，發揮出他的技術的力量來。這樣，詩歌的研究工作，對於一個詩歌工作者，是一件非常切要的事情。

技術的訓練，是要從理論的研究和創作的實踐兩方面，去獲得的。法蘭西的小說家福羅貝爾曾經說過：什麼是天才，天才就是忍耐。這一句話，是高爾基所說的：「才能是從對於工作的熱情中生成起來的」那種說法，互相暗合的。一個藝術家，是要把握住他的時代的最進步的科學方法，那樣，他才能創造出他的那種最進步的技術。但是，他必須把那種最進步的科學方法運用在他的藝術活動上才行。如果他不能夠把他的進步的科學方法同藝術實踐相連繫起來的話，那麼，那一種進步的科學方法，對

於他的技術的訓練，是不會發生影響的。把進步的科學方法實用在他的藝術的活動上，同時，在不斷的工作實踐上努力，一個詩歌工作者，才能使他的工作，進展起來。一個詩歌工作者，必須用最進步的科學方法，去從事他的詩歌的探討的工作，而，由之，去獲得他對於詩歌的認識。再進一步，他由於他的正確的認識去從過去的偉大作品中，去吸收他的藝術的營養。那樣，他是才可以強化他的技術的訓練的。

過去數千年所積累下的詩歌的經驗，就是過去數千年的詩歌工作者所留給我們的詩歌遺產。扔掉父祖的豐富遺產，去白手起家，終不是一件經濟的事。在詩歌工作上，也是一樣。過去數千年來所積留下的龐大的詩歌遺產，一個詩歌工作者，必須把它吸收過來。繼續着前人的工作作下去，是一種最經濟的辦法。他們的工作中，自然，也是有他們的優長和缺陷

的。無論在哪個時代裏邊，一個進步的詩歌工作者，在他的作品的完成中，都會表露出他的短長來的。我們要繼續着過去的詩歌工作者的遺業，去作我們的更進一步的完成。我們就是要拿着我們的科學的批判的觀點，去吸收過去的詩歌所具有的價值，而叫我們的詩歌得以成爲比過去的詩歌更要高超更要有力而在藝術表現上更加優良的東西。但是，爲的那樣，我們對於過去的詩歌，必須具有正確的認識。必須對於過去詩歌有正確的認識，我們才能批判地吸收他們的價值的。

怎麼去認識詩歌呢？這一個問題，大部分的青年詩歌工作者，是都會想到的。不管是在我們的中國，還是在別的國家，有一個現象，很值得注意。就是：有一些人，在政治上比較有進步的認識，可是在藝術上，他的認識，會成爲是比較落後的。這一種現象，是發生於個人生活和社會生活

的不調和。由於這一種不調和，他們對於藝術還是拋棄不了玄學的理解。因之，他們會很玄學地去問：詩歌是什麼？事實上，再沒有要給詩歌下定義更爲愚蠢的事情了。我們不否定：我們是處在一個從舊時代到新時代的過渡期中。在這一種過渡期中，我們如果向着現實去生長的話，我們的生

活，我們的心理意識中，是要不斷地去完成他的揚棄過程的。在這一種新陳代謝的過渡期中，舊時代的觀念主義的詩歌工作者，還是玄學地，在那裏追求着要給詩歌下以固定的定義。那些違反現實主義的詩人們，甚至玄而又玄地，爲的給詩歌下了一個定義，去著作一本巨大的書籍。他們的生

活，離現實一天一天地越來越遠。因之，他們對於詩歌的理解，就沒有了現實主義的觀點。譬如說，日本的大多數的布爾喬亞的詩人，就是這一種情形。在生活的實踐上，他們一天一天地向着反動的陣營裏走；在藝術的

理解上，他們一天一天地向着玄學的世界裏走。事實上，到了結尾，他們必然地成爲日本軍閥法西斯的走狗，已由「八·二三」給百分之百地證明出來了。他們從一個共通的觀點，去研究詩歌。他們追求：詩是什麼？通過所有的時代而不變的詩的本質是什麼？他們不能從歷史的發展中去研究詩歌，他們的追求，只有一天一天越加玄學化，越法違背現實。事實上，詩歌這種東西，是必須被放在歷史的環境，社會的具體的形勢之中去觀察的。因爲詩歌是社會的產物。一首詩歌，必須歷史地去加以研究，我們才能了解他的價值。但是，在過渡期的詩歌工作者裏邊有些人，一邊踏進了現實主義的境界，而另一邊不是殘留在舊時代的觀念主義裏邊。因之，由於對於自己克服，自己揚棄的工作不夠，而還保留着不少的玄學的理解的殘滓。甚至於把藝術和現實看成爲二元的，把形式和內容看成爲二元的。

這一種傾向，在一個真實的詩歌工作者的身上，是必須加以克服的。我們對於詩歌的理解，是要從現實主義的觀點去出發。美，是隨着時代變化的。「三寸金蓮」，在過去的封建時代，是美的，可是，在我們的時代呢，是不是美呢？有一些極落後的人們，還會以為那是美的。但是，對於大多數的人，那則是醜惡的。對於詩歌的觀念，也是隨着時代變化的。譬如說，在中國，「五四」以前和「五四」以後，對於詩歌的見解，就不同。在西洋，也是一樣。十九世紀人對於詩歌的觀念，同中世紀人對於詩歌的觀念就不同。對於詩歌的觀念，是由於不同的時代的不同的社會生活，而各有不同的。也就是說，對於詩歌的觀念，是隨着歷史的發展而變化的。這樣，有的詩人站在時代前邊，對於詩歌懷着當代中最進步的理解，同時，有的詩人停在時代的後邊，對於詩歌則具着很落後的見解。在

一個時代中，對於詩歌的見解，因為各人的生活不同，也就不同了。但是，我們必須用我們的科學的批判的觀點，去獲得我們對於詩歌的正確認識。

爲的對於詩歌獲得具體的了解，我們必須去觀察詩歌的歷史，詩歌的發達的潮流。人類的歷史，是一條不斷地流動着的河流。在那一條河流裏，社會中的千變萬化的事物，雖然在瞬間中，都是不固定的。同社會上的一切的事物一樣，詩歌那一種東西，也是隨着時間的流動，千變萬化地，變化和發展的。只有對於歷史具有着科學的把握，才能對於詩歌有正確的了解。科學的歷史觀告訴了我們：人類的一切的文化產物，都是由於生產力的發達所規定了的。一定的社會的。階級的關係的產物。詩歌，是人類文化產物之一，自然地，也是不能越超那一個範疇的。這樣，詩歌的

認識，就是要從歷史的研究中，去求解決。我們要把詩歌放在一定的歷史的環境，社會的具體的情勢之中，去觀察它。我們要檢討的，就是詩歌是怎樣的一種社會的生產。就是，我們要從詩歌與社會的關係中，去求我們的解決。譬如，這裏有一首詩。我們所要研究的，是什麼呢？我們要檢討的，就是：在那首詩裏，是表現着什麼樣時代的什麼樣的社會的、階級的必要？在那首詩裏，哪裏是歷史上的進步的要素？在歷史的制限性中，是什麼樣程度地，反映着客觀的真理？等等一類的問題。我們所要求的，就是要具體地去認識詩歌。一切的玄學的抽象的研究，是我們所要加以拒絕的。詩歌，是不能超越社會的。詩歌，並不是純粹的天才的產物，那一種迷夢，由於詩歌的社會的研究，可以打得粉碎。一定的感情，是一定的時代的一定的社會的必要的產物。如果想在詩歌裏去去找超越時代的永遠的

人口的感情，那是一種極愚蠢的迷夢。而只有站在最進步的科學的立場上，批判地，去研究過去的詩歌，那麼，我們才能從過去的詩歌中去吸收我們的營養。這一切，由於對於詩歌的具體的研究，我們可以更明瞭地瞭解到的。由於對於詩歌的具體的認識，去加強自己的詩歌的修養，這是對於一個詩歌工作者非常必要的事情。一個詩歌工作者，就是要從那一種批判的立場，盡可能多量地，同過去的詩歌相接近。

說到這裏，也許還有人會向我發問：詩歌，到底是什麼呢？我的回答，是很簡單。詩歌，是文學體裁之一。文學，是用生動的形式去表現人類的思想感情的一種手段；它的目的，是在於推動社會，牠的表現的材料，是語言。繪畫，是用圖形；音樂，是用音律。文學，則是用語言；牠們，是由於牠的表現材料而互相不同的。文學，是語言的藝術。詩歌，就

是語言藝術中的一個種類。形相——↓語言——↓詩歌。這可以說是——一個詩歌的公式。可是，在文學這種語言藝術中，是有好多的種類的。在語言藝術中，有詩歌，有小說，還有戲曲。那麼，你會又要問：究竟什麼是詩歌呢？詩歌，同文學中的其他的部門，又怎麼不相同呢？關於這一點，我們由於對於詩歌的特殊性的了解，可以獲得解決的。詩歌同小說是不同的。把詩歌和小說的不同處比較一下，我們就可以對於詩歌特殊性獲得明瞭的理解了。

事實上，各種文學藝術的差別，不是質的不同，而是，量的不同。如果想在不同的語言藝術之間，去求得絕對的區別，事實上，是不可能的。什麼是詩，什麼是散文的問題，也是必須它放到一定的歷史的環境，一定的社會的具體的情勢之中，才能得到圓滿的解答的。如果在我們這個抗

戰建國的民族革命的時代當中，去求這一種解答的話，我們必須把我們的民族革命的必要作我們的出發點。就是說，我們必須從我們的抗戰建國的必要去考慮詩歌的特殊機能，而，從那種詩歌的特殊機能出發，去考慮詩和散文的區別。歷史的事實告訴了我們：詩歌的特殊技能，也是隨着時代而變化的。譬如說，在西洋的封建社會裏，詩歌所具有的特殊機能，同在資本主義社會裏，是不相同的。悲劇，在古典主義時代，是屬於詩歌的範疇的。可是，到十九世紀，詩歌和悲劇，是成爲兩種互相分離的東西了。至於散文詩那一種東西，如果是在十九世紀以前，是不會有人承認之爲詩的，可是到了十九世紀，散文詩，就被公認爲詩歌的一個體裁了。在自由詩發生以前，詩是由於貴族的，手工業的外形——一定的韻律，所決定的。用韻文寫的，就是詩，用散文寫的，就不是詩。可是，在美國的

惠特曼創造出來他的自由詩以後，在進步的詩人們中間，對於詩的觀念，就起了大的變化了。這一種情形，在文學史上，可以發現出很多的實例的。在我們的時代中，我們要從我們的民族革命的必要上，去考慮我們的詩歌的特殊性。對於詩歌和小說的區別，詩歌和戲曲的區別，我們必須從我們的民族革命的必要上去加以理解。事實上，同一的題材，是可以用各種不同的藝術體裁去描寫。譬如，台兒莊大勝利，徐州退却，黃河決口，等等的事情，可以成爲詩歌，也可以成爲小說，可以成爲報告，也可以成爲戲曲。八百壯士的故事，不是在詩歌，戲曲，大鼓書詞等等的文藝樣式中，都成爲很好的描寫的主題了麼？不止是在我們的時代這樣，就是在別的時代，何嘗不這樣。拿破崙從莫斯科潰敗，在貝雷紀那渡河的那一段故事，在巴爾札克的中篇小說再會裏成爲了一段在小說中很好的插話，可

是，在雨果的詩歌懲罰中，則成爲一段很好的詩歌。（再會見世界文學第十冊，懲罰見文學詩歌專號。）現在，讓我把懲罰中的那一段介紹出來：

天在落雪。人們被它的勝利給征服了。

是頭一次應低下了頭了。

陰慘的日子！皇帝慢慢地轉了回來，

讓那烟火瀾漫的莫斯科在他後邊燒着。

天在落雪。嚴冬融成了崩潰的雪塊。

在白色的原野之後，是另一塊白色的原野。

人們再認識不出那些長官和那些旗幟。

昨天，是大軍團，現在，是烏合之衆。

人們再分別不出各翼和中心的隊伍。

天在落雪。受傷的人們躲避在死馬的

鞍子底下；在荒涼的露營的門口，

人們睜見了喇叭手凍住在他的哨所，

直立在那里，沉澱着，緘默着，滿身雪白的霜花

把他們的石頭般的嘴貼在青銅的喇叭口上。

彈丸，砲彈，散彈，同白的雪花混在一起，

雨似地落着；榴彈兵被戰慄所襲擊着，

沉思地行進着，冰掛在他們的蒼白的鬍鬚之上。

天在落雪。天老在落雪，寒冷的北風，

嘶叫着；在冰雪上，在不認識的地域里，

人們沒有麵包，人們赤着腳走着。

那已經不是活躍的心，已經不是戰士，

那是一種在濃霧里，飄蕩着的夢，一種神祕，

一種在黑暗的天空中的幽靈們的行列，

廣漠的，駭人目睹的曠野的寂寥，

到處在顯現着，是緘默無言的復仇者。

天空，無聲地，用那厚厚重重的雪，

給那巨大的軍團作成了一個巨大的喪衣；

而，每人都感到自己死了，人們是孤獨的。

——是不是會從這個陰森的帝國脫出來呢？

兩個仇敵呀！沙皇，北國。北國是更加險惡。

人們扔開了大炮去燒砲架子。

④
轟躺下，誰就死了。陰沉而混亂的集團，
他們在逃跑着；荒野在吞食着那個行列。

人們可以，從那些將雷揚捲起來的起伏地勢，
看見了那些聯隊都睡眠在那里。

啊！漢尼拔的沒落呀！阿提拉的翌日！

逃亡者，負傷者，瀕死者，彈藥箱，抬架，担板，
人們互相壓踏着，在橋上，要渡過河去。

人們在那里睡了一萬，醒過來的只有一百。

所以，曾經是被一個軍團所追隨着，現在，
逃走了，同三個哥薩克兵搶他的表。

在所有的夜裏，問口號！報告！襲擊！進攻！
那些個幽靈抱着他的槍，而，對着他們，
他們睽見了，在黑暗里，很駭人地，闖來了，
一些可怕的騎兵隊，一些灰褐的人羣的渦卷，
作出來回禿鷹的聲音一般的叫喊。

整個的一個軍團，就這樣在夜裏被消滅了。

皇帝在那裏，站立着，在那裏眺望着。

他如同是一棵樹，受了斧鉞的砍伐。

對於那個巨人，那直到當時被寬假了的偉大，

不幸那一個殘惡的伐木人，是攀登到上邊去了；

而他呢，那個活着的樅樹，被斧斤所沒辱着，

在那作悲慘的復仇的魔手之下戰慄了，

他瞰見在他的周圍落下了他的枝幹。

長官，士兵，通通死了。每個人都有他們的環次。

同時，懷着情愛，巡繞着他的天幕，

瞰見他的陰影在幕帳上走來走去，

那些在生存着的人們，永遠地相信着他的墨蹟，

在詛咒着那大逆不道的運命，而同時，

他自己則驟然間在心靈里感到厭懼。

被哭聲給弄呆楞了，而不知道得怎麼去想，

皇帝向着上帝轉過身來；那個光榮的人物，

戰慄了；他或者還要驚愕，

某種的事體，而，非常蒼白的，非常不安的，
當着散布雪地上面的他那些軍隊的前邊，

——這是不是魯爾呢，他說，軍團的上帝？——

這時，他聽見了有人在呼喚着他的名字，
而有一個人在黑暗中說話，向他說：「不是。」

——雨果：魯爾。

這是雨果的長詩懲罰中的一段，在這六十八行中，雨果描寫出貝雷紀那
渡河的偉大的場面來。這一種的緊縮的內容形式，就是詩對於小說的一
種優點。在這六十八行中，詩人把感情非常直接地高度地表現出來，這
一點到底是小說所趕不到的。可是，取同樣的題材的巴爾扎克，在他的再

會中，是一種怎樣的情形呢？對於環境背景的描寫，對於人物的性格的刻畫，對於事實的精確的敘述，等等的點上，那則是小說中所有的特長了。詩和小說，就是各有各的特殊性，嚴格的，絕對的區別，可以說沒有。就是在巴爾札克的小說；再會裏邊，對於貝雷紀那渡河，我們也是會同樣地激起我們的詩的情緒的。不過，那一種情緒，就是很強烈的話，也沒有像索爾貝的詩裏那樣，成爲高速度地，非常直接地，打動人的心裏的感情的波瀾。同這一點，我們可以看到詩歌和小說的區別，可是，那是量的區別，而不是質的區別。這是我們必須肯定的一點。

詩同小說的區別，這樣地，我們可以得到一個明瞭的概念了。總言之，在對於現實的把握上，在題材的選擇上，是沒有什麼大的不同。不管是詩，還是小說，都是可以成爲「敘事」的，或者是「抒情的」東西。在

思想感情形象化的點上，兩者，也是相同的。不同的地方，就是在於詩歌與小說的特殊性不同。文學這一種東西，由於一定的時代的一定的社會的必要，只分或為各種不同的體裁的。那些個不同的體裁，是社會的必要的產物，而是各有各的特殊性的。由於我們的民族革命的必要，我們運用着能適合我們的需要的種種的文藝體裁。為的小的時事問題，我們有我們的短小的形式，為的表現大的政治問題，我們有我們的長的形式。長篇小說，短篇小說，報告文學，諷刺詩，大鼓書詞，平話，歌曲，對於我們都是必要的。但是，這種種不同的文藝體裁的特殊性，我們是要肯定的。因為，一種文藝體裁，能發揮他的特長，那麼，他的效果，才實更大。我們詩歌工作者，就是要充分地了解到詩的特殊性，才能使我們的工作，有力地開展起來。詩的特殊性是什麼呢？對於我們，詩歌，就是一種表現感情

思想的，極直接的，極緊縮的形式。它要在我們的生活經驗的斷片中，用極緊縮的力量，把主題，表示出來，它要把我們生活中的情緒，極直接地，傳達出來，它要政治的，時事的問題，極敏感地，反應出來，它要是能成爲可以朗讀的，可以歌誦的。這樣的文藝體裁，我們就可以稱之爲「詩歌」。自然，在詩歌裏邊，想要描寫巨大的社會經驗，或者是刻畫典型的性格，是非常困難的。但是，那一種任務，我們要交給小說去担負去，好啦。對於客觀的性質，加以強有力的把握，詩歌工作者，由之，激發起他的高熱的感情來。把這一種感情，能夠原樣地直接地表現出來，由之，去激動別的人們的感情，那則就是詩歌的任務了。詩歌，是要在情緒的本質的波動中，把我們的對於現實的認識和要求表現出來的。在詩歌裏邊，感情，是比在任意的文藝體裁裏邊更爲強烈的。因爲這種原因，如果一個

詩歌工作者對於現實的把握不夠，他的詩歌，是會成爲一種浮動的標本式的東西，而沒有他的藝術的真實性了。詩人，要銳敏地去反映現實，但是，可不要陷入歌斯迭里式的爆發裏邊。一個詩歌工作者，就是要一方對於現實加以有力的把握，而在另一方對於詩歌要獲得具體的認識。必定那樣，在民族革命的過程中，他才能盡到他的神聖的任務。

四 詩歌與社會生活的關係

如同一切的人類的文化產物一樣，詩歌，是由于生產力的發達所決定了一定的社會的、階級的關係的產物。詩歌，是文學的一個種類。同別的文學部門一樣，詩歌，也是屬於語言藝術的。詩歌裏邊，所表現的，是社會生活，它的目的，就是推動社會。詩歌生產的原動力，就是由於一定的社會的、階級的關係所形成的社會的、階級的必要。這一種基本的原則，我們已經略略地說過了。這一種基本的原則，也就是詩歌的基本的原則。關於這一種原則，現在，我們再引一點實例，給它加上一點比較詳細的說明。

詩歌，是社會的產物，它是表現社會，而且是要推動社會的。這一種真理，對於一切的時代的一切的詩歌生產，都是正確的。不管是在原始社會裏，這是封建社會裏，還是在資本主義社會裏，還是在社會主義社會裏，這一個原則，都是適用的。不管是在向上的社會裏，還是在沒落的社會裏，這一個原則，也都是適用的。現實主義的詩歌，可以用這一個原則去說明，唯美主義的詩歌，也可以用這一個原則去說明。詩歌的特殊性，雖然是由於時代的變遷，而變遷着，但是，詩歌是社會的產物，這一種基本的原則，對於各個時代，各個國度的詩歌生產，都是正確的，不變的。我們先從原始社會的詩歌開始我們的說明。原始社會裏邊，由於自己的生活上的必要，原始人創造了他們的詩歌。在澳大利亞的土人的中間，有如下的這一首詩歌：

變鼠跑的快。

我跑的更慢。

變鼠肥了。

我把牠吃了。

變鼠！變鼠！

——鴻洲士人談話：變鼠

這一首詩，如果叫藝術至上主義，唯美主義的詩人看起來，決不是詩歌。他們會拿出種種的理由，說這首歌謠并不是詩歌。他們主張說，在這首詩裏，沒有作者的自己的意識，沒有作者的個性的發揮，因之，他們把它同

「藝術詩」區別開，而認為是「屬於詩歌領域之外」的東西。在一個現實主義的詩人看來，則是達到相反的結論了。這一首袋鼠，不但是詩，而且是一首最好的詩。這一首詩，正是澳大利亞土人的生活的必要的產物。澳大利亞土人，是以狩獵為生活的。在狩獵之後，他們集團地歌唱着這一首歌謠。這一首詩，對於我們，是不是能夠感動呢？自然，是不能夠的。這首詩，不能感動我們，就如同我們的抗戰建國的詩歌不能感動澳大利亞土人是一樣的。社會生活不同，自己的需要因之不同，藝術的生產的要求，也就不同了。假定是我們在現在還是跟澳大利亞的土人一樣，草昧未開，連馴養家畜，栽培植物一類的事情，都不曉得，專靠狩獵為生的話，那又該如何呢？袋鼠，是澳大利亞人的主要的食品之一。如同我們看見我們的豐美的食品激動出來我們的感情似地，澳大利亞土人看見了袋鼠，是要激

發出來他們的感情的。看見袋鼠很快地跑過去，澳大利亞土人是會要全身都興奮起來的。袋鼠飛快地跑，他們飛快地追趕。「袋鼠跑的快。我跑的更快。」這是何等的生存鬥爭的情緒呀。「袋鼠肥了，」是何等的可憐的事體呀！拚命追，追上了。得到了勝利，凱旋了。「我把牠吃了，」那真是一種無限的歡喜的表現了。在一個短短的五行詩句裏，很緊縮地，表現出來那些土人的戰鬥情緒。在那裏邊，表現出來對於袋鼠的讚美的感情，對於狩獵的技能的誇耀，以及獲得獵物的歡喜的感情。那樣的感情，對於以狩獵為一種生活方法的民族，必然地，要成為最高的感情了。把這種感情，表現到詩歌裏邊，而歌唱出來，那就是一種很好的推動他們社會的手段了。他們的感情，由於那一首詩，馬上，就可以被組織起來。土人們，狩獵完畢，在夜裏燃起了大火堆，築圍地在歌唱，在跳舞，由之，把他們

的終日的勞苦，變成爲歡喜，準備起來第二天的工作的情緒。這樣，這一首詩，正是他們的最高的藝術的表現了。這首詩，表現了他們的生計，提高了他們的生計。這首詩，在狩獵民族裏邊，就是最好的「藝術詩」了。

一切的詩歌，是社會生活的表現。狩獵社會有狩獵的詩歌，正如同資本主義社會有資本主義社會的詩歌一樣。由於社會生活的必要，狩獵民族產生出來他們的袋鼠的詩歌，正如同歐洲中世，由於封建社會的必要，產生出來騎士詩歌一樣。社會生活的必要，是由於生產技術的發達的程度，所加以決定的。人類發明了原始的器具，有了棍棒刀槍之類的東西，就有了社會的狩獵，因之，就有了袋鼠一類的詩。隨着生活手段的生產的進步，詩歌的題材和處理方法，也就起了變化了。在以狩獵爲主要的生活方法的社會裏邊，關於家畜，收神，耕種，農神，等等的詩歌，是沒有的。

等到發明了土器之後，家畜的馴養，植物的栽培，就開始了。於是，由於社會生活的必要，就產生了牧歌。再進一步，發明了鐵器，有了鋤頭斧子等等的農用的鐵器，就開始了農業社會了。大規模的開墾和耕種，成爲了可能的，人口一天一天地增加起來。在那樣的社會裏邊，就有了農業的詩歌。譬如，西印度 *Parido* 族的替向日葵求雨的時候唱的歌，就是農業社會的產物。

保佑我們的向日葵呀！

我把我的火雞骨頭所做的叫子吹着！

我要招些鳥兒。

到這向日葵上來唱歌。

因爲天上的雲霧爲他們停歇了。

就快快地走來了，

也就有雨落到我們的田裏來了。

保佑我們的向日葵呀！

——西印度 *peachio* 農向日葵求雨時候唱的歌

又如聞我們家鄉唱的秧歌詞，也全都是農業社會的產物。例如：

一進大門抬頭觀，

觀見上方燈籠竿。

燈籠竿上四個字：

「五穀豐登」太平年！

從農業社會移到手工業，初期商業社會，詩歌的題材及其處理方法，又改
變了。希臘的荷馬的史詩：伊利亞特和奧德賽，就是從這種從農業社會的
高貴的發展轉變到手工藝初期商業社會的一個有力的表現。在荷馬的西大
敘事詩裏邊，反映出來野蠻上期的豐富的生產的發達。恩格斯在他的家
族，私有財產，和國家的起源中，是已作過充分的說明了。就是因為在荷
馬時代的那種豐富的生產的發達，才產生出來荷馬的詩歌以及其他希臘的
豐富的藝術的。希臘的豐富的藝術，同樣地，是希臘的社會的必要的產
物，它反映出來希臘當時的社會生活，而同時，是要對於當時的社會，完
成他的社會機能的。對於希臘藝術的材料的希臘神話，馬克斯稱之爲
「在民族空想之中，受到無意識的藝術的完成的自然和社會狀態。」那是

再也正確沒有的了。

詩歌與社會生活的關係，從原始社會中，對於詩歌的起源，作上一番研究的話，可以很明瞭地了解的。德國的學者畢赫爾，在他的力著：勞働與節奏裏邊，對於這一個問題，對作了很精細的研究。照着畢赫爾的說法，詩歌的一個最重要的起源，就是勞働。在原始社會裏邊，詩歌，音樂，跳舞，是三位一體的東西，他的根源，是勞働行爲。詩歌，音樂，跳舞，是由於勞働行爲，直接地，生產出來的。詩歌，是和音樂，跳舞，勞働行爲，互相融合在一起的。在原始社會裏，大家是集體地而且是有節奏地勞働着的。在勞働的時間，爲的減輕自己的勞苦，最初，他們發出叫聲，或者是不明瞭的聲音，漸次地，就構成了調子，變成爲歌了。詩歌，音樂，跳舞，三者的共通的特徵，就是節奏。跳舞的時候，動作是成

爲一定的拍子，吹或者是敲什麼的時候，音響是成爲一定的拍子的，唱的時候，聲音是成爲一定的拍子的。那些拍子，就是節奏了。但是，這些節奏，是怎樣產生出來的呢？那，我們可以回答說，是勞動。勞動的節奏，就是決定詩歌，跳舞，音樂的節奏的。生活的節奏，決定了藝術的節奏，這一點，從原始社會的詩歌的研究中，可以得到明瞭的概念。從原始社會的詩歌中，我們了解到，不只是詩歌的題材和主題是由於社會生活所決定的，而且，詩歌的形式和節奏，也是由於社會生活所決定的。再其次，我們了解到，在那裏，存在着一個內容和形式的一致性的原則。就是一種的社會的必要，同時地，決定了詩歌的內容和形式，而且，那種內容和形式，是有機地互相一致的。

直到現在，我們是就着原始社會的詩歌作我們的說明的。這一種說

明，事實上，是從一切的人類社會中，都可以獲得的。這裏所要說明的，是詩歌和社會的關係，並不是要對於詩歌的起源和發達，作上一番有系統的歷史的研究。這樣，我們是不能按着歷史的順序，去作我們的說明了。現在，我們從西洋中世，再去取上一個說明好哇。西洋的中世紀，是一個封建社會。在那個社會的裏邊，階級分化的現相，是成爲異常地顯著的。在那個社會裏邊，已經不是像在原始社會裏那樣，大家爲團體地在從事勞動，而是有的人在勞動，有的人則專靠着別人的勞動養活自己。社會上，就有了統治的和被統治的兩個階級。我們可以拿中世的法蘭西作一個實例。在中世的法蘭西，統治者，是宗教的、和軍事的貴族階級。直到都市社會漸漸發達起來之前，（十三世紀以前）教權制度，和封建制度，是對於社會有絕對的支配力的。那樣的社會生活所生產出來的詩歌，是什

麼呢？一種是讚美宗教的歌曲。另一種，則是騎士的詩歌。如同「忠孝節義」成爲我們的封建文學（鼓詞，說書）的主題一樣，對於君主的忠誠，和對於教會的忠誠，是成爲當時的騎士文學的主題的。我們就拿着法蘭西中世的敘事詩的代表作羅蘭之歌作個實例來說罷。羅蘭之歌，是十一世紀的產物，是用十音節的諧音的韻文寫成的，共有四千零二詩句的一篇敘事詩，他的內容，是敘述着查理大帝，帶領大軍，由西班牙歸來，羅蘭殿後，被賣殉國，以及查理大帝，赫然震怒，爲之復仇的故事。在這一首詩的裏邊，表現着的，是典型的騎士的理想。那一種騎士的理想，也就是當時的封建社會的典型的理想。義務，友情，對於君主的精忠，對於異教徒的憎恨，對於基督教的信仰，以及視死如歸的殉教的精神，這一切，在羅蘭之歌中，獲得了他的理想的表現。這一篇羅蘭之歌，可以說是，典型

的事件和典型的人物的典型的表現了。除了尊王殉教的封建的理想之外，在羅蘭之歌中，所表現着的，還有什麼呢？那就是史蹟的傳說化，宗教的奇蹟，等等的特色了。在這一種騎士詩歌中，爲什麼表現出來這一切的要求呢？那是只有一個現實主義者能對之把握到正確的理解的。羅蘭的中世紀，從但丁的神曲以來，在詩歌裏邊，就存在着奇蹟和幻想，天國和地獄的支配的。如果在一個現實主義者看來，那些東西，正是反映着社會的現實。因爲當時的社會，是自然經濟的社會。在那種自然經濟的社會，人們是靠着自然元素中的各種力量，而生存的。由於外敵的侵襲，和不絕的內亂，以及天災，時疫等等的自然的災害，人們是不斷地懷起恐怖的感情。因之，把眼睛轉向天上，希望神的力量，來幫助他們。這樣的情形，使當時的僧侶階級，得到了勢力，而把這一種傾向，越加給深化起來

了。在政治上，是軍事的貴族階級，在支配着。那一種統治階級，由統治的必要，因創造出來騎士詩歌。他們把貴族和騎士，做成爲他們的文藝作品——敘事詩，抒情詩——的中心題材，在那些作品中，把他們英雄化，神化，以之宣揚那一種的理想化的騎士風氣。這樣，使我們清清楚楚地，可以理解到，那一種騎士詩歌，是當時的社會現實的反映，而是，以推動社會（統治）爲目的的了。那正是由於生產力的發達所決定了一定的社會的、階級的關係的產物了。在當時，那些詩人們，或者是寄居於君主或貴族的宮庭中，或者是在騎士的身邊，或者是大的市場裏，從事歌唱着那些英雄的敘事詩，那也就是爲的完成他們的藝術的社會任務。

同樣的原則，同樣地，可以用歐洲中世的另一種事實，去加以說明的。在歐洲，隨着生產力的發達，自然經濟，漸趨衰落，商業經濟，一天

一天地生長起來。因之，另一種的社會基礎，產生出來。那就是新興的都市。商業，手工業的發達，使市民團體，一天一天地有力起來。因之，在歐洲中世的社會裏邊，在僧侶和貴族之外，又出現了第三個支配力量。拿法蘭西作個實例罷，從十二世紀到文藝復興期，文藝生產中，就是反映着這一種新興的要素——市民團體和舊有的兩個要素——教權制度和封建制度的對比。如果對於文學史作一個細緻的研究的話，我們可以很清楚地發現到這一個新的要素一天一天地生長，而那兩個舊的要素，一天一天地趨於沒落。都市的市民階級，由於自己的社會的，階級的必要，因創造出來自己的詩歌。那一種詩歌，就是從十二世紀到十四世紀之間所產生出來的小寓言和列那狐故事，薔薇故事，以及呂特博夫 (Rute Beuf) 等人的諷刺詩。這一種詩歌裏邊所表現着的，就是當時新舊階級的對立，矛盾，等等

的現象。這一種市民階級的詩歌，否定了騎士詩歌，形成了一種市民的現實主義的詩歌。騎士文學所表揚的，是宗教的熱誠，騎士的英勇，高雅的愛情，這一種市民文學，正是針對着那些東西作無情的嘲罵。喜嘲怒罵，生動粗野，描寫日常的現實生活，肆行無憚地暴露社會上的腐敗缺點，強調教訓的目的，就是這種市民詩歌的特徵。譬如，小寓話中的聖母的賣藝者，吃桑椹的和尙，等等，就是對於宗教社會很辛辣的諷刺。至於那狐故事，則是對於僧侶貴族的更有力的辛辣的諷刺。在那篇由二十五個滑稽的動物故事所構成的諷刺詩列那狐故事中，是把當時的封建社會暴露得體無完膚了。那裏邊，表露着市民階級對於封建階級的仇恨。那裏邊，是對於當代封建社會的縮寫和批判。至於十三世紀的偉大的諷刺詩人呂特博夫呢，在他的詩歌裏，對於當代的封建社會，更是痛下攻擊的了。他攻擊修

道會，他寫出來修道會的貪婪，傲慢，忌妬，偽善。他們攻擊懶惰貪財的教士，他攻擊欺騙人的商人，他攻擊懶惰的農工，貪慾的騎士。他攻擊十字軍，大學，教會。由於市民社會的生長，這一種市民詩歌，一天一天地，發達起來。十五世紀的大詩人維龍，就是中世的市民詩歌的最高的階級的表现了。在這一種市民詩歌裏，在語言上，在形式上，都是同騎士詩歌，形成爲對比的。短簡的形式，明快的語句，是成爲這些市民詩歌的特徵的。這就是說明了：由於一定的社會的、階級的必要，就在詩歌中，產生出來一定的題材和他的處理方法了。

如果在一個社會裏邊，階級的對立，是很尖銳的話，在那個社會的詩歌裏邊，自然地，是要反映出那一種尖銳的對立的。那一種尖銳的對立，在詩歌的內容和形式上，是要一致地表現出來的。可是，在一個階級互相

調協的社會裏邊，詩歌，也是同樣地要反映出階級的調協的。在十七世紀的法蘭西，由於路易十四的絕對主義內王權，把封建諸侯和市民階級互相地統一起來。在那個時代，因之產生了郭乃意的悲劇。郭乃意的悲劇，就在十五當時的社會的必要，所產生的東西。就拿希德作例罷。郭乃意在希德反映出來爲擁護王權保衛祖國的階級調協的要求來。在歐拉斯裏，也是一樣。歐拉斯裏邊，表明出來國家利害高於一切的理想起來。擁護王權，擁護教會，保障國家的商業資本主義的繁榮，這是當時社會之「必要的必要」，郭乃意的悲劇，是表現着這一種必要。在郭乃意的悲劇裏，悲劇，是怎樣地發生的呢？是由於階級的對立。結論是怎麼呢？是由於王權的統制，而互相地協調起來。在希德裏是那樣的，在歐拉斯裏，也是那樣的。國家高於一切，爲的保衛祖國，一切的特權階級，要服從王權。這正是當時的

社會藝術，貴族藝術必要的表現。同時，那一種表現形式：悲劇，也是由於社會的、階級的必要，所加以決定的。

詩歌是社會的、階級的必要的產物這一個原則，不止對於現實主義的詩歌適用，對於藝術至上主義的詩歌，也是適用的。一個詩人，傾向到藝術至上主義裏邊，主要地，是由於對於現實起了隔離。對於現實不能把握的話，一個詩人，必然地，要墜入藝術至上主義的傾向的。但是，那一種情勢，並不是偶然的產物，而是，由於一定的社會的、階級的關係，所加以決定的。我們拿法蘭西第二帝政時代的詩歌作例罷。高蹈派的詩人的代表者勒孔德·德·耳勒 (Leconte de Lisle)，有如下的一首詩：

在險峻的寇爾狄列爾的石板的彼方，

在一些黑壓出沒的烟霧的彼方，

比那些在里邊沸騰着溶岩的血潮的。

凹成漏斗形的山巔還是高出，

翼面垂懸着，上邊一點一點地染着紅色，

那個龐大的鳥，滿身的毒慘的疲倦，

寂靜地眼望着阿美利亞和那個空關，

以及在他的冰冷的眼睛中死滅的慘暗的太陽。

夜從東方滾轉過來，在那邊，那些荒莽的草原，

在那些階段重重的山脚下無邊無際地擴大着；

夜使智利，那些城市，那些水濱，

太平洋的海面，以及那神聖的天際入睡了；

夜侵佔了那個絨默無聲的大陸：

從沙地以至於崗陵，從山峽以至於斜坡，

從山巔到山巔，夜，以生長着的旋渦，

鼓漲起了他的高潮的沉重的泛溢。

兀鷹他呢，如同一個幽靈，獨自的，在高峯之上，

被在雪上邊出着血的一種光所浸浴着，

牠等待着那陰慘的海水在攻圍着牠：

海水到臨了，撞碎了，而把牠完全蓋上了。

在無底的深淵的里邊，南方的星宿，

在大空的斜坡上燃着牠的燦爛的光輝。

兀鷹歡喜得氣喘着，牠激動着牠的翼膀，

牠舉起來牠那筋肉很多的，脫了皮的脖子，
牠打着安第斯山的凜冽的雪翱翔起來，
在嘎的一聲中，牠昇到風所達不到的高處了，
而，遠離那黑暗的地球，那生躍的太陽，
牠睡在那冰凍的空氣中，展開着巨大的翼膀。

勒孔德·德·里勒：兀鷹的睡眠

這一首詩，是南美洲的大自然的繪畫的描寫。在這一首詩裏，我可以看出來里勒的藝術至上主義的精美的雕琢來。可是，勒孔德·德·里勒是爲什麼寫作這樣的詩歌呢？里勒，在青年時代，曾參加了福立葉一派的社會主義運動，可是，在拿破崙第三的政變之後，他就一變而爲藝術至上主義的

詩人了。這一種轉變，是可以從當時的反動的政治的，社會的形勢，去求他的說明的。拿破崙三世的第二帝政，一天一天地，鞏固起來，因之，逼着一些藝術家，逃到藝術之宮了。一般的真實的藝術家對於當時的反動社會感到極度的憎惡，而又不能積極地去反抗它，因之，只有對於社會懷抱着消極的否定的態度。這樣，產生了福羅貝爾和勒孔德·德·里勒等等的虛無主義的人生觀和世界觀來。詩人勒孔德·德·里勒，因之，逃避到古代和異國裏邊，去尋求極的憧憬的陶醉。勒孔德·德·里勒的古代詩篇，和夷狄詩篇，就是他的對於社會的否定的表現。勒孔德·德·里勒，在他的夷狄詩篇裏邊，描寫熱帶的種種景物：赤道，象，兀鷹，等等的東西，固然，也可由於他幼年的非洲的海島的生活加以說明的，但是，使他在詩歌裏，用豐富的色彩，造型的輪廓，去描寫那些自然的美，而求幻影

的陶醉，則是只有由於他的虛無主義的人生觀，世界觀，才能充分地得到一個根本的說明。他在他的中學時代，是一個共和主義者，反天主教主義者，而在十八歲以後，他則成爲戰鬥的福立葉主義者。可是，這種革命的精神，在他的詩歌里，是找不出牠的積極的表現的。因爲，由於第二帝政的鞏固，使他成了一個虛無主義者。由於他的虛無主義的立場，產生了他的那些詩歌。他的十八世紀的百科全書派的精神，他的科學的追求的態度，也只有在幻影的追求中，去加以有力的運用了。同樣，詩人波特萊爾，在他的詩歌，也是表現出來對於當時社會的否定的態度。在波特萊爾詩集：惡之華裏，是表現着什麼呢？那是對於現社會的憎惡，而且，是對於現社會的暴露。惡之華裏的詩歌，是十九世紀的腐爛的社會的有力的暴露。我們從那些詩歌裏邊，可以看見到十九世紀法蘭西社會的一切的罪

惡的昇華的表現。同樣的說明，對於追放中的雨果的詩歌，也可以適用的。雨果，是一個積極地反對帝政的鬥士。他是共和主義的極端的擁護者。在拿破崙第二的政變之後，他在他的諷刺詩：天爵集裏邊，對於反動政治，作了極無情的攻擊。可是，流亡到傑爾塞島上，他們的詩歌情緒，就一點一點地改變了。在孤獨的海島裏邊，詩人的抒情的激發，一天一天地，淡薄起來，而，理智的要素，在他的身上，一天一天地，加強起來。鬥爭的情緒，由於祖國的隔絕，一天一天地，減低了。哲學的氣質，一天一天地，加強了。而在詩歌裏邊，鬥爭性也就不像過去那樣地強烈了。這一點，是由於詩的特殊性，可以說明的。因為，銳敏的直接的鬥爭的感情表露，在他的流亡的孤獨生活中，也是不大可能的了。

詩歌是社會生活的反映的原則，就是在戀愛詩的場合中，也是沒有例

外的。戀愛的感情，也是隨着時代的改變而改變的。希臘時代，是柏拉圖式的戀愛，歐羅巴中世，是騎士的戀愛。那是由於社會的基礎的不同而不同的。十九世紀的資本主義社會的戀愛，同二十世紀的社會主義社會的戀愛，又不相同。就拿中國民間情歌來說，五更調，繡荷包一類的戀愛，就同紗廠妹一類的戀愛不同的，梁山伯祝英台式的戀愛，就同現代明星式的戀愛，不相同的。一切的詩歌，不管是進步的，還是退步的，不管是現實的，還是不現實的，不管是高雅的，還是下流的，都是不能脫離開他的社會基礎的決定。我們只能從社會的現實性上，去決定他們的價值。

五 詩歌的形態和體裁

詩歌，是社會的生產，是由於一定的社會的，階級的關係的產物，以上已作過相當的說明了。但是，以上所說明過的，主要地，是關於題材主題的內容方面的問題，而，關於詩歌的形態和體裁的表現形式方面問題，還沒有比較詳細地談到。詩歌，是語言藝術，但它是有它的特殊性的。詩歌，是人的感情的波動的直接的表現，它是用一種有節奏的語言表現出來的。因之，對於它的形態和體裁，是有作一番說明的必要。

詩歌的形態，是什麼呢？譬如說，中國的五言絕句，是每句五個字，一共四句，七言律詩，是每句七個字，一共八句；日本的短歌，是三十一

個音律，俳句，是十七個音律，以及西洋的定型律是什麼樣的格式，自由詩，是什麼樣子，那就稱之為詩的形態。那一種形式，也就是由於一定的歷史的必然所產生出來的產物。詩的體裁，是什麼呢？譬如，抒情詩，敘事詩，劇詩，諷刺詩，歌詞，大衆合唱詩，朗誦詩，報告詩，長詩，短詩等等由於一定的社會的必要所決定出來的詩體，我們則稱之為詩歌體裁。一個詩歌工作者，從事於他的詩歌的研究的時候，不只要研究它的內容，而且，要研究牠的表現形式。但是，這兩方面的研究，事實上，是不能分開的。內容決定形式。事實上，在一篇詩歌作品中，內容和形式，是有它的一致性。

詩歌的形態和體裁的研究，同樣地，是一種歷史的研究。就是有一定的社會基礎，是要產生出來一定的詩歌的形態和體裁的。如同詩歌的題材和

主題，是一定的社會的、階級的產物一樣，詩歌的形態和體裁，也是一定的社會的、階級的必要的產物。如同詩歌的題材主題隨着歷史的變化而起變化一樣，詩歌的形態體裁也是隨着歷史的變化而起變化的。內容和形式，是互相一致的。同內容一樣，表現形式，也是有他的生死存亡的現象。這一種現象，就是由於歷史的研究，可以清楚地了解到。

詩歌的形態，在歷史過程中，是怎樣地發展的呢？對於這一個問題的研究，直到現在，還是不充分。我們可以簡單地說，在原始時代裏邊，詩歌的形態，是同人們的勞動的節奏相一致的定型律，在貴族的，手工業的社會裏邊，也是一種定型律，到了資本主義的社會裏邊，自由詩的形態，就一天一天地發展起來了。詩歌作品中的節奏，事實上，是同生活的節奏相一致的。在原始社會的詩歌裏，是更明顯地表露出這一種事實來。以前

已經說過，在原始社會裏邊，跳舞，音樂，詩歌，是三位一體的東西，三者的共同的特徵，就是節奏。那一種節奏，是決定詩歌的形態的。詩歌的形態，就是用語言的聲音所表現出來的勞動節奏。在農業的，手工業的社會裏，詩歌，是一種歌謠。在那裏歌謠裏邊，詩歌的節奏，還是由於勞動動作所決定了的。譬如，船夫曲，打樁歌，紡輪曲，秧歌等等歌謠，在形態上，都是勞動的節奏的再現。譬如，湖北的民歌：採蓮船罷！就是同採蓮船的勞動的節奏相一致的。

採蓮船吶，吶吶。

來得忙吶，划着。

中間坐的，呀喂子吶。

花姑娘，划着。

中間坐的，呀喂子喲。

花姑娘，划着。

——胡老長歌：採蓮船。

那不是一種划船的動作的節奏麼？同樣的說明，可以從農歌裏邊，找到很多的。詩歌的節奏，同生產者的生活節奏，是有很大的關係。譬如說，在現在的中國，鋼鐵工人，歡喜簡潔有力的新歌曲，而紗廠女工，還是喜歡五更調一類的小調，就是一個證明。在封建的社會裏，詩歌的形態，又改變了。法蘭西的封建的騎士詩歌，是呈出來十個音節的分爲長短不等的段落的諸音的形態的。到了十二世紀，詩歌的形態又起了變化。在騎士詩

歌的另一分支古代故事裏邊，詩的形態，就是十二個音節的押韻的定型律了。由於十個音節，變到了十二個音節，在那裏，是反映着商業社會的發展的。在中國，國風時代，是民謠的形態，漢時，是五言的古風，唐代，是五言和七言的絕句和律詩和古風并立着，這也是可以從社會的經濟的發展去說明的。我們也可以說：五言的詩句，是農業，手工業社會的產物，七言的詩句，是商業社會的產物。絕句的產生，律詩的產生，這都是可以從唐代的商業的、貴族的社會去說明的。等到西洋的資本主義發展到更高的階段，社會的現實，破壞了舊日的貴族的、手工業階級的格律，而產生了自由詩。新的自由律破壞了舊日的格律，在那一件事情上，是反映着一個很大的社會革命的過程的。而，這件事，最初，爆發在美國南北戰爭的時代，也就很明顯地說明出來那是一種物與的資本主義社會的產物。自由

詩是詩歌中的最進步的形態。在現在中國的詩歌工作者之間，我們是要以自由詩做爲基本的形態，而用力地去發展它。在必要時，我們在我們的詩歌裏，無妨盡可能地運用着格律的形式，但是，我們必須肯定，只有在自由詩裏，我們可以開拓出我們的廣大的天地來。

至於詩歌的體裁呢，我們可以大概地區分爲：敘事詩和抒情詩兩種。

如同普希金的伊夫格尼·歐涅金，和萊芒託夫的惡魔，法國中世紀的英雄史詩羅蘭之歌，在裏邊，是敘述着一個由各種事件所構成的故事，在那各種的事件裏邊，把一個故事的發展，給描寫出來。那樣的詩，我們就稱之爲「敘事詩」。如同郭沫若的華立山頭展望，森山啓的早春，維尼的角笛，等等之類的詩作，在裏邊，所表現的，是詩人由於對現實的接觸而得到的體驗。那一類的作品，就稱之爲「抒情詩。」同樣地是謳歌羅蘭的作

品，羅蘭之歌，就是敘事詩，而角笛，就是抒情詩。角笛，是維尼從他的貴族心裏懷念古代的一篇抒情詩。

(一)

我愛聽角笛的聲音，晚上，在樹林的深處，

有時他是吹奏着日暮窮途的牝鹿的哭泣；

有時是獵人的訣別，被無力的回聲所接受着，

被北風吹着，從這一個葉子帶到那一個葉子。

有好多次，一個人，半夜裏待在陰暗之中。

我微笑地聽着，而屢屢地落下了眼淚！

因為我好像聽見了那些預言的響動。
預告古昔的騎士們的死亡。

啊！碧綠蒼翠的羣山！啊！可尊敬國土！
福列宗那的岩石，馬爾勃雷的圓馬場。

從皮開了的雪落下來瀑布。

比里尼山的泉源，瀑流，山溪，急湍。

凍着冰和開着花的山峯，兩個季節的寶座，
他的額顛上是冰雪，而他的脚下却是青草！
是須坐在那裏，是在那裏聽着，

一個憂鬱而溫和的角笛的遠遠的歌調。

時常有一個族人，在空氣沒有聲響的時節，

用着那種青銅的聲音，使暗夜起了震動；

應着他的有節奏的歌唱，在他的周圍混着，

那哀叫的羔羊的和諧的鈴聲。

一隻非常注意的牝鹿，不去藏躲。

靜靜不動地懸停在峻巖的巔頂。

而瀑布，在一種無懼的跌落之中。

結合起他的永遠的哀嘆和浪漫史的歌聲。

騎士的靈魂呀！你們又回來了麼，

是不是你們在用角笛的聲音講話？

羅斯福，羅斯福，在你的暗淡的谷間。

偉大的羅蘭的英靈，莫非說還沒得到安慰！

(二)

所有的騎士都死了，沒有一個人能夠跑開。

他一個人站着待在那裏，他旁邊是歌里維哀。

阿非利加在山頂上包圍着他，還在戰慄着。

「羅蘭，你要死啦，快投降罷！」摩爾人喊叫着；

「你的所有的老臣都殞在了急流的水中。」

他像老虎似地吼叫着，說：「若是叫我投降，

「阿非利加人，除非得等到比里尼連山，

「會同他們的尸骸，被曳着，滾轉在波濤之上。」

「你快投降罷，」他回答說，「不然就是死，他們在那兒。」

而從諸山峯的高處一顆大的石頭滾下。

石頭跳着，那一直滾到深淵的深處，

在波浪裏，那打碎了他的松柏的梢頭。

『謝謝！』羅蘭喊道，『你給了我一條道路。』
而用一隻手把那一直滾到山的脚下，
在一個堅固的岩石之上，如一個巨人在突進；
而，準備逃跑，軍隊到了這一步動搖了。

(三)

在這時，靜靜地，查理大帝和他的騎士們
下了山，彼此地互相在談論着。

在天際上，已經被那方的水所指標着，
顯露出來律茲，阿爾及萊斯的山谷。

軍隊歡呼着，游吟詩人的律德響。

調着音，預備歌唱着阿都爾的楊柳；
——
——

法蘭西的葡萄酒流在異國杯子裏；

兵士一邊笑着，一邊在同牧羊女談着話。

羅蘭把守着山；所有人都毫無恐懼地過着路。

漠不關心似地，騎在一匹黑色的軍馬上，

——那軍馬是披着紫色的鞍布在奔馳着——

土爾班，手持着神聖的護符，說道：

『陛下，人祇見了在天空中已起了火雲；

「請停止住您的前進；是不應當試探上帝。」

「依據聖丹尼斯，底確地，這是些靈魂，

在空中，從這火焰的蒸氣上，經過。」

「兩個閃光又照耀了，隨後又是兩個閃光。」

這時，人們聽見了遠處的角笛的震響。

皇帝驚惶失色，仰到後邊，

停止了軍馬的冒險的奔馳。

「你們聽見了麼？」他說。——「是的，那是些牧人，

在山高處，呼喚着他的散亂的羊羣。」

大主教回答說，「不然就是綠的侏儒歐貝倫，
」在同他的仙女說話，發出了啞暗的聲音。」

皇帝在追求着；可是他的憂悽的額顫，
是比天空中的雷雨還要黑暗和陰悽。

他喊着被人出賣；可是當他馳想之際，
角笛震響了又消沒，重起來隨又伸長。

「倒楣！這是我的外甥！倒楣！因為，若是羅蘭，

」鳴笛呼救，那一定是到了他的瀕死的時候。

「往後邊退，騎士們，我要再走過山去！

『再來震顛在我的腳下罷，西班牙那塊欺詐的土地！』

(四)

在羣山的高處，軍馬停止住了脚步；

汗沫使他們發白；在他們的腳下，曠斯福，
僅僅地是被延延欲墜的殘陽塗上彩色。

在遠遠的天邊上，摩爾人的旗幟望風而逃。

『土爾班，在急湍的深處，你什麼都沒有看見麼？』

『我看見有兩個騎士；一個死了，一個斷了氣。』

『兩人都是被那一塊大的黑石頭打毀；』

『最強有力的那個，在手裏，舉着一個象牙的角笛，

』他的靈魂，在氣絕時，喊叫了我們兩次。』

上帝，在樹林深處，角笛的聲音真是慘悽！

——維尼：角笛

同是以羅蘭作爲題材，羅蘭之歌是一篇敘事詩，而，角笛則是一首抒情詩。因爲，前者，是敘述着一個由各種事件所構成的故事，後者，則是作者發抒着自己的由於對於現實的接觸所發的感懷。可是，雖然可以加以區別，而，事實上，絕對的區別，是並不存在。敘事詩，也可以抒情，抒情詩，也可以敘事。譬如說，這裏所引用的法蘭西詩人維尼的這一篇角笛，

在第二段之後，很明顯地，是一個故事的敘述。譬如以上所引過的雨果的懲罰中的第一段貝雷紀那渡河的描寫，也是一件故事的敘述的形式。相反地說，在伊夫格尼·歐涅金裏邊，也是含着抒情詩的。過去有一個詩人說：敘事詩是好些抒情詩的集合。我認爲，那是很對的。敘事詩和抒情詩的區別，我們只有從他們的特殊性上，去理解的。不管敘事詩是怎樣地細密地敘述着一個故事，必須是強有力的感情的波動在裏邊震動着，他才能成爲一首詩歌。如果把一篇小說用韻文寫出來，是不是詩歌呢？自然不是的。劉伯溫的淮背圖，是用韻文寫的，而且是敘事的，但是，那不是敘事的。敘事詩，必然是在他的故事的發展中，表映出來有力的感情的波動，才能成爲詩歌，才能成爲敘事詩。如果把敘事詩理解爲平舖直敘的韻文的故事的話，那是最危險的一種理解。事實上，長的敘事詩，是一些短

詩的集合，已由荷馬的兩大史詩伊利亞特，和奧德賽，給加以充分的說明了。以後的詩人，不曉得荷馬的史詩是怎樣地構成起來的，因之，擬古主義地，加以模仿，把一篇史蹟，也分爲二十四章，冗長笨重地，加以敘述，結果，一個一個，都終歸於失敗。在西洋文學史上，已有很多這樣實例了。到了十九世紀，雨果寫他的敘事詩：諸世紀的傳說時，就明白了這種缺點。在諸世紀的傳說中，雨果很聰明地取了各種的典型的事件，使每一個事件單獨地成爲一首詩，單獨地構成一個主題。分開看，一首一首的詩，是獨立的，總起來看，則是一篇有連繫的長篇史詩。這樣的處理，就是使雨果得以在他的史詩創作上成功的。那樣地，把一個一個的力點在一首一首的詩裏集中起來，而，把大的力點，在全體中，表現出來，因使諸世紀的傳說成爲了一部偉大的傑作。

敘事詩的形式，發達最早。敘事詩的最古的形式，是謳歌英雄的武助的，在民間口頭傳誦的武助之歌。這一類的口碎的敘事詩，在古希臘民族，日爾曼民族，斯拉夫民族，以及其他的民族中，都存在着。把集中在某一定事件的周圍的一羣的武助之歌，統一起來，加以洗鍊，而用文字連綴起來，遂產生了敘事詩。譬如荷馬的兩大史詩伊利亞特，奧德賽，就是由於這一種方式，生產出來的。德意志的尼卜龍根，也是由於同樣的方式，生產出來的。在中世法蘭西，代表的武助之歌，是羅蘭之歌。到最近，有從口碑創作中取材而作成的芬蘭的敘事詩加萊代拉。俄國的古代敘事詩，是終沒有被統一於大規模的敘事詩的形式中。中國的古代的敘事詩，雜散在詩經小雅裏邊，也沒有被統一起來。英雄史詩，是在牠的主題，人物，描寫敘述上，有牠自己的獨特的特徵的。如同在以上所介紹過

的羅蘭之歌那樣，裏邊所敘述的事件，是一定的社會的、階級的最顯著、最偉大的事件，裏邊所描寫的人物，則是當時代的最偉大最顯著的人物。稱之爲英雄史詩，稱之爲武助之歌，就是因爲那裏是敘述着英雄的武助的偉業。在那些詩裏，史實的要素，混着神奇的要素。英雄，被描寫得同神一樣。而且，在語言和結構中，還保有着同口碑歌謠創作的密切的關係。敘事詩的生命，直持續到封建制度的最後期。可是由於社會的變遷，敘事詩的特徵，也改變了。到了中世末期以後，敘事詩，只剩了過去的形骸，成爲擬古主義的東西。到了十九世紀，敘事詩是以傳奇的詩歌的形態出現的。抒情的成分，一點一點地加強，到了十九世紀後半，隨着近代現實主義潮流，產生了涅克拉索夫的現實主義的敘事詩。如同在俄國誰過得好，嚴寒。通紅的鼻子等等，是利用民間口頭文學的手法，而描寫農民生

活的。同時，舊日的敘事詩的解體的現象，在雨果的諸世紀的傳說中，表現出來。雨果的諸世紀的傳說中，又不是舊日的擬古主義的形式，而是由於一個一個題目構成的近代的現實主義的手法描寫了。在現代的社會主義的社會中，也有牠的敘事詩。如同倍茲敏斯基的悲劇之夜等等。但是，已經是革命的主題，更富有抒情詩的形質了。

敘事詩的另一個形式，是「寓言詩」。「寓言詩」，是歷史很久的東西。希臘的伊索寓言，就是當代的「寓言詩」。中世紀的法國的小寓言，也就是「寓言詩」的支派。到十七八世紀，這一種體裁，又復活起來，而一天一天地趨於發達。有名的拉·風夕諾的寓言詩，就是十七世紀法蘭西的這一種體裁的精華。「寓言詩」，在牠的起原上，是被統治階級的產物。在封建社會中，英雄史詩，是貴族階級的文藝體裁，可是，寓言詩，

則是市民階級的文藝體裁。市民階級——手工業者，商人階級，在封建社會中，由於生產力的發展，逐漸地抬起頭來。他的生活的必要，因創造了他們的階級的文藝體裁。這樣，寓言詩，在他的起原上，則是一種平民的，奴隸的文藝體裁了。寓言詩，是以比喻的形式表現現實而以勸善懲惡為目的的諷刺的描寫。牠的內容，是敘事的，形式很短。故事中的人物，是擬人化了的動物。那些動物，跟人一樣地，會說人話，有人的個性，也有人的體驗。在寓言詩裏邊，人物，常常地，也有人。通例，在故事的開端和結尾上，作者總是作上幾句道德的說明。在那幾句道德的說明中，作者闡明了他的比喻的教訓的真義。寓言詩，在起原上，是平民的，是奴隸的產物，可是，等到市民階級變成了統治階級的時節，在寓言詩裏所寓含着的諷刺，到不一定是從被壓迫階級的要求出發了。但是，一切的詩歌，

都是一定的社會的、階級的必要的產物。到了俄國十月大革命時代，這一種寓言詩，又成爲了另一種的現實內容的表現形式了。季米央·貝德內宜，舊瓶裝新酒地，極高妙地，運用起了寓言詩的形式。由於社會生活的不同，貝德內宜的寓言詩，取了一個新的性質。他的寓言，是進步的政治宣傳的手段。他以生動易懂的形式，向廣大的勞苦大眾說明出來他們的真正的利害，指出來什麼是他們的敵人，應當取什麼樣的手段去跟他們作戰。他的寓言的內容不是抽象的道德的教訓，而是無產階級的諷刺了。

時代的變遷，使詩歌的體裁，從敘事的方面向着抒情的方面，發展起來。如果說敘事詩（武助詩歌）是封建社會的貴族階級的產物的話，抒情詩，則是資本主義社會的資產階級的產物了。歐洲中世紀的英雄史詩，演變而英雄抒情詩，是由於社會的發達所加以決定的。在市民社會向上的階

段上，抒情詩的發展，是同市民階級的運命共同消長的。近代的抒情詩，是個人主義的產物。近代抒情詩，也是隨着近代的個人主義的發展而變化着的。由於人類社會的進化，感情也是一天一天地進化起來。袋鼠之歌中的一類的單純的感情，近代抒情詩人是不會有的。近代的詩人的感情，由於社會的生產力的發達，而更加複雜起來了。但是，到了蘇聯那樣的社會裏，感情又不同了。那裏，已不是資產階級社會的個人主義的感情，而是社會主義社會的集團主義的感情了。羅蘭之歌，是稱之爲敘事的，但是，在裏邊，所反映着的，還是時代的感情。事實上，詩歌的本質，根本，就是抒情的。一切的詩歌，在他的時代中，都是當時代的感情的反映。譬如，河北省，有這樣地一首民歌：

一個大姐年十七，

過了四年二十一。

嫁個丈夫剛十歲，

大她丈夫整整十一。

一天井台去打水，

一頭高來一頭低。

「不得公婆待我，

一脚踢你井裏去。」

——
附錄

這裏，是敘述着一個故事，但是根本上，也是抒情的。中世總的抒情詩

歌，是具體着敘事詩的特徵的。有的學者，認為那是一種體裁的分化。不錯的，由於社會階級的分化，產生出來文藝體裁的分化，那是一件事實。不過，在中世，抒情詩，是具有敘事詩的特徵的。從這一點看來，中世紀的敘事詩，也就可以說是中世的抒情的總合了。我們只能從中世紀人的感情的特質上，去說明敘事詩的體裁，同俊良一類的歌謠一樣，是同代人的崇高的抒情的表現了。詩歌的歷史，根本，就是抒情詩的發展的歷史。由於各時代的對於題材的選取和處理的不同，所以產生了各種不同的體裁。但是事實上，都是根本是抒情的。我們可以從各時代中的由於社會生產的變化所決定的人類的感情的變化的流中，去理解各種不同的詩歌體裁，才行。到了近代，敘事詩的體裁，一天一天地衰落，而，抒情詩的體裁，則一天一天地蓬勃地發展起來，這只有能以由於社會生活所決定的人類的

感情的發展的事實上去理解的。如果機械地把敘事詩和抒情詩加以區別，而，更進一步地去討論到底是敘事詩在前還是抒情詩在前的話，那是就會要墜入於一種混亂的深淵裏頭的。敘事的和抒情的要求，一個人會同時并有的。所以說，袋鼠之歌，在澳洲的土人中，是抒情詩，也是敘事詩。敘事詩和抒情詩的不同，我們只能從他們同一的時代和社會的關係中去了解的。希臘的武勳詩歌和中世的騎士詩歌的體裁，是當時的社會的必要的產物，是敘事的，也是抒情的，正如同中世的騎士的抒情詩紡織曲，等等，是抒情的，而也是敘事的一樣。正如同，在雨果的抒情詩裏邊，是，抒情的，也是敘事的，是一樣。一個時代有一個時代的感情的特徵，而，感情的不同的表現方式，成爲了不同的體裁的詩歌作品。不過，這裏，要注意的，就是一個體裁，如同生物一樣，在他的生命中，有他的衰老病死的種

種過程。以英雄的武勳作爲內容的敘事詩的體裁，隨着封建社會的崩潰，死滅了。新的敘事詩，則是成爲一種另具着別樣特徵的東西。然而，因爲有小說等等的形式，能夠更有力地担负敘事的任務，敘事詩的領域，在十九世紀以後，就日益縮小。這樣，我們也可以說，在我們的時代，敘事詩，是抒情詩中的一個特殊的種類，因爲，在我們的時代，抒情詩，是基本的形式。不過，這一種說法，主要地是說，詩歌的本質，在我們的時代，在根本上是抒情的。文藝體裁，由於時代的變遷，是不斷地發展和變化。原始社會，是詩歌，音樂，跳舞三位一體的文學體裁。到了封建的階級社會，出現了封建的階級社會的文藝體裁。但是，由於生產力的發達，生產工具的變化，在社會裏也起了社會的階級的關係的變化，如同在產業裏，起了分工一樣，文藝體裁裏，也起了分工的現象。中世的騎士詩歌，

於是起了體裁的分化。一方面，他取了散文的形態變成爲了歷史，另一方面，則變成爲騎士的傳奇詩和抒情詩。歷史是一直演變成爲小說，而在抒情詩方面，就成爲近代的抒情詩了。從社會史上，去研究詩歌體裁的發展和變遷，是一件非常地有趣的事情。

抒情詩，從詩的歷史上看來，是詩歌中的近代的體裁，隨着封建社會的沒落，史詩也是一天一天地沒落下去，而，抒情詩，則隨着近代社會的生長，生長起來。在抒情詩裏邊，近代詩人，表現出來自己的豐富的、多樣的體驗，同時，他們的詩所給與出來的形相，也是豐富多樣的，到了十九世紀的資本主義社會裏，詩歌裏所表現出來的作者的情感，是更加複雜起來。抒情詩，在貴族的、市民的社會中，主要地，是以頌歌，獻詩，等等姿態出現的。牠們是歌頌着當代的事件和人物的。如同，戰爭的騰

利，宮庭的饗宴，宗教的讚頌，都是成爲頌歌，獻詩的中心題材的。譬如，索蘭西十七世紀的大詩人馬賴伯，就是一個很好的實例。馬賴伯的頌國王克復馬賽詩，頌國母受法蘭西歡迎詩，祝亨利大王去黎慕森詩，頌皇太后攝政時天下大治詩，爲國王親征盧鳩勒人叛亂而作的詩等等，都是充分地表明出來頌歌在貴族的，市民的社會中的重要性。這一種頌歌一類的東西，事實上，同中世的詩歌，還是相當地接近，可是，在資本主義的近代社會裏邊，抒情詩，就同中世紀的詩歌大不相同了。個人主義的發達，使詩人的個人的、社會的感情，成爲複雜多樣的東西。這一種複雜多樣的特徵，在近代的抒情詩裏，充分地，表現出來。由於社會關係的複雜化，詩歌中，就表露出來一種驚人的感情複雜來。在十九世紀的抒情詩裏，詩人表現出來他的豐富多樣的感情：他的喜怒哀，他的哀樂，他的憧憬，他的

感傷。因爲一方面，舊的貴族世界崩潰了，而，新的市民的世界，又是沒能很健全地發展起來，詩人，根本地，又是很敏感，所以，在十八世紀以後的詩作裏，感傷主義的哀歌的情調，佔着支配的地位。詩人，由於對於現實生活的不調和，因之，感染了哀歌的思索，那一種思索，隨着十九世紀的沒落，成爲頹廢主義的東西，表現出來。那就是印象主義的象徵主義的詩歌了。到蘇聯十月革命以後，社會主義的社會，一天一天地，生長起來，抒情詩得到了新的生命。抒情詩，成爲革命的、向情緒的激發。牠的聲音，是嘹亮的；牠的氣息，是健全的；他的形象，是明朗的；在牠的裏邊，表露出來新的人類的歡喜。抒情詩，也不是個人主義的表現，而是集體主義的表現了。譬如，夏斯求夫的詩：汽笛，就是一個好的例子：

在勞動街區裏，早晨的汽笛叫響的時候，那完全不是叫人走向東總裏邊的叫聲。

那是未來的歌。

我們是會繼續在繁苦的工場裏作工的，而，在每天的各種的不同時間裏，開始勞動。

可是，在今朝，汽笛，爲幾百萬的全體的人，在呼叫了。

現在，我們一分鐘都不錯地，一同開始了。

幾百萬的全體的人，在同一瞬間中，手裏拿起了錘子。

我們的最初的錘打，合而爲一，震動起來。

汽笛，是歌唱着什麼呢？

那是一致的早晨的讚歌。

——莫斯求夫：汽笛。

而，如同在敘事詩裏邊一樣，抒情詩，也有他的諷刺的作品。在商業的貴族市民社會中，諷刺詩是對於貴族市民的諷刺，如同鮑阿樓的諷刺詩。在十九世紀裏，諷刺詩，是暴露統治階級的罪惡的，如同雨果的天爵集，是諷刺拿破崙第三的反動政治，如同涅克拉索夫的諷刺詩，是爲的進步的民主主義，而同俄羅斯的封建的農奴制度作無情的鬥爭的產物。

在大衆的運動中，詩歌產生了他的幾個新的體裁。第一，是歌曲。歌曲，是爲的歌詠而製作的。歌曲，預先要考慮到歌唱的條件。歌曲，是以供給給大衆歌唱爲目的的。歌曲，口頭相傳，在工作的時候，在休息的時候，在示威的時候，在行軍的時候，都可以集體地歌唱。歌曲，是比任何的詩歌都具有大衆性的。在歌曲裏，廣大羣衆，表示着自己的憎惡，表示

著自己的戰鬥的決心和信念。在革命戰爭期間，歌曲，是最流行的。譬如，在十九世紀，法國大革命時，革命歌曲，非常流行。如撒伊拉，如丹馬紐爾，如馬賽曲等等，都是大革命時代的歌曲代表作，而是富有著強有力的組織羣衆的力量。社會主義革命戰爭中，有他的歌曲的產生。我們的抗戰的怒潮中，也有我們的大量的抗戰歌曲。歌曲，是要簡潔，明瞭，有力，在詩歌中，或者，沒有抒情詩那樣的強烈的表現力，但是，他是同音樂一同去完成他的任務的，自然，在特殊性上，他是不能像抒情詩一樣。大眾運動中的詩歌體裁，第二種，就是朗讀詩。朗讀詩，是以在大衆集會的場合朗讀給大衆聽爲目的的。在現在的階段中，朗讀詩運動是大衆化的一條基本路線。不過，直到現在，這一條道路，還沒能走得很遠。朗讀詩，必須考慮到朗讀的條件。他不藉用音樂的幫助，但是，他

必須是大衆的情感的大衆口語的表現。朗讀詩運動的實踐，在現在中國，是使詩人克服自己的過去的個人主義的種種缺點，而走向大衆化的路上的，而同時，也就是要把大衆水準提高。大衆運動中的詩歌體裁，第三種，是大衆合歌詩，那是最近產生出來的一種新形式。在革命當中，詩歌是要具有着能夠在大衆之前，歌唱或者是朗讀的形質的。大衆合唱詩就是爲的大衆能夠聚在一起，集體合唱而作的一種有劇的形質的詩歌。美國的果爾德，德國的特萊爾，以及日本的三好十郎，等等都有很好的大衆合唱詩的創作。這一類的能夠歌唱的詩的體裁，我們是更有力地把牠發展起來。

六 詩歌創作上的題材與主題的問題

一個真實的詩歌工作者，要作他的時代的喇叭手，在他的詩歌作品中，他要把他的時代的聲音，反應出來。他要作他的時代的代言人。他要把他的時代的感情集中在他的身上，以一種極緊縮的形相，把他的時代的感情，反映出來。他要用時代的典型的形相反映出來時代的典型感情。這樣，在我們抗戰建國的民族革命鬥爭中間，一個真實的詩歌工作者，就是，必須用他的詩歌，歌唱出我們的時代的抗戰建國的要求，以之，在政治上，和在藝術上，完成了他的民族革命的任務。

這樣，一個詩歌工作者，在他的詩歌裏，是要歌唱什麼呢？他怎樣地

去選取他的題材，而且，又怎樣地去處理他的題材呢？這一個問題，就是現在我們要加以討論的。直到現在，我們的詩歌工作者，雖然對於抗戰建國要求着去作有力的實踐，可是，在他們的詩歌創作活動上，還沒有能夠把詩歌的活動的天地廣大地開展起來。這一種情形，是由於什麼原故呢？就是因爲一個詩歌工作者對於抗戰建國的革命的實踐還是不夠。許多的詩歌工作者，還是對於客觀的現象，被動地，觀賞地，去接受；而沒有能夠能夠動地去把握社會的現實。這一點，是對於我們的詩歌工作的一個致命傷。一個詩歌工作者，必須是能動地去接近社會，用着他的正確的科學的觀點，把社會的現實生活把握過來。在這個偉大的時代，必須從社會上的豐富多樣的現象裏，汲取出來他的豐富多樣的題材，藉着那豐富多樣的形相，把時代的豐富多樣的情感，表現出來。在這個抗戰建國的偉大的革

命時代，現實的形相，是多方面的，同時，抗戰建國的要求，也是多方面的。一個詩歌工作者，就是要在他的詩歌中，把這種多方面的現實形相，和這種多方面的革命要求，給反映出來。直到現在，我們的詩歌的題材的選取，還是限制於一個比較狹小的範圍，今後，我們就是，第一，要把題材攝取的範圍，無限地，擴大起來。

第一，我們就是要求着題材的多樣性。我們要從民族解放的戰爭中，抗戰建國的現實中，多方面地，去選取題材。我們要從後方的戰場中去取英勇的偉蹟，我們也要從後方的都市和農村中，選取各種的題材。歷史告訴我們說，一個現實主義的偉大的詩人，是從多方面，去吸取他的題材的。雨果是那樣，涅克拉索夫，也是那樣。涅克拉索夫有如下的一首詩：

我的美貌在消失，在乾枯！

因為那凶惡的丈夫，我在這裏失了生氣。

他醉了，什麼都亂丟亂打，清醒時對什麼都唧唧嘍嘍的，

東西一落到他的手裏，就從家裏拖走！

我真沒有想到呀，當我出嫁的時候！

我走到我的哥哥那裏，我對着爸爸哭訴，

我對着鄰人哭訴，我對着老娘哭訴，

誰也不同情——不管是外人還是自己人！

「忍耐着罷，親人呀！」老人重覆地說；

「親愛的人的毆打，不會痛得很久呀！」

「忍耐着罷，妹妹！」哥哥這樣回答；

「親愛的人的毆打，不會痛得很久呀！」

「忍耐着罷！」鄰人異口同音地說；

「親愛的人的毆打，不會痛得很久呀！」

在二個小兵——費嘉，是一位遠親，

獨有他同情我，他還愛着我呀；

我給費嘉選了眉眼，——我和費嘉倆，
蹣跚地，在村後，沿着田邊走去。

我說出了心緒話，哭訴出了我的悲傷，

我把一切都給了費嘉，
那些，我還有什麼可惜呀！

「你躲到哪兒去了？」我的丈夫問我，

「你曾經待着的地方，那兒是沒有！這是怎麼回事呀！親愛的朋友！」

「我是去看過麥兒長高沒有呀！」

「啊哈！你這個蠢婆娘，你還會扯謊！」

他又開始發脾氣，開始咒罵……

讓他吵鬧罷！這生活我算不習慣呀！

可是丟却一點東西，——并非好大的損失！

親愛的人毆打不會痛得很久呀！

——涅克拉索夫：卡格林娜

在這一首詩裏，只是表現了一個鄉村婦人的被丈夫毆打的故事。可是，這一首詩，是同羅曼·通紅的鼻子，和在俄國誰過得好等等的詩作，對於封

建社會，農奴社會，同樣地，盡他的革命的任務的。涅克拉索夫，寫大的題材，也寫小的題材，這是對於我們的一個好的教訓。同樣，雨果，在第二帝政之後，爲的反抗拿破崙第三，擁護民主主義，作了他的諷刺詩天罰集。在天罰集裏，也是表現出來同樣的現象。雨果在那個反動的黑暗的社会中，選取大的題材，而同時，也選取小的題材。在懲罰裏，他描寫出來大拿破崙的一生，裏邊有貝雷紀那渡河，滑鐵盧潰敗，等等的巨大的場面，而在結尾對於拿破崙第三作出來有力的諷刺。（參看文學詩歌專號）。可是，在天罰集中的另一首詩，四號夜裏的回憶裏邊，他則是很巧妙地，用一種極瑣小的題材，表現出拿破崙第三的殘暴的反動來。

那個小孩子在頭上挨了兩彈。

那個人家是清整，寒素，平靜，廉直；

人們瞅見一個祝聖的樹枝在一幅肖像上邊，

一個年老的祖母待在那裏，哭着。

我們在靜默中給他脫掉了衣服。他的嘴，

顏色蒼白，張開了；死浸沒了他那兇猛的眼睛；

他那雙垂懸着的胳膊像是在要求着扶靠。

他在他的口袋兒裏頭有一個黃楊的陀螺。

人們可以把一個手指放在他的傷孔之中。

你們不是看見過桑椹在籬笆裏出血麼？

他的腦瓜骨開開了，如同劈開了的木頭。

老祖母瞅着人們給那個小孩子脫着衣裳，

一邊說着：——他真是白呀！請你們把燈拿近來。

上帝呀！他那可憐的頭髮貼在他的額頭上了！——
而當這完了的時候，把他捉到她的膝上。

黑夜是悽傷的；人們聽見了有一些槍聲

在馬路上，在那裏又打死了好些別人。

——是得把孩子埋起來的，——我們這些人說。

於是人們就從一個胡桃木的櫃裏取出了一塊白布。

然而，那個祖母却使他挨近到爐火的前邊，

好像是要烘燐過來他那已經涼了的屍體。

噢！死用牠的冰冷的手所觸到的地方呀，

在這人世的爐火前是不能再被烘燐過來了！

她垂下她的頭，拉他的胳膊，

而在她的衰老的手裏捉住了那屍骸的雙腳。

——難道這不是一件極可傷心的事體麼？

她哭着說；老爺，他還沒有八歲呀！

他到班上，他的先生們，都是對他很滿意。

老爺，當我需要寫一封信的時候，

是他給我代筆呀。是不是人們要着手

殺死那些小孩子們呢？啊！我的上帝呀！

難道人們是強盜麼？我要向您請問一下子，

今天早晨，他在那裏玩着，在那窗戶前邊呀！

說是他們殺了我的那個可憐的小孩子呀！

他在馬路裏邊過路，他們就向他身上放槍。

老爺，他是善良而溫和，如同一個耶穌一樣。

我呀，我年老了，我去世是很簡單的；

那是一點都不費波那巴爾特老爺的事，

殺死我而不去殺死我的那個孩子！——

她的話語打斷了，嗚咽把她窒塞住。

隨後她又說，而所有的人都在那祖母身邊流淚：

——我現在剩了孤伶伶的一個人該怎麼好呢？

請你們給我解釋一下，您們呀，在今天。

哎！從他母親身上，我就有他這一個人。

爲什麼人們把他殺死呢？我要人們給我說明。

小孩子沒有喊着說：共和國萬歲呀！——
我們大家緘默着，嚴肅的，站立着，脫着帽，
戰慄着對着那個人所不能安忍的悲傷。

老媽媽，你是不明白政治的呀。

拿破崙老爺，那是他的真正的名字，

他是窮的，而且是王爺；他愛喜宮殿；

他是適於有一些馬匹，一些僕從，

一些金錢，去供他的遊樂和田獵，

他的起居和飲食；由於那同一的機緣，

他救助家族，教會和上流社會；

他想要擁有聖克魯，那裏夏天充滿着蒼茫。

省長們和市長們是都來到那裏讚美他的；

就是因為這個，須得讓那些年老的祖母們，

用着她們那被時間給弄得哆嗦了的可憐的

鉛灰色的指頭把那些七歲的孩子們纏進了喪衣。

——果爾：四
《安徒生的回憶》。

這一種小的題材的詩歌，是具有着同大的題材的詩歌同樣的真實性，而且是，具有同樣的社會的機體。一個偉大的詩人，就是要多方面地去尋求他的題材，由於那種題材，把時代的典型的情感，表現出來。譬如說，杜甫的詩歌，就是一個好的例子。他用不同的形相，把他的典型的情感，表現

出來，他的要求，反映在一切的現實生活中，造成了他的豐富的詩歌。一個詩人，就是，要在他的時代的豐富多樣的生活現象中，提取他的豐富多樣的題材，而在那些豐富多樣的題材中，把時代的要求，典型地，抒發出來。這樣，在我們的抗戰建國的民族革命的過程中，我們的詩歌工作者，就是，要從後方的各個角落中去選取他的豐富多樣的題材。在我們的詩歌裏我們要歌唱一切的悲壯的，可歌可泣的英勇的大事件，我們也要歌唱一切的沉痛的，慘苦的，在日本帝國主義的飛機大炮下的悲慘的血案。我們要歌唱後方農村的總動員，我們也要歌唱我們的友邦對我們的同情的聲援，我們同時也要對於敵人以及他們的漢奸走狗去作感情的攻擊和諷刺。大的題材，是必要的，小的題材，也是必要的。敘事詩的描寫，是必要的，短小的抒情詩，也是必要的。但是，主要地，就是我們，要在我們的

抗戰建國的戰鬥的實踐中，有力地去運用我們的現實主義的正確的觀點去接近現實，去接近社會生活，而直接地去捉到它的暗示，形相，畫面，顫動，血和肉，並且，要很簡潔地，很單純地，很緊縮地，把我們的抗戰建國中的戰鬥者的共通的思想，感情，和憧憬，在那些形相中，抒發出來。我們要寫身邊的東西，我們也要寫遠處的東西，但是，主要地，把那些現象，通過我們的正確的認識，成爲我們的生活體驗，才行。這樣，我們的詩歌工作者，僅僅是觀賞主義地，去描寫抗戰建國中的一些現象，是不可行的，必須是在我們的深刻的豐富正確的生活經驗的形相中，把我們的典型的情感表現出來，才行。這樣說來，不僅僅是題材的問題，而且是，題材處理的問題了。

客觀的現象，是豐富多樣的，但是，把那豐富多樣的現象，雜亂無章

地，排列起來，是不能成爲詩歌的。必須是詩歌工作者，用自己的正確的認識，從那些龐雜的現象中，一個一個地，抽取出他所要利用的題材，而加以整理，構成主題，才行。「主題」，是作品中的「主要的問題」，就是「由於作者的觀點所整理出來了的題材。」一切的詩人，都是具有他的觀點的。由於各人的觀點的不同，對於一個問題的了解，也就不同了。譬如，日本帝國主義的暴行，要是從日本的軍閥法西斯蒂看來，也許正是表現着「皇軍」的偉績，可是，在有正義感的人看來，就是殘暴的野獸的行爲了。再譬如，對於我們的抗日戰爭，因爲人們的觀點不同，也就有不同的見解，有的人，認爲那是日本軍閥法西斯蒂的侵略戰爭，有的人，則認爲是日本全民族對於我們的侵略。但是，一個真實的詩歌工作者，必須時時刻刻地盡力地去獲取他的正確的認識，而運用着那種正確的認識，從抗

戰建國中的種種現象中，去取擇自己的題材，而有力地構成起來他的主題。用作者的正確的觀點，在一個主題之下，把所要描寫的東西，統一起來，是對於一個詩歌工作者非常必要的東西。一個詩歌工作者，在一個主題之下，怎樣地去取捨他的材料，不止是要看他的技術如何，而且主要地是要看他的觀點如何。進步的觀點，是使一個詩歌工作者去獲得他的進步的感情，而同時，也是使一個詩歌工作者去獲得他的進步的技術的。詩歌工作者，要運用他的正確的觀點，去把握住問題核心，把一切的材料都集中在那個核心上，加以取捨，再發展出來。我覺得，作詩好比做炸彈。把一切東西，收到裏邊，而且，還要他炸得出來。把感情緊縮起來，而使牠能對於讀者發生彈性的作用才行。一篇詩歌，不是雜多的形相的堆積，而是，集中在一點的諸形相，統一在一點的諸形相的展開，和爆發。

求心地集中起來，而又遠心地爆炸開，這是我對於一切詩歌工作者去要求的。我們的詩歌工作者，大多數，不是把握不住問題的核心，就是捉到核心而發展不起來。這一種缺點，我們是必須從我們的學習中加以克服的。一篇好的詩，是一個單純的統一，同時，是有他的複雜的展開的。就是把題材整理統一起來，加強他的力點，而從那個力點上，對於材料加以取捨，而更進一步把必要的部分，充分地，表現出來。雨果在海夜裏，這樣地，歌唱着：

啊！是有多少的海員，是有多少的船長，

歡愉地出征到遠的重洋，

而在這陰慘的天際中漚沒！

有多少是消滅了，殘酷而悽慘的命運呀！

在一個沒有底的海裏，在一個沒有月的夜裏，

永遠埋藏在盲目的汪洋之下！

有多少船長呀，同他的船員們在一同死亡！

暴風掀開了他們的生命的一頁一頁，

而一下子把一切吹散在波浪之上！

沒有人會知道沉在深淵中的他們的前後。

每個浪花過路都帶走了戰利品；

有的捉住了一隻輕舟，有的是幾個水手！

沒有人知道你們的運命呀！沉沒了的可憐的頭顱！

你們流轉着穿過那些陰慘的地域，

用你們的死的額頭撞着那些無名的礁石。

啊！是有多少的年老的親屬已經沒有了夢，

墜亡了，一邊天天在海岸上在等待着

那些不能重回來的人們！

人們有時在夜聚時談到你們。

無數的歡樂的集團，坐在腐朽的錨上，

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，

和人們從你倆的美滿的前程撞到的接吻，
而，你們呢，則長眠在綠色的海藻之中！

人們問說，——他們是在哪裏，是否在某島稱王，
是不是他們拋開我們到了一個更肥沃的地上？——
隨後，連你的追憶都被埋沒了。

身軀消滅在海水中，姓名埋沒在記憶裏。

時間，是在一切暗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却。

馬上你們的影子就要在所有人的眼裏消滅了。

不是有的人有他的鋤頭，有的人有他的小舟，
獨獨地，在暴風雨勝利的那些漫漫的長夜裏，
你們的白髮蒼蒼的寡婦，等你們等得疲倦，
還在講着你們，一邊在搔着

他們的爐中的和心中的灰燼！

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，
在回聲向我們應答着的狹窄的墓地裏，
連在秋日裏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！

他們是在哪裏，湮沉在暗夜裏的那些海員？

啊！波浪，你們是有多少悲慘的故事呀！

被跪着的母親所懼怕的深沉的海浪呀！

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你們的失望的聲音，

在夜裏，在你們向我們昇上來的時候！

——雨果：海夜。

爾，在這一首悲悽的詩歌裏，雨果把一切集中在一個力點上，而有力地，

充分地，發展起來。這一首詩歌的主題，就是海員的悲慘的運命，牠是具
有着單純的統一性的。可是，在這個單純的主題中，雨果，極充分地，藉
用複雜的形相，把他的複雜的哀悼的挽歌的情緒，發展出來。在單純的統
一中的複雜，這是很值得我們注意的。我們再舉萊蒙托夫的囚徒作個例
罷。囚徒裏邊，萊蒙托夫，極有力地表現出他的對自由的憧憬來。

開開牢獄的扉罷，

給我日光罷，

給我黑眼睛的少女罷；

給我栗色的馬鬃。

我要任便之所至地去接吻

那青春水嫩少女，
而要跨在馬背上，
如風似地在曠野裏馳去。

然而牢獄是高高的，

重的扉在關閉着，

黑眼仁的少女，遠遠地，

在自己的華麗的房間之中，

而善良的馬，在綠的曠野裏，

沒帶着轡頭，獨自地，自由地，

快樂地，奔馳着去了——

尾巴在風裏被吹動着。

我孤獨地一個人——沒有歡喜，

頑強的牆壁在圍繞着我，

火油燈的影子用着潮死的火焰

憂悽地照着四壁。

而所能聽見的東西只有，

在門扉之外，在夜的沈靜中，

走着，不作回答的夜聲，

規則整齊的走路的聲音。

在這二十四行的短詩之中，詩人萊蒙托夫，真是很有力地把他的要求自由的主題發展開了。在那個單一的統一的主題中，萊蒙托夫把複雜的光和暗的對比，極細微地，表現出來。在牢獄外邊是自由的天地，在牢獄的高牆內則只能夠聽得夜警的規則正齊的足音，這一種情景，是會使經過牢獄生活的人深深地受感動的。在一個力點上，把題材統一起來，而，進一步地，把它充分地發展開，就是，把複雜的現象，單純化，統一化，而再進一步，把那統一化了的，單純化了的題材，用各種形象複雜地表現出來。這一點，是一個詩歌工作者所必須加以努力的。但是，事實上，必須從生動的實踐上，去培養自己的感情，去豐富自己的形相的認識，這一種主題的構成，才能充實而有力。主題的構成，並不是純辯證法的形式主義的構

成，而是從生活的接近認識與把握上去獲得的辯證法，只是一種思维的
方法，而生活的把握，則是從鬥爭實踐中得來的。

一個詩歌工作者，在我們的時代裏，就是要拿着自己的正確的認識，
從多方面去吸取他的詩歌的豐富的題材，而構成他的詩歌的主題，以上，
是已經說明過了。我們的時代，是民族革命的時代，是抗戰建國的時代。
在這個時代中，一個詩歌工作者的任務，就是要他的歌聲，去武裝大眾的
心靈。這樣，在我們的時代裏，詩歌是必須有他的戰鬥性。用我們的詩
歌，怎樣去打碎帝國主義加在我們身上的鐵鏈，用我們的詩歌，怎麼去鼓
勵起來全民族的抗戰建國的戰鬥的情緒，這是我們詩歌工作者所要時時注
意到的一點。在我們的詩歌中必須有他的戰鬥性的主題。換言之，就是，
王明「積極性」，是我們所必須加以強調的。事實上，在歷史上，一切的進步

的現實主義的詩歌，都有他的戰鬥性。譬如，以上所引過的爾果的懲罰，和四野裏的回憶，都是有他的戰鬥性的。但是，在一個詩歌的工作者的詩歌裏邊，怎樣才能發揮出他的主體的積極性呢？一個詩歌工作者，必須對於現實具有正確的認識，但是，那還不夠，一個詩人，更是必須在他的生活中戰鬥起來。事實上，生活上的實踐，是第一義的。但是，必須由於進步的科學的認識，才能使他的生活上的實踐，更加强起來。可是，更進一步地說，必須在生活的實踐上有力，他才能更具體地，更深入地，去理解到，去把握到他的進步的認識。事實上，知與行，是互為輔助，是互相推動的。而且，在根本上，行，是一種原動力。拜倫，悲特斐，瑪雅寇夫，蕭特曼的詩的戰鬥性，是他們的革命的實踐的產物。但是，一個詩歌工作者，不能夠，盲目地，昏惰地，去從事他的生活的實踐。必須由於

他的正確的認識，去加強它，才行。詩歌工作者，在詩歌這種緊縮的形式中，去表現自己的感情，如果，他的認識不夠的話，他的詩歌全成爲一種無意識的亂爆發。必須由於正確的認識，一個詩歌的工作者的感情，才能正確地被組織起來。但是，他必須從正確的觀點上出發，在生活的實踐中，能動地，活動起來，在他的詩歌裏，才能有感情的積極性，而由於那種感情的積極性，才能構成主題的積極性。在這裏有兩首詩，一首是悲詩的起來吧！馬加爾人喲！一首是日本森山啓的早春，把這兩首詩，比較一下，就可發現到一個很有趣的結論。在悲詩的詩裏，詩人歌唱着他的民族的解放。

起來囉！馬加爾人喲！

起來罷！

爲着祖國獨立！

是甘爲奴隸？

還是擁護自由？

現在我們決心罷！

在馬加爾人的神的前面

我們祈求奴隸的解放！

我們

現在是奴隸

往日的自由是死了

我們的光榮的祖先

心不願地死在

奴隸的土上！

在馬加爾人的神的前面

我們祈求奴隸的解放！

我們的命運

比起祖國的名譽

是多麼輕！

爲了祖國

不揮清生之鮮血

那是

不愛國的人們！

在馬加爾人的神的前面

我們祈求奴隸的解放！

我們的劍

比我們的鎖鍊還美！

我們的劍

比我們的鎖鍊還亮！

啊！握着劍罷！

爲什麼還要帶着鎖鍊？

在馬加爾人的神的前面，
我們祈求奴隸的解放！

如往昔一樣

我們的名

將在未來放光

洗刷

數世紀的

恥辱！

在馬加爾人的神的前面，

我們祈求奴隸的解放！

在我們的坟墓之前，

禮拜中

子子孫孫

將祝福着

我的聖名！

在馬加爾人的神的前面

我們祈求奴隸的解放！

——
悲特斐：起來罷！馬加爾人吶！

悲特斐的詩歌裏，就是這樣地爲民族解放的要求，而發揮出他的主題的積

極性的。他的詩歌裏邊，那一種戰鬥的精神，是決定他的主題的積極性的，可是，決定那一種戰鬥的精神的，還是詩人的生活的實踐。我們再看一看森山啓的早春罷。在早春裡，森山啓怎麼歌唱呢？

爲什麼草木的芽子

早早地在此地膨脹呢，

在林裏營巢，在草裏翱翔的鳥兒呀！

橫斷了我們的荒川的水流

向平野的光明的濃霧中

一直線地飛着而去的鳥兒呀！

啊！聽戶的空中的

烟塵的旋風呀！

毫不停止地進入荒疊的海

我們的這個地帶呀

滿載着無數的生活

在甲板暴露着無數的飢餓

而且現在不逞的潮笛又響起來了！

啊！南島呀，

我重來讚美

向着這餓着的肚皮起誓。

這樣地呀我愛地上呀！

用我們的力量

重耕過來

直到最後的一天

是離不開戰列的

草木的芽子爲什麼早早地！

在此地膨脹呢，

在林裏作巢

在草原翱翔的鳥兒

向平野的彼方

向光明的邊響

一線地飛去的東西！

——森山啓：早春

這一篇東西，不能不算是一篇很好的詩。但是，這一篇東西，是給不出來悲特斐的詩中的那樣的情緒的。在讀者的感情中，總會感到有什麼東西，在起着隔膜的作用。主題的積極性，是不大夠的樣子。對於讀者，沒有充分的直入的感動力。這是一種什麼原因呢？就是因爲這首詩裏所表現出來的，不是一個無產階級在戰鬥中的實際的情感，而是一個進步的詩人的觀賞主義的產物。這裏的感情，是在詩人的想像中被產生出來的無產者的情緒，我們因之感到了這既不是進步的知識分子要求解放的要求，而又不是

一個無產階級的心裏的生存鬥爭的要求。這是用純辯證法的形式主義造成的詩歌，而不是從生活的實踐中產生出來的詩歌。把它同蘇聯的夏斯求夫的汽笛比上一下子，就明白了。汽笛中所表現的，則是一種直接地發出來了的感情。詩歌中，必須充滿着從生活的實踐中所體驗到的直接的感情的抒發，才能造成他的積極的戰鬥的主題。那一種感情，而且，必須從戰鬥中體驗到了的東西。主題的積極性，主題的戰鬥性，不是用什麼手法所製造出來的，而是，由於生活的實踐，所體驗出來的。一個詩人，必須把他的正確的認識和他的生活的實踐能夠統一起來，他可以在他的詩歌裏，對於他的主題，獲得了他的有力的美滿的完成。

依據以上所說，在抗戰建國的戰鬥中，我們的詩歌工作者，就是要從正確的認識上，去加緊努力自己的生活上的戰鬥的實踐，而由之把自己的

藝術生產的實踐，武裝起來。對於自己的生活，拿出愛來，拿出熱情來，對於自己藝術的生產，也拿出愛來，也拿出熱情來。從工作的愛中，從工作的熱情中，去培養自己的材能。要沉思，要熟考，要運用適當的形式和技巧。而，主要地，是要多方面地去接近生活，認識生活，把握生活。高爾基在給初學寫作者的一封信裏邊，說：『請拿出要做幽默家，敘事詩人，諷刺詩人，以及十分愉快的人的精神來！請攝取一切，而將一切給與生活和人們！現在，大部分詩人似乎處在生活之外，生活的混沌之外，而完全住在無人的荒島上。這當然比生活在現實的混沌中容易而愉快，但是，這却等於掠奪自己。不可以做魯濱孫，生活，叫喊，笑，罵，愛，都是必要的。探究尚未發見的東西——新的語言，音韻，形相，畫面，也是必要的。詩人不僅是自己的靈魂的乳母，實際是世界的音響。』從這一種

處理生活的態度上，去擇取我們的詩歌的題材和處理那些題材，那麼，我們內部的（工作），才可以有力地開拓起來了。自己能夠好好地處理生活，主題才能好好地被處理起來。自己，在生活，能夠戰鬥起來，主題才可以有戰鬥性的。這一點，是我對於我們的詩歌工作者們，要特別地用力地，加以強調起來的。

七 詩歌創作上的表現形式的問題

現在，我們要談一談詩歌創作上的表現形式的問題。事實上，表現形式上的問題，是不能同題材主題的問題分離開去加以解決的。在原則上，詩歌的內容和形式，是有一致性的。詩歌，是感情的波動的直接的表現。感情充實的形相，用有節奏的言語表現出來，就是詩歌。在事實上，那種形相和那種言語，是不可分的。把內容和形式看成爲分離的東西，根本就

是錯誤的。內容和形式，是一致的。內容決定形式。這是我們的基本的信條。有人主張，某些詩歌作品，內容是抗戰的，而形式是印象派的，那麼，那些詩歌的內容，根本地，就值得懷疑。直到現在，在我們中國，

形式的偏愛的傾向，還是很強有力的。那一種偏傾，也就是毒害了那些作品的根本原因。一個詩歌工作者，如果是被一種不合式的形式給拘束着，而不能打破他的那種偏愛的話，他的作品，根本地，就不會成爲正確的。形式的偏愛，歪曲了作品的主题，那一類的事，就是在進步的詩歌工作者的作品中，還是很多很多。一個忠實的詩歌工作者，在決定了他的主题，把他的主题整理好了的時候，他就同時決定了他的表現形式。不過，在我們的抗戰建國的過程中，一些詩人，向着抗戰建國在揚棄着自己的舊意識舊感情的時候，內容和形式上的不調和等等的現象，是誰都不能否認。不過，那一種現象，還是原因於作者的生活實踐。如同久病新癒的人，不能一時地健康起來一樣，我們的一些詩歌工作者，或者是從唯美主義的印象主義，或者是從觀念主義的公式主義，轉向到抗戰建國的現實主義的大

路上，自然，也是不能即時地就健康起來的。但是，那根本上，還不是僅僅表現形式的問題，而是生活實踐，生活認識，等等的問題。就是說，還是因為那一些詩歌工作者，在感情上，還是不健康的。一個詩歌工作者要努力去構成他的正確的主題，而同時，他也必須要努力去運用適合於他的主題的形式的。

現在，我們從藝術詩論的，就是關於詩歌體裁，詩歌形態，詩歌語言等等的問題。

第一，我們要討論詩歌的體裁。就是說，在我們的抗戰建國期中，我們要在我們詩歌裏邊，運用什麼樣的體裁？詩歌的體裁，同詩歌的題材和主題一樣，是時代的社會生活所決定的。一個時代，有一個時代的文藝體裁。在封建的中世紀，騎士詩歌，是當時的支配的詩歌體裁，在資本主義

的十九世紀，近代抒情詩，是當時的支配的體裁。可是，在我們的時代裏，需要什麼樣的體裁呢？這一點，是只能從我們的時代的社會生活中，去求解決的。我們現在中國，一邊，是踏進了二十世紀的門檻，而，一邊，還是沒脫出封建的，手工業的社會。而且，在我們的國土裏，還存在着很多的草昧未開的原始民族。在松花江下流，在蒙古新疆，在西南各省，各有各的不同的原始的，或半開化的民族。而且，在中原裏邊，大多數的農工，還是在文化上是水準很低。詩歌，是社會的，階級的必要的產物，而是以教育社會，推動社會作爲牠的目的。如果說，有些個詩歌工作者，認爲詩歌這種東西只是士大夫階級，或者是知識分子少數的人們的享有物的話，這一個問題，可以用不着討論。他去作律詩也好，他去作古賦也好，甚至作迴文詩，也未嘗不可。可是，在我們的抗戰建國的民族

革命的時代中，詩歌，同其他的文藝部門一樣，應當是全民族的精神的食糧。在我們的時代，一個詩歌工作者的任務，第一，就是要利用詩歌這個武器去完成我們的民族革命；第二，就是要在詩歌上把民族革命給完成起來。經過這兩重的工作，把我們的全民族的文化水準提高，而達到一個新的社會的階段上，則是我們現在詩歌工作者的神聖的目標。我們的詩歌工作者，一方面，是要盡力地向着詩歌的世界的水準去努力，而，在另一方面，則是要經過詩歌大衆化的運動而建立起來新中國的大衆詩歌。由於這兩方面的必要，我們去決定我們的詩歌體裁的。這樣，我們一方面，就是要盡力地去追隨着世界的進步的潮流，去努力制作我們的抒情詩，敘事詩，諷刺詩，大衆合唱詩，新歌曲，朗讀詩，而，在另一方面，則去從事民謠，通俗詩歌，鼓詞，大鼓書詞，等的製作。提到運用舊有的民間文藝

體裁，有的些人會提出一些的反駁來。他們認為那些體裁太陳舊了，而且，沒有充分的表現力。事實上，文藝體裁，是社會生活決定的。如果一種體裁，還具有着強有力的生命力，還能健全地生存着的話，那一種文藝體裁，就是活的。譬如，山歌，大鼓書詞（七字句，十字句，長短句），等等，現在，在中國民間，強有力地，在生存着的；那為什麼不是活的體裁之一呢？至於表現力如何，那我們必須從各個體裁的特殊性去了解的。歌曲，有歌曲的特殊性，要想叫歌曲像長詩一樣充實複雜，是不可能的；歌曲有歌曲的長處，長詩有長詩的長處，是各有各的必要的。新詩，有新詩的特殊性，大鼓書詞，有大鼓書詞的特殊性。我們就是要在考慮着各種詩歌體裁的特殊性的條件之下，去有力地運用它們。蘇聯，從十月以來，到現在，他的文化，是一天一天地，有力地，生長起來。他的文藝工

作，同樣，也獲得了驚人的發展。主要的原因，就是因為他在文藝大衆化的工作上，有力地實踐起來。他一邊繼續着過去的歷史上的文藝工作的完成，把他的文藝活動，更進一步地，推動起來。在詩歌，小說，戲劇，等等的上邊，他完成了極豐富的優良的生產。而，同時，他在努力於各民族的文藝的發展。「社會主義的內容，民族的形式」，那一個口號，就是促進了蘇聯文化的驚人的發展的。數年前，我會翻譯過兩首小民族讚美列甯的歌謠，可是，我認爲那是比瑪雅寇夫斯基的列甯的詩還要動人的。從蘇聯，我們有很多的東西要學習，尤其是，作爲一個詩歌工作者的，要去學習他在怎樣地進行着他的詩歌大衆化的工作。我們要學習着他們的工作經驗，一邊寫作我們的抒情詩，朗讀詩，新歌曲，等等，一邊，要盡量地利用着民間的活的詩歌體裁，山歌，鼓詞，去寫作。我們要求題材的

多樣性，同時，我們更要求體裁的多樣性。一個詩歌工作者，就是要按着自己的需要，去運用各種體裁的。

一個詩歌工作者，在我們的時代裏，就是要拿出來敘事詩人，抒情詩人，諷刺詩人，歌曲作者，鼓詞作者，歌謠作者的精神來。一個詩人，要從事敘事詩的寫作，也要從事抒情詩的寫作。在現在，尤其是，抒情詩的寫作，是值得更強調起來的。抒情詩，是一切詩歌的基本。在抗戰建國期中，一個真實的詩歌工作者，必須運用較長形式的抒情詩，在那些偉大的現實的形相中，把我們的抗戰建國的感情，抒發出來。我們的日常生活中的種種感觸，同時，我們也是要用極簡短的形式，凝煉的聲音，歌唱出來。台兒莊大勝利，淮河血戰，滕縣血戰，八百壯士，「二·一八」空戰，「四·二九」空戰，徐州總退却，等等一類的題材，我們是要抒寫

的。同時，由於警報，或者是由於看見了馬路壯丁行軍，或者是由於另外的事情，我們所激起了的各種的感情，我們也是要抒發的。我們要懲罰那樣的龐大的詩，我們也要噶斯求夫：汽笛那樣的短小的詩。不過，我們在抒情詩裏，主要地，是要用典型的形相去抒發典型的感情。感情的任意的氾濫，感情的空洞的暴發，是不可以的。在抒情詩的工作上，去建立我們的新詩歌的堅固的基礎，在那個基礎上，再去建立我們的敘事詩。那樣，我們的敘事詩的工作，才能健全地開展起來的。

在這個抗戰建國的時代中，爲朗讀而作的詩，爲歌唱而作的詩，是比什麼都必要的。第一，我們的朗讀詩的運動，是比什麼都要有意義的。因爲，在大衆裏邊，聽覺比視覺要發達得多。民間的種種文藝體裁，使我們看得到，主要地，還是以口碑文藝的形式，存在着的。譬如說，唐傳，還

是靠著口說，二度梅，響馬傳，還是靠著彈唱，而流行着的。朗讀詩運動，第一，就是要用活的語言，把詩歌傳送到大眾裏邊，而，同時，由於那種實踐，使詩歌工作者和大眾，在意識上，在感情上，能夠互相地接近起來，那樣，就是一方面，教育大眾，而，一方面，更是教育詩人。詩歌，是語言藝術的一個種類。語言的音響，是比文字更能接近大眾的。因為，語言的音響，是要直接地震動到大眾的心裏的。詩歌，必須由於朗讀，才能完成他的作為語言藝術的任務的。但是，在朗讀詩的製作中，必須考慮到朗讀的種種的條件。並不是一切的詩，都可以無條件地朗讀出來的。朗讀詩，是應當有他的特質。在朗讀詩裏，作者必須用豐富的形相，明朗的語句，而且，主要地，要切合聽眾的要求。在音響和節奏上，都要追求容易朗讀的條件。押韻，是必要的，但是，如果在音響的節奏上，在

形相的起伏上，不能獲取容易朗讀的條件，專去在押韻上用力量，結果，讀起來，也許會更覺吃力。而如果真能在音節的變化形相的起伏上有很好的完成，就是不押韻也可以是很諧和的。散文詩，寫的好，也是可以朗讀的。至於歌曲的製作呢，作者須考慮到作曲的條件。就是作歌者必須相當理解音樂。但是，理解音樂，并不是要故意地去遷就那沒有天才的作曲者。相反地，一個作曲者，更必須深深地理解詩歌。歌曲，是要用音聲和諧的節奏的語言，把一個主題，藉着豐富的形相。表現出來。在蘇聯，有很好的歌曲的完成，是值得我們學習的。至於鼓詞，山歌等等的體裁呢，我們也是要考慮到歌唱的條件的。鼓詞，要合板眼，山歌要合節奏。但是，那不應當是填詞式的，而是應當是自由地去運用我們的語言和形相的節奏的完成。

第二，是詩歌的形態的問題了。在我們現在，是應當運用什麼樣的詩形呢？用自由律呢，還是用格律呢？用長句呢，還是用短句呢？那則是由於我們的感情的波動的如何去決定的。譬如說，大鼓書詞，句子可以長短自由，但必須合拍子，而且，每句至長不得超過一定字數。（十六個節奏）。在那種限制性中，是絕對自由的。至於格律呢，我們是需要的，就是惠特曼也有時用格律的形式。開拓者，就是格律。可是惠特曼的大部分詩歌，是自由句。合乎格律的感情，就用格律，合乎自由句的感情，就用自由句。不過，我們要肯定的，就是在我們的時代中，自由詩是基本的形式。自由的感情，必須用自由句，才能裝得住。雄壯的也罷，悲劇的也罷，在我們的時代，人的感情，是沒有以前的時代的那樣的有格律性的了。格律的定型詩，是貴族的，手工業的社會的生產，自由詩，是資本主

義以後的近代的產物。我們怎樣地去運用詩的韻律，是要從我們的詩歌的主題的構成上去決定它。至於用長句，用短句，那也是要用詩歌的情緒的波動，去決定它，例如，汽笛，是長的節奏的情緒，因之，詩的形態上，也是長的節奏。相反地簡潔有力的感情的波動，則需要用短的節奏的句子。悲特斐的詩，就是好的例子。一個詩歌工作者，就是必須按着自己的感情的波動，去運用他的詩的形態，去構成他的詩的節奏。譬如，以上引過的湖北民歌：採蓮船，就是划船的節奏。詩歌，是人的感情的波動的直接的表現，詩歌的節奏，也就是感情的節奏。我們從感情的節奏，去決定我們的詩歌的節奏好了。志在高山，在巍巍乎高山，志在流水，到蕩蕩乎流水。這就是詩的節奏的基本的原則了。有的詩，是長江大河，有的詩，是小橋流水。那種不同的詩的節奏，就是感情的節奏的反映了。一個有才

能的詩人，就想要在各種不同的感情波動中，運用各種不同的詩的節奏。

譬如 蕭條，在懲罰裏，在拿破崙第二，隨着詩中的形相的變化，運出
來不同的適當的節奏，（那是我們所要加以學習的。在懲罰的第五節裏，他
用八音節的句子，而在別的節中，他則用十二音節的句子。那是一個很好
的實例。Blossert von Coeln (1807)）

然而詩歌是語言的藝術。他同音樂不同。用純音響的表現，不是詩，
而是音樂。詩，是要藉着語言的形相和聲音，去表答牠的內容的。詩的語
言中的音響的考究，是一個詩歌工作者所要注意的。詩人能運用着合乎他
的感性的或聯的語言的節奏，他的詩是會產生響音的有力的效果的。譬如
蕭條交雜的情緒多用 Q, A, A 的聲韻，表達悲憤的情緒多用 U, U 的
聲韻，而在蕭條是信意定議法，蕭條的詩歌就是像 Q, A, A 很多，蕭條的詩

I, U, 很多。前者，是九銅大鼓的詩歌，後者則是低音樂器的小曲了。
譬如，摩爾林，在位的秋之歌裏邊，用好多的鼻音以傳達和喚起秋日的寂
愁，就是一例。如在秋之歌第一節中，他歌唱着：(鼻音依前歌果韻。舊歌

Des sanglots longs (l, h, j, o, j, o, n) 苦意韻。前人曲垂根管合平曲

韻最音樂 *Des violons (o, j, o, n)* 沃琳麻連音，去美答韻曲內容曲。精曲韻

De l'au toume (l, a, u, t, o, n) 音樂不同。用論音響曲奏與，不長精，

Blessent mon Coeur (l, o, n)

D'une langue (n, h, n) 沃琳麻連音，去美答韻曲內容曲。精曲韻

Monologue (o, n, o, n) 沃琳麻連音，去美答韻曲內容曲。精曲韻

譯文：

秋日的

音韻裏 提琴的 音且幅合了 語言 聲不同而韻長：大衆會讀的，聲會

音。亦長嘆聲音，曲聲，已海潮的語言，廣大文字學語言的學類。亦讀的

音，此用單調的 義風簡方的語言，一寸面，在大衆裏，去親近其衆的語

味，亦要麼呀 音。音者金，音曲的音類中，一寸音，聽感了去曲的

學習。一則音人，真一，再則音的語言。而耳，是與用聲音的語言。習

音，發與去而音的音類中去學習，到入其真音學習，發求人的音品中去

顯音的音味，適合風來，不是一音音單的音。音必與音主音實顯去去學

他用L和N的學習法和O的音音，以表達喚起秋日蕭瑟的感覺和無分來

別這個例子類推，我們可以了解到詩中的語言的聲音的效果了。音一個語

人，就是要在他的詩裏，把各種語言的音聲，按着自己的感情的互相的感

覺，表現出來。在一首長詩或者是短詩裏頭，一個詩人所注意的，就是按

——魏爾林：秋之歌。

着情緒，配合起適當的語言的音響來。是聲，一聞詩人迴響意韻，憶最遊人。然而，語言所表現出來的，不只是聲音，而且是形相。在此詩歌至作者，怎樣地去配合起來他的語言，是一個要緊的事情。我們的詩歌重編者，是一個語言的創造者。怎樣去創造語言，怎樣有節奏地用語言來把感情的形相，配合起來，不是一件很簡單的事。他必須從生活實踐上去學習，從過去的詩歌的遺產中去學習，從大衆裏去學習，從先人的作品中去學習。一個詩人，第一，要用活的語言，而且，是要用豐富的語言。譬如，拿普希金作例。普希金，在他的詩歌中，一方面，整理了過去的遺產，批判地，去運用前代的語言，一方面，到大衆裏，去吸取民衆的語言。在他的詩裏，他豐富了詩歌的語言，擴大了文學語言的界限。在他的詩歌裏，他混合了并且融合了語言的各種不同的成分：大衆會話的，教會

式斯達夫的，古代俄國民間的，民俗的，頗為常用的，如法蘭西的，等等的韻法

百。而尤其是，他運用當時的大衆語，是值得注意的。在俄羅斯的語言，

是有極豐富的民話的性質。尤其是尤可驚的易懂的而且準確的俚

語和諺語。這一點，普希金注意到，而且極豐富地運用在詩歌裏邊了。在

歐涅金的旅行（伊夫格尼，歐涅金的一節）中，他說：

你附和了解，我的春天底

高貴的幻想，

往詩歌的盃盞裏

我滲透了許多白水，

我

我

我

——普希金，伊夫柯尼，歐涅金。

普希金追求大眾的語言。他問他自己說：「大眾歡喜什麼？什麼感動着他？什麼語言對於他是了解的？」從大眾的語言中，他豐富地去吸取他的詩歌語言。在俄國的文學語言中，由於普希金的努力，就獲得了極豐富的現實性。這一點，是我們所要潛心地去學習的。普希金，在語言上，完成了他的圓轉自如的把握。他了解語言的生命，他去很適當地配合起他的語句來。他說：「真實的趣味，不是在於對於某一個字句底無意識的拒絕，而是在於配合於適當的感覺裏面。」普希金就是那樣地，運用他的語言，正確地，表現出了他的思想的。作家的語句，是應該嚴格地而且正確地去

表現他的思想。不許有任何的病態和任何的傲作！要非常地節省，最大的
明瞭性！要把每一個字配合在適當的觀點上，審核一下！這便是普希金的
作風底基本的法則。我們也就是要按着這個法則，去運用我們的語言。

一個詩歌工作者，是一個語言藝術的技師。他第一要從生活上武裝自
己，其次，他更要從藝術上武裝自己。他要把這時代的進步的感情，他更
要把握語言，節奏，等等的表現工具。生活，學習，創造，就是一個詩歌
工作者的學生的事業。