



詩和八

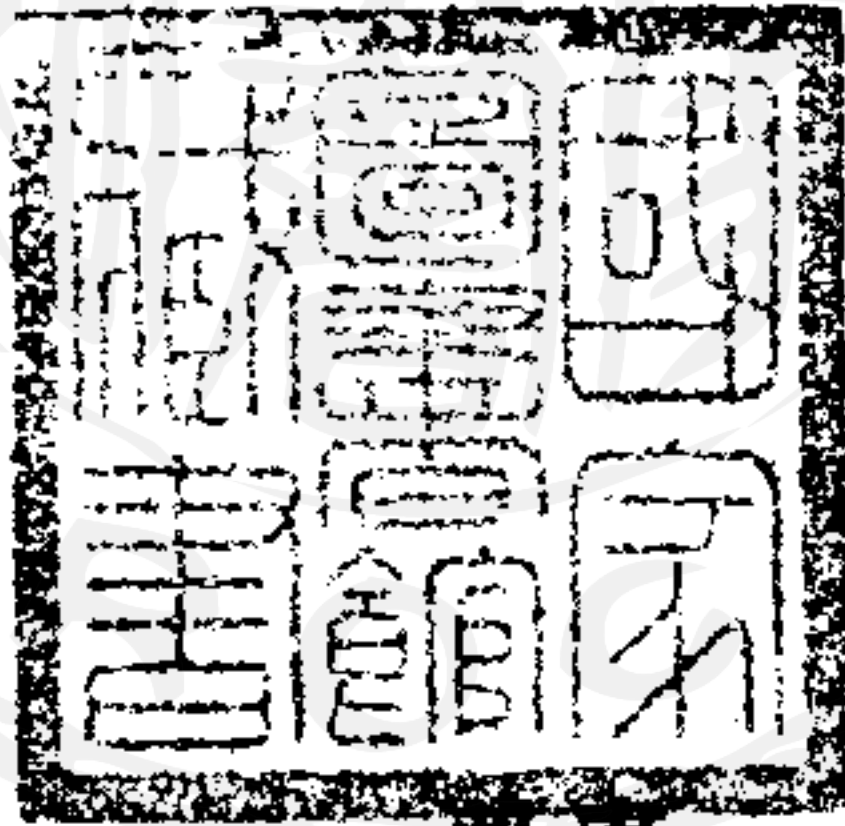
著 阿龍

舊



人 和 詩

阿 壠 著



上海雜誌聯合發行所

目錄

什麼是詩……………一

詩底形式

一 關於節奏……………一〇

二 關於行列……………一七

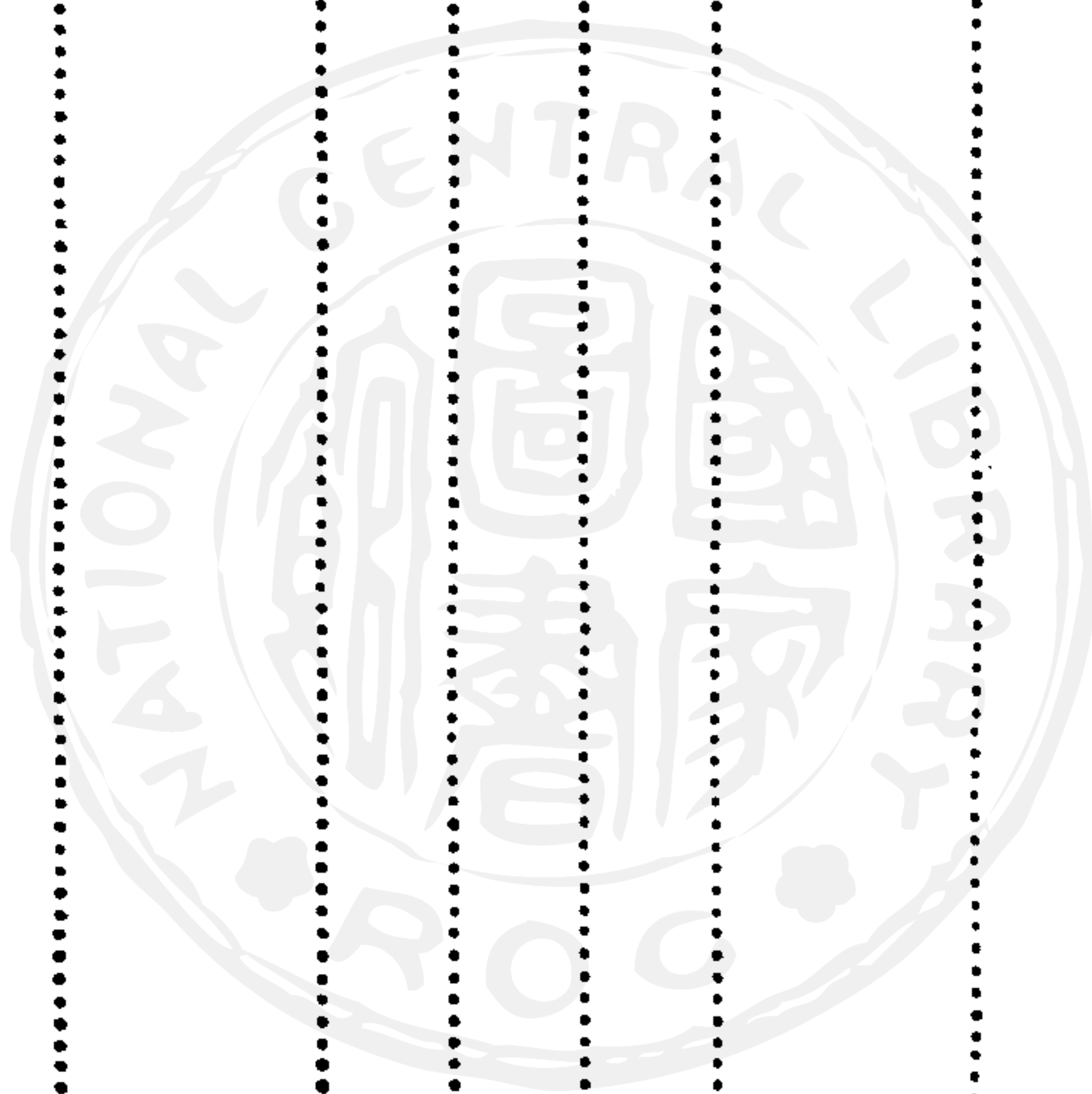
三 關於形象……………二七

四 關於語言……………三九

詩底內容

一 關於天才……………五一

二 關於靈感……………五七

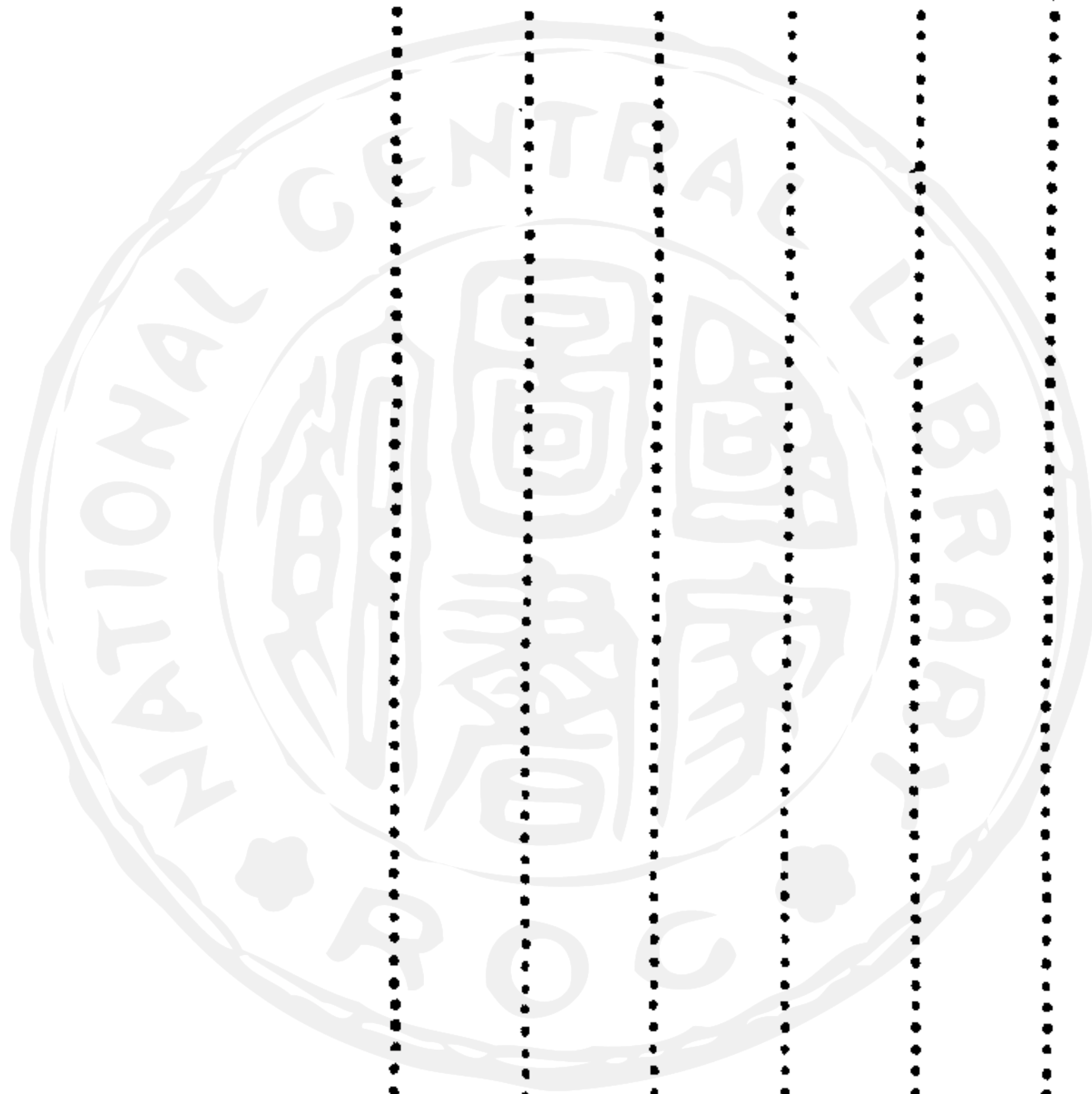


國家圖書館



004048476

三	關於感覺	六三
四	關於想像	七一
五	關於思想	七九
六	關於感情	九二
七	關於境界	一〇一
八	關於風格	一〇六
後記		一一七



什麼是詩

許多人，都說詩是『韻文。』因為這是一種特殊的文學形式。但是，這是從形式來看詩的事情；就是把詩對於散文的區別，主要是放在一般的形式上面，而沒有把它們放在各個的本質上面的事情。這樣把『韻文』和散文對立起來，是不行的；我們就把這樣的事情，這樣的人，叫做形式理解，或者形式主義。實際上，說這樣的話的，如果不是一種技巧論，就是一種觀念論，或者也可以是這兩者底混血種的。

但是，這不是一件很顯然的事情嗎？詩底散文化不是並不妨礙詩仍舊是詩嗎？如果詩底散文化，不但是詩底解放運動，而且還是詩底發展運動的話，那麼，仍舊說詩是『韻文，』或者仍舊堅持詩在形式上對於所謂散文有着一定的疆界，明明白白是毫無理由，毫無見解的；這不過是一個傳統的觀念、落後的觀念罷了。

但是，詩是有各種的要素的；詩是有各種的傾向的；詩是有各種的流派的。因此，詩是什麼？到底是什麼？說法就非常的多；非常的複雜；而且，也非常的矛盾了。下面，我們祇能够略略地說說我們底見解。

舊派的，和新派的技巧論者，不是說詩是有韻的，就是說詩是要有『節奏』的，等等。那麼，韻和『節奏』是在那裏的呢？他們底意思是在韻母相同的字，隔着一定的間息，反反復復的出現。在平聲字和仄聲字，這兩者底有規則的組織，配合。在音步。在和聲學。在揚抑抑格，或者抑抑揚格。諸如此類的意見，可以用一句話總括起來：即文字底聲音，和聲音互相和諧的文字底選擇，交配，在詩是第一位地重要的。換一句話說，其實，這不過是一種語言的拜物教，一種聲音的魔笛罷了。

因為，如果這個說法是正確的，這個規律是絕對的，那麼，警備司令部所張貼的六言文告，蒙塾裏面小學生所讀的百家姓、千字文，以及黃色歌曲，無線電廣播，和尚誦經，瞎子算命，等等，有的是有韻的，有的是有『節奏』的，有的本身就是音樂，有的特別配了樂器，——是不是一

切都是詩了呢？如果這些不能夠算是詩，那麼，詩是應該在別的地方的了。

斯班塞 (Spencer) 說：「音樂是光彩化的語言。」配忒 (W. Pater) 說：「一切藝術都以迫近音樂爲指歸。」裘勃爾忒 (Joubert) 說：「在詩底風格當中，每一個字都有一種迴環往復的聲音，如同一架很調和的琴底聲音，而且每一個字都能夠留着無數的音浪。」又說：「凡是不能夠使人神往的都不是詩；在某一意義說，琴可以說是一件有翅膀的樂器。」西蒙斯 (A. Symonds) 說：「散文是我們所謂實際生活的文字，」而且有的時候抒情詩裏的字眼除掉音樂的意義以外儘可以沒有別的意義。」波特萊爾 (C. Baudelaire) 說：「（詩）是和音樂相似的，它底格律的根，深深地種在人類底心靈裏面，決不止於像從來的學說所指明了的，那樣地深。」朱光潛 說：「音律是一種製造『距離』的工具。」馬爾黑勃 (Malherbe) 說：散文是走路，詩歌是跳舞；走路的意義在於它本身以外的目標，達到了目的，它本身就消失；跳舞底意義卻在那本身底動作之內的旋律和情緒，即使完成目的之後它仍然存在。等等，等等，這個那個的，多麼神奇，多麼微妙。

這些，還是強調詩底『音樂性』的，還是強調散文和『韻文』的對立的；有的，好像在說詩底本質了，卻又是神祕主義的，即唯心論的傾向的。

但是，這一切，還是不難明白的。即他們是主張睜大了眼睛在人生中和在太陽光中做夢的事情罷了。因為，如果把這類五花八門的說法做一個總結的話，道理倒也簡單的；問題也很明白的。因為，在他們看來，『韻文』即詩底目的，不過僅僅是在它本身罷了；因此，那些字眼，除掉音樂的意義，就儘可以別無意義的了；這是爲了製造那種『距離』即爲了可以和『實際生活』脫離關係的。

但是，就是華茲華斯（W. Wordsworth）吧，在這一點，意見卻是完全和我們相同的；他這樣說：「散文底文字和韻文底文字中間是沒有而且也不能夠有什麼重要的區別的。」

而且是技巧論也罷，是唯心論也罷，都是一種形式主義而已。如果他偏向了外部的技藝的事物，他就成爲技巧論者了；如果他內部地傾向了思惟的東西，人就成爲唯心論者了。而由於這種根源之故，由於這種血緣之故，由於這種因緣之故，一個技巧論者，往往在某一側面，或

者在某一本質，顯出了一種唯心論的鬼影；而一個唯心論者，也往往在某一方面，或者在某一程度，採取着那種技巧論的美學方法。於是，這裏就有了第三種。以朱光潛作爲例子吧。

朱光潛，第一，他說：「節奏是宇宙中自然現象的一個基本原則……藝術反照自然，節奏是一切藝術的靈魂。」這裏，他是以一般的自然科學的現象，來對抗一般的社會科學的現象的。第二，他說：「人體中各種器官的機能如呼吸、循環等等都是一起一伏地川流不息，自成節奏。」這裏，他是以生理學即生物學，來對抗社會學的。第三，他說：「主觀的節奏的存在證明外物的節奏可以受內在的節奏改變。」這裏，他是以心理學，來對抗社會學的。於是，第四，他說：「音律是一種製造『距離』的工具。」這裏，他就『圖窮而匕首現』，索性拿出他底觀念論來，來對抗社會學了；這就達到了他底美學理論的最高峯！就是說：朱光潛，在這裏，他是完成了那種以人底主觀的精神的活動，來代替了和支配了物質底客觀的存在的真實的，這個結論了。前面說過，唯心論者往往採取技巧論的方法，不過，那是祇在個別の場合才是如此的；而如果所說的是這終極的、一步的話，那麼，倒祇有是唯心論者給技巧論的理論完成了它底哲學

基礎，和美學體系的了。

其次，在另外一羣的人們，又傳統地，而且流行地，歡喜把詩分爲敘事的和抒情的兩大類。但是，這還是這麼一種形式上的分類法；因此，也就同樣沒有什麼可能可以觸到詩的問題底本質之處。這是從這兩點就可以看出來的：第一、如果詩是爲了敘事的，那麼，詩是抒情的，說法，就有了矛盾；從而對於一般的抒情詩的承認，如果並不附帶着一些條件的話，特別是，這兩者有所關聯的地方，即詩底本質所在的那個地方，如果不把它揭露出來，如果敘事詩和抒情詩不能夠在那個本質上面統一起來的話，是不可能使人得到滿足的了。反過來說，第二、如果所謂敘事詩，它是一定的詩，而不是這個小說和那個戲劇的話，也就可見，這種敘事詩的方法，並不是一般性的東西了；如果不把這種方法上的特殊性，在那個詩底本質上面充份提示出來的話，問題也不能獲得解決。就是說：詩底本質，主要的是在它底內容的東西，而並非單純地被決定於它所取的形式；因此，在形式上着眼，企圖解決一個問題，是一件『問道於盲』的事情。但是，這種敘事詩和抒情詩的分類法，又正好是一種形式理解，一種形式主義。

還有一羣人說：詩是『言志』的，即抒情的；而不是『載道』的，即不是說理的。這是一個關涉到了詩底內容的說法；即觸到了詩底本質的說法。這是對的；但是，也祇是在一個相對的意味上才是對的罷了。因為，在一個詩人，特別是在一個好的詩人，他，難道，僅僅是一個熱情衝動的，甚至半睡眠狀態或者半瘋狂狀態的人物嗎？能夠嗎？可以嗎？他，難道，僅僅是一個無思想的，特別是沒有好的思想的白癡嗎？昏蟲嗎？能夠嗎？可以嗎？或者，把他還原為猿人嗎？把他降低到鴨子嗎？不，不。實在，詩和人都是有思想的，要思想的；而且所有的和所要的，還必須是最好的思想的。原來，說這一首詩好而那一首詩不好，說這一個詩人不好而那一個好，在最終的意味上，或者在最高的意味上，一切是以那思想性來決定的，來批判的。

於是，在另外一羣人，在另外一個極端，索性就主張了『抒情的放逐；』甚至主張了那最高的詩底形式——哲理詩。或者，像若干『現代派』的詩人一樣，有了所謂『智慧的詩。』那麼，什麼又是這種哲理詩，這種『智慧的詩』了呢？原來，這一切是：如果不是聰明而凜冽地說理的，就是神祕而頹廢地談玄的了；既沒有任何的感情底波濤，也沒有任何的靈魂底火焰，又

沒有任何的現實底青春，更沒有任何的人生底高貴的，這樣的東西罷了。這不過是超現實主義，『逃避主義』，『世紀末』，空想家，和反動派罷了。

又有一羣人，說，詩是感覺底的。如果說，這一個說法，是說的詩人和詩，從中國人民對於政治事變的突發的感應裏面，以那種新穎的感覺力，和熾烈的激情，來把握那感覺、意象、場景底色彩、情緒底躍動等等，從而把政治動員溶化進去，從而把軍事行動號召起來，這當然是很好的，不錯的了。但是，如果這祇是片面地陶醉到現象裏面，或者停留在畫幅上面，這就又是開始陷進到印象和直覺裏面去的事情了，這就又要成爲印象派和直覺說的了。

以上所說的一切，大部份以後還要比較詳細地再加以討論。但是，總之：詩不是直接地『載道』的；詩不是偏向地說理的；詩不是簿記地敘事的；詩不是音符地作曲的；詩不是觀念地談玄的；詩不是印象地構圖的。詩，如同小說要有『正確的典型環境中的典型性格』，它所要有的，是正確的典型環境中的典型情緒；即那種屬於階級立場的熱情，那個爲了人民運動的態度。

但是，瑪耶闊夫斯基（V. Mayakovsky）說：「這樣的規律是沒有的。詩人的定義就是一個爲他自己創造出來這種規律的人。」



詩底形式

一 關於節奏

動物底生命，是有運動的；從而我們人類底生命底進行，是有節奏的。比方，我們底呼吸，底脈膊，就是這樣的。那麼，詩底所以有節奏，說是這個緣故，也是有理由的。

但是，這是關於節奏的，一種生物學的理解。如果僅僅是這種純生物學的見解，節奏底本質到底是什麼，它是無從充份解答，而且容易弄得歪曲的；因此，它也就不可能使我們完全滿足。因為，人是一種經營社會生活的生物，而且他是意識地經營這個社會生活的；因此，一方面他是經營着社會勞動的，一方面人與人之間也就發生了社會關係。這是說：人固然是生物學上的『自然人；』更主要的，我們卻是社會學上的『社會人。』所以，節奏的問題，主要地，也就

應該在這一方面來尋求它底解答了。

普列漢諾夫 (G. V. Plekhanov) 在論藝術中列舉了廣博而正確的例子，說明了音樂底起源。在非洲黑人那裏，他們底音樂的聽覺雖然還沒有怎樣發達，但是對於節奏卻已經敏感得使人驚異了。他告訴我們關於他們的情形說：「水手們合着自己底槳楫底運動而唱歌，挑夫們一面走一面唱，在家裏的主婦們一面舂一面唱。」凱沙里斯 (E. Casalis) 對於巴蘇多族 (Bassoutos) 底一支，所提出的報告也證明了同樣的事情。他說：「這一族底婦女們，兩隻手上戴着一種一動就響的金屬環子。她們用手推的水車舂麥子的時候，常常聚會在一個地方，而且大家合唱着，那是一種和她們自己手底整然有序的动作以及從她們所戴的環子所發的有節奏的音響精確地一致的歌曲。而同一種族底男子們，當他們鞣皮的時候，也和那一舉一動呼應地發出來一種奇怪的聲音，那意義，卻是我所不能夠懂得的。」普列漢諾夫 這個說法，就是所謂『勞動歌』。也就是說，音樂和音樂底節奏，完全是社會學的意義的。這一切，照普列漢諾夫 底說法，「是被所與的生產過程底技術的性質和所與的生產技術所規定的。」生產

過程，就是有着嚴密的節奏的一個過程。而且，普列漢諾夫還這樣指出來：生產過程底技術的性質，「對於隨伴着勞動的歌謠底內容也有着決定的影響。」

這不但在原始時代和野蠻部落才是如此的，即在我們今天也還是如此的。比方，船夫曲和打夯歌，一切就是如此的。不過，在現代社會或者文明人，由於生產力底高度發達，和生產關係即人與人的關係底複雜化，一切現象也就不太簡單了，從而音樂底和節奏底那個本質，究竟是在什麼地方，一般地，就好像有那麼一層煙霧籠罩着，在我們就不容易考察了。但是在古代社會或者未開化的民族，由於生產力底發展，是在低得多的階段，生產關係還有着它底一種樸素性，所有的狀態都要比較單純，都要比較鮮明，從而這音樂底和節奏底本質，就能够被我們所直接感到，所直接了解的了。無論如何，這總是社會學的勞動所產生的事物，即使那也有着生理學的能力的條件在內；但是，社會學的勞動，在這裏，到底是一個主導的因素，——甚至人底音樂的能力，也還是這社會學的勞動在人類生活的歷史中所產生的。那麼，是勞動，開始使人感應了節奏，然後它又產生了音樂。而且，這音樂，和這節奏，在一個特定的生產過程當

中，在一種特定的生產技術下面，既然它是這樣產生了下來，它就爲了進行勞動，和組織勞動了；或者，也就爲了解放勞動的疲勞，和感激勞動的收穫了。這樣，在有的場合，它固然是和生產過程、生產技術直接結合的；而在有的場合，它卻又從這個生產過程、生產技術開始分離出來，不是成爲它底一個象徵，就是好像和它無關。這也就增加了我們底認識和把握的困難。

一般地說，音樂是抒情的。而節奏，又是人底情緒所有的狀態和方向；即節奏是這個情緒底強度，底波動，底持續時間。當然，這裏所說的人，還是『社會人』；那麼，詩底節奏，也正是特定的『社會人』對於特定的社會事件的特定的情緒底狀態和方向。一切被決定於節奏底本質；被決定於詩底內容。

但是，音樂，在所有的藝術中，似乎是更偏於形式的。而且，對於詩，又有那是『韻文』的說法；更流行着那要有『音樂性』呀的喧嘩。這是形式理解的，形式主義的；而不是對於節奏的本質的要求，即不是關於詩的內容的要求。我們知道，不但自由詩早已被承認了；就是說音樂吧，我們也有了所謂標題音樂的。否則，惠忒曼（W. Whitman）底草葉集就不是詩；而悲多汶

(L. V. Beethoven) 底田園交響樂又怎樣算做好的音樂了呢？反之，如果詩不在內容而在形式，節奏不在情緒而在音符，那麼，一切的『韻文』就應該都是詩；然而到底又不是。

由於階級關係不同之故，由於社會事件不同之故，由於客觀對象不同之故，由於主觀要求不同之故，詩底內容所含的情緒當然不同；而詩底形式所有的節奏也就不同。譬如，瑪耶閣夫斯基底詩底結奏，和太戈爾(R. Tagore)底詩底節奏，固然那是絕不相同的。就是同是戰鬪者的詩人，田間和綠原所有的節奏還是並不相同的；田間所有的，是響亮而堅決的節奏，鼓的節奏，而綠原所有的，卻是悲憤而激烈的節奏，後退決戰的節奏。怎樣的詩，就有怎樣的節奏；這是自然流露的節奏，而不是做作地裝到詩上去的『音樂性』。

甚至，如同西蒙斯所說的：「好像同是一句話，以兩種不同的聲音說它，就彼此有一種腔調上的分別。」『聲音』竟有這樣的魔力。西蒙斯是倒因為果；從而，他就認為腔調底不同，是由於說話的聲音底不同之故。但是，事實上，說話的時候，聲音底不同，卻是腔調底不同之故；而說話的腔調底不同，又是說話的情緒有了不同之故。比方，我們常常會向人說『你好嗎』這

一句話。這是一句極簡單也極平常的說話。但是，它也常常會有各不相同的說法；即由於有了各不相同的內容，有了各不相同的情緒，就有了各不相同的腔調，也就有了各不相同的聲音。如果這是向一個好朋友說的，這一句『你好嗎？』它就帶有關切的情緒，它就成爲親切的腔調，它就成爲溫暖的聲音。如果這是向一個壞傢伙說的，這一句『你好嗎！』它就充滿憎恨的情緒，它就變了嫌惡的腔調，它就變了潑辣的聲音。此外，這一句話『你好嗎，』它還可以作爲外交辭令，它也可以用於反唇相譏，等等，等等。所以，這裏並非聲音決定了腔調，而是腔調決定了聲音；而最終決定這一些的，又應該是說話的情緒而不是別的。反之，如果說『聲音，』那麼，『你好嗎』就是『你好嗎，』就讀不出來什麼更多的聲音了的；尤其是把它寫在紙上的時候，它簡直是一個啞子。所以，在這裏，西蒙斯有了兩重的錯誤：首先，他顛倒了腔調和聲音的關係；其次，他不知道聲音和腔調後面還有更重要的、決定一切的東西，——情緒。所以，他就這樣停止在聲音，以爲聲音決定一切，而成爲聲音崇拜。

那麼，『聲音，』或者『音樂性，』它又怎樣呢？——

愛倫坡(Allan Poe)說：「音節的技術，是思想上和表現上的一種最大的障礙。」嚇，它不但沒有好處，反而是這樣一個『障礙』呢！

但是，譬如朱光潛吧，對於『薄薄淡靄弄野姿』這一句詩，卻以為那『輕脆淡遠的風味』是由『薄薄』兩個疊字，前面六個字用的全是仄聲字，以及『靄』和『野』兩個柔和而響亮的上聲字所傳達出來，——可是，糟了！朱光潛大講聲韻，然而，『靄』字卻並非上聲字而是去聲字，真太巧了，也太妙了。而且，如果這些仄聲字和上聲字竟有這種使人陶醉的魔法，那麼，——『放你底狗臭屁，』譬如說吧，同樣也是六個仄聲字，其中的三個，也都是上聲的，即比朱光潛還要多這麼一個，那麼，『風味』如何呢？

無論那是技巧論和什麼論，如果失去了內容的話，也就失去了節奏；即失去了詩。

技巧論者是藝匠；而形式主義也就是觀念論。譬如，耶芝(W. B. Yeats)底詩中的象徵主義一文中的下面的話，是朱光潛們所往往歡喜引用的，他說：「韻律底目的，在延長凝神觀照的時間，這個時間我們是睡着而同時又是醒着，那是一段創造的時間，它以一种感人的單調

而使我們靜默，同時又以各種的變化使我們醒着，它把我們放在那個真正出神的狀態當中，在這個狀態當中靈魂就脫離了意志底壓力，而在象徵裏面顯現出來。」這是說，這種節奏是催眠歌，是招魂賦了；而他們所要求的，也正是這個作用，爲了使我們在神祕主義中隱居，爲了把詩拒絕在社會學之外。這不是我們今天所要的。

二 關於行列

有人諷刺新詩，把它叫做『分行的散文。』——這是根本不懂得詩，特別是反對新詩。這可以不管它。但是，實在，新詩是分行的。

又有人把詩底章節，行列，排列得非常勻整，非常精緻，譬如十四行體，就是如此；所謂『豆腐乾』詩，更是如此。目前，在『現代詩』中，這種排列法，又復活了。

不管這是爲了反對新詩，或者爲了做詩，如果祇是這樣把爭論放在『分行』上面，如果祇是這樣把方法放在排列上面，因爲這些都是形式的東西，他們，也就是一種技巧論，或者一

種形式主義了。因為，詩底排列，並非單單祇是決定它底形式的；因為，祇說排列的話，又不問內容如何，那麼，在這裏，一首詩底本質的東西，往往是並不存在的了。

詩底、行列是怎樣的呢？即怎樣『分行』怎樣排列的呢？

排列，有爲了視覺和聽覺的，即看起來好看，聽起來好聽；這可以叫做美的排列。又有爲了詩底情緒底旋律的，即依照着詩底情緒底起伏，波動，強弱，長短等等的；這可以叫做力的排列。要明白和注意的是：美的排列並非主導的，力的排列才是決定的；甚至可以這樣說，就是美的排列吧，到底也是爲了力的排列才有的。還有要明白和注意的是：無論是力的排列以至美的排列，也不是一個單純的力學的或者美學的問題；而是一個仍舊得歸結到社會學上來的，有了社會學的意義在內的力學和美學的問題。

怎樣排列？或者怎樣『分行』？這裏，我們可以舉出幾個實例來看。在中國新詩第一集時，聞與旗中，鄭敏有一首十四行詩求知。這一首詩，它底第一節，和第二節底第一句如下：

沒有一條路比這更望不見盡頭，
有的疲倦了，長眠在路邊的松樹下、

那些壯年和兒童繼續走着，朝向
呵，什麼地方？是果園？是荒塚？還是一個透

過厚霧的容貌，是神的，還是人自己的容貌？

我們知道，在一首詩中，一行詩，不妨說是一個情緒單位；一個字或者一個辭，也應該是一個語言單位。那麼，在這個例子裏，『透過』明明白白它是一個字，或者一個辭；即它應該是一個語言單位了。但是，『現代派』這一羣詩人，包括鄭敏在內，看起來，似乎是受了西洋文學底影響的，即有了西洋文學的修養的。那麼，在英文當中，一個有規則的動辭，當然是，而且必須是一個意義完全的字了；而一個不規則的動辭，現在式和過去式底分別，是在語尾的變化，即在 *-ed*，但是這個語尾 *-ed* 也不是可以隨便分割的。這是她們應該知道的。中文也是一樣的；即

使中文是一種單音方塊字，但是一個語言單位一定要意義完整也是沒有疑問的。那麼，鄭敏怎樣呢？這個『透過』的例子，她卻沒來由地把這樣一個語言單位一刀兩段了；既不真是美的排列，更不算是力的排列，一切莫名其妙了。由於她這樣把一個語言單位任意分割了的緣故，在這一首詩，應該是一個情緒單位的東西，也就被弄得完全成爲畸形的東西了；即她爲了行列的美，（？）反而祇有破壞了情緒的美，也就破壞了詩本身，弄得這樣零亂而破碎了。

但是，我們知道，鄭敏是『現代派』。她底這樣的行列，這樣的排列，這樣來分行，是爲了要求第一行和第四行押韻的，使『頭』字和『透』字可以押韻；而『頭』字和『過』字，那就不押韻了。這正是所謂『現代詩』底半封建、半殖民地的性格的一個側面，一個本質。她們，一方面承襲了若干的舊中國底古老的美學態度，看起來好像解放了，其實卻並沒有前進什麼的；一方面又接受了相當的資本主義頹廢期的西洋文學底藝術影響，看起來好像在要求新的東西，其實還是祇有舊的甚至腐爛的東西的。因爲，我們知道，由於資本主義底沒落之故，近代資本主義國家底一切藝術，無論是繪畫，是雕刻，是音樂，是詩，都帶有了藝術上的那種頹

廢的傾向；譬如印象派、表現派、惡魔派、野獸派、立體派、未來派、『現代派』等等就都是的。不過在造形藝術中，這要表現得更爲凸出，也就更便於我們底考察了，譬如：野獸派底膨脹的特徵，一個女像底腹部和腿部可以在比例上大大地超過了她底別的肢體；而立體派底破碎的特徵，一個人像或者一件物體，簡直七零八落，東拼西湊，簡直使人無法認識那到底是什麼了。但是，總之，這一切不過是歪曲的特徵，卽歪曲了現實，也歪曲了人的。我們如果對於這類特徵來進行考察，分析，例如看鄭敏在她底排列上面所表現了的東西，和立體派在他們底構圖上面，所表現着的東西，這種破碎的特徵，它不是什麼別的，而是表現了出來這個階級底破碎感；卽他們和她們底世界，在歷史中是要破滅的了，它們是表現了出來這一種的感覺的。所以，在『透過』這個例子，這樣，就決不是鄭敏們底文法上的錯誤的問題，卽這決不是一件偶然的事情了；而是由於這一類的人底生活已經被歷史粉碎了，她們底詩和排列，也就不可能有什麼完整，實在祇有這樣破破碎碎的之故。這還是從形式卽分行上面來看的。如果說內容，那麼，祇要讀讀前面所引了的，求知這一首詩底第一節吧，那種氣氛，也一樣可以使我們感到了她

們底人生和世界底那個破滅感的。所以，她們不但不能要求詩底完整，以至語言和意義底完整；相反，而且她們倒這樣能夠以行列底破碎支離爲美了。這是奇怪的。但是這又是當然的事情。實在，在中國，在所謂『現代派』和『現代詩』，他們在人生上是夢遊病的傾向的，即睜着眼睛做夢的；而在藝術上，他們又是技巧論的傾向的，即他們沒有力量把握時代內容和社會內容，祇有在文字上要把戲和求安慰的。那麼，她們，說是爲了藝術，爲了技巧，也就沒有法子不表現出來這種形式主義，沒有法子不表現出來她們底悲哀的和沒落的東西了的。

我們卻一定要要求完整，健康，青春；不但對於內容，我們要如此，就是對於形式，我們也要如此，——這裏是，對於行列，或者排列，也是如此。

同樣奇怪的是孫躍冬底追悼聞一多底死的詩。

一開始，這位詩人說了：

死水

枯啦

……

這豈不是說：聞一多，是『死水』嗎？而他底被法西斯暴徒底刺殺，不過是『枯啦』了？

從而：——

倒了

聞

一

多！

在這種小聰明的排列中，在這種形式主義的行列中，看起來，這位民主戰士，實在很像那樣崩倒下去的了。但是，一個人，或者一個人名，這樣分作三行來寫，即把他和它分作三個單位，無論如何，是一件異常奇突的事情。這是這位詩人，根本沒有什麼對於死者的悼念，根本不是什麼對於暴行的控訴，而祇是爲了在追悼會上湊個熱鬧，在民主鬭爭中來個賣弄才情，即本來沒有詩可寫；但是，如果一定要寫的話，除掉在他底詩集底集名上抓一點東西，除掉在自己

底詩底形式上和技巧上翻幾個筋斗，卻也是不能夠再有什麼了的緣故。所以，聞一多不但在民主運動中被『無聲手槍』所刺殺，而且，在追悼大會上，又這樣被我們底可敬而無聊的詩人戮屍了，——頭一塊，身體一塊，腳一塊！

這是行列的魔術了，也是分行的惡作劇了。

但是，在瑪耶闊夫斯基底論詩這一首詩中，他卻是這樣說的：

照我們說

韻律——

大桶，

炸藥桶。

一小行——

導火線。

大行冒煙，

小行爆發，

阿舍也夫在怎樣讀瑪耶闊夫斯基底詩中，這樣說到了瑪耶闊夫斯基處理他底行列的問題：「行列，應該是依照了人們底呼吸底休止，或者一個意見的容量來決定的；而韻律，則屬於（詩人）自己寫出來的那些句子之內。」——就是對於他底詩的行列底變形，那些他特別要強調的說話，就把它分行來寫；那些要或多或少地（加以）強調的，可以激發聽衆底憤怒，柔情和嘲笑的，他又作小的分行。」即這一切，在瑪耶闊夫斯基底詩，是爲了力的排列；並且，這力的排列，在他底詩中，它取得了一個特別主要的也特別鮮明的地位。

這是極容易明白的道理，如果把鄭敏，孫躍冬來和瑪耶闊夫斯基對照了看。在鄭敏們和孫躍冬們，那韻律即節奏，是並非社會學地存在於詩底『句子之內』，而祇是徒然地要求着那些文字，即憑空地追求着那個形式的；這樣，那些行列，或者那種排列，和『人們底呼吸』的狀態就全然無關，和『一個』完整的『意見』就祇好脫節。但是在瑪耶闊夫斯基，他底『行列底變形』，卻一根紅線一樣貫穿着部份和全體，又一種曲線一樣活躍在『大行』和『小行』之間，像一帶山脈，峯是峯，谷是谷，一面脈絡一貫，一面起伏不定。所以，在瑪耶闊夫斯基，無

論那是他底詩底飛騰的情緒的頂點，那是他底分行底轉折地排列的『小行』總之，都是『一個意見的容量』都是『一個』完整的『意見』而不是那種像鄭敏和孫躍冬的破碎的形式。這一切，是由於在瑪耶闊夫斯基是他底詩所有的戰鬥氣氛，戰鬥要求，決定了他底詩底排列；於是當然『大行冒煙，小行爆發』而在鄭敏和孫躍冬們，卻是出於人生底徬徨，或者人格底殘廢，即她們沒有出路，他們沒有力量，這樣，也就不得不有了『意見』底殘缺，有了分行底畸形；企圖這樣『透過』麼？又怎麼『透』得『過』去？表示『倒了』麼？又怎麼能够不『倒』了下來？

但是，這裏應該和前節聯繫起來來看。因為，所謂『呼吸底休止』這裏仍舊必須要有一個社會學的理解；這裏還是不可以有純然的生物學的觀點的。因為，我們底呼吸底狀態，人底呼吸底休止，原來是跟着人底情緒底狀態而不同的，情緒怎樣，呼吸也怎樣；所以，人底呼吸底狀態，是表現我們底情緒底狀態，和表現這個情緒底活動即運動的。大家都知道，大家也可以試驗的：人在勞動的時候，和在閒散的時候，他底呼吸是不同的。而在狂歡的時候，和在啜泣的

時候，這個呼吸也有一種分別。這也就是說：一定的行列或者一定的排列，是完全被決定於這一位詩人對於他面前的事物或者事件，到底有着怎樣的關係，到底有了怎樣的態度，而這樣才有了不同的。

三 關於形象

文學，是所謂『構成的藝術。』因此，形象，即人物，一般地是文學底要素之一。這是因為，如同恩格斯（F. Engels）在給哈克耐斯（M. Harkness）的信中，討論到關於現實主義的創作方法所說的話：文學，特別是小說等文學形式，是要『正確地表現典型環境中的典型性格』的。因為，小說等文學形式，是靠人物即形象來構成的，是靠人物底怎樣行動和狀態怎樣來發展的，是靠人與人的關係怎樣被把握起來、怎樣被表現出來來展開的。因此，這個人物即這個形象底身上，如果能夠更豐富地汲取了歷史內容和社會內容，如果能夠更輝煌地體現出來歷史內容和社會內容，這個人物、這個形象就是所謂典型；這部作品也就更好，更動人，更有價值。

否則，如果一部作品不能夠有它底典型和形象，它就是失敗的或者沒有多少意義的東西。如果一部作品簡直沒有形象，即根本沒有人物，也是完全不可能的事情。因為，沒有人物，小說之類是寫不出來的。任何的小說都有人物；甚至黃色小說裏面好像也有人物。問題是，這種人物，如果它是沒有現實性的，它是沒有積極性的，它是沒有血肉的，它是沒有性格的，那它就不是形象了；如果它一方面是集中了歷史內容、社會內容的，一方面又是反映了歷史內容、社會內容的，那它就成爲典型了。

所以，形象，在若干的文學形式，實在是必要的，不可缺少的；因為要通過這種形象來體現歷史內容、社會內容，要通過這種形象來進行批判、進行鬭爭。比方，小說、戲劇、報告等等，就是如此的。但是，在別的幾種文學形式，由於它們有了一種特殊的藝術性格，就可以有形象，也可以沒有形象；即不一定非有形象不可的。比方，在雜文，在詩，也就是如此的。舉幾個例：普式庚（*В.С. Пушкин*）底歐根·奧尼金，是『詩體小說』，所以有形象；勃洛克（*A. Blok*）底十二個，是敘事長詩，所以有形象；而陳子昂底登幽州臺歌，是抒情詩，田間底援助這大山溝吧，是街頭詩，等等，

就都沒有形象了。

前不見古人，

後不見來者；

念天地之悠悠，

獨愴然而涕下！

援助這大山溝吧！

我們需要

印刷機，

武器，

藥品……



——陳子昂：登幽州臺歌

——田間：援助這大山溝吧

也可以說：形象，在小說等等，那典型人物，就是正確地具現了『典型環境中的典型性格』的那個主角；但是，在詩，那典型人物，卻是正確地表現了『典型環境中的』典型情緒的這位詩人本身了。所以，即使是在敘事詩吧，那也還是敘事地抒情的，或者抒情地敘事的。詩和小說，兩者底藝術方法不同，有一個重要的理由：即兩者由於藝術性格上有着不同，因此它們之間藝術形式也才有了不同。

因此，對於詩，要求『形象化』實在還是一種技巧論在作怪。因為，這種要求，首先是混同了一切的艺术形式和藝術方法，以為詩和小說毫無差別，應該一樣。其次，這又混同了『形象』和『形象化』，『形象』是人物，是典型，『形象化』是什麼呢？——說不出來。所以，這種要求，不但對於作為特殊的文學形式的詩，一無所知；同時，還應該是對於作為一般的藝術概念的形象，也是一無所知。他們不知道詩底特殊性，也不知道形象到底是什麼東西，有什麼本質。

這是很像片上伸在新興文學底諸問題一文中所指出的，在蘇聯已經被批判的，那種傾向一樣。在蘇聯，有一些想像派的詩人們，以雪爾雪涅維支（Shershenevich）為代表，照片

上伸所說的話來看，他們底主張是：「在詩人，祇有形象才是必要的，詩者，到底可以是無思想的和無音響的『形象的目錄』的。在詩，如果缺乏了形象，即使那所含的思想是怎樣的深奧和真實的吧，那韻律的構成是怎樣的優美的吧，是也不能夠認為是藝術品的云。」『形象化』的要求，是排斥詩底思想性的，是排斥節奏即情緒的旋律的；所要求的，不過是『形象的目錄』。但是『形象的目錄』並不是形象。

這也很像來辛(G. E. Lessing)在洛康中所說的：「詩是有聲的畫，畫是無聲的詩。」他們太歡喜圖畫了，把詩和圖畫混同了起來，這樣，對於詩，他們就要求『圖畫的美』了。但是『圖畫的美』也不是形象。

他們，是這樣從形象退化到『形象化』，從『形象化』再退化到『圖畫的美』的。但是，『形象化』既不等於藝術的形象，『圖畫的美』也不是藝術的形象，那又怎麼辦？

但是，有的人，對於馬東籬底小令，認為是『形象化』的，和有『圖畫的美』的；特別是，這一首小令底好處，他們以為，也完全是在『形象化』或者『圖畫的美』上面的。

那麼，下面，我們就來看看這首馬東籬底小令，和另一首張打油底打油詩，且看如何吧：

枯藤老樹昏鴉，
小橋流水平沙，
古道西風瘦馬，
夕陽西下，
斷腸人在天涯！

江上一籠統，
井上一窟窿；
黃狗身上白，
白狗身上腫。

——
馬東籬：天淨沙

——
張打油：詠雪

如果從形象來說，這首天淨沙小令，也可以說有人物，即有了一個『斷腸』的『天涯』客。但是，也可以說，這種形象，它底行動和狀態還是朦朧的，它底面影和個性還是曖昧的。這，如果拿來和阿Q的形象比較一下，如果拿來和歐根·奧尼金的人物比較一下，事情就十分明白了。

如果從『形象化』來說，這首天淨沙小令和這首打油詩詠雪裏面，都充滿了那種感性的事物；前者是活生生的秋景，後者也是活生生的雪景。

如果從『圖畫的美』來說，兩幅同樣是風景畫，不過天淨沙可以說是水彩畫，或者淡墨畫，而詠雪可以說是漫畫罷了。

如果說形象，詠雪當然沒有什麼人物，即沒有什麼形象的。

但是，如果說『形象化』和『圖畫的美』，詠雪就和天淨沙完全一樣，沒有差別。

但是，問題來了：如果說，詩的問題的確是在『形象化』的確是在『圖畫的美』的話，那麼，這兩首詩詞，它們底藝術方法和藝術要素，既然是完全相同的了；因此，它們底藝術效果，即

我們讀它們的時候所有的感受，照道理說，也應該是彼此相同的，或者彼此相像的了。事實上怎樣呢？我們可以試一試，讀一讀和想一想。事實上是：當讀天淨沙的時候，我們還能夠感到一種士大夫們底沖淡而傷感的感情；而讀了詠雪的話，我們不過哈哈一笑而已，就沒有什麼所感的了。這兩首詩詞，在藝術方法和藝術要素上，講求的都是『形象化』，都是『圖畫的美』。但是，在藝術效果上，卻又有了這樣大的出入。由此可見，詩的問題，就不是什麼構圖的問題；即不是什麼『形象化』呀『圖畫的美』呀之類的問題。那麼，事情也就明白了：這兩首詩詞底藝術效果所以有着不同，是由於天淨沙能夠表現出來一種『典型環境中的』『典型情緒』；而詠雪，它就沒有什麼真情實感之故。重要的是這個分別。

所以，反過來說，陳子昂和田間底詩這一類的詩，是既不『形象化』也無所謂形象的。但是，我們讀登幽州臺歌的時候，我們卻感到了他底寬闊的胸襟，感到了那個蒼茫的懷抱的讀援助這大山溝吧也一樣，讀這一首詩的時候，我們也就感到了田間底戰鬪的激情，大家可以感到那個勝利的樂觀的。當然，這裏並不是說，登幽州臺歌、援助這大山溝吧和天淨沙，它們底

藝術效果，在性格上和本質上也是相同的；這裏不過是說，這些詩詞，無論有沒有形象，無論『形象化』不『形象化』，在有了藝術效果這一點，它們卻是一樣的。這一點，是首先要弄明白才好的。更重要的是：這些詩詞，因為它們都是具現着即表現了一種典型情緒的，所以不論這個還是那個，它們都能夠有一種藝術效果；但是，這些典型情緒，由於歷史的條件和社會的條件彼此不同，它們底狀態和方向，也就這個或者那個地有着不同了。重複說一次是：由於這些典型情緒底狀態和方向有所不同，即它們彼此之間的性格和本質有所不同，於是，藝術效果就不同，人在讀的時候感受才不同；這一切，特別是因為今天時代是前進了，不同了，我們底藝術要求也就進步了，不同了。換一句話說：無論說典型情緒也好，無論說藝術效果也好，一切是被時代規定的，即被歷史的條件和社會的條件規定的。

或者也可以這樣來說：詩，是可以有形象力，也需要形象力的；例如，像後面我們還要說到的，艾青底一首詩，乞丐，就是這樣有了大的形象力的。但是，如果專門把詩來『形象化』，卻不是一件必要的事情，而且是有害的事情。

原來，形象，是如同吉爾波丁（V. Kirpotin）在形象的問題中所說的：「藝術的形象，是單一的東西和一般的東西的統一。是個人的東西和社會的東西的統一。」這是說，所謂藝術的形象，是從社會的形象裏面來的。即：小說、戲劇等等裏面的人物，應該就是現實社會或者現實世界裏面的人物。不過，這裏有一個問題：即一個作家或者一個詩人底社會學，並非像哲學或者政論那樣直接給與讀者的；這，後面討論關於思想的問題的時候，我們還要更詳細地說到的。因此，在一個作家和詩人，把他底社會學給與我們，就要採取一種特別的手段，就要採取一種特殊的藝術方法，這就是形象的問題；就是說，這個作家或者詩人，他底社會學，是通過了他底活生生的藝術人物，來向我們提出，來向這個社會陳述的。因為，哲學和政論，是一種直接的思想，是向我們底理性的認識陳訴的。但是，藝術，一方面，它底價值決定於它底思想性；一方面，它底思想又必須取一種間接的形式，即一定得通過那種活生生的藝術人物，因為它是向我們讀者底感性的認識陳訴的。藝術從感性的作用出發，然後才能够和哲學和政論一樣，趨向同一的目的，達到同一的企圖，即展開思想和達到思想。因為，在這裏，藝術是一個特殊的部門。

先說一個比方：如果我們可以把思想比作麥子和鈣質，把藝術比作麵包和葡萄糖鈣的話，那麼，第一、麥子和鈣質對於我們人類都是有益的，要吃的，在日常生活中都是十分重要的。但是，第二、如果人是要吃麵包和葡萄糖鈣的時候，你還是直接要他來嚼麥子麼？還是強迫他去吞石灰呢？在這裏，不管麥子在他是實在需要的，鈣質在他是實在有益的，可是，麥子和鈣質雖然是應該吃的，在人，卻又是不能夠吃下去的；直接的形式不但沒有用處，反而使人一面餓着肚子，一面吃不下去了。因此，第三、要改變一下麥子底形式，要把鈣質經過一番製造，把麥子磨成麵粉，做成麵包，把鈣質處理一番，而且還要做成可吃的形式，加上好吃的糖份，香料，等等，這樣，人不但應該吃，而且還歡喜吃了。那麼，第四、如果人吃了麵包，在某一意義上，是不是就是他吃了麥子，而且他也從麥子得到了好處了呢？如果人把葡萄糖鈣吃了下去，在某一意味上，又是不是等於他吃了鈣質，而且他已經從鈣質得到了益處了呢？麥子是這樣成了人底營養，鈣質是這樣化爲人底骨骼了。所以，藝術，一方面它就是社會學；一方面，對於哲學和政論來說，它又是一個特殊的部門，它底思想，是必須通過活生生的形象之類來完成的，即通過一種

感性的作用來完成的。

因此，從吉爾波丁底話，我們可以得到一個了解：所謂藝術的形象，即那個在一部作品中的特殊的或者『個人的』人物，第一、雖然它是藝術地含有了一種社會性的，即含有了一種思想的東西在內的；但是，同時，它又一定要是藝術地富於個性的，即一定要是一種活生生的血肉的存在，一種感性的東西。第二、但是，這樣的藝術人物，即使它不過是一種『個人的東西』，不過是一個『單一的東西』；然而，在這種『東西』身上，如果是給藝術家用了藝術的手法把『社會的東西』集中了，把『一般的東西』提出了的話，那麼，這一個特殊的文學的形象，這一個特殊的藝術的人物，它就極豐富地，也極真實地，具有了一種社會的性格，也就是所謂典型人物的了。——文學所要求的，是這樣的形象。並不是什麼『形象化』，什麼『圖畫的美』，那是『化』不來的，也『美』不到那裏去的。

照吉爾波丁底說法，這種文學的形象，能不能夠被一個作家把握起來，有一個『基礎』，那就是：這個『藝術家對於現實的態度』到底如何。

那麼，我們可以這樣說：在詩，這是一個詩人自己以這樣的『態度』向社會直接說話的。所以，在詩，既可以有形象，也可以沒有形象；而在有形象的場合，我們所要的，又是一種形象力，而不是什麼『形象化』。

但是，無論如何，在詩，典型情緒卻是必要的。因為，這是作為個人的詩人自己底世界觀和世界感，即他底社會『態度』和社會要求的。

總之，形象的問題，藝術的問題，是通過『個人的』達到『社會的』，通過特殊的達到『一般的』，通過現象的達到本質的，通過具體的達到概括的，通過感性作用達到理性認識的。

四 關於語言

語言，即文字。所以，又有人說，文學是『語言的藝術。』那麼，無論如何，在文學問題裏面，這語言，當然也是一個重要的因素了。

左拉(F. Zola)在文學中的道德中說：「一個寫得好的辭句也就是一種德行。」這裏，左拉是把語言即辭句，推崇得『道德』一樣的了。是的，他是說要『寫得好』。但是，怎樣才能够『寫得好』呢？他卻沒有說。我們以爲：如果僅僅是在語言上做工夫，即這樣在形式的東西上面做藝術工作，卻是『寫』不『好』的。一切是在內容。同樣的語言，如果把好的內容寫了出來，那它就是『寫得好』了。反過來，如果不注意好的內容，祇是把語言弄得漂亮，那它不但不能够算是『寫得好』的，反而祇有是不『道德』的了。好的語言，應該是飽含了思想和感情的語言；而這種思想和感情，都是從內容來的，祇有從內容來的。

弗勞貝爾(G. Flaubert)底『一語說』(Single Word Theory)給與文學和文藝工作者的影響，儼然地，成爲了一種巨大的勢力。他是這樣說的：「不論我們要說的是什麼，要把它表現出來，祇有一個唯一的名辭；要對它賦與運動，祇有一個唯一的動辭；要對它賦與性質，祇有一個唯一的形容辭。我們應該去苦心搜索，非發見這個唯一的名辭、動辭和形容辭不可。僅僅發見這些名辭、動辭、形容辭底相似辭，千萬不可以滿足。更不可以因爲這種搜索有困難，就

用隨便的辭句來搪塞了事。」這，如果意思是語言要說得正確，原來是應該的，很好的。比方說「採這個又紅又大的桃子，」在這一句話裏，「桃子」當然就是一個唯一的名辭；因為它所說的，明明白白地，既不是杏子，也不是香蕉。「採」當然也是一個唯一的動辭；它也說得清清楚楚，既不是說吃，也不是說買。「這個」和「又紅又大，」當然也是一個唯一的形容辭；它也非常明白清楚，既不是那個，又不是什麼又青又小的。但是，「採這個又紅又大的桃子，」是一個極簡單的比方，是一件極平常的事情，是一種極淺近的例子。在社會關係中，一切的事情都要複雜得多，就不是可以這樣一句話就把它充份而且如實地表達出來的了；因此，在這樣的意味上面，要求語言的正確，應該是一件沒有問題的事情。不過，就是說「採這個又紅又大的桃子，」這一句話，如果我們着了迷的話，也就弄不清楚，反而胡塗了；譬如，這個「桃子，」它是水蜜桃呢，還是肥城桃呢？它真是「一個唯一的名辭」麼？這個「採」字，怎樣「採」法的呢？爬上樹去用手「採」麼？還是用一種工具來「採」的呢？它還是「一個唯一的動辭」嗎？這個「又紅又大」吧，到底怎樣「紅」法呢？和太陽一樣「紅」呢？還是和臉孔一樣「紅」呢？又

到底怎樣『大』法呢？和拳頭一樣『大』麼？還是『大』得和西瓜一樣了呢？它能夠是『一個唯一的形容辭』嗎？——如果這樣不辭『困難』這樣『苦心搜索』的話，是祇有弄得頭昏腦脹，廢寢忘餐的了。因為，語言，祇是事物底一個符號；當然我們要求它底表現底正確；但是，符號和事物本身，到底並不是同一的東西，因此，在任何的場合，如果你不這樣理解，你對於任何的名辭、動辭和形容辭就都可以懷疑它們，即使它們就是『唯一的』名辭、動辭、形容辭了吧，你也一樣會不相信它們。所以，如果是這樣在『搜索』語言，是這樣在追求語言，好像爲了語言底正確，結果卻成爲咬文嚼字的蠹魚，毫無好處，也毫無用處的了。我們底理解是：語言底正確，首先在思想底正確。因此，如果一個人底思想是正確的，表現了這個思想的語言當然也會正確的。反過來說，如果他放棄了思想，忘記了內容，而偏偏來搬弄語言，迷惑語言，那是：思想既不會弄得明確，語言本身也就弄得含糊，弄得空虛，沒有意義，沒有價值的了。

諾伐里斯(Novalis)說：「形容辭是詩底名辭。」那麼，在詩，弗勞貝爾底『一語說』豈不是被這位詩人一脚踢出大門去了麼？

但是，服爾泰（Voltaire）卻說：「形容辭是名辭底敵人。」那麼，諾伐里斯豈不是又宣告破產了麼？——是服爾泰對呢？還是諾伐里斯對呢？我們相信服爾泰好呢？還是相信諾伐里斯好呢？——如果我們看的，主要的思想內容，而並非單單是語言，即並非單單是形式的東西的話，那麼，問題倒是容易解決的。否則，看了這些話，『公說公有理，婆說婆有理，』祇有大惑不解，終身懷恨了。

對於詩，片上伸在階級藝術的問題中說：「詩者，無論什麼時候，實在總是人類底真實的語言，是語言之中的語言。」

對於文學，高爾基（M. Gorky）也說：「文學底第一要素是語言。」

看吧！關於語言的這一類的說法，實在是不勝枚舉的。這些，有的是完全正當的；有的是部份正確的；有的是似是而非的；有的是多少錯誤的；有的是根本荒謬的；有的是各執一端的；有的是互相矛盾的；有的是有所偏向的；有的是容易誤解的。

不錯，文學，以至詩，實在是語言的藝術；而且語言的使用，也應該完全適當即完全正確。但

是，那種語言的拜物教，我們卻必須把它打倒，把它粉碎！

恩格斯在費爾巴哈論中說：「語言是一種實踐的意識，也是爲了人與人之間的迫切的需要而出現的。」狄特洛（Diderot）說：『在人類底交往中，除掉聲音和動作以外，就沒有別的東西。』狄特洛所說的『聲音』主要的應該就是語言。

那麼，這裏是說詩；廣泛一點說，則是文學。這些，到底又是什麼呢？托爾斯泰（T. Tolstoy）這樣在藝術是什麼中說：「藝術，是人們之間的一種交通的手段。」即還是像恩格斯和狄特洛所說的，是爲了人與人之間的關係的，即爲了應用，爲了『實踐』的。但是托爾斯泰又說：「這交通，有着和用語言的交通不同的特殊性；用語言，是人把自己底思想傳達給別人，而用藝術，是人們互相傳遞的自己底感情。」這裏，托爾斯泰卻錯了：因爲，第一、藝術是也爲了思想的；不過在藝術中，思想底表現，是通過了感情的，或者轉化爲感情的。他自己底作品，尤其他晚年的作品，就正好如此的。這且不管它。但是，第二、語言，不但爲了傳達思想，也是爲了傳遞感情的；否則，藝術是傳遞感情的，而構成這個藝術的語言又是傳遞不了感情的，實在地，而且明白地，這

是一個不小的矛盾。所以，在論藝術中，普列漢諾夫也就這樣來反駁了托爾斯泰，反駁了他底這個論點，說：「這並不對。語言對於人們，不但爲了祇是表現他們底思想才有用處，一樣地爲了表現他們底感情，那也是有用處的。作爲這個的證據，就有那用語言作爲機關的詩歌。」那麼，這裏是說明了這樣的事情：第一、詩，是以語言爲要素的；第二、詩，也還是我們底「一種實踐的意識，」或者「一種交通的手段；」第三、詩的語言，在表現或者傳達人們底「感情；」第四、因此可以說，詩的語言，是一種由於它是含有感情的，它就成爲一種具有感染力的語言了。至於詩和思想的關係，我們留到後面再說。

所謂感染的語言，也不過是說，語言底這一種機能，或者某一種性格，在這裏，是被特別提了出來，被充份高揚起來了，這樣的意思；至於這是什麼理由，語言就能夠有了它底感染力和感染作用了呢？這也很簡單，這是完全被決定於一個詩人底感情所有的狀態和方向的，這種語言，是一種恰好能夠表達出來他底那種典型情緒的東西。但是，什麼特殊的「詩的語言，」它卻是並不存在的，而且我們還應該否定它，打倒它的。

例如，廚川白村在文藝思潮論一書中說：「當時古典派的文學，說到他們那專門腐心於文字之末的事情，譬如作為十八世紀的文學底特色之一的婉曲語法，(Periphrasis) 就是一個例子。因為當時的文人們，都是貴族的，技巧的，對於露骨地表示的那自然的感情，總以為這是下品。所以他們避免直截了當的語言，而故意模倣古代文學底修飾的語法。比方說落日，就叫 Reddening Phoebus (紅日) 說魚就叫 scaly tribe (鱗族) 說鳥就叫 plumy form (羽類)。」我們中國，唐朝的歐陽修，也用「宵寐匪禎，札闔宏休」(夜夢不祥，書門大吉) 嘲笑過咬文嚼字的人們。——所謂「詩的語言」實在，不過是這一類的貨色罷了。

那麼，比方說：『小便，』『臭蟲，』好像不是『詩的語言』了吧？但是威爾忒(G. Welt) 用它們卻寫了出來無產階級的好詩；恩格斯是很歡喜這個朋友底這首詩的。反過來說：『白楊，』『靈感，』又好像是『詩的語言』了吧？但是臧克家用它們卻寫了出來——那是怎樣一種的『詩，』即怎樣一種的『泥土的歌』了啊，天曉得！

還是拿點酒兒來

更不要忘記了啤兒。(beer)

酒兒和啤兒，

再加點肉兒。

把吸管丟開了啊，

讓它噴泉似地涵湧。

這傢伙真是

有點兒小便味兒。

搬上芹菜和生拌，

老闆又搬出兔子，

看見蒸爛了的兔子

連我們也有點驚異。



做完了夜禱

躺到牀裏的時候

滿牆壁都是臭蟲

不斷地向我猛攻。

這是福郎府(Frankfort)

所謂花之都。

在那裏住過

受過長年苦楚的人人都明白。

白楊

搖擺着綠的手掌，

靈感抖動翅膀；

——威爾忒學徒之歌

蕭蕭作聲浪，

萬片詩葉

在半空發狂。

——臧克家：詩葉

這兩首詩，威爾忒底是藝術作品，而臧克家底卻不是一個原因，是完全像普列漢諾夫所說的：「藝術，祇在它描寫、激起或者表達對於社會具有重大的意義的行動、感情或者事件的那種程度才能夠獲得社會的意義。」威爾忒底語言，它「描寫、激起或者表達」了這種「感情或者事件」；而臧克家底語言，它們卻什麼「社會的意義」也沒有，不過自命不凡，既脫離現實，又神經大發罷了。

說來說去，到底，這種語言，不過是一種符號，一種工具，一種「手段」。也像島崎藤村在淺草來中所說的，它「是思想，是行爲，又是符牒。」即語言應該是「一種實踐的意識」或者是「一種交通的手段」；不然的話，它就成爲一種靈物的崇拜了，就變了一種麻醉的藥物了，

就祇是一種空洞的聲音了。好像某種野蠻人底崇拜大蛇，崇拜頭蓋骨一樣；好像某些癮君子底嗜好鴉片，嗜好海洛因一樣；好像某個饒舌大家底高談闊論，牛頭不對馬嘴一樣。

原來，如同高爾基所說的：我們把語言分爲『文學的語言』和『國民的語言』，不過是說，有『沒有經過加工的語言，和巨匠們加工了的語言。』最多祇是如此。這是因爲，無論如何，語言到底『是人民底創造物；』而且，它還是日常生活的所有物。

那麼，作爲語言的藝術的詩，應該是人民的，生活的，階級的，戰鬥的。瑪耶闊夫斯基說：「我們必須做的是：立刻把公民底全部權利給與新的語言——以咆哮的語言代替疊句，以戰鼓的節奏代替搖籃曲。」

詩底內容

一 關於天才

天才，有的人說是遺傳的，有的人又說是環境造成的。但是，如果照朱光潛底說法，這就是遺傳（即種族）環境（包括時代）和個性三個要素所組成的了。可見天才是怎樣來的。這個問題，大家是都強調了遺傳的；而朱光潛，他更發明了個性。但是這是昏話；也是胡謔。因為，如果由於遺傳，李太白是一個天才的大詩人，那麼，他底兒子，我們假定把他叫做李少白吧，他爲什麼連小詩人也不是。難道凡是大詩人們底兒孫，他們都環境不好？或者他們都沒有個性？如果由於個性，那麼，朱光潛是當然有個性的，連阿Q是也一樣有個性的，朱光潛和阿Q，這樣，是不是就應該算做天才了呢？否則，難道他們不是好『種』？或者他們缺少佳『境』？

另一方面，朱光潛，他因為牛頓（Newton——？）說過『天才祇是長久地耐苦』的話，也就隨聲附和，提了出來若干有關人力的條件，以便讀了他底巨著的我們，和接到了他所『給青年的』那些信的人們，好跟着他底指示，到『語言之業』中去，以至到人生之業中去『長久地耐苦』即永遠地吃苦。這些條件是：（甲）蓄積關於媒介的知識；（乙）模倣傳達的技巧；（丙）作品的鍛鍊。簡單一句話：這是技巧論。那麼，天才，難道就是藝匠？

更荒唐的說法還有：摩羅（Moreau de Tours）說：『天才是一種精神病。』朗勃路蘇（Lombroso）說：『天才祇是一種叫做癲癇（epilepsia）的精神病。』叔本華（A. Schopenhauer）也以為天才總是有着一些不健康或者不正常的特徵的人物，比方常常自言自語，常常不善於處理生活，常常不顧禮貌，行動怪誕；而且，他還以為天才是少數的，不同於絕大多數的『庸人』即常人的人物。那麼，天才，如果他不是一個瘋人，就一定是一個『超人』了！

但是，許多人，到底是崇拜天才的。像馬克斯（K. Marx）恩格斯在評論與批評中所說的，在這種天才崇拜中，往往『沒有天才，祇剩了崇拜。』——包括了卡賴爾（T. Carlyle）們底那種

『英雄與英雄崇拜』在內。

那麼，在詩，到底是有沒有所謂天才的呢？梵榴里（Valéry）說過『天賦的一行』的話。在中國，也已經有着『文章本天成，妙手偶得之』和『讀書破萬卷，下筆如有神』等等的話。那麼，好像是有天才的了。

而且，大家都承認的：歌德（J. W. Goethe）是一個天才，普式庚又是一個天才，李太白也是一個天才；還有，當勃洛克完成了他底長詩十二個的時候，竟在他自己底日記上寫道：『今天，我是一個天才了。』就說臧克家吧，在我的詩生活中，也儼然是把他底『詩的根芽』放在這個地方的，說：『如果說，遺傳對於一個人的氣質、性情、天才有着重大的關係的話，不是妄誕，』——就是說，這位自命為中國底普式庚的，封建而又洋場氣的才子，也毫不『妄誕』地自封為天才了呢！

那麼，天才，可以說那是沒有的吧；或者，也可以說他確是有了的吧。

但是，我們以為：所謂天才，祇不過是一個最高的藝術的榮譽罷了。這是別人和後來的人，

爲了感謝他們給與了偉大的作品，爲了褒揚他們底巨大的藝術成果，而用這個『天才』的字樣來光榮和回答這些藝術的巨人的。這很像一個戰士，因爲他有了重大的戰果，參加了勝利的戰役，於是人家就給他一枚勳章，把它掛在他底身上一樣。這種勳章，是完全和父母無關，完全和個性無干，也完全和境遇無涉的。

原來，所謂天才，不過是說的人底才能，或者人底智力。但是，在人，這種才能和這種智力，在他們底身上，那最初的生理學的條件，應該是彼此完全相同的；不過到了後來，人底社會學的成长和完成，這個和那個卻有了不同，才有了不同罷了。這是有幸和不幸的結果；並不是你生來特別聰明而我生來就特別愚蠢了的事情。

所以，在無產階級文化第一號上，有了這樣的話：「那麼，據你們底意見，天才和工人之間不是變成毫無差別了的嗎？我們回答：『不錯，在本質上，是一點的差別都沒有。所差異的，祇是腦的機關底感受性底多少和緊張度底強弱而已。天才自己，也不知道此外的差別。歌德底天才底定義，祇說天才是豐富於緊張了的注意力的人物。達爾文(C. R. Darwin)對於天才，以

爲僅僅是忍耐的問題。從這種觀點看，藝術的過程，無論在克服了日常的勞動底矛盾的時候，或者在藝術方面創造了一切種類的偉大的發明、發現的時候，在本質上，那是完全同一的事情。」

或者，天才，是像羅曼·羅蘭(Romain Rolland)所說的，是那種『最先看見最先說』的人物。所以，普列漢諾夫說：「天才在那種意義上超越了他底同時代人，就是他比他們更早地理解到新產生的社會事件底意義。」

而對於所謂『天才底穩健』，馬克斯在他底關於普魯士最新審查條例的備忘錄中這樣說：「所謂天才底穩健，是超越（這個）穩健與否而清楚明白地闡明了事物底真相。」

所以，照羅曼·羅蘭和普列漢諾夫底說法，天才是一種敏感，一種遠見；他是一個預言家。照馬克斯底說法，天才是一種真知灼見；他是一個實踐者。綜合起來，即一個天才，他既是一個理想主義者，他又是一個現實主義者。

但是，如果自信是天才，像勃洛克，照胡風底說法，那也是可以的。不過，如果祇是自得其樂，

或者爲了捧人上天，說，我底或者他底天才『是透明的呀，』那就是「一嘴的夢話和謊話了；這
樣的人，如果他不是一个愚人，就一定是一个騙子的了。這和『天才，』倒是相去十萬八千里
的。

還有，那種遺傳學，優生學，也不過是一派胡言。因爲，就是假定『天才』的父親底精蟲也
可以算是什麼『天才』吧；但是，那些把這位上一代的『天才』底『身體盜成了空洞』的
女人，她本身以及她們底卵子，也未必剛好湊巧也同樣是一個『天才』的。那麼，如果事實上是
不能夠這樣恰好門當戶對，反而祇有陰差陽錯的話，要養出一個下一代的『天才』來，恐怕
也是一件非常不容易的事情了。所以，說『天才』是才男才女的父母底愛情的結晶，這樣的
事情，恐怕任何的優生學家，任何的遺傳學家，也是很難提出足資證明的研究報告來的。那麼，
對於臧克家底自炫，我們是老實不相信的；如果看過他底詩，更可以證明他並非是一個天才，
而祇是一個無聊人物。

我們必須警告，也必須警覺：『天才，』倒往往是一種使自己毀滅的符咒；或者弄得別人

滅亡的阿諛。如果這樣自我陶醉，如果這樣給人搔癢，都是一件危險的事情，荒唐的事情。

所以，伊里奇（V. Ilitch）說：「有着天才底閃光的好的勞動者，恐怕要被破滅的吧。人從自己底經驗來寫一本小說，就被抓住頭髮拖來拖去了。」「十個老太婆爲了要把他做成天才，誇揚着呀。就這樣地在使勞動者逐漸滅亡。」

如果在工人都這樣危險；那麼，我們是小資產階級，是知識份子，這危機，就要大得多，和多得更多。

二 關於靈感

爲了尋求靈感，於是，藝術家們，不是要求一種刺激，就是成了一種怪癖：愛倫坡、柯勒利其、（S. T. Colerige）特·昆叟（De Quincey）嗜好鴉片，莫巴桑（Guy de Maupassant）用以太，李太白酌酒，服爾泰、巴爾札克（Honore de Balzac）喝咖啡，特拉·邁（Walter dela Mare）吸煙，奧登（H. Auden）飲茶，席勒（J. C. F. Schiller）嗅爛蘋果底氣味，歐陽修在『馬上、枕上、廁

上，』斯班特(S. Spender)又吸煙又喝咖啡……

那麼，靈感是怎樣來的呢？——

據說，瓦格納(Wagner)底萊茵河底黃金底開頭的部份，柯勒利其底忽必烈汗，劉後村底沁園春和周美成底瑞鶴仙，都是夢裏作成，夢裏產生的。而斯班特底靈感，則使這位詩人在一片礦山風景之前，突然得到了『肉與玫瑰的語言』的奇句……

那麼，靈感，它是什麼東西呢？——

那麼，這種靈感，難道真是所謂『神底啓示』了嗎？

但是，無論如何，照這樣說來，這個靈感，好像總是有着那麼一種神祕的性格，神祕的味道了。照朱光潛底說法，那它底特徵就是：第一、『它是突如其來的』；第二、『它是不由自主的』；第三、『它也是突如其去的』。它是這樣來無蹤，去無跡，這樣使人摸不着頭腦，找不到憑據的。

——如果要說得『科學』一點呢，照朱光潛底說法，他是認為那『大半是由於潛在意識中所醞釀成的東西猛然湧現於意識』。無論如何，神祕也罷，『科學』也罷，在朱光潛總之，他是

承認有靈感的；而且他所承認的這種靈感，雖然好像他自己也希望用『科學』來解釋它的吧，到底它始終還是一種不可捉摸的，不可究詰的，一個小妖精似的東西。

但是，我們卻是不承認有這種神祕的『靈感』的。

不過，說起靈感來，它總是彷彿如此的；而且，又總是偶然的事件似的。這要怎樣來解釋，來理解呢？但是，我們卻相信：這些決不是無條件的，以及不可解釋或者不可理解的。因為，在英文中，這個字，即靈感，是 *inspiration*；而這個字底字源，是 *inspire*，即吸入的意思。那麼，我們就可以明白了：第一、如果沒有吸入，又怎樣會有『突如其來』的吐出呢？第二、如果一定要有吸入這一步的話，那當然又和我們所呼吸的空氣一樣，不管它是無色透明的，是無聲無臭的，首先總是一種物質的東西，然後才有可能的。

比方，我們大家也常常有這一類的經驗的：譬如，我們走到什麼地方，會突如其來地嗅到一陣花香，但是，立刻，它又飄然而去，尋也尋不到的了。如果我們認真要去找，卻也不一定就能夠在附近的地方找到什麼鬱金香呀、薔薇呀之類的。但是，既然有了花香，不管那是在什麼地

方，花這個東西總是存在了的；或者它就在籬笆那邊，或者它是在人家底庭園裏面，或者它還在更要遠些的那條道路盡頭，或者它竟在三里、五里之外的什麼處所，——不過我們沒有能夠來發現它罷了。那麼，我們可以肯定地說：這無花之地的香，是從那有花之處飄來的；這是一個事實，也是一個真理。那麼，靈感，它應該也是如此，而且祇有如此的了。這，無論如何，不過由於我們是在不同的空間或者不同的時間之故，那原來的事物，在這一瞬之間，很不容易被我們察覺出來。這一切，是也可以從辯證法來理解的：第一，這是一個偶然性和必然性總是有着一種關聯的考察；第二，這是一種從漸變到突變的，那飛躍狀態底奇突而美麗的呈現。——這一切，本來就在人和事物所有的關係裏面；但是，現在，它們卻好像已經變得全不相干。這是說，這靈感，本來它已經在人底能力和意識之內；但是，現在，它卻又好像完全出乎人底能力和意識之外。

那麼，靈感，就有人說它不過是一種創作的衝動；或者是所謂『詩人底狂熱。』而我們以為：這應該是一個健康的人底充沛的能力，或者青春底勃發；這應該是又真實又豐富的，他底

思想和感情底醒覺，底噴湧；這應該是首先從意識到不意識，再從不意識到意識的，一個特殊的創作過程。我們是應該這樣來理解這個靈感的。當然，在這個場合，第一次的意識，即吸入的一步，在人，那是一般的，自由的，自然的事情，而到第二次的意識，即到吐出的一步，對於人，它卻是特殊的，緊張的，奇麗的了；而且，當人有了第二次的意識的時候，對於第一次的意識他卻已經忘記了，這兩次意識當中的關聯，他自己已經找不到了。這一切是說：靈感底來源，是人，當他經常地被社會和歷史所豐富了以後，他才能够這樣突然地向這個社會和歷史呈獻出來他底奇花，他底詩。

所以，托爾斯泰底史詩戰爭與和平，從一八六五年寫到一八六九年，歌德底巨著浮士德，從青年時期寫起到八十二歲的高年才完成，難道，那是連一點靈感也沒有的東西嗎？如果說有，那麼，可見靈感並不祇是一種偶然的事物，而且也不全然是一種不意識的創作活動；而應該是人對於藝術對象的不斷的克服以及付給了這個創作過程的極度的辛勞。反過來說，如果說沒有，那麼，也就可見靈感祇是一個渺小的精靈，一位短命的仙人，一些靠不住的朋友，一

種懶人底暴發，以及聰明人底不當利得罷了。那麼，照前一種說法，如果那是更富於地上性的創作，即不依靠什麼『靈感』而依靠自己底勞作的創作，那就要更是巨大、豐富和不朽的了；而照後一種說法，靈感就無非是無根的花，或者不可能多結果子的花，就更渺茫，也更貧乏了。

無論如何，這裏，對於靈感，我們必須有我們底物質的理解才好。我們千萬不能夠像馬赫（E. Mach）這個徹頭徹尾的唯心論者一樣，也說：「就是最荒誕的夢，也像一切別的東西一樣，都是事實。」因為，不能夠把『夢』也當做『事實』，它是不能夠代替存在的。我們倒應該明白和堅持，就是『夢』它也是被『事實』所決定的，所規定的；祇有從這裏，從這個見解和態度，我們才可以最終地得到對於真理，對於『事實』，以至對於『夢』的客觀認識。那麼，如果由於有人在夢境當中做了好詩，由此就有所陶醉地跑到夢之國裏去專門尋覓詩，那他，就真是張着眼睛在做夢的人了。

如同有人說『天才祇是長久地耐苦』一樣，斯班特，對於靈感，也說：「除掉靈感之外，詩裏的一切都是工程。」什麼『工程』？努力嗎，即對於藝術對象的那種突擊嗎？斯班特並不是

這個意思。實踐嗎，即對於創作過程的那種深入嗎？斯班特也不是這個意思。斯班特他們，是嫌惡着社會學的；因此，他所說的這『工程』不過又是一種技巧論。我們知道，斯班特是一個現代派的詩人，而現代派底詩，是完全拒絕了社會內容或者歷史內容的。而在他那一首詩底形成一文，他底意思不過是這樣的：一面用靈感來麻痺世界，一面又拿『工程』來蠱惑藝術，即壓迫詩罷了。這類『工程』正好像朱光潛在談天才的時候，所提出來的那些有關人力的條件一樣。那麼，天才，靈感，技巧，三位一體，萬歲！而且，這樣一來，斯班特也就有了他底『肉與玫瑰的語言！』

爲什麼大家要這樣呢？爲什麼大家都要大談特談靈感呢？就是因爲，這是像俄諺所說的：「靈感是不能夠出賣的，但是文章卻可以出賣的。」——呀，錯了！靈感是，原來是也同樣爲了賣錢的。如果不是作爲他們底詩底商標；就是作爲一種唯心論底廣告。

三 關於感覺

王爾德 (O. Wilde) 說：「祇有感覺能够醫好靈魂，祇有靈魂能够醫好感覺。」啊！多奇怪的感覺。

魚能够看見紫外線而人卻不能，老鼠、貓、鴟梟等等能够在夜間辨認東西而人又不能。在自然辯證法中，恩格斯所說了的，是同一的事實：「鷹底眼睛比人底眼睛底視力要遠得多，但是人底眼睛對於事物的識別的能力又比鷹底眼睛強得更多。狗具有比人遠為精細的嗅覺器官，但牠不能區別那些氣味（那些氣味成爲各種事物底一定的標識的）的百分之——……」

但是倍克萊 (Berkeley) 在人類知識之原理的研究中卻說：「實際上，客體和感覺是同一物，因此不能夠把它們分開而抽象化。」那麼，客觀存在和人底感覺居然是「同一物」了？或者，有人要問，倍克萊是一個二元論者嗎？不，並不。在這個倍克萊，他祇有是一個徹頭徹尾的唯心論者的，所以他又這樣說了：「所謂事物底存在，就是事物底被知覺。事物在精神之外或者在知覺它們的思維的事物之外有它底存在——這是不可能的。固然，人們極普遍地具有

一種見解，認爲山呀、水呀、房屋呀，一言以蔽之，一切可以感覺的事物，都有着它們底自然的或者實體的存在，這種存在和它們被人底智力所知覺的情形有着區別。但是，不論你怎樣自信以及根據一般的公意來肯定這種見解，凡是有勇氣研究這問題的人一定會發見，假使我不說錯的話，這種見解中卻包含着很顯著的矛盾：因爲，試問上面所說的不是我們底感覺所領悟的事物，那究竟是什麼呢？除掉我們自己底觀念和感覺以外，試問我們所能夠知覺的又是什麼東西呢？」所以，『esse is percipi』（存在即被知覺）啊，這位牧師，多狂悖，不多微妙啊！

如同前面所說的，魚能夠看見紫外線，我們人卻不能夠；那麼，這些紫外線，對於感覺了它的魚說，那是存在的了；而對於作爲人類的我們，它又到底存在不存在呢？老鼠、貓、鴟梟，這些動物能夠在夜間視物，而作爲萬物之靈的我們又不能夠；那麼，人底世界，不是祇有白晝才是完全存在的嗎？或者，在我們面前的東西，像這幾位朋友，這一架 C-47 型的運輸機，現在一切是被我們所感覺的；但是，他們馬上要到我所沒有到過的青島去了，而我以後也要離開機場，那麼，到分別了，到離開了，這些朋友，這架飛機，那個城市，以及這個機場，這個或者那個，就都越出了

人底感覺以外，就都不在我底感覺之中，就不再是如實地被我們所感覺的了，是不是因此一切就都不存在了呢？而且，如同伊里奇所說的，在沒有人類以前的地球，甚至還沒有單細胞動物出現以前的地球，當然它是沒有被我們所感覺的，甚至是也還沒有被任何的有感覺的生物所感覺的，在那個時候，那它又到底是存在的呢？還是不存在的呢？

原來，感覺，是如同伊里奇在唯物論與經驗批判論中所說的：物質即存在；而人底『感覺是第二次的。』就是說：有了物質，然後才有感覺。不過，伊里奇說：「這種見解不在於從物質底運動引導出來感覺，或者把感覺還元為物質底運動；而是在於承認感覺是運動的物質底屬性之一。」

原來，感覺是我們認識客觀世界客觀真理的觸手。因為，照伊里奇說：「感覺，即外界底模寫，是存在於我們之中，而由那物質作用於我們底感覺器官所喚起的。」並且，這感覺，是「祇有和物質底最高形式相聯繫的，」即在有機物才具有的。

照這樣說，所以，伊里奇說：「感覺可以成爲主觀的感覺論，（懷疑論和倍克萊主義）道

德的感覺論，（伊壁鳩魯主義）和客觀的感覺論。」這裏，就是說：這感覺，是唯物論和唯心論之間的交點，或者是兩者底分野。

如果我們肯定了物質是客觀存在的，而感覺又是物質屬性的，那麼，對於我們，這樣的感覺，是完全重要的。因為，這種感覺，一方面，就像伊里奇所說的：「感覺給人類展開了客觀的真理；」一方面，又如同馬克斯所說的：「具體的事物是現實底出發點，從而也是直覺和印象底出發點。」就是說：通過這個感覺，我們才有了認識；也爲了實踐。

說到認識，這通常是分爲智性的（或者理性的）認識，和感性的認識的。這兩者，前者是高度的，概括的，它在思想意識底當中；後者是直接的，現實的，它在感覺器官底面前。因此，前者，即智性的認識，是也有一種離心的傾向的，如果它是極端地發展了的話，即如果它是偏向到思維當中去了的話，也很可能使它沉淪到觀念世界裏面去，而成爲唯心論。而後者，即感性的認識，它底那種地上性，如果也是片面地發展了的話，即如果它是停止在官能上面的話一樣，可以使它墮落到蟲獸狀態裏面去，而成爲經驗論，或者成爲野蠻主義。這是看看王爾德底話，

也可以知道的：他一方面希望靈魂底得救，一方面又放縱了官能底享樂，那當然是，什麼也醫不好，祇有愈陷愈深的了。所以，祇有智性的認識和感性的認識。這兩者，當它們是在同一的基礎上的時候，那它們才是屬於真理的，屬於大眾的；而且那是統一的，和平衡的。否則，它們就要彼此發生偏向，彼此發生矛盾，彼此開始對立；而且它們對於客觀真理和客觀現實，也就沒有什麼積極作用，而乾脆祇有否定的了。簡單一句話就是：思維和感覺，兩者必須統一起來，缺少這個或者那個既不行，偏向這個或者那個也不行，都要成問題，都要出毛病。

這些問題，雖然是屬於哲學的範疇的，但是在藝術的部門，卻也不是毫無關係，或者毫不要緊的事情；何況，在詩，有的人是強調感覺的，——這要看那是怎樣的強調法。那麼，說一個詩人要有感覺，而且要有豐富的感覺，這話底意義，首先是應該這樣着眼，這樣把握的。

而且，對於一個藝術家，所以強調了一種感性的認識的理由，應該理解：並非就是對於理性的認識的否定；也不是對於事象的經驗的偏執；既不是對於現實的本質的迴避；更不是對於表面的現象的崇拜。這個問題是在：藝術，並不直接就是哲學，並不直接就是政論，甚至，也不

是徒然的描寫，更不是徒然的記錄。這個問題是在：藝術，並非直接向人底理性的認識陳訴什麼的東西，而是應該向讀者底感性的認識陳訴這個東西的方法；原來，它是用形象陳訴於人們底感覺的，是拿感情衝擊到人們底心靈的；原來，它是用感性的東西做手段，而達到思想的要求爲目的的。那麼，當然，它所要的，就是一個活生生的世界或者社會，一列活生生的世界感，一副活生生的社會相，一種活生生的人物，一股活生生的真情實感，一切活生生的真憑實據；從而，在一個作家，無論爲了對象，爲了效果，就都必須形象地思想，形象地批判，在一個詩人，無論對於世界，對於自己，就都必須煽動地說話，大聲疾呼地說話。

那麼，所謂直覺者，那是詩人對於一切呈現在他底面前的事象或者現象的接觸，一開始接觸，就能夠通過它們而直接地把握了那本質的能力。

所謂敏感者，那是詩人對於最初透露了消息的新生的事物的感應，一有所感應，就立刻對於它們先期地傳達了那必然性的能力。

詩人底立場是在現實社會上面，詩人底方向是在歷史運動當中，是這樣來多多感受，多

多感發，多多生活，多多實踐。

下面，是同樣以乞丐爲題的兩首詩，然而它們是怎樣彼此不同啊。當然，這裏，互相出入的理由，是並非很單純的；譬如，是也應該以階級立場底差別來作爲主要的說明之點的。但是，在我們談感覺的現在，以它們爲例，是也可以拿來說明這兩位詩人在感覺上也是大有不同的。由於這種感覺不同，這兩首詩，在艾青，他就有了大的形象力，和大的煽動力；而在宗白華，這就不但什麼都不是，而且還是什麼都相反的了。

薔薇的路上

走來乞化一個。

口裏唱着山歌

手中握着花朵。

明朝不得食

便死在薔薇花下。

——宗白華：乞丐

在北方，

乞丐用固執的眼，

凝視着你，

看你在吃任何食物，

和你用指甲剔牙齒的樣子。

——艾青：乞丐

感覺不同者，一方面既由於思想不同，一方面也爲了感情不同。

四 關於想像

伯林斯基(V. Belinsky)說：「創作底主要的特質，是在那玄妙的聰明之中，是在詩的 *Somnambulism* (夢遊) 之中。」想像，那麼，是這樣的一種嗎？高爾基說：「想像——這是創造形象的文學技術當中最本質的一個手法。」想像，那麼，這就是所謂形象地思想的，那種思想

了。而聖·佩佛(Ste. Beuve)則說：「詩是具有強烈的想像和靈魂的東西。」那麼，想像，總括起來：一方面它是藝術底要素，一方面它又是藝術底手法了。但是，它到底是那樣『玄妙的』嗎？如果是，那麼，我們就應該同意 Cocaton 底這個說法了；他說：「夢想家常常是拙劣的詩人。」不過，無論如何，伯林斯基在這裏也是不錯的；他也不過是說，藝術活動，是以形象的思想做它底特質的。

原來，所謂想像，不過是人類底經驗底再組織。比方，關於『飛馬』的想像吧：這是我們人類已經有了馬的經驗，有了鳥類底羽翼的理解，有了高速度的印象，有了廣大的空間的概念，先有了這一切，然後我們在自己底頭腦當中把它們彼此從新結合起來，構造起來，而成爲一個東西，一個新的東西；就是說，我們把鳥類底羽翼生長到馬體上去，使這一匹馬獲得了更大的能力，『天馬行空』，『橫絕太空』。這種想像，當然它是荒唐的；但是，它到底是從人類底經驗來的，到底還是一種物質屬性的。因此，這種想像，第一，它祇能夠產生於神話時代；到了科學突飛猛進，到了出現了空中堡壘的現代，這種想像在我們就不可能，就沒有必要了。第二，這種

想像，也是人類在當時想克服交通的困難，以至要求征服這廣大的空間的；它是從這樣一類的生活要求出發，而希望獲得這樣一種更大也更多的能力的。所以，這種想像，荒唐雖然荒唐吧，美麗倒也美麗的。因此，這種想像，一方面它是我們人類底經驗底再組織，是從物質屬性誘導出來的東西；一方面它又是我們人類在一定的歷史階段當中的那種生活要求，也是一種含有現實意味在內的要求，不過是一種人類發展的要求罷了。當然，這是太天真了的，太年青了的，因此它是荒謬得可笑，也單純得可喜的。

所以，想像，到底還是物質屬性的，而且也必須是物質屬性的。例如，費爾巴哈(L. A. Feuerbach)就是這樣說的：「當然，連幻想底產物也是自然底產物，因為幻想也像人類底別的一切的力一樣，就它的根底和起源講，都還是自然力。」但是費爾巴哈又說，這人類底關於一切的自然物的表象，「儘管也是自然底產物吧，卻是和自然中的對象本身不同的，」那樣一種的產物了。詩人勃來克(W. Blake)則說：「幻想或者想像，是真實地，而且永久不變地，那實在的東西底表現。」

在經濟學批判導論中，馬克斯說得更更是斬釘截鐵，而迫使一切妖魔鬼怪無所遁形的。他說：「大家都知道希臘神話不祇是希臘藝術底工廠，而且也是土壤。希臘人底幻想，因此也是希臘人底那根底上存在着的自然觀和社會關係觀，在自動機器鐵路電車和電報的時代，這是可能的麼？機器人公司出現了，烏爾剛（Vulcan）將置身何地呢？在避雷針之前，裘比忒（Jupiter）能够做什麼呢？在動產證券面前的海爾邁斯（Hermes）呢？人們用一切的神話來想像，征服支配和形象化了自然力，從而當產生了對於自然力的現實的支配的時候，神話就消滅。在印廠街底旁邊，風說之神法馬（Fama）還能够做些什麼？希臘藝術以希臘神話為前提，也就是它本身是以那從民族的幻想中無意識地用藝術方法所製造的自然和社會形態為前提；這是希臘藝術底材料。」「再從另一方面來說，阿溪里（Achilles）能够和火藥和鎗彈同時存在麼？或者一般地說，依里亞特能够和印刷器或者印刷機同時存在麼？那朗誦、行吟和冥想，豈非要在印刷機底滾筒之前必然地消滅的麼？」

這一切是說，無論那是怎樣奇麗可愛的，怎樣荒誕不經的，怎樣若有其事的，怎樣不可思

議的，所有一切想像的東西，都是有着它底物質的條件的；而這個條件，就是這個民族，這個時代底那生產力和生產關係。

但是，就是有了科學和工業的現代，就是有了唯物論和辯證法的我們，是也同樣並不拒絕想像的，而且還是需要想像的；不過和過去的時代比較起來，物質的條件當然已經大為不同，社會的狀況顯然已經大有進步罷了。比方，這裏有一個作戰參謀，現在他正在他那司令部裏，草擬一個作戰計劃，他所根據的是敵我兩方現有的資料和情報，這些，都是必要的；但是，這些卻又是不足的，他必須還要判斷敵人底可能的行動，和自己底未來的行動，等等，這就含有想像的成份，而且這個成份也是極重要的。再譬如，這裏有一位革命家，現在他正在他那新建立的根據地裏開始工作，他所根據的，是黨底指令，和革命的形勢，這些，都是首要的東西；但是，祇有這些還是不夠的，因此他又必須估計革命和反革命底實際力量，計劃這樣和那樣的具體工作，他還要設想隣接地區底作戰形勢和發展狀況，以及懷抱全面勝利、全面解放的雄圖和遠景，等等，這也就含有了想像的成份，而且這個成份也並不是無關緊要的。這是說：想像，

有的時候它多半是幻想的性質的，但是有的場合它又是一種可能實現的事物了；而『替人區別幻想和現實的』照伊里奇在唯物論與經驗批判論中所說的是『實踐這個標準』所以，一個好的革命家，一方面他是一個行動家，一方面他又是一個夢想家即理想主義者；他不但以『實踐』把握今天；他還用『夢想』把握明天。就是說：他對於明天的『夢想』是爲了今天的『實踐』底向前發展；他底今天的『實踐』則是爲了明天的『夢想』底必須實現。照這個說法，這個行動家，這樣的『夢想』家，他應該就是一個詩人，而且他還是一個比『詩人』要更好的詩人！

所以，伊里奇，他在做什麼中，這樣引用了別人底話，說：「有各種各樣的差異。我底夢想可以超越於事件底自然的進程，或者它也可以完全跑到另外的一個方面去，跑到任何事件底自然的進程都始終達不到的地方去。在前一種情況下面，夢想是沒有什麼害處的；它甚至可以支持和增強勞動人類底毅力……假使一個人完全被剝奪了這類的夢想的能力，假使他有的時候不能夠跑上前面去，並且用他自己底想像全部地而且完整地來觀察那種正在他

底·面·前·開·始·形·成·的·創·造，——那麼，我真不能夠想像：究竟是一種什麼刺激力推動人們在藝術、科學和實際生活的部門中從事和徹底進行那廣大而勞苦的工作……倘使夢想的人，祇要認真地相信自己底夢想，仔細地考察生活，把自己底觀察和自己底空中樓閣互相比較，並且努力於實現自己底夢想，那麼，夢想和現實之間的差異，是沒有什麼害處的。」伊里奇，在這裏，是爲了批判那些『最大的罪魁』即那些以自己底警惕性和對於『具體事務』的『切近性』而自炫的合法批評和不合法的『尾巴主義』的代表們的。而且，伊里奇，他還這樣有所感歎了的說：「不幸得很，像這樣的夢想，在我們底運動中是太稀少了。」而最後，他也就這樣響亮地號召了，說：「應該夢想！」

何況，這裏說的是文學；是詩呢。

因爲，首先，在詩人，不論他是一個理想主義者呢，還是一個行動家，他是同樣需要他在鬪爭中所應該取得的主動權或者主動地位的；而這種夢想，它就具有着他所需要的那個主動性。因爲，人和詩，都不應該是『尾巴主義』的。

其次，文學是構成的藝術，所以，它要概括，也要想像；它要真實，也要虛構；它要現實，也要『第二種現實』和夢想。

那麼，想像，一方面它是人底經驗的再組織；一方面，它又是人所創造的新世界。鬪爭也是要求那個新世界；要再組織一個新世界。詩，同樣是要求一個新世界；要再組織一個新世界。

那麼，荷馬（Homer）是善於想像的；雪萊（P. B. Shelley）是善於想像的；瑪耶闊夫斯基和魯藜也是善於想像的。浮士德是富於想像的；新月集是富於想像的；西風歌和雲雀是富於想像的；我們底進行曲和穿褲子的雲是富於想像的；童話和醒來的時候是富於想像的，又是一個起點和鍛鍊還是富於想像的。不同的是時代和思想，從而，那想像所有的，那各各底風格或者傾向，也就各各地有了不同；但是，這想像，如果把它作爲一個詩的要素而論，那卻是任何時代、任何詩人和任何的詩所當然必須同樣具有的，不可缺少的。

附帶要說明兩點：第一、想像必須和現實充份結合，和它調和。第二、想像必須豐富，必須鮮美。第一點是要使想像取得它底真。第二點是要使想像得到它底力，它底美。

因爲，想像是一種心的活動；因此，它就容易『脫離現實，脫離羣衆，』而有了唯心論的傾向。如果這樣的話，這個詩人就是一個夢遊病者，一個空想主義者；這種想像，就是反現實的、反人生的東西，就不是我們所應該需要的了。作爲這個的例證，就有着太戈爾底詩。前面所引的宗白華底乞丐，如果從想像的角度來看，那也是這樣的。

其次，在詩，想像底貧乏，底庸俗，也是一件無可奈何的事情。作爲這個的例證，就有着臧克家們底詩。比方，前面所引的他底詩詩葉，什麼『搖擺着綠的手掌，』什麼『靈感抖動着翅膀，』什麼『萬片詩葉在半空發狂，』這一類的想像，實在是極貧乏也極庸俗的，詩既寫得枯燥無味，人也暴露出來妄想狂和寒儉相的。力在那裏？美在那裏？

那麼，專門抹煞想像是不行的；而專門放縱想像，也同樣要不得。

五 關於思想

關於思想，在詩，第一，是有沒有思想的問題。第二，是有了的，那是一種怎樣的思想的問題。

第三、是這個思想、應該怎樣有法的問題。

托爾斯泰說：「一切的藝術是宣傳。」

那麼，藝術，包括詩，是不可能也不應該不含有思想的了。

但是，那是怎樣一種的思想呢？

這種思想，就是羣衆觀點；就是階級立場。換一句話說：也就是所謂文學底『傾向性。』

所以，說這一首詩是無思想的或者那一首詩才是有思想的那種說法，在某一意味上，當然，是可以的，而且還是正確的；但是，如果是在一個真實的意味上，這句話卻又往往是並不妥當的。因為，無論在那一首詩裏面，那思想，在實際上，它總是或此或彼或多或少地存在着的；不過所有的，是這種思想本身底進步和反動、正確和錯誤、鮮明和曖昧、真實和虛偽、積極和消極、豐富和貧乏、藝術和非藝術的，這樣的差異罷了。舉兩個例吧：

你在橋上看風景

看風景人在樓上看你

明月裝飾了你的窗子
你裝飾了別人的夢

半畝方塘一鑑開，
天光雲影共徘徊。
問渠那得清如許？
爲有源頭活水來。

——卞之琳：斷章

——朱熹：觀書有感

那麼，像這樣的詩裏，到底有多少的思想呢？當然，這是一點也不可能用天平、尺、溫度表、幾何學等等來測量或者計算的；但是，那思想的東西，裏面，卻到底不是沒有的。

朱熹，大家都知道，他是一個理學家，他底觀書有感，是說理的；思想是在這裏，而且也很明白。

卞之琳，就要多費一點解釋了。——

這一首詩底意思，也就是卞之琳放在這一首詩裏的思想，是這樣的：你，自以為是一個在橋上看風景的人，但是在另外一個看風景的人看來，橋和在橋上的人也都是是一片風景，不過是這種風景；自然，你以為你是在看風景的，而並沒有想到你本身在別人看來也成為這種風景了，那是那個在樓上看風景的人也應該是如此的。那麼，人生是風景而已。明月是一個宇宙，現在，它偶然出現在你底面前，好像為了作為你底窗子底一種裝飾似的；而這是這樣一個良夜，坐在窗前望月的你，偶然也許正有所懷念了吧，懷念一個朋友，那個別人，但是別人這個時候卻睡覺去了，而且在做夢了，夢着你，那麼，你也就成為他底一種裝飾，好像明月成為你底那種裝飾一樣，裝飾了那個別人底夢了。那麼，人和宇宙，都不過是一件裝飾品而已。——這裏，實在就有着卞之琳底人生觀和宇宙觀，世界觀和世界感的；這位詩人好像這樣在向我們說：你看看，你想想，人生，它是多虛妄啊！而世界，它又是多空虛，多悲哀啊！那麼，大家何必呢！一切何必呢！人是什麼呢！你是什麼呢！

所以，在現代新興文學底諸問題中，片上仲強調了普列漢諾夫底一個說法；並且，他還深入一個本質的問題上面來，他這樣說：「無論怎樣的作品，都不可能是並不包含着一些思想的要素的東西。即使那作品好像毫不措意於思想吧，而是祇依靠着那種有形地的技巧所作成的時候，那『無思想底』的這件事本身，也就可以看做包含着特殊的思想的。就是，那意思，是在表明着一貫的世界觀之不必要的。」

而且，我們還可以這樣補充一句：那往往也是企圖用那種反動的藝術作品和藝術理論來解除我們底革命的思想的武裝的。即他們底意思是：藝術是神聖的，獨立的，自由的。因此，藝術就應該和思想無關，尤其和政治不相干。因此，藝術是藝術，而思想是思想，政治是政治。因此，他們就等於這樣向我們警告了，或者誘導了：如果藝術作品裏面放了進去思想，如果藝術理論裏面弄了進去政治的話，那就是藝術底墮落，藝術底破產了；你們從錯誤當中回過頭來吧，饒饒藝術吧，救救藝術吧，等等。他們底意思，簡單得很，就是如此；那麼，這豈不就是要我們放下武器來的事情嗎，並且，進一步來看的話，他們底這種態度，實際上，難道不也是一種特殊的

『思想』一種特殊的『政治』嗎？

所以，詩是不可能沒有傾向性的。但是，我們爲什麼又常常要說某些詩是沒有思想的呢？爲什麼又往往會聽到『這是無思想的呀』的談論或者批評的呢？這是因爲：第一、在一個特定的社會當中，已經有了一個特定的批判的尺度。第二、在我們底空前的思想鬭爭當中，也已經有了一種強力的思想要求。那麼，當我們遇到了某些作品，在那裏，如果所有的思想，並不符合同這種批判的尺度，沒有什麼好處，但是也沒有什麼壞處，那我們就說，這是『無思想』的。或者，那裏面的思想，雖然和這個特定的批判的尺度是相符的，但是它是太一般化了，太貧弱了，或者它是頗混亂的，頗模糊的，那我們也就會說，它是『無思想』的。這一切，並不是真正『無思想』，而是它和特定的批判的尺度不合，對於我們底強力的思想要求難以給與滿足罷了。

那麼，一切是有思想的；要思想的。一切藝術作品底價值，最終都是得經過思想的考察，都得要被思想所決定的。藝術的內容，一句話：它根本就是思想的內容。

那麼，要有思想，又怎樣有法呢？——

如同前面幾節已經反復說明了的，藝術，並不直接就是哲學，並不直接就是政論。雖然它們所要達到的，本來就是同一的企圖、同一的目的；但是，在效果上和方法上說，藝術又到底是藝術，在這裏藝術是一個特殊的部門，在這裏藝術有着它自己底特殊性。

所以，盧那卻爾斯基（A. Lunacharsky）在馬克斯主義的文藝批評之任務中，重複了和補充了普列漢諾夫說：「文學是形象的藝術，一切露出的思想、露出的宣傳底向其中的侵入，常常是所與的作品底失敗的意思……」不過普列漢諾夫這一規範，也不是絕對的；因為，例如雪楷特林（Shchedrin）烏斯班斯基（Uspensky）富馬諾夫（Furnanov）是都寫出了優秀的作品，而且凸出了堂皇的思想的。但是，他說：「除掉能夠有美學的、政論的性質的混合型的文學現象以外，別的就沒有了。而以全體而論，總之這是應當警戒的……被純政論的要素所充塞的藝術的文學，即使那判斷是怎樣地出色，也大抵是使讀者冷下去的東西。在蘇維埃國家和藝術中，盧那卻爾斯基又這樣說：「祇有滲透在我們底世界觀裏的藝術，這才能够造出真的煽動藝術。」但是，「以為祇有傳單是煽動藝術，而正式的繪圖並非煽動的者，那是

完全錯誤的。」

我們在這裏要補充說明一點：在詩中，如果思想是凸出的，如同瑪耶關夫斯基底作品，那是極好的；就是說，思想愈『出色』，作品也愈『出色』了。但是，『露出』並非就是『出色』。而且，『露出』往往所以不是成功的藝術創作者，倒並不是由於有了『出色』的思想之故，相反，那祇是思想『貧乏』了的結果；這，在德國底革命和反革命中，已經明白清楚地指出了出來的了。思想底『出色』是由於思想底豐富、充沛、活躍、緊張、真實、強烈之故；這樣的思想，它不得不流露出來，它一定會自然『流露』出來，因此那是藝術，而且還是『出色』的藝術。『流露』也並非『露出』。骨頭底『露出』祇是因為肌肉底薄弱之故；石頭底『露出』祇是由於土壤底礮瘠之故。所以，『露出』完全是一種貧乏，不但藝術是貧乏的，甚至思想本身也是一樣貧乏的之故。大思想家到處都是思想；例如馬克斯、恩格斯、伊里奇、約瑟夫，雖然他們不是文藝工作者，而且關於藝術的話他們說得也並不多，但是他們底每一句說話，每一個見解，卻超過了任何的藝術家，卻成爲現實主義的文學創作底指導原則，卻做了批判一切的尺度，

和發展一切的方向。這可見思想底『出色』可以籠罩一切，好像日光一樣，普照世界，既毫不勉強，也毫無做作，但是在政治和哲學也接受了它底光明，在藝術也吸收了它底熱力。因此，手中拿着『思想』而急於誇耀的，腦子裏倒是沒有什麼太多的思想的；手中拿着金錢而急於賣弄的，袋子裏倒是沒有什麼太多的金錢的。——這就是『露出』了。而並非『流露』的。臧克家底泥土的歌，就是標榜思想的，『標語口號文學』也是標榜思想的；但是這些，藝術上既失敗了，政治上也沒有勝利。

還有，不錯，盧那卻爾斯基在若干論點和一些觀點曾經是不正確的。那麼，我們在這裏也可以直接看看馬克斯·恩格斯底主張，那到底又是怎樣的吧。恩格斯在給攷茨基 (M. Kautsky) 的信中說：「但是我以為傾向不可以特別指示出來，而必須從狀態和行動中流露出來。」在給哈克耐斯的信中又說：「我決不責備你，怪你沒有寫一部純粹的社會主義的小說，像我們德國人所謂『傾向小說』那樣，以為一定要在小說裏面宣佈作者底社會思想和政治思想。我完全不是這樣想法在藝術作品中，作者底思想愈不露鋒芒就愈好。」（另一位譯者譯

作『作者底意見愈是隱藏，對於藝術作品也就愈好。』不知道原文怎樣。這裏，我是參照了兩種譯文這樣寫的。——壠）

而在馬克斯和他合作的德國底革命和反革命中，也同樣批判了『露出的思想、露出的宣傳；』而且，還指了出來這一切底根源，那貧乏或者虛偽。在這本書中，他們是這樣說的：「德意志底文學，蒙受了由於一八三〇年的事變而使全歐洲陷於政治激動的那種影響。幾乎當時的一切作家，都宣傳着一種生硬的立憲主義或者一種粗野的共和主義。這漸漸地養成了一種風氣，特別是二三流的作家們，一定用那引人注目的政治諷刺，以彌補自己底作品底粗糙。詩、小說、批評、戲劇，一切的文藝作品，都充斥着所謂『傾向，』即多少帶一點反政府色彩的怯弱的表現。」

另外，在文學和社會主義建設中，吉爾波丁也類似地而且具體地批判了當時的公式主義、教條主義。

這一切，是應該理解的；而且也不是太不容易理解的。

例如，讀卞之琳底斷章，人不是也往往有所愛好、有所迷惑的麼？但是，如果卞之琳不是這樣用藝術而是用『思想』直接向我們作那種『露出的宣傳』的話，說：人生多虛妄呀，宇宙多空虛呀，等等，那我們是沒有什麼可能被這樣吸引了的，人是會立刻掉頭而去的了。但是，這裏卻是詩，這裏他底思想卻是『隱藏』在藝術裏面的，所以，這裏他就有了了一種力量！這是因為，這個藝術，如果這不是武器，那它就是毒藥；然而，無論是武器吧，毒藥吧，它們都是那種作為文學的東西底力量的，即作用於我們和社會的藝術力量；也就是思想力量或者政治力量。在這裏，斷章，也很可以作為這樣一個有力的反證。

思想，在藝術，必須滲透於藝術；也必須溶解於藝術。

思想，在詩，必須充滿於感情；而且也必須消化於感情。

至於標語口號——

第一、有的標語口號可以是詩，而且正是好的詩。例如，發見於上海市的三·八節的那個

標語：

第二、好的詩也可以是標語口號，如同瑪耶闊夫斯基所說的：「詩歌是從一種傾向性的存在而開始的。」例如某些街頭詩，像前面所引的田間底援助這大山溝吧就很類似；這是因爲，在這樣的詩裏，有着行動的激情，戰鬥的號召，堂皇的政治性和簡練的藝術性是強力而樸質地結合無間了的。

第三、但是，一般的標語口號卻並不是詩；而空洞的政治概念就決不是詩。但是，這些，倒是這樣泛濫着的啊。例如，看看臧克家底反抗的手，和杭約赫底世界上有多少人在呼喚我的名字吧。一切是徒然的；也因爲那思想和感情都並非真誠的和現實的，都不是實在的和強力的，一切是矯揉造作，一切是自作多情而賣弄風流的。於是，那所有的，也單單祇是那種浮腫以至乾癟，卽一種歪曲罷了。

請看！

在臧克家和他底反抗的手，那種「露出的思想」露出的宣傳，在詩底題目裏就已經這樣

『露出』來了！

但是，那是怎樣的『反抗的手』呢？哦，原來，這『一雙反抗的手』居然也是『給了享受的人』以『一張口』的那同一的『上帝』所『給』的啊！

這應該叫做宿命論的。

在杭約赫和他底世界上有多少人在呼喚我的名字，那種『露出的思想、露出的宣傳，』甚至連他底『名字』裏也已經這樣『露出』來了！

但是，『世界上』的『人』是怎樣『在呼喚』他底『名字』的呢？自得其樂，『自求多福』罷了；甚至連『扛着墓碑的人』也『杭約赫！杭約赫！杭約赫……』地『在叫着』這位詩人底『名字』了呢！豈不可怪？豈不有趣！

這應該叫做廣告術的。

這一切，如果硬要說是『思想』，那祇有是那種市儈主義的思想。而我們，也就不可能不因此而想了起來馬克斯、恩格斯底德國底革命和反革命的。

啊，思想！

六 關於感情

詩的感情，最好的，應該就是『典型環境中的』典型情緒。

詩所以需要感情，因為這是藝術。這種藝術，正像托爾斯泰在藝術是什麼一書中所說的「是人們之間的一個交通的手段。」即爲了思想和感情底社會地傳佈的，那個特殊的手段。但是，在藝術，當然並非以感情無條件地代替了思想底位置的；可是，思想所有的說服力，在這個地方，卻是附帶着條件通過了感情所有的感染力，然後才發生它底作用的。比方，父親底教訓，在兒子常常是冷淡的；但是，父親當然是爲了兒子底益處的，而且，也可以說不是他沒有道理；不過，如果那是一個朋友底談話，即使所說的還是父親要說的，人又樂於接受了；並且，如果這個父親，不光是說理的，而是和兒子以一種親切的感情相處的，那他底說話對於兒子又可以取得一種效果的了。比方，藥是有益的，治病的，但是有的人生了毛病卻不歡喜吃藥；而醫生

的勸導和處方，醫生當然是自信那是很好的，病人又何嘗不相信醫生呢，可是要他來吃這樣的難於下嚥的東西，又使他皺眉和搖頭了；不過，如果把藥片做了糖衣，把藥粉裝好膠囊，把藥水和着些糖，即使原來那是極苦的藥吧，人也就能夠從容吞吃的了。這些比方，當然，多少總是片面的，跛行的。但是，在人與人之間，感情的東西，事實上倒也儼然是一種不小的勢力。而藝術，也正是在這些地方，取得它底作用，和它底發展的。那麼，事情是這樣的，藝術，照托爾斯泰底說法，那就必須人們「在自己底內部喚起了曾經經驗的感情；而且把這個在自己底內部喚起了之後，再借助被表現於運動、線條、色彩、語言的形象把這個感情傳遞出去，給別的人們也能夠來經驗這相同的感情，——藝術活動，這樣才成立。」普列漢諾夫在他底論藝術中，對於托爾斯泰底這個論點，他是完全同意的。藝術，一般地，是人們之間的這樣「一個交通的手段。」

路依斯(Louis——?)卻在一個相反的角度說了和托爾斯泰意見相同的話，他說：「對於政治的觀念和事件的一個深刻的感情，不必相同於那些僅僅祇是產生辭藻的『跟別人的爭論，』不成功的宣傳的韻文，就是這種辭藻底一個例子。這是詩人先自己已經經驗到動搖

或者信仰，就想使人相信的結果，否則，或者就是他不是——這位英國詩人，不知道是不是就是現代派裏的；也不知道究竟是他們當中的那一位。如果他是一個現代派的詩人，那麼，這個說法，很可能就是一種掩飾之辭，事情也就非常有趣了。但是，僅僅看這幾句話的時候，卻是中肯的和正當的。就是說：感情底虛偽和浮淺，不但是——一首詩底不可救藥，同時還是那裏面的思想底致命傷；不但是藝術底失敗，而且也是政治底無效。如果詩人自己都缺乏政治熱情，自己都沒有信仰或者不信仰的經驗，那麼，在詩裏面，所有的最多祇是那種政治概念，甚至還是一些政治術語；這樣的話，卻要『使人相信』，當然是很難的一件事情，因為，如果要『使人相信』，就得要使人感動。

那麼，詩是，更需要一種感情的了。

所以，詩就要求『筆鋒常帶感情』

所以，瑪耶闊夫斯基就要求『咆哮的語言』

所以，詩人就要有赤子之心。

而所謂詩的感情，換一句話來說：即作為戰士的詩人底戰鬥要求。因為戰鬥意志，在事實上，也正是一種戰鬥力！

那麼，那種『抒情的放逐』的說法，不過是取消詩的；甚至全面地取消藝術的；即解除自己底和文學底武裝的，並非單單祇是對於抒情詩的形式的反對。

要感情：要誠摯的感情，而不要虛浮的感情；要健康的感情，而不要疾病的感情；要充沛的感情；而不要貧弱的感情；而且，要大衆的感情，而不要小我的感情！

因為，祇有真正的歡樂才能夠給我歡樂，而不真的歡樂祇有使人冷淡或者疲乏；也祇有真正的痛苦才能夠使我痛苦，而不真的痛苦祇有使人討厭甚至發笑。

因為，如果是健康的，那哭泣也是使人健康的；而如果是不健康的，那歡笑也是使人不健康的。

因為，百萬大軍是雄麗的戰鬥力，而不是空洞的儀仗隊和閱兵式；烏合之衆是數量上的多數，而不是質量上的優勢。而且七首是那麼短小精悍，而原子能又那麼龐大驚人。

因為，『真理不屬於我，是屬於一切的人。』因為，我是一滴水：如果我屬於那個大海，那個高潮，我就成爲它們底力量；我也有了自己底力量。在這樣的場合，我使自己波動，而我這波動也使它們波動了；我以自己傾瀉，使它們汪洋，而它們，也就使我奔騰，使我浩蕩，使我廣大了。因為，我是在潮流的總的方向之中，我是在歷史和人民的大的運動之中。

冬天，在戰鬥裏

我們暫時用雪掩埋一個戰死的同志

雪堆成一座墳

血液渲染着它的周圍

血和雪相抱

輝照成虹彩的花朵

太陽光裏，花朵消溶了

有種子掉在大地裏

——魯藜紅的雪花

這是真誠而莊嚴的悼念，健全而樂觀的淚，強大集中的戰士底心，廣大相抱的人民和同志的愛。

只有我，能欣賞人類的脚步，
那無盡止的，如時間一般的匆促，
問他們往那兒走，說就在前面，
而沒有地方不聽見脚步在躊躇。
成爲盲人或竟是一種幸福；
在空虛與黑暗中行走不覺恐怖；
只有我，沒有什麼可以誘惑我，
量得出這空虛世界的尺度。

黑暗！這世界只有一個面目。

竟然也有人爲『黑暗』而痛哭！

只有我，能賞識手杖的智慧

一步步爲我敲出一片片樂土。

只有我，永遠生活在他的恩惠裏：

黑暗是我的光明，是我的路。

——杜運燮：盲人

這是矯情的讚美和感恩，病態的幸運心和優越感，『無物之陣』和無病呻吟的藝術品，『只有我』的世界觀和世界感。

這裏，我們還可以再拿一首同樣以殘廢者爲題材的詩來對照了看；題材是類似的，但是，方向卻是相反的了。

沒有音符。

而是野性的

原始的呼號

他·要·說·話·

x

顏色

x

他憎惡

聲音

他沒有

啞·子·是·不·能·說·話·的·麼·

呵

親·愛·的·兄·弟·

爲·什·麼·我·如·此·熟·悉·你·呢·

是·不·是·因·爲·



我也如你一般是

忍受着一切損害和侮辱

被不平的命運

扼住呼吸的啞者啊

——
綠原：啞者

在盲人，杜運燮雖然也好像是以第一人稱說話的，但是對於那種盲人，他底那種若有其事同情，其實，不過是從另外一個星球來看這個世界的旁觀。但是，在啞者，綠原卻是這一羣殘廢者底『親愛的兄弟』，他不但『熟悉』他們，不但同病相憐，而且他自己還是一個當事人，他和他們有着一種共同的『不平的命運』。綠原是爲了言論自由，於是有了要求，有了激情。杜運燮呢？他卻是一種『明眼人』似的，爲了安慰盲人，即爲了愚弄盲人；他底要求，那到底是什麼？——一切『盲目』

如果以那種市場上所標榜的『五千行長詩』而論呢。例如臧克家底吧：那顯著地以

『感情』的字樣爲專賣商標的，那『感情的野馬』者，『色情的瘦馬』而已，惡俗不堪的『感情』而已；而曖昧地鑲嵌了『子民』的字眼來證明人民身份的，那古樹的花朵者，也祇是塵封了的老人底畫像而已，疲乏透了的『感情』而已。感情——那是在那裏？並且，到底是什麼？

聽聽海涅(H. Heine)吧：他說：「民衆！三色旗馬賽……我是革命之子。給我鮮花，鮮花！我爲了戰死，用花環裝飾我底頭。給我用以歌唱戰歌的豎琴……我全身都是歡喜，都是歌唱！我全身都是劍，都是火焰！」

七 關於境界

詩底境界，是人底生活所達到的。

因爲，境界，是人底生活世界給詩所展開的藝術世界。

因爲，境界，這個詩底藝術世界，也正是人和他底生活底精神世界。

『紅杏枝頭春意鬧，』那境界，是一位尙書底那富貴榮華的生活所達到的。

『雲破月來花弄影，』那境界，是一位郎中底那瀟灑風流的生活所達到的。

而不論這個或者那個，這樣的詩的境界，總之是屬於士大夫而不屬於別人的。

所以，王國維以爲「著一鬧字而境界全出，」「着一弄字而境界全出矣，」祇是一種皮相之談，不着邊際，而不可能觸到本質的問題的。王國維底這樣的說法，原來，是從語言的拜物教的那傳統來的；而且，又是向技巧論的那方向去的。如果，境界不是這活龍活現的生活所達到的；難道，那無血無肉的技巧或者語言倒居然達到了嗎？

一切在生活。

否則，如果問題或者關鍵是在一字之間，那麼，這個『鬧字，』我們是也會寫的，這種『弄字，』大家是也一樣能夠寫的。爲什麼我們大家都不會有『紅杏枝頭春意鬧』的境界，又不會有『雲破月來花弄影』的境界了呢？這是很明白的，因爲我們和他們生活不同，因爲大家彼此生活不同罷了。並且，我們還可以看到宋代的詞人。在人間詞話中，王國維對於姜夔，曾經

這樣說到他：「古今詞人格調之高無如白石。惜不於意境上用力，故覺無言外之味，絃外之響。」因為他「有格而無情。」所以他「雖似蟬蛻塵埃，然終不免局促轅下；」因此即使「猶不失爲狷」的吧，到底「終不能與於第一流之作者也」了。從而對於他底詞念奴嬌，又說「猶有霧裏看花之恨；」即在境界上認爲「終隔一層。」但是這一首詞，它底第一句就是「鬧紅一舸，」即也是有着一個「鬧字」的。那麼，這兩個「鬧字，」爲什麼在宋子京就是「有境界」的，到了姜夔又成了問題似的？在同書中，對於蘇東坡底詞水調歌頭，王國維說是一「佇興之作，格高千古，不能以常調論也。」但是在這一首詞裏，也有「起舞弄清影」的句子；即也有這麼一個「弄字」的。那麼，蘇東坡和張子野底境界，是否是彼此相同的呢？當然不是的。蘇東坡底詞底境界是疏狂曠達的。即他底生活是疏狂曠達的。那麼，就是不修正王國維底意見，完全照他底批評而論，首先，那兩個「鬧字，」在宋子京就「有境界，」在姜夔就「終隔一層；」其次，同是一個「弄字，」在張子野底境界是這樣的，在蘇東坡底境界是那樣的；可見境界的問題，是不在語言而在人的，即不在技巧而在生活的了。

生活是屬於人的，即「有我」的。因此，所謂「無我之境」是也不合理和不可能的。「采菊東籬下，悠然見南山」那到底要有一個陶淵明在的。「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」也到底要有一個元好問在的。好像是在詩外吧，其實還在詩裏的。

綠原底嘆美國有被侵略和反侵略的戰士和人民在，王采底自傳，有覺醒了和覺醒着的個人和羣衆在，給戰鬥者、旗醒來的時候和預言，冀沔、化鐵、鄭思、紅蘆和牛漢，是都不但有「我」在而且有「我們」在的。

一步一個脚印，一個人一個陣地；因為這是現實的生活，這是戰鬥的時代。

而生活是戰鬥的生活，戰鬥是人民的戰鬥；那麼，戰鬥的，人民的，才是我們這一代底最好的，和最高的境界吧。

例如，以綠原底你是誰和唐湜底騷動的城而論：在騷動的城，我們所看到的，僅僅是方塊字底騷動，而在你是誰我們才感到了真正的不安，驚心動魄的人民和城市底陣痛和痙攣！爲什麼呢？

沒有大的生活，就沒有大的境界，沒有昂揚的戰鬥，就沒有深廣的境界。所以，僅僅細枝末節而說，這裏，兩者，也就顯然有着一個分野：

洋油箱，孩子們拖着你

正如拖着鋒利的犁

犁過大街，犁過城市的心臟

犁在人民的肩背上

中國呀，我底祖國，

在苦海底怒沫底閃射裏，

我們永遠記住

你底用牙齒咬住頭髮的影子。

——唐湜：騷動的城

——綠原：你是誰？

在這裏，或者，我們可以借用托爾斯泰對於安特來夫（F. Andrey）和契柯夫（A. P. Tchekhov）所說的話吧：在唐湜，『他想嚇我，然而並不可怕。』而綠原，『他不嚇我，然而很怕人。』那麼，以什麼達到詩底境界呢？技巧嗎？或者，方塊字嗎？宋子京底『鬧字』和張子野底『弄字』等等嗎？

八 關於風格

一首詩有着怎樣的風格，要看這個詩人有了怎樣的人格。這一個詩人底人格是這樣的，那一個詩人底人格又是那樣的；因此，這個人底詩風格是這樣的，那個人底詩風格又是那樣的。因為人底人格是彼此不同的，所以詩底風格也就彼此不一樣了。說得簡單一點：風格就是人格。

在關於普魯士最新審查條例的備忘錄中，馬克斯說：「真理不屬於我，是屬於一切的人。我是真理所有，並非真理是我所有。我底所有，單單祇是形式；形式是我底精神底的個性。」作

風卽人。』(La style c'est l'homme)』這是說：真理是大家的，一般的；但是形式卻是我個人的，特殊的。也是說：在一個詩人，他底詩能夠反映出來大家所有的真理，可以體現出來一般的真理，原來是通過了這個詩人個人自己底形式才反映出來的，通過了他底『精神底的個性』卽他底特殊的『作風』而體現出來的事情。

勃蘭台斯(G. Brandes)在十九世紀文學底主潮中，當說到施來該爾(A. W. Schlegel)的時候，是這樣說到這個詩人對於自己底風格的理解的：「……在布格爾(Birger)底影響下面，他把技術底完整看做一種純外部的特質，那是可以由極力的修飾而獲得的；他現在看了出來完整的技術是有着一種內在的本源的，那就是在實際上的風格底統一是被一般的精神之鑄型所限定的。」這是說：在施來該爾，起初，以爲風格是『純外部的特質』的，卽以爲那是一個『技術』問題；但是，這位詩人現在已經明白了，原來這風格，『是有着一種內在的本源，』卽被這個人底『精神之鑄型所限定的』東西了。

這種『精神底的個性，』或者『精神之鑄型，』對於詩人來說，就是他底人格；對於詩來

說，就是它底風格或者『作風。』

中國也有這樣的話：所謂『文如其人，』或者『人如其文。』就是說：『文』和『人』是統一的；風格和人格是一致的。

那麼，對於風格，我們這裏就可以得到這樣的結論了：首先，風格在『人；』其次，這是這個『人』底這個『形式，』即他那特殊地體現了真理的『精神底個性，』是內在的東西和本質的東西，而不是『外部的』東西和『技術』的東西；最後，即使好像這還是和『完整的技術』有關的問題，但是，它到底並非『一種純外部的特質，』而完全是一個詩人底特定的『個性』或者『精神，』是這種東西在體現了真理的時候的呈現和煥發，所謂『真體內充，大用外腓。』說得簡單一點：風格，就是在一首詩中的人格底表現。

所以，袁子才也說：「詩在骨，不在格。」『骨』是人格，『格』是格律；即詩是在人底內部的東西，而不在詩底外部的格律以至技巧。

因此，如果沒有完全的人格，詩是也不會有完成的風格的。

因此，如果沒有自己底個性，詩是也不會有特殊的風格的。

因此，從技巧也不可能獲得詩底風格；從模倣也不可能得到自己底風格。因為：技巧不是『內在的』而是『純外部的』；因為技巧既不是『人』又不是『我底精神底的』的『形式』之故。因為：模倣是抹煞自己去學習別人，並不是通過自己去表現真理；因為模倣是沒有自己即沒有了『我』，沒有『個性』即沒有了『我底所有』的『形式』之故。

模倣，是如同雨果（V. Hugo）所說的，不過是「一個作家祇是奴隸式地，在追蹤着旁的作家所遺在路上的足跡」的事情。因此，他當然就不能夠有他自己所開闢的『路』了，甚至也就不可能有他自己所有的『足跡』了。而且，我們大家都知道的，所謂奴隸，是一種沒有自己底人格的人物，他底人格是完全隸屬於他底主人的，他不過是他底主人底財產，完全像牛呀馬呀一樣的；他不但在經濟地位上是完全附屬於『別人』的，甚至在『精神』狀態上也是同樣附屬於『別人』的，因此，他是別人『所有』的，並不是他自己『所有』的，並且他還是『一無所有』的。不過，一個寫作上的奴隸即模倣者，比較那種真正的奴隸即經濟地位上的

奴隸，是也有一個不同之點的；而且這個不同之點是頗關重要的。即：經濟地位上的奴隸是一個被壓迫階級，一羣被統治者，他們所以來做奴隸，是一件不得已的事情。但是，模倣者卻並非如此的，他們好像志願軍，好像歸化民，他們是自願去做奴隸的。這樣看起來，可以說：一個詩的模倣者，是更沒有『人格』的，是更沒有獨立的『我底精神底的個性』的人物了！

但是，模倣也是有兩種的。一種是像前面所說的，『奴隸式』的；這種模倣，一方面是沒出息，一方面是虛偽，所以青野季吉說：「模倣就是虛偽。」

另外一種模倣，卻又是兒童和青年底一種成長運動，一個生長過程。我們常常在兒童底遊戲當中，看見他們學習成人底行爲，學習貓捉老鼠，學習火車開行，等等。這是他們在吸收生活知識，在探求生活認識；所以，這在兒童，是爲了開闢自己的，爲了豐富自己的，爲了成熟自己的，爲了理解世界的。他們雖然幼稚，他們雖然模倣，他們自己卻是主人，他們自己就要發展，他們底個性既正在形成，他們底精神又爲了獨立。

兩種不同的模倣底要點是：詩的模倣者所拋棄的是自己和真理，他們在模倣中停止了，

滿足了，動也懶得動一下，完全暈眩於別人底足跡所遺留下的豐富和光彩。而兒童和青年，他們所捨棄的是旁人，所追求的是真理，一步一步地向前走去，永遠無所謂滿足，也永遠沒有止境。

但是，在詩中，人們是多少歡喜做模啊，祇是貪圖取得旁人底光榮，而一點也不願意拿出自己底力氣。至於追求自己和追求世界的事情，大家是不注意做的，而且是不打算做的。

看看下面的詩吧。唐祈拿了旁人底帽子來戴了，跟着別人底足跡在走了：

過去的時間留在這裏，這裏

不完全是過去，現在也在內膨脹，

又常是將來，包容了一切

.....

× × ×

所有的終極，都該從一個

起點分叉，離開原來的這裏……

× × ×

過去的時間留在這裏，這裏

不完全是過去，現在也在內膨脹

又常是將來；包容了一致的

方向……

……炫耀的太陽光那樣閃爍

映照在我們空間前前後後

從這裏到那裏。

也摘錄一點艾略忒(F. S. Eliot)看看：

現在的時間與過去的時間

在未來的時間裏也許全是現在的。

——唐祈：時間與旗

而未來的時間也包容在過去的時間裏。

X X X

這裏是一個分離的地方

以前的時間與後來的時間分手於

.....

X X X

忽而在一片太陽的光影裏

.....

現在很快，這裏，現在，往往——

可笑的，這荒涼的可悲的時間

伸向前前後後

——艾略忒：燃燒了的諾頓

艾略忒底學生兄弟麼？如果時間與旗不過是艾略忒底鏡子裏面的影子呢，——影子，它

就根本沒有真實的『個性』也就沒有任何真實的『形式』。那麼，風格在那裏？

況且，無論如何，不管在哲學上和在政治上，不管說詩還是說『人』，艾略忒也不是一個這樣值得尊敬的人物，也不是一個什麼值得崇拜的大師。但是，在這個例子裏，唐祈底醉心於艾略忒，卻到了這樣的地步：他不但模倣了他底詩，甚至也模倣了他底語法和字彙；而且，不但剽竊了他底意匠，甚至更反芻着這個意匠。這怎樣會有風格？這不過是人格底貧困或者『虛偽』罷了。

不但世界是豐富的，個人自己是也同樣豐富的。當人『是真理所有』的時候，這個『人』他就被這個真理所豐富了；而這個被真理所豐富了的人自己，他也當然能够燦爛輝煌地呈現出來他個人所特有的人格或者個性，並且足够把他這特有的『精神』或者『形式』反過去豐富世界的。這種詩，才是他底詩。

所以，馬克斯這樣說：「就使是一滴露珠吧，映照在太陽光裏，也將呈現出來無限多樣的色彩的。」一滴露珠都可以有『無限多樣的色彩』，即『無限多樣的』風格，那麼，人和詩，應

該也就一定會有一『無限多樣的色彩，』即一定要有『無限多樣的』人格或者風格的。

詩底風格祇有從人底人格來。

因此，技巧既達不到什麼風格，模倣也得不到這個風格。

但是，學學唐湜底驚歎之聲吧：「啊，好奇怪的風格！」這種驚歎之聲是裝做懂了風格而又祇有眼花撩亂的一個結果。

一九四九，三，二一。風雨樓。

後記

這不是一本『新詩作法入門』之類的書。我不願意讀者貪小便宜。對於讀者，我也不願意幫助市儈主義。

這也不能夠是一本『辭源』一般的術語，基本的概念，以及書中所引用的別人底話，這裏都沒有可能儘量解釋和引伸。我祇是企圖提出一些詩的問題，和讀者一同來解決它們。而且，由於篇幅上的限制，有的問題我不得不跨越過去；而所談到的東西，我又不得不努力壓縮它底內容。

這就很難弄得通俗了。何況，問題和問題底提法，又是新的。所謂『不熟，不懂。』但是，問題既是存在的，而它底解決又似乎不是無益的，那麼，『萬事起頭難，』我祇有和讀者一同向前行進。

我底企圖是：批判技巧論，機械論，特別是觀念論。這是爲了詩的緣故，爲了問題的緣故，而且，也爲了生活和戰鬥的緣故。

還要附帶說明的是：即使是在談形式的場合，我也企圖和讀者一同追求那個本質，達到那個本質。

作者 三月二十一日

入 和 詩

著者	阿 壠
發行人	賀 尙 華
發行者	上海書報聯合發行所
發行地址	上海福州路379弄12號
定價	元

中華國民卅八年六月月初版 • 三千册





上海書報聯合發行所

出版各書

世界名著譯	思想與科學小叢書	其他新書
戰爭與和平(上、中、下) L·托爾斯泰著 董秋斯譯	唯物論和唯心論的歷史觀 康士坦丁諾夫著 靜觀譯	帕爾瑪宮闈秘史 司湯達爾著 徐遲譯
希臘的神話和傳說(上下) G·斯威布著 高寒譯	邏輯的發生發展及其法則 哥爾薩諾夫著 靜觀譯	一個女人翻身的故事 阿壠著
格列佛遊記 英·綏夫特著 蘇橋譯	自然辯證法 庫爾薩諾夫著 靜觀譯	解放區晉察冀行 周而復著
十日談 薄伽丘著 蘇橋譯	進步觀念在社會發展中的作用 康士坦丁諾夫著 王易今譯	
托爾斯泰新傳 英·茅德著 董秋斯譯	生物學上的鬥爭與發展 萊森科著 仲文譯	

中華民國玖拾玖年

陸

購買

國家圖書館



004048476



11

詩
4.20

籍