

小說月報叢刊第四種

日本的詩歌

上海商務印書館發行

歌 詩 的 本 日

1924

The Short Stories Magazine Series
The Poetry of Japan
 The Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十三年十一月初版

此書有著作權
 翻印必究

回(小說月報叢刊)日本的詩歌(一册)

(每册定價大洋壹角)
 (外埠酌加運費匯費)

編輯者 小說月報社

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市商務印書館

分售處 商務印書分館

北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江
 濟南 太原 開封 鄭州 西安 南京
 杭州 蘭谿 安慶 蕪湖 南昌 漢口
 長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣
 福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南
 貴陽 張家口 新嘉坡

目次

日本的詩歌……………周作人（一）

日本詩人一茶的詩……………周作人（二四）

日本文壇之現狀……………李達譯（四四）

日本文壇最近狀況……………曉風（七二）

附錄

日本的小詩……………周作人（七九）

日本的詩歌

周作人

小泉八雲 (Lafcadio Hearn) 著的 *In Ghostly Japan* 中，有一篇講日本詩歌的文，說道——

「詩歌在日本同空氣一樣的普遍。無論什麼人都感着，都能讀能作。不但如此，到處還耳朵裏都聽見、眼睛裏都看見。耳裏聽見，便是凡有工作的地方，就有歌聲，田野的耕作，街市的勞動，都合着歌的節奏一同做。倘說歌是蟬的一生的表現，我們也彷彿可以說歌是這國民的一生的表現。眼裏看見，便是裝飾的一種；用支那或日本文字寫的刻的東西，到處都能看見；各種家具上幾乎無一不是詩歌。日本或有無花木的小村，却決沒有一個小村，眼裏看不見詩歌；有窮

苦的人家，就是請求或是情願出錢也得不到一杯好茶的地方，但我相信決難尋到一家裏面沒有一個人能作歌的人家。」

芳賀矢一著的國民性十論第四章裏，也有一節說，——

「在全世界上，同日本這樣，國民全體都有詩人氣的國，恐怕沒有了。無論什麼人都有歌心（*Utagokoro*）。現在日本作歌的人，不知道有多少。每年宮內省（即內務府）進呈的應募的歌總有幾萬首。不作歌的，也作俳句。無論怎樣偏僻鄉村裏，也有俳句的宗匠。菜店魚店不必說了，便是開當舖的，放債的人也來出手。到處神社裏的扁額上，都列着小詩人的名字。因為詩短易作，所以就是作的不好，大家也不妨試作幾首，在看花遊山的時候，可以助興。」

這詩歌的空氣的普遍，確是日本的一種特色。推究他的原因，大約只是兩端。第一，是風土人情的關係。日本國民天生有一種藝術的感受性；對於天物之美，別

能領會，引起優美的感情。如用形色表現，便成種種美術及工業的作品，多極幽雅纖麗；如用言語表現，便成種種詩歌。就在平常家庭裝飾，一花一石，或食用事物，一名一字，也有一種風趣，這是極普通易見的事。第二，是言語的關係。日本語原是複音的言語，但用「假名」寫了，却規定了一字一音，子母各一合併而成，聯讀起來，很是質樸，却又和諧。每字都用母音結尾，每音又別無長短的區別，所以叶韻及平仄的規則，無從成立，只要順了自然的節調，將二三及三四兩類字音排列起來，便是詩歌的體式了。日本詩歌的規則，但有「音數的限制」一條；這個音數又以五七調爲基本，所以極爲簡單。從前有人疑心這是從漢詩五七言變化而出的，但英國亞斯頓（W. G. Aston）著日本文學史，以爲沒有憑據，中根淑在歌謠字數考裏更決定說是由於日本語的性質而來的了。以上所謂原因，第一種是詩思的深廣，第二種是詩體的簡易；二者相合，便造成上面所說的詩歌普遍的事實。

二

日本各種的詩歌，普通只稱作歌（*Uta*）；明治初年興了新體詩，雖然頗與古代的長歌相似，却別定名曰詩。現在所說，祇在這歌的範圍以內。日本古時雖有長歌旋頭歌片歌連歌諸種形式，流行於後世的只有短歌及俳句川柳這三種了。

長歌用五七的音數，重疊下去，末後用五七七結束，沒有一定的句數；短歌只用五七五七七，總共五句三十一音合成，所以加一短字，以示區別。旋頭歌用五七七的兩行，合作一首；這十九音的一行，分立起來，便是片歌，但古代多用於問答，獨立的時候很少，所以還是旋頭歌的聯句罷了。連歌便是短歌的聯句，大抵以百句五十句或三十六句爲一篇。以上各種詩形，從前雖然通行，後來都已衰歇，所以短歌便成了日本唯一的歌，稱作和歌，（*Waka* 或 *Yamato-uta* 卽大和歌）或單稱作歌。

短詩形的興盛，在日本文學上，是極有意義的事。日本語很是質樸和諧，做成詩歌，每每優美有餘，剛健不足；篇幅長了，便不免有單調的地方，所以自然以短爲貴。旋頭歌只用得三十八音，但兩排對立，終不及短歌的遒勁，也就不能流行。後起的十七字詩——俳句川柳——比短歌更短，他的流行也就更廣了。

詩形既短，內容不能不簡略，但思想也就不得不求含蓄。三十一音的短詩，不能同中國一樣的一音一義，成三十一個有意義的字；這三十一音大抵只能當得十個漢字，如俳句的十七音，不過六七個漢字罷了。用十個以內的字，要抒情敘景，倘是直說，一開口便完，所以不能不講文學上的經濟：正如世間評論希臘的著作，「將最好的字放在最好的地位」，只將要點捉住，利用聯想，暗示這種情景。小泉氏論中有一節說道，——

「日本詩歌的美術上的普通原則，正與日本繪畫的原則符合。作短詩的

人，用了精選的少數單語，正同畫師的少數筆畫一樣，能夠構成小詩，引起人的一種感情氣分。詩人或畫師，能夠達這目的，全憑着暗示的力量……倘作短歌，想求言詞的完備，便不免失敗。詩歌的目的，並不在滿足人的想像力，單在去刺激他，使他自己活動。所以「說盡」(Itakiri) 這一句話，便是批評毫無餘蘊的拙作的字樣。最好的短詩，能令人感到言外之意，直沁到心裏去，正如寺鐘的一擊，使縷縷的幽玄的餘韻，在聽者心中永續的波動。」

有人說這含蓄一端，係受漢字的影響；其實是不然的。日本雖然間用漢字，也是訓讀居多，至於詩歌裏邊，幾乎沒有音讀的漢字。而且漢字與日本語，只是音的單複的不同，意義上並無什麼差別：譬如中國的「鶯」，就是日本語的 Uguisu，音數不同，却同是指一隻黃鶯；在單音的「鶯」字裏面，不見得比複音的 Uguisu 含蓄更多的意義。若說詩歌上的運用，Uguisu 一語佔了一句的大部分，不能多

加許多屬詞，所以有讀者想象的餘地；不比五言中的一個鶯字，尚可加上四個字去，易有說盡的弊病。總之這含蓄是在着想措詞上面，與音的多少並不相干。日本詩歌的思想上，或者受着各種外來的影響；至於那短小的詩形與含蓄的表現法，全然由於言語的特性，自然成就，與漢字沒有什麼關係。

若說日本與中國的詩異同如何，那可以說是異多而同少。這個原因，大抵便在形式的關係上。第一，日本的詩歌只有一兩行，沒有若干韻的長篇，可以敍整段的事，所以如長歌恨這類的詩，全然沒有；但他雖不適於敍事，若要描寫一地的景色，一時的情調，却很擅長。第二，一首歌中用字不多，所以務求簡潔精鍊，容不下故典詞藻夾在中間，如長歌恨裏的「鴛鴦瓦冷霜華重，翡翠衾寒誰與共」這樣的句子，也決沒有。絕句中的「孤舟簑笠翁，獨釣寒江雪，」略像一首詠冬季的俳句，可是孤獨等字連續的用，有了說盡的嫌忌。「漠漠水田飛白鷺，」可以算得極相

近了，差不多是一幅完全的俳句的意境。但在中國這七個字算不得一首詩，因為意境雖好，七個單音太迫促了，不能將這印象深深印入人的腦裏，又展發開去，造成一個如畫的詩境，所以只當作一首裏的一部分，彷彿大幅山水畫的一角小景，作為點綴的東西。日本的歌，譬如用同一的意境，却將水田白鷺作中心，暗示一種情景，成為完全獨立的短詩：這是從言語與詩形上來的特色，與中國大不相同的地方。凡是詩歌，皆不易譯。日本的尤甚：如將他譯成兩句五言或一句七言，固然如鳩摩羅什說同嚼飯哺人一樣；就是只用散文說明大意，也正如將荔枝榨了汁喫，香味已變，但此外別無適當的方法，所以我們引用的歌，只能暫用此法解釋了。

三

日本最古的歌，有古事記中須佐之男命的一首短歌，但他還是神話時代的人，古事記作於奈良朝（640—780 A. D.），只是依照古來的傳說錄下，原不能據

爲典要；若在歷史時代，神武天皇（650 B. C.）的著作，要算最早了。奈良朝的末葉，大伴家持編了一部萬葉集，凡二十卷，所收長歌短歌旋頭歌共四千五百首，爲日本第一的歌集。以後每朝皆有勅選的歌集，加上私家的專集，其數甚多。德川末期（1800—1850）香川景樹排斥舊說，主張性靈，創桂園派；但到了末流，漸漸落了窠臼，專重形式，失了詩歌的生命。明治二十五年（1892）落合直文組織淺香社，發起一種革新運動，後來就以他的別號爲名，稱作荻之舍派。從這派出來的有與謝野寬及晶子、尾上柴舟、金子薰園各家，都是著名的歌人。現代的新派和歌，大抵皆從這幾派出來的。

新派的歌與舊派的區別，並不在形式上面：這兩派一樣的用三十一音的文字，用文章語的文法。但新派的特色，是在注重實感，不偏重技巧這一件事。與謝野晶子說明這實感的條件，共有五項，便是真實、特殊、清新、幽雅及美。倘是很平凡浮

淺的思想，外面披上詩歌形式的衣裳，那便是沒有實質的東西，別無足取。如將這兩首歌比較起來，便可以看出高下。

(1) 樵夫踏壞的山溪上的朽木的橋上，有螢火飛着。

香川景樹

(2) 心裏懷念着人，見了螢火也疑是從自己身裏出來的夢遊的魂。

和泉式部

第一首只是平凡無聊的事，第二首描寫一種特殊的情緒，就能感動別人：是詠螢的歌，却大不相同。香川是十九世紀上半的人，又曾經開創新派，不經意時便作出這樣的歌來；和泉式部是八百年前的婦人，上邊所舉的一首歌，因為着想真實，所以便勝數籌。因此可以知道，歌的新舊，重在這表現實感上，生出分別，並不專指時代的早晚。不過同一時代的人，在同一的空氣中，自然思想感情也有同一的趨向，成了一種風氣，便說是派別。若是着想平庸，漸漸流入形式的一路，那就成了舊

派，雖然不必墨守那一家的成規，也自然失其獨立的價值了。

新派歌人的著作，原是十人十色，各有不同，但是感覺銳敏，情思豐富，表現真摯，同有現代的特性。今將現代的歌抄錄幾首譯解於下——

(33) Noroi-uta Kaikasanetaru Hogo torite, Kurokikochô-o

Osaenuru Kana! 拿了咒詛的歌稿，按住了黑色的蝴蝶。

與謝野晶子

關於這一首歌，著者自己的說明是，「我憎惡陰鬱的家庭；我憎惡逼迫我的俗惡的羣衆。我的心裏充滿了咒詛的氣分。現在見了一隻黑的蝴蝶飛來，便覺得這蝶也可惡，用了傍邊放着的歌稿將他按住。這稿就是近來所作充滿了咒詛的歌的草稿。（此處特錄原文表示本來的形式以下均從略）

(4) 比遠方的人聲，更是渺茫的那綠草裏的牽牛花。

前人

這一首裏將遠方聽不清楚的人聲，比淡淡的顏色，視覺與聽覺混雜，便是現代文學上所常見的「官能的交錯」。

(5) 秋天來了，拾在手裏的石子，也覺得有遠的生命一般。 前人

(6) 臥在新的稻草上，恍然聞着故鄉門前田裏的水的香味。

與謝野寬

(7) 晚間秋風吹着，正如老父敲我的肩一樣。 田村黃昏

這是形容秋風的微弱和孤寂。

(8) 出了後門的紙障，在黑暗的路上漸漸消滅的覆盆子的聲音。

前人

覆盆子實係酸漿，結實同鈕釦一樣大，民間婦女採來將他的肉擠去，只剩一個空殼，放在口內輕咬，使空氣進出，Ghughin 的作聲，當作遊戲。

(9) 不必憂傷，倒出酒來，將來便把酒蓋我的遺骸。 前人

這歌寫出現代人的心裏的悲哀，想借了歡樂逃避悲痛，成了一種厭世的樂天，歌裏就寄寓這種感想。

(10) 宛然是避去的人一般，燕子在門前的河上，不觸着水面，輕輕的掠過。

三島霞子

(11) 終日撞窗上玻璃的蜜蜂，正如我徒然的爲了你煩惱。

藤岡長和

以上所舉幾首的歌(3—11)，都是有現代的特性的著作。日本藝術家的感受性向來比中國更爲銳敏，近時受了西洋的影響，更有變化了。小泉氏在所著的 *Exotics and Pestropectives* 中論日本詠蛙的詩歌的一篇文章裏，說及這一件事道，——