



詩和人

著 壇 阿

詩 和 人

著 壠 阿

上海書報館聯合發行所

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

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？詩底散文文化不是並不妨礙詩仍舊是詩嗎？如果詩底散文文化，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

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，那是祇在個別的場合才是如此的；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，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？能够嗎？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？能够嗎？可以嗎？或者，把他還原為猿人嗎？把他降低到鴨子嗎？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