

抗戰詩歌講話

其苦叫痛着？
就是在時代的
高位的時候。

(14 Point 字粒)

— 1938 —

蒲風 著



詩歌出版社出版

龍門漢觀

寫 在 前 面

詩人，愛好詩歌的人，對於詩歌理論都不能漠視，反過來，要是詩人要想真正做個時代的詩人，他更加不能不有借重於理論的幫助。

不幸的是幾年來都少得有出現這類的東西。因之，大家都感到苦悶。

現今，可欣幸的是我自己不憚於獻醜，在「現代中國詩壇」甫出版之際，又復編印出了這冊不成器的東西。雖然明知各篇之寫出時間不是同一，而又沒有兼顧到各篇的關係性，聯絡性，因之各篇間難免不有些少地方有雷同之處。然而深信其中總有可供大家參巧的地方，在大家尚覺不到優美的糧食之前，也就管不了它是那麼粗糙而提供出來了。

沒有人作開始，大家也就不曾有興趣來湊熱鬧，要是這冊集子，能引起大家的興趣，給我與嚴明的指示，確當的批判，甚至更加下一決心另外產生傑作，則更是我所願望的事！

集中，除「詩歌大衆化的再認識」一篇外，都是去年抗戰前後的創作。本來尚有一篇已附刊在「鋼鐵的歌唱」裡的「怎樣寫國防詩歌」可收進在一起的，但因為該書已

行發得相當普遍了，因之便已作罷。如有沒有讀到的，覺
來一看則更能窺個全豹。

對於諷刺詩寫作的研討一方面，早就想爲文論及，惜
迄今還是沒有成爲事實，這是一件憾事。——但願最近的
將來，我會有機會彌補這種缺憾。

其他方面的不夠尚多，但「行到做到」目前只能就此而
止。希諒！

該當向大家鳴謝的是熊琦兄替這冊集子幫了很多忙。
在抗戰時期的經濟困難中，不斷的印制詩集論文集，本來
不是容易的哪！

蒲 風

一九三八年二月廿七日仍未出發防地前

目次

現階段的詩人任務

担起國防的任務來

創造新形式

投進集團生活及組織裡去

關於前線上的詩歌寫作

熱情蓬勃

必須大衆化

內容・形式的統一化

內容・形式的多樣化

表現具體化

抒情單純化

簡短・有力・街頭詩

現階段的抒情詩

抒情詩在現階段的重要性

抒情詩是什麼？

現階段的抒情詩

關於抒情詩寫作法的意見

真實性的更深的發掘



由單純到具體

掃除觀念的機械的公式化

由實際生活中建立新形式

偉大雄渾的想像以及想像的形容

目前的詩歌大眾化諸問題

問題的開始

五七言定形律非大眾形式

時調小曲之非革命性

活潑的歌謠形式

詩非即是話

創造新形式

詩歌大眾化的再認識

前言

國防文學與詩歌大眾化

我們面對着大眾

新形式的建立

實踐上去檢討批判詩歌大眾化

× × ×

封面設計……H.F.

現階段的詩人任務

詩必得有詩的熱情和基於藝術手法的而又屬於現代語言的詩的語句。我們可以朗讀，朗讀出來大家理應能夠懂；然而，決不是普通的交談的平淡的說話。

因之，雖然談到「歌大衆化」，而朗讀詩，方言詩，離開了詩的本質，便會沒有意味。

我們的生活的值得驚嘆，決不是因為在生活的一切家畜般的雜亂的層中，都是非常豐饒而脂膩。而祇是在那衝破這一層的，光輝、健康而創造的成份，是在不斷地唱着凱歌而發育這一點。

——高爾基——

我們生存在意氣消沉的時代，我們被封鎖在懷疑之中，在冷靜的薄光之中過日子。把這些東西一掃而空之後，我們須要用希望來修飾人生，用活動來推進人生，用思想來提高人生，把我們的生活改造成更合理的，生動的，複雜的東西，這正是我們的義務。

——高爾基——



把握住現實，爲現實而謳歌吧！』這已是非常普遍的說話了。但是，通過詩人的手法，儘管詩人可以有本領來

把平凡的實現形象化起來而成為極有興趣的產物，作為新時代的新詩人，我們却另有積極的更重大的任務。因為高爾基說得好，「我們的生活的值得驚嘆，決不是因為在生活的一切家畜般的雜亂的階層中，都是非常豐饒而脂膩，而祇是在那衝破這一層的，光輝・健康而創造的成份，是在不斷地唱着凱歌而發育這一點」。（幼年時代）

我們新時代的詩人不能光是陷於現實的泥沼裡，而是應該活躍在指導現實，謳歌或鼓蕩現實，咒咀或憤恨現實，鞭打或毀滅現實裡。

作為現階段的一個詩人，他應該是時代社會的預言家，時代的先驅者。

為此，即使是太平時代，我們來記憶起高爾基的這些話語也是很有意義的，高爾基說：

「我們生存在意氣消沉的時代，我們被封鎖在懷疑之中，在冷靜的薄光之中過日子。把這些東西一掃而空之後，我們須要用希望來修飾人生，用活動來推進人生，用思想來提高人生，把我們的生活改造成更合理的，生動的，複雜的東西，這正是我們的義務。」

高爾基是始終教訓我們「前進」「向上」，走向偉大光明的。

然而，正因為透視過了現實，我們抉發了現實的骨子，我們深分了解了高爾基的話語，我們通過了辯証法唯物論的判斷，我們找出了當前的最逼切的主題——那一切線索的總樞紐，最先待解決的總關鍵，（無論戀愛自然死都包括在內）我們萬衆一心地呼出一聲：

中華民族自由，解放！

我們明白地認識了誰是我們目前的眼中釘，我們深深感到了日本帝國主義不獨只割掉我們的耳朵，即今併吞了東四省，還捻住了我們的鼻尖，牢牢地抓住了束縛我們的不平等條約的線索，等待任何一個美好機會來整個剝奪我們的皮和肉，甚至還預備把我們連骨也嚥吞下去。我們不僅聽見了東北同胞的水深火熱中的呼聲，不僅看見了許多甘願爲虎作倀的傀儡，我們還聽見了日本兵在我們土地上操演橫行，或逞兇的槍聲，砲聲，也還看見了各地層出不窮的販毒，走私，以及大日本浪人的無恥的狂暴行動的踪影。同時，我們的眼睛和耳朵又更放到東北義勇軍的浴血抗戰的消息裡，各地抗敵運動的如何展開，如何慘遭無知長官的壓迫裡……。但是，也無時無刻不想到我們尚沒有鋼鐵的海岸線，（當然，敵人也不會讓我們隨便建造）沒有屢經鍛鍊的衆多的壯丁隊，我們的交通，重工業在戰爭

的接濟上，敏捷性上成問題。也就是說國防的建設，經營亟待積極辦理。

我們更加理解我們已有三百萬的耐戰的軍隊，有怒潮般的抗敵的民氣。雖無國防建設尚待積極施行，却也稍爲有點準備，任何時候都可以把抗敵戰爭爆發。——就是說，我們不能再不抵抗的地拱手奉送半寸的土地。

此外，我們不僅更加要了解一切國際關係，而且我們的眼睛耳朵，除了辨認誰是友誰是敵之外；也無妨投射到日本帝國主義以及一切法西斯蒂國家的勞苦大眾的掙扎，反抗裡。我們要曉得我們一團被壓迫者有十二萬萬五千萬。

正如高爾基的自我解說：「我是粗惡的政治家」，不懂政治社會經濟，我們怎能做一個時代先驅者？——根據目前的如上所說的現實，我們新詩人應該徹頭徹尾是一個戰鬥士，但有時是政治家，有時是組織家，教育家……我們爲中華民族解放而盡一切義務。

因之，作爲中華民族之一員，我們隨時都應該是「以我們的武器當我們的歌」；而依據一切實際的工作或觀察，體驗，反應，我們作爲詩人之一員，又任何時候都可以是，應該是「以我們的詩歌當武器」。這就是說：沒有真

實的生活寫不出真實的詩，我們的優美的國防詩歌，不在空洞的意識觀念上出發的抗敵吶喊中，而在一切真實的抗敵生活及其觀察，體驗，反應上。

簡單一句話，現階段的中國詩人任務是反帝反漢奸，（自然，也應反對被作為帝國主義侵略利用或掩護的一切封建勢力營壘。）

其次，創造新形式也是我們新詩人的任務之一。

我們要真正認識：自由詩是我們唯一的武器！——內容形式有不可區分的密結性，內容形式當隨日新月異的社會現實的發展而發展，自然不能不破棄一切定形的形式的柵。

「現代派」「新月派」的詩人不太要求獨特的形式變化，就是突了圍的他們裡頭的一位詩人臧克家也始終沒有變換過他的腔調和音節，而且事實上他們一團無日不在尋求定形律。表面上他們自炫為他們的東西是純粹的詩，事實上，我們必得嚴正地指出，他們簡直一貫的寫着「不變的身邊雜事，戀愛心理的加工，孤獨，末梢神經，無意味，感覺的些微的時代着色」（森山啓）。他們的那種題材，那樣的處理方法，那般的世界觀，不僅沒有什麼時代的躍進的波浪，比起他們先一代的外國布爾喬亞詩人（他們所師敬

的)的自由詩與旺時代，真不禁令人有「只有形骸」之感。他們既需要「超現實」，他們便只好失落了時代性，因之也就無怪其永遠走着一樣的，逐漸趨於定形律的新詩形式。

我們是現實社會的耳朵和眼睛。我們共有着的是時代的心臟和腦袋。因之，我們跟着社會現實而前進，而爲先驅，而任用最新的武器——採用了最廣大的無所不包的自由詩新形式。

然而，正因爲我們負有時代前驅的使命，正因爲我們的預言不能落空，我們密聯着一切實踐行動，而且我們以呼吸着大衆的氣息爲榮寵。我們真正認明了我們的讀者是廣大無數的勞苦大衆，而且深深了解了我們卽應是勞苦大衆裡之一員，我們不外作了大衆之一員的，或衆多勞苦大衆的所要抒唱出來的心聲。因此，居於大衆與我們詩人個體之不可分性，我們又充分認識了我們的新詩歌的新生命。

我們要求新形式，我們要求大衆化！

五年前我們對於新詩歌的正式有過這樣的意見：

1. 舊瓶裝新酒，模倣舊形式，用歌謠詩調教育大衆，鍛煉自己。

2. 批判採用舊形式，接受一切長處，踢棄一切贅述及

呆滯強湊的不近真實的成份。

3.創造新形式——以容易使人了解，聽得懂爲主要目標，

只求其能現實，無拘於表現或歌唱，抑或敘述。

而，這三項工作是全時展開來做的。但是其中我們十九是拚命集中努力於第三項的工作裡，因爲誰也不用指謫便會明白那是新詩歌的出路。不過，每逢紀念日，我們也寫一些「五更調」「泗洲調」「孟姜女尋夫」……一類的東西；鄭震擅長於曲，更產生了幾首彈詞，並且，跟卽大家都初步踏上了第二項，我們踢棄了一切贅述及呆滯強湊的不近真實的成份，（可參閱「新詩歌」旬刊或月刊）然後又更深一層地邁進了批判採用舊形式的長處的路上去，在「新詩歌」的「歌謠專號」上既露了些微的新形式的眉目，後來，出現了「茫茫夜」裡的「農夫阿三」，近年出現了溫流，他寫了許多合於大衆化口吻的新詩歌的新形式，我們真實地認識了我們已創造了大衆化的新形式，我們的道路是正確。

現今，大衆化的新詩歌的新形式是建立而且日益鞏固了。在詩集「我們的堡」「鋼鐵的歌唱」「搖籃歌」「冷熱集」「海燕之歌」「路工之歌」「戰前之歌」「太平洋上的歌聲」「最後

的吼聲」及「生活」之大部分裡儘管我們還會感到有所不夠也罷，這條大路業已相當平坦快要可通最新式的戰鬥機械了。

我們都是多方面展開工作而又用工作來教育大眾及自己的。努力的實踐已付與了我們差堪滿意的成績。

然而，正因為我們所建立起來的新形式仍然是自由詩并非定形律，也許許多人對此會眩然而辨認不出。但是，只要你稍為留意一下，把上述諸作品跟「望舒草」新月詩選」比較比較，智慧一定會告訴你，你不曾受騙的。

至於關於新形式的創造，——附帶我在此特別強調一說——在因內容的多樣而主張形式的多樣性的大前提下，適切利用歌唱與表現的唯一利器是最要緊的。為此，我在此呼出一聲口號來盼望一切詩人同志注意。這句口號是：

「打起熱情來！」

我們都得明白，如果不通過你的情感，現實便只是現實它們也許更適切於作為小說，戲劇的資料。然而，我們是詩人，我們在同一的現實上要寫作新詩。我們要在平淡的現實故事裡燃起興趣，我們更要在血肉模糊的淒慘局面中燃起火熱的同情，我們得盡量利用詩人感覺的靈敏性。這個時辰，個人不能脫離社會國家而存在，敵人殺了我一

個人，割了我們一塊土地，都等於殺害了自己的親人，或割了自己的皮。

死了一個高爾基，全世界的文人莫不同聲哀悼，死了一個魯迅，我們都感覺到一種莫名的失了導師的悲哀。而新近我們中死了一個溫流，由南而北，在許多不認識他的詩人中，都已感到了失了一臂（優良的友伴）的痛苦和傷悲。——這些是造作的嗎？個人是聯繫於整體的，我們作為詩人委實是應有感到這些悲哀的。我們要有偉大的同情。

同樣，我們才能因敵人殺了我們一個，屠戮了我們一村一鎮，佔領了我們一省數省；或者是強奸了我們的姊妹，毆打了我們的兄弟……；而燃起憤恨與勇敢的戰鬥意識來。

「詩人是情感的」（莫泊桑）。詩人的工作不是硬做詩，而是把自己的感情抒寫或歌唱出來，同時為了真實便力求表現的有力，遇到而且具體。

這麼一來，才一方面可以使我們的歌唱成為武器，一方面又使我們認識了蓬勃的時代的感情的波浪，真正會淹沒「新月派」「現代派」的非戰鬥性的諸形式。

為此，我們要求集團的生活，只有集團的生活能建立起集團的感情來。

再其次，作為現階段的詩人任務。下面仍有幾點值得注意。

不過，最先我們必須認識：詩人除了——枝擅長於寫作歌外，他的一切一如常人正如魯那查爾斯基批評歌德一樣，歌德也不外是一位庸俗者。

正因為我們一如常人，一切常人的生活，只要性能所近，我們都可參加，我們需要社會的集團生活。而又以有抗敵意識的生活為尤其重要。像軍訓，救護隊……都是我們所需要的。

除此，我就要說到我們詩人本身的組織工作上來了。——這也是我們的集團生活，而且我們必需在這些組織裡教養大眾，同時又讓大眾來教養我們自己。

第一項，組織詩歌座談會。

詩歌座談會是隨便的研究和練習寫作的團體，不必採用一切庸俗的契約形式，但都出於興趣所鍾的結合。在這個座談會裡我們大別可做如下的工作：1 詩壇消息報告、2 朗讀創作、3 中心題目的研究、4 關於出版物或特別指定的詩刊的檢討、5 其他。在可能範圍內，我們也許還可以每次指定一人作具體的理論報告，但題目既須切要，而且千萬不能使聽眾打瞌睡，不然寧可不要。

至於創作的傳閱以及互相交換意見，那自然也是座談會的主要工作，人數少時可以列入議事程序裡去。而，在平時，我們只需要一個理事會，總理一切。（有出版刊物時自然可以有一個編輯委員會，但有時亦可由理事會兼理。因為理事會平常只負責召集開會及準備會場一切事項的職責並不繁難）。

會期，通常都是兩星期一次。

在這裡我們歡迎老詩人來座談，同時也歡迎新學寫詩的人來參加。結果老詩人能夠時常呼吸着青年詩人的氣息，而新詩人也逐漸可以學習一點理論和積習一點寫作經驗。

第二項，組織讀詩班，新詩朗讀會。

我們的對象既然是大眾，我們便應該想法子把詩歌拿到大眾裏頭去。在那裏，歌謠容易記，可以教育他們，使他們識字，也可以讓他們聽點東西回去。這樣，在大眾裏頭，我們可以體驗得出我們的作品大眾化的程度，可以逐漸改進。

為此，必要時也許得產生一些時調小曲一類的舊瓶新酒的東西，用以引起他們的興趣。但也可以聯繫到下述的第三項去。

第三項，組織歌咏會。

能夠唱「大路歌」「義勇軍進行曲」「搖籃歌」……自然他們也就容易接近新詩。而目今歌咏會之深分得到民衆歡迎、便證明了我們的詩歌的大衆化性。（聶耳由「新詩歌」上採用了「碼頭工人歌」「打磚歌」「賣菜小孩歌」，新近的許多歌詞都是新詩人的東西居多。）在這裏，我們的新詩人才真會感到有真生命。

這末兩種工作，可在學校、民衆教育館、青年會、工廠……裏見機施行。然而，必須解決的條件是，我們不能沒有一些優良的朗讀家，歌唱能手。沒有適當的人員時，我們還得在座談會裏艱辛煅鍊出來。

此外，全國必須有一個統一的詩人協作會詩歌運動的總樞紐，而各地的分會或詩歌座談會必須與之取得聯絡，那是不待解說。但是最主要的還是上述的諸工作，因為那樣才會有新詩歌運動的燦爛的復興期。

作爲現階段的新詩人的確不容易，然而我們得努力，努力，第三個努力！

一九三七年六月六日於廈門

關於前線上的詩歌寫作

直截了當地說：現階段的中國詩人任務與使命是中華民族自由解放。

在如今的抗敵的砲火聲中，我們詩人中如果再有「第三種人」存在，大批製造出說風涼話般的純粹詩（？）來，那簡直是羞恥。——既然他懂得寫詩，他理應曉得「詩歌，是直接地抒達人們的感情的，而且是，直接地激動人們的感情的」（穆木天）。除了本身是涼血動物，在萬千男兒抱着真理的火把跑上日本帝國主義者的猛烈的砲彈射擊中，在數百萬酷愛和平的老百姓慘遭敵機的毫無人性的殘酷轟炸下，請問，曾有幾個人沒有「惻隱之心」？真正是一個「人」，誰不會發揮他的偉大的同情——？我們的生活被密織在如此的多難，但最足使我們走向偉大的時代環境裡，既然我們整個中華民族都浸浴在抗戰的怒濤中，我們承認我們是「人」，是最有敏感性的「詩人」，誰說我們不是理應煽起熱烈的抗戰的感情來？

今有人焉，整天想像着自己是世俗所網羅不到的，而爲了必定要逃避現實，便整天唸着：「我是比天風更輕，更輕，是你永遠追隨不 到的」（戴望舒）請問，他是不是，」

社會人」？究竟是「人」是「鬼」？（我們可否就是這樣地讓他自己以及他的夥伴們永遠「由黑茫茫的霧，到黑茫茫的霧」（戴望舒），而且不斷絕他們這種人鬼不分的思想對於一部分青年的危險？）

爽快，坦白原是我們的特質，在此中華民族危難關頭，我們毫不推却責任的說：肩起中華民族解放的重担來！因為我們看清楚了前途，我們不能只作「物傷同類」或慈悲的惻隱之心的傷感；我們要如德國熱情詩人海涅之為祖國而熱情歌唱：

丟棄那柔嫩的蘆笛吧！

丟棄那牧歌風的氣味吧！

你是祖國的喇叭！

你是臼砲！你是加隆砲！

吹吧，響吧，轟吧，殺吧！

每天，吹吧，響吧，轟吧！

直到最後的壓制者的遁逃——

只僅歌唱這個傾向罷！

顯然為中華民族自由解放，這便是我們的「傾向」，這便是我們的第一義性（最前進性）的歌唱。

不錯：即今天在廣州，有集中在「廣州詩壇」「努力」下

的詩人們；在廈門，有集中在「廈門詩譚」下的詩人們；在上海，有集中在「高射炮」及一切小型文藝刊物下的詩人們；即在各處（都市抑或村鎮）也有集中在報刊下的一批新詩人們；大家都爲此第一義性而歌唱着了。然而，配合起整中華民族的抗敵高潮來，這却不能不說已是十分薄弱的。何況，由於尚未十分武裝大家的腦袋，一部分作品尙是相當幼稚呢！

但是，在目前這麼一種情況之下，詩歌却的確是最有效果的東西了。你不看見許多政論家也寫作詩歌嗎？——因此，我們來談論到在前線上的詩歌寫作，却是十分有意義的。

關於我們理應爲當前的第一義性而歌唱，其理由上邊我們已有解說，而目今我們所要注意到的，想來該是怎樣來爲第一義性，而歌唱的問題！

關於這一點，索涉到怎樣運用你的藝術手法通過所被你把握住了的現實，和因是而燃燒起來了的熱情，而表達出你的主題意識，和怎樣使你的感情傳達到大家而又怎樣可以打起他們的心波來諸問題。而我們首先不能不注意到的便有兩要件：

第一、熱情蓬勃——

要使別人直接地被你的感情所激動，你必得真正抒唱出你的熱烈的心聲來。即本身不能不有爲第一義性的現實情況而燃燒起來的熱情。爲着充實這一點，直接關聯於詩人的行動，詩人必得直接參加一切與第一義性有關的集團生活，而且保持詩人的能動性，經常置身於羣衆之中，建造起集體化的感情來，實際體驗着一切羣衆的生活來。

我們當不會忘記新詩的開山大將胡適曾寫過「炸彈幹，幹，幹！」的詩句，而那時他正做着新文化運動罷？也不會忘記郭沫若爲我們寫出了許多慷慨激昂的詩句，後來，復又因參加國民革命軍的北伐工作，轉而在一九二四年，一九二八年間完成了「前茅」「恢復」上的許多吶喊的詩句罷？此外，像殉難了的殷夫，病死了的馮憲章，及蔣光慈，也莫不都有勢若懸河驟降的奔波情感；而這些情感之波也莫能否認都是由於他們之曾置身於羣衆社會裡陶煉於生活裡而得來的吧！

第二期「詩歌雜誌」上有「我決不投降你們」一首長詩，雖然主題不是對準日本帝國主義而發，然而這種熱情的洪波是極能感動大家的。茲剝錄末一段以供參考：

我決不投降你們！

× × ×

我不怕！

我已經決定了自己的生命！

× × ×

我願流盡我的血，

我願迷息了我的聲氣，

我願斷下了我的頭顱，

我願你們去殺死我的母親！

我願你們去毒害我的愛人！

我願犧牲了自己的一切——一切！

然而——

× × ×

我決不投降你們！

× × ×

我決不投降你們！

× × ×

從我的心底裡，

掀起巨浪樣的怒吼！

用我們的心，

撞响意旨的血鐘；

向世界

向宇宙

向人類之羣

我要喊出我的心願！

× × ×

直到我還有一絲氣息；

直到我還有血的流動，

直到我的喉音嘶啞，

直到我平躺在墳塋裏，

然而我還要利用最後的一瞬，

我要喊——

× × ×

我決不投降你們！

自然，這首詩比起惠特曼的「敲吧！敲吧！鼓呀！」來，還是遜色的，但是，目今の現實却的確要求我們產生一些惠特曼，或瑪耶闊夫斯基……的。沒有新的惠特曼，瑪耶闊夫斯基担不起現階段詩人的偉大的任務。

第二、必須大衆化——

就在上面曾引述過的海涅的那一首「傾向」的後尾，他還補上了兩句，這兩句話非常有意義。即：

但是，你的詩，

當儘量大衆化！

所謂大衆化，是指識字的人看得懂，不識字的人也聽得懂，喜歡聽，喜歡唱。

爲着履行這個條件，我們便必得完成這些工作。即：

一、用現代語言，尤其是大衆所能說的語言，爲此，新詩人得積集一些大衆的語彙。二、用自己的口去朗讀，使能充分有朗讀性。三、可能歌唱的，最好能便於大衆合唱的。

完成了大衆化的工作，一首詩才真正會產生力量。我們之說要以詩歌當武器，它是廣義的解釋，包含鼓起我們的勇氣諸方面的。在此，便非通俗化不能成功。

事實上，我們的寫詩并非爲了消愁，排遣。我們是對準大衆吹送喇叭，我們的任務是要大衆都清醒，奮勇前進，踏着時代的潮流的。

只要我們認清楚了我們的任務，我們便會決不拒絕大衆化，而且必須大衆化，力求大衆化的。

除了這兩個要件之外，我們探討到正面的題目來，我們首先不能不注意到的是兩個「一如二，二如一」的要求。即：

內容・形式的統一化

內容・形式的多樣化

在首項，是指我們的第一義性的內容，應配與足能表現此第一義性的內容的形式而言。也就是針對現有詩人中之嘗有所偏，致令不能十分完成己身的任務而提說。我們當記起：新月派始終偏重於格律整齊的形式，「現代」派却始終偏重於追求神秘的感覺，和朦朧的夢幻。而自命為轉向過來了的臧克家，雖然較有一些現實內容的把握，却老是拘泥於由新月派裡竊取過來的形式，不夠表示時代的力量。你曾看見臧克家寫出過慷慨激昂的歌唱嗎？

爲了表現第一義性的重要，爲了我們的任務，爲了藝術作品之必須藝術化，我們需要內容，形式的統一化的。

所謂內容・形式的統一化，是指某一內容只能採用某一適當的形式才能表現週到而十分傳神有力；某一形式又非配與適當的某一內容不能成功而言哪！

內容形式的調和即便是內容，形式的統一。

而且在事實上，執行了第一條件，我們便多少實施了第二項的要求的。——顯然，我們是能動性的詩人，我們不會老是抱着一個骷髏而跳舞的呀！

即是說，我們要在各種各樣的現實內容裡找尋第一義性的歌唱，而爲了這種內容是各種各樣的，所以我們的形

式也就不能有所不同，只能一樣的要求多樣化。我們明知直接上前線殺敵最是能致敵人於死命的，然而；假如我們能夠組織起大批民衆，使能爲前線戰士作後備，假如我們能夠鼓吹生產，使前線的士兵同志及其家屬沒有飢餓之憂；假如我們能夠打消敵人的團結力量，使我們的戰士少遭遇他們的野蠻打擊……………我們不是也可以殊途同歸，而目標則一嗎？這樣，我們會害怕沒有多樣的內容可供寫作嗎？

內容是要形式去適應的，內容已多樣化，形式爲了必須跟內容調和，統一，不也就多樣化了嗎？

在此，我們無妨寫前線的士兵生活，戰爭情況，勝利頌讚，無妨寫農工的生活，如何的爲侵略者所擾害，掠奪而憤激。無妨嘲笑敵國人民之如何被蒙蔽，受欺騙，也無妨害如今大家是怎樣武裝了自己，要爲抵抗暴敵而疆場馳驅。因之，我們的形式也就無妨是抒情的，敘事的，諷刺的，擴而大之，更是什麼大衆合唱詩，史詩，劇詩，敘事詩，故事詩，政治報告詩，未來派詩，散文詩等等。

但是，爲了表現的精緻，有力，週到，在寫作方法上我們又要求：

表現具體化

抒情單純化

這又好像是對立的東西，其實又是互相關聯互相爲用的，我們要表現，歌唱某一現象，某一現實故事，對於真實的發掘，典型人物的把握，典型人物的個性的探求，却不能不力求其週到具體。使活生生的事物活躍在我們腦海裡，心海裡，然而，縱使是一篇長詩，我們却也要求其能有單純的抒情，因爲抒情在詩作中是不能有少，而萬丈高樓從底起，舉一動百，縱是可以牽連到非常複雜的諸方面，總不是沒有頭緒，沒有鋼骨的。

而，目今，在抗敵的砲聲中，簡短的形式又最爲必要。不僅是爲了紙貴，時空上的不允許；而，在詩作上，本來要長其不能再長，短其所不能再短；精煉，簡短熱情却更加有力。

簡短，而有單純的抒情，也即是適當地已把某一事物某一現象具體化，那怕十行八行，甚至少至三行，四行，（由於過去的四句的七絕，五絕，惠特曼的二行，四行，以及四行以內的小詩，我們深曉這是可以有爲的。）它們會有力量的。

我們爲什麼不把詩歌簡短到標語傳單般的在街頭張貼及散發呢？

朗讀詩，政治報告詩，也許不能不稍爲拖長，然而，警句，或是使人提精會神的句子，不拘其是諷刺抑或正面的吶喊，歌唱，表現，這種簡短的詩的製作是有意義而且逼切需要的。

譬如，下列的幾句，在效驗上，也許是不能否認的：

黑夜裏東洋鬼子的飛機在天空裏飛，
飛，飛，飛來飛去找尋投彈的靶子。
是誰做漢奸敢射放火球火箭指示目標呀，
我們趕快搜索出來撲殺他，撲殺他吧，
不然，他生卽我死，廣州會成爲死都市！

又如說：

到壯丁隊受軍訓去吧！
到壯丁隊受軍訓去吧！
不然，日本鬼子打來了怎麼辦呢！
——老母，嫩妻，弱弟都得在他們手下死。

我想，總不致一如普通的宣言傳單之不會惹起市民，尤其是工農們的注意的吧！

假如，利用歌或謠的形式，不就很有力量了？

此外，他如無妨配與適當的雄渾的想像或想像的象徵的形容，以及注意創造的精神，那是不消解說的事，因爲

現實材料，感情，意志，（人生觀）想像合作而用文字表現，歌唱出來才成爲一首詩，詩與想像是很有密切關連的。雖然，我們反對一切神密的夢幻。

至於創造精神，那是一切文學者的份內的事，不過尤其是詩人，有時都是連題目都得相當注意到的，瑪耶濶夫斯基的詩題有「褲子裏的雲」等，不是新穎嗎？

現階段的抒情詩

抒情詩現在階段的重要性

不消說，抒情詩始終還在詩的分類上佔了一個很重要的位置。雖然，由於詩歌的發展，進化，人們把抒情詩由媽媽的地位降到敘事詩（epic），劇詩（drama），諷刺詩（Satire）教訓詩（didactic）等做了姊妹，儘管敘事詩及劇詩的旺盛曾一度拂開了人們的熱愛，她始終不弱她的光輝的色澤；她反而在敘事詩及劇詩的衰退以後，更深一層的起了人們的愛好熱。而在中國，她甚至始終獨自的在詩壇上保持，發射她的光芒，在過去作為子孫的詞曲，也只有更加增強了她的高踞寶座的地位。

然而，科學的發達，進展，散文化的傾向，使人擔心主觀的詩逐漸走向了滅亡的路，這也許不能說是沒有道理。儘管業已有人指明了新詩也會跟着科學而進展，可以寫飛機上的鳥瞰，輕氣球上的遨遊，也可以寫宇宙間的一切。一面對着現實，多的正是無窮的日新月異的材料。而，無疑，現階段的抒情詩，起碼跟以前應有了種種變異，這是顯明的事件。

在藝術作品的同須通過作者的客觀中的主觀的情緒上

，說抒情詩之日益於頹滅亡，這顯是然「杞人憂天」。自由詩的鼻祖惠特曼，在他引用了如下的一位批評家的話語「因為對於科學的特殊的傾向和要吞盡一切東西的勢力，不出五十年，就沒有讀詩的吧」後，他說了這幾句話語：「然而我是預想着正相反對的方面。我以為毋寧是詩的天才應該向前發展，更強固的，更廣大的新地盤在發生着，不，已經被形成了，」而在事實上，他的「草葉」(Leaves of Grass)及代的許許多多的自由詩，業已證明了他的話語之確當。近年，日本詩界對於抒情詩人海涅一而再地研究，檢討；去年春，蘇俄作家同盟理事會審議「詩的問題」時，對於「社會主義抒情詩」跟敘事詩的開發之重要特別同時提起；在我，我倒覺得這實在是抒情詩的吐霧芬芳的新世紀。唯其詩歌是主觀的情感的流露，在這個偉大的時代，我們能夠看出現階段的抒情詩的真諦。

展在當前的問題，顯然不在抒情詩的救亡（因為她從未亡過）一項，而是：我們該當怎樣跟舊的關於抒情詩的唯心論或機械論者們作清算？我們該當怎樣認識抒情詩？我們該當怎樣闡明現階段的抒情詩的本質？——接着才又就是而對寫作法發表一些意見諸問題。

二、抒情詩是什麼？

最先，我們要來談論抒情詩，就不能不了解什麼是抒情詩？

不錯，抒情詩的存在是極明顯的，而且我們也深曉抒情詩跟音樂有關係。但是，要想找個適當的定義却是難乎其難，有人說：「抒情詩者，可以說是音樂般的表現出來的文字，而受着橫溢的情感與諧和的音調所支配的一種形式」。(Ernest Rhys) 有人說：「抒情詩是一種情境或一種願望的反映」。(Schöcher) 又有人說：「一切的詩歌，都是模擬古典的抒情詩的形式，一切的短詩，表現着作者的脾性，感情，其聲調有如音樂一樣的委婉，吾人遂稱之爲抒情詩。」(Bred)

……這些解釋反正有的是，究竟誰是誰非，誰也不敢武斷。不過我們有必要來曉得這「抒情詩」三字的原義。「抒情詩」是 Lyrical 的義譯。這個字，不僅只是詩的一種形式

，而且也當解作是詩的一種性質。希臘詩人 Pindar 在他的一首短歌中，曾說這個字是從「Lyric」一字變出來的，初解作伴奏音樂而唱的一首歌；繼則解作暗示着這種原來伴奏音樂的形式的一首詩；又繼則更廣泛地解作一首詩而具有音樂的性質者；最後，則當作純粹的個人的詩解了

○而 Francis T. Paigrove却認定這個名詞「是暗指着每一首詩，都注在一種單純的思想，單純的感情，或單純的情境的上面去的。」

了解了這些，接着，我想我們不妨歸納一個如下的關於情詩的概念：

一，「單純，敏感，熱情」的特質。

二，有諧和的音調，多是可歌可唱的。

三，可以有優美的形式，常是比較簡短的。

進一步，明白了抒情詩的概念以後，我們就不能不注意到把抒情跟敘事絕對的對立是不對。雖然敘事詩重於客觀的見識，而抒情詩重於主觀的觀察；敘事與抒情却常是互相混雜的。人們可以把自己做主而在大自然上盡力描摹，這大自然的描寫上的自己的姿態，仍然應當歸屬於抒情詩的範圍。而敘事詩雖以智為主，而按照詩的本義，決不能沒有主觀的情緒。敘事詩內常有抒情的對話便是顯明的證據。

過去的詩人，學者，對於抒情詩的解說，嘗過分加重抒情詩的「幻想」和唯我主義。這實是不了解對立中的統一律，對於抒情詩出於機械論的觀念論的錯誤。現今的一些詩人，放棄了整個實現，只來些戀愛心理的加工，個目的

孤獨，以及其他神秘感覺，——他們的詩歌的取材的根源，實在就是基於他們的這種認識態度。

由此，當我們明白了新的抒情詩應在敘事與抒情的交流中建立後，才容易來談論我們所需要的現階段的抒情詩

三、現階段的抒情詩

藝術是在人間的生活現實中存在的。

假如抒情詩僅是表現藝術家個人的幻想，此外別無其他；那麼，除了作者以外，大家也會不理解，燃燒不起與味來的吧！——也就是抒情詩之決不得稱為藝術作品了吧！

抒情詩的意義是在其存在於許多不同的人類中之共通情調和形式裏。換句話說，就是存在於已賦與他們了的，精神活動的同一，或類似的關係那一點上。詩人把人類的這個共通性，依由感情方面相互理解的一致，或由他在各方面所喚起的共同情感，公然地明顯地結合，聯絡。同時，詩人把這些人的精神的局面，導入於幽深闊廣之他們的精神的近似性的同一傾向，導入於他們的集團的社會的關係的確實性之同一傾向。

所以，好的詩歌，必是因其能與社會集團裏的諸份子

的諸感情有最大關聯，而，爲作爲社會集團之一員而抒情而歌唱，這是我們來談論現階段的抒情詩時最先必得闡明的首要的事件。

其次，正因爲詩歌之誕生跟社會勞働是十分密切，其進展（無論內容與形式）之應該依由社會進展而進展，自可無須解說。一如大家所知，詩的韻律，原是依由勞働行爲而直接規定。在封建貴族的手工業的社會下，詩歌有一定的外形的韻律，在近代的資本主義社會下，有自由詩的「自由律」（內面律）乃至「新格律」「散文詩」等。但時常仍保存某一部分。一度被破壞了的詩的形態，其後還得殘存其弱力。古詩五絕，七絕，律詩，詞，曲，的形態，在今日都只僅存着殘命。

原始的乃至封建的詩的形態，決不得成爲資本主義社會以後的支配的詩的形態。現階段的抒情詩，必得批判的地接收，採用舊的一切詩的諸形態，而依由於新興勢力而發展，而建立自己的新姿態。我們要求內容與形式的合一；現階段的我們的抒情詩，決不能棄去了內容而空談形式，同樣，也不能不顧及詩之所以爲詩，而光談內容。

所以，現階段的我們的抒情詩，必得配合着現在的偉大的時代，這是我們來談論這個問題時，次要的必須了解

的要件。

但是，爲了時代，爲了現實社會之有階層區分，而詩人原本是被尊稱爲時代社會之前驅，我們便不能不從社會進化的觀點來歌唱最有進步性（第一義性）的事實，（類如現今的國防 歌的提倡與發達）。我們是有我們的世界觀和立腳點的。

淺顯一點說來，這就是我們應該有目的地去歌唱。也無妨說就是下面的一段海涅的詩中之所謂「傾向」的「傾向」：

每天，吹吧，響吧，禱吧！

迄於最後的壓迫者的遁逃——

只僅歌唱這個傾向罷！

我們十分了解：第一，誰也不曾在不想歌唱時歌唱，誰會真正沒有意圖而做詩呢？別人在「消遣」「娛情」，而我們不外是明白地把社會動向指出來了罷了。第二，事實上，有閒詩人又何嘗不曾公然的地或戴着假面具地爲他們所屬身的集團而歌唱呢？純粹詩不是純粹演習着他們的麻醉對手階層的頭腦的一種毒藥嗎？

所以，認清楚了一切，我們毫無疑義地，爲目的而歌，爲「傾向」而唱，而這是在我們來談論現階段的抒情詩時

，我們必須認清的第三項要件。

第四要認清的是現階段已不是個人主義的時代，我們既以集團的情感爲情感，以大衆的生活爲生活，以大衆的行動爲行動，作爲現階段的抒情，最適切而有力的莫如大衆合唱詩。大衆合唱詩可以整個的地把握複雜的社會現實姿態，大衆合唱詩可以更集團的地，力學的地加入演劇的要素而歌唱。大衆合唱詩是最適切於現階段的勞働階級的形式，也是反個人主義的即集團主義詩歌的唯一形式。

不過，第五，我們難能每篇詩作都是大衆合唱詩，無疑，自由律始終是我們的利器。

許多自由詩被寫得無聊化，那並非自由律本身之壞，而是詩人本身之不善運用。爲着大衆心理感情的把握，爲着採用大衆中的言語，爲着詩歌的大衆化，其實，我們也唯有拿自由律做武器。不過，我們說自由律是現階段的詩的唯一武器，決不是說我們可以遺忘抒情詩的音樂性，我們却還是主張盡可能地要可以歌，可以唱的東西。

唯，在這裏提起了抒情詩之音樂性，我們不能不更加把歌謠時調等留意。歌謠時調在統治者的直簡接的歌手矇蔽下，勿論如何它們曾顯現許多真情實景，勿論如何它們保留了許多大衆化的根性。而我們爲着顧慮到現階段的大

衆的文化水準，爲着符合現階段的抒情詩的真諦，爲着建立抒情詩的新形式，我們不能不多多考察，研究，在實踐中去作體會。我們要把原是抒情詩的歌謠時調轉化到新的抒情詩的階段。

新的洋入股學習洋化我們並不反對，但是以其只重洋化，搬入那些唱，石一般的一句，我以爲却不如把歌謠時調體會，（自然，這是重於形式的批判的採取）。因爲對於大衆，歌謠時調是有那麼長久的根基而容易符合大家的脾胃。

所幸的是近年在這方面努力的已證明上述的理論的正確。越過了完全模倣舊形式的難關，如今我們的新詩壇已有了新的世紀。——這是最後一項值得我們去注意的事體

至於寫作法，以後在另章再行談到。

關於抒情詩寫作法的意見

不消說，整個社會現實都是我們寫作抒情詩的好資料。我們的詩材，不僅不是神秘的靈的空想界的東西，而且以其說是上述的東西，不如說只是一切普通的現實——平凡。唯現階段的抒情詩。我們應有我們的世界觀，我們應有我們所要歌唱的目的，傾向，在平凡的現實及現實故事中去剪裁，組織。這些，以前我都已經指出過了。

所以，我們的唯一手法，毫無疑問的應是新現實主義。

明白了這個大前提，下面我且拉雜地拿幾個要點來跟大家談談：

第一，我們要求真實性的更深的發掘——意思是我們不光是作抽象的概念的描摹，表現，對於人物的悲哀，苦痛，一尤其是各人的個性，我們應有深的發掘。譬如對難民的描述，表現，歌唱，我們便決不能僅用悲哀，苦痛等抽象字眼，我們還得深一層地將其姿態，及顛沛流離受人白眼的實況作生動的真情的表現。去年，詩壇上提出了新歌的斯達哈諾夫運動，對此一再喚起大家的注意，這是值得高興的事體。

我們貴國人嘗說的「深入淺出」，最是我們的需要。

第二。我們要求由單純到具體——我們企圖寫作一首詩，我們決不是先存一爲抒情詩而寫抒情詩的觀念，我們不外是把我們所曾刺激起的，把握住了的現象，儘量喚起一切相關聯經驗，通過感情的波動，形象化手法而使其具體化。嘗是由局部而進展到整個的表現的。

誠然，抒情詩的特質是單純，然而，儘管你是如何單純，你攝取客觀化的現實而拿來抒情化時，我們所反映出來的，決不能不是混亂複雜的現實（當然，業已有頭有緒了。）以前解說，過的抒情敘事不能絕對機械的地去區分，所謂客觀的現實的主觀化，抒情與敘事的交流綜錯，這是現階段抒情詩之寫作上的重要事項。

爲着充分執行這一點，新詩人必得多讀古典的或近數年來的國內國外的名著，高爾基叫我們研究莎士比亞，西萬諦斯，拉甫列，歌德，海涅，巴爾扎克，斯達爾，普式庚，托爾斯泰，郭哥里，斐蒙托夫，屠格涅夫，杜斯退益夫斯基……是有理由的。因爲他們有優良的手法去處置複雜的社會現實的故事。

第三，觀念的機械的公式化必須掃除——這是很易跟着傾向詩的要求而來的危險。心底湧出來了的思想，該是像觸動着五官一樣的，包含自己眼耳等所曉得的複雜姿態

開自己
手寫
以
情
爲
主
描
寫
改
正
全

，新鮮活潑的地表現出來。假如僅是抽出了一個事實的本質，一個概念，而又無熱情的波盪，這是極可惋惜的。

現今的詩人多是先有「打倒帝國主義」的觀念口號，因而想起黃浦灘上有外艦，上海市街上有橫行的水兵（其實能這樣做的還是優秀的抒情），而不是由於曾目擊他們的軍艦開到內地轟擊過，我們的同胞，他們的水兵無日不在毆侮我們的兄弟姐妹，因而燃燒起反對帝國主義的熱情。

不自然的發展而勉強加上去，遂造成了不必要的尾巴。

詩人有詩人的銳敏的心理和感覺，這是必得明曉的。

第四，必須由實際生活中去發現建立新形式——多樣的內容應有多樣的形式去適應。但這是說某內容因某一形式而更能確切地形象化，決不能獨在形式上故意弄些新奇。我們的抒情詩人不僅用自己的手去寫詩，還要用自己的口去唱自己的詩；我們不僅要使自己能了解自己的詩，也要估量大眾是否能夠了解自己的詩。我們可以教育大眾，提携大眾，然而，唯一的條件是在我們不能片刻離開大眾。我們的作品應當拿到大眾中去朗讀去，去接受大眾的批判去，我們要在大眾中鍛鍊出我們的不變的真理，我們固然不必一味迎合大眾的固有形式，不能屈囚於那些低級的情趣裏，但是，我們的新的抒情詩却正是產生自於我們既

了解大眾的形式(長處)，及其一切方面的情趣。

在這裏我再喚起大眾來對由歌謠時調中創建出來的新形式加以注意；雖然它不外仍是多種多樣的抒情詩形式中之一種形式，它却業已很有充分的根基。

第五，應有偉大雄渾的想像以及想像的形容——過去的有閒人的抒情詩著重幻覺、神秘的想像，然既然抒情詩是詩之一種，我們的抒情詩自然也就不妨有我們的想像。而且，我們還無妨這樣了解：唯其有偉大雄渾的想像以及適當的想像的形容，高爾基能夠成為偉大，唯其我們的想像出發於真實，我們的想像能夠使我們的抒情詩增加力量。

近讀舒羣的「東北歌者的短歌」，非常喜愛。——原來詩中有一馳出長城外的戰士在呵。茲全錄如下：

我愛一匹馬，一枝槍，
我更愛一件皮毛的衣裳；
最好是在陰黑的深夜，
或是光明的早晨，
讓我的馬拋起四蹄，
讓我的槍隨着蹄聲開放，
讓我的衣裳遮蔽嚴寒，
我要，我要——

我要馳出長城以外，去往故鄉。

新近我在抗敵聲中草成了下面一首短詩：

我敢保他們通不過！

通不過，我們的陣綫賽過鋼和鐵：

我們手握着鎗，瞄準着

那些貪婪的日本帝國主義狗強盜：

真理的神藏在我們的心窩，

我們的心志堅定

好比金鑽石，

剷除他們像割草；——

他們只是錫和泥，

這裏堅硬得賽過鋼和鐵，

我敢保他們通不過！

這裏，不又是另有「鋼和鐵」「錫和泥」「金鑽石」「割草」等等想像的形容嗎？

我們不能說上述兩首詩是不具體（夠不夠是另外一回事），也不能說它們是沒有「傾向」性吧！至於是否業已「深入淺出」，我不想獨斷。

以上，便是我現在所想到而寫了出來的關於現階段抒情詩寫作法的意見。

前的詩歌大衆化諸問題

蒲 風

一、問題的開始

全面抗戰展開了詩歌大衆化的諸種實踐工作。

詩歌已被一切詩歌工作者當作抗敵的唯一武器而使用着；而且，我們已開始看見了我們的工作同志，把這些有力的武器播送到，傳達到了每一個角落。

客觀的現實環境及一切工作的進展，証明了目今的詩歌大衆化工作的順利以及其逼切需要性。

爲了這種工作如今還是正在開始，而詩歌大衆化本身又復負擔了復興中華民族解放中華民族的偉大使命，對於一般的急不擇食的工作表現，原有大大的檢討必要；即今雖然僅能就其原則而加以解說，然而，在一般新詩歌運動者之前，此文雖然簡單，將不因是而減少其重要性的罷！

下面我便來逐一展開討論。

二、五七言定形律非大衆形式

由於中國語言的特殊性，三言，五言，七言確有其在

詩歌領域中佔一重要形態之本質。然而假如我們忘記了史的進展，不明悉士大夫階級的詩歌業已進展到了最後的階段而結束了它們在偉大時代中的生命，那會是將有一個開時代之倒車的錯誤。

五、七言定形律的詩歌已光輝了我們的歷史上的唐代，刻今，雖然它們可以仍然有一部份殘勢支撐着頹垣殘骸，事實上它早已不配擔負偉大時代中詩人任務。宋詞元曲之愈加口語化，證明了它們已交代了它們的時代使命，而「五四」以後的白話詩運動，更又擔當起了一切更新而又更偉大的繼承以往的歷史進展以及吸收了歐美文明後的新使命與新任務。

除了才子佳人，沒有幾個人再是舊詩詞的羣衆。慢說他們原本不預備去找尋，即使現今開足馬力去對此圖謀進展，也已不容易使他們怡心。

山歌以及一切的時調小曲誠然多的正是七言字句，然而，它們只是近於口語性，而無關於那種平仄十分嚴格對調的定形。以其說山歌，時調小曲之爲七言之定形，我以爲實不如說它已是逼近於今日的自由體；因爲由於唱法讀法（其中有許多「通融性」，即變成了長短句）我們都可以得到證明。

今日「三字經」的形式，山歌的句法仍能在民衆間取得通俗地位，這實是無關於過去的五言七言的定形律之殘存性。

故爲了對一般沒有接受新思潮的舊歌詞裏長大的老者增強其抗戰意識，而由較有聲望，能影响到他的信念者去負責，給他們產生一些，五、七言定形律的東西，也許不致毫無需要性；而事實上，這種工作却非大衆化工作中的必要部門。一般的新詩人，企圖對此摸索出路，決然會是愈弄愈糊塗的。

三、時調小曲之非革命性

正如我們之所知，形式之產生不能脫離內容的決定性。因之，已是過往的時調小曲，必然也就有其時調小曲的特殊性，這是任誰也不能否認的事。

當然，過往那些時調小曲，多用於男女調情或其他呻吟式的悲嘆之類，因之，由是我們也就可以明白除了可利用來抒唱一些前進的現實故事以外，不能借來裝用「義勇軍進行曲」一類的慷慨激昂熱情勃發的東西。

新近，穆木天先生之會在一篇文章上提起了這些話語，我們委實不能忘記：

在有一天的歌謠會裡，我們聽到了兩首用舊調填成的大衆詩詞；但是，我們從那兩首歌裡，一點沒有感到新的情緒，「蓮花落」的調子，我們還是感到是「蓮花落」，「小放牛」的調子，還依然是「小放牛」。

大衆化的詩歌與舊調子

假如我們不是爲了萬不得已，爲了一種當前的傳達手段，因之，我們不必對於這種工作的真實評價付與過大的判斷，因而妨礙了我們的正確的路線之進展。

四、活潑的歌謠形式

實在的說歌謠形式便是一種自由詩。

你可以把歌謠形式弄成爲定形的東西，然而，你也可以明白，它們委實含有很大的可伸可縮的自由性，簡直便是除了某幾種句法外，便是無定形的東西。

原始的，最先出現的那一首原作，便是當時的白話。這是由於今日的現成的歌謠，我們都不能否認的證據。

基於兒歌，童謠之富有伸縮性，數年前劉半農之致力於新歌謠的創作活動，而四年前我們的「新詩歌」上也出「歌謠專號」這不能不說是事出無因。

我們認識了調謠之口語化性，採用了定形律之諸種特

長性(三言，五言，七言並用，不使呆滯化)，又察究出了它們的現實性，隱喻性，象徵性，我們感到此方面的接近較能有屬於創造方面的成就。

唯，仍必須注意到的是：它們誠然比起其他民衆形式來較能被用來表達時代任務；其本身却仍不能傳達充分的抗戰情緒，它必得只是新詩歌的諸種形態中之一，而不能被刻板而機械的地置於抗戰詩歌部門中之主要地位。

五、詩非卽是話

現代的詩歌必得是現代語言的，因之也必然的會是方言的。

中國的文字早已相當離開了語言而獨立，這就是今日我們之重會以「方言詩」來特別命名我們的詩歌創作的道理。

然而，詩非卽是話。

六、創造新形式

創造原本是詩的精神！我們要建立大衆的詩歌，顯然不能因爲記起了大衆記熟諺的形式而忘記了我們的根本精神——創造！

自由律是資本主義社會傳下給後起的繼承者的唯一的武器。所謂自由律，便是包含了無限的創造精神的意味。

唯天下無純創造的東西。新的誕生，實原由於舊的飛躍的或進化的發展。

故我們不言詩歌大衆化則已，不然，儘管你是自由律，你是基本於創造精神，而終歸找尋得出使你有這樣發展可能的點線。

我們爲了配合時代精神，誠然需要創造新形式。然而大衆化詩歌原不是先有了典型的現成形式，而所謂新形式，所謂配合了時代精神的東西。它便必得是大衆所能接受即大衆化了的東西。這個新產生的東西，它便是出生自日常月久的對於大衆化本質及對於世界觀的把握裏。

企圖把握大衆化的本質，這不是原理上而是實踐上的問題；這也正如對於世界觀的正確的把握，唯有根基於實踐的鬥爭一樣。慢說新詩人不會一成不變的利用舊瓶子去盛新酒，而基於農民的守舊性，對於新形式的生疏性我，即使是完全舊瓶新酒的東西，即使是套進了新內容，我們的新詩人耳朵裏仍然聽得出爲這是封建情緒濃厚的「蓮花落」，「五更調」，「小放牛」……，在如此急迫需要灌輸宣傳的時期中，我們的新詩歌運動者——詩歌大衆化工作

者也得多多對此留意。多年前，江西的農民接受了舊瓶新酒的「酒洲調」，「新孟姜女尋夫調」……，直到政府軍前往時仍有聽到這種灌輸進了新意識的歌聲，這就是業已被主動者收得了效果的證據。

利用民衆形式，適當滌除其呆滯性，欠真實性，起碼在教育上，在吸引他們前來受新的教養上有其意義。

新詩人的任務，主要的自然當著重於進一步的批判的採用其長處上，即將其長處作圓滿的應用上。上述的新歌謠的路，如果仍會使人感到這是歌謠，這便仍是一種大衆化中之可走而且已經開闢了的路而已。事實上，溫流的新鮮活潑的調子，已經證明了在大衆化的新形式上，我們業已有了不少的成就。

既然平素便不憚給與民衆以普通的食糧（縱使是舊瓶新酒），復又能批判的採用民衆形式的長處，當你把握着了最前進性的現實而歌唱、表現時，你的作品就令有如「義勇軍進行曲」等新形式之激昂，它便必定包含有可朗讀性——口語性，有時甚至是方言性，報告文學性的。一切詩歌原應是可朗讀的，朗讀詩實是詩歌被一般士大夫名士派弄得文縐縐的了的時候而才又強調其本質而產生出來的名字。所謂報告文學，除了強調其鬥爭性的宣揚，也無其意

義。

能夠達到了這種境地，這就是貨真價實的詩歌大衆化

。

詩歌大衆化是實踐的問題，由於多方面的實踐運動的開展，配合着了時代主潮，我們便不難完成我們的時代任務。

絕對改良民衆形式而不走向新形式，力的表現諸方面，這是錯誤；然而，一口咬定了新詩的原則，丟棄了與民衆形式最相接近，即蔑視了民衆形式之朗讀性，可歌唱性因之，當前所產生出來的形式便始終與民衆有相當遠隔的距離，這也是左傾幼稚病的錯誤。

詩歌大衆化的實踐者是不能有農民式的固有的舊頭腦，但始終要呼吸着大衆的氣息的。

一九三七年十二月十九日

詩歌大衆化的再認識

- 一 前言
- 二 國防文學與詩歌大衆化
- 三 我們面對着大衆
- 四 新形式的建立
- 五 實踐上去檢討批判詩歌大衆化

一 前 言

當前的文學是國防文學，在詩歌上則應是國防詩歌，這裏，我來提出詩歌大衆化的再認識，也許不無人提出異議的罷？人們不是健忘，而是承認新的口號的提出，決不是對於舊的表示根本遺棄，時常還是對於舊的業已下了相當的估計。

所以，當前的需要是國防詩歌，我承認，我提倡，而且我爲是而學習寫作着。

然而，正因爲我們要鼓吹國防詩歌，我們要學習寫作着國防詩歌，我覺得提出詩歌大衆化的再認識，比不兌現的空的言談來得更加有意義。除了實踐，口號是不中用的，而國防詩歌必因詩歌本身之大衆化根性而更放萬丈光

輝。

下面，我便首先談到國防詩歌與詩歌大衆化。

二 國防文學與詩歌大衆化

國防文學的提出，不消說，最主要的條件就是我們當前的共同目標是救亡的國防。爲着中華民族解放，我們集合力量，加強力量。國防文學是跟着中國大衆的反帝，反封建，反漢奸的抗敵聯合戰線的波潮而生長。

國防詩歌，文學之一部門的詩歌，肩起了一切的同樣的任務。

但是，在民族的危急存亡之秋，在火線上短刀相接的剎那，誠然，我們應如瑪耶闊夫斯基之所說，我們應「以我們的武器當我們的歌；」而現今，我們在這裏談論着的暫時還只是「以我們的詩歌當武器，」雖然同樣是一個戰鬥的場面，並且爲着履行「以我們的詩歌當武器，」不能不同時即「以我們的武器當我們的歌，」這兩句話我不願意機械的地作對立解釋。

在這裏，我們了解國防文學，國防詩歌，是唯其賴我們了解真正獻長於國防的是整個中國大衆，才有其存在的意義。因爲國防少不了中國大衆，中國國防文學只能僅是

面對着中國大眾。

當我們一想到方塊字之難於傳達，普遍，當我們一想到沒有多少大眾能夠真正了解我們的東西，我們了解許多真正有熱情的中國大眾還被擠之於寫，讀，甚至於是聽，或唱的門外，我們應當覺得提出國防文學是有點心虛。

然而，國防文學却是當前的必要，因噎而廢食的是傻子，如果我們有了疥癬，我們只好帶着小疾而踏上火線。

在這個地方，我覺得大眾化對於國防文學(詩歌)意義之偉大，唯其我們能大眾化，國防文學才能更放光輝。

國防文學(詩歌)應是具體的要求的話，它的內容應該最低限度包含這兩方面：一、以反帝及組織民衆鼓吹民衆鍛鍊民衆爲內容；二，以大眾化爲唯一條件，作爲形式去傳達內容。

凡是最有力量的有國防性的文學作品，常是富有大眾化性質的歌謠，在外國，我們不難得到證明，成爲法國大革命的推動力之一的，是被民衆們所愛唱的「馬塞曲」「卡爾馬綏爾」；革命前後始終被蘇俄民衆所愛好的，是白德內宜的歌謠體。這些，我們都不應忘記。列寧夫人的列寧回憶錄裏有一段大眾裏所流行的歌，雖然那是失地後的亞爾薩斯地方的法人的悲哀心聲，你看它是多麼疼人心情：

他們奪取了亞爾薩斯與羅陵：

拿去吧，我們還是法國人；

你們能够德國化我們的土地，

但是，永遠不能有我們的心！

它的流行，連旅客也可以經常聽見，你看它是多麼大衆化！

在東北不錯每日都發動着偉大的抗爭，但是，最少這種聲音也應還在老百姓中漂流着吧！

在中國，我們的國防詩歌是唯一能大衆化而始有偉大的生命與前途的。

三 我們面對着大衆

其次，讓我們來面對着大衆，我們來檢討，研究大衆一向所熟悉的東西吧！

大衆裏雖然沒有幾個像我們智識份子那麼文綽，淵博，然而，我們不能否認他們有讀物，讀不識的人也有他們的歌曲的。自從文跟言分了家以後，他們一直的便浸在這種平民文化的教養裏，他們之受此浸淘，可以說還是歷史悠久。假如我們費神去蒐集起來，那些大衆裏頭所流行的歌謠，時調，彈詞，小曲；……會多過新詩集，這是鐵般的事實。

當然，我們無必要去通通把它們蒐集前來出全集，那

也許被認為是傻子工作。但，我們對此却不能不虛心去作一番考究。我們要曉得它們的內容與形式，我們要了解它們的所以吸引人的長處。

所以，我便先來開始一個內容的檢討：

唯說到內容，我們必須深深了解，大眾的讀物，決不是通通都出自大眾，而且說不定大半是一般比較接近大眾的文士寫出來的。所以，很難看見有積極的反抗性的東西。通常在歌謠上偶有反抗性的流露，而這決不是曾被作者（文士們）們所願意當作目的而去提倡的。

近年來雖然頗流行那些舊瓶新酒的作品，而真正曾經大眾化了的却還是前一類。屬於前一類的內容，大概可有如下各方面：

1. 生活寫照 雖然外壳嘗是宿命論的或封建性的，而總有人物，有真實的（雖然常是作者的虛構）生涯貫通着。譬如孟姜女尋夫，作者就先由新年的鬧熱場面寫起，寫別人合家團聚，燕子雙飛，清明掃墓，更採桑插秧；而孟姜女的丈夫萬杞良出外造長城，墳上冷寂，田園荒蕪。一直到終結都是同一的場面。作者顯然是以故事的凄切去吸引人的。

由於下面所引證的「佳人送飯」（關東老調）中之上半段

，對於歌謠上之富於農事，賣買，及日常生活諸情況，
我們更可以得到證明：

佳人送飯往莊南，
肩上挑着根楊木扁担○
前面一個黃磁罐，
後邊一個小竹籃○
磁罐裏盛的是高粱米飯，
江菜黑豆對半爨○
籃裏放着兩張餅，
還有鹹菜豆腐乾，
三根大葱兩頭蒜，
外加兩個大麵團○
行走之間來好快，
早到自己地頭前○
忙把飯担來放下，
叫聲夫君把飯餐○
農夫聞聽抬頭看，
直起腰來放下鏟○
用手一指開言罵：
「罵聲賤人太不賢○

人家送飯早回去，
你看過了晌午天。」
佳人聞言開口笑，
「叫聲他呀你聽言；
你往南窪來下地，
奴家在家好作難！
看看缸裏沒有水，
小奴無奈自家去擔。」
咱家米糧全無有，
你看犯難不犯難！
東鄰二大媽家借來的米，
西鄰三嬌嬌家借來的鹽。」
柴火雖有無乾的
點在灶內光冒烟。」
好容易奴家作中飯，
你見飯晚氣冲天。」
將就些兒吃點吧，
等到秋後收成好，
牛羊肉秤下家中放，
以外買下豆腐乾。」

想吃熟菜奴去作，
燒黃二酒買二罇。
你自吃酒不爲樂，
奴家陪你痛二拳。
哄得農夫無了氣
拿盃弄勺把飯餐。

2. 有貫通故事情節的骨子，像上述的「孟姜女尋夫」便是情節動人以情愛去貫通的一個好例。彈詞，大鼓書，對於這點更加值得注意。許多古舊傳本，被寫成了彈詞，它的唯一的長處便是能夠抓住悲歡離合的情緒。貫通這故事情節的思想是基於舊的世界觀上的忠，孝，廉，節，義，……這些正是他們所要表現的主題。譬如大鼓書「關公戰長沙京韻大鼓，」作者便由長沙府守帥韓玄坐廳寫起，側面道出關公的平生——忠，義，勇的故事，而激起了黃忠的「人威馬飽往外冲，」歸根還是道出了他的忠與勇。

反面，痛罵奸臣秦檜嚴嵩……或其他忘恩負義的自然也是不少。

3. 戀愛 這一方面的東西最多，也最有可觀，約畧說來可分兩種：A. 長篇故事的，如梁山伯彈詞，但多是滲雜着其他的故事情節，不敢如梁山伯一樣的露出男女的情愛

○B.肉麻的性的表現——寫尼姑思春，寫風流寡婦，寫深夜偷情，寫調戲異性，情綿綿，意惻惻，如畫，如照像，如真情實景，雖然有的地方過於肉麻，它們中仍有許多却不能被否認爲仍是最富有藝術風味。原本的五更調，玉連環，四洲調，十八摸，……便是屬於這一類，但過於失於淫蕩。唯考究起各地的山歌來，却也不少很有涵蓄的，茲畧錄二三如下：

A.入山看倒藤纏樹，

出山看倒樹纏藤；

樹死藤生纏到死，

藤生樹死死也纏！——客族山歌。

B.大河水，幾時得到小河流，

妹的纖手白如藕，

幾時得來做枕頭？——河北民間情歌(一)

姐有心，郎有心，

那怕山高水又深；

山高也有人走路，

水深也有擺渡人。河北民間情歌(二)

C.太陽起山往上翻，

姐在房中繡牡丹。

東邊綉個「紅日起」，

西邊綉個「月下山」

「月下山——

把郎綉在月中間。——安徽情歌之一

在宗法社會的禮教束縛之下，性的解放的反動殊爲難免。而且，正因爲人人都有同一要求，而那些肉麻的調子（未曾舉例了）得於傳流。假如我們不鄙視之以爲有傷風雅，則我可以告訴大家，許多文豪之性的描寫並沒有高超過它們。至於類似上列三例中之一類，則更多至於無窮，它們之富於想像的譬喻象徵，是顯明的事實，新詩人對此也許不免慚愧，新詩人的東西，曾有幾個是如此真情，情深的地去表現過來呢？

4. 民情風俗及反抗性之流露——像童養媳，養婢的苦處，交際不自由之閨怨，出嫁前後之情景，對盲目婚姻的埋怨，袒護情夫之泰然自若的態度，……都應有盡有。假如城市詩人要想認識農村或過去的中國社會時，這是必要的東西。我們由於這裏，我們還可以曉得老百姓的苦情的流露。

譬如，下述一首通行山東的民歌，我們一眼便可以曉得女性的被人鄙視的情景：

小烟袋兒下脚撮，你是兄弟我是哥。

裝壺酒兒咱倆喝，喝醉了打老婆。

打死老婆怎麼過？——

有錢說個花大姐，沒錢娶個灰老婆。

男尊女卑是舊社會遺留下來的最關緊要的思想。由於下述一首通行北平的，及一首通行陝西的，我們便可以曉得真諦：

A. 鞦鞦，鼓兒响，張郎來娶李家娘。

扶待新娘上了轎，轎子一起抬走了。

爹爹噪噪脚，媽媽哭壞了。

爹爹說，賠錢貨；

媽媽說！坑了我。

走走走！再休提！誰再要女兒誰是驢——通行北平

B. 青石頭，嘰叮嚙，我爹賣我不商量。

賣的銀錢還了賬，不與小奴做眼房。——通行陝西

只可惜有反抗性的少被錄載，不被鼓吹，所以，通常我們只可以在他們的苦痛處，或爽快處了解他們的反抗性。下面略錄數首，以見一般。

A. 公鷄叫，要起牀，雙手扶小郎。

小郎流了尿，口口聲聲要吃糖。

十八姑娘九歲郎，夜半點燈抱上牀。

深更半夜哭吃奶，——我是你妻不是你娘！——童

養媳

B. 骨頭簪，戴滿頭，我去井沿餵花牛，

井沿低，井沿高，瞧見娘家柳樹梢；

柳樹梢上公鷄叫，受氣；挨打誰知道？

娘想我，哥來叫；我想娘，誰知道？

——攀住柳兒吊死了。——豫西歌謠

C. 野神野鬼住野宮，野雲野雨起野風；

野心野肝野肚腸，野情野義野老公。

風流死了風流埋，風流和尚來做齋，

風流妹子來弔孝，風流死了風流埋。——客旅山歌

D. 講起革命愛行先，那怕敵人刀插天？

殺頭好比風吹帽，坐監好比撈花園。——客旅山歌

明白了這些，多少我們也可以了解民情風俗。下面再

錄兩三首，以供參考：

A. 二十五，做豆腐；二十六，買牛肉；

二十七，店債逼；二十八，難設法；

二十九，答應有；三十，不見面；

正月初一拱拱手，去年年底對不起。——「十二月」

永嘉語謠

B.喜鵲叫，客人到；老婆間里躲，女兒門前掃，

大兒拿去破衣當，丈夫間前陪坐問：

「客，晝飯已吃了不」？——永嘉語謠

C.年來了，是冤家！

兒要帽子女要花，媳婦要衣走娘家，

爸爸媽媽又要香燭祭菩薩。——永嘉歌謠。

5.滑稽 半真半假，中間或又插入神話寓言常能動
人心意。例：

A.小花驢，上南窰，螞蟻過河壓斷橋，

葫蘆沉了底，碌碡水上漂。

東西路，南北走。

十字路上人咬狗，拾去磚頭去打狗，

磚頭咬着狗的手。

俺說這話你不信，老鼠含着繫貓走。——楊溝歌謠

B.打翻拿棧打翻坐，先「生」我來後「生」我阿哥；

我媽行嫁我把傘，當日我同公公排排坐。——客族

民歌。

至於形式上，有下面幾項值得注意：

1. 抒情的，歌唱的——常是單純，簡潔。便於合唱。

2. 故事的，現實的——不重詞藻的形容，修飾。
3. 滑稽的，童話的，神話的，諷刺的。
4. 擬人的，譬喻的，雙關的，意象的，象徵的。——
但，一點也不神秘，不難懂。
5. 有自然音韻，有韻腳，所以常是方言的。
6. 慣用三字句，七字句，最通常普遍的爲七字。
7. 對話的，或自問自答的。
8. 有形式的連環性，轉接靈活，可以長篇的敘事的地
抒唱。彈詞，大鼓調特別可以敘述故事。
9. 凡是可以歌的，形式重於整齊，較刻板而有一定形
式，唱的歌謠則可以任意伸縮，不必劃一。

前六項及第九項，由於上面的諸例中，我們不難找到相當的證明。第七一項下面可以舉述一個例：

小白鷄，上白架，從小在俺老娘家，
老娘給俺官粉擦，一擦擦到十七八。
「這個女孩給誰家？」
「東莊裏，老王家，也有樓，也有馬，
也有大車走娘家」
「誰來搬」？「哥來搬」。
打着火，捺上烟，「俺上後樓去打扮」，

梳油歌，綰金簪，紅袖襖，綠纓邊，
小丫鬚，夾紅毡，「問娘娘過幾天」？
「天又短，路又遠，過到臘月二十三，
來家辭皂也不晚」。

割上爆震，買上燂，劈拍劈拍過新年。——諸種歌謠。

純粹是對答的，除對答山歌以外，小放牛也就是這城形式。從前「新詩歌」上石靈有是調之模倣，成績頗佳。

至於形式的連環性一項，像新的一些五更調，由一更二更三更而牽連到其他毫不關連的事體時，是業已被應用得過於機械。新的「十二月花名調」，「十二月調」「廿四枝花名調」「十思想」……都差不多成為濫奏的了。但，除了用這些去開頭連貫的以外，彈詞上更多用首段之末句作述二段之開頭的，一篇長長的故事，常賴是而流利地被敘爲了下去。值得我們去注意的是在這最末的一項。茲舉述一例。

百句聽來五十雙，你莫作屋(我)耳朵聾；
莫作老子山禾雀，依恃跳你瓦唔動。
依恃跳你唔瓦動，風箱牽來火愛紅；
惹到老子心火起，一拳做你扒灰公！——客族山

歌蒲風的“牧童的歌”(新詩歌，歌謠專號內)便利用過這種形式。

10.疊句——這也是很常見的形式之一，在合唱中很有一些便利；而且，有時就內容本身來講，也常能因是而加重力量。例如：

姐兒生來面皮黃，遇個情郎又不久長，一命見了閻王
，一命見了閻王！

爹娘面前不敢哭，那轉身回到自己房，痛哭了一場，
痛哭了一場！

桌子底下燒紙錢，那椅子背後奠酒漿，哭一聲短命郎
，哭一聲短命郎！

露水夫妻不載孝，做一雙白鞋被窩藏，表一表儂心腸
表一表儂心腸！——豫西民間短曲。

對此，新詩人的作品中，也常有此例。大家平常可以多多留意。

說到這裏，不錯，有的地方，我們誠然可以指說它們爲幼稚，淺薄(其實也正是其優長處；然而，我們決不能說它們爲完全沒有技巧。并且由於它們之留傳歷史之悠久，我們得承認，它的所有的長處，都不是故意弄出來的標新立異，常是最自然不過的合乎中國大衆口味的東西。

在這裏，爲着詩歌和大衆化，爲着詩歌應該是大衆的糕糧，我們應該堅決地承認，我們踢去了舊的封建思想，通過新的世界觀而利用歌謠，時調，彈詞，小曲，鼓詞等等的長處——批判地採用上述諸長處——去制作新形式，爲正確的一條大路。今後，問題不在於理論上的建立，而是我們努力的結果，這些新形式完成到了如何的程度，我們應該怎樣去繼續開闢，指導，批評的問題。完全的模倣舊形式的時代已經過去，下面我要提出來跟大家檢討的正是近年來業已建立了的新形式的問題

四 新形式的建立

如果你機械地判認「新」與「舊」，則新的永遠離不了「舊」新形式永遠不能建立。反過來說，假如我們的東西是通過了當前的時代觀，人生觀，而且我們的作品有現實生活的映照，在形式上極能接近大衆，但決不似五更調，無錫景等之有一定的形式，則可以說是新的形式業已建立，

新近有許多詩歌，不是像新月派的那般像嚼細石子的音調，也不像現代派的那麼悲春傷秋，垂頭喪氣，但是，它們接近口語，方言，它們除有真實的內容與通過了適當的形象化手法外，並不故意去賣弄神秘，難懂的技巧。比

起前一輩詩人劉太白，劉半農的歌謠體來，它們好像又沒有深分顯現那種歌謠的形態，而且作者們決不是有意跟他們一樣的地去把歌詩描摹，模倣。比起五四，五卅以來，郭沫若，王獨清，蔣光慈，馮憲章……的熱情，豪放，慷慨悲歌的形態，則又不十分像那麼樣的歌唱的激盪，略而又帶點敘述，抒寫。然而，它們決不是不能歌唱，不過是新歌唱的形式是多樣的，而那一種慷慨激昂的調子，無妨讓給上述的早已建立了的形式去處理，或者合作地去處置，這裏的意思是不一定硬要逼它們去「李代桃疆。」

這麼一類的詩歌，我們叫它爲新詩歌的新形式。

爲這新形式而努力寫作的有溫流，蒲風，王亞平，江岳浪，史輪，任鈞，楊騷……各地更有許多同志，目前，最可以供我們參考研究的是溫流的「我們的堡」，楊騷的鄉曲，及其他散見在茫茫夜，都市的冬，路工之歌，六月流血，生活，未明集——諸集子裏的東西。茲舉述一些例子如下：

A 比四五隻猴子還大，
活在這裏可沒有點用場；
瘦猴子弄個把戲，
還有人拋個銅子幫忙，

他求過幾個老板，
却誰也沒點商量。
摸摸猴子餓瘦了的面孔，
曉得老李並沒撒謊：
「這兒的世界雖然闊，
却不是常咱們是人的地方？」
就硬起心腸走路，
忘掉了水底下的家鄉。——溫流的「耍猴子的人」

纜圈套在肩上，
一隻手牽着纜，
一步一步，像鎚打在鉛上，
斜着身體走向前，
狹的路像座刀山。
上灘下灘，下灘上灘，
礁石的笑叫他們心戰，
由得它太陽晒焦了頭，
風吹個滿臉，
雨淋個滿肩，
他們總得走同樣的船頭，
走同樣的河岸。——溫流的「船夫」(以上均見「我

們的堡」中)

C. 你該記得罷，父親留下的幾畝田地，

哪，那是白白地費了我們許多氣力！

我們犁了田，播了種，插了秧，

但太陽像火盆，田裏像油煎。

我們沒有抽水機，有，也沒用場；

因為池塘見底井水深陷河水乾。——楊騷的「鄉

曲」在寫信內之一段

D 沒有爸爸領着，

沒有媽媽跟着，

三個不滿十歲的孩子，

在撮搗堆裏亂尋亂搶。

.....

破麻袋搭在肩上，

找遍滿街的撮搗箱，

不怕風，不怕雨，單怕那

陽光，晒的禿瘡發癢。——王亞平的「孩子們」

(都市的冬中)

E. 七月裏，

火般的太陽，

田間早稻黃。
阿三，匆匆趕路忙，
流着汗，
汗珠閃閃露金光，
眼睜睜的看
別人割的割，擔的擔，
男女老幼一樣忙！
想起家來
心在痛，手在癢！
阿三，
強壯的農夫，
不願當官兵，
匆匆逃命忙。
想起家來
心又痛，手又癢。
——一邊走來一邊想！
——一邊走來一邊想：

.....蒲風的「農夫阿三」（茫茫夜
中）

F. 自從我嫁入了李姓家，

我日夜生活在窮苦日子裏：

挑水・做飯，耕田作地，

割草・取柴，洗衫補衣，……

像磨一担金色的穀，

打了百千輪迴，

轉來轉去，不變的還是那磨嘴。——蒲風的「窮苦日子裏」。

G. 將軍還鄉了！

流線型的汽車十幾輛，

幾百名侍從，全副武裝！

坐在汽車裏，

他不禁得意地想……任鈞的「將軍還鄉」(冷熱

集中)

此外，像岳浪及史翰……等的集子裏，各地的詩歌刊物或報紙副刊裏，我們有的是例，爲着省些紙張起見，請大家自己去體認罷。

在這些新詩歌裏，少有詞藻的形容，而都且像人口的話，沒有不合中國人口胃的嘔細石子的抑揚格（但內在的韻律倒有，千萬不能誤會，）有比喻，有想像，但並不神秘，不難懂，不故意寫成豆腐乾的方塊，不故意寫春壯秋

月以及智識份子獨自的傷感。……這些都明顯地擺在眼前。

它們有點像歌謠，因為很通俗，可是這是歌謠嗎？——懷疑詭辯是不中用的，這就是新詩歌的一種新形態，接近大眾的新形式。儘管許多頑固編輯（博物院的古典編輯，他們不懂中國大眾的需要，我敢這樣斷定）還會拒絕發表這些，然而，悲觀是可以不必，惠特曼的自由詩的新形式，在當初，美國老詩人們也曾憎惡過，甚至驅逐過，我們今日的住境正相同於惠特曼，因為我們的東西，比惠特曼的口語的自由詩來得一樣驚人，通俗。人們看慣了黑暗，驟然迎臨了太陽，是暈眩而無知，甚至覺得希奇，這是「司空見慣」的。

正因為提及了惠特曼，大家會指謫我說，惠特曼的東西比上述的更加熱情罷？這個指正是必要的，正確的，然而，在中國，熱情的慷慨激昂的調子早是已經存在了的，這已用不着再在這裏指其為新形式。不過，像郭沫若的詩，仍有文語詞調，沒有充分別用口語，這是必需牢記的事實。假如曉得了一種形式的區別，只是基於研究者的便利上因而區分了的，某一場合，我們不必也不容易詳細去在形式上作此分類。那末，最近的慷慨激昂的形式裏，必然

已包含有上述的新形式，必然也應儘量的被口語所同化，
是絲毫也不必去懷疑的。關於這點，很容易找到例證：

揚子江，揚子江，揚子江！

你不見全國的農村統統破產？

你不見都會與城市經濟恐慌？

你不見你的周圍年年有水災，旱災？

你不見你的身旁天天鬧着失業和飢荒？

.....
哦，慈母啊！你一旦硬起心腸，

便不顧一切地把你偉大的乳漿汨濫於四方。——

許幸之的「揚子江」。

誰給我們以白米？

誰給我們以破衣？

誰曾管過我們的病和痛？

誰曾顧慮到我們的生或死？

溪水淙淙晝夜地奔流，

流呵，流呵，流呵流！

勞力耕種着土地，

土地上結出了粒粒珍珠！

土地喲，

只有你，你
是我們的救主！——蒲風的「土地讚歌」（六月流
火中）

走啊！走啊！
前進！前進！
踏破這罪惡的城市，
踏進都市的核心！
踏破遮蔽朝陽的高樓，
踏遍都市四周的鄉村！
看！古剎的縫裏已透出了光亮！
聽！遠村裏可不又是鷄鳴？
走啊。

前進！——史翰的（「踏夜進行曲」「戰前之中」）
顯明的，在許多地方，它們跟上述的新形式是同胞，
或者更是孿生兄弟。

目前大衆化的傾向左右了新詩壇，不僅直接已建立了
新形式，在一切方面也不容否認，事實上早已展開了大衆
化，口語方言化的動向。

離開了大衆化，技巧是不中用，但，後些歲月，我們
在不斷地創作，不斷地對大衆教養中，我們逐漸會相當地

提高我們的尺度，我們的技巧會有大大的進步，這決不僅是理想。目前的問題是我們的技巧不能過遠地離開大眾（決不是絲毫也不要技巧），我們的詩人應該在大眾中受教養，教養大眾，同時也接受大眾的教養的。

這樣，新形式會日日增長，新詩歌的前途會永無限量

！

五、實踐上去檢討批判詩歌大眾化

然而，我指明了新形式業已建立。日在生長，決不是武斷地說它們都已百分之百的地能夠大眾化，對於新形式之已建立，生長之指明，除了一方面使我們曉得我們的努力業已付與了相當的意義，他方面是使我們都虛心的地再在實踐上去體驗寫作新詩歌外，別無其他更重要的意義。

離開了實踐，不去接觸大眾，親密大眾，換句話說也就是只為一般智識份子而寫作着，那末，賣弄技巧，傷春悲秋的可更是必要。目今我們自己也比較可以安慰的是我們的確親近了大眾，甚至接觸了大眾，大眾使我們確實認明了我們的路線的正確。

我們的東西業已相當大眾化，然而，正因為我們大眾化，我們不能不更加虛心，我們應當為大眾組織詩歌朗讀

班，大衆歌唱班，大衆詩歌寫作會……等，我們的東西帶到大衆裏頭朗讀，接受大衆的批判去，也唯其如是，我們可以更加明白大衆的口胃。

在意識上，在寫作的態度上，自然，我們不迎合低級情趣；利用羣衆的情趣（舊調子）而先做一些誘發的工作，那是暫時的，該非我們的本意。

在這些場合，我們詩人本身應有詩歌座談會，詩歌研究會，經常我們要來檢查大衆的需要以及我們所應注意的事項。我們不能沒有更深一層的理論及寫作經驗的研究，我們也還得把整個詩壇的動向關顧，而整個的地，自然，全國有統一的詩人協會一類的團體之設立必要。如是，我們可以方方面面都得到利與進步。

中國大衆的一般的藝術修養是非常不夠的，然而，由於實踐，逐漸他們會提高程度。我們的進步，應該跟大衆的進步成爲正比例。

這一點，上面也曾略爲提起，是現階段的詩歌大衆化之唯一意義。

一九三六年八月六號

蒲風論文集 .. 現代中國詩壇(約五萬字) 已出版
 .. 抗戰詩歌講話 \$0.10
 序評集(○評約二十篇以上) 整理中

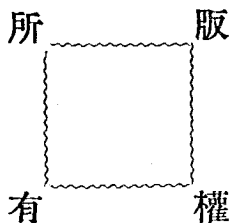
蒲風詩作集

翻譯 ..	十二個 (俄·勃洛克著長詩)	普式庚詩鈔 (葉可根合譯)	詩歌出版社
8. 詩集 諷刺黑陋的角落裡	\$0.20	詩歌出版社	
7. 長篇詩 可憐蟲 (一九三七)	\$0.30	詩歌出版社	
6. 抗戰三部曲 (一九三七)	\$0.25	詩歌出版社	
5. 搖籃歌 (一九三七)	\$0.25	詩歌出版社	
4. 鋼鐵的歌唱 (一九三六)	\$0.25	詩歌出版社 (即再版)	
3. 生活 (一九三六)	\$0.20	詩人俱樂部 (待再版)	
2. 長篇詩 六月流火 (一九三五)	\$0.25	上海內山書店 (待再版)	
1. 茫茫夜 (一九三四)	\$0.40	春光書店 (即再版)	

(籌印中)

一九三八年四月十五日初版發行

抗戰詩歌講話



△版權所有・翻印必究▽

著 者：蒲 風

出版兼
發行者：詩歌出版社

經售處：

廣州長壽東路廿二號
離騷出版社

定 價：每冊國幣一角

初版：一——三〇〇〇

