

文學研究會叢書

詩之研究

勃利司潘萊原著  
傅東華金兆梓譯

文 學 研 究 會 叢 書

詩 之 研 究

書叢會究研學文  
究 研 之 詩

著原萊潘司利勃

譯梓兆金東華傳

一九二三年十一月初版  
一九二六年十二月四版

## 引言

Bliss Perry 教授著的這部『詩之研究』(A Study of Poetry)我們認為有介紹的必要。像這一類的書籍，比他好的固然也有，如 Stedman 的『詩的性質與要素』(The Nature and Element of Poetry)便是一部極有價值的永久著作。但是這部書却較為淺顯易解。對於初次要研究『詩』的人，至少可以貢獻他們以許多關於『詩』的常識。

他的見解如何，我們不去管他，便就這系統的介紹『詩』的常識一方面講來，他已是一部對於我們幼稚的讀書社會很有益的書了。

這部書，共分爲兩部分，第一部分是通論詩歌的，共分六章，第二部分是專論抒情詩的，共分四章，現在傅金二君所譯的祇是第一部分。第二部分是還沒有譯出。在這第一部分中，有許多無關緊要的地方，如舉例的詩歌之

類，也多有被刪去了的。但據我們看來，這種刪節，對於讀者是毫無損害的。

# 詩之研究目次

第一章 詩之背景	一
一 詩的研究及美學的研究	七
二 藝術的衝動	一一
三 藝術的形式及意義	二一
四 藝術家與藝術作品	二七
第一章 詩之範圍	三六
一 關於阿爾孚斯及歐芮狄西的神話	三八
二 詩之特別範圍	四五
三 威廉詹姆士之說明	四五
四 詩人與非詩人之區別	五四

第三章 詩人的想像……………五七

一 感情與想像……………五八

二 創作的想像及藝術的想像……………六〇

三 詩之想像……………六四

四 有文字的想像……………七〇

五 影像之選擇與支配……………七二

六 影像派的詩……………八三

七 天才與靈機……………九〇

八 結論……………九一

第四章 詩人之文字……………九七

一 耳與目……………九八

二 文字怎樣傳達感情……………一〇〇



三文字是通用貨幣 .....	一一〇
四文字是一種不完備的媒介 .....	一一三
五主要的情調 .....	一一七
六特殊的音色 .....	一二〇
七詞藻 .....	一二四
八詩情得文字而成恒定的形體 .....	一三〇
<b>第五章 聲調及格律</b> .....	一三九
一 聲調之性質 .....	一三九
二 聲調之審度 .....	一四一
三 音與義之衝突與妥協 .....	一四四
四 散文之聲調 .....	一四六
五 音量強弱及節音 .....	一五二

六用耳朵解決聲調	一五七
七擬音樂的聲調論	一六二
八聲調之研究及享樂	一六四
第六章 韻節及自由詩	一七一
一 久久不決的戰爭	一七一
二 韻是聲調的一種形式	一七四
三 論詩節	一八〇
四 自由詩	一八六
五 發明與翻新	一八九

# 詩之研究

## 第一章 詩之背景

一日，秋色暗淡，我正坐在書案旁，籌思這書的第一章應當怎樣開端，偶然舉首，看見窗外有一個婦人，手拿着根掘器，狠閒適的跪在鬱金香花牀的紅泥上，在那裏埋掩鬱金香的塊根，預備明春可以開花。因想這個婦人他不知曉不曉得迦茶陵蝶南的那首裁根曲？他大概是不見得曉得。但是我却不知不覺之間攔起我那枝遲鈍的筆，低低的念着那首詩道：

我把那帶草的寒泥掀開，

我把那塊狀的花根，一行兒安埋，

直埋他到寒冬過去，

那霜和雪不復來爲害。

\*

\*

\*

\*

\*

我一壁廂掏泥，一壁廂想，  
想起那些送喪的人兒，煞是可憐，  
把死人深深地埋掩，  
埋掩在培尖底下，禮拜堂前。

\* \* \* \* \*  
那些可憐的男男女女，  
哭得心窩兒都碎；  
任憑你百般叫喚，  
怎奈他依舊是靜悄悄地含笑長睡。

\* \* \* \* \*  
朋友呵，你們且聽我一言，  
勸你們不必哀啼，無須悲愴；

會須有一日呵，  
死的還和生人一樣。

\*

\*

\*

\*

\*

那時會有個金號神，  
把號筒兒吹得嗚嗚響，  
吹醒了地下長眠人，  
還叫他起來逛逛。

\*

\*

\*

\*

\*

到了那水仙花開時候，  
有情人都你奔我就，  
相好的也大家聚首，  
什麼冬呵！死呵！那裏還有？

\* \* \* \* \*

我今埋根在深坳，

髣髴此景此情，驀地間浮現我眼前了，

只見他們嘴兒相親，胸兒相熨，

你聽罷：那還有哭聲，但聞人歡笑。

那時我的良心暗示我道：還恐不是你這書開端的法子罷？你爲什麼不「無分好歹」的去寫一段開端的文章，倒是眼睛望着窗外，口裏念着蝶南的詩呢？我也不回答他，心裏却忽然轉念着，我這不是已經開了端了嗎？因爲我這本書的目的，也無非想把詩的種種神異的威權發表出來罷了：卽如那栽鬱金香根的婦人，原不過是個影像，而詩的力量却能把他化做一種死者復活的徵兆，詩的力量又能把事實化爲真理，把花床上的紅泥化做一種自然的美；人類斷續的言語，也因詩的力量可以化爲優美的音

樂；人心當疲勞人的思慮和紛至沓來的恐怖所壓抑的時候詩的度量盡可以把他鼓舞起來，使他入了極樂的境地，在這種境地裏，哭的可以使他笑，悲涼的死徵可以化爲生活的担保，而個人經驗所歷的隘道，也可以推廣做想像中無涯的廣漠。這些事情，詩的力量確乎都可以做得到，但是怎樣做？爲什麼做？這就是我們應該回答的問題。

馬太阿諾特 (Mathew Arnold) 說，『詩的將來是無限量的。』這句話，是喜歡文學的人誰也不會懷疑的。但是詩的過去，也未嘗不可說是無限量；以他積儲的豐富，以他歷時的悠久，都可令人注意。人類還未有歷史之前，詩似乎已經受人注意；那時凡是已開化的民族，其中最優秀的分子，已頗有把全副精神用在詩上的了。所以凡是要研究關於詩的種種事實和確定詩的主要性質的人，都不能不曉得詩是有這樣豐富的背景。關於詩的種種事實雖然是有點複雜，詩的性質也確乎是有些神祕，但是正惟因其

複雜因其神祕，所以有一種不可思議的魔力迷惑了無數時代的人。這種魔力不但因科學的進步及研求學術的結果而遭破壞，反因之而愈加深厚。例如，怪異誌和比較文學的研究，對於我們解釋詩的祕密，頗有可以幫助的地方；他如心理學的實驗，批評學沿革之稽考，言語學之研究，以及近代音樂及其他藝術的發達，也都可以幫助我們領略詩中的意味和了解其對於人生的重要。所以各種知識相互的關係，在詩的研究範圍裏面，最能見得透澈。凡是初學詩的人，要是能彀回想他們以前所得的種種訓練——如科學的觀察，分析的習慣，人種和歷史的研究，語言文字的使用，藝術的實習或理論，以至那種有益於聲調感覺發達的身體運動等——對於他們新從事研究的這種學問——詩——都有一種確實的價值，那末他們立刻可以自慰，並且越發熱心去研究了。

但在應用這一類的專門知識同經驗於這種新從事研究的學問之先，



不能曉得幾個更大的問題，因為這些問題是學詩的人所不可少的。其中第一個，就是詩的研究和普通美學的關係。

### 一 詩的研究及美學的研究

希臘人曾經創作一個很便利的名詞，以指詩的研究，就是 *Poetics*（詩學）。亞里斯多德著名的斷片的著述，就用這個名詞。這書所論是某種體裁的詩的性質和法則，以及詩和他種藝術的關係；因為希臘人也同我們一樣，以為詩是一種藝術，是用按聲調排列的字來表示情緒的作品。但是當他們開始討論詩所表示的種種情緒以及詩人所用種種聲調的排列法時，他們覺得不得不更進一步去討論幾個問題：（一）其他藝術是怎樣傳達感情的？（二）傳達感情的時候，他們用的是何等排列法，換句話說，就是他們怎麼樣把事實按聲調排列起來？（三）當我們對着一種藝術作品的時候，我們心裏要起一種何等的現象？換句話說，就是我們對於

一種藝術的刺激要有怎樣的感應？

這些比較大一點的問題，近代人都從所謂美學 (Aesthetics) 裏去求他的答案，(Aesthetics) 這個字是從希臘文 (Aisthanomai) 而來。這個希臘文，意即感覺，向來作由感官所接受的一切事物解。直至十八世紀中葉，德國思想家鮑模嘉登 (Baumgarten) 纔用作今義。他就把這字當作「美術的理論」解。從此人人都拿這字來兼指美的科學和美的哲學，覺得甚是便利。所謂美的科學及美的哲學就是一切美的東西的分析及類別與夫美的本身原來性質的理論。但是在美學正式成立之前數千年，也許已經有許多美學上的討論及解答，這一點我們不可不曉得，吉百靈 (Kipling) 的翁格的故事 (Story of Ung) 裏面，狠巧妙的寫出那些洞中的居民已經在那裏討論現在藝術室及教室中所竭力探究而無結果的問題；所以沒有結果的緣故，就因為他們是藝術上永久的問題。譬如今有兩副面容，兩株樹，

兩種顏色，其中有一種似乎比其他一種可取；那末就其物本身而論，這種不同之點究竟在什麼地方？當我們看見那較可取的面容或樹或顏色的時候，我們心裏所感着的是什麼？這些就是我們所謂美學上的問題。然而也許有一種人或一個民族，並不甚有意去研究過這些問題，已經早有一種精確的美感。所以我人對於自然界的美感，甚至於創作美術品的本能，都不必一定有美學上的理想才兼備的。反之，儘有許多美學的教授，居於陋室之中，也覺得甚是滿意。對於這種人，你總要以爲他從未曾賞玩過一回綠水，瞻仰過一回青天，也未曾有音樂的聲調加快過他的脈搏。但是無論誰何，去翻一翻正式的美學史總覺得那最古而明明最簡單的討論，也許就是那最精深最新穎的討論。請把卜桑克 *Bosquet* 書中所載希臘人在美學上的三個貢獻爲例。他們的第一個概念，以爲藝術的所有事是影像不是實在，意即藝術的所有事是事物的外象 *Semblance* 或藝術家眼中

的事物。第二個概念，以爲藝術全在模倣，這個概念後來被他們弄錯了，以爲模倣的事物必較被模倣的事物價值要低。第三個概念，以爲美全在一種形式的關係，例如部分的相稱及調和等，一言以蔽之，就是「變化中一致。」

就上述三個概念論，倘若第一個概念不能施之實行，那就攝影這件事也可廢止了，倘若不去顧及第二第三兩個概念，那就不能了解新音樂和自由詩了。學詩的人應懂得一些美學上的學說，其價值有時是直接的；例如，亞里斯多德詩學中所包括的討論，本身上雖無甚價值，而對於學詩的人，却也不無一點直接的價值。但是這種價值在於間接刺激人的同情和嗜好的地方尤多。因爲學詩的人，當他研究美學的種種學說時，對於古人一般審美的感覺以及對於藝術作品之共同特色和各個的特性的感覺之發達，都定要有一番的審度。後來也許竟把康德（Kant）黑格爾（He-

sel) 高列雷基 (Coleridge) 諸人的學說也研究起來，或竟走進近代的實驗室而從事於美學上種種奇異分析的實驗。所以當他着手的時候，不必過於拿美的定義來自苦；最要緊的是要先明白兩件事；(一)人類對於美的事物之接近，已經是狠長久而且親切；(二)須記得對於詩的性質及其法律的研究，必能激起一種更深的好奇心去了解一般美的性質及表現。

## 二 藝術的衝動

進一步講，凡人如不問他種藝術衝動的由來及作用，也就不能問及何以有詩。單是美感——如原人所有的美感或已開化時代美術賞鑒家所具的美感——和具體的藝術作品中間，若有一條溝渠畫開，這是很明顯的。能觀賞鑒雕刻，音樂和詩歌的人，不啻以千計，至於能創作這些藝術的人，則千中不能取一。所以單單有點賞鑒力，是不中用的。那末所以促起人去創

作美術品的這點衝動，究竟是什麼？這條畫開賞鑒家和製作家的溝渠，是怎樣的渡過？

這種問題，提出來是容易的；要求一滿意的答案，就比較的難了。若單就詩人而論，那末柏拉圖的解釋也還很簡單。他的意思以為這種衝動，是神的直接鼓勵——就是說那時的詩人是已經為神所主宰了。這種解釋，由某一義說，也許是可以真確的；這裏暫且不論。現在且看看當代理論家所要解釋的創作衝動發動時的幾種條件。

社會的關係就是藝術衝動發動時最顯明的一個條件。例如原始的蠻人當羣衆激動時的手舞足蹈，工人紡織時所唱的歌，水手所唱的曲，喪禮之舉行，宗教之儀式——凡此一切都是社會感情的表現。在希臘及意大利，所以造成藝術上的極盛時代的，也就是這種社會的感情——就是彌布於最廣大羣衆中的最愉快的感情。及到文化進步了，這種社會的情緒往往

似乎要消滅下去，使得我們單見有個人的藝術家；這種情形也確乎是有的，例如 (Keats) 的『秋歌』是一個人坐在園裏做的，Shelley 的『西風曲』也是一個人在 Florence 地方做的；Wordsworth 的詩大半是在鳩廬 (Dove Cottage) 後面小徑中徘徊時念出來的；皮拉芬 (Beethoven) 的曲，也是單獨在他的陋室中做的。然而這種寂寞中的創作，有一種奇異的勢力，可以激起一般社會的感情；不過當藝術家創作的時候，他自己似乎並不覺得。但他在寂寞中所創作的東西，社會決不願意他消滅。他的工作，一經人家領會之後，便有一種團結人類的勢力。這種工作，是可以應付一種社會的目的的；他的任務就在乎團結社會。

托爾斯泰把這種情緒的傳導——就是藝術的傳染性——當做一種人類團結的工具；但是他說得太過火一點，竟將一句好話弄得近於荒謬。因為他的意思，以為一種藝術品，如不能拿感情傳染到觀者或聽者身上去——

而尤注重未受教育的農民的觀者或聽者——那就不是藝術了。這種錯誤是由於他沒有見到音樂、建築及詩歌裏面有一種不易領略的美。這種美，除非有注意、分析及思索能力的人纔能見得到，非是那沒有經驗、未經教化的觀者或聽者所能領略的。Debussy 的音樂，Browning 的戲曲，以及 H. Tange 的短篇小說，都不是爲托爾斯泰所謂農民做的。因爲這些東西對於他所謂的農民，應該毫無東西可以傳導。但是托爾斯泰對於這一點雖然說得未免過火，而他認定情緒爲藝術衝動的根據，却不得不認爲一種很有價值的見解。因爲要有創作的本能，同時亦必有強烈的感情，創作的興趣，以及對於作品的愉快。這種愉快，若遇資格相稱的鑒賞家必能分得一部分去，這也是不能否認的。所以藝術品永久的生命，就在乎能激起這種愉快，傳達這種愉快。我們只要想一想 Gray 的「哀辭」對於數代後人還能使他發生一種快感，便可明白了。



對於藝術的衝動，還有一個見解，就是想把他和遊戲的本能去聯絡，照 Kant 和 Shiles 的意見，以爲「必要」和「本務」的中間，有一種自由的「遊戲的境界」在這種遊戲的境界裏面，一個人的性情，有可以完全表現出來的機會。一個人惟有當他遊戲的時候——就是當他自由創作的時候——才能算是完全一個人。Herbert Spencer 同許多後起的理論家，曾經指出少年動物的遊戲——就是這種種物餘裕的能力之自由表現，他們在運動筋肉時所感受的一種機體上的快樂——同藝術家所特有的一種餘裕的精力的消費，其間有一種類似的地方。這種類似，雖然不足以說明關於人類藝術創作的一切現象，可是已經開示不少。

這種遊戲論又引起希臘人一種很透澈的見解：就是藝術的衝動，只能做到外貌上，不能做到實體上去。藝術家所有事，只是事物的形貌，不是事物的本身。對於這一點，那影像派的畫家或理想派的詩人的作品，都可以

拿來做例的。此外如戲台上種種的習慣，也可以拿來做例。因為戲台上一切的排場，說白，同作態常受戲台上狀況的影響，他們就按着一種要點穿插起來，與人以一種調和的印象，但是他們固明明承認他們所給人的是一種形貌而非實際。所以戲台不能和角鬥場一般，真真將人殺死，那種向戲台上去，求真實的人，實在是違背美學的。我有一次曾見一個藝術不甚高妙的劍客，扮演 Romeo 竟把扮演的 Tybalt 真正刺傷了；那時的情景，固然逼真，但是駭人極了。

有許多思想家，曾經從這個形貌的學說，推出一句斷語來，就是藝術給人的娛樂的真正性質，必定「不存私心」的，而并且「可與人共」的。所以不存私心的緣故，就因為這種娛樂大半不過在於有興趣的玩味。Cognepain 說，戲台上的女子應該供給觀衆以「一種戲台上的娛樂，而不應該供給他們一種情人的娛樂。」我們且把 Cognepain 這句話同一個抒情詩人

的兩句詩：

「他若不這般對待我，那末無論他怎樣的美，我去管他什麼？」  
一比較，就可見這位詩人的自利主義，真正是活現紙上了。

凡是偉大的藝術，往往覺得有種不可接近的氣象，這種氣象在 *Psyche* Naples 同 *Venus of Melos* 這兩種雕像的華嚴肅穆裏面都可覺得：

「美妙的音樂對於穢俗的凡軀，恣意揶揄。」

這兩句詩，也就是描寫這種氣象的。人家常常指出那味覺同觸覺較下等的快樂，比之於在他種官覺所反映起來的快樂爲少。你所喫的筵席可說是算是你的——就是你的下等快樂所獨得的所有權——但是桌子上那雪白的台布，亮晶晶的銀器，同美麗的花；却就不能算是你的了；所以不能算是你的緣故，就是因爲他們是可與人共的。若是飯後繼以音樂，則這種音樂，雖是你所愛聽的調子，亦無論如何，不像你所吃的東西，能算是你的。

敏銳的批評家，像 Santayana 這種人，曾經否認或忽視這種區別，但是一般人的良知，欲要把顏色形式聲音這幾種娛樂，叫做可與人共的娛樂，因為這種娛樂是爲着凡能賞識他的人而存在，無分彼此的，在這種娛樂裏面，個人的快樂不但不減少，反因與人共樂的緣故而增加。

藝術的衝動，還有一個現象，對於學詩的人特別重要。這種現象就是藝術的衝動常常是按着條理做的。創作的衝動，以他的本質而論，也許永遠是個謎，或者如許多哲學家所假定，是一種本能的盲動，或者是神所給人的能力的一部份。凡是人類，無論是好的，壞的，開化的，野蠻的，常常得有這種重要的創作力。他們能說 Beddoes 所說的兩句話：

『我的心靈裏有一種抉擇權，我自己能創造的小世界。』

這種想像中的小世界也許是單用一種粗率的圖畫去表現他，或用種有顏色的籃子去表現他，或用骨頭上幾縷條痕去表現他，又許是用一座

廟宇或一種音樂去表現他。但若一個人餘裕能力的發揮，不單單是雕刻一根木條而已，那末就是有條理的遊戲或工作了。這種遊戲或工作，必是按照着一種方法的，而且這個裏面又可見預先有種計劃，實在說起來，就是心裏一種東西的表現，而且就是那種單用一根木條來雕刻的人，照例也抱有一種目的的。他的那把刀，是按着一個意匠在那裏動作的。這種意匠，是他腦筋裏當時所發明的，或由他種意匠記起來的。他所得的快樂，就是純粹筋肉的活動同銅或鋼刻入木頭裏時那種感覺。但是他除了這種快樂之外，還得一種更高的快樂，這種更高的快樂就是從他的意匠裏來的。而這種意匠，一經人認識後，製造這種意匠的人的快樂，就可以提高，而且可與人共了。因為他所做事，實在是一種不可思議的事情：他把感情的原料變作形式，而這種形式，他自己亦能發生快樂。他的那種抉擇權，可以使一片木頭生了變化，而且使他表現一種東西。凡是原始種族裏面意匠

的藝術，都是表示這種意匠的本能的。

但是這種要把感情用條理表現出來的衝動，在音樂和詩的萌芽時代，也同樣的顯明。一致的手舞足蹈，衆聲按着音調的叫喊，勻起的鼓聲；學校開運動會時，觀客裏有一人不期然而然喝彩起來，其餘的人便都跟着喝彩；Negro 船上起落貨物的人，其中若有一人唱了一句，其餘人的脚步，就不知不覺都快起來，孩子喜歡拉着手做成一個圈子跳舞：凡此一切，都可以拿來證明一條公例，就是凡是感情強烈起來的時候，必有一種條理的表現之趨勢。Coleridge 在他見地極精闢處，曾說詩這種東西就是一種『出乎尋常的情緒』和一種『出乎尋常的條理』聯合起來的結果。

上面所述關於遊戲，可與人共的快樂，及意匠，種種事情，Sidney Colvin（見大英百科全書美術條下）曾把他好好的總括起來說：

「我們所做的事情，有些是我們必須要做然後做的，這就是我們的

必要，還有些事情，是我們應做纔做的，這是我們的本務；此外還有種事情，是我喜歡做纔做的，這就是我們的遊戲。美術就是我們人喜歡做而做的一種，美術的效果，就是供給多人以一種永久而無私的快樂，美術的成功必須具一種預有計畫的技巧，而又能歸束到一個要點上去，但過了這點之後，便有一種不可窺探的祕密及一種規則所不能束縛的自由了。」

### 三 藝術的形式及意義

美術的事情，若是感情的，條理的表現，那末無論何種藝術作品，至少自理論上可從兩方面去論他。我們可看他的「外面」或「裏面」；說的再詳一點，就是我們可看他的部分的排列，他的意匠，他的形式，或者可以看他所傳達的感情或思想。這種形式同內容的區別，表現和所表現的區別，是很便於我們研究的，這種區別是分析的一種有用的工具；但是也不

過是一種工具而已，若是把他看得過重，那也危險的。如我們看見一個水管，同這裏面所流出的水我們對於這個鐵管的形式，同爲其內容的水，是容易得一種明白的區別。但是有幾種美術裏面，形式就是表面，也就是內容；最顯著的，就是音樂，其次就是詩。這種美術，其組成外面和裏面的要素就不能明白分開了。我們聽音樂，好像看一條溪水一般，無所謂內外，我們所有的，不過是一種渾雜的感覺而已。音樂是美學家所謂「具體的感情」的一個完全的例，在音樂裏面，這個具體的體和感情，是分不開的。詩雖也是一種具體的感情，但我們爲論理上的分析起見，比較的容易把他的思想及形式分別開來。我們常說一首詩的思想，是恰好的表現出來，此語的意思，就是說這首詩的思想已經把他變爲形式了。一首抒情詩的形式，也許是合着他的情況，也許是合不着，也許做這詩的人，工夫還沒有到家，不能設用一種適當的形式去表現他的思想。



那末就在詩裏面這種內外的區別即內容形式的區別，有時也很有價值的，至於在他種藝術，如繪畫雕刻裏，我們要想把他分爲兩種元素，也是很有興趣而大足爲訓的事情。試舉一例：法國有一畫家名叫 Millet，有一次他有一學生拿張畫給他看，他看完了對那學生說：『你畫是能畫了，但你所說的是什麼？』據 Millet 眼睛裏看起來，這個學生的畫是沒有意義的。英國有個畫家名叫 G. F. Watts 也往往說這同樣的話，他說：『我畫的時候，最要緊的就是因爲我有一點的东西要說，我纔去畫他……：……我的意思並不是單拿畫來娛人之目，欲想把畫來暗示我的一種思想；這種思想，我想他能影響及人的想像同心理而且可以激起人類中最好最高尚的东西……：……近代人有種意見以爲藝術不應說到理知的，我的作品，就是這種意見的抗辨。』

反之，有許多著名的藝術家和批評家很稱許圖畫裏所謂『波斯地毯』

主義。照他們這般人的意見，以爲我們批評一張圖畫是同批評一條「波斯毯」一樣的，我們要看他形式上的美完備不完備，他的線紋勻整不勻整，顏色組織是怎樣，一言以蔽之，就是我們要拿他「變化中的一致」來做批評的標準。這種人的意見固明明是注重藝術作品的形式方面，至 Millet 和 Vats 是注重意義方面的。前面這派是重視表現的，後面一派是重視所表現的。至於學詩的人所應拿定的要點，是要從這種分歧的意見裏面，歸到一個互重的問題上去。因爲就是一種純粹的形式——例如一個長方形，一個方形，或一個立體——也都帶幾分使人可以聯想的地方，因有這種聯想，就生出一點意義來。所以世上無絕對空虛的意匠。一個四方形，也涵着幾分意義，就是因爲他和我們的經驗，是有密切關係的。這種四方形不能單是一相稱的問題，平行的問題，及一個抽象的「變化中的一致」的問題。例如建築上的蕙芳花樣的雕飾以及刀刃上 Saraceni 式的雕飾，目

的固在形式的美，除了形式的美的意思之外，可說是沒有別樣了。不如中國人洗衣人，有時給你一張紅紙條兒，上面用墨畫着許多奇異的筆畫，依你看起來，這種筆畫固屬莫名其妙，但他那顏色和線，實在有幾分美在裏頭，而且這種筆畫的流利遒勁，却表示一種精神的。人家說 Mand 的臉是：

「雖則是停勻齊整，美玉無瑕，卻嫌他生意都捐，神情蕭瑟。」

我以為這是不可能的事。但是雖然絕對裝飾的美是世上所沒有的，藝術家也許把裝飾的原則弄得過分了，使得他們的作品缺少一種興趣，而且使人覺得可厭無理。離今不遠，我們還看見一種無理的韻語，就是對於詩的純粹形式的美的條件，一樣都合到的。但這種實在不是詩，不過一種無理的韻語而已。

我們現在且把形式這部分丟開，去研究一下藝術作品所包涵的意義。我們看見一張有所表現的臉，就可見得那個人的性情，這種臉上的線紋

都是暗示一種東西的。這種線紋也如純粹裝飾的美的線紋一樣，都留着幾分我們經濟上所留的痕跡；但是他們除此之外還能激起一種銳利的心情。他們包涵著許多意義事實同性情，這點真理又可應用到天然風景上去，Witness Thomas Thady 在他 Return of Native 一書中有一段很著名的描寫 Egdon Peath 的文章就可爲例了。這點真理又可應用到音樂上去。近代有種音樂差不多已經不成爲音樂了，因爲編製這種音樂的人，硬要把一種意義事實及思想叫他去輸運，所以到了這個地步。

這個意義的原則也如裝飾或純粹的美的原則一樣，常把他弄成過分，或過於偏重，這點也是有的。但是形式的要素同意義的要素中間，美的表現的中間，究竟有無真正衝突的地方？這個問題從 Winckelman 及 Lessing 的時候，一直辨論到現在。對於 Wagner, Browning, Whitman, Rodin 這些藝術家作品的爭論，也大部分是憑着這個問題爲根據的。Browning 他自己曾

想用常識，單刀直入的去解開這個美學上難解的結。但他的解決卻是一種折衷的說法，讀者可參看 Fra Lippo Lippi 同 the Ring and the Book 兩書。Bosquet 在他所著的美學史裏很緻細的下了個美的定義，他也和 Brown 一樣想把形式和意義各各應得的地位去支配一下：他那美的定義說，『美是對於感覺或想像有一種特情或特殊表現的東西，而表現他的媒介，或普通的表現，或抽象的表現所應具備的條件，他都應該遵守的。』這個定義，如拿較通俗的話來講，就是說『只要你，不違背你所用的媒介裏所有的種種形式美的規則，你就可以盡情的表示你的意義，藝術家對於他所選擇的媒介裏所有的種種條件，是斷不能不遵守的；譬如他要製作音樂或詩，他斷不能爲着保全他的意義去破壞音樂或詩的普通義法。

#### 四 藝術家與藝術作品

內容與形式這個問題，對於研究普通美學的人，雖不容易清楚，但這問

題至少有爲學詩的人所必須要看得明白的，這就是：無論那種藝術作品要是沒有人安放點東西進去，就未免言之無物了。人所安放進去的東西，就是內容問題；爲人所安放東西進去的那個形狀，就是形式問題。若用博桑克的話來說，就是：「人是居於內容及表現中間的東西（A man is the middle term between Content and expression）我們所謂創作的力量其中誠有點神祕，但這種神祕也不過是人的神祕的一部份。至於藝術家所用的材料裏面實無所謂神祕：因爲他所用的材料不過是色素，黏土，振動的聲音，或他所選擇的種種其他材料而已。藝術家爲他所選擇的那種材料的品性及可能性所誘惑而先入爲主，所以他常憑着色，線或聲音來思想，藝術家或都曉得用 Whistler 的話不叫一種材料做到他範圍以外去。Lessing 那討論時間藝術及空間藝術的一代絕作，*Laokoon* 頗注重於各種藝術所特用的材料；且因而悟及異種的材料之足以供給藝術家異種的機會

一層，而其書的主要價值也就在此。人類的好奇性雖然不曉得厭倦的去考查各種材料無盡藏的可能，但其所注重的究竟不外經過藝術家陶鍊的材料。無論何種材料一經藝術家便生變化，也猶之鐵一入洪爐便變成鋼一樣。有種電學上的儀器叫做 Transformer 的，能將電之波長改變，且能變高壓成低壓，變低壓成高壓。藝術家的腦筋其作用與這種儀器有點相似，能把感官所供給的材料改變形狀而用一種新的形式表現出來。這種在想像的鉗鍋裏造成的變化，詩卻很可以做一個顯明的例證，其詳且待下文討論。此處且把兩三個藝術家的話引來作個證，然後再考察此變化作用之心理學的根據。

Carolus Duroz 說「繪畫是一種感覺的表現。你不能單去摹寫在你面前的模形，須要顧及在你心上所映的影像……而對於你所用的材料——例如木頭，金屬，織物等——猶當注意。倘你不能將自然照你所感覺的樣子

去表現出來，那就是偽造。繪畫不是用眼睛做成的，是用腦筋做成的。」

雕刻家 W. W. Story 書裏會說：「藝術之所以爲藝術，因爲他不是自然……所以自然之最完全的模放也不能算是藝術。自然必經藝術家之心而受了變化纔得稱藝術。藝術是精神鏡所反映出來的自然，而帶有精神中種種情感如情操，感情，熱情的色彩。」

John La Farge 那本於文學上很有用的小冊子——繪畫論 Considerations on Painting 裏面有許多地方是說明「藝術是藝術家眼中的世界之表現」的。這種見解。La Farge 又指出「寫生是一種記憶的練習。我們可以說當時所見的東西只不過一種題目，在這題目上，用我們從前所記得喜愛的東西，及從前的熱望，從前的習慣，以至於我們所嘗注意過的影像，把他裝飾起來；而我們憑着這些東西又可把我們的訓練，種性，及我天性中所曾受教育的一部分表示給人看。」



Ia Farge 有一個具體的例，我這裏把他全引了來。見繪畫論 71—73 面

「數年前，我記得和兩個著名的藝術家同時出外寫生。他們是至好的朋友，他們彼此討論這件應怎樣做那件應怎樣做；但照他們平日所得名的圖畫看起來，他們兩個人心中意匠及他們欲得的結果都絕對的不同。

「我們當時所畫的，不過是想把我們面前幾塊小山上暫時的情景做一種備忘錄。我們並沒有想表示我們自己的意思，也不想研究這件事以備將來之用。我們的意思是想把這件事快快的記錄下來，而我們所用以表示我們意見的字眼也是相同的。那時衆山上面有大片的浮雲，上面天色非常清明，許多的樹木河流郊野點點的隱現山下，眼前的地面陡然的傾側。這纔把各人所畫的畫一看，第一情狀上就不同；也不知是生理上的不同呢，或是習慣的不同。三張畫裏面有

兩張長方形的，同屬長方形的兩張，而其比例上又有不同；其他一張較近方形；方形的這一張自右至左的距離較小而上下距離——卽下面所包地的部分和上面所包天的部分——則較大。個人對於天上的浮雲，其精確注意亦不一致。有一張是單注意上面的天。其他兩張則上面的天看得無關緊要——所注意的是雲和山。三人所畫的結構是一樣的；但各人於不知不覺之間卻各把心思灌注在所注意的一點上去；所以雖個人所要想畫的，是一幅全景，無意之間對於那幅景色上的美或趣味已經各各異樣了。

「各人所畫的顏色也不同——色澤色調，以及各部對全部的關係明顯不明顯都不同；而且我們的畫就無論拿到何處都認得出那一張是那一個畫的。約計我們用在這事上的時間大概是二十分鐘。

「你所更應曉得的，當初我們各人打畫稿時依現在想去，彷彿攝影



式畫的。

神經中樞 ○

自動的反應

刺激的感覺

此其程序，William James（見James所著美國科學叢書中的Psychology, Brieter Course 第九十一頁）曾將他敘述如下：

「凡是由外而入的神經，當其受物理激刺時，不論其激刺或粗如斧斫，或細如光波，必盡傳到神經中樞的。但在神經中樞所起的激動並不至此而止，必從由內而外的神經發放出來而激起一種的動作，這種動作則以動物的種類與所受的激刺而異。」

普通實驗室有種試驗，拿一種酸塗着蝦蟆的後腿上。即使蝦蟆的腦筋已經去了，單留着脊髓神經以代表神經系統，而這種酸的刺激仍立刻使他後腿起一種動作。所以感覺的激刺，由感覺激刺而起的神經中樞的騷

動以及這種騷動的反應，其間的關係甚屬明瞭，已成爲一種不易的公例。烏賊魚受驚的時候，會吐出墨汁將海水弄黑以保護自己，也無非這種作用。諸如此類的例證，也不知可舉出多少，恕不贅舉了。現在我把烏賊魚受驚在海裏吐墨水來比受刺激的詩人在紙上用墨水寫字，這種比喻似乎有點不倫不類，但我已在他處說道，「這是一種組織的問題，就是刺激和反應的問題。故在寂寞中收割的人的影像，可以激動 *Wordworth*，其結果就是一首詩；一種很深刻的愁思，到了 *Alfred Tennyson* 身上，就使他做出 *In Memoriam* 這一部書」（見 *Houaghton Mifflin* 公司出版的拙著讀書之商榷 *Counsel upon the Reading of Books* 第二百十九頁）

此其理將於下一章裏，詳細討論。但是要問「詩」這樣東西是怎樣有的，則答復此問題，就得想一想一切神經組織裏，及一切藝術裏之印像和表現的關係。所以到處得去想一想這種印進腦筋的意識流，及此種意識

流經過神經中樞時所受的變化及選擇，而見其已受變化的印象實靠着特種的媒介表現出來的。Kainak的宮殿就是用很大的石塊按着這種歷程，把對於神的永久觀念所發生的想像表現出來。希臘人的「擲鐵餅者」就是一種理想運動家的體現，也就是無數視力和感覺力的體現。這由外而內經過一種變化復由內而外的一種三疊的程序，是凡美術都可應用的，而在詩中尤其顯著。

## 第二章 詩之範圍

「我對於大詩家的著作及關於詩之理論的著述，讀得愈多，愈相信如把「他做的是什麼？」這個問題提在「他怎麼樣做？」這個問題之先來解決，那末「詩是什麼？」這句話，也就能有適當的回

答」

J. A. Stewart 的柏拉圖神話。

我們在上章已把美學上幾個普通的原則略略的討論一下。現在須得

把範圍縮小一點，把詩的領域來討論一下；我們現在要自問：詩是怎樣有的？詩所用的材料是什麼？詩怎樣運用他的材料使他得一意所謂詩的效能？我們如把詩用以收其效能的方法分析起來，各有各的意見頗不一致，但對於詩有詩的效能這一點，是盡人所同意的。

我們要討論這一點，且把一個「自理」來作開端。這個「自理」就是詩和他種藝術一樣，有他自己的的一個範圍的。我們如果要和測量家一般，把詩的範圍畫出一條精確的界線，要斷定什麼是屬他的範圍，什麼是屬同他比鄰的藝術之範圍，這件事誠不容易，有時或簡直辦不到。但這種範圍，雖其界線一時分畫不清，可是不能不承認他是有的，有許多材知之，曾把凡藝術下一種分門別類的工夫，要想把藝術和美術分別出來，要想把藝術家 (Artist)，藝師 (Artificer)，藝匠 (Artisan) 分別出來，要想根據各種藝術之表示別其目的之便利不便利，收效之明顯不明顯，以至其模仿或

表現自然的職務，而爲凡藝術定一職司表。到了現在，就沒有人注意到這些事情——彷彿一切藝術已編成一個有條理的隊伍一齊向前進行。反之對於 Lessing 在其 *Laokoon* 卽畫與詩的分別 (*The Limits of Painting and Poetry*) 這書裏所論之美術依其所用材料性質的不同而區分這一點，則相信的人又日見其多。Lessing 把藝術分爲兩種，卽時間的藝術與空間的藝術。時間的藝術，如詩，及音樂，是時間上相續而起的動作。空間的藝術，如繪畫，雕刻，建築，是拿同時佔據空間的物體爲對象的。有些題目依其性質上論，當然屬繪畫這一組的藝術，還有的當然是詩這組的藝術。藝術家不可把這種門類混了，如再用 Whistler 的話來說，就是說不可用一種媒介而做他範圍以外的事。最近的心理學，差不多已把 Lessing 的視覺說推翻了，但他對於各種藝術範圍的辨論，其價值固已確定。

一 關於阿爾孚斯 Orpheus 及歐芮狄西 Eurydice 的神話



以上所述的，可以拿個例來說明他。我們如今就把希臘人關於阿爾孚斯及歐芮狄西的神話來作一個例，因為這種神話，在過去的二千餘年中，已不知多少藝術家將他採為材料，而以後可供為藝術家材料的時期，尚不知其有多少年數。Virgil已把他記述於Georgics，Ovid於Metamorphoses之中，到了中古時代，這種神話又為浪漫小說極好的題目；法人把他編成小詩，蘇格蘭人又把他編為King Orfeo一類的小曲，雖經過許多的變化，卻仍舊能不失其為新。我們現在把Boethius所著De Consolatione Philosophiae的英譯本裏所述的這段故事簡單述之：「脫芮斯（Thrace）地方有個著名的琴師，名叫阿爾孚斯，他的嬌妻名叫歐芮狄西。歐芮狄西死後入地獄。阿爾孚斯悲思甚切，日坐彈琴自遣，其琴調優美，使得樹林中野獸都來聽他的琴。最後他決計到獄裏去尋他的嬌妻，並想用他的技藝去賺他回來。他到了地獄之後，便把琴彈起，彈得神妙莫名，地獄裏的王聽了，便還了他的妻

子，以爲報答，但立了種條件，叫他帶他回去的時候，千萬不可回頭看望。誰知愛情這種東西，是沒有人能壓制得住的。所以當阿爾孚斯走到陰陽分界的地方，就熬不住回頭看看他的妻子實在有否跟着他來，這麼一看，他的妻子就不見了。」

這種神話，在歐洲文字裏不知有多少的樣兒，以上所述的，就是其中的一種。這種神話就是由許多連續的事情結合而成，若是用詩這種時間的藝術來記述他是很容易的。而這事本身又極其有趣，所以散文家如霍桑 (Hawthorne) 曾採入怪異誌 Wonder Book，我們對於這種故事可說他是一種詩的故事。所謂詩的故事意即謂這種故事裏包涵着情操，想像，熱情，悲情，以及戲劇上步步加緊的情形，——這些東西我們尋常常他是和詩不能相離的——而霍桑雖是個散文家，卻很能有一種同情的表示，能把這種材料極精緻的運用起來，故其所得的結果就簡直和詩一樣的可愛。但若

認識 Lessing 的藝術分類的完全價值（見上節）我們還得再把敘述這種神話的詩去研究一下。在這些詩裏，可看見有許多動作聯貫的排列起來，和散文所敘的一樣。但詩中這些聯貫動作的影像，卻與散文中有不同的地方，因為在詩中，這種影像是用相續的樂音喚出來的——這種樂音也和散文一樣，是一種影像及觀念之人為的文字符號——而且在詩中這種樂音是按照一種條理排列起來。可以提高他所喚出來之影像的感情上之效力。散文家和詩人雖可說他是同敘述一件事情，但實際上是不能的，因為一是按照散文的聲調做的，一是按照詩的聲調做的。所用的工具既然變了，則所收的效果也自然不同。

現在且論 Lessing 所謂時間藝術的另外一個例，就是音樂家——因為音樂家也同詩人畫家雕刻家一樣會把阿爾罕斯和歐芮狄西這個神話用作材料。音樂家把這種材料怎樣用的呢？Gluck 的歌劇可拿來做這問題

的答案。他固然不能單用音樂去喚出確定的觀念或影像，也不能叫那些未聽見過這故事的人能從音樂裏領會這種情節。但對於那已曉得這段故事的人，他用他那連續的樂音，正不必再用語言或排演纔可使人受一種極可喜的感情。而且這段故事中有些地方，如關於神妙的琴聲，若用他種藝術來表示，當然不如用音樂表示的好。

Lessing 所謂空間的藝術，如雕刻和繪圖，對於這種材料，又怎樣的處置呢，那是當然不能將這故事完全表示出來。因為這種藝術的對象是同時佔據空間的物體，不是連續的動作。他們只得從全部動作中去選擇那最精彩的一點來表示，例如在這段神話裏夫妻別離的情形，就是那最精彩的一點。Naples 的博物院中有一個希臘人的雕像，就是單寫那夫妻別離時情形的。這像所雕的，一面是 Fernes 就是神差來召回歐芮狄西的使者，他的手輕輕地繞着歐芮狄西的左手，而歐芮狄西的右手還是牽着他丈

夫身上，這麼一來當時可慘的情形就已盡情畢現了。這位雕刻家既能用長廣高三元來表示他的人物，所以他那人物的面容姿勢都能充分的表現出來，他那雕刻的結構又能調和勻稱，合着形式美的需要。

關於這種神話，Frederick Leighton 會有張畫，其他畫的人也很多，大概也都拿着最精彩的一點畫的。但畫家所畫的人物及其背景，只能用長廣二元。他比雕刻家能把人物比較分得開一點，能把動作表現得像戲劇一點而且有些東西，如歐芮狄西隱入雲中的時候，那件透明的衣裳，雕刻家能力所表現不出的，畫家都能表示出來；而其最要緊的，還在東西的顏色，明暗的分度，以及全局的空氣，這些地方也決非其他藝術所能辦得到的。

除開上述幾種藝術之外，新近又有一種電影的藝術能合時間的藝術和空間的藝術而為一；又如模擬的跳舞也能把這種故事用另一方法去表現出來，諸如此類的例，這裏簡直舉不勝舉。凡是要想明白各種藝術各

有其範圍這點道理的人，首先要曉得一件事：就是凡藝術家用這個神話來做材料的藝術，其名目儘管相同，（爲便利起見，無論是畫，是詩，是雕刻，是音樂，都得用「阿爾孚斯」與「歐茵狄西」這個名字，）而實際上他們所做的題目決不是一樣的。因爲各人對於這件事各有各的見解；各人運用其所選擇的媒介，各有其方法；各人的腦筋各有其習慣；一言以蔽之，各人有各人的題目。如 Fromentin 說：「還是這些孩兒們在日光底下玩呢？還是這些孩兒們玩的地方是日光底下呢？」這兩句話的意思，一是拿人物做題目的，一是拿景致做題目的。

我們要討論這個藝術範圍的問題，若我們眼光不注在藝術家個人身上，不曉得他所選擇的題目是受他所用的媒介限制的，那末這個問題就成空論無結果了。譬如自然界中有樣極美的東西，如「波平浪靜的海」這是否是一個畫家的題目呢？當然是的，但雕刻家也常用刻線來描摹他，

如着色畫家用顏色來畫他一樣；音樂家則又用聲調來描寫詩人則用聲調加上思想來描寫。各人有各人的東西，各人從這一波平浪靜的海，「供給來的材料，各去尋他的題目，不論他尋得是什麼，總可算是他自己的東西。所以我們要反對門類的混淆；要反對那把屬他種藝術的材料用自己的藝術來表現；我們這種反對是正當的。但藝術家往往要逾越範圍，我們要判斷這逾越範圍的合法不合法，就當拿他結果的成功不成功爲定，只是那印像主義或想像主義者雖則有時收得良好效果，而我們千萬不可把這種逾越範圍的本領，誤作成功的大道。

## 二 詩之特別範圍

那末我們所謂詩的範圍，究竟是什麼意思？簡單說起來，所謂詩的範圍就是無數年代的詩人會在這裏面所發生一種藝術的效果。不過這裏所謂「詩人」并不是定須專以詩名家的人。例如 Sir Walter Scott 以一身而

兼爲詩人，小說家，歷史家，批評家，我們可以說詩人的 Scott 或小說家的 Scott 都無不可的。所以這裏詩人兩字，是抽象的，是空指的。

詩的範圍，據尋常的見解，就是人類感情之用有聲調的——而尤取有韻的——文字所表現的一部分，而詩人所作所爲就只在這範圍之內。詩人所用韻語以體現的感情，與許多的影像，是直接及到詩人身上去的。這些視覺的，聽覺的，或觸覺的影像當他奔湊到腦筋的時候，都叢集在意識裏。在腦筋裏，這種影像，就受了一種選擇變化的手續。

當這種手續進行的中間，這些影像，就有要用文字表現出來的趨勢——這一點是畫家或音樂的影像所辦不到的，而這種有文字的影像，就按照聲調的意匠發放出來，這一種就是第一章末所述三疊程序的一種體式。至於詩人對於其他藝術家特別的地方，則不在其影像的性質——因爲這些影像的性質，在詩人自己方面裏也各各不同——而在這種影像當其受



想像變化時，字句的形式，及其最後表現聲調上音韻上的性質。

今拿炭素來代表由感覺所激起的感情之第一步，這就是詩的情緒的原料。再拿金剛石來代表第二步，這一部就是影像在想像的熱度和壓力底下所受的化學變化。那末其最後的一步，就是那金剛石的斷切，磋磨，及裝配了——就是把已受變化而有字句的影像排列成爲有聲調有音韻的圖案了。

Wordsworth之論真正的詩人，以爲所謂真正的詩人，

不必其有成詩之能，

惟求有見與天才。

試把 Wordsworth 所用的字來應用在上面所述的程序上去，所謂詩人的「見」意即他所受各種感覺的印象，即如 Goethe 所謂他由「外面的世界，裏面的世界，及其他世界所得的經驗。」所謂「天才」意即謂這些

感覺印像所受於思索，比較，記憶，奇妙變化以成特別活潑，特別有力的字句之才。至於所謂「詩之成」那更容易明白了。這就是詩人之所見，所覺，經其想像的變化發為有聲調之字眼——就是人受激動時自然的言語——的表現。這全部程序的結果就是詩，就是「具體的感情。」

Browning 對他想像中的詩人說：

你的腦筋，搏動則成聲調，

人僅能感受的，你卻能說出。

這種描寫詩人的話很有意思。我們固人人都能感，故以能力論，人盡可以為詩人，但據 Browning 的意思，以詩人的腦筋，和我們的腦筋有種生理上的不同，他的腦筋能搏動而成聲調，我們的腦筋則不能，這一點就是腦筋作用上簡單而巨大的區別，所以我們單能感，他卻能說得出來。換句話說，詩人不但是個製作者，亦且是個歌唱者；至於我們雖亦許自覺有起強

烈感情的能力，但不能用有聲調的形式把所感的體現出來。我們誠有時在我們熱烈的腦筋裏能把心所受的影像使他變化——這一點無論何人當激刺時，都辦得到——但要想把我們已經變化過的影像歌唱出來，那就辦不到了。

### 三 威廉詹姆士 William James 之說明

詩之所以成詩，必經過許多複雜神妙的變化，要用淺顯明白的文章來描寫這種變化，作者曉得是辦不到的事情。讀者看了上文所引 Wordsworth 和 Browning 所說的話，對於這種困難，能解釋的也還是不多。他們要是能把詹姆士關於腦筋作用的那個圖再研究一下，也許稍有助力。讀者想還記得第一章裏，我會把一種極簡單的圖來描寫神經中樞所受的激刺以及繼起的反應，也曾把神經進出的作用同藝術中印像和表現拿來比較。但如要懂得點做詩的情形，就須拿個稍複雜點的圖來代前圖。這較複雜

的圖，也是詹姆士發明的，他這圖所描寫的，不單是那下等神經中樞受現在感覺刺激的作用，並且描寫出人類腦筋裏管思索作用的那個半球（見詹氏所著心理學簡編九七，九八，兩頁）所謂思索就是由過去經驗構成的影像，就是我們人所感所見的再現。

詹姆士說：

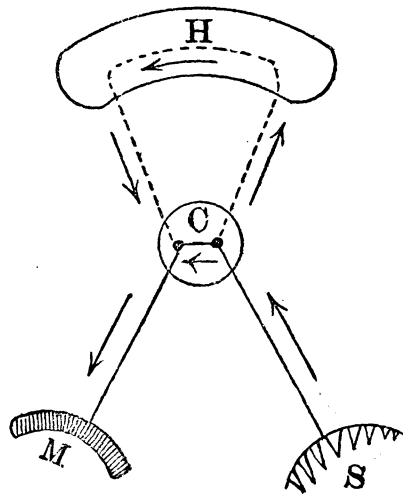
「簡括的說，所謂思索就是遠的感覺。無思索半球的動物和具全腦的動物不同的地方，明白的說就是一個單服從目前，一個是并不在目前，也服從的。這種半球似乎是記憶的所在地。」

這段之後，詹氏又作一圖，而附以說明：

我們若拿電流來比神經流，那末可以拿腦半球底下的神經系統來比直接迴線（Direct circuit）圖中C指神經系統，S指感覺，M指肌肉，H指腦半球。這種直接迴線所示的感覺由感官沿S C M這條線達到肌肉。除這

條路線之外，還有條長迴線，須經 H 然後再達到 M。

「譬如有一在熱天走遠路疲倦的人，在楓樹底下，潮濕的地上躺着休息。那時他就覺得很暢適而涼快。這種暢適涼快的感覺，由直接迴線進去，自然的傳佈到完全寬弛的肌肉，這時他顧不到什麼危險，就此休息了。但到那長迴線開之後，這種感覺流的一部分流到那邊去，就提醒他想起風痺或傷寒等等危險。這種醒悟勝過了感覺的激刺，就使那人立刻起來。找一較安全的地方去休息。」



詹烟士認這種腦半球爲保留一切回想的東西，以爲是很有價值的，這種討論，對於學詩的人，實有特別的用處。因詩之所以能及遠，就是憑着這條追憶遠事及留其觀念的線。理性生活之所以進入單純的感覺生活，也就是這條路；把神經的報告來變作觀念及思想的也就是這條路。據現在一般影像派主義者的經驗，有一種詩是確乎用不到這條線也能做得起來。但這不過是種感覺性的詩，除開見聞或感覺的影像報告外，就沒有東西了。「對於影像的應付及將這些影像照原來那赤蹠蹠的樣兒表現出來——這就是新詩的特色。影像的應付，把這些影像串成一種聯貫的現象，然後把他整個的表現出來——這就是一切文學無論是詩是散文所以能傳久的要點，以前既是這樣以後亦必是這樣。」（見一九一六年四月大西洋雜誌 Le Wis Worthington Smith 著 'The New Naiveten'）如今再引一個批評家的話：「一塊岩石，一顆星，一張琴，一條瀑布，除偶然的或間接的外，

不能單因其引起我們的視覺同聽覺的能力，就能吸引我們的同情。他們的能力在於他們所聯貫的東西，在於他們在經驗的集點上能與以一種刺激……：……感覺印像，在詩上所以能有些價值，不過因其能把舊經驗重新喚起而已。』（見一九一五年十月十四日國民雜誌裏O. W. Firkins著詩的新運動。）

我們對於影像派的詩，誠可以承認他那誠摯的好處，好像他有一種奇妙的本領，把以前記憶的門兒關閉了，而將感覺經驗的新門開出來；我們對於他要想「回反到自然」那種質樸的勇氣，也誠不能不承認。又影像派的詩，也同自由詩一樣曾把表現的範圍推廣了許多，但擁護這派詩的人竟會有時忘了：Browning的詩——或竟George Meredith的散文——裏面也已有這一派的詩。這詩的主義我們以後再論，這裏所要注意的，是影像派的詩根本上的缺乏，就是缺乏一種普通的觀念。其中有許多好像是感覺

力極強，很像是已經砍了頭的蝦蟆所做的，這就是沒有腦半球的詩。

#### 四 詩人與非詩人之區別

詩人之所見，比之常人所見，也許比較敏銳，也許比較不敏銳。即詩人中的天賦也大有不同：有近視的詩人如 Tennyson 有遠視的詩人如 Wordsworth 又如 Browning。我們可說他一只眼睛是近視的，一只眼睛是遠視的。詩人以其一生的經驗，其對於自然現象之觀察及記錄，固足以敏銳其感覺，但這不但詩人如此，即如印第安人，博物學家，水手及一切室外生活的人也都如此。Chaucer 或 莎士比對於人的性情，誠有很敏銳的眼力。但 Dickens 或 Balzac 這些人的眼力也未嘗不一樣的敏銳。詩人之所以優越於非詩人的地方，固在乎我們所謂眼力，亦就是在他解釋一切現象意義的能力。他不單是眼睛所得的影像的報告者，他的任務還要高而難，他實是現象世界的一個解釋者。他在一般人類的經驗裏，並沒有什麼特點，他的愛



憎也和平常人一般，他見人之生死也別無另外的眼光。他的思想也不能超乎智慧能力的範圍。他能看到人心的裏面去，他能了解人心的作用，他對於自然界能窺出其祕奧。但這種極大的眼力，也不單是詩人有的，達爾文的眼力和 Wordsworth 的眼力未嘗不一樣敏銳；聖保羅能感得現象世界的實在，也未嘗不比莎士比的能力還高。詩人之所以爲詩人，固首在乎能看，然僅能看，也未必造成一個完全的詩人。

詩人的心還有一種特色，就是對於事物的關係，有一種很活潑的感覺。他窺見一斑就可以知道全豹，見了一事即可以知道通例。他自己的經驗，就可以代表一切人的經驗，他看見目前經過的現象，就可以見到宇宙的進程。

但是這種關係的感覺也不單是詩人性情中有的，哲學家亦有之。例如牛敦他即是能見一事以知通例的一個人，實在說起無論何人在其識見

範圍以內，都能見到世界的全體。

又人往往都以爲詩人最易受激刺。以爲他不僅能見得深，而且感得銳。詩人往往過於易受感覺，以致妨礙他們自己的快樂。譬如他們看見花，海，以至一種優美的動作，他們所得的快樂，固精於常人，而於這些東西的不諧和，不圓滿及其他種弱點，也比我們容易感着。有較敏銳的快樂，卽有較敏銳的苦痛，是詩人生活的公例；但這公例對於一切所謂有藝術性情的人實在都可以應用。以這種公例認爲天所以降罰富於性情的人，此其語我們拿他來說明詩人是不對的。

我們要知道詩人與非詩人間真正的區別，不如求之於其能運用製造有字句影像的能力裏面及其能將這些影像組成聲調音樂的能力裏面。他的三種任務——觀察，製造，歌唱——各各都得創作的。批評家不能做他的立法者。去替他判斷什麼事可做，什麼是不可做。詩人和其他創作的藝術

家一樣，是很自由的。但批評家以其研究古今來一切詩人成敗利鈍的結果，都相信詩也和其類似的藝術一樣，必有其天然的範圍。這個範圍，我們在本章中已略指其方向所在，但還不會確定其境界，倘要確定這種境界，就不能不先曉得幾條重要的途徑。這幾種重要的途徑。第一就是詩人的想像，第二就是詩人的用字。

### 第三章 詩人的想像

「詩的本質，就是發明；就是出於意外驚喜的發明。」—Samuel Johnson  
「歌者不能有所產生，惟詩人始能有所產生。」—Walt Whitman

我們在起初的時候，不必硬說詩人與非詩人中間是有根本區別的。吾人常識，以為這區別是有的，但吾人常識也承認凡小兒都可說是詩人，又承認大多數成年的人也偶然能感受詩的感情。有一天一小女兒說起

電線，說他是「郵籐」，他的父母聽見這新鮮的名詞，非常得意，不覺微微而笑。這種就是那小女兒天生的詩的想像，至於爲他父母的人自己雖已不能有這種想像，但還能仍舊認識這種想像是詩的想像。

凡學詩的人都一致承認想像是起源於感情，而且都曉得真正的詩必能激起讀者的感情。學詩的人又都一致承認這種感情是憑着想像從作者達到讀者的。這句話我們可說他是一種至理，但再進一步，就困難起來了。

### 一 感情與想像

何爲感情？感情和想像到底有何等的關係？關於感情一部分的心理學，雖經許多年代專家的研究，到現在還仍歸模糊影響，而關於想像性質的種種學說，也曾經過許多的變化。但在這爭辯不休的範圍之內，有幾種事實，到現在已不能致辨。這幾種事實之中的一個，於學詩的人有特別的關

係，就是：直接呈現於意識界的事物裏，并無感情的影像。

「假使有人教他喚起一種玫瑰花，一根樹，一朵雲或一隻雀的影像，我立刻可以辦得到；但若教我去感覺寂寞或憂愁，或教我去憎惡或嫉妬，或教我去感春回時的快樂，我就不容易辦到了，至於何以辦不到的理由，就是因我不能喚起這些感情的影響來，我對於由我感覺所曉得的東西，及所做的事情，不論是什麼，都能喚起一種影像，但無論何種感情，我決不能有一種影像。要喚起一種的感情，只有一個法子，就是把和這種感情有自然關係的影像去喚起來。」（見 Fairchild 第二四，二五，兩頁）

據 Fairchild 教授所說，『詩的原料，就是心上的影像，』如果這樣，那末我們須得去研究這些影像是怎樣呈現到詩人心上的，又怎樣傳達到我們的。最初思想家以為影像是心的一種能力，也如判斷力一般；稍後則以為想像是心的全部的作用；至於現代心理學家如 Charcot, James, Ribot 這

般人都以為想像這種東西是許多見的，聞的，及感觸的影像湧現我們心上來，所以他以為與其說「這個想像」不如單說「想像」妥當些。但文學批評家仍斷續用「這個想像」的名詞，因為這個名詞很便利，所以不肯捨棄。但是他們「這個想像」的意思是很確定的：就是湧現在意識上許多影像之凝為一體以應付人類美的需要的東西。藝術家的想像同發明家科學家或哲學家的想像不同的地方就在於這種最終的目的，而不在于其當時的進程。四十年前 Stopford Brooke 會說，「最高科學的智慧，若把以與莎士比荷馬檀德 Dante 這類人的魔力比較起來，簡直不值一笑，」這種話我們現在也不說了。我們現在應以為科學家的心同詩人的心所做的事情是一樣的，以其同為想像作用。

## 二 創作的想像及藝術的想像

尋常人向以為詩人是一種自然的特產，以為他的心之組織是和常人

不一樣的，他所用來做詩的方法也是模糊影響，非局外人看到的，以為所謂「感發」這個名詞是不得已用來說明這種方法的；凡是這一類的人，最好先去研究 Ribot 所著的那部創作的想像論。這位著名心理學家以為創作想像的原料就是影像，而其根據就是自動的衝動。他從這種見解入手，第一步就去研究每個創作想像中所包情緒的要素。第二步他研究到這裏面一種無意識的要素，就是觀念的自現，這個時候 Buffon 稱之為天才發動的時候，就是無意識觀念的終點，有意識觀念的起點。Ribot 又指出起想像的時候，必有一種有機的變化——如血液的循環及血液上衝頭部——與之同時起來。此後 Ribot 便論到發明家同藝術家的固定觀念及其由影像造成理想一種自動的趨勢。Ribot 以為動物心中影像的復現及兒童和原人心中影像的創作結合其間有一種區別，於我們學詩的人有直接的關係，但還不如他所畫來說明想像所以成立之步驟的圖畫其用處為

更大。他分想像成立的步驟爲二種，每種各有三步：（a）先有「觀念」，其次有所「發明」，復次就是「證實」或應用（b）先有無意識的預備，繼之以「觀念」或「感發」，終之以「發展」或建設。無論所發明是一枚針或一段音樂其想像的程序似乎是一樣的。至於所謂「成形的」想像與「流動的」想像中間亦當然有不同的；所謂「成形的」想像其對象就是明瞭的影像與客觀的關係，這種想像最可看得出的就是一切形式的藝術如雕刻建築等流動想像的對象則是隱約不明瞭的影像，是主觀的影像，是情緒的影像，近代如 Debussy 的音樂，就是一個很好的例。但是無論發明家科學家藝術家的種類怎樣的，而一般的程序總不外「萌芽，發育，開花，成熟」而爲其原動力的也總不外一種自動的衝動。我們心裏既有了 Ribot 所述這種創作想像的性質，那末好去討論藝術的想像了。藝術想像的解釋及記述已不知有過多少，學者決不可拘定了。



某一種學說。今把 Hartley B. Alexander 所著那部詩及個人 (Poetry and the Individual) 裏的一段引來，也許於讀者有點助力：

『心或靈的能力——因這就是一切心的活動的指揮者——之足以左右世界或生命的，我們叫他爲想像。想像和知覺不同，所以不同的地方，就對於感覺的指揮之自由不自由；又和記憶不同，因爲想像能取得，記憶則僅能保留；又與情緒不同，因爲想像這樣東西，與其說他是一種動，不如說他是一種力，又與理解不同，因其對於他面前的東西是一種消化者不是一種權衡者；又與意志不同，因意志不過是個御車的人，而想像則有王者的威權。想像和這些東西沒有一樣相同，而亦沒有一樣不包括，因爲想像心的全部的作用，而當他活動的時候，能把一切心的能力歸束在一個最高的目的上去——就是推廣我們所居的世界。世界以美而擴大，而想像的事務，就是造美。想像可以

組合，可以人道化，可以人格化，可以用心靈上最親切的狀態，使「實在」有光彩，又可用精神的理解使「實在」提高興趣。」

這種空洞的記述，其價值當視讀者自己的訓練而定，而其促人了解的能力，即使那些對於種種心理的區別不能完全了解的人也該承認。

### 三 詩之想像

我們今既把創作想像及藝術想像討論過，那末就可把詩的想像之性質特提出詳細討論一下。據上文所述，詩的想像形式上的特質，并不在乎已得字句的影像及這些影像之聲調的結合。但詩人的心在造成這有字句的影像之先，難道就沒有別的作用了嗎？關於語言文字的心理學，仍未確定，吾人除開文字以外，究竟能不能用別種東西思想，也還是個疑問。但畫家固確能用顏色來思想，建築家和算學家也都能用形式及空間思想，音樂家也能用聲音來思想，他們都並不用言語的符號。那末詩人的想像

常用文字構成而表現其影像之先，究竟有沒有特別的地方這當然是有的。

讀者可從本書的附錄去參考 Mr. Lascelles Abercrombie 的一段話。他以為「人的性情之向外的映射，與世界向內的映射相接觸的地方，另有一種境界。」他這話的意思，就是向內湧現的意識立刻可遇到向外活動的腦力，這種腦力一方面可以認識訴於感覺種種事物的關係，一方面又可以認識本人他自己。人中之「我」注射到這些事物裏去，取得他們而利用他們來構成他自己性情裏面的一部分，Fairchild 教授於這種手續給他一個不甚確定的名詞，名之為「個人化。」他又以為這種作用，在詩人身上比其餘的人要格外顯著。他又把這個詩人自己所說的話引來作證。Keats 說「若我見一只麻雀到我窗前來，我似乎就和他冥化，也彷彿在沙灘上啄石的樣兒。」Goethe 見了藝術家 Roos 所畫的一幅羊，就說「我見了這

些動物，心裏總覺得有點難過。他們那種縮瑟呻吟不高興的情形，常足以激起我一種同情來，彷彿我也幾乎要變羊的樣兒，而且彷彿畫這幅畫的人也已經是羊了。』現在更把哈佛大學一位著名生物學家的兒子，名叫 Larry 的一段祈禱文，來做 Goethe 這段話的參考。Larry 六歲時，他母親帶他到塊放牛的山頂去逛，這是他生平第一次看見牛。他看見了那些牛那樣龐乎其大，不覺受了種很深的激刺。那天晚上他的祈禱文，就把尋常所用的幾句話改作：

「耶穌呵，你是仁愛的牧人，你且聽我一言，  
今天晚上，請你降福於你的小牛——」

這幾句東西，頗含有詩意，因為那時的 Larry 彷彿自己已經是頭牛了。

Fairchild 又引 Walt Whitman 兩句詩說：

「做詩的人，彷彿天天有一小兒從他身上出去，

他所看見的第一樣東西就變成那東西的模樣。」此外他又引 Coleridge 和 Wordsworth 許多的話來作證。但這種樣例證，雖有許多，總不如 Coleridge 幾句話說得概括，他說：

「我們所得，只是我們所與，

自然雖大，其所住總不外我們的一生。」

把所見的事物，無論有機無機的，都拿自己生命灌注到上頭去的這種想像，小兒有之，原人有之，詩人也有之。據我們所曉得，這一點就是詩的能力最初最確定的表現，這當是影像還未成字句以先的想像。

詩人的性情，還有一種特徵，與上述的一種，也在意識未成字句以前有的。這種特徵，是一種奇異的感情，覺得呈現於感覺的世界，有一種流動情，鎔解性，及透明性——就是無限變化和相互變化的現象。詩人當在這種狀況的時候，他所看的不是我們平常這個固定明瞭的事實和法則之理性

世界。他們這種時候所注目的，就是 Whitman 所謂「一種溶液之永久的流動」或希臘人所謂「一切事物之流漾」或 Emerson 所謂「河流中之河流」。這種趨勢，在那些有流動性想像的藝術家，自然格外的顯著，那些浪漫派的詩人及批評家，都是一類藝術家的好例。Wordsworth 說，「想像對於一切東西都要卻步，只對那有可揉性 Plastic 韌性的事物，同不確定的事物，纔不會卻步。」

Carlyle 說「莎士比之看事物，不單看那事物的表面，而且要看進裏面去，並且要看穿了他，所以他能領會那事物，能使之離，亦能使之合；事物在他眼光底下彷彿先鎔化做一道光，然後重造轉去。換句話說，他是一個詩人。我們這世界對於 Goethe 同莎士比就彷彿是透光的一般，其中許多怪異的東西無所遁形；因為以他們的眼光看起來，自然實際上就是超自然，兩者直合而爲一了。」

Carlyle 在他評論 *Triek* 那篇文章裏，又指出模範詩人應的特質，他說「詩人不僅是觀察者和編纂者；不單將他所見的美略事增減，便還了我們；他是個真正的制作家，以他的眼光看起來，外面實在的東西，只足以激動他理想的創作而已。」

「至於 Coleridge 的說法，比這還要簡單，他以為想像為創作起見，必須能溶化能散布，而且能注射。」

這些議論都可以幫助我們懂得詩人當他懷疑現象世界存在的時候那種不可思議的感想。但哲學家 and 科學家也以為我們這世界是活的，是長流不斷的，也是自強不息的，不單是一種存在，而實為一種變化的進程。Tennyson 說，「我們人離開午刻還早呢——因為將來要到底變成怎麼樣，現在尚未有一點朕兆。」Coleridge 也說「想像這種東西就是用無限的「我」把創化永久的進程，拿有限的心去重述出來。」我們看了 Coleridge

這種話當可明白在影像未成字句之前便已有勢力了。

#### 四 有文字的影像

以詩人的眼看世界，覺得世界是有可揉性的，這可由無數的影像，奔湊到詩人的意識界這點事實來證明他。詩人要將這些奔湊而來的影像表示出來，當然不能不用有文字的影像。詩人之用有文字的影像在想像的程序裏，應當或先或後或早或遲，是由各人不同的，而且因其見的聞的，感觸的影像在心上的輕重而不同的。我們讀 Swinburne 的詩，覺得所做的工夫，大半是在字音，Browning 則多在感觸的影像上做工夫，Victor Hugo 則在見的影像上做工夫。但無論何人，其表現的惟一媒介，總不外文字的符號，我們在這種文字符號的後面要想去看出詩人腦筋的真正作用，是很難的。

但詩人自己卻充分知道其腦筋的工廠裏的情形，並且將所覺得的，告



訴我們一點。Fairchild 教授曾把關於影像奔湊詩人腦筋詩人自己所述的情形彙集起來。他也和其他的批評家一樣，曾將 Shelley 要想描寫雲雀的精神時許多影像奔湊的情形，拿來做例。（見詩之制作 The Making of Poetry 七八，七九兩頁。）當許多影像奔湊詩人腦筋的時候，彷彿大家都在那裏喧噪，要求詩人的承認採納。Shelley 做雲雀詩的時候，實際所採取的譬喻，不過是無量數的影像中幾個幸福而獲選的罷了。Francis Thompson 有一段描寫 Shelley 的文章，我們讀了，便覺得他做這文的時候，自己也有許多影像奔湊而來，不過他所藉以表現的媒介不是詩，是一種聲調很高的散文。

「我們讀到 Shelley 的詩，就可以看破尋常形上學的那付假面具，而可見小兒笑容可掬的真面目。Shelley 的詩，差不多都帶有一種稚氣，但他最純而最足代表他的，莫過於他那首雲雀的詩。他這首詩，完全

是由於小兒的那種模擬的本能，發生出來的。他做詩的時候，簡直還是遊戲，不過這種遊戲，就是成人也還得注意他，而他的玩具就是上帝給他小兒的東西。宇宙就是他的玩具箱。他用曉色來洗手，在星光中翻個筋斗可以使他身上漱滿金光。他又和明月惡作劇。流星的鼻嘴却摟來慰貼着他的手心。他攪得雷聲轟轟的咆哮，閃電搖曳時，他更向着他微笑。他在天門中忽進忽出的跳躍；天宮的地板，都有他一鱗一爪的幻想點綴了。他又在以太田中狂跑。他追趕着滾滾不休的世界和太陽的馬跑。他站在忍耐的自然的衣褶裏，將他髮辮百般的捲繞，使他在詩中顯得十分美妙。」

##### 五 影像之選擇與支配

我們要曉得影像之奔湊於意識的這件事，比之要明白影像要怎樣選擇，怎樣聯合，怎樣支配，自然容易許多。影像的聯合，其中必有一種原則，一

種法則；英國批評家曾把 Coleridge 以及 Wordsworth 兩人關於這件事的話，都搜集起來，當做參考。Wordsworth 關於這件事上所說的話，就是「觀念是在受激動時聯結的。」那末究竟「激動」是否是選擇影像和聯結影像的要素，當許多影像闢入詩人心緒中來的時候，爲其觸鬚所取去完成的东西，是否就是感情。

Coleridge 則把綜合這個事，不單用在影像上，而并用在心靈的一切本能上。他說「理想中的詩人大都把他的心靈的全體，盡行使他活動，其心靈的各個本能，則各以其輕重之程度而爲其附屬。這種詩人能把一種調子及一種統一的精神，如導火線一般將各個影像用一種綜合的魔力使他結成一氣，這種綜合的魔力，我無以名之，名之爲想像。」從 Coleridge 這類人看起來，這種綜合的魔力，實令他成一切神祕的支配者。但是學詩的人也許很願明白詩人的想像究竟怎樣的一種情形，所以不得不有一種

更精確的描寫。

美國有一批評家，以其研究心理學的結果，把詩之所以產生的情形記述如下：

「詩人把他的思想，集中於一件具體的人生片段上面，或一件事，或一人物，或人生經驗的一片段；以其有多情之性情，所以這種思想的集中，立即就激起一種情感，又起了許多影像的麤集。在這些情感的激動之下，按照聯結的法則——最少有一部份可以記述——這些影像就漸漸明亮起來，取得確定的形狀，歸成若干組，然後發而為模擬實際世界的種種聲音——自始至終，這些影像，是受詩人之目的所精密支配的，以使其意義漸行顯著，但如要使其藝術作品有生氣，則必以詩人的心緒及詩人活躍於意識背景中種種情緒表現之本能的感覺，扭結成一種活躍的意匠。詩人由其對於文字直覺的運用能力，就

能覺得一種的音符，以寫這個影像複雜的網，而以著於紙上的文字記錄之。所以凡詩之起，是由許多的影像，經過詩人心緒的濾清而起。這種經過濾清的詩，纔能傳至後代，而不減精神的力量及快樂。

這種記述，我們要尋一個比他再好的，恐怕未見能尋得出來了，但有些批評家對於他「自始至終受詩人的目的所精密支配」這句話還有點懷疑。Shelley 的詩之辨護 (A Defense of Poetry) 裏說「做詩和推理不同，因為推理是按着意志的決定而行使的能力。我們人不能說「我要做詩」：因為做詩不做詩，是不受心自動能力支配的。……詩的產生和意識及意志不必定有關係的。」因為影像的綜合，確不必定有詩人的志願。人當受催眠時或受麻醉劑時，或在我們尋常所經驗的夢中，都有很豐富的例。例如一個人夢見一條已漲潮的河，他所流過的地方，把水草及岸旁垂下的長草都向一個方向拗折，過一會，潮水似乎變了，那時水及水草岸旁的

草及河裏的魚都慢慢的回轉來，向海裏去了。這種潮流是綜合的，是和諧的，且如音樂般的流動，但我們都覺得一切都是夢中的事。又如 Coleridge 的庫伯拉可汗 Kubla Khan 是鴉片吸醉時做的，這首詩的進行也如剛纔所述的一般，其中一串的影像融化在別一串影像內，彷彿跳舞中，以一個拿琴的女郎爲引導，而他人則互相穿插的情形一般。此類的詩，我們無論如何不能說他是有個預定的目的，也不能說他是有意義的。但他這其中的影像固組織得十分完備，而對於感覺亦固純粹的優美。Charles Lamb 有次寫信給 Coleridge 和他論及狂之真樂趣，當他寫這信時，他的心境也定沒有什麼支配的。他說「Coleridge 呵——你要是不狂，那就休要夢想去嘗嘗幻想中雄壯不羈的滋味（一七九六年六月十日）」

上述的庫伯拉可汗可代表一極端，Poe 記述他做 The Raven 這首詩的情形——以我們看來，他說的話大半不可信——則足以拿來做代表他一極

端，就是主張影像的選擇和綜合是受一種冷靜有意而做作的支配。至於 Wordsworth 論他自己做杜鵑和採蛭者兩首詩時的想像，則處中立的地位。我們看看他這段文章，自就可見得他的話是誠實的，并不曾說笑話，現把他記述如下：

『我該叫你鳥呢？』

還是不過一種流漾的聲音呢？』

這種問話，就可見得那時杜鵑的聲音是無處不有的，而且因有這一問，就把杜鵑實質的存在都取消了；這種想像是由一種記憶的意識引出來的，這種記憶的意識，就彷彿以爲杜鵑是春天時不斷的可聽見的，但只能聽見他的聲音，不當見他的形像……

『岩石的禿頂上，

時見有一巨石蹲着；

詩之研究

見者都要猜疑他緣何而來，來自何方，  
因疑天或與以感覺，

有如海獸，

特來岩石或沙灘上日中自曝。

這個人也彷彿是如此；

已上了偌大的年紀，

他既不全活，也不全死，

也非完全在夢裏。

這老兒呆立着，活似一朵雲；

怒號的狂風向他聒，他也充耳如不聞，



他要行時，便整個兒行。

「在這些影像中，想像之予奪及改變的能力，直接或間接的作用，都已聯成一氣。於巨石則與以生活力，使他類似海獸；於海獸則奪其一部份的生意，使他類似巨石；因之而得一個居間的影像，所以要得這個居間影像的緣故，就是要把原來的影像，就是巨石的影像，使他更肖這老兒的情景，因為這老兒的生活及動作的表現已大受減削，恰好在這巨石海獸比例中間。」

Wordsworth 這種想像進程的分析，也同 Pope 自述做 *The Ravin* 的那段一樣，是想像已經作用之後分析的。就其細節論，究竟對不對，我們到底不能有絕對的證據。但我們對於人心覺得他有些是常態的，有些是非常態的。其中差別甚多，這一點是很明瞭的。有種心理是不容我們把他歸類的，但多數是很容易歸入明白的門類裏去。例如雅典的公爵 Theseus 所述的

癡人情人及詩人的心理（見莎士比中夏夜夢 *Middle Summer Night Dream*）。這位爵爺小小的演講，頗有近代關於想像心理學的精神。現在摘錄莎士比原文如下：

「癡人情人與詩人，  
都是富於想像的人；

一個所見的盡是魍魎魍魎，  
這就是癡人；

情人的狂惑不啻癡人，

他眼中——所見都是海倫（希臘美人，西人用以代「美人」二字，猶吾國之言西施也。）

詩人的眼，上天入地，遍歷寰塵，

在他意境中，舉凡未經人道的事物，

悉幻化成形；

筆尖兒令縹渺虛無，

都幻成人境，錫以嘉名。

原來強烈的想像，常能造成幻境，

心喜時，便見着那齋送歡欣的人影，

畏懼時，便錯把灌木來認爲熊影。」

我們學詩的人，總得個人所記錄下來的經驗裏去參較而尊出一個共通之點。我們若暫把詩丟開，去研究研究想像的散文所經過同樣的程序，也許可得一種較明白的觀念。例如霍桑的猩紅文 *Scarlet Letter* 裏，其主要的影像——就是爲全書線索的一個影像——是一片猩紅色的布，這片猩紅色的布，就是最初惹起他注意的東西。這點東西經過許久的醞釀，就幻成一種犯罪及匿罪的符號。這個符號直貫全書，其他較小的影像，都成爲其

附屬品而受其支配；所以這個符號就是全書的主調。這部猩紅文的小說，是一種理想的綜合，是按着一個中心的觀念，把許多的影像集合起來的。這種中心觀念，或題旨，或中心影像愈顯，其細節的美，亦愈豐富。

現在我們可把這條原則應用到詩人選擇影像的程序上去。Lewis Gates說：『無論那個藝術家，其心理上必有一種特癖，所謂心理的特癖，就是精神的組織及其本能的發揮上特別的地方。這種特別的地方，就是他當時或他那時代的日常生活の結果，而可做這種生活及藝術家個性的代表。尋常把他叫做心靈生活後天的特質，Dilthey教授曾有種極精密極詳細的討論。這種特質，可以支配藝術家的心理左右其感覺，其判斷，指導其好惡，替他造成一種成見使其全部生活分子裏面。都有這種成見的臭味；並且可以定影像，及觀念的取去，所以當藝術家精神受感情激刺而活動時，這無數的影像。有的立即現

出，有的就落後一些。至其結果，就是一種有特別顏色，特別情調，而是反映出那時代精神之藝術作品。」

## 六 影像派的詩

如上所述，我們可曉得影像的綜合，不但足以顯出詩人心靈後天的特質，並可以顯出了那時代的精神，這種概念與當代影像派詩人的見解，卻有點異同。第二章，影像派詩人所注重的，就是個人當吃緊時對於現象的反應。他們盡力的要把神經系統中司以前經驗的那條長迴線，棄而不顧。他們的用字最忌那和橡皮印般模糊影響的字。他們的音節最忌因襲。他們在以後的幾章把他們的用字及其音節這幾個問題，還要詳細討論。但一論起影像派的詩的原則，就不能不牽及這幾個問題。所以 Richard Aldington 那篇論影像派的文章裏，也就涉及這幾樣事情。他把影像派的原則約之如下：

「現在我把影像派的文章幾個要點述一述：（一）對於一個題目，直接立論，（二）詞句之生硬及經濟，（三）音節有個性，（四）用字的確。凡是屬影像派的人，大都喜用一種能製造影像的字眼。所謂能製造影像的字眼，就是一種新穎而的確的形容字，這種形容字可以把一件事物描摹盡致，而使他得躍活的色澤。」

在影像派詩選（1915）的序文裏及Miss Amy Lowell的近代美國詩的趨勢（1917）裏，會把影像主義的信條說得甚是簡明。這些書告訴我們的確或僅用以裝飾的字眼，都在他們排斥之列；他們的音節都須新創決不肯抄襲舊音節，以為新創的音節纔可以表現新得的情緒，舊音節則不過舊情緒的回音而已；他們於題目的選擇也有絕對的自由；他們要表現一種影像，把影像的細節都要極精確的描寫出來；他們要做出一種生硬

而明顯的詩，決不容他模糊影響；他們又力求簡約——這就是影像派詩人的信條。

影像派的詩既有這種特別描寫方法，那末所謂自由詩這個問題，也當然隨之而起了。Miss Lowell 說，『我們所以替影像派的詩力爭的緣故，無非是要求解放。』但是他亦并不是說這種方法是做詩惟一的方法。至於 Aldington 則直認自由詩百分之四十就是散文。Lomes 曾把 Meredith 的小說裏摘出許多段，用自由詩排列法印刷起來使人見得影像的性質。其中最顯明的一段，就是：

『他好像個韃靼人，

又陶鎔以希臘人：

易曲

如西斂亞人的弓，

緊張

如弓上的弦！』

我們現在對於這種樣的影像，還是當他散文呢？還當他是詩呢？這種攪不清的問題，暫把他擱開。我們單爲着這種詩的描寫很有生氣，且把影像派詩選或雜誌詩精華（1915）以及Fletcher的“Green Symphony”或H. D. 的Sea Iris或Miss Lowell的The Fruit Shop這類詩去研究一下。Miss Lowell的“Men, women and Ghosts”這部詩集也當仔細去讀一讀，其中題爲Towns in Color”的，那幾首，尤當細讀，然後再把作者的自序也讀一讀，因爲這首自序裏，他把做這幾首詩的目的告訴我們，他說，「我做這幾首詩，是要想把某種地方某種時間，顏色及其光線描寫出來。我所注重，是單純圖畫的效果，此外我對於那些地方他種情形，就都不大去顧到。我以爲閒游市鎮領略其不相連屬的美，是件極有趣味的事情。所謂不相連屬的美，就是那可



以捉住我們視覺的東西。」

上面這段話裏，所謂不相連屬的美，實是一種由衷之言，因為這一點就可以區別影像派的詩，那些能令我們滿意，那些不能使我們滿意。有時確乎單有種各各孤立不相連屬的美就已足穀了。例如 Aldington 的夏那首詩能寫出一種寂靜的情形何等奇妙：

「一個胡蝶兒，

黑而且紅，

又帶着白的斑點，

扇他的翅膀櫻

飛過一朵白櫻花。

\* \* \* \* \*  
「論千的深紅色指頂花，

第三章 詩人的想像

血一般的高幹子，  
在那碎石堆中一點不動的立着，  
有風從他們身上吹過。

\*  
\*  
\*  
\*  
\*

「一朵玫瑰花映在蒼白色的天上  
那天又被許多烟囪一條條劃破  
在一個城中古園的那邊。」

至於別的東西，那想像就不問了。

再試讀我友 Baker Brownell 的星期日的下午：

「風把自己一大摺一大摺的推着，  
熱烘烘的吹着  
吹到營房的窗裏；

他刮着一片蒼蠅紙

這紙黏在窗檻上的一道日光中。

有種聲音衝出來

把屋裏嘈雜的聲音衝開一條路。

不曉得在什麼地方有件東西唧唧的響，

這種響聲時起時歇

從屋的背後出來。」

這種詩裏面，對於影像固嚴格的忠實，但總免不了有兩個不能不發的問題：（一）『是的，但何所爲呢！』（二）『還有什麼呢？』所以我的意見，以爲除非採用日本人所謂「絕詩」[Stop poem]的主義，把所寫出來的字不過當他一種符號，至於詩人的心緒都涵蘊着不明說出來那還可說。否則所謂影像派的詩其大部份不過供人磨練其感覺，其於想像力，就可

說沒有用着的地方。製造影像，固屬詩人一種重要的事情，但在古今傳世的絕作裏，這點事情不過全部程序中一個小節目罷了。Miss Lowell 的意匠，在當代的詩裏固可算是極出色的，但這首詩決非單為影像派詩之鐵案，卻為建設的想像之勝利。

### 七 天才與靈機

製造影像聯合影像能力的分析，不論其對於學者有若何的價值，人人總都承認這種能力於詩之製作實為一種不可缺少的要素。Coleridge 對於這種藝術的神祕最後的一句話就是：「這種把無量數東西使之統一而生效果的能力，就是主要的思想或感情來改變種種思想之能力，可以養成，可以漸進，而決非可學而能的。」這種問題的困難，我們就把詩人的想像力歸之於天才，也還是不能免除。所謂天才到底是一種神經的病呢？還是神經極健全的狀態呢？實在不什麼有區別。因為 Poe 這種人和 Sophocles

這種人都一樣的能有理想的綜合。又若把他歸之於靈機這句老話也未必有所幫助。不論靈機這句話當什麼講——當他做一種身外之物，或超自然之物，或下意识 (Subliminal) 之物——總不外是一種製造影像的能力之一種激動，而非其本身。沒有條理的天才同不經條理訓練過的靈機，都不能造出一種可以永久滿足美感的影像。托爾斯泰說得好：「一個人惟有當智慧和想像平衡的時候，纔能做出好文章。這兩種東西，一有畸輕畸重，那就什麼事都完了。」

#### 八 結論

現在可把從詩人及批評家得來的論證，總括起來說一說。他們對於細節上意見雖不能一致，而且他們所用的字，雖或過游移，或過精闢，而其中那種共同的傾向是很明顯。詩人與批評家都以爲想像同單純記憶的影像是兩件東西；都以爲影像一經過選擇聯合及表現這些程序之後，就實

已另變成一種新的東西，所以用建設或創作的想像這個名字當在所許的。這種想像可以體現出一種未經人道的東西的形式。最後詩人之事則就用他的筆去替他造成確定的形狀；換句話說，就是用一種照定式排列的文字符號去暗示他們。文字符號選擇，將來在第四章討論之，文字聲調的排列法則在第五章裏討論之，本章所討論的，就是詩人尚未用他的筆去寫定詩之先的想像作用。若照 Fairchild 教授的話，就是：「做詩所經過的程序有三步：（一）個人化，（二）結合，（三）成詩。」那末我現在所會討論過的，就只是在這程序中（一）（二）兩步。若用 Ruskin 近代畫家裏所用的名字那末我們所已討論的，就是洞察式 (Penetrative type) 結合式 (Associative type) 及沉思式 (Contemplative type) 的想像。但 Ruskin 這種名字教好手用起來，固很明顯，若教初學詩的人去用，就是一種危險的工具了。

初學詩的人，若要把本章所教他注意的事項，溫習一遍，他可以拿幾行詩中，所涵的影像，去感受一番，就可見得我這些話是可靠的。要曉得詩人所要傳達給我們的，是對於事物的感覺，而非事物的知識。下面所引的幾首詩，你且把他所用的字攔開一邊，試把你的心專注在影像上去，把這些影像不要當他是字造出來的，要當他是赤裸之地感覺的激刺。

這裏所引的兩行詩，作者要想教我們看一樣東西（視覺的影像）：

「新人款步入廳去，

鮮妍一似紅薔薇；」

你看見了麼？

這裏幾行，作者又要想教我們聽一樣東西（聽覺的影像）：

「盛夏木天濃蔭裏

有聲隱約如溪流

對此深林正入夢

終宵不輟歌聲幽。」

你也聽見這種聲音麼？

這以下幾行，作者是要使我身體感觸着一件東西（觸覺的影像）：

「緊合吾眼瞼，

眼珠頻跳搏；

茫茫大目光，

沉沉壓吾目。」

你的眼睛也感覺得這種壓力麼？

假如你靜坐在椅子上讀下引的幾行詩。（動覺的影像）

「唯彼與我及卓錫，

並時一躍上馬鐙；



我隨縱馬如飛騰，

狄克振轡亦奮迅，

三騎奔逸絕驚塵。」

你是不是也覺得彷彿一躍上馬的樣子呢？若果如此，那末就是作這詩的人送你上馬的了。因為他把自己驚馬時的感覺，用一種文字的影像及聲調，從他自己心中傳達到你的心中來，就成了你的騎馬的感覺了。

學詩的人，若能用他自己身心的感應，來認識這種影像的激刺，那末就可入門了，從此他就可領略詩中無限的滋味了。他如願意把詩中滋味的性質再分析得精密點，那末他可檢他所愛讀的詩去研究研究其中的想像，是怎樣作用的。譬如我們所要研究的，就是 Coleridge 那首新人的詩：

「新人款步入廳去，

鮮妍一似紅薔薇；

樂工一步一點首

鼓吹前導笑微微。」

這詩裏第一必須有一種洞察式的想像；其次就是要選擇一種精采；最後就把這種精采——就是新人的「紅」及樂工的「點首」——經過作者一番酌奪改變的工夫，再把他描寫出來。其結果就是把許多影像結合起來成了種理想化的圖畫，這種圖畫是人人所喜看的，所以能滿足我們的美感。又如 Coleridge 描寫熱帶地方日落迅速的情形：

「黑暗之來只須一舉足」

或如 Emerson 描寫新英倫日上遲緩的情形：

「炎炎烈日上遲遲，

蔚藍世界漸着火。」

這種實際的理想化，其足以使我們充分滿意固無可疑。至於本章所論，

卻並不會涉及「美」的一問題，然而足以激起詩人想像的精神者，舍「美」外別無他物。

#### 第四章 詩人之文字

「文字是交際所必需的可感覺的符號。」——John Locke 的人類的智識。

「概念是心中的事物的影像，字和名是我們語人時所藉以表示我概念於人的符號。」South，引自 Johnson 字典。

「文字：是一個音，或一組音，不拘何種語言用以爲概念或概念與其文法的關係之符號。……文字是言語的符號；他的價值是經過許多歷史的變化得來的；他所以能維持他的價值，全靠用例；他的形式同意義，都許更有變化，一視用例爲轉移……。」——世紀字典。『文字不是一種結晶——不是透明的，一成不變的，文字是活思

想的皮膚，他的顏色同內容，都看用時的情形，大有出入的餘地。」——

— Justice Oliver Wendell Holmes

「我願我多才的青年詩人記取我這散文及詩不假修飾的定義；就是，散文是條理最好的文字；——詩是條理最好的最好文字。」——

Coleridge 席上談。

一 耳與目

「文學的」文字同日常生活所用的文字不同之處，尋常都在於聲調之抑揚。小說家或論文家所用的文字，多少要看自己的心緒，著作的宗旨，及讀者的能力以爲轉移。他執筆做文的時候，彷彿是和真正的或想像的聽衆談話。他可以如 Montaigne 所說，置身紙上，和他第一個遇見的人談話，或對當代或將來的少數優秀分子講演。他托付着人造的，寫的，或印的話音符號以妥送其思想於他人心中。近世之爲文學而使用文字的人，都要

靠着寫的或印的書頁，都有幾分『以目爲心』Eye-minded的趨向；至於模範的演說家則仍『以耳爲心』Ear-minded——意即，對於聲音的感覺力特強，他的音樂不爲讀者之目而製，乃爲聽者之耳而製。

今把詩人同模範的小說家比較，那末詩人也必同演說家一樣，必須『以耳爲心』。因爲雖則種族的文明進步，不必再像原始時代的口相傳誦，而詩人所運用的原料却仍舊是思想感情之聲音的符號，而不是思想感情之視覺的符號。但是我們的眼睛有一種不易改的習慣，常把詩人印於紙上的文字同此等文字的聲音混而不別。此種的混淆，若是對於音樂，就不至於會犯。因爲所謂音樂，並非就是樂譜上那些黑的符號。此種符號對於那慣讀樂譜的人，即不必翻爲可聽的聲音，他的內在的耳朵也能聽見，至對於我們，則不等這些符號實際用音調翻譯出來的時候，即無所謂音樂。

此層區別對於明白詩的性質，很是重要。因為一首詩的要質，並不是訴於眼睛的，印在紙上的文字，乃是訴於耳朵的聲音；而詩的文字，除非像那善讀樂譜的人能用內在的耳朵來聽他，則當其翻成聲音之先，並不能傳達詩中的意義。有許多自命為愛詩的人其實並不具備真正聽詩的耳朵。這班人都是「以目為心」對於詩可謂沒有希望。他們只就印刷的書頁的形式去解決關於韻律，解數，自由詩，及以情緒為意匠的散文，而不知用聽的神經來解決。詩的起原只不外有聲調的，口號的說話，後來印刷術發明，遂蒙混了他的真正性質；詩人如 Yachel 及 Lindsay，——他們自己的詩都照原始歌人的樣子諷誦——指導我們打破這一層混淆而返於古初的狀態，真是有功於我們的人！

## 二 文字怎樣傳達感情

我們大概不致於忘記，詩是由身及心的經驗受激動的時候起的，我們

也沒有忘記，我們可以用有聲調的文字傳達我們的情緒於聽者，又文字的性質可以把我們的情緒使他得一種固定的形式。現在我們可以把詩情的起原，詩情的傳達以及詩情的成形等所應有的問題，再精密的討論一下；但是要記的我們現在所要研究的，是由詩人用字上面發現出來的程序。至於聲調一層，將於下章討論他。

我們前面已經說過感情的本身，是不能夠有心的影像的。詩人意識所認識的影像，只是連屬於感情的經驗及事物的影像。我們用以再現及傳達此種影像的文字，尋常謂之「具體的」或「感覺的」文字，以別於抽象的或純粹概念的文字。這種文字，又可謂之「經驗的」文字，因為他們是由身體或精神對於事物或觀念的接觸而起的。據心理學家所說，這種文字謂之「有邊的」文字。他們包涵着豐富的意義，不像那對於純粹知識用的文字那樣空虛，他們是用聯想的幕罩着的，內中包涵着既往經驗

的標幟。他們譬如載貨的船隻，不過船中的貨則由各人以其心的組織及歷史而不同。就是剛才所用的這個「船」字，對於讀者心上所喚起的影像，也必各各不同。Brander Matthews 曾有一段很有趣的記錄，就是關於一個極平常的「林」字，對於許多人心上所引起種種不同的影像。有一次有五六個著名的文人，敘談於倫敦的俱樂部，試把這「林」字對於個人所暗示的影像說出來給大家聽，Matthews 的記錄如下：

「那天晚上之先我從來也沒有想到樹林這件東西對於各人的眼睛竟有這樣許多不同的顏色及形式；及至那天晚上我才曉得就是一個極簡單的字也可以有許多奇怪的喬裝。對於 Hardy——這「林」字所暗示的是 Wessex 的樵夫所伐的巨橡；對於 Du Maurier 則引起法國國立森林中整潔的夾道。對於 Black 則所見的是蘇格蘭所謂鹿林的叢藪；對於 Gosse 則見從斯干地納維亞港灣迤邐而上的碧綠的山場。對於 Howells



則喚起少時所見沿 Ohio 濃林的影像；對於我喚起的影像則是十四年前乘舟由 Superior 湖至 Mississippi 河時經過 Chippewa Reservation 所見的一片未經人工的荒林。這一個字似乎是很簡單的，但是我們的解釋都以我們從前經驗的不同而亦各異。那天晚上所交換的各不相同的經驗，使我想起世界上的文字，沒有一種是完備的；因為用文字交換意見的人，必定有二個方面的，而文字的貨幣，從這個人傳到那個人的時候却從來沒有一定的市價。

上述這件事，是倫敦的事情，但是我們可以無須特地到倫敦去做這種試驗。假如有五六個壯健的美國青年立在一陳列遊戲器具的窗前。此中所陳列的，有釣竿，網球板，馬鞭，棍球，跑步用的鞋，野球板，足球，槳，櫓，雪鞋，摩托車司機人用的眼鏡，棍棒，來復鎗等物。這些東西對於那五六個少年所引起的注意，其程度差不多和各人對於特種遊戲的興趣，成爲精確的比

例。假如其中有一個，平素對於網球最熱心，他那時一見窗中的球板，便可以引起無數動覺的及觸覺的影像。那時他的身體雖是靜立窗前未嘗動彈，但他彷彿是已經把那球板拿在手中在那裏摩娑，又彷彿是已經用那球板同人家比賽了。站在他旁邊的人，假如是一個喜歡溜雪的，那末他一看見雪鞋，也就彷彿已經在冰凍的山上在那裏溜雪。但若其中有一個人，從來不曾打過拉閣勞思球，從來不曾騎過馬，也從來不曾駕過小船，那末窗中所陳列的拉閣勞思球板，馬鞭，槳櫓等物，除開在他心下引起他對於這些不曾嘗過滋味的遊戲發生一種想像的好奇心外，對於他的情形，簡直沒有什麼作用。他的眼睛要把這些東西漠然的看過，同看藥肆或雜貨舖的窗子一樣。個人對於樊然雜陳的物品中某某品所予的視覺的激刺，其感之不同有如此，我們看見這一點，便可曉得感情的容量是怎麼樣的了。剛才所述窗子面前的這個團體，便可以做人類的心當接觸實際的目

所能見的宇宙時之象徵。他們對於特種的東西，則有如飢渴，對於其餘的東西，則冷然置之。

又假如剛才所說的五六個少年是坐在黑暗中談話——單用文字來惹起身及心上的記憶，這所惹起的記憶決沒有兩個人相同，各人有各人心上的一套圖畫。就是那最擅口才的人所用的最有聲有色的字，也決不能使大家得同樣的意義。他們之「懂得」那字，固然大家不甚相遠，但是各人「感着」那字的樣子，則非別人所得經驗。每個具體的，感覺的，造象的字所載的意味，不得不隨聽者心身全部的歷史而變。就是那極平常極普通的字——如「手」，「足」，「暗」，「怕」，「火」，「熱」，「家」——也都飽涵着個人的情緒，各人對他所感的雖有顯隱之不同，却都有個「我的」手足，怕，暗，熱，樂，在裏面。用詩之人也就彷彿在黑暗之中同許多朋友談話或歌唱。他不能實化的詩朋友「看這個」或「感那個」，只能

用文字或聲調把他們所嘗於網球，重新呼喚出來，然後在這種記憶激動之下，暗示他們以新的結合，以像類經驗變化無窮的網的新編織，以新的帆船教他們去航行那未經航行的海。

詩人是在寂寞中或黑暗中，依次表白的衝動，自己對自己在那裏歌唱或談話，並沒有意思要把自己的感情傳達於他人——我們這樣的描摹詩人，確乎也沒有什麼不對。所以 John Stuart Mill 也以爲演說家同詩人是有區別的，他說：「雄辯是有意教人聽見的，詩是無意教人聽見的。雄辯必假設有一個聽衆在面前。詩的特別處，則在於作者全然不覺得有人聽他。詩是寂寞中自己對自己招供的感情，是憑着符號成體的感情，這種符號就是詩人心中的感情之最近似的表現。」（見 J. S. Mill 論文集一卷「關於詩之思想」篇，又見近世語學會出版的 F. N. Scott 的詩與散文之根本區別。）雖然如此，而詩人的文字之足以流露其身心之歷史，則無論

作者之旨趣單在發抒他的感情（因為一個人往往獨自發誓）或在傳達他的感情於他人，總歸是逃不了的。Thoreau說，「詩人所寫的就是他自身的歷史。」

例如 C. H. Herford 的 Browning 用字之研究就注重到詩人之精銳的觸覺感覺力及筋肉感覺力以及他對於空間關係之敏捷的且急切的知覺：「他喜歡濃厚顏色及眩目光線之強烈的刺激；又喜繁複的，突兀的，易變的形式之複雜的觸覺刺激……他又喜有角的，纏繞的，曲折的線及面，這種線及面須用極精細的，同時又須極敏捷的眼光去整理他。他常取事物的邊緣……他的著作裏彷彿有許多釘子，楔子及刀鋒在那裏縱橫奔逸……他喜歡相磨的，相擊的，劈裂的齒音及爆發音，同 Tennyson 之喜用婉轉的滑音一樣……他是驟然驚愕的詩人，又是不測變化的詩人……他那不羈的能力及神經，常

喜感覺的驟變，因此，他對於一切變化——尤以重要的顯著的變化爲甚——的想像都甚專斷。」

我們如果把論個人的推廣出來以論一民族詩的文學的全部，則此理亦確。以民族的全體論，他的詩的全部也無非是自身的歷史的印子。大家都曉得希伯來的文學是常用身體的感覺來表白情緒的。

Renan 說：「希伯來人表白「忿怒」的方法甚多而且都描摹得很好，他的種種方法都是從生理的事實移借來的。有時借忿怒時急促激動的呼吸來描寫，有時用熱或沸騰來比喻，有時譬如大聲的破裂。有時譬如震動。「失意」及「絕望」則用心的溶解比喻，「恐懼」則用放鬆馬繮比喻。描寫「驕傲」則說昂首挺身。「忍耐」便是長舒的呼吸，「不耐」便是短促的呼吸，「欲望」便是渴同面色蒼白。譬喻「寬恕」也有許多樣子，大都從「蓋，」「藏，」「蒙庇過失」

等觀念得來的。約伯 (Job) 書言上帝把罪惡縫在一個袋裏，封好了，把他丟在後面。這都是表示他忘記那些罪惡的意思。……

「我的靈魂渴望着，唉，並且要暈過去，求主的裁判；我的心同我的肉叫喚着活的神。」

「呵，神，救我，因為水到我的靈魂裏來了。」

「我沉入深的淤泥中，這裏我無所立脚；我已經來到深的水中了，潮水在我頭上衝過。」

「我叫得乏了；喉嚨乾了；當我等着我神的時候，我的眼睛不中用了。」

」（上文引自 J. H. Gardiner 的聖經之文學一一四頁）

希臘的詩也是用身體感覺的「熱烈，迅速，震動」的字眼做成的。關於此等美麗的單字之組織而成意匠，Gilbert Murray 曾有一段描寫：

「希臘抒情詩的本質全在聲調。所謂聲調就是把文字組織成歌曲

的意匠，即使單有聲音的排列也能發生一種跳舞的歡情……希臘的抒情詩是直接從宗教的跳舞出來的；不但是步伐，並且是全身的動作，即凡不能強使言語達出的情緒之最後的表白，也充滿強烈的聲調及強烈的感情。」（見大西洋月刊，一九一二年十一月號內英詩所得效法於希臘者一文。）

我們也不可忘記 Milton 當贊美「雅緻富麗的詞章」時曾說詩比這種詞章為較簡樸，較多感，較熱烈。這「簡樸」「多感」「熱烈」等詞，此處須完全直解。文字是社會交換思想及感情的東西，固無疑問，而詩的文字是個人經驗的，即個人的身心同實際接觸的流露，也是真確的。無論那個詩人。依舊還是一個園中的亞當，他一看見面前走過的新奇動物——可驚的又可喜的——便發明新名字去叫他。

### 三 文字是通用貨幣



如上所述，詩人的文字雖是他個人獨一無二的經驗所鑄成，而且必定帶着他個人經驗的色彩，但必須有普通流行的價值，方才是通用的貨幣。文字若果單單用來代表私人的經驗，或單單用來做自己對於事物的渾名，那末他就跳不出個人想像所居的圍牆了。這種文字可以「表白」而不可以「傳達」，而且除各個亞當所用的「嗶嗶」，「嚕嚕」，「丁東」等詞外，簡直沒有可認識的表白了——就是這些表白的音，也許還未必是夏娃所採用的哩！

因為表白的衝動雖屬個人的，又如 Dante 所說，在高等的語言裏面，個人雖能把自己的印子打在文字上面，使他說自己所欲說的話，然而語言究竟是社會的一種官能，這是不可不曉得的。文字是社會的工具。Whitney 教授說「文字不是屬個人的，是屬社會的各員的。……我們各人所欲說的話，不至他人所採用的時候不能成爲語言文字。語言全部的發達，開

端的雖是個人，而完成的却是社會。……一個單身獨處的人決不能組織一種語言文字。設使有一個兒童，從生下來便完全和社會隔絕，那末無論他周圍的自然界怎樣的豐富怎樣的能暗示，無論他對於外界的賞識力和對於內部的自覺力怎樣的充分，他必定終生是個啞子。(W. D. Whitney, *Language and the Study of Language*, p. 404.)

而且個人所以能夠運用語言文字，全是他和社會日日應用的結果。語言的材料不是遺傳來的，是費辛苦獲得的。大家都曉得英國的小孩若是生長在中國，生平不會聽見一個英國字，那末他所說的中國話決不致帶有英國語言的形跡。(見 Baldwin's *Dictionary of Philosophy and Psychology* Article "Language") 他的身心的經驗，將以中國種族的身心經驗所已確立的「媒介」(Medium)傳達於別人。他的思想只靠着這種媒介然後有流行的價值。他父母所說的話在他身上不留一點痕跡。若單就語言而論，他完全

是個中國人了。

現在再看中國到美國留學的少年。我寫這段東西的時候，剛剛看完哈佛大學裏一個中國少年的考卷，考題是詩人 Tennyson 論。這少年所做的英文完全是英文的氣息，又見得他對於 Tennyson 的文章領會得很精闢。他的識力，同班中的美國人大都不能及；他居然能窺探出英語中許多祕奧；他所識的英詩也很豐富。如果他自己做詩，他大概要用自己的國語，因為用本國語表白思想感情，總比用外國語自然一點。然而那種表白，對於一個不懂中國語的美國教授，無論怎樣的高妙，也決不能有所「傳達」。照這麼看起來，可見無論何人傳達思想感情的能力，是被一種共通所有的交換媒介限制的。

#### 四 文字是一種不完備的媒介

如上節所述，詩人的根本困難就在這裏，實在是人類一切交際的困難

也就在這裏。因為文字是一種不完備的交通媒介，這人人曉得的。Walter Raleigh 教授在他論 Wordsworth 的書裏說，「當初創造文字的人並沒有存着精密的表示真理的目的，所以用文字表示真理，決不能十分完備。根本上既有這種弱點，加以歷來用文字的人的偏見和迷信，於是愈加殘缺不完了。人類的非常行為多賴文字以傳久，人類光耀的美德多賴文字以爲碑誌。但文字以平心靜氣的精密的陳述事物，便少有十分適當的時候。……野獸用角戰鬥，人類的戰鬥不用槍礮則用文字。文字所含的意思，常由好變壞或由壞變好，這就足以證明此種戰鬥是永無休息的。這不是字義的問題，乃是文字言外之意的問題。」

若果事物之平心靜氣的精密的陳述，是理想的散文文字，那末詩的文字顯然是非精密的非平心靜氣的感情文字了。詩的文字的險仄就在於此，他的光彩也就在此。凡屬詩人大都喜用有色彩的激烈文字。Horace 嘗

戒詩人少用「紫色布」(註)但是詩人都不肯相信他，因為他們曉得就是平心靜氣如 Horace 他自己，遇到不得不用「紫色布」時，也就禁不住要用。凡欲用文字激起人的感情的——如演說家，小說家，論文家，社論作者——大都利用有色彩的，高調的，藻飾的文字。他們彷彿是吩咐排字人把某字或某段用「上格」(註)的字排印。

然而此等有高調感情價值的「上格文字」，仍舊要靠着全文的文勢，非是獨立能夠見效的。他們的價值是相對的，不是絕對的。猶之繪畫中高度光的效力必定靠着全幅結構的調子。一篇文章裏面，忽然插入一兩個沉重或激烈的字眼，就如一件褪色的衣裳縫上一塊紫色布。全文的主要思想感情予各字以動人的力量，這又可比斧身的重量足以使斧刃深入木中。「未來派」詩人如 Marinette 一流人，嘗反對語法的束縛且以句中主格及受格的關係為不必要，又嘗獨用名詞為做詩的試驗。Marinette 說，

「凡脫離句讀鎖鍊的文字皆足以互相輝映，足以綜錯而發生動人的磁力，足以有不可破的力量，只是到底能否如此？請讀者讀了他這首詠土耳其礮台圍攻的詩自己來判斷罷：

「要塞礮陽性階梯建設測遠器喜狂通通三秒通通波浪微笑大笑  
潑拉夫潑夫辯勞辯勞辯勞辯勞結晶處女內珍寶珠碘鹽鎮衣踞瓦  
斯液體發泡三秒通通軍官白色測遠器走過點放音機一千米突測  
遠兵士皆往左足夠各人守其地位傾斜七度燦爛放射穿漠大蒼蒼  
淫污屠戮小巷呼聲迷陣坐褥哀哭耕荒郊林精密測遠器單葉哄然  
戲場歡呼單葉機等於鷹升起機輪鼓網羅虻虫潰走亞伯人羣牛血  
色跟踉傷創躲避膏地。」（註）

這些有聲有色的名詞確乎有一些做詩的原料在裏面，也猶之一堆顏色玻璃的碎片可以做花窗的原料一般。但是無論是詩是窗總得有個人

把他造起來，單有一些光輝的斷片自己決不會做成東西的。

(註一)「紫色布」意卽有色彩的文字。

(註二)排字人盛字之箱分上下兩格，

上格盛大寫字母，故言上格的文字意謂令人注目的文字。

(註三)譯者對於這首詩，不瞞大家說，實在一點也不懂；因爲原文既無句讀，且通篇盡是名詞，無一虛字，故不可索解。現在只能按字一一直譯，但一字每有數義，通篇的意義既不可曉，各字的意義便也不知究竟怎麼樣，所以是免不了錯誤的，讀者原諒。

##### 五 主要的情調

一首詩果能同音樂一般按着自己的「調子」做，或同繪畫一般按着自己「色階」的高低做，那末其中各個的字也必帶有全詩主要情調的聲調同顏色。這是一種保護色，譬如自然巧使禽鳥昆蟲的顏色和他的背

景雜糅而不可分，若更取淺近的譬喻，則可比投塊糖於茄菲杯中。白色的糖，淺黃色的乳酪，同黑色的茄菲混而爲一，成一非白非黃非黑的顏色，而又可覺各色的存在。有些字確乎是不肯同全詩的組織相溶化，彷彿有突兀不能相入不能相諧的樣子。凡是詩界用字的先鋒，大概都冒着這種用「非詩的」字法的險。例如 Wordsworth 之以「浴盆」「羹碗」等字入詩，Walt Whitman 之以日用什具的名詞入詩。又如「叉」「匙」等字差不多只與實用有關係，詩中頗難安置。

然而此等的例，無須多舉。總之文字是否有詩的價值，一部分固然要靠着他的歷史，（即以前的用例，）一部分也靠着他所得於詩人的新生命。譬如一把陳舊的「<sup>掛</sup>越阿林」，雖經多人的彈弄，而新來的人自能彈出新調。又如 Wordsworth 的兩句詩：

「星斗天中的沉默，



### 寂寞山中的睡眠。」

所用無一非極熟的字，却能把他調用起來，使他成一種決非別人所有的風格。詩人之用字只不過作詩的一部分而已。我們探索詩人用字一致之點頗足以了解他的思想感情，反之曉得他的人格同他的主要思想也足以幫助我們了解他的用字。凡詩人各有所喜用的字——如 Marlowe 的「黑」，Swinburne 的「火」，Shelley 的「光」，Tennyson 的「風」。此等之字彷彿和作者的人格融爲一體而不可分離。不但不能脫離全文而獨自成義，且若不識作者特殊的感覺及情緒的經驗，就未必能領略他的真正意味。而講求字法者往往把這一點忽略了，彷彿以爲各字各有他本身價值。且可以對作者獨立的樣子，這是大錯。我記得在 Bornes 時同法國詩人 Angelier 有過一段談話。他的話本爲譏諷他的朋友某君發的，他的朋友是一個著名的學者，曾著一巨書，意欲『搜集法國文學的精華，如貨船運

貨一般傳之後代，』Angelier 接着說，『他對於我的詩他曾發表過一種批評，他這批評據我自己看起來，彷彿他並沒有懂得我的詩。因為他把我的詩研究得太深了。詩中的文字不過如小溪中橫列着的步石，我們可以从上面走過溪去。但若你只管在上面躑躅不走，你的脚就難免要濡濕。你必須急急的走過。』可見做詩的人彷彿是引導我們從這一心境越過文字的桥梁以達於別一心境，而橋梁——文字——決不是行路的終點。文字只是用以傳導情緒的工具而已。

#### 六 特殊的音色（註）

據這麼看起來，可見一個字的充分的詩的價值，決不是離却全文可以確定的。這種價值是相對的，不是絕對的，雖然，文字之於身體及情緒的暗示也確乎各有其特殊的品性，猶之一片顏色玻璃，不論其在花窗上的位置如何，也確乎有一種特殊的意味。離開意義單講文字之音的特性，這件

事固然危險，然而所謂「音色」這種東西，我們却不能不承認他有。譬如披也諾同梵阿林兩種樂器，所發的雖同是一個音，其音之品最易辨別，又如兩把梵阿林同奏一種調子，其音之孰修孰蓄也不難說出。文字的音品之不同，也是這樣。從前人對於這些地方頗有用過些功夫的，母音有所謂「光明」「黑暗」的分別，子音則有平滑與粗厲的不同，他們的目的，無非要想講明各個音各有其特殊的表白力，而於傳達感情亦各有所宜。

Robert Louis Stevenson 在他的文章風格的要素及其他研究文字祕奧的著作裏，曾想把文字此種各異的音品，說明他的生理的基礎。有等字顯然是模擬自然的聲音，又有一等則單單暗示一種聲音，而不必酷肖那種聲音；還有一等則模擬筋肉之用力或其放弛。高音的母音同低音的母音，流滑的子音同粗厲的子音，都莫不和筋肉上的記憶有關係，換句話說，就是莫不和個人身心的經驗有關係。

模擬的效力最容易看得出，可以無須詳論。

暗示的效力比較精微。有時這種效力得之文字的聲調，這一點等下一章再論，然而詩中也往往利用單字的聲音來喚起幽暗或光明的聯想。

東西的名字也可以因其音品來影響及我們的感情。我們聽見鳥聲，往往要聯想到在各種情緒底下所聽見的人聲，因而就覺得鳥聲有歡欣或示兆的品性，更進則只須提及鳥的名字也足以喚起這種聯想，這都無非是暗示的效力。

地名最能喚起我們的情緒。

「彼傷寒於威匿斯之湖

而死於巴圖阿」

傷寒同死這種事實本是常事而威匿斯同巴圖阿兩個地名裏頭却已包含着詩味了。

尋常所謂「無義詩」單具詩的形式的要素，也可以用來爲文字音色的試驗。聽人誦外國語的詩或奏外國語的曲，就是不懂那種外國語的人也能感得那詩或曲的主要情調，——這也無非是文字的音色的作用。又如談諧詩往往單以聲音取勝也是一個例。總之詩人的文字，縱使對於智識毫無意義，也得單以聲音喚起人的情緒；換句話說，就是詩人的文字對於身體都有一種暗示，此種暗示又必都與情緒有一點關係。至於無義詩同談諧詩則是詩之只有軀殼而無靈魂者。

（譯者附註）此節所論及所舉例，都是關於聲音的，凡不懂原文的人，就是譯出也還是一個不懂，因是刪去大半，以期明瞭。其實他所論的幾層，在中國詩裏也有很豐的例：「丁東」「浙瀝」以及「蕭蕭木葉」，「滾滾長江」的「滾滾」，「蕭蕭」便是模擬自然的例；「烏鴉」暗示不祥，「喜鵲」暗示喜兆，「杜鵑」「鷓鴣」暗示悲哀，便

是暗示的例，「朦朧月色」的「朦朧」，「體體白雪」的「體體」，便是以聲音摹寫感覺經驗的例；至若洪音之字其所狀大都屬「宏大」的方面，如「崇闕」，「寬闊」等字，細音之字其所狀大都屬「狹小」方面，如「纖細」，「逼側」等字，諸如此類的例，誠不勝枚舉，都可謂之文字特殊的音色。

### 七 詞藻

若果要曉得詩人爲甚麼慣用藻飾比喻的文字，當記得第三章裏面所論文字的影像那一段。大凡在情緒的熱烈和壓力底下，事物的形狀大小性質都必改變，觀念可以化爲具體的影像，說話必激烈，尋常的語言往往化爲比喻。人當受激動時，無論用散文或詩表白他的情緒，其中必多寓言或旁敲語——即借他物表白此物的影像。感情的文字總是寓意的，而凡說話用比喻的人，在當時實可算是一個詩人，——除非那種比喻太熟了，

因而無生氣了。天生的詩人必用「藻飾的」文字或「圖畫的」文字思想，所謂「藻飾的」文字也有人叫做「代表的」文字（見 G. L. Raymond 的詩是代表的藝術第十九章）因為他對於自己的心或他所欲傳達自己感情的人的心，常用新的形式來代表詩情中的事物。假如他想描寫一隻鷹時，他無須說，「鷹是鷹屬的掠食鳥，他的氣力，大小，形式，飛翔，都可非常注意。」他可以用一種圖畫來代表此等事實。

「他用彎曲的手緊抱着巖巖，

在寂寞的荒土中同太陽相離不遠，

他站定時，四週是蒼茫的世界。

\*  
\*  
\*  
\*  
\*

「縐紋的海在他底下蜿蜒，

他在山峯高高的察看，

他飛時鬚鬚是雷灌。」

——Tennyson 的「鷹」

又假如做詩的人是一個婦人，她在那裏冥想老年之將至，又冥想歲月之來必帶有許多的寶貨同來。且看她怎樣的用比喻把這點基本觀念表現出來：

「來，年歲船長，

帶着你那滿倉的寶藏

在那黃色皺紋的油布底下，

開出雕刻的象牙，

同那鑲珠的檀香，

這些是智慧同年歲的寶藏。

展開印度的披肩，



鑲着翠綠橙黃猩紅深藍的圍邊，  
這是一生之所編。

我將溫暖而華麗

有了這些年歲印度的獲掠品。」

——Sarah N. Cleghorn 詩，

年歲船長。

詩人自然也有時喜歡用無藻飾的文字，或如 Wordsworth 所謂「不高  
出散文的水平面」的文字。然而他的文章總仍舊有一種「詩的優美，」  
這種優美在於四週的情景或空氣。戲曲中很多這種例。有一次我在一個  
荒涼的墓地見一墓誌上面刻着道：

「她死了，留給我

這片灌木森森地，這片清靜寂寞的風景，

這個不再來的往事的紀念。」

此等詞句我在書裏見得很多，但這是我第一次覺得他十分的優美。

詩人爲着特別原因，也許偶然可以捨棄藻飾的文字，但是藻飾的文字究竟是詩之特色的習慣的文字，而且不但是詩如此，就是一切感情的散文也都無不如此。這裏有段文章，是英國一個海軍記一九一五年八月二十八日附近 Heligoland 海上的戰事的。他那時是在一隻毀滅艦上：

「我們剛要出發，只見濃霧中來了第一巡洋小艦隊，衝過我們的面前，緊緊的追趕；那艦隊中有伯明罕等中艦，其中不拘那一隻都敵得過三隻曼滋；我們正在觀察想要減退速度的時候，他們已經開火，那種『砰砰』的礮聲，彷彿是一服清涼散……」

「曼滋非常的豪勇。我最後見他時，他上下都已被毀，他的中艙已經成爲一個煙霧沉沉的地獄，但是他那艦前艦後的礮仍舊不絕的怒

放，猶之一隻受傷發狂的野貓一般。

「正在這個當兒，我們自己那隻四烟突的軍艦放了兩下祝嘍，只是有心無意的，我們自己也實在顧不着……因爲直對我們的面前，凜然成行列，好像巨象走過狗羣一般，來了我們的巡洋戰艦獅子，女王馬利，無敵，新西蘭等，隻隻巨大，兇猛，野蠻，猶之洪水以前的怪獸，何等的堅強，簡直是天搖地撼了。」

據這樣看起來，可見詞藻的使用及其功效，全是靠着作者的心態同意的了。詞藻無論用在散文裏用在詩裏，都不失其爲文章的一種裝飾。吉百齡做詩時常用譬喻，後來丟了詩做短篇小說，仍舊能利用譬喻。修辭學家分晰「明譬法」，「擬人法」，「寓意法」，以及其他的詞藻，不問是散文是詩，他都一樣的待遇。詞藻的種類極多，修辭學中都有很好的例解，此處不贅述了。

## 八 詩情得文字而成恒定的形體

詩所特有的文字起源於情緒又能傳達情緒於聽者或讀者——這幾層上文都已論過了。但是文字之使情緒得恒定的形體，究竟能夠做到怎樣的程度？詩人看看自己的作品有些可傳，得意之餘，往往自誇其詩比金石の碑碣還能持久。莎士比嘗用十四行詩寫他這種得意，其實這種風尙不但伊里莎白時代的詩人有之，普天下的詩人大概無不如此。這是幻想呢？還是的確有的情形呢？從一方面看起來，文字不過是震動的聲音，是一種輕浮，有翼，容易消散的東西，所以能夠有意義的價值，也祇靠着用他交換意思的人的公認，意義常有變動，往往至於完全不經人口道，種族衰退，文化變遷，他也就得跟着他衰退變遷。這是何等無常！何等浪費！何等易忘！書冊譬如秋葉，依附着書冊的文字又豈能比秋葉堅固！

然而從又一方面看起來，縱使山河易主，人事遷移，而名家之詩，依然流

傳不朽，這也是歷史上不容置辯的事實。

那末可見有些思想感情可以藉人類的語言以不朽，而大半則不能。這其間的差別到底在那裏？文字所以能不朽，是什麼使他不朽的？是優越的組織及排列嗎？是所謂「文名的防腐劑風格」嗎？是詩人分給文字的幽情，使即極尋常的語言也有他的生氣同意義嗎？是文字的明瞭，整齊，馴熟等語法的結果嗎？是由於作者具有「普化」的偉力，能使他個人的經驗，化爲人類全體的經驗，因而能永久不失他的趣味嗎？晚近 Courthope 教授說，「我以爲一切偉大的詩，總夠上柏拉圖所謂詩的程度，柏拉圖以爲詩是天才恰遇靈機精神恣悅時的吐屬，是心靈不朽之聲，是良心之聲。」他這句話對嗎？

這些問題的答案，差不多要看批評家的癖性而定，因爲浪漫派的批評家同古典派的批評家，各有各的見解。浪漫派的批評主義側重詩人個性

的意義。古典派則側重詩中普遍的品性。一時代的胃口變化，批評的派別及風尚，也必隨着移動他的地盤，改易他的見解；然而偉大的詩人，決不爲時代的風尚所轉移，同是一人，也許詩而浪漫，時而古典，或竟同是一詩而不能區別其爲浪漫爲古典。他門當不絕的探索美與真理時，決不信從批評的豫示。我們只須論他的作品成功不成功，能傳不能傳，可以不問他所依從的學說對不對。

因爲他們的成功往往恰與自己的學說相矛盾。卽如 Wordsworth 對於作詩用字的學說，常常改變方向，彷彿屋頂上的測風器一般。在他的抒情小曲 (Lyrical Ballads) (一七九八) 的宣言裏，他說：「下列的詩是我的嘗試。我寫這些詩的用意是要證明中下社會的語言，可以入詩。」此書第二版 (一八〇〇) 的敘裏，他又說他的目的是「要證明若是選擇人當感覺活潑時的真正語言按音律排列起來，怎樣的可以把詩人想要給人的

愉快，恰如其分的給人。」第三版（一八〇二）裏，他却又在「選擇人的真正語言」句下加上一句道：「同時又須把一點想像的色彩給與所用的文字，因有這點色彩，然後尋常的事物乃能以非尋常的景象呈現於人心。」他又說，「擇字果欲其真正合法，必須用譬喻及詞藻使他莊嚴變化而有生氣。……這種字法，可以使文章卓異……與可使之超出尋常生活之鄙俗。」

看他這四年來的思想變得何等厲害！而且不但是思想變改，就是詩的內容，也經過好幾回的修正。一八〇七年時，他詩中那瞎眼蘇格蘭童子的旅行是：

「一隻家常用的木桶，

像婦人用來洗衣的那種，

這桶載着瞎眼的蘇格蘭童子。」

到一八一五年，這洗衣桶却變做了

「一個綠色海龜的殼，

質薄而中虛——你可以在這裏面坐，

這殼又闊又深。」

到一八二〇年，這隻不幸的船又被這位老不滿意的藝術家，賜他個最後的變化，變做

「一個極大的介殼，輕便似

海中女神的珠車

拖着游戲的海豚。」

一七九八年，他有兩句小兒墓的詩的實在很好笑——

「我從這邊到那邊已把他量過，

不過是三尺長兩尺闊。」



到一八二〇年他改做：

「只區區一規之地，

酷日所曝，炎風所炙，絕無蔭庇，」

Wordsworth 也同他的朋友 Coleridge 一樣，逐漸的把起初用日常語言及生奇詞藻的試驗捐棄了。他當初反叛十八世紀因襲的字法，覺得非常自由，後來乃壓制此種自由而就規範。古僻，生奇，乾燥無味的自然主義的字法，改爲一種質樸莊嚴優美的文字。他在詩界所以能樹最高的旗幟，就在乎能擯棄生奇，而使用極熟的字眼以流露他的表白力量。

因爲我們究竟不得不回顧到詹姆士之所謂「長迴線」不得不回顧到個人及種族經驗的貯藏處，更不能不顧到那最足以喚起此等經驗的字法，數年前，哥倫比亞大學有兩班，命各選擇於人生表白有根本重要的五十英字。又令他們的目標須向在真實和力量而不在美。及兩表合併，共

得七十八字，茲按字母之先後列之：  
age (年歲) ambition (大志) beauty (美) bloom (開花) country (國家) courage (勇氣) dawn (曉) day (日) death (死) despair (失望) destiny (定命) devotion (虔誠) dirge (悲歌) disaster (災難) divine (神聖) dream (夢) earth (地) enchantment (迷惑) eternity (悠久) fair (公平) faith (忠實) fantasy (空妄) flower (花) fortune (運氣) freedom (自由) friendship (友誼) glory (榮耀) glow (火熾) God (神) grief (憂傷) happiness (快樂) harmony (和諧) hate (憎惡) heart (心) heaven (天) honor (體面) hope (希望) immortality (不朽) joy (歡喜) justice (公道) knell (葬鐘之聲) life (人生) longing (渴望) love (戀愛) man (人) melancholy (悲哀) melody (諧音) mercy (憐憫) moon (月) mortal (人間) nature (自然) noble (高尚) night (夜) paradise (樂

園) parting (別離) peace (和平) pleasure (快樂) pride (傲慢)  
regret (懊喪) sea (海) sigh (歎喟) sleep (睡) solitude (寂寞)  
song (歌曲) sorrow (憂傷) soul (靈魂) spirit (精神) spring (春)  
star (星) suffer (苦惱) tears (淚) tender (溫柔) time (時間)  
virtue (德) weep (哭) whisper (微語) wind (風) youth (青年)  
(見一九一一年二月二十三日 Nation 雜誌)

這些字雖是爲義選的，但仍不乏聲音的美。而且就是開列英文中最美的字表時也不能不把這些字包入許多，但是這些字之所以能彀入詩，却不單在形式的美，而在所謂「長迴線」的意義。爲其可以入詩，所以有「文學的」價值，這種「文學的」價值，和他們的「聲音」價值及論理的「意義」價值很精微的混合而不分。他們的內包如此其豐富！他們所暗示的比他們實際所說的多。他們把個人當時的心緒和人類的靈魂併而

爲一。

還有一種，個人和種族的聯絡，將於下章詳論之，但此處也須先提一提，因爲文字所以能使感情得永久的形體，這個也是一種要素——就是聲調之不可思議的事實。單字可生可死，我們可以學會他們也可以忘記他們，他們的意義常常改變，他們每每不能儘量的代表我們所要說的話，他們是這個腦筋對於別個腦筋示意的不完備的工具。然而這些零碎的語言分子，可以把他們拉攏來而構成一種調子，其所以能構成調子也是一種莫名其妙的事，而這種調子却是文字傳久的要素之一。擊鼓的本能深藏在我們的身內；這種本能影響及我們的生活，影響及我們的情緒的組織，並且影響及我們對於聲調文字的感覺。因爲單有思想和文字決不能成詩，思想和文字祇不過詩的材料之一部分而已。詩到文字起而跳舞時方可謂完全產出。

## 第五章 聲調及格律

### (一) 聲調之性質

『聲調是強音之間作，格律是強音之按規律而作』——M. H. Shackford, *A First Book of Poetics*

『格律顯然是聲調之節』——亞里斯多德詩學四 (Butcher 的譯本) 『聲調是思想之自然和諧的流動』——Milton

據上文所述，詩到文字起而跳舞時方可謂之完全產出。現在要問，文字爲什麼必須起而跳舞？這個問題的答案當從聲調的性質裏面去發覺他。「聲調」這個名詞已經很舊，所謂聲調是指一切有生之無窮的搏動或流蕩而言。然而我們對於聲調的本能，深深的藏在我們的意識裏面，有時就是無生之物，也以爲他是有聲調的。例如鐘表的機輪聲，有時聽起來，好像是「踢脫」，「踢脫」，有時又好像是「踢脫」，「踢脫」。(旁有●符

號者爲強音；）其實據心理學家告訴我們，鐘表機輪的走動是一種精密的機械作用，他的聲音並無強弱可分，只因我們的注意凝聚在間作的搏動上面，所以發生了聲調的印象。又如火車的輪聲摩托機的「哺哺」聲，我們也都覺得含有聲調，其實都是我們自己意識中的聲調本能造成的。這種感覺完全不由我們自主，我們的脈搏跳動一天，便一天免不了有這種感覺。而且我們對於有生的或無生的世界的種種聲音，決沒有兩個人會感得完全一樣的聲調，這是因爲全人類中決沒有兩個人有絕對相同的脈搏，決沒有兩個人有絕對相同的注意力，也決沒有兩個人有絕對相同的身心組織。水手之競走，漁人之撒網，胡琴之弓，緊張之帆，我們都能覺得他含有韻調，然而各人的心所造成的客觀的印象則斷乎不能一樣。

假如我們有許多人同時在那裏聽人朗讀詩或自己朗讀；我們之中，有一部分是天生來對於時間的感覺特別強的，這一部分人所注意的總在

那有規律的時間的間隔，他們雖然並不是完全不顧詩中的強音——因為這些強音可以使時間的間隔格外明白——但總以注意時間的分量為多。其他一部分則天生來對於聲音強弱的感覺格外精確，所以他們的注意，在於字眼的重量——即比較的音度，藉以顯其字之重要者——而字與字間的時間間隔對於他們都屬次等的注意。譬如狂風大雨之後，登濱海的山巔而下覽，那時間感覺偏強的人，但見浪濤滾滾不絕，而注意於浪峯與浪峯間之規律的距離；至於聲音強弱的感覺偏強的人，則最注意的為波浪起伏之聲。但是讀者須要記得所謂時間間隔的感覺以及聲音強弱的感覺，並不是兩件不能相容的東西，不過各人各有所偏重而已。音樂家大都注重時間，咬文嚼字的人則多借聲音之強弱以顯其字義之輕重。

## （二）聲調之審度

前段所述的事實，我們可以把牠應用到韻律學中比較簡單的幾個問題上去。聲調的衝動是有普遍性的，這一層大家都沒有問題；而韻律學家對於聲調性質及聲調的審度，一有獨斷的態度，便可引起爭端。又凡關於韻律的種種事情，惟一的仲裁者，是熟練的耳朵，不是眼睛，這一層也不會有人置辯。紙上所印刷，眼睛所接的詩，最足以欺人。詩可以使他像散文，散文也可以使他像詩。印刷者可以把大寫字母，行，韻，辭句，段落等，極巧獪的或習慣的排列起來，致將聲調及格律的真正性質都掩飾了。遇到這種時候，心中有些懷疑，便當閉上你的眼睛，用耳朵審辨。

凡屬語言（無論是詩是散文都一樣）必都有時間的間隔，這種時間的間隔，有的很明顯，有的不很明顯，我們的耳朵便是他的性質之最後的審判人，這一層我們都一致承認的，但是耳朵對於時間間隔的審度到底是否能夠真正有把握？韻律學家認某詩為某格律時，是否能大家一致？由



一義說，可以答應「是的。」例如介 *Odyssey* 人人都承認他是一長兩短音的亦節律，即每行分六節，每節含兩長音一短音的韻律。但是我們據學校裏所教，*Longfellow* 的 *Evangeline* 也是一長兩短音的六節律。那些研究的人，心中便要懷疑，因為那首荷馬的希臘文詩和這首 *Longfellow* 英文詩雖屬同一極律，但如閉上眼睛把兩詩各細聽幾行，便可聽出兩詩的間隔絕然不同，簡直和不屬同種格律一樣。這是由於那位希臘的詩人是一位格律家，他最講究音量及各音之時間的關係，至於這位美國詩人所講究的，乃在各音之強弱的關係。

上舉的例證原極陳腐，但有兩層價值。因為既是十分的明瞭，又足以提醒我們見得關於聲調之事不但人與人有一種本能上的不同，就是種族與種族也是如此。據心理學家的實驗，個人審度聲調的標準——可以說是個人的音節——是極有彈性的，是「橡皮做」的。而且詩人做詩所用的單

位也是有彈性的。詩人不過把節音排列而成聲調的圖案；此等無實質的節音，不過是思想感情的符號，不能用絕對精確的音階權衡他。也沒有一種絕對精密的鐘表能夠測度他們的時間間隔，他們的意義究竟是直解的還是譬喻的，也不能有一種字典或詞典能夠的確估定。總之凡所以構成詩的單位的節音，無論其單位或叫「節」或叫「行」或叫「辭」總不是一種死的，機械的東西，乃是一種活的東西；他們的流動自然成調，爲其有調，故能深入脈搏，而使實際世界的生活和諧；又當他們列成有秩序而又大有伸縮餘地的圖案而作彈性的運動時，其所含的生命及美，都比獨立時爲充滿。

### （三）音與義之衝突及妥協

排列節音以成聲調及格律的時候，音義之間往往要起衝突而亦往往可以互相讓步而歸於妥協。換句話說，就是「形式」與「內容」、「外面」

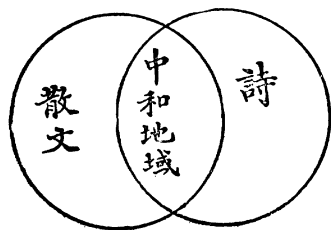
與「內面」，往往不能兼顧，不得不互相犧牲以求聲調格律的統一。因為文字有純粹的音的價值，所謂純粹的音的價值，便是文字的抑揚，流滑，頓挫，甚至不出音的地方也有他的價值。例如一個不懂俄文的人，聽人朗讀俄文的詩歌，也能領略其中的滋味，就因為文字有純粹的音的價值的緣故；又如聽人唱 Swinburne 的樂曲，就是不顧他的詞義如何，也能用耳朵略他的聲調的美，也就因為文字有純粹的音的價值的緣故。但是文字除開音的價值以外，還有一種義的價值。這種義的價值，常隨思想的輕重轉折以爲轉移，同一個字，在各句裏的重量不同，有時就是同在一句裏，也許因前後的地位而不同其重量。所以義的價值，也如音的價值一樣，是不能用機械的公認的秤子來確定他的，是相對的，不是絕對的。有時音的價值和義的價值要互相衝突起來，就不得不犧牲了一部分；例如某字尋常的重音和當時所用的格律應有的重音不能相協，不得不把那音略略的

「拗」一下。而且這種妥協的地方凡是真能識詩的人，往往覺得格外的嫵媚可喜。凡是拗音拗義，雖稍稍軼出聲調格律的軌道，而終能與聲調格律相和諧，譬如行船，風的方向和船所赴的方向不能在同一線上時，船家往往用折中的方向，以期船行順利。詩人凡遇有不易安置的思想或不易羈勒的感情而字音不能和協時，亦得用這種妥協的方法，使他於不知不覺之間順隨聲調衝動的潮流而奔駛。

#### (四) 散文之聲調

現在我們可以把詩的聲調暫時擱開，先將 Dryden 所謂散文的「別種和諧」討論一下。因為沒有人懷疑散文和詩一樣，是有聲調的。關於希臘羅馬散文聲調的著述，不知有過多少且都非常精審，*Saintsbury* 的英國散文聲調史 *History of English Prose Rhythm* 是一部奇書，這書彙集許多英文的散文，標出長音短音，劃分「節段」，只是他那格式，未必有贊成的人。實

在說起來，要想發明一種適當的制度以標記散文的聲調而使韻律學家所用的術語都能一致，簡直是一件不可能的事情。當我們年輕的時候，那些德國式的教師教我們說，散文和詩的區別簡單得很：詩便是，如希臘人所謂，『受拘束的語言』 Bound Speech 散文是『無拘束的語言』 Looseneth Speech 但是十年來流行的詩大部分是自由詩，『這種『自由詩』決不能說是『受拘束』散文和詩中間的舊藩籬已經打破了。又若假定散文的範圍為一圈，詩的範圍另為一圈，兩圈所交疊的部分便是『中和的地域』這個中和的地域，有些人叫做『散文詩』有些人叫他做『自由詩』據 Paterson 博士的試驗，或作『散文的經驗』或作『詩的經驗』都看個人的聲調本能為準。又 T. S. Omond 也曾說過，『同是幾個字，同一樣的天然重音，我們要把他當詩



看待便是詩，要把他當散文看待便是散文。這其間的區別在於我們自己，在於我們無意間配置這些字的心的聲調。『英文的聖經或祈禱書裏有許多極熟的調子，如 *Te Deum*（古時基督教著名的頌歌）裏面的『我們因此禱告你，幫助你的僕人，就是你曾用珍貴的血替他贖罪的』一類的句子，也可以當做詩的聲調，也可以當做散文的聲調，要有聽者的心的狀況或心緒或聲調衝動而定。

雖然，散文的聲調到底比詩的聲調多變化，較碎斷而複雜。據 *Patterson* 博士有趣的試驗說，散文聲調的特色在於『省音的時間。』至於詩的調則和聽者的脈搏能恰然符合。把狡猾的省音的散文聲調和容易認識的詩的聲調混在一起，不免要生出一種危險，這一層似乎人人都同意。卽如英文的散文，本有一種天然的『短長格』（卽一短音一長音相間）的聲調，但是 *Dickens* 時時把『五節短長格的』詩句插入他的情緒的散文

裏面，我們從本能上，覺得因有這種『無韻詩』Blank Verse（譯者案所謂 Blank Verse 即係無腳韻的五節短長格詩，十六世紀時 Surrey 初次介紹到英國）在裏面，反而把散文的真正和諧害了。所以精細的散文家，常欲避免詩與散文的聲調相混，但亦不能完全避免，且有許多散文的句子，若把他另外摘出來，簡直是完全的詩句。就如 Whitman, Henley 及 Matthew Arnold 這些人的自由詩裏，也充滿着詩調的斷片，和散文聲調混在一起。嘗在一本論力之「平行四邊形」的教科書裏看見一句句子：

“And hence no force, however great, can draw a cord, however fine, into a horizontal line which shall be absolutely straight”

若是把他照詩的格式寫起來便是：

And hence no force, however great,

Can draw a cord, however fine,

Into a horizontal line

Which shall be absolutely straight.”

和 In memoriam 所用的四節短長格不差分毫，並且腳韻的次序都一樣，這種巧合真是少有的。

關於某種無拘束的詩之出入於純粹散文的境界，就是剛才所論的符合及變異的問題，我們將於下章論自由詩時再詳細討論。但是現在要記得另外一種重要的事實，這種重要的事實，當專門心理學家做詩及散文之聲調的試驗時往往忘記，——這便是散文中有一種綺麗體之存在，這種綺麗體的散文，於英文風格的發達上有一種顯著的歷史的影響。推究他的源流，實是希臘及羅馬的修辭學家所首創，其提高聲調之法，不一而足，如頂韻，倒句等都是。希臘的演說詞甚至用腳韻。中古的拉丁把古代拉丁的種種方法完全承襲過來，於是就影響及英文的祈禱書。後來英國繙



譯聖經的人，也無不受其影響，因為這個緣故，古代綺麗文的聲調，便一變而為近代高調散文的聲調。

這個問題須得專門研究，此處不能詳論，但也足以使讀者曉得一件事，就是：要想識別英文散文歷來所用的聲調，必須能覺察一詞一句之修辭學的位置，以及「怎樣的用聲調鏗鏘的字於修辭學上着重的地位，這種地方，是不能單單用韻律學的符號來點明的。」因為所以構成散文句之鏗鏘勻稱的聲調的東西，不是那種不文的科學家在音學實驗室中所能發覺的。凡屬情緒強烈的散文，其文字之「文學的價值」必與純粹的「聲音價值」融洽而不可分。散文的聲調不但聲音須勻稱，必須思想的單位也能隨着聲音配置勻稱。散文的聲調和樂音不同的地方就在於思想之高超以及感情之高尙優美。學詩的人果能常常作散文聲調的練習，可以得益不少。但是這種練習，決不是用音樂家拍譜的方法可以奏功的；任

憑你費盡辛苦在一篇文章上加上些長音符（—），短音符（-）及分節符（||），你還是不能窺得此文聲調的祕奧；因為這種祕奧決不單在聲音之短長而在熱情的智識生活。這種熱情的智識生活之流溢而為文字，你可以用功夫去感覺他，至於要想替散文製定一種聲調譜，乃是一件辦不到的事。

#### （五）音量強弱及節音

標明詩的韻律，雖也並不是一樁全然簡單的事，但比散文總容易得多。因為詩的聲調格律的普通格式以及比較顯著的變格差不多都得用印刷匠所慣用的法子標出他來。文字之文學的價值——即文字的內涵或情緒的上音（Over-tone）——在詩裏固然也和散文裏一樣的深奧，不能用印刷匠發明的標號點明他；但是長短節音及強音弱音之在更迭或連續，各「脚」Feet，各行Line，各「節」Stanza的性質，聲調的次序及組合，

並且甚至音色的計畫，都屬詩的外面元素，是容易用種種法子標明他的。例如當我們初學 Virgil 及 Horace 時，我們便曉得羅馬的詩人是模倣希臘人根據音量的原則 Principle of Quantity 做詩的，他們的格律單位便是「脚」，每脚各含若干種種組合的長節音及短節音 Long and short syllables，又兩個短節音的價值等於一個長節音。最常用的脚爲「短長格」Iambus (〇 1)、「短短長格」Anapest ( ) 1)、「長短格」Trochee ( 1 ) 1)、「長短短格」Dactyl ( 1 ( ( ) ) 1)、「長長格」Spondee ( 1 1 ) 諸種。我們又曾學凡「行」中只含「脚」的叫做「單脚格」Monometer，含兩脚的叫做「兩脚格」Dimeter，含三脚的爲「三脚格」Trimeter，自此類推，有「四脚格」Tetrameter，「五脚格」Pentameter，「六脚格」Hexameter 等名稱。照這樣看起來，所謂韻律是一樁容易不過的事情了。但當我們實行把詩分析起來的時候，便覺得沒有這樣簡單，因爲詩裏常有

所謂變格，例如長短格和長短短格易位，短短長格和短長格易位，脚有時而倒置，長短格的行也許用一短長格的脚起頭，短短長格的行用長短短格開頭；每行的頭尾常有省略的節音，有時就是中間也有省略的，這種省略名爲「闕音」*Catalexis*；又每行的首尾也常有增衍的節音，這個名爲「贅音」*Hypermetric*；我們又須注意停頓之處，尤其要注意一種很奇妙的大停頓，名爲「截」*Cesura*（譯者按所謂截乃文句終點之適在行者）往往在一行中間見之。雖然，我們要進入希臘羅馬韻律中這種不可知的境界究竟還有一個奇妙的暗號，便是「音量」這個字。

若果我們當中有少數人肯大膽問一句，到底羅馬詩的格律和英國近代詩的格律的主要區別在什麼地方，我們的教師立刻可以告訴我們說，這種區別是很明白的，就是英國詩，同一切日爾曼系語言的詩一樣，是服從詩的「強弱節音的原則」的。我們只須把注意節音的「長短」換做

注意節音的「強弱」就得了。羅馬詩是音量的事，英國詩是重音的事；我們若能記得這點事實，那末就是把古代詩律的用語仍舊用着，也不但有困難，而且很是便利。因為所謂「長短格」在英文詩裏，我們可以把他解做一個弱音一個強音相連的格律（譯者註，在英文詩裏，Iambus 當譯抑揚格。）其他「短短長格」長短格，「長短短格」等名詞，也都可以沿用，只要心裏曉得所謂「長短」「短長」實在是「揚抑」「抑揚」就是了。所以 *Paradise Lost* 可以說是「短長五腳律」，*Evangeline* 可以說是「長短短六腳律」。此中祕訣在於計算強音，不在計算節音，即如 Coleridge 的 *Christabel* 裏，各行的節音，從四個到十二個不定，而強弱音却很規律。

照這樣看來，明白極了。可是等到我們進專門學校時，聽聽那班精究韻律學的教授們的話，便覺得所謂音量及重音的區別，決沒有這般容易。此時我們可以曉得希臘人及羅馬人日常語言的習慣，對於詩的聲調不無

影響：希臘人當製英雄體六脚律的詩時，其口語的散文中已有一長短短格的聲調；羅馬人日常語言的強弱音比希臘人尤其顯著，所以當 Horace 模倣希臘的抒情詩時，不期然而然的把字眼的重音夾雜進音量的格律裏去……總之，我們此時才曉得「大家差不多都相信拉丁詩只不過是一種音量的事，實在是錯的。拉丁詩裏決不是缺乏字眼的重音的」——美國一個著名的拉丁文家私人信中的話。

且據我們那班多才的專門學校教師說，除開音量的原則及強弱的原則外，更有一種詩律的原則，名為節音的原則 (Syllabic Principle) 單在計算節音，而不問音量及強弱。這個原則的起源，似乎是極古的，不知怎麼樣，當黑暗世紀時又在歐洲再生起來。

Lewis 博士當從第九世紀留下來的一張拉丁文詩稿裏引了兩行詩：  
"Beatissimus namque Dionysius Athenis Quondam episcopus,

*Quem Sanctus Clemens direxit in Galliam Propter predicandi Gratiam, etc.*

每行包含二十一個節音，第十二個節音後爲「截」。此外便再沒有別的規律了。這種詩大概是單爲音樂做的。禮拜堂的音樂也顯然是詩律發達的一種因素——Gregorian 體的音樂尤不講音量及重音，只計樂詞的節音，每一節音恰與樂譜中的一音相配。中古拉丁頌歌出現時——如 *Desiree*——節音的原則同音量原則都不見，彼時所用只有重音的原則且用韻極嚴。但據我們所曉得，所謂節音的原則，後來又生於法國，因而影響到英國 Chaucer 以來的詩，到現在英國的樂曲中也還有單用節音原則的體裁，如頌詩中的「長律」Long Metre〔含八個節音〕「短律」Short metre（含六個節音）及「常律」Common metre（含七個節音）都可做例。

#### （六）用耳朵解決聲調

我們專門學校裏的詩學教授，當把音量，強弱，節音三種理論對我們陳述之後，也許聰明得很，曉得叫我們的耳朵自己來解決。他們一面對我們聲明，強弱是日爾曼語系的詩的主要原則——雖並不否認音量及節音之數也不無一些關係——一面把些英國的古詩對我們朗誦。他所誦的也許是 *Song of the Battle of Brunanbuh*（勃龍乃拔戰役歌），這詩曾爲 Tennyson 很精妙的譯成近代的英文，但仍保留原有的韻律。我們聽見這種歌，自然覺得內中的盎格羅撒克遜字眼是很粗的，可是他那主要的強弱音却不難覺察，尋常每行四下。又假使當這些粗的聲調在我們耳朵裏還未絕歇的時候，我們的教授又接連着朗誦起 Chaucer 的詩來，我們便又都可覺得一種較新鮮。較平滑且較精緻的詩的音樂，內中的節音都經計算而每行的重音彷彿都落在一個節音之上，這一個節音又是長音又是重音，似乎很擔得起那種重量，而其中的韻，像小溪一般波動。無論我們說



Prologue 是有韻的短長五脚兩聯句，還是有韻的十節音五重音兩聯句，其音樂總是很明晰的。其他如 Marlowe, Shakespear, 及 Milton 這班人的無韻五重音詩的音樂也都如此；我們聽了這些人的詩，很容易相信「音量」、「強弱」、「節音」三件東西，可比鐘音之相協，乃是近代英文詩律中三種互相和諧的元素，並不是互相齟齬的元素。不過要求其十分和諧，那末各元素彼此之間不得不稍稍讓步。

上面述專門學校學生所受關於聲調格律之粗淺的教育，並說明關於此項問題之理論上的困難一經使耳朵解決之後往往可以消滅的道理，未免說得過長了。總之，心理上有所未安時，得用耳以求其安。我前曾引美國某學者論羅馬詩音量原則的信，現在又把美國某詩人私人信中的幾句話引在這裏，這位詩人常叫人注意的說話就是，「讀詩要照着那詩叫你怎麼讀的樣子讀。」他說：「我的論點並不是說英詩絕無音量的元素，

是說英詩的主要元素不是音量乃是重音。說英詩缺乏一定的節音量，正是我所着重之點。因有這種缺乏，所以英詩不能有確定的搏動：要想把英詩按「脚」劃分，實屬荒謬。英詩中不規則的地方和例外之多，常使學者感着苦痛，教者也多視為畏途。但若學者有一雙靈敏的耳朵，他儘可將平日所學的理论全然忘却，他能照詩叫他怎麼讀的樣子讀詩，能把詩當做音樂看待（至於音度的高低當然是沒有的，）能曉得重音足以標示聲調而停頓及休止即所以代表省音。我對於這般才智的學者，極願與之攜手以共入詩學的堂隍。英國的詩是爲這種人做的。」

所謂「照詩叫你怎樣讀詩的樣子讀詩」這句話，也當然有時可以反對，因這話有時確乎是陷於名學上臆斷前提的謬誤。因爲英國的詩人也常戲作純粹的音量詩，在做這種詩的人，當然都願我們把他當做音量的詩讀。其結果也要和小學生費盡辛苦做出來的拉丁文的音量詩一樣的

不自然，但總不能不容他們做的。Tennyson 的音量試量是人人曉得的，且當仔細研究。他嘗以他的六脚詩

“High winds roaring above me, dark leaves falling about me,”

和他的五脚詩

“All men alike hate slops Particularly Gravel.”

自豪。此等詩句中的長短節音——儘英文中長短音可以區別之程度——極精密的合於羅馬詩的格律。現在的桂冠詩人 Robert Bridges 研究英國和羅馬的詩律頗久，新近出了一部英文音量六脚詩嘗試集，中有數行：

“Midway of all this tract, with secular arms an immense elm

Reareth a crowd of branches aneath whose lofty protection Vain dreams thickly  
nestle, clinging unto the foliage on high:

And many strange Creatures of Monstrous form and features

Stable about th' entrance, Centaur and Seyllas' aortion,

And hundred handed Briareus, and Lernas wild beast……”

這幾行詩確乎是很有趣，但是他的聲調總有些不像英文的聲調——我們可以說他「不合英國語的天性，」這話雖然渾沌，却很有見地。就是 Longfellow 的帶重音的長短短格六腳詩，雖屬高手所製，也還不很合「英國語的天性。」

(七) 擬音樂的聲調論

對於英詩聲調格律的難題，還有一種解決方法，這裏雖不能詳述，最少也該提一提，——就是美國詩人及音樂家 Sidney Lanier 之音樂的聲調論。他的英詩學 *Science of English Verse* 是一部很有見地的書，他把重音的理論完全拋開——即不完全拋開，也只把他看做一種輔助的元素——而注重於時間之劃分，以爲聲調中惟一的必要元素就是均等的時間間隔，

適與音樂中之小節相符。據 Lanier 之說，例如英國無韻詩 Blank Verse 之組織，並不是重音和非重音之互替，乃是一組  $3\frac{1}{8}$  時間的小節，可用譜式示之如下：



他如 Thomas 及 Dabney 諸人的理論和 Lanier 的也大致相同，其不能完全一致之處，在於爭無韻詩的時間到底是  $3\frac{1}{8}$  還是  $2\frac{1}{4}$ 。Alden 曾替這些學說做一提要，又極稱許 F. S. Omond 的一段話。Omond 說，「樂符差不多只是純粹的符號。不但是理論上，就是實際上也得把他用數學的精密區別為  $1\frac{1}{2}$ ， $1\frac{1}{4}$ ， $1\frac{1}{8}$ ， $1\frac{1}{16}$ ，等分數，而音樂的理想就是和時間絕對的拍合。詩則另有他的方法和理想。詩的文字是一種具體的東西，並不是刻板在此等精密的譜式上面的……音樂的至美之境在常能稍微的軼出時間。用音樂解詩者所以從來不能令人滿意，也就是這個道理。」

他們所假定爲有規律的地方，其實並無規律存在。」

(八) 聲調之研究及享樂

據這樣看起來，可見那些講韻律學的人，因爲各人生理上的組織不同以及實際上對於一詩之強弱，音量和節音的意義親切之程度不同，所以當他抉擇解釋近代英詩格律的術語時，也都各隨所好。那些贊成用音樂的理論解釋詩律的人，也許喜歡把「短長格」及「長短格」叫做「雙疊格」，把「短長長格」及「長短短格」叫做「三疊格」。那些生性偏於聲音強弱一方面的人，也許喜歡命「短長格」及「短長長格」爲「上升格」，以示每腳節音之由弱而強；命「長短格」及「長短短格」爲「下落格」，以示每腳節音之由強而弱。把這兩種術語併起來用，那就可說「短長格」是「雙疊上升格」，例如：

“And never lifted up a single stone.”

又可說「長短格」是「雙疊下落格」例如：

“Here they are in fifty per cent poems;”

又可說「短長長格」是「三疊上升格」例如：

“But he lived with a lot of wild mates, and they never would let them be good”

又可說「長短短格」是「三疊下落格」例如：

“Canon to right of them, Canon to left of them.”

若是一行詩是認爲「格律的」了——即劃分爲差不多均等的時間間隔——那末用來表示那格律性質的特種標號是無關緊要的。若是沿用向來「長短格」「短長格」等術語，也甚便利，而且若能把你對於這些意義不甚確定的名詞的用意弄明白了，就不至於受人反對。

有的以爲英詩是用音量原則的，有的則以爲重音原則；這兩說爭辨許久不能解決，及至晚近用精密的器械記人朗讀詩時的實際時間間隔，於

是這個許久不解的疑團始得解釋，始知音量和強弱兩者是有極密的關係的。據 Sherris 女士的試驗，英詩每「脚」裏面，凡佔強音位置的節音，百分之九十比佔弱音位置的節音長。短節音和長節音的關係，雖各人不無小異，但以平均數論，差不多恰好是二與四的比例，而希臘羅馬詩中短長節音的關係也正是二與四的比例。我們如若把英文字典裏的字研究一下，可見其節音之量，確乎不能像希臘文及拉丁文一般的確定，但當朗讀一節詩時，一經明白這詩的聲調，便若把有彈性的「脚」的單位配入源源流動的時間間隔裏去了。此時每「脚」彷彿像腳踏車轉鍊上的一個橡皮環。轉鍊的旋轉便是聲調；各環——即脚——中的強節音，弱節音或略強的節音，都能適合全身旋轉的聲調，但其紳縮之處，差不多是不覺得的。還有一層也不可忘記：就是凡詩中所用的文字的意義，義的重量，和他在詞句中的修辭學的價值，對於一行詩中理論上應有的強音之數都有



影響。例如「無韻詩」Blank Verse 每行理論上雖有五個主要的強音而實際上往往只有三四個，其餘的都用較輕的強音替代，以免單調之病；反之，如 Milton 的名句

“Rocks caves, lakes, dens, bogs, fens, and shades of death,”

則因單節音字之修辭學的意義，致使強音連累，但正惟如此，詩味因而大增。Corson 之英詩初步及 Mayor 之英詩律兩書中，頗多 Milton 及 Tennyson 兩人的無韻詩之例，此等之例，所以說明凡詩中強音若能常常替換移動則其詩音節不致單調而能聲隨意轉。Shakespeare 的無韻詩中，每行用弱音煞末的地方較多，用強音煞末的行數較少，這也是大家都曉得的。其實這個原則在英詩中無論何種音節都可應用。詩人做詩，只須能把主要的音節表現出來便能使讀者滿意，他的時間間隔，強弱和音度，都可以不必和死板的格律絕對相合的。

因爲人類語音中的節音，其時間，強弱及音度，對於各人都大有出入。據 Varier Scripture 及其他實驗家所印的音波照相，可見各人所以表示其懷疑語氣或決定語氣之向上的及向下的音變，其時間大有差異。這種「上升的，」「下落的，」「抑揚的，」「懸而未決的」音變，以讀時所激起的感情而常常變動，也如節音之時間及強弱一樣。無論是字，是詞，是行，是節，都由於讀時的感情的緣故而帶有情緒的「上音」的色彩。朗讀出來的詩，因爲是含有情緒的，所以不能適合機械的聲調格律的譜式。然而全詩的格律，譬如東方人手織的地氈上的圖案，雖乏機器所織的那種幾何學的精密，而不精密之中正足以見其栩栩欲活的優美。有許多著名的詩人——Tennyson 當是最熟之例——當他朗讀自己所做的詩時，往往有一種特殊的聲調，核之尋常的音節似乎過火。但是誰能改正他們？又如 Swinburne 的：

‘Full-sailed, wing-winged, Poised Softly forever asway.’

一類的句子，誰能有這個權利說他不合沿革的詩律？C. E. Russell 嘗謂 Swinburne 這種句子的音節是純然音樂的，不是詩律的，可謂有見地的批評了。

進一步說，假如我們承認詩中的節音可以用同價值的節音代替，承認「出律節音」Hypermetrical syllables 及「截斷節音」Truncated syllables 原則能彀成立，又承認「休止」Pauses 可以代替節音，那末一種格律豈不往往要弄到和別種格律極相似麼？例如一組的詩句，或稱短長格或稱長短格，只看你從那個節音數起；若從短節音數起，那末就是短長格了，從長節音數起，就是長短格了。且若應用「截斷節音」的原則，那末短長格截頭便是長短格，而長短格截尾又便是截頭的短長格了，譬如浪紋，只問你數凸出的地方呢，還是數凹入的地方呢？又譬如數腳踏車轉鍊上的環

子，只問你從中間數起呢，還是從兩頭數起呢？Allen 教授曾說這種概念儘可讓人自由，實際上無不一樣。

但是那班專究韻律學的人却獨斷着以爲各種格律劃然有別，決不容互相假借；至於愛詩的人儘可不必過信他們的說話，須記得當韻律學未曾出世之先已老早有人做詩，又須曉得數百萬的能賞識詩的人，決不受音韻學學說的干涉，猶之天上的星決不受天文學學說的干涉一樣。曉得天上的星是按着軌道走的，確乎能使我們的心滿意；曉得一點詩律學，也確乎能增高我們智識上興味。然而愛詩的人，其所求詩律上的理論必以其耳所能領會的範圍爲限；在耳朵所能領會的範圍以外，便可置之不論。他們所以研究詩律，只爲其足以增高讀詩的興趣罷了。但是學詩的人，若因種種詩律的學說紛繁不易究詰，便一概不去研究，那也大錯。要之，聲調格律之研究及其欣賞，兩者互相爲用，不可置重一樣，便忘却那樣。

## 第六章 韻節及自由詩

(一) 久久不決的戰爭

當我們從聲調及格律的普通討論進而研究關於韻節及自由詩等特別問題時，最好仍把從前爲便利起見而定的藝術作品之「內面」和「外面」的區別再提出來說一說。我們上面曾經論過，在音樂裏這種「內面」和「外面」的區別，雖不至十分無謂也差不多可以說是無謂，在詩裏這種區別也不能過於分清。但是詩人有時着眼詩的外形，有時着眼詩的精神，有時要問這兩種原素有怎樣的關係；把這些區別解釋一下，當有用處。Butler 教授在他的亞里士多德之詩及藝術的理論一書裏面，有一段文章描寫兩種人的自然趨勢，這兩種人都只看見問題的一方面，其各不相下的情形，在現在也如在希臘當時一樣：

「近代有一派詩人，把詩中的思想盡行掘空，使詩味稀薄，終至單剩

一片音樂。這種詩人對我們歌唱時，我們簡直不知所謂。這種詩中所包含的真實世界的回響，都稀微不可辨；這種詩的基礎不在所傳達的思想，不在心靈和感覺的調和，乃在聲音的本身。我們對於這一派的詩人固然不能贊同。但是反對的那一派完全不顧聲調而獨重思想，也是謬誤的見解。亞里士多德也差不多有這種見解。」

但是把詩的形式的原素的價值看得太輕的，並不止亞里士多德一人。Philip Sidney 的名言有，「韻語只是詩的一種裝飾，不是詩的宗旨」和「詩人之所以爲詩人，並不在乎推敲聲韻。」Shelley 也曾說，「所謂詩家和散文家的區別，實是俗人的謬見……柏拉圖實是詩人——他的想像真確而豐富，他的文字極其和諧……培根也是詩人。」又 Coleridge 說，「柏拉圖和 Bishop Taylor 的著作以及 Burnet 的 *Theoria Sacra* 都供給我們以無可爭辯的證據，凡是最上品的詩是可以不用格律做的。」

據上面所引的話看起來可見 Sidney Shelley 和 Coleridge 這班人都認詩人沒有異於散文家的地方了。然而同是這幾位批評家，在別的文章裏面，却又極力替格律、音韻、節這些東西辯護，承認這些東西是詩的和諧的要素。所謂詩的和諧原不能靠着聲調和格律，但是聲調之中有的極其複雜不易劃分韻腳，而格律也有不靠韻和節的；詩人和批評家一樣，當他專注力於和諧上一種元素的時候，往往不甚顧及其他的原素。Milton 於用韻本是高手，但當他熱心於無韻詩的時候，便極力攻擊用韻，正像我們現在替自由詩辯護的健將一般。Campion 本是一個精於音樂的人，却力爭英詩律的音量制。Daniel 的韻之辯護（一六〇三年）就是 Campion 學說的答辯。Dryden 的主張最不一致，常依順着當時一般嗜好的潮流，忽而贊成這種學說，忽而贊成那種學說。他以為藝術家是極自由的，『也不必全然特異，也不必全然依從，』便是他描寫藝術家的自由的一句話。

## (二) 韻是聲調的一種形式

理論和實際雖然偶爾符合，偶爾分歧，而韻和節兩件東西所以能成立，似乎仍舊有一種基本的法則，這基本的法則便是：如果聲調是詩的首要的東西，如果韻是——亞里士多德所謂——聲調的節段，那末使同樣的聲音或近似同樣的聲音重疊於規定的時間間隔，必足以增加聲調的效果。所以韻是聲調的一種形式，是聲調的「外現」Externalizing。這是結構的也是裝飾的，或者不如說，這是構成詩句的一種塗術。除了這種塗術以外，要想得對稱的章法，要想給人以「變中的一致」的印象，自然也還有別種方法。希伯來詩的「平行的」結構，思想和詞句都一一對稱，

“I have slain a man to my wounding— And a young man to my hurt”

『我殺戮了一個人，使我心痛傷——殺戮了一個青年，使我心負創——』  
又如許多頌聖詩的「包裹式」的結構，開首的詞句或思想在結尾



重疊一下，使詩中的主要思想回復這兩個例都足以說明詩句的建築術中不拘何處都免不了勻稱，對照，重疊幾種原則。我們人的耳朵，對於同樣聲音的再作有一種自然的快感，希伯來的詩和其他許多古初民族的詩一樣，便是利用這種快感做的。韻是期望的滿足，譬如音樂中絃聲的重疊或地氈上顏色的重疊。韻可以幫助我們的心拿得住全部的聲調。韻又可以幫助情緒，一來由其對於注意的刺戟，二來由其對於脈搏的加力。

“And sweep through the deep while the stormy tempests blow,

While the battle rages long and loud and the stormy tempests blow”

韻急時脈搏也不得不急。

但是做詩的人不必拘定用那種體式的韻。只要耳朵能感覺得聲音和協的樂趣，那末無論那種歷史上相沿的韻式都可用得。韻式的種類極多，英國古詩有「頂韻」Alliteration 卽以字母相協 letter-rhyme 或稱「字頭

韻 ] Beginning rhyme 例如：

‘Him be healle Stood hyse unwaexen. Cniht on Gecampe see folh Caflie.’

近人如 Tennyson 亦曾做用散文中的成語如 ‘Dead and done with’ 及 ‘To have and to hold’ 也都留着頂韻的痕跡。近人的詩每每利用頂韻以加重音的勢力，但用頂韻的高手如 Keats, Tennyson, Verlaine 則常用頂韻於不加重的節音，使詩的聲調得有色彩而又不致過於觸耳。

常韻 Common rhyme 或韻脚 End rhyme (found.abound) 中，加重的母音以及母音以後的音都重疊，母音以前的子音則可變。所謂 Assonance 嚴格說起來，意即加重的母音重疊 (Blakness-dances) 而其以後的音都可變的，但是 Assonance 和 Consonance 這兩個名稱往往只用以泛指一行詩或數行之和諧的音色而言，全協韻 Complete rhyme 或全同韻 Identical rhyme (fair-fair) 流行於 Chaucer 的時代，現在已不用。陽韻 Masculine rhyme 即單節音的腳韻，

陰韻 Feminine rhyme 卽雙節音的脚韻 (Certain-Certain)；內韻或中韻 (Internal or middle rhymes) 卽行尾一字和行中一字相協之韻，如：

“We were the first that ever burst  
Into that silent sea.”

大概詩中押韻的地方愈多，那詩的聲調運動也必愈速。在 *In memoriam* 詩裏每節第一行和第四行協韻，所以他的聲調彷彿有遲遲不進的樣子，因爲耳朵聽了第一個韻後，必須等到第四行才得那個音回復。

“Beside the rivers wooded reach,

The fortress and the mountain ridge.

The cataract flashing from the bridge.

The breaker breaking on the beach.”

若把各行的次序變動一下，使各韻相間而起，那末這詩的聲調就顯然不同了：

“Beside the rivers woded reach.

The fortress and the mountain ridge.

The breaker breaking on the beach.

The cataract flashing from the bridge”

若是一切體式的韻只不過是用相協的音的重疊以加重聲調的種種法子，那末因詩人及讀者的聲調衝動不同而對於同韻疎密之要求亦不一。Chaucer嘗以英文中可協韻之字太少引爲憾事，以爲比之古法語中可協韻字之豐富大不能及；而實際上英文之不易協韻也確乎不如拉丁諸變語（Romance Language 指意大利語西班牙語及法蘭西語。）我國有一種用韻的魔術家，如 *Swinburne*，他所用的韻異常豐富，以至於損傷讀者的胃口使他放棄音韻而轉喜無韻詩或自由詩。又如 *斯賓塞爾體*（*Spenserian Stanza* 共九行，韻律爲 *ababbcbcc*）以四疊韻一組，三疊韻一組及雙疊

韻一組而成，可謂複雜極了。世界上有一種天生的音韻家，這是無須說的，這種天生的音韻家簡直是用韻去思想，他們的想像也因韻的刺戟而滋生。但是他們用韻時，因為得來容易，所以往往不甚仔細，常有不甚協的地方。反之，有一種極會顧忌的詩人，惟恐韻之不協，加以多方的磨琢，以至所做的詩絕無生氣。從來用韻最敏捷的當推 Byron 獨步，但他所押的韻多不甚協。至如下面引所的一節詩，行行用韻，韻韻相協，却又嫌他太單調了：

*“From out the temples pillard portics.*

*Thence to the Gardens when blue poppies blow*

*The Gold and emerald peacock saunter slow*

*Trailing their solumn ennui as they go.*

*Trailing their melan choly and their woe.*

據這樣看起來，可見韻這種東西，決不單是一堆相協的聲音而已；應當

像 Samuel Johnson 所說，『音樂和理性連絡，』方得用聲的真諦。用韻的一部分是裝飾的一部分是結構的，這兩種元素分量之多寡，須聽憑『自然的指揮，』J. E. C. Steedman 曾說，『實在是自然的音樂……都是自己隨着想像來的。』

### (三) 論詩節

據上面所論，韻是詩的和諧之一種元素，承認這一點的，固不乏人，但是有些人，雖然承認這一點，却不承認英詩的節律『是自然的音樂。所謂「節」Stanza「或段」Strophe，直解就是一種休止的地方，就是經過一段一致用韻的行之後所有的段頭或轉頭，Alden 在他的英詩裏面，把節解做『尋常詩律最大的單位。節的根據，在於聲調劃分的地方少而在於修辭學上劃分的地方多；說得詳細一點，就是，凡是短節必大略與一句相符，凡是長節必大略與一段相符，至於抒情詩，那末凡節的體式，須跟那節的聲調

相符。』Alden 又在他的詩學導言裏面說，「那末照常理說起來，一首詩的各節其行數，長短，格律，及韻式，必都一樣。」因此就起了一個問題，就是我們所稱爲「節」的單位，還是可以自由的呢？還是一定不可變的呢？換一句話說，就是，我們把一行一行的感情組成一節的時候，還是按着我們的感情組織的呢？還是只不過機械式的填寫一種呆板的格式呢？英國百科全書裏面有 Theodore Watts-Dunstan 論詩時一條，他用「節律」Stanzaic law 及「情緒律」Emotional Law 這兩個名詞來代表兩種原則：

「在近代的韻律學裏面，每節用韻的詩其韻的排列法以及各行的長短，可以由兩件東西來決定，其一就是一種固定的節律，還有一種律比此更深——這就是做詩時對於心靈的一種勢力，這種勢力可以幫助做詩的人決定聲調格律上種種的問題，例如韻應該押在什麼地方，應該在什麼地方分段落，這種種的問題，他都可以跟隨情緒的起伏去決定他，可以不

管一切的格律應當怎麼樣。……：……：……：但若不守節律而無十分的好處，那未必定反而要弄出壞處來；所以詩的聲調，往往比散文的聲調好，也就是因爲詩是有一定的格律可守的。因爲守着一定格律而做的詩，我們讀起來，預先曉得什麼地方有韻，什麼地方提高，什麼地方低下，一一都能應我們的盼望，所以自然覺得一種趣味。若是不按照一定的格律做，那末也須有一種地方可以使讀者盼望而不失所望——簡單的說，就是，若不照一定的節律，則必須照一種更深的法律，就是情緒的法律。

「節律」和「感情律」的區別用處很大，因其不但可以應用於各種格律的及非格律的抒情詩，並可應用於英國採自拉丁和法蘭西而經許多世紀的經驗的各種詩式；以後論自由詩時，這種區域又可爲解釋種種困難問題的鎖鑰。

現在先把英詩中較普通的各種詩式略略的敘一敘。各式的韻律都以



字母表之。如

“Around their prows the ocean roars, And chafes beneath their thousand oars”

爲「四重音短長律」four-stress iambic 韻律爲 a a

“The zeal of fools offends at any time, But most of all the Zeal of fools in Rhyme”

名「英雄格兩聯句」Heroic Couplet 爲「五重音短長律」Five-Stress iambic 韻律爲 a a 普通短歌體如

“The King has written a braid letter. And signed it wi, his hand, And sent it to Sir Patrick Spense, Was walking on the Sand”

爲一四重音短長律及一三重音短長律相間之體。韻律爲 a b c d 其他如 In Memoriam 體（例略）則四重音短長律，韻律 a b b a 「高瑟連體」Chaucerianza（詩人Chaucer始創故名，例略）爲 a b a b c c 的「八津」Otavarima 爲 a b a b c c（例略）「斯賓塞體」Spencerian Stanza

爲 *ababbebe* (例略) 而未行贅一脚，

我們論詩節時應該曉得詩節不但是感情的單位而且也是思想的單位，又感情的單位和思想單位都當與詩節所要求的美及其聲音的變化相調和。我們說詩的思想各有他的自然的「大小」，這句並不算荒謬。例如 Pope 往往做兩聯句，因他的思想的大小祇夠配兩聯句，也猶之 Martial 常做機警短句，Omar Khayyam 常做四短行詩一樣的道理。十四行詩中好的很少，都由於他所含的思想或過於稀疏或過於充滿，不能恰好扣上十四行。思想過於稀疏的往往勉強用繁文贅字把他扯長以湊足十四行之數；思想過於充滿的，如 Elizabeth 時代的詩人，則又往往把足夠做長歌的思想，硬塞在十四行裏面。文字都有他的自然的氣息以符合的單位，這一層凡能注意詞句長短的常度的人都不會懷疑的；而思想若是爲情緒組織起來的，那末文字又有波浪以應感情的波浪。在理想的詩式裏，思想

的波浪，感情的波浪和聲調的波浪三者差不多能完全合一；我們若能把「節律」和「情緒律」統一起來不使矛盾，那末詩的靈魂當可得圓滿的形體了。

但是我們若是翻一翻英詩的總集，如英詩萃珍 *Golden Treasury* 或牛津大學英詩彙刊 *Oxford Book of English Verse* 等書，我們可見有許多詩和上面所說的理想相差遠甚。完全同樣的詩式，而所表示的感情或竟作對角線的反對——同種節律，有的用以表示喜情，有的用以表示悲情，有的表示疑慮，有的表示狂喜，有的表示勝利，有的表示失敗。頌歌中的常律，尤是一種極不致的「鑄印模」，差不多無論什麼感情都可澆在裏面。「長短格」的聲調不必盡屬輕佻而「短長格」的聲調也不必盡屬莊重。雖然，各種「節式」就大致說起來，究竟是各有所宜的：例如英國或蘇格蘭歌謠所用的節式最宜於敘事，*Spencer* 所最愛用的節式最宜於描寫夢境及傳

寫夢中的音樂，但不甚宜於單純敘事；Chaucer 的七行律，以第四行爲轉鍵，上下對稱，則描寫和敘事都宜；Byron 的八行律，有一種裝腔作勢的姿態，是由意大利的模型脫胎來的，但以 Byron 用之極相宜；Pope 的協韻雙聯句，最宜於那種對偶的思想；Dryden 的格律，有擲銅幣於大理石的聲音，總之，這班偉大的詩人，各憑着他的本能以選擇他最適宜的詩式，然後各盡各的能事把思想感情配合上去。

#### （四）自由詩

據上面數節所述，詩有詩的聲調，散文有散文的聲調；而韻和節兩件東西又是詩的聲調所特有的兩種形式。照這樣看起來，那末所謂自由詩又該怎樣說法呢？據第五章裏所畫的圖看起來，所謂自由詩，應當屬於詩和散文中間的中和地域；讀者可以把他當做詩的經驗，也可以把他當做散文的經驗。自由詩不承認有格律，也不承認用韻和節，可是仍舊不能沒

有聲調。無論是自由詩是格律詩要是沒有聲調便不像詩了。這一層無論是贊成自由詩的人和反對自由詩的人都一致承認的。現在所要問的問題就是：自由詩的聲調是怎麼樣的？和散文的聲調有什麼區別？和格律詩的聲調又有什麼區別？有許多批評家都主張 Edicht Wyatt 的一說，以爲「世界上穿的只有衣服，吃的只有食物，文章只有散文和詩。」Paterson 博士又證明他這一說，他說，「據我們試驗的結果，要想在規律的詩和規律的散文中間尋出一種特殊的文章來，在心理學上可謂絕無意義；散文和詩的中間有一道藩籬間隔。我們或者從這邊跳過那邊，或者從那邊跳過這邊，中間沒有依迴的餘地。」——（散文聲調論七七頁）——後來他聽過 Amy Lowell 女士朗讀的散文詩，便在同書第二版的序文裏評論道，Lowell 女士的詩實在是情緒的散文，不過詞句經過一番的鍛鍊且有生動之致罷了，這種詩，我們可以叫他「區段的散文。」

「區段的散文」這個名詞很有用，一來可以叫我們注意自由詩聲調中詞句的着重和對稱的地方，二來可以提醒我們覺得「區段」詞句的排印術的關係，使我們的眼睛可以認識一首詩的轉折的地方和「來復」的地方。但是我們都承認排印術的技倆是靠不住的，因為單就形式上看，詩和散文極容易蒙混，我們要判決一種作品到底是詩是散文，仍舊還要憑着一雙熟練的耳朵。贊成自由詩的人也都不承認自由詩便是區段的散文，他們以為詩和散文的中間的確有一段中和的地域，這段地域決不得歸併散文也決不得歸併詩而其名稱自以「自由詩」為最精當。

自由詩大致可分四類，凡是熟悉現代詩人的試驗的人大概都可以曉得；這四類便是：

(a) 有一種雖具自由詩的形式，其實只是用排印術喬裝起來的散文罷了。換句話說，這類的自由詩，若是用耳朵判決，便可覺得他完全是散

文的聲調構成的。

(B) 有一種，散文的聲調居重要地位而亦不無詩的聲調參入其間。  
(C) 有一類，詩的聲調居重要地位且亦容有一定格律的「脚」偶爾發現。

(D) 有一類獨用詩的聲調格律，但就習慣上現成的格律稍稍改頭換面罷了。

#### (五) 發明與翻新

上節所述自由詩的四種體裁，不可以爲是劃然可分開的。這四種體裁的痕跡都互相掩映有不可分析的地方。但他們有幾個共同的基礎，第一就是都曉得有聲調的散文的效力，第二都不耐於格律和韻的束縛，第三都想打破界於散文所特有的美和詩所特有的美之中間的藩籬。這種要想打破藩籬的企圖，就是要在一種藝術裏面去收穫向爲他種藝術所專

有的品性的效果，是現代藝術界的特色——就是「門類的混合」——自由詩所嘗試的亦不過就中之一例而已。那班守着古典主義的人對於各種藝術的價值的混淆，也許要直捷了當的排斥。例如 Edith Wyatt 就以爲英國詩所沿用的舊法對於真正詩人，並非專制，卻是一種解放。此其說亦未始不可擁護。Wyatt 嘗說『今人以爲詩中一切個性的和真實的表現，往往因求聲調的鏗鏘，格律的嚴整以及押韻的妥貼而被剝削。這實一種謬誤的見解。凡是曉得各種文字聲調所具內在的價值的作者和讀者，大概都覺得詩中聲韻格律並不致束縛情緒的表現，反而是傳達真理的一種大解放。』但是有許多自由詩的作者以爲做自由詩不做自由詩，並不是一種理論的事，乃是個人嗜好的問題，如果一個人他喜歡用新的方法來傳達新的情緒，表現新的美感，他們當然有這個權利應用新的形式，就算是這些新的形式都不過是舊形式的殘餘裏面脫胎出來的，但也不



能禁止他們不用。這種嘗試自由的答辨，我們原沒有什麼可和他再辨；正當的試驗就得看他們的成效了。自由詩往往能產生一種很可愛的雜種花，這一層據我看亦是無可置辨的，也猶之 Burbank 拿花菓來變戲法一樣，固嘗嘗能變出神妙的把戲來。然而這位微笑的「自然」對於 Burbank 的神通卻要給他一種不可假借的限制；只容他做到某種地步，再進一步就不由他走了。變種的自由詩也和變種的動植物一樣，他所受的刑罰就是出品枯燥。如今有些影像派的詩以美不美論，也固然自有其美。這種詩所用的文字也不全是詩的，也非全是散文的，是從兩者所專有的美都去採點來，但究竟是流於枯燥的時候居多，其所以如此，也許就因為上面所謂不可進而強進就不由他進了。

而且現今的所謂自由詩，大半是那些表白的工具還不能十分運用的人做的。Max Eastman 稱自由詩為「懶詩」(Lazy Verse) 以為是「原始

人類惰性的產物；」又說，「無論那種藝術，凡是功夫沒有到家的人，往往將『熱烈感情的表現』和『感情的熱烈表現』混而不分——而惟有感情的熱烈表現乃能傳諸後世而不朽。如莎士比亞如彌爾敦如溪茲 Keats諸名家其所表現都是聚精會神而極熱烈的；他們的絕作，其組織之堅實有如橡樹。至於新詩即翻讀千萬頁往往對於記憶上毫不能映入。揣其原因，這種詩中原也未嘗無熱烈的感情，可是這種感情卻被表現他的媒介像吸墨紙一樣吸收去了。所以詩要他傳諸不朽，就必須是一種情緒之堅固的具體，而非情緒的溶液。

柔脆和浮滑的表現，原也自有其美，這一層凡曉得 Euphuism 的歷史的人大概不會否認。新詩的大部份都屬於 Euphuism 的，不僅在其用字的機巧，也不僅在其喜用新穎的聲調，而在好將古人所早已發現的東西拿來翻新花樣。例如 Paul Fort 和 Amy Lowell 女士所謂「複音的散文」實在

就是利用詩所有的元素的散文，卽格律，自由律，叶韻，頂韻，脚韻及疊句等法。Lowell女士又在其 *Can Grane's Castle* 的序文裏說「格律詩有格律詩的一種義法，聲調詩有聲調詩的一種義法，而複音的散文則能出入於兩者之間而不致生齟齬。……我最後乃決定用演說體散文之長流走的聲調，作我形式的基礎。因爲這種聲調頗容有變換的餘地，並能雜用詩的種種方法。……用韻所以提高文章之音樂的感情，但是……須少用於聲調將歇的地方。……用疊句大都由篇中主要的思想或影像的來復所致，但須參差用之，字句亦宜變換，而仍不失其迴環的效力，因爲迴環的效力是一切所不可少的，這是我所常說的。」

上面所說的種種法子，並不是今人所發明的，追溯起他們的年紀來最少也該和 *Isocrates* 一樣的老了。然而 *Chaucer* 雖早就說過「沒有一件新的東西不是舊的，」我們却不可忘記無論何種藝術，經過一度的翻新，就

有一層的進步。毋論何事，真正是新的，其價值還不如類似新的來得高，而現在要嘗試一種未經嘗試的可能，要開闢一種未經開闢的土地，對於現在的文人也不無一種精神上的補益。如今做新詩的人大家都自信是在這裏開闢新世界，即使，偶然有幾個古學家出來，攤開古代的地圖，把新詩家所自信爲新開闢的地方，其河流港埠一一都在舊圖上指點出來，那也並沒有什麼要緊。總之詩的生命，並非靠着泥古主義生活的，卻在於相信一切事都可由創作的想像翻新的。

老成已凋謝，

斯文已衰歇；

慨茲不朽業，

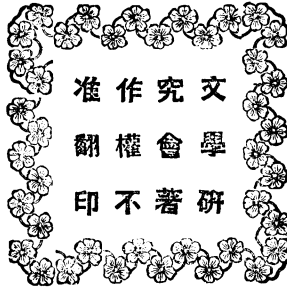
誰復能爲繼。

猗歟前驅，盍其速起！

Chinese Literary Association Series  
**Bliss Perry's a Study of Poetry**

Translated by  
 T. H. Fu and S. T. King  
 The Commercial Press, Limited  
 All rights reserved

中華民國十二年七月初版



文學研究會叢書  
 詩之研究(一册)  
 (每册定價大洋壹元)  
 (外埠酌加運費滙費)

原 著 者  
 譯 述 者  
 發 行 者  
 印 刷 所  
 總 發 行 所  
 分 售 處

原 著 者 Miss Perry  
 譯 述 者 傅 東 兆  
 發 行 者 金 華 梓  
 印 刷 所 上海北河南路北首寶山路  
 總 發 行 所 上海棋盤街中市  
 分 售 處  
 北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江  
 濟南 太原 開封 西安 南京 漢口  
 濟南 太原 開封 西安 南京 漢口  
 蘇州 安慶 蕪湖 南昌 九江  
 長沙 常德 衡州 成都 重慶 廈門  
 福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南  
 貴陽 張家口 新嘉坡

