

現代詩論

文學研究會叢書

現 代 詩 論

曹 葆 華 譯

商務印書館發行

中華民國二十六年四月初版

◆(81204.5)

文學研究會叢書

現代詩論一冊

每冊實價國幣玖角

外埠酌加運費匯費

譯述者 曹 葆 華

上海河南路

發行人 王 雲 五

上海河南路

印刷所 商務印書館

上海及各埠

發行所 商務印書館

版權翻印必究

(本書校對者林懷民)

現代詩論

序

近十餘年，西洋詩雖然沒有特殊進展，在詩的理論方面，卻可以說有了不少爲前人所不及的成就。在這本書中，譯者想把足以代表這種最高成就的作品選譯幾篇，使國內的讀者能夠由此獲得一個比較完整的觀念。譯者特別推荐四位作家：墨雷 (John Middleton Murry) 在觀點上和方法上雖與舊日的批評家並無根本的差異，而他在現代仍然佔着重要的地位，就因爲他所具備的眼光，學問，文筆，以及其他爲一個批評家所應有的美德，都是不可多得的。瑞恰慈 (I. A. Richards) 是被稱爲「科學的批評家」的。且不管這些，因爲名與實往往是不相干的。現在一般都承認他是一個能夠影響將來——或者說，最近的將來——的批評家。因爲他並不是像一般人所想像的趨附時尚的作家，實際上他的企圖是在批評史上劃一個時代——在他以前的批評恐怕

只能算是一個時期。關於他的重要，雖時常不能和他同意的愛略忒 (T. S. Eliot) 也承認的（見「批評中的試驗一文」）愛略忒和梵樂希 (Paul Valéry) 是現代英法兩個最偉大的詩人，同時又都是這兩國最重要的批評家，這事在現代不稀罕，因為現代的詩人和十九世紀的詩人的最大的不同點，是前者是自覺的。——有些人說，現代詩是理智的，而且是過於理智的。這話有許多人不能同意，因為這種觀察太皮相。若說現代詩是自覺的，大概沒有什麼語病。——總之，愛略忒和梵樂希的詩論與他們的創作是分不開的，彷彿不知道他們的理論，就不能完全了解他們的詩。（這並不是說他們的詩只是他們的理論的實踐，）所以在他們的文章之後，譯者都加以案語，讀者務須參看。

本書中的十四篇譯文，大致可以分爲三輯。前六篇是現代一般對於詩的泛論；下接四篇是專論詩中兩種重要的成分——「純詩」與象徵作用——的文字；這兩種成分本是常存在於古今詩韻中的，不過在近代詩中佔着特別重要的位置，而且當作理論來

探討，卻是近幾十年的事。本書的最後四篇，都是泛論文學批評一般問題的文章。本來詩論是屬於文學批評的部門的。要了解一時代主要的詩論，非同時詳悉一時代的文學批評的理論和趨向不可。——在現代恐怕是特別如此。可是我們在此並不企圖對於文學批評的一般理論，作一完全的介紹。所以，有些在近代批評的領域中有地位的學說，如人文主義，因為對於詩論的貢獻不是直接明顯的，都省去了。本書的最後這一輯，毋寧說是爲前面那幾篇而選錄的。愛略忒那篇文章特別使我們心感，就因爲代替譯者說了許多應該向國內的讀者說的話。對於近代批評的本源，現況，和今後的趨向，他都深刻的剖析過了。這是可以一篇當作本書引論讀的文章。

最後，還有一點要說。這裏面所譯的幾位作家，除了梵樂希是法國人，魯衛士 (Low-ry) 是美國人，其餘都是英國作家。（愛略忒美人而入英籍。）這事實或者可以證明譯者的眼光有些偏狹，自然，譯者也不敢辭此咎。不過，他亦有所藉口：人說英國人比較上最

不善於談理論，可是，釋者認為最難能可貴的是「經驗」之談，特別是在詩論中。本書的譯法並不拘於一格。原文是流暢的，便出之以比較上還流暢的中文，原文是謹嚴的，便採取直譯的辦法，以保存其作風。——自然這樣，讀者也許要吃苦，然而愛略忒和瑞恰慈的作品，即讀原文，也不是隨隨便便可以囫圇吞下的——它們需要知識，更需要頭腦思索。

詩

梵樂希

目次

序	一
詩	一
論詩	二五
詩中的因襲與革命	五七
傳統與個人才能	一〇九
詩的經驗	一二五
詩中的四種意義	一四九
論純詩	一六三
純詩	一九五

前言·····	二二一
詩中的象徵主義·····	二三七
批評的信條·····	二五七
批評底功能·····	二六九
實用批評·····	二九一
批評中的試驗·····	三一九

詩

現在詩正是一個時髦的題目。在我們這樣專講實用，急求專門的時期中，人們對於一切冥想的事物都將置之不理，而對於詩，不僅對於詩，並且對於詩的理論，竟發生很大的興趣，這實在是一件頂好的事情。

凡是闡明詩之意義，首先必須從詩字之日常用義上講起。詩字含有兩層意義，即是說，含有兩種不同的功用。第一它表示一種情緒，一種特殊的情緒的狀態。這種情緒是因各種不同的事物或境遇所激起的。照這樣講，我們可以說，一片風景是含有詩意的，一種生活的情況是含有詩意的，甚至於有時候某一個人也是含有詩意的。

但是第二層意義於字義的引用上則較為嚴格。照這層意義講起，「詩」是表示一種藝術一種非常的技藝。這種藝術的目的是在喚起第一層意義中所說明的那種情緒。

當我們在某一種情勢之下發生了熱烈的詩感以後，追事過境遷而運用文字的技巧能隨意使這種詩的情感活躍在我們的眼前——這便是一個詩人所有的目的。而「詩」的意義也就作這樣講法。

這兩層意義之相似與不同，正如鮮花的芬芳與化學家用原子造成的芬芳之相似與不同。但是這兩層意義常常混淆，結果弄得許多評判，許多理論，甚至於許多藝術作品，因這個字的引用，其根本概念就發生錯誤，因為二者雖然互有關係，其所指事物却迥然不同。

至於詩之情緒，乃是情緒中最主要的部分。當人們遇到一種易起感觸的自然景色時候，我們會知道他們有如何的感想。夕陽，月光，鬱鬱森林，茫茫大海，常給我們一種深沉悠遠的感思，重大的事件——我們情感生活急劇的轉變，如愛的失望，死的來臨等等——常能使我們心靈深處立刻起了響應，不論是急劇地或舒緩地，知覺地或不知覺地。

這種情緒與人類其他情緒迥乎不同，考察其所獨具的異質是什麼，這是很重要的。且讓我們把詩的情緒和普通的情緒在可能範圍內作一個清晰的比較。但這是不很容易的，因為在實際的經驗上我們分不出什麼差別來。我們往往發現在詩情的原素中夾雜着其他種種情感，如憐恤、悲哀、憤怒、恐怖、希冀等。個人的情感與愛好，常常是不能制止它本身去侵犯那「一個宇宙的覺識」的。這一個宇宙的覺識，便是詩的分野。

所謂「一個宇宙的覺識」者，就是說詩境是由對於一個新世界煥然地覺醒而發生的。人們常想發現一種完全的新的系統，但是在這種新的系統裏，人類、物體、事情等彼此間發生的關係如禮儀法制之類，也正如我們現在普通人類的一樣，異常精密而又難以說明。在這種情況之下，我們普通人類及我們所熟識的物體，勢必於其本身價值上多少有些變更，而彼此之間要生出新的結合來；在平常庸俗的環境之下，新的關係是永不會發生的。這樣他們好比是許多音調編成的一譜和諧的樂曲了。所以這樣講來，詩的宇

宙很彷彿是一個夢想的世界。

詩與夢

說到夢，我們應當注意，自那種心情被稱爲浪漫主義的發生以來詩境與夢境往往混淆不清，雖說易於辨解，但說起却不無遺憾。作夢和妄想都不一定是含有詩意的。雖然他們有時可以含有詩意，但這些偶然構成的幻象，不過是恰巧組成了一個完美的整體。至於夢，因爲牠是日常屢現的東西，能幫助我們明瞭我們的意識是如何被一組與我們通常動作和認識完全不同的幻象給侵犯了，給佔據了。當我們作夢時，我們好像到了一個黑悶的世界。在這世界中各種物體也許是真的，但所有的東西因我們心中潛意識的反覆無常，看去却是另顯一種狀態，與通常的迥乎不同。詩境也是如此。當我們詩興勃發時，詩境佔據我們，在我們的心胸中燃燒，又漸漸地消失。就是說，牠是非常不規則的，反覆不定的，不知不覺而然的，又是容易消逝的。我們突然把牠捉住，又常常突然把牠失掉。在

我們生活中有些期段裏，這樣的情緒及其所生出的種種幻象，我們自己預先並不覺得。我們甚至於不以爲這是可能的。這祇是偶然的機緣將牠們交給我們，還是偶然的機緣將牠們帶走。

人之所以爲人，是在他對於自己認爲重要的一切事物，能運用其意志和才力設法挽救恢復，使得他不致受自然的摧毀。人們於詩，也是如此。人類也曾費了無限的精力設法保存他們這高尚可貴的情緒。人類已經找到種種方法以保持及隨意喚起他們靈魂的最美悅最高遠的飛遊，又能使他們深厚的熱忱，忘形的歡欣，和內心的火燄，永遠保持及隨時活現而感動他人。但詩情的產生，往往在渺忽的一刹那，轉瞬即逝，且多屬片段零散的。自這些方法發明以後，人們最高的想像纔得以保持，得以延續，同時人們對於這種零散的詩興，纔想給以人工的整飾，使成爲豐滿的作品。人們這種觀念，這種能力，方因之而生。當我們在某一情況之下起了深刻的感觸，待事過境遷，就會永遠忘掉，於是便想竭

力擺脫當時情況的束縛，把它從中解脫出來，以作事後的記憶。

什麼是藝術？

一切藝術的創作，是在攫得一刹那間恍然即逝的愉快，並按其本質給以製作，使之時時刻刻能引人入勝，能令人歡悅，並且這種引人入勝的愉快是無止境的，一件藝術品就是用以積聚或滋榮這種愉快的工具。音樂、繪畫、雕刻，這些不同的方式，是與我們不同的五官適合的。我們用各種工具以喚起詩境，復現詩境，給詩境以永恆悠遠的形式，並從意識的思索裏恢宏其境界。在這些工具中，最老最直接而又最複雜的要算文字了。文字的本質是抽象的，其內容雖屬於間接的理智作用，其成分終究是特殊的；又如其起原與用途多屬於功利方面。所以一個藝術家要用文字來作詩的創造，那你就遇到一種異常複雜的事業了。

文字是一種工具——其實乃各種器具的集合與運用——循習慣而演進，依風俗

爲奴隸，如此則文字自然是一種粗糙的工具，被人人使用，人人可以隨時加以改變以適應當時的需要，遇必要時因情勢的狀況而任意加以削長增益，或以個人生理上與心理上的關係而予以種種變化以適合其個人的慣用。我們每人都知道文字對於我們的苛責。如字的價值和意義，文法的條例，字的發音，以及字的書法等，讀起來真令人頭痛。幸而我們對於國家學院的講案還能遵守，此外如教員考試和爭取虛榮的心理等也予此等無章無法的亂用以不少的限制。並且現在的打字術對於保存正當的書法上也很有力量。所以近來文字方面的個人之變遷尙不劇烈。

文字裏有兩種特質爲詩人所注重，一是文字之音樂性，二是文字含意豐富。但這兩者因個人成見的堅持與思索的反覆，也在每個人手下隨意玩弄。所以每個人的發音與成語的引用，在文字中生出生出許多不可避免的迷離不定的意義來，因而在傳達上便生出許多誤解。所以說除去在日常生活最簡單最普通的應用以外，文字實在是一件與準

確相反的工具。我們除在幾個很難得很稀少的例子中，能找出幾個字的意義與形式相符而外，實在求不出可作詩的工具的。

總之，詩人的命途如此乖戾艱難，故不得不俯就這種普通流行的實用工具，用來作其特殊的非實用的事業。他必須借這個起原不明半由積習形成的媒介物以豪歌狂呼其自身之最清高最特有的情感。我們若將詩人作詩與音樂家製樂互相比較，詩人之困難便顯而易見。我們不妨想一想詩人開始工作，從理想直到實現要經過多少困難。

詩與音樂

音樂家是多麼幸運！因為他這種藝術的進化，已使得音樂在藝術界中佔了特殊的地位。音樂家所用的種種方法是有一定界限的，他編製譜曲的各項材料皆預先有人為他作好。他好比一隻蜜蜂，除了造蜜以外，沒有別的可愁的事。牠的蜂房和蠟筒都被別人為牠預備好了，牠的工作是在牠的最高職能以內。音樂家也是這樣。可以說他的音樂

是預先生就了等待着他的，一切都早已爲他預備妥當了的。

那麼音樂是怎樣達到這個地步的呢？因爲我們所處的這個宇宙中，各處都充滿了聲音，隨時我們都可聽得，宇宙全部音節中少數特別簡單的聲音常常響動。就是說，這種聲音容易聽到，聽到之後可作我們的一種標識。這許多音節彼此相互間的關係於我們是直覺的。這種確切動人的結合，以及其各種音調本身的不同，我們都能清清楚楚地領略得到。就是兩個音節間的一停以及音節本身的聲調，我們也能同樣地感覺得到。所以這些聲音的單位（即音調）我們可以用牠作成許多有規律的結合，許多連續或同時的曲譜；至於牠們的構造，彼此的關係，悠揚輕重，參差錯綜，似乎都是預先製定了的。我們很容易分別出來，那一個是樂音，那一個是噪音，並且立刻感覺到二者的不同，其懸殊便立刻給我們一種深刻的印象，因爲二者是一個清純與不清純的比較；再深一層說，就是有秩序和無秩序的比較。這些不用說都是一種能力定律所生的效果。

現在用物理學的原理分析聲音，研究音律，已使得音樂的發展成爲一種獨立的行徑，而在音調的宇宙裏有了許多開墾。至少人們還能用物理學的智識去治理劃一，厘定編纂，使之整齊有序。物理學起初也是從這種步驟入手的，當時人們認爲物理學是計量的科學。所以古時物理學家已經知道怎樣用音樂的器具去計算出音節的規律來。這些音樂器具，實在就是些測量的器具。

因此，音樂家得有了一套完全精美的工具，並且那件樂器要引起什麼感覺他也知道。一切重要的樂具，都爲他預備齊全，分門別類，依次陳列。這種精密的智識，不僅是他要研究的，並且是他稟賦裏所具有的，都使他祇須去創作，祇須去編製，無須顧慮藝術的本身如何及思索樂器是如何構造的。所以音樂的境地乃絕對爲其自己所具有的。樂音的世界與雜音的世界是完全隔絕的。聽到一個雜音，祇惹起我們一些不相干的回響；若聽到一個樂音——祇要是一個樂音——則啓示我們整個的音樂世界。

但是詩人之賦予，却遠不如音樂家的幸福。其目的並非與音樂家的不同，可是他自身則絕無音樂家的種種便利。他時時刻刻被逼着去創造，再造，音樂家已經被人預備妥當了一切東西。

詩人所遇見的是一堆何等慘澹何等雜亂的東西！他手中的工具祇是日常應用的語言——一羣思想工具的混合，粗草，笨拙；凡是思想精密者都將棄置不用而欲創造其自己的思想工具。但這是不可能的，詩人必須用這些瑣碎雜亂的名詞，及歷來因襲下來的種種規例，及種種無道理的法則，這些規例，這些法則，不過是隨着某人或人人偶爾意之所適，興之所至，率爾造出，加以詮解訓詁於是厘定。而詩人却逼着從這堆雜集中挑選其欲創作之整齊有序的分字，這對於藝術家是多麼不適合喲！從來也未出個物理學家爲詩人審訂字義，定其性質，確定各種文法，劃一發音使之永久不變。詩人不像音樂家有人爲他發明出定音器，節奏器，音節，與什麼諧音學說。除了聲音與字義是漫無限制，其餘

一切東西也不是確切的。

語言於聽覺上的作用遠不如音樂的大。聽覺於五官是超越一切的，祇有牠纔能使我們沉心凝神，傾耳靜聽。語言却祇能於我們的感覺上和心靈上引起一團漫散的回應。每個字祇喚起一羣彼此毫無關係的反應。每個字有一聲音，同時有其本身的意義，或者每個字有幾個聲音和幾個意義，也可說一個國家有多少省，一省有多少人民，每個字就有那麼多的聲音。凡此種種於詩人的影響都很重大，其詩中所有的音樂的效力在誦讀時就被剝蝕就被摧毀了。至於字義，其本來意義已够分歧，再加上若干引申，那更紛亂了。

言語本是一件很複雜的東西，其中包含着許多性質不同功用各異的事物。一場談話也許是合於邏輯而有意義的，但牠並沒有一定的節奏與格律；牠也許娓娓動聽，但是瑣碎妄誕毫無意義；牠也許清楚而無物，或空泛而體貼。要明瞭這種奇奇怪怪的複雜性，我們就得要曉得與此有關的種種科學，專門研究其某一部分的各樣學問。我們研究一

篇作品，可從許多觀點着手，因為一篇作品是在許多學科範圍之內，如發音學、語義進化學、音句學、論理學、修詞學、以及韻律學、字源學等。

所以詩人總是和他那變幻萬端混淆不清的藝術材料掙扎，逼着去焦思苦慮，一方面揣鍊意義，一方面顧到聲調，不僅使得音節和諧，並且於文章的理智方面，如邏輯，如文法，如詩題的選擇，詞藻的潤飾，以及文章種種規律，都予以充分注意，使之完美。有這樣許多特別的困難遇在一處，一篇作品之不易成功，也就不足奇怪了。

詩與散文

人們不知費了多少精力來討論文學的本質問題，現在我們就把這問題討論一下。文學有兩種形式，一是散文，二是詩歌，這便是文學中兩種重要的格式。雖是有許多似詩非詩，似散文非散文的作品介乎兩者之間，但這兩者的形式是極端相反的。現在我們討論的就是這兩者不同的形式。要申明兩者之不同，我們不妨誇大一點說，文字的極限，一

端是音樂，一端是代數。

有一次我在外國某城演講這個題目，聽衆中有一位爲我引了一句話，使我的意思愈加明白。這句話是在 Racan 的一封信裏，他說 Malherbe 常把散文比作走路，把詩歌比作跳舞。走路和散文一樣，常有一定的目標，牠是一種動作，其目的是在達到某個地點取得某種事物。這須視當時實際的情形，如道路的崎嶇平坦，目的物的遠近，身體的強弱等以決定我們的方向與速度。跳舞則不然。跳舞雖然是一種動作，但牠的目的是在本身以內。牠並不問向什麼地方走去，牠若有目的，也純粹是一個理想的——就是一刻的歡欣，一剎那的愉快。但是，跳舞和普通動作即使怎樣不同，跳舞仍如走路，用的是同樣的四肢，同樣的器官、骨節、筋骨、神經等。走路的人達到目的以後，動作的本身即便消失，所餘的祇是動作的代價。一個患骨節病的人蹣跚地走向室中那邊，待到他坐在椅子上後，他的神氣比起一個敏捷的人用輕快的步伐走過去的沒有什麼不同。同樣，散文的本質

乃是文字實際和抽象的應用，所以散文的形式不能活過散文中所包含的意義。因為語言唯一的目的是在令人明白易懂，所以語言功用的完成，是在藉彼之傳達而將思想轉移至其他事物以上，這些事物的本身不是語言所能包含的。假如你聽懂了我的話，你就無需我的話的本身了，這些話都溶解在你的心中，祇剩下話所談及的種種事物，構成種種關係和概念。這些概念形成以後，其含意與原來的語義是完全不同的。

詩則不然。當完成其目的以後，牠還是存在的。我們作詩的目的就是在注意使詩意從死灰裏復燃，能使牠雖經過千百萬次仍如初時一樣。詩的本身能顯示出詩的形式，並能激動我們的心靈構成原有優美的詩境，這些都是人們公認爲詩之特殊效力，用這種特殊的效力我們可來詁定詩的意義。

這是詩的最優美最高貴的特性。讓我用一個簡單的影像來說明詩的效力。設想有一個鐘擺搖動在兩個對稱點之間，我們把詩形的概念，音韻的力量，節奏的鏗鏘，以及於

我們心弦上所激動的影響等，都聚集在這一個點上。我們把詩的「內容」或「意旨」如智慧的效力，不同的幻象，各種的情緒，却集聚在那一點上。那麼現在注意，當你誦讀詩歌而正與神聖的語文互為交響的時候，你正如同普通談話一樣，因聲會意，由語義而入內容。但不久，這生動的垂擺把每行詩回擊在語義和音樂的出發點上。如此則詩旨的表達祇能從詩式中呈現出來。因此在形式與內容之間，在聲音與意義之間，在詩與詩境之間，乃成立一個價值與力量相等的擺動。

這種在印像和表現二者中間之和諧的交錯，依我看來，要算是詩之機能作用最主要的原理，即是以文字為工具而創造詩境的原理。故詩人的職務應當去苦心焦思，費用心血必至尋出一種特殊的語言最能表出詩的效力而後已。

照這樣講，詩與一切散文根本就不同了，尤其是詩不去描寫或敘述種種事件以構成一種真實的幻象給與我們：譬如長篇小說與短篇故事其種種敘述，描畫，情景，以及其

他實際生活的表現，都充分顯示着真實的意味。這種區別甚至有生理的象徵，並且很容易看得出來。試把一個人讀小說的態度和讀詩的態度的比較一下，就是同是一個人，因其讀物之不同，其態度亦異。一個讀小說的，凝神注目，身心完全浸沒於書中所描寫的想像生活裏，事實上他已忘却了自我。一隻手托着額，他獨自在心靈裏生活，行動，工作，受苦受難。他完全被他的讀物吸引着，他不能制止他自己，因為好像有魔鬼在後面驅使他。他看完這段，渴望下段，看完下段，又渴望再下一段，如此直到結局，方肯罷休。他好像變瘋狂了，他同情書中的人物，他高興，他失望。——實際上他已不是他自己，僅僅是一個腦子，與外面一切絕緣，沉溺在自己的影像中，遭受着一種信心的襲擊。

但是，詩在我們的心靈中起了感應以後，牠並不分散我們的性情給我們這種純粹幻想的內心生活。牠不以虛假的事實來欺騙我們，牠要我們心靈的順從和肉體的節制。詩是直達我們身心全體的。牠以音節來激動我們筋肉的組織，舒放我們語言的本能，並

揮鼓動使之表現到最高極度，引示我們到一深遠宏博優美完好的境界。因為詩的目的乃是在喚起人生最高的一致與和諧。當這種最高的一致表現時，我們雖有極熱烈的情感在燃燒着，這情感也不能使我們失掉一切能力。

總之，詩的效力和普通敘述文的效力之不同，乃是生理上的。詩的境界比較富廣，牠需要我們領悟欣賞以完成詩的全旨。至於短篇故事或長篇小說等則把我們弄成些夢寐之民，使我們成了幻想本能的奴隸。但我還要鄭重申明，在這兩種極端不同的文學形式中，尚有許許多多轉變的形式參雜其間。

詩的靈感

既已說明了詩的範域，現在我應該討論詩人的實際工作，就是作詩問題。談到這個問題，可就走入一條荆棘的道上了。這條道上充滿了無限的煩惱，不能解決的爭執，艱難，困苦，悲哀以及失望等等，以致詩人的事業成爲一種最渺茫無定最勞人心思的事情。

Malherbe (在前面我曾提到過他)說一個作家作成了一首好的十四行詩後，他就有退休十年的資格。他的意思(一首完成了的十四行詩)是別有所指。依我看來，應該說是(一首沒人讀的十四行詩)。

但無論如何，讓我們看看這個問題，詩是怎樣作的？人人都知道作詩有一個簡單的方法，就是祇要你的感情激盪起來，其餘的一切就不成問題了。我希望這實在是真的，那麼生命便會持久了。但讓我們把這個直截了當的答案考慮一下，看牠含有什麼意思，若我們接受這個答案，我們必須承認詩之產生不是完全出於偶然，就是來自一種玄妙非凡的境地。這兩種假定的理論都把詩人降貶到一個可憐的被動地位。結果他不是好像一種圓瓶子，裏面放着數千萬小圓球搖搖幌幌直到搖出一個爲止；就是好像一個轉車台，被一種精靈推逐着。無論是瓶子也好，轉車台也好，總不是一個神靈，豈但不是神靈，并且是違反神靈的，因爲此乃違反自我的。

如此，則作家就不是他自己作品的著者了，他不過在他的作品上簽了一個名字就是了。他對於自己的作品的負責，就如一位報紙編輯者對於新聞的負責一樣。他應當對他自己說：「親愛的詩人，你作品中那些優美處不是你的，那些拙劣處方是你的。」說起也很奇怪，許多詩人即不以此驕傲，也自己滿意作一個這樣的工具，就是一剎那的媒介物。

詩既蘊蓄着一切精華於其繁複的內容及完美的創例中，固能給讀者以最強烈的奇異瑰瑋的印象。但經驗和思想告訴我們詩也是一種從苦工得來的傑作，也是一種智慧和毅力所造成的大建築。詩是一種意志和分析力的產品，我們若想把牠用作表達歡欣鼓舞的工具，不知要費多少步驟和多少力量。當讀一首比較長的好詩，我們便感覺到一個人腦中想到什麼便寫什麼，不加思索，提筆疾書，而能把全篇作得無乖詩旨，前後連貫，從頭至尾無一處遺漏，無一處表現得微弱或無力，也沒有任何缺點致將詩興毀傷或

將全詩糟蹋，這樣的機會恐怕是極少又極少的了。

我不是說作一個詩人不需要別的東西，他還需要一種才品，這種才品不是行爲和工作能予以分析的。但是詩魂的靈感和詩魂的發作二者並不是作詩的基本單位。詩人獨自有他的一種超越一切的精力。這種精力在某一時刻呈現出來使詩人作自我的表現，不過這祇是一片刻，一刹那。而這種高尚的精力（這精力非我們其他精力所能壓制或代替的）祇能在短促而偶然的時刻中表現出來。

我必須附加一句，因爲這很重要，我們心中因這種力量的烘燃而產生的那些理想和形式，在別人的眼光看來，不一定永久是有同等價值的。在這無意的片刻間，我們的直覺以及因直覺所發生的種種關係固然合乎情理或見高思遠舉世欽慕，但這種偶爾的想像其價值往往涉入夢幻虛妄或玄奧難解。「凡僅對於我們自身有價值的就是沒有價值的」這就是文學的定律。那些瑰瑋優美的境界都是虛無之鄉，在別處找不到的奇

珍異蹟，可以在這裏尋得。但這些珍寶總是不純粹的，總夾雜着許多醜惡和瑣屑的東西在裏面，不值得日光一照，或者是根本就耍不得的。在一陣狂妄的歡欣裏，凡是閃光的，不一定是金子。

總之，某一時刻我們沈思默想直入意境深處，但我們的思想還是堆埋在一些瑣碎雜亂和粗草拙劣的零片中，我們必須把這些寶貴的金屬從堆積中選擇出來，把牠們溶解在一起，從中鍛鍊出一個寶石來。

詩人若是專依純粹靈感主義以作詩，則必有奇怪的結果產生。依這種主張，詩人祇是想起什麼便寫什麼，不曉得讀者怎樣，不曉得詩的來源在那裏，他也無需懂得他寫的那些神祕玄奧的語句。他不能運用他的詩旨，因為這詩根本不是他作的；至於他吐露些什麼，連他自己也不知道。這種必然的結果令我想起所謂「妖魔的作祟。」我們在古代的文獻中常見記載着人們往往為施弄妖術被判為囚犯。因為他們雖屬愚昧無識，未受

過教育，但當他們被妖魔崇迷着的時候，居然能用拉丁文、希臘文，甚至希伯來文在檢査官面前辯論爭執或昂然謾罵。

但是，這些是我們要求詩人作的麼？誠然詩的要素是一種情感自然的表現，但詩人的任務卻不僅在聽從這種情感。情感的表現決少是純粹的。往往帶着渣滓，包含許多缺點以致把詩的進程破壞而將讀者心靈上所喚起的紆迴悠渺的回響完全蹂躪。詩人的藝術達到最高點時，乃是予讀者人生中最神聖的一刻啓示。當讀者全身的感覺隨節奏的合諧而互爲融會平衡時，於是憶集萬事，沉思靜慮，這乃是人生最神聖最偉大的一刻。詩人的目的，是在和讀者作心靈的共鳴，和讀者共享這種最神聖的一刻。

至於靈感，這是屬於讀者方面的，這是爲讀者說的。至於詩人，他應該使我們能信服他的靈感，以爲他的作品，除了神仙以外，再沒有人能創出這樣完美這樣動人的東西。藝術唯一的目的及其技巧的評價，是在顯示我們一個理想境界的景象。人們若得到這個

境界，他必能毫不費力地在他自己的本性和我們人類的命運上，自然流露出一種至高無上奇妙完美的表現。

——完——

梵樂希 Paul Valéry 是當代法國最偉大的詩人。我們要理解他的詩，不可不先知道他的詩論，他主要承襲自波特萊爾 (Charles Baudelaire) 和馬拉梅 (Mallarmé) 一直下來的象徵派詩歌，在外表上他更把法國自瑞森 (Racine) 以降的謹嚴的形式看得十分重要。所以他理想的詩的境界與所謂純詩 (La poésie pure) 十分相近，把詩中的音樂成分看得異常重要；他以爲詩的藝術必須如雕刻一樣苦心經營，所以十九世紀詩人那樣完全信任靈感的态度是他所不能同意的。他自己曾經用五年的工夫來製作，修改，完成一首五百行的長詩 *La Jeune Parque*。

論詩

我們究竟是否能明白地了解詩是什麼東西？有一件事體我敢斷定的，就是爲著詩人和藝術家本身的目的，我們必須直率地假定外圍世界底真實的存在，和美與醜有着真實的區別。我恐怕立學家和抽象的美學的作家們會因此而鄙視我們，因爲他們都追從着克羅茲教授 (Prof. Croce) 在一元的基礎上解釋藝術。克羅茲主張藝術不是美底模型，藝術是完全與美一致的。它祇是一種經驗，但這種經驗是自己能表現自己的。我看見的玫瑰，是我自己的創造物，恰如拉飛爾 (Raphael) 的圖畫是他自己的創造物。所以拉飛爾的概念和他的製作，兩者並無什麼區別；他的概念就僅是他的製作，恰如我的玫瑰是我所見着和嗅着的東西。還有，因爲一切的藝術都是這種同時爲直覺又爲表現底單純的經驗，並且美與藝術同是一樣東西，所以美所有的特點就是表現。能表現，就是

美；不能表現，就缺少美。美與醜兩者間的區別就因此消失，因為你可以很有效地表現出一件醜惡的東西。所以與美相對的，就是無所表現。

我特別提說這種理論，是因為它流行很廣，不能忽視。例如我的朋友卡雷特先生（Mr. Carritt）在他的那本值得稱讚的講美底原理的書中，也承認這種理論。這種理論對於我，猶如哲學對於語學家一樣，我以為它是建立在普通語言的錯用上；即使這種錯用是很有趣，含有教誨，並且在智慧上是刺激人的。我願更進一步並且說，這種語言的錯用，是能夠一致地繼續寫出幾本哲學的著作。但是在我看來，它還是有不一致的地方。例如，當一位詩人或藝術家正在作詩或繪畫的時候，他工作的到底是什麼？他也許會說，（而我必定說）他是在想法把他的概念表現得很適合；但是依照克羅茲的理論講，我就不會看出他在作什麼。既然他的直覺和製作常是絕對地同一的東西，他的工作就已經把他的概念表現完全；就沒有另外的概念還未表現，而使他仍然前進。所以這種理論，

自然地顯露出一般的批評祇運用着各種一元論的哲學。

這一切困難，自然在哲學上，都有着回答；但是仍使我不安，結果我便皈依到亞里士多德的理論裏。我想，一幅繪畫是一幅某種物體的繪畫；它有着一個題目，並且與它的題目不是絕對地同一的，雖然這個題目可以加上選擇，加上想像。一個詩人可以，並且幾乎常常有着，某一些概念。這些概念是在他製作以前就有的，並且是他竭力想法製作或表現的。它是常常變化着，生長着，當詩人正表現它的時候；並且詩人在他的工作裏是不會完全成功的。至於有一種理論，說藝術是自我的表現，幾乎是人人贊同，我却以為它是淺近明白的道理，而且是很危險地常常引人誤解。一個人所作的每一件事，都是自我的表現。一個人穿鞋的方式，寫字的方式，和說「早安」的方式，都是與模倣他的人底一切方式是不同的，並且這些都正表現着他的人格。但是，因為這種道理，自我現表，不一定是好的藝術。想像一個誇張而自私的人，在一種私自憤怒的狀態下，去作席後的演說。這演

說自然很可表現他自己，但不會是一篇好的演說。同時我想，對於年輕的詩人和藝術家，沒有比藝術是自我的表現，更危險的理論。這祇使他們想着他們應該忘記的東西；因為藝術家應該想着他的題目，他的工作，不應該想着他自己。

在普通守舊的亞里士多德派的觀點下，詩是一種人工的作品。卽是，一種創作的東西。詩是包含着筆寫的或口說的字句；詩人主要的藝術就在選擇和安排這些字句。當我們說「夜鶯歌」是一首美麗的詩，我想大家最容易贊成的，都是指的那些字句——或是在腦子裏經過的字句，或是印在書本上的字句，自然，在贊成這種論點的人們的面前，還擺着各種的難題。假設，這些字句是某一個人偶然寫成的，這個人可是不知道它們的意義；或是說，是一個在火車裏跳動的打字機寫成的。假設，（這是很平常的例子）它們是一位過去的詩人寫成的，但是現在沒有人能夠了解；那麼，它們是否仍然是美麗的？假設，像古約全書裏有些語句，它們完全是錯誤的譯文，例如 *The iron entered into*

my soul 是 I was put into the stocks alive 的錯誤，那麼這個句子是否仍然是美麗的？對於承認外圍世界有着實體，很可以引起許多像這樣辯證的問題。本來它們與下列的問題主要地沒有多大差別。如像，當沒有人看見的時候，玫瑰花是不是美麗的？當沒有人知道的時候，它是不是存在着？亞里士多德——我是虔誠地皈依着——就免去了這些困難，他說，他不管看見了玫瑰花或未看見，而他以為玫瑰花是美麗的，是因為玫瑰花內在地有着美。所以我寧以為詩是那些字句，因為那些字句讀起來，是有着力量，能生出某一種效用。

自然，我們都承認詩本身是一種心靈的活動，而不是一頁印刷的字紙。但說是心靈的活動，就有許多不方便的地方，所以我寧願說是一種人工的作品，一種外部的成績。假如我們談到夜鶯歌，大家都同意是指那印成的詩，那麼我們方能彼此了解。最壞也不過是有着排印錯誤的問題，或是不同的版本和譯本的問題。但是，我們若指濟慈心靈的活

動，或是他的直覺，那就要發生許多誤解和朦昧。我們是否指的是他對於歌的第一個概念；或是指的是他心靈勞作的次序，在這次序中，他吟成每一段，每一行，並且重寫那些他不喜歡的部分；或是指的是當他第一次讀完這詩的時候，他對於全詩的直覺，或是他以後回憶起從前許多次數中的某一次。假如是這樣，到底是那一些？我們究竟指的是什麼？

更進一步講，我們所指的是否真是濟慈的直覺？然則它便不是我的或你的直覺麼？老實說，我指的是我對於那首歌的直覺，你指的是你的直覺，並且每個直覺的次數又是無限的。這件完美的藝術作品，這些印成的字句，使我們在無限的浮泛的「直覺」或心靈體驗裏，有着一個固定的實體。所以，我們當選此為討論的主點。

暫時把這點決定，然後我們回到前章所提出的問題。詩底世界是否是一種啓示，或是一種幻想？詩是否是一種矯飾，或是一種創造，或是一種發現？

詩完全是矯飾麼？至少，矯飾有兩種意義，有一次斯蒂芬生去見南海羣島的酋長，這

會長也是一個詩人。在談話中斯蒂芬問他的詩的內容是什麼？這老會長便回答說：「情人與海，情人與海，你要知道，不是完全真的，也不是完全假的。」斯蒂芬以為這是一切詩底公正的解明。

皇家詩人駕馭的英國文字，至少是哲學的英國文字，還未十分完美。他在詩裏陳述的一切，不是真實的謊言，乃是矯飾。但不是那種矯飾，他們未嘗存心想欺騙別人，使別人相信作者感覺着某種東西，實際他是未感覺着的。我們叫它們作矯飾，是以爲詩人如像遊戲中的小孩一樣，作些矯飾的動作。詩人遊行在想像的世界裏，並如小孩一般自由地嬉玩。照這樣解釋，詩可說是一種矯飾，並且也不覺什麼恥辱。對於年幼的孩子們，遊戲是生活中最重要而又最吸人的部分，詩與藝術便是成年人的遊戲。自然，這是一種更困難，更嚴肅，更深刻的遊戲；但也像遊戲之於小孩子們，它對於生活的其他部分是異常重要而又神祕的。假如神們愛護的人們在年輕時候就死了，那麼他們必定保留着他們的力

量來自由地遊戲，但丁假言他到地獄，滌罪所，和天堂去，並且又看見他的朋友，仇敵，和他所喜歡的人們都顯現在那裏。這是但丁玩弄一種遊戲，一種堂皇壯麗的遊戲，並且這種遊戲我們也能夠同他一起玩弄。荷馬，魏爾吉耳，密爾頓都可以同我們一起遊戲，祇要我們具有良善的意志和非常的智慧，並且還可以在同一的燦爛的運動場裏遊戲。

詩於是是一種矯飾。但就是這樣麼？它又不是一種創作麼？創作這個名詞固然帶着一些誇張的氣習，但對於近代的趣味却是很適合的。我想我們必須承認這是真實的。莎士比亞寫成「哈弗雷特」，他便創造了一些從來未會有過的東西，並且這些東西證明是很重要的。但是他創造的畢竟是什麼呢？是否他創造了真的人物？我想不是。是否他創造了真的暗殺，真的苦痛，和真的自殺？我想也不是。我不知道怎樣可以改善那種完美單純的方法，這是柏拉圖和亞里士多德曾經主張的。莎氏比亞創造了一首真的詩，許多真的韻文，但未創造丹麥的皇帝，鬼怪和暗殺，他祇是模擬或描繪罷了。他所造作的暗殺，並

不是真的皇帝底真的暗殺，祇是模範的皇帝底模範的暗殺。若是說他創造了真的人物，那簡直是近代人過甚的誇張。

近代批評家似乎都不高興「模倣」或「描繪」種種的思想；他們都歡喜「自我表現」，「自我敘述」和「個性顯示」等等的觀念。我願引用一個享有盛名的法國藝術家給他的學生的回答。這個藝術家是 Slade School 的首領，這個學生是辯護着隨意的繪畫，所持的理由是她要表現她自己的個性。這位藝術家的回答是「年輕女子的個性祇是與母親發生關係。」這話的意思是說，不管你作些什麼，你是不可避免地顯出你的個性；但是，若你的工作是好的，那麼你的個性就是有趣的；若你的工作是壞的，那麼你的個性就是無趣的。所以，你必須竭力地集中力量，從事你的工作，不要管你的個性是什麼樣子。

我願意更進一步，討論這個問題。我高興地發現雪萊也如別人一樣，知道詩是什麼

東西。他說與詩相反的東西，便是利己主義。雖然我實際上未曾說過這麼多，但我老早就主張，對於寫詩的最大的妨礙物便是利己主義。忘掉你自己，你是不會走入詩國的。你必須忘掉自己，在你沉思着的事物裏，在你讚頌和熱愛的事物裏，或如希臘人所謂，在你「模擬」或欲與它變而爲一的事物裏。因爲在希臘字中，「模擬」與「密合」是同一的東西，這點我們必須記着。雪萊從愛情裏得到一切的詩和一切的創作，他原是追跟着同一的思路的。因爲他解釋愛情是「從我們自己天性裏走出，而與美麗的東西合而爲一，這美麗的東西是存在思想裏，行動裏，或人物裏，但不是我們自身。」

這一類的概念，在我個人看來，完全是滿意的。若我說我自己是一個詩人，甚至說是平凡的詩人，我也應當說我的經驗是大致如下。我願以翻譯作例子，因爲更能弄得明白些。我首先看見有些詩似乎不同，這些詩在通常意義上我已是很熟悉的。我看見它似乎不同，是因爲它的意義和美麗把我克服了。它佔據了我整個的心靈，並且我感覺着與它

合而爲一。假如有人告訴我，說它不是我寫的，我即刻會感覺着苦痛而露出驚訝。它似乎是一個重要的真理，我看見，我佔有，並且我願表現出來。於是各樣的詞句，片段的音節，和詩中每一小部分，都開始在我的心靈裏歌唱起來，所以這首詩便開始工作。我不會想這種經驗與我沉思着沒有文字的事物所引起的經驗，在本質上是不相同的。這種沒有文字的事物也是用來作爲詩的題材，如像愛人的眉毛和其他的景物。我似乎看見靈感趨向着詩的創作，它是被我所沉思，所熱愛，所竭力變而爲一的事物所引起。自然，我可以被我奇僻的經驗引導着走向錯誤的方面。

最後，像雪萊和大多數浪漫派詩人所想的，詩是否是一種真理的顯示，一種發現？雪萊說：詩人「從世界上面取掉那熟習的面網，使那裸體而又睡着的美完全地顯露出來，這種美就是世界一切形式底靈魂。」詩取掉那種面網，使在裏面的一切東西完全顯現。濟慈說：「凡是想像所攫取而當作美的東西，必是真理。」勃雷各(William Blake)說：

「幻想或想像，是永久存在的事物的模型。它是真實的，不變的。」我在上面也曾引用過同樣性質的文字。

讓我們來探討這種理論中，有着什麼樣的真理。首先，我們決不能再矯飾，說在一切好詩中的特殊的敘述完全是真實的。這是很顯然的，它們「不完全是真的，也不完全是假的。」但是有些批評家，特別是德國唯心派的哲學家，竭力辯護，說詩是顯示普通一般的真理，縱然不是特殊的真理。我想這種理論完全基礎在誤解了亞里士多德。亞氏說：一個詩人應當使他的人物在可有的狀態裏動作，即是在一種方式裏，一種在想像裏可以動作的方式裏。所以詩人應當注目着一種普遍的真理，縱然不像歷史家注目那一種特殊的真理。這是很簡單明白的。但是唯心派的哲學家把這種通常的議論變成主義，說詩是神祕地顯露着普遍的真理，並且詩人整個地看見世界，了解世界。

在我看起來，這完全不是真實的。一個詩人普通是很深切地瞧看着，感覺着甚至於

了解着某種事物；但在他的趣味和智識裏，他通常是有限的，並且不會附加任何的結果。他瞧看一切，是活潑的，深刻的，但不是廣博的，明斷的。關於整個世界或整個人類的天性，我是寧願承認律師，歷史家或經濟家的意見，我不願承認詩人的意見。

讓我們引用一段偉大有名而又很普遍的詩。

呵，我既不能瞧看一切，

又不能傾耳諦聽故事，

愛情的道路已變成了崎嶇。

在血液循環裏它迥然不同，

在年歲消逝中它顯然各異，

在友朋的交往間它也存在；

假如在交往中有一種同情，

戰爭，死亡，病疫將它侵襲，

使它像聲音那般飄渺，

影子那般快，夢那般短促，

又像黑夜的電光那般急馳，

在一個人還未說出「有呵」以前，

黑暗底爪牙已將它吞噬，

光明的一切就這樣墮入混亂。

這是真實的麼？但是誰注意呢？它並不是想作爲一種實際的議論；它是想表現出一種心靈的狀態或是一種情感，讀者在想像上也是同情的。這點它是辦到了。無疑地它又想作爲一種美麗的作品，這點也確實是的。但說到真理，在這裏述說愛情像影子那般快，夢那般短促的詩人，在別處却說出相反的話來。

愛情不是時光的奴隸，縱然玫瑰般的

唇頰，會捲入在他的彎曲的鑷刀下；

愛情不會被瞬息的歲月捆縛着，

它會高高飛起，飛出死亡的窟穴。

這是真實的麼？但是誰注意呢？它確實是很美麗的，並且是很適合這個地方的一種情感。但是，你想得到一些智識，關於在各種不同的情況下人們愛情到底能綿延多久，你頂好去找一個社會學家，或是一個統計家，你切不要去找一個詩人。

這種批評是很明顯的，但使我們更進了一步。詩不是從敘述裏達到真理的任何階段。假如真實與虛假祇當爲命題或敘述的一種本性，那麼詩中所矯飾的一切就是異常細小。「二的兩倍等於四」這是真實的。「這裏比門外更暖和些」也可說是真實的。但是一曲歌調則不是真實的，也不是虛假的。一幅想像的繪畫或一首詩也不是真實的，或

虛假的。一張照片可說是真實的，若用來當作法庭上的證據或其他別的問題。但是依照這個名詞的意思嚴格講起來，沒有一種藝術是真實的或虛假的；說「美」是「真理」就像說一曲歌調有看嗅覺，时光是藍色的，第四號是正在發怒。

但是真理這個名詞的嚴格的意義，常常是被破壞着。這不僅是由於普通談話的疏忽，也由於急切地需要一個名詞來表示某種無多大區別的事物。當你實際上知道一些事物，當你知道一個人，或是一首詩，甚至於一個科學的題目，你的智識決不能包含在一定真實的敘述中；總之在類別上是有一點兒區別的。你的智識不是關於那個題目的一串串命題；它祇是那個题目的概念。你的概念決不是完全真實的，如像「二加二等於四」一樣。比較上說起來，它可以是真實的或是比另外別人的更真實些；這種意思就是說，普通一般它是更貼切於問題中的題目，或是實際上更像那個題目。假設你說：「我知道唐肯比他自己的母親更清楚些。」——這是說對於唐肯的性質，你所有的概念比較

他的母親的，是更真實，更貼切些。或者可以說，在唐肯本身中有着種種的深度，你能達到的，他的母親還未達到。這好像，你是常常同唐肯親密地接觸——縱然你想把你的智識放在一定的敘述的形式中，是異常地艱難。

現在我看起來是很清晰的了，詩——或是其他藝術的形式或美底鑒賞——是使你與實體接觸。你向自己說，一節美麗的詩給了你一種深切的經驗，那你必定是經驗着某種東西。以後你必定發現或是獲得着某種東西。這種東西，你現在能佔有，能回轉去再看見它在那裏等候你，並且你能看它應當怎樣使用就使用它。

這種經過藝術而與實體接觸，是與通常的科學智識不同。

假如你知道乘法表，你就能了解一定的算法，並且能成功地處置日常生活裏發生的問題。你又能向着第三者闡明你的智識。假如你知道而又喜歡某一首詩，你就能了解某一種情感，並且比從前更能成功地對付人生經驗的某一種問題。但是你不能向着旁

人闡明你的智識，除非是不完全而又不清晰。你向旁人傳達，恰像一個狗向着另一個狗傳達意思一樣；但是總而言之，你曾經接觸過一些實際的東西；你曾經獲得一種從前未曾啓示過的事物的經驗。

藝術像音樂一樣，沒有文字依附着，也不述說任何故事，那麼人們就不會引入迷途。但批評詩，許多人就錯誤了，這是因為詩是由文字組成，這些文字又組成許多議論，人們就以爲這些議論是真實的或是虛假的。所以我說，這是完全的錯誤。你從濟慈的夜鶯歌裏所達到的「真理」或實體的接觸，與那詩中的敘述所傳達的知識，是完全不同的。甚至於一首詩就明白地承認，它包含着關於人生的一定的哲學理論，如像 Fitz Gerald 所譯的 Omar Khayyam，那客觀的真實或虛假，對於詩的本身是沒有重要關係的。有關係的，是這些詩是否把這一種情感表現得很好，而這一種情感是我們也想要表現的。例如 Omar Khayyam 就包含着許多關於人生獨斷的議論。這些議論，在我看起來，

是不大真實的，並且很令人沮喪的。但是我喜愛這首詩，並且每次讀時，就感覺愉快。

來，斟滿這酒杯，在陽春的紅火裏

拋掉你那冬天懊悔的衣裳，

時間的鳥兒已飛不了多遠——

這時候它又正在飛翔。

這不會使我願意去干犯十八世紀宗教改正的條規，或是把衣服拋在火中；這却使我樂得發狂，並且更喜歡生命一些，這些文字和議論祇是組成了詩的材料。

但是，這是否說文字祇是一些聲音，詩就是一些聲音的集合？這種理論，顯然是很荒謬的，但在一些法國的文學社團裏，這種荒謬的理論還被稱頌，並且叫做韃靼主義「Dadaism」。這種理論以為在詩裏每個字都充滿着聯想，回憶，和陪音，並且詩裏的每一個議論也是有着同樣的種種。在完美的詩篇中，沒有一個單獨的議論是僅具着它表

面上的價值，他的意思是無限地繁多。你想像那在西伯利亞的放逐者或戰爭的囚徒，他們拾起了一個鐵路上時間表的殘片，這時間表是記載着各路火車來往的時間，那些地方都像小孩一般曾居住過，遊玩過。在這表裏的每個名字都具有一種魔力。凡是每種議論，你在這個地方把它改變，在那個地方又得着新的意義，那就具有着一些價值，但不是因為它所訴說的一切，這全是因為它所暗示，所喚起的一切。詩的語言就有着許多那樣的性質；並且愈是如此，它就愈浸漬在傳統的意識裏。所以，一個人必須記着，文字不是獨立的，還有着詩的齊整的音節，這種音節是與活動的身體的、心理的音節是適合的，並因此有着神祕的力量來統制着情緒。我在上面會竭力解釋過，在製作的本身中，還有着一種音節或建築的性質，這是與注重結構不同的，這與生命的實際的音節是相合的，這種音節在悲劇的模型的或一部分裏顯示出來。所以，這一切的原素，還有其他別的原素，組合而成詩中所傳達出來的實體的接觸或真理，這祇能感覺着，而不能解釋。

浪漫派詩人像克律勃已和雪萊有時所犯的錯誤就是在不會區別出這種實體的接觸與詩中所包含的確定的議論。它是不能用語言翻述出來，恰如在熱天跳入冷水時所有的情感也是不能表達的。它祇是一種經驗，一種實際事物的經驗。我所說的錯誤，是與普通談到宗教情緒的經驗所犯的錯誤是相同的。許多人，他們屬於完全不同的教派，皆有着宗教極樂的經驗，他們大致都把它翻譯成獨斷的教義，由他們的一位聖者宣佈與人，並且使之與他們的教派的信條相合。

這種實體的接觸，若不能譯成文字，那它還能解釋或教誨任何事物麼？我想，它是能夠的。首先，你注意那上古的 *Molpe* 似乎我們的詩歌是由它那裏傳留下來的。它所歌詠的特別是那些題目，我們常常注意却不能了解。無論如何我們不能把這些東西明白地敘述出來。愛情、爭鬪、死亡、和那死亡以外的一切！這些都是世界的偉大的神祕。

對於我，這是一個合理的信仰，在宇宙中有着許多生物整個的族類，是人類語言所

不能表現的。這一點，柏格森和別的人都會討論過。我們的語言是一種爲着實際目的的生理的產物；也是許多使人們能互相傳達的工具的集合。這不是暫時否認語言是人類最大的發現，如散文中的語言，在其主要和明顯的作用裏，是一種範圍廣大，不可捉摸的東西。不過像在詩裏，我們使用語言的聯想，陪音，間接的意義，及依附的音節和音樂，這更使語言表現的範圍，無限地廣大，無限地紆曲，無限地高遼。所以我可說，任何好詩，首先是一些確定的意見，是文字的第一意義所給與的；其次出此以外，是一種美的顯示。詩的美是宇宙的美底一部分。因爲每一首詩所表現的，與其他一首詩所表現的，總有些不同；所以在此兩種情況下，使用美這個名詞，也許是不很令人滿意，每一件藝術作品完全是顯著的個性；他所表現的一切，就是他自己的一種美。所以不管詩在那個地方作成——這裏我們當作詩是包含着一切藝術的形式——他總顯示着美，並且每處都顯示着一種美底特殊不同的細目。像雪萊所說的一樣，詩是顯示那潛藏的美，這種美是在各種生

你會說詩不是顯示，祇是發現麼？對於這一點我思索了很久，結果我未看出有着任何實際的區別。假如一個盲人忽然恢復了目力，首先看見玫瑰花是紅的，那你對於這個問題，會永遠地爭辯不清。是否玫瑰花實際上從來就是紅的，雖然未曾被他看見；是否在主觀的東西看見了和客觀的東西被看見了以前，這種紅色就不會存在？無論如何，像古人一樣用外界的東西來解釋，並且說詩是顯示着世界的美，這種方法總更要簡切些。

對於那些專門的詩人，我是沒有很崇高的信念。我想他們所提出的那些要求，完全是不能容忍的。例如，詩人是最聰明的立法者，是人類義務唯一的導師。對於夏芝（Mr. Yeats）的劇裏所提出的問題，是否 Seanachan 應當去到那主教與那將軍的面前用餐，或是那主教與那將軍應當到 Seanachan 的面前用餐，我完全不感覺一些興奮。但是依照我們通常使用的意義來講，詩是一些事物，在不同的等級中，它不僅是屬於專門

的詩人，並且屬於整個的人類，假如詩是顯示世界潛藏的美，那麼詩確實是一種極重要的東西。

美是一種事物，或是事物裏的一種原素，祇能體驗，而不能解說。從前繆思出席 Peleus 與 Thetis 的婚禮，曾說過一句話，我看來是不平凡而且很深刻的。美是我們看見了便喜愛的東西，因為是經驗中的一種原素，所以使整個經驗都變得非常寶貴。

美似乎具有一種特質，是與其他絕妙的東西相同的。即是，它是不能直接地追求。當着別的事物恰在適合的狀態裏，美纔顯現出來。我們大家知道，若是你直接地追求快樂，——快樂本身是在一種真空裏——你就不會快樂。這是同樣地真實，若你直接追求道德，你就不會變成有道德的人，你祇是變成一個可厭的人。我想一個詩人或藝術家，若是直接地去追求美，也不會沒有同樣的危險。若你表現你不得不表現的一切，若你敘述你的故事或描繪你的圖畫，並且你用着戀愛或崇拜的精神去好好工作，結果美是會顯現

出來的。我們又回到亞里士多德的理論裏。當我們把事體很好地作完了，在此事物上就有着一種完全或滿足；當在此事物上有着完全或滿足，則在其他一切塵世的事物上，就有着一種和解的力。像偉大的悲劇使人與他自己的死滅和他的希望的破壞，互相和解。假如死是美麗的，那麼一個人看見它的時候，就會喜愛它，這個人也就不計較他自己的死滅了。

我不從事那種爭辯，說美祇是一種悅目的東西，如一種菸草或蜜糖可口一樣。我曾經指出一條路綫，我願沿着向前進行。這是不可缺少的觀點，美是一種實體，我們首先體驗着，並且很顯然地用我們的眼睛體驗着。但是我們也可用別的方法推測出來，特別是由我們的想像裏可以察知。假如各種事物的美都是一種實體，我們漸漸地學習，就能看見，就能創造，並且我們愈學習得多，就能愈看見得多，愈創造得多；那麼這種實體，對於實際的人生哲學無疑地是非常重要的。第四世紀的希臘哲學家常常討論善底性質，討論事

物中的原素，這些原素是使事物變有價值，並且最後給自然底久遠的過程一種意義。有些哲學家以為在快樂或幸福裏，有些以為在道德或善行裏。以後的哲學家對於這個問題，就不能更進一步。他們不是節慾派，就是縱樂派，或者是兩派的混合。但在我們的假設上，美似乎比起快樂和道德有着更偉大的要求，它可以是世界的最終的祕底解決，這種解決，人們大致能夠理解得到。快樂是一種很不堅實的基礎，若在上面建立任何人生的原理。在平常的人們看來，快樂也不能作為最終的目標，因為快樂是常常為着比它自己更好的事物而不得不自行犧牲。美是存在於人的事物裏或非人的事物裏，在自然界裏美也是無處不在。若是我們現在詢問亞里士多德與柏拉圖，為什麼一個人應該正當地行動，或是為什麼一個人有時候應該犧牲他的快樂而歡迎殉道，他們就會用着一種話來回答我們，這種話在希臘人看來是很簡單的，在我們看來却是有些奇怪，他們說那個人應該那樣做，全是因為美的事物起見。讓我們說，在背叛一個朋友與抵拒苦惱和

危險這兩件事體之中，你必須選擇一件，做這一件或是醜惡的，做那件事是美麗的。我們對於「Lardor」就沒有一個確切的名詞。「綺麗」讀起來似乎有一些沾沾自足的味兒，「優美」所含的意義又太狹小。在法文中，一個人很可簡單地說到一種動作，「這是美的，」說到另一種動作「這是醜的。」我們能說，一個人是醜的，但對於與醜的相反的，則沒有適當的很好的名詞。

對於我這常常是一種慰藉，雪萊在其關於詩的文章裏，假定這是一種事實，在人類行為和思想中有着美，恰如在圖畫或風景裏也有着美。他未看見，在道德與美學兩者之間；有着任何實際的區別，這點我自認也未能看見，雖然這四十年來許多人都想法指示給我。假如我們試看小說，今日十分進展而確實很通行的藝術，也會發現它專注重在人類的性質裏表現美與醜。沒有一個題目，我們對它會有如此敏銳的覺識和如此強烈的情感。我實際上相信，在此萬千不同的宗教，道德，社會的信條下，我們生活着，並且有

些信條又正在奔潰；確實作用於善良男女的心中的動機，全是那種對於他們認為是醜惡的行爲的避免，和他們認為是公正合禮的行爲的喜愛，我們在這裏，很羞怯地不敢使用「優美」這個名詞。在實際上，無疑地他們是更關心怎樣避免醜惡的行爲，還不充分留心怎樣選擇優美的行爲。然而美對於他們，總是人生的指導。

這些討論使我對於詩的概念更行擴大，但我在這種研究工作的開始，我又收縮轉來，把它當作與美是相等的，是人生中的一種東西。在世界中有些東西，看見了就覺得可愛；有些東西，如品達（Pindar）所說，是比財寶更好；有些東西，如柏拉圖所說，是比快樂或生命本身更好。雪萊在其「智力的美底頌歌」Hymn to Intellectual Beauty裏曾經不完全地描寫過；渥茲華斯在他的「永恆底親密」Intimation of Immortality中也同樣敘述過。我想，許多人把它當作宗教，或把它當作社會的信仰，柏拉圖却高興叫它作美。

但這種研究工作的特別的題目，就是詩中古典的傳統意念。我注重「傳統」這個名詞，是想把詩看作是一種聯合的東西，而不是分立的東西。這不是一種競爭，在其中每個作家都期望寫出新的作品，擁護他個人的要求，超過他的同輩，把已往的詩人置諸不顧。這乃是普通的崇拜，在其間詩神的侍役們努力工作，彼此相助，「一種美底事物」是繼續地生存，僅在一種情況下，它是「永久的歡樂」，它仍然是被研究，被喜愛，被了解。所謂傳統意念，就是已往的美仍然保存，又被使用來發現新的美。

傳統意念又使我察覺詩不是一種新的東西，也不是文明底完成或文明底精製。它是人類靈魂的一種需要，顯然與靈魂本身是一樣的久遠。最偉大的詩，在人類天性裏有着最深的根蒂，在熱情裏，在奇蹟裏，在崇拜裏，在過去無限的回響裏，它都有着最深的根蒂。

但古典的傳統包含着更多的意義。它暗示着，在這種久遠的職務裏，在這種萬眾齊

唱的詩歌裏，不論是詩人或聽衆，已曾經過了許多世代，經過許多具有更偉大的力量的人物。有許多美底作品，超出通常的趣味和風尚底轉變之上，而具有着永久不滅的價值。這種傳統意念經過十分清朗的海峽流向我們，它從希臘帶着由瑟雷（Tarsus）相合的潮流經過羅馬，又帶着異教北方燦爛的波瀾經過基督教時代，於是分散成許多語言和地方習語一直到近代歐洲和美洲。總之，在這悠久的歷史中，有一些最偉大的功績屹然獨立，有一些特性指出了主要的潮流。

除了是暫時的現象，我難於相信這個文明世界，祇因爲了解那偉大高古的作品需要着時間和勞力，便決定永遠把那些作品完全拋開。我亦難於相信現代世界因爲研究的艱難，遂丟掉最優美的作品而去飽讀那些第二流，第三流，以至第十二流的作物。這確是一種太可怕的非常現象。

在一切藝術和思想裏，不僅是希臘或羅馬的，我們必須喜愛那些變爲古典的偉大

的作品但熱誠的古典主義者所提出的兩種要求我暫時不願迫切地主張我並不是提倡有意識地模倣古典派的作家，這種模倣可以是好的，也可以是壞的。如魏耳其爾、密爾頓、濟慈、丁尼孫，他們都是好的；如 Wilkes Epigoniad 與大多數文藝復興時代的詩，它們都是壞的。我也未明言，研究古典的模型，一個人就能組成一個完美的賞鑒的標準，這種標準可引導他直接去探求那既不在海上也不在陸上的光明。你追求的光明，可以是一種虛假的光明；你所選擇的途徑，可以是一條錯誤的途徑。自然，你愈研究，你對於那些曾看見或創造過一些真實的美的人，就愈更親密地接談，當你看見真實的美，你就愈可以知道它。但是，不管怎樣小心，人總有錯誤的。錯誤是人類天然的本性；一個常錯誤的人，希望尋出一些規則使他免於錯誤，這簡直是無謂的妄想。他必須抱着愛情，捧着敬禮，又努力工作，不吝施與，甚於這樣他還不能確定地可以達到目的。要知道，一個尋求着靈魂的天國的人，必定是一個把生命放在手裏的人。

——完——

本篇譯自墨銳(Gilbert Murray)的論文集「詩中的古典傳統」The Classical Tradition in poetry，是他一九二五年在哈佛大學紀念Charles Eliot Norton的講座上所講的底稿。他以研究希臘文學聞名，常自認為一個古典主義者，但却非一般的泥古者可比。又篇中所講的克羅茲(Croce)是近代大美學家，主張「美是直覺的表現。」

詩中的因襲與革命

就我們所看見的而言，藝術是依着兩條對立的道路，經過各個階段，向前推動。這兩條道路中，有一條是建設的路，其他的一條是革命的路；或者說，一條是建造者底路，其他的一條是探險者和前驅者底路。你可以贊成這一條，我可以贊成其他的一條，但我們決不會大家都贊成同一的一條。喬叅（Chaucer）寫信給他的小兒子，也曾談到此點，他說：「不同的道路引着不同的人們都向羅馬城去。」對於一種普通共同的目標，不管你與我的愛好是怎樣，總是有着這種不同的兩條大路。因為人類就是人類，有時把舊的東西變換改造，有時把新的東西發現征服，有時把新舊兩者的東西混合溶化，所以世界纔能向前推進。

在我們對於慣例所持的不同的態度之後，是有着兩種基本的人類底傾向；這兩種

決定的頃刻突然閃出火光，開出花朵。因爲在詩中，恰如在國家裏，究竟是一個立憲的政體，有時被革命激動，但常常總是一種不易惹人反對的方式，雖其狀態也十分混雜紊亂。一切事物，我們本是其中的一部分，其所有的規圖，是需要保守者與激烈者作爲其公開顯揚的工具。

關於把舊的東西加以採納改造，我已經討論過了。這種把使用過的資料集合而改造之，便組成了所謂詩中保守的偉大力量。但是對於舊的東西人們所持的激烈態度，我們也必加以考究。這種激烈的態度常常是兩方面的。一方面是破壞的，因爲對於舊的東西感覺厭倦，並且常常不惜把它置入字紙堆中。一方面又是建設的，因爲需要新的東西。並且有時很高興地去努力尋求。這種態度有時在兩方面的程序中都可證實，雖常常是趨於極端，但常常也很有趣；沒有這種態度，詩是毫無問題地愈更貧乏。

於是我主張把激烈的精神當作是詩中保守力量底輔助物，或者是互相對照的東

傾向，在各種不同的態度間，把世界理悟了解。有許多靈魂是異常安靜的，恰如地中的鹽土一樣，他們都說：「當我的生命開始的時候，就是這樣；現在我是一個成年人了，也是這樣；當我到了老年，也會是這樣。」他們希望——真實地希望，他們的歲月與自然的虔誠——地互相連繫。在另外一方面，又有着許多不息的精靈，他們都喜歡人們不斷地在變換中奔馳，人們靈魂的翅膀決不捲斂停息。所以這就無足奇怪，有些人一生祇注意着野狂的極樂變為恬靜的歡愉，有些人每日想跳起抓着太陽而消耗自己熱烈的生命，並且這兩種人們根本是不會眼對眼地互相瞧看。但是毫無牽掛的旁觀者，就把兩者都看得清楚，並且知道每種人都是人類發展底矛盾中的要素。我恐怕，世界若祇是繼續不斷地緩緩進展，則會變為一個無趣的世界；若祇是飛躍地前進，則會變為一個瘋狂的世界。

渥茲華斯 (Wordsworth) 與勃朗寧 (Browning) (從他們那裏我引出上面對立的語句) 都不曾看見整個的事物。世界與藝術同樣是經過不斷的進化向前推動，有時候在

方招來清風在遍佈骸骨的山谷中往返吹拂將一切死了的東西又翻生起來我們現在欲分析的心靈就是那種心靈它在舊的東西裏祇覺得舊的東西對於自由是一種障礙而不是一種助力它又覺得新的東西是存在於一切熟習了的事物底範圍以外而不是在範圍以內。在激烈派看來，詩是被一些傳留下來的慣例羈絆束縛着——例如死笨的韻脚，音節，文字，以及一切死笨的通常觀念，依他們看來，詩中的生命是像蛹子一般，繼續蛻去繭殼，重生新的翼翅，他們祇贊成新的東西，對於把舊的一切慣例加以改造變化，皆竭力排斥。於是這種激烈的態度，同時是否定的，又是肯定的。不僅是破壞偶像的，同時又是創造的。所以我們必須從兩方面去觀察它。

我們可以首先考察否定的方面。革命的精神對於它所感覺為死笨的慣例，常常加以反抗。我們可以立刻承認，這種反抗是能證明為有理由的。我們曾經看見天才對付慣例的許多方法，但慣例決不是常常入於天才之手。普通詩底勞役者方常常使用慣例，並

且很容易產生出最壞的作品。讓我們很簡略地考察一些發生革命的情形。

毫不費力的事情，與愉快歡暢的事情是互相連繫的。對於這種規律，一切慣例的歷史都不會有例外。把腦筋觸摸一下而隨便說出一種定則，比起自己百般鍛鍊而造成一種思想，總是容易得多。假如我說，「白得像……」便停止了，你們之中十分之九會立刻用「雪」字完成這句習語。你們很少數的人會補上「一張紙」，又更少數富有詩情的人會說出「一朵蓮花」。除了「白得像雪」，「白得像一張紙」，或「白得像一朵蓮花」以外，我們很少能不用思想而說出別的比例。假如我開始說：「紅得像……」，你們大多數不待我說完，會用「血」字完成這句習語。你們少數的人便用「火」，「玫瑰」等等比喻。「紅得像血」，「紅得像火」，「紅得像玫瑰」表示出思想上許多踏熟了的路道，在其中暗號一發，一個人便立刻飛跑。日常言辭與詩都充滿了無數的習語，祇要開始說出口，它們便引導我們，（不管我們願意不願意）經過常走的道路而達到一種不

可避免的終點現在人類底心靈是疎懶的，思想是可揉曲的。一種引誘使我們隨便沿着常走的路道滑溜下去，那本是一件不可抗拒的事情。所以俗言俚語是那麼詭譎，那麼遍微。它是思想底迅速的代表。一切流俗而不改變的語句遍徹詩中，恰如遍徹在日常言詞中一樣。它們之興起，大半是由於普通心靈固執地趨向着毫不費力的那方面。蒲白（P. O.）文體的簡潔免去在論題上許多思想底痛苦；他對於「詩神山頂上謳歌的侍從」表示敬禮：

當他響着同一的音樂，

回答的仍是所期望的韻脚；

在那裏你尋得西方的清風，

第二行就是「耳語穿過林叢，」

若溪流爬過，有悅耳的聲音，

讀者便會被「睡眠」（不是無效的）震驚。

這真是絕妙的玩弄技巧，在蒲白自己詩裏，有五個地方「清風」是在每行之末。但是有四處它就與「林叢」押韻。這裏舉出的例子就是其中之一。

她的命運耳語着清風，

又曳着嘆息細告林叢。

在幽靜的黃昏裏有悠悠的清風，

喘息在葉上，又消逝在林叢。

瀕滅的狂鷗喘息在林叢，

湖水顫向着飄動的清風。

就是這樣輕易，我們滑過一條途徑而達到詩的柵道。畢竟詩是很像哈佛大學的牆地，在從前的時代，有些人在一個新的角度上分割界綫，另外的人則在另外的角度上分割界綫，他們努力分割的結果，便是現在許多交叉的十字形的道路。我想凡走過的人都能了解這個比喻。

有許多情狀，革命是從那裏面發生的。在這種情狀的創造中，還有着另外一種顯著的要素。這是我們稱爲在慣例中不適合的東西的存留。在其下基本的人類事實，我們每處都可看見。我記起（這可作爲例子）一位活動而有權威的人物，他的言詞的靈巧，手勢的奇特，使坐在講堂中的人們都受着深刻的印像。可是他的活動與他的權威都是不能達到的。每個強烈的人格，對於一羣有接受性的人們，更可顯出影響。可是他不能給與的東西與他們不能收受的東西，都是那些構成他成爲那麼樣的人的東西。這些都是不能傳達的。他們所能傳達的，祇是一些偶然的事物，偶像的破壞，和天才所拘守的體裁。所

以蒲白底雙韻詩，若無其雄健簡潔，則將毫無拘束。斯達爾（Stern）優雅流利的風格隨彼而亡，其影響於人的，則爲一切支離破裂不合論理的毛病。沒有擺盪蓬勃的氣勢，宏大的魄力，則滿篇必是修詞的文句，而無一行詩句。本來詩神底山坡上擁擠着很多詩人，皆披着天才拋棄了的衣服。

所以，死笨的慣例在羣衆中仍然流行，我們有着三個方法把它推斷。第一，詩人可依其心意與目的，把慣例隨便使用。第二，他可在死笨的形式與空洞的結構上施用其創造能力，作出一種變化。第三，他就激起革命，排斥一切舊的模倣，而決定鑄造新的一切。這第三個步驟與其他兩個一樣，是很普通而不可避免的。

藝術的反動，是循環式地推進。在不斷的輪流中，同一的趨勢交互顯現。這一種趨勢引起相反的趨勢，被相反的趨勢代替，經過短期的湮沒又顯現出來，還遭受了一些變化。本來在這交互的變換中，是有着某種自然的反覆性，因此反覆性，革命在相當的過程中

便變爲保守，而舊的自由又變爲新的專制。比德（Pater）宣稱：趨向完美的道路，是要經過繼續的根惑。這是英國詩歌固定的習慣，從前被判爲罪惡，便感覺驚訝，以後又棄而弗顧，祇抱着健全的目的與意志，實行新的服從。過多的詩文，恰如過多的人類一樣，在已往的遺跡中必生出許多不可避免的反動。英國詩史是一種對於愚盜行爲定期拋棄的光明記載。十七世紀詩歌的反常，引起十八世紀情感，與實行上激烈的反動。反對十八世紀中葉慣例的專制，十八世紀末葉與十九世紀便起而革命；現在的空氣中是回響着二十世紀青年革命的呼聲。革命的車輪旋轉地滾來，現刻停在這裏，直到它重行旋轉。因爲任何革命——不管是這個，那個，或是其他的——祇是行動與反動兩者間無數的浪花之一。在動作與反動之間，藝術如生命一樣，是不斷地往返迴轉，並且有時經過偶然巨大的風浪，便又前進一步。

現在我們再談革命底肯定方面。前趨的精神是與革命的精神相輔而行。我們顯然

不能祇是把舊的東西永久地加以改變，再加以改變。若是詩不是一池漆黑的死水，那就必須有新的東西流入其中。但是已往的途徑在我們腦筋中已先佔有位置，所以我們大多數對於許多未曾開闢的地方則置之弗顧。這些地方本是急待劃入一切已知地方的範圍中而作為藝術可塑性的資料。現在對於把熟習的東西加以改變的這方面，詩已得着最大的勝利，但是要鑄造新的資料，詩又必須走入一切奇特的領域中去。詩已是常常這樣作過，並且也可以推測得到，它將來也會這樣作的。可是這會常常發生，在過程中它會遇着失敗，但這也會常常發生，它能從新的領域裏帶回許多擴充領域的希望。失敗與成功的機會本是平均的，但詩人血液裏沒有熱忱，是不會前進那麼遙遠，有時跳躍而達到那極遠的邊岸。

我們不能以前驅者的奇想，苦惱我們的靈魂。不可避免的極端，祇是被遺忘的。主要之點是剩餘的東西仍然保持，一些荒奇的新地，被弄得十分熟習，藝術的邊界又加以擴

大康定斯基派 (Kandinskys)、世顯芬斯基派 (Stravinskys)、俾士所斯派 (Picassos)、馬梯塞斯派 (Matisse) 未來派、立體派以及其他一切派別，組成了現代藝術的歷史，並且很像由革命俄羅斯所發出的一串公報一樣。——這些都顯出了特殊的奇異而與古來的東西集合起來。如此則藝術的技巧，在術略上與變化上，都得到一些進步，而我們對於美底認識又擴大了範圍。當奇特的東西已不復奇特，前趨者便有着其他的前趨者相繼在後，他們把探險者所收入於此範圍的東西加以改變而為新舊合一的東西。所謂革命的光榮，就在能有此最後的變化。

所以革命的精神，是輔助那種把使用過的形式與題材加以改造的精神的。雖然兩者顯然是極端相反，實際上也是這樣的情形。確實的，革命之不澈底，就在新的東西不能經過長時間而仍保持着新的狀態。愈更不平常的東西，我們便愈更渴想把它把握着，它也愈更迅速地變為陳腐。所以現在固定平凡的東西，從前本是很奇特的，也會經被人極

端地喜愛過，雖然這種喜愛是不十分高明，新的東西所渴望的，就是變為舊的東西。舊的東西在天才手中常常又變為新的東西。這就是藝術底矛盾，同樣也是保守的與革命的兩者底調和。

我相信已把革命底功用與價值解釋得很明白了。我很怕誤解為吹毛求疵，祇是指在激烈過程裏本有的某種傾向，不是組成對於詩的一種威嚇，而是對於實行者一種自殺的有效方式。不管對於什麼原理，革命底熱忱，總有着十分一致的結果。現在對於反對與贊成的兩方面，若是無成見地都一齊讚美，也不是沒有價值。討論這個而不討論那個，不管其為贊成或責難，總是徒然無益的。

首先，我們沒有一個普通原理是很重要而值得著重的。在事態的本質裏，革命便遭受了一種特有的限制。它自己的特質，大半是被其反對的東西加以限定。新的東西不僅必須不是那樣的，並且須是不同的。照例，革命底目的是要使東西盡量地不同。在詩中與

在別的地方一樣，活動與反動是相等地劇烈，其方向是極端相反。我們所反對的東西，在我們身上，甚至在我們反對的行動裏，都施行着一種壓迫。所以宣布獨立，本身就不是很自由的。並且人類天性是這樣組成，心靈狀態依隨着相反的東西，並用着自醉的方式，使自己愈更強烈；又藉賴所滋養它的東西，使自己自然生長。歌德說：「在他們文學革命的開端，法國人祇是追求那更自由的形式。但他們不能就那樣結束，他們把從前的內容和着形式都一齊拋棄。」這種判斷，是由從前那時的每個文學革命運動裏產生的人類天性中本有的傾向，在反對的情況下，是把一切都拋棄的。即使它不採用那單純而極端的步驟，革命還是被那產生它的情形限制着。革命不是自由獨立的，祇是一種難以逆料的未定的現象。這件事實我們必須緊記在心裏。

當我們討論關於創作的革命觀念，我們面前立刻就擺着這個問題。我們在前面曾經分析過創作底型式，它是竭力把舊的形式與熟習的題材加以改造變化。這對於心靈

底革命傾向正是恰恰相反。普通一般，革命地去追求創作，其決定的原素，是對於固定的與陳舊的東西完全不能忍耐。逃避的因素立刻變爲主要的力量，一切可作爲創作的東西，便轉變爲狂妄奇特的東西。

這大半是由於我們心靈組織的關係。舊的東西已被人說完了，我們祇有說新的東西或在已經說過的東西上加上一些眩惑動人的花樣。在以利沙白和甲歌丙時代偉大的人物以後，我們祇有描寫一些另外的情趣。顯頓 (Dryden) 這樣說過：「我們承認我們的祖人是很有智慧的。可是他們的地產未到我們手前他們已經把它毀滅了。沒有一種想像，一種人物，或是任何結構，他們不會沒有使之腐敗而失掉價值。一切東西到我們手中都已經污穢了，荒廢了……所以這是一個值得討論的問題，到底我們應當不再寫作，或是應當嘗試另外的方法。」二十世紀有一本小說其中所描寫的女主角是一個藝術家，她曾用不同的話語表現出同樣的目的。她說：「正因爲藝術不能超越已往的偉大

作家，它就需要尋出一些新而不同的途徑。它就需要新的語言說出新的東西。這新的語言是從前藝術家未曾使用過的。我們無須再說那些已被人說得很好的東西，我們須說出一些新的東西。」這種願望，誰都要對它表示同情，但不幸在過程中是有着很多的危險。因為世界是很古老的了，在古代洞穴中，藝術便開始訴說事物，從此就繼續不止。現在欲用一個方法說出一些東西，完全打破已往的成套，而表示出一種珍奇，這是非常艱難的。這不是小孩們的遊戲，也不是一天的功夫所能作到。有時很幸運的人們作出這種手法，這對於詩可說是遇着很榮幸的日子了。因為慾望與它的表現，是永久繼續地發生，而天才的降生是很稀少，這種努力的結果，大致便成爲一種對於非常事物過甚的矯作。這種企求着表現之顯著特異而又炫惑離奇，有時便使詩祇是玩弄着荒誕的想像而毫不觸着事實邊際。我們竭力想把普通革命的特質分析明白，不著重現在流行的革命；所以我們把這同一傾向的早期成例再考察一下。

普通有着一種奇特的現象，我們把它當作是虛假的創作。它保守着一切舊的慣例，而不加以變換改造。它祇是把慣例延長伸張，矯揉扭曲；而實行者也祇注意着標奇立異，運用方法使一個更比一個離奇。「女人的眼睛在她愛人的心中燃起火焰。」這本是自古以來就有的成例，但已變為平凡而又陳腐了。一個十五世紀意大利的作家但伯爾多 (Tabaideo) 比其前輩卡銳多 (Cariteo) 更加進步；他利用這種慣例，把它扭曲在更動人的形式中——一個女人底房屋有一天着了火，她的朋友們便帶着幾桶水衝上樓去。但一切都是徒然——因為這個女人眼中放出的火，逼迫着這些救火者把水潑出，但不是向那正燃着的牆壁撲去，他們祇是向他們自己正燃着的胸臆撲去。巴勒司 (Barthabe Barnes) 是一個以利沙白時代寫十四行詩的詩人，用着另外一種扭曲，他也得到了成功。

當我心中的光亮突然閃明，我的熱情

便如火蛇一樣，滿養在熊熊的火燈裏。

羅伯特達夫蒂 (Robert Tofte) 也這樣敘述：

在遍佈着薔薇的花籬上，

我的婀娜鋪矚着手巾，

這是她剛剛洗得雪白的。

可是她又記起，若要待

太陽爬起，像她閃耀的眼睛，

那還要很久，並且又太遲。

她便從眼裏放出燦爛的光輝，

有那樣的魔力，那樣的奇蹟，

突然間，就在那一剎那，

手巾乾了，又燒毀了我這顆心。

以利沙白時代寫十四行詩的一些詩人，把所有的慣例都保守着，並且加以扭曲，竭力想使它們再有生氣，成爲純粹的奇異的東西。他們後期的作品，反不如前期的作品，這恰像死的跳舞比起安靜的骸骨更是離奇怪誕，不近人情。

換言之，躲避平凡就是趨向奇特。不僅我們無論如何要把明顯的事物加以拋棄，並且一切不期而遇的古遠的東西又不斷地惹起我們驚異。在英國詩中，這種從慣例的因襲變而爲表現的奇特，最顯著的例子要算是約翰唐了。約翰唐是古往今來，一個想像最深刻，智力最銳敏，而又把詩歌作爲表現工具的人。不管其才能如何超絕，他亦是一個顯著的例子，他的天才不能逃脫那不可避免的事件，自己個性不願屈伏於所工作的東西之內，並且對於在表現思想上所加的限制又實行反抗。約翰唐想像在一個蚤蟲中他與他的姘婦「兩個人的血是混合着。」呵！停住！他這樣叫喊。

在一個蚤蟲裏保守着三個生命，

在那裏我們差不多勝過結婚，

這個蚤蟲是你與我，又是

我們結婚的牀榻，結婚的廟堂。

縱然父母怨恨，在此活動的

黑玉牆內，我們已相遇又相逃隱。

即使習俗會使你把我殺死，

你切勿殘殺自己，觸犯天罰，

殺死三個生命，犯下三層罪過。

有許多觀念，根本是互相分離的，即使在天才的手中，也不能結合起來。經過了驚訝以後，我們對於一種炫感動人的發明力又感覺奇異。至於約翰唐，他就渴望奇特，自己所有的

熱情超出了普通限度以外，把內容與形式都加以扭曲而成爲奇異古怪。但是在他的很深刻的想像詩中，他曾留下一些不朽的詩行：如「我渴望過去愛人底靈魂同我散步，她是在愛神未生以前就死去了的。」「她的純潔而又雄辯的血液，」也是一個很有名的特殊的描寫。「在那骸骨旁邊，掛着一錫光亮的髮絲，」是把愛、死、美三者用一句習語表示出來，這種特殊的寫法是很優美的。上面這些詩行是憑着另外一種超絕獨一的創作力量而得以傳留。這種創作是通徹的，不是扭曲的，雖然是非常奇怪，但却是十分明晰，其餘的詩行恰像烟火，閃耀一下，卽行消滅。

這並不是約翰唐一個人是這樣，例如喀拉肖 (Richard Crashaw) 在「哭泣者」那篇詩裏便竭力想尋出新的表象來表現馬格多倫 (Magdalen) 的眼淚，結果便成爲十七世紀一段誇耀的文章。

呵，水泉的妹妹，

銀色溪流之母親，

你是永久地潺潺流着！

溶化的結晶，白雪般的山嶺，

仍然在消耗，可是不能消盡！

我說你美麗的眼睛，

親愛的馬格多倫……！

這種處女般的美玉，

披着葡萄般紫紅的顏色，

從她的母親背後悄悄窺視，

看見太陽像新郎一樣，又忽然而面赤。

呵，你眼中的一些水花，

成熟吧，快釀成些更甜蜜的醇酒。

接着有十八段像這樣不能令人置信的詩行。以後便是如下：

現在不管他飄游在那裏，

在那幹里林一帶山中，

或是另外一些不快意的道上，

他總有着兩條虔誠的泉流，

兩種動的浴水，哀泣的動力，

可以攜帶，而又是主要的海洋。

這很像一個神經病者陳述的一串謎語：爲什麼馬格多倫的眼淚像葡萄？爲什麼像乳酪？爲什麼像雪白的山阜，又爲什麼像乳白色的鴿子底巢窟？喀拉肖竭力想法去解答

這些問題，但所描寫的一切，仍不出「這燃燒的心」那種慣例以外

呵，一切慾望底勇敢的女兒！

你有光明與火焰的嫁妝，

你有一切的鷹鳥，一切的鴿子，

你有一切愛情的生命與死亡，

你有智光的巨大酒量，

與更厲害的愛情的飢渴，

你有慾望斟滿了的大碗，

火焰中最後一日的醇酒，

你有最後一次吻的王國，

它捉着你的分散的靈魂，

又加烙印，你是他的——

就這樣一直到詩的末尾。「哭泣者」這篇詩的可笑之處，是創作的才能，被標奇立異的慾望引誘克服，而走入錯路。

血液循環的發現，我想是一個很值得歌唱的題材。無論如何，考臘（Cowley）總是這樣想的。在他的「醫生赫費頌」那首詩裏，他描寫發現者在自然景物裏是怎樣熱烈！「羞怯的自然」

當她看見赫費狂烈的熱情，

她便開始顫抖，很想逃避，

但是她怎樣辦呢？經過一切

人生的林叢她向前逃竄，

赫費仍緊追着，仍瞧看着她。

但是像被追逐的麋鹿逃入浪中，

她最後跳入那曲折的赤血的波流；

造成紫紅的曲徑使人眩惑，

於是她安靜地居住在人心中心。

有一次她情不自禁，誇耀她的安全；

她說了；但在她未知道以前，

赫費已悄悄地站在她身邊——

以下我就用不着再說了，在喬叟底 *Canterbury Tales* 中，那個出賣赦狀的人這樣喊過：「那些廚子，他們怎樣搗碎，怎樣濾清，怎樣推磨，又怎樣使普通的材料變為意外的東西！」關於我所說的走入了錯路的創作，其經歷的步驟，再沒有比這幾句話敘述得更簡切明瞭的了。

我會回到十七世紀，因為它是我們尋找的一切背景，雖然這種趨勢——當改變的必然改變——是 unlimited 於任何時代，所謂「新詩」，其中最糟糕的作品以及有時最好的作品，都顯出這種用力表現的特點：他們避免陳腐老舊的東西，而竭力尋求新奇古怪。本來這種趨勢，從可厭的慣例方面跳躍轉來，而竭力牽強附會，大肆離奇，並不是十分錯誤。不過專肆標奇立異，常常成爲迎合羣衆的一個捷徑；可是許多附和這種趨勢的人們，卻不應該被人輕視。

濟慈在他的一封信中這樣說過：「我以爲詩應該以豐富優美使人感覺驚訝，不應該以離奇古怪使人感覺眩惑。」確切地考究，這裏有一點須特別注意，就是革命的詩歌是容易被人忽視。所謂豐富優美的詩不僅是與詩的真理是相合的，它還是詩的真理的一部分。古怪離奇的東西滲入其中，便把一切幻想裂爲粉粹，也許還有甚於此者。濟慈繼續暗示那標奇立異所不可避免的缺點：「詩應該是最高思想的文辭而感動讀者，並且看

起來似乎是一種不朽的紀念。」對於詩人與我等其餘的人們所認為普通的東西，詩不能安全地便可表現出來。要辦到了這種地步，詩方可隨意表現出作者個性。但作者個性若是接近奇特，它就離開了傳達的路線而孑然獨立，如此則一切歸於失敗。

因為就我們所看見的而言，對於各種傳達，是有着兩個部分，一個部分是說話的個人，一個部分是聽話的團體。說話的個人欲被了解，則必依從團體的習慣。保守精神的鵝，就是在不違背團體，而需要團體了解。最壞的，就是它奴隸式地勉強去依從團體；最好的，就是它密切地與團體合而為一，同時依從，同時又是指導。革命的傾向，就是離開團體，專顧個人。在一定程序中，純粹的個人完全孑然獨立，便把與團體合一的精神整個消滅，本來要從這種與團體合一的精神中，恆久的了解方纔產生。在藝術裏一切偉大表現底問題都變成這樣：在個人貢獻與羣衆貢獻兩者間是有着一種極端艱難而精細的平衡（不管作者願意與否，他總是羣衆的一份子）。在此權衡上若任何一端過重，則結果是

必然的失敗。把依從團體習慣這一端過於著重，則必失掉新鮮的生氣，從前有過的東西，又重現紙上，直到書末爲止。把個人表現這一端過於著重，結果便將與團體結合的關係加以扭曲，即使不加以消滅。但這種與團體結合的關係是了解上與接受上不可缺少的條件。

我們在前面討論過，革命底特點，大半注重形式問題而少注重內容問題。但是革命的精神，對於陳腐平凡的題材，也加以反對，恰如它反對陳腐平凡的表現一樣。所以它就必須尋求新的東西。現在讓我們看看，它對於詩的題材是如何處置。

因爲有著純粹學院正統派的成見，我們也許會忘記這個事實。詩是自然地動作，恰如人類一樣，詩中的革命不是從天空中無端吹來的狂風，它是與組成人生的吸力與斥力兩者的消長互相關聯。所以一個人欲探究詩的途徑，他先從考察人生開始，不會是錯誤的。

我們大家都同意，人生是許多矛盾底集合，但我們對於熟習的東西與怪異的東西所持的兩種態度，算是最奇特了。這在前面我們已會觀察過的。我們大半都在熟習的事物中得着固定的滿足，但我們對於所享受的東西不知自足，又起而反抗。在熟習的事物中享受太久而未安靜下去，我們就盼望那新奇的東西，這很像威廉吉模師（William James）在 Chautauqua 無限的空曠裏，企望一些原始的野蠻的東西（即使這些就像 Armenian 屠殺一樣的可惡）把生活裏的平衡重行擺正。他企望那險奇的原素使外圍醜惡的世界愈更栩栩如畫。反而言之，若是我們孤獨寂寞，住在一個遙遠的異鄉，我們必定又熱烈地渴望從前所熟習的一切東西。「凡是你不在的地方那裏就有着快樂。」這句格言，在人類普通事情上以及在美學專門研究上，都可適用。

在我們矛盾心靈的深處，常常有着一種慾望，即是不滿現狀，而欲自己改變。城市中的居民則想變為田間的農人，Marie Antoinette 與其宮人常常扮演牧童牧女。

Horace Walpole把Strawberry Hill變成他認為是哥提式(Gothic)的離奇古怪的東西。這些我想都是未知的事物底誘人的祕密。有時在詩上也發生重大的影響。凡是未探尋過的地方，就是我們未曾去過的地方，也是我們想要去的地方。假如它不復是未知的地方，這種矛盾心理又重行改變，那種魔力也就消滅了。這種情形須經過一些時間方纔現出。詩中革命的特徵，有一種是新奇東西的顯現，這與日常使用的題材是相並而行的，因為這樣，所以空間遙遠的東西，時間久遠的東西，與人性中深奧隱祕的東西，三者都把革命的精神整個吸引着。現在讓我們大略地觀察一下。

藝術史上（我不知道已經有人寫成否）最有光彩的一篇，必是那討論在熟習的事物範圍內畫出空間新奇的東西的一篇。因為空間遙遠的東西常激起一種顫慄的愉快，這是從我們迴避的東西裏發生出來的，並且這又是我們所需要的。事物底誘惑現在在許多不同的形式中施用其權力，但因為限制又是不可避免的，所以我最好討論東方在

西洋詩上所發生的影響，特別是它在各方面都有的用處。本來東方的影響是經過各個階段的，每個階段都有着一些意義。

我所知道的最生動感人的記載，是在中世紀的「世界地圖」裏——這些世界的描繪，如歐洲、亞洲、非洲是擁抱在一處，恰像大洋的圈圍裏的三個細胞，以後的世界底胚胎。在北方的邊境，特別在不可探索的東方，是縈繞着一切中世紀幻想的迷夢——那朦朧荒渺的 *Pentecroire* *Prester John* 的土地，在那裏中世紀的幻想組成許多迷人的奇跡；*Gog* 與 *Magog* 的城堡，跨過日本的地方，距那裏不遠，又是 *Femeyne* 的土地；人間的天堂也在那很近的地方隱隱現露——還有其他等等直無窮近的地方。又沿着神祕的商業路線，直到中亞細亞，那裏許多事實，都變爲新的奇蹟，甚至於滿圖所載的神話，以及描繪的精靈鬼怪，都變爲那個時期一切傳奇的寶藏。凡不近於人情事實的東西，都有一定的住所與一定的名稱，以便施用着魔力，而跨過一切已知事物的邊界。詩就

抓着這種機會，而我們在古典軼事中所看見的一切，以及在奇蹟中所顯現出來的熱忱，就是這種趨勢的具體表現。

於是這未知的東方漸漸就被我們熟識了。我們就看着那種魔力在地圖上悄悄地消滅。約翰斯俾達 (John Speed) 是一個製圖家，同時又是 Merchant Tailors Company 的一個股東，在其一六二六年所製的支那地圖上，寫着這樣的題語：「許多都以爲那裏的人們是常常被奇怪的精靈與極惡的魔鬼引誘。」有時斯俾達也覺着自己的信念索然無味，在他所製的韃靼地圖上，又寫着他幻滅的記述。「Pliny 把一些寄生蟲放置在這裏，他說這些蟲的口是很狹小的，它們都藉着腐肉的臭味而生活。這些話都是不足信的。」所以斯俾達是一個最顯著的例子，從特殊幻想的消逝，變而爲普通事物的明瞭。就是在馬洛 (Marlow) 與莎氏比亞時代，東方也是未知的地方，一切的幻想自由馳騁，這都是由於過去歷史的關係。

但是原來支配的力量，以後就消失了。運用想像，就必須更加勞作。雖然是在不同的方式中已知的東方變成比起從前更是深奧得不能知悉。它已經不是幻想的奇蹟的發源地。它對於我們西洋人已變為帶着人類中最深奧祕密不可探測的東西。抗拉達（Conrad）在其小說「青年」Youth中這樣寫過：「神祕的東方在我的面前，像花一般香，死一般靜，墳墓一般陰森。」要將我的意思弄得更清晰，我頂好繼續引用這一段文字，描寫東方在清晨裏現出，沉靜莊嚴，不露情感，而又屹然不動，祇看着從海浪裏掙扎出來的破船。「於是我看着東方的人了——他們都注視着我，整個碼頭都佔滿的是人。我看見櫻色，青銅色，與黃色的臉，黑的眼睛，東方民族的顏色與光輝。這一些人們都肅然凝視着沒有耳語，沒有歎息，也沒有移動……總之沒有一種東西移動過。櫻樹的枝葉靜靜地指向着天空，沿着海岸沒有一條樹枝輕輕地顫動，掩蔭着的櫻色屋頂又從綠林深處悄然窺視，許多綠葉在陽光裏閃耀，恰像用金屬鑄成的一樣。這就是古時航行者的東方，

那麼古老，那麼神祕，那麼燦爛而又幽暗，那麼生動而又不變，又那麼蘊藏着危險與希望。」就是這個東方，在西洋詩上有着幾百年的影響，特別在歌德、伍格爾特（Ruckert）、海涅、在福羅貝爾、波特萊耳、郭第（Gautier）、在馬洛、擺侖，與現今寫作的詩人身上，有着重大的影響。現今的詩人正想作出一種舊的東西，同時又是一種新的東西。

反而言之現今出現的東西，在詩底長久不斷的途中已出現了許多次數。無論什麼時候詩若覺其特殊世界中的慣例是平淡無奇而又陳腐不堪，實際上在革命未發生以前，它就可以轉向到那掘發不盡的東方。現在的一切，就是在這種情況之下。但最有趣味的，就是它所取的方式，仍保持其特殊的傾向；決不因東方的偉大與神祕，而失其自動的力量。因為最近代的詩，對於各種偉大與神祕，都極力反對。這些偉大與神祕，他們都叫作是「宇宙的特質」，而因為這種宇宙的特質，他們的靈魂才起而反對。在東方能誘惑他們的東西，是那一種驚人的纖細與精巧，即是說，那種細麗與靈巧，中國和日本詩中

都有的那種水晶般的特質。一些中國和日本的東西（如每行五個音節）就是近代詩主要的寶藏。這一切都像地心吸力一樣是不可避免的。假如對於一些東西，你認爲是詩中的靈魂而加以反對，那就沒有希望能探求沒有限制的東西。所以從來東方的影響又在英國詩中換着新鮮而有意義的另外一方面。這並且是一種純粹的收穫。假如你願意贊成那一種東方，因爲它像花一般香，死一般靜，墳墓一般陰森，那麼這神祕中的東方仍然是存在那裏。凡對於革命又加以革命，我們有時便忽視這種事實，詩的革命並不像文明的戰爭一樣，它對於所反對的東西並不加以摧殘損害。同時若我們對於嚴肅緊密的表現，因爲它不能顯出偉大與縹渺，便加以反對，那簡直是太無價值了。這恰像對於松鼠因爲它不是山嶺而加以反對一樣。

若是我背上不能載着森林，

你也不能裂開一個核桃，

我十分懷疑，靈巧與確切便是現在詩底最高的價值。無論如何，若東方詩歌底技巧能使歐洲詩歌愈加豐富，如像東方圖畫底技巧能使歐洲圖畫愈加豐富一樣，則出乎熟習事物範圍以外的特別趨勢方不致於成爲一種幻想。在弗勒希先生 (Mr. Fletcher) 的「藍色的合樂」與羅衛爾女士 (Miss Lowell) 的「槍炮與鑰匙」裏，我們感覺新的成功已距離我們不遠了。

但是申說這些，並不是把一切都申說了我特別提出詩歌對於東方所持的態度，因爲這可以象徵在革命特質上經過的一切變化。革命的精神在其繼續不斷的活動中，便漸漸改良。奇怪疎遠的東西，在其更廣大的屬於人的方面看來，漸漸會失掉其在詩上所有的支配的力量。所謂屬於人的方面，就是指那些普遍一致的性質，在東方舊有的影響下，把想像激起，經過神祕的呈訴，而訴諸冒險的精神。不然，當我們逃避熟習的事物革命的精神就容易趨向着奇怪的東西的更深奧，更珍貴，更精粹，甚至於更乖僻的具體表現。

——趨向着東方藝術特殊精美的香味，趨向着一切奇異思想與狂怪夢幻底美，簡言之，趨向着例外的與古怪的東西。這就是法國象徵主義的趨勢，英國前世紀九十年代的特點，普通世紀末的藝術也是這樣。現今正在創作的最好的詩歌也趨向着這個方面。我毫不遲疑又重複地申說，無論如何這是一種收穫。因為詩歌現今的趨勢，是在表現事物的菁華，這對於人生解釋，毫未加以苛求，並且可以使之愈加豐富。但是承認這一點，並非我們對於想達到全盤的努力就遽行停止，因為全盤觀察，有一兩件特別的事實便明白地凸出。

最近的革命有着一種顯著的趨勢，這是我們曾經討論過的那方面的推論。我曾經講過詩人個人與其團體的關係。「團體」這個名詞是很模糊不清的。一個團體是一羣人因為普通的興趣相同，傳達的工具也相同，彼此相聚而組合成的。當詩發生的時候，那些人們已有着真正共同的興趣。但我們所稱為文明的那些東西，便將這種古有的概念

加以深刻地變化。那更大的團體——從前是唯一的一個——以後就被分成爲許多交錯複雜的小團體，這些都表現着那無數特殊興趣的產生。自然，對於一切小團體，是有着一個共同的地段，在這個地段中，一切人們仍然聚會在同一的立場上。有一些小的地段對於一些小團體是共同的，對於一切的人們不是共同的。有些地段，僅僅是對於一個小團體是共同的。革命進展的趨勢，就是離開共同的中心點而到那範圍以外的特殊的地段。換言之，詩歌的趨勢想描出事物的菁華，其結果祇有把讀者減少，從整個團體縮而爲少數的智識者。革命的詩歌很容易變成少數文學會社的詩歌。象徵主義就是這樣的情形。前世紀九十年代的各種運動也是這樣情形，就是現在的革命運動大半也都是這樣的情形。

此外還有另一種特殊的結果，就是在普通大眾與少數智識者之間留下了很大的溝渠。這本是一種副產物，而不是其本身追求的目的。但是這種不可避免的反動，在波特

萊爾的那句格言中就表現得很明白。「美的東西常常是奇怪的東西。」「惡之花」也許寫得不能直接使小資產階級感覺驚訝，但其作者與任何象徵主義者甚至於王爾德與其同派的人都未曾把這種目的置諸身後。假如那種新的顫動本來對於少數智識者是一種精細的微妙，現在對於普通大眾又能引起露牙的嘻笑，那麼它就一舉兩得了。所以這是很顯然的，把美中奇特的分子過於著重，你就把普通團體斷然分開。換言之，就把詩的欣賞當作是少數智識者的事情，或是另外的特別的興趣。韋果爾（Goncourts）曾說過：「美的東西在未受教育者的眼中看來，是很可怕的东西；美的東西，你的姘婦或廚役都以為是醜惡可憎的。」這就是逃避通俗而趨向奇特的苛刻的推斷。

讓我們立刻承認，這是一種過當的特點。但我們無論如何擁護這種特點，它總是過當的。把奇怪的東西當作是美底本有的原素，那就忽略了由熟習的事物中產生的力量。在美中是更強烈的。因為最偉大的藝術，（我指的是革命者自己也一致承認的）從荷

馬以下，皆在普通事物中有着很深的根蒂。它可以有非常的東西作爲輔助，可以引起普通靈魂所不能達到的思想。若藝術祇是被少數智識者所壟斷，那就沒有希望能使詩再成爲一種主要的文明的力量。少數會社中所忽視的東西，就是普通大眾（這是他們所輕視的）實際上急切需要的東西。一些粗率的製作，如笑與哭，愛與憎，同情與冒險等等的作品，都是他們所需要的東西；但這些祇是爲藝術家預備好了的工具，他們用來創造而滿足更精美的需要。以利沙白時代的大眾都需要血肉與雷電，莎氏比亞就從傳奇劇中取用材料而作「哈弗雷特」，而「哈弗雷特」也就十分適合這種需要。這祇是一些簡略的情形。假如藝術家十分聰明偉大，站在多數羣衆與少數會社共同的立場上寫作作品，則羣衆必接受他所給與的一切。最完美精緻的藝術對於羣衆的興趣決不作任何妥協。在最高的限度內它能變化改良那種興趣；它反應一切，在反應中它又創造一切。假如這是我的錯誤，而且又可證明出來，那麼但丁，喬叟，莎氏比亞與歌德都錯誤了。

革命中個人的傾向方面，還有着另外一種推論，這種推論，是傾向成爲自己的一種定律。郭爾蒙 (Remy de Gourmont) 解釋象徵主義爲「文學中的個人主義，藝術底自由，現行形式之放棄。」他又解釋，「一個人對於寫作文章，唯一的託詞就是敘述自己。爲着別人，他顯示出由他個人眼中反映出來的世界。他應該創造他自己的美學，並且我們應該承認，有多少創作的心靈，就有多少種美學。我們應該依着它是什麼東西而加以批判，不應當以爲它不是那種東西而加以批判。」這是從一九一六年意象派詩選底序言中引用來的。此序言還說：「在這種意義中，意象主義者就是象徵主義者的繼起，他們是個人主義者。」最後則用最和婉的語氣，「我們還年輕，我們是試驗者，但是我們希望別人使用我們自己的標準來批判我們，切莫用那些在別的時代所用過的標準。」龐達 (Pander) 說：「一個磨刀石並不是雕刻的工具，但是它造成那雕刻的用具。」祇是吹毛求疵而又僭稱批評，方因爲磨刀石不是刀口而說它所以怎樣不好。又要求刀口不應

當閃光鋒利，祇應該磨快。要知道，這是任何文學運動中不能轉移的權利，他們主張作品應該依從它所擬想的創作而加以批判，不應該依照批評家所擬想的創作而加以批判。不過若像他們所言，各種標準相關的價值，誰又來加以衡定呢？聖慈伯爾教授（Prof. Sainsbury）說：「詩是心靈一瞬間的舒放，凡在一個人的身心裏生出詩的效用並且這種效用又是這個人能接受的，那它對於這個人就是詩。」我們可以繼續地說：凡對於一個批評家能生出詩的效用並且這種效用又是這個批評家能覺識的，那它對於這個批評家也就是詩了。簡而言之，我們就遇着了這種混雜紊亂的情形，似乎有多少詩人，多少批評家，與多少讀者，就有着多少種類的詩。

但是我們還未到這種情況，承認革命的詩就是正統的詩，個人目的即使達到，其價值如何，亦必加以衡定。但價值的衡定並非由批評家個人，也非由於一羣批評家，它祇是由於一切團體的團體加以衡定。這種團體的標準，是經過各個時代都不變更的。個人主

義在詩中無論如何是值得有的，雖然危險很多，但總是值得努力。我們不能以你與我個人的興趣，便能取消那決定了的價值標準，我們祇有以時間的沉默使它改變。

最近革命運動的特殊情形，在其他更奇異的事實中顯現出來。前世紀八十年代法國的象徵主義，九十年代英國的頹廢主義，又近十年內的「新詩」運動，都藉雜誌和刊物的力量而惹起注意，得到不朽的價值。在法國有「里祝白德」L'Hydropathe「黑貓」Le Chat-Noir「露台斯」Lutece 第一次與第二次的「聲尚」Vogue「獨立評論」La Revue Independance「頹廢」Le Decadent「鞭策」La Cravache 與「藝術與批評」Art et Critique。在英國有「黃色叢書」Yellow Book「沙弗綺」Savoy「國家評論」The National Observer「美觀」The Pageant「屋宇」The Dome「新時代」The New Age 在近十年中我們有「利己主義者」The Egoist「暴風」The Blast「詩歌評論」The

Poetry Review「詩刊」Poetry「其他」Others以及「小評論」Little Review等等。「小評論」的封面上還有這樣的跋語：「藝術刊物決不與羣衆的趣味妥協。」少數智識者的喇叭仍然在象牙塔裏大聲吹放。要把這些革命刊物的普通態度理解清楚，我以為在 Billy Sunday 雜誌上有一段話是最好的解釋，本來這種刊物也同樣是革命的。那段話是這樣說的：「他們都說我把皮毛擦錯了，可是我說我寧可叫這貓兒打一個轉身。」

至於我自己，則在這種革命的宣傳中，感覺着真正的愉快。那種精神的激烈與活潑，那種追求理想的熱忱，那種對於詩的因襲加以仇視，比起一切怠惰自滿無是無非的態度，則更令人注意。戰爭奮鬥的詩比較任何太平主義的詩更容易啓迪後來的人們。「我既是一個戰鬥員，所以我應該愈更努力戰鬥。」這句話很可作爲許多詩人的座右銘。不過在瑞深 (Ritson)，拔爾塞 (Perey)，與瓦爾頓 (Warton) 等劇烈的圍攻中，他們的戰

鼓便不復播響，這些批評家如雷霆一般把他們攻擊，詩人們祇有貼伏於山谷之中而不敢妄動。本來很少數的人才很難希望作出如荷馬的阿迭斯（Odyssey）那般偉大的作品。但是藝術氣質在各種限程度上仍然自由活動。有時候各種刊物都如「肉體之路」*The Way of All Flesh* 的作者所表示的態度一樣。我記得布鐵勒爾 Butler 這樣說過：「我是文學與科學兩者的可怕的孩子。假如我不能——並且我知道我不能——使文學與科學的批評家給我一個先令，但至少我能夠——至少我知道我能夠——拋擲一些磚石，在他們的面前。」所以關於革命的詩歌，批評家很容易變作可厭的東西，一些「乾燥無味」的學究；而這種彼此的爭執，就難於和平地解決。但是大多數詩中的革命者的態度皆十分寬大，即使他們怎樣攻擊對方，決不至於不盡人情地加以譏謗。從八十年代起，革命方面的雜誌包含着許多良莠不齊的東西。若我們想尋出一些不朽的根原，我們就必須注意這些刊物。

但此刻我特別著重討論那一種革命，它會引起少數智識者會社的詩歌。大多數刊物都會是每一派的機關。象徵主義所由發生的環境在安得利巴雷 (André Barre) 的「象徵主義」Le Symbolisme 那本書中敘述得十分確切精當。英國象徵主義的特質也由相同的環境發生出來。自然，革命的這方面，是像許多錯綜雜亂的紗線中的一條紗線。實際上，革命又像炸彈爆烈一樣，是有多方面的。同樣的逃避普通所贊許的題材與定規，在一方面就趨向着中國和日本特殊精美的芳氛，在另一方面就趨向着支加哥或斯浦江 (Spoon River) 完全的寫實主義。革命各種不同的趨勢，可以同時發生或互相疊合，而同一的革命刊物可以印出兩種相反的詩歌，恰如屠場與畫扇一樣毫不相關。因為文學運動有着複雜混亂的狀態，革命精神的化身，其相異的與相同的兩者間底共同的聯結，全是由於各種派別的正常結合。甚而反動引起反動，是一切革命現象中常有的狀況。在詩中若對於精細與古遠的題材有着成見，則必轉向着自然主義赤裸粗率

的資料。本來極端發生極端，隨着戲劇與小說，詩好像一顆隕星從少數智識者的範圍內突然投入於另外一種人們的沉思裏。這種人們用威爾斯(H. G. Wells)的話來形容，就是「沿着排蓋了的水管，一直到死，不息地爬行。」但是當其在左拉所開闢的道路上感覺厭倦，它就再行飛起，在空中依着路線仍然前進——有時上升，有時下降，恰如井中的汲水桶一樣。

藝術如我們其餘的人們一樣，常常有着非常的動作。

我關在小房裏已經是三個禮拜，

爲着偉人畫了一個聖人，又畫一個聖人。

呵，我伸出窗口，吸取清新的空氣，

那裏卻來了腳步雜沓的聲音，

有一個臉向這上面看，天，原是

構成我的一樣的血肉！把窗簾，牀被，

牀上的覆被，扯破來結成繩束……

你們也知道以下的一切，用不着我再引用了。Fra Lippo Lippi 會有許多許多的門徒。在藝術裏與在普通事實上一樣，「一個聖人又是一個聖人」會引起我們作奸犯科，但從罪惡裏我們又會回到將來聖人所處的地位。在詩中常常有着革命，恰如在人生中動作與反動兩者常常是互相消長的。

所以我們所討論的一切，並不是什麼理論，祇是一種情況。若是儼然正色地說「推倒一切」那是不可以的。我甚至於懷疑任何勸告，也是多餘的，恰如其前輩一樣，革命是依其自己的步法向前推進，到某一時候就發覺它自己不是革命了，並且成爲惹起其他革命的原素。對於詩中的正義，不應該急劇地加以反對。從前有一個民間故事，敘述一個城堡的大門上有着一句格言，我覺得革命的壁壘上也應該寫上。那句格言是「勇敢勇

敢但切莫太勇敢了！對於這種態度，革命者必定立刻引用哈弗雷特的話來加以反駁，這句話是「也莫要太馴服了」不過兩方面的說法，我覺得都是正確不錯的。

作者魯衛士(John Livingston Lowes)是哈佛大學教授以作 *Road to Yanadu* 著名。此文討論的範圍，雖祇限於英國詩歌方面，但於詩歌爲什麼要因襲，爲什麼要革命，說得十分明晰。很可以爲研究中國詩歌底變化與發展的一種參證。

傳統與個人才能

(一)

在英文的著述中我們不常談到傳統，雖然有時候惋惜它的喪失也用它的名字。我們無從講到「這種傳統」或「一種傳統」；至多不過使用形容詞來說某人的詩是「傳統的」或甚至於「大傳統的」。除非在貶責的語句中，這個名字恐怕就不常看見。若是不然，也用來表示一種浮泛的稱許，而言外對於所稱許的作品不過認為是一種有趣的古蹟的重造而已。假如不提到在老古學上的意義，你很難使這個名詞在英國人聽來是悅耳的。

的確，在我們對於已往或現在作家的賞鑒中，這個名詞大致不會看到。每個國家，每個民族，不僅各有自己創作的氣質，也各有自己批評的氣質，並且對於自己批評習慣的

短處與限度比起對於自己創作天才的短處與限度更是容易忘掉。從法文的許多批評論著中我們知道了，或自以爲知道了，法國人的批評方法或習慣，我們便斷定（我們是這樣不自覺的民族）說法國人比我們更長於批評，甚至有時候我們就以此自誇，彷彿法國人比不上我們來得自然。也許他們是這樣；但我們自己應該想到批評像呼吸一樣是不可避免的，應該想到當我們讀一本書而覺得有所感觸的時候，我們不妨詳述我們心裏經過的一切，也不妨批評我們在批評中的心理。在這種過程中有一種事實可以看出来：我們稱讚一個詩人的時候，我們的傾向往往偏注於他在作品中和別人最不相同的地方。我們自以爲在他作品中的這些地方或這些部份裏看出了什麼是他個人的，什麼是他的特質。我們很滿意地談論這詩人和他前輩的異點，尤其是和他前一輩的異點。我們竭力想挑出可以獨立的地方來欣賞。然而如果我們研究一個詩人，不注意他的偏見，我們卻常常會看出他的作品，不僅最好的部分，並且最個人的部分，也都是他前輩

詩人最使自己永垂不朽的地方。我並非指青年易感的時期，乃是指完全成熟了的時期。但是，如果傳統的方式，僅限於追隨一代，或僅限於盲目地或怯弱地墨守前一代成功的地方，則「傳統」自然不足稱道了。我們見過許多這樣單純的潮流一來便在沙裏消失了；新奇卻比重復好些。傳統的意義實在要廣大得多。它不是承繼得到的，如果你要得到它，你必須用很大的努力。第一，它會有歷史的意義，我們可以說這種意義對於任何人想在二十五歲以上還要繼續作詩人的差不多是不可缺少的；歷史的意義又含有一種領悟，不但要理解過去的過去性，而且還要理解過去的存在性；歷史的意義不但使人寫作時有他自己那時代的背景，而且還要感到從荷馬以來歐洲整個的文學及其本國整個的文學有一個同時的存在，組成一個同時的局面。這個歷史的意義是永久的意義，也是暫時的意義，也是永久的與暫時的合起來的意義。就是這個意義使一個作家成爲傳統的，同時也就是這個意義使一個作家最銳敏地意識到自己在時間中的地位，自己

和當代的關係。

沒有詩人，沒有藝術家，能單獨地具有他完全的意義。他的重要以及我們對於他的賞鑒，就是我們對於他與以往詩人及藝術家的關係的賞鑒。你不能把他單獨地評價；你須把他放在前人之間來對照，來比較。我認爲這是一個批評的原理，不僅是歷史的，並且是美學的。他之必須適應，必須一致，並不是一方面的；一種新藝術作品之產生同時也就是以前所有的一切藝術作品之變態的復生。現存種種偉大的成績所組成的理想的規模，遇着新的（真是新的）作品出現。當然要起變化。這個已成的規模在新作品未來時本是完全的，爲的要在加添了新奇的東西以後繼續保持完全的狀態，整個的規模多少總得改變一下；因此每件藝術作品對於全體的關係，比例，和價值，又經過一番配合了；這就是新與舊的適應。凡是贊成這個規模的觀念，贊成這個關於歐洲及英國文學的方式的觀念的，總不至於認過去因現在而改變正如現在爲過去所指導之說爲荒謬吧。詩人

若知道這一點，他就會知道重大的艱難和責任了。

在一個特殊的意義中，他也會知道他是不可避免地要受過去的標準所批判。我說被批判，不是被裁判；不是被批判為與已往的作家一樣完美，或比他們壞些，或比他們好些；當然也不是用從前批評家們的規律來批判。這是把兩種東西互相權衡的一種批判，一種比較。僅求適應，在新作品方面，實在就不是適應；這種作品不會是新的，因此就不會是一件藝術作品。我們也不一定說是，因為它適合，新的就更有價值；但是它之能適合，總是對於它的價值的一種測驗——這種測驗的確，只能慢慢地謹慎地應用，因為我們誰也不是決不會錯誤的適應批判者。我們說：它看來是適應的，也許倒是個人的，或是，它看來是個人的，也許可以適應的；但我們總不至於斷定它只是這個而不是那個。

現在進一步來更明瞭地解釋詩人對於過去的關係：他不能把過去當作亂七八糟的一團，也不能完全靠私自崇拜的一二作家來訓練自己，也不能完全靠特別喜歡的某

一時期來訓練自己。第一條路是走不通的，第二條路是年輕人的一種重要經驗，第三條是愉快而可取的一種彌補。詩人必須深刻地感覺到主要的潮流，而主要的潮流卻未必都經過那些聲名最著的作家。他必須深知這個明顯的事實；藝術從不會進步，可是藝術的題材也從不會完全一樣。他必須明瞭歐洲的心靈，本國的心靈——他到時候自會知道比他自己私人的心靈更重要幾倍——是一種會變化的心靈，而這種變化是一種發展，這種發展決不會在路上拋棄什麼東西，也不會把莎氏比亞，荷馬，或「馬克達林寧」時期的石畫家，都看成老朽。這種發展，也許是精練的，確是錯綜的，在藝術家看來，卻不是什麼進步。也許在心理學家看來也不是進步，或不如我們所相像的進步之大；也許最後發現這不過是根據經濟與機器的影響而已。但現在與過去的不同，乃是我們所意識到的現在是對於過去的一種覺識，這種覺識的程度，在過去對於本身的覺識是不能表示出來的。

有人說：「已故的作家和我們離開很遠，因為我們比他們知道得這麼多。」確是這樣，他們便是我們所知道的。

我很知道有人反對我顯然爲詩藝所擬的程序之一部分。反對的理由是：我這種教條苛求博學（簡直是玄學），竟達到可笑的地步了，這種要求祇要上訴到衆神殿裏任何詩人的傳記即可加以拒絕。我們甚至於斷然說智識廣博足使詩的感受性變成遲鈍或錯亂。但是，雖然我們堅信詩人應該知道得愈多愈好，只要不妨害他必需的容受性和必需的疎懶性；然而若認智識祇限於用來應付考試，客室酬對，當衆炫耀的種種，那可要不得。有些人能吸收智識，愚鈍的人非流汗不能獲得。莎氏比亞從 Plutarch 的真實的歷史智識比大多數人由整個大英博物館所能得的還多。我們所堅持的，是詩人必須獲得或發展對於過去的意識，他必須在他的行程中繼續發展這個意識。

於是他就隨時不斷地捨棄自己，歸附更有價值的東西。一個藝術家的進步是不斷

地犧牲自己，不斷地消滅自己的個性。

現在應當要說明的，是這個消滅個性的過程及其對於傳統意義的關係。要做到消滅個性這一點，藝術才可以達到科學的地步。因此，請你們當作一種含有暗示性的比喻來注意一條白金絲放到一個貯有養氣和二養化硫的瓶裏去所發生的作用。

(二)

誠實的批評和敏感的賞鑑，並不注意詩人，而是注意詩。如果我注意到報紙批評家的亂叫和一般人應聲而起的紛紛傳說，我們會聽到很多詩人的名字；如果我們並不想得到藍皮書的智識，而想欣賞詩，那就不容易找到一首詩。在前篇論文裏我指出一首詩對於別人的許多詩的關係如何重要，暗示詩應當認作是自古以來一切詩的有機的整體。這個「非個人」詩論的另一方面，就是詩對於作者的關係。我用一個比喻來暗示成熟詩人的心靈與未成熟詩人的心靈所不同之處並非就在個性的價值上，也不一定指

哪個更有趣或更有話可說，而是指哪個是更完美的工具，可以讓特殊的，或頗多變化的，各種情感能自由組成新的結合。

我用的比喻是化學上的接觸作用。當前面所說的兩種氣體混合在一起，加上一條白金絲，它們就化成硫酸。這個化合作用只有在加上白金的時候才會發生；然而新化合物中卻不含有一點兒白金質。白金顯然未受影響，還是不動，還是中立，毫無變化。詩人的心靈就是一條白金絲，它可以部分地或整個地在詩人本身的經驗上起作用；但藝術家愈是完美，他本身中，感受的人與創造的心靈是完全分開的；心靈愈能完善地消化和變化種種熱情，熱情正是它的材料。

你會注意到，這些經驗，這些受接觸變化的原素，是有兩種：情緒與情感。一件藝術作品對於欣賞者的效力是一種特殊的經驗，和任何非藝術的經驗全不相同。它可以由一種情緒組成，或是幾種情緒的結合；各種因作者特別的字彙，語句，或意象而產生的情感，

也可以加上去造成最後的結果。還有偉大的詩可以無須直接用任何情緒作成的，竟可以純用情感。「神曲」中「地獄」第十五章是顯然地使那種情景裏的情緒漸趨緊張起來；但是它的效力，雖然像任何藝術件品的效力一樣單純，卻是從許多瑣事的錯綜裏得來的。最後四行給我們一個意象：一種依附在意象上的情感，這是自來的，不是僅從前幾節發展出來的。它大概停頓在詩人的心靈中，一直等到相當的結合加入。詩人的心靈實在是一種貯藏器，搜藏着無數種情感，詞句，意象，擱在那裏，一直等到能組成新化合物的各分子到齊。

假如你從最偉大的詩中挑出幾段可以作代表的來比較，你會看出各種結合是多麼不同，也肯看出主張「崇高」的任何半倫理的批評標準是怎樣全不中肯。因為詩之所以有價值，並不在情緒（即成分）的偉大與強烈，而在藝術過程，也可以說是混合時所加的壓力的強烈。Paola 與 Francesca 的一段穿插是用了一定的情緒的，但是詩

的強烈性與它在假想的經驗中所能給予的任何強烈性頗為不同。而且它比起第二十六章 Ulysses 的漂流就顯得不強烈，那一章卻不直接依賴着情緒，在點化情緒的過程裏有種種變化是可能的：Agamemnon 的被刺，Othello 的苦惱，都給予一種藝術的效力，比起但丁作品裏的情景來顯然是更形逼真。在「Agamemnon」裏，藝術的情緒彷彿已接近目睹真相者的情緒；在「Othello」裏，藝術的情緒彷彿已接近劇中主角的情緒了。但是藝術與事件的差別總是絕對的；Agamemnon 被刺的結合和 Ulysses 漂流的結合大概是一樣的複雜，在二者任何一種的情景中皆有各種原素的混合。濟慈的「夜鶯歌」沒有什麼特別關係的情感，但是這些情感，也許一半是因為那個可愛的名字，一半是因為它的聲響，就被夜鶯湊合起來了。

有一種觀點，我竭力要攻擊的，就是關於形而上學上主張靈魂有真實統一性的說法：因為我的意思是，詩人沒有什麼可以表現，只有一個特殊的工具，只是工具不是個性，

種種印象和經驗就在這個工具裏用種種特別的意想不到的方式來互相結合。許多印象和經驗對於詩人本身是很重要的，在他的詩裏儘可以不發生影響；而在他的詩裏很重要的印象和經驗，對於他本身和他的個性也儘可以沒有多大關係。

我可以引一段不大熟悉的詩，依據以上種種見解——或誤解——用新的注意力來觀察一下。

我想我甚至於要譴責自己，

爲什麼癡戀着她的美麗；雖然她的死

不是普通的動作可以報復的。

那鴛鴦是否爲你耗用它黃色的

工作？她是否爲你毀滅她自己？

男子的尊嚴是否出賣來保持

女子的高貴，爲的是那

剎那間的迷亂，可憐的一點權利？

爲什麼那邊的青年攔路打劫，

把他的生命放在裁判官的屠裏，

來美化這一件事——打發人馬

要爲她顯一顯他們的英勇……

這一段詩裏（從上下文看來是很顯然的）有正反兩種情緒的結合：一方面對於美有一種非常強烈的動心，另一方面對於醜也有一種同樣強烈的迷惑；二者互相牽制，互相抵觸。兩種情緒的平衡是在這段戲詞所屬的劇情上，但是僅恃劇情，則不足使之平衡。可以說，這是有組織的情緒，是由戲劇供給而成的。可是全盤的效力，主要的音調，是由於這個事實：許多浮泛的情感對於這種情緒有一種化合力，表面上雖不明顯，而和它化

合就給了我們一種新的藝術情緒。

並不是爲了他個人的情緒，爲了他生活中特殊事件所激發的情緒，詩人才值得注意，才有趣味。他特有的情緒儘可以是單純的，粗疏的，或是平板的。他詩裏的情緒卻必須是一種錯綜複雜的東西，但並不像一般生活錯亂的人們所有的情緒的錯綜複雜一樣。事實上，詩界中有一種炫奇立異的錯誤，想找新的人類情緒來表現：這樣在錯誤的地方找新奇，結果便發現出了古怪。詩人的職務不是尋求新的情緒，只是運用尋常的情緒來化鍊成詩，來表現實際情緒中根本就沒有的情感。詩人所從未經驗過的情緒與他所熟悉的同樣可供他使用。因此我們得相信「詩是寧靜中回憶出來的情緒」是一個不精確的公式。因爲詩不是情緒，也不是回憶，也不是寧靜（如果不曲解字義）。詩是許多經驗的集中，集中後所發生的新東西，而這些經驗在實際的一般人看來就不會是什麼經驗。這種集中的發生，既非出於自覺，亦非由於思考。這些經驗不是「回憶出來的」，他們

最終不過是結合在某種境界中，這種境界雖是『寧靜』，但不是詩人主動地把它們結合起來。自然，寫詩不完全就是這麼一回事。有許多地方是要自覺的，要思考的。實際上，下乘的詩人往往在應當自覺的地方不自覺，在不應當自覺的地方反而自覺。兩種錯誤傾向於使他成爲『個人的』，詩不是故縱情緒，而是逃避情緒，不是表現個性，而是逃避個性。自然，只有有情緒和個性的人會知道逃避這些東西是什麼意義。

(III)

靈魂是天賜的，聖潔且不動情。

這篇論文打算就停止在形而上學或神祕主義的邊界上，僅限於得到一點實際的結論，有裨益於一般對於詩有興趣而且能感應的人。將興趣由詩人身上轉移到詩上是一件值得稱頌的企圖：因爲這樣一來，批評真正的詩，不論其好與壞，可以得到一個較爲公正的評價。大多數人祇在詩裏賞鑑真摯的情緒的表現，一部分人能賞鑑技巧的卓越。

但很少有人知道什麼時候有意義重大的情緒的表現，這種情緒的生命是在詩中，不是在詩人的歷史中。藝術的情緒是非個人的。詩人若不整個把自己交付給他所從事的工作，就不能達到非個人的地步。他也不會知道應當做什麼工作，除非他所生活於其中的。不但是現在而且是過去的現刻，除非他所意識到的不是死的，而是早已活着的種種。

——完——

愛略忒 (T. S. Eliot) 和 梵樂希 (Paul Valéry) 一樣，自己是當代的大詩人；他的批評的主張，必須與他的詩合看。因為古往今來的詩人莫不在他的筆下出現，而且他又用典極多，所以許多人說他的詩歌是理智的，或者甚至於說他是玄學的。道實在是一種皮相的觀察。如果我們知道他之主張詩人不能不吸收含有歷史意義的傳統，和讀他的「詩不是情緒的放縱，而是情緒的逃避……」這一段話，對他的詩必可以多一點了解。

詩的經驗

「詩歌底將來是偉大的；因為當時間不住前進，在那不辜負自己的崇高的命運的詩歌裏，我們這個民族會找到一種愈更確定的寄託。沒有一種信條不在動搖，沒有一種已被信仰的教義顯得不成疑問，沒有一種已經接受了傳統不有行將消滅的恐嚇。我們的宗教已把自己在事實裏，在假定的事實裏，物質化了；它把它的情緒附屬在事實上面，而且現在這事實正要把它離掉，但是對於詩歌，思想則是一切。」——安諾爾德——

人們爲着詩歌曾作過許多過分的要求（文首所引安諾爾德底話就是一個例證），許多人見到這些要求，都不免感覺驚訝，或發出寬恕態度給與熱心者那樣的微笑。實際上最能表現近代的觀點的，乃是詩歌底前途爲虛無的那種論調。波卡克（Peacock）

所著的「詩歌底四個時代」底結論更獲得一般人們底首肯。「在我們這個時代裏，一個詩人乃是一文明社會裏的半野蠻人。他生活在過去的時代裏……：不管詩歌培植到任何地步，它總是要忽略一些有用的學科的。並且眼看着一些頭腦，能作更好的事體的，卻趨向到那耗費心智，空虛飄渺，而又戲謔嘲弄，似是而非的怠惰中去播散種子，這總是一件可悲的事體。在文明社會底初期中，詩歌乃是一種心靈底急語，能喚起心智底注意。但是關於成熟的頭腦，把童年的玩物當作一件嚴重的事體，則未免有如一個成年人使用珊瑚磨牙齦，或啼哭着要用銀鈴底叮璫聲催他入睡那樣的可笑。」更有甚者，有許多其他人帶着惋惜（濟茲是其中的一個）以爲科學發展必然的結果，會破壞一切詩歌底可能性。

在這種說法中到底有什麼真理存在？我們對於詩歌的評價怎樣會被科學影響？詩歌本身又怎樣受到影響？過去給與詩歌的極端的重要性，現在總必須加以闡明，不管我

們結論以爲所給與的評價究竟正當與否，也不管我們以爲詩歌仍當存在於那樣的評價裏與否。這表示出關於詩歌的一切，不管對與不對，總是要發生重大的結果的。若是我們不提出具有重大意義的問題，則我們對於詩歌，便不能適當地處置了。

人們曾費過了很多的勞力以解釋詩歌在人事中的崇高的地位；但總括說來，卻很少令人滿意或使人信服的結果。這倒是不足奇怪的。因爲要表現出詩歌是怎樣重要，首先總必須發現出詩歌是什麼東西。直到現在，這種初步的工作，還是不完全地進行着；關於本能與情緒的心理學還是太少進步，並且在科學探討時代以前的那些狂亂的立想仍明確地加以阻礙。凡對於詩歌的興趣不十分濃厚的專門的心理學家，或對於整個心靈通常就沒有適當的觀念的文人，都沒有這種資格來作這種探討。假若要想進行得令人滿意，關於詩歌的帶有情感的智識，與關於不帶情感的心理分析的能力，都是必需着的。

我們最好先問「詩歌在最廣泛的意義上是什麼一種東西。」當我們回答了這個問題之後，便可以問「我們怎樣能使用它或錯用它？」與「有什麼理由以為它是有意義的。」

讓我們取一段經驗，一個人生活的十分鐘，把它大概地描寫出來。這是可能的，表示出它的一般的構造，指示出在它裏面什麼是重要的東西，什麼是瑣屑的與附屬的東西，那個特點倚賴着那個特點，它是怎樣出現，並且怎樣影響這個人的將來的經驗。自然，在這種描寫中總有一些闊大的罅隙；不過人們通常總可藉此以了解心靈在經驗中怎樣動作，並且經驗是什麼樣子的一些事體。

一首詩歌（讓我們說渥茲華斯底那首「西敏斯特橋」Westminster Bridge 十四行詩）便是那樣的一種經驗。那種經驗祇有適當的讀者讀詩時纔能有的。要了解詩歌在人事中的地位與前途，第一步必先看清楚那種經驗之一般組織是什麼，讓我們

開始很慢地讀，並且最好高聲地讀，使每個音節有着時間在我們的心靈上發生充分的效力。並且讓我們當作試驗一般地讀，再讀，變換音調，直至我們滿意已把它的韻律完全捉住了，並且（不管我們的讀法使別人高興與否）我們自己至少確定了它應該怎樣「進行」。

Earth has not anything to show more fair:

Dull would he be of soul who could pass by

A sight so touching in its majesty:

This city now doth like a garment wear

The beauty of the morning: silent, bare,

Ships, towers, domes, theatres and temples lie

Open to the fields, and to the sky:

All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour valley, rock or hill:
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at its own sweet will:
Dear God the very houses seem asleep
And all that mighty heart is lying still!

(大意)

世間沒有東西比這顯得更美麗的：

要靈魂昏濁的人纔會放過

在巍壯中如此動人的景色：

像穿着一件外衣，這城市披上了

清晨的美麗：靜寂，無蔽，

船舟，古塔，屋宇，劇院和廟堂都伏在

空曠的原野上和藍天的下面；

一切都輝煌閃耀在無烟垢的大氣裏。

太陽從未如這般美麗地把深谷，岩石，

和山嶺都浸染在他的第一次的燦爛中；

我從未見到，也從未感到，如是深的寂寥！

河水依着自己甜密的意思無語地流瀾；

親愛的神呵！這些屋舍都彷彿在睡，

那整個偉大的心靈也靜靜地伏着！

我們分析誦讀這些詩行的經驗，最好先從表面一直向內進行；這乃是一種隱喻的說法。所謂表面乃是指印在紙上的文字在眼膜上所引起的印象。這惹起了一種激動，當這種激動愈向深處進行，我們總必須緊緊跟着。

首先發生的東西（若是這些東西不發生，則此經驗底其他部分便很不充分了）乃是在「心耳」中的文字的聲音以及在想像中說出的文字底感覺。這些東西一齊給與文字一個（可以這樣說）全體（Full body）；詩人所工作的，就是文字底這一些全體，並不是文字印在紙上的記號。但是許多人因為未曾抓着這些必要的部分，差不多把詩中的一切東西都失掉了。

其次便是各種不同的圖畫在「心眼」中發生，這並不是文字底圖畫，這乃是文字所代表的事物底圖畫；或是船底圖畫，或是山底圖畫；並且是除了這些以外其他各種不同的意象，如像站在西敏斯特橋上倚着欄杆所感覺的一些意象；或是那種奇特的東西，

即一種「沉靜」底意象，但這不像文字本身所有的意象本體 (Image-body) 這些事物底其他的意象並不是極端重要的。有些人具有這種意象的，可以認為它們是不可缺少的；並且對於他們，這些意象是急切需要的東西。但是其他的人簡直不需要這些東西。就在這一點，個別的心靈之不同便明白地顯分出來。

自此以往，這種激動（即是那經驗）便分成兩股。一股是主要的，一股是次要的，雖然這兩股有着無數相互的關係，並且又彼此密切地影響着。實際上這祇能當作一個解釋者底手段，我們方可以說它們乃是兩股。

這次要的一股，我們可以叫作是智力的；其他的一股可以叫作是主動的或情感的，它是由我們的興趣發動而成。

智力的一股是很容易依循的；也可說它是依循着自己的。但是在兩股之中，它卻不甚重要。在詩歌中它祇作爲一種工具，是指導或激起那主動的一股的。它是由一些思想

組合而成，這些思想並不是出入於意識間的靜止的小實體。乃是反射或指示思想所代表的事物的一切易變的現象與事體。至於它們如何有這樣的作用，那還是一種尚在爭辯之中的事情。

這種對於事物的指示或反射，乃是思想所作的一切工作。看起來彷彿思想還作更多的工作，其實這乃是我們的主要的幻想。思想底領域決不是一種獨立的國家。我們的思想祇是我們的興趣底僕役；並且甚至於當它們似乎要起而反叛的時候，常常也是由於我們的興趣在混亂的狀態中。我們的思想乃是指導者，而其他的一股，即主動的一股，方與思想所反射或指示的事物直接有着關係。

有一些讀詩的人（實則他們並不常常讀詩），他們的特性是除了關於思想的那智力的一股，就未發見其他的東西。這也許是多事吧，若指出他們把詩的真義完全失掉了。把經驗底這一部分加以誇大，並且給它本身以過重的估價，乃是一種顯著流行的趨

勢，並且可以解釋爲什麼很多人都不會讀詩的原因。

那主動的一股方是真有作用的，因爲整個激動底所有的力量都是由它而來。正進行着的思考好像是一種敏捷而有價值的調劑速度的機械底活動，它是被那主要的機器所轉運而卻支配着那主要的機器的。每種經驗主要都是擺動到停息的某種興趣或一團興趣。

要知道興趣是什麼，我們須得把心靈比作精密平衡的系統，當我們在健康的狀態裏，這系統是不斷地增長着的。每一種情況至少要使一些天秤有着一些變動。它們向着一種新的平衡擺蕩的方式即是我們用以反應該情況的衝動。而這系統中主要的天秤則是我們主要的興趣。

假設我們帶着一個磁針盤在強烈的磁石旁邊徘徊。當我們移動的時候，針就搖擺，並且不論我們什麼時候在一個新的位置中停站看，針就停止並指出一個新的方向。假

若我們不用簡單的磁針盤，我們帶着一組許多大小的磁針，它們能夠那樣搖擺，以致彼此互相影響，有些祇能平行地搖擺着，有些祇能垂直地搖擺着，有些則自由地懸掛着。當我們移動的時候，系統中所有的擾亂是十分複雜的。但是一切磁針會有一種最終靜止底位置以代替我們放置它時的每個位置（在這種位置中一切磁針結果都安靜着）會有一種爲着整個系統的一般的平衡。不過一些輕微的移置，會使全組的磁針匆忙地把自己重行排整。

更有另外的一種複雜。假設當一切磁針彼此互相影響，其中的一部分祇反應着外面的磁石底一部分（在這外面的磁石中這個系統是移動着的。）讀者底想像若是需要一種視覺的資助，他很可畫出一種圖解。

若是我們想像心靈是錯綜複雜得難於相信，它也不是不像這種系統的。磁針就是我們的興趣，其本身的重要各自不同，只看它們所引起的一切運動牽涉了多少磁針的

運動而定。一種位置之更換與一種新的局勢各自所惹起的每種新的不平衡，都是相應着一種需要。隨着系統重行安排自己而生的一切搖擺，都是我們的反應，都是我們設法應合那種需要而有的衝動。通常在原有的衝動以後，很久還未找到這種新的平衡。因此引起緊張的狀態，經歷若干年之久。

剛出世的小孩是一種比較簡單的系統。比較上說起來，很少的事物會影響到他，並且他的反應也很稀少而且單純，不過他很快地就變得愈更複雜。他對於食物以及各種看護的往返的需要不斷地使其所有的針擺動。漸漸地，特別的需要好像各自成組，副系統 (Sub-system) 便成立起來。飢餓引起一組反應，看見了自己的玩物引起另外的一組反應，高大的聲音又引起另外的一組反應，並且由此類推下去。不過副系統決不能十分獨立。所以小孩長大起來，對於異常繁多和十分細密的影響都可以感受。

在某些方面，他長得來更能辨別事物，在他的情境中的很細微的差異都能使他失

掉平衡。在其他方面，他則變得愈更鎮靜。依着時光底推移，新的興趣由發育而發展着。「性」就是一個十分顯明的例子。因為他的需要增加，他變得來能被十分新的原因所擾亂，他變得來對於情境很新的各方面都能反應。

這種發展是依着一條很直接的路線。若使社會未把他在每個階級上加以鑄造，或重加鑄造，並且在他成人以前未把他重行改造兩三次，那必愈更漫無定向了。他到成年之時，好像是一些主要的與次要的興趣之大集合，一部分是亂混的，一部分是有系統的，他的人格有一些地方是充分地發展了，可以自由反應的有一些則在各種不同的偶然的方式中被纏繞擁擠着。印在紙上的詩歌就是呈訴於這一羣錯綜複雜得難於相信的興趣的集合。有時候詩歌本身就是那激動我們的影響，有時候它祇是一種工具，因此工具，已有的激動可把自己糾正。更常見的，也許同時它是影響也是工具。

於是我們必須把詩的經驗比作這些已激起了的興趣回向平衡的擺動了。我們讀

詩。第一祇是因爲我們多少高興要這樣做，祇是因爲一些興趣竭力想因此得到它的平衡。當我們讀詩的時候，不管發生什麼，總祇是爲着同一的原由而發生的。我們了解文字（智力的一股毫無困難地進行着），祇因爲一種興趣經過那種工具而反應，並且經驗底其他部分都相等地或更顯然地是我們所有的正在完成的適應，而且是它本身作成的。

經驗底其他部分是由一些情緒與態度組合而成的。情緒是反應動作（連同身體變化上的反響）所呈現於感覺的一切。態度是趨向某種行爲的衝動，是被反應預備好了的。它們好像是反應向外表現的一部分。如像在「西敏斯特橋」中，它們很容易被人忽視過去。但試想一個更簡單的例子——例加在禮拜堂或一種嚴重的會談中絕對必須禁止的笑聲。你竭力想不笑，但是衝動無疑地是在被拘束的方式中活動着。一首詩歌所激起的愈更精緻微妙的衝動在原理上是相同的。通常它們未把自己表現出來，

未顯然明白地顯露出來，大半是因爲它們太過於錯綜複雜了。當它們彼此安排好了並且組成爲一種連貫的整體，那麼凡有着關係的一些需要都滿足了。關於一個充分發展好了的人，一種對於動作的準備底狀態將取動作底地位而代替之，當關於實行動作的很適合的情境是不出現的。詩歌主要的特質，如像一切藝術底一樣，就是在那很適合的情境是不會到來的。我們在舞台上看見的是一個演戲的人，而不是哈謨雷特。所以那對於動作的準備便代替了實際的行爲。

這就是經驗底主要的圖形。在眼膜上的記號，被各組不同的需要收納了（要記着有許多其他的印象整日留在那裏毫未被注意，因爲是沒有興趣應和它們。）因此許多衝動細密地激起了，其中一股是文字所指的事物底思想，其他一股是一種情緒的反應，引起各種態度底發展，即是，引起對於會發生或不會發生的動作底準備。這兩股衝動又是密切地相關的。

現在我們必須更加仔細地考察這些關係。這似乎很古怪，我們未確定地把思想當作是其他的反應之統制者或主動者。不過那樣一作，實際上已是傳統心理學底最大錯誤。人總願意着重那些使他與猿猴不同的特點，其中最主要的就是他自己的智能。不論智能如何重要，人總給與它們一種它們本身不相稱的等級。智能是興趣底一個助手，一種工具，興趣藉此更可成功地排整自己。在任何意義上，人主要總不是一種智能，他乃是一種興趣底系統。智能祇給人幫助，而不能推動人的。

一半因為這種自然的錯誤，一半因為智力的作用是更容易研究，所以整個傳統的心靈作用之分析便完全顛倒。詩歌在將來會有着很大的重要性，這也許能解救這種錯誤所牽涉的一切困難。但讓我們對於詩的經驗再加以更嚴密的考察。

首先爲什麼在讀詩的時候，我們必須給文字以充分在想像中的聲音和實體呢？所謂詩人運用這種聲音與實體，到底指的什麼？我們的回答是，在文字得到理智的了解和

它們所引起的思想得以組成而被注意之前，文字之運動與聲音已在興趣上有了很深的密切的作用了。這種情形怎樣發生，還是一件尚需探究的事體，不過對於這種情形的發生，敏感的讀者決不會懷疑的。有很多的詩歌，甚至一些偉大的詩歌（莎氏比亞底一些歌曲與在另一不同的方式中的史文朋 Spindburne 底最好的歌曲，）其中文字底意義差不多可以完全丟掉或置諸不理，而詩歌本身卻不覺有任何損失。不過這不是完全不費力而能作到的，雖然有時候作到了還有一些好處。關於了解字義這件事之相對的重要性，可以隨地而異（比較白朗寧 Browning 底「在前」與「在後」）祇要知道這有一點顯明的事實，在這裏已足夠了。

差不多在一切詩中，文字之聲音與感覺（即是所謂與內容相對的詩底形式）首先發生作用，而文字所包含的意義則被這種事實巧妙地影響着。大多數的文字，依其表面的意義而言，是很模糊不清的，尤其是在詩中。在各種不同的意義中，我們可以隨意選

用。凡是我們所選擇的意義，都是最能適合由詩歌之形體所激起的衝動的。同樣的事體可以在會話中覺察得出來。這不是所說的事物之嚴格的邏輯上的意義，聲調與時機方是根本的因素，我們藉之以解說事物。這是值得注意的，科學是竭力想除去這些因素，並且逐漸地得到成功。我們相信一個科學家，是因為他能證實他的話語，並不因為他在陳述中是滔滔不絕或雄健有力的。實際上當他彷彿用神情來影響我們的時候，我們便不相信他了。

在文字的運用上，詩歌是與科學相反的。十分確切的思想之發生，並不是因為選擇文字盡量合於邏輯，祇在一種可能的意義下將其他可能的意義都丟掉了。決不是這樣的。這是因為神情、聲調、節奏、韻律，在我們的興趣上發生作用，並且使興趣由無數的可能中選出它所需要的確切而又特別的思想。這就是詩的描寫彷彿常常比散文的描寫更正確的原故。在邏輯上與在科學上所用的語言，不能用來描寫一片風景或一付面孔。若

這樣做，就必需無數的奇怪的名詞來形容它的陰影與色彩，形容它的那些確切而又特別的性質。這樣的名詞是沒有的，所以必須運用其他的方法。一個詩人，甚至於當他像羅斯金（Ruskin）與狄妮西（De Quency）一樣用散文寫作，使讀者由一個文字，一個成語，或一個句子所帶有的無數的可能的意義中選擇那需要着的確切而又特別的意義。他所用的方法是非常繁多而又不同，有一些在上面已被提到了，不過詩人如何運用它們，則是詩人底祕密，這是不能教誨的。他知道怎樣做，但他自己卻不知道是怎樣作好的。

誤解詩歌與賤估詩歌，大抵是由於把詩中的思想看得太重。假若我們把詩人底經驗（不是讀者底經驗）稍稍加以考察，我們就更明白地看出思想不是根本的因素。爲什麼詩人祇用這些文字而不用別的文字？這並不是因爲那些文字代表了一串思想，他想傳達的一切本來就是這些思想。決不是詩歌所說的一切有着重要的關係，有着重

要關係的乃是詩歌的整體。詩人寫作並不像一個科學家。他用這些文字，是因為情境所激起的興趣聚合起來把它們（就是這樣）引入他的意識中作為一種工具以整理，管束和團結整個的經驗。經驗本身（即橫掃過心靈的衝動底潮流）乃是文字底本原與制裁。文字代表這種經驗的本身，不是代表任何一組知覺或反想，雖然通常對於那誤解了這詩的讀者，文字似乎祇是一串關於其他事物的敘述。但是對於一個適當的讀者，這些文字（假若它們真從經驗中發生出來，而不是由於言辭上的習慣，想感動他人的那種欲望，虛構的方略，模倣，不適合的計劃，或其他任何阻撓大多數人不寫詩的疵點）這些文字在他的心靈中會再行引起興趣同樣的活動，同時把他放在同樣的情境中而又引出同樣的反應。

為什麼發生這樣的情形，這差不多還是一種不能解答的神祕。衝動之異常複雜的集合使文字組合在一起。於是在別人的心中，這件事體稍為顛倒，文字便引起一種相似

的衝動底集合。在第一個情況中，文字是經驗底「果」，在第二個情況中文字便彷彿成爲相似的經驗底「因」。這是一件很古怪的事體，除了在表達以內，沒有東西可以與之相比的。但這種敘述並不是十分確切的。依我們所看見的而言，在一種情況中，文字不僅是「果」，在另外的情況中，文字也並不是「因」。在這兩種情況中，文字是經驗底一部分，把經驗組合起來，給它一種確定的結構，並且防止它僅僅成爲一種散漫無關的衝動底亂流。用馬喀多鳴爾 (Mc Dougall) 底最有用的隱喻來講，文字是組合這些衝動的鑰匙。這樣看來，詩人所寫的一切應當在讀者底心靈中引起他的經驗，也就不那樣奇怪了。

瑞恰慈 (I. A. Richards) 在文學批評中是一個開創新局面的人。他在這方面的

工作，確實是前無古人的。——這並不是說，他檢些前人不願意作的東西來故眩新奇。事實決非如此。他看透了過去一切批評共有的根本的弱點是什麼，而想加以補救（關於這一點讀

者可參閱愛略忒「批評中的試驗」一文。他認定前人說的多是模糊恫怵的話語，聽者固然不知所云，說者自己也往往莫明其妙；所以要想改正，首先必須有心理學的智識，拿了這種智識，纔能把語言文字的意義弄清楚。現在頗有一部分人，因為聽說他應用科學的智識來講文學，就爲之蹙額，以爲用死的科學方法來衡量活的文學批評，結果必淪於獨斷。殊不知在另一部分人看來，一般以意爲之的批評，才是獨斷的，像瑞恰慈的批評，一句話有一句話的分寸，應該是最可以接受的。自然，這一種學說方在開創，必待後起者多加修正，但我們不深究他的結論，祇要看他的方法，也就得益不少。這篇「詩的經驗」便是用心理學來分析詩的過程的，原是「科學與詩」Science and Poetry 書中的一章。

詩中的四種意義

對於研究文學，以及研究其他任何表達底方式，了解意義總是一件最重要的事體。不過要了解意義，首先必須知道意義是有不同的幾種。不管我們是主動的（像在談話或寫作中）或是被動的（像讀書或聽人講話）我們所注意的「全盤的意義」通常都是各種不同的幾個意義組合而成。所以語言，特別是詩中所用的語言，不僅祇有着一種工作要做，並且有着幾種工作同時要做。假若我們不能了解這一點，並不注意這些意義裏所有的區分，那我們對於批評底許多困難，必會發生誤解。爲着我們研究底目的，分出四種作用，四種意義，也就足夠了。

這是很簡單明顯的，大多數人類的話語以及明晰的言辭，我們都可以從四種觀點去考察。我們很容易地能區分出四個方面。這可以叫作「意思」、「情感」、「語調」與

「用意」

(1) 「意識」Sense

我們談話的時候，我們便談到一些東西；我們聽人講話的時候，我們希望着一些東西被說出來。所以我們使用語言使聽者注意到一些事情的狀態，向他們呈出一些條目以便思考，並且在他們心中激起一些關於這些條目的思想。

(11) 「情感」Feeling

但是對於這些條目，對於自己所談到的事情的狀態，我們普通一般總有着一些情感。對於它，我們總有着一種態度，有着某種特別的傾向，偏好，或強烈的興趣，總有着一些個人的情感底氣味與色彩。我們則用語言以表現這些情感這種興趣底深淺的程度。當我們聽人講話的時候，相等地我們把它領會對了或領會錯了。它似乎不能解脫地是我們所領受的一部分。這並不在於說話的人是否自己明白他對於他所說的東西所有着

的情感，自然，我在這裏所敘述的，是通常一般的情景；讀者不難想到一些例外的情形（例如數學）在那裏是不會有着任何情感的。

(III) 「語調」 Tone

更進一步講，說話的人對於聽者通常總有着一種態度。他選擇文字與安排文字，都因聽者之不同而有差別。他是無心地或有意地認識了他與聽者的關係。他的言辭中的語調，反映出他對於這種關係的知悉，反映出對於他所向着講話的人們，他是站在怎樣的地位，他也是感覺到了的。但是我們也要知道有一些冒充例外的情形，或是一些例子，其中說話的人不覺地表現出他自己不願意表現出來的態度。

(四) 「用意」 Intention

最後除了他所說的東西（意思）他對於自己所說的東西所有着的態度（情感），以及他對於聽者的態度（語調）以外，還有說話的人底用意，他的目的（自覺地或不

自覺地，)以及他竭力着重的效用。通常他談話總有着一種目的並且他的目的可以改變他的言辭。了解說話的人底目的，是整個事體(即了解他的意義)底一部分。假若我們不知道他竭力想作的是什麼，我們就很難評量他的成功底高低。許多讀者對於這些不加以注意，便使那不能受刺激的作家大為失望。自然，有時候說話的人就沒有其他的目的，除了敘述他的思想(指(一))或表現對於所想及的東西自己所有着的情感(指(二))或表現他對於聽者的態度(指(三))以外。但是依着最後的情形，我們便涉及到愛護與譴責底範圍。

說話的人底用意，常常經過其他意義底組合而發生效用，並且在其他意義底組合裏它本身方得到成功的滿足。但是它的效用並不能化爲其他意義底效用。它可管束着在議論裏各點的加重，安排各點的次序，並且甚至於使它自己特別注意，像在這樣的語句中，如「爲着相反的方面而言，」「否則恐會那樣設想」等。它又管束着全篇的「結

構」(依此名詞的廣義而言)並且即使當作者隱飾了自己的時候，它還是在工作着。在戲劇文學或半戲劇文學中，它更有着特殊的重要。所以說話的人底用意在他使用的語言上所有的影響，比起其他的三種影響，是另外的並且是分離的。而且它的效用可以單獨地加以考察。

在一些詩底評註中，我們會發見許多因為把這幾種意義的任何一種弄不清晰便失敗的。有時候竟有把四種意義都弄不清晰而失敗的。一個讀者常把意思混淆，情感附會，語調弄錯，而又不顧用意的。並且常常因為一種意義部分的破敗而引起其他意義也反乎正軌。人類彼此誤解的可能性，實際上便成爲一種駭人的研究的題目。不過除了以往嘗試過的一切，我們還可以作一些工作來闡明。不管我們依着性情能作其他的各種事體，但若主張依着性情以讀書，那便爲成愚蠢了。在這裏我們還須進一步解釋這幾種意義。

假若我們整個地考察語言底用法，我們就明白地知道，有時候這種意義是最主要的，有時候那種意義是最主要的。假若我們大略地考察文章底幾種特別的形式，我們更能明白地了解這種情形了。譬如一個人寫一篇科學的論文，他必把他所要說的東西底「意思」首先寫上。他會把他對於題目與對於其他觀點所有的「情感」附屬於意思之下；並且注意着不讓情感干涉他的理論，附會他的理論，或暗示出任何的傾向。他的「語調」會沿用學院的舊例；假若他很聰明，他還會對於他的讀者表示尊敬，並且表示一種適合的期望，希望被人確切地了解，而得到他人對於他的理論完全接受。假如他的「用意」像表現在工作裏的一樣，整個地限於把他所要說的東西敘述得最明白確切（第一種意義，意思）那就好了。但是假若環境許可，他就表現一些另外合理的目的，也是很顯然適合的（如像想轉換意見的方向，使人注意到新的方面，或對於某種工作底方法或研究底途徑加以鼓勵或阻止。）至於不合理的目的，則將歸到另外不同的範疇

中（如像希望這種工作被承認爲取得博士學位的論文。）

我們試想，現代一個作家想把科學底假設與結果宣傳給大眾，那麼管束着他的語言的一切原理，就不是那樣簡單，因爲用意底促進，會自然地 and 不可避免地干涉到其他的意義。

第一，爲着要求普通了解，意思底確切的與適合的敘述在某種限度下是不能犧牲的。假若要求讀者懂得，化爲簡單與牽強附會也是必需的。第二，關於作者對於他的題材所有的情感，一種生動的表現常是適合而可悅的，因此可以激起與促進讀者底興趣。第三，語調底變化也是需要的；例如笑話和滑稽的解釋都可以使用，並且甚至於某種阿諛的言辭也可以使用。因爲這種加增的自由，機智（即語調底主觀的摹像）更是急切地需要着。在專門家與普通聽衆之間，一種人類的關係必須創造起來；而這種工作，像許多專門家所發現的一樣，是不十分容易的。關於敘述底確切，其他的意義則干涉得更厲

害。假若這個題目有着一種「傾向」，假若政治的與倫理的與神學的含義是十分主要，那麼這種作品底用意愈更有機會參雜在其他的意義之間。

這便我們想到顯然的成例，如像政治的演說。假若我們分析在普通選舉中所演講的說辭，我們在四種意義之中將以何者為最主要？毫無錯誤地是第四種意義。用意（增進一切價值底等級的）為最主要。它的工具是第二種意義——表現出對於原因，政策，首領，及反對黨的情感，以及第三種意義——成立他們與聽衆兩者間友誼的關係（這乃是人民偉大的心願。）知道了這一點，那麼對於第一種意義，事實底呈出（思想底目的亦當作事實，）必須同等地附屬於其他意義之下，我們還應該感覺着苦痛或驚訝麼？但是進一步把這種情形加以思考，則將使我們涉及到其他的題目，即「誠實」底題目。「誠實」這個名詞，本有着幾種重要的意義，這點待以後再講。

關於這些意義底變化，我們也許在彼此會話中可以得到最明白的例子，那一種意

義底言詞的工具被其他一種意義取而有之。我們會看見過，「用意」可把其他的意義完全制服了。同樣有時候「情感」與「語調」則由「意思」中把它們自己表現出來，它們把自己翻譯成對於情感的明晰的敘述和對於事物與人們的直切的態度；不過這些敘述有時候因為它們自己的形式與狀態而被人誤解了。外交的公式常常是最好的例子；許多交際的言辭，如「謝謝你」、「很高興遇着你」等，也是最好的例子，它們都幫助我們彼此間生活得十分和睦。

心理分析與最近在小說中及詭辯的談話中十分盛行的內省的敘述，也可放在這個綱目之下。這是否指示出在我們的情感中的一種混亂細微的狀態，我們不能用直接的與自然的方法去表現它們，我們必須作出關於它們的敘述，把它們翻譯成論文呢？或者這種現象祇是加倍研究心理的另外的結果呢？但是現在我們若下一個決定，那未免太魯莽了。確實的，有一些心理學家把他們自己顯露在空虛裏，他們那麼研究自己，以至

於在他們本身中竟沒有什麼東西可以討論的。假若文字是心理學教科書一類的文字，那麼用文字來表達，就將成爲一種對於情感有所損害的方法。關於此點，假若讀者不抱怨着說，「這也是關於你自己的，」我就萬幸了。

但情感（有時候「語調」也是如此）在另外的樣式中則管束着「意思」，並經過「意思」而發生效用，這種樣式在詩中常常是更適合的（假若我在上面討論過的變化，實際上不足敘述爲「意思」干涉「情感」與「語調」或「意思」損害「情感」與「語調」）

當這種情形發生的時候，詩中所有的敘述都是爲着在情感上發生效用，並非爲着自己本身，所以反對敘述中的真理，或疑問它們是否像那主張真理的敘述一樣值得嚴重的注意，那都是把它們的意義弄錯了。應注意之點是這樣的：詩中許多（即使不是最多）敘述，都是作爲工具以操縱情感與態度或表現情感與態度的，它們不是對於任何

一種主義想有所貢獻的。關於敘事詩，就很少有錯誤的危險；但是關於哲學的或默想的詩，那就有一種很大的混亂底危險。這種混亂可以有兩種不同的結果。

在一方面，有很多人若認真讀詩，他們便竭力把詩中一切的敘述加以嚴重的注意而以爲那些敘述是十分愚蠢的。例如「我的靈魂是一隻張滿風帆的船」在他們看來，簡直對於心理學毫無益處。這樣讀詩，本是一種可笑的錯誤，不過不幸之至，這種情形還不是不很普遍。在其他的一面，有許多人則過於成功了，他們把「美是真理，真理是美」這一行詩完全吞嚥下去，以爲是一種美學的哲學底精華，並不以爲它是某一些混合的情感底表現。並且因爲他們對於語言學十分天真的結果，他們竟走入了那思想混亂的困境。這是很容易看出的，前一種的人們，所遺漏的是什麼。而後一種人們的失敗，計算起來總是愈更複雜，但也是同樣地很可惋惜。

在這裏我們必須注意，敘述之被情緒的目的所克制，是有着許多的方式。一個詩人

可以把他的敘述加以附會；他可以作出在邏輯上講來與其所處置的題目毫無關係的敘述；他可以藉用隱喻或其他的一切來呈出對象以代表在邏輯上毫不合理的思想；它可以作出在邏輯上毫無意思的東西，這些東西依邏輯看來是祇有那樣的瑣屑和那樣的愚蠢的。他可以作出一切，以顧全他的語言底其他的意義，如表現情感，或釐正語調，或促進他的其他的用意。假若他在這些目的上證明自己是成功了，那就沒有讀者還能正當地對他有所指摘，至少那種把他的意義正當地了解了的讀者。

但是這些依着邏輯上的不合理與無意思和依着不應當一字一句或鄭重嚴格地去理解的敘述以表現情感的間接的方法，雖在詩中特別顯明，但對於詩也並非稀奇特異。大部分值得批評的東西都在這個綱目之下。這是更爲艱難的，作出關於詩歌的敘述，比起表現對於詩歌或對於原作者的情感。許多明顯的敘述，若仔細考察，即變爲「情感」，「語調」與「用意」底變相的形式，或是它們的間接的表現。布拉達雷博士(Dr.

Bradley) 所謂「詩是一種靈魂」與馬卡爾博士 (Dr. Mackail) 所謂「詩是一種繼續不斷的實體與力量，它的進步是永久的」都是很有名的例子。——完——

瑞怡慈 (I. A. Richards) 曾經說過，他治文學批評直接間接都希望供獻於另外一種新的科學——這種科學他和不多幾位學者正在開始研究着；他們叫它爲「意義學」。他和阿克頓 (C. K. Ogden) 曾合著一本『意義底意義』The Meaning of Meaning，這裏所分的四種意義便是其中精義的一部分——爲了應用到文學批評上，略爲有點改頭換面。我們覺得把意義這樣一分的，確有不少的好處；文學批評中有許多問題；因此都可以得到解說。讀者雖然不能盡悉這些問題，但在領會了四種意義之後，在欣賞詩的時候試爲應用，必然得到很大的幫助。這篇是他的『實際批評』Practical Criticism 書中的一章。

論純詩

我們已經討論過的一切，都是屬於歷史的方面，大致都限於一定的時期，並且與當時的社會方面都能夠互相關聯。這是十分真確的，許多歌謠都屬於一個很模糊不清的時代；並且差不多在每個時代裏，又都有着真實的歌謠體的詩歌。但是較後的歌謠體的詩歌，都從特殊的環境產生，這種特殊的環境，是重行造出一個時代的各種情況，而那樣的詩歌在那時都能共同了解。我們所討論過的其他各方面，在個別的成例中，其各別的特徵之重行創造，也並不是不可能。悲多斯 (Beddoes)，法蘭西斯湯謨生 (Francis Thompson)，和多迭 (C. M. Dougherty) 都是很顯著的例子，他們的真實的情感，都藉用過去歷史方面所有的形式表現出來。

現在我欲大略講述的方面，是跨過一切歷史的分段，一直橫切過英國民族詩歌的

幾個層次。因此這也許是可以的，我們說它不是什麼方面，祇是普通詩歌的一種主要的原素。但是我自己却尚未堅持着這種見解。

我研究這個題目，是因為有一種討論，在法國批評的各學派裏，惹起了劇烈的騷動。一種詩歌，在過去的兩三個世代裏，曾在法國十分盛行，從范爾命 (Verlaine) 和馬拉美 (Mallarmé) 起，到保爾梵樂希 (Paul Valéry) 止。解說這種新的詩歌，法國的批評家會創出一種理論，但都是英國批評界許多世紀來常常談到的東西。對於這一類的東西，本有着特殊的才能，法國的批評家們對於整個的問題，會給與確切的解說。凡是英國詩人和批評家們偶然談到而又拋棄的許多深刻的意見，他們都收拾起來，而組成一個很有條理的系統。

那些辯論的原文都用的是英文。瓦特比德 (Walter Pater) 有過這樣的話語：

「一切的藝術，常常都企望達到音樂底情況。詩歌的完美，一部分似乎要倚賴着

把主題加以抑制，因此詩歌的意義，方由各種不能以理智追溯的方式而達到我們。」

愛倫坡 (Allan Poe) 也有許多不同的意見：「也許在音樂裏，人類靈魂差不多能達到那偉大的目的。爲着這偉大的目的，靈魂當被詩情激起的時候，便竭力掙扎，以求創造出最高的美。實在有時候這崇高的目的也真的達到了。我們常常被弄得感覺着一種顫慄的愉快，似乎地上的琴絃發出音調，與天使們的並不十分差異。所以在普遍的意義上講來，我們在詩與音樂的聯合裏，找着了發展詩歌的最廣大的場所。」

——詩的原理（一八三六）

「音樂與一種可悅的觀念結合，便是詩歌。有音樂而沒有觀念，那就僅是音樂；有觀念而沒有音樂，那就僅是散文。這是從其明確的意義而言。」——給 B 的信（一八三六）

「大家都沉默地或宣示地，直接地或間接地，假定詩歌的最終目的，便是真理。普

通都說，每首詩應該教誨一種道德，並且作品中詩的價值，就由這種道德加以評判。……可是我們腦筋裏，却是爲詩而寫詩，並且承認這就是我們的目的。這樣說來，似乎我們自己宣言，我們很缺乏真確的詩的尊嚴與力量；但是簡單的事實也決不如是。假使我們探視自己靈魂的深處，我們就立刻發現，在此光天化日之下，沒有什麼作品，也不能有什麼作品，比起這首詩更爲高貴尊嚴——這首唯一的詩——這首就祇是詩而沒有其他別的東西的詩——這首祇是因爲詩而寫成的詩。」（詩的原理）

在此以前，雪萊也曾觀察到此點：

「聲音與思想是彼此互有關係而都趨向着它們所代表的東西。對於這些關係的次序有着知識，就連繫着對於思想的關係的次序也有着知識。所以詩人的文字發出一種迴覆的聲音，一致而又和諧。沒有這種一致而又和諧的迴覆的聲音，那就不成其爲詩；並且不管那種特殊的次序，我們除了字句本身而外，凡欲表達文字的勢力，這

一致而又和諧的迴覆的聲音，也是不可缺少的。」——詩的辯護（一八二二）

由於法國人對於愛倫坡的熱忱，最近在法國所引起的辯論，已由白瑞蒙神父（Abbé Bremond）加以概述。此文載在他與蘇堯（M. Robert de Souza）合作出版的書中。白瑞蒙引用了幾個最有名的法文的詩行：

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie

Gerard de Nerval

亞格特里的王爵在荒廢的古塔裏

惹拉·德·耐爾伐

Et les fruits passeront la promesse de fleurs

Milherbe

這些果子超過那些花朵的企望

馬納博

Le fille de Minos et de Pasiphaë

Racine

那密諾斯和白瑟斐厄底女兒

拉 辛

要求讀者分析這些詩行的效用。他結論便說，這種效用是字句中音樂的效用，傳達一種「即興的顫動」或「暗示的幻術」這種東西引導我們回入自己的身中，回入「環繞我的心靈的非常溫熱裏，恰像一個永恆的重載。」關於這種東西，濟慈曾描寫過，而白瑞蒙却以之與祈禱的作用相合起來——「那嚴肅的隱避的地方，在那裏我們期待着，拜訪着一個超越人類的仙靈。」

把詩歌與祈禱證為是同一的東西，這種理論，本是白瑞蒙對於那次辯論的特別的貢獻。另外他又特別注意分析上面所引用的那些詩行所發生的效力。組成詩的價值的

東西，到底祇是字句中的音樂（它們實際的聲音）或是字句所暗示的意象（它們的表意）抑或是字句所表現的概念（它們的意義）？是否我們應當承認福羅貝爾的箴言，一行沒有意義的好詩，是較優於一行有一些意義而不很好的詩；其推論便是，不管組成詩歌的是什麼東西，但總不是由於它的意義組成的。假如這樣，我們又怎樣能的好詩的性質？

蘇堯在上面提說過的那本書中，把白瑞蒙的教義變成六個主要的觀念：

（一）每首詩中主要的詩的特質，是由於一種神祕而又一致的實體，顯現於詩中。

（二）把一首詩當作詩讀，若祇攪得其意義，那是不足夠的，並且常常是不必需的。有一種朦朧的魔力，是獨立存在於意義之外。

（三）詩是不能改變成合理的論文。詩是一種表現的方式，它是超越論文一切

的普通形式。

(四) 詩是一種音樂，但不僅是音樂，它作用起來，恰如一種潮流的指導，能傳達出靈魂親密的性質。

(五) 詩是一種咒語，它把靈魂的狀態不自覺的表現出來。詩人在未用觀念或情感表現自己以前，就在這種狀態裏。在詩中我們使混亂的經驗復活，這種經驗，對於明顯的意識是不相接近的。散文的語言把我們日常的活動力刺激，惹起，而達到頂點。詩歌的語言使它們安定，又趨向着把它們停止。

(六) 詩是一種神祕的幻術，與祈禱是聯合的。

簡潔與明白，本是法國批評常常固守的東西，而我們也承認的；可是在這裏我們却未見着半點。也許就因為這個理由，白瑞蒙的教義便惹起那樣的騷動。他的主要的對敵，是保爾蘇達 (Paul Souday)，一個十足的法國唯理主義與頑世派的作家。並且這也

發生趣味，梵樂希也出現在對立的壁壘中。對於白瑞蒙這是一件很沮喪的事體，使他給梵樂希一個徽號，叫作天生的詩人。因為若是真的有一個寫作純詩的詩人，那就是梵樂希，但是梵樂希寧願把詩比作下棋或是一個數學的問題，寧願把詩比作任何東西，但決不是幻術與祈禱。

唯理主義者也不否認那些詩行，如像「密羅斯與白瑟斐底女兒」有着過度的感人的力量。可是他們祇解說為母音與子音的響亮的諧音，在我們心中喚起一種可悅的情景。或者是那些詩行具有意義，而音樂却使意義更加擴大；或者是它們沒有意義，而那種效用祇是字句裏的音樂的效用。

許多英國詩就是這種樣式，白瑞蒙稱之為「純詩」（這個名詞實際是波特萊爾的）。白瑞蒙的六點觀念，若把莎氏比亞、黑瑞略（Herrick）、白痕斯（Burns）、雪萊、濟慈、與愛倫坡等的詩加以分析，則更容易證明，比起分析象徵主義者及其繼起者等等的詩。

實際白瑞蒙在討論的程序裏，很多都依據的是英國詩。在進一步討論這個問題以前，讓我們揀選一些英國詩行，與在那本「純詩」中所引用的詩行互相比較。

Childe Roland to the Dark Tower Came

王孫羅蘭來到了黑暗的古塔

The earth lay all Danae to the stars

大地把都納安排在衆星的環繞裏

In Xanadu did Kubla Khan

A stately pleasure-dome decree:

Where Alph, the sacred river ran

Through caverns measureless to man,

Down to the sunless sea.

忽必烈汗在上都

敕建了一座巍峨的庭宇：

那裏聖潔的河流，亞爾符，

經過無數深邃的山窟，

流到那踏無日光的大海。

Tyger, Tyger, burning bright

In the forest of night

猛虎，猛虎，火燄般的閃亮，

在深夜的叢莽。

No Spring, nor Summer Beauty hath such grace,

As I have seen in one Autumnal face.

春天和夏天的美，都沒有那樣的優雅，

像我在秋天的面容裏所瞧見的。

Deep in the shady sadness of a vale

Far sunken from the healthy breath of morn,

Far from the fery noon, and eve's one star,

Sat grey-haired Saturn, quiet as a stone,

Still as the silence round about his lair;

Forest on forest hung about his head

Like cloud on cloud. No stir of air was there,

Not so much life as on a summer's day

Robs not one light seed from the feather'd grass,

But where the dead leaf fell, there did it rest,

A stream went voiceless by, still deaden'd more

By reason of his fallen divinity

Spreading a shade: the Naiad 'mid, her reeds

Pressed her cold finger closer to her lips.....

深深地在山谷陰慘的地方，

離開康健的朝氣晨光，

離開炎熱的正午和黃昏的星芒，

白髮的長庚靜坐着像石頭一樣，

靜得像沉寂環繞着牧場，

環繞着他的頭兒，林莽蓋林莽，

恰像雲光蓋着雪光，沒有風動，

不像長夏的時日生命洶湧，

未從蓬勃的野草中劫去一粒芽種。

枯葉落在那裏，就在那裏停歇，

溪流經過，沒有一絲的聲息，

爲着下沉的命運，愈更死寂，

佈散着一個陰影。女神在蘆草間

又用冰冷的手指緊貼着唇邊……

The sun descending in the West,

The evening star doth shine;

The birds are silent in their nest

And I must seek for mine.

太陽在西方下降，

星兒在暮色裏閃亮；

鳥兒們靜息在巢中，

我必去尋找我的地方。

A widow bird sat mourning for her love

Upon a wintry bough;

The freezea wind crept on above,

The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,

No flower upon the ground,

And little motion in the air

Except the mill-wheel's sound.

爛鳥在寒冬的樹上，

悲泣着愛侶的死亡；

霜風從上面爬過，

下面又凍結着溪河。

空林中沒有樹葉，

沒有花落在地面，

空間也沒有什麼動盪，

除了那磨輪的聲響。

He is dead and gone, lady,

He is dead and gone;

At his head a grass-green turf,

At his heels a stone.

他是死了，走了，太太，

他是死了，走了；

頭上蓋着綠色的泥草，

腳邊擺着一塊石頭，

The still, sad music of humanity……

人類靈魂裏肅靜的悲慘的音樂。」

這裏我們有着各種不同的效力，但一切不成問題都是詩的。並且普通一般也都承認上面引用的詩中，比較「密諾絲與白瑟斐厄底女兒，」沒有一行是更缺乏內容，雖然

第三段的第一行與之十分相似。但這一切的詩行，在非常的明澈中，都有着詩的音樂；並且除了字句中的散文意義之外，都表現着一些東西。

這是毫無另外的困難，我主張詩的原素可以分爲三種。一個偉大詩人的目標（上等詩人與次等詩人是顯然有區別的）就是把三者都能結合在一首詩中。這三種原素，分爲聲音、意義和暗示。聲音是包括着一切純粹的音樂的性質，是由首辭的組合中發生出來，即是由子音與母音的聯合而發生出來的。依據理論而言——但祇依據理論而言，這種音樂便是詩歌唯一的目的，不過在這種情況下，我們又容易陷入有趣的笑話裏，恰像魯易士侃洛爾（Lewis Carroll）的韻文：

'Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths ontgrabe.....

史文朋 (Swinburne) 許多詩也與這樣毫無意義的韻文相差不多：

Ah sweet, and sweet again, and seven times sweet,

The paces and the pauses of thy feet!

Ah sweeter than all sleep or summer air,

The fallen fillets fragrant from thine hair!

呵，甜蜜，甜蜜，七倍的甜蜜，

你的脚步的移動與停止！

呵，比睡眠與夏天的空氣更加甜蜜，

那從你髮上墜下的芬芳的絲帶！

但在反對方面講，魯易士侃洛爾的韻文，其音樂的聲音，實在很帶着暗示注的。它雖是沒

有什麼意義但它給與人們一種感動。我們在史文朋的詩中，既感覺着許多音樂的愉快，那還須注意其他的東西麼？

這種反對的論調是很合式的，若是（我必須主張）這種音樂愉快的感覺，無另一種更高的官能聯合起來。在克律利己（Coleridge）的話中，這種更高的官能，便是一種「想像底能力」。

「音樂愉快的感覺，和產生這種感覺的力量，都是一種想像底能力。這種能力，把複雜的效用化爲一致，用一種主要的思想或情感限制一串思想的那種力量，都是可以培植的，可以改良的，但決不是可以學得的。因爲這種道理，所以詩人是天生的，不是造成的。」——（文學遺著）

我把克律利己的話更加延長，是因爲我相信這些話中包含着我們整個問題的鎖鑰。但是讓我們首先考察詩的其他兩種原素。

祇是意義，或者有意義而無其他的條件，那就不成其爲詩，這種理論，無需證明也是真確的。但是，有意義而缺少詩中的音樂原素，也就不能爲詩，這種理論是可靠的麼？我想這是不可靠的。本來這是用才智寫作的老問題，顯頓 (Dryden) 在他的「安娜斯米拉密里斯」的序言裏，就提出來討論過。

「一切詩的創作是——或者應當是——才智的。在詩人心中，才智或是才智的寫作（假如你們讓我用這一種學課式的區分法，）不是別的東西，那祇是作家的想像的能力。它像一條敏捷的獵犬，在記憶的場野上奔馳搜尋，直到把所尋獵的東西完全獲得而後止。或是不用比喻，這種想像的能力，在記憶裏搜尋它想表現的那些東西的種類和觀念。」

在這裏我無需把顯頓對於詩的才智的觀察與克律利已對於詩的音樂的觀察之相同之點再加以考察。兩者都以爲像是創作底力量，兩者都解說相像是把多數合而

爲一的官能。

把詩的意義的獨立性加以說明，是不很容易的。因爲常常有人主張，我們所討論的韻文，在他們看來，都祇是音樂，恰像其他的人們在錫廠中或水壓機裏，也覺得全是音樂。但我以爲在韻頓那幾行特別的詩中，都是沒有真的音樂愉快的感覺：祇是詩的性質存在於一種想像的才能裏——這一種官能他首先會給與批評的界說。

A milk white Hind, immortal and unchang'd,

Fed on the lawns and in the forest rang'd;

Without unspotted, innocent within,

She fear'd no danger for she knew no sin.

Yet had she oft been chas'd with horns and hounds

And scythian shafts; and many winged wounds

Aim'd at her heart; was often forc'd to fly,

And doom'd to death, though fated not to die.

(The Hind and the Panther)

一個乳白色的牝鹿，永生不變，

在牧場上吃草，在深林裏漫遊，

皮毛潔白，心靈天真，

她不怕危險，又不知罪惡。

但是常常被角犬追逐，

被羽箭射擊，許多飛刃

要刺殺她的心胸，她逼得飛逃，

像註定要死，縱然不會死亡。

(鹿與豹)

本來才智這個名詞，從顯頓以後，便減少了不少價值。並且在這裏也用不着十分考究。它所指的，是一種操縱觀念的能力，或如顯頓在別處所解說的，是「思想與言詞的適合」，換言之，是「思想與言詞對於主題巧妙的適合」。（顯頓的雙韻體的辯護。）這種思想與言詞適合的力量，也是想像力的一種界說。

在我看來，第三種原素——暗示，是包括所有一切的模糊的概念，而白瑞蒙則用一些浪漫的名詞，把它們包括起來，如「神祕」、「魔力」、「靈魂的親切的性質」、「幻術」等等。不過事實是這樣，要表達思想，言詞總不是十分確切的工具。我們有一些思想，比言語所能表現的，是更宏大，更模糊。文字是這一類思想的沉澱物，在其背後還剩下一種主要的本質。我們的理智力，對於實體，有着本能的了解。當我們了解以後，我們便竭力想把這種實體表現出來——這不是在情緒上對於實體表示屈服，這是頑固的和苦痛的掙扎，想把情緒的狀態確確切切地表現出來，這種情緒的狀態，就是我們對於實體的了解。

確確切切地把情緒表現出來，本是一切藝術的界說，我們在這裏也無須爭持。白瑞蒙所說的「咒語」，「不自覺地表現出靈魂的狀態，詩人在未用情感或思想表現自己以前，便在這種狀態中，」這一些東西到底確切指的是什麼，我却是全不知道。我覺得「靈魂的狀態」與直覺或本能的了解，可以相等。不管我們用什麼名詞，我們總不能否認那種狀態的實體。但是「不自覺地表現」在我看來，却是名詞中的一種矛盾。若以爲「咒語」指的祇是從情緒裏喚起的一種情緒的狀態，我覺得總不大確切。情緒不會被情緒表現；在這一方面，本有着靈魂（隨便你叫作什麼）的事體，情緒和狀態，在其他的方面，則有着象徵（即是字句）其本身便是客觀的事實。表現的過程，不論是詩的或不是詩的，總不是別的什麼，祇是把一種範疇轉變成另一種範疇。

這是一個基本的問題，比起浪漫主義與古典主義的區分更爲深奧。因爲一個作家對於自己主觀的（這就是浪漫的）反應或情感，可以抱着十分客觀的（這就是古典

的)態度。這簡直是藝術與非藝術的問題，或者是作家抑制着自己的表現的工具，或者是作家把自己委諸情感的汎流——咒語、召喚、模糊的幻想、與虛假的神祕等等。在前一種情形中，就是辛苦的努力，不斷的自己批評，與一個確定的理想。在後一種情形中，最好的就是一種靈感的狂熱，最壞的就是智力實際的分化。

把這一些已講明白了，把這種區分記在腦筋裏了，我們再來把詩中文字的功用，加以更仔細的考查。我已經說過，在觀念與表現二者之間，是有着一個罅穴。在散文的藝術裏（這是一個很有價值的區分），思想是正確的，表現是正確的，而兩者是一體的。在詩中，思想是情緒化的（我用這個成語，自己是完全知道它的矛盾），並且祇有一種嘗試與之相等。

沒有人主張，藝術客觀的象徵，與其所代表的情緒狀態是相合的，是同一的。一種真實的情緒，是一件唯一無二的事體。藝術就祇是這種事體的記述。但是藝術的標準，不是

在它能在我們心中引起一件惟一無二而又不能重複的事體的重現，或是在它能用各種代表的樣式激起情緒（如此，則死亡的消息，與凱旋歌和輓歌等引起心臟的顫動，都是藝術了）；藝術的標準，是在它能把情緒安靜，能從紊亂中創造和諧，能從醜惡與殘酷的人生裏，提出抽象的絕對的美底理想。

詩中思想與表現兩者間的罅隙，與白瑞蒙所加於藝術上的神祕的幻術，是不無關係。但詩中唯一的神祕，是存在於詩所竭力表現的實體的性質裏。在詩的本身裏，並沒有什麼神祕，恰像在相等於無限大的代數公式裏，也沒有什麼神祕。不過有時候詩中有着另外的特質，我們却用幻術這個名詞去形容它。那是言詞和組成言詞的聲音兩者所有的力量，有時候它喚起的意義，比起言詞本身所表現的更多。在這個詩行裏：

「王孫羅蘭來到了黑暗的古塔」

（我以為這一行詩，可以相等於「亞格特里的王爵在荒廢的古塔裏」）所有的豐富

的暗示性，都完全由於所有的象徵的暗示而來。「王孫羅蘭」與「黑暗的古塔」都是帶有很多浪漫聯想的名詞。於是我又引用一行丁尼生的詩，以表示希臘雙音。的效用，這與拉辛的詩行是相同的，並且對於拉辛也並不奇特。但是丁尼生詩行之驚人的效力，並不因為詩的聲音，那是因為詩中的密集的隱喻。「忽必烈汗」的第一行，更可與瑞森的诗行相比。兩者都有着異國名字的效力，這些名字，都暗示着另外的世界，另外的時代，和另外的文明，而這一些東西，我們事前就有着一種浪漫的概念。所以幻術是由我們情緒的無知而造成的，並不是字句本身中任何主要的詩的價值造成的。假如我們用下列的字句，代替我們所討論的詩行：

In Elveden did Duleep Singh

A stately pleasure dome decree.....

字黑白生在喀爾非登

瞻視着一座巍峨的廳宇……

這些文字的音樂價值，不是十分懸殊；可是它們祇表現出一種沒有浪漫色彩的事體，這就很能減少那種幻術的力量。

在勃雷克那一行有名的詩中，所有的效力，也都是由於隱喻，再加上猛虎二字所暗示的恐懼底一切模糊的聯想。約翰唐美麗的雙韻詩，也是密集的隱喻，與丁尼生的相同，所有的效力不能與隱喻的效力互相分開。「海帕里洋」(Hyperion)中的一些詩行，祇是一些隱喻的堆疊，並不是許多隱喻的密集；除了此點，也沒有其他的意義。我們最後引用的三段詩，就有各種不同的效用。勃雷克的詩，喚起一切黃昏的美麗，但它本身祇是一個簡單的陳述，並沒有特別的聲音或隱喻。(「巢窠」祇是一個比喻。)同樣雪萊的情詩與莎氏比亞的歌曲，也是簡單的敘述——沒有什麼隱喻或非常的音樂的愉快。在這三個例子中，詩的效力，都是可見的表象的效力，都是天生的想像的效力，直覺地選出

一片景色中主要的幾點，而這幾點在情緒的意義上，是有着引起整個實體的能力。對於可見的表象，字句祇是一種工具；詩是不在音樂的愉快裏，它是在眼睛的歡樂中——不是塑形藝術直接的目力的歡樂，而是「心眼」的歡樂。

若是把這一些評語集合起來，我們就會感覺詩的特殊的原素（聲音，意義，與暗示）都可加以客觀的分析。不用什麼神祕或幻術等等名詞，也可解釋清楚。但是創生這些原素的力量，與結合這些原素的力量——即是說，使文字與思想發生關係的力量，都是想像的能力。詩的一切神祕與幻術，都可以用一個名詞表示，即是想像。並且我不覺得有什麼更好的理由，使用白瑞蒙的那一類浪漫詞句來代替這個名詞。

同時我們必須承認，關於想像作用的過程，我們還沒有合理的解釋。亞里士多德所給的界說，克律利已曾加以擴張，可說是我們對於想像最好的分析了。但祇是說想像是一種能力，在不同中看出相同；或是一種力量，把多數合而為一——這一類的界說，總是

還未十分透闢。它們都是一些很明白的敘述，但祇敘述了想像過程的結果，而過程本身，却仍是一種神祕。爲什麼一個特別的人——詩人——具有這種特殊的能力，什麼潛力賦與他這種能力，並且在那種特殊的環境中，這種能力發生作用？老實說，我們檢直一點也不知道。我們過了一個時代又一個時代，祇是反覆說着那句頹喪的古話——詩人是生成的，不是造成的。

詩的真正不可思議之處，是在許多互相矛盾的東西皆集合起來，把它組成一個天才，必是無微不入，同時又必是健全着實。在表現裏必是細微，同時又必是有力。一首真正的詩，其結構與組織必定有一些東西是高貴的，同時是公正的；是驚人的，同時是悅意的。心靈裏必有很大的激動以便發明，又必有很大的沉靜以便批判和改正。在同一的樹上，並且在同一的時間，必須有花，又必須有果。

——完——

「純詩」不是限於一個時代的東西，雖然這個名詞和理論之創製與成立不過是近十

幾年的事。能夠了解這種理論，可以說對於一般的詩歌的理論參透過半了。雷達 (Herbert Read) 這篇文章對於純詩的理論和歷史都有很好的敘述與討論，是他的「英國詩歌面面觀」The Phases of English Poetry 書中的一章。

純詩

關於「純詩」(Pure Poetry)底本質，布勒蒙神父 (Abbé Henri Bremond) 在「法蘭西學院」(French Academy)會給過一篇短的精彩演講，當時在法國引起了激烈有勁的論戰。可是在這個國家，這種論戰是不必一定有的，並且我們希望是不需要的。因為在法蘭西學院底四十位會員中，這位最近的而且是相當特出的會員發表出這麼多的邪說怪論，他談論英國的詩人而對於純真的智識十分熟諳，他緊記着拉榜 (Rabrin) 神父底一些精妙的定義，他在詩歌的經驗和玄祕的經驗兩者之間創出一種親緣，他最後把比德 (Walter Pater) 底有名的格言重行提倡。像這一切，實際上是不會不使人惱怒的。在那最後的一段中，有很多東西使已往的不朽的人們在陰暗中驚悸戰慄。他說，詩歌底魔力是

「沉思的魔力，像玄祕派的人們所說的一樣，它引導我們到一種靜寂的境界，在這種境界中，我們聽命於（但是自動地）一種比較我們更偉大更高尚的神靈。散文是像一種活動而飄浮的燐光，它吸引着我們離開自己。詩歌乃是一種內心底召喚，一種混合的勢力，渥茲華斯（Wordsworth）這樣說過。濟慈（Keats）說，「詩歌是一種聖潔的熱情，環繞着我的心，好像一種永恆底負載。」除了那些莊嚴的地方，這種力量把我們推動到那裏去呢？在那些莊嚴的地方，一種超人的神靈是在等待我們，召喚我們的。若我們相信比德，那麼，一切藝術都企望達到音樂底境地。可是不然，一切藝術，各個憑藉着適合於它本身的有魔力的工具——文字，音符，顏色，線條——都企望達到祈禱底境地。」

在這個國家，我們沒有「學院」可以震駭，沒有唯理傳統可以觸犯，那麼，這樣的一種陳述也許不會惹起嚴重的注意，並且決定不會遭到嚴重的仇視。對於我們的宗教傳統以

及我們的詩歌傳統，這個陳述都是契合的。但在法國，一方面它引起了反對牧師的恐懼，另一方面它（更合理地）引起了一種很幽默的猜疑：「幣重言甘，是誘我也。」處在批評底兩種狂風之間，這個論戰便被扇動而成爲一般火鏢。

布勒蒙乃是一個巧妙的作家；我們自己要把他所說的東西了解清楚，這是不很容易的；因爲他的結論有一點兒模糊不清。在這結論裏，他明白地談到詩歌在讀者身上的效用，並且他又說「純詩」在很諧和的心靈中會引起一種境界，這種境界是相同於靜寂而玄祕的沉思底境界，靜寂而玄祕的沉思乃是祈禱之最高的形式。這與他在別的地方的陳述是不相等的。他在別的地方說，詩人所有的詩歌底創作乃是由那樣的愉快狀態中起點的，但是布勒蒙把這兩種見地都保持着。在詩人心中，有着一種玄祕的或半玄祕的境界；藉着文字底魔力，這種境界直接地傳達給讀者。「純詩」（設若我們正確地了解了布勒蒙）乃是給與或實施這種傳達的文字。不幸得很，布勒蒙把他的議論與他

的同院的會員梵樂希 (M. Paul Valéry) 底議論連在一起，梵樂希底議論是屬於另外一種不同的「純詩」的，那種「純詩」是由馬拉梅 (Maillarmé) 而來的。按照那種「純詩」的意思，純粹的詩人是在完全不顧題目，祇是自覺地和特意地創造一種文字底音樂調子，這種調子是能給人以愉快的。依照這種意思，詩歌之「純粹」是在它與題目絕對獨立；「純詩」不過是文詞的音樂而已。這種概念，除了梵樂希底真正的前輩愛倫坡 (Allan Poe) 以外，在英國還不會有人注意過，這種概念與布勒蒙底概念沒有必然的關聯。這真是一件憾事，布勒蒙不會把這兩者區分清楚。

布勒蒙底見地有一點兒朦朧不清，不僅是由於他引用梵樂希底很確定而又很不同的「純詩」理論，並且又由於他信奉的天主教教義。他對於詩歌的欣賞，是那樣深切劇烈，所以他免不掉要把詩人表現為一個基督教的玄祕者，是一個在危急的瞬間走錯了道路的人。在他看來，詩人不把自己委身於與上帝互相感通而有的靜寂的極樂，却被

表現底魔鬼誘引着把不可吐露的東西吐露出來。人們可以指出（布勒蒙自己也稍爲這樣表示）大多數基督教的玄祕者都被同樣的魔鬼苦惱着，被它引誘而吐露一切，不過吐露的不常是詩歌罷了。因此，詩人如果是因了表現而失敗的玄祕者，那麼大多數的玄祕者也是這樣。結果，玄祕者有時候把自己的厚福浪費在冗長的話語中，詩人則從自己的厚福中顯示出美麗底事物以及永久的快樂。換言之，使用「繁重言甘，是誘我也。」這種態度以對付布勒蒙底理論，在詩人是不適當的，而在天主教徒則是適當的。

但是，這不過祇是一些結論罷了，假若這種理論被人接受。首先，這需要一種更仔細的考察。那個議論，布勒蒙主要依據着以創立玄祕的經驗與詩歌的經驗兩者間的關係的，乃是一個衆人熟知的議論，卽是，一行真正的詩歌所有的概念的或理智的內容，對於它的詩的特質，並不十分重要。布勒蒙更進一步宣稱，概念的內容對於詩的特質是絕對無關的。濟慈會把 *A thing of beauty is a constant joy* 改成 *Endymion* 那

首詩之第一行，雖然這也許是一種傳聞，但這是很有名的，布勒蒙便把這個作爲例子。這兩行詩底概念的內容幾乎是不能區別的；可是一行是詩，而其他的一行則不是詩。使用布勒蒙常用的比喻，一行可以通過一種熱流，而其他的一行則沒有什麼傳達。因此，我們必須決定兩件事情：第一，詩歌乃是一些文字，憑藉着它們，可以從詩人那裏傳達一些東西給與讀者。第二，所傳達的這些東西，並不僅祇是一個觀念或一個思想。那麼，是什麼呢？託爾斯泰（Tolstoy）說是「一種情感」，克羅茲（Signor Croce）說是「一種直覺」，布勒蒙說是一種不完全的玄祕的經驗。懷梯黑教授（Prof. Whitehead）（設若我們正確地了解了牠）說是一點具體而真實的原始經驗。自然，還有無數其他的解答，以及無數細微的區分。

我們最應該弄明白的，乃是這個問題對於詩歌並不特別，若按照詩歌這個名詞之一般意義而言。它不過是屬於「風格底感力」的問題，風格底感力，安諾德宣稱是能在

讀者心中創造出幻象，理解，和品德的。假若布勒蒙不會被那特別的想像所迷住（這是他對於這個問題的研究所顯出的），設若他依據這個問題之全盤的普遍性去處置它，如像處置創造的風格所有的難解之事一樣，則他曾轉到自己國家中的散文作家那裏去求得一些沒有那樣動靜無常和令人駭異的啓示。施堂達（Stendhal）底明白的格言可以警告他不宜太過於敏捷，過於託爾斯泰式的，去否認這種說法，否認詩歌中之思想原素不僅是純詩底一種偶然的附帶物。施堂達說：「風格乃是這樣：給一定的思想加上適當的情境以產生這個思想應當產生的效用。」不論這句格言之範圍如何，它總比較直接的玄妙理論把過程底本質弄明白了些，這種過程是濟慈依據着把 *A thing of beauty is constant joy* 改成 *A thing of beauty is a joy for ever* 的。在這兩個詩行中，思想是同樣的，但是在第二詩行中，文字底和諧（思想被表現在裏面）使思想能產生它的完全的真正的效用。在施堂達底解說裏，有一些困難是我們必定遇着的：

但是比較任何理論祇傾向於把詩歌中的思想原素看作與詩歌完全無關，這種解說是愈更注意事實的。

我們必須注意，勿大過於拘泥這個解說；並且我們必須記着，在施堂達底辭彙中，思想這個名詞不僅是指邏輯的概念或各別的概念，它還指許多別的東西。我們又必須知道，詩歌中的可以區分的思想底數量有着無限的變化。濟慈底詩行乃是積極的格言，但却不是表意的；就是莎氏比亞底這一行詩。

After life's fitful fever he sleeps well

(大意)

在生命底間或的狂熱後，他又酣睡着

帶有不可捉摸的思想內容，也不是表意的。不過使用一種色度，它使我們更接近施堂達底主要的意義。每種思想，至少是在詩歌範圍內的那些思想，有着它的情感的背景或範

圍。沒有情感背景的思想根本是與詩歌背馳的。有些思想對於一個人彷彿沒有情感背景，但對於另外一個人則有很大的情感背景，例如，極慾派的玄學之於魯克雷退斯（Lucretius），以地球爲中心的天文學之於但丁。因此，思想所應當產生的完全效用，並不是絕對的，這乃是指思想在詩人心中所產生的效用，以及依據詩人底觀點，這個思想應當在讀者心中產生的效用。因此，詩歌乃是一些文字，把一種思想以及這種所激起的情感背景從詩人心中傳達到讀者心中。

我們可以向前更進一步。這是很明顯的，思想與其情感背景乃時彼此不能分開的：因爲情感背景祇是在思想的時候所發生的東西，我們甚至於可以說，乃是實際地思想到思想。真確的，比較一個單獨而完全的心靈動作所有的可以區分的各方面，思想以及情感背景並不是更特殊各別的東西。事實上，這是極端危險的，若說思想是在情感背景之前。所謂什麼前後，那祇是邏輯的，而不是事實上如此的。按照事實講，我們很有理由相

信，在許多偉大詩人底活動中，情感背景實際上是在思想之前，彷彿思想乃是一種情感空氣之凝結。依據這種研究，我們可以保留布勒蒙這個比喻「經過的熱流」裏面所有的真理，而避免他那種不成熟與危險地區分出詩歌中的思想與特殊的屬於詩的東西。我們沒有這種幻想，以為我們把一切都解說了；我們不過祇是防備着不要有一種錯誤的簡單的區別。不顧我們的警告，布勒蒙會把那在蒲魯斯特 (Marcel Proust) 和他自己看來很稀貴的一個詩行再行引證出來。

La fille ds Minos et de Pasiphaë

(大意)

那密諾斯和白瑟斐厄底女兒

並且再次否認這一個詩行包含着任何思想。對於這一點我們必須答覆，我們以為這樣絕對地否認思想在事實上是靠不住的。這一個詩行祇是一種咒語，不是其他別的東西。

比起

Josted in Aspramont, or Montalban

(大意)

在阿斯拔拉蒙或蒙塔爾龐交戰

在這兩個詩行中，都有着一種顯然的特質底區分——在這兩個詩行中，都有豐富而稀罕的異國情調；在瑞森 (Racine) 底那個詩行中，有一種柔和的倦怠的音調，在密爾頓底那行詩中，有一種瑯璫的雄武的音調。對於這樣一種特質底區分，若是否認使用思想這個名詞，便會把我們差不多整個的心靈活動降落為祇是感覺，或把它（這是不必需的）和十分未必能的舉動（高升為那與不能言喻的東西的玄祕的感通。我想這畢竟是更適合而更能令人信服的，若承認詩歌中的心靈動作之範圍沒有界限，並且能區分的思想原素可以從一種無所不包的命題——「我們乃是這樣的東西，像組成夢的一

樣——變化到一種物質的，或精神的，或兩者的特質之最細微的了解——「灰色杜鵑底簡單歌曲。」最主要的，乃是「思想」應當是詩人心中的情感背景之固有的一部分，並且一種相當的情感背景應當在我們心中被激動起來。

詩歌中有着很多的玄祕性，却未把詩歌變成玄祕的東西。也許我們可以更進一步，主張詩人乃是那一種人，在其心中，他的大部分「思想」（依上面講過的廣義而言）是與生動的情感背景一齊出現的。這大致是真的，甚至於在普通人們底心靈活動中，思想常被這樣的情感背景伴隨着，不過他們把它忽視了罷了。他們有着最好的理由忽視它的，因為他們沒有工具把兩者區分出來，反之，詩人在開始便有這樣的一種工具，詩人有着文字。詩人心中的文字，一部分是由情感背景發生的，一部分是特意用來傳達這情感背景的。把文字同着思想和情感背景兩者（這兩者是屬於同一經驗的）之整個心靈經驗相配合，乃是特殊的詩的動作。設若一個人遇着蒲羅斯伯諾（Prospero）底思

想（我們須記住這種思想是當一個人頭腦昏亂，心靈跳動的時候來到的，）他會竭力想法去記住它。可是他不能把它記住。他會說：「一種非常的思想來到我面前。我們好像夢一樣。」於是他會猶豫，知道他洩漏了自己的思想，並且他會深思似的加上一句：「但是很美麗的。」無疑的，那也是很美麗的；不過美麗便永遠地消失了。因為美麗不是在思想之中，而是在把思想以及思想之情感背景一齊想到的當中；美麗是在這當中發生的，並且是這種情形之完成。爲着要使美麗免掉消滅的危險，祇是表現思想是不必要的，必要的乃是把全盤心靈經驗（思想以及情感背景）固定在文字之中：

We are such stuff

As dreams are made on; and little life

Is rounded with a sleep.

（大意）

我們乃是這樣的東西

好像組成夢的一樣；我們小小的生命

是被睡夢環繞着。

把全盤心靈經驗能夠這樣傳達出來，這種工具，若是加以探究，乃是令人神往的事體，雖然也許是沒有什麼益處。在這一點上，我們彷彿達到了一個根本的問題。我們達到這個問題，完全不顧布勒蒙底天主教義之魔力，也并未藉助於玄秘主義。我們完全沒有神力的幫助，不論是從外部來的或山內心起的。有一些詩人會想到上帝——或者他們會體驗到「他」——但是其他的一些詩人既不會想到，亦不體驗到。不過他們都是詩人，若是他們都有那種力量能把文字與全盤心靈經驗配合起來在讀者心中激起同樣的經驗。祇單獨憑藉着這種力量，他們便是「純粹的詩人」，而他們的文字便是「純詩」。他們是否是偉大的詩人，這乃是一個完全不同的問題，這全看他們傳達給我們的全盤心

靈經驗所有的價值而定。但是我們可以這樣說：這是不可能的，一個「純粹的詩人」會是一個不好的詩人，我們應當決定的問題，祇是在看他的好底程度如何。根本上講，他必定是好的。

我會竭力主張，詩歌不是像有一些人（用意是對的）所主張的一樣，祇是情緒（這可說是純粹的感覺）底傳達，或祇是思想底傳達。詩歌乃是一種整個經驗底傳達。不管我們（因為自己是道學的人們）是否贊成那傳達出來的經驗，但是這對於我們，總是一種召喚。我們記住了我們以前不能記住的東西，我們經驗到我們以前不能經驗到的東西，因為我們那時候不能夠把它區別得出來。總之，這使我們與另外更有才能的人直接而又完全地相互感通。他的思想便是我們的思想，他的方法便是我們的方法，雖然這祇是暫時的現象。在主要的一點上講，在他所以為詩人這主要的一點上講，他的方法較優於我們的方法，因為他完全覺識到他的經驗，完全抓有着他的經驗。因為是詩人，他不

把經驗加以抽象化或加以毀損。不論他的思想是我們通常所謂的思想，或是我們通常所謂的知覺，他總是在它整個實際活動中把它抓有着，決不是一種模糊的概略或輪廓。它是很豐富的，有着本身的情感的血與肉。它乃是熱忱的經驗。進一步講，彷彿可以說這是一種顯然的誤用名稱，若是叫這種經驗（詩人所具有而傳達的）爲情緒的經驗或理智的經驗。這兩個名稱中，任何一個都包含着經驗本身之一種積極的貧乏化。它既不是這個，也不是那個，並且也不是兩者一起。它本身是一種唯一無二的東西，我們不能把它分開，猶如我們不能分開一個活人之肉體與靈魂。詩的經驗中的一致，是與活人底肉體與靈魂之一致相類似的。

所以詩歌對於人類的主要的好處，乃是在感覺諧合的人們底心中重行創出心靈經驗之原有的一致，這種東西，人們在平常時候是不會有的。像慈善底性質一樣，它「不是扭歪的，它使給與的人和接受的人都同樣幸福。」所以纔有（並不是從任何模

糊可疑的地方)布勒蒙所說的那種「沉思的魔力,在其中我們祇是聽命。」當他加上「自動地,」我們是會同意的;但他再加上「一種比較我們更偉大更高上的神靈,」我們便不勝惋惜,搖首否認。那比較我們自己更偉大更高上的神靈便祇是詩人,他把自己內心經驗底一致傳達給我們。因為這樣做,並且因為是這樣做的主要條件,他在我們心中暫時創出一種心靈經驗底一致。這種心靈經驗不可沒收地是我們自己的。所以纔有那種奇怪的詩的經驗底註釋,如像濟慈和託爾斯泰那樣不同的天才所主張的,以為「它應當是我們自己最高思想底文詞,並且來到我們面前差不多猶如一種記憶一樣。」依據簡單的事實,它之來到我們面前不是差不多像一種記憶一樣,而是完全像一種記憶一樣。在詩的經驗接觸我們的時候,我們變為與我們自己一樣的東西以及與我們不一樣的東西——即是完全的整體。理智與情感,意志與精神,在我們心中又恢復到它們所失掉的一致。

假如「純詩」僅是一些文句，把一種經驗之有機的整體傳達給我們，或是在我們心中激起一種經驗之有機的整體，那麼它仍然必須站在最後的評判之前。由於純詩，我們便能夠獲得一種完整的心靈經驗，並且因為是這種獲得之必然的條件，我們能夠再次體驗到它。這種情形乃是一種沒有疑義的好處。我們獲得一種積極的豐富與完全；設若這句習語沒有累載着神學和玄學的責任（或者「服役」是更適當的名詞），我們可以說，我們至少被弄來與我們的靈魂互相接觸，即使不會把它佔有。避免這些神學與玄學的責任，我們樂於主張說是一種思想與情感底暫時的合一。對於我們尋常的必然的心靈分裂，這常常是愉快的，仁慈的，不過人生底一些問題仍然存在着。一些崇高的玄想面對着嚴肅的靈魂；雖然它可以能從任何實在的經驗（由於詩歌而接受獲得的）之完全裏抓着一些關於最終學識的推測，它却不能滿足於一種經驗，比較它自身本來可以獲得的經驗更少的。它自己的崇高的玄想，它自己的道德的眩惑，在一種適合於它

自己的能力。詩的經驗中，必定有着地位。那些「關於自然和人生的思想。」如安諾德所熱忱乞願的事實上對於詩人是很需要的，詩人將得到他的報酬，不僅是屬於詩的「純粹」的，並且是屬於詩的「偉大」的。但是在我們這方面講，我們必須記着，依據知覺的經驗之簡單的水準，在純詩裏已隱含着一種關於自然和人生的思想，它是很含蓄的並且是不可捉摸的。因為它向我們保證，一種簡單的知覺底動作會立刻是終結的和令人滿意的，若是我們能把這種知覺底動作在純正的完整狀態中執握着，如像詩人爲我們執握着的一樣。爲着它本身生存底條件，它使我們事實上與「本質相通。」當我們享受它的時候，除了這一點，我們不能再有其他的。要求。不管我們的良知使我們對於詩歌有着如何極端的要求。我們不可忘記，純詩之最簡單的片斷都有着它本身的玄學的和道德的終結。雖然它不能包含着我們最崇高的思想，但是它包含着我們最純粹的思想：純粹乃是一種終結的範疇。然而，我們總是人，我們要求於詩歌（若是偉大的詩歌）

的思想，不僅祇是純粹的，還須是崇高的。詩人是抱着我們同樣的熱情的，所以他向他自己也要求崇高的思想。有時候崇高的思維是不適合於他的；我們覺得自己比較他還思想得更好一些，他不是一個我們的偉大的詩人。有時候他的崇高的思想與我們的崇高的思想很奇怪地同在一點上；因為他使我們能夠把我們自己的思想把有着，不是像我們平常那樣在界說之機械的冷酷中和不可界說的東西之四週的模糊中，而是在它們與整個活動之熱烈的密接中，所以他是我們的一個偉大的詩人。除了這一點，他不比任何入更能爲我們作其他的事情。即使能作其他的事情，也是我們不能接受的。

但是我們自己還須戒備。詩歌中的崇高的思想，祇能由詩歌裏可以經驗得到。我們不應當到詩人面前說：「這些是崇高的真實的思想：你必須思想這些。」這樣一做，我們便像許多思維很高的批評家一樣，會犯了柏拉圖底錯誤，沒有詩人那種對於自己的動作的覺識。我們必須記着，我們可以不必知道什麼是崇高的真實的思想，詩人必定會把

這一點昭示給我們的。關於人生無謂這種思想，誰能說它是否真實的呢？這種思想，心靈
適合的人必不以爲它是真實的；但是，當他聽到馬克白斯 (Macbeth) 這樣講：

To-morrow and to-morrow, and to-morrow,

Creeps in this petty pace from day to day,

To the last syllable of recorded time

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle!

Life's but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more; it is a tale

Told by an idiot full of sound and fury,

Signifying nothing;

(大意)

明朝，明朝，又明朝，

用着這細小的脚步，一天一天地

爬到那時間記載底最後的一段；

我們一切的昨日都引導着愚人走向

塵沙裏的死亡。熄了罷，熄了罷，短促的燭光！

人生祇是一個活動的黑影，一個可憐的戲子，

高視闊步，在劇台上消耗他的時光，

接着便不再被人聽到。人生乃是一個

癡人訴說的故事，充滿着聲音與憤怒，

毫無有什麼意義。

便有一些改變了。彷彿甚至於在一種最後的絕望中，還有着夢想不到的財富；一種光榮佈散在走向塵沙中死亡的道路上。這種絕望不是使人絕望的，因為它是完整的。詩人精神底動作震動了詩人底心。

談到這裏，我們也許涉及詩歌的所有的崇高思想之奧妙的本質。那些精神底動作必定會把心震動的。設若我們自己的崇高的思想能震動我們的心，那麼我們就好了；因為我們雖然沒有能力把它們表現出來，但我們在精神上已是詩人了。我們用自己整個人格去探索人生，我們把思想接受到自己心靈深處，或從心靈深處把它們推動出來。除了這點，我們還可以並且能夠對於詩歌要求另外的東西。我們要求詩歌之崇高的思想不應當祇是震動我們的心，還應當安靜我們的心。在偉大詩人中，哪一個在這方面對於我們是最親切地成功，這全看我們的精神和心靈狀態如何。許多人們有着這樣的稟賦；

宗教對於他們是不足夠的。詩歌對於他們，纔是一種宗教。像這樣的人會在但丁底這便詩行「上帝底意志是我們的和平」裏面找着一種終結，一種完全的滿足。這種完全的滿足，他在

Man must endure

Their going hence even as their coming hither:

Ripeness is all.

(大意)

人們必須忍受着

離開這個世界，恰像自己走來一樣：

成熟便是一切。

裏面是不會找着的。另外的人，性情比較不近於基督教底玄祕的，則在莎氏比亞底這些

詩行中會找着這種平靜。還有另外的人則覺得兩者在效能上都是相等的，並且相信靈魂底動作，心靈對於精神底崇高思想的親切的屈服，在兩者裏面都是不能區分的。不論我們屬於那一種教派，我們將堅持主張，這些無上的幸福祇是屬於那些詩人，他們曾經長久地和深刻地思考過人生必然的玄祕，並且因為事實上是詩人，他們曾經拒絕那一種使自己人格還剩餘一部分對於問題未曾反應的答覆。

對於這樣的人們，人類所負的恩債是不能考計的。在一切其他的人們之上，他們使人類底靈魂永遠活着；他們不向我們訴說靈魂的幸福，他們祇憑藉我們粗糙的原素在我們心中創造出靈魂的幸福。基督教本身之能活着（不論它可憑藉什麼方法而生存）乃是由於耶穌所有的詩歌底魔力。但丁底那個有魔力的詩行是直接由他的崇高的詩歌裏領會到的。莎氏比亞對於它也不少反應。試看莎氏比亞文字中的毫不含糊的特質，不論在什麼時候祇要他的詩歌甚至側面涉及耶穌或基督教。這祇是因為基督教底精

華乃是一種純粹的和在道德上偉大的詩的本質之表現；並且在這種秩序中，相似的東西必須與相似的東西調合起來。所謂莎氏比亞是一個基督教教徒，這祇是說詩人是一個玄祕者。但是莎氏比亞是信奉宗教的，如像一切偉大的詩人必須是信奉宗教的一樣。因為崇高的詩歌與崇高的宗教主要都是在一點上，即是兩者都要求一個人不僅要思想到思想，並且要感覺到思想；即是一個人底最高的心靈動作必定是用他的心，用他的精神，用他的靈魂而完成的。

墨雷 (J. M. Murry) 這篇文章，偏重於純詩之理論的探討，與前篇並非重複。雖然他的解釋看起來彷彿不甚新奇，可是有他自己獨到的見地。這是讀者不容忽視的。此文見於他的論文集『心國』 Countries of the Mind 第二卷裏。

在過去的四十年間，一種疑惑在普通的心中完全消逝了。古來想把「圓」化爲「方」的那種企圖，已明白宣言爲不可能的幻夢了。很幸福的是那些幾何學家，他們在時間的進展中解除了他們的系統底濛翳；至於詩人們則沒有那樣幸福了，他們還未確信用詩的形式來表現一切思想是一件不可能的事體。

因爲我們創造出一種和諧而又不易忘去的詞藻，常常所依據的過程必是十分祕密而又異常複雜，所以對於哲理、科學、歷史、政治、道德、辯論，以及一切普通的散文底題目不能使用詩的形式的那種說法，我們仍然可以——並且常常可以——表示懷疑。這可說僅僅是一種才能底問題，並沒有什麼絕對禁止的規律。記述、概論、智識、辯論，具有道德性的軼事——這一切關於理智的事體，在時代底進展中有時候是束縛於音韻底桎梏

裏，並且在一些奇異或神祕的情況下是被藝術克制着。

詩歌底本來的目的或達此目的的方法從來並未解釋明白。了解者既保守沉默，無知者則大吹自己的理論。所以關於這些問題的明晰的見解仍是屬於個人的，這些意見底最大的矛盾也被首肯，並且每種意見都被顯著的例子與很難爭辯的試驗所支持。

因為這種不能確定的關係，所以關於各種題材的詩歌底創作，一直繼續地傳到了現在。一個人甚至於可以說，從來一切韻文作品裏最偉大的與最值人讚頌的東西都是屬於教訓的或歷史的一類。「宇宙論」*De Rerum Natura*「農家詩」*Georgics*，「愛里達」*Aeneid*，「神曲」*The Divine Comedy*「世紀傳奇」*Les legends des Siecles*……都是從那可以用最平淡的散文表現的一些觀念中得到它們部分的内容與部分的興趣。它們都可以用散文翻譯出來而完全不丢掉本來的意義。

這祇是期望着的，一個時期必會到來；那時候屬於這一類的巨大的系統必讓專門

的事業所代替。因爲一個人誦讀這些作品可以使用幾種不同的方法，並且每種方法與其他的各種又完全無關；他又可以把它們分成幾段使我們特別注意。所以這多數的讀法有一天會發生實際上工作的區分。就是在這樣的情形下，一種對於既定的實體的思考，在時間底進程中，會產生出各種不同的科學。

最後，到了十九世紀中葉，法國文學中就呈出一種偉大的企圖，想把詩歌底實質與其他東西底實質確定分開而使之孑然獨立。這種像化學般的對於純詩底製作，曾經愛倫坡（Allan Poe）很確切地首先開創而又介紹出來。所以這就不足驚奇了，我們看見波特萊爾（Baudelaire）開始爭扎以求達到那種須要自我滿足的完美。

另外的一種改革也是屬於波特萊爾。他在我們的詩人中算是第一個感受音樂底影響的；他向它祈求，向它詢問各個問題。由白爾略時（Berlioz）與瓦格納爾（Wagner），浪漫的音樂便影響到文學，並且這種影響十分巨大。音樂底成功是不難解說的：因爲我

們注意到時代風尚中的那種粗暴，以及浪漫的誇大、悲傷、豪華、或純潔，若是被翻譯成語言，則沒有不成爲可笑的資料並包含着許多荒謬的東西。這種毀敗底成分在音樂中比在詩歌中是很不容易感覺到的。這也許由於音樂本身帶着一種生命，它用物理的定律加諸我們；至於文學傑作則要求我們把這種生命賦諸它們。

不管情形怎樣，這個時期却到來了，詩歌在那音樂隊底力量與奇妙之前，感覺着自己孱弱而衰頹了。甚至於聽到騷俄（Hugo）底最豐富最鳴響的詩歌，我們也感覺不到那些極度的幻像，那些顫慄，那些狂喜，以及在類似理智的次序中的那些虛假的解說，那些特殊的思想底方式，那些虛構的數學的意義。這一些東西都是交響樂所發出的，暗示的，或嘶吼出來的；都是它弄得來微弱到沉寂一般，或是用一根絃索使之完全消滅，以致給與我們一種非常的全能底印像與一種非常的虛假底印像。自從世界和語言發生以來，詩人們所接受的永恆底期望，或他們自古以來對於琴管之所有權，或他們對於自己

特殊天才的置信，或他們要求在宇宙中應當佔有的最高的地位，總而言之，即是詩人們底財富與驕產，似乎未曾這樣確切地感受威脅。他們走出了音樂會，完全被情感壓服了，或完全被炫惑了。好像被一個丑角帶上了第七層天，他們達到那最高的峯頂，祇能對於在想像中可能而實際上却不可能的一切事物，或簡直就不能模擬的一切奇蹟，有着光明的觀照。並且當着這些迫切的快樂變得愈更銳利，愈更確切，他們的驕傲底苦痛便愈更直接，其損失亦愈更不可挽救。

* * *

驕傲能給與他們一種教訓；對於富有智力的人們，它是一種急切需要的東西。依照每個人底天性而言，驕傲能喚起一種鬭爭（一種非常的智力的鬭爭）底精神。一切關於作詩的藝術底方法，一切修詞學與韻律底技巧，都會回憶起來，許多的發明也被召喚而出現於自我的強意識之前。

象徵主義這種運動，很可以由其企圖而簡單地解說明白。這種企圖對於好幾種詩人都是共同的，雖然他們偶然間是彼此仇視的。這種企圖即是從音樂中重行獲取詩人們本有的一切。這種運動底祕密便在這點，並無其他的東西。祇要把這種原理認識清楚了，那種使它受攻擊的奇怪與晦澀的地方，那種與英吉利、斯拉夫、日耳曼文學顯然發生的過於親切的關係，那種沒有秩序的章句，不規則的音節，奇異的字彙，連續的隱喻……都能十分容易地推測出來。凡是證明過這種試驗的人，或是從事過這種試驗的人，把一切的責任都放在「象徵」這個可憐的名詞上，那是毫無用處的。因為這個名詞包含着我們所企望的一切；若有人把他自己的一切企望加於其上，他就能在那裏重行發現他所企望的一切。不過我們被音樂滋養，我們文學的心靈也可夢想着由字句中獲得同樣的效用，像那純粹的聽的東西在我們神經系統上所發生的一樣。我們之中有些人愛慕

瓦格納爾 (Wagner) 其他的則喜歡雪曼 (Schumann)。我似乎應當相反地說我們恨瓦格納爾或不喜歡雪曼。但是當興趣升到最熱烈的程度，這兩種情緒是不能區分的。

要把那個時期底一切趨勢完全列出而加以解明，那是需要一種系統的論文。在那樣短促的時期中，對於純美 (Pure Beauty) 底問題，從前則少有比較更多的熱忱，勇氣，與學問；從前少有比較更深的學理的探討，更多的相互的辯論，與更虔誠的注意。我們可說這個問題在各方面都遭受着攻擊。本來語言是最複雜的媒介物，它的多種的性質，可以接受各種各類的試驗。有些人保存着法國詩底傳統的形式，他們研究多樣除去一切格言，倫理，以及不自然的確切；他們的詩歌差不多是從音樂不能表現的那些理智的成分裏清滌出來的。其他的人則在一切東西之上加上無限的意義，而這些無限的意義都預含着深奧隱祕的玄學。他們詩中的一切方式是很含糊的，可悅的。他們的迷人的公園與幻變的森林裏都充滿着一種純粹想像的動物。每種東西都是幻像，沒有一種僅僅

是真實存在着。在那些明鏡一般炫目的王國中，每一個東西都在思想，或至少每個東西都似乎可以思想……另外則有少數的這一類的幻術者更加固執，更加好辯，他們都攻擊舊有的一切詩律。對於有一些在這樣試驗中的人，聽覺的顏色與組合首韻（Alliteration）的藝術，似乎沒有什麼另外的祕密。他們仔細地把絃響樂底音色搬到詩中，並且他們的嘗試不是常常錯誤的。其他的人則努力探求古時歌謠中的那種單純的品質與樸實的美性。哲學與語言學成爲這些詩人永久爭論的東西。

那個時代是一個專尚理論，喜新好奇，從事詮釋，以及努力解說的時代。關於那個新時代的詩人們，普通有着一種嚴肅的氣氛。他們丟棄科學的教條（這些教條都已開始不合潮流了），他們並且不接受宗教的教條（這種教條還未變成一定的方式），在對於一切藝術謹嚴的崇拜之中，他們相信能尋出一種紀律，或是一種真理。因此一種宗教差不多是建立成了……但是這些目的在詩歌本身中未曾表現明白。莫去誦讀它們而

想求得一種藝術底理論，我們必須仔細觀察他們所禁止的是什麼東西，即是那些在我們所討論的時月底詩歌中停止了顯現的觀念。因此，便可看出抽象的思想，從前可以入詩的，已變成要與直接的情緒組合起來差不多是不可能的了，而這些情緒本是詩人們每個時間都願激起的。這一些思想已離開那一種祇把本身化為純詩的本質的詩歌，已被當代興趣所要求的音樂底多種的效力所驅走了，這樣的思想祇隱伏於預備詩歌的各方面與各種詩歌底理論之中。哲學與倫理學已趨向於將藝術作品完全捨棄而把自己限定在創造藝術作品以前的一切沉思中了。

在這一方面看來，則有着很大的確實的進步。當把模糊不清與可以駁斥的觀念完全屏棄，現在哲學可以分化為五六個問題，雖在基礎上還不十分確定，但表面上看來已很確切了。它們可以隨便地被否認，可以常常化為語言上的爭執，並且可以依據我們怎樣的寫法而得到解決。對於這些奇特的工作所保持的興趣還未消滅為一個人所期望

的那種程度；它還存在於這種變化中與這些爭執裏，即是，存在於那種細緻和微妙中，在於我們不得不採用的那種邏輯的與心理的技巧所有的細緻和微妙中。總之，這種興趣不復存在於結論中了。所以，推究哲理不復是表現出那些關於自然、造物、生與死、時間、與公正等最值人稱頌的意見了……我們的哲學是以其方法而下解釋，並不以其目的而給解說了。它不能與它本身的困難完全分離，這些困難乃是組成它的形式的。它採用詩歌的形式就不能不丢掉它的特質或破壞詩歌底特質了。現在談論哲學詩（即使包括費尼 Alfred de Vigny、列維 Lecoute de Lisle 或少數其他的人）意思也不過指一個人把思想底方式與思想底施用無知地混合起來了，而這思想底方式與思想底施用本來是彼此矛盾不相符合的。所以一個玄思的人之目的是在確定或創造一種觀念，換言之，即是在確定或創造一種力量或一種力量底工具。至於近代的詩人則竭力求在讀者的心中造出一種景況，并求這種景況達到完全快樂底極點。

依其普通效用而言，這就是象徵滅底偉大的目的。這是站在二十五年整個的景象上去看的，並且與我們現在的時代是分開的。我不知道在他們各種不同的努力中，將來會保存着那一種；並且將來不一定是一個常常明察而公平的裁判。像他們那樣的嘗試，決不能免於大膽，冒險，過分的苛刻，以及一些幼稚的動作。傳統，明晰，與精神的平衡，常常是靈魂競爭某種目的時的犧牲品，因此有時當我們皈依「純美」它們亦遭受摒棄。有時候我們是模糊的，有時候我們是幼稚的。我們的風格不是常常那樣值得稱頌，能那樣保持永久，像我們所企圖的一樣；我們無數的論題都陰鬱地瀰漫了我們記憶中一切的空間……至於我們的作品與意見，以及我們的技巧的取捨，即使可以存而不論；但是我們的「概念」本身，與我們的「至上之善」不就祇是一切遺忘底灰白色的成分麼？是否我們必須犧牲在這點之上？呵，朋友們，我們將怎樣犧牲呢？什麼疑惑那樣祕密地破壞

了我們的確定，消除了我們的真理，分散了我們的勇氣，是否已經發現了光明會黯淡而消逝麼？那是怎樣可能的呢？（神祕就在這點）那些跟隨我們並且也因同樣變化而失掉價值又感覺幻滅的人們，也將像我們一樣成爲過去；這些繼起者除了我們那種願望，就沒有其他的欲望和其他的神靈？這很顯然地表現明白，在我們的理想中是沒有一點缺憾的。這不是由從前一切文學中所有的經驗得到的理想麼？這不是一切文化深處所長出的優美的與遲遲開放的花朵麼？

關於這種顯然的失敗，可以呈出兩種解答。第一，可說我們僅僅是一種心靈的幻像底犧牲者。當這種幻像消滅了，我們祇剩餘着一些可笑的動作底回憶，與一種難以了解的熱情底回憶……但是一種欲望並不能說是幻像的；沒有一種東西比起一種欲望（若把欲望認真地當作欲望看）是更特別地真實；如像聖昂斯雷（St. Anselm）底上帝一樣，它的概念與它的實體都是不能區分的。所以我們必須在別的地方求得一

個關於我們失敗的真切的解答。我們不能當作它是幻像的，我們必須設想我們的路是唯一的，路，我們的欲望引導我們向着藝術的本質上去，我們已闡明了我們前輩一切嘗試底意義，我們已得到他們作品中被認為最奇幻的東西，我們已由這些段片裏組成我們的道路，緊跟着這條珍奇的道路直到無限，並且繼續地用仙葉聖水以資補養，而在那天地交合的邊際間常常就是純詩。老實說，我們的危險就在那裏，我們的失敗也在那裏，同時我們企求的目的也在那裏。

因為這種秩序底真理，就是這個世界底限度，而這種限度是不能常久達到的。沒有一種像這樣純粹的東西能與人生底各種情況互相存在着。我們祇能越過這種完美底概念，恰如我們平安地把手在火鑊中橫過一樣。在火鑊的本身中是不能逗留的：「純美」底境界必須是空曠無人的。我的意思是說，我們趨向着藝術中極端的嚴正——趨向着一種更明白地意識到它本身的創生的，常常在一切題材中是更獨立的，並且不帶

一些感傷或俗陋的趣味的，也不帶一點滔滔雄辯的粗鄙的效用的那種美。我們的過於自覺的熱忱導入了一種差不多非人類的境地。這是一種普遍的真理；玄學、倫理學、甚至於科學，都發現了這種真理。

絕對的詩祇能因例外的奇蹟而發展着。完全包含着絕對的詩的作品在無量數的文學底寶庫裏是最稀罕而最少有的寶石。但是像完全的「真空」與絕對的「零」一樣，那些理想是不能達到的，甚至於除了繼續不斷的努力以外，還不能接近的。我們最終的純粹的藝術是要求着那些懷抱有這些理想的人們長期的與嚴肅的鍛鍊，以至於求作詩人的自然的歡欣完全吸收在工作裏，祇剩餘着一種決不自滿的驕傲。大多數賦有作詩的本能的青年人，覺得這種苛求是他們的力量不能擔任的。我們的繼起者不會羨慕我們的苦楚；他們不會採用我們的技巧，有一些作詩的方法，我們認為是新的困難，而他們有時候却誤以為是自由；有時候他們毀滅了我們唯一企望着剖解的東西。在這樣

的方式下，他們重行張開兩眼，瞧看人生底一切變亂，至於我們則緊閉着雙眼，以求模擬它的本質。

這一些都是期待着的。甚至於以後繼續發生的事件也不難預先料到。有一天，不會有一種把我們的過去與繼續着我們這個過去的過去加以聯合的嘗試麼？有一些主義必由這種主義產生，有一些主義必由那種主義產生，祇要當作它們是互相一致的。在少數人底心中，我能看見這種自然的事業底進展。人生是不會在其他的方式中進展的。在生物（即循環與遺傳底混合）底綿延中能觀出來的同樣的過程，在文學生活底進展中也會再呈現出來的。

——完——

這篇文章是梵樂希 (Paul Valéry) 爲法布爾 (Lucian Fabre) 的『女神底誕生』 (Connaissance de la déesse) 所寫的序，在布勒蒙 (Abbé Bremond) 發表他的『純詩』 (La Poésie Pure) 之前，通常都認爲是論『純詩』的主要史料之一。

詩中的象徵主義

(一)

「我們在現代作家中所瞧出的象徵主義必會沒有價值，若不在以往每個偉大而富於想像的作家中也會瞧出，雖然它是在某種掩飾之下。」賽門司 (Arthur Symons) 在「文學中的象徵派運動」The Symbolist Movement in Literature 一書中會這樣講過。這乃是一本很精妙的書，我不能如我所願意的那樣去稱讚它，因為這本書是敬獻給我的。賽氏繼續又指出在過去的數年間許多高深的作家怎樣在象徵主義底教義下尋求詩底哲學，並且甚至於在有些把尋求詩底哲學認為是恥辱的國家中，新起的作家們也怎樣追蹤着他們努力探究。我們不知道古代的作家們自己談論些什麼；莎氏 比亞底談話中，現今能知道的祇是一條牡牛，並且莎氏還是在靠近近代的時期中。彷彿

報章編輯者信服古代的作家們常常談論醇酒，婦人，政治，決不談論他們的藝術，或嚴重地談論他們的藝術。他確定凡是有藝術底哲學或應當怎樣寫作的理論的人，都不會創造出一件藝術作品；他又確定凡是人們沒有前思後想就不能寫作，如像他自己寫社論一樣，那麼這種人是沒有想像力的。他用着滿腔的熱忱談論這一點，因為他在許多華美的筵席上曾聽到這一點，在那裏有人在無意之間或盲目的熱情之下，提起了一本很困難而使懶人讀起不高興的書，或提起了一位主張美是一種罪惡的人。在那些普通的公式與一般的定則中，有一種祕密的東西，如像軍官一樣，訓練雜誌編輯者們底思想，並且經過他們更訓練一切（除了近代世界）的思想；但這些公式，這些定則，於是造出一種遺忘，如像在戰爭中的兵士遺忘一切一樣，因此雜誌編輯者們和他們的讀者們在許多同樣的事體中便忘記了瓦格納耳（Wagner）在開始創造他的最特殊的音樂以前，曾費了七年的時間來整理和解說他的思想，忘記了歌劇與近代音樂是從翡冷翠（Flo-

rence) 一家叫作巴爾第 (Giovanni Bardi) 底府邸中一次談話發生的，忘記了「七星派」Plerade 作家們是用一篇宣言奠定了近代法國文學之基礎。歌德曾經說過：「一個詩人需要一切的哲學，但在其作品中則必把它避開，」雖然這不一定是必需的；並且，不管是關於他自己的作品，或者關於靈魂底生殖的泉流（其中一切呼吸開始活動），或者關於地下的泉流，轉瞬即過的東西底生命，他的確不能知道太多。在英國以外（在英國雜誌編輯者們比起任何地方更有力量，而思想則更貧乏，）差不多沒有偉大的藝術不是同着偉大的批評一齊出現（不管批評作藝術底前驅，或作其解說者，或作其保護者，）所以因為這種原因，在英國一般的俗氣既強有力而更加倍增大，則偉大的藝術大致在英國是不會存在的。

各種作家，各種藝術家，祇要他們有任何哲學或批評的力量，或祇要他們是深思而行的藝術家，都對於他們自己的藝術有着一些哲學或批評；並且常常是這種哲學或這

種批評，喚起他們最驚人的靈感，把神祕的生命或隱埋的實體在外表上重行生起，這可單獨地在情緒中消滅那哲學或批評在理智中消滅的東西。他們不去尋求新的東西，大致祇求了解與模擬古代純粹的靈感；但因為神祕的生命與外表的生命互相爭奪，並且前者必須變換其武器與運動，恰如我們變換自己的武器與運動一樣，靈感便化作十分美麗而且驚人的形狀降臨他們。科學運動引起了一種文學，趨向着把自己迷失在各種外觀上，在一般意見中，在直接的宣告中，在如畫的文章中，在以字繪畫的寫作中，或在像賽門司所謂那種「在書本中創造磚石的建築」的嘗試中。現在作家們則開始注意那種召喚 (Evocation) 和暗示 (Suggestion) 底原素，注意我們稱爲偉大作家中的象徵主義的那種東西。

(11)

在講「圖畫中的象徵主義」那篇文章裏，我曾竭力述說在圖畫中與雕刻中的象

徵主義之原素，並且又稍爲把詩中的象徵主義加以述說；但是我卻毫未述說那種繼續不斷而又難以解說的象徵主義，它乃是一切文體底實質。

沒有其他的詩行比較白倫斯 (Burns) 底這幾行詩更有憂鬱的美——

The White moon is setting behind the white

Wave, And Time is setting with me, O!

(大意)

白的月亮正沉落在白的波浪後。

時光同我一齊沉落呵！

這幾行詩完全是象徵的。由這幾行詩你可得到月亮和波浪底白色（這種白色與時光底沉落的關係，過於微妙，是智力所不能分析的，）並且由這幾行詩你可得到它們的美。但是當月亮、波浪、白色、沉落的時光，最後的憂鬱的驚歎，一齊合在一起，它們便可喚

起一種情緒，是任何其他的顏色，聲音，和形式底安排所不能喚起的。我們可以叫它是隱喻的寫作，但最好叫它是象徵的寫作；因為當隱喻不是象徵的時候，它們就不是那樣深刻而能動人，並且當它們是象徵的時候，除了純粹的聲音以外，它們是（因為是最微妙的）最完美的，並且一個人經過它們最能看出象徵是什麼東西。假若一個人把他所能記得的任何美麗的詩行加以幻想，他會覺得它們是像白倫斯底那些詩行的。首先我們看看白雷克（Blak）底這一行詩——

The gay fishes on the wave when the moon sucks up the dew

（大意）

歡樂的魚們在波浪上，當月亮吸起露珠。

或是那西（Nash）底這些詩行——

Brightness fails from the air,

Queens have died young and fair,
Dust hath closed Helen's eye;

(大意)

光明從大氣中降下，

皇后們年輕美麗時就死了，

塵土封閉了海倫底眼睛；

或是莎氏比亞底這些詩行——

Timonhath made his everlasting mansion

Upon the beached verve of the salt flood;

Who once a bay with his embossed froth

The turbulent surge shall cover

(大意)

第蒙建造起他的永久的屋宇，

在那鹹海的沙灘邊上；

他一天一次用他浮凸的泡沫，

掩蓋那狂亂的波濤；

或是取一很簡單的詩行（它由其在故事中的位置得到它的美，）看出它同許多象徵（這些象徵把它的美給與故事）的光彩怎樣搖閃，恰像一把刀口與燦爛的寶塔搖閃一樣。

一切聲音，一切顏色，一切形式，或是因爲它們的註定的力量，抑或是因爲漫長的聯想，皆喚起一些難以解釋而又十分確切的情緒，或者像我所高興想的一樣，皆喚下某些不具肉體的力量在我們心中（這些力量在我們心中所踏的腳跡，我們叫作情緒。）並

且當聲音、顏色、形式、彼此在一種音樂的關係中，一種美麗的關係中，它們便彷彿變成一種聲音，一種顏色，一種形式，並且喚起一種情緒，是由它們各種特殊的召喚中而成的，並且祇是單整的情緒。同樣的關係存在於每件藝術作品底各部分間，不管是一篇史詩或一首歌曲；並且，假若它是愈更完美，假若那些屬於完美的原素愈更不同，愈更繁多，那麼這種情緒，這種力量，或這種力量在我們心中喚起的神靈，便愈更有力。因為一種情緒不會在我們心中存在着或變得顯而易見而又十分活動，除非它在顏色中聲音中，形式中，或者在這一切東西之中，找到了它的表現；又因為在這些東西中沒有兩種變調或安排能夠喚起同一的情緒；所以詩人們、畫家們、音樂家們、和白晝、黑夜、雲彩、陰影（這些東西底效力比較上不過是暫時的）都繼續不斷地創造人類，並又消滅人類。實在祇是那些東西，看起來沒有用而又是柔弱的，卻有着一些力量。假若從前有些心靈把自己給與情緒（恰像一個婦人把自己給與她的情人一樣），把聲音、顏色、形式、或這些一切東西，鑄

放在音樂的關係中，因此它們的情緒可在其他的心靈中存在，那麼那些看起來很有用而又強有力的東西，如軍隊、車輪、建築底樣式、政府底形式、理智底冥想等，必會變得與現在稍稍不同。小小的一首抒情詩會喚起一種情緒，並且這種情緒能把其他的情緒集合在一起而溶化它們的生命以創造偉大的史詩。當它變得愈更強烈的時候，常常需要一種更精細的實體與象徵，它便以其所集合的一切，流入日常生活之盲目的本能中，在各種力量中激起一種力量，恰像普通一個人看見樹幹中的一個圓圈環繞着一個圓圈一樣。這大致就是阿蕭尼塞 (Arthur O'Shanhnessy) 所指的東西，當他使他的詩人們宣告用自己的歎息建造起了尼尼微都城 (Nineveh) 的時候。並且當我聽到一些戰爭，聽到一些宗教的激亂，新興的製造，或任何傳遍世界的事體，我從來就懷疑它之不會顯現，是因為在舍沙黑 (Thessaly) 的一個孩子由簾中吹弄的一些東西的關係。我記得有一次去求一位預言家，詢問諸神中（這位預言家相信他們具着象徵的形體站在

她的周遭)的一位神靈。我的一個朋友之可愛而又似乎瑣屑的工作將有什麼結果。這象徵的神靈便答應說：「人類底靡爛與城市底毀滅。」我們實在很懷疑是否這世界上粗糙的環境(彷彿它可以創造我們的一切情緒)還能作其他的事體，除了像複反射鏡一樣，反映那些孤寂的人們在詩的凝神觀照中所得到的情緒。我也很懷疑，除了對於詩人以及他的影子——教徒以外，愛情是否還是其他的東西，除了是肉慾的飢渴。因為假若我們不相信外界的東西是實在的，我們就必須相信粗糙的東西是精妙的東西底影子，任何東西在變為愚魯的以前，乃是聰明的，在市場中喊叫以前，乃是祕密的。孤寂的人們在凝神觀照的瞬間(像我所想像的一樣)從九重天中最低的一層天得到創造的衝動，因而創造人類並又消滅人類，甚至於創造世界並又消滅世界。因為能變換的眼睛不會變換一切東西麼？

「我們的城市是從我們心中抄襲出來的片斷的東西；每個人底巴比倫城都塌

力分享他的巴比倫式的心底光榮。」

(三)

在我常常看來，韻律底目的是在延長凝神觀照的時間，這個時間我們是睡着同時又是醒着，乃是創造底一段時間，它用一種迷人的單調使我們靜默，同時又用各種的變化使我們醒着，它把我們安放在那種真正的出神狀態中，在那種狀態中靈魂脫離了意志底壓力而在象徵中顯現出來。假若一些感覺銳敏的人們持久地聽着一個鐘表的搖擺，或是持久地注視着一種光彩毫無變化的閃耀，他們便會沉入催眠的狀態中，韻律祇是一種弄得愈更柔和的鐘表之搖擺，是一個人必須靜聽的；它又有各種變化，使一個人不致於被捲出記憶之外而聽得感覺疲倦。至於藝術家底模型便祇是這種單調的閃光，織合起來而使人們底眼睛眩惑在一種愈更微妙的幻術中。在沉思中我會聽到一些聲音，當說出時便會忘記的；在愈更深遠的沉思中，我會被捲出一切記憶之外，除了還祇記

憶着那些從醒悟的生活之外而來的東西。有一次我正當寫一首很象徵而又抽象的詩，我的筆掉在地上了。當我俯身去拾取，我記起了某一些幻想的奇事（在當時不覺得是幻想的），並且接着又記起其他的同樣的奇事。當我問自己這些事體在什麼時候曾經發生過，我發現是記憶着自己許多晚上的夢景。我竭力想記起在前一天曾作過什麼事體，並且當天早晨又作過什麼事體；但是我的醒悟的生活卻離開我而消逝了。經過一翻掙扎之後，我方重行把它記起，並且因為我這樣作了，那種愈更強烈而驚人的生活於是消逝了。假若我的筆不會掉在地上，因此使我避開了我正織入詩中的一些意象，我決不會知道我的沉思已變成入神的狀態，因為我很像一個人因為眼睛祇看着道路，竟不知道自己正在穿林而走。所以我想在創造與了解一件藝術作品當中（若是這件藝術作品富於模型，象徵與音樂，則愈更容易），我們被引人睡眠底門檻，並且也許會進一步，我們不知道自己已踏上象牙塔底階梯了。

(四)

除了情緒的象徵，那種祇喚起情緒的象徵以外（並且在這種意義下，一切迷人的與可恨的東西都是象徵。雖然它們彼此的關係過於微妙，離開韻律與模型便不能使我們充分感覺愉快）還有理智的象徵，那種喚起觀念或與情緒混合的觀念的象徵。離開神祕主義之一定的傳統與一些近代詩人之明確的批評之外，這些東西可以單獨地稱為象徵。大多數的東西，依照我們談論它們所用的方式與我們給與它們的聯想而論，都屬於兩種中之任何一種，因為與觀念組合之象徵（觀念不祇是情緒投在理智上的片斷的影子）乃是隱喻者與老學究之遊戲物而不久即會消逝的。假若在通常的一行詩中我說「白色」或「紫色」它們會那樣單獨地把情緒喚起，以致使我不能說出它們怎樣使我感動。但假使在同樣的心境中和同樣的氣息裏，我用那樣明顯而又理智的象徵如荊榛底十字架或王冠以談「白色」或「紫色」，我便會想到純潔與尊嚴；至於其

他無數的意義，組合在微妙的暗示中的，並且同樣存在於情緒和理智中的，都有形地經過我的心靈而且無形地走出「睡眠底門檻」之外，在從前看起來似乎是枯瘠與狂亂的東西上面擲下一種不可解釋的智慧底光影。這完全是理智決定讀者應在那裏把象徵底行列加以默想；並且假若象徵祇是情緒的，他便從世上的一切命運與不測中注視象徵底行列；但是假若象徵亦是理智的，他自己便會變為純粹理智底一部分，並且他自己同象徵底行列會混合起來。假若我注視着一個在月光下的草湖，我對於它的美所發生的情緒便與許多記憶混合在一起，如像記起我瞧見在湖邊耕種的那個人，或前一夜我瞧見在那裏的一對情人；但是假若我祇瞧着月亮，並且記起她的任何古代的名字和意義，我便會活動在神祕的人們中，在一切免於死亡的東西中，在象牙塔中，伴着「水后」，「迷林中的幻鹿」，那坐在山頂上的白兔，和仙女底帶着貯滿幻夢的玉杯的僕役，並且認識奇蹟中的各個意象而又會晤着空中的主宰。所以一個人被莎氏比亞感動，而滿意

於那些情緒的象徵可以與我們的同情愈更接近，這一個人必與世界整個的景象混合起來：假若他被但丁或狄迷達（Demetrius）底神話感動，他必與上帝或女神底影子混合起來。所以當一個人忙於作這樣或那樣的時候，他便與象徵離開得最遠。但是當入神的狀態，瘋狂的情況，或深遠的沉思使靈魂避免了各種衝動（除了自己的衝動而外）的時候，靈魂便在象徵中活動並且在象徵中顯現。納爾瓦（Gerard de Nerval）關於自己的瘋狂情況曾這樣講過：「我於是瞧見古代塑形的意象。模糊地聚成形式，把本身加以略繪，並且變得十分明確而彷彿成爲象徵了，其觀念我很艱難地纔能把捉得住。」假若在更早的時代中，納氏必成爲那樣的羣衆，一種嚴肅使他們的靈魂避開希望與記憶，情慾與悔恨，比起瘋狂使他的靈魂避開那些東西，更爲完備。他們的靈魂會顯示出那些象徵底行列，普通人們在祭台前俯首叩禮的，並且用三牲香火以禱求的。但是生在我們這個時代，納氏很像梅特靈克（Maeterlinck），很像『阿格塞』（Axel）中的維利（Villiers

de l'Isle Adam) 很像一切預先具有現代理智的象徵的人們，乃是新的聖書底預示，這種聖書底藝術，像有人講過的那樣，完全是在祈求作夢。並且如我所想的一樣，這些象徵，假若不變成古時的宗教底外表，便不能克服人們靈魂之遲緩的死亡（我們叫作世界底進步，也不能再激動人們靈魂底絃索。）

(五)

假若人們接受這種理論，以爲詩之使我們感動全是因爲象徵的作用，那麼一個人，在我們詩歌底體例中，能找出什麼變化？回返到我們前輩的方法下，丟掉那爲自然而自然和爲道德律例而道德律例的描寫，丟掉一切的奇聞軼事與關於科學意見的沉思（這常常消滅丁尼生 (Tennyson) 心中主要的火焰，）丟掉那種使我們作或不作某些事體的熱忱，或者換言之，我們應當去了解綠柱玉石被我們的前輩弄得令人魂消，它可以顯示它心中的圖畫，並且毫不反映我們興奮的而目，或在窗外搖曳的樹影。因爲這

種內容變化，這種回返想像，這種對於藝術規律（乃是世界秘密奧妙的規律）能把想像加以約束的了解，所以隨之有一種文體底改變，並且我們必須從嚴肅的詩中丟掉那些有力的韻律（如像人跑的韻律一樣）它們乃是當意志注視某些事情必須實行或毀滅的時候所有的發明，我們必須找出那些波動的，沉思的，有機的韻律，它們乃是想像之具體表現，因其與時間的關係，故既無慾望亦不仇恨，祇願注視着一些實體，一些美。這也不再是可能的了，任何人可以否認各種形式底重要，雖然當你所選用的文字不甚精美，你仍可說明一種意見或描寫一件東西，但是你總不能給一種實體與某種在感覺之外活動的東西，除非你的文字是那樣微妙，那樣複雜，那樣充滿神祕的生命，好像一朵花或一個女人底生命一樣。誠摯的詩歌底形式，決不像通俗的詩歌底形式；實在有時候它是模糊晦澀或不合文法的，像在『天真和經驗之歌』*The songs of Innocence and Experience* 中最好的一些詩一樣。但是它必有各種不能分析的完美，必有各種

每天都呈出新的意義的微妙。並且它必須有這一切東西，不管是由一霎時夢幻的怠惰中創造出來的小歌，或是由詩人們的幻夢與不倦干戈的百代底幻夢中創造出來的偉大的史詩。

把「象徵作用」當作古今一切詩歌中不能缺少的成分，是一切研究與欣賞詩歌者所不能不注意的。至於象徵主義在前世紀末成爲一種運動，並且在當代的詩人筆下大大地有着作用，這事實雖然很可注目，實際上到是一件次要的事。夏芝 (W. B. Yeats) 作爲批評家，作爲詩人，以及作爲一個象徵主義者，都是最有資格作這篇文章的。這篇文章見於他的論文集「善惡觀念」中。

批評的信條

這是一種浪費而無聊的工作，若把書評和批評所有的老問題重行提起。在一方面看來，這兩者之間就不該有什麼區分；書評者底職務是在批評他面前的書籍，不過實際上書評者常常被人期望着編纂出一種叢書給與一般不聰明的讀者。在另一方面看來，現今經濟的需要逼迫着一個批評家變成一個書評者。因此，像唱高調者常常所竭力主張的一樣，近代所給與的有價值的區分，與其說是批評家與書評者兩者間的區分，還不如其說是批評家的書評者與瞎吹亂說的書評者兩者間的區分。我們必須把瞎吹亂說的書評者丟開不管：上帝決定會給他報償，就像他的雇主決定會給他的報償一樣。

談到批評，古爾蒙 (Remy de Gourmont) 這樣說過：「一個真誠的人之整個努力，是在把自己個人的印象構成規律。」這是一種真正的批評底格言，意識到了批評底限

制與力量。着重之點甚至於直接在規律底構成，而不在印象底個人成分；因爲這是必須如此的。一個人祇是滿意把自己的一些印象記述下來，而不努力把它們構成規律底形式，不管他是什麼，他無論如何總不是一個批評家。一種規律或法則，或者寧可說一種規律或法則底系統，對於批評家乃是必需的東西；這乃是過去的一切印象或反應之一種記載；不過，這必須是他自己的規律，他自己的系統，從他自己的經驗裏努力精鍊而成的。不然，他祇是一個學究，而不是一個批評家了。

因此，批評底功能（根本也就是文學本身底功能）是在供給批評家一種自我表現底工具。像其他任何作家一樣，他開始便抱着這樣的信念（自然，這會是一種幻想）以爲他所有的關於題材（即是文學）的見解與結論，本身是很重要的，而對於其他東西也是很重要的；他進一步又把它們公佈出來，並且把它們四處傳播。像其他任何作家一樣，他最後之成功或失敗，是在他的見解是否接近那一小部分人類底普通經驗，這一

小部分人類對於人生和文學都得到結論的，文學乃是人生精華底記載。像約翰生博士 (Dr. Johnson) 所說的一樣。

「除了人性底正確表現，沒有其他東西能使多數人愉快，並且能長久使人愉快。特別的態度和模樣祇少數人能夠知道，因此祇有少數人纔能夠批評它們模倣得如何貼切。幻想的各種創造物之不規則的組合可以使我們愉快一時，因其所有的眩奇，人生底企求滿足的慾望使我們向前探求，但是意外的奇蹟所給與的愉快不久便會消逝，而心靈祇能夠在真理底永久上得到安息。」

批評家之成功與失敗，是在他所有的真理底永久，以及他傳達真理的技術。

批評家必須使他的讀者感覺有趣，這乃是真確的；不過這種意思，恰如每個創作家必須使他的讀者感覺有趣一樣。批評家並不企望比較其他作家更使人感覺有趣。這乃是近代批評主要的異說之一，這派異說的信徒主張一篇批評的論文乃是一種暴亂喧

尊的行爲。假若批評家不在每一句話中翻一個跟斗或做一個模樣，他便會是沉悶無趣的。另外一種異說愈更動聽，以爲批評家底職務是在利用壞書，從其中找出一二好處加以讚賞。這派的信徒又這樣爭論，以爲一個批評家必須把「特別風味」傳達給他的讀者，不論他所論及的是哪種書籍。在我看來，這些都是純粹的異說，而接受這些異說的批評家，決定會被人忘記的。

批評乃是文學一種特別的藝術。人們不喜歡這種藝術，這乃是可能的；批評家悔恨他的藝術未被人喜愛，這也是可能的。但是，一個批評家背叛他的藝術以求爲「西洋鏡」而得到更多的觀衆，這卻是不可能的，並且應當是不可能的。因爲一個雕刻家知道他的雕刻不是通俗的，他並不在他的塑像上繪畫鬚鬚，或在塑像底頭頂上豎戴鷄冠帽。批評家底職務，是在對於他的面前的文學作品表示他的意見，因而表現出自己。因此，他必須確定他的意見是他自己真正的意見；他必須防範使自己的感受性免掉突然和暫

時的騷亂。所以需要着一種定理底系統，由他不斷的反應裏精練而成，以克制暫時的熱忱和瞬息的嫌惡。

尤有進者，他須注意說明面前作品底意義；因為他的判斷便是一種關於意義的判斷。一篇文學作品可以具有各種不同的意義；它可以有着歷史的意義，倫理的意義，或美學的意義。即是，它在人類意識底一個特別方面有着重要性；或者關於表現對於人生的一個特別態度，它可以有着價值；或者它可以有着某一種藝術的完美，在讀者底心中激起一種特殊的情感。一篇作品可以有着這幾種意義中之某一種，或者這幾種意義完全都有，或者有着這幾種意義中任何兩種底組合。一個批評家應當對於這幾種意義中某一種有着傾向；他將來成爲一個歷史的批評家像聖白韋 (Saint-Beuve) 一樣，或者成爲一個道德的批評家像安諾爾 (Arnold) 一樣，或者成爲一個技巧的批評家像白瑞紀博士 (Dr. Bridges) 一樣，他應當知道他的傾向，並且注意着阻止它勿同他離開。

正軌。一個完美的批評家會把這所有的傾向相等地組合起來；不過完美的批評家是那樣稀少罕有，恰像完美的創造家稀少罕有一樣。所以一個人可以竭力要求，一個批評家應當訓練自己的別種鑒賞力以求糾正自己的傾向。

祇要承認批評是一種獨立的文學藝術，那麼批評家就沒有所謂良心不安，因為他們對於書籍底銷售很少有實際的影響。無論如何這在英國總是事實。對於一個作家，若是「每日新聞」宣稱「他這本書會有成功」則他得到的利益更多百倍，比起上乘的批評家在「泰晤士報文學副刊」上發表出確切而又充足的理由說他這本書應當是成功的。評批論著之被人誦讀，全是爲着它本身的價值；最好的時候，它也是完全自制的；它並不要求讀者衝撞出去買它所討論的書，並且那些對於這題目已很熟習的人們有時雖抱着最大的興趣讀它，有時也不是如此。

評價新書，也許是批評中最少價值的一部分；因爲這的確是批評中最危險的一部

分。一個文學批評家若要真正誠實地批評當代的作品，那差不多是不可能的。關於作過好的作品的人們之壞的作品，批評家若要說出真象，乃是很困難的，恰如關於作過壞的作品的人們之好的作品，批評家若要說出真象，也是同樣很困難的。在前一種情形中，他的手被一種怕作出對於人有傷害的事情的恐懼心遏制着；在後一種情形中，他的手被一種怕作出對於人太好的事情的恐懼心遏制着。再者，對於一個心意很好的新進作家，若是十分苛刻，那太難堪了，雖然批評家知道好意寬容會使他走上毀滅的道路。在批評當代作品這條路上，有着太多的荆棘。因為我們還未提到個人的怨恨，這是我們的犧牲者常常所遭受的。通常援助人的危險與報復人的危險至少是相等的。一個成功的作家，不管他對於自己能力之真實性還疑惑不定，他總不得相信他的成功總是由於他自己的價值而來的。他總是這樣勸告自己，以為任何嚴酷的批評都是個人仇恨底表現。不幸得很，很少數的批評家是處於適當的地位能夠把當代的作家加以論述，那時

他們能夠真誠地批評他們。大半他們必需適應書評底需要，必須寫作他們不願寫作的題目，必須把那阻礙自由表現的感情加以思考。無疑地，英國的匿名風氣乃是對於這些壞處的一種防範。不過這又會引起其他更壞的事情。一個批評家當攻擊一個作家的時候，他是不願躲藏在「我們編輯者」之後的；在另一方面講，常常被逼着把名字隱而不宣，也不是很好的事情。一篇好的批評乃是一件藝術作品，恰如一首好詩一樣；作者應當得到名譽上和金錢上的報酬。此外若是讀者不能區分出他的作品，他們就不能追溯他的思想底程序與進化。一個批評家不能常常陳說他的定理。在獨立的書評中看起來，正是武斷的東西，若把它與別的議論關聯起來，便可看出它背後有着一種使人信服的價值方略。

批評是一種藝術；它有它自己的技巧。至少在理想上，這種技巧對於每幾個批評家，便有着不同的完美。不過我們可以把方法盡量地概略出來，祇要對於最重要的一類的

批評和鑒賞是主要的。

第一，批評家應當把他所批評的作品之整個效力傳達出來，把作品之唯一無二的特質傳達出來。第二，應當把工作回去，把那種表現所必需的感覺性之唯一的特質加以界說。第三，應當把這種感覺性之根本的原因加以證實（在這裏，作家之有關係的生活環境便有了它們本來的地位。）第四應當把表現這種感覺性的工具加以分析，換言之，即是把文體加以一種技巧上的考察。第五，把作品中十分特殊的一段文章加以更仔細的考察，在這段文章中作者底感覺性是完全表現出來了的。這第五種或最後一種實際上是回返到第一種的，不過却有這種重要的區別，即在這個時候，有關係的材料早已安排，在讀者面前了。

在這種理想批評之諧合的進行中，各個不同的方面自然可以有着各種不同的安排。歷史的或倫理的批評家則把感覺性之本質，以及感覺性本身之價值和與別種感覺

性之關係，加以更詳細的敘述。他對於表現這種感覺性的工具則少注意或全不注意。於這一點，他不會是一個更壞的批評家，不過他總不是一個完全的文學批評家。在另一方面看來，一個批評家若不能裁判各種不同的感覺性所有的價值，他便沒有方法區分出偉大的藝術和完美的藝術。對於真正的批評，這種裁判是最重要的，不管（或因為）它最後還是一種倫理的裁判。

關於詩歌底功能，我們使自己苦惱；關於批評底功能，我們無須使自己更加苦惱。兩者都是藝術，兩者都須給人以愉快；兩者都必須給人以那些與它們本身（即藝術）適合的愉快。若是批評給人以這種愉快，它便是創造的批評，因為它使讀者能夠發現他從未發現過的美麗與意義，或在一種新奇和昭示的局面下看出那些他自己曾經忽視的美麗與意義。我想我們可以合理地要求的，乃是批評不應當那樣懦弱，它應當公開地承認它的最深刻的評判是含有教訓的。一個批評家應當意識到他的含有教訓的假設，應

當不辭勞苦把他能力所及的最高的教訓放在裏面。這僅是批評家應該意識到自己是
一個藝術家的另外一種說法。批評家應該知道他的藝術所科加的責任；他應當重視他
的職業底技術。不論在讚美上或譴責上，他不應當是平凡的，不應當是膚淺的，不應當是
不誠實的。總之在現今的時代，在讚美上批評家不應當是不誠實的。

墨雷【J. M. Murry】的批評中沒有新奇動聽的話，例如在這篇文章中他所根據的
只是古蒙（Remy de Gourmont）的那句老話。可是在現代的批評界他仍然是一個重
要的人物，就因為一方面他代表一大批不願意離京叛道的批評家，另一方面他的批評的感
受性確有獨到過人之處。——因為這種原因，他的理論，比起愛略忒和瑞恰慈來，對於我國的
讀者，應該容易接受些，至少是容易讀些。他的批評著作很多，而大多數都是詩人的研究和專
題的討論。這篇文章是他的論文集「心國」Countries of the Mind 第一卷中的
一篇。

批評底功能

(一)

幾年以前，我論藝術之新舊關係，曾陳述出一種意見，至今我仍然是堅守着的。那篇文章中一些詞句現在我自行引用出來，乃是因為我現在這篇文章應用到它們所表現的原理。

「現存的一切偉大的藝術作品在它們本身中組成了一個理想的規模。因為新的藝術作品（真是新的）之介紹於其中，這個規模是要變化的。現存的規模在新的作品未出現時，本是完全的。爲的要在加添新奇的東西以後繼續保持完全的狀態，這現存的整個規模必定要改變的，縱使這種改變是怎樣微細。因此，每件藝術作品對於整個規模的關係，比例，和價值，也必須重行整理。這就是新與舊的一致。無論何人，凡是

贊成這個規模底觀念的，贊成這個關於歐洲和英國文學底方式的觀念的，對於過去因現在而變化亦如現在被過去所指導的說法，必不以爲荒謬。」

在那個時候，我是論及藝術家以及藝術家應當有的傳統覺識，但是這通常是一個屬於規模的問題；批評底功能根本也似乎是一個屬於規模的問題。那時候我以爲文學（和我現在一樣，）世界文學，歐洲文學，一個國家底文學，並不是一些個人的著作之集合，乃是一些有機的整體，一些系統。要與這系統發生關係，並且也祇有這樣，單獨的藝術作品，和各個藝術家底作品，纔各自有着它們的意義。因此，在藝術家本身之外，有着一些東西，他負有順從的義務；有着一種虔心，他必向它表示屈服和犧牲，然後能求得他的唯一的地位。一種共同的遺產和一種共同的主因，自覺地或不自覺地把藝術家們結合起來；我們必須承認，這種結合大半是不自覺的。在任何時代各個真藝術家之間，我相信有着一種不自覺的共通性。因爲我們的本能嚴肅地命令我們，勿把我們能夠自覺地企行

的事情使之偶然地不自覺地發生，所以我們就不得不下結論，以爲我們若是自覺地努力，便能把不自覺的偶然的東西形成一種目的。自然，第二流的作家便不能使他自己屈服於任何共同的動作，因爲他的主要工作是在顯示一切瑣屑的差異，他的與衆不同的地方。所以祇有那種人，有很多東西要表現出來以致在他的作品中忘掉了自己的，纔能夠合作，能夠交換，能夠貢獻。

無論何人，假如對於藝術，抱有這樣的見解，那麼他對於批評，更有強大的理由，抱着同樣的見解。當我講到批評，我在這裏自然是指那註釋和說明藝術作品的文章而言。對於一般使用「批評」這個名詞以指這樣的文章，如像安諾德 (Mathew Arnold) 在其論文中所用的一樣，我將即刻給以幾種限定。批評（在這種限制的意義上）底解說者，我料想沒有一個會下這種荒唐的假定，以爲批評乃是一種專爲本身而無其他目的的活動。我也不否認，藝術可認爲是爲着它本身以外的目的；不過藝術不必要知道這

些目的，並且實在依據着各種不同的價值理論看來，不管它的功能是什麼，總是不注視這些目的，它更能完成它的功能。反而言之，批評必須常常把一個目的放在眼前，這個目的，大致說來，便是闡明藝術作品和矯正趣味。因此，批評家底工作便十分明白地指出了。他是否作得滿意這應當比較容易決定了。並且以一般而論，那種批評是有用的，也應當比較容易決定了。不過我們對於這件事情稍為注意一看，便知道批評不是一個簡單而有秩序的活動場所，欺騙者不是容易可以被驅出外面的；它不過是像一個禮拜日的公園裏面的一些競辯的雄辯家甚至於未弄明白他們彼此差異的地方。一個人會以為在批評中是一個沈靜合作的地方。他會以為批評家若是要確證自己存在底理由，他應該竭力把他的偏見和奇僻（這是我們所不免的毛病）加以訓練，竭力把他的差異和他的同輩底很多差異組合起來以求共同的真正的判斷。當我們發現在批評裏的情形十分相反，我們就懷疑批評家之能存在，全是由於他對於其他批評家的反對之猛烈與極

端，或是把人們已有的意見，設法加上一些自己的怪僻的東西，而這些東西却是他們由於虛榮或怠惰寧願保持的。所以，我們對於這樣的人，十分惱恨，應當驅而遠之。

在這樣的驅逐以後，或是我們的憤怒被安慰滅熄之後，我們就不得不承認，對於我們「有益」的某些書籍，某些論文，某些文句，某些人物，仍然存留着。我們第二步便是努力把它們類別出來，並且看出我們是否創設一些原則以決定應當保存何種書籍，應當依照何種批評之目的與方法。

(11)

關於藝術作品與藝術，文學作品與文學，批評作品與批評的關係，我在上面大略講過的見解，在我看來是自然而且不言而喻的。我理會到這個問題有着辯論的性質，或者可說是我理會到這個問題含有一定的最後的選擇，這都是墨雷先生 (Mr. J. M. Murry) 之所賜。對於墨雷先生，我感覺一種愈漸增加的感激底情緒。我們大多數的批

評家都忙於曖昧的工作；忙於調停，打消，輕輕放過，擠入，掩飾，調製愉快的鎮靜劑，自認他們與旁人不同的地方乃是他們自己是很漂亮的人而旁人是名譽很可疑的人。至於墨雷先生却不是這一類的人。他知道要採取一定的立場並且知道一個人實際上必須排棄一些東西，而又另外選擇一些東西。他不是那個匿名的作家，幾年以前在一個文學新聞上主張浪漫主義與古典主義是同一的東西，並且主張法蘭西的真正古典時代是產生哥提式的大禮堂與黛克（Jeanne D'Arc）的時代。墨雷先生關於古典主義與浪漫主義所陳述的意見，我是不能同意的。這兩者的差異，在我看來，可說是完全與片斷，成熟與未成熟，有秩序與混亂之差異。但是墨雷先生所顯示的，乃是對於文學和對於一切東西至少有兩種態度，並且我們不能採取兩方面的態度。他所明示的態度，似乎暗指在英國無論如何他種態度沒有存在的地位。因為這是一個國家的問題，一個民族的問題。

墨雷先生把自己的論題弄得十分明白。他說：「天主教教義是代表個人以外無可

疑議的精神權威底原則；並且也是文學中古典主義底原則。」在墨雷先生底討論所移動的軌道內，在我看來這似乎是無可指摘的定義，雖然這當然未包括着關於天主教教義或古典主義所應說的一切。在我們之中，那些擁護墨雷先生所謂的古典主義的人，相信人們若對於他們以外的某一東西不表示順從，那就不能繼續下去。我知道「內部」與「外部」是一些名詞，祇給與人們無限的機會以引起論爭，並且我知道沒有心理學家會容許一種討論，裏面混和着這樣粗惡的新名詞。但是我可以推測，墨雷先生和我自己都能同意，以為這些標語對於我們兩人的目的是適切的；並且大家也能一致不顧我們研究心理學的朋友們所給與的勸告。假若你覺得你必須想像它是外部的，那麼它就是外部的。因此，假若一個人底興趣是在政治，我推想他必定對於政治原則，或政府形式，或專制君王，表示忠順；假若他的興趣是在宗教，他必定對於教堂表示忠順；假若適逢他對於文學感覺興趣，在我看來，他必定承認我在前一章中所提示的那種忠順，然而有一

種選擇的餘地，墨雷先生曾經明示過的。「英國的作家，英國的牧師，英國的政治家，沒有從他們的祖先承繼到什麼法則；他們祇是承繼到這一點；即是他們必須倚賴內心的聲音作爲最後的手段的一種感覺。」我承認這個陳述顯然包括着某一些事實；這個陳述放出了一道火焰在喬治 (Lloyd George) 身上。但是，爲什麼「作爲最後的手段呢？」然則他們避免內心聲音底命令直到最後的極點麼？我相信那些有着內心聲音的人們，是充分準備着傾聽這種聲音，他們不會傾聽其他的聲音。事實上，內心的聲音很像一個已往的原則。這個原則已由一個長輩批評家在這句現在熟習的成語「喜歡怎樣作就怎樣作」中陳述出來了。譬如十個人坐在一欄內，去到斯望塞 (Swansea) 看足球比賽，他們具有內心的聲音，並且也傾聽着這種聲音的。但是這種內心聲音乃是虛榮，恐怖，和淫慾。

墨雷先生曾以幾分公平的態度，說這是一種故意的謬言。他說：「假若他們（英國

的作家，牧師，政治家）在自我知識之探求中掘入很深（這一塊礦產，不祇是用理智去開掘，而是用整個人格去開掘）他們便會達到一個普遍的自己」（這乃是我們的熱心足球的人們底力量所不及的一種運動）。但是，這是一種運動，對於天主教是很有趣味的，並且關於它的實行，可以寫出幾本書。不過我相信天主教教義之實行者，除了某些異教徒是例外，不是胸膈顫動的自尊自貴者；天主教教徒不會相信上帝與他自己是同一的。墨雷先生說：「真正詰問自己的人，最終會聽到上帝底聲音的。」在理論上講，這會引到一種汎神主義底形式，這種汎神主義，我認為不是歐洲的東西，正如墨雷先生認為古典主義不是英國的東西一樣。要看他的實際的結果，我們可以參考「休底白拉斯」中的詩句。

我還不知道墨雷先生是一個有勢力的宗派底代辯人，直到我在一個高貴的日刊底社論欄中讀到這幾句話：「雖然古典天才底代表在英國是偉大的，但他們並不是英

國人底特質之唯一的表現，英國人底特質，在根底上是絕對「幽默」的，不遵從國教的。』這位作者使用「唯一的」這個形容詞，乃是很適度的，並且把這個「幽默」歸諸於「我們心中不能感化的條頓民族底原素」也是非常直率的。但是使我詫異的，墨雷先生與這另外的一個聲音既不太頑強，也不太寬順。問題並不是在什麼對於我們是自然的，什麼對於我們是容易的；首先的問題乃是在什麼是正確的。或者這一個態度比較其他的一個態度更好，或者是兩者漠然毫無關係。但是這樣的選擇怎能漠然毫無關係呢？實在，論及種族的起源，或祇是陳述法國人是這樣的而英國人則不是這樣的，決不能期待解決這個問題：在這兩個對立的見解中，那一個是正確的，並且我不能了解古典主義與浪漫主義之對立爲什麼在拉丁民族的國家裏（墨雷先生這樣說的）十分深刻，而在我們之間便沒有意義呢？假若法國人生來就是古典的，爲什麼在法國還有這種「對立」呢？並且還比在英國更勝呢？又假若古典主義對於法國人並不是先天性的，

而祇是後天獲得的，那爲什麼在英國便沒有獲得這種東西呢？難道法國人在一六〇〇年是古典的，而英國人在那一年是浪漫的麼？在我看來，有一個更重要的差別，是法國人在一六〇〇年已有了一種更成熟的散文。

(三)

這個討論似乎使我們離開這篇文章底主題很遠了。不過把墨雷先生之「外部的權威」與「內心的聲音」加以注意，這對於我是值得的。因爲對於那些遵從內心聲音的人們（也許不是「遵從」這個字）我關於批評所能說的一切，沒有一點是有稀微價值的。因爲他們並不感覺興趣去努力尋求批評探究上的共通的原則。當一個人有着內心聲音的時候，爲什麼要有原則呢？若是我喜歡一件東西，那就是說我要它罷了；若是我們很多人大家喧鬧起來說喜歡它，那就是說你們（不喜歡它的）都應當要它罷了。

白洛克 (Clutton Brock) 說：藝術底規律乃是完全依據判決而定的規律。我們不能

祇是喜歡我們所要喜歡的一切東西；我們喜歡它，還要有我們喜歡的理由。事實上，我們毫未涉及文學上的「完全」——探求完全乃是一種低級底標記，因為這種探求表示出作者已承認在他本身以外的無可疑議的精神權威之存在，他是竭力企求與它一致的事實上，我們對於藝術並未發生興趣。我們不願崇拜虛假的神靈。「古典的指導精神之原則，是在遵從職務或傳統，決不是在遵從人。」可是我們所要的，並不是原則，而是人。內心的聲音便是這樣說的。這種聲音，爲着便利，我們可以給它一個名字；我所提議的名字，是「自由主義」。

(四)

拋開那些號召與選拔都很靠得住的人們，回返到那些可恥地憑藉着傳統以及時代所積蓄的智慧和的人們，並且把討論限於那些在這個弱點上彼此互相同情的人們，那麼，我們可以把那站在弱者方面的人使用「批評的」和「創造的」這些名詞所有

的用法暫時加以評註。在我看來，安諾德 (Mathew Arnold) 把這兩種活動區分得過於拙鈍；他忽視了在創造工作本身中的批評底第一重要性。實在，在著作自己作品的時候，作者底大部分工作可說是批評的工作，是精選、組合、建造、刪削、改正、試驗的工作。這種極大的勞動是創造的，也是批評的。我甚至於以為一個有訓練而又最精巧的作家在他的作品上所使用的批評是批評中之最重大而又最高的；並且我以為（我想這似乎從前我已說過）有些創作家之比別人優勝，全是因為他們的批評能力勝過別人。有一類傾向，我想這是一種自由主義底傾向，詆毀藝術家這種批評的勞力，提議偉大的藝術家是一個不自覺的藝術家，不自覺地在他的旗幟上寫下「胡亂作下去」這樣的字句。可是我們之中，那些內心聾啞的人，却因着謙虛的良心而受報償，這種良心雖然沒有神託般的巧妙，但勸告我們盡力向最好的方面作去，使我們記起自己的作品應該盡量免掉缺點（補償它們靈感之缺乏），並且，簡略地說，使我們浪費很多的時光。我們也

知道，那不常與我們接近的批評的辨別力，對於比較更幸運的人們，已閃耀在創作底白熱中了。我們不會假定，因為作品之著成外表上沒有顯然的批評的勞力，所以裏面也就沒有批評的勞力。我們不知道在創作者底心中，哪種工作事前已預備好了，哪種工作正繼續進行，以為批評之阻礙。

但是這個斷言回轉到我們身上來了。如果創作底大部分真正是批評，那麼所謂「批評的著作」之大部分不真正是創作的麼？若是如此，普通意義上的創作的批評就不會有麼？彷彿解答祇有這樣：根本這不是相等的。我會假想這像公理一樣，一件創作，一個藝術作品，乃是表現其自身目的，至於批評，依定義講，乃是「關於」它本身以外的東西的。所以你不能把創作混和在批評中間，像你能把批評混和在創作中間一樣。批評的活動，在與藝術家底勞動中的創作成爲一種結合之中，發見其最高的最真實的成就。但是沒有一個作家是完全自足的，並且許多作家都有批評的活動力，這種活動

力是沒有完全放射在他們的作品裏面的。有些作家似乎想保存他們的批評能力以便各種各樣地使用來對付真正的作品。其他的作家，在完成一件作品的時候，需要在上面加些註解以繼續其批評的活動力。這並沒有一般的定則。因為人們能夠互相學習，所以這些論文中有些對於其他的作家是有益處的。其中有些對於不是作家的人們是有益處的。

有一個時候，我是傾向於極端的論點，以為唯一值得讀的批評家乃是那些把自己所討論的藝術加以實習而且實習得很好的批評家。但是我必須把這個框子加以伸張以便包含一些重要的東西；我會尋求一種能包括我所欲包含的一切東西的公式，即使這種公式包括了我所不要包含的東西。我所能看出的最重要的條件，即說明實踐批評家之批評特別重要的條件，乃是一個批評家對於事實必須有一種發展得最高的感覺。這決不是一種瑣屑的常有的才能，並且這也不是那種容易獲得一般人讚許的才能。事

實的感覺是發展很遲慢的，其完全的發展也許可以說就是文明之最高的頂點。因爲有着這樣多的事實底範圍必須精通，並且我們最外部的事實底範圍，智識底範圍，統治底範圍，將被那在未來的範圍中的麻醉人的幻想圍繞着。在勃朗寧（Brownings）研究會中的會員看來，詩人們對於詩歌的討論可說是乾燥的，技術上的，和狹隘的。祇是實踐批評家把這會員最漠然享樂的一切感情加以澄清，並化爲事實底狀態。在精通技術的人們看來，乾燥的技術包含着一切使會員震顛的東西。祇是這個變成了確切的，易慮置的，被制馭的東西罷了。無論如何，這是實踐批評家之批評爲什麼有價值的一個理由——他處理自己的事實，並且他能幫助我們作同樣的事體。

在批評之一切水準上，我發見這同樣的必然性是佔優勢的。大部分批評的著作，都是在「解釋」一個作家一件作品。這都不在「研究會」底水準之上。有時候偶然遇着一個人對於一個作家或一個創作家得到一種了解，他能夠傳達一部分出來，並且我們

覺得是真實的，光明的。用外部的證據以確定「解釋」乃是困難的事情。但是對於在水準上真是很熟練的人，便有充分的證據。不過誰又證明他自己的熟練呢？爲着這種樣式的著作完全成功，有了成千成萬的欺騙行爲。你們用一種虛構來代替眼識。你們的試驗，是把這種虛構再三再四地應用於原作品之上，而讓你們對於原作品的見解把自己指導着。但是沒有人能夠保證你們的合格，而我們又再發現自己陷入進退兩難的境地了。

我們自己必須決定，什麼對於我們是有益的，什麼對於我們是無益的；可是彷彿我們又沒有資格來決定。這是十分真確的，「解釋」（我不是談論文學中離合體 Acrostic 詩歌的原素）之合法是在它不是解釋的時候，在它祇使讀者獲得那些否則便會失掉的事實。我曾經有一些巡迴講演的經驗，並且我發現了兩種方法使學生用正當的嗜好去喜歡東西。一種是選出關於作品的簡單的事實顯示給他們（即是作品的情形、背景和產生），一種是想法把作品提示給他們，使他們對於作品沒有抱持偏見的餘地。關於

以利沙白時代的戲劇，有很多事實可以幫助他們；至於休姆（T. E. Hulme）底詩，祇須高聲地誦讀，便可獲得直接的效果。

我從前曾經說過，而古爾蒙（Remy de Gourmont）在我以前也曾經說過（他是一個真正的事實大家，當他活動出文學之外的時候，我恐怕他有時候是一個事實底大幻想主義者），比較與分析乃是批評家底主要的工具。事實上這是很明白的，它們都是必須小心使用的工具，若要考究麒麟在英國小說中談到過多少次數，便不能使用它們。它們被許多現代的作家使用，可是沒有顯著的成效。你們必須知道比較什麼和分析什麼。已故的克爾教授（Prof. Ker）對於這些工具，使用得十分熟練精巧。比較與分析祇需要那桌檯上的屍骸；可是解釋卻常從荷包裏取出身體底各部分，並把它們固定在一個地方。凡是呈出關於藝術作品的最低級的事實的任何書籍，任何論文，在「註釋與疑問」Notes and Queries 雜誌中的任何註釋都勝過於雜誌或書籍中十分之

九的最虛偽的批評的新聞。自然我們假定我們能夠隨便利用事實而不被事實拘束奴隸。我們知道莎士比亞底洗衣店的賬單之發現對於我們並沒有多大用處；但是關於發現這種賬單的探討雖然無甚價值，也許會有天才出來知道怎樣利用賬單，所以我們必須保留着最後的判斷。學識，即使在最卑微的方式下，也是有它的權利的；我們假定我們知道怎樣利用它，又怎樣忽略它。自然，批評書籍和批評論文之逐倍增加，會造成一種惡劣的趣味，祇去讀關於藝術的著作而不去讀藝術作品本身，並且我已看見在造成這種趣味了。批評書籍和批評論文之逐倍增加，祇是供給意見而不涵養趣味。但是「事實」並不會使趣味墮落；它最壞祇能滿足一種趣味——對於歷史的趣味，也可說是對於古物的趣味，或對於傳記的趣味——這種趣味是寄託在幫助其他的趣味這個幻想之下的。真正墮落的人，乃是供給意見或幻想的人，所以哥德與克律利己（Coleridge）不能說沒有罪過。因為克律利己之「哈弗雷特論」是怎樣的呢？在資料所許可的範圍內，它

是誠正的探討麼？或者是一種嘗試，呈出那穿着誘人的服裝的克律利己呢？

關於發現出任何人都可使用的試驗方法，我們還未曾成功：所以我們對於無數的乏味無聊的書籍不能准予入口。但是，我以為我們已發現出一種試驗方法；對於那些能夠使用的人們，這種方法是可以處置真正惡劣的書籍的。依據這種試驗方法，我們可以回返到文學與批評的國家組織之初步的聲明。我們所承認的這些種批評工作有着合作活動之可能，此外還有着達到在我們身外的事物之可能，這種身外的事物可以暫時稱為真理。但是，如果有人抱怨我沒有給真理，事實，或實體下一種定義，那我祇能道歉地說，這不是我的目的之一部分，我的目的祇是在求出一種方略，不管真理，事實，或實體是什麼，祇要是存在的話，都能適合於其中的。

——完——

(8) 其中第一類祇有兩篇，即是「傳統與個人才能」和「批評底功能」The Function of Criticism，因為這兩篇合起來，可以代表他對於詩與批評全部的意見。

實用批評

作這本書，我放有三個目的在我面前。第一，介紹一種新的文獻給那些對於當代文
化情態有着興趣的人們，不論他們是批評家，哲學家，心理學家，教書者，或祇是一些好奇
的人士。第二，供給一種新的技術與那些人們，他們是願發現出自己對於詩歌（以及同
性質的東西）所思想和感覺的一切，以及他們爲什麼喜愛或不喜愛的原由。第三，預備
一條道路以求一些更生效力的教育方法，比較現在我們用以發展自己聽誦之辨別力
與了解力的。

爲着第一個目的，我會引用很多東西，這些都是從我在劍橋大學或其他地方作講
師時別人供給我的材料中選出來的。有了幾年，我都這樣試驗，把一些印好的單張的詩
歌（依性質安排，從一首莎氏比亞底詩到一首威爾可格司 *Ella Wheeler Wilcox*

底詩）給與聽講者，要求他們對於這些詩自由地加以批評。這些詩之作者底姓名，我決不宣佈；並且除了極罕有的例子外，都是不會被認識出來的。

在一星期以後，我便把這些評語收集起來，預先叫批評者隱匿姓名，因為祇有隱匿姓名，方保得住批評者能完全自由地發表自己真實的意見。我又十分注意避免影響他們贊成或反對任何一首詩。我每一次發出四首詩。每一組別在這本書之附錄裏都表明出來了，並且我在這裏所用的詩，都可在附錄裏找到。通常我祇暗示這些詩大致是混雜起來的；但這便是我能置喙的最大的限度。下一星期我一半便講這些詩，但是大半卻講這些評語，或這些「原稿」（我是這樣叫它們的。）

對於原稿底作者與講師，這些方法結果引起了很大的驚異。因為所表現出的意見不是輕易感到的，並不是把詩祇讀一遍而來的。作為間接的一種測量，我要求每個批評者在他的原稿上記下他對於每首詩「誦讀」底數目。每一回繼續細讀多少遍，綜合祇

算作「誦讀」一次，假若它們對於詩祇是激起和保持着一個單獨的反應，或反而簡直未引起反應，並且未給與讀者什麼東西，除了紙上的一些赤裸裸的字在他面前。這種「誦讀」一次底描寫，我相信人們十分了解了。讀者記下他「誦讀」過十次或十二次那樣的多，那麼就表示他們對於自己的批評工作，費了不少的時間和力量。很少的批評者對於任何一首詩祇僅僅給了四個以下的攻擊。總而言之，我們很可以穩妥地說，這些首詩畢竟得到了更透澈的研究，比較（我們可以說）那些選集中的詩在一般課程中所得到的。就是由於這種透澈的研究（被那想達到確定明白的意見的欲望所增高），以及由於這許可的一星期的功夫，這些原稿便有着它們的意義。

這些作者底地位必須先弄明白。他們大多數都是大學肄業生，專門攻讀英文的，目的是想獲得榮譽學位（Honor Degree）。有多數則是讀其他學科的，不過這卻不能據為理由，以為因為這個原因，主要上便有很大的差別。還有少數大學畢業生，以及聽講者

之中有幾位還是未受過學院式教育的。此中男女數目大致相等，所以在以下的討論中，「他」必須常常讀作「他」或「她」。對於繳交原稿，並不強迫實行那些不憚麻煩而寫作的（大致有百分之六十）可認為是被一種對於詩歌出乎平常的銳敏的興趣所激勵。把這些原稿與別種聽講者所供給的原稿拿來比較（像我一羈能夠作到的）我由此知道沒有任何理由能使我以為在現在的文化狀況下還能容易地得到一種更高的批評標準。假若「皇家文學學會」The Royal Society of Literature 與「英國學社之學院委員會」能限於專作試驗工作，我們便可期待在評語中或至少是評語底文體中有着更大的一致，並且關於這種試驗之許多危險，有着一種更慎重的處置。但是關於許多相等重要的事件，一些使人驚訝的機會仍會發生。這種試驗之確切的條件並未以我們日常與文學接觸而更加倍增多。甚至於一些評論新詩的人通常都憑藉着詩人底很多作品以作評判。並且編輯們底訴苦常常是關於完好的書評之難得。關於評

判詩歌若沒有得到關於作品出處的暗示便感覺很困難這一點上，編輯們自己也不會太遲疑而不同意於我的。

關於這本書所有的材料之處置，此刻已說得很多了。我的第二個目的是更野心勃勃的，並且需要着更多的解釋。它組成一般的嘗試之一部分，在變更我們在某一一些討論底形式中的手續。有一些學科（數學，物理學，以及敘述的科學，便是其中的一些）能用真正的事實與確切的假設來討論的。有一些其他的學科（商業，法律，政治組織，與警察任務等等底具體的事情）能以確定的法則來處理。並且是一般認為的因襲的傳統。但是在此兩端之間，有着很大一部分問題，假設，概括，虛構，成見，和教義；有着一大團胡亂的信仰和帶有希望的猜想；簡而言之，有着一大套關於情感的抽象的意見和辯論。一般文明的人所最注意的東西都屬於這一個範圍。我祇須舉出倫理學，玄學，道德，宗教，美學，以及關於自由，國體，公理，愛情，真理，信心，智識等等的各種討論，這個範圍便弄明白了。作爲

討論底題材，詩歌乃是這個範圍底中心的和典型的東西。其所以如此，乃是因爲它自己的本質，以及它引起的傳統的討論底方式。因此，它可以作爲一種很適合的餌食，對於任何人想把流行的意見與反應誘入這個中心場所，以求把它們考驗和比較，並且想把我們所有關於人類的意見與情感二者之自然歷史的智識增漲加進。

所以有些地方這本書乃是比較意識形態中的一段探索的工作報告。不過我希望這不僅祇呈出當代的意見、預想、理論、信仰、反應，以及其他等等之一種有益的集合，並且又提出一些提議，以求能把我們生活中的詭譎的成分更好地管治着。希望作到這個目的而採用的方法，祇能在這裏簡略地加以表白。

有兩種方法解說一切很少數的說語。

我們不論何時聽到或讀到任何不過於胡鬧的意見，有一種傾向是這樣強烈而又這樣自動，它必是隨着我們最早的言語習慣而組成的，這種傾向引導我們去把「似乎

說的什麼」加以思索，而不把那說這句話的人底「心靈作用」加以思考。假若說話的人是一個顯然公認的謊言者，那麼這種傾向自然就被扼止着。我們於是不顧他所說的一切，並且轉而注意那些使他這樣說的動機與機械作用。不過通常我們都立刻竭力去思索他的話語所代表的一切對象，而不去思索那領導他使用這些話語的心靈作用。我們說「我們追蹤着他的思想」這並不是以為我們追溯那些在他心靈中發生的東西，這僅是指我們已曾經過一串思想的動作，這些思想的動作彷彿停止在他會停止的地方。實際上，我們是那樣急欲發現自己對那所說的一切是否表示同意，以致於我們忽略了那說這話的心靈，除非有某些很特殊的情境把我們召喚轉來，這是不能抑止的。

試比較瘋狂病醫治者對於言詞的態度。他竭力「追蹤」瘋狂人底謬語或神經病者底夢話。我不是提說我們彼此應當這樣對付，像對付「心理的病症」一樣；我祇是提說對於討論之某些題材與方式，瘋狂病醫治者底態度，他的注意底方向，以及他的解說

底秩序和計劃，比較我們的言語習慣所加諸於我們的通常的方法，是更有效果的，並且會使人把討論之兩方面的情形更能明白地了解。因為通常的心靈比較病態的心靈是更於「追蹤」並且採用心理學家底態度以對付通常的言語情勢（Speech situation），比較研究神經錯亂，是更能知道得很多。

這是很奇怪的，我們沒有言語的工具以描寫這兩種不同的「意義」。某些方法，像鐵路上的標記「上」或「下」那樣不會有錯誤的，應當可以利用。但是卻又沒有。因此不得不使用拙劣迂腐的心理學上的迂迴說法。但是我將竭力一貫地使用一些速寫。處置這些原稿所供給我的材料，我將使用「陳述」Statement 這個名詞以指那些話語，祇是它們的「意義」（卽是以它們所說的或擬說的東西而言）是我們的興趣底主要對象。我將使用「表現」Expression 這個名詞以指那些話語，在裏面我們祇是把作者底心靈作用加以注意。

當這種區分之全盤的領域弄明白了，那麼批評之研究便有了一種新的意義。可是這種區分是不容易看出的。甚至於最堅強的決心都會常常崩潰，我們的言語習慣畢竟是這樣強烈。當着一些看起來與我們自己的成見衝突的見解擺在我們面前的時候，於是反駁的，反動的，或想把它們改造的這種衝動，便壓服一切。所以批評史像上述的一切居中的學科之歷史一樣，乃是一部獨斷和辯論底歷史，而不是一部考究底歷史。並且像這些歷史一樣，在其中所可學得的主要功課，便是一切辯論之無謂，這些辯論都是出乎理解之外的。實際上我們不能有利地攻擊任何意見，除非我們已曾發現出它所表現的和它所陳述的東西。對於這一切居中的學科，我們現在所有關於考察意見的技術，我們承認實在是太不充分而令人歎息。

因此，這本書底第二個目的是在改良這種技術，在我們面前，我們有着關於詩底一些特別方面的幾百個意見，以及幫助我們去考查它們的這些首詩。我們有着很大的機

會能擺在同一論點上的許多極端不同的意見加以比較。我們能把所謂同一意見的東西在發展不同的階段上（因為它是從各個不同的心靈而來的）加以研究。更有甚者，我們能夠在許多例子中看出一個已定的意見會引起一些什麼，當其它用到一個不同的細節上或一首不同的詩上。

這一切之效果是值得注意的。當着第一個使人迷惑的昏亂消散了（像它立刻會消散一樣），彷彿是我們正在穿過和圍走一個大建築物，直到現在我們祇能從一兩個不同的立場上去看它。我們對於一首詩和這首詩所引起的意見，得到一種更親切的了解。因此可以概略出像最通常的處置底方法一類的東西；並且當一個新的對象，一首新的詩，被討論的時候，我們知道會有一些什麼。

我很願這本書被人看作是一種步驟，趨向着討論底另外一種訓練與技術。假若我們能了解原稿中所有的意見之一半，我們也就不缺少心靈之可塑性了。一定名詞或一

定「意見公式」Opinion formula 之可有的含糊處，在某種方式中會輻射出來。這種方式在我們比較，解說，與描算之過程中，自己是會顯現的。因為討論底新的技術之希望是在這裏：研究一個名詞底含糊處，便可幫助解明其他名詞底含糊處。追溯「感傷」，「真理」，「誠摯」或「意義」本身之各種意義（因為這些名詞是常在批評中使用的）可以幫助我們了解在其他學科中所有的一些名詞。實際上，糺糊含混乃是有系統的一個名詞所有的一些單獨的意思乃是彼此相關，即使不像一個建築物底各個不同的方面那樣嚴密相關，但至少也相關到了一種非常的程度。我們可以推求出一種東西，它可與「透視畫法」相比，它使我們能管治着和安排著那些衝突的意義，這些衝突的意義在討論中是眩惑我們的，是把我們彼此的心遮蔽着的。大致每個富有智力的人，祇要會把這件事體思考過，都會同意是這樣的。固然每個人都同意，可是沒有一個人對於這件事體加以考究，雖然這一件事體，在其中稍為移前一步，便會影響到人類的思想和

討論之整個邊界。

這種探討之必要工具，乃是心理學。我渴望逢遇着很多的反對，大致由一些心理學家所提出的，這些反對乃是最好的，以爲這些原稿未曾供給我們充分的材料，使我們真能推究出作家底動機。因此又以爲這整個的考察都是膚淺的。不過各種探究底「開始」應當是膚淺的；並且要找出一些能深入而又能擺脫的東西來考察，這乃是心理學底重大的困難之一。我相信這裏所作的試驗之主要價值，便是在它給與了我們這種東西。設若我願探測這些作者底「下意識」（我很同意在那裏會找出他們喜愛與不喜愛之真動機），那麼我就會計劃出一種像屬於心理分析的技術的東西了。但這是很明顯的，即使我們把犁鋤掘得太深，也不會有多少進步。不過就即使這樣，許多稀奇的材料便翻出開了。

經過了這些解釋以後，讀者自然會在這些篇頁中找不出多少辯論，除了很多的分

析，很多求改變我們立腳點的用力的練習，以及很多錯綜複雜的探討。實際上，探討（這是一種藝術，企求知道我們——心靈的旅程者——是在那裏，當我們不論走到任何地方）便是這本書底主要的題目。自然，討論詩歌，討論那對付、欣賞和評判詩歌的方法，本是這本書之最初的目的。不過詩歌本身便是一種傳達底方式。它傳達什麼，它怎樣傳達，以及它傳達的東西之價值——這些組成了批評底題材。因此，批評本身大半是（雖然不完全是）探討中的一種練習。所以這更使人驚異了，至今還未曾有一篇論文講說理智和情感之探討之藝術與科學，因為邏輯雖然看起來包括着這個範圍之一部分，實際上卻幾乎未曾把它論及過。

一切批評的努力之唯一目標，一切解說、欣賞、勸告、稱讚、指斥之唯一目標，都是在企求傳達之改良。這種說法，彷彿是一種誇大。不過實際上的確是這樣的。批評的規律和批評的原理之全盤器具，乃是求得精細、更確切、更敏銳的傳達之一種工具。不過這也是

真的，在批評旁邊還有一種價值的測量。當我們把傳達問題完全解決了，當我們充分地得到了那種經驗（即是與一首詩很適切的心靈狀態），我們仍然必須把它評判，必須決定它的價值。不過以後的一個問題差不多自己便解決了；或是我們內心的本質與我住在其中的世界底本質替我們決定了，我們首先的努力，是在求能得到適切的心靈情態，並且看出發生一些什麼。假若我們不能決定它是好或是壞，那麼這就很懷疑了，是否任何原理（不管多麼精細與微妙）能夠給我們很多幫助。沒有能力得到那種經驗，它們是不能幫助我們的。若是我們考察在教書中使用批評的格言（Critical Maxims），這便愈更明白了。價值是不能證明的，除了由於那有價值的東西之傳達。

實際上，批評原理須當小心使用。它們決不能代替辨別力的，雖然它們可以幫助我們避免不必要的錯誤。幾乎沒有一種批評的規律、原理、或箴言，對於聰明人不是一種有益的指導，而對於愚人不是一種鬼火。批評所有的一切偉大的標語，從亞里士多德之

「詩是一種模擬」直到這種主義「詩是一種表現」都是一些含糊不清的指路標。各個不同的人們追縱着它們而到各個十分不同的目的地。甚至於最聰明機敏的批評原理也僅僅會變成（這是我們會看到的）沒有批評能力的人們之庇護物。並且最繁瑣或最無根據的一般定則會遮蔽了良好而銳敏的評判。這一切都祇在這些原理之如何運用。以一般而論，批評的公式，甚至於那最好的批評公式，都祇引起很多壞的評判，而很少引起好的評判。因為忘掉它們的微妙的意思而粗魯地運用它們，比較記着它們的微妙的意思而精細地運用它們，實在是太過於容易了。像這樣情形，我們能不恐懼麼？

人類反應之變化不定，殊足驚人；這便使那把這些引句加以安排的任何有系統的策劃都變成爲厭煩的事情。我願呈出一種充分的選錄，把那全盤情境正確地擺在讀者面前。凡解除原稿底作者所掙扎的各種困難之任何嚴重的嘗試，都留在第三卷之各章

中討論。我依着各詩底次第循序前進，讓那潛藏在意見、鑒別、氣質各自所有的每一衝突中的內在作用指導着這個安排。這是無需說的，非是各首詩都相等地引起同一的問題。在大多數中，某一特別的困難，區分各個心靈之某一特殊機會，是當在其他問題之先的。因此這是很方便的，把讀者差不多在任何一首詩前會遇到的主要困難列成表格（雖然這種表格有一點兒硬造和獨斷）擺在這裏。這個表格是因研究那些原稿本身而被暗示出來的，並且依著一種次序排列的，從最簡單的（孩童的）阻礙困難，因着成功的誦讀，而到那些最暗伏的，最不可解的，和最使人眩惑的批評問題。

假若這些困難之中，有一些似乎太簡單了，幾乎值不得討論，但是我請求那對於它們感覺着鄙視的讀者不可輕易地便行決定。我的一部分目的便是在文獻底處置，並且我熱忱地表示，那些簡單的困難乃是最需要注意的困難，因為這些困難實際上很少被人注意。

但是立刻我們進而談到一些論點，在其中我們會感覺到更多的疑惑（在那裏論爭雖然多少被闡明了，但仍然是繼續着的。）並且我們結果會直接遇到一些問題，沒有人稱說它們已是解決了的，並且其中有一些除非到了世界末日是不會解決的。白拉達（Benjamin Paul Blood）有一句值得注意的話：『我們應該給它一個結論的——結論是什麼？』

以下的一切彷彿是批評中的主要的困難，或者至少是我們在這本書裏常常所探究的困難。

首先就是關於求得詩歌之表面的意思（Plain sense）而有的困難。由這種試驗所引起的最惱人而又給人印象最深的事實，是詩歌之一大部分普通良好的讀者（並且有時候確實是虔誠的）常常而且重複地不能了解詩歌是一種陳述而又是一種表

現。他們不能求得詩歌之散文的意思，它的表面的顯然的意義，像一組通常的可以理解
 的英文語句，與任何更進一步的詩的意義完全分立的。並且同樣地他們又誤解它的情
 感 (feelings)，它的語調 (tone) 和它的用意 (intention)。他們很願用散文把它翻
 譯出來。他們不能講解它，猶如一個學童不能講解一篇撒薩 (Caesar) 一樣。我們將注
 意探討這種失敗在各種不同的例子中所發生的影響是怎樣嚴重。這並不是限於一種
 讀者，不僅是那些我們所猜想的犧牲者，也不僅是最難解的詩歌使我們陷人這種錯誤。
 實際上，祇要把這粗顯的事實記述出來，就知道那最負令名的學者任何時候也難免掉
 這些批評中的危險。

b

與這些關於解釋意義所有困難相平行的，並且也是相連結的，乃是「感官上的理
 會」(Sensuous Apprehension) 之困難。一串文字，即使是靜靜地讀，對於心耳 (Mind's

ear)對於心舌(Mind's tongue)和對於心喉(Mind's larynx)都有一種形式。它們有一種運動，並且能有一種節奏。在那自然而又直接地覺識到這種形式與運動的讀者（由於感覺的，理智的，和情感的敏捷的活動之會合）與那不覺識這種形式與運動或是須憑藉手指細算或拍打桌子等等方能費力地抓到這種形式與運動的讀者之間，有着一種很闊的鴻溝。這種差別有着很大的影響。

其次便是那些困難，它們是與意象在詩的誦讀中所佔有的地位相連結的，特別是視覺的意象。它們之發生，一半是由於這種不可補救的事實，即是我們所有的揣看事物的能力，以及我們所有的產生其他感官之意象的能力，都相差很大。而且我們全盤的意象和某一特別樣式的意象，在我們的心靈生活中又差別得驚人。有些人底心靈沒有意象就不能工作，並且不能達到任何境地。有些人底心靈彷彿不使用意象也能工作，並且

能達到各種境地，達到思想與情感底各種境况。總之，我們可以猜想詩人（雖然不是一切詩人都常如此）是具有例外的意象的能力的，並且有些讀者根本就着重意象在誦讀中的地位，把它大大地加以注意，甚至於依據詩歌在他心中所激起的意象而評判詩歌底價值。但是意象乃是飄浮不定的東西。在一個人底心中所激起的活潑的意象與同一詩行在另外的人底心中所激起的活潑的意象不必是同樣的，並且沒有一組與存在於詩人底心中的任何意象必定有任何關係，這裏便是批評走入歧途的一種很麻煩的原由。

d

第三，愈更顯然，我們必須注意記憶上的無關（*Mnemonic irrelevance*）之強烈而又很普遍的影響。這些都是讀者記起某些個人的情况與奇事，都是讀者底數漫無定的聯想，都是讀者所有的與該詩無關的過去底情緒反響之干涉等等所有的錯誤的

效果。雖然有些無關的侵入底例子是我們所診治的一切事件中之最簡單的，但相關 (Relevance) 這個概念不是容易界說而又容易使用的。

愈更感人而又愈更有趣的，乃是這些批評的陷阱，它們環繞着所謂先存的反應 (Stock response) 不論在什麼時候，祇要一首詩彷彿或真是包含着讀者心中已充分預備好了的見解與情緒，這些困難便有機會出現。因此，實際上發生的一切，大半多是讀者底活動，而少是詩人底活動。扣子一按，作者底作品便完了；因為記載立刻便在與詩篇半獨立（或整個獨立）的情況中活動，而詩篇祇算是它的本原或它的工具罷了。

在詩底工程裏，這樣重行分配詩人與讀者底工作，殊堪悼惜。不論什麼時候，若是這種情形發生，或是有發生的危險，我們都必須特別地加以防範。因為一切不公正的批評，不僅是陷入這種錯誤中的人會干犯，就是免脫這種錯誤的人也會干犯的。

f

濫用情感 (sentimentality) 乃是一種危險，在這裏無須很多解釋。這乃是一個關於反應底相當尺度的問題。這種過於容易趨向某一情感方向，乃是一個困難，其相連接的困難便是。

g

壓抑情感 (Inhibition) 像濫用情感一樣，壓抑情感乃是一種積極的現象，雖然在最近幾年以前還少有人研究並且差不多是在鐵石心腸 (Hardness of Heart) 這種名詞之下掩飾着。這兩種東西是不能分開而獨立地加以推究的。

h

教義上的附著 Doctrinal Adhesion 呈出另外一種麻煩的問題。很多的詩 (宗教詩可以作為例子) 彷彿包含或暗示着關於世界的一些見解與信仰 (不論是真實

的或虛假的。)若是如此，那麼意見之真實底價值(Truth value)對於詩歌底價值有什麼關係？設若不是如此，設若真正沒有包含或暗示着信仰，祇是不把詩當作詩讀的時候纔是如此，那麼對於詩歌底價值，讀者所有的信心(若是有一些)有着什麼關係？詩歌是要說出一些東西麼？若是不，那麼爲什麼？若是要，那麼要怎樣說？在這一點上的一切困難，乃是混亂狀態與散漫評判之一種主要的原由。

i

現在我們轉到另外一種困難。我們必須注意技術上的主見(Technical Presupposition)，若是在某一方式中已往成就了很好的作品，我們便傾向期望將來也用同一的方式作出同樣的作品；若是作得不同，我們就感覺失望，或不接受它們。反而言之，若是一種技術曾經對於某一目的不能勝任，我們便以爲對於一切目的都不能勝任了。兩者都是錯在把手段當成目的。不論什麼時候，若是我們竭力從外表上評判詩歌，祇注意

技術上的細節，那麼我們便把手段放在目的之前了，並且（這就是我們對於詩中的因果盲然無知）若是我們沒有作出更壞的錯誤，那麼我們還算幸運了。我們必須竭力避免以鋼琴家底頭髮而評判鋼琴家。

j

最終，一般的批評的成見（General Critical Preconception）（對於詩歌的預先的要求，這是關於詩歌底本質與價值的一切自覺的和不自覺的理論之結果）在讀者與詩歌之間不斷地干涉着，像批評史便表示得十分明白。像一種不幸的飲食儀式，它可以阻止一個人所急欲要吃的東西，即使這東西是在這個人底唇邊。

這些困難，像上面注意到的，不是彼此毫不相關，而且實際上它們還相互錯疊着。它們可以集合在更多的或更少的項目之下。但是假若我們把人格之某種極端的扭曲或趨向（例如，盲目的自尊或匍伏的自貶——暫時的或恆久的自願情操的神經病）以

及力量之不當的積聚或用竭等等完全拋開，我相信關於讀詩與評詩所有的失敗底主要阻礙和原因不必大費力便可以歸納在這十個項目之下。不過在這裏我記述得過於粗略，不能仔細加以評判。

大半是由於很好的運氣，而非由於人爲的計畫，這裏每一首詩都證明爲一種誘力，使一羣讀者去解決上面講說過的一些困難中的某一種困難。所以聰明的批評家會感覺到一種好玩的興趣，當他揣度出在每一情形中意見底分線是在那裏並且由於什麼思考而來。在下面的測量中，一切嘗試都是在闡發或顯示這些各種各色的意見。至於詩歌和意見底說明，以及我對於這不幸的辯論題目之詩的價值想加以努力的判決，大半都延擱在後面。

在這個地方會恰巧逢遇着一種很自然的猜疑。在每次講演之後，我有時聽到某些猜疑以爲這一切原稿底節錄不是完全真的，以爲其中有一些是我自己作的，順便用來

例證一個論點。但是實際上沒有一篇原稿曾經改竄過或另外加上過一些東西。在一切很有意義的地方，我甚至於讓文字底拚法和文句底標點都保存着原來的樣式而不加以改正。

但是也許另外有一種說法攻擊我，以爲我選錄原稿含有偏見。不過這顯然是書底面積和注意讀者底耐心不讓我把全盤材料完全印出。祇是節錄原稿，我方冒險敢作。祇使用一點兒聰明，便能使節錄給人各種不同的印象。我祇能說我是十分戒備着的，決不有半點徇私。我也許應當再說一句，凡材料中未發表的一部分都是模糊不清，模稜兩可的意見。假若不是毫無益處，我也會把這種東西多放進一些在這書裏。

——完——

關於瑞恰慈 (I. A. Richards) 的批評，在『詩的經驗』，「詩中的四種意義」兩篇文章後面，和愛略忒 (T. S. Eliot) 的「批評中的試驗」一文中，都講過一些了。而且讀過

那兩篇文章，對於他應用心理學和意義學來治批評，讀者應該有了一個概念；在這裏我們更

加進一篇他的「實際批評」 Practical Criticism 一書的引論，希望讀者多知道一些他的方法。其中所列的批評十難，是該書的骨架，也是每個從事批評的人應當十分注意的。

批評中的試驗

沒有一門文學比較文學批評是更難於在裏面確立「傳統的」工作與「試驗的」工作之區分。因為這兩個名詞各自都可以有著兩種解釋。所謂傳統的批評，我們可以指那種批評，它追求着同一的目的，並且表現出同一的心靈底狀態，像其前一世代底批評一樣。或者我們可以指十分不同的東西，可以指一種批評，它對於「傳統」這個名詞之意義與價值有着一定的理論，並且在它批評那些已被遺忘的作家，它又是試驗的。至於「試驗」，我們可以指現代之更特創的工作，或者指那些批評家底工作，他們推進新的探討底範圍，或用別種智識擴大批評底區域。在第一種意義上使用「試驗」這個名詞，那是會惹人厭惡的，因為這包括現代一切被認為有價值的批評工作。本來這是顯然的，每種世代都有一種新的觀點，並且在批評家身中乃是自覺的；批評家有着兩重工

作，即是解釋過去給與現在，與依據過去評判現在。我們必須憑我們自己的性情去觀看文學，因而方能完全看到，雖然我們所見的東西常是局部的，並且我們的評判常是帶有成見的。沒有一個世代，並且沒有一個個人，能夠欣賞每個已故的作家和每個過去的時代。普遍一致而又完善無疵的鑒別力是從未實現的。照這樣看來，一切批評都是試驗的，恰如每個世代之生活方式乃是一種試驗一樣。因此祇有在第二種意義上談論試驗的批評始有價值；祇有注意什麼批評家在現在可以特意地努力嘗試某種批評工作，是從前未曾特意地努力嘗試過的。

要把在現代的批評文章裏的新東西解說得十分清晰，我必須回轉去一百年。粗略地講，我們可以說近代批評是隨法國批評家聖白韋 (Sainte Beuve) 底工作而開始，即是說，開始於一八二六年。在他以前，克律利己 (Coleridge) 已曾嘗試過一種新的批評，這一種批評有一方面是更類同於所謂的美學，而與文學批評還不如那樣類同。但是

從文藝復興起，經過十八世紀，文學批評祇限制於兩種狹隘的而且密切相關的式樣。有一種一鵝常是存在的，並且我希望將來也常存在，因為它能常常有很大的價值；它可以說是寫文章的人們對於寫作底藝術的一些實際的筆記，相等於談論圖畫的論文，如達文賽 (Leonardo de Vinci) 與其他畫家所遺留的一樣。這樣的筆記，對於其他藝術家是有很大的價值，特別是當着研究與作者自己底作品相關的時候。英文中兩個古典的例子，乃是以利沙白時代康平 (Thomas Campion) 與但尼爾 (Samuel Daniel) 所作的關於有韻和無韻的詩的論文。顛頓 (Dryden) 底序言與論文，戈勒爾 (Cornelle) 底序言，都是屬於同一類的，不過規模更大而銷傳更廣罷了。但同時有很多批評，在英文中很多，在法文中更多，乃是專門的批評家寫的，而非是創作家寫的；這一種批評家中之最有名的，自然是巴羅 (Boileau)。這一種批評家主要是「鑒賞之裁決者」Arbiter of Taste，並且他的工作是在稱揚與指摘他的同時代人底作品，而又特別定下完美

的作品底規律。這些規律是從古人底實際作品抽繹出來的，但從古人底理論裏抽繹的則更多。他們十分尊崇亞里士多德；不過這種批評通常毫無沒有追隨亞里士多德底深遠的識見，它祇把自己限制於何瑞斯（Horace）底『詩底藝術』Art of Poetry之翻譯，模擬，與抄襲。最好，它能證實與保持着完美作品之恆久的標準；最壞，它便僅僅是一串格言。以一般而論，法國的批評是更屬於空論的，並且，如像納瓦蒲（La Harpe）是更乾燥的；英國的普通的批評，是更近於一般的明直的理性，如像約翰生（Johnson）底『詩人傳述』Lives of Poets；雖然在特殊的文學體裁上（如像戲劇）會發現作家有着有趣的理論，如十七世紀與十八世紀之阮默（Thomas Rymer）與威布（Daniel Webb）。

指出十七世紀與十八世紀文學批評底一種性質（這是給它與不朽的價值，並且同時表現出它與更近代的批評之區分），現在可以暫為遲延一下。我們容易想到這種

古舊的批評是乾燥而拘泥的，並且祇是建立起一些古典的模型，生活的文學不能在裏面創造構成。但是我們應當贊成它而記着，這種批評承認文學祇是文學，並不是另外一種東西。文學是與哲學，心理學，以及其他學科不同的：它的目的是在給那些有充分閒暇與教育的人們一種細緻的快感。假若這些古舊的批評家不承認文學主要是用來享樂的東西，他們就不會那樣勤勉地從事於去定下那些應當享樂什麼的規律。這彷彿是一種很平凡的論調，沒有什麼特別的地方。但是，假若你把這兩個世紀的批評同十九世紀底批評比較，你會看出後者對於這個簡單的真理不會完全承認。文學常被批評家當作是一種發現真理與獲求智識的工具。假若批評家具有有一種更帶哲學或宗教的頭腦，他在被批評的作家底作品中尋找哲學或宗教的直覺之表現；假若他具有一種更趨現實的氣質，他便看作文學是發現心理學的真理的材料，或是解證社會的歷史的公文。即使比德（Walter Pater）及其門人底口中，「爲藝術而藝術」與直到十八世紀

後期爲文學而文學的意義迥然不同，假若你仔細讀比德之「文藝復興研究」之結論，你會看出「爲藝術而藝術」不是指別的東西，乃是指藝術可代替其餘一切東西，并且是那屬於人生而非屬於藝術的情緒與感覺之供給者。要把這兩種態度區別清楚——即是爲藝術而藝術之態度與十八世紀之態度，這需要一種想像底強烈的努力。不過在更早的時代爲藝術而藝術底主義是不可了解的。因爲在更早的時代，藝術與文學並不是宗教，哲學，道德，或政治底代替物；它們祇是決鬪與作愛底代替物；它們乃是人生之特殊的與有限的裝飾。在每一方面都有一種利益亦有一種損失，也許我們有時獲得一種更深的識見；至於我們享受文學是否比較我們的前輩愈更銳敏，則我不知道。不過我爲我們應當再次回返到十七世紀與十八世紀之批評作品，應當使自己想起那個簡單的真理，即是，文學主要乃是文學，乃是一種求得細緻的和智力的快樂底工具。

我們立刻便問，人類怎樣會捨棄這樣簡單而令人滿意的一種批評底界限？這種變

化不期然又生出一種更大的變化，這可以敘述爲歷史的態度之產生。但是在這種變化（我立即會回轉來討論的）以前（以關於文學批評的而論）有着一種幻變的現象，有着一本書是那個時代最聰明而又最愚蠢的人並且也許是最非常的人作的：這一本書本身就是自有批評以來最聰明而又最蠢笨，最刺激人而又最使人惱怒的書，這是克律利己底『文學自傳』 *Biographia Literaria*。這裏有『批評中的試驗』實際上各種東西，除了那專對針點的力量（這一種力量在克律利己底不規律的生活中顯然是沒有的）。克律利己是他那個時代最有學問的人們中的一個，並且除了歌德，他那個時代便無人具有更廣博的趣味。關於他這本書，第一件使我們驚異的事情（除了此書非常的散漫）便是他用以證明文學批評的各種炫奇不同的智識。他的許多智識，恰如浪漫派的德國哲學家底智識一樣，現在對於我們彷彿不是特別值得具有的，不過在那個時候是認爲有價值的；並且我們當感謝克律利己，恰如感謝任何人一樣，我們得能

享受德國唯心主義之一些可疑的好處。他的書自然包括着幾種批評底樣式；這書底動機自然是替渥茲華斯（Wordsworth）底新詩（如現代的報章必會說是「現代派」的詩）辨護；並且這些都是屬於一個手藝者底技術上的筆記。但是當克律利已在任何事情上開始討論，它可以引到另外的一切事情上面去。他沒有歷史的觀點；但是以他文學知識之廣大，以他能從各個不同的時代和各種不同的語言底詩歌裏取出突然而又明顯的比較，他便預先知道一些歷史方法底最有用的成就。但是克律利已對於文學批評會成就一件事體，他把文學批評與一部分哲學（即是十分盛行的美學）的關係闡發明白了，並且追隨着他會研究過的德國作家，他把文學批評放在一般美術底理論研究之一部門裏。他的對於幻想和想像的精細的區分不能保持永久；不過對於考察詩的想像底本質的人們，這種區分仍然是一種重要的參考，他把文學批評建立為哲學底一部分；或是說得更平和一些，他把研究一般的哲學和玄學弄成爲「文學批評家」所必

需的工作。

「文學傳述」出現於一八一七年。聖白韋底活動可說大致在一八二六年開始。克律利已與聖白韋很少有共同的地方，其少有的程度恰像兩個偉大的批評家所能少的一樣。聖白韋若祇依據他的作品中的新的與試驗的東西，他不會是一個偉大的批評家。他具有一種十足的法國人底智慧和完好的鑒賞力，這使他能夠共有每個時代底法國偉大作家底理想與同情。在他身中有許多十八世紀的東西，甚至於有很多十七世紀的東西。在他對於同時的作家與以前的作家的鑒賞中，確實有許多裂罅，但是他具有批評所必需的想像底品質，這使他能夠把文學整個理解。他與已往的法國批評家不的地方，是在他的對於文學的隱含的概念，不僅是一些可以用來享樂的作品，還是歷史中的變化底一種過程，並且是歷史研究之一部分。文學的價值相關於文學的時期，一個時期底文學主要是那個時期底一種表現和一種徵兆——這種觀念現在對於我們是十分

自然，我們幾乎不能使它離開我們的頭腦。我們幾乎難於想像我們所有的自我意識底等級與種類會不是這樣的。現代文學底批評是怎樣從事於討論這本書，這本小說，或這首詩是否表現出我們心的情，表現出我們這個時代底人格，並且又表現到了何種程度！並且我們的批評家彷彿又怎樣常常有趣味於那些很像我們（包括他們自己）的東西底探討，而不把書，小說，或詩當作藝術作品研究！這乃是一種極端，是一百年前批評中開始的趨勢底極端。聖白韋不像克律利己，他不是一個玄學家；他實在是更近代並且更懷疑的；但他是批評中的第一個歷史家。這決不是沒有關係的，他開始他的事業原是研究醫學；他不僅是批評中的一個歷史家，並且是一個生物學家。

我以爲這是有趣的，轉到近來文學批評之某一完美的作品，並且記下那些智識與理論底假定，是你在二百年前的批評中不會找出來的。雷德（Helbert Read）底那一本小小的而又明白的初級用書，『英國詩歌之面面觀』Phases of English Poetry。

正合我們的目的在第二頁上，他告訴我們他這本書是一種對於詩歌底進化的探討，並且立即又說英國詩歌是一種『生動而正在發展的有機體』。當一個批評家能用『進化』與『生動的有機體』這樣名詞向聽眾講說，並且確信這些名詞立刻能被了解，那麼就是這幾句話也可以暗示批評的工具隨着科學與歷史的概念中的一般變化而改變到何種地步。他承認一些模糊而卻普遍的生物學的觀念。稍後他又告訴我們，『這種研究底初步乃屬於人類學。』在一個文學批評家能這樣談說以前，許多工作必須先有很多人作好了，並且差不多已是通俗化了的。巴斯慶 (Bastian)、諦勒耳 (Taylor)、滿拉德 (Mannhardt)、抵爾克罕 (Durkheim)、里斐白略爾 (Levy Bruhl)、呼雷熱 (Frazer)、哈瑞貞女士 (Miss Harrison) 以及其他人們底工作以前便完成了。許多純粹的文學的考察亦已作過了，而後每個人方能談到詩歌底進化。雷德以研究歌謠底起原而開始。若是沒有許多工作在十九世紀與二十世紀早期已經作過了，他這樣工

作必定是不可能的；例如，哈弗之蔡爾達教授 (Prof. Child of Harvard) 哈費爾弗之寡默爾教授 (Prof. Gummere of Haverford) 梭波之瓦斯東巴黎教授 (Prof. Gaston Paris of the Sorbonne) 與倫敦之格爾教授 (Prof. W. P. Ker of London) 等底工作。這些在歌謠中研究，在一切直到那時還未探討過的文學時代中的研究，竟在我們身中養起了變動與進化底感覺，養起了每個時代底詩歌與同時代底文明的關係底感覺，並且又微微地傾向着把文學的價值劃而合一。格爾對於歐洲詩歌底歷史比較他同時代的任何人都知道得更了澈，他說文學中沒有「黑暗時代。」在我們所引用過的下面一段中，雷德說，「在那些關於詩歌底起原的理論中，我們直回到言詞底起原。」即使談說這樣的話，便需要另外一羣科學家底工作；即是語言學家底工作。近代的批評家也必須熟知這些語言學家，熟知像可彭華梗之吉士蒲耳生教授 (Prof.

Jespersen of Copenhagen) 那樣的當代的語言學家底工作。

有其他的各種智識（至少是科學底智識）是凡欲作文學批評家的人都必須熱知的。自然特別是心理學，尤其是分析的心理學。我曾提到的一切研究，並且還有一些，都觸到了批評底邊緣，並且都握着一些批評底問題；所以反而批評家之顯著，首先是以其與一切受過教育或半教育的人們所共有的流行的觀念，如像進化底觀念，以及他必須知道一點兒的科學之數目與種類，並且他之必須知道它們，並不是因而可以為它們工作，這乃是為着可以一齊合作，並且因而他可以知道他在那裏停止。所以我們需要很多的普通智識，因而可以看到我們特別的愚昧之界限。

雖然聖白韋不會具有我們期望於現代批評家的那種工具，可是他卻有在我們這個歷史階段上的方法以及由這種方法而致的心境。對於時間底過程的覺識，把文學與其他一切東西的邊界弄模糊了。假若你讀更古的批評家，例如顯頓（Dryden），你便覺得文學底問題比較上是簡單的問題。對於顯頓以及他的同輩，那時祇有希臘與羅馬的

傑作，一堆已被承認的定則，以及他們同輩的作品，即是說，從莎氏比亞以後的英國文學和從馬勒蒲（Malherbe）以後的法國文學。他們消磨很多時光以討論近代人（他們這樣稱呼他們自己）是否具有古代人所不能超過的文學的德性。他們對於古典文學的評價，未會顧及蛇蟒與寄生生物之祀典或雅典政府之財政等等事體而弄得錯綜複雜。在他們看來，在古典作家與莎氏比亞和馬勒蒲之間，並沒有什麼東西值得想及的，比較我們，他們在其本身裏具有更大的信心。他們確實未曾因「將來」而煩惱着。在我看來，我們對於「將來」的一切顧慮，像蕭伯納與威爾士所常顧慮的，都是一種深遠的悲觀主義之象徵。我們難於有着時間從現在正著作的東西裏得到任何興趣，我們是這樣顧慮到五十年後著作的東西裏的品質。就是雷德討論「近代詩歌」的那一章中，雖然充滿着很多「詩歌現在是什麼東西」那一類的聖慮，但也同樣充滿着很多「詩歌將來會變成什麼東西」這一類的聖慮。在我看來，這種懷疑彷彿是繼續着聖白章與瑞朗

(Renan) 底懷疑。聖白韋作了一部書，共有七卷，專討論那稱作「皇家之門」Port Royal 的十七世紀法國的著名的宗教運動以及那一羣著名的信仰宗教的人們。巴斯侃 (Pascal) 是其中最負聲望的一個。這是一部討論這個题目的傑作。它不會定下結論。末後是這一段話：「凡人很欲了解他的對象，抱着野心想攫捉着它，並且覺得是無上的驕矜，若把它描繪出來；那麼當着有一天他看到他的工作完成了，結果得到了，他覺得他的得意的心情往下沉落，覺得自己被一種沮喪與厭惡的心情所克服，並且反而看出在無限的虛幻的變遷裏僅僅是一個飄浮不定的幻影的時候，他會覺得他是怎樣地沒有能力，怎樣不能達到他的工作。」因為這樣，所以聖白韋乃是一個近代的批評家：他是這一種人，對於人生，社會，文明，以及研究歷史所引起各種問題，懷抱着一種沒有停息的好奇心情。他由文學而研究這些東西，因為文學乃是他的興趣底中心點！並且在他考查那些遠出乎文學範圍以外的各種問題，他從未失掉他的文學的感覺性。不過他是

一個歷史家，是一個社會學家（按此名詞底最好的意義而言）並且是一個道德家。在他感覺自己必須對於那些更大的與更難解的問題（在近代世界，這些問題是處在專門的文學問題背後）加以沉思這一點上，他是一個標準的近代批評家。

批評文學決未被吞併而成爲另外的東西，如像鍊金術被吞併而成爲化學一樣。事體底主要部分仍然存在，不過其支派是無限的，而批評家底工作是很困難的罷了。在近代的批評家中，有些把文學用來代替一定的哲學與神學，並且因而顛倒地宣傳「爲藝術而藝術」底老福音，有些雖承認研究這種東西可以與其他的別種東西相通，並且有了明白的文學標準便暗示着有了明白的道德標準，但他們仍竭力想把這兩種東西區分清楚。在這兩種批評家之間，有一種真實的區別須得推求出來。尋求美好文學與美好生活背後的基本原理的各種不同的嘗試，乃是現代批評底最有趣的試驗。

這些嘗試中最重要的一種，乃是那種稱爲「人文主義」的嘗試，其起源大半歸諸

於白璧德教授底工作。白璧德教授乃是現代最有學識的人們之一，在某種程度裏，他是聖白韋底一個門徒。現今存在的人們，沒有一個對於整個的文學批評史（在其他許多事物底關係中）比較他知道得更爲親切。在他自己的著作裏，文學批評乃是批評近代社會底每個方面的一種工具。他乃是一個具有古典教育與古典鑒賞力的學者。他是銳敏地覺識到近代文學底弱點，乃是近代文明底弱點之徵候。並且他用着極大的忍耐與恆心以分析這些弱點。他的結論可以在他的最近的兩本書，『盧梭與浪漫主義』Rousseau and Romanticism 與『民主政治與領袖職權』Democracy and Leadership 中可以看到。『盧梭與浪漫主義』是對於十八世紀早期以後的鑒賞力敗壞墮落之一種敘述和理論；『民主政治與領袖職權』是一本範圍更大的書。因爲是一個道德家，並且又是一個盎克羅撒克孫（Anglo-Saxon），他與安諾德（Arnold）比較他與聖白韋，有着更多的相同點。法國的『人文主義者』底趨勢，祇是診斷而不開出一

個補救的方法；本達（Julien Benda）最近所作的兩本關於文學的和社會的批評的書，『貝耳麥格爾』 Belphegor 與『學者們底叛逆』 La Trahison des cleres，便可為證。這位盎克羅撒克係則覺得不能容忍，若祇是診治一種病症而不開出一個補救的方法。像安諾德與聖白韋，白璧德覺得宗教信教底頹敗在社會上引起了嚴重的傷害。又像安諾德與聖白韋，他拒絕那種回返宗教信條的補救的方法。可是又像安諾德而不像聖白韋，他提出另外一種補救的方法，一種試驗的倫理學說，乃是依據人類的試驗，與依據人類本來的需要與能力而來的，它與神力的啓示和超自然的權威與助力絲毫沒有關係。

在這篇概略的敘述中，我不主張討論白璧德底積極的貢獻，或是那些我贊成或不贊成的各點。我祇願叫人對於一種最重要的運動加以注意，這種運動根本是一種在文學批評裏的運動，你將來會聽到更多屬於它的東西。這種運動是很有意思的，因為它表

現出近代的文學批評家必須是一個「試驗者」，在他自己的領域之外，並且證實現在沒有一個文學問題不牽涉到一些更大的問題。但是文學批評雖覺識到文學問題不可避免地牽涉到一般的問題，然而這裏面有着一種弱點，或者寧說是一種危險，這是我亦當指出的。否則你便自己去理解這些問題的牽涉，並且會把它過於重視。這種危險乃是這樣，當一個批評家抓着了由文學批評裏發生的最重大的道德問題，他也許會失掉他的客觀的態度，並且會淹沒他的感覺性。他會變為他的心靈與他的良心之一個過於卑順的奴隸。他會對於現代文學表示不能忍耐，把它擱置在近代社會的某種病症裏；並且會即刻要求那種薰化的功用，當着應該先行賞鑑天才以及技能的時候。當其他擁護「古典主義」而排斥「浪漫主義」的時候，他大致會給人這種印象，以為我們應當像薩福克里斯 (Sophocles) 或瑞森 (Racine) 一樣寫作，以為現代的一切東西都是「浪漫的」，因而是不值得談論的。他使我們這樣猜疑。即使現在寫出了一本真是特創

的古典的想象作品，也不會有人喜愛的。固然常常有着浪漫的人讚賞浪漫的作品，不過我們奇怪古典主義者是否會認識古典的作品，當這種作品來到手裏的時候。但是這些附帶的限制不應當教我們拋棄人文主義者底學說；它們祇應當教我們自己去應用那些學說。

法朗達西 (Ramen Fernandez) 是一個比較年輕的批評家，他也把「人文主義」這個名詞當作他的主張，雖然他的人文主義在法國會獨立地達到目的，而且是屬於另外的品類，與發生於美國的是不同的。他的人文主義有着這個共同的一點，即是它也是一種山文學批評進展而來的，它也是一種嘗試，拋棄神啓的宗教或超自然的助力以求達到真實的倫理學的一種嘗試。他的論文「使命」 Messages 底第一卷已翻成了英文。我以為這部書之重要並不在它的成就（因為作者在他的文筆裏實在還有許多纏繞不清的地方，他的文筆被許多哲學的和心理學的術語妨礙着），而在它的新的

嘗試。法朗達西不是那樣像百科全書一般，不是那樣關念着已往的歷史，他對於現代文學以及十九世紀文學都從容地披覽，並且更注意於個人的研究，例如蒙頓尼 (Montaigne)，而不祇專注意於文學史底一般的進程。像美國的人文主義者一樣，他對於「古典主義」與「浪漫主義」皆加以思考；不過他不願那樣拘泥，他急願區分出古典主義底本質（如他在喬治伊利達 (George Eliot) 裏面所發見的）與其在任何特殊時代的外觀。他的這種理論，我沒有整個了解清楚，它還未曾充分地闡發明白，大致還未曾充分地得到發展。但是他對於把文學問題當作道德問題處置的新的試驗方法以及由文學之陳述中尋出行爲底指導的嘗試都如美國的人文主義者一樣例證得十分清晰（他特別愛引證偉大的小說家，並且因爲對於英國文學十分親近，他尤其愛引證喬治伊利達與墨瑞底斯 (George Meredith) 在上述的那一本書上，他有一篇講法國小說家普魯斯特 (Marcel Proust) 的文章，無論如何總是他的這種特別方法底一篇傑

作。以一般看來，他比較上不是社會學家而是個人心理學家。由他的討論小說家的最好的文章可以推到這個結論：假若除了純粹的文學意見，我們把其他的一切東西都摒出文學批評之外，那麼不僅是沒有多少東西可以談論，並且我們也就沒有文學鑒賞了。關於我們賞鑒古代的作家，這是真的；不過關於我們賞鑒近代的作家，這更顯然是真的。因為我們要求近代批評家必須把趣味擴張，而近代的富有想像的作家也同樣要求於他們，或者至少假定是這樣的。例如，我們關於喬治伊利達不能作出一篇純粹的文學批評，除非顯然是一篇不完美的批評；因為作家底趣味是廣博的，批評家底趣味也必須是廣博的。

我會竭力想表現出這種趨勢經過了一個整個時期直到現在曾經擴大批評底範圍並且又增加對於批評家的要求。這種進展，可以人類自我意識底進展追溯之；不過這乃是一種普通的哲學問題，超出了這篇文章底範圍以外。隨着這種擴張，則有一種相對

的趨勢。因為與批評有關係的科學底數目加倍增多，所以我們自問是否文學批評仍有存在的理由，或者是我們不當讓它漸次地被吸入那更實在的一些科學裏，這些科學各自把它吞併一部分。如像在哲學史裏，我們看見許多學科逐漸被哲學拋棄了而現在轉為數學與物理學，生物學與心理學，直到差不多沒有什麼東西剩餘着可以當作哲學推究的。我以為這個答覆是很明晰的：祇要文學存在，文學批評必有一個地位，因為批評是與文學本身同在一個基礎上面的。因為祇要詩歌和小說等等東西仍然有人寫作，它的主要目的必常常是它已往的主要目的——即是，給與人一種特別的快感，雖然我們對於這種快感的解釋是怎樣困難和不同，不過這種快感總有着一點東西經過許多時代而是恆久不變的。因此，批評底工作不僅是在擴大它的範圍，並且是在弄明白它的中心點；後者底需要之堅持是隨着前者底需要之堅持而增長的。二百年以前，那時大家都承認一個人很知道文學是什麼，並且文學不是像現在看起來彷彿是許多其他的東西，所

以一切名詞沒有精細的界說，可以更自由更疏忽地使用。現在急切地需要着一種新的批評之試驗，這種批評包括着對於所用的名詞加以一種邏輯的與辯證法的研究。我自己對於這些問題的興趣，一半是由於我不滿意自己在批評中的陳述底意思而養成的，一半也是由於我不滿意人文主義者底術語而養成的。在文學批評中，我們長久使用我們不能解說的名詞，並且又使用它們以解說其他的東西。我們長久使用一些名詞，它們所有的內包與外含是不十分適合的。在學理上講，它們應當弄得很適合的；但是假若它們不能弄得很適合的，那就必須找出其他方法以處置它們，因而我們可以隨時都知道我們所確指的是什麼。我可舉出一個很簡單的例子，這是我自己曾經處置過的：即是對於「形而上學派的詩歌」Metaphysical Poetry 加以界說的可能。這個名詞底各種意義直到現在有着整個的歷史，這一切意義我們必須認識清楚，雖然這個名詞不能即刻把它們一齊包有。在一方面，這個名詞是指十七世紀的一羣英國詩人，在其他一方

面，它必有一種內包的意義，必代表着這幾個詩人所例證的一種整個的特殊的品質。通常的批評方法便是把你覺得「形而上學派的詩歌」抽象地指的什麼東西界說清楚。盡你所能地把很多詩人適合於這種東西，而把其餘的拋棄不管。或者是你把那些被視爲「形而上學派的」詩人們合在一起，找出他們的共同的地方。奇怪的事情乃是這樣，例如說，把這兩種不同的方法所得的東西綜合起來，你便會獲得兩種不同的結果。關於同類的界說所有的更大的問題，便是古典主義與浪漫主義底問題，每個人寫文章討論這兩種抽象的東西的時候，都相信他很知道這兩個名詞指的是什麼，實際上這兩個名詞對於每個批評者卻指着一些稍爲不同的東西，祇是看起來覺得指的是同一的東西罷了。這樣你便有了材料以引起無限的爭執而得不到任何結論，這決不會令人滿意的。這些問題自然牽涉着邏輯學和心理學。現在也許沒有那一個人更注意這些東西，比較

瑞恰慈先生，「文學批評原理」 Principles of Literary Criticism 與「實用批

評「Practical Criticism」底作者。

有一個很好的理由可以使人相信（不是那種明顯的主張，以為每個世代必須爲它自己而批評）文學批評不惟不會消滅，它幾乎還未曾開始它的工作。在其他一方面講，我對於這種古舊的迷信不僅表示懷疑而且更有甚於此者，這種迷信是說批評與「創作」決不能在同一時代裏昌盛繁茂。這乃是由於對於過去時代一種膚淺的觀察而推出的一個普及的說法。「創作」是能夠顧及它自己的；並且確實是最好不過的東西，用以壓抑批評的好奇心情。我們在其中生活過的一些時代，依我看來，無論如何（依上面述說過的謬誤的對比而言）寧可說是「創造的」而不是「批評的」。（這種流行的迷信，以爲我們這個時代是亞利山大的時代，是頹廢的時代，是「幻滅的」時代，乃是彼此相同的。本來就沒有幻滅的時代，而祇有幻滅的個人；我們這個時代恰如其他任何時代一樣是被欺騙的。）現在這個時代可說是非批評的，並且一半是爲着了經濟的

各種原因，所謂「批評家」大半都是書評者，即是說，是一些急促的票友式的領取稿費的奴隸。我也明白這種危險，知道我自己覺得有趣的那種批評也許會變成太專門太技術的。但我所希望的，乃是受過各種專門訓練的批評家們之合作，以及那些既非專門者也非票友式的人們底各種貢獻之集合與分配。

——完——

愛略忒 (T. S. Eliot) 的這篇文章，雖然是歷史的敘述，卻有不少很好的意見。就從歷史一方面講，他上溯到前世紀近代批評的創始者，下及於最近批評的各種傾向和派別。在這篇文章中，他很謙虛，沒有把自己列入「試驗的」作家之林；但我們卻可以從本文的第一節中窺出他的態度：他對於「傳統」這個名詞之意義與價值有着一定的理論，在他「批評那些已被遺忘的作家」他的批評又是「實驗的。」