

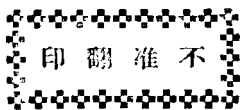
詩歌原理 A B C



中華民國十七年九月
三月再版

詩歌原理 A B C (全二冊)

〔平裝五角 精裝六角〕
(外埠酌加郵費匯費)



發 行 所

上海四馬路
雙名省

世 界 書 局

著 者 傅 東 華
出 版 者 A B C 叢 書 社
印 刷 者 世 界 書 局
發 行 者 世 界 書 局

A B C 叢書發刊旨趣

徐蔚南

西文 A B C 一語的解釋，就是各種學術的階梯和綱領。西洋一種學術都有一種 A B C；例如相對論便有英國當代大哲學家羅素出來編輯一本相對論 A B C；進化論便有進化論 A B C；心理學便有心理學 A B C。我們現在發刊這部 A B C 叢書有兩種目的：

第一 正如西洋 A B C 書籍一樣，就是我們要把各種學術通俗起來，普遍起來，使人人都有獲得各種學術的機會，使人人都能找到各種學術的門徑。我們要把各種學術從智識階級的掌握中解放出來，散遍給全體民衆。A B C 叢書是通俗的大學教育，是新智識的泉源。

第二 我們要使中學生大學生得到一部有系統的優良的教科書

或參考書。我們知道近年來青年們對於一切學術都想去下一番工夫，可是沒有適宜的書籍來啓發他們的興趣，以致他們求智的勇氣都消失了。這部ABC叢書，每冊都寫得非常淺顯而且有味，青年們看時，絕不會感到一點疲倦，所以不特可以啓發他們的智識慾，並且可以使他們於極經濟的時間內收到很大的效果。ABC叢書是講堂裏實用的教本，是學生必辦的參考書。

我們爲要達到上述的兩重目的，特約海內當代聞名的科學家、文學家、藝術家以及力學的專門研究者來編這部叢書。

現在這部ABC叢書一本一本的出版了，我們就把發刊這部叢書的旨趣寫出來，海內明達之士幸進而教之！

一九二八，六，二九。

序

本書試以極淺近的理論和實例說明詩歌最基本的原理。書中的舉例，爲便讀者領悟起見，完全採用中國常見的詩歌，但編時信手拈來，不暇揀擇，故當然不能算是最好的例。關於聲韻一部份，也只以中國的詩歌爲限，但卽就此說明一般的原理。本書的讀者可參考；——

詩之研究（本書作者譯，商務書館出版）

Sterlin, Elements and Nature of Poetry, (Houghton Mifflin and Co.)

Hunt's Literature; Its Principles and Problems. (Funk and Wagnalls.)

Winchester's Principles of Literary Criticism. (Macmillan.)

Monlton's Modern Study of Literature. (Macmillan.)

支那詩論史 (鈴木虎雄著，日本宏文堂出版)

國故新探 (唐鉞著，商務書館出版)

中國舊詩篇中的聲律問題 (劉大白著，見中國文學

研究，商務書館出版)

詩論 (潘大道著，商務書館出版)

詩歌與感情 (汪靜之著，見文學週報)。

目次

第一章	什麼是詩歌	一
第二章	詩人的解剖	三一
第三章	形態與聲韻	七〇
第四章	詩的神祕	一一八

詩歌原理 A B C

第一章 什麼是詩歌

從詩歌裏尋求詩歌的原理，實在就只回答「什麼是詩」一個問題。換言之，如果這個問題能夠圓滿的回答，那末詩歌的原理也就明白大半了。但是正唯這個簡單的問題是很難回答的，所以詩歌的原理才值得我們研究一下。如今且把古今中外對於這個問題的常見的答案隨便抄幾條在下面，便可見這個問題決不是簡單的了。

「詩言志，歌永言。」（尚書舜典）

「詩，言其志也。」（禮樂記）

「詩者，志之所之也：在心爲志，發言爲詩。情動於中

而形於言；言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故永歌之。……」（毛詩序）

「詩，意也。」（廣雅釋言）

「詩所以合意，歌所以詠詩也。」（魯語）

「詩，弦歌諷諭之聲也。」（鄭氏六藝論）

「在事爲詩，未發爲謀，故詩之爲言志也。」（春秋說

題辭）

「詩者，中聲之所止也。」（荀子勸學篇）

「詩者，所以記物也。」（管子山權數）

「詩者志德之理，而明其指，令人緣之以自成也。」（

賈子道德說）

「詩者，思也，辭也；在辭爲詩。」（梁簡文帝說）

「詩是簡單的，感覺的，熱情的文字。」(Milton)

「詩是條理最好的最好文字。」(Coleridge)

「詩是人生的批評而符合詩的真和詩的美的法則者。」

(Matthen Arnold)

「詩是憑着熱情活活傳達給人心的真理。」(Wordsworth)

「詩是強力的感情的自然流露。」(前人)

「詩是基於高尚理由的高尚情緒憑着想像的呈現。」(

Ruskin)

「詩是想像的表現。」(Shelley)

「詩是表現事物的精神的永久嘗試。」(Emerson)

「詩是宇宙與神，自然與精神，及實際與理想的契合的

表現。」(Browning)

「詩是對於真、美力的一種熱情的流露，而憑想像及幻想以體現並說明它的觀念，按變化及一致的原則以調節它的文字。」(Leigh Hunt)

「詩是表現人類心靈的發明、趣味、思想、熱情、以及洞見的一種有節奏而想像的文字。」(Stedman)

好了好了！若是照這樣抄下去，那怕再抄幾千百條也儘管有，但是豈不愈說愈胡塗嗎？不；我們在這許多不同的說頭裏面，有一點地方是很明白的，——就是因各人的觀察點不同，所以得着不同的結果。譬如我們問「牀」是什麼，有的人從它的用場上說，說它是我們人睡的東西；但是別的人却從它的形式上說，便又說是一件有四脚的架子搭着個長方

形的綳子。有的人只看見過木頭牀，沒有看見過鐵牀，故只說是木頭做的；反之，有的人便只說牀是鐵做的。一件極普通極具體的東西尚且如此，那末說到詩的問題，自然更不免要有這種觀察的歧異了。

古今中外說詩的意見雖則千差萬別，而大要也不外從形體去觀察和從本質去觀察的兩派。

從形體去觀察而試回答什麼是詩的問題的，無非只就已成的詩的形式上去尋出一點共同的地方，而便認這點共同的地方爲詩所必需的性質；有它便是詩，沒有它便不是詩。例如中國自古的詩都是有韻的，每句的字數很整齊的，所以一般人的心目中，對於不是四言、五言、七言，或其他句調整齊而有韻腳的文句，便不能認爲詩。這種成見，直到現在也

仍未能打破，如近人章太炎在答曹聚仁論白話詩一文裏（見國華月刊第一卷第四期，）便完全否認無韻的白話詩，而他的理由只在「詩之有韻，古今無所變。」這就「詩」一字習慣上的用例說，自然不能說這些人都是錯的。但若說詩的特徵就在乎它是有韻的三言、四言、五言、七言的句子，那就是大錯。你就看「人之初，性本善，性相近，習相遠，」不是三言的韻語嗎？「趙錢孫李，周吳鄭王，馮陳許衛，蔣荀韓楊，」不是四言的韻語嗎？「吾乃張翼德，雲遊此壇降。」求禱不誠心，罰油廿四兩，」不是五言的韻語嗎？「迎結誠歌四聲全，該於迎下借短言，庚於誠求傀如是，岡高松鈞歌內參，」不是七言的韻語嗎？又如

『Thirty days hath September

April, June, and November,]

不也是很整齊的韻語嗎？但這種韻語之不能算做詩（除非把詩一字當做韻語解，如小說裏的「詩云」之類，或把詩當做歌訣的歌解，如湯頭歌訣之類），就猶之猴子穿戴衣冠不能算做人一樣。而且向來人把它當做和詩對待的散文，也未嘗不可用韻，未嘗不可整齊。駢體文不必說了，就是古文也何嘗不如此？試把歐陽修祭石曼卿文的首段用詩的形式分行排列起來便可明白：——

「嗚呼曼卿！

生而爲英，

死而爲靈！

其同乎萬物生死而復歸於無形者，暫聚之形；

不與萬物共盡而卓然其不朽者，後世之名。

此後世聖賢莫不皆然，

而著在簡冊者昭如日星。」

於此可見整齊和有韻並非是詩所獨具的性質，也可見單單揭出這兩種形式上的元素決不能顯出詩的特徵，便是決不能回答「詩是什麼」一個問題。故所以無論古今中外這種形式上的成見雖然牢不可破，而說詩的人也知從詩的本質上去尋求它的特質。

尚書裏的「詩言志，歌永言」，就是從詩的本質去尋求的一種結果，也就是我們的最早的詩的定義。但是這個定義籠統得很。究竟「志」是什麼呢？毛詩序替它解釋，說是「在心爲志」，也仍舊籠統得很。孔穎達疏說：「包營萬慮，

其名曰心：感物而動，乃呼爲志，志之所適，外物感焉：言悅豫之志則和樂興而頌聲作；憂愁之志，則哀傷起而怨刺生。藝文志云：「哀樂之情感，歌詠之聲發」此之謂也。」那末所謂「志」，無非只是心的活動 (Mental activity)，而且包括一切的活動。但是人類一刻生存，他的心便一刻不住的活動（除非在睡眠裏），那末人類的語言文字何莫不是志的表現，爲什麼單說「詩言志」呢？於是近人潘大道又加上一層解釋，以爲這個志就是情，他說——：

『何謂志？此所謂志，不單指現在心理學上知情意的意志一部分。所謂知情意的分別，在歐洲，也是自康德以後才弄明白的；從前並沒有分的這樣精細。中國也是一樣。所以古人言志，乃合情而言；這不是我的臆說。你

看關雎詩序和樂記於「詩者志之所之也。在心爲志，發言爲詩」的下面，便緊接「情動於中」，而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。」又緊接情發於聲，聲成文謂之音。可見古人所謂志，不惟不離乎情（自然：近世心理學家依然說這三種作用不能完全分離），並且卽以情爲志。所以我們把詩言志這句話改作詩言情，也無不可。」（此及下文節引俱見詩論）

又說：——
 他這樣的解釋，確乎也不能算是他的臆說，但是他自己

『不過詩歌雖是抒寫情感的；而抒寫情感的不盡是詩歌。詩和非詩（文）的區別又在何處呢？古人所謂在心爲

志發言爲詩的話，太籠統了。既可以說在心爲志，發言爲詩，也可以說在心爲志，發言爲文。那詩文就沒有分別了。」

他對於這個疑問的解答，是說：——

『好在下面的幾句話：「情動於中而形於言」，是凡文學的文所同具的，詩亦在內。「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故咏歌之」，是詩歌所獨具的，」

那末詩歌的特徵，就不但在它的「言志」，而並在它的咏歌了。於是我們又不得不問：什麼叫做「咏歌」呢？這所謂咏歌，當然就是尙書裏的「歌永言」的意思。孔安國傳云：『歌詠其義，以長其言』。孔穎達疏云：『作詩者直言不足，以申意，故長歌之，教令歌詠其詩之義，以長其言，謂聲

長續之」。又爲「永歌」疏云：「藝文志云。「誦其言謂之詩，詠其聲謂之歌」。然則在心爲志，出口爲言，誦言爲詩，詠聲爲歌。……」據此，可見這些話只是說詩和歌的分別，在其一爲直誦，其一爲詠歌，只看讀時用不用「腔調」，也許同是一篇東西，用腔調讀之便是歌，不用腔調讀之便是詩。但我們覺得便是散文也未嘗不可用腔調讀出，那末詩和文的分別仍舊不能明白了。於是潘先生用另外一種解釋來說明，以爲所謂「詠歌」，就是同一意思的反覆；他舉例說：

『譬如詩經「參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左

右筆之，窈窕淑女，鐘鼓樂之」。這「參差荇菜」四字，一字不易，重了三次。「左右流之」，「左右采之」，「左右芼之」，換一個字，重了三次。他如「葛之覃兮」，「陟彼崔嵬」，「南有樛木」諸章，大概都是把一句話，換一二字，反來覆去，說了幾次。這便是所謂「言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之」的明證了。」

這種「反覆」(repetition)的現象，確乎是詩（並且音樂也有之）的一種重要元素，但我們姑且又問潘先生這種說法是否所謂「詠詩」的確切的解釋，即依他的逐步解釋而說：詩是感情憑反覆的文句的抒寫，也恐怕未必很允當。故我們於此，又不得不乞靈於西洋

的詩說了。西洋詩人和批評家的詩的定義，如上文所列舉，也隨各人的觀點不同，各執一說，仍似要使我們莫衷一是，無所適從。但到近代，已有一點共同的地方，為大家都承認——便是大家都承認詩是藝術（謂美術，後仿此）的一種，其性質與建築、雕刻、圖畫、音樂有一共同之點。

談起「藝術」兩字，在一般沒有藝術常識的人，怕不免又要發生誤會。因為若就這兩字的字面解，或按這兩字向來的用例解，那末所謂藝術，只無非是「技巧」的意思，或竟斥為無關大道的「奇技淫巧」之類。如是，倘若我們生吞活剝地容納西洋的詩的觀念，也足使詩沈淪於「雕蟲小技」之列，絲毫無益。故我們要知道西洋的詩說，當先明白藝術的真義。

藝術是什麼呢？這個問題之難回答，也和「詩是什麼」一個問題相同。據最近美學家的定義，則以為藝術是「一種有價值的經驗的成功傳達。」(The successful communication of a valuable experience) 這個定義，這裏當然不能詳細疏解。我們只消注意「經驗」和「傳達」兩點，也就可以明白了。所謂經驗，並不是平常說做事有沒有經驗的意思。這是一個心理學的名詞，內中包含兩重作用：一是感覺的作用，一是心理的作用；說得更通俗一點，就是我們人的心經感覺所接受的影像而激起的一種意識之謂。這種意識，並不就是感情，却又不能絕對不含感情。但這種意識存於心中，不成其為藝術，必待「傳達」到別人的心上而引起雖不完全相同却也類似的意識，然後成爲藝術，那末我們最要注意的，就在這傳

達作用了。

藝術家怎樣把他的意識傳達給觀者呢？這當然不是利用什麼通靈術，也不是什麼心心的相印。藝術家必須要借助一種媒介以與觀者的心交通。所謂媒介，必定不外乎是一種物質；建築的藝術以木石磚瓦為媒介，雕刻以金石為媒介，圖畫以畫幅，形線，顏色為媒介，音樂以聲音為媒介。詩亦藝術的一種，它的媒介就是文字的符號或聲音。但物質的媒介只訴於感覺，必由感覺的過道而把藝術家的經驗訴之于觀者的心，然後方成其為藝術。譬如一座建築物，倘若只能使人見著棟樑磚瓦之形，或但覺其使用與否，那便不能算是一件藝術品。反之，若是觀者見着一座建築物，便覺得一種或崇高，或壯麗，或幽沉，或朗爽的氣象，因遂起了一種開關，

肅穆，敬畏，或灑脫的感情，這才算得是一座藝術的建築物。詩亦和其他藝術一樣，必須具備藝術的普通性。它與其他藝術不同的地方，只在它的媒介不必靠物質；因為它的媒介只是文字的符號和聲音，而這種符號和聲音，本來已是媒介的媒介，故詩比其他藝術的長處，在於它只間接訴於感覺而直接訴於心的。

於此，我們可見詩之所以為詩，必合兩個必要的條件，而詩與文的區別，也只在這兩個條件。

第一，詩所表現的是主觀的觀念，不是客觀的實在。因為如上所述，凡藝術（詩也在內）都是傳達經驗的，那末沒有不是主觀的了。客觀的實在是固定的；這個人看它如此，另一人看它也必如此，以至千百人看它必都如此。譬如說攻

玫瑰花，是一種落葉灌木，高二三尺，有刺。葉爲羽狀複葉，作橢圓形。花紅萼綠，亦有白花。花托爲臺狀，外生密刺。這叫千百個植物學家描寫起來，總不外如此。因爲這是客觀的實在的科學描寫，不容有描寫者的心的元素參雜在內的，故也不會因人而不同。詩的描寫便不如此；因爲詩人的描寫的對象，並不是客觀的實在，而是由那「實在」給與他的心的經驗。這種經驗往往因人而不同。譬如同是一片風景，在悲哀的人看起來，處處都是悲哀的表象；在快樂的人看起來，處處都是快樂的表象。現在以廬山爲例，且看它反映在幾個詩人心裏的怎樣不同。第一，先看陶淵明的——

「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。
 。采菊東籬下，悠然見南山（卽指廬山，）山氣日夕

佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辯已忘言。」（飲

酒詩之一）

這是作者遠處看出的廬山，而所感着的是一種遠盼幽閑的情緒。再看李白的

「廬山秀出南斗傍，屏風九疊雲錦張，影落明湖青黛光。
金闕前開二峯帳，銀河倒掛三石梁。香爐瀑布遙相望，迴崖沓嶂凌蒼蒼。翠影紅霞映朝日，鳥飛不到吳天長。登高壯觀天地間，大江茫茫去不還。黃雲萬里動風色，白波九道流雪山。」（廬山謠寄盧侍御虛舟）

「西登香爐峯，南見瀑布水。掛流三百丈，噴壑數十里，欸如飛電來，隱若白虹起。初驚河漢落，半灑雲天裏。仰觀勢轉雄，壯哉造化功！海風吹不斷，江月照

還空。空中亂灑射，左右洗青壁。飛珠散青霞，流沫沸穹石。」（望廬山瀑布）

「日照香爐生紫煙，遙看瀑布掛長川。飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。」（同上其二）

「廬山東南五老峯，青天削出金芙蓉。九江秀色可攬結，吾將此地巢雪松。」（望廬山五老峯）

這是寫廬山的種種壯美，因而引起人的出世的觀念。我們試與陶淵明的詩比較，顯然可以看出絕然不同的地方。這就由於兩詩人的氣質根本不同，李白是豪放的，陶淵明是冲淡的，故廬山還是廬山，而二人意識中的廬山則有如此的判別。再看白居易的

「迢迢香爐峯，心存耳目想。終年牽物役，今日方一往

。攀蘿踞危石，手足勞俯仰。同遊三四人，兩人不敢上。上到峯之頂，目眩心悅悅。高低有萬尋，闊狹無數丈。不窮視聽界，焉識宇宙廣。江水細如繩，湓城小於掌。紛吾何屑屑，未能脫塵鞅，歸去思自嗟，低頭入蟻壤。」（登香爐峯頂）

這也是由高處見出的廬山，但與李白的又不同：李白見到廬山的壯美而激起飄飄欲仙的心情，白居易見到廬山上境界的廣闊而感覺自己的渺小。

如此，同一「實在」反映在不同詩人的心而得着不同的表現，便是詩的主觀性的明證。那末我們解釋「詩言志」的「志」，只消有「在心爲志」一句便足，因爲「在心」就是主觀，這正是詩的特質，也正是詩和「文」不同的地方，儘

可不必把它解做「詩言情」的。而或者又問，難道文就沒有主觀的嗎？我的答語是：我們既然從本質上去分別詩和文，更不必再加上一層形式上區別；文固然也有主觀的，但我們何嘗不可把主觀的文也歸入詩裏？即凡屬主觀的抒寫，無論韻體散體都算詩，凡屬客觀的描寫，無論散體韻體都算文。那末戰國縱橫之說與夫史記的列傳也有些可以算是詩，而整齊有韻的五言七言，倒有些該算是文了。這並不是我的臆說。英文「Poetry」一字，本有 Creative literature in general（一般的創造文學）一解，所謂「創造文學」就是主觀的文學。亞里斯多德說：「詩人與歷史家的區別，並不在其一用韻文，其一用散體。希羅多德（希臘歷史家）之作品縱改爲韻文，亦仍不失爲歷史的一種。」（見拙譯詩學頁二十八。）而我們的

學者也早已很明白的說：——

「學者惟拘聲韻爲之詩，而不知言情達志，敷陳諷諭，抑揚涵詠之文，皆本於詩教。聲韻之文，古人不盡通於詩。濱疇皇極，訓誥之韻者也；所以便諷誦，志不忘也。六象贊言，支繫之韻者也；所以通卜筮，闡幽玄也。六藝非皆可通於詩也，而韻言不廢，則協音協律，不得專爲詩教也。傳記如左國，著說如老莊；其文逐聲而遂諧，語應節而遽協，豈必合詩之比與哉？焦貢之易林，史遊之急就，經部韻言之不涉於詩也。黃庭經之七言，參同契之斷字，子部韻言之不涉於詩也。後世雜藝百家，拾誦名數；率用五言七字，演爲歌訣，咸以取便記誦，皆無當於詩人之義也。而文指存乎詠歎，取義近乎比

興，多或滔滔萬言，少或寥寥片語，不必諧韻和聲，而識者雅賞其爲風騷遺範也。故善論文者，貴求作者之意指，而不可拘於形貌也。」（章學誠文史通義詩教下）

這一段文章，已可替上文做一個總結。但我單單揭出「主觀性」三個字爲詩的特徵，的確還嫌太廣泛一點。因爲就事實上說，世間只有教學的文字才能算是絕對客觀的文字，此外實用的文字及科學的文字，多少總不免帶一點主觀性；而且這主觀性和客觀性的分際很難劃定。所以要分辨是詩不是詩，單單看主觀不主觀一點標準是靠不住的；我們還得要尋出詩的第二個特徵。

詩的第二個特徵，就是凡詩所表現的恆必是一種「假象」(Semblance)。這是一切藝術都如此的。卜桑克 (Bosquet) 的

美學史裏嘗舉出希臘人在美學上的三大貢獻之一，以爲「藝術的所有事是影像不是實在，意即藝術的所有事是事物的假象，或藝術家眼中的事物。」（詳見拙譯詩之研究頁九。）這從藝術的第一個特徵（即主觀性）上論，當然是很明白的。因爲詩人（或藝術家）所表現的是「感於物而動」的意識，但是他的意識不是憑空表現得出來的；它必須借一種的形象來表現。不過這個形象，並不就是那「物」的形象，却是那「物」在他心上喚起的形象，就是「假象」。這是第一層。還有；詩人所表現的既是他的心上的意識，那末即使撇開那原來喚起他的意識的「物」，而用另一「物」來代替，也可以表現同樣的意識，這當然又是假象。故若你要表現一種高孤清潔的性格，你不必定拿一個具有這種的性格的實在的人

來描寫，却只消用「美人」「芳草」一類的假象來表現。你說起「關關雎鳩，在河之洲，」就可以感想到「窈窕淑女，君子好逑」了；說起「參差荇菜，左右流之，」就聯想到「窈窕淑女，寤寐求之」了。

如此說來，所謂詩的第二個特徵，無非就是「比興」了。這是我們歷來說詩的人都承認的，故歷來所謂「詩人之義」，只是指比興說的。但是詩何以必須比興，却不曾有過詳細的說明，而且比興的真正意義和功用，除孔子外，曉得的人也很少。

所謂詩的「六義」，本將賦、比、和興、並舉，但孔子教「小子何莫學夫詩」，的時候（見論語陽貨篇，）單說「可以興」，而不及「賦」與「比」，蓋已知「賦」和「比」只不

過是詩的方法，唯「興」方是詩的本質和功用。但後人往往把「比、興」並舉，甚且有人說「比」就是修辭格中的顯譬 (simile)，「興」就是隱譬 (metaphor)，簡直是「囫圇吞棗」！那末「興」究竟是什麼呢？這要推孔穎達的疏最解得好。他說：「司農又云（謂鄭衆周禮六詩之註：）「興者，托事於物，」則興者，起也；取譬引類，起發己心。詩文，諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。」這所謂「取譬引類，起發己心，」便是從這一點悟到那一點，或由一端悟到全體的意思。所謂「諸舉草木鳥獸，」便是假象；所謂「以見意」之「意，」便是詩人的主觀的意識。這「取譬引類，起發己心」八個字，已經把詩的性質完全說破，不過孔穎達只說「諸舉草木鳥獸」為「興辭，」似仍只認「興」為詩的一種原素，殊

不知凡詩莫有不是「興」的，就是直陳的「詩」也是「興」。
 「因如亞里斯多德所說：『詩發揚普遍，而歷史紀載特殊；
 』即詩借假象以明普遍的真理，歷史則只就特殊的事實而紀
 載之；此即詩所以別於非詩的地方。故詩雖有時不用譬喻而
 用直陳，但所直陳的，對於作者的意識及普遍的真理而言，
 仍舊還是假象，仍舊還是「興」。摯虞在他的文章流別志論
 裏曾有這樣一段話：

『古之作詩者，發乎情，止乎禮義。情之發，因辭以形
 之；禮義之情，須事以明之。故有賦焉，所以假象盡辭
 ，敷陳其志。』（見古今圖書集成文學典第九十卷詩
 部總論一及藝文類聚五六引。）

可見這並不是我的臆說了。再看論語學而篇——

「子貢曰：『貧而無諂，富而無驕，何如？』」子曰：「可也；未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨，』其斯之謂與？」子曰：「賜也，始可與言詩已矣；告諸往而知來者。」

又八佾篇

「子夏問曰：『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮』，何謂也，？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」

子曰：「起予者，商也，始可與言詩已矣。」

我們看孔子這兩次稱許「始可與言詩」，「無非都是說能舉一端而知全體；他所謂「告諸往而知來者」，無非就是由已知推知未知，總之，就是「興」的意思。反過來說，詩只是以假象表見真理，所以我說最知比興的真諦的莫如孔子。他

這種觀念，是與近代的學說符合的，但是後來人往往解錯，遂致詩的真義不明，例如朱熹解論語秦伯篇「興於詩」一章云。

『興，起也。詩本性情，有邪有正，其爲言既易知；而吟咏之間，抑揚反覆，其感人又易入。故學者之初，所以興起其好善惡惡之心，而不能自己者，必於此而得之。』（論語集注）

便將詩看做一種教訓的工具了。

由上所述，我們已可套着藝術的定義的方式，試下一個詩的定義了，即：——詩是詩人的有價值的經驗，憑着假象的成功的傳達。這個定義，當然不能就算是「什麼是詩」的問題的圓滿的答案，但我們爲後文討論的便利起見，似乎不得

不有這樣一個暫定的定義。而且這個定義之中尚包涵着一串的問題，如（一）詩人的經驗是如何構成的呢？（二）又何以要說是「有價值」的經驗呢？（三）由經驗化爲假象是怎樣的呢？（四）怎樣才是成功的傳達呢？欲知這一串問題的答案，且聽下文分解。

第二章 詩人的解剖

上章留着許多的問題沒有回答，現在嘗試着要來解答一下。要來解答這一串的問題，最好把詩人的心解剖開來看一看，且看一首詩在他心裏是怎樣胚胎，怎樣成熟，怎樣成形，怎樣生產，

凡事都有個動機，詩人做詩當然也不能例外，所以我們第一步，就要看詩人做詩的動機是什麼。詩是藝術的一種，

那末詩人的動機，當然也不外是一般「藝術的衝動」(artistic impulse)。但是美學家關於藝術衝動的意見也很不一致。例如柏拉圖以為藝術的衝動就是神的直接鼓動。不過神是什麼呢？這就不免有點渺茫了。又一說以為藝術的衝動就是社會環境的關係，例如原始的蠻人當羣衆激動時的手舞足蹈，工人紡織時所唱的歌，水手所唱的曲，喪禮之舉行，宗教之儀式，都莫不是社會感情的表現。第三說則以為藝術的衝動只是人類的遊戲本能的發動。這樣的說法，大概都有一部分的真理，但是最簡單的，莫過於我們自己那「感於物而動」五個字。這所謂動，當然是指感情的萌動。感情是必須感物然後動的呢，抑無須感物也能動的？這是心理學上的細微問題，這裏不能詳論。我們只消注意兩點：(一)這所謂「感」，

不限於感覺的感，即詩人的衝動不必一定由感官激起；（二）「物」也不限於外面的實在，即詩人當閉目凝思的時候也可以發生詩之動機。這都不在話下。總之，感情是詩的必要元素，而且在詩的程序上最初發動的元素，那是不待說的了。

於是乎我們要談感情。從前的心理學家把智、情、意、三件東西分別開來，好像是三種獨立的心中的作用似的。近來的學者已經否認這樣的見解，覺得心只是整個的狀態。感情只是意識的一種相，也是感覺的一種相。絕對離開的意識是沒有的，即我們當凝神靜慮的時候，也未嘗沒有感情，那時的感情就是一種平靜的心境。故感情的種類和程度千變萬化，決不限於五情或七情，不過詩的感情是「感於物而動的，實在已是熱情 (Passion) 了，故說詩的感情都是熱情也無不可。

詩歌中所含的感情雖則千差萬別，大別之可爲五種：（一）宗教的感情；（二）人道的感情；（三）戀愛的感情；（四）審美的感情；（五）解悟的感情。

第一類的感情起於因外物的感觸而生宗教的信仰或省悟，（對於鬼神的畏敬懷念亦屬之）其例在有宗教諸國的詩歌特多。中國詩歌裏沒有很濃烈的宗教感情的表現，勉強舉數例如下：

（一）「大孝備矣，休德昭明。高張四縣，樂充宮庭。芳樹羽林，雲景杳冥。金支秀華，庶旄翠旌。七始華始，肅倡和聲。神來晏族，庶幾是聽。粥粥音送，細齊人情。忽乘青玄，熙事備成。清思朏朏，經緯冥冥。

（安世房中歌）

(二)『青山萬井外，落日五陵西。眼界今無染，空心妄可迷？』(王維青龍寺集)

(三)『翡翠香煙合，瑤璃寶地平。龍宮連棟宇，虎穴傍籬楹。谷靜惟松響，山深無鳥聲。瓊蟬當戶拆，金澗透林鳴。郢露雲端合，秦川雨外晴。雁王銜果獻，鹿女踏花行。抖擻辭貧里，歸依宿化城。繞籬生野蕨，空館發山櫻。香飯青菰果，嘉蔬綠芋羹。誓陪清梵末，端坐學無生。』(前人遊盛化寺)

(四)『已從招提遊，暮宿招提境。陰壑生虛籟，月林散清影。天闕象緯逼，雲臥衣裳冷。欲覺聞鐘聲，令人發深省。』(杜甫遊龍門奉先寺)

第二類的感情包括一切人類相互的同情而言，人倫的愛

的表現亦屬之，如：

(一)『四郊未寧靜，垂老不得安。子孫陣亡盡，焉用身獨完？扶杖出門去，同行爲辛酸。幸有牙齒存，所悲骨髓乾。男兒既介冑，長揖別上官。老妻臥路嚔，歲暮衣裳單。孰知是死別，且復傷其寒。此去必不歸，還聞勸加餐。』(杜甫垂老別)

(二)『無何天寶大徵兵，戶有三丁點一丁。點得驅將何處去？五月萬里雲南行。……是時翁年二十四，兵部牒中有名字。夜深不敢使人知，偷將大石槌折臂。張弓箠旗俱不堪，從茲便免征雲南。骨碎筋傷非不苦，且鬪揀退歸鄉土，此臂折來六十年，一肢雖廢一身全。至今風雨陰寒夜，直到天明痛不眠。痛不眠，終不

悔，且喜老身今獨在。不然當時瀘水頭，身死魂孤骨不收。應作雲南望鄉鬼，萬人冢上哭啾啾。」（白居易）

易新豐折臂翁

（三）「自云鄉管本涼源，大曆年中沒落蕃。一落蕃中四十載，身着皮裘繫毛帶。惟許正朔服漢儀，斂衣整巾潛淚垂。誓心密定歸鄉計，不使蕃中妻子知。暗思幸有殘筋骨，更恐年衰歸不得。蕃侯嚴兵鳥不飛，脫身冒死奔逃歸。晝伏宵行經大漠，雲陰月黑風沙惡。驚藏青塚寒草疏，偷渡黃河夜冰薄。忽聞漢軍鼙鼓聲，路旁走出再拜迎。遊騎不聽能漢語，將軍遂縛作蕃生。配向江南卑濕地，定無存卹空防備。念此吞聲仰訴天，若爲辛苦度殘年。涼原鄉井不得見，胡地妻兒虛」

棄捐。沒蕃被囚思漢土，歸漢被劫爲蕃虜。早知如此悔歸來，兩地寧如一處苦：」（前人縛戎人）

第三類係專指男女的戀愛感情，爲詩歌的最大泉源，其例不勝枚舉，姑寫幾首純粹的戀愛詩如次：

（一）「夜長不得眠，明月何灼灼！想聞歡喚聲，虛應空中諾。」（子夜歌）

（二）「可憐烏臼鳥，強言知天曙，無故三更啼，歡子冒昏去，」（烏夜啼）

（三）「碧玉破瓜時，郎爲情顛倒，感情却羞郎，回身就郎抱，」（碧玉歌）

（四）「奈何許！天下人何恨！慊慊只爲汝。不能長久離，中夜憶歡時，抱被空中啼。」

啼著曙，淚落枕將浮，身沈被浮去。

和送勞勞者，長江不應滿，是儂淚成許。（華山畿）

（五）『憶歡不能食，徘徊三路間，因風寄消息。』

覓歡敢喚名，念歡不喚字。連喚歡復歡，兩誓不相棄。

折楊柳，百鳥圍林啼，道歡不離口。

百花鮮，誰能懷春日，獨入羅帳眠？

通髮不可料，憔悴爲誰賭？欲知相憶時，但看裙帶緩

幾許。（讀曲歌）

第四類包涵一切由美（特別是自然的美）觸起的感情。

這種感情只是審美的愉快經驗，不參雜其他情緒在內。此類的詩例也很多，如：

(一)『寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。渡頭餘落日，墟上孤烟。復值接輿醉，狂歌五柳前。』(王維輞川閑居贈裴秀才迪)

(二)『不到東山向一年，歸來纔及種春田，雨中草色綠堪染，山上桃花紅欲然。』(前人輞川別業)

(三)『青雲動高興，幽事亦可悅。山果多瑣細，羅生雜橡栗。或紅如丹砂，或黑如點漆。雨露之所濡，甘苦齊結實。』(杜甫北征詩)

第五類，解悟的感情，與宗教的感情又不同，因為宗教的感情，往往含有一點神祕性，尋常的解悟則否。詩人有時悟着一件事的真理，往往得着一種愉快。這種愉快就如發明家發明成功時的愉快，與審美的愉快，戀愛的愉快，道德的

愉快性質都不同，故我另外立一類，謂之爲解悟的感情，大概一切說理詩（或哲學詩）皆屬之。中國此類的詩例甚多，如：

（一）『道喪向千載，人人惜其情。有酒不肯飲，但顧世間名，所以貴我身，豈不在一生？一生復能幾，條如流電驚。鼎鼎百年內，持此欲何成？』（陶淵明飲酒

詩之一）

（二）『寄生大塊中，何者爲我故？譬如逆旅物，暫有安足據？在世雖百年，畢竟捨之去。臨行豈不戀，戀亦不得住。所以達觀人，澹然隨所遇。委順生死間，不厭亦不慕。日飲一杯酒，可以全此趣。』（明錢秉鐙效淵明飲酒）

以上五種，大概是詩的感情所不能外。但是我們要問：人類的感情是否一律可以入詩的呢？抑限於那幾種感情可以入詩的呢？關於此，溫察斯脫（Winchester）在他的 Principles of Literary Criticism 裏曾經舉出五個標準：（一）感情的合宜或適當；（二）感情的生動或有力；（三）感情的連續或持久；（四）感情的品級或性質。

凡是不相稱的贊美與誇矜，與夫一切肉麻的或無病呻吟的作品，都屬感情的不合宜。其實此類作品未必含有真摯的感情。所以它的過失，深究起來，多半還在感情的不真摯。中國詩人嘗有一種「思君」的詩，固不能一筆抹煞，說它絕對不含情感，但實際十中有九都是無病呻吟而已。例如張衡的四愁詩；

「我所思兮在太山，欲往從之梁父艱，側身東望涕霑翰。
。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍
遙，何爲懷憂心煩勞。」

「我所思兮在桂林，欲往從之湘水深，側身南望涕霑襟。
。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤。路遠莫致倚惆
悵，何爲懷憂心煩傷。」

「我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長，側身西望涕霑裳。
。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠。路遠莫致倚脚
蹠，何爲懷憂心煩紆。」

「我所思兮在雁門，欲往從之雪雰雰，側身北望涕霑巾。
。美人贈我錦繡段，何以報之青玉案。路遠莫致倚增
歎，何爲懷憂心煩惋。」

作者自己說是「時，天下漸弊，鬱鬱不得志，故爲四愁詩，依屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪霧爲小人，思以道術相報，貽於時君，而懼讒邪不得以通」云云。他這種象徵的作法，原是詩家所許可的。但這詩中空空堆着「涕霑翰」，以及「懷憂心煩傷」「心煩惋」一類的字句，其實絕對不能引起讀者的同感。何以故？就因作者沒有真摯的感情故。他的哭是假的，因爲人情中斷沒有這樣的哭法，所以他的感情是不合宜的，不適當的。至若杜甫的乾元中寓居同谷縣作歌七首：

「有客有客字子美，白頭亂髮垂過耳。歲拾橡栗隨狙公，天寒日暮山谷裏。中原無書歸不得，手脚凍皸皮肉死。嗚呼！一歌兮歌已哀，悲風爲我從天來！」

「長鏡長鏡白木柄，我生托子以爲命，黃獨無苗山雪盛，短衣數挽不掩脛。此時與子空歸來，男呻女吟四壁靜。嗚呼！二歌兮歌始放，隣里爲我色惆悵！」

「有弟有弟在遠方，三人各瘦何人強？生別展轉不相見，胡塵暗天道路長。前飛鴛鴦後鷺鷥，安得送我置汝旁！嗚呼！三歌兮歌三發，汝歸何處收兄骨！」

「有妹有妹在鍾離，良人早歿諸孤癡。長淮浪高蛟龍怒，十年不見來何時？扁舟欲往箭滿眼，杳杳南國多旌旗，嗚呼！四歌兮歌四奏，林猿爲我啼清晝！」

「四山多風溪水急，寒雨颯颯枯樹溼。黃蒿古城雲不開，白狐跳梁黃狐立。我生何爲在窮谷，中夜起坐萬感集。嗚呼！五歌兮歌正長，魂招不來歸故鄉！」

「南有龍兮山有湫，古木龍從枝相樛。木葉黃落龍正蟄，蝮蛇東來水上游。我行怪此安敢出，拔劍欲斬且復休。嗚呼！六歌兮歌思遲，溪壑爲我迴春姿！」

「男兒生不成名身已老，三年飢走荒山道。長安卿相多少年，富貴應須致身早。山中儒生舊相識，但話宿昔傷懷抱。嗚呼！七歌兮情終曲，仰視皇天白日速！」

便都是作者切身的痛苦的呼聲，都是誠摯的情感的表現，所以讀者都會跟他同情。這就是感情的合宜，就是感情的適當。

還有，中國詩人往往喜歡自吹和發牢騷，也就是犯了這種毛病，這雖在名家如李杜，也尚難免。列如李的：

「天上白玉京，五樓十二城，仙人撫我頂，結髮受長生

杜的：

。誤逐世間樂，頗窮理亂情。……試涉霸王略，將期
軒冕榮。……劍非萬人敵，文竊四海聲。」（贈韋太
守良宰）

「甫昔少年日，早充觀國賓。讀書破萬卷，下筆如有神。
賦料揚雄敵，詩看子建親。李邕求識面，王翰願卜
隣，自謂頗挺出，立登要路津。致君堯舜上，再使風
俗淳。」（奉贈韋左丞）

總叫我們有些不快。推求其理，也無非因感情之不合宜
不適當的，

第二點，感情的生動或有力，是對於讀者方面說的。固
然，詩人必具有真摯的感情方能感動讀者，但也須看作者的

表現力如何爲準。例如杜甫的聞官軍收河南河北詩：

「劍外忽傳收蘄北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。卽從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。」

黃山白評此詩云：

「杜詩大半言愁，其言喜者，唯寄弟數首及此作而已。言愁者使人對之亦復太息唏噓，言喜者使人讀之亦復鼓舞欣躍。蓋能以其性情達之紙墨，而後人之性情亦爲之感動也。」

所謂「能以其性情達之筆墨」。就是感情生動或有力的意思。

感情的連續或持久，是說作品中的感情不應中斷，並不

要同一種感情到底不變。例如（用汪靜之先生的例）曹操的
短歌行——

「對酒當歌，人生幾何！譬如朝露，去日苦多！……月
明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依！」

這一節所含的感情本很濃厚而一貫，但下文的——

「山不厭高，水不厭深，周公吐哺，天下歸心——」

便是無感情的散文的句子了。白居易的新樂府往往於敘
事之後添上幾句議論，以致索然無味，也就因感情中斷之故

。感情之參錯或變化，大概在較長的詩適用之，例如杜甫
的北征詩裏——

「揮涕戀行在，道途猶恍惚。乾坤含瘡痍，憂慮何時畢

？靡靡逾阡陌，人烟渺蕭瑟。所遇多被傷，呻吟更流血。回首鳳翔縣，旌旗晚明滅。前登寒山重，屢得飲馬窟。」

一段，寫出戰後途中感着淒涼之情。後面的——

「青雲動高興，幽事亦可悅。山果多瑣細，羅生雜橡栗。或紅如丹砂，或黑如點漆。雨露之所濡，甘苦齊結實。緬思桃源內，益歎身世拙。」

一段，寫出因喜悅景物而感慨身世之情。其後——

「經年至茅屋，妻子衣百結。慟哭松聲迴，悲泉共幽咽。生平所驕兒，顏色白勝雪，見耶背面啼，垢膩脚不襪。……老夫情懷惡，數日臥嘔噎。」

便是寫到家後最初一陣的悲苦之情。接着——

「那無囊中帛，救汝寒懷慄？粉黛亦解包，衾裯稍羅列。瘦妻面復光，癡女頭自櫛。學母無不爲，曉粧隨手抹。移時施朱鉛，狼籍畫眉闊。生還對童稚，似欲望飢渴。問事競挽鬚，誰能卽噴喝？翻思在賊愁，甘受雜亂聒。新歸且慰意，生理焉得說？」

便又變爲打趣及安慰之情了。這樣錯綜變化的情調，在中國詩裏確實要算難得，所以成其爲不朽的作品。

最後，所謂感情的品級或高下，是說感情有品，品愈高其詩愈有價值。大概嚴肅、沉鬱、悲哀的感情，便是高品的感情；輕薄、浮囂、幽默的感情，便是下品的感情。所以悲劇比喜劇在品爲高；談諧詩之品不如雍露蒿里高。以荆軻的易水歌比王次回疑雨集裏的香奩體詩，自然要高得多了。尋

常說「詩窮而後工」，也就由這道理。

以上說感情是詩的程序中最初發動的元素。但感情不能憑空表現出來，感情的表現必須靠着假象。所以詩人既已「感於物而動」之後，第二件事就是構成假象。這是詩人最重要的一步工夫，也就是最難的一步工夫，而詩人所以別於常人，也就在這步工夫。

詩人構成假象的工夫名為想像 (*imagination*)。想像就是離開實物而在意識上喚起一種影像之謂。想像作用可大別為二種：(一) 感覺離開實物，而將那實物的影像重新喚起，是之謂再現的想像 (*reproductive imagination*)；(二) 感覺並未接受影像，而憑空喚起一種影像，或將從前感覺所接受的影像的各部分剪裁修改，或重新排列，而成一種新的影像，是

之謂創造的或建設的想像 (Reative or constructive imagination)。再從想像所由起的感覺的性質分別起來，又可想像分爲下幾種。

(一) 視覺的想像，例如：——

「忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。」(陶淵明桃花源記)

「暮春三月，江南草長，雜花生樹，羣鶯亂飛。」(邱

遲與陳伯之書)

(二) 聽覺的想像，例如：——

「大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語；嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，幽咽流泉水下灘。水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲暫歇。別有幽愁暗

恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀鎗鳴。曲終收撥當心畫，四絃一聲如裂帛。」（白

居易琵琶行）

（三）動覺的想像，例如：

「揭輕袂之猗靡兮，翳修袖以延佇。體迅飛舞，飄搖若神，凌波微步，羅襪生塵。」（曹植洛神賦）

「燿如羿射九日落，矯如羣帝騁龍翔；來如雷霆收震怒，罷如江海凝青光。」（杜甫觀公孫大娘弟子舞劍器行）

（四）觸覺的想像，例如：

「桂布白似雪，吳綿軟如雲，布密綿且厚，爲裘有餘溫。朝擁坐至暮，夜覆臥達晨。誰知嚴冬月，支體暖如

春！』（白居易新製布裘）

（五）味覺與臭覺的想像，例如：

「貧廚何所有，炊稻烹秋葵。紅粒香復軟，綠英滑且肥

。』（白居易烹葵）

詩人的原料完全是想像，而尤以創造的想像更有妙用。因為詩人若以自己對於現實的經驗為限，那末他的境界也很有限。故詩人的大本領，就在能開闢新的境界。這種境界恆必基於想像之上，例如：

「為余駕飛龍兮，雜瑤象以為車。遭吾道夫崑崙兮，路修遠以周流。揚雲霓之晻藹兮，鳴玉鸞之啾啾。朝發軔於天津兮，夕余至乎西極。鳳凰翼其承旂兮，高翱翔之翼翼。忽吾行此流沙兮，遵赤水而容與。麾蛟龍使梁津

兮，詔西皇使涉予。路修遠以多艱兮，騰衆車使徑待。路不周以左轉兮，指西海以爲期。屯余車其千乘兮，齊玉軾而並馳。駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇。抑志而弭節兮，神高馳之邈邈。奏九歌而舞韶兮，聊假日以愉樂。 ─

這是屈原因不得志於時，憂鬱愁煩，覺得現實的世界不復可耐，故創造出這樣一種想像的境界，把空間和時間的限制一齊打破，使得崑崙赤水可以自在遨遊。蛟龍西皇，可以任我麾遣，只無非要把自己被現實壓迫的靈魂聊且解放而已。而我們讀了他這段東西，也就跟着他游到這個理想的境界，經驗着他的理想的經驗，不爲現實所拘束。再舉數例如下：

「其狀峨峨，何可極言！貌豐盈以莊姝兮，苞溫潤之玉顏。眸子炯其精朗兮，瞭多美而可觀。眉聯娟似蛾揚兮，朱唇的其若丹。素質幹之醜實兮，志解泰而體閑。既婉孌於幽靜兮，又婆娑乎人間。宜高殿以廣意兮，冀放縱而綽寬。動霧縠以徐步兮，拂墀聲之珊珊。望余帷而延視兮，若流波之將瀾。奮長袖以正衽兮，立躑躅而不安。澹清靜其悵嫺兮，性沈詳而不煩。時容與以微動兮，志未可乎得原。意似近而既遠兮，若將來而復旋。」

這是宋玉憑想像創造出來的神女。

「忽聞海上有仙山，山在虛無縹緲間。樓閣玲瓏五雲起，其間綽約多仙子。中有一人字太真，雪膚花貌參差是。金闕西廂扣玉扃，轉教小玉報雙成。聞道漢家天子使

，九華帳裏夢魂驚。攬衣推枕起徘徊，珠箔銀屏迤邐開。
。雲鬢半偏新睡覺，花冠不整下堂來，風吹仙袂飄飄舉
，猶似霓裳羽衣舞。玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨
。含情凝涕謝君王，一別音容兩渺茫。昭陽殿裏恩愛絕
，蓬萊宮中日月長，回頭下望人寰處，不見長安見塵霧
。一

這是白居易由想像創造出來的楊太真死後所居的仙境。
這種創造的想像作品，簡直只是說謊。然而詩人的大本
領就在他能說說謊。因為詩的境界和現實的境界是完全各別
的；現實中認為假的東西，詩中可以認為真。反之，現實中
以為真的東西，詩中不盡能認它為真。

而且詩人雖即以現實為原料，也仍不得不靠想像。此其

故，就因詩的原料決不能純用由感覺得來的影像或回憶的影像，而須把這些影像加以一番的選擇、支配、和解釋。這樣的選擇、支配、和解釋，就是想像作用了。若以攝影術為例，當我們攝取一片田野的風景，勢不能將我們眼界所及的東西渾沌地攝了進來，却須就這片風景裏面我們所認為最精采的一部分將它攝取。故當陶淵明『採菊東籬下』的時候，他就只『悠然見南山』以及『山氣日夕佳，飛鳥相與還』而已。（飲酒詩之一。）我們可以斷定，彼時他在籬下由視覺接到的影像必定還有許多別的，但他只寫出這兩點，就因為在他想像中這兩點是和他的心境最契合的，所以被選，其餘的多被擯棄了。再如杜甫在『錦官城外柏森森』的蜀相祠堂的前面時，也總有許多東西接觸他的視覺和聽覺，但他的詩

（蜀相）裏只有『映塔碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。』因為惟有那裏的碧草和黃鸝最激動他的感情，所以只有這兩種影像被選擇，其餘的都被棄了。

大概詩人當詩意發萌的時候，必有許多影像奔湊到他的腦海，爭求錄用。但詩人因不能一概錄用，故不得不有所選擇和支配。這種選擇和支配，雖然不一定是無中生有。却也得稱為創造的想像，因為經過他的選擇和支配之後，便已成為一種新的影像，和現實已經不同了。換句話說，這樣的影像，已經是經過詩的美化了。關於這一種想像作用，我們從前的論作家也有描寫得很好的，如文心雕龍神思篇說：

『故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。吟咏之間，吐納金玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色。……』

故思理爲妙，神與物遊。……神思方運，萬塗競萌。規矩虛位，刻鏤無形；登山則情滿於山，觀海則意溢於海。

這「規矩虛位，刻鏤無形」八個字，已把創造的想像作用描寫盡致了。

至於詩人選擇和支配影像的標準，便是他當接受或回憶物象時一剎那中的情感。他看花而觸起悲哀的情感，則被選擇的影像只有那花的：悲哀方面，如花瓣垂萎，顏色褪變之類；其餘也許仍有喜樂的方面，但不被錄用了。所以同一景物，不但在這個人眼裏和那個人眼裏完全不同，就是在同一個人的眼裏，因當時的情感不同而亦不同。同一山水，在樂觀的人和時間看起來，便見它的光明方面；在悲觀的人和時

間看起來，便只見它的幽暗方面。例如曲江，是唐時都人遊賞的名勝，詩人拿它做題材的很多，你看杜甫的——

「曲江蕭條秋氣高，菱荷枯折隨風濤，遊子空嗟垂二毛，白石素沙亦相傷，哀鴻獨叫求其曹。」（曲江三章

之一）

這是作者天寶中在長安尙未得志時的作品，所以他於秋氣蕭條時節看見曲江，格外和他的情緒契合。他所注意的，只是枯折的菱荷，與夫相傷的白石素沙，獨叫的哀鴻而已；他所感着的是一種身世飄零的情緒。再看白居易的。

「離離暑雲散，嫋嫋涼風起。池上秋又來，荷花半成子，朱顏自銷歇，白日無窮已。人壽不如山，年光急於水。青蕪與紅蓼，歲歲秋相似。去歲此悲秋，今秋復

來此。」（早秋曲江感懷）

這是作者三十七歲除左拾遺時作，所以他雖也感着時光之遷忽，却沒有身世飄零之感，和杜甫的曲江詩不同。但再看杜甫後來的曲江詩——

「一片花飛減却春，風飄萬點正愁人。且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入唇。江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟。細推物理須行樂，何用浮名絆此身？」

「朝回日日典春衣，每日江頭盡醉歸。酒債尋常行處有，人生七十古來稀。穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。傳語風光共流轉，暫時相賞莫相違。」

試和前一首比較，雖則一個是秋景，一個是春景，而若求其情緒不同之處，總在作詩時的心境不同。

總之，凡是真正的詩，必都是有感情的，而詩人欲傳達他的感情於讀者，又不得不靠着想像。因為我們要喚起感情，勢必須憑着想像。例如你要喚起高山流水的影像，那是很容易的。但是你要喚起你的情緒，你就決不能憑空喚起；你必須先喚起高山流水的影像，然後纔能憑這個影像喚起幽靜的情緒。這是想像和感情的第一層關係。

再，凡是真正的詩的原料，都必須是經感情濾過的影像。換句話說，詩的影像決不是純由感覺接受來的影像，乃是由感情接受來的影像。例如你說：「階前有春天的青草，樹葉裏有黃鸝再叫。」這算不得詩，因為這是由感覺（視覺及聽覺）得來的影像的紀錄而已。至於杜甫的「映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音，」便是詩了。因為作者感着在祠堂裏

的丞相已經不會欣賞，所以碧草徒「自」作春色，黃鸝「空」作好音。這個「自」和這個「空」，便是影像會通過感情的證據，也就是詩之所以為詩的關鍵。

至於在詩的程序中，感情和想像兩種原素那個在先那個在後呢？依原理說，感情應該在先。因為感情是詩人作詩的動機，也是詩人作詩的目的。但也有些詩人因分析影像的結果而得到感興的，例如我們對一件景物或事情本來沒有什麼感觸，但經把那景物或事情經過一番分析和思索之後，便得着一種解悟的感情，此其例大都屬於說理詩或哲學詩。但也不盡然；因為詩人得着解悟的感情之後，也許仍舊創出具體的影像來表現，那末他的詩又不是純粹抽象的了。要之，凡是成功的詩，總都是感情在先影像在後的。關於這一層，文

心雕龍裏也有一段話說得很明白：——

『昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。何以明其然？蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟咏情性，以諷其上，此爲情而造文也。諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此爲文而造情也。故爲情者，要約而寫真；爲文者，淫聲而煩濫。而後之作者，採濫忽真，遠棄風雅，近師辭賦，故體情之製日疎，逐文之篇愈盛。故有志深軒冕而泛詠皋壤，心纏幾務而虛述人外；眞宰勿存，翻其反矣。夫桃李不言而成蹊，有實存也，男子樹蘭而不芳，無其情也。夫以草木之微，表情待實，况乎文章，述志爲本，言與志反，文豈足徵？』

其次，我們既知感情憑影像而傳達，那末影像愈明確，

感情也必愈明確，這是很顯然的。例如：

「日出籬東水，雲生舍北泥，竹高鳴翡翠，沙僻舞鷓鴣

。」（杜甫絕句）

「舍下筍穿壁，庭中籐刺簷。地青絲冉冉，江白草纖纖

。」（同上）

「江動月移石，溪虛雲傍花。鳥栖知故道，帆過宿誰家

？」（同上）

這樣鮮明的圖畫，使讀者宛如身在春夏之交，目覩田園景物，而得着一種幽適的情緒。其他的例如：

「雨中小草色綠堪染，水上桃花紅欲然。」（王維 輞川別

業）

「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木嘯黃鸝。」（前人 積雨輞

（川江作）

「嫩節留餘籜，新叢出舊欄。細枝風響亂，疏影月光寒。」（前人沈十四拾遺新竹生之作）

「渡頭餘落日，墟里上孤烟。」（前人輞川閒居）

第一是春雨，第二是夏雨，第三是新竹月夜，第四是渡頭夕景，都明白如畫。

詩人的本領，大部分靠着他能不能有明白如畫的描寫。但是明白的描寫，必須有明白的影像以為藍本，故詩人的大本領仍要看他能否造成明確的影響。

但是有種創造的想像，善於造成一種縹緲隱約的影像。這種隱約的影像，也能與人以一種特殊的情致，如驚駭、肅敬、飄逸等等，因此也足以收一種特殊的詩的效力。例如：

「升降隨長煙，飄飄戲九垓。」（郭璞游仙詩）

「素手把芙蓉，虛步躡太清，霓裳曳廣帶，飄拂昇天行。
。恍恍與之去，駕鴻凌紫冥。」（李白古風）

「客如鶴上仙，飛飛凌太清。……去影忽不見，回風送
天聲。舉首遠望之，飄然若流星。」（同上）

「魂來楓林青，魂返關塞黑。」（杜甫夢李白）

「脚着謝公屐，身登青雲梯。半壁見海日，空中聞天鷄。
。千巖萬壑路不定，迷花倚石忽已暝。龍咆龍吟殷巖
泉，慄深林兮驚層巔。雲青青兮欲雨，水澹澹兮生烟
。列缺霹靂，丘巒崩摧。洞天石扉，訇然中開。青冥
浩蕩不見底，日月照耀金銀臺。霓爲衣兮風爲馬，雲
之君兮紛紛而來下。虎鼓瑟兮鸞回車，仙之人兮列如

麻。忽魂悸兮魄動，恍驚起而長嗟。惟覺時之枕席，失向來之烟霞。」（李白夢遊天姥吟留別）

這都是一種幻想或夢境，非是尋常清醒時的經驗所及的，却能與讀者以一種特殊的美的印象，故詩裏用這種想像做原料的很多，這也就是詩的特色，詩因能供給我們以這種特殊的境界，故使我們的經驗加富，故使我們的心所遊涉的範圍，不致被感覺所接觸的範圍所限制。

第三章 形態與聲韻

上文把詩人的心解剖一下，而知詩的最重要的兩種元素為感情和想像，並知這種元素有怎樣相互的關繫了。但是人既已感於物而動，既已由感情而創造出影像，也仍舊還未成詩，因為感情和想像未經表現出來，只仍不過是「在心」的

「志」，還不是「發言」的「詩」。而且感情和想像並不是詩人所獨具；一切人類都能「感於物而動」，而兒童尤特別富於想像。我的五歲女兒一天看見復旦旬刊的封面的篆書的「旦」字，她沉吟了一會，便指着問我道：「爸爸，這是你洗眼睛的杯子哪？」這就是兒童的想像，這就是兒童的詩。但兒童在沉吟一會之後而不問出這句「詩」來的有多少呢？故詩人的想像也必須等到表現之後方成爲詩。詩人表現他的想像的媒介當然就是文字了。所以我們還要談談詩的文字。

第一，我們應該知道詩的文字（其實一切文字都如此）的生命並不在於字形，而在那字形所代表的影像。例如「人」字，就其形體而言，不過是一撇一捺，但它的背後却有一個「圓顛方趾」的影像。所以我們看詩，必須能覓不爲文字

的形體所障隔，而須用我們的「心的眼」直接和那形體背後的影像去接觸。關於這一層，往往有人弄錯，例如文心雕龍

練字篇云：

「字形單複，妍媸異體。心既托聲於言，言亦寄形於字；諷誦則續在宮商，臨文則能歸字形矣。是以綴字屬篇，必須揀擇；一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單複。詭異者，字瓌怪者也。曹植詩稱「豈不願斯遊？褊心惡咽吮」。兩字詭異，大疵美篇，况乃過此，其可觀乎？聯邊者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施於常文，則齟齬為瑕。如不獲已，可至三接，三接之外，其字林乎？重出者，同字相犯者也。詩騷適會，而近世忌同。若兩字俱要，則甯在相犯。故善為文者，富於

萬篇，貧於一字；一字非少，相避爲難也。單複者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疎而行劣，肥字積文，則黯黤而篇闌。善酌字者，參伍單複，磊落如珠矣。」

這樣從字形上分別文章的妍媸，實在是懂文字的性質，不明文字只是一種符號故。尤其無謂的，是第二項和第四項。我們對於這樣的謬見，應該完全打破；我們須能透視，透視到文字的背後去。

第二點，我們應該明白，詩人的思想感情，不一定要靠有形的符號來傳達，因爲原始時代的詩人只用聲音來傳達感情，並不必靠着文字的符號。後代詩人雖不必學原始時代的口相傳誦，而其所用的文字，同時仍舊是聲音的符號而已。這猶之樂譜。樂譜上的那些黑的符號，在懂音樂的人看起來

。就不必翻做聲音，也能用他的「心的耳朵」去聽。所以我們看見一首詩的時候。也必須用我們的「心的耳朵」去聽出它的聲音。

由此，可知文字是有影像和聲音兩種代表的資格。由它的第一種資格而論，文字就是詩人的經驗的符號。但在讀者方面講，經驗是人人不同的，而且與詩人的經驗也當然不同，故由經驗的符號暗示的影像，也必人人不同。因此，同是一個符號，儘可在各人的意識上喚起完全不同的經驗的影像。例如我寫出一個「花」字，除非那種始終沒有看花經驗的人，不會在他身上喚起什麼影像，凡是有過這種經驗的人，總各有各的一個影像浮現到意識裏。也許這一個的影像是一朵白牡丹，那一個的影像是一朵紅月季。或者有一個人曾經

有過和愛人在花下情話的經驗，那末他（或她）看見這個「花」字，就可以回憶當時所見的花，而起一種快樂的情緒。或者另外一個人曾經在花下和愛人訣別，那末這時就可以引起悲哀的情緒。總之，若是單用文字來引起心上的記憶，這所引起的記憶，決沒有兩個人會相同的；各人心上各有他的一套圖畫。因為無論是怎樣有聲有色的文字，也決不能使看見的人得着同樣的意義。他們之「解得」那個字，固然是不甚相遠，但是各人「感着」那個的情形，則決非第二個人所得而經驗。無論是什麼字，都不得不隨着看者全部心身的歷史而轉變。就是極其平常的字。如「手」，「足」，「冷」，「熱」，「悲」，「喜」等等，也都要帶着個人的情緒；各人對它感着的，雖有隱顯之不同，却都總有個「我」存在裏面。

因此，詩人當把詩給讀者的時候，他並不能真叫他們「看這個」或「感那個」，因為他們各有各的看法，各有各的感法，那是勉強不來的。詩人只能憑文字或聲音，把讀者所嘗見嘗感的重新喚起，然後趁他們記憶鮮明的時候，暗示他們以一種新的情緒罷了。

至於詩人所用的文字，恆必是他自己性情的表白，也是很顯明的。各個詩人由文字代表的影像，就其一般的性質而論，恆必有所偏重，例如李白的詩。偏重代表宏崇、壯麗、豪放、悲慨一類影像的文字。所以他比喻流光迅速，一去不返，則說「黃河之水天上來，奔流到海不復回。」（將進酒）這裏的「黃河」、「天上」、「奔流」、「海」等字所代表的影像，都是屬於宏崇一類的。即使他所詠的題目是一個

商人婦的怨情，如長干行，他也要雜入「瞿塘滄浪堆」、「長風沙」一類暗示悲慨的地名，以及「猿聲天上哀」一類悲慨的影像。可見詩人的性情是到處都要流露的，絲毫隱瞞不來的。故我們談詩，關於選字用比喻的地方，若加以精密的注意，便很可以看出那個作者的特色。

若問起詩的文字和散文的文字有分別嗎？他們的分別在那裏？那末又要回轉來說，詩之所以爲詩，在乎它所取爲原料必都是通過感情的，必都帶有詩人主觀的色彩的。就此點而論，那末詩的文字和散文的文字是沒有分別的。因爲文字不過是事物的符號。這些符號所代表的事物的影像，經詩人的「感情化」，便成爲詩的原料；不經過「感情化」，便是散文的原料，而所以代表的符號儘可以一樣。例如「杜鵑

「是一種鳥的名字，本草云：

「杜鵑出蜀中……春夜即鳴，夜啼達旦，……至夏尤甚，其聲哀切。」

這裏「杜鵑」是散文的文字，因為這幾句話只是客觀的事實的記載，換句話說，只是一種觀察的紀錄，而不含感情的元素在內的。但在王維的——

「萬壑樹參天，千山響杜鵑。」

兩句裏，便成爲詩的文字了。因爲這裏的「杜鵑」，才是一種通過感情的影像的符號。作者彼時意識上的影像，只是到處聽見杜鵑聽見杜鵑的聲音，彷彿一千塊山裏都有杜鵑在那裏啼。這由科學的眼光看起來，一定要說他寫得不精密，但是那詩人當時的感想確有如此情景，所以由藝術的眼光

看起來是真的。這就所謂「詩的真」(Poetic truth)。而這裏「杜鵑」兩字，更不假別的裝飾，便成爲詩的文字了。於此應該注意，這其間的分別，並不因上一例是無韻下一例是有韻的緣故。又如：

『黃河之水，其源遠而高，其流大而疾。』(元史地理

志)

是散文；

『黃河之水天上來，奔流到海不復回。』(李白將進酒)

便是詩。

『封禪壇有白玉盤。』(漢官儀)

是散文；

『小時不識月，呼作白玉盤。』(李白古朗月行)

便是詩。

一般人以爲詩有它特別一套文字，即所謂「風、花、雪、月」之類，其實不然。無論如何醜俗的字眼，無不可以入詩而受詩人的美化。唐詩紀事載顧况在茅山，有一秀才行吟，得句云「駐馬上山阿，久不得屬，顧云：「風來屎氣多，」竟將「屎氣」入詩。這雖然是嘲諷的滑稽詩，不足爲例，但我們看後代詩人比古代詩人用字的範圍確乎要廣得多，也可見詩的文字是沒有限制的了。普通的文字之所以能「詩化」，就在它所代表的影像因一種特別的支配而美化；換言之，即因它受旁邊許多影像的烘托而美化了。至於文字本身單獨摘出來，便無所謂美不美。例如「花」之一字，因其是代表自然界中美的東西的影像，所以常被認爲美的字眼，但

如郎中開給你的方子有「金銀花」字樣，你看見這「花」字，恐未必會得着美的暗示吧！所以詩的文字之美，完全是由它所居的地位和聯想上得來的。

但有一部分的字眼，或因本質上缺乏暗示性，所以不適爲詩的字眼，這就是：（一）太抽象的文字，及（二）已死的文字。前者因其是抽象的觀念的符號，故不能暗示影像，因而不能訴於我們以想像。後者則因其不能直接傳給我們以影像。至於俗語，只要是活的，無論它流行的範圍如何狹窄，總仍舊還有一部分的生命，詩裏不應該排斥。

但詩人欲增其詩之美，也可以利用文字上的裝飾。不過所謂文字的裝飾，推其根源，也仍舊不外是想像作用，例如以實喻虛，以顯喻隱，都仍得要靠想像力。

詩的裝飾種類甚多，而大要不外（一）基於文字本身的裝飾；（二）基於影像之比較的裝飾；及（三）基於文字之排列的裝飾。

第一類基於文字本身的裝飾又可分為二種：

（1）摹倣自然的聲音的，例如：

『伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶。』（詩）

『關關雎鳩。』（詩）

『雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狢夜鳴，風颯颯兮木蕭蕭。』（屈原山鬼）

『黃雲城邊烏欲棲，歸飛啞啞枝上啼。』（李白烏夜啼）

『車麟麟，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰。』（杜甫兵車行）

『則聽得琴琴傳擊鼓，偌偌報攢箱。』（元曲）

「則去那汪、汪、犬吠處。」（元曲）

(2) 暗示自然給與人的情感的。這一種比較細微，例如「鳥鴉」暗示不詳，「喜鵲」暗示喜兆，「杜鵑」「鷓鴣」暗示悲傷，「桃柳」「芳草」暗示春，「霸陵橋柳」「南浦」暗示離別。

又字音也有時含有暗示性。大概洪音的字眼都代表宏大的觀念，如「崇闕」、「寬闊」；細音之字都代表狹小的觀念，如「纖細」、「逼側」等。又如「疾徐」、「緩急」、「遲速」等字眼，其中表示快的字音都急促，表示慢的都舒長。

又如「月色朦朧」、「白雪皚皚」之「朦朧」、「皚皚」，不但是狀物之態，而並從聲音上暗示我們的感覺的狀態

；「朦朧」是一種遮蔽不開的感覺，「皚皚」是一種暢爽開朗的感覺。再舉數例如次：

「十六君遠行，瞿塘灩澦堆。」（地名暗示遙遠幽險的觀念）（李白長干行）

「兩岸猿聲啼不住（暗示淒涼的觀念），輕舟已過萬重山。」（李白早發白帝城）

「森森（以聲音暗示感覺的狀態）暗無邊，行人在何處？」（同前）

「颯颯（以聲音暗示感覺的狀態）隨波千萬里。」（張若虛春江花月夜）

「長安城頭頭白烏（暗示不祥），夜飛延秋門上呼。」

（杜甫哀王孫）

「大絃嘈嘈（洪音字暗示粗音）如急雨，小絃切切（細音字暗示細音）如私語。」（白居易琵琶行）

第二，詩的裝飾之基於影像的比較者，最重要的爲顯譬（Simile）和隱譬（metaphor）。這兩種方法之所以能增進文字的美，是由它借第二個影像使第一個影像格外明顯動人，或使它取得一種新鮮的意味。顯譬恆用「如」「若」「像」「似」一類的字眼引起，例如：

「麻衣如雪，兩驂如舞。」（詩）

「森森紛紛，若塵埃之間白雲。」（枚乘兔園賦）

「禍之與福，何異糺纏？」（賈誼鵬賦）

「那時我心頭好像十五個吊桶，七上八下。」（水滸）

隱譬則僅舉取譬的東西，而不明著所喻之物，例如：

『流、金、在沙。』（流金喻螢）（潘岳螢賦）

『流血塗草野，豺、狼、盡冠纓。』（豺狼喻胡人）『李白

古風）

『徒霜、鏡中髮，羞彼鶴上人。』（以着霜喻髮白）（全前）

『竦身已電滅。』（以電喻滅之速）（全前）

此外比興之「興」，由某一義而言，也是裝飾的一種，就是「先言他物以引起所詠之辭」的方法，例如：

『關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑』（詩）

即以雎鳩之事引起淑女之事。比與興的分別，在前者先有所詠之物而引起譬喻，後者先有譬喻而引起所詠之物。

至於顯譬和隱譬的分別，只在取譬之物和所喻之物中間

關係的程度。如以「豺狼」譬「胡人」，我們可以把兩者的關係分做若干程度，如下：

「胡人好像豺狼。」（這是顯譬，兩者的關係極淺。）

「胡人簡直是豺狼一樣。」（兩者的關係較深一層。）

「豺狼般的胡人。」（把豺狼的屬性作為胡人屬性的一部分，關係更深一層。）

「豺狼盡冠纓。」（逕以豺狼代替胡人，兩者的關係最深，就是隱譬了。）

至於「興」的方法，由取譬之物及所譬之物的關係而言，比顯譬還要淺一層，但它不用「如」「若」一類的字眼，來點出兩者的關係，故又似宜歸入隱譬，却又與隱譬不同。這種方法也完全基於聯想作用，且必是有兩個部分；一是借來

興起的部分，一是由此興起的部分。這與顯譬一樣而與隱譬不同。若是兩個部分中單存前面的一個，那就是「象徵」了；若是單存後面的一個，那就是「賦」了。象徵也是詩的一種裝飾。屈原的離騷大部分用象徵的方法，例如：

「扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。」

「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。」

「步余馬於蘭皋兮，馳椒丘且焉止息。」

「製芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳。」

「馳玉虬以乘鸞兮，搴埃風於上征；朝發軔於蒼梧兮，

夕余至於縣圃。」

關於這一類東西的討論，本屬修辭學的範圍。這裏所要討論的，只是這一類方法何以能為詩的裝飾的原理。

原來發見相似點的本能，乃是人類心靈的本能之一。詩人則發見相似點的本能特別高。因為上文說過，詩的原料就是想像，而想像的工夫，大部分就在發明相似點，比興無非是這種相似點發明的結果，故詩的文字之裝飾，大半就靠着比興。

因為用此理由，所以比興的生命全在發明（即創造）。劣等詩人不能創造比興（即因缺乏發明相似點的能力所致），只知襲用現成的比興，所以他們的詩不能有生命。蓋比興的發生既全靠聯想，那末必定它的兩個部分容易使人聯想到，然後能發生効力。這也是不待說明的一個自理。因此，陳舊的比興而不能直接與人以一種易於聯想得到的影像的，必都不能盡比興的功能。例如說「手如柔荑」一個比喻，直

到現在還有人襲用，但是曉得「柔荑」是什麼東西的人恐怕很少，所以這種比喻是不能發生效力的。

第三，詩的裝飾有基於文字之排列的，除與音節聲韻有關係者別論外，其一曰「整」，其一曰「儷」。（依唐 肇黃先生中國文體之分析篇的用名及一部分的例。）

整就是前後兩句（注意：此處之句，乃謂音讀之句，非必是文法之句）的字數相等：或全篇各句都相等，或僅前後接連的兩句相等。中國的詩歌自始即是整的，因得分爲四言、五言、七言諸體。又如騷賦諸體，雖不是全篇句子的字數都一律，但通常也是整的。屈原賦，大都每句六字，每兩句間以「兮」字。天問則每句兩讀，每讀大都四字。

儷是前後兩句的意義相平行，又可分爲兩種：一是只要

如：前句全體的意義平行，二是兩句的各字都平行。第一種的例

「王嬖郢袂，不足程式；西施掩面，比之無色。」（宋

玉神女賦）

「或被髮左衽，奮迅泥滓；或從容傅會，望表知裏，」

（潘岳西征賦）

「其氣慄冽，砭人肌骨；其意蕭條，山川寂寥。」（歐陽

修秋聲賦）

「或理在方寸，而求之域表；或義在咫尺，而思隔山河

。」（劉勰文心雕龍神思篇）

第二種的例如：

「嗣宗窮塗，楊朱歧路；征蓬長逝，流水不歸。舒慘殊

方，炎涼異節；木皮春厚，桂樹冬榮。……」（王褒）

寄處士周弘讓書）

「將軍一去，大樹飄零；壯士不還，寒風蕭瑟。」（庾）

信哀江南賦）

「冥鴻不下非無意，寒馬歸來是偶然。紫綬公卿今放曠

，白頭郎吏尙留連。終南山下拋泉洞，陽羨溪中買釣

船。……」（杜牧獻李侍郎長句四韻）

體句又有各種特式，其一是所謂扇對法，即以第一句對

第二句，第三句對第四句，例如：

「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。」（詩）

「暖客貂鼠裘，悲管逐清瑟；勸客駐蹄羹，霜橙壓香橘

。」（杜甫詠懷詩）

「白日何短短，百年苦易滿；蒼穹浩茫茫，萬劫太極長

。」（李白短歌行）

「生者不遠別，嫁娶先近隣；死者不遠離，坟墓多繞村

。」（白居易朱陳村）

「邂逅暖車馬，尋芳謝眺洲；淒涼望鄉國，得句仲宣樓

。」（蘇軾和許朝奉詩）

又其一名曰借對法，即借字音作對之法，例如：

「樽開柏（百）葉酒，燈發九枝花。」（張子容逢孟浩

然詩）

「根非生下（夏）土，葉不墜秋風。」（張喬月中桂詩）

「談笑有鴻（紅）儒，往來無白丁。」（劉禹錫陋室銘）

「次第（弟）尋書札，呼兒檢贈詩。」（杜甫哭李常侍）

詩)

此外尚有數種，亦都不過文字的遊戲，無甚重要，茲不具論。

律詩和排律之體，除開首一聯及煞尾一聯外，恆須是儷句，且須是第二種的儷句，例如：

「丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。三顧頻煩天下計，兩朝開濟老臣心。出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟。」（杜甫蜀

相祠堂）

「積水不可極，安知滄海東？九州何處遠，萬里若乘空。向國惟看日，歸帆但信風。驚身映天黑，魚眼射波紅。鄉國扶桑外，主人孤島中。別離方異域，音信若

爲通。」（王維送秘書晁監還日本）

在詩裏（散文裏亦然），整的不必一定是儷的，但儷的一定是整的。若在散文，則儷的不必一定是整的，例如將韓愈與陳給事書一段分行排列起來，可得下式：

「其後閣下位益尊，伺候於門牆者日益進；

夫位益尊，則賤者日隔；

伺候於門牆者日益進，則愛博而情不專。

愈也道不加修，而文日益有名；

夫道不加修，則賢者不與；

文日益有名，則同進者忌。」

「整」與「儷」兩種元素所以能爲詩的裝飾之一種者，

其理由約可綜爲三點：

(1) 由於整儷之句便於記憶，我們曉得無論那一民族的詩，必都經過一個口傳的時期。其時的詩，口口傳誦，不著於文字，故自以便於記誦者為宜。即在後世，詩已著於文字，然讀者果能將詩成誦在胸，則往往可以得着更深的滋味，故便於記誦，仍屬詩的重要元素之一。

(2) 由於合美的原則，劉彥和云：「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立。」（文心雕龍麗辭篇。）這就是說偶儷是生於自然的。按諸美的原則，所謂「對稱律」，自是美學所承認的；故「整」「儷」兩種元素，也無非是對稱律的應用而已。

(3) 由於音節的關係，整與儷兩種元素，決不僅是字數齊勻和意義平行的關係，並且必兼有音節的關係。故凡儷句，

不但是意義平行，且也平仄相對。在希伯來的詩裏，所謂音節，並無平仄高低之別，但有句讀平行，例如：

「甄牆塌了，

我們却要鑿石建築；

桑樹砍了，

我們却要換香柏樹。」

（舊約以賽亞書第九章第十節）

可見得平行的排列法，且也可以代替音節了。

但是這兩種元素，究竟也不過是詩的「裝飾」罷了。詩人若是專致力於裝飾，而不顧及內容，則其詩格自趨卑下。歷來批評家以爲詩至六朝「則性情隱而聲色開，爲詩運一大轉關。」又曰：「組織愈工，骨力愈弱。」蓋無非因其於「

整」「儷」二字用力愈工，而內容則愈單薄也。試看王融的

琵琶詩云：

『抱月如可明，懷風殊復清。絲中傳意緒，花裏寄春情。
○掩抑有奇態，淒鏘多好聲。芳袖幸時拂，龍門空自
生。』

簡直沒有一字不儷，然而並不是好詩，可見詩之利用裝飾是應該有個分限的。而這個分限，就在能不至於違背自然

○ 以上都就文字為影像或觀念的符號一種資格講的。現在要說文字同時也是聲音的符號，即說詩的聲韻的現象和原理

○ 這「聲韻」兩字裏面，包括下列三件事：——

(一) 音節

(二) 聲律

(三) 韻

音節，希臘語 *rhythmos*，有「規律的動作」及「比例」之義。其源出於 *riou*，本有「流動」之義。英語 *rhythm*，可應用於一切美術，義為凡一個組織中某種現象之規律的反復。故在跳舞，則為同一動作或步伐之反覆；在音樂，則為輕重音之規律的流動；在詩，則為語音長短重輕之規律的支配。中國則謂之節拍或節奏，也是包括一切美術說的，例如白居易詩，

「黛慘歌思深，腰凝舞拍密，」

是言舞的節拍。若僅指詩的聲音而言，則謂之音節。

音節是存在我們人的本能裏面的。我們聽鐘表機輪的聲音，有時覺得是「踢場，踢場」，有時覺得是「場踢，場踢」。〔有。符號者爲強音〕其實據心理學家告訴我們，鐘表機輪的走動，乃是一種精密的機械作用，其聲均齊一律，並無強弱可分，只因我們的注意凝聚在間作的轉動上面，所以發生了音節的印象。又如尋常狀簷雨之點滴爲「丁東」，其實兩點只是一種聲音，並無一丁一東的分別，只因那兩點的聲音是連續而起的，而我們的注意則本能地更互而作，故覺其若有分別。這種音節的感覺，完全是本能的，無意識的；我們的脈搏跳動一天，便一天免不了有這種感覺，而且對於有生的或無生的世界的種種聲音，決沒有兩個人會感着完全一樣的音節。這是因爲全人類中決沒有兩個人有絕對相同的

身心組織，因而決沒有絕對相同的脈搏，決沒有絕對相同的注意力。

人類的語言本來就有高低強弱的變化，而這種變化，恆隨語言的意義、組織、和說者的感情而生，所以只消說話時聲音和語言的組織、意義、及說者的感情不背，便都具有一種自然的音節。所謂詩的音節，特不過把語言的音節弄得比較規律些（即比較近於音樂的節拍些）罷了。由此可見詩和散文的分別，並不在音節之有無，而只在詩的每節拍中字數比較有規則罷了。現把唐肇黃先生（見國故新探頁七三）所定的散文的節拍譜引來作例：

「燕趙」古稱「多」；「慷慨」悲歌「之士」。董生「舉
進士」，連「不得志」於有司；「懷抱」利器」

，鬱鬱「適」；「茲土」；吾知「其必」有合「也」。

董生「勉」；「乎哉」！「□」——。『韓愈送董邵南序』

「雨，吾見其所以「溼萬物也。」「日，吾知其所以「燥萬物也」。風，吾知其所以「動萬物也。」「隱隱欲欲」，而謂之雷者」，彼何用也？……「□」陰凝而不散」，物蹙而不遂」，雨之所不能溼」，日之所不能燥」，風之所不能動」，雷一震焉」；而凝者散」；「蹙者遂」。曰雨者，曰日者」，曰風者以形用」；曰雷者以神用」。用莫神於聲」；故聖人因聲」以爲樂」——。『蘇洵樂論』

上面所舉的幾段譜中，每拍有一字的，有多至五六字的；我們可以如樂譜般，把少的拉長，多的縮短，而使每拍的

時間相等，却不能說散文沒有節拍。至於詩詞的節拍，如下例：

「烽火」城西「百尺」樓，「黃昏」獨上「海風」秋
；「更吹」橫笛「關山」月，「無那」金閨「萬里」
「愁。」。王昌齡從軍行

「雕欄」玉砌「應猶」在，只是「朱顏」改，
問君「還有」幾多「愁」？恰是「一江」春水「向東」
「流。」。李後主虞美人

只不過比較散文的節拍規律罷了。但是也有一點區別，就是散文的節拍恆隨文義，詩的節拍則不恆隨文義。例如：

「智深」，你「雖是個」武夫「出身」，今「趙員外」檀越「剃度了」你，我與你「摩頂」受記，教

你」一不可「殺生」；二不可「偷盜」；三不可「邪淫」；四不可「貪酒」；五不可「妄語」。……

水滸第三回

如不按這種節拍讀，那就要使聽者不解。但在詩裏，如

「萬里」悲秋「常」作客「，百年」多病「獨登」臺「。」

「獨登」一拍不按文義。又如：

「王郎」酒酣「拔劍」斫地「歌莫」哀……，我能「拔爾」抑塞「磊落」之奇「才……」。

「歌莫」，「之奇」兩拍不按文義。

無論散文或詩的音節，都有它本身的價值。我們聽外國

人吟詩，雖不懂得文義，也能感覺音節的美，就是這個緣故。

至於音節究竟怎樣是好，怎樣是不好，這完全出於自然，不能勒爲一定的成法。譬如語言，其聲音之抑揚頓挫，果與語言所表示的意義和感情能般一致，那便是好的音節，否則便是壞的音節。詩歌的音節好壞，也就不外這個原則。但是詩歌的起源往往與音樂有關係，故詩歌的音節比較近於樂音。樂音和平常語言的不同處，無非在前者的時間比較規律，而音度的變化也比較簡單。迨後詩歌雖由歌唱時代而入於吟誦的時代，原先的音樂的性質仍舊因習慣的關係而保存。及到這種習慣的勢力漸漸鞏固，詩歌便有它自己的一種特殊的音節。由這種特殊的音節裏面尋出種種相同的方式來，這

便是「聲律」了。

所謂律，常有兩種意義：一是自然的法律，一是人定的法律。詩的聲律，原先本是自然的法律的一種，後來則漸漸成爲人定的法律了。

聲律所由構成的元素，是隨語言而不同的。在希臘拉丁語的詩歌，聲律在於音之長短；在英語，則在於音的重輕；在中國語，則聲律的要素是平仄。

自然的聲律的美，雖不能用一種方式來規定它、但其中仍可尋得出三個總原則：一是抑揚的原則，二是錯綜的原則，三是整齊或對偶的原則。總而言之，就是所謂「變化中的一致」(Unity in variety)。在中國的詩歌，抑揚使用平仄來代替，但是平仄之中仍舊有抑揚的分別，如兩平聲相連或兩仄

聲相連時即可辨之。如：

「胡馬依北風，」

爲平仄仄平；

「白雲抱幽谷，」

爲仄仄仄平；而抑揚卽在其中了。但如

「國破山河在，」（仄仄平平仄）

「城春草木深。」（平平仄仄平）

與

「屋北鹿獨宿，」（仄仄仄仄仄）

「溪西雞齊啼，」（平平平平平）

同爲抑揚抑揚揚。故抑揚不必就是平仄，而有平仄便有抑揚。詩歌之音無抑揚，則其病在單調。

錯綜者，所以救濟太整齊之單調者也。蓋詩歌若僅遵守抑揚的原則，亦不能得音節的美，如

仄平仄平仄，仄平仄平仄，仄平仄平仄，仄平仄平

仄；

或

平仄平仄平，仄平仄平仄，平仄平仄平，仄平仄平

仄。

但若漫無一點整齊的地方，則又不合乎音樂的諧調，故又必守整齊的或對偶的原則。對偶之中，有音數的對偶，有平仄的對偶。在古詩裏，平仄雖不盡對偶，而音數整齊的為多。在長短句，音數不必盡整齊，而若填滿音數，則頗可看出整齊對偶的地方，例如：（下有括弧之音即填入之音。）

又

「柳絲長

仄平平

春雨細

平仄仄

花外漏聲迢遞；

平仄仄 仄平仄

驚塞雁，

平仄仄

起城烏，

仄平平

畫屏金鷓鴣。」

仄平平 仄仄

——溫庭筠更漏子

「蘭燼落

仄仄 仄仄 仄平 仄仄

屏上暗紅焦；

平平 仄平 仄平 仄平

間夢江南梅熟日，

仄平 仄平 仄平 仄仄

夜缸吹笛雨簫簫，

仄平 仄平 仄平 仄平

人語驛邊橋。」 囹圄平仄仄平平

——皇清松夢江南

這三個原則，本是自然的法律，但後來人根據它們，便製成律詩的法律了。

大抵詩歌的音節，總是兩個音一停的，這每一停裏面，恆必後一音讀做重音，故只要這後一個音平仄不拗，其前一音就不致有影響。尋常所謂一三五不論，就是這個道理。

但是上面所論，都是中國因襲的聲律。這樣的聲律所依憑的就是平仄。但是各地的語音，不但上去入不能一律，就是平仄也是不能一律。所以將來的詩的聲律的趨勢，要有下列的兩點：

(一) 打破標準的平仄，而依照活的語言的平仄。

(二) 以基於日常語言自然音節的聲律代替基於音樂的聲律。

韻，就是字的餘音相同。在現存各種語言裏，詩歌都有用韻的。中國在未有自由詩以前，不但詩歌向來用韻，就是散文也有用韻的。可見韻為文字形式上的一種原素，已是一種很久而且很普遍的現象了。

自從近來西洋自由詩輸入中國，一般人便主張詩之所以為詩在它的旨趣而不在它的形貌，因便把舊時的一切形式上的格律統統推翻，而韻也就跟着失其為詩的要素了。但仍舊還有人替韻辯護。我們現在所討論的，並不是韻究應辯護與否的問題；我們所要問的是：

(一) 韻既然是詩的形式上一種很久的而且很普遍的原

素，那末它的起源在那裏？何以各不同的語言都不期而合地會生同樣的現象？

(二) 從美學的觀點看，韻之所以爲詩歌形式上元素，究竟屬何性質？它的功用是怎麼？

(三) 韻是純粹形式上的原素呢，或是與內容也有關係的？

對於第一個問題的解答，我們只知道我們最古的歌謠便是用韻的，却不知現今所存的最古歌謠之前，到底有沒有無韻的歌謠，但是依理推想，可以斷定是沒有的。所以我們可以說，韻的現象是我們的歌謠先天裏就有的。從前人如毛先舒在他的韻學通指裏說：『三代以上人書，往往涉筆成韻，亦不必詩歌，經子皆然。』大概因爲古時人書寫的方法不便

，故必靠口相傳誦，而韻文便於記憶，故無論散文，亦多用韻，詩歌更不必說了。西洋學者對於這個問題的解答，也多主張自然發生。例如 K. Hurd 在他的 *Idea of Universal Poetry* 裏面說：『……韻是自然的指示』，(Rhyme, is dictate of nature) S. Daniel 也說：『韻是習慣和自然並皆竭力保護的』。(Rhyme 'is that', which both custom and nature most powerfully defend) (見所著 *Defence of Rhyme*) 既是自然的指示，且得自然的保護，所以各民族的詩歌會不約而同的都有韻的一種元素。

韻的發生雖原於自然，但也必有它所以發生的理由，而且這個理由，決不僅在便於記憶一點，必尚有一種合於美的原則的道理存在裏面。

從美學的原理說，韻的功用，就無異於音節的功用。音

節所以能與人以美感，是在它的一抑一揚之間，使我們的心有所期待，而又能滿足我們的期待。這一期待，一滿足，便構成我們的愉快。但若這一抑一揚如流水般一直下去，那末仍舊單調，所以小節之中又必復有大節。這個大節，在音樂則為停頓或同音的反復，所以詩歌中的韻的原理，也只無非是停頓中的同音的反復而已。譬如鼓吹，哨啞之聲與鼓聲長流而下，得金鉞聲以節之，便愈悅耳了。

單從形式上說，詩歌因韻格不同而聲調亦異，這就和樂曲因緩急徐疾抑揚高下而性質不同一樣。例如：

「嗷嗷鳴雁鳴且飛，窮秋南去春北歸。去寒就煖識所依，天長地闊棲息稀。風霜酸苦稻梁微，毛羽摧落身不肥。徘徊反顧羣侶遠，哀鳴欲下洲渚非。江南水闊朝

雲多，草長沙軟無網羅，問飛靜集鳴相和，違憂懷惠性匪他，凌風一舉君謂何！——『韓愈鳴雁。』

這是一句一韻，因構成一種急促剛勁的聲調。

「今年花似去年好，去年人到今年老。始知人老不如花，可惜落花君莫掃！君家兄弟不可當，列卿御史尚書郎。朝回花底恆會客，花撲玉缸春酒香。——」岑參

韋員外家花樹歌。

先用仄韻，次易平韻，其聲舒徐委婉。

再者，韻格既與詩的聲調有關係，而聲調又頗有關於詩的內容，那末韻格也與內容發生關係了，故如前例那種一句一韻的剛勁聲調，決不宜於婉轉溫柔的情緒。且即韻音的本身也與內容有關係。唐壁黃先生在他的國故新探（頁五）裏

面說：——

韓詩因有意變而韻變，且其韻音與語意相稱的，這也是隱態繪聲。茲舉例如下：

「虎有爪兮牛有角，虎可搏兮牛可觸，奈何君獨抱奇才，手把鉏犁餓空谷。」

「當今天子急賢良，甄函朝出開明光；胡不上書自薦達，坐令四海如虞唐？」
贈唐衢。「前用入聲屋沃覺

韻，其音抑鬱燈促。下用陽唐韻，其音發揚開豁。

「昵昵兒女語，恩怨相爾汝，」用語韻，其音幽細。

劃然變軒昂。（此下變陽唐韻，詩意亦「劃然變軒昂

」也，）

飛揚。喧啾百鳥羣，忽見孤鳳凰。躋攀分寸不得上，

失勢一落千丈強。」——聽穎師彈琴。

杜詩於篇末有時忽然推開，奇峯突起，也每每用換韻法，如他的薛端薛復筵簡薛華醉歌：

『文章有神交有道，端復得之名譽早。愛客滿堂盡豪翰，開筵上日思芳草，安得健步移遠梅，亂插繁花向晴昊？千里猶殘舊冰雪，百壺且試開懷抱。垂老惡聞戰伐悲，急觴爲緩憂心擣。少年努力縱歡笑，看我形容已枯槁，坐中薛華善醉歌，歌辭自作風格老。近來海內爲長句，汝與山東李白好。何劉沈謝力未工，才兼鮑昭愁絕倒。諸生頗盡新知樂，萬事終傷不自保。氣酣日落西風來，願吹野水添金杯，如灑之酒聊快意，亦如（一作「知」）窮愁安在哉！忽憶雨時秋井塌，

古人白骨生蒼苔！如何不飲令心哀！」

第四章 詩的神祕

上文已將詩歌的內容和形式兩方面都粗粗加以一種分析了。但是凡藝術的作品，總都是一種有生機（vitality）的東西，你單單把它分析開來，仍舊不能知道它的生機所在。就猶之研究動物，你僅僅知道解剖學和組織學，而生命的神秘依然是不能解決的，所以我們不能不進一層去研究：就是要研究詩歌的生機。

要研究詩歌的生機，就猶之研究生命的哲學，我們也只能憑一套抽象的概念——例如中國所謂氣象、境界、神韻等，西洋所謂靈感、洞見等——將它來分析一下，過此就無能為力了。這套抽象概念，便是解釋詩歌的比較深微的工具。

我們有一個最重要的原則，就是凡有機的東西，必都有一種統攝的力，這點統攝的力，在生物身上便是生命。生物的生命只是一個，詩歌的生機也只是一個。這個生機是什麼呢？向來的人或者名爲「天才的表現」(expression of genius)，或者稱爲爲「神聖的本能」(faculty divine)。初看看，這一套名詞似乎都會有一點神祕性，其實也頗可加以具體的分析。我們曉得詩的原料是由想像構成的影像，而想像的動機是感情，那末感情的動機是什麼呢？就是「靈感」(inspiration)。

說起「靈感」豈不仍舊渺茫嗎？不然。因爲我們曉得我們的知覺 (perception) 的來源本來有兩個：由感覺接受來的，是知覺，由感情接受來的也是知覺。而無論由感覺或由感情

，知覺到相當的深處，便成爲洞見（insight）。而洞見的結果，其一是發明（invention），其一是靈感了，便都是感情的泉源了。所以詩人與平人的分別，祇在其「感」物比較深入，比較洞徹。並非有什麼特異的地方。唯其感物比較深入而洞徹，故爲詩的原動力的感情，恆必屬於熱情（passion）。曉得這一點，那末所謂詩人的天才，也就沒有什麼神秘了。

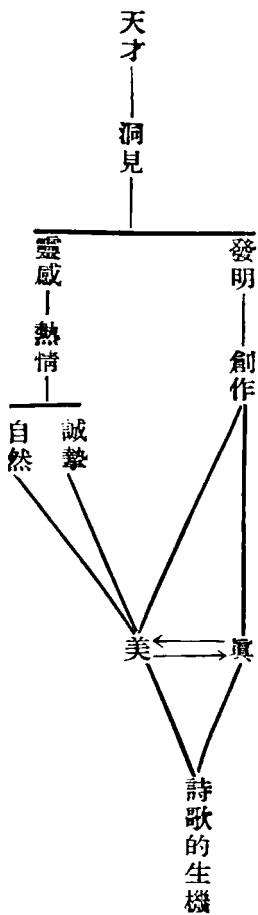
至於詩的生機的元素，一點是「真」（truth），一點是「美」（Beauty），其實也都由洞見一個泉源流出，而詩歌中真即是美，美即是真，本來別無二致。

我們曉得藝術上（詩歌也當然在內）又有一個大原則，即凡藝術作品，都是對於「實在」的獨立的領會（independent interpretation）。這種獨立的領會就是發明。能發明然後有創

作 (originality) 。而發明是由洞見來的，故詩的真是由洞見來的。

有洞見然後有靈感，有靈感然後有熱情，有熱情然後能有 (一) 誠摯 (sincerity) 及 (二) 自然 (spontaneity) 兩種品性。這兩種品性，合之由「發明」得來的「創作」。就是詩歌的美的三大要素。故詩歌的美也是由洞見得來的。

更以圖明之：



再試用實例來說明，以見詩歌的神祕並非神祕。先看——

「壇官秉笏候金鐘，月出西南照雪峯。不向蓬萊看五色，那知天子是真龍！」（李夢陽正德元年郊祀歌）

這就是所謂格調派的一首詩。格調派的長處，在於它具有雄渾、悲壯、高華、瀏亮等品性。但所謂雄渾、悲壯、高華、瀏亮者，只是描寫讀者方面的印象。若從作者方面去分析，那就無非是題材上的關係。卽如這首詩的題材，是五更將曉時百官從皇帝郊祀的影像，自然使讀者感着壯麗威嚴的氣象。同時文字的典雅，聲調之開宏瀏亮，也都以助成這種氣象。再看——

「空山不見人，但聞人語響，返景入深林，復照青苔上

。」（王維鹿柴）

這就是所謂神韻派的詩，其長處在於沖澹、自然、含蓄、興趣等品性。但若從作者方面分析起來，只不外是（一）以幽遠清澹的景象作題材；（二）作者的主意和情感不露骨的表出，而使讀者有運用想像的餘地；（三）文字力避典重而趨平易；（四）聲調傾向於清脆而避滯重。又如——

「聞蟲唧唧夜絲絲，正是秋陰欲雨天，猶恐愁人暫得睡，聲聲移近臥床前。」（白居易聞蟲）

這是性靈派的詩的一例。這派詩的好處在於清新有機趣。怎樣才能清新有機趣呢？若依我們分析起來，無非就是詩人以「發明」的力量見勝；別人見不到的地方，他獨見到，即如此詩，若從理性上說，蟲本無知，怎麼會攪擾詩人的睡

眼呢？但從藝術的眼光看來，則並不覺得無理。這就是所謂「詩的真」。又凡屬這派的詩，大都不肯利用文字的裝飾。

由以上三例，可見得詩的國裏有些似乎神祕的地方，其實一經分析之後，便都可以消滅。中國從前論詩的人，因為不分別（一）詩的客觀的品性和讀者主觀的品性，及（二）詩的實質的品性和形式的品性，故往往只曉得用一種抽象字眼或象徵字眼來描寫詩的美，甚至或須用禪理來解釋，益發使人覺得神祕了。我們現在研究詩歌的原理，目的就在利用心理學的幫助，試把詩歌的神祕漸漸揭去。這是我們所要特別注意的。

至於詩歌本是人生的表現的一種方式，故問起詩歌和人生的關係，也屬很切要的問題。但本書只以說明詩的性質和

C B A 理 瓜 歌 詩

元素爲限，已是沒有篇幅談到這個問題了。

