

詩的原理



詩 的 原 理

程 鼎 聲 述

上 海 知 行 書 店 印 行

1 9 3 3

版權所有  
不准翻印

詩的原理 實價六角

逯述者 程鼎聲

出版者 知行書店

發行者 知行書店

上海南陽橋方浜路安平里五號

上海四馬路中五四八號

總經售處 樂華圖書公司

一九三三年九月付印

一九三三年十月出版

# 目次

## 序論

詩是什麼……………一

## 內容論

第一章 主觀與客觀……………七

第二章 音樂與美術……………一三

第三章 浪漫主義與現實主義……………二一

第四章 抽象觀念與具象觀念……………三一

## 形式論

第五章	爲生活的藝術與爲藝術的藝術	四一
第六章	表現與觀照	五五
第七章	觀照裏的主觀與客觀	五九
第八章	感情的意味與知性的意味	六五
第九章	詩的本質	七三
第十章	人生上詩的概觀	八五
第十一章	藝術上詩的概觀	九五
第一章	韻文與散文	一一一
第二章	詩與非詩內的識	一二一

附 記

第三章	描寫與情象·····	一三一
第四章	敘事詩與抒情詩·····	一三七
第五章	象徵·····	一四七
第六章	形式主義與自由主義·····	一五九
第七章	情緒與權力感情·····	一六六
第八章	從浪漫派到高蹈派·····	一七三
第九章	從象徵派到最近詩派·····	一八一
第十章	詩的主觀派與客觀派·····	一八九
第十一章	詩裏的逆說精神·····	一九三

## 詩是什麼

詩是什麼？這問題，可從兩方面提出解答，一是形式，一是內容。其實若來許多詩人，大都如此。若解釋得圓滿，我們無論聽那方面都好。因為藝術的形式和內容的關係，竟如鏡裏的映像和實體的關係。

可是我們從未聽見有一個滿足的解答。特別是從內容方面說的，一般都很獨斷的，孤立於個人的立場上，在主張個人的詩罷了。或說詩是靈魂之窗，天啓之聲，或說自然默契，記憶鄉愁，生命活躍，鬱屈解放，意見因人而異，求一普遍妥當之處，就沒有了。畢竟此等說法，是各個詩人主張各自的詩論，而對於一般，就不可說是「詩的原理」。本書所說，自非個人的詩論，求其普遍



共通，對於一般，任何人皆得承認。

由內容而解釋詩，既各人各說；由形式而解釋詩，却不明其故，多數者的意見一致，都不離古來定見，謂詩是按韻律而寫的文學，即是韻文。如此解說而爲詩之定義，非但簡單，且不得普遍信任。如此解說而爲詩之定義，把詩之所以爲詩的本質，從形式上就能完全解決嗎？第一個疑問，先說韻律是什麼，韻文又是什麼。字書所言，對於此點有完全答案。然而古來許多詩人，對於此點，態度曖晦，強避字義所明言的定義。在他們的認識中，以爲詩與散文之間沒有割線，韻文的延綫，就逐漸紛入散文的領域。他們對此既困且惑，語義因之曖昧，就馬馬虎虎了事。

那末韻律韻文之語，解釋和意見，各詩人也不同。字書所解此語的意義，誰都知道。但許多詩人一出口，各自騁辭立說，結果則合於自己的詩。故對於

詩的形式的解答，也竟與內容同，到處不見共通普遍的一致，不過是各自爲言的獨斷說罷了。即使在此處，各人的意見一致，以文字上正解的韻文，認做詩之爲詩的典型的形式；然而以此解答，亦尙可疑，不得算爲定義。

如果這樣，詩之所以爲詩是韻文，那末依韻律的形式而寫的一切東西，必然都屬於應名爲詩的文學。然而世上，儘有正式律格押韻的形式，而於本質上，却不得稱爲詩的。如蘇格拉蒂用韻文譯的伊索寓言，亞里斯多德押韻的哲學論理，或我國醫書的湯頭歌，字典檢查的口訣歌，諸如此類的文字，是正式的韻文，確沒有異議，然從本質上却不能稱爲詩的。反之如屠格涅夫、波特來耳的詩文，雖涉散文的形式，而本質上可稱爲詩的一種，即所謂「散文詩」。

然則詩之解答，如對散文 (Prose) 而說爲韻文 (Verse)，單純斷定，則有所未盡。至少這個解答，於「散文」「韻文」等語未加特殊解說之際，即從

形式的看法，也缺乏合理的普遍性。若實在合理的，則形式原是內容的投影，所以把本質上不成其詩的文字，從外表上歸入詩的領域，決無此道理。故從來對於詩的一切解答，無論從形式從內容，沒有一個有着合理的普遍性。對於詩是什麼這問題，過去許多人所答者，誤謬在於執着部分的偏見；或通過特殊之窻而見個人獨斷的主張。如一般普遍的，無論什麼詩什麼詩人，都共通而有真理的解答，却未曾有。

於是本書爲這普遍的解答，想從內容和形式的兩方面進行考察。蓋詩者，是「詩的內容」取了「詩的形式」的。於是把本書前半爲內容論，後半爲形式論，有如前者的肖像，在後者的鏡面映出一般，想用這樣的組織來論述。

※詩的韻律，有人說是心中起浪的音波。這是把形式移于內容的說法；由這思想，發生了如

自由詩所謂「內容韻律」的觀念。因此韻文的語義益紊。

※詩與韻文，字義若同，則所謂散文詩一語，又做何解？散文（非詩）與詩（韻文），結成一言，竟是北與南，善與惡，一樣的矛盾。



## 第一章 主觀與客觀

「詩」這言語，在內容上所指示的意思，是怎樣呢？例如某自然風景，某種音樂，某種小說文學，有時呼爲詩的，有時說是有詩，這時候的「詩」，是什麼意味？本書前半，就想解決這個問題。但在此之前，不可不在表現的一般裏面找出原則的根據來。因爲「詩」這言語的意義，不是特殊的形式，而是在所有一切裏面，指出內容的本質。以下暫離所謂詩的觀念，而就表現的原則的公理，進行基本的考察。

一切的藝術，都可分屬於二個原則，一是主觀態度的藝術，一是客觀態度的藝術。凡所有一切的表現，必爲這二個所屬中之一。我們知道詩，自然也是

這二者之一。故對此應當明白認識，徹底瞭解。那末藝術上的主觀態度是怎樣？客觀態度又怎樣？先在這裏闡明一下，主觀有「自我」之義，客觀有「非我」之意。

通常一般的常識，解釋得極其單純，以為表現的對象取諸自我，或取諸自我以外的事物，用以定主觀的描寫，或客觀的描寫。而此解釋之淺薄，不成確說甚明。苟以此為是，則以其自身為「模特兒」的畫家所謂自畫像，就不得不當做主觀藝術的典型看。其實這是荒唐已極。自畫像中，有主觀態度的畫風，而也有純客觀式的畫風。在畫家看來，那模特兒是自己是他人，並無相干。文學上也是如此，描寫作者自身生活的東西，也不一定主觀的文學。淺薄者，以為用第一人稱「我」寫的小說，就是主觀的文學；可是同樣的小說，若把「我」代之以「彼」，或換做張三李四的固有名詞，單以文字稍異，主觀小說就可馬

上翻爲客觀小說嗎？

小說裏的主人公或「我」或「彼」，而文學的根本樣式不致因此而變，這是很明白的。若作家以科學的冷酷態度，純批判地觀察自己，持着寫實主義的刀，來看自己的解剖圖，這也還可以說是「主觀的描寫」。「主觀主義的藝術」嗎？這時候的模特兒，雖屬自我，而實際却是盡了客觀的描寫了。反之，若某一作品，所描寫的對象，是自己以外的第三者，或自然界的事物，却往往帶主觀主義的彩色，例如囂俄仲馬的浪漫派小說，雖是專寫廣的人生社會，而世之定評，則莫不目爲主觀派者。

然則主觀客觀的區別，必不在於對象之自我非我，而根本處，自有不同。主觀有「自我」的意味，而「自我」是什麼？這是先要明白的。自我的本質不是肉體，因爲畫家把自己的肉體映在鏡裏，當做一個客觀的存在來描寫；自我



的本質又不是生活上所記憶的經驗，因為許多小說家把自己的生活經驗做題材，成就了客觀態度的描寫。

那末「自我」到底是什麼呢？至少在心理上所意識到的，自我的本質是什麼？這困難的大問題，怕任何人都不易致答。幸而近代大心理學者查姆斯，對這個問題，有很好的解答。他說：同一的寢室，甲與乙寢在一所；次晨，甲醒來時，以自己的記憶，怎樣去和乙的記憶區別呢？大概自我的意識是「溫感」，是親切而和暖之感；非我的記憶是「冷感」，是疏闊而不着肌膚之感。故自我意識就是溫熱之感。（查姆斯意識之流）

從查姆斯這解說，我們在意識裏，纔自覺地理會得自我的本體。自我是溫感，非我就是自我的反面，是冷而疏闊之感。故一切伴有溫熱之感的東西，正是我們在言語上所謂「主觀的」。然溫熱之感，原是在於感情（含有意志）；

所以凡謂之主觀的態度者，其意思必然是感情的態度。反之，缺乏情味而富於知的要素者，此乃冷感，故謂之客觀的態度。例如遇見可憐的小動物遭害，而生哀憐之情，以感傷的態度來看的，這態度就可說是主觀的；以無關心的態度，用冷靜的知的眼看，是爲客觀的觀察。

於是所謂主觀是執行自我的態度，客觀是脫離自我的態度，一般人都做如此觀，以爲是當然的。但是以自己離開自己的什麼奇態，縱有分身術的魔法，也在不可知之數；故世間這樣奇妙的思想，實際上是不可能的。而此處應當這樣講法：「自我」常指「感情」；「脫離自我」，則是排却感情，採取理智的冷靜的態度；「執着自我」，就是「脫離自我」的反面，採取感情的態度。

「自我」和「感情」，在心理上可做同字義解。故主觀的東西，必然都是感情的。如李白的詩雖以外界的自然做題材，鶯俄的小說亦以社會爲背景，而

世之批判者，則皆評爲主觀的東西，因爲他們表現的態度是感情的，是以作家自己的情緒、道德觀，有了情味地來看世界的緣故。反之，自然派的小說，雖是寫作家的私生活，而一般人却都批評他們是客觀的，因爲那描寫的態度是冷靜的，用了知的沒有情感的觀照，來觀察的。於是在藝術上的主觀主義，是指感情或意志很強調的態度而言；客觀主義，是指排除情意，用冷靜的知的觀察，無關心地來觀照世界的態度而言。

那正如平常所說，客觀就是「冷靜的客觀」，主觀就是「熱烈的主觀」。若果說，「冷靜的主觀」，「熱烈的客觀」，這樣相逆的言語，宇宙間無論如何不會存在的。所以，一切主觀藝術的特色是溫感，一切客觀藝術的特色是冷感。凡藝術品，總形成這二個顯著的對照。待下章討論。

## 第二章 音樂與美術

### ——藝術的兩大範疇

「時間」與「空間」二個形態，成了人間的宇宙觀念。故我們所有一切的思惟，及所有一切的表現的形式，也畢竟不過這二個範疇。於是就思惟的樣式看，一切主觀的人生觀，是賴時間的實在；一切客觀的人生觀，是靠空間的實在。例如所謂唯心論與唯物論、觀念論與經驗論、目的觀與機械論，等等人間思考的三大對立，結果都根據在此處。音樂與美術，實為一切藝術的母音，所有一切表現的範疇的兩極。屬於主觀主義的一切藝術文學，以音樂的表現為典型；屬於客觀主義的一切東西，以美術的表現為典型。故音樂與美術的比較鑑

賞，原是文藝上一般的認識。

音樂與美術，是多麼顯著的對照。凡在一切表現中，這樣顯著的對照，爲藝術南極北極的典型規範者，是再沒有了。試聽音樂，那貝多芬的交響樂、淑瓣的鄉愁樂、守培托的可憐的歌謠、遜生的雄大的軍隊進行曲，不是以熱情的強大的魅力，煽動諸君的感情嗎？音樂是像酒精投入人心，像烈風中縱火一樣。雖不是佛蘭西革命當時的健兒，但聽了那馬爾修的歌，也狂熱起來，無不突進街道，爲之鼓舞。音樂的魅力是酩酊，是陶醉，是感傷。感動人心，達到高峯，像熱風一樣狂亂起來。或則流淚，溺在情緒裏，不勝哀切，而至嗚咽。用比喻說，音樂是銳屋泥索司，是那希臘的狂暴的、好破壞的、熱風的、酩酊的、陶醉的、愛酒之神。

反之，美術是多麼靜觀的、鎮定的、深智明眼的藝術。諸君聽了音樂會的

奏演之後，即刻到美術展覽會去，在那靜的、柔軟的、鎮定的光線和氣分之中，此處彼處，一面鑑賞一面走的時候，就可知道音樂和美術，在藝術的根本的立場上，是怎樣地成了正反面的兩極端。會場的空氣，兩者完全不同：在音樂的演奏中，蒸騰發熱，聽客爲之狂亂激發；在美術的展覽會裏，却靜寂而無物音，人人在深深地咀嚼，放着鑑賞的深智明眼的光。彼處「狂熱」，而此處「靜觀」。一方則「情熱」燃燒，一方則「智慧」澄清。

美術的本質，實是突入對象的本質，把握着如物的實相，達到直覺的認識主義的極致。那是用智慧的眼瞳，銳利的、澄清的、施行客觀的觀照。故於繪畫鑑賞，常要像靜的秋空，有澄切的直感，同時要有不動于物的靜觀心，和睿智行渡的眼光。在觀者的心裏，是微冷的，感到冷水的美。以這關係說，音樂正是「火的美」，美術正是「水的美」。一方以燃燒爲美，一方以澄清爲美。

而澄清的美，不特繪畫，一切造形美術，也自然有這種美。例如建築的美，那幾何學的、數理式的，取了均齊和調和，靜寂地矗立在大地上，使觀者有那冷徹的澄清的觸覺。那是理智的靜觀美，不是熱風的感情美。用比喻說，美術正是智慧的女神阿樸羅所表徵的端麗靜觀的藝術。

音樂和美術代表了這顯著的兩極的對照；其他一切藝術，普遍都形成對照，主觀的和客觀的。主觀的一切藝術，自有音樂的特色，當屬於音樂的部類；客觀的，則於本質上，應屬於美術的範圍。於是就文學上着想，詩是同音樂一般情熱的，高唱熱風的主觀；小說多是客觀的，同美術一樣理知的，把人生的實相，用冷靜的描寫。可以說詩是「文學的音樂」，小說是「文學的美術」。

然而言語的意義，常靠關係上的比較而定；若關係有差異，則言語所指定

者，也就不同。例如黃河流域是在中國北部，長江流域又在黃河之南；若以黑龍江頭的地圖而言，則黃河在其南；以珠江流域的地圖而看，則長江在其北。故詩或小說的世界，各就其所傾向而看，則主觀主義和客觀主義又各自對立着部門，音樂型和美術型的分野很明。先看小說，凡以浪漫派或人道派等名目稱呼的，大抵都是主觀主義的文學；凡屬於自然派或寫實派等名目的，則多是客觀主義的文學。前者的特色，是溺于愛及憐憫等情緒裏，或者高揚了道義觀及正義觀等等意志的主張，總像音樂一般燃燒的。後者客觀派的小說，是以理知的冷靜的態度，把社會上現實的真相，描寫出來的。

再就詩來看，也依舊有這兩派的對照。例如西洋的詩，抒情詩與敘事詩的關係，就是這樣。如一般人所說，抒情詩是屬於主觀的詩，敘事詩是屬於客觀的詩。但把敘事詩說做客觀的意思，並不是因為寫歷史或傳說的緣故，其他自



有本質上深的意義。這問題在本書後面要說到的，現在仍說當前的事。若就日本的詩看，和歌與俳句的關係，即對照着主觀主義與客觀主義；無論從詩的內容，從詩的音律，和歌的特色，總是音樂的；而俳句却是極靜觀的，與美術的客觀主義，同一條路。中國的詠懷與詠物的詩，也隱合這主觀與客觀的傾向。又從歐洲各詩派而言，屬於浪漫派或象徵派的詩風，概皆高強着情緒的音樂感；屬於古典派或高蹈派的，大都重視美術的靜觀和形式美。

這樣，主觀主義與客觀主義，在一切藝術的部門之內，都有着這顯著的對立。其實，美術和音樂兩典型的藝術，原來在各個自身的部門之內，也是對立着這左右兩黨的。先以美術着想，如高垠、哥霍、孟希、乃至詩人畫家蒲雷克等，可代表典型的主觀派。這類畫家，便不是就對象而描寫物的實相，乃是用熱情的態度，把主觀的幻想和氣分，塗在畫布上，像詩人似的詠歎而絕叫的。

故他們的態度，與其說是爲繪畫而寫繪畫，無寧說是爲繪畫而奏音樂。但另一面如美崙朗、罪羅、溪奇昂、洛塔、賽臟奴等畫家，純粹用觀照的態度，確實地抓住事物的真相，正是美術家中的美術主義者。

音樂也是同樣，主觀主義的標題樂，與客觀主義的形式樂，互相對立着。標題音樂，像近代一般現象似的，用「夢」「戀」等做樂曲的標題，表情都是那情緒氣分。這種態度，純粹是主觀的。但是形式音樂的態度，則是着重在樂曲的構成和組織，想從對位法的樂式，造出如具形美術一樣莊重的美，而極盡其理智的靜觀的態度。形式音樂，就可說是「音樂的美術」；而內容主觀的標題樂，正可說是「音樂中的音樂」了。



### 第三章 浪漫主義與現實主義

如上所述，所有一切的藝術，都分為主觀派與客觀派的二派，劃成表現的決定的區分。這二者，實在是把藝術的曠野，分成了二個範疇，有了界線，兩者就互相對陣，各立旗號，各持武器，各以敵視。

人間好戰的好奇心，常想讓這兩軍衝突起來，見個優勝劣敗；可是兩軍的衝突，終始沒有意義的，也沒有優劣的理由。因為主觀派的大將是音樂，客觀派的本壘是美術，所以音樂與美術的優劣，是任何人也不得批判的。若勉強批判了，那不過是單純的趣味的好惡，個人的愛好憎嫌而已。（一切藝術上的主義爭論，結果都不過是個人趣味的好惡罷了。）

不但藝術如此，古來這兩派的對陣，在文學上也極形衝突，互交鋒火，一勝一敗，爭論不已。此種不可思議的爭鬪，雖是無謂，但因此，表現的二十大分野的特色，更其明顯，而各方的旗彩，就鮮明有別。茲就激戰的陣地，探訪左右兩軍的主張，探息文學上突擊的信號，作一鳥瞰。

在文學上的主觀派與客觀派的對立，常是叫做浪漫派與自然派，或人道派與寫實派等名目的。先將屬於客觀派的文學（即自然主義或寫實主義），所主張的言論，探錄于下：

毋溺於感情！

務須排却主觀！

當根據現實！

要描寫實在的自然！

與此相反的屬於主觀派的文學（即浪漫主義或人道主義），所表白的主張，又是如左：

寫必熱情！

純用主觀！

應超越現實！

高揭你的理想！

兩派的主義，比較一看，兩方是何等的相反，形成了顯著的對照（*Contrast*）。前者以為正，則後者以為邪；後者所揭之標語，為前者所詬病。而二主張之正反衝突，其故究何在？蓋這異議之所以起，起於兩者對於人生的哲學

——人生觀——在根本上有所差別。文學上一切的異論，實由於人生觀不同而起，茲就兩者人生觀考察。

客觀派的文學——自然主義或寫實主義，在這派人看來，人生便是一個實在，正是如其所有，如實所見的。其生活的目的，不外在這現實的世界裏，看自然人生的實相，觀照真實，把握着存在的本質。故他們的態度，實實在在是對「現實的世界」，做忠實的觀照。這種生活態度是知的，是認識至上主義，一切都要「真實的觀照」。這就是「爲觀照而藝術」。

但是浪漫主義等主觀派的文學，就不如此，而抱有的人生觀。這派人以爲人生不是「現有」的存在，而是「應有」的。這現實的世界，在他們都不滿意，有缺點，充滿惡與虛偽。而應有的實在，決不是如此醜惡不快的現實，務須超越現實的，達到他們的「觀念的世界」。故這派人的意見，藝術是向着那個理

想而呼求的祈禱；或者是爲脫離這不滿的現實苦，做着悲痛熱情的絕叫。這不  
是「爲認識」的表現，是情意燃燒的「爲意欲」的藝術。

這二種藝術，初由人生觀的根柢，差池異趨。在一方面，凡是現實的世界  
（所有的東西），就算爲真；美與完全與調和的一切表現，都在那觀照裏使之  
成爲實在，他們的主張，就是這樣：「實在」不求諸「現實之外」，而存在於  
「現實之中」。（從而有所謂「凝視現實！」的標語出來。）但是另一面的人  
生觀，則以爲「實在」不存在「現實之中」，乃是存於他自身的理想之中、觀  
念之中。換句話說：這現實的世界是不滿足的——不能肯定的；而真可想的見  
世界，實存於主觀所構成的「觀念之中」。（從而有所謂「超越現實！」的標  
語出來。）

由這二種不同的思想，即可聯想到希臘哲學的二個範疇；這二範疇的代表



者，就是伯拉圖與亞里斯多德。伯拉圖的哲學，實可代表藝術上的主觀主義；亞里斯多德，正可代表客觀主義。就伯拉圖的思想看，「實在」是不在於現實的世界，而存於形而上的觀念界。故哲學的思慕，便是向着這觀念，滿懷焦急，焚情長驅，把鄉愁的橫笛，鼓翼飛鳴。反之，亞里斯多德却在現實的世界裏認識了實在。他駁倒伯拉圖的學說，把真理從「天上」投還「下界」，從「觀念」搬回「實體」。他確是一個現實主義的創始者，與伯拉圖詩的浪漫主義，足以代表相對的兩極。而這二者的思想，自古迄今，仍一貫繼承着，為哲學上的兩分派；怕到將來，兩派論戰的對陣，還是貫通在哲學的歷史上。這二者的議論，沒有終期，則藝術上的二派的論戰，亦將無有已時。

講到這裏，「主觀主義」與「客觀主義」，在藝術上形成二派的道理，我們就明白了。要之，二派的異點，不外其所認定的宇宙的所在，有內外兩面

的區別，一是在於自我的觀念裏，一是存於現象界的實體裏，（試想音樂與繪畫，就是如此。）但存在觀念界的，常被想為自我（主觀）；存在現象界的，常被視為非我（客觀）；從此就產生了主觀派與客觀派的名目。在第一章裏，曾從心理學上的見解，述明所謂「主觀」為何物；但到了這裏，從實在論的見地，也可知道主觀的本性。主觀就是「觀念」；自我的情意所欲求的最高點，就是真實，就是實體，同時也就成了真的規範的自我。故「高唱主觀」，就是揭舉自己的理想和主義，大主張其觀念的東西。與此相反的「客觀」，却「務須捨去主觀」，捨去理想、偏見以及一切武斷，用非我的無關心的態度，觀察「實在的世界」、「實在的現實」。

這「捨去主觀」，雖為自然派及其他客觀主義的文學所取，列為第一個標語；但另一面主觀主義的文學，則不然，以為主觀原來就是實在，為生活的

目標的觀念；故捨去主觀，便是自殺，全宇宙爲之破滅。從主觀派的說法，這「實在的現實世界」，是一個充滿邪惡與缺陷的焦熱地獄，是存在的矛盾，認識上不能肯定的虛妄。因爲他們所謂「實在」，祇在觀念之中，那不過是虛妄的妄虛，影的影。

然在客觀主義的方面，惟獨這現實的世界是真實，才可以說爲「實在」；以爲存在主觀的觀念裏的世界，是沒有實在的觀念的虛構物——空想的幻影，虛妄的虛妄。故兩方面的思想，極端相反。

要之，客觀主義，對於這現實的世界，一切都認爲「現存的東西」，還要在那裏找出生活的意義和滿足，並且立足在這實在主義的現實的人生觀上。故客觀主義的哲學，不外是現實主義。反之，主觀主義，則不滿現實的世界，他們的慾望所求，一切都是「非現存的東西」。他們是在現實的彼岸，不斷地求

其生活所揭示的夢，而熱情地在追着夢。故主觀主義的人生觀，不外是浪漫主義。

藝術上的主觀主義與客觀主義的對立，是起於人生觀的立場，而歸結於浪漫主義與現實主義的對立。他若果是浪漫派，在表現上，必然成爲主觀主義者；他若果是現實派，在表現上，必然成爲客觀主義者，但是言語，只得概念上指定，不能從具體的事物上說，光是概稱所謂浪漫派、所謂現實派的言語中，特色各異的許多種別，就不免於混同。例如普通稱爲現實派的作家中，而在本質上，却屬於浪漫派的；又如浪漫派之中，也大有氣質理念不相出入的人在。以下逐章，把這等區別，從詳解說。



## 第四章 抽象觀念與具象觀念

### 一

如前章所述，主觀主義的藝術，不是「觀照」的；是在現實的不充足的世  
界裏，揭起自我的慾情的觀念（理念），爲要達到那目的的思慕，從而訴，從  
而歎，從而哀，從而怒，從而叫，如此而成的藝術。故世界，依他們看來，不  
是現有的，非將來才有不可。

然則那「將有的世界」如何？這就是主觀所標的觀念，依各人的氣質，各  
人的個性，各人的境遇，各人的思想，就有種種不同的內容。而各個主觀的文  
學者，從各個特殊的觀念，構想各自的「夢」和「烏托邦」，而想要造成種種

盡善盡美的世界。但是「觀念」也有二種：一種是抽象的觀念，一種是具象的觀念。抽象的觀念，是像定義一般說明一個概念的；而概念不言明，或縹渺而象徵的，是具象的觀念。茲申說于下。

第一先舉概念最明白者，就是所謂「主義」。稱爲主義者——無論什麼主義——，觀念就憑藉抽象的思想，下定義一般把主張說明一個概念的，所以主義在一切的觀念裏是最明白的。然而藝術的本質，最爲具象的，而不是抽象的、概念的。故如後面所述，凡藝術所揭舉的觀念，不是稱爲「主義」之類，而於概念上，則比較漠然些，於具象上，又稍爲實質點，與主義自有差別的。這待後面再說，姑就「主義」，先事解釋一下。

誰都知道，主義衆多，例如個人主義、社會主義、無政府主義、國粹主義、本能主義、自然主義、黠黠主義、虛無主義，諸如此類，不勝枚舉。凡有

「主義」這個名稱的東西，便是各個人所標舉的觀念，理想着那主義所取決的「將有的世界」。各個主義者，志在藉此指導世界，改造世界。故一切的主義——無論什麼主義——，原來不過是「理想的東西」。然而世間，正有反對「理想的」，而有反理想主義的主義，如「現實主義」、「無理想主義」、「虛無主義」之類，就是如此。

這是多麼矛盾。設有人不持主觀，不揭理想的觀念，就似乎不得有所謂主義；然而彼自身就是主義，就是拒絕理想的一種主義。這不算主義，算什麼呢？因為「否定理想的主義」，雖是否定那一種理想，却因此顯出彼自身的理想（觀念界）。例如佛陀的幽玄哲學，是否定一切的價值的，而反面却在主張着價值最高的東西（涅槃）。而所謂虛無主義者，一面是否定存在的一切權威，一面則在那虛無裏感受權威，從而顯着彼自身的觀念。如辯辯主義，也是一面說



「不奉一切主義」，一面却奉了那「不奉主義的主義」。所以一切主義也者，必竟是理想的、觀念的。

但如前所述，藝術不是抽象的，而是具象的，所以純粹意味的藝術品，決沒有如此稱爲「主義」的概念上的觀念。藝術家所持的觀念，却較爲漠然，在概念上，差不多是「感覺的意味」，而不是反省的。藝術家——指純粹的藝術家——決不是什麼主義者。因爲藝術，專講主義，就失了真的「表現」。觀念裏的「抽象的東西」與「具象的東西」，以下就要把它說明一下，就是說明那成爲觀念的抽象物與具象物，其不同處在那裏。

## 一

具象的一切東西，是由種種複雜的要素組成的。具象的（具體的）存在，

實在是多合於一，部分集於全體，有機的滲透混和，而成了統一的。但理智的反省，却把它就概念而分析，換有機的統一為無機的，列部分為各自的門戶，付以卡片，加之標題，又有抽斗，以便利索引。于是在必要時應用起來，我們可從此等索引，找出一個戶頭，抽將出來了。這就謂之「抽象」。故凡概念的成爲抽象者，就不是具體的東西；剖開全體，設立戶頭，成了人爲的被整理的東西，而生命的有機感就失去了。真有生命感的「事實的東西」，並不是由概念而抽象出來的，總是具象的東西。

於是在我們的生活上，常有所感，有所思，有所惱，諸如此者，其自身便是具體的。那就是由環境、思想、健康、氣分種種種雜多的條件所造成的。但人類的言語，總表示抽象上的概念，不外事物的定義；故言語只能當概念——即說明、記述——使用，到底不能表白實感。表白具體的實感，只有繪具、色

彩、音律、描寫、文學等類罷了。我們就把它叫做「表現」。表現就是藝術。

凡藝術家對於人生所執着的觀念，即由這種生活感所發的欲情而成一種具體的東西；故非如主義者所得而議論、得而說明、得而概念的。主義的觀念，原是抽象上的觀念，可由人爲而區劃戶頭，附上標題的卡片，而成如此之思想；從而反省釋然，得自由辨證，得定義上之說明。但藝術家所有的觀念，却不是這般無機的概念，實在是連分析也不得捉捕的一種有機的生命感；故不可說明，不可議論，單靠氣分上的意味，在意識裏情念地直覺出來的。

故藝術家只憑彼自身的觀念，而沒有反省上的自覺。換句話說，藝術家對於人生總有情欲造成他的觀念，而自己自身卻不會意識到的；何況對別人全盤說明那觀念爲何物，更是不可能。他們的觀念，只靠那音樂、繪畫、小說等的表現，才能顯出。如看歌麿的繪畫，從那表情的冷豔沒落，就可明白他的觀

念了；因此在藝術的場合，表現這東西，就代替言語來說真實的觀念。而既經表現的，決沒有所謂概念；有概念的觀念，已經不是具象的東西，乃是抽象的，從屬於「主義」的範疇了。

故藝術及藝術家的觀念，不切合所謂「觀念」的文字感；「觀念」這兩字，總暗示着一個概念，指示着一種抽象觀。藝術的觀念，因為是具象的東西，就不適合這樣的言語感，毋寧謂之 VISION，或謂之「思念」，比較切當，而尚有更切當的言語可說，就是所謂「夢」。於是像觀念之稱爲 Idea，夢也可稱爲 Idea，這時候的實體的意味，殊可理解。就是藝術家的生活，並不是「揭示觀念的生活」，却是「夢遊的生活」。「揭示觀念的生活」的，已不是藝術家，而成爲主義者了。

許多有生命感的藝術品，在表現上，總能話出具體的觀念。如托爾斯泰、

陀思忒夫司基、施特麟陶丕爾等人的小說，都在各自作家的立場上，有一種觀念，對於人生，總很熱情的。我們一通過他們的作品，馬上就會觸到那種觀念的熱情，在那裏可以直感着某一意味。若把它移在言語上，用定義式的說明出來，是不可能的。因為這不是主義，也不是所謂思想，只是具體的觀念，只能直感，而非概念式的。但藝術的批評家所做的事，却把如此具體的觀念，用以分析，在抽象上表而出之，於是就托爾斯泰則發見人道主義，於施特麟陶丕爾則發見厭世觀了。

觀念之於繪畫，觀念之於音樂，觀念之於詩，就我們所發見，其本質皆一致。而其中以詩為文學中最重主觀的。詩之在詩人，所謂觀念並不顯露無遺，詩人的生活裏的觀念，純粹是具體的東西，不能就觀念說明，只能憑氣分所感。詩人所追求的，不指望在不充足的現實裏，而思慕的夢，才是實在；向着

伯拉圖的觀念——魂的永遠的故鄉——而追求。

如此的觀念，為許多詩人所共通的本質，為詩的靈魂的本源，亦未可知。因為古來許多詩人所歌詠者，究其極，總是於欲情有所未足，訴出生之胸底所動盪的孤獨感來。而其所求者，實在彼自身也不得而知。只是到處搜索生活的意義，像羣蛾之飛向燈火，投其全主觀的一切，追看那焦心急慮的實在的觀念，有着不斷的熱情。於是彼之生涯，於藝術也不滿足，於社會運動也不滿足，只不絕的以人生的旅情追着思慕的生活，如「在何處呢」「在何處才遂了願呢」等等極傷心的生活。

而詩人者，則無處不傷心。如古詩人所謂「春宵一刻值千金」，深為之歎息者如此！這是向快樂的非武力的冒險，追而又追，也不得捕捉生的意義，幾乎通過全人類的心的一種歎息了。詩人的觀念，畢竟優於其他一切藝術家，而

達於熱情燃燒的所謂夢。

## 第五章 爲生活的藝術與爲藝術的藝術

### 一

藝術家有二種，一種是主觀的藝術家，一種是客觀的藝術家。前者常追求觀念，對人生則抱「意欲」的態度；後者常依據靜觀，對存在則持「觀照」的態度：這在前面已經說過了。

主觀的藝術家，對人生則有欲情，夢想盡善盡美的生活，因此常不滿於「現有的世界」，而憧憬着「將有的世界」。這「將有的世界」，就是他們的藝術裏所表現的 *VISION*，主觀所揭示的觀念。所以這種藝術家，總想憑觀念而生活，憑觀念而實現。他們的願望，莫非是在主觀所揭的熱望的夢中，彼自身



就要實實在在的生活起來，實實在在的現實着。觀念就是那生活的目標、規範，所願望的一切的理想。而藝術（表現），不過是對於觀念的一種焦急的懸念，一種踴躍的意志，或則嘆息、祈禱，或則絕望的不果敢的一種聊以自慰（悉的玩具而已）。所以表現，在他們看來，不是第一義的任務，莫非是藉此好到達觀念的真生活的一條行徑，成了「爲生活的藝術」；如果他們達到希望，所謂有求必應，實現了那熱情的觀念的夢，那末表現就沒有必要，直可把藝術拋去了。（可是真的藝術家所有的夢想，是觸着觀念的深奧的實在，永遠不能把它實現的；所以他們結局還是終生的藝術家。）

然而客觀的藝術家，態度與此恰恰相反；表現的意義，頗被看重。他們不以主觀看世界，只就對象而觀察。他們的態度，就是不把世界引到自己的這面來，而從所有一切的現實上發見意義和價值。故生活的目的，在他們惟有價值

的認識，就是真和美的觀照。但在藝術上，觀照就是表現；所以藝術與生活，在他們看來，完全成爲同一義的東西。生活便是藝術，藝術便是生活。藝術不在生活以外，其自體中，自有目的。因爲生活的目標，在他們就以爲是表現（觀照）；藝術與生活，不過是同言語的二重反復罷了。

就是說：依他們的主張，藝術正是「爲藝術的藝術」。

## 二

在文壇上所謂「爲生活的藝術」「爲藝術的藝術」的真正本質，實在是如前面所述的那樣。「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」就是「爲觀念的藝術」與「爲觀照的藝術」的別語；歸根究底，就可說是主觀主義與客觀主義，浪漫主義與現實主義，這不過從人生觀的見地而設此藝術的看法罷了。立在主

觀的浪漫主義的人生觀上的人，必然想「爲生活而藝術」；站在客觀的現實主義的立場上的人，必然要「爲藝術而藝術」。但不可不注意：這種見解，不過在態度上如此而已；在藝術作品的批判上，却沒有什麼關係。

茲爲說明事實，特舉一例以況之。如爲學問者，其所持態度，各有不同：有許多人，爲立身出世而學問；他如有篤志者，則爲社會民衆福利，想要利用學術，如此而學問；或則把學問，用以解釋生活上的懷疑，而得安心立身者也有。甚則沒有什麼抱負的目的，純然爲學問上的興味，即所謂「爲學問而學問」的人也有。

爲學問者的態度，種類如此不同，但在學術批判上，仍舊純以真理的學術價值是問，不關他的功利價值或實用價值如何。例如電報輪船，發明的目的，在於社會福祉；或純在於科學的興味，而所發見的價值不變。況且利用之有

益與無益，在學術的批判上，則不加過問的。

藝術也是如此。主觀作家的態度，在價值批判上，毫無關係。故隨諸君意志所好，則藝術，用以爲賣文也可，用以做肥皂廣告也可；或用以宣傳主義，用以匡正社會風氣，用以爲國利民福都無有不可。但從批判上說，就不能依各個的解說和立場，要看那表現本身的藝術價值。若果聽從各個主觀的立場，而行藝術的批判，則必無所準繩。因爲某者是主張宣傳的效果，某者則重視商品販賣的效果，某者又以教育上的效果立言，各個價值的準繩，全不一致。

故凡藝術的批判，總不問作家的態度如何，只要從那表現出來的作物上，問有沒有藝術的純粹價值——藝術的藝術價值。現在雖盛行宣傳藝術，而我們對於它的批判，則不問宣傳的效果有沒有，只就藝術的價值，問有沒有魅力。

所謂「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」，於批判上，也是如此。作者

自身的態度，不論怎樣，或以藝術爲可安慰的一種「悲的玩具」，或以藝術爲有生命的一種「真的盛業」；而於批判上，全無關係。認爲有表現的魅力，作品能感動人的，就算不差；藝術的批判，對於藝術如此而已。換言之：藝術——無論什麼態度的藝術——，都應當從藝術本身的立場，用藝術的目的，批判藝術。

那末藝術之爲藝術，所謂應從藝術的目的，加以批判者，是什麼意思呢？換句話說：藝術批判的起準點，是在那裏呢？對於這個問題的回答，其實誰都知道的：藝術的價值批判，就是「美」；只稍從這個基本標準之點下手，作品的評價，自能決定。於是在此處，若有什麼例外，則完全不得容許的。凡是藝術作品，都該就美的價值而批判。藝術的評價，不在此以外，担之則不可。

然而美的種類裏，其特色有大異者，成二種顯著的對照。一種純粹是藝術

的純美，他一種則比較觸着人間的生活感的另一種類的美。於是「為藝術的藝術」，其所求者，主屬於前一種的美。故他們樂用純美的明徹的智慧，着重描寫與觀照，使行藝術的洗煉，乃達於表現；而到處都要冷的非人間感的，求那澄清的美。反之，在另一方面的人們，不喜歡非人間的所謂美。他們的藝術裏所求得的，莫不是觸於人間性的情線，使宗教感或倫理感十分高強，深入生活感情，比較意慾的而有着溫感之美。

大凡所謂「為生活的藝術」，所求即屬於這後者之美。故他們從這點上，反對藝術至上主義的審美學，而主張較近過激主義的藝術論。如現今文壇上所謂普羅列泰利亞文學，也屬這後一派的，他們所要求的藝術，實在就是這種的美。

但是前者的美，是「為藝術的藝術」所要求的；這種美，却是叡智澄清的

觀照的純美；正屬於美術範疇的冷感的美。而「爲生活的藝術」所要求的，却較燃燒的而富於溫熱感，爲音樂的範疇美所屬，「爲生活的美術」，自始即立於主觀主義的立場，思索人生的；所以他們所要求者，不在於美術的純美，而在於音樂的陶醉，這完全是可豫定的當然的歸結。而這個歸結，在他方面也可做同樣想。然則所謂「爲生活的藝術」，與所謂「爲藝術的藝術」，畢竟是主觀派與客觀派，對於美的趣味有所不同，起因不外乎此；然就本質上着想，又意外地，可以明白這兩者，全然同爲藝術主義的一族。

### 三

「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」，依上節所述，我們都可明白了。在藝術上所說的對語，上面也已經說盡其本質了；從他方面，決不會再有別的

什麼解釋。可是這兩者，往往爲文壇所誤解，茲略辨一下。

通常都把這「爲生活的藝術」的命題，解做「描寫生活的藝術」。這大概是所謂生活派的文學，越俎而稱的；生活派爲何物，待後再說。但若以「描寫生活」，便是「爲生活的藝術」，那末古今中外，一切文藝，孰不屬「爲生活的藝術」呢？因爲不寫生活（即 Human-life）的藝術，實在從未有過；或寫思索生活，或寫求道生活，或寫性的生活，或寫孤獨生活，或寫社會生活，無一離生活者。

過去的文壇上，却把「生活」一語做狹義解，以爲就是衣食的實生活，或是臥居茶飯的日常生活。於是所謂「描寫生活」的意思，不外把米鹽的做活及日常茶飯的身邊瑣事，做爲題材；這就是所謂「生活派」的文藝了。但「爲生活的藝術」，在本質上却不是如此的文藝。那種文藝，若果說是「爲生活」



的，那末在這場合的「爲」字，是什麼意味呢？那是很明白的，即 For 之義，即向着生活，而沒有爲生活的目標的。這因爲飲茶談天的日常生活，或單爲米鹽做作的生活，就是單單爲着「生」的實生活，其間並沒有什麼觀念，也沒有什麼目標。那末這「爲」字，是「利用」「使役」的意思嗎？過去的自然主義的文藝上，大多這樣子解釋。可是更不可解了。

所以文藝，單是「描寫生活」，則不得叫做「爲生活」的；生活要有理念，要揭着向於觀念的意欲，如此才可特別稱做「爲生活的藝術」。而把「生活」一語做狹義解，只從日常茶飯身邊瑣事之類，作沒有主觀的平面描寫，如此寫成的文學，很明白不是「爲生活的藝術」。此種生活主義的茶人身邊小說，與「爲藝術的生活」，是立場全然相反對的文學。

「爲生活的藝術」，用真的意義說，就是如前面所謂追求主觀的生活觀念

的文學，除此之外，別無可解。故如歌德、芭蕉、托爾斯泰等，正是典型的「為生活的藝術家」。他如沈溺於異端的快樂主義的王爾德，也是「為生活的藝術家」這夥裏的文學者。因為他是極其詩人的浪漫主義的情熱家，在通過生活，去追求那個夢，或求那異端的美所謂 *Utopia* 者。然世人往往說王爾德等為藝術至上主義者，就被稱「為藝術的藝術家」。這種謬見，趁便在此一說。

「為藝術的藝術」的標語，元來從文藝復興 (*Renaissance*) 時期的人間主義者，纔被提出來；當時正是基督教教權時代，文藝受了宗教及道德的束縛，因此人間主義者起來反對，「為藝術的藝術」，就成了宣告藝術的自由與獨立的言詞了。依人間主義者所說的意思，就是如此。藝術不是「為教會」，不是「為說教」；只是為藝術本身，可以說，應為藝術的藝術而批判。所以在當時的意思，是正統的藝術批判的主張；並不是對於「為生活的藝術」的另一種主

張。

當時人間主義者，初爲叛逆基督教而立了這「爲藝術的藝術」的標語，其中自然含蓄着反基督教，反教會主義的異端思想了。當時的人間主義，就是故意寫出冒瀆神聖的思想，追求基督教所視爲異端的官能的快樂，歌唱基督教的所視爲惡魔的肉體的讚美，而反抗基督教的一切道德；因此他們的「爲藝術的藝術」這標語，就被想爲異端的惡魔主義及官能的享樂主義，像普通言語上的意思一般了。藝術固然是以「美」爲主意味，所以唯美主義、藝術至上主義等言語，在這裏必然和異端的快樂主義、反基督的惡魔主義相結合了。至今還往往把王爾德、波特萊爾等，叫做唯美主義者，爲藝術至上派，說是「爲藝術的藝術家」，這實在是文藝復興以來的人間主義的文壇傳統使然。

然而不消說，這樣的稱謂，已非今日之物，與那 Gothic 式的建築的寺

院，一同屬爲古風的中世紀的遺物了。在今日的時代思潮裏，「美」和「藝術」的言詞中，已經沒有叛逆基督教的「異端」的意味；所以現代文壇上，還用這麼古遺風的意味來說唯美主義或藝術至上主義，真太糊塗了。用今日的意味思惟起來，唯美主義的藝術，正是超越人間感生活感的一種真超人的藝術至上主義——就是純一徹底的「爲藝術的藝術」。



## 第六章 表現與觀照

以上各章，已經把藝術的三大範疇，主觀主義與客觀主義，對照着列論過了。而其最著的對照(Contrast)，即成了藝術的南極與北極的對照。然而地球的極地，居在一根地軸的兩端；想像起來，實在差不多很有些相似的。藝術裏的二個極地，也決不在乎表面，在本質點上，實在是互相共通的。而這共通點，就是成立此等藝術的表現裏的根本的東西，即所謂觀照的智慧。

主觀主義是情意本位的藝術，客觀主義是觀照本位的藝術，這在前章裏，我們已經解說過了。但是無論怎樣主觀主義的藝術，非觀照則必不成立，理所固然，因為藝術——無論什麼藝術——唯其表現，則能存在；而表現却非觀照

不成功。即使感情高到怎樣的熱度，也終于不得產生什麼表現，這是明白易知的事實。在藝術裏，感情不過是爲其動機——產生藝術的熱意，表現這東西却不是感情，却把這感情照在鏡裏，映在文學音樂等裏面的一種理性的認識上的才能。

茲爲闡明這事實，先從音樂着想。音樂雖是主觀藝術的典型，純爲感情的表現，但是沒有智慧選擇的觀照，卽最爲單純的小曲也作不成。因爲音樂的表現，必要通過音的高低強弱的旋律與韻律 (Rhythm)，把心的悲喜的那種氣分，宛然描模出來；所以音樂家，藉音以描心內的情緒，正如畫家藉色與線，宛然以描外界的物象，同爲對象的觀照。而兩者所異者，不外乎其對象爲心內與外界，爲時間與空間之差別耳。

敘情詩亦然。詩人則捉住感情的機密，把那個呼吸及律動，宛然的表現

了，這樣的詩沒有不感動人的。而「表現」，即不外是「觀照」。故感情高強，而沒有給它觀照的智慧，則不過野蠻人或野獸一樣的，狂號狂吠的，無意識的絕叫罷了。詩人與一般人，藝術家與一般人，所以不同者，怕就在這裏：前者得表現之，後者則否。

然則苟有表現有藝術之處，則必有客觀的觀照。正如伊太利的美學者克洛契所說，無認識（觀照）者即無表現，無表現者即無認識。我們所不知道的事，則無從着手寫得。而所謂「知」者，用藝術上的言語說，便是「觀照」的意味。故「觀照」與「表現」，實為同義詞（Synonym），從而那又是與「藝術」相等的。其實人間的一切生活，同是思慮，同是煩惱，同是感觸的經驗；而大多數則不得表現出來，獨有藝術家却能夠做成是什麼緣故呢？這大概他們有得天獨厚的特殊才能，即所謂「藝術的天分」。



故一切的藝術，不問是音樂，或是美術，或是詩，或是小說，總之，都只由觀照而成立。然而觀照者，其限度是客觀的；所以在言語純粹的意味裏的主觀——若以如此的言語說，可知道在藝術上則不得存在。而表現的主觀主義與客觀主義，其特色是怎樣的不同，到了這裏，我們不可不把它再做進一步的考察。

根據說李白醉在長安的酒家，酒一斗，詩百篇。但這意思是說一方面爲酒飲酒，同時一方面在寫詩；不是說泥醉了而作詩。酒醉時，感情亢進，世界的意味雖深長，但實際上，決不會有什麼表現的。因爲中了毒的麻醉，觀照的智慧已經模糊了。在醉人裏，是不會有藝術的。

## 第七章 觀照裏的主觀與客觀

無論什麼純情的主觀主義的藝術，沒有觀照就不得有所表現，這在前章已經說過了。那末主觀主義與客觀主義，其態度特色之所以不同者，在什麼地方呢？兩者在表現裏之有觀照的事，是共同一致的；但是自然派等的現實主義的文學，則必非難浪漫派等的文學，說浪漫派是感傷的、無客觀性的。兩派之於觀照的態度，在根本上，必有所不同者在。

是，那自有一個明白的差別。就是主觀主義的藝術，其於觀照則不使觀照獨立，常與主觀的感情，遞相結聯。換言之，他們是這樣的，就對象之物而不見物，把物引進自己的主觀裏，融合於氣分和感情之中。例如寫戀愛詩的人，

是溺在戀愛的情緒之中，用那感激的高調來表現的；在這場合的表現，感情反射於言語上，與智慧不斷的觀照並行的事，不是意識的自覺。即對象不在心內，而在外界，亦復如是。如歌詠自然的詩人之就自然的風物，則不觀照自然本身，而在高強主觀的感情；把自然也融化於感情這本身的氣分裏來。

故他們的認識，不是知的冷徹的認識，乃在感情的溫靄之中，每為情懷所蔽；則是融合主觀的觀照，不是知的分析的事。然而在現實主義的客觀派，這樣的感情的態度，在所排斥；他們則就物看物，用科學的冷靜的態度，做明徹的觀照。所以排斥主觀，不以感情馭物，藉冷酷透明的睿智，確行客觀的透視。故前者的態度，畢竟是「為主觀的觀照」，後者則「為觀照的觀照」。

然而真可想做「為觀照的觀照」的這種藝術，實際上又差不多沒有。特別是文學，多數者大抵在此觀照的背後，別有主觀的意味。詳細說，凡用現實主

義式所描出的這樣真實的世界，不免有作家自身的情感作用的主觀，在暗示着，訴諸讀者。換言之：前者則直接露出主觀，或訴或叫，而有所主張的；後者則如繪畫似的描出，可看做人生的縮小圖，從而把主觀裏的作家的意味，暗示於讀者了。就是前者所歸向爲音樂，後者所歸向爲圖畫。

照這樣想來，所謂客觀主觀的文學，畢竟也是「爲主觀的觀照」。故結局的目的，到處不免爲主觀的；而描寫主觀者，與其描寫間接的從容不迫的圖畫之類，寧願把直接的主觀，直截痛快地托出，露骨而訴，露骨而叫，露骨而主張之。凡主觀主義者，多作如是想。因此他們直把主義提出演說，把人生觀評論；又如極端主觀的詩人，徑露直情，而爲之絕叫。其實他們是氣短性急的人。然而這樣性急的詩人，在一方面却被客觀主義者所憫笑。因爲客觀主義者，是要描寫人生的真相，以爲描寫人生真相的本身裏，別有藝術的興味的。

恰如一切的科學者，探求真實，不在乎觀念 (Idea)；而在實際上，於科學這事件本身，於實驗這事件本身，自有學者的興味；沒有了這興味，怕任何人都不得成爲科學者。藝術家們也是同這樣子，於藝術這事件本身，觀照世相這事件本身，自有他的特別興味；若果那興味沒有了，終於成了主義者或思想家。

主觀主義與客觀主義，所異者正坐是。前者直露主觀，所謂「訴」是必不可少；後者的着眼，則在於「描」。故後者的心願，期望客觀的明徹，確實地存了真實；排斥主觀主義者的感情態度，以重「真實」，以敦認識的良心。反之，前者以爲與其真實，不如感情居先，故要求向主觀一直線表現。

這兩者的關係，比方是二個旅行人。主觀主義者之於旅行，是急急乎要達目的地的，這不是爲旅行的旅行。他們慌慌忙忙地跑，四圍的風景人情，全不放在眼底觀察觀察。客觀主義者則不然，以爲旅行這事件本身裏，自有興味

的，他們是這樣的一種旅行者。自然他們也許有一定的目的地。然而到達與否，則滿不在乎；而當面的責任與興味，則不能放棄：於是觀察周圍的社會，調訪人情，探悉風俗，眺望世態，諸如此者，在所必需。其實旅行的真意義，就在這裏。故後者是「爲旅行的旅行」，可以說是道地的「旅行家」。然而前者是認旅行本身裏沒有意義的一種旅人，行色匆匆的性急的飛行腳。

凡屬於這前者的典型者，多見於宗教家、求道者、主義者、哲學者，藝術家中則少見。因爲藝術家是於藝術本身——爲藝術的藝術——有直接興味的一種種族。其實小說家戲曲家，即使最主觀的作家，也尙且要觀察人生，描寫風俗，在其所表現的表現本身，有着當面的直接興味。（否則便不成其爲小說與戲曲。）所以藝術家的認識態度，純粹是客觀的，離主觀的情意而獨立的。凡真爲主觀的態度，用感情的眼來看世界的，在所有一切文學者之中，當獨推詩

人。只有詩人，在這言語的正意味上，完全可稱為主觀主義者。

## 第八章 感情的意味與智性的意味

自然主義的寫實論，是說世界儘在於那存在的真實裏，毫無主觀的選擇，純用物理的透光鏡(Lens)的忠實來寫的。他們的藝術論，自然可以說是對於當時的浪漫派的文學——那是用偏狹的道德觀與審美觀，須要大大的選擇的——一個反動，在至少限度上有啓蒙的意義。但是這樣的寫實論，把啓蒙的意義除開去想，這樣缺乏感覺(Sense)的思想，在世間不會有的。因為沒有主觀的選擇，則什麼認識也不見得有。所謂認識，畢竟是在這混沌而無秩序的宇宙裏，憑主觀的趣味或氣質所選擇，而且創造出意味來，如此而已。

故人類所看見的世界，就是「意味的存在」。其價值，可說是意味之普遍



的證價。一切人類文化的意義，都不外就宇宙裏的意味，發見真美善的普遍價值。於是所謂道德，所謂宗教，所謂學術，所謂藝術，一切的人類文化的本質，結果是從意味最深的東西，發見那普遍的證價，給與人生一個創造的事就在於此。

那末意味最深的東西，是什麼？若以主觀的見解着想起來，則意味是氣分，是情調。人在酒醉的時候，就覺得世界深有趣味。在戀愛的時候，世界是充滿着色，充滿着影，到處覺得意味深長；在那道德或正義感燃燒起來的時候，或促起宗教的高氣分的時候，一切人生，都覺得意味極深，汲之不盡。於是主觀裏的此等氣分，被倒逆的喚起來，換句話說，就是音波傳過感情的高空線，心的電氣就被誘導出來了；此等氣分，都是有了意味的認識價值的。然而此等氣分感情，都是把心高翔起來，浪湧起來，向着普遍大大的發展擴延，

有了如此之感的，即屬於美學上所謂「美感」；與普通對於私有財產的無價值的感情，即美學上所謂「實感」<sup>\*</sup>，則大不相同。實感是沒有意味的，是私人的沒有價值的；而美感是普遍的，是萬人的胸裏所共發的，而且覺得有表現出來的強烈的衝動的。一般宗教感、倫理感、及藝術的音樂感等類之本質，都在於此，可不待言。

從這方面想，意味深則感情深，是為比例，情線愈振動，則意味愈深；然而從另一方面，在客觀的立場上着想時，意味深則認識深，亦為比例。接觸真實較深，則在事物或現象的背後，在普遍的法則（科學的真理），或在那科學的真理上，更使法則接近於法則的一切的根本原理時，是謂之意味深長。這場合的「意味之感」，不待說是合理感，是理性的抽象概念；但是理性本身直接傳出了意味之感的，在藝術上便成為直感的理性，即所謂「觀照的智慧」；那個認

識愈深，則直感所覺得的意味也愈深。而這直感的理性，除了那個概念性，在本質上是與科學或哲學的認識相同，常想在事物與現象的背後，把普遍成爲實在的東西——即自然人生的本有相要在觀照之面，反映出來。

如此「意味之深」，一面是用感情測量，一面則用理性測量。但理性的本身，却不能測量意味。意味只是一種「感」，屬於廣義的感情；故畢竟可說，一切都歸主觀上的測量了。但是「感情的意味」與「知性的意味」，必定是在那意味上，所感的色度或氣分有所不同。例如我們沈醉於音樂而感覺人生意味深的時候，與初學項士旦的對性原理而感得世界的新意味時候，固是「意味之感」；但是那所感的色度，却有不同，在在有特別的差異。而這「意味之感」的解釋異趣，實始於伯拉圖與亞里斯多德。

伯拉圖與亞里斯多德，在哲學上，有浪漫主義與現實主義的分別，在別章

雖已經述過，但在此處，更不可不一探其根本的本質。關鍵要緊處，在性質上，伯拉圖與亞里斯多德是完全一致的。他們同是形而上學者，在現象的背後，要求得一個本體的東西；所不同者，只是態度，前者的態度是冥想的、哲學的，後者的態度是經驗的、科學的，換句話說，前者是在於時間的「觀念界」，一直達到冥想而看實在；後者是從空間的「現象界」，通過了物質的實體而看的；不同就在於這裏。然究其極，則二者所見者一也，皆爲形而上的實在。不然，何故師生最後乃至爭執呢？這慘痛的悲劇，大概是弟子不理解老師的「詩」，老師不讀弟子的「散文」，有以致之。

伯拉圖，無論如何，他總是詩人；我們不能用冷的、凝固的、純理的東西去想像他。他的觀念，是詩的，帶了情味深長的影子，神韻縹渺的一種音樂。反之，亞里斯多德是氣質的學者，古代典型的學究，在他就完全沒有什麼詩的

情趣了。所以他的哲學的實在，純然為理智的概念，成了冷的，沒有情味，純學術上的觀念了。換言之，就是亞里斯多德的觀念為純理の意味，伯拉圖的則為宗教的意味。在伯拉圖，則把觀念融合於感情之中，有了氣分的情趣，織成了一層霧靄；故以亞里斯多德的純理，去理解他是不可能的了。於是感情與智慧，是要互相融化而不可分離的。

這伯拉圖的觀念 (Idea)，就是在文藝上的主觀主義的 Idea；或是那觀照的法則。如前章所述，主觀主義者的觀照，常是與感情共同發作，在感情之中融化着，不想與主觀分離的，而有情趣的溫暖的一種東西。反之，現實主義的客觀主義者，在感覺時，智慧透明，有意識於觀照而在觀照着的；所以他們要在那個透明的圓暈裏，把一切主觀的東西、情感的東西，驅逐於暈外。他們是亞里斯多德的沒主觀的認識；想要深深透入於事物的本相裏的。

因此主觀派與客觀派，對於觀念 (Idea) 的「真實」的意味，結果是兩樣的：一面是宗教感的，觸於情感之線的，在求這樣的實在；而一面是純粹爲理性的，由觀照而明徹了的真實，則爲其所探索的。從此關於兩派「真實」的意見，每每在於這點上發生齟齬。自然派之非難浪漫主義，與寫實主義之邈視空想的文學，畢竟都由於客觀主義的意味，解釋「真實」所致；此與伯拉圖的不幸的弟子亞里斯多德之不能理解老師，亦正相同。若在伯拉圖的立場上看，無論怎麼精於觀照的寫實主義的文學，而於那真理之深，則簡直不及一篇感傷的戀愛詩。故正如那巴士卡耳所說：『感情能知理智所不知的真理。』

\*「實感」一語，在今日的文壇上，轉用於「實體」或「生活感」的意味。但當初使用此語的，是自然主義，尙不失美學上的原意。當時所謂「以實感來寫」的意味，就是沒有美的陶醉的那種感情，

以無趣味 Prosaic 的現實來寫的。

※巴士卡耳的話，常被人視為神祕。因為「知」總是知性，而說感情能知理智所不知的，乃是非眼看物的可怪的緣故。但巴士卡耳這話的意味，不是指那般無智的感情，而是指與智慧的認識相融合着的感情——即所謂主觀態度的觀照——的。

## 第九章 詩的本質

本書開端所標題的確實的題目，所謂「詩是什麼？」現在纔踏進這題目的解說上來。詩是什麼這問題，不是從形式而是從內容所謂詩是什麼？我們對於這個問題的解答，在以前各章上，到處暗示出來的，也在在覺得這樣還不夠像樣。總而言之，在這一章裏，無論如何，必要下一個決定的解答。

於是，詩是什麼這問題，在廣義上，自然或人生，處處都成了觀念的，一種奇怪不可思議的「詩」，是什麼東西呢？我們敢說它是莫明其妙。因為「詩」這一個言詞，雖常被許多人使用，到處可顧名思義，但是毫無明顯的定義，其正體總是不明，在不可摸捉的霧靄之中，曖昧漠然，無從識別。我們却不可



不把這個莫明其妙，說出來路；把詩的本質，重新確立定義。

第一要知道，這意味的詩，却不是形式上的詩，而是指詩的文藝本質所備具的，普遍的本體上的精神，即所謂「詩的精神」。於是爲要解決這個問題，就所有一般的場合，把人人普通所理會的「詩的精神」，即所謂「詩的」是怎的一件事，先加一番檢討。若果就多數的場合，看那一件事所有觀念的例證，苟取一切共通的本質而看的，當然不是意外造作可比，如此我們才能到達詩的定義。但在場合，另一方面有詩的精神所反對的東西，即世人所謂「散文的東<sub>文</sub>西」，則不可不同時加以對照的思考。

一般人所理解的——什麼是詩的？什麼是散文的？如後面所說，固然所感者依人而異。然而爲思考簡明起見，特就一般的場合，取大多數的人所一致的例證來看吧。茲就可能的範圍，舉出多數的例來。先從自然着想，一般人都

說那青海或松原所在的風光明媚的景緻是詩，或說那月光洒照的蒼白的夜景是詩，或說那霧或霞所罩的朦朧的景色是詩；而與此反對的東西。卽如平凡而不能魅惑的景色，晝間白日所照的街路，明顯露出的遠景，諸如此類，總都不說是詩而是散文的東西。

從如此看法，人往往用以說某都會是詩的，他都會是散文的。例如北平是詩的，南京是散文的；又如杭州是詩的，上海是散文的。或說意大利的威尼斯（Venice）是詩的，英吉利的曼徹斯特（Manchester）或美國的紐約（New York）是散文的。又如熱帶無人境的阿非利加內地及原始的南洋泰尾訖蠻島等，雖是可想不可接，但在我們却感到詩的一種興奮；而與此反對的東西，就是在在見慣的我們這個文明的社會哩。

若就人物說，如老子莊子的生涯是詩的，而孔子孟子的實踐是散文的；杜

子春暴富是詩的，祭遵積儉成家是散文的。爲佛蘭西革命原動力的廬梭，覺得純粹是詩人的人物；而革命實行家羅班斯比爾，就比較覺得散文的人物。一般地說，極運命之奇數，富境遇之變化的那種人的生涯是詩的；中庸平凡的生涯是散文的。

還有例外的，如乘飛機而橫絕太平洋，或背時尚而乘笏輿，如此旅行者，可說是詩的；而普通坐火車作平凡旅行者，是散文的。又如戀愛、戰爭、一切犧牲的行爲，是詩的；而結婚、家務、凡單調的日常生活，是散文的。總之，歷史的過去的東西，是詩的；現代的事物是散文的。人間想着正義或革命的時侯，是詩的；想着告貸申訴的時候，是散文的。而一般都說，神話的東西是詩的，科學與已實證的東西是散文的。

以上已就多方面的場合，在一般上所思維得的，所謂「詩的東西」與「散

文的東西」，我們都一一對照過了。但如前面所說，如此感應，人所各異，甲以為詩的，則乙未必以為詩的；就是有人以為是詩，有人以為是散文，亦未可知。上面所舉之例，畢竟不過是暫藉大多數人所一致者，而為世所通解了罷。所以換做我們的地位，在特殊的個人的立場上看來，那自然與一般的通解大異，而別有所謂詩的或散文的。以下我們要把這特殊的場合，作一巡禮。

前面的例子裏，照一般看來，總說杭州或北京是詩的，意大利的威尼斯是「詩之都」。然而住在杭州或北京的人，在自己所住的街內，果真感覺到是詩的嗎？例如歐美人常說我們東亞為「詩之國」；什麼佛寺、茅亭、帆船、竹輿之類，總都感覺無窮的有着夢幻的詩趣；但在東方人自己看來，則以為非常鄙陋，再散文沒有了；反覺得歐美是詩的。所以意大利威尼斯的藝術家們，非常厭惡古都，也是一樣；他們要燒燬那細長而兩端生角的游舫（Gondola），破壞

他們的水市，要造成那汽車飛機的轟爆聲填滿了的幾何式的人造石（Concrete）建築的近代都市。大概他們以為那陳腐的古都空氣，直是沒趣味的散文的東西，在宇宙裏再也沒有的了。

同樣的事情，都會人的詩常在於田園，田舍人所想的詩則在於都會。如前面的例子，以為阿非利加的內地或熱帶的孤島是詩的，這是因為惱於煩瑣的社會制度，以機械或煤煙而成神經衰弱的一般文明人的主觀。反之，那住在那麼蠻地的土人，眺望着近代文明的神奇的機器，魔術似的大都會，在玻璃宮的窗裏映成不夜城的美觀，以為是無上的詩的東西。現代的我們，總以為乘筇輿而旅行是詩的；然而在從前古人看來，怕未見得是詩的吧，他們大概也覺得乘西洋的火車去旅行，有着無限的詩趣。

若就個人的立場上着想，則各人所思惟的，當亦各各不同。所以什麼是

「詩的」，什麼是「散文的」，總不得下一個明白的判定。畢竟依各人的環境或主觀，其所見者就一一各別，從而使詩的對象亦不能一致了。如果真是這樣，那我們恐怕不免於絕望吧。然而認識的對象，却不是說「什麼事物是詩的」，乃是講「詩的精神這東西的本體是怎樣的性質」一件事。換句話講，所謂山的景色是詩的嗎？海的景色是詩的嗎？等等問題的對象，不加以判別；只是對於這樣的一般的東西，在我們的心裏所感到的所謂「詩」的本質，是怎樣的一種本有性。要講就在於此。

於是我們就從剛纔所述的一般的場合，一探箇箇所共通的本質點。在這場合的思索上，自然不必去看一切詩的對象，只要把對於那些東西，在心裏有所感到的那種人的心意，拿來觀察觀察罷了。所以起初所舉出例題多數者的通解，後面所說個人特殊的場合，一到現在這個場合，無論通解個見，通通相

同，一無差別，就可做如此想了。那末，那末這個本質是什麼呢？第一要明白瞭解的，就是在一切觀看的人的立場上，覺得平凡的東西，覺得陳舊的東西，覺得見慣而且無聊的東西，覺得無謂而缺乏刺激的東西，諸如此類，不決會喚起詩的印象——即所謂覺得散文的。

大凡覺得詩的一切東西，總是很新奇的，異乎尋常的，在心中能平地起浪的，目下這陳腐環境所沒有的，就是「非現在的東西」。所以我們對外國反而感覺詩情，未知的事物的幢影，或歷史的過去，總以為詩的；而就現在這環境的自己國度，或可知的東西，或歷史的現代，並不感到詩。總之，此等「現在存在的東西」，因為那現實感的緣故，所以是散文的。

故詩的精神的本質，先可以這樣講，是「向着非所有的一種懷念」，是揭着主觀上的意慾的一種夢的探求；再明白些，可以說是凡所受詩的感動的東西，

在本質上總有着「感情的意味」的。且把這個事實，用例來證明。例如前面許多場合上，以為神話比科學是詩的，月夜比白晝是詩的，杭州比上海是詩的，戀愛比結婚是詩的，杜子春比祭遵是詩的，而一般人所定見者，究竟是怎樣呢？

先試想神話與科學。昔人看月，以為有嫦娥那樣的美人居着的天界的一個理想國，有過這樣的想像。但是今日的天文學上說明，月是一個死滅的世界，不過是暗憺的土塊罷了。而這科學的知識，是把我們對於月的詩情，就立即幻滅了。因為在那裏，應喚起自由的空想或聯想的豐富感情意味，已經沒有了，只感覺到冷的知性意味。在一般上，夜的景色，霧的风景，總比白晝的那一些能夠感覺到詩的，理由也正惟如此。就是前者有空想與聯想的自由，能夠極強地喚起主觀的感情；但是白晝所照出的東西裏，却沒有這樣的感情的意味，反而受了知的認識的強制，不得不執行實在主義的觀察。北京與南京的關係，



也是如此，因為前者有歷史的懷古，而後者就少有那感情的意味，不過是利祿的政治都會；同時可說是實業的商務市場，屬於知性的計算的。

凡有空想或聯想的自由，而且能夠喚起主觀的夢的一切東西，在本質上總都以爲是「詩」。反之，既沒有空想的自由，也沒有可感覺的夢的一切東西，於本質是散文、可想做「Prosaic」的。故成爲詩的本質的一切東西，在所謂「夢」的這一個語意裏，畢竟覺得發揮殆盡，幾無餘蘊了。可是這一個「夢」的語意裏，實在是怎樣的一個概念呢？這是我們應當着想的一件事。

夢是什麼呢？夢是向着「非現在所有的東西」的一種懷想。不依理智的因果方則，只向着自由的世界飛翔。故夢的世界不是屬於悟性的先驗的範疇，是屬於與那個範疇完全不相同的一種自由的理法<sup>\*</sup>，即所謂「感性的意味」。而詩的本質的精神，就是訴諸這個感情的意味，向着非現在所有的東西的一個憧

愷。於是到了這裏，詩之爲何物，纔可分曉。詩是什麼？詩，實在是根據主觀的態度纔能認識宇宙的一切的存在。若生活裏有 *logos*（觀念），而且用感情看世界，那末無論何物，不被感爲詩的對象就一樣也不會有；反過來說，凡觸着這樣主觀的精神的一切東西，無論何物，那個本身就是詩了。

故「詩」與「主觀」，解釋起來，在言語上，是相等的。主觀的東西總是詩，客觀的東西總不是詩。但是在這裏我們要提出一個疑問。因爲本書最前一章（主觀與客觀）所說，在詩那個自身的門部上，有主觀主義與客觀主義的對立。詩若果與主觀同字義講，那末詩之所謂客觀派，就不能有所成立。又有許多的藝術品，簡直是客觀的現實派，但在本質上有極使人感到詩的魅力。這是怎麼的呢？關於這等地方，總要渡過本篇與次篇，慢慢解明。

\*「詩」的對象，總不是「散文」罷。因為「散文」是對「韻文」而說的言語，必不是爲詩的對語。但是  
一般的言語，仍然把散文作爲詩的對語使用。於是所謂散文的（*Prosaic*）這言語的意義，一般  
都以爲非詩的東西，或不是詩的。今在此處所使用的 *Prosaic*，也自然依照這個通解的語意。

※康德把「理性」區分爲二部，因果的理性與自由的理性，使成對立。就是所謂「純粹理性」與「實  
踐理性」。在康德的意思，這個自由的理性，只是關於倫理的。而且那是指「感情的意思」，不  
僅是道德感，而藝術上的美的理性，也應當加入進去。

## 第十章 人生上詩的概觀

詩的本質，就是「主觀的精神」。這在前面已經述過了。那末這個主觀的精神——即「詩」，是在於人生的那一個處所呢？而此處所謂人生，意思是就人間生活的文化上顯揚價值而言的。我們要在這章上，牽涉道德、藝術、宗教、學術等的一切方面，以概觀詩的精神之所在。

且先從道德的精神上着想。道德的精神，無論如何，在本質上總是詩的精神的一種，被詩這一言語的廣義所含有。因為倫理感的本質，原來是揭着感情的觀念（*idea*），不外為主觀的精神。就中特別如關於愛的情緒，與戀愛結合就成爲抒情詩的根本，與人道結合則成爲主觀文學——例如浪漫派——主要的

Motive。愛以外其他的道德感，也都使人的胸線振響，感到普遍的精神的廣大。一切的倫理感，在本質上就屬於美感，與詩同在那「感情的意味」上，高揚着高翔感和陶醉感。這樣的道德的情操裏却有二種特色各別的種類，要趁此一說。

關於道德的情操，在於「善」的內部，有各種分類。如「愛」「正」「義」等就是；至少，那倫理的內容各別，從而其情操亦異。此等之中，最純粹是感情的而且實踐的，不待說是「愛」。愛的裏面，完全沒有論理 (Logic) 的，愛的情操是純一而感傷的，女性而柔和的。在普通上所謂「情緒」的美感，是這道德情操被表象為極高度的，那人道主義或愛他主義，以及其他的博愛道德，一切都以情緒為基調。至於「正」「義」，却在那主義信念上的，大概思想的要素，特別多些。

那末凡名爲主義的東西，總都從這倫理的正義感出發。假令是反對道德的主義——例如惡魔主義或本能主義——，而本質還是信奉別的惟一的正義，同是立在倫理線上的；從這本質點說，那末無道德的什麼主義，世間也不見得有。但這正義的情操，是與愛的情操相反的，是男性的，而其反撥之力很強，心高志大，有向上高翔似的飛思。康德說明倫理感的本性，謂「在天是輝耀的晨辰，在地爲不易之善意」，兩語裏十分明示着這種倫理的情操。正義的情操與愛的情操，正是竝立的，爲道德感對立的二大種目。（在文藝上，這對立所成的現象，待後再講。）

道德的情操，在本質上既是詩的精神，所以凡以倫理爲基調的文藝，必然被歸入「詩」的觀念，然而有較真的詩，就不是道德的而是宗教的。因爲宗教，「感情的意味」很濃厚，觀念裏的夢，夢得很深，自有永遠地實在着的伯拉圖的

思慕哲學。宗教的本質，實是向着超現在的東西的一種懷念，是向靈魂的理想申訴（祈禱）。故宗教的情操的本質，是與真的詩所有第一義感的要素相符節，表象着藝術的最高的精神。詩與宗教，在本質上，實在是同一樣的東西。但一個是表現而屬於藝術的批判，一個是行爲而屬於倫理的批判，所異之點，就在於此。

比宗教更思辨的，比主觀更冥想的，即所謂哲學。在這裡將就哲學一言。所謂哲學，狹義是對科學而謂之哲學——認識論、形而上學、論理學、倫理學——的；但廣義上，却不是如此特殊的學術。一般所謂「哲學的精神」，都就思想與表現而言。這關係，在一般上說，恰巧與所謂「詩」相同。當就詩學的形式而說的場合，則在內容上即有所謂詩的精神。於是廣義的哲學——即有哲學的精神者——，在本質上總都揭着主觀，突進什麼實在的，或普遍原理

的東西的一種思想；而如盧梭、歌德、尼采、托爾斯泰等詩人的人生評論之類，却都反乎此。

而所謂哲學，在本質上更擴大的範圍裏，凡有觀念的主觀，及主觀所表現的一切都在內。再在藝術或文學上也有哲學不哲學的批判，在這意味上所謂哲學，於哲學的精神上尤其是究極的東西，這就是根據「主觀性」而說的。所以說是「沒有哲學」，意思是說沒有「主觀性所揭的觀念」，也就是說沒有本質上的詩。那歌德所謂「詩人是不可沒有哲學的」，自然是指這個意思的。

最後，在詩的精神最遠的極地，便是科學的沒主觀的太陽在放着光輝。很明白，如大家所知道的，科學是排斥主觀的精神，把一切「感情的意味」都抹殺了。故關於科學，總覺得只替人生抹殺了「詩」，有着實事求是固執可厭的本務似的。然而這科學的精神，與對於宇宙不可思議的詩的驚異，同時出發



於爲探求未知的超現在的詩感，這是何等奇妙的矛盾。想來科學是詩的精神最大膽的一個反語，而爲否定的東西，所以是從逆的方面創作他的「夢」的。故在科學的所在處，常有飛行機，有磁力，有無線電，有電報，有不斷的新發明和夢。若果沒有科學，人生是多麼無聊的，而又毫無變化的，沒有夢的極單調的東西。照這樣想來，那末科學，從反面逆說起來，也正是「詩中之詩」。

如此由一般觀察，無論宗教、道德、科學，凡於人生的價值所有一切東西，在本質上都是「詩」，都可想爲詩的精神所在的。其實在這本質上的意味，詩就是人生的「價值一般」，一切文明所由出發而爲基調的實體。至少，沒有詩的精神爲之基調，人間生活的意義，就不能感覺出來。那是爲生活而生活，爲人生而人生，心之所向，在於真、美、善的高貴，實爲 Humanity（人間良心）的本源。是的——，詩的精神的本質，實爲 Humanity。

而且我們要注意言語上的使用。詩這言語一擴大起來，這樣推至廣廣茫茫，詩的外延就達於無限，在內容沒有的空無之中，就成爲無稽之談，非消滅不可。言語總是比較的，與其他有關係的意思；所以詩這言語，在真正所說的範圍裏，怕就與其他斷絕了關係吧。換句話說，我們對於那比較客觀的東西，指摘出比較主觀的東西，只以那狹的範圍來限定詩這言語。至少，第一先要把科學從詩的範圍逐出；次則拒絕某種哲學——笛卡兒脫、海格爾；因爲此等東西，大都乾燥無味，惟以知性的意味取勝吧了。

那末學術的那一方邊境可得入詩的範圍呢？關於這個限定，一般多數的定見一致，準諸常識，並不是難。在世論上，如伯拉圖、蒲魯諾、尼采、叔本華、老子、莊子、倍克森等，一般都稱爲詩人哲學者。因爲他們的思想，是主觀的，不用那學究一樣地純理的思辨，意味乃就有情趣的氣分而說的；此等思

想家，是屬於如此定評的詩人。而同時，詩這言語得被擴大為廣的範圍，但也當以這邊境的思想或學術爲止吧。倘由此推延開去，詩這言語，就在空無之中沒有了。

於是我們既先得描摹詩的圓周的外輪廓；次當向內，試求其圓之中心點。詩的中心點在那裏呢？也無庸想！這中心點即在文壇上所謂「詩」，指我們的抒情詩和敘事詩的。故詩這言語，以中心而想，則真可叫做詩的，就是我們之所謂詩（敘事詩和抒情詩）；其他一切的文學及思想，單祇類似于詩，只可說是詩的東西。次章更進而一論文學及藝術上所表現的「詩的東西」。

※「無道德」與「反道德」，試區別之。無道德云者，全然在於倫理的觀念之外，善惡兩者，皆無交

涉之謂。反道德云者，如愛他主義與個人主義，在同一的倫理線上，反對而相合之謂。故反道

德與道德（通俗的道義觀念），是在同一線上不絕地衝突着的：然而無道德則屬於別一條的並行線，全然與倫理的問題沒有交涉，到處沒有交接的機緣。



## 第十一章 藝術上詩的概觀

在藝術以外，詩的精神的概觀，既經述過了。其次，我們要特就藝術上作一考察。藝術的世界裏，在什麼地方有「詩的東西」呢？但據最初所言，這質問乃屬於藝術本身的部門，並不屬於其他關係的。倘以其他關係說，那末藝術——無論什麼藝術——在本質上總屬於詩的。因為藝術的意義是美，而美本是「感情的意味」，純粹屬於主觀上的東西。某種藝術，往往標語着「如科學的客觀」。但這「如科學」的意思，是一種修辭上的比喻，並不是文字上的正解，也很明白的。藝術，無論如何，決不是科學般沒情味、沒主觀的東西。

故比於科學而說時，藝術自身可用「詩」這觀念稱呼。而「詩人」這言詞

的廣義，於人生則是指一般藝術家的，因為藝術是在人生裏最主觀的東西，最「詩的東西」的一種。然而言語常有關係上的意思。我們在這裏所要問的，就是藝術與其他沒有關係，在藝術自身的部門上，何處有比較上的詩呢？

試進而考察。藝術中的詩在什麼地方呢？先前所解明的，就是「詩」這言語所成爲本源的實文學，即敘事詩與抒情詩等東西。但把這解釋除外，且從其他別的形式所成就的表現，一探其詩的精神之最高者。第一先要考察音樂。音樂——無論中西音樂——在本質上總屬於主觀藝術的典型。像音樂這樣深訴出感情的意味，使人感到了詩的表現，怕沒有了吧。在這意味上，音樂正可說是詩以上的詩，詩之中的詩。

然而我們往往於音樂之中，指出某種特殊的音樂，說是「詩」，例如淑瓣、貝多芬、陀皮舍等，常從一般上被稱爲詩人音樂家，但如哈敦、巴華、

漢特耳等，就不會如此稱呼的。什麼緣故呢？因為正如前面所說，雖在音樂的部門，仍有主觀與客觀，互相對立的；淑瓣等屬於前者，巴華等屬於後者。「詩」這言語，是在所有一切關係的比較上，常屬於「主觀的東西」的。（看音樂與美術。）

但是我們要在這章裏，特從文學上考察。因為詩的形式，本來是屬文學的，與小說戲曲有密切的關係。於是文學——詩以外的文學——上，何處有詩的表現呢？第一當考察的，就是亞倫·坡的小說和梅特林克的戲曲。如一般所說，此等東西是「散文學的詩」，以小說與戲曲的形，表現着詩的精神最高的東西。當我們讀亞倫·坡的亞奢館的沒落和梅特林克的唐泰其爾的死時，與其說讀小說戲曲，寧可說全然像讀純粹的詩一般的使人感動。至少，此等文的本質，與詩所有的第一義感的精神，是共通的。而於詩的第一義感的精神，乃觸



於宇宙的實在性的形而上 (Metaphysic) 的宗教感——因此宗教為詩的精神之最高部——在前章上既經說過了。(參看前章)

這樣的宗教觀裏所謂情操的東西，在藝術上，普通叫做「象徵」。關於這象徵的別的意義，當在後面另一章上詳說；但是要言之，如亞倫·坡與梅特林克，却因此被稱做象徵派的。於是繼此等象徵之後，詩的精神最高調的文學，就是如人人皆知的浪漫派及人道派的文學。哥德、蠶俄、仲馬、托爾斯泰、陀思妥夫斯基本等名家的小說，實是使人感得詩的精神所最情熱的東西。因為他們的 *Motive*，要皆立脚在愛或人道的道德的情操上。如前章所述，凡是倫理感的本質，即為詩的精神所在；所以就倫理的觀念——包含戀愛——而寫成的東西，必然皆能刺激情緒，而給與一種抒情詩的陶醉的魅惑。一切倫理感的文學，就都是詩的。

然而在此有排斥這樣的宗教感或道德感的，總之是有拒絕「詩」的一種文學。即爲吾人所知的自然主義的文學。自然派的文學，實在想要從藝術上抹殺詩，否定一切的主觀的精神。緣何而知，以他們想用客觀的態度，真正「如科學的」去觀察，貫徹那純粹的現實主義。於是「排斥主觀！」這第一標語就號召出來了。他們實在想以科學的沒主觀的態度，來創造藝術的。而且排斥了一切的情緒和感情，就中特別排斥愛的倫理感及人道的倫理感。自然主義之對於感傷主義(Sentimentalism)，與以無限的輕蔑，就是這個緣故。

如此自然主義的文學論，根本與詩不能兩立；否，確是詩的讎敵，是詩的精神的虐殺者，固不待言。然而我們既聞其文學的主觀，亦當觀察他實在的作品。爲什麼呢？就是因爲藝術，在許多場合，作品與主張就不一致，同時矛盾的場合也不少。自然主義的文學，確實是那個樣子的。試看佐拉、莫伯桑、屠

格涅夫，他們的作品果然沒有主觀嗎？換言之，倫理感或宗教感不是很多嗎？他們的作品，總是由於熱烈的主觀。在主張什麼事物的正義，對於社會的因襲而切齒，以憎惡的熱烈的感情使之燃燒着。

關於這不可思議的矛盾的文學，與自然主義，還有一點話要說下去。自佛蘭西十九世紀起了這一種文學運動，確是向浪漫派而來的一個反動。代表着時代思潮的啓蒙運動。因為浪漫派所謂高尚者，不惑溺於愛的倫理主義，即惑溺於人道的倫理主義，這是他們根本嫌惡的。他們是信奉當時的科學思潮與唯物觀，只取懷疑的態度，反對前代浪漫派的樂天觀。而且從虛無派的人生觀，以至社會一切的道義觀或風俗，都加以挑戰；就故意描寫人生的醜惡，高唱人類獸性的本能，剝掉遮蓋隱蔽的東西，大書性慾質感的猥褻了。

是故，自然主義的出發點，自始就立在人間主義者的逆說感上；換句話

說，就是「反對道德的道義主義」。我在前章裏，已經把二種倫理的情操說明過了，就是以「愛」為 *Motive* 的道德感，與以「義」為 *Motive* 的道德感；前者乃以女性的而心腸軟的為特色，後者則以男性的而有反撥力為特色，而兩者在同一的倫理線上，相對而立。自然主義的倫理感，固然不用說，是根據這後者的。他們反對浪漫派的感傷道德，在於那懷疑的見地上，另外絕叫別一種的正義感，這就是他們的意志。却不是「沒道德」的態度，正惟是「反道德」的態度。（參看前章附注）

如此自然派的文學，在本質上，屬於主觀主義，可不待言，那是情熱高而主張 *Mogna*，被詩的精神充斥了的一種文學。他們的作物，在根本上，與那個主張全然矛盾。否，他們自己的文學論，在認識上，自始就已經矛盾了。藝術上的客觀主義，在本質上原來是觀照本位的文學，所以現實主義的立場，

應該是必然「爲藝術的藝術」(參看爲生活的藝術與爲藝術的藝術)。然而自然主義，一方面在主張科學的沒主觀的現實主義，而另一方面又在主張「爲生活的藝術」了。這樣自覺上的矛盾，正如上面所述，結果均被發現出來，那就是所謂自然派的文學。

要之，自然派的文學，是「否定主觀的主觀主義的文學」，是「反對道德的倫理主義的文學」，而且確是「被從反面逆說過來的詩的精神的文學」。若果從所謂「如科學的」這意味上說，就是從非人間的沒情熱或冷靜無私的沒主觀等意味上說，那末自然派文學，確是成了一個正反面的東西了。他們的文學，寧可說是極充滿人間的情慾而極主觀的「爲生活的藝術」。在他們之中所最爲徹底的藝術至上主義者——從而最爲徹底的自然主義者——福羅培爾，常言曰：『我最憎平凡，故敢寫平凡。』因此自然主義，是本質的逆文學，從可

知矣。所謂「被反面逆說而來的詩的文學」，不錯，自然派文學的本體，乃盡此一語。

這麼想來，那末，無論是浪漫派、人道派、自然派，一切的文學都是詩的，所謂沒有詩的精神的文學，其實在事實上，幾乎可想是沒有的。就吾人所知，試舉一些知名的文學者的姓氏來看。如高爾基、項默略夫、施特麟陶丕爾、契霍夫、巴耳柴克、亞爾契巴賽夫、易卜生、托爾斯泰、羅漫羅蘭、霍甫特曼、屠格涅夫、佐拉、鑣倫遜、梅特林克、鄧楠塔、抹略忌苛夫思基等，比並而看，幾乎同道，而不是詩人的作家，結果從他們之中，幾乎一個人也不能找到。再就文學的流派考察，通過浪漫派、人生派、人道派、自然派、象徵派等全部，在本質上不是詩的東西，一種也沒有。那標榜客觀主義的，就是現實主義，其實是主觀的「爲生活的藝術」，不真是純粹的觀照主義的文學，見諸

自然派，就可明白。

其實，西洋的文學——至少是西洋的文學，在本質上，顯然是主觀的，顯然是宗教感或倫理感的詩的精神很足的。我們的困難，不在於從中發見「詩的東西」，寧在於發見「不是詩的東西」。大概西洋的文學史，始於古代的敘事詩和劇詩；小說等的散文學，都從這希臘詩的精神之後，才發展起來的。所謂「詩」這一個觀念，自古代以至於近代，在西洋所有的文學史上，自成一貫，勿論是小說，是劇曲，是論文（*Essay*），都在這母音上駐脚着詩神。「詩」實為西洋文學的基調，而仍舊是什麼散文學也沒有的。

却說藝術裏的二種類，即音樂與文學，我們已經加以觀察。而兩者共將其藝術置諸詩的精神上，共在藝術中被認識為「詩的東西」。那末，藝術裏「不是詩的東西」，又在那裏呢？自然如前面所述那樣，藝術的本質是美，而廣義

上，沒有詩的那種藝術是不能推想的。然而從比較上的關係，則可以想像純客觀藝術，是與詩的主觀精神，成相對的局面；至少，在藝術的範圍裏，自然主義的主張，或許有如文字上那樣徹底的东西。就是超越一切人間的溫熱感，純以冷靜的知的態度，成其為客觀的，那一種真徹底的觀照本位的藝術，也得有吧。

我們是把這種藝術，就某種美術而看的。如本書最先既一一說及，美術是藝術的北極，屬於客觀主義的典型；詩與音樂兩者，在這點上，非立在美術對面的南極不可。但如在音樂與美術那一章上所說，美術自身的部門裏也有主觀派與客觀派的對立。屬那主觀派的——迷雷、他柰亞、高垠、哥霍、孟希、歌磨、廣重——與其稱為畫家，寧可屬於詩人。因為他們是例外的，在這裏乃是特就美術中客觀派的純粹美術而言的。



其實，所謂藝術（Art）這言語，就美術上思時，在語感上，不甚密切；其中特就建築或雕刻的造形美術上思的，那是很適合的。因為那美術的態度，真為徹底的觀照主義，確是「為藝術的藝術」。那是排斥一切的主觀，真實地遷就物而現實地觀照物的。「如科學的」一語，獨在美術家的態度上，可得正當思惟。詩及小說的文學，比之美術，則大抵多人間的臭氣，而且世俗的，走上了宗教感或倫理感的感傷主義。文學總不是科學的。

所以言語嚴正的意味上，真可說做藝術（Art）的，在於世間，其惟美術耳；其他都不過是詩（Poem）。在表現中，就只有二種，曰「詩」，曰「美術」，便是。一切表現，必屬這二者中之一，不是詩就是美術，不是美術就是詩。前者則為藝術生活主義（為生活的藝術），後者乃是藝術至上主義（為藝術的藝術）。所以藝術的記號即所謂「美」這言語，不給與音樂，亦不給與

詩，而獨獨冠於美術。美術，是美之中的美，藝術之中的藝術。



形  
式  
論



## 第一章 韻文與散文

在本書開端已經說過，詩是「詩的精神」取了「詩的表現」的一種西東。詩的精神是屬於內容，詩的表現是屬於形式。詩的精神爲何物，在上面既已一說過了。以下我們要專從詩的表現形式考察。

然而藝術裏的內容與形式，正如木板的表與裏，人物與其映像，實體與其投影之類東西一樣，轉過了這面的裏則表面就出來，這面一動則那面也動起來，其相互關係，成爲不離必合的了；所以既已學過詩的內容的讀者，對於這映像的詩的形式，未說明之前，在大體上可以推察得出是怎樣的東西；然而無論如何，應繼續加以說明。

第一要說的，就是言語總表示關係，只在比較上有所謂實在的意思。故詩與非詩的關係，以絕對的意思去釐別，在事實上決不會有。惟用抽象上的概念，我們可考察其關係。於是現在就事實看，大抵文藝，在廣義上差不多都可稱爲「詩」的。因爲如前面所說，在本質上沒有「詩的精神」的文學，事實上幾乎不得有。要是有了這個內容，必應有那映像般的形式——詩的表現。然而我們，只在比較的關係上，冀許言語的使用而已。以下所謂「詩」這言語的意思，是對其他比較非詩的表現，而指其比較純粹者。

那末詩的應有的實在的形式，是怎樣的呢？換句話說，詩之真爲詩者，宜用怎樣言語的表現呢？這不待說，詩的形式，是詩的精神那自身所投影的。然而詩的精神，原是指那主觀的精神，所以與其他文學比較，而主觀最純粹，而且最高調者，其投影，必然是取「詩的形式」。然而我們更須要具體的思考，

加以說明。

第一要明白的，詩是文學，即所謂言語之文字的表現。故音樂舞蹈之類，于精神上雖是詩的，但那是非屬於「詩」的言語。言語正義上的詩，常指文學上的詩。其他的，不過是「詩的東西」罷了。故就詩考察時，必然須就言語的表現性而進行考察。于是言語，有二種發表的要素。一種要素是辨事情，說事實，知事義，就是語義——或者是語意，這是言語裏實體的一種要素；但他方面，還有別一種要素，就是談話上有語勢，思想上表出勇氣或情趣者，即所謂語韻、語調。此兩種要素中，前者所言，在于言語上「知的意味」，後者所言，在於「情的意味」。但這後者，其自身却不能獨立，常與前者結合而始得存在；詩本來是情的主觀藝術，故後者這點上，被視為重要，而為表現的必須條件。

于是再反復一說，主觀藝術的典型是音樂，客觀藝術的代表是美術；故詩



每如音樂一般歌唱，小說常同繪畫一樣描寫。于是古今中外，詩實以音樂為規範，以音律為形式，其故就在這裏。所謂「韻文」「散文」之差別，只在于那韻文的形式，卽以此言詩與別種文學之所以為異。然而，原來是說，詩所學于音樂者，在其精神，不在形式。換句話說，詩雖要音樂一般歌唱，音樂一般有魅力，但音樂所具備的樂典的法則，却沒有照樣襲用的必要。因為詩是文學，而用言語表現；故自然與音樂不同的一種獨自的東西，是應該別具特色的。

然而所設「韻文」者，是把音樂的樂典裏拍節的形式，照樣直譯過來一般的東西；極是規定的形式主義的東西。故以有無這般形式的韻律，為詩與非詩的判然區別，如此等人的意見，我們是不能贊成。這種思想，固然與詩的形式有關聯，而且有傳統的歷史；但是傳統的思想，常不足以言真理；況在今日，如所謂自由詩這種無韻的詩，一般上都肯定為詩：所以我們于最遠見地，也可

斷言那不是詩的絕對的條件。

雖然，如前所說，詩本來是感情的文學；故凡沒有言語的鼓動（*Spirited*）的音律，自然不會有真的表現。而音律要是有的，自然與音樂的法則有默契的一致。詳細地說，就是在樂典的形式上不符合，而在樂典的背後，與音樂的根本原理——音的關係上美的根本法則——，在本質的大體上，應該有所一致。因為言語的語調和語韻，也是「音」而有聲響，必然屬於音樂的本質的原理。于是把所謂「韻文」一語，不作形式規定與不自由的意思解，而作大體適合根本的音樂原理——從而使耳中感到美的聲響——的一種有節奏的文章解。在那場合，一切的詩都是韻文；又必然可說，一切的詩非韻文不可。

而然如此，問題就紛亂得更困難了。因為那樣意思的韻文，不獨是詩，散文也可作同樣說法。文學總是言語的「綴合」，而所綴合者，必然有文章的聲

調、節奏、Accent、情勢。而在此點上，小說論文皆同。無論怎樣的文學，凡沒有言語的音調，或全輕視了音調的文章，是不應當有的。而那些散文裏的音律，是沒有什麼一定的拍節形式，而在根本上，適合于音律的原理——必須美而可聽——有一種真的自由律的形式。

故韻文一語，如上說那樣廣義的意味，解得如此 Loose 而且漠然；一切的散文都可包括在「韻文」這概念裏，而言語幾完全成爲 *Words* (無義意) 了。其實今日詩壇上的認識太不足，對於「韻文」「散文」兩詞，誰也沒有一個定義。即如本書卷首所謂「詩是什麼」，對此解釋者，人人皆異，認識之曖昧漠然如此！在這裡，諸君須捨去那個人的——以己爲是的——觀念，無論如何以常識爲先，不可不知辭書所正解者。辭書所正解的韻文，乃是有一定規則的真正拍節，用一定法則的押韻或脚韻，因對比而整齊 *Syllable* (音羣) 或字

數，成爲特殊的定形律的文章之謂。若沒有這定形律，卽以自由音律而寫的，是謂之「散文」。

因此稱爲自由詩者，在辭書的解義上，初屬於散文，是很明白的。至少以正確的意味說，是不屬於辭書的韻文之中。然而自由詩，在某一本質上，與普通的散文，總感得極不相同。于是自由詩的解說，常往往有所謂「無韻的韻文」「非韻律的韻律」的言語。但是自由詩的解說，成了如此曲辯，可謂白馬非馬的一種牽強附會，根本沒有道理的。與其是說「無韻的韻文」之類，不如釐然決然地說自由詩爲散文——特殊的詩的散文，這樣不好嗎？

但是人人總不敢下這個斷定。只怕這個斷定，會致命地抹殺自由詩似的。因爲說自由詩是散文，自由詩就屬於「不是詩的東西」，感得無異把自由詩下了一個致命的斷定了。換句話說，就是「散文」這觀念，常與「非詩」這觀念

結合的緣故。於是爲要使自由詩是詩，無論怎樣無理牽強，也要擠入韻文一夥兒去。

要之，如此混亂之所以生，生于以「韻文」的形式主義的規定去定義詩的誤謬。如前面所說，詩中必須有音律；而詩的表現，却不須要如所謂韻文那樣典型的定規的律格；詩與他種文學，在形式上分別，不在定形韻律之有無，而他方面別有根本的一點。

詩是與別種不同的。其根本的差異點是什麼呢？這不待說，那是在于「以音律爲本位的表現」。一切的詩，雖不是規定的形式韻文，然而一切詩——無論自由詩，是定律詩——在本質上都視音律爲重要，而且于此有着表現的生命的意義。然而其他小說等文學，在這點上是和詩不同的。自然，如前面所說，在此等文學裏，也有音律，有自由律的調子，但不是表現的主要事，只當

作附屬性的事而已。詩以外的文學，如小說，如感想，如論文，一切都是「以描寫——或說明記述——為本位的表現」。

在詩與他種文學的表現上所最顯着的特色，實在只此一事。故「韻文」一語廣義解釋，便是詩的特色，即「以音律為本位的文」，那末在「韻文」一語中，無論是自由詩或是定律詩，都得包括進去；如剛纔所謂「無韻的韻文」，因意思紛亂幾成謎語，而且曲解了自由詩，怕也可以取消了吧。而對這個本質的韻文的定義而言的，所謂散文的定義，是「非音律本位的文」，所以從這意味上說，自由詩決不為散文所屬。

那末，問題在於所謂「韻文」「散文」的言語上，去如何解釋。若此等言語，在文字上正解起來，依辭書的形式觀，那就成了「定則律」與「自由律」的對立；所以詩既是韻文的意思，自由詩就不得擠入詩一夥兒去；然而今日，

一般人都肯定自由詩。故在今日的立場，應把言語的辭書上的解義廢去，而重估韻文爲「音律本位的文」，散文爲「非音律本位的文」；詩也不依定規的形式觀，而另從本質上去下一個定義。

※「非韻律的韻律」之類的言語，實辭否定主辭，而暗示別的新定義。例如「非道德的道德」，實辭「道德」的意思，非過去之所謂道德，而爲別的新道德的意思。而由這新道德A，而否定舊道德A，因此成立「A爲非A」的矛盾命題。「非韻律的韻律」也是如此，實辭所表示的韻律，就是過去言語的意思所謂韻律或韻文，完全指別種東西了。

## 第二章 詩與非詩的識域

如前章所說，詩是音樂本位的文學，也就是自由詩、定律詩都得包括的那種意味的韻文——本質觀的韻文。然而真是這樣，那在這裡又要起了一個新疑問。若詩的特色，單只在那一點上，那末凡是以音樂爲本位，有曲譜可歌的一切東西，既爲文學，必然都當叫做詩。然而此中，實際沒有這樣的東西。例如蘇格拉蒂在獄中所寫伊索寓言的韻文、亞里斯多德所寫韻文的論理學，在形式上確是音律本位，在文學上也正是韻文，然我們却未敢呼之爲詩；其他如字典的檢查口決、算術的誦誦歌、以及道德或處世的教訓曲之類，雖同樣爲形式上的韻文，而從實質上則不得稱爲詩。此等文學單是借「詩的形式」，屬於別一



種的東西。

因此詩的形式，並不是從外部可借用的，而是從內部產生出來的，一種必然的產物。換句話說，詩乃是「詩的內容」取了「詩的形式」的一種東西。那末「詩的內容」是什麼呢？抑什麼是詩的？什麼不是詩的？在解答之前，我們對於世俗的謬見，非迎頭反駁一下不可。因為通俗的見解，往往把詩人解做花鳥風月之徒，當我們一種風流人物看待。我們詩人所格外不堪的，實是今日的文壇或雜誌社，全不知詩之為何物，唯囑我們作自然的風物吟咏，及四季變化之際作美文的隨筆之類。我們的古詩人，曾經愛好過這樣風流閑雅的趣味，專以自然的吟咏爲事。但在今日時代的我等詩人，就不應當再這樣下去了。

那末「詩的東西」是什麼呢？對於這問題，前面曾有一度言及。就是什麼是詩的？這全由個人的趣味而決定的。於是從前詩人以爲季節變化或自然風物是

詩的，但是今日的詩人們，是從社會或人生的多方面，發見詩的東西，變幻無窮。例如社會的詩人們，從酒場、賣淫窟、銀行、工場、機械、Cairolaine、軍隊、暴動，各種經驗，引起他們的詩的興奮，而且在那些地方求新的詩材。其他比較冥想的詩人們，由人生或宇宙的意義，哲學地啓發了觀念裏特殊的詩的東西。

那末詩的本質，是在於個人的一面，而不在物的那面。若看的人所看，在宇宙裏一切的事物和現象，都覺得是詩的，不是詩的幾乎沒有。其實，詩人所應做的事，就是在人所謂無趣味、殺風景、惡俗、散文的東西上，發見了新的詩美，使詩的世界越發豐富。故質問所在，不是說「詩的」東西爲何物，而是說「詩的」所感覺的態度怎樣。詩的精神之本體是主觀，所以詩的感動的本質，原不外主觀的態度。換句話說，由主觀的態度所看的一切東西，本來是詩

的，即爲詩的內容。

那末主觀的態度是怎樣的呢？這在前面已幾度說明過了。主觀的態度，就是對於事物，不因客觀而認識，要在主觀之中，使之融解，用感情的智慧去看的。再詳細地說，是就物而不看物，由主觀的感情而認識，融合于心情的感激或情緒，而知其存在的意味。所有一切的詩人們，都是由這主觀的態度而看宇宙的。故詩人所看見的宇宙，必定是常帶詩的意味的宇宙，而那個宇宙的身，就即刻成了詩的內容了。然而不是素質的詩人的那些人，却不用這樣主觀的態度，而由他種客觀來看事物；所以雖在形式上循踏韻律的法則，或借用詞譜曲調的格式，但在真正文學的批判上，却不能稱爲詩。

因此我們對於在真本質上的詩，與單有形式的詩，就可判然區別出來。如前面的例，蘇格拉蒂的韻文與亞里斯多德的韻文，他們不是真從心情有所感動

而寫的，純粹是在客觀的態度上，以認識爲認識，以理智爲理智，如此而寫出來的；反之，如尼采的「繫刺圖士特刺」(Nurathustra)，其哲學則收入于主觀之中，其認識則爲感情所融和。故這後者是本質的詩；而前兩者是有形式的似是而非的詩。然而在那個場合，蘇格拉蒂若真爲伊索寓言所感動，把它用主觀的感情來寫，那末它就不單是形式的韻文，而在本質上也可成爲真的敘事詩。亞里斯多德的場合也是如此。若其哲學用主觀來寫，必可與尼采的哲學同視。

如前面所舉之例，或字書檢查歌訣，或地理諳記歌訣，或借絕詩律詩的形式而作的處世訓詞、道德訓詞之類，也是如此。此等東西的作家，原沒有什麼主觀的感動，純是爲事實而寫事實，爲教訓而寫教訓。然而此等作者，要是不用如此客觀的態度，苟真有所感動，而關及道德或處世上的觀念，爲主觀裏的

心情所直覺了的意味，那末其表現，至少在本質上也屬於詩。故如孔子或耶穌的道德訓裏，在本質上可看做詩的文字，往往有的。反之，如詠物寫景的律詩，技巧與構思，曲盡其妙，入于觀照的至境，然終覺得狀物不足，于詩失其靈魂；這因為是認識的態度純粹是客觀的，是就對象而觀照對象，不把對象融解于主觀的心情裏的緣故。

就以上說來，讀者對於似是而非的詩與本來的詩，借用的韻文與實際的韻文，幾可大體明白，不致誤認了吧。要之，真的詩，是「詩的內容」映在「詩的形式」的；沒有這內容的韻文，不過是沒有實體的一種欺瞞的幻影。可是，我們對於作者的主觀的態度之有無——即詩的內容之有無——，將怎樣從實際的作物去判斷呢？一切的藝術，只有通過表現，纔得理解。我們若站在表現的背後，就全不能推察作者的心理或態度。而在表現裏所現出來的一切東西，必

然是表示着一種什麼形式的。故真正的詩與似是而非的詩，其區別也仍在表現之上，不外乎看什麼形式的。

但是這個問題，即以數學的最複雜的微分法，也終歸不可計算，這是屬於言語的微妙上有機的關係。以此點而說，藝術的意義，只有直感才能體悉得出。所謂某一詩覺得實在是詩，某一韻文覺得非詩，這是什麼緣故呢？這實在是在于言語的語意或音韻所構成的複雜微妙的關係上。而人類縱有怎樣的理性，也不能計算的。（若果可以計算的，那末人類就可用頭腦來創造名詩了。）不過大體的原則，可通過一般的作品而普遍地下一個沒有誤謬的斷定。就是，真以感情寫出來的，實在的本來的詩，其所使用的言語不是表示概念的，須使言語融合于主觀的氣分或情調之中，而要說出「感情的意味」來。反之，似是而非的詩，其所使用的言語，成爲沒情感的概念，純是「知性的意味」。

那末詩的表現的特色，總之其言語的使用，不用以表示「知性的意味」；要以訴諸「感情的意味」為主，根本的原理，即盡于此。詩之所以必要音律者，其原理也畢竟是在于此；決不是爲韻律而求韻律形式。然而自然的結果，不過是成其所謂「韻文的東西」。要者，音律能使言語表現出最強的的感情；故要決定詩的形式，必常以此爲第一義。然尙有音律以外的要素，就是要使言語表達「感情的意味」。卽如剛纔所說，使用言語，不使它成了概念，而僅有語義的；要使它融合主觀的感情，能夠表現出語感上的氣分或情調。如近代的許多詩（象徵派、寫象派、未來派等），對於此點，特別看重，這是大家都知道

的。

因此，詩的表現形式，可知是不得單計其音律，音律以外的言語的要素（語感、語情），亦不可少；相與並行，始爲完全。這樣想來，就可明白詩裏的

音律性，不過是其中重要的一部分，必不是全部。其實，所謂具體的詩，是音律和語感的感情要素，因複雜有機的關係而互相結合起來的；其要素不能一一加以抽象的思考。因此把詩的形式，下一定義，要怎樣說才好呢，詩是如辭書的意思所謂形式的韻文嗎？不，當然不是。那末把韻文一語，作廣義解，連自由詩和無韻詩也可包括在內，斷定為那一種本質上的韻文嗎？這差不多；可是還不見得十分透達。因為如前面所說，世上有一種文學，是具有音律而缺乏「詩的精神」的；而這種文學，也不能保證完全沒有自由律。

詩的形式是什麼？其實就剩了這個問題，須要一個命題來解答。這個命題，只稍一句話，就得包羅萬象似的，使詩的表現之全般，都能周到圓滿，要有這樣實在的判然明白的一個答案，這總覺得應該有的。而這解答，若果能夠完全無缺，那時候，我們對於詩的表現是怎樣的一種東西，就可實實在在，正



確不差，而且完完全全地知道了，請更進而澈底地加以考察。

### 第三章 描寫與情象

人類發表思想的方式，不外「記敘」和「說明」，以及「表現」三種。記敘是敘述某件事實的，在學術上，歷史足以代表之；說明是關於辨證或解釋的東西，一般抽象的論文，及許多哲學科學屬之；故記敘和說明，同時屬於廣義的學術，不是屬於藝術的東西；屬於藝術的是祇有最後的「表現」。自然，廣義的藝術——例如文學評論等——是混合的，幾類於記敘或說明的東西；但用純粹意味來講，藝術品（創作）裏全然沒有那般要素。藝術乃是常用表現的方式來發表思想的。

於是表現的形式裏，雖有音樂、美術、舞蹈、演劇、文學，種類雜多，但

若從本質的態度上觀察它，則所有一切的表現，畢章是不出下面二種方式：一就是描寫。美術和小說屬之；描寫是寫物底「真實的像」的表現，是從對象而觀照為主眼的智性意味的表現。然某種藝術如音樂、詩歌、舞蹈等。却不是寫物底「真實的像」的，因為主重在感情意味的表現，所以與前者有根本的差別。這表現不是描寫，乃是以之表象感情的意味，故約言之，則為情象。

因此一切的藝術，都可歸類於「描寫」與「情象」二種方式。一切的藝術——以純藝術為限——實屬這二種的何者，不是描寫就是情象，必為這二者之一，除此以外便非表現。若有描寫也有情象，那是兩者的混合，居於中間的表現，例如舞劇、歌劇之類的東西，一面美術那樣地描寫，同時另一面又有音樂那麼地情象；在那裏就是混合着智性的與感情的意味。然而大體看去，舞劇和歌劇之類的東西，是以感情為本位的。屬於情象方面的藝術；反之，純粹的影

戲是講事實意味的表現。茲將這兩派的對象表示於下：

## 表現

情象——音樂、詩、舞蹈、歌劇  
描寫——美術、小說、科白劇、影戲

到了這裏，我們要把前章上所預待解決的宿題，重行提出。詩是什麼？詩的表現上之定義又如何？詩是與音樂相同的，實為情象的藝術。詩裏所謂「描寫」的事，是完全沒有。縱使寫外界的風物時，也依舊訴諸主觀的氣分，成為感情意味的情象。即就表現言之，詩是以主觀的意味融入言語的節奏、發音的腔調、語感、語情之中，成了具體的表象的藝術。故詩底特色，其決定條件，必不是形式韻律之有無，也不是自由律之有無；而實在是視其表現關於本質上有情象與否以為斷。如果實在是情象的，那末言語必然被使用為感情的意味，具備語韻、語調、語感及所有一切情的要素；故其表現必然有音律的、韻文的

特色，而且於語感和語情之點，也有十分詩的氣質（Nuance）。

因此詩與非詩的區別，可抱着一個所謂在本質上其情象有否的根本決定的條件。只要將這點明白地攪出來，那末其他一切形式都不成問題；虛妄的詩和真正的詩，詩與非詩的判定，便已解得文學的第一原理。於是詩之真正的定義，終歸是文學的情象表現。命題就是：詩是情象的文學。而實在這定義已言盡詩底形式的一切。至少在這點上議論已經終結了。現在且提出三種詩的定義（前面所述較爲皮相而且爲一般人所信仰的二種定義，和這最後所提出的新定義）列在下面，以作比較：

A. 詩是形式韻文。

B. 詩是以音律爲本位的文學。

C. 詩是情象的文學。

在這三種之中，那種是真的呢？只可任讀者去比較與判斷。可是要注意，在其中A最狹義，B稍擴，而C是最廣義的。詳細地說，在A中，B和C都不能包括，故諸君若選了A，那末無論自由詩或散文詩，自然都不可加入詩的儔侶中；而B是比較廣義，所以在這中間，不論定律詩或自由詩，總之兩方面都能包括在內；然近來某種特殊的詩，例如看未來派等的某種繪畫風的詩，依舊是被逐出「詩」的範疇之外。爲什麼呢？因爲這種東西，音律大都沒有，而且不把音律放在本位的緣故。但是在最後第三個C定義的限度很廣，一切一切的新詩，毫無遺留的，完全都能夠包括進去。

對於蔑視了音律的繪畫風的詩，著者不得表示好感。弄成那樣的東西，是忘了言語緩合的特色，顯然是文學的邪道。正道的詩，依舊不得不有音律的「骨格」。但新詩的定義，也得包括那樣東西是事實。在某種限度上，著者也承認此等詩。



## 第四章 敘事詩與抒情詩

西洋詩的歷史，是始於荷馬的敘事詩。在這里先就敘事詩作一概說。大家都知道，所謂敘事詩是把神話與歷史的傳說，用了韻律的形式歌詠的，可說是一種韻文故事，以音律而敘述的歷史。但是真正學術的歷史與敘事詩，在樣式的根本精神上是不同的。歷史所欲寫出的精神，是在於事實正確的記述。就是歷史家的認識是就事件觀察事件，就現象觀察現象的一種真正客觀的態度。反之，敘事詩却是藉主觀而觀察事實，藉感情高翔的氣分以歌詠歷史的。一言以蔽之，歷史是「記述」事實，而敘事詩是「情象」事實的。詩與歷史的區別，其實就在這一點上（參看前章）。



順便要在這裏說一說小說與歷史、小說與敘事詩的區別。大凡小說，是描寫人的某種故事，所以在言語的廣義上，可設想做一種創作的歷史，或散文的敘事詩。不但如此，因為小說比其他有更本質的特色，所以與敘事詩立在共通的精神上。於是有些人時常指小說，或說做歷史（文學的歷史），或呼為散文的敘事詩。這種的呼法，自然是言語上的比喻，當然不適合於具體的。明白些講，小說——無論什麼歷史故事的小說，——既與實在的歷史不同，與敘事詩也自然有根本的差別。因為小說的表現，是把史上的事件，用以「描寫」，而歷史則用以「記述」，敘事詩則用以「情象」，就是這個緣故。

類似敘事詩的別一種韻文，是稱做劇詩，而以舞台上的樣式，又謂之詩劇。這種劇詩與詩劇，所以與普通的科白劇不同者：因為後者是以「知性的意味」為主，要表現人生實在真相；而前者却是以「感情的意味」為主，要表

神祕、莊嚴、優豔、典雅等情的意味或氣分。就是，後者的表現是「描寫」，前者的表現是「情象」。西洋的舞蹈 (Ballet)、啞劇 (Pantomime)、歌劇 (Opera)、日本的能樂、歌舞伎劇等，和那脚本的韻文——卽劇詩——都可屬於前者。

然而西洋的古典詩中，以種種不同的意味成爲敘事詩的對象的，實是女詩人薩福 (Sappho) 等所代表的抒情詩。這種「敘事詩」與「抒情詩」，可說是西洋詩的二大範疇，雖到了古典韻文已完全凋落的近代，但關於某一種變形，從本質上仍有互相對立之勢。這兩種詩派的對立，恐怕直到世界的終末，永遠是難避對立的兩大系統吧。但這個解說，讓後再講；現在且繼續進行表面上的說明。

古典韻文的抒情詩，無論在形式在內容，大體是與敘事詩相類的。然而有一個不同，就是名稱異耳。其根本的相異，就是所謂敘事詩是男性的，所謂抒

情詩是女性的。詳細地說，敘事詩的詩題，主要是英雄談、冒險談、戰爭談；而其情操，以雄大、莊重、典雅、豪壯等貴族的尊大性，爲其高調。反之，抒情詩，主要是歌詠戀愛、別離；其情操是哀傷的、情緒的、優美地流着熱淚的。故所謂 *Lyrical* (抒情詩的) 一語常是指哀傷的流淚的情緒。正相對的所謂 *Epic* (敘事詩的)，常是說意志堅強尊大善謀，有一種戰士英雄感的興奮。還可換一句話說，前者是神韻的 (*Melodious*) 氣分，後者是格調的 (*Rhythmic*) 氣分。

古代希臘，這種敘事詩與抒情詩特殊的對立——這就是荷馬與薩福所代表的——，雖是到了近世文藝復興期，也仍就汲取同樣的精神之流，以傳承下來。在敘事詩有如但丁與彌爾頓那樣的詩人，在抒情詩有佩脫拉克與樸嘉蕭一類的詩人。前者的詩材，主要是關於神學、宗教、哲學的超現世的冥想風；其情操以莊嚴、雄大、典雅、莊重等形式的貴族趣味，爲其高調。反之，後者的詩

材，主要是取自戀愛及其他現世的生活真相，而平民趣味的情操，是其特色。約言之，從古代希臘的往昔，一貫地傳來，敘事詩的特色是男性的貴族主義，抒情詩的特色是女性的平民趣味。又前者是超現世的、超人間的，後者是現世的、人間的，也一貫相承下來。

然而此等古典詩，到了近代碰着了可悲的凋落的悲運。特別是從上古到文藝復興期臻其全盛的榮華的敘事詩，十八世紀末葉以來漸爲人所疎遠，至最近而完全成做薄影了。一方面抒情詩也顯著地把其形式情操改變了；今日普通所稱呼的抒情詩，單是指牧歌體的短篇詩了，與古典的韻文不同。在今日詩壇一般所謂抒情詩，實是近代的短篇詩之謂，與古典的抒情詩，其意味大異。從而今日的言語上所謂敘事詩，與詩的內容沒有關係，單有對短篇詩而指長篇詩的一種觀感。

那末在這里應該考察一下，古典的長篇詩到近代爲什麼會衰滅了呢？從上古起至近世開始，如 *Mammoth* 和怪龍之羣一樣在地球上橫行的巨大的長篇韻文，到最近二三世紀間一時都沒落了，真像感到夢一樣的天變地異。想其中必有一種深的特別的事實和原因。其最根本的真正第一原因，待後章再說明。這里且先就比較表面的錯誤了的俗見，來啓蒙一下。

明白地無論誰也能看見的事，就是近代散文的發達。韻文的凋落與散文的發達，在近代的歷史上，實在顯示着一個反比例。在古昔連發見的影也沒有，隱在敘事詩與劇詩繁榮的影子裏描寫卑陋賤民的小說等散文學，最近十八世紀末葉以來，一時得了急速的勢力；如昔日的貴族，今爲新的平民所憎服一樣，排出文壇的門外去了。這是何故呢？據一般的解說，說是這世界變動的真相，因爲是由于文明的進步，人類就成了科學的、成了理智的。理智的人類都

愛好客觀的真實本位的現實的 (Realistic) 文學。如敘事詩一樣浪漫的情象主義文學，在這種理智的科學時代，是不得不凋落的。

然而這種解釋，果是合理的嗎？倘若實在是這樣的話，那末在近代該遭凋落的悲運的，不獨是敘事詩與劇詩；如音樂、歌劇、舞踊等一切情象主義的藝術，以其非現實的 (Realistic)，怕都要在沒落之列吧。但如音樂與舞踏 (Ballad)，不但在近代越發繁榮，而且比之古代中世反而顯然成了情感的，傾向於浪漫派的幻想的方面來了。(古昔的音樂，極其是理智的，已在前面述過了。) 不特如此，近代的短篇詩，自浪漫派起，顯然是感情的，與古昔的敘事詩等一比，反以這點為其特色。故如上述的解說，不過是皮相謬見，是很明白的。大抵人類的知性與情性，常是並行而兩存的，故一方進步時，他方也前進。不能以為推進一端、而他端可向後拉的。

然則，在近代初頭，古典韻文的凋落，其真原因在那里呢？文藝復興期以來，理智偏重的啓蒙思潮，在近代初頭被反動了，深深壓迫在人心中的感情，一時就洋洋然潰了堤防，所以成了十九世紀浪漫主義的運動；古典韻文所產生的敘事詩等，在這裡便被排斥爲非主觀的，被疎遠爲非感情的了。其實與近代新的抒情詩比較時，敘事與劇詩的長篇詩還是很客觀的，不能說做真正純粹的主觀表現。因爲這些詩是向歷史上的事件與寓言中借用題材，一半爲之記述，一半爲之情象，所以在比較純一的立場看來，就不是真正徹底的主觀，而較近於歷史與小說，一半可說做客觀的文學。

真所謂純一的詩，不是這種敘事詩之類，却是非把主觀的感情自身，直截痛快地歌唱出來不成。因爲詩的本質，原在於主觀的表現。於是近代短篇詩所取之道，是向着這主觀一直線的突進，是感情自身直接的發想。但因爲感情這

東西，是不借其他事件或題材，完全屬於無形的氣分上的東西，所以近代短篇詩，在這里顯然是傾向於氣分的。情調的，而這種傾向所推進的處所，遂接觸於形而上的 (Metaphysic) 認識，必然導入於向着「象徵」的路徑。近代詩的特色，在那象徵的一點上，顯然與古代的抒情詩等是完全異趣的。特別是象徵派以後的新詩——寫象派、心象派、未來派、立體派、表現派等——都是以象徵作為表現的一個道理。故我們不知道象徵為何物，就不能論近代詩。以下一章，就要加以述明。





## 第五章 象 徵

所謂文壇世界，是一個對於認識時常蒙着了霧，不可思議的朦朧世界。於是不絕地創造出種種觀念，使用着種種言語，可是意義明瞭的解釋一種也沒有，也不能成一個定義確立的觀念，只是次第流行轉變，空空散佈許多的言語，在無意義的不可解的昏闇之中，永遠像幽靈一樣的迷惑着。在此處所謂「象徵」這觀念，也就是這種怨恨的亡魂之一。

元來所謂「象徵」是什麼呢？一言以蔽之，象徵的本質是指定「形而上的」(Metaphysic)。在本質上凡是形而上的一切東西，在藝術上就是呼作象徵。然

形面上的東西，主觀的觀念界也能思致，客觀的現象界也能思致；換句話說，在時間上能思考的實在也有，在空間上能思考的實在也有。以此在藝術上看來，前者關係於人生觀的 Idea，後者是關係於表現上的觀照。於是所謂象徵這言語，也就生出兩種不同的意義。先從前一種說明。

如前面（人生上詩的概念及藝術上詩的概念）所說，詩的精神上所謂第一義感的，無論怎樣，總與宗教情操的本質一致。這種宗教情操的本質，是越時間空間而永遠實在的，對於某種形而上的一種渴仰，是向着靈魂故鄉的一種憧憬，或思慕難止的一種訴說。於是這種宗教感的 *metaphysic*，而且特別在觀念上所揭示的，在藝術上普通就把它稱爲「象徵派」。即是如在前章所述的一樣，散文以亞倫·坡的小說、梅特林克的戲曲爲其代表。然在詩壇上，特別用這觀念有意作了旗號的一派的，是十九世紀末葉在法蘭西詩壇所現出的，世人特別

把他們呼作象徵派的詩人。

前面說過詩的精神的第一義感，都是以這種宗教情操爲基調，故稱之爲象徵，那末亘於一切的詩的最高感，都不能不是象徵了。例如芭蕉所作爲 *Laid* 東西、石川啄木通生涯所追求的東西、西行所見於自然懷中的東西、歌德在演念裏所浮現的東西、李白與魏倫所思慕的東西、使蘭波上了漂浪之旅的東西、使席勒爾酣夢於愁思鄉的東西等，都是這種不可思議的「靈魂的渴仰」，而不外是潛在認識背後的某種未可知的實在的思慕。

其實這是一切詩人都知道的。思念詩的心，是一種難於解釋的所謂不可思議，什麼東西也不能意識的，只向着某種實在感，有一種痒得耐不住的誘惑。其實詩自身的本質感，自始就立於宗教的情操，而以象徵爲其精神。故就真正的意味，在詩壇上所謂「象徵派」這言語，是不能有的。凡是一義感的

詩，無一屬於那一種詩派傾向——或浪漫派、或印象派、或未來派、或表現派——必然都應該觸到靈魂最深奧處的象徵感。於是詩壇上所謂象徵派，不是指一般的象徵精神，乃是指特別揭示這種概念的另一派，其特殊的詩風（朦朧詩風），先要把它說明。

元來所謂象徵這言語，一面從表現上又可說是關於觀照的 *Metaphoric*。在本章，我們要專從這方面，把象徵的語意，明白解說一下。因為象徵的解說，歷來雖經許多人從這方面加以試解，但總未曾有一點給人滿意。許多人單是把象徵解作一種「比喻」、「暗示」、「寓意」之類。自然這解說未必是謬誤。只是極其淺薄，一點兒也沒有觸到象徵藝術的本質。而且更滑稽的是以象徵解釋作曖昧朦朧。（其實法蘭西的象徵派就是這樣。）這種錯謬的妄見，或皮相上表面的辭書俗解，不可不一掃淨盡；我想「象徵」的本質觀，是大家都可理

解的，現在就趁此從詳解說一番。

## 一

所謂「認識」就是「抓注意味」。意味有「感情的意味」「知性的意味」二種，在藝術界的世界裏相對着，已如前述。然而無論如何，沒有認識就不能有藝術。因為藝術就是表現，而表現就必須觀照。

那末認識即「抓注意味」，到底是怎樣的呢？要回答這個問題，且讓康德的認識論來說吧。要之，意味的世界是依據人類先天的主觀，依據理性的範疇而創造的。然而認識有二種方式：一是部分看法，一是全體看法。在哲學上說，前者為抽象的認識，而後者為直感的認識。雖然是藝術家所住的直感的觀照的世界，在本質上也有與這同樣的二種認識的方式。例如小說家的觀照是屬於前

者，詩人的直感是屬於後者。以下關於這種認識方式的異點，稍加說明。

自然主義所教的美學，是說世界照樣是世界的姿態，須要物理的沒主觀的寫實。這種寫實主義的愚劣，前面雖然說過，但還應加以根本的駁擊。藝術倘若真用這種方法去做，那末藝術家不是有主觀的人類，而與無機物的照相機械相同了。真果如此，那末第一，表現是怎麼說的？是什麼意思？便不可解了。就是科學，也不單把「原有的世界」來「照樣看」，而要在事實或現象的背後，發見物質的法則的普遍原理，在這裡就有了科學之為科學的「意味」。藝術的本質也是如此，在這種現象的人生背後，抓住某種深遠的意味，把它表現出來，就有意義。如照自然主義所說，那末藝術就不過是 Nonsense 的 Nonsense 罷。

因此藝術的主眼點，不單是把各個事實或現象，像流水簿作無意味的排寫；寧可在此等背後去直覺真的「意味」，立接就把牠表現出來，不是如此，就

不成功。那末這種表現要採取怎樣認識的手段纔好呢？那是第一要捨了自然主義的觀察，而另外依據於完全與此反對的另一種認識；否則無益的。換言之，就是不把對象的各部分作忠實的寫生，要從事物全體，在本質上去直覺的。

關於這種全體與部分的認識的方式觀，要加以說明，最好借柏格森的比喻來說。其實柏格森的哲學對於這點是高唱絕對觀的。他說：『寫北聖母寺院的畫工，雖就其建築的部分，把一個一個的印象，速寫下來後，又綜合爲一，但決不能把寺院的真相全盤描出。真正想要描寫寺院的實景，不必去觀察各個部分，必須就建築全體去直觀。又如我們想把一首詩一分離開來，再集成各部分的章句而綜合其全體的意味，但是不去讀那首詩。到底是不能認識的。故雖把部分集得如何多，也不能從其綜合知道全體。知道全體意味的方法，只有



直觀。(引用「形而上學的序說」)

柏格森這種認識論，直接可用到藝術上來說。如自然主義的寫實論及其他一般小說家，想把關於人生的現象或事件的部分的描寫，集得很多很多，從其綜合以表出一篇小說的意味，那也決不能完全成功的。至少這種手段比起下面所說的方法來，在藝術方面不過是極幼稚的——因而效果甚弱——認識方式。比較徹底的真的藝術的認識手段，就不是部分地觀察事物，而是從全體一次作為心情的意味而直觀的。換言之，不是就物寫實的形體去看，而是在這種感覺的形相上面，突入於全體的意味的直感，即形相以上、形以上的 *Metaphysical*。

向着這種形而上學的認識之突入，我們普通把它稱作「象徵」。那末象徵，實是一切藝術之認識的極致，無論現實主義浪漫主義，一切表現都可以登

的山頂，就是此處。西洋寫實主義的藝術家們，漸漸觸着這種祕密，開始知道表現的山頂的意味，其實還是最近的事。——

在此處爲說明象徵的本意，就其代表日本的藝術，試以大略說明，例如「能」就是這樣。日本的「能」與西洋的寫實的 *Drama* 或電影之類，表現的精神就根本不同。西洋的演劇舞台無論背景、人物、舉動，都是把事實照原樣寫實地映出來的。甚至在舞台走着實物的馬。然日本的「能」就看不見這種形體上的寫實，意味是可全體感得的，其第一義感的東西十分高強。例如在「能」樂裏，步行者不是走着寫實的步調，是給與一種步行自身的印象與氣分，造出形成某種藝術的「步行人」。又如在「能」樂裏的「悲哀人」，不是在形體上去看淚或悲歎的，却是在意味的氣分上去發現出悲哀的心境的。若把它和那電影連流淚的實況都分明映出來而且尊重其事的實實主義比較，則東西地球的相距，真

有煙外三萬里之感。

在美術也同樣。西洋的繪畫與彫刻，是用心於部分的 *Detail*（瑣碎）的描寫；風景人物，都以真實如在一樣的寫生爲主眼。然在中國日本等的美術，自始就完全蔑視這種寫實，直接以全體的意味捉住了物的自身所有的本質的實有相，所以如東洋的繪畫，無論描竹描虎，都是把植物動物所有的真正實有相的直情性與猛獸性，從形以上的 *Metaphysic* 的本質去直觀，而直接把意味自體高強起來。日本浮世繪的表現，在本質上同爲象徵主義，與西洋油畫就根本不同；然以「能」與歌舞伎劇去比較時，後者是比較寫實的；比于他種南畫與中國式的墨繪，浮世繪是比較寫實的，那是不可爭的事實。

在西洋開始意識象徵主義的，是最近十九世紀末葉的事。然而同時前後所主張成藝術的二羣。即一是在詩壇上馬拉爾麥等的象徵派，一是在美術界裏後

期印象派運動。說起這後者，他們的美學，明是受了東方的啓示。那是不見物的形體，而見本質；不描寫部分的 Detail 而直接表現物的自體的實有相。特別在這派的巨匠中，賽臚奴對於觀照最爲徹底。他是以物質本有的形態感、重量感、觸覺感等，作爲就繪畫而描寫於三次元的空間。我們從他所描寫的一把椅子，可以直覺那普遍於一切物質本有的實在。賽臚奴這一種就是哲學（形而上學）。

另一面，與此相對的在詩壇上所揭的「象徵」的觀念，是極其曖昧朦朧，被意識漠然的謎所充蔽，他們硬把詩語弄成晦澁，把意味失於不分明中，而自信爲象徵。大概他們是把就詩操的宗教感而說的象徵，與就表現的觀照而說的象徵，在認識不足的漠然的煙霧中，曖昧地混同了的緣故。然而無論怎樣，他們總給與近代詩以象徵的自覺，給與此後詩派以感化和暗示，而留着永遠可

紀念的功績。故他們的「象徵派」雖亡，而象徵主義那東西却千古不易，正如「浪漫派」與浪漫主義的關係一樣。

最後應注意的，是最近的新小說（尤其是法蘭西等的短篇小說），在描寫上顯然成了象徵的了。一方因為詩已成了自由詩，所以詩與小說極其接近，在外觀上差不多不可區別了。但區別仍不能不有。詩不單是爲了象徵之故纔是詩，却是爲了情象之故纔成爲詩的。

仔細點說，象徵不是依據知的「頭腦」，乃是必須依據主觀感情所溫熱的心情的意味。否則，如果象徵純是依據客觀的觀照，那是屬於小說而不屬於詩。在新文學的批判裏，這一界線有判然識別的必要。

## 第六章 形式主義與自由主義

在詩裏，音律是重大的要素，差不多做了詩的形式的骨格，這在前面已經說過了。而詩之有音律的要求，是爲求感情得以高強的表露；必不是爲拍節形式的要求。言語的啓示固然是在於「音」的聲響，在大體上應支配於音樂的原則，那必然可以決定無疑；然而文學畢竟是文學，所以不能推想言語是與音樂的規約一致，是與樂典所定韻律的形式同爲機械的合着規則的符節。若果有這樣符節的，怕是偶然，可說百中得一而已。

然而可怪，古今一切詩的約束，卽以這偶然的場合做了法則，把音樂裏韻律的形式，照樣移到言語上來，卽形成所謂「韻文」。其實長時間的歷史上，

都以為詩是用韻文的形式來寫的，只以這形式的詩是詩。（從而「散文」一語，是換了那形式，所以指內容上的所謂「非詩」。至所謂「散文詩」，是非詩與詩的矛盾，這內容與形式的言語上就發生混亂了。）只是可怪，古來一切詩的發生，為什麼取了如此機械法則的韻律的形式呢？

這個答解，却極簡單。如大家都知道，詩在從前是與音樂——大多尚舞蹈——一起合節的一種拍子，或者和着樂器而歌唱的。因為詩的發生時的形式，必然要用與音樂舞蹈一致的節奏的那種機械的反復來做骨子。而這發生時的形式，照樣傳統下來，後來不外因了修辭學的進步，而成了今日的韻文。然而本來是說，詩既離音樂而獨立，純然為文學的今日，沒有必要再守原始所發生的形式韻律的機械法則，我們今日何故還要有 Academic（正統的）詩學？還要有韻律學的煩瑣的拘束呢？

今日所謂「自由詩」，其實就從這個疑問而發動出來了。他們以為韻文的形式太死板了，從而提倡沒有拘束而且自由的音樂。然而今日，自由詩也不過還是詩壇的「一部分」。至少在西洋，自由詩不占全般，屬於某一部分詩人的，其餘大半詩人，在今日還是尚規律的，不放棄韻文的形式。這是什麼緣故呢？抑是他們頭腦太食古不化嗎？不。現代最進步的詩人們，也往往固守着嚴格的韻律形式。如那象徵派的詩人，目為歐洲自由詩的開山始祖的惠爾花林，後來廢棄自由詩，而成了極其重形式的押韻詩的作家。

這樣有規則的韻律詩，今日還與自由詩相互對立着，可見詩的形式分為二途；在一方覺得定則韻文自有獨自的意義，至少今日的定律詩人，不是單因因襲的慣例而不自覺地寫Clasico的韻文的；因為覺得自由詩不能滿足，另找別的適當的表現。那末他們定律詩人所覺得特殊的表現的滿足感是怎樣的呢？想是



因為他們不滿意詩的自由主義，而於形式主義的精神上，則感到美的緣故。

然而這個質問，不是今日詩壇上所起來的問題。一直以前，從自由詩還沒有時候，自古已有的問題。因為在從前，那韻文中有形式派與自由派，在同一精神上對立着。例如古典的詩裏，敘事詩與抒情詩，便是如此的。敘事詩與抒情詩，在從前都是定形詩，要遵守詩學所定的法則；大概敘事詩是形式主義的韻文，押韻的法則特別嚴重；而抒情詩則不然，關於此點，倒很寬的，比較上與自由主義同一精神。

又在近代詩壇上，自由詩發生以前，已經有這種精神在對立了。例如浪漫派與象徵派的詩人等，大概是站在自由主義的立場上，討厭詩學上的煩瑣的拘束；反之如高蹈派的詩人們，却尊重了典型的形式主義的韻文，直到最近，在自由詩其自身的門部裏，又有着這二派的對立，成了比較上的形式主義與自由

主義的對立了。

那末上述的質問，結局把形式主義與自由主義，可決定爲美的二大範疇，當一直觸到根本的問題上。而這個問題未解釋之時，我們對於詩，也沒有好多知識。因爲詩的表現，其實在於這矛盾反對的精神的一種機微的默約。那末形式主義的精神在那裏呢？自由主義所根據的又在那裏呢？以下卽就此進行考察。

※藝術的形式是內容的反映，所以本來所謂『形式主義』與『內容主義』的觀念，在藝術上是無稽之談。然此等言語之存在，在這場合所謂『形式』不是指一般上所謂『表現』，乃是指那田數理法則所規定的特殊的古典的形式。從而與這形式主義相對的內容主義，原是表現上所謂自由主義的意思。自由主義與內容主義，在藝術上的言語原是相等的。



## 第七章 情感與權力情緒

我們普通所謂「感情」，是包括氣分、色彩兩種不同的旨趣。一是所謂「情緒」(Sentiment)，充滿優雅、慈悲、女性的愛情。其他一種是充滿男性的氣概，到處使人感覺勇氣，伴着一種高翔感的興奮，普通稱爲「意志的感情」或「權力感情」。

於是人類一切的詩，畢竟不外在二種的感情中發想的。古來歷史上一切的詩，據此種情操的分類，判然別爲二者。如前面所說，古代希臘的詩界裏，「敘事詩」與「抒情詩」的對立就是。敘事詩以荷馬的伊利亞特爲代表，抒情詩以薩福的戀愛詩爲代表。前者爲亞歷山大與西查的古代英雄所愛誦，在他們少年

時代，早已把那 Heroic (英雄的) 權力感情養成。而後者比較傳誦于民衆的青年間，養成了多少 Sentimental (感傷的) 戀愛主義者。而且荷馬與薩福的對立，後來因爲移到了文藝復興期，就成了但丁、彌爾頓莊嚴的神曲敘事詩，與佩脫拉克、樸嘉蕭等民衆的情癡抒情之對立，這在前面已經說過了。

其實這種敘事詩與抒情詩的對立，顯示人類二種感情——情緒與權力感情——的二大分野，在人文的歷史上，縱令其形式一變了樣式，但在實質的方面，不管那如何新的樣式，而仍舊不變的，成了對立。然而因了時代與文明的推移，有時一方爲「正流」，而他方爲「反動」，是常有的事。而這場合：被置諸反動地位的，是以其表面的意志被抑壓的結果，就成了某種變形的、歪的、逆說的、寓意的一種「可憎的東西」，而把那個歪像映出來，普通是如此的。後章所說近代立體派與表現派的詩，就是屬於那種精神的系統。但這個解說，

讓後再講，茲就這種詩的情操所投影的表現形式，加以考察。

屬於感情的南方地帶，即所謂「情緒」，原是愛的本有感，所以博愛、人道、一切柔和的道德情操，就成爲基調。這種感情的本質，是充滿了柔情密意的氣分，好似瓊瑤璘的 *Melodious* (悅耳的調子)。故其發想的形式，必然是要求柔軟可動體的 *Melodious* 的自由主義。反之，另一方意志的「權力感情」，是要那種凡有氣力、骨格強健、拍節正合音律的美；而這種精神，在古代藝術裏所有看見的古典主義便發生了。茲就古典主義一說吧。

古典主義與浪漫主義，實是藝術上的北極與南極，爲世界極終的兩端。浪漫主義的本有感是愛的 *Melodious* 的情緒感，愛柔軟可動的自由，以內容爲本位的，然而古典主義却排斥情緒，嫌惡傷感的氣分，依據於均齊、對比、平衡、調和等數學的法則而重視形式。古典主義的表現，所要做到的，是骨格強

健而有重量與安定的數學的頑固，質言之，就是一種「不爲物所動的直立不屈的精神」。這種精神是要求一種把忸忸惶惶的女性的纖弱打破了的男性勇敢的美。故古典主義的精神，正是「德國軍隊的進行」。沉重地踏着大地，步調有力，而以數學的正格規律，真正 Rhythmic 地堂堂的行軍。

這種古典主義的精神，正是權力感情的表象，誇示一種貴族的尊大感。在本質的方面就是形式主義，矜持莊嚴的威權，而結果重視「莊重典雅」的美。故古典主義的藝術，總是繁榮於上古到中世。在那歷史的時代，是君主專制以支配國家，或者貴族獨占政權，武士形成封建的社會。許多的藝術品，是爲了君主與貴族的榮譽，充滿權力感的喜悅的製作。然至近代平民的社會，這種的藝術便根本廢棄了。近代的新趣味性，是不喜悅這種古典主義之美，極傾向於 Democratic 的自由主義。

前章所暗示的一個宿題，即近代古典韻文凋落的真原因，此處我們可以知道了。自彼上古到中世之末，巨獸一樣橫行的，古典的敘事詩與劇詩之類，何故在近代初頭，一時便消滅了呢？其真因大概是在於近代資本主義文明的發達。實在十八世紀以來，急激進步的歐洲資本主義的文明，一躍而造成平民的社會，葬送了過去一切貴族的東西。社會是成了 Democratic，成了自由主義；而時代思潮的傾向，常到處向着平和主義、人道主義、博愛主義、社會主義等所謂文化的女性化主義奔流。在這樣的社會，如古典韻文一樣的形式主義的文學，當然被廢棄於流行之外。特別就中屬於如敘事詩一樣貴族趣味的東西，就被時代前頭的先鋒宣布了死刑。

近代文學的黎明，實是因浪漫派的情緒主義而開發的。那是以資本的平民文化為精神，把一切反貴族、反武士道的東西都表象出了。換言之，浪漫派是



對於古典主義的形式主義成爲反感，而代表一切自由主義的精神的。就是他們的新詩，都重情緒，讚美戀愛，在形式上反對古典詩學不自然的拍節本位，而創立更自由的、情調的、內容本位的甜蜜(Sweet)的音律。他們最是嫌惡那賣威權的、裝矜重的、弄形式的拘束的東西。而漫浪派精神的潮流，遂經過象徵派把詩的形式完全破壞，對於一切 Rhythmical 音律，加以反感，而至於產生了純粹 Melodious 自由律的詩，即今日所謂「自由詩」。自由詩實是資本主義的產物，代表平民文化的 Democracy 的。

但是如前所說，人類裏敘事詩的精神與抒情詩的精神，在任何形狀裏，總是永久對立的。在這點，近代文明雖是向着女性化主義奔流，然而潛在人心之底的終始不易的本能，是不能抹殺的。他們在任何形狀裏，裝着人所不注意的意外的變裝，手持爆彈在窺「反動」之窗。而且其餘的一切，恐怕是比較露骨

地從正面取了背着時代逆流的形式吧！

據此，如前所說，到今日自由詩與定律詩，還是平分歐洲的詩界。有平民的情操的詩人，大都作自由詩；有貴族的權力感的詩人，一概依據定律詩。大概貴族的精神，在本質上是古典主義，求骨格強健的美。在他們的趣味看來，自由詩是軟體動物一樣的，遍身沒有強健的骨格，不過是柔軟的無氣力的一種醜劣的蠕蟲類。以另一方面看來，却正相反對，以為定律詩是形式的、無生氣的、缺乏時代流動感的。

著「權力感情」一語，開始用了強的重音來說的，實是德國貴族主義者尼采。順便說一句，虛無主義的本質是「否定權力的權力感情」，質言之是「欲殺貴族的貴族主義」。故虛無主義是近代被逆說了的事詩思想，即著者所謂「變裝了的陰謀者」之一。

德國音樂與南歐音樂的特色，是 *Epic* 與 *Lyrical* 最典型的好對照。德國音樂的特色，全是 *Rhythmic*，拍節明爽，如軍隊重壓的步調，重苦而又強健。反之，法國西意大利的音樂，却充滿 *Melodious* 的美的旋律，柔軟自由而富於變化。前者是定律詩的音律美，後者是自由詩的音律美。

## 第八章 從浪漫派到高蹈派

感情有二種，就是抒情詩的情操（情緒）與敘事詩的情操（權力感情），這二種情操，在人文裏常是對流的，這在前面已經說過了。其實文藝的歷史，不外是這二種感情的反復與其鬥爭的歷史；而所有的原則常盡於「反動」一語。就是這方被壓抑，則他方就馬上起來反動；他方占有時代，則這方就從後興起。這種反復的反動，是力學決定了的真理，將貫通歷史而永遠繼續的了。決不會有每時代都由其一方面永遠決定地獨占文明的事。

那末如今近代文化的一切雖是女性化主義，但權力感情的獅子，在人心本源的一部，仍舊猛猛然發着威風。但那是爲適合時代潮流，所以在變裝了的女

性化主義的假面之下，時時把本能的獸的牙齒磨得發亮，卽如那聰明的尼采所說的一樣，在現代的女性化主義者——平和主義者、社會主義者、無政府主義者——都是穿了羊皮的狼，都是以食肉鳥的猛鷲的心，說柔和的福音的一種說教者。的確，他們的主義是人道的，他們的思想是民衆的，然而此等說教家的意志所在，乃是在民衆之上活動着支配高唱號令文明的極貴族主義的權力感的高調。而近代文明的什麼女性化主義與德謨克拉西，也不能丟了此等「變裝的貴族主義者」。〔看現在資本主義的平民文明，由此等變裝的陰謀者所作的危險的事實吧！〕

且轉回詩的歷史上來罷。在詩的歷史上那古典的敘事詩與抒情詩，已在前章解說過了。今進而考察浪漫派以後的近代新詩與其姊妹文藝的散文的歷史。如前章所說，近代詩的起源，實始於浪漫派。浪漫派以前的詩，卽是古典，

對於我們簡直少有關係的。故浪漫派實爲近代詩的開祖。今日一切詩派的母音，都胚胎於此。可是浪漫派的運動，不單是以詩壇的一局部小波動而興起的，實是綿亘着文學藝術與社會思潮的全體而興起的，一種空前的燦爛的大運動。這是由盧梭所刺激出來的，爲法蘭西革命之續，成了資本主義文化開頭的自由主義的覺醒的凱歌。（請注意，自由主義與女性化主義，必然是相等的。）

然則浪漫派的運動，是對於貴族主義而起的一種平民主義的主張，是對於形式主義而起的一種自由主義的絕叫。那就是排斥在藝術與文化上的一切權力感情，抑壓一切敘事詩的。以近代的戀愛爲主的抒情詩的小說，一時得到新文學的勢力，而驅逐古典的形式韻文的，也就是這時期。在此處，要順便說說散文在古代之被蔑視，至近代反占優勢，其實是因爲新時代的自由主義，對於如韻文的形式主義的文學，起了反感，而轉向趣味於比較自由的平民散文。而在

自由詩本質裏的精神，是與這散文時代的趣味性有同樣的表象。故從這意義說來，自由詩是散文的——即非格律的——真是本質的自由詩。

浪漫派的時代思潮，是對過去貴族文明的一種反感，而抑壓了一切敘事詩的精神；但是對此浪漫派反動的逆流，當然又不能不興起了。而這種反動，實從藝術的各方面興起來的。在這裏單就詩與小說的文學，已很可看出反動的歷史。先從小說說起罷。在小說裏浪漫派的反動思潮，就是自然主義。這種法蘭西所興起的自然派的文學主張，在本質的方面，其意欲如何，其特色如何，已在前而，屢加詳說。這就是一種「否定主觀的客觀主義」的文學，當時情熱的人間主義者，對於浪漫派人道的（Sentimentalism）感傷主義，起了叛逆，而使愛與情緒虐殺的，一種被抑壓的敘事詩精神的爆發，正是文學上權力感情的高唱。

然則自然派的文學論，在那種散文樣式之底，常是以古典主義——缺乏形

式的古典主義——爲精神的。換言之，他們在本質的方面要求一種健全的緊踏大地的某種力強的有現實感的文學。他們極其厭惡那浪漫的女性的好哭的柔弱的自由主義的精神，和那甜蜜的 *Melodious* (諧調的) 美。故自然派的文學論，對於浪漫派，常有非難。說是「足離開了大地」「腰是搖擺的」「溺於浮薄的陶醉」等。而他們自己正是以「踏大地而穩站」的勁骨健強的 *Realism* 的文學爲己任。

這樣看來，自然派的意志，明明是對浪漫派反動，明明是用敘事詩的權力感情，與抒情詩的情緒反抗。故他們雖反對浪漫派，排斥愛與人道的女性化主義，但在倫理感之上，也覺得有一種比較貴族主義的康德的義務感。——據康德看來，道德的本質就是義務感。而他們任意氣逆說的 *Satire* 的文學，就從這種倫理感上製作出來了。那是由于描寫人生的污穢，暴露人生的醜惡，而可說是向着——一種征服的權力感去高翔的。



同樣向着浪漫派的反動，另一方面在詩壇上也呼喊起來了。那就是高蹈派的一羣詩人。他們差不多澈底從正面發揚貴族主義了。在一切素質上，他們實是與浪漫派不相合的詩人，他們恰與小說上的自然派並行，都是敵視浪漫派的，各述其反對的意見。第一高蹈派，先澈底排斥自由主義，憎惡浪漫派的 *melodious* 的音律感。而他們自己却依據於嚴格的 *Stor* 的法則，尊重詩形，自誇稱爲「言語上的 Gothic 建築」。(Gothic 建築實爲古典主義的典型。) 他們又排斥一切情緒感的和曖昧茫漠的作品，而非常尊重判然明白的理路整然的詩。

高蹈派的詩人們，正如其詩派的名目所表示一般，常是取了高蹈的超俗的態度，蔑視德謨克拉西的思想，於時流之外，自誇高尚。他們實是在近代女性化主義的文化上從正面起來的反動主義者，是不被着假面的正直的——或愚笨

的——真正道地貴族主義者的一族。他們憎惡 *Journalism* (新聞雜誌主義)，比什麼時流的東西還要憎惡。而追慕遠古的歷史的過去，馳思於中世的懷古。其巨匠里爾等，尤其憎惡現在的人間生活的本質，否定宇宙中的一切，從叔本華厭世觀的虛無主義，用了激烈的挑戰態度，把浪漫派感傷的愛與人道主義，看成了像梅毒一樣不潔的東西了。高蹈派的貴族們，從詩的方面排斥一切的情緒，虐殺一切的人情，實在是痛快的了。

這種高蹈派的態度，正是在詩裏的自然主義的態度。只有一個不同，就是自然主義重視社會性，正視現實生活；反之，高蹈派却把人類社會白眼看待，深入於真正孤獨的貴族主義，高舉於獨善生活的雲中去了。因而自然主義的憎惡，是對「人生」，而高蹈派的憎惡是對「宇宙的存在」的本性。而小說是走向科學的，詩人是走向哲學的。從這種不同，自然派就陷於「為生活的藝

術」與「爲藝術的藝術」的絕端的矛盾。致主張與作品，起了奇怪的錯覺，而同時另一面高蹈派却徹底標榜着藝術至上主義了。

高蹈派又從詩的方面，拒絕一切的主觀，標榜純粹的客觀主義，與小說的自然主義，根本一致。高蹈派與自然主義，在藝術的本質這點上，確是聯盟的，爲對浪漫派正面攻擊之敵。然而我們對於這種抗爭詩派的主張，感到一種非常的疑惑。因爲詩的本質，像上面說來，是主觀的東西。所以我們無論怎樣，也不會以爲是如高蹈派所說那樣的反主觀的詩與客觀主義的詩。而同樣，所謂真正意味的藝術至上主義的東西，在詩的世界裏是沒有的，想像不到的。詩不能不是主觀的文學，因而也不能不是「爲生活的藝術」。故高蹈派所說的反主觀與藝術至上主義，恐怕和我們所想的意義不同吧。但這個辨證，容後再講；而高蹈派以後的歷史，要在下章，繼續一說。

## 第九章 從象徵派到近代詩派

文藝的歷史是反動的。被高蹈派的形式主義過於重壓了的詩壇，隨後就不得不表現的自由，喊情緒的解放，向浪漫主義，重新復活了。而其實那個反動早已來了。在近代詩壇上劃時期的如象徵派的運動就是。

象徵派的新運動，在其本質上的精神，確是浪漫派的復活，把被虐待的自由與感情在詩裏回復了的革命。他們極反對高蹈派的形式主義，他們嫌惡玄學的東西，反抗貴族的尊大感，要用民衆的非裝飾的直情主義，率直地述出思想來了。（魏爾倫 *Verlaine* 尤其是這樣。）象徵派的詩人們又特別高強主觀。他們有甜蜜的情緒，愛好那融化音樂的 *Melodias* 的詩。而蔑視韻律形式的規

約，與詩學派的高蹈派衝突，其結果遂因魏爾倫等而大膽地完全與詩學派絕了交。換言之，就是破壞詩的韻律法則，而至於產生了現在所謂自由詩。大概浪漫派的精神之一推至此，自然是經過象徵派的緣故。

象徵派也是對高蹈派反動的，愛詩意朦朧，而嫌惡判然明白的。（判然明白是高蹈派的標語。）依象徵派所想，則詩的情趣存於「朦朧的神祕」中，在意義不分明的處所。就在這一點，一般象徵派的特色，已顯然誇示着了。就是從詩派運動的本質看來，象徵派的真生命，實在於浪漫派新的復活。他們把那被高蹈派所虐待過的自由與情緒，因了一種新的哲學形式，就在歐洲近代詩壇上喚轉來了。那種新的哲學，在詩裏是把冥想的實在觀念更深長起來，在浪漫派的純一裏是情緒主義；在這點上，教養是有區別的。要之，他們比浪漫派詩人更是觀念化了的的一種變態了。

這種象徵派的運動，一時差不多風靡歐洲的全詩壇了。幾有不入象徵派就不是新時代的詩人之概。然而其反動就起來了，這是一種必然難避的法則。第一，此後詩壇就排斥象徵派的曖昧朦朧了，而有一種使印象確實、意味十足的傾向。其實，象徵派以後的詩壇，就在所謂「印象的」這處所，已有着顯著的特色。而最近的許多詩派，即寫象派、未來派、立體派、表現派、魏魏主義等，就一時陸續現出來了。其次便一述此等詩派所共通的最近詩壇一貫的精神。

最近詩派的本質，一言以蔽之，是對「象徵派的反動」。他們排斥情緒，而他們被某種抑壓，用逆說的意志高唱權力感情。特別如在立體派、未來派、表現派等裏面所現出的一樣，他們那詩的情操本質感，是意氣惡的、歪的、曲的、Grotesque 的，憎惡的、殘酷的一種表象，在其中總有一種以否定權力為痛快的某種逆說的英雄主義，浮着意氣惡劣的虛無主義的冷笑。的確，近代的

詩裏共通的一種情操，就是某種虛無主義的權力感，把物質的本性扭成 *Cubical*，把世界曲成 *Grotesque*，有着意志的力學的意味。其中都是科學的唯物觀與宿命觀，把人生作為苦痛的形象，欲從機械與鐵鎚的重壓裏叩出詩來。

含有這樣內容的詩，在形式方面反映着怎樣的表現呢？這是不待思考而很明白的了。最近許多的詩，在這點上完全與象徵派敵對。那徵象派的油滑的音調，柔軟的自由律，是從最近詩派的趣味性這面起了酷烈的反感。表現派與立體派所求的，是由鐵與機械而造成整齊劃一的有骨格的 *Rhythmic*，即不能不是古典主義的形式詩體了。然而他們因為既經過象徵派，受了象徵主義 (*Symbolism*) 的洗禮，對於古典詩學同樣的形式，不想再度歸原。他們所求的樣式，是欲從古典主義中除去那古風的美與詩學，而另有新的樣式的意匠。

因此，立體派與未來派，是由他們獨自的無比的意匠，創出一種特別新的

古典主義。即是把言語配列成機械學的，把韻律以力學爲法則，或造成金字塔形的象形詩形，而創造一種新樣式的函數（Function）的古典主義。此等新的古典主義與過去的高蹈派等所墨守的詩學的古典主義，其外觀完全是新奇的。新的時代的詩，其法則更是變態，更是函數的，有活動的韻律的自由。然而其詩形的精神原則，在本質上却與過去的古典主義一致，同樣可看作一種造形美術

——言語上的 Gothic 建築。

這種新傾向，使詩遠離音樂，引導至美術的方面。某種最近的詩，實是完全蔑視音律要素，使言語並列成爲象形的，所以企圖達到某種繪畫的或造型美術的效果。而這種新形式主義，必然又是傾向於唯美主義。即是使詩移去內容，以導於形式的純美，向着藝術的貴族主義的山頂——唯美主義的標號走去。這種唯美主義的標號，實爲最近詩界裏顯著的特色；他們許多的哲學，在



那裏保險了『美與唯物主義所辨證的科學之實證』。但是我們對於這種太科學的太藝術至上主義的一派的詩派與詩人，有了根本的懷疑。至少對於他們不得不有所警告。惟其議論，須待下章。

要之，最近詩壇，是對前代象徵派反動的，是對Lyric(抒情詩的)詩情面起的一種Epic(敘事詩的)詩情在騰躍的時代；若從社會的方面觀照起來，那是對德謨克拉西(Democratic)而起的一種權力感情的虛無主義的反動。(前所言唯美派與藝術至上主義興盛的理由，其實也在此處。)但在這現狀的深奧處又快要將時代催去，其次的反動，已作了準備，漸漸在登上詩壇的意識了。如近時外國詩壇所推論的正統派——這是要向詩送還純一的情緒的，如其他要追向浪漫派的正流的一派，都向着總要來的次代詩壇，給與種種意味深長的豫言與暗示。詩的歷史畢竟是從「反動到反動」的旋流，是無限無際的軌道，故今日

的正流就成爲明日的逆流，明日的逆流就成爲今日的正流。關於這點價值與正邪，全不能以現在的批判爲之斷定。

我們已知道詩的歷史，是如此反復的。從此進而檢討詩的精神對立的根本問題吧。



## 第十章 詩裏的主觀派與客觀派

本書以上各章已經論證過了，詩的本質是「主觀」，主觀以外實在什麼東西也沒有。詩，可說是這主觀的精神，由主觀的態度而表現于言語的一種東西。然而此處有應考察者，詩在其自身的世界，又別有所謂主觀派，與客觀派，在互相對立的事實。這矛盾又怎樣解釋呢？

本書最後所剩下的實在的根本的重大問題，就是這一個了。

一切表現的形式裏，樣樣種類——無論音樂、美術、小說——裏都有主觀派與客觀派的對立，這在本書的最先幾章上早已說過了。所以本來主觀的詩之中，在其自身的門部裏，也同樣有這二派的對立。就西洋近代詩說，一般的情

形，誰都覺得，如浪漫派象徵派等的東西，顯然是主觀派的典型；高蹈派古典派等的東西，即屬於與主觀反對的客觀派。

于是第一問題，就是說詩裏的客觀派是怎麼的一件事。許多通俗的見解，把這差別，以詩材的對象而分，即爲詠自然風物，故謂之客觀的；歌唱戀愛，故謂之主觀的。又如那佛蘭西的高蹈派，所標榜客觀主義，提唱排斥主觀者，同樣出于通俗的見解。他們就是禁止一切所謂「我」的語氣的使用，所爲詩，不就自己說話，而主張就外界自然風物，或歷史上的傳說而寫。

這樣的通俗的見解，不過是極無意義的皮相的東西，在前面已經辨證。藝術裏的題材，或在于外界的「物」，或在于內界的「心」，在本質上，決沒有一點兒差別。因爲表現的根本，在于作者看物的態度，而不在于對象自身的性質。我們之所謂「主觀的」，原來不是如此皮相的見解，是說在作者看物的態

度上，使認識融化于感情之中，成了氣分的情趣的態度。故以這個意思說來，一切的詩，都應該是主觀的，不能推想到所謂客觀主義的詩的。

然而不然，浪漫派的詩與高蹈派的詩，在另一根本點上，覺得顯著的有所差異。却不是皮相的俗解，乃是在極底內深奧的意味上，仍舊覺得前者是主觀的，後者是客觀的。我們要進而把這二派的詩的特殊差別，在對照上，應加一番考察。對於西洋的詩，前面大體說明過，在下一章，更根本的，再說一下。



## 第十一章 詩裏的逆說精神

### 一

詩裏的主觀派與客觀派的對立，上章已經說過了；在這章裏要把西洋的詩裏所對立的關係，作一根本的解決。這個問題的解決，爲詩論最後所應提出的大問題，也是詩之最深神經所觸到的實在根本的一個結論。

在西洋的詩裏，可分爲二個系統，就是重內容的一派與重形式的一派。然詩的內容則屬主觀，形式則屬客觀，所以成了主觀派與客觀派的對立。于是屬于主觀派的，是浪漫派及象徵派的詩；屬於客觀派的，是古典派及高蹈派的一



羣。前者乃是感情本位的自由主義，後者則爲詩學本位的形式主義。

這種對立，一方面又可從詩的情操去想。卽如前面所說，歐洲的詩的歷史，實爲抒情詩與敘事詩的對立，在詩情裏「情緒的」與「權力感情的」兩種東西，爲不斷交流的二部曲。然情緒的東西——無論浪漫派、象徵派，都必然立脚于自由主義的精神上；而權力感情的貴族主義者——無論古典派高蹈派，必都傾向于形式主義；所以歐洲詩裏主觀派與客觀派的對立，原不外是抒情詩與敘事詩的對立。（故近代新形式主義的諸詩派——未來派、立體派、構成派等，在言語的本質上的意味，也都屬於客觀派的敘事詩。此等詩，實在也可說是近代的敘事詩。）以下我們想要把這種詩裏主觀派與客觀派，卽抒情詩與敘事詩的關係，兼其內容與形式的二面，從根本推究其極。

## 一

關於藝術，內容屬於主觀，形式屬於客觀。故凡進行客觀，最後終達于純粹的形式主義，即古典主義。古典主義的精神，實為藝術所可達到的最寒冷的北極。于是凡屬於主觀的一切溫熱感，與內容同在被驅逐之列；而純粹是形式美的，為冰冷的理智所結晶的。古典主義的方程式，就是均齊、對比、平衡、調和等數學的比例；而在這冷酷的沒有人情的冰山上，連人類的血液也要凝凍了。在那里有着理智與數學所凝結的冰的結晶的「純美」，竟與大理石彫刻好的造型美術所有立體結晶的冷酷、雙峯屹立。

其實，古典主義的藝術，是有了意欲向數學創造美，從機械、尺度、定規製造人類模型的一種真正殘忍酷薄的純美主義的藝術。在那里一點兒也沒有溫熱感的主觀，但有客觀的知性的形式美而已。可是這種古典主義，何故會和

「詩的表現」結婚的呢？其實我們所奇怪不堪的，就是說，如古典主義是屬於藝術的北極圈的，而其反對的一面是藝術的南極極地，以主觀的情熱爲本位的如詩一方面的文學便是，何故兩者得有結婚的可能呢？抑在這樣寒烈的氣度中，我們的太情熱的——過于有人類的溫熱感——詩人的血，怎的不凍死而仍在續續的歌唱呢？

且再加研究吧。如上述真正意味的形式主義——那是重視數學的形式美，而從藝術拒絕內容的一切東西的——，在詩的世界果真有嗎？若果是有，那樣種類的文學可擋得起詩的正確的評價嗎？實際我們對於某種末期的詩派，發現着這種的形式韻文。例如高蹈派的去勢了的末期詩人，從他們的詩派一來，就失掉了那懷古的 Romantic (浪漫的) 與悲觀的厭世感——實爲高蹈派的「詩」，——而只想走上那工于韻律的完美，把詩像造型美術一樣建築出來。換

句話說，他們不從「心情」產生詩，要用知的「頭腦」製造詩。

這樣種類的文學，真可叫做詩嗎？的確，那或是一種美；但至少總不是詩。因為美的一切，不都是「詩」。詩不可稱為純美的；在本質上，應持着較有人類的溫熱感的主觀才是。至少我們確信有這樣一個的斷定：就是說詩應從心情產生的；不屬於藉機智或趣味所意匠的頭腦的東西。故詩裏的形式主義，若有內容上詩的精神，即「主觀」，尚可容許；沒有主觀的純粹的形式主義，雖是一種數學的純美，但斷乎不得稱為詩的。

那末詩人的主觀，為什麼在表現上，要選了這種知的形式主義呢？詩是感情的文學，屬於主觀的南極的藝術；可是如形式主義選定了北極寒冷的形式，可想這種矛盾了的內容和形式的結婚，是多麼奇怪的事。然而這個疑問，在形式主義與自由主義一章上，已經大略說過，就是詩裏的形式主義，本來與紋

事詩的精神相結合；而這種敘事詩的精神，因為從那貴族的權力感情的發翹，在形式上就要求繁重沈着、莊重典雅、Stoic一般嚴格、韻律的規則正確、骨格健強，所以必然有這度結婚的發生。不過還有疑問，求這種英雄的權力表現的詩人，果真可說是生成的英雄嗎？是卑斯麥那樣鐵血心腸的真正道地的德國軍人嗎？

對於這個疑問，我們明白回答一聲：『否！』在古來幾千詩人之中，果真是英雄的人物却在那裏？他們之中，有時或有如勇士一樣英雄一樣的行爲，但這不過是外表的一種 *Drama* (脚本) 的東西。實在說起來，一切的詩人，都不過是女性的，因神經質，易感于物，有纖弱的心的一種 *Sentimentalism* (感傷主義) 者。說一個決定的事實吧，詩裏的一切英雄主義，畢竟可說不過是「逆說的東西」。換句話說，一切的詩人都因為向着英雄那東西的憧憬，所以作出

奧德賽 (Odysseus) 或依里亞特 (Iliad) 那樣勇而有權力感高翔起來的一種詩。而其所「憧憬」者，實非屬其自身，也非所有。

那末詩的本質是什麼呢？詩是向着「非現在的東西」的一種欲情。現在所有的東西，所可有着的東西，常以無情感，直不過是無聊的東西。有詩思的人的心，常向着非現在的東西，而伸着熱情的渴仰的手。而其實，許多詩人，鬱屈于其自身的存在，對自己感着憎惡和嫌忌。恐怕他們以自己詩的性格，自覺地明白了世界的愚劣；而從反動方面，用了極頑強的心，持了神經過度大膽無法的勇氣，憬憧真英雄的東西。

故詩裏的權力感，常是對於非所有的東西或不能自由的東西而起的一種弱者人類的鼓翼作爲。詩人藉作詩，得了從表現方面的權力，以實現其貴族。其實以荷馬就可知道，他寫依里亞特時，那形容枯槁的流浪詩人，實爲托洛意戰

爭的勇士，就是所謂亞克雷斯的事。但是正相反對，荷馬是英雄，恐怕他要寫這類詩，也寫不成了吧；甯可他不失為一個托洛意戰爭的勇者，在亞克雷斯那樣戰場上成了他的功名。而勿論是但丁、彌爾敦或高蹈派里爾，一切的詩人都是如此。他們雖然一切尊大，有藝術的莊重感，而其實是心地脆弱的詩人，不過是神經質的容易感觸的人物罷了。

那末詩裏的形式主義，不外是如此；那極情熱的詩人的血，在北極結冰飛雪之中，被意志壓迫了，而痛快的成一種逆說的詩學。他們所求于逆說的詩學者，乃從Sonic的韻律嚴正、健全的韻律骨骼、以及一切意志的抑制等方面，把一切活生生熱溫溫的主觀都壓迫了，把Sentimental（感傷的）情緒剝殺了，從那種痛烈之中，反逆地起了飛躍的意慾。近代新形式主義的立體派等，也想以那種精神，同樣為其基調。故在他們的詩中，常是歪曲的、殘酷的、意氣的，

而露着向情緒叛逆的牙。而其實，一切形式派的詩，其主觀是在于這逆說的虛無式的情熱。

故這種詩，由于抑壓主觀，而逆態地在飛躍主觀；由于苛待情緒，而以最強的情操 (Sentiment) 爲其高調。惟其如此，才有詩之爲詩的魅力。若真正壓了主觀，殺了情緒，那末詩之爲詩的魅力，果在何所呢？在這場合，乃與前面一樣，實爲冷的理智的文學，不外乎成了一種缺乏精神的形式美的造型物。

尼采的哲學，在其本國的德國則不爲歡迎，反向佛蘭西、伊太利等外國去了。那德國式的、權力感情的尼采，爲什麼在本國不被人奉讀，反在南歐的外國被人奉讀呢？想來德國人是可以理解尼采的，尼采他自己就是極其實際的軍人，極其實際的權力主義者的人。詳細說，德國人所取爲歡迎的，常是海格爾、笛卡兒、脫、康德。那些哲學，純粹以無情緒的概念所固結，以健全的組織



的方程式所成立。其中沒有女性脆弱的心，沒有神經質的東西，沒有萎靡不振的情調的 (Melodious) 東西；而有一種由冷酷的理智的頭腦所分析了規律正確而有組織的概念的 Rhythmic 韻律的配列。德國人所觀照的，其實就是這種男性的、健全的、真正形式派的哲學的美。

以這種德國人的趣味說來，尼采的狂號的哲學是太 Hysterical 了，感到一種神經質的女兒模樣。他們以不快的冷笑去輕蔑他，是當然的事。然而我們確信在這種德國人趣味中必沒有什麼「詩」的理解。因為詩，不是像德國人所愛好那樣純形式主義的美；而寧可是向着這種權力感去飛翔，有着雄糾糾主觀的躍動。人往往說：德國人的詩是科學。大概德國人所愛好的，是在于科學上組織的、分析的、規律的一種韻律的 (Rhythmical) 形式。但那果真是「詩」嗎？若果是如此的，那末科學之中的形式主義的數學，其實就不得不稱為詩之中的詩

了。而數學真可做詩的規範的話，那末詩的精神的本質就是理智，純粹是沒情感的東西了。

然而我們無論怎樣懷疑思想的極端，也不會以為詩的本質是如此無情感的東西。數學的形式，只可說是「純美」的東西，而決不屬於詩的本質。詩之為詩的本質，無論怎麼形式主義的形，也畢竟是主觀裏感情的燃燒，而不能為真藝術至上主義所屬。真所謂藝術至上主義者，乃指藝術裏科學者的態度。意思是埋頭在那研究室中，超越了一切生活感或人間的意味，而成一種真正學究三昧的態度。對於藝術家，我們常常在某種畫家或美術家，發見這種例子，他們確是藝術三昧，獻身于「為表現的表現」的，但就我們所知道的任何詩人，都決不得為藝術至上主義者。因為詩人，在藝術上，較之科學者則頗是人間性的，頗有意志慈悲的心。與其為表現者，而他們寧多為生活者。因此，藝術至上主

義者不是詩人，不過是做了詩人的「英雄」(Hero)。

要之，詩人——無論是怎樣的詩人，都畢竟不過是主觀的感情家。真的！因為太是詩人的，所以他們反動起來，抑壓主觀，虐殺情緒。惟其如此，反更有詩人的興奮，更又成了感傷的 (Sentimental)。故詩裏的主觀派與客觀派，其表面上雖是相對，而在絕對的高頭，自有一共通的主觀，為共通的情操 (Sentiment) 所含有。那末尼采之所歎者，說他無論如何總是詩人，不能超越過詩人。但他若不是詩人，真像海格爾那樣的學者，卑斯麥那樣的軍人，而且真正有了鐵做的意志的德國人，那末什麼紮刺圖士特刺如是觀 (Aliso Sprach Zarubustra) 的超人說，怕也不見得有了吧。因為詩實在是向着非現在的東西的一種憧憬，不外是所有慾的一種「向自由的欲情」。

故詩人，本是氣質的感傷主義者，愈過于如此，反而使他成英雄的敘事詩

作家。詩人向權力感情一高翔起來，猶如駱駝變成了獅子一樣，而超人由沒落乃始有人間悲劇的希臘的序曲。一切文明的源泉是始于敘事詩。故詩裏的英雄主義，在本質的上面，其情操成了有「悲痛的東西」。不，敘事詩的真的魅惑，寧可是完全由于那悲痛感的；除悲痛感而外，什麼敘事詩的誘惑，應該再也沒有了。我們怎麼會覺得歌德的浮士德、但丁的神曲是從人間的脆弱而非力感而想飛向某種超人的東西的一種悲痛歎息呢？而中國許多的詩作，怎麼多以沈痛無比的聲調，對於人生爲之慷慨悲憤呢？像這種詩，所謂在真的意味上是情緒的而感傷極深的，其故又何在呢？

然則敘事詩，可說是「被逆說了的抒情詩」，不外對於詩的一種詩的反語。正如科學是人生上詩的反語，小說是文學上詩的反語一樣，敘事詩是詩上詩的反語。換句話說，那就是對主觀反動的一種最高調的主觀的精神。故真正純一

的東西，是主觀之中的純主觀；凡在詩之中可謂之純詩，正如亞倫·坡名言所謂不在抒情詩之外（亞倫·坡說：『可稱爲詩者，當不出抒情詩之外。』）敘事詩總是抒情詩的反語，不過是逆說罷了。

到了這里，詩的正統派，遂歸向浪漫派了。因爲浪漫派，原是根據純主觀的情緒主義立着的。不僅如此，而且可知道浪漫派是以戀愛爲中心的。大概戀愛的情緒，在一切主觀之中，是最感傷的 (Sentimental)，最有甘美的陶醉；因爲那感傷與陶醉感，正惟是抒情詩的抒情詩所有的真正本質。于是若把亞倫·坡的話一續，便可說：『可稱爲抒情詩者，當不出戀愛詩之外。』有這種主張的浪漫派，正惟是詩派中的正統主義。

## 附記

本書依據日本感情派詩人萩原朔所著的詩的原理，採取其中關於西洋的詩學原理，略了一部分涉及日本方面的證例、及其不關宏旨的枝節理論，于是剩下內容論十一章、形式論十一章，和序論一章，共二十三章，仍用『詩的原理』這個原名，覺得于理已足；同時可窺見他力學的真精髓，就在于這里了。

本書原本，是昭和三年十二月十五日第一刷的本子。原本在日本出了好幾刷，不知後來有無增訂本；而于根本的大體上，想必沒有什麼大更動；格于塵事，未便爲之比並看，頗覺歉然。

記得民十八年，在閩之金石山，曾用此書做幫手，講過一點詩論；爲應諸

生之要求，也曾彥譯一部分，發表于校刊上。當時以斷章取義，其一貫主張多未白于人眼，因此常想爲之續成，使其一貫主張，與其力學的新理論，在大體上能夠明白，就可夠一時的參考了。然而結果未遂所願，此于諸生亦不無遺憾。

後在滬上，添北新書局之汗馬勞；于有暇，常想一遂宿願，而結局不過時續時輟，時或發刊于青年界上，但總是事不由人，爲之奈何。旋出居中華儉德會，于是危樓曲坐，才得抽空，一一用適合國情的證例，使不失于原意，且便流覽，用以足成。不料此後又應廣州灣之招，又將此新出水的彥纂之稿，由這友人手裏轉輾落到那友人手裏，時日不吝，幾終年任其如此婆婆下去了。

今日何幸，又重在這天高海闊、長風巨浪的太平洋上，豫知本書于不久間，當可脫版問世。然而詩，在這文藝商品化的時代，是一種被咀咒的東西。

所以還是不幸，在今日出此談詩之書，最多不過給佛陀唸幾聲『婆羅揭諦』罷了——有什麼好說！

雖然，迴顧海上，于諸友人的盛情，似不可拂。『欲待東牀容且去，風波越大不停行。』以此寄諸友人而已，烏足云何。一九三四年九月二〇日程鼎聲補記于太平洋舟中。

王友倫王友仁鄭毓芬諸兄，多加教正，並此道謝。