

書叢藝文

# 文學原論

著編芥孔



文藝叢書

文學原論

孔

芥編著

正中書局印行

版權所有  
翻印必究

中華民國二十六年三月初版

文學原論

全一册 實價國幣三角

(外埠酌加運費匯費)

編者 孔 芥

發行人 吳 秉 常

印刷所 正 中 書 局  
南京河北路本局

發行所 正 中 書 局  
南京河北路董家巷口  
上海 福州路  
南京 太平路

(714)

## 序

首先我得聲明：這部稿子是我在中山大學講授的講義。

其次，我要說明的，就是這部稿子是基於現代克洛謝 (B. Croce) 一派底美學思想編成的一部有體系的哲學的文學論。牠全書只說明「文學是人生的經驗之文字的表現」這一句話：第一章提綱挈領地提出了這條定義，並略為解釋文學底特徵；第二章說的是表現底功用；第三章分析經驗之構成，也就是說明創作之心理的過程及作品內容上的條件；第四章跟着說到經驗之表現為文學的形式，形式與內容的關係，及形式上之重要的原則。以上都是屬於總論方面的。第五章專論詩——表現形式之一體，也就是文學上極重要的一類。這是屬於分論的。照我底計劃，在分論中還有小說、戲劇、悲劇也特佔一章。文學與時代，文學與道德宗教，也想專章論及。但人事因循，今已無暇續寫；且念學識未充，正不妨待之異日。這已成的五章，原是在匆忙中迫出來應講授之用的，現在遽拿出來問世，原也有就正於海內通人之意。

書中所徵引，除已隨處註明外，我還得特別聲明的，就是書中議論，參照派克氏 美學原理 (Parker's *The Principles of Aesthetics*) 一書的頗多。說是編譯的，也無不可。

著者廿五，十八。

# 目次

## 第一章 文學底本質 附……………

文學底定義「文學是人生的經驗之文字的表现」——經驗底意義——人生的經驗——文字  
的表现——文學之表现與目的——自由與自發的表现——文學的表现與科學的表现——  
文學之永久性與傳感性——文字與情感

## 第二章 文學之內在的價值……………

主樂說——主善說——主智說——諸說之失——表现之作用——直觀——直觀與鑒賞  
——鑒賞即自我擴展——傳感與價值——想像中的生命——生命之流轉與文學——文  
學表现與情感之解放——文學的表现與情感之救濟——現實的人生與藝術的人生

## 第三章 經驗底要素……………

經驗總說——感覺情感——感情底主觀性與客觀性——感情與同情——同情心與實踐的

經濟性——觀念——觀念之客觀化——觀念與感情合致——與自然合致底意義——觀念  
底時代性——想像

第四章 文學底形式……………七

形式與內容——表現呈現與傳感——傳感與語言——語言底力量——暗示底力量之所在  
——表現之成功即文學之成功——成功底意義與條件——經驗底緊張性與語言——經驗  
底統一與表現——形式之統一與經驗之統一——統一與傳感

第五章 詩……………八

詩底起源——詩與音樂與歌——詩與談話——詩底普遍性——詩與科學——詩底語言  
——聲音之重要——語言底具象作用——聲音底表現性——聲調與意義合致——韻律  
——西洋古代詩量的韻律與近代西洋詩質的韻律——中國詩底韻律之性質——韻律與表  
情——語言上的韻律本於思想上之脈搏的律動——情感之表現於反覆的形式——詩底內  
容——詩底意義與暗示的表現——長詩與短詩之得失——詩底主題是人生——詩底思

想之具象的表現——隱喻——印象派之失——詩與音樂圖畫底分野——詩底種類——詩  
底分類之媒材上的根據——抒情詩——哲理詩——敘景詩——敘事詩——史詩與戲劇  
——自由詩之得失

目

次

三



## 第一章 文學底本質

**文學底定義** 文學是什麼關於這一問題的答案，我們若果去查考古今東西的典籍，雖可以寫滿幾張稿紙，而言人人殊，將使我們有墮落五里雲霧中的危險。而且他們也很少有從根本考慮，打算立下一個完全的文學底定義的，大都只隨意立說，提示一些文學底特徵，或道破一點文學底功用罷了。若果一一去引證他們，也是愚不可及的。

本來本章底主旨，在闡明文學之本質，則正確地理解文學底概念，建立一個明瞭切當的文學底定義，倒是我們底目的，而不是我們底出發點。但爲着要確定我們研究的範圍，免致混入其他的領域，則在我們着手討論文學之前，就須得先明白文學底界限。什麼是文學，我們若果不先明白地答復這問題，則所有我們底議論，「都不免有張冠李戴」和「指鹿爲馬」的錯誤了。我現在試下

一個文學底定義曰：

文學是人生的經驗之文字的表現。

這個定義是基於美學的體系而成立的渾然一體的。「人生」和「經驗」，「經驗」和「表現」俱有很密切的關係，幾於不可分離。本來說得簡單一點，則云「文學是文字的表現」，意義已足。因為說到「表現」，意思就是說作者將他自己的「經驗」活現於一種感覺的媒介物，可以使自己再行體驗到，亦可以傳達於別人，使別人亦如他自己一樣的體驗到。這種媒介物，若是色彩則為圖畫，若是聲音則為音樂，若是文字則為文學。這還不是一個完全的文學定義嗎？但恐怕人們尚不能完全了解，故先加上「經驗」二字，又恐怕人們還有誤會，故再加上「人生的」三字。現為解釋如左：

**經驗底意義**（這裏所謂經驗（Experience）不是通常一般人說的「那人經驗很豐富」

或「某人很有經驗」的經驗，而是指感覺和外界的印象在表現中客觀化的過程而說：人們因感覺（sensation）底作用，認識外界（包括人事界與自然界）的事物，構成一種或種種印象（impression）。又因為人為感情的動物，有腦子，會思考，所以對於外界的事物或由外界得來的印象，會

不期然而然地刺戟他底神經，鼓動他底情緒；或引起他底意念。這在誰都是如此。「一個用思想的人，在他思想的限度內，總是有印象和情緒的」（克洛謝的話）。而在有藝術天才的人，則能更進一步，將這種印象活生生地再現於心中，具形於心中，而成一種心像（image），又稱爲形像或想像。這種印象具象化的過程，到了這個地步，才能稱爲「經驗」（experience），克洛謝（B. Croce）又稱之爲直觀（intuition）或再生表象（representation）。他說：「凡屬真正的直觀或再生表象，同時必都是表現」（見所著美學原論）。意思就是說：印象到了具象化的時候，美的活動已經完成，如果他是詩人，到了這個時候，必定已寫成了一首新詩；若果他是畫家，他底畫布上也必已塗上了顏色。即使他實在不塗也不寫，而他美的活動已完成，亦即是表現了。所以我說，經驗與表現是幾於不可分開的。克洛謝還引用米開蘭基羅底話說：「畫家並不用手畫，而用腦畫」（俱見美學原論）。同樣，詩人之寫成一首詩，小說家之寫成一篇小說，並不在他手裏拈筆揮毫之時，而在他腦裏凝視直觀的時候，亦即在他真正經驗到的時候。

人生的經驗 上一段已經說過，由一切外界得來的印象而構成經驗，而文學上所表現的經

驗，則必與「人生」，與我們底生活有關的。凡愈是關係人生重大問題的表現，愈是有價值的文學。而愈是與人生有重大關係的問題，在文學的題材上，亦愈佔優越的位置。最初人們尚在蒙昧的時候，對於與人們生活最有關係的自然界不能理解，只感着驚奇與敬畏，因而發生神祕的信仰，所以有宗教詩。在部落時代，戰爭是一件極要緊的事件，所以有歌頌戰爭的詩篇，有關於戰爭的神話或故事。歷觀東西各國最初的文學，莫不屬於宗教文學與戰爭文學。而人生最重要的問題，莫過於食與色。在游獵與畜牧時代，有反映游獵或畜牧生活的文學；在農業時代，則有瓜壺葵葛之詩，蠶織桑麻之味。到了近百年來，社會問題日趨於嚴重，感覺靈敏的文學家藝術家更是天天的苦惱着。所以近百年來的文學作品，莫不直接或間接與社會問題有關，即使作者儘管是坐在象牙之塔。新興的第四階級，爲着求生，也用文學來表現他們底痛苦，與奮鬥的精神。而地無東西，時無古今，永遠佔着人們底興味，常在決定人們底生活態度的，莫過於性愛的問題。關於這方面，我想大家都承認，恕不多贅。

赫德生 (W. H. Hudson) 說：「我們所以留心文學，就因爲牠加深與繼續人生的意義。一本

偉大的作品，總是直接由人生湧出來的。……文學是人們所見的人生，所經驗到的人生之活生生的記錄；人們思想到感覺到與我們一切的人有最親切與最持久的趣味的人生現象，而記錄出來。人生於是由語言的媒介而得到澈底的表現」（見文學研究法第一章）。

人生在某一社會或某一時期有其特殊的要求，文學是直接從人生中湧出來的，故某一時期的文學，最能表現該時代的思潮，反映出該社會的現象。就這點意義而言，說文學是社會的產品，原也不錯。

馬萊 (John Morley) 在他底文學研究引法國批評家山伯夫 (Sainte-Beuve) 底話說：「文學家豐富了人類底思想，增加了牠底寶藏，而使牠進展。他們（文學家）發現了些不可動搖的恆常的直理，滲透了永存的熱情。」總之，文學的題材，自宇宙之大，蒼蠅之微，風雲的變幻，山川的奇麗，草木鳥獸蟲魚的生活，以及政治之得失，生民之利病，人性之奧妙，可以無所不包，而要必與人生有關，才能成爲我們文學的經驗底內容。赫德生在他底文學研究法曾把文學的題材分爲五類，不嫌麻煩，試爲譯述於下，以供參考：

(1) 個人的經驗——作成他私生活的一切內外的事物。

(2) 普通人的經驗——關於生與死的共通的大問題，罪惡與命運，神及人與神的關係，

一個民族對於現在及將來的希望——諸如此類不屬於個人範圍而是屬於全人類的事。

(3) 人與人的關係，社會現象及社會底動向和社會問題。

(4) 外部的自然界，及我們與牠的關係。

(5) 人們在各種文學形式中自己努力的創造與表現。

**文字的表现** 表现 (expression) 底意義，前面已經說過。克洛謝說：「表现就是藝術。」一個

藝術家，用色彩來表現他底經驗的，我們稱之為圖畫；用音程來表現他底經驗的，我們稱之為音樂，而用文字來表現他底經驗的，不管是詩歌，是小說，是戲曲，是散文，我們總稱之為文學。表現為藝術的製作之最后的過程。「詩材是浸潤在一切人底靈魂裏的，唯有表現——就是形式——足以造就詩人」(克洛謝美學原論第一章)。有些文學概論的書，把形式列為文學的一要素，正非無因。

我們曉得經驗為表現所必不可少的出發點，卻並不是把表現附加於經驗之上，而是經驗待

表現來完成的。誰都有這樣的經驗：我們當初只有模糊的印象或漠然的感情，卻未成爲活生生的「經驗」，及至要把牠寫出來，才藉文字的幫助，從心靈昏昧的境界，移入觀照了徹的境界。所以我曾說經驗和表現是不可分離的。克洛謝更說：「形式與內容，表現與印象，就是一件事東西。」所謂印象彷彿要在表現裏再現出來，就如將水放在濾器裏，要在那一方面現出同樣而不同樣的水來。所以審美的事實，就是形式」（俱見美學原論第二章）。於此我們可知形式之重要。形式就是表現，有表現便有形式。

我們曉得，一篇作品，或是一件藝術品之成功與失敗，就在表現之成功與失敗。所以表現須合乎審美的原理。所謂美的活動，就是把印象鎔和做一個有機的整體，故一切表現都是單一的(unity)，文藝批評家常說作品須有統一(unity)，或稱爲多樣中之統一(unity in variety)。這是表現上，形式上，最重要的一個原則。另外還有關於形式上的話，我們留待第三章來討論。

由以上所述，我們於文學的意義，當可了然。我們提綱挈領地說：文學是經驗之文字的表現；想

像是構成「經驗」的過程，而思想情感則常是附麗於構成經驗的印象之上的。「表現」裏面必定合乎審美的原理，亦即含有藝術的成分。許多人未能系統的地理解這個概念，說什麼「文學是通過了想像的思想情感之表現呀」，「文學是藝術的文句呀」，大致原也不錯，可是支離滅裂，總未能根本地說明文學產生的過程，使我們有體系的地理解文學之本質。

關於文學的概念，我們大致已明白，以後將進而泛論文學底幾種特徵。

**文學之表現與目的** 姑勿論一篇文學作品可以達到某種目的，可是真正的文學價值，并不

依存於這種目的之完成，而存於文學之本身。當一個文學家創作之時，他必定忘我於表現之中，沒入於作品之內，沒有利害之計較和得失的觀念。在作者及對於讀者，表現底本身就是目的。關於這一點，派克(D. Parker)在他底美學原理曾有一個有趣的例。他說：試拿一首情歌和一個變愛的告白作比較，情歌底估價，當以牠底韻律的情感的經驗為標準；那個告白，即使是那位熱戀者得意的文章，而牠主要的價值就在牠底結局，目的之達到愈快則愈佳。情歌之本身便是目的，所以牠底結構可以往覆迴環，誦讀也可一而再，再而三，以至於無數遍。告白既是達到目的的一種手段，至事



過境遷之時，若再舊事重提，把牠拿出來，會變爲無意義的東西。若那情歌底價值，即使他是唱來給他所愛的人聽的，也不能以牠底結果來估量；若果牠表現得好，牠底價值是永存的。實踐的目的，可以爲文學底製作動機之一，可是文學之存在的意義，實超越於這實踐的動機。帝政時代的俄國小說，到了今日還是有意義的。文學是表現，而且是：

**自由與自發的表現** 原來表現的本質上就根本不含有的實踐的，功利的意味，牠動作底本身就有一種快樂。所以一切的表現都是自由的，而在文學的表現爲尤著：受社會的意識壓抑的慾望，平常時從不達於意識境界的慾望，在文學的創作時，可以自由浮露，自由發洩；平常作事，須有利害打算，要求時間的經濟，要得到某種的結果，因而不得不屈意遷就環境，自己不想這樣做的，也得這樣做。在文學的表現上，沒有這樣的窘迫與窮屈。有人說，人們唯有在遊戲的時候，才是真正的做人，因爲那時才擺脫一切利害的打算及一切社會的道德的習俗的束縛，而照自己意志底安排，自由地玩味着生的滋味。原來人類底活動，本是富有自由性與優裕性（superfluity）的。一切匆忙，窘迫都是社會的生活使然。試看小孩子的動作，何等優閒，隨意，他們活動是不求其計日呈功的。一個最

計較功利的實業家，到了禮拜日，他往往會作些勞神傷財而毫無實益的玩意兒。

人們在遊戲的時候，亦即在自由表現的時候，而得把自己解放出來。所以克洛謝稱「藝術是解放者」(美學原論第二章)。這種解放作用，淨化作用，爲美的活動之一特性。

**文學的表現與科學的表現** 原來科學也是一種表現，如表現於文字、圖解、算術的記號、化學的公式，及其他諸如此類的媒介物，所表現的也是人類底思想，用以表示人類對於客觀現象的經驗。這種表現與文學的表現有什麼分別呢？我們可以說：兩者原沒有極大的分別，科學家之組織他底概念，論證他底主張，在這些事件的本身上也有一種快樂，這是頗近於文學的表現的。一個大科家底思想固是明澈的，正確的；而他底著作也往往是「用最正確的文字，在最正當之處的」音節抑揚都合，無可增損的。我們更欣羨數學家簡明而正確的公式，我們更喜悅由於公式之熟習，由簡而可以馭繁。克洛謝曾說：「智力知識，和直觀知識的兩個遙望燦然的頂點，兩個最高的表示，我們都曉得他的名字是叫『藝術』和『科學』。那末藝術和科學是不同的，卻又相聯繫的；他們會合在一方面，即是美的方面。凡是科學的作品，同時也必是藝術的作品。」最近有一位美國的數學家，

曾力說數學公式含有美的元素。

可是科學與藝術根本的異點，即在一者是智力的知識，一者是直觀的智識。一是概念 (conception) 底表現，一是直觀 (intuition) 底表現。唯其前者是概念底表現，故只能給予我們抽象的 (abstract) 論理的 (logical) 普遍的 (universal) 智識 (knowledge)；唯其後者是直觀底表現，故在作者與讀者之間，俱能引起個體的 (individual) 具體的 (concrete) 形象 (image)。

科學之敘述事物，論證現象，是要排斥個人的情感的；而文學則不獨是描寫事物，同是也敘述作者對於事物的反應，他底心緒和情感要隨着流露出來。科學是純客觀的，由藝術的觀點看來，牠是冷峻、乾燥的。在文學，雖是自然主義者底作品，要排斥私人的意見與情感，而求作出人生底信確的畫圖，實也不能超脫同情、驚奇、懸念等成分。文學是具體的經驗 (concrete experience) 之渾然一體的 (integral) 表現，包含觀察者與事物兩方面，體現着整個心境；科學的表現是片段的 (fragmentary)，只限於思想方面。哲學也是抽象的推理，可是牠容認人格的成分，故與科學比起來，尚較近於文學。

文學也往往正確的地表現客觀的現象和抽象的真理，可是他單獨是現象與真理而已，他必包舉事物底生命、情調。文學也表現概念，如但丁、沙士比亞、哥德、李白常表現着倫理的和形而上的最普遍的概念。可是他們不是概念之明白的說述，而常現示着人生的意義。於具體的形象之中，

如：  
天津三月時，

千門桃與李：

朝爲斷腸花，

暮逐東流水。

前水復後水，

古今相逐流；

新人非舊人，

年年橋上遊。

——李白，古風。

這是如何帶着無限的感慨在具象的文學中顯示人類的命運啊！

一個詩人所以要把他哲學的概念，披上一件想像的衣裳，並不是忌談概念，只爲着要活生生地傳達他底情緒而已。一切具體的描寫，都易於動人，而抽象的議論，則很難引起情感的共鳴的。

科學的表現，雖也有合於美的原則的，而常以實用爲主，表現之外含有一種目的。所謂概念，只是行動的計劃，或計劃底奴隸而已。在文學則已如上述，表現之本身便是目的，這點也是兩者的差別之一。

**文學之永久性與傳感性** 欲完全理解文學之概念，尚須知道文學表現之本身便含有一種

永久性與傳感性。文學論者常告訴我們：一部文學作品之本身是有永久價值的；一本古時哲學或科學的書，其理論每每或被推翻，或被修正，即書中含有永久價值的真理，亦可譯爲他種文字；吾人只須了解其理論，不必讀其原文——這便是理論存而原著亡。若文學之作品則不然，牠本身是永存的，結構是不能變更，文字也是不能增減的。天圓地方之說，早已不值一笑，而詩經楚辭則永遠爲

人傳誦。此何以故，有人謂是文學作品訴於感情之故（參照溫卻斯德底文學批評原理第二章）。

據我們看來，文學之永久性由於傳感性而來。我們上面既經說過，表現底意義，便是作者要將自己底情感和思想等等，藉着某種媒介，傳達於他人。所以表現底本身便含有傳感的作用。這點，我們試推究文學家創作的衝動，更可以明白。一個作者，無論他怎樣孤僻，對於塵世怎樣漠不關心，而他底作品總希望得到人們的閱讀與理解。單是自我表現不能滿足他，他還希望得到人們底欣賞與同情。一個詩人關在寂寞的荒齋中寫他的詩，其中便含有一種野心，一種英雄主義；迨至萬人歌誦他底詩篇時，便是他辛苦推敲的報酬。即使一個名譽心甚淡的人，會嘲笑別人之沽名釣譽，亦莫不希望他底作品永存。人皆有希期存續其生命的本能，一個文學家底作品，就是他生命的替身，他之想保存牠的熱情，正不亞於想保存自己的生命。一篇作品不是一時的興至（*inspiration*），不是情緒之倏忽的表現，而是存續生命的一種方法。這是文學底傳感性在作者方面的作用。

再就這傳感性對於讀者方面來考察，則牠之構成作品底不朽性，尤屬明顯。在舊時，「讀書」這件事只限於學作文的人，為學杜而讀杜，為學放翁而讀放翁，似乎名家詩集能給予我們技巧的

訓練，因而得到牠底不朽。可是由我們看來，這決不是文學底傳感性之極致的作用（因為學作文的人，畢竟是少數，而文學之風格又時時變更）。一部不朽的作品，固須有完美的形式，尤必須有偉大的內容，我們爲學牠底技巧，固得讀牠，爲取得我們精神的食糧，豐富我們人生的價值，尤不得不讀牠。牠那偉大的內容，體現於完美的形式，構成文學之傳感性，也即構成文學之不朽性。

**文字與情感** 根據我們底定義，文學是經驗之文字的表现，所以最后關於文字也談一談，好結束這一章。我們曉得，一切感覺對象底本身都是含有情感的成分的，我們對於一聲鳥鳴，一片紅葉，固不勝其神往，小孩子對於一把刀子，一片木屑，也極其心愛。凡是對於事物之最初的認識，皆是含情的（不過有些人因生活的重壓與現實的訓練之結果，也有不含情的認識，看見牠而無感於中情，描述牠而不爲牠的影象所動。）對於爲文學之媒介的文字亦然，舉個例吧：那個小孩子當最初先生教給他一個「海」字，不然起想像之火，誰讀了：

昔我往矣，

楊柳依依。

不對於「依依」兩字發生特殊的感興？

原來吾人對於事物的本身，本已具有感情，而因物命名，因名製字，如無客觀之標準者，常以吾人之情感定之；字義之遞遷，語言之興廢，更常以吾人之情感爲指歸（參照 Hans Sperber 著情爲語變之原論章士釗譯）。我國以「六書」造字，指事、象形及形聲等類的字彙，原含有依物寫形的意味，吾人對於物的情感，也直接入於文字了。修辭學家教示我們，要文章寫得美，宜多用具體的字，以期易於喚起象影和情感。在詩歌裏面，具體的字，的確比在散文方面用得多。如山鬼這三句詩：「雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狢夜鳴，風颯颯兮水蕭蕭。」幾於字字都是具體的。如這詩的雷、雨、填、冥、冥、颯、颯、蕭、蕭，以至於詞章家常用的婀娜、翩翻、朦朧……等字，在義方面既富於暗示性，在音韻或形態方面又因某種關係，所含情感的成分尤多。這些字用得不好固病其堆砌，用得好實足以增加文章之美。偉大的文學家，常以其文字鏗鏘的音調與巧妙的組合，給予我們以美感、喜悅；而以他堅實深刻的內容，令我們沈思、反省。



## 第二章 文學之內在的價值

我們在第一章已經說過：文學表現之本身便是目的。而所謂「表現」，只是傳達作者底思想情感。我們讀文學作品，除了由於文字的媒介，領畧作者底思想情感之外，我們便要問：「文學底本身還有什麼功用呢？」這就關涉到文學之內在的價值 (intrinsic value) 的問題。對於這一方面，如果沒有相當的認識，則對於文學底本質決不能有澈底的理解。爲補足上章底意義，所以我們有本章底論述。

自科舉廢了以後，不管你詩詞歌賦，件件都能，也無進身之道。一個年青人說進學校學文學，常不免要受父兄底鄙視，朋輩底嘲笑，文學無用的論調，我們老早已隨處可以聽見。且近來更有「文學不死，大亂不止」的話，似乎文學已被判處了死刑。任你怎樣說文學有用，也不過如走江湖者流，

說自己的膏藥萬能一般，終於不能取得人們底信任。

然則文學果真無用嗎？我們姑不論詩詞也許還可以爲進身之階，茶餘飯後，此唱彼和，仍可以博得朋友底觀賞，旁人底稱羨，說聲「雅人逸致」，也不說「文章經國之大業，不朽之盛事」，作者可藉之以延續其生命；更不高談什麼文學之表現，可以引起實踐的效果，可以表現人生，批評人生，改善人生，促進時代（這些問題，也許我們以後會有專章來討論）。現在讓我們來剛就文學底本身，考察其內在的價值，以增加我們對於文學的認識。

我們且逐一考察各種學說，附以批評，以期得到較爲滿意的見解。

**第一，主樂說** (hedonistic theory)：說文學可以滿足我們的感官，達到享樂的目的。這是

最粗淺的說法，一般人都認爲詩歌小說只是供有閑階級茶餘飯後消遣之資；此不獨古之帝王，倡優畜文士，而古如韓愈贈張籍詩，亦有「文章自娛戲」的話。西洋古代如柏拉圖，比詩人於廚子。又如亞里士多德說詩之產生，有兩個原因，其一是模仿，模仿爲人類之本能，而在模仿中便有一種快樂。沛得 (W. Pater) 在文藝復興期的研究 (Study in the History of Renaissance) 一書底

敝言曾說詩歌，人生藝術的諸相，是藏有很多的勢力的倉庫，有足與自然界產物相等的價值及性質。因之自己所熟習的詩歌、繪畫和雕刻的人物，要給予自己以快感。更有些批評家稱這特性爲快感的給予性 (pleasuregiving-quality)。

文學作品之有快感的給予性，是極明顯的事實，試觀村夫野老，往往高聲郎誦千家詩或藤王{開序，雖不明其意義，而讀起來音韻鏗鏘，也就覺得津津有味，其樂無窮。在文化程度較高的國度裏，小說之爲人們消遣的資料，比任何東西來得普遍。文字之音節方面，全是訴於感官的；而夠得稱爲藝術的作品，莫不有其給予快感的魅力。不過這說亦只說明文學之片面，而失於認識文學之表現的任務。雖是唯美主義或官能主義的文學，也不單獨給予我們一種趣味，供我們消遣而已，牠必還含有意義，牠必還告訴我們一些東西。

**第二主善說** (monalistic theory) 這便是說文學是「善」底體現，是「道德」底表徵；文學之有價值，就在他能使我们由他而經驗到善良的感情，和神往於高尚的境界。文學之對於人生具有優越的位置，就在他能在想像的世界創造出比現實的世界所有的更優良美滿而能鼓舞人

生向上的現象，而且吾人對於此種現象，又有沈思的自由與統御的力量，不比在現實世界之一任客觀事象底支配。——這就是倫理說的文學觀。

我國人說詩，向不脫刺美的觀念。所謂「刺」，當然是倫理說之消極的作用，「美」則是積極的作用了。又詩關雎序說：正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩；先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。文學之倫理的作用，這幾句話說得極詳盡了。自唐人有「文以貫道」，宋人有「文以載道」之言，把倫理說的觀念弄得愈狹，也就愈明顯。西洋自柏拉圖教人從天性的「善」裏去發展藝術上的「美」與「善」，好使青年耳濡目染，不知不覺間接受「美」的體現，以與「真」的精神相契合，實爲倫理的文學觀之嚆矢。可是他之所謂「善」的觀念，比我國唐宋之所謂「道」的觀念廣大得多。

據這派的見解，則文學底價值卽是道德的和實踐的價值之反照，好當然是很好呀！可是我們知道在文學的世界裏面，有善人君子之正襟危坐，有信男貞女之齋戒沐浴，虔敬無比；也有殺人不閃眼的小人在跳梁跋扈，無惡不作；也有妖姬蕩婦，賣弄風情——總而言之，有善的像影，也有惡的

寫真。如果一律以倫理的眼光來看文學，則有許多好作品該遭焚燬了。

我們曉得，凡是表現了的東西，俱將不是惡的，而惡的表現，更往往有最高的藝術價值。水滸傳、金瓶梅底文學價值，是不能抹殺的；「綺羅纖縷見肌膚，此時還恨薄情無」比「大孝備矣，休德昭明」之類，高明得多。

假如文學的表現，在讀者底心靈裏面所引起的事象與情感，只和現實生活所引起的一樣，則爲人生底寫影之文學底價值，將爲所寫影的人生底價值之浮標，而人們在文學裏面，亦將如在實生活一樣：避惡而趨善。可是實際不然，人們在文學裏面，倒有避善而趨惡的傾向（如教訓詩常不爲人所喜歡，而豔詞倒津津有味），這是爲什麼？

這就是因爲文學的表現，除對想像作用表現事象及引起情感之外，還有其他的作用呀！假如文學只是人生底複寫或人生底投影（Shadow），則人們爲什麼比牠底本形更愛牠底投影呢？因爲人生底表現并不同於人生底本身，惡在人生上常是惡，而在文學的表現上，則可以變爲善（待後論悲劇時再詳說）。

第三主智說 (intellectualistic theory)：這是說文學是真理底體現，我們之愛好文學，就在牠告訴我們許多的事物，表達深奧的真理，使我認識人生，文學給予吾人的快感，不外是「啊！這就是他」或「原來如此」等的認識事物或真理的快感而已。換言之，文學底目的及價值，和科學底目的原無不同，所異者只是方法而已。即科學之傳達真實，用的方法是抽象的推理；而在文學則爲具體的表現；科學重理智的分析，其結果不過使人「知」而已，而文學則滲透作者底熱情於所表現的事物之中，更能使人「動」，使讀者留下更深刻的印象。

中國如孔子論詩，固注重德性之涵養，同時也認識其足資助長智識之作用，如云「詩可以興，可以觀，……多識於禽魚鳥獸草木之名。」不學詩，無以言。」詩之功用，就在使人懂得許多道理，以爲「專對」，或「邇之事父，遠之事君」之用。

把文學與真理的關係說得更透切的，有陸機的文賦：

「伊茲文之爲用，固衆理之所因；恢萬里使無闕，通億載而爲津。俯貽則於來葉，仰觀象乎古人。濟文武於將墜，宣風聲於不泯。塗無遠而不邇，理無微而不綸。」

大哉文學，衆理所因。又顏氏家訓文章篇云：

「文章當以理致爲心腎，氣調爲筋骨，事義爲皮膚，華麗爲冠冕。」

據此則文章的生命在乎理。

這說在西洋之哲學根據爲真美合一說，意謂凡美的東西，必不能離開真，美卽是真，真卽是美也。所以文學價值之高下，恆視其所含真實性之多少而定，而懇摯深切之情，亦莫不起於牢不可破之真理也。所以伊默生 (Emerson) 說文學是最佳的思想之記載。溫卻斯德說：「文學著作之價值……在其取人生之至理，爲人人所諳知者，透切發揮之也。」又云：「普遍不易之真理，永爲偉大文學之材料。」

判斷文學之價值，首當注重其傳達於我們的意識之正確與否，使其意識不正確，雖其描寫極綺麗之能事，亦將如假古董，或臘紙花，雖古香古色，或顏色燦然，亦難博得人們的重視。

至情卽是至理，文學的內在價值之高下，視其所含真理之多少，固無庸贅言。可是問題不在這裏，而在乎真的本身；在乎真之無確實性。誰都曉得古今無不變的真理，某一時代所認爲真理的，只

能解釋某一時代的現象，社會發展到了別一階段，則又有別的真理出現。聖經的故事，昔以為真的，今人皆知其妄了。夫為妻綱之說，昔人以為天經地義，今則為世所詬病了。真既無從確定，那能執此以判斷文學之內在價值？

其次，真固緊要，可是我們也不能忽視文學之美的元素，想像及空想的元素。據一般人看來，真與美是相矛盾的，孟子既說「說詩者不以文害辭，以辭害志，以意逆志，是為得之。」如果只着眼真實，咬文嚼字，則於雲漢之詩，可得「周無遺民」的結論了。至王充底論衡，藝術增篇有云：「著文垂辭，辭出溢其真，稱美過其善，進惡過其罪。」文心雕龍夸飾篇，盛稱古人立言，「莫不因夸以成狀，沿飾而得奇。」至近人論美，遂謂「貴美近於飾觀，不求徵實」（劉中叔論美術與徵實之學不同）。一若美之與真，不獨判然兩途，抑且有如冰炭。

不錯呀，我們欣賞但丁底神曲，我們贊美梅特林克（Maeterlinck）底青鳥，屈原底離騷，我們認為是中國文學園地裏最奇麗最可寶貴的一株瓊樹。我們並不訾議牠們底不真。就是對於寫實派的小說，我們也不能求其歷史的或科學的正確——恰如鏡子之照出現實。「日出後起身，揭



被時冷氣侵足甚寒。肩胛骨下極痛。穿履時暗誦華茲華斯之詩。憶及某女士昨晚之語。這可能作爲文學嗎？

我們曉得，把外部的事象照樣地紀錄下來，不獨不是文學的真，也往往不是科學的真。一個文學家固然可以這樣做，可也不能限定他必須這樣做，遠在兩千多年前的亞里士多德，已告訴我們「詩人之職司不在敘述已然之事，而在敘述或然之事。」或然之不可能」的真實性，也許比已然的真實性來得大。凡是按照必然律造作出來的事象，經過想像製造出來的人物，都有牠的真實性。明白了這點，我們不必懷疑「駟玉虬以乘鸞兮，溘埃風予上征。朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎玄圃」之怪妄，而詆文人之夸飾爲犧牲真以就美了。有時文人之夸飾，就是造作更大的真實。如在離騷，有性格底真實，有世相底真實。誰讀了牠，不相信屈原的時代是「衆醉」，而他自己則是「獨清」的人物呢。

照主智派的說法，文學藝術底真，就是自然和人生底普遍的法則之體現於感覺或想像的形式中，牠底事象可以是造作的或空幻的，只要不勃於自然和人生的普遍的原則，那麼，真實——也

即是美——卽在其中。

這話很不錯。哈孟雷特不必實有其人，可是他不獨在西洋是真實的，若果把他搬到中國來，替他換上長衫馬褂，我們也會覺得他是真實的，因為他的性格是典型的人物。韋納斯（Venus）與亞丹尼斯（Adonis）的故事，也不必實有其事，可是我們讀沙翁底詩，覺得牠是真實的，因為他們底對答，說破了永遠的普遍的人性底秘密。夫爲妻綱的事，中國古雖有之，可是這不是至情至理，反之，婦人也有其獨立的人格，這倒是天經地義，所以我們永遠對「上山採靡蕪」的那位「故人」同情。我們不能說有絕對的真理，可不能否認人生有至情至理。文學家之偉大，說在其表現人生的至情至理，道達自然之普遍的法則。明白了這層道理，則非難主智說的第一點理由也不能成立了。

不過主智說雖說明了最主要的文學底功用，可還不能算認識了文學底內在價值。

**諸說之失** 原來文學的內在價值，也和其他的藝術一樣，不單是感覺的（給與快感）；亦不單是倫理的（教人爲善）；或哲理的（教人認識真實）。一部作品可以兼有這三種價值，或只有其中的任何一種。把這三種作用集合起來，說是文學底總價值，那是不明瞭文學的渾一性（wholeness）。

的人底說法。上述三說之失，就在牠們把在文學外部找來的善、快樂和真等價值，代替了文學底獨一的內在價值。

文學的內在價值，必須是獨一的 (Unique)，因為文學作品是有機的渾一體——是經驗之自由的表现於感覺的媒介中，成爲永恆而有傳達作用的統一的形式。

**表現之作用** 離開了表現，我們的經驗將成爲無常的，流動的，忽現而忽滅。及至寫上紙上之後，才可以固定，可以留傳。唯表現能使感情和思想明確凝固，可以被把握來重行吟味。唯表現可以使最機微與刹那的東西變爲確定的物象。詩人最微妙深摯的熱情，原只可感之於朦昧錯亂的境界者，唯待放進一定類型的語詞中，才能連入意識的光圈內。在寫小說和戲劇，作者可以實演他人生的幻象，而且因把這些幻象體現於語言與動作中，故能領有牠而加以反省重思。痴人或哲學者底刹那間的漠然之感，一經寫出來便成爲活生的，可加以分析與理解的。文學底價值，就在把條忽的人生改變爲永恆的人生，使我們可以對抗往昔，垂示未來。請詳釋之：

**直觀** 我們前面說過，印象之具象化，吾人稱之爲經驗，或又稱爲直觀。文學表現之效力，即在

牠能在讀者引起同一的經驗或直觀。直觀一語帶點神秘的意味，不很容易了解，不過最爲學者所通用，我們以後姑稱表現之效力爲「直觀 (Intuition)」吧。別的名辭如物象 (Vision) 或同情的洞察 (Sympathetic insight)——以其有完全明確之物形，成爲同情之對象，可加沈思反省也——意義亦相近。我們前章也說過：科學是概念的智識，藝術是直觀的智識。概念只能給予吾人以物象底外表皮相的智識，而直觀則能喚起清晰的物象於吾人底心中。如說「人」吧。概念的「人」只是兩腳走路，身長五尺，鼻樑與額蓋約莫成百八十度的動物。而直觀的人，則或是拿破崙，或是慕沙里尼，或是西施王昭君，或是隱士樵夫，一說到他便立即有他（或她）清晰的輪廓浮現。因之即對他（或她）動愛惡之情。概念只能告訴我們那是什麼物象，而直觀則使物象成爲淨化了的個體，成爲同情的對象，使我們感到牠內部的價值與生命。換言之，即把人與物的關係連繫起來，使物入於吾人感情的世界，吾人亦入於物的世界，以達到比科學所能達到的更進一步的真實。所以亨德 (Hunt) 有云：「詩開始於科學停止之處。」概念的智識須直觀的智識來補充。

試拿曹雪芹或莫里哀底作品內的人物與社會學家或心理學家告訴我們的人物比較，一則

使我們認識他們的性格，與他們相知相惜，覺得他們底需要，或竟觸到他們，與他們一起動作，一起生活。心理學家任何精微的解剖，社會學家任何週到的敘述，無此能力也。

### 直觀與鑒賞

上面說的直觀是表現底效力，同時也就牽涉到鑒賞方面。在鑒賞中直觀底作用與在創造中無異。鑒賞原就是把表現從作者移於讀者，讀北征詩，我們情緒之展開，必與當日的杜甫無異。所以一切鑒賞都是自我的表現，此理尤以抒情作品爲明顯。試讀一首懇摯的抒情詩，我們將覺得牠每一字一句都是從我們自己底生命深處發出來的。至於在較爲客觀的文學如小說和戲劇，雖似作中人物自作中人物，我爲我，而在至情之處，必使我與作中人物合爲一體，我在我們底想像中築起作品裏所有的世界，我們與作中人物同生活。

### 鑒賞即自我擴展

在鑒賞中自我底表現，只是自我之擴展。我們本不會到過或見過廬山，但我們讀李太白底廬山謠，一若自己也身到了廬山，與黃雲萬里白波九道同其飛動。小說所寫戲台上所演的動作，我們不會做過，作中人物的意見，我們也不會有。但爲欣賞那戲劇小說，我們必須在想像中作同樣的意見與動作。這是可能的，因爲每個人都有多餘的生命力 (surplus-energy)，都

有未曾實現的情感思想及動作，實際的生活只是多種可能的生活之一種而已。誰都有千百種可能的生活，潛伏於吾人意識或下意識底深處。不管我們選擇了，或命運決定了一種什麼生活，對於其餘未實現的生活，我們還常有秘密的憧憬。有些我們希望着，或意識地計劃着，希望有一天實現，有些則我們未曾夢想過。可是一有機會，那些秘密的憧憬仍然會向我們招手。在文學的世界，我們便有實現各種互相矛盾的慾望之機會。我們身居城市而可過漁樵的生活，我們也可以分享鶯鶯底嬌媚，寶玉底痴情。這便是自我之想像的擴大的表現。

**傳感與價值** 在文學的鑒賞中，即在物象的洞察中，自我底擴展也可以說是被傳感，價值以傳感與共享而增大。傳感之普遍性由表現而來。科學的表現使智識普遍化，文學的表現使價值普遍化。在表現自我時，作者造出了一定的典型或形式，凡相似的經驗都可裝進去及分出來。如在教堂唱讚美歌或軍歌，我們覺得個人生命的意義立即擴大起來，因為萬人同此感情，自我與大衆生死一致。喚起人類普遍的同情與同感，文學比任何東西來得有效。這也是文學底特權，凡有傳達的價值的，都必見於文學的表現。

**想像中的生命** 只有文學藝術所喚起的想像中的生命是我們所共有的。生命之分享，除同情地領有別人底命運之外，更無他法。實際過別人底命運，必須佔有別人底身體，奪取他底位置，做他底工作，至於毀滅了他本人。唯由同情的想像，我們可以潛入別人底生命，而不動及他底地位。對於摯友及至愛間的同情，可以做到這一步。而文學則由創造想像的世界，擴大同情的範圍，使我們都屬於同一的生命，在其中起居動作，哀樂憂戚，一切相通，而不致於彼此競爭與妨礙。

**生命之流轉與文學** 文學（一切藝術皆然）不獨擴展自我，並使我們得享共同的生命，亦且有保存生命的功用。如柏拉圖說的，存在（人生）有一個漏口，經驗流進去又流出來。個人由一動作而進於他動作，由生命的一階段而進於他階段，由幼而少而壯而老。種族亦然，後代逐前代，新出的生活方式代替了舊的生活方式。對於這種不息的流轉，我們姑以相信進化自慰；我們自信成熟期比青年好，每一代都比前代有更大的幸福與更高的精神文明。

但，這進化的慰藉也不能補足人類的缺陷。因為即使一代好過一代，而過去畢竟有牠獨自的價值，而這是無可如何地喪失的了。無疑現在存續了許多過去的東西——人間性之根本的狀態

仍是一如其舊。可是個人生命底每一階段之精華，每一時期的世界史上的特徵，是如逝水般的過去了。我們不能返老還童，也不能再有開元天寶的盛世，或意氣傾人命的燕趙俠士底人格。

幸而人生命底流轉還不是絕對的，在記憶中我們尚保存過去的獨特價值底幾分之幾。雖然牠底遺跡，牠現實性底充分與銳利之處，都消逝了，可是牠底形骸還依稀殘存。自我保存的本能是人人所同有的。我們不獨要支持我們的軀體於現在，還要保存過去的精神。由記憶我們覺到童年的歡樂，青春的甜情逸興，壯年的勝利。過去的追懷之念愈盛，則對未來的存續之念亦愈大。

文學之對個人及全人類，盡了記憶所不能盡的責任。只有表現可以把過去的東西爲人類永遠保存。一個人死了，他縱然留下些紀念品，或生存於友好之記憶若干時，而終必有消滅之日。或如故條抽新條一般，把自己底精神血肉傳到兒孫身上去，自己雖死了而在他們的存續中得到了填補，并且樂得他底後人會珍重他生命底價值。我們現存的人，有了往昔的紀念，把過去的記憶中的生命底價值，加上自己的生命底寶藏中，也就覺得更加富有了。過去的人希望他們底不朽，現在的人希望把他們底生命與過去的接起來，這兩種希望會合在一起，那便是文學藝術。文藝底永久性，



也就在此。

歷史可以告訴我們人們所做的事，但只有詩人或藝術家能使他們生命底價值再生。由於詩人藝術家底表現，過去的人類底生命價值成爲我們底生命價值。文學藝術是人類底紀念品，是生命底保藏所。

文學之主要的內在價值，已如上述。抑文學之表現，與情感有直接之關係。關於這方面尙得稍爲解釋。

**文學表現與情感之解放** 我們在第一章說過，文學是自由的表現；在這一章又說文學之表現是可同情的物象。則必然的，由文學的表現，被壓抑的感情，可以得到快意的解放。不管那經驗是如何酸辛的，一經表現，則牠的辣味兒都會通通歸於烏有，自己倒得到輕鬆了。因爲所謂表現，如我們所共知的，就是把經驗由自我底黑暗秘密的深處升到作品底光明坦白的表面。這時沈重的情感被提了起來，放進有組織有結構的文章或美麗的詩句中，我們的心倒可以欣賞牠或統制牠，而

絕不至爲牠所苦了。最強烈酸辛的感情，一經表現即變爲優純馴良的了。席勒（Schiller）說：「有以熱情爲題材的藝術，可是沒有熱情的（激烈的）藝術。」由於表現，壓抑閉塞的感情可以宣達，由於材料之處置字句之斟酌及結構之整飾等，把注意轉向到表現的形式上去，我們便有機會來反省及理解自己底情感和行爲，或許即可以把這些「一朝之忿」等類的情感消滅，即不然，亦可以把牠們和我們的總生命相調和——這都是解放情感的好處。我國古時說「爲民者宜之使言」，這雖是爲統治者說的，卻也深知箇中消息。

我得再引一段哥德的話：

「這樣開始了我一生不能除去的癩；那就是把我所喜悅或苦惱的一切轉化爲一個形象（image）或一首詩，於是而了解自我；若果不這樣辦，則將長是牽情惹恨呢。……所有我所發表的作品都是一大懺悔的片段」（詩與真實）。

文學的表現與情感之救濟，把情感形式化（表現）了，自我得到了自由，可并不是擺脫了情感而已，我們還可以正視牠，找個適當的地方給牠，而我們也可以因而更善地生活。忍受，失意與

煩惱底最大的害處，就在牠們給我們帶上有色眼鏡，對於整個存在與人生都覺得失望與悲觀。在人生的進程中，人們是很容易有某種傾向的。如驟遇一個災難，改變了生活的常態，就會因而覺得存在之無意義，或失了爲一切行爲的發動機的生存的信心。人們到了這個地步，要恢復他心靈的健康，理性的說教往往毫無用處。而倒是令他把那不幸的事實放下來，澄觀或反省一下，從更大的各方面的關係來觀察牠，則牠將失了牠的重大性。

文學救濟情感的作用還有她底普遍性。藝術是人類共同的懺悔室。由文學家所提供的作品，人人可以表白自己，醫治自己的靈魂。誰讀了下列的詩，寧不憶起些過去或現在的自己的得喪？

衰榮無定在，

彼此更共之；

邵生瓜田中，

寧似東陵時？

寒暑有代謝，

文學之內在的價值

文學原論

人道每如茲。  
達人解其會，  
逝將不復疑。  
忽與一樽酒，  
日夕歡相持。

結廬在人境，  
而無車馬喧。  
問君何能爾，  
心遠地自偏。  
採菊東籬下，  
悠然見南山。

山氣日夕佳，

飛鳥相與還。

此中有真意，

欲辯已忘言！

——陶潛：飲酒。

但誰讀了這些詩又不覺得懇切的勸解與慰藉？

這種效力不獨在抒情詩爲然，即戲劇小說，亦能排洩我們底情感而得到救濟。這就是亞里士多德所看出的音樂與戲劇底下瀉或醫治的功效：「由於激起悲憫與恐怖，使這些情感得到適當之滌除。」

**現實的人生與藝術的人生** 拿文學的生活，與現實的生活比起來，則文學更是我們最大的慰藉者和救濟者。現實的人生隨處都是缺陷與艱苦醜惡，而文學藝術總較爲近於理想與美麗；在現實的人生有艱巨的責任與難得完成的野心，而文藝所提供的人生則無這種困累。因爲文藝總

是多少經過理想化了的，自由創造的。故對着現實之限制與欠缺，愈覺得藝術的世界之自由與完全。所以在現實世界奮鬥最苦的人，往往是最愛好文藝的人。藝術品底統一、完全，常能使我脫離現實，忘記現實，而入於美境，時時得到救濟。

## 第三章 經驗底要素

我們既說明了文學內部的價值，對於文學，當有較為澈底的了。我們不說文學是現實底反映，而說文學是經驗底表現，亦以從心理方面來觀察，無論是什麼文學反映出的什麼現實，必定是通過了作者底情感，構成了作者底經驗，然後才能表現，才能反映。我們現在便與分析經驗底要素，即要心理的地，考察一件事物，從爲我們所認識起，至構成經驗，而達於表現的境界爲止，這其間的過程。至於表現的形式，則留待後一章來討論。在這一章，我們只涉及經驗底各要素，及牠們彼此的關係而已。

經驗總說 認識之基礎，在於感覺 (Sensation)。由於感覺作用，自然界人事界之種種現象，始能入於吾人之意識界。對於由感覺得來，入於我們意識界的事物，必附以一種情感，或是明顯的，

或是漠然的。如詩品所云：「氣之動物，物之感人。」感於物而動，人之性也。據心理學說，我們稱爲「感情」的經驗，原是一羣一羣的感覺。我們說，「我看見綠色，」我嘗鹹味，「我嗅着一種香氣，」或者「我聽見一種聲音。」很顯明地，我們說看、聽、嘗、或者嗅，就是我們從這些特別的感覺得來經驗。對於所經歷的東西有了感覺，對於身體裏或身體上的形情，即發生了感情（參閱 Gates 著心理學大綱第六章）。

一切感覺既然都含有感情，入於作品則成爲表現。物之能動人，正因爲人與物之間，有相通之路，精神與物質兩界，有相似之點，如看見高山之崇高，則起莊嚴之想；看見深淵之澄澈，則起淡泊寧靜之想，肅穆之思。所謂「山光悅鳥性，潭影空人心」，在文學藝術上，人與物的關係，是很難分開的。由此推之，凡描寫外界事物之作，莫不多少是表現自我之作。換言之，我們對於感覺的事物，常引起一種或種種觀念。如當窗而坐，野景畢呈。其尤近者，有樹焉。春來景物滋，繁花嫩葉，怒發交放，顏色鮮豔，錯落有致，微風扇動，姍姍搖曳，落英繽紛。吾人對此，往往不期而呼曰：「美哉！」此「美」的觀念，因此樹而生也。又如翻開報紙，看見最瑣屑的社會事項，吾人對之往往起「善」「惡」等等觀念。至



於看見俠士如荆卿之歌別易水，明知一去不復返，亦義無返顧，又看見革命家之慷慨進行，從容就義的事實，油然而生勇敢等觀念，固無論矣。感覺爲經驗之第一要素，感情第二，而觀念則屬第三也。一件瑣事，一株草，一滴露水，皆能直接引起感情，同時亦能直接引起某種觀念或意義，而此種觀念或意義又復能引起感情。事物本身引起之感情，常是漠然的；唯由此種觀念或意義引起的感情，往往較爲明顯。例如吾人看見一株桃花，隨風招展，吾人對此，因生愛悅之情，有的人則更生「年華易逝」或「造化之神秘」等等的觀念。此等觀念喚起的情感則更深了。構成黛玉（該說曹雪芹吧）葬花詞的可說是「年華易逝」的觀念引起的情感；而構成李白日出入行的，亦非日、草、木等物本身引起的情感，而是「萬物興歎皆自然」一觀念所引起的情感。觀念引起的明確的情感，爲經驗之第四要素。

經驗之最後的一階段，則爲象影。感覺之各門部如視覺、聽覺、味覺、嗅覺、溫覺、觸覺等，皆能引起象影。象影使所感覺的意義或觀念更爲充實、明顯、與具體化。

普通的人對於外界的認識，不一定能具備上述五要素，尤其是最後象影一項，唯富想像力之

人才能有之。又普通人亦不能對於每一感覺都具有特殊的觀念或意義。唯在一個文學家或藝術家，對於所要表現的東西，則必有之，否則他們所表現將變爲無意義的了。而同是文學家，對於一件事物所認識的意義，亦視其人之品格學識思想等等而定；即同是一人，亦視其前後之心境，對於同一件事物，有不同的認識。至於象影之顯晦或有無，則因人而異。差不多人人都有視聽動三覺的心象，也有人專具某一種或全不具有任何感覺的心象的。而智力高的人底想像力，往往比智力低的人弱（參閱 *Gates* 心理學大綱第十四章）。

日人夏目漱石氏著文學論一書，謂吾人日常所經驗之印象，可分爲三種，即

- (1) 僅有知的要素而無情的要素，如三角形等觀念是；
- (2) 知的要素而伴有情要素的，如花、星等觀念是；
- (3) 僅有情的要素而無相應的知的要素的，如所謂 *fear of everything and fear of nothing* 等的心境是。

因之夏目氏定文學內容的形式爲 (F) (f) (F) 爲焦點的印象即觀念，而 (f) 爲其附着的

情緒，即一者爲認識的要素，相當於我們之所謂觀念，或意義，一則爲情緒的要素，相當於我們之所謂感情也。

夏目氏之分析，原不得謂精當，感覺一項，尤爲有意的畧去，觀於其第二章舉文學內容之基本成分，即首列感覺一項而可知也。就吾人觀之，未有無感情之觀念，如對於三角形，吾人亦能發生感情也；亦未有無意義之感情，感情之動，必含有某種意義也。象影雖非常人普通之經驗所常有，而在文學所表現之經驗裏，則必有之。因此如欲列出文學內容之公式的話，則爲

文學內容 = 感覺 + 情感 + 觀念（或思想） + 想像

此所謂感情，如上述，有感覺本身引起的感情，有觀念引起的感情。又自喚起象影（image）之整個作用而言，則謂之想像（imagination）。

**感覺** 今試分論經驗之要素，則當從感覺說起。感覺爲人類的本能，嬰孩出生後，即有感覺作用。我們由感覺而認識外界的事物，由感覺而得到各種經驗。在感覺裏面，通常有高等感覺和低等感覺之分，視聽感覺屬於高等感覺，而觸覺、溫覺、味覺和嗅覺則屬於低等感覺。柏拉圖底著作中，有

「美好的景象與聲音」的話，自是以來，學者藝人只承認視覺與聽覺是審美的感覺，此兩者為一切藝術的基礎，如詩歌與音樂是屬於聽覺的藝術，圖畫、建築、彫刻是屬於視覺的藝術。這一方固因視覺與聽覺的媒介是表現的，一方面亦因視覺與聽覺較能不受時間與空間限制，較能接受複雜景象，較能供給有人生意義的材料於藝術。低等感覺如味覺溫覺等，固有快與不快之感，可是牠本身沒有意義，沒有聯想作用，牠們主要的作用，只是實踐的而已。

夏目漱石引心理學家 Gross 氏研究小孩子遊戲底項目之順序，先從下等感覺說起，謂本能的傾向，在種種形式之下，潛在於純文學中，達於某種程度，可得而窺云。現照夏目氏所本 Gross 列舉之次序，在文學上各舉一二例證。

(a) 觸覺 Gross 氏首先列舉觸覺，謂此為小孩所最好之遊戲云。在東西文學中，關於觸覺之描寫皆不少。

最古的如詩經云：

手如柔荑，

膚如凝脂。

而西廂這一語。寫觸覺竟近於肉感了：

軟玉溫香抱滿懷。

觸覺雖最是簡單的低等的，可也往往最是情感的，尤易引起明確的象影，所以在文學上有不小的勢力。

(b) 溫覺 如上所引西廂底辭句「溫香」，已是嗅覺與溫覺混在一起來表現的。其統寫溫覺的，如樂府塞下曲：

嫋姚夜出軍，

霜雪割人肉。

又隴頭歌辭：

寒不能語，

捲舌入喉。

又如孤兒行形容寒冷底感覺更妙：

足下無非，

愴愴履霜。

固然這些詩以描寫複雜的景物，喚起某種主要的觀念為目的，而單是形容寒冷的感覺，已足以喚起情感。就其全詩而言，正借描出寒冷的感情，以幫助主要觀念之活生生的表現。所以溫覺遂入於文學底內容中。

關於熱度底感覺，在文學中恐也不少，手頭無參考書，恕不多舉。

(c) 味覺 通常皆以為飲食之味是最下等的感覺，不入於高尚的文學藝術，看了下引的例，則這種觀念不能不打消了：

如花結實自殊常，

摘下盤中顆顆香，

味重不容輕衆口，

獨於寢廟薦先嘗。

朱淑真櫻桃詩。

固然單是味覺之力，動人恆下，這詩之可觀，在其借味覺而喚起祭祀虔敬的觀念。又如鄭子尹底詩：

荔枝腰子蓮花鴨，

羨爾承平醉飽人。

承如某氏說的，其可觀處亦賴有後一句，表現人生承平之世之樂。

(d) 嗅覺 花香酒氣，在文學上佔頗重要的地位，這是人所共喻的。如王摩詰詩：

澗芳襲人衣，

山月映石壁。

這除了拿「澗芳」和「山月」一起表出自然之美妙外，別無其他寓意。又如李易安底詞：

故鄉何處是？

忘了除非醉。

沈水臥時燒，

香銷酒未銷。

則鄉愁酒病，都一齊表現了。

風過處，

衣香細生。

這西廂底豔句，竟借嗅覺來表現肉感了。

原來低等感覺之主要的作用是實用的，本能的，如美味之刺激食慾，寒冷之尋求溫暖的掩護，而觸覺則是「把握着」和「獲得」的預備。但我們試看，上舉諸例，俱非實用，而且有反實用的傾向，如李淑真底櫻桃詩和鄭子尹底詩，即在最是實用的味覺，而反實用的色彩，也最爲明顯。則我們說文學是自由的表現，這不是明確的證據嗎？

美學家告訴我們，低等感覺之入於審美的領域，第一必須牠們是超脫實用，而成爲自由的。這種理論在我們這裏也可證明。不管低等感覺與達到實際生活的目的本能衝動，有如何密切的關



聯，在某種低等感覺常有一種無關心性 (disinterestedness)。如酒味與香氣只能作享樂與玩賞之用，不能滿足食慾。

剛是超脫實用的還不夠，牠們（低等感覺）還必須是與情感底背景聯繫着，是表現的，是訴於感情的，才能成爲文學底內容。花香根本就含有很強烈的純審美的情調；在春晨嗅到大地的溼氣常引起「生機」的觀念；一啜清泉，也有無限的美感；日光火焰底溫情，星夜底涼意，都有感情的意味。觸覺雖似只限於「取用」，而對於所愛者之撫摩，其美感正不下於對所愛者底聲音與容貌之視聽。這只要回顧我們上舉觸覺之例，便可了然；而其他諸例，亦大都是有所表現的，亦不待贅言了。

(e) 聽覺 聽覺與視覺同佔審美經驗之主要的地位。尤其是聽覺，有音樂的特殊要素，可以獨立存在。在詩，關於首韻之推敲，全是這一感覺底利用。媒材之盡量使用，亦爲美的條件之一，故浪漫派底作品，盡量求其音樂化。在修辭學上又有摹聲格，繹繹的衣音，蕭蕭的樹音，呼呼的風音，淅瀝的雨音，澎湃的濤音，噫噫的蟬音，嚶嚶的鶯音……：宇宙內的音無限。單憑聽覺模擬聲音便可構成美麗的文章：

大絃嘈嘈如急雨，

小絃切切如私語。

嘈嘈切切雜亂彈，

大珠小珠落玉盤。

唧唧復唧唧，

木蘭當戶織。

……

不聞爺娘喚女聲，

但聞黃河水流鳴濺濺。

——白居易琵琶行。

——木蘭詩。

在中國古代的散文裏頭，描寫聽覺的聲音頂好的，要算是歐陽修秋聲賦底頭一段了：

……初淅瀝以蕭颯，忽奔騰而碎湃；如波濤夜驚，風雨驟至。其觸於物也，鏗鏘錚錚，金鐵皆鳴。又如赴敵之兵，銜枚疾走，不聞號令，但聞人馬之行聲……

這都純是聲音的摹擬，凡經模仿的，都是美的（參照亞里士多德底詩學），何況天地底元籟，種種色色，吹萬不同，本來已是很美麗的呢。所以能夠好好地利用聽覺，模仿宇宙間的聲音，則不成功一個大詩人，必會成功一個大音樂家了。

（f）視覺 在造形藝術，在文學上則如關於風景人物之描寫，全以視覺爲立腳點。自單純的一草一木一石，以至極複雜的宮殿結構，自細小的蒼蠅蚊蚋，機微的顏容視線之表情，以至歸然的名山，滔滔的巨川，宇宙萬物，真是更僕難數。「一覽衆山小」，含意固深；「花鬚柳眼各無聊」，亦有情致。

原來聽覺與視覺，牠們底本身既有超越實用的，而成爲感情之自發的體現的傾向。如拿牠們與觸覺比起來，又如牠們的對象都是一位異性，在觸覺不免要據本能的衝動，把她（或他）擁抱起來，而在視覺與聽覺，則要鑒賞她（或他）身體之端整，顏容之都麗，諦聽她（或他）聲調之溜亮和

諧——這就是入於超實用的自由的審美領域了。也就成爲感情之自發的體現了。

視象之闊大與聽象之距離，實使牠們入於超實用的主要關鍵。在低等感覺，都須被感覺的東西與感覺主體相接觸才能感覺得到，故不免立即有實踐的反應，而無反省觀照的餘地。高等感覺之有遙遠的距離，闊大的對象，故能感受複雜的，有表現性的，且與思想感情相聯繫的東西。我們可以說，視聽兩覺是植根於自我的生命之內的，牠們的優越性在此。

現在我且依照物之屬性，分別舉出一二關於視覺的例：

(甲)暉：

混元生兩儀，

四象運衡璣，

皦日布炎精，

素月垂景暉。

這是阮嗣宗詠懷詩底句子。皦日的炎精，素月的景暉，借這闊大的景物表出的是何等崇高莊嚴的

情緒。

灼灼西隕日，

餘光照我衣。

這同是嗣宗底名句，又另是一種情景了。山光波影，寫上詩句，也自怡情，如王安石底晚樓閒坐云：

四顧山光接水光，

凭欄十里芰荷香。

在散文裏面，關於這方面刻劃得很好的，有范仲淹底岳陽樓記中的兩句：

浮光耀金，

靜影沈璧。

(乙)色：誠如夏目漱石說的，假如把色的觀念從詩中除去，則詩底豔麗，恐怕要減去一半吧。在中國文學中，在自然之美的方面，關於形的插寫，似不如色的方面多。所謂

紅燈綠酒，白蘋紅蓼，麥綠菜黃，白雲青山……

常相映成趣地，組成美麗的詩句。

糝徑楊花鋪白氈，

點溪荷葉疊青錢。

——杜甫：漫興。

草木知春不久歸，

百般紅紫鬥芳菲。

——韓愈：晚春。

一從梅粉褪殘妝，

塗抹新紅上海棠。

——王淇：春暮遊小園。

據近代實驗心理學家溫德（Wundt）之說，謂白色象徵華美，綠色象徵恬靜之樂，赤色象徵勢力。普通人又以白色象徵聖潔，紅色象徵熱情，革命的恐怖。而一切裝飾，不論服裝顏面，廳堂案几，

莫不利用色彩最多。所以稱美人則云紅顏綠髮，皓齒丹唇，芙蓉如面柳如眉……稱居室則云朱門碧瓦，綠窗紅絳……萬物如何以色的力量，美化我們的人生啊！誠如 G. Allen 說的：在我們所有的感覺中，給予吾人以極大的快樂的，莫色彩的感覺若。

(內)形 宇宙萬物，凡具象者俱有形。形之小巧玲瓏柔順者，能在吾人喚起優美之情；形之廣大崇高或粗糙者，則能喚起壯美之情。西洋人之審美，較東洋人爲精，故在詩歌小說中，關於形象之描寫，亦較爲細膩深入。他們自昔卽有基於曲線美的裸體畫及彫刻，而近代又有所謂透視學、解剖學、幾何學，對於形體之視察描繪，極其準確。在表現上，則或根據數理的原則，求其比例均整。又有所謂「黃金切斷法」(Golden cut)，以爲美的比例之準繩（按此法是取一物而二分之，其較短部分與較長部分之比，須等於較長部分與全長之比，而謂人體，高等動物底形狀，植物底構造，星界之配列，建築、彫刻、繪畫之傑作等等的比例，以及音樂之最巧的調和，更大而總括宇宙的自然界之組織，莫不適合此法云。但亦有謂此法不足重者。）參照夏目氏文學論（第二章）。

胡馬大宛名，

鋒稜瘦骨成；

竹批雙耳峻，

風入四蹄輕。

——杜甫：房兵曹胡馬。

大漠孤烟直，

長河落日圓。

——王維：使至塞上。

這十字真把一幅極闊大的形象底美感發揮盡致了。廣漠的原野，畢直上沖的孤烟，滔滔如練的長河，球一般般紅的落日，作者真似面對着這些，並把這些移置於吾人底眼前。一種壯大的形象，常留腦際。字字堪玩味，理致細密，情趣盎然。

(丁)運動 運動之美，最能表現於舞蹈。戲劇亦是動作的模仿。其他如潮水之節律的奔騰，白雲之間適的舒卷，落葉之翩翩，雨雪之紛飛，無一不生運動之美。



石瀨兮濺濺，

飛龍兮翩翩。

這是楚辭底妙文。

穿花蛺蝶深深見，

點水蜻蜓款款飛。

這是老杜底名句。牠的美趣，莫非在把蛺蝶和蜻蜓的動態正確地刻劃出來。

星隨平野闊，

月湧大江流。

這又是多麼闊大的一幅動的景象。再看曹植底白馬篇：

控弦破左的，

右發摧月支。

仰手接飛猱，

經驗底要素

俯身散馬蹄。

狡捷過猴猿，

勇剽若豹麟。

邊城多警急，

胡虜數遷移。

羽檄從北來，

厲馬登高隄。

長驅蹈匈奴，

左顧陵鮮卑。

這又是一幅多麼英勇行爲的活動寫真。

以上仿夏目漱石底文學論，略舉基於感覺經驗的作例，而從美學原理解釋之。我們可以肯定的說：吾人之意念和情緒，大都由感覺而生。故感覺的經驗爲文學之基本的要素。

以上皆是個別舉例。但綜合的地表現各種感覺於一作品中者亦不少，且更能使讀者覺得五色相煊，衆美畢具，有如游山陰道上之妙。

原夫自然界（連人的行爲）本已無美不備。模仿自然即成爲藝術；亦可以說藝術之創造，只是模仿自然而已。至我們的氣質，有偏於實用的，有偏於審美的。例如對於一個蘋果，在偏於實用的人，將憑本能的衝動，欲啖之而後快，或打算運到那個地方去可以賣多少錢。在偏於審美的人，則將鑒賞其形色之美。所以假使說某人有藝術的天才或藝術家的素質，就在他實用的氣質少而審美的氣質多了。有志於文學藝術的人，第一須養成純化低等感覺的能力，使低等感覺超於本能的實用的，而成爲自由的與審美的。如我們所舉的例，就是最低下的感覺，亦可以成爲審美的對象，引起情緒、觀念和想像呢。

既然以審美的態度面對感覺的對象，則必然會把牠與感情聯繫起來。批評家也往往說，作者必須寫他受了感動的東西。現在讓我們來考察情感這一方面吧。

情感 我們既經說過，在經驗中的情緒的要素常有兩種——直接與感覺對象聯繫着的漠

然的感情，及觀念喚起的明瞭的情感。

讓我們先來考察第一種的感情吧。在許多感覺的場合中，常有心理學的「聯想」的原則作用着。例如看見一個蘋果，牠鮮紅的顏色，渾圓的形狀，自然會聯想起一個少女青春的健全發育的美麗，看見一個橢圓的對稱的古瓶，自然會聯想起人體底曲線。這些聯想及的物象，以及牠們底情調，是其通於一般人們底經驗，而足以成立情緒底普遍性的。文學上常借花喻人，及修辭學上的譬喻格，其心理的根據卽在於此。有時則物象之表現性，似由感官刺激與情緒之間的直接的心理學的關係所給予的，這尤以音調爲明顯。音調的表現性是太直接與太普遍了，並不依存於一定的事物及情緒之聯想。試舉例來說，一聲節奏，初聽到卽受感動，所謂「一聲河滿子，雙淚落君前」是也。又如衝鋒的號角，人並不期待着來聽，忽然吹起來，個個兵士都激昂前進。別離之曲，雖非別離時，聽了也要黯然。

這就是說感官刺激，亦能直接引起感情。某種感官刺激不獨在腦裏的感覺區域生出適當的知覺使了事。這些刺激的效力要延長，流入運動筋脈（motor channels）生起有機體的全體的反

應作用。這反應作用，在意識的狀態則為漠然的情感。有時器官上的反應，太稀薄散漫了，不能生出正確的情緒，只有一種氣分（mood）而已。

在有形的物象，漠然的表現性，常因觀念喚起的情緒而加強。例如杜甫這兩句詩說的：「白石素沙亦相蕩，哀鴻獨叫求其曹。」我們初看見白石素沙，初聽到鴻雁叫，情緒不會很強，亦即是這些聲音物象底表現性并不明顯。及從其中得到「相蕩」、「求曹」等觀念，由這些觀念喚起對於人心險作的感慨，生命的悲哀等情緒，再去看白石素沙，聽鴻雁叫，情緒自要強烈得多，要與「感時花濺淚，恨別鳥驚心」同一情調了。

**感情底主觀性與客觀性** 平常我們讀了「感時花濺淚，恨別鳥驚心」這兩句詩，幾會以為感情全是主觀的東西。其實我們如果明白這兩句詩所表現的全是觀念（觀念也是現實底反映）所喚起的情緒，則這種誤會便可以免除了。情原是觸於物而動的。物象之入於感官，起了反應作用，則生感情。所以感情本身也有牠底客觀性。光天化日總是愉快的，雨晦風淒總是愁苦的。波平海靜象徵着和平，風起浪湧象徵着恐怖。為什麼？因為感情雖是自我對於客觀的反應（從這點說來，固

有牠的主觀性，而實植根於客觀的世界。如所謂「一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人」，這「人」也許地位很安全，境況很快樂的，為什麼要因風飄萬點而愁呢？又如聞悲歌而抑鬱，聽喜調而眉開，其實我之爲我，常如一也。所以感情之興起及其性質，不繫於自我的主觀作用，而繫於客觀的條件。一個文學家底情感，都是社會生活的結果，這是從情感底本質來考察的常然的結論。不過若完全抹殺情感底主觀性，也不免陷於機械論者底錯誤。感情雖是客觀的東西，同時也挾自我的觀念以俱進。就拿老杜前引的兩句詩來說。我看見花開（也許是零落披離的花），我聽見鳥鳴（也許是淒切的鳥），覺得「我」是到了這麼一個「城春古木深」的境界，覺得「我」是生在這麼一個時世。

所以所謂情感很豐富的人，原不過是很敏感的人，一個麻木者也許到了一個滿是碎瓦頽垣和古木春深的古城，也不會有什麼感覺。感動得很深的人，也常是與自身有關係的人。到了一個遭了炮火的毀城，如有自己的親人在那兒殉了難，當然要更加悲傷，若是個戰勝者到來，又要自鳴得意了。無論對於什麼，生活不同地位不同的人，都會有不同的情感。我們對於一件事物的情感，常視

那事物對於我們底生活有何作用而定。

**感情與同情** 許多客觀的事物不是與我們自身有關係的，在這種情形，我們要充分感覺到別人的情感，須賴有同情心（sympathy）。真的，一個很有同情心的人，看見別的人在饑餓線上掙扎，會覺得是自己在掙扎一般的痛苦，看見別人跌傷了手，會覺流血和痛楚的是自己的手。當托爾斯泰描寫一個疲倦的馬時，他對牠的同情是那麼大，致屠格涅甫說托氏的祖宗們裏面必定有些是馬。因為這時他的感情既是馬的感情，馬的感情也是他的感情了。

**同情心與實踐的經濟性** 我們雖常會菲薄別人沒有同情心，實在現實的生活是要迫得人沒有同情心的。有同情心是要受累的，如對於叫化子，你如果對他同情，須得掏你的腰包呀。但是我們自己的生活尙成問題，那能同情得這許多？在生存的競爭中，我們是這麼緊張，在日常的工作與交易中，我們是那麼忙碌，打錯了一只算盤子，便會虧大本，所以我們只好大大地注意我們的事業，節省我們的情緒與精力，對於別人那裏復能取同情的態度呢！所以生在現代的一般人，既以迅速而經濟的實踐的心理，代替了冗長煩累的同情心。但是一個從事文學藝術的人，第一須有銳利

的感覺，敏捷的感受性，其次是須有同情了。他須有優裕的時間沒入於感覺的對象之中，有充分的時間，來發展感情底種種可能性。

**觀念** 譬文學作品於人身，情感是牠底血液，則觀念可說是牠底思維了。真正有生命的藝術作品，兩者決不能缺一的。雖是漠然的音樂，也可以從牠底音調中尋出演奏者底觀念，所謂「志在高山流水」，這便是西洋人常說的音樂的觀念（musical idea）。如溫卻斯德說的：「一切藝術之目的，不在模仿，而在蓄意，不在表現實在的事物，而在表現其對於事物之印象，雖在直接模仿之圖畫，亦復如是。」這是不錯的，雖是最寫實的作家，亦必不如照相家之複製那實在的現實而寫作，他只寫出他從事物得來的印象，也就是寫出他對於事物所認識的意義而已。如上引杜甫諸詩，便是好例。原來人類底「頭腦」這副機器，雖極像一副照相機，可是牠底鏡頭，是常有色彩的，因為人類總是有主觀的思想和情感的，而各種教養、環境、種族等等，也容易染成各種有色的鏡頭。例如最近各地學生底抗日運動，各人底看法不同，因而見於各報紙雜誌的論調及政府諸公底談話也各異，假使有幾個文學家拿這次學生運動為題材來寫戲劇小說，則寫出的他們從這次運動得來的印



象——也就是他們對於這次運動所認識的意義，一定各各不同吧（當然立場同思想同的人不會差得很遠）。同一廬山，而在陶潛、李白、白居易等人底作品，面目各有不同，便是這個道理。

**觀念之客觀化** 我們往往說某人某篇作品是觀念化的。其實凡是藝術作品莫不多少是觀念化的。不過這觀念化的形式，常因文學種類及作家底手法而不同。在戲劇、史詩和寫實的小說，作者底觀念常客觀化（objectified）於故事情節中的，而在寫實手法巧妙的作家，愈能將他底觀念同化於事物中。好像我們只看見客觀的現實，只看見情節之按照必然律而發展，不知作中現實的發展，亦只註釋作者底觀念而已。

作者之努力把他底觀念客觀化於現實的事物中，這一點非常之重要。溫卻斯德有一段話很可以借來說明我的意思：「詩人之所重，不在事實，而在事實之意義……藝術日進，則描寫事實之才亦日增，其後乃能表示精神的意義於實事之中矣。及其至也，則必至高之意義，與甚真之事實，雙方兼顧，理想與寫實二主義，乃合而為一，得共和諧矣。此種二美兼顧之作品，在畫則來佛爾（Raphael），……在詩則沙士比亞、哥德、莫里哀，皆其最著者也。」文學批評原理第五章一七四頁，從景錢

譯本）這話很對。說廬山雄壯或淡遠幽閑，都由得你，總以能說破廬山真面目的爲好。「偉大文學之需要，在理知觀念與人生真理相合。」

如何而能把最高之意義與甚真之事實合致？這與描寫的手法固頗有關係，而最要緊最根本的還在作者從實踐中獲得正確的人生觀和宇宙觀，再拿照相機作喻，即有一副很好的鏡頭，能清楚地反映出現實底外表和牠底特性、本質、因果關係等等，從日常在他身邊發生的事實，以至歷史之轉變，俱能察出其因果，窺透其必然性，他對於事物之觀念，正是現實變動之法則，主觀的認識形式與客觀的內容結合着，成爲主觀與客觀底統一，故他寫出來的東西，處處是他底觀念，也處處是真實的事實。一個作家之是否偉大，大抵於此決之。偉大的作品，當是最真實的歷史，而偉大的作者，常是人間性的抉發者，亦以他能體察現實發展底法則，和人性底機妙而已。

**觀念與感情合致** 我們不獨要求作者底觀念，須與自然（包含人生的意義）合致，同時也要求作者關於自然底觀念，須與他對於自然底情緒合致。事實上，這兩者之進程，原是一件東西。感情只是觀念底一作用。所以我們要求觀念之正確，同時也要求感情之真實。一個人對於某一事物

有了確信的觀念，也未有不生真摯的感情的。屈原有了忠貞之志，所以雖騷往復迴環，語切摯而音凄苦。但丁相信愛情底力量勝於一切，故他底人生，持着愛情的明燈，歷萬劫而終升於天國！岳飛有了直搗黃龍的確信，故有意氣凜然的滿江紅。推而至於人生亦然，哥崙布深信地球是圓的，故孤舟衝駭浪向渺茫之大洋前進而不畏。在創作生活也和實際人生中一樣，非有甚堅的信仰不可。非從實際的鬥爭中和實踐中認識現實底發展，決不能創造壯烈的偉大的有最高的意義而又與自然合致的文學！

與自然合致底意義 近來一般批評家要求忠實於自然，要求正確地反映現實，這話雖以表現派底觀點說來，也是無可非議的，因為反映現實之正確，同時也是表現能力底優越。不過我們須知道表現是天天在運動，在發展的。一個偉大的文學家，當有敏銳的感性，精深的理性，把握着正在發展中的現實，而把牠表現出來，體會到人類機微的要求而把牠預先宣揚起來。這樣在常人看來，雖往往看作超時代的或觀念化的東西，不知道正他偉大的忠實，真正的與自然合致。所謂詩人是個預言者。果戈理在差不多一世紀之前就說：「俄國呵，你不是也在飛跑，好像大膽的，總是追不着

的三駕馬車嗎？而在你底下揚塵，橋在發吼，一切都留在你後面……你們傾聽了頭上的心愛的熟悉的歌，現在就一致的挺出你們這黃銅的胸脯的嗎？你們幾乎蹄不點地，把身子伸成一線，飛過空中，狂奔而去，簡直像是得了神助……所有別的國度和國民，都對你退避，閃在一邊，讓給你道路」（從胡風譯。）這在從前的人，或許以為純是作者底理想，而在今日復詫為神奇，或又以為偶然言中，不知這只是從正確的歷史觀透視過來的現實。只是他能預先透視到，表現出來，所以成其為偉大的文學家，真正的與自然合致。

於此可知作品并不妨觀念化或理想化，只要作者底觀念合於現實發展底法則，是偉大的真理，他的觀念可以成爲現實。反之，如果在今日尙說「採菊東籬下，悠然見南山」這「悠然」未免和我們隔膜，或竟像是不真實的了。雖然這在陶淵明是真實的，客從故鄉來，不問兄弟們捱餓否，而問「寒梅着花未」也未免不近人情了或不真實，雖然我們也承認王維底詩，是他真摯人格底流露，是千古絕唱。

### 觀念底時代性

這就說到觀念與時代的關係來了。爲什麼這千年傳誦萬人叫好的陶公底

名篇，我們讀來覺得有點隔膜？這就因為時代不絕的轉變，我們底生活，我們底情緒也跟着轉變了。在非古典的時代而打着古典的調子，吹古典的法螺，這是使人難堪的。在荷馬底世界，我們不和他爭辯神人交往的真偽；在中世紀的戲劇，我們接受神蹟；在浪漫時代底作品，我們也接受夢幻底魔惑。同樣，我們也接受陶潛底悠然採菊，郭璞底仙遊。但是我們不能忍受神蹟於現代寫實的小說與戲劇，我們要責問社會小說底真實性。我們要求現代詩人之表現現代的生活，情感和思想。在現在如尙有人唱「軟玉溫香抱滿懷」，我們要鄙其肉麻。我們對作品最後的要求是有生命的。前面曾譽作品於人物，情感是他底血液，而觀念則是他的思想。沒有血液的人，固然是僵屍；有血液而無思想，還是行屍走肉；有思想而非時代的，也是豬叫狐鳴，或枯骸作怪，而不是可以親近的人。「大孝備矣，休德昭明」之所以不能為我們所了解者以此。唯有親切生動的人，才是美的，可愛的；亦唯有屬於我們的東西，才是親切生動的。

**想像** 不管文學底題材是現實的或是空想的，是作者底理想，或是人生中實有的事件，或理想與現實的一致，牠總必先進到想像底領域，才能成為文學底內容。換言之，作者之欲表他所感覺

的某種東西，或欲表現他基於某種東西而起的白日夢於語言中，則他必先從人生底洪流中把牠（所欲表現的東西）捉住，從思想裏底漠然的暗室中，把牠照亮了，使牠現出清楚的形態來，而且緊緊地把握着牠，把牠明顯地置於眼前——這就是說使牠成爲心像，使牠繼續活生於想像中，然後才能表現牠。

具體的象影，常較抽象的觀念爲能引起感情。我們既說過，觀念與現實應該是一致的，觀念與感情也常是一致的。現在所要說的是作者在實人生中所經歷的感情與在作品中表現的感情，也應該是一致的，而這是有賴於想像的。我們之能夠保存對於一件過去的事件或不在眼前的物件的感情，全在我們保存牠底生動的象影。牠底象影暗淡了或消滅了，我們對牠的趣味也就減薄或散失了。所以對於所感覺的對象，喚起了活生生的象影，也就保持着對於牠的感情與認識（觀念）。

我們稱爲作者底「經驗」的東西，從感覺起，到想像上，原是一整體。其中情緒的要素與觀念的要素，有時或有所偏重，唯想像的要素則絕不缺少，而且在創作底心理的過程上，佔着最後也是

最重要的過程。想像是基於感覺的現實的，但也有創造的想像或聯想的想像等，這且不在話下。現在我們所要談的是想像與表現的關係。

說到這一點，我們又不禁想起郎齋那斯底話：「作者爲熱情所帶走，似實際清楚地面對着他所描寫的東西，並把牠轉放在讀者底眼前。」這在讀者會有怎樣的<sup>？</sup>效果呢？文學魔力不在於此嗎？

作者要表現他底經驗，這就是說傳達他底經驗於讀者。剛使讀者理會到甚且感覺到<sup>？</sup>他底經驗，還不是成功的表現。他必須在讀者底心裏引起同一的想像。他底一首詩，一段散文，不獨該是一幅圖畫，而且應該比圖畫有更大的暗示作用。在一幅畫，綠的葉，紅的瓣，逼真而已。在詩句底字面上，我們看不見紅的顏色，在聲音中嗅不出花香，而在想像中則或儼然有花枝招展，與花氣氤氳。

詩人底語言，不獨該引起讀者底想像，而且還該管理讀者底想像，使讀者底思想情感完全與作者底的一致，這才算成功地傳達作者底經驗於讀者。

事實上也是這樣：作者底經驗愈有緊張性，則所生的心象必定愈明確緊張，而要求爲藝術的表現的傾向也愈強；在經驗方面愈複雜豐富，則愈要運用語言底力量來表現牠。

## 第四章 文學底形式

形式與內容 說到文學底形式的問題，我們首先須記着形式是不能和內容分離開來討論的。我們還記得克洛謝底話，「形式與內容，表現與印象，就是一件東西。」世間沒有不具內容的形式，也沒有不具形式的內容。福樓拜說（Flaubert）：「要把形式從內容分離開來，是不可能的。因為內容是靠了形式存在的緣故。」古爾芒（Gourmont）說：「天下決沒有無定形的物質；凡思想都有一種限制的，因而總有一種形式」（風格底問題，見趙著文學概論）我們說文學是經驗底表現，其實經驗本身便有一種形式。只在我們把牠表現與否而已。茲之所謂文學底形式，當然是指表現出來的經驗底形式。上章用分析的方法研究經驗，本章則將用綜合的方法來研究牠；換言之，目的在還元於牠底整體。



表現呈現與傳感 我們現在要探源的地追問，所謂「表現」是什麼意味呢？欲解決這個問題，必須把握整個的文學底觀念。文學即是投訴 (appealing)，這就是說作者之表現他底經驗於別人。倫敦大學教授阿播克林卑氏 (Abercrombie) 近著文學批評原理有云：「若果我告訴你某種我經驗過的東西，我底話在我這一方面為表現 (express) 我底經驗；但在你這一方面則為呈現 (represent) 我底經驗。是故說文學表現東西，和說牠呈現東西，那是同樣地對的……這兩者都是真實的，但沒有一者是全部的真實。為着文學底理論，我們要求一個平等地包含這兩種作用的術語，而傳感 (Communication) 一語便可以滿足我們底要求。」

於此我們可知經驗是存於主觀的。一傾吐出來，成為傳感的形式，表現着作者，也呈現於讀者。阿氏還說，沒有傳感便沒有文學，言詞只是藝術底媒介。藝術實存於傳感，而傳感又建立於作者與讀者（固然也包含聽者）之間。作者在他自己底一端表現一種經驗於語言的形式中，而對於讀者則又在別的一端，那語言的形式呈現一種經驗。從這兩者之任一方面來說，都不能充分說明文學是什麼。因為文學是傳感經驗的；這就是說生存於作者心靈上的經驗，必須再生存於讀者底心

靈上。剛把所經驗到的什麼給予讀者，這是不夠的；剛把那經驗是如何得到的告訴讀者，也是不夠的。必須把那整個的經驗從作者底心靈移植於讀者底心靈，使讀者也完全經驗到同一的經驗，即在他底心靈上，喚起同一的觀念、情緒、與象影，使作者與讀者，成爲完全的生命底交流，與內心的共鳴。那經驗必須是整個的與完全的，作者所看到的東西與覺到的東西爲完全的銜合。那傳感也必須是整個的與完全的，讀者必須完全看到與覺到作者所看到覺到的東西。

**傳感與語言** 什麼東西都可那樣經驗到，但並不是什麼經驗都可以照樣發表出去。再沒有別的東西比一個人底經驗更爲是私祕的，獨特的了。如何而能把私祕獨特的經驗，完全傳感於別人？這有賴於作者運用語言的力量。但我們須明白：經驗不發生於語言中，也很難裝進語言裏去，語言至多只能模仿 (imitate) 經驗，或象徵 (symbolize) 經驗而已。作者欲傳感經驗，必須把他底經驗轉譯爲語言裏的象徵底同義語，而這象徵又必須由讀者轉譯爲相似的經驗。在這兩方面，那經驗都是被想像的。語言這種象徵的媒介，是一種受了限制的媒介。但想像的經驗底可能性，是沒有限制的。那麼，文學底藝術，是用一種受了限制的媒介爲無限制的種種可能底象徵的藝術。所以

文學的藝術家，必須曉得如何結合着他可能在語言中找到的每一力量於他底藝術中。

**語言底力量** 所謂語言底力量，第一是屬於文法上的力量，即我依照語言底規則，把我底經驗說出去，別人能夠聽得懂。這是行文說話最低限度的要求，必如此方可能是表現的同時又是呈現的。否則一聲喟嘆，或咄咄書空，在牠自己雖是極表現的，而在別人則將是毫無呈現的。其次便是暗示的力量，通常的語言談話，都是按照文法的，要說明一件客觀的事物或邏輯的理論，有文法上的力量，也就夠了。但我們曉得，文學的經驗，是極機妙的，是作者所看到與覺到的東西，而在文學底表現上，又須不獨使人懂得，而且還須使人領會到，感動了。換言之，即須把觀念、情感、感官的印象，心理的直覺，以及伴着思想之運動而起的無限地多樣的種種聯想等等，同時傳感於讀者底心靈。這樣，把多樣的經驗，投附於一種語言底記號中，而語言底記號底能力，又依其性質被限制了，故要達到這個目的，自不能僅恃文法上的力量，而有賴於暗示的力量了。文學藝術之最高的頂點，是在把語言底暗示的力量，盡可能地做到統御、遙遠、生動、與精微之境，大家試拿詩經蒹葭一詩來一讀，便覺得那種暗示的境界，是如何的遙遠，同時又是如何的親近，是如何的真實，同時又是如何的模

糊了。

大概文法上的力量，是從依照語法之排列而利用語詞底意義得來的。可是每一語詞都有超於文法的意義，而且這超於文法的意義，又不僅是字典所給予的，字典所給予的語詞底一種或多種的意義，只是一個核心，羣集而環繞於此核心的，尚有無數的附屬義或引伸義（secondary meaning）。例如在「小園香徑獨徘徊」（晏殊詞句）這句詞，其字典底意義，只說，園是什麼；徑是什麼；徘徊，又是什麼，我們從這句意義，能得到這句詞句什麼印象呢？我們從這句詞所得到的印象，不是從字典的意義得來的，也不是從文法上得來的，而是從字裏行間的一種暗示得來的。字典只能說明園是什麼，徑是什麼，徘徊又是什麼，從文法上亦只能說明這是什麼一件事，唯憑暗示的效力，才能領會整個的作者底經驗。作者底經驗，決不是一件簡單的事實，是主觀與客觀之統一，是觀念情緒印象等等之銜合。文學底表出法底大部分，即存於爲着對於想像的效力，而從文章底脈絡，從字裏行間，活生生地吐出語詞底引伸義。這些引伸義構成最精妙的暗示，不獨切當於當前的情景，并使那情景進到讀者心靈上的生命裏去。

**暗示底力量之所在** 所謂最有暗示力的，當然也就是最有表現性 (expressiveness) 的。然而說「表現性」，似乎只是文法上的意義底作用；說到「暗示 (suggestion)」，則牠底效力，如上所述，依存於文法上的意義的，不如其依存於想像上的意義為多，而依存於聲音方面的亦不少。在聲音方面，單語有音質相同的雙聲疊韻，語句有抑揚相間的韻律；在表現情緒上，韻律無疑有最大的效用，在填詞的人，知道某種情緒宜於用某種調子；意義所不能達者，唯韻律足以達之。沒有韻律，經驗便不能活生。

總括上述的話，在文學底表現，可利用的語言底力量有四重：即在意義方面的有 (a) 依存於文法上的及字典的意義；(b) 依存於想像上的引伸的意義；在聲音方面有 (c) 語句底韻律；及 (d) 單語底音質 (包括雙聲疊韻及叶韻，在拼音文字則頭韻腳韻之類)。這四重力量，當然不一定常是同時使用的，但就形式而論形式，我們當然希望牠們常得到最大的利用。

**表現之成功即文學之成功** 文學底目的，就是表現、呈現、傳感。文學原不是為美而作的，然而牠若達到牠底目的了，我們便說牠是成功的表現了，是美的了。捨表現之成功，無所謂成功；捨表現

之失敗，無所謂失敗。

**成功底意義與條件** 所以我們之鑑賞文學作品，斷定一篇作品之是否成功的，不必憑什麼規律，只看牠是否能使我們神往於作者底心境，是否使讀者與作者底心境帖然無間。要評定一篇作品底價值，看牠使我們神往於什麼心境——即傳給我們一種什麼經驗，固然很要緊；而就形式而論形式，只要牠充分傳感了作者底經驗於讀者，便是成功的了。

必須自己有了確信而後才能使人信，自己有了真情而後才能使人感動。所以只就表現而論，牠自己固是一種發揮生命力的勞作，一種努力底嚴格的訓練，而要使所表現的形式真能把作者底經驗呈現於讀者底心靈，即要表現至於完全，極致的成功，則那形式必須儘可能地切合作者底藝術的良心。什麼是藝術的良心（artistic conscience）呢？非他，只是經驗與語言之吻合，亦即一致的要求而已。牠是一位嚴酷的要求者。作者真要自己底作品能博得對於讀者的效力，非從服於牠不可。我國古來戒人作文，不要無病呻吟，便是這個意思。

爲什麼無病不能呻吟？因爲本既無病，更無從使人聞其呻吟聲（語言）而知其病情（經驗）

了。真能使人聞其吟聲而知其病情——即閱其語言便體會到其經驗，則必那經驗底緊張性到了某種程度。好像我在這裏講書，如果我底理論很充足，則不待多言而自明；若果我自己都不很清楚而強作解人，或本沒有什麼充實的理論而故意敷衍其辭，則愈說愈不明白了。也許一切經驗都要求表現，而只有特殊緊張的經驗才要求特殊的表現——採取藝術的形式傳感別人。所謂藝術的形式，即要表現得親切、生動，宣示牠底本來面目，以及牠底性質、實體、和音調，使牠再於別人心中得到生命。這種實例，也可徵之於我們講書底態度：如果我們有了特殊精警的議論（有緊張性的經驗），則我講述時，必神氣奕奕，手舞足蹈，使學生聽來，煞有介事。這便近於成功的藝術的表現（做到了親切生動的境界）了。

**經驗底緊張性與語言** 所謂有緊張性的經驗，就是充實的有力的精微機警的經驗，故而牠要求我們拂以最大的注意，與充分的表現。也許有人會叫這樣的一種經驗，爲藝術底收穫品的靈感（*inspiration*）。在「靈感」一語底這種意義中，那定律是：靈感愈大，則要求給予牠以藝術的表現的力量亦愈大；愈要求藝術的表現，則對於語言的要求亦愈多；即一方面要求豐富的語詞，一方

面要求統御語詞的權力。文學底形式上的材料，就是範式我們底一切印象、感情、及思想的語詞。我們底經驗是極機妙極無限的，所以作者須貯有極多的語詞，有極大的運用語詞的能力，以範式各種各樣的經驗。如果他對於語言沒有優越的統御權力，決不能表現他偉大的經驗；如果表現之明確性緊張性，不稱其偉大的經驗，我們也無從曉得他經驗之偉大。固然他經驗底實質愈豐富，則愈有在作品上產生豐富的辭華之可能，但這可能性有待於統御語言的力量去完成。

**經驗底統一與表現** 要求爲藝術的表現的經驗固不單是有緊張性的，也必是統一的。原來一切經驗俱不是單純的，牠至少是加於心靈上的東西與自心靈上發出的東西之結合，即是感覺底對象（即客觀現象），與感覺主體對感覺對象而生的反應（即主觀的情緒波動與意慾）之結合。而這兩者又也許都是複雜的。例如一個人遊黃花崗，他底諸種感覺訴於他的是豐碑，是花樹，是崗巒起伏，是平疇交錯，是闊大，是崇高，是壯烈。對於這些，也許加上自己底種種聯想：他覺得一個一個豐碑，就是一個個烈士在面對着他；牠們嘲笑我們貪生畏死，牠們表示着意志之偉大，舊之沒落，與新時代之醒覺。這一切結合爲統一的經驗；這一切收集爲注意底單一的動作。現在牠要求表



現，他會被從不息的經驗之衝流中取出來，孤立着，由在想像中繼續着而得到固執性，而且由於被想像之故，變爲更豐富。現在表明這經驗底特徵的，不單獨是組成經驗底緊張而複雜的實質，並且是想像的注意把握着此緊張複雜的實質而構成的一種統一。若這經驗被表現了，則表現牠的形式，不獨要表徵牠複雜的實質，而且還須表徵牠這特殊的統一。

**形式之統一與經驗之統一** 由上所述，可知在經驗上，想像底注意把牠複雜的實質統一了；而在表現上，則形式底整個機構也須把牠複雜的實質統一着。再析言之，逐個逐個的語詞只能表徵原始的經驗底實質這一方面，唯有整個的形式才能表徵實質之統一於想像底注意這一方面。形式是由語詞構成的，正如統一是由經驗底實質構成的一樣。只有由經驗之統一所產的形式之統一，才是我們所要求的。美學上統一底原則，當作如是解；此外我們不承認有適應外在規律底要求而生的像是削足適履一般的統一。

**統一與傳感** 既然經驗不能由一顆心轉移於別一顆心，只能由一種象徵來傳感；又既然在文學，這象徵包含着語詞，以及語詞之結合——所謂結合，是成功地彼此銜接，以及成功地被理解

的意味——那麼要傳感一種靈感，第一是分解牠底統一爲部分（牠原是由部分組成的），於是在接受那靈感的過程上第一件遭遇到的事情，便是在各部分中採取牠底點滴。但在表現其經驗的作者，必須預備在分解的過程到了最後的階段之後，再把牠底部分復銜合而爲統一，如是則接受他底經驗的那顆心，必定會在一種連續的姿形中接受印象底一列；到了印象底一列完畢之頃，便是他底經驗底表現形式完成之頃，在那形式，所有繼續的諸印象，統一爲單一的有機體。

所謂統一底意味，就是在一篇作品裏，沒有一件事故之存在，不是盡職於作爲整體的作品底形式的，亦即沒有一件事故不是盡職於作品底形式所給予我們的所有經驗底一列之最後統一印象的。在文學的藝術底經驗裏面，每一事故，都是與其餘的事故有密切的關係的。在現實的世界，真也很少有一種事故能和別的事故毫無關係的，不過牠們底關係往往不明顯，看起來往往像是偶然的故事，從其餘的事故分隔開來的獨立的或所謂湊巧的事故。在文學底形式所表現的經驗裏面，沒有一件事情是湊巧的；一切事情之發生，都和其他的事情有完全不可分離的關係；一切事物之存在，不獨是爲着自己，同時也是爲着整體之故；從每一事物出現於其中的形態看來，便可

以明白其整體。每一部分都有超於本身以上的關係，因為牠意味着本身以上的東西——牠意味着顯然是決定了的整體底機構之推進。我們進到文學底世界，便可以了解各種事件底交互關係，好像桐梧一葉而知秋一樣。所謂文學教我們認識人生，便是這個意思。

在文學底形式上，我們再沒有別的要求。有人說文學要提供美感；假如把「美感」看作美麗的故事，或裝璜的文句，那是極無意義的；但若因牠是有機的形式，成功地傳感我們統一的經驗，教我們得到了在現實生活中所得不到的經驗，或從這經驗中認識了在現實的經驗中所不能認識的交互關係，則說牠提供快感，也無不可，因為在這種的場合，我們必然會得到滿足感情的興味或理智底要求的快感。因為文學以牠有機的形式表現統一的經驗，因而教我們認識比現實更高的真實，得到更有意義的經驗，故我們也承認文學有教訓我們或說服我們的力量。但這也只是從牠底效果來說。形式本身只有表現之成功與失敗，此外無所謂美與醜，或道德的與不道德的形式。只有作為內容底形式而存在。

附註：本章參照 Prof. L. Abercrombie 著文學批評原理第二章寫成。本間久雄氏著的文學

概論其中論形式一章，說到韻律文體，及語言頗詳；溫卻斯德氏所著文學批評原理第六章，論形式表現之得失，俱可參考。

## 第五章 詩

詩底起源 關於詩或藝術底起源之哲學的研究，現在無暇高談；所要談的是詩底起源的事實。我國有「詩歌之興，自生民始」的話，意義雖甚漠然，且帶點疑問推測的性質，但總之牠是承認詩之起源是極古的了。近代西洋的美學家，大都以為藝術——尤其是詩歌之起源是很古很古的。在蒙昧的時代，人類還沒有發展清晰的語言，那時用以傳達感情或表自己的只有身體底動作底姿勢及叫聲。又因為人類身體底機構也是韻律的，所以這種身體動作底姿勢及叫聲，自然會是韻律的或用韻律來支配的，或許更拿木棒或其他可以敲擊的東西來敲擊，以作動作和叫聲底節拍。這樣便成立了舞蹈、音樂、和詩歌底基礎。無論那裏，原始的舞蹈都是合唱的，原始的詩歌，也是取音樂的形式。這便是原始藝術底三位一體。在沒有清晰的語言之前，這三者是人類所用以表情

達意的方法。也是滿足人間性底潛在意識底衝動和要求之最古的式樣。

這種見解是很合理的。不消說，在有明晰的語言之前的長時期，人類必先有叫聲，而和叫聲同時的有身體底動作姿勢。試證之於高等動物，如鳥雀能歌，狗貓能舞。又許多蠻族，當狩獵有獲，或祭祀時，都載歌載舞。

固然，鳥雀之歌是沒有意義的，只能用以表情，也用以自悅，如杜鵑夜鶯，且不惜傾吐自己底生命於歌聲中。野蠻人之歌，則表情達意俱勝任了，戰勝者用以表現其喜悅，青年男女用以達其情思。

**詩與音樂與歌** 在歌聲中，抒情詩與音樂結合為表情達意的單一的術藝。其後有樂器之發生，則解放其一而成為音樂，有文字之發明則解放其又一而成為詩。所以一般雖說舞蹈、音樂、詩歌三位一體，而再細分之，則歌舞先生於身體及聲帶發育完全之時，而音樂與詩則起於樂器文字發明之後。音樂與詩之關係尤密切，可於歌聲中看出牠們共同的根源與成分——歌聲中包含有詩情詩意與聲律節奏。牠倆雖然生長了，分化了，而兩者都是聲音底藝術，兩者都是以韻律的聲音裏的規律為原則的。在許多方面看來，音樂都是詩底標準。

不過牠們雖同是一株樹頭生長的，而不同之處畢竟多於相同之處。音樂只能給予抽象化的感情，而詩則提供人生底種種具象的直覺——演述黏貼於實際事物及有明瞭的觀念的情緒。我們可以說詩是有明瞭意義的音樂。格言詩和敘事詩，大抵是從談話生的，即從談話底自然的韻律規律化作出來的，與音樂關係較少。而在現在，詩是寫來看或讀的，不是寫來唱的；牠是談話底藝術，不是歌底藝術。

詩與談話——詩底價值 一切的談話都是一種交通手段——說者對聽者的發言。除了是神經病的人，斷不會喃喃自語的。他是對一個人或許多人說話，而且他底目的是要感動對方，使產生關涉一方或兩方底利益的行動。所以通常的談話都是實踐的，其目的是要影響行為或誘致行為；牠或是命令，或是請求，或是勸告，或是諫諍，總之都有期待的結果在後面的。詩呢，相反地，是有力的情緒底洪流之自發的 (Spontaneous) 奔放；牠底目的是表現人生，且爲着表現本身所產生的價值，且爲傳感此價值於別人，而表現人生。此價值即寄託於表現底本身上面；而不作爲結果地發展的什麼東西。牠是從人生底自由的表現所產生的普遍的審美價值——是人生底歡樂之沈

思的再生，是人生底痛苦之統御（勇敢地面對着人生痛苦於觀照中的統御）的愉快。

**詩底普遍性** 詩是訴於人人所同有的同情與沈思的，所以牠無須如普通的談話一樣訴於特定的，求其幫助或方便的人。詩人是常在向一般的人談話，對你是那麼說，對我也那麼說。雖某一首詩表面上是贈給特定的人的，而牠實有普遍的聽衆。有時詩人也許訴於一位死了的人或無知的自然物象。也許有人會從此推想詩沒有要傳感的真純的衝動；牠單是純表現而已，自己答問而已。無疑這個推論是不確切的；牠既是表現，則必有聽衆底背景。不管一首詩是如何之私祕的與自發的，牠必定是社會的，而且多少是自覺的。藝術底表現就是傳染。

**詩與科學** 科學底表現也是訴於人類底普遍的趣味的——訴於人們之對於智識與理解之愛好。但科學只求對於事物與觀念之諳練而已，而不計及牠們底價值；詩則不論牠是客觀的敘事的，或表現主觀的情緒思想的，總之是以人生爲牠底主題——着眼於人之行爲，及其對於環境的關係。詩決不是單純的敘述與論辨。這種表現底實質裏的差異，決定表現裏的趣味方向之差異。在科學的表現，牠底語言把我們引導於事物方面；在詩，則既然結附於事物與觀念的價值體現



於語言中，所以我們底注意常在此種價值上面，亦即表現本身上面，表現底總內容，如我們所聽到的聲音，所理解觀的觀念，與欣賞的情感等等，是值得我們注意的。例如研究古代的天文或地理，我們當注意實際山川險要，天象氣候之變化；如讀古詩十九首，則玉衡指孟冬或東城高且長等等事項之本身，於我們是無意義的，有意義的是整首詩給予我們的觀念情感及音調之美，表現之巧等等。又如讀通鑑關於淝水之戰的紀載，我們當究明秦王堅謝太傅等之爲人，以及淝水之形勢；這一切都是影響歷史的。如讀長恨歌，則楊貴妃之爲人怎樣美媚，與我們有什麼關係？碧落黃泉，虛無縹緲，更不值一聽。然而牠使我們百讀不厭，這是感情之傳染，是人生底共鳴。

**詩底語言** 既然在詩我們所注意的是牠底表現，則牠用以表現的媒材（語言）與媒材所體現的意義情感等等的關係，是我們爲着了解詩而須加以研究的。

**聲音之重要** 在通常的談話以及散文小說，語言底聲音是很少價值的，我們對於牠底注意只在意義及由意義的理解而生的行動上。我們很少注意到語言底音質與韻律，一似我們只聽到意義而不聽到聲音也者，雖實則由聲音以了解意義，在作爲美化的語言的詩，則聲音本身便大有

價值在。在聽詩的場合，我們不單獨理解到，而且諦聽到；不單獨欣賞所傳達的觀念與情緒，同時也欣賞傳達此觀念情緒的聲音與韻律。在詩歌，情緒成爲聲音底內容，情緒與聲音像不可分解的一體地進到我們底靈魂，如聽一個外國人底歌聲，雖不懂其語言，亦不難曉得他底心事——他底喜悅，他底悲哀，他底憤怒。所謂「情聲合，兩無違」，情緒實流露於聲調波動之或疾或徐或剛或柔或起或落也。

不過聲韻導出的情緒，畢竟是漠然的，且無目的的。所以聲韻在詩中雖屬重要，尙非居於第一位，且不能離意義而獨立。反之，意義是可以離聲音而獨立的。在實踐的場合，或科學的語言，意義居於第一位，給與我們智識，指導我們行動的，實是意義。例如我問途於牧童而牧童告我，我只要跟着他告訴我的方向走就是了，他聲音之顫動，他對我娓娓而言時的興味，浮現於他心中的種種像影，於我都不相干，但在詩，情形又不然，表現本身便是目的，而不許於表現之上有所動作（例如讀長恨歌，我們不會上窮碧落下黃泉去找楊貴妃吧），而所表現的及鼓起此表現的情緒，卻是我們所欣賞的東西之最重要的部分。所以在詩，意義只居二位，而聲韻的價值，亦只限於輔助情感之表現。

上。聲韻代表着情緒底情調，而意義則表出爲情緒所繫的具體的事象或觀念，不消說情緒藉具體的事象或觀念而益強。

所以在詩，字字都是含情的，斯爲上乘。但這在實際上是容易做到的。有許多字，是太抽象與太單調的了，例如「然而」、「而且」、「或」、「又」、「此後」、「現在」等等虛字和接續詞，都是沒有什麼情感的。本來，每一字都多少有情緒的色彩的，但以熟用或展轉借用之故而失其情緒的色彩了（如仁，訓作仁核，那是頗有情調的，但是轉化爲「仁義」之仁，便毫無情調了）。但有些字是永不失其情緒的色彩，永不失其「詩的用語」的資格的（在批評史上有詩的用語之爭論，亦非無故）。但正好比在通常的談話一字或一句往往不足明其意義一樣，在詩也有一二字或一二行本身甚冷淡無情趣，直等到分受其整體的熱情便栩栩欲活的，如大家熟知的杜甫這詩：

岐王宅裏尋常見，

崔九堂前幾度聞。

正是江南好風景，

詩

落花時節又逢君。

一二兩句本身是毫無情緒的色彩的，全首合觀起來，却是最潑刺的熱情的了。

**語言底具象作用** 關於經驗上的想像作用，我們在第三章既說過了。現在我要說一說語詞所喚起的象影 (image)。說到這點，英國近代美學家布爾克 (Edmund Burke) 在他有名的論文壯美與美 (Essay on the Sublime and Beautiful) 說的話仍是對的。他底意思是說：在閱讀或傾聽時，我們接受語言底聲音、意義、及印象（即情緒），大抵相同；唯浮現心頭的象影（若果是有象影浮現的話），則太朦朧與不定了，從甲到乙，象影是常變異其種類與明瞭性的，牠本質上是高度的地個性的東西。無疑，意義常是從具象作用 (imagery)（因讀者底心理的組立 mental make-up）而異的具象作用導出的，但意義實不同於具象作用。例如關於「海」之一語底意義，誰都是無異地了解的吧，但我讀到這語，也許得到深綠的浩瀚與一片波光如鏡的視象，你也許得個波濤澎湃的聽象。所以具象作用是多樣的和偶然的。所以要作出關於語言底象影構成的原理，是不可能的。但具象作用在詩的語言上實盡主要的役務。因為我們屢屢說過的，感情之傾注於具

體的感覺的事象上或象影上，實比結連於抽象的觀念上，更爲生動與永久。詩人實由象影給與他底藝術以感覺性。象影當然愈明顯則愈佳，如

壟頭流水，

流離四下；

念我行役，

飄然曠野。

詩中各語如「壟頭」、「流水」、「曠野」，以及「流離」、「飄然」等等俱算起極明顯生動的象影。

又如

冰冷，冰冷，你苦毒的天，

刺我，不如那人之忘恩。

這兒「苦毒」有生動的味覺的象影，「刺」也有明白的觸覺的象影，故很能表白詩人底緊張的含恨。總之，詩比普通的語言有更多的情緒，所以愈須明白生動的象影。

詩

以上我們既約略說過語言底聲音、意義、情調和象影，在詩歌底表現中，各佔着如何的位置，有着如何的作用。現在我們要進一步於每樣作更詳細的研究，期從此種元素之研究，以建立關於詩底功用與性質之綜合的見解。

順着次序先從聲音說起吧。

**聲音底表現性** 凡是藝術底媒介本身都有表現的性向的。我們一再說過剛是詩底聲音，離了牠所代表的意義，亦很能喚起情緒及傳感情緒。我們稱爲媒介第一位的表現性（primary expressiveness）的東西，最能在詩底語言底聲音中看出。然而由聲音表現的究竟是什麼東西？如何表現？

凡是詩底愛好者都會知道語言底聲音之大有貢獻於詩底美。韻律與叶韻之美，固不消說，即在同一音之反覆，如「唧唧復唧唧」，或「行行重行行」，我們亦獲有很大的愉快，比如在音樂，同一調之反覆，或如在繪畫，同一線條或色彩之反覆，能產生相似的調和感一樣。爲什麼呢？其中有一共同之原則在焉：不論是我們說出的或聽到的語音，都會在心上留下記憶的痕跡——這記憶的

痕跡并不是純粹的象影，而是想發這同一的聲音之動向（motor sets），或衝動（impulses）。任何一種行爲之做作（語言也是一種行爲）俱會產生重覆做作牠的意志。這就是我們喜歡把同一語反覆的道理。在反覆中，這個意志便滿足了。

當然不可有太多的同一音或同一韻之反覆，否則藝術的作品便會過於單調，而這個意志也會疲倦與壓飽。有同一性同時又須有多樣性。這就是換韻之美的道理。

湖上，閒望，

雨瀟瀟，

花圃煙橋，

路遙。

——  
溫庭筠：河傳詞。

洞庭白波木葉稀，  
燕雁始入吳雲飛。

詩

吳雲寒，燕雁苦，

風號沙宿瀟湘浦。

——李白樂府詩。

我們試一讀這些詩，便覺得對於前一種音韻的意志，爲後一種音韻及其意志之出現所打斷。如讀到「湖上，閒望」，我們還在等候着「上，望」一韻的音，可是接着來的是「雨瀟瀟……烟橋」了。這令我們真有游山陰道上之妙。

大概一方的意志之滿足，與別一方的滿足，以保持一種均衡爲佳。我國舊詩換韻，大抵四句一換，誠合美學原理。

所以剛是聲音之組合，便有均衡和調和等形式感情 (form-feeling) 之表現。

**聲調與意義合致** 聲音之美，應依從形式與內容調和一致的原則。即聲音之美，不是爲自己底緣故組成，而是爲強調思想底氣分 and 情調組成的。聲音底價值是太缺乏獨立性了，不足爲純然裝飾的。誠然詩需要聲音的修飾，需要感覺之悅意的洗練，不可有刺耳之音，可是不可墮落爲專在聲音方面推敲，而失情緒之真。如宋人填詞，爲叶調之故，把「瑣窻明」改爲「瑣窻幽」，叶則叶矣，



其如把情景倒轉過來？何結合語詞的韻腳同時應結合着思想；輕重抑揚悉當協應情緒之弛張。如上引李白底詩，雲寒雁苦，情緒悲楚，音調也轉促了。

據說字之聲音，大都與其意義相應的。派克氏 (Parker) 在所著美學原理謂要發 *struggle* 一語底音，便需要一種掙扎努力，即在發音之際，便能表現這語本身底情緒的色調底某種東西。又如沙士比亞底詩句：*multitudinous seas incarnadine* (殷紅色的廣漠的海洋) *multitudinous* 一語語音之長度，便有廣漠廣佈之表現性。又如 *Blow, blow, thou winter wind* 一句中 *blow, blow* 等爆氣音性 (*explosiveness*) 之字，便有「吹」的意味。其他擬音語 (*onomatopoeitic*) (如中國語之唧唧，丁丁，嚶嚶等是) 音中有模仿的印象性，更不必說。傅東華氏在所著詩歌原理，指出洪音的字眼都代表宏大的觀念，如「崇閎」，「寬闊」；細音之字都代表狹小的觀念，如「纖細」，「逼側」等等。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「輕」字，其音甚輕，「重」字，其音甚重。日用語言為民族心理現象之一種表現，這非無故也。單語尚如此，有意地為表現情緒而組合的詩句，其聲音可不與情緒適應嗎？

## 韻律

以上說的是單音，單音之連續叶調及轉換，與情緒的關係，及語言本身底表現性。其實，媒介之主要的表現性，是在韻律。韻律亦是聲音與意義之交織——思想裏的韻律——情緒之波動，統配着聲音的韻律。要明此義，請先問

韻律 (Rhythm) 是什麼？簡單地說，韻律是語勢之波動 (undulation of stresses)，輕重音或長短音之交替，以產生抑揚和諧的一種律動。

**西洋古代詩量的韻律與近代西洋詩質的韻律** 在西洋古代，韻律是存於母音量之長短的 (quantity of duration)，諸音節 (syllables) 都有一定的長短（一個長的等於兩個短的），由於此種長短音節之規則化，而組成詩的韻律，這稱爲「量的韻律」。但在近代，某一音節之長短，是沒有規則來決定的；因之近代的西洋詩，音量之長短與律動 (rhythmical movement) 很難一致，如沙士比亞這幾句詩：

Blow, blow, thou winter wind,

Thou art not so unkind

As man's ingratitude,

這幾句詩照牠音量之長短應爲：

| | | | | |  
| | | | | |  
( | | | | | |  
( | | | | | |  
( | | | | | |

如以音量長短來定律動，則第一二行便無律動之可言了。

因之近代西洋都以輕音節 (unaccented syllable) 與重音節 (accented syllable) 之規則化以決定律動。如——

( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | )  
Awake my soul and with the sun. (抑揚格—iambic)

( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | ) ( | )  
Comrades leave me here a little while as yet 'tis early morn. (揚抑格—trochaic)

這種從單音之「輕」與「重」作成的律動，叫做「質的韻律」。

詩

至中文詩底韻律，是以平仄相重相間組成的，茲以「一」代表平聲字，「二」代表仄聲字，約舉數式如下：

(甲)五絕其一

其二

	(	(		(
	(	(		(
(			(	
(		(		(
	(	(		(
	(		(	
(			(	
(			(	
	(	(		(
	(		(	

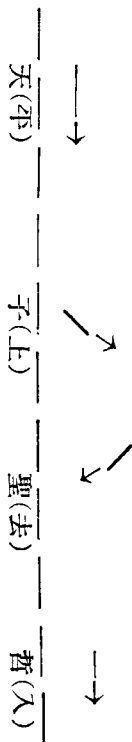
(乙)七絕其一

其二

	(	(		(	(	
	(	(		(	(	
(			(			(
(		(		(		(
	(	(		(		(
	(		(			(
(			(			(
(			(			(
	(	(		(		(
	(		(			(

至於律詩底平仄，則是把絕句底每一式相重疊構成的，可不必多舉。古詩平仄，沒有嚴格的規律，也只好暫存而不論。現在所欲究明的是這種由平仄組成的韻律，行了千餘年，其中究竟體現了一種什麼審美的原理呢？

按平仄是以音之高低 (pitch) 分的，而長短 (duration) 亦有關。(高低以每秒中音波震動次數之多寡而定，長短則以音波震動時間之長短而定，輕重則以震幅之大小定的。) 就高低而言，去聲字最高，上聲次之，平聲與入聲約略相等。(或謂入聲低於平聲；就長短而言，則平聲字最長，上聲次之，去聲又次之，入聲最短。輕重據說與平仄無關，是否還待語言學者的研究。) 總而言之，平聲字長而低，仄聲字短而高，列表以明之如下：



附註：此表參照王光祈氏著中國詩詞之輕重律一書所載。

詩

王氏云：在量的方面，平聲長於仄聲，即徐大椿所謂四聲之中，平聲最長是也。此點絕無疑問。唯王氏又云：在質的方面，平聲則強於仄聲。我對於語言學無多大研究，但有好些語言學概論的書，都說上去比平高。或他之所謂「強」，是指輕重而言乎？又按我國向來分別四聲云：平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。這也與現今語言學者說的差不多。

**中國詩底韻律之性質** 我們於此即可以看出，西洋古代的詩，只有由音之長短組成的量的韻律。近代詩只有由音之輕重組成的質的韻律，而我國的詩，由平仄組成的韻律，其中有長短之間，同時又有高低之抑揚。如把高低亦稱爲質的韻律，則可以說量方面之長緩，適爲質方面之低抑。剛就這點看來，已可以說中文詩一句裏面同時有兩重律動，比西洋古代詩或近代詩複雜得多了。若填詞作曲，還要分別上去，又平上去三聲皆分陰陽，辨別毫微，複雜更甚。王光祈氏云：「本來中國語言，因其兼有四聲，忽升忽降，忽平忽止之故，其自身業已形成一種歌調。再加以平聲之字，既長且重，參雜其間，於是更造成一種輕重緩急之節奏，故中國語言自身，實具有音樂上各種原素。此爲中

國文學發達之最大原因；同時亦爲中國音樂衰落之最大原因（同上）。按中國文學并不見得怎樣發達，而中國語言具有音樂性，而由此音樂性組成中國詩特有的形式之美，則無可否認也。中國文學內容上，比西洋來得單調，似乎也因爲在音韻方面太美了，向來作者大都只注意於此，未始不是一種原因。

又按英詩，韻律底單位爲音步（Foot），把一單句（line or verse）底韻律畫出，則一行裏的各音步全同，如是抑揚格（iambic）則爲：

( — ) ( — ) ( — ) ( — )

如是揚抑格（trochaic）則爲

— ( ) — ( ) — ( ) — ( ) — ( )

此一長線間斷之處卽一音步也。由此推之，抑抑揚格（anapaestic）之「( — ) — ( — )」，揚抑抑格（dactylic）之「— ( — ) ( — )」，及抑揚抑格之「( — ) — ( — )」，在正規的英詩，一行中各音步，莫不盡

同也。而在中文詩中，音韻當以行爲單位，一音步卽一行。就這點而言，在英詩，一行中，拿完全的相同幾個音步重複着，不論是抑揚格也好，揚抑格也好，或抑抑揚，揚抑抑，抑揚抑（此是英詩五個基本韻律形式）也好，總覺得有點單調。在中文詩，一句便是一個音步，而一音步便是一個韻律單位，如：

平平仄仄平平仄（第一式），或仄仄平平仄仄平（第二式）。

此單位本身既極多樣，又甚均衡；若與第二行對比而觀之：

仄仄平平仄仄平（第一式），或平平仄仄平平仄（第二式）。

更極盡對稱之能事，形式之美，盡於此矣。美學上最基本的原則，爲多樣之統一（Unity in Variety）。凡物太單調者不美，多樣而紛然無序者亦不美，必須多樣之中有統一，統一之中存多樣，才生美感。如第一式第一句，一起兩平相重，間以兩仄相疊，繼又兩平相重，而終以一仄錯出。當其相重相疊也，既有同一反覆底調和的美感，而相間相錯也，尤覺多樣之中有均衡。與第二句既極對稱，而逐句演進，統配於句末及篇末之韻腳，統一底諸型，俱備於此了。五言詩底韻律，雖多樣稍遜七言，而均衡，對稱，及統配則無異也。



## 韻律與表情

此種輕重長短之語音相疊相間之所成之韻律，與情緒之表現，其關係是怎樣的呢，關於這點，我想只要一觀察常人談話，便可看出在理論上的要緊處和情緒上的要緊處，必然會要求更大的注意，他內在理論上或情緒上的強勢，要表現於語音之崇閎或低抑，長歌或短嘆。如前所云，在單語既意廣者其聲便宏，義疾者其聲便促，聲輕清者所以表輕快，聲沈重者所以表沈鬱。我國向來說五音各有所主，如宮主中和，商主肅毅；聲音亦如色彩一樣，各有其本質的情調，蓋無可疑。言爲心聲，爲情意之直接表現，古時的人，只唱其無意義之歌以達其情意，聽者亦只從其聲調以喻之。聲情意息相關之理，固古今中外之所同也。

在英詩，單音節中本無所謂輕重音，而一句詩底韻律，又是依照一定的人工的格式劃成的，照格式非重讀之音節，以其在一句底意義中所佔之地位言之，倒應重讀者，往往有之。派克在所著 學原理指出

From sullen earth sings hymns at heaven's gate 一句詩，照抑揚格“sings”之一語不重讀，而實際則在一句中當重讀。在中文，字之平仄出於字之本身，非如英詩之寫成詩句，才依式劃

定某音讀輕，某音讀重，又既然中文詩一句便是一個音步單位，其中有天然之均衡、對稱、與反覆之和諧，一句之中極波動起伏之妙。（還有字形與字義之相對，所以中文詩形式之美，真無以復加；而向來詩人，又都多是形式主義者，爭一字之奇，鬥一韻之考，所謂利之所在，而弊亦隨矣。）派克氏在美學原理第九章，謂與其說韻律在輕重音之交替，不如說在語勢之波動（undulation of stresses），而此種波動之單位，是一句而非一音步。此正可移以說明我國詩底韻律。

語言上的韻律本於思想上之脈搏的律動。詩之韻律，既不在人為的音步底格式，而在語勢之順應情意的自然的波動，而且語音又往往與意義相應，則韻律底基礎，不在語言底聲音，而存於語音之背後的思想，是顯然可見的了。語音本身是沒有韻律的；把語言結合以表現思想，隨思想之波動，而韻律乃生。換言之，即語言從有意味的道白或傾聽之主觀的過程而獲得韻律。任何寫下的或說出的語言都是思想之連續的流露，而思想情緒本身已自有其脈搏，如流波之前後相追逐，不過在詩此種脈搏較之在散文更爲簡單，更爲規律化罷了。所以詩底韻律，實基於內在的思想之脈搏底韻律。例如前引杜甫底詩：

岐王「宅裏」尋常·見「

崔九「堂前」幾度·聞「

正是一江南「風景好」

落花「時節」又逢君「

依牠思想上底脈搏，依各句中主格觀念與資格觀念的關係，當然是可以這樣劃分的。卽照牠底意見，「岐王」當連讀，不可分開；「宅裏」亦當連讀，不可分開。但「岐王」與「宅裏」的關係，比之「尋常見」要深得多。「尋常」與「見」關係是頗密切的，但仍有幾分分別。至於「岐」之與「王」「宅」之與「裏」「尋」之與「常」，是不能分開的，我們試看，開頭兩句底平仄，不是完全與這種意義相應嗎？

又如韓愈底聽穎師彈琴詩：

呢呢兒女語，恩怨相爾汝。

晝然變軒昂，勇士赴敵場。

詩

這幾句詩底韻律，完全不能從語言底平仄去劃分。換言之，語言形式上的韻律，完全爲內容（思想）上的韻律所打破了。總而言之，詩句平仄底韻律，從思想底脈動底韻律得來，前者底規律有時被後者決定，有時則被後者打破，若果後者本身是非常強烈的時候。

語言的種種情緒，都表現於音調底高低 (pitch)。據近代實驗心理學家溫德 (W. M. Wundt 1832—1920) 氏底研究，一般的說起來，在宣述及命令，則音調於第一思想區域 (thought—division) 高，第二思想區域低；在問題及約束則音調於第一思想區域，便由高而低，於第二又轉高。在懷疑、期待、興奮——所有向前面展望的含有不完全性的談話，都有表現於高揚的語調之傾向。至於關於確信、安頓、慰藉，及完成的語言，都體現於沈抑的調子。凡高的音調都是動的與刺激的；低音調都是靜的與平和的。戰爭進行曲總是雄壯的，催眠曲總是低沈的。在音樂學上，又有所謂漲縮律 (Dynamische Betonung)，依此律之作用，各句中一依其意義之緊張與否，以定其音勢之強弱。王光祈氏曾把木蘭辭「願爲市駿馬，從此替爺征」兩句，應用漲縮律如下式：

(平仄的韻律)

願 爲 市 駿 馬 從 此 替 爺 征

由 弱 漸 強

(張縮律)

「木蘭不用尙書郎」一句，應用強漸弱：

木 蘭 不 用 尙 書 郎

由 強 漸 弱

王氏云：「因爲從『昨夜見軍帖』起，至『木蘭無長兄』止，皆木蘭苦訴伊父名列軍役無法解脫之情；其後木蘭之情，愈來愈熱烈，於是忽下決心，大呼：『願爲市駿馬，從此替爺征！』頗有一切不顧，決計犧牲之慨。」（中國詩詞曲之輕重律三九頁）。此即興奮緊張之情，表現於高揚語調之證。至於「木蘭不用尙書郎」，是陳述，是安頓，是慰藉，故表現於逐漸沈抑的調子。前者是動的，刺激的；後者是靜

的，平和的；此理至顯。

情感之表現於反覆的形式 除高低之外，則音調或語句之反覆，與情緒亦極有關係。我們曉

得音樂是發抒純情緒的藝術，所以同音或同調之反覆極多——反覆能使聽者底心靈徘徊於同一的主題上。還有，反覆則遲滯，這種遲滯性使一種情感有受到充分欣賞的可能。在敘事詩，不容許有反覆；在抒情詩則有再三再四往復迴環於同一事件，同一意思的，此種例子在詩經中，不勝枚舉。離騷全篇，也不過是一意之反覆罷了。在新詩歌中也有許多人好於各節中以相同的句子起或相同的句子收的。西洋詩亦然。抒情詩句之反覆，可以說是古今中外，理無二致的。續來章節，負着同一的內容，不獨意義相同，文字亦無異，而我們不厭其重複，只覺得低徊無窮，如兼葭之詩，再三往返，益增遐思。

思想之反覆，不獨體現於語句之反覆，也體現於音型底元素 (elements of sound—pattern) 之反覆。韻律底波動在各句中反覆着（可參閱漲縮律第一式之平仄韻律），在不同的各節 (stanza) 或各闕裏的對照的諸音調之間，有音調底形式或對句之反覆，如憑延已喜遷鶯詞：

宿鶯啼，鄉夢斷，春樹曉朦朧。殘燈和燼閉朱櫳，人語隔屏風。香已殘，燈已絕，忽憶去年離

別。石城花雨倚江樓，波上木蘭舟。

如「香已殘，燈已絕」兩對句，只是一意之反覆；又如「香已殘，燈已絕，忽憶去年離別」，調子是頗高而促的（以仄聲字多及叶仄韻），以與「石城花雨倚江樓，波上木蘭舟」低而長的調子成對照。全首詞只是一點別意，反覆體現於多樣的句法音調中，句法既偶中有奇，奇中有偶，極參差錯落之致；而韻又忽叶忽換，寥寥數行中，有波瀾起伏之勢，極多樣統一之能事。此外又有雙聲疊韻等因子音或母音之反覆等所構成的音色（tonality）也者，也有裨於情感之表出。

但在反覆底遲滯的動態，與趨於鵠的底進展中，便有了一種矛盾。所以在敘事詩，反覆就較少，甚至於沒有，而進展頗近於散文了。於此可得一個原則：情緒之表現要求反覆遲緩，而動作之表現則要求急促進展。

既然音調韻律之反覆，適宜於表情——也許可以說，情緒之表現，要求同一的音素或韻律之反覆；所以近體詩，尤其是律詩，宜於表情。因為近體詩叶的是平聲韻，用平聲字又相當多，而律詩後

一截底韻律，又剛是前截之重複，對句也是一種反覆的形式，所以律詩底風格常有紆徐爲妍之緻。就是所表現的情緒是有點抑鬱哀愁的吧，而文體總是頓挫的，情思總是踟躕的，決不會一瀉而下。從放翁這詩便可證明：

客中多病廢登臨，聞說南台試一尋。九軌徐行怒濤上，千艘橫繫大江心。寺樓鐘鼓催昏曉，墟落雲煙自古今。白髮未除豪氣在，醉吹橫笛坐榕陰。

反之，無定規的反覆的或多用仄聲字的古體詩底韻律，宜於表現奔騰激越的情緒，急激進展的思想，也可於此數句見之：

北風捲地白草折，

胡天八月即飛雪。

忽然一夜春風來，

千樹萬樹梨花開。

岑參白雪歌送武判官歸京



常人說寫古體詩要氣，所謂知其然而不知其所以然也。蓋古詩多用於敘事，敘事則要求急速進展，而不宜低徊反覆。其所以氣盛者，蓋以平仄之相間無一定之規律，一連數平或仄，一氣讀下去，無抑揚頓挫之緻（如上引第一、第二及第四句），遂覺其一瀉而下，氣盛言宜也。試拿上引岑參之詩，與李白這幾句比一比：

雲想衣裳花想容，

春風拂檻露華濃。

若非羣玉山頭見，

會向瑤台月下逢。

一樣的咏風味花，然而一緩一急，相差之遠何若是也！所謂高揚的韻律，宜於表現掙扎及不安定的情緒，低抑的韻律，宜於表現平和固定的情緒，也可於此見之。前者一何其急激不安，而後者一何其充滿了平和的歡愉啊！統御着讀者底情緒的，即讀者底情緒隨之而弛張的，實是這種韻律之弛張。「動天地，感鬼神，莫近於詩。」這說的只是韻律底功用。吾人聽音樂，每不自覺地隨音調抑揚而手

舞足蹈，卽是之故。

但是韻律雖有這麼大的表現性，牠決不能獨立存在。牠本身是太稀薄與蒙漠了，不能單獨引起感情或吸引注意。詩底韻律，原是從思想底韻律得來的，故須以思想爲主，牠只是個附屬的東西。

**詩底內容** 詩底思想以至詩底內容，必須是感情的，這可不成問題。成問題的是怎樣才能是情感的呢？一塊鐵，初從爐子取出來時是灼灼欲燃的，但稍久卽變冷。人間事項亦然，凡陳腐的東西都是無生命的殘骸，不能動人感情。例如美人香草，在離騷是潑刺的，有生命的；我們今日而再詠美人香草，便味如嚼蠟了。敘述的事件必須是新鮮的，唯新鮮，故潑刺，有刺戟性。道出的思想必須是着了情緒底顏色的。所描寫的東西必須是有關於人間的生活與人間的行爲的。例如

有所恐懼，則不得其正。

這是無感情的思想。

縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。

陶潛。

這是着上感情色彩的了。

凡草木花多五出，雪花獨六出。

——  
韓詩外傳。

此是與人間底生活或行動無關的記述。

日中大寒，北風雨雪，有凍人。

——  
穆天子傳。

這是關係人生的記述了。然而缺乏情彩，故仍非詩。

淒淒歲暮風，翳翳經日雪。傾耳無希聲，在目皓已潔。

——  
陶潛。

這便是詩了。什麼題材都好，投上詩底音樂的魔法，能激起同感與熱情的，便可以入詩。不消說，能感動大衆的，當然是屬於大衆底生活的事項，大衆底悲歡。如果你能說出大衆深奧的要求，大衆會拿着感激的眼淚來讀你的詩呢。

詩

### 詩底意義與牠暗示的表現

既然詩是用語言寫成的，所以詩定是有意義的；但牠不必有邏輯的思想一般的意義底明瞭性。詩，與其說明，不如暗示。以「禾黍離離」示亡國之痛，以「輾轉反側」示相思之苦，這是陳套的了。「浮雲遊子意，落日故人情」也聽厭了。新的生活和思想，須新的事物來暗示。

還有正待我們開拓的處女地！

兄弟們，準備，準備，準備！

這兩句詩（梅雨作，詩歌生活第一期）暗示我們多偉大光明的前途，勝利的把握，和鬥爭的決心！詩底音樂的性質是與蒙昧性一致的。但蒙昧并非不明白。詩人應該使我們理解他底思想，不可使我們迷惑和瞎測。這是暗示的限制。

既然詩人用的是語言，而不僅是聲音，所以詩當然也能表現精微的思想。但我們說過，唯具體的事物為易於燃起人們底情緒的火焰。所以抽象的哲理，分析及推論，都不很適宜於詩，除非牠是有情緒的價值的。

詩是最適宜於短簡迅速的情感之閃發的。以牠語言之明瞭性，能於數語中而把一種情緒興動之原因及其條件道白無遺。詩之美就在能集中到情緒底焦點，而獲得一種嚴肅性與單純性；至於散文，就是最有結構的小品文也好，比起詩來要散漫複雜得多了。

**長詩與短詩之得失** 拿長詩與短詩比起來，頗似文與詩之比。叔本華 (Schopenhauer) 曾說過：「所有好的詩都是短的；長詩則常包含非音樂的詩句或非詩的音樂之穿插。」姑勿論是所有的短詩都是短的，而長詩之有此種情形，則是無可疑的。

與散文比起來，詩底進展常是遲緩的。我們低徊於媒材之中，使牠韻律的美及音色的美印象我們。這種進行底遲緩性，影響及於思想上。雖是敘事詩及劇詩進展都要遲滯。所以求表現之急速完成者，不宜於用詩的形式。

**詩底主題是人生** 詩底題材，就是人間底內部生活，及人間底熱情掙扎的行動，及人間行動底自然的環境。而且詩所表現的人間底行動及環境，都是主觀化了的：牠們不能以牠本來的面目，實際存在或作爲的樣子，表現於詩。牠們先入於詩人腦中，形成詩人底經驗。詩人底經驗與自然必

已有很大的差別。同一廬山，陶潛說牠悠然，李白說牠雄壯（望廬山瀑布詩云：仰觀勢轉雄，壯哉造化功。又廬山謠云：迴崖沓嶂凌蒼蒼）。詩人把他底經驗轉譯爲語言，語言所體現的，與他腦裏的，又必有很多差別。如李白所見的廬山，決不止廬山謠所詠的云云。或許真經驗都剝落了，賸下的只是經驗底回聲殘迹。這都不要緊，我們原不要鏡子般，照出自然（包括人生的意味）的藝術。我們只要詩人把人生綜錯關係底焦點，把人生悲歡底最緊張處現示出來就夠了。真的，在一個詩人，天風、海水、野花、山鳥，一切的自然景物，都是人類命運底象徵，人間決鬪底場所。情感注入於自然中，自然也被吸入人間底生命裏面。詩雖常詠自然，只有人生才是詩底主題。

**詩底思想之具象的表現** 若果前面的話是不错的，那麼，感情的思想比具象作用更是詩底內容了。因爲詩是有意義的音樂，本不必一定要有明確的象影。如前舉例過的，「縱浪大化中，不喜亦不懼」，沒有象影，亦不失爲好詩。從思想構成一種情緒或氣分，且找到感覺的表現於音樂的語言中，這已足以成詩。但爲刺激讀者底情緒，詩底思想常傾向於具象的表現。但把思想與感覺的實體聯繫起來，比牠之僅爲一個空漠的概念要更生動而得到情感的效力。如孤兒行：

頭多蟻蝨，

面目多塵。

大兄言辦飯，

大嫂言視馬。

……

愴愴履霜，

中多蒺藜。

拔斷蒺藜，

腸肉中愴欲悲。

這兒有垢汗的象影：蟻蝨、多塵。有寒冷的象影：愴愴、履霜。有刺痛的象影：拔斷蒺藜、腸肉創傷。一個被虐待的孤兒，顛連無告的狀態，表現得多明瞭生動。

隱喻 隱喻的語言，也有同一的效力。如：

詩

朝爲斷腸花，  
暮遂東流水。

這裏，人生無常的觀念，表現得多實在。所有詩中用比喻，都有同一的目的，即以感覺的想像的表現，代替抽象的，概念的表現，爲能賦予思想以生命也。又如陳子昂這詩：

前不見古人，

後不見來者；

念天地之悠悠，

獨愴然而涕下。

詩人在心中要傳達給我們的念頭是他孤獨的悲哀。但他怎樣傳達呢？他在我們想像中引起天地底無窮無盡的象影，這已使我們覺到人生之渺小倏忽；加上「前不見古人，後不見來者」，一個人這樣寂寂地死去，這是如何可哀的事啊。剛是說「孤獨」，我們沒有象影；不能想像的，便不能親切地感覺到。



有時詩人以他底隱喻，把世界和我們統一起來，而非似科學家之指陳因果種類等等的關係，只在顯示諸種事物之情緒的因緣，便覺得物與我連成一片。如：

照花前後鏡，

花面交相映。

溫庭筠詞。

這是物（花）以喻人，人因物顯。

自春來慘綠愁紅，

芳心是事可可。

柳永詞

綠紅之愁慘，即是人之愁慘，說物就是說人。這裏有一個原則，便是

譬喻之運用，須有裨於情緒的表現。譬喻本身即為情緒的思想之一部。

否則只為文字底考妙的遊戲，實無當於詩之表情。須知紅綠本無愁慘之可言，愁慘者人耳。故唯感

情才可以說明這種比喻。若有不能以感情說明者則不宜用。

有時譬喻用得太多，或太過牽強彫琢，一則分散注意力，二則失去本意；如晚唐溫李之詩，用很多想像的譬喻，倒無生氣。無真情感思想者，常好用比喻以爲裝飾或替代，以一串譬喻刺激吾人之耳目，以補償其真情思之缺乏。例如詩經這幾句：

平如柔荑，

膚如凝脂，

領如蝤蛸，

齒如瓠犀，

螭首蛾眉……

——  
衛風碩人。

從技巧說起來，這幾句詩當然很不壞，每一句都給我們一個生動的視象。但試拿來與這幾句比較比較：

今夕何夕，

見此粲者？

子兮，子兮，

如此粲者何？

——唐風綢繆。

這幾句技術并不很高明；剛說「粲者」，也不如上面那幾句形容盡致。然而我們覺得這幾句是我們底詩，比上面那幾句更能打動我們底心弦。這是因為上面只是一列想像的譬喻，雖能引起具象作用，而缺乏情感的思想；下面則是情思之直接的波動。於此可知詩之本質是情感的思想；具象作用（Imagery）只能用以幫助情思之表現使之生動化，而不能以之代替情思。

### 印象派之失

印象派以及所有寫客觀詩的人，企圖把詩作自然底幻影（vision of nature），

而非用以表現內部的生活，努力使詩脫離情緒底主觀性，變作完全是外的物質世界的東西，這是錯誤的。固然，詩可以由心象以表現自然，但這心象所表現的自然，必須是有情感的含蓄味的。事實

上，出於人之口的音樂的語言，也常給予此種表現（心象）以一種溫情煖意。而雷新（Lessing 1729—81）在他底勞貢論（Laocoon）更告訴我們，詩人要與畫家或彫刻家競爭，是不可能的。詩人努力爲心眼（eye of mind）繪的物底形色，與我們所見的東西比起來，只是陰影（shadows）而已。詩人所能做的，只是表現他從外部世界得來的印象，而若沒有潑刺的情緒，則此印象無論表現的怎樣真確，都是不滿足的。如碩人一詩總算刻劃入微了，但牠能與一幅攝影，一個塑像比嗎？我們將覺得石塑的像，將比牠底語言更有溫意！

**詩與音樂圖畫底分野** 不獨描繪自然非詩之所長，而且要把詩脫離內的世界之表現而爲純客觀世界之描寫，也不合詩底音樂的精神。因爲音樂本質地是主觀的東西，是純心境氣分之表現，而絕不是屬於外物的。因爲韻律之故，詩具有音樂底內的本質。所以，詩所表現的，必須以內生命爲其根源。由語言底意義，詩底語言底聲音，指出情緒底對象與原因，這是詩與樂的分野；以表現情緒的思想爲第一任務，而這情緒又都是從內部的掙扎迸發的，這是詩與圖畫彫刻的分野。

### 詩底種類

詩底分類之媒材上的根據 語言底聲音、象影、和意義的三重性，給予詩底趣味以多樣性，因之我們對於詩，也不能設定一個普遍的標準。此語言底三態之間，有一個不固定的均衡在：即詩有主要地是音樂的，或繪畫的，或思想的之性向，於三者中有任一的偏重，而卻不能完全地成功爲某一種的。這也是必然的，人各依其性質之所近，於此三態中之某一態有特多的敏感，因之或特殊愛好音樂的詩，或愛好思想的詩，或愛好繪畫的詩。有人特別愛詞，因爲詞完全是音樂的抒情的；有人特別愛昌黎之詩，因爲他做詩如做文，多說理記事的成分；也有人特愛摩詰，他是著名的詩中有畫的。此三種詩，每一種都有其一定的權利與美麗，但沒有一種是具備詩底單一的美的。我們不要求詩人不要作這樣的詩，亦不無視這種詩給予我們的某種趣味與快感，但我們不能無保留地加以推獎。最好的詩，應是均衡地利用語言底諸要素的綜合的表現——同時是音樂的，想像的，思想的。即在讀詩的時候，有聽音樂的快感，同時又想像地面對着一個景象，一幅圖畫；并且於其中認出最深最多的意味。

這是不容易做到的，因爲此三要素中有互想排斥的性質：抒情的音樂底性質多，則思想朦朧；

象影作出則意義或喪失；思想深奧則斥逐象影而流於抽象的說理，且會不注意到聲音。

詩底多樣性，是詩底優越之所在；牠有音樂底某種內質的東西和繪畫藝術底造型性。但同時也是牠弱點之所在：牠一方像音樂，一方像造型藝術，卻無音樂與造型藝術之技巧的純粹性與完全性。音樂有明快單純的媒介；繪畫彫刻有牠們所表徵的色彩與形體。詩底語言底聲音常不與牠底意義一致，而語言底意義，又非語言所喚起之象影。三者渾然一致的，非常之少。最好的詩，以意義爲中心，而聲音適應其意義；意義又是情感的，聲音底音樂性，爲此情感的思想底呼聲之共鳴，而象影也是效職的。情感的思想爲詩底本質，以及詩底音樂性詩底繪畫性之間之連鎖。

詩底種類，既受媒介影響，所以有音樂的要素特別濃厚的抒情詩；有以表現思想爲主的哲理詩；有注重表象的現表的各種客觀詩。

**抒情詩** 抒情詩，照牠發生之初說來，原是歌唱的詞句。西洋之所謂 lyric，即是和古琴 (Lyre) 合唱的歌詞。牠是詩底最典型，最元始的一種，是單純的氣分情緒之直接的表現，牠有媒材底天然的韻律與諧調。就牠底內容與形式說來，都是極近於音樂的表現的。抒情詩所表現的情緒氣分有

牠底共通性，詩人底說話同時就是我們底說話，詩裏面的「我」，同時就是讀者的「我」。抒情詩這點特徵，也是音樂的。這就是說抒情詩有音樂底普遍性。詩人剖露他底胸懷於我們，我們接受牠，且以爲自我的胸懷，并反訴之於詩人。詩人原來的情緒，可以是個人的，也可以是人類一般的。我們有公宴詩，家族祀歌，宗教詩，軍歌，以上都是屬於團體合唱的。又有愛底各門部的抒寫，如通常所謂頌詩、獻詩、哀歌等，帶着個人底美感，個人底願望、憧憬、歡樂與悲哀。這一類的詩，牠底情緒，雖發動是個人的，然世界偉大的照耀千古的抒情詩，大都是體現着人類一般的情緒的，作者表現他底情感同時也就是表現我們底情感，因爲作者是人類底一員，他原是以大衆底悲歡爲悲歡的。世界上最古的抒情詩，大都是無作者名字的，因爲牠原是從集團生活直接產生的。中古及近世的詩，雖是屬於個人的，然如海涅，如拜輪，所喊出的憤怒，依然是世界人共同的憤怒。一個偉大的抒情詩人，必定是大衆底代言人，體現着有價值的情感，表現是誠實的。

**哲理詩** 所謂哲理詩 (philosophical poetry)，當然是說那詩是以傳達思想爲主的。當然，哲理詩不是全無感情的成分，或表象作用的。但牠思想本身底價值，當加以最大的注意。也有許多

哲理詩，目的是教訓，而形式是敘事的——這就是把所要傳達的真理，作為故事、寓言，或比喻。這一類詩也可歸入於敘事詩之列，但牠底目的是在說理，故當從牠所傳達的真理之是否健全來估計牠。

以上兩種都是主觀的。至於客觀詩 (Objective Poetry) 之根本的特徵，不是表現詩人底情感和思想，而在描寫外部的世界與人間相。所以主觀的抒情與哲理詩，都可以說是詩人自己觀照的詩，詩人「視其心而寫」，或且把外部的世界吸進他自己生命裏面去，把自己底情緒浸透了牠；客觀詩則作者儘可以排除自己底人格、個性，以求表現客觀底真實。從這點說來，客觀詩是頗似散文或小說戲劇的，只是披上詩的外衣（韻腳、韻律等等）而已。

然而我們上面說過，詩底客觀，也是主觀化了的，因為一切的詩都是主觀情緒之反應客觀的波動。詩人要把自己從他對於客觀的敘述中除去，是不可能的。他敘述的態度，他對於所敘述的東西之反應，他底同情、幽默、理解——這一切都是他自己表現之一部。雖是最客觀的詩，詩人自己有一半地作了主題。從他底選語，他底說明，他底風格，詩人表現了他自己。故西洋有云：「風格是人。」



所以主觀詩與客觀詩云者，都是相對的名辭。

**敘景詩** 客觀詩也可分爲敘景詩 (scenographic poetry) 和敘事詩 (narrative poetry) 兩類，前者是客觀地把自然景物只作爲自然景物來歌詠的，毫不加上主觀的色彩，否則成爲自然抒情詩了。

**敘事詩——故事詩史詩** 敘事詩，通常又分爲故事詩 (ballad, story-poem) 和史詩 (epic) 兩類。故事詩是韻文的短篇故事，亦稱爲民間故事詩 (popular ballad)，以此體原爲民間自然發生的故事詩（當然詩人擬作的也有），如我國之孔雀東南飛、上山採蘼蕪、陌上桑、木蘭詩等是也。此種詩題材可以是種種社會相，而文體常是急激進展的敘述，風格是單純、質朴、潑刺。牠注意事件本身之敘述，往往不及事件之動機與由事件所引起之熱情。這種詩有戲劇底效力與詩底美感。這一類詩，也有免不了主觀的成分，而成抒情的故事詩 (lyrical ballad)，尤以後人擬作爲然。

史詩比起故事詩來，在題材底性質上是更加莊嚴重大，而在情節上是更有結構，在分量上是更長的。坡逋 (Pope) 叫這一類詩爲「整理過的自然 (nature methodized)」，這就是自然底故

事經過了整理而寫成詩篇的意思。在我國實舉不出例來。在西洋，如荷馬底伊里亞特和奧特賽，密兒頓底失樂園，都是大家聽熟了的。本間久雄在所著文學概論引貢末爾 (Gummere) 在詩學提要 (Handbook of Poetics) 底話云：史詩須是祇適於「想像」和「追懷」的。比較那抒情詩用於現在，牠是適用於過去的。作家少有爲自己個人而作史詩的……近代的詩，有成爲一種製造品的樣子，至少有被造的樣子；而史詩則爲一種生長 (growth)，那是置基礎於曾經有過的事情（歷史）或人們以爲曾經有過的事情（傳說或神話）之上的（章譯一六三頁）。大抵原始生長的史詩 (epic of growth) 所敘述的都是英雄事業，尤其是屬於一民族底傳說的英雄。其中有由許多故事詩之匯合，是原始的故事傳說；人爲的史詩 (epic of art) 大抵也是以古代英雄神話傳說爲題材的，但經過了詩人底創意與考證，且是服從既成的文學傳統底規律作出的，因之前者是新鮮的、自發的、獨創的；後者是學問的、考古的、銜學的、模仿的。

此外屬於客觀詩的，還有一種韻文傳奇 (metrical romance)，以騎士戰爭、冒險、愛情等爲題材的。又有如元曲等的一種劇詩 (dramatic)，其原則屬於戲劇範圍。

**史詩與戲劇** 戲劇以實演表現人生，史詩以敘述表現人生。所以自人生之點看來，則戲劇比史詩更爲是客觀的直接的表現。但自作者之點看來，則史詩比戲劇更爲是主觀的自我的表現，他對於人生的態度、判斷，都直接流露出來；而對於自然、環境、命運等之對於人生之決定的影響，也可從容敘述。

**自由詩之得失** 最後有一點想和商家商榷的，便是關於自由詩的問題。無疑，韻律之存在的價值，並不會因自由詩之勃興而動搖，而自由詩以至於散文也並非沒有牠底韻律。自由詩底作者，以爲自由詩有散文之自發的任意性與廣大性。其實他們也未必得多於失，因爲在熟練的詩人，形式非束縛表現，而是幫助表現的。爲情感之自發的流露的韻律，除有助於情感之表現與被欣賞之外，尚有便於記憶與注意集中的功用。秦皇焚書，而詩以諷誦獨全。藝術的韻語之價值之非散文可比，於此可知。不過謂詩底形式一成不變，則又是違反歷史法則之言了。