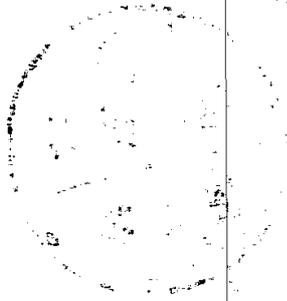


新 文 化 叢 書

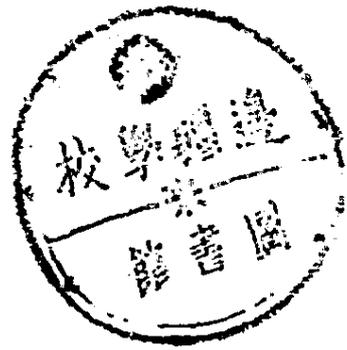
詩 底 原 理

上 海 中 華 書 局 印 行



中央政治學校
附設
蒙藏學校圖書館

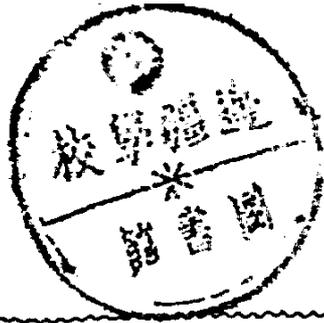
分類號 808.1 A3
登錄號 24784
0162
358



新 文 化 叢 書

詩 底 原 理

荻 原 朔 太 郎 著
孫 復 工 譯



譯者序

我因在復旦擔任「詩歌原理」一課，爲的參考，在日籍中找到了關於這一類的論著多種，如：

詩底原理

荻原朔太郎

詩學概論

外山卯三郎

詩底形態學序說

同前

詩底形態學的研究

同前

詩歌鑑賞序論

日夏耿之介

作詩論

川路柳虹

普羅列塔利亞詩底內容

三好十郎

等等。我很愉快！因爲在日下的中國底詩論界，這樣有系統的許多著述，還不易看

譯者序

見哩！並因此想把這幾部書次第譯出，以介紹於國人。

本書就是此中的第一部詩底原理。

原著者說，這書底告成前後殆經過十年光景，可知著者對於此中的評論，煞是費過苦心的。其中特點可說的處所正多。但最精采的，要算是：全書把詩底內容與詩底形式，用了主觀與客觀這兩種原則貫串起來，作一系統的論斷。

就藝術說，音樂是屬於主觀的一切藝術文學底典型，美術是屬於客觀的一切藝術文學底典型。

就主義說，浪漫主義是主觀派底文學，自然主義是客觀派底文學。

就目的說，爲生活的藝術是主觀的表現，爲藝術的生活是客觀的觀照。

就方法說，表現是主觀的而觀照又是客觀的。……………

於是而論到韻文與散文，於是而論到詩與非詩，於是而論到敘事詩與抒情詩，於是而論到在詩中的主觀派與客觀派，都不離主觀與客觀兩種原則，這種評論的方

法系統底特別，就譯者所知，在日下的中國，還不易發見，現在把彼介紹出來想不是多事哩！

至於內容偏重精神，結論，歸之貴族，其資產階級底論調，固很顯著，似有不合時代思潮之處。然而他底結論是專指日本而說的。他根據日本過去的詩底發展的途徑以推論日本新詩底將來，國情不同，詩之所以成爲詩的特質（如言語，音調等）亦自有別，其結論或有應該如是之處所。何況著者曾經明白說過：

『民衆所悅的是詩的精神』（內容論第十五章詩與民衆。）

『民衆所讀的必定常是有詩的精神的。』（同前）

『救助罷！我們寧可捨棄了他們（指日本文壇）到民衆之羣去。只有民衆，實是創造新日本底文學與文明的。』（同前）

『所謂普羅列塔利亞文藝運動，雖是稚態與笨劣，然在本質上正導日本底文壇，有一種純潔的 Humanity，著者僅在這點認許他們。過去的白樺派底人道主

義，也是與此同樣……無論無產派與白樺派，都是天真的，樂天的，感激主義的文學，遠屬於浪漫主義發生前派的人。……在日本這種「浪漫前派底精神」實是必要。」（結論附注）

這樣，這書中實含有一種前進的，建設的，創造的精神哩！

總之，我們讀書，只要善讀，善於採取書中的長所而抉棄其短所，書中縱有不合時代思潮之處絕不能為讀者患。而且如果讀者能將其中短所，作一比較的研究，則不特不為讀者患，反而可以供我們底利用。我對於本書中不足之點，就作如是觀。質之讀者以為何如？

一九三一年二月一日假工在江灣



原序

因為寫出這書，自己忘寢與食閱三月始脫稿。然爲了整理這思想，比這更久的時間，殆已十年的光景了。在腦健的讀者中也許還記得從前我與室生犀星等在停刊了的詩底雜誌「感情」底豫告上有本書將要出版的廣告罷。實在從那時候以來，我已把這本書寫出了。只是中途思考發生蹉跌，不能前進。因為其中發生了一種無論怎樣認識不能解明的困難之巖。

在這長久的時間自己過於懷着這種的思想，身受重壓苦不堪耐。愈思考，愈寫，則接聯不斷的煩難的問題也愈多。有時雖然打開了這一個巖，但馬上別的新巖又出來了，障礙了思考底前進。在過去至少寫了近二千張的原稿，但都在中途捨棄了。不可言說的憂鬱，屢屢從絕望的深底感到。但如狂犬一樣執念甚深，自己對於這問題不能不想咬齧一下。種種忍耐的結果，最後纔下了決心。結局把這書底內容底

一部分在鎌倉一年間寫完了。這就是題爲『自由詩底原理』的部分的詩論，但因了某種事情沒有出版，任意擱置在手邊了。

從移居大森以來，開始第二次全體底整理。最近終把大部的書寫完。在此中實包括『自由詩底原理』，在稍前面所寫的『論詩底認識』也把其概要採入了。總之，把從詩底形式起到內容止的詩論全體，一貫起來成了統一。因了這書纔把十年來的重擔卸下，漸能自由呼吸了。是怎樣一種重苦的困難的擔子呀！我決心自誓了。再不把自己放進這種思索的迷路之中了。

論到這書底價值，我自己完全不知道。意外地，這書也許一點沒有趣味。或者意外地也許有興味得很。這種讀者底批判除外，但我至少是在這部書裏把過去所發表的斷片的許多詩論——載在雜誌或其他出版物的——殆完全統一了。這些的詩論，大抵是從系統方面切斷以顯示自己思想底一部故大半是暗示的，爲了沒有結論屢被讀者反問，招了意外的誤解。（特別是關於自由詩論的部分被許多人誤解了。）

我對於這等的人，曾避開了一一解答的麻煩。爲什麼？因爲本書底出版，信把一切完全地得到了結果。單在這書裏讀者可以完全知道著者，而過去的詩論裏所隱的一種關鍵，實在是什麼也可以提醒起來了。

在日本實在長久的時期間，詩被了文壇底迫害。這恐怕是在我國的基督教底迫害史，好似世界無類的一樣，完全是外國稀有的歷史。（的確，我們在所謂詩的言語底音聲中感着一種與日本底文壇思潮不相容的基督教底邪宗門底臭味。）詩壇不單是作爲詩壇而被輕蔑。其本質的詩的精神那物也被冒瀆，用一切の意味以云「詩」的一詞是要被看成不潔而唾棄的。我們雖單說空想、情熱、主觀等語詞，然而爲了是詩的底緣故要被嘲笑，文壇的人是作爲非人而被擯斥的。

在這種事態之下，詩人被壓屈，恐不能不成長爲卑怯的老誠的人物了吧？恰如那基督教不能不把他們底瑪利亞隱裝在壁間以繼續他們底信仰相似。詩底精神既被

隱蔽，感情又被壓迫，詩於是不能完全見到其健全的發育了。「在這種暗澹的事態之下」我幾度懷疑着。「詩正要滅亡了嗎？」似這樣的一般的現狀，非常地顯出了絕望的樣子。

然而現在呢，追求詩的思潮之浪，從新的文學發生了。一切新興文學底精神，至少喊出了本質的詩。恐怕因了他們文壇底風氣要改變了罷！而且我們過於封鎖的島國的文壇思潮元是出於大陸的世界線之上的罷！實在我在長時間把日本底文壇仇敵視，反爲了其憎惡而一貫起來了。所有的詩人的文學者——無論小說家思想家——在日本可算是不遇。不但如此，他們底多數且導於自殺與瘋狂。——正義是不能不復讎的。

但是時期已經來了。民衆最是追求文學中的詩的。他們已經捨棄了文壇了。而且已走到了比較有詩的精神的他們底文學——即大衆文學——方面來了。我們進步了的民衆，已經因了在文壇的藝術的而且過於藝術的，對於沒有詩的精神的文學書

類都不欲讀了吧！一方在文壇底內部，那小兒病的情熱的無產派文學興起，與過去賴於死的文壇挑戰。所有一切的事情，今已把已失的詩回復，把文學所葬送的靈魂呼起了。正義恐怕要復活了吧？

際茲新世紀之朝，我所以出版這書的，雖是偶然，不能不說是意義深了。我在這書裏已把關於詩的根本問題解明。詩的精神是什麼？文學底甚處是詩底所在呢？詩底表現底根本原理是什麼呢？詩與他種文學底關係怎樣的呢？而且所謂詩底概念底本質是什麼呢？就這等的問題以論述思考究極的第一原理。故如標題所示，雖正是「詩底原理」，然與普通所出版的詩論一類的書：或單是韻律音譜底註釋，或是名詩底解說批評，或是初學者入門底指導，或是獨斷的詩論底主張，是全然異其內容的。這書所研究的，不是詩底部門底思考，乃是在文學、藝術及人生全般的詩底地位果在甚處底判別。故這書所討論的範圍，不單限於韻文學的詩，實可能包括在

本質裏的詩底一詞的一切文藝。(從某種的意義看來，本書也可說是一種的小說論
•)

我想：如詩底一詞一樣，從來就廣為一般所使用，但其實體底不可解，意味抓不住的漠然的東西實在沒有吧！本書則把這種曖昧弄明白，把詩之所以為詩的正體判然解說了。(以我所知為限，這種的書在外國好似也沒有。)讀者在其中至少也能從這書裏了解詩底觀念底意味所在的真正根本的定義吧！了解了這一點，文學底最重大的精神也可了解了。故我所希望的，不單是詩底作家，就是對於苟欲知道詩的精神為何物的一切文學者及藝術家底全部也欲請其一讀此書哩。諸君倘若一讀了這書，翌日至少也能把詩底批評弄正當吧！

西曆一九二八年四月

著者在大森馬込町

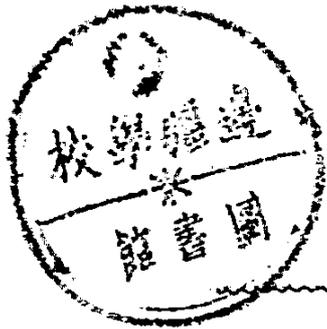
告讀者

這書不是斷片的集編，乃是從始至終有一種系統的組織的論述。故所願於讀者的，宜順次從第一頁起至最後止一章一章讀下去。從中途拾讀的是完全不能理解著者的。

在各章之末所附的小字註解，與其說是本文底註釋，寧可說把本文意有未盡之點，更作一個增補。故小字部分也願注意詳讀。

關於「詩底原理」我開始考慮出的是在前書「新的欲情」出版以前，當時已經把主題底一部分寫出了。因而這書思想底一部分是散在於前書「新的欲情」之中的

這書開始曾寫了八百枚原稿，刪改了三次而後，縮小爲五百枚了。論理簡潔是欲除了畫蛇添足的說明的緣故。特別是關於自由詩的議論，把已成了三百枚原稿的稿本「自由詩底原理」僅縮小到占這書底一二章概說其大略要旨。因此對於某種的讀者有多少難解的懸念，非充分注意精讀決不能理解的。



詩底原理目次

譯者序

原序

告讀者

概論

詩是什麼

內容論

目次

第一章	主觀與客觀	五
第二章	音樂與美術	一三
第三章	浪漫主義與現實主義	一九
第四章	抽象觀念與具象觀念	二七
第五章	爲生活的藝術·爲藝術的藝術	三七
第六章	表現與觀照	四九
第七章	在觀照上的主觀與客觀	五三
第八章	感情底意味與知性底意味	五九
第九章	詩底本質	六七
第十章	在人生的詩底概觀	七七
第十一章	在藝術的詩底概觀	八五
第十二章	特殊的日本文學	九七

第十三章	詩人與藝術家	一〇九
第十四章	詩與小說	一一九
第十五章	詩與民衆	一二九

形式論

第一章	韻文與散文	一三五
第二章	詩與非詩底識域	一四五
第三章	描寫與情象	一五五
第四章	敘事詩與抒情詩	一六一
第五章	象徵	一七一
第六章	形式主義與自由主義	一八三

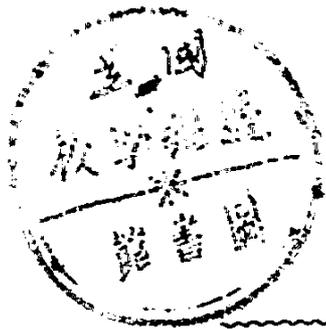
第七章	情緒與權力感情·····	一八九
第八章	從浪漫派到高蹈派·····	一九七
第九章	從象徵派到最近詩派·····	二〇五
第十章	在詩中的主觀派與客觀派·····	二一三
第十一章	在詩中的逆說精神·····	二二三
第十二章	日本詩歌底特色·····	二三七
第十三章	日本詩壇底現狀·····	二五一

結論

島國日本呢？世界日本呢？·····	二七三
-------------------	-----

概

論



詩是什麼

詩是什麼？對於這問題底答解，可以從形式與從內容底兩方面提出。實際許多的詩人，古來都是從這兩方面答解的。倘若以此等底答解為完全的話，那我們依據任何方面都可以。為什麼？因為在藝術裏的形式與內容底關係，是一種在鏡裏的映像與實體底關係的緣故。

然而我們却是無論從那方面底答解，不見得就滿足的。尤其是從內容方面底答解，一般是很獨斷的，不過是單在個人的立場上主張個人的詩。例如或說詩是靈魂底窗，是天啓之聲，或說是自然底默契，是記憶底鄉愁，是生命底躍動，是從鬱屈裏的解放，因各個人底不同而意見便異，一點也沒有普遍妥當的處所。畢竟此等的人即是各種底詩人所主張的各種底詩論，却非一般所說的「詩底原理」。我們在本書所欲說的，不是這種的個人的底詩論，而是一般無論何人所能承諾的普遍共通的

詩底原理。

然而從內容方面所見到的詩底解說，是這樣地各人各說，反之方從形式方面所見到詩底答解，是不思議地多數者底意見一致，所歸結於古來底定見的。如說詩是依韻律寫成的文學，即是韻文。如這種底解說，作為詩底定義未免簡單，恐怕不為一般所信任吧！然而這種解說，果然把詩之所以為詩的本質，能從形式上完全下一定義嗎？第一底疑問，先要問韻律是什麼？韻文是什麼？辭典上的解釋就這點也許有着完全的答案！然而古來許多的詩人們在這點，態度甚晦，常極力避開字義上的定義。因為在他們底認識中詩與散文之間沒有界線，只知道韻文所延長的線，常混入在散文底方面。他們在這點不勝困惑，常把語義弄成曖昧，以圖敷衍了事。

這樣，韻律與韻文底名詞，因詩人不同就有種種不同的解釋與意見。無論誰恐怕都知道這種言語底意義底辭典上的正解吧。然而許多的詩人們，對於這，各人都任意的附說，結局與自己所作的詩連結起來。故詩底形式的答解，也仍就是與在

內容方面的相同，無論在什麼地方，是沒有共通普遍底一致的，不過是各人各說的一種獨斷說罷了。在這里，就假令各人底意見一致按照文字方面所表示確是正解的韻文，即承認是詩之所以為詩的典型底形式。然而這種答解仍然是有疑問，恐怕不能作為定義的！

倘若果然這樣，詩之所以為詩如果作為韻文的話，那凡是依據韻律底形式所作成的一切必然地皆可以屬於呼為詩的文學哩。然世間儘管有了正則的律格與押韻的形式而在本質上不得稱為詩的文學。例如譯成韻文的伊索寓言，或押韻的哲學論理，或是道德處世的教訓歌，以及學生諳記的地理歌歷史韻文等都是。的確地此等文字無論誰都沒有異議，照文字看雖是正則的韻文，但從本質上到底不能叫牠作詩。正反對，一方如屠格涅夫與波特萊爾所作的一些東西，雖是用了散文底形式，然從本質上看來實是詩的一種底文學，即所謂散文詩。

這樣，詩底答解，如說是與散文 (Prose) 相對的韻文 (Verse) 一樣，依據單純

的斷定是不能盡其含義的。至少這種答解對於其散文與韻文等底語詞，除非附以特殊的解釋，從形式方面底看法無論怎樣，是沒有合理的普遍性的。倘若實際是合理的話，那形式卽是其內容底投影，故在本質上不能以爲是詩的文字，從外觀上混入的事也是自然沒有的。因此無論從形式從內容，從來對於詩所答解的一切沒有一種含有合理的普遍性的。詩是什麼？對於這種的問題過去人所答的一切，都是執着部分的偏見的誤謬，倘若經過特殊的眼光看起來只是個人底獨斷的主張，一般普遍的，無論怎樣的詩，無論怎樣的詩人要得到一種共通的如真理的答解是完全所無的。

於是本書爲了這種普遍的解答想從內容與形式兩方面進行考察。因爲所謂詩卽是「詩底內容」取了「詩底形式」而作成的。故把本書前半作爲內容論，後半作爲形式論，好似前者底肖像映在後者底鏡面上一樣組織成這種論述。

內
容
論

第一章 主觀與客觀

所謂詩的一詞，其所指示的內容上的意義是什麼呢？例如某種自然風景，某種音樂，某種小說等文學，有時呼爲『詩的』或說是『詩』的時候，這時候的詩，是什麼意義呢？在本書底前半，我們就是想欲解決這種問題的。但在解釋之前，不能不把懸互於表現上一般的原則底根據研究一下。爲什麼？在這種意味上的『詩』的名詞，不是依據於特殊的形式，乃是懸互於所有一切的東西上面，而指其作爲內容底本質之點，故以下我們暫時要從所謂詩的觀念離開而就作爲表現底原則的公理，進行基本的研究。

一切的藝術，可依據兩種的原則來分屬。即是主觀的態度底藝術，與客觀的態度底藝術。實際一切的表現，在這二種底所屬中都是爲任何種所範疇着的。我們所欲知道的詩，在這二種底所屬中，也必定是屬於任何一種的。故在這點底認識宜判

然地至其究極止應徹底地弄明白。且在藝術上的主觀的態度是什麼？客觀的態度是什麼？在此處開始要弄明白的一件事就是主觀是以『自我』為意味，而客觀是以『非我』為意味的。

一般的常識思考解釋是極單純的。即是或在自我中取了表現的對象，或在自我以外的外物去取，而或呼為主觀的描寫，或說是客觀的描寫。然而這種解釋是淺薄的。不是真的說明是很明白的。倘若是這樣，那以自身為模特兒的畫家底所謂自畫像，不能不看作為主觀的藝術的典型。然而沒有這樣的荒唐無稽吧！自畫像中主觀的態度的畫風雖然有，然而純客觀的畫風也是有的。在畫家看來，模特兒是自己或是他人都沒有關係。在文學方面也同樣，描寫作者自身底私生活的作品未必可以說是主觀的文學吧！某種淺薄的解釋者常以為用一人稱底『我』所寫的小說都是主觀的文學，然而倘若這種小說把『我』換作『他』，或者換作『某甲』『某乙』等固有名詞，單是這文字底差異，主觀小說豈不立刻變為客觀小說了嗎？

只要稍有常識的人，誰也不會有這種笨拙的見解。在某種小說裏其主人公是「我」或是「他」，文學底根本樣式是不變的。某作家倘若以科學的冷酷的態度，純批判的地觀察自己逞其寫實主義底「Real」把自己看作一個解剖圖，這還可以說是主觀的描寫，還可以說是主觀主義底藝術吧！這時的模特兒雖是自我，然實際却是客觀描寫。反之某種作品如果是以自己以外的第三者或自然界底事件爲對象來描寫的，却常能看作一種主觀主義。例如蠶俄，大仲馬底浪漫派小說，專是描寫廣泛的人生社會，然一般定評都把他們看作主觀派。正反對，日本底自然派小說底大部分是以作者自身爲模特兒的純我小說，然而當時底文壇底批判都以爲是客觀文學底代表。還有一例，西行元是自然詩人底典型，專是歌頌自然底風物的外景的，然無論現在，從前，都以爲他底歌風是主觀主義底高調。

這樣主觀與客觀底區別未必是在對象底自我與非我，在更深的處所，含有一種意味，存在於某種根本的東西裏面，是很明白的了。所以在這裏最先要提出的問題

是「自我是什麼」的疑問。主觀限於以自我為意義，這問題底究極點結局不能不達到此處。所謂自我是什麼？第一要知道的自我底本質可說不是肉體。為什麼？因為畫家是把自己底肉體映在鏡子裏而作為一種的客觀的存在來描寫的。還有自我底本質也不是在生活上能記憶的經驗。為什麼？因為許多底小說家們都是以自己底生活經驗為題材而極其使用客觀的態度底描寫的。

然而所謂自我是什麼呢？至少我們要問在心理上所意識的自我底本質是什麼呢？對於這種困難的大問題恐怕無論何人都不能容易給與解答吧！然幸而近代底心理學者 William James 對於此曾判然給與一種有名的答解。他說「在同一的寢室有兩兄弟同寢一處。到了早晨阿哥覺醒的時候，自己底記憶與阿弟底記憶是怎樣的區別的呢？大概是自我底意識是「溫感」，是一種的親切的熱烈之感；反之非我的記憶却是「冷感」，是一種冷淡的不著肌膚之感。自我意識即是溫熱底感。」（詹姆士意識流）

從這種詹姆士底解說，我們始能自覺在意識裏的自我底本體。所謂自我實是溫熱之感，所謂非我不是伴着溫熱的冷淡的感。故凡是伴着溫熱底感的，在我們底言語裏呼爲主觀的。而溫熱感的所在，又因爲是感情（包含意志）的緣故，所以凡說是主觀的態度必然以感情的態度爲意義的。正反對，其情味底空處，能以知的要素制勝的，因爲冷感的緣故，可說是客觀的態度。例如見一可憐的小動物被拷掠而發生一種哀憐之情，用了感傷的態度來看的人其態度可說是主觀的。反之取了不關心的態度，用了冷靜的知的眼光去看的人那就是客觀的觀察了。

在這里要研究的，就是這種言語所解釋的一般常有的樣式。一般人們常這樣想：主觀就是自我所執的態度，客觀就是離開了自我的一種態度，我們無論誰都以爲這種思想是普通的當然的，然而仔細想起來，世間這種奇妙的思想，恐怕沒有吧！因爲人間不知道分身術的魔法，把自己從自己離開的奇事實際是不能够的。雖然，這種的思想，也有當然可能的時候，但在這時的「自我」，就是指的「感情」了。

即所謂「離開自我」的意義是說排除了感情的態度，而取了理智的冷靜的態度的意義。與這正反對所謂「執着自我」是以取了感情的態度為意義的。

這樣，「自我」與「感情」在心理上常被解釋作同字義。故所以主觀的東西必然都是感情的。例如前所舉例，西行底歌與囂俄底小說，雖是以外界的自然與社會為題材的，然其批判，所以評為主觀的，就是因為表現的態度是感情的，作家底情緒與道德感，把世界看作情味深長的緣故。反之，自然派等的小說，雖是描寫作家的私生活，一般所以評為客觀的就是因為其描寫的態度是冷靜，逞弄其知的沒情感觀照的緣故了。這樣藝術上的主觀主義，是說把感情意志強調起來的態度，而客觀主義却是說排除情意，依據冷靜的知的態度，把世界不關心地觀照的態度。

這樣如平常所說，客觀結局是「冷靜的客觀」，主觀常是「熱烈的主觀」。其反面，即是「冷靜的主觀」與「熱烈的客觀」等在宇宙底任何言語中也不會存在。熱與主觀是一語，冷與客觀是一義。因此，所有的主觀藝術底特色是溫感，所有的

客觀藝術底特色是冷感。現在我們將於次章論說這種在許多藝術品底上怎樣表現這二種顯著的對照。

教尾！不要亂許！

-

第二章 音樂與美術

——藝術底二大範疇

人間底宇宙觀念，實是時間與空間底二種形式。故我們所有的思維及所有的表現形式，結局不過這二種底範疇。現在就思維底樣式看來，一切主觀的人生觀是附着在時間底實在上面，一切客觀的人生觀是附着在空間底實在上面的。如所謂唯物論與唯物論，觀念論與經驗論，目的觀與機械論等一樣，人間思考底二大對立底依據之結局皆是以此處為基準的。

然而就表現這種對立的研究起來，音樂即是屬於時間，美術即是屬於空間的。實際，音樂與美術就是一切藝術底母音，所有表現底範疇的兩極。即是屬於主觀主義的一切藝術文學以音樂底表現為典型，屬於客觀主義的一切，即以美術底表現為典型。故音樂與美術底比較鑑賞，自然就是文藝一般的認識了。

音樂與美術，有怎樣顯著的對照呢？在一切底表現中，與這一樣，對照得極顯著把藝術底南極與北極典型地規範起來的實在沒有。先說說音樂罷！貝多芬底交響樂，曉邦底鄉愁樂，修伯特底可憐的歌謠，聖薩因底雄大的軍隊進行曲，以怎樣情熱強的魅力煽動諸君底感情呢？音樂是在人底心裏投以酒精，是在烈風當中點着火把一樣的東西。雖不是法蘭西革命當時底狂兒，聽了馬爾塞底歌而不狂奔走於街路的哪裏有呢？音樂底魅力，是酩酊，是陶醉，是感傷。這是把人底心導於感激底高所，使如熱風一樣的狂亂。或者易於流淚，溺於情緒，哀切之極而嗚咽起來了。借尼采底比喻來說：音樂實在是帶奧奈薩斯，那希臘狂暴而好破壞的，熱風似的，酩酊陶醉嗜酒的神帶奧奈薩斯呀！

美術與此相對是睜開着非常靜觀的落着智慧深的瞳子的藝術。諸君在聽了音樂會底演奏之後立刻到美術展覽會去，在那靜的柔的落着的光線與氣味中充分地鑑賞時，很可以知道音樂與美術在藝術底根本的立場上是正反對的兩極。就是會場底空

氣，在音樂底演奏方面是熱的，聽客是如狂一樣的感激的。而在美術底展覽會裏却是靜寂的，一點聲音也沒有，大家都是意味深沉地把鑑賞底智慧的眸子光亮着的。在那裏是熱狂，在此處是靜觀。一方是燃着情熱，一方是澄着智慧。

美術底本質實是所以深入對象底本質，把如物一樣的實相把握着的直覺的認識主義底極致。這就是把智慧底眸子圓睜着，澄照到客觀底觀照裏面去了。故在繪畫底鑑賞，常是平靜的秋空，澄切的直感，有一種不爲物所動的靜觀心與含着睿智的眼光。這就是在所見的人心裏把那冷透了的冰冷的水底美感覺着了。因這關係，音樂正是「火底美」，美術正是「水底美」。一方因其燃燒着而美，一方因其澄照着而美。不單是繪畫，就是一切的造形美術自然也是這一樣的。比如建築底美即是取了那幾何學的數理式的均齊與調和的，在大地上面有一種靜寂的澄照的觸覺。這是理智的靜觀美，不是熱風的感情美。用尼采底比喻來說，即是美術正是依着智慧底女神亞坡羅而表徵的端麗靜觀的藝術。

依着音樂與美術而代表的這種顯著的兩極的底對照，在其他一切的藝術裏是普遍地把主觀的與客觀的對照起來的。即主觀的一切藝術自類屬於音樂底特色，而客觀的一切在本質上，實屬於美術底範圍。於是把它就文學來研究，詩與音樂同樣是情熱的，是高調着熱風的主觀，反之，小說概是客觀的，與美術同樣是知的，冷靜地描寫人生底實相的。即是詩是「文學的音樂」，小說是「文學的美術」。

然而言語底意義因常是附着在關係上的比較的，故關係一弄錯了的話，那言語底指定也是錯的了。如函館在日本之北，臺北在日本之南。然從北海道底地圖說，函館是在其南；從臺灣底地圖看臺北又是其北方了。故詩與小說世界地入於各個底內側看起來，那里也有主觀主義與客觀主義在各個底部門裏對立着，音樂型與美術型是區分了的。先就小說看，叫作浪漫派與人道派等底名稱的概是主觀主義底文學，屬於自然派與寫實派底名目的多是客觀主義底文學。因此前者底特色是溺於愛與憐憫底情緒或是高揚道義觀與正義觀底意志的主張，一切都如音樂一樣的燃燒着的。

。反之客觀派的小說，是以知的冷靜的態度描寫社會現實的真相的。

在詩裏也有同這一樣的二派的對照。例如西洋底詩抒情詩與敘事詩的關係就是這樣。如一般所說，抒情詩是屬於主觀的詩，敘事詩是屬於客觀的詩。但是敘事詩說是客觀的意義，未必因為是寫的歷史與傳說的緣故，却因為另外原有一種本質的深的意義的緣故。然而這問題讓在本書稍後再說，現在只進行本章裏所要說的吧！我們就日本的詩看，和歌與俳句底關係就是把主觀主義與客觀主義對照着的。無論從詩的內容上看，或音律上看，和歌底特色是音樂的，而俳句却顯着是靜觀的，與美術的客觀主義是共通的。再就各箇的詩派說，屬於歐洲底浪漫派與象徵派的詩風，概是高調着情緒的音樂感，而屬於古典派舞蹈派的却是注重美術的靜觀與形式美的。

這樣主觀主義與客觀主義在所有的藝術底部門裏各箇表示顯著的對立。就是在美術與音樂的典型的藝術方面，其自身底部門裏也實是這種左右兩黨對立着的。先

就美術來研究，一方有高金啦，哥哈啦，明希啦，以及詩人畫家布來克等代表典型的主觀派。這種的畫家們並不是就對象以描寫物底實相，實在是以主觀的幻想氣味，用了情熱的態度塗於畫布上，如詩人一樣的詠歎，絕叫的。故他們底態度與其說是因畫而畫毋寧說是因畫而奏音樂的。然而一方却有如米開蘭基羅啦，提季諾啦，羅丹啦，舍贊啦等純粹地依了觀照的態度，確實地抓住事物底真相的美術家中的美術主義者。

音樂也是同樣，主觀主義底標題樂與客觀主義底形式樂是對立着的。標題音樂如近代一般的音樂一樣，是一種把樂曲底標題「夢」與「戀」在其情緒氣味上作為表情的音樂，其態度純粹是主觀者的。然而形式音樂底態度，却重樂曲底構成與組織，主要是由於依據對位法的 *Fuga* 與 *Canon* 的樂式構想成如造形美術一樣的莊重之美，是一種極理智的靜觀的態度。即是形式音樂，可以說是「音樂的美術」與這相對的內容主義底標題樂恰可說是「音樂中的音樂」了。

第三章 浪漫主義與現實主義

如上所述，一切的藝術，可分為主觀派與客觀派二派，以作為表現的決定的區分。實際這二者是劃分藝術的曠野的兩種範疇，兩者互相對陣，各立旗幟，各持武器而對立着的。

人間底好戰的好奇心，時常欲使這兩軍衝突以見勝敗優劣，然而兩軍底衝突，開始却無意味，沒有分出優劣的理由。為什麼？因為主觀派的大將是音樂，客觀派的本壘是美術，至於音樂與美術底優劣，無論何人也不能批判的。倘或強為批判，那不過單簡的趣味底好惡，與個人好惡而已。（所有藝術上的主義論爭，結局不過是個人的趣味底好惡。）

然而古來這兩派底對陣，在文學上却衝突得厲害，彼此交鋒，常是反覆着一勝一敗的爭論。這種不思議的爭鬥未必是無意義的。因為據此很足以表示在表現上的

二分分野的特色，判別相互的旗色哩！

在文學上的主觀派與客觀派底對立，常稱爲浪漫派與自然派或人道派與寫實派等的名。先把屬於客觀派的文學即自然主義或寫實主義所言的研究看：

勿溺於感情。

排斥主觀。

根據現實。

描寫照原樣的自然！

與此相對屬於主觀派的文學，即浪漫主義或人道主義，其所主張却是這樣：

以情熱來描寫！

高調着主觀！

應超越現實！

高揭汝底理念吧！



把兩派底主張比較，兩方恰是正反對，成爲顯著的對照，很可知道了！前者以爲對的處所，恰是後者底不對；後者所揭的標語而一方正是其否定的處所。何故這二種底主張成爲這樣的反對的正面衝突呢？這種異議有分別的原因，大概是因爲兩者底人生哲學——人生觀——在根本上不同罷！在文學上一切的異論，實是從這種人生觀底不同而來的。茲就這方面把兩方加以研究。

客觀派底文學。卽就自然主義或寫實主義看來，人生就是一種的實在，正如已有的那樣在現實就能看見。而其生活的目的在這現實的世界裏，不外看出自然人生底實相，觀照真實，把握着存在的本質。故作爲藝術家的他們底態度，實是對着「實情的世界」作成一種實情的觀照。這種生活態度是知的，是認識至上主義，是關係於一切「真實底觀照」。這就是「爲觀照而觀照的藝術」。

然在另一方，浪漫主義等的主觀派文學，却抱着與這不同的人生觀。在這派底人看來，人生不是現在「存在」的，却是「將來」的。這現實的世界，在他們是不

滿的，是缺點的充滿着惡與虛偽的。實際將來的人生決不是這種的態度。真正實在的將來的世界，不是這樣醜惡不快的現實，須是超越彼の，一種另外的「觀念底世界」。故在這派底人看來，藝術是向着這種理念呼求的祈禱，或是爲了從這種不滿的現實苦脫出來的悲痛的情熱底絕叫。這不是什麼「爲了認識」底表現，却是情意所燃燒的「爲了意欲」底藝術。

這樣二種底藝術，從開始起人生觀底根柢就不同。一方以爲一切現實的世界（所有的）是真的，美與完全與調和底一切，在其觀照上是實在的。即是依他們底主張實在（Real）不是在「現實以外」的，却是存在於「現實底中間」的，（因此可說是一種「凝視現實」的標語；）然而一方底人生觀，却說是實在不是在「現實底中間」而是存在彼自身底理想中觀念中的。換言之，這種現實世界是不滿足的——不肯定的——真正應該研究的世界，是主觀所構成的「觀念中的」實在。（因此可說是一種「超越現實」的標語。）

在這兩種相異的思想方面，讀者也許可以立刻聯想到希臘哲學上的二種範疇，柏拉圖與亞理士多德吧！實際柏拉圖底哲學自是代表藝術上的主觀主義，亞里士多德是代表客觀主義。即是依柏拉圖底思想，實在，非現實底世界，乃是存於形而上的觀念界的。故哲學底思慕是向着這種觀念憧憬，張翼，驅使熱情，吹奏鄉愁底橫笛的。反之亞理士多德却在現實底世界認識了實在。他駁辨柏拉圖之說，以真理是從「天上」降落於「下界」，使從「觀念」中現實「實體」。他實是寫實主義底創始者，與柏拉圖底詩的浪漫主義代表相對的兩極。這兩種底思想，從古代以來到今日為止還是一貫的哲學上底兩分派，恐怕也可以說就是進一步的未來其貫通哲學底歷史的論爭底對陣，也不外此。這二者底議論無盡期，而在藝術上二派底論爭也無終止之日。

無論怎樣，我們至此處已能够把「主觀主義」與「客觀主義」底藝術上的二派底主義了解了。要之二派底相異是其所認定的宇宙底所在，不外是在自我底觀念中

或存於現象界底實體中內外兩面的區別而已。（以此就音樂與繪畫研究看吧！）然而存於觀念界的常以爲是自我（主觀），而存於現象界的常以爲是非我（客觀），所以在此處就生出主觀派與客觀派底名目來了。以前在別章裏已經從心理學上的見解先說了所謂「主觀」是什麼？至此處從實在論底見地也能了解所謂主觀的本性了。即是所謂主觀就是「觀念」，就是自我底情意所欲求的最高的東西，其唯一的就是真實，就是實體，就是真的規範的自我。故所謂「高調主觀」就是揭着自己底理想與主義，竭力地以觀念爲主張。反而所謂「捨棄主觀」却是捨棄了這樣的理想與先入的見解的一切的觀念學，獨斷論而用了非我無關心的態度去觀察「如實的世界」「如實的現實」的。

然而這種的「捨棄主觀」，自然派及其他客觀主義底文學，雖常作爲第一的標語而高揚着，然一方在主觀主義底文學看來主觀自是實在，自是作爲生活底目標的觀念，故捨棄主觀即是自殺，即是全宇宙底破滅。從他一方說，則這種「如實的現

「實世界」，是充滿以邪惡與缺陷的地獄，是存在的誤謬，是認識上不會肯定的虛妄。爲什麼？因爲在他們所謂「有」實際只是一種觀念。以外都不過是虛妄底虛妄，幻影底幻影而已。

然在客觀主義底方面，只這現實的世界就是真實，就是實際所以能說是「有」的，而存在於主觀的觀念世界，以爲是不實的觀念底構想物——空想底幻影，虛妄底虛妄；故兩方底思想是反對的，同樣說「有」，其意義各有所在。

這兩方底思想底相異，最好作爲說明的是柏拉圖與亞理士多德底美術論。依柏拉圖則自然是觀念底模寫，而美術却是模寫其模寫的，故是虛妄底表現，賤的劣的技術。（他以音樂爲最高的藝術，以美術爲劣等的藝術的，實是柏拉圖式的自然。）反之，亞理士多德雖同樣承認美術是自然底模寫，然正因爲這緣故，纔是真實，纔是智慧深的藝術。

要之，客觀主義，在這現實世界承認一切「現存的東西」於此見出生活底意義與滿足，而在「寫實的」現實的人生觀上面立脚。客觀主義底哲學，自不外現實主義。反之，主觀主義對於現實世界是不滿，一切以「非現存的」為欲情的。他們在現實底彼岸，不絕地求生活所標揚的夢，夢底追求是很熱情的。故主觀主義底人生觀，自不外是浪漫主義了。

這樣在藝術上的主觀主義與客觀主義底對立，歸結於在人生觀的立場的浪漫主義與現實主義底對立。他倘若是浪漫主義者底話，那必然成為表現上的主觀主義者；他倘若是寫實主義的話，那必然成為表現上的客觀主義者的。然而言語是概念上的指定，不能說是就具體的事物說的，所以單在概稱為浪漫主義者寫實主義者底中間是把特色不同的許多別種混同着的。例如普通稱為寫實主義者的作家中却是本質上的浪漫主義者。又在浪漫主義者的作家中，也有理念相異，氣質有別的人。以下次第逐章把此等底區別弄明白罷！

第四章 抽象觀念與具象觀念

一

如前章所述，主觀主義底藝術不是「觀照」，是在現實底不充足的世界裏高揚着自我底欲情的觀念（理念），其唯一是從思慕以至於訴、歎、哀、怒、叫號的一種藝術，故世界在他們不是現存的，乃是可有的。

然而這「可有的世界」是什麼呢？即是高揚着主觀的觀念，因各個人底氣質、個性、境遇、思想，而各別其內容的。而且各個主觀的文學者從各個底特殊觀念構想成各自底「夢」與「烏托邦」以造成各個底善的世界。然而在這種觀念當中，對於概念底定義是很明白的，有極其抽象的觀念，也有正反對殆不能明言是概念的某種漂渺的象徵的具象的觀念。

先舉概念最分明的，則一切底所謂「主義」都是這樣。稱爲主義的——無論哪一種主義——其觀念即是依據抽象的思想，把主張在定義上附以概念的，所以在所有的觀念中這是最明白的。然而藝術底本質，元來是具象的，而不是抽象的概念的。故如後所述大概藝術所揭的觀念，不是稱爲「主義」之類，却是在概念上是比較更漠然的，因而在具象上是比較更實質的與別種稍稍異類的觀念。然這讓在後論述，現在且就「主義」底解說進行吧！

如大家所知道一樣，主義有種種的主義。例如個人主義，社會主義，無政府主義，國粹主義，享樂主義，本能主義，自然主義，大大主義，虛無主義等，無數「主義」幾不勝數，然一切附以「主義」與名稱的一切，就是各個人所揭的觀念，就是在其主觀方面的「可有的世界」。各個的主義者們，都依此以指導世界有意改造。故一切的主義，——無論哪種主義——本來不能不是「理想的」了。然在世間也有反對「理想的」的反理想主義的主義，例如「現實主義」，「無理想主義」，

「虛無主義」一類的主義就是。

這是怎樣的矛盾呢？如果有人高揚着主觀不持着某種理想底觀念，那所謂主義是不易有的。他自身既然是主義，然而又拒絕理想的主義，這是什麼理由呢？但這種不思議並非不思議。因為「否定理想的主義」即是在其否定彼時能把他自己底理想（觀念界）發見哩？例如佛陀底幽玄的哲學，在其否定一切的價值時，反而主張價值最高的「涅槃」。所謂虛無主義雖一面否定所有存在的權威，反而對於其虛無感着權威，彼自身如於其中見出他自己底觀念。如大大主義也是「不尊崇一切的主義」的，然而却尊奉其「不尊奉主義的主義」。故用絕對的意味說，世間沒有觀念主義，那無論什麼主義也不能發生。可爲一切主義的，自然是理想的，觀念的了。

如前所述藝術因其不是抽象的而是具象的，所以純粹的意義的藝術品是不持着稱爲這樣的「主義」的概念上的觀念的。藝術家所持的觀念是更漠然的，在概念上殆是不能反省的某種「被感的意味」。藝術家——純粹的藝術家爲限——決不是這

樣的主義者。因為藝術依據有主義便把真的「表現」消失了緣故。以下爲了說明這一點，試把在觀念上的「抽象的」與「具象的」，即觀念的抽象物與具象物在什麼地方有怎樣的不同說說吧！

二

具象的一切是從種種雜多的複雜的要素成立的。具象的（具體的）存在，實不外是多數在一個當中融合，部分在全體當中有機地滲透混和統一了的東西。然而理智底反省是把彼依據於概念去分析，把有機的統一換成爲無機的，把部分別成各箇底櫃子，安上標題的卡片抽斗使在索引方面給與便利。必要時我們從此等底索引找到一種櫃子而抽出來。這就是「抽象」。故概念的地能抽象的一切，不是真的具體的東西，乃是從全體分離，設立櫃子，人爲的地整理過的，並不持着什麼生命的有機感。有真的生命感的「事實」常是不能因概念而抽象的，僅是具象的東西。



於是在我們底生活上，所常感的，常思維的，常惱的其自身都是具體的。即是從其環境、思想、健康、氣味種種雜多的條件成立的。然人間底言語一切都不過是抽象上的概念，事物底定義，故言語以作為概念——即作為說明與記述——使用為限，到底不能表現這種實際的思想。表現這種具體的思想的，只有繪具、色彩、音律、描寫、文學等而已。我們把這叫作「表現」，表現即是藝術。

一切的藝術家，對於人生所持觀念，是從此種生活感所起念的真的具體事物。故這如主義者所持着的一樣，不能被議論，不能被說明，不能下概念的。主義底觀念因為是抽象上的觀念，持着為人工所區劃的櫃子，具有一種附着標題的卡片的思想，所以雖然都能够反省地映照，自由地辨證，且能在定義上加以說明，然而藝術家所有的觀念，却不是這種無機物底概念，實是一種不能依分析去捕捉的有機的生命感。故完全不能說明，也不能議論，單是作為氣味上的意義為意識所想念的。

因此之故，藝術家就他自己底觀念而論，是不會持着反省上的自覺的。換言之

，藝術家就人生說是以什麼爲情欲爲觀念的呢？在他自己並不會意識到，何況對他人，這觀念是何物，其說明全然是不可能。只是他們底觀念，僅是在音樂、繪畫、小說底表現上能說出來。例如看歌麿底繪畫，他底觀念，向着戀愛主義 (Eroticism) 底麗豔的沒落，顯明地可以知道，在藝術底場合，僅表現可說是真實的觀念了。而且這種能夠表現的，決沒有那樣的概念。有概念的觀念，早已不是具象的而是抽象的，因而是屬於「主義」底範疇的。

故藝術及藝術家底觀念，不適切於所謂「觀念」一詞底文字感的。所謂觀念的文字，總是暗示一個概念，自是指示抽象觀。然藝術底觀念，因爲是真的具象的緣故，故不適切於這樣的言語感，寧說是與「Vision」或「思維」相當的。其更適切的還有「夢」底一詞。於是如所謂觀念底文字一樣在夢底文字上付以觀念底假名而作爲「夢」來研究一下，這時候底實體底意義就瞭然可辨了。即藝術家底生活不是「標揭觀念的生活」而是「持着夢的生活」。倘是前者的話，那就不是藝術家而是

主義者。

許多有生命感的藝術品，在一切表現上能說到這種具體的觀念。例如托爾斯泰啦，陀思妥以夫斯基啦，斯德林堡啦等底小說，在各作家底立場上總是把某種的觀念，對於人生正熱情着。我們看了他們所作，觸着這種觀念底熱情，於其中就直感着某種的意義。然而把這移在言語上定義的地說明却不可能。爲什麼？因爲這不是主義，也不是可作爲理想東西，只是具體的思維，爲非概念的所直感的緣故。且在藝術上批評家所做的工作，是分析這種具體的觀念，使彼見於抽象上，故或就托爾斯泰而發見人道主義，或就斯德林堡而發見厭世觀。

同樣的觀念，無論在繪畫，在音樂，在詩裏都能發見，凡本質都相同。就中因詩爲文學中的最主觀的緣故，故如詩與詩人那樣，把觀念真正高調着，把所感深深表現出來的實在沒有。在詩人生活中的觀念，純粹是具體的，而不能依據觀念去完全說明。僅是純一地在氣味上被感動的意義。芭蕉指對於這種觀念的思慕，說是一

漫思」。他因此追求旅情步行幽遠的道路三千里。西行也同樣從某種不充足的人生底孤獨感，常彷徨於蕭條的山村，追求一切的觀念。想像他們所求的，無論在哪種的現實上是沒有充足的希望的，是帶着柏拉圖底觀念——魂的永遠的故鄉——思慕的夢底實在呀！

這種的觀念，也許是許多詩人共通的本質，詩的靈魂底本源。因為古來許多詩人所歌的究極沒有一種不為欲情所充滿，在生命底胸底訴着音響的孤獨感的。啄木會歌道：「無生命的砂的悲哀喲，輕輕地握着，都從指縫間落下了」！「如從高飛下的心喲，不該終了這一生吧！」他所求的是什麼呢？——恐怕啄木自己也不會知道哩！只是在何處，某時，探求有如燃燒着的生活底意義，好似蛾羣飛撲燈火一樣，投出了全主觀的一切，不斷的焦躁的心底憧憬，是追求實在的觀念的熱情了。這樣他底生涯，依據藝術也不能滿足，依據社會運動也不能滿足，而是一種不絕地追求人生的旅情的思慕的生活，是一種「好似何處也存在」好似何處也有我底工作」

的傷心深的生活。

然而作一個詩人，傷心不深的人哪里有呢？中國底詩人當煩惱的時候也嘆息道：「春宵一刻值千金」！這實是向着快樂的非力的冒險，向着亟欲追捉着的生底意義，透過了所有人間的心的歎息呀！結局詩人底觀念，優於其他一切藝術家，乃是一種情熱深深地燃燒着如文字一樣的「夢」中的夢。

★浪漫主義與理想主義二種類似的言語底區別，在觀念上的具象與抽象顯示明白的差別。即理想主義一詞，是以某種能概念的有名目的觀念底理想為意義，而浪漫主義一詞却是以某種漠然的沒有名目的觀念底憧憬為意義的。故藝術家底主觀不是所謂理想主義，常單是一種浪漫主義。

★歌德在與厄克爾曼底對話裏，有如下面的幾句：

「觀念吧！我不知道那東西。」

「德國人來到我這裏詢問在浮士德書中是把什麼樣的觀念具體化。好似說自己是完全知道的。」

「我自覺把一貫的觀念表現了的唯一的作品，是親和力呀！爲此，那小說雖易於理解，然爲此却不能說是好的作品。寧說是文學的作品愈加不可測便愈加難於以悟性理解，也就愈加難說是好的作品。」

第五章 爲生活的藝術、爲藝術的藝術

藝術家底範疇有二。主觀的藝術家，與客觀的藝術家。前者常追求觀念，對人生取了「意欲」的態度；反之，後者常持着靜觀，對存在取了「觀照」的態度，這已於前面述過了。

然而前者的主觀的藝術等因爲對於人生發欲念，夢想着更善的生活，所以常不滿足「現在的世界」而憧憬「將來的世界」。這種「將來的世界」卽是表現於他們底藝術裏的 Vision，爲主觀所揭的觀念。然而這種的藝術家，是極其希望在觀念中生活，以觀念作爲實現的。他們真正願望的，在主觀所熱望的夢中他自身實在是生活着，實在是現實的。卽是觀念就是其生活底目標，規範，以及所願望的一切的理

想。藝術（表現）不過是對於這種觀念底憧憬，勇躍底意志，或是嘆息、祈禱，或是絕望的安慰——悲哀的玩具。故表現在他們不是真底第一義的事業，而是到觀念底真生活的途徑的一種「為生活的藝術」。倘若他們達到了希望，祈禱有了效驗，把熱情的夢現實了的話，那表現已經不必要，藝術立刻將被捨棄了。（但真底藝術家所有的夢想因為觸於觀念的深奧的實在的，永遠也沒有實現的可能，故結局他們是終生的藝術家。）

然而客觀的藝術家，是在另一方面用了與此不同的態度研究那表現底意義。他們不依據主觀去觀察世界，却是就對象去觀察的。他們底態度不是把世界向自己底方面拉攏，而是從其所底現實以發見意義與價值。故生活底目的，在他們即是價值底認識，即是真與美底觀照。然藝術因為觀照就是表現，故藝術與生活在他們完全是同一義的。即生活就是藝術，藝術即是生活。藝術不是在生活以外，却是在其自體中具有目的的。為什麼？因為生活底目標，在他們就是表現（觀照）；藝術與生

活不過是同言語底二重反復。

即是說在他們藝術正是「爲藝術的藝術。」

二

在文壇所說的「爲生活的藝術」「爲藝術的藝術」底正的本質，實如前所述。即是「爲觀念的藝術」與「爲觀照的藝術」底別語；究竟說來，就是從主觀主義與客觀主義，浪漫主義與現實主義底人生觀的見地而來的一種藝術底看法。立於主觀的浪漫主義的人生觀上的人，必然主張「爲生活的藝術」，而立於客觀的寫實主義的人必然是主張「爲藝術的藝術」的。然而宜注意的，這種的見解，是態度上的，而在藝術作品底批判上是沒有何等關係的。

爲了說明這事實另取一例來說吧！例如攻學問的人，有種種相異的態度。有許多人爲了立身出世而學問，而或種篤志的人們又是爲了社會民衆底福利欲使學術成

有利器而學問的。在另一方面又有依據學問以解釋生活上的懷疑，以得到安心立身的人們。最後還有一種並不爲着什麼目的只是純粹對於學問感着興味，「爲學問而學問」的人們。

這種攻學問的人底態度雖有種種相異的種類，然學術在當作學術去批判爲限，只問純真理的學術價值，以外的功利價值與實用價值是不相關的。例如電信與蒸氣船等發明底目的，或是爲社會底福利，或是純粹爲科學上的興味，其發見底價值是不變的，而且在學術上的批判上是不問利用底有益與無益的。

藝術也與此同樣。在主觀方面的作家底態度，不關係於價值批判。故倘若諸君有了意志的話，那藝術爲了買賣也可以；爲了作成某種石鹼的廣告也可以；或者爲了共產主義底宣傳也可以；爲了社會風規底匡正與國民福利也可以。只是這從批判上說，並不附於這樣個別的解說與立場，以看出表現自體的藝術的價值。倘若不這樣，把藝術底批判付之各個的主觀的立場的話，一種也沒有批評的根據哩！爲什麼



？因爲或者主張宣傳的效果，或者重視商品販賣的效果，或者主張教育上的效果，各人價值底批評原是不同的。

然而藝術底批判，不問作家底態度如何，單是從所表現的作品求得藝術底純粹價值——作爲藝術的藝術價值——便可以了。現在帶赤色的蘇俄過激派政府，雖大出其布爾雪維克底宣傳藝術，然我們對於彼的批判，不問宣傳效果的有無，單問其在藝術價值上的魅力底有無。對於所謂教育映畫，傳染病預防的宣傳傳單等，批判底規準點，皆與此同。在這場合，細說起來，因爲不是作爲單純的藝術而寫的，乃是依據社會意識的大義而寫的，所以其結果如說「請高價買了吧」，一樣前後矛盾的任性的要求，到底是不能承受的。

「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」這點的批判也是同樣。作家自己底態度，藝術無論是慰安的「悲哀的玩具」或是生命投出的「真純事業」在批判一方面沒有關係，哪種作品有表現的魅力，哪種作品能感動人的便是好的，藝術底批判僅是

其藝術上的。換言之，藝術——無論哪一種態度的藝術——只是從藝術自體底立場，以藝術為藝術底目的去批判的。

那麼，藝術嘗作藝術從藝術底目的去批判，是以什麼為意味的呢？換言之，藝術批判底起準點，元在何處呢？對於這的回答的一般無論誰都知道。即藝術底價值批判，是「美」，單從這基準點，作品底評價就能決定。而且在此處自然也不容許什麼例外的。如果已然是藝術品，那就都是根據美的價值去批判的。藝術底評價這以外便沒有，而且也不能拒絕彼。

然而美的種目有大異其特色的二種顯著的對照。其一純粹是藝術的純美，另外一種就是接觸於比較人間的生活感的另一種類的美。其中「為藝術的藝術」所求的主要是屬於前一種的美。故他們喜悅純美的明徹的智慧，探求一種澄於明潔的美，——這種的美就是為描寫與觀照都到功的表現底藝術所洗煉了的冷的非人間的感覺。反之，另一方面的人們，殊不喜悅這種非人間的美。他們所求的藝術，元是接觸於

人間性的情線，高調宗教感與倫理感，在生活感情裏深深響着的，更意欲的溫感美

一切所謂「爲生活的藝術」是探求屬於後者的美的。故他們從此點反對藝術至上主義底審美學，而主張更 *Dynamie* 底藝術論。如現今文壇所流行的普羅列塔利亞文學也是屬於後者一派，他們所要求的藝術實是這種的美。然而他們在表面上面說是「宣傳的藝術」，但在內面，這種作品，仍是欲以藝術的批判來評價的，態度甚曖昧，極不徹底。大概這一派的迷妄，在藝術上正是把所欲求的美底意識與政治運動底觀念論，無差別地存在於錯覺的無智當中的。

然而這前一種的美，惟「爲藝術的藝術」而求的，是一種睿智所澄澈的觀照的底純美，其美術正屬於範疇的冷感的美。反之，惟「爲生活的藝術」所求的，却是屬於較爲燃燒的富於溫熱感的，音樂底範疇美。然而「爲生活的藝術」從始就是立
在主觀主義底立場上面以考察人生的，故他們所求的，不是美術底純美，而是音樂

底陶醉，這是完全預定的當然的歸結。這事同樣也能研究其他方面的東西。總之，無論「爲生活的藝術」或是「爲藝術的藝術」，究竟不過是主觀派與客觀派對於美的趣味底不同，在本質上研究起來可知實是意外地完全同藝術主義者底一族了。

三

依上節所述我們已把「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」了解了。在藝術上所說的這種對話，依上面所述已盡其本質。決不能在這以外還有另種的解釋。然日本底文壇，却不思議地從古時以來便有許多傳統上的濫調。例如藝術至上主義一語在日本完全解作滑稽底意義，同樣這「爲生活的藝術」一語殆是極其幼稚的愚笨的解釋。在這里，簡單地把這種稚愚的俗見指正一下。

日本過去的文壇，把「爲生活的藝術」這命題，單解釋作爲「描寫生活的藝術」。因此有稱爲所謂生活派的一派的文學，這是潛越地冒稱爲「爲生活的藝術」的。

所謂生活派是什麼？容後再說；但倘若單以「描寫生活」是爲生活的藝術的話，那東西古今所有一切的文藝悉是屬於「爲生活的藝術」了。爲什麼？因爲不會描寫生活即「Human-life」的藝術實在一種也沒有。即是或者描寫思索生活，或者描寫求道生活，或者描寫性的生活，或者描寫孤獨生活，或者描寫社會生活。

可是過去的日本文壇，這「生活」一名詞是狹義地被解釋了，主要是以爲了衣食的實生活，或是以起居茶飯底日常生活爲意味。於是所謂「描寫生活」底意味，是以爲了米鹽的日常生活，或日常茶飯底身邊記事爲題材的意味，這就是所謂「生活派」底文藝。只是「爲生活的藝術」在本質上與這種的文藝是不同的。倘若這種文藝實際可說是「爲生活」的話，那這時候的「爲」是何意味呢？這就是「For」底意味，即是向着生活而不是爲生活底目標是很明白的。因爲或飲茶或說閒話的日常生活，或單是爲米鹽而勞働的生活，即單是爲了「活着」的實生活，什麼觀念目的都沒有的，從早就了解了的緣故。這樣，這「爲」大概是「利用」是「便利」的

意義了！過去的自然主義底文藝，大半是這樣解釋的。倘若是這樣那就更不可解了，更是非常奇怪的謎語。因為描寫窮人窟底卑溼的房子或破舊的家具的文學就是爲實生活的利益，這無論怎樣是不能這樣想的。

讀者如果有常識，在現今的文壇，這種啓蒙是無用的。文藝不單是因其「描寫生活」就名爲「爲生活」，乃是因其對於生活有理念，標舉對於觀念的意欲，而特別稱爲「爲生活的藝術」的。況把生活一語狹義地解釋，把日常茶飯底身邊的記錄之類，依了沒主觀的平面描寫而作成的文學，不是什麼「爲生活的藝術」是很明顯的。用日本底文壇常識所說的生活主義底藝術，是一種某人的身邊小說與真正「爲生活的藝術」是全然與其立場相反對的文學。

真的意味所謂「爲生活的藝術」是一種如前所說一樣的追求主觀底生活觀念的文學，以外完全沒有解說。故例如歌德、芭蕉、托爾斯泰就是典型的「爲生活的藝術家」。就是如那惑溺於異端的快樂主義王爾德也仍是這中間的文學者，「爲生活

的藝術家」，因為他是極其用了詩人的浪漫的情熱家，以全生涯追求夢幻，探索某種異端的美的烏托邦的緣故。然世人往往說王爾德等是藝術至上主義者，稱為爲藝術的藝術家，這種俗見底誤謬順便在此處一說罷！

元來所謂「爲藝術的藝術」底標語是由於文藝復興時的人文主義者開始說出的對着當時基督教教權時代，文藝受了宗教道德底束縛，所發出的一種藝術底自由與獨立的宣言。即是人文主義者所作爲意義的，說是藝術不是「爲了教會」「爲了說教」，却是爲了藝術底自體，爲藝術的藝術的批判。故在當時的意義是一種正統的藝術底批判底主張，元不是對於「爲生活的藝術」另外的主張。

然當時的人文主義者們，起初是爲了叛逆基督教而發生的，這種爲「藝術的藝術」底名詞自然是含蓄着一種反基督教反教會主義底異端思想了。即當時的人文主義，故意描寫神聖冒瀆底思想，探求那基督教視為異端的官能底快樂，而成爲看作惡魔的肉體底讚美，反抗一切基督教道德，爲此，他們底標語爲「藝術的藝術」自

是把異端的底惡魔主義與官能的享樂主義看成言語自體底本質底意義了。

然因爲「藝術」自是以「美」爲意味的緣故，此處所謂唯美主義與藝術至上主義的名詞必然是與異端的底快樂主義，與反基督教底惡魔主義相結合了。現今還有把十九世紀的王爾德與波特萊爾呼爲唯美主義者，呼爲藝術至上派，呼爲「爲藝術的藝術家」的，實是文藝復興以來的人文主義，爲文壇底傳統的見解。

不待說，這種稱呼已經不是今日的東西，與哥替克建築式的寺院同是屬於古風的中世紀底遺風。今日的時代思潮，「美」與「藝術」底名詞早已不是以加特立教的叛逆底「異端」爲意味，故我們底文壇，還在這種古風底遺風底意味上以唯美主義，藝術至上主義作爲言語這是極笨拙的。在今日的意味真正可說是唯美主義的藝術，乃是超越了人間感，生活感的真正超人的藝術至上主義——即純一的徹底的「爲藝術的藝術」呀！

第六章 表現與觀照

以上各章我們已把藝術的三大範疇即主觀主義與客觀主義對照一下了。以所有顯著的對照，對着藝術的南極北極。地球底極地，在一地軸的兩端，以人底想像比，殆實是酷似的。在藝術二極地，決不是表面一樣，實在是同樣在其本質點相互共通的。而且這共通點，就是此等藝術所以成立的，在表現底根本的東西，即觀照底智慧。

我們在前章已把主觀主義是情意本位底藝術，客觀主義是觀照本位底藝術解釋過了！然而無論怎樣主觀主義底藝術沒有觀照不能成立這是不待說的。爲什麼？因爲藝術——無論怎樣的藝術——只是在表現上能存在。而表現沒有觀照是不能得的緣故。明白知道的事實，無論感情的熱度到了怎樣一種程度，然決不能生出表現。在藝術，感情不過是其動機——產生藝術的熱意。所表現的元不是感情，却是把其

感情照在鏡面，以映出文學與音樂的知性認識上的才能呀！

爲了得知這事實，先就音樂研究一下，音樂雖是主觀藝術底典型，純一地感情的表現，但如果沒有超越智慧底觀照，那就是最單純的小歌也是不能作的。因爲音樂底表現是經過在音底高低強弱方面的旋律與節調而把心底悲與喜那氣味照原樣描出來的緣故，所以音樂家依據音以描出心內底情緒與畫家依據色與線把外界底物象照樣描出的相同，是對象底觀照。兩者不同的地方只是其對象在心內與外界，在時間與空間有別而已。

敘情詩也與此相同。詩人如果不好好捉住感情的機密把其呼吸與律動真正表現出來的話，其詩又怎能感動人呢！「表現」自不是「觀照」。故倘若僅是高調感情沒有觀照那個的智慧，那我們如野蠻人或野獸一樣，只是狂號、狂吠無意味的絕叫而已。大概詩人與一般人，藝術家與一般人僅有的一種不同就在此處。前者是能表現的，後者是不能表現的。



然而如果在有表現有藝術的處所，則必有客觀的觀照。實在如意大利底美學者克羅提所說，無認識（觀照）的就無表現；無表現的就無認識。我們不知道的東西，也就不能寫出。所謂「知」在藝術上的言語是以「觀照」為意味的。故「觀照」與「表現」同字義，因而也就是「藝術」與 *l'art*。實際，人間底一切生活，所有考慮，懊惱，感覺，經驗常是同一的。然而大多數不能表現，僅是藝術家能表得出，這是什麼緣故呢？這就是因為僅在他們有一種特殊的才能即所謂「藝術的天分」的緣故。

故一切的藝術，不問是音樂，是美術，是詩，是小說，一切都是依觀照而成立的。然所觀照的其限度是客觀的緣故，在言語底純粹底意味的主觀在藝術上是不會存在，這很可知道了！在此處我們不能不把表現底主觀主義與客觀主義，以及其相異的特色，這問題來研究一下了！

李白說是醉於長安底酒家，能酒一斗，詩百篇。然這意義，所謂一面飲酒！一面作詩的不是一面泥醉一面作詩吧！酒醉了的時候，雖是感情亢進世界底意味能深深地透見，然而實際決不是怎樣的表現。因為酒精的麻醉，把觀照底智慧障蔽了的緣故。醉人是沒有藝術的。

第七章 在觀照上的主觀與客觀

無論怎樣純情的主觀主義底藝術，沒有觀照就不能表現，這已在前章說過了；然而主觀主義與客觀主義在什麼地方其態度特色不同呢？在表現上所具有的觀照，兩者是共同一致的。然而自然派等底寫實主義文學，常被非難稱為浪漫派等，說是感傷的沒有客觀性的。的確，兩派底觀照態度在根本上，不能不有相異之點。

於此有一種明白的相異。即主觀主義底藝術，其觀照不是作為觀照而獨立，乃是與主觀底感情聯結着的。換言之，他們不是就對象底物以觀察物，乃是把其物引入自己底主觀，而融恰於氣味感情底中間。例如作戀愛詩的人是溺於戀愛的情緒中，用了其感激底高調而表現出來的。這場合，表現是感情映照在言語上面與智慧不斷的觀照相輔而行，這在意識的方面還是不自覺的。對象不在心內，在外界的時候也同樣，例如西行一樣的詩人，論到自然的風物，自然不是觀照其自體，却是高調

主觀底感情，是把自然融合在感情底自身底氣味中的。

故他們底認識，不是知的冷徹了的認識，乃是在感情底溫霧中縈繞着的。這就是融入於主觀的客觀不能知的地分離的。然而寫實主義的客觀派，這種感情底態度是被排斥的。他們是就物見物，以科學的冷靜的態度把觀照弄得更明徹。故排斥主觀不依感情以見物，而依冷酷透明的睿智使真正把客觀弄徹底。故前者底態度究竟是「為主觀的觀照」，後者却是「為觀照的觀照」。

然而實際真正「為觀照的觀照」的藝術殆稀有。特別是文學，大抵許多文學家，在這種觀照底背後會主張另外一種的主觀「意味」呢。詳細地說明的話，因是把這種真實底世界寫實地描出，故把作家自身底情感底某種主觀訴於讀者而暗示着的。總之，兩者底相異是：前者主張直接地把主觀露出，聲訴叫呼，後者是如繪畫一樣地描出，可看作人生底縮圖，故主觀的作家是把意味暗示於讀者的。即前者所行的方向是音樂，後者所行的方向是繪畫。

這樣研究起來，所謂客觀主義的文學，究竟是一種「為主觀的觀照」，與其他主觀主義的沒有分別。無論那一方面，結局底目的只是主觀。他們據此直把主義或大聲地偵說或評論人生觀，或更如主觀的詩人一樣，直接露出情感而絕叫着。他們實在是氣短的性急的人！然另一方面這種性急的詩人，却為客觀主義者所憫笑。因為客觀主義者描寫人生底真相，對於其自身持着一種藝術的別種底興味的緣故。恰如一切的科學者雖以真理底探求作為理想，然實際在科學自身與實驗自身上，還持着一種學者的興味的。沒有這種興味的人無論何人，也不能成為科學者的。同樣藝術家們在藝術自身，與世相觀照自身上持着他底特別的興味，沒有這種的興味的話，那從始早就成為主義者思想家了。

此處實是主觀主義者與客觀主義者底分別的處所。前者甯說是露出主觀，「訴」之一字甚是重要，後者却是同時以「描」為主眼的。因此後者底良心是期客觀底明徹，存於以真實為確實的，他們以排斥主觀主義者底感情的態度的即是根據於重

視這種「真實」的認識的良心。正反對，前者與其說是真實，甯說是以感情爲先導而要求主觀底一直線底表現的。

這兩者底關係恰如兩個旅行的人。在主觀主義者，其旅行是爲了急於到目的地，而不是爲旅行的旅行。他們慌忙的向前走去，對於四圍底風景與人情等完全不想觀察的。正反對，在客觀主義者，其旅行都是爲其自身持着一種興味的旅行者。自然他們也是持着一定底目的。然而達到與否，在主觀方面，怎樣也好，比較當面底興味與事業却是周圍社會底觀察，人情底調查，風俗底考察，世態底眺望。而且實際旅行底真意義也就在此處。故後者可說是「爲旅行的旅行」，真的意義底旅行家。與此相對，前者却是不認識旅行自體底意義的旅人，却是人生底慌張的，性急的飛脚。

屬於這種典型的，多半見於宗教家，求道者，主義者，哲學者等，在藝術家中是稀有。因爲藝術家在作藝術的自身——爲藝術的藝術——是持着有一種直接的興

味的緣故。實際小說家與戲曲家，縱令是主觀的作家，也是在人生底觀察，風俗底描寫以及以表現爲表現的自身上有着直接的興味的。（否則，無論怎樣的小說與戲曲都不會有。）故他們底認識態度，常是純粹客觀的，從主觀底情意方面獨立了的。真正依據主觀的底態度，把世界用了感情底眼去看的在所有的文學者中獨只有詩人而已。只有詩人在言語底正意味上，可以說是純主觀主義者。

第八章 感情底意味與智性底意味

自然主義底寫實論，說是把世界在其存在的原樣上，一點也沒有主觀的選擇，用了物理的寫真器底忠實描寫的。自然，他們底藝術論可以說是對於當時底浪漫派文學——這是偏狹的道德觀與審美觀，過多的選擇——底反動，在這限度含有啓蒙的意義。然而從這寫實論除開其啓蒙的意義來研究的話，如這樣的缺乏感着的思想世上實沒有。因爲主觀的選擇沒有，那無論怎樣的認識也是沒有的。畢竟所謂認識不外是就這種混沌無秩序的宇宙，用了主觀底趣味與氣質去選擇，而一面作着創造意義的工夫的。

故依據人間所見的世界自然是「當作意味底存在」。所謂「價值」是說在意味底普遍上的證價。所有人間文化底意義不外是宇宙底意味上，發見真善美底普遍價值罷了。然而所謂道德，所謂宗教，所謂學術，所謂藝術，互於一切的人間文化底

本質，結局把意味最深的東西，在其普遍的證價上發見對於人生適當一種的創造。

那末，意味最深的東西是什麼呢？主觀的地研究起來，意味即是心情，即是情調。人醉酒的時候，世界是深深地感着意味的。在戀愛時，世界是充滿着色與影，無論何處意味都能深深地感得。而在道德或正義感燃燒着的時候，或是宗教的意義高的時候，凡是人生都是意味深的，汲也汲不盡的地感着。於是把在這種主觀的此等底心情喚起的，即在感情底高空線傳達音波，以誘導心的電氣的實有一種意味底認識價值。然此等底感情，使心高翔飛躍，即是屬於美學上的所謂「美感」，與普通私有財產的無價值底感情，屬於美學上的所謂「實感」的，是不同的。實感是無意味之感，私人以外價值沒有；美感是普遍的，廣泛地在萬人底胸中響着，且感着一種表現極強的衝動。一般宗教感，倫理感及藝術的音樂感底本質不待說，就存在於此處了。

這「實感」一詞在現今文壇上轉用成「體驗」與「生活感」底意味。當初用的是自然主義，是被用成美學上的原意的。即當時所說的「以實感描寫」底意味，是一種沒有美的陶醉的感情，用了散文的現實感描寫的底意味。

在文壇今日，這言語雖然轉化了，然在一般底社會，還屢屢有照原意使用的。例如論到裸體畫問題等，警察官所說「挑撥實感」等就是這意義。

這樣從一方面研究起來，意味底深與感情底深為比例，情線越振動的，意味越深；然而一方面在客觀底立場研究的時候，意味底深是與認識底深成比例的。更深地觸着真實，在事物與現象底背後，普遍的地作為法則的（科學的真理），或是其在科學的真理上，更與以法則作為法則的一切根本原理（哲學的真理）相觸時，我們說這就是意味深長。這場合底「意味感」不待說是合理感，雖然是理性底抽象概念，可是理性所以在理性自身能直接地傳達意味之感的就是藝術上的直感的理性

（觀照底智慧）呀！這種直感的理性，除了其概念性底有無，在本質上，是與科學或哲學底認識相同，常在事物與現象底背後，企圖把某種普遍底實在的東西——即自然人生底本有相——映出於觀照底表面的。

如這樣的「意味底深」一方是能依感情去測量，一方是能依理性去測量的。只是理性却不能在理性自身上測量意味。意味是一種底「感覺」，因其屬於廣的意味底感情，故究竟說起來一切歸於主觀上的測量。然而「感情的意味」與「知性的意味」在這意味上的感覺底色彩與氣味是不同的。例如我們陶醉於音樂把人生意味深感受着時，與開始學得愛因斯坦底相對性原理感受着世界底新意味時，雖同是「意味之感」，然其感覺底色是相異的，在哪里說有一種特別的不同。從這種「意味之感」的解釋底不同，實是柏拉圖與亞里士多德所以分別的理由。

論到柏拉圖與亞里士多德在哲學上的浪漫主義者與現實主義者底差別，雖在前面已經說過，然在此處不能不論到根本底本質了。最緊要的，柏拉圖與亞里士多德

在本質上可說是完全一致的。他們都是形而上學者，是以現象底背後爲實在，而求一種本體的東西的。不同的，只是前者底態度是冥想的，哲學的；反之，後者底態度是經驗的科學的而已。換言之，前者是對於時間底「觀念界」直接想從冥想透見欲達的實在，後者是從空間底「現象界」以透見物質底實體的。然究極二人所欲發見的是同一的，等是形而上底實在。然而何故，這種悲痛的師弟，最後發生衝突呢？大概這種悲劇是，弟子不能理解老師底「詩」，老師沒有讀過弟子底「散文」就有了這種氣質難避的運命哩！

柏拉圖所思維的，他說是所謂詩人。在他，那冷的，冰結了的純理的東西，是不能想到的。他底觀念只是詩的，帶着情味深的影子的神韻縹渺的音樂。反之，亞里士多德是一個氣質的學者，古代典型的學究。在他，詩的情趣是完全沒有的。故他底哲學的實在，就是純然的理智底概念，冷却的，沒情味的純學術上的觀念。換言之，亞里士多德底觀念，是純理的意味，而柏拉圖底觀念是宗教的意味。在柏拉

圖觀念是被融入於感情當中有一種氣味的情趣的靄隱約着。故以亞里士多德底純理去理解是不可能的。於是感情與智慧融化了，而沒有分離的可能了。

這種柏拉圖底觀念，自是文藝上主觀主義者底觀念，也就是在觀照上的一種法則。如前章所述，主觀主義者底觀照是常與感情共同活動，融化於感情當中不能與主觀分離的一種情趣底溫暖的東西。反之，寫實主義的客觀主義者，一面感覺着智慧底透明，而一面又是以觀照為意識的地觀照着的。故他們常追逐着這種透明的一切主觀的情感。彼等是亞里士多德底沒主觀底認識，對於事物底本相，是想深深地透入的。

然而主觀派與客觀派，結局說來，這種觀念底「真實」底意味是錯誤的。一方追求觸於宗教感的情感底線底實在，一方純粹地是知的，探求觀照的明徹的真實。因而關於兩派底「真實」底意見，在這點都弄錯了。自然派所以非難浪漫主義，寫實主義以空想的文學為虛偽的，畢竟是依據客觀主義底意味以理解「真實」的緣故。

，正如柏拉圖底不幸的弟子亞里士多德不能理解其師是同樣的。倘若從柏拉圖底立場看來，縱令是澄澈於怎樣的觀照的寫實主義底文學，在這種真理底深處，猶抵不上一篇感傷的戀愛詩。故賢人帕斯卡爾說道：「感情就是不知道理智，只知道真理的。」

第九章 詩底本質

現在我們要說到開始本書所標題的實題目，詩是什麼（？）底解說來了。詩是什麼？不是就形式說的，乃是就內容說的，詩是什麼？吾人對於這問題的解答，在前面的幾章中雖稍稍暗示過，但還未甚明瞭，現在在此章作一個決定的解答吧！

元來，詩是什麼呢？在廣的意味上，以自然或人生所到的地方，觀念的一種不思議的「詩」之一詞是什麼呢？我們敢以之說作不思議。為什麼？因為這名詞，從來就沒有有一個判然的定義，其正體甚不明瞭，是在不可捉摸的霧中，曖昧漠然着的緣故。我們欲解明這種不可思議。不能不把作為詩底本質的定義確立。

第一知道的，這種意味底詩不是形式上的詩，所謂詩的文藝，其作為本質的普遍的體上的精神，即是指「詩的精神」。於是為了解決這問題，不能不把一般人們所思考的詩的精神研究一下，倘若在多數的場合，看了其作為觀念的例證，一切

都取了共通的本質去看的話，則意外沒有造作，我們就可以達到詩底定義了。但這場合，一方不能不就詩的精神所反對的即世人所說的「散文的東西」（註一）而同樣以思考作為對照了。

註一 「詩」底對象也許未必是「散文」。因為「散文」是對於「韻文」的言語，未必是詩底對語。然一般的言語，散文是被用作詩底對語的。因此所謂散文的一詞，一般是以非詩的，不是詩的為意味的。這里所用的散文的，自然是依據這種解釋的。

人們，一般以什麼為詩的，以什麼為散文的呢？自然如後面所說一樣，這種的感覺是因人而不同的。茲爲了把思考弄成簡明起見，取了大多數人一致的例證來看罷。儘量舉幾個例子在此。

先就自然方面來看罷！一般人說青的海或是松林的地方底風光明媚底景是詩的。或者說月光所照的蒼白的夜底眺望是詩的。或者說霧與霞所暈昧的朦朧景色是詩的。其反對即是平凡而不魅惑的景色與爲晝間白日所照的街路，或明白露出遠眺，一切說作非詩的而是散文的。

從這同樣的感覺，人們說某種都會是詩的，說他種都會是散文的。例如定評指奈良京都爲「詩之都」而說大阪東京爲散文的。或說意大利底威尼斯爲詩的，以曼徹斯或紐約爲散文的。還有那熱帶無人境底阿弗利加內地，與那原始的南洋底塔奚其蠻島等單是想像，已足使我們感覺一種詩的興奮。而其反對，就是到處所見慣的我們底文明的社會。

就人物來說罷！秀吉與拿破侖底生涯是詩的，然而德川家康底成功是散文的。同樣，紀文大盡底暴富是詩的，安田善兵衛底勤儉貯金是散文的。法蘭西革命底原動力盧騷是純粹的詩的人物。然而革命底實行家羅貝斯皮爾却是散文的人物。就一

般說，運命極奇，境遇富於變化的人底生涯是詩的，而平凡無爲以終的人底生涯是散文的。

再舉以外的例來看罷！乘飛行機以橫斷太平洋，或是乘古風的轎子旅行各地是詩的，然而乘普通的汽車作平凡的旅行却是散文的。戀愛，戰爭與犧牲的行爲是詩的，然而結婚，家庭生活，與單調的日常生活却是散文的。凡是歷史的古代過去了的是詩的，而現代的事物却是散文的。人間當思考正義與革命的時候，是詩的，然而思考那向人借債的理由，却是散文的。又一般神話的事物是詩的，而科學的實證的事物是散文的。

以上我們儘量就各方面把一般所思維的「詩的」與「散文的」對照說過了。然而如前所說，這種感覺是因入而異的，某甲感着是詩的，而在某乙却未必是詩的。就是正反對，一方的人以爲是詩的，而另一方底人也許以爲是散文的。究竟上所舉例不過是假設看作大多數的人底一致，與依據於世間的通解而已。故我們變換地位



，從特殊的個人的底立場看來，自然有一種與一般底通解不同的別種的詩的與散文的了。以下我們便把這種特殊的場合研究一下。

在前例一般所見，把奈良，京都說是詩的，把意大利底威尼斯說作「詩之都」。然而住在奈良京都的人，對於自己所住的街道，果真感覺着是詩的嗎？再舉一例，歐美人常說東洋是「詩之國」，特別以為日本好似夢之國一樣。大概因為在他們，以為日本人底祠廟牌坊，佛寺，衣服藝技紙壁底家，一切感着夢幻的詩的緣故。然在日本人看來，如衣服紙壁底家，與屐履等那樣在世界那種散文的事物實在沒有。在日本人看來，反到歐羅巴方面實是詩的。故意意大利威尼斯底藝術家等，燒打游舫，破壞水市，而造一充滿以汽車與飛行機底爆音的幾何學的近代都市。大概在他們看來如那徽臭的古都底空氣那樣，沒趣味的散文的在宇宙裏實在沒有。

依據這同樣的事情，都會人底詩常在田園；田舍人所想出的詩常在都會。在前例，以阿弗利加底內地與熱帶底孤島為詩的，是為煩瑣的社會制度所惱而為了機械

煤煙使神經衰弱了的一般文明人底主觀呀！恰正反對，住在這種蠻地的土人，看見了近代文明底不思議的機械，魔術一樣的大都會，與映在玻璃宮底窗上的不夜城底美觀，也許以為是無上的詩的吧！在現代的我們看來，乘轎子的旅行雖是詩的，然從古代的人看來，比這還要散文的實在沒有。他們甯說是以乘西洋底汽車去旅行，是無限的詩的。

這樣從個人底立場研究起來，各人所思維的是各個相異的。故所謂什麼是「詩的」什麼是「散文的」實不能下一種明白的判定。畢竟是因各個人底環境與主觀而所見的一一有別，因此詩底對象也就不同了。這樣我們只有絕望罷了。雖然認識底對象不是說什麼是詩的，乃是說詩的精神底本體，是怎樣的性質這一件事。換言之，問題不是所謂山底景色是詩的或海底景色是詩的底對象底判別，乃是就一般底的事物感觸着吾人底心的「詩」底本質，是一種什麼樣的本有性。

於此我們就現在所述的一般底場合，簡別地把其共同的本質點探索看吧！自然

在這場合底思索，對於一切詩底對象是不曾看見的，單是觀察那感動於心的入底心意。然而其本質是什麼呢？第一明白地了解的，在一切觀察者底立場上，感覺平凡的，常有的見慣的無聊的事物，都是無意味的，不感着刺激的，這等決不能喚起詩的印象。即是爲所謂散文的所感動。

凡能爲詩的所感動的，說是有點珍奇的，能在心底平地掀起波浪的，而是現在經常的環境所無的，即「現在所無的」。故我們一切對於外國感着詩情，憧憬未知的事物，對於歷史底過去想像成詩的，而對於現實的環境的己國，與熟知的事物，歷史底現代等是不感着詩的。這等「現在的東西」因爲是現實感，故是散文的。

故詩的精神底本質，第一是「對於非所有底憧憬」揭示某種主觀上的意欲的夢底探求是很明白的了。其次所解明的，就是一切適於詩的感動的，在本質上是有「一種「感情底意味」的。把這事實用例證明罷！例如前面許多的場合，神話比較科學要算是詩的，月光之夜，比較白晝要算是詩的，奈良比較大阪要算是詩的，戀愛比

較家庭生活要算是詩的，秀吉比較家康要算是詩的，一般人們底定見是怎樣一種理由呢？

先就神話與科學研究來看。從前的人見月想像有什麼嫦娥或月神一樣的美人住在裏面的天界底理想國。然今日底天文學却把月是死滅底世界，暗澹的土塊這事實解釋明白了。而且這種科學底知識能把我們對於月的詩情幻滅。爲什麼？因爲其中沒有一種喚起自由的空想與聯想的豐富的感情底意味，只是感着冷的知性底意味罷了！一般，夜底景色與起了霧的風景，比白晝的風物，更感覺詩的底理也與此同。卽前者是空想與聯想底自由，把主觀的感情強烈地喚起，而白晝所照出的一切，却沒有這種感情底意味，却反對是強制知識的認識使成一種寫實的觀察的。奈良與大阪底關係也與此同。前者是歷史的底懷古，而後者却無其感情底意味，却是一實務的商業都市，一切屬於知性底計算的。

含有這種空想底自由，以喚起主觀底夢的，至本質上皆可以看作「詩」。恰反

對，沒有空想底自由，夢也不會感動的一切，在本質上實是散文，皆可以看作散文的。故作為詩底本質的，結果在「夢」底一名詞包括盡了。

所謂夢是什麼呢？夢是對於「現在沒有的」底憧憬，是向着那不依據理智底因果以為方則的自由的世界底飛翔。故夢底世界不屬於悟性底先驗的範疇，而是屬於與此不同的自由（註二）底理法，即「感性底意味」的。詩底本質的精神是訴之於這種感情的意味，對於現在沒有的底憧憬。到此處，詩是什麼，也漸漸分明起來了。詩是什麼？詩實是依據主觀態度以認識的宇宙底一切底存在。倘若在生活上有一種 Idea，且在感情上觀察世界的話，不論何物，不被詩所感的對象實在一種也沒有。即是觸於這種主觀的精神的一切，無論何物，其自體即是詩。

故「詩」與「主觀」是在言語上的（*Idem*）這很明白了。凡主觀的就是詩，客觀的就非詩。然而我們在此處要提出一疑問。就是因為在本書前章（主觀與客觀）裏所說，詩在其自體部門裏是主觀主義與客觀主義對立的。詩倘若與主觀同字義

，則不能說是在詩裏客觀派。還有在某種的藝術品，雖是極客觀的寫實主義，然在本質實有一種被詩所感的魅力。這是怎樣一回事呢？關於此等處所，將於次篇詳細述說。

註二 康德把「理性」區分爲二部，使因果底理性與自由底理性對立。所謂「純粹理性」與「實踐理性」即是這個。在康德底意義這種自由底理性僅是關於倫理的。然其所指「感情底意味」不僅是單純的道德感，藝術上底美的理性也屬入了的。

第十章 在人生的詩底概觀

詩底本質是一種「主觀的精神」已如前述。然而這種主觀的精神即是「詩」果又在人生底甚處呢？在此處所謂人生是就人間生活底文化上的價值底顯揚而說的。我們在這章把橫互在道德、藝術、宗教、學術等一切的詩的精神底所在概觀一下。

先就道德的精神來研究罷。道德的精神，無論是怎樣的東西，然在本質總是一種詩的精神，含在所謂詩底名詞底廣義的所屬裏。因為倫理感底本質不外是一種揭示着感情底觀念的主觀的精神。就中特別如在愛的方面的情緒是與戀愛結合而成了抒情詩底根本，與人道結合而成了主觀主義文學——例如浪漫派——底主要的活動。愛以外的他種的道德感，也對於人底胸線給與音響，感着普遍的精神底展開。卽是一切的倫理感，屬於本質上的美感，把一種與詩相同的高翔感與陶醉感在其「感情底意味」上高調起來。在此處，就略述一述這種以道德的情操爲特色的二種相異

的種別吧！

道德的情操，所以廣義呼作「善」的各有其內部的分類。例如「愛」「正」「義」等其倫理的內容多少有別，因而其情操也就大異。在此等當中其最純粹為感情的而且名實踐的不必說是「愛」了。愛是全無論理的，其情操純一是感傷的，女性的，柔和而多淚的。普通所說「情緒」的美感，在這種道德情操上表象成一種最高調。這種人道主義，愛他主義，以及其他博愛宗教道德是以一切的情緒作基調的。與此相對的「正」與「義」因是立在一種主義信念上面的，大概都持着一種思想的要素。

然而一切名為主義的，是在一切的倫理的正義感出發的。縱令是反對道德的主義——例如惡魔主義與本能主義——其本質仍是相信他種純一的正義，同立於倫理線上，從這本質之點看來，世間沒有無道德的主義了。這種正義感底情操與愛底情操恰相反對，是男性的，反撥底力甚強，而且強調意志，有一種向上高翔的思想。

康德說明倫理感底本性，說是在天爲輝耀的星辰，在地爲不易的善惡，是這種語調，把這種倫理的情明示出來了。這與愛底情緒相竝對立成爲道德感底二大種目。（在文藝上這種對立是怎樣的現象容後解說。）

這樣，道德的情操，因爲是在本質上的詩的精神，故一切以倫理感爲基調的文藝，必然地採入了「詩」底觀念。然而比較真的詩，不是道德却是宗教。因爲宗教，「感情底意味」更濃厚，*Idea* 底夢更深深持着一種永遠實在的柏拉圖底思慕底哲學。實際宗教底本質，是對於某種超現在的底憧憬，是向着靈魂底訴求（祈禱）。故宗教的情操底本質，與真的詩所有第一義感底要素相符合，表象一種藝術底最高精神的。詩與宗教在本質上實是同樣的。只是其不同之點，一方是表現，屬於藝術的批判，一方是行爲。屬於倫理底批判。

比宗教更思辨的，比主觀更冥想的即是所謂哲學。在此處就哲學稍微說一說罷。哲學一詞底狹的意味，是以對於科學的哲學——認識論、形而上學、論理學、倫

理學——爲意味的。然而這名詞底廣意味，却不是這樣特殊的，學術，一般是說有一種「哲學精神」底一切思想與表現。即是這種關係。恰如「詩」之一詞一樣有就詩學底形式來說的場合與就內容方面含有詩的精神的一般而說的是相同的。於是所謂廣意味底哲學——即含有哲學的精神的——在本質上都是揭舉主觀，深入於一種實在的或是普遍原理的思想，例如盧騷、歌德、尼采，托爾斯泰等詩人的人生評論之類都是與此相反的。

然而哲學一詞在本質的上面被擴大的範圍，都是有一種 *Idea* 的主觀，及包括主觀所表現的一切。例如依此說到「芭蕉底哲學」，「華格勒底哲學」與「浮世繪底哲學」那某種藝術與文學含有哲學與否等更能受批判。在這意味所有哲學即是在哲學的精神裏的究極，即是就「主觀性」而說的。故說「沒有哲學」就是沒有主觀性所標的 *Idea*，即非本質上的詩底意味。歌德說「詩人不能不有一種哲學」，自然是指這意味的了。

浮世繪底哲學是沒落於某種頹廢的官能底世界，這是一種想要情死的虛無的
Eroticism。歌麿春信最能代表。

最後在詩的精神底最遠極地，科學底沒主觀太陽輝映着。很明白，無論誰都知道，科學是排斥主觀的精神，抹殺一切「感情底意味」的。故關於科學道德與宗教都無固定的方式，只是用了知性底冷酷底眼去批判。實際，科學，在人生是把「詩」抹殺了的，有一種固執已見的本務。然而這種科學的精神，對於宇宙底不思議的詩的驚異與在探求未知的超現在的詩感出發的事實是怎樣奇妙的矛盾呢！大抵科學是詩的精神底最大膽的反語，從其所否定的處所，反而創造一種另外的「夢」。故科學底所在與常有飛行機，有磁力，有電線，有 Radio 等不斷的新發明與夢。倘若科學沒有的話，那人生就會成爲無聊而沒有變化也沒有夢的單調的了。這樣看來科學

說是「詩中的詩」也可以的。

這樣就一般觀察起來，無論宗教、道德、科學，以及人生底價值的一切，在本質上皆是「詩」，皆是詩的精神所在。實際在這種本質上的意味，詩是人生底「價值一般」所有的文明底出發，都作為基調的實體。至少詩的精神底基調沒有的話人間生活底意義是不能感到的。這是把生活作成生活，把人間作成人間，使注意到真美善底高貴，實是人間良心底本源呀！然而——詩的精神底本質就是這種人的良心哩！

我們就言語底使用注意一下。把詩底言語擴大起來，至於廣漠之境，於是詩底外延達於無限在沒有內容底空中，無意義地消滅了。言語都是一種比較，僅在與他種底關係上有一種意味，所以所謂詩底言語在所言的範圍內，是把與別種的關係斷絕了的。換言之，我們對於別種比較客觀的東西指摘比較主觀的僅是甚狹的範圍，已把詩底言語限定了。至少第一先要把科學從詩底範圍裏逐出。其次就是拒絕某種

底哲學——遜卡特與黑格爾。因為此等底東西，說是詩實過於乾燥無味，而且其知性底意味太勝的緣故。

那末要從學術底那一邊纔能入詩底範圍呢？論到這種的限定，一般多數底定見一致以常識爲準是沒有困難的。世間底定評，常把柏拉圖、布魯納、尼采、叔本華、老子、莊子、柏格森等稱爲詩人哲學者。爲什麼？因為他們底思想是主觀的，不如其他學究一樣只是純理的思辨，意味是依據於此種情趣底氣味而說的，所以此等底思想家就是屬於這樣的詩人了。同時所謂詩的言語所能擴大的廣的範圍也是用這種的思想與學術斷絕了的。依此引申，則所謂詩底言語，不在空無當中了。

在這裏我們先得描寫詩底圓周的外輪。其次則向內以求圓底中心點。詩底中心點在何處呢？不待研究，其中點即是文壇底所謂「詩」，即是指我們底敘情詩敘事詩。故以詩底言語爲中心研究起來，真正可說是詩的即是我們底所謂詩，（敘事詩與敘情詩）以外一切的文學與思想單是類似詩的，不過是詩的而已。次章更進而

研究在文學及藝術裏所表現的「詩的」。

「無道德」與「反道德」底區別，無道德是全然在倫理的觀念之外與善惡沒有交涉的。反之，反道德是如愛他主義與個人主義一樣，在同一底倫理線底上，反面的對抗着的。故反道德與道德（通俗的道義觀念）雖在同一線上不絕地衝突，然無道德却是屬於別種並行線，全然與倫理的問題沒交涉，無論那裏都沒有交關的機緣。

第十一章 在藝術的詩底概觀

在藝術以外的詩的精神底概觀既如前述了。其次我們特別就藝術一研究罷！藝術底世界，何處是「詩的」呢？可是在最初要說的這種質問是屬於藝術自體底部門，而不屬於與別種的關係的。倘若說到別種的關係的話，那藝術——無論那一種藝術——在本質上總不外是屬於詩的。因為藝術底意義就是美，美就是「感情底意味」，純粹屬於主觀的緣故。有一種藝術，常把如同科學一樣的客觀作為標語。然而這種意味如同「科學」只是一種修辭上的比喻，這是很明白的。藝術，無論怎樣的藝術，決不是如科學那樣的沒情味，沒主觀的。

故以科學比較來說時，藝術底自體可稱為「詩」底觀念。而所謂「詩人」廣泛的意味，在人生是指藝術家一般。大概藝術是人生的最主觀的，最「詩的」底一種。然而言語常單是在關係上持着意味。我們在此處所要問的，不是藝術與他種的關

係，乃是說在藝術自體底部門，有比較上底詩的在何處？

進行這種考察吧！藝術中的詩在何處呢？最初所知道的，即是詩底名詞其作爲本源的實文學，就是敘事詩與敘情詩等。然而這種解釋除外，依據其他別種底形式的表現，以探索詩的精神底高處罷。第一先把音樂來研究。音樂——無論是西洋底音樂或東洋底音樂——在本質上都是屬於主觀藝術的典型。如音樂那樣很強地訴之於感情底意味，而含有詩的表現的實在沒有。在這意味音樂可以說是詩以上的詩，詩中的詩。

人們在音樂當中常指某種特殊的音樂說是「詩」，例如勺旁、貝多芬、對步栖一般常稱爲詩人音樂家。而海頓、巴哈、罕得爾却不這樣稱呼。這是何故呢？這大概是因爲前面他章所述，在音樂底部門裏又各有其主觀派與客觀派底對立的。而勺旁等是屬於前者，巴哈等是屬於後者的緣故。所謂「詩」底言語，常在一切關係底比較上僅是屬於主觀的。（「音樂與美術」參照）。

然而我們在這章裏，特別把文學研究研究。爲什麼？因爲詩底形式本來是屬於文學的，與小說戲曲有密切的關係的緣故。可是文學——詩以外底文學——在甚地方有詩的表現呢？第一可以研究的是亞命、坡底小說與梅德林底戲曲。如一般所說，這等實是「散文學的詩」，在小說與戲曲底形式方面是把詩底精神底最高處表現出來了的。我們亞命、坡底「烏虛家底敗落」與梅德林底「丁泰琪之死」的時候，與其說是讀小說與戲曲毋甯說是完全有一種讀純粹的詩感覺。至少此等文章底本質，與詩所含的第一義感底精神是共通的。在詩中第一義感底精神，是觸着於宇宙底實在性的超自然的宗教感，——以故宗教是詩的精神底最高部——這在前章已經說過了。（前章參照）。

這樣把在宗教觀裏作爲情操的，藝術上普通叫做「象徵」。關於這種象徵的別種的解義等到後面詳說去，總之，亞命坡梅德林是因此稱爲象徵派的。承繼此等象徵派詩的精神底最高調的文學就是一般人所知的浪漫派與人道派底文學。實際，歌

德、魯俄、大仲馬、托爾斯泰、陀思妥以夫斯奇，底小說就能感覺着一種詩的精神底最情熱的東西。因為他們底動機主要是立於愛與人道底道德的情操上面的緣故。如前章所述一切倫理感底本質，就是一種詩的精神，故依據倫理的觀念——含戀愛——以描寫的必然都刺激情緒適合一種底敘情詩的陶醉魅惑。一切倫理感的文學自然都是詩的了。

然而在此處有一種排斥這種宗教感或道德感，一切把「詩」拒絕了的文學。即大家所知道的自然主義底文學。實際這派底文學，在藝術方面是把詩抹殺了，而想要否定一切底主觀的精神。他們總是用丁冷靜的客觀的底態度，真正「如同科學」一樣觀察，徹底於純粹的寫實主義的。於是「排斥主觀」就叫出了第一個標語。實際他們以為藝術是依據於科學的沒主觀底態度而創作的。而且排斥一切底情緒與感情。其中尤其是排斥愛與人道底倫理感。這是在自然主義底名詞下情緒主義底音響中，用了無限底輕蔑去思考的。

這種的自然主義底文學論，根本與詩不能兩立的，不，正可以說是詩底讎敵，詩的精神底虐殺者哩！然而我們不管文學底主張怎樣，只就實際底作品來觀察。爲什麼？因爲藝術是在許多底場合，作品與主張是不一致的，有時完全矛盾的場合也不少。而且自然主義底文學，實在正是如此。例如看佐拉罷！看莫泊桑罷！看屠格涅夫罷，在他們底作品裏果然沒有主觀嗎？其反對甯可說是倫理感與宗教感是很強的。他們底作品都是依據熱烈的主觀，主張某種底正義，而對於社會底因襲伸牙齒，用了憎惡底烈的感情燃燒着的。

現在就這種不思議的矛盾的文學，自然主義稍微說一說罷！法蘭西十九世紀所發生的文學運動，正是對於浪漫派的反動，代表時代思潮底啓蒙運動。他們總是根本地嫌棄浪漫派底上品底嗜好，以及溺惑於愛與人道的倫理主義的。他們信奉當時底科學思潮與唯物觀，甚至取了懷疑的態度反對前代浪漫派底樂天觀。而且從這種虛無的人生觀，對於社會所有的道義觀與風俗挑戰，故意描寫人生底醜惡，高調人

間獸底本能，剝脫去所隱蔽的東西，把那性底實感的卑猥亂寫出來了。

然而自然主義底出發點，因從始就是立於人間主義者的逆說感的，究竟說來，就是一種「反對道德的道義主義」。在此處，讀者可再把在前章所述的研究一下。在前章我們已把倫理的情操底二種說明過了。即以「愛」為動機的道德感與以「義」為動機的道德感，前者是以女性的慈悲的為特色，後者是以男性的反撥的為特色，然而兩者是在一種的倫理線上相對着的。自然主義底倫理感，不待說，在這後者所據的他們底意志是反對浪漫派底感傷道德，是在其他懷疑的見地上另外一種正根義感，這不是「沒道德」底態度，正是一種「反道德」底態度。（前章章尾底註參照。）

這種自然派底文學，本質上是屬於主觀主義的，不待說了。這是一種情熱高的，以 *Dogma* 為主張的充滿以詩的精神的文學。他們底作品，根本上全然與其主張相矛盾。不，他們自己底文學論，從始在認識上已經是矛盾的了。元來，藝術上的



客觀主義在本質上是一種觀照本位底文學，故寫實主義底立場必然是「爲藝術的藝術」了。（「參前爲生活的藝術與爲藝術的藝術」）然自然主義一方雖主張科學的沒主觀的寫實主義，然一方凡是以「爲生活的藝術」爲主張的。這種自覺上的矛盾，成了如上述的結果而表現，即是所謂自然派底文學。

要之，自然派底文學，是一種「否定主觀的主觀主義底文學」，「反對道德的倫理主義底文學」，而且實是一種「異端的詩的精神底文學」。倘若是所謂「如同科學」的意味，以非人間的沒情熱與冷靜無私底沒主觀爲意味的話，那自然派文學正是恰相反的東西。甯說是他們底文學是過於充滿以人間的情慾，過於是一種主觀的「爲生活的藝術」。在他們中間爲最徹底的藝術至上主義者——因爲是最徹底的自然主義者——的福羅貝爾也常說，「余最憎平凡故敢描寫平凡」。以此自然主義是一種怎樣的本質的異端文學這是很可知道了！然而自然派文學底本體，一言以蔽之，即是異端的詩的文學。

這樣研究起來，無論浪漫派，人道派，自然派，大概的文學，都是詩的，實際沒有詩的精神的文學，事實上是沒有的。試舉我們所知的許多知名的文學者底名來看。高爾基、安特列夫、斯德林堡、柴霍甫、巴爾札克、阿爾支拔綏夫、易卜生、托爾斯泰、羅曼羅蘭、霍普特曼、屠格涅夫、佐拉、梅德林、鄧南遮、米列茲科夫斯基等並列看來，也是同樣，結局在他們中間，不是詩人的作家恐怕一人也不能發見。再就文學底流派一研究，無論浪漫派，人生派，人道派，自然派，象徵派等在本質上不是詩的一派也沒有。縱令是標號客觀主義，說作寫實主義的，其實際確是主觀的「爲生活的藝術」而非真的純粹觀照主義底文學，一切在自然派，已經見過了。

實際西洋底文學，——至少西洋底文學——顯著的在本質上是主觀的，高調着宗教感與論理感底詩的精神的。甯說是我們底困難不是在他們當中發見「詩的東西」，却是不容易發見「非詩的東西」。大概西洋底文學史始於古代底敘事詩與劇詩，

小說等的散文學，都是從這種希臘詩底精神後面發展的。所謂「詩」的一種觀念，從古代至近代止，是把西洋底文學史一貫了的，無論小說戲曲或散文都是把詩神立脚在這種母音底上面的。「詩」實在是西洋文學底基調，沒有詩，那無論怎樣的散文學也是沒有的。

我們已經把在藝術上的二種東西即音樂與文學觀察過了！這都是把其藝術置於詩的精神上面，都是在藝術中的「詩的東西」，這我們已經認識了。可是在藝術中的「非詩的東西」又在那裏呢？自然，如前面所說一樣，藝術底本質已然是美了，故廣的非詩的藝術是不能有的。然而從比較的關係看，詩底主觀的精神與相對的純客觀藝術是可能思考的。至少在藝術底範圍以內，是把自然主義底主張如表面文字一樣的徹底了的。即是超越一切人間的溫熱感，純是用了冷靜的知的態度去客觀的，許是一種真的觀照本位底藝術罷！

我們把這種底藝術，就某種底藝術來看。如果在本書前面所說，美術是藝術底

北極，屬於客觀主義底典型。詩與音樂在這點不能不立於美術所對照的南極。又在前章（音樂與美術）說過美術自然體底部門也有一種主觀派與客觀派底對立，屬於這種主觀派的——彌列、高金、哥哈、明希、歌磨、廣重——與其說是畫家，毋甯說是屬於詩人的。因此之故論到他們可作為例外，在此處，特別是就美術中的客觀派的純粹美術而說的。

實在，藝術 (Art) 一詞就美術研究時，真正語感底吻合，是沒有的。就中特別就建築彫刻等造形美術研究時却更適切地吻合。因為美術底態度，真正是徹底了的觀照主義，真正「為藝術的藝術」的緣故。這是排斥一切主觀，真正就物而把物底真相觀照成為寫實的。實際「如同科學」的言語，僅在美術家底態度是能正當地思維的。詩與小說底文學，以美術比起來，人間的臭氣太強，過於是世俗的，太趨於宗教威倫理感底感傷主義了。文學都非科學的。

故言語底嚴正的意味，真正可以說是藝術的，在世間只有美術。以外都不過是

詩而已。即表現只有二種：就是「詩」與「美術」。一切底表現都是屬於這二者中的任何一種的。不是詩就是美術；不是美術，就是詩。如果是前者那就是藝術生活主義（爲生活的藝術）如果是後者那就是藝術至上主義，（爲藝術的藝術）故作爲藝術底記號的「美」的一詞，無論音樂與詩都不適合僅能冠在美術上面而已。惟美術是美中的美藝術中的藝術呀！

第十二章 特殊的日本文學

一

在前章我們已把藝術中的詩的精神之所在概論過了。而且文學底本質概是『詩的』也都認識了。只是在這時候我們所說的是特指『西洋的』。因為日本底文學是特殊的，其性質完全不同底緣故。從古昔以來到現在為止，如歐洲那樣的文學，殆不會發育。第一從文學底起源的歷史方面看就是不同的。西洋底文學史，前面說過是從希臘底敘事詩起原的。然在日本，則如在老遠的古事記等裏所見一樣是詩與散文混合着，兩方同時發生的。

故西洋，散文都是以詩為精神，在詩底精神底原頭上出發的，然而日本却沒有這種發育上的關係，詩與散文分別並行，交互無關地進展的。所以雖在近代已經歐

化了的日本——果真歐化了嗎？——而文壇底事實還是同樣，詩與散文簡直是風馬牛，彼此無甚關係，各自走着各自底道路。恐怕這兩種的並行線，也許永沒有交叉的機會哩！因為雖至今日我們底詩人與小說家猶挾着一種無論怎樣也不能理解的某種東西在內的緣故。

日本底文學與西洋底文學在現代有一種怎樣不同的特色呢？不說別的，只要把西洋底小說家與日本底小說家，對於人物的底印象就可知道了。西洋底文學者們無論論佐拉、屠格涅夫、托爾斯泰、斯德林堡，雖然是小說家，在人物的方面都強烈地給與以「詩人」底感動。然而日本底小說家，能感覺這種的風貌的殆稀有。日本底普通作家單是給與以所謂文士 (Writer) 的雜駁的感覺。蓋日本是三千年來與世界成孤立的特殊的國家，文物與國風一切都是不同，完全是獨特的發育之國，但最近爲了外國底文化輸入，已成了混七挾八的混線了。以下因爲要研究日本底文學，故先把日本底國民性方面說一說。

日本人底顯著的特色是極其 *Realistic* 的國民。在天朗氣清，鳥在空中囀着的日子，不管明日怎樣的極其樂天的現實思想，從古以來，日本人是一貫的。故日本人完全沒有那宗教的氣味與哲學的冥想的。日本所有的文化，從古以來就是以徹底的現實主義為特色的。例如詩在這點就與西洋顯著有異。西洋之詩一般雖是觀念的冥想的，然而日本底詩是極其現實的，是關於日常生活底別離與愛慕的。尤其是如俳句就是其中現實的詩底一種，殆是以自然風物底描寫與日常茶飯底歌詠為事的。想來世界上如日本底俳句一樣的現實主義的敘情詩殆一種也沒有罷！還有在西洋除了冥想的詩以外的大部分，殆都是戀愛詩，然日本底詩却比較的至少主要自然描寫的詩要算多數。戀愛底本質是屬於倫理感的，然而日本人在氣質方面是超道德者，因為沒有持着如西洋人那一樣的基督教的強烈的倫理感的緣故。

就詩而觀察，這事實與其他一切文化都有共同的處所。日本人沒有宗教感（註二）與倫理感底素質。然而宗教感與倫理感自是主觀主義文學底根據，所以在日本從古以來這種的文學與藝術是不發達的。在日本的藝術，從古以來是徹底客觀主義的純現實的東西。例如日本，音樂向來就不發達。第一，日本人先天的並不好音樂。（日本人嫌棄音樂是世界有名的）。反之，美術殆在世界為最發達。平心地研究起來，日本底美術可以說是世界無比。然音樂是主觀藝術底代表，美術是客觀的典型，所以在這方面事實上已證明日本文化底特色了。就是小說也在江戶時代已經盡了寫實主義之極致，徹底於真的寫實主義了的。然而這種的寫實主義與西洋文學上的寫實主義在本質上是精神各異的。

西洋底文明是藝術、宗教、哲學、與科學底文明。然而日本却哲學、科學、宗教都沒有，僅有一種藝術發達着。為什麼？因為哲學與科學從始就是對於宗教底懷疑，就是把主觀的詩的精神逆說了的緣故，所以一方既無反動的主體，而懷疑也不

能發生了。第一有着這種的懷疑的，日本人太過於樂天的現實家。故日本從古以來抽象觀念一點也不發達。即神道所謂「不言論的國風」，一切所謂思想殆不成育的。實在可驚的，在古代純粹的日本語中表象抽象觀念的言語殆一詞也沒有。（中國底言語輸入以後纔有「忠」「孝」等名詞。）

這種沒有抽象性的國民，一方直感的睿智非常發達是當然的了。而在這一面，實可驚的創造了世界的文化。即是如美術一樣的觀照本位的藝術在今日的世界，成了更澈底了的，飛躍於寫實主義底山頂，而甚至於達到了象徵主義了。這「象徵」是什麼讓後再說，但在世界早已最澈底地把象徵藝術創造了的實在在日本人啦！而且從澈底於這種象徵主義，不思議地，日本人已從詩的精神最遠的北極的寫實主義，反而直逼於達到西洋詩的南極來了。

要之，日本人僅澈底於客觀性底一面，主觀性非常缺乏，這真是世界稀有的國民。（日本人缺乏主觀性不要說旁的，只在言語中就可證明。例如日常會話常說「

贊成』或是『要茶喝』其主格『我』都是省略了的。故日本許有的藝術常是限於客觀主義底藝術，即美術、寫實主義底文學，Realism 底文學。主觀主義底藝術，敘情詩以外，在日本是一種也不會發育的。明治以後也是這樣，開始輸入的浪漫主義，單是當作少年少女底幼稚的感傷文學而玩弄，在其真根還未附着穩固之中，早已如浮草一樣地枯槁了。爾後至於今日止，在這長久間的文壇，因了特殊的日本化的自然主義而一貫了，深深地在地長着根了。現在把從這種自然主義傳來以後至今日止的這段歷史略說如次。

三

十九世紀在法蘭西所起的自然主義，是怎樣一種性質的文學在前章已詳說過了。一言以蔽之，自然主義是啓蒙思潮的文學，是充滿了逆說的反語的，一種 *negative* 的倫理主義底文學。可是這一點未必限於自然主義。元來西洋人是主觀性極

強的國民，與日本人正立於相反的地位。故西洋底客觀主義的文學，不獨限於自然派，一切都是對於主觀的逆說，在裏面持有一種強烈的主張，而在外面却說是客觀的一種內外矛盾的 Realism，質言之，就是一種『排斥主觀的主觀主義』『在裏面含有詩的觀照主義』的文學。

反之，日本人因為是本來主觀性沒有的國民，是僅發育客觀性的人種，從西洋那裏移植來的文藝思潮，來到了日本就變成了特別的東西了。明治底浪漫派文學也是這樣——在無抽象觀念的日本人沒有理解真的浪漫主義的理由。——至於自然派文學更覺厲害，殆完全變成一種把靈魂拔去的奇怪的特殊的东西。但在新輸入的當初，還是把西洋那帶着牛油臭味極强的原物照樣直譯的。即如所知道的初期的日本底自然主義，代表作家獨步、二葉亭、藤村、啄木等都是極其強調着詩的精神的。

• (田山花袋等其初期的作品也是極其主觀的，富於詩的精神的。)

在日本所以發生真意義的浪漫主義的，大概就在這時期罷。自然主義初底文

壇，我們所知道的爲限，實是日本最初的而且是絕後的主觀的高調時代呀！（因而當時底詩壇如蒲原有明、北原白秋一類的秀才，一時都出來了。）但是，在日本這種的現象原不過是一時的。舶來的自然主義，脫却了新鮮的牛油臭味，同時忽然融化於日本人傳統的氣質之中，完全成了沒有主觀的精神的純粹的客觀的觀照主義底文學了。這樣失掉了這種逆說的精神的自然主義，其藝術論竟欲把作爲主張的 *Poetry* 照文字一樣弄徹底了。換言之，是欲把一切的主觀與詩的精神（註二）從文學底根本，連根拔去的。這樣，在初期的情熱性遂被排斥，就是開祖佐拉、莫泊桑猶以爲是過於感傷的而被非難了。

這種文學底立脚地就是真正徹底的客觀主義，是純粹地有志於藝術的態度——即「爲藝術的藝術」。古來日本文學底立場，大概都在此處。即是日本底文學者沒有如西洋人一樣的人生觀的詩人熱情，代替這個，藝術至上主義的「名人意識」却很強。這名人意識，不獨限於文學，綿亘於一切的藝術這是日本人所能誇耀於世界

的長所。在此處我們可以說在藝術上有必然的二種 Humanity。

在前章已說過，藝術底種目，不外二種。就是「詩」與「美術」。一切的藝術，從其本質上的特色看來，畢竟在這兩種範疇之中，不能不屬於任何一種。倘若是主觀的作品的話（爲生活的藝術）就屬於前者；若是客觀的作品的話（爲藝術的藝術）就屬於後者。而且倘若是前者底藝術的話，不能不是熱烈的主觀底詩的精神；倘是後者底藝術的話，就不能不有一種如美術家所有的真的觀照的藝術良心，——即名人意識。這兩種是藝術必須的 Humanity，一切的藝術家不出乎這兩者中的任何一種。倘若這兩方都沒有的話，那無論詩與美術，無論主觀藝術與客觀藝術，都是沒有精神的。

西洋底許多藝術家，概是如前所說一樣，多量地持着有 Humanity，即詩的精神，而且是依據這種精神把作品安上生命的。正反對，日本底藝術家等，從古以來多屬於後者，藝術至上主義的名人意識，已達到了觀照底妙境了。我們在這二種方

面却不能做價值底批判。爲什麼？因爲無論那方都是同等偉大的底緣故。——只是誰都明白，其沒有持任何一種的人，就沒有藝術家底 *Humana*，無論在怎樣的批判立場，除了輕蔑再無二法了。

然而痛快的，就是日本現在的文學者們，無論那方都是沒有的。自然、或者在稍微生硬的程度方面兩方都有也未可知。只是真正的強烈揭示的 *Humana* 殆除了少數人以外實際不能看見了。例如詩人的作家僅有島崎藤村、谷崎潤一郎、武者小路實篤、佐藤春夫、室生犀星位，而且真的藝術至上主義者不過能數自殺了的芥川龍之芥、志賀直哉等而已。大概現代底文學者，既不是詩人，又不是美術家，不過是一種零星的雜駁的誇張的文士罷了。

把這種雜駁的文學者比起來的時候，古昔名人意識一貫的藝術家，實感覺更超越而偉大。現代日本底墮落生硬地輸入了西洋底主觀主義的生活，然而並不理解其本質，在狼狽周章於皮相的概念時，一方與自己底藝術良心相殺，結局西洋流的生

活文學也不成，日本流的名人藝術也不成，不能不以似是而非的曖昧文學告終了。
日本現代底文壇實在這種的蒙昧時期。

在這樣的文壇裏，詩常被虐遇也是當然的。文壇如果能真徹底於 Realism 而立於痛烈的藝術至上主義的話，那至少，日本底詩人，少有能得好境遇的。爲什麼？因爲藝術底南極與北極爲了其極端底緣故反而相通了。——看芥川龍之芥就可知道。他是文壇唯一的詩底理解者。——自然派以來的日本文壇與文學因了不失爲藝術 Humanity 與詩的精神完全整個地沒有交涉了。

註一 日本人因爲沒有宗教感與倫理感，因而真正的頽廢派與大大派也沒有。頽廢派與大大派不是在宗教感之外的人物，是在同一的線上，而與之相對的反動家。故就他們而論，即其一端，則招了他的反對。就著者所知，日本真正的頽廢派，只有一人。就是生活者辻潤。

註二 日本底文學者以詩的精神底喪失而以爲是老成底左證。這如果是西洋流底啓蒙觀那也好，然而日本却不是這樣，根本把詩底原物，*Humanity* 底原物失了，納收了一些俗物，作着野狐禪的顏面，而自以爲得意。畢竟他們是弄錯了自然主義底精神。不知道說底精神，而學逆說的那樣危險世間實沒有。從這意味說，日本底文壇是因了自然主義而墮落的也無妨哩！

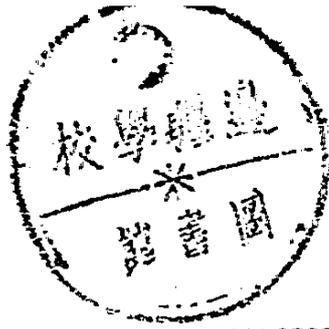
第十三章 詩人與藝術家

詩人是藝術家嗎？這質問是與瓊瑤是樂器嗎的質問同樣的笨拙。然而這種質問在我們詩人確是從本心提出來的疑問。爲什麼？因爲我們實際知道有一種非藝術家的許多本質的詩人。他們是不曾持着藝術的表現的。然在氣質的方面無論怎樣的詩人，有一種至高的情熱，憧憬那不斷的浪漫的夢常高調着純一的主觀的。例如耶穌與漢罕默德那樣的宗教家，哥倫布、馬爾科坡羅那樣的旅行家，蘇格拉底與布魯諾那樣的情熱哲學者，孔子、老子那樣的人間思想家，吉田松陰、雲井龍雄那樣的志士革命家等都是如此。

他們實際非藝術家。不，或者也許多少有點藝術家底臭味。把僅作一二首的拙詩的蘇格拉底，與作記錄的旅行記的馬爾科坡羅，以比較有真實定評的文學者時，前者是屬於批判外的是很顯明的。無論何人，對於誰是藝術家的質問，不躊躇地要

以後者相答吧！然而把質問底言語換一下，若是問以誰是詩人一類的人物的話，恐怕無論何人不能沒有多少的困惑與躊躇地回答出來罷！實際那浪漫的空想旅行家馬爾科坡羅，與哥命布以職業的文士小說家等比較，在人物方面，誰也不能說是非詩人罷！不，甯肯說是他們那方是氣質的詩人。在著述方面看宗教的經典，柏拉圖底哲學，老子底道德經，馬爾科坡羅底旅行記，一方以寫實主義的美術與小說之比較，更多是詩的與所謂詩的言語底本質感更為接近的。

這樣研究起來，所謂詩與藝術，詩人與藝術家，未必是同一異名的言語，好似在什麼把一種質相異的精神分別了的。至少「詩」底定義是與「藝術」底定義不同的。倘若是這樣，則如宗教底經典與某種底哲學書一樣的純粹底意味雖不能說作藝術品的美術與小說之類比較說是詩的，實是不思議的，實是認識上底混亂矛盾。故詩與藝術的確是屬於有分別的言語，是在嚴重底意味上區別開來的。其次要講的問題是詩人是什麼？藝術家是什麼？這二種的質問。先回答前一問題罷！



所謂詩人是什麼呢？不待說所謂詩人就是高調着詩的精神的人物。然而詩的精神又是什麼呢？關於這前面已經述過了。即是指主觀主義的一切精神。故「詩人」底定義，一言以蔽之，就是「主觀主義者」。詳細地說，所謂詩人就是 Idealist，就是追求生活底幻想，不斷地作着夢的人間夢想家。即是指常常易感的情熱的人間浪漫家。然而實際的詩人，常是在空想的旅行家、冒險家、革命家、宗教家、哲學家等所見的範疇，在言語底純粹意味上，他們可以說是真底詩人。而藝術家底所謂詩人，其氣質的本質常與他們底人間夢想家是一致的。舉例來說罷。普通所謂詩人，也是這一類，皆是一種底求道者、旅行家、哲學者、革命家、實在的虛無主義，總之是一種情熱的人間生活者。

就世界底代表的詩人以比較這事實罷。先說日本罷！芭蕉，人麿西行就是這樣。他們是人生底求道者，通生涯浪漫的旅行家。（日本古昔的詩人，旅行家多得不可思議，他們欲就自然發見心底 *Itos* 的故鄉。）在外國看起來，別擺倫是一個以

身殉正義的熱血兒，而海涅是歌頌靈的戀愛，熱心於革命的人生底戰士。歌德、席勒是哲學者而且是一種底宗教家。至於李白是一個典型的純情的虛無者，在陶醉的剎那賭其生命。欲殉死於思慕底高翔感的，真的有一種的「詩情中的詩情」的詩人。基茨、雪萊、馬拉爾麥之徒都是象徵的實在主義者，一種無政府主義底宗教家。其他波特萊爾是一個加特利教底求道者，同時又是一個異端的哲學者，厄爾哈達、惠特曼就是一種社會的志士。而那天才詩人蘭波在文壇僅是三年，寫了少數的美麗的詩章以後，直如慧星一樣地消失了。因為他想在阿弗利加底沙漠中，過着詩的生活的緣故。彼說「作詩的人不足取」，「真的詩人不作詩的」。恰如日本底石川啄木，自嘲自己是詩人而不能作一首安慰生涯的詩。

然而所謂「詩人」畢竟不外以「生活者」為意味。他們實際所尋的是非藝術的生活，乃是真正充滿於心的渴慕理想世界底實現。所有一切的詩人，都是在他底歡樂底酒盃中，或是在理想社會底實現的夢中把生活底漸進來賭死的。因此之故，他

們是革命家，是志士，是頹廢派，是虛無主義者，是旅行家，是哲學者，所謂人生！人生在詩人是沒有那末一回事的。只有「詩就是實現的夢」，只有對於一種對於詩底思慕。然而詩人底真精神常存於「生活」，所以不在藝術與表現。表現在詩人不過是悲哀與慰安底祈禱。

這樣研究起來，詩人底定義乃是「生活者」而不是「藝術家」很可知道了。然而雖是詩人已然是表現者了，而在另一方面自然是藝術家了。故詩人與藝術家實異於交叉於圓底外周的二中心。換言之，詩人僅是表現者，是屬於藝術家底範疇的人物。然而且慢！果然真是這樣麼？這定義果真不錯嗎？倘若實在是這樣，真地可以說是純粹的詩人的，不是如李白一樣的藝術家，而必定一種不持着什麼表現的純真的主觀的生活者，即是所謂「不作詩的人」持着表現的詩人，一方他僅是藝術家，只此，作為詩人是不純的。已如前章所述，一切表現就是觀照，不能沒有客觀。詩已然是表現了，沒有客觀，也就沒有藝術。故詩人所有的主觀，不是真的純一的主

觀，（即感情本體）乃是依觀照去客觀，依智慧而表現照出的特殊的主觀，實言之，就是「客觀化的主觀」——「表現化的主觀」。這樣的東西，自然不能說是純粹的主觀了。持着純粹的主觀，與生一致的主觀的不是這樣表現者底詩人，而是依行為以創作生活的別種的「不作詩的詩人」。

然而在真正純粹的意味上可說是「詩人」的在另一方面不是與藝術家成爲切圓的詩人，與藝術是全分離了的兩個圓的他種的主觀的生活者——宗教家，革命家，冒險家，旅行家——底一羣。他們底生活就是行爲。而行爲因爲沒有無觀照的表現的緣故，常能以純粹的主觀在一直線上徹底地表出。

然而我們的言語恐怕過於抽象的，過於遠離論理的概念罷！因爲實際「不作詩的詩人」這命題，與說「沒有脊髓的脊椎動物」一樣是奇怪的言語上的 Trick 是事實上所無的思辨上的抽象概念。實際所謂「詩」的言語因是僅在藝術底表現一方說的，所以說沒有表現的詩，或說不曾持着表現的詩人，在事實上是無意義的。畢竟

這種的言語，說起來，是把在詩底本質的精神——詩的精神那物——在無形體的世
界，無限地擴大了的。藝術是肉體與靈魂，表現與精神底結合。故我們不能無想像
無肉體的靈魂，也不能思維無表現「詩底幽靈」。詩只有表現纔可以說是詩。

因此故說到「詩人」一詞，常是指「表現者」。單純的「生活者」決不是真的
意味的詩人。故所謂詩人底正當的定義，不是單純的生活者，也不是單純的藝術家
，而是指在這兩方持着一種中心的某種特別底人間。換言之，所謂詩人是指「欲申
訴的主觀者」與「欲表現的客觀者」相互在程度恰當的調和上堅固結合了的人格。
然這種主觀者與客觀者，在許多的場合未必一致。不但這樣而且二種天性，每每是
互相排斥，互相矛盾的。因為主觀者自即感情，出於熱烈的爆發的行爲的 Dionysus
的激情性底的，然而客觀者却是智慧，是向着表現的觀照的，靜的明徹的 Apollo 的
理性。而 Dionysus 與 Apollo 在普通的人格上是不易同棲的。

行爲底詩人與表現底詩人實是從此處區別的。前者即「不作詩的詩人」雖純粹

是主觀的感情的然而觀照他的客觀性的智慧却沒有。故他們恰是 *Dionysus* 的爆發，而趨於行動的詩。然在藝術家底詩人則智慧常居於背後，歡樂的 *Apollo* 的靜觀者爲了觀察，其觀念不向行動底方面爆發，却移向於表現底認識底方面。——人愈加無智就愈加勇敢；愈加智慧就愈加怯懦。——從這分歧點，就產生了頓、魁格梭特與哈姆雷特。不待說，藝術家就是屬於哈姆雷特的。藝術家無論誰決不能是屬於頓、魁格梭特，有一種運命所決定的素質。雖有多少近似的處所，然究竟不過是 *Apollo* 式的 *Dionysus*，哈姆雷特式的頓、魁格梭特。卽是他底大膽行爲底影，智慧底怯懦把眼遮斷了。

故真正有「天分的詩人」，這主觀者與客觀者，生活者與藝術家在一種人格上完全結合，爲對於10與10底比例，必定是平衡的。倘若一方的人優於他方的話，那他就是所謂「不作詩的詩人」。反之就是僅有藝術的才能而成爲沒有詩的精神所缺乏的靈魂的「不會持着詩的詩人」。這種不幸底例，我們實多不勝舉。只好從略了。

故詩人底資格底方程式是——

$\frac{\text{出類拔萃}(\text{生活})}{\text{出類拔萃}(\text{藝術})} = \text{詩人}$

不但如此，而且主觀與客觀底數值不能不是極其同等的。古來偉大的詩人在這調和上是完全的，而且二者底數值，都含得最多。例如芭蕉、(註)歌德、尼采、蘭波、李太白都是這樣。他們一方是熱烈的生活者，是追求人生底夢的一貫的詩人，然而一方常是純粹的藝術家，苦心於表現，徹底地觀照了的真的藝術家。倘若不這樣，無論怎樣有價值的作品，在他們是不能留存的了。要之詩人是生活者與藝術家底混血兒，而多量地受到了兩者底血液的矛盾中的美底調和。

註 芭蕉是10底生活者與10藝術家底完全調和的詩人。然而他底流亞者們，從師那里見到藝術至上主義底一面，爲了單學這一點所以蕉門俳句，墮落成爲後世

特底原理

底亞風流了。

第十四章 詩與小說

我們在稱爲文學的中間有詩、評論（註一）、隨筆、散文、戲曲、小說等種類。然此等之中代表文學底兩極的形式是詩與小說二者，其他不過在其中的東西罷了。實在詩與小說是文學中的南極與北極，即把主觀主義與客觀主義底兩極判然對照着的。我們特別就這種關係述一述罷！如以前在別章裏（在藝術裏的詩底概念）所說一樣，大概小說在本質上是以主觀的詩的精神爲情操的。故在這點看來小說也與詩同樣，廣義可說是主觀的藝術。然而這時候的主觀性，是在創作底背後的态度，而不是向着事實的觀照的態度。觀照的態度，殆是置於小說所約束的形，一切作品皆是客觀的。實際小說底所以成爲小說的就是存在於所謂在觀照裏的客觀性（倘若小說不是客觀的詩那就成了詩——散文詩——了）。

詩與小說，在這點，實有一種判然的區別。詩在本質上是主觀的文學，不單是

在態度上，觀照，其自體即是主觀的。即是在詩的方面，對象是不當作對象觀察，而是依據主觀底氣分與情緒，當作感情而觀察的。正反對，在小說却是從主觀分離的，純粹是用了變的眼去觀察的。故雖同是以戀愛等為題材，然在詩是依據感情以歌出，而在小說是作為事件與心理底經過，依據於外部底觀察以描出的。故從這點又可以說一般詩是「感情的」而小說是「知的」。

然而從這關係，小說家比詩人是更為知的人物如果有這樣想的人的話那實是極大的誤謬。就智慧底優劣說來，詩人對於小說家甯說只有秀出而不稍劣。為什麼？如在前而（在觀照裏的主觀與客觀）所述一樣，在認識上的主觀與客觀底相異不過是智慧有在感情上結合着的與從感情獨立了的底相異而已，其知性底動的實質，是什麼的變化也沒有的。只是因了在樣式上的相異所以詩是依據感情而歌出，小說是依據客觀而描出的。然而在這種樣式上底相異，就可以決定詩人與小說家底區別的根本底態度。

詩人常爲了主觀的地跳躑世界，認識與感情結合了，不能如小說家那樣的 *alistic* 把真正客觀的存在觀照過的。正反對，小說家對於任何物都是客觀的，是探試外部的知的觀察的。故小說家又不能進入詩人所住的「心情底意味」底世界。結局，詩人不能創作真的小說，而小說家不能作出真的詩。小說家所作的詩——他們很能作俳句與歌——概是徹於觀照，修辭雖凝固周到，然在根本的處所，却沒有一種詩底生命的要素，有一種沒聲音的鈴子之感。蓋他們不是用「心情」作詩的而是用知的「頭腦」作的。正反對，詩人所作的小說爲了觀照蒙上了一層主觀的霧，非徹底於真小說的現實感的。

這樣研究起來，詩人與小說家底一致點，僅在人生感的本質的「詩」方面，但在藝術家底態度方面，是全然根本有異的，很可知道了。小說底立場是欲把人生底真實 *Realistic* 去看的，所以至少在觀照上不能不排斥主觀的 *Sentiment*。在這點把自然主義是小說中純正小說底典型規範，教給我們了。小說爲了小說在觀照底形式

上從詩的方面離得愈遠就愈好。把小說弄成了詩，不過是一種「生硬的文學」。然在精神方面看來，真的小說不能不是詩的精神底高調（註二）。但究竟說來如科學是人生底詩底逆說一樣，小說是文學底詩底逆說了。那自然主義底主張所以把小說叫作「科學」而對於一切底詩的作品挑戰的就在此。實際自然主義底文學論，是依據逆說以說明的小說道底極意。

以前在他章我們曾把在表現上的主觀主義與客觀主義比作二人底旅行家底態度。即是說前者是「爲了目的的旅行家」後者是「爲了旅行的旅行家」。今在詩與小說底觀照的態度上這比喻最爲適當。詩是訴出在主觀上的欲情與生活感而向着目的直線表現的。然小說却與是不同。是觀察人間生活的社會相，對於其自身有一種興味的。在小說家看來，主觀的人生觀與 *l'ego* 不成爲表現底直接目的，是觀察社會底實情，探究人情，了解風俗。旅行所到的地方存在於以觀察去發見的。故作小說的是人底一種「勤勉」且是真的「工作」。

詩在這點底態度上與小說大不同。詩人是「爲目的底旅行家」在旅行底自身，在藝術自身中是不持着興味的。他們常常揭示主觀，想把自己「訴出」。故作詩的都是「祈禱」，都是「詠歎」。詩人並不是如小說家一樣，想把人間生活底實情觀察過，把社會底風俗研究過。即是他們未曾持着一種真藝術的「勤勉」與工作的。詩人照文字底意味說，真是「爲生活的藝術家」。

這樣，詩底目的，是訴出「生活底欲情」，而不是描寫「生活底事實」，詩殆無所謂「生活描寫」的。成爲詩人底內容的，常是主觀底所呼出的絕叫，祈禱，要之是純一的感情——氣味、情調、以及 *Passion*。詩無論怎樣的思想與觀念都是從這種感情表出的。而且更是純粹的詩其觀念更是融於氣味與情調之中的。故詩不是如小說一樣的生活描寫，不是生活事實底報告。倘若以藝術上「生活」一詞使用成「生活描寫」底意味，而以「爲生活的藝術」解作「描寫的生活事實藝術」的話，那詩是沒有所謂「生活」，反之，小說正成爲「爲生活的藝術」了。然而這種思

想底愚笨，不過是如小孩似的非常識的見解，已在前述過了。詩不是屬於日本文壇底所謂「生活派底文學」的。（「爲生活的藝術與爲藝術的藝術」參照）

此處要附帶說一句的，這種「爲生活的藝術」皮相地解釋，寫出日常生活底無意味的身邊記錄等就以爲是「生活」，那無論到何時日本底文學總不行的，是不能生出如西洋真的自然主義與人生文學來的。

這樣，詩是有祈禱而無生活描寫的，小說是有生活描寫而無祈禱的。從這關係，詩底世界是屬於「觀念界」「空想界」，而小說底世界是屬於「現象界」「經驗界」的。即前者是柏拉圖底世界，後者是亞理士多德底世界。前者底態度是哲學的，後者底態度是科學的。故小說底表現常是科學的分析的就部分把其細目詳細描寫的，然而詩底表現是哲學的綜合的就全體以直感其意味的。從這特色，詩底表現又

必然是參入象徵的了。但這象徵底說明讓於後面。

最後應說的，就是所謂詩是貴族的，小說是俗衆的一般的人底通解。這種一般的見解，自然有相當的實現。爲什麼？因爲詩不是如小說一樣有多數公衆的讀者的緣故，所以至少在這意味，詩是比小說要高蹈的。但「貴族的」「俗衆的」這詞在這時際是怎樣一種的意味呢，我們在常識學上不能不知道。舉例來說吧！蘇格拉底與柏拉圖底比較，前者是平民的，而後者可說是貴族的。因爲蘇格拉底是一種經過街路無論誰都可以談話權威的派頭，一點也沒有的爽快的人物，然而柏拉圖却是蟄居於 Academy 學院典雅地立身的人物。

這定評雖然適當，但倘若以哲學者底態度說來，蘇格拉底決不是俗衆的，甯可說比柏拉圖更是貴族的。實在，那種義人哲學者是憎惡一切俗衆的愚劣的以及俗衆的先入見，因此在獄中毒死了。故在這態度上說來，他也與柏拉圖一起是貴族的（趨俗衆的）底人物。倘若這是這意味，在此處所謂「貴族的」「一詞無論耶穌，無論佛

陀無論托爾斯泰，一切義人與生活者都是共通的，成了其人格的本質底特色。不但如此，藝術自身底目的，本來就是貴族的。因為藝術不是取媚俗衆的，而是啓蒙俗衆指導俗衆的底緣故。

故詩與小說底比較，以小說爲俗衆的意味，那柏拉圖與蘇格拉底底比較，後者底人物却更是平民的易親近的，僅與表面上底質與趣味性成關係，在藝術底本質上實是另外的問題。從本質上說來，小說也與詩同樣，持着有超俗的貴族性的，否則就不成。實在詩人與小說家所以有分別的不關於這種的高貴性，單是在性情與趣味上底人物的不同而已。卽小說家趣味概是世俗的，性情概是世間的。故他們愛聽男女底情事，歡喜市井底雜聞，潛心於社交與家庭，而成爲一個新聞記者的觀察。他們底小說底題材就是從此處出來的。

反之詩人因爲概是不持着世俗趣味，所以雖欲作小說但無題材，就參入了比較超俗的詩底題材了。故在這限度，小說確是俗衆的，就在藝術本質上，却未必是俗

衆主義。我們不能以爲托爾斯泰底小說，比較歌德底詩，是非貴族的。無論小說家無論詩人，藝術家在本質上不能不是俗物。但此處所謂「俗物」(註三)是說有關係於價值意識的全般的廣義的人間良心的人物。故芭蕉說，「高高持着，以俗爲歸」。這是小說家應守的全言。

然而詩在他種意味上，仍是有有一種不含着的特殊的藝術的超俗性。因此詩是在世間不能如小說一樣的普遍，不能有公衆的廣泛的讀者。在這點詩也許如一般所說是貴族的了。但詩底本質的精神，是不思議地與民衆相通而立於完全同樣的線上的。次章就把這種「詩與民衆」底關係述述吧！

註一 評論隨筆等是屬於文學中的主觀精神的。故評論等繁榮時必然也是詩(及詩的精神)底繁榮時。然現時日本文壇，却僅是小說繁榮，而他種文學却全不興盛。不！日本底文壇從始以來的文學就是「雜文」，「沒有看到真的創作」。

詩的精神所詛呢的沒有如日本現時底文壇的了。

註二 「詩人是不能不有一種哲學，但在詩中應隱藏着」。這是歌德底話。這也可轉用到小說方面。「小說家不能不持着詩，但在小說中應隱藏着」。

註三 「俗物」這觀念世間常指趣味依的人或熱心於金錢底盤剝的人。但這種俗解是錯誤了的。爲什麼？因爲世間殆有一種一面是沒趣的人間，而一面，感着宗教與道德的正義的義人。如錢屋五兵衛與紀文，一生求金錢底殖利，然詩人的浪漫的人物也有這樣的。法蘭西啓蒙期底詩人福爾泰，就是非常實利的，對於利殖一點也不放鬆的人物，然而他却是當時一流人間的情熱家。畢竟如上述的俗解，是作爲風流人底對話的觀念。那並不是什麼俗物，不過，單是說非風流人——不解風流的人物——而已。

第十五章 詩與民衆

所謂詩的文學元來就是非公衆的文學。無論日本西洋，是限定的，不是如小說一樣，有多方面的讀者的。倘從廣讀這點看來詩到底非小說底比較，是沒有民衆的通俗性的。蓋詩是立於文學底山頂的，只在精神底最辛辣最緊張的空氣中作着心臟底呼吸的藝術。詩是浸潤於精神的，而攆斥墮落的。然而在公衆方面倘若沒有彼就不能懂得。

故從公衆底眼光看來，詩永是聳立山頂的哲學者，不容易親近，而感着一種辛烈的。然而這種的對照決不是從民衆絕緣了的存在，實反而屬於與他們氣質相同的人種的同一類。但是這班的大人先生愈加輕蔑民衆他底不僞的本身就愈加是公衆一方的徒黨。因爲這光景兩方底反對衝突，是在同一的線上相對的底緣故。而這兩者底立脚的一線，自是不外詩的精神底本質。

論到民衆應知道的，就是無論在怎樣的時候，他們是詩的精神底所有者。從這意味說來，世間民衆，非真正愛詩的。只是他們是在教養的方面素質沒有的小孩，不能理解真正高的出色的美的東西。他們因為永遠是幼稚的小孩，所以只能欣悅在詩的精神中的最低級的最愚劣的東西而已。但是無論在怎樣的時際，民衆所悅的是詩的精神。詩的精神以外的無論那一種藝術他們是不欲求的。詩這東西，爲民衆所欲的常僅在此。

然而民衆所讀的文學，必定常是有詩的精神的文學。例如以戀愛、人道、冒險、怪奇等倫理感或宗教感爲本質的抒情詩或敘事詩的 *Romantisme* 底文學即是。試以今日世界最廣讀的文學是誰人所作的那一類的作品研究看吧！藝術的高級底作品，常是羅俄與托爾斯泰。特別是哀史與復活。或是仲馬和巴爾扎克。所到的地方，常爲民衆的是高調着理感與宗教感的文學。是給與以抒情詩的或是敘事詩的陶醉感的浪漫主義的傾向的文學。民衆是不欲客觀的藝術的。他們所常欲的，是情熱的主

觀主義的文學，是有詩的精神的文學。

所謂「大眾藝術」就是因此爲民衆所喝采的。不但是文學在演藝，電影所到的世界，我們常發現這種的藝術。這就是一種「爲了娛樂」民衆的娛樂的藝術。但他們底目的是什麼呢？其最高的手段就是煽動民衆底倫理感。戀愛破裂，貞操失掉，流血義人被殺，善人被迫害。否則就是依據於浪漫的冒險與怪奇高調着宗教感底 Sentiment。對於這種感激的高調，一切應有盡有的無內容與應有盡有的愚劣的笨拙，都訴之於民衆所甘的理解力，充分地具備着。

我們無論誰都輕蔑這種藝術。然而在民衆却非常欣悅地。因爲民衆永遠是幼稚的小孩，不能理解真的高的美的底緣故。然而他們常如饑渴一樣地求詩。但不管什麼，只要是詩——詩的感激——就好的。他們恰如饑餓的小孩。什麼都是好的。只要是詩就會吞下去。不幸的，他們底味覺低劣，胃爲了多食難消化的點心所傷害。民衆是一種可憐的純良的然而又可憐的貧民底小孩。

故我們對於民衆不能同時矛盾地持着二種有別的感情——即愛與輕蔑。他們一面持着「善的素質」然而一面又育於「惡的境遇」。從一方研究起來，如他們那樣愛詩尊敬詩的種屬實在沒有，但從另一方觀察，如他們那樣冒瀆詩不理解詩的種屬也是沒有的。故正義是對於他們教以價值教以高的內容的真藝術的詩。我們底教育不是由民衆以殺却 *Sentimentalism* 反而是把彼活動起來，導於比較程度高的山頂。

故這點底結論我們是完全與羅曼羅蘭一致的。依羅曼羅蘭底話，藝術底健全發育，不能不常是僅因民衆，僅因民衆的精神以建設的。這種思想，正是具有真理的出色的人。尤其在日本底國情非常適切。因為現時底日本，真正具有詩的精神的人，是只有一個民衆底緣故，所以雖然是怎樣幼稚與俗臭然而民衆常是健全的，是理解藝術底正道理的。大概他們是依據指導纔成爲善的吧！然日本底文學者們素質的什麼也沒有的。不單是詩，就是藝術的良心也沒有的。而且日本底文壇與思潮界却是爲這種 *Nonsense* 所支配。救助吧！我們寧可捨棄了他們到民衆之羣去。只有民

衆，實是創造新的日本底文學與文明的。

結論起來，我們又成爲一個底民衆主義者了。但不要誤解，著者不是諂媚的民衆主義，反是罵倒他們輕蔑他們的民衆主義者。爲什麼？因爲民衆是每每爲了逢迎他們而愈加墮落，爲了鞭策他們而愈加向上的底緣故。我們所望於今日的社會的，不是與民衆立於同側而演說的人——比他們太過於多——寧可說是與他們對抗立於反對之側，而在根柢底立場上却與民衆同樣立於詩的精神底線上，有一種毅然風貌的人物。

*最近日本所發生的「民衆文學」是怎樣一種藝術的主張，雖不知道，然無論怎樣是對現文壇的一服解毒劑，一種公開的藥方。醫師對於所欲診治的病有時是調以毒藥的。

形
式
論

第一章 韻文與散文

所謂詩是「詩的精神」與「詩底表現」這在本書的開始已述過了。詩的精神是屬於內容，詩底表現是屬於形式，關於詩的精神以上既已說過。以下我們主要就詩底表現形式來研究吧！

在藝術上的內容與形式，原是一塊板子底裏面與表面，人物與其映像，實體與投影一樣的，返過一方就顯出另一方，一方動則他方也動，而成為相互不離的必合的關係，故既經知道詩底內容的讀者，這種映像似的詩底形式，大體是怎樣的東西在說明以前總可以推察得出哩！然而這里有不能不繼續說明的：

首先應說明的，言語是關係一切的僅在比較保持着真實的意味。故以絕對的意味來差別，詩與非詩的關係，事實上是決無有的。祇有抽象上的概念，我們能想得到。現在廣就事實看來，大概的文藝殆廣義地都可以呼作「詩」。爲什麼？因爲如前

所說，無論什麼在本質上沒有詩的精神的文學，事實上殆無有。而且其內容以外，必定有一種成爲映像的形式——即詩的表現——也是當然的了。然而我們僅在比較的關係上，許可言語底使用。以下所說的意味的「詩」之一詞就是指對於別種比較非詩的表現底比較純粹的東西。

那末詩應有的真實的形式是什麼呢？換言之，詩之所以爲詩，是持着有一種怎樣的言語底表現呢？不待說，詩底形式不能不是詩的精神底自體底投影。然所謂詩的精神自然因爲是主觀的精神的緣故，所以與他種文學比較，在主觀底最純粹所高調着的投影也必然是取了詩底形式了。於此我們是不能不依據具體的思考而作形式底說明。

第一，我們所知道的詩是文學，是言語底文字的表现。故音樂與舞蹈之類精神雖是詩的，而不屬於詩底言語。在言語底正意味的詩必然地不能不就言語底表現性去研究。言語原來持有兩種發想的要素。即對於談話給與刺激，對於思想給與以勇

氣與情趣的所謂語韻語調是。這兩種要素之中，前者是說言語底「知的意味」，後者是說「情的意味」。但後者自體不能獨立常與前者的意味結合而存在；詩本來是情的主觀藝術的緣故特別在這點看得重要，在表現的必須方面成了條件。

在此處還要說句重複話的主觀藝術底典型是音樂，客觀藝術的代表是美術。故詩無論怎樣是如音樂一樣地歌唱，小說是常如繪畫一樣描寫。實際東西古今詩是以音樂為規範，以音律為形式的就在此處。即所謂「韻文」「散文」底差別，詩與他種文學不同的原因，是在其韻文的形式了。元來詩所以做學音樂的是在精神而不在形式。換言之，詩是如音樂一樣地歌唱，雖欲有如音樂一樣的魅力，然無把音樂所具備的樂典底法則，照樣襲用底必要。為什麼？因為詩是文學，是用言語表現的緣故，是有一種與音樂相異的獨自的東西，其別有特色是當然的。

然稱如所謂「韻文」的是把在音樂底樂典裏的拍節底形式照原樣直譯於言語中，的是極其定規的形式主義。故好似我們以這樣形式的韻律底有無把詩與非詩判然區

別一樣一部分人底意見是不能贊成的。自然，思想是與詩的形式相關連而永久成了一般傳統。然而傳統的思想未必能說是真理。況如現在稱爲自由詩無韻詩一般已肯定成爲詩，所以我們可以客氣地斷言這並不是詩底絕對的條件。

然而如開始所說一樣詩本來是感情的文學，故無言語底精神的音律的自然真的表現是不能有的。已經有了音律自然不能不有成爲音樂底法則的默契的一致。詳細地說，不是樂典的形式的符合，是在樂典底背後的音樂底根本原理——在音底關係上的美底根本法則——與應有某種本質在大體（註一）上的一致。爲什麼？因爲言語底語調與音韻，以音限必然是屬於音樂底本質的原理的緣故，於是倘若把所謂「韻文」的言語不解釋成形式定規底不自由的意味而大體解釋成適於根本的音樂原理的——因而在耳感着美響——一種有節奏的文章的話，在這時候一切底詩皆是韻文而且可以說必然地不能不是韻文。

然而這樣一來問題便困難起來了。因爲在這意味上的韻文不獨是詩，即散文也

同樣可以這樣說。文學是所有言語底「綴方」？而且就是綴方即必然有文章底調子，有節有音有氣勢。在這點無論小說論文皆同。無論怎樣的文學沒有言語底音調或完全蔑視言語底音調的文章實在沒有。在這些散文裏的音律雖沒有何等一定的拍節形式，然在根本上實是所以適合於音樂底原理——否則美的聽覺就沒有的真的自由律底形式。

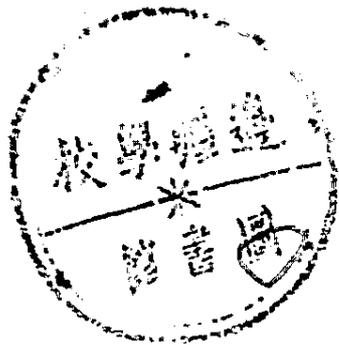
故把韻文用了如前面所說的廣義底意味來粗淺地漠然地解釋，那一切散文皆爲這種概念所包括言語完全成了無意義了。實在地在現今詩壇的認識不足對於「韻文」「散文」底言語一種的定義也沒有。即是如在本書底卷頭所說詩是什麼一樣對於這種的言語底解釋都是因人而異，其認識是曖昧是漠然。在此處諸君不能不捨了這種個人的——僅是適合自己——觀念最先要了解在常識上的辭典底正解。依照辭典底正解的韻文是說有一定的規則的正的拍節，蹈一定底法則的押韻或脚韻因對比而整齊其綴音與語數的一種特殊定形律的文章。沒有這定形律的即是據自由的音律寫的

，這自然是所謂「散文」了。

因這緣故稱爲自由詩的詩在言語底辭書的解義上從始是屬散文的是很明白的。至少不屬於正確的意味所說的辭典底韻文。然而自由詩在某種本質上與普通的散文是有異的。因此自由詩底解說通常可以呼作「無韻的韻文」「無韻律的韻律」(註二)。不過自由詩底解說從這種言語的曲辨如白馬非馬的遁辭一樣有其根本的無理看來，與其說無韻的韻文不如明白地把自由詩說作散文——特殊的詩的散文——還要好一點。

然而一般都怕這種的斷定。恰如怕從這種斷定能把自由詩致命的地抹殺一樣。何故呢？因爲自由詩是「散文」好似是把自由詩屬於非詩的感着致命的地斷定的緣故。換言之，就是因爲所謂「散文」的觀念常與非詩的觀念聯結的緣故，因此自由詩惟其是詩無論怎樣不能不算作韻文的伴侶了。

把諸君底頭腦弄明晰一點吧！一切混亂底所以生從始就依據於稱爲「韻文」的



形式主義底定規是在以詩爲定義的誤謬。如前所說一樣，詩、音律總是必須的，然而詩底表現，未必須要如所謂韻文底意味一樣的古典的定規的格律。詩與他種文學在形式上的分別，不是這種定形韻律的有無而另外有一種根本不同之點。

詩與他種文學根本相異之點是什麼呢？不待說這就是以「音律作爲本位的表現」。一切的詩雖不必是規約的形式韻文然而一切的詩——無論自由詩定律詩在本質上是重視音律把這置之於表現底生命的意義的。然其他小說等文學在這點是與詩相異的。自然如前所說此等底文學也有音律，有一種自由律的調子，然這並不是表現底主要事，只是看作單純的屬性而已。詩以外的文學無論是小說，感想，論文，一切都是以「描寫——或是說明記述——爲本位的表現」。

詩與他種文學在表現上的顯著的特色實是存在於這一事上面。故如果所謂廣義解釋「韻文」，在這意味詩底特色即以「音律爲本位的文章」那才在這言語中能把自由詩與定律詩都包括在內，已如那所謂「無韻的韻文」一樣因了意味紛亂的謎語

無把自由詩曲辨的必要了。對於這本質底韻文的定義因為散文底定義是「非音律本位的文章」的緣故，所以自由詩決不是屬於散文了。

要之問題在所謂「韻文」與「散文」底言語上的解釋的如何，倘若把此等言語如文字上一樣的正解而依據於辭書的底形式觀的話，那因為是成了「定則律」與「自由律」底對立的緣故所以詩已然是以韻文為意味，那自由詩就不能放在詩的一類了。然而現在一般人都已肯定了自由詩，故從現在底立場看來不能不廢了言語底辭書的解義而以韻文為「音律本位的文章」以散文為「非音律本位的文章」，不把詩依據於定規的形式觀，而從本質上去下定義了。（註三）

註一 所謂在「文體上的法則」不是如十分中的八分為正則二分為變則一樣的数量上的計算。這時際的「大體」是指在法則底背後的根本大原理。即自由詩底原理是存於「無法則的法則」與普通意味的律格的形式是全然異其性質的，故

不能以此作為律。並參次底註解。

註二 所謂「無詩韻的韻律」一類底言語是在賓辭否定主辭上面能暗示別種新的定義的。例如說「無道德的道德」的時候其賓辭道德底意味與過去底所謂道德完全不同是以別種底新道德為意味的。因了這種新道德A以否定前項的道德A所以便成立一種A非A的矛盾的命題。「無韻律的韻律」也恰是這樣。賓辭底意味的韻律與過去的言語底意味所謂韻律或韻文是完全兩樣的。

註三 所謂韻律一辭是以具有一定的規則正確的反復的時間上的進行為意味的。例如鐘擺底滴搭滴搭，心臟底鼓動，海洋底波浪等，元來是指規律正確的，故自由詩無韻律的事早就知道了。不寧可說自由詩是反對這種形式主義而主張破壞韻律的。論到這種形式主義與自由主義底主張後面還想以公平的批判研究一

詩底原理

下●

第二章 詩與非詩底識域

在前章已經說過，詩是音律本位的文學，是無論自由詩定律詩都能包括的韻文——作爲本質觀的韻文。——然而這樣一來在此處又發生新的疑問了。倘若詩底特色單在這點如以音律爲本位能成節奏能歌唱的一切都是文學，那必然都可以說是詩了。然世間實際又不如此的。例如蘇格拉底所寫的伊索寓言底韻文譯，亞理士多德所寫的韻文的論理學，在形式上的確是以音律爲本位的，在文字方面雖是純正的韻文然而我們呼之爲詩却未免躊躇。還有如那鐵道唱歌或是爲了諳誦地理的新體詩，作爲道德與處世的教訓的和歌之類同樣僅是在形式上的韻文實質上說是詩是不適切的。此等底文學單是記用「詩底形式」的似是屬於另外一種。

因這緣故，詩底形式不是從外部能借用的，而必定是從內部生出的，必然的東西了。換言之，所謂詩必然是詩的底內容取了詩底形式的了。可是「詩的底內容」

是什麼？因為通俗底見解常以詩人解作花鳥風月之徒，把我們看作一種的風流才子的緣故。實際我們詩人底心，有不能忍的，就是今日的文壇或雜誌社詩是何物猶全然不知，常把自然的風物吟詠與當着四季的變化時的美文的隨筆之類囑託於我們。我們昔日的詩人是愛好這種風流閒暇的趣味以自然底詠吟爲事的，然而在今日底時代我們的詩人常常把同樣的事反覆，其義務在何處呢？且世間因爲過於是日本人的過於是俳諧的「詩人」底觀念，這要幾時才把我們解放呢？

然而「詩的」是什麼？論到這一點在前面另外一章已說過了。卽是什麼「是詩的」全是依據於個人的趣味而決定。因此昔時日本詩人以季節底變化與自然底風物感着是詩的。然而今日底詩人們，是從社會人生底多方面無限地把詩的東西發見的。例如某種社會的詩人們從酒店，淫賣窟，銀行，工場，機械，軍隊，暴動等經驗他們底詩的興奮以求得新的詩材。而另外的比較冥想的詩人，却是就人生與宇宙底意義而以特殊的詩的事物在哲學上作成觀念的。

然而詩的底本質，是在個人底一面而不存在於物底一面，倘若能看見的人，看見了的話，那在宇宙的一切底事物現象不感覺着悉是詩的事物的，恐怕一人也沒有吧！實際詩人之所以爲詩人，那怕就是對於無趣味的東西，殺風景的東西，極端俗惡而又極端散文的東西，都能把新的詩美發見，把詩底世界弄成更豐富。故質問底適宜處所不是說詩的是何物，而是把物感覺着的詩的底態度是什麼？然而這種特殊的態度即詩底感動底態度是什麼呢？詩的精神底本體，因爲是主觀的感動底本質自不外「主觀的態度」。換言之，依主觀的態度所見的一切，自然是詩的，卽算是詩底內容了。

主觀的態度是什麼呢？這在前面已經幾度地說明了。卽是主觀的態度是不依據客觀以認識事物，而是融解於主觀當中用了感情的智慧去觀察的。詳言之不是就物觀察物却是依主觀底感情去認識而融化於心情底感激與情緒之中以了解存在的意味的。所有的詩人們都是依據這種主觀的態度以觀察宇宙的。故詩人所見的宇宙常是

必定持着有詩的意味的宇宙其自身直接成爲詩的內容。然不是本質的詩人們因其無這種主觀的態度只依據另外的客觀以觀察事物，故縱令在形式方面能蹈襲韻律的規約，或是借用歌俳句底格調，然在真的文學的批判上除了不能說是詩之外無別法了。

因此我們可以把真正本質的詩與僅託於形式的詩判然有了區別。例如前例所舉蘇格拉底底韻文與亞理士多德底韻文不是真正從心情裏感動他們才寫出來的，却是純粹地在客觀的態度上以認識爲認識以理智爲理智而寫出的。與此相對尼采底察拉特斯拉却是哲學收入於主觀當中，認識依據感情而融化的。故後者是本質的詩而前者是僅有形式的似是而非的詩。然而在這場合倘若蘇格拉底真正爲伊索寓言所感激，依據主觀底感情把牠寫出來的話，那不單是形式底韻文却是在本質上的真正敘事詩。亞理士多德也同樣如果哲學是依據主觀寫出的那也能與尼采所寫的哲學相同了。

在前所舉其他的例如鐵道唱歌地理諳記唱歌依據和歌俳句底形式的古來處世訓之類也同樣，此等文學作家從始就沒有何等主觀的感動純是爲事實而寫事實，爲教訓而寫教訓。

然而如果作者不是這種客觀的態度而是自然地真正感動甚至某種道德與處世觀念，也是直感着主觀的心情底意味的話那其表現至少是屬於本質上的詩。故例如孔子與耶穌底道德訓，間常有可看作本質上的詩的文學。反之某小說家等所作的俳句雖盡技巧與着想之抄入了觀照底至境，然總是不滿意，好似是沒有詩底靈魂的，那就是認識底態度是純粹客觀的就對象以觀照對象而不以之融解於主觀底心情的。（「詩與小說」參照）

依以上所述讀者可以把似是而非的詩與真正的詩借用的韻文與實際的韻文大體無誤地判斷了。要之真正的詩是「詩的底內容」映於「詩的底形式」的，其無內容的韻文不過是沒有實體的欺瞞的幻影。雖然我們把作者主觀的態度底有無——即詩

底內容的有無——怎能够從實際的作品去判斷呢？所有的藝術僅是通過表現就能理解。我們就住在於表現底背後的作者底心理與態度去觀察，是完全不能推察的。而且在表現上所顯現的一切必然是以某種底形式為意味。故真正的詩與似是而非的詩底區別，仍不外從表現上看出某種的形式。

然而這問題是屬於雖然用了數學底最複雜的微分法也到底不能計算的言語底微妙的有機的關係呀！從這點說來藝術底意味是依據直感而了解的。說到何故某種的詩能感着是真正的，某種韻文感着是非詩呢？實與言語底語意與音韻底組合有複雜微妙的關係。而且無論怎樣人間底理性決不能計算的。（倘若這種計算能够的話那人間就能够用頭腦創作名詩）在這場合在大體的原則上只是能通過一般底作品得到普遍地沒有錯誤的斷定。即是用了真正的感情所寫的真實的詩是說其言語不被當作概念去使用而是融化於主觀的氣分與情調之中的「感情底意味」。反之似是而非的詩與言語當作沒情感的概念而純是「使用知性底意味的」。把尼采底哲學詩與其他

學術底哲學比較看吧！

然而詩的表現底特色，要之言語不是用「知性底意味」去使用主要是以「感情底意味」所能訴說的根本原理爲盡。詩必要音律之所以，畢竟是存於這種原理決不是求之於爲韻律的韻律底形式。只是自然底結果這不過是成功爲「韻文的」而已。其重要處因爲音律能表現出言語底最強的的感情所以決定詩底形式常把這作爲第一義。雖在音律以外的要素言語能表出感情底意味。卽如此地所說不以語義作爲概念去使用而融化於主觀底感情中所以能表現語感的氣分情調。而且在近代的許多詩作（象徵派、寫象派、未來派等）特別重視此點，是大家已知道的了。

故詩底表現形式不單是音律，却是與音律以外的言語的要素（語感語情）相待而始完全的，可以知道了。而且這樣研究起來在詩裏音律性，不過單是其重要的一部未必是全體的事也能理解了。實際說是具體的詩的，其音律與語感底感情要素是依據於複雜的有機的關係而結合的，把各個底要素全體弄成抽象是不能研究的。故

把詩底形式下一個定義實在要說是什麼才好呢？所謂詩可說是如辭書裏的意味一樣的形式韻文嗎？不是，自然不是。然而所謂韻文廣義地解釋也能包括自由詩無韻詩就斷定是本質上的韻文嗎？這殆是不錯的，但是未達於充分。因為如前所言世間已有一種有音律而無詩的精神的文學，這種的文學，就是在自由律裏也不能保證絕無。

詩底形式是什麼？實際所殘餘的問題就是這種命題底解答。但是一言以蔽之，其有一種詩底表現遍於全般的真的判然明白的答案是當然的。然而這解答完全能夠的話，這時我們才能把詩的表現爲何物無疑地正確而且完全地了解。那末更進而爲澈底的考察吧！

★最近的世界詩壇顯著是散文的，唯物論的，機械觀的，而且傾向於科學的。在這表面好似是以詩底散文的沒落爲意味，然而實際却一點也不必過慮。爲什

麼？因為這樣的作品都是屬於詩底題材，而不關係於詩底本質的精神的緣故。換言之，這些底唯物界與機械界是依據詩人新發見的詩美，而是屬於趣味底選擇的。然趣味（即藝術底題材）却與詩底本質的精神無關係，常因時代而流動變化的。即散文雖是流行，本質的作品，常是不易，故詩永久不把它精神沒落。芭蕉爲了說明這種真理而作出有名的「不易流行」底標語。詩人不能是不易流行的。（順便在這裏說一說在近頃的日本文壇，所謂的馬克斯文學論是把在藝術中的流行性與不易性從認識底蒙昧上錯覺了的。藝術底不易性是個人主義，僅流行是社會主義）。

第二章 描寫與情象

人間發想的樣式其原則不外三種。即記述，說明，與表現。所謂記述是記述某種事實的，在學術裏歷史就是其代表。說明是關於辨證與解釋的，一般抽象的論文及哲學科學屬於這一種。故記述與說明都是屬於廣義的學術而不是屬於藝術的。屬於藝術的是最後的表現。自然廣義的藝術——例如文學的評論等——是混雜類於記述與說明的，然而至少在純粹的意義上所說的藝術品（創作）不完全是這樣的要素。藝術常是以表現的樣式發想。

在表現底形式裏有音樂有美術有舞蹈有演劇有文學實是很繁多的。然從其本質上的態度觀察起來，所有一切的表現究不外兩種的樣式。其一就是「描寫」，美術與小說屬於這種。所謂描寫是寫物底「真實底像」的表現以對象底觀照為主眼的知性底意義底表現。然而另外有一種藝術例如音樂詩歌與舞蹈等却不是寫物底「真實

「底象」的主要是述感情底意義的表現，故與前者有根本地差別。這種表現却不是「描寫」。這因為是表象感情底意義的，約言之，即是「情象」。

這樣，一切表現可分為兩種的樣式。即是「描寫」與「情象」。實在一切藝術——這以純藝術為限——都是屬於這二者底任一種的。一切的藝術不是「描寫」就是「情象」，這以外就無表現。如果有的話就是兩者底混同與居於二者之間的表現。例如劇的舞蹈音樂劇就是。這等的東西一方是如美術一樣地描寫一方是如音樂一樣地情象。其中是「知性底意義」與「感情底意義」混合着的。然在大體看來，如劇的舞蹈與音樂劇等主要是感情本位，屬於情象一方的藝術。與此相對的純粹寫實劇，等是敘述事實底意義底描寫。其兩派底對象表示於次，是：

表現

情象：音樂。詩。舞蹈。歌劇

描寫：美術。小說。科白劇。寫實劇。

到此處我們要把在前章所預定的題目，重行提出來了。所謂詩是什麼？詩底表

現的定義是怎樣？詩與音樂同樣，實在是情象的藝術呢。在詩裏所謂描寫是完全沒有的。縱令是寫外界風物的時候仍是訴之於主觀的心情，是「感情底意義」的情象。就表現而說所謂詩，是把在主觀裏的意義融化在言語的音節韻調語感語情之中而具體地表象出來的藝術。故決定詩底特色的條件未必是形式韻律底有無，也不是自由律底有無，其表現實關係於本質上為「情象」與否。倘若實在是情象的話那言語必然是使用「感情底意義」的具備語韻，語調，語感等一切情的要素，故其表現必然保持着音律的韻文的特色，且在語感與語情之點有着充分的詩的 *Financo*。

這緣故「詩」與「非詩」底區別是關於在本質上是否情象的一種根本的決定。在這點如果要明白地抓定的話，則其他一切的形式無問題，假的詩與真的詩，詩與非詩的判定是文學底第一原理都了解了。於是詩底正當的定義就歸於文學的情象表現。即是所謂詩就是情象的文學。而且其定義說盡了詩底形式底一切。至少在這點已經是沒有議論了。故把上述的比較皮相的——然而是一般所信的——另外的二種

詩底定義與這里所提出的新定義並列於左就是：

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。

三者之中以何種爲真，一任讀者底比較與判斷。然而須法意的，這中A是最狹義的，B稍廣而C最爲廣義的。詳細地說來在A之中因未包括B與C。故諸君如果選了A的話則自由詩與散文詩自然不能加入「詩」底中間了。然因B是比較廣義的緣故，所以其中定律詩與自由詩兩方都包括的了。然而近來所發生的某種特殊的詩例如未來派等繪畫詩（註）仍可逐出於詩的範疇之外。爲什麼？因爲這種的東西音律殆等於無，且不能以此爲本位的緣故。如以第三種的C爲定義則所有一切新詩皆能

完全包括在內。

註一 說到蔑視音律的繪畫詩，著者不能表示好感。這種的詩因是忘了爲言語所綴成的特色，分明是文學底邪道。正道的詩還不能不持着音樂底「骨骼」，然而新詩底定義能包括這種的詩也是事實。在這限度，著者也承認此等之詩。



第四章 敘事詩與抒情詩

詩底歷史是從地球底西與東同時分別發展的。即是在西方是希臘底詩底發生，在東方是日本底詩底發生。西洋始於敘事詩；日本始於抒情詩。這二種詩底歷史，是彼此沒有關係，直至近年止各個並行的。故在我們底立場看來，可以把西洋與日本同時從兩方眺視，并行觀察。關於日本底事情，容後再說，先在此處把西洋詩底歷史與他底古典詩說說吧！

西洋詩底歷史始於荷馬底敘事詩。在這里先就敘事詩概說一說吧！大家都知道所謂敘事詩是把神話與歷史底傳說用了韻律底形式歌詠的，實是一種的韻文故事，以音律敘述的歷史。然真正學術的歷史與敘事詩是在樣式底根本精神的相異。歷史所欲寫出的精神是在事實的正確的記述。即歷史家底認識，是就事件觀察事件就現象觀察現象的真正客觀的態度。反之敘事詩却是依據主觀以觀事實，依據感情底高

翔的心情以詠歌歷史的。一言以蔽之，歷史是「記述」事實的，而敘事詩却是「情象」事實的。詩與歷史的區別實在這一點。（前章參照）

順便在此處說一說小說與歷史，小說與敘事詩底區別吧！凡是小說因為是描寫人生的某種故事，所以在言語的廣的意味上可以說是一種創作的歷史或是散文底敘事詩。不但如此，因為小說比較其他有一種更本質的特色，故與敘事詩立於共通精神的地位。於是或者有時指小說說是歷史（文學底歷史）或呼為散文底敘事詩的。這種的呼法自然是言語上的比喻，不適應於具體的是當然的。明白一點說，小說——就是歷史故事的小說也包括在內——不但與實在的歷史不同就是與敘事詩也根本有別。因為小說底表現是把歷史上的事件「描寫」的，歷史是「記述」的而敘事詩是「情象」的底緣故。

敘事詩與小說底相異是琵琶歌與講談底相異一樣。琵琶歌是乘着感情的波浪以

說述事件，而講談却是把也許有的事件描寫成真實的。

類於敘事詩底別種的韻文有稱爲劇詩的，這在舞台的樣式方面又說作詩劇。這種劇詩與詩劇，與普通的科白劇不同的，後者以「知性底意味」爲主，是欲表現人生底實在的真相，而前者却是以「知性底意味」爲主，欲表出神祕、莊嚴、優豔、典雅等底情的意味與心情。即是後者底表現是「描寫」，前者底表現是「情象」。

西洋底 Ballet pantomime, opera 日本底能樂歌舞伎劇等是與其脚本底韻文——卽劇詩——一起是屬於前者的。

然而西洋底古典詩中，因種種的意味成爲敘事詩底對象的，實是女詩人薩福（Sappho）等所代表的抒情詩。這種「敘事詩」可以說是西洋詩底二大範疇，雖是到了古典韻文既已完全凋落的近代，還在某種的變形上從本質上互相對立着。恐怕這兩種詩派的對立，永遠到世界底終點止，是難避的兩立的二大系統罷！然這解說

讓後再說，現在繼續表面上的說明罷！

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。只是名稱有異而已。這種根本的相異是與敘事詩底男性的相對，抒情詩恰是女性的。詳細地說，敘事詩底詩題主要是英雄談，戰爭談，其情操是高調着雄大、莊重、典雅、豪壯等底貴族的尊大性的。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 *Lirical*（抒情詩的）一詞常是指哀傷的淚的情緒。正反對 *Epical*（敘事詩的）常是指意志強，有尊大的思想的鬪士的英雄感的興奮。還可換一句話說，前者是 *melodious* 底氣味後者是 *Rhythmical* 底氣味。

在古代希臘這種敘事詩與抒情詩底特殊的對立——這就是荷馬與薩福所代表的——雖至近世文藝復興期，都是汲取同樣的精神底源流以傳承的。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布嘉肖一類底詩人。前者底詩材主要關於神學、宗教、哲學的超現世的冥想風的，故其情操是高調着莊嚴、雄大、

典雅、莊重等底形式的貴族趣味。反之後者底詩材主要是取了戀愛及其他的現世的生活實相，故是以局促的非莊重的平民趣味的情操為特色。約言之古代希臘底古昔以來，一貫地，敘事詩底特色是男性的貴族主義，抒情詩底特色是女性的平民趣味。前者是超現世的超人間的，後者是現世的人間的。

此等底古典詩到了近代，發生了可悲的凋落的悲運。特別是從上古到文藝復興期，盡其全盛的榮華的敘事詩，十八世紀末葉以來，漸漸為人所疏外，至最近而完全成了薄影了。一方抒情詩也顯著地將其形式情操改變了，今日普通所稱呼與古典韻文底抒情詩不同，單是指牧歌體的短篇詩言，即是今日詩壇，我們一般所謂抒情詩即是近代的短篇詩之謂，與古典底抒情詩大大地有別。因此今日底言語所稱的敘事詩與詩底內容無關係，有單指對於短篇詩的長篇詩的觀感。

然而在此處應研究的是何故古典底長篇詩至近代就衰滅了呢？從上古起至近代底開始如 *Homere* 和怪龍之羣一樣在地球上橫行的巨大長篇韻文，到最近二三世

紀間一時都沒落了，使的確感到如夢一樣的天變地異。其中不能不有一種深的特別的事情了。其最根本的第一原因，讓後面他章去說明。在此處故意除開了這個，先就比較表面錯誤了的俗見說說吧！

明白地，無論誰也能看見的事，就是近代散文底發達。實際韻文底凋落與散文底發達，在近代底歷史顯示一種逆比例。在古昔連發見的影也無的，藏在敘事詩與劇詩底繁榮底影子裏的描寫卑陋賤民的小說等底散文學，最近十八世紀末葉以來，一時得了急速的勢力，今却如昔日底貴族一樣，為新的平民所憎服而排出於文壇底門外去了。這是何故呢？據一般的解說，說是因為世界變動底真原因，是依據文明底進步，人間成了科學的，成了理智的底緣故。理智的底人間，一切愛好客觀的，真實本位底真實的文學。如敘事詩一樣浪漫的情象主義底文學在這種理智的科學時代不能不凋落的了。

然而這種解釋，果是合理的嗎？倘若實在這樣的話，那在近代該陷於凋落的悲

運的不獨敘事詩與劇詩而已。如音樂、歌劇、舞蹈等一切情象主義底藝術，因其非 Realistic 恐怕不能不悉皆在沒落之例吧。但如音樂與 Ballet 不但在近代愈加繁榮，而且比古代中世的顯著成了感情的而傾向於浪漫的幻想的方面來了。（古昔音樂極其是理智的已在前述過了）。

不僅如此。即近代底短篇詩，以浪漫派為始都顯著是感情的，比起古昔的敘事詩等來，反以這點為特色。故如上述的解說，不過是皮相謬見是很明白的。大抵人間底知性與情性，常是并行而兩存的，故一方進步時，他方也前進。不能以為推進一步，而他端可向後拉的。

可是在近代初頭的古典韻文底凋落，所持的真原因在何處呢？即是在文藝復興期以來的理智偏重啓蒙思潮，到了近代初頭，被反動，在人心中所深深壓迫的感情為了一時洋洋瀆了堤防，於是成了十九世紀浪漫主義底運動；古典韻文所產生的敘事詩等，便被排斥為非主觀的，被疏外為非感情的了。實際比較近代底新抒情詩時

，敘事詩與劇詩底長篇詩還很是客觀的，不能說是真正純粹的主觀表現。爲什麼？因爲此等底詩是於歷史上的事件與寓言中借用題材，是一面記述一面情象的緣故，所以在比較純一的立場看來，不是真正徹底的主觀，而是比較近於歷史與小說的半客觀的底文學。

所謂真正純一的詩，不是這種敘事詩之類，却是把主觀底感情底自體，直接地率直地歌唱的。爲什麼？因爲詩底本質自是主觀底表現的緣故。近代底短篇詩所取的道是向着主觀底一直線的突進，感情自體底直接的發想。但感情這東西，因爲是不借他底事件題材，完全屬於無形的心情的，所以近代底短篇詩顯著是傾向於心情的情調的。這種傾向所推進的處所遂接觸於 *Metaphysic* 底認識，必然地導於向着「象徵」的路。實在近代詩底特色，在象徵這點顯著與古代底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——都是以象徵作爲表現底一義。故我們不知道象徵爲何物，就不能論近代詩。以下次

章敘述這象徵吧！

*敘事詩與抒情詩，那一方屬於男性，在西洋許多文學者都論過。有種人把敘事詩說作女性，把抒情詩說作男性，有種人正反對，主張敘事詩，一方是男性。因人而意見不一致，故對於敘事詩底解釋也不同。卽是一方是表面地解釋成「敘述事件的詩」而另一方却以同樣的言語從詩底本質的特色而解釋成英雄感的。

故依前者底解釋，敘事詩可著作女性的。（爲什麼？因爲女性是好一切事件底精細的描寫的，所以不持着真正抒情詩的表現。在這意味上女子底詩，素質的皆是敘事詩）。正反對後者底解釋，敘事詩是屬於男性。著者在這書中就是在詩底本質上的特色上——卽後者一方底意味——使用敘事詩的言語的。

第五章 象徵

一

在文壇的世界對於認識是時常蒙着霧的不思議的朦朧世界。於是不絕地創造種種的觀念，使用種種的言語，然而沒有一種意味明瞭的解釋，不能有一種定義確立的觀念，次第流行轉變，空空散佈許多的言語，於無意味不可解的黑闇當中，永遠如幽靈一樣的迷惑着。在此處所說「象徵」的觀念，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，象徵底本質是指定「形而上的」。(Metaphysic)在本質上形而上的一切，在藝術上，就呼作象徵。然形而上的，主觀的觀念界也能思考，客觀底現象界也能思考，換言之，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，前者關係於人生觀底 *How* 後

者是關係於表現上的觀照的。於是所謂象徵的言語也產生了二種相異的意味。先說明前一種吧！

已在前面（在人生的詩底概念及在藝術底概念）二章說過，詩的精神底第一義感，是與宗教情操底本質一致的。這種宗教情操的本質，是通時空永遠實在的對於某種形而上的底渴仰，向着靈魂底故鄉底憧憬，思慕難止的訴說。因此把這種宗教感底形而上的，特別把在觀念上所揭示的，在藝術上普通就稱為「象徵派」。即是在先章所述的一樣，散文以坡底小說梅特林底戲曲為其代表。然在詩壇特別是以這觀念意識作為旗號的一派的是十九世紀末葉在法蘭西詩壇所現出的，世人特別地把他們呼作象徵派底詩人。

前面說過，詩底精神第一義感，都是以這種宗教情操為基調，故稱之為象徵的，亘於一切的詩底最高都不能不是象徵了。例如前面在具象觀念與抽象觀念那章所說芭蕉所作爲 *Idea* 的東西，石川啄木通生涯所追求的東西，西行所見於自然底懷

中的東西，歌德在觀念裏所浮現的東西，李白與魏倫所思慕的東西，驅着蘭波使上了漂浪之旅的東西，使席勒爾酣夢於愁思鄉的東西等，悉皆這種不可思議的「靈魂底渴仰」隱在認識底背後的某種未可知的實在的思慕。

實在凡是詩人都知道這個。思詩的心就是一種難於解釋的不思議，何物也不被意識的向着某種實在感的忍耐不住的誘惑。實際詩底自體底本質感，從始就立於宗教底情操，而以象徵爲精神的。故真正的意味，在詩壇不能有所謂「象徵派」的言語。所有一義感的詩，無論屬於那一種詩派底傾向——無論浪漫派、印象派、未來派、表現派，——必然地都是與靈魂底深奧處象徵感相觸的。於是詩壇底所謂象徵派，不是指一般的象徵精神，乃是指特別揭示這種概念的，馬拉爾麥一派底特殊詩風（朦朧詩風），先把這層弄明白吧！

元來所謂象徵的言語，一方可以說是從表現上去論觀照底形而上的。在本章我們主要是要從這方面把象徵底語意明白地解說一下。因爲象徵底解說，從來雖有許

多人在這方面試解過，但一點也沒有給我們以滿足。許多人單是把象徵解作一種的「比喻」「暗示」「寓意」之類。自然這解說未必是誤謬。只是極其淺薄毫不與象徵藝術底本質相觸而已。而且更滑稽的是以象徵解釋作曖昧朦朧。（實際法蘭西底象徵派就是這樣。）把這種錯誤的妄見與皮相上的辭書的俗解一掃淨盡，我們於是要把「象徵的」底本質觀，無論誰也能理解，判然明白地解說一下了。

二

所謂「認識」，就是「抓着意味」。意味有「感情底意味」與「知性底意味」二種，在藝術底世界，相對的已如前述。然而無論誰何沒有認識的，就不能有藝術。因為藝術就是表現，而表現不能不有觀照的緣故。

但是認識即「抓住意味」又是怎樣的呢？要回答這問題讓康德底認識論去說吧！要之意味底世界是依據於人間底先驗的主觀，依據於理性底範疇而創造的。認識

的樣式有二種不同的方法。一是就部分看的方法，一是就全體看的方法。在哲學上說這前者爲抽象的認識，而說後者爲直感的認識。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相異的認識底樣式。例如小說家底觀照是屬於前者，詩人底直感是屬於後者，以下就這種認識樣式底相異稍加說明吧！

自然主義所教的美學，是把世界原有的姿態，使成爲物理的沒主觀底寫實。這種寫實主義愚劣，除作爲啓蒙外無意味，前面雖然說過，但還應加以根本的駁擊。藝術倘若用這種的方法能行的話，那藝術家不是有主觀的人間，而與無機物底照相機械相同了。第一，果如這樣那表現是說的什麼，以什麼爲意味便不了解了。雖是科學也不單把「原有的世界」看成原有的，而要在事實與現象底背後，發見物質的法則的普遍原理，於其中有一種科學底科學的「意味」。藝術與本質都同樣，在這種現象的人生底背後有一種抓住某種深遠的意味而表現牠的意義呀！如自然主義所說藝術不過是 Nonsense 底 Nonsense 罷了。

故藝術底主眼點不單是把各個底事實與現象無意地寫出來，寧是在此等底背後，一面直覺着一種真的「意味那物」，一面直接把牠表現出來的。爲了成爲這種的表現，要採了怎樣的認識底手段纔好呢？那第一如果不捨了自然主義的觀察而另外依據於完全與此反對的認識是不行的。換言之，不是把對象底每個部分忠實地去寫生，却是把物從其全體，在本質上去直覺的。

爲了說明在這種全部與部分認識底樣式觀，於此借了柏格森底比喻來說吧！實際柏格森底哲學，在這點是高調着絕對觀的。他說：寫北聖母寺院的畫工，是就其建築底部分，把一個一個的印象速寫下來又復綜合爲一，但決不能是把寺院底真相全景的地描出的。真正想要描寫寺院底實景的話，不觀察各個底部分，不能直觀建築全體。還有我們把一首的詩一個字一個字地分離了，再要把其各個底部分的章句集攏來，以總合全體的意味，除了開始讀過那詩的，是到底不能認識的。故雖是總集許多部分也不能從其綜合知覺全體。知道全體底意味的方法只是一種直觀呢！

(引用形而上學底序說)。

這種柏格森底認識論，直接在藝術上可以說。總集如自然主義底寫實論與其他一般小說家的在人生底現象與事件的部分的描寫，欲從其綜合以表出一篇底小說的意味，決不能完全成功的。至少這種的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——認識樣式。比較徹底的真的藝術的認識手段，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，不是就物底寫實的形體去看，而是在這種感覺的形體相上面，深入於全體的意味底直感，即形相以上，形以上的 *Metaphisic*。

向着這種形而上學的認識底深入我們普通稱作「象徵」。但惟其是象徵，實是所有藝術底認識的極致，無論寫實主義，浪漫主義得登一切表現的山頂就是此處。西洋底寫實主義的藝術家等，漸漸觸着這種祕密，開始知道表現的山頂的意味的實在還是最近的事。然獨不思議地在日本却從古昔以來象徵便發達的了。實在地，日

本人對於西洋底詩人至近代始到達的真正主觀的敘情詩，在開國三千年底古昔便發達了，西洋人最後得登的象徵底絕對境，反從古昔以來坦然地踏入去了。

在此處爲了說明象徵底本意，茲就其代表的日本底藝術大略地給與說明吧！例如「能」就是這樣。日本底「能」與西洋底寫實的 Drama 與電影之類，從根本表現底精神就不同。西洋底演劇舞台，無論背景、人物、舉動都是把事實照原樣寫實地映出來的。甚至在舞台上走着實物的馬。然日本底「能」看不見這種形體上的寫實，其意味是強調着全體地感覺着的第一義感的。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底印象與心情，以某種藝術的「步行者」爲造型的。還有在「能」樂裏的「悲哀人」不是在形體上看出淚與悲歎來的，却是在意味底心情上現出悲哀的心境來的。以之與在電影甚至把流淚的實況映出來的寫實主義比較，東西地球底相距，正有煙外三萬里之感。

在美術也同樣。西洋底繪畫與彫刻，是用心於部分的瑣碎底描寫；其實物底風

景人物，是以好似真的一樣的寫生爲主眼的。然在日本中國等的美術，從有史以來就完全蔑視這種寫實，是把物底自身所有的本質的實有相，接作爲全體底意味而捉住的。故例如東洋底繪畫無論描竹描虎都是把植物動物所持的真的實有相的直情性與猛獸性，從其形以上的 *Metaphysic* 底本質去直觀而直接強調其意味自體的。日本底浮世繪底表現，同樣在本質上是象徵主義，與西洋底油畫是根本不同的。然而以「能」與歌舞伎劇比較之時，後者似比較是寫實的，比起他種南畫與中國式的墨繪，浮世繪比較是寫實的，那是不可爭的事實了。從這點浮世繪底程度底象徵主義漸漸因其媒介輸出了西洋。換言之，西洋人是從受了日本底浮世繪底刺激，始覺醒到象徵的。

在西洋開始意識地自覺象徵主義的，是最近十九世紀末葉底事。然而同時前後主張成藝術底二羣。卽一是在詩壇的馬拉爾麥等底象徵派，一是在美術界的後期印象派底運動。說到這後者的話，他們底美學，明是爲日本底浮世繪所啓示的。這不

曾見物底形體，只見其本質；不曾描寫部分底詳細，只是直接把物底自體底實有相表現。特別在這派的巨匠中，舍贊在觀照最爲徹底。他是物質底本有形態感，重量感，觸覺感等，因了繪畫以描寫三次元的底空間的。我們從他所描寫的一把椅子，可以直覺那普遍於一切物質的本有實在。舍贊就是一種底哲學。（形而上學）

與此相對一方在詩壇所揭的「象徵」底觀念，是極其曖昧朦朧充滿以意識底漠然的謎的。他們強把詩語弄成晦澀，把意味失於不分明中，而自信爲象徵。大概他們是把就詩操底宗教感而說的象徵與就表現底觀照而說的象徵，在認識不足的漠然的煙霧中曖昧地混同了的。但是無論怎樣他們對於近代詩，給與以象徵底自覺，對於爾後的詩派給與以感化和暗示會留下了永遠可記念的功效。故他們底「象徵派」雖亡，而象徵主義那東西却不易，恰與「浪漫派」與浪漫主義底關係相同。

最後應注意的是最近的新小說，（尤其是法蘭西等底短篇小說）在描寫顯著成了象徵的了。一方爲了詩已成爲自由詩，詩與小說極其接近，在外觀殆無區別了。



但區別仍不能不是判然。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。

說詳盡一點，現象不是依據知的「頭腦」，而不能不是依據主觀底感情所溫熱的心情底意味。否則，象徵如果純是依據客觀的觀照的話，那是屬於小說而不屬於詩。在新文學底批判裏，這一線有判然的必要。

第六章 形式主義與自由主義

在詩裏音律是重大的要素，這殆是成爲詩的形式底骨骼，前面已經說過了。然而詩所以要求音律的是爲了求感情底強烈地表出，未必是爲了拍節形式底要求。自然言語底發想是「音」底響出，大體是爲音樂底原則所支配，然而畢竟文學是爲文學的緣故，不能以爲言語必得與音樂底規約一致，與樂典底所定的韻律底形式常成爲機械的規則正當的符節。倘若有這種符節的話那實是偶然，實是百回中的一回了。

然不思議的，古今一切詩底約束，都以這偶然底場合爲法則，把在音樂中的韻律底形式，照原樣正則地移於言語，而形成所謂「韻文」。實際在歷史底長久間詩都是用了韻文*底形寫的，僅爲了這形式底緣故，詩纔是詩。（因而所謂「散文」一詞是指形式轉移了，而內容上又「非詩」。所謂「散文詩」底言語底矛盾，是與

內容與形式從言語上底混亂而生的)。還有不思議的古來一切詩底發生，何故都採取了這種機械的法則的韻律底形式。

對於這問題的答解，是極簡單的。無論誰都知道，詩在古昔與音樂一起——恐怕還與舞蹈一起——是有安上音節的拍子或是能合着樂器而歌唱的。所以詩底發生的形式必然是以音樂和舞蹈一致的機械的反復為骨子的。而且其發生的形式，照原樣到後代猶是傳統的，迨後修辭學進了步纔成為今日底韻。但是詩既已從音樂而獨立成了純然文學的今日，恐怕沒有守着原始的發生形式的韻律底機械法則的必要了吧！為什麼？因為我們今日，還有一種 Academic 底詩學，是持着一種韻律學底煩瑣拘束的。

今日底所謂「自由詩」，實是從這疑問出發的。他們以韻文底形式為拘束，而要求一種比較無拘束的自由底音樂。然今日自由詩還不過是詩壇底「一部分的東西」——至少在西洋——日本此際因特殊底事情應作例外——自由詩不是全般的，而是屬於

某一部底詩人的，其餘大半的詩人們，今日尚不能捨棄規則的韻文底形式。這是何故呢？他們底頭腦果是古舊的頑冥的嗎？不！就是現代最進步的詩人還常固守嚴格的韻律形式。就是爲這種象徵派底詩人可目爲歐洲自由詩派底開祖的威爾哈連後來也廢棄自由詩而成了最形式的押韻詩底作家。

這種規則的韻律詩，今日還與自由詩相對立，而把詩底形式作成二分，看起來其中感覺一種定則韻文所含有的獨自的意義。至少今日底定律詩人不單依據於因襲慣例，無自覺地寫出古典的韻文。在其中總要感着不能因自由詩而滿足另外一種適切的表現。然而他們底定律詩人所感覺的特殊表現的滿足感是什麼呢？大概因爲他們不滿於詩底自由主義而對於形式（註）主義底精神感覺美的緣故吧！

然而這質問未必是起於今日底詩壇的問題，從古昔還沒有自由詩的時候，已經是古舊問題了。爲什麼，因爲古昔在韻文中的形式派與自由派是同樣在精神上是對立的。例如古典底詩，敘事詩與抒情詩就是這樣。敘事詩抒情詩在昔時都是極端的

定形詩，遵守詩學所定的法則然而敘事詩概是形式主義底韻文，押韻底法則是特別嚴重的。正反對，抒韻詩在這點却寬大，是以比較上的自由主義為精神的。

還有近代底詩壇在自由詩以前，這種同樣的精神是對立着的。例如浪漫派與象徵派底詩人等，概是自由主義底立場，嫌棄詩學上的煩瑣的拘束的。反正對高蹈派底詩人等，却是尊重典型的形式主義的韻文。至最近自由詩在其自體底部門也有這二派底對立，這看了日本今日底詩壇就可了解了。日本最近的詩壇，雖非一首定律詩也未會存在，都是自由詩，然於其中也有比較上的形式主義與自由主義底對立，同樣在自由詩中是有別的。

然而上述的質問，結局可決定形式主義與自由主義底美底二大範疇，不能不觸於根本底問題了。在不曾解釋這種問題之中我們還未就詩而論到真正有一種怎樣的知識。因為詩底表現實是這種矛盾的反對的精神而有關於機微底默約的。但形式主義底精神在何處呢？自由主義底根據在何處呢？以下就這一點以進行研究吧！

註 藝術底形式是內容的反映，故本來說起來無論「形式主義」「內容主義」底觀念在藝術上是無意義的。然這種言語底存在，在這場合所思考的「形式」不是指一般的「表現那東西」，乃是指因數理的法則以規定的特殊的古典形式。因而對於這種形式主義的內容主義，是以表現上的自由主義為意味的。所謂自由主義與內容主義在藝術上的言語是相等的。

第七章 情緒與權力感情

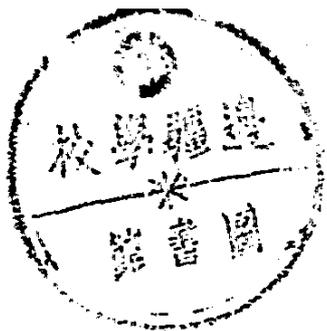
我們普通所謂「感情」包括心情色彩不同的兩種別趣。一是所謂「情緒」，充滿優雅的慈悲的女性的愛情的。與之相對其他一種就是充滿了男性的氣概，到處都感着勇氣伴着一種高翔感的興奮，普通呼為「意志的感情」或「權力感情」(註)。

人間所有的詩，畢竟不外在二種底感情中發想的。古來歷史上所有的詩，據此由情操底分類判然別為二者。即如他章所言在古代希臘底詩界的「敘事詩」與「抒情詩」底對立就是這個。敘事詩以荷馬底伊利亞特為代表，抒情詩以薩福底戀愛詩為代表。前者為亞歷山大與西查古代底英雄所愛誦，在他們底少年時代，早已把這種英雄的權力感情養成。而後者比較是民衆的青年間的讀物，養成了多少戀愛主義者。而且荷馬與薩福底對立，後來因為移到了文藝復興期，就成了但丁與彌爾頓底莊嚴的神曲敘事詩，與佩脫拉克與布嘉肖等底民衆底情癡抒情詩底對立，這已在前

章述過了。

實際這種敘事詩與抒情詩底對立，顯示人間二種感情——情緒與權力感情——底二大分野，除了人文底歷史爲限，縱令其形式一變了樣式，在實際的方面，任何新樣式是不易成對立的。只是因了時代與文明底變移，有時一方爲「正流」而他方爲「反動」是常有的。而且在這場合，置於反動的地位的，是把其表現的意志抑壓的結果，是作爲某種變形的，歪的逆說的，寫意的，一種「可憎的東西」，而把其歪像映出來的却是普通。後章所說近代底立體派與表現派底詩，就是屬於這種同樣的精神底系統。但其解說讓後再說，茲就這樣的情操底投影表現底形式研究一下吧！

· 感情底屬於南方地帶的卽所謂「情緒」，這自是愛底本有感，故是以博愛人道底一切柔和的道德情操爲基調的。這種感情底本質，是充滿了淚與甜的心情，好似瓊瑤底情調的。故其發想底形式，必然是要求柔軟可動體底情調底自由主義。反之



另一方的東西即意志的「權力感情」，却是要求有氣力的骨骼強健的拍節正的音節的美。從這精神，在古代底藝術裏所看見的古典主義便發生了。此處就古典主義說一說吧！

古典主義與浪漫主義實是在藝術上的北極與南極，是世界底終點兩端。浪漫主義底本有威是愛底 *melodious* 的情緒感，愛柔軟可動的自由，是以內容爲本位的，然而古典主義却排斥情緒，嫌惡感傷的心情，而重視依據於均齊對比平衡調和等底數學的法則形式。古典主義底表現所欲的最是持着骨骼底強健，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動的精神」。這種精神要求一種把扭扭捏捏的女性的纖弱打破了的男性勇敢的美。故古典主義底精神正是「德國軍隊底行進」。沈重地踏着大地，步調有力，以數學的正格底規律，真正 *Rhythmical* 地堂堂的行軍。（近代諸國所謂「軍隊精神」都是德國所創造，是把古典主義與科學的精神，在帝國主義上，俾士馬克是藝術化了的。）

這種古典主義底精神正是權力感情底表象，誇示一種貴族的尊大感。即是，本質的是形式主義，重假作莊嚴的威權，重視「莊重典雅」底美。故古典主義底藝術繁榮於上古到中世。在這歷史底時代，君主專制的地支配國家，或者貴族獨占政權，武士形成封建底社會。許多的藝術品，是爲了君主與貴族底榮譽，充滿權力感底喜悅底製作。然至近代底平民的社會，這種的藝術便根本廢棄了。近代底新趣味性，是喜悅這種古典主義之美，過於傾向 Democratic 的自由主義。

此處我應把前章所暗示的一宿題即近代古典韻文底凋落的真原因可以知道了。從上古到中世之終，如巨獸一樣的橫行的古典的敘事詩與劇詩之類，何故在近代底初頭，一時便消滅了呢？其真因大概是在近代資本主義文明底發達。實在十八世紀以來，急激進步的歐洲資本主義底文明，一躍而造於平民底社會，葬送了過去貴族的底一切。社會成了是 Democratic 成了自由主義，時代思潮底傾向，常到處向着平和主義，人道主義，博愛主義，社會主義等底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底文學，廢棄於流行之外是當然的了。特別，就中屬於如敘事詩一樣的貴族趣味，就為時代前頭的先鋒宣布了死刑。

近代文學底黎明，實是因浪漫派底情緒主義而開發的。那是以資本主義底平民文化為精神，把反貴族的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底形式主義成為反感，是代表一切底自由主義的精神的。即是他們底新詩，最是重情緒，讚美戀愛，在形式上反對古典詩學底不自然的拍節本位，而創見更自由的，情調的，內容本位底甜蜜的音律。他們最是嫌惡那賣威權的，裝矜重的，弄形式拘束的一切。而浪漫派底精神底潮流遂經過象徵派把詩底形式完全破壞，對於一切 Rhythmical 音律加以反感而至於產生了純粹的 Melodious 的自由律底詩，即今日底所謂「自由詩」。自由詩實是資本主義底產物，代表平民文化底 Democracy 的。

但是如前所說，在人間的敘事詩底精神與抒情詩底精神常在某種底形狀裏是永

久對立的。在這點近代底文明雖是向着女性化主義奔流，然而潛在於人心之底的不易的本能是不能殺却的。他們在某種的形狀裏，裝着人所不注意的意外的變裝，衣袖爆彈以窺視「反動」之窗哩。而且其餘的一切，恐怕比較是露骨地從正面取了向着時代底逆流的形式吧！

據此如前所說，到今日自由詩與定律詩還是平分歐洲底詩界，即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，概是定律詩。蓋貴族的精神本質的是古典主義求骨骼強健底美的緣故。在他們底趣味看來，自由詩是軟體動物一樣，沒有強健的骨骼不過是柔軟的無氣力的一種醜劣的蠕虫類。正反對，定律詩却是形式的無生氣的缺乏時代底流動感的。

註 「權力感情」一詞，開始用了強的重音來說的，實是德國底貴族主義者尼采

• 順帶說一句，虛無主義底本質是「否定權力的權力感情」，質言之「欲殺貴

族的貴族主義」。故虛無主義是近代逆說的敘事詩思想，即著者底所謂「變裝陰謀者」之一。

*德國音樂與南歐音樂底特色是 *Pio* 與 *Lyrical* 底最典型的好對照。德國音樂底特色一切都是 *Rhythmical* 拍節明爽如軍隊底重壓的步調一樣重苦而強健的。反之法蘭西意大利底音樂却充滿 *Melodious* 底美的旋律，柔軟自由而富於變化的。前者是定律詩底音律美，後者是自由詩底音律美。

第八章 從浪漫派到高蹈派

在感情上的二物即抒情詩的情操（情緒）與敘事詩的情操（權力感情），是常在人文裏對流的，已在前章說過了。文藝底歷史實不外這二種感情底反復與其鬭爭底歷史。而所有的原則常盡於『反動』底一語。即一方被壓抑而他方馬上反動；他方占有時代而其次就是另一方興起。這種反復的反復，恐怕就是力學的決定的真理，通歷史底永遠而繼續的了！決不能有在無論什麼時代僅是其一方面可以永遠地決定的地獨占文明。

這樣雖是如今日一樣的近代文化所有的女性化主義，在人心底本源的一部尙且有權力感情底獅子猛烈地發着威風。然而這因為適合於時代潮流的緣故在變裝的女性化主義底假面之下，無論何時是磨光着本能獸底牙齒的。即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——

都是穿着羊皮的豹狼，用了食肉鳥底猛鷲的心而說柔和的福音的說教者。的確，他們底主義是人道的，他們底思想是民衆的。然而此等底說教家所意志的是在民衆之上活動着，支配着他們，高唱號令文明的極貴族主義的權力感底高調。其近代文明底怎樣的女性化主義與德摩克拉西也不能殺這等「變裝的貴族主義者」。〔看現在資本主義底文明依據此等變裝的陰謀者所作危險的事實吧！〕

閑話少說，且歸根到詩底歷史上來罷。在詩底歷史上的古典底敘事詩與抒情詩，此地限於篇幅暫且不說。今只就浪漫派以後的近代新詩與其姊妹文藝的散文歷史說說罷。在近代的詩底起源實以浪漫派爲開始。浪漫派以前之詩，對我們已是古典，直接不過是綠色的薄的東西而已。故浪漫派實是近代詩底開祖。今日所有的詩派的母音一切胚種於此。可是浪漫派底運動單是詩壇底一局部，不是以小波動而興起的，實是綿亘着文學，藝術與社會思潮底全務而興起的——是空前的花的大運動。這是因了盧梭而刺激的，爲法蘭西革命之續，是在資本主義底初頭的自由主義底覺

醒的凱歌。

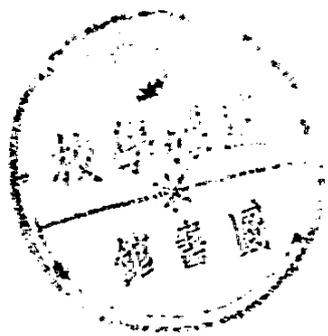
然而浪漫派底運動，是對於貴族主義的一種平民主義的主張，是對於形式主義的一種自由主義的絕叫。這就是排斥在藝術與文化上的一切權力感情，抑壓一切的敘事詩的。以近代的戀愛爲主的抒情詩的小說，一時得到新文學的勢力而驅逐古典的形式韻文的也就是這時期。在此處要順便說一說的，在古代散文被蔑視，至近代反而占優勢的實是因爲新時代底自由主義對於如韻文一樣的形式主義底文學起了反感，而轉向於比較自由地對於平民的散文有着趣味的緣故。在自由詩的本質裏的精神同樣是表象散文時代底趣味性的。故從其意義說來，自由詩如散文詩一樣——即非格律的——真是本質的自由詩。

浪漫派底時代思潮由向着過去的貴族文明底反感，抑壓一切敘事詩的精神，其對此的反動的逆流當然地不能不興起了。實際這種的反動，從藝術底各方面興起來了。在這一點單是就詩與小說說已很足見其反動的歷史。先從小說說起罷。在小說

裏的浪漫派底反動思潮，即是大家所知道的照例的自然主義。這種法蘭西所興起的自然派底文學主張，本質的地意欲着什麼，有着什麼的特色，此地雖不能詳說，然總之，這是一種『否定主觀的主觀主義』的文學，當時情熱的人間主義者，所以對於浪漫派底人道的情緒主義起了叛逆，而叫着愛與情緒底虐殺的，是一種被抑壓着的敘事詩精神底爆發，正是在文學上的權力感情底高唱。

然而自然派文學論，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——為精神的。換言之，他們本質的地要求一種健全的，緊踏着大地的某種力強的現實感的文學。他們厭惡那極其浪漫的女性的好哭的柔弱的自由主義的精神，與那甜蜜的諧調的美。故自然派底文學論，其反對浪漫派而立言的處所常有這樣的非難。即「足離開了大地」「腰是搖擺的」「溺於浮薄的陶醉」等。而且他們自己正是以「踏着大地堅穩地站着」的強有力的 Realism 的文學為己任的。

這樣看來，做自然派底意志的明明是對着浪漫派底反動，是對於抒情的情緒的



敘事的權力感情底反抗。故雖在倫理感之上他們反對浪漫派，排斥愛與人道的女性化主義，想是一種比較貴族主義的康德底義務感——。據康德看來，道德底本質就是義務感。而且從這種倫理感，更把他們底無聊的，逆說的，Sadism 的文學製作出來了。這就是所謂描寫人生底污穢，暴露人生底醜惡而欲向着一種征服的權力感高翔的。

同樣向着浪漫派底反動另一方在詩壇裏也呼喊起來了。高蹈派底羣團詩人就是這個。他們殆是澈底地從正面而發揚其貴族主義的。他們在所有的本質上實是與浪漫派不相合的詩人。恰與在小說上的自然派並行，他們是敵視浪漫派而一一述其反對的意見的。第一高蹈派先澈底地排斥自由主義，憎惡浪漫派底情調的音律感。而且他們自己却尊重依據於嚴格的 Form 的法則的詩形，自誇稱爲「言語上的 Gothic 建築」。(Gothic 建築實是古典主義的典型。)而且他們排斥所有的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。

高蹈派的詩人們如表示其詩派底名目一樣常取了高蹈的超俗的態度蔑視平民主義的思想，於時流之外，自誇高尚。他們實際是在近代女性化主義的文化上從正面的反動主義者，是不被着假面的正直的——或愚笨的——貴族主義者底一族。他們比什麼還要憎惡，把 Journalism 屬於時流。而追慕遠古的歷史的過去，馳思於中世底懷古。其巨匠里爾 J. T. de Villiers de 尤其憎惡現在的人間生活底本質，否定宇宙中的一切，從叔本華底厭世觀，用了激烈的挑戰態度，把浪漫派底感傷的愛與人道主義看成如梅毒一樣的不潔的東西。高蹈派底貴族等從詩的方面拒斥一切的情緒虐殺一切的人情實在是痛快了。

這種的高蹈派底態度，正是在詩裏的自然主義的態度。只有一種相異的自然主義是重視社會性，正視現實生活，反之，高蹈派却把人間社會白眼看待，徹入於孤獨的貴族主義，陷入於獨善生活之雲中去了。因而自然主義之所憎惡是向着「人生」，而高蹈派之所憎惡是向着「宇宙底存在」底本性。即是小說是行科學的詩人是

行哲學的。從這種相連，自然派就陷於「爲生活的藝術」與「爲藝術的藝術」的兩角的矛盾了。主張與作品弄成奇怪的錯覺的時候，一方，高蹈派是徹底地標榜藝術至上主義的。

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，與小說底自然主義根本一致，高蹈派與自然主義在藝術底本質這點是聯盟了的，是向着浪漫派底正面攻擊之敵。然而我們對於這種抗爭詩派底主張感覺一種非常的疑惑。爲什麼？因爲詩底本質是如上所說一樣的主觀的底緣故。我們無論怎樣也不會以爲是如高蹈派所說的反主觀的詩與客觀主義的詩。而且同樣對於真意義的藝術至上主義在詩底世界裏是不能想像的。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，恐怕與我們所想的意義不同吧！然而這辨證須待後面去說了。

第九章 從象徵派到最近詩派

文藝底歷史是反動的。因高蹈派底形式主義過於重壓的詩壇，次之所以求表現底自由，叫着情緒底解放的，不能不是向着新浪漫主義底復活方面來了。而且實際其反動很快地來了。這就是在近代詩壇畫分一個時期的照例的象徵派底運動。

象徵派底新運動在其本質的精神上正是浪漫派底復活，正是把虐待的自由與感情在詩裏回復了的革命。他們比甚麼還要反對高蹈派的形式主義。他們嫌惡銜學的東西，反抗貴族的尊大感，以民衆的非裝飾的直情主義，直率地把思想說述出來了。（魏倫 Verlaine 1844—1896 尤其是這樣。）象徵派底詩人們，又特別地強調主觀。他們是依據於甜蜜的情緒而愛好融化在音樂底調諧的詩。而且蔑視韻律底形式的規約與詩學派底高蹈派衝突。其結果遂因 Verlaine 等而大膽地完全與詩學派絕了交。換言之，就是破壞詩底韻律法則，而至於產生了現在所謂自由詩（註一），大概浪

漫派底精神抑住了，經過象徵派而達於此處是自然的了。

象徵派也是對於高蹈派的反動，愛詩想底朦朧的，而嫌惡判然明白的。（判然明白是高蹈派底標語）依象徵派底思維的話，則詩底情趣存於「朦朧的神祕」中，在意義不分明的處所。僅在此點，一般象徵派的特色已顯著地被誇張了。然而從詩派運動底本質看來，象徵派底真生命，要之是存在於浪漫派的新的復活。他們把爲高蹈派所虐待的自由與情緒因了一種新的哲學底形式在歐洲底近代詩壇喚轉來了。這種新的哲學在詩裏是把冥想的實在觀念淘深起來，在浪漫派底純一裏實是情緒主義，在這點其教養是有區別的了。要之，他們是浪漫派詩人底比較觀念化了的變貌

這種象徵派底運動一時殆風靡歐洲底全詩壇。好像如果不是象徵派的人，不是新時代底詩人一樣。然而其反動却起來了一種必然的欲避的法則。第一，次代的詩壇是排斥象徵派曖昧朦朧。有一種使印象的確，意味堅強的傾向。象徵派以後的詩

壇在「印象的」這點有着顯著的特色。而最近的許多詩派，即寫象派，未來派，立體派，表現派，大大主義等便一時陸續現出來了。其次便述一述此等詩派共通的，最近詩壇一貫的精神。

最近詩派底本質，一言以蔽之是「象徵派底反動」。即是排斥情緒而高唱着由於某種抑壓的逆說的意志。特別如在立體派，未來派，表現派等裏所見出的一樣他們底詩底情操底本質感，是心氣惡的，歪的，曲的，(Grotesque)憎惡的，殘酷的底表現。在其中有一點以否定權力為痛快的某種逆說的英雄主義，浮着心氣惡的虛無主義底冷笑。的確，近代底詩共通的一種情操即是某種虛無的權力感，把物質底本性扭成 Cubical，把世界曲成 Grotesque 的意志的力學的意義。其中無論誰都是科學的唯物觀與宿命觀，把人生作為苦痛的情象；欲從機械與鐵鏈的重壓裏叩出詩來。含着這樣的內容的詩，在形式方面反映着怎樣的表現呢？不待思考而很明白的了。最近許多的詩，在這點完全是以象徵派為敵氣的。象徵派底油滑的音調，柔軟

的自由律是從最近詩派底趣味性而來的酷烈的反感。表現派與立體派所求的是因鐵與機械而造成整齊劃一的，有骨格的 *Physical*，即不能不是古典主義的形式詩體了。然而他們因為已經象徵派，受了象徵派底洗禮，對於古典詩學的同樣的形式不欲再度歸原。他們所求的樣式是欲從古典主義中除去其古風的美與詩學的新的樣式的意匠。

因此立體派與未來派，他們是因了獨自的無比的意匠創出一種特別新的古典主義。即是以言語配列成機械學的，把韻律以力學為法則，或造成金字塔形底象形詩形，而創造一種新樣式的函數的古典主義。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，其法則更是變態更是函數的能動的韻律底自由。然而其詩形底精神的原則在本質上却與過去的古典主義一致，同樣可看作一種的造形美術——言語上的哥替克建築。

這種新傾向的所歸，使詩遠離音樂，引導至美術底方面（二註）。實際某種最近

之詩，因為是完全蔑視音律要素，使言語並列成爲象形的緣故，所以企圖達到某種繪畫的或造型美術底效果。這種新形式主義底所屈，必然地又是傾向於唯美主義。即是把詩從內容的方面轉移以導於形式的純美的貴族主義底山頂，向着唯美主義底標號走去。這種唯美主義底標號，實在是最近詩界底顯著的特色，他們底哲學，在其中是把『美與唯物主義所辯證的科學底實證』保了險的。祇是我們對於這種太科學的，大藝術至上主義的一派的詩派與詩人有了根本的懷疑。至少對於他們不能不有一種警告了。然而其議論讓於次一章。

要之，最近詩壇是前代象徵派底反動，是對於 Lyric 的詩情，詩情的 Epical 全躍時代，把牠社會的地觀照起來，是對於 Democratic 的權力感情底虛無的反動。（前所言唯美派與藝術至上主義底興盛的理由實在此處。）然而這現狀底深奧處，早已把時代呼反，次底反動作準備，漸漸登於詩壇底意識了。即是如近時外國詩壇所論的正統派——這是欲把詩返於純一的情緒的。一樣如欲追求其他浪漫派底正

統的一派一樣，向着何時要來的次代詩壇給與以意味深的豫言與暗示的。畢竟詩底歷史是『從反動到反動』之流，是無限無際的軌道，故今日底正流即是明月底逆流；明月底逆流即是今日底正流，關於這點底價值與正邪，毫不能以現在底批判爲斷定的。

以上所述是歐洲底詩壇底觀察，最後，就日本底詩派說一說吧！因爲在日本也有所謂象徵派，高蹈派，或是未來派，大大派等名稱是如歐洲一樣的。此等底和製詩派，我們並沒有可說的興味。大概在日本的文學流派，不過是皮相的 Journalism 底影響，把西洋新聞裏的文藝欄與政治欄銜學爲時派以招受輕薄的。故我們可以說在日本的象徵派與高蹈派等的詩人，除了單在名目上一致外僅可說是與西洋底原物沒有關係的某種特殊的別種。這是應明白注意的。

註一 自由詩底起源，在歐洲是象徵派。但在美國却先有民衆詩人惠特曼創造了

獨自的 Unique 的散文詩形。在如美國底 Democracy 底代表的國家，早已發生自由律底詩是當然的。

註二 詩底近於美術的樣式，自然不過單是在外觀上所見。在本質上還是依據形象如音樂一樣是情象的，決不是如小說一樣是描寫的，然而無論誰，這途徑可以產生言語底特質，伴着正道底表現的。

第十章 在詩中的主觀派與客觀派

一

總以上本書底各章所論證，詩底本質是「主觀」實沒有主觀以外的何物。所謂詩就是這種主觀的精神依據主觀的態度以表現於言語的。

然此處應研究的，詩在其自體底世界，還有可說為主觀派與可說為客觀派的互相對立的事實。且其矛盾應怎樣解釋呢？

這書最後所殘餘的真的根本的重大問題就是這個。

在本書底前章已說過，所有表現底形式，其各自底種目——無論音樂，美術，小說——都是主觀派與客觀派對立的。故雖在本來主觀的詩中，在其自身底部門，同樣是二派對立的，今以此事實就日本與西洋底詩從兩方并行地考察看吧！先就日

本說，代表日本的二種國詩卽和歌與俳句，前者是屬於主觀派，後者是屬於客觀派。而西洋底近代詩，一般無論誰都感得着，浪漫派與象徵派等底作品顯著是把主觀派作爲典型，而高蹈與古典派等，是屬於反對底客觀派的。

第一問題是詩中的客觀派是什麼？許多底通俗的見解，都想把這差別置於詩材料底對象上。例如俳句主要是歌詠自然底風物，故是客觀的；和歌是歌詠戀愛，故是主觀的。那法蘭西底高蹈派自是標榜客觀主義，唱主觀排斥的也同是基因於通俗的見解。他們一切禁止使用『我』的一詞，主張詩不是就自己說的，乃是就外界底自然的風物或歷史上的傳說描寫出來的。

這種通俗的見解，不過是極無意味皮相的見解，這在前面另章辨證過了。在藝術上的題材，那是外界底「物」抑或是內界底「心」，在本質上相異的處所，更一點也沒有。爲什麼？因爲表現底根本，存在於作者見物的態度，而不存於對象自體底性質的緣故。

我們呼爲「主觀的」，原非這種表皮的見解，是說在作者見物的態度上，把認識融化於感情之中，成爲氣味的情趣的態度。故如果說到意味的話，一切的詩，皆是主觀的，而不能以爲是客觀主義底詩。

然而雖然如此，但在浪漫派底詩與高蹈派底詩或和歌與俳句之間，在什麼地方總有一種根本的顯著不同似的。不單是皮相的俗解，在深奧的意味上更仍有前者是主觀的後者是客觀的之感，總是難於避掉的。我們不能不進而把二派底詩底特殊的差別在對照上來研究哩。論到西洋底詩，前面既已說明了，在次底章雖有更根本的說明，但此處特別單把日本底國詩和歌與俳句這問題底考察進一步吧！

二

和歌與俳句是日本底詩底兩種代表的形式，且是最顯著的 Contrast。所有愛詩的日本人都知道這兩種詩的特殊，是在對照 Contrast。實在和歌與俳句底相差，

是在詩中的 Dionysus 與 Apollo 底對照。卽和歌底詩情是傷感的，感激的，感着一種熱情的情火底燃燒感覺着。反之，俳句是靜穆地沉着地凝視着物如欲在自然底深底採取什麼一樣。有着智慧深的觀照的眼。還有和歌所給予的陶醉，是情緒的，是 Melodious 的，然而俳句底魅惑却與此不同更是澄入枯淡的含蓄深的情趣。

和歌與俳句底不同是在詩中的音樂與美術底對照，又是浪漫派與寫實派的對照。前者是尙浪漫的，感傷的，後者是尙寫實的，靜觀的。然而以我們所知道的爲限，如俳句一樣的觀照的，如俳句一樣的寫實的詩世界殆無比類。西洋底詩與中國底詩雖是怎樣靜觀的，就比俳句却遙遠地更是主觀的，是把作者底人生觀，哲學，用了強烈的情熱的調子歌出來的。在小說方面，日本底自然派也是世界無比的寫實文學，正與此相同，日本底俳句也是世界無比的寫實的韻文。其中所謂強烈的情熱，殆完全不能說的。

故與他種比較，俳句是客觀的是很明白的了，從脩辭方面說，俳句可稱爲「客

觀主義底詩」。在這情形之下的客觀主義，是在所謂詩的文學底立場上具備着本質的客觀。詳細地說，俳句底本質與和歌同樣，雖是純一的主觀的，但因為在其詩情上的色彩與氣味，有特殊的靜觀的東西，從這點的特色看，暫可呼為客觀的。故俳句底觀照必定是依據主觀底感情以看事物，而不是依據對象以觀察對象。換言之，俳句底表現是「情象」，而不是實在的客觀底「描寫」。

論到這點，世間很有誤解俳句的人。即有一種人把俳句單解作象徵主義底徹底的表現，捉住自然的真實之像，成為如物的智慧深的描寫，就以爲是盡了表現底本意了。倘若稱爲俳句的文學，實際如這樣的話，那俳句就是描寫本位的文學，故與小說等是屬於同種目的藝術品，斷不可說是詩了。依我們所見雖是古來怎樣真的俳句，悉皆是情象。單純的描寫本位的句決沒有的。一般底俳句是託於自然底風物以歌詠主觀底情調與氣味的，純是爲了觀照而觀照似的，所謂沒情感的冷的俳句，是罕見的了。例如蕪村底：

手法，然在本質上不失詩底精神，實是這俳味底靈魂，因為已非在本質上的緣故。故真的俳句，如果不是在性格上有俳味的，人決不能作的。（在近來新傾向底俳句中，雖有否定俳味的，非這場合不能不另換一種可以代替俳味的別種詩的精神。）

◎ 這樣，俳句底表現，不是爲了對象而觀察對象的，乃是依據主觀的俳味即詩情以觀察對象，以風物爲情象的緣故，故在本質上主觀的表現是自然的，然而就中含有真正詩的精神的俳句其主觀更是強烈地高調地表出的。例如芭蕉與蕪村底俳句，其俳味成了訴之於生活感底 *Notes* 了。故透過他們所情象的世界，我們能夠聽到某種靈魂所欲情的，情熱高的敘情詩。反之，沒有精神的低劣的俳句，因為詩情止於機智的趣味性，僅感着在觀照上的描寫的手法，而不能感着真正強烈的情熱。俳句所以不是用「感情底意味」能讀而是用機智的「智性底意味」去讀的就是因為是這種低劣的作品底緣故。含著真正精神的俳句在知性底頭腦是無聲響的却必得是直接觸着心情的。

故含有芭蕉與蕪村底真精神的俳句，常感着是如文字一樣的「抒情詩」。其中常有什麼在泣訴的，在欲情的。只要有此中的一種，就是他們底生活底 Idea，就是真的意味底「主觀」。然而以俳句爲客觀的意味全是僅就詩趣底特色所見的意味，在本質上沒有什麼關係的。在本質上俳句也與其他一般的詩同樣，純粹是主觀的，因而又是感情的。那俳人底尊枯淡，就是趣味性底薰育；以詩的精神底酒燥爲無意味那是自然的了。詩的精神底情熱一枯渴，那能有俳句底表現呢？

然而和歌與俳句其外觀雖有顯著的差別的對照，然在本質上是完全同樣的抒情詩，可以知道了吧！即俳句是和歌底比較澀味的，起了鏽的一種枯淡趣味的抒情詩。然而這趣味底相差一方又成了所以使俳句與和歌大異其特色的日本特殊的——於是日本的特殊——文學。我們雖然承認俳句底長所，承認在其世界的作爲特色的獨特的詩境，然而因此新日本底文明與藝術，永遠徬徨於傳統中，不能進爲世界的，這是很可悲的。因爲日本人今日還是過於深深地惑溺於這種特殊的俳句詩境的緣故



。關於這點，我們到後章還當分別詳論。

*現今歌壇「水松」底一派，是以子規所創始的俳人底餘技歌爲亞流，是欲以歌而行俳句底境地的。這已經是把形式弄錯了的邪道，是信奉日本自然派文壇底誤謬的美學，而欲拒絕一切詩的精神底本源的。真正，蒙昧愚劣可憫殺底徒輩在他們底中可作爲一奇的就是巨頭齋藤茂吉。他是有如醫者一樣的職業底殘酷與唯物觀，心地惡劣地邪地觀察自然的。蓋茂吉是國產品底 *Onbist*（立體主義者。）一種底和臭底 *Nihilist*（虛無主義者）。

第十一章 在詩中的逆說精神

一

在詩中的主觀派與客觀派底對立，在日本就成爲和歌與俳句底關係，已在前章述過了。在這章要把在西洋詩裏同樣對立的關係根本的地解決一下。大概這問題底解決，是詩論最後應提出的大問題，接觸於詩底最深神經的真的根本的結論。

可是西洋底詩，區別爲重內容的一派與重視形式的一派的二種系統。然詩底內容是屬於主觀，形式是屬於客觀，故此處也與日本同樣，是主觀派與客觀派對立着的。屬於主觀派的是浪漫派象徵派底詩；屬於客觀派的一派是古典派高蹈派之類族的。前者是感情本位底自由主義，後者是詩學本位底形式主義。

這同樣的對立，一方從詩底情操也能研究。卽如前他章所述一樣，在歐洲的詩

底歷史，實是抒情詩與敘事詩底對立，在詩情的「情緒的東西」與「權力感情的東西」底不斷地交流的二部曲。然情緒的——無論是浪漫派象徵派——必然是以自由主義底精神為立脚，而權力感情的貴族主義的，——無論是古典派高蹈派——都必定是傾向形式主義，故歐洲詩主觀派與客觀派底對立，自不外是抒情詩與敘事詩底對立。（故近代新形式主義底諸詩派——未來派，立體派，構成派——等也在言語底本質上的意味，都是屬於客觀派底敘事詩。此等底詩實可以說是近代的敘事詩。）以下我們就把在詩中的主觀派與客觀派即抒情詩與敘事詩底關係，互於其內容與形式底二面，從根本上論述一下吧！然而在前面不能不把西洋底主觀派與客觀派底對立，與前章所述的日本底詩底對立有別而關係不同的事實說一說。

日本底主觀派與客觀派底對立，就是和歌與俳句底對立。故這時候底關係是：和歌相當於抒情詩，而俳句却成了敘事詩。然而這比較是根本本地錯誤的。為什麼？因為和歌暫且不論，而俳句却決不是敘事詩的緣故。日本底俳句，無論從內容看，

從形式看，與西洋底敘事詩沒有一點相似的處所。實際在日本的特殊事情所有文學可以說悉是內容本位底自由主義，一點也沒有如在西洋那樣真意味的古典主義。因而日本沒有能用嚴重意味說的「韻文」，這種形式主義底文學是很不發達的。第一就是沒有在那種底文學裏可作內容的敘事詩的精神底自體。然而這議論讓他章再說，現在進行到本題吧！

二

在藝術方面，內容是屬於主觀，形式是屬於客觀的。故儘量進行客觀，則最後可達於純粹的形式主義，即古典主義。實在古典主義底精神是藝術所使得達的最寒冷的北極。其中屬於主觀的切溫熱感，是與內容共被逐出了的。而且純粹地僅是形式美冰結了的理智底結晶。即是，古典主義底方程式，是均齊，對比，平衡，調和底數學的比例，是冷酷的沒人情的冰山，無論怎樣人間的血液也都被冰凍了。其中

因理智與數學所固結的結成了冰的結晶的「純美」，依據大理石所刻造的型美術是如立體結晶底冷酷屹立着的。

古典主義底藝術，欲因數學以創造美，欲因機械 *Compass*，定規以製造人間模型，是一種真的殘忍酷薄的純美主義底藝術呀！其中溫熱感底主觀一點也沒有，僅純一地有一種客觀的如知性底形式美。這種的古典主義，何故與詩底表現發生關係的呢？實在我們不可思議的是如古典主義的藝術屬於北極圈，正反對是藝術底南極地，與如主觀的情熱本位的詩文學何故其關係成了必然的呢？而且在這種寒烈底氣溫中，我們底過於情熱的——過於是人間的溫熱感的——詩人底血，爲什麼不被凍死反能繼續地歌唱呢？

然而再研究一下看看吧！上所述的真意味底形式主義——那僅是重視數理的形式美，把內容的一切欲從藝術拒絕出去的——果是在詩底世界嗎？倘若是的，但這種類底文學，持得有詩底真正評價嗎？實際我們在某種末期的詩派，確能發見這種的

形式韻文。例如高蹈派去勢了的末期詩人，從他們的詩派裏把懷古的浪漫的，厭入病的厭世感，——這實是高蹈派底「詩」——紛失了甚至趨於韻律底詩工的完美，欲把詩如造型美術一樣建築起來。換言之，他們以爲詩不是從「心情」(Heart)產生的，却是因知的「頭腦」(Head)製造的。

這種類底文學實際可以說是詩嗎？的確，或者那就是一種底美吧！但至少也不是詩。爲什麼？因爲成美的底一切，不悉皆是「詩」的緣故。詩不是所謂純美，而是在本質上持着一種比較有人間的溫熱感的主觀。至少我們以確信而斷定一事。卽是詩是從心情所生的，僅是機智與趣味不屬於意匠頭腦。故在詩中的形式主義限於持着有內容的詩的精神，卽「主觀」可以容許，沒有主觀的形式主義，那是一種數學的純美，然斷不能得稱爲詩。

何故詩人底主觀在表現上選了這種知的古典主義呢？詩雖是感情底文學，是在主觀底南極的藝術，但如北極一樣的寒烈底形式底選定，這矛盾的內含與形式成爲

結合的，無論怎樣是不可思議的事。然而這疑問已在前面他章（形式主義與自由主義）概略地解說過了。即詩的形式主義是僅與本來的敘事詩底精神結合的。而且其敘事詩底精神，是從牠底貴族的權力感情底發翔，在形式上是要求強健的莊重典雅的，勇敢的，嚴格的，韻律底規則正的作品，必然地這種結合就發生了。然而還有疑問的，是要求這種英雄的權力表現的詩人果真正是所生的英雄，有着俾士馬克底鐵血心的真的德國軍人嗎？抑否耶？

對於這疑問，我們可以明白地回答一個「不」字。古來幾千的詩人中，果真是英雄的人物的在何處呢？他們有的，有時如勇士，有時如英雄。然此不過是表面的戲劇。說到真實的話，所有的詩人不過是女性的，是神經質，是具有易為物感動的心的 *Sentimentalist*。（否則，怎能作詩呢？）把一件決定的事實來說，在詩中的一切英雄主義，畢竟不過是「逆說的」。換言之，所有的詩人，是從英雄的底憧憬，以作出奧德賽與伊利亞特底勇敢的權力感的高翔的詩。他所「憧憬」的實是不屬於

他自身的，非所有的。

究竟詩底本質是什麼呢？詩不是對於「現在的」欲情。在現在的，以及所有的常不過是沒感情的沉悶的。思詩的人底心，常是向着非現在的，而是伸着熱情底渴手的。而實際許多詩人，鬱抑於他自身底存在，對於自己感着憎惡與嫌忌。恐怕他們是把世界底愚劣者就自己底詩人底性格而自覺着的。從其反動，他們又憧憬那持着比較頑強的心，持着神經粗的大膽無法的勇氣的真的英雄。

故在詩中的權力感，常是對於非所有的不能自由的弱者底人間的奮張。換言之，詩人是欲因了作詩以得到表現底權力，而現實貴族的。實際就荷馬而論，所知道的，他作依利亞特底時候，那憔悴的放浪詩人，可說實是特羅伊戰爭底勇士，實是 Achilles。但是在反對方面倘若荷馬是實在英雄的話，恐怕他不能作這樣的詩了。寧可說他從始就是特羅伊戰爭底勇者，如 Achilles 一樣在戰場上顯功名的。其他如但丁，彌爾頓或是高蹈派底詩人魯昆特得利爾都是這樣。他們雖是尊大的藝術的莊

重感，但實際不過是心弱的詩人，神經質易感的人物。

然而詩中的古典主義，不外是情熱的詩人底血在北極底冰結了的大雪中以意志底壓迫爲痛快的一種，逆說的詩學。他們所求於其中的是從勇敢的律格底嚴正與強健的韻律底骨格，以及意志的抑制以壓迫一切生的主觀，殺却 *Sentimental* 的情緒，痛烈地欲向着逆的方向飛躍的意欲。近代的新形式主義底立體派等也就是以這種精神底相同處所爲基調的。故在他們底詩中常是偏見的，殘酷的心情惡劣的向着情緒露其叛逆的牙的。實在所有古典的詩底「主觀」是存在於這種逆說的虛無的情熱中。

故這種的詩因其抑壓主觀，却反而使主觀飛躍；因其枯燥情緒，却反而使高調着最强的 *Sentiment*。而且實際因此之故「詩」就有一種作爲詩的底魅力了。倘若實在壓迫主觀殺却情緒的話，那詩之所以爲詩的魅力在何處呢？在這光景，如前面一樣，不外是一種冷的理智的文學，無精神的形式美底造型物。



尼采底哲學，不爲己國所歡迎，却流行於法蘭西與意大利。那過於德國式的權力感情的尼采，何故在本國不流行，反而流行於南歐呢？蓋德國人理解尼采，他自已過於實際的軍人，過於實際的權力主義者。詳細地說，在德國人所歡迎的，常是黑格爾，德卡爾特，康德。這些人的底哲學是純粹用沒情緒底概念所固定，用組織的方程式所成立的。其中沒有女性的軟弱的心，神經質的，柔輦的 *Melodious*，而有一種依據於冷酷的理智的頭腦，分析爲規律的組織的，概念底 *Rhythmical* 底配列。德國人所喜悅實是這種男性的強健的真正古典的哲學底美。

在這樣的德國人底趣味，尼采底狂號的哲學，過於是 *Hysterical*，感覺着一種神經質底女性。他們輕蔑他，而報之以不快的冷笑是當然的。我們在這樣的德國人底趣味中確信是沒有什麼「詩」底理解的了。爲什麼？因爲所謂詩不是如德國人所愛的純粹的古典主義底美，寧說是向着這種權力感飛翔，敵愾的主觀底躍動。人都常常這樣說，德國人底詩，是科學的。蓋德國人所好的是在科學上的組織的，分析

的，規律的，軍隊的，那 Rhythmic 有一種強健的形式的，但是這果就是「詩」嗎？倘若「是的」的話，那科學中的古典主義的數學實是詩中的詩哩！而且倘若數學可成爲詩底規範的話，那詩的精神底本質不能不是理智，不能不是沒情感的東西了。

然而我們在怎樣懷疑思想底極端，不能想到詩底本質是這種沒情感的東西。數學的底形式，單是「純美」，決不屬於詩底本質。詩之所以爲詩的本質，無論在怎樣的古典主義的形式，究不能不是主觀的，感情底燃燒，不能不是生活的 Idea 底痛切的申訴。故詩底本質必是「爲生活的藝術」，不能是屬於真正的藝術至上主義。所謂真正的藝術至上主義，是指在藝術中的科學者底態度。即是以終日蟄居於研究室之中，超越了一切底生活感與人間的情味底學究底三昧態度爲意味的。在藝術家，我們對於某種畫家或美術家——例如北齋——屢屢發見這種的例子。他們是真正的藝術三昧，是爲了表現底表現而獻身的。但我們知道，無論那一種詩人決不能

是藝術至上主義者。因為詩人縱令在藝術上，也總是持着一種可為科學者底太人間的，大意志的，軟弱的心情。與其說他們是表現者，毋寧說更豐富的生活者！因此之故，藝術至上主義者並不是詩人，不過是對於詩人的「英雄」而已。

要之，詩人——無論那一種詩人——究竟不過是主觀的感情家。然而，因為過於詩人的底緣故，所以他們是反動的地抑制主觀，高叫着情緒底虐殺。因了這叫喊，反又詩人的地興奮起來，更成了 *Sentimental* 了。故在詩中的主觀派與客觀派，其表面上雖然相對，然而在絕對的位上却有一種共通的主觀，有一種共通的 *topical*。而且其本質上的 *Sentimental* 如果沒有的話，實際也就沒有所謂「詩」文學。尼采所歌嘆的，無論怎樣他總是詩人，不能說是超越了詩人的。倘若他不是詩人，是如黑格爾一樣的學者，如俾士馬克一樣的軍人，是持着有真正鐵製的意志的德國人的話，那早就沒有那所謂扎拉特斯拉底名著了吧！實際，詩不外是對於非現在的底憧憬，不外是一種要求所有的「自由底欲情」呀！

故詩人他是與氣質的 *Sentimentalist* 一樣同程度的英雄的敘事詩底作家。詩人在權力感情裏高翔的，是駱駝欲成爲獅子，超人因了沒落才開始的人間悲劇底希臘的序曲。所有文明底源泉，都是從這種敘事詩開始的。故詩中的英雄主義，在本質的方面是以「悲痛」爲情操的。不！寧可說敘事底真的魅惑，是盡於這種悲痛感的。把悲痛感除外，無論怎樣的敘事詩底誘惑沒有的。怎麼歌德底浮士德，但丁底神曲能從人間的弱小的非力感，感覺着一種欲向超人飛翔的悲痛的歎息呢？中國詩底大多數，不是以沈痛無比的音響，把人生慷慨悲憤着的嗎？而且因此之故，如這種的詩一樣是真正意味，是情緒的，是感傷深的，又在何處呢？

這樣敘事詩說起來就是「逆說抒情詩」，就是對於詩的詩底反語，恰如科學是在人生中的詩底反語，小說是在文學中的詩底反語一樣，敘事詩是在詩中的詩底反語了。換言之，就是對於主觀成爲反動的最高調的主觀的精神。故可說是真正純一的主觀中的純主觀，詩中的純詩的，如坡底名言，抒情詩外殆無有。（坡說：『實

在詩在抒情詩外就無有。』其他一切都不過是其反語，逆說。

到此處，詩底正統派，遂得歸之於浪漫派了。因為浪漫派從始就是依據這種純主觀底情緒主義出發的。不但如此，浪漫派並且是以戀愛為中心的。蓋戀愛底情緒是在主觀中是在主觀中最 *Sentimental* 的，有一種最甘美的陶醉，惟其感傷與陶醉感，就是抒情詩底抒情詩底純真本質。這裏倘若套了坡底話來說：『實在，抒情詩在戀愛詩外就無有』。主張這說的浪漫派，正是詩派中的正統主義了。

* 抒情詩底感情與敘事詩底精神，完全是屬於同一線上的，大概許多詩人，都是一人兼具兩面底詩情的，例如歌德，席勒爾，擺倫，海涅等底都是情緒纏綿的戀愛詩底詩人，同時一方又作英雄的敘事詩。不但如此，而且如海涅與擺倫一方戀愛着，一方又如義人一樣的戰鬥着。至於尼采，就是其最典型的例，如給他底妖的書簡，真是能盡女性的愛情底優美的能事了。故說到公理，僅是好

的抒情詩作家才能作得出好的敘事詩。

*自殺了的芥川龍之介雖是純一的小說家且是藝術至上主義者，但一方又想寫英雄的敘事詩。著者在別的論文裏說他是：『以詩爲欲情的小說家』就是爲此

第十二章 日本詩歌底特色

以上我們已主要把西洋底詩敘述過了。現在要就我們自己底日本底詩說一說。原來詩底原理通東西古今只是一種，不得因時與場所而有異別，但就特色而觀察起來，彼我自不能不異。從這特色，我們底詩顯著是與外國不同的。在地球底東與西如詩裏所見的那樣顯著的距離底隔絕實在沒有。

第一西洋與日本詩底起原的歷史就是不同的。既如前所述，西洋詩底歷史是從古代希臘底敘事詩開始的。然日本詩底歷史是從在古事記與日本書紀等裏所表現的抒情詩出發的。就形式看，西洋底詩始於莊重典雅的古典主義底押韻詩，然而日本上古所發生的詩都是無韻素朴的自由詩。於左示二三個例子罷！

掛在少女床頭的我底刀劍，怎樣呢？

步行於大和高佐士野的七女郎，預備包圍誰呢？

須須許理用自己釀造的酒，醉倒我們；泥醉了我們。

直向尾張路上的一顆松樹，倘使牠是人，我就想把牠穿起衣服來，佩起刀來。

以這種的自由詩開始的日本底詩，後來與中國（註）底交通開了，始有在萬葉集所看見的七五音底定形律（長歌及短歌）底形式。這種的定形律，當作韻文是極其寬大的，不是一般在外國底詩所看見的煩瑣的詩學上的法則。外國尤其是西洋底韻文，一語一語地平仄起來，合着 Syllable 底數目，每行押着頭韻或脚韻，完全規定成爲形式的，然而日本底長歌與短歌，單是七五音底反復，殆是自然而然的詠歎並

無怎樣的一種形式。至少日本底形律比較西洋底嚴格的「韻文」是極其非形式的自由主義。

註 日本底詩定形律所以發生的，可說是見到了在中國詩裏的規約，從一種底文
化意識模倣而來的。因自然底原樣發展的，仍因原始的自由律通行。（參清野
博士底考證與土田杏村氏底研究等）。

這樣日本底詩無論在內容上，或在形式上，與西洋完全是反對的，是依據於互相冰炭的特色而發展開來的。這事情完全是基因於日本底國語上的特殊性質。元來在言語中的感情的表出，主要是依據於語勢底強弱，氣勢與音調等，而重音與平仄成了主要的元素。然日本底國語因為緊要的重音與平仄殆沒有的緣故，所以在音律方面就成爲極其平板單調的言語了。成爲純粹的日本語的固有的大和言語尤其是這

樣。試從我們底言語除去一切的外來音與漢語看看。而後所殘餘的純粹的大和言語怎樣地平板單調駸笨，語勢與強弱完全沒有，只是一種枯燥的沒表情的東西，這很可知道了。

然而這種沒音律的日本語，因在其平板的調子中，有一種獨特的美，所以這就成了在和歌等裏的優美的大和言語底「調」。然而這種特殊的美，因為是極其靜穆的女性的美，故雖適於某種的抒情詩底表現，然斷不適合於敘事詩底表現。敘事詩因為是男情的，故如果沒有一種極強的語勢，與嚴格的音律，其表現到底不可能。既無重音，又無平仄的女性的優美的大和言語，無論怎樣是不適於敘事詩底發想的。這實是日本從古昔以來沒有真正敘事詩的緣由。

我想如日本語這樣，在這點是特殊的，非敘事詩的國語，在世界恐怕沒有吧！西洋底言語，無論那一國底言語，必定是音律甚強，平仄與重音都是很明白的。尤其是在敘事詩方面，德國語在世界最為顯著。德國語底音律，如尼采底非難一樣，



是軍隊底號令，隨處都現出一種男性的嚴厲，音語是挑戰的張着氣焰的。然而在東洋猶有中國語是極其敘事的。中國語從古代底漢音以來平仄就很明瞭。故中國底文學從古以來就富於敘事詩的情操。詩人常是慷慨悲憤的。我們欲依據日本語以作這種的表現，則不外借中國音的漢語以作成和譯的漢文句調。在使用純粹的大和言語之日，單是平板駭笨，沒有怎樣激越的口調。（依據大和言語決不能發生革命的）。明治底改革，實是幕末志士從漢文學作成的。

* 德國語與中國語其發韻多少有點相似。今日我國底軍隊等把少許說作「交關」把晒台說作「物乾場」甚至滑稽地無理地使用漢語，喜悅發音的 *Ho*。底音響。著者曾在「鄉土望景詩」某一篇的詩篇想從一種自己流的漢文調以作出與德國語相似的詩韻。



這樣，日本語在本質方面是非敘事詩的國語，音律既無強弱，又無重音。故日本語的詩文，在西洋與中國發育了的真正形式的韻文學，從始就完全不存在。日本底詩歌樣式，前已說過，是極非詩學的，在嚴正方面是不適當韻文的外國語的。至少，日本的詩是適應於含着西洋「韻文」的特殊修辭的古典主義，因其過於素朴故感着是散文的。畢竟日本的詩對於西洋流的「韻文」是不吻合的，但與古昔稱呼的「謠」相符。

如果把「謠」說作韻文的意味，那日本自然也有了一種的韻文學了。例如平家物語等就是。此等從其內容上看大概與西洋底敘事詩相類屬的文學吧！然以平家物語作為韻文學而加以批判，其形式過於單調一律，其韻文底價值沒有，是很無聊的。那種單調的無論到何處都是七五調底反復的文學，倘若呼為韻文，那世間如韻文那樣無聊的東西再也沒有了吧！畢竟如平家謠曲等的詩文是因了琵琶及他種音曲而歌謠的「謠」作為獨立的文學是無韻文價值的。

作為獨立的文學真正韻文的價值的，在日本僅有和歌俳句等的短篇詩。此等的詩雖沒有西洋流的形式韻律，雖然有但非常素朴——然在其格律的內部，有一種特殊的有機的（註）自由律即歌人底所謂「調」不思議地奏着有魅力的文學的音樂。在這限度，日本詩底韻文價值，未必劣於外國。然而困難的，這僅限於短篇詩，在長篇詩却不能擴大。今就這種日本語底韻律底不自由，稍微說明於次罷！

日本語既無平仄，又無重音。故日本語底音律骨骼不外組織語底音數，所謂五七調與七五調底定形律，都是基於此。然而這種語數律在韻文裏是最單調的，不過是千篇一律的同韻的反復，所以其稍微長篇的，到底倦怠不堪聽。故古來所作的種種長篇韻文除了合樂器的歌謠之類，悉皆在文學的方面亡失了。例如萬葉集所作的五七調的長歌，——這大半是受了中國底定形律底暗示而創形的，——一時與短歌相並流行，恰如明治底新體詩，當作服洋的新詩形而流行，其後不多時就廢去了。後來到了古今集時代，一時流行七五調的時樣，這也因其單調立刻就被厭棄了。最

後，明治底新體詩，反復着同樣的運命。

這樣日本從古來也曾試作種種的韻文但只一時的流行，不久就頹然廢去了。獨在這期間，從昔以來就有一貫的生命的，是那三十一音字的短歌。這短詩底形式是把五七律再度反復，最後以七音的結曲而終。這是可避掉語數律的單調的最短的形式。在此處因其同律的反復只有二度，不但不感覺何等倦怠，反而因其反復，感着一種快美的 *Rhythmic* 底緊張。大概日本語底音律這是在許可的限度中的最緊張的詩形吧！

故在日本僅短歌有不朽的生命。以外長的詩形，無論試作了不少都是不行。試在短歌之上，再加一種五七音的反復看吧！那既已脫了緊張，就感着單律的沉滯了。今更加入一種看吧！那將完全成爲時樣與新體詩底無聊了。故能許可的最後的詩形，在日本語中短歌之外實在沒有。到了後世所發生的俳句，更加不過短歌底半分。惟其短故日本語的詩愈加成功。

只是我們所惱的是在無論何如，要從日本語的音律以作比較長篇的詩。恐怕這同樣的惱，古昔的詩人們也曾感到了。（惟其這樣，古來設想了種種新的詩形。）然而要解決這惱的我們，要怎樣才好呢？要把前所言的短歌的內部的有機律照原樣擴張成長篇的詩嗎？不！那是無效的。因為詩的骨骼的外形律，在既經感着單調的時際，內部的 *Delicate* 的纖維律，不能有何等的能力底緣故。這爲了代替五七與七五纔用了六四，八五等的另外的音律形式的嗎？不待研究，這無論那方都是相同的。今日西洋音樂爲了唱歌雖屢屢看見有六四調或八五調的韻律，就其單調，却都相同，而七五音比較不自然，反到劣了。

最後在這裡要研究的，在一種詩形之中以五七爲始，採用了六四，八六，三四等種種的變化的音律，如果色色混用又將怎樣呢？這種設想，是極有趣的。但是如果果是這樣，那不如從始就否定韻律。爲什麼？因爲在一文之中，混合了八六，三四，五七等種種雜多的音律，這自然是散文的形式了。韻文底所以爲韻文的，是依據

一定的正規則的正法則，持着一種反復，對比底動律底緣故。如果雜多的音律是混合了的不規則的東西，那至少也不是辭書裏正解的韻文。這就是散文了。

故這種最後的研究，爲了抬高詩的音律價值，反把詩導於散文，——至少是與散文相近——而歸着於不思議的矛盾的結論。實在日本的詩底 *Dejima* 就在這矛盾的處所。因爲我們底國語，在正則上愈是韻律的就愈加無聊，反而成了更不規則的；如比較是散文的則反富於變化，把音律上的效果提高了。因此如果把「韻文」詞，換作「有音律魅力的文」來解說的話，那日本語就達到了所謂是散文那樣的韻文那種不思議的不理解的沒論理了。

然而日本底詩底起元，事實上是從這沒論理出發的。前已說過日本詩底歷史，始於自由詩（不定形的散文律）。而自由律的詩比起後代的定形韻文來，更較爲自然且音律上的魅力也較優。至少原始的詩比後代的無聊的長歌等，在音律上更持着一種緊張的美。蓋原始的自由律是日本語底本然的發想，然而後代的定形律雖不是

模仿中國，多少帶有一點不自然的拘束，從今日可能推測而得的。然而這議論又是另外一回事。總之以日本語底音律欲作成短歌俳句以上的長詩，無論怎樣除了用散文律的自由詩外斷無他手段了。

在此處我們要把日本詩壇最近的自由詩是如何開始的，就當初的歷史而調查一下看哩！現代詩壇底自由詩其始實是從新體詩解體而漸次崩潰的。即那種新體詩，由其反復律的無聊，漸漸爲大家所厭倦時，薄田泣菫及其他詩人於此爲了求音律的變化與技巧就加入六四，八六等破調，漸次複雜，遂到了蒲原有明等。故日本自由詩底發生，與在歐洲的自由詩底發生是完全事情兩樣，可知是正相反對的了。歐洲底自由詩，是反抗高蹈派等底古典主義底形式主義，爲了求音律底自由解放而興起的。然日本是反對的，却是不滿於新體詩的單調爲求音律底複雜與變化而要求的。還有，這所以歸於日本詩底原始的發生的，乃是一種不自覺的本然主義的運動。

似這樣的日本語，如韻文不能成立一樣，音律方面雖是平板單調的言語，然在

他方却填補起來有一種另外的長所。卽語意所含蓄的心情與餘情底豐富，這點實遠勝於外國語。那俳句等所以能在十七字的小詩形裏把深遠的詩情達出來的實在是日本語底特色，縱令是一語的意味，也煥發着含蓄深的 *Nuance*。故俳句等的日本詩，到底是不能用外國語來模倣的，且翻譯也是不可能。由這種日本語底特色，我國底詩早已徹入了象徵主義。其象徵主義底發見在西洋尙是屬於最近的新聞。（象徵的精神自然是自由主義，應得注意喲。）

以上我們僅主要從國語的關係以研究日本詩歌底特色。然因國語是民族底反映，故我們持着這種言語的，簡直是我們底國民性也不外是這種的特色。畢竟國語與民族性底關係就是在表現上的形式與內容底關係，故看了其形式的國語，其內容的民族性當然也可了解了。就這種日本國民性底特色而論，我們更不能不深深研究，只是這種考察讓後再說，現在順次就日本詩壇底現狀在次章裏詳爲論說一下。

註 在短歌裏有機的內部律（調）是從言語所構成的母音與子音，而蹈了某種不規則的押韻的方式，日本歌底音律美完全在這一點。特別是新古今集等的歌在這點實盡了音韻美的極致了。著者對於這點雖持着一種有興味的研究，但在此處沒有發表的篇幅，不勝遺憾了。

還有在五七音中的小分句節（例如五音的小分三音二音）是置於法則以外的自由，把這組合作成種種故能作有特殊的魅力的音律。已故的岩野泡鳴曾試以這小分的音律爲法則，然而却滅殺了歌底特殊的「調」，把自由的音調奪去，最是無意味的。

第十三章 日本詩壇底現狀

一

明治以後的「新日本」底詩，可大別爲兩個系統。一是依據和歌俳句底傳統的詩形的，一是從新日本底革新以創造歐風的新詩底一派。但在明治底當初，依據於和歌等底傳統的詩形的，在精神方面實與後者相同，都是想着新日本底世界的進展的。即是他們欲把新時代底情操盛在其國粹的詩形裏的。然其後與文壇自然主義的思潮，——在日本是以反動的國粹主義爲歸結的。——一起他們漸次捲入於形式之中，遂以完全還返於島國日本底傳統了。

與此相對，一方企圖歐風詩體底創造的一派，就是當時所謂新體詩。他們底元氣活潑的過渡期的詩人，據此以移植歐風之詩，並以創造新日本底少年的抒情詩的

打算爲得意。然而其實，他們底詩體，並不是什麼新的，只是把在日本從古以來傳統的長歌，時體底復活而已。卽是他們又一面與改新的歌人同樣，欲把新的內容盛在國粹底詩形裏，所以說起來，新體詩底本質，實是對照當時所謂「新派和歌」而說作「新派時體」的。——日光之下沒有一件新的東西呀！（聖書）

雖然，新體詩幸而不被捲入形式之中，反而對於其形式成了無聊。這如前章所述一樣，對於和歌俳句底音律的完美，這種長篇韻文，是愚劣的，當然是因了一時的流行而亡失了的非藝術的東西。然而人們尙未曾完全捨棄新體詩。因爲新日本底青年們，不得滿足於和歌俳句，乃欲望另一種的新形式。於是修改與新考究，常作新體詩底試驗。七五調遂以發生破格，單調的成了複雜，而最後就達到了如現在所見的自由詩。然而這種自由詩底創造，在日本既經屬於原始的，成了國詩起元的母體，已如前章所述了。實在，在日本如自由詩那樣的古遠的東西絕沒有。——再說一遍：日光之下沒有一件新的東西呀！

這樣，現在的日本詩壇，是判然二派對立的。一是依據於和歌俳句的島國鎖國底一派，一是以新體詩以來的世界進出爲直系，依據自由詩以求表現的一派。實如前章所說，日本詩許有的詩形，不外和歌、俳句、自由詩這三者。至少在今日的事態，這以外的怎樣的詩形在日本是不能假想的。故我們倘若不選取了和歌俳句底短詩的話，那就除了取了餘下的一種，自由詩以外，無他道。這樣現在的新詩壇，所有一切詩人——無論屬於貴族派的，抑屬於平民派的，無論是抒情的詩人，抑是敘事詩的詩人，無論是形式主義的詩人，抑是自由主義的詩人，無論是高蹈派的詩人抑是象徵派的詩人，一切悉皆是無差別地創作自由詩。自由詩以外的無論那一種詩形，在日本是不能有的。

故現詩壇底重要事，第一是把自由詩底本體判然明白地了解。這認識如果不足的話，那詩之批判就沒有根據，一點也不能評論其價值底邪正的。然而現詩壇底常識，在這點是極其曖昧的，在朦朧漠的雲中，認識完全失蹤了的。許多的詩人，殆

什麼是自由詩，什麼是散文都不能判別。由這種認識底曖昧，詩之質與價值就漸次低下，而破邪顯正的確見也就沒有了。實在，對今日底詩壇應說的，詩人不是持着自由詩底「創作」，而是持着自由詩底評論。因為前者底墮落，無後者底批評則不能得救底緣故。

自由詩底為何物既在前章（韻文與散文及其他）概論過了。現在再把其重要點弄明白一下罷。最要緊的自由詩不屬於辭典裏的正解的韻文，而是屬於依據比較廣義底解釋的本質的韻文。辭典裏正解的與言語底意義一樣的韻文是指持着一定的法則的 *Motiv* 與 *Stanza* 拍節正規的形式文學。而與此相對的散文，是指那沒有這種形式的法則的不規則的自由律的文學。故從這形式上的區別看來，自由詩明明是屬於散文的了。然而從內容上看來，決不與所謂散文（即小說或隨感之類）同樣。且就是從形式上研究此等普通的散文與自由詩，在某種本質點也是不同的。這不同的處所，一方是『描寫本位——或記述本位——底文學』，而自由詩却是重視音律美

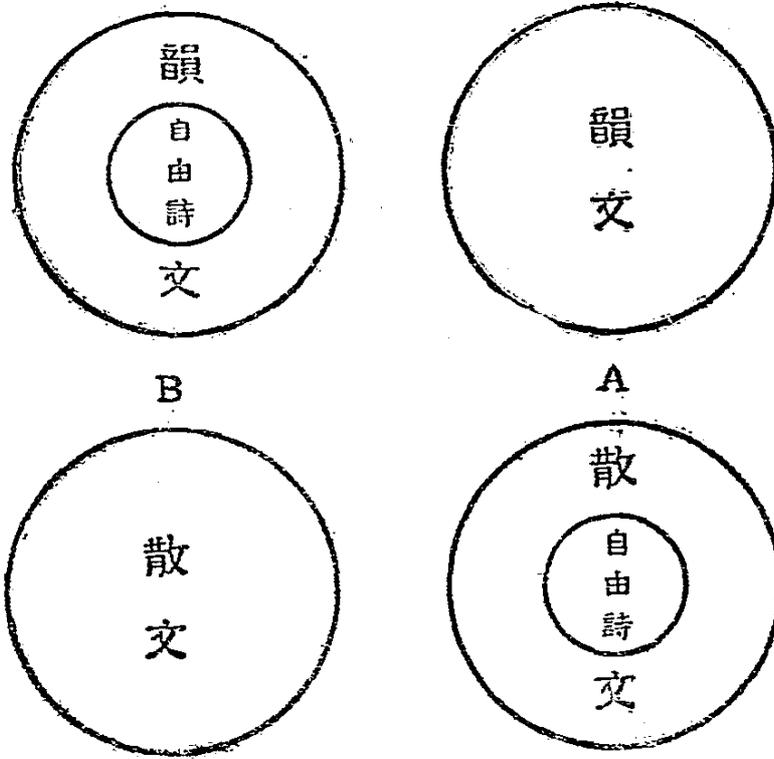
的「音律本位底文學」。

於是所謂韻文底言語底意義，不依據於辭典底形式觀而解釋，而依據於比較一義的本質觀而解釋，則自由詩正是韻文底一種，不應說是散文。質言之，自由詩是依據不規則的散文律而給與以音樂的魅力的一種有機的構成的韻文。這種有機的構成的韻文就是自由詩底根本的原理。即是，這因爲是有機的緣故，所以不能依據形式律底法則去分析，也不能依據數學的底計算去清算。分析自由詩於其中求形式律底拍節法則，求規則的休止譜的人，畢竟爲了不知道這自由詩底哲學的有機律底原則，依據於辭典底解義的韻文底觀念，遂陷於欲以自由詩爲律的錯誤了。

爲了防止這種思考底混亂與錯覺，表解其關係於左。

表A是把韻文散文底言語如文學一樣依辭典底正解的時候。這時候自由詩不屬於韻文之側，正爲散文這面的圈子所包括。然B却是從本質上因比較廣義底內容以解說自由詩的圖解，依這表則自由詩屬於韻文之側，而不屬於散文之方。這樣同一

自由詩，但依據於言語底解釋底不同而或屬於散文底一種，或屬於韻文底一種。於



是關於自由詩的一切誤謬與偏見，實是起因於這二義底言語底同一概念的曖昧的混亂的錯覺。即是某一種的人們，依此以導於欲求定形律底格調於自由詩的前後矛盾的奇怪的思想。而另一種的人却正反對，以為使自由詩低落，與全沒音律的散文融化，好似是他底徹底的主意。這後者底思考，實際，怎樣使今日的詩壇墮落，這事實諸君想必知道得很詳細的哩！

現在諸君不能不從這種邪說與蒙昧解放開來以達於一種判然地認識了。把諸君底理性弄透明吧！自由詩如果為形式律底法則所支配的話，那無論那種的自由詩也不能有。然而作自由詩如果沒有一種特殊的音律美的話那無論在言語底那種本質上的意義也不能說是韻文，即是本質的散文。（非詩的。）畢竟所謂自由詩雖無何等成為法則的規律，然而在原則上總是持着一種音樂的，「無韻律的韻律」的文學。倘若諸君明瞭了前圖底意義，在韻文底言語上的二義底區別也詳細理解了的話，那在此處所說的「無韻律的韻律」，與「無韻的韻文」，含混難解的意義也可明白了。

，而且關於自由詩的一切原理也根本地解釋清楚了吧！

於此，我們從這種明瞭的認識出發，把現詩壇底實情的自由詩展眺看吧！

*「韻文」「散文」這詞元來是從西洋來的，從前的日本是沒有的。日本底詩歌，從原始以來就是自由主義，因其在形式上極似散文所以這種依據西洋風底形式觀的對立，我們底文學是沒有的。故西洋人以爲「詩，爲韻文之故纔是詩」的時候，日本人却從古就以爲「詩就是調」。所謂「調」就是無形的有機的音律，不依據法則而成爲觀念的 *Pattern*。因此自由詩底原理，盡於日本語底「調」一詞之中，這是從古以來所有日本人都本能地知道的事實。然而詩壇，却以自由詩底本體不見於日本而見於外國，輸入那「韻律」與「韻文」等詞，爲了用半可通的理解去使用，反而把知道的事不懂得了，這未免陷於以自己之顏請教於他人那樣的愚昧的混亂。

*所謂格律論者底思想，可以下面的推理式表之。

自由詩非散文。即，不能不是韻文。

韻文必有一種成爲法則的格律。

故自由詩不能不有格律。

這思想底大前提所想的「韻文」是按照B圖式的本質觀的韻文。（否則這命題元來就不成立。）然以次之小前提爲觀念的「韻文」是按照A圖式的形式觀的韻文。這種韻文底名詞，在一種思想中可以解成兩個不同的意義。即是他們是犯了在論理學上所謂M底重犯的。故其結論，導於如自由詩不能不是爲自由詩的定律詩一樣的「白馬非馬」的曲辯了。

二

最近的日本詩壇，實是自由詩底洪水。所到之處，詩壇說是因了自由詩而汎濫的也可以的。只是此等的自由詩——人人都這樣想——果是真意味的自由詩嗎？換言之，在此等的詩裏果具有自由詩所必須的有機的立律美(SHILABE)嗎？照我們所見的事實，正直地大膽地說到真理的話，在現在所有口語的自由詩底差不多的全部，在這點都是落第的，作為詩底第一條件就是不及格的。先就著者自己說吧！著者自己就是頭一個不及格的詩人。我自己過去所有的詩——除了極其少數之作——持着有真的音律的魅力的一首也沒有，都不堪朗吟高誦，這實是著者可悲的處所。（著者在此點上要聲明的。自己無論何時都不是為了自己辯護與排他的，乃是為了愛真理的公明正大，而憎惡邪說與詭辯的。故在著者，苟是昧殺正義的一切——無論自己與他人——如不悉行致命的地攻擊是不安心的）。



然而就著者自身底悲哀比較，以觀察一般的詩壇時，這失望還要更甚。實在現在所有的口語詩底大部分，殆都是沒有什麼音律的魅力的。無論看誰作的詩都相同，是不自然的口調，與笨拙的行列。這些的詩詞，一點也沒有緊張的彈力，也沒有輕快的格調，也沒有蕭灑的音樂。所感覺着的只有單調、重苦、無變化，無情趣，不快的遲鈍的章句。而且有一種特別的詩人，強把拳頭入於言語，充滿以田舍政治家底演說，用了粗野而暴躁的音聲呼喊着的。或者倘若這些人們以這一類的詩作爲真的「敘事詩的作品」的話，那實是一種可爲笑殺的稚氣。如今日所謂普維列塔利亞底詩，因其概屬這一類的作品，特別是詩壇而啓蒙的吧！

有真正藝術價值的敘事詩，決不是這種粗雜的暴力團的激情的作品。無論歌德底浮士德或是彌爾頓底失樂園，其中是以非人間的非力，而說出對於神或命運挑戰的思想深的哲學，依此從人間性地獄把真正強有力的英雄的權力感高翔着的。而且所有的敘事詩，及敘事詩的本質都是以這種深刻的惡魔的叛逆感爲基調的。爲田

舍政治家底煽動演說所挑動，而使中學生的天真的感激，徘徊跳踉的文學，既不是什麼敘事詩 (Tpic) 也不是敘事詩的 (Epic)。思想當別論，但第一這種的詩不能不持着一種給與以真正高翔感的陶醉的力強的 *Force* 底音律美。在詩中的魅力與救世軍大道演說底大鼓一樣的暴躁的雜音實在是另外一件東西。總之於其中必得有一種真切地沁入心底，觸着胸線底祕密，以呼起深的詩情底浪的東西，即是音律之美。

實在大可驚的，現在日本底詩，這種音律美一種也沒有。有的只是單調，笨拙，有的只是喊出粗暴的聲音。無論抒情詩或是敘事詩在心底掀起波浪，感着真正詩底陶醉的自由詩實在一首也沒有。這樣的沒音律的詩無論在中國或在西洋，無論從前或是現在，都不曾看見過。西洋近代底詩原不待說，就是日本原始的自由詩，所以有詩底魅力的，必定是有特殊的音律美的。就是那幕末志士等所作的非藝術的慷慨詩，仍是有一種漢詩底音律美，據此且可以使我們陶醉於 *Typical*。如最近日本

詩壇底詩，殆是完全沒有音律美，不堪朗吟高誦的，決不值得稱爲「自由詩」。倘若現詩壇底常識以沒有這種音律美的正是自由詩底所以爲自由詩的話，——的確有這樣想的人——那如自由詩那樣愚劣而無意義的文學，實是宇宙間所無了。

總之，今日底所謂自由詩，不是可說是真正的詩的，乃是把沒音律的散文一行一行分開的一種冒充的文學，一種贗造的似是而非的韻文。著者敢大膽地，正直地，光明正大地——著者自身也包含在內——斷言了。如今日底所謂自由詩是缺乏了作爲詩的第一條件的駢文學，與時間 (Time) 底流轉一起應完全抹殺的。然而這種的抹殺，只以最近的口語自由詩爲限。在稍前的文語的自由詩未必是屬於同系類的。爲什麼？因爲那些的文語詩至少也有一種可以朗吟高誦的音律，與比較富於彈力與屈折的魅力底美。至少文語詩有一種可以說是自由詩的程度底有機的音律美。

在此處問題要移到文語與口語在音律上的特色底比較上來了。這種比較說起來，至少在音律上文語遙較口語爲優。試把兩者比較看吧！對於口語底「である」(

是)的文語底「なり」(也)要怎樣地簡潔而嚴正呢？「私はさう信ずる」(我相信是這樣)與「我れかく信ず」(我相信如此)哪一方的發音其屈折與力算多呢？「さうであらう」(是這樣罷！)與「あらん」(然歟)底比較哪一方音律要緊張呢？一切的比較，文語是富於彈力，有屈折與變化，簡潔而嚴正。反之，口語其音律是散文的，缺乏緊張、笨重、無變化而雜亂的。兩者在音韻上的利鈍至少有一種銳利之刀與鈍刀那樣的差異。

然而，這兩種言語特色上的不同，是從何處來的，是以什麼為原因的呢？第一不可思議的，如文語那樣的特殊的言語，是怎樣在日本發達的。誰也知道，在西洋是沒有這樣特殊的言語的，從古以來所有的詩文，是按照日常語底修辭寫出的。然日本則從古昔以來就有了文語，實用語與藝術語是判然分別使用的。我想：這種特殊的事情大概是由於日本語過於平板單調，故爲了求表現上的屈折與力，古來文學者幾經修改，遂以完全成了一種從日常語變換而來的特殊的言語哩。蓋藝術的精神

底本質，是把那持着某種高高飛躍的心，抬舉於上位，在本質上因是貴族感的——一切藝術底本質在這點皆是敘事詩的。——所以在藝術底表現底時際是不滿於日常語底卑俗感，必然修改成爲持着美與力的比較調子高的東西。（在這點西洋底文學也同樣。嚴格地說，就是西洋文語與日常語也不是同一的）。

這樣，日本從國語底特殊的事情上，文語成了變則底發達完全與日常語有了差別了。這二種言語已經有別，一切表現者僅使用文語，故一方俗語完全從藝術中除外，以後全然僅作爲實用語而專門去使用了。然所謂言語僅在藝術上使用，始能持着美與含蓄，故這種作爲實用語而閑却的日本語，經過長久的時間沒有什麼洗鍊，也沒有什麼發展，單是作爲無趣味雜駁的俗語，爲料理日常生活之用，其言語底進步，就止於此。

然到了明治之末，欲學西洋底文學一致，纔把這日常語採入於文章，長久投置於堆棧的日本語，又立刻成了爲藝術的所研磨的狀態了。然言文一致從始以來今日

還不到半世紀。這短短的時間怎樣就能完成爲藝術的呢？今日英語或法語，所以洗鍊成爲文學的言語而輝耀的實在是過去的幾世紀底長時間，在詩文使用的底緣故。其始，這等的國語殆也不過是不能使用的粗野的蠻人語而已。今日我們底日用語就與此同，漸漸開始爲文學的修辭底 *lyric* 的，是在加以改削。其沒有堪作爲詩的使用的音律與美是當然的了。

然而現詩壇底低落，不是詩人底無能，而在他們所使用的口語底缺陷。倘若使用文語的話，現在許多的詩人們，也可以寫出決不劣於過去作家的詩吧！然而他們並不欲採取此道。這是何故呢？無他，在今日的詩人因爲文語既屬於過去，屬於蒼古而沒有生活感的底緣故。實在，文語所有的世界，是屬於鎖國日本底傳統，而不觸覺於新日本底新鮮感的。故今日的詩人們，一面自知口語詩之非，一面仍是敢冒了這種危險。如著者也是不幸運的一人，一面感着自己底非藝術，然而一面又什麼都不能做。

在這裏最近的詩把這種音律美失却了的，想依據他種手段去代用，而因此以漸漸保存其詩之所以爲詩的面目了。這是怎麼一回事呢？卽是欲利用言語表象的聯想性，把詩描成一種的印象風。例如：『春已乘着馬車通行過去了』『伊以薔薇色的食慾貪食』或是『在馬底心臟之中有一條港』一類的句子，近時自由詩底大部分大抵是把這種詩句五行十行連續着的。著者稱這種的詩會命名爲「印象的散文」。爲什麼？因爲其詩感既無何等從音律而來的魅力，主要完全是存在於語意底印象的表現底緣故。

於是第一成爲問題的，就是這種文學果是詩與否。我們對於此，可把某一點充分地承諾。的確，至少在本質上這等的詩也是「詩之一種」。因爲這並不是以印象爲印象而描寫的，乃是按照主觀的感情底意味而情象着的。而其情象底一切——例如雖是音律美不全的散文也是——就是按照我們新的定義而承認爲詩的。然而我們底認定，單是止於這點。就詩底真價值而說，無論怎樣，不能給與以滿足的承諾。

因這種底魅力止於如搔着皮膚底表面一樣的輕的機智，真正響着全感的詩底陶醉感與高翔感決不能感覺着的。詩給與以全感的強的魅力，必定存於音律美。故音律美沒有的這種的作品，不過是詩底末流。

實在今日底我們詩壇，充滿了這種印象的散文。人們按照自由詩底名立刻就可聯想到這個，這是很普遍的。實際依據音律美缺乏的口語如果要寫出詩似的文學，此外也許沒有走的道路。在這點著者也是同類的朋友，是應把自己底非難向着自己底一類。然而這還不要緊，著者所以高揚這種非難之聲的，因為實際今日我們底詩壇，不知道真正的詩為何物，誤把虛偽的信為真正的詩。最愚劣的，人們見慣了這種似是而非的自由詩的結果，就以為這就是新詩底正道，實際却把應有的真詩從理念方面閑却了。

我想，現時底詩人們，恐怕是無論何時只讀了在他們眼前閃着的這種印象的散文，一首外國詩也不讀，對於己國過去的詩也不知道的吧！倘若使他們讀了西洋或

中國底詩，且讀過已國過去的詩的話，通東西古今，如這樣的沒音律的詩一首也沒有，且詩底所以爲詩的真的魅力不能把音律美除外，這些事總該知道了吧！如果留意到這點，那如在現時底詩壇的似是而非的自由詩根本不能承認，無論怎樣非善導於較高的 Idea 一方就不行，這也該知道了嗎？而且倘若諸君注意到這點的話，那詩壇底正義可能回復，批評的眼光可能正確，而至少詩底進展也能導於正的方向了。

要之，現時底詩人，是在日本文明混沌的過渡期的一種不幸的犧牲者。從現在批評起來，好似過去的新體詩人是時代底犧牲者一樣，我們追懷近的未來的文化，也能當作不幸的犧牲者看吧！實在我們所痛感的一切的不幸，都是以現代所混合的日本文明那物爲原因的。今日我國既失了過去一切的美，然而新的美又不能創造，只有沈於絕望悲痛的深底哩。際此不幸而悲痛的不獨我們詩人。第一，爲了無「新的國語」，日本底小說墮落了。明白地說吧。在最近文壇我國小說底低落，他們爲

了以藝術素無訓練的猥雜的口語，失了在外國文學裏所見的高貴的詩人底心，甘於爲江戶文學底續篇的野卑俗調的戲作，一步也不能從此踏出了。

故今日底問題最先是「國語」底新的創造。國語不得救，詩與小說也不能有。這時，這光景，我們暫以「韻文」「散文」底言語打止吧！爲什麼？因爲詩底言語是文化最後所開的花，不屬於混沌的今日的時代底緣故。今日最大的急務，不是研究詩底言語，而是改訂其作爲根柢的日常語，導之使藝術化，以此第一把散「文學」底本壘築於新的文化之上。今日的詩人諸君應知道的就是在我們現在的社會不能產生真的散文的事。故詩人諸君應該作的，在今日與其是作詩毋寧說應先創造散文，也許未可知哩。由這最後的見解，始能肯定現詩壇底自由詩。因爲今日底自由詩自是一種的「新散文」的緣故。而且日本底新時代正建設於這種散文之上，向着未來的希望進展呀！

雖然！詩底時代還未到。今日正是散文前period底時代。



*在今日奇怪的詩人之中，以有機的音律的真正自由詩當作過去的「古的」，以沒有什麼音律美的平坦無味的詩作為新樣式的「新的」，而且有相信這個的人不少。現詩壇底低落，總之是他們底妄見與曲辯所給與的。

結

論

島國日本呢？ 世界日本呢？

一

東與西，由一種不可越的國境，地球是永遠對立的。何故我們時常停留在此處，不能逾越國境呢？太陽照着，冰山流徙。時間雖已過了正午之線，然萬象寂然不動，地上一種新的變化也沒有。永遠，永遠，東方的東西只是向東，西方的東西只是向西。怎樣，世界底景色只是顯出這樣單調，悲哀而疏闊呢？

然而我們既已抑鬱於這單調之中了。今於靜眠當中，喚起新的欲情，世界底變化近了。我們所求的無論對於詩，對於文學，對於藝術，對於文明，對於一切，都是欲超越國境以去的東方的少年精神。然而這『東方底巡禮』既已幾度出發，憧憬西方，徬徨於國境底四週，又空無所有的歸來了。無論多少巡禮的團體，接二連三

地出發，都是空空迷道而歸。這樣，日本永遠也是從前的日本，在地上不能起一種新的變化。怎樣地無聊呀！爲什麼我們老是不能從這鎖國的島國踏出一步呢？

我想，過去的巡禮者們——詩人、文學家、思想家，——是把向着西方的道路走錯了。他們持着狂的磁石，錯覺了方向，空空追逐西洋底幻想，只是於迷路之中失道而歸了。按照我們所測量的地圖，則從日本通世界底公道的大路只有一條直線。以外都是迷路，不過是在無數複雜的歧路之中一種惑人的道路而已。我們這書底結論，最後，不能不弄明這點，把求新日本底詩與文明在本質上啓示一下了。

二

西洋文明底樣式是出發於與宗教（神話）道德相對的科學與哲學底懷疑思想，且是從這主觀精神與客觀精神的不斷的對立而成立的。然所謂懷疑，是因爲從失了已有的信仰，而欲求一種別的新信仰，是以人間性難止的熱望與動機的，故西洋文

明底客觀的本質，本來是「對於主觀的逆說」，不外是否定詩的別種詩的精神底反動。（科學是詩的精神底反語已如前述，參在人生的詩底概觀）

然而在西洋一切的文明思想，結局一句話，不外「肯定主觀的主觀精神」與「否定主觀的主觀精神」二種主觀精神底對立而已。而且藝術也是依據這二種的主觀精神而對立的。例如在詩方面前所說過的「抒情詩」與「敘事詩」底關係就是這樣。抒情詩是肯定主觀的詩的精神底表現，敘事詩却是對於主觀的反動的詩的精神底表現。而這種抒情詩的精神與敘事詩的精神在其他一切藝術裏也是共通的。即如前所說的一樣，在小說中的浪漫主義與自然主義，也是這同樣關係底對立。在藝術裏，一方有彌列、高金等底抒情派，而另一方又有畢加索與舍贊等底科學的敘事詩派。音樂也同樣有在音調方面的 *Melodius* 底抒情詩的音樂，與在莊重方面的 *Rhythmical* 底敘事詩的音樂從古以來是對立着的。

這樣，西洋底文明，是抒情詩的精神與敘事詩的精神底對流，是建設在把主觀

作爲正說的主觀的精神與把主觀作爲逆說的主觀的精神二者底相對上面的。於是我們稱這前者爲「主觀主義」，而稱後者底精神爲「客觀主義」。西洋底文明，以及在藝術上的主觀與客觀底關係，都不外這意義底觀念。即是雖說是客觀，也是本來主觀底逆說，不外是立於相對關係底線上的。然而日本底文明與藝術，從始就超越這種相對，以絕對的立場思考客觀與主觀的。日本底文明思潮，全然與外國不同。

日本底文明觀，自我意識常隱於 *ego*。底背後。因爲真正絕對的自我，不是與非我對照的自我，而是超越這種相對關係的絕對無意識的東西。（前面他章已說過，在日本話底會話裏，「我」的主格是被省略的。）然宗教感與倫理感，因爲本來是 *egoism*，是自我意識底強調，故日本人沒有這種情操底本性。日本人都是超宗教感，超道德感的。因而日本人對於這個的反動的懷疑思想也不會持着。即是，在日本，從古來無論那種哲學科學都沒有。

這樣的日本底文明，恐怕祇有向着藝術發達了吧！爲什麼？因爲藝術是絕對

主義的東西，是超越了一切相對的抽象觀念的真正具象的，象徵的東西底緣故。而且立於這種立場的日本人底藝術，從始就與西洋底藝術異其特色也弄明白了。在我們底文明情操裏，因為從始就沒有相對上的主觀與客觀，所以在藝術上自然也沒有如西洋那樣的主觀主義與客觀主義，即抒情詩的精神與敘事詩的精神底對立。在日本的藝術上的主觀主義與客觀主義，不是抒情詩與敘事詩底對立，實在是以和歌與俳句底對立為意義的。

日本底俳句是世界特殊的文學，說到怎樣是寫實的詩的話，雖在前面他章說過，在此再說一遍吧！最顯著的，俳句所立脚的精神，與西洋底敘事詩立於正反對的地位。敘事詩底精神，是「對於主觀的反語」，是依據否定的高翔，然而俳句，寧可說是以「對於沒主觀底徹入」為精神，欲侵入於東洋的虛無感——注意：這與西洋虛無主義是全然相反的。——的。西洋敘事詩底精神，是與科學底客觀主義共通的，不是肯定自然的，却是欲征服自然的主觀的權力感底表現。然而俳句則反是

，沒入自然之中，欲與自然共樂，與科學與敘事詩所立脚的客觀主義其精神是全然不同的。俳句，說起來，是詩中絕對的客觀主義了。這不是反動的，是把日常生活所現實的平凡事當作平凡事而酣樂的。

然而在日本許多的文藝，特別是客觀主義底文藝，本質是與俳句底精神共通的。在現時的文壇，日本底文學怎樣是俳句臭味的呢，最先看其作品就可知道。至少日本底末期自然主義與寫實主義，與在西洋的是根本不同的。在西洋文學裏的自然派等的寫實主義明明是從敘事詩的精神出來的。這就是對於浪漫主義——抒情詩的——底反動，憎惡愛與人道底情緒，欲暴露冷酷的真實的對於反主觀的逆說。故他們底作品，常憎惡人生，以惡意的冷酷的眼，燃着一種看出社會底「真實」的熱意。那自然主義底一派，常說「如科學」的意義，實在就是說這種同樣的精神。即是，欲以科學的唯物觀底沒人情，與鐵石一樣的冷酷的觀察眼，剝奪一切真實的深的敵意都含在言語自身底語韻中。

反之，在日本文壇的自然主義與其他屬於寫實主義的文學在本質上是一人所喜好的文學」，單是爲了客觀的客觀，於某種世界看出某種現狀，沒有什麼主觀上的哲學，因而不是對於人生的挑戰。他們單是人所喜好的小說家，沒有不顧真實的惡意，也沒有持着科學的殘忍。他們所欲描寫的世界，是以現實爲現實去享樂，因了趣味底訓練而活着的，茶餘酒後的風流的東洋生活，在本質上完全與俳句一致的。故日本自然派小說底典型，其評爲最優秀的德田秋聲底作品，完全是以寫生文（註）的俳句趣味爲特色的。而且其他許多的小說，在比較劣等的價值，都是俳句。

註 所謂寫生文，爲杜鵑派底俳人而創始的文學，主張把某世界在某種現狀底原樣，用了全然沒主觀寫出的。這與自然主義的文學論是完全一起的。

然而現實主義底言語，限於西洋風底文學觀，在日本真的現實主義實在沒有。

第一，持着現實主義底特殊的冷酷感的把真實發露的語感，在日本底無論那種小說中也不能感覺。日本底寫實小說，不宜說是現實主義，而是更好人物的，俳句的觀照本位的。然而從言語底意義上除了這種特殊的語感研究起來，唯其持着日本底文學，也許是真的徹底的意義底現實主義。因為西洋底所謂現實主義是客觀而過於主觀的，是過於強調 *is*。哲學的。因此故又是觀念的，是過於趨於觀念底理想觀的。真正的現實主義，是沒有這種一切的主觀，且沒有憤，沒有憎而不能不以無私無感情的態度，——如科學——就客觀以看客觀，為觀照去觀照的。而且日本所想的文學觀在這點與西洋有別。在日本人看來，佐拉與莫泊桑等底自然主義，非真的自然主義。

故這樣研究起來，唯日本人是真正徹底的氣質的現實主義吧！西洋人本來不是現實主義底國民。他們所說的現實主義，是對於理想主義的反語，在同樣主觀的觀念底線上相互對立的。故取了這一線的話，在兩端的人都把立場失落了。然日本底

現實主義者所立的地位，不是在這種相對的線上，却是立於與此完全線底不同的，全然有別的絕對地。即日本人「氣質的現實主義者」，而西洋人是「逆說的現實主義者」。故在日本人底立場看來，西洋底現實主義與自然主義是一種的浪漫的理想主義——逆說的理想主義——不可說是真正的本質的現實主義。真正徹底的現實主義，不能不是俳句哩。

然而日本底文學從古來只有「俳句」而無「敍事詩」。最是沒有那逆說的，權力感的，貴族主義底精神的。日本先天的地是民主主義的，是徹底的自由主義底民族。在這點，日本人與西洋人思想之線是不同的。

三

西洋底近代思潮所叫的 Democracy，明白地是貴族主義底相對。即是，貴族主義與民衆主義是在同一的線上，是互相敵視而又相對的。然而 Democracy 所求的

，是代替貴族主義底政權，是欲在民衆自身之手得到權力的敘事詩的精神底高調。而其自由平等底高叫，不外對於自身權力的戰鬪意識。故他們底 Democracy 實言之，就是「逆說的貴族主義」，本質上同在權力感之線上，與他種的反對者相對的。自由主義也是同樣。他們是與形式主義相對，同立在敘事詩底線上。

然而日本底 Democracy 不是這種相對上的關係，却是以氣質底絕對的本性爲根據的。日本從原始以來貴族主義與形式主義一樣也不會發生。第一，日本底詩底歷史是始於無韻素朴的自由詩。（一方，西洋底詩是始於莊重典雅的形式的敘事詩。）日本從古以來一切文化，是以素朴自由的樣式爲特色的。在西洋底文化裏所見的貴族的地裝模作樣啦，假作威容啦，Gothic 派的莊重典雅啦，在日本一樣也不會發育。就是皇帝罷，在日本也是極其 Democratic，——特別上古是這樣——一點裝模作樣的處所也沒有，陛下與人民是一起同起臥的。但他方，在西洋、中國、埃及却是深居於莊重典雅的皇宮之中，在一切形式主義底儀禮之上，坐着一個權力

意識的神聖的偶像。

因此，日本在歷史上沒有遺留着如在外國所見的堂堂的建築與莊麗而威嚴的藝術。（一切建築美術，是本來的 Rhythmic，是權力感情底表現。在日本如皇室與神社雖是最威嚴的莊嚴之物，然是以平明素朴的自由主義為樣式的。在文化的一切在日本古典主義殆完全沒有，就是這種精神底發芽也沒有。日本底形式主義，都是從中國輸入的，但不過外觀上的東西罷了。（中國人在這點與日本是最顯著的對照。）

這樣日本底文明，從上古以來自由主義與素朴主義所以一貫的因為民族底本質是 Democracy，先天的沒有持着一種貴族主義底權力感情底緣故。然而這種日本底 Democracy 與自由主義，不是如西洋近代思潮裏的 Democracy 與自由主義一樣的相對上的反動，因是以絕對的氣質為基礎的。日本過去的歷史，決不能看見如外國所見的那樣的革命。所謂革命因為是自由主義與 Democracy 對於他種貴族主義

而挑戰的，同樣權力感情底相對的爭鬪，所以從始以來居於權力感情線外的民族，原無發生革命的道理。日本人與生俱來就是好和平的民族，自由與平等底精神不是從相對上的主義而來的，却是氣質上的所有。

然西洋人在這點甚誤解了我們。照西洋人底思維，以為日本人是好戰爭的國民，是軍國主義與武士道底典型。自然，在近年的日本，由政府底方針，多少是導於軍國的了。且由同樣的教育，國民也許成了好戰的。然而國民性底本質，在內面是怎樣與外觀不同，我們看了那日清，日俄之戰，兵士所唱的軍歌（雪的進軍等），其歌曲是極盡哀調悲傷的，很可以了解了。另一方我們看德國底軍歌「萊因之守」是怎樣 Rhythmic，怎樣充滿以勇氣，威風堂堂的呢？日本人倘若是真正好戰的，那種哀調悲傷的歌曲，決不能取為行進的軍歌吧！

還有更大的錯誤，就是對於日本人底武士道的偏見。的確，日本人底武士道是社會底某一部分，是發達於少數的武人中的。這的確顯著也許是世界異常的。然而

一般的民衆，却從這點教養除外，全然沒有武士道的精神。然而在這點，日本人在世界上顯著是屬於特殊的例外。爲什麼？在西洋今日民衆還有一種「紳士道」。這紳士道，正是騎士道之變化，質言之，就是在資本主義底下的近代化了的武士道。但在日本則與明治底變革一起武士既廢，同時武士道也消滅了。日本底民衆在過去已完全不會有這種的教養的緣故。日本底武士道，僅是少數武士底特權，不會如西洋一樣普遍在平民之間。

何故，日本武士道不普遍呢？這無非因爲：日本底戰爭從古來都是內亂，而非人種與人種的衝突，不過是少數武士底權力爭而已。反之，在外國，戰爭都是與異人種之爭，負則市民全體被虐殺，被賣爲奴隸。故中國與西洋都市悉用城壁圍繞着，市民，常參加不可避免的戰爭。不但此，一般的農民與民衆，不能不常被外征所徵發，當作兵士送到戰場去。

故在西洋，武人的精神，早已普及於民衆之間。就是農民與市民也從這種必然

的經驗多少觸覺了一點武士道的精神。因此在西洋雖是在封建社會滅亡了之後，騎士道底精神還用新的紳士道的樣式遺傳下來了。實際，西洋底文明，雖是近代一切 Democracy 與女性化主義，然從其尊重紳士道的精神看來，在本質上是怎樣貴族主義的東西可以知道了。反之，日本封建與武士道同時廢滅，一入了平民時代，就完全喪失了貴族主義底精神了。今日日本底所謂「紳士」乃是沒有氣概，沒有品性而富有資產的醜劣人物底稱呼，與西洋底 Gentleman 根本是另外一回事。這樣，在西洋民衆一般是武士道的，是以權力感的 Typical 底精神爲氣質的。故文明底特色，在本質上顯著是貴族主義。試以日本底音樂與西洋底音樂，日本底舞伎劇與西洋底古典劇比較看吧！無論音樂，無論劇，西洋底東西，總是上品，氣格高，有一種權威感，把心情抬舉得很高，感覺一種 Typical 的高翔感。反之，日本底音曲與演劇，在本質上總是卑賤的，傾於平民的，有一種卑俗易親之感。在日本，江戶時代底平民藝術尤其是這樣，卑俗感特別顯著。（中世以前的武家文化與公卿文化底藝術，

在這貴族的與在這高翔感的兩方却與西洋現代稍稍一致。）

成爲西洋文明底特色的這種貴族主義底精神未必單是藝術，是以其他一切文化爲本質的。第一從在科學、哲學、宗教、藝術等裏的西洋流底言語感，總是感覺着一種的威嚴的，裝模作樣的縉紳氣派的，對於某種崇高的權威，使意志高高飛翔的。而古來的日本文化，殆無這樣的貴族感。特別在江戶時代，藝術家愈以藝人之名稱呼，則文明底本質愈是非貴族感的，而沉下於 Democratic。——在今日西洋人之中，美國人最是 Democratic。——因而最接近於日本人——然而他們對於極端的查茲般特底音樂，比起日本俗謠底八木節與安來節之類，尙遙是貴族的。不由得聯想到戴禮帽着燕尾服的儀禮正式的紳士道了。

這種西洋底文化與文藝，在移植於日本的時候其本質都變化了，而沒有一種根本的敘事詩的精神。就中，文學尤其是這樣。明治以來，從外國移植而來的一切文藝思潮，在日本不但不得到正解，而且文學也變了質，完全成了精神不同的東西。

元來，明治底文壇，實是江戸末期軟派文學底繼續，雖是純然的國粹的戲作風，但延長到了今日文壇，在本質上還與古昔一樣，一點也沒有改變。其中，但無何等敘事詩的精神，只有日本底 Democracy 與俳句趣味而已。

普通，西洋人在青年期都作抒情詩，入了中年期纔是敘事詩的人。一方，日本人，在幼年時代是歌人，稍年長就成了俳人。然和歌與抒情詩在本質上稍有相通之點，因為等是感傷主義，所以日本人在和歌作者底年齡，大概是進展於世界的世界主義，但後來一到了俳句，就純粹地成了島國的日本人了。從明治以來到最近止，在文壇一種變化也沒有，稍與西洋接觸，又回復到了日本，把無限相同的事反復着，實在是爲了這一點。日本倘若捨了「俳句」而不採取「敘事詩」，在這點，我們永遠是傳統的日本人，不過是穿了西服的風流入罷了。

四

現在我們要說到最後決定的問題了。烏國日本呢？世界日本呢？如果是前者的話沒有什麼話說。萬事都照現在這樣子好了。然而如果要走向後者的話，那就不能不更高調着旺盛的詩的精神，——這是以非現在爲欲情而憧憬非所有的，——而把明治（註）維新的活潑的精神弄成一貫了。無比的，就是根本地理解西洋文明底本質。皮相，沒有學的必要。應在本質上理解成爲那種精神的是什麼？這不是用頭腦去理解，而必得是依據感情主觀的地去領會，把西洋所有的，當作「詩」而移到日本來。

我們第一，是不能不進展到以一切的外國文明爲立腳的一種同樣的線上。這一種的線，是高調着主觀的敘事詩的精神，日本人所缺陷的貴族感底情操。在一切方面，我們先應學其文明情操底根柢。且從其同樣的線上，使與一切相反對的兩種東西——個人主義與社會主義，貴族主義與民衆主義，理想主義與現實主義——對照，而在同一的軌道上衝突。我們最大的急務不是追隨西洋那一種的近代思潮，第一

是把我們底車子拿到他們底軌道上去，把文明之線移了。倘若非此，則在日本無論怎樣的新文藝，無論那一種新的社會思潮都不能產生。因為我們所居的地方，從始以來文明之線就錯誤了。因為走在別種軌道上的車子永遠也沒有接觸的機會。

怎樣在這長久的時間，這種真實不為人們所理解而徒勞反復的呢？我們底過於日本人的，過於是氣質的 Democracy，過於是先天的 Realistic 的民族，恐怕與外國完全是在軌道不同的路線上，空空地追逐，徒然費了無目的的勞力吧！明治以來，我們底文壇與文明，雖然努力得發慌，然而外國底精神一種也不會追到。反而在彼此相異的路線上愈走愈遠。是多麼的滑稽可笑呢！實在這種無益的愚蠢的事實，從近時底文壇與社會相看來，所至之處，都能够指摘的。

我們當心吧！所有日本底文明，應把軌道從 Journalism 倒轉來了。例如自然主義就是這樣。我們底少年文壇，想欲因此以接觸歐洲底近代思潮而進展到世界的方面。然而什麼被現實了呢？結果只是為那過於日本式的，過於 Realistic 所解釋的

自然派的文壇，排斥外國一切的思潮，排斥一切的主觀，純粹納收於傳統的鎖國日本的了。倘若自然主義不渡到日本來，過去的浪漫主義將照原樣延長下去的話，至少在最近，今已稍稍進展到世界的了吧！我們欲出於世界，却反而回轉到島國來了。

在日本無論什麼事情都是這樣。例如西洋底 Democracy 一輸入，第一最先乘這種運動而出的就是在日本中最傳統的最反進步的文學者。爲什麼？因爲他們是據此把自己底國粹的，傳統的，過於是日本人底卑俗感與 Democracy，用新思潮底 Journalism 去着色的底緣故。就是最近的無產派文學與社會主義大半也是與這同樣的吧！他們其中的幾人果真是把西洋底近代思潮與資本主義畢業了的呢？我想其大部分的同伴他們自身都是過分的日本人式的卑俗感與 Democracy，而嫌惡以西洋文明爲本質的資本主義底貴族感的。

這樣日本底文化，在過去一種進步也沒有，一種發展也沒有。所有從外國來的

新思潮，反而爲國粹的反動思想家所利用，文明不前進而向後拉轉去了。這樣在日
本每當一種 Journalism 興起的時候，勉力作成的新文化，就被破壞，隨後鎖國日本
底舊文化，再度繼續如微菌一樣地繁殖起來。這種狀態恐怕無論到何時都是同樣的
。怎樣？諸君對於這種無聊能够忍耐得住呢？這還不發怒嗎？

所有決定的手段只有一種。就是換了文明底軌道。把我們底車，從我們自己底
線脫開，拿到對方軌道上去。換言之，就是應把我們過分的日本人式的 Realism 與
Democracy，斷然廢棄。把這種 Realism 與 Democracy 移於在西洋文明底軌道上的
相對的觀念上去。現在最要緊的我們成了詩人，就不能不成爲生來的貴族。先在人
間作成文明情操底根柢。而後在這一條路線上，走着一切反對矛盾的近代思潮。無
論自然主義，民衆主義，社會主義，以及與此衝突的其他思潮纔流行我們內地，日
本纔算出了世界底交通。照現在這個樣子一切都不過是島國鎖國底迷夢，空之又空
的胡亂妄想。

五

新日本底世界的創造，決不能於此外還有他道。倘若人們意欲這個，自覺地進展的話，至少也許能把我們底文化與藝術轉向新的方面吧！然而這時日本底文壇也許要與世界同樣，尊敬詩人了吧！因為詩底本質是主觀而且元來是貴族的底緣故，所以西洋文明底精神所潮流的，詩必然立於先導，超越文學一切而被崇敬。然今日我們底緣故，却是從過分的日本式的 *Partiality* 排斥主觀底一切；從過分的日本式的 *Democracy* 嫌棄貴族感的一切的精神，爲此，詩就完全不能得到一個地位了。

我們輕蔑這樣的文壇。不是由詩人降到文壇一方，爲他們所捲入，反而是把文壇對於我們一邊抬高詩的精神而教育之。否則我們底文化恐怕永久不能成爲世界的吧！而且也許日本要進展到世界的底時候，我們底國語纔能產生新日本底美與音律吧！惟其如是，我們底「藝術」纔能創作，真正意義底「詩」纔能成功。現在的情

形，還不是什麼有意義的文明，不過是藝術前派底日本。況爲文明之花而又是國語底精華的詩，在日本實沒有成爲現在的道理。我們建築這條道路吧。

我是被踐踏的石頭

家屋就建築在其上

「詩人」這名詞，在我們混沌的過渡期，不是指實在的藝術家，寧可說是指示立於文明底先導的，時代底勇敢的掌舵的——航海的冒險者。新體詩底起初以來，所有詩壇底一貫而來的道都是這樣。他們是從充滿以夢與希望，憧憬異國，向着非所有的欲情，因了無限的好奇心而進展的。他們立在太平洋底岸邊，把從大陸而來的潮風所吹送的新日本底文明都在時代底尖鋒上觸覺着了。而且是把這島國欲乘着潮流以導於大陸的，充滿着夢想的青春的浪漫主義者底一羣。

然而這種浪漫主義者，從我們底過於是現實主義的，過於未曾持着夢的俗物底文壇常用冷笑的眼眺視，而一一被侮辱。從有新體詩以來，實在我們就隱忍着。而且恐怕就是今後還不能不隱忍着吧！然而時候到了的時候，文壇早晚也許能產生 Ideas，就是現實家的日本人也希望有什麼夢的日子終竟要到臨吧！我們等待那日子。而且爲了這新的希望的緣故，還要作我們底未熟的詩。倘若不是這樣，那就不會作依據今日一樣的國語的倣倣西洋的無理的自由詩，而只會作那在藝術上遙爲完成的傳統詩形底和歌與俳句哩！我們無論誰，都知道今日底詩在藝術底完成上不及和歌俳句。然而我們所求的，不是美底完成而是創造，實際與其說是「藝術」毋寧說是「詩」哩！

詩！我們在這言語中響着，無限地了解人間的意味。其中有一種情熱之渴，有一種遠遠能够聽見的某種倫理感底陶醉。然而，詩是人間性底命令者，在情慾之底所燃燒着的：Humanity 呀！我們無論欲求與否，不能不依據意志而被驅逐突進了

• 應向着詩所導行的處所直進嚮。

註 明治初年的日本——這是依據於有進步思想的武士階級底青年所統治的——是近代最有光彩的最大膽自由的社會。他們底浪漫的執政者們，一時欲想把法國底共和政體施行於日本。

* 看電影的時候無論何時就西洋而論都覺着有趣的，就是一方有着了禮貌禮服的紳士，一方又有衣着襤褸的貧民與勞動者。日本却無這種的對照，無論看見誰，大同小異的階級者，都是 Demorable 地，均一地步行於銀座街頭的。這樣單調而枯燥的，恐怕在世界的任何處也沒有吧！

* 所謂普羅列塔利亞底文藝運動，雖是稚態與笨劣，然在本質上正導日本底文

壇，有一種純潔的 Humanity。著者僅在這點認許他們。過去的白樺派底人道主義也是與此同樣。這等的文學，都還不是通過自然主義底懷疑時代的。無論無產派與白樺派，都是天真的樂天的感激主義的文學，遠屬於浪漫主義發生前派的人。總之，在日本這種「浪漫前派底精神」實是必要。一切的文明與藝術不能不從這 Alphabet 底第一音來建設的。

為國日本呢？ 世界日本呢？

波·多·萊·爾·散·文·詩

本書包括波多萊爾散文詩的全部。波氏一生所辛苦追求的是一性靈的抒情的動盪，沈思的紆迴的輪廓，天良的俄然的激發。

新文藝叢書

水仙辭

一冊 四角

梁宗岱譯

這本小冊是梁宗岱先生翻譯保羅梵樂希的水仙辭。溫文爾雅，熨貼入微，前面更有梵樂希的本傳，使讀者既觀其著作，復明其身世，研究近世文學者，不可不讀。

他的詩的意境，如抽絲剝繭，使讀者自會隨着他的筆尖向沈鬱幽深的意識裏去追尋人生一切的意義。譯文非常精細，一字一句，務求信達。書後附註釋多頁，便利讀者不少。

▽▽▽ 邢鵬舉譯

六一 角冊

五言飛鳥集

一冊 三角

太戈爾著
姚華譯

本書為姚
茫父

先生遺著之一，以印度詩人太戈爾詩意，而演為五言古近體詩；絕似齊梁人作品，實開翻譯界之新徑焉。

中華書局發行

三 學 生 文 學 叢 書 高 歌 譯 三

奧特賽

▼一冊五角 本書係希臘上古詩人荷馬之第二首史詩，與「依里亞特」為姊妹篇。敘述希臘各邦王子，聯合海陸大軍，將克勞城攻破後，各自凱旋回國，祇有優里賽斯因遭神譴，須在外漂流十年。於是優里賽斯即在歸途中，經歷許多驚心動魄的危難，漂流無敵怪誕離奇的土地，如長人國、吃人國、妖人巨怪等不可思議的地方。十年之後，始得孑然一身，回國故鄉，與其愛妻相見。本書亦由高歌君根據 A. V. Church, M.A. 的散文本譯述，故較讀詩體文更易了解。

依里亞特

亞特

▼一冊五角 荷馬的兩首史詩，是希臘文學史上最古的紀念作品。自古及今，傳誦人口。高歌先生根據 A. V. Church, M.A. 散文本譯述，所以較讀詩體的作品，更易了解。內容係述希臘各邦王子，為了一個絕世美婦人海倫，給脫勞王子誘去，於是集成海陸大軍，橫駛愛琴海，和脫勞血戰十年，書中並加精美插圖八幅，藉供讀者的清賞。

天方夜談

天笑生 譯 一冊五角

日本童話集

許達年 譯 一冊三角半

中 華 書 局 發 行

中國

韻文

通論

精裝
一冊

二元
四角

陳鐘凡著 本書凡九章，分論詩、楚辭、詩騷之比較、論漢魏六代賦、論樂府詩、論漢魏訖隋唐古詩、論唐人近體詩、論唐五代及兩宋詞、論金元以來之南北曲。既述淵源與背景，復詳其體製與派別；讀此一編，可入中國韻文之堂奧矣。

文學叢書

宋詞研究

胡雲翼 一冊 九角

詞學指南

謝無量 一冊 二角半

詩學指南

謝無量 一冊 三角

學詩入門

王文濡 一冊 一角

詩式

朱寶瑩 一冊 七角

中華書局發行

訂改

文藝概論

錢歌川編著 一冊五角

中華書局發行

本書共分四章，於總論藝術之後，又將文學美術音樂二種姊妹藝術，分別說明；在文學概論中並論及新興文藝，俾便知道我們時代的產物，不致專囚在古人的象牙塔中。全書皆能擇要節繁，敘述簡潔，使讀者於極經濟的時間中，得到一個藝術的輪廓。與坊間出版的文藝概論，內容單就文學一方面而立論的，迥不相同。所以本書不僅為愛好文藝者所宜備閱，即中學校用作教材及補充讀物，亦極適宜。

民國二十二年二月印刷
民國二十二年二月發行



總發行所
分發行所

北平 濟南 成慶 九江 蘇州 瀋陽
石家莊 鄭州 漢口 西安 蘭州
太原 開封 鄭州 漢口 西安 蘭州
沙市 常德 衡州 杭州 溫州
長沙 南京 徐州 梧州 雲南
重慶 廣州 汕頭 潮州 梧州 雲南
廈門 汕頭 廣州 潮州 梧州 雲南
吉林 煙台 香港 新加坡

上海棋盤街

中華書局

中華書局

(六九二九)

原 著 者
譯 者
發 行 者
印 刷 者

荻原朔太郎
孫 俚 工
中華書局有限公司
代表人 陸費逵
上海
安寺路
印刷所

(外埠另加郵匯費)

詩 底 原 理
定 頁 裝 角

8

4278