

# 世界文學名著

詩 辯

雪 萊 著  
伍 蠡 甫 譯

A DEFENCE OF  
POETRY

By  
P. B. SHELLEY

Translated by  
WOO LI FU





世界文學名著

詩

辯

## 譯者序

### 一 詩辯的原委

用悽愴之筆給好友——短命詩人雪萊(P. B. Shelley 1791——1811)——作傳的英國文學畸人皮可克(T. L. Peacock 1785——1866)(小泉八雲的英文學畸人傳中亦列皮氏)任職 India House 事簡酬豐，因得空寫作，一八二〇年在 Charles 及 James Ollier 所刊行的文學叢報 (Literary Miscellany) 第一期上，發表一篇詩之四階段 (Four Ages of Poetry)。皮可克雖然自己也在寫詩，可是他不像詩人之論詩，一味把詩擡上九天。他反這樣說：古人早先於我們爭奪着財富，那勝利的領袖的豐功偉蹟需要着歌頌，因而有詩之第一階段，名曰鐵的時代；領袖世世都有，但要把活着的讚揚得體，只好將他比擬死的，因為人的心理總以為



古人比今人強，於是詩人遂與鐵時代的詩以二個更高的完成，而荷馬那類的典型作品出現了，詩至此入於第二階段，名曰黃金的時代；事物既臻極境，後繼者措手爲難，只好摹擬，這雖說逼近真本，終遜一籌，正如銀之於金，而詩乃演至銀的時代，是爲第三階段，羅馬的詩屬此；等到你也摹擬，他也摹擬，摹擬之可厭可恥，大家自都覺察，於是又想洗盡鉛華，返真歸樸，求近於黃金時代的詩，在顏色上，銅最像金，所以這一階段名曰銅的時代，當時的英國詩屬此。跟着，皮可克就指出：當時詩人之醉心真樸，不啻文明社會中「半野蠻的人」，但社會既已文明了，所以也就視詩和詩人爲無用之物了。

英國詩壇對於這篇論文，當然不甘默認，但不料和皮可克筆戰最烈的，便是他的好友雪萊，而那篇反駁就是此處所譯的詩辯（*A Defence of Poetry*）。然而正當雪萊寫完第一部（原是三部，但第二、第三兩部並未寫成）預備要發表，文學叢報忽地停刊。於是這稿就轉到雪萊友人雷·韓德（*Leigh Hunt*）及約翰·韓德（*John Hunt*）等人手中，要在他們所編的自由（*The Liberator*）上發表。可是，一八二二年七月八日，雪萊溺死在意大利的一個海邊，那自由原靠雪萊綴合了韓德與拜倫來一同編輯，如今中介既亡，大家自然疎遠，雜誌也就跟着停刊。但約翰·韓德看到過

詩辯原稿，覺得有許多針對皮可克的地方，若是離開皮可克那篇東西而單獨地看，未必還有多少價值，因擅自刪去不少。一八四〇年雪萊夫人替丈夫刊行書信散文翻譯合集 (*Essays, Letters from Abroad, Translations & Fragments by P. B. Shelley*)，這篇不全的詩辯纔以韓德的刪本而初次和讀者見面。所以皮可克在他的雪萊回憶錄 (*Memoirs of Shelley*) 中這樣說：「現在的這篇文字只有辯護，而沒有攻擊了。」而在一百多年以後，我們有機會看到合併一處的兩篇文字的中譯本（皮可克一文見本書附錄），誰都有十分濃厚的興趣，要做一個評判人了。

## 二 雪萊和皮可克的比較

不問擁護詩，或非難詩，其焦點只在理解詩的價值這一問題上。所謂價值，說得頂淺近，不外乎先樹標準，次用這標準衡量事物，再則看彼此相合程度的多少，以定事物價值的高下。不僅論詩，纔是如此。因而，標準之樹立，更是焦點的核心了。

凡對着現實，而不從觀察、實驗、發見、發明所積累下來的經驗，以理出知識之一個完整的法則

與體系，都只好算是臆測妄斷，是「真覺」，而不是科學，由此樹立的標準也缺乏科學的基礎，不足與言實證。

皮可克所說的那番道理，顯然受了震撼當時思想界的達爾文進化論的洗禮，故此全部着眼於原始的競爭上。這論調在當時，猶之唯物史觀之在今日，是進步的；而且即使是在今日，因為它不離開現實或人類社會而論詩，所以也還高過觀念的性靈派。至於雪萊的答辯，正因為是答辯，乃像已被歷史清算了的人給人家攻進了自己將失的地盤，遂不得不格外誇張其地之美，想喚起旁觀者來營救；殊不知地方雖好，只有後來者纔有啓發之權了！我們試看雪萊一下手就撇開客觀世界，把詩收藏在「靈魂」的深處，那曉得離了現世，靈魂何嘗有其它住處，於是結果只弄得紙上最多的是抽象頌詞。雪萊對於詩可算忠誠之極了，然而我們看過他這篇文章，只覺得是詩——而不是判斷價值的人——在說它自己怎樣崇高，怎樣莊嚴，怎樣裨益人生。換句話說，雪萊並不能在現實社會的某一確定準則下，說出詩的神聖來。

那末，詩有否它的神聖的使命呢？照皮可克的意見，詩原有揚惡助強的用處，不過到得第四階

段，即銅的時代中，這使命就完全消滅了，今後所需要的是科學，而不是詩。在此，他之崇拜科學，正相當於雪萊之崇拜詩，是同樣的滑稽。我們不能因為做了詩人，就忽視科學；也不能因為看到了科學對於人生的作用，便以為詩或詩人是「實用之附庸」。我們從辯證法的指示，科學與詩或藝術都有作用於生命，而且同為一個統一體中的兩極。例如，做着任何事件，事先的越過目前，高瞻遠矚可以比之於詩，臨事的具體籌畫，應付現實可以比之於科學。不僅如此，現代最進步的見解，將詩放在科學之下，來避免那不基於現實的玄想。詩之創造須受制於被科學理解過的現實，而同時更根據這一理解來超過現實，而指示現實的歸依。高爾基說得很明白：「藝術與文學不是從屬於現實之部份的事實，而是比它更高的東西。」內中關鍵只在，我們必科學地理解了現實，我們的創造抑即最廣義的詩的創造纔可以高過現實而指導着它的發展。必如此，詩人纔是英雄，英雄纔是詩人。至於能使一位詩人或英雄最科學地理解現實的那個利器，在目前，當然要算唯物史觀，因為它最為健全了。

所以，即就現代中國講，社會發展的路向如果已被大家看得很清楚，（當然須用利器）那末，

詩之寫作便不可違背這方向，否則就是「落伍」，「開倒車」。因此，現代詩人如果臨着皮可克與雪萊的爭論，也就不難發覺雪萊一味赤心地敬愛詩，卻沒有看見詩所當走的路向，皮可克口口聲聲是「世用」，「功利」，但根本不會知道，詩也可以替「世用」，「功利」去努力的！

只有執住現代最進步的利器，纔可以用雪萊所謂詩之創作的本質，來實現皮可克所謂的「功利」與「世用」；所差只在，皮可克恐怕沒有看到全人社會的功利耳。

一九三六，八，九，於上海。

# 目次

譯者序·····	一
詩辯·····	一
附錄一 譯者註七〇則·····	五一
附錄二 詩之四階段·····	六三



# 詩 辯

心可以說是兩種活動，理知和想像，前者默察那不論如何產生的兩個思想間的關係，後者在這些思想上染出新的色澤，並且把它們當作創造新思想的素材，使每一新思想更具有自身完整的主張。理知是綜合的原則，它的對象是宇宙間一般共通的事物；想像是分析的原則，它把事物的關係只當作是關係；它不從思想的整個性上去治理思想，只認思想爲代數的表演，導向某種普遍的結果。理知列舉已知的品質；想像則把那些品質當作若干單位和當作一個整體來領悟其價值。理知是關於事物的相異，想像是關於事物的相同。理知之於想像，猶如工具之於作者，肉體之於精神，影之於物。

一般說來，詩可以解作「想像的表達：」世間自有了人的存在，也就有了詩的存在。人是一個工具，通過這工具，外來和內在的印象纔陸續起了作用，就好像永在緊弛的風勢吹過一座伊奧利

亞（註一）的七絃琴，琴絃撥動，奏出那永在變化的和音。但是在人類中，或者也就是在一切有感覺的動物中，另有一個動作不同的原則，它不僅產生和音，還產生旋律，因為當印象喚起聲音或動作的反應時，更有一個內在的力量，來調整這聲音或動作。這正如同七絃琴能够使它的和音悉完全依照彈奏時候的波動；這又像似音樂家能够使他的喉音和琴聲相調和。一個小孩獨自遊戲，常會用自己的聲音和動作表達自己的愉快；小孩快樂的印象原有一個模型，而這模型更有它的本體，所謂小孩每一變化的聲音和每一不同的姿勢，都和這模型發生確切的關係；如何的印象必定產生如何的形態；並且又如風停之後，琴絃仍會發出顫動的餘響，小孩也會用自己的喉音和身體的動作來延續一種效能的存在，來延續自身關於這種效能的意識。這些表現對於那足以取悅一個兒童的事物所有的關係，無異於詩對於較高事物所有的關係。野蠻人（因為野蠻人之於歷史的年代，猶如兒童之於個人的年歲）從周圍事物感受了情緒，也用同一態度來表達他的情緒；語言，姿勢，和造型的或繪畫的模倣都成爲一個野蠻人對於那些事物的綜合意義所得的印象和理解。人在社會中固然不免要有激情和快樂，不過他自身隨又成爲他的激情和快樂的對象；情緒每增

多一種表達的寶藏便擴大自身的範圍；語言，姿勢，和模倣的藝術既是表現，又是中介，內中的關係有如鉛筆和圖畫，鑿子和石像，絃線和和聲。在兩個人同時存在的當兒，社會的同情或像形成社會原素那樣地支配着社會的一些定律便已開始發展；將來之包蘊於現在，正同植物之托根於種子；平等，參差；統一，對峙，以及相互依賴都成爲任何社會裏個人表現意志於行動時，所用以決定自己路向的原則；於是在感覺中有樂，在情操中有德，在藝術中有美，在理性中有真，在兩性的交際中有愛。所以，就當社會還在童稚的時代，人們已經覺察，在他們的言語和行動上有一種準則，和一切事物所奉行的準則以及這些事物表達的印象所奉行的準則根本不同，因爲所有表達都遵從使它發生者的若干定律。但是關於那些比較普遍的事情，我們不妨撇開不談，因爲它們也許會牽涉到社會本身的原則，我們現在還是把眼光對準這末一個問題，就是想像經過如何的態度或方法，纔表達自身於形式上。

在世界的幼年，人跳舞、唱歌，並且模倣自然的事物，而在這類動作中，也同在所有其它的動作中一樣，人體會到某種節奏或準則。人固然都有體會的能力，但是他們在跳舞的動作，唱歌的旋律，

語言的配合，自然的模擬等方面，卻並未覺察完全相同的準則。因為每種模擬的表現總含有一個特殊的準則或節奏，使聽者和觀者比對於任何其它的表现感受更加熱烈的，純粹的快樂；近代作家把接近這個準則的感覺稱為風韻或趣味。每一個人在原始藝術中都發現一個準則，那一準則多少總接近於那產生最高快樂的對象；但是差別性並不怎樣顯著，因此人們所感受的快樂也不會有若何差別，除非有些時候，人們具有傑出的審美力（因為那時候我們可以說出最高快樂和它的原因的關係。）審美力最強的就是詩人，不過這是從最廣的意義上去看一個詩人；詩人在表現社會或自然對於自己意識的影響時，感得一種愉快，這愉快使構通它自身和旁人，收取旁人的一種複現。詩人的語言根本是隱喻的，假借的；這就是說，詩人的語言指明事物上那些以前還未被領會的關係，並且持續這個領會的存在，直待表現這類關係的語言通過時間的作用，變成若干標識，這些標識並不是指謂整部思想的描繪，乃是指謂思想的斷片，或種類；人們的聯想已是漫無組織了，如果沒有新的詩人來創新這聯想，那末語言本身也許不再能夠表現人類交接中比較崇高的目的了。培根爵士說得很好，它這些比喻或關係是「自然的同一的足跡，印在世間不同的東西

上：』（註二）他並且以為感知這些比喻的能力，是世間一切知識所共有的定律的儲藏所。在社會初期，每一作家必定是一詩人，因為在當時，語言本身就是詩；做一位詩人，就是領會世間的眞和美，簡言之，就得領會善，而所謂善者，第一依存於存在和知覺間的關係，第二依存於知覺和表達間的關係。每種原始語言的根本，都是三腳韻短詩的淵源；至於編結的豐美和文法的精別，乃是後來的事情，只可認為詩的創作上面的目錄和形式而已。

但是，詩人們，抑即想像並且表達這永不毀滅的準則的人們，不僅創造語言、音樂、跳舞、建築、雕像和繪畫；他們也是法律的構成者，文明社會的創始者，人生種種藝術的發明者，他們更是導師，使那對於不可知的世界之部份的領會——宗教——相當接近於美和眞。因此，所有原始宗教都是譬喻的，或容易感受譬喻的作用，並且像似哲那斯（註三）具有假和眞的兩重面目。如果講到產生詩人的時代和國家之情況，那末詩人在比較早一點的歷史階段上，都被稱為立法者，或先知（註四）；一位詩人總包含並且綜合這兩種特徵。因為他不僅明察客觀的現在，並且發現現在的一切事物所應當依從的準則和定律，他還從現在看到將來，他的思想是那結成最近時間裏的一些花和果

的幼芽。我並不從寬泛的意義上來確定詩人是先知，我也不是承認詩人能够預言未來的形式，像他預知事物一樣的準確：這類見解乃迷信的假托，以爲詩是預言的屬性，預言不是詩的屬性。一個詩人把自身滲入無窮無限，和一元的主宰；所以在他的概念中，無所謂時、空、和數量。文法的若干形式表達時間的不同，人稱的差別，和地位的懸殊，然而這些形式也可以應用於最高級的詩，而絲毫無損於詩的本身；舉凡伊士奇（註五）的合唱曲，和約伯記，和但丁神曲的天堂，都比其它作品更能指示一個明顯的例子，可惜本文限於篇幅，不能逐一列出。雕刻、繪畫、和音樂三方面的創造則是更加有力的例子。

語言、顏色、形式、以及宗教和文明行爲的習慣，都是詩的工具和材料；如果我們應用一個譬喻，說果和因是同義的，那末，這些都可以叫做詩。但是在一個比較狹窄的意義上，詩表現語言的，尤其是具有韻律的語言的若干配合，這類語言是無上威力所創造，那威力的寶座卻深藏在不可見的人類天性中，寶座四周垂着簾幔（註六）。至於這天性，產自本身也是語言的自然，比較更能直接表現我們內在的行爲和激情，比顏色、形式或動作更能得到各異的和細微的配合，並且更能聽從它



所從創造的威力的命令，來塑成種種的形象。因為想像盲動，乃有語言，語言僅和思想發生關係；但是所有其它藝術的素材，工具和條件在自身間也有相互的關係，而這關係便投身於概念和表現之間，並且與以限制。前者如同折光的鏡子，後者好像有氣無力地舒卷着的雲彩，它們的光都是溝通之中介。所以，雕刻家、畫家、音樂家自身所有的力量，未必不如用語言來表明自己思想的人，然而他們的名譽從來趕不上詩人的名譽；這正如兩人技巧相同，不會從琵琶和豎琴奏出相同的效能。關於立法者和宗教創始者，只要他們所創的制度不滅，他們總好像比詩人享有更大的聲譽；但是假若我們把鄙俗之士對於他們的阿諛一齊掃淨，又除去那些隸屬他們的較高的詩才，那末所謂較大的名譽也未必還會存在了。

我們已將詩這個字納入一種藝術的範圍裏，這種藝術在機能本身的表達中，是最最慣見和最最完全。然而，我們更須收縮這範圍，並且確定有節度的語言和無節度的語言之分別；因為從精密的哲學觀點上說，普通的散文和韻文之分，是不能成立的。

聲音和思想彼此固然有關係，但是對於它們所表現的對象，也未始不發生相互的關係，並且

我們苟能知覺這類關係的規律，我們便也能知覺思想自身關係的規律，因為雙方都有連鎖性的。因此，詩人的語言總是含有聲音的重復，而這重復更具某種的劃一與調和；如果沒有這回復，便無所謂詩；並且我們假若不去顧到上文所說奇異的規律，那末我們在理解詩的時候，自會覺得這回復和詩中文字是同樣地不可缺少。因此，我們更可明白譯詩是徒然的事；把一朵紫羅蘭投到鎔爐裏，以為就可以發明關於這朵花的色香兩面的定律，這事之愚蠢，更何以異於將詩人的創造，從一種語文譯作另一種語文。植物必定要從它本身的種子上再度長生，不然它便不會開花——昔人想在巴比倫建高塔，上與天接，後來因為塔裏語音混亂而中止，這種架空計畫之被咒罵，也應該由同一原因來負責。

凡在詩意充溢的語言中，來遵守和音重現時候的規律，同時還注意這規律和音樂的關係，結果便產生韻律，或一種體系，表現和音與語言的傳統形式。然而，一位詩人根本無須將自己的語言去適應這個傳統形式，然後纔能使人覺察他沒有喪失詩的精神與和諧。這類的嘗試實在很容易，而且很普遍，並且在包括許多動作的詩篇裏，這嘗試尤為詩人所樂為；然而每一位大詩人必定免

不了革新他前輩的格式，如果他要特創新穎的詩法。自來用以區別詩人和散文家的標準，都不脫俗陋的錯誤。至於哲學家 and 詩人的分別，則已有上文提示了。柏拉圖在大體上是一個詩人——他的幻想真實而又綺麗，他的語言含有旋律，凡此都留給我們最最深強的印象。他反對敘事、抒情、戲劇等文體須有節度，因為他不必借助形式和行動，而在思想中造成一種調和，並且他不願發明任何有規則的節奏或格律，將他所有不同的頓挫都納入確定的形式中。西塞祿要摹倣柏拉圖的修整綺麗的文字，但是很少成功。培根爵士是一位詩人（註七）。他的文字有一種甜美而又莊嚴的節奏，滿足我們的感官，正如他的哲學，指示類乎超人的智慧，滿足我們的理性；他的文字是一個擴大的曲調，燒燃讀者意識的周圍，更將它自己和讀者的意識相糅合，一齊傾瀉於它自己所永表同情的那個普遍的原素中。凡是具有革命思想的作家都會成爲詩人，此中的原則不僅因爲他們都是發明者，他們的文字具有真實的生命，揭露宇宙間事物之相似與相同，卻更由於他們的句尾是調和的，有韻的，本身已經包含韻文的因素，奏出了那永恆音樂的回響。並且，世間還有一類卓越的詩人，他們因爲詩材之形式的和作用的關係，不能不沿用傳統的韻律，然而他們也一樣能够感知

生命的真實，教導我們如何去領悟，他們並不在這一層上，輸給那些打破這個傳統的詩人。莎士比亞、但丁和密爾頓（單說近代作家）是力量最爲崇高的哲學家。

詩是表現於永恆真實中的人生之形象。故事和詩不同，它只不過是一本目錄，載着若干離散的事實，此等事實除了在時間、空間、情勢、因和果等方面，並無別種的相互關連；詩則依據人性中若干不變方式，來創造若干行爲，至於這方式也存在於造物主（上帝）的意識中，構成所有其它意識的形象。故事是局部的，只適用於時間的一個有限階段，以及許多永不再現的事態之總和；詩則是普遍的，舉凡人性各項可能變化所有的動機及行爲，都和詩有相當關係，而這關係的幼芽，便生長在詩裏。時間一方面阻止故事對於特殊事實的應用，一方面摧毀這種應用所可造成的美，因爲詩本有一種作用，足以衣被這些特殊事實，然而在故事中，這種作用卻全被剝奪了；反之，時間卻在增大詩中所可以含有的特殊事實，並且永遠發展新奇的方法，來應用詩中永恆的真實。所以，像摘要或略說這一類的文章，向被稱爲信史的蠹魚（註八）；因爲它們把歷史內蘊的詩通通吃空了。那敘述若干特殊事件的故事就像似一面鏡子，混亂顛倒本來應是美麗的對象；詩也是一面鏡子，但它

卻把混亂顛倒的對象，納入美的型中（註九）。

一篇文章可以有幾部份是合乎詩的，全篇卻不必是詩。單獨一句可以當作全篇看，雖然這一句是被放在若干不相調和的部份中；單獨一字有時竟是不能磨滅的思想的一點火星。因此，我們可以說所有偉大的史家，如希羅多德、波盧塔克、李維，也都是詩人；並且雖然這些作者的計畫，尤其是李維的，約束他們自己，不使這詩的機能發展最高度，但是他們卻都使用豐富深廣的修飾，將活躍的形象來填滿他們題材上所有的孔隙。

既已決定了什麼是詩，以及誰是詩人，我們且進一步來估量詩對於社會的效能。

詩向來是和快樂結伴的：詩所降臨的一些精神園地展開它們自己，來接受那和詩的愉快互相滲合的智慧。在世界的幼年，詩人們和詩人們的聽衆都不曾完全注意到詩的卓越；因為詩在活動的當兒，抱着超越現實的和不能被人感知的態度，常是立在意識之上，和意識之外；至於詩和快樂結合後所生的力量和光輝，原有強力的因果關係，這關係是留待將來的世代去審察和估計了。即如現代的詩人，也沒有一個能夠得到最完美的聲譽；那些評判詩人造詣的陪審員也和詩人

一樣，屬於整部時間，而必須由詩人的同儕來擔任；時代將許多世的聰明人中精選出來的份子，委作陪審員。詩人是一隻夜鶯，坐在黑暗中，用甜蜜的聲音唱歌來安慰自己的寂寞；詩人的聽衆好像聽了一位隱身渺茫中的樂師奏着和音，而大爲出神，自己覺得受了感動，混身軟化，可是不知道從何會如此，或者何以會如此。荷馬的詩和他那時代的詩都是希臘在嬰兒時代的愉快（註一〇）；它們是一個社會制度的元素，而對於這個制度乃是一根柱石，所有繼起的文明都安息在它的上面。荷馬使他的時代理想的至境，在人的性格中具體化了；我們也無從懷疑，凡讀過他的詩句的人不會竭力想要模倣阿基里斯、海克德和優里西斯（註一一）；在荷馬的這些不朽創造中，凡是友誼的真和美，愛國的精神，對於某一目的的專誠，都被揭露，直到最深處；聽衆同情於如此偉大而又可愛的化身，因而必能提煉和擴展他們的情緒，終使他們由於崇拜而模倣，更由於模倣而把自己同一於自己所崇拜的對象。我們也不必反駁，說這些性格離道德的極境還很遠，並且也決不能被認爲有功於教養的若干定型，好讓大家來模倣。每一個時代都已假托一些多少有點似是而非的名義，把它的錯誤視爲神聖不可侵犯的物事了；例如「復仇」乃是一個半野蠻時代所崇拜的裸身偶



像；「自欺」是被遮蓋了的無名罪惡的形象，奢侈與壓足都屈服在它前。但是一位詩人卻以為他同時代人的罪惡只是一襲暫時的衣服，他的那些創作都須穿上這衣服，並且那些創作所含美的若干均衡，便是蓋在這套衣服裏，而又不被這套衣服掩蔽得看不見。我們也懂得，史詩，或戲劇中的一個人物把這些美的均衡穿着在他的靈魂的周圍，就好像他可以把古代或近代的制服穿着在他的身體的周圍；同時，我們也不難想像一件更美的衣服。內在的性質自有它的美，這美偶然披上了衣服，卻不被衣服掩蔽了自己，因為這衣服的形式也有一種精神，這精神和這衣服的裝扮作用相構通，並且穿衣的方法表示着這衣服所遮蓋了的真形相。所以，一個莊嚴的形式和若干美的動作會從最野蠻而又最乏味的服裝上，表現了自己。自來很少第一流的詩人挑選過他們感覺中的美，而展露它的明顯的真實和光華；並且爲着要調勻這一種當世的音樂，使投合人類的耳朵，卻又無需要像服裝習慣等一類的混合，這也是可以懷疑的。

其實，反對詩中的不道德，都起源於一種不正確的概念，不會看清詩所用來改進人類道德的態度。倫理學整理詩所造成的那些原素，此外更陳述計畫，提供公私生活的例子；而且人類之互相

仇恨、輕視、欺騙、非難、和壓服，也並不是因為缺少若干可敬的學說。但是，詩的活動卻是本於別一個比較神聖的態度。詩給與人心一個儲藏所，成千的未被理解的思想都在那裏配合起來，因此就喚醒人心並且擴大人心的領域。世上本有隱藏着的美，詩卻揭開它的面紗，使熟習的事物好像成爲不熟習的了；詩再現它所表現的一切，它用天堂福地的（註二）光芒蓋在它所打扮過了的人們的身上，不論是誰，曾經一度懷想過他們，便會覺得他們是溫文卓越的紀念碑，長存於一切思想和一切行動中。德性中最大的祕密是愛；也就是，暫捨我們自己的本性，將自身同一於那不屬於我們自己的思想，行爲，或性格。要做一個非常好的人，必須深切周密地想像；他必須站在另一個人的和許多旁人的地位上；他的同類的苦樂必須變成他自己的一樣。想像是一個偉大的工具，來實現道德的美；詩便作用於原因，而求有助於結果。詩用那不住使人感到新快樂的思想，來充實想像，因而擴大想像的周圍，而這些思想更有力量，能吸引並且融化其它所有的思想，使合於它們自己的性質，並且這些思想更同時在自己的過程上造成新的間隙，這等間隙永遠切望着新鮮的食糧，來填塞它們的脾胃。正如體操使手足強健，詩使那作爲人類道德本性上的機關的能力也強健起來。所

以，詩人雖然時常因爲自身地位和時代的關係，有了是非的概念，但是他如果具體表現這些概念在他的創作中，他便錯誤了，因爲創作本不參與這等是非的。詩人但任一椿解釋事物結果的卑下職務，歸根到底，他也許不免相當地幹慣了這種職務，於是，在另一方面，他便失去了參與事物起因的光榮。像荷馬或任何長在的詩人，倘若也誤解他們自己，放棄他們最大領土裏的王位，結果的危險還不算很大。但是像幼里披底、琉坎、塔索、史本瘦（註一三）詩才雖也不小，然而比較薄弱，卻常常不離一種道德的目標，結果他們以幾多程度的深切使我們顧念到這目標，他們的詩也減少了幾多程度的效能。

在荷馬和那些古代希臘詩人之後，隔開若干時間，就來了一羣雅典的滿含劇趣的和抒情的詩人，他們有一段繁榮的時代；在同一時候，那些源於詩的能力的許多類似的表現，例如建築、繪畫、音樂、舞蹈、雕刻、哲學，甚至市民生活的種種方式，也都達到十分完美的境域。雖說雅典社會的規模終被若干缺點所摧毀，這些缺點留存在歷史上，須待騎士制度和基督教的詩歌來從近代歐洲的風尚與組織中掃除淨盡，然而，像蘇格拉底未死以前的時代可算是歷史上空前所未有（註一四），

歷史上不再有其它時代，能够發展那末多的力、美、和善，盲目的力量和固執的形式也從來沒有受過那末厲害的訓練，而被屈服在人類的意志下，在易於聽從美善吩咐的意志下。歷史上也不再有其時代，能在紀錄和斷片上那般明晰地印着人類神性的形象。然而，只不過詩在形式、行動和語文三方面的作用，就足以使希臘這一個時代使人最不易忘，爲下代儲蓄了永堪師法的榜樣。因爲，在那一時代裏，用文字表現的詩是和其它的藝術一併存在，而且我們也不必追問，哪一種藝術射出光亮，哪一種藝術接受光亮，因爲所有的光亮都好像來自一個共同焦點，遍照着後來的最最黑暗的時代。我們不知道原因和結果，我們只知道若干事件間的一個永恆的連接：我們永遠在發覺詩和其它任何給與人類以快樂與完美的藝術，是同時并存的。我訴諸已經成立的東西，來區別因果。

就在我們目前所提着的時代裏，戲劇誕生了；縱使一位後來的作者可以匹敵或者勝過那些保存給我們的雅典幾個偉大戲劇的典型，然而後人對於藝術本身，卻不會再像雅典當時所有的了解或實踐，這一點是不能否認的。因爲，雅典人應用語言、行動、音樂、繪畫、舞蹈、和宗教組織等來產

生一個共同的效能，表現了熱情和力量，所以可以形成的最高的理想主義；一些技能最高的藝術家可以在每種藝術的本身裏謀取最大的成功，更使這若干種的藝術各經訓練之後，可以互相保持一個美的均衡與統一。到了近代，在那些可以表見詩人概念形象的若干原素中，只有很少的幾個被同時應用在舞臺上。我們的悲劇並不帶着音樂和舞蹈；我們的音樂和舞蹈也缺少那些最高的人格化，雖然音樂和舞蹈是宜於人格化的附屬物，並且我們的音樂和舞蹈兩者都沒有宗教性與莊嚴性。宗教的定例已經常常被擯於舞臺之外。演員所戴的面具原可以把他性格上所專有的許多神情，形成一個永恆不變的神情，可是現在我們的制度卻要除了這面具，而只有在產生一個部份的和不調和的效果時，這個新制度纔是適宜的；它只合用於一人獨演的劇曲，在那裏，所有的注意都可以集中在某一位憑空模擬的大師身上。近代試將喜劇與悲劇相混合，這雖然在實際上會有很大流弊，但這種企圖無疑地放寬了戲劇的範圍；但是喜劇在這裏應該像里奧王的喜劇（註一）那樣普遍、理想化、和崇高。大概由於這種原則的參入，你會贊成里奧王，勝過暴君與狄巴斯（註二）或亞格門納恩（註一七）那一型的人物，或者，你高興的話，還會勝過與它們關連着的三部曲（註

一八) 如果說是可以消滅這種軒輊，恢復平衡，那末只有靠着合唱詩的，尤其後者中合唱的強烈力量。如果里奧王能够這樣地被我們用來和奧狄巴斯或亞格門納恩比較，那末我們也可以把它斷爲世界上現存戲劇藝術的最最完全的例子；雖然莎士比亞不會見到近代歐洲所流行的戲劇哲學，因而受了一些偏狹的限制。莎士比亞脫略了戲劇的表現方面若干重要條件，卡而德倫（註一九）在他的神祕劇（註二〇）裏也曾打算替莎士比亞彌補起來；例和樹立戲劇與宗教的關係，並使二者適應音樂和舞蹈，但是他卻沒有注視到比這些還要重要的條件，並且他只不過誤解了迷信，從而得到一些定義呆版，不住循環的理想主義，殊不知人類激情自具真實，而這真實更化作許多活生生的人物，卡而德倫以那些主義替代這類活人，於是他所失掉的勝過他所得到的了。

但是我要暫離本題。——舞臺上的展露有關於人們舉止態度上的改良或腐化，這種關係大家已經知道；換句話說，我們也都發覺，詩中最最完全，最最普遍的形式之有無，深深影響着行爲或習慣的善惡。戲劇的組織中本來包含着詩，所以戲劇也就用得着詩，當詩的用途終止了，戲劇的腐化的結果便開始了；我從人類舉止態度的歷史上，解決下面這末一個問題——究竟此一方面的

生長時代和彼一方面的衰亡時代，是否洽合道德生活中任何一個因果的連繫（註二）。

在雅典的戲劇，或在其它地方的也可以登峯造極的戲劇，總是和時代的道德的及知識的偉大相並存。雅典詩人們所寫的悲劇好像鏡子，觀者在鏡子裏照見他自己，這個自己出現於隱隱地變了裝扮的環境中，並且什麼都被剝奪掉，只剩下那理想的極境和理想的動力，也就是使人人從他所愛慕和所願意達到的一切對象中，感到了內在的模型。同情心擴大想像，同時與同情心俱來的苦痛和激情又有這般強力，所以它們更在它們自己的概念中擴大了它們被人想像得知的程度和力量，所以憐憫、惱怒、震恐、憂愁等都足以增強良善的感情；並且這些激情的強度使用，使人在得到壓足之後，就可以延長一種高尚的寧靜，這寧靜乃得伸入日常生活的騷動中去（註二）自然原有若干不可領會的代理人，他們造出那決定命運的結果，但是在戲劇裏罪惡代表這種結果的時候，卻被解除了它一半的恐怖以及它一切的毒氣；錯誤也被剝奪了它的頑強；人們不再能够把錯誤當作他們的愛憎之心所創作，因而有意做錯了。最高一級的戲劇只有極少的食糧，來營養責難或怨恨；它反而教導人們憑藉自身去求取知識，去引起旁人的尊敬。眼睛和頭腦都不能看見自

己，除非被反映在它們所類似的對象上。戲劇只要繼續有詩的表現，總不失為稜柱的，多面的鏡子，那鏡子收斂了人性的許多最亮的光芒，並且從這些基本的簡單形式中重生生產了它們，並且給它們以莊嚴和美麗，並且繁殖它所反映的一切，並且自賦一種力量，可以傳播它所照臨的類似物。

但是社會生活到了腐化的時期，戲劇便同情於這腐化。悲劇變成古代傑作的形式之枯死的模倣，那些如同親屬關係的幾門藝術所有的相互調和的附屬物，都被喪失了；並且這個形式時常會被誤解，或者作者軟弱無力地打算要替某些學說說教，以為它們是道德的真理；其實，這等真理時常只不過在似是而非地阿諛着重大的罪惡或弱點，並且將它傳染給作者和他的觀眾。所以，就有所謂古典戲劇和國產的戲劇。愛迪生的伽圖（註二三）便是前者的一個例子；至於舉出些後者的例子，也並不是多餘的事情。然而，詩是不能被用來輔助這類的目的。詩是閃着電光的一柄劍，永遠沒有劍鞘，因為電光消毀了藏着這劍的那個劍鞘。此所以，我們看到凡是含有這等性質的劇作都非常缺乏想像；這類劇作雖然影響情操和激情，但是並無任何想像，所以只不過成爲無恆心或嗜好的別名。在我們的歷史上，戲劇的最大墮落是在查理第二王朝（註二四），那時候，詩所常取的



形式總是讚美歌，讚美王權征服了自由和德性。只有密爾敦巍然獨立，照耀着一個不配受他照耀的時代。在這些階段下，所有戲劇表演的方式都是只有布置、組織或經略，沒有詩的表現。喜劇失掉它理想的一般性；小慧承繼了幽默；使我們發笑的，不是快樂，而是自滿和勝利；險毒、譏刺和輕蔑代替了同情的歡愉；我們很少高興地笑，我們只是冷笑。淫穢一向褻瀆人生的神聖美，但是正因為它蒙上面紗，並不怎樣惹人厭，所以格外顯得活潑；它是一個惡魔，社會的腐化永遠供給它新的食糧，它便暗中狂吞盡了。

詩有種種表現的方式，內有一大部份在戲劇裏比較在其它場合外容易綜合起來，因此詩與社會福利的關係也在戲劇裏比在其它藝術形式下格外容易看出來。並且，人類社會的最高成就之永遠吻合於戲劇的最高發展也是毫無問題的；所以，一個曾經有過戲劇的繁榮，而後來竟使它退化或滅亡的國家，乃是一種標記，指示着行爲退化，以及那支持社會生活的靈魂的勢力也在滅亡。但是，正如馬基雅弗利之論政治組織，我們也可以作此主張：如果人類能够恢復戲劇原有的宗旨，生命可以保持而且更新。從詩的最廣的意義講，情形也是如此：我們不僅需要產生而且需

要持續一切語文，組織和方式；一位詩人的職責和性格既須參與神聖自然的命運，也須參與神聖自然的創造（註二五）。

在希臘，舉凡內戰，向亞洲劫掠，以及馬其頓和羅馬的鐵腕先後佔取上風，都是些豐富的象徵，象徵着希臘的創造力之滅亡或是中斷。那些爲西西里和埃及及通曉文學的暴君所眷顧的田園作家，乃是希臘最有光榮的統治時代中最末了的幾個代表。他們的詩深合音律：有月下香（註二六）那樣的氣味，只嫌香得過分，使精神太受刺激，反覺疲弊；至於在此以前一個時代的詩卻像六月裏拂過草原的大風，混合地上所有的花香，所以吹得愈快，它自家愈是調和，使人的感覺有力維繫自身的極樂。詩中細寫田園和戀愛，不僅與雕刻、音樂以及類似藝術中的崇尚溫婉有相互的關連，而且與我現在提到的時代裏的特徵——習俗和組織——也有相互的關連。至於詩中的所以缺乏調和，既不能歸咎於詩的能力之本身，也不能歸咎於這種能力之誤用。在荷馬與索福克里司的作品裏，我們找到相等的銳感性，去接受感覺上和情調上的影響；尤其是荷馬，用無可抗拒的吸力，當衣服似地蓋在肉體的和傷感的形象上。這些作家之所以勝過後來的作家，是由於他們特具屬於

我們天性的內在力之若干思想，而不是由於他們缺乏屬於我們天性的外在力之別種思想；換句話說，他們和綜合了一切的那個統一體相調和，所以他們的完整是無可比擬的。而戀愛詩人之所以不完整，也正是由於他們之所無，而不是由於他們之所有。並且，也正是因為他們不是詩人，而不是因為他們是詩人，結果纔使大家似是而非地把他們當作與他們時代的腐化有關係。假使時代的腐化足以消滅他們的感受性，使他們不能感受快樂、激情和自然風景，因而他們纔有了我們所認為是他們自身原有的殘缺，那末惡神的最後勝利會得實現了。因為社會腐化的目的本在毀壞一切對於快樂的受感性；並且，因為如此，纔有所謂腐化。腐化以想像和智性為核心，開始活動，然後分散開去，成了一種麻醉的毒液，通過感情，入於嗜好，直待大家都變作遲鈍麻木的一堆，在那堆裏感覺很難存在。當這末一個時代將要來到，詩總是訴諸那些最後纔被消毀的能力，並且我們還能聽得它和世間訣別的聲音，正如阿司第里亞（註二七）的腳步。詩一向傳達人所能夠接受的一切快樂；詩永遠還是人生的光亮；它又是任何美麗、壯旺、真實等的泉源，縱使時代惡化了，它仍然保有它的地位。西拉丘司和亞力山大里亞有些奢侈的人民，喜歡西歐克里大斯（註二八）的詩，然而我們不

妨欣然承認這些人還不如他們部落的殘餘份子那樣冷酷，那樣荒淫。但是在詩真能够滅絕之前，「腐化」必先全部摧毀人類社會的建築。不過，一條鎖鏈已通過許多人的精神而傳遞下來，它有一個個神聖的環，連結在那些偉大精神上，從未完全拆開，以致脫離彼此的關係，而那些偉大精神更如同磁石似地暗中向外流射，將所有的生命同時接連、喚起，而且維持住了。它是一種能力，本身同時含有自己的種子和革新社會的種子。所以，田園詩和戀愛詩固然有它們的讀者，不過我們應該注意，它們的影響卻未必只限於觸起這類讀者的受感性。這類讀者也許曾經感知過那些永在的美，只不過將他看作片段的和相互隔離的部份罷了；但是自從世界開始，所有的人都像一個偉大頭腦裏的若干思想，互相合作，造成一部偉大的詩篇，如今這類讀者假使自身的組織比較精密，或生在一個比較可愛的時代，那末也許會將那永在的美當作這偉大詩篇的一些插句或枝葉吧。

在古代羅馬，同樣的革命會發生於一個較小範圍中；但是羅馬社會生活的行動和方式好像從來不會全部受過詩的浸潤。羅馬人好像以為希臘人是曾被精選過的習俗與自然形式中再被精選過的寶藏，並且羅馬人又好像謹戒自己不用那調節過了的音樂、雕刻、或建築來創造任何物

事，唯恐這類物事會和他們自己的情形發生特殊關係。因為照他們的意思，這類物事是應該和世界的一般組織發生一個普遍關係的。但是，我們只依據局部的事實來判斷，因此我們的判斷也只有局部是對的。依尼亞斯、法羅、巴丘威亞斯和亞基亞斯（註二九）都是大詩人，但已湮沒無聞。魯克里底亞斯（註三〇）佔着最高地位，味吉爾在一個很高的意義上，也可算是創造者。味吉爾從他對自然的概念上悟到深切而又非常的真實，但是他表現得過於精細，使我們望塵莫及。但見一片朦朧，辨不出什麼。至於利味（註三一），則有詩的本能。然而，賀雷斯、伽圖拉斯、奧微德（註三二），和味吉爾時代的別些大作家，只不過在希臘的那面鏡子裏看到人類和自然。並且，羅馬的組織和宗教，也不及希臘的那樣富於詩意，這就好比影子總不及物體本身那樣活潑而有生意。所以詩到了羅馬，好像跟隨在一個完成了的國家和社會的後面，而並不是與之並存的。羅馬真正的詩卻生存在羅馬的制度裏；因為這些制度無論含有何種的美、真、和偉大，它們都只能產自那創造它們的能力。羅馬人所表現於他們的生活中的，是特殊的韻律和體制，結果羅馬人自己都多少得到一些便宜，因而精於籌畫。但是像這類的事情——伽米拉斯（註三三）的一生，里居拉斯（註三四）的死，元老院議

員們在他們神聖的國家裏如何屬望於戰勝的高盧人；在伽納（註三五）一仗之後，拒絕與漢尼拔（註三六）議和——卻並非由於他們之本來就善於打算，纔這樣幹的，雖然他們在這幾齣永遠存在的戲劇中既是詩人，又是演員。想像看見了這種體制的美，便依照它自己的意思，從它自身創造出這種美；結果便有一個帝國，而這番創造的報酬就是永垂千古的聲譽。這些事情也不能不算是詩，只不過缺了一位有靈感的詩人的幫助（註三七）。「時間」在人們的記憶上寫下輪轉循環的詩，這些事情也就是這詩裏的斷句。「過去」好像一位詩史的朗誦者，將永不消滅的那些時代中的調和，充實起那些時代的大劇場。

古代制度的若干進化形成一個範圍，古代制度下的宗教和習慣已經完全遵守這個範圍，不曾越出。到了基督教和武士制度興盛，如果那時的作家羣裏沒有詩人在習慣和宗教方面創造以前未有的意見和行爲之新方式，那末世界也許就會淪入完全無政府的狀態和黑暗之中了；大家模寫這些新方式，納入自己的想像裏，於是他們的思想縱如狼狽紛亂的軍隊，卻同奉這新方式爲軍中的主帥了。不過，現在無需提到這等制度所生的惡果；我們只本着上面已經成立的原則來提

下面這一個抗議——這惡果沒有任何部份能被認為起於這些制度所含的詩中。

摩西、約伯、大衛、蘇羅門和伊賽亞的詩大概已經對於基督和他門徒的思想產生了一個重大的影響。有許多人給這一卓越非凡的人物寫傳記，給我們保存下若干散亂的斷片，這些斷片都瀰漫着最生動活潑的詩。但是，他的主張好像不久便被人曲解了（註三八）。到了某一個時期，基督所宣傳的旨意流為一種制度之後，於是柏拉圖所曾經劃歸精神能力的三個方式（註三九）開始受到一種尊崇，而被奉為神，並且變成文明世界中崇拜的對象。於此，我們必須承認「光明好像被強調化了」（註四〇），並且

「烏鴉飛向濃露籠罩的樹林，

一天的好景物開始要萎垂入睡了，

夜的幾位黑色使者起身攫取他們的食糧。」（註四一）

然而，看啊！從這瘴惡的一個深淵的屍體和血裏，跳出了一個如何美好的制度！世界好像復活了，在知識和希望的金翼上保持着它自己的均衡，因得重新繼續它那毫不疲倦的飛翔，直入時間的天

空裏去。聽啊，聽那生長在外面的，一雙耳朵所聽不到的音樂，它像一陣不停的和看不見的風，用氣力和速度來營養它那無了無休的路程。

耶穌·基督的學說和征服了羅馬帝國的坎爾特人（詩四二）的神話和制度，一面成長而得到勝利，一面附帶地形成黑暗而激起變動，但是等到黑暗和變動過去之後，這等學說、神話、和制度所含着的詩卻仍能繼續存在，並且將自身融入習慣和思想的一個新結構中。將黑暗時代的愚昧歸咎於基督教教義，或坎爾特民族的佔優勢，都是一種錯誤。黑暗時代的代理人無論會有怎樣的罪惡，但是這罪惡畢竟導源於詩的旨趣之消亡，而這消亡乃有關於專制和迷信的進步，當時的人都變得不知羞恥，而且自私，那原因過於複雜，不能在此討論；他們自己的意志已够薄弱，然而他們還是這薄弱意志的奴隸，因此他們也成爲旁人意志的奴隸；但是恐怖、貪慾、慘忍、和奸詐已成整個民族的特徵，所以在那民族裏，不曾找到一個人能够在方式、語文、或制度上有所「創造」了。社會有了這種情形，便含着道德的反常狀態，但是如果我們認爲應由直接有關於這等狀態的任何一類事件來負其責任，卻也未免太不公平，並且那些最被我們認可的事情，也能很快地就取消這個



認可有些人不能區別思想和字面，遂使這等反常狀態捲入我們通常的宗教中，這真是不幸。

到了十一世紀，基督教的及騎士制度的詩纔開始露出它們自己的效能。柏拉圖在他的共和國（註四三）裏發現平等主義是一種理論的原則，而這原則有它特殊的應用，就是說，人類通常所有的技巧和勞作，產生了快樂及能力，這快樂及能力所需用的材料則應當平均地分配。他更給這原則定下許多限制，只有每人的受感性或以大家爲對象的功用，纔能支配這些限制。柏拉圖承襲狄馬烏斯和庇薩哥拉斯（註四四）的學說，更倡爲一種道德的及知識的學說，綜觀人類過去，現在，以及將來的情況。耶穌·基督則重將這些觀點所含的永久的，神聖的真理授與人類，而基督教更在它抽象的純潔上，是用通俗的方法來表現出古代詩和古代智慧的深奧主張。坎爾特民族和歐洲南部疲竭的民衆混合之後，便將那依存於自己神話和制度中的詩的姿容，一齊印在這一次混合之上。結果，這混合中各種動因的作用和反作用都被彙成一個總體；因爲沒有一個民族或一個宗教能够代替任何其它的民族或宗教，而同時不吸取後者的一部份，我們已經可以假定這是一種準則了。至於解除個人和家庭所受奴隸制的束縛，從古代一大部份使人墜落的束縛中將婦女

解放出來，都是這些事件的結果。

個人能够不當奴隸，方始有了基礎，實現最高的政治希望，因此他纔可以想像婦女有了自由，便給詩產性愛的題材。愛成了一種宗教，它所崇拜的偶像是永遠存在的，就像阿波羅和藝術女神的雕像，被賦與了生命和動作，在崇拜他們的一羣人中走來走去；於是，更加神聖的世界裏的居民也住在地球之上了。人生習見的形態和程序變作奇異而神聖，並且在像似亞娃與夏當的樂園的廢墟上，又建築了一座樂園。這建築的本身是詩的創造，所以建築的人都是詩人；這些詩人以語文爲工具：『加利和多就是這本書，就是寫這本書的人。』（註四五）在佩脫拉克（註四六）之前，法國東南部普魯法恩薩兒州已有敘事詩人或當地的先進者，他們的詩句如同呢文，放開了那盛在戀愛苦杯中的甜水之深邃迷人的源頭。我們設如不先默想這種滋味的美，並將我們自己變成這美的一份子，我們當然不能感覺那些泉源的存在；至於一顆溫柔高尚的心和這些神聖的情感連結之後，如何能使人愈加仁愛、寬大、聰明，更如何將他從「自我」這個小小字眼的陰鬱氣團中救了出來，這是不着再去解釋的了。但丁比庇特里阿克還要懂愛的祕密事件。他的新生（註四七）

是一個不涸的泉源，供給我們以情操和語言的純潔；它是一部理想化的歷史，紀錄他所生存的那個時代，以及他一生中獻給愛的那些階段。他崇奉庇阿德里司爲天國裏的神仙，他又敘述他如何一步一步地傾心於她以及她之如何逐漸引起他的愛慕，他更假想自己如同跟着這許多的步伍，攀登階梯，上昇到天頂的御座，這一切都是近代詩中最最光榮的想像。最最銳利的批評家們都欽佩神曲所描寫的地獄、淨土、與天國，所以已經改變他們對於劇中俚俗之點所下的判斷，以及對於劇中若干重大事件發生的程序所持的意見，而且這等改變也是公平的。劇中的天國可算一首永遠存在的讚美詩，讚美着那永遠存在的愛。在古代，只有柏拉圖了解愛的真義，成爲有價值的詩人，到了這更新的世界中，幾位最偉大的作家又合唱愛的頌詞；那音樂已經穿入社會的大穴裏，發出陣陣的回響，將干戈和迷信之間的衝突都淹沒了。例如，亞力奧司多（註四八）、塔索、莎士比亞、史本瘦、卡爾德倫、盧梭以及我們自己時代裏的偉大作家們，每隔若干年便要紀念一次愛的最高威權，當它是人類精神戰勝了肉慾和暴力時所得宏壯的勝利品。人類分作兩性，兩性間互有真的關係，這關係已漸次被人理解；並且兩性有參差不同的力量，更有互不相等的力量，然而我們時常鑄成

錯誤，將這兩種情形混做一種；如果近代歐洲已能從諸種意見和制度之中一部份地認出這錯誤，那末我們在得益之下，不能不感謝那些詩人所預先說出的崇拜物，抑即武士制度所規定的崇拜物了。

但丁的詩可以認爲駕在時間之流上面的橋樑，聯接古代的和近代的世界。凡是不能看見的東西本來容易形成歪曲的想念，然而但丁和他的對手密爾敦已將它們理想化了，並且這幾位大詩人更將這些歪曲的想念當做面具和斗篷，用來改扮了自己，走過無始無終的時間。如果他們自己的信條和一般人們的信條是不同的話，那末他們能意識到若干程度的不同，也是一個難以斷定的問題。但丁將味吉爾所謂「最最公正的」（註四九）里非亞司（註五〇）放在天國裏，並且說明他在分配賞罰的時候，反覆無常，表示非常富於異教的精神，在此場合，但丁至少像似要點明那最高度的與衆不同了。由於一種希奇卻又有自然的矛盾，密爾敦的詩本身含有哲學的論辨，要推翻這部詩所擁護的主義。失樂園所表現的惡魔，在性格上具有萬不可及的力量與莊嚴。如果我們以爲密爾敦曾經有過意思，要將罪惡一般地人格化，那末我們的設想是錯誤了。難恕的兇恨，可忍

的奸詐，以及與敵人以重創而又小心戒備，不使陰謀暴露，這些都可說是罪惡；然而，一個奴隸如此幹法，倒可以寬恕，一個暴君如此幹法便不可恕；並且一個被征服者可以用高尚的失敗來贖回這些罪惡，而一個勝利者卻爲了不忠不義的征服而更加暴露了這些罪惡。一個人百折不回地去堅持某種目的，縱使悲慘和苦難會因之而起，而這個人自己卻早已想到這目的是非常好的；另一個人有一家仇敵，卻十分冷酷地自信必定能得勝利，於是用那最可怕的手段把仇報了，然而他如此行爲並不由於任何錯誤的觀念，要使對方後悔不該與人結仇，而是因爲他存心要增加對方許多新的苦難，並且還要竭力辯護自己的過失；前一個人之遠勝後一個人正如但丁的魔鬼之遠勝他的上帝。密爾敦已經違犯通俗的信條（如果這樣的思想應當算是違犯的話），所以他並不主張或竭力申辨對於上帝的道德必高過對於魔鬼的道德。密爾敦如此大膽忽視一種直接的道德目的，最足斷然證明他有至高無上的天才。他將人性的若干原素，當作一塊調色板上的許多顏色，混合在一處，跟着就照敘事詩的真實所含若干定律，配搭這些顏色，成爲一幅偉大的畫圖，也就是依據這末一種定律，可以把宇宙的行爲和智德雙全的人的行爲，編成一大體系，喚起後代的同情。神

曲和失樂園已與近代神話以一個有體系的形式；迨「變遷」和「時代」又在那些生於此世死於此世的人羣中添上一番迷信，於是古代歐洲的宗教又須要若干註釋家再下一次工夫來說明。至於這古代宗教之所以不會被人完全忘記，是因為它蓋上天才的印記，與天才長存啊。

荷馬是第一個敘事詩人，但丁是第二個敘事詩人。這就是說，所有第二個詩人的創作對於他所生存着的以及在他以後的時代的知識、情操、宗教都有關係，而且這種關係界限清楚，易於辨別；並且所謂但丁的時代乃和他以後的若干時代，一致地發展。因為魯克里底亞斯把自己敏捷的精神沒入感官世界中，用滓渣來膠合了自己的雙翼；味吉爾因為自己的天才日趨拙劣，覺得羞怯，即使他再來創造他所抄襲的一切，他還是要背上一位模倣者的聲名；羅地亞司、司邁爾尼亞司、諾納司、魯肯司、達地亞司、或克羅地恩（註五一）只是一羣善於模倣它鳥鳴聲的反舌鳥，雖然音調甜蜜，絲毫不能達出敘事詩的真實。密爾敦是第三個敘事詩人。因為，如果從其最高的意義講，我們不能將敘事詩的名稱也給與依尼意得（註五二），那末，像盛怒的阿蘭多、被救的耶路撒冷、魯西阿得、仙后（註五三）等更不配襲用這個名稱了。

文明世界的古代宗教深深漬透了但丁與密爾敦；它的精神存在於他們的詩中，正同它的形式保留於近代歐洲尚未改革的宗教禮拜中，並且兩方面的成份或比例也許相等。但丁在宗教改革以前，密爾敦在宗教改革以後，距離宗教改革的時間亦復相等。但丁是第一個宗教改革者，而路德所以勝過但丁的，與其說是因為他勇於譴責，勇於強奪教王的權力，不如說是因為他的粗獷和辛辣。但丁是第一個人，喚醒了恍惚入迷的歐洲，他從若干不調和的蠻風蠻行所結成的草昧鴻荒中，創造一種語文，這語文本身就具有音樂和宗教的信仰。若干偉大人物的精神主持着學術復興的運動，而但丁更是這些精神的集合者；在十三世紀裏，這燦爛如星的一羣從共和政體的意大利放出光芒，就好像從天上直照日暮世界的黑暗，而但丁乃是這一羣裏的晨星。他所用的字充滿了精神；每一個字像似一顆火星，一個正在燒燃的原子，它的思想永不涸竭；並且在他所用的字中，還有許多生下來就躺在灰堆裏給灰蓋沒了，然而都飽含電光，不過還沒有找到傳導體。一切崇高的詩都是無限的；就像第一粒的橡實，潛藏着各種的橡櫟。我們固然可以拉下一層一層的面紗，但是那個伏在意義最深處的赤裸的美卻永遠不會揭露過。一首偉大的詩是一個泉源，永遠充溢着聰明

與愉快的水流；這泉源溢出神聖的液體，一個人和一個時代因為對於這液體有特異的關係，能够分享它，用盡它，不過另一個人和另一個人時代又接上了，繼續來吸取，因此新的關係也永遠在發展。所以，偉大的詩給我們不可以預先看見和預先想到的愉快。

在但丁，佩脫拉克和薄伽邱以後，又緊跟着一個時代，它的特徵是繪畫、雕刻和建築的復興。綽塞捉住了神聖的靈感，並且英國文學的上層建築是托根於意大利所發明的那些材料上。

但是我們在替詩解辨的時候，最好不要牽涉到詩的歷史以及詩之所以影響社會。如果我們從詩人這個字的廣大而且真實的意義上，指示詩人們對於當代和後代的影響，這也就足够了。

不過，現在有人託辭於詩人們將櫛葉冠（註五四）讓給推論者和機械師，因而攻擊詩人（註五五）。這種人認為運用想像固然是最愉快的，但是他更主張運用理知是比較有用的。我們不妨依照這種區別的各自立場，考察此地所謂有用或功利究竟是什麼意義。一般地講，樂或善是一個有感覺有睿智的人用他的意識所尋得的物事，並且這已被找到的物事，使他的意識一味默從，不會反對。快樂有兩種，一種有持久，普遍，永恆等性質；一種只是短促無常，而且特殊。所謂功利，可以表現那



達到任何一種快樂的徑途。如要達到前一種的快樂，凡足以強化和淨化愛憎的感情，擴大想像，以及增加感覺的精神的，都用得着。但功用這字的意義也可以縮小一點，只表現一種力量，驅逐我們獸性的慾望，使它不能煩擾我們，驅逐那些對於生命抱着不安心理的人們，使之不復留在我們的周圍，驅逐迷信所有的更加愚鈍的蠱惑，使之不能散播，驅逐人們的和順妥協的精神，使之不能造成過分的相互容忍，相互寬恕，而不背個人利益的動機。

無疑地，從這有限的意義上講，提倡功利的人們在社會裏也有他們應盡的任務。他們追隨那些詩人的步伍，把詩人種種創作中的種種素描，抄寫在日常生活書本上。他們讓出空間，並且延長時間。只要他們能處理我們天賦的一些低級力量的行動，他們的努力總有最高的價值。但是，當一個懷疑主義者既已毀壞了愚鈍的迷信，我們希望他就此撒手，不要再進一步，去摧殘那借用人類想像來表明自身特性的永在的真理，像似幾個法蘭西作家所已摧殘的一樣。一個機械師縮小了工作的範圍，一個政治經濟家綜合了工作的部門，他們的臆測並不符合想像的最高原則，所以我們希望他們留心提防這一層，不要像他們在近代英國那樣地同時強化奢侈和貧困，使之各走

極端。他們已經用實例來證明這一句話了，「他有了，應該再給他一點，他沒有，就是他所僅僅剩下的一點，也應該奪去。」（註五六）闊人格外闊了，窮人格外窮了，於是國家裏身受禍福的人被逼得走向無政府主義和專制政治的兩個極端，好像息拉和卡立布狄斯（註五七）。人漫無限制地運用他的計算或籌畫的能力，必定產生諸如此類的成果。

本來，給快樂下一個最最高遠的定義，是不很容易的事情，定義自身總會包含若干明顯的矛盾。因為，人性構造原含一種調和，常將我們低下部份的苦痛和我們崇高部份的快樂相連結，這實在是一樁無法解釋的缺憾。我們時常選出憂愁、恐怖、極端苦痛、失望等，來表現我們接近至善的意思。我們對於悲哀小說的同情，也依據着這末一個原則；悲劇提供那種寄寓在苦痛中的快樂的陰影，所以使人愉悅。從同一的淵源，我們也有那不能離開最甜，旋律的憂鬱。憂愁中的快樂比快樂中的快樂甜蜜些。所以，有這末一句話，「到悲傷的人家去勝過到歡笑的人家去」。這並不是說，最高一種的快樂必需和苦痛相連。愛的愉快，友誼的愉快，自然崇拜的憧憬，知覺的可喜，尤其是作詩的可喜，時常絕對不攙其它的成份。

產生並且保證最高意義的快樂，纔是真正的功利。凡產生並且保持這一種快樂的人，是詩人或是富有詩的意義的哲學家。

洛克、休謨、吉本、福耳特耳、盧梭（註五八）和他們的門人，努力贊助被壓迫的和受欺騙的人類，這種工作值得受人類的感戴。然而，在世界上，也會陳列着道德的和知識的改進，縱使它們以前從未存在過，但是要計算出這改進的程度，也不是什麼難事。也許再有一兩個世紀，大家還會說些荒謬無理的話；也許再有好幾個男女和兒童被視作異教徒而燒死。目前西班牙的宗教裁判（註五九）雖已經取消，然而我們可以不必彼此相慶。但是，如果但丁、佩脫拉克、薄伽耶、綽塞、莎士比亞、卡爾德倫、培根、密爾敦不會活在世界上；如果拉斐爾和米開蘭基羅不會誕生過；如果希伯萊的詩不會翻譯過；如果希臘文學不會重新有人研究過；如果古代雕刻一點也不會流傳給我們；如果古代宗教的詩和古代宗教的信仰一齊湮沒了，那末誰也不能想像世界上的道德狀況會變得怎樣了。除非先有這許多興奮或刺激來加入或干涉，人的精神絕不會覺醒，以發明體大思精的科學，並應用分析的推理於社會的錯誤行爲上。直到現在，大家更企圖提高推理的地位，使它越過發明力和創造

力的直接表現。

我們還有更多的道德的、政治的和歷史的智慧，而我們不知道如何去應用；我們的科學的和經濟學的知識固然逐漸將人力所產的效果公平分配，然而我們除了應適這等的需要，還有更多的科學和經濟學的知識。在這些思想的系統下，事例的累積和計畫的紛繁便將詩藏蓋起來了。人們現在只求實效和持久，不再須要知道更聰明和更好的方法，或者也更不須要知道什麼纔是最好的和最聰明的道德、政府和政治經濟。然而，我們「卻像格言裏的那隻可憐的貓，」只讓「我不敢」來跟在「我要」的後面了」（註六〇）。其實，我們應該要有創造的能力，向着我們所已知的，運用想像；我們應該要有寬大的衝動，來執行我們的想像；我們應該要有詩；我們種種的籌畫已追過我們的概念了；我們已經吃下超過我們所能够消化的食物了。人宰治人的外界，人培養若干科學，用來擴展這外界的邊疆，不過這種培養缺少詩的能力，於是這缺少的程度，同時也是人的內界的若干科學所受拘束的程度；並且，人既已束縛了這等要素的發展，他自己也就淪為被縛的奴隸。用發明來縮短工作，來合併工作，這是一種發明的錯用，因此更加強化人類的的不平等，然而此中的

原因只不過由於我們培養機械技術的時候，不曾依照我們所有創造力的多寡程度來斷定這培養的程度，也就是由於我們忽視了一切知識的基礎便是這個創造力。我們種種的發明原該減輕人的惡根性，卻反而不住地增強它，此中難道還別有原因嗎？在自我主義上，那可以看見的肉身就是金錢，而詩和自我主義更是世間的主宰和財神。

詩的能力有二重作用；它一方面替知識、力量、快樂創造新材料，一方面給意識釀成一個欲望，來再度產生這等材料，並且依照某種節奏和程度重加配合，以求合於美與善。由於過度的自私和籌畫，我們在外的生活中累積了許多材料，但是我們的累積力量強過我們的同化力量，所以不能依照人性的內在的定律來消化這些材料，然而正在這等期間，我們最最需要詩的培養。因為，此時的身體過於呆笨，不能運用那使它活潑的氣力。

詩實在是神聖的。它同時是知識的圓心和周圍；它包含一切科學，一切科學也必須追原到它。它是並且還是一切其它思想體系的根和花朵；一切原於它，受它的潤飾；如果害蟲摧殘它，它便不結實生子，把自身的營養扣留了，使四圍的貧壤看不見嫩枝繼續長出來。詩是一切事物之完美無

缺的外表和花朵，它猶如一棵玫瑰樹的色香之於那棵樹上若干元素的結構，猶如未曾凋落的美之形式和光彩之於解剖和腐蝕的神祕。精密的籌畫有一雙梟翼那樣的能力，使飛起，着眼於高遠的地帶，如果詩不能高飛到這等籌畫所不敢翱翔的那些永恆之境界，而從那中間帶出些光明與火燄來，則道義、戀愛、愛國、友情算得什麼？我們所生息其中的美麗的宇宙的景色又算得什麼？我們在世間此岸的慰安是什麼？——我們在世間彼岸的抱負又是什麼呢？詩的創作不像一種推理作用，並不是一種可以依隨意志而發揮的能力。人不能說：「我要作詩」。即使是最偉大的詩人也不能說這種話；因為，在創作時，人的心境宛如一團行將熄滅的炭火，受到了一陣無常的風之那般不可見的勢力，會發出頃刻的光燄。這種力量是內發的，猶如花朵的顏色正隨着它本身的發展而逐漸褪落，逐漸變化，並且我們的感覺也是無由預知它本身的來去。如果這一種的影響能保持其原來的純真與力量，我們將不能預測此中結果的偉大；真正當創作開始時，靈感已在衰退了，因此流傳人間的最光榮的詩也恐怕永遠不過是詩人最初概念的一個微弱的影子而已。我願請教當代最偉大的詩人們，主張最美好的詩篇產自苦功與研究，是不是錯誤。批評家勸人下苦功，延擱時間，以

便推敲，其實這種意見如果與以公正的解釋，只不過是主張應先縝密觀察那襲來的詩的靈感，然後再將這些被分割了的剎那間，用傳統的字面來加以人工的縫綴；這種作法唯有在詩才拘謹的場合纔有必要：因為密爾敦在分節寫下他的失樂園以前，先已觀照了一個整體。據他的自白，詩神曾「口授」給他那「未曾預先構思的詩歌」。（註六一）這句話可以回答那些主張神曲中地獄的第一行應有五十七種解釋的人了。如此作成的詩等於雕砌而成的畫。詩的本能性與直覺性在雕塑與圖畫藝術中更容易被人看出來：一個偉大的塑像或一張偉大的圖畫從藝術家的腕底產生，宛如嬰孩從母胎中誕生一樣；並且那指揮手來造形的心不能替自己詳細說明那創造過程中的起源、程序、或媒介。

詩是最快樂最良善的心中的最快樂最良善的瞬間之紀錄。我們感到思想和感覺的襲來，有時與人或地有關，有時則只與我們自己的心情有關，並且常常來時不讓我們看見，去時不向我們告別，但總給我們以不可表達的崇高與愉快；因此，即使在它們所遺留下來的渴望與惆悵中，也還是有着快樂，因為快樂是內包於靈感的本質。詩靈之來，彷彿一種更神聖的本質深入了我們自己

的本質；但它的足步像拂過海面的微風，風浪平靜了，也就消滅無踪，只留一些痕跡在滿是皺紋的沙灘上。這些以及類似的情景，唯有最敏銳的受感性和最擴大的想像力纔可以體味到；而由此產生的心境常與每一卑劣的欲望相水火。德性、戀愛、愛國、與友誼的熱誠在本質上與這些情緒相關連；在它們繼續存在時，人的自我露出它的原來面目，爲宇宙的一個原子。詩人不單承認這些經驗是最爲精練的組織中的精神，而向之屈服，他們還能用這一個微妙世界中漂渺無定的顏色，來渲染他們所綜合的一切；一個字，在再現某一景色或某一激情時的一個筆觸，可以撥動那着迷的心弦，而在那些曾經體驗過這些情緒的人們中重新激起酣睡的、冷卻的、或埋葬了的過去的形象。這樣，詩可以使世間一切的最美最善永垂不朽；它捉住那來到生命的暗面中而又方在消失的一些精靈，它先用文字或形體來遮蔽了它們，纔把它們送與人類，同時，還將關於相類的喜悅的種種消息帶給那些和它們的姊妹行同住的人（註六二）——我所以要說是同住，是因爲這些人住在精神的深穴中，而並沒有一扇門，可將穴內的一切表現給穴外的宇宙。神力在人間的巡視日就衰竭了，詩能將它救轉來。



詩使一切物事轉爲可愛；使最美的美成爲更美，並且把美給最殘廢的東西；媾合了高興、恐怖、愉快與憂傷，永恆與變遷；用它的柔索征服一切不可融和的東西，使它們合一。詩變化它所觸及的一切；每一形式走入它的光輝下，都獲得一種奇異的同情，變成它所從呼吸的精神之一化身；它那祕密的鍊金術能將從死流過生的毒液，化爲可飲的金汁；它剝去世上陳腐的面幕，而露出赤裸的，正在睡着的美，也就是隱在形式中的精神的本質的美。

一切物事都依其被知覺着的形態而存在；至少，對有知覺的人是這樣。「心主宰一切，能將自己從地獄化爲天堂，從天堂化爲地獄。」（註六三）惡咒使我們屈服於週圍印象的偶然事件，而受其支配，然而詩卻戰勝這惡咒。無論它展開自己那張用字綴成的帷幔，或拉開那懸在物事前面的生命之黑幕，詩都能在我們的生命中創造出另一生命來。它使我們做另一世界中的住民，和這另一世界相比較的話，現實世界直是一團混亂。它改造我們生息其間而又爲我們所覺知的宇宙，給我們向內的視覺掃除那層薄膜，使我們窺見我們生命中的神異。它強迫我們去「感」覺我們所「知」覺的東西，去想像我們所知道的東西。宇宙復演使印象鈍弱，這些鈍弱的印象殲滅那寄於

我們心中的宇宙，然而，詩卻重造一個宇宙，詩證實了塔索的那句膽大而真實的話：『只有上帝和詩人配受「創造者」的稱號。』

一個詩人是最高智慧、快樂、道德和光榮之作者，因此他本人應為最幸福、最良善、最聰明、和最顯赫的人。至於說到他的光榮，我們不妨質問時間來回答，還有何人能够超過他。一個人如果是詩人，就有這末許多的優越，這乃是萬古不渝的：最偉大的詩人一向是有最無瑕疵的品德，最完備的明達，而假使我們觀察那些詩人的生活的內層，那末總能發覺他們是最達運的人；至於例外是屬於那些詩才較次的人，然而這些例外卻只能限制而不能破壞這法則。讓我們暫時屈從世俗的見解，而試以一人之身攫取控告者、證人、法官和行刑者幾個不同的身份而合一之，讓我們不經審判，無須證據，或不依程序便宣判那些「坐在我們所不敢飛到的領域中的」（註六四）人的某些動機是應該非難。讓我們假定，荷馬是一個酒徒，味哲兒是一個諂媚者，賀拉西是一個懦夫，塔索是一個瘋子，培根男爵是一位侵吞公款者，賴斐爾是一個登徒子，史本瘦是一個桂冠詩人。在我們題目的這一個部門裏，引證活着的當代詩人是不適當的，但上面所舉的幾位前代詩人的名字，卻深

受後人景仰。他們的錯誤已被人秤量過，結果只是微塵一般輕微；假使他們的罪在當時是「深紅，在今日便是潔白如雪」（註六五）了；他們已在那救贖者和調停者的血中，也就是在時間裏被洗淨了。我們應該注意，目下對於詩及詩人之誹謗，已如何可笑地混亂了對於詩人或真或假的罪行之譴責；試想詩人的罪行是怎樣地無足重輕；再看看你們自己的動機吧，不要裁判人，爲的是怕你也要受人的裁判。

前面已經說過，詩在這一特點上與邏輯不同，詩不被人之主動的心力所支配，詩的誕生及重現與人的意識或意志也沒有必然的關連（註六六）。認識及意志爲一切精神上因果關係的必要條件，實在是武斷，因爲精神的結果在被感知時，是不容易歸入意識及意志的項下的。詩的力量不時會重新湧現，這種湧現顯然可被假定將在詩人的心中產生出秩序與和諧之習慣，與這力量的性質相關連，並且也與這力量之所以影響他人的精神相關連。但在詩的靈感過去了時——這是常有的，雖則並不永久——詩人重又變爲常人，再被委棄於突起的逆流中，受制於常人所過慣的生活方式。但因爲他的組織比別人細弱，較易感受自己及別人的苦痛與快樂，而這感受中的敏

銳程度也是別人所不會知道的，所以他懷着相當於詩人和常人間差異程度的熱忱，來避免常人，而追尋詩人了。但是，一般人所取捨、棄棄的物事，常在某些情勢下，用彼此的衣裳改扮了自己，然而詩人疎忽，看不到這些性勢，於是容易受世俗的毀謗。

但在這個錯中並不一定有罪惡，因此殘酷、嫉忌、復仇、貪婪，以及純屬罪惡的激情，從未成爲通常攻擊詩人一生的資料。

我依照我心中所想的次序，寫下這篇文章的幾個主要點，並且我只考慮各問題的本身，而不遵從一篇答辯文章的格式——我認爲這一層對於真實是非常有利的。但如果這些要點所持的意見是正確的，則大家將會找出它們也包含着對於那些非難詩的人們的駁復，大家會覺得至少本文的第一段是如此。我很能猜出，什麼事物使得有些有學問而聰明的作家對着某些詩人生氣，繼而爭吵；我自己承認，我像這些詩人一樣，也不願承受科都拉司所受的惡評（註六七）。貝維亞司與梅維亞司（註六八）從前已是，現在還是使人不可忍耐的人物。只區辨而不混同，是一個哲學批評者的任務。

本文的第一部述及詩的要素與原理；已在短小的篇幅所許可的範圍內，說明狹義的詩是與規律及美之一切其它形態有着同一的來源，人生的若干資料可以據此同一源流而加調整，並且這也就是廣義的詩了。

本文的第二部（註六九）將應用這些原理於目前詩的修養之情況，擁護那想用詩去理想化現代態度與思想等方式的企圖或嘗試，並強迫這些方式去屈服於想像的和創造的能力。在英國，文學的突飛猛進的發展向來總先於或伴着國民意志之偉大而自由的發展，到得現在，它卻從一個新生中躍起，雖則今日有許多思想卑下的嫉忌會有意低估當代的成就，但我們的時代終將在智識的成就上成爲一可以紀念的時代，而且在我們中間還話着許多的哲學家 and 詩人，他們無比地勝過那些參加上一次爲了政治及宗教自由而發生的國內政爭的哲學家與詩人（註七〇）。詩人是一位最切實的先驅者、使者和信徒，喚醒一大民族，有益無害地去改變思想及制度。在這些時候，我們格外有力量，來溝通與接受關於人及自然之強烈而且興奮的概念。倘若我們觀察具有這種力量的人的許多性格，我們往往覺得他們並未顯然使用着爲善的精神。但他們雖否認並且發

誓不替那高踞在他們自己靈魂的寶座上之力量服役，然而，他們在事實上卻被逼得要這樣幹。讀着今日一些最有名的作家的作品，而不爲燃燒於他們字裏之磁電般的生命所震動，實是不可能。他們用一種無所不包，無孔不入的精神，去測量人性的圓周，俯察人性的深度，而他們本身對於那精神的種種表示，更是從赤心上最感驚異的人，因爲那種精神與其說是他們個人的精神，不如說是時代的精神。詩人們是不能領會的靈感之祭師；是反映出「未來」投射給「現在」的巨影之明鏡；是表現出他們自己也不能瞭解之文字；是奏着戰歌而又不知何所激勵之畫角；是一種不被轉動但又自身轉動之勢力。詩人們更是世間未被承認的立法者。

# 附錄一

譯者註七〇則

註一 *Aeolia* 古希臘民族。

註二 原註云：De Augment. Scient., cap. I, lib. iii。

註三 *Janus* 羅馬的門神，又稱和平神，係羅馬城大市場東北角上兩道門，戰時開開，太平時則闔起，說者謂其意在與通過的兵士以好運氣。但究竟這神是贊助和平的，所以開門是假，闔門是真。

註四 聖經中謳歌者亦稱先知（見歷代志上，二五章，一節註），門徒保羅則稱詩人爲先知。

註五 *Aeschylus*（紀元前五二五——四五六）希臘第一位悲劇作家。

註六 雪萊曾譯柏拉圖的談叢（*Symposium*）一八一八年譯畢，內有論詩的一段：「詩是一個普遍的名子，專指那使任何事物從它所不是的進到它所是的，所以每一種發明的藝術在運用的當兒都是詩，從事此等藝術的人都是詩人。然而，他們不叫作詩人，卻被別的名稱將他們區別了；並且詩中有一部門或種類，與音樂和韻律有關係，與其它的部門都不同，而大家都以與其它部門同一名稱。其實，只有這一部門應當叫作詩，那些運用這一部門的藝術的人應當叫作詩人。」雪萊此處一番話顯受柏氏影響。

註七 原註云：見 *Filum Labyrinthi* 及論死的那篇散文。

註八 見培根的 *Second Book of the Advancement of Learning* 第二章，第四節。

註九 亞里司多德在他的詩學 (*Poetics*) 第九章一至四節早已說過：詩人的職務不在於說出已經發生的事物，而在於說出那可以發生的事物——也就是在偶然性或必然性的法則下有可能的事物。詩人與史家的分別也不在於用韻文或散文來寫作。希羅多德 (*Herodotus*) 的著作可以寫成韻文，然而有韻卻不見得比無韻更能使它轉成史書的一種。真正的區別仍在一個說出已有事物，一個說出可有事物。所以，詩比歷史更是一個哲學的、高遠的物事：因為詩傾向於表現普遍、歷史、特殊。我所謂的普遍，乃是一個人或某一個範型如何依據偶然或必然的法則，隨時說話或動作。」(據 Butcher 英文譯本重譯)

註一〇 馬克思在他的政治經濟批判 (*Critique of Political Economy*) 的臨了 (全書未完) 說希臘文學是屬於「常態的兒童」的，這是本於全部西洋文學史的立場。雪萊此處的意思則只限於全部古希臘文學史的範圍。現引馬氏原語，以見關於「兒童」的理解，比雪萊深刻得多：「一個成年人除非保持稚氣，不能再有什麼別法可以變成一個孩子。但是他難道不喜歡小孩子的天真嗎？他難道不會努力想在一個較高的平面上來重現孩子的真實嗎？哪一個復興的時代的本質難道不是完全像孩子的本質那樣地接近自然嗎？爲什麼人類社會的童年既已得到了它最美好的發展，便不竭力創造像一個永不再來的時代那樣的永恆的魔力呢？歷史上有教養惡劣的兒童，有早慧的兒童。許多古代民族屬於後一類。希臘人則是常態的兒童。」

註一一 阿基立斯 (*Achilles*) 是荷馬第一部史詩依利阿得 (*Iliad*) 的主角，他的許多熱烈情緒——尤其是「激怒」



——是史詩中主要的描寫對象；海克德 (Hector) 是他在戰鬥上的勁敵，是「勇敢」的範型；優里西司 (Ulysses) 又稱 Odysseus 是第二部史詩奧得賽 (Odyssey) 的主角，他的「智謀」被荷馬取作全書題旨之一。

註一七 Elysian 屬於 Elysium 的；Elysium 乃神話所稱亡魂居住的樂土，Homer 以為在地之西邊，希臘其它詩人如 Hesiod 和 Pindar 則以為在西海裏的福島上，近代詩人多半說它在下界。

註一八 Euripides (紀元前四八〇——四〇六，希臘悲劇作家)，Lucan (紀元三九——六五，羅馬詩人)，Tasso (紀元一五四四——一五九五，意大利詩人)，Spenser (紀元一五五二？——一五九九，英國詩人)。

註一四 在此時期，希臘以雅典為中心，發展最繁榮的商業。

註一五 百列顯神話中的國王里奧 (Lear) 年八十告休，將以國土賜給三女，照她們愛他的程度來分配。長次兩女說她們愛王之深切，是沒法可以說出的，幼女科地利亞 (Cordelia) 說，她之愛王如女之愛父。王不樂，只分地給長次兩女，說明每月須輪次留王居住，並以騎士百人為侍。後來，獨次女不納王，王夜中躑躅在風暴雨裏。科地利亞已嫁法王，不忍坐視，以兵法攻兩女，兵敗被囚，死在獄中。長女復與次女爭克勞斯特伯爵 (Earl of Gloucester)，因妬毒死次女，自己卻被親夫看破，羞憤而死。

註一六 Oedipus 見希臘神話；生下來時，神說他將來要殺父，奸母，後來都不知不覺地做成。

註一七 Agamemnon 希臘聯軍圍攻 Troy 故事中的希軍主帥。他為着要使希軍在海上順風，特殺女獻神，自己卒被那不貞的妻害死，其子為父復仇，殺其母，遷太迫子，子乃受審於希臘神界的最高法庭，十二法官中六人免之，六人責之，不能決，

而 Athena 女神卒赦之。

註一八 希臘悲劇作家 Aeschylus (紀元前五二五——四五六) 及 Sophocles (紀元前四九六——四〇六) 先後作悲劇 Orestea 及 Oedipos the King 前者係三部曲，第一部名 Agamemnon Dickinson 在他的名著 希臘的人生觀 (Greek View of Life) 第 131 至 137 頁有一個很好的紀述，可參看。

註一九 Calderon (一六〇〇——一六八一) 西班牙作家，富於神祕性、宗教性。

註二〇 Autos 中世紀 西班牙及葡萄牙 最習見，多半寫出聖經上的或寓言中的一個角色。

註二一 雪萊的意思似乎是要問：道德方面所謂的惡因生出惡果是否相同於劇中之詩的部份的消滅。

註二二 雪萊想必很受亞里司多德的影響；亞氏論悲劇的精神是寄寓在「淨化」(Katharsis, purgation) 中，故曰：「悲劇者……通過哀憐與畏懼而淨化了哀憐與畏懼的情緒 (……thru pity and fear effecting the proper purgation of these emotions)」Butcher 解曰：(看了悲劇)「個人的切身的憐懼消滅了，這種情感上的移轉把一個人帶出了他的自我而走向 the universal」。

註二三 Addison, Joseph (一六七二——一七一九) 英國作家，曾寫歷史悲劇 加圖 (Cato)。加圖 (紀元前九五——四六) 是羅馬的哲學家 and 愛國家，不憚於凱撒，避往非洲的 Draca 小共和國，凱撒復以兵往，加圖見勢不敵而自殺。

註二四 英王 Charles I (一六三〇——一六四九) 歐洲商業資本主義社會的發展，到了十七世紀已形成一個一般的想像，以為貨幣是國民的主要財富，最要緊的便是儘量貯蓄國內的金幣量。結果乃有發展國外貿易的必要，當時主要留

易品：一面，貴族地主們的穀物；一面，資產者（即大企業者，手工業工場的所有者）的工業生產品。他們兩方面都須藉國家的力量，作為經商的后盾，因此都想支配並且強化國家的行政，結果引起君主獨裁的極大可能性，而在一般的思想上，也使絕對主義的意味十分濃厚了。文學則傾向着規律或古希臘的理性的制約，乃有所謂古典主義的時代。雪萊在此所說：「詩……讚美着王權等……」便是基於上面那個事實。又關於此節，可參看弗理梁：歐洲文學發達史第三章，「絕對主義時代的文學」。

註二五 新約以弗所書 (To the Ephesians) 第二章第十節：「我們原是他（上帝）的工作」（“We are God's workmanship”），而希臘原文的這一段，等於英文上這末一個意思：「我們是上帝的詩」（“We are God's poem”）。詳莫爾敦：文學之近代的研究 (R. G. Moulton: The Modern Study of Literature)

註二六 tuberose

註二七 Astrea 古希臘神話中的女星神，代表「公道」和「天真」，本居此世，迨人間罪惡繁殖，始厭而登天，為「處女星座」(constellation virgo)。

註二八 Theocritus 紀元前三世紀希臘詩人，借用牧羊人和農民的口吻描寫他們的生活，以掉換宮廷裏的文學胃口，自成一體，曰「田園歌」，或「牧歌」(bucolic idyll)。青年讀者喜歡這等作品，有時且勝過荷馬的史詩。

註二九 Ennius, Varro, Tacuvius, Accius

註三〇 Lucretius (紀元前九六——五五) 拉丁詩人，富於宿命的思想，有物性篇 (On the Nature of Things) 最足代表。

註三一 Livy (紀元前五九——紀元一七)史家，作羅馬史一百四十二卷，但取材不謹，亦多宿命思想。

註三二 Horace (紀元前五——八)長於諷刺詩以及上流社會的雅謔，爲近代所謂「幽默」的一部份的成因。Catalinus (紀元前八四——五四)善狀利那間的苦樂。Ovid (紀元前四三——紀元一七)代表上層社會的逸樂派，一生結婚三次，善寫男女之愛。

註三三 Camillus 紀元前五世紀的羅馬軍人及巨宦，出身貴族而收攬民情以自固，任獨裁首領凡五次，稱爲羅馬之第二創立人。一生鉅業乃在對外用兵，曾因分配戰利品不均，引起不滿，忿而去職，後來高盧人入侵，又爲獨裁者，領兵破之。

註三四 Regulus 紀元前三世紀羅馬軍人及巨宦，與迦太基 (Carthage) 戰，被囚，後來迦軍敗，與羅馬議和，里居拉斯被迫充迦方代表，但里勸羅馬勿接受和議，歸後受迦方苦刑而死。

註三五 Cannae

註三六 Hannibal (紀元前二四七——一八三)迦太基大將，年二十六卽任主帥，率兵攻佔羅馬在意大利的版圖，凡十六年，後軍敗自殺。

註三七 原句下半段是引用 Horace 的高調抒情詩第四卷第九節中的一行拉丁文：carent quiva vate sacro；如果譯作英文，便是：Because they lack the inspired poet's aid。

註三八 耶蘇本是自由無產者，平生志在光復被羅馬統治的猶太國故都耶路撒冷，重新從羅馬人手中奪回猶太人的財產。他的手段是從宗教的結合始，他的口號是：(一)無產者得爲會員，(二)階級之憎恨，(三)試爲消費的共產等。(分別參看

新約哥林多前書一章二六至二八節；雅各書五章一至七節，或一章九至一一節；使徒行傳二章四四至四五節，或路加福音一章二二節（耶穌死後，門徒有以傳教為謀生者，漸失原來的強悍性，而爲了有利教會的活動，更不得不收攬巴刺士坦（Parrhesine 即耶路撒冷所在地）以外的猶太人，於是最初的狹窄的猶太民族主義亦漸漸消失在阿諛羅馬的統治之中了。由此，門徒保羅（原名希伯來語的 Saul，後改羅馬帝國國語——拉丁語——的 Paul，想投身非猶太人的社會中）在耶路撒冷傳教，被猶太人用石襲擊，在羅馬傳教，反受官廳保護，正以其所講的早已不是耶穌的原意了。

註三九 柏拉圖說過：宰制一切的永在的靈魂居於腦內，屬於此世的較高的靈魂居於心內；而前一靈魂的意志更由後一靈魂發令執行於較低的屬於嗜慾的靈魂。

註四〇 引 I. eacock 的話，見詩之四階段第十九節。

註四一 引 Shakespeare 的詩，見 Macbeth 三本，二幕，五十行。

註四二 雪萊在本文裏所謂：“*Occultic nations*”，應是指着“*Teutonic nations*”，不然便與歷史不合了。

註四三 見 Joret 英譯本 § 三六九。

註四四 Timaeus Pythagoras 後一人（約紀元前五八二——四九三）研究和「物質」對立的「形式」，以爲形式便是科學研究的對象，因此認萬物發生的過程是和形式有關的東西，並且有限的東西給無限的東西以形式，即有萬物之形。「形式」原是希臘的「觀念」，所以這一人很影響柏拉圖等人的觀念派的哲學。

註四五 引但丁語，見神曲第一部地獄（Inferno）五章，一三七行。但丁在這裏是說拉文納公爵（Lord of Ravenna）

之女佛蘭塞斯卡 (Francesca) 戀其夫弟保羅 (Paul Malatesta) 而將一段戀史告訴但丁，並將以前蘭士洛特 (Lancea lot) 與金納維爾后 (Queen Guinevere) 那著名的戀愛的羅曼司來比擬自己的經過；在那羅曼司中有加利和多 (Gal-eotto) 者，實爲兩方愛情的媒人，所以他被稱爲那一段羅曼司抑卽但丁所謂這本書的作者。

註四六 Petrarch (一三〇四——一三七四) 但丁以後的意大利的大作家，有書信，論文等，分析當時中世及近代精神之對立。

註四七 New Life (Vita Nuova) 散文夾十四行抒情詩，描寫他和女子庇阿德里司 (Beatrice) 的愛情；他自從九歲看見八歲的她以後，頓生愛慕，但不敢向她說明，只不過有一次，她向他作友誼的招呼；她後來嫁給一位銀行家，過三年就死了，他呢，如何地悲慟而害病，改去研究哲學，以爲如此方纔可以表現對她的尊崇。

註四八 Ariosto (一四七四——一五三三) 與塔索同爲十六世紀的意大利名詩人，他寫意大利最後一篇的偉大史詩 Orlando Furioso (見註五三) 塔索寫第一部近代史詩 Gerusalemme Liberata (見註五三)。

註四九 原文作 *justissimus unus*。

註五〇 Rhiphaeus 味吉爾在他的 Aeneid 中所引的 Troy 戰事中的物。

註五一 卽 Apollonius Rhodius, Quintus Calaber Smyrnaeus, Nonnus, Lucan, Statius, 或 Claudian。

註五二 Aeneid 味吉爾用一生精力所作的史詩，實乃受命於羅馬皇帝奧古斯都 (Augustus) 以此來歌頌帝國的偉大，喚起人民敬愛羅馬之神聖，而鞏固治者的地位。味吉爾以希臘神話爲羅馬誕生的根據，謂希臘女神 Venus 與男神

Anchises 結婚而生 Aeneas，而其家鄉即在意大利；他亦參加 Troy 戰事，戰後回鄉，娶土著王女，被立爲王，因建羅馬城。

註五三 亞力奧司多作盛怒的阿蘭多 (Orlando Furioso)，不過是騎士事蹟之再演；塔索作被救的耶路撒冷 (Gerusalemme Liberata)，寫十字軍收復耶路撒冷；葡萄牙詩人 Camoens (一五二四——一五八〇) 作魯西阿德 (the Lusads) 葡萄牙傳說英雄 Lusius 的後裔，從遊歷 (繞過斐洲，發現直通印度的海道)，揭出葡萄牙的冒險精神及宗教、風俗等；史本瘦作仙后 (Fairy Queen)，以仙后代表神之明德，亞沙王子 (Prince Arthur) 代表大度的德性，純爲倫理的比喻詩。

註五四 civic crown 古羅馬用以給與救護市民的兵士之冠，以櫛葉製成。

註五五 雪萊開始答復 Peacock 在詩之四階段最後四節的主張。

註五六 見新約馬可福音四章，二五節。

註五七 Scylla and Charybdis 息拉是一惡魔，隱身石內，外繞狼犬；卡立布狄斯是變成了一個漩流的鬼，兩者並舉，指水石不相容，抑即各走極端的意思；又蘇格蘭的斯多馬島 (Stroma) 有水石相激的一處地方，今亦名此。

註五八 卽 Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, Rousseau 又雪萊原註：「盧梭雖然屬於此類，其實在本質上他是一位詩人。其餘的，連福耳特耳也在內，只不過是推論者們 (reasoners) 」。]

註五九 Inquisition in Spain 十二至十三世紀間，在教皇 Innocent III 及 Gregory IX 的統治下，檢舉及裁判異教徒的法庭發展至速，西班牙及一部份的意大利最受其害，至於西班牙的宗教裁判所到一八三四年始廢。

註六〇 引莎士比亞的詩句，見Macbeth一本七幕，四四——四五行。

註六一 失樂園九章，二一至二六行。

註六二 雪萊是說：生命有精靈，人也有精靈，人唯其有精靈，纔能與宇宙相交應。

註六三 失樂園一章，二五四——二五五行。

註六四 失樂園四章，八二九行。

註六五 舊約以賽亞書 (Isaiah) 一章，一八節。

註六六 雪萊的見解和現代有力的觀念很相逕庭。黑格兒 (Hegel) 說：「只有未被理解的必然，纔是盲目的。」恩格斯 (Engels) 在他的反杜林論 (Anti-Dühring) 中，先引黑氏此言，再伸引道：「自由並非脫離自然法則的空夢……而是基於自然的必然性之知識，來控制我們自己與外界；所以，自由必需是歷史的發展之一成果。」所以，照後者的看法，詩之創造同時也需要着這種「知識」更必與這種「知識」所統治了的「意志」或「意識」有「必然的關連」了。

註六七 羅馬諷刺詩人 裘文尼爾 (Juvenal) (六〇——一四〇) 曾批評詩人科都拉司 (Cordrus) 的作品；雪萊原文有 Codrus, Theseides 等，後者不可考，前者即係 Cordrus，而科都拉司曾將雅典王 Theseus 的生平事蹟寫入詩中，名曰「Theseis」，雪萊所舉後者疑即指此，然亦費解。

註六八 Fains 及 Maevius，羅馬奧古士都時兩個蠢笨而存心害人的詩人，專事攻擊當代才能較高的詩人。

註六九 本文的第二部從未寫就，參看本書譯者序。



註七〇 此當指一六四二年至一六四九年以及一六八八年的英國布爾喬亞派（即清教徒）對封建勢力的革命，所謂參加政爭的哲學家及詩人，當指密爾頓。密爾頓初祖王室，追查利一世被處死刑，又轉與革命者攜手，他為清教徒辯護的名作 *Defensio pro Populo Anglicano* 極有助於當時共和政治（*Common-wealth*）的威望。



## 附錄二

### 詩之四階段

伍蠡甫  
曹允懷 合譯

(原載世界文學一卷六號，一九三五，九，一五)

詩和世界一樣，也可以說是具有四個階段，不過這四階段另外屬於一類：詩的第一階段是鐵的時代；第二是金；第三是銀；第四是銅。

在第一時代裏，粗陋的彈唱詩人用粗陋的詩句來歌頌他自己更加粗陋的首領的功績。那時候，每一個人都是戰士，社會裏隨處都有這末一條至高無上的箴銘，『要保持我們所有的，並且攫取我們所能攫取的；』那時候公正的許多美名，法律的許多的體制還不會遮蓋着這個條文，那柄赤裸的刀更奉這條文爲赤裸的口號，遇到每一個己物和人物的問題，這條文總是唯一的裁判。

在那時候，只有國王、賊人、和乞丐是三樁發達的生意（除了那永遠得法的僧侶的職業）；乞丐多半就是失意的國王，賊人多半就是有所期待的國王。那時候，碰到了一個陌生人，第一句就得問他是一個乞丐呢，或是一個賊；那陌生人的回答，常時承認是乞丐，但等機會一來，便證明他也有被稱爲賊的權利。

人的天性都想盡其所能，用強權製成了的正當手法，來佔據財富和勢力。人還有與此相伴的天性，希望要有最多的人知道他是這一場爭鬪中的勝利者。成功的戰士變做一位首領；成功的首領變做一位國王；以後他就須要一種工具，來傳播他事業的聲譽，推廣他家產的範圍；他終於找着彈唱詩人，恰巧便是這末一個工具。那詩人總是預備要稱頌國王的膂力，而在稱頌之前，還得首先驚嘆一番國王會喝下那末厲害的酒。詩便是如此起源，它正像其它一切商業，發動於商品的需要，並且按照市場範圍，來確定盛衰的程度。

所以，從起源上講，詩是一種頌辭。在任何民族裏，那第一首粗魯的歌，都可以看作一種簡略的歷史的告示，用過分的誇張，奏着調子，以敘說少數優秀個人的事業與財富。這些詩告訴我們某人

打了多少仗，劈碎了多少頭盔，刺穿了多少護胸甲，造成了多少寡婦，佔有了多少土地，替人家毀壞了多少所房子而給自己築成了多末大的一所，在那裏他貯藏了多少黃金，並且對於這些羅馬主神的兒子們，也便是神聖不朽的彈唱詩人們，他更多末任意地，從豐地酬謝，飼養，把他們灌醉，而要不是爲了這些永久存在的歌辭，英雄的名字早就消滅了。

這就是書寫文字發明以前的詩之第一階段。那時期，人還不曾開化，容易受聲音的吸引，所以表數似的音調在抑揚之間立刻能扶助他們的記憶，取悅他們的聽覺；那時期的語言還沒有固定的形式，所以非常地柔韌易曲，詩人的意思正可以不受任何強屈或蹂躪，就被納入這種抑揚的聲韻之中了。野蠻人實在是從頓挫中發出簡單幼稚的聲音，而所有粗魯而未開化的人所以表現他們自己的態度的，我們都可以叫它做詩的態度。

那繞着詩人周圍的景物，以及構成他那個時代的教條的迷信，都足以形成詩人意識。石頭、山海，未被征服的森林，未曾通航的河流，以種種威力和神祕繞着他，而詩人的愚昧和畏懼更以爲這威力與神祕含有種種的靈魂，於是賦以千差萬別的名字——男神、女神、山林水澤的女神、魔鬼、

與邪神等等。有許多驚奇的故事都說到這些腳色：山澤女神遇見了俊美的青年男子不能漠然無動於中，男性的魔鬼先生碰到好看女子也要起一場懊惱，更不怕麻煩，生出鹵莽的嗜好；所以彈唱詩人不難尋出他的首領的家譜，說明首領的祖先就是那鄰近的某神，而這首領也許十分情願做這神的家屬。

這樣一來，有些人自然達到非常卓越的地位，受旁人尊敬，像奧德賽裏的德莫多加，他們更得享無限浮華，像伊利亞得裏的德邁利。那時候，詩人是他時代的唯一歷史家和編史者，時代的一切知識也都累積在他的身上；雖然這種知識只不過是那些傳統幻想的一種還未成熟的團聚，而非若干有用真理的收集，但是詩人們就把那樣的知識據爲己有了。旁人在爭奪打架的時候，詩人卻在觀察思考；雖說他們的用意也不過是要分享贓物的一部分，但是他們只用智力，不用武力來完成這個目的；他們的成功引使大家爭取智力優越的地位；所以他們儘量發展自己的機詐，喚醒旁人的機詐，同時更滿足了虛榮心，安慰了好奇心。他們只需靈巧地表示他們所有的些微知識，便能得到一種勢力，更多佔有他們所沒有的東西。他們熟諳神鬼祕史，毫不費力就取得靈感那個聲

譽；因此，他們不僅是史家，他們更是神學家、道德家、與立法家了；他們憑着衆人公認的權力，發出那些神的啓諭，衆人也就常常說他們是神的一部份，是來自神的了；他們唱一個歌，造成若干城市，奏一套音樂，領導若干禽獸；這一切只不過隱喻詩人使大衆盲從自己的力量。

所謂黃金時代的詩歌，是從鐵時代裏取材的。詩中自從有了追想回溯，黃金時代便開始了。這時候，比較普遍的政制已經成立；人們已有力量和勇氣，卻不很能夠增強自己的權勢，對於國王和王國的成毀，也不能發生若何效力，並且舉凡組織起來的團體，社會的制度，和遺傳而來的權位的承繼，都足阻礙民間這種力量和勇氣的發揮。人們比從前格外地生活在真理的光明中，又時在交換彼此的觀察；所以覺得神鬼並不如此常常對於他們發生作用，只有念到過去的詩歌和神話，方從那裏發現所謂神鬼乃是他們祖先生平的事蹟。這兩種情形真地削減個人權力，又顯然使大家不再接近神鬼，於是自然而地大家毫不費力，尋出了兩個結論：第一，人是退化了，第二，人不很喜歡神了。在當時，有些小城邦和殖民地還未具有近代的形式與鞏固，它們自身是起源於某一首領的才具和勇氣，而逐漸繁榮，它們的人民便依據着傳說與年代久遠的蒙昧，崇奉他們的首領，並且

以爲這首領能够將手邊的男神或女神，造成種種的奇蹟。他們從他們傳統的詩歌裏，發覺首領的聲名如此擴大，首領的事業如此成就，而這些詩歌也便是人民的唯一紀念碑了。詩中凡有講到首領的地方，都含着這種性質。否定這種性質的，一絲也沒有。一個人物和他的功績，以及那些護持他的神，在這個不變的關聯下，相互混合，相互交錯。這位傑出的人物又很像一個雪球：它在向下滾落的時候，便自己生長了，直使這從頂處開始下降的一顆真理的核心，深藏於那失實之詞的漸次累積中。

幾經誇張增潤的傳說既將各個家族及城邦的祖先之偉大與權能頌讚得無以復加了，於是一個活着的詩人要想在詩中讚美活着的首領，無論怎樣運筆，怎樣避免拙劣的諂諛，總會感到筆下人物不如前人偉大。在這情形下，要頌讚一個活人，必須從頌讚他的祖先入手。祖先的偉大必須敘述，並且應該指出，那活着的首領就是他們的肖子肖孫。一個城邦的一切人民都對於城邦之祖先發生興趣，一切城邦也都對於他們各自的祖先發生興趣。一切人們都對於自己的祖宗發生興趣。一切的人也喜歡回溯過去的日子。在這些情形下，傳統的國民詩歌經了一度改造，而產生種



種的內容變化。這時候，人類的興趣更加劃一；人類的理解領域，日漸擴大；熱情仍然保持牠的疆土與活躍，人物仍然是多方面的，仍然是強有力的；自然的美麗與壯偉，尚未被人工的美所壓倒，人類對於自然的觀察，尚未被一羣新興城市以及城邦中的社會生活所障礙；這時候，詩的意義不單是一種藝術而已，牠需要着音節的技巧，文字的熟練，廣博的智識，與寬大的心胸。牠在一切文學部門內，佔着一種無敵的位置；其他藝術，如圖畫、雕刻，甚至音樂，都望塵不及。這時候，整個智慧的園地幾乎全屬於詩。歷史、哲學、及科學都不是牠的匹敵。從事於詩的，都是一代的才人；而他們的作品，又爲一切人所愛誦。這是詩的荷馬時代，即是詩的黃金時代。詩歌至此，已經登峯造極了。牠已經達到了一無可再進之境了。於是天才們開始在詩中，求花樣之翻新。於是有 Pindar 及 Alcaeus 的抒情詩，Aeschylus 及 Sophocles 的悲劇詩。君主的恩寵，夏令配克冠冕的尊榮，在場大衆的掌聲，舉凡種種足以滿足人類虛榮的，都可歸於勝利的詩人；直至最後，詩的形式花樣已經使用殆盡，因此在牠之外，就有文學的別個部門興起，與它互爭雄長。隨着理智與文化之進展，事實對於人類漸較「故事」更有興趣，所以這些後起文學部門的聲勢，也就日益增盛。實在的，詩之盛年時期，即是歷史的

孩提時期。從荷馬到 Herodotus 的變遷，與從 Herodotus 到 Thuydides 的變遷，其意義完全相同。Herodotus 之於荷馬，Thuydides 之於 Herodotus，都不過是從荒誕故事與浮華文字上之逐漸轉移。Herodotus 的歷史一半是詩；牠正寫定於整個文學園地都歸詩神統治的時代，所以這全部九冊的書，即以九位詩神的名字分別題名。

同時關於人心、人性、道德義務，是非善惡之爭辯，關於宇宙起源、世界成因之探討，也開始分去人們對於 Leda 之卵及 Io 之角的注意，而從詩的園地中，奪去牠的一部分的捧場者。

接着是詩的銀時代，或者說，文明人類的詩時代。這時代的詩可分為模倣的及創作的兩類。前者只是黃金時代詩歌之擬作，只在技巧形式方面，加以華美的修飾而已；Virgil 的作品，就是這類詩的典型例子。後者大都以談諧，說教或諷刺為內容，例如 Menander，Aristophanes，Horace，Juvenal 諸人的作品都屬之。這時期詩的特徵即是用字必須富麗，表達費力而不免單調。這單調即由於詩人在表達方面已無翻新花樣，因而只能選取其中最美的一格，重複地應用於一切題材上。但詩的表達與詩材當然有互相依附的關係，所以要想用文明時代的富麗詞藻與幾經琢磨的

表達，去處理題材，而不使流於以辭害意，或以聲害意，實在不是一件容易的事。因此，詩人的努力，是事倍而功半。

然而這種情形乃是詩走向死滅的第一步。感情與熱情，最能以富麗藻飾的文字來描畫喚起；而理智與理解，卻只能以樸質無華的文字來表達。純粹的理智與冷酷的真理，如果用詩歌的形式來表現，必然成爲天大的滑稽；我們不妨試將 Euclid 的幾何學論證寫成詩，便可明白。其他需要寬廣眼光，綜合功夫的一切推理，也都不能入詩。唯在道德方面，那些人同此心，心同此理的道德項目，則因理智與情感想像之交溶，尙可構成詩材而成爲所謂道德詩。但當道德心理兩門科學日臻完善，當它們的觀點成爲更精廣更博大，當理智在它們中間壓倒了想像與情感時，詩卽不能伴隨它們共同前進；只好自甘落伍，讓這兩門科學獨自向前了。

這樣，思想就與詩歌分家，正像事實早同詩歌分手一樣。詩歌與事實分手的一點，是非常明顯：鐵時代的詩人頌讚他的同代偉人的偉績，黃金時代的詩人頌讚鐵時代的英雄，銀時代的詩人效顰黃金時代的詩歌；我們可以看出，只須有一縷歷史事實的光芒，卽足以驅散一切詩中的幻妄。依

利亞特史詩中的人物，與神祇同爲子虛，Achilles 與 Thetis 也同屬烏有。我們不知道 Hector 與 Andromache，正像我們不知道 Vulcan 及 Venus 一樣。這些人物都屬於詩的境界中，在他們之中沒有歷史的份子。Virgil 的智識足以使他做比寫一篇該撒 (Caesar) 的史詩更有價值的工作，但他將這工作讓給 Livy；他走出了事實同歷史的境界，跨入詩與的小說的故國裏去。

用匠心琢磨而又似乎流於單調的詩格，來表達「情理」同「學問」，這是銀時代裏模倣及創作詩所造詣的頂點。但這種詩材的領域是有限的。所以題材一經用盡，在詩的方面，唯有重彈平庸的老調；到了最後，詩之極端愛好者也都發生厭倦了。

到此地步詩歌顯然只有兩條路可走：或者根本消滅，或者另闢蹊徑。黃金時代的詩已被模倣得無可再模倣了，即有最好的模倣，也不再能够受人注意。倫理詩與說教詩的取材，也已枯竭，而文明社會中的現實生活，又只是枯燥乏味，缺少詩意的平凡事實。但在社會中總有一羣永遠渴望着新奇，要求着娛樂的無聊份子之存在，而所謂詩人，即以爭先滿足這羣人的欲望爲殊榮。

接着詩的銅時代來了。這一時期的詩摒棄銀時代詩的琢磨與學問的成分，向着鐵時代的野

蠻主義及粗陋風習倒退，而以「回歸自然」恢復黃金時代的光榮自命。這是詩的第二次孩提時期。在這時期，所有那簡練雄偉，兩莫與京，而能在短短幾節的詩句中包羅複雜的事象，並給予讀者以生動印象的荷馬式的詩筆，已爲冗長無當，一味詳細描寫思想、情感、動作、人物、事件的組織鬆弛的文章所取代；這種詩，要一個人在一小時內，揮筆成二百行，也決非難事。在羅馬帝國沒落時期的一切詩人，都可歸入詩的這一時代。這時代的代表作品，是一部不很知名的 *Nonnus* 的 *Dionysiaea*。在大堆的鋪張重複中，也間有許多非常美麗的音節。

總括起來，在古代詩中，鐵時代可稱爲彈唱詩人時代，黃金時代可稱爲荷馬時代，銀時代可稱爲 *Virgil* 時代，銅時代可稱爲 *Nonnus* 時代。

現代詩的發展也可分爲四個時期，不過是另外一種面目。

緊隨在銅時代以後的，就是歐洲的中古黑暗時期。這時候，基督教經典的光輝，已開始在歐洲照耀；但說來奇怪，歐洲的黑暗，竟隨着這光輝之普照而益趨厚密。那些蹂躪羅馬帝國全境的野蠻人種，使歐洲重返野蠻時代；但與過往的野蠻日子，微有不同；這時候，世間已有許多書籍，有許多保

存這種書籍的地方，並且還有少數能閱讀這些書籍的人。這少數的人（假使能不被焚死，）大概都成了世人的神祕的敬畏的對象。他們被稱爲魔術家、鍊金術士、星占術者。在這野蠻的氛圍中，歐洲民族國家湧現，新禮俗制度形成，更有一種野放不羈的探險精神伴隨而至，如像希臘的初期一樣，這精神與種種新習俗、新迷信共同產生了一大批雖不如希臘神話傳說同樣美麗，但卻與希臘神話傳說同樣豐富的荒唐怪誕的故事。而騎士義俠時代尊婦女若天神的觀念，更參入這些新的傳說，產生了中世紀的許多羅曼司。這些新英雄已代替希臘歌詩的半神，成爲詩歌謳頌的對象。Charlemagne 同他的十二武士，Arthur 同他的圓桌騎士，騎士詩歌中的鐵時代的英雄，都在詩歌中顯現得偉大神奇，他們的功蹟，被用着較前代更加誇大的詞章讚美着。那時游行詩人所唱着的愛情，以學人爲魔術家的觀念，世人對於自然哲學之幼稚的驚訝，十字軍的狂妄的幻想，大封建領主的特權及勢力，僧尼生活之神聖的神祕——這種種成因與那時的一些傳說形成一種社會，在這社會裏，普通兩人相見，必出於決鬪一途；而「愛人」「決鬪者」「幻想者」這三重資格，成爲做人之必備條件。這種生活情形，以萬千不同的形態，光怪奇離的彩色，反映在各種不同階級和

不同個人的生活，給予了當時詩歌以兩大柱子——戀愛與鬭爭——以一片瑰麗的面幾乎無盡藏的園地。

現代詩鐵時代的諸因素，散布於教堂詩及抒情詩中，從這些因素興起了現代詩的黃金時代。在這期間，前時代種種支離散漫的材料，在文藝復興的先後，被諧和溶合起來；內中只有這點特殊的區別：希臘羅馬的文學成份，侵入了這時代的一切詩篇中；因之在詩的內容方面，溶合中外古今於一爐；遂使詩人得以儘量發揮其想像與記憶。這一傾向已經 *Artistic* 貫徹；但發展到頂點的，當推莎士比亞以及他的同代詩人。他們是不注重時地觀念的，雖則在他的詩中，仍有時地，因為時地是構成詩的必不可少的成份，每種動作必有其「何時」及「何地」——但他們儘可用一位意大利的公爵，廢黜一位羅馬的皇帝，而使這位皇帝，喬裝一位法國的遊歷者，出亡在外，終至被一位英國的射手，用鎗轟死。這使得古代的英國戲劇，極呈富麗堂皇的彩色，和離奇複雜的動作與人物。事實上這種情景，除了在羅馬教庭中的獻肉祭席上，人世間是從未一見的。

最偉大的英國詩人密爾敦可算兼有金銀兩時代之長，是這兩時代的承先啓後者。黃金時代

的「力」與「清新」以及銀時代的工力精深的「壯麗」蒼萃於他的一身。

銀時代繼黃金時代而興起。以 Dryden 開其端，至 Pope 而達最高峯，由 Goldsmith, Collins, Gray 諸人送其終。

Cowper 摒棄了詩中綺麗的琢磨；他仍然顧到詩的節拍；但他的注意，實偏在思想而不在詩法；所以在他的無韻詩與散文之間，是很難劃出一個界限的。

現代詩的銀時期，正當權威統治着一切。但不久權威便開始動搖；不但在詩的方面，並且在整個文化的領域中。Cowper 及 Gray 的同道者，都是一些深刻而縝密的思想者。休謨的微妙懷疑，Gibbon 的莊重的譏刺，盧梭的銳利的抨擊，Voltaire 的刺骨的諷嘲；這四位天才，都竭其全力以動搖權威的統治。探詢的精神是被喚起了，智慧的活動也被激發了，詩歌當然也受這種時代精神的影響。以前，詩的取材本多側向於可愛的姑娘，深秀的樹蔭，夏季的炎熱，綠色的遮蓋，招展的樹枝，喟息的微風，溫柔的鄉村少男，愛情的折磨痛苦了。詩人們認爲這些題材別具溫婉優柔的風緻；但這些東西究竟是什麼，詩人們卻又不很措意。然而時代精神的激盪，終使他們漸漸覺得有



多多知道一些自己所哼吟的東西之必要了。Thomson 及 Cowper 居然肯睜開眼睛看看山和樹木，這在以前的詩人們，是從不正目一視的，雖則他們也常以山樹爲吟哦的資料。這一嘗試在詩方面所生影響，幾乎等於新大陸的發現。這時候的繪畫，也受同一影響；而遊記散文家的風景描寫，更成爲一時習尚。這新嘗試的成功轉移了一部分不幸人們的，抑卽稱爲詩的銅時代的一些鼻祖的觀念；使他們誤認部分爲整體，而有了如下的想法：「詩之天才，爲世界上最優美的一件東西；而我們自己覺得，我們實具有比任何前人更爲豐富的詩才。使詩才臻於至善的方法，唯在專心培養詩的靈感。詩的靈感只有在自然界中可以獲得。一切人爲的東西，都是缺乏詩意的。社會是人爲的，所以我們必須離開社會而生活。山是自然之物，所以我們必須生活在山中。在那裏，我們可做潔淨與道德的表徵，度着我們的生活於上山下山的悠然情景中；接受詩的靈感，並用不朽的詩句將那靈感傳給萬世頌讚的後代。」許多詩人中了偏見，內中有一部分卽是以「湖畔詩人」聞名的一羣切韻者。他們當然曾經獲得，也會傳達給世人許多前所未有的不平凡的詩之靈感。他們循着一種新原則來寫詩；他們用一種新眼光來看山石，看江水；而對於歷史、社會、以及人性，則一無所知。他

們不惜犧牲記憶與理性，以培養幻想。他們抱着「出世」的目的，以為這也可以諦視自然的真面，但在事實上他們卻正在努力於看見自然的假象，將他們所實在居住的地方，一齊變為充滿神祕和虛幻的縹緲仙境。於是詩有一種新的調子，因而引誘一羣不肖的模倣者，更由他們之手，使這詩的銅時代，未盡天年，便夭折了。

現代擁護描寫詩的人都說描寫詩是回返自然的。這是最不適宜的說法。詩不能超越牠所誕生的國土一步，不能脫離那半開化人類之未開闢的領土。回返自然運動中的偉大領袖 Wordsworth 對於他眼底的實景，如不加上一個丹麥童子 Lucy 之影子或 Lucy Gray 的活鬼或別種虛構的人物，即不能描寫。

在詩的初生及鼎盛時期，人類生活的全部，幾乎都可成爲詩料。我們今日的情形，恰恰相反。我們知道在 Hyde 公園中沒有樹神，在 Regents 河中也沒有水神。但野蠻的意識及神怪的成分，實爲構成詩歌所必不可少。故詩的時空對象，必求其遠離我人的日常經驗。當歷史家哲學家正在推進、加速人類智識的進步時，詩人們卻自甘於在先民的愚昧的垃圾堆中打滾，並努力發掘古代野

蠻人的骸骨以供當代「小孩子」的鑒賞。Scotts 發掘古代邊疆上的竊獸者與盜牛者。Byron 勳爵發掘 Morea 海沿岸以及希臘羣島之間的竊賊與海盜。Southey 苦心研讀了許多卷帙浩繁的古代紀載及遊記，小心挑選其中的一切虛空、無用、荒謬，認作主要的詩材；而又根據一本充滿神怪的平凡書籍，寫成史詩。Wordsworth 從白頭老婦及寺院廝役口中，搜集了許多鄉村神話。Coleridge 則除了上述兩方面材料之外，又加上狂妄神學家的幻夢，及德國玄學家的神祕主義；又將白頭老婦，寺院廝役，以及 Jeremy Taylor, Emanuel Kant 二人融成一種精美的詩之化合。More 給予我們的是一個波斯故事，Campbell 給予我們的是一個 Pennsylvania 故事。這兩人作詩的原則，都與 Southey 相同：從許多航程遊記中，選取一切爲學人所不取，常識所不容的材料，而據以入詩。

這傳統的支離的遺痕，這間接觀察的斷片，循着一種 Coleridge 所謂「新原則」，（也便是毫無原則）形成了一種古代野蠻與當時虛飾相合的詩體：現代的多愁善感的情懷，移接到古代的記載失實的粗鄙上，而成爲一種龐駁不純的大雜湊。然而這種詩仍足以欺騙一般的讀者；因這

般詩人的理解，總較普通的讀者略勝一籌；而依一般的情形講來，略有所知的人，總不難取信於一無所知的人的。

現代詩人是一個文明社會中的半野蠻人。他生活在已經過去了的日子裏。他的觀念、思想、情感、聯想，都與野蠻的形式，過時的禮俗，失效的迷信互相關聯。他的智慧之運行，宛如螃蟹一般，是向後退的。理性、科學的光輝照耀得愈加明亮，古代野蠻的黑暗，也顯得愈加厚密，而詩人卻自甘埋藏在這黑暗中，如一頭鼯鼠，在那裏努力扒掘小泥邱。哲學家、科學家對一切外物，等量齊觀，搜集大堆意念材料，區別其相對價值，指定其適當位置，又從搜集、欣賞、排列了的有用智識中，作成種種裨益實際人生的新綜合，這正和詩人的心態，成一相反的極端。詩人的最高構成因素可分爲三項：無節制的熱情之浮辭，誇張的感情之犬吠，做作的情慊之錯置；它們只能發展而成亞力山大式的狂放，Werter 式的傻話，Wordsworth 式的夢想。牠們永遠不能養成一個哲學家、政治家，或任何類中的有用而有理性的人。我們目覩種種日新月異的人生之安適便利，然而詩人對此卻沒有一絲的貢獻。有人或者要說，詩雖無裨實用，但有裝飾的功用，因之值得一部分人們埋頭從事。我們即使承

認這一點，我們仍無可否認：現代社會的詩人，不僅浪費本人的光陰，抑且竊盜他人的光陰。詩歌不像圖畫一類的藝術，需要量的增加，以便多多流傳於社會。古來留給我們的詩之遺產，已儘够今日普通讀者來消受而有餘；而且這些古詩，是在詩化的時代寫成的，所以就詩言詩，它們實遠勝今日非詩化時代的少數憂鬱的出世者所作。不讀古代的名詩而轉讀近人的淺薄之作，無異於去精華而就糟粕。

詩的推敲講求，總須以忽略別門有用學科之研究來作代價。以有用的人才精力，浪費於這種虛無縹緲的智慧之遊戲，實在是一件大可惋惜的事。在人類文化幼稚時代，詩是喚起智慧的木鐸。等到思想成長，人類對於這種兒時的玩具，還要鄭重將事，此中的不可思議，就彷彿成人還用白相的假珊瑚來擦眼屎，睡時靠近銀置小鈴，聽那單調的聲響，以為快樂。

在當代詩中，有一小部分，既非描寫，又非敘述，又不是戲劇，無以名之，只好叫作「倫理詩。」其最顯著的，只吹毛求疵，一派胡言，以表示作者不滿於世界，和世界的一切。這適足證實詩人的半野蠻性：他以古野蠻社會為黃金時代，而在人類社會日趨光明的時代，反止不住憤懣牢騷。

當我們想到，在今日的時代，詩的讀者羣，已不是社會中好學深思、富有哲學科學精神的人，只有那些漠視一切有用學術，單想在讀物中獲得喜悅、刺激、感應、激動、高揚的人，纔愛讀詩；當我們想到，今日人類智慧之運用，漸以人類社會永恆福利之促進爲前提，因而「裝飾」之應該退爲「實用」的附庸，漸爲世人所認識，所承認，因而一切有用科學藝術的進步，會將人類的注意從無裨世用、雕蟲小技的詩歌方面移向實用的學術，因而詩的讀者，將不單在量的方面比其它的讀者日漸減少，且在質的方面，其智識標準也比較地低落；當我們想到詩人的作品仍須投合讀者胃口，因而其詩格標準也必須繼續低降，而社會其他部分的標準，卻正在一天天不住地上昇——當我們想到了這種種事情時，我們不難想像，詩的末路已經不遠了：到那時候，各種詩歌降低身份，與今日我們所習見的戲劇相等。這原因，倒不在人類一般智識之低降，而實在人類智識已轉移到更有價值的方向，所以將詩的命運，交付給一般低劣的作家，以及讀者及批評者之手，讓他們去計短論長，刺刺不休，一若現在的詩歌仍在荷馬時代，一若世上的智慧事業只有詩之一種，一若世間並無算學家、天文學家、化學家、道德學家、玄學家、歷史學家、政治學家、經濟學家的存在，殊不知這一般人卻已

在文化之高空，建起了一座偉大的金字塔，他們雄踞塔尖之上睥睨地下的一切，對於詩人們，真要發出燕雀不知鴻鵠志的嘲笑了。

（又見梁實秋譯本，載東方雜誌三十三卷，夏季特大號，一九三六，七月）