

新 中 學 文 學 庫
詩 歌 原 理

汪 靜 之 著



商 務 印 書 館 發 行

舊

書叢小科百

詩歌原理解

汪靜之著

王雲五編

商務印書館發行

詩歌原理

目次

| | | |
|-----|--------|----|
| 第一章 | 藝術的由來 | 一 |
| 第二章 | 何謂詩歌 | 一一 |
| 第三章 | 詩歌裏的情感 | 二二 |
| 第四章 | 詩歌裏的想像 | 三八 |
| 第五章 | 思想與形式 | 四八 |

國家圖書館



001707548

詩歌原理

第一章 藝術的由來

藝術的由來，可以從兩方面來觀察，一方面是把原始社會的藝術，歸納起來為研究，一方面是從心理學方面，研究藝術的衝動。但隨便從那一方面研究的結果，其根本的動機，總歸是一樣的，都不外求樂與慰苦，而這求樂與慰苦，又是二而一一而二的，求樂即所以慰苦，慰苦亦無非是求樂。

從心理學研究出來的藝術衝動，有表現自己本能說，模仿自然本能說等，而康德（Kant）與許雷（Schiller）卻倡遊戲本能說，前二者也有一部分真理，但遊戲本能說卻更能包括，我以為表現自己模仿自然，也可說是一種遊戲。這些名目儘管不同，卻都合於求樂與慰苦的根本主因，不出這求樂與慰苦的範圍。亞里士多德（Aristotle）曾說過：『人自幼時便自曉得模仿，由模仿而

得一種快感。」

康德許雷兩人以爲一個人只有在遊戲的時候，纔可算一個完全的人，他的本性纔可以完全表現出來。這話是很有道理的，我們看小孩子遊戲的時候，的確是極天真的，的確是全個地表出他的本性。我們長大了的人，只有藝術家只有詩人和小孩子遊戲的時候一樣，是一個完全的人，他全個的人格，可以極真實極不虛偽地，不爲名利地表現出來。所以詩人便是『不失其赤子之心』的大人，便是成人的兒童，反之，一切小孩子都可說是廣義的詩人。我們且看雪萊 (Shelley) 的雲鳥曲罷，他做這首詩的時候，不是和小孩子遊戲的時候的心境一樣麼？他那里是在做詩？他實實在在是弄着筆頭遊戲。小孩子看見自然界的東西，便模仿着動作起來，喊叫起來；雪萊聽了雲鳥的聲音，受了非常的感動，覺得說不出的有興趣，他便讚美雲雀的聲音，崇拜雲雀的聲音；他說這聲音是『燦雨落虹霓』，他說這聲音『宛如一詩人』，他說這聲音『宛如一閨秀』，他說這聲音『又如玫瑰花』，他把這聲音比擬了幾十樣東西。他還和雲鳥問答，和雲鳥開玩笑，向雲鳥請願懇求，他又跳進雲鳥的聲音裏去，洗了個音樂的澡。他不僅和雲鳥遊戲而已，他和一切都遊戲，這個宇宙便是他藏

玩物的匣子。他和西風賽跑，他和歡樂的精靈攀談，怨歡樂的精靈，罵歡樂的精靈，他把太陽當球踢，他把曉霞當馬騎，他在暮雲上翻筋斗，他和星晨捉迷藏，他和溫靜的月亮親吻，他又這樣頑皮吵得雷公吼叫起來。

再從藝術發生學的研究來看，便更有趣味了。原來藝術和宗教同源，藝術品和宗教上的祭儀是學生的姊妹。原始的人類因為旱災，水災，風災而祈禱，而讚歎，而感謝，和這一樣；小孩子因為饑餓寒冷而向母親哭着要乳吃，要衣穿；詩人因為人間苦，世界苦而哀歌，而詛咒。由此看來，我們可以說無論那一個詩人的詩歌都是廣義的祈禱。

從心理學的見地看，從藝術發生學的見地看，遊戲衝動，宗教祭儀兩個結論並不衝突，實是相反而相成。遊戲與祈禱，都是為了求樂與慰苦，沒有求樂與慰苦這個根本動因，便無遊戲與祈禱。原人是人類的兒童，小孩子是原始人類的模型，他們雖然無識無知，但人類求樂與慰苦這個心底裏的根本的慾望，他們不管賢愚不肖早就感着了。弗郎士 (Anatole France) 說：人類的歷史，可以『活，苦，死』三個字道盡，此語極有深長的意味。我們人類的祖先便已向天祈禱，祈禱了數十萬年，

到了我們現在仍舊溺在困苦裏，不得超升。嬰兒從母胎裏一落地，馬上便感得不適意而啼泣起來，一直啼泣到老，一直啼泣到墳墓，依然在哀愁裏掙扎，不能滿意。苦惱悲哀，是宇宙永久的核心，所以詩人的祈禱是永遠不斷，終古不絕，非到人類消滅的時候，詩人不息他的祈禱。上帝也因為煩悶悲苦，纔創造出這個世界來驅遣他的煩悶苦惱，而他的煩悶苦惱也是永遠的，所以各個太陽系各個星球的創造，也將無已時。

人類的慾望是無限的，永遠沒有滿足如願的時候，因為永不能滿足如願，所以生活就可說是等於苦惱。然而誰都不願如此苦惱着，無論如何，都要努力設法去尋求快樂與安慰來醫治這個生的苦惱。從混沌初開到世界末日，從太平洋到大西洋，沒有一個人不在尋求着。雖然各人尋求的方法不同，尋求的方向不同，但尋求的究竟目的是一樣的。墨翟的磨頂放踵，楊朱的不拔一毛，孔丘的周遊列國，耶穌的傳道，伊壁鳩魯(Epicurus)的美食，以及李白，哦默伽亞謨(Omar Khayyām)的縱酒，王爾德(Oscar Wilde)的耽美，那一個不是在尋求快樂與安慰？至於頽廢派鼻祖的波特萊爾(Baudelaire)，以萬有為妄一切為幻的釋迦牟尼，從外表看來，似乎是和尋求快樂與安慰相

反的，但其實不然。波特萊爾和釋迦牟尼何嘗不愛人生？何嘗不愛幸福？他們實在比我們更愛得厲害！更愛得猛烈！愛得更堅固！愛得更深切！但因為他們尋求所得的只有苦惱悲哀，並無快樂與安慰，所以他們一個便沈醉在醜與惡裏，想在醜惡裏得一種新奇的官能刺激來享樂；一個便斷絕了慾望，停止了尋求，而避世出家。（其實他的尋求也並未停止，避世出家非尋求而何？）釋迦是跳出苦海，逃避苦海，波特萊爾是索性在苦海裏游泳，沉到苦海的最深處。還有說『天下莫大於秋毫之末，而太山爲小；莫壽乎殤子，而彭祖爲夭』的莊子，皮相地看起來，他既這樣達觀，以爲無死無生，當然也無苦無樂了，然而不對。試問他爲什麼要達觀？他不是死，生，苦，樂這問題上十分地苦悶過煩惱過，而後纔想出這個一死生，齊萬物的聰明答案來自己解嘲麼？他是絕頂聰明的人，然而他被他的聰明騙了。王羲之譏他說：『一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。』總之，他這樣達觀也和常人無別，無非是尋求快樂與慰安的另一法。還有生的慾望極大的屈原，因爲憤世疾俗，悲天憫人，而葬身魚腹，完全了結生命的自身，這不是更強烈地尋求快樂與安慰的又一花樣麼？

現在的社會，一切橫暴的軍閥，如狼的資本家，因襲的道德，習俗的謬見，無理的法律制度，饑餓

的恐慌，種種腳鐐手靠把我們鎖着，種種的牢獄把我們囚着，處處壓制我們的尋求，處處和我們的慾望衝突。我們人類的苦惱，現在是到了最高點了，但是我們放眼一看，大多數的人都被傳統的舊思想束縛着，被因襲的舊道德羈絆着，他們情願向如狼的資本家叩頭，情願被橫暴的軍閥踐踏，情願做一切治人者的牛馬奴隸。這些人都不覺得自己的悲苦，這些人都是庸俗之至可憐到頂的蠢物！然而詩人卻不然，他不顧名利，不怕威權，他要脫去一切的強制壓迫，脫去一切的囚牢鎖鍊，他要自由地呻吟，號啼，咆哮，嗟歎，咒詛，發洩出他的悲哀苦悶。這叫出的一聲聲便是詩歌。

除了自然律的無限的威力的壓制和社會上種種壓制以外，我們心裏還有一種自己壓制的壓制，這真是不幸中之不幸。我們人類的靈魂裏的慾望是互相矛盾互相抵觸的，這一個望慾生出來，馬上又有別一個慾望來壓抑牠，要把牠打倒；但是那個爬起的慾望，又不甘心被另一個慾望壓制打倒，要把牠推翻。於是兩個慾望，便戰鬪起來，廝殺起來，這種戰爭非四年的歐洲戰爭可比，這種戰鬪是永久的，自從開天闢地有人類以來，這種戰鬪沒有停戰過。上帝是最愛和人類惡作劇的，他給了我們外界的許多苦楚，還要給我們自己心靈裏矛盾的苦楚。我們心靈裏這不斷的戰爭的各

方的將帥是誰呢？那些無名的小卒小嘍囉且不提他，最主要的幾員大將便是：靈和肉，神性和惡魔性，人性和獸性，個人主義和利他主義。這些英雄健將，都有萬夫不當之勇，彼此又都是好敵手，雖然有時小勝小敗，但就大體說來，卻始終未分勝負，我們很希望他們兩方停戰。一停戰社會上許多問題即刻便解決了，也不必提倡社會主義，也不必攻擊資本主義了，因為社會上一切戰鬥一切糾紛的源泉，便是這心靈裏的戰鬥。有許多人居間調停，勸他們議和休戰，勸他們解除武裝，埋掩戰壕，但他們不聽，只顧你一刀我一鎗地酣戰不息。他們真耐戰！

我們舉托爾斯泰 (Tolstoy) 和王爾德做例子來看看，便知他們兩人心靈裏的戰爭是怎樣勝負無常了。托爾斯泰的著作都以犧牲博愛為宗旨，而他的長篇復活 (Resurrection) 敘一青年棄其所有的田產贈與農奴，跟隨一個流徙的妓女到西伯利亞去，要完全犧牲他自己去救這個妓女，這一篇更表現得淋漓盡致。但托爾斯泰的行爲方面，卻不能盡與他的主張相符。他雖廢肉食，但他每餐數十碟的極鮮美的素菜，卻比人家很講究的葷菜還要多費幾倍錢。他又再四再三地墮落嫖娼，雖則他也曾經再四再三地懺悔。因此有人說他是虛偽的矯揉造作的，但我以為他一點也不

虛假，他是最最真實的，當他執筆爲文宣傳博愛的時候，他的靈和神性正得勝利；當他墮落的時候，他的肉和惡魔性又反攻而追逐靈與神性了。王爾德倡唯美主義，只顧自己享樂，他的戲劇沙樂美裏的女主人公因爲得不到所歡的男子的愛，便要了他的頭，把他血淋淋的頭拿來親吻。他的散文詩傳道者表現他的個人主義更明顯，這詩說一個美少年常在水池邊照他自己的影，後來他死了，那池子裏的水都變成眼淚。山林的神女們看見水池子這樣悲傷，都來安慰牠，但牠卻說牠並不悲傷那美少年，牠悲傷的是從前那美少年站在池邊照影的時候，牠可以從那少年的眼珠裏照見她自己的美，現在牠無從照見牠自己的美了。但王爾德又有爲了別人，甚至犧牲了自己的生命的安樂王子那樣和他的主義迥乎不同的異趣的著作。這也不足怪，因爲他著沙樂美的時候，是他的肉與惡魔性佔上鋒，他著安樂王子的時候，他的肉與惡魔性敗北了。托爾斯泰與王爾德是誠實地表現出他們的真性靈的作者，因爲他們心裏的爭鬪時勝時負，所以他們時而這樣，時而那樣。

我們一個人的慾望，受了自然法則的壓制，社會的壓制，自己壓制，這三國聯軍的壓制，那慾望就不能自由伸展，因而生出了悲哀苦惱，詩人要解除這悲哀苦惱，便把這悲哀苦惱叫了出來。一叫

了出來，便可得到創造的愉悅暢快，和母親生了小孩一樣的愉快，又和悵鬱憂悶的人痛哭一場之後，便可以輕鬆一些舒服一些一樣。

爲什麼詩人叫出了他的悲哀苦惱，便可得到愉悅暢快呢？這個要用福路德的心理學來說明。他說歇斯底里病的人，是因爲病人從前無意之間曾有過一個極猛烈的性慾的慾望，但這慾望馬上被他自己壓倒了，雖然壓倒卻並未除根，依然潛藏在隱意識裏。這被壓着的躲匿在隱意識裏的慾望，常常在作怪，想要翻身，而病人自己卻全然不知道有這一回事，因此便成了歇斯底里症。醫治這種病人，只要尋着他的傷疤，讓藏匿在隱意識裏的慾望發洩出來，使病人知道自己曾經有過這麼一個慾望，那病便痊癒了。

我們平常沒有病的人心裏，每一個慾望，都受三國（自然，社會，自己）聯軍的壓制，由壓制而生悲哀苦惱，這悲哀苦惱，便是與生俱來的無論誰人都有的最普遍的人類病。醫治這種病和醫治歇斯底里病一樣，只要把人類心底裏的悲哀苦惱宣布出來，發洩出來便好了。但因爲這是人類的通病，所以別人看了詩人的作品就好像吃了一劑藥，也能够醫好他的病。這便是亞里士多德所說

的淨化作用，能淨化潛匿鬱積在人們心底裏的悲哀苦惱。因此，我們可說詩人是安慰人類的地上的天使，又可說是施診天下的醫生。

但是有些詩人唱出的是愉樂歡悅，不和上面說的衝突麼？其實並不衝突，這是一樣的，動機都是求樂與慰苦，不過各有各的療法，各有各的藥方。在悲哀苦惱裏唱愉悅歡樂的詩的詩人，和受寒冷的人夢見狐皮貂裘，饑餓透的人夢見山珍海味，孤獨的單身漢夢見美豔的天仙小姐，落第的窮書生夢見登科高中，都是一樣的。忘了在什麼心理學的書上見到一個例子：有一個人無意之間，愛上一個女子，自己也不知道，當然也沒有得到這個女子，然而他於夢中得到了，他夢見去採一個鮮紅嫩美的蘋果。這蘋果是那女郎變化出來的，便是那女郎的替身的代表。這種例是很多的，桃花源記不是陶淵明的夢麼？鏡花緣裏那些多才多藝的女子，和君子國，女兒國等不是李汝珍的夢麼？說到這裏又可以說一句『詩者，夢也』了。藝術家做這樣愉悅歡樂的夢，完全是望梅止渴，畫餅充饑的意味，而其效果，和發洩出悲哀苦惱的淨化作用是一樣的。

好了，趕快把這一章結束罷。我再說一句，我們隨便從那一方面研究起來，藝術的由來，都逃不出求樂與慰苦，換一句話說，求樂與慰苦，乃是世界上所以有藝術的根本原因。

第二章 何謂詩歌

要知道什麼的詩歌，當從各方面比較比較，而後纔更能明瞭。現在先把詩人與一切科學家比較一下，看他們有什麼相異之處。

詩人與科學家的分別，在對物的態度之不同：詩人用的是主觀的態度，科學家用的是客觀的態度；詩人對於一切事物所發生的感想是苦與樂，悲與喜；科學家對於一切事物所發生的感想是與非，對與不對。詩人苦樂悲喜的感覺特別銳敏，科學家是非的感覺特別銳敏。譬如歌德有一次見了一幅羊的畫圖，他便說他見了那些牲畜的懦弱悲鳴的樣子常使他發出同情心，使他難堪，似乎他要變成羊兒了，似乎那畫羊的人簡直已經化成羊了。我們試想，假使科學家看了這幅羊將怎樣呢？他決不會覺得他自己恍惚變成羊，他只清清楚楚地知道他是人，羊是羊。他與羊決不發生關係，決不連絡，他與羊是各管各的。他看不出這羊兒的懦弱可憐的樣子，他所注意的是：這是哺乳動

物，這是反芻動物，是綿羊或是山羊，毛是可以用的，肉是可以吃的，產於何地者最佳，等等。這兩種看法，是全然相反的，詩人是感情地看，科學家是理知地看，又可說詩人戴的是感情的眼鏡，科學家戴的是理知的眼鏡。

詩人與科學家的態度的分別很要緊，我們不妨再舉一例：一個醫生看見一個生肺結核病的女人，便聽伊的呼吸，敲伊胸部的骨頭，觀察伊的面色，化驗伊的痰唾，看伊是不是天生的肺病質，頸項細長否，胸部狹窄否。又診斷伊的病已到了第幾期，還有救藥否。又研究當如何調養，當服什麼藥劑，這種態度便是非詩人的態度，科學家的態度。反之，不去細察伊的症狀，不去考究伊的病因，只想着伊從前是如何年青，現在是這樣憔悴了，好像花樣萎，葉樣枯了。只想着伊豐潤的臉兒已經消瘦了，可餐的秀色已經偷遁了，鮮紅的嘴唇已經退色了，媚媚的秋波已變成藏淚的池子了。又想着伊的美麗將要完全逝去，永遠不能復回，這世界上永遠再沒有這樣美的人了。這樣一想，便悲傷起來，哀悼起來，感歎天地間竟有如此悲慘的事，命運是如何的惡毒，人生是如何的可哀。以這樣的態度對待生肺病的少婦便是詩人的態度。這兩種態度的相差，是何等厲害，科學家是那樣的鐵石心腸，

不動聲色；詩人是這樣的發顛發瘋，不勝悲痛。詩人與科學家的分別就在這一點。詩人與科學家對着同樣的一個對象，因態度的不同而所得的結果亦異。醫生把他診察的症狀寫出來，加一番研究，便是一篇科學的文字；詩人把他所感的情感寫下來，加一番潤色，便是一首詩歌。

知道了詩人與科學家的分別，再來看詩與科學的分別便更明顯了。詩與科學第一個不同是詩是創造的，科學是解釋的，論證的，歸納的，分析的。詩人能夠無中生有，空中樓閣地心營意造，科學家只就宇宙內固有的事物，加以探求研究。詩人能夠產生，科學家不能夠產生。詩人是能夠懷孕生子的母親，科學家是只能教養的保母，和不能懷孕的太監。詩人是想像的宇宙的創造主，科學家只是一個管理人。因此，柏拉圖說詩人做詩時的衝動是神所鼓動的。而雪萊在他的詩的辯護裏也說做詩與推理有別，推理可依着意志的決定而行使，做詩卻不受自己的意志的指揮支配。由此看來，我們更可證明詩人乃由他的烟士披里純（*Inspiration*）而做詩，而他的詩是創造的。

詩歌與科學，還有一個最重要的分別，科學乃是理知的兒子，詩歌乃是感情的女兒。科學給人的是知識，詩給人的不是知識，只是喚起作用。科學的目的是判決或傳達事實，詩歌的目的是刺激

人們的生活。科學是使人廣見聞，詩歌是使人多感動。代坤西 (De Quincy) 曾把一切的文字分爲兩種文學——廣義的文學：一是知識的文學，一是力的文學。前者的職能是教人，後者的職能是感動人。詩歌便是這力的文學之一種。

有人說力的文學是不朽的，知識的文學是沒有永久價值的。這話是不很妥當的，不免有文人妄自吹牛的臭味。天文學，地質學，幾何學，何嘗沒有永久的價值？但是我們現在研究引力原理的人，都不讀奈端的原著，這是什麼原故呢？這並不是奈端的書沒有永久的價值，這是因爲他所以不朽的只是知識，只是真理；而知識真理是可以搬運於他書的，我們從普通物理教科書裏也可知道這些知識，所以不必再讀他的原著了。至於荷馬 (Homer) 的敘海玲 (Helen) 的故事的伊里雅特 (Iliad)，但丁 (Dante) 的敘比特麗絲 (Beatrice) 的神曲，蔡文姬的敘伊自己飄流的生涯的胡笳十八拍，古代無名詩人的敘男女愛情的國風，雖隔了幾千幾百年，仍舊卓然輝耀於天地間，大家仍舊喜歡讀牠們，不因爲現在有了許多新的好詩而鄙棄古詩。這又是什麼原故呢？

人類的知識是時刻進步的，有了新的知識，舊的知識就不值一顧了，新的知識若是對的，舊的

知識就是錯了不能存在了。孔子一個大聖人對於『如盤如湯』的太陽的遠近的問題，竟不知所答，而現在的學生卻能回答了。然而詩歌卻不因時光而衰老，詩歌只有好不好，沒有錯不錯，只要是好的詩歌，不管你文化怎樣進步，決不失其價值的。所以人家說詩人不是一時的人物，乃是萬古常生的。詩人所以萬古常生，因為他是訴於人類終古不變終古不滅的感情的。人類的感情雖有個性，的差異，但人類一般的感情，卻是有普遍性共通性的。這感情的大洋，又有永久性，超越時間永遠不變。既然人類的感情有永久性，普遍性，共通性，所以我們讀了幾千年前幾萬里外的詩人的作品，也有自己發見的歡喜，也有共鳴共感的欣忭。孟子有一節話，拿來做這裏的註解很有趣，我且抄下：『易牙，先得我口之所耆者也。如使口之於味也，其性與人殊，若犬馬之與我不同類也，則天下何者皆從易牙之於味也？至於味，天下期於易牙，是天下之口相似也。惟耳亦然：至於聲，天下期於師曠，是天下之耳相似也。惟目亦然：至於子都，天下莫不知其姣也。不知子都之姣者，無目者也。』

詩歌所以有永久性不滅性，溫卻斯特 (C. T. Winchester)，還有一個極妙的解釋。他說知識和感情有一個重要的差別，知識是永續的，持久的；感情是倏忽的，消失的。我們讀了一篇知識的

論文，只要完全明白了，便不想再讀他，這是因為那文裏說的知識真理已被我學了來，放在我腦裏永遠把持着了。我們讀了一篇詩歌便不能這樣了，因為由詩歌裏得來的感情是倏忽變易的，不多時候便要消失了的，必定要重讀一遍，再用原書來刺激一下，纔能使初讀時的感情再湧起來。因此我們對於好的詩歌讀了還想再讀，雖百讀也不厭倦，讀得熟背如流了也不肯釋手。而這個便是詩歌（一切力的文學都如是）永遠不朽的原故。

科學所表現的是理知真理，詩歌所表現的是詩人自己的生命，詩人自己的個性。理知真理可以脫離原著轉輸於他書；而詩歌裏所表現的個性生命，卻與原著有極密切的關係，去其一便兩者俱失，有似唇亡則齒寒，他的神工的藝術，恰當的形式，一絲也抽動不得；不像知識真理那樣可以轉運於他書。所以詩歌不一定要含有永久的真理，而詩歌的本身卻非有永久不滅的趣味不可。而詩歌的本身，所以有永久不滅的趣味，是因為他只訴於人們的感情，而不訴於人們的理知。因此我們可以說感情是詩歌最要緊的原素，詩歌的呼吸便是感情，一停了呼吸詩歌便死了。

感情是詩歌最要的要素，但表現感情必須具體，能使感情具體地表現出來的只有想像，沒有

想像便不能有喚起感情的作用，所以想像和感情一樣重要。偉大的詩歌必有偉大的人生觀，所以思想於詩歌亦極重要。然而感情，想像，思想三樣東西，必要一種表現的工具作媒介把他們傳達出來，沒有形式，感情，想像，思想三者何所憑藉呢？沒有絃如何有聲音呢？所以形式也非常重要。

感情，想像，思想，形式四者固然是詩歌的要素，但是其他詩歌的兄弟小說戲劇等散文文學的要素，也是這四樣，難道他們是沒有分別的麼？分別是有的，但是很不容易。普通人以為詩歌與其他文學之分在有韻無韻，說是有韻者為詩，無韻者為文，這是荒謬之至的話。我們曉得有許多有韻的東西都不能算詩，如各種告示各種歌訣等。假使以韻為詩的特徵，那麼康熙字典前面那幾十首什麼法歌什麼法訣豈不是幾十首五言七言的絕句麼？百家姓，千字文豈不便是兩首長詩麼？反之，有許多無韻的散文如少年維特之煩惱 (The Sorrow of Young Werther)，我們卻承認他是詩而無疑義。所以有韻無韻不足為詩歌與其他文學的界限。

有人以為詩歌是以情緒為主，以思想為副的，散文是以思想為目的，以情緒為附屬的。這話就大體看來也很有道理，但仔細一想，仍覺不十分妥當。詩歌何嘗不可以思想為主以情緒為副？散文

文學何嘗不可以情緒爲主以思想爲副？不是有敘事的史詩，也有抒情的小說麼？不是有以思想爲中心的詩，也有全篇都是幻想毫無敘述，描寫毫無動作的小說麼？我以為我們與其說什麼爲主什麼爲副的話，無寧這樣說慎重一點：詩歌與散文文學的重要原素都是一樣的，但因各種原素有輕重多少，所以結果便不同了。譬如兄弟兩人他們是共父母生的，但哥哥從父母那里得的遺傳和弟弟從父母那里得的遺傳的成分各有輕重多少，他們兩人的體質天資，便全然兩樣了，甚至一強一弱，一智一愚，有天壤之別。詩歌與散文文學的原素的成分的多少輕重，其中綜合變化，極其奧妙不可言說，不能像化學那樣分析得毫釐不差。我們只能大概地說，詩歌比較地感情想像的成分多一點，散文文學思想事實的成分比較多一點，詩歌比較注重情調，散文比較注重描寫，詩歌比較近於音樂，散文比較近於圖畫，詩歌大多數是有韻律的，散文則無韻律。但這個比較是就大多數而論的，並不是說非如此不可。而且也不免有例外，甚至有些例外和這個比較全然相反的，我們也不能否認他不是詩歌或不是小說，總之，不可太拘泥。還有這里說的詩歌感情想像的成分比較多一點，散文思想事實的成分比較多一點，並不是說詩歌以感情想像爲主，散文以思想事實爲主，『成分多

一點』和『爲主』是絕不相同的。

我們已把詩歌和科學以及詩歌以外的別種文學比較過了，現在要說詩歌的定義了。下詩歌的定義，實在是極無謂極愚笨的事，寥寥數語，怎麼可以把詩歌的意義包括得了？普通的詩歌的定義大概總以爲：詩歌是用有聲調有韻腳的文字表現人生批評人生的。這里韻腳是可有可無的，不是必要的。英國華之登屯 (Theodore Watts-Dunton) 下詩歌的定義說：『詩歌是以情感的節奏的語言藝術地具體地表現人們的心的。』藝術的具體的表現，一切的文學莫不皆然，並非只有詩歌如此。表現人們的心，不是詩歌獨有的責任，那一種文學不是表現人類的心呢？情感的節奏的語言，一切文學都要用他，都可用他，並非詩歌特有的工具。節奏 (rhythm) 乃是各種高低輕重抑揚的聲音的錯綜，間雜，重疊的排列，不但一切散文裏都有，便是極尋常的寒喧閒話裏也有。至於愛倫坡 (Edgar Allan Poe) 以美爲詩歌的定義，雖頗有深意，亦很能包括。但總嫌空泛。美到底怎樣講呢？詩歌裏的悲哀的情感不便是美麼？奇異的想像不便是美麼？偉大的思想不便是美麼？巧妙的藝術不便是美麼？而且美不是詩歌專有的，一切文學藝術都有美。

如此看來，詩歌的定義是很難下的。什麼是詩歌，這個問題實在不容易回答，回答了也難使人滿意。人家問你什麼是簫聲，你最好是吹一曲給他聽聽，否則隨便你怎樣說得脣破舌爛，他仍舊是一無所得。人家問你什麼是辣，你最好請他吃一個辣椒，否則隨便你說辣比苦怎麼樣，辣比甜怎麼樣，他終不能明白。假使有一個人問你什麼是牡丹花，你能够回答他的總不過如此：牡丹花有紅的花瓣，花瓣裏面有花蕊，花蕊上面有花粉，花瓣底下還有花托。但是這些話你便是專門著一部數萬言的書，去描寫他去解釋他也毫無用處，因為全不關痛癢，沒有說着牡丹花最要的一點。花瓣，花蕊，花粉，花托這些東西，都不算牡丹花，牡丹花所以成爲牡丹花，還有一點最要緊的東西，那便是花瓣，花蕊，花粉，花托所調和化合出來的美。這美雖由花瓣，花蕊，花粉，花托變化而來，但不復是花瓣，花粉了。這美是最要緊的，沒有他便不成其爲牡丹花了。和這一樣，詩歌所以是詩歌，也有一點最要緊的東西，那就是詩意，詩意乃由情感，思想，想像等綜合，調和，變化而生出來的一種新東西，不復是情感，思想，想像。詩義極重要，沒有詩意，便不成其爲詩歌，但是非言語可以形容可以解說，所以你若問我什麼是詩歌的時候，我很想一句話不說，只拿一首詩歌，陶淵明的挽歌辭也好，李白的將進酒也

好，杜甫的登高也好，只拿一首詩歌給你讀一讀。這是頂聰明頂省事的辦法。

但是我們這一章的標題乃是『何謂詩歌』，雖然詩歌是什麼從前面各種比較裏也可以看得出來，然而爲了便利初學起見，只得再歸納起來總括起來說一說。便是：『詩歌是表現人生感情思想的，比別的文學更多情緒想像的成分，更接近音樂，而多數是有韻律的。』這個定義仍有些勉強，仍是不完滿，仍是沒有道着痛癢處，不免蹈了前人覆轍。所以最完美無缺點的詩歌定義只有一個，那便是：詩歌者，詩歌也。

第三章 詩歌裏的情感

感情是詩歌的呼吸，一停了呼吸詩歌便僵硬成了化石了。感情是詩歌最要的原素，這一層意思古人也早已見到，如劉彥和文心彫龍，情采篇裏說：『五情發而爲辭章……夫鉛黛所以飾容，而盼倩生於淑姿；文采所以飾言，而辯麗本於情性。故情者文之經，辭者理之緯，經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。』又白居易與元九書裏也有這樣的話：『感人心者莫先乎情，莫始乎言，莫切乎聲，莫深乎義。詩者，根情苗言，華聲實義；上至聖賢，下至愚騃，微及豚魚，幽及鬼神，羣分而氣同，形異而情一，未有聲入而不應，情交而不感者。』這些話都是極有見地的，我們試把史記上司馬相如列傳，項羽本紀兩篇裏的情感的原素除去，看他們所剩餘的是什麼東西；所剩的不便是年譜麼？元微之的會真記，王實甫的西廂記，若把其中情感的成分提出，不便是張君瑞崔鶯鶯的年譜麼？是屈原的離騷經，白居易的長恨歌，洪昇的長生殿，若把其中情感的成分剔開，所剩的非年譜而何？

反之，李太白的年譜，擺倫 (Byron) 的年譜，若加以情感想像，豈不便是首詩歌麼？現在再舉兩首詩來看：

曉覺茅簷片月低，依稀鄉國夢中迷。

世間何物催人老？半是雞聲半馬蹄。
(王九齡題旅店)

人不曾把麵包和眼淚同吞，

人不曾悔恨煎心夜夜都難就枕，

兀坐在床頭上哭到過天明，

他是不會知道你的呀，天上的威稜。
(歌德 Goethe 彈琴者之歌——郭沫若譯)

這兩首詩若把裏面的情感除出，雖不能算是年譜，但詩歌的生命卻已完了，一首有生命的詩歌，便成了一副詩歌的骸骨了。所以詩歌裏萬不可無情感，劉勰說的『情者文之經』，白香山說的『詩者根情苗言』真是千古名言。因此，所以寫一樣東西，的確確便是那東西本來的樣子的，不能算是詩，詩必須要滲入情感，必須有情感的根本，筆頭上必須要渲染些情感的墨水。譬如一塊江

水的風景，用十人二十人的照相器去攝影，所攝的水景必不會相差很多，這是因為那照相器是一架死的機器，他只能照樣映下來，不能把水景變化，便是機器裏沒有感情滲入那景緻裏。這便不能算是藝術品。假使畫家來畫這塊江水的風景，詩人來描寫這塊風景，那便仁者見仁，智者見智，一百個畫家所畫，一百個詩人所詠，必不會相同的，這便因為有情感加入的原故。而蘇東坡的前後赤壁賦，寫同一的江景，兩篇的趣味，卻迥乎不同，這是因為他做後赤壁賦的時候的情緒和做前赤壁賦時不同了。又假如十個人替張君瑞崔鶯鶯作年譜，所得的結果必是大同小異，因為作年譜是不能滲入情感的。但元微之作會真記，王實甫作西廂記，董解元作絃索西廂，關漢卿作續西廂，陸采作南西廂，周坦繪作竟西廂，什麼人作什麼西廂，十來部書都做的是張君瑞崔鶯鶯的故事，但因為各有各人的情感加進去，而所得的結果也各異了。由這些例子看來，更可證明詩歌是怎樣缺少不得情感了。

我在上一章裏說詩歌的定義的時候，曾經說過詩歌比其他一切文學更接近音樂，所謂更接近音樂，其實便是更多情感的分子的意思。因為音樂是美學家說的『具體的情感』，他完全是感

人的魔力獨立構成的，音樂的本身已與情感溶化而爲一，不可分解。他絕對用不着理知概念，能够直接撥動人們的情感。音樂感人的魔力比一切藝術都要大，比一切的藝術都要快，比一切的藝術都要純粹澈底。所以人家說音樂是神藝，說音樂是表現情感最有力的利器。文學雖也以情感爲要素，但除情感外還有思想，想像，形式等要素，便是圖畫，雕刻等美術也有他們的寓意，而音樂卻全部盡是情感，毫無寓意，毫無事實。而他給人的情感又是極恂恍，極迷離，極縹渺，極模糊，極空靈，極變幻不可捉摸的。列子上說：『伯牙鼓琴，志在登高山，鍾子期曰：『善哉！峨峨兮若泰山。』志在流水，鍾子期曰：『善哉！洋洋兮若江河。』』這一節話只可當作文學看，若當作紀實的文字看便是說鬼話了，鍾子期的耳朵便是鬼耳朵了。因爲音樂極能動人，而又那麼縹渺，迷離，所以詩人聽了便得到許多意思，但那些意思並不是音樂裏本來有的，是詩人自己想像出來的。司馬相如以琴心挑卓文君，文君豈真知琴中意哉？不過爲音樂的魔力所感耳。總之，音樂裏決無寓意，他也無寓意之必要，他只要能使人感使人醉足矣。有些人因爲音樂無寓意，於倫理上無影響，便斥音樂爲不道德的藝術。但藝術爲什麼定要有道德呢？這一層我們現在不是研究音樂，無暇細說他。總之，要到音樂裏去找意義的

人只有歌子，除了詩人的想像不算。

我們現在已經曉得詩歌比其他一切文學更接近音樂，便是更多情感的分子的意思了。因此大多數的詩歌都有韻律，有些詩歌被音樂家加以曲譜唱起來便是能感人。英國配特（Walter Pater）甚至說：『所有的藝術都趨向音樂』——這便是說鼓動情感勝過詳述理性的概念（All art tends to become music——that is to stir emotion rather than to state intellectual ideas.）但是我們不可誤會，詩歌雖比其他文學更接近音樂，然終不可變成音樂，不過更多一點情感的成分罷了。詩歌究竟還有思想，想像等要素，不像音樂那樣，僅以情感為目的。

然而我們從詩歌的起源方面看起來，詩歌確是僅以情感為目的，沒有思想等要素。文學裏面詩歌發生最早，詩歌裏面只有亞里士多德以為先有敘事詩劇詩，而大家從社會進化上人類學上研究起來，都以為最初發生的是抒情詩。抒情詩的發生和舞蹈音樂是連帶的，不可分離的，而原始的抒情詩所取的又是音樂的形式。據麥根西（A. S. Mackenzie）說，詩歌比明白清楚的語言先發生。他以為我們人類或者有一個時期沒有語言而生活着，但決沒有一個時期不用肉體的動作

姿勢和呼喊的聲音互相傳達情感的。這呼喊出來用以傳達情感的聲音，便是最早的原始的詩歌，雖然我們現在的詩歌，已不像這樣單純，已有別種要素加入，但由此更可見情感之於詩歌是怎樣的需要了。

詩歌裏情感之重要已經說得很多了，趕快收住罷。現在有一個問題：詩歌裏應當用什麼情感呢？魯斯金（Ruskin）曾定過一個詩歌的定義說：詩歌是用高尙的想像表現高尙的情感的。魯斯金所謂高尙的情感便是愛戀，敬重，讚許，愉快等情感，不高尙的情感便是憎惡，忿恨，恐懼，悲傷等。而溫卻斯特卻以為一切文學都不宜有自私苦痛兩種情感。他所謂苦痛的情感，包括嫌忌，輕蔑，嫉妒，怨怒等。像這樣判定詩歌裏那幾種情感可用，那幾種情感不可用，實在是很無謂的事情。我們當知道詩歌裏一切情感都可用，不管是高尙的，不高尙的，不管是愛戀，敬重，讚許，愉快，還是憎惡，忿恨，恐懼，悲傷，自私，嫌忌，輕蔑，嫉妬，怨怒，只要是人的情感誰也不能禁止誰用他們。

但是我們有一件事不可不知，什麼情感可以一貫一切詩歌的情感呢？有人說美感可以包括詩情，美是什麼呢？山態亞納（Santayana）說美是客觀的快樂，可見美是對於一切可樂的東西都

可說的，拿來包括詩情實在太空泛。温却斯特以爲文學的情感是『對於人生的同情的一切形式』(all forms of our sympathy with life)，這真是一針見血之論。但温却斯特所說的同情，實含有道德，慈善的意思，我們不可把同情二字看得這樣狹隘，這樣看便糟糕了。我們當把同情二字的意義擴大，擴大到最廣的廣義。

我們看一朵花覺得他美，看一個風景覺得他可愛，但我們看菊花因爲他像隱士便更覺得冷豔，看蓮花因爲他像君子便更覺得秀麗。枯葉因爲像人生的失望而更覺得憔悴，落花因爲『落花猶似墜樓人』像綠珠的命薄而更覺得飄泊可憐，杜鵑的聲音因爲是望帝的魂所化的鳥叫出來所以更覺悽惻，流水因爲『君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回？』像生命之一去不回所以更覺淒清。『嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心，』月亮因爲有個嫦娥住在裏頭而更覺蒼涼，『感時花濺淚，』蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明，『露珠燭油因爲像人的眼淚而更覺慘然。此外烏江因爲有一個大英雄項羽自刎在那裏而更覺得悲壯，赤壁因爲『折戟沉沙鐵未消』而更覺得寥落，望夫石因爲有貞婦望夫化而爲石的傳說而更覺孤寂，西湖因爲『若把西湖比西子，淡妝濃

抹也相宜』而更覺得嬌媚，湘江因爲娥皇女英溺死在那里而更覺得清冷蕭條，馬嵬坡因爲『宛轉蛾眉馬前死』而更覺得荒涼寂寞。凡此種種所以如此，都有很深的意味含在裏頭，便是這些都因爲與人生有關係，與人生有極密的關係的原故。因爲這種關係而發生的情感，不便是對於人生的同情麼？所以對於人生的同情可於一貫一切詩歌的情感，詩歌裏的情感必須是同情人生的。

現在又有一個問題，詩歌裏的情感要怎樣的標準纔有不朽的價值呢？這個溫却斯特舉出有五個標準，我們且抄下來看：

- (一) 情感的合宜或適當 (the justice or propriety of the emotion)
 - (二) 情感的有活氣或有力 (the vividness or power of the emotion)
 - (三) 情感的連續或持久 (the continuity or steadiness of the emotion)
 - (四) 情感的廣博或變化 (the range or variety of the emotion)
 - (五) 情感的等級或性質 (the rank or quality of the emotion)
- 一、情感的合宜或適當是看那首詩裏的情感合宜不合宜，適當不適當，換句話說，便是詩裏的

情感健全不健全。譬如你做一首詩去贊美吃人的皇帝，軍閥，資本家，守財奴，劊子手，或者讚美吃人的禮教，法律，權勢，名利，牢獄，或者頌揚國王的玉璽，富翁的銀匱，租界上的洋行，五層樓的銀行，這種情感便是不健全的情感，不合宜不適當的情感。其所以不健全之故，便因為那些東西是不宜用詩去讚美不當用詩去頌揚的。凡歌功頌德的寄給有權有勢者的詩都屬於這一類，其實一切拍馬屁的詩也是這一類，這種詩我們中國的詩集裏差不多每一部裏都有，雖李白杜甫諸大詩人也難免。還有舊詩裏那些詠金蓮的，即詠美人足的詩也該屬這一類，因為那殘疾的被害的不美的脚也是不值得讚美的。我現在要舉國風裏隰有萋楚一詩來作比較：

隰有萋楚，猗儺其枝，天之沃沃：樂子之無知！

隰有萋楚，猗儺其花，天之沃沃：樂子之無家！

隰有萋楚，猗儺其實，天之沃沃：樂子之無室！

像這樣讚美植物的詩和梭羅古勃 (Solocub) 那樣讚美死讚美瘋狂的作品的情感卻是極健全極合宜極適當的。

情感不合宜不適當的作品，不僅前面所舉的數種，一切詐偽的，虛飾的，誇張的作品，如各種戲弄筆墨的無病呻吟的詩詞，（這裡是說真正的無病呻吟，與近人所說的無病呻吟不同，近人所說的無病呻吟實是有病呻吟，不過讀者眼力太弱看不見作者所隱匿未說出的病罷了，）和各種偵探影片奇情影片的情感都是不合宜不適當的。凡合宜或適當的情感必是真摯的，懇切的，自然的，在乎情理的。

二、詩歌裏的情感必須有活氣有力量，能够感動人，能够鼓舞人，能够激刺人，能够興奮人，這是很要緊的。愛默孫（Emerson）甚至以爲書籍沒有別的用處，用處在感動人，蘇東坡謫惠州的時候做了一首蝶戀花：

花褪殘紅青杏小，燕子飛時，綠水人家繞。枝上柳綿吹又少，天涯何處無芳草？
牆裏鞦韆牆外道，牆外行人，牆裏佳人笑。笑漸不聞聲漸悄，多情却被無情惱。

東坡的侍兒朝雲唱到第四句的時候便落下淚來了，東坡問伊爲什麼哭，伊說伊不能唱的是『枝上柳綿吹又少，天涯何處無芳草』這兩句。王裒讀詩讀到『哀哀父母，生我劬勞，』沒有一回

不三復流涕，他的門人便把蓼莪這篇詩廢了，秦始皇讀了韓非的孤憤五蠹等篇便說：「寡人得見此人與遊，死不恨矣。」魏萬讀了李太白的詩便不遠數千里去尋訪他。常人讀紅樓夢至黛玉將死，次次要流淚，聽打牙牌等小調每易引起肉慾之感。又狄更司 (Dickens) 做的孝女耐兒傳 (Our Curiosity Shop) 裏面說小耐兒 (Little Nell) 的事，讀者非常感動；當狄更司做第二卷的時候，讀者恐怕小耐兒的結果必不免於死，便有幾百人寫信給狄更司懇求他不要使小耐兒死。這些作品所以能如此感動人，便因為作品裏的情感是有活氣的有力量的。

感人的力量與詩人的天才極有關係，詩人必須自己有了十分感動而後纔能感人，所以大詩人的唯一資格是富於情感。屈原必須自己十分憤激，峨默伽亞謨必須自己十分悲哀，海涅 (Heine) 必須自己十分痛楚，而後他們纔能够性情流露，活躍紙上，表現得淋漓痛快。我們讀了他們的詩便和詩裏的情感同化，便跟着屈原憤激，跟着峨默伽亞謨悲哀，跟着海涅痛楚。這種憤激，悲哀，痛楚不是尋常的憤激，悲哀，痛楚，是屈原的憤激，伽亞謨的悲哀，海涅的痛楚。

這裏說的情感的有活氣或有力量的，並不是專指雄渾姿肆，蓬勃奔放的熱烈的情感，深沉幽默，

不露鋒銛的冷靜的情感也在內。溫卻斯特以爲最深的情感常是最靜的；是靜的情深還是動的情深都不成問題，總之，有活氣有力量的情感不一定是大叫大喊的，輕描淡寫的也一樣有活氣有力。李白，辛棄疾，擺倫的雄渾奔放固極能感人，陶淵明，李後主，渥之渥斯（Wordsworth）的幽靜沉寂，淡若秋空，冷如止水，又何嘗不深入人心？

三、情感要能够連續持久，否則支離破碎，何異百結的鶉衣？所謂情感的連續持久，便是說全篇情感的一致一貫，便是說全篇的情感須在同一的基調上。譬如音樂，各種聲音雖有輕重抑揚之別，但每一枝曲卻有他固定的情調，假使奏鳳求凰奏到半曲忽改奏關山月的後半曲以續之，奏陽關三疊奏到半曲忽改奏平沙落雁以續之，則聽曲者必非常不順耳，如有所失。又如圖畫，紅黃藍白各種顏色雖極繁，但一幅畫有一幅畫的情調，如將米粒（Millet）的晚禱圖的右半幅截去，拼以碧亞之淚（Aubrey Beardsley）爲王爾德的沙樂美作的約翰與沙樂美圖之右半幅，雖然兩圖都是一男一女之相向對立，然晚禱圖是如彼溫厚和婉，約翰與沙樂美圖是如此陰森嚴峻，兩圖之情調趣味全然相背，閱者對之自然索然無味，不堪入目了。詩歌也是這樣，一首詩有一首詩的情調，不管是

李後主的虞美人，還是李清照的聲聲慢，都不能以別人的即使同樣題目的同樣詞調的半闕虞美人，聲聲漫接上去。

曹操的短歌行便犯了情感不連續不一致的毛病，自『對酒當歌，人生幾何！譬如朝露，去日苦多。』至『月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依！』這一節是一貫的，但後面忽然接着又說『山不厭高，海不厭深。周公吐哺，天下歸心。』這四句和上面一氣下來的情調是相背而馳的，這一結束簡直是狗尾續貂，把全詩減色不少，讀者讀至此有如在三鮮海味的菜碟裏吃着幾粒石砂，味同嚼蠟，不能卒讀了。這四句妨害全詩情感的連貫持久，要刪削了，這首短歌行纔是無疵的完璧。

四、情感的廣博或變化也不可忽略，如上面說的詩歌裏的情感必須一致，但一致了又常不免於單調，所以一致裏面必須有變化，廣博裏面必須有一貫。譬如一株樹光裸裸的株幹太單調了，須有千枝萬葉點綴陪襯，千枝萬葉雖極紛亂繁複，但一樹的全體卻是統一的。

這裏說的廣博變化大半是指長詩說，小詩對於廣博變化不十分需要。小詩的情感最易持久一致，而最難廣博變化，長詩反是，最易廣博變化而最難持久一致。小詩是單刀直入地衝鋒，長詩是

千兵萬馬地大擺陣勢。小詩如瀑布之一瀉到底，長詩如黃河九曲之緩緩平流。所以小詩常使人讀了暢快，長詩常使人讀了氣悶。因此愛倫坡極端反對長詩，說『長詩』二字是一個矛盾的名詞。他說自古以來沒有過長詩，他把彌爾頓 (Milton) 的失樂園 (Paradise Lost) 和荷馬的伊里雅德都當作抒情小詩的總集。他這話雖有片面的真理，但也很有錯誤，錯在把長詩當作短詩看，錯在把黃河當作瀑布看，錯在把古柏當作玫瑰看。我們不能笑迂緩的九曲黃河不如直沖到底的瀑布，不能笑平淡斑駁的古柏不如濃豔的玫瑰。小詩雖比長詩易使人感動，但長詩卻比小詩更能感人深。

前面說小詩不甚需要情感的廣博變化，長詩卻極需要，但彌爾頓的失樂園的情感是極簡單的，並無甚廣博變化，也能成爲大作。由此可見情感的廣博變化不如持久一致之重要。

五、情感的性質品級是有高下的，與人生關係極深的情感是高等的，與人生關係極淺的情感是下等的。高等的情感常是悲劇，喜劇的情感常是下等的。如漢高帝的大風歌是劣等的情感，而漢武帝的秋風辭便是高等的情感了。前人都說漢高帝的大風歌好，其實這是最劣等的詩。李後主的

一斛珠雖亦不得爲高等的情感，但比之大風歌卻要高出數籌，後半『繡床斜凭嬌無那，爛嚼紅絨，笑向檀郎唾。』這三句藝術極工，刻劃極妙，所可惜的是止於藝術之工，止於刻劃之妙，而無高深之旨意經緯其中，故不能算是佳作。李後主除一斛珠一詞以外，便首首都是高等的情感了，首首都是悲劇的情感了。他所以爲中國詞人之冠，便在這一點，便在善於表現悲劇的情感這一點。他的烏夜啼，相見歡，浪淘沙，破陣子，浪淘沙令，蝶戀花，子夜歌，虞美人，那一首的情感不是悲劇的？

人家常說『詩窮而後工』，人人都知道悲劇的情感容易做好詩，這便是因爲悲劇的情感與人生的關係最深，喜劇的情感與人生的關係較淺。但不可誤會，這裏並不是說詩裏不可用喜劇的情感，詩裏是喜，怒，愛，惡，慾，哀，懼，七情都可以用的，這裏是說詩裏不可僅有喜劇的情感。雖全篇都是喜劇的情感，而另外有高深的旨意把握之，亦可爲上品。照這樣看來，喜劇的情感是劣等的，這句話不免有缺點，不可太固執。喜劇的情感雖較悲劇爲劣，但還不如滑稽的情感更甚。（喜劇滑稽不當等視。）滑稽的情感與人生關係最淺，乃是最劣等的情感。不知在什麼書上看見過一首嘲大鼻詩，首尾各二句忘去了，只記得中段四句：

平垂一寶塔，倒掛兩烟肉。江南一噴嚏，江北雨濛濛。

這首詩嘲笑大鼻子，形容描寫並非不工，但把這詩與李煜的清平樂一比較，便知滑稽的情感是如何卑劣，悲劇的情感是如何高尚了：

別來春半，觸目愁腸斷。砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。雁來音信無憑，路遙歸夢難成。離恨恰如春草，更行更遠還生。

大詩人沒有一個不是悲劇的作家，屈原的離騷是悲劇，陶淵明的詩也大半是悲劇，曹氏三父子，阮籍，李白，杜甫，白居易，辛棄疾，蔡文姬，李清照，朱淑貞，他們的佳作都是悲劇。悲劇的情感實比一切的情感都要高。

溫卻斯突以為由道德而生的情感是優等的，由感官而生的情感是劣等的；這話理由不充足，實是很謬誤的。

第四章 詩歌裏的想像

在上一章裏說過情感是詩歌第一要素，但只有想像能使情感栩栩若活，能使情感光輝燦爛，沒有想像則情感不能活活地表現出來，不能喚起他人的情感，不能引起他人的共鳴，所以想像之重要亦不亞於情感。情感與想像關係極密，二者互相爲因，互相依附，不可須臾離。無想像，情感固不能燦爛，無情感，想像亦無從興起。情感不管是內部自發的還是感於外物而發的，但總要有了情感的奮興，而後想像纔活動起來。情感乃是想像的導火線，又是想像的準繩。我們舉三首詩來一看便明白了：

借問江湖與海水，何似君情與妾心？
相恨不如潮有信，相思始覺海非深。
——白居易浪淘沙。

山桃紅花滿上頭，蜀江春水拍山流。
花紅易衰似郎意，水流無限似儂愁。
——劉禹錫竹枝詞。

天天雅典女，去去傷離別！
還儂肺與肝，爲君久摧折！
薰修始自今，更締同心結。
臨行進一辭：吾生

誓相悅！——蘇曼殊大師譯擺倫留別雅典女郎。

白居易做浪淘沙時不管他是看見江海因而觸景生情，還是由回憶生起情感而後借江海爲比，但他必先有情感爲導火線而後纔有江海與『君情』『妾心』聯絡起來的想像，而這個想像又必須依着這時的情感的範圍，的準繩。餘兩首類推，無容細說。

上一章又說過情感須有活氣，有力量，能感動人，但有活氣，有力量，能感人，亦非想像不爲功。如去年的江浙戰爭和前幾天的張孫戰爭，報上載着死了幾千人幾萬人，我們走馬看花似的看過，並不十分感動，而我們讀到燉煌石室裏發現出來的韋莊的長詩秦婦吟，杜甫的石壕吏，新婚別，潼關吏，白居易的新豐折臂翁，李華的弔古戰場文——以及『可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裏人』『試聽沙場風雨夜，冤魂相喚覓頭顱』『一將功成萬骨枯』『壯士陣前半死生，美人帳下猶歌舞』等詩，便很深地感着戰爭的罪惡了。又如我們天天在街頭巷尾看見爛腳斷手的極可憐的叫化子，又天天在馬路上看見坐汽車穿錦繡的富翁，我們並沒有十分感動，頂多不過暗想着『可憐』或『可惡』這四個字，但我們讀了杜甫的『朱門酒肉臭，路有凍死骨』『彤庭所分帛，本自寒女出』等詩，

我們便十分覺得無產階級被壓的苦痛，富貴階級狼戾的可恨，十分覺得孔子說的『均無貧』之必要了。又如我們常看見人家抬棺木出殯，我們無動於中，而讀古詩十九首裏迴車駕言邁，驅車上東門，去者日以疎，生年不滿百等篇以及陶，李，峨默伽亞謨等作，便感得無限的悲傷了。這是什麼原故呢？這都是詩裏想像的作用所致。詩裏的想像比實際更真，比實際更有力量，因為詩是連合各種想像為有意之表現的。

泰納 (Taine) 說：『藝術乃是由性情裏看出的自然。』雕刻家斯托陋 (W. W. Story) 說：『藝術所以是藝術的原故，便因為牠不是自然。完全模仿自然，不能算是藝術。』詩歌也是藝術之一，當然和這一樣，並不是把客觀的事實如實寫下來便了，必須要把自然用情感的爐冶過，用想像的鍋煮過，要把散的自然冶成整的，要把生的自然煮成熟的，經情感的爐冶過想像的鍋煮過的自然，已經不是自然，已經變化成另一種東西了。常言道：『詩從胡說來，』這句話極妙，極有意思，便是指詩是經情感的爐冶過想像的鍋煮過而說的。說這句話的人真是天才，他已懂得詩歌的三昧了，現在的文學博士大學教授恐怕還有不能了解這句話的呢。最不可誤解的是胡說並不是說假話。

想像化並不是虛飾，他們一絲不假，一毫不虛，不過與實際迥然不同罷了。他們把實際變化了，但還是真實的，而且比實際更真些。劉彥和在文心雕龍，夸飾篇裏說過這樣的話：『是以言峻則嵩高極天，論狹則河不容舠，說多則子孫千億，稱少則民靡子遺，襄陵舉滔天之目，倒弋立漂杵之論：辭雖已甚，其義無害也。』

柏拉圖 (Plato) 說狂人有四種，詩人也是其中的一種。沙士比亞 (Shakespeare) 說狂人情人和詩人都是富於想像的人。狂人看見的都是鬼怪，情人看見的都是海玲，俗語有『情人眼裏出西施』。至於詩人他能看見常人看不見的東西，他能想像常人想不到的東西，常人看見的死的東西他可以把他看成活的，看成有生命的，把自己的生命賦與那東西。詩人富於想像，能把想像的采衣披在自然的身上，把自然化裝起來：這也是詩人與常人不同的地方。因為詩人善於想像，所以詩人所歌的不必盡是直接經驗的。若說定要親身經驗了，纔可以歌唱牠，那麽白居易，荷馬，沙士比亞他們詩裏帝王，后妃，公主，太子，和尚，寡婦，盜賊，勇士，戰爭，殺人，樣樣他們都歌唱，難道樣樣都親身經驗過麼？不的，他們有無中生有的想像的才能，有設身處地的體貼入微的才能，他們由想像，由體貼

而歌出的，和親自經驗過一樣有真實性，他們能由想像體貼而經驗萬事萬物。

詩人雖善想像，但也要有直接間接的經驗做原料，沒有經驗則想像無所憑，但他最重要的一點，便是把這經驗的實際綜合變化過了。譬如我們讀李白的廬山謠『翠影紅霞映朝日，鳥飛不到吳天長。登高壯觀天地間，大江茫茫去不還！黃雲萬里動風色，白波九道流雪山。』幾句，覺得廬山與長江真是美不可言，感得非常的趣味。但是廬山，長江的本身有什麼美有什麼趣味呢？山上不過是巖石，江裏不過是水，用化學把巖石與水的真相分析出來，不過是石英與氫氟氣，溫卻斯特會說過：『石英不能安靜我們的靈魂，氫氟氣不能舒暢我們的心。』然則能夠安靜我們的靈魂，舒暢我們的心的是什麼呢？那不是本來的實際的廬山，長江，乃是經過詩人的想像綜合變化過的廬山，長江。想像的功能極大，他能夠創造出美來，他能夠擴大現實的世界。這裏又有一個詩人與科學家的分別：科學家和分析的，詩人是攬統的。

想像如做夢，夢是由經驗而幻演出來的，未見過或未聞過外國人，決不會夢見外國人，孔子只夢見周公，而沒有夢見過孟子，朱子，也沒夢見過柏拉圖，尼采（Nietzsche）。但夢雖由經驗而來，卻已

不是經驗，不是現實世界了。想像雖由經驗而變化，組合，擴大，但不像記憶那樣只能保存，只能復現，想像乃是創造，乃是產生。經驗有如一粒種子，想像卻是一朵花了；經驗有如一縷縷的絲，想像卻是有花紋的紋羅錦繡了；經驗有如泥土木石，想像卻是莊嚴燦爛的巍巍宮殿了；經驗有如筋肉皮骨，想像卻是閉月羞花的美人了。總之，經驗本是不成片段的，經過演化，組織，纔成整個的想像。

但想像和做夢卻又大有分別，夢是無意識的，雜亂的，不近人情，沒有理由的，而想像卻有範圍，有限度，有準繩。想像的範圍，準繩，不是科學方法的邏輯，只是情理兩字。近情理便是想像，不近情理便是幻想。劉彥和說的：『夸而有節，飾而不誣，』便是指這近情理說的。然而不可誤會，並不是叫你做詩時專門注意着近情理，這樣想像便不能發展，不能豐富了，這是不必太顧到的。只要有真的情感的衝動，則你過去的一切直接間接的經驗，甚至嬰孩時的見聞，都會跳躍起來，洶湧起來，騰舞起來，翱翔起來，呈現在你的腦裏，接着便連合，組織，洶溶，變化，自然而然地會變成中乎節，合乎情理的想像。有時你簡直沒有能力操縱想像，只能聽他自由發展。當宋玉做高唐賦，登徒子好色賦的時候，曹子建做洛神賦的時候，陶明淵做閑情賦的時候，湯顯祖做牡丹亭，高則誠做琵琶記，孔云亭做桃

花扇的時候，雪萊做招不幸辭，擺倫做漫弗來特，沙士比亞做哈孟雷特（Hamlet），羅蜜歐與朱麗葉（Romeo and Juliet）的時候，他們的想像來時像浙江的潮水那樣洶湧，去時像廬山的瀑布那樣急速，飄飄然忽來忽去，迷迷糊糊，混沌沌，有如浮泛的雲，有如不羈的風，有如奇幻的霧，如神如鬼，如水中月，如鏡中花：他們自己那里能够預測，能够捉摸，能够把握，能够操縱？但因為他們是有真情爲根基的，所以他們的想像不背於情理。

我們限於篇幅不能多舉例，只能舉些零碎句子來證明想像的功效是如何可驚：『誰言白髮無根蒂？只爲窮愁種得多！』『春潮不管天涯恨，更捲西興暮雨來。』『明月不應停，特爲相思苦。』『多謝月相憐，今宵不忍圓。』『飛花漫漫，不管離人腸欲斷！』『問君還有幾多愁？恰似一江春水向東流。』『顏色如花命如葉。』『稔色的龐兒憔悴死，欲寫盡相思，除非天樣紙，寫不盡相思。』『且莫輕拋珊枕，再從夢裏尋他。』『人道海水深，不抵相思半；海水尚有涯，相思渺無畔。』『長江縱使向西流，也應不盡千年怨。』『夜夜思量直到明，有夢怎教成？』『只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁！』『費長房縮不就相思地。』『道旁楊柳依依，千絲萬縷，抵不住一分愁緒。』『閑愁千丈，暗逐庭蕪長。』『春心莫共花爭發，一寸相

思一寸灰。『一片芳心千萬緒，人間莫個安排處。』愁與西風應有約，年年同赴清秋。『枕前淚共階前雨，隔個窗兒滴到明。』欲憑清夢到君邊，誰知夢也慳！『想思有如少債的，終日相催逼。』夢魂雖飛來，會面不可得。』

這些都是我常常掛在口上的句子，胡亂寫來，毫無次序，若寫下去再寫兩張稿紙也寫不完，便此收住，其餘的只好割愛了。我現在再引一個故事來證明想像的功能：漢朝有個陳皇后，曾得孝武帝的愛寵，後被棄在長門宮，聽說『司馬相如天下工爲文章，奉黃金百斤爲相如，文君取酒，因爲解悲愁之辭。而相如爲文以悟主上，陳皇后復得親幸。』（引長門賦序。）司馬相如的長門賦何以有這樣神異的魔力呢？不是因爲賦裏面有情感與想像的抒寫麼？他賦裏說『夫何一佳人兮，步逍遙以自虞；魂踰佚而不返兮，形枯槁而獨居。言「我朝往而暮來」兮，飲食樂而忘人！』接着說這個佳入（陳皇后的代表）怎樣思念孝武帝，相思得無聊不過，便登蘭臺去遣憂，但看見浮雲是沉鬱的，天色是窈冥的，看了許多東西都不能解憂，反更加惹起煩悶。因而『下蘭臺而周覽兮，步從容於深宮。』又說了許多宮裏的牽愁引恨的事，於是『日黃昏而望絕兮，悵獨託於空堂！懸明月以自照兮，徂清

夜於洞房。』又說伊怎樣彈琴，音調怎樣悲涼，怎樣流淚歎歎，怎樣頽思而就夫。於是『忽寢寐而慕想兮，魄若君之在旁。惕悟覺而無見兮，魂茫茫若有亡。』又說伊怎樣不能入睡，怎樣起視月光。又說『夜曼曼其若歲兮，懷鬱鬱其不可再更。』伊便佇立着直到天亮。又說伊終年如此，沒有一刻忘懷。司馬相如寫的這個佳人不是陳皇后，是相如創造出來的。孝武帝第二次寵愛的美人也不是陳皇后，是詩人所創造的想像的美人，不過這個想像的美人已罩在陳皇后身上，化在陳皇后身上了。由這個故事可以曉得想像的美人比實際的美人更美更動人，想像的魔力實在非凡，詩歌極需要他。又司馬相如做了官的時候『將聘茂陵人爲妾，卓文君作白頭吟以自絕，相如乃止。』（見西京雜記。）和上面是同樣的例，細思頗有趣味。

現在我們要說一說想像的種類。據溫卻斯特說想像有三種：創造的想像 (creative imagination)，聯想的想像 (associative imagination)，解釋的想像 (interpretative imagination)。第一種的創造的想像，是自發地選擇經驗中種種成分，而組合起來造成一種新的東西的作用。創造的想像，不是抽象與推理等知識的作用，也不是擇取幾種同類的品性放在一塊，而推論牠應當

發生的情事，這種作用是自然而然的，好像那些經驗是自己上門自己化成具體的活物，並不待詩人召他們。第二種聯想的想像，是把事物觀念，情感與情感上類似於此的影像相聯結起來的作用。但這彼此的類似是情感上的類似，不是理知上的類似。第三種解釋的想像，是洞悉了一樣東西的精神上的價值或意義，而以表現這精神的價值與性質說明事物的作用。解釋的想像能體物入微，能直窺事物的真性。牠所表現的不是所見的事物，只是所感的事物的真性。解釋的想像和聯想的想像不同的地方，聯想的影像是拿一件東西情感上類似的影像來表現，解釋的影像是拿可以包含那東西的全體的真性來說明那東西。

這三種想像當詩人做詩時是合作的，連絡的，同時作用的，並非井井有條地分別作用。現在沒有餘空舉例了，讀者隨便取幾首詩來讀讀便明白了。

第五章 思想與形式

我們知道有許多詩僅以情感爲目的，僅以情感爲主旨，也可以成爲佳作，但大多數的好詩卻都是含有思想的，而高深偉大的作品則非含有高深的思想不可。這裏說的『思想』二字似乎不十分妥當，或者改爲『真理』好一點，但這真理非科學的真理，非概念的哲理，非玄之又玄的玄理，非善惡是非的真理，有時雖與社會學上的真理相關，卻是少數，大多數是不關社會思想的。總之，詩歌裏真理是教人直覺地懂得人生，不是教人理性地知道人生，是教人籠統地了解人生，不是教人分析地研究人生；牠有時簡直是十分不通，不合邏輯，然而牠不顧那些，牠只要於情理上通得過便是，只要合於藝術的目的便是。這種真理有時差不多像情感一樣只使人感動，不使人知曉，我想取牠一個名字叫『情感的真理。』我們也可說是詩中的旨意，但又太泛了，所以思想，真理，旨意這些名詞可不管牠，我們只要曉得這便是詩人的人生觀便好了。

迷拉的學生有一天拿畫去請他看，他看了問那個學生道：『你畫是能够畫了，但你說了些什麼呢？』號稱直接模仿的圖畫的尙且要含有思想，詩歌當然更需要思想了。古來大詩人的詩裏都含着思想的，不過有的是顯現着，有的是隱藏着，潛伏着。如峨默伽亞謨的魯拜集沒有一首不含着極感人的真理，美不可言，我且舉兩首爲例：『帝王流血處的薔薇花，顏色怕更殷紅；花園中的玉簪兒，怕是植根在美女屍中。』『啊，地獄之威脅，天堂之希望！只有一事是真，便是生之飛喪；只有此事是真，餘皆是偽；花開一次之後永遠凋亡。』又如雪萊的招不幸詞也含有極悲悽的真理，現在只能引一節：『欣欣而來兮速來就乎合歡之床，床臺張於墓底兮余與汝其偕亡；將余與汝之愛情兮藏在幽昧之中，讓忘卻而爲帳兮，將安睡其如聾。』魯拜集與招不幸詞乃天地間之至文，不可多得的絕妙好詩，願讀者去讀一讀全詩。又雪萊的西風歌，歡樂的精靈，轉徙，葛雷的墓畔哀歌，道生(Dowson)的無限的悲哀，海涅的幻景，情曲，都是含有真理的。我們中國的古詩裏也大都含有真理，如『莫買寶剪刀，虛費千金值；我有心中愁，知君剪不得。』（白居易啄木曲首四句）『韶華不爲少年留！恨悠悠，幾時休？飛絮落花時節一登樓。便做春江都是淚，流不盡，許多愁。』（秦觀江城子後半）『原來

晝盡還須夜，惜懂天公勞殺也！千古精靈何處歸？浮生贏得滄波瀉。山河大地如傳舍，只此芸芸相代謝。雙鬢消磨濁酒中，憑高一望皆蒿野。」（沈永啓玉樓春）由此可知偉大的作品必含有高深的真理，不過這所謂高深並非深奧難懂的意思，詩的真理不是十分愚的人總能領悟的。詩的真理不但**不必深奧**，並且**不必新奇**，科學書是訴於人們的**理知的**，是增人見識的，若不新奇，人家已經知道便不要看了；詩是訴於人們的**情感的**，故不必新奇。雖然真理不必新奇，而事實背景，藝術等卻要新奇。如『蟋蟀在堂，歲聿其莫』說的是人生短暫的真理，而陶淵明，李太白，辛稼軒的集子裏差不多首首也都說的是人生短暫；俄默伽亞謨的魯拜集說的是人生如過客的真理，而屠格涅甫（Turgenev）的著作也有很多是說這人生如過客。但他們的真理雖同，而背景，事實，表現法卻各異。古今詩人個個都說人生苦痛這個真理，閱者並不覺得陳舊，厭倦，因為這真理是永久可以感動人的，普遍的，不易的。

這裡最要注意，不可被思想束縛，不可太抽象，不可直接說出思想，那樣把情感的詩歌弄成理知的文字了，那樣便是說教了。如托爾斯泰的晚年已不是藝術家，只是傳道者，他的藝術論

(What is Art?) 也是爲傳道而作。有的人愛做談玄說理的詩，那是全不懂詩的人，那種詩根本沒有一絲詩氣，詩神必要責罰他，不許他在詩國裏多站一刻。概念的詩，宣傳思想的詩，明議真理的詩，是最淺薄的，最單調的一個思想或真理必須具體化，必須藏在具體的實際人生裏面，必須溶在情感想像裏面，又必須有他自己的表現法，自己的個性，自己的背景。詩人不專門爲說明真理而做詩，他只要懇切地真誠地表現他自己的生命，而真理便在這表現之中。詩裏的真理必需真實的描寫來表現，但又不可僅有模仿，僅有再現，極端的寫實是不能算藝術的。佛羅貝爾 (Flaubert) 莫泊桑 (Maupassant) 等寫實派的作品裏何嘗不含有真理？不過真理隱藏得更深罷了。故寫實只能作爲手段，不能作爲目的。真實的描寫固很重要，而含蓄真理卻更重要，所以二者當同時並重，不可偏廢。然亦有例外，如古代神話傳說的詩歌，其中事蹟，離奇怪誕，亦不害其爲至文，因詩人欲表現者非怪誕之事實，乃寄於事實之真理也。總之，詩歌之偉大者必以真理爲骨幹，這是不可否認的。辛稼軒的『玉環飛燕皆塵土』的摸魚兒，『休感慨，澆醜醜；人易老，歡難足』的滿江紅，李重光的『自是人生長恨水長東』的相見歡，陸游的『難求繫日長繩』的沁園春，蔣捷的『流光容易把人拋』

紅了櫻桃，綠了芭蕉，』的一剪梅，趙翼的『紅他楓葉白人頭』的野步，那一首不是以『情感的真理』為骨幹？

上面說的是思想，以下說一說形式的問題。

這裏說的形式不僅是狹義的，也兼說廣義的形式，廣義的形式是指一切表現上的方法，手段，結構，布局說的。我們有時發生了情感，由情感而生想像，有時先感得一個真理，由真理而起情感，又由情感而起想像；但是這些情感，真理，是無聲無色無形無臭的，虛空渺茫不可捉摸的，必須要用有聲有色有形有臭的具體的實在事物表現出來，這裏形式就異常重要了。形式是內容的體貌，體貌與內容是不可分離的；譬如笛，沒有那支竹管，笛聲從那里發出呢？佛羅貝爾曾說過：『沒有美的形式，便也沒有美的思想。』文心雕龍，章句篇也說：『夫設情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。』李白的襄陽曲，杜甫的野望，聖庭瑞的思婦詞，柳永的八聲甘州，李清照的鳳凰臺上憶吹簫，蘇軾的『寄我相思千點淚，流不到，楚江東』的江城子，范仲淹的『愁腸已斷無由醉，酒未到，先成淚』的御街行，徐石麟的『狂奴不愛杯中酒，只愛擎杯手』的虞美人，沒有一首不是美的形式裏盛着美的情

思的。

做詩不是隨便塗鴉，美的形式必經過慘淡經營的工夫。雕刻家造他的石像要千磨萬琢詩人做他的詩也要千切萬磋，要切磋成無玷的白圭。杜甫有『新詩改罷自長吟』之句，渥之渥斯也曾再四地刪改他的詩。賈島得到『僧敲月下門』的句子，想把敲字換推字，因決不下來，便伸手做推敲的姿勢。佛羅貝爾教他的學生莫泊桑說：『我們要表現的東西，只有唯一的字可以表現他，說明那動作只有唯一的動詞，限制那性質只有唯一的形容詞。』後來聖斯柏雷 (Saintsbury) 稱他這話爲『一字說』 (single-word theory)，佛羅貝爾自己也曾有爲了一個字沉吟數日不肯下筆的事。詩人的手段方法，心營意造，千變萬化，奇巧靈妙，極複雜不可言喻，不像算學的形式那樣簡單，『二乘三等於六』換一個花樣也不過『三乘二等於六』。詩人的表現法卻沒有一定的公式，花樣極多，詩人一個有一個的表現法，他所表現的只有他能表現，別人不能有他的表現。白朗寧對他理想的詩人說：『人家只能夠感得的你卻能夠說出來。』撥羅 (John Burroughs) 說：『文藝所以是文藝，不在作者告訴我們的東西，只在作者如何告訴我們的告訴法。』這些話頗有意味，藝術

何以命名爲藝術呢？藝者才能也，術者技術也，我們顧名思義便可恍然。由此我們可知發表的天才說出的能力是如何不可輕視了。

司空圖在他的詩品裏分詩的風格爲二十四種：雄渾，沖淡，纖濃，沈着，高古，典雅，洗練，勁健，綺麗，自然，含蓄，豪放，精神，縝密，疏野，清奇，委曲，實境，悲慨，形容，超詣，飄逸，曠遠，流動。這裏分得太瑣碎了，而『精神』也不成其爲風格。詩人做詩有絕對的自由，誰也不能限制他，但無論什麼作品總有這兩個必要的條件：結構的統一，行文的自然。一首詩總要統一，成爲整個的個體，這是不必說的；自然也一樣必要，不管是雄渾的詩，沖淡的詩，雄渾也要渾，雄渾得自然，沖淡也要沖淡得自然。統一與自然最必要亦最不容易，不是伸手即得的，要經過艱難的整理纔能統一，要經過辛苦的調遣纔能自然。統一非單簡之謂，非不複雜之謂，是把千千的想像歸於一軌，把萬萬的情思化爲一體的意思。自然非潦草之謂，非不修飾雕琢之謂，但要修飾得自然，雕琢得自然，不留斧鑿的痕迹，妙若天成。還有最要緊的一句話，形式必與內容適合相稱，作者須運用神工把內容盡量表現出來，要表現得恰到好處。舉一淺近的例：屈平的離騷，蔡琰的十八拍，爲何不用三章章四句的四言做？杜秋娘的金縷曲爲什

麼不用七古做？這也是要使形式與內容適合相稱。若把離騷，十八拍擷在詩經的詩體裏便要五官不分，若把金縷曲抽長成爲七古便要肢體破裂，音節韻律也是形式，詩要用音節韻律是爲了與內容相稱。我們的耳朵對於同樣的音調重複有一種自然的快感，韻律是很要緊的，牠能够使我們的心把握着全部的音調，牠能够輔佐情感，使情感有羽翼，使情感翱翔起舞。羅威爾 (Lowell) 說：『韻律是爲了增加文章的音樂的情感。』所以最好的詩，音節的波浪與情感的波浪，思想的波浪的起伏都應當是一致的，諧和的。

詩裏的文字的本來的意義有時簡直用不着他，但由那文字所引起的影像卻比他本來的意義重要得多。所以詩裏的文字應當是具體的字，感覺的字，經驗的字（心理學家也叫詩裏的字爲有邊的字）；抽象的字，純粹概念的字，詩裏不宜用。又詩裏的字宜普遍，不宜專門，宜平易淺顯不宜古僻新奇，大白，居易是用平易暢達的字句成大家的，渥之渥斯所以成爲大家，也因爲他棄盡古僻新奇的字，而用極熟，極淺顯，極質樸的字。用平易淺顯的字表現高深的情思，實是難能可貴，要工夫很到家，藝術很嫻熟纔辦得到。一張平常於古琴到師曠手裏自然能够彈出奇妙的曲調，只有不會

彈琴的人怪琴絃不好。

詩人各有愛用的格式，字眼，音調，如屈原愛用臭覺的字，杜甫愛用視覺的字，白居易愛用聽覺的字，李白愛用美女和酒的字，看過兩本心理學的人去讀他們的全集，稍微注意一點便可覺得詩人愛用的格式，字眼，音調，可以成一種風格，所謂風格，便是個性的表現。個性非常重要，沒有個性的人作品如工廠裏的製造品，如留聲機的唱戲，有個性的作品便有他獨特的別人沒有的風味。譬如蜜蜂，他採了花汁來再把他自己的蟻酸加一點進去，便成了蜜糖，這是蜜蜂的創造，別人所不能做的。蟻酸是蜂的個性，詩人當有他的蟻酸。法國蒲芬 (Buffon) 有句有名的話：『風格是人』 (The style is the man) 這話的意思是說風格便是作者的個性的表現。美國亨特 (Theodore W. Hunt) 把『風格是人』這句話反轉來說『人是風格』意思是說『人』與『風格』是有極密切不可分離的關係的。我們現在可以照他們的意思把這兩句換個花樣說：『詩歌是人』、『人是詩歌』

上面說了些形式怎樣重要的話，但不可專注重形式，專重形式的詩不僅是最下乘的詩，簡直絕對不是詩。像賈島那樣只顧推敲字句，不顧內容，故蘇軾譏他為詩奴，元好問也有『郊島兩詩囚』

之句。孟郊，賈島並不是做詩，是詩做孟郊，賈島，他們已做了形式的俘虜，囚在形式的獄裏了。又如班固那長篇大論的兩都賦，和張衡費了十年的光陰模仿班固做的二京賦，切磋未嘗不精工，刻劃未嘗不入微，但因為徒事鋪排堆砌，毫無內容之可言，所以終不能算一篇東西。反之，如項羽之垓下歌，寥寥數語，破口而出，平易質樸，真情流露，遂成絕唱。文心雕龍情采篇說：『昔詩人什篇，為情而造文；辭人賦頌，為文而造情。』我們當為了內容而有形式，並不是為了形式而有內容。詩的目的，詩的宗旨是情感與思想，想像與形式是詩的手段，方法，裝飾，媒介，工具。形式不可研究得太厲害，詩的形式有如一葉扁舟，是用來載讀者從此岸渡往彼岸的，這船不是終點，目的地是彼岸的詩的世界，你若專在船上徘徊不前，不但得不到詩人的賜與，恐怕還有葬身在船裏的危險，真的詩人是先有情感思想，而後以想像形式來藻飾潤色。詩人所以為詩人，不在乎雕辭琢句。只有假的詩人纔沒頭沒腦地矯揉造作，堆砌塗飾，以眩人耳目之文章掩其空泛的內容。僅僅能够做文章（外形）的詩人是極可羞的，因他的詩意的迫窄與艱窘。

文心雕龍附會篇說：『必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。』這話再透澈

沒有了。所以形式是要修的，但不可太修，太修也不要緊，只不要修到忘了內容。詩意是詩的靈魂，形式是詩的象徵，正如美人的肉體是伊的靈魂的象徵一樣。然而美人因了伊的靈魂而伊的一毛一膚都有價值，詩裏的一字一音因了詩意也都是有價值的。換句話說，一個有着美的靈魂的美人，假使瞎了一隻眼或缺了一隻手，那實是莫大的憾事；一個大理石雕像，隨便怎樣豔麗斌媚，不會有人去傾倒獻情，便因為牠沒有靈魂。

詩人和亞當 (Adam) 一樣，亞當當日在樂園 (Eden) 裏看見一樣新奇的東西，便發明一個新名字喚牠，詩人感得一種情思，便發明一個新的表現法表現牠。詩人是發明家，不是歷史家，不是考據家。詩人又和盤古氏一樣，盤古氏創造天地，以眼睛爲日月，以頭顱爲五岳，以毛髮爲草木，以血脈爲江河，詩人也應當把他自己的生命血肉來做詩，詩裏面萬不可沒有他自己的生命與血肉。詩人乃是創造者，不是模仿者，不是效顰者。

中華民國十六年八月初版
中華民國三十六年二月第三版

版權所有
翻印必究

百叢書
小叢書
詩

歌
原
理
一
冊

定價國幣壹元伍角

印刷地點外另加運費

(80173)

著
者

汪
靜
之

主
編
者

王
雲
五

發
行
所
兼
印
刷
所

商
務
印
書
館

發
行
所

商
務
各
地
印
書
館

國家圖書館



001707548



2 18
56

籍