

018203

B8+168

46784

2:2

ZHUGUANGQIAN MEIXUE WENJI

第二卷

上海文艺出版社



美院图书馆 B0016656

封面题签：叶圣陶
责任编辑：郝铭鉴
封面设计：朱展程

朱光潜美学文集
第二卷

上海文艺出版社出版
(上海绍兴路74号)

总发行所上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 18 插页 精装 5 平装 2 字数 394,000

1982年9月第1版 1982年9月第1次印刷

印数：精装 1—3,400册 平装 1—25,000册

书号：10078·3321 定价：精装 2.35元 平装 1.60元

11504/09

第二卷说明

本卷收有《诗论》、《谈文学》、《克罗齐哲学述评》和部分其他著述。

《诗论》是继《文艺心理学》之后，一九三一年左右写作的。一九三三年作者自欧洲留学回国后，在北京大学、武汉大学等校任教时，曾将书稿用作教材，并多次作了修改。一九四三年由重庆国民图书出版社印行。一九四八年三月，增收了《中国诗何以走上律的路》等三篇，改由正中书局出增订版。本文集依照增订版排印。

《谈文学》写于抗战后期，一九四六年五月初版，开明书店印行。内收报刊上发表的单篇文章十九篇，各篇均独立成文，又有内在的联系，比较系统地反映了作者当时的文学观点。其中《谈翻译》一篇，因系探讨具体的翻译技术问题，未收入本文集。

《克罗齐哲学述评》，写于一九四七年间，一九四八年五月初版，正中书局印行。这是作者回国以后、解放以前用力最多的一部著作。书中对克罗齐哲学的各个组成部分，作了详细评述，并从整个体系上提出批评意见。所论虽不都是美学问题，但对深入了解和研究克罗齐的美学思想，以及朱光潜对这种思想的态度，还是很有意义的。

“其他著述”部分，收有作者解放前发表于报刊上的论文八篇。其中，《无言之美》、《谈趣味》、《谈美感教育》等篇，曾分别收入作者的《给青年的十二封信》、《我与文学及其他》、《谈修养》等书。个别篇目，与文集中有关内容略有重复，但或者在材料上有所丰富，或者在论述上更为透辟，故仍酌情予以收入。为了方便读者查考，各篇均注明了发表时间及原载书刊。

上海文艺出版社

一九八一年六月

目 录

诗 论

抗战版序	3
增订版序	5
第一章 诗的起源	7
一 历史与考古学的证据不尽可凭	7
二 心理学的解释：“表现”情感与“再现”印象	11
三 诗歌与音乐、舞蹈同源	13
四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹	16
五 原始诗歌的作者	18
第二章 诗与谐隐	26
一 诗与谐	26
二 诗与隐	34
三 诗与纯粹的文字游戏	44
第三章 诗的境界——情趣与意象	49
一 诗与直觉	51
二 意象与情趣的契合	53
三 关于诗的境界的几种分别	56
四 诗的主观与客观	62

五	情趣与意象契合的分量	65
第四章	论表现——情感思想与语言文字的关系	73
一	“表现”一词意义的暧昧	73
二	情感思想和语言的联贯性	76
三	我们的表现说和克罗齐表现说的差别	80
四	普通的误解起于文字	83
五	“诗意”、“寻思”与修改	86
六	古文与白话	88
第五章	诗与散文	91
一	音律与风格上的差异	91
二	实质上的差异	94
三	否认诗与散文的分别	96
四	诗为有音律的纯文学	98
五	形式沿袭传统与情思语言一致说不冲突	104
六	诗的音律本身的价值	105
第六章	诗与乐——节奏	108
一	节奏的性质	110
二	节奏的谐与拗	112
三	节奏与情绪的关系	114
四	语言的节奏与音乐的节奏	117
五	诗的歌诵问题	119
第七章	诗与画——评莱辛的诗画异质说	123
一	诗画同质说与诗乐同质说	123
二	莱辛的诗画异质说	125
三	画如何叙述,诗如何描写	128
四	莱辛学说的批评	132
第八章	中国诗的节奏与声韵的分析(上): 论声	139

一	声的分析	139
二	音的各种分别与诗的节奏	141
三	中国的四声是什么	145
四	四声与中国诗的节奏	150
五	四声与调质	152
第九章	中国诗的节奏与声韵的分析(中): 论顿	158
一	顿的区分	158
二	顿与英诗“步”、法诗“顿”的比较	162
三	顿与句法	164
四	白话诗的顿	167
第十章	中国诗的节奏与声韵的分析(下): 论韵	169
一	韵的性质与起源	169
二	无韵诗及废韵的运动	171
三	韵在中文诗里何以特别重要	172
四	韵与诗句构造	175
五	旧诗用韵法的毛病	176
第十一章	中国诗何以走上“律”的路(上): 赋对于诗的影响	179
一	自然进化的轨迹	179
二	律诗的特色在音义对仗	183
三	赋对于诗的三点影响	190
四	律诗的排偶对散文发展的影响	195
第十二章	中国诗何以走上“律”的路(下): 声律的研究何以特盛于齐梁以后?	197
一	律诗的音韵受到梵音反切的影响	197
二	齐梁时代诗求在文词本身见出音乐	200

第十三章 陶渊明	207
一 他的身世、交游、阅读和思想	207
二 他的情感生活	213
三 他的人格与风格	218
附录 给一位写新诗的青年朋友	225

谈 文 学

序	237
文学与人生	239
资禀与修养	246
文学的趣味	253
文学上的低级趣味(上): 关于作品内容	260
文学上的低级趣味(下): 关于作者态度	268
写作练习	276
作文与运思	283
选择与安排	289
咬文嚼字	296
散文的声音节奏	301
文学与语文(上): 内容、形式与表现	308
文学与语文(中): 体裁与风格	316
文学与语文(下): 文言、白话与欧化	323
作者与读者	334
具体与抽象	344
情与辞	351
想象与写实	357
精进的程序	363

克罗齐哲学述评

序 371

第一章 新唯心主义的渊源 373

第二章 克罗齐的破与立 384

第三章 美学 398

第四章 逻辑学 410

第五章 实用活动的哲学 419

第六章 历史学 429

第七章 克罗齐哲学的批评 443

 一 生展问题 445

 二 物质问题 446

 三 直觉即表现问题 448

 四 艺术传达问题 452

 五 艺术价值问题 454

 六 科学概念的真实性问题 456

 七 痛快感陪伴其他心灵活动问题 459

 八 行动的原动力问题 461

 九 意志自由与善恶问题 463

 十 历史的单线进展与复线进展问题 465

其他著述

无言之美 473

谈趣味 484

谈读诗与趣味的培养 488

我对于《文学杂志》的希望 494

谈美感教育	503
诗的实质与形式	513
诗的难与易	541
看戏与演戏	550
——两种人生理想	

诗 论

抗 战 版 序

在欧洲，从古希腊一直到文艺复兴，一般研究文学理论的著作都叫做诗学。“文学批评”这个名词出来很晚，它的范围较广，但诗学仍是一个主要部门。中国向来只有诗话而无诗学，刘彦和的《文心雕龙》条理虽缜密，所谈的不限于诗。诗话大半是偶感随笔，信手拈来，片言中肯，简炼亲切，是其所长；但是它的短处在零乱琐碎，不成系统，有时偏重主观，有时过信传统，缺乏科学的精神和方法。

诗学在中国不甚发达的原因大概不外两种。一般诗人与读诗人常存一种偏见，以为诗的精微奥妙可意会而不可言传，如经科学分析，则如七宝楼台，拆碎不成片段。其次，中国人的心理偏向重综合而不喜分析，长于直觉而短于逻辑的思考。谨严的分析与逻辑的归纳恰是治诗学者所需要的方法。

诗学的忽略总是一种不幸。从史实看，艺术创造与理论常互为因果。例如亚理士多德的《诗学》是归纳希腊文学作品所得的结论，后来许多诗人都受了它的影响，这影响固然不全是好的，也不全是坏的。次说欣赏，我们对于艺术作品的爱憎不应该是盲目的，只是觉得好或觉得不好还不够，必须进一步追究它何以好或何以不好。诗学的任务就在替关于诗的事实寻出理由。

在目前中国,研究诗学似尤刻不容缓。第一,一切价值都由比较得来,不比较无由见长短优劣。现在西方诗作品与诗理论开始流传到中国来,我们的比较材料比从前丰富得多,我们应该利用这个机会,研究我们以往在诗创作与理论两方面的长短究竟何在,西方人的成就究竟可否借鉴。其次,我们的新诗运动正在开始,这运动的成功或失败对中国文学的前途必有极大影响,我们必须郑重谨慎,不能让它流产。当前有两大问题须特别研究,一是固有的传统究竟有几分可以沿袭,一是外来的影响究竟有几分可以接收。这都是诗学者所应虚心探讨的。

写成了《文艺心理学》之后,我就想对于平素用功较多的一种艺术——诗——作一个理论的检讨。在欧洲时我就草成纲要。一九三三年秋返国,不久后任教北大,那时胡适之先生长文学院,他对于中国文学教育抱有一个颇不为时人所赞同的见解,以为中国文学系应请外国文学系教授去任一部分课。他看过我的《诗论》初稿,就邀我在中文系讲了一年。抗战后我辗转到了武大,陈通伯先生和胡先生抱同样的见解,也邀我在中文系讲了一年《诗论》。我每次演讲,都把原稿大加修改一番。改来改去,自知仍是粗浅,所以把它搁下,预备将来有闲暇再把它从头到尾重新写过。它已经搁了七八年,再搁七八年也许并无关紧要。现在通伯先生和几位朋友编一文艺丛书,要拿这部讲义来充数,因此就让它出世。这是写这书和发表这书的经过。

我感谢适之、通伯两先生,由于他们的鼓励,我才有机会一再修改原稿;朱佩弦、叶圣陶和其他几位朋友替我看过原稿,给我很多的指示,我也很感激。

朱 光 潜

一九四二年三月于四川嘉定

增 订 版 序

这部小册子在抗战中由重庆国民图书出版社印行过二千册，因为错字太多，我把版权收回来以后就没有再印。从前我还写过几篇关于诗的文章，在抗战版中没有印行，原想将来能再写几篇凑成第二辑。近来因为在学校里任课兼职，难得抽出工夫重理旧业，不知第二辑何日可以写成，姑将已写成的加入本编。这新加的共有三篇，《中国诗何以走上律的路》上下两篇是对于诗作历史检讨的一个尝试，《陶渊明》一篇是对于个别作家作批评研究的一个尝试，如果时间允许，我很想再写一些象这一类的文章。

朱 光 潜

一九四七年夏于北京大学

第一章 诗的起源

想明白一件事物的本质,最好先研究它的起源;犹如想了解一个人的性格,最好先知道他的祖先和环境。诗也是如此。许多人在纷纷争论“诗是什么”、“诗应该如何”诸问题,争来争去,终不得要领。如果他们先把“诗是怎样起来的”这个基本问题弄清楚,也许可以免去许多纠纷。

一 历史与考古学的证据不尽可凭

从历史与考古学的证据看,在各国诗歌都比散文起来较早。原始人类凡遇值得留传的人物事迹或学问经验,都用诗的形式记载出来。这中间有些只是应用文,取诗的形式为便于记忆,并非内容必须诗的形式,例如医方脉诀,以及儿童字课书之类。至于带有艺术性的文字,则诗的形式为表现节奏的必需条件,例如原始歌谣。中国最古的书大半都参杂韵文,《书经》、《易经》、《老子》、《庄子》都是著例。古希腊及欧洲近代国家的文学史也都以诗歌开始,散文是后来逐渐演变出来的。

诗歌是最早出世的文学,这是文学史家公认的事实。它究竟起于何时?是怎样起来的呢?

从前一般学者研究这个问题，大半从历史及考古学下手。他们以为在最古的书籍里寻出几首诗歌，就算寻出诗的起源了。欧洲人以为荷马史诗是他们的“诗祖”，因为它在记载下来的诗中间最古。近代学者又搜罗许多证据，证明荷马史诗是集合许多更古的叙事诗和民间传说而做成的。那么，西方诗的起源不在荷马而在他所根据的更古的诗了。

在中国，搜罗古佚的风气尤其发达。学者对于诗的起源有种种揣测。汉郑玄在《诗谱序》里以为诗起源于虞舜时代：

诗之兴也，谅不于上皇之世。大庭轩辕，逮于高辛，其时有亡载籍，亦蔑云焉。《虞书》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”然则诗之道放于此乎！

他的意思是说，“诗”字最早见于《虞书》，所以，诗大抵起源于虞。这种推理显然很牵强。唐孔颖达在《毛诗正义》里便不以郑说为然：

舜承于尧，明尧已用诗矣。故《六艺论》云：“唐虞始造其初，至周分为六诗”，亦指尧典之文，谓之造初，谓造今诗之初，非讴歌之初；讴歌之初，则疑其起自大庭时矣。然讴歌自当久远，其名曰“诗”，未知何代，虽于舜世始见诗名，其名必不初起舜时也。

这话比较合理，虽也是捕风捉影，仍不失多闻阙疑的精神。从郑序出发，许多学者想在古书中搜罗实例，证明虞舜以前已有诗。梁刘勰在《文心雕龙·明诗》里根据《吕氏春秋》、《周礼》、《尚

书大传》诸书所引古诗说：

昔葛天氏乐词云：玄鸟在曲，黄帝云门，理不空绮。至尧有大唐之歌，舜造南风之诗，观其二文，辞达而已。

后来许多选集家继刘勰的搜罗古佚的工作，如郭茂倩《乐府诗集》、冯惟讷《诗纪》诸书都集载许多散见于古书的诗歌。不过近来疑古风气大开，经考据家的研究，周以前的历史还是疑案。至于从前人搜罗古佚诗所根据的书，如古文《尚书》、《礼记》、《尚书大传》、《列子》、《吴越春秋》之类大半是晚出之书。于是《诗经》成为最可靠的古诗集本了，也就是中国诗的来源了。

在我们看，这种搜罗古佚的办法永远不会寻出诗的起源。它含有两个根本错误的观念：

一、它假定在历史记载上最古的诗就是诗的起源。

二、它假定在最古的诗之外寻不出诗的起源。

第一个假定错误，因为无论从考古学的证据或是从实际观察的证据看，诗歌的起源不但在散文之先，还远在有文字之先。英国人用文字把民歌记载下来，从十三世纪才起。现在英国所保存的民歌写本，据查尔德（Child）的考证，只有一种是十三世纪的，其余都在十五世纪之后。至于搜集民歌的风气，则从十七世纪珀西（Percy）开端，到十九世纪斯科特（Scott）和查尔德诸人才盛行。但是这些民歌在经过学者搜集写定之前，早已流传众口了。如果我们根据最早的民歌写本或集本，断定在这写本或集本以前无民歌，这岂不是笑话？

第二个假定错误，因为诗的原始与否视文化程度而定，不以时代先后为准。三千年前的希腊人比现在非澳两洲土著的文化

高得远，所以荷马史诗虽很古，而论原始程度反不如非澳洲土著的歌谣。就拿同一民族来说，现代中国民间歌谣虽比《商颂》、《周颂》晚二三千年，但在诗的进化阶段上，现代民歌反在《商颂》、《周颂》之前。所以我们研究诗的起源，与其拿荷马史诗或《商颂》、《周颂》做根据，倒不如拿现代未开化民族或已开化民族中未受教育的民众的歌谣做根据。从前学者讨论诗的起源，只努力搜罗在历史记载中最古的诗，把民间歌谣都忽略过去，实在是大错误。

这并非说古书所载的诗一定不可做讨论诗源的根据。比如《诗经》中《国风》大部分就是在周朝搜集写定的歌谣，具有原始诗的许多特点。虽然它们的文字形式及风俗、政教和近代歌谣所表现的不尽同；就起源说，它们和近代歌谣很类似，所以仍是研究诗源问题的好证据。就诗源问题而论，它们的年代先后实无关宏旨，它们应该和一切歌谣受同样待遇。

说到这里，我们不妨趁便略说现代中国文学史家对于《国风》断定年代的错误。既是歌谣，就不一定是同时起来或是一时成就的。文学史家一方面承认《国风》为歌谣集，一方面又想指定某《国风》属于某个时代，比如说《豳》、《桼》全系西周诗，《秦》为东西周之交之诗，《王》、《卫》、《唐》为东周初年之诗，《齐》、《魏》为春秋初年之诗，《郑》、《曹》、《陈》为春秋中年之诗（参看陆侃如、冯沅君《中国诗史》）。在我们看，这未免有些牵强附会。在同一部集里的歌谣时期固有先后，但是这种先后不能以歌谣所流行的区域而定。“周南”、“召南”、“郑”、“卫”、“齐”、“陈”等字只标明属于这些分集的歌谣在未写定之前流行的区域。在每个区域里的歌谣都各有早起的，有晚起的。我们不能因为某几首歌谣有历史线索可以推测年代，便断定全区域的歌谣都属于同一年

代，犹如二十世纪出版的《北平歌谣》里虽有一首叫做《宣统回朝》，我们不能据此断定这部集里其它歌谣均起于民国时代。况且一般人所认为有历史线索可寻的几首诗如《甘棠》的召伯，《何彼秣矣》的齐侯之子也还是渺茫难稽。《国风》中含有断定年代所必据的内证根本就很少。

二 心理学的解释：“表现”情感 与“再现”印象

诗的起源实在不是一个历史的问题，而是一个心理学的问题。要明白诗的起源，我们首先要问：“人类何以要唱歌做诗？”

对于这个问题，众口同声地回答：“诗歌是表现情感的。”这句话也是中国历代论诗者的共同信条。《虞书》说：“诗言志，歌永言”。《史记·滑稽列传》引孔子语：“书以道事，诗以达意。”所谓“志”与“意”就含有近代语所谓“情感”（就心理学观点看，意志与情感原来不易分开），所谓“言”与“达”就是近代语所谓“表现”。把这个见解发挥得最透辟的是《诗·大序》：

诗者志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声；声成文，谓之音。

朱熹在《诗序》里引申这一段话，也说得很好：

或有问于予曰：“诗何为而作也？”予应之曰：“人生而

静，天之性也；感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，又必有自然之音响节奏而不能已焉。此诗之所以作也。”

人生来就有情感，情感天然需要表现，而表现情感最适当的方式是诗歌，因为语言节奏与内在节奏相契合，是自然的，“不能已”的。

这是一说，古希腊人又另有一种看法。他们的诗的定义是“模仿的艺术”(imitative art)。模仿的对象可以为心理活动(如情感、思想)，也可以为其他自然现象。不过古希腊人具有心理学家所谓“外倾”(extroversion)的倾向，他们的文艺神阿波罗是以静观默索为至高理想的，他们的眼睛老是朝着外面看，最使他们感觉兴趣的是浮世一切形形色色。他们所谓“模仿”似象造形艺术一般偏重外界事物的印象。他们在悲剧中，虽然也涉及内心的冲突，但是着重点不在此，而在人与神的挣扎。在他们看，诗的主要功用在“再现”外界事物的印象。亚理士多德在他的《诗学》里说得很清楚：

诗和普通起源由于两个原因，每个都根于人类天性。人从婴孩时期起，就自然会模仿。他比低等动物强，就因为他 是世间最善于模仿的动物，从头就用模仿来求知。大家都欢喜模仿出来的作品。这也是很自然的。这第一点可以拿经验来证实：事物本身纵然也许看起来令人起不快之感，用最写实的方法将它们再现于艺术，却使我们很高兴看，例如低等动物及死尸的形状。此外还另有一层理由：求知是最

大的快乐，这不仅哲学家为然，普通人的能力虽较薄弱，也还是如此。我们欢喜看图画，就因为我们同时在求知，在明了事物的意义，比如说“那画的人就是某某”。如果我们从来没有看过所画的事物，那么，我们的快感就不是因为画是模仿它，而是因为画的手法、颜色等等了。

亚理士多德在这里用心理学的观点，来解释诗的起源，以为最重要的有两层原因：一是模仿本能，一是求知所生的快乐。同时他也承认艺术，除开它的模仿内容，本身的形象如画中的形色配合之类，也可以引起快感。他处处以诗比画，他所谓“模仿”显然是偏重“再现”(representation)的。

总而言之，诗或是“表现”内在的情感，或是“再现”外来的印象，或是纯以艺术形象产生快感，它的起源都是以人类天性为基础。所以严格地说，诗的起源当与人类起源一样久远。

三 诗歌与音乐、舞蹈同源

就人类诗歌的起源而论，历史与考古学的证据远不如人类学与社会学的证据之重要，因为前者以远古诗歌为对象，渺茫难稽；后者以现代歌谣为对象，确凿可凭。我们应该以后者为主，前者为辅。从这两方面的证据看，我们可以得到一个极重要的结论，就是：诗歌与音乐、舞蹈是同源的，而且在最初是一种三位一体的混合艺术。

古希腊的诗歌、舞蹈、音乐三种艺术都起源于酒神祭典。酒神(Dionysus)是繁殖的象征，在他的祭典中，主祭者和信徒们披戴葡萄及各种植物枝叶，狂歌曼舞，助以竖琴(lyre)各种乐

器。从这祭典的歌舞中后来演出抒情诗（原为颂神诗），再后来演为悲剧及喜剧（原为扮酒神的主祭官和与祭者的对唱）。这是歌、乐、舞同源的最早证据（参看亚里士多德《诗学》、欧里庇得斯《酒神的伴侣》、尼采《悲剧的诞生》诸书）。

近代西方学者对于非澳诸洲土著的研究，以及中国学者对于边疆民族如苗、僮、萨、满诸部落的研究，所得到的歌、乐、舞同源的证据更多。

现在姑举最著名的澳洲土著《考劳伯芮舞》（Corroborries）为例。这种舞通常在月夜里举行。舞时诸部落集合在树林中一个空场上，场中烧着一大堆柴火。妇女们裸着体站在火的一边，每人在膝盖上绑着一块袋鼠皮。指挥者站在她们和火堆之中间，手里执着两条棍棒。他用棍棒一敲，跳舞的男子们就排成行伍，走到场里去跳。这时指挥者一面敲棍棒指挥节奏，一面歌唱一种曲调，声音高低恰与跳舞节奏快慢相应。妇女们不参加跳舞，只形成一种乐队，一面敲着膝上的袋鼠皮，一面拖着嗓子随着舞的节奏歌唱。她们所唱的歌词字句往往颠倒错乱，不成文法，没有什么意义，她们自己也不能解释。歌词的最大功用在意和跳舞节奏，意义并不重要。有意义可寻的大半也很简单，例如：

那永尼叶人快来了。

那永尼叶人快来了。

他们一会儿就来了。

他们携着袋鼠来。

踏着大步来。

那永尼叶人来了。

这是一首庆贺打猎的凯旋歌，我们可以想象到他们欢欣鼓舞的神情。其他舞歌多类此。题材总是原始生活中一片段，简单而狂热的情绪表现于简单而狂热的节奏。

此外澳洲还盛行各种模仿舞。舞时他们穿戴羽毛和兽皮做的装饰，模仿鸟兽的姿态和动作以及恋爱和战斗的情节。这种模仿舞带有象征的意味。例如霍济金生（Hodgkinson）所描写的《卡罗舞》（Kaaro）。这种舞也是在月夜举行。舞前他们先大醉大饱。舞者尽是男子，每人手执一长矛，沿着一个类似女性生殖器的土坑跳来跳去，用矛插入坑里去，同时做种种狂热的姿势，唱着狂热的歌调。从这种模仿舞我们可以看到原始歌舞不但是“表现”内在情感的，同时也是“再现”外来印象的（以上二例根据格罗塞《艺术的起源》）。

原始人类既唱歌就必跳舞，既跳舞就必唱歌。所以博托库多（Botocudo）民族表示歌舞只有一个字。近代欧洲文 ballad 一字也兼含歌、舞二义。抒情诗则沿用希腊文 lyric，原义是说弹竖琴时所唱的歌。依阮元说，《诗经》的“颂”原训“舞容”。颂诗是歌舞的混合，痕迹也很显然。惠周惕也说“《风》、《雅》、《颂》以音别”。汉魏《乐府》有《鼓吹》、《横吹》、《清商》等名，都是以乐调名诗篇。这些事实都证明诗歌、音乐、舞蹈在中国古代原来也是一种混合的艺术。

这三个成分中分立最早的大概是舞蹈。《诗经》的诗大半都有乐，但有舞的除《颂》之外似不多。《颂》的舞已经过朝廷乐官的形式化，不复是原始舞蹈的面目。《楚词·九歌》之类为祭神曲，诗、乐、舞仍相连。汉人《乐府》，诗词仍与乐调相伴，“舞曲歌词”则独立自成一类。

就诗与乐的关系说，中国旧有“曲合乐曰歌，徒歌曰谣”的分

别(参看《诗经·魏风·园有桃》:“我歌且谣”的毛传)。“徒歌”完全在人声中见出音乐,“乐歌”则歌声与乐器相应。“徒歌”原是情感的自然流露,声音的曲折随情感的起伏,与手舞足蹈诸姿势相似;“乐歌”则意识到节奏、音阶的关系,而要把这种关系用乐器的声音表出,对于自然节奏须多少加以形式化。所以“徒歌”理应在“乐歌”之前。最原始的伴歌的乐器大概都象澳洲土著歌中指挥者所执的棍棒和妇女所敲的袋鼠皮,都极简单,用意只在点明节奏。《吕氏春秋·古乐》篇有“葛天氏之乐,三人掺牛尾投足以歌八阕”之说,与澳洲土著风俗很相似。现代中国京戏中的鼓板,和西方乐队指挥者所用的棍子,也许是最原始的伴歌乐器的遗痕。

诗歌、音乐、舞蹈原来是混合的。它们的共同命脉是节奏。在原始时代,诗歌可以没有意义,音乐可以没有“和谐”(melody),舞蹈可以不问姿态,但是都必有节奏。后来三种艺术分化,每种均仍保存节奏,但于节奏之外,音乐尽量向“和谐”方面发展,舞蹈尽量向姿态方面发展,诗歌尽量向文字意义方面发展,于是彼此距离遂日渐其远了。

四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹

诗歌虽已独立,在形式方面,仍保存若干与音乐、舞蹈未分家时的痕迹。最明显的是“重叠”。重叠限于句的,例如:

江有泛,之子归,不我以,不我以,其后也悔。

有应用到全章的,例如:

麟之趾，振振公子，吁嗟麟兮！

麟之定，振振公姓，吁嗟麟兮！

麟之角，振振公族，吁嗟麟兮！

这种重叠在西方歌谣中也常见。它的起因不一致，有时是应和乐、舞的回旋往复的音节，有时是在互相唱和时，每人各歌一章。

其次是“和声”（refrain）。一诗数章，每章收尾都用同一语句，上文“吁嗟麟兮”便是好例。有时一章数句，亦有每句之后用同一字或语句者，例如梁鸿的《五噫歌》。此格在西文诗歌中更普遍，在现代中国民歌中也常看见。例如《凤阳花鼓歌》每段都用“郎底郎底郎底当”收尾。绍兴乞歌有一种每节都用“顺流”二字收尾。原始社会中群歌合舞时，每先由一领导者独唱歌词，到每节收尾时，则全体齐唱“和声”。希腊悲剧中的“乐队合唱歌”（choric song）以及中国旧戏中打锣鼓者的“帮腔”与“和声”都很类似。

第三是“衬字”。“衬字”在文义上为不必要，乐调曼长而歌词简短，歌词必须加上“衬字”才能与乐调合拍，如《诗经》、《楚词》中的“兮”字，现代歌谣中的“噢”、“呀”、“唔”等字。歌本为“长言”，“长言”就是把字音拖长。中国字独立母音字少，单音拖长最难，所以于必须拖长时“衬”上类似母音的字如“呀”（ä）“噢”（e）“啊”（o）“唔”（oo）等以凑足音节。这种“衬字”格是中国诗歌所特有的。西文诗歌在延长字音时只须拖长母音，所以无“衬字”的必要。

最重要的是章句的整齐，一般人所谓“格律”。诗歌原与乐、舞不分，所以不能不牵就乐、舞的节奏；因为它与乐、舞原来同是

群众的艺术，所以不能不有固定的形式，便于大家一致。如果没有固定的音律，这个人唱高，那个人唱低，这个人拉长，那个人缩短，就会嘈杂纷嚷，闹得一塌糊涂了。现在人在团体合作一事时，如农人踏水车，工人扛重载，都合唱一种合规律的“呀，啊啊”之类调子来调节工作的节奏，用力就一齐用力，松懈就一齐松懈。俄国伏尔加船夫歌就是根据这个原则做成的。诗歌的整齐章句原来也是因为应舞合乐便于群唱起来的。

与格律有关的是“韵”(rhyme)。诗歌在原始时代都与乐舞并行，它的韵是为点明一个乐调或是一段舞步的停顿所必需的，同时，韵也把几段音节维系成为整体，免致涣散。近代徽戏调子所伴奏的乐声每节常以锣声收，最普通的尾声是“的当嗤当嗤当晃”，“晃”就是锣声。在这种乐调里锣声仿佛有“韵”的功用。澳洲土著歌舞时所敲的袋鼠皮，京戏鼓书中的鼓板所发的声音除点明“板眼”(即节奏)之外，似常可以看作音乐中的韵。诗歌的韵在起源时或许是应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音，有如徽调中的锣，鼓书中的鼓板，澳洲土著歌舞中的袋鼠皮。

诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹后来变成它的传统的固定的形式。把这个道理认清楚，我们将来讨论实质与形式的关系，就可以省去许多误会和纠葛了。

五 原始诗歌的作者

在起源时，诗歌是群众的艺术，鸟类以群栖者为最善歌唱，原始人类也在图腾部落的意识发达之后，才在节日聚会在一块唱歌、奏乐、跳舞，或以媚神，或以引诱异性，或仅以取乐。现代人一提到诗，就联想到诗人，就问诗是谁作的。在近代社会中，

诗已变成个人的艺术，诗人已几乎自成一种特殊的职业阶级。每个诗人都有他的特殊的个性，不容与他人相混。我们如果要了解原始诗歌，必须先把这种成见抛开才行。原始诗歌都不标明作者的姓名，甚至于不流露作者的个性。英国的《伯阿乌尔》(Beowulf)、法国的《罗兰之歌》(Chanson de Roland)、德国的《尼伯龙根之歌》(Nibelungenlied)究竟是谁作的呢？谁也不知道。希腊史诗从前人归原于荷马。近代学者对于荷马有无其人尚存疑问，至于希腊史诗则公认为许多民歌的集合体。原始诗歌所表现的大半是某部落或某阶级的共同的情感或信仰，所以每个歌唱者都不觉得他所歌唱的诗是属于某个人的。如果一首诗歌引不起共同的情趣，违背了共同的信仰，它就不能传播出去，立刻就会消灭的。

话虽如此说，我们近代人总得要追问：既有诗就必有诗人，原始诗歌的作者究竟是谁呢？近代民俗学者对于这个问题有两说：一说以为民歌是群众的自然流露，通常叫做“群众合作说”(the communal theory)；一说以为民歌是个人的艺术意识的表现，通常叫做“个人创作说”(the individualistic theory)。

持“群众合作说”者以德国格林兄弟(J. and W. Grimm)为最力，美国查尔德(Child)和加默里(Gummere)把它加以发挥修正。依这派的意见，每个群众都有一种“集团的心”，如德国心理学家冯特(Wundt)所主张的。这种“集团的心”常能自由流露于节奏。例如在原始舞蹈中，大家进退俯仰、轻重疾徐，自然应节合拍，决非先由某个人将舞蹈的节奏姿态在心里起一个草稿，然后传授于同群的舞者，好象先经过一番导演和预习，然后才正式表演。节奏既可自然地表现于舞蹈，也就可以自由地表现于歌唱，因为歌唱原来与舞蹈不分。

群众合作诗歌的程序有种种可能。有时甲唱乙和，有时甲问乙答，有时甲起乙续，有时甲作乙改，如此继续前进，结果就是一首歌了。这种程序最大的特色是临时口占(improvisation)，无须预作预演。

“群众合作说”在十九世纪曾盛行一时，现代学者则多倾向“个人创作说”。最显著的代表有语言学者勒南(Renan)、社会学者塔尔德(Tarde)、诗歌学者考茨涌斯基(Kawczynski)和路易丝·庞德(Louise Pound)诸人。这班人根本否认民歌起于群舞，否认“集团的心”存在，否认诗歌为自然流露的艺术。原始人类和现代婴儿都不必在群舞中才歌唱，独歌也是很原始的。“群众合作说”假定一团混杂的老少男女，在集会时猛然不谋而合地踏同样舞步，作同样思想，编同样故事，唱同样歌调，于理实为不可思议。“筑室道旁，三年不成”，何况做诗呢？据人类学、社会学和语言学的实证，一切社会的制度习俗，如语言、宗教、诗歌、舞蹈之类，都先由一人创作，而后辗转传授于同群。人类最善模仿，一人有所发明，众人爱好，互相传习，于是遂成为社会公有物。凡是我们以为由群众合作成的东西其实都是学来的，模仿来的。尤其是艺术。它的有纪律的形式不能不经过思索剪裁，决不仅是“乌合之众”的自然流露。

“群众合作说”与“个人创作说”虽相反，却未尝不可折衷调和。民歌必有作者，作者必为个人，这是名理与事实所不可逃的结论。但是在原始社会之中，一首歌经个人作成之后，便传给社会，社会加以不断地修改、润色、增删，到后来便逐渐失去原有面目。我们可以说，民歌的作者首先是个人，其次是群众；个人草创，群众完成。民歌都“活在口头上”，常在流动之中。它的活着的日子就是它的被创造的日子；它的死亡的日子才是它的完成

的日子。所以群众的完成工作比个人草创工作还更重要。民歌究竟是属于民间的，所以我们把它认为群众的艺术，并不错误。

这种折衷说以美国基特里奇（Kittredge）教授在查尔德的《英苏民歌集绪论》中所解释的最透辟，现移译其要语如下：

一段民歌很少有，或绝对没有，可确定的年月日。它的确定的创作年月日并不象一首赋体诗或十四行诗的那么重要。一首艺术的诗在创作时即已经作者予以最后的形式。这形式是固定的，有权威的，没有人有权去更改它。更改便是一种犯罪行为，一种损害；批评家的责任就在把原文校勘精确，使我们见到它的本来面目。所以一首赋体诗或十四行诗的创作只是一回就了事的创造活动。这种创造一旦完成，账就算结清了。诗就算是成了形，不复再有发展了。民歌则不然。单是创作（无论是口占或笔写）并未了事，不过是一种开始。作品出于作者之手之后，立即交给群众去用口头传播，不能再受作者的支配了。如果群众接受它，它就不复是作者的私物，就变成民众的公物。这么一来，一种新进程，即口头传诵，就起始了，其重要并不减于原来作者的创造活动。歌既由歌者甲传到歌者乙，辗转传下去，就辗转改变下去。旧章句丢掉，新章句加入，韵也改了，人物姓名也更换了，旁的歌谣零篇断简也混入了，收场的悲喜也许完全倒过来了，如果传诵到二百年——这是常事——全篇语言结构也许因为它本来所用的语言本身发展而改变。这么一来，如果原来作者听到旁人歌唱他的作品，也一定觉得全不是那么一回事了。这些传诵所起的变化，总而言之，简直就是第二重创作。它的性质很复杂，许多人在许久时期

和广大地域中，都或有意或无意地参加第二重创作。它对于歌的完成，重要并不亚于原来个人作者的第一重创作。

把民歌的完成认为两重创作的结果，第一重创作是个人的，第二重创作是群众的！这个见解比较合理。查尔德搜集的英苏民歌之中每首歌常有几十种异文，就是各时代、各区域在流传时修改的结果。

在中国歌谣里，我们也可见出同样的演进阶段。最好的例是周作人在《儿歌之研究》里所引的越中儿戏歌：

铁脚斑斑，斑过南山。南山里曲，里曲湾湾。新官上任，旧官请出。

这首歌现在仍流行于绍兴。据《古今风谣》，元朝至正年代燕京即有此谣：

脚驴斑斑，脚踏南山。南山北斗，养活家狗。家狗磨面，三十弓箭。

明朝此谣还流行，不过字略变，据《明诗综》所载：

猩猩斑斑，跳遍南山。南山北斗，猎回界口。界口北面，三十弓箭。

朱竹垞《静志居诗话》谈到此谣说：“此予童稚日偕闾巷小儿联背踏足而歌，不详何义，亦未有验。”朱竹垞是清初秀水人，可

见此谣在清初已盛行南方。

朱自清在《中国歌谣》(清华大学讲义)里另引一首，也是现在流行的，不过与周作人所引的不同：

踢踢脚背，跳过南山。南山扳倒，水龙甩甩。新官上任，旧官请出。水读汤罐，弗知烂脱落里一只小拇指头。

我自己在四川北部也听到一首：

脚儿斑斑，斑上梁山。梁山大斗，一石二斗。每人屈脚，一只大脚。

这首儿歌从元朝(它的起源也许还要早些，这只就见诸记载的说)传到现在，从燕京南传到浙江，西传到四川(也许传到其他区域还有)，中间所经过的变化当不仅如上所引。不过就已引诸例看，“第二重创作”的痕迹也很显然。

另外一个好例是董作宾所研究的《看见她》(详见北京大学《歌谣周刊》第六十二号至六十四号)。北京大学歌谣研究会所搜到的这首歌谣的异文有四十五种之多。它的流行区域至少有十二省之广。据董氏推测，它大概起源于陕西。在陕西三原流行的是：

你骑驴儿我骑马，看谁先到丈人家。丈人文母没在家，吃一袋烟儿就走价。大嫂子留，二嫂子拉，拉拉扯扯到她家，隔着竹帘望见她：白白儿手长指甲，樱桃小口糯米牙。回去说与我妈妈，卖田卖地要娶她。

长江流域的《看见她》可以流行于南京的一首为例：

东边来了一个小学生，辫子拖到脚后跟，骑花马，坐花轿，走到丈人家。丈人丈母不在家，帘背后看见她：金簪子，玉耳挖，雪白脸，淀粉擦，雪白手，银指甲；梳了个元宝头，戴了一头好翠花；大红棉袄绣兰花，天青背心蝴蝶花。我回家，告诉妈：卖田卖地来娶她；洋钻手圈就是她！

此外四十余首各不同样。就“母题”说，情节大半一致；就词句说，长短繁简不一律。我们决难相信这四十几首歌谣是南北十余省民众自然流露而暗合的。在起源时它必有一个作者，后经口头传诵，经过许多次“第二重创作”，才产生许多变形。变迁的主因不外两种：一、各地风俗习惯的差别；二、各地方言的差别。

这一两个实例是从许多实例中选择出来的。它们可以证明歌谣在活着时都在流动生展。对于它的生命的维持，它所流行的区域中民众都有力量，所以我们说它是属于民众的，虽然“第一重创作”也许属于某一个人。

个人意识愈发达，社会愈分化，民众艺术也就愈趋衰落，民歌在野蛮社会中最发达，中国边疆诸民族以及澳、非二洲土著都是明证。在开化社会中歌谣的传播推广者大半是无知识的婴儿、村妇、农夫、樵子之流。人到成年后便逐渐忘去儿时的歌，种族到开化后也逐渐忘去原始时代的歌。所以有人说，文化是民歌的仇敌。近代学者怕歌谣散亡了，费尽心力把它们搜集写定，印行。这种工作对于研究歌谣者固有极大贡献，对于歌谣本身的发展却不尽是有利的。歌谣都“活在口头上”，它的生命就在

流动生展之中。给它一个写定的形式，就是替它钉棺材盖。每个人都可以更改流行的歌谣，但是没有人有权更改《国风》或汉魏《乐府》。写定的形式就是一种不可侵犯的权威。

第二章 诗与谐隐

德国学者常把诗分为民间诗(Volkpoesie)与艺术诗(Kunstpoesie)两类，以为民间诗全是自然流露，艺术诗才根据艺术的意识与技巧，有意地刻划美的形象。这种分别实在也只是程度上的而不是绝对的。民间诗也有一种传统的技巧，最显而易见的是文字游戏。

文字游戏不外三种：第一种是用文字开玩笑，通常叫做“谐”；第二种是用文字捉迷藏，通常叫做“谜”或“隐”；第三种是用文字组成意义很滑稽而声音很圆转自如的图案，通常无适当名称，就干脆地叫做“文字游戏”亦无不可。这三种东西在民间诗里固极普通，在艺术诗或文人诗里也很重要，可以当作沟通民间诗与文人诗的桥梁。刘勰在《文心雕龙》里特辟“谐隐”一类，包括带有文字游戏性的诗文，可见古人对于这类作品也颇重视。

一 诗与谐

我们先说“谐”。“谐”就是“说笑话”。它是喜剧的雏形。王国维在《宋元戏曲史》里以为中国戏剧导源于巫与优。“优”即以

“谐”为职业。在古代社会中，“优”（clown）往往是一个重要的官职。莎士比亚的戏剧中，优常占要角。英国古代王侯常有优跟在后面，趁机会开玩笑，使朝中君臣听着高兴。中国古代王侯常用优。《左传》、《国语》、《史记》诸书都常提到优的名称。优往往同时是诗人。汉初许多词人都以俳优起家，东方朔、枚乘、司马相如都是著例。优的存在证明两件事：第一，“谐”的需要是很原始而普遍的；其次，优与诗人、谐与诗，在原始时代是很接近的。

从心理学观点看，谐趣（the sense of humour）是一种最原始的普遍的美感活动。凡是游戏都带有谐趣，凡是谐趣也都带有游戏。谐趣的定义可以说是：以游戏态度，把人事和物态的丑拙鄙陋和乖讹当作一种有趣的意象去欣赏。

“谐”最富于社会性。艺术方面的趣味，有许多是为某阶级所特有的，“谐”则雅俗共赏，极粗鄙的人欢喜“谐”，极文雅的人也还是欢喜“谐”，虽然他们所欢喜的“谐”不必尽同。在一个集会中，大家正襟危坐时，每个人都有俨然不可侵犯的样子，彼此中间无形中有一层隔阂。但是到了谐趣发动时，这一层隔阂便涣然冰释，大家在谑浪笑傲中忘形尔我，揭开文明人的面具，回到原始时代的团结与统一。托尔斯泰以为艺术的功用在传染情感，而所传染的情感应该能固结人与人的关系。在他认为值得传染的情感之中，笑谑也占一个重要的位置。刘勰解释“谐”字说：“谐之言皆也；辞浅会俗，皆悦笑也。”这也是着重谐的社会性。社会的最好的团结力是谐笑，所以擅长谐笑的人在任何社会中都受欢迎。在极严肃的悲剧中有小丑，在极严肃的宫廷中有俳优。

尽善尽美的人物不能为谐的对象，穷凶极恶也不能为谐的对象。引起谐趣的大半介乎二者之间，多少有些缺陷而这种缺

陷又不致引起深恶痛疾。最普通的是容貌的丑拙。民俗歌谣中嘲笑麻子、痢痢、瞎子、聋子、驼子等等残疾人的最多，据《文心雕龙》：“魏晋滑稽，盛相驱扇。遂乃应璩之鼻方于盗削卵，张华之形比于握春杵”，嘲笑容貌丑陋的风气自古就很盛行了。品格方面的亏缺也常为笑柄。例如下面两首民歌：

一个和尚挑水喝，两个和尚抬水喝，三个和尚没水喝。

门前歇仔高头马，弗是亲来也是亲； 门前挂仔白席巾，
嫡亲娘舅当仔陌头人。

寥寥数语，把中国民族性两个大缺点，不合群与浇薄，写得十分脱皮露骨。有时容貌的丑陋和品格的亏缺合在一起成为讥嘲的对象，《左传》宋守城人嘲笑华元打败仗被俘赎回的歌是好例：

睨其目，蟠其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来。

除这两种之外，人事的乖讹也是谐的对象，例如：

灶下养，中郎将；烂羊胃，骑都尉；烂羊头，关内侯。

——《后汉书·刘玄传》

十八岁个大姐七岁郎，说你郎你不是郎，说你是儿不叫娘，
还得给你钮扣脱衣裳，还得把你抱上床！

——卫辉民歌

都是觉得事情出乎常理之外，可恨亦复可笑。

谐都有几分讥刺的意味，不过讥刺不一定就是谐。例如：

不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬
貆兮？

——《魏风·伐檀》

一尺布尚可缝；一斗米尚可舂；兄弟二人不相容！

——《汉书·淮南王传》

二首也是讥刺人事的乖讹，不过作者心存怨望，直率吐出，没有开玩笑的意味，就不能算是谐。

这个分别对于谐的了解非常重要。从几方面看，谐的特色都是模棱两可。第一，就谐笑者对于所嘲对象说，谐是恶意的而又不尽是恶意的，如果尽是恶意，则结果是直率的讥刺或咒骂（如“时日曷丧，予及女偕亡！”）我们对于深恶痛疾的仇敌和敬爱的亲友都不容易开玩笑。一个人既拿另一个人开玩笑，对于他就是爱恶参半。恶者恶其丑拙鄙陋，爱者爱其还可以打趣助兴。因为有这一点爱的成分，谐含有几分警告规劝的意味，如柏格森所说的。凡是谐都是“谑而不虐”。

刘勰在《文心雕龙》里也说：“辞虽倾回，意归义正。”许多著名的讽刺家，象英国小说家斯威夫特(Swift)和巴特勒(Butler)一般人都是有心人。

其次，就谐趣情感本身说，它是美感的而也不尽是美感的。它是美感的，因为丑拙鄙陋乖讹在为谐的对象时，就是一种情趣饱和和独立自足的意象。它不尽是美感的，因为谐的动机都是道

德的或实用的，都是从道德的或实用的观点，看出人事物态的不圆满，因而表示惊奇和告戒。

第三，就谐笑者自己说，他所觉到的是快感而也不尽是快感。它是快感，因为丑拙鄙陋不仅打动一时乐趣，也是沉闷世界中一种解放束缚的力量。现实世界好比一池死水，可笑的事情好比偶然皱皱起的微波，谐笑就是对于这种微波的欣赏。不过可笑的事物究竟是丑拙鄙陋乖讹，是人生中一种缺陷，多少不免引起惋惜的情绪，所以同时伴有不快感。许多谐歌都以喜剧的外貌写悲剧的事情，例如徐州民歌：

乡里老，背稻草，跑上街，买荤菜。荤菜买多少？放在眼前找不到！

这是讥嘲呢？还是怜悯？读这种歌真不免令人“啼笑皆非”。我们可以说，凡是谐都有“啼笑皆非”的意味。

谐有这些模棱两可性，所以从古到今，都叫做“滑稽”。滑稽是一种盛酒器，酒从一边流出来，又向另一边转注进去，可以终日不竭，酒在“滑稽”里进出也是模棱两可的，所以“滑稽”喻“谐”，非常恰当。

谐是模棱两可的，所以诗在有谐趣时，欢欣与哀怨往往并行不悖，诗人的本领就在能谐，能谐所以能在丑中见出美，在失意中见出安慰，在哀怨中见出欢欣，谐是人类拿来轻松紧张情境和解脱悲哀与困难的一种清泻剂，这个道理伊斯门(M. Eastman)在《诙谐意识》里说得最透辟：

穆罕默德自夸能用虔诚祈祷使山移到他面前来。有一

大群信徒围着来看他显这副本领。他尽管祈祷，山仍是巍然不动。他于是说：“好，山不来就穆罕默德，穆罕默德就走去就山罢。”我们也常同样地殚精竭思，求世事恰如人意，到世事尽不如人意时，我们说：“好，我就在失意中求乐趣罢。”这就是诙谐。诙谐象穆罕默德走去就山，它的生存是对于命运开玩笑。

“对于命运开玩笑”，这句话说得最好。我们读莎士比亚的悲剧时，到了极悲痛的境界，常猛然穿插一段喜剧，主角在紧要关头常向自己嘲笑，哈姆雷特便是著例。弓拉到满彀时总得要放松一下，不然弦子会折断的。山本不可移，中国传说中曾经有一个移山的人，他所以叫做“愚公”，就愚在没有穆罕默德的幽默。

“对于命运开玩笑”是一种遁逃，也是一种征服，偏于遁逃者以滑稽玩世，偏于征服者以豁达超世。滑稽与豁达虽没有绝对的分别，却有程度的等差。它们都是以“一笑置之”的态度应付人生的缺陷，豁达者在悲剧中参透人生世相，他的诙谐出入于至性深情，所以表面滑稽而骨子里沉痛；滑稽者则在喜剧中见出人事的乖讹，同时仿佛觉得这种发现是他的聪明，他的优胜，于是嘲笑以取乐，这种诙谐有时不免流于轻薄。豁达者虽超世面不忘怀于淑世，他对于人世，悲悯多于愤嫉。滑稽者则只知玩世，他对于人世，理智的了解多于情感的激动。豁达者的诙谐可以称为“悲剧的诙谐”，出发点是情感而听者受感动也以情感。滑稽者的诙谐可以称为“喜剧的诙谐”，出发点是理智，而听者受感动也以理智。中国诗人陶潜和杜甫是于悲剧中见诙谐者，刘伶和金圣叹是从喜剧中见诙谐者，嵇康、李白则介乎二者之间。

这种分别对于诗的了解甚重要。大概喜剧的诙谐易为亦易欣赏，悲剧的诙谐难为亦难欣赏。例如李商隐的《龙池》：

龙池赐酒敞云屏，羯鼓声高众乐停。夜半宴归宫漏永，
薛王沉醉寿王醒。

诗中讥嘲寿王的杨妃被他父亲明皇夺去，他在御宴中喝不下去酒，宴后他的兄弟喝得醉醺醺，他一个人仍是醒着，怀着满肚子心事走回去。这首诗的诙谐可算委婉俏皮，极滑稽之能事。但是我们如果稍加玩味，就可以看出它的出发点是理智，没有深情在里面。我们觉得它是聪明人的聪明话，受它感动也是在理智方面。如果情感发生，我们反觉得把悲剧看成喜剧，未免有些轻薄。

我们选一两首另一种带有谐趣的诗来看看：

人生寄一世，奄忽若飘尘。何不策高足，先据要路津？
无为守贫贱，轲轲常苦辛。

——《古诗十九首》

白发被两鬓，肌肤不复实，虽有五男儿，总不好纸
笔。……天命苟如此，且进杯中物！

——陶潜《责子》

千秋万岁后，谁知荣与辱？但恨在世时，饮酒不得足。

——陶潜《挽歌辞》

这些诗的诙谐就有沉痛的和滑稽的两方面。我们须同时见到这两方面,才能完全了解它的深刻。胡适在《白话文学史》里说:

陶潜与杜甫都是有诙谐风趣的人,诉穷说苦,都不肯抛弃这一点风趣。因为他们有这一点说笑话做打油诗的风趣,故虽在穷饿之中不至于发狂,也不至于堕落。

这是一段极有见地的话,但是因为着重在“说笑话做打油诗”一点,他似乎把它的沉痛的一方面轻轻放过去了。陶潜、杜甫都是伤心人而有豁达风度,表面上虽诙谐,骨子里却极沉痛严肃。如果把《责子》、《挽歌辞》之类作品完全看作打油诗,就未免失去上品诗的谐趣之精采了。

凡诗都难免有若干谐趣。情绪不外悲喜两端。喜剧中都有谐趣,用不着说,就是把最悲惨的事当作诗看时,也必在其中见出谐趣。我们如果仔细玩味蔡琰《悲愤诗》或是杜甫《新婚别》之类作品,或是写自己的悲剧,或是写旁人的悲剧,都是“痛定思痛”,把所写的看成一种有趣的意象,有几分把它当作戏看的意思。丝毫没有谐趣的人大概不易做诗,也不能欣赏诗。诗和谐都是生气的富裕。不能谐是枯燥贫竭的征候。枯燥贫竭的人和诗没有缘分。

但是诗也是最不易谐,因为诗最忌轻薄,而谐则最易流于轻薄。古诗《焦仲卿妻》叙夫妇别离时的誓约说:

君当作磐石,妾当作蒲苇;蒲苇纫如丝,磐石无转移。

后来焦仲卿听到妻子被迫改嫁的消息,便拿从前的誓约来讽刺

她说：

府君谓新妇：贺君得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；
蒲苇一时纫，便作旦夕间。

这是诙谐，但是未免近于轻薄，因为生离死别不该是深于情者互相讥刺的时候，而焦仲卿是一个殉情者。

同是诙谐，或为诗的胜境，或为诗的瑕疵，分别全在它是否出于至性深情。理胜于情者往往流于纯粹的讥刺 (satire)。讥刺诗固自成一格，但是很难达到诗的胜境。象英国蒲柏 (Pope) 和法国伏尔泰 (Voltaire) 之类聪明人不能成为大诗人，就是因为这个道理。

二 诗 与 隐

刘勰在《文心雕龙》里以“隐”与“谜”并列；解“隐”为“遁辞以隐意，譎譬以指事”，“谜”为“回护其辞，使昏迷也；或体目文字，或图象品物”。但是他承认“谜”为魏晋以后“隐”的化身。其实“谜”与“隐”原来是一件东西，不过古今名称不同罢了。《国语》有“秦客为庾词，范文子能对其三”，“庾词”也还是隐语。

在各民族中谜语的起源都很早而且很重要。古希腊英雄俄狄浦斯 (Oidipous) 因为猜中“早晨四只脚走，中午两只脚走，晚上三只脚走”一个谜语，气坏了食人的怪兽，被第伯司人选为国王。旧约《士司记》里记参孙 (Samson) 的妻族人猜中“肉从强者出，甜从食者出”一个谜语，就脱了围，得到奖赏。可见古代人对于谜语的重视。

中国的谜语可以说和文字同样久远。六书中的“会意”据许慎的解释是“比类合谊，以见指撝，武信是也”，这就是根据谜语原则。“止戈为武，人言为信”，就是两个字谜。许多中国字都可以望文生义，就因为在造字时它们就已有令人可以当作谜语猜测的意味。中国最古的有记载的歌谣据说是《吴越春秋》里面的“断竹，续竹；飞土，逐肉”。这就是隐射“弹丸”的谜语。《汉书·艺文志》载有《隐书十八篇》，刘向《新序》也有“齐宣王发隐书而读之”的话，可见隐语自古就有专书。《左传》有“晋井”、“庚癸”两个谜语。从《史记·滑稽列传》和《汉书·东方朔传》看，嗜好隐语在古时是一种极普遍的风气。一个人会隐语，便可获禄取宠，东方朔便是好例。他会“射覆”，“射覆”就是猜隐语。一个国家有会隐语的臣子，在坛坫樽俎间便可取得外交胜利，范文子猜中了秦客的三个谜语，史官便把它大书特书。《三国志·薛综传》里有一段很有趣的故事。蜀使张奉以隐语嘲吴尚书阚泽，泽不能答，吴人引以为羞。薛综看这事有失体面，就用一个隐语报复张奉说：“有犬为独，无犬为蜀，横目勾身，虫入其腹。”此语一出，蜀使便无话可说，吴国的面子便争夺回来了。从这些故事和上文所引的希腊和犹太的两个故事看，可见刘勰所说的“隐语之用，大者兴治济身”，并非夸大其词了。

隐语在近代是一种文字游戏，在古代却是一件极严重的事。它的最早应用大概在预言谶语。诗歌在起源时是神与人互通款曲的媒介。人有所颂祷，用诗歌进呈给神；神有所感示，也用诗歌传达给人。不过人说的话要明白，神说的话要不明白，才能显得他神秘玄奥。所以符谶大半是隐语。这种隐语大半是由神凭附人体说出来，所凭依者大半是主祭者或女巫。古希腊的“德尔斐预言”和中国古代的巫祝的占卜，都是著例。

在原始社会中梦也被认成一种预言。各国在古代常有占梦的专官，一国君臣人民的祸福往往悬在一句梦话的枢纽上。《旧约·创世纪》载埃及国王梦见七瘦牛吞食七肥牛，七枯穗吞食七生穗，召群臣来解释，都踌躇莫知所对，只有一个外来的犹太人约瑟夫能断定它是七荒年承继七丰年的预兆。国王听了他的话，储蓄七丰年的余粮，后来七荒年果然来了，埃及人有积谷得免于饥荒。约瑟夫于是大得国王的信任。《左传》里也有桑田巫占梦的故事。占梦的迷信在有文字之前，可以说是最古的最普遍的猜谜的玩艺儿。

中国古代预言多假托童谣。童谣据说是荧惑星的作用。各代史书载童谣都不列于“艺文”而列于“天文”或“五行”，就因为相信童谣是神灵凭借儿童所说的话。郭茂倩在《乐府诗集》第八十八卷里搜集各代预言式的童谣甚多，大半都是隐语。《左传》卜偃根据“鶉之奔奔”一句童谣，断定晋必于十月丙子灭虢，是一个最早见于书籍的例。童谣有时近于字谜，例如《后汉书·五行志》所载汉献帝时京都童谣：“千里草，何青青？十日卜，不得生。”解释是“千里草为董，十日卜为卓。……青青茂盛之貌，不得生者亦旋破亡也。”当时人大概厌恶董卓专横，作隐语来咒骂他，或是在他失败之后，隐寓其事造为“预言”，把日期移早，以神其说。这里我们可以窥见造隐语的心理。它一方面有所回避，不敢直说，一方面又要利用一般人对于神秘事迹的惊赞，来激动好奇心。

隐语由神秘的预言变为一般人的娱乐以后，就变成一种谐。它与谐的不同只在着重点，谐偏重人事的嘲笑，隐则偏重文字的游戏。谐与隐有时混合在一起。《左传》宋守城人的歌：“睥其目，幡其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来！”是讽刺华元的谐语，

同时也是一个隐语，把华元的容貌品格事迹都隐含在内。民间歌谣中类似的作品甚多，例如：

侧，……听隔壁，推窗望月，……掬笆斗勿吃力，两行泪
作一行滴。（苏州人嘲歪头）

啥？豆巴，满面花，雨打浮沙，蜜蜂错认家，荔枝核桃苦
瓜，满天星斗打落花。（四川人嘲麻子）

就是谐、隐与文字游戏三者混合，讥刺容貌丑陋为谐，以谜语出之为隐，形式为七层宝塔，一层高一层，为纯粹的文字游戏。谐最忌直率，直率不但失去谐趣，而且容易触讳招尤，所以出之以隐，饰之以文字游戏。谐都有几分恶意，隐与文字游戏可以遮盖起这点恶意，同时要叫人发现嵌合的巧妙，发生惊赞。不把注意力专注在所嘲笑的丑陋乖讹上面。

隐常与谐合，却不必尽与谐合。谐的对象必为人生世相中的缺陷，隐的对象则没有限制。隐的定义可以说是“用捉迷藏的游戏态度，把一事物先隐藏起，只露出一些线索来，让人可以猜中所隐藏的是什么”。姑举数例：

日里忙忙碌碌，夜里茅草盖屋。（眼）

小小一条龙，胡须硬似鬃。生前没点血，死后满身红。
（虾）

王荆公读《辨奸论》有感。（《诗经》：“吁嗟洵兮，不我信

今！”)

从前文人尽管也欢喜弄这种玩艺儿，却不把它看作文学。其实有许多谜语比文人所做的咏物诗词还更富于诗的意味。英国诗人柯勒律治(Coleridge)论诗的想象，说它的特点在见出事物中不寻常的关系。许多好的谜语都够得上这个标准。

谜语的心理背景也很值得研究。就谜语作者说，他看出事物中一种似是而非、不即不离的微妙关系，觉得它有趣，值得让旁人知道。他的动机本来是一种合群本能，要把个人所见到的传达给社会；同时又有游戏本能在活动，仿佛象猫儿戏鼠似的，对于听者要延长一番悬揣，使他的好奇心因悬揣愈久而愈强烈。他的乐趣就在觉得自己是一种神秘事件的看管人，自己站在光明里，看旁人在黑暗里绕弯子。就猜谜者说，他对于所掩藏的神秘事件起好奇心，想揭穿它的底蕴，同时又起一种自尊情绪，仿佛自己非把这个秘幕揭穿不甘休。悬揣愈久，这两种情绪愈强烈。几经摸索之后，一旦豁然大悟，看出事物关系所隐藏的巧妙凑合，不免大为惊赞；同时他也觉得自己的胜利，因而欢慰。

如果研究做诗与读诗的心理，我们可以发现上面一段话大部分可以适用。突然见到事物中不寻常的关系，而加以惊赞，是一切美感态度所共同的。苦心思索，一旦豁然贯通，也是创造与欣赏所常有的程序。诗和艺术都带有几分游戏性，隐语也是如此。

别要小看隐语，它对于诗的关系和影响是很大的。在古英文诗中谜语是很重要的一类。诗人启涅伍尔夫(Cunewulf)就是一个著名的隐语家。中国古代亦常有以隐语为诗者，例如古诗：

藁砧今何在，山上复有山，何日大刀头，破镜飞上天。

就是隐写“丈夫已出，月半回家”的意思。上文所引的童谣及民间谐歌有许多是很好的诗，我们已经说过。但是隐语对于中国诗的重要还不仅如此。它是一种雏形的描写诗。民间许多谜语都可以作描写诗看。中国大规模的描写诗是赋，赋就是隐语的化身。战国秦汉间嗜好隐语的风气最盛，赋也最发达，荀卿是赋的始祖，他的《赋篇》本包含《礼》、《知》、《云》、《蚕》、《箴》、《乱》六篇独立的赋，前五篇都极力铺张所赋事物的状态、本质和功用，到最后才用一句话点明题旨，最后一篇就简直不点明题旨。例如《蚕》赋：

此夫身女好而头马首者与？屢化而不寿者与？善壮而拙老者与？有父母而无牝牡者与？冬伏而夏游，食桑而吐丝，前乱而后治，夏生而恶暑，喜湿而恶雨，蛹以为母，蛾以为父，三伏三起，事乃大已。夫是谓之蚕理。

全篇都是蚕的谜语，最后一句揭出谜底，在当时也许这个谜底是独立的，如现在谜语书在谜面之下注明谜底一样。后来许多辞赋家和诗人词人都沿用这种技巧，以谜语状事物，姑举数例如下：

飞不飘飏，翔不翕习；其居易容，其求易给；巢林不过一枝，每食不过数粒。

——张华《鹪鹩赋》

镂五色之盘龙，刻千年之古字，山鸡见而独舞，海鸟见而孤鸣。临水则池中月出，照日则壁上藻生。

——庾信《镜赋》

光细弦欲上，影斜轮未安，微升古塞外，已隐暮云端。
河汉不改色，关山空自寒。庭前有白露，暗满菊花团。

——杜甫《初月》

海上仙人绛罗襦，红梢中单白玉肤，不须更待妃子笑，
风骨自是倾城姝。

——苏轼《荔枝》

过春社了，度帘幕中间，去年尘冷，差池欲住，试入旧巢
相并，还相雕梁藻井，又轻语商量不定，飘然快拂花梢，翠尾
分开红影。

——史达祖《双双燕》

以上只就赋、诗、词中略举一二例。我们如果翻阅咏物类韵文，就可以看到大半都是应用同样的技巧写出来的。中国素以谜语巧妙名于世界，拿中国诗和西方诗相较，描写诗也比较早起，比较丰富，这种特殊发展似非偶然。中国人似乎特别注意自然界事物的微妙关系和类似，对于它们的奇巧的凑合特别感到兴趣，所以谜语和描写诗都特别发达。

谜语不但是中国描写诗的始祖，也是诗中“比喻”格的基础。以甲事物隐射乙事物时，甲乙大半有类似点，可以互相譬喻。有时甲乙并举，则为显喻 (simile)，有时以乙暗示甲，则为隐喻

(metaphor)。显喻如古谚：

少所见，多所怪，见骆驼，言马肿背。

如果只言“见骆驼言马肿背”，意在使人知所指为“少见多怪”，则为“隐喻”，即近世歌谣学者所谓“歇后语”。“歇后语”还是一种隐语，例如“聋子的耳朵”（摆大儿），“纸糊灯笼”（一戳就破），“王奶奶裹脚”（又长又臭）之类。这种比喻在普通语中极流行。它们可以显示一般民众的“诗的想象力”，同时也可以显示普通语言的艺术性。一个贩夫或村妇听到这类“俏皮话”，心里都不免高兴一阵子，这就是简单的美感经验或诗的欣赏。诗人用比喻，不过把这种粗俗的说“俏皮话”的技巧加以精炼化，深浅雅俗虽有不同，道理却是一致。《诗经》中最常用的技巧是以比喻引入正文，例如：

关关雎鸠，在河之州，窈窕淑女，君子好逑。

蟋蟀羽，诜诜兮，宜尔子孙，振振兮。

蒹葭苍苍，白露为霜；所谓伊人，在水一方。

入首两句便都是隐语，所隐者有时偏于意象，所引事物与所咏事物有类似处，如“蟋蟀”例，这就是“比”；有时偏重情趣，所引事物与所咏事物在情趣上有暗合默契处，可以由所引事物引起所咏事物的情趣，如“蒹葭”例，这就是“兴”；有时所引事物与所咏事物既有类似，又有情趣方面的暗合默契，如“关雎”例，这就是

“兴兼比”。《诗经》各篇作者原不曾按照这种标准去做诗，“比”、“兴”等等是后人归纳出来的，用来分类，不过是一种方便，原无谨严的逻辑。后来论诗者把它看得太重，争来辩去，殊无意味。

中国向来注诗者好谈“微言大义”，从毛萇做《诗序》一直到张惠言批《词选》，往往把许多本无深文奥义的诗看作隐射诗，固不免穿凿附会。但是我们也不能否认，中国诗人好作隐语的习惯向来很深。屈原的“香草美人”大半有所寄托，是多数学者的公论。无论这种公论是否可靠，它对于诗的影响很大实无庸讳言。阮籍《咏怀诗》多不可解处，颜延之说他“志在刺讥而文多隐避，百世之下，难以情测”。这个评语可以应用到许多咏史诗和咏物诗。陶潜《咏荆轲》、杜甫《登慈恩寺塔》之类作品各有寓意。我们如果丢开它们的寓意，它们自然也还是好诗，但是终不免没有把它们了解透彻。诗人不直说心事而以隐语出之，大半有不肯说或不能说的苦处。骆宾王《在狱咏蝉》说：“露重飞难进，风多响易沉”，暗射谗人使他不能鸣冤；清人咏紫牡丹说：“夺朱非正色，异种亦称王”，暗射爱新觉罗氏以胡人入主中原，线索都很显然。这种实例实在举不胜举。我们可以说，读许多中国诗都好像猜谜语。

隐语用意义上的关联为“比喻”，用声音上的关联则为“双关”(pun)。南方人称细炭为麸炭。射麸炭的谜语是“哎呀我的妻”！因为它和“夫叹”是同音双关。歌谣中用双关的很多，例如：

思欢久，不爱独枝莲，
只惜同心藕（“莲”与“怜”，“藕”与“偶”双关）。

——《读曲歌》

雾露隐芙蓉，见莲不分明（“芙蓉”与“夫容”，“莲”与“怜”双关）。

——《子夜歌》

别后常相思，顿书千丈阙，题碑无罢时（“题碑”与“啼悲”双关）。

——《华山畿》

竹篙烧火长长炭，炭到天明半作灰（“炭”与“叹”双关）。

——粤语句

东边日出西边雨，道是无晴却有晴（“晴”与“情”双关）。

——刘禹锡《竹枝词》

以上所举都属民歌或拟民歌。据闻一多说：周南“采采芣苢”的“芣苢”古与“胚胎”同音同义，则双关的起源远在《诗经》时代了。象其他民歌技巧一样，“双关”也常被诗人采用。六朝人说话很欢喜用“双关”。“四海习凿齿，弥天释道安”，“日下荀鸣鹤，云间陆士龙”，都是当时脍炙人口的隽语。北魏胡太后的《杨白花歌》也是“双关”的好例。她逼通杨华，华惧祸逃南朝降梁，她仍旧思念他，就做了这首诗叫宫人歌唱：

阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家。含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆，春去秋来双燕子，愿衔杨花入窠里！

唐以后文字游戏的风气日盛，诗人常爱用人名、地名、药名等等作双关语，例如：

鄙性常山野，尤甘草舍中。钩帘阴卷柏，障壁坐防风，
客土依云贯，流泉架木通。行当归老矣，已逼白头翁。

——《漫叟诗话》引孔毅夫诗

除纤巧之外别无可取，就未免堕入魔道了。

总之，隐语为描写诗的雏形，描写诗以赋规模为最大，赋即源于隐。后来咏物诗词也大半根据隐语原则。诗中的比喻（诗论家所谓比、兴），以及言在此而意在彼的寄托，也都含有隐语的意味。就声音说，诗用隐语为双关。如果依近代学者弗雷泽（Frazer）和佛洛伊德（Freud）诸人的学说，则一切神话寓言和宗教仪式以至文学名著大半都是隐语的变形，都各有一个“谜底”。这话牵涉较广，而且中国诗和神话的因缘较浅，所以略而不论。

三 诗与纯粹的文字游戏

谐与隐都带有文字游戏性，不过都着重意义。有一种纯粹的文字游戏，着重点既不象谐在讥嘲人生世相的缺陷，又不象隐在事物中间的巧妙的凑合，而在文字本身声音的滑稽的排列，似应自成一类。

艺术和游戏都象斯宾塞（Spencer）所说的，有几分是余力的流露，是富裕生命的表现。初学一件东西都有几分困难，困难在勉强拿规矩法则来约束本无规矩法则的活动，在使自由零乱

的活动来牵就固定的纪律与模范，学习的趣味就在逐渐战胜这种困难，使本来牵强笨拙的变为自然娴熟的。习惯既成，驾轻就熟，熟中生巧，于是对于所习得的活动有运用自如之乐。到了这一步功夫，我们不特不以牵就规范为困难，而且力有余裕，把它当作一件游戏工具，任意玩弄它来助兴取乐。小儿初学语言，到喉舌能转动自如时，就常一个人鼓舌转喉作戏。他并没有和人谈话的必要，只是自觉这种玩艺所产生的声音有趣。这个道理在一般艺术活动中都可以见出。每种艺术都用一种媒介，都有一个规范，驾驭媒介和牵就规范在起始时都有若干困难。但是艺术的乐趣就在于征服这种困难之外还有余裕，还能带几分游戏态度任意纵横挥扫，使作品显得逸趣横生。这是由限制中争得的自由，由规范中溢出的生气。艺术使人留恋的也就在此。这个道理可适用于写字、画画，也可适用于唱歌、做诗。

比如中国民众游戏中的三棒鼓、拉戏胡琴、相声、口技、拳术之类，所以令人惊赞的都是那一副娴熟生动、游戏自如的手腕。在诗歌方面，这种生于余裕的游戏也是一个很重要的成分，在民俗歌谣中这个成分尤其明显。我们姑从《北平歌谣》里择举二例：

老猫老猫，上树摘桃。一摘两筐，送给老张。老张不要，气得上吊。上吊不死，气得烧纸。烧纸不着，气得摔瓢，摔瓢不破，气得推磨。推磨不转，气得做饭。做饭不熟，气得宰牛。宰牛没血，气得打铁。打铁没风，气得撞钟。撞钟不响，气得老鼠乱嚷。

玲珑塔，塔玲珑，玲珑宝塔十三层。塔前有座庙，庙里

有老僧，老僧当方丈，徒弟六七名。一个叫青头愣，一个叫愣头青；一个是僧僧点，一个是点点僧；一个是奔葫芦把，一个是把葫芦奔。青头愣会打磬，愣头青会捧笙；僧僧点会吹管，点点僧会撞钟，奔葫芦把会说法，把葫芦奔会念经。

这种搬砖弄瓦式的文字游戏是一般歌谣的特色。它们本来也有意义，但是着重点并不在意义而在声音的滑稽凑合。如专论意义，这种叠床架屋的堆砌似太冗沓，但是一般民众爱好它们，正因为其冗沓。他们仿佛觉得这样圆转自如的声音凑合有一种说不出的巧妙。

在上举两例中有几点值得特别注意：第一是“重叠”，一大串模样相同的音调象滚珠倾水似地一直流注下去。它们本来是一盘散沙，只借这个共同的模型和几个固定不变的字句联络起来，成为一个整体。第二是“接字”，下句的意义和上句的意义本不相属，只是下句起首数字和上句收尾数字相同，下句所取的方向完全是由上句收尾字决定。第三是“趁韵”，这和“接字”一样，下句跟着上句，不是因为意义相衔接，而是因为声音相类似。例如“宰牛没血，气得打铁；打铁没风，气得撞钟”。第四是“排比”，因为歌词每两句成为一个单位，这两句在意义上和声音上通常彼此对仗，例如“奔葫芦把会说法，把葫芦奔会念经”。第五是“颠倒”或“回文”，下句文字全体或部分倒转上句文字，例如“玲珑塔，塔玲珑”。

以上只略举文字游戏中几种常见的技巧，其实它们并不止此（上文所引的嘲歪头嘲麻子的歌都取宝塔式也是一种）。文人诗词沿用这些技巧的很多。“重叠”是诗歌的特殊表现法，《诗经》中大部分诗可以为例。词中用“重叠”的甚多，例如“咸阳古道音

尘绝，音尘绝，西风残照，汉家陵阙”（李白《忆秦娥》），“团扇团扇，美人病来遮面”（王建《调笑令》）。“接字”在古体诗转韵时或由甲段转入乙段时，常用来做联络上下文的工具，例如：“愿作东北风，吹我入君怀。君怀常不开，贱妾当何依”（曹植《怨歌行》）。“梧桐杨柳拂金井，来醉扶风豪士家。扶风豪士天下奇，意气相倾山可移”（李白《扶风豪士歌》）。“趁韵”在诗词中最普通。诗人做诗，思想的方向常受韵脚字指定，先想到一个韵脚字而后找一个句子把它嵌进去。“和韵”也还是一种“趁韵”。韩愈和苏轼的诗里“趁韵”例最多。他们以为韵压得愈险，诗也就愈精工。“排比”是赋和律诗、骈文所必用的形式。“回文”在诗词中有专体，例如苏轼《题金山寺》一首七律，倒读顺读都成意义，观首联“潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明”可知。这只是几条实例。凡是诗歌的形式和技巧大半来自民俗歌谣，都不免含有几分文字游戏的意味。诗人驾驭媒介的能力愈大，游戏的成分也就愈多。他们力有余裕，便任意挥霍，显得豪爽不羁。

从民歌看，人对文字游戏的嗜好是天然的，普遍的。凡是艺术都带有几分游戏意味，诗歌也不例外。中国诗中文字游戏的成分有时似过火一点。我们现代人偏重意境和情趣，对于文字游戏不免轻视。一个诗人过分地把精力去在形式技巧上做功夫，固然容易走上轻薄纤巧的路。不过我们如果把诗中文字游戏的成分一笔勾销，也未免操之过“激”。就史实说，诗歌在起源时就已与文字游戏发生密切的关联，而这种关联已一直维持到现在，不曾断绝。其次，就学理说，凡是真正能引起美感经验的东西都有若干艺术的价值。巧妙的文字游戏，以及技巧的娴熟的运用，可以引起一种美感，也是不容讳言的。文字声音对于文学，犹如颜色、线形对于造形艺术，同是宝贵的媒介。图画既可用形色的错

综排列产生美感(依康德看,这才是“纯粹美”),诗歌何尝不能用文字声音的错综排列产生美感呢?在许多伟大作家——如莎士比亚和莫里哀——的作品中,文字游戏的成分都很重要,如果把它洗涤净尽,作品的丰富和美妙便不免大为减色了。

第三章 诗的境界——情趣与意象

象一般艺术一样，诗是人生世相的返照。人生世相本来是混整的，常住永在而又变动不居的。诗并不能把这漠无边际的混整体抄袭过来，或是象柏拉图所说的“模仿”过来。诗对于人生世相必有取舍，有剪裁，有取舍剪裁就必有创造，必有作者的性格和情趣的浸润渗透。诗必有所本，本于自然；亦必有所创，创为艺术。自然与艺术媾合，结果乃在实际的人生世相之上，另建立一个宇宙，正犹如织丝缕为锦绣，凿顽石为雕刻，非全是空中楼阁，亦非全是依样画葫芦。诗与实际的人生世相之关系，妙处惟在不即不离。惟其“不离”，所以有真实感；惟其“不即”，所以新鲜有趣。“超以象外，得其囿中”，二者缺一不可，象司空图所见到的。

每首诗都自成一种境界。无论是作者或是读者，在心领神会一首好诗时，都必有一幅画境或是一幕戏景，很新鲜生动地突现于眼前，使他神魂为之钩摄，若惊若喜，霎时无暇旁顾，仿佛这小天地中有独立自足之乐，此外偌大乾坤宇宙，以及个人生活中一切憎爱悲喜，都象在这霎时间烟消云散去了。纯粹的诗的心境是凝神注视，纯粹的诗的心所观境是孤立绝缘。心与其所观境如鱼戏水，沝合无间。姑任举二短诗为例：

君家何处住，妾住在横塘。停船暂相问，或恐是同乡。

——崔颢《长干行》

空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。

——王维《鹿柴》

这两首诗都俨然是戏景，是画境。它们都是从混整的悠久而流动的人生世相中摄取来的一刹那，一片段。本是一刹那，艺术灌注了生命给它，它便成为终古，诗人在一刹那中所心领神会的，便获得一种超时间性的生命，使天下后世人能不断地去心领神会。本是一片段，艺术予以完整的形象，它便成为一种独立自足的小天地，超出空间性而同时在无数心领神会者的心中显现形象。囿于时空的现象（即实际的人生世相）本皆一纵即逝，于理不可复现，象古希腊哲人所说的：“濯足急流，抽足再入，已非前水。”它是有限的，常变的，转瞬即化为陈腐的。诗的境界是理想境界，是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化。它可以在无数心灵中继续复现，虽复现而却不落于陈腐，因为它能够在每个欣赏者的当时当境的特殊性格与情趣中吸取新鲜生命。诗的境界在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。

从前诗话家常拈出一两个字来称呼诗的这种独立自足的小天地。严沧浪所说的“兴趣”，王渔洋所说的“神韵”，袁简斋所说的“性灵”，都只能得其片面。王静安标举“境界”二字，似较概括，这里就采用它。

一 诗与直觉

无论是欣赏或是创造,都必须见到一种诗的境界。这里“见”字最紧要。凡所见皆成境界,但不必全是诗的境界。一种境界是否能成为诗的境界,全靠“见”的作用如何。要产生诗的境界,“见”必须具备两个重要条件。

第一,诗的“见”必为“直觉”(intuition)。有“见”即有“觉”,觉可为“直觉”,亦可为“知觉”(perception)。直觉得对于个别事物的知(knowledge of individual things),“知觉”得对于诸事物中关系的知(knowledge of the relations between things),亦称“名理的知”(参看克罗齐《美学》第一章)。例如看见一株梅花,你觉得“这是梅花”,“它是冬天开花的木本植物”,“它的花香,可以摘来插瓶或送人”等等,你所觉到的是梅花与其他事物的关系,这就是它的“意义”。意义都从关系见出,了解意义的知都是“名理的知”,都可用“A为B”公式表出,认识A为B,便是知觉A,便是把所觉对象A归纳到一个概念B里去。就名理的知而言,A自身无意义,必须与B、C等生关系,才有意义,我们的注意不能在A本身停住,必须把A当作一块踏脚石,跳到与A有关系的事物B、C等等上去。但是所觉对象除开它的意义之外,尚有它本身形象。在凝神注视梅花时,你可以把全副精神专注在它本身形象,如象注视一幅梅花画似的,无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉,就是梅花本身形象(form)在你心中所现的“意象”(image)。这种“觉”就是克罗齐所说的“直觉”。

诗的境界是用“直觉”见出来的,它是“直觉的知”的内容而

不是“名理的知”的内容。比如说读上面所引的崔颢《长干行》，你必须有一顷刻中把它所写的情境看成一幅新鲜的图画，或是一幕生动的戏剧，让它笼罩住你的意识全部，使你聚精会神地观赏它，玩味它，以至于把它以外的一切事物都暂时忘去。在这一顷刻中你不能同时起“它是一首唐人五绝”，“它用平声韵”，“横塘是某处地名”，“我自己曾经被一位不相识的人认为同乡”之类的联想。这些联想一发生，你立刻就从诗的境界迁到名理世界和实际世界了。

这番话并非否认思考和联想对于诗的重要。作诗和读诗，都必用思考，都必起联想，甚至于思考愈周密，诗的境界愈深刻；联想愈丰富，诗的境界愈美备。但是在用思考起联想时，你的心思在旁驰博骛，决不能同时直觉到完整的诗的境界。思想与联想只是一种酝酿工作。直觉的知常进为名理的知，名理的知亦可酿成直觉的知，但决不能同时进行，因为心本无二用，而直觉的特色尤在凝神注视。读一首诗和做一首诗都常须经过艰苦思索，思索之后，一旦豁然贯通，全诗的境界于是象灵光一现似地突然现在眼前，使人心旷神怡，忘怀一切。这种现象通常人称为“灵感”。诗的境界的突现都起于灵感。灵感亦并无若何神秘，它就是直觉，就是“想象”(imagination，原谓意象的形成)，也就是禅家所谓“悟”。

一个境界如果不能在直觉中成为一个独立自足的意象，那就还没有完整的形象，就还不成为诗的境界。一首诗如果不能令人当作一个独立自足的意象看，那还有芜杂凑塞或空虚的毛病，不能算是好诗。古典派学者向来主张艺术须有“整一”(unity)，实在有一个深理在里面，就是要使在读者心中能成为一种完整的独立自足的境界。

二 意象与情趣的契合

要产生诗的境界，“见”所须具的第二个条件是所见意象必恰能表现一种情趣，“见”为“见者”的主动，不纯粹是被动的接收。所见对象本为生糙零乱的材料，经“见”才具有它的特殊形象，所以“见”都含有创造性。比如天上的北斗星本为七个错乱的光点，和它们邻近星都是一样，但是现于见者心中的则为象斗的一个完整的形象。这形象是“见”的活动所赐予那七颗乱点的。仔细分析，凡所见物的形象都有几分是“见”所创造的。凡“见”都带有创造性，“见”为直觉时尤其是如此。凝神观照之际，心中只有一个完整的孤立的意象，无比较，无分析，无旁涉，结果常致物我由两忘而同一，我的情趣与物的意态遂往复交流，不知不觉之中人情与物理互相渗透。比如注视一座高山，我们仿佛觉得它从平地耸立起，挺着一个雄伟峭拔的身躯，在那里很镇静地庄严地俯视一切。同时，我们也不自觉地肃然起敬，竖起头脑，挺起腰杆，仿佛在模仿山的那副雄伟峭拔的神气。前一种现象是以人情衡物理，美学家称为“移情作用”(empathy)，后一种现象是以物理移人情，美学家称为“内模仿作用”(inner imitation)(参看拙著《文艺心理学》第三、四章)。

移情作用是极端的凝神注视的结果，它是否发生以及发生时的深浅程度都随人随时随境而异。直觉有不发生移情作用的，下文当再论及。不过欣赏自然，即在自然中发现诗的境界时，移情作用往往是一个要素。“大地山河以及风云星斗原来都是死板的东西，我们往往觉得它们有情感，有生命，有动作，这都是移情作用的结果。比如云何尝能飞？泉何尝能跃？我们却常说云飞

泉跃。山何尝能鸣？谷何尝能应？我们却常说山鸣谷应，诗文的妙处往往都从移情作用得来。例如‘菊残犹有傲霜枝’句的‘傲’，‘云破月来花弄影’句的‘来’和‘弄’，‘数峰清苦，商略黄昏雨’句的‘清苦’和‘商略’，‘徘徊枝上月，空度可怜宵’句的‘徘徊’、‘空度’和‘可怜’，‘相看两不厌，惟有敬亭山’句的‘相看’和‘不厌’，都是原文的精采所在，也都是移情作用的实例”（《文艺心理学》第三章）。

从移情作用我们可以看出内在的情趣常和外来的意象相融合而互相影响。比如欣赏自然风景，就一方面说，心情随风景千变万化，睹鱼跃鸢飞而欣然自得，闻胡笳暮角则黯然神伤；就另一方面说，风景也随心情而变化生长，心情千变万化，风景也随之千变万化，惜别时蜡烛似乎垂泪，兴到时青山亦觉点头。这两种貌似相反而实相同的现象就是从前人所说的“即景生情，因情生景”。情景相生而且相契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。每个诗的境界都必有“情趣”（feeling）和“意象”（image）两个要素。“情趣”简称“情”，“意象”即是“景”。吾人时时在情趣里过活，却很少能将情趣化为诗，因为情趣是可比喻而不可直接描绘的实感，如果不附丽到具体的意象上去，就根本没有可见的形象。我们抬头一看，或是闭目一想，无数的意象就纷至沓来，其中也只有极少数的偶尔成为诗的意象，因为纷至沓来的意象零乱破碎，不成章法，不具生命，必须有情趣来融化它们，贯注它们，才内有生命，外有完整形象。克罗齐在《美学》里把这个道理说得很清楚：

艺术把一种情趣寄托在一个意象里，情趣离意象，或是意象离情趣，都不能独立。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒

情诗的分别，都是繁琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。

这就是说，抒情诗虽以主观的情趣为主，亦不能离意象；史诗和戏剧虽以客观的事迹所生的意象为主，亦不能离情趣。

诗的境界是情景的契合。宇宙中事事物物常在变动生展中，无绝对相同的情趣，亦无绝对相同的景象。情景相生，所以诗的境界是由创造来的，生生不息的。以“景”为天生自在，俯拾即得，对于人人都是一成不变的，这是常识的错误。阿米尔（Amiel）说得好：“一片自然风景就是一种心情。”景是各人性格和情趣的返照。情趣不同则景象虽似同而实不同。比如陶潜在“悠然见南山”时，杜甫在见到“造化钟神秀，阴阳割昏晓”时，李白在觉得“相看两不厌，惟有敬亭山”时，辛弃疾在想到“我见青山多妩媚，青山见我应如是”时，姜夔在见到“数峰清苦，商略黄昏雨”时，都见到山的美。在表面上意象（景）虽似都是山，在实际上却因所贯注的情趣不同，各是一种境界。我们可以说，每人所见到的世界都是他自己所创造的。物的意蕴深浅与人的性分情趣深浅成正比例，深人所见于物者亦深，浅人所见于物者亦浅。诗人与常人的分别就在此。同是一个世界，对于诗人常呈现新鲜有趣的境界，对于常人则永远是那么一个平凡乏味的混乱体。

这个道理也可以适用于诗的欣赏。就见到情景契合境界来说，欣赏与创造并无分别。比如说姜夔的“数峰清苦，商略黄昏雨”一句词含有一个情景契合的境界，他在写这句词时，须先从自然中见到这种意境，感到这种情趣，然后拿这九个字把它传达出来。在见到那种境界时，他必觉得它有趣，在创造也是在欣赏。这九个字本不能算是诗，只是一种符号。如果我不认识这

九个字，这句词对于我便无意义，就失其诗的功效。如果它对于我能产生诗的功效，我必须能从这九个字符中，领略出姜夔原来所见到的境界。在读他的这句词而见到他所见到的境界时，我必须使用心灵综合作用，在欣赏也是在创造。

因为有创造作用，我所见到的意象和所感到的情趣和姜夔所见到和感到的便不能绝对相同，也不能和任何其他读者所见到和感到的绝对相同。每人所能领略到的境界都是性格、情趣和经验的返照，而性格、情趣和经验是彼此不同的，所以无论是欣赏自然风景或是读诗，各人在对象(object)中取得(take)多少，就看他在自我(subject-ego)中能够付与(give)多少，无所付与便不能有所取得。不但如此，同是一首诗，你今天读它所得的和你明天读它所得的也不能完全相同，因为性格、情趣和经验是生生不息的。欣赏一首诗就是再造(recreate)一首诗；每次再造时，都要凭当时当境的整个的情趣和经验做基础，所以每时每境所再造的都必定是一首新鲜的诗。诗与其他艺术都各有物质的和精神的两方面。物质的方面如印成的诗集，它除着受天时和人力的损害以外，大体是固定的。精神的方面就是情景契合的意境，时时刻刻都在“创化”中。创造永不会是复演(repetition)，欣赏也永不会是复演。真正的诗的境界是无限的，永远新鲜的。

三 关于诗的境界的几种分别

明白情趣和意象契合的关系，我们就可以讨论关于诗境的几种重要的分别了。

第一个分别就是王国维在《人间词话》里所提出的“隔”与

“不隔”的分别，依他说：

陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”，“空梁落燕泥”等二句妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游》咏春草上半阙云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔；至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》“此地宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草，萋萋千里”，便是不隔，至“酒袂清愁，花销英气”，则隔矣。

他不满意于姜白石，说他“格韵虽高，然如雾里看花，终隔一层”。在这些实例中，他只指出一个前人未曾道破的分别，却没有详细说明理由。依我们看，隔与不隔的分别就从情趣和意象的关系上面见出。情趣与意象恰相熨帖，使人见到意象，便感到情趣，便是不隔。意象模糊零乱或空洞，情趣浅薄或粗疏，不能在读者心中现出明了深刻的境界，便是隔。比如“谢家池上”是用“池塘生春草”的典，“江淹浦畔”是用《别赋》“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”的典。谢诗江赋原来都不隔，何以入欧词便隔呢？因为“池塘生春草”和“春草碧色”数句都是很具体的意象，都有很新颖的情趣。欧词因春草的联想，就把这些名句硬拉来凑成典故，“谢家池上，江淹浦畔”二句，意象既不明晰，情趣又不真切，所以隔。

王氏论隔与不隔的分别，说隔如“雾里看花”，不隔为“语语都在目前”，似有可商酌处。诗原有偏重“显”与偏重“隐”的两种。法国十九世纪巴腊司派与象征派的争执就在此。巴腊司派力求

“显”，如王氏所说的“语语都在目前”，如图画、雕刻。象征派则以过于明显为忌，他们的诗有时正如王氏所谓“隔雾看花”，迷离恍惚，如瓦格纳的音乐。这两派诗虽不同，仍各有隔与不隔之别，仍各有好诗和坏诗。王氏的“语语都在目前”的标准似太偏重“显”。近年来新诗作者与论者，曾经有几度很剧烈地争辩诗是否应一律明显的问题。“显”易流于粗浅，“隐”易流于晦涩，这是大家都看得见的毛病。但是“显”也有不粗浅的，“隐”也有不晦涩的，持门户之见者似乎没有认清这个事实。我们不能希望一切诗都“显”，也不能希望一切诗都“隐”，因为在生理和心理方面，人原来有种种“类型”上的差异。有人接收诗偏重视觉器官，一切要能用眼睛看得见，所以要求诗须“显”，须如造形艺术。也有人接受诗偏重听觉与筋肉感觉，最易受音乐节奏的感动，所以要求诗须“隐”，须如音乐，才富于暗示性。所谓意象，原不必全由视觉产生，各种感觉器官都可以产生意象。不过多数人形成意象，以来自视觉者为最丰富，在欣赏诗或创造诗时，视觉意象也最为重要。因为这个缘故，要求诗须明显的人数占多数。

显则轮廓分明，隐则含蓄深永，功用原来不同。说概括一点，写景诗宜于显，言情诗所托之景虽仍宜于显，而所寓之情则宜于隐。梅圣俞说诗须“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”，就是看到写景宜显，写情宜隐的道理。写景不宜隐，隐易流于晦；写情不宜显，显易流于浅。谢朓的“余霞散成绮，澄江静如练”，杜甫的“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，以及林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”诸句，在写景中为绝作，妙处正在能显，如梅圣俞所说的“状难写之景如在目前”。秦少游的《水龙吟》入首两句“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤”，苏东坡讥他“十三个字只说得一个人骑马楼前过”，它的毛病也就在不显。言情

的杰作如古诗“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，李白的“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月”，王昌龄的“奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来”，诸诗妙处亦正在隐，如梅圣俞所说的“含不尽之意见于言外”。

王氏在《人间词话》里，于隔与不隔之外，又提出“有我之境”与“无我之境”的分别：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也；“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。……无我之境，人唯于静中得之；有我之境，于由动之静时得之，故一优美，一宏壮也。

这里所指出的分别实在是一个很精微的分别。不过从近代美学观点看，王氏所用名词似待商酌。他所谓“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是“移情作用”，“泪眼问花花不语”一例可证。移情作用是凝神注视，物我两忘的结果，叔本华所谓“消失自我”。所以王氏所谓“有我之境”其实是“无我之境”（即忘我之境）。他的“无我之境”的实例为“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境（所谓“于静中得之”），没有经过移情作用，所以实是“有我之境”。与其说“有我之境”与“无我之境”，似不如说“超物之境”和“同物之境”，因为严格地说，诗在任何境界中都必须有我，都必

须为自我性格、情趣和经验的返照。“泪眼问花花不语”，“徘徊枝上月，虚度可怜宵”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，都是同物之境。“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，“微雨从东来，好风与之俱”，“兴阑啼鸟散，坐久落花多”，都是超物之境。

王氏以为“有我之境”（其实是“无我之境”或“同物之境”），比“无我之境”（其实是“有我之境”或“超物之境”）品格较低，他说：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”他没有说明此优于彼的理由。英国文艺批评家罗斯金（Ruskin）主张相同。他诋毁起于移情作用的诗，说它是“情感的错觉”（pathetic fallacy），以为第一流诗人都必能以理智控制情感，只有第二流诗人才为情感所摇动，失去静观的理智，于是以在我的情感误置于外物，使外物呈现一种错误的面目。他说：

我们有三种人：一种人见识真确，因为他不生情感，对于他樱草花只是十足的樱草花，因为他不爱它。第二种人见识错误，因为他生情感，对于他樱草花就不是樱草花而是一颗星，一个太阳，一个仙人的护身盾，或是一位被遗弃的少女。第三种人见识真确，虽然他也生情感，对于他樱草花永远是它本身那么一件东西，一枝小花，从它的简明的连茎带叶的事实认识出来，不管有多少联想和情绪纷纷围着它。这三种人的身分高低大概可以这样定下：第一种完全不是诗人，第二种是第二流诗人，第三种是第一流诗人。

这番话着重理智控制情感，也只有片面的真理。情感本身自有它的真实性，事物隔着情感的屏障去窥透，自另现一种面

目。诗的存在就根据这个基本事实。如依罗斯金说诗的真理(poetic truth)必须同时是科学的真理。这显然是与事实不符的。

依我们看，抽象地定衡量诗的标准总不免有武断的毛病。“同物之境”和“超物之境”各有胜境，不易以一概论优劣。比如陶潜诗“采菊东篱下，悠然见南山”为“超物之境”，“平畴交远风，良苗亦怀新”则为“同物之境”。王维诗“渡头余落日，墟里上孤烟”为“超物之境”，“落日鸟边下，秋原人外闲”则为“同物之境”。它们各有妙处，实不易品定高下。

“超物之境”与“同物之境”亦各有深浅雅俗。同为“超物之境”，谢灵运的“林壑敛秋色，云霞收夕霏”，似不如陶潜的“山气日夕佳，飞鸟相与还”，或是王绩的“树树皆秋色，山山尽落晖”。同是“同物之境”，杜甫的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，似不如陶潜的“平畴交远风，良苗亦怀新”，或是姜夔的“数峰清苦，商略黄昏雨”。两种不同的境界都可以有天机，也都可以有人巧。

“同物之境”起于移情作用。移情作用为原始民族与婴儿的心理特色，神话、宗教都是它的产品。论理，古代诗应多“同物之境”，而事实适得其反。在欧洲从十九世纪起，诗中才多移情实例。中国诗在魏晋以前，移情实例极不易寻，到魏晋以后，它才逐渐多起来，尤其是词和律诗中。我们可以说，“同物之境”不是古诗的特色。“同物之境”日多，诗便从浑厚日趋尖新。这似乎是证明“同物之境”品格较低，但是古今各有特长，不必古人都是对的，后人都是错的。“同物之境”在古代所以不多见者，主要原因在古人不很注意自然本身，自然只是作“比”、“兴”用的，不是值得单独描绘的。“同物之境”是和歌咏自然的诗一齐起来的。诗到以自然本身为吟咏对象，到有“同物之境”，实是一种大解

放,我们正不必因其“不古”而轻视它。

四 诗的主观与客观

诗的境界是情趣与意象的融合。情趣是感受来的,起于自我的,可经历而不可描绘的;意象是观照得来的,起于外物的,有形象可描绘的。情趣是基层的生活经验,意象则起于对基层经验的反省。情趣如自我容貌,意象则为对镜自照。二者之中不但有差异而且有天然难跨越的鸿沟。由主观的情趣如何能跳这鸿沟而达到客观的意象,是诗和其他艺术所必征服的困难。如略加思索,这困难终于被征服,真是一大奇迹!

尼采的《悲剧的诞生》可以说是这种困难的征服史。宇宙与人类生命,象叔本华所分析的,含有意志(will)与意象(idea)两个要素。有意志即有需求,有情感,需求与情感即为一切苦恼悲哀之源。人永远不能由自我与其所带意志中拔出,所以生命永远是一种苦痛。生命苦痛的救星即为意象。意象是意志的外射或对象化(objectification),有意象则人取得超然地位,凭高俯视意志的挣扎,恍然澈悟这幅光怪陆离的形象大可以娱目赏心。尼采根据叔本华的这种悲观哲学,发挥为“由形象得解脱”(bedemption through appearance)之说,他用两个希腊神名来象征意志与意象的冲突。意志为酒神达奥尼苏斯(Dionysius),赋有时时刻刻都在蠢蠢欲动的活力与狂热,同时又感到变化(becoming)无常的痛苦,于是沉一切痛苦于酣醉,酣醉于醇酒妇人,酣醉于狂歌曼舞。苦痛是达奥尼苏斯的基本精神,歌舞是达奥尼苏斯精神所表现的艺术。意象如日神阿波罗(Apollo),凭高普照,世界一切事物借他的光辉而显现形象,他怡然泰然地象做

甜蜜梦似地在那里静观自得，一切“变化”在取得形象之中就注定成了“真如”(being)。静穆是阿波罗的基本精神，造形的图画与雕刻是阿波罗精神所表现的艺术。这两种精神本是绝对相反相冲突的，而希腊人的智慧却成就了打破这冲突的奇迹。他们转移阿波罗的明镜来照临达奥尼苏斯的痛苦挣扎，于是意志外射于意象，痛苦赋形为庄严优美，结果乃有希腊悲剧的产生。悲剧是希腊人“由形象得解脱”的一条路径。人生世相充满着缺陷、灾祸、罪孽；从道德观点看，它是恶的；从艺术观点看，它可以是美的，悲剧是希腊人从艺术观点在缺陷、灾祸、罪孽中所看到的美的形象。

尼采虽然专指悲剧，其实他的话可适用于诗和一般艺术。他很明显地指示出主观的情趣与客观的意象之隔阂与冲突，同时也很具体地说明这种冲突的调和。诗是情趣的流露，或者说，达奥尼苏斯精神的焕发。但是情趣每不能流露于诗，因为诗的情趣并不是生糙自然的情趣，它必定经过一番冷静的观照和熔化洗炼的功夫，它须受过阿波罗的洗礼。一般人和诗人都感受情趣，但是有一个重要分别。一般人感受情趣时便为情趣所羁縻，当其忧喜，若不自胜，忧喜既过，便不复在想象中留一种余波返照。诗人感受情趣之后，却能跳到旁边来，很冷静地把它当作意象来观照玩索。英国诗人华兹华斯 (Wordsworth) 常自道经验说：“诗起于经过在沉静中回味来的情绪” (emotions recollected in tranquility)，这是一句至理名言，尼采用一部书所说的道理，他用一句话就说完了。感受情趣而能在沉静中回味，就是诗人的特殊本领。一般人的情绪有如雨后行潦，夹杂污泥朽木奔泻，来势浩荡，去无踪影。诗人的情绪好比冬潭积水，渣滓沉淀净尽，清莹澄澈，天光云影，灿然耀目。“沉静中的回味”是它的

渗沥手续，灵心妙悟是它的渗沥器。

在感受时，悲欢怨爱，两两相反；在回味时，欢爱固然可欣，悲怨亦复有趣。从感受到回味，是从现实世界跳到诗的境界，从实用态度变为美感态度。在现实世界中处处都是牵绊冲突，可喜者引起营求，可悲者引起畏避；在诗的境界中尘忧俗虑都洗濯净尽，可喜与可悲者一样看待，所以相冲突者各得其所，相安无碍。

诗的情趣都从沉静中回味得来。感受情感是能入，回味情感是能出。诗人于情趣都要能入能出。单就能入说，它是主观的；单就能出说，它是客观的。能入而不能出，或是能出而不能入，都不能成为大诗人，所以严格地说，“主观的”和“客观的”分别在诗中是不存在的。比如班婕妤的《怨歌行》，蔡琰的《悲愤诗》，杜甫的《奉先咏怀》和《北征》，李后主的《相见欢》之类作品，都是“痛定思痛”，入而能出，是主观的也是客观的。陶渊明的《闲情赋》，李白的《长干行》，杜甫的《新婚别》、《石壕吏》和《无家别》，韦庄的《秦妇吟》之类作品，都是“体物入微”，出而能入，是客观的也是主观的。

一般人以为文学上“古典的”与“浪漫的”一个分别是基本的，因为古典派偏重意象的完整优美，浪漫派则偏重情感的自然流露，一重形式，一重实质。依克罗齐看，这种分别就起于意象与情趣可分离一个误解。他说：“在第一流作品中，古典的和浪漫的冲突是不存在的；它同时是‘古典的’与‘浪漫的’，因为它是情感的也是意象的，是健旺的情感所化生的庄严的意象。”在诸艺术中情感与意象不能分开的以音乐为最显著。英国批评家佩特(W. Pater)说：“一切艺术都以逼近音乐为指归。”克罗齐引这句话而加以补充说：“其实说得更精确一点，一切艺术都是音乐，因为这样说才可以见出艺术的意象都生于情感。”克罗齐否

认“古典的”与“浪漫的”分别，其实就是否认“客观的”与“主观的”分别。

十九世纪中叶法国诗坛上曾经发生一次很热烈的争执，就是“巴腊司派”(Parnasse)对于浪漫主义的反动。浪漫派诗的特点在着重情感的自然流露，所谓“想象”也是受情趣决定。离开“自我”便无情趣可言，所以浪漫派诗大半可看成诗人的自供。巴腊司派受写实主义的影响，嫌浪漫派偏重唯我主义，不免使诗变成个人怪癖的暴露。他们要换过花样来，提倡“不动情感主义”，把自我个性丢开，专站在客观地位描写恬静幽美的意象，使诗和雕刻一样冷静明晰(浪漫派要和音乐一样热烈生动，与此恰相反)。从这种争执发生之后，德国哲学家所常提起的“主观的”和“客观的”一个分别便被批评家拉到文学上面来，于是一般人以为文学原有两种：“主观的”偏重情感的“表现”，“客观的”偏重人生自然的“再现”。其实这两种虽各有偏向，并没有很严格的逻辑的分别。没有诗能完全是主观的，因为情感的直率流露仅为啼笑嗟叹，如表现为诗，必外射为观照的对象(object)。也没有诗完全是客观的，因为艺术对于自然必有取舍剪裁，就必受作者的情趣影响，象我们在上文已经说过的。左拉(Zola)本是倾向写实主义的，也说：“艺术作品只是隔着情感的屏障所窥透的自然一隅。”巴腊司派在实际上也并未能彻底实现“不动情感主义”，而且他们的运动只是昙花一现，也足证明纯粹的“客观的”诗不易成立。

五 情趣与意象契合的分量

诗的理想是情趣与意象的忻合无间，所以必定是“主观的”

与“客观的”。但这究竟是理想。在实际上“主观的”与“客观的”虽不是绝对的分别，却常有程度上的等差。情趣与意象之中有尼采所指出的隔阂与冲突。打破这种隔阂与冲突是艺术的主要使命，把它们完全打破，使情趣与意象融化得恰到好处，这是达到最高理想的艺术。完全没有把它们打破，从情趣出发者止于啼笑嗟叹，从意象出发者止于零乱空洞的幻想，就不成其为艺术。这两极端之中有意象富于情趣的，也有情趣富于意象的，虽非完美的艺术，究仍不失其为艺术。

克罗齐否认“古典的”与“浪漫的”分别，在理论上自有特见，但是在实际上，古典艺术与浪漫艺术确各有偏重，也无庸讳言。意象具有完整形式，为古典艺术的主要信条，拿这个标准来衡量浪漫艺术则大半作品都不免有缺陷，例如十九世纪初期诗人，柯勒律治和济慈诸人，有许多好诗都是未完成的断简零编。情感生动为浪漫派作品的特色，但是后来写实派作者却极力排除主观的情感而侧重冷静的忠实的叙述。“表现”与“再现”不仅是理论上的冲突，历史事实也很明显地证明作品方面原有这两种偏向。

姑就中国诗说，魏晋以前，古风以浑厚见长，情致深挚而见于文字的意象则如叶燮在《原诗》里所说的“土簋击壤穴居偃皮”，仍保持原始时代的简朴。有时诗人直吐心曲，几仅如嗟叹啼笑，有所感触即脱口而出，不但没有在意象上做功夫，而且好象没有经过反省与回味。我们试玩味下列诸诗：

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！

——《诗经·王风》

中谷有蕓，嘆其乾矣。有女仳離，慨其嘆矣；慨其嘆矣，
遇人之艱難矣！

——《詩經·王風》

驕人好好，勞人草草。蒼天蒼天，視彼驕人，矜此勞人！

——《詩經·小雅》

陟彼北芒兮，噫！顧瞻帝京兮，噫！宮闕崔巍兮，噫！
民之劬勞兮，噫！遼遼未央兮，噫！

——梁鴻《五噫歌》

公无渡河，公竟渡河。渡河而死，当奈公何！

——《箜篌引》

这些诗固然如上文所说的“痛定思痛”，在创作时悲痛情绪自成意象，但与寻常取意象来象征情绪的诗自有分别。《诗经》中比兴两类就是有意要拿意象来象征情趣，但是通常很少完全做到象征的地步，因为比兴只是一种引子，而本来要说的话终须直率说出。例如“关关雎鸠，在河之洲”，只是引起“窈窕淑女，君子好逑”，而不能代替或完全表现这两句话的意思。象“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”，情趣恰隐寓于意象，可谓达到象征妙境，但在《诗经》中并不多见。汉魏作风较《诗经》已大变，但运用意象的技巧仍未脱比兴旧规。就大概说，比多于兴，例如：

薤上露，何易晞！露晞明朝更复落，人死一去何时归！

——《薤露歌》

皑如山上雪，皎如云间月。闻君有两意，故来相决绝。……

——卓文君《白头吟》

翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在异县。

——《艳歌行》

朝云浮四海，日暮归故山。行役怀旧土，悲思不能言。……

——应璩《别诗》

以上都仅是“比”。“兴”例亦偶尔遇见，但大半仅取目前气象，即景生情，不如《诗经》中“兴”类诗之微妙多变化。例如：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

——汉高帝《大风歌》

青青河畔草，郁郁园中柳。盈盈楼上女，皎皎当窗牖。……

——《古诗十九首》

明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。……

——曹植《七哀诗》

开秋兆凉气，蟋蟀鸣床帷。感物怀殷忧，悄悄令心悲。……

——阮籍《咏怀》

这些诗的起句，微有“兴”的意味，但如果把它们看作“直陈其事”的“赋”亦无不可。在汉魏时，诗用似相关而又不尽相关的意象引起本文正意，似已成为一种传统的技巧。有时这种意象成为一种附赘悬瘤，非本文正意所绝对必需，例如：

鸡鸣高树颠，狗吠深官中。荡子何所之，天下方太平……

——古乐府《鸡鸣》

月没参横，北斗阑干，亲交在门，饥不及餐。……

——古乐府《善哉行》

孔雀东南飞，五里一徘徊。十三能织素，十四学裁衣。……

——《孔雀东南飞》

蒲生我池中，其叶何离离！傍能行仁义，莫若妾自知……

——古乐府《塘上行》

起首两句引子，都与正文毫不相干，它们的起源，与其说是“套”现成的民歌的起头，如胡适所说的，不如说是沿用《国风》以来的传统的技巧。《国风》的意象引子原有比兴之用，到后来数典忘祖，就不问它是否有比兴之用，只戴上那么一个礼帽应付场面，不合头也不管了。

汉魏诗中象这样漫用空洞意象的例子不甚多。从另一方面看，这时期的诗应用意象的技巧却比《诗经》有进步。《诗经》只用意象做引子，汉魏诗则常在篇中或篇末插入意象来烘托情趣，

姑举李陵《与苏武诗》为例：

良时不再至，离别在须臾，屏营衢路侧，执手野踟蹰。仰
视浮云驰，奄忽互相逾。风波一失所，各在天一隅。长当从
此别，且复立斯须。欲因晨风发，送予以贱躯。

中间“仰视浮云驰”四句，有兴兼比之用，意象与情趣偶然相遇，遇即忻合无间。此外如魏文帝《燕歌行》在描写怨女援琴写哀之后，忽接上“明月皎皎照我床，星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何事限河梁”四句，也有情景吻合之妙。这种随时随境用意象比兴的写法打破固定地在起头几句用比兴的机械，实在是一种进步。此外汉魏诗渐有全章以意象寓情趣，不言正意而正意自见的，班婕妤的《怨歌行》以秋风弃扇隐寓自己的怨情是著例。这种写法也是《国风》里所少有的。

中国古诗大半是情趣富于意象。诗艺的演进可以从多方面看，如果从情趣与意象的配合看，中国古诗的演进可以分为三个步骤：首先是情趣逐渐征服意象，中间是征服的完成，后来意象蔚起，几成一种独立自足的境界，自引起一种情趣。第一步是因情生景或因情生文；第二步是情景吻合，情文并茂；第三步是即景生情或因文生情。这种演进阶段自然也不可概以时代分，就大略说，汉魏以前是第一步，在自然界所取之意象仅如人物故事画以山水为背景，只是一种陪衬；汉魏时代是第二步，《古诗十九首》，苏李赠答及曹氏父子兄弟的作品中意象与情趣常达到混化无迹之妙，到陶渊明手里，情景的吻合可算登峰造极；六朝是第三步，从大小谢滋情山水起，自然景物的描绘从陪衬地位抬到主要地位，如山水画在图画中自成一大宗派一样，后来便渐趋

于艳丽一途了。如论情趣，中国诗最艳丽的似无过于《国风》，乃“艳丽”二字不加诸《国风》而加诸齐梁人作品者，正以其特好雕词饰藻，为意象而意象。

转变的关键是赋。赋偏重铺陈景物，把诗人的注意渐从内心变化引到自然界变化方面去。从赋的兴起，中国才有大规模的描写诗；也从赋的兴起，中国诗才渐由情趣富于意象的《国风》转到六朝人意象富于情趣的艳丽之作。汉魏时代赋最盛，诗受赋的影响也逐渐在铺陈词藻上做功夫，有时运用意象，并非因为表现情趣所必需而是因为它自身的美丽，《陌上桑》、《羽林郎》、曹植《美女篇》都极力铺张明眸皓齿艳装盛服，可以为证。六朝人只是推演这种风气。

一般批评家对于六朝人及唐朝温、李一派作品常存歧视。其实诗的好坏决难拿一个绝对的标准去衡量。我们说，诗的最高理想在情景吻合，这也只能就大体说。古诗有许多专从“情”出发而不十分注意于“景”的，魏晋以后诗有许多专从“景”出发，除流连于“景”的本身外，别无其他情趣借“景”表现的。这两种诗都不能算是达到情景吻合无间的标准，也还可以成为上品诗。我们姑举几首短诗为例：

(一)公无渡河，公竟渡河，渡河而死，将奈公何！

——《箜篌引》

(二)奈何许！天下人何限，慊慊只为汝！

——《华山畿》

(三)昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。

——《诗经》

(四)结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还,此中有真意,欲辨已忘言。

——陶潜《饮酒》

(五)江南可采莲,莲叶何田田!鱼戏莲叶间,鱼戏莲叶东,鱼戏莲叶西,鱼戏莲叶南,鱼戏莲叶北。

——《江南》

(六)敕勒川,阴山下,天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。

——《敕勒歌》

这六首诗之中,只有三四两首可算情景吻合,景恰足以传情。一二两首纯从情感出发,情感直率流露于语言。自然中节,不必寄托于景。五六两首纯为景的描绘,作者并非有意以意象象征情趣,而意象优美自成一种情趣。六首都可以说是诗的胜境,虽然情景配合的方法与分量绝不同。不过它们各自成一种新鲜的完整的境界,作者心中有值得说的话(情趣或意象)而说得恰到好处,它们在价值上可以互相抗衡,正是因为这个缘故。

我们的着重点在原理不在历史的发展,所以只就六朝以前古诗略择数例说明情趣与意象配合的关系。其实各时代的诗都可用这个方法去分析。唐人的诗和五代及宋人的词尤其宜于从情趣意象配合的观点去研究。

第四章 论表现——情感思想与语言文字的关系

意境为情趣意象的契合融贯，但是只有意境仍不能成为诗，诗必须将蕴蓄于心中的意境传达于语言文字，使一般人可以听到看到懂得。这个传达过程引起了“表现”、“实质与形式”、“情感思想与语言文字的关系”一些难问题。这些问题都是老问题，从亚理士多德一直到现在，许多思想家都费过许多心血想解决它们，但仍然是纠缠不清，可见得它们并不象一般人所想象的那么容易。对于任何问题作精密思考，第一桩要事是正名定义，作浅近而却基本的分析工作。文艺方面许多无谓的争执和误解都起于名不正，义不定，条理没有分析清楚，以至于各方争辩所指的要点不能接头，思想就因而不能缜密中肯。本篇所以不惮繁琐，从浅近而基本的分析下手。

一 “表现”一词意义的暧昧

诗人和其他艺术家的本领都在见得到，说得出。一般人把见得到的叫做“实质”或“内容”，把说出来的叫做“形式”。换句话说，实质是语言所表现的情感和思想，形式是情感和思想借以

流露的语言组织。艺术的功能据说是赋予形式于内容。依这样看,实质在先,形式在后;情感思想在内,语言在外。我们心里先有一种已经成就的情感和思想(实质),本没有语言而后再用语言把它翻译出来,使它具有形式。这种翻译的活动通常叫做“表现”(expression)。所谓表现就是把在内的“现”出“表”面来,成为形状可以使人看见。被表现者是情感思想,是实质,表现者是语言,是形式,这是流行语言习惯对于“表现”的定义。它对于情感思想和语言指出三种关系:一、被动与主动的关系,二、内外的关系,三、先后的关系。

美学家克罗齐把流行语言所指的“表现”叫做“外达”(L'es-trinsecayione),近于托尔斯泰、阿伯克龙比(Abercrombie)和理查兹(Richards)诸人所说的“传达”(communication)。依他看,就艺术本身的完成说,传达并非绝对必要,必要的是在心里直觉到一个情感饱和的意象。情感与意象卒然相遇而忻合无间,这种遇合就是直觉,就是表现,也就是艺术。创造如此,欣赏也是如此。所以“表现”变成情感与意象中间的关系。在心中直觉到一个完整的意象恰能涵蕴一种情感时,情感便已“表现”于意象。被表现者是情感,表现者是意象。情感意象未经心灵综合(即直觉)融贯为一体以前,只有零乱浑朴的实质,既经心灵综合融贯为一体,即具有形式。形式是直觉所产生的。既直觉成为艺术,实质与形式便不可分开;艺术之所以为艺术,即在实质与形式之不可分开。依这一个看法,表现即直觉,是在一瞬间在心中形成的,内容形式不可分的;内外的分别自不能成立,即先与后,主动与被动的分别也不甚重要了。至于把心里所直觉成的艺术用符号记载下来,目的是在传达给旁人看,或是留为自己后来看。这种目的是实用的,而不是艺术的,所以传达与艺术无

关,传达出来的也只是“物理的事实”,不能算是艺术。

此外在康德以来的形式派美学中,“表现”还另有一个僻狭的意义。形式派美学家通常把艺术分为“表意的”(representative)和“形式的”(formal)两个成分。表意的成分是诉诸理解的,可引起联想的,有意义可求的,如图画中的人物和故事以及诗中的意义。形式的成分是直接诉诸感官的,不假思索而一目了然的,如图画的形色分配以及诗中的声音节奏。“表意的成分”有时被形式派美学家称为“表现”,看成与“美”(beauty)对立,“美”完全见于“形式的成分”。艺术的特质据说是美,所以近代艺术在实施上和在理论上都倾向于抹煞“表意的成分”而尽量发展“形式的成分”。图画中“后期印象”运动以及诗中“纯诗”运动都是要用形色或声音直接撼动感官,把意义放在其次。形式派美学家有时也沿用流行语言所给的“表现”的意义,比如说“纯粹的形式不表现任何意义”。这么一来,“表现”这个名词弄得非常暧昧。如沿用“表现”的流行意义来说明形式派的“表现”观,则艺术的实质是情感和思想(即“表意的成分”),形式是形色声音等等媒介的配合,“表现”就是用形色声音等等去传达情感和思想。拿诗为例来说,形式派的看法与流行的看法的分别是这样:依流行的看法,诗以语言(兼含音与义)表现情感和思想;依形式派和纯诗运动者的看法,诗以语言中一个成分——声音——表现情感和思想。

本文用意不在批评诸家的表现说,而在建设一种自己的理论。形式派的“表现”意义不但太僻狭,而且与本文的理论没有多大关系,姑且丢开不说。克罗齐的“表现”说到后来还要提到。为便利说明起见,我们先从批评“表现”的流行意义入手。

二 情感思想和语言的联贯性

在“表现”的许多意义之中，流行语言习惯所用的最占势力。这就是：情感思想（包涵意象在内）合为实质，语言组织为形式，表现是用在外在后的语言去翻译在内在先的情感和思想。这是多数论诗者共同采纳的意见。我们以为它不精确，现在来说明理由。

我们先要明白情感思想和语言的关系。心感于物（刺激）而动（反应）。情感思想和语言都是这“动”的片面。“动”蔓延于脑及神经系统而生意识，意识流动便是通常所谓“思想”。“动”蔓延于全体筋肉和内脏，引起呼吸、循环、分泌运动各器官的生理变化，于是有“情感”。“动”蔓延于喉、舌、齿诸发音器官，于是有“语言”。这是一个应付环境变化的完整反应。心理学家为便利说明起见，才把它分析开来，说某者为情感，某者为思想，某者为语言。其实这三种活动是互相联贯的，不能彼此独立的。

我们先研究思想和语言的联贯性。一般人以为思想全是脑的活动，“思想”与“用脑”几成为同义词。其实这是不精确的，在运用思想时，我们不仅用脑，全部神经系统和全体器官都在活动。我们常问人：“你在想什么？”他没有说而我们知道他在想，就因为他的目光，颜面筋肉以及全体姿态都现出一种特殊的样子。据说亚理士多德运用思想时要徘徊行走，所以他的哲学派别有“行思派”（Peripatetician）的称呼。从前私塾学童背书，常左右摇摆走动，如果猛然叫他站住，他就背诵不出来。如果咬住舌头，阻止发音器官活动，而同时去背诵一段诗文，也觉很难。摇头摆脑抖腿是从前中国文人做文运思时所常有的习惯，这些实

例都可证明思想不仅用脑，全体各器官都在动作。本来有机体的特征是部分与全体密切相关，部分动作，全体即必受影响。

在这些器官活动之中，语言器官活动对于思想尤为重要。小孩子们心里想到什么，口里就同时说出来。有些人在街上走路自言自语，其实他们是在思想。诗人做诗，常一边想，一边吟诵。有些人看书，口里不念就看不下去。依美国行为派心理学家的研究，一般人在思想时，喉舌及其它语言器官都多少在活动。比如想到树，口里常不知不觉地念“树”字，纵然不必高声念出来，喉舌各器官也必微作念“树”字的动作。拉什利 (K. S. Lashley) 的实验可以为证。他叫受验者先低声背诵一句，用薰烟鼓把喉舌运动痕迹记载下来；然后再叫他默想同一句话的意义而不发声，也用薰烟鼓把喉舌运动痕迹记载下来。这两次薰烟纸上所记载的痕迹虽一较明显，一较模糊，而起伏曲折的波纹却大致平行类似，从此可知思想是无声的语言，语言也就是有声的思想。思想和语言原来是平行一致的，所以在文化进展中，思想愈发达，语言也就愈丰富，未开化的民族以及未受教育的民众不但思想粗疏幼稚，语言也极简单。文化日益增高，可以说是字典的日益扩大。各民族的思想习惯的差别在语言习惯的差别上也可以见出。中国思想与语言都偏于综合，西方思想与语言都偏于分析。

思想和语言既是同时进展，平行一致，不能分离独立，它们的关系就不是先后内外的关系，也不是实质与形式的关系了。思想有它的实质，就是意义，也有它的形式，就是逻辑的条理组织。同理，语言的实质是它与思想共有的意义，它的形式是与逻辑相当的文法组织。换句话说，思想语言是一贯的活动，其中有一方面是实质，这实质并非离开语言的思想而是它们所共有的意义，

也有一方面是形式，这形式也并非离开思想的语言而是逻辑与文法(包含诗的音律在内)。如果说“语言表现思想”，就不能指把在先在内的实质翻译为在后在外的形式，它的意思只能象说“缩写字表现整个字”，是以部分代表全体。说“思想表现于语言”，意思只能象说“肺病表现于咳嗽吐血”，是病根见于征候。分析到究竟，“表现”一词当作它动词看，意义只能为“代表”(represent)，当作自动词看，意义只能为“出现”(appear)，当作名词看，意义很近于“征候”(symptom)。

如果我们分析情感与语言的关系，也可以得到同样的结论。本能倾向受感动时，神经的流传播于各器官，引起各种生理变化和心理反响，于是有情感。就有形迹可求者说，传播于颜面者为哭为笑，为皱眉、红脸等；传播于各肢体者为震颤、舞蹈、兴奋、颓唐等；传播于内脏者为呼吸、循环、消化、分泌的变化；传播于喉舌唇齿者为语言。这些变化——连语言在内——都属于达尔文所说的“情感的表现”。在情感伴着语言时（情感有不伴着语言的，正犹如有不伴着面红耳赤的），语言和哭笑震颤舞跳等等生理变化都是平行一贯的。语言也只是情感发动时许多生理变化中的一种。我们通常说“语言”，是专指喉舌唇齿的活动，其实严格地说，情感所伴着的其他许多生理变化也还是广义的语言，比如鸡鸣犬吠，可以说是应用语言，也可以说是流露情感。但是鸡犬的情感除鸣吠以外，还流露于种种其他生理变化，如摇头摆尾之类，这些也未尝不可和鸣吠同看成语言。

情感和语言的密切关系在腔调上最易见出。比如说“来”，在战场上向敌人挑战说的“来，”和呼唤亲爱者说的“来，”字虽一样，腔调绝不相同。这种腔调上的差别是属于情感呢？还是属于语言呢？它是同时属于情感和语言的。离开腔调以及和它同

类的生理变化，情感就失去它的强度，语言也就失去它的生命。我们不也常说腔调很能“传神”或“富于表现性”（expressive）吗？它“表现”什么呢？不消说得，它表现情感。但是它也是情感的一个成分，说它表现情感，只是说从部分见全体，从征候见病症，或是从缩写字见全体字。腔调同时是附属于语言的，语言对于情感的关系也正如腔调对于情感的关系，不过广狭稍有差别而已。伴着情感的语言必同时伴着腔调，只是情感的许多“征候”的一种。说“语言表现情感”也正如说“语言表现思想”，并非把在先在内的实质翻译为在后在外的形式，只是以部分代表全体。

总之，思想情感与语言是一个完整联贯的心理反应中的三方面。心里想，口里说；心里感动，口里说；都是平行一致。我们天天发语言，不是天天在翻译。我们发语言，因为我们运用思想，发生情感，是一件极自然的事，并无须经过从甲阶段转到乙阶段的麻烦。

我们根本否认情感思想和语言的关系是实质和形式的关系，实质和形式所连带的种种纠纷问题也就因而不成其为问题了。宇宙间任何事物都各有它的实质和形式，但是都象身体（实质）之于状貌（形式），分不开来的。无体不成形，无形不成体，把形体分开来说，是解剖尸骸，而艺术是有生命的东西。

我们把情感思想和语言的关系看成全体和部分关系，这一点须特别着重。全体大于部分，所以情感思想与语言虽平行一致，而范围大小却不能完全叠合。凡语言都必伴有情感或思想（我们说“或”因为诗的语言和哲学科学的语言多有所侧重），但是情感思想之一部分有不伴着语言的可能。感官所接触的形色声嗅味触等感觉，可以成为种种意象，做思想的材料，而不尽有

语言可定名或形容。情感中有许多细微的曲折起伏，虽可以隐约地察觉到而不可直接用语言描写。这些语言所不达而意识所可达的意象思致和情调永远是无法可以全盘直接地说出来，好在艺术创造也无须把凡所察觉到的全盘直接地说出来。诗的特殊功能就在以部分暗示全体，以片段情境唤起整个情境的意象和情趣。诗的好坏也就看它能否实现这个特殊功能。以极经济的语言唤起极丰富的意象和情趣就是“含蓄”，“意在言外”和“情溢乎词”。严格地说，凡是艺术的表现（连诗在内）都是“象征”（symbolism），凡是艺术的象征都不是代替或翻译而是暗示（suggestion），凡是艺术的暗示都是以有限寓无限。

三 我们的表现说和克罗齐表现说的差别

我们的表现说着重情感思想和语言的联贯性以及实质和形式的完整性，在表面上颇似克罗齐的“直觉即表现”说而实有分别。现在来说明这个分别所在，同时把我们的主张说得更明白一点。

克罗齐的学说有一部分是真理，也有一部分是过甚其辞，应该分开来说。各种艺术就其为艺术而言，有一个共同的要素，这就是情趣饱和的意象；有一种共同的心理活动，这就是见到（用克罗齐的术语来说，“直觉到”）一个意象恰好能表现一种情趣。这种艺术的单整性（unity）以及实质形式的不可分离，克罗齐看得最清楚，说得最斩截有力量。就大体说，这部分学说的价值是不可磨灭的。他的毛病，象一般唯心派哲学家的毛病一样，在把杂多事例归原到单一原理之后，不能再由单一原理演出杂多事例。他过分地着重艺术的单整性而武断地否认艺术可分类。

这么一来,心里直觉到一种情趣饱和的意象,便算是已完成一件艺术作品,它可以是诗,可以是画,可以是任何其他艺术。这是“太极未分”的“直觉”阶段。艺术到了这阶段就算到了止关。至于取媒介符号把心里所直觉成的艺术作品记载下来,留一个可以展览或备忘的痕迹,使艺术成为叫做“诗”、“画”、“音乐”或其他名称的作品,这是“两仪始判”的“传达”阶段。这个阶段的存在起于意志欲望及实用目的,就不能算是艺术的。在传达阶段,艺术才有分类的可能,但亦不是逻辑的必要。

一般批评克罗齐者都不满意于他否认“传达”有艺术性,至于“表现”与“传达”分成两个截然不同的阶段,大家似都默认。其实他的学说的致命伤就在这一点。艺术创造决不能离开传达媒介。在克罗齐的美学中,“传达”无关于艺术创造(即直觉或表现),于是传达媒介,如形色之于图画,语言文字之于诗,声音之于音乐等,就根本变成非艺术的“物理的事实”。他虽未明言诗可不用语言文字,图画可不用形色,音乐可不用声音,却亦未明言就其为艺术而论,诗与语言文字,图画与形色,音乐与声音,总而言之一切艺术与其传达媒介,有何重要关系。他说,“表现没有凭借(means),因为它没有指归(end)。”所谓“凭借”似指媒介,所谓“指归”就是实用目的。这个结论固然象有很谨严的逻辑性,但是不能符合事实。每个艺术家都可以告诉克罗齐:诗所表现的不能恰是画或其他艺术所能表现的。这种分别就起于传达媒介。每个艺术家都要用他的特殊媒介去想象,诗人在酝酿诗思时,就要把情趣意象和语言打成一片,正犹如画家在酝酿画稿时,就要把情趣意象和形色打成一片。这就是说,“表现”(即直觉)和“传达”并非先后悬隔漠不相关的两个阶段;“表现”中已含有一部分“传达”,因为它已经使用“传达”所用的媒介。单就

诗说,诗在想象阶段就不能离开语言,而语言就是人与人互相传达思想情感的媒介,所以诗不仅是表现,同时也是传达。这传达和表现一样是在心里成就的,所以仍是创造的一部分,仍含有艺术性。至于把这种“表现”和“传达”所形成的“创作”用文字或其他符号写下来,只是“记载”(record)。记载诚如克罗齐所说的,无创造性,不是艺术的活动。克罗齐所说的“外达”只有两个可能的意义。如果它只是“记载”,从表现(直觉)到记载便不经过有创造性的“传达”,便由直觉到的情趣意象而直抵文字符号,而语言便无从产生,这是不可思议的。如果它指有创造性的“传达”加上记载,则他就不应否认它的艺术性。克罗齐对于此点始终没有分析清楚。

总之,克罗齐的表现说在谨严的逻辑烟幕之下,隐藏着许多疏忽与混淆。我们的表现说和它比较,至少有三个重要的异点:

(一)他没有认清传达媒介在艺术想象中的重要,我们把语言和情趣意象打成一片。在他的学说中语言没有着落,依我们它就有着落。

(二)他把“表现”(直觉)和“传达”看成截然悬隔的两个阶段,二者之中没有沟通衔接的桥梁;我们认为“表现”阶段便已含一部分“传达”,传达媒介是沟通两阶段的桥梁,这在诗中就是语言。

(三)他没有分清有创造性的“传达”(语言的生展)和无创造性的“记载”(以文字符号记录语言),而我们把这两件事分得很清楚。“传达”在他的学说中不是艺术的活动,在我们的学说中是很重要的艺术活动。

我们的表现说与流行说及克罗齐说的分别,如果用方程式表示,分别便一目了然。流行的表现说如下式:

艺术创作 { 第一阶段：情感 + 意象 = 想象 = 艺术的酝酿。
第二阶段：想象 + 语言文字 = 表现 = 传达
= 翻译 = 艺术的完成。

克罗齐的表现说可列为下式:

艺术创作 { 第一阶段: 情感 + 意象 = 直觉 = 表现 = 创造
= 艺术活动。
第二阶段: 直觉 + 语言文字 = 外达 = 物理的事
实 + 艺术活动。

我们的表现说则为下式:

艺术创造 { 第一阶段: 情感 + 意象 + 语言 = 表现(传达
= 艺术活动)。
第二阶段: 艺术 + 文字符号 = 记载 ≠ 艺术活动。

式中“=”为等号，“+”为加号，“≠”为不等号，至于“()”则借用符号名学中的“内涵”号。我们的学说的特点在把传达媒介看成表现所必用的工具，语言和情趣意象是同时生展的。我们的学说能否成立，就要看这个基本主张能否成立。它与常识颇有不少的冲突，下文取答难式，将可想象到的疑难详细剖析，同时把本文的意思说得更明白一点。

四 普通的误解起于文字

一般人对于传统常有牢不可破的迷信。一句话经过几千年人所公认，我们就觉得它总有几分道理。比如“意内言外”，“意在言先”，“情感思想是实质，语言是形式”，“表现是拿语言来传达已经成就的情感和思想”之类的话，都已经有很久远的历史，现在我们说它是误解，一般人会问：“何以古今中外许多人不

谋而合地陷到这个误解中呢？”

这个问题很重要。许多人误解情感思想和语言的关系，就因为有一个第三者——文字——在中间搅扰。语言是思想和情感进行时，许多生理和心理的变化之一种，不过语言和其他生理和心理的变化有一个重要的差别，它们与情境同生同灭，语言则可以借文字留下痕迹来。文字可独立，一般人便以为语言也可以离开情感思想而独立。其实语言虽用文字记载，却不就是文字。在进化阶段上，语言先起，文字后起。原始民族以及文盲都只有语言而无文字。文字是语言的“符号” (symbol)，符号和所指的事物是两件事，彼此可以分离独立。比如“饭桶”两个字音可以用“饭桶”两个汉字代表，也可以用注音符号或罗马字代表。同时，这个符号也可以当作一个人的译名。从此可知语言和文字的关系是人为的，习惯的，而不是自然的。

有人也许要问：除了惊叹语类和谐声语类之外，语言又何尝不是人意制定、习惯造就的呢？比如“饭桶”两个字音和它所指的实物也并无必然关系。这个实物在各国语言中各有各的名称，便是明证。写下来的符号模样是文字，未写以前口里说的和心里想的也还是文字。语言和文字未必有多大差别吧？

这番话大体不错，不过分析起来，也还有毛病。口里说的声音或心里想的符号模样(字形)，就其为独立的声音或符号模样而言，还是文字，还不能算是语言。我对于认不得的一句拉丁谚语仍旧可以发音，可以想象字形。它对于我是文字而不是语言。语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织。离开情感和思想，它就失其意义和生命。所以语言所用的文字，就其为文字而言，虽是人意制定，习惯造就的，而语言本身则为自然的，创造的，随情感思想而起伏生灭的。语言虽离不开文字，而文字却可

离开语言，比如散在字典中的单字。语言的生命全在情感思想，通常散在字典中的单字都已失去它们在具体情境中所伴着的情感思想，所以没有生命。文字可以借语言而得生命，语言也可以因僵化为文字而失其生命。活文字都嵌在活语言里，死文字是从活语言所宰割下来的破碎残缺的肢体，字典好比一个陈列动植物标本的博物馆。比如“闹”字在字典中是一个死文字，在“红杏枝头春意闹”一句活语言里就变成一个活文字了。再比如你的亲爱者叫做“春”，你呼唤“春”时所伴的情感思想在字典中就找不着。“春”字在你口头是活语言，在字典中只是死文字。

语言对于情感思想是“征候”，文字对于语言只是“记载”。语言可有记载，而情感思想通常无直接的记载。但是情感思想并非不能有直接的记载。留声机蜡片上所留的痕迹，心理实验室中薰烟鼓上所留的痕迹，以及电气反应测验准上所指的度数，都是直接记载情感思想的。文字对于语言的关系其实还没有这些器具所记载的痕迹，对于情感思想之密切，因为同样语言可用不同的文字符号代替，而同样情感思想在上述各器具上所记载的痕迹是不能任意改动的。我们把这类痕迹和情感思想混为一事尚且不可，把文字和语言混为一事，于理更说不通了。

一般人误在把语言和文字混为一事，看见世间先有事物而后有文字称谓，便以为吾人也先有情感思想(事物)而后有语言；看见文字是可离情感思想而独立的，便以为语言也是如此。照这样看法，在未有活人说活话之前，在未有诗文以前，世间就已有一部天生自在的字典。这部字典是一般人所谓“文字”，也就是他们所谓语言。人在说话做诗文时，都是在这部字典里拣字来配合成辞句，好比姑娘们在针线盒里拣各色丝线绣花一样。这么一来，情感思想变成一项事，语言变成另一项事，两项事本无

必然关系，可以随意凑拢在一起，也可以随意拆散开来了。世间就先有情感思想，而后用本无情感思想的语言来“表现”它们了，情感思想便变成实质，而语言配合的模样就变成形式了。他们不知道，语言的实质就是情感思想的实质，语言的形式也就是情感思想的形式，情感思想和语言本是平行一致的，并无先后内外的关系。如果他们肯细心分析，就会知道这是很明白的道理。

五 “诗意”、“寻思”与修改

反对者问：我们读第一流作品时，常觉作者“先得我心”，他所说的话都是自己心里所想说而说不出的。我们也常有“诗意”，因为没有做诗的训练和技巧，有话说不出，所以不能做诗，这不是证明情感思想和语言是两件事么？

我们回答：“诗意”根本就是一个极含糊的名词。克罗齐替自以为有“诗意”而不能做诗的人取了一个译号：“哑口诗人”。其实真正诗人没有是哑口的，“诗意”是幻觉和虚荣心的产品。每人都有猜想自己是诗人的虚荣心，心里偶然有一阵模糊隐约的感触，便信任幻觉，以为那是十分精妙的诗意。我们对于一事物须认识清楚，才能断定它是甲还是乙。对于心里一阵感触，如果已经认识得很清楚，就自然有语言能形容它，或间接地暗示它；如果认识并不清楚，就没有理由断定它是“诗意”，犹如夜里看见一团阴影，没有理由断定它是鬼怪一样。水到自然渠成，意到自然笔随。象“采菊东篱下，悠然见南山”，“敲门都不应，倚杖听江声”，“风乍起，吹皱一池春水”之类名句，有情感思想和语言的裂痕么？它们象是模糊隐约的情感思想变成明显固定的语言么？

反对者说：寥寥数例不能概括一切诗。有信手拈来的，也有

苦心搜索的。在苦心搜索时，情感和意象先都很模糊隐约，似可捉摸又似不可捉摸。作者须聚精会神，再三思索推敲，才能使模糊隐约的变为明显固定的，不可捉摸的变为可捉摸的。凡有写作经验的人都得承认这话。

我们回答说：这话丝毫不错。思想本来是继续联贯地向前生展，是一种解决疑难、纠正错误的努力。它好比射箭，意在中的，但不中的也是常事。我们寻思，就是把模糊隐约的变为明显确定的，把潜意识和意识边缘的东西移到意识中心里去。这种手续有如照相调配距离，把模糊的、不合式的影子，逐渐变为明显的、合式的。诗不能全是自然流露，就因为搜寻潜意识和意识边缘的工作有时是必要的；做诗也不能全恃直觉和灵感，就因为这种搜寻有时需要极专一的注意和极坚忍的意志。但是我们要明白：这种工作究竟是“寻思”，并非情感思想本已明显固定而语言仍模糊隐约，须在“寻思”之上再加“寻言”的工作。再拿照相来打比喻，我们做诗文时，继续地在调配距离，要摄的影子是情感思想和语言相融化贯通的有机体。如果情感思想的距离调配合式了，语言的距离自然也就合式。我们并无须费照两次相的手续，先调配情感思想的距离而后再调配语言的距离。我们通常自以为在搜寻语言（调配语言的距离），其实同时还在努力使情感思想明显化和确定化（调配情感思想的距离）。

反对者说：我们做诗文时，常苦言不能达意，须几经修改，才能碰上恰当字句。“修改”的必要证明“寻思”和“寻言”是两回事。先“寻思”，后“寻言”，是普通的经验。

我们回答：“修改”还是“寻思”问题的一个枝节。“修改”就是调配距离，但是所调配者不仅是语言，同时也还是意境。比如韩愈定贾岛的“僧推月下门”为“僧敲月下门”，并不仅是语言的进

步，同时也是意境的进步。“推”是一种意境，“敲”又是一种意境，并非先有“敲”的意境而想到“推”字，嫌“推”字不适合，然后再寻出“敲”字来改它。就我自己的经验说，我作文常修改，每次修改，都发现在话没有说清楚时，原因都在思想混乱。把思想条理弄清楚了，话自然会清楚。寻思必同时是寻言，寻言亦必同时是寻思。

六 古文与白话

反对者说：你这番话似乎太偏重语言而看轻文字，以为语言是活的，文字是死的。你似乎主张做诗文必全用白话。从前有许多文学作品都不是用当时流行的语言，价值仍然不可磨灭。我们可以说，除着民歌以外（就是民歌是否全用当时流行语言也还是疑问），大部分中国诗文都是用古文写的。如果依你的情感思想语言一致说，恐怕它们都不能符合你的标准吧？你似乎在盲目附和自话运动。

我们回答说：我们不敢当这个罪名。以文字的古今定文字的死活，是提倡白话者的偏见。散在字典中的文字，无论其为古为今，都是死的；嵌在有生命的谈话或诗文中的文字，无论其为古为今，都是活的。我们已经说过，文字只是一种符号，它与情感思想的关联全是习惯造成的。你惯用现在流行的文字运思，可用它做诗文；你惯用古代文字运思，就用它来做诗文，也自无不可。从前读书人朝朝暮暮都在古书里过活，古代文字对于他们并不比现代文字难，甚至于比现代文字还更便利，所以古代文字对于他们可以变成活语言。这正如我们学外国文到很纯熟的地步，有时觉得用外国文传达情感思想，反比用中文较方便。不过这只

是就作者说。如就读者说，用古代文字做诗文，对于未受古代文字训练的群众自然是一种不方便。这里我们又回到传达与社会影响的问题了。诗既以传达为要务，就不能不顾到群众了解的便利。还有一层，即从作者的观点看，现代人有现代人的生活方式和特殊情思，现代语言是和这种生活方式和情思密切相关的，所以在承认古文仍可用时，我们主张做诗文仍以用流行语言为亲切。

本来文字古今的分别也只是比较的而不是绝对的。我们现在用的文字大部分还是许慎的《说文解字》里所有的，并且有许多字的用法，现代和二千年前也并没有多大分别。现在所有的字大半是古代已有的，不过古代已有的字有许多在现代已不流行。古代文字有些能流传到现在，有些不能，原因一半在需要的变迁，一半也在习惯的变迁。习惯原可养成，所以一部分古字复活是语言生展史中所常见的自然现象，欧洲有许多诗人常爱用复活的古字。现代中国一般人说话所用的字汇实在太贫乏，除制造新字以外，让一部分古字复活也未始不是一种救济的办法。

现代人做诗文，不应该学周诰殷盘那样诘屈聱牙，为的是传达的便利。不过提倡白话者所标出的“做诗如说话”的口号也有些危险。日常的情思多粗浅芜乱，不尽可以入诗；入诗的情思都须经过一番洗炼，所以比日常的情思较为精妙有剪裁。语言是情思的结晶，诗的语言亦应与日常语言有别。无论在哪一国，“说的语言”和“写的语言”都有很大的分别。说话时信口开河，思想和语言都比较粗疏，写诗文时有斟酌的余暇，思想和语言也都比较缜密。散文已应比说话精炼，诗更应比散文精炼。这所谓“精炼”可在两方面见出，一在意境，一在语言。专就语言说，有两点可以注意：第一是文法，说话通常不必句句谨遵文法的纪律，作

诗文时文法的讲究则比较谨严。其次是用字，说话所用的字在任何国都很有限，通常不过数千字，写诗文时则字典中的字大半可采用。没有人翻字典去说话，但是无论在哪一国，受过教育的人读诗文也不免都常翻字典，这简单的事实就可以证明“写的语言”比较“说的语言”丰富了。

“写的语言”比“说的语言”也比较守旧，因为说的是流动的，写的就成为固定的。“写的语言”常有不肯放弃陈规的倾向，这是一种毛病，也是一种方便。它是一种毛病，因为它容易僵硬化，失去语言的活性；它也是一种便利，因为它在流动变化中抓住一个固定的基础。在历史上有人看重这种毛病，也有人看重这种方便。看重这种方便的人总想保持“写的语言”的特性，维持它和“说的语言”的距离。在诗的方面，把这种态度推到极端的人主张诗有特殊的“诗的文字”（poetic diction）。这论调在欧洲假古典主义时代最占势力。另外一派人看重“写的语言”守旧的毛病，竭力拿“说的语言”来活化“写的语言”，使它们的距离尽量地缩短。这就是诗方面的“白话运动”。中国诗现在还在“白话运动”期。欧洲文学史上也起过数次的白话运动。最重要的有两个：一个是中世纪行吟诗人和但丁（Dante）所提倡的，一个是浪漫运动期华兹华斯诸人所提倡的。但丁选定“土语”（the vulgar tongue）为诗，同时却主张丢去“土语”的土性，取各地“土语”放在一起“筛”过一遍，筛出最精纯的一部分来另造一种“精炼的土语”（the illustrious vulgar）为做诗之用。我觉得这个主张值得深思。

总之，诗应该用“活的语言”，但是“活的语言”不一定是“说的语言”，“写的语言”也还是活的。就大体说，诗所用的应该是“写的语言”而不是“说的语言”，因为写诗时情思比较精炼。

第五章 诗 与 散 文

在表面上，诗与散文的分别似乎很容易认出，但是如果仔细推敲，寻常所认出的分别都不免因有例外而生问题。从亚理士多德起，这问题曾引起许多辩论。从历史的经验看，它是颇不易解决的。要了解诗与散文的分别，是无异于要给诗和散文下定义，说明诗是什么，散文是什么。这不是易事，但也不是研究诗学者所能逃避的。我们现在汇集几个重要的见解，加以讨论，看能否得到一个比较合理的看法。

一 音律与风格上的差异

中国旧有“有韵为诗，无韵为文”之说，近来我们发现外国诗大半无韵，就不能不把这句话稍加变通，说“有音律的是诗，无音律的是散文”。这话专从形式着眼，实在经不起分析。亚理士多德老早就说过，诗不必尽有音律，有音律的也不尽是诗。冬烘学究堆砌腐典烂调成五言八句，自己也说是在做诗。章回小说中常插入几句韵文，评论某个角色或某段情节，在前面也郑重标明“后有诗一首”的字样。一般人心目中的“诗”大半就是这么一回事。但是我们要明白：诸葛亮也许穿过八卦衣，而穿八卦衣的

不必就真是诸葛亮。如全凭空洞的形式，则《百家姓》、《千字文》、医方脉诀以及冬烘学究的试帖诗之类可列于诗，而散文名著，如《史记》、柳于厚的山水杂记、《红楼梦》、柏拉图的《对话录》、《新旧约》之类，虽无音律而有诗的风味的作品，反被摒于诗的范围以外。这种说法显然是不攻自破的。

另外一种说法是诗与散文在风格上应有分别。散文偏重叙事说理，它的风格应直截了当，明白晓畅，亲切自然；诗偏重抒情，它的风格无论是高华或平淡，都必维持诗所应有的尊严。十七八世纪假古典派作者所以主张诗应有一种特殊语言，比散文所用的较高贵。莎士比亚在《麦克白》悲剧里叙麦克白夫人用刀弑君，约翰生批评他不该用“刀”字，说刀是屠户用的，用来杀皇帝，而且用“刀”字在诗剧里都有损尊严。这句话虽可笑，实可代表一部分人的心理。在一般人看，散文和诗中间应有一个界限，不可互越，散文象诗如齐梁人作品，是一个大毛病；诗象散文，如韩昌黎及一部分宋人的作品，也非上乘。

这种议论也经不起推敲。象布封所说的，“风格即人格”，它并非空洞的形式。每件作品都有它的特殊实质和特殊的形式；它成为艺术品，就在它的实质与形式能融贯混化。上品诗和上品散文都可以做到这种境界。我们不能离开实质，凭空立论，说诗和散文在风格上不同。诗和散文的风格不同，也正犹如这首诗和那首诗的风格不同，所以风格不是区分诗和散文的好标准。

其次，我们也不能凭空立论，说诗在风格上高于散文。诗和散文各有妙境，诗固往往能产生散文所不能产生的风味，散文也往往可产生诗所不能产生的风味。例证甚多，我们姑举两类：第一，诗人引用散文典故入诗，风味常不如原来散文的微妙深刻。例如《世说新语》：

桓公北征，经金城，见前为琅琊时种柳皆已十围，慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流涕。

这段散文，寥寥数语，写尽人物俱非的伤感，多么简单而又隽永！庾信在《枯树赋》里把它译为韵文说：

昔年种柳，依依汉南；今看摇落，凄怆江潭。桓大司马闻而叹曰：“树犹如此，人何以堪！”

这段韵文改动《世说新语》的字并不多，但是比起原文，一方面较纤巧些，一方面也较呆板些。原文的既直截面又飘渺摇曳的风致在《枯树赋》的整齐合律的字句中就失去大半了。此外如辛稼轩的《哨遍》一词总括《庄子·秋水》篇的大意，用语也大半集《庄子》：

有客问洪河，百川灌雨，泾流不辨涯涘。于是焉河伯欣然喜，以为天下之美尽在己。沙漠，望洋东视，逡巡向若惊叹，谓：“我非逢子，大方达观之家，未免长见悠然笑耳！”

剪裁配合得这样巧妙，固然独具匠心，但是它总不免令人起假山笼鸟之感，《庄子》原文的那副磅礴诙谐的气概也就在这巧妙里消失了。

其次，诗词的散文序有时胜于诗本身。例如《水仙操》的序和正文：

伯牙学琴于成连，三年而成；至于精神寂寞，情之专一，未能得也。成连曰：“吾之学不能移人之情，吾师有方子春在东海中。”乃赍粮从之。至蓬莱山，留伯牙曰：“吾将迎吾师。”刺船而去，旬日不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汨没，山林杳冥，群鸟悲号，仰天叹曰：“先生将移我情！”乃援琴而作歌：“繫洞庭兮流斯护，舟楫逝兮仙不还。移形素兮蓬莱山，欷歔伤官仙不还。”

序文多么美妙！歌词所以伴乐，原不必以诗而妙，它的意义已不尽可解，但就可解者说，却比序差得远了。此外如陶潜的《桃花源》诗，王羲之的《兰亭诗》，以及姜白石的《扬州慢》词，虽然都很好，但风味隽永，似都较序文逊一筹。这些实例很可以证明诗的风格不必高于散文。

二 实质上的差异

形式既不足以区分诗与散文，然则实质何如呢？有许多人相信，诗有诗的题材，散文有散文的题材。就大体说，诗宜于抒情遣兴，散文宜于状物叙事说理。摩越(J. M. Murry)在《风格论》里说：“如果起源的经验是偏于情感的，我相信用诗或用散文来表现，一半取决于时机或风尚；但是如果情感特别深厚，特别切己，用诗来表现的动机是占优胜的。我不能想象莎士比亚的十四行诗集可以用散文来写。”至于散文有特殊题材，他说得更透辟。“对于任何问题的精确思考，必须用散文，音韵拘束对于它必不相容。”“一段描写，无论是写一个国家，一个逃犯，或是房子里一切器具，如果要精细，一定要用散文。”“风俗喜剧

所表现的心情，须用散文。”“散文是讽刺的最合式的工具。”征诸事实，这话也似很有证据。极好的言情的作品都要在诗里找，极好的叙事说理的作品都要在散文里找。

着重实质者并且进一步在心理上找诗与散文的差异，以为懂得散文大半凭理智，懂得诗大半凭情感。这两种懂是“知”(know)与“感”(feel)的分别。可“知”者大半可以言喻，可“感”者大半须以意会。比如陶潜的“采菊东篱下，悠然见南山”两句诗，就字句说，极其简单。如果问读者是否懂得，他们大半都说懂得。如果进一步问他们所懂得的是什么，他们的回答不外两种，不是干脆地诠释字义，用普通语言把它翻译出来，就是发挥言外之意。前者是“知”，是专讲字面的意义；后者有时是“感”，是体会字面后的情趣。就字义说，两句诗不致引起多大分歧；就情趣说，则仁者见仁，智者见智，就各各不同了。散文求人能“知”，诗求人能“感”。“知”贵精确，作者说出一分，读者便须恰见到一分；“感”贵丰富，作者说出一分，读者须在这一分之外见出许多其他东西，所谓举一反三。因此，文字的功用在诗中和在散文中也不相同。在散文中，它在“直述”(state)，读者注重本义；在诗中它在“暗示”(suggest)，读者注重联想。罗斯教授(J. L. Lowes)在《诗的成规与反抗》一书里就是这样主张。

在大体上，这番话很有道理，但是事实上也很多反证，我们不能说，诗与散文的分别就可以在情与理的分别上见出。散文只宜于说理的话是一种传统的偏见。凡是真正的文学作品，无论是诗还是散文，里面都必有它的特殊情趣。许多小品文是抒情诗，这是大家公认的。再看近代小说，我们试想一下，哪一种可用诗表现的情趣在小说中不能表现呢？我很相信上面所引的摩越的话，一个作家用诗或用散文来表现他的意境，大半取决于当时的

风尚。荷马和莎士比亚如果生在现代，一定会写小说；陀斯妥耶夫斯基、普鲁斯特、劳伦斯诸人如果生在古希腊或伊丽莎白时代，一定会写史诗或悲剧。至于诗不能说理的话比较正确，不过我们也要明白，诗除情趣之外也都有几分理的成分，所不同者它的情理融成一片，不易分开罢了。我们能说希腊悲剧和莎士比亚悲剧里面没有“理”么？但丁的《神曲》和哥德的《浮士德》里面没有“理”么？陶潜的《形影神》以及朱熹的《感兴诗》之类作品里面没有理么？举一个很简单的例来说同样情理可表现于诗，亦可表现于散文。《论语》里“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜’”一段是散文；李白的《古风》里“前水复后水，古今相续流；新人非旧人，年年桥上游”几句是诗。在这两个实例里，我们能说散文不能表现情趣或是诗不能说理么？摩越说诗不宜于描写，大概受莱辛(Lessing)的影响，他忘记许多自然风景的描写是用诗写的；他说诗不宜于讽刺和作风俗喜剧，他忘记欧洲以讽刺和风俗喜剧著名的作者如亚理斯多芬，纠文纳儿和莫里哀诸人大半采用诗的形式。从题材性质上区别诗与散文，并不绝对地可靠，于此可见。

三 否认诗与散文的分别

音律和风格的标准既不足以区分诗与散文，实质的差异也不足为凭，然则我们不就要根本否认诗与散文的分别么？有些人以为这是唯一的出路。依他们看，与诗相对待的不是散文而是科学，科学叙述事理，诗与散文，就其为文学而言，表现对于事理所生的情趣。凡是具有纯文学价值的作品都是诗，无论它是否具有诗的形式。我们常说柏拉图的《对话录》、《旧约》、六朝人的书信、柳子厚的山水杂记、明人的小品文、《红楼梦》之类散文

作品是诗，就因为它们都是纯文学。亚理士多德论诗，就是用这种看法。他不把音律看作诗的要素，以为诗的特殊功用在“模仿”。他所谓“模仿”颇近于近代人所说的“创造”或“表现”。凡是有创造性的文字都是纯文学，凡是纯文学都是诗。雪莱说：“诗与散文的分别是一个庸俗的错误。”克罗齐主张以“诗与非诗”(poetry and non-poetry)的分别来代替诗与散文的分别。所谓“诗”就包含一切纯文学，“非诗”就包含一切无文学价值的文字。

这种看法在理论上原有它的特见，不过就事实说，在纯文学范围之内，诗和散文仍有分别，我们不能否认。否认这分别就不是解决问题而是逃避问题。如果说宽一点，还不仅纯文学都是诗，一切艺术都可以叫做诗。我们常说王维“诗中有画，画中有诗”。其实一切艺术到精妙处都必有诗的境界。我们甚至于说一个人，一件事，一种物态或是一片自然风景含有诗意。“诗”字在古希腊文中的意义是“制作”。所以凡是制作或创造出来的东西都可以称为诗，无论是文学，是图画或是其他艺术。克罗齐不但否认诗与散文的分别，而且把“诗”、“艺术”和“语言”都看作没有多大分别，因为它们都是抒情的，表现的。所以“诗学”、“美学”和“语言学”在他的学说中是一件东西。这种看法用意在着重艺术的整一性，它的毛病在太空泛，因过重综合而蔑视分析。诗和诸艺术，诗和纯文学，都有共同的要素，这是我们承认的。但是我们也应该知道：它们在相同之中究竟有不同者在。比如王维的画、诗和散文尺牘虽然都同具一种特殊的风格，为他的个性的流露；但是在精妙处可见于诗者不必尽可见于画，也不必尽可见于散文尺牘。我们正要研究这不同点是什么。

四 诗为有音律的纯文学

我们在上文已经说明过，诗与散文的分别既不能单从形式（音律）上见出，也不能单从实质（情与理的差异）上见出。在理论上还有一个第三个可能性，就是诗与散文的分别要同时在实质与形式两方面见出。如果采取这个看法，我们可以下诗的定义说：“诗是具有音律的纯文学。”这个定义把具有音律而无文学价值的陈腐作品，以及有文学价值而不具音律的散文作品，都一律排开，只收在形式和实质两方面都不愧为诗的作品。这一说与我们在第四章所主张的情感思想平行一致，实质形式不可分之说恰相吻合。我们的问题是：何以在纯文学之中有一部分具有诗的形式呢？我们的答案是：诗的形式起于实质的自然需要。这个答案自然还假定诗有它的特殊的实质。如果我们进一步追问：诗的实质的特殊性何在？何以它需要一种特殊形式（音律）？我们可以回到上文单从实质着眼所丢开的情与理的分别；我们可以说，就大体论，散文的功用偏于叙事说理，诗的功用偏于抒情遣兴。事理直截了当，一往无余，情趣则低徊往复，缠绵不尽。直截了当者宜偏重叙述语气，缠绵不尽者宜偏重惊叹语气。在叙述语中事尽于词，理尽于意；在惊叹语中语言是情感的缩写字，情溢于词，所以读者可因声音想到弦外之响。换句话说，事理可以专从文字的含义上领会，情趣必从文字的声音上体验。诗的情趣是缠绵不尽，往而复返的，诗的音律也是如此。举一个实例来说，比如《诗经》中的四句诗：

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。

如果译为现代散文，则为：

从前我走的时候，杨柳还正在春风中摇曳；现在我回来，天已经在下大雪了。

原诗的意义虽大致还在，它的情致就不知去向了。义存而情不存，就因为译文没有保留住原文的音节。实质与形式本来平行一贯，译文不同原诗，不仅在形式，实质亦并不一致。比如“在春风中摇曳”译“依依”就很勉强，费词虽较多而含蓄却反较少。“摇曳”只是呆板的物理，“依依”却含有浓厚的人情。诗较散文难翻译，就因为诗偏重音而散文偏重义，义易译而音不易译，译即另是一回事。这个实例很可以证明诗与散文确有分别，诗的音律起于情感的自然需要。

这一说——诗为有音律的纯文学说——比其他各说都较稳妥，我个人从前也是这样主张，不过近来仔细分析事实，觉得它也只是大概不差，并没有谨严的逻辑性。有两个重要的事实值得我们注意。

第一，有和无是一个绝对的分别，就音律而论，诗和散文的分别也只是相对的而不是绝对的。先就诗说，诗必有固定的音律，是一个传统的信条。从前人对它向不怀疑，不过从自由诗、散文诗等等新花样起来以后，我们对于它就有斟酌修改的必要了。自由诗起来本很早，据说古希腊就有它。近代法国诗人采用自由体的很多，从意象派诗人(imagistes)起来之后，自由诗才成为一个大规模的运动。它究竟是什么呢？据法国音韵学者格拉芒(Grammant)说，法文自由诗有三大特征：一、法文诗最

通行的亚力山大格，每行十二音，古典派分四顿，浪漫派分三顿，自由诗则可有三顿以至于六顿。二、法文诗通常用 aabb 式“平韵”，自由诗可杂用 abab 式“错韵”，abba 式“抱韵”等等。三、自由诗每行不拘守亚力山大格的成规，一章诗里各行长短可以出入。照这样看，自由诗不过就原有规律而加以变化。在中国诗中，王湘绮的八代诗选中的《杂言》就可以当作自由诗。近代象征的自由诗不合格拉芒的三条件的很多，它们有不用韵的。英文自由诗通常更自由。它的节奏好比风吹水面生浪，每阵风所生的浪自成一单位，相当于一章。风可久可暂，浪也有长有短，两行三行四行五行都可以成章。就每一章说，字行排列也根据波动节奏(cadence)的道理，一个节奏占一行，长短轻重无一定规律，可以随意变化。照这样看，它似毫无规律可言，但是它尚非散文，因为它究竟还是分章分行，章与章，行与行，仍有起伏呼应。它不象散文那样流水式地一泻直下，仍有低徊往复的趋势。它还有一种内在的音律，不过不如普通诗那样整齐明显罢了。散文诗又比自由诗降一等。它只是有诗意的小品文，或则说，用散文表现一种诗的境界，仍偶用诗所习用的词藻腔调，不过音律就几乎完全不存在了。从此可知就音节论，诗可以由极谨严明显的规律，经过不甚显著的规律，以至于无规律了。

次就散文而论，它也并非绝对不能有音律的。诗早于散文，现在人用散文写的，古人多用诗写。散文是由诗解放出来的。在初期，散文的形式和诗相差不远。比如英国，从乔叟到莎士比亚，诗就已经很可观，散文却仍甚笨重，词藻构造都还不脱诗的习惯。从十七世纪以后，英国才有流利轻便的散文。中国散文的演化史也很类似。秦汉以前的散文常杂有音律在内。随便举几条例来看看：

今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平治天下。此古乐之发也。

——《礼记·乐记》

道冲而用之，或不盈。渊乎似万物之宗。挫其锐，解其纷；和其光，同其尘，湛兮似若存。吾不知谁之子，象帝之先。

——《老子》

吾有大树，人谓之樗。其大本臃肿而不中绳墨，其小枝卷曲而不中规矩。立之途，匠者不顾。今子之言，大而无用，众所同去也。

——《庄子·逍遥游》

这都是散文，但是都有音律。中国文学中最特别的一种体裁是赋。它就是诗和散文界线上的东西：流利奔放，一泻直下，似散文；于变化多端之中仍保持若干音律，又似诗。隋唐以前大部分散文都没有脱诗赋的影响，有很明显地用韵的，也有虽不用韵而仍保持赋的华丽的词藻与整齐句法段落的。唐朝古文运动实在是散文解放运动。以后流利轻便的散文逐渐占优势，不过诗赋对于散文的影响到明清时代还未完全消灭，骈文四六可以为证。现在白话文运动还在进行，我们不能预言中国散文将来是否有一部分要回到杂用音律的路，不过想起欧战后起来的“多音散文”(polyphonic prose)，这并非不可能。费莱契(Fletcher)说它的重要“不亚于政治上的欧战，科学上镭的发明”，虽未免过

甚其词，它是一个值得注意的运动，却是无可讳言的。据罗威尔（A. Lowell）女士说：“多音散文应用诗所有的一切声音，如音节，自由诗，双声，叠韵，回旋之类；它可应用一切节奏，有时并且用散文节奏，但是通常不把某一种节奏用到很长的时间。……韵可以摆在波动节奏的终点，可以彼此紧相衔接，也可以隔很长的距离遥相呼应。”换句话说，在多音散文里，极有规律的诗句，略有规律的自由诗句以及毫无规律的散文句都可以杂烩在一块。我想这个花样在中国已“自古有之”，赋就可以说是最早的“多音散文”。看到欧美的“多音散文”运动，我们不能断定将来中国散文一定完全放弃音律，因为象“多音散文”的赋在中国有长久的历史，并且中国文字双声叠韵最多，容易走上“多音”的路。

总观以上所述事实，诗和散文在形式上的分别也是相对而不是绝对的。我们不能画两个不相交接的圆圈，把诗摆在有音律的圈子里，把散文摆在无音律的圈子里，使彼此壁垒森严，互不侵犯，诗可以由整齐音律到无音律，散文也可以由无音律到有音律。诗和散文两国度之中有一个很宽的叠合部分做界线，在这界线上有诗而近于散文，音律不甚明显的；也有散文而近于诗，略有音律可寻的。所以我们不能说“有音律的纯文学”是诗的精确的定义。

其次，这定义假定某种形式为某种实质的自然需要，也很有商酌的余地。我们先提出一个极浅近的事实，然后进一步讨论原理。先看李白的词：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月，秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝，音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

再看周邦彦的词：

香馥馥，樽前有人如玉，人如玉，翠翘金凤，内家装
束。娇羞爱把眉儿蹙，逢人只唱相思曲。相思曲，一声声
是：怨红愁绿。

两首词都是杰作。在情调上，它们绝不相同。李词悲壮，有英雄气；周词香艳，完全是儿女气，但是在形式上它们同是填《忆秦娥》的调子，都压入声韵，句内的平仄也没有重要的差别。从此可知形式与实质并没有绝对的必然关系。无论在某一国，固定的诗的形式都不很多，虽然所写的情趣意象尽管有无穷的变化。法文诗大半用压韵的亚力山大格，英文诗最通行的形式也只有平韵五节格 (heroic couplet) 及无韵五节格 (blank verse) 两种。欧洲诗格最谨严的莫如十四行体 (sonnet)，许多性质相差甚远的诗人都同用这格式去表现千差万别的意境。中国正統的诗形式也不过四言、五古、七古、五律、七律、绝句几种。词调较多，据万氏《词律》、毛氏《填词名解》诸书所载也不过三百余种，常用者不及其半。诗人须用这有限的形式来范围千变万化的情趣和意象。如果形式与实质有绝对的必要关系，每首诗就必须自创一个格律，决不能因袭陈规了。

我们在讨论诗的起源时已经详细说明过，诗的形式大半为歌、乐、舞同源的遗痕。它是沿袭传统的，不是每个诗人根据他的某一时会的意境所特创的。诗不全是自然流露。就是民歌也有它的传统的技巧，也很富于守旧性。它也填塞不必要的字句来凑数，用意义不恰当的字来趁韵，模仿以往的民歌的格式。这

就是说,民歌的形式也还是现成的,外在的,沿袭传统的,不是自然流露的结果。

五 形式沿袭传统与情思语言一致说不冲突

这番话与上章情感思想语言平行一致说不互相冲突么?表面上它们似不相容,但是如果细心想一想,承认形式是沿袭的,与承认情感思想语言一致,并不相悖。第一,诗的形式是语言的纪律化之一种,其地位等于文法。语言有纪律化的必要,其实由于情感思想有纪律化的必要。文法与音律可以说都是人类对于自然的利导与征服,在混乱中所造成的条理。它们起初都是学成的习惯,在能手运用之下,习惯就变成了自然。诗人做诗对于音律,就如学外国文者对于文法一样,都是取现成纪律加以学习揣摩,起初都有几分困难,久而久之,驾轻就熟,就运用自如了。一切艺术的学习都须经过征服媒介困难的阶段,不独诗于音律为然。“从心所欲,不逾矩”是一切艺术的成熟境界,如果因牵就固定的音律,而觉得心中情感思想尚未能恰如题分地说出,情感思想与语言仍有若干裂痕,那就是因为艺术还没有成熟。

其次,诗是一种语言,语言生生不息,却亦非无中生有。语言的文法常在变迁,任何语言的文法史都可以证明,但是每种变迁都从一个固定的基础出发,而且它向来只是演化而不是革命。诗的音律与文法一样,它们原来都是习惯,但是也是做演化出发点的习惯。诗的音律在各国都有几个固定的模型,而这些模型也随时随地在变迁。每个诗人常在已成模型范围之内,顺着情感的自然需要而加以伸缩。从诗律变迁史看,这是以往历史所走的一条大道。比如在中国,由四言而五言,由五言而七言,由

诗而赋而词而曲而弹词，由古而律，后一阶段都不同前一阶段，但常仍有几分是沿袭前一阶段。宇宙一切都常在变，但变之中仍有不变者在；宇宙一切都彼此相异，但异之中亦仍有相同者在。语言的变化以及诗的音律的变化不过是这公理中一个节目。诗的音律有变的必要，就因为固定的形式不能应付生展变动的情感思想。如果情感思想和语言可以不一致，则任何情感思想都可纳入几个固定的模型里，诗的形式便无变的必要。不过变必自固定模型出发，而变来变去，后一代的模型与前一代的模型仍相差不远，换句话说，诗还是有一个“形式”。这还是因为人类情感思想在变异之中仍有一个不变不易的基础。所以“形式”的存在与应用不能证明情感与语言不是平行一致的。

六 诗的音律本身的价值

关于诗的音律问题，我们要尊重历史的事实，不必一味武断。诗的疆域日渐剥削，散文的疆域日渐扩大，这是一件不容否认的历史的事实。荷马用史诗体写的东西，索福克勒斯和莎士比亚用悲剧体裁写的东西，现代人都用散文小说写；亚理斯多芬和莫里哀用有音律的喜剧形式写的东西，现代人用散文戏剧写；甚至于从前人用抒情诗写的东西，现代人也用散文小品文写。现在还有人用诗的形式来写信来做批评论文么？希腊罗马时代的学者和他们的模仿者用诗写信做论文却是常事。我想徐志摩如果生在六朝，他也许用赋的体裁写《死城》和《浓得化不开》。摩越在《风格论》里说一个作家采用诗或散文来表现他的情感思想，大半取决于当时的风尚。他以为在我们这个时代，爱好小说是健康的趣味，爱好诗有几分是不健康的趣味。这番话很有至理。

不过真理往往有两方面。诗的形式纵然是沿袭传统的，它一直流传到现在，也自然有它的内在价值。它将来也许不至完全被散文吞并。艺术的基本原则是“寓变化于整齐”。诗的音律好处之一，就在给你一个整齐的东西做基础，可以让你去变化。散文入手就是变化，变来变去，仍不过是无固定形式。诗有格律可变化多端，所以诗的形式比散文的实较繁富。

就作者说，牵就已成规律是一种困难，但是战胜技术的困难是艺术创造的乐事，读诗的快乐也常起于难能可贵的纯熟与巧妙。许多词律分析起来多么复杂，但是在大词人手里运用起来，又多么自然！把极勉强的东西化成极自然，这是最能使我们惊赞的。同时，象许多诗学家所说的，这种带有困难性的音律可以节制豪放不羁的情感想象，使它们不至于一放不可收拾。情感想象本来都有几分粗野性，写在诗里，它们却常有几分冷静、肃穆与整秩，这就是音律所锻炼出来的。

有规律的音调继续到相当时间，常有催眠作用，《摇床歌》是极端的实例。一般诗歌虽不必尽能催眠，至少也可以把所写的意境和尘俗间许多实用的联想隔开，使它成为独立自足的世界，诗所用的语言不全是日常生活的语言，所以读者也不至以日常生活的实用态度去应付它，他可以聚精会神地观照纯意象。举一个例来说，《西厢记》里“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”这段词其实是描写男女私事，颇近于淫秽，而读者在欣赏它的文字美妙、声音和谐时，往往忘其为淫秽。拿这段词来比《水浒》里潘金莲和西门庆的故事或是《红楼梦》里贾琏和鲍二家的故事，我们就立刻见出音律的功用。同理，许多悲惨、淫秽或丑陋的材料，用散文写，仍不失其为悲惨、淫秽或丑陋，披上诗的形式，就多少可以把它美化。比如母杀子，妻杀夫，女逐父，子

娶母之类故事在实际生活中很容易引起痛恨与嫌恶，但是在希腊悲剧和莎士比亚的悲剧中，它们居然成为极庄严灿烂的艺术意象，就因为它们表现为诗，与日常语言隔着一层，不致使人看成现实，以实用的态度去对付它们，我们的注意力被吸收于美妙的意象与和谐的声音方面去了。用美学术语来说，音律是一种制造“距离”的工具，把平凡粗陋的东西提高到理想世界。

此外，音律的最大的价值自然在它的音乐性。音乐自身是一种产生浓厚美感的艺术，它和诗的关系待下章详论。

第六章 诗与乐——节奏

在历史上诗与乐有很久远的渊源，在起源时它们与舞蹈原来是三位一体的混合艺术。声音、姿态、意义三者互相应和，互相阐明，三者都离不开节奏，这就成为它们的共同命脉。文化渐进，三种艺术分立，音乐专取声音为媒介，趋重和谐；舞蹈专取肢体形式为媒介，趋重姿态；诗歌专取语言为媒介，趋重意义。三者虽分立，节奏仍然是共同的要素，所以它们的关系常是藕断丝连的。诗与乐的关系尤其密切，诗常可歌，歌常伴乐。从德国音乐家瓦格纳（Wagner）宣扬“乐剧”运动以后，诗剧与乐曲携手并行，互相辉映，又参之以舞，诗、乐、舞在原始时代的结合似乎又恢复起来了。

论性质，在诸艺术之中，诗与乐也最相近。它们都是时间艺术，与图画、雕刻只借空间见形象者不同。节奏在时间绵延中最易见出，所以在其他艺术中不如在诗与音乐中的重要。诗与乐所用的媒介有一部分是相同的。音乐只用声音，诗用语言，声音也是语言的一个重要成分。声音在音乐中借节奏与音调的“和谐”（melody）而显其功用，在诗中也是如此。

因为诗与乐在历史上的渊源和在性质上的类似，有一部分诗人与诗论者极力求诗与乐的接近。佩特在《文艺复兴论》里说：

“一切艺术都以逼近音乐为指归。”他的意思是：艺术的最高理想是实质与形式混化无迹。这个主张在诗方面响应者尤多。有一派诗人，象英国的史文朋（Swinburne）与法国的象征派，想把声音抬到主要的地位，魏尔伦（Verlaine）在一首论诗的诗里大声疾呼“音乐呵，高于一切！”（de la musique avant toute chose）一部分象征诗人有“着色的听觉”（Colour-hearing）一种心理变态，听到声音，就见到颜色。他们根据这种现象发挥为“感通说”（correspondance，参看波德莱尔用这个字为题的十四行诗），以为自然界现象如声色嗅味触觉等所接触的在表面上虽似各不相谋，其实是遥相呼应、可相感通的，是互相象征的。所以许多意象都可以借声音唤起来。象征运动在理论上演为布雷蒙（Abbé Brémond）的“纯诗”说。诗是直接打动情感的，不应假道于理智。它应该象音乐一样，全以声音感人，意义是无关紧要的成分。这一说与美学中形式主义不谋面合，因为语言中只有声音是“形式的成分”。近来中国诗人有模仿象征派者，音与义的争执闹得很热烈。在本章里我们从分析诗与乐的异同下手，来替音义孰重问题找一个答案。

诗与乐的基本的类似点在它们都用声音。但是它们也有一个基本的异点，音乐只用声音，它所用的声音只有节奏与和谐两个纯形式的成分，诗所用的声音是语言的声音，而语言的声音都必伴有意义。诗不能无意义，而音乐除较低级的“标题音乐”（programme music）以外，无意义可言。诗与乐的一切分别都是从这个基本分别起来的。这个分别本极浅近易解，却有许多人忘记它而陷于偏激与错误。我们先抓住这个基本异点，来分析诗与乐的共同命脉——节奏。

一 节奏的性质

节奏是宇宙中自然现象的一个基本原则。自然现象彼此不能全同，亦不能全异。全同全异不能有节奏，节奏生于同异相承续，相错综，相呼应。寒暑昼夜的来往，新陈的代谢，雌雄的匹偶，风波的起伏，山川的交错，数量的乘除消长，以至于玄理方面反正的对称，历史方面兴亡隆替的循环，都有一个节奏的道理在里面。艺术返照自然，节奏是一切艺术的灵魂。在造形艺术则为浓淡、疏密、阴阳、向背相配称，在诗、乐、舞诸时间艺术则为高低、长短、疾徐相呼应。

在生灵方面，节奏是一种自然需要。人体中各种器官的机能如呼吸、循环等等都是一起一伏地川流不息，自成节奏。这种生理的节奏又引起心理的节奏，就是精力的盈亏与注意力的张弛，吸气时营养骤增，脉搏跳动时筋肉紧张，精力与注意力亦随之提起；呼气时营养暂息，脉搏停伏时筋肉弛懈，精力与注意力亦愿随之下降。我们知觉外物时需要精力与注意力的饱满凝聚，所以常不知不觉地希求自然界的节奏和内心的节奏相应和。有时自然界本无节奏的现象也可以借内心的节奏而生节奏。比如钟表机轮所作的声响本是单调一律，没有高低起伏，我们听起来，却觉得它轻重长短相间。这是很自然的，呼吸、循环有起伏，精力有张弛，注意力有紧松，同一声音在注意力紧张时便显得重，在注意力松懈时便显得轻，所以单调一律的声音继续响下去，可以使听者听到有规律的节奏。

这个简单的事实可以揭示节奏的一个重要分别。节奏有“主观的”与“客观的”两种。我们所听到的钟表的节奏完全是主观

的,没有客观的基础。有时自然现象本有它的客观的节奏,我们所听到的节奏不必与它完全相符合。比如一组相邻两音高低为1与3之比,另一组相邻两音高低为1与5之比,同一1音在前组听起来较高,在后组听起来较低,因为受邻音高低反衬的影响不同。这正犹如同一炮声在与枪声同听时和与雷声同听时所生的印象有高低之别一样。

主观的节奏的存在证明外物的节奏可以因内在的节奏改变。但是内在的节奏因外物的节奏改变也是常事。诗与音乐的感动性就是从这种改变的可能起来的。有机体本来最善于适应环境,而模仿又是动物的一种很原始的本能。看见旁人发笑,自己也随之发笑;看见旁人踢球,自己的腿脚也随之跃跃欲动;看见山时我们不知不觉地挺胸昂首;看见杨柳轻盈摇荡时,我们也不自觉轻松舒畅起来。这都是极普遍的经验。外物的节奏也同样地逼着我们的筋肉及相关器官去适应它,模仿它。单就声音的节奏来说,它是长短、高低、轻重、疾徐相继承的关系。这些关系时时变化,听者所费的心力和所用的身心的活动也随之变化。因此,听者心中自发生一种节奏和声音的节奏相平行。听一曲高而急促的调子,心力与筋肉亦随之作一种高而急促的活动;听一曲低而柔缓的调子,心力与筋肉也随之作一种低而柔缓的活动。诗与音乐的节奏常有一种“模型”(pattern),在变化中有整齐,流动生展却常回旋到出发点,所以我们说它有规律。这“模型”印到心里也就形成了一种心理的模型,我们不知不觉地准备着照这个模型去适应,去花费心力,去调节注意力的张弛与筋肉的伸缩。这种准备在心理学上的术语是“预期”(expectation)。有规律的节奏都必能在生理、心理中印为模型,都必能产生预期。预期的中不中就是节奏的快感与不快感的来源。比

如读一首平仄相间的诗，读到平声时我们不知不觉地预期仄声的复返，读到仄声时又不知不觉地预期平声的复返。预期不断地产生，不断地证实，所以发生恰如所料的快慰。不过全是恰如所料，又不免呆板单调，整齐中也要有变化，有变化时预期不中所引起的惊讶也不可少。它不但破除单调，还可以提醒注意力，犹如柯勒律治所比譬的上楼梯，步步上升时猛然发现一步梯特别高或特别低，注意力就猛然提醒。

从上面的分析看，外物的客观的节奏和身心的内在节奏互相影响，结果在心中的印象才是主观的节奏，诗与乐的节奏就是这种主观的节奏，它是心物交感的结果，不是一种物理的事实。

二 节奏的谐与拗

身心的内在节奏与客观的节奏虽可互相改变，却有一个限度。就内在的节奏影响外物的节奏来说，我们可以从有规律的钟表声听出节奏，不能从闹市的嘈杂声中听出节奏；可以把钟表声听得比实际的高一点或低一点，不能把它听成雷声或蚊声。其次，就外物的节奏影响内在的节奏来说，它是依适应与模仿的原则把外物的节奏模型印到心里去，这种模型必须适合心的感受力，过高过长以及过于错杂的声音，或是过低过短过于单调的声音，都与身心的自然要求相违背。

理想的节奏须能适合生理、心理的自然需要，这就是说，适合于筋肉张弛的限度，注意力松紧的起伏回环，以及预期所应有的满足与惊讶，所谓“谐”和“拗”的分别就是从这个条件起来的。如果物态的起伏节奏与身心内在的节奏相平行一致，则心理方

面可以免去不自然的努力，感觉得愉快，就是“谐”，否则便是“拗”。节奏的快感至少有一部分是象斯宾塞(Spencer)所说的，起于精力的节省。

从物理方面说，声音相差的关系本来只可以用数量比例表出，无所谓谐与拗，谐与拗是它对于生理、心理所生的影响。听音乐时，比如京戏或鼓书，如果演奏者艺术完美，我们便觉得每字音的长短、高低、疾徐都恰到好处，不能多一分也不能少一分。如果某句落去一板或是某板出乎情理地高一点或低一点，我们的全身筋肉就猛然感到一种不愉快的震撼。通常我们听音乐或歌唱时用手脚去“打板”，其实全身筋肉都在“打板”。在“打板”时全身筋肉与心的注意力已形成一种“模型”，已潜伏一种预期，已准备好一种适应方式。听见的音调与筋肉所打的板眼相合，与注意力的松紧调剂，与所准备的适应方式没有差讹，我们便觉得“谐”，否则便觉得“拗”。诗的谐与拗也是如此辨别出来的。比如“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”两句诗念起来很顺口，听起来很顺耳。“顺口”、“顺耳”就是适合身心的自然需要，就是“谐”。如果把后句改为“今日之日多忧”或“今日之日多烦恼”，意义虽无甚更动，却马上觉得不顺口，不顺耳，那就是“拗”了。

每一曲音乐或是每一节诗都可以有一个特殊的节奏模型，既成为“模型”，如果不太违反生理、心理自然需要的话，都可以印到心里去，浸润到筋肉系统里去，产生节奏应有的效果。所以“谐”与“拗”不是看节奏是否很呆板地抄袭某种固定的传统的模型。从前讲中国诗词的人以为谨遵“仄仄平平仄，平平仄仄平”式的模型便是“谐”，否则便是“拗”，那是一种误解。他们把谐与拗完全看成物理的事实，不知道它们实在是对于生理、心理所生

的影响。而且在诗方面，声音受意义影响，它的长短、高低、轻重等分别都跟着诗中所写的情趣走，原来不是一套死板公式。比如我们在第五章所引的李白和周邦彦的两首《忆秦娥》虽然同用一个调子，节奏并不一样。只有不懂诗的人才会把“音尘绝，西风残照，汉家陵阙”（李）和“相思曲，一声声是：怨红愁绿”（周）两段同形式的词句，念成同样的节奏。诗的节奏决不能制成定谱。即依定谱，每首诗的节奏亦决不是定谱所指示的节奏。蒲柏和济兹都用“五节平韵格”（heroic couplet），弥尔顿（Milton）和白朗宁（Browning）都用“无韵五节格”（blank verse），陶潜和谢灵运都用五古，李白和温庭筠都用七律，他们的节奏都相同么？这是一个极浅而易见的道理，我们特别提出，因为古今中外都有许多人离开具体的诗而凭空论地讲所谓“声调谱”。

乐的节奏可谱，诗的节奏不可谱；可谱者必纯为形式的组合，而诗的声音组合受文字意义影响，不能看成纯形式的。这也是诗与乐的一个重要的分别。

三 节奏与情绪的关系

声音与情绪的密切关系是古今中外诗人们所常谈论的。《乐记》中有一段话最透辟：

乐者音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者其声噍以杀，其乐心感者其声啍以缓，其喜心感者其声发以散，其怒心感者其声粗以厉，其敬心感者其声直以廉，其爱心感者其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。

在西方哲学中倡音乐表情说者以叔本华为最著。他的音乐定义是“意志的客观化”(the objectification of will)，他所谓“意志”包涵情绪在内。

声音与情绪的关系是很原始普遍的。师襄鼓琴，游鱼出听，或仅是一种传说。据美国心理学者舍恩(Schoen)的实验，则动物确实能随音调变动而生种种情绪与动作。每种音乐都各表现一种特殊的情绪。古希腊人已注意到这个事实，他们分析当时所流行的七种音乐，以为E调安定，D调热烈，C调和蔼，B调哀怨，A调发扬，G调浮躁，F调淫荡。亚理士多德最推重C调，以为它最宜于陶养青年。近代英国乐理学家鲍卫尔(E. Power)研究所得的结论亦颇相似（详见拙著《文艺心理学》附录第三章《声音美》）。这种事实的生理基础尚待实验科学去仔细探讨，不过粗略的梗概是可以推想的。高而促的音易引起筋肉及相关器官的紧张激昂，低而缓的音易引起它们的弛懈安适。联想也有影响。有些声音是响亮清脆的，容易使人联想起快乐的情绪；有些声音是重浊阴暗的，容易使人联想起忧郁的情绪。

以上只就独立的音调说。诸音调配合、对比、反衬、连续继承而波动，乃生节奏。节奏是音调的动态，对于情绪的影响更大。我们可以说，节奏是传达情绪的最直接而且最有力的媒介，因为它本身就是情绪的一个重要部分。我们生理、心理方面都有一种自然节奏，起于筋肉的伸缩以及注意力的张弛，已如上述。这是常态的节奏。情绪一发动，呼吸、循环种种作用受扰动，筋肉的伸缩和注意力的张弛都突然改变常态，原来常态的节奏自然亦随之改变。换句话说，每种情绪都有它的特殊节奏。人类的基本情绪大致相同，它们所引起的生理变化与节奏也自然有一个共同模型。喜则笑，哀则哭，羞则面红耳赤，惧则手足震

颤，这是显而易见的。细微而不易察觉的节奏当亦可由此类推。作者(音乐家或诗人)的情绪直接地流露于声音节奏，听者依适应与模仿的原则接受这声音节奏，任其浸润蔓延于身心全部，于是依部分联想全体的原则，唤起那种节奏所常伴的情绪。这两种过程——表现与接受——都不必假道于理智思考，所以声音感人如通电流，如响应声，是最直接的，最有力的。

“情绪”原来含有“感动”的意思。情绪发生时生理、心理全体机构都受感动，而且每种情绪都有准备发反应动作的倾向，例如恐惧时有准备逃避的倾向，愤怒时有准备攻击的倾向。生理方面(尤其是筋肉系统)的这种动作的准备与倾向在心理学上叫做“动作趋势”(motor sets)，节奏引起情绪，通常先激动它的特殊的“动作趋势”。我们听声音节奏，不仅须调节注意力，而且全体筋肉与相关器官都在静听，都在准备着和听到的节奏应节合拍地动作。某种节奏激动某种“动作趋势”，即引起它所常伴着的情绪。但是节奏是抽象的，不是具体的情境，所以不能产生具体的情绪，如日常生活中的愤怒、畏惧、妒忌、嫌恶等等，只能引起各种模糊隐约的抽象轮廓，如兴奋、颓唐、欣喜、凄惻、平息、虔敬、希冀、眷念等等。换句话说，纯粹的声音节奏所唤起的情绪大半无对象，所以没有很明显固定的内容，它是形式化的情绪。

诗于声音之外有文字意义，常由文字意义托出一个具体的情境来。因此，诗所表现的情绪是有对象的，具体的，有意义内容的。例如杜甫的《石壕吏》、《新婚别》、《兵车行》诸作所表现的不是抽象的凄惻，而是乱离时代兵役离乡别井、妻离子散的痛苦，陶渊明的《停云》、《归田园居》诸作所表现的不是抽象的欣喜与平息，而是乐道安贫与自然相默契者的冲淡胸怀与怡悦情绪。我们读诗常设身处地，体物入微，分享诗人或诗中主角所表现的

情绪。这种具体情绪的传染浸润，得力于纯粹的声音节奏者少，于文字意义者多。诗与音乐虽同用节奏，而所用的节奏不同，诗的节奏是受意义支配的，音乐的节奏是纯形式的，不带意义的；诗与音乐虽同产生情绪，而所生的情绪性质不同，一是具体的，一是抽象的。这个分别是很基本的，不容易消灭的。瓦格纳想在乐剧中把这个分别打消，使诗与音乐熔于一炉。其实听乐剧者注意到音乐即很难同时注意到诗，注意到诗即很难同时注意到音乐。乐剧是一种非驴非马的东西，含有一个很大的矛盾。

四 语言的节奏与音乐的节奏

诗是一种音乐，也是一种语言。音乐只有纯形式的节奏，没有语言的节奏，诗则兼而有之。这个分别最重要。以上两节中已略陈端倪，现在把它提出来特别细加分析。

先分析语言的节奏。它是三种影响合成的。第一是发音器官的构造。呼吸有一定的长度，在一口气里我们所说出的字音也因而有限制；呼吸一起一伏，每句话中各字音的长短轻重也因而不能一律。念一段毫无意义的文字，也不免带几分抑扬顿挫。这种节奏完全由于生理的影响，与情感和理解都不相干。其次是理解的影响。意义完成时的声音须停顿，意义有轻重起伏时，声音也随之有轻重起伏。这种起于理解的节奏为一切语言所公有，在散文中尤易见出。第三是情感的影响。情感有起伏，声音也随之有起伏；情感有往复回旋，声音也随之有往复回旋。情感的节奏与理解的节奏虽常相辅而行，不易分开，却不是同一件事。比如演说，有些人先将讲稿做好读熟，然后登台背诵，条

理尽管清晰，词藻尽管是字斟句酌来的，而听者却往往不为之动。也有些人不先预备，临时信口开河，随临时的情感兴会和思路支配，往往能娓娓动听，虽然事后在报纸上读记录下来的演讲词，倒可能很平凡芜琐。前一派所倚重的只是理解的节奏，后一派所倚重的是情感的节奏。理解的节奏是呆板的，偏重意义；情感的节奏是灵活的，偏重腔调。

照以上的分析看，语言的节奏全是自然的，没有外来的形式支配它。音乐的节奏是否也是如此呢？旧乐理学家的答复似乎是肯定的。英国斯宾塞和法国格雷特里(Grétry)都曾经主张音乐起于语言。自然语言的声调节奏略经变化，便成歌唱，乐器的音乐则从模仿歌唱的声调节奏发展出来。所以斯宾塞说：“音乐是光彩化的语言。”瓦格纳的乐剧运动就是根据“音乐表现情感”说，拿无文字意义的音乐和有文字意义的诗剧混合在一起。

这一派学说近来已为多数乐理学家所摈弃。德国瓦勒谢克(Wallashek)和斯通普夫(Stumpf)以及法国德拉库瓦(Delacroix)诸人都以为音乐和语言根本不同，音乐并不起于语言，音乐所用的音有一定的分量，它的音阶是断续的，每音与它的邻音以级数递升或递降，彼此成固定的比例。语言所用的音无一定的分量，从低音到高音一线联贯，在声带的可能性之内，我们可以在这条线上取任何音来使用，前音与后音不必成固定的比例。这只是指音的高低，音的长短亦复如此。还不仅如此，我们已再三说过，语言都有意义，了解语言就是了解它的意义；纯音乐都没有意义，欣赏音乐要偏重声音的形式的关系，如起承转合、比称呼应之类。总之，语言的节奏是自然的，没有规律的，直率的，常倾向变化；音乐的节奏是形式化的，有规律的，回旋的，常倾向整齐。

诗源于歌，歌与乐相伴，所以保留有音乐的节奏；诗是语言的艺术，所以含有语言的节奏。就音节而论，诗是“相反者之同一”，象哲学家所说的：自然之中有人为，束缚之中有自由，整齐之中有变化，沿袭之中有新创，“从心所欲”而却能“不逾矩”。诗的难处在此，妙处也在此。想把诗变成音乐，变成一种纯粹的声音组织，那是无异于斩头留尾，而仍想保持有机体的生命。音乐所不能明白表现的，诗可以明白表现，正因为它有音乐所没有的一个要素——文字意义。现在要把它所特有的要素丢开，让它勉强去做只有音乐所能做的事，无论它是否能做得到，纵然做得到，也不过使它变成音乐的附赘悬瘤。我们并非轻视诗的音乐成分。不能欣赏诗的音乐者对于诗的精微处恐终隔膜。我们所特别着重的论点只是：诗既用语言，就不能不保留语言的特性，就不能离开意义而去专讲声音。

五 诗的歌诵问题

诗的节奏是音乐的，也是语言的。这两种节奏分配的分量随诗的性质而异：纯粹的抒情诗都近于歌，音乐的节奏往往重于语言的节奏；剧诗和叙事诗都近于谈话，语言的节奏重于音乐的节奏。它也随时代而异：古歌而今诵；歌重音乐的节奏而诵重语言的节奏。

诵诗在西方已成为一种专门艺术。戏剧学校常列诵诗为必修功课，公众娱乐和文人集会中常有诵诗一项节目。诵诗的难处和做诗的难处一样，一方面要保留音乐的形式化的节奏，一方面又要顾到语言的节奏，这就是说，要在牵就规律之中流露活跃的生气。现在姑举我个人在欧洲所见到的为例。在法国方面，诵

诗法以国家戏院所通用者为标准。法国国家戏院除非排演诗剧以外,常有诵诗节目。英国无国家戏院,老维克(Old Vic)戏院“莎士比亚班”诵诗剧的方法也是一个标准。此外私人集团诵诗的也不少。诗人蒙罗(Harold Monro)在世时(他死在一九三二年),每逢礼拜四晚邀请英国诗人到他在伦敦所开的“诗歌书店”里朗诵他们自己的诗。就我在这些地方所得的印象说,西方人诵诗的方法也不一律。粗略地说,戏院偏重语言的节奏,诗人们自己大半偏重音乐的节奏。这两种诵法有“戏剧诵”(dramatic recitation)和“歌唱诵”(singsong recitation)的称呼。有些诗人根本反对“戏剧诵”,以为诗的音律功用在产生实际生活的联想,造成一种一尘不染的心境,使听者聚精会神地陶醉于诗的意象和音乐。语言的节奏太现实,易起实际生活的联想,使心神纷散。不过“戏剧诵”也很流行,它的好处在能表情。有些人设法兼收“歌唱式”与“戏剧式”,以调和语言和音乐的冲突。例如:

Tomórrow is our wédding day.

这句诗在流行语言中只有两个重音,如上文“/”号所标记的。但是就“轻重格”(iambic)的规律说,它应该轻重相间,有四个重音,如下式:

Tomórrow is our wédding dáy.

如此读去,则本来无须着重的音须勉强着重,就不免失去语言的神情了。但是如果完全依流行语言的节奏,则又失去诗的音律性。一般诵诗者于是设法调和,读如下式:

Tomórrow is our wédding dáy.

这就是在音乐节奏中丢去一个重音(is)以求合于语言,在语言节奏中加上一个重音(dáy),以求合于音律。这样办,两种节奏就可并行不悖了。这只是就极粗浅的说。诵诗的技艺到精微处有云行天空卷舒自然之妙。这就不易求诸形迹,所谓“神而明之,存乎其人”了。

中国人对于诵诗似不很讲究,颇类似和尚念经,往往人自为政,既不合语言的节奏,又不合音乐的节奏。不过就一般哼旧诗的方法看,音乐的节奏较重于语言的节奏,性质极不相近而形式相同的诗往往被读成同样的调子。中国诗一句常分若干“逗”(或“顿”),逗有表示节奏的功用,近于法文诗的“逗”(cesura)和英文诗的“节”(foot)。在习惯上逗的位置有一定的。五言句常分两逗,落在第二字与第五字,有时第四字亦稍顿。七言句通常分三逗,落在第二字、第四字与第七字,有时第六字亦稍顿。读到逗处声应略提高延长,所以产生节奏,这节奏大半是音乐的而不是语言的。例如“汉文皇帝有高台”,“文”字在义不能顿而在音宜顿;“鸿雁不堪愁里听,云山况是客中过”,“堪”、“是”两虚字在义不宜顿而在音宜顿;“永夜角声悲自语,中天月色好谁看”,“悲”、“好”两字在语言节奏宜长顿,“声”、“色”两字不宜顿,但在音乐节奏中逗不落在“悲”、“好”而反落在“声”、“色”。再如辛稼轩的《沁园春》:

杯汝来前。老子今朝,点检形骸。甚长年抱渴,咽如焦釜,于今喜溢,气似奔雷。漫说刘伶,古今达者,醉后何妨死

便埋。浑如许，叹汝于知己，真少恩哉。

这首词用对话体，很可以用语言的节奏念出来，但原来依词律的句逗就应该大加改变。例如“杯汝来前”应读为“杯，汝来前！”“老子今朝，点检形骸”应读为“老子今朝点检形骸”。“漫说刘伶古今达者”应读为“漫说：刘伶古今达者”。

新诗起来以后，旧音律大半已放弃，但是一部分新诗人似乎仍然注意到音节。新诗还在草创时代，情形极为紊乱，很不容易抽绎一些原则出来。就大体说，新诗的节奏是偏于语言的。音乐的节奏在新诗中有无地位，它应该不应该有地位，还须待大家虚心探讨，偏见和武断是无济于事的。

第七章 诗与画——评莱辛的诗画异质说

一 诗画同质说与诗乐同质说

苏东坡称赞王摩诘说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”这是一句名言，但稍加推敲，似有语病。谁的诗，如果真是诗，里面没有画？谁的画，如果真是画，里面没有诗？希腊诗人西蒙尼德斯(Simonides)说过：“诗为有声之画，画为无声之诗。”宋朝画论家赵孟頫也说过这样的话，几乎一字不差。这种不谋而合可证诗画同质是古今中外一个普遍的信条。罗马诗论家贺拉斯(Horace)所说的“画如此，诗亦然”(Ut pictura, poesis)尤其是谈诗画者所津津乐道的。道理本来很简单。诗与画同是艺术，而艺术都是情趣的意象化或意象的情趣化。徒有情趣不能成诗，徒有意象也不能成画。情趣与意象相契合融化，诗从此出，画也从此出。

话虽如此说，诗与画究竟是两种艺术，在相同之中有不同者在。就作者说，同一情趣饱和的意象是否可以同样地表现于诗亦表现于画？媒介不同，训练修养不同，能作诗者不必都能作

画,能作画者也不必都能作诗。就是对于诗画兼长者,可用画表现的不必都能用诗表现,可用诗表现的也不必都能用画表现。就读者说,画用形色是直接的,感受器官最重要的是眼;诗用形色借文字为符号,是间接的,感受器官除眼之外耳有同等的重要。诗虽可“观”而画却不可“听”。感官途径不同,所引起的意象与情趣自亦不能尽同。这些都是很显然的事实。

诗的姊妹艺术,一是图画,一是音乐。柏拉图在《理想国》里论诗,拿图画来比拟。实物为理式(idea)的现形(appearance),诗人和画家都仅模仿实物,与哲学探求理式不同,所以诗画都只是“现形的现形”,“模仿的模仿”,“和真实隔着两重”。这一说一方面着重诗画描写具体形象,一方面演为艺术模仿自然说。前一点是对的,后一点则蔑视艺术的创造性,酿成许多误解。亚理士多德在《诗学》里对于他的老师的见解曾隐含一个很中肯的答辩。他以为诗不仅模仿现形,尤其重要的是借现形寓理式。“诗比历史更近于哲学”,这就是说,更富于真实性,因为历史仅记载殊象(现形),而诗则于殊象中见共象(理式)。他所以走到这种理想主义,就因为他拿来比拟诗的不是图画而是音乐。在他看,诗和音乐是同类艺术,因为它们都以节奏、语言与“和谐”三者为媒介。在《政治学》里他说音乐是“最富于模仿性的艺术”。照常理说,音乐在诸艺术中是最无所模仿的。亚理士多德所谓“模仿”与柏拉图所指的仅为抄袭的“模仿”不同,它的涵义颇近于现代语的“表现”。音乐最富于表现性。以音乐比诗,所以亚理士多德能看出诗的“表现”一层功用。

拟诗于画,易侧重模仿现形,易走入写实主义;拟诗于乐,易侧重表现自我,易走入理想主义。这个分别虽是陈腐的,却是基本的。柯勒律治说得好:“一个人生来不是柏拉图派,就是亚理士多

德派。”我们可以引申这句话来说：“一个诗人生来不是侧重图画，就是侧重音乐；不是侧重客观的再现，就是侧重主观的表现。”我们说“侧重”，事实上这两种倾向相调和折衷的也很多。在历史上这两种倾向各走极端而形成两敌派的，前有古典派与浪漫派的争执，后有法国巴腊司派与象征派的争执，真正大诗人大半能调和这两种冲突，使诗中有画也有乐，再现形象同时也能表现自我。

二 莱辛的诗画异质说

诗的图画化和诗的音乐化是两种根本不同的看法。比较起来，诗的音乐化一说到十九世纪才盛行，以往的学者大半特别着重诗与画的密切关联。诗画同质说在西方如何古老，如何普遍，以及它对于诗论所生的利弊影响如何，美国人文主义倡导者白璧德(Babbitt)在《新拉奥孔》一书中已经说得很详尽，用不着复述。这部书是继十八世纪德国学者莱辛的《拉奥孔》而作的。这是近代诗画理论文献中第一部重要著作。从前人都相信诗画同质，莱辛才提出很丰富的例证，用很动人的雄辩，说明诗画并不同质。各种艺术因为所使用的媒介不同，各有各的限制，各有各的特殊功用，不容互相混淆。我们现在先概括地介绍莱辛的学说，然后拿它作讨论诗与画的起点。

拉奥孔是十六世纪在罗马发掘出来的一座雕像，表现一位老人——拉奥孔——和他的两个儿子被两条大蛇绞住时的苦痛挣扎的神情。据希腊传说，希腊人因为要夺回潜逃的海伦后，举兵围攻特洛伊(Troy)城，十年不下。最后他们佯逃，留着一匹腹内埋伏精兵的大木马在城外，特洛伊人看见木马，视为奇货，把它移到城内，夜间潜伏在马腹的精兵一齐跳出来，把城门打开，

城外伏兵于是乘机把城攻下。当移木马入城时，特洛伊的典祭官拉奥孔极力劝阻，说木马是希腊人的诡计。他这番忠告激怒了偏心于希腊人的海神波赛冬。当拉奥孔典祭时，河里就爬出两条大蛇，一直爬到祭坛边，把拉奥孔和他的两个儿子一齐绞死。这是海神对于他的惩罚。

这段故事是罗马诗人维吉尔(Virgil)的《伊尼特》(Aeneid)第二卷里最有名的一段。十六世纪在罗马发现的拉奥孔雕像似以这段史诗为蓝本。莱辛拿这段诗和雕像参观互较，发现几个重要的异点。因为要解释这些异点，他才提出诗画异质说。

据史诗，拉奥孔在被捆时放声号叫；在雕像中他的面孔只表现一种轻微的叹息，具有希腊艺术所特有的恬静与肃穆。为什么雕像的作者不表现诗人所描写的号啕呢！希腊人在诗中并不怕表现苦痛，而在造形艺术中却永远避免痛感所产生的面孔筋肉挛曲的丑状。在表现痛感之中，他们仍求形象的完美。“试想象拉奥孔张口大叫，看看印象如何。……面孔各部免不了呈现很难看的狞恶的挛曲，姑不用说，只是张着大口一层，在图画中是一个黑点，在雕刻中是一个空洞，就要产生极不愉快的印象了。”在文字描写中，这号啕不至于产生同样的效果，因为它并不很脱皮露骨地摆在眼前，呈现丑象。

其次，据史诗，那两条长蛇绕腰三道，绕颈两道，而在雕像中它们仅绕着两腿。因为作者要从全身筋肉上表现出拉奥孔的苦痛，如果依史诗让蛇绕腰颈，筋肉方面所表现的苦痛就看不见了。同理，雕像的作者让拉奥孔父子裸着体，虽然在史诗中拉奥孔穿着典祭官的衣帽。“一件衣裳对于诗人并不能隐藏什么，我们的想象能看穿底细。无论史诗中的拉奥孔是穿着衣或裸体，他的痛苦表现于周身各部，我们可以想象到。”至于雕像却须把苦痛所引起

的四肢筋肉挛曲很生动地摆在眼前,穿着衣,一切就遮盖起来了。

在这些地方,我们可以看出诗人与造形艺术家对于材料的去取大不相同。莱辛推原这不同的理由,作这样的一个结论:

如果图画和诗所用的模仿媒介或符号完全不同,那就是说,图画用存于空间的形色,诗用存于时间的声音;如果这些符号和它们所代表的事物须互相妥适,则本来在空间中相并立的符号只宜于表现全体或部分在空间中相并立的事物,本来在时间上相承续的符号只宜于表现全体或部分在时间上相承续的事物。全体或部分在空间中相并立的事物叫做“物体”(body),因此,物体和它们的看得见的属性是图画的特殊题材。全体或部分在时间上相承续的事物叫做“动作”(action),因此,动作是诗的特殊题材。

换句话说,画只宜于描写静物,诗只宜于叙述动作。画只宜于描写静物,因为静物各部分在空间中同时并存,而画所用的形色也是如此。观者看到一幅画,对于画中各部分一目就能了然。这种静物不宜于诗,因为诗的媒介是在时间上相承续的语言,如果描写静物,须把本来是横的变成纵的,本来是在空间中相并立的变成在时间上相承续的。比如说一张桌子,画家只须用寥寥数笔,便可以把它画出来,使人一眼看到就明白它是桌子。如果用语言来描写,你须从某一点说起,顺次说下去,说它有多长多宽,什么形状,什么颜色等等,说了一大篇,读者还说不定马上就明白它是桌子,他心里还须经过一次翻译的手续,把语言所表现成为纵直的还原到横列并陈的。

诗只宜叙述动作,因为动作在时间直线上先后相承续,而诗

所用的语言声音也是如此，听者听一段故事，从头到尾，说到什么阶段，动作也就到什么阶段，一切都很自然。这种动作不宜于画，因为一幅画仅能表现时间上的某一点，而动作却是一条绵延的直线。比如说，“我弯下腰，拾一块石头打狗，狗见着就跑了”，用语言来叙述这事，多么容易，但是如果把这简单的故事画出来，画十幅、二十幅并列在一起，也不一定使观者一目了然。观者心里也还要经过一番翻译手续，把同时并列的零碎的片段贯串为一气呵成的直线。溥心畬氏曾用贾岛的“独行潭底影，数息树边身”两句诗为画题，画上十几幅，终于只画出一些“潭底影”和“树边身”。而诗中“独行”的“行”和“数息”的“数”的意味终无法传出。这是莱辛的画不宜于叙述动作说的一个很好的例证。

莱辛自己所举的例证多出于荷马史诗。荷马描写静物时只用一个普泛的形容词，一只船只是“空洞的”、“黑的”或“迅速的”，一个女人只是“美丽的”或“庄重的”。但是他叙述动作时却非常详细，叙行船从竖桅、挂帆、安舵、插桨一直叙到起锚下水；叙穿衣从穿鞋、戴帽、穿盔甲一直叙到束带挂剑。这些实例都可证明荷马就明白诗宜于叙述而不宜于描写的道理。

三 画如何叙述，诗如何描写

但是谈到这里，我们不免疑问：画绝对不能叙述动作，诗绝对不能描写静物么？莱辛所根据的拉奥孔雕像不就是一幅叙述动作的画？他所欢喜援引的荷马史诗里面不也有很有名的静物描写如阿岂里斯的护身盾之类？莱辛也顾到这个问题，曾提出很有趣的回答，他说：

物体不仅占空间，也占时间。它们继续地存在着，在续存的每一顷刻中，可以呈现一种不同的形象或是不同的组合。这些不同的形象或组合之中，每一个都是前者之果，后者之因，如此则它仿佛形成动作的中心点。因此，图画也可以模仿动作，但是只能间接地用物体模仿动作。

就另一方面说，动作不能无所本，必与事物生关联。就发动的事物之为物体而言，诗也能描绘物体，但是也只能间接地用动作描绘物体。

在它的并列的组合中，图画只能利用动作过程中某一顷刻，而它选择这一顷刻，必定要它最富于暗示性，能把前前后后都很明白地表现出来。同理，在它的承续的叙述中，诗也只能利用物体的某一种属性，而它选择这一种属性，必定能唤起所写的物体的最具体的整个意象，它应该是特应注意的一方面。

换句话说，图画叙述动作时，必化动为静，以一静面表现全动作的过程；诗描写静物时，亦必化静为动，以时间上的承续暗示空间中的绵延。

先说图画如何能叙述动作。一幅画不能从头到尾地叙述一段故事，它只能选择全段故事中某一片段，使观者举一反三。这如何可以办到，最好用莱辛自己的话来解释：

艺术家在变动不居的自然中只能抓住某一顷刻。尤其是画家，他只能从某一观点运用这一顷刻。他的作品却不

是过眼云烟，一纵即逝，须耐人长久反复玩味。所以把这一顷刻和抓住这一顷刻的观点选择得恰到好处，须大费心裁。最合式的选择必能使想象最自由地运用。我们愈看，想象愈有所启发；想象所启发的愈多，我们也愈信目前所看到的真实。在一种情绪的过程中，最不易产生这种影响的莫过于它的顶点(climax)。到了顶点，前途就无可再进一步；以顶点摆在眼前，就是剪割想象的翅膀，想象既不能在感官所得印象之外再进一步，就不能不倒退到低一层弱一层的意象上去，不能达到呈观于视觉的完美表现。比如说，如果拉奥孔只微叹，想象很可以听到他号啕。但是如果他号啕，想象就不能再望上走一层；如果下降，就不免想到他还没有到那么大的苦痛，兴趣就不免减少了。在表现拉奥孔号啕时，想象不是只听到他呻吟，就是想到他死着躺在那里。

简单地说，图画所选择的一顷刻应在将达“顶点”而未达“顶点”之前。“不仅如此，这一顷刻既因表现于艺术而长存永在，它所表现的不应该使人想到它只是一纵即逝的。”最有耐性的人也不能永久地号啕，所以雕像的作者不表现拉奥孔的号啕而只表现他微叹，微叹是可以耐久的。莱辛的普遍结论是：图画及其他造形艺术不宜于表现极强烈的情绪或是故事中最紧张的局面。

其次，诗不宜于描写物体，它如果要描写物体，也必定采叙述动作的方式。莱辛举的例是荷马史诗中所描写的阿岂理斯的护身盾(the shield of Achilles)。这盾纵横不过三四尺，而它的外层金壳上而雕着山川河海、诸大行星、春天的播种、夏天的收获、秋天的酿酒、冬天的畜牧、婚姻丧祭、审判战争各种景致。荷马描写这些景致时，并不象开流水账式地数完一样再数

一样。他只叙述火神铸造这盾时如何逐渐雕成这些景致，所以本来虽是描写物体，他却把它变成叙述动作，令人读起来不觉得呆板枯燥。如果拿中国描写诗来说，化静为动，化描写为叙述几乎是常例，如“池塘生春草”，“塔势如涌出，孤高耸天宫”，“鬓云欲度香腮雪”，“千树压西湖寒碧”，“星影摇摇欲坠”之类。

莱辛推阐诗不宜描写物体之说，以为诗对于物体美也只能间接地暗示而不能直接地描绘，因为美是静态，起于诸部分的配合和谐，而诗用先后承续的语言，不易使各部分在同一平面上现出一个和谐的配合来。暗示物体美的办法不外两种：一种是描写美所生的影响。最好的例是荷马史诗中所写的海伦。海伦(Helen)在希腊传说中是绝代美人，荷马描写她，并不告诉我们她的面貌如何，眉眼如何，服装如何等等，他只叙述在兵临城下时，她走到城墙上面和特洛伊的老者们会晤的情形：

这些老者们看见海伦来到城堡，都低语道：“特洛伊人和希腊人这许多年来都为着这样一个女人尝尽了苦楚，也无足怪；看起来她是一位不朽的仙子。”

莱辛接着问道：“叫老年人承认耗费了许多血泪的战争不算冤枉，有什么比这能产生更生动的美的意象呢？”在中国诗中，象“回头一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，“痛哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜”之类的写法，也是以美的影响去暗示美。

另一种暗示物体美的办法就是化美为“媚”(charm)。“媚”的定义是“流动的美”(beauty in motion)，莱辛举了一段意大利诗为例，我们可以用一个很恰当的中文例来代替它。《诗经·卫风》有一章描写美人说：

手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉；
巧笑倩兮，美目盼兮。

这章诗前五句最呆板，它费了许多笔墨，却不能使一个美人活灵活现地现在眼前。我们无法把一些嫩草、干油、蚕蛹、瓜子之类东西凑合起来，产生一个美人的意象。但是“巧笑倩兮，美目盼兮”两句，寥寥八字，便把一个美人的姿态神韵，很生动渲染出来。这种分别就全在前五句只历数物体属性，而后两句则化静为动，所写的不是静止的“美”而是流动的“媚”。

总之，诗与画因媒介不同，一宜于叙述动作，一宜于描写静物。“画如此，诗亦然”的老话头并不精确。诗画既异质，则各有疆界，不应互犯。在《拉奥孔》的附录里，莱辛阐明他的意旨说：“我想，每种艺术的鹤的应该是它性所特近的，而不是其他艺术也可做到的。我觉得普鲁塔克(Plutarch)的比喻很可说明这个道理：一个人用钥匙去破柴，用斧头去开门，不但把这两件用具弄坏了，而且自己也就失了它们的用处。”

四 莱辛学说的批评

莱辛的诗画异质说大要如上所述。他对子艺术理论的贡献甚大，为举世所公认。举其大要，可得三端：

一、他很明白地指出以往诗画同质说的笼统含混。各种艺术在相同之中有不同者在，每种艺术应该顾到它的特殊的便利与特殊的限制，朝自己的正路向前发展，不必旁驰博骛，致蹈混淆芜杂。从他起，艺术在理论上才有明显的分野。无论他的结

论是否完全精确，他的精神是近于科学的。

二、他在欧洲是第一个人看出艺术与媒介（如形色之于图画，语言之于文学）的重要关联。艺术不仅是在心里所孕育的情趣意象，还须借物理的媒介传达出去，成为具体的作品。每种艺术的特质多少要受它的特殊媒介的限定。这种看法在现代因为对于克罗齐美学的反响，才逐渐占势力。莱辛在一百几十年以前仿佛就已经替克罗齐派美学下一个很中肯的针砭了。

三、莱辛讨论艺术，并不抽象地专在作品本身着眼，而同时顾到作品在读者心中所引起的活动和影响。比如他主张画不宜选择一个故事的兴酣局紧的“顶点”，就因为读者的想象无法再向前进；他主张诗不宜历数一个物体的各面形相，就因为读者所得的是一条直线上的先后承续的意象，而在物体中这些意象却本来并存在一个平面上，读者须从直线翻译回原到平面，不免改变原形，致失真相。这种从读者的观点讨论艺术的办法是近代实验美学与文艺心理学的。莱辛可以说是一个开风气的人。

不过莱辛虽是新风气的开导者，却也是旧风气的继承者。他根本没有脱离西方二千余年的“艺术即模仿”这个老观念。他说：“诗与画都是模仿艺术，同为模仿，所以同依照模仿所应有法则。不过它们所用的模仿媒介不同，因此又各有各的特殊法则。”这种“模仿”观念是希腊人所传下来的。莱辛最倾倒希腊作家，以为亚理士多德的《诗学》无瑕可指，有如欧几里得的几何学。他说：“诗只宜于叙述动作”，因为亚理士多德说过：“模仿的对象是动作。”亚理士多德所讨论的诗偏重戏剧与史诗，特别着重动作，固无足怪；近代诗日向抒情写景两方面发展，诗模仿动作说已不能完全适用。这种新倾向在莱辛时代才渐露头角，到十九世纪则附庸蔚为大国，或为莱辛所未及料。即以造形艺术

论，侧重景物描写，反在莱辛以后才兴起。莱辛所及见的图画雕刻，如古希腊的浮雕瓶画，尤其是文艺复兴时代的叙述宗教传说的作品，都应该使他明白欧洲造形艺术的传统向来就侧重叙述动作。他抹煞事实而主张画不宜叙述动作，亦殊出人意外。

莱辛在《拉奥孔》里谈到作品与媒介和材料的关系，谈到艺术对于读者的心理影响，而对于作品与作者的关系则始终默然。作者的情感与想象以及驾驭媒介和锤炼材料的意匠经营，在他看，似乎不很能影响作品的美丑。他对于艺术的见解似乎是一种很粗浅的写实主义。象许多信任粗浅常识者一样，他以为艺术美只是抄袭自然美。不但如此，自然美仅限于物体美，而物体美又只是形式的和谐。形式的和谐本已存于物体，造形艺术只须把它抄袭过来，作品也就美了。因此，莱辛以为希腊造形艺术只用本来已具完美形象的材料，极力避免丑陋的自然。拉奥孔雕像的作者不让他号啕，因为号啕时的面孔筋肉挛曲以及口腔张开，都太丑陋难看。他忘记他所崇拜的亚理士多德曾经很明白地说过艺术可用丑材料，他忽略他所推尊的古典艺术也常用丑材料如酒神侍从 (satyrs) 和人马兽 (centaurs) 之类，他没有觉到一切悲剧和喜剧都有丑的成分在内，他甚至于没有注意到拉奥孔雕像本身也并非没有丑的成分在内，而很武断地说：“就其为模仿而言，图画固可表现丑；就其为艺术而言，它却拒绝表现丑。”并且，就这句话看来，艺术当不尽是模仿，二者分别何在，他也没有指出。他相信理想的美仅能存于人体，造形艺术以最高美为目的，应该偏重模仿人体美。花卉画家和山水画家都不能算是艺术家，因为花卉和山水根本不能达到理想的美。

这种议论已够奇怪，但是“艺术美模仿自然美”这个信条逼得莱辛走到更奇怪的结论。美仅限于物体，而诗根本不能描写

物体,则诗中就不能有美。莱辛只看出造形艺术中有美,他讨论诗,始终没有把诗和美联在一起讲,只推求诗如何可以驾驭物体美。他的结论是:诗无法可以直接地表现物体美,因为物体美是平面上形象的谐和配合,而诗因为用语言为媒介,却须把这种平面配合拆开,化成直线式的配合,从头到尾地叙述下去,不免把原有的美的形象弄得颠倒错乱。物体美是造形艺术的专利品,在诗中只能用影响和动作去暗示。他讨论造形艺术时,许可读者运用想象;讨论诗时,似乎忘记同样的想象可以使读者把诗所给的一串前后承续的意象回原到平面上的配合。从莱辛的观点看,作者与读者对于目前形象都只能一味被动地接收,不加以创造和综合。这是他的基本错误。因为这个错误,他没有找出一个共同的特质去统摄一切艺术,没有看出诗与画在同为艺术一层上有一个基本的同点。在《拉奥孔》中,他始终把“诗”和“艺术”看成对立的,只是艺术有形式“美”而诗只有“表现”(指动作的意义)。这么一来,“美”与“表现”离为两事,漠不相关。“美”纯是“形式的”,“几何图形的”,在“意义”上无所“表现”;“表现”是“叙述的”,“模仿动作的”,在“形式”上无所谓“美”。莱辛固然没有说得这样斩钉截铁,但是这是他的推理所不能逃的结论。我们知道,在艺术理论方面,陷于这种误解的不只莱辛一人,大哲学家如康德,也不免走上这条错路。一直到现在,“美”与“表现”的争论还没有了结。克罗齐的“美即表现”说也许是一条打通难关的路。一切艺术,无论是诗是画,第一步都须在心中见到一个完整的意象,而这意象必恰能表现当时当境的情趣。情趣与意象恰相契合,就是艺术,就是表现,也就是美。我们相信,就艺术未传达成作品之前而言,克罗齐的学说确实比莱辛的强。至少,它顾到外界印象须经创造的想象才能成艺术,没有把自然美和艺

术美误认为一事，没有使“美”与“表现”之中留着一条不可跨越的鸿沟。

艺术受媒介的限制，固无可讳言。但是艺术最大的成功往往在征服媒介的困难。画家用形色而能产生语言声音的效果，诗人用语言声音而能产生形色的效果，都是常有的事。我们只略读杜工部、苏东坡诸人题画的诗，就可以知道画家对于他们仿佛是在讲故事。我们只略读陶、谢、王、韦诸工于写景的诗人的诗集，就可以知道诗里有比画里更精致的图画。媒介的限制并不能叫一个画家不能说故事，或是叫一位诗人不能描写物体。而且说到媒介的限制，每种艺术用它自己的特殊媒介，又何尝无限制？形色有形色的限制，而图画却须寓万里于咫尺；语言有语言的限制，而诗文却须以有尽之言达无穷之意。图画以物体暗示动作，诗以动作暗示物体，又何尝不是媒介困难的征服。媒介困难既可征服，则莱辛的“画只宜描写，诗只宜叙述”一个公式并不甚精确了。

一种学说是否精确，要看它能否到处得到事实的印证，能否用来解释一切有关事实而无罅漏。如果我们应用莱辛的学说来分析中国的诗与画，就不免有些困难。中国画从唐宋以后就侧重描写物景，似可证实画只宜于描写物体说。但是莱辛对于山水花卉翎毛素来就瞧不起，以为它们不能达到理想的美，而中国画却正在这些题材上做功夫。他以为画是模仿自然，画的美来自自然美，而中国人则谓“古画画意不画物”，“论画以形似，见与儿童邻”。莱辛以为画表现时间上的一顷刻，势必静止，所以希腊造形艺术的最高理想是恬静安息 (calm and repose)，而中国画家六法首重“气韵生动”。中国向来的传统都尊重“文人画”而看轻“院体画”。“文人画”的特色就是在精神上与诗相近，所写的并

非实物而是意境，不是被动地接收外来的印象，而是熔铸印象于情趣。一幅中国画尽管是写物体，而我们看它，却不能用莱辛的标准，求原来在实物空间横陈并列的形象在画的空间中仍同样地横陈并列，换句话说，我们所着重的并不是一幅真山水，真人物，而是一种心境和一幅“气韵生动”的图案。这番话对于中国画只是粗浅的常识，而莱辛的学说却不免与这种粗浅的常识相冲突。

其次，说到诗，莱辛以为诗只宜于叙述动作，这因为他所根据的西方诗大部分是剧诗和叙事诗，中国诗向来就不特重叙事。史诗在中国可以说不存在，戏剧又向来与诗分开。中国诗，尤其是西晋以后的诗，向来偏重景物描写，与莱辛的学说恰相反。中国写景诗人常化静为动，化描写为叙述，就这一点说，莱辛的话是很精确的。但是这也不能成为普遍的原则。在事实上，莱辛所反对的历数事物形象的写法在中国诗中也常产生很好的效果。大多数写物赋都用这种方法，律诗与词曲里也常见。我们随便就一时所想到的诗句写下来看看：

大漠孤烟直，长河落日圆。

——王维《送使至塞上》

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。

——范仲淹《苏幕遮》

一川烟雨，满城风絮，梅子黄时雨。

——贺铸《青玉案》

疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

——林逋《梅花》

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。

——马致远《天净沙》

在这些实例中，诗人都在描写物景，而且都是用的枚举的方法，并不曾化静为动，化描写为叙述，莱辛能说这些诗句不能在读者心中引起很明晰的图画么？他能否认它们是好诗么？艺术是变化无穷的，不容易纳到几个很简赅固定的公式里去。莱辛的毛病，象许多批评家一样，就在想勉强找几个很简赅固定的公式来范围艺术。

第八章 中国诗的节奏与声韵 的分析(上): 论声

一 声 的 分 析

声起于物体的震动。物体的震动酿成空气的震动，再由空气的震动引起耳的鼓膜的震动，成听觉而为声。这种震动如风起水涌，起伏成浪，所以有“声浪”或“音波”的称呼。在物体由震动而生“声浪”，在知觉由声浪刺激而生声觉。声浪如水浪，有长短、高低、疏密各种分别，声的各种不同就由此起来的。

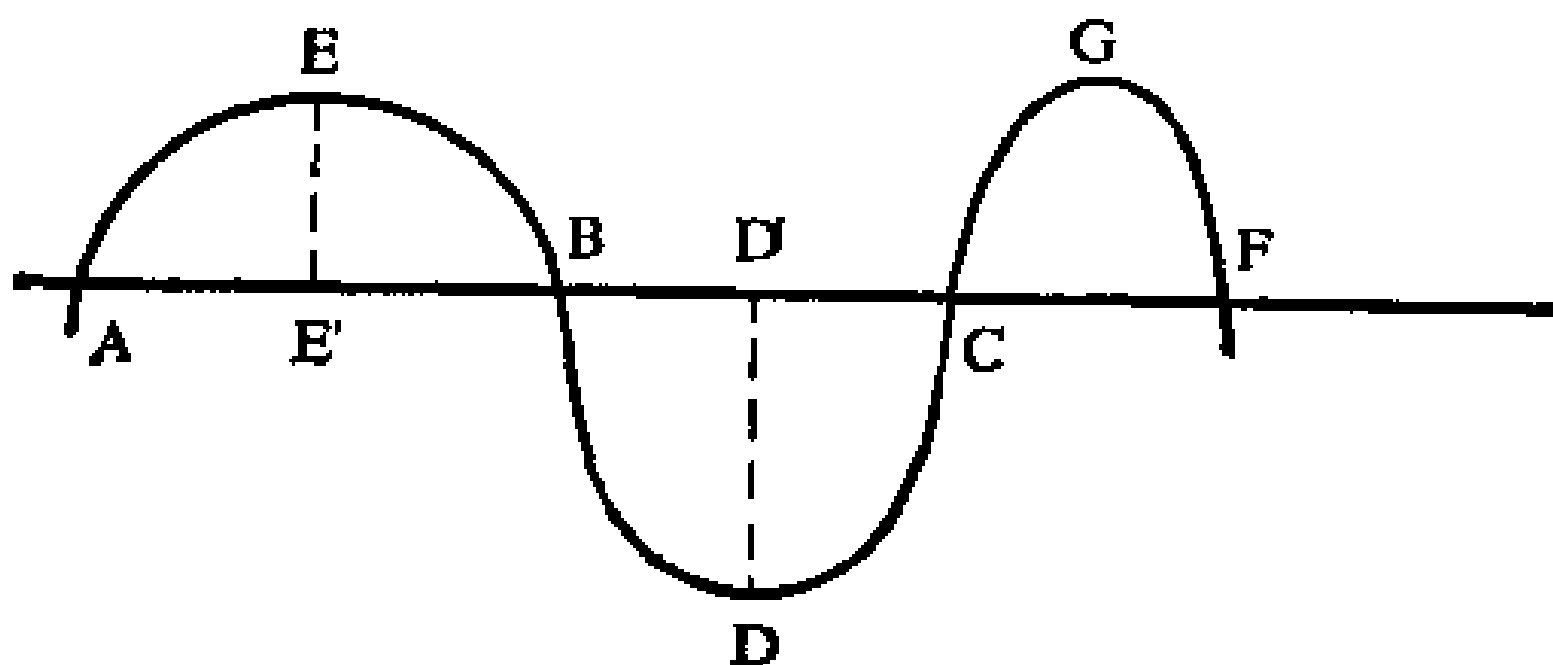
第一是长短，亦称音长(length, quantity, duration)。比如按同一琴键，按一秒钟和按两秒钟所发的声音有分别。这种分别就是长短，起于音波震动时间的久暂，久生长音，暂生短音。音的长短在物理学上以时间计，在音乐上以拍子或板眼计。这是声音的最易了解的一个分别。

第二是高低，亦称音高(pitch)。比如弹第二协(octave)的C音和第三协的C音，或是笛子上吹“合”音和吹“凡”音，所用时间尽管相同，所发的声音仍有分别。这种分别就是高低，起于音波震动的快慢；震动快，震动数就多，声音就高；震动慢，震动

数就少，声音就低。第二协 C 音(C_2)的震动数为 129.33，第三协 C 音(C_3)的震动数有 C_2 的两倍，为 258.65，所以 C_3 高于 C_2 。

第三是轻重或强弱，亦称音势 (stress, force)。比如按同一琴键，出力和不出力所发的声音不同，读同一个字，重读与轻读所发的声音不同。这种分别就是轻重，起于音波震幅的大小，大就重，小就轻。

以上三种分别在物理学上通常用下列图形表示：



$AEB, BDC = \text{波长} = \text{音长}$

$AB, BC = \text{音波震动速度} = \text{音高}$

$EE', DD' = \text{音波震幅} = \text{音势}$

此外还有一个音质 (quality) 的分别。比如一个高低长短轻重都相同的字音在钢琴上奏和在笛子上奏不同，一个高低长短轻重都相同的字音张三发的和李四发的不同。这种音质的分别起于发音体的构造状况不同。就音波说，它由于波纹的曲折式样不同，如上图 AEB 线和 CGF 线显然不一样。

灌声音于蜡片成为留声机片，就是根据这几条音波的道理。“留声片的刻纹便是声音的全体：它的疏与密，是声音高与低；深与浅，是强与弱；长与短，是长与短；高下间的曲折是本质。”（刘复《四声实验录》）

二 音的各种分别与诗的节奏

声音是在时间上纵直地绵延着，要它生节奏，有一个基本条件，就是时间上的段落 (time-intervals)。有段落才可以有起伏，有起伏才可以见节奏。如果一个混整的音所占的时间平直地绵延不断，比如用同样力量继续按钢琴上某一个键子，按到很久无变化，就不能有节奏，如果要产生节奏，时间的绵延直线必须分为断续线，造成段落起伏。这种段落起伏也要有若干规律，有几分固定的单位，前后相差不能过远。比如五个相承续的音成 1:5:4:3:9 的比例，起伏杂乱无章，也不能产生节奏。节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。这大致相等的时间段落就是声音的单位，如中文诗的句逗，英文诗的行与音步 (foot)。起伏可以在长短、高低、轻重三方面见出，这三种分别与节奏的关系可用下列线形表示：

	音波始终单调一律，无节奏。
	起伏杂乱无章，无节奏。
	长短相间见节奏。
	高低相间见节奏。
	轻重相间见节奏。

诗的节奏通常不外由这三种分别组成，至于音质与节奏有无关系，待下文再论。因为语言的性质不同，各国诗的节奏对于长短、高低、轻重三要素各有所侧重。古希腊诗与拉丁诗都偏重长短。读一个长音差不多等于读两个短音所占的时间。长短有规律地相间，于是现出很明显的节奏。例如维吉尔的名句：

Quadripe- | dante pu- | trem soni- | tu quatit |
ungula | campum

含六音步，每步含三个音，第一音长，第二、三两音短。两短音等于长音，所以最后一音步虽仅含两音，因为都是长音，读起来所占的时间仍略等于其他音步。用“—”为长号，“∪”为短号，拉丁诗的长短音式六音步格可以表示如下：

—∪∪—∪∪—∪∪—∪∪—∪∪—。

这种长短相间式是希腊诗和拉丁诗所共同的，所不同者拉丁诗音步中长音同时是重音，希腊诗音步中长音同时是高音。希腊文和拉丁文的长音都是固定的，所以一个音在音步中宜长在语气中也一定是长的，这就是说，音乐的节奏和语言的节奏冲突甚少。

在近代欧洲各国诗中，长短的基础已放弃，——朗费罗(Longfellow)、莫里斯(William Morris)诸人模仿希腊拉丁用长短格的尝试不算成功——代替它的是轻重，尤其是在日耳曼系语言中。比如英文，诗的音步以“轻重格”(iambic)为最普通。重音不一定比轻音长，至于高低则随读者视文义为准而加以伸缩，字音的本身并无绝对的固定的高低，因为音步的轻重有规律而语气的轻重无规律，在音步宜重的音在语气中不一定重，在音步宜轻的音在语气中也不一定轻，这就是说，音乐的节奏和语言的节奏有时不免冲突。例如莎士比亚的名句：

To be | or not | to be: | that is | the ques- | tion

是用轻重五步格，第五步多一音，第一步、第三步的重音同时是长音，在读时比第二、第四音两音步都较长，但英文诗并不十分计较这种长短的分别。第四步的语气的重音应在第一音 (that)，而音步的重音却落在第二音 (is)。如果严格地依音律读，is 应由轻音变为重音。本来轻而要变重，音调也须由低提高。不过就常例说，音的高低对于英文诗音律的影响甚微。这种以字音分步的办法通常叫做“音组制” (syllabic system)。近代英文诗有放弃“音组制”而改用“重音制” (accent system) 的倾向，就是每行不管有几音步或多少字音，只管有多少重音。比如一行通常有五个重音，字音不必限于十个或十五个，多少可以自由伸缩，有时两重音之间可以隔四五个轻音。这样一来，长短对于英诗节奏的影响更微细了。

法文诗不用这种“音组制”或“重音制”而用“顿” (cesura)，每顿中字音数目不一定。法文诗最普通的格式是亚历山大格 (Alexandrine)，每行十二音，分顿不分步。顿的数目与位置有古典格与浪漫格的分别，古典格每行有四顿，第六音与第十二音必顿，第六音(中顿)前后各有一顿，惟位置不固定。例如拉辛的名句：

Heureux | qui satisfait | de son hum- | ble for-
tune. |

浪漫格每行只有三顿，第十二音必顿，余两顿位置不固定。例如雨果的诗句：

Il vit un oeil | tout grand ouvert | dans ies té-
nêbres |

每顿字音数目不一律，所以不能看作“音步”。法文音调和英文音调的重要分别在英文多铿锵的重音，法文则字音轻重的分别甚微，几乎平坦如流水，无大波浪。不过读到顿的位置时，声音也自然提高延长着重，所以法文诗的节奏也是先抑后扬。例如上引拉辛的句子，依音律学家格拉芒(Grammant)的估定，音长、音势和音高合在一起成下列比例：

Heureux qui satisfait de son humble fortune.

2 $3\frac{1}{3}$ 1 1 1 3 1 1 3 1 1 3

所以法文诗的节奏起伏同时受音长、音势、音高三种影响，不象英文诗那样着重音势。换句话说，轻重的分别在法文诗中并不甚明显。

总之，欧洲诗的音律有三个重要的类型。第一种是以很固定的时间段落或音步为单位，以长短相间见节奏，字音的数与量都是固定的，如希腊拉丁诗。第二种虽有音步单位，每音步只规定字音数目（仍有伸缩），不拘字音的长短分量；在音步之内，轻音与重音相间成节奏，如英文诗。第三种的时间段落更不固定，每段落中字音的数与量都有伸缩的余地，所以这种段落不是音步而是顿，每段的字音以先抑后扬见节奏，所谓抑扬是兼指长短、高低、轻重而言，如法文诗。英诗可代表日耳曼语系诗，法诗可代表拉丁语系诗。

三 中国的四声是什么

我们费许多功夫讨论欧洲诗的音律，因为中国诗的音律性质究竟如何，最好用比较方法来说明。中国诗音律的研究向来分声(子音)韵(母音)两个要素。这两个要素是否能把中国诗的音律包括无余，此外是否还有其他要素，待下文详论，现在先分析声的性质。

声就是平上去入。我们在上文说过，声音上的节奏可以在长短、高低、轻重三方面见出。所谓平上去入究竟是长短，是高低还是轻重的分别呢？在实际上，每个人都不觉得辨别他所生长的区域中的四声有什么困难；但是分析起来，要断定四声的原素和分别，却是一件极难的事。这种困难有两个来源：第一是各区域发音的差异。我们通常笼统说“四声”，但是南音的四声是平上去入，北音无入声，四声是阴平阳平上去。如果再细分，广东有九声，浙江、福建有些地方有八声，江苏有些地方有七声，西南中部各省有五声，北方只有四声。如果拿长短、高低、轻重做标准来分四声，各区域的读法不一律（比如同是平声，北平人比成都人和武昌人读得较短，入声普通很短而长沙人读得很长），也很难得到普遍的结论。其次，每声在时间上都是绵延的，同是一声或是先高后低，先轻后重，或高低轻重成不规则的波纹，我们不能很单纯地拿高低轻重来形容它。这也是研究四声的困难原因之一。

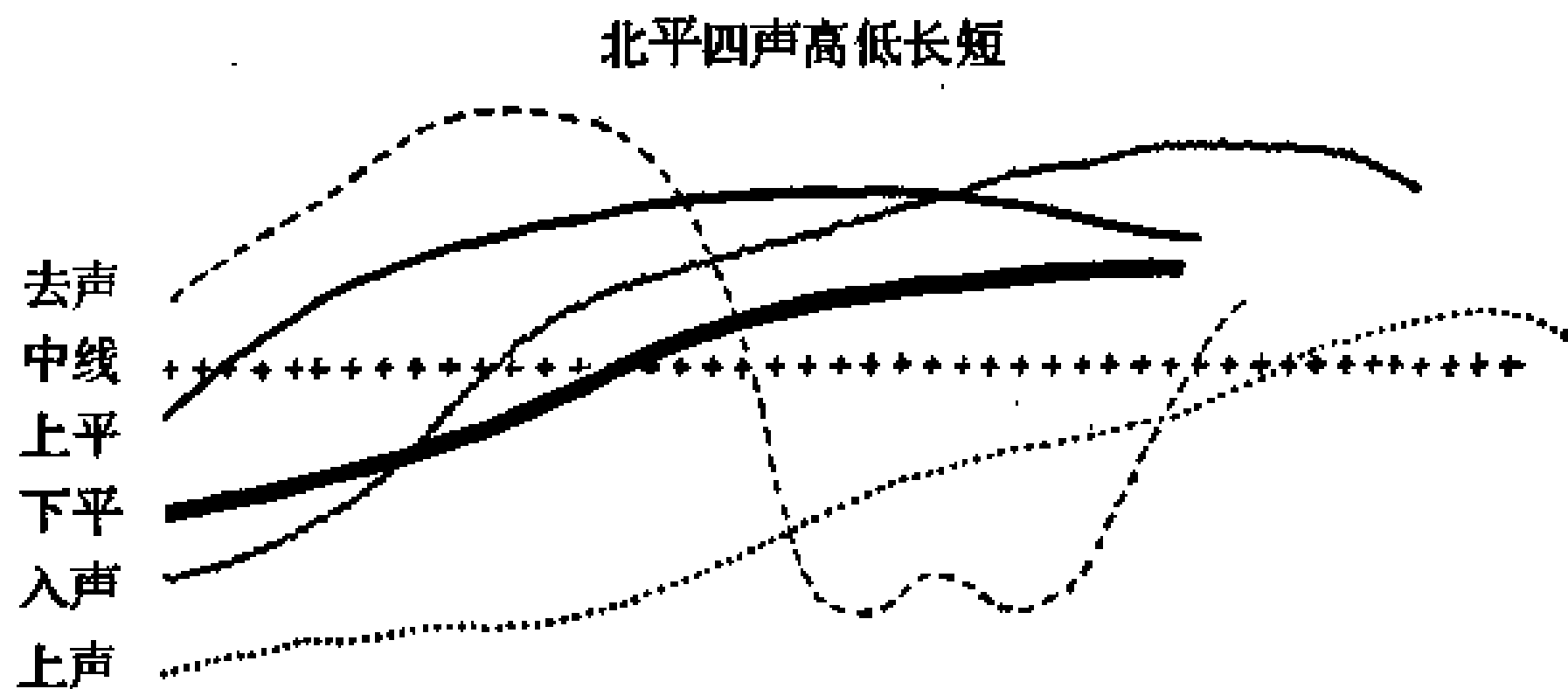
先说长短。四声显然有长短的分别。有些人在长短以外就听不出四声有其他的分别。顾炎武在《音论》里说：“平声最长，上去次之，入则讫然而止，无余音矣。”近人多持此说。钱玄同说：

“平上去入，因一音之留声有长短而分为四。”（《文字学·音篇》）吴敬恒说：“声为长短，……长短者音同而留声之时间不同。”易作霖并且拿拍子来说四声，他说：“四声是什么？……它是‘拍子关系’，譬如奏1音，奏一拍便象‘都’，奏 $\frac{1}{4}$ 拍便象‘笃’，就时间上分出四种不同的声音，就是平上去入的四声。”

四声有长短的分别，大概无可讳言，不过这种长短的量实不能定，一则各区域发音不同，二则同一区域各人发音不同，甚至于一个人在不同状况之下；对于同一个字发音前后也不能一致。入声最短是通例，但据刘复的《四声实验录》，北平人学发的入声反比平声长，武昌、长沙的入声也特别长。北平的去声比平声长，长沙和浙江江山的去声比平声短。这是刘复所得的结果。但据高元的研究，北平阳平一拍，阴平半拍，上声一拍，去声 $\frac{3}{4}$ 拍，去声实比阳平短。据英人姜恩斯（D. Jones）和广东胡炯堂的研究，广东平声与上去二声均成一拍与半拍之比；但照刘复的实验，它们相差似没有这样大。这些“结果”可以告诉我们两件事：第一，同是一声，各地长短不同；第二，许多测量结果常相冲突，可见声音长短不易测量，四声长短比例至今还是没有解决的问题。依这样看，四声虽似为长短的分别而实不尽是长短的分别，因为四声的长短并无定量。

次说高低。四声有高低的分别，从前人似乎都忽略过去。近代语音学者才见出它的重要。刘复以为高低是四声的最重要的分别，甚至于是唯一的分别。他说：“我认定四声是高低造成的，……我们耳朵里所听见的各声的区别，只是高低起落的区别；实际上长短虽然有些区别，却不能算得区别。”至于轻重，他

认为与四声绝对地无关(下文详论)。四声有高低的不同大概不成问题,成问题的是高低的测定。如果一个声音在它的习惯的音长之内,始终维持一律的音高,则高低容易断定。比如钢琴上第二协的C音与第三协的C音的分别不但是很明显,而且也很纯粹。四声的高低难判定,不但因为各地发音不同,尤其因为每声在它的习惯的音长之内,不能维持一律的音高,有时前高后低,有时前低后高,有时起伏不平。如果用线形表示,音高所走的路程不是平直线而是不规则的曲线。姑举刘复《四声实验录》所载的北平四声为例,其线形如下:



图中中线(+++++)居四声的最高点与最低点之中,
其长表示时间长短

据赵元任的《国音新诗韵》,五声的标准读法如下:

阴声高而平。阳声从中音起,很快地扬起来,尾部高音和阴声一样。上声从低音起,微微再下降些,在最低音停留些时间,到末了高起来片刻就完。去声从高音起,一顺尽往下降。入声和阴声音高一样,就是时间只有它一半或三分

之一那么长。

赵氏的阴声即刘氏的上平，阳声即下平。如果取赵氏的解释和刘氏的线图比较，我们可以看出，上平下平大致符合，其余三声都互有出入。如果取刘氏所实验的十二个地方四声所得的线图看，则各地四声的高低起伏，各不相同。不过有一点是很明白的，就是同一声音的高低前后不一律，我们不能概括地说某声高或某声低，只能说某声在某一个阶段高，某一个阶段低。因为各声内部都有较高较低部分，所以四声的分别也很难说完全在高低。

最后说轻重。从前人分别四声，大半着重轻重或强弱的标准。最早的关于四声的解释当推唐释神珙所引《元和韵谱》的话：

平声者哀而安，上声者厉而举，去声者清而远，入声者直而促。

流行的四声歌诀也说：

平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，
入声短促急收藏。

按这两段话的语气，似都以平去较轻，上入较重。顾炎武在《音论》里说：

其重其急则为入为上为去，其轻其迟则为平。

依这一说，则三个仄声都比平声较重。近人王光祈则以为“平声强于仄声”。（《中国诗词曲之轻重律》）

否认四声与轻重有关的也有人。据高元的研究，轻重在江苏七声上特别重要，在其他区域影响甚微。刘复《四声实验录》则绝对否认强弱或轻重与四声有关。他的理由是：“无论哪一声都可以读强，也都可以读弱，而其声不变。”这话似有语病。我们的问题不是某一声是否因读强读弱而变为另一声，而是某一音的四声有无强弱的比较。我们可以套刘氏话来说：“无论哪一声都可以读高，也可以读低，而其声不变。”男音低于女音，文字声音的高低可随意义伸缩，都是事实。我们能否据此否认声与高低有关呢？刘氏的实验把强弱完全丢开，我想是因为他所信任的浪纹计根本不能测声的强弱。强弱的痕迹相当于浪纹的深浅。浪纹计用细笔尖在薰烟的滑纸上画出声浪的纹，而画得又非常之快，如何能见出可测量的深浅呢？

就大体说，发四声时所出的力有强弱，所得的音自有轻重之分。读上入二声似比读平去二声较费力，所以较重如《元和韵谱》及四声歌诀所指示的。不过这还是臆测，各区域发音不同，同一声的轻重容易有出入，还待精细的测验去断定。总之，四声虽似有轻重的分别，而轻重的比例仍是问题。

高元谓四声为“在同一声（子音）韵（母音）中音长、音高、音势三种变化相乘之结果”。就目前而论，这也许是四声的最妥当的定义。不过这个定义对于诗音律研究有多大的价值，殊为问题，因为各声的音长、音高、音势都没有定量，而且随时随地更动。

四 四声与中国诗的节奏

以上分析四声，都仅就独立的音来说，问题已够复杂。在诗里音没有独立的，都与若干其他音合成一组而成句，四声的问题比较更复杂了。

第一，在音组里每音的长短高低轻重都可以随文义语气而有伸缩。意义着重时，声音自然随之而长而高而重；意义不着重时，声音也自然随之而短而低而轻。同是一个字，在这一音组里读长读高或读重，在另一音组里读低读短或读轻，全看行文口气。比如同是“子”字，在“子书”里比在“扇子”里；同是“又”字，在“他又来了”比在“他来了又去了”，都读得较长较高较重。在独立音上所推敲出来的长短、高低、轻重，在诗文里应用起来，可以完全变过。

其次，除意义轻重影响以外，一音组中每音的长短、高低、轻重，有时受邻音的影响而微有伸缩。这可分两层说：第一，两音相邻时由前一音滑入后一音，有顺有拗。大约双声而叠韵的两音读来最顺口，由甲声转入性质不同的乙声（例如由唇音转喉音），由甲韵转入性质不同的乙韵（例如由开口转撮口），则比较费力。如“玉女”的“玉”与“玉山”的“玉”，“堂堂”的第一个“堂”与“堂庙”“堂宇”的“堂”，都略有分别。第二，各国语言节奏大半有先抑后扬的倾向（英文 iambic 节奏最占势力，法文在顿上略扬，都可以为证）。中国语言中有许多叠音字，两字同声同韵，而长短高低轻重仍略有分别，例如“关关”、“凄凄”、“萧萧”、“冉冉”、“荡荡”、“漠漠”之类都先抑后扬。这两层分别虽然甚微，但对于节奏仍有若干影响。

第三，如上节所分析，四声不纯粹是长短、高低或轻重的分别，平仄相间即不能认为长短、高低或轻重相间。加以诗的习惯，平不分阴阳，仄则包含上去入。在长短、高低、轻重三方面，阴阳平已有悬殊，上去入彼此相差尤远。如“平平”为一阴一阳，而“仄仄”为一上一入，则长与短、高与低、轻与重即不免经过几分抵销作用，结果使“平平”与“仄仄”在长短、高低、轻重上并无多大差别。

因为上述各种缘故，拿西方诗的长短、轻重、高低来比拟中国诗的平仄，把“平平仄仄平”看作“长长短短长”，“轻轻重重轻”或“低低高高低”，一定要走入迷路。王光祈在《中国诗词曲之轻重律》里说：

在质的方面，平声则强于仄声。按平声之字，其发音之初，既极宏壮，而继续延长之际，又能始终保持固有之强度。因此，余将中国平声之字，比之近代西洋语言之重音，以及古代希腊文之长音，而提出平仄二声为造成中国诗词曲“轻重律”之说。

王氏为研究乐理学者，其言殊令人失望。在音势（并非“质”）方面，平并不一定强于仄，已如前所述。平仄的分别不能以西诗长短轻重比拟，另有一事实可证明。在希腊拉丁诗中，一行不能全是长音或全是短音，在英文诗中，一行不能全是重音或全是轻音。假如全行只有一种音，就不会有节奏。但是在中文诗中，一句可以全是平声，如“关关雎鸠”、“修条摩苍天”、“枯桑鸣中林”、“翩何姗姗其来迟”之类，一句也可以全是仄声，如“窈窕淑女”、“岁月忽已晚”、“伏枕独展转”、“利剑不在掌”之类。这些诗句虽

非平仄相间，仍有起伏节奏，读起来仍很顺口。古诗在句内根本不调平仄，而单就节奏说，古诗大半胜于律诗，因为古诗较自然而律诗往往为格调所束缚。从此可知四声对于中国诗的节奏影响甚微。王光祈以平仄二声作“轻重”以及其他类似的企图，在学理与事实上均无根据。

我们说四声对于中国诗的节奏影响甚微，说它比不上希腊拉丁文的长短和英文的轻重，并非说它毫无影响。凡是两个不同的现象有规律地更替起伏，多少都要产生节奏的效果。平与仄的分别究竟在哪里，固为问题；它们有分别，则不成为问题。这显然有分别的两种声音有规律地更替起伏，自然也要产生节奏。中国律诗就要把这种节奏制成固定的模型。这模型本来是死板的东西，它所定的形式的节奏在具体的诗里必随语言的节奏而变异。两首平仄完全相同的诗，节奏不必相同，所以声调谱之类作品是误人的（详见第六章）。

五 四 声 与 调 质

钱玄同、吴敬恒、高元诸人提倡注音字母，觉得四声不适用，主张废弃它们。胡适很据“由最古的广州话的九声逐渐减少，到后起的北部西部的四声”之事实，断定“这个趋势是应该再往前进的，是应该走到四声完全消灭的地位的”。（高元《国音学·胡序》）他在《谈新诗》一文里主张“推翻词谱、曲谱的种种束缚，不拘平仄，不拘长短”。

在我们看，语音的演变是一种自然现象，有风土习惯、生理构造以及心理性格诸要素在后面支配，决不是三数学者唱废弃或唱保守所能左右的。至于简单化是语音与文法的共同趋势，但

因“简单化”而推测到“零化”，恐怕也是一个过于大胆的预言。比如英文文法，从盎格鲁萨克逊时代起，一直到现在，都在逐渐简单化，我们能由此断定英文文法会“走到完全消灭的地位”么？

我们研究语音，象研究任何自然现象一样，要接受事实，就事论事，武断和预言都是危险的事。就事实说，声音的分别是牢不可破地在那里。研究语音学者就要分析和解释这分别，研究诗者就要研究它在诗里有什么功用。从以上分析四声与长短、高低、轻重的关系所得的结果看，我们知道四声虽非毫无节奏性，但是这种节奏性并不十分明了确定。然则四声对于诗，除节奏以外，还有其他功用没有？诗的节奏，除略见于四声以外，还有其他成因没有？这是两个不同的问题，先讨论第一个。

在诗和音乐中，节奏与“和谐”(melody)是应该分清的。比如磨坊的机轮声和铁匠铺的钉锤声都有节奏而没有和谐，古寺的一声钟和深林的一阵风声可以有和谐而不一定有节奏。节奏自然也是帮助和谐的，但和谐不仅限于节奏，它的要素是“调质”(tonequality)的悦耳性。这在单音和复音上都可以见出。节奏在声音上只是纵直的起伏关系，和谐则同时在几种乐音上可以见出，所以还含有横的关系。比如钢琴声与提琴声同奏，较与鼓声同奏为和谐，虽然节奏可相同。四声不但含有节奏性，还有调质(即音质)上的分别。凡是读书人都能听出四声，都知道某字为某声，丝毫没有困难，但是许多音韵学专家都不能断定四声的长短、高低、轻重的关系。这可证明四声最不易辨别的是它的节奏性，最易辨别的是它的调质或和谐性。

一般人以为四声是中国语言的特殊现象。这种见解不完全是对的。比如说英文母音，长音就是上声，e、i、o、u长音都是去声，e、i、u短音都是入声。独立的母音没有平声，但是母音与鼻

音(w、n)相拼时，如果不是重音，往往读成阴平，例如 stephen 之 phen 音，london 之 don 音，phantom 之 tom 音。子音万国音标式发音时大率为入声（如 b 读如博，p 读如泼）；用普通读法，b、c、l 都近于上声，d、g、k、p 都近于去声，f、s、m、n 都以上声起，以阴平收。这种调质的分别在英文中叫做 tonequality，在法文中叫做 timbre。西方诗论家常把它称为“诗的非节奏的成分”(non-rhythmical element of verse.)。

诗讲究声音，一方面在节奏，在长短、高低、轻重的起伏；一方面也在调质，在字音本身的和谐以及音与义的调协。在诗中调质最普通的应用在双声叠韵。双声 (alliteration) 是同声组 (子音) 字的叠用。古英文诗不用韵脚，每行分前后二部分，前部必有一两个字与后部一两个字成双声，把散漫的音借同声组的字联络贯串起来，例如：

Beowulf waes lrame blaed wide sprang

这句诗的前后两部用 b 和 w 的双声做联络线。这种双声有韵的功用，所以有时叫做“首韵”(beginning rhyme)，与“尾韵”(end rhyme) 相对。近代西方诗大半有脚韵，无须用双声作首韵，但仍常用双声产生和谐。中国字尽单音，所以双声字极多，例如《国风》第一篇里就有“雝雝”、“之洲”、“参差”、“辗转”等双声字。

叠韵 (assonance) 是同韵组 (母音) 字的叠用。古法文以叠韵为韵脚。例如《罗兰之歌》中用 bise 和 dire 成韵。近代西方诗子行尾母音相同之外，再加上母音后子音亦必相同一个条件，例如 dire 和 cire 成韵，bise 和 mise 成韵，而 dire 和 bise 则不能成韵。近代中国语除含鼻音的字以外，凡字都以纯粹的母音收，所

以西方诗用韵的后一个条件在中文里几无意义，而“叠韵”和“押韵”根本只是一回事，不过普通所谓“押韵”只限于押句尾一字罢了。中国文字大半以母音收，所以同韵字特别多，押韵和叠韵是最容易的事。

双声叠韵都是要在文字本身见出和谐。诗人用这些技巧，有时除声音和谐之外便别无所求，有时不仅要声音和谐，还要它与意义调协。在诗中每个字的音和义如果都互相调协，那是最高的理想。音律的研究就是对于这最高理想的追求，至于能做到什么地步，则全凭作者的天资高低和修养深浅。每国文字中都有些谐声字(onomatopoetic words.)。谐声字在音中见义，是音义调协的极端例子。例如英文中的 murmur、cuckoo、crack、diog-dong、buzz、giggle 之类。中国字里谐声字在世界中是最丰富的。它是“六书”中最重要最原始的一类。江、河、嘘、啸、呜咽、炸、爆、钟、拍、砍、唧唧、萧萧、破、裂、猫、钉、……随手一写，就是一大串的例子。谐声字多，音义调协就容易，所以对于做诗是一种大便利。西方诗人往往苦心搜索，才能找得一个暗示意义的声音，在中文里暗示意义的声音俯拾即是。在西文诗里，评注家每遇一双声叠韵或是音义调协的字，即特别指点出来，视为难能可贵。在中文诗里则这种实例举不胜举。

音义调协不必尽在谐声字上见出。有时一个字音与它的意义虽无直接关系，也可以因调质暗示意义。就声纽说，发音部位与方法不同，则所生影响随之而异；就韵纽说，开齐合撮以及长短的分别也各有特殊的象征性。姑举例为证，“委婉”比“直率”、“清越”比“铿锵”、“柔懦”比“刚强”、“局促”比“豪放”、“沉落”比“飞扬”、“和蔼”比“暴躁”、“舒徐”比“迅速”，不但意义相反，即在声音上亦可约略见出差异。

音律的技巧就在选择富于暗示性或象征性的调质。比如形容马跑时宜多用铿锵疾促的字音，形容水流，宜多用圆滑轻快的字音。表示哀感时宜多用阴暗低沉的字音，表示乐感时宜用响亮清脆的字音。例如韩愈《听颖师弹琴歌》的头四句：

昵昵儿女语，恩怨相尔汝；划然变轩昂，猛士赴敌场。

“昵昵”、“儿”、“尔”以及“女”、“语”、“汝”、“怨”诸字，或双声，或叠韵，或双声而兼叠韵，读起来非常和谐；各字音都很圆滑轻柔，字音没有夹杂一个硬音、摩擦音或爆发音；除“相”字以外没有一个字是开口呼的。所以头两句恰能传出儿女私语的情致。后二句情景转变，声韵也就随之转变。第一个“划”字音来得非常突兀斩截，恰能传出一幕温柔戏转到一幕猛烈戏的突变。韵脚转到开口阳平声，与首二句闭口上声韵或一强烈的反衬，也恰能传出“猛士赴敌场”的豪情胜概。从这个短例看，我们可以见出四声的功用在调质，它能产生和谐的印象，能使音义携手并行。做诗虽不必依声调谱去调平仄，在实际上宜用平声的地方往往不能易以仄声字，宜用仄声的地方也不能随意换平声。例如白居易的《琵琶行》：

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语；嘈嘈切切错杂弹，
大珠小珠落玉盘。

第一句“嘈嘈”决不可换仄声字，第二句“切切”也决不可换平声字。第三句连用六个舌齿摩擦的音，“切切错杂”状声音短促迅速，如改用平声或上声、喉音或牙音，效果便绝对不同。第四句

以“盘”字落韵，第三句如换平声“弹”字为去声“奏”字，意义虽略同，听起来就不免拗。第四句“落”字也胜似“堕”、“坠”等字，因为入声比去声较斩截响亮。我们如果细心分析，就可见凡是好诗文，平仄声一定都摆在最适宜的位置，平声与仄声的效果决不一样。（最好的分析材料是状声的诗文，如《庄子·齐物论》人籁天籁段，《文选》“音乐”类的赋，李颀写听音乐的诗，欧阳修《秋声赋》，元曲里《秋夜梧桐雨》之类。）

平仄调和所生的影响并不亚于双声叠韵。胡适在《谈新诗》里着重双声叠韵而看轻平仄和韵脚。他说：

诗的音节全靠两个重要分子：一是语气的节奏，二是每句内部所用字的自然和谐。至于句末韵脚，句中的平仄，都是不重要的事。语气自然，用字和谐，就是句末无韵也不要紧。

下面他引了几首新诗，证明双声叠韵的重要。他的话似易引人误会他所说的“用字和谐”全在双声叠韵，而“句末韵脚，句中的平仄”，则为“用字和谐”以外的事，所以“不重要”。其实韵脚也还是一种叠韵，双声在古英文诗里也当作韵用过。双声、叠韵、押韵和调平仄，同是选配“调质”的技巧。如果论“和谐”，“句末韵脚，句中的平仄”，也似不比双声叠韵差一等。在同是“调质”的现象之中，取双声叠韵而否认押韵调平仄的重要，似欠公平。

总之，四声的“调质”的差别比长短、高低、轻重诸分别较为明显，它对于节奏的影响虽甚微，对于造成和谐则功用甚大。

第九章 中国诗的节奏与声韵 的分析(中): 论顿

一 顿 的 区 分

中国诗的节奏不易在四声上见出，全平全仄的诗句仍有节奏，它大半靠着“顿”。它又叫做“逗”或“节”。它的重要从前人似很少注意过。“顿”是怎样起来的呢？就大体说，每句话都要表现一个完成的意义，意义完成，声音也自然停顿。一个完全句的停顿通常用终止符号“o”表示。比如说：

我来。

我到这里来。

我到这里来，听听这些人们在讨论什么。

这三句话长短不同，却都要到最后一字才停得住，否则意义就没有完成。第三句为复合句，包含两个可独立的意义。通常说话

到某独立意义完成时，可以略顿一顿，虽然不能完全停止住。这种辅句的顿通常用逗点符号“，”表示。论理，我们说话或念书，在未到逗点或终止点时都不应停顿。但在实际上我们常把一句话中的字分成几组，某相邻数字天然地属于某一组，不容随意上下移动。每组自成一小单位，有稍顿的可能。比如上例第三句可以用“—”为顿号区分为下式：

我到—这边来，—听听—这些—人们—在讨论—什么。

这种每小单位稍顿的可能性，在通常说话中，说慢些就觉得出，说快些一掠就过去了。但在读诗时，我们如果拉一点调子，顿就很容易见出。例如下列诗句通常照这样顿：

陟彼—崔嵬，—我马—虺隤—。我姑—酌彼—金罍，—
惟以—不永怀。

涉江—采芙蓉，—兰泽—多芳—草。

花落—家僮—未扫，—鸟啼—山客—犹眠。

永夜—角声—悲自—语，—中天—月色—好谁—看。

五更—鼓角—声悲—壮，—三峡—星河—影动—摇。

这里我们要特别注意的就是说话的顿和读诗的顿有一个重要的分别。说话的顿注重意义上的自然区分，例如“彼崔嵬”、“采芙

蓉”、“多芳草”、“角声悲”、“月色好”诸组必须连着读。读诗的顿注重声音上的整齐段落，往往在意义上不连属的字在声音上可连属，例如“采芙蓉”可读成“采芙一蓉”，“月色好谁看”可读成“月色一好谁看”，“星河影动摇”可读成“星河一影动摇”。粗略地说，四言诗每句含两顿，五言诗每句表面似仅含两顿半而实在有三顿，七言诗每句表面似仅含三顿半而实在有四顿，因为最后一字都特别拖长，凑成一顿。这样看来，中文诗每顿通常含两字音，奇数字句诗则句末一字音延长成为一顿，所以顿颇与英文诗“音步”相当。

说话的顿和读诗的顿不同，就因为说话完全用自然的语言节奏，读诗须参杂几分形式化的音乐节奏。胡适在《谈新诗》里把诗的“顿挫段落”看成“自然的节奏”，似还有商酌的余地。比如他所举的例：

风 旋 一 雨 肥 一 梅。

江 间 一 波 浪 一 兼 天 一 涌。

这两句诗照习惯的旧诗读法，应该依他这样顿。但是这样顿法不能说是依意义的自然区分，因为就意义说，“肥”字和“天”字都是不应顿的。

诗里有一个形式化的节奏，我们不能否认；不过同时我们也须承认读诗者与作诗者都不应完全信任形式化的节奏，应该设法使它和自然的语言的节奏愈近愈好。我们在上列各例中完全用形式化的节奏去顿，这种顿法并非一成不变，每个读诗者都有伸缩的自由，比如下列顿法：

涉江一采芙蓉。

风绽一雨肥梅。

中天一月色好一谁看。

江间一波浪一兼天涌。

较近于语言节奏，也未尝不可用。有时如果严守形式化的节奏，与意义的自然区分相差太远，听起来反觉有些不顺，比如下列诸例，照习惯的顿法：

似梅一花落一地，一如柳一絮因一风。

送终一时有一雪，一归葬一处无一云。

静爱一竹时一来野一寺，一独寻一春偶一到溪一桥。

管城一子无一食肉一相，一孔方一兄有一绝交一书。

似不如顿成下式，较为自然：

似梅花一落地，一如柳絮一因风。

送终时一有雪，归葬处一无云。

静爱竹—时来—野寺，—独寻春—偶过—溪桥。

管城子—无食肉—相，—孔方兄—有绝交—书。

不过这些实例，在音节上究竟有毛病，因为语言节奏与音乐节奏的冲突太显然，顾到音就顾不到义，顾到义就顾不到音。在中文诗习惯，两字成一音组，这两字就应该同时是一义组。如果有三字成义组，无论在五言中还是在七言中，它最好是摆在句末，才可以免去头重脚轻的毛病。例如。

五言 { 涉江—采芙蓉。
似梅花—落地。

七言 { 暗香—浮动—月黄昏。
独寻春—偶过—溪桥。

前后两句相较，后句显然是头重脚轻，与语言的先抑后扬的普通倾向相违背。

二 顿与英诗“步”、法诗“顿”的比较

中文诗每顿通常含两个字音，相当于英诗的“音步”(foot)，已如上所述。但有一点它与英诗步不同。步完全因轻重相间见节奏，普通虽是先轻后重，而先重后轻亦未尝不可。中诗顿绝对不能先扬后抑，必须先抑后扬，而这种抑扬不完全在轻重上见

出，是同时在长短、高低、轻重三方面见出。每顿中第二字都比第一字读得较长、较高、较重。就这一点说，中诗顿所产生的节奏很近于法诗顿。严格地说，中诗音步用“顿”字来称呼，只是沿用旧名词，并不十分恰当，因为在实际上声音到“顿”的位置时并不必停顿。只略延长、提高、加重。就这一点说，它和法文诗的顿似微有不同，因为法文诗到“顿”（尤其是“中顿”）的位置时往往实在是要略微停顿的。

在英诗的“步”和中诗、法诗的“顿”里，长短都没有定准。英诗每步含两字音的也可以偶尔夹入三单音步或一单音步以生变化，例如：

Shadowing | more beau- | ty in | their ai- | ry brows.

第一音步含三音，是无疑地比第三音步两个短促而不着重的音较长。法诗的顿长短往往悬殊更大，尤其是浪漫格，因为顿的数目固定而位置不固定。例如：

J'aime | la majesté | de la souffrance | humaine.

第三顿特别长，第一顿特别短，是很显然的。中诗的顿在字面上虽似少伸缩（大半两音），但读起来长短悬殊仍然很大，这全取决于语言的自然节奏以及字音本身的调质。例如：

念天地一之悠悠，一独怆然一而涕下。

第一句“念天地”顿不能有“之悠悠”顿那么长，第二句“独怆然”顿也不能有“而涕下”顿那么短。再如：

寻寻—觅觅，—冷冷—清清，—凄凄—惨惨—戚戚。

七个叠字虽各占一顿，而长短却略有不同，入声的叠字自然比平上声的叠字较短。

近来论诗者往往不明白每顿长短有伸缩的道理，发生许多误会。有人把顿看成拍子，不知道音乐中一个拍子有定量的长短，诗中的顿没有定量的长短，不能相提并论。

中文诗因为读时长短有伸缩和到顿必扬的两个缘故，四声的分别对于节奏的影响越显得微小。这件事实是研究中国诗的声律者所应特别注意的。它很明白地告诉我们：中国诗的节奏第一在顿的抑扬上看出，至于平仄相间，还在其次。明白这个道理，我们更可见拿平仄比拟英德文诗的“轻重律”，实在是牵强附会。

三 顿 与 句 法

中国诗文旧有句读的分别。“读”读如“逗”，近于本篇所谓“顿”，但与“顿”微有不同。“顿”完全是音的停顿，“读”则兼为义的停顿。例如“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”。偶句为“句”，奇句则从前人误认为“句”而实为“读”。“句”(sentence)必含有一完成意义，“读”可仅含一个意义不完成而可稍停顿的“辞句”(phrase)或“子句”(clause)。如只就音说，“关关”、“窈窕”等均可“顿”。不过严格说起，中文的“读”从古代起似就偏重音而不甚重义。上例“鸠”字于义亦本不应“顿”，所以读成“顿”者，仍是偏重声音段落。此外如“翩翩飞鸟，息我庭柯”，“幸有弦歌曲，可以喻中怀”，“何不策高足，先据要路津”，“结庐在人境，

而无车马喧”，“彤庭所分帛，本自寒女出”，“遂令天下父母心，不重生男重生女”，“天台四万八千丈，对此欲倒东南倾”，例证甚多，数不胜数。

这样把一个于义不能拆开的句子拆为两部分，使声音能成有规律的段落，是一个很有趣的现象。我们很可以拿它和西文诗的“上下关联格”（enjambement）来比较。西文诗单位是“行”（line），每行不必为一句，上行文义可以一直流注到下行去，总能完成它的意义。例如莎士比亚的：

.....And blessed are those
Whose blood and judgment are so well comming-
led
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please.....

四行实只一句，每行最后一字于义均不能停顿，所以通常都连着下行一气读。最后终止点（即句子完成处）却不在行末而在行中腰。行末既不顿，何以要分行呢？这全是因为“无韵五节格”每行要五个音步，上行音步的数目够了，下文便移到下行写，余例推。这种分排何以能见节奏呢？就全在每行的五音步有轻重的抑扬。中文诗以句为单位，每句大半是四言、五言或七言。在大多数诗中，一句完了，意义也就完成，声音也就停顿。所以在表面看，中文诗似无“上下关联”的现象。但事实上仍是有的，上引诸例可以为证。它与西诗“上下关联格”所不同者，在西诗行末意义未完成时，声音即不可停顿，必须与下行一气连读；在中诗一“句”之末意义尽管未完成而声音仍必须停顿，至少在习惯的

读法是如此，它合理与不合理却是另一问题。

在古代诗歌中，大半是奇“读”偶“句”，在《楚词》中“读”后常加一衬字如“兮”之类，表示声音略停留延长。例如“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”，“忽反顾以流涕兮，哀高丘之无女”，“吾令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”，这类句子都借衬字“兮”字把前后两部划得很分明。这些句子在意义上本可小顿，但《楚词》中也有本来不可分拆的句子而用“兮”字拆开为两“顿”者，例如“穆将愉兮上皇”，“盖将把兮琼芳”，“旦余济兮江湘”，把他动词和宾词拆开；“悲莫悲兮生别离”，“搴芙蓉兮木末”，“遗余佩兮澧浦”，把“兮”字当作前置词“于”字而与它的宾词拆开；“时不可兮骤得”，“荃独宜兮为民正”，把动词与副动词拆开；“令湘沅兮无波”，“望夫君兮归来”，“子慕予兮善窈窕”，把补足语和补足的部分拆开；“采芳洲兮杜若”，“抚长剑兮玉珥”，“望涔阳兮极浦”，把“兮”当作所有词“之”字而与所指名词分开，都是文义所不容许的，作者所以用这种句读者全以声韵段落为主。

这个倾向在词中尤其显然。词有谱调，到某字必顿，到某字必停，都依一定格律。但是词中的顿常仅表示声音段落，与意义无涉。例如“四十三年，望中犹记，烽火扬州路”顿于“记”字，“水精双枕，傍有堕钗横”顿于“枕”字，“那堪更被明月，隔墙送过秋千影”顿于“月”字，“梦随风万里，寻郎去处，又还被，莺呼起”顿于“里”字“被”字，“却笑东风，从此便熏梅染柳”顿于“风”字，“谩赢得青楼，薄幸名存”顿于“楼”字，“算只有并刀难剪，离愁千缕”顿于“剪”字，“一声声是，怨红愁绿”顿于“是”字，“这双燕何曾，会人言语”顿于“曾”字之类，都于词义为不通，于音律为必要。我们读惯了，听惯了，觉得声音过得去，连文义的破绽都忽略过去了。

以上所举许多实例可证明中国诗词有类似西诗“上下关联格”的句子，不过意义虽上下关联，而声音则于习惯的停顿处停顿。这种停顿完全是形式的，正如一般诗句两字成顿一样。西诗“上下关联”时上行之末无须停顿，而中诗“上下关联”时则上“句”之末必须停顿，这件事实也足证明顿对于中诗节奏的重要性。

四 白话诗的顿

旧诗的顿完全是形式的，音乐的，与意义常相乖讹。凡是五言句都是一个读法，凡是七言句都另是一个读法，几乎千篇一律，不管它内容情调与意义如何。这种读法所生的节奏是外来的，不是内在的，沿袭传统的，不是很能表现特殊意境的。自然，在能手运用之下，它也有几分弹性，可以使音与义达到若干程度的调协。不过无论如何，它只能在囚笼里绕圈子，不能有很大的自由。古体诗还可以在句法变化、长短伸缩、韵的转换上弥补这个缺陷，律诗就处处受拘束了。节奏不很能跟着情调走，这的确是旧诗的基本缺点。

补救这个缺陷，是白话诗的目的之一。它要解除传统束缚，争取自由与自然，所以把旧诗的句法、章法和音律一齐打破。这么一来，“顿”就根本成为问题。旧诗的“顿”是一个固定的空架子，可以套到任何诗上，音的顿不必是义的顿。白话诗如果仍分“顿”，它应该怎样读法呢？如果用语言的自然的节奏，使音的“顿”就是义的“顿”，结果便没有一个固定的音乐节奏，这就是说，便无音“律”可言，而诗的节奏根本无异于散文的节奏。那么，它为什么不是散文，又成问题了。如果照旧诗一样拉调子去

读，使它有一个形式的音乐节奏，那就有更多的难点。第一，它还是没有补救旧诗的缺点，或者说，那还是用白话做的旧诗。第二，拉调子读流行的语言，听起来不自然，未免带有几分喜剧的意味。第三，象胡适在《谈新诗》里所说的：

白话里的多音字比文言多得多，并且不止两个字的联合；故往往有三个字为一节或四五个字为一节的。

这是事实，它的原因是文言省略虚字而白话不省略。白话文的虚字大半在“顿”的尾子上，例如下例：

门外一坐着一一个一穿破衣裳的一老年人。

虚字本应轻轻滑过，而顺着中国旧诗节奏先抑后扬的倾向，却须着重提高延长，未免使听者起轻重倒置的感觉了。而且各顿的字数相差往往很远，拉调子读起来，也很难产生有规律的节奏。

第十章 中国诗的节奏与声韵 的分析(下): 论韵

一 韵的性质与起源

中国学者讨论诗的音节,向来分声、韵两层来说。四声的分析已见上文。韵有两种:一种是句内押韵,一种是句尾押韵。它们实在都是叠韵,不过在中文习惯里,句内相邻两字成韵才叫“叠韵”,诸句尾字成韵则叫做“押韵”。

韵与声是密切相关的。在古英文诗中,双声有韵的功用(详见第八章)。依阮元说,齐梁以前,“韵”兼包近代的“声”、“韵”两个意义。齐梁时有“有韵为文,无韵为笔”之说,但昭明太子所选的叫做《文选》,里面不押韵的文章还是很多。阮氏在《文韵说》里根据这个事实下结论说:

梁时恒言所谓韵者固指押韵脚,亦兼指章句中之声韵,即古人所言之宫羽,今人所言之平仄也。……声韵流变而成四六,亦只论章句中之平仄,不复有押脚韵也。四六乃韵文之极致,不得谓之为无韵之文也。昭明所选不押韵脚

之文，本皆奇偶相生，有声音者，所谓韵也。

这个学说很可注意，因为它很明白地指点出来，中国韵文之中有不押韵脚的一种，就是赋与四六之类。“韵”在古代兼包“声”、“韵”两义，尚另有一证。锺嵘《诗品》谓“若‘置酒高堂上’、‘明月照高楼’为韵之首”，他所谓“韵”显然是指“声”。不过阮氏谓昭明所选皆“韵文”，也还有疑义，因为“序”、“论”、“书”、“牋”诸类中有许多文章不但不押韵脚，也并不讲求“奇偶相生”。我们姑沿用“韵”的流行的意义，专指“押韵脚”。中国文字除鼻音外都以母音收，所谓同韵只是同母音。西文同韵字则母音之后的子音亦必相同。所以中文同韵字最多，押韵较易。

韵在中国发生最早。流传到现在的古籍大半都有韵。《诗经》为韵文，固不用说，即记事说理的著作，象《书经·大禹谟》“帝德广润”段，《伊训》“圣谟洋洋”段，《易经》中《彖》、《象》、《杂卦》诸篇，《礼记·曲礼》“行前朱鸟而后玄武”段，《乐记》“今夫古乐”和“夫古者天地顺而四时当”诸段以至《老子》、《庄子》都有用韵的痕迹。在古代文学中，最清楚的分别是伴乐与不伴乐，至于有韵无韵，还在其次。诗和散文的分别并不在韵的有无。诗皆可歌，歌必伴乐，散文不伴乐，但仍可有韵。

韵的起源如何，从前人说法颇多，最普通的是韵文便于记忆。章学诚在《文史通义·诗教》中说：

演畴皇极，训诰之韵者也，所以便讽诵，志不忘也。……
后世杂艺百家，诵拾名数，率用五言七字，演为歌谣，咸以便
记诵，皆无当于诗人之义也。

不过这种说法只指出韵的一种功用，不一定可说明韵的起源。章氏所举的尽是说理记事的应用文，大半是“笔之于书”的。人类在发明文字之前已经开始唱歌、跳舞，已有一部分韵语文学“活在口头上”，所以诗歌的韵必在应用文的韵之前，韵的起源必须在原始诗歌里去找。原始诗歌的韵也未尝没有便于记忆一层功用，但它的主要的成因或许是歌、乐、舞未分时用来点明一节乐调和一段舞步的停顿，应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音（详见第一章第五节）。所以韵是歌、乐、舞同源的一种遗痕，主要功用仍在造成音节的前后呼应与和谐。

二 无韵诗及废韵的运动

中国诗向来以用韵为常例。诗偶有不用韵者大半都有特殊原因。顾炎武在《日知录》里曾反对有韵与无韵的分别说：

古人之文，化工也。自然而合于音，则虽无韵之文而往往有韵；苟其不然，则虽有韵之文而时亦不用韵，终不以韵而害义也。三百篇之诗，有韵之文也。乃一章之中有二三句不用韵者，如“瞻彼洛矣，维水泱泱”之类是矣；一篇之中有全章不用韵，如《思齐》之四章五章，《召旻》之四章是矣；又有全篇无韵者如《周颂》：《清庙》、《维天之命》、《昊天有成命》、《时迈》、《武》诸篇是矣。说者以为当有余声，然以余声相协，而不入正文，此则所谓不以韵而害意者也。……太史公作赞，亦时一用韵，而汉人乐府反有不用韵者。据此则文有韵无韵，皆顺乎自然。诗固用韵，而文亦未必不用韵。东汉以降，乃以无韵属之文，有韵属之诗，判而二之，文

章日衰，未始不因乎此。

顾氏的大旨在诗与文不应以有韵无韵分，因为诗可不用韵而文亦可用韵。在原理上这是不错的。不过就事实说，无韵诗在中国为绝少的特例，究不足以破原则。他所举的实例也有可置疑之点。二、三句不用韵而其余皆用韵，仍是用韵的变格。《周颂》多阙文，而且题材风格近于应用文，与普通抒情诗有别。顾氏固不反对“余声相协”之说，所谓“余声相协”就是在词句本身上虽不用韵，而歌唱时仍补上一个协韵的余声。

中国历史上有两次废韵的尝试。第一次是六朝人用有律无韵的文章译佛经中有音律的部分（例如“偈”和“行赞”）。第二次就是现代白话诗运动。译佛经者大半是印度和尚，以外国人用中文，总不免有些困难；而且佛经译笔大半着重忠实，本意不在于为诗，用韵很容易因迁就文字而失去真意，不用韵固无足怪（中土僧人自作“偈”，也尝用韵，六祖坛经可以为证）。宋人诗颇受佛经的影响，而且宋人大半欢喜文字游戏，所以苏东坡一班人也模仿过佛经的“偈”，但是从来没有看见一个诗人仿“偈”体做无韵诗。白话诗还在萌芽时期，它的废韵的尝试显然受西方诗的影响。不过白话诗用韵的也很多。以后新诗演变如何，我们不必作揣摩其词的预言。我们现在只讨论韵在以往的中国诗里何以那样根深蒂固。也许这个问题解决了，我们对于将来中国诗韵的关系如何，也可以推知大概。

三 韵在中文诗里何以特别重要

诗与韵本无必然关系。日本诗到现在还无所谓韵。古希腊

诗全不用韵。拉丁诗初亦用韵，到后期才有类似韵的收声，大半用在宗教中的颂神诗和民间歌谣。古英文只用双声为“首韵”而不押脚韵。据现有的证据看，诗用韵不是欧洲所固有的，而是由外方传去的。韵传到欧洲至早也在耶稣纪元以后。据十六世纪英国学者阿斯铿（Ascham）所著的《教师论》，西方诗用韵始于意大利，而意大利则采匈奴和高兹诸“蛮族的陋习”。阿斯铿以博学著名，他的话或不无所据。匈奴的影响达到欧洲西部在纪元后一世纪左右，匈奴侵入罗马则在第五世纪。韵初传到欧洲，颇风行一时。德国史诗《尼伯龙根之歌》以及法国的中世纪许多叙事诗都用韵。但丁的《神曲》是欧洲第一部伟大的有韵诗。文艺复兴以后，欧洲学者倾向复古，看到希腊拉丁古典名著都不用韵，于是骂韵是“野蛮人的玩艺儿”。弥尔顿（Milton）在《失乐园》序里，芬涅伦（Fénelon）在给法兰西学院的信里，都竭力攻击诗用韵。十七世纪以后，用韵的风气又盛起来。法国浪漫派诗人尤其欢喜在炼韵上做功夫。批评家圣佩韦（Sainte Beuve）作颂韵诗称韵为“诗中的唯一和谐”。诗人邦维尔（Bainville）在《法国诗学》里几乎把善于用韵看作诗人的最大能事。近代“自由诗”起来以后，韵又没有从前那样盛行。总观韵在欧洲的历史，它的兴衰有一半取决于当时的风尚。

诗应否用韵，与各国语言的个性也很密切相关。比如拿英诗与法诗相较，韵对于法诗比对于英诗较为重要。法诗从头到现在，除散文诗及一部分自由诗外，无韵诗极不易发现。自由诗大半仍用韵，据音韵学家格拉芒的意见，自由诗易散漫，全靠韵来联络贯串，才可以完整。英文诗长篇大著大半用无韵五节格（blank verse），短诗不用韵者虽较少见，却亦非绝对没有。如果以行为单位来统计英诗名著，则无韵的实较有韵的为多。作

家想达到所谓“庄严体”者往往不肯用韵，因为韵近于纤巧，不免有伤风格，而且韵在每句末回到一个类似的声音，与大开大合的节奏亦不相容。弥尔顿的《失乐园》全不用韵。莎士比亚在悲剧里尽用“无韵五节格”。他的早年作品中还偶在每幕或每景收场时夹入几句韵语，到晚年就简直不用。法国最著名的悲剧作家高乃依(Corneille)和拉辛的作品中却没有一种不用韵，至于抒情诗作者如雨果、拉玛丁(Lamartine)，马拉美(Mallarmé)诸人一律用韵，更不用说。韵对于英、法诗的分别在这个简单的统计中就可以见出了。

这个分别的原因是值得推求的。法文音的轻重分别没有英文音的轻重分别那么明显。这可以说是拉丁系语音和日耳曼系语音的一个重要异点。英文音因为轻重分明，音步又很整齐，所以节奏容易在轻重相间上见出，无须借助于韵脚上的呼应。法文诗因为轻重不分明，每顿长短又不一律，所以节奏不容易在轻重的抑扬上见出，韵脚上的呼应有增加节奏性与和谐性的功用。

我们既明了韵对于英、法诗的分别和它的原因，就不难知道韵对于中国诗的重要了。以中文和英法文相较，它的音轻重不甚分明，颇类似法文而不类似英文。我们在第八章已经说过，中文诗的平仄相间不是很干脆地等于长短、轻重或高低相间，一句诗全平全仄，仍可以有节奏，所以节奏在平仄相间上所见出的非常轻微。节奏既不易在四声上见出，即须在其他元素上见出。上章所说的“顿”是一种，韵也是一种。韵是去而复返、奇偶相错、前后相呼应的。韵在一篇声音平直的文章里生出节奏，犹如京戏、鼓书的鼓板在固定的时间段落中敲打，不但点明板眼，还可以加强唱歌的节奏。中国诗的节奏有赖于韵，与法文诗的节奏有

赖于韵，理由是相同的：轻重不分明，音节易散漫，必须借韵的回声来点明、呼应和贯串。

四声的研究最盛于齐梁时代，齐梁以前诗人未始不知四声的分别，不过在句内无意于调四声，只求其自然应节。他们却必用韵，而对于韵脚一字的平仄仍讲究很严，平押平，仄押仄，很少有破格的。这件事实也可证明韵对于中国诗的节奏，比声较为重要。

四 韵与诗句构造

就一般诗来说，韵的最大功用是把涣散的声音联络贯串起来，成为一个完整的曲调。它好比贯珠的串子，在中国诗里这串子尤不可少。邦维尔在《法国诗学》里说：“我们听诗时，只听到押韵脚的一个字，诗人所想产生的影响也全由这个韵脚字酝酿出来。”这句话对于中文诗或许比对于西文诗还更精确。我们在第九章说过，西文诗常用“上下关联格”，上行连着下行一气读，行末一字既没有停顿的必要，我们就不必特别着重它，可以让它轻而易举地滑了过去，它对于听觉的影响和行内其他字音相差不远，它有韵无韵是不关重要的。中文诗大半每“句”成一单位，句末一字在音义两方面都有停顿的必要。纵然偶有用“上下关联格”者，“句”末一字义不顿而音仍必须顿（详见第九章）。句末一字是中文诗句必顿的一个字，所以它是全诗音节最着重的地方。如果最着重的一个音，没有一点规律，音节就不免杂乱无章，前后便不能贯串成一个完整的曲调了。例如《佛所行赞经》是用五言无韵诗译的，我们试读几句看看：

尔时嫖女众，庆闻优陀说，增其踊悦心，如鞭策良马，往到太子前，各进种种术，歌舞或言笑，扬眉露白齿，美目相眄睐，轻衣见素身，妖摇而徐步，诈亲渐习远。情欲实其心，兼奉大王言，漫行嫖隐陋，忘其惭愧情。

就意象说，这种材料很可以写成好诗；就音节说，它是一盘散沙，读起来不能起和谐之感。我们试拿它和郭璞的《游仙诗》比较：

阊阖西南来，潜波涣鳞起。灵妃顾我笑，粲然启玉齿。
蹇修时不存，要之将谁使。

这就可以见出韵对于中国诗的音节之重要了。

五 旧诗用韵法的毛病

从前中国诗人用韵的方法分古诗、律诗与词曲三种。古诗用韵变化最多，尤其是《诗经》。江永在《古韵标准》里统计《诗经》用韵方法有数十种之多。例如连句韵（连韵从两韵起一直到十二句止）、间句韵、一章一韵、一章易韵、隔韵、三句见韵、四句见韵、五句见韵、隔数句遥韵、隔章尾句遥韵、分应韵、交错韵、叠句韵等等（江氏举例甚多，可参考），其变化多端，有过于西文诗，汉魏古风用韵方法已渐窄狭，惟转韵仍甚自由，平韵与仄韵仍可兼用。齐梁声律风气盛行以后，诗人遂逐渐向窄路上走，以至于隔句押韵，韵必平声（注：律诗也偶有押仄韵者，但是例外）。一章一韵到底，成为律诗的定律。一韵到底的诗音节最单调，不能顺情景的曲折变化，所以律诗不能长，排律中佳作最少。词曲都

有固定的谱调，不过有些谱容许转韵，而且词的仄声三韵可通用，曲则四声的韵都可通用，也较富于伸缩性。

中国旧诗用韵法的最大毛病在拘泥韵书，不顾到各字的发音随时代与区域而变化。现在流行的韵书大半是清朝的佩文韵，佩文韵根据宋平水刘渊所做的和元人阴时夫所考定的平水韵，而平水韵的一百零六韵则是合并隋（陆法言切韵）唐（孙愐唐韵）北宋（广韵）以来的二百零六韵而产生的。所以我们现在用的韵至少还有一大部分是隋唐时代的。这就是说，我们现在用韵，仍假定大半部分字的发音还和一千多年前一样，稍知语音史的人都知道这种假定是很荒谬的。许多在古代为同韵的字在现在已不同韵了。做诗者不理睬这个简单的道理，仍旧盲目地（或则说聋耳地）把“温”、“存”、“门”、“吞”诸音和“元”、“烦”、“言”、“番”诸音押韵；“才”、“来”、“台”、“垓”诸音和“灰”、“魁”、“能”、“玫”诸音押韵，读起来毫不顺口，与不押韵无异。这种办法实在是失去用韵的原意。

这个毛病前人也有人看出的。李渔在《诗韵序》里有一段很透辟的议论：

以古韵读古诗，稍有不协，即叶而就之者，以其诗之既成，不能起古人而请易，不得不肖古人之吻以读之，非得已也。使古人至今而在，则其为声也，亦必同于今人之口。吾知所为之诗，必尽如“关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑”数韵合一之诗；必不复作“缙兮绌兮，凄其以风，我思古人，实合我心”之诗，使人叶“风”为“孚金反”之音，以就“心”矣；必不复作“鸛之奔奔，鵲之疆疆，人之无良，我以为兄”之诗，使人叶“兄”为“虚王反”之音，以就“疆”矣。我既

生于今时而为今人，何不学关雎悦耳之诗，而必强效绿衣鹑奔之为韵，以聒天下之牙而并逆其耳乎？

钱玄同在《新青年》里骂得更痛快：

那一派因为自己通了一点小学，于是做起古诗来，故意把押“同”、“蓬”、“松”这些字中间，嵌进“江”、“窗”、“双”这些字，以显其懂得古诗“东”、“江”同韵；故意把押“阳”、“康”、“堂”这些字中间，嵌进“京”、“庆”、“更”这些字，以显其懂得古音“阳”、“庚”同韵。全不想你自己是古人吗？你的大作个个字能读古音吗？要是不能，难道别的字都读今音，就单单把这“江”、“京”几个字读古音吗？

这理由是无可反驳的，诗如果用韵必用现代语音，读的韵，才能产生韵所应有的效果。

第十一章 中国诗何以走上“律”的路 (上): 赋对于诗的影响*

一 自然进化的轨迹

中国诗的体裁中最特别的是律体诗。它是外国诗体中所没有的,在中国也在魏晋以后才起来。起来以后,它的影响就非常广大。在许多诗集中律诗要占一大部分。各朝“试帖诗”都以律诗为正体。唐以后的词曲实在都是律诗的化身。律诗的影响并且波及到散文方面,四六文是很明显的例证。

无论近人怎样唾骂律诗,它的兴起是中国诗的演化史上的一件重大事变,这是不能否认的。律诗极盛于唐朝,但是创始者是晋宋齐梁时代的诗人。唐朝诗人许多都是六朝诗人的私淑弟子。唐初四杰固不用说,杜甫很坦白地承认:

熟知二谢将能事,颇学阴何苦用心。

不过唐朝从陈子昂起,也有一种排斥六朝的运动。陈子昂《与东

* 第十一、二章节题是编本文集时由作者补入的。

方公书》说：

仆尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。

李白的“佳句”，虽“往往似阴铿”，也“数典忘祖”，用“自从建安来，绮丽不足珍”一句话把六朝诗人不分皂白地骂尽。后来一般论诗者往往尾随陈子昂、李白，以“绮丽”二字看成六朝人的大罪状，一味推尊盛唐。他们好象以为唐诗是平地一声雷似地起来的。历史家分诗的时期，也往往把六朝归入一个段落，唐朝又归入另一段落，好象以为两段落中间有一个很清楚的分水线。这种卑六朝而尊唐的传统的看法不但是对于六朝不公平，而且也没有认清历史的连续性。平心而论，如果我们把六朝诗和唐诗摆在一个平面上去横看，六朝自较唐稍逊。六朝诗人才打新方向走，还在努力于新风格的尝试，自然不免有许多缺点。但是如果把六朝诗和唐诗摆在一条历史线上去纵看，唐人却是六朝人的承继者，六朝人创业，唐人只是守成。说者常谓诗的格调自唐而始备，其实唐诗的格调都是从六朝诗的格调演化出来的。

文学史本来不可强分时期，如果一定要分，中国诗的转变只有两个大关键。第一个是乐府五言的兴盛，从十九首起到陶潜止。它的最大的特征是把《诗经》的变化多端的章法、句法和韵法变成整齐一律，把《诗经》的低徊往复一唱三叹的音节变成直率平坦。我们试来比较两首诗，一是《秦风·蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长；溯游从之，宛在水中央。

蒹葭凄凄，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从

之，道阻且跻；溯游从之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右。溯游从之，宛在水中沚。

一是《古诗十九首》的《涉江采芙蓉》：

涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁？所思在远道。
还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。

两诗相比较，便可领略出来这种转变的风味。两诗情感境界都略相似，而写法则完全不同。《蒹葭》要用三章来复述同一情节；而《涉江采芙蓉》只用一章写完一个意境；前者低徊往复，缠绵不尽，后者便一气到底，不再说回头话；前者章句长短有伸缩，后者则为整齐的五言。这个大转变是由于诗与乐歌的分离。《诗经》是大半伴乐可歌的；汉魏以后，诗逐渐不伴乐，不可歌。

第二个转变的大关键就是律诗的兴起，从谢灵运和“永明诗人”起，一直到明清止，词曲只是律诗的余波。它的最大特征是丢开汉魏诗的浑厚古拙而趋向精妍新巧。这种精妍新巧在两方面见出，一是字句间意义的排偶；一是字句间声音的对仗。我们试拿上面所引的《涉江采芙蓉》和薛道衡的《昔昔盐》相比较：

垂柳覆金堤，蓼芜叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。
采桑秦氏女，织锦窦家妻。关山别荡子，风月守空闺。恒敛千金笑，长垂双玉啼。盘龙随镜隐，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊，倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。前年过代北，今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄。

便可知道这转变的意味。两诗都是写别后相思，汉人寥寥数语，不绕弯也不雕饰，一气直注，浑朴天然而意味无穷。薛道衡便四方八面地渲染，句句对称，句句精巧。他对于自然的观察也比汉魏人精细。他着重颜色和空气，着重常被人忽略的景致；着重景与情的调协。著名的“暗牖悬蛛网，空梁落燕泥”一联，最能见出这个新时代的精神。

这两个大转变之中，尤以律诗的兴起为最重要；它是由“自然艺术”转变到“人为艺术”；由不假雕琢到有意刻划。如果《国风》是民歌的鼎盛期；汉魏是古风的鼎盛期，或者说，民歌的模仿期；晋宋齐梁时代就可以说是“文人诗”正式成立期。由“自然艺术”到“人为艺术”；由民间诗到文人诗，由浑厚纯朴至精妍新巧，都是进化的自然趋势，不易以人力促进，也不易以人力阻止。我们嫌齐梁以后诗为声律所束缚，以至渐失古风；但试问声律纵不存在，齐梁以后诗就能恰如《国风》以及汉魏五言么？律诗有流弊，我们无庸讳言，但是不必因噎废食，任何诗的体裁落到平凡诗人的手里都可有流弊。律诗之拘于形式，充其量也不过如欧洲诗中之十四行体(sonnet)。我们能藐视彼特拉克、莎士比亚、弥尔顿、济慈诸人用十四行体所做的诗么？我们能够藐视杜甫、王维诸人用律体所做的诗么？

声律这样大的运动必定有一个进化的自然轨迹做基础，决不能象妇人缠小脚，是由少数人的幻想和癖嗜所推广成的风气。它当然也有一个存在的理由，研究诗学者应该寻出它的因果线索，不当仅如王凤洲批《纲鉴》，自居“老吏断狱”，说是说非。科学的第一要务在接收事实，其次在说明因果，演绎原理，至于维护与攻击，犹其余事。本篇就根据这个态度，讨论中国诗何以走

上“律”的路。

二 律诗的特色在音义对仗

中国诗走上“律”的路，最大的影响是“赋”。赋本是诗中的一种体裁。汉以前的学者都把赋看作诗的一个别类。《诗经·毛序》以赋为诗的“六义”之一，《周官》列赋为“六诗”之一。班固在《两都赋》的“序”里说，“赋者古诗之流”。据《汉书·郊祀志》，赋与诗同隶于汉武帝所立的乐府。到齐梁时，刘勰在《文心雕龙》里仍承认“赋自诗出”。赋的鼎盛时代是从汉朝到梁朝，隋唐以后虽然代有作者，已没有从前那样蓬勃了。后人逐渐把诗和赋分开，把赋归到散文一方面去。比如姚鼐的《古文辞类纂》原是一部散文选，诗歌不在内而“词赋”却占很重要的位置。近来文学史家也往往沿袭这种误解，不把“词赋”放在“诗歌”项下来讲。胡适在《白话文学史》里把词赋完全丢去，还可以说是因为着重“白话文学”的缘故；陆侃如、冯沅君著《中国诗史》却也不留一点篇幅给词赋，似未免忽略词赋对于中国诗体发展的重要性了。

什么叫做赋呢？班固在《两都赋》序里所说的“赋者古诗之流”，和在《艺文志》里所说的“不歌而诵谓之赋”，是赋的最古的定义。刘勰在《诠赋》篇说：

赋者铺也。铺采摘文，体物写志也。

刘熙载在《艺概》里《赋概》篇说：

赋起于情事杂沓，诗不能驭，故为赋以铺陈之，斯于千态万状层见迭出者吐无不畅，畅无或竭。

赋的意义和功用已尽于这几段话了。归纳起来，它有三个特点：一、就体裁说，赋出于诗，所以不应该离开诗来讲。二、就作用说，赋是状物诗，宜于写杂沓多端的情态，贵铺张华丽。三、就性质说，赋可诵不可歌。二、三两点是赋所以异于一般抒情诗的，虽可分开说，实在互相关联。赋大半描写事物，事物繁复多端，所以描写起来要铺张，才能曲尽情态。因为要铺张，所以篇幅较长，词藻较富丽，字句段落较参差不齐，所以宜于诵不宜于歌。一般抒情诗较近于音乐，赋则较近于图画，用在时间上绵延的语言表现在空间上并存的物态。诗本是“时间艺术”，赋则有几分是“空间艺术”。

赋是一种大规模的描写诗。《诗经》中已有许多雏形的赋。例如《郑风·大叔于田》铺陈打猎的排场：“大叔于田，乘乘马，执轡如组，两骖如舞。叔在薮，火烈俱举，檀裼暴虎，献于公所。将叔无狃，戒其伤女。”以及《小雅·无羊》描写牛羊的姿态：“谁谓尔无羊？三百为群。谁谓尔无牛？九十其牯。尔羊来思，其角濈濈；尔牛来思，其耳湿湿。”“或降于阿，或饮于池，或寝或讹。尔牧来思，何蓑何笠。或负其糈，三十维物，尔牲则具。”如果出于汉魏以后人的手笔，这种题材就可以写成长篇的赋了。《大叔于田》可以参较司马相如的《上林赋》和扬雄的《羽猎赋》；《无羊》可以参较祢衡的《鹦鹉赋》和颜延之的《赭白马赋》。诗所以必流于赋者，由于人类对于自然的观察，渐由粗要以至于精微；对于文字的驾驭，渐由敛肃以至于放肆。在《诗经》中可以几句话写完的，到后来就非长篇大幅不办了。

诗既流为赋，纡徊往复的音节遂变为流畅直率。中国诗转变的第一大关键是由《诗经》到汉魏乐府五言，我们已经说过。这

个转变之中有一个媒介，就是《楚辞》。《楚辞》是词赋的鼻祖，它还带几分《国风》的流风余韵，但是它的音节已不象波纹线而象直线，它的技巧已渐离简朴而事铺张了。乐府五言大胆地丢开《诗经》的形式，是因为《楚辞》替它开了路。所以词赋对于诗的影响还不仅在律诗，古风也是由它脱胎出来的。

赋是介于诗和散文之间的。它有诗的绵密而无诗的含蓄，有散文的流畅而无散文的直截。赋的题材并非绝对需要韵文的形式。《荀子》的文章大半都很富丽，《赋篇》《成相》虽用赋体，实在还和他的其他论文差不多。周秦诸子里有许多散文是可以用赋体写的，例如《庄子·齐物论》：

夫大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒号。而独不闻之蓼蓼乎？山林之畏佳，大木百围之窍穴，似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似洼者、似污者，激者、謦者、叱者、吸者、叫者、譁者、笑者、咬者、前者唱于而随者唱喁。冷风则小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚，而独不见之调调之刀刀乎？

这段散文在宋玉的手里就可以写成《风赋》，在欧阳修的手里就可以写成《秋声赋》了。赋是韵文演化为散文的过渡期的一种连锁线。所以历来选家对于“词赋”一类颇费踌躇。它本出于诗，它的影响却同时流灌到诗和散文两方面。诗和散文的骈俪化都起源于赋，要懂得中国散文的变迁趋势，赋也是不可忽略的。

何以说诗和散文的骈俪化都起源于赋呢？赋侧重横断面的描写，要把空间中纷陈对峙的事物情态都和盘托出，所以最容易走上排偶的路。比如上文所引的《无羊》诗就已有排偶的痕迹。诗

人固不必有意于排偶，但是既同时写牛又写羊，自然会拿它们来两两对较。文字排偶不过是翻译自然事物的排偶。我们如果把班固的《两都赋》、张衡的《两京赋》和左思的《三都赋》的写法略加分析，便可明白这个道理。它们都从东西南北、上下左右、四面八方地铺张，又竭力渲染每一方的珍奇富庶（如其东有什么什么，其西又有什么什么之类）。这样“双管齐下”，排偶是当然的结果。

本来各种艺术都注重对称。几上的花瓶，门前的石兽，喜筵上的红蜡烛，以至于墓道旁的松柏都是成双成对，如果是奇零的，观者就不免觉得有些欠缺。图画、雕刻、建筑都是以对称为原则。音乐本来有纵而无横，但抑扬顿挫也往往寓排偶对仗的道理。美学家以为这种排偶对仗的要求象节奏一样，起于生理作用。人体各器官以及筋肉的构造都是左右对称。外物如果左右对称，则与身体左右两方面所费的力量也恰相平衡，所以易起快感。文字的排偶与这种生理的自然倾向也有关系。

我们在第二章已经说过，赋源于隐，隐是一种谐，含有若干文字游戏的成分。在作赋猜谜时，人类已多少意识到文字本身的美妙，于是拿它来玩把戏。排偶对仗是自然的要求。他们发觉它的美妙，于是尽量地用它。如果艺术是精力富裕的流露，赋可以说是文字富裕的流露。律诗和骈体文也是如此。

西方诗人，就常例说，都比较中国诗人欢喜铺张。他们的许多中篇诗其实都只是“赋”，葛雷（Gray）的《墓园吟》、弥尔顿的《快乐者》和《沉思者》、雪莱的《西风歌》、济慈的《夜莺歌》以及雨果的《高山所闻》和《拿破仑赎罪吟》诸作，都是好例。西方艺术也素重对称，何以他们的诗没有走上排偶的路呢？这是由于文字的性质不同。

第一，中文字尽单音，词句易于整齐划一。“我去君来”，“桃

红柳绿”，稍有比较，即成排偶。西文单音字与复音字相错杂，意象尽管对称而词句却参差不齐，不易对称。例如雪莱的：

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.

和丹尼生的：

The long light shakes across the lakes,
And the wild cataract leaps in glory.

都是排偶，但是不能产生中国律诗的影响，就因为意象虽成双成对而声音却不能两两对称。比如“光”和“瀑”两字在中文里音和义都相对称，而在英文里 light 和 cataract 意虽相对而音则多寡不同，不能成对，犹如“司马相如”不能对“班固”，虽然它们都是专名。

第二，而文的文法严密，不如中文字句构造可自由伸缩颠倒，使两句对得很工整。比如“红豆啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”两句诗，若依原文构造直译为英文或法文，即漫无意义，而在中文里却不失其为精炼，就由于中文文法构造比较疏简有弹性。再如“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”两句诗没有一个虚字，每个字都实指一种景象，若译为西文，就要加上许多虚字，如冠词、前置词之类。中文不但冠词和前置词可以不用，即主词动词亦可略去。在好诗里这种省略是常事，而且也很少发生意义的

暧昧。单就文法论，中文比西文较宜于诗，因为它比较容易做得工整简炼。

文字的构造和习惯往往能影响思想。用排偶文既久，心中就于无形中养成一种求排偶的习惯，以至观察事物都处处求对称，说到“青山”便不由你不想到“绿水”，说到“才子”便不由你不想到“佳人”。中国诗文的骈偶起初是自然现象和文字特性所酿成的，到后来加上文人求排偶的心理习惯，于是就“变本加厉”了。

艺术上的技巧都是由自然变成人为的。古人诗文本本来就质朴自然，后人则连质朴自然都还要出力去学，其他可想而知。骈俪的演化也是如此。《诗经》里已偶有对句，例如“参差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之”。“觐闵既多，受侮不少”；“手如柔荑，肤如凝脂”；“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”之类。在这些实例中诗人意到笔随，固无心求排偶。到《楚辞》就逐渐有意于排偶了。例如《九歌》中的《湘君》：

采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝。石濂兮浅浅，飞龙兮翩翩。交不忠兮怨长，期不信兮告予以不闲。

接连几句排偶，决非出之无心，不过虽排偶尚不失质朴。汉人虽重词赋，而作者如司马相如、枚乘、扬雄诸人都只在整齐而流畅的韵文中偶作骈语，亦不求其精巧，例如枚乘的《七发》：

龙门之桐，高百尺而无枝。中郁结之轮菌，根扶疏以分离。上有千仞之峰，下临百尺之溪。湍流溯波，又澹淡之。

这一段虽然也见出作者有意于排偶，但整齐之中仍寓疏落荡漾之致，富丽而不伤芜靡，排比而不伤板滞。后来班固、左思、张衡诸人乃逐渐向堆砌雕凿的路上走，但仍不失汉人浑朴古拙的风味。魏晋以后，风气变更，就一天快似一天了。例如鲍照的《芜城赋》：

若夫藻扃黼帐，歌堂舞阁之基；璇渊碧树，弋林钓渚之馆。吴蔡齐秦之声，鱼龙爵马之玩，皆薰歇烬灭，光沉影绝。东都妙姬，南国丽人，蕙心纨质，玉貌绛唇，莫不埋魂幽石，委骨穷尘，岂忆同舆之愉乐，离宫之苦辛哉！

就有几点与汉赋不同。第一，它很显然地在炼字琢句，尤其是比喻格用得更多，例如“璇渊碧树”、“玉貌绛唇”、“埋魂”之类。第二，它着重声色臭味的渲染，如“藻”、“黼”、“碧”、“绛”、“薰”、“烬”、“光”、“影”、“歌”、“声”之类，词赋的富丽就是由这种渲染起来的。第三，句法逐渐趋向四六的类型，这就是说，句的字数四六相间，上下相排偶。第四，声音方面也渐有对仗的趋势，尤其是句末的字，例如“基”与“馆”、“声”与“玩”之类。这几点都是“律赋”的特色。齐梁时律诗仍不多见，而律赋则连篇皆是。梁元帝、江淹、庾信、徐陵诸人的作品不但意精词妍，声音也象沈约所说的“前有浮声则后有切响”了。

总观词赋演化的痕迹可以分为三个阶段：

一、放大简短整齐的描写诗为长篇大幅的流畅富丽的韵文。就形式说，赋打破诗和散文的界限，或则说，它是诗演变为美术散文的关键。在这个阶段里，赋虽偶作骈语而不求精巧。在音调方面，它还没有有意求对称的痕迹。它的风格还保持古代

文艺的浑厚质朴。例如汉赋。

二、技巧渐精到，意象渐尖新，词藻渐富丽，作者不但求意义的排偶，也逐渐求声音的对称和谐。例如魏晋的赋。

三、技巧成熟，汉魏古拙朴直的风味完全失去，但是词句极清丽，声音极响亮，声色臭味的渲染极浓厚，四六骈俪的典型成立，运用典故及比喻格的风气也日盛。在这个阶段里，古赋已变为律赋。例如宋齐梁陈诸代的作品。

这个演化次第中有一点最值得注意，就是讲求意义的排偶在讲求声音的对仗之前。意义的排偶在《楚辞》、汉赋里已常见，声音的对仗则到魏晋以后才逐渐成为原则。从这件事看，我们可以推测声音的对仗实以意义的排偶为模范。词赋家先在意义排偶中见出前后对称的原则，然后才把它推行到声音方面去。意义所含的迹象大半关于视觉，声音则全关听觉。人类的听觉本较视觉为迟钝，所以在诗方面，声虽先于义，而关于技巧的讲求，则意义反在声音之前。

三 赋对于诗的三点影响

赋的演化大概如上所述，现在我们回头来说它对于诗的影响。关于这层，有三点最值得注意：

一、意义的排偶，赋先于诗。诗在很古时代就有对句，我们前已说过，但是它们不是从有意刻划得来的。如果我们顺时代次第，拿赋和诗比较，就可以见出赋有意地求排偶，比诗较早。汉人作赋，接连数十句用骈语，已是常事。枚乘《七发》、班固《两都赋》、左思《三都赋》之类的作品，都是骈句多于散句。至于汉人的诗则骈句仅为例外。《上山采蘼芜》和《陌上桑》诸诗是不可

多见的连用排比的诗，但是它们都是出于自然，而且也不是严格的骈语。《上山采蘼芜》拿新人和旧人对比，双管齐下，对称本是意中事。如果同样的材料落到赋家手里，一定没有那样质朴。本来是易落骈偶的材料，而诗人却没有落到骈偶，只此一端，可见汉人做诗还没有很受赋的影响。《陌上桑》的“青丝为笼系”一段虽已近于赋的铺张，但历数事物，本易重叠，如果拿它来比和它同时代的历数事物的赋（如左思《蜀都赋》“孔雀群翔，犀象竞驰”以下一段），工拙之分便显然易见了。魏晋间的赋去汉已远，而诗却仍有若干汉人的风骨。曹植的《洛神赋》和《七启》是何等纤丽的文字，而他的诗却仍有几分汉诗的浑厚古朴，虽然这种浑厚古朴已经是人为的，由模仿揣摩得来的。不过他究竟是以赋家而兼诗人，他的诗已是新时代的预兆。例如《情诗》里“始出严霜结，今来白露晞”已俨然是律句，《公宴诗》里连用四联对句，已开谢、鲍的端倪，“朱华冒绿池”一句每字都有雕琢痕迹。区区一字往往可以见出时代的精神，例如陆机的“凉风绕曲房”的“绕”字，张协的“凝霜竦高木”的“竦”字，谢灵运的“白云抱幽石，绿筱媚清泉”的“抱”字和“媚”字，鲍照的“木落江渡寒，雁还风送秋”的“渡”字和“送”字之类，都有意力求尖新，在汉诗中决找不出。《木兰词》的时代已不可考，但就“朔气传金柝，寒光照铁衣”、“当窗理云鬓，对镜贴花黄”诸句看，似非魏晋以前的作品。从谢灵运和鲍照起，诗用赋的写法日渐其盛。律诗第一步只求意义的对仗，鲍、谢是这个运动的两大先驱（当时虽无“律”的名称，“律”的事实却在那里）。在汉朝赋已重排偶而诗仍不重排偶，魏晋以后诗也向排偶路上走，而且集排偶大成的两位大诗人——谢灵运和鲍照——都同时是词赋家。从这个事实看，我们推测到诗的排偶起于赋的排偶，并非穿凿附会了。

二、声音的对仗，赋也先于诗。曹丕在《典论》里已辨明声音的清浊，陆机在《文赋》里已倡“声音迭代”之说，都远在沈约的“前有浮声则后有切响”之说之前。魏晋以后人所谓“文”，与“笔”相对。“笔”就是散文，“文”则专指韵文，包括词赋诗歌在内。但是在陆机的时代实行“声音迭代”的理论者只有词赋，而诗歌则除韵脚以外，不拘拘于平仄的对称。陆机的《文赋》、鲍照的《芜城赋》之类都是大体已用平仄对称的声调，至于诗则谢灵运和鲍照诸人虽已用全篇排偶的写法，而对于声音则只计较句尾一字平仄，句内尚无有意求平仄对称的痕迹。“永明”诗人虽然讲究句内各字的声律，究竟不过是一种理论，沈约自己做诗，犯八病规则的就很多。句内的声音对仗由“永明”诗人开其端倪，到隋唐时才成为律诗的通例。

词赋讲究音和义的对称都先于诗，也有一个道理。词赋意在体物敷词，本以嘹亮妍丽为贵。诗的大旨在抒情，质朴古茂，自汉人已成为风气。词赋比一般诗歌离民间艺术较远，文人化的程度较深。它的作者大半是以词章为职业的文人，汉魏的赋就已有几分文人卖弄笔墨的意味。扬雄已有“雕虫小技”的讥诮。音律排偶便是这种“雕虫小技”的一端。但是虽说是“小技”，趣味却是十足。他们越做越进步，越做越高兴，到后来随处都要卖弄它，好比小儿初学会一句话或是得到一个新玩具，就不肯让它离口离手一样。他们在词赋方面见到音义对称的美妙，便要把它推用到各种体裁上去。艺术本来都有几分游戏性和谐趣。于难能处见精巧，●往往也是游戏性和谐趣的流露。词赋诗歌的音义排偶便有于难能处见精巧的意味。要完全领会六朝人的作品，这一点也不可忽视。晋宋时代已有做“巧联”、“打诨”的玩艺，象“四海习鉴齿，弥天释道安”、“日下荀云鹤，云间陆士龙”之

类的联语在当时都传为佳话。晋宋文人的趣味不难由此推知，而音律排偶的研究也自然是意中事了。

三、在律诗方面和在赋方面一样，意义的排偶也先于声音的对仗。“律诗”的名称到唐初才出现，一般诗史家以为它是宋之问和沈佺期两人所提倡起来的。但是律诗在晋宋时已成为事实。如果单说意义的排偶，我们在上文已经说过，《诗经》、《楚辞》里就有很多的例，汉魏诗更不必说。不过汉魏以前，排句在一首诗里仅偶占一小部分，对仗亦不求工整，它们大半出于自然，作者并不必有意于排偶，尤其没有把排偶悬为定格。全篇对仗工整的诗在谢灵运集里才常见。我们如果统计他的五言诗，便可以发现排句多于不排句。例如他的《登池上楼》：

潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。
进德智所拙，退耕力不任。徇禄反穷海，卧疴对空林。衾枕昧节候，褰开暂窥临。倾耳聆波澜，举目眺岖嵚。初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。祁祁伤鹳歌，萋萋感楚吟。索居易永久，离群难处心。持操岂独古，无闷征在今。

就俨然近似排律，所以还未走到严格的排律者，就因为意义虽排偶而声音却不平仄对仗，平常对平，仄常对仄。这种体格从谢灵运发端之后，在当时极流行。我们试翻阅鲍照、谢朓、王融诸人诗集，就可以见排偶的风气之盛。不过这种排偶都只限于意义。全篇意义排偶又加上声音对仗，俨然成为律诗的作品到梁时才出现。这个新运动的元勋——说来很奇怪——不是提倡四声八病的沈约而是与他同时的何逊。何逊的集中才开始有很工整的

五律，例如：

秋风木叶落，萧瑟管弦清。望陵歌对酒，向帐舞空城。
寂寂檐宇旷，飘飘帷幔清。曲终相顾起，日暮松柏声。

——《铜雀伎》

夕鸟已西渡，残霞亦半消。风声动密竹，水影漾长桥。
旅人多忧思，寒江复寂寥。尔情深巩洛，予念返渔樵。何因
宿归愿，分路一扬镳。

——《夕望江桥》

象这样音义都对称的诗在沈约的集中反不易寻出。何逊以后，五律的健将要推阴铿，虽然范云、王融、梁元帝诸人也常做五言律诗。梁代的五律与唐代的五律有一点不同，就是韵脚不一定押平声。谢灵运、鲍照（意义的排偶）和何逊、阴铿（声音的对仗）是律诗的四大功臣。唐人讲究律诗，受他们的影响最大，所以杜甫有“熟知二谢将能事，颇学阴何苦用心”之句。七律起来较晚，北周庾信的《乌夜啼》是最早的例子。到唐朝宋之问、沈佺期诸人的手里，它才成立一格。唐人所谓“律诗”包括绝句在内，因为它虽不必讲意义的排比，却常讲声音的对仗（有人说，“绝”意指“截”，绝句截取律诗的首联与第二联或末联）。陈隋时代已有很好的五绝，例如：

山中何所有？岭上多白云。只可自怡悦，不堪持赠君。

——陶弘景《答诏》

入春才七日，离家已二年。人归落雁后，思发在花前。

——薛道衡《人日思归》

都颇佳妙。象这一类作品摆在唐人集中已不易辨出了。

四 律诗的排偶对散文发展的影响

说来很奇怪，中国散文讲音义对仗，反在诗之前。《孟子》、《荀子》、《老子》诸书中常有连篇的排句。这大概是因为作者的思想丰富，同时顾到多方面的头绪，所以造语自然排偶，与词赋状物，易趋于排偶，同一道理。汉人著作，除史书外，大半仍骈多于散。这一方面是承继周秦诸子的遗风余韵，一方面也多少受词赋的影响。左丘明的《春秋传》和司马迁的《史记》之类史书是中国散文离开排偶而趋向直率的一个最大的原动力。这般作者在秦汉时代是反时代潮流的。史书所以最早有直率流畅的散文，也有一个道理，因为史专叙事，叙事的文章贵轻快，最忌板滞，而排偶最易流于板滞。清朝古文运动中的作者最推尊左国班马，就是因为这些“古典”所给的是最纯粹的散文。

文章的排偶在汉赋中规模大具。魏晋以后，它对于散文本来已具雏形的排偶又加以推波助澜。六朝散文受词赋的影响是很显然的。魏晋人在书牋里就已作很工整的骈语，例如曹丕《与朝歌令吴质书》：

高谈娱心，哀箏顺耳；驰骋北场，旅食南馆；浮甘瓜于清泉，沉朱李于寒水。

曹植《与杨德祖书》：

昔仲宣独步于汉南，孔璋鹰扬于河朔，伟长擅名于青土，公干振藻于海隅，德琏发迹于北魏，足下高视于上京。当此之时，人人自谓握灵蛇之珠，家家自谓抱荆山之玉。

我们试想想：前一例散文和《上山采薇》、《西北有浮云》诸诗同一作者；后一段散文与《箴篴引》、《名都篇》、《赠白马王彪》诸诗同一作者；诗和散文的风味相差几远！这种在散文中讲骈偶对仗的风气到梁时代更甚。从诏令疏表之类的应用文以至《文心雕龙》之类的著述文，都是以骈俪为常轨。我们只略翻阅当时的文集或选本，就可以知道散文的骈俪化——或则说“词赋化”——到了什么程度。

说魏晋以后的散文受词赋的影响而讲音义排偶，多数人也许可承认；说魏晋以后的诗受词赋的影响而讲音义排偶，听者也许怀疑。但是事实在那里，用不着雄辩。意义的排偶和声音的对仗都发源于词赋，后来分向诗和散文两方而流灌。散文方面排偶对仗的支流到唐朝为古文运动所挡塞住，而诗方面排偶对仗的支流则到唐朝因律诗运动（或则说“试帖诗”运动，试帖诗以律诗为常轨，自唐已然）而大兴波澜，几夺原来词赋正流的浩荡声势。这种演变的轨迹非常明显，细心追索，溯源来委便一目了然了。

第十二章 中国诗何以走上“律”的路 (下): 声律的研究何以特 盛于齐梁以后?

一 律诗的音韵受到梵音反切的影响

律诗有两大特色,一是意义的排偶,一是声音的对仗。我们在上文里所得的结论是:一、意义的排偶与声音的对仗都起于描写杂多事物的赋。二、在赋的演化中,意义的排偶较早起,声音的对仗是从它推演出来的,这就是说,对称原则由意义方面推广到声音方面。三、诗的意义排偶和声音对仗都是受赋的影响。“律赋”早于“律诗”,在律诗方面,声音的对仗也较意义的排偶稍后起。

从历史看,韵的考究似乎先于声的考究。中国自有诗即有韵,至于声的考究起于何时,向没有定论,一般人以为它起于齐永明时代(第五世纪末)。《南史·陆厥传》说:

(永明)时,盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融,

以气类相推轂。汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同，不可增减。世呼为“永明体”。

周顒曾著《四声切韵》，沈约曾著《四声谱》，两书为声韵书始祖，可惜都不传。一般人以声律起于永明，大半根据这段史实。其实声的分别是中国语言所固有的，中国自有诗即有韵，亦即有声。我们现在所讨论的，不是韵是否先于声？而是韵的考究是否先于声的考究？声的考究可分两种：一种是考究韵脚的声，一种是考究句内每字的声。考究韵的声和考究韵一样古。打开《诗经》和汉魏人的作品看，平韵大半押平韵，仄韵大半押仄韵。例如《国风》第一篇诗《关雎》首二章，一律用平声韵，第三章一律用入声韵，第四章一律用上声韵，第五章一律用去声韵。这就是古人早已在韵脚字论声的证据。考究句内各字的声音则似从齐梁时起。齐梁时才有论声律的专著，齐梁诗人才在作品里讲声音的对仗。

声律的研究何以特盛于齐梁时代呢？上篇所讲的赋的影响是主因之一。赋到齐梁时代达到它的精妍的阶段，于意义排偶之外又讲究声音对仗。诗赋同源，声律的推敲由赋传染到诗，自是意料中事。这种演变是逐渐形成的，虽然到齐梁时才达到它的顶点，而萌芽则早伏于汉魏时代。在这长时期的演变中，诗赋又同时受一个很大的外来的影响，就是佛教经典的翻译和梵音研究的输入。佛教何时传入中国，世无定论；但是佛经的翻译从东汉时起，有《魏书·释老志》以及《隋书·经籍志》可据。明帝派遣蔡愔和秦景使印度，求得《四十二章经》，又带了几位印度和

尚摄摩腾竺法兰回到洛阳，立白马寺，译佛经。以后印度和尚川流不息地赍经到中国来，作译经和传道工作。到了隋朝，佛经已译出二千三百九十部之多。这种大规模的印度文化的输入，在中国文化史上是第一件大事迹。它对于哲学、文学、艺术以及政治风俗的影响都还待历史家详细探讨，以往的书籍对于这一方面大半太疏略。我们现在只谈字音的研究。梵音的输入是促进中国学者研究字音的最大原动力。中国人从知道梵文起，才第一次与拼音文字见面，才意识到一个字音原来是由声母(子音)和韵母(母音)拼合成的。本来两字音读快时合成一音，在中文里是常见的现象。《尔雅》已有“不律谓之笔”之语。不过汉儒注书训音，只用“譬况假借”，如某字读若某音之类，并不曾根据合两音为一音的现象为反切。据《颜氏家训·音辞》篇和陆德明的《经典释文序录》，反切起于魏朝孙炎。据章太炎说，应邵注《汉书·地理志》，已有“垫音徒浹反”、“潼音长答反”之例，反切起于东汉。无论如何，反切在汉魏之交才起始，在当时仍是一件新发明的东西，所以“高贵乡公不解反语，以为怪异”。(《颜氏家训·音辞》)反切是应用拼音的方法于本非拼音的文字。如果不受拼音文字的启示，中国学者决难在本非拼音的中国文字中发现拼音的道理。所以反切是无疑地承受梵音的影响。反切起于汉魏之交，恰在印度和尚来中国和译佛经的风气大行之后，也可以证明造反切者是应用梵音的拼音于中文。郑樵《通志》说切韵之学起于西域，本是不错的话。陈澧《切韵考》以为反切起于汉而三十六字母起于唐，便断定《通志》错误，实在没有明白反切虽因三十六字母而有系统条理，却不必和字母同时起来。他没有明白反切就是拼音；而中国人知道拼音的道理是从梵音输入起始的。

反切是梵音影响中国字音研究的最早实例，不过梵音对于

中国字音研究的影响还不仅限于反切。梵音的研究给中国研究字音学者一个重大的刺激和一个有系统的方法。从梵音输入起，中国学者才意识到子母复合的原则，才大规模地研究声音上种种问题。从东汉到隋唐的时期，字音研究的情形极类似我们现在的情形。清朝许多小学家虽极注意音韵，但是他们费了许多功夫的结果反不如现代学者略加涉猎所得的精密准确，就因为他们没有、而我们有西方语音学做榜样。对于字音之研究，六朝人比汉人进一层，也就因为汉人没有、而汉以后人有梵音做比较的资料。齐梁时代的研究音韵的专书都多少是受梵音研究刺激而成的。比如说四声分别，它决不是沈约的发明而是反切研究的当然的结果。反切之下一字有两重功用，一是指示同韵（同母音收音），一是指示同调质（同为平声或其他声）。例如“公，古红反”，“古”与“公”同用一个子音；“红”与“公”不仅以同样母音收声，而且这个母音必同属平声。四声的分别是中国字音所本有的；意识到这种分别而且加以条分缕析，大概起于反切；应用这种分别于诗的技巧则始于晋宋而极盛于齐永明时代。当时因梵音输入的影响，研究音韵的风气盛行，永明诗人的音律运动就是在这种风气之下酝酿成的。

二 齐梁时代诗求在文词本身见出音乐

赋的影响和梵音的影响之外，中国诗在齐梁时代走上“律”的路，还另有一个更重要的原因，就是乐府衰亡以后，诗转入有词而无调的时期，在词调并立以前，诗的音乐在调上见出；词既离调以后，诗的音乐要在词的文字本身见出。音律的目的就是要在词的文字本身见出诗的音乐。

永明声律运动起来之后，惹起许多反响。锺嵘在《诗品》里说：“古曰诗颂，皆被之金竹，故非调五音无以谐会。……今既不被管弦，亦何取于声律耶？”《诗品》中本多谬论，此其一端。古诗并未尝有意地“调五音”，正因其“被之金竹”，音见于金竹即不必见于文字；今诗“取声律”，正因其“不被管弦”，音既不见于管弦即须见于文字。要明白这个道理我们须略讲各国诗歌音义离合的进化公例。就音与义的关系说，诗歌的进化史可分为四个时期：

一、有音无义时期。这是诗的最原始时期。诗歌与音乐、舞蹈同源，共同的生命在节奏。歌声除应和乐、舞节奏之外，不必含有任何意义。原始民歌大半如此，现代儿童和野蛮民族的歌谣也可以作证。

二、音重于义时期。在历史上诗的音都先于义，音乐的成分是原始的，语言的成分是后加的。换句话说，诗本有调而无词，后来才附词于调；附调的词本来没有意义。到后来才逐渐有意义。词的功用原来仅在应和节奏，后来文化渐进，诗歌作者逐渐见出音乐的节奏和人事物态的关联，于是以事物情态比附音乐，使歌词不惟有节奏音调而且有意义。较进化的民俗歌谣大半属于此类。在这个时期里，诗歌想融化音乐和语言。词皆可歌，在歌唱时语言弃去它的固有节奏和音调，而牵就音乐的节奏和音调。所以在诗的调与词两成分之中，调为主，词为辅。词取通俗，往往很鄙俚，虽然也偶有至性流露的佳作。

三、音义分化时期。这就是“民间诗”演化为“艺术诗”的时期。诗歌的作者由全民众变为自成一种特殊阶级的文人。文人做诗在最初都以民间诗为蓝本，沿用流行的谱调，改造流行的歌词，力求词藻的完美。文人诗起初大半仍可歌唱，但是着重点既渐由歌调转到歌词，到后来就不免专讲究歌词而不复注意歌调，

于是依调填词的时期便转入有词无调的时期。到这个时期，诗就不可歌唱了。

四、音义合一时期。词与调既分立，诗就不复有文字以外的音乐。但是诗本出于音乐，无论变到怎样程度，总不能与音乐完全绝缘。文人诗虽不可歌，却仍须可诵。歌与诵所不同的就在歌依音乐(曲调)的节奏音调，不必依语言的节奏音调；诵则偏重语言的节奏音调，使语言的节奏音调之中仍含有若干形式化的音乐的节奏音调。音乐的节奏音调(见于歌调者)可离歌词而独立；语言的节奏音调则必于歌词的文字本身上见出。文人诗既然离开乐调，而却仍有节奏音调的需要，所以不得不在歌词的文字本身上做音乐的功夫。诗的声律研究虽不必从此时起(因为词调未分时，词已不免有牵就调的必要)，却从此时才盛行。在欧洲各国，诗人有意地求在文字本身上见出音乐，起源虽然都很早，但是技巧的成熟则在十九世纪，象征派所产生的“纯诗运动”把文字的声音看得比意义更重要，是诗人在文字本身求音乐的一个极端的例子。

这四个时期是各国诗歌进化所共经的轨迹。中国诗也是这个普遍公式中的一个实例。诗的有音无义的时期除少数现行儿歌之外，已无史迹可据；因为文字所记载的诗都限于有歌词的诗。见于文字记载的诗以《诗经》为最早。《诗经》里的诗大半可歌，歌必有调，调与词虽相谐合而却可分立，正如现在歌词与乐谱的关系一样。班固《艺文志》说：

《书》曰：“诗言志，歌永言。”故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之“诗”，咏其声谓之“歌”。

所谓“言”就是歌词，所谓“声”就是乐调。现在《诗经》只有“言”而无“声”，我们很难断定在《诗经》发生时代“言”与“声”的关系究竟如何。如果拿一般民俗歌谣与祭祀宴享诗来比拟，我们可以推测《诗经》时期还是音重于义时期。它的最大功用在于伴歌音乐，离开乐调的词在起始时似无独立存在的可能。孔子删诗，已在“王迹息而诗亡”之后，所谓“诗亡”自然只能指“调亡”而不能指“词亡”。《史记》虽有“诗三百篇，孔子皆弦歌之”的传说，但就《论语》所载孔子论诗的话来看，他着重“不学诗，无以言”。诵诗须能“从政”、“专对”，诗的要旨在“思无邪”，学诗的功用在于能“事父”、“事君”以及“多识于草木鸟兽之名”，他的兴趣似已偏重诗的词，带几分文人的口胃了。本来在他的时代，诗的乐调已散失，他所捉摸得着的也只有词。这就是说，《诗经》在孔子时代已由音重于义时期转到音义分化时期了。后来齐、鲁、韩三家诗学都偏重训诂解释，诗的乐调更无人过问了。

诗到汉朝流为乐府。班固在《汉书》记乐府起源如下：

（武帝）立乐府，采诗夜诵，于是有代赵秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕以合八音之调，作十九章之歌。

——《礼乐志》

是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。

——《李延年传》

从这两段话看，“乐府”原来是一种掌音乐诗歌的衙门。它的职

务不外三种：收集各地民歌（词与调兼收，调叫做“曲折”），制新词，谱新调。后来这个衙门所收集的和所制作的诗歌乐调便统称为“乐府”。乐府含有两大类材料：一是民间歌谣，如郭茂倩《乐府诗集》中的《鼓吹曲辞》、《横吹曲辞》、《相和歌辞》、《清商曲辞》、《新曲歌辞》之类，一是文人乐师所做的歌功颂德、告神祈福的作品，如《乐府诗集》中的《郊庙歌辞》、《燕射歌辞》之类。这两种材料相当于《诗经》中的《风》和《雅》、《颂》。假如孔子迟生几百年，所谓“代赵秦楚之讴”自然纳入《代风》、《赵风》等等中，至于《安世房中歌》、《郊祀歌》之类则入《汉颂》了。

乐府在初期还是属于“音重于义”的时期。有调的虽不尽有词，有词的却必都有调。既有衙门专司其事，歌词就不象从前专靠口头传授，都要写在书本上了。写的方法或如近代歌词旁注工尺谱。沈约在《宋书》里推原汉《饶歌》难解的原因说：“乐人以声音相传，训诂不可复解。”明杨慎在《乐曲名解》替沈约的话下注解：“凡古乐录，皆大字是词，细字是声，声词合写，故致然耳。”这大概是不错的话。当初原以声音为最重要，所以对于词的真确不留意保存。

乐府是酝酿汉魏五七言古诗的媒介。古诗既成立，乐府便由“音重于义”时期转入“音义分化”时期。乐府递化为古诗，最大的原因是乐府（衙门）中乐师与文人各有专职。制调者不制词，制词者不制调，于是调与词成为两件事，彼此有分立的可能。后来人兴味偏于音乐者或取调而弃词，兴味偏于文学者或取词而弃调。乐府初成立时，乐师本是主体，文人只是附庸。李延年是协律都尉，一切都由他统辖。乐府所收，大半词调俱备。宗庙祭祀乐歌，在起始时或沿《房中乐》、《文始舞》（这都是汉人沿用前朝乐调）诸乐的旧例，采用已有的乐调，但是已有的歌词不适

宜于新朝代，有改造的必要。司马相如一般文人的职务原来大概就在依旧调谱新词。新情感和新事实不必尽可以旧乐调传出，所以有谱新调的必要。谱新调时往往先制词而后制调。据《汉书·李延年传》所说：“司马相如作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲”，可见乐师已听文人的调动，词在先而乐在后，词渐变为主体而乐调反降为附庸了。这个变动很重要，因为它是词离调而独立的先声。

乐府能否成功，全靠文人和乐师能否合作。象司马相如和李延年那样相得益彰，颇非易事。汉乐府制到哀帝时已废，文人虽无乐师合作，但仍有做诗的兴趣，于是索性不承认乐调为诗歌的必要伴侣，独立地去做不用乐调的诗歌了。汉魏间许多文人本来不隶属乐府，也常仿乐府诗的体裁，采乐府诗的材料，甚至于用乐府诗的旧题目做诗，虽然这种诗和乐府的精神相差甚远，也还叫做“乐府”。“青青河畔草”诗本言远别相思，而题目却为《饮马长城窟》。唐元稹所以有“虽用古题，全无古义”，“如《出门行》不言离别，《将进酒》特书列女”之诮。这好比商人赁旧门面开新店，卖另一种货物，却仍打旧店主的招牌以招揽生意一样。汉魏人所以有这种把戏，是由于弃乐调而做诗的新运动还没有完全成功。一般人还以为诗必有乐调，所以在本来是独立的诗歌上冒上一个乐调的名称。汉魏以后，新运动完全成功，诗歌遂完全脱离乐调而独立了。诗离乐调而独立的时期就是文人诗正式成立的时期。总之，乐府递变为古风，经过三个阶段。第一是“由调定词”，第二是“由词定调”，第三是“有词无调”。这三个阶段后来在词和戏曲两方面也复演过。

诗既离开乐调，不复可歌唱，如果没有新方法使诗的文字本身上见出若干音乐，那就不免失其为诗了。音乐是诗的生命，

从前外在的乐调的音乐既然丢去，诗人不得不在文字本身上做音乐的功夫，这是声律运动的主因之一。齐梁时代恰当离调制词运动的成功时期，所以当时声律运动最盛行。齐梁是上文所说的音义离合史上的第四时期，就是诗离开外在的音乐，而着重文字本身音乐的时期。

现在我们总结上章和本章的话，对于“中国诗何以走上律的路”这个问题作一个简赅的答复：

一、声音的对仗起于意义的排偶，这两个特征先见于赋，律诗是受赋的影响。

二、东汉以后，因为佛经的翻译与梵音的输入，音韵的研究极发达。这对于诗的声律运动是一种强烈的刺激剂。

三、齐梁时代，乐府递化为文人诗到了最后的阶段。诗有词而无调，外在的音乐消失，文字本身的音乐起来代替它。永明声律运动就是这种演化的自然结果。

第十三章 陶 渊 明

一 他的身世、交游、阅读和思想

大诗人先在生活中把自己的人格涵养成一首完美的诗，充实而有光辉，写下来的诗是人格的焕发。陶渊明是这个原则的一个典型的例证。正和他的诗一样，他的人格最平淡也最深厚。凡是稍涉猎他的作品的人们对他不致毫无了解，但是想完全了解他，却也不是易事。我现在就个人所见到的陶渊明来作一个简单的画像。

他的时代是在典午大乱之后，正当刘裕篡晋的时候。他生在一个衰落的世家，是否是陶侃的后人固有疑问，至少是他的近房裔孙。当时讲门第的风气很盛，从《赠长沙公》和《命子》诸诗看，他对于他自己的门第素很自豪。他的祖父还做过不大不小的官。他的父亲似早就在家居闲（据《命子》诗，安城太守之说似不确。他序他的先世都提到官职，到了序他的父亲只有“谈焉虚止，寄迹风云，冥兹愠喜”数语）。他的母亲是当时名士孟嘉的女儿。他还有一个庶母，弟敬远和程氏妹都是庶出。他的父亲和庶母都早死，生母似活得久些。弟妹也都早死，留下有侄儿靠他

抚养。他自己续过弦，原配在他三十岁左右死去。继娶翟氏，帮他做农家操作。他有五个儿子，似还有“弱女”，不同母。他在中年遭了几次丧事，还遭了一次火，家庭担负很不轻，算是穷了一生。他从早年就爱生病，一直病到老。他死时年才五十余（旧传渊明享年六十三，吴汝纶定为五十一，梁启超定为五十六，古直定为五十二，从作品的内证看，五十一二之说较胜），却早已“白发被两鬓”，可见他的身体衰弱。

当时一般社会情形很不景气，他住在江西浔阳柴桑，和一般衰乱时代的乡下读书人一样，境况非常窘迫。在乡下无恒业的读书人大半还靠种田过活，渊明也是如此。但是田薄岁歉（看“炎火屡焚如，螟蛾恣中田，风雨纵横至，收敛不盈廛”诸句可知），人口又多，收入不能维持极简单的生活，以致“冬无蕴葛，夏渴瓢箪”。渊明世家子，本有些做官的亲戚朋友，迫于饥寒，只得放下犁头去求官。他的第一任官是京口镇军参军，那时他才二十三岁左右（晋安帝隆安三年己亥），过了两年，他奉使到江陵（辛丑），那时镇江陵的是桓玄，正上表请求带兵进京（建康）解孙恩之围，恰逢孙恩的兵已退，安帝下诏书阻止桓玄入京，渊明到江陵很可能就是奉诏止玄。就在这年冬天，他的母亲去世。他居了两年忧，到了二十八岁那年（甲辰），又起来做建威参军，第二年三月奉使入都，八月补彭泽令，冬十一月就因为不高兴束带见督邮，解印绶归田。以后他就没有出来做官。总计起来，他做官的时候前后不过六年，除去中间丁忧两年，实际只有四年。他再起那一年，天下正大乱，桓玄造反，刘裕平了他。此后十五六年之中，刘裕在继续扩充他的势力。到了渊明四十四岁那年（庚申）刘裕便篡位，晋便改成宋。从渊明二十九岁弃官，到他五十一岁死，二十余年中，他都在家乡种田，生活依然极苦，虽然偶得朋友

的资助，还有挨饿乞食的时候。晚年刘裕有诏征他做著作郎，他没有就。

一个人的性格成就和他所常往来的朋友亲戚们很有关系。渊明生平常往来的人大约可分四种。第一种是政治上的人物。有的是他的上司。他做镇军参军时，那镇军可能为刘牢之；做建威参军时，那建威可能是刘敬宣；他奉使江陵时，镇江陵的是桓玄，有人还疑心他在桓玄属下做过官。有的是仰慕他而想结交他的。第一是江州刺史王宏，想结交他，苦无路可走，听说他要游庐山，于是请他的朋友庞通之备酒席候于路中，二人正欢饮时，王宏才闯到席间，因而结识了他。此后两人常有来往，王宏常送他的酒，资助他的家用。集中《于王抚军座送客一首》大概就是在王宏那里写的。其次是继王宏做江州刺史的檀道济，亲自去拜访渊明，劝他做官，他不肯，并且退回道济所带来的礼物。但是这一类人与渊明大半说不上是朋友，真正够上做朋友的只有颜延之。延之做始安太守过浔阳时，常到渊明那里喝酒，临别时留下二万钱。渊明把这笔款子全送到酒家。延之在当时也是一位大诗人，名望比渊明高得多。他和渊明交谊甚厚，渊明死后，他做了一篇有名的诔文。

第二种朋友是集中载有赠诗的，象庞参军、丁柴桑、戴主簿、郭主簿、羊长史、张常侍那一些人，大半官阶不高，和渊明也相知非旧，有些是柴桑的地方官，有些或许是渊明做官时的同僚，偶接杯酒之欢的。这批人事迹不彰，对渊明也似没有多大影响。

最有趣味而也最难捉摸他们与渊明关系的是第三种人，就是在思想情趣与艺术方面可能与渊明互相影响的。头一个当然是莲社高僧慧远。他瞧不起显达的谢灵运，而结社时却特别写信请渊明，渊明回信说要准他吃酒才去，慧远居然为他破戒置

酒，渊明到了，忽“攒眉而去”。他对莲社所持奉的佛教显然听到了一些梗概，却也显然不甚投机。其次就是慧远的两个居士弟子，与渊明号称“浔阳三隐”的周续之和刘遗民。这三隐中只有渊明和遗民隐到底，遗民讲禅，渊明不喜禅，二人相住虽不远，集中只有两首赠刘柴桑的诗，此外便没有多少往来的痕迹。续之到宋朝应召讲学，陪讲的有祖企谢景夷，也都是渊明的故友，渊明做了一首诗送他们三位，警告他们“马队非讲肆，校书亦已勤”，结尾劝他们“从我颖水滨”，可见他们与渊明也是“语默异势”。最奇怪的是谢灵运。在诗史上陶、谢虽并称，在当时谢的声名远比陶大。慧远嫌谢“心乱”，不很理睬他，但他还是莲社中要角。渊明和他似简直不通声气，虽然灵运在江西住了不少的时候，二人相住很近。这其实也不足怪，灵运不但“心乱”而讲禅，名位势利的念头很重，以晋室世家大臣改节仕宋，弄到后来受戮辱。总之，渊明和当时名士学者算是彼此“相遗”，在士大夫的圈子里他很寂寞，连比较了解他的颜延之也是由晋入宋，始终在忙官。

和渊明往来最密，相契最深的倒是乡邻中一些田夫野老。他是一位富于敏感的人，在混乱时代做过几年小官，便发誓终身不再干，他当然也尝够了当时士大夫的虚伪和官场的恶浊，所以宁肯回到乡间和这班比较天真的人们“把酒话桑麻”。看“农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，言笑无厌时”几句诗，就可以想见他们中间的真情和乐趣。他们对渊明有时“壶浆远见候”，渊明也有时以“只鸡招近局”。从各方面看，渊明是一个富于热情的人，甘淡泊则有之，甘寂寞则未必，在归田后二十余年中，他在田夫野老的交情中颇得到一些温慰。

渊明的一生生活可算是“半耕半读”。他说读书的话很多：

“少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食”；“好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食”；“乐琴书以销忧”；“委怀在琴书”等等，可见读书是他的一个重要的消遣。他对于书有很深的信心，所以说“得知千载上，正赖古人书”。他读的是一些什么书呢？颜延之在谏文里说他“心好异书”，不过从他的诗里看，所谓“异书”主要的不过是《山海经》之类。他常提到的却大半是儒家的典籍，例如“少年罕人事，游好在六经”，“诗书敦宿好”，“言谈无俗调，所说圣人篇”。在《饮酒诗》最后一首里，他特别称赞孔子删诗书，嗟叹狂秦焚诗书，汉儒传六经，而终致慨“如何绝世下，六籍无一亲”。从他这里援引的字句或典故看，他摩挲最熟的是《诗经》、《楚辞》、《庄子》、《列子》、《史记》、《汉书》六部书；从偶尔谈到隐逸神仙的话看，他读过皇甫谧的《高士传》和刘向的《列仙传》那一类书。他很爱读传记，特别流连于他所景仰的人物，如伯夷、叔齐、荆轲、四皓、二疏、杨伦、邵平、袁安、荣启期、张仲蔚等，所谓“历览千载书，时时见遗烈”者指此。

渊明读书大抵采兴趣主义，我们不能把他看成一个有系统的专门学者。他自己明明说：“好读书，不求甚解”，颜延之也说他“学非称师”。趁此我们可略谈他的思想。这是一个古今聚讼的问题。朱晦庵说：“靖节见趣多是老子”，“旨出于老庄”。真西山却不以为然，他说：“渊明之学正自经术中来。”最近陈寅恪先生在《陶渊明之思想与清谈之关系》一文里作结论说：

渊明之思想为承袭魏晋清谈演变之结果，及依据其家世信仰道教之自然说而创设之新自然说。惟其为主自然说者，故非名教说，并以自然与名教不相同。但其非名教之意仅限于不与当时政治势力合作，而不似阮籍、刘伶辈之佯

狂任诞。盖主新自然说者不须如旧自然说之积极抵触名教也。又新自然说不似旧自然说之养此有形之生命，或别学神仙，惟求融合精神于运化之中，即与大自然为一体。因其如此，既无旧自然说形骸物质之滞累，自不至与周孔入世之名教说有所触碍。故渊明之为人实外儒而内道，舍释迦而宗天师者也。

这些话本来都极有见地，只是把渊明看成有意地建立或皈依一个系统井然、壁垒森严的哲学或宗教思想，象一个谨守绳墨的教徒，未免是“求甚解”，不如颜延之所说的“学非称师”，他不仅曲解了渊明的思想，而且他也曲解了他的性格。渊明是一位绝顶聪明的人，却不是一个拘守系统的思想家或宗教信徒。他读各家的书，和各人物接触，在于无形中受他们的影响，象蜂儿采花酿蜜，把所吸收来的不同的东西融会成他的整个心灵。在这整个心灵中我们可以发现儒家的成分，也可以发现道家的成分，不见得有所谓内外之分，尤其不见得渊明有意要做儒家或道家。假如说他有意要做某一家，我相信他的儒家的倾向比较大。

至于渊明是否受佛家的影响呢？寅恪先生说他绝对没有，我颇怀疑。渊明听到莲社的议论，明明说过它“发人深省”，我们不敢说“深省”的究竟是什么，“深省”却大概是事实。寅恪先生引《形影神》诗中“甚念伤吾生，正宜委运去，纵浪大化中，不喜亦不惧，应尽便须尽，无复独多虑”几句话，证明渊明是天师教信徒。我觉得这几句话确可表现渊明的思想，但是在一个佛教徒看，这几句话未必不是大乘精义。此外渊明的诗里不但提到“冥报”而且谈到“空无”（“人生似幻化，终当归空无”）。我并不敢因此就断定渊明有意地援引佛说，我只是说明他的意识或下意识中可能

有一点佛家学说的种子，而这一点种子，可能象是熔铸成就他的心灵的许多金属物中的寸金片铁；在他的心灵焕发中，这一点小因素也可能偶尔流露出来。我们到下文还要说到，他的诗充满着禅机。

二 他的情感生活

诗人与哲学家究竟不同，他固然不能没有思想，但是他的思想未必是有方法系统的逻辑的推理，而是从生活中领悟出来，与感情打成一片，蕴藏在他的心灵的深处，到时机到来，忽然迸发，如灵光一现，所以诗人的思想不能离开他的情感生活去研究。渊明诗中如“结庐在人境，而无车马喧，问君何能尔，心远地自偏”，“即事如已高，何必升华嵩”，“贫富常交战，道胜无戚颜”，“形迹凭化往，灵府长独闲”诸句都含有心为物宰的至理；儒家所谓“浩然之气”，佛家所谓“澄圆妙明清净心”，要义不过如此；儒佛两家费许多言语来阐明它，而渊明灵心迸发，一语道破，我们在这里所领悟的不是一种学说，而是一种情趣，一种胸襟，一种具体的人格。再如“有风自南，翼彼新苗”，“平畴交远风，良苗亦怀新”，“鸟弄欢新节，冷风送余善”，“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”，“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”，诸句都含有冥忘物我，和气周流的妙谛；儒家所谓“赞天地之化育，与天地参”，梵家谓“梵我一致”，斯宾诺莎的泛神观，要义都不过如此；渊明很可能没有受任何一家学说的影响，甚至不曾象一个思想家推证过这番道理，但是他的天资与涵养逐渐使这么一种“鱼跃鸢飞”的心境生长成熟，到后来触物即发，纯是一片天机。了解渊明第一须了解他的这种理智渗透情感所生的智慧，这种物我

默契的天机。这智慧，这天机，让染着近代思想气息的学者们拿去当作“思想”分析，总不免是隔靴搔痒。

诗人的思想和感情不能分开，诗主要地是情感而不是思想的表现。因此，研究一个诗人的感情生活远比分析他的思想还更重要。谈到感情生活，正和他的思想一样，渊明并不是一个很简单的人。他和我们一般人一样，有许多矛盾和冲突；和一切伟大诗人一样，他终于达到调和静穆。我们读他的诗，都欣赏他的“冲澹”，不知道这“冲澹”是从几许辛酸苦闷得来的，他的身世如我们在上文所述的，算是饱经忧患，并不象李公麟诸人所画的葛巾道袍，坐在一棵松下，对着无弦琴那样悠闲自得的情境。我们须记起他的极端的贫穷，穷到“夏日长抱饥，寒夜无被眠，造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁”。他虽不怨天，却坦白地说“离忧凄目前”；自己不必说，叫儿子们“幼而饥寒”，他尤觉“抱兹苦心，良独内愧”。他逼得要自己种田，自道苦衷说：“田家岂不苦？弗获辞此难！”他逼得去乞食，一杯之惠叫他图“冥报”。穷还不算，他一生很少不在病中，他的诗集满纸都是忧生之嗟。《形影神》那三首诗就是在思量生死问题：“一世异朝世，此语良不虚”，“未知从今去，当复如此不”？“求我胜年欢，一毫无复意”，“民生鲜长在，矧伊愁苦缠”，“从古皆有没，念之中心焦”，以及许多其他类似的诗句都可以见出迟暮之感与生死之虑无日不在渊明心中盘旋。尤其是刚到中年，不但父母都死了，元配夫人也死了，不能不叫他“既伤逝者，行自念也”。这世间人有谁能给他安慰呢？他对于子弟，本来“既见其生实欲其可”，而事实上“虽有五男儿，总不爱纸笔”，使他嗟叹“天运”。至于学士大夫中的朋友，我们前已说过，大半和他“语默殊势”，令他起“息交绝游”的念头。连比较知己的像周续之、颜延之一班人也都转到刘宋去忙官，他送行说：“语

默自殊势，亦知当乖分”，“路若经商山，为我稍踟躇”，这语音中有多少寂寞之感！

这里也可以见出一般人所常提到的“耻事二姓”的问题虽不必过于着重，却也不可一笔抹煞。他心里痛恨刘裕篡晋，这是无疑的，不但《述酒》、《拟古》、《咏荆轲》诸诗可以证明，就是他对于伯夷、叔齐那些“遗烈”的景仰也决不是无所为而发。加以易姓前后几十年中——渊明的大半生中——始而有王恭、孙恩之乱，继而有桓玄、刘裕之哄，终而刘裕推翻晋室，兵戈扰攘，几无宁日。渊明一个穷病书生，进不足以谋国，退不足以谋生，也很叫他忧愤。我们稍玩索“八表同昏，平路伊阻”、“终日驰车走，不见所问津”、“壑舟无须叟，引我不得住”诸诗的意味，便可领略到渊明的苦闷。

渊明诗篇篇有酒，这是尽人皆知的，象许多有酒癖者一样，他要借酒压住心头极端的苦闷，忘去世间种种不称心的事。他尝说：“常恐大化尽，气力不及衰，拨置且莫念，一觴聊可挥”，“泛此忘忧物，远我遗世情”，“数斟已复醉，不觉知有我，安知物为贵”，“天运苟如此，且进杯中物”，酒对于他仿佛是一种武器，他拿在手里和命运挑战，后来它变成一种沉痾，不但使他“多谬误”，而且耽误了他的事业，妨害他的病体。从《荣木》诗里“志彼不舍（学业），安此日富（酒），我之怀矣，但焉内疚”那几句话看，他有时颇自悔，所以曾有一度“止酒”。但是积习难除，到死还恨在世时“饮酒不得足”。渊明和许多有癖好的诗人们（例如阮籍、李白、波斯的奥马康颜之类）的这种态度，在近代人看来是“逃避”，我们不能拿近代人的观念去责备古人，但是“逃避”确是事实。逃避者自有苦心，让我们庆贺无须饮酒的人们的幸福，同时也同情于“君当恕醉人”那一个沉痛的呼声。

世间许多醉酒的人们终止于刘伶的放诞，渊明由冲突达到调和，并不由于饮酒。弥补这世间缺陷的有他的极丰富的精神生活，尤其是他的极深广的同情。我们一般人的通病是囿在一个极狭小的世界里活着，狭小到时间上只有现在，在空间上只有切身利害相关的人与物；如果现在这些切身利害关系的人与物对付不顺意，我们就活活地被他们扼住颈项，动弹不得，除掉怨天尤人以外，别无解脱的路径。渊明象一切其他大诗人一样，有任何力量不能剥夺的自由，在这“樊笼”以外，发现一个“天空任鸟飞”的宇宙。第一是他打破了现在的界限而游心于千载，发现许多可“尚友”的古人。《咏贫士》诗中有两句话透漏此中消息：“何以慰吾怀，赖古此多贤。”这就是说，他的清风亮节在当时虽无同调，过去有同调的人们正复不少，使他自慰“吾道不孤”。他好读书，就是为了这个缘故，他说“历览千载书，时时见遗烈”，而这些“遗烈”可以使他感发兴起。他的诗文不断地提到他所景仰的古人，《述酒》与《扇画赞》把他们排起队伍来，向他们馨香祷祝，更可以见出他的志向。这队伍里不外两种人，一是固穷守节的隐士，如荷蓑丈人、长沮桀溺、张长公、薛孟尝、袁安之类，一是亡国大夫积极或消极地抵抗新朝，替故主复仇的，如伯夷、叔齐、荆轲、韩非、张良之类，这些人们和他自己在身世和心迹上多少相类似。

在这里我们不妨趁便略谈渊明带有侠气、存心为晋报仇的看法。渊明侠气则有之，存心报仇似未必，他不是一个行动家，原来为贫而仕，未尝有杜甫的“致君尧舜上，再使风俗醇”那种近于夸诞的愿望，后来解组归田，终身不仕，一半固由于不肯降志辱身，一半也由于他惯尝了“樊笼”的滋味，要“返自然”，庶几落得一个清闲。他厌恶刘宋是事实，不过他无力推翻已成之

局，他也很明白。所以他一方面消极地不合作，一方面寄怀荆轲、张良等“遗烈”，所谓“荆天舞干戚”，虽无补于事，而“猛志固常在”。渊明的心迹不过如此，我们不必妄为捕风捉影之谈。

渊明打破了现在的界限，也打破了切身利害相关的小天地界限，他的世界中人与物以及人与我的分别都已化除，只是一团和气，普运周流，人我物在一体同仁的状态中各徜徉自得，如庄子所说的“鱼相与忘于江湖”。他把自己的胸襟气韵贯注于外物，使外物的生命更活跃，情趣更丰富；同时也吸收外物的生命与情趣来扩大自己的胸襟气韵。这种物我的回响交流，有如佛家所说的“千灯相照”，互映增辉。所以无论是微云孤岛，时雨景风，或是南阜斜川，新苗秋菊，都到手成文，触目成趣。渊明人品的高妙就在有这样深广的同情；他没有由苦闷而落到颓唐放诞者，也正以此。中国诗人歌咏自然的风气由陶、谢开始，后来王、孟、储、韦诸家加以发挥光大，遂至几无诗不状物写景。但是写来写去，自然诗终让渊明独步。许多自然诗人的毛病在只知雕绘声色，装点的作用多，表现的作用少，原因在缺乏物我的混化与情趣的流注。自然景物在渊明诗中向来不是一种点缀或陪衬，而是在情趣的戏剧中扮演极生动的角色，稍露面目，便见出作者的整个的人格。这分别的原因也在渊明有较深厚的人格的涵养，较丰富的精神生活。

渊明的心中有许多理想的境界。他所景仰的“遗烈”固然自成一境，任他“托契孤游”；他所描写的桃花源尤其是世外乐土。欧阳公尝说晋无文章，只有陶渊明的《归去来辞》。依我的愚见，《桃花源记》境界之高还在《归去来辞》之上。渊明对于农业素具信心，《劝农》、《怀古田舍》、《西田获早稻》诸诗已再三表明他的态度。《桃花源记》所写是一个理想的农业社会，无政府组织，甚

至无诗书历志，只“有良田美池桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻，其中往来种作，男女衣著，悉如外人，黄发垂髫，并怡然自乐”。这境界颇类似卢梭所称羨的“自然状况”。渊明身当乱世，眼见所谓典章制度徒足以扰民，而农业国家的命脉还是系于耕作，人生真正的乐趣也在桑麻闲话，樽酒消忧，所以寄怀于“桃花源”那样一个醇朴的乌托邦。

渊明未见得瞧得起莲社诸贤的“文字禅”，可是禅宗人物很少有比渊明更契于禅理的。渊明对于自然的默契，以及他的言语举止，处处都流露着禅机。比起他来，许多谈禅的人们都是神秀，而他却是惠能。姑举一例以见梗概。据晋书《隐逸传》：“他性不解音，而蓄素琴一张，弦徽不具。每朋酒之会，则抚而和之，曰：‘但识琴中趣，何劳弦上声’。”这故事所指示的，并不是一般人所谓“风雅”，而是极高智慧的超脱。他的胸中自有无限，所以不拘泥于一切迹象，在琴如此，在其他事物还是如此。昔人谓“不着一字，尽得风流”为诗的胜境，渊明不但在诗里，而且在生活里，处处表现出这个胜境，所以我认为他达到最高的禅境。慧远特别敬重他，不是没有缘由的。

总之，渊明在情感生活上经过极端的苦闷，达到极端的和谐肃穆。他的智慧与他的情感融成一片，酿成他的极丰富的精神生活。他的为人和他的诗一样，都很醇朴，却都不很简单，是一个大交响曲而不是一管一弦的清妙的声响。

三 他的人格与风格

渊明是怎样一个人，上文已略见梗概。有一个普通的误解我们须打消。自鍾嶸推渊明为“隐逸诗人之宗”，一般人都着重

渊明的隐逸一方面；自颜真卿做诗表白渊明眷恋晋室的心迹以后，一般人又看重渊明的忠贞一方面。渊明是隐士，却不是一般人所想象的孤高自赏、不食人间烟火气，象《红楼梦》里妙玉性格的那种隐士；渊明是忠臣，却也不是他自己所景仰的荆轲、张良那种忠臣。在隐与侠以外，渊明还有极实际极平常的一方面。这是一般人所忽视而本文所特别要表明的。隐与侠有时走极端，“不近人情”；渊明的特色是在处处都最近人情，胸襟尽管高超而却不唱高调。他仍保持着一个平常人的家常便饭的风格。法国小说家福楼拜认为人生理想在“和寻常市民一样过生活，和半神人一样用心思”，渊明算是达到了这个理想。他的高妙处我们不可仰攀，他的平常处我们却特别觉得亲切。他尽管是隐士，尽管有侠气，在大体上还是“我辈中人”。他很看重衣食以及经营衣食的劳作，不肯象一般隐者做了社会的消耗者，还在唱“不事家人生产”的高调。他一则说：“衣食终须纪，力耕不吾欺。”再则说：“人生归有道，衣食固其端；孰是都不营，而以求自安？”本着这个主张，他从幼到老，都以种田为恒业。他实实在在自己动手，不象一般隐士只是打“躬耕”的招牌。种田不能过活，他不惜出去做小官，他坦白地自供做官是“为饥所驱”，“倾身营一饱”，也不象一般求官者有治国平天下的大抱负。种田做官都不能过活，他索性便求邻乞食，以为施既是美德，受也就不是丑事。在《有会而作》那首诗里，他引《檀弓》里饿者不食嗟来之食以至于饿死的故事，深觉其不当，他说：“常善粥者心，深恨蒙袂非；嗟来何足吝？徒没空自遗。”在这些地方我们觉得渊明非常率真，也非常近人情。他并非不重视廉洁与操守，可是不象一般隐者矫情立异、沾沾自喜那样讲廉洁与操守。他只求行吾心之所安，适可而止，不过激，也不声张。他很有儒家的精神。

不过渊明最能使我们平常人契合的还是他对人的热情。他对于平生故旧，我们在上文已经说过，每因“语默殊势”而有不同调之感，可是他觉得“故者无失其为故”，赠诗送行，仍依依不舍，殷殷属望，一片忠厚笃实之情溢于言表，两《答庞参军》、《示周祖谢》、《与晋殷安别》、《赠羊长史》诸诗最足见出他于朋友的厚道。在家人父子兄弟中，他尤其显得是一个富于热情的人。他的父亲早弃世，他在《命子》诗中有“瞻望弗及”之叹。他的母亲年老，据颜延之的诔文，他的出仕原为养母（“母老子幼，就养勤匮，远惟田生致亲之义，追悟毛子棒檄之怀”）。他出去没有多久，就回家省亲，从《阻风于规林》那两首诗看，他对于老母时常眷念，离家后致叹于“久游念所生”，回家时“计日望旧居”，到家后“一欣侍温颜”，语言虽简，情致却极深挚。弟敬远和程氏妹都是异母生的，程氏妹死了，渊明弃官到武昌替她料理后事，在祭妹文与祭弟文中，他追念早年共甘苦患难的情况，焦虑遗孤们将来的着落，句句话都从肺腑中来，渊明天性之厚从这两篇祭文、自祭文以及与子俨等疏最足以见出，这几篇都是绝妙文字，可惜它们的名声为诗所掩。

渊明在诗中表现最多的是对于子女的慈爱。“大欢惟稚子”，“弱女虽非男，慰情聊胜无”，“稚子戏我侧，学语未成音，此事真复乐，聊用忘华簪”，随便拈几个例子，就可以令人想象到渊明怎样了解而且享受家庭子女团聚的乐趣。如果对于儿童没有深厚的同情，或是自己没有保持住儿童的天真，都决说不出这样简单而深刻的话。渊明的长子初生时，他自述心事说：“厉夜生子，遽而求火，凡百有心，奚特于我？既见其生，实欲其可”，可见其属望之殷。他做了官，特别遣一个工人给儿子，写信告诉他说：“汝旦夕之费，自给为难，今遗此力，助汝薪水之劳。此亦人子也，可

善遇之。”寥寥数语，既可以见出做父母的仔细，尤可见出人道主义者的深广的同情。“此亦人子也，可善遇之”，这是何等心肠！它与“落地成兄弟，何必骨肉亲”那两句诗都可以摆在释迦或耶稣的口里。谈到他的儿子，他们似不能副他的期望，他半诙谐半伤心地说：“天运苟如此，且进杯中物！”他临死时还向他们叮咛嘱咐：“汝辈稚小家贫，每役柴水之劳，何时可免，念之在心，苦何可言！然汝等虽不同生，当思四海皆兄弟之义”，最后以兄弟同居同财的故事劝勉他们。杜甫为着渊明这样笃爱儿子，在《遣兴》诗里讥消他说：“陶潜避俗翁，未必能达道。……有子贤与愚，何其挂怀抱？”其实工部开口便错，渊明所以异于一般隐士的正在不“避俗”，因为他不必避俗，所以真正地“达道”。所谓“不避俗”是说“不矫情”，本着人类所应有的至性深情去应世接物。渊明的伟大处就在他有至性深情，而且不怕坦白地把它表现出来。趁便我们也可略谈一般人所聚讼的《闲情赋》。昭明太子认为这篇是“白璧微瑕”，在这篇赋里渊明对于男女眷恋的情绪确是体会得细腻之极，给他的冲淡朴素的风格渲染了一点异样的鲜艳的色彩；但是也正在这一点上我们可以看出渊明是一个有血肉的人，富于人所应有的人情。

总之，渊明不是一个简单的人，这就是说，他的精神生活很丰富。他的《时运》诗序中最后一句话是“欣慨交心”，这句话可以总结他的精神生活。他有感慨，也有欣喜；惟其有感慨，那种欣喜是由冲突调和而彻悟人生世相的欣喜，不只是浅薄的嬉笑；惟其有欣喜，那种感慨有适当的调剂，不只是奋激佯狂，或是神经质的感伤。他对于人生悲喜剧两方面都能领悟。他的性格大体上很冲和平淡，但是也有它的刚毅果敢的一方面，从不肯束带见督邮、听莲社的议论攒眉而去、却退檀道济的礼物诸事可以

想见。他的隐与侠都与这方面性格有关。他有时很放浪不拘形迹，做彭泽令“公田悉令吏种秫稻（酿酒用的谷）”；王宏叫匠人替他做鞋，请他量一量脚的大小，“他便于坐伸脚令度”；醉了酒，便语客：“我醉欲眠卿可去。”在这些地方他颇有刘伶、阮籍的气派。但是他不耻事家人生产，据宋书《隐逸传》：“他弱年薄宦，不洁去就之迹”，可能在桓玄下面做过官；他孝父母，爱弟妹，爱邻里朋友尤其酷爱子女；他的大愿望是“亲戚共一处，子孙还相保”。他的高超的胸襟并不损于他的深广的同情；他的隐与侠也无害于他的平常人的面貌。

因为渊明近于人情，而且富于热情，我相信他的得力所在，儒多于道。陈寅恪先生把魏晋人物分名教与自然两派，以为渊明“既不尽同稽向之自然，更有异何曾之名教，且不主名教自然相同之说如山（涛）王（戎）辈之所为。盖其己身之创解乃一种新自然说”，“新自然说之要旨在委运任化”，并且引“立善常所欣，谁当为汝誉”两句诗证明渊明“非名教”。他的要旨在渊明是道非儒。我觉得这番话不但过于系统化，而且把渊明的人格看得太单纯，不免歪曲事实。渊明尚自然，宗老庄，这是事实；但是他也并不非名教，薄周孔，他一再引“先师遗训”（他的“先师”是孔子，不是老庄，更不是张道陵），自称“游好在六经”，自勉“养真衡门下，庶以善自名”，遗嘱要儿子孝友，深致慨于“如何绝世下，六籍无一亲”。——这些都是铁一般的事实，却不是证明渊明“非名教”的事实。

我们解释了渊明的人格，就已经解释了他的诗，所以关于诗本身的话不必多说，他的诗正和他的人格一致，也不很单纯，我们姑择一点来说，就是它的风格。一般人公认渊明的诗平淡。陈后山嫌它“不文”，颇为说诗者所惊怪。其实杜工部早就有这样

看法，他赞美“陶谢不枝梧”，却又说，“观其著诗篇，颇亦恨枯槁”。大约欢喜雕绘声色锻炼字句者，在陶诗中找不着雕绘锻炼的痕迹，总不免如黄山谷所说的“血气方刚时，读此如嚼枯木”。阅历较深，对陶诗咀嚼较勤的人们会觉得陶诗不但不枯，而且不尽平淡。苏东坡说它“质而实绮，癯而实腴”，刘后村说它“外枯而中膏，似淡而实美”，姜白石说它“散而庄，淡而腴”，释惠洪引东坡说，它“初视若散缓，熟视有奇趣”，都是对陶诗作深一层的看法。总合各家的评语来说，陶诗的特点在平、淡、枯、质、又在奇、美、腴、绮。这两组恰恰相反的性质如何能调和在一起呢？把他们调和在一起，正是陶诗的奇迹；正如他在性格方面把许多不同的性质调和在一起，是同样的奇迹。

把诗文风格分为平与奇、枯与腴、质与绮两种，其实根于一种错误的理论，仿佛说这两种之中有一个中和点（如磁铁的正负两极之中有一个不正不偏的部份），没有到这一点就是平、枯、质；超过了这一点便是奇、腴、绮。诗文实在不能有这种分别，它有一种情感思想，表现于恰到好处意象语言，这恰到好处便是“中”，有过或不及便是毛病。平、枯、淡固是“不文”，奇、腴、绮也还是失当，蓬首垢面与涂脂敷粉同样不能达到真正的美。大约诗文作者内外不能一致时，总想借脂粉掩饰，古今无须借脂粉掩饰者实在寥寥。这掩饰有时做过火，可以引起极强烈的反感，于是补偏救弊者不免走到蓬首垢面的另一极端，所以在事实上平、枯、质与奇、腴、绮这种的分别确是存在，而所指的却都是偏弊，不能算是诗文的胜境。陶诗的特色正在不平不奇、不枯不腴、不质不绮，因为它恰到好处，适得其中；也正因为这个缘故，它一眼看去，却是亦平亦奇、亦枯亦腴、亦质亦绮。这是艺术的最高境界。可以说是“化境”，渊明所以达到这个境界，因为象他做人一

样，有最深厚的修养，又有最率真的表现。“真”字是渊明的唯一恰当的评语。“真”自然也还有等差，一个有智慧的人的“真”和一个头脑单纯的人的“真”并不可同日而语，这就是 Spontaneous 与 naive 的分别。渊明的思想和情感都是蒸馏过、洗炼过的。所以在做人方面和在做诗方面，都做到简炼高妙四个字。工部说他“不枝梧”，这三个字却下得极有分寸，意思正是说他简炼高妙。

渊明在中国诗人中的地位是很崇高的。可以和他比拟的，前只有屈原，后只有杜甫。屈原比他更沉郁，杜甫比他更阔大多变化，但是都没有他那么醇，那么炼。屈原低徊往复，想安顿而终没有得到安顿，他的情绪、想象与风格都带着浪漫艺术的崎岖突兀的气象；渊明则如秋潭月影，澈底澄莹，具有古典艺术的和谐静穆。杜甫还不免有意雕绘声色，锻炼字句，时有斧凿痕迹，甚至有笨拙到不很妥贴的句子；渊明则全是自然本色，天衣无缝，到艺术极境而使人忘其为艺术。后来诗人苏东坡最爱陶，在性情与风趣上两人确有许多类似，但是苏爱逞巧智，缺乏洗炼，在陶公面前终是小巫见大巫。

附录 给一位写新诗的青年朋友

朋友，你的诗和信都已拜读。你要我“改正”并且“批评”，使我很惭愧。在这二十年中我虽然差不多天天都在读诗，自己却始终没有提笔写一首诗，作诗的辛苦我只从旁人的作品中间接地知道，所以我没有多少资格说话。谈到“改正”，我根本不相信诗可以经旁人改正，只有诗人自己知道他所写的与所感所想的是否恰相吻合，旁人的生活经验不同，观感不同，纵然有胆量“改正”，所改正的也另是一回事，与原作无干。至于“批评”，我相信每个诗人应该是他自己的严厉的批评者。拉丁诗人贺拉斯劝人在作品写成之后把它摆过几月或几年不发表，我觉得那是一个很好的忠告。诗刚做成，兴头很热烈，自己总觉得它是一篇杰作，如果你有长进的可能，经过一些时候冷静下来，再拿它仔细看看，你就会看出自己的毛病，你自己就会修改它。许多诗人不能有长进，就因为缺乏这点自我批评的精神。你不认识我，而肯寄诗给我看，询取我的意见，这种谦虚我不能不有所报答，我所说的话有时不免是在热兴头上泼冷水，然而我不迟疑，我相信诚恳的话是一个真正诗人所能接受的，就是有时不甚入耳，也是他所能原有的。你要我回答，你所希望于我的当然不只是一套恭维话。

我讲授过多年的诗，当过短期的文艺刊物的编辑，所以常有机会读到青年朋友们的作品。这些作品中分量最多的是新诗，一般青年作家似乎特别欢喜做新诗。原因大概不外两种：第一，有些人以为新诗容易做，既无格律拘束，又无长短限制，一阵心血来潮，让情感“自然流露”，就可以凑成一首。其次，也有一些人是受风气的影响，以为诗在文学中有长久的崇高的地位，从事于文学总得要做诗，而且徐志摩、冰心、老舍许多人都在做新诗。诗是否容易做，我没有亲切的经验，不过据我研究中外大诗人的作品所得的印象来说，诗是最精妙的观感表现于最精妙的语言，这两种精妙都绝对不容易得来的，就是大诗人也往往须费毕生的辛苦来摸索。作诗者多，识诗者少。心中存着一分“诗容易做”的幻想，对于诗就根本无缘，做来做去，只终身做门外汉。再其次，学文学是否必须做诗，在我看，也是一个问题。我相信文学到了最高境界都必定是诗，而且相信生命如果未至末日，诗也就不会至末日。不过我也相信每一时代的文学有每一时代的较为正常的表现方式。比如说，荷马生在今日也许不写史诗，陀斯妥耶夫斯基生在古代也许不写小说。在我们的时代，文学的最正常的表现的方式似乎是散文、小说而不是诗。这也并不是我个人的意见，西方批评家也有这样想的。许多青年白费许多可贵的精力去做新诗，幼稚的情感发泄完了，才华也就尽了。在我个人看，这种浪费实在很可惜。他们如果脚踏实地练习散文、小说，成就也许会好些。这话自然不是劝一切人都莫做诗，诗还是要有人做，只是做诗的人应该真正感觉到自己所感所想的非诗的方式决不能表现。如果用诗的方式表现的用散文也还可以表现，甚至于可以表现得更好，那么，诗就失去它的“生存理由”了。我读过许多新诗，我很深切地感觉到大部分新诗根本没有“生存理

由”。

诗的“生存理由”是文艺上内容和形式的不可分性。每一首诗，犹如任何一件艺术品，都是一个有血有肉的灵魂，血肉需要灵魂才现出它的活跃，灵魂也需要血肉才具体可捉摸。假如拿形式比血肉而内容比灵魂，叫做“诗”的那种血肉是否有一种特殊的灵魂呢？这问题不象它现在表面的那么容易。就粗略的迹象说，许多形式相同的诗而内容则千差万别。多少诗人用过五古、七律或商籁？可是同一体裁所表现的内容不但甲诗人与乙诗人不同，即同一诗人的作品也每首自具一个性。就内在的声音节奏说，外形尽管同是七律或商籁，而每首七律或商籁读起来的声调，却随语言的情味意义而有种种变化，形成它的特殊的音乐性。这两个貌似相反的事实告诉我们的不是内容与形式无关，而是一般人把七律、商籁那些空壳看成诗的形式是一种根本的错误。每一首诗有每一首诗的特殊形式，而这特殊形式，是叫做七律、商籁那些模型得着当前的情趣贯注而具生命的那种声音节奏；正犹如每个人有每个人的特殊面貌，而这特殊面貌是叫做口鼻耳目那些共同模型得到本人的性格点化而具个性的那种神情风采。一首诗有凡诗的共同性，有它所特有的个性，共同性为七律、商籁之类模型，个性为特殊情趣所表现的声音节奏。这两个成分合起来才是一首诗的形式，很显然的两成分之中最重要的不是共同性而是个性。

七律、商籁之类躯壳虽不能算是某一诗的真正形式，而许多诗是用这些模型铸就的却是事实。这些模型是每民族经过悠久历史所造成的，每个民族都出诸本能地或出诸理智地感觉到叫做“诗”的那一种文学需要经过这些模型铸就。这根深蒂固的传统有没有它的理由呢？这问题实在就是：散文之外何以要有诗？

依我想，理由还是在内容与形式的不可分性。七律、商籁之类模型的功用在节奏的规律化，或则说，语言的音乐化。情感的最直接的表现是声音节奏，而文字意义反在其次。文字意义所不能表现的情调常可以用声音节奏表现出来。诗和散文如果有分别，那分别就基于这个事实。散文叙述事理，大体上借助于文字意义已经很够；它自然也有它的声音节奏，但是无须规律化或音乐化，散文到现出规律化或音乐化时，它的情趣的成分就逐渐超出理智的成分，这就是说，它逐渐侵入诗的领域。诗咏叹情趣，大体上单靠文字意义不够，必须从声音节奏上表现出来。诗要尽量地利用音乐性来补文字意义的不足，七律、商籁之类模型是发挥文字音乐性的一种工具。这话怎样讲呢？拿诗和散文来比，我们就会见出这个道理。散文没有固定模型做基础，音节变来变去还只是“散”；诗有固定模型做基础，从整齐中求变化，从束缚中求自由，变化的方式于是层出不穷。这话乍听起来似牵强，但是细心比较过诗和散文的音乐性者都会明白这道理是真确的，诗的音乐性实在比散文的丰富繁复，正犹如乐音比自然中的杂音较丰富繁复是一个道理。乐音的固定模型非常简单——八个音阶。但这八个音阶高低起伏与纵横错综所生的变化是多么繁复？诗人利用七律、商籁之类模型来传出情趣所有的声音节奏，正犹如一个音乐家利用八音阶来谱成交响曲。

新诗比旧诗难作，原因就在旧诗有“七律”、“五古”、“浪淘沙”之类固定模型可利用，一首不甚高明的旧诗纵然没有它所应有的个性，却仍有凡诗的共同性，仍有一个音节的架子，读起来还是很顺口；新诗的固定模型还未成立，而一般新诗作者在技巧上缺乏训练，又不能使每一首诗现出很显著的音节上的个性，结果是散漫芜杂，毫无形式可言。把形式作模型加个性来解释，形

式可以说就是诗的灵魂，做一首诗实在就是赋予一个形式与情趣，“没有形式的诗”实在是一个自相矛盾的名词。许多新诗人的失败都在不能创造形式，换句话说，不能把握住他所想表现的情趣所应有的声音节奏，这就不啻说他不能做诗。

你的诗不算成功——恕我直率——如同一般新诗人的失败一样，你没有创出形式，我们读者无法在文字意义以外寻出一点更值得玩味的东西。你自以为是在做诗，实在还是在写散文，而且写不很好的散文，你把它分行写，假如象散文一样一直写到底，你会觉得有很大的损失么？我欢喜读英文诗，我鉴别英文诗的好坏有一个很奇怪的标准。一首诗到了手，我不求甚解，先把它朗诵一遍，看它读起来是否有一种与众不同的声音节奏。如果音节很坚实饱满，我断定它后面一定有点有价值的东西；如果音节空洞零乱，我断定作者胸中原来也就很空洞零乱。我应用这个标准，失败时候还不很多。读你的诗，我也不知不觉在应用这个标准，老实说，读来读去，我就找不出一种音节来，因此，我就很怀疑你的诗后面根本没有什么值得说的话。从文字意义上分析了一番，果不其然！你对明月思念你的旧友，对秋风叶落感怀你的身世，你装上一些貌似漂亮面实俗恶不堪的词句，再“啊”地“呀”地几声，加上几个大惊叹号，点了一行半行的连点，笔停了，你欣喜你做成了一首新诗。朋友，恕我坦白地告诉你，这是精力的浪费！

我知道，你有你的师承。你看过五四时代作风的一些新诗，也许还读过一些欧洲浪漫时代的诗。五四时代作家和他们的门徒勇于改革和尝试的精神固然值得敬佩，但是事实是事实，他们想学西方诗，而对于西方诗根本没有深广的了解；他们想推翻旧传统，而旧传统桎梏他们还很坚强。他们是用白话写旧诗，用

新瓶装旧酒。他们处在过渡时代，一切都在草创，我们也不用苛求，不过我们要明白那种诗没有多大前途，学它很容易误事。他们的致命伤是没有在情趣上开辟新境，没有学到一种崭新的观察人生世相的方法，只在搬弄一些平凡的情感，空洞的议论，虽是白话而仍很陈腐的词藻。目前报章杂志上所发表的新诗，除极少数例外，仍然是沿袭五四时代的传统，虽然在表面上题材和社会意识有些更换。诗不是一种修词或雄辩，许多新诗人却只在修词或雄辩上做功夫，出发点就已经错误。

五四时代和现在许多青年诗人所受到的西方诗影响，大半偏于浪漫派如拜伦、雪莱之流。他们的诗本未可厚非，他们最容易被青年人看成模范，可是也最不宜于做青年人的模范。原因很简单，浪漫派的唯我主义与感伤主义的气息太浓，学他们的人很容易作茧自室，过于信任“自然流露”，任幼稚的平凡的情感无节制地无洗炼地和盘托出；拿旧诗来比，很容易堕入风花雪月怜我怜卿的魔道。诗和其他艺术一样，必有创造性与探险性，老是在踏得稀烂的路轨上盘旋，决无多大出息。我对于写实主义并不很同情，但是我以为写实的训练对于青年诗人颇有裨益，它可以帮助他们跳开小我的圈套，放开眼界，去体验不同的人物在不同的情境中所有的不同的生活情调。这种功夫可以锐化他们的敏感，扩大他们的“想象的同情”，开发他们的精神上的资源。总而言之，青年诗人最好少做些“泄气”式的抒情诗，多做一些带有戏剧性的叙述诗和描写性格诗。他们最好少学些拜伦和雪莱，多学些莎士比亚和现代欧美诗。

提到“学”字，我可以顺便回答你所提出的一个问题：作诗是否要多读书？“学”的范围甚广，我们可以从人情世故物理中学，可以从自己写作的辛苦中学，也可以从书本中学，读书只是学的

一个节目，一个不可少的而却也不是最重要的节目。许多新诗人的毛病在不求玩味生活经验，不肯耐辛苦去自己摸索路径，而只在看报章杂志上一些新诗，揣摩他们，模仿它们。我有一位相当有名的做新诗的朋友，一身都在模仿当代新诗人，早年学徐志摩，后来学臧克家，学林庚，学卞之琳，现在又学宣传诗人喊口号。学来学去，始终没有学到一个自己的本色行当。我很同情他的努力，却也很惋惜他的精力浪费。“学”的问题确是新诗的一个难问题，我们目前值得学的新诗范作实在是太少。大家象瞎子牵瞎子，牵不到一个出路。凡事没有不学而能的，艺术尤其如此。“学”什么呢？每个青年诗人似乎都在这问题上徬徨。伸在眼前的显然只有三条路：第一条，是西方诗的路。据我看，这条路可能性最大。它可以教会我们一种新鲜的感触人情物态的方法，可以指示我们变化多端的技巧，可以教会我们尽量发挥语言的潜能。不过诗不能翻译，要了解西方诗，至少须精通一种西方语言。据我所知道的，精通一国语言而到真正能欣赏它的诗的程度，很需要若干年月的耐苦。许多青年诗人或是没有这种机会，或是没有这种坚强的意志。第二条，是中国旧诗的路。有些人根本反对读旧诗，或是以为旧诗不值得读，或是以为旧诗变成一种桎梏，阻碍自由创造。我的看法却不如此。我以为中国文学只有诗还可以同西方抗衡，它的范围固然比较窄狭，它的精炼深永却往往非西方诗所可及。至于旧诗能成桎梏的话，这要看学者是否善学，善学则到处可以讨经验，不善学则任何模范都可以成桎梏。每国诗过些年代都常经过革命运动，每种新兴作风对于旧有作风都必定是反抗，可是每国诗也都有一个一线相承、绵延不断的传统，而这传统对于反抗它的人们的影响反而特别大。我想中国诗也不是例外。很可能几千年积累下来的宝藏

还值得新诗人去发掘。第三条，是流行民间文学的路。文学本起自民间，由民间传到文人而发挥光大，而形式化、僵硬化，到了僵硬化的时代，文人的文学如果想复苏，也必定从新兴的民间文学吸取生气。西方文学演变的痕迹如此，中国文学演变的痕迹也是如此。目前研究民间文学的提倡很值得注意和同情。不过学民间文学与学西诗旧诗同样地需要聪慧的眼光与灵活的手腕，呆板的模仿是误事的。同时我们也不要忘记民间文学有它的特长，也有它的限制。象一般人所模仿的鼓书戏词已不能算是真正的民间文学，它是到了形式化和僵硬化的阶段了，在内容和形式上实多无甚可取，还有一部分人爱好它，并不是当作文学去爱好它，而是当作音乐去爱好它，拿它来作宣传工具，固无不可；如果说拿它来改善新诗，我很怀疑它会有大成就。大家在谈“民族形式”，在主张“旧瓶装新酒”，思想都似有几分糊涂。中国诗现在还没有形成一个新的“民族形式”，“民族形式”的产生必在伟大的“民族诗”之后，我们现在用不着谈“民族形式”，且努力去创造“民族诗”。未有诗而先有形式，就如未有血肉要先有容貌，那是不可想象的。至于“旧瓶新酒”的比喻实在有些不伦不类。诗的内容与形式的关系并不是酒与瓶的关系。酒与瓶可分立；而诗的内容与形式并不能分立。酒与瓶的关系是机械的，是瓶都可以装酒；诗的内容与形式的关系是化学的，非此形式不能表现此内容。如果我们有新内容，就必须创造新形式。这形式也许有时可从旧形式脱化，但绝对不能是呆板的模仿。应用“旧瓶”是朝抵抗力最低的路径走，是偷懒取巧。

最后，新诗人常欢喜抽象地谈原则，揣摩风气地依傍门户，结果往往于主义和门户之外一无所有。诗不是一种空洞的主义，也不是一种敲门砖。每个新诗人应极力避免这些尘俗的引诱，

保存一种自由独立的精神，死心踏地地做自己的功夫，摸索自己的路径，开辟自己的江山。大吹大擂对于诗人是丧钟，而门户与主义所做的勾当却只是大吹大擂。

朋友，这番话，我已经声明过，难免是在热兴头上泼冷水。我希望你打过冷颤之后，可以抖擞精神，重新做一番有价值的事业！

谈 文 学

序

这些短文都是在抗战中最后几年陆续写成的，在几个不同的刊物上发表过，因为都是谈文学，所以我把它们结集成为这个小册子。

文学是谈不尽的，坊间文学入门之类书籍实在太多。这类书籍没有多大用处，人人都知道。学文学第一件要事是多玩索名家作品，其次是自己多练习写作，如此才能亲自尝出甘苦，逐渐养成一种纯正的趣味，学得一副文学家体验人情物态的眼光和同情。到了这步，文学的修养就大体算成功了。如果不在这上面做功夫，读完任何数量的讨论文学的书籍，也无济于事。

这个小册子说浅一点不能算是文学入门，说深一点不能算是文学理论。它有时也为初入门者说法，有时也牵涉到理论，但是主要的是我自己学习文艺的甘苦之言。文学是我的第一个嗜好，这二十多年以来，很少有日子我不看到它，想到它。这些短文就是随时看和随时想所得到的收获。在写它们的时候，我一不敢凭空乱构，二不敢道听途说，我想努力做到“切实”二字。在这一点，我希望这个小册子和坊间一般文学入门之类书籍微有不同。我愿与肯用心的爱好文学的读者们印证经验。

1

-

4

4

-

-

文学与人生

文学是以语言文字为媒介的艺术。就其为艺术而言，它与音乐图画雕刻及一切号称艺术的制作有共同性；作者对于人生世相都必有一种独到的新鲜的观感，而这种观感都必有一种独到的新鲜的表现；这观感与表现即内容与形式，必须打成一片，融合无间，成为一种有生命的和谐的整体，能使观者由玩索而生欣喜。达到这种境界，作品才算是“美”。美是文学与其他艺术所必具的特质。就其以语言文字为媒介而言，文学所用的工具就是我们日常运思说话所用的工具，无待外求，不象形色之于图画雕刻，乐声之于音乐。每个人不都能运用形色或音调，可是每个人只要能说话就能运用语言，只要能识字就能运用文字。语言文字是每个人表现情感思想的一套随身法宝，它与情感思想有最直接的关系。因为这个缘故，文学是一般人接近艺术的一条最直截简便的路；也因为这个缘故，文学是一种与人生最密切相关的艺术。

我们把语言文字联在一起说，是就文化现阶段的实况而言，其实在演化程序上，先有口说的语言而后有手写的文字，写的文字与说的语言在时间上的距离可以有数千年乃至数万年之久，到现在世间还有许多民族只有语言而无文字。远在文字未产生

以前，人类就有语言，有了语言就有文学。文学是最原始的也是最普遍的一种艺术。在原始民族中，人人都欢喜唱歌，都欢喜讲故事，都欢喜戏拟人物的动作和姿态。这就是诗歌、小说和戏剧的起源。于今仍在世间流传的许多古代名著，象中国的《诗经》，希腊的《荷马史诗》，欧洲中世纪的民歌和英雄传说，原先都由口头传诵，后来才被人用文字写下来。在口头传诵的时期，文学大半是全民众的集体创作。一首歌或是一篇故事先由一部分人倡始，一部分人随和，后来一传十，十传百，辗转相传，每个传播的人都贡献一点心裁把原文加以润色或增损。我们可以说，文学作品在原始社会中没有固定的著作权，它是流动的，生生不息的，集腋成裘的。它的传播期就是它的生长期，它的欣赏者也就是它的创作者。这种文学作品最能表现一个全社会的人生观感，所以从前关心政教的人要在民俗歌谣中窥探民风国运，采风观乐在春秋时还是一个重要的政典。我们还可以进一步说，原始社会的文学就几乎等于它的文化；它的历史、政治、宗教、哲学等等都反映在它的诗歌、神话和传说里面。希腊的神话史诗，中世纪的民歌传说以及近代中国边疆民族的歌谣、神话和民间故事都可以为证。

口传的文学变成文字写定的文学，从一方面看，这是一个大进步，因为作品可以不纯由记忆保存，也不纯由口诵流传，它的影响可以扩充到更久更远。但从另一方面看，这种变迁也是文学的一个厄运，因为识字另需一番教育，文学既由文字保存和流传，文字便成为一种障碍，不识字的人便无从创造或欣赏文学，文学便变成一个特殊阶级的专利品。文人成了一个特殊阶级，而这阶级化又随社会演进而日趋尖锐，文学就逐渐和全民众疏远。这种变迁的坏影响很多，第一，文学既与全民众疏远，就不能表

现全民众的精神和意识，也就不能从全民众的生活中吸收力量与滋养，它就不免由窄狭化而传统化，形式化，僵硬化。其次，它既成为一个特殊阶级的兴趣，它的影响也就限于那个特殊阶级，不能普及于一般人，与一般人的生活不发生密切关系，于是一般人就把它认为无足轻重。文学在文化现阶段中几已成为一种奢侈，而不是生活的必需。在最初，凡是能运用语言的人都爱好文学；后来文字产生，只有识字的人才能爱好文学；现在连识字的人也大半不能爱好文学，甚至有一部分人鄙视或仇视文学，说它的影响不健康或根本无用。在这种情形之下，一个人要想郑重其事地来谈文学，难免有几分心虚胆怯，他至少须说出一点理由来辩护他的不合时宜的举动。这篇开场白就是替以后陆续发表的十几篇谈文学的文章作一个辩护。

先谈文学有用无用问题。一般人嫌文学无用，近代有一批主张“为文艺而文艺”的人却以为文学的妙处正在它无用。它和其他艺术一样，是人类超脱自然需要的束缚而发出的自由活动。比如说，茶壶有用，因能盛茶，是壶就可以盛茶，不管它是泥的瓦的扁的圆的，自然需要止于此。但是人不以此为满足，制壶不但要能盛茶，还要能娱目赏心，于是在质料、式样、颜色上费尽机巧以求美观。就浅狭的功利主义看，这种功夫是多余的，无用的；但是超出功利观点来看，它是人自作主宰的活动。人不惮烦要作这种无用的自由活动，才显得人是自家的主宰，有他的尊严，不只是受自然驱遣的奴隶；也才显得他有一片高尚的向上心。要胜过自然，要弥补自然的缺陷，使不完美的成为完美。文学也是如此。它起于实用，要把自己所知所感的说给旁人知道；但是它超过实用，要找好话说，要把话说得好，使旁人在话的内容和形式上同时得到愉快。文学所以高贵，值得我们费力探讨，也就在

此。

这种“为文艺而文艺”的看法确有一番正当道理，我们不应该以浅狭的功利主义去估定文学的身价。但是我以为我们纵然退一步想，文学也不能说是完全无用。人之所以为人，不只因为他有情感思想，尤在他能以语言文字表现情感思想。试假想人类根本没有语言文字，象牛羊犬马一样，人类能否有那样光华灿烂的文化？文化可以说大半是语言文字的产品。有了语言文字，许多崇高的思想，许多微妙的情境，许多可歌可泣的事迹才能流传广播，由一个心灵出发，去感动无数心灵，去启发无数心灵的创造。这感动和启发的力量大小与久暂，就看语言文字运用得好坏。在数千载之下，《左传》、《史记》所写的人物事迹还活现在我们眼前，若没有左丘明、司马迁的那种生动的文笔，这事如何能做到？在数千载之下，柏拉图的《对话集》所表现的思想对于我们还是那么亲切有趣，若没有柏拉图的那种深入而浅出的文笔，这事又如何能做到？从前也许有许多值得流传的思想与行迹，因为没有遇到文人的点染，就淹没无闻了。我们自己不时常感觉到心里有话要说而说不出的苦楚么？孔子说得好：“言之无文，行之不远。”单是“行远”这一个功用就深广不可思议。

柏拉图、卢梭、托尔斯泰和程伊川都曾怀疑到文学的影响，以为它是不道德的或是不健康的。世间有一部分文学作品确有这种毛病，本无可讳言，但是因噎不能废食，我们只能归咎于作品不完美，不能断定文学本身必有罪过。从纯文艺观点看，在创作与欣赏的聚精会神的状态中，心无旁涉，道德的问题自无从闯入意识阈。纵然离开美感态度来估定文学在实际人生中的价值，文艺的影响也决不会是不道德的，而且一个人如果有纯正的文艺修养，他在文艺方面所受的道德影响可以比任何其他体验

与教训的影响更为深广。“道德的”与“健全的”原无二义。健全的人生理想是人性的多方面的谐和的发展，没有残废也没有臃肿。譬如草木，在风调雨顺的环境之下，它的一般生机总是欣欣向荣，长得枝条茂畅，花叶扶疏。情感思想便是人的生机，生来就需要宣泄生长，发芽开花。有情感思想而不能表现，生机便遭窒塞残损，好比一株发育不全面呈病态的花草。文艺是情感思想的表现，也就是生机的发展，所以要完全实现人生，离开文艺决不成。世间有许多对文艺不感兴趣的人乾枯浊俗，生趣索然，其实都是一些精神方面的残废人，或是本来生机就不畅旺，或是有畅旺的生机因为窒塞而受摧残。如果一种道德观要养成精神上的残废人，它本身就是不道德的。

表现在人生中不是奢侈而是需要，有表现才能有生展，文艺表现情感思想，同时也就滋养情感思想使它生展。人都知道文艺是“怡情养性”的。请仔细玩索“怡养”两字的意味！性情在怡养的状态中，它必定是健旺的，生发的，快乐的。这“怡养”两字却不容易做到，在这纷纭扰攘的世界中，我们大部分时间与精力都费在解决实际生活问题，奔波劳碌，很机械地随着疾行车流转，一日之中能有几许时刻回想到自己有性情？还论怡养！凡是文艺都是根据现实世界而铸成另一超现实的意象世界，所以它一方面是现实人生的返照，一方面也是现实人生的超脱。在让性情怡养在文艺的甘泉时，我们霎时间脱去尘劳，得到精神的解放，心灵如鱼得水地徜徉自乐；或是用另一个比喻来说，在乾燥闷热的沙漠里走得很疲劳之后，在清泉里洗一个澡，绿树荫下歇一会儿凉。世间许多人在劳苦里打翻转，在罪孽里打翻转，俗不可耐，苦不可耐，原因只在洗澡歇凉的机会太少。

从前中国文人有“文以载道”的说法，后来有人嫌这看法的

道学气太重,把“诗言志”一句老话抬出来,以为文学的功用只在言志;释志为“心之所之”,因此言志包涵表现一切心灵活动在內。文学理论家于是分文学为“载道”、“言志”两派,仿佛以为这两派是两极端,绝不相容——“载道”是“为道德教训而文艺”,“言志”是“为文艺而文艺”。其实这问题的关键全在“道”字如何解释。如果释“道”为狭义的道德教训,载道就显然小看了文学。文学没有义务要变成劝世文或是修身科的高头讲章。如果释“道”为人生世相的道理,文学就决不能离开“道”,“道”就是文学的真实性。志为心之所之,也就要合乎“道”,情感思想的真实本身就是“道”,所以“言志”即“载道”,根本不是两回事,哲学科学所谈的是“道”,文艺所谈的仍然是“道”,所不同者哲学科学的道是抽象的,是从人生世相中抽绎出来的,好比从盐水中所提出来的盐;文艺的道是具体的,是含蕴在人生世相中的,好比盐溶于水,饮者知咸,却不辨何者为盐,何者为水。用另一个比喻来说,哲学科学的道是客观的、冷的、有精气而无血肉的;文艺的道是主观的、热的,通过作者的情感与人格的渗沥,精气与血肉凝成完整生命的。换句话说,文艺的“道”与作者的“志”融为一体。

我常感觉到,与其说“文以载道”,不如说“因文证道”。《楞严经》记载佛有一次问他的门徒从何种方便之门,发菩提心,证圆通道。几十个菩萨罗汉轮次起答,有人说从声音,有人说从颜色,有人说从香味,大家总共说出二十五个法门(六根、六尘、六识、七大,每一项都可成为证道之门)。读到这段文章,我心里起了一个幻想,假如我当时在座,轮到我起立作答时,我一定说我的方便之门是文艺。我不敢说我证了道,可是从文艺的玩索,我窥见了道的一斑。文艺到了最高的境界,从理智方面说,对于人生世相必有深广的观照与彻底的了解,如阿波罗凭高远眺,华严

世界尽成明镜里的光影，大有佛家所谓万法皆空，空而不空的景象；从情感方面说，对于人世悲欢好丑必有平等的真挚的同情，冲突化除后的谐和，不沾小我利害的超脱，高等的幽默与高度的严肃，成为相反者之同一。柏格森说世界时时刻刻在创化中，这好比一个无始无终的河流，孔子所看到的“逝者如是夫，不舍昼夜”，希腊哲人所看到的“濯足清流，抽足再入，已非前水”，所以时时刻刻有它的无穷的兴趣。抓住某一时刻的新鲜景象与兴趣而给以永恒的表现，这是文艺。一个对于文艺有修养的人决不感觉到世界的乾枯或人生的苦闷。他自己有表现的能力固然很好，纵然不能，他也有一双慧眼看世界，整个世界的动态便成为他的诗，他的图画，他的戏剧，让他的性情在其中“怡养”。到了这种境界，人生便经过了艺术化，而身历其境的人，在我想，可以算得一个有“道”之士。从事于文艺的人不一定都能达到这个境界，但是它究竟不失为一个崇高的理想，值得追求，而且在努力修养之后，可以追求得到。

资禀与修养

拉丁文中有一句名言：“诗人是天生的不是造作的。”这句话本有不可磨灭的真理，但是往往被不努力者援为口实。迟钝人说，文学必须靠天才，我既没有天才，就生来与文学无缘，纵然努力，也是无补费精神。聪明人说，我有天才，这就够了，努力不但是多余的，而且显得天才还有缺陷，天才之所以为天才，正在它不费力而有过人的成就。这两种心理都很普遍，误人也很不浅。文学的门本是大开的。迟钝者误认为它关得很严密不敢去问津；聪明者误认为自己生来就在门里，用不着摸索。他们都同样地懒怠下来，也同样地被关在门外。

从前有许多迷信和神秘色彩附丽在“天才”这个名词上面，一般人以为天才是神灵的凭借，与人力全无关系。近代学者有人说它是一种精神病，也有人说它是“长久的耐苦”。这个名词似颇不易用科学解释。我以为与其说“天才”，不如说“资禀”。资禀是与生俱来的良知良能，只有程度上的等差，没有绝对的分别，有人多得一点，有人少得一点。所谓“天才”不过是在资禀方面得天独厚，并没有什么神奇。莎士比亚和你我相去虽不可以道里计，他所有的资禀你和我并非完全没有，只是他有的多，我们有的少。若不然，他和我们在智能上就没有共同点，我们也就

无从了解他、欣赏他了。除白痴以外，人人都多少可以了解欣赏文学，也就多少具有文学所必需的资禀。不单是了解欣赏，创作也还是一理。文学是用语言文字表现思想情感的艺术，一个人只要有思想情感，只要能运用语言文字，也就具有创作文学所必须的资禀。

就资禀说，人人本都可以致力文学；不过资禀有高有低，每个人成为文学家的可能性和在文学上的成就也就有大有小。我们不能对于每件事都能登峰造极，有几分欣赏和创作文学的能力，总比完全没有好。要每个人都成为第一流文学家，这不但是不可能，而且也大可不必；要每个人都能欣赏文学，都能运用语言文字表现思想情感，这不但是很好的理想，而且是可以实现和应该实现的理想。一个人所应该考虑的，不是我究竟应否在文学上下一番功夫（这不成为问题，一个人不能欣赏文学，不能发表思想情感，无疑地算不得一个受教育的人），而是我究竟还是专门做文学家，还是只要一个受教育的人所应有的欣赏文学和表现思想情感的能力？

这第二个问题确值得考虑。如果只要有一个受教育的人所应有的欣赏文学和表现思想情感的能力，每个人只须经过相当的努力，都可以达到，不能拿没有天才做借口；如果要专门做文学家，他就要自问对文学是否有特优的资禀。近代心理学家研究资禀，常把普遍智力和特殊智力分开。普遍智力是施诸一切对象而都灵验的，象一把同时可以打开许多种锁的钥匙；特殊智力是施诸某一种特殊对象而才灵验的，象一把只能打开一种锁的钥匙。比如说，一个人的普遍智力高，无论读书、处事或作战、经商，都比低能人要强；可是读书、处事、作战、经商各需要一种特殊智力。尽管一个人件件都行，如果他的特殊智力在经商，他

在经商方面的成就必比做其他事业都强。对于某一项有特殊智力，我们通常说那一项为“性之所近”。一个人如果要专门做文学家就非性近于文学不可。如果性不相近而勉强去做文学家，成功的固然并非绝对没有，究竟是用违其才；不成功的却居多数，那就是精力的浪费了。世间有许多人走错门路，性不近于文学而强作文学家，耽误了他们在别方面可以有为的才力，实在很可惜。“诗人是天生的不是造作的”这句话，对于这种人确是一个很好的当头棒。

但是这句话终有语病。天生的资禀只是潜能，要潜能成为事实，不能不借人力造作。好比花果的种子，天生就有一种资禀可以发芽成树、开花结实，但是种子有很多不发芽成树、开花结实的，因为缺乏人工的培养。种子能发芽成树、开花结实，有一大半要靠人力，尽管它天资如何优良。人的资禀能否实现于学问事功的成就，也是如此。一个人纵然生来就有文学的特优资禀，如果他不下功夫修养，他必定是苗而不秀，华而不实。天才愈卓越，修养愈深厚，成就也就愈伟大。比如说李白、杜甫对于诗不能说是无天才，可是读过他们诗集的人都知道这两位大诗人所下的功夫。李白在人生哲学方面有道家的底子，在文学方面从《诗经》、《楚辞》直到齐梁体诗，他没有不费苦心模拟过。杜诗无一字无来历为世所共知。他自述经验说：“读书破万卷，下笔如有神。”西方大诗人象但丁、莎士比亚、哥德诸人，也没有一个不是修养出来的。莎士比亚是一般人公评为天才多于学问的，但是谁能测量他的学问的深浅？医生说，只有医生才能写出他的某一幕；律师说，只有学过法律的人才能了解他的某一剧的术语。你说他没有下功夫研究过医学、法学等等？我们都惊讶他的成熟作品的伟大，却忘记他的大半生精力都费在改编前人的

剧本，在其中讨诀窍。这只是随便举几个例。完全是“天生”的而不经“造作”的诗人，在历史上却无先例。

孔子有一段论学问的话最为人所称道：“或生而知之，或学而知之，或困而知之，及其知之一也。”这话确有至理，但亦看“知”的对象为何。如果所知的是文学，我相信“生而知之”者没有，“困而知之”者也没有，大部分文学家是有“生知”的资禀，再加上“困学”的功夫，“生知”的资禀多一点，“困学”的功夫也许可以少一点。牛顿说：“天才是长久的耐苦。”这话也须用逻辑眼光去看，长久的耐苦不一定造成天才，天才却有赖于长久的耐苦。一切的成就都如此，文学只是一例。

天生的是资禀，造作的是修养；资禀是潜能，是种子；修养使潜能实现，使种子发芽成树，开花结实。资禀不是我们自己力量所能控制的，修养却全靠自家的努力。在文学方面，修养包涵极广，举其大要，约有三端：

第一是人品的修养。人品与文品的关系是美学家争辩最烈的问题，我们在这里只能说一个梗概。从一方面说，人品与文品似无必然的关系。魏文帝早已说过：“古今文人类不护细行。”刘彦和在《文心雕龙·程器》篇里一口气就数了一二十个没有品行的文人，齐梁以后有许多更显著的例，象冯延巳、严嵩、阮大铖之流还不在内。在克罗齐派美学家看，这也并不是为奇。艺术的活动出于直觉，道德的活动出于意志；一为超实用的，一为实用的，二者实不相谋。因此，一个人在道德上的成就不能裨益也不能妨害他在艺术上的成就，批评家也不应从他的生平事迹推论他的艺术的人格。

但是从另一方面说，言为心声，文如其人。思想情感为文艺的渊源，性情品格又为思想情感的型范，思想情感真纯则文艺华

实相称，性情品格深厚则思想情感亦自真纯。“仁者之言霭如”，“诚辞知其所蔽”。屈原的忠贞耿介，陶潜的冲虚高远，李白的徜徉自恣，杜甫的每饭不忘君国，都表现在他们的作品里面。他们之所以伟大，就因为他们的一篇一什都不仅为某一时会即景生情偶然兴到的成就，而是整个人格的表现。不了解他们的人格，就决不能彻底了解他们的文艺。从这个观点看，培养文品在基础上下功夫就必须培养人品。这是中国先儒的一致主张，“文以载道”说也就是从这个看法出来的。

人是有机体，直觉与意志，艺术的活动与道德的活动恐怕都不能象克罗齐分得那样清楚。古今尽管有人品很卑鄙而文艺却很优越的，究竟是占少数，我们可以用心理学上的“双重人格”去解释。在甲重人格（日常的）中一个人尽管不矜细行，在乙重人格（文艺的）中他却谨严真诚。这种双重人格究竟是一种变态，如论常例，文品表现人品是千真万确的事实。所以一个人如果想在文艺上有真正伟大的成就，他必须有道德的修养。我们并非鼓励他去做狭隘的古板的道学家，我们也并不主张一切文学家在品格上都走一条路。文品需要努力创造，各有独到，人品亦如此，一个文学家必须有真挚的性情和高远的胸襟，但是每个人的性情中可以特有一种天地，每个人的胸襟中可以特有一副丘壑，不必强同而且也决不能强同。

其次是一般学识经验的修养。文艺不单是作者人格的表现，也是一般人生世相的返照。培养人格是一套功夫，对于一般人生世相积蓄丰富而正确的学识经验又另是一套功夫。这可以分两层说。一是读书。从前中国文人以能熔经铸史为贵，韩愈在《进学解》里发挥这个意思，最为详尽。读书的功用在于储知蓄理，扩充眼界，改变气质。读的范围愈广，知识愈丰富，审辨愈精当，

胸襟也愈恢阔。在近代，一个文人不但要博习本国古典，还要涉猎近代各科学问，否则见解难免偏蔽。这事固然很难。我们第一要精选，不浪费精力于无用之书；第二要持恒，日积月累，涓涓终可成江河；第三要有哲学的高瞻远瞩，科学的客观剖析，否则食而不化，学问反足以桎梏性灵。其次是实地观察体验。这对于文艺创作或比读书还更重要。从前中国文人喜游名山大川，一则增长阅历，一则吸纳自然界瑰奇壮丽之气与幽深玄渺之趣。其实这种“气”与“趣”不只在自然中可以见出，在一般人生世相中也可得到。许多著名的悲喜剧与近代小说所表现的精神气魄正不让于名山大川。观察体验的最大的功用还不仅在此，尤其在洞达人情物理。文学超现实而却不能离现实，它所创造的世界尽管有时是理想的，却不能不有现实世界的真实性。近代写实主义者主张文学须有“凭证”，就因为这个道理。你想写某一种社会或某一种人物，你必须对于那种社会那种人物的外在生活与内心生活都有彻底的了解，这非多观察多体验不可。要观察得正确，体验得深刻，你最好投身他们中间，和他们过同样的生活。你过的生活愈丰富，对于人性的了解愈深广，你的作品自然愈有真实性，不致如雾里看花。

第三是文学本身的修养。“工欲善其事，必先利其器”。文学的器具是语言文字。我们第一须认识语言文字，其次须有运用语言文字的技巧。这事看来似很容易，因为一般人日常都在运用语言文字；但是实在极难，因为文学要用平常的语言文字产生不平常的效果。文学家对于语言文字的了解必须比一般人都较精确，然后可以运用自如。他必须懂得字的形声义，字的组织以及音义与组织对于读者所生的影响。这要包涵语文学、逻辑学、文法、美学和心理学各科知识。从前人做文言文很重视小学

(即语文学), 就已看出工具的重要。我们现在做语体文比较做文言文更难。一则语言文字有它的历史渊源, 我们不能因为做语体文而不研究文言文所用的语文, 同时又要特别研究流行的语文; 一则文言文所需要的语文知识有许多专书可供供给, 流行的语文的研究还在草创, 大半还靠作者自己努力去摸索。在现代中国, 一个人想做出第一流文学作品, 别的条件不用说, 单说语文研究一项, 他必须有深厚的修养。他必须达到有话都可说出而且说得好的程度。

运用语言文字的技巧一半根据对于语言文字的认识, 一半也要靠虚心模仿前人的范作。文艺必止于创造, 却必始于模仿, 模仿就是学习。最简捷的办法是精选模范文百篇左右(能多固好; 不能多, 百篇就很够), 细心研究每篇的命意布局分段造句和用字, 务求透懂, 不放过一字一句, 然后把它熟读成诵, 玩味其中声音节奏与神理气韵, 使它不但沉到心灵里去, 还须沉到筋肉里去。这一步做到了, 再拿这些模范来模仿(从前人所谓“拟”), 模仿可以由有意的渐变为无意的。习惯就成了自然。入手不妨尝试各种不同的风格, 再在最合宜于自己的风格上多下功夫, 然后融合各家风格的长处, 成就一种自己独创的风格。从前做古文的人大半经过这种训练, 依我想, 做语体文也不能有一个更好的学习方法。

以上谈文学修养, 仅就其大者略举几端, 并非说这就尽了文学修养的能事。我们只要想一想这几点所需要的功夫, 就知道文学并非易事, 不是全靠天才所能成功的。

文学的趣味

文学作品在艺术价值上有高低的分别，鉴别出这高低而特有所好，特有所恶，这就是普通所谓趣味。辨别一种作品的趣味就是评判，玩索一种作品的趣味就是欣赏，把自己在人生自然或艺术中所领略得的趣味表现出就是创造。趣味对于文学的重要于此可知。文学的修养可以说就是趣味的修养。趣味是一个比喻，由口舌感觉引申出来的。它是一件极寻常的事，却也是一件极难的事。虽说“天下之口有同嗜”，而实际上“人莫不饮食也，鲜能知味”。它的难处在没有固定的客观的标准，而同时又不能完全凭主观的抉择。说完全没有客观的标准吧，文章的美丑犹如食品的甜酸，究竟容许公是公非的存在；说完全可以凭客观的标准吧，一般人对于文艺作品的欣赏有许多个别的差异，正如有人嗜甜，有人嗜辣。在文学方面下过一番功夫的人都明白文学上趣味的分别是极微妙的，差之毫厘往往谬以千里。极深厚的修养常在毫厘之差上见出，极艰苦的磨炼也常是在毫厘之差上做功夫。

举一两个实例来说。南唐中主的《浣溪沙》是许多读者所熟读的：

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，
不堪看。细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪
珠何限恨，倚阑干。

冯正中、王荆公诸人都极赏“细雨梦回”二句，王静安在《人间词话》里却说：“菡萏香销二句大有众芳芜秽美人迟暮之感，乃古今独赏其细雨梦回二句，故知解人正不易得。”《人间词话》又提到秦少游的《踏莎行》，这首词最后两句是“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”，最为苏东坡所叹赏；王静安也不以为然：“少游词境最为凄惋，至‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，则变而为凄厉矣。东坡赏其后二语，犹为皮相。”

这种优秀的评判正足见趣味的高低。我们玩味文学作品时，随时要评判优劣，表示好恶，就随时要显趣味的高低。冯正中、王荆公、苏东坡诸人对于文学不能说算不得“解人”，他们所指出的好句也确实是好，可是细玩王静安所指出的另外几句，他们的见解确不无可议之处，至少是“郴江绕郴山”二句实在不如“孤馆闭春寒”二句。几句中间的差别微妙到不易分辨的程度，所以容易被人忽略过去。可是它所关却极深广，赏识“郴江绕郴山”的是一种胸襟，赏识“孤馆闭春寒”的另是一种胸襟；同时，在这一两首词中所用的鉴别的眼光可以应用来鉴别一切文艺作品，显出同样的抉择，同样的好恶，所以对于一章一句的欣赏大可见出一个人的一般文学趣味。好比善饮酒者有敏感鉴别一杯酒，就有敏感鉴别一切的酒。趣味其实就是这样的敏感。离开这一点敏感，文艺就无由欣赏，好丑妍媸就变成平等无别。

不仅欣赏，在创作方面我们也需要纯正的趣味。每个作者必须是自己的严正的批评者，他在命意布局遣词造句上都须辨

析锱铢，审慎抉择，不肯有一丝一毫含糊敷衍。他的风格就是他的人格，而造成他的特殊风格的就是他的特殊趣味。一个作家的趣味在他的修改锻炼的功夫上最容易见出。西方名家的稿本多存在博物馆，其中修改的痕迹最足发人深省。中国名家修改的痕迹多随稿本淹没，但在笔记杂著中也偶可见一斑。姑举一例。黄山谷的《冲雪宿新寨》一首七律的五六两句原为“俗学近知回首晚，病身全觉折腰难”。这两句本甚好，所以王荆公在都中听到，就击节赞叹，说“黄某非风尘俗吏”。但是黄山谷自己仍不满意，最后改为“小吏有时须束带，故人颇问不休官”。这两句仍是用陶渊明见督邮的典故，却比原文来得委婉有含蓄。弃彼取此，亦全凭趣味。如果在趣味上不深究，黄山谷既写成原来两句，就大可苟且偷安。

以上谈欣赏和创作，摘句说明，只是为其轻而易举，其实一切文艺上的好恶都可作如是观。你可以特别爱好某一家，某一体，某一时代，某一派别，把其余都看成左道狐禅。文艺上的好恶往往和道德上的好恶同样地强烈深固，一个人可以在趣味异同上区别敌友，党其所同，伐其所异。文学史上许多派别，许多笔墨官司，都是这样起来的。

在这里我们会起疑问：文艺有好坏，爱憎起于好坏，好的就应得一致爱好，坏的就应得一致憎恶，何以文艺的趣味有那么大的纷歧呢？你拥护六朝，他崇拜唐宋；你赞赏苏辛，他推尊温李，纷纭扰攘，莫衷一是。作品的优越不尽可为凭，莎士比亚、布莱克、华兹华斯一般开风气的诗人在当时都不很为人重视。读者的深厚造诣也不尽可为凭，托尔斯泰攻击莎士比亚和哥德，约翰生看不起弥尔顿，法朗士讥诮荷马和维吉尔。这种趣味的纷歧是极有趣的事实。粗略地分析，造成这事实的有下列几个因素：

第一是资禀性情。文艺趣味的偏向在大体上先天已被决定。最显著的是民族根性。拉丁民族最喜欢明晰，条顿民族最喜欢力量，希伯来民族最喜欢严肃，他们所产生的文艺就各具一种风格，恰好表现他们的国民性。就个人论，据近代心理学的研究，许多类型的差异都可以影响文艺的趣味。比如在想象方面，“造形类”人物要求一切象图画那样一目了然，“涣散类”人物喜欢一切象音乐那样迷离隐约；在性情方面，“硬心类”人物偏袒阳刚，“软心类”人物特好阴柔；在天然倾向方面，“外倾”者喜欢戏剧式的动作，“内倾”者喜欢独语体诗式的默想。这只是就几个荦荦大端来说，每个人在资禀性情方面还有他的特殊个性，这和他的文艺的趣味也密切相关。

其次是身世经历。《世说新语》中谢安有一次问子弟：“《毛诗》何句最佳？”谢玄回答：“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”谢安表示异议，说：“订谟定命，远猷辰告句有雅人深致。”这两人的趣味不同，却恰合两人不同的身分。谢安自己是当朝一品，所以特别能欣赏那形容老成谋国的两句；谢玄是翩翩佳公子，所以那流连风景，感物兴怀的句子很合他的口胃。本来文学欣赏，贵能设身处地去体会。如果作品所写的与自己所经历的相近，我们自然更容易了解，更容易起同情。杜工部的诗在这抗战期中读起来，特别亲切有味，也就是这个道理。

第三是传统习尚。法国学者泰纳著《英国文学史》，指出“民族”、“时代”、“周围”为文学的三大决定因素，文艺的趣味也可以说大半受这三种势力形成。各民族、各时代都有它的传统，每个人的“周围”（法文 milieu 略似英文 circle，意谓“圈子”，即常接近的人物，比如说，属于一个派别就是站在那个圈子里）都有它的习尚。在西方，古典派与浪漫派、理想派与写实派；在中国，六

朝文与唐宋古文，选体诗、唐诗和宋诗，五代词、北宋词和南宋词，桐城派古文和阳湖派古文，彼此中间都树有很森严的壁垒。投身到某一派旗帜之下的人，就觉得只有那一派是正统，阿其所好，以至目空其余一切。我个人与文艺界朋友的接触，深深地感觉到传统习尚所产生的一些不愉快的经验。我对新文学属望很殷，费尽千言万语也不能说服国学耆宿们，让他们相信新文学也自有一番道理。我也很爱读旧诗文，向新文学作家称道旧诗文的好处，也被他们嗤为顽固。此外新旧文学家中又各派别之下有派别，京派海派，左派右派，彼此相持不下。我冷眼看得很清楚，每派人都站在一个“圈子”里，那圈子就是他们的“天下”。

一个人在创作和欣赏时所表现的趣味，大半由上述三个因素决定。资禀性情、身世经历和传统习尚，都是很自然地套在一个人身上的，轻易不能摆脱，而且它们的影响有好有坏，也不必完全摆脱。我们应该做的功夫是根据固有的资禀性情而加以磨砺陶冶，扩充身世经历而加以细心的体验，接收多方的传统习尚而求截长取短，融会贯通。这三层功夫就是普通所谓学问修养。纯恃天赋的趣味不足为凭，纯恃环境影响造成的趣味也不足为凭，纯正的可凭的趣味必定是学问修养的结果。

孔子有言：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”，仿佛以为知、好、乐是三层事，一层深一层；其实在文艺方面，第一难关是知，能知就能好，能好就能乐。知、好、乐三种心理活动融为一体，就是欣赏，而欣赏所凭的就是趣味。许多人在文艺趣味上有欠缺，大半由于在知上有欠缺。

有些人根本不知，当然不会盛感到趣味，看到任何好的作品都如蠢牛听琴，不起作用。这是精神上的残废。犯这种毛病的人失去大部分生命的意味。

有些人知得不正确，于是趣味低劣，缺乏鉴别力，只以需要刺激或麻醉，取恶劣作品疗饥过瘾，以为这就是欣赏文学。这是精神上的中毒，可以使整个的精神受腐化。

有些人知得不周全，趣味就难免窄狭，象上文所说的，被囿于某一派别的传统习尚，不能自拔。这是精神上的短视，“坐井观天，诬天藐小”。

要诊治这三种流行的毛病，唯一的方剂是扩大眼界，加深知解。一切价值都由比较得来，生长在平原，你说一个小山坡最高，你可以受原谅，但是你错误。“登东山而小鲁，登泰山而小天下”，那“天下”也只是孔子所能见到的天下。要把山估计得准确，你必须把世界名山都游历过，测量过。研究文学也是如此，你玩索的作品愈多，种类愈复杂，风格愈纷歧，你的比较资料愈丰富，透视愈正确，你的鉴别力（这就是趣味）也就愈可靠。

人类心理都有几分惰性，常以先入为主，想获得一种新趣味，往往须战胜一种很顽强的抵抗力。许多旧文学家不能欣赏新文学作品，就因为这个道理。就我个人的经验来说，起初习文言文，后来改习语体文，颇费过一番冲突与挣扎。在才置信语体文时，对文言文颇有些反感，后来多经摸索，觉得文言文仍有它的不可磨灭的价值。专就学文言文说，我起初学桐城派古文，跟着古文家们骂六朝文的绮靡，后来稍致力于六朝人的著作，才觉得六朝文也有为唐宋文所不可及处。在诗方面我从唐诗入手，觉宋诗索然无味，后来读宋人作品较多，才发现宋诗也特有一种风味。我学外国文学的经验也大致相同，往往从笃嗜甲派不了解乙派，到了了解乙派而对甲派重新估定价值。我因而想到培养文学趣味好比开疆辟土，须逐渐把本来非我所有的征服为我所有。英国诗人华兹华斯说道：“一个诗人不仅要创造作品，还要

创造能欣赏那种作品的趣味。”我想不仅作者如此，读者也须时常创造他的趣味。生生不息的趣味才是活的趣味，象死水一般静止的趣味必定陈腐。活的趣味时时刻刻在发现新境界，死的趣味老是囿在一个窄狭的圈子里。这个道理可以适用于个人的文学修养，也可以适用于全民族的文学演进史。

文学上的低级趣味(上): 关于作品内容

一般讨论文学的人大半侧重好的文学作品，不很注意坏的文学作品，所以导引正路的话说得多，指示迷途的话说得少。刘彦和在《文心雕龙》里有一篇《指瑕》，只谈到用字不妥一点。章实斋在《文史通义》里有一篇《古文十弊》，只专就古文立论，而且连古文的弊病也未能说得深中要害，例如讥刺到“某国某封某公同里某人之柩”之类好袭头衔的毛病，未免近于琐屑。嗣后模仿《古文十弊》的文章有张鸿来的《今文十弊》（见《北平师大月刊》第十三期）和林语堂的《今文八弊》（见《人间世》第二十七期），也都偏从文字体裁和文人习气方面着眼，没有指出文学本身上的最大毛病。我以为文学本身上的最大毛病是低级趣味。所谓“低级趣味”就是当爱好的东西不会爱好，不当爱好的东西偏特别爱好。古人有“嗜痂成癖”的故事，就饮食说，爱吃疮疤是一种低级趣味。在文学上，无论是创作或是欣赏，类似“嗜痂成癖”的毛病很多。许多人自以为在创作文学或欣赏文学，其实他们所做的勾当与文学毫不相干。文学的创作和欣赏都要靠极锐敏的美丑鉴别力，没有这种鉴别力就会有低级趣味，把坏的看成好的。这是一个极严重的毛病。

在这两篇文章里我想把文学上的低级趣味分为十项来说。弊病并不一定只有十种，我不过仿章实斋《古文十弊》的先例，略举其成数而已，其余的不难例推。我把我所举的十种低级趣味略加分析，发现其中有五种是偏于作品内容的，另外五种是偏于作者态度的。

本篇先说关于内容方面的低级趣味。本来文学之所以为文学，在内容与形式构成不可分拆的和谐的有机整体。如果有人专从内容着眼或专从形式着眼去研究文学作品，他对于文学就不免是外行。比如说崔颢的《长干行》“君家何处住？妾住在横塘。移舟暂相问，或恐是同乡”这首短诗，如果把内容和形式拆开来说，那女子攀问同乡一段情节（内容）算得什么？那二十字所排列的五绝体（形式）又算得什么？哪一个船码头上没有攀问同乡的男女？哪一个村学究不会胡诌五言四句？然而《长干行》是世人公认的好诗，它就好在把极寻常的情节用极寻常的语言表现成为一种生动的画境，使读者如临其境，如见其人，如闻其声，如见其情。这是一个短例，一切文学作品都可作如此观。但是一般人往往不明白这个浅近的道理，遇到文学作品，不追问表现是否完美而专去问内容。他们所爱好的内容最普遍的是下列五种。

第一是侦探故事。人生来就有好奇心，一切知识的寻求，学问的探讨以及生活经验的尝试，都由这一点好奇心出发。故事的起源也就在人类的好奇心。小孩子略懂人事，便爱听故事，故事愈穿插得离奇巧妙，也就愈易发生乐趣。穿插得最离奇巧妙的莫过于侦探故事。看这种故事有如猜谜，先有一个困难的疑团，产生疑团的情境已多少埋伏着可以解释疑团的线索，若隐若现，忽起忽没，旧线索牵引新线索，三弯九转，最后终于转到答

案。在搜寻线索时，“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，是一种乐趣；在穷究到底细时，“一旦豁然贯通”，更是一种乐趣。贪求这种乐趣本是人情之常，而且文学作品也常顾到要供给这种乐趣，在故事结构上做功夫。小说和戏剧所常讲究的“悬揣与突惊”（suspense and surprise）便是侦探故事所赖以引人入胜的两种技巧。所以爱好侦探故事本身并不是一种坏事，在文学作品中爱好侦探故事的成分也不是一种坏事。但是我们要明白，单靠寻常侦探故事的一点离奇巧妙的穿插决不能成为文学作品，而且文学作品中有这种穿插的，它的精华也决不在此。文学作品之成为文学作品，在能写出具体的境界，生动的人物和深刻的情致。它不但要能满足理智，尤其要感动心灵。这恰是一般侦探故事所缺乏的，看最著名的《福尔摩斯侦探案》或《春明外史》就可以明白。它们有如解数学难题和猜灯谜，所打动的是理智不是情感。一般人的错误就在把这一类故事不但看成文学作品，而且看成最好的文学作品，废寝忘餐，手不释卷，觉得其中滋味无穷。他们并且拿读侦探故事的心理习惯去读真正好的文学作品，第一要问它有没有好故事，至于性格的描写，心理的分析，情思与语文的融贯，人生世相的深刻了解，都全不去理会。如果一种文学作品没有侦探故事式的穿插，尽管写得怎样好，他们也尝不出什么味道。这种低级趣味的表现在一般读者中最普遍。

其次是色情的描写。文学的功用本来在表现人生，男女的爱情在人生中占极重要的位置，文学作品常用爱情的“母题”，本也无足深怪；一般读者爱好含有爱情“母题”的文学作品更无足深怪。不过我们必须明白一点重要的道理。爱情在文艺中只是一种题材，象其它题材一样，本身只象生铜顽石，要经过熔炼雕琢，得到艺术形式，才能成为艺术作品。所以文艺所表现的爱情

和实际人生的爱情有一个重要的分别，就是一个得到艺术的表现，一个没有得到艺术的表现。《西厢记》里“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”几句所指的是男女交媾。普通男女交媾是一回事；这几句词却不只是这么一回事，它在极淫猥的现实世界之上造成另一个美妙的意象世界。我们把这几句词当作文艺欣赏时，所欣赏的并不是男女交媾那件事实，而是根据这件事实而超出这件事实的意象世界。我们惊赞这样极平凡的事实表现得这样美妙。如果我们所欣赏的只是男女交媾这件事实，那么，我们大可以在实际人生中到处找出这种欣赏对象，不必求之于文艺。这个简单的说明可以使我们明白一般文艺欣赏的道理。我们在文艺作品中所当要求的是美感，是聚精会神于文艺所创造的意象世界，是对于表现完美的惊赞；而不是实际人生中某一种特殊情绪，如失恋、爱情满意、穷愁潦倒、恐惧、悲伤、焦虑之类。自然，失恋的人读表现失恋情绪的作品，特别觉得痛快淋漓。这是人之“常情”，却不是“美感”。文艺的特质不在解救实际人生中自有解救的心理上或生理上的饥渴，它不应以刺激性欲或满足性欲为目的，我们也就不应在文艺作品中贪求性欲的刺激或满足。但是事实上不幸得很，有许多号称文艺创作者专在逢迎人类要满足实际饥渴这个弱点，尽量在作品中刺激性欲，满足性欲；也有许多号称文艺欣赏者在实际人生中的欲望不能兑现，尽量在文学作品中贪求性欲的刺激和满足。鸳鸯蝴蝶派小说所以风行，就因为这个缘故。这种低级趣味的表现在“血气方刚”的男男女女中最为普遍。

第三是黑幕的描写。拿最流行的小说来分析，除掉侦探故事与色情故事以外，最常用的材料是社会黑幕。从前上海各报章所常披露的《黑幕大观》之类的小说（较好的例有《官场现形

记》和《二十年目睹之怪现状》)颇风行一时，一般人爱看这些作品，如同他们打开报纸先看离婚案、暗杀案、诈骗案之类新闻一样，所贪求的就是那一点强烈的刺激，西方人所说的 sensation。本来社会确有它的黑暗方面，文学要真实地表现人生，并没有把世界渲染得比实际更好的必要。如果文艺作品中可悲的比可喜的情境较多，唯一的理由就是现实原来如此，文学只是反映现实。所以描写黑幕本身也并不是一件坏事。欧洲文学向推悲剧首屈一指，近代比较伟大的小说也大半带有悲剧性；这两类文学所写的也还可以说都是黑幕，离不掉残杀、欺骗、无天理良心之类的事件。不过悲剧和悲剧性的小说所以崇高，并不在描写黑幕，而在达到艺术上一种极难的成就，于最困逆的情境见出人性的尊严，于最黑暗的方面反映出世相的壮丽。它们令我们对于人生朝深一层看，也朝高一层看。我们不但感受实际悲惨情境所应引起的颓丧与苦闷，而且反能感发兴起，对人生起一种虔敬。从悲剧和悲剧性的小说我们可以看出艺术点染的功用。大约情节愈惨酷可怕，艺术点染的需要也就愈大，成功也就愈难。所以把黑幕化为艺术并不是一件易事。如果只有黑幕而没有艺术，它所赖以打动读者的就是上文所说的那一点强烈的刺激。我们在作品中爱看残酷、欺骗、卑污的事迹，犹如在实际人生中爱看这些事迹一样，所谓“隔岸观火”，为的是要满足残酷的劣根性。刑场上要处死犯人，不是常有许多人抢着去看么？离开艺术而欣赏黑幕，心理和那是一样的。这无疑地还是一种低级趣味。

第四是风花雪月的滥调。古代文艺很少有流连风景的痕迹，自然通常只是人物生活的背景，画家和文人很少为自然而描写自然。崇拜自然的风气在欧洲到十九世纪浪漫主义起来以后才盛行。在中国它起来较早，从东晋起它就很占势力，所谓“老庄

告退而山水方滋”，陶、谢的诗是这种新风气之下最灿烂的产品。从艺术境界说，注意到自然风景的本身，确是一种重要的开拓。人类生长在自然里，自然由仇敌而变成契友，彼此间互相的关系日渐密切。人的思想情感和自然的动静消息常交感共鸣。自然界事物常可成为人的内心活动的象征。因此文艺中乃有“即景生情”、“因情生景”、“情景交融”种种胜境。这是文艺上一种很重要的演进，谁都不否认。但是因为自然在大艺术家和大诗人的手里曾经放过奇葩异彩，因为它本身又可以给劳苦困倦者以愉快的消遣和安息，一般人对于它与艺术的关系便发生一种误解，以为风花雪月、花鸟山水之类事物是美的，文艺用它们做材料，也就因而是美的。这是误解，因为它假定艺术的美丑取决于题材的美丑。有些作家相信要写成伟大的作品，必选择伟大的题材如英雄事迹之类，和相信作品里有风花雪月、花鸟山水等等就可以美，是犯了同样的错误。他们不明白“连篇累牍尽是月露风云”，其中有许多实在是空洞腐滥，不表现任何情感，也不能引起任何情感。从前号称风雅的骚人墨客常犯这毛病，现在新文学家有时也“雅到俗不可耐”。许多关于自然的描写都没有情感上的绝对必要，只是相习成风，人家盲目地说这才美，自己也就跟着相信这真是美。这种心理习惯，就是心理学家所谓“套板反应”(stock response)，是一切低级趣味的病根。

第五是口号教条。文艺是不是一种宣传工具呢？关于这一点，我知道我的意见和许多人的不相同，话说来很长，我在《文艺心理学》里已说得相当详细，在这里我只能说一个梗概。这问题在古今中外都闹得很久，双方都有很有力的人提出很有力的理论，我们用不着固执成见。从一方面看，文艺对于人生必有彻底的了解与同情，把这了解与同情渗透到读者的心里，使他们避免

狭隘与自私所必有的恶果；同时，它让心灵得到自由活动，情感得到健康的宣泄和怡养，精神得到完美的寄托场所，超脱现实世界所难免的秽浊而徜徉于纯洁高尚的意象世界，知道人生永远有更值得努力追求的东西在前面，——这一切都可以见出文艺对于人的影响是良好的，人可以从文艺中得到极好的教训，最好的宣教工具就莫过于文艺。但从另一方面看，文艺在创作与欣赏中都是一种独立自足的境界，它自有它的生存理由，不是任何其他活动的奴隶，除掉创造出一种合理慰情的意象世界叫做“作品”的东西以外，它没有其他目的，其他目的如果闯入，那是与艺术本身无关的。存心要创造艺术，那是一种内在的自由的美感活动；存心要教训人，那是一种道德的或实用的目的。这两桩事是否可合而为一呢？一箭射双雕是一件很经济的事，一人骑两马却是一件不可能的事，拿文艺做宣传工具究竟属于哪一种呢？从美学看，创作和欣赏都是聚精会神的事，顾到教训就顾不到艺术，顾到艺术也就顾不到教训。从史实看，大文艺家的作品尽管可以发生极深刻的教训作用，可是他们自己在创造作品时大半并不存心要教训人；存心要教训人的作品大半没有多大艺术价值。所以我对于利用文艺作宣传工具一事极端怀疑。我并不反对宣传，但是我觉得用文艺作宣传工具，作品既难成功，就难免得反结果，使人由厌恶宣传所取的形式因而厌恶倒所宣传的主张。我也很了解甚至同情宣传者要冒文艺的名，但是我觉得从事于文艺的人要明白此中底细，立定脚跟，不要随声附和。我本不想说出这番不合时宜的话来开罪许多新作家，但是我深深感觉到“口号教条文学”在目前太流行，而中国新文学如果想有比较伟大的前途，就必须作家们多效忠于艺术本身。他们须感觉到自己的尊严，艺术的尊严以至于读者的尊严；否则一味作应声

虫，假文艺的美名，做呐喊的差役，无论从道德观点看或从艺术观点看，都是低级趣味的表现。

总观上述五种弊病，共同的病根在离开艺术而单讲内容。离开艺术，内容本身就可以使我们爱好或厌恶，那自然也是常有的事，但那并不是艺术观点上的好恶；我们要爱它恶它，并不一定要在艺术作品中去寻找它。许多伟大的作品所用的材料都很平凡，许多美丽的作品所用的材料都很丑陋。艺术之为艺术，并不在所用的材料如何，而在取生糙的自然在情感与想象的炉火里熔炼一番，再雕琢成为一种超自然的意象世界。一种内容既经过艺术的表现，就根本变成另外一回事，我们就应把它当作内容形式不可分的有机体看待。我们鉴赏的对象不是未经艺术点化以前生糙的内容（如侦探故事、爱情故事、黑幕、自然风景、抽象的道理之类），而是艺术点化以后的作品。艺术点化的成功或失败就是美丑好恶所应有的唯一的标准。离开这标准而对于艺术作品判美丑，起好恶，那就是低级趣味。

文学上的低级趣味(下): 关于作者态度

文艺的功用表现在表现作者的情感思想,传达于读者,使读者由领会而感动。就作者说,他有两重自然的急迫需要。第一是表现。情感思想是生机,自然需要宣泄,宣泄才畅通愉快,不宣泄即抑郁苦闷。所以文艺是一件不得已的事。一个作家如果无绝对的必要,他最好是守缄默;不得已而己,勉强找话来说,他的动机就不纯正,源头就不充实,态度就不诚恳,作品也就不会有很大的艺术价值。其次是传达的需要。人是社会动物,需要同情,自己愈珍视的精神价值愈热烈地渴望有人能分享。一个作者肯以深心的秘蕴交付给读者,就显得他对读者有极深的同情,同时也需要读者的同情报答。所以他的态度必须是诚恳的,严肃而又亲切的。如果一个作家在内心上并无这种同情,只是要向读者博取一点版税或是虚声,为达到这种不很光明的目的,就不惜择不很光明的手段,逢迎读者,欺骗读者,那也就决说不上文艺。在事实上,文艺成为一种职业以后,这两种毛病,这表现与传达两种急迫需要的缺乏,都很普遍。作者对自己不忠实,对读者不忠实,如何能对艺术忠实呢?这是作者态度上的基本错误,许多低级趣味的表现都从此起。

第一是无病呻吟，装腔作势。文艺必出于至性深情，谁也知道。但是没有至性深情的人也常有出产作品的引诱，于是就只有装腔作势，或是取浅薄俗滥的情调加以过分的夸张。最坏的当然是装腔作势，心里没有那种感触，却装着有那种感触。满腔尘劳俗虑，偏学陶谢滋情山水，冒充风雅；色情的追逐者实际只要满足生理的自然需要，却跟着浪漫诗人讴歌恋爱圣洁至上；过着小资产阶级的生活，行径近于市侩土绅，却诅咒社会黑暗，谈一点主义，喊几声口号，居然象一个革命家。如此等类，数不胜数，沐猴而冠，人不象人。此外有一班人自以为有的是情感，无论它怎样浅薄俗滥，都把它合盘托出，尽量加以渲染夸张。这可以说是“泄气主义”。人非木石，谁对于人事物态的变化没有一点小感触？春天来了，万物欣欣向荣，心里不免起一阵欣喜或一点留恋；秋天来了，生趣逐渐萧索，回想自家身世，多少有一点迟暮之感；清风明月不免扰动闺思，古树暮鸦不免令人暗伤羁旅；自己估定的身价没有得到社会的重视，就觉得怀才莫展，牢骚抑郁；喝了几杯老酒，心血来潮，仿佛自己有一副盖世英雄的气概，倘若有一两位“知己”，披肝沥胆，互相推许，于是感激图报的“义气”就涌上来了。这一切本来都是人情之常，但是人情之常中正好有许多荒唐妄诞，酸气滥调，除掉当作喜剧的穿插外，用不着大吹大擂。不幸许多作家终生在这些浅薄俗滥的情调中讨生活，象醉汉呓语，就把这些浅薄俗滥的情调倾泻到他们所谓“作品”里去。“一把辛酸泪”却是“满纸荒唐言”。这种“泄气主义”有它的悠久的历史传统。中国自古有所谓“骚人墨客”，徜徉诗酒，嗟叹生平，看他们那样“狂歌当泣”的神情，竟似胸中真有销不尽的闲愁，浇不平的块磊。至于一般士女的理想向来是才子佳人，而才子佳人的唯一的身分证是“善病工愁”，“吟风弄月”。在欧洲，与

浪漫主义结缘最深的“感伤主义”(sentimentalism)事实上也还是一种“泄气主义”。诗人们都自以为是误落人寰的天仙,理想留在云端,双脚陷在泥淖,不能自拔,怨天尤人,仿佛以为不带这么一点感伤色彩,就显不出他们的高贵的身分。拜伦的那一身刺眼的服装,那一副憔悴行吟、长吁短叹的神情,在当时迷醉了几多西方的佳人才子!时代过了,我们冷眼看他一看,他那一副挺得笔直,做姿势让人画像的样子是多么滑稽可笑!我们在这新旧交替之际,还有许多人一方面承继着固有的骚人墨客和才子佳人的传统,一方面又染着西方浪漫主义的比较粗陋一面的色彩,满纸痛哭流泪,骨子里实在没有什么亲切深挚的情感。这种作品,象柏拉图老早就已经看到的,可以逢迎人类爱找情感刺激的弱点,常特别受读者欢迎。这种趣味是低级的,因为它是颓废的,不健康的,而且是不艺术的。

其次是憨皮臭脸,油腔滑调。取这种态度的作者大半拿文艺来逢场作戏,授“幽默”作护身符。本来文艺的起源近于游戏,都是在人生世相的新鲜有趣上面玩索流连,都是人类在精力富裕生气洋溢时所发的自由活动。所以文艺都离不掉几分幽默。我在《诗论》里《诗与谐隐》篇曾经说过:“凡诗都难免有若干谐趣。情绪不外悲喜两端。喜剧中都有谐趣,用不着说;就是把最悲惨的事当作诗看时,也必在其中见出谐趣。我们如果仔细玩味蔡琰的《悲愤诗》或是杜甫的《新婚别》之类的作品,或是写自己的悲剧,或是写旁人的悲剧,都是痛定思痛,把所写的事看成一种有趣的意象,有几分把它当作戏看的意思。丝毫没有谐趣的人大概不易做诗,也不易欣赏诗。诗与谐都是生气的富裕,不能谐是枯燥贫竭的征候,枯燥贫竭的人和诗没有缘分。但是诗也是最不易谐,因为诗最忌轻薄,而谐则最易流于轻薄。”这段引语里

的“谐”就是幽默，我这番话虽专就诗说，实在可通用于一般文艺。我们须承认幽默对于文艺的重要，同时也要指出幽默是极不容易的事。幽默有种种程度上的分别。说高一点，庄子、司马迁、陶潜、杜甫一班大作家有他们的幽默；说低一点，说相声、玩杂耍、村戏打诨、市井流氓斗唇舌、报屁股上的余兴之类玩艺也有他们的幽默。幽默之中有一个极微妙的分寸，失去这个分寸就落到下流轻薄。大约在第一流作品中，高度的幽默和高度的严肃常化成一片，一讥一笑，除掉助兴和打动风趣以外，还有一点深刻隽永的意味，不但可耐人寻思，还可激动情感，笑中有泪，讥讽中有同情。许多大诗人、悲剧家、喜剧家和小说家常有这副本领。不过这种幽默往往需要相当的修养才能领会欣赏，一般人大半只会欣赏说相声、唱双簧、村戏打诨、流氓显俏皮劲那一类的幽默。他们在实际人生中欢喜这些玩艺，在文艺作品中也还是要求这些玩艺。有些作家为着要逢迎这种低级趣味，不惜自居小丑，以谑浪笑傲为能事。前些时候有所谓“幽默小品”借几种流行的刊物轰动了一时，一般男女老少都买它，读它，羡慕它，模仿它。一直到现在，它的影响还很大。

第三是摇旗呐喊，党同伐异。思想上只有是非，文艺上只有美丑。我们的去取好恶应该只有这一个标准。如果在文艺方面，我们有敌友的分别，凡是对文艺持严肃纯正的态度而确有成就者都应该是朋友，凡是利用文艺作其他企图而作品表现低级趣味者都应该是仇敌。至于一个作者在学术、政治、宗教、区域、社会地位各方面是否和我相同，甚至于他和我是否在私人方面有无恩怨关系，一律都在不应过问之列。文艺是创造的，各人贵有独到，所以人与人在文艺上不同，比较在政治上或宗教上不同应该还要多些。某一地某一时的文艺，不同愈多，它的活力也就

愈大。当然，每一时一地的作家倾向常有相近的，本着同声相应的原则，聚集在一起成为一种派别，这是历史上常有的事而且本身也不是坏事。不过模仿江湖帮客结义的办法，立起一个寨主，树起一面旗帜，招徒聚众，摇旗呐喊，自壮声威，逼得过路来往人等都来“落草”归化，敢有别树一帜的就兴师动众，杀将过去，这种办法于己于人都无好处，于文艺更无好处。我们无用讳言，这种江湖帮客的恶习在我们的文艺界似仍很猖獗。文艺界也有一班野心政客，要霸占江山，垄断顾客，争窃宗主，愿颜以“提携新进作家”自命，招收徒弟，一有了“群众”，就象王麻儿卖膏药，沿途号喊“只此一家，谨防假冒”，至于自己的膏药是“万宝灵应”，那更不用说了。他们一方面既虚张自己的声势，写成一部作品便大吹大擂地声张出去；一方面又要杀他人的威风，遇到一个不在自己旗帜之下的作品，便把它扯得稀烂，断章取义把它指摘得体无完肤，最优待的办法也只是予以冷酷的忽视。这种“策略”并不限于某一派人。文言作者与白话作者相待如此，白话作者中种种派别互相对待也是如此。可怜许多天真的读者经不起这种呐喊嘲骂的暗示，深入彀中而不自知，不由自主地养成一些偏见，是某派某人的作品必定是好的，某派某人的作品必定是坏的，在阅读与领会之前便已注定了作品的价值。拿“低级趣味”来形容他们，恐怕还太轻吧。

第四是道学冬烘，说教劝善。我们在讨论题材内容时，已经指出文艺宣传口号教条的错误。在这里我们将要谈的倒不是有意作宣传的作品，而是从狭义的道德观点来看作品中人物情境这个普遍的心理习惯。文艺要忠实地表现人生，人生原有善恶妍妍幸运灾祸各方面。我们的道德意识天然地叫我们欢喜善的，美的，幸运的，欢乐的一方面，而厌恶恶的，丑的，灾祸的，悲惨的

一方面。但是文艺看人生，如安诺德所说的，须是“镇定的而且全面的”（Look on life steadily and as a whole），就不应单着眼到光明而闪避黑暗。站在高一层去看，相反的往往适以相成，造成人生世相的伟大庄严。一般人却不容易站在高一层去看，在实际人生中尽管有缺陷，在文艺中他们却希望这种缺陷能得到弥补。莎士比亚写《李尔王》，让一个最孝顺最纯洁的女子在结局时遭遇惨死。约翰生说他不能把这部悲剧看到终局，因为收场太惨。十八世纪中这部悲剧出现于舞台，收场完全改过，孝女不但没有死而且和一位忠臣结了婚。我们中国的《红楼梦》没有让贾宝玉和林黛玉大团圆，许多人也引为憾事，所以有《续红楼梦》来弥补这个缺陷。《西厢记》本来让莺莺改嫁郑恒，《锦西厢》却改成嫁郑恒的是红娘，莺莺终于归了张珙。诸如此类的实例很多，都足以证明许多人把“道德的同情”代替了“美感的同情”。这分别在哪里呢？比如说一个戏子演曹操，扮那副老奸巨滑的样子，维妙维肖，观众中有一位木匠手头恰提着一把斧子，不禁义愤填膺，奔上戏台去把演曹操的那人的头砍下。这位木匠就是用“道德的同情”来应付戏中人物；如果他用“美感的同情”，扮曹操愈象，他就应该愈高兴，愈喝采叫好。懂得这个分别，我们再去看看一般人是用哪一种同情去读小说戏剧呢？看武松杀嫂，大家感觉得痛快，金圣叹会高叫“浮一大白”；看晴雯奄奄待毙，许多少爷小姐流了许多眼泪。他们要“善恶报应，因果昭彰”，要“天下有情人都成眷属”，要替不幸的打抱不平。从道德的观点看，他们的义气原可钦佩；从艺术的观点看，他们的头脑和《太上感应篇》、《阴骘劝世文》诸书作者的是一样有些道学冬烘气，都不免有低级趣味在作祟。

第五是涂脂抹粉，卖弄风姿。文艺是一种表现而不是一种

卖弄。表现的理想是文情并茂，“充实而有光辉”，虽经苦心雕琢，却是天衣无缝，自然熨贴，不现勉强作为痕迹。一件完美的艺术品象一个大家闺秀，引人注目而却不招邀人注目，举止大方之中仍有她的贞静幽闲，有她的高贵的身分。艺术和人一样，有它的品格，我们常说某种艺术品高，某种艺术品低，品的高低固然可以在多方面见出，最重要的仍在作者的态度。品高的是诚于中，形于外，表里如一的高华完美。品低的是内不充实而外求光辉，存心卖弄，象小家娼妇涂脂抹粉，招摇过市，眉挑目送的样子。文艺的卖弄有种种方式。最普通的是卖弄词藻，只顾堆砌漂亮的字眼，显得花枝招展，绚烂夺目，不管它对于思想情感是否有绝对的必要。从前骈俪文犯这毛病的最多，现在新进作家也有时不免。其次是卖弄学识。文艺作者不能没有学识，但是他的学识须如盐溶解在水里，尝得出味，指不出形状。有时饱学的作者无心中在作品中流露学识，我们尚不免有“学问汨没性灵”之感，至于有意要卖弄学识，如暴发户对人夸数家珍，在寻常做人如此已足见趣味低劣，在文艺作品中如此更不免令人作呕了。过去中国文人犯这病的最多，在诗中用僻典，谈哲理，写古字，都是最显著的例。新文学作家常爱把自己知道比较清楚的材料不分皂白地和盘托出，不管它是否对于表现情调、描写人物或是点明故事为绝对必需，写农村就把农村所有的东西都摆进去，写官场也就把官场所有的奇形怪状都摆进去，有如杂货店，七零八落的货物乱堆在一起，没有一点整一性，连比较著名的作品如赛珍珠的《大地》，吴趼人的《二十年目睹之怪现状》之类均不免此病，这也还是卖弄学识。另外是卖弄才气。文艺作者固不能没有才气，但是逞才使气，存心炫耀，仍是趣味低劣。象英国哲学家休谟和法国诗人魏尔伦所一再指示的，文学不应只

是“雄辩” (eloquence), 而且带不得雄辩的色彩。“雄辩”是以口舌争胜, 说话的人要显出他聪明, 要博得群众的羡慕, 要讲究话的“效果”, 要拿出一副可以镇压人说服人的本领给人看, 免不掉许多装模作样, 愈显得出才气愈易成功。但是这种浮浅的炫耀对于文学作品却是大污点。一般文学作者愈有才气, 也就愈难避免炫耀雄辩的毛病。从前文人夸口下笔万言, 倚马可待, 文成一字不易, 做诗押险韵, 和韵的诗一做就是几十首, 用堂皇铿锵的字面, 戏剧式表情的语调, 浩浩荡荡, 一泻直下, 乍听似可喜, 细玩无余味, 这些都是卖弄才气, 用雄辩术于文学。爱好这一类的作品在趣味上仍不很高。

文学趣味上的毛病是数不尽的, 以上十点只是举其荦荦大者。十点之中有些比较严重, 有些比较轻微, 但在一般初学者中都极普遍。许多读者听到我这番话, 发现他们平时所沾沾自喜的都被我看成低级趣味, 不免怪我太严格苛求, 太偏狭。这事不能以口舌争, 我只能说: 一个从事文学者如果入手就养成低级趣味, 愈向前走就离文学的坦途大道愈远。我认为文学教育第一件要事是养成高尚纯正的趣味, 这没有捷径, 唯一的办法是多多玩味第一流文艺杰作, 在这些作品中把第一眼看去是平淡无奇的东西玩味出隐藏的妙蕴来, 然后拿“通俗”的作品来比较, 自然会见出优劣。优劣都由比较得来, 一生都在喝坏酒, 不会觉得酒的坏, 喝过一些好酒以后, 坏酒一进口就不对味。一切方面的趣味大抵如此。

写 作 练 习

研究文学只阅读决不够，必须练习写作，世间有许多人终身在看戏、念诗、读小说，却始终不动笔写一出戏、一首诗或是一篇小说。这种人容易养成种种错误的观念。自视太低者以为写作需要一副特殊的天才，自问既没有天才，纵然写来写去，总写不到名家的那样好，倒不如索性不写为妙。自视过高者以为自己已经读了许多作品，对于文学算是内行，不写则已，写就必与众不同，于是天天在幻想将来写出如何伟大的作品，目前且慢些再说。这两种人阅读愈多，对于写作就愈懒惰，所以有人把学问看成写作的累，以为学者与文人根本是两回事。这自然又是一个错误的观念。

只阅读而不写作的人还另有一种误解，以为自己写起来虽是平庸，看旁人的作品却有一副高明的眼光，这就是俗语所谓“眼高手低”。一般职业的批评家欢喜拿这话头来自宽自解。我自己在文艺批评中鬼混了一二十年，于今深知在文艺方面手眼必须一致，眼低者手未必高，手低者眼也未必高。你自己没有亲身体验过写作的甘苦，对于旁人的作品就难免有几分隔靴搔痒。很显著的美丑或许不难看出，而于作者苦心经营处和灵机焕发处，微言妙趣大则源于性情学问的融会，小则见于一字一句的选

择与安排,你如果不曾身历其境,便难免忽略过去。克罗齐派美学家说,要欣赏莎士比亚,你须把你自己提升到莎士比亚的水准。他们理应补充一句说:你无法把自己提升到莎士比亚的水准,除非你试过他的工作。莎士比亚的朋友本·琼森说得好:“只有诗人,而且只有第一流诗人,才配批评诗。”你如果不信这话,你试想一想:文学批评虽被认为一种专门学问,古今中外有几个自己不是写作者而成为伟大的批评家?我只想到亚理士多德一个人,而他对于希腊诗仍有不少的隔膜处。

文学的主要功用是表现。我们如果只看旁人表现而自己不能表现,那就如哑子听人说话,人家说得愈畅快,自己愈闷得心慌。听人家说而自己不说,也不感觉闷,我不相信这种人对于文艺能有真正的热忱。人生最大的快慰是创造,一件难做的事做成了,一种闷在心里的情感或思想表现出来了,自己回头一看,就如同上帝创造了世界,母亲产出了婴儿,看到它好,自己也充分感觉到自己的力量,越发兴起鼓舞。没有尝到这种快慰的人就没有尝到文学的最大乐趣。

要彻底了解文学,要尽量欣赏文学,你必须自己动手练习创作。创作固然不是一件易事,也不是一件不可能的事。象一切有价值的活动一样,它需要辛苦学习才能做好。假定有中人之资,依着合理的程序,一步一步地向前进,有一分功夫,决有一分效果,孳孳不辍,到后来总可以达到意到笔随的程度。这事有如下围棋,一段一段地前进,功夫没有到时,慢说想跳越一段,就是想多争一颗子也不行。许多学子对文学写作不肯经过浅近的基本的训练,以为将来一动笔就会一鸣惊人,那只是妄想,虽天才也未必能做到。

练习写作有一个最重要的原则须牢记在心的,就是有话必

说，无话不说，说须心口如一，不能说谎。文学本来是以语文为工具的表现艺术。心里有东西要表现，才拿语文来表现。如果心里要表现的与语文所表现的不完全相同，那就根本失去表现的功用。所谓“不完全相同”可以有两个原因，一是作者的能力不够，一是他存心要说谎。如果是能力不够，他最好认清自己能力的限度，专写自己所能写的，如是他的能力自然逐渐增进。如果是存心说谎，那是入手就走错了路，他愈写就愈入迷，离文学愈远。许多人在文学上不能有成就，大半都误在入手就养成说谎的习惯。

所谓“说谎”，有两种涵义。第一是心里那样想而口里不那样说。一个作家须有一个“我”在，须勇敢地维护他的“我”性。这事虽不容易，许多人有意或无意地在逢迎习俗，苟求欺世盗名，昧着良心去说话，其实这终究是会揭穿的。文学不是说谎的工具，你纵想说谎也无从说。“言为心声”，旁人听到你的话就会窥透你的心曲，无论你的话是真是假。《论语》载有几句逸诗：“棠棣之华，偏其反而；岂不尔思，室斯远而。”孔子一眼就看破这话的不诚实，他说：“未之思也，夫何远之有？”作者未尝不想人相信他“岂不尔思”，但是他心里“未之思”，语言就无从表现出“思”来。他在文学上失败，在说谎上也失败了。

其次，说谎是强不知以为知。你没有上过战场，却要描写战场的生活，没有仔细研究过一个守财奴的性格，却在一篇戏剧或小说中拿守财奴做主角，尽管你的想象如何丰富，你所写的一定缺乏文学作品所必具的真实性。人不能全知，也不能全无所知。一个聪明的作家须认清自己知解的限度，小心谨慎地把眼光注视着那限度以内的事物，看清楚了，才下笔去写。如果他想超过那限度以外去摸索，他与其在浪漫派作家所谓“想象”上做功夫，

不如在写实派作家所谓“证据”上做功夫，这就是说，增加生活的经验，把那限度逐渐扩大。说来说去，想象也还是要利用实际经验。

记得不肯说谎这一个基本原则，每遇到可说的话，就要抓住机会，马上就写，要极力使写出来的和心里所想的恰相符合。习文有如习画，须常备一个速写簿带在身边，遇到一片风景，一个人物，或是一种动态，觉得它新鲜有趣，可以入画，就随时速写，写得不象，再细看摆在面前的模特儿，反复修改，务求其象面而已。这种功夫做久了之后，我们一可以养成爱好精确的习惯；二可以逐渐养成艺术家看事物的眼光，在日常生活中时时可发现值得表现的情境；三可以增进写作的技巧，逐渐使难写的成为易写。

在初写时，我们必须谨守着知道清楚的，和易于着笔的这两种材料的范围。我把这两层分开来说，其实最重要的条件还是知得清楚，知得不清楚就不易于着笔。我们一般人至少对于自己日常生活知得比较清楚，所以记日记是初学习作的最好的方法。普通记日记只如记流水帐，或是作干燥无味的起居注，那自然与文学无干。把日记当作一种文学的训练，就要把本身有趣的材料记得有趣。如果有相当的敏感，到处留心，一日之内值得记的见闻感想决不会缺乏。一番家常的谈话，一个新来的客，街头一阵喧嚷，花木风云的一种新变化，读书看报得到的一阵感想，听来的一件故事，总之，一切动静所生的印象，都可以供你细心描绘，成为好文章。你不必预定每天应记的字数，只要把应记的记得恰到好处，长则数百字，短则数十字，都可不拘。你也不必在一天之内同时记许多事，多记难免如“数莱菔下窖”，决不会记得好。选择是文学的最重要的功夫，你每天选一件最值

得记的，把它记得妥妥贴贴，记成一件“作品”出来，那就够了。

宇宙间一切现象都可以纳到四大范畴里去，就是情理事态。情指喜怒哀乐之类主观的感动，理是思想在事物中所推求出来的条理秩序，事包含一切人物的动作，态指人物的形状。文学的材料就不外这四种。因此文学的功用通常分为言情、说理、叙事、绘态（亦称状物或描写）四大类。文学作品因体裁不同对这四类功用各有所偏重。例如诗歌侧重言情，论文侧重说理，历史、戏剧、小说都侧重叙事，山水人物杂记侧重绘态。这自然是极粗浅的分别，实际上情理事态常交错融贯，事必有态，情常寓理，不易拆开。有些文学课本把作品分为言情、说理、叙事、绘态四类，未免牵强。一首诗、一出戏或一篇小说，可以时而言情说理，时而叙事绘态。纯粹属于某一类的作品颇不易找出，作品的文学价值愈高，愈是情理事态打成一片。

不过在习作时，我们不妨记起这四类的分别，因为四类作法对于初学有难有易，初学宜由易而难，循序渐进。从前私塾国文教员往往入手就教学生作论说，至今这个风气仍在学校里流行。这办法实在不妥。说理文需要丰富的学识和谨严的思考。这恰是青年人通常所缺乏的。他们没有说理文所必具的条件而勉强做说理文，势必袭陈腐的滥调，发空洞的议论。我有时看到大学生的国文试卷，常是满纸“大凡天下”，学理工者也是如此，因而深深地感觉到不健康的语文教育可以酿成思想糊涂。早习说理文的坏处还不仅如此。青年期想象力较丰富，所谓“想象”是指运用具体的意象去思想，与我们一般成年人运用抽象的概念去思想不同。这两种思想类型的分别恰是文艺与科学的分别。所以有志习文学创作者必须趁想象力丰富时期，学会驾驭具体的情境，让世界本其光热色相活现于眼前，不只是一些无血无肉的冷

冰冰的理。舍想象不去发展，只耗精力于说理，结果心里就只会有“理”而不会有“象”，那就是说，养成一种与文艺相反的习惯。我自己吃过这亏，所以知道很清楚。

现代许多文学青年欢喜写抒情诗文。我曾做过一个文艺刊物的编辑，收到的青年作家的稿件以抒情诗文为最多。文学本是表现情感的，青年人是最富于情感的，这两件事凑拢起来，当然的结论是青年人是爱好文学的。在事实上许多青年人走上文学的路，也确是因为他们需要发泄情感。不过就习作说，入手就写言情诗文仍是不妥当。第一，情感迷离恍惚，不易捉摸，正如梦中不易说梦，醉中只觉陶陶。诗人华兹华斯说得好：“诗起于沉静中回味得来的情绪”，意与中文成语“痛定思痛”相近。青年人容易感受情绪，却不容易于沉静中回味情绪，感受情绪而加以沉静回味是始而“入乎其中”，继而“出乎其外”，这需要相当的修养。回味之后，要把情绪表现出来，也不能悲即言悲，喜即言喜，必须使情绪融化于具体的意象，或寓情于事，如“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，不言惜别而惜别自见；或寓情于景（即本文所谓态），如“西风残照，汉家陵阙”，不言悲凉而悲凉自见。所以言情必借叙事绘态，如果没有先学叙事绘态，言情文决不易写得好。现在一般青年作家只知道抽象地说悲说喜，再加上接二连三的惊叹号，以为这就算尽了言情的能事。悲即言悲，喜即言喜，谁不会？堆砌惊叹号，谁不会？只是你言悲言喜而读者不悲不喜，你用惊叹号而读者并不觉有惊叹的必要，那还算得什么文学作品？其次，情感自身也需要陶冶熔炼，才值得文学表现。人生经验愈丰富，事理观察愈深刻，情感也就愈沉着，愈易融化于具体的情境。最沉痛的言情诗文往往不是一个作家的早年作品，我们的屈原、庾信、杜甫和苏轼，西方

的但丁、莎士比亚和哥德都可以为证。青年人的情感来得容易，也来得浮泛，十个人失恋就有九个人要悲观自杀，就有九个人表现同样的姿态，过了一些时候，就有九个人都仍旧欢天喜地过日子。他们的言情作品往往表现一种浅薄的感伤主义，即西方人所谓 sentimentalism。这恰是上品言情文的大忌讳。

为初学写作者说法，说理文可缓作，言情文也可缓作，剩下的只有叙事绘态两种。事与态都是摆在眼前的，极具体而有客观性，比较容易捉摸，好比习画写生，模特儿摆在面前，看着它一笔一笔地模拟，如果有一笔不象，还可以随看随改。紧抓住实事实物，决不至堕入空洞肤泛的恶习。叙事与绘态之中还是叙事最要紧。叙事其实就是绘动态，能绘动态就能绘静态。纯粹的绘静态文极易流于呆板，而且在事实上也极少见。事物不能很久地留在静态中，离静而动，即变为事，即成为叙事的对象。因此叙事文与绘态文极不易分，叙事文即于叙事中绘态，绘态文也必夹叙事才能生动。叙事文与绘态文做好了，其他各体文自可迎刃而解，因为严格地说，情与理还是心理方面的动作，还是可以认成“事”，还是有它们的“态”，所不同者它们比较偏于主观的，不如一般外在事态那样容易着笔。在外在事态上下过一番功夫，然后再以所得的娴熟的手腕去应付内在的事态（即情理），那就没有多大困难了。

作文与运思

作文章通常也叫做“写”文章，在西文中作家一向称“写家”，作品叫做“写品”。写须用手，故会做文章的人在中文里有时叫做“名手”，会读而不会作的人说是“眼高手低”。这种语文的习惯颇值得想一想。到底文章是“作”的还是“写”的呢？创造文学的动作是“用心”还是“用手”呢？

这问题实在不象它现于浮面的那么肤浅。因近代一派最占势力的美学——克罗齐派——所争辩的焦点就在此。依他们看，文艺全是心灵的活动，创造就是表现也就是直觉。这就是说，心里想出一具体境界，情趣与意象交融，情趣就已表现于那意象，而这时刻作品也就算完全成就了。至于拿笔来把心里所已想好的作品写在纸上，那并非“表现”，那只是“传达”或“记录”。表现（即创造）全在心里成就，记录则如把唱出的乐歌灌音到留声机片上去，全是物理的事实，与艺术无关。如我们把克罗齐派学说略加修正一下，承认在创造时，心里不仅想出可以表现情趣的意象，而且也想出了描绘那意象的语言文字，这就是说，全部作品都有了“腹稿”，那么“写”并非“作”的一个看法大致是对的。

我提出这问题和联带的一种美学观点，因为它与作文方法有密切的关系。普通语文习惯把“写”看成“作”，认为写是“用

手”，也有一个原因。一般人作文往往不先将全部想好，拈一张稿纸，提笔就写，一直写将下去。他们在写一句之前，自然也得想一番，只是想一句写一句，想一段，写一段；上句未写成时，不知下句是什么，上段未写成时，不知下段是什么；到写得无可再写时，就自然终止。这种习惯养成时，“不假思索”而任笔写下去，写得不知所云，也是难免的事。文章“不通”，大半是这样来的。这种写法很普遍，学生们在国文课堂里作文，不用这个写法的似居少数。不但一般学生如此，就是有名的职业作家替报章杂志写“连载”的稿子，往往也是用这个“急就”的办法。这一期的稿子印出来了，下一期的稿子还在未定之天。有些作家甚至连写都不写，只坐在一个沙发上随想随念，一个书记或打字员在旁边听着，随听随录，录完一个段落了就送出发表。这样做成的作品，就整个轮廓看，总难免前后欠呼应，结构很零乱。近代英美长篇小说有许多是这样做成的，所以大半没有连串的故事，也没有完整的形式。作家们甚至把“无形式”（formlessness）当作一个艺术的信条，以为艺术原来就应该如此。这恐怕是艺术的一个厄运，有生命的东西都有一定完整的形式，首尾躯干不完全或是不匀称，那便成了一种怪物，而不是艺术。

这是一个极端，另一个极端是把全部作品都在心里想好，写只是记录，象克罗齐派美学家所主张的。苏东坡记文与可画竹，说他先有“成竹在胸”，然后铺纸濡毫，一挥而就。“成竹在胸”于是成为“腹稿”的佳话。这种办法似乎是理想的，实际上很不易做到。我自己也尝试过，只有在极短的篇幅中，象做一首绝句或律诗，我还可以把全篇完全在心里想好；如篇幅长了那就很难。它有种种不方便。第一，我们的注意力和记忆力所能及的范围有一定的限度，把几千字甚至几万字的文章都一字一句地记在

心里，同时注意到每字每句每段的线索关联，并且还要一直向前思索，纵假定是可能，这种繁重的工作对于心力也未免是一种不必要的损耗。其次，这也许是我个人的心理习惯，我想到一点意思，就必须把它写下来，否则那意思在心里只是游离不定。好比打仗，想出一个意思是夺取一块土地，把它写下来就象筑一座堡垒，可以把它守住，并且可以作进一步袭击的基础。第三，写自身是一个集中注意力的助力，既在写，心思就不易旁迁他涉。还不仅如此，写成的字句往往可以成为思想的刺激剂，我有时本来已把一段话预先想好，可是把它写下来时，新的意思常源源而来，结果须把预定的一段话完全改过。普通所谓“由文生情”与“兴会淋漓”，大半在这种时机发现。只有在这种时机，我们才容易写出好文章。

我个人所采用的是全用腹稿和全不用腹稿两极端的一种折衷办法。在定了题目之后，我取一张纸条摆在面前，抱着那题目四方八面地想。想时全凭心理学家所谓“自由联想”，不拘大小，不问次序，想得一点意思，就用三五个字的小标题写在纸条上，如此一直想下去，一直记下去，到当时所能想到的意思都记下来了为止。这种寻思的工作做完了，我于是把杂乱无章的小标题看一眼，仔细加一番衡量，把无关重要的无须说的各点一齐丢开，把应该说的选择出来，再在其中理出一个线索和次第，另取一张纸条，顺这个线索和次第用小标题写成一个纲要。这纲要写好了，文章的轮廓已具。每小标题成为一段的总纲。于是我依次第逐段写下去。写一段之先，把那一段的话大致想好，写一句之先，也把那一句的话大致想好。这样写下去时，象上面所说的，有时有新意思涌现，我马上就修改。一段还没有写妥时，我决不把它暂时摆下，继续写下去。因此，我往往在半途废去了很

多稿纸，但是一篇写完了，我无须再誊清，也无须大修改。这种折衷的办法颇有好处，一则纲要先想好，文章就有层次，有条理，有轻重安排，总之，就有形式；二则每段不预先决定，任临时触机，写时可以有意到笔随之乐，文章也不至于过分板滞。许多画家作画，似亦采取这种办法。他们先画一个大轮廓，然后逐渐填枝补叶，显出色调线纹阴阳向背。预定轮廓之中，仍可有气韵生动。

寻思是作文的第一步重要工作，思有思路，思路有畅通时也有蔽塞时。大约要思路畅通，须是精力弥满，脑筋清醒，再加上风日清和，窗明几净，临时没有外扰败兴，杂念萦怀。这时候静坐凝思，新意自会象泉水涌现，一新意酿成另一新意；如是辗转生发，写作便成为人生一件最大的乐事。一般“兴会淋漓”的文章大半都是如此做成。提笔作文时最好能选择这种境界，并且最好能制造这种境界。不过这是理想，有时这种境界不容易得到，有时虽然条件具备，文思仍然蔽塞。在蔽塞时，我们是否就应放下呢？抽象的理论姑且丢开，只就许多著名的作家的经验来看，苦思也有苦思的收获。唐人有“吟成一个字，捻断数茎须”的传说，李白讥诮杜甫说：“借问近来太瘦生，总为从来作诗苦”，李长吉的母亲说“呕出心肝乃已”。福楼拜有一封信札，写他著书的艰难说：“我今天弄得头昏脑晕，灰心丧气。我做了四个钟头，没有做出一句来。今天整天没有写成一行，虽然涂去了一百行。这工作真难！艺术啊，你是什么恶魔？为什么要这样咀嚼我们的心血？”但是他们的成就未始不从这种艰苦奋斗得来。元遗山与张仲杰论文诗说：“文章出苦心，谁以苦心为？”大作家看重“苦心”，于此可见。就我个人所能看得到的来说，苦心从不会白费的，思路太畅时，我们信笔直书，少控制，常易流于浮滑；苦思才

能拨茧抽丝，鞭辟入里，处处从深一层着想，才能沉着委婉，此其一。苦思在当时或许无所得，但是在潜意识中它的工作仍在酝酿，到成熟时可以“一旦豁然贯通”，普通所谓“灵感”大半都先经苦思的准备，到了适当时机便突然涌现，此其二。难关可以打通，平路便可驰骋自如。苦思是打破难关的努力，经过一番苦思的训练之后，手腕便逐渐娴熟，思路便不易落平凡，纵遇极难驾驭的情境也可以手挥目送，行所无事，此其三。大抵文章的畅适境界有两种，有生来即畅适者，有经过艰苦经营而后畅适者。就已成功的作品看，好象都很平易，其实这中间分别很大，入手即平易者难免浮浅，由困难中获得平易者大半深刻耐人寻味，这是铅锡与百炼精钢的分别，也是袁简斋与陶渊明的分别。王介甫所说的“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”，是文章的胜境。

作文运思有如抽丝，在一团乱丝中拣取一个丝头，要把它从错杂纠纷的关系中抽出，有时一抽即出，有时须绕弯穿孔解结，没有耐心就会使紊乱的更加紊乱。运思又如射箭，目前悬有鹄的，箭朝着鹄的发，有时一发即中，也有因为瞄准不正确，用力不适中，箭落在离鹄的很远的地方，习射者须不懈努力尝试，多发总有一中。

这譬喻不但说明思路有畅通和艰涩的分别，还可说明一个意思的涌现，固然大半凭人力，也有时须碰机会。普通所谓“灵感”，虽然源于潜意识的酝酿，多少也含有机会的成分。大约文艺创作的起念不外两种。一种是本来无意要为文，适逢心中偶然有所感触，一种情境或思致，觉得值得写一写，于是就援笔把它写下来。另一种是预定题目，立意要做一篇文章，于是抱着那题目想，想成熟了然后把它写下。从前人写旧诗标题常用“偶成”和“赋得”的字样，“偶成”者触兴而发，随时口占，“赋得”者定题

分韵，拈得一字，就用它为韵做诗。我们可以借用这个术语，把文学作品分为“偶成”和“赋得”两类。“偶成”的作品全凭作者自己高兴，逼他写作的只有情思需要表现的一个内心冲动，不假外力。“赋得”的作品大半起于外力的催促，或是要满足一种实用的需要，如宣传、应酬、求名谋利、练习技巧之类。照理说，只有“偶成”作品才符合纯文学的理想；但是在事实上现存的文学作品大半属于“赋得”的一类，细看任何大家的诗文集就可以知道。“赋得”类也自有好文章，不但应酬唱和诗有好的，就是策论、奏疏、墓志铭之类也未可一概抹煞。一般作家在练习写作时期常是做“赋得”的工作。“赋得”是一种训练，“偶成”是一种收获。一个作家如果没有经过“赋得”的阶段，“偶成”的机会不一定有，纵有也不会多。

“赋得”所训练的不仅是技巧，尤其是思想。一般人误信文学与科学不同，无须逻辑的思考。其实文学只有逻辑的思考固然不够，没有逻辑的思考却也决不行。诗人柯勒律治在他的《文学传记》里眷念一位无名的老师，因为从这老师的教诲，他才深深地了解极放纵的诗还是有它的逻辑。我常觉得，每一个大作家必同时是他自己的严厉的批评者。所谓“批评”就要根据逻辑的思想和文学的修养。一件作品如果有毛病——无论是在命意布局或是在造句用字——仔细穷究，病源都在思想。思想不清楚的人做出来的文章决不会清楚。思想的毛病除了精神失常以外，都起于懒惰，遇着应该分析时不仔细分析，应该斟酌时不仔细斟酌，只图模糊敷衍，囫圇吞枣混将过去。练习写作第一件要事就是克服这种心理的懈怠，随时彻底认真，一字不苟，肯朝深处想，肯向难处做。如果他养成了这种谨严的思想习惯，始终不懈，他决不会做不出好的文章。

选 择 与 安 排

在作文运思时，最重要而且最艰苦的工作不在搜寻材料，而在有了材料之后，将它们加以选择与安排，这就等于说，给它们一个完整有生命的形式。材料只是生糙的钢铁，选择与安排才显出艺术的锤炼刻划。就生糙的材料说，世间可想到可说出的话在大体上都已经从前人想过说过；然而后来人却不能因此就不去想不去说，因为每个人有他的特殊的生活情境与经验，所想所说的虽大体上仍是那样的话，而想与说的方式却各不相同。变迁了形式，就变迁了内容。所以他所想所说尽管在表面上是老生常谈，而实际上却可以是一种新鲜的作品，如果选择与安排给了它一个新的形式，新的生命。“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，在大体上和“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”表现同样的情致，而各有各的佳妙处，所以我们不能说后者对于前者是重复或是抄袭。莎士比亚写过夏洛克以后，许多作家接着写过同样典型的守财奴（莫里哀的阿巴贡和巴尔札克的葛朗台是著例），也还是一样入情入理。材料尽管大致相同，每个作家有他的不同的选择与安排，这就是说，有他的独到的艺术手腕，所以仍可以有他的特殊的艺术成就。

最好的文章，象英国小说家斯威夫特所说的，须用“最好的

字句在最好的层次”。找最好的字句要靠选择，找最好的层次要靠安排。其实这两桩工作在人生各方面都很重要，立身处世到处都用得着，一切成功和失败的枢纽都在此。在战争中我常注意用兵，觉得它和作文的诀窍完全相同。善将兵的人都知道兵在精不在多。精兵一人可以抵得许多人用，疲癯残疾的和没有训练、没有纪律的兵愈多愈不易调动，反面成为累赘或障碍。一篇文章中每一个意思或字句就是一个兵，你在调用之前，须加一番检阅，不能作战的，须一律淘汰，只留下精锐，让他们各站各的岗位，各发挥各的效能。排定岗位就是摆阵势，在文章上叫做“布局”。在调兵布阵时，步、骑、炮、工、辎须有联络照顾，将、校、尉、士、卒须按部就班，全战线的中坚与侧翼，前锋与后备，尤须有条不紊。虽是精锐，如果摆布不周密，纪律不严明，那也就成为乌合之众，打不来胜仗。文章的布局也就是一种阵势，每一段就是一个队伍，摆在最得力的地位才可以发生最大的效用。

文章的通病就不外两种，不知选择和不知安排。第一步是选择。斯蒂文生说：文学是“剪裁的艺术”。剪裁就是选择的消极方面。有选择就必有排弃，有割爱。在兴酣采烈时，我们往往觉得自己所想到的意思样样都好，尤其是费过苦心得来的，要把它一笔勾销，似未免可惜。所以割爱是大难事，它需要客观的冷静，尤其需要谨严的自我批评。不知选择大半由于思想的懒惰和虚荣心所生的错觉。遇到一个题目来，不肯朝深一层想，只浮光掠影地凑合一些实在是肤浅陈腐而自以为新奇的意思，就把它和盘托出。我常看大学生的论文，把一个题目所有的话都一五一十地说出来，每一点都约略提及，可是没有一点说得透彻，甚至前后重复或自相矛盾。如果有几个人同做一个题目，说的话和那话说出来的形式都大半彼此相同，看起来只觉得“天下

老鸦一般黑”。这种文章如何能说服读者或感动读者？这里我们可以再就用兵打比譬，用兵致胜的要诀在占领要塞，击破主力。要塞既下，主力既破，其余一切就望风披靡，不攻自下。古人所以有“射人先射马，擒贼先擒王”的说法。如果虚耗兵力于无战略性的地点，等到自己的实力消耗尽了，敌人的要塞和主力还屹然未动，那还能希望打什么胜仗？做文章不能切中要害，错误正与此相同。在艺术和在自然一样，最有效的方式常是最经济的方式，浪费不仅是亏损而且也是伤害。与其用有限的力量于十件事上而不能把任何一件事做得好，不如以同样的力量集中在一件事上，把它做得斩钉截铁。做文章也是如此。世间没有说得完的话，你想把它说完，只见得你愚蠢；你没有理由可说人人都说的话，除非你比旁人说得好，而这却不是把所有的话都说完所能办到的。每篇文章必有一个主旨，你须把着重点完全摆在这主旨上，在这上面鞭辟入里，烘染尽致，使你所写的事理情态成一个世界，突出于其他一切世界之上，象浮雕突出于石而一样。读者看到，马上就可以得到一个强有力的印象，不由得他不受说服和感动。这就是选择，这就是攻坚破锐。

我们最好拿戏剧、小说来说明选择的道理。戏剧和小说都描写人和事。人和事的错综关系向来极繁复，一个人和许多人有因缘，一件事和许多事有联络，如果把这种关系辗转追溯下去，可以推演到无穷。一部戏剧或小说只在这无穷的人事关系中割出一个片段来，使它成为一个独立自足的世界，许多在其他方面虽有关系而在所写的一方面无大关系的事事物物，都须斩断撇开。我们在谈劫生辰纲的梁山泊好汉，生辰纲所要送到的那个豪贵场合也许值得描写，而我们却不能去管。谁不想知道哈姆雷特在魏敦堡的留学生活，但是我们现在只谈他的家庭悲剧，时

间和空间的限制都不许我们搬到魏敦堡去看一看。再就划定的小范围来说，一部小说或戏剧须取一个主要角色或主要故事做中心，其余的人物故事穿插，须能烘托这主角的性格或理清这主要故事的线索，适可而止，多插一个人或一件事就显得臃肿繁芜。再就一个角色或一个故事的细节来说，那是数不尽的，你必须要有选择，而选择某一个细节，必须它有典型性，选了它其余无数细节就都可不言而喻。怪吝人到处怪吝，吴敬梓在《儒林外史》里写严监生只挑选他临死时看见油灯里有两茎灯芯不闭眼一事。《红楼梦》对于妙玉着笔墨最少，而她那一副既冷僻而又不忘情的心理却令我们一见不忘。刘老老吃过的茶杯她叫人掷去，却将自己用的绿玉斗斟茶给宝玉；宝玉做寿，众姊妹闹得欢天喜地，她一人枯坐参禅，却暗地递一张粉红笺的贺帖。寥寥数笔，把一个性格，一种情境，写得活灵活现。在这些地方多加玩索，我们就可悟出选择的道理。

选择之外，第二件要事就是安排，就是摆阵势。兵家有所谓“常山蛇阵”，它的特点是“击首则尾应，击尾则首应，击腹则首尾俱应”。亚理士多德在《诗学》里论戏剧结构说它要完整，于是替“完整”一词下了一个貌似平凡而实精深的定义：“我所谓完整是指一件事物有头，有中段，有尾。头无须有任何事物在前而笼盖着，而后面却必须有事物承接着。中段要前而既有事物笼盖着，后面又有事物承接着。尾须有事物在前而笼盖着，却不须有事物在后面承接着。”这与“常山蛇阵”的定义其实是一样。用近代语言来说，一个艺术品必须为完整的有机体，必须是一件有生命的东西。有生命的东西第一须有头有尾有中段，第二是头尾和中段各在必然的地位，第三是有一股生气贯注于全体，某一部分受影响，其余各部分不能麻木不仁。一个好的阵形应如此，一

篇好的文章布局也应如此。一段话如果丢去仍于全文无害，那段话就是赘疣；一段话如果搬动位置仍于全文无害，那篇文章的布局就欠斟酌。布局愈松懈，文章的活力就愈薄弱。

从前中国文人讲文章义法，常把布局当作呆板的形式来谈，例如全篇局势须有起承转合，脉络须有起伏呼应，声调须有抑扬顿挫，命意须有正反侧，如作字画，有阴阳向背。这些话固然也有它们的道理，不过它们是由分析作品得来的，离开作品而空谈义法，就不免等于纸上谈兵。我们想懂得布局的诀窍，最好是自己分析完美的作品；同时，自己在写作时，多费苦心衡量斟酌。最好的分析材料是西方戏剧杰作，因为它们的结构通常都极严密。习作戏剧也是学布局的最好方法，因为戏剧须把动作表现于有限时间与有限空间之中，如果起伏呼应不紧凑，就不能集中观众的兴趣，产生紧张的情绪。我国史部要籍如《左传》、《史记》之类在布局上大半也特别讲究，值得细心体会。一篇完美的作品，如果细细分析，在结构上必须具备下面的两个要件：

第一是层次清楚。文学象德国学者莱辛所说的，因为用在时间上承续的语文为媒介，是沿着一条线绵延下去。如果同时有许多事态线索，我们不能把它们同时摆在一个平面上，如同图画上许多事物平列并存；我们必须把它们在时间上分先后，说完一点，再接着说另一点，如此生发下去。这许多要说的话，谁说在先，谁说在后，须有一个层次。层次清楚，才有上文所说的头尾和中段，文章起头最难，因为起头是选定出发点，以后层出不穷的意思都由这出发点顺次生发出来，如幼芽生发出根干枝叶。文章有生发才能成为完整的有机体。所谓“生发”是上文意思生发下文意思，上文有所生发，下文才有所承接。文章的“不通”有多种，最厉害的是上气不接下气，上段上句的意思没有交代清楚就

搁起，下段下句的意思没有伏根就突然出现。顺着意思的自然生发脉络必有衔接，不致有脱节断气的毛病，而且意思可以融贯，不致有前后矛盾的毛病。打自己耳光，是文章最大的弱点。章实斋在韩退之《送孟东野序》里挑出过一个很好的例。上文说“凡物不得其平则鸣”，下文接着说“伊尹鸣商，周公鸣周”，伊尹、周公并非不得其平。这是自相矛盾，下文意思不是从上文意思很逻辑地生发出来。意思互相生发，就能互相呼应，也就能以类相聚，不相杂乱。杂乱有两种：一是应该在前一段说的话遗漏着不说，到后来一段不很相称的地方勉强插进去；一是在上文已说过的话到下文再重复说一遍。这些毛病的根由都在思想松懈。思想如果谨严，条理自然缜密。

第二是轻重分明。文章不仅要分层次，尤其要分轻重。轻重犹如图画的阴阳光影，一则可以避免单调，起抑扬顿挫之致；二则轻重相形，重者愈显得重，可以产生较强烈的效果。一部戏剧或小说的人物和故事如果不分宾主，群龙无首，必定显得零乱芜杂。一篇说理文如果有五六层意思都平铺并重，它一定平滑无力，不能说服读者。艺术的特征是完整，完与整是相因的，整一才能完美。在许多意思并存时，想产生整一的印象，它们必须轻重分明。文章无论长短，一篇须有一篇的主旨，一段须有一段的主旨。主旨是纲，由主旨生发出来的意思是目。纲必须能领目，目必须附丽于纲，尊卑就序，然后全体自能整一。“譬如北辰居其所而众星拱之”。一篇文章的主旨应有这种气象，众星也要分大小远近。主旨是着重点，有如照相投影的焦点，其余所有意思都附在周围，渐远渐淡。在文章中显出轻重通常不外两种办法：第一是在层次上显出。同是一个意思，摆的地位不同，所生的效果也就不同，不过我们不能指定某一地位是天然的

着重点。起头有时可以成为着重点，因为它笼盖全篇，对读者可以生“先入为主”的效果；收尾通常不能不着重，虎头蛇尾是文章的大忌讳，作家往往一层深一层地掘下去，不断地引起读者的好奇心，使他不能不读到终了，到终了主旨才见分晓，故事才告结束，谜语才露谜底。中段承上启下，也可以成为着重点，戏剧的顶点大半落在中段，可以为证。一个地位能否成为着重点，全看作者渲染烘托的技巧如何，我们不能定出法则，但是可以从分析名著（尤其是叙事文）中探得几分消息。其次轻重可以在篇幅分量上显出。就普遍情形说，意思重要，篇幅应占多；意思不重要，篇幅应占少。这不仅是为着题旨醒豁，也是要在比例匀称上显出一点波澜节奏，如同图画上的阴阳。轻重倒置在任何艺术作品中都是毛病。不过这也不能一概而论，名手立论或叙事，往往在四面渲染烘托，到了主旨所在，有如画龙点睛反面轻描淡写地掠过去，不多着笔墨。

从上面的话看来，我们可以知道文章有一定的理，没有一定的法。所以我们只略谈原理，不象一般文法修辞书籍，在义法上多加剖析。“大匠能诲人以规矩，不能使人巧。”知道文章作法，不一定就做出好文章。艺术的基本原则是寓变化于整齐，整齐易说，变化则全靠心灵的妙运，这是所谓“神面明之，存乎其人”了。

咬 文 嚼 字

郭沫若先生的剧本《屈原》里婵娟骂宋玉说：“你是没有骨气的文人！”上演时他自己在台下听，嫌这话不够味，想在“没有骨气的”下面加“无耻的”三个字。一位演员提醒他把“是”改为“这”，“你这没有骨气的文人！”就够味了。他觉得这字改得很恰当，他研究这两种语法的强弱不同，以为“你是什么”只是单纯的叙述语，没有更多的意义，有时或许竟会“不是”；“你这什么”便是坚决的判断，而且附带语省略去了。根据这种见解，他把另一文里“你有革命家的风度”一句话改为“你这革命家的风度”（参见《文学创作》第四期郭沫若《札记四则》）。

这是炼字的好例。我们不妨借此把炼字的道理研究一番。那位演员把“是”改为“这”，确是改得好，不过郭先生如果记得《水浒》，就会明白一般民众骂人，都用“你这什么”式语法。石秀骂梁中书说：“你这与奴才做奴才的奴才！”杨雄醉骂潘巧云说：“你这贱人！你这淫妇！你这你这大虫口里流涎！你这你这……”一口气就骂了六个“你这”。看这些实例，“你这什么！”倒不仅是“坚决的判断”，而是带有极端憎恶的惊叹语，表现着强烈的情感。“你是什么”便只是不带情感的判断，纵有情感也不能在文字本身上见出。不过它也不一定就是“单纯的叙述语，没有更多的含

义”。《红楼梦》里茗烟骂金荣说：“你是个好小子，出来动一动你茗大爷！”这里“你是”含有假定语气，也带“你不是”一点讽刺的意味，如果改成“你这好小子！”神情就完全不对了。从此可知“你这”式语法并非在任何情形之下都比“你是”式语法来得更有力。其次，郭先生援例把“你有革命家的风度”改为“你这革命家的风度”，似乎改得并不很妥。一、“你这”式语法大半表示深恶痛嫉，在赞美时便不适宜。二、“是”在逻辑上是联接词（copula），相当于等号；“有”的性质全不同。在“你有革命家的风度”一句中“风度”是动词的宾语；在“你这革命家的风度”中“风度”便变成主词，和“你（的）”平行根本不成一句话。

这番话不免噜嗦，但是我们原在咬文嚼字，非这样锱铢必较不可。咬文嚼字有时是一个坏习惯，所以这个成语的涵义通常不很好。但是在文学，无论阅读或写作，我们必须有一字不肯放松的谨严。文学借文字表现思想情感；文字上面有含糊，就显得思想还没有透彻，情感还没有凝炼。咬文嚼字，在表面上象只是斟酌文字的分量，在实际上就是调整思想和情感。从来没有一句话换一个说法而意味仍完全不变。例如《史记》李广射虎一段：“李广见草中石，以为虎面射之，中石没镞，视之，石也。因更复射，终不能入石矣。”这本是一段好文章，王若虚在《史记辨惑》里说它“凡多三石字”，当改为：“以为虎而射之，没镞，既知其为石，因更复射，终不能入。”或改为：“尝见草中有虎，射之，没镞。视之，石也。”在表面上改的似乎简洁些，却实在远不如原文。“见草中石，以为虎”并非“见草中有虎”。原文“视之，石也”有发现错误而惊讶的意味。改为“既知其为石”便失去这意味。原文“终不能复入石矣”有失望而放弃得很斩截的意味，改为“终不能入”便觉索然无味。这种分别稍有文字敏感的人细心玩

索一番，自会明白。

一般人根本不了解文字和思想情感的密切关系，以为更改一两个字不过是要文字顺畅些或是漂亮些。其实更动了文字，就同时更动了思想情感，内容和形式是相随而变的。姑举一个人人皆知的实例。韩愈在月夜里听见贾岛吟诗，有“鸟宿池边树，僧推月下门”两句，劝他把“推”字改成“敲”字。这段文字因缘古今传为美谈，于今人要把咬文嚼字的意思说得好听一点，都说“推敲”。古今人也都赞赏“敲”字比“推”字下得好。其实这不仅是文字上的分别，同时也是意境上的分别。“推”固然显得鲁莽一点，但是它表示孤僧步月归寺，门原来是他自己掩的，于今他“推”。他须自掩自推，足见寺里只有他孤零零的一个和尚。在这冷寂的场合，他有兴致出来步月，兴尽而返，独往独来，自在无碍，他也自有一副胸襟气度。“敲”就显得他拘礼些，也就显得寺里有人应门。他仿佛是乘月夜访友，他自己不甘寂寞，那寺里如果不是热闹场合，至少也有一些温暖的人情。比较起来，“敲”的空气没有“推”的那么冷寂。就上句“鸟宿池边树”看来，“推”似乎比“敲”要调和些。“推”可以无声，“敲”就不免剥啄有声，惊起了宿鸟，打破了岑寂，也似乎频添了搅扰。所以我很怀疑韩愈的修改是否真如古今所称赏的那么妥当。究竟哪一种意境是贾岛当时在心里玩索而要表现的，只有他自己知道。如果他想到“推”而下“敲”字，或是想到“敲”而下“推”字，我认为那是不可能的事。所以问题不在“推”字和“敲”字哪一个比较恰当，而在哪一种境界是他当时所要说的而且与全诗调和的。在文字上推敲，骨子里实在是在思想情感上“推敲”。

无论是阅读或写作，字的难处在意义的确定与控制。字有直指的意义，有联想的意义。比如说“烟”，它的直指的意义见过

燃烧体冒烟的人都会明白，只是他的联想的意义迷离不易捉摸，它可联想到燃烧弹，鸦片烟榻，庙里焚香，“一川烟水”，“杨柳万条烟”，“烟光凝而暮山紫”，“蓝田日暖玉生烟”……种种境界。直指的意义载在字典，有如月轮，明显而确实；联想的意义是文字在历史过程上所累积的种种关系，有如轮外圆晕，晕外霞光，其浓淡大小随人随时随地而各各不同，变化莫测。科学的文字愈限于直指的意义就愈精确，文学的文字有时却必须顾到联想的意义，尤其是在诗方面。直指的意义易用，联想的意义却难用，因为前者是固定的，后者是游离的；前者偏于类型，后者偏于个性。既是游离的，个别的，它就不易控制，而且它可以使意蕴丰富，也可以使意思含糊甚至于支离。比如说苏东坡的《惠山烹小龙团》诗里三四两句“独携天上小团月，来试人间第二泉”，“天上小团月”是由“小龙团”茶联想起来的，如果你不知道这个关联，原文就简直不通；如果你不了解明月照着泉水和清茶泡在泉水里那一点共同的清沁肺腑的意味，也就失去原文的妙处。这两句诗的妙处就在不即不离若隐若现之中。它比用“惠山泉水泡小龙团茶”一句话来得较丰富，也来得较含混有蕴藉。难处就在于含混中显得丰富。由“独携小龙团，来试惠山泉”变成“独携天上小团月，来试人间第二泉”，这是点铁成金。文学之所以为文学就在这一点生发上面。

这是一个善用联想意义的例子。联想意义也最易误用而生流弊。联想起于习惯，习惯老是欢喜走熟路。熟路抵抗力最低，引诱性最大，一人走过，人人就都跟着走，愈走就愈平滑俗滥，没有一点新奇的意味。字被人用得太多，也是如此。从前做诗文的人都依靠《文料触机》、《幼学琼林》、《事类统编》之类书籍，要找词藻典故，都到那里去乞灵。美人都是“柳腰桃面”，“王嫱、西

施”，才子都是“学富五车，才高八斗”；谈风景必是“春花秋月”，叙离别不离“柳岸灞桥”；做买卖都有“端木遗风”，到现在用铅字排印书籍还是“付梓”、“杀青”。象这样例子举不胜举，它们是从前人所谓“套语”，我们所谓“滥调”。一件事物发生时立即使你联想到一些套语滥调，而你也就安于套语滥调，毫不斟酌地使用它们，并且自鸣得意。这就是近代文艺心理学家们所说的“套板反应”（stock response）。一个人的心理习惯如果老是倾向“套板反应”，他就根本与文艺无缘，因为就作者说，“套板反应”和创造的动机是仇敌；就读者说，它引不起新鲜而真切的情趣。一个作者在用字用词上面离不掉“套板反应”，在运思布局上面，甚至于在整个人生态度方面也就难免如此。不过习惯力量的深广非我们意料所及，沿着习惯去做，总比新创较省力，人生来有惰性，常使我们不知不觉地一滑就滑到“套板反应”里去。你如果随便在报章杂志或是尺牍宣言里面挑一段文章来分析，你就会发现那里面的思想情感和语言大半都由“套板反应”起来的。韩愈谈他自己做古文，“惟陈言之务去”。这是一句最紧要的教训。语言跟着思想情感走，你不肯用俗滥的语言，自然也就不肯用俗滥的思想情感，你遇事就会朝深一层去想，你的文章也就真正是“作”出来的，不至落入下乘。

以上只是随便举几个实例，说明咬文嚼字的道理。例子举不尽，道理也说不完。我希望读者从这粗枝大叶的讨论中，可以领略运用文字所应有的谨严精神。本着这个精神，他随处留心玩索，无论是阅读或写作，就会逐渐养成创作和欣赏都必需的好习惯。他不能懒，不能粗心，不能受一时兴会所生的幻觉迷惑而轻易自满。文学是艰苦的事，只有刻苦自励，推陈翻新，时时求思想情感与语文的提炼与吻合，他才会逐渐达到艺术的完美。

散文的声音节奏

咬文嚼字应从意义和声音两方面着眼。上篇我们只谈推敲字义,没有提到声音。声音与意义本不能强分,有时意义在声音上见出还比在习惯的联想上见出更微妙,所以有人认为讲究声音是行文的最重要的功夫。我们把这问题特别另作专篇来讨论,也就因为这个缘故。我们把诗除外,因为诗要讲音律,是人人都知道的,而且从前人在这方而已经说过很多的话。至于散文的声音节奏在西方虽有语音学专家研究,在我国还很少有人注意。一般人谈话写文章(尤其是写语体文),都咕咕喽喽地滚将下去,管他什么声音节奏!

从前人做古文,对声音节奏却也很讲究。朱子说:“韩退之、苏明允作文,敝一生之精力,皆从古人声响处学。”韩退之自己也说:“气盛则言之短长,声之高下,皆宜。”清朝桐城派文家学古文,特重朗诵,用意就在揣摩声音节奏。刘海峰谈文,说:“学者求神气而得之音节,求音节而得之字句,思过半矣。”姚姬传甚至谓:“文章之精妙不出字句声色之间,舍此便无可窥寻。”此外古人推重声音的话还很多,引不胜引。

声音对于古文的重要可以从几个实例中看出。

范文正公作《严先生祠堂记》,收尾四句歌是:“云山苍苍,江

水泱泱，先生之德，山高水长。”他的朋友李太伯看见，就告诉他：“公此文一出名世，只一字未妥。”他问何字，李太伯说：“先生之德不如改先生之风。”他听了很高兴，就依着改了。“德”字与“风”字在意义上固然不同，最重要的分别还在声音上面。“德”字仄声哑，没有“风”字那么沉重响亮。

相传欧阳公作《画锦堂记》已经把稿子交给来求的人，而那人回去已经走得很远了，猛然想到开头两句“仕宦至将相，锦衣归故乡”，应加上两个“而”字，改为“仕宦而至将相，锦衣而归故乡”，立刻就派人骑快马去追赶，好把那两个“而”字加上。我们如果把原句和改句朗诵来比较看，就会明白这两个“而”字关系确实重大。原句气局促，改句便很舒畅；原句意直率，改句便有抑扬顿挫。从这个实例看，我们也可以知道音与义不能强分，更动了声音就连带地更动了意义。“仕宦而至将相”比“仕宦至将相”意思多一个转折，要深一层。

古文难于用虚字，最重要的虚字不外承转词（如上文“而”字），肯否助词（如“视之，石也”的“也”字），以及惊叹疑问词（如“独吾君也乎哉？”句尾三虚字）几大类。普通说话声音所表现的神情也就在承转、肯否、惊叹、疑问等地方见出，所以古文讲究声音，特别在虚字上做功夫。《孔子家语》往往抄袭《檀弓》而省略虚字，神情便比原文差得远。例如“仲子亦犹行古之道也”（《檀弓》）比“仲子亦犹行古人之道”（《孔子家语》），“予恶夫涕之无从也”（《檀弓》）比“予恶夫涕而无以将之”（《孔子家语》），“夫子为弗闻也者而过之”（《檀弓》）比“夫子为之隐佯不闻以过之”（《孔子家语》），风味都较隽永。柳子厚《钴姆潭记》收尾“于以见天之高，气之迥，孰使予乐居夷面忘故土者，非兹潭也欤？”如果省去两个“之”字为“天高气迥”，省去“也”字为“非兹潭欤？”风味也就不如原文。

古文讲究声音，原不完全在虚字上面，但虚字最为紧要。此外段落的起伏开合，句的长短，字的平仄，文的骈散，都与声音有关。这须拿整篇文章来分析，才说得明白，不是本文篇幅所许可的。从前文学批评家常用“气势”、“神韵”、“骨力”、“姿态”等词，看来好象有些弄玄虚，其实他们所指的只是种种不同的声音节奏，声音节奏在科学文里可不深究，在文学文里却是一个最主要的成分，因为文学须表现情趣，而情趣就大半要靠声音节奏来表现，犹如在说话时，情感表现于文字意义的少，表现于语言腔调的多，是一个道理。从前人研究古文，特别着重朗诵。姚姬传说：“大抵学古文者必要放声疾读，又缓读，只久之自悟。若但能默看，即终身作外行也。”读有读的道理，就是从字句中抓住声音节奏，从声音节奏中抓住作者的情趣、“气势”或“神韵”。自己作文，也要常拿来读读，才见出声音是否响亮，节奏是否流畅。

领悟文字的声音节奏，是一件极有趣的事。普通人以为这要耳朵灵敏，因为声音要用耳朵听才生感觉。就我个人的经验来说，耳朵固然要紧，但是还不如周身筋肉。我读音调铿锵、节奏流畅的文章，周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动；紧张，或是舒缓，都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病，我的周身筋肉都感觉局促不安，好象听厨子刮锅烟似的。我自己在作文时，如果碰上兴会，筋肉方面也仿佛在奏乐，在跑马，在荡舟，想停也停不住。如果意兴不佳，思路枯涩，这种内在的筋肉节奏就不存在，尽管费力写，写出来的文章总是吱咯吱咯的，象没有调好的弦子。我因此深信声音节奏对于文章是第一件要事。

我们放弃了古文来做语体文，是否还应该讲声音节奏呢？维护古文的人以为语体文没有音调，不能拉着嗓子读，于是就认为这是语体文的一个罪状。做语体文的人往往回答说：文章原来

只是让人看的，不是让人唱的，根本就用不着什么音调。我看这两方面的话都不很妥当。既然是文章，无论古今中外，都离不掉声音节奏。古文和语体文的不同，不在声音节奏的有无，而在声音节奏形式化的程度大小。古文的声音节奏多少是偏于形式的，你读任何文章，大致都可以拖着差不多的调子。古文能够拉着嗓子读，原因也就在它总有个形式化的典型，犹如歌有乐谱，固然每篇好文章于根据这典型以外还自有个性。语体文的声音节奏就是日常语言的，自然流露，不主故常。我们不能拉着嗓子读语体文，正如我们不能拉着嗓子谈话一样。但是语体文必须念着顺口，象谈话一样，可以在长短、轻重、缓急上面显出情感思想的变化和生展。古文好比京戏，语体文好比话剧。它们的分别是理想与写实，形式化与自然流露的分别。如果讲究得好，我相信语体文比古文的声音节奏应该更生动，更有味。

不拘形式，纯任自然，这是语体文声音节奏的特别优点。因此，古文的声音节奏容易分析，语体文的声音节奏却不易分析。刘海峰所说的“无一定之律，而有一定之妙”，用在语体文比用在古文上面还更恰当。我因为要举例说明语体文的声音节奏，拿《红楼梦》和《儒林外史》来分析，又拿老舍、朱自清、沈从文几位文字写得比较好的作家来分析，我没有发现旁的诀窍，除掉“自然”、“干净”、“浏朗”几个优点以外。比如说《红楼梦》二十八回宝玉向黛玉说心事：

当初姑娘来了，那不是我陪着顽笑！凭我心爱的，姑娘要，就拿去；我爱吃的，听见姑娘也爱吃，连忙的收拾的干干净净，收着；等着姑娘到来，一桌子吃饭，一床儿上睡觉。丫头们想不到的，我怕姑娘生气，我替丫头们想到。我心里想

着：姊妹们从小儿长大，亲也罢，熟也罢，和气到了底，才见的比别人好。如今谁承望姑娘人大心大，不把我放在眼睛里！……

这只是随便挑出的，你把全段念着看，看它多么顺口，多么能表情，一点不做作，一点不拖沓。如果你会念，你会发现它里面也有很好的声音节奏。它有骈散交错，长短相间，起伏顿挫种种道理在里面，虽然这些都是出于自然，没有很显著的痕迹。

我也分析过一些写得不很好的语体文，发现文章既写得不好，声音节奏也就不响亮流畅。它的基本原因当然在作者的思路不清楚，情趣没有洗炼得好，以及驾驭文字的能力薄弱。单从表面看，语体文的声音节奏有毛病，大致不外两个原因。第一个原因是文白杂糅，象下面随意在流行的文学刊物上抄来的两段：

摆夷的垄山多半是在接近村寨的地方，并且是树林荫翳，备极森严。其中荒冢累累，更增凄凉的成分。这种垄山恐怕就是古代公有墓园的遗风。故祭垄除崇拜创造宇宙的神灵外，还有崇拜祖先的动机。……

他的丑相依然露在外面，欺哄得过的无非其同类不求认识人格之人而已。然进一步言之，同类人亦不能欺哄，因同类人了解同类人尤其清楚。不过，有一点可得救的，即他们不求自反自省，所以对人亦不曾，且亦不求分析其最后之人格，此所以他们能自欺兼以欺人……

这些文章既登在刊物上，当然不能算是最坏的例子，可是念起来

也就很“别扭”。我们不能象读古文一样拖起调子来哼，又不能用说话或演戏的腔调来说。第一例用了几句不大新鲜的文言，又加上“增”、“故”两个作文言文用法的字，显得非驴非马，和上下文不调和。第二例除掉杂用文言文的用字法以外，在虚字上面特别不留心。你看：“无非……而已……然……不过……即……所以……亦……且亦……此所以……兼以……”一条线索多么纠缠不清！语体文的字和词不够丰富，须在文言文里借用，这是无可反对的。语体文本来的字和词，丢着不用，去找文言文的代替字，那何不索性做文言文？最不调和的是在语体文中杂用文言文所特有的语句组织，使读者不知是哼好还是念好。比如说，“然进一步言之，同类人亦不能欺哄，因同类人了解同类人尤其清楚”一段话，如果写成纯粹的语体文，就应该是：“但是进一步来说，同类人也难得欺哄，因为同类人了解同类人更加清楚。”这样地，我们说起来才顺口，才有自然的节奏。

其次，没有锤炼得好的欧化文在音调节奏上也往往很糟，象下面的例子：

当然这不是说不要想象，而且极需要想象给作品以生动的色彩。但是想象不是幻想而是有事实，或经验作根据。表现可能的事实，这依然对现象忠实，或者更忠实些。我们不求抓住片段的死的事实，而求表现真理。因为真理的生命和常存，那作品也就永远是活的。……

春来了，花草的生命充分表现在那嫩绿的枝叶和迷乱的红云般花枝，人的青春也有那可爱的玉般肢体和那苹果似的双颊呈现……

作者很卖气力，我们可以想象得到。但是这样生硬而笨重的句子里面究竟含有什么深奥的道理？第一例象是一段生吞活剥的翻译，思路不清楚，上下不衔接，（例如第一句“而且”接什么？“可能的事实”成什么话？作者究竟辩护想象，还是主张对现象忠实，还是赞扬真理？）音调节奏更说不上。第二例模仿西文堆砌形容词，把一句话（本来根本不成话，那双颊是人的还是青春的？）拖得冗长，念起来真是佶屈聱牙。从这个实例看，我们可以明白思路和节奏的密切关系，思想错乱，节奏就一定错乱；至于表而上欧化的痕迹还是次要的原因。适宜程度的欧化是理应提倡的，但是本国语文的特性也应当顾到。用外国文语句构造法来运用中文，用不得当，就象用外国话腔调说中国话一样滑稽可笑。

我在这里只是随意举例说明声音节奏上的毛病，对所引用的作者并非要作恶意的批评，还请他们原谅。语体文还在试验时期，错误人人都难免。我们既爱护语体文，就应该努力使它在声音节奏上比较完美些，多给读者一些愉快，少给责难者一些口实。这事要说是难固然是难，要说是容易也实在容易。先把思想情感洗炼好，下笔时你就当作你是在谈话，让思想情感源源涌现，力求自然。你在向许多人说话，要说服他们，感动他们，当然不能象普通谈话那样无剪裁，无伦次。你须把话说得乾净些，响亮些，有时要斩截些，有时要委婉些。照这样办，你的文章在声音节奏上就不会有毛病。旁人读你的文章，就不但能明白你的意思，而且听得见你的声音，看得见你的笑貌。“如闻其语，如见其人。”你于是成为读者的谈心的朋友，你的话对于他也就亲切有味。

文学与语文(上): 内容、形式与表现

从前我看文学作品,摄引注意力的是一般人所说的内容。如果它所写的思想或情境本身引人入胜,我便觉得它好,根本不很注意到它的语言文字如何。反正语文是过河的桥,过了河,桥的好坏就可不用管了。近年来我的习惯几已完全改过。一篇文学作品到了手,我第一步就留心它的语文。如果它在这方面有毛病,我对它的情感就冷淡了好些。我并非要求美丽的词藻,存心装饰的文章甚至使我嫌恶;我所要求的是语文的精确妥贴,心里所要说的与手里所写出来的完全一致,不含糊,也不夸张,最适当的字句安排在最适当的位置。那一句话只有那一个说法,稍加增减更动,便不是那么一回事。语文做到这个地步,我对作者便有绝对的信心。从我自己的经验和对于文学作品的观察看来,这种精确妥贴的语文颇不是易事,它需要尖锐的敏感,极端的谨严,和极艰苦的挣扎。一般人通常只是得过且过,到大致不差时便不再苛求。他们不了解在文艺方面,差之毫厘往往谬以千里。文艺的功用原在表现,如果写出来的和心里所想说的不一致,那就无异于说谎,失去了表现的意义。一个作家如果不在语文精确妥贴上苛求,他不是根本不了解文学,就是缺乏艺术的

良心，肯对他自己不忠实。象我们在下文须详细分析的，语文和思想是息息相关的。一个作家在语文方面既可以苟且敷衍，他对于思想情感的洗炼安排也就一定苟且敷衍。处处都苟且敷衍，他的作品如何能完美？这是我侧重语文的一个看法。

我得到这么一个看法，并不是完全拿科学头脑来看文学，硬要文学和数学一样，二加二必等于四。我细心体会阅读和写作的经验，觉得文学上的讲究大体是语文上的讲究，而语文的最大德性是精确妥贴。文学与数学不同的，依我看来，只有两点：一是心里所想的不同，数学是抽象的理，文学是具体的情境；一是语文的效果不同，数学直述，一字只有一字的意义，不能旁生枝节，文学暗示，一字可以有无穷的含蓄。穷到究竟，这还是因为所想的不同，理有固定的线索，情境是可变化可伸缩的。至于运用语文需要精确妥贴，使所说的恰是所想说的，文学与数学并无二致。

人人都承认文学的功用在表现，不过究竟什么叫做“表现”，用这名词的人大半不深加考究。依一般的看法，表现是以形式表现内容。这话原来不错，但是什么是内容，什么是形式，又是一个纠纷的问题。中国旧有“意内言外”和“意在言先”的说法。照这样看，以“言”表现“意”，“意”就是内容，“言”就是形式。表现就是拿在外在后的“言”来翻译在内在先的“意”。有些人纵然不以为言就是形式，也至少认为形式是属于言的。许多文学理论上的误解都由此生，我们须把它加以谨严的分析。

“意”是情感思想的合称。情感是生理的反应在意识上所生的感觉，自身迷离恍惚，不易捉摸。文艺表现情感，不能空洞地言悲言喜，再加上一些惊叹号，它必须描绘情感所由生的具体情境，比如哈姆雷特的悲哀、徬徨和冲突，在莎翁名剧中是借一些可

表演于舞台的言动笑貌表现出来的。这就是说，情感必须化为思想，才可以表现得出来。这里所谓“思想”有两种方式。一种运用抽象的概念，一种运用具体的意象。比如说“我打狗”这个思想内容，我们可以用“我”、“打”、“狗”三个字所指的意义连串起来想，也可以用“我的身体形象”，“打的动作姿态”和“狗被打时的形象”连成一幅图画或一幕戏景来想。前者是概念的思想，后者是意象的思想，就是“想象”。两种都离不着“想”的活动。文艺在大体上用具体情境（所想的象）表现情感，所以“意”是情感饱和的思想。

在未有语文时，原始人类也许很少有抽象的概念，须全用具体的意象去想，几乎一切思想都是想象。这是最生动的想法，也是最笨拙的想法。你试用这种想法想一想“百年三万六千日，一日须倾三百杯”，或是“左据函谷、二崤之阻，表以太华、终南之山，右界褒斜、陇首之险，带以洪河、泾、渭之川”，其中有许多事物动静，你如何能在一霎时想象遍？运用语文是思想的捷径，一个简短的符号如“三百”、“倾”、“太华”、“界”、“带”之类可以代替很笨重的实事实物。既有了语文，我们就逐渐避繁趋简，概念的思想就逐渐代替意象的思想，甚至不易成意象而有意义的事物如“百年”、“陇首”之类仍可以为思想对象。到了现在，语文和它所代表的事物已发生了根深蒂固的联想，想到实物树，马上就联想起它的名谓“树”字。在一般人的思想活动中，语文和实事实物常夹杂在一起，时而由实事实物跳到语文，时而由语文跳到实事实物。概念与形象交互织成思想的内容。因为心理习惯不同，有人侧重用实事实物去想，有人侧重用语文去想，但是绝对只用一种对象去想的人大概不会有。

语文与思想密切相关，还可以另用一些心理的事实来证明。

普通说思想“用脑”，这话实在不很精确。思想须用全身，各种器官在思想时都在活动。你可以猜出一个人在用思想，甚至猜出他在想什么，因为从动作姿态上可以得到一些线索。有些人用思想时，必须身体取某种姿态，作某种活动，如叉腮、抖腿、摇头、定睛、皱眉之类，你如果勉强停止或更动他的活动姿态，就会打断他的思路。在周身中，语言器官的活动对于思想尤为重要。婴儿想到什么就须说什么，成人在自言自语时就是在用思想。有些人看书必须口里念着才行，不念就看不下去。就是“闷着想”，语言器官仍是在活动。默想“三百”，喉舌就须作说“三百”两字的动作，虽然这动作的显著程度随人而异。所以行为派心理学家说：“思想是无声的语言，语言也就是有声的思想。”单从文化演进的过程来看，思想的丰富和语文的丰富常成正比。一般动物思想不如人类，野蛮人思想不如文明人，关键都在语文的有无或贫富。人类文化的进步可以说是字典的逐渐扩大。一个民族的思想类型也往往取决于语文的特性。中国的哲学文学和西方的不同，在我看，有大半由于语文的性质不同。我们所常想的（例如有些伦理观念）西方人根本不想；西方人所常想的（例如有些玄学观念）我们也根本不想，原因就在甲方有那一套语文而乙方没有。所以无论是哲学或文学，由甲国语文翻译到乙国语文，都很难得准确。我们固然很难说，思想和语文究竟谁是因谁是果，但是思想有时决定语言，语言也有时决定思想，这大概不成问题。

从这些事实看，思想是心理活动，它所借以活动的是事物形象和语文（即意象和概念），离开事物形象和语文，思想无所凭借，便无从进行。在为思想所凭借时，语文便夹在思想里，便是“意”的一部分，是在内的，与“意”的其余部分同时进行的。所以

我们不能把语文看成在外在后的“形式”，用来“表现”在内在先的特别叫做“内容”的思想。“意内言外”和“意在言先”的说法绝对不能成立。

流俗的表现说大概不外起于两种误解。第一是把写下来的(或说出来的)语文当作在外的“言”，以为思想原无语文，到写或说时，才去另找语文，找得的语文便是思想的表现。其实在写或说之前，所要写要说的已在心中成就，所成就者是连带语文的思想，不是空洞游离的思想。比如我写下一句话，下一句话的意义连同语文组织都已在心中想好，才下笔写。写不过是记录，犹如将声音灌到留声机片，不能算是艺术的创作，更不能算是替已成的思想安一个形式。

第二个误解是起于语文有时确须费力寻求，我们常感觉到心里有话说不出，偶然有一阵感触，觉得大有“诗意”，或是生平有一段经验，仿佛是小说的好材料，只是没有本领把它写成作品。这好象是证明语文是思想以后的事。其实这是幻觉。所谓“有话说不出”，“说不出”因为它根本未成为话，根本没有想清楚。你看一部文学作品，尽管个个字你都熟悉，可是你做不到那样。举一个短例来说：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少。”哪一个字你不认识，你没有用过？可是你也许终身做不成这么一首好诗。这可以证明你所缺乏的并不是语文，而是运用语文的思想。你根本没有想，或是没有能力想，在你心中飘忽来去的还是一些未成形的混乱的意象和概念，你的虚荣心使你相信它们是“诗意”或是“一部未写的小说”。你必须努力使这些模糊的意象和概念确定化和具体化，所谓确定化和具体化就是“语文化”，“诗意”才能成诗，象是小说材料的东西才能成小说。心里所能想到的原不定全有语文，但是文学须从有限见无限，只

能用可以凝定于语文的情感思想来暗示其余。文学的思想不起飘忽迷离的幻想，而在使情感思想凝定于语言。在这凝定中实质与形式同时成就。

我们写作时还另有一种现象，就是心里似有一个意思，须费力搜索才可找得适当的字句，或是已得到的一个字句还嫌不甚恰当，须费力修改，这也似是证明“意在言先”。其实在寻求字句时，我们并非寻求无意义的字句；字句既有意义，则所寻求的不单是字句而同时是它的意义。寻字句和寻意义是一个完整的心理活动，统名之为思想，其中并无内外先后的分别。比如说王介甫的“春风又绿江南岸”一句诗中的“绿”字是由“到”、“过”、“入”、“满”诸字辗转改过来的。这几个不同的动词代表不同的意境，王介甫要把“过”、“满”等字改成“绿”字，是嫌“过”、“满”等字的意境不如“绿”字的意境，并非本来想到“绿”字的意境而下一“过”字，后来发现它不恰当，于是再换上一个“绿”字。在他的心中“绿”的意境和“绿”字同时生发，并非先想到“绿”的意境而后另找一个“绿”字来“表现”它。

语文既与思想同时成就，以语文表现思想的说法既不精确，然则“内容”、“形式”、“表现”之类名词在文艺上究竟有无意义呢？

要明白这问题，我们须进一步分析思想的性质。在文艺创作时，由起念到完成，思想常在生展的过程中，生展的方向是由浅而深，由粗而细，由模糊而明确，由混乱而秩序，这就是说，由无形式到有形式，或是由不完美的形式到完美的形式。起念时常是一阵飘忽的情感，一个条理不甚分明的思想，或是一幅未加剪裁安排的情境。这就是作者所要表现的，它是作品的胚胎，生糙的内容。他从这个起点出发去思想，内容跟着形式，意念跟着语文，时常在变动，在伸展。在未完成时，思想常是一种动态，一

种倾向，一种摸索。它好比照像调配距离和度数，逐渐使所要照的人物形像投在最适合的焦点上。这种工作自然要靠技巧。老手一摆就摆在最适合的距离和角度上，初学有时须再三移动，再三尝试，才调配得好。文艺所要调配的距离角度同时是内容与形式，思想与语文，并非先把思想调配停当，再费一番手续去调配语文。一切调配妥贴了，内容与形式就已同时成就，内容就已在形式中表现出来。谈文艺的内容形式，必须以已完成的作品为凭。在未完成之前，内容和形式都可以几经变更；完成的内容和形式大半与最初所想的出入很大。在完成的作品中，内容如人体，形式如人形，无体不成形，无形不成体，内容与形式不能分开，犹如体与形不能分开。形式未成就时，内容也就没有完全成就；内容完全成就，就等于说，它有了形式；也就等于说，它被表现了。所谓“表现”就是艺术的完成；所谓“内容”就是作品里面所说的话；所谓“形式”就是那话说出来的方式。这里所谓“话”指作者心中想着要说的，是思想情感语文的化合体，先在心中成就，然后用笔记录下来。

作品无论好坏，都有一个形式，通常所谓“无形式”(formlessness)还是一种形式。坏作品的形式好比残废人的形貌，丑恶不全；好作品的形式好比健全人，体格生得齐全匀称，精神饱满。批评作品的形式只有一个很简单标准，就是看它是否为完整的有机体。有机体的特征有两个：一是亚理士多德所说的有头有尾有中段，一是全体与部分，部分与部分，互相连络照应，变更任何一部分，其余都必同时受牵动。

这标准直接应用到语文，间接应用到思想。我们读者不能直接看到在作者心中活动的思想，只能间接从他写下来的语文窥透他的思想。这写下来的语文可以为凭，因为这原来就是作

者所凭借以思想的，和他写作时整个心灵活动打成一片。思想是实体，语文是投影。语文有了完整的形式，思想决不会零落错乱；语文精妙，思想也决不会粗陋。明白这一点，就明白文学上的讲究何以大体是语文上的讲究，也就明白许多流行的关于内容与形式的辩论——例如“形式重要抑内容重要”“形式决定内容，抑内容决定形式”之类——大半缺乏哲理的根据。

附注 这问题在我脑中已盘旋了十几年，我在《诗论》里有一章讨论过它，那一章曾经换过两次稿。近来对这问题再加思索，觉得前几年所见的还不十分妥当，这篇所陈述的也只能代表我目前的看法。我觉得语文与思想的关系不很容易确定，但是在未把它确定以前，许多文学理论上的问题都无从解决。我很愿虚心思索和我不同的意见。

文学与语文(中): 体裁与风格

每一个开化民族的语文到了它的现阶段，都曾经经过很悠久的历史。它常在生长、变化和新陈代谢；它是一个活的东西，随着一个民族的精神生活而生发无穷。那个民族的精神生活衰歇了，它也就随之衰歇。这种语文生展的发动和支配固然大半靠全民族在历史过程中所拿出来力量，但是关键仍在那民族中的文学作家。他们是与语文打交道最多最密切者，也是运用语文最谨严而又最富于创造性者。他们在写成一部有价值的作品时，不仅替文艺国库里添上一件瑰宝，也替当时语文的生展打开了一条新路，决定了一个新动向。所以研究一国语文的演变史，如果丢开文学作品的例证，就无法进行。

不过文学作家所能拿来运用的是当时公认的流行的语文，这就是说，他的工具是旁人已经替他造就的，无论它对他合适不合适，他都须用它，他不能凭空地替自己铸造一个崭新的工具。他的使命是创造，而天造地设的局面逼得他要接受传统，要因袭。他须抓住一个已定的起点去前进。这个原则固然适用于他的整个精神生活，在语文方面他尤其感觉得迫切。语文的已成之局固然可以给他很多的方便，他可以在遗产里予取予求，俯拾

即是；但是也可以给他很多的不方便，常使他感觉困难。最显著的是固有的语文不够应付新的需要。人类一切活动，自物质的设施、社会的组织以至于心智的运用，都逐渐由粗趋精，由简趋繁。在每一时代写作者都感觉到语文的守旧性，世界变了，而语文还没有迎头赶上；要语文跟着变，还要他来出力。他须把旧字送到铅炉里熔解，他须铸造新字，尤其重要的是他须发明新的排字法。但是最大的困难还不在此。流行的语文象流行的货币，磨得精光，捏得污烂，有时须贬值，有时甚至不能兑现。文学作家须凭借这人人公用的东西，来运用他个人在特殊情境的思想。他稍不当心，就会中了引诱，落到陈腐滥调的陷阱里去，他的语文连同他的思想都停滞到人人所能达到的境界，他所要表现的那特殊情境没有到手就溜走。古今中外的作家能从这种陷阱中爬起来的并不多，爬起来的人才真正是创造者，开辟风气者。从开辟风气者人数寥寥看，我们可以知道语文的创造大非易事。它需要极艰苦的努力，取精光烂污的语文加以一番揉捏洗炼，给它一种新形样，新生命，新价值，使它变为自己的可适应特殊情境的工具。文学的创造是思想（抽象的连同具体的）的创造，也就是语文的创造。

语文有普通性，有个别性。普通性来自沿袭传统，个别性起于作者的创造。一个作品的语文有普通性，才能博得读者的了解；有个别性，才能见得作者在艺术上的成就。这原则不但适用于用字造句，还可以适用于体裁与风格。严格地说，每一个作品所要表现的是特殊的，它的语言形式也必是特殊的，否则它就没有存在的理由。一个人云亦云的作品就各方面说，都是精力的浪费。所以每一个名副其实的文学作品必有一个特殊的形式，犹如世间没有两个人模样完全相同。所谓“形式”只有这一个意义

经得起哲理的分析——就是一篇完成的作品的内容不能分开的特殊形式。这形式就是作品的生命的自然流露，水到渠成，不由外铄。

不过一般人谈形式，往往把它看作传统的类型，例如“诗”、“骈文”、“散文”、“戏剧”、“小说”、“书疏”、“墓志铭”之类也被称为形式。其实这是法国人所谓 genres，英国人所谓 kinds，只宜称为“种类”或“体裁”。文学史家和批评家常欢喜采自然科学的方法，将文学作品分类，并且在每类中找出一些共同原则来，想把它们定为规律。这种工作并没有多大价值，美学家克罗齐已再三详辩过。它没有谨严的逻辑性，例如诗分叙事、状物、抒情等等，实际上叙事诗有状物抒情的，抒情诗也有叙事状物的。我们只看《文选》、《古文辞类纂》、《经史百家杂钞》之类选本对于文章的分类，互不相同，而且都很勉强，就可以知道把文学作品摆进鸽子笼里去，不是一件合理的事。同属一类型的作品有时差别很大，我们很难找出共同原则来，求其适合一切事例。《红楼梦》、《水浒传》也叫做小说，却与西方一般小说不同；《西厢记》、《燕子笺》也叫做戏剧，却也与西方一般戏剧不同。无论你拿《红楼梦》的标准看《包法利夫人》，或是拿《罗米欧与朱丽叶》的标准看《西厢记》，你都是扣盘扞烛，认不清太阳。不但如此，你能拿《红楼梦》的标准看《水浒传》？或是拿《哈姆雷特》的标准看《浮士德》？每一篇成功的作品都有一个内在的标准，也就都自成一类。它采用流行的类型，犹如它采用流行的语言；但是那类型须有新生命，也犹如语言的普通性之外须有个别性。

体裁或种类只是一个空壳。它有历史的渊源，例如戏剧起于宗教仪式的表演，逐渐生展，遂奠定一种文学体裁。作家一方面因为有些已成的范作可模仿，一方面也因为听众容易接受他

们所熟悉的类型，于是就利用它来做创作的媒介。旧瓶装新酒自是一种方便，不过我们不能根据瓶来评定酒，更不能武断地说某种酒只有某种瓶可装。我从前也主张过某种体裁只宜于某种内容，“反串”就违背自然。后来我仔细比较同一体裁的许多作品，发现体裁虽同，内容可以千差万别。我们试想想诗中五律七律，词中任何一个调子，在从前经过几多人用过，表现过几多不同的情调，就可以知道体裁与内容并无必然的关系。批评家常责备韩昌黎以做文章的方法去做诗，苏东坡以做诗的方法去做词，说这不是本色当行。这就是过于信任体裁和它的规律。每一个大作家沿用旧体裁，对于它都多少加以变化甚至于破坏。他用迎合风气的方法来改变风气。莎士比亚和易卜生对于戏剧，可以为例。我相信莎士比亚如果生在现代欧洲也许写小说，生在唐代中国也许和李白、杜甫一样写五七言诗。体裁至多象服装一样，服装虽可以供人公用，却可以随时随地变更样式；至于每个作品的形式则如人的容貌，没有两个完全相同的。

每一篇作品有它的与内容不能分开的形式，每一个作者在他的许多作品中，也有与他的个性不能分开的共同特性，这就是“风格”。莎士比亚的四大悲剧的风味各不相同，但是拿他来比较和他同时的悲剧作家，这四大悲剧却有一种共同的特性，是在当时作品中找不着的。这是他的独到的风格。一般修词学家往往以风格为修词的结果，专从语文技巧上来分析风格，这种工作本也有它的效用，但是也容易使人迷失风格的真正源泉。历史上许多伟大作者成就了独到的风格，往往并不很关心到风格问题；而特别在修词技巧上钩心斗角的作者却不一定能成就独到的风格。风格象花草的香味和色泽，自然而然地放射出来。它是生气的洋溢，精灵的焕发，不但不能从旁人抄袭得来，并且不能完

全受意志的支配。古今讨论风格的话甚多，只有法国自然科学家布丰所说的最简单而中肯：“风格即人格。”一个作者的人格决定了他的思想情感的动向，也就决定了他的文学的风格。弥尔顿说得好：“谁想做一个诗人，他必须自己是一首真正的诗。”“言为心声”，要看“言”如何，须先看“心”如何，从前人所以有“和顺积中，英华外发”的话。司空图的《诗品》是中国批评文中最精妙的，他所要描绘的是诗品（诗的风格），而他实际所描绘的大半是人品。人格与风格的密切关联证实了一个基本原则，就是文学不能脱离人生而独立。我们要想在文学上有成就，从源头做起必须修养品格。我们并非希望文学作家都变成道学家，我们所着重的是他必须有丰富的精神生活。有生气然后有生气的洋溢。

抓住了这个基本原则，其他关于风格的争辩全属枝节问题。历来讨论风格者都着重字的选择与安排。斯威夫特 (Swift) 说：风格是“用适当的字在适当的地位” (the use of proper words in proper places)。柯勒律治 (Coleridge) 论诗，说它是“最好的字在最好的次第” (the best words in their best order)。福楼拜 (Flaubert) 是近代最讲究风格的作家，也是在“正确的字” (le juste mot) 上做功夫。他以为一句话只有一个最恰当的说法，一个字的更动就可以影响全局，所以常不惜花几个钟头去找一个恰当的字，或是斟酌一个逗点的位置。这些都是有经验的作家，他们都特别看重选字排字的重要，当然有一番大道至理。在我们看，他们在表面上重视用字的推敲，在骨子裡仍是重视思想的谨严。惟有谨严，思想情感才能正确地凝定于语文，人格才能正确地流露于风格。

作家第一件应当心的是对于他自己的忠实。一句话恰好表现了他自己的思想情感，照理他就应该感觉满意。不过通常作

家的顾虑，不仅在一句话是否恰好表现了他自己，同时也在它是否能说服或感动读者。因此，语文有两重功用：一是表现，一是感动。理想的文学作品是它的语文有了表现力就有了感动力，不在表现之外另求所谓“效果”(effect)。不过这究竟是理想，满作家自己意的作品往往不尽能满足读者意。在这种时会，缺陷有时在作品本身，也有时在读者的欣赏力。如果它在读者的欣赏力，它可以借教育弥补。一个作家最难的事往往不在创造作品，而在创造欣赏那种作品的趣味。这就是所谓“开风气之先”。如果缺陷在作品本身，根本的救济仍在思想情感的深厚化，而不在语文的铺张炫耀。但是平庸的作家往往不懂得这简单的道理，以为文学只是雕章琢句就可以了事，于是“修词学”成为一种专门学问，而文学与雄辩混为一谈。从文学史看，文学到了专在修词家所谓“词藻”上显雕虫小技时，往往也就到了它的颓废时期。文学与雄辩的分别，穆勒(J. S. Mill)说得最好：“雄辩是使人听见的(heard)，诗是无意中被人听见的(overheard)。当言说非自身就是目的而是达到一种目的之手段时，……当情感的表现带着有意要在旁人心中产生一个印象时，那就不复是诗而变为雄辩了。”穆勒虽专指诗，其实凡是纯文学都与诗一理。雄辩意在炫耀，文学须发于真心，心里有那样的话非那样说出不可，一炫耀就是装点门面，出空头支票。所以诗人魏尔伦(Verlaine)在《论诗》的诗里大声疾呼：“抓住雄辩，扭断它的颈项！”

一个作家有一个作家的风格，一时代或一学派也带有它的特殊风格。在欧洲，“古典的”、“浪漫的”、“写实的”是几种重要的不同的作风；在中国，文则六朝与唐宋，诗则选体与唐，唐与宋，词则花间与北宋，北宋与南宋，各有各的特殊风味。这种分别固然有一部分是实在的，它的根源在脾胃和眼光的不同；但是也

有一部分是由文学史家和批评家夸张出来的，真正完美的文学都必合于一些基本的条件，纯粹是“古典的”或纯粹是“浪漫的”作家往往不是第一流作家。一种风格流行到相当时期以后，有时容易由呆板而僵硬腐朽，穷则必变，于是一个反动跟着来，另一种风格代起。但是过些时候，这种新风格又变成旧的，引起另一个反动，有时打开另一新径，也有时回转到曾经一度放弃的旧径，这种“趣味的旋转”是文学演进的自然现象。但是虚心静气的读者和作者当不为一时风气所囿，知道每一种风气中都可以有好作品，承认它们的不同，但是不必强分优劣。

这个原则可以应用到关于风格的另一些区别。中国批评家常欢喜谈阳刚与阴柔、浓丽与清淡、朴直与委婉、艰深与平易之类分别，而且各阿其所好，喜清淡就骂浓丽，喜浓丽就瞧不起清淡。西方批评家也有同样的脾气。这些分别有时起于作者的个性，是苏东坡那样的人，就会持铜琶铁板，唱“大江东去”；是柳耆卿那样的人，就会执红牙板，歌“杨柳岸晓风残月”；也有时起于所写情境的分别，王摩诘写田园山林之乐固然清淡，写宫殿的排场还是很浓丽。这都是自然而然，不假做作的。如果与作者个性相称，与题材内容相称，各种不同的风格都可以有好文章。最忌讳的是情思枯涩而要装浓丽，情思平庸而要显得艰深，性格偏于阴柔而要张牙露爪地卖弄阳刚。说来说去，还是回到我们对于表现的基本主张，思想必须与语文同一，人格必须与风格同一。这就是《易经》所说的“修辞立其诚”。

文学与语文(下): 文言、白话与欧化

摆在我面前的是一本新出版的刊物，里面劈头一篇就是一位大学中文系主任的《中国文学系之精神》的文章。他郑重声明“本系之精神，力矫流俗，以古为则”。他很痛心疾首地骂“无识之徒，倡导白话，竞煽小调，共赏佻言，谓合自然，呼为天籁”；同时又骂“诡异之徒，轻议旧业，谓为陈腐，以西体为提倡，创造为号召”。他反对白话的理由是“语言之与文学本有区分，俗曲之与雅奏岂能并论！……文学自有艺术之高下，岂村童野老之所能工？且自然与白话有殊，古典非故实之谓。……自然须自艰苦中来，非白话之能期，而古典为经世之必需，尤非可以邪说抹杀”；至于西体不应提倡，是因为：“文学有语言文字之殊，文法声韵之异，是有国别，岂可强同？……文字创造乃自然之演进，必以旧业为基，岂可斩绝历史，刮灭前言，而以异邦异物，强相改易？”

这篇文章很可以代表许多维护国学者对于近年来白话运动和欧化运动的反响。我认识的朋友中持这种“以古为则”的态度的人颇不少，而且他们不尽是老年人，我知道上面所引的文章的作者比我较年轻，因为我和他曾有一面之雅。我很明白他们这一批人的立场，也很同情他们的诚恳；可是我碰巧站在“无识之

徒”与“诡异之徒”一边，对于他们的见地不能心悦诚服。一般人似以为新旧之争已成过去，不肯再提这老问题，上引一文可以证明它并未完全过去。本来事实胜于雄辩，无论站在旧的或新的一边，最有力的武器是作品；到最后哪一派能产生最有生命的作品，哪一派就会胜利。不过不正确的思想和理论也可以迷惑视听，用人工的歪曲阻碍自然的进展；所以关于新旧之争，在思想与理论上多加检讨，还是有益的。

这问题还与我们所讨论的文学与语文的关系密切相关。它是目前最切实际的一个问题。在讨论它以前，我须向“以古为则”者申明，我从识字到现在，四十年不间断地在读旧书，从前也做过十几年的古文，我爱护中国旧诗文的热忱也许不在他们之下，可是我也常在读新文学作品，做过二十年左右的白话文；我的职业是教外国文，天天都注意到中文和西文的同异。我也经过骂“无识之徒”与“诡异之徒”那么一个阶段，现在觉得“无识”与“诡异”的不是旁人而是当年的自己。事非经过不知难，我希望“登泰山而小天下”的诸公多登一些高峰，然后再作高低大小的比较。成见、固执和意气永远是真理的仇敌。

先说文言与白话。“文学自有艺术之高下”，谁也不否认，不过“艺术之高下”以用文言与用白话做标准来定，似大有问题。无论用哪一种语文做媒介，是文学作品就得要符合文学的基本条件：有话说，说得好。这两层都需要思想的锐敏与谨严，都颇不是易事，用文言或用白话都不能天生地减去思想上的困难。思想的工作做到家，文言文可以做得好，白话文也还可以做得好。“自然须从艰苦中来”，白话文作者也是如此想；“非白话之能期”，这句话就不象“从艰苦中来”的。文言文所能有的毛病，白话文都能有；白话文所能有的毛病，文言文也在所不免。浮浅，

俗滥，空洞，晦涩，流滑，都不是那一方面的专利品。如果说文言文比白话文简洁，我大致可承认；但这也看作者的能力，白话文也还是可以简洁。比如说，上文所引的“以西体为提倡”一句话，用白话来说，“提倡西体”就很够，用不着“以……为”。“以西体为提倡”读起来象很顺口，但是想起来似不如“以古为则”那样合逻辑。文言有时可以掩盖文章的毛病，这是一个眼前的例证。如果不为篇幅所限，这种例证我可以举得很多。

从语文的观点看，文言与白话的分别也只是比较的而不是绝对的。活的语文常在生长，常在部分地新陈代谢。在任何一个时期，每一个活的语文必有一部分是新生的，也必有一部分是旧有的。如果全是旧有的，它就已到了衰死期；如果全是新生的，它与过去语文就脱了节，彼此了不相干。我们中国语文虽然变得很慢，却也还是活的，生长的，继续一贯的。这就是说，白话也还是从文言变来的，文言与白话并非两种截然不同的语文。不但许氏《说文》里面的字有许多到现在还在口头流传，就是《论语》、《孟子》、《左传》、《史记》一类古典的字句组织法也还有许多是白话所常用的。我们如果硬要把文言奉为天尊，白话看成大逆不道，那就无异于替母亲立贞节牌坊，斥她的儿子为私生子，不让他上家谱。

白话的定义容易下，它就是现在人在口头说的语文；文言的定义却不易下，如果它指古语，指那一时代的古语呢？所谓“用文言作文”只有三个可能的意义。一是专用过去某一时代的语文，学周秦人说话，或是学两汉人说话。这是古文家们所提倡的。这种办法没有很充足的理由，从前似已有人反对过，并不限于现在“无识之徒”。而事实上这也未必真正可以办到。比如先秦诸子在同时代写文章，所用的语文却往往彼此相差很远。我

们以哪一家为标准呢？第二种办法是杂会过去各时代的语文，任意选字，任意采用字句组织法。比如在同一篇文章里，这句学《论语》，那句学《楚辞》，另一句学《史记》，另一句又学归震川；只要是字，无论它流行于哪一个时代，都一律采用。多数文言文作者口里尽管只说周秦两汉，实际上都是用这个“一炉而冶之”的办法。这种办法的长处在丰富，短处在驳杂芜乱，就在讲古文义法的人们看来，也未必是正路。第三种办法是用浅近文言。所谓“浅近文言”是当代人易于了解的文言，一方面冷僻古字不用，奇奥的古语组织法不用；一方面也避免太俚俗的字和太俚俗的口语组织法。以往无心执古而自成大家的作者大半走这条路，我想孟子、左丘明、司马迁、王充、陶潜、白居易、欧阳修、王安石、苏轼一班人都是显著的代表。看这些人的作品，我们可以看出两点：第一，他们的语文跟着时代变迁，不悬某一代“古文”做标准，泥古不化；第二，他们的原则与白话文的原则大致相近，就是要求语文有亲切生动的表现力与平易近人的传达力，作者写起来畅快，读者读起来也畅快。

好的白话文比起似六朝而非六朝，似唐宋而非唐宋的文言文，好处就在这两点。第一，就作者自己说，语文与思想，语文与实际生活经验，都有密切的关联。在实际生活中，他遇着不开心的事，“哎”地叹一口气，心里想着这声叹息还是想着“哎”，传达这情感于语文时也还是写“哎”，这多么直截了当！你本想着“哎”，而偏经一道翻译手续，把它写成“呜呼”甚至于“於戏”，这又何苦来？古人在用“呜呼”、“於戏”时，还是和我们现在用“哎”一样叹气，古人可以用“呜呼”、“於戏”，我们何以一定不可以用“哎”？这还是小事，最紧要的是现时名谓字与拿来代替的古代名谓字所指的常不完全相同。东南大学只是东南大学，你要叫它

“南雁”；行政专员只是行政专员，你要叫他“太守”或“刺史”。这不但自然，而且也不忠实。“以古为则”者似没有理会“修辞立其诚”一句古训。

其次就读者说，流行的语文对于他比较亲切，你说“呜呼”，他很冷淡地抽象地想这两字的意义；你说“哎”，这声音马上就钻进他的耳朵，钻进他的心窝，使他联想起自己在说“哎”时的那种神情。读白话文，他仿佛与作者有对谈之乐，彼此毫无隔阂；读文言文，尤其读现代人的文言文，他总不免象看演旧戏，须把自己在想象中搬到另一种世界里去，与现实世界隔着一层。还不仅如此，读文言文须先有长时期的辛苦训练，才能彻底了解。这种训练原来是有益的，不过我们不能希望一般读者都有。一般读者知道东南大学是东南大学，不知道所谓“南雁”，并没有多大妨碍；你偏要他因为不知道“南雁”就不知道东南大学，以为非如此不足以“挽救颓风”，这就未免执古不化了。

做白话文是一件事，读古典另是一件事。现在一班“以古为则”者以为既提倡白话文就必须废弃古典，这其实是过虑。就逻辑说，这两件事中间并无必然关系。就事实说，做白话文的人们谈古典的还是很多，施耐庵、曹雪芹、吴敬梓们没有读过古典？朱元璋、王阳明一班语录的作者没有读过古典？就西方各国来说，每一个时代的作者都只用当时流行的语文，可是没有一个很重要的作者不研究前代的名著。原因很简单，他们要利用前人在数千百年中所逐渐积蓄的经验，要承继历史的遗产。文学与语文都有长久的历史，前人已得的成就是后人前进的出发点。后人对于前人的传统不是因袭，就是改革。无论是因袭或是改革，都必须对于传统有正确的了解。我们尽管做白话文，仍须认清文言文的传统，知道它的优点和弱点，才知道哪些地方可因袭，

哪些地方可改革。现代语文是由过去语文蜕化出来，所以了解文言文对于运用白话还是有极大的帮助。丢开技巧不说，单说字汇。拿文盲和读书人比较，读书人的字汇无疑地较为丰富。在文盲听起来莫知所云的，在读书人却是寻常口语。超出于文盲所有的那部分字汇当然从书本上得来。各国语文都常有古字复活的现象。这复活往往由文章逐渐蔓延到口语。在今日中国，复活古字尤其紧要，因为通常口语字汇过于贫乏，把一部分用得着的古字复活起来，一方面可以增加白话文的表现力，一方面也可以使文言与白话的距离变小，文章读起来不太难，通常说话也不太粗俗不精确。单就扩充字汇来说，研究文言文的古典，确是作家应有的准备。我们只略取现在人写的较好的白话文来作一个分析，就知道古字复活正在大量地进行，也就知道白话文仍然可以承继一部分文言文的遗产，历史的赓续性并不致因为放弃文言就被打断。

“以古为则”者看不起白话文，以为它天生是下贱的，和乡下佬说的话一样粗俗，他们以为用文言才能“雅”。这种误解一半起于他们的固执，不肯虚心研究白话文；一半也起于初期提倡白话文者的“作文如说话”这句带有语病的口号。我们尽管用白话，作文并不完全如说话。说话时信口开河，思想和语文都比较粗疏；写作时有斟酌的时间，思想和语文都比较缜密。这在两方面可以见出。头一点是用字，说话用的字比较有限，作文用的字比较丰富。无论在哪一国，没有人要翻字典去谈话，可是作文和读文却有时要翻字典。作文思想谨慎些，所以用字也比较谨慎些。一篇寻常对话，如果照实记录下来，必定有很多不精确的字。其次是语句组织。通常谈话不必句句讲文法，句句注意到声音节奏，反正临时对方可以勉强懂得就够了。至于作文，我们对于文

法及声调不能不随时留意。所以“写的语文”(written language)和“说的语文”(spoken language)在各国都不能完全一致。“写的语文”不一定是文言，例如现在西方作家尽管研究但丁、乔叟、蒙田、莎士比亚诸古代作者，写作时并不用这些作者所用的语文(可以说是西方的文言)，这一点是拥护古文者所忽略的。至于雅俗并不在文之古今，《诗经》、《楚辞》在当时大体是白话，想来在当时也还可以算得“雅”，何以现在人用白话写诗文，就一定要“俗”呢？依我想，“雅”只能作艺术的或“精美纯正的”解，这并不在字本身的漂亮，而在它与情感思想的吻合。如果把“雅”看成涂脂敷粉，假装门面，那就根本没有了解文艺。我颇有一点疑心许多固执把白话看成“不雅”的“文坛耆宿”对于文艺的趣味并不很高。

我们承认白话在目前还不是一个尽美尽善的工具，它还须加以扩充和精炼。这只有两个方法，一是上文所说的接受用得着的文言文遗产，一是欧化。提起欧化，“以古为则”者听到，怕比听到白话还更痛心疾首。其实管你高兴不高兴，白话文久已在接受欧化，和它久已在接受文言文的遗产，同是铁一般的事实。这事实有它的存在理由，是自然演变所必经过的，决不会被你泼妇骂街似地骂它“鄙薄”、“夸诞”、“诡异”、“悖谬”，就可以把它压倒的。关于欧化问题可说的话甚多，我姑且提出几点来，供虚心人衡量思索。

第一，语文和思想不能分开。思想的方式和内容变迁，语文就必跟着变迁，除非你绝对拒绝西方学术，要不然，你无法不酌量接受西方语文的特殊组织。你不能用先秦诸子的语文去“想”康德或怀特海的思想，自然也就不能用那种语文去“表现”他们的思想。如果你用很道地的中国语文翻译他们的著作，你的译

文读起来愈是好中文，很可能就愈不忠实。这道理佛经的翻译大师都知道，所以他们宁可冒“诡异”大不韪，尽量让中文印度化，不愿失去佛经原来的意义与风味。西文有根底的人们都知道林琴南翻译的小说尽管是“古道照颜”的中文，所得到的仅是粗枝大叶，原文的微妙处都不复存在。这虽然只是说翻译，也可以适用于写作。我们既然接受西方的哲学和文学，能不在上面体验玩索？能不采同样的思想方式去想出自己的哲学系统？能不采同样的看人生世相的眼光去创造自己的文学作品？如果这些都不是份外的事，我们必定有意地或无意地使我们的语文多少受些欧化。

第二，文化交流是交通畅达的自然结果。人类心灵活动所遵循的理本来不能有很大的差别，《易经》所以有东圣西圣心同理同的名言。但是因为地理上的阻隔，每个民族各囿于一个区域发展它的文化；又因为历史和自然环境的关系，每个文化倾向某方面发展，具有它所特有的个性，逐渐与其他文化不同。不同的文化如果不相接触，自然不能互相影响；如果相接触，则模仿出于人类的天性，彼此截长补短往往是不期然而然的。就人类全体说，这种文化交流是值得提倡的，它可以除去各民族都难免的偏蔽，逐渐促成文化上的大同。一个民族接受其他民族的文化犹如吸收滋养料，可以使自己的文化更加丰富。这里我们大可不必听短见的狭义的国家主义作祟。“相观而善之谓摩”，这是我们先圣对于个人交友的看法，它也可以推广到整个民族。“见贤思齐”原来不是一件羞耻，我不了解“文坛耆宿”何以必定把接受欧化当作一件奇耻大辱。单就文学与语文来说，欧洲各国从有文学史以来，就互相影响。最显著的是英文，于今英文所保留的盎格鲁撒克逊的成分极少，大部分都是从希腊、拉丁、北

欧语和法文“借”来的。从十四世纪起，英国文学和语文几乎没有一时不受法国的影响。因为英文肯虚心采纳外来的成分，它才变成了世界上一种最丰富的语文。为什么我们就觉得欧化是“腾笑友邦，毒虐国家”呢？难道我们忘记以往翻译佛典的那一大宗公案？“如是我闻”，“合掌恭敬而白佛言”，“当知，阿难，诸如来身即是法身”，“日镜相远，非和非合，不应火光，无从自有”，“以积聚义故，说名为蕴”，“所有一切众生之类，若卵生，若胎生，若湿生，若化生，若有色，若无色，若有想，若无想，若非有想，非无想，我皆令入无余涅槃而灭度之”……这些语句的组织，如果稍加分析，都是由欧化来的（因为印度文仍属印度欧罗巴系）。何以古人接受欧化可成经典，我们主张接受欧化，就是大逆不道？

所谓欧化，当然不仅指语文，体裁和技巧也应当包涵在内。有了《佛本行赞》和《唐三藏游西域记》那样长篇传记并游记的模范，我想不出理由我们一定要学司马迁和柳宗元。元曲固然有它的优点，要在近代舞台上演，写莎士比亚、易卜生、契诃夫那种样式的剧本，似也未见得就损失尊严。我们不必从西方小说的观点去轻视《水浒传》或《红楼梦》，但是现代中国作家采用西方技巧所写的小说似也有相当的成绩。此外，说理的文章如果能采用柏拉图《对话集》那样深入浅出、亲切有趣的方式，或是康德《纯粹理性的批判》那样有系统有条理的方式，似也不一定就要比“论说”、“语录”体逊色。我颇怀疑刘彦和如果不精通佛理，能否写出那样颇有科学系统组织的《文心雕龙》。对于这些问题我不敢武断，我希望“文坛耆宿”不必持“拒人于千里之外”的态度，把它们加一番虚心检讨。

第三，中国语文的优点很多，我们不必否认，但是拿欧洲语文来仔细比较，它有不少的弱点，我们似亦无用讳言。举几个

最显著的来说。动词自身不能表示时间性，虽然有“曾”、“已”、“正”、“将”之类副词可用，普通人写作却不常拿来用，所以要明白动作的时间先后次第，我们常须依文义猜测。文法本由习惯形成，在语文是文法，在思想就是逻辑。我们多数人的思想都缺乏谨严的逻辑，所以用语文很少注意文法的习惯，一句话有时没有主词，有时没有主要动词。主动词和被动词有时在形式上可以无分别。最重要的是关系代名词和关系联续词的缺乏，因此写复合句颇不容易，西文所有的紧凑的有机组织和伸缩自如的节奏在中文中颇难做到。我们很少用插句的习惯，在一句话之中有一个次要的意思临时发生，或是须保留某一个条件，或是须作一个轻淡的旁敲侧击，我们很不容易顺着思想的自然程序与轻重分寸把它摆进那一句话里；要把它说出，只好另来一句。这个欠缺使语文减少弹性和浓淡阴影。只知道中文而不知道西文的人们自然不会感觉到这些欠缺不方便，知道西文而没有做翻译工作的人或许也不感觉到它们的严重，但是忠实的翻译者都会明白我说这番话的甘苦。各国语文习惯本各不相同，我们固然不能拿西文文法来衡量中文，但是上述几种欠缺不全是习惯问题而是思想的谨严与松懈问题。如果我们能了解西文在这几方面确比中文好，我们似没有理由说中文不应把好的地方接受过来。

根据上面三层理由，我以为久已在进行的欧化运动是必须继续进行的。这不是一件易事，我明白；它可以弄得很糟，我也不否认。采用欧化的作者有两点须特别留意。头一点是不要生吞活剥。各国语文都有它的特性（法国人所谓 *génie*），我们在大体上不能违反它。如果一句话依中文习惯可以说得同样精确有力，我们就绝对不能欧化它；欧化须在表现上有绝对必要时

才可采用。第二点是不要躁进僨事。语文是逐渐生长的，我们不能希望一个重大的变动一蹴而就。一个作者的语文如果欧化到一般读者不易了解接受的程度，那反引起不必要的麻烦。群众需要按部就班的训练。这一代所认为欧化的，下一代就习惯成自然；这一代欧化得轻微一点，下一代欧化得彻底一点，如此逐渐下去，到适可程度为止，也许可以免除许多固执者的少见多怪。照我看，这是自然的大势所趋。

作者与读者

作者心目中应不应该有读者呢？他对于读者应该持怎样一种态度呢？初看起来，这问题好象值不得一问，但实在是文学理论中一个极重要的问题。文艺还只是表现作者自己就算了事，还是要读者从这表现中得到作者所要表现的情感思想？作者与读者的资稟经验和趣味决难完全一致，作者所自认为满意的是否叫读者也就能同样地满意？文艺有无社会性？与时代环境有无关系？每时代的特殊的文艺风气如何养成？在文艺史上因袭和反抗两种大势力如何演变？文艺作品何以有些成功，有些失败，有时先成功的后失败，先失败的后成功？这种种问题实在都跟着作者与读者的关系究应如何这个基本问题旋转。

我从前在《论小品文》一封公开信里曾经主张道：“最上乘的文章是自言自语”，它“包含大部分纯文学，它自然也有听众，但是作者的用意第一是要发泄自己心中所不能不发泄的。这就是劳伦斯所说的‘为我自己而艺术’”。于今回想，这话颇有语病。当时我还是克罗齐的忠实信徒。据他说，艺术即表现，表现即直觉，直觉即情感与意象相交而产生具体形式的那一种单纯的心灵综合作用。所以艺术的创造完全在心里孕育，在心里完成。至于把心里所已完成的艺术作品用文字符号记载下来，留一个永

久固定的痕迹，可以防备自己遗忘，或是传给旁人看，这只是“物理的事实”，犹如把乐歌灌音到留声机片上，不能算是艺术的活动。备忘或是准备感动旁人，都有实用目的，所以传达（即以文字符号记载心里所成就的形象）只是实用的活动。就艺术家之为艺术家而言，他在心中直觉到一种具体意象恰能表现所要表现的情感，他就已完全尽了他的职责。如果他不止于此，还要再进一步为自己或读者谋便利，把自己所独到的境界形诸人人可共睹的文字，他就已放弃艺术家的身分而变为实用人了。这第二步活动尽管如何重要，却不能与艺术的创造相混。严格地说，真正的艺术家都是自言自语者。

这一套理论是上引一段话中“最上乘的文章是自言自语”一句话所由来。克罗齐的学说本有它的谨严的逻辑性，纯从逻辑抽象分析，颇不容易推翻。不过这种看法显然和我们的常识违反。它向常识挑衅，常识也就要向它挑衅。这两个敌阵在我心中支持过很长期的争斗。克罗齐所说的艺术人与实用人在理论上虽可划分，在实际上是否截然两事互不相谋呢？艺术家在创作之际是否完全不受实用目的影响呢？假如偶然也受实用目的影响，那影响对于艺术是否绝对有损呢？假如艺术家止于直觉形象与自言自语而不传达其心中蕴蓄，艺术的作用就止于他自身，世间许多有形迹可求的艺术作品是否都是枝指骈拇呢？这些问题常在我心中盘旋。于是我在事实中求解答，我发现常识固然不可轻信，也不可轻易抹煞。每时代的作者大半接受当时所最盛行的体裁。史诗、悲剧、小说、五七言诗和词曲，都各有它的特盛时代。作者一方面固然因为耳濡目染，相习成风，一方面也因为流行体裁易于为读者接受和了解。荷马和莎士比亚之类大家如果不存心要得到当时人玩赏，是否要费心力去完成他们伟大的作品，我以为

大是问题。近代作者几乎以写作为职业，先存一个念头要产生作品，而后才去找灵感，造成艺术的心境，所谓“由文生情”，正不少于“因情生文”。创造一件作品，藏在心中专供自己欣赏，和创造一件作品，传达出来求他人欣赏，这两种心境大不相同。如果有求他人欣赏的“实用目的”，这实用目的决不能不影响到艺术创作本身上去。姑举一例，小说、戏剧常布疑阵，突出惊人之笔（英文所谓 *suspense and surprise*），作者自己对于全局一目了然，本无须有此，他所以出此，大半为着要在读者心中产生所希望的效果。由此类推，文艺上许多技巧，都是为打动读者而设。

从这个观点看，用文字传达出来的文艺作品没有完全是“自言自语”的。它们在表面上尽管有时象是向虚空说话，实际上都在对着读者说话，希冀读者和作者自己同样受某一种情趣感动，或是悦服某一点真理。这种希冀克罗齐称之为“实用目的”。它尽管不纯粹是艺术的，艺术却多少要受它的影响，因为艺术创造的心灵活动不能不顾到感动和说服的力量，感动和说服的力量强大也是构成艺术完美的重要成分。

感动和说服的希冀起于人类最原始而普遍的同情心。人与人之间，有交感共鸣的需要。每个人都不肯将自己囚在小我牢笼里，和四周同类有墙壁隔阂着，忧喜不相闻问。他感觉这是苦闷，于是有语言，于是有艺术。艺术和语言根本是一回事，都是人类心灵交通的工具，它们的原动力都是社会的本能。世间也许有不立文字的释迦，不制乐谱的贝多芬，或是不写作品的杜甫，只在心里私自欣赏所蕴蓄的崇高幽美的境界，或私自庆幸自己的伟大，我们也只能把他们归在自私的怪物或心理有变态者一类，和我们所谈的文艺不起因缘。我们所谈的文艺必有作品可凭，而它的作者必极富于同情心，要在人与人之间造成情感思想

的交流汇通，伸张小我为大我，或则泯没小我于大我，使人群成为一体。艺术的价值之伟大，分别地说，在使各个人于某一时会心中有可欣赏的完美境界；综合地说，在使个人心中的可欣赏的完美境界浸润到无数同群者的心里去，使人类彼此中间超过时空的限制而有心心相印之乐。托尔斯泰说：“艺术是一种‘人性活动’，它的要义只是：一个人有意地用具体的符号，把自己所曾经历的情感传给旁人，旁人受这些情感的传染，也起同感。”因此，他以为艺术的功用，在打破界限隔阂，“巩固人和人以及人和上帝的和合”。克罗齐派美学家偏重直觉，把艺术家看成“自言自语者”，就只看到艺术对于个人的意义与价值；托尔斯泰着重情感的传染，把艺术家看成人类心灵的胶漆，才算看到艺术对于人群的意义与价值。两说本可并行不悖，合并起来，才没有偏蔽。总之，艺术家在直觉形象时，独乐其乐；在以符号传达所直觉之形象时，与人同乐。由第一步活动到第二步活动，由独赏直觉到外现直觉以与人共赏，其中间不容发，有电流水泻不能自止之势。如将两步活动截然划开，说前者属于“艺术人”，后者属于“实用人”，前后了不相涉，似不但浅视艺术，而且把人看得太象机械了。实际上艺术家对于直觉与传达，容或各有偏重（由于心理类型有内倾外倾之别）；但止于直觉而不传达，或存心传达而直觉不受影响，在我看来，都象与事实不很符合。

艺术就是一种语言，语言有说者就必有听者，而说者之所以要说，就存心要得到人听。作者之于读者，正如说者之于听者，要话说得中听，眼睛不得不望着听众。说的目的本在于作者读者之中成立一种情感思想上的交流默契；这目的能否达到，就看作者之所给与是否为读者之所能接受或所愿接受。写作的成功与失败一方面固然要看所传达的情感思想本身的价值，一方面

也要看传达技巧的好坏。传达技巧的好坏大半要靠作者对于读者所取的态度是否适宜。

这态度可以分为不视、仰视、俯视、平视四种。不视即目中无读者。这种态度可以产生最坏的作品，也可以产生最好的作品。一般空洞议论，陈腐讲章，枯燥叙述之类作品属于前一种。在这种作品中，作者向虚空说话，我们反复寻求，找不出主人的性格，嚼不出言语的滋味，得不着一心灵默契的乐趣。他看不见我们，我们也看不见他，我们对面的只是一个空心大老倌！他不但目中无读者，根本就无目可视。碰到这种作者，是读者的厄运。另有一种作品，作者尽管不挺身现在我们面前，他尽管目中不象看见有我们存在，只象在自言自语，而却不失其为最上乘作品。莎士比亚是最显著的例。他写戏剧，固然仍是眼睛望着当时戏院顾主，可是在他的剧本中，我们只看见形形色色的人物活现在眼前，而不容易抓住莎士比亚自己。他的喜笑怒骂象是从虚空来的，也是象朝虚空发的。他似无意要专向某一时代、某一国籍或某一类型的人说话，而任何时代、任何国籍、任何类型的读者都可以在他的作品中各见到一种天地，尝到一种滋味。他能使雅俗共赏，他的深广伟大也就在此。象他这一类作者，我们与其说他们不现某一片面的性格，无宁说他们有多方的丰富的性格；与其说他们“不视”，不如说他们“普视”。他们在看我们每一个人，我们却不容易看见他们。

普视是最难的事。如果没有深广的心灵，光辉不能四达，普视就流于不视。普视是不朽者所特有的本领，我们凡人须择一个固定的观点，取一个容易捉摸的态度。文书吏办公文，常分“下行上”、“上行下”、“平行”三种。作者对于读者也可以取三种态度，或仰视，或俯视，或平视。仰视如上奏疏，俯视如颁诏谕，

平视则如亲友通信叙家常，道衷曲。曾国藩在《经史百家杂钞》的序例里仿佛曾经指出同样的分别。我们所指的倒不限于在选本上所常分开的这几种体类，而是写任何体类作品时作者对于读者所存的态度。作者视读者或是比自己高一层，或是比自己低一层，或是和自己平行，这几种态度各有适合的时机，也各随作者艺术本领而见成败，我们不能抽象地概括地对于某一种有所偏袒。犹太人的《旧约》是最好的例证。《颂诗》颂扬上帝，祷祝上帝，捧着一片虔敬的丹心，向神明呈献，是取仰视的态度。《先知书》是先知者对于民众的预言和谆谆告诫，是取俯视的态度。其他叙述史事诸书只象一个人向他的同胞谈论往事，是取平视的态度。它们在文艺上各臻胜境。仰视必有尊敬的心情，俯视必有爱护的心情，平视必有亲密的心情，出乎至诚，都能感动。

在仰视、俯视、平视之中，我比较赞成平视。仰视难免阿谀逢迎。一个作者存心取悦于读者，本是他的份内事，不过他有他的身份和艺术的良心，如果他将就读者的错误的见解，低级的趣味，以佞媚俳优的身分打诨呐喊，猎取世俗的衒耀，仰视就成为对于艺术的侮辱。一个作者存心开导读者，也本是他的份内事，不过他不能有骄矜气，如果他把自己高举在讲台上，把台下人都看成蒙昧无知，盛气凌人地呵责他们，讥笑他们，教训他们，象教蒙童似地解释这样那样，俯视就成为对于读者的侮辱。世间人一半欢喜人捧，另一半欢喜人踩，所以这两种态度常很容易获得世俗上的成功。但是从艺术观点看，我们对这种仰视与俯视都必须深恶痛疾。因此，我不欢喜×××先生（让问心有愧的作者们填进他们自己的姓名），也不欢喜萧伯纳。

我赞成平视，因为这是人与人中间所应有的友谊的态度。“酒逢知己饮，诗向会人吟”。我们心中有极切己的忧喜，极不可

为俗人言的秘密，隐藏着是痛苦，于是找知心的朋友去倾泻，我们肯向一个人说心事话，就看得起他这位朋友，知道在他那方面可以得到了解与同情。文艺所要表现的正是这种不得不言而又不易为俗人言的秘密。你拿它向读者吐露时，就已经假定他是可与言的契友。你拿哀乐和他分享，你同情他，而且也希望得到同情的回报。你这种假定，这种希望，是根据“人同此心，心同此理”这个基本原则。你传达你的情感思想，是要在许多“同此心”的人们中取得“同此理”的印证。这印证有如回响震荡，产生了读者的喜悦，也增加了作者的喜悦。这种心灵感通之中不容有骄矜，也不容有虚伪的谦逊，彼此须平面相视，赤心相对，不装腔作势，也不吞吐含混，这样人与人可以结成真挚的友谊，作者与读者也可以成立最理想的默契。凡是第一流作家，从古代史诗悲剧作者到近代小说家，从庄周、屈原、杜甫到施耐庵、曹雪芹，对于他们的读者大半都持这种平易近人的态度。我们读他们的作品，虽然觉得他们高出我们不知若干倍，同时也觉得他们诚恳亲切，听得见他们的声音，窥得透他们的心曲，使我们很快乐地发现我们的渺小的心灵和伟大的心灵也有共通之点。“尚友古人”的乐趣就在此。

诚恳亲切是人与人相交接的无上美德，也是作者对于读者的最好的态度，文化愈进，人与人的交接不免有些虚伪节仪，连写作也有所谓“礼貌”。这在西文中最易见出。记得我初从一位英国教师学作文时，他叮咛嘱咐我极力避免第一人称代名词。分明是“我”想“我”说，讲一点礼貌，就须写“我们想”、“我们说”。英、德、法文中单数“你”都只能用于最亲密的人，对泛泛之交本是指“你”时却须说“你们”。事实上是我请你吃饭，正式下请帖却须用第三人称。“某某先生请某某先生予以同餐的荣幸”。有时甚

至连有专指的第三人称都不肯用，在英、法文中都有非你非我非他而可以用来指你指我指他的代名词（英文的 one、法文的 on）。在这些语文习惯琐例中，我们可以看出人们有意要在作者与读者（或说者与听者）之中辟出所谓“尊敬的距离”，说“你”和“我”未免太显得亲密，太固定，说“你们”和“我们”既客气又有闪避的余地。说“张某李某”未免无忌惮，说实虽专指而貌似泛指的一 one 或 on，那就沾染不到你或我了。一般著作本都是作者向读者说话，而作者却装着向虚空说话，自己也不肯露面，也正犹如上举诸例同是有“客气”作祟。这种客气我认为不仅是虚伪，而且是愚笨，它扩大作者与读者的距离，就减小作品的力量。我欢喜一部作品中，作者肯说自己是“我”，读者是“你”，两方促膝谈心，亲密到法国人所说的 *entre nous*（“在咱俩中间”，意谓只可对你说不可对旁人说）的程度。

文艺和语言同是社会交接的工具，所以说文艺有社会性，如同说人是动物一样，只是说出一个极平凡的真理。但是我们虽着重文艺的社会性，却与一般从社会学观点谈文艺者所主张的不同。在他们看，政治经济种种社会势力对于文艺倾向有决定的力量；在我们看，这些势力虽可为文艺风气转变的助因，而它的主因仍在作者对于读者的顾虑。各时代、各派别的文艺风气不同，因为读者的程度和趣味不同。汉人的典丽的词赋，六朝人的清新的骈俪文，唐宋人的平正通达的古文，多少都由于当时读者特别爱好那种味道，才特别发达。中国过去文艺欣赏者首先是作者的朋友和同行的文人，所以唱酬的风气特盛，而作品一向是“斗方名士”气味很重。在西方，有爱听英雄故事的群众才有荷马史诗和中世纪传奇，有欢喜看戏的群众才有希腊悲剧和伊丽莎白后朝的戏剧。近代人欢喜看小说消遣，所以小说最盛

行,这些都是很粗浅的事例,如果细加分析,文学史上体裁与风格的演变,都可以证明作者时时在牵就读者。

一个作者需要读者,就不能不看重读者;但是如果完全让读者牵着鼻子走,他对于艺术也决不能有伟大的成就。就一般情形说,读者比作者程度较低,趣味较劣,也较富于守旧性。因此,作者常不免处在两难境遇:如果一味迎合读者,揣摩风气,他的艺术就难超过当时已达到的水准;如果一味立异为高,孤高自赏,他的艺术至少在当时找不着读者。在历史上,作者可以分为两大类,有些甘心在已成立的风气之下享一时的成功,有些要自己开辟一个风气让后人继承光大。一是因袭者,守成者;一是反抗者,创业者。不过这只是就粗浅的迹象说,如果看得精细一点,文学史上因袭和反抗两种势力向来并非绝不相谋的。纯粹的因袭者决不能成为艺术家,真正艺术家也绝不能一味反抗而不因袭。所以聪明的艺术家在应因袭时因袭,在应反抗时反抗。他接受群众,群众才接受他;但是他也要高出群众,群众才受到他的启迪。他须从迎合风气去开导风气。这话看来象圆滑骑墙,但是你想一想曹植、陶潜、阮籍、杜甫、韩愈、苏轼、莎士比亚、哥德、易卜生、托尔斯泰,那一个大家不是如此?

一般人都以为文艺风气全是少数革命作家所创成的。我对此颇表怀疑。从文艺史看,一种新兴作风在社会上能占势力,固然由于有大胆的作者,也由于有同情的读者。唐代诗人如卢仝、李贺未尝不各独树一帜,却未能造成风气。一种新风气的成立,表示作者的需要,也表示读者的需要;作者非此不揣摩,读者非此不爱好,于是相习成风,弥漫一时。等到相当时期以后,这种固定的作风由僵化而腐朽,读者看腻了,作者也须另辟途径。文艺的革命和政治的革命是一样的,只有领袖而无群众,都决不能

成功。作者与读者携手，一种风气才能养成，才能因袭；作者与读者携手，一种风气也才能破坏，才能转变。作者水准高，可以把读者的水准提高，这道理是人人承认的；读者的水准高，也可以把作者的水准提高，这道理也许不那么浅显，却是同样地正确。在我们现在的时代，作者们须从提高读者去提高自己。

具体与抽象

“文章之精妙不出字句声色之间。”如果记住语文情思一致的基本原则而单从语文探求文章的精妙，姚姬传的这句话确是一语破的。在《散文的声音节奏》篇中我们已谈到声的重要，现在来讲色。所谓“色”并不专指颜色，凡是感官所接触的，分为声色臭味触，合为完整形体或境界，都包含在内（佛典所谓“色蕴”亦广指现象界）。那篇所说的“声”侧重它的形式的成分，如音的阴阳平仄和字句段落的节奏之类；至于人物所发的声音可以帮助我们了解一种具体性格或情境的仍应归在本文所说的“色”。“色”可以说就是具体意象或形象。

我们接受事物的形象用感官，领会事物的关系条理用理智。感官所得的是具体意象，理智所运用的是抽象概念。在白马、白玉、白雪等个别事物所“见”到的白是具体意象，离开这些个别事物而总摄其共象所“想”到的白是抽象概念。理智是进一步、高一层的心理机能，但是抽象概念须从具体意象得来，所以感官是到理智的必由之路。一个人在幼稚时代，一个民族在原始时代，运用感官都多于运用理智，具体意象的力量都大于抽象概念。拿成年人和开化民族说，象仍先于理，知觉仍先于思想。因此，要人明了“理”最好的方法是让他先认识“象”（即“色”），古人所以

有“象教”的主张。宗教家宣传教义多借重图画和雕刻，小学教科书必有插画，就是根据这个道理。

有些人在这中间见出文学与哲学科学的分别。哲学科学都侧重理，文学和其他艺术都侧重象。这当然没有哲学科学不要象、文艺不要理的涵义。理本寓于象，哲学科学的探求止于理，有时也要依于象；文艺的探求止于象，但也永不能违理。在哲学科学中，理是从水提炼出来的盐，可以独立；在文艺中，理是盐所溶解的水，即水即盐，不能分开。文艺是一种“象教”，它诉诸人类最基本、最原始而也最普遍的感官机能，所以它的力量与影响永远比哲学科学深厚广大。

文艺的表现必定是具体的，诉诸感官的。如果它完全是抽象的，它就失去文艺的特质而变为哲学科学。记得这个原则，我们在写作时就须尽量避免抽象而求具体。“他与士卒同甘苦”，“他为人慈祥”，“他有牺牲的精神”之类语句是用抽象的写法；“他在战场上受伤临危时，口渴得厉害，卫兵找得一杯水给他喝，他翻身看见旁边躺着一个受伤发热的兵，自己就不肯喝，把那杯水传过去给那伤兵说：‘喝了罢，你的需要比我的更迫切！’”这才是具体的写法。仆人慌慌张张地跑去找主人说：“不好了！糟了！”他还是在弄抽象的玩艺儿，令人捉摸不着；等到他报告说：“屋里起了火，房子烧光了，小少爷没救得出来，老太太吓昏过去了。”他才把我们引到具体的境界。“少所见，多所怪”，本是常理，你就以常理待它，如耳边风听过去；到了“见骆驼，言马肿背”，你就一惊一喜，看见一个具体的情境活现在眼前。凡是完美的诗、小说或戏剧，里面所写的人物故事和心境，如果抽象地说，都可以用三言两语总括起来，可是作者却要把它“演”成长篇大作，并非不知道爱惜笔墨，他要把人物化成有血有肉的人物，把情境化

成有声有色的情境，使读者看到如在眼前。文艺舍创造无能事。所谓创造，就是托出一个意象世界来。从前人做寿序、墓志铭，把所有可赞扬人的话都堆积起来，一样话在任何场合都拿来应用，千篇一律，毛病就在不具体。现在许多人写文章还没有脱去这种习气。你尽管惊叹“那多么美丽啊！”“人生多么悲哀哟！”“我真爱你！”读者却不稀罕听这种空洞的话，他要你“拿出证据来”。

文学必以语文为媒介，语文的生展就带有几分艺术性。这在文字的引申义上面最容易看出。许多抽象的意义都借表达事物的字表达出来。就如这里所说的“生展”和“引申”都是抽象的意义，原来“生产”、“展开”、“牵引”、“欠伸”却都指具体的动作。此外如“道”（路）、“理”（玉石的文理）、“风”（空气流动）、“行”（走）、“立”（站）、“推”（用手推物）、“断”（用刀断物）、“组织”（编织丝布）、“吹嘘”（以口鼓动空气）、“联络”（系数物于一处）之类在流行语文中用来表示抽象意义（即引申义），反比用原来的具体意义更为普通。如果略知文字学者把流行语文所用的抽象字义稍加分析，他会发现它们大半都是引申义，原义大半是指具体的事物。引申大半含有比喻的意味。“行道”有如“走路”，语文的“生展”有如草木的“发芽长叶”。比喻是文学修词中极重要的一格。小则零句，大则整篇，用具体事物比喻抽象意义的都极多。零句如“人生若梦”、“天地者万物之逆旅”、“割鸡焉用牛刀”、“鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术”、“秋风弃扇知安命，小炷留灯悟养生”之类，整篇如庄子的《养生主》、屈原的《离骚》、佛典中的《百喻经》、《伊索寓言》和英国邦扬的《天路历程》之类都可以为例。读者如果循例推求，就可明白比喻在文学作品中，如何普遍，如何重要。

在《写作练习》篇中，我们已谈到文章的作用不外说理、言情、叙事、状物四种。事与物本来就是具体的，所以叙事文与状物文比较容易具体。情感在发动时虽有具体的表现，内为生理变化，外为对人处事的态度和动作，都有迹象可寻，但是身当其境者常无暇自加省察；即自加省察，也常苦其游离飘忽，不易捉摸。加以情随境迁，哀乐尽管大致相同，而个别经历悬殊，这个人的哀乐和那个人的哀乐，这一境的哀乐和另一境的哀乐终必有微妙的分别。文学不但要抓住类型，尤其紧要的是抓住个性。在实际中哀可以一哭表现，乐可以一笑表现；但是在文学作品中，哀只言哭，乐只言笑，就决不能打动人，因为言哭言笑还是太抽象。要读者深刻地感觉到某人在某境中哀如何哀，乐如何乐，就必须把它所伴的具体情境烘托出来。因此，言情常须假道于叙事状物。美学家谈表现，以为情感须与意象融合，就因为这个道理。《诗经》里名句“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方，溯回从之，宛在水中央”所写的是一些事物，一种情境，而所表现的却是一种情致。那种情致本身不能直接叙述或描绘，必须借“蒹葭”、“白露”、“伊人”、“水”这些具体的意象所组成的具体的情境才可表现出来。

在文学所用的四类材料之中，理最为抽象。它无形无声无臭亦无味触，不能由感官直接感触，只能用理智领悟。纯文学必为具体的有个性的表现，所以想把说理文抬举到纯文学的地位，颇不容易。理愈高深就愈抽象，也就愈难为一般人了解欣赏。象《洪范》、《中庸》、《道德经》、墨子的《经》及《经说》、佛典中的论、康德的《纯粹理性的批判》、斯宾诺莎的《伦理学》之类典籍陈义非不高深，行文却极抽象，不免使读者望而生畏。世间有许多高深的思想都埋在艰晦的文字里，对于文学与文化都是很大的

损失。有些思想家知道这一点，虽写说理文，也极力求其和文学作品一样具体。古代的柏拉图和庄子，近代的柏格森和詹姆士，都是好例。他们通常用两种方法。一是多举例证，拿具体的个别事件说明抽象的普遍原理，有如律师辩护，博引有关事实，使听者觉其证据确凿可凭，为之动听。一是多用譬喻，理有非直说可明者，即用类似的具体事物来打比。“人相忘乎道术”颇不易懂，“鱼相忘乎江湖”却是众人皆知的。《庄子》多用寓言，寓言多是譬喻。《战国策》所记载的当时游说之士的言辞，也大半能以譬喻说理见长。最有名的是画蛇添足、鹬蚌相争、狐假虎威几段故事。区区数语在当时外交政治上曾发生极大的影响。战国时言谈的风气很盛，而譬喻是言谈达到目的所必由之径。刘向《说苑》曾经有这样一段记载：

梁惠王问惠子曰：“愿先生言事则直言耳，无譬也。”惠子曰：“今有人于此而不知弹者。”曰：“弹之状何若？”应曰：“弹之状若弹，则喻乎？”王曰：“未喻也。”于是更应曰：“弹之状如弓而以竹为弦则知乎？”王曰：“可知矣。”惠子曰：“夫说者固以其所知，喻其所不知，而使人知之。今王曰‘无譬’则不可矣。”

这段话可以见出当时譬喻的流行，也把譬喻的道理说得极清楚：“以其所知喻其所不知。”文学要用具体的意象说出抽象的道理，功用也是如此。

从梁惠王不欢喜譬喻这件事看，我们可以知道譬喻要多说话，尽管是最有效的办法，却不是最简截的办法。分明只有一个道理，不直接说出，却要找一個陪衬把它烘托出来，不免是绕

弯子。但是人类心智都要由具体达到抽象，这是无可如何的事。大凡具体的写法都比抽象的写法较费笔墨，不独譬喻如此。抽象的写法有如记总帐，画轮廓，悬牌宣布戏单；具体的写法有如陈列帐上所记的货物，填颜色画出整个形体，生旦净丑穿上全副戏装出台扮演。前者虽简赅而不免空洞，后者有时须不避繁琐才能生动逼真。文学在能简赅而又生动时，取简赅；在简赅而不能生动时，则无宁取生动。这个道理我们有一个很好的例子可以说明。《谷梁传》成公元年有一条记载：

季孙行父秃，晋却克眇，卫孙良夫跛，曹公子手僂，同时而聘于齐。齐使秃者御秃者，使眇者御眇者，使跛者御跛者，使僂者御僂者。

这段文字的重复是有意的，重复才能着重当时情境的滑稽。刘知幾在《史通》里嫌它太繁，主张在“齐使秃者御秃者”句下只用“各以其类逆”一句总括其余。这就是把具体的改成抽象的，虽较简赅，却没有原文的生动和幽默。大约理智胜于想象的人对于文学中画境和剧情都不很能欣赏，而且嫌它琐细。这就无异于说他们的文学欣赏力薄弱。

具体的写法也不一定就要繁琐。繁简各有时宜，只要能活跃有生气，都不失其为具体。作文如绘画，有用工笔画法的，把眼前情景和盘托出，巨细不遗，求于精致周密处擅长；也有用大笔头画法的，寥寥数笔就可以把整个性格或情境暗示出来，使读者觉得它“言有尽而意无穷”。就常例说，作品的艺术价值愈高，就愈含蓄。含蓄的秘诀在于繁复情境中精选少数最富于个性与暗示性的节目，把它们融化成一完整形象，让读者凭这少数节目

做想象的踏脚石，低徊玩索，举一反三。着墨愈少，读者想象的范围愈大，意味也就愈深永。这道理在第一流史诗、戏剧和小说里都可以看出。荷马描写海伦的美，只叙述特洛伊国一般元老见到她如何惊叹，是一个最有名的实例。

要写得具体，也并非堆砌具体意象就可以了事。貌似具体的作品还可以说是太“抽象”，因为它陈腐、肤泛、空洞。广告商标的图画非无具体意象，可是从艺术眼光看，我们不能说它具体，它千篇一律，没有个性和生气。作文使用意象，颇非易事。我们脑中积着许多陈腐词藻，一动笔就都拥挤上来。一提到美人就是桃面柳眉，一提到变化无常就是浮云流水、桑田沧海。写恋爱老是那一套三角场面，写抗战老是那一套间谍勾当。这其实和绘广告商标没有分别。我们所提倡的“具体”不仅是要用感官所接受的意象，而且是要把这种意象通过创造的形象，熔成一种独到的新鲜的境界或是一个有特殊生命的性格。情境写得象《水浒》里的武松打虎或《史记》里的鸿门宴，人物写得象莎士比亚的哈姆雷特或曹雪芹的刘老老，我们说那才不愧为“具体的”。我们在实际生活中所经历的人物情境还没有那么具体，那么真实。只就这一个意义说，我们才承认文艺所创造的世界是理想化的世界。

情 与 辞

一切艺术都是抒情的，都必表现一种心灵上的感触，显著的如喜、怒、爱、恶、哀、愁等情绪，微妙的如兴奋、颓唐、忧郁、宁静以及种种不易名状的飘来忽去的心境。文学当作一种艺术看，也是如此。不表现任何情致的文字就不算是文学作品。文字有言情、说理、叙事、状物四大功用，在文学的文字中，无论是说理、叙事、状物，都必须流露一种情致，若不然，那就成为枯燥的没有生趣的日常应用文字，如帐簿、图表、数理化教科书之类。不过这种界线也很不容易划清，因为人是有情感的动物，而情感是容易为理、事、物所触动的。许多哲学的、史学的甚至于科学的著作都带有几分文学性，就是因为这个道理。我们不运用言辞则已，一运用言辞，就难免要表现几分主观的心理倾向，至少也要有一种“理智的信念” (intellectual conviction)，这仍是一种心情。

情感和思想通常被人认为是对立的两种心理活动。文字所表现的不是思想，就是情感。其实情感和思想常互相影响，互相融会。除掉惊叹语和谐声语之外，情感无法直接表现于文字，都必借事理物烘托出来，这就是说，都必须化成思想。这道理在中国古代有刘彦和说得最透辟。《文心雕龙》的《熔裁》篇里有这几句话：“草创鸿笔，先标三准。履端于始，则设情以位体；举正于

中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”

用现代话来说，行文有三个步骤，第一步要心中先有一种情致，其次要找出具体的事物可以烘托出这种情致，这就是思想分内的事，最后要找出适当的文辞把这内在的情思化合体表达出来。近代美学家克罗齐的看法恰与刘彦和的一致。文艺先须有要表现的情感，这情感必融会于一种完整的具体意象（刘彦和所谓“事”），即借那个意象得表现，然后用语言把它记载下来。

我特别提出这一个中外不谋而合的学说来，用意是在着重这三个步骤中的第二个步骤。这是一般人所常忽略的。一般人常以为由“情”可以直接到“辞”，不想到中间须经过一个“思”的阶段，尤其是十九世纪浪漫派理论家主张“文学为情感的自然流露”，很容易使人发生这种误解。在这里我们不妨略谈艺术与自然的关系和分别。艺术（art）原义为“人为”，自然是不假人为的；所以艺术与自然处在对立的地位，是自然就不是艺术，是艺术就不是自然。说艺术是“人为的”就无异于说它是“创造的”。创造也并非无中生有，它必有所本，自然就是艺术所本。艺术根据自然，加以熔铸雕琢，选择安排，结果乃是一种超自然的世界。换句话说，自然须通过作者的心灵，在里面经过一番意匠经营，才变成艺术。艺术之所以为艺术，全在“自然”之上加这一番“人为”。

这番话并非题外话。我们要了解情与辞的道理，必先了解这一点艺术与自然的道理。情是自然，融情于思，达之于辞，才是文学的艺术。在文学的艺术中，情感须经过意象化和文辞化，才算得到表现。人人都知道文学不能没有真正的情感，不过如果只有真正的情感，还是无济于事。你和我何尝没有过真正的情感？何尝不自觉平生经验有不少的诗和小说的材料？但是诗在哪里？小说在哪里？浑身都是情感不能保障一个人成为文学家，

犹如满山都是大理石不能保障那座山有雕刻，是同样的道理。

一个作家如果信赖他的生糙的情感，让它“自然流露”，结果会象一个掘石匠而不能象一个雕刻家。雕刻家的任务在把一块顽石雕成一个石像，这就是说，给那块顽石一个完整的形式，一条有灵有肉的生命。文学家对于情感也是如此。英国诗人华兹华斯有一句名言：“诗起于在沉静中回味过来的情绪。”在沉静中加过一番回味，情感才由主观的感触变成客观的观照对象，才能受思想的洗炼与润色，思想才能为依稀隐约不易捉摸的情感造出一个完整的可捉摸的形式和生命。这个诗的原理可以应用于一切文学作品。

这一番话是偏就作者自己的情感说。从情感须经过观照与思索而言，通常所谓“主观的”就必须化为“客观的”，我必须跳开小我的圈套，站在客观的地位，来观照我自己，检讨我自己，把我自己的情感思想和行动姿态当作一幅画或是一幕戏来点染烘托。古人有“痛定思痛”的说法，不只是“痛”，写自己的一切的切身经验都必须从追忆着手，这就是说，都必须把过去的我当作另一个人去看。我们需要客观的冷静的态度。明白这个道理，我们也就应该明白在文艺上通常所说的“主观的”与“客观的”分别是粗浅的，一切文学创作都必须是“客观的”，连写“主观的经验”也是如此。

但是一个文学家不应只在写自传，独角演不成戏，虽然写自传，他也要写到旁人，也要表现旁人的内心生活和外表行动。许多大文学家向来不轻易暴露自己，而专写自身以外的人物，莎士比亚便是著例。形形色色的人物的心理变化在他们手中都可以写得惟妙惟肖，淋漓尽致。他们所以能做到这一点，因为他们会设身处地去想象，钻进所写人物的心窍，和他们同样想，同样

感，过同样的内心生活。写哈姆雷特，作者自己在想象中就变成哈姆雷特，写林黛玉，作者自己在想象中也就要变成林黛玉。明白这个道理，我们也就应该明白一切文学创作都必须是“主观的”，所写的材料尽管是通常所谓“客观的”，作者也必须在想象中把它化成亲身经验。

总之，作者对于所要表现的情感，无论是自己的或旁人的，都必须能“入乎其内，出乎其外”，体验过也观照过；热烈地尝过滋味，也沉静地回味过，在沉静中经过回味，情感便受思想熔铸，由此附丽到具体的意象，也由此产生传达的语言（即所谓“辞”），艺术作用就全在这过程上面。

在另一篇文章里我已讨论过情感思想与语文的关系，在这里我不再作哲理的剖析，只就情与辞在分量上的分配略谈一谈。就大概说，文学作品可分为三种：“情尽乎辞”、“情溢乎辞”或是“辞溢乎情”。心里感觉到十分，口里也就说出十分，那是“情尽乎辞”；心里感觉到十分，口里只说出七八分，那是“情溢乎辞”；心里只感觉到七八分，口里却说出十分，那是“辞溢乎情”。德国哲学家黑格尔曾经指出与此类似的分别，不过他把“情”叫做“精神”，“辞”叫做“物质”。艺术以物质表现精神，物质恰足表现精神的是“古典艺术”，例如希腊雕刻，体肤恰足以表现心灵；精神溢于物质的是“浪漫艺术”，例如中世纪“哥特式”雕刻和建筑，热烈的情感与崇高的希望似乎不能受具体形象的限制，磅礴四射；物质溢于精神的是“象征艺术”（黑格尔的“象征”与法国象征派诗人所谓“象征”绝不相同），例如埃及金字塔，以极笨重庞大的物质堆积在那里，我们只能依稀隐约地见出它所要表现的精神。

黑格尔最推尊古典艺术，就常识说，情尽乎辞也应该是文学的理想。“无情者不得尽其辞”，“和顺积中，英华外发”，“修辞立

其诚”，我们的古圣古贤也是如此主张。不过概括立论，都难免有毛病。“情溢乎辞”也未尝没有它的好处。语文有它的限度，尽情吐露有时不可能，纵使可能，意味也不能很深永。艺术的作用不在陈述而在暗示，古人所谓“言有尽而意无穷”。含蓄不尽，意味才显得闲深婉约，读者才可自由驰骋想象，举一反三。把所有的话都说尽了，读者的想象就没有发挥的机会，虽然“观止于此”，究竟“不过尔尔”。拿绘画来打比，描写人物，用工笔画法仔细描绘点染，把一切形色，无论巨细，都尽量地和盘托出，结果反不如用大笔头画法，寥寥数笔，略现轮廓，更来得生动有趣。画家和画匠的分别就在此。画匠多着笔墨不如画家少着笔墨，这中间妙诀在选择与安排之中能以有限寓无限，抓住精要而排去秕糠。黑格尔以为古典艺术的特色在物质恰足表现精神，其实这要看怎样解释，如果当作“情尽乎辞”解，那就显然不很正确，古典艺术的理想是“节制”(restraint)与“静穆”(serenity)，也着重中国人所说的“弦外之响”，“不着一字，尽得风流”。

在普通情境之下，“辞溢乎情”总不免是一个大毛病，它很容易流于空洞、腐滥、芜冗。它有些象纸折的花卉，金叶剪成的楼台，绚烂夺目，却不能真正产生一点春意或是富贵气象。我们看到一大堆漂亮的辞藻，期望在里面玩味出来和它相称的情感思想，略经咀嚼，就知道它索然乏味，心里仿佛觉得受了一回骗，作者原来是一个穷人要摆富贵架子！这个毛病是许多老老少少的人所最容易犯的。许多叫做“辞章”的作品，旧诗赋也好，新“美术文”也好，实在是空无所有。

不过“辞溢乎情”有时也别有胜境。汉魏六朝的骈俪文就大体说，都是“辞溢乎情”。固然也有一派人骂那些作品一文不值，可是真正爱好文艺而不夹成见的虚心读者，必能感觉到它们自

有一种特殊的风味。我曾平心静气地玩味庾子山的赋、温飞卿的词、李义山的诗、莎士比亚的悲剧和商籁，弥尔顿的长短诗，以及近代新诗试验者如斯文朋、马拉麦和罗威尔诸人的作品，觉得他们的好处有一大半在辞藻的高华与精妙，而里面所表现的情趣往往却很普通。这对于我最初是一个大疑团，我无法在理论上找到一个圆满的解释。我放眼看一看大自然，天上灿烂的繁星，大地在盛夏时所呈现葱茏的花卉与锦绣的河山，大都会中所铺陈的高楼大道，红墙碧瓦，车如流水马如龙，说它们有所表现固无可，不当作它们有所表现，我们就不能借它们娱目赏心么？我再看一看艺术，中国古瓷上的花鸟、刺绣上的凤翅龙鳞，波斯地毯上的以及近代建筑上的图案，贝多芬和瓦格纳的交响曲，不也都够得上说“美丽”，都能令人欣喜？我们欣赏它们所表现的情趣居多呢，还是欣赏它们的形象居多呢？我因而想起，辞藻也可以组成图案画和交响曲，也可以和灿烂繁星、青山绿水同样地供人欣赏。“辞溢乎情”的文章如能做到这地步，我们似也无庸反对。

刘彦和本有“为情造文”与“为文造情”的说法，我觉得后起的“因情生文，因文生情”的说法比较圆满，一般的文字大半“因情生文”，上段所举的例可以说是“因文生情”。“因情生文”的作品一般人有时可以办得到，“因文生情”的作品就非极大的艺术家不办。在平地起楼阁是寻常事，在空中架楼阁就有赖于神斤鬼斧。虽是在空中，它必须是楼阁，是完整的有机体。一般“辞溢乎情”的文章所以要不得，因为它根本不成为楼阁。不成为楼阁而又悬空，想拿旁人的空中楼阁来替自己辩护，那是狂妄愚蠢。为初学者说法，脚踏实地最稳妥，只求“因情生文”，“情见于辞”，这一步做到了，然后再作高一层的企图。

想 象 与 写 实

在这些短文里，我着重学习文学的实际问题，想撇开空泛的理论，不过对于想象与写实这个理论上的争执不能不提出一谈，因为它不仅有关于写作基本态度上的分别，而且涉及对于文艺本质的认识。这个理论上的争执在十九世纪后期闹得最剧烈。在十九世纪前期，浪漫主义风弥一时，它反抗前世纪假古典主义过于崇拜理智的倾向，特提出“情感”和“想象”两大口号。浪漫作者坚信文艺必须表现情感，而表现情感必借想象。在他们的心目中与想象对立的是理智，是形式逻辑，是现实的限制；想象须超过理智打破形式逻辑与现实的限制，任情感的指使，把现实世界的事理情态看成一个顽皮孩子的手中的泥土，任他搬弄糅合，造成一种基于现实而又超于现实的意象世界。这意象世界或许是空中楼阁，但空中楼阁也要完整美观，甚至于比地上楼阁还要更合于情理。这是浪漫作者的信条，在履行信条之中，他们有时不免因走极端而生流弊。比如说，过于信任想象，蔑视事实，就不免让主观的成见与幻想作祟，使作品离奇到不近情理，空洞到不切人生。因此到了十九世纪后期，文学界起了一个大反动，继起的写实主义咒骂主观的想象情感，一如从前浪漫主义咒骂理智和常识。写实作家的信条在消极方而是不任主观，不

动情感，不凭空想；在积极方面是尽量寻求实际人生经验，应用自然科学的方法搜集“证据”，写自己所最清楚的，愈忠实愈好。浪漫派的法宝是想象，毕生未见大海的人可以歌咏大海；写实派的法宝是经验，要写非洲的故事便须背起行囊亲自到非洲去观察。

这显然是写作态度上一个基本的分别。在谈写作练习时我曾经说过初学者须认清自己知解的限度，与其在浪漫派作家所谓“想象”上做功夫，不如在写实派作家所谓“证据”上做功夫，多增加生活经验，把那限度逐渐扩大。不过这只是就写作训练来说，如果就文艺本质作无偏无颇的探讨，我们应该知道，凡是真正的文艺作品都必同时是写实的与想象的。想象与写实相需为用，并行不悖，并不如一般人所想象的那样绝对相反。理由很简单，凡是艺术创造都是旧经验的新综合。经验是材料，综合是艺术的运用。惟其是旧经验，所以读者可各凭经验去了解；惟其是新综合，所以见出艺术的创造，每个作家的特殊心裁。所谓“写实”就是根据经验，所谓“想象”就是集旧经验加以新综合（想象就是“综合”或“整理”）。想象决不能不根据经验，神鬼和天堂地狱虽然都是想象的，可也是都根据人和现世想象出来的，神鬼都象人一样有四肢五官，能思想行动，天堂地狱都象现世一样有时间空间和摆布在时空中的事事物物，如宫殿楼阁饮食男女之类。一切艺术的想象都可以作如是观。至于经验——写实派所谓“证据”——本身不能成为艺术，它必须透过作者的头脑，在那里引起一番意匠经营，一番选择与安排，一番想象，然后才能产生作品。任何作品所写的经验决不能与未写以前的实际经验完全一致，如同食物下了咽喉未经消化就排泄出来一样。食物如果要成为生命素，必经消化；人生经验如果要形成艺术作品，必

经心灵熔铸。从艺术观点看，这熔铸的功夫比经验还更重要千百倍，因为经验人人都有，却不是每个人都能表现他的经验成为艺术家。许多只信“证据”而不信“想象”的人为着要产生作品，钻进许多偏僻的角落里讨实际生活，实际生活算是讨到手了，作品仍是杳无踪影；这正如许多书蠹读过成千成万卷的书，自己却无能力写出一本够得上称为文艺作品的书，是同一道理。

极端的写实主义者对于“写实”还另有一个过激的看法，写实不仅根据人生经验，而且要忠实地保存人生经验的本来面目，不许主观的想象去矫揉造作。据我们所知，写实派大师象福楼拜、屠格涅夫诸人并不曾实践这种理论。但是有一班第三四流写实派作家往往拿这种理论去维护他们的艺术的失败。他们的影响在中国文艺界似开始流毒。“报告文学”作品有许多都很芜杂零乱，没有艺术性。我们首先要明白的是写实派所谓“实”。文艺作品应该富于“真实感”，“对自然真实”，或是“对人生真实”，这都是没有问题的；问题在“什么叫做真实”，这是一个哲学上的问题，这里不能详谈，我们只能说，判断任何事物是否真实，须有一个立场。从某一个立场看一事物是真实的，从另一个立场看它，可能是不真实。这就是说，世间并不只有一种真实。概略地说，真实有三种，大家所常认得的是“历史的真实”，这也可以叫做“现象的真实”。比如说，“中国在亚洲”，“秦始皇焚书坑儒”，“张三昨天和他的太太吵了一架”，“李四今天跌了一跤”，这些都是曾经在自然界发生过的现象，在历史上是真实的。其次是“逻辑的真实”，比如说，“凡人皆有死”，“勾方加股方等于弦方”，“白马之白犹白玉之白”，“自由意志论与命定论不能并存”，这些都是于理为必然的事实，经过逻辑思考而证其为真实的。现象的真实不必合于逻辑的真实，比如现象界并无绝对的圆，而绝对的

圆在逻辑上仍有它的真实性。第三就是“诗的真实”或“艺术的真实”。在一个作品以内，所有的人物内心生活与外表行动都写得尽情尽理，首尾融贯整一，成为一种独立自足的世界，一种生命与形体谐和一致的有机体，那个作品和它里面所包括的一切就有“诗的真实”。比如说，在《红楼梦》那圈套里，贾宝玉应该那样痴情，林黛玉应该那样心窄，薛宝钗应该那样圆通，在任何场合，他们一举一动，一言一笑，都切合他们的身分，表现他们的性格，叫我们惊疑他们“真实”，虽然这一切在历史上都是子虚乌有。

极端的写实派的错误在只求历史的或现象的真实，而忽视诗的真实。艺术作品不能不有几分历史的真实，因为它多少要有实际经验上的根据；它却也不能只有历史的真实，因为它是艺术，而艺术必于“自然”之上加以“人为”，不仅如照像底片那样呆板地反映人物形象。艺术创造是旧经验的新综合。旧经验在历史上是真实的，新综合却必须在诗上是真实的。要审问一事物在历史上是否真实，我们问：它是否发生过？有无事实证明？要审问一事物在诗上是否真实，我们问：衡情度理，它是否应该如此？在完整体系（即作品）以内，它与全部是否融贯一致？不消说得，就艺术观点来说，最重要的真实是诗的真实而不是历史的真实；因为世间一切已然现象都有历史的真实，而诗的真实只有在艺术作品中才有，一件作品在具有诗的真实时才能成其为艺术。

我们还可以进一步说，诗的真实高于历史的真实。自然界无数事物并存交错，繁复零乱，其中尽管有关系条理，却忽起忽没，若隐若现，有时现首不现尾，有时现尾不现首，我们一眼看去，无从把某一事物的来踪去向从繁复事态中单提出来，把它看

成一个融贯整一的有机体。文艺作品都有一个“母题”或一个主旨，一切人物故事，情感动作，都以这主旨为中心，可以附丽到这主旨上去的摄取来，一切无关主旨的都排斥去，而且在摄取的材料之中轻重浓淡又各随班就位，所以关系条理不但比较明显，也比较紧凑，没有自然现象所常呈现的颠倒错乱，也没有所谓“偶然”。自然界现象只是“如此如此”，而文艺作品所写的事变则在接受了一些假定的条件之下，每一样都是“必须如此如此”。比如拿人物来说，文学家所创造的角色如哈姆雷特、夏洛克、塔尔丢夫、卡拉马索夫、鲁智深、刘老老、严贡生之类，比我们在实际生活中的常遇见的类似的典型人物还更入情入理。我们指不出某一个人恰恰是夏洛克或刘老老，但是觉得世间有许多人都有几分象他们。根据这个事实去想，我们可以见出诗的真实高于历史的真实是颠扑不破的至理。亚理士多德说：“诗比历史更富于哲理”，意思也就在此。诗的真实所以高于历史的真实者，因为自然现象界是未经发掘的矿坑，文艺所创造的世界是提炼过的不存一点渣滓的赤金纯钢。艺术的功夫就在这种提炼上见出，它就是我们所说的“想象”。

中国文学理论家向重“境界”二字，王静安在《人间词话》里提出“造境”和“写境”的分别，以为“造境”即“理想”（即“想象”），“写境”即“写实”，并加以补充说：“二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想。”这话很精妙，其实充类至尽，写境仍是造境，文艺都离不掉自然，也都离不掉想象，写实与想象的分别终究是一个庸俗的分别。文艺的难事在造境，凡是人物性格事变原委等等都要借境界才能显出。境界就是情景交融事理相契的独立自足的世界，它的真实性就在它的融贯整一，它的完美。“完”与“美”是不能分开的，这世界当然要反映人

生自然,但是也必须是人生自然经过重新整理。大约文艺家对于人生自然必须经过三种阶段。头一层他必须跳进里面去生活过(live),才能透懂其中甘苦;其次他必须跳到外面观照过(contemplate),才能认清它的形象;经过这样的主观的尝受和客观的玩索以后,他最后必须把自己所得到的印象加以整理(organize),整理之后,生糙的人生自然才变成艺术的融贯整一的境界。写实主义所侧重的是第一个阶段,理想主义所侧重的是第三个阶段,其实这三个阶段都是不可偏废的。

精 进 的 程 序

文学是一种很艰难的艺术,从初学到成家,中间须经过若干步骤,学者必须循序渐进,不可一蹴而就。拿一个比较浅而易见的比喻来讲,作文有如写字。在初学时,笔拿不稳,手腕运用不能自如,所以结体不能端正匀称,用笔不能平实遒劲,字常是歪的,笔锋常是笨拙扭曲的。这可以说是“疵境”。特色是驳杂不稳,纵然一幅之内间或有一两个字写得好,一个字之内间或有一两笔写得好,但就全体看去,毛病很多。每个人写字都不免要经过这个阶段。如果他略有天资,用力勤,多看碑帖笔迹(多临摹,多向书家请教,他对于结体用笔,分行布白,可以学得一些规模法度,手腕运用也比较灵活了,就可以写出无大毛病、看得过去的字。这可以说是“稳境”,特色是平正工稳,合于规模法度,却没有什么精采,没有什么独创。多数人不把书法当作一种艺术去研究,只把它当作日常应用的工具,就可以到此为止。如果想再进一步,就须再加揣摩,真草隶篆各体都须尝试一下,各时代的碑版帖札须多读多临,然后荟萃各家各体的长处,造成自家所特有的风格,写成的字可以算得艺术作品,或奇或正,或瘦或肥,都可以说得上“美”。这可以说是“醇境”,特色是凝炼典雅,极人工之能事,包世臣和康有为所称的“能品”、“佳品”都属于这一境。但是

这仍不是极境，因为它还不能完全脱离“匠”的范围，任何人只要一下功夫，到功夫成熟了，都可以达到。最高的是“化境”，不但字的艺术成熟了，而且胸襟学问的修养也成熟了，成熟的艺术修养与成熟的胸襟学问的修养融成一片，于是字不但可以见出驯熟的手腕，还可以表现高超的人格；悲欢离合的情调，山川风云的姿态，哲学宗教的蕴藉，都可以在无形中流露于字里行间，增加字的韵味。这是包世臣和康有为所称的“神品”、“妙品”，这种极境只有极少数幸运者才能达到。

作文正如写字。用字象用笔，造句象结体，布局象分行布白。习作就是临摹，读前人的作品有如看碑帖墨迹，进益的程序也可以分“疵”、“稳”、“醇”、“化”四境。这中间有天资和人力两个要素，有不能纯借天资达到的，也有不能纯借人力达到的。人力不可少，否则始终不能达到“稳境”和“醇境”，天资更不可少，否则达到“稳境”和“醇境”有缓有速，“化境”却永远无法望尘。在“稳境”和“醇境”，我们可以纯粹就艺术而言艺术，可以借规模法度作前进的导引；在“化境”，我们就要超出艺术范围而推广到整个的人格以至整个的宇宙，规模法度有时失其约束的作用，自然和艺术的对峙也不存在。如果举实例来说，在中国文字中，言情文如屈原的《离骚》，陶渊明和杜工部的诗，说理文如庄子的《逍遥游》、《齐物论》和《楞严经》，记事文如太史公的《项羽本纪》、《货殖传》，和《红楼梦》之类作品都可以说是到了“化境”，其余许多名家大半止于“醇境”或是介于“化境”与“醇境”之间，至于“稳境”和“疵境”都无用举例，你我们大概都在这两个境界中徘徊。

一个人到了艺术较高的境界，关于艺术的原理法则无用说也无可说；有可说而且需要说的是在“疵境”与“稳境”。从前古文家有奉“义法”为金科玉律的，也有攻击“义法”论调的。在我个

人看，拿“义法”来绳“化境”的文字，固近于痴人说梦；如果以为学文艺始终可以不讲“义法”，就未免更误事。记得我有一次和沈尹默先生谈写字，他说：“书家和善书者有分别，世间尽管有人不讲规模法度而仍善书，但是没有规模法度就不能成为一个真正的书家。”沈先生自己是“书家”，站在书家的立场他拥护规模法度，可是仍为“善书者”留余地，许他们不要规模法度。这是他的礼貌。我很怀疑“善书者”可以不经过揣摩规模法度的阶段。我个人有一个苦痛的经验。我虽然没有正式下功夫写过字，可是二三十年来没有一天不在执笔乱写，我原来也相信此事可以全凭自己的心裁，苏东坡所谓“我书意造本无法”，但是于今我正式留意书法，才觉得自己的字太恶劣，写过几十年的字，一横还拖不平，一竖还拉不直，还是未脱“疵境”。我的病根就在从头就没有讲一点规模法度，努力把一个字写得四平八稳。我误在忽视基本功夫，只求要一点聪明，卖弄一点笔姿，流露一点风趣。我现在才觉悟“稳境”虽平淡无奇，却极不易做到，而且不经过“稳境”，较高的境界便无从达到。文章的道理也是如此，韩昌黎所谓“醇而后肆”是作文必循的程序。由“疵境”到“稳境”那一个阶段最需要下功夫学规模法度，小心谨慎地把字用得恰当，把句造得通顺，把层次安排得妥贴，我作文比写字所受的训练较结实，至今我还在基本功夫上着意，除非精力不济，注意力松懈时，我必尽力求稳。

稳不能离规模法度。这可分两层说，一是抽象的，一是具体的。抽象的是文法、逻辑以及古文家所谓“义法”，西方人所谓文学理论和文学批评。在这上面再加上一点心理学和修词学常识，就可以对付了。抽象的原则和理论本身并没有多大功用，它的唯一的功用在我们分析和了解作品。具体的规模法度须在

模范作品中去找。文法、逻辑、义法等等在具体实例中揣摩，也比较更彰明较著。从前人说：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”，语调虽卑，却是经验之谈。为初学说法，模范作品在精不在多，精选熟读透懂，短文数十篇，长著三数种，便已可以作为达到“稳境”的基础。读每篇文字须在命意、用字、造句和布局各方面揣摩；字、句、局三项都有声义两方面，义固重要，声音节奏更不可忽略。既叫做模范，自己下笔时就要如写字临帖一样，亦步亦趋地模仿它。我们不必唱高调轻视模仿，古今大艺术家，据我所知，没有不经过一个模仿阶段的。第一步模仿，可得规模法度，第二步才能集合诸家的长处，加以变化，造成自家所特有的风格。

练习作文，一要不怕模仿，二要不怕修改。多修改，思致愈深入，下笔愈稳妥。自己能看出自己的毛病才算有进步。严格地说，自己要说的话是否从心所欲地说出，只有自己知道，如果有毛病，也只有自己知道最清楚，所以文章请旁人修改不是一件很合理的事。丁敬礼向曹子建说：“文之佳恶，吾自得之，后世谁相知定吾文者耶？”杜工部也说：“文章千古事，得失寸心知。”大约文章要做得好，必须经过一番只有自己知道的辛苦，同时必有极谨严的艺术良心，肯严厉地批评自己，虽微疵小失，不肯轻易放过，须把它修到无疵可指，才能安心。不过这番话对于未脱“疵境”的作者恐未免是高调。据我的观察，写作训练欠缺者通常有两种毛病：第一是对于命意用字造句布局没有经验，规模法度不清楚，自己的毛病自己不能看出，明明是不通不妥，自己却以为通妥；其次是容易受虚荣心和兴奋热烈时的幻觉支配，对自己不能作客观的冷静批评，仿佛以为在写的时候既很兴高采烈，那作品就一定是杰作，足以自豪。只有良师益友，才可以医治这两种

毛病。所以初学作文的人最好能虚心接受旁人的批评，多请比自己高明的人修改。如果修改的人肯仔细指出毛病，说出应修改的理由，那就可以产生更大的益处。作文如写字，养成纯正的手法不易，丢开恶劣的手法更难。孤陋寡闻的人往往辛苦半生，没有摸上正路，到发现自己所走的路不对时，已悔之太晚，想把“先入为主”的恶习丢开，比走回头路还更难更冤枉。良师益友可以及早指点迷途，引上最平正的路，免得浪费精力。

自己须经过一番揣摩，同时又须有师友指导，一个作者才可以逐渐由“疵境”达到“稳境”。“稳境”是不易达到的境界，却也是平庸的境界。我认识许多前一辈子的人，幼年经过科举的训练，后来借文字“混差事”，对于诗文字画，件件都会，件件都很平稳，可是老是那样四平八稳，没有一点精采，不是“庸”，就是“俗”，虽是天天在弄那些玩艺，却到老没有进步。他们的毛病在成立了一种定型，便老守着那种定型，不求变化。一稳就定，一定就一成不变，由熟以至于滥，至于滑。要想免去这些毛病，必须由稳境重新尝试另一风格。如果太熟，无妨学生硬；如果太平易，无妨学艰深；如果太偏于阴柔，无妨学阳刚。在这样变化已成风格时，我们很可能地回到另一种“疵境”，再由这种“疵境”进到“熟境”，如此辗转下去，境界才能逐渐扩大，技巧才能逐渐成熟，所谓“醇境”大半都须经过这种“精钢百炼”的功夫才能达到。比如写字，入手习帖的人易于达到“稳境”，可是不易达到很高的境界。稳之后改习唐碑可以更稳，再陆续揣摩六朝碑版和汉隶秦篆以至于金文甲骨文，如果天资人才都没有欠缺，就必定有“大成”的一日。

这一切都是“匠”的范围以内的事，西文所谓“手艺”(craftsmanship)。要达到只有大艺术家所能达到的“化境”，那就还要

在人品学问各方面另下一套更重要的功夫。我已经说过，这是不能谈而且也无用谈的。本文只为初学说法，所以陈义不高，只劝人从基本功夫下手，脚踏实地循序渐进地做下去。

克罗齐哲学述评

序

我译完了克罗齐的《美学原理》，想写一篇长文介绍他的全部哲学当作叙论，使读者由明白他的哲学而更能明白他的美学。我原只打算写一两万字，但是一动手写，问题逐渐多，思想逐渐生展，觉得要把话说明白，就非一两万字所能了事，于是一写就写成六万多字，竟成了“喧宾夺主”，只好把它另成一个单行的册子。

我因为要研究克罗齐的美学，于是被牵引到他的全部哲学；又因为要研究他的全部哲学，于是不得不对康德以来的唯心主义作一个总检讨。我穷溯克罗齐哲学是怎样起来的，他对于前人采取了些什么，除去了些什么，他要解决的是哪些问题。接着我把克罗齐的四大部《心灵的哲学》分篇提要叙述。最后一章我提出对于克罗齐哲学的十大疑难。这一章也可说是对于整个唯心派哲学的批评。

这虽是一个小册子，它的关系却并不很小。现代哲学的主潮不外两个：新唯心主义与新唯实主义。克罗齐是新唯心派的代表。就欧洲近代哲学说，主要的成就是康德、黑格尔那一线相承的唯心派哲学。克罗齐是这一派的集大成者。所以区区一家哲学的了解要牵涉到整部近代哲学的发展。如果这部小册子能

引起读者对于近代哲学的兴趣，作者就认为那是功德圆满了。

作者自己一向醉心于唯心派哲学，经过这一番检讨，发现唯心主义打破心物二元论的英雄的企图是一个惨败，而康德以来许多哲学家都在一个迷径里使力绕圈子，心里深深感觉到惋惜与怅惘，犹如发现一位多年的好友终于不可靠一样。因此，我回到十余年前所存的一个信念，就是：哲学以及其他学术的趣味不在结论而在问题。结论是“问舍求田”的打算，问题指着我们看见这世界是一个丰富的世界，可探险的地方正多。就这个意义说，唯心派哲学仍是最能引人入胜的，因为它指出或是生出许多有趣的问题。

介绍克罗齐哲学的书籍在英文中最为人所知道的是卡尔教授的那一本(H. Wildon Carr: The Philosophy of Croce)，这部书反复重复，要点往往被遗漏，而且缺乏批判的精神，似无甚可取。意大利学者席勒斯比(Angelo Crespi)用英文写的《意大利现代思潮》(Contemporary Thought of Italy)大部分讲克罗齐，颇中要害，我有些地方得了他的启示。这本小册子写在上述两书之后，也许偶有两书所不及的地方。但是它只是一种导游书，最重要的事还是读克罗齐自己的著作。我很希望它们将来有中文译本。

我感谢张真如、贺自昭、郑秉璧诸先生替我审阅原稿。

一九四七年春北平

第一章 新唯心主义的渊源

克罗齐是康德与黑格尔以后唯心派的大师。他的哲学是继承康德与黑格尔而加以修正的新唯心主义。现在先述新唯心主义的渊源。

大概说来，西方哲学的本旨在探求真实界的本性，在万事万物中辨别出某者是本源的，恒住不变的，整一的，真实的，某者是“依他起的”，变动不居的，杂多的，虚幻的。这就是所谓本体与现象的分别。古希腊哲人如柏拉图与亚理士多德诸人所得到的大致相同的结论是：现象之后有一个本体，现象可徒凭感官接受，本体则须凭理智领悟。这种现象与本体、感官与理智的区分，成为后来许多哲学问题的起点。侧重本体与理智方面的后来演成理性主义，侧重现象与感官方面的后来演成经验主义。近代西方哲学可以说就是理性主义与经验主义的冲突与调和。这中间有一个主要的问题就是：心与物的关系如何？心如何知物？无论是感官或是理解，都是我们的知识工具；我们对于宇宙的一切探讨都要根据我们的知识。知识是测度的标准，要使测度精确，我们必须审查测度所用的标准。因此，近代西方哲学把侧重点由本体的探讨移到知识本身的分析，知识论于是成为哲学的主要部门。一切事物都必为知识与思想的对象，我们才能断定

它是真是假；我们不能知识所不可知识，思想所不可思想的事物，不可知识、不可思想的事物对于我们就不存在。哲学上这种观点的转变就演成近代哲学思想的主潮——唯心主义。

唯心主义可以说是理性主义与经验主义冲突的调和。在讲调和之前姑先讲冲突。这冲突由来已久。近代哲学的开山祖无疑地是笛卡儿，笛卡儿以及稍后起的斯宾诺莎与莱布尼兹都属于理性派。这几位都是数理学家，他们所专精的学问无形中养成他们治哲学的方法，就是从一些公理与定义演绎出一切个别的事例，它的程序是由理推事，由普遍性推个别相。同时，他们虽反抗中世纪经院派所继承的古典哲学，其实都受了很深的经院派哲学的影响。关于本体与现象以及感官与理智的问题，经院派哲学留下两个很重要的观念。第一个是主体(substratum)的观念。每一物有若干属性(attributes, qualities)，例如金子是黄的、硬的、重的、方块形的等等。物是这些属性的总和呢，还是有一个象挂衣架的东西把这些属性挂在一起呢？经院派以为有这么一个挂属性的东西，那就是“主体”。如果把物所有的属性一一剥开，都剥完了之后，还有一个最基层的本体。属性就是本体的现象。其次是先验真理(a priori truths)或俱生观念(innate ideas)的说法。一切知识是否尽起于经验，都是后天习得的呢？经院派哲学家以为在经验之先，理已存在，例如数学上一些自明公理(A 即为 A, A 不为非 A, 全体大于部分之类)以及逻辑思想所必假定的本体、属性、因果关系等等观念或范畴。我们先有这些公理与范畴，思想经验才有可能，所以它们是思想经验的依据。它们既非得自经验，所以是自然本有，与生俱来。经院派哲学的这两个观念——本体与先验真理——理性派哲学家都接受过来了。因为接受了本体的观念，他们承认现象

世界后面另有一个真实世界，这真实世界究竟如何，却有种种揣测。因为接受了先验真理的观念，他们承认理先于事，想应用数学的方法来研究哲学，想从这些先验真理中推演出一切经验的知识。

英国哲学家洛克继承培根的传统，站在经验主义的立场，对当时盛行的理性主义痛加驳斥。如果真理是先验本有，我们就无劳借观察与实验去寻求，只要“闭起眼睛，塞起耳朵”，凭先验的推理，就可把一切知识从本心中默索出来，如同蜘蛛从自己的腹内吐丝来结成网一样。事实上这绝对不可能。洛克因此否认人心本有先验真理。在他看，人心好比一张白纸，所有的观念都是由感官来的，如同在白纸上所画的图。思想必根据感官所供给的材料，没有先已存于感官的东西就不能存于理解。理解是人心对于外物印象的回光返照。在心里的是观念 (idea)，在物上面的是性质 (quality)，每一个性质由感官印到心里成一个观念。物的性质有“首要”与“次要”的分别。所谓“首要性质” (primary qualities)，是物体在任何变化之中所不能离的，即体积、形状、运动之类，这些首要性质须由触觉与视觉同时察知，所得的知识有客观的真实性的，要解释外物的存在，它们是绝对必要的。所谓“次要性质” (secondary qualities)，是物体可有可无的，如色、声、臭、味、冷热之类，都非物体所必有。这些次要性质只须用某一种感官就可以察知。它们只是物体对于感官所生的影响，在心而不在物，没有客观的真实性的，要解释外物的存在，它们并不必要，而它们自身却可以用物质的运动与布置去解释。这两种性质的总和就组成物的主体，我们的经验止于此，知识也就止于此。洛克的这个看法还承认物的首要性质外在，作我们的观念的根据。后来贝克莱进一步证明洛克的分别并不精确，所

谓首要性质如体积、形状、运动之类，还是由几种感官知觉复合成的，并不比次要性质较富于客观的真实性。后来休谟再进一步，证明经院派哲学所认为思想知识所必依据的先验范畴和真理，如主体、因果、空间之类都只是观念联想的结果，这就是说，都是起于经验的。因此，我们的知识全凭后天经验，用不着什么先验的根据如范畴之类。

无论是理性派或是经验派，都没有逃开笛卡儿所建立的心物二元论 (dualism)，都明白地或隐含地承认人心与外物是两件对立的东西，心所知的世界后面还另有一个真实的物的世界，为知识之源。他们甚至于都主张心与物之上还有一个主宰，叫做“上帝”(God)，把世界安排象我们所知道的那个样子，虽然他们对于“上帝”的看法彼此不一致。所以这两派哲学不但都是二元的，而且都是“外越的”(transcendent)，不是“内在的”(immanent)，这就是说，世界的理性不能在世界本身中去找，而要超越本身以外去找。

但是休谟对于理性主义的怀疑与批判，充类至尽，势必走到“主观的唯心主义”(subjective idealism)。既然知识全凭后天经验，而后天经验所得的知识又全是物的世界在心中所现的“形影”(representations)，我们凭什么能断定这些“形影”不全是人心的幻想而有客观的真实性呢？而且每个人都只有他自己一人的知识经验可凭，我们凭什么能断定每个人所见到的世界不全是他一人的心的幻想呢？凭什么能断定我以外的一切人与一切物有客观的真实性呢？应有的答案是：大地山河，形形色色，不仅是人心所造，而且是每个人的吾心所造。贝克莱就多少走到这种主观的唯心主义。

唯心派的大师康德早年的师承是偏向理性派的，后来休谟

的怀疑主义“唤醒了他的哲学的迷梦”。他的治学的精神是以批判(criticism)代替武断，超然于理性派与经验派之上而省视其是非得失，所以他自称他的哲学立场是“超越的”(transcendental)。他的系统大体可以说是糅合理性派与经验派两个相反的思潮。和经验派一致，他承认知识须凭经验，感官知觉供给一切知识的内容；和理性派一致，他以为经验不能得到有普遍性和必然性的真理，从经验来的感官知觉内容必须经我们的心去想，去运用先验的范畴，依照心知物所必由的理性去加以安排，才有呈现于知识的那种形式。换句话说，他把每一个观念(知识的成分)分析为内容和形式两个要素，内容是由感官来的，后验的；形式是由理性来的，先验的。总之，经验派所倚重的感官经验与理性派所倚重的先验的范畴须合而为一，才能有知觉与判断，也才能有知识。一个天生的盲人不能凭他的理性见到颜色，可以证明经验的必要；一个白痴不能运用他的感官(尽管如何锐敏)材料作合理的思想，可以证明理性的必要。经验与理性的糅合就演成康德的最大的发现——哲学史家说它是“哲学上的哥白尼式的发现”——这就是所谓“先验综合判断”(a priori synthetic judgment)。现在就此略加解释。

知识都取判断的形式。判断以宾词(predicate)说主词(subject)。宾词有两种：一种是它的意义已包涵在主词里；一种是它的意义不在主词里而新添到主词上去的。宾词的意义已包涵在主词里的——例如“物体是有体积的”，“人是有人性的”——叫做“分析判断”，即宾词的意义由分析主词得来。这种判断不能使我们对主词新添若何知识，好比在茧子中抽出一条丝来，丝是茧子所已有的。宾词的意义是主词本来未有而新添上去的——例如“物体是有重量的”，“地球是一个行星”——叫做“综合判

断”，即综合主词的意义与新发现的宾词的意义成为一种新知识。依传统哲学的看法，只有分析判断才能是先验的，即可不凭经验而纯从理性推演出来，数理科学上的判断都是如此；至于综合判断则必为后验的，即必凭经验而不能纯从理性推演出来，自然科学的判断大半如此（所以有“经验的科学”的称呼）。休谟已经证明过：经验不能产生有普遍性与必然性的知识。照这样看，分析判断既不能使我们有新发现的知识，而综合判断又不能使我们有普遍的必然的知识，然则我们的知识不就是非陈腐即渺茫么？

康德所要证明的就是这种传统看法不确。由理性推演出来的知识，如数理科学的判断，仍必可应用于经验，自可为新发现的真理，所以仍必同时是综合的。由经验得来的知识，如自然科学的判断，仍必有普遍性与必然性，仍必有理性，即不起于经验而起于人心统驭经验所必有的范畴，所以仍必同时是先验的。总之，知识不是真理则已，是真理就必糅合经验与理性，感官知觉与心灵理解；先验综合判断不但是可能的，而且是必有的。举例来说明：先说最简单的知觉，比如见到一朵花，花由感官印到脑筋，于是心中有对于花的知觉，这好象是完全被动地接受过来的，其实接受过来的只是浑茫的内容或材料，而花的形式却仍必须由心灵赋予它，心不知花则已，知花就要把它纳到空间和时间那个模子里去知它，它不能游离无定所，它必在空间和时间中占一个位置，在外或在旁，在先或在后。这空间和时间不是经验得来的，而是先验的，因为我们可以假想没有事物占住的空洞的空间和时间，不能假想不占空间和时间的事物。由此可知一个极简单的感官知觉就已是先验的综合。知觉成观念，判断表明两观念的关系，到判断才有思想推理。比如说“这花是红的”，这判断

象只是经验的结果,其实要使这判断可能,也必须有逻辑上的关于量、质、关系、形态等的先验的范畴。它是一个单称肯定判断,而单称与肯定就必假定量与质的概念;没有这些概念任何判断都不可能,所以这些概念是一切判断的依据或范畴,是先验的。由此可知判断是先验的综合。

康德的这种知识论有两个重要的涵义:

第一,由于人心运用理性的先验的范畴,知识与思想才有可能,我们可以说人心凭它的理解造成他所知所想的对象。这是康德学说中一个基本原理,也可以说是唯心主义的奠基石。在希腊哲学中甚至在近代哲学中,事物(即知识思想的对象)都被认成天生自在的,可以离知识思想而独立,纵然没有人知识它或思想它们,它们仍旧象知识思想所见到的那个样子外存于自然;至于知识思想却不能离事物而独立,最多只以模仿抄袭的方式,使事物在心中再现形影,因此人心如照相底片一样,必须随着事物走。总之,“自然替我们的理解定规律”。康德把这种看法翻转过来,以为知识思想的对象(事物)就是知识思想的创造品,心在知事物时就同时创造了事物,事物由于先验的范畴才得到它们的形式,所以“我们的理解替自然定规律”。先验的范畴是理性之必然与人心之同然,所以知识思想虽创造它的对象,那对象仍有客观的真实性,不仅是某一人心的幻想。

其次,由于知识不能不根据经验,经验所及的只是感官所能知觉的现象。康德没有摆脱经院派的“主体”的观念,仍承认现象后而另有一个本体,我们在上文所比的挂衣架,康德把它叫做“事物本身”(the thing in itself)。事物本身不能成为知识的对象,因为一成为知识的对象,它就不复是本体而是现象。事物本身虽不可知,康德却以为仍是可思,它可思为知识的一个限

度，到了这个限度，知识就不能施其功用。我们不能否定它的存在，如果否定它的存在，“一切就立刻化成现象”，而人类所能见到的世界以外就没有什么是真实的。在康德看，这未免是一种大胆的武断，并没有什么凭证。

由前一说(康德哲学受理性主义影响的一部分)，康德应该建立成一种彻底的唯心主义；由后一说(康德哲学受经验主义影响的一部分)，康德还没有打破心与物、本体与现象的二元观，没有指出本体与现象的理性的关联，还留着“事物本身”那个大疑团。继承康德的德国唯心派哲学家，如费希特、谢林、黑格尔诸人，就想努力打破这个“事物本身”，打破与唯心主义不能并立的二元论。

我们在这里姑且专讲这一派的首领黑格尔，因为他对克罗齐的影响最大。黑格尔不承认心所知的世界之外另有一个本体或“事物本身”。心并不自外接受任何事物，一切事物都是心所创造出来的。康德所谓现象世界就是真实世界本身，并不是心与真实世界中的一种屏障。不过这种真实世界——黑格尔的无所不包的“绝对”——是循着逻辑或理性在不断地生展演变。哲学的任务就在推演思想的生展演变的逻辑或理性，这其实就是推演真实世界的生展演变的逻辑或理性。从前哲学家把心与物、思想与它的对象分为两件事，所以有一套学问专讲心与思想，即逻辑学，另有一套学问专讲物的现象与本体，即自然科学、历史与形而上学等等。这两套学问如何联贯始终是问题。黑格尔既然打破了心物二元论，成立了思想即实在界的学说，所以把这两套学问看成根本只是一套学问，思想进行的规律就是宇宙演变的规律；说明了思想的系统构造，来因去向，它的逻辑或理性，同时也就说明了真实宇宙的系统构造，来因去向，它的逻辑或理

性。哲学就是真实世界，真实世界也就是一部哲学，都依同一个理在那里生展演变。黑格尔有一句名言总括了他的要旨：“理性的即真实的，真实的即理性的”（The rational is the real, the real is the rational）。在表面看，他的哲学是极端的理性派的，他的方法完全是先验的演绎；在实际上，理性的和经验的分别在他的哲学中根本不能存在，理性的不能不同时是经验的，经验的也不能不同时是理性的。（《华严经》疏家所说的“事理双融”与黑格尔的学说完全一致，“理”就是理性或逻辑，“事”就是真实界事事物物。理性派侧重理，经验派侧重事，其实即事即理不可分开。）

黑格尔所发现的理与事的生展演变所必依的程序就是他的著名的辩证法。（dialectic 这名词沿用一個逻辑学的术语，颇易引起“只是一种推理方法”的误会，如果译为“演变程序”，或许还较恰当，因为已成的语文习惯不宜轻改，姑从旧译。）思想依辩证法进行，宇宙也依辩证法演变，这是一体的两面，根本只是一个程序。辩证法的基本原则在把思想（即真实界）生展演变的理看成生动的（dynamic），完整的（concrete），普遍的（universal）。就在这一点上辩证法与一般形式逻辑不同：形式逻辑是静止的，把思想当作尸骸解剖，好比摄影只摄某一静止状态的物影；辩证法是生动的，把思想的完整生命，随其生展演变，作一个通盘的研究，好比电影显示人物动作的真相。也就在这一点上辩证法的哲学与诸科学不同：诸科学各踞一隅，闭关自守，所据的原则，所研究的对象，所用的方法，所得的结论也都局于一隅，所以是抽象的（abstract 从旧译，在唯心派哲学的意义实为“不完整的”，“片段的”；犹如 concrete 旧译为“具体的”，意实指“完整的”，“普涵的”），没有普遍性；辩证法的哲学则以全体真实界为

对象,它所据的原则必有放皆准,不能有任何假定,所以它的结论——“哲学的概念”——必定是完整的,普遍的,所谓“完整的普遍性”(the concrete universal 译为“具体的共相”亦可)是事理双融,灵肉一体,即体即相,兼包阴阳的太极。

要说明具体的共相和辩证法,我们最好用黑格尔自己的实例,即《逻辑学》中第一个辩证式:有无变。万事万物都必具“有”(Being 取中文“万有”那个“有”字的意义,即“存在”)的概念,其他方面尽管不同,而既同是存在,即同是“有”。绝对“有”,一微尘亦“有”。“有”是一个无所不包的概念,也是一个毫无定性的概念,它是一切“有”而非此“有”或彼“有”,绝对“有”或微尘“有”。它否定一切个别性,所以它本身就已包涵它的相反者:“无”。如果它只是“有”,它就不但是空洞的,而且是不能变动生展的。纯粹的“无”(nothing)也是如此,也是无定性的渺茫空洞的一个概念,和纯粹的“有”没有分别。“有”与“无”相反而适相成,去“无”不能思“有”,去“有”也不能思“无”,“有”以“无”得意义,“无”以“有”得意义。单说“有”或单说“无”,都是抽象的,片面的,不真实的,互相冲突的。“有”必含它的相反者“无”,所以有冲突,有冲突于是失去平衡静止的状态,于是有超越冲突而达到调和的需要与倾向,于是有生展。调和“有”与“无”的冲突者是“变”(becoming)。在“变”之中“有”与“无”两个相反的抽象的概念合成一体,相反者同一,冲突者调和,抽象者具体,不真实者真实。“变”才是一个具体的共相。用辩证法的术语来说,“有”是“正”(thesis),“无”是“反”(antithesis),“变”是“合”(synthesis)。由正反得合,是以较高一层的整一,克服在低一层对立相反的杂多,这个生展程序便是所谓辩证法。

辩证法的哲学的最大特点在把思想与真实界看成一体,把

它看成一个生生不息的过程，在这过程中生展的主动力是每概念（即每事物）所含的内在的冲突。冲突是必要的，所以在我们看似是坏的势力（如丑、伪、恶等）在生展过程中可以（应该说“必定”）发生好的效果。冲突本来就要两个相反的势力。有低一层的相反者（正反）的冲突，克服了它才有较高一层的调和（合）；这较高一层的调和本为“合”但不是最后的“合”，它还须生展，因为在这较高一层，它又含有内在的冲突，又有它的相反者，于是有再高一层的调和。如此循序渐进，真实界才生生不息，以至于最高最完整的境界。据黑格尔说，最高层的辩证式以艺术为正，宗教为反，哲学为合。哲学就是包含一切冲突而且也调和一切冲突的最高概念，就是所谓“绝对”（the absolute）。“绝对”是全体真实界，无所不包，所以再没有相反者和它对立。由有无变那个基层的“三一体”（triad）循序渐进以至于“绝对”，这演变的过程便是历史。历史并不是只记载偶然的事变，而是从头到尾都有内在的逻辑的必然性，如辩证法所显示的，所以它就是哲学，就是辩证法所演出来的整个系统。总之，黑格尔所见到的真实界好比一座大宝塔，从基层到最高层都是用正反两脚规支撑起来，每一层两脚合成一脚，一脚不能独立，又生出相反者成另一脚和它对立，合成次上层的一脚，如此辗转上去，到了“绝对”就成一个巍然普盖的塔顶。思想如此生展，即宇宙如此演变。这生展演变是一部戏剧，一部历史，也就是一部哲学。

克罗齐的哲学系统大部分就是从发挥和纠正康德与黑格尔的学说得来。我们介绍康德与黑格尔的学说只限于它对克罗齐发生影响的那一部分。至于克罗齐如何发挥和纠正康德与黑格尔的学说，待下文详述。

第二章 克罗齐的破与立

黑格尔哲学的精华在辩证法和它所依据的“相反者的同一”(the identity of opposites)那个原则,已如上章所述,克罗齐对于黑格尔的最重要的批评在“相反者”与“相异者”(distincts)的混淆。他以为黑格尔的许多错误都是从这个混淆起来的。

什么叫做“相异者”或“相异概念”呢?在说明这个名词以前,我们且先来说克罗齐是从哪里得来这个概念。他自己不曾招认过,在我们看来,他无疑地是受了康德的影响。康德研究理性,把它分为三个阶层,知解的(theoretical)、实用的(practical)与审美的(aesthetical)。在知解的阶层,理性显为知的功能,目的在求真;在实用的阶层,它显为行的功能,目的在求善;在审美的阶层,它显为审美的意识与审目的的(teleological)意识,目的在求美与适(fitness)。他的三大部杰作——《纯粹理性的批判》、《实用理性的批判》、《判断的批判》——就分别讨论这三种理性。克罗齐沿用这个区分而略加变化。他把“审美的”和“逻辑的”(logical)合为“知解的”(康德的“知解的”等于克罗齐的“逻辑的”,克罗齐的“知解的”包含“审美的”与“逻辑的”两种活动),把“实用的”分为“经济的”与“道德的”两种,在“审美的”之中剔去“审目的的”。因此,心灵活动粗分之知(知解的)、

行(实用的)二种, 细分之则知分为直觉的知(审美的)与概念的知(逻辑的), 行分为经济的行为与道德的行为。康德的三种理性平列, 他没有指出彼此相生相依的道理。克罗齐把四种心灵活动看成一层高一层的逐渐生展的四个阶段。起点是直觉, 直觉生概念, 合为知的“两度”(two degrees); 知生行, 行也有两度, 经济的活动生道德的活动。这四阶段各有它的目的与价值, 就是美、真、益、善。这四个概念彼此“相异”而非“相反”, 例如“美”与“真”虽不同, 却不相反, “美”与“丑”, “真”与“伪”才是相反者。如果细加比较, 相异者与相反者有下列几种分别:

一、相反者如前所述, 正反两项相冲突, 在合中得到调和; 在未合以前正与反都是抽象的, 不真实的, 在合中它们才变成具体的, 真实的。相异者如直觉(美)与概念(真)、经济(益)与道德(善)虽有高低等差, 却各是具体的, 真实的。直觉生概念, 就包含在概念里, 也可以说是“合”, 但直觉并不因此而失其具体性与真实性。经济与道德的关系也是如此。心灵是知解与实用的同一; 这就是说心灵就是知解, 就是实用, 在基层为知解, 在进一层为实用, 是一个真实体现为高低两度。知解是低一层的真实, 本身已是一个具体的共相, 是实用所必依, 却可离实用而独立。实用既包含知解, 是高一层的真实, 一个较深广的具体的共相。换句话说, 知解与实用是同一整个心灵的低高两度, 不是它的同时对立的两个部分, 象正反则是同时对立。

二、相反者因含有冲突, 须克服这冲突而达到调和才有合。相异者每概念并不自含冲突, 如知解生实用, 并不由于知解有正反的冲突, 而是由于心灵活动不是静止的而是生展的, 知解中已隐藏着实用的种子, 到实用阶段便开花结果。

三、相异者由低升高, 如直觉升为概念, 低者虽失其独立性

(直觉在概念中已非单纯的直觉)，却仍保留在高者中成为高者的一个基本要素(直觉在概念中是一个基本要素)。相反者正反两项本来既不是具体的共相，对立而不能独立，就不能说是在合中保存着，做它的要素(纯“有”纯“无”在“变”中就已不存在，就已失其为纯“有”纯“无”)。

四、相反者的同一有正反合三项，是一个“三一体”(triad)，相异者的同一只有低高两度(如直觉与概念)是一个“二一体”(dyad)。

五、最后一个分别是最重要的。每一个相异概念(例如美)既是一个具体的共相，它自身就是相反者的同一。例如美与丑虽相反，但是纯美(不含丑概念的美)、纯丑(不含美概念的丑)正如纯有、纯无一样，是抽象的，不真实的。相反适以相成，要思想“美”必须连着“丑”在一起思想，要思想“丑”也必须连着“美”在一起想，才有意义可言。所以具体的“美”的概念是抽象的“美”的概念(正)与抽象的“丑”的概念(反)的综合。此外，真与伪、益与害、善与恶的关系也都是如此。这就是说，每一个相异概念必成于相反者的同一。每一个相反概念却不是相反者的同一(纯有或纯无自身不含相反者)。

相反者与相异者的分别大要如上所述。在克罗齐看，黑格尔的根本错误就在没有认清这个分别，以只能处理相反者的辩证法来处理相异者，低高两度的关系于是误成正反合三项的关系。例如在他的辩证法的系统中，知解的心灵是正，实用的心灵是反，自由的心灵是合；直觉是正，知觉是反，思想是合；家庭是正，社会是反，国家是合；艺术是正，宗教是反，哲学是合。这些都是把相异者的低高两度的关系误认作相反者的正反合三项的关系。姑单举一例来说，谁有理由相信宗教是艺术的相反者，而

宗教与艺术都是抽象的，不真实的，须合在哲学里才变成具体的，真实的呢？宗教本是艺术、哲学与伦理的混合，不能自成一个独立的具体的共相；至于艺术（直觉）与哲学（概念）则各为具体的共相，彼此以低高两度的关系存在，相异而不相反；艺术是基础，可以独立，哲学却必依据艺术，不能脱离艺术而独立（因为理必依象，诸事物关系的知识必依个别事物形象的知识，思想必依语言，而语言就是艺术，说详下文）。

相异者与相反者的混淆在黑格尔哲学中酿成两个坏结果，第一个是把从哲学观点看本是错误的概念（抽象的正或反）看成和相异概念一样真实，第二个是把真实的具体的共相（相异者）看成哲学的错误（相反者）。

先说第一个坏结果，误认错误的相反者为真实的相异者。黑格尔的《逻辑学》一书的结构就基于这种混淆。《逻辑学》的本意是在批评错误的概念，同时指出错误之中隐藏着真理的种子，相反者可以因克服而调和，即综合于较高概念，逐步综合，以直达于“绝对”。只有“绝对”才真正是真实的具体的共相。在未达“绝对”以前，站在“绝对”的观点看，在它下面的一切概念当然都还是抽象的，不真实的。所以《逻辑学》一书只是一大堆乱杂的错误概念的纠正，一部《思想的病理学》。这里就有两个问题。第一，错误的如何化成真实的？一大堆错误如何化成一个真实的“绝对”？辩证法肯定正与反的综合，但是它综合正与反，并非化反为正；综合“有”与“无”为“变”，并非化“无”为“有”；综合低一层的两伪为高一层的真并非化低一层的伪为真。换句话说，本来是错误的就仍旧是错误的。黑格尔却没有看清楚这一点，他把正反对立的错误的概念看成与相异概念（如直觉和概念，经济与道德），有同样的两度关系，同样的真实性。因此，错误的纠正

(正反的合)俨然就是真理的生展。其次，许多杂陈并列的错误如何能排在由“有无变”到“绝对”那一条直线上，显得是层层相生、节节相衔、首尾一气、有逻辑性的生展次第呢？既是纠正错误，随意从哪一点起首都都可以，何以一定要从“有无变”？这已经是勉强。由此到“绝对”之中许多辩证式(三一体)前后相承，何以定要取黑格尔所定的次序呢？这尤其没有逻辑性。在相异概念中，直觉生概念、生经济活动、生道德活动那条生展线索是有逻辑性的；因为每一阶段概念各是真实的具体的共相，逐渐推广，所以是顺理成章的。黑格尔仿佛以为由“有无变”到“绝对”那条线上各点的安排也是首尾衔接的生展，其实那条线上每一个概念（除“绝对”以外）都只是抽象的错误的，不能与“直觉”、“概念”那些相异概念相比。

第二个坏结果还更严重。黑格尔把相异者误认为相反者，他的艺术、历史、自然科学的看法因而都不正确。艺术本是直觉，于理应先于哲学(概念)，而可离哲学独立。黑格尔却以为它与宗教正反对立，对于哲学而言，都是抽象的，要“合”为哲学才真实。因此，艺术没有独立性，只是一种不完全的哲学；有了完全的哲学，艺术便会消灭。其次，历史本是事实的记载。姑举“但丁著《神曲》”一个历史的判断为例，主词是个别的，成于直觉的因素，宾词是概念的，成于逻辑的因素。由此可知历史与艺术不同的在它须先有哲学的思想为条件，与艺术相同的在它必以直觉因素为材料。哲学思想的进展可以纳入历史的知识，例如我们如果了解诗与艺术比较清楚，对于“但丁著《神曲》”这个史实当然有更深入的了解。但是历史决不是纯粹的哲学，我们不能把“但丁著《神曲》”这个经验的历史的判断化成一个抽象的哲学的判断。黑格尔却没有认清这个道理，以为历史家根据经验所写

的历史之外还应有一种“历史的哲学”，因为宇宙既全为理性支配，历史就应可以根据理性“先验”地推演出来，如同逻辑推演哲学概念一样，它不须根据史实而史实却必可印证它。这样一来，经验的史实便变成莫须有，而历史家的历史便为不完善不真实的。自然科学将全体真实界划成若干片段，分门研究，所得到的分类定义规律等等原是局于一隅的，抽象的，便于实用的，不象哲学统观真实界全体，纯用逻辑推演出具体的普遍概念。这分别黑格尔本也看得清楚。可是他没有看出每种科学对哲学而言虽为抽象的，便于实用的，就其自身范围而言却仍自成一系统，有它那一部分真理。正如他把历史家的历史看成不完善的历史，主张须另有一种“历史的哲学”，他也把自然科学看成不完善的自然哲学，主张须另有一种“自然的哲学”。同时他忘记根据经验的自然科学方法和根据理性的哲学的辩证法根本不能相容，仍用辩证法去处理自然界个别的经验的事实，把自然演成一个死板的辩证式的系统，和心灵在性质上成为对立的。因此，黑格尔哲学在表面上虽是绝对唯心主义，而骨子里仍没有克服心物的二元。“自然”与“心灵”在他心眼中不是两相反概念而是两相异概念，不是两个抽象的对立的东西而是两种性质有别的真实体。为了要避免这显然的二元主义，他应用只能用于相反概念的辩证法来处理“自然”与“心灵”这两个相异概念，以为它们综合于“逻葛司”(Logos 意谓“道”或“理”)。他解释这概念说它是“在创造自然与有限心灵之前的上帝以他的无始无终的真如显现”。这还是旧玄学的老玩艺，和笛卡儿与斯宾诺莎想拿来沟通心物二元的那个“上帝”是一样渺茫无稽。

总之，在黑格尔的眼中，只有哲学才是最高的真实，艺术、历史和自然科学都是抽象的(合以前的正或反)不完全的哲学，所

以要把它们都化成哲学（由正反而合）。他用辩证法从“有”、“无”、“变”那个相反者的同一起，逐步推演，演到最高概念，即“绝对”，即哲学，亦即唯一的真实。由于他不分清相异者与相反者，他的系统有两大致命伤。第一，他把勉强的辩证法的推演的程序，当作真实界生展的程序，而且这个程序到了“绝对”便终止生展，艺术、历史和自然科学化为哲学之后便寿终正寝。其次，他虽想建立一种彻底的唯心主义的哲学，使一切都化成心灵的创造，但是因为他仍保守常识与经验科学的“自然”那个老概念，把它多少看成与“心灵”对立，以至仍与康德一样，没有完全跳开二元论的窠臼。

现在我们可以检查克罗齐从黑格尔哲学中取了什么，去了什么。第一，他采取了黑格尔的最大的发明，就是“具体的共相”即“相反者的同一”这个基本概念以及演生这个概念的辩证法。他应用这个辩证法说明他的系统中美、真、益、善四大相异概念，这四种正价值都内含它们的相反者丑、伪、害、恶。其次，他采取了真实界常在流动生展这个基本原理，既流动生展就有先后程序和高低程度，不只在一个平面上显现。他同时采取了康德的理性的区分而加以更正，把心灵分成直觉、概念、经济、道德四阶段，把生展的原理应用到这四阶段上。但是就在这一点上面，克罗齐与黑格尔有两个重要的分别：

第一，他除去了黑格尔的泛逻辑主义(panlogism)。黑格尔只承认最高概念（即绝对，亦即哲学）为唯一的真实，低于它的如艺术、历史、自然科学等等都是抽象的，对哲学而言都是错误的。克罗齐则承认由直觉、概念、经济到道德四个阶段虽一层高一层，高必依低，低者则可独立，这就是说每一个阶段都是具体的，真实的。

第二，黑格尔所看到的生展起于有无变，止于绝对，虽是一层高一层，却是直线的，起与承都很勉强，止更违反生展的道理。克罗齐所看到的生展是圆形的，循环无端的，表面上虽似起于直觉，止于道德活动，而实际上知解活动（直觉与概念）作实用活动（经济与道德）的基础，实用活动又供给知解活动的材料，知生行，行生知，如此循环推移，真实界内容乃愈演愈富，好比滚粉团，不断地滚下去，愈滚愈大。

克罗齐自己所认为最重要的，是他除去了心灵与自然对立的二元论。这可以分作两点来说：

第一，“自然”这个名词和概念起于经验的科学，即所谓“自然科学”。科学把真实界分为若干片段，各踞一隅，加以条分缕析，分门类，下定义，定规律，这些本只都可应用于一隅，我们却仿佛以为它们可应用于全体，以为它们所关涉的就是“自然”，就是“外在的真实界”。其实这种看法并不正确。真实界是有机体，完整而有生命。惟其完整，我们必须把它当作完整体看，才能对它有真知识；科学既把它割碎，单看某一个碎片，所以只能得到片面的不真实的知识。惟其有生命，我们也就要看到它的生展，它的全体大用流行，才见到它的真相；既生展就变动不居，每一事物在每一顷刻都是一个新的局面，不能典型化或公式化，科学的工作就在对流动生展的事物加以典型化（分类）和公式化（规律），犹如解剖尸骸，生命早已脱手而逃。科学所以要这样办，目的全是实用的，要得到一些经验的知识，作实用活动的凭借。经验的知识象休谟所已说明的，决不能有普遍性与必然性。总之，自然与自然科学都是为实用目的所造成的一些“理智的虚构”（intellectual fictions），即佛家所谓“方便假立”。唯有哲学才把真实界当作完整而有生命的有机体去研究，不只结经验的总

账,还推求理性的必然,不用经验的方法,而用穷理的 (speculative)方法。从理性推演,真实界可以证明全是心灵活动的显现,“自然”这个概念不但是不必要,而且是不能要。心灵就是全体真实界,此外没有另一个真实界,叫做“自然”;如其有,它与心灵是对立的,不同质的,所以不能互相影响的,它如何成为心灵的对象呢?“自然”是一个不真实的概念,还是心灵的“虚构”。

其次,过去哲学所以逃不开心物二元论,是由于知识的来源这个难问题。知识是一种活动,必“及物”,必有对象,这物或对象就被认成外在的自然。物如何入心而成知识呢?这是问题的焦点。一般心理学家有一个简易的回答:知识的起点在感官知觉 (sensation),即外物的刺激在脑筋中所生的印象 (impression)。其实问题并不如此简单。休谟已说明“可感觉的性质”,无论是“次要”的或“首要”的,都是“心理的”,不必有客观的存在。康德的“先验综合”说也已说明了如果没有心中的先验的理性,感官知觉就不免空洞无用,不能产生任何知识。康德以后哲学家讨论感觉问题,颇费心力,却没有得到一个公认的结论。所谓 sensation 义本止于“感官起作用”,它究竟已否成“觉”呢?如果它已成觉,那就已经是“知觉” (perception),已含逻辑的概念,于“知觉”之外另设感觉是多余的。如果它还没有成“觉”,那就只是物理的和生理的作用,还与心无关,不能算是知识的起点。克罗齐是取后一个看法,他也还沿用 sensation 一词,不过把它看成完全被动的,意义不是“感觉”而是“感受”,感受只是“物质的”而不是“心灵的”,心灵活动还没有施行它的功用。然则知识的起点是什么呢?克罗齐替这问题作答,颇受十七世纪一位意大利哲学家维柯(Vico)的影响,维柯以为知识的起点是想象(imagination)或直觉(intuition),即在心中想到或觉到事

物的形象。这也就是艺术的活动。一切理解或概念作用，历史、哲学和科学，都必以直觉为根据。一切知识既起于直觉，直觉既是艺术或意象的创造，则一切知识都是心灵活动的产品，“自然”不就成为一个无用的概念了么？克罗齐仍用这个名词，但是不把它指外在的真实界，而把它指“印象”、“感受”、“情感”、“欲念”那一类被动的未被心灵综合的东西。他把这一类东西叫做“物质”(matter)，这也不是自然科学家所谓“物质”，而是艺术创造中与“形式”对立的“材料”或“内容”。这些物质是实用活动所产生的。就其纯为物质而言，它不能为心灵知解的对象，心灵知解要捉摸它，管领它，它须具有形式；心灵知解在抓住它、管领它时，同时就已赋它以形式。这种赋形式于物质使它成为意象的知解活动就是直觉。直觉生概念，概念生实用活动，实用活动又生直觉，如此循环无端，历史乃愈演愈深广。由此可知心灵活动是一个自给自足无待外求的圆圈，我们所知的真实界就止于此。“自然”或“外在的真实界”既不在这圆圈以内，就不能说是存在了。

克罗齐哲学的渊源如上所述。现在为明晰起见，我们把他的整个系统作一个简明的叙述，以作本章的总结。上文所说的是它的生发史，以下就它的成形作一个平面的描绘。

心灵是真实界的全体，融贯整一，却可以在几个高低有别的阶段显现。这些阶段的递进是生展，但这种生展不必有时间次序上的先后，而是较高一阶段于理必先假定有较低一个阶段做基础，否则它于理就不能实现。就大略说，心灵活动不外两度：知与行(知解与实用)。这两度又各分两度：知分直觉(个别事物形象的知)与概念(诸事物关系的知)；行分经济的活动(目的在求个别的利益)和道德的活动(目的在求普遍的利益)。因此，心

灵共分“四阶段”(four moments),即沿四阶段生展。四阶段彼此相对,有固定不可移的关系与逻辑次第。克罗齐把它称为“两度的关系”(the relation of two degrees),知与行、直觉与概念、经济与道德都有这两度的关系。第一阶段是直觉(即艺术),是知解的第一度,它所以必居第一者,因为概念(即哲学),是知解的第二度,必须先假定有它才能实现,而它自己却可离概念而独立。第二阶段是概念,概念是综合许多个别事物在一起想,看出它们的关系(如因果、性质等),所以于理必先有个别事物的知识(直觉)。直觉于理先于概念,就是艺术于理先于哲学。一个哲学家必须有几分是艺术家,而一个艺术家却不必同时是哲学家。这就是所谓低高两度的关系,如升楼梯,走到第一步可以止于第一步,走到第二步却必先走过第一步。这两度关系也存于知与行。我们可以止于知而不进到行,但是进到行就必先经过知;知可独立,行必以知为基础。行的两阶段也有这两度的关系。我们可以只管个别的利益而不管普遍的利益,这就是第三阶段纯经济的活动;但是如果顾到普遍的利益,就必同时顾到个别的利益,因为普遍的必包涵个别的,这就是第四阶段——最高阶段——道德的活动。经济的行为(有利益的)可以是不道德的(恶的),道德的行为(善的)却不能是不经济的,无用的。

这四个阶段因为不在一个平面上并列,所以不能算是心灵活动全体的四部分,每一阶段都是完整的、具体的、真实的;心灵在每阶段都以它的全体真实性出现。这用哲学的术语来说,就是直觉、概念、经济、道德各为一个“具体的共相”,即一个哲学的“纯概念”,是“相异者”而不是“相反者”。它们相当于美、真、益、善四种价值。在直觉中,真实界以美显现;在概念中,真实界以真显现,余例推。美、真、益、善各是真实界的一度(degree),在

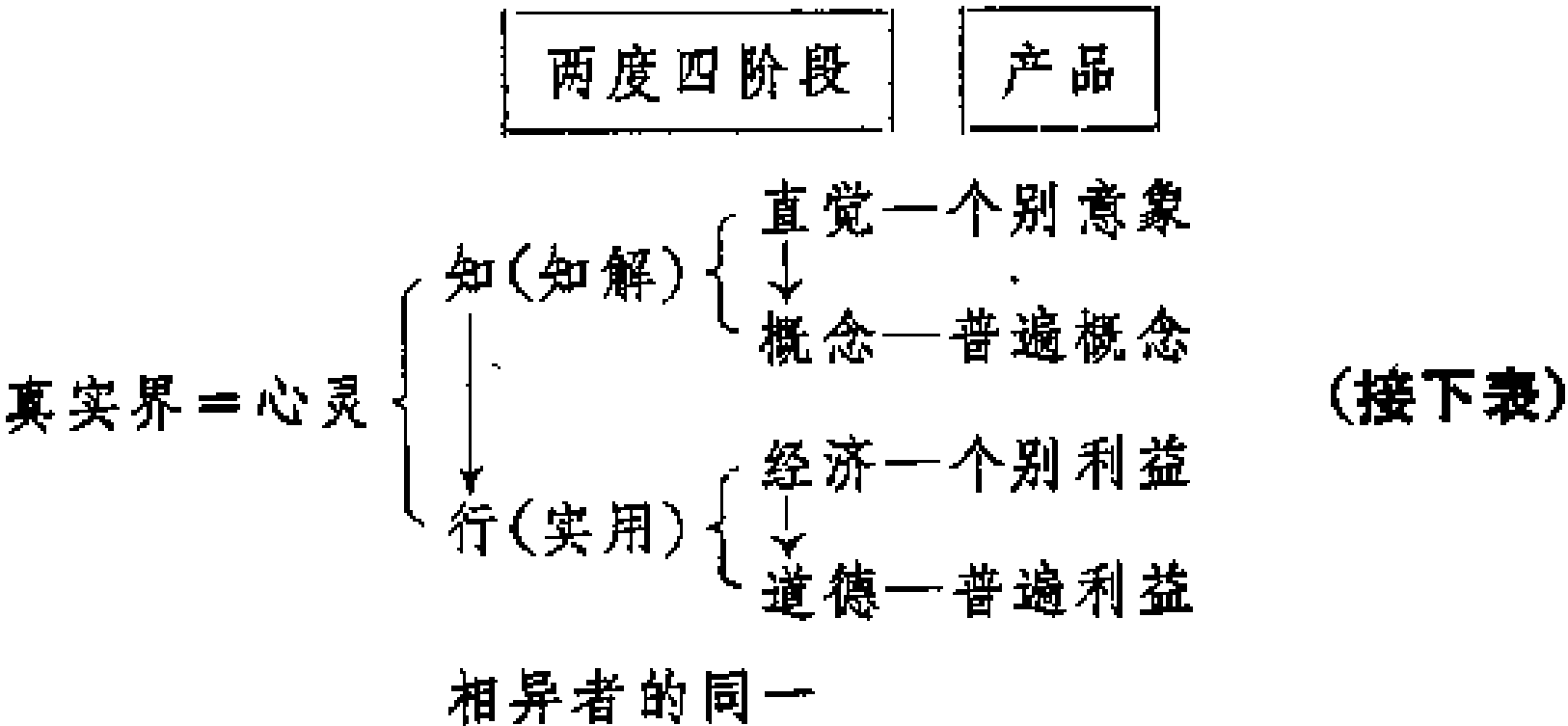
它那一度，它就表现全体真实界，无待外求。总之，心灵除掉直觉、概念、经济、道德四种以外，没有其他活动；真实界（即心灵活动全体）除掉美、真、益、善四种以外，没有其他性相。每一种活动或性相都各表现一度真实界全体。

美、真、益、善既各是一“具体的共相”，就必是相反者的同一，必经过辩证法的生展。比如说，美与丑虽相反，却相待而有意义，不含丑概念的纯美与不含美概念的纯丑都是抽象的，不真实的；它们必须综合于具体的美概念中才有真实性。如果用辩证法的术语来说，抽象的美是正，抽象的丑是反，具体的美是合；美一方面包涵它的相反者——丑——一方面超越了它，克服了它，使它和自己合成一体。真与伪、益与害、善与恶，都可由此例推。

由此可知克罗齐哲学采用了两种辩证法：第一种是他所特有的，即“相异者的同一”那个生展的程序，心灵活动的两度四阶段即由此产生，这是承继康德的理性的区分而加以更正的；第二种是黑格尔所传下来的，即“相反者的同一”那个生展的程序，心灵活动的每一阶段（美、真、益、善）即由此产生。这就是说，四阶段彼此相望，只相异而不相反，不以克服冲突而进展；每一阶段自身则为一“相异概念”，内涵相反者，因克服冲突而达到综合调和。这两种生展是逻辑的（理性的）也是经验的（事实的）。理与事是同一真实界的两面，理即哲学，事即历史。所谓“历史即哲学”，就无异于说“事理双融”，也就无异于说“真实界的演变就是心灵活动的生展”。

心灵活动既是真实界全体，哲学既是研究真实界全体的学问（不象科学宰割真实界各守一隅而加以类型化和公式化），则哲学就是研究心灵活动的学问；如果它说明了直觉、概念、经济、

道德四阶段心灵活动的各别性相与相互关系，它的任务就算完全达到了。因此，克罗齐把他的全部哲学称为《心灵的哲学》(Filosofia dello spirito)。《心灵的哲学》共含四部。第一部是《美学》，研究第一阶段的直觉(即艺术)；第二部是《逻辑学》，研究第二阶段的概念(即哲学)；第三部是《实用活动的哲学，即经济学与伦理学》，研究第三第四两阶段的经济的和道德的活动。如此则四阶段心灵活动的哲学本已完成了，因为心灵活动全体的生展就是历史，所以克罗齐于上述三书之外，加上第四部，就是《历史学》。在叙述这四部《心灵的哲学》之前，我们姑且把克罗齐的系统列一个表，以便读者一目了然：



价值	学问名称	
—美(丑)—	美学	全体 历史—历史学=哲学
—真(伪)—	逻辑学	
—益(害)—	经济学	
—善(恶)—	伦理学	
相反者的同一		

附 注 克罗齐所用的 *spirito* 这个名词，相当于黑格尔所用的 *Geist*，克罗齐的英译者 D. Ainslie 译为 *spirit*，而《克罗齐哲学》的著者 Wildon Carn 主张译为 *mind*，援 William Wallace 用 *Mind* 译 *Geist* 的先例。这字在中文普通译为“精神”，本书作者译为“心灵”。查 *spirit* 原义为“气”，从前人相信人的主宰是灵魂，而灵魂是一种气，人死时断了气，灵魂即消逝，所以 *spirit* 原与 *soul*（灵魂）同义。这两个字都带有原始时代宗教迷信的色彩，近代人大半用 *mind* 来代替它们。*mind* 只是“心”，这里译为“心灵”，有三个理由：（一）保存字源本有的意义，（二）中文中单音字不很顺口，（三）最重要的理由是克罗齐用 *spirito* 并不单指一般心理学家所谓 *mind*，不只是你的“心”或我的“心”，而是全体真实界的大用流行，不仅是“人心”而也是“宇宙心”，用“心灵”来译它，或可略示区别。至于“精神”原亦指“灵魂”，但在流行语文习惯中，指“特殊风格”的意味居多，指“心的活动”的意味居少，所以不宜用。

第三章 美 学

克罗齐享盛名的著作是他的第一部《心灵的哲学》——《美学》。这书的全名是《美学，表现与普遍语言学的科学》(Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale)。它在克罗齐哲学中特别重要，不仅因为它的研究对象是基层的心灵活动——直觉，不仅因为克罗齐在这方面的成就集康德、黑格尔以来的美学的大成，在当代美学著作中没有一部可以和它比美，尤其因为克罗齐打破二元主义，把康德、黑格尔的唯心主义推演到它的当然的逻辑的结论，建立一种比较彻底的唯心哲学，就全靠他的美学的学说。从前哲学家们所打不破、嚼不烂的硬栗壳就是知识的对象，即与知识主相对立的那个“物”或“外在的自然”，克罗齐在美学中把这硬栗壳打烂了，嚼破了。这个“物”原来只是知识主凭感官印象创造出来的，而这感官印象并非来自外物，而是来自知识主自己的经验，即实用活动所生的感受、情感、欲念等等，经过心灵赋以形式而外射为对象。因此，知识主 (subject) 与知识对象 (object) 的对立并不是内心与外物的对立，而是主动与被动心灵活动所成的形式与无形式的混沌的经验的材料或内容的对立了。这就无异于说，对象是知识主的对象化 (subject objectified)，犹如我的面孔在镜子里对象化，

才有形影，我才看得见（这譬喻中我的面孔是我的浑茫隐约的感触，镜子是心灵，形影是意象即直觉品，见是直觉）。直觉创造了意象，就打消了外物存在的必要，所以克罗齐的直觉说是唯心主义的奠基石。

一切知识都以直觉为基础。直觉就是想象，或意象的构成。比如说“这是桌子”，这已经是判断，把浑然的“这”纳到“桌子”那个概念中去想，肯定“这”与“桌子”的关系，说明“这”的意义；所以这判断所表的知识已经是逻辑的，理解的。但是在作这判断以前，我们于理必须经过一个阶段，把“这桌子”的形状悬在心眼前观照，眼中只有那形状的一幅图画，如镜中现影，不肯定或否定它是某某，不追问它的意义和关系，甚至不想到我是知识主而它是知识对象，即佛家所谓不起一切分别想。这种状态我们在凝神观照时常体验到，它的存在本无可置疑；不过心灵常在活动中，很难久停止于凝神状态，大半不久就有理解起来，所以一般人习焉不察，或疑心没有这种心境。其实它是极普遍的现象，没有它就不能有理解或概念的知识，因为诸事物关系的知于理必依据个别事物形象的知。这个别事物形象的知便是直觉（佛家所谓“现量”，逻辑的知是“比量”）。

这直觉不是被动的感受，而是主动的创造。主动者是心灵，被动者是直觉以下的物质。这物质是一些由实用活动产生的感触(feelings)，触动感官，如印印泥似地刻下一些无形式的印象(impressions)；惟其无形式，心灵就不能领会它，知解它；心灵要知解它，必本其固有的理性对它加以组织综合，使它具有形式，由混沌的感触外射为心灵可观照的对象，即由印象化为意象。这感触成了对象，印象成了意象，物质得到了形式(三者是一件事)，就是直觉，也就是表现。所谓直觉是就心灵活动而言；

所谓表现是就感触(物质)成为对象(有形式的意象)而言,感触外射于意象,就已在那意象里表现了。

这直觉或表现显然就是艺术的活动。艺术的内容与形式本不可分,如果作抽象的分析,“内容”即上文所谓“感触”(普通译为“情感”),实用活动所引起的喜、怒、哀、乐、怡适、惆怅、兴奋、颓唐那一类模糊不易捉摸的激动,它们必须化为具体的意象,才为心灵观照的对象,才有所谓“形式”。艺术创造就是化感触为意象,使感触表现于意象,使内容得到可观照的形式,那种活动,即上文所谓直觉。我们姑举一短例来说明,姑取王维的《鹿柴》那一首短诗——“空山不见人,但闻人语响,返景入深林,复照青苔上”,这诗里有情(感触)有景(意象),你能看清楚这种景,自然就能领会出这种情,这种情就只有这种景恰可表现,绝对不可换一个方式来说而仍是原来那种风味。王维在写这首诗时,他心里必有一顷刻突然见到这个“情景交融”(即情表现于景)的意境,我们读者如果真能欣赏这首诗,心里也必须如此。这一“见”——无论是由情见景或是由景见情——便是直觉,便是艺术的创造。因为艺术所表现者都不外是一种感触(情),所以艺术都是“抒情的表现”(lyrical expression)。单有感触(情)不能成为艺术,艺术须表现情感于意象,在表现时,心灵就超越了那情感而从那情感中解脱出来。艺术有“净化”(katharsis)或使人“安静”的力量,就因为这个道理。

由此可知情感和意象交融成一个完整体,那情感便已“表现”于那意象,便已在那意象里得到可观照的形式,而艺术作品也就完全成就。这就是说,艺术作品的成就完全在作者的心里,它完全是一种心灵的活动。比如王维在心中见到《鹿柴》那首诗的情景交融的意境,在心中找到说出那意境的语言文字,他的诗

就已完成了。至于把那首诗念出来给人听，写出来或印出来给人看或给自己后来看，那就犹如把乐歌灌上留音机片，有博旁人赞赏、使旁人得益、备自己遗忘那些实用的目的，所以只是实用的活动而不是艺术的活动。这实用活动叫做“外现”(externalization)或“传达”(communication)。传达出来的东西，一首写出来的或印出来的诗，被人误称为“艺术品”(object d'art)，其实只是一种“备忘录”(aid to memory)，站在艺术的地位，一个艺术家没有传达他的作品之必要，一个真正的诗人只是一个自言自语者。传达固然不一定就减低艺术的价值，它本身既有实益，也不应受轻视，不过我们须认清它的本性，它只是实用的活动，这名称毫无褒或贬的意味。

“直觉即表现”的基本原则在克罗齐的美学中最为重要，也最易为一般人所难了解，其原因有二：

第一，一般人都以“传达”为“表现”。拿苏东坡的“成竹在胸”这句名言为例来说，“成竹在胸”是“腹稿”，即克罗齐所谓直觉，意义等于“表现”；“画竹在纸”是克罗齐所谓传达，而一般人所谓“表现”，所谓“作品”。中国旧有“意内言外”、“意在言先”的说法，意思也就是说直觉(意)在先在内，表现(言)在后在外。照这样看，艺术活动分成两个阶段，先成就在內的直觉，后成就在外的表现。克罗齐驳问：内外既绝不相同，什么东西可做沟通的媒介，使在內的转为在外的呢？无文字的诗，无声音的乐，无形色的画是可想象的么？既是“成竹”便不是一种无形无色的竹。意中之竹既已有形有色，竹便已表现，便已是“作品”，已是画中之竹。画中之竹不过是为意中之竹留痕迹，并不是“表现”意中之竹，那原已“表现”过的。所谓“表现过”(expressed)就是“对象化过”(objectified)，或“意象化过”(imagined)，换句话说，就

是“直觉过”(intuited)。

其次,一般人都以为直觉多于表现,即直觉不尽可表现。我们常自觉有许多可歌可泣的经验,许多绝妙的意境,可以写成诗或小说,或是画成图画,谱成乐调,只可惜自己不是诗人或艺术家,没有本领去“表现”它。我们在企图创造艺术作品时,也常自觉心手不相应,所作成的不能完全表现心里所感到的。一位意大利学者席勒斯比批评克罗齐说:“诗原是未经写成的而却直接生活过的,亲身体验过的生活的诗,既是灵悟,又是行迹。写成的诗比起生活已较逊一筹,它接近生活,它是艺术;但是它无可避免地比生活较差些,暗淡些,模糊些。凡是大诗人和艺术家都常感觉到在与生活相形之下艺术是贫乏的。”这也就是说,我们所生活过的不尽可能表现于艺术。克罗齐以为问题不在是否生活过而在是否直觉过,凡是生活过的不尽可能成直觉过的,这本是的确的;至于直觉过的则必为表现过的。我们通常受虚荣心和幻觉的影响,误认模糊隐约的无形式的“感触”为诗的意境。我们想要抓住而抓不住的并不是直觉,而是直觉以下的那种混沌杂乱的感触,那些感触既未成意象,就不能算是诗的意境。诗人没有是哑口的,我们对自负有诗意而叹息不能表现的“哑口诗人”不妨追问:你对于你所谓“诗意”看清楚了吗?如果没有,你凭什么断定它是诗意?如果看清楚了,它就已有形式,已成为可观照的对象,那就是已表现了。你所谓“表现”的困难根本还是直觉的困难。

直觉(即表现)完全是心灵的活动,艺术存于创造者与欣赏者的创造与欣赏那个活动中,不存于传达出来的文字或其他符号。符号是物质的事实,不能叫做“诗”或“艺术作品”。艺术作品是情感与意象的融会,你在心中见到那个意象,感到那种情

感，它对于你才是艺术作品。在作者如此，在读者也是如此。比如王维的《鹿柴》中那二十字，对于不识字的人是毫无意义，对于虽识字而不能领略那情感与意象的人也还只是空洞的文字符号。它对于你如果成为诗，你必须象王维一样，用直觉或想象把那情感和意象在你心中复活起来。因此，欣赏就是“再造”(recreate)。“要了解但丁，我们必须把自己提升到但丁的水准。”大诗人和大艺术家的功用就在把我们提升到他们的崇高的水准，分享他们所见到的那种较广大的天地。一个艺术作品并非一成不变，俯拾即是；它不断地经欣赏者的再造，好比投石于池，浪纹圈一个推一个，愈推愈大。每人每时每境的经验不同，所直觉到的也就不能一样，每次再造都产生一个新作品。我昨天对于王维的《鹿柴》所得的和我今天所得的就是多少有变化的两件作品。因为这个道理，艺术是常新的，无限的。

同理，“自然美”(natural beauty)是一个自相矛盾的名词。“自然”是物质的、被动的、混沌杂乱的，而“美”为艺术的特色，必须是直觉或表现的结果。“一片自然风景就是一种心境”，“情人眼底出西施”，我们所见到的美，无论在艺术或在自然，都是我们创造出来的。“自然”无所谓美，在“自然”中见到美，“自然”就成为艺术了。比如王维的《鹿柴》可能是实地所见到的自然风景，它的美就生于王维或读者的“见”，许多人可能对它熟视无睹。同是一个艺术作品，同是一片自然风景，各人所起的审美的反应往往悬殊很大，这就可证明审美不是被动的感受，而是主动的创造。

说到这里，我们就可以明白“美”是什么了。一般人都以为美是物(艺术品或自然物)的一种属性，无论有没有人欣赏它，美总是在那里。所以过去许多文艺批评家想尽方法去找美的“客观

的条件和标准”。他们替文艺定了许多规律，以为作品遵照这些规律就会美，否则就不免丑。他们把美和“白”、“方”、“重”、“大”那些可感觉的性质一样看待。在上文我们已经说过，从前人所谓“首要性质”与“次要性质”都不一定有客观的真实性，都离不掉心灵综合作用。美既是艺术的特质，而艺术全是心灵的创造，则美不在物，更无疑义了。在克罗齐看，美就是“成功的表现”，不成功的就不算表现，所以可以干脆地说：“美就是表现”。见到一个情景交融内容形式一致的完整体，那就是表现，那也就是美。美是直觉活动的价值，并非传达出来的那物质的“艺术品”的价值，表现只有成功与不成功的分别，没有多寡与优劣的差别，所以美是绝对的价值。我们只能说此美彼不美，如果彼此都美，就不能说此美于彼。比如说莎士比亚的《哈姆雷特》那部悲剧美，他的某一首十四行诗也美，那就是说，两个作品在它们的各别的限度以内，都已尽了艺术的能事，就都只是美，不因篇幅长短或内容大小而在美的价值上有比较，有差别。美是正价值，负价值为丑，丑就是不成功的表现。表现的成功程度只有一个，不成功的程度却有多种（某部分成功，某部分失败，失败也有多寡差别），所以美虽无比较而丑却有比较。所谓“不成功”是指意象与情感没有交融，内容与形式不能一致，全体与部分不能匀称。美总是整一，丑才现为杂多。这是由于作者的苟且，不诚实，或艺术天才的薄弱。

直觉或表现是整一的，不但没有价值的比较，也不能有“种类”（kinds）的分别。凡是艺术都只是表现，只是意象与情感的融合。一般批评家把艺术分为文学、音乐、图画、雕刻等等，文学又分诗、戏剧、小说等等，诗又分抒情的、叙事的、戏剧的等等，如此等类的区分不可胜数。他们又以为各类有它的特殊规律，作

创作的南针，批评的标准，例如戏剧的布局应如何，人物应如何之类。但是种类尽管分得细，规律尽管定得严，批评家和创作家总是互难就范。创作家作出一种新作品，批评家寻不出一个“类”来收容它，发现它没有守“类”的规律，便说它坏。例如“悲喜杂剧”、“散文诗”之类体裁都被批评家痛斥过。可是真正的艺术作品都会活着下去发挥它的力量，批评家只好替它另立新“类”，定新“规律”，艺术生发无穷，类和规律也就愈来愈多。依克罗齐看，这种分类的办法不过如依体积或内容把书籍摆在图书架上，虽也有实用，却没有真正的标准。某部书可摆在甲架，也可摆在乙架。艺术整一而有无穷变化。文学、图画、音乐、雕刻等等所用的媒介虽不同，而根本同是表现。一首诗可有音乐的和谐、图画的色彩、雕刻的力量和建筑的轮廓。它可以同时是抒情的、叙事的和戏剧的。严格地说，每一个真正的艺术作品都有与其他任何作品不同的地方，都自成一类，自有内在的规律。拿西方小说的标准来衡量《红楼梦》，或是拿关同、巨然的标准去批评文艺复兴时代意大利画家，都无异于痴人说梦。

艺术为直觉，是基层的知解活动，先于概念活动与实用活动（经济的与道德的），所以它可以离哲理、利害计较与道德标准而独立。克罗齐对于艺术特别着重两点：一是它的整一性（unity），如上所述；一是它的独立自主性（autonomy），根据这独立自主性，他作下列几个重要的否定：

一、艺术不是哲学、科学或历史。艺术只构成意象，不产生概念，不肯定或否定意象的真实性。因此，批评的态度与艺术的活动不能同时并立。批评不能不用判断思考，就不能不把单纯的意象变成名理的事实，就不能不走到哲学、科学或历史的范围。所以克罗齐说：“诗人死在批评家里。”有人会反驳：艺术作

品里也常有哲理，而且真正的大诗人在他们的作品里都表现一种人生观，对人生没有大澈大悟的人根本就不能产生伟大的艺术。这话固然不错，但是艺术含有哲理是一回事，艺术抽象地谈哲理又是一回事。理在艺术中混化于意象，如盐混化于水，既已混化于意象，就已不复是抽象的可独立的理，就已成为直觉的对象。比如剧中人物可以谈哲理，可是哲理在人物的口中并不显哲理的功用，而是显人物性格的功用。也有人会疑问：无论是欣赏或是创作，我们都不能不用理解，否则如何能了解作品的意义呢？我们只说直觉与理解不能同时并立，并非说它们不能先后承续。直觉之前可有名理的思考，帮助了解作品的意义，帮助起直觉；直觉之后也可有名理的思考，判断作品的价值，分析作品与其他事物的关系。但是要点在直觉那一顷刻，名理的思考须暂时搁起；我们对于一个艺术作品，须把它当作纯意象观照，不能把它当作概念去思考；当作概念去思考是逻辑的事，不是艺术的事。

二、艺术不是功利的活动，因为它的目的不在实益，或则说得更精确一点，它根本没有一个外在的目的，表现的目的就是它自身，就是表现。过去美学中功利主义(utilitarianism)往往与快感主义(hedonism 这字译“享乐主义”不恰当)携手，把艺术功用看成快感。艺术可发生快感本是事实，但是这快感与肉体饥渴的满足所生的快感不同也是事实，由此可知艺术的快感与寻常快感须有一个区别的要素，艺术之所以为艺术便不在它与其他活动所共有的快感，而在那个使它与其他活动有区别的要素了。那要素就是表现，而快感只是陪伴，我们不能把陪伴混为主体。不明白这个道理的人们以为艺术只是发生快感的，于是追问：艺术是否可以随意寻求快感呢？是否要有一个限制呢？苦

行主义者因厌恶快感便厌恶艺术，以为艺术有伤世道人心。冬烘学究以及政客因快感可利用，便利用艺术做宣传教条和政策的工具。其实这两种人都没有认清艺术是直觉，先于经济的活动。它尽管可有利或有害，但是那利害是站在实用的而不是艺术的立场看出来的。

三、艺术不是道德的活动。艺术与道德的关系从古以来就成为哲学家与批评家所常争辩的问题。西方从柏拉图到托尔斯泰，许多思想家都从道德观点攻击或辩护艺术，中国“文以载道”的主张也深入人心。在克罗齐看，艺术既无外在的目的，又不起于意志，实与道德无关。所谓“无关道德”(non-moral)，既不是“道德的”，也不是“不道德的”，只是说在道德范围之外的。“一个艺术家固然可以在想象中表现一个从道德观点是可褒可贬的行动，但是他的表现，因为只是一种意象，不应该因此受褒或受贬。世间没有一条刑律可以定一个意象的死刑或判它下地狱；世间也没有一个头脑清醒的人对它下道德的判断”。我们看《红楼梦》，举个例来说，只应问薛宝钗和林黛玉是否一样写得有声有色，惟妙惟肖，不应问薛宝钗是否比林黛玉要奸猾些，在道德上要令人生厌些。许多人对于薛宝钗的厌恶只是道德的而不是艺术的。在艺术的立场看，薛宝钗的可爱或不亚于林黛玉，正犹如刘老老的可爱不亚于大观园里任何一位小姐，因为她是一个完整的意象。

这些否定的用意只在分清艺术与其他心灵活动的界限，并非说艺术与其他心灵活动可以完全脱节。一般人单看克罗齐的第一部著作《美学》，或不免误解他把艺术的独立自主性说得太过火，以为他把整个人格割裂开来了（作者自己从前就有这个误解，所以写出《文艺心理学》第十一章批评克罗齐的机械观那一

段错误的议论)。其实这种看法与克罗齐的哲学系统全体相违。他固然着重每一阶段心灵活动的整一性，却也着重全体心灵活动的整一性；直觉、概念、经济、道德四阶段虽各有别，却互相影响，循环生展。这道理他在大英百科全书里《美学》那篇论文中特别说得明白。这篇论文出来较晚，有些话显然是针对旁人的批评而说的。在分清艺术与其他心灵活动的界限之后，他加上一段说艺术与它们的关系：“各种不同形式的心灵活动不能看成每一种都和其余分开，孤立自持地行动。”“艺术这个心灵活动，象每一个其他心灵活动一样，与所有一切其他心灵活动都互相因依。”比如说，“一切诗的根基是人格，而人格集成于道德，因此，一切诗的根基是道德意识。这当然不是说艺术家必须是一个深刻的思想家或锐敏的批评家，也不是说他是一个德行的模范或英雄，但是他必须在思想与行动的世界里占一个分子，这才能使他，在他本身或是在他对旁人的同情中，体验得整部人生的戏剧。”这番话须与否定艺术为哲学、功利、道德那番话合看，才可免去误会。打一个譬喻来说，艺术好比一朵花，欣赏花只就它本身着眼就够了，它与日光、水分、土壤的关系不能影响对于花本身的欣赏，但是如果没有日光、水分、土壤，这朵花便不能存在。

艺术既是直觉，而直觉是最基层的知解活动，为一切知识的基础，所以凡人既有知识，即不能无直觉或艺术活动。人人都必有几分是艺术家。大艺术家与平常人在这一点上只有量的分别（他们是大艺术家，我们是小艺术家），却没有质的分别（同是直觉）。拉丁成语说：“诗人是天生的”；克罗齐把它翻转过来说：“人天生就是诗人。”如果大艺术家与我们平常人有质的分别，我们就无法可以了解他们；我们能“再造”他们所“创造”的，就因为我

们和他们有这一点共同的人性——直觉的本领。这是人类打开宇宙秘奥的一把公共的钥匙。由此可知克罗齐所谓“艺术”远比一般人所了解的较宽广。在一般人看，艺术是少数职业家的专利品，在一个社会里，诗人、画家、雕刻家和音乐家所占的人口百分比是很低的。在克罗齐看，艺术是尽人皆必有的极原始而普遍的活动，是人就是艺术家。

有一点最能证明艺术的普遍性，就是语言。人人都运用语言，而语言就是表现，说话和做诗，根本是一个道理。所以克罗齐把语言学和美学看成同一科学。语言学的研究在十九世纪德国为最盛，关于语言的起源和性质大概有三派学说：第一说以为语言是一种“惊叹”，表现情感的自然而然的生理反应，说话与哭笑原是一理。第二说以为语言是习俗与联想造成的，以某字音代表某意义，成为一种“社会的公约”，说话与军队用暗语口号是一理。第三说以为语言起于自然（惊叹）而成于人为（习俗），原是一种心灵的创造，借联想习惯而孳生繁衍。克罗齐则以为语言始终是心灵的创造，以完整的声音组织表现某某思想情感的整个的情境。情境常变化，语言的意义也就随着变化。我们尽管沿用旧字陈语，却不断地予以新生命；我们并不是只是“复述”旧字陈语，而是替旧字陈语“创造”新意义。所以语言的常新与无限，和艺术的常新与无限是一致的。我们找到了艺术的原理也就同时找到了语言的原理，所以美学与语言学原只是一件事。

第四章 逻辑学

知解的活动第二度是概念，诸事物关系的知识，一般人所谓理解或思想。这是逻辑的活动。克罗齐的第二部《心灵的哲学》就是《逻辑学，纯概念的科学》(Logica come scienza del concetto puro)。从这个名称可见克罗齐所谓“逻辑学”与传统的形式逻辑学大不相同。传统的形式逻辑学通常分析概念、判断、推理、演绎法与归纳法，作一些形式上分类，定一些实用的规律。它把思想当作尸骸解剖，它所谓“形式的”(formal)其实只是“字面的”(verbal)，把概念当作端词(terms)去讲，判断当作前提(propositions)去讲，推理当作三段论式(syllogism)去讲，所以它所分析的不是思想本身而是表现思想的文法，它和真正的思想的生展几漫不相干。它不能发现真理，只能把已发现的真理用公式解释给人看，所以只有教育的功用，没有哲学的功用。克罗齐的逻辑学是集合康德的先验综合与黑格尔的相反者的同一两个原则发展出来的“哲学的逻辑学”。它要抓住思想全体的生展，看活的思想如何进行，在思想活动中按得真实界的脉搏跳动。这种逻辑学“不复是思想的科学，而是正在活动的思想本身，不仅是逻辑学，而是包含逻辑学在内的全部哲学”。

从这个观点看，“唯一的逻辑的事实是概念，是普遍性，是构

成普遍性的心灵活动”。概念并非象形式逻辑学所认为与端词相当的那种孤立的僵死的思想碎片，而是“正在活动的思想本身”。“它是诸事物关系的知识，而诸事物是直觉品。概念不能离直觉品，正犹如直觉不能没有印象为材料。直觉品是这条河、这个湖、这小溪、这阵雨、这杯水；概念是水，不是这水或那水的个例，而是一般的水，不管它在何时何地出现”。直觉的世界全是一些个别的意象，直觉对它们不作肯否，所以它们是否真实，性质如何，关系如何，还不曾为心灵所辨别；直觉的世界只是一个可能的未定性的世界。我们举眼一看，只看见湖、溪、河、海等等的形影，不曾想到它们是什么。概念的世界则是一个四通八达、联络贯串的关系网，事物不仅呈现形影，而且现出关系条理，各有各的定性；概念的世界是一个肯定了的真实的世界。我们想到那些湖、溪、河、海等等都是水。这是一个肯定，就是判断，所以概念包含判断在内。同时它也包含推理在内，那些湖、溪、河、海等等是水，这杯子里的东西也就是水。这种推理同时是归纳的与演绎的，由个别事物见普遍性，以普遍性定个别事物的性质，是同一思想活动的两而，不能分开。比如说“这是水”，可以看成归纳，以个例纳于普遍性；也可以看成演绎，以普遍性断定个例。由此可知在一个概念里不能没有直觉品（上例“这”所代表的个别事物形象），也不能没有普遍性的观念（这就是概念，上例的“水”）；所以概念的思想综合直觉与概念、经验与理性、后验的成分与先验的成分。总之，概念就是康德的“先验的综合”。中国哲学家向有“理一分殊”的学说，这四个字很可以说明概念的道理，概念就是子分殊见理一（湖、海等同具水性），以理一定分殊（“这是水”）。克罗齐所谓概念综合同一与殊异，于同一中见殊异，于殊异中见同一，意思也就是如此。

这个概念说的要点在概念必依据而且包含直觉，普遍原理必依据而且包含个别事例。我们一般人所了解的概念，如同形式逻辑学所教的一样，是一种抽象的不着实的游离无定所的观念。比如说“人”，只是一个空泛的“人”字的意义，不指张三也不指李四。其实我们只要稍加反省思想的活动，就可以看出这空泛的“人”在心中根本不成为思想，是思想就要切实，就要想到普遍性所依据而且包含的事例，想到“人”就要想到你或我，张三或李四。思想都必有所肯否，都必取判断的形式。判断都必以主词定宾词，以宾词定主词。再拿“这是水”为例来说，“这”是主词，是概念所依据的直觉品，“水”是宾词，是直觉所化成的概念。我们不思想则已，既思想就必据一个具体的事物情境（直觉所得，主词）而加以肯否，加以理性化或普遍化（概念所得，宾词）。思想就是于事实中见理性，于直觉品中见逻辑的成分。事实（直觉所得）是后验的，理性（概念所得）是先验的。所以一个判断（思想活动）之中有个别相也有普遍性，有后验的成分也有先验的成分。世间没有纯粹的后验的真理，也没有纯粹的先验的真理；真理总是融合经验与理性，后验的与先验的为一体。这就是说，通常所谓“事实的真理”（*verités de fait*）——即经验所得，可简称为“事”——与“理性的真理”（*vérités de raison*）——即理性所得，可简称为“理”——并非可以分立的两种实在。事中必有理贯注，因为它是知识或思想的对象；理必以事为体，否则它便抽象而不真实。在思想活动——即判断——中，事是主词而理是宾词，事与理交融，所以主词可以看成宾词的个别化，宾词可以看成主词的普遍化。主词见“分殊”，宾词见“理一”，主词于同一中见殊异，宾词于殊异中见同一。事不离理，理不离事，这就可以说明黑格尔的那句名言：“理性的就是真实的，真实的就

理性的。”这也可以说明克罗齐自己的一段紧要的话：“概念是一个逻辑的先验的综合，所以是主词与宾词的同一，是一个殊异中的同一，同一中的殊异，是对于概念的一个肯定，同时也是对于事实的一个判断，是哲学同时也是历史。在纯粹的实在的思想活动中，这两个成分组成一个不可分解的有机体。我们不能肯定一个事实，除非思想它（译者注：即把它纳到一个概念里去想）；我们不能思想（译者注：即运用概念），除非肯定一个事实。”

这个概念说在克罗齐哲学中极其重要。它有两个涵义：第一，一切思想都必脚踏实地，不能离开直觉经验。思想都起于某一现实情境，就据那现实情境而替问题找答案，作一种肯定或否定。用逻辑学的术语来说，一切真正可以叫做“思想”的判断都是“个别的判断”（individual judgment），即思想主在某一特殊现实情境所下的判断。真实界常在演变——即思想常在生展——每一“个别的判断”都是只恰合某一时机的，新鲜的，独创的，不能应用到另一个情境；如果应用到另一情境，它的意义也就变了。其次，事理既不能相离，则历史与哲学实是一事。关于“历史即哲学”说，我们待谈历史学时还要详述。

明白上文所说的道理，我们就可以解释克罗齐所建立的纯概念（pure concept）与假概念（pseudoconcept）的分别了，逻辑学的定义是“纯概念的科学”。纯概念必有三大特征：

一、它必是有表现性的（expressive）。这就是说，概念必不能离直觉，思想必不能离语言。既是概念就不能模糊隐约，不可捉摸；它必须在意识中现得很显明（这就是“表现”的意义），可以用语言形容，可以让旁人了解，总之，它必须是一度知解。概念表现心灵的理解的活动，犹如意象表现心灵的直觉的活动。依逻辑运用思想就是运用语言，语言就是思想的表现，所谓“语言”

不单指文字，数学家用图形符号思想，那些图形符号也还是语言；它也不单指大声说出来的话，它尽可悬在心中默想。思想与语言一致，所以善于思想也就善于写作，一部书中语言不明白晓畅的部分必定由于作者没有想得清楚。思想本身就是表现，就是语言，并非先有思想而后有语言。没有语言的思想是不可思议的。思想必含语言，就是概念必含直觉，哲学必含艺术。“每一部学术著作必同时是一件艺术作品。”如果我们无法表现我们的概念，那就足见我们还没有得到那个概念，犹如自以为有“诗意”而不能表现一样，那“诗意”只是幻觉。深奥到语言不能表达的思想尽管是神秘主义者所夸耀的（佛家禅宗主张“不立文字，见性成佛”，“离文字障”，可以为例），哲学里却不容有“无语言的思想”这种怪物。

二、它必是有普遍性的(universal)。这是概念与直觉的分别，直觉必是个别的，概念必是普遍的。这也是纯概念与自然科学概念的分别，自然科学概念只是同类事物的总名，只适用于某一部真实界，纯概念是一切事物的共同性，适用于全体真实界。例如“树”、“马”、“白”等概念都只是类名。“树”代表一切个别的树，而个别的树是有限的，“树”的意义尽于这有限的事例，树以外的事物不是“树”所能包括的，总之，“树”不能普及全体真实界，所以没有普遍性。有普遍性的纯概念如“性质”、“演变”、“美”、“究竟”等等却不限于某一类事物，一切事物都不能不依据这些概念。比如说，一切事物都必有“性质”，“性质”并不只是某一群事物的类名，不能单指这事物或那事物，我们不能集拢任何数量的事物来，指着它们说，“性质”这个概念尽于这些事例，如同类名尽于有限数量的事例一样。总之，类名所适用的范围是有限的，纯概念所适用的范围是无限的，它“外越”(transcend)所有事

例和每一事例，不能为任何数量的事例所包括无余。它在全体真实界常住普在。

三、它必是有具体性的 (concrete)。具体性是概念与直觉所共有的，说概念有具体性，犹如说直觉有具体性一样，是指有形可求，在真实界有事例可指，可由感官呈现于心灵。具体的才是真实的，抽象的就是不真实的。具体性是纯概念与数理科学概念的区别素。数理科学概念往往是抽象的。姑举“三角形”和“自由运动”两个概念为例。三角形据说是三直线交叉所围成的空间，围成三个角，总和等于两直角；自由运动据说是受任何抵抗或阻碍的运动。这两个概念都有表现性，它们是明晰的可思议的概念；它们也都有普遍性，因为它们也可以说是外越所有事例和每一事例，我们不能替它们限定一个适用的范围，只要真实界可思议，它们就可思议。但是实际上没有一个真正的三角形，因为实际上没有直线直角和三角之和等于两直角那些事；实际上也没有自由运动，因为实际的运动都是受条件决定的，必受阻碍的。换句话说，它们在经验界都没有实例，所以它们都是抽象的。从另一方面说，纯概念如“性质”在表面上好象比“三角形”还更抽象，实际上却是具体的，因为真实界中没有一事物不是“性质”的事例。在说明普遍性时，我们已说过：纯概念“外越”一切事例和每一事例，不能为任何数量的个别事例所包括无余；现在说具体性，我们应补充一句说：纯概念也“内在”(immanent in)一切事例和每一事例，在任何极微细的事物中都找得着它。合两层来说，纯概念“放之则弥六合(普遍)，卷之则退藏于密(具体)”。

克罗齐的纯概念说大体上就是黑格尔的具体的共相 (the concrete universal) 说。黑格尔把具体的共相叫做“哲学的概

念”，说它须具逻辑性，普遍性和具体性三个特征。克罗齐把表现性代逻辑性，因为要符合他的概念不能离直觉，思想不能离语言的主张。这个主张——概念的思想融合直觉与概念、经验与理性在一起想——就是康德的先验综合说，已如上述。从此可知克罗齐的纯概念说是集合黑格尔的具体的共相说与康德的先验综合说而成的。

纯概念的三大特征如果缺了一个，那就不成其为概念(没有表现性的)，或只是假概念(没有普遍性或具体性的)。假概念如上所述，不外两种：一是经验的自然科学的类名，如“马”、“树”、“白”之类，虽具体而不普遍；一是数理科学的概念，如“三角形”、“自由运动”之类，虽普遍而不具体。假概念其实还要依据真概念，无论是自然科学或是数理科学，都必先假定“性质”、“演变”、“美”、“究竟”、“存在”那些纯概念。它们中间所含的真理还是属于哲学的真理，至于它们自己所构成的假概念都不是真正的哲学的知识，只是一种“理智的虚构”(intellectual fictions)或“方便假立”，为着实用的目的。经验的概念为着分类立界说的方便，抽象的概念为着计算推演的方便，对于人生都有实益。严格地说，纯概念与假概念的分别还不能算是真与假的分别，而是知解与实用的分别；假概念根本不属于知解的活动，只属于实用的活动。知解的活动只有纯直觉(艺术)与纯概念(哲学)两种，自然科学与数理科学就其须依据纯概念而言，所含的真理已包含在哲学里而；就其运用假概念而言，在两种知解活动中一无所属，所以只能归到实用活动里去。这也并非小视自然科学与数理科学，不过是确定它们的真正的性格，说明它们在本质上与哲学的差异。科学与哲学既有这种根本的差异，我们就不能采用科学的方法来研究哲学，也不能以科学为基础来建立成一种哲

学。哲学只能用穷理的(speculative)方法,不能用经验的或抽象的方法;只能统瞻全体,不能积部分来求全体。因此,克罗齐反对黑格尔的“自然的哲学”那个观念,所谓“自然的哲学”是在自然科学之上建立成的哲学,犹如“历史的哲学”是在历史之上建立成的哲学,其实历史就是哲学,而自然科学与哲学是不能相衔接的两件事。克罗齐的这个见解含有极大的革命性,最为人所不易了解。不过这一点对于他的哲学系统非常重要,因为如果承认科学所建立的“自然”这个概念只是“方便假立”,没有真实性,心灵便是全体真实界,没有一个外在的真实界和它对立,二元论就可以打消,而哲学也可完全是“内在的”(immanent)了。

哲学探求纯概念,而纯概念是融会事与理的思想,它就必然是真理,在哲学中就无所谓“伪”或“错误”(errors),然则伪或错误从何而来呢?在克罗齐的学说中,错误有两种意义:一种是片面的真理(partial truth),即正反对立尚未综合时,正与反都是片面的、抽象的,所以还不是完全的真理。综合了,在正反对立阶段的错误在综合阶段就已化成真理。每一个纯概念既是相反者的同一,“真”这个纯概念就必已包含真的相反者:伪或错误。有真理就必有错误,真理是由克服错误产生的,犹如答案是由解决问题来的。就这个意义说,错误是思想活动的推动力,它常存在思想中作真的反面。哲学从康德以来有批判(criticism)的意义,批判就是在一种学说中剔去错误的成分而抉择其真实的部分。在克罗齐看,哲学的生展史就是这样逐渐化片面的真理为较完全的真理。

另一种是真正的错误,例如指鹿为马,说二加二等于五。这种错误并不起于思想本身,思想在定义上就是对于真实界的真

正的认识，不思想则已，既思想就必见真理；它不起于心灵的知解活动，而起于它的实用活动。我们错误，因为出发点就不在寻求知解方面的价值（真），而在寻求经济方面的价值（利益）。赵高指鹿为马，因为他要造成欺君的局面，不让旁人敢说他在欺。生意人把二加二算成五，因为他要骗人一文钱。我们和人辩论，往往歪曲事实，用意只在取胜；我们有时欺自己，自信所言所行都有大道理，原因是有虚荣心、苟且偷安心等等在作祟。总之，在真正的知解活动范围以内，没有真正的错误；真正的错误都起于经济活动闯入知解活动的范围。

克罗齐的逻辑学其实就是哲学，因为它们都是第二度知解活动，目的都在发现普遍的真理，即纯概念。因此，哲学的生展史就是纯概念的发现史，“真正的逻辑思想的光荣在发现原未发现的普遍性。所以凡是能把原不联贯的各个观念或各组观念显出联贯的人们，这就是说，凡是作普遍化的人们，我们都奉为先知先觉。”哲学史上有几个这样开辟时代的发现。第一个是苏格拉底发现概念本身，发现杂多之中有整一。其次是康德发现先验综合判断，这是“必然与偶然、概念与直觉、思想与事物现形的统一，所以是纯概念，具体的共相”。第三是黑格尔发现辩证法，相反者的同一。最后，克罗齐自己发现一切心灵活动统摄于四阶段，语言与艺术的统一、哲学与历史的统一以及意志与行动的统一。哲学和生命一齐在继续地生展，将来还继续地有纯概念的发现，自是意中事。

第五章 实用活动的哲学

直觉与概念组成知的世界。知是行的基础,知可以不行,行就不能不知。所以知解活动与实用活动,犹如直觉与概念一样,有第一第二两度的关系。实用活动本身也分两度:第一度是经济的活动,目的在求个别的利益,犹如直觉创造个别的意象;第二度是道德的活动,目的在求普遍的利益,犹如概念创造普遍的性相。研究这两度实用活动的学问就是经济学与伦理学。“经济学象是实用活动的美学,伦理学象是实用活动的逻辑学。”克罗齐所谓“经济学”与一般学校所授的经济学完全是两回事。他的经济学研究追求个别利益的心灵活动全体(注:克罗齐的“经济的”一词本义为“功利的”,因为怕与 utilitarian 一字相混,仍从旧译),即心灵活动在第三阶段时所显现的真实界,所以它的对象有具体性与普遍性,而它自身是“心灵的哲学”中一种;普通所谓经济学只是一种经验的科学,只把真实界中经济现象划出一部分(例如关于需要、供给、生产、分配、贸易之类)来研究,所以只是抽象的,不能产生克罗齐所谓有普遍性与具体性的纯概念。不象对于知解活动分为美学与逻辑学两书来研究,克罗齐没有把经济学和伦理学分开,却把它们合在《实用活动的哲学》一部书里。我们现在把这部书的主要的学说略加阐述。

实用活动就是“意志”(will)。一般哲学家和心理学家对于意志的见解很纷歧，大半以为它是原始的生命力，盲目的冲动，一切心灵活动的源泉，所以先于知解。这种见解的重要的代表是叔本华的《世界作为意志与作为观念》一书。他以为生命原只是意志，意志外射才成为观念或知解。尼采所谓“酒神的精神”(相当于意志)也先于“日神的精神”(相当于知解)。克罗齐的见解与此相反。他替意志下定义说：“意志是与对事物取纯粹地知解的观照有别的那种心灵活动，它所产生的不是知识而是行动。”行动是对于环境的适应。要行动就要明了当前的历史的情境，这情境常在变迁，意志也就要随之变迁。意志要时时刻刻跟着现实走，在现实中获得力量，在现实中决定方向。所以意志的先决条件是对于常新的现实(即所谓当前的“历史的情境”)所起的常新的知觉。行动不只是物体的机械的运动，它必须根据知识。“知解离意志而独立，是可思议的；意志离知解而独立，是不可思议的。盲目的意志不是意志，真正的意志必有眼光。”固然，世间行动家大半不是思想家，思想家大半不是行动家；但是这只是量的分别，行动家虽不必是思想家，他对于他所应付的情境却仍必有真知灼见。

意志与行动的关系是怎样呢？一般人都把它们看成两件事，意志发为行动，意志在先，行动在后，意志可发为行动，亦可不发为行动。克罗齐则主张意志与行动的同一，犹如直觉与表现的同一，意志不能无行动，行动也不能无意志。我们最好用他自己的话来解释：“意志并非有手脚的运动跟着来，这些运动本身就是意志。在物理学家看，这些运动是物质的、外在的；在哲学家看，它们是心理的，内在兼外在的，或则说得更妥当一点，既非内在亦非外在的，因为这种分别是勉强的割裂。正犹如诗完全活

在诗篇的文字里，图画完全活在画幅上的颜色里，意志也完全活在行动里；这并非由于甲包卷在乙内，而是由于甲就是乙，甲如果没有乙就是割裂了的，不可思议的。”这个道理可以从分析意识见出。“我们指不出一个意志的事实而不同时是身体的运动。有些哲学家们把在心内就完止的意志和发为外在事实的意志分为两件事，那分别是渺茫无稽的。每一个意志，无论它如何微细，在起时就已发动身体组织，产生所谓外在的效果。目的已经就是实现了的效果，已经就是出力奋斗的起点。连一个简单的欲念也不能不生效果。”“从另一方面说，我们也指不出有行动而无意志的事例。有人说本能的动作和成为本能的习惯动作是如此，但是连这些动作也必有意志来发动它们，虽然不是每一个别动作是如此，全串动作却必如此，就象一只手可以发动要许多手才能造成的复杂的机器。所以意志不能无行动，行动也不能无意志，正犹如直觉不能无表现，表现也不能无直觉。”克罗齐的这番话初看颇违常识，细玩则确有至理。常识的错误在以为意志一生起就完了事，后来行动就接着来。试问意志与行动中间的空隙如何填补起来呢？在内的意志与在外的行动性质既不相同，如何由意志一翻身就可变成行动呢？克罗齐的意思是：意志到了哪一步，行动也就到了哪一步；意志与行动是一条线的两面，向内看是意志，向外看是行动。

行动与意志不分，与“事迹”（event）却有别。行动是个别的，属于个人；“事迹”却是许多个人的行动的全体所产生的结果。比如说，写这篇文章是我个人的意志行动，而这篇文章的写成是一个“事迹”，这事迹固然有一部分靠我个人的意志行动，而主要地却靠全体真实界；假如西方哲学不演变到有克罗齐的思想，我没有受过这派哲学的训练，或是我的目前物质的和精神的

条件不容许我坐下来写文章，这件事迹就无从实现。这就是说，行动是个人的，事迹是超个人的，它是反射大宇宙的小宇宙，历史情境的结晶，全体真实界的光投到一个焦点。

这个分别对于克罗齐的哲学极为重要。第一，它是他的历史观中一个重要原则，事迹成为知的对象就是历史。人类造成事迹，事迹也造成人类，它们是现在历史情境的结晶，也是未来历史情境的萌芽。它们就是具体的真实界，生生不息，愈滚愈大。其次，它使克罗齐脱开主观的唯心主义的危险，克罗齐虽不承认有一个真实界（自然或上帝）外于心灵或超于心灵而存在，而依他的“事迹”说，却有一个真实界外于个人心灵超于个人心灵而存在。这世界不仅是我个人的知解和行动所创造的，我个人的知解行动都受历史的情境——超个人的真实界——决定。第三，在实用活动的哲学中，“事迹”说调和了意志自由论和命定论的长久的争执。我的意志是由我自由作主来决定呢？还是由环境中的因果线索决定呢？克罗齐说，两说都有理，意志是自由的也是命定的。正由于直觉起于一种已有的情感情境而却超过那情境给它一个新形式，正犹如概念起于已有的意象世界而却超过那世界给它一个新意义，意志也起于已有的历史的情境而却超过那情境造出一件新事迹。就它不是无中生有，必起于历史的情境而言，意志是命定的；就它不只是复演历史的情境而却有新生发而言，意志是自由的。由前一肢看法，克罗齐避免了意志自由论破坏因果线索的困难；由后一肢看法，他避免了唯物史观混心灵为机械，忽视意志努力的困难。

意志即行动，行动根据当前历史情境的知识，不根据行动本身的价值判断。一般人以为在行动之前，我们对于行动必作一个“实用的判断”或“价值的判断”：“这个行动是有用的，这个

行动是善的”，然后再去实行。克罗齐以为这是倒果为因。“我们希求事物，不因为我们知道它们是有用的或善的；我们知道它们是有用的或善的，却因为我们希求它们。”事物本身，离开对于人的实用态度而言，无所谓有用与无用，也无所谓善与恶。这些实用的判断是跟着实用的行动来的，我们既已发意志行动了，对于它自觉满意，于是说：“这是有用的，善的”；对它自觉不满意，于是说：“这是无用的，不善的”。换句话说，意志行动的目的就在意志行动自身，在意志行动未实现以前，这目的还不能自觉；发意志行动只是在当前历史的情境中实现自我，好象在海水里游泳，我们时时刻刻随波浪的流动而改变姿势动作去适应它，事先并没有一个固定的计划。当时意志行动只是一个完整情境的完整的适应，事后勉强分析，我们才区分某者为意志所追求的善或有用的目的，某者为酿成意志的历史的情境，某者为发意志的主宰。

克罗齐否认意志行动起于价值的判断，也否认它起于快感与痛感两种感觉，如功利派和快感派哲学家所主张的。这一点不仅关系克罗齐的实用活动的哲学，而且关系他的哲学全体，含有极大的革命性与重要性，我们须详细讨论。传统的哲学与心理学向来把心灵活动分为知 (knowing)、情 (feeling)、意 (willing) 三种。在这三种中“知”相当于克罗齐的知解 (theory)， “意”相当于他的“意志”即“实用” (praxis)。“知”与“意”各分两度，于是有直觉、概念、经济、道德四阶段，已如上述。这个系统中不就没有“情”的地位么？原来“情”译西文的 feeling，意义本极暧昧。西文字本义为“触摸”，引申到“触摸所得的感觉”。在心理学上它的较确定的意义是指快感与痛感两种感觉。“触摸”一义可引申到生理变化的感觉（例如“我感觉冷”，“我感

觉轻松”),再引申到情绪发动时生理变化的感觉(例如说“她感觉害羞”,“他感觉恐惧”)。这些感觉有时有“情”的成分(如羞惧等),有时不一定有(如温度感)。所以 feeling 译为“感情”颇不妥,只应译为“感觉”。我们有“痛的感觉”,“冷的感觉”,“身体不适的感觉”,却不能说有“痛的感情”等等。但是这里也还有问题:“感”是否成“觉”?如其成“觉”,它应该就是“知觉”(perception);如其不成“觉”,它应该就是“感触”或“感受”(sensation),不应别成一种。如其是“感受”,在“知觉”以下,那就未经心灵综合,就不是心灵活动的一种;如其是“感觉”,那就是知解形式的心灵活动。不过拿快感与痛感来说,它们虽是明显地感觉到,却与单纯的知觉有别。我知觉“这是树”和我知觉“我痛”,在意识上显然不同,一个没有切身利害关系,一个有;这就是说,一个有实用的意义,一个没有。以往学者没有就 feeling 细加分析,用这字时大半含糊其词,有时指它为模糊隐约的“感触”,有时指它为“知”与“意”所作的特种心灵活动。克罗齐以为当作“感触”意义用的 Feeling 不在心灵活动之数,只是直觉所据的“物质”、“感受”或“印象”。至如当作有知觉性意义用的 feeling,即快感痛感两种,则不是单纯的知觉,而是包含知解而比知解进一度的那个经济的活动(就这个意义说,Feeling 译为“痛快感”较为恰当)。经济的活动是第一度实用的活动,它的功用是实现个别的利益,实现成功就是快感,实现不成功就是痛感。换句话说,快感与痛感就是经济活动的正负两极的表现,活动与表现原是二而一,并非先有活动而后有表现,犹如直觉与表现同一是一个道理。经济的活动和它的表现——快感与痛感——在时间次第上并没有谁先谁后,所以无论说“快感与痛感是实用活动的起因”(如功利派及快感派所主张的),或是说“快感与痛感是实用活动

的结果”(如麦独孤派心理学家所主张的),都同样是无稽之谈。

痛快感就是经济的活动的表现,它分正负两极,正是活动的成功,是快感;负是活动的失败或受阻挠,是痛感。翻成价值的观念来说,正是益或有用,负是害或无用。所谓价值的观念也可在此顺便作一解释。依克罗齐看,每种心灵活动都有价值与反价值,即直觉有美丑,概念有真伪,经济有益害,道德有善恶。反价值并不只是没有价值。价值起于心灵活动与被动(即还未受心灵活动影响的可以叫做“自然”的纯物质)的搏斗,活动战胜被动,即活动成功,实现了它的目的;否则活动受阻挠,不顺利实现,目的没有达到,那就成为反价值。所以“价值是活动得自由生展,反价值则相反”。例如美是成功的表现,丑是不成功的表现;益是成功的经济的活动,害是失败的经济的活动。

知解的活动有个别的(直觉),有普遍的(概念);实用的活动也有个别的(经济),有普遍的(道德)。普遍的必以个别的为基础,所以概念必依直觉,道德也必依经济。经济与道德,犹如直觉与概念,有第一度与第二度的关系。经济的活动可以纯粹是经济的,不含道德的成分,这就是可以完全为个人利害打计算,不顾大众福利。经济的活动成功,尽管它是不道德的,于公众有害的,对于主动者个人却仍不失为有用,不失为有经济的价值。道德的活动却必依据而且包含经济的活动,因为普遍的必依据而且包含个别的。我不能为公众谋利益而完全不顾到我自己的利益。我尽管牺牲自己的某种利益,可是如果我的行为真正是道德的,我必能在这种牺牲中得到安慰,得到快感,而这快感就是经济的活动的表现。

道德的活动谋普遍的利益,却必假手于个别的人,实现于个别的行动。“我们在任何行为中所实现的并不是在普遍性相的道

德，总是一个固定可指的道德的意志行动。如同黑格尔在另一个时机所说的我们吃的不是普遍的果而是樱桃、梅子、梨子，而且是某某个别的樱桃、梅子、梨子。我们跑去援助某某人，用当时特殊情境中恰好找得着的特殊方法与工具。我们在一定的时间与地点做公正事，用那个别时机所宜用的一定的方式。一个善的行为虽不必全为我们个人的快感，它却必成为我们个人的快感，否则我们如何会做呢？善就是在行的活动中对于所行的事起快感。”

个别的人何以能行普遍的善？我们仔细玩索克罗齐的意思，这问题似有两个答案。一个就是上文所说的，普遍的善必依据而且包含个别的利益。一个是一般所谓“大我”与“小我”的关系。我发意志行普遍的善，发意志行动的与其说是我这个小我，这个经验界的个人，不如说是“普遍的自我”，“大我”，即宇宙全体心灵，借我这一个人作为媒介。这就是说，大我包含小我，小我也反映大我。小我在行普遍的善时，超过小我，纳大我于小我。“道德的运动的性质是这样，它使我们不是以个人的身份而是以人的身份而得满足，——就我们是人而言，我们才有个人的身份，就借个人获得道德行为的快慰而言，我们才有人的身份。”换句话说，能“尽人之性”才能“尽己之性”，而“尽人之性”亦必借“尽己之性”。这一点对于克罗齐的全体哲学颇为重要。从此可知他所谓“心灵”并不是某个人的心灵而是超个人的全体真实界，有客观的存在，每个人的心灵不过是反映这普遍的心灵。所以他说：“组成哲学研究对象的意识，并不属于在个人而言个人的个人，它是存于每个人心中的那种普遍的意识。哲学家为着要知道自己而反躬省察的不是他的经验的自我。柏拉图所观照的自我不是亚理斯敦（父）和裴芮克提安（母）的儿子，斯宾诺莎所思索的自

我也不是那位贫穷的磨镜片的犹太人；那不只是柏拉图的柏拉图，不只是斯宾诺莎的斯宾诺莎，是占住有普遍性相的人，心灵，或真实界的地位的柏拉图与斯宾诺莎。”这就是说，哲学的对象不是这昂藏七尺躯穿衣吃饭的我，而是全体宇宙历史中无数因素所造成的我，与人同具人性的那个我。我是当前历史情境的一个焦点。有这个看法，所以克罗齐的哲学不是主观的唯心主义。这个由小我见大我的看法与他的历史观是一贯的，个人是历史的情境的结晶，所以就是普遍的心灵的回光返照。

人纯从个人的立场去发意志行动，那只是经济的活动；从人的立场去发意志行动，那才是道德的活动。道德的活动必借个人实现，所以个人的立场不能打消而只能容纳于较普遍的人的立场里面。这就是：道德的活动依据、包含而且超越经济的活动。这两种活动并非对立的，相反的，只同是实用活动的低高两度。这个看法在伦理学上意义非常重大。以往一般思想家大半把“人欲”与“天理”、“自私”与“博爱”、“我执”与“自我牺牲”看成两件绝不相容的事，以为前者只图快感的满足，后者只服从道德责任。苦行主义者想把“人欲”、“自私”、“我执”、“个人利益”那一方面完全一笔勾销。功利主义者又想把“天理”、“博爱”、“自我牺牲”、“道德责任”那一方面容纳到“自私”等那一方面中去，以为快感是一切行为的起因，利益是一切行为的鹄的，博爱是变相的自私，道德是变相的功利。像康德一派哲学家看到这种功利主义显然不满，想把道德的起因溯到“良心”、“责任心”、“范畴的命令”，以至于“上帝的启示”和“灵魂不朽的观念”之类，这些名词仍带有若干神秘色彩，渺茫不可捉摸。克罗齐干脆地承认个人利益的寻求是心灵活动的一个独立的阶段，不容抹煞；并且承认道德虽是最高一度的心灵活动，虽超越了个人利益打算，却仍包

含个人利益打算在内。他否认世间有所谓“没有利益打算的行动”(disinterested actions)。一切行动都必有利益打算,都必带有快感或痛感。有益的不必同时是善的,善的却必同时是有益的。“道德超越利益打算,只是因为它本身是最高利益打算。”

第六章 历史学

直觉、概念、经济、道德四阶段组织成全部心灵活动，《美学》、《逻辑学》、《实用活动的哲学》三部书已分别把这四阶段心灵活动都讨论完了，全部《心灵的哲学》就已完成。历史既然就是哲学，就应该在《逻辑学》里讨论，事实上历史的基本原则确已在《逻辑学》里（卷二第四章）讨论过。但是还有些关于历史写作的问题在《逻辑学》里不能详谈，所以克罗齐在写完前三部《心灵的哲学》之后，另写了一部《历史学》。历史是全部心灵活动的具体的表现，所以《历史学》集《心灵的哲学》的大成。历史学在克罗齐的哲学中重要性并不减于美学，美学是它的起点而历史学是它的终点。因为克罗齐特别重视历史，他的哲学有“历史的唯心主义”的称呼。

有三个名词我们开始就要了解清楚。头一个是历史 (history)，指心灵发展即真实界演变的过程，那就是宇宙的“生命”；其次是“历史学”(historiography)，指研究历史的学问，尤其是关于历史的写作方面的问题；第三是“历史的哲学”(the philosophy of history)，这是黑格尔所创的一个名词而克罗齐所极端反对的，因为历史既然就是哲学，“历史的哲学”就是“哲学的哲学”，犹如说“水的水”或“桃花的桃花”，是一种赘词。黑格尔

用这个名词倒有一个涵义，就是所谓“第二度历史”(history of the second degree)，以别于历史家的历史；历史家的“第一度历史”只叙述史实，哲学家从这史实中抽绎出哲学的真理，所以叫做“历史的哲学”。这种看法显然把史事和史理分成两概，把历史和哲学也当作两科不同的学问，充类至尽，仍是心物二元主义，事(物)可不依理(心)，理也可以离事，先有事在，理是后加上去的；历史家或哲学家和本来外在的事物相对立，依以为据，再加以心灵综合，于是有历史或历史的哲学。这种看法显然是唯心主义的致命伤。就因为这一点，克罗齐以为黑格尔还没有打消二元主义，还没有建立一个彻底的唯心主义，以致自相矛盾。

二元主义的基本假定是心物对立，主客对立，心所知的对象(事物)原已“在自然中与定”(given in nature)，心来知这事物有如陶匠抟土为器。我们一般人的历史观大半都建筑在这种二元主义上面，世间原有一些事迹，已“在自然中与定”，历史家取来做材料，寻出原委，指出因果线索，解释出意义，那就成为历史；历史于事见理，事与历史家无关，有历史家它在那里，无历史家它也还在那里；理是历史家的发现，没有历史家发现它，它就埋没了。克罗齐的历史观与这种常识完全相反。明白了这种常识的错误，我们才能明白他的历史即哲学这一个基本原则。

真实界演变的过程是历史。我们何以对它起知识？它何以成为我们的思想的对象？知识或思想都必取判断的形式，都必成为一个逻辑的前提或文法的句子，例如“拿破仑征服了欧洲”(或“拿破仑是征服欧洲者”)，所以要了解历史的性质，我们必须了解判断的性质。常识的错误——即二元主义的错误——就由于误解判断的性质，以为这一类“历史的判断”全是客观的个别的事实，尽管没有人知识或思想“拿破仑征服了欧洲”，而“拿破

拿破仑征服了欧洲”仍是真实的，存在的。我们讲《逻辑学》时（须参看上文）已说明了判断并不是这样。一切判断的主词（例如“拿破仑”）都是直觉所见的个别形象，一切判断的宾词（例如“是征服欧洲者”）都是概念所生的普遍性或意义。这就是说，一切判断都是事（个别形象）与理（普遍性）的交融。我们不起知识或思想则已，起知识或思想则单有事不行，单有理也不行，必须把事与理合在一起想。如果不起知识或思想，即不作判断，我们凭什么说某事实是真正的、存在的呢？那就根本无历史可言。所谓把事与理合在一起想，就是事与理都在思想的动作中产生，并非在思想之前，事已存在，经过思想，事才现出理或意义。这就是“事实的真理”（*vérités de fait*）与“理性的真理”（*vérités de raison*）合而为一的道理。“事实的真理”不独立存在，就是史实不独立存在；它不是与历史家对面的“对象”或可去可取的“已在自然中与定”的材料，而是历史家在起知识或思想时所发的判断。换句话说，思想产生了历史；或是说得更精确一点，思想的生展本身就是历史，此外没有另一套历史。比如“拿破仑征服欧洲”这个史实并没有两种存在，一存于自然，一存于历史家的思想中；它只能存于历史家的思想中，此外别无存在。因此，我们说“真实界演变的过程是历史”，就无异于说“思想生展的过程是历史”，既然思想的活动就是哲学，这也就无异于说“历史就是哲学”。

如果我们把历史和哲学分开来说，那只是因为思想是事理的交融，历史侧重事的方面而哲学侧重理的方面。再拿判断的性质来说，一个判断可以有两种看法。依形式逻辑看，它是主词的宾词化，个别形象的普遍化（即意义化），或事的理化（由事推理），将“拿破仑”这个个别形象加以形容，加以普遍概念的决定，

于是有“他是征服欧洲者”一句有意义的叙述。依克罗齐看，判断的真正的主词倒是一般所谓宾词，真正的宾词倒是一般所谓主词，所以它是宾词的主词化，普遍性的个别化，或理的事化（以事显理），将“是欧洲征服者”所含的普遍概念凝定于“拿破仑是征服欧洲者”一个具体事例中，于是这一句话所含的思想因之成就。克罗齐自己举例说：“问诗史的题材是什么，任何人若经思索，必不回答说那是但丁或莎士比亚，意大利诗或英国诗，或是我们所习知的一些诗篇；他必回答说那是诗，诗就是一个普遍性；再比如说，问社会政治史的题材是什么，回答不会是希腊或罗马，法国或德国，或是这些国家和其他合在一起，而是文明、文化、进步、自由或其他类似字样，仍各是一个普遍性。”可是诗史虽以普遍概念——诗——为题材，却不能抽象地说诗，它必须“着实”、“具体”，必须就但丁或莎士比亚、意大利诗或英国诗来显“诗”的发展。这就是说，“诗”这个普遍概念必须借但丁或莎士比亚、意大利诗或英国诗那些个别的事例才能“具体”，才得到真实的存在。社会政治史可以例推。克罗齐以为凡是历史的判断都应作如是观，都是使普遍概念在个别形象上“具体”、“着实”、“得决定”。总之，一个判断（即知识或思想）有由事推理和显理于事的两面，这两面本来组成一个完整的活动，不可分开而却可侧重，哲学侧重由事推理的方面，即普遍概念方面；历史侧重显理于事的方面，即个别事例方面。但是事与理既不可分开，历史与哲学到底还是一回事。

历史是真实界的生命过程，这过程是一线连串，不是忽断忽续；前一刻的生命演变到现一刻的生命，这现一刻的生命在有新展的意义上说，是超越了前一刻的生命；在新因于陈的意义上说，是包涵了前一刻的生命。换句话说，前一刻的生命并未死

去，它生了现一刻的生命，就浸入现一刻的生命里面。这犹如滚粉团，愈滚愈大，新团子不是原来的团子，而原来的团子也并没有消灭。明白了真实界生展是这样进行，我们就可以明白克罗齐的另一个基本原则，就是一切历史都是“现时的”，没有所谓“过去史”。普通所谓“现时史”大半指最近过去史；一世纪、一年、甚至一分钟以前的历史，就时间说，其实都在过去。严格地说，“现时史”只能指事迹发生时随时就写的历史，即对于当前事变的认识。至于“非现时史”或“过去史”则面对着一一种已成形的历史，无论是几千年以前或是几点钟以前的，而对它加以批判。不过这种已成形的历史，所谓“过去史”，如果真是历史，也还是“现时的”。“和现时史一样，过去史的生存的条件是：它所叙的事必须在它的作者的心灵中回荡；作者须有证据在面前，而那些证据必须是可理解的。至于它里面混杂有一个或许多个叙述（译者注：过去历史家所叙述的事为现在作史者所采用的），那只是使事实更加丰富，它并不以此而失去现前性；原是前人的叙述或判断，现在却变成事实或是待解释批判的证据。历史的写成从来不是根据叙述而是根据证据，或是变成证据，当作证据用的叙述。因此，现时史固然直接由生活中跃出，非现时史也还是如此，因为显然地只有现时生活中某一种兴趣才能发动一个历史家研讨过去的事实。这个过去的事实并不针对着一种过去的兴趣而是针对着一种现时的兴趣，因为它与现时生活的一种兴趣打成一片。”比如说古希腊内战史，墨西哥艺术史，或是阿拉伯哲学史，“在现时它们对于我毫无兴趣，所以在现时它们对于我并非历史，至多只是一些历史著作的名称。在曾经思索或将要思索它们的人们的心中，它们曾经是或将会是历史；在我的心中也曾经是或将会是历史，只要我曾经思索或将要思索它们，依照

我的心灵的需要去整理它们。”到我有需要须整理它们、思索它们时，这些所谓过去史对于我所生的问题，恰如我现在所遭的恋爱问题或衣食问题一样，和我的生活密切相关；我要解决那问题的热心和焦虑正如我要解决一个实际生活问题一样。总之，它是过去的生活浸入我现在的的生活，扩大我现在的的生活。没有一个过去史真正是历史，如果它不引起现时的思索，打动现时的兴趣，和现时的心灵生活打成一片，过去史在我现时思想活动中便不能复苏，不能获得它的历史性。就这个意义说，一切历史都必是现时史。

着重历史的现时性其实就是着重历史与生活的联贯。某一种现时生活的兴趣引起历史家对于过去史料的研讨和思索，历史就在这研讨和思索的心灵活动中产生。这“史料”问题也是值得讨论的。一般史学家往往把史料分成叙述（或记载，即从前史家所叙的史事）与证据（即档案、书信、发掘收获之类）两种。克罗齐看叙述如同他看艺术作品一样，艺术作品（如写下来的诗或画在纸上的画）只是物质的事实，对于能用直觉再造它的人们才真正是艺术；历史的叙述也只是一些空洞的文字符号，对于能思想它，使它与现时生活联贯的人们才真正是历史。要思想它，使它与现时生活联贯，我们必须有凭证可资批判和再造。有些过去历史的叙述已没有凭证存在，我们无所据以批判和再造，那就是死历史。“生活是一件现时事，已成为空洞的叙述的那种历史是一件过去事。”比如说古希腊的图画史大半只留下一些画家的姓名，一些作品的名称，作品的题材以及片段的故事和零星的评语。我们对于那些作品既没有直接的认识，那一切叙述都只是空文。“一个人对于他所要用批判的态度来形容其生展的作品没有鉴赏过，如何能写一部图画史呢？”“一切历史如果失去了活的

证据就像上例一样，只是空洞的叙述；因为它们是空洞的，它们就没有真实性。”

从此我们可以知道历史与“编年纪事”的分别。“历史是活的编年纪事，编年纪事是死的历史；历史是现时史，编年纪事是过去史；历史主要地是一个思想的活动，编年纪事主要地是一个意志的活动。每个历史都变成编年纪事，如果它不由思想发出，而只是用抽象的文字记录下来，这些文字在从前尽管有一个时候是具体的、有表现性的。”换句话说，编年纪事只是一种叙述，而叙述不能当作一种史料，因为它是死的，没有活证据的，在心灵综合之外的，或与心灵相对立的“外物”。“真正的史料只有两种：证据与批判，即生活与思想，这就是历史的综合的两个要素；在这种要素的地位，这两种史料并不是与历史或综合相对立，如同泉水与提桶汲水的人相对立一样；它们就是历史的份子；就在综合里面，它们是组成综合的份子而同时也就被综合所组成。因此把史料放在历史之外的那种历史观是另一个应消灭的讹见。”把史料看成外在的事物，把历史看成根据这外物所建立起来的东西，这看法还是二元主义。克罗齐否认史料外在，就如他否认艺术的材料外在一样，他要彻底打消二元主义，要证明历史和艺术一样，全是心灵的活动。“心灵本身就是历史，在它的生存每一顷刻中都是历史的创作者，同时也是全部过去历史的结果。”至于叙述和证据“那些外在的事物只是心灵为自己制造的工具，只是促或那内在生命攸关的意匠经营（译者注：即心灵综合、批判、思想）的一种准备动作，在这意匠经营中那些叙述和证据就都溶解了。”

编年纪事、叙述、死证据之类既非历史，人类何以起意志要搜集它们、保存它们呢？它们也并非无用的垃圾。“虽然是死的，

它们可以在我们的记忆中再活起来，也可以在将来人的记忆中再活起来。”“死历史可以再活，过去史可以再变成现在的，如果生活的进展需要它们。例如罗马人和希腊人躺在坟墓里，一直到文艺复兴时代欧洲人的心灵新成熟，才把他们唤醒。”所以考古学者和语言学者的辛勤的搜集和他们抱残守阙的苦心也并不可轻视。不过叙述和证据无论搜集得怎样丰富，它们自身决不能产生历史，产生历史者是运用思想来整理批判它们的人们。“历史存在我们每人的生命中，它的来源（史料）就在我们的胸中。因为只有在我们的胸中才能找出那熔炉，把在事为确凿的化成真实的，使语言学（译者注：我们中国人所谓“考证”）与哲学携手，来产生历史。”

真正的历史都必与现时生活联贯，都必是思想批判的结果。没有达到这个标准的都是“假历史”。克罗齐分假历史为三种：头一种是“语言学的历史”，即考证的历史，这就是用“獭祭”、“恒钉”的办法，杂凑一些叙述和证据，凑成一部百衲衫似的历史。它没有批判，没有心灵综合作用所生的联贯，没有现时生活兴趣的根源，所以与上文所说的叙述和编年纪事是一丘之貉。其次是“诗的历史”或“感情的历史”，作者以感情代替思想，对于自己所好的尽量颂扬，对于自己所恶的尽量诋毁。例如历史家写本国史都不免渲染它的过去的光荣，写异党人的传记都不免暴露他的缺点。历史是批判，不是情感的发泄；没有批判而只发泄情感，结果只是诗而不是历史。“要把诗的传记化成真正的历史的传记，我们必须压下我们的恩爱、眼泪和鄙夷，而检讨那人物在社会活动或文化中所尽的功能；对于国别史和对于人类史，对于每一类事实，无论大小，和对于每一层事迹，我们都必须如此。我们必须以思想的价值化情感的价值。”第三种假历史克罗齐沿用

古代名称把它叫做“辞章”。“它的目的在以事例宣扬哲理，启发德行，宣传某种政治的和军事的制度是最好的，或是只在供人娱乐。”这种历史变成教训或娱乐的工具，有一个实用的目的，没有丝毫哲学的批判，它的价值本不足道，可是它的影响却极广泛，只要想一想任何国家的中小学教科书，就可以明白。

历史是每一个史家根据现时生活兴趣，对过去史实加以批判和整理，所产生的一件作品；与生活不生关联，思想的光辉所照耀不到的全是一些空洞的叙述和死证据；然则我们所已知的历史和我们所未知的历史不是悬殊太远么？许多人都这样想：我们只知道历史的一部分，而且是极渺小的一部分。比如说，我们的商周以前史究竟是怎样，商周史据载籍所传的是否正确，甚至于近几十年史的真相，甚至于今天报纸所载的事迹是否不是谎语，我们都不能说真正知道清楚。换句话说，历史是无限的，我们所知道的却是有限的。我们怎么办呢？克罗齐说：“向无限进展的路和到地狱的路一样宽，它纵然不通到地狱，却必通到疯人院。那无限在每一刻我们伸手去摸索时又长大了些，我们是摸索不到的，它的确使人望之生畏。对我们能效劳的只是那可怜的有限，那有定性的、具体的、让思想捉摸得着的，可以做我们的生存的基础，我们的行动的出发点。”我们有所执着，就不能不有所遗忘。全知全记不但不可能，而且也不必。“在每一顷刻，我们所需要的历史我们全知道；其余的既与我们无关，我们就无法知道它，或是我们会有办法知道它，到有那个需要的时候。”因为历史必是有限的，克罗齐否认“普遍史”或“通史”（universal history）的可能。所谓“普遍史”往往从盘古开天地说到于今，上下四方无所不包，其实只是东拼西凑。如果一部“普遍史”真正是历史，它必定骨子里仍是“个别史”（particular his-

tory), 起于个别的生活兴趣, 集中于个别问题, 包含只与个别问题有关的事实。例如罗马史家鲍里布司 (Polybius) 是主张“普遍史”最力的人, 而他的著作虽号称“普遍史”, 其实只以罗马帝国为中心, 所以与罗马不生关系的民族不谈, 罗马人所最着重
的政治制度与军事部署以外的问题也不谈。在中国, 孔子作《春秋》, 以鲁为中心, 也是如此。严格地说, 一切历史都必是个别史, 好比照相, 必须采某一个立点, 取某一个角度, 把光投到某一个焦点上。普遍史的用意是普在普照, 这只有神话中的上帝才能办到。

历史生于思想与批判。谈到批判, 自然主义的与命定主义的史学家和主张“历史的哲学”的史学家有两个相反的看法, 前者要在史实中求原因 (causes), 求联络线索, 后者要在史实中求目的 (ends), 求究竟 (finality), 求意义。克罗齐对于这两个看法都反对。先说原因观。它的口号是: “先搜集事实, 后寻求原因。”事实是朦胧的, 要借理智的光辉照耀, 才现出因果线索。但是因果线索是无穷的, 因前有因, 果后有果, 我们要求原因, 势必陷到“无穷回溯”, 终于找不到一个原因说它是某事实的最初因。因此, 我们所找的因果线索终必有断头的时候, 而我们所得到的因果线索终于悬空, 我们的知识也就终于不可靠。这是原因观的难点。其次说究竟观。它放弃了原因的寻求, 而想象宇宙的运行有一个目的, 一个究竟的归宿, 它就要寻求那个东西。换句话说, 它不问历史从何处来, 却要问它到何处去。这目的显然是“超验的” (transcendental), 预先安排的, 有一个在历史以外的主宰发意志要历史走向某一个目标, 如同运动家提棒打高尔夫球一样。古代历史家往往把史迹看成神与神的争斗, 某神保佑某一民族, 某神保佑某另一民族。近代历史家有人把

历史看作逐渐达到自由的发展，从原始的共产主义，经过中世纪的奴隶制度，以至于共产主义的恢复和成熟。但是这些都是神话。安排“目的”的主宰不仅外于经验，而且外于逻辑，思想走到穷路，于是遁身于神话。这种历史观倒有些诗的意味，却没有历史批判所必需的逻辑思考。原因观和究竟观既然都须放弃，我们又回到这两说都解不通的事实，我们对于这生糙的事实怎样办呢？如果把事实当作心灵以外的东西，心灵就无法把它拉到自身里去，或是把它化成心灵的。克罗齐说这外在的事实还只是一种假定，还没有证实，我们理应追问这假定是否能证实，而据他的追究的结果，外在的事实并不存在。“谁肯定它们的存在呢？正是心灵，在它动手要寻原因的那一顷刻。但是当心灵发了这个动作的时候，它并非先得到那些生糙的事实，然后再寻求原因；而是它在肯定那些生糙的事实存在的那一个动作中就造成那些生糙的事实；这就是说，它自己那样设立它们，因为那样设立它们有用。”换句话说，历史家并非从事实出发，然后再在事实之外找原因（或目的），明白了事实就已明白了一切，出发点就已经是目的点。“如果我们真能使人物和事迹在想象中活起来，如果我们能思想在人物和事迹里面是什么——这就是说，如果我们能思想直觉品（注：历史判断的主词）与概念（注：宾词）的综合，即作具体的思想——历史就已完成了；那还缺少什么呢？那就再没有什么要寻求的东西。”“用历史的精神所思想成就的事实在它自身之外无所谓原因和目的，原因和目的就在它本身，与它的真实的性质以及它的质的真实性一致。”换句话说，历史的任务在明白事实的完整的真相，它所得到的仿佛是一件思想所成就的艺术品，完整而融贯，独立而自足，好比一幅画，我们看清楚了它的完整的形象就已经够了，画以外没有是画的事，无论是

原因还是目的。再拿一个比喻来说，克罗齐的历史(即哲学)好象一个圆圈，一切事变(即心灵活动的生展)都在这圆圈子里决定。假定一个外在的原因或目的，那就有脱离圆圈而独立的一点，那就是二元主义与超验主义。他的哲学是彻底的一元主义和内在主义(immanentism)。

如果把历史的目的看成外在的，那目的何时达到呢？这只有两个可能，它在某一固定时间达到，所谓“向有限进展”(progressus ad finitum)；或是渐走进，目的又渐向后退，没有完全达到的时候，所谓“向无限进展”(progressus ad infinitum)。如向有限进展，达到目的就一切停止，一切归于毁灭；如向无限进展，目的就永远达不到，生命就变成无底止的徒劳。克罗齐把目的看成内在的，就没有这种困难。每件事变本身就是它的目的，那件事成就了，它的目的也就已达到；但是同时也可以说它还没有达到，因为每件事都造成一个新局面，又有新问题需要解决，需要另一事的成就，另一目的的达到，如此辗转下去以至无穷。所以克罗齐的目的说与他的进展说密切相关。生命时时刻刻达到它的目的，却时时刻刻仍要进展。进展是依辩证法的次序，总是由两个片面的互相冲突的力量——正和反——得到较高一层的综合。在低一层是善恶对立，在高一层恶调和于善，恶虽是反势力，也是进展的发动力。有些历史家把历史的进展看成由恶而善，另一些历史家把它看成由善而恶，这就是所谓进化观与退化观。克罗齐说：“真确的答案是：进化并非由恶而善的转变，而是由善而更善的转变，在这转变中，从更善那个阶段看去，恶也就是善。”这看法是很乐观的。

因此，克罗齐反对历史家持褒善贬恶的态度。“历史不应该对于它的材料，它的人物和事迹，用善恶的字眼来形容，好象以

为世间真正有善和恶的事实，善和恶的人物。”历史的进展既是由善到更善，恶既只是低一层的片面的而终于要在综合里化除的，历史家就只应解释，不应诋毁，只应下积极的判断，不应下消极的判断。“一个看来象只是恶的事实，一个看来象完全是颓废的时代，只能是一个‘非历史的’事实，这就是说，它还没有用历史的精神去处理，没有经过思想贯注。”“历史的考虑把地窖时代的教会和教皇格来高里第七时代的教会，罗马人的民权保障长官和封建时代的贵族，郎巴德同盟和巴巴罗莎大帝，都等量齐观。历史向来不定讞，它总是辩护”(History never metes out justice, but always justifies)。所谓“辩护”，就是“设法确定从前人所诋毁的事实或时代尽了什么功能，在进展的途程中，它有什么贡献，什么成就。”比如说欧洲中世纪有所谓“黑暗时代”，“黑暗”成了那时代的罪状，其实历史家现在知道了，这黑暗时代不但有它的极光辉的方面，而且没有那个时代就决不会有文艺复兴、宗教改革以至整个的近代文化。它在历史上不是一个空白，历史上根本就不能有空白，因为历史是一个不断的新因于陈的发展。

克罗齐的基本的历史学说大要如上所述。此外关于选材、分期、专史诸问题他都有很新颖的意见，因为那些比较地是枝节问题，本文限于篇幅，不能详述。总之，克罗齐的历史学说是他的全部“心灵的哲学”的总汇。心灵活动的生展就是真实界的演变，所以哲学与历史是一件事。这生展演变是继续不断的，新因于陈，陈纳于新，新者渐大，陈者亦不死；历史叙述这生展演变，必运用思想，而思想必起于现时生活兴趣，必以现时心灵笼罩过去的事实，来解决现时呈现于心灵的问题，所以历史的对象必是“永恒的现时”(the eternal present)。而一切历史必都为现时

史。在每一个“永恒的现时”，历史自成一个完整的圆圈，我们不能在这圈子以外假立什么，材料不外在此，原因不外在此，目的也不外在此；也不能在这圈子以内挑选某些部分人物和事迹，说他们和它们就可组成那个圈子，因为不连续的相加起来不能成为连续的。我们须看清整个的圈子才能了解历史。这个圈子在现阶段是完整的、具体的，惟其是具体的，所以它综合片面的相反的力量，而且它中间又伏着进高一层的综合的根源，逼得历史向前进展。这进展总是相反者的同一，在低一层为恶，在高一层便合于善，所以它总是由善到更善的进化。历史的职责就在解释某人物和某事变在这进化中尽了什么功能，不在褒贬。

第七章 克罗齐哲学的批评

克罗齐在哲学上的成就很重要，这是无可置疑的。他集合了康德的先验综合说与黑格尔的辩证法，组成心灵活动的两度四阶段说，以及美、真、益、善四种价值内含相反者说，想因此打消康德与黑格尔都未能打消的二元主义与外越主义，建立一种彻底的唯心主义与内在主义。他建立了在现代比较最完满的美学和历史学，尤其是他的那种锐利的逻辑的批判揭穿了这两种学问中许多错误的见解。他指出了经济活动与道德活动的分别和关联，承认了功利主义的片面的真理而又纠正了它的错误，从此十八世纪以来伦理学者对于职责（duty）与快感（pleasure）的争辩得到一个较合理的解决。读他的著作，我们处处都感觉到他的那副冷静的、谨严的、逻辑的精神，以及人本主义的反形而上学的与反神学的色彩。他是一个十足的理性主义者，比莱布尼兹与斯宾诺莎还更要理性些，所以他对于经验科学不很热心。他的哲学虽是极端崇奉理性的，冷酷无情的，却也是人间的，实事求是的，能近取譬的。因为他看重历史，他的重要著作在原理之后都附有历史，穷溯前人对于那门学问的思潮，加以批判和纠正，才产生他自己的学说。所以无论对于哪一个问题，他的学说总是集过去学说的大成，把可采纳的思想都采纳进去，应避免的

错误都避免去。但这是批判而非折衷，他处处表示对于折衷主义(eclecticism)的鄙视，以为折衷主义是近代哲学颓废的现象。我们可以说，克罗齐治学的工具有两套，一是极渊博的历史的知识，一是极锐利的逻辑的批判力。他的学说大半都有历史的根据，都经过逻辑的批判。

然则他的哲学是否完满无缺呢？这问题本身就与他的哲学的精神相违反。真实界既然向无限演变，而且这演变既然是渐入佳境（“由善到更善”），哲学（即历史）就不能有一个终点，所以克罗齐否认有所谓“普遍的历史”与“普遍的哲学”，如其是“普遍的”（意谓“完整的”），它们就成为“闭结了的系统”（closed systems），再没有生展的可能。从哲学史看，哲学思想常在继续生展，任何伟大的哲学家都没有说出关于哲学的“最后一句话”。克罗齐富于历史的意识，当然没有那种幻觉，以为他自己说出了“最后一句话”。他批评黑格尔时，指出他的错误而同时也原谅他，说当时学术思想发展的阶段还不容许他避免那些错误。在学术思想的现阶段说话，克罗齐也很可能不免犯现阶段所难免的错误。也正因为这个缘故，在现阶段我们说要批评克罗齐，也未免太早，我们还不能有批评所必有的“历史的透视距离”。而且在哲学上所谓“批判”不能全是消极的，自己必定有一个立场和观点，才能说批判旁人的学说，没有建设的破坏就没有多大意义。本文作者限于学力，在哲学上并没有一个立场和观点，更不配说批判。现在所要说的只是个人读克罗齐所遇到的一些疑难，分条陈述，聊当质疑。

一 生展问题

克罗齐把相反者和相异者分开：相异者即直觉、概念、经济、道德四种心灵活动；相反者即每种心灵活动的正负价值，美与丑、真与伪、益与害、善与恶。相反者沿黑格尔的辩证法生展，即由正反而合，由片面的真理到较完整的真理，“由善到更善”，这是沿一条线向上生展。相异者由第一度升入第二度，直觉生概念，概念生经济活动，经济活动生道德活动；这两种实用活动又转生直觉与概念两种知解活动，这是沿一个圆圈循环生展。这种生展观可引起下列两个疑难：

一、这可以叫做生展的二元论，因为同一真实界看作依圆形循环，又依线形上升。循环的生展与辩证法的生展如何调和统一，颇难想象。而且就辩证法的生展而言，克罗齐持绝对价值论，例如美没有程度上的比较，是美就是美，没有所谓“更美”，则由正反而合，只能有一度，合即得绝对价值，就没有再向前进展的可能。因此，严格地说，辩证法的生展在克罗齐哲学中并不能算是生展。

二、辩证法的生展借正反对立冲突，达到克服冲突与调和冲突的综合，这生展是合逻辑的也是合事实的。四阶段彼此并无冲突，进展的推动力是什么呢？概念固然要依据直觉，而直觉既本可独立，它何以要生展为概念呢？其他两度的关系也可由此例推。克罗齐的答复是：低一度要生展为高一度，只因为心灵活动原是生展的，不能静止的。这实无异于说：它生展因为它生展，所以这答复并不圆满。他的四阶段只有高者依据低者的必要，却无低者生展为高者的必要。所以四阶段只是混合并

存，并非一气贯串，其间也并无生展。四阶段彼此无生展，而每阶段自身的生展又只一度(如上所述)。因此，真实界就分成四条只有一度的辩证法的生展线，而这短线才开始就已终止。克罗齐当然不是这样想，但这是逻辑的结论。

二 物质问题

二元论以心与物对立，心之外有物；唯心论纳物于心，物是心的创造品。心如何造物？依何造物？于是成为唯心论的主要问题，它能否成立就系于这些问题的答案如何。你说物没有客观的存在，常识总觉得这太奇怪，要看你究竟把这有目共睹的象是最真实不过的东西摆到哪里去。克罗齐把它摆在直觉以下。直觉是艺术创造，创造必须有材料，这材料就是物质。物质是无形式的，直觉给它形式，它才成知解的对象，单是物质是不可知解的。在未经直觉之前，它是混沌的、被动的、机械的；经了直觉才受了心灵活动的贯注。“它是人类心灵所忍受的，不是它所创造的。”可是心灵没有它就不能起知解的活动。直觉生意象，这意象与那意象不同，就在物质——即内容或材料——不同。克罗齐用不同的名称来称呼这物质，“感受”(sensation)、“感触”(feeling)、“印像”(impression)都是它的别名。它对于心灵活动是一种刺激物，既然是心灵活动以下的东西，当然没有真实的存在，心灵只假立它当作一个“限界的概念”(limiting concept)，仿佛说，“心灵活动到此为止，过此便不能活动”。克罗齐对于物质所说的话大致如此，我们希望他说得详细的地方，他偏说得过分简略，不免令人发生下列几个疑问：

一、这物质从何而来？克罗齐以为知解与实用是循环的，知

解生实用，实用生知解。然则知解所依据的物质还是实用活动本身呢？还是实用活动的产品呢？如其是实用活动本身，则实用活动本身就已包含知解（直觉与概念），这物质便已是知解，不但有直觉在内，还有概念在内，那就已不是纯粹被动的、无形式的；而且照这样看，我们不但不能有纯粹的直觉，而且心灵活动四阶段的区分根本不能成立。如其是实用活动的产品，实用活动能有什么产品？如果不是经济的和道德的行动？这行动既然就是意志，而意志既然就是根据知识，我们就还是回到上述的困难。

二、这物质在心灵以内还是在心灵以外？如其在心灵以内，心灵既然就是活动，物质就已经过心灵活动的综合，不能是被动的无形式的；那就是说，知解的根据还是知解，而不是无形式的直觉以下的物质。如其在心灵以外，心灵就与外在的物质对立，这却正是克罗齐所要打破的二元主义。他所谓“直觉以下”究何所指，他似乎没有细加批判。

三、这物质本身有无质的分别呢？如其已有质的分别，这分别不能只是假定的——克罗齐的哲学根本反对以未经证明的假定作思想的根据——而是经过认识的，既经过认识，我们对于所谓“个别事物”（particular things）就可有知解，而这些个别事物也就已有形式，无劳所谓直觉。这就是一般心理学者的看法，就是在 sensation 的阶段，我们不但有被动的“感”，而且已有主动的“觉”，看见“绿色”心中就已起绿色的意识；再进一步知道“绿是怎样或什么”，就已作判断，成为“知觉”（perception），即克罗齐所谓“概念”（conception）。感觉与知觉之中，不必经过所谓“直觉”的阶段。如果物质本身还没有质的分别，它何以时而产生这种直觉品（例如一匹马），时而产生那种直觉品（例如一幕戏景）？克罗齐自己明明说：“物质或内容就是使诸直觉品互相

差异的：形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。”

总之，克罗齐的“物质”是很暧昧的。他要忠实于唯心主义，要说明世间一切个别事物全是直觉所生的意象，而同时直觉仍不能不有所依据，于是在“直觉以下”，方便假立了“物质”，却没有仔细思索这“物质”的涵义可能打破他的全部唯心哲学系统。他的世界还离不开这个“物质”基础。

三 直觉即表现问题

直觉是最基层的知解活动，它对于无形式的物质的感触加以综合，予以形式，使它现为可观照的意象，于是那感触便算得到了表现，而心灵便得到个别事物形象的知识。这种直觉就是艺术。这里我们有几个问题。

一、“形式”的意义。所谓“形式”是指事物呈现于意识的任何形状呢？还是指艺术作品所必具的完整的形式呢？这里显然有分别。比如说，我可以意识到一点绿色的形状、一片绿叶的形状和一棵绿树的形状。这些形状已有单复的分别，而从艺术观点看，可能都没有“形式”。克罗齐在解释直觉即表现时，显然是指第一个意义，物质无形式，所以不能为心灵所察知，在察知（直觉）时它在意识中就已呈现一个形状。这本无可批驳。不过他以为这形状就是艺术的“形式”，就不免是把两个不同的东西混而为一。照这样说，我们心中起事物形状的意识而对那事物不加判别时，所用的都是直觉，所得的都是艺术作品，比如我意识到面前这张稿纸，窗外的鸟声，掠身过的蚊虫，只单有它们的意象，就已在创造艺术。这当然不是常识所承认的，而且也似非克罗

齐所意许的，因为他屡次郑重声明想象与幻想的分别，想象(imagination)生完整的意象，幻想(fancy)生杂乱的意象。然则所谓“形式”可能有完整的与不完整的分别，艺术的形式应该是完整的；那就是说，直觉有是艺术的，有不是艺术的。不是艺术的直觉只是单纯的对于个别事物的知识，是艺术的直觉还应有一个区别素。但是克罗齐似一方面说一切直觉无别，都是表现，都是艺术；一方面又说艺术的想象与幻想和幻觉(hallucination)不同。这是自相矛盾，他似乎没有感觉到。

二、“表现”的意义。与“形式”相连带的是“表现”。如果我们采用佛家的“能”、“所”的分别，“能”表现是直觉那种心灵活动，“所”表现是什么呢？克罗齐的回答是“感受”、“感触”、“印像”或“无形式的物质”（这四个名词实指一事）；这就是凡是震撼或刺激心灵而却尚未成“觉”的东西（这东西是克罗齐哲学所不应假设而他却假设了的，已如上文所述）。但是他又说直觉是“抒情的表现”，他在大英百科全书《美学》那篇论文里分析一首诗，“发现两个常有的必要的因素：一个诸意象的综合体，和一个使这些意象具生气的感触(feeling)”，而他所举的感触的实例是“辛酸的记忆，令人惊悸的恐怖、愁苦、乡思、柔情、孝敬心”之类。因此我颇疑心他利用 feeling 字义的暧昧，把他自认为尚未成“觉”的“感触”(feeling)和一般人随便称为 feeling 的深切“觉”得的“情绪”(emotions)混为一事。一个毫不动情的事物(钟表声或木桶形状)可以成为克罗齐所谓“印像”或“感触”，可以在心灵中“现”为意象，克罗齐把这“现”看成“表现”。一个本也由“感触”起来的“情绪”(恐怖、愁苦等)却另是一回事，它不只是“感触”而是很明显的“感觉”。一般所谓“抒情的”，那“情”字并非指“感触”而是指“情绪”；我们通常所谓“艺术表现情感”所指的也

是这“情绪”，克罗齐有时又似把这“情绪”看成表现。这显然是一种离奇的混淆。由感触到直觉（由一片绿叶的刺激生绿叶形状的知觉），只经过一步活动；由情绪到表现（由感觉到欢爱的情绪到用“关关雎鸠”那意象来表现它），却须经过两步活动，首先觉到情绪，其次直觉到表现那情绪的意象。从此可知个别事物形象的直觉（一般人所谓“知觉”）与发现某意象可表现某情绪的直觉不能是一件事，这就是说，艺术的直觉与一般知觉有别。艺术的直觉可以称为表现，一般知觉也称为表现就未免勉强。克罗齐似根本没有认清这个分别。

三、直觉的根据。这主要是感触、印象或无形式的物质，已如上述。但是它并不止此。它可以是直觉品本身，因为已成就的艺术品后来为旁人欣赏时，还是借直觉去再造。在这种情形，艺术品只是刺激，还要由“感触”或“印象”化为意象，才达到艺术的再造。这个看法本无可非议，不过创造和再造在这一点上有一个重要的分别，克罗齐似未顾到。创造时直觉所依据的是无形式的物质，而这物质在克罗齐看，只是方便假立的一个“限界的概念”，实际上并不存在；再造时直觉所依据的是一个已成形的艺术品，它的完整形象虽不必为再造者完全抓住，却至少可以抓住若干部分。比如说，在完全了解一首诗以前，他可能先了解某一句一段或某某优点，逐渐研究，“表里精粗无不到，然后一旦豁然贯通”，直觉到完整的形式。这就是说，他的“印象”或“感触”不能完全是被动的，未经心灵综合的；它是未达直觉完整形式以前的片段的小直觉品；至于那件艺术品也不能只是方便假立，实不存在的一个“限界的概念”。

这一点与另一问题有连带的关系，就是依克罗齐说，直觉也可能根据概念。“直觉品可能与概念混合”，不过“混化于直觉品

的概念,就其已混化而言,就已不复是概念,因为已失去一切独立与自立。它们本来是概念,现在已成为直觉品的单纯原素了。放在悲喜剧人物口中的哲学格言并不在那里显概念的功用,而是显人物特性的功用”。这就是说,艺术本不能说理,却可化理于象,在象中理已失其原有的性格和功用,成为象的因素。许多批评家没有注意到这番话,往往指责克罗齐没有顾到艺术可含哲理的事实,那实在是无的放矢。不过克罗齐的这见解仍有令人生疑处。概念既可为直觉的根据,它就当然要变成“印象”或“感触”了,这“印象”或“感触”也当然不能只是被动的,未经心灵知解的,无形式的物质,因为概念是比直觉更进一步的知解活动。

我们为什么提出直觉的根据可为直觉品,也可为概念这个问题呢?就是要说明直觉所根据的东西不必定是无形式的物质,直觉可以根据已经直觉过的形象,可以根据已经知解过的概念。既然如此,我们就没有假立“无形式的物质”的必要,也没有肯定“直觉是第一度知解活动”的理由。我们似无妨随一般心理学者承认在 sensation 阶段已有“觉”,已有心灵活动。sensation 不只是“感受”而是“感觉”(或知觉);这“感觉”即上文所说的不是艺术的直觉,只是个别事物形象的知识。至于艺术的直觉则可以依据已知解的材料(感觉、直觉和概念),它的主要的功用是想象,是融情于景,是造成完整的形式(与上文所引的“一旦豁然贯通”那种心理活动相当);它与单纯地意识到某某事物的形状(即感觉或知觉)大不相同。这个看法不但符合常识,也符合一切艺术的事实。但是它就根本推翻克罗齐的直觉为第一度知解活动说,以及艺术即个别事物形象的知识说。说得更明显一点,不是艺术的直觉(即普通所谓“感觉”或“知觉”)是最基层的知解活动,而艺术的直觉却不是,它是熔铸知觉、直觉、概念于一炉的

“想象”。

克罗齐何以把这两事混为一事呢？这问题对于了解他的哲学的企图和失败极为重要，我们不妨稍加检讨。他的出发点是在打消心物对立的二元论，而二元论的关键在“感觉”（sensation）。“感觉”依传统的看法有两个成因，“感”者是物而“觉”者是心。克罗齐想把这东西排出心灵活动范围以外，以为它只是“感受”而不是“感觉”。既有感即有能感与所感，所感是心，能感是什么呢？常识回答：这当然是物。克罗齐利用唯心派的老诡辩，以为“物”既未经“觉”，我们对它无所知，就不能肯定其存在。可是“能感”那事实仍无法勾销，他于是承认为思想方便，我们须假立“物”为一个“限界的概念”。他没有想到这正是康德的“事物本身”。“物”尽管不存在，大地山河等等何由而来呢？克罗齐说，它们是人心所创造的意象，人类的艺术品。如果在个别事物形象的知识（感觉知觉）与艺术的想象之中立分别，“物”就仍有自来而不全是心灵的创造。但是象我们在上文所分析的，这种混淆是不合理的。

四 艺术传达问题

我们应该分清的是：在心中直觉到一个意象是一回事，把这意象具体化为作品又另是一回事。前者是想象而后者是传达。一般人把这传达叫做表现，心中尽管想出许多美妙的意象，而没有做成一首诗，画成一幅画，或是谱成一曲乐，那还是“无所表现”。克罗齐以为直觉到一个意象，那意象便已表现了心中的“感触”或“情感”，至于把它传达在一个外在的作品里，那是为自己备忘或是为便于旁人鉴赏，是一种有利益打算的实用活动，并非艺术

活动；传达出来的作品也只是物质的事实而不是艺术的事实。因为传达无关艺术，传达所用的媒介不同（如诗用语文，画用形色，乐用声音），也不能影响艺术本身的性质。艺术只是直觉，直觉都是一律；至于文学、图画、雕刻、音乐、建筑等等的分别全是经验的，为着实用方便的，没有逻辑的基础。克罗齐特别重视心灵活动，极力要打消凡可以称为“物”的东西，所以有这种主张。我们对这种主张不免有下面几个疑难：

一、想象与把所想的“象”凝定于作品之中似还有若干距离。我心中尽管想象出一棵美妙的“竹”，可是提笔来画它时，我的心中意象不能支配我的筋肉活动，手不从心，不能把它画出，我所画出来的和我心里所想象的相差太远。从此可见艺术家之所以为艺术家，不仅在能直觉（这是一般人都能办到的），尤其在能产生“作品”（这只有艺术家才能）。克罗齐所谓“人天生是诗人”，只能意指“人天生是可能的诗人”，至于真正的诗人实际上却居少数，传达的技巧似乎不能一笔抹煞。

二、在实际艺术创造中想象和传达似非两个可分开的阶段，我们想象，往往要连传达的媒介在一起想。例如画家想象竹子时，要连线条、颜色、光影等在一起想；诗人想象竹子时，要连字的音义在一起想。想象之中就多少已含有传达在内，所以传达不纯是“物理的事实”，它也还是艺术的活动一部分。从艺术史看，媒介的变迁可以影响艺术的风格，壁画与油画不同，文言诗与白话诗不同，可以为例。这也可以证明传达对于艺术的重要。

三、正因为传达的媒介可以影响到艺术作品的本质，艺术因媒介不同而分为文学、图画、音乐、雕刻、建筑等等，并不完全是为实用的便利。在同为艺术一点上说，它们固然有克罗齐所

谓“整一”(unity)，同是直觉到的意象；在媒介不同一点上说，每种艺术有它的特殊性，同是一个意象不是可以随便表达于诗、画或乐；音乐所能表达的不尽可以表达于诗，诗可表达的也不尽可以表达于图画。克罗齐因为把传达看作物质的事实，把媒介看作物质，便把古今中外所公认的艺术类别完全推倒，也未免过于轻率。

四、艺术既完全在心中成就，除作者自己以外，就没有旁人能看得见，旁人也就无法批评它的美丑。抹煞传达出来的作品就是抹煞批评的对象。克罗齐以为创造和欣赏根本没有分别，欣赏就是再造。他忘记了创造和再造的一个重要的分别。创造者直觉到意象时，所凭借的是他自己的切身的经验；再造者使原意象在心里复活时，所凭借的第一是所传达出来的作品。就创造者自己说，美丑固然可以在意象本身见出；就欣赏者说，美丑必须于作品中见出。批评的对象不仅是意象本身，尤其是传达意象的方式，其实“自批评”也还是如此。克罗齐似乎没有看到传达意象的方式可以影响到艺术的价值。

五 艺术价值问题

艺术价值问题就是普通所谓美丑问题。美是艺术的正价值，丑是它的负价值。什么才是美呢？克罗齐说：“美就是成功的表现，或是说得更干脆一点，只是表现；因为不成功的表现就不是表现。”“丑就是不成功的表现。”“美现为整一，丑现为杂多”，这就是说，美是通体完整融贯，丑是全体不一致，有些部分美，有些部分丑。因此，“美并没有程度上的差别，所谓较美的美，较富于表现性的表现，较恰当的恰当，是不可思议的。丑却不同，有程度

上的差别，从颇丑到极丑。”莎士比亚的某一首短诗和他的某一部悲剧，如果都是成功的表现，就都只是美，没有价值上的比较。我们对于这个价值说有下列几个疑难：

一、直觉既然就是表现，表现既然就是凭心灵综合把无形式的物质变成有形式，使它成为可观照的意象，我们没有直觉则已，有直觉就必有成功的表现；如果表现尚未成功，那就根本还没有直觉，就是还没有艺术。丑既是“不成功的表现”，而“不成功的表现就不是表现”，那么，丑就不是表现；既不是表现，那就根本不是艺术。既是艺术，就只是美，无所谓丑；既不是艺术，就不能有艺术的价值，所以克罗齐如果彻底，就只能承认艺术与非艺术的分别，而在艺术范围以内，不能承认美与丑的分别。换句话说，克罗齐心目中的艺术只能有正价值，不能有负价值。美与丑对立，丑打消了，美也就无意义可言；犹如上下相形，无下不能有上。美既没有程度上的差别，就成为所谓“绝对价值”，无比较可言。绝对价值说其实根本否认价值的存在，因为价值起于比较，没有比较就无所谓价值，这正如黑格尔所说的：“黑夜里的黑老鸦，一团黑。”

二、在事实上我们批评艺术作品，常作比较，说某诗人比某另一诗人较伟大，某作品比某另一作品较完美，而这比较并非毫无凭据。莎士比亚的确比拉辛较伟大，杜甫的确比李商隐较伟大，虽然拉辛和李商隐在他们的限度之内都很完美。同是完美何以有高低之别呢？这理由在艺术是内容与形式的融合。我们说一个艺术作品完美，不仅是指它把不拘大小深浅的内容表现得恰到好处，成为完美的形式，同时也顾到那内容的大小深浅。较大较深的内容使我们对于人生世相有较大较深的认识，而且它达到完美的形式也比较小较浅的内容要难得多。一句隽语，一

段小故事，一个笑话，都很可能达到内容形式一致的完美，可是我们听了，一惊赞之后，便如云烟过眼，不想再回到那上面流连玩索，象我们时常想回到莎士比亚、杜甫或陶潜一样。我们对于一个作品所问的不仅是就它所用的内容面论，它是否把那内容表现圆满？尤其是它表现了多少真实的人生？它打动了我们的心灵的深处还只是浅处？经得起前一个问题的测验的作家是容易碰见的，经得起后两个问题的测验的作家在任何民族、任何时代都很稀少。前一种作家尽管可以博得一时多数人的爱好，而经得起时间淘汰，长久地在人心中活着发挥力量的却是后一种作家。克罗齐似乎没有注意到这个分别，所以有美无等差的议论。他所犯的是一般形式主义的毛病。

六 科学概念的真实性问题

克罗齐的逻辑学说最令人惊异的是把科学看作经济的活动而不是知解的活动，因为它只能得到实用而不能得到真理。这看法基于纯概念与假概念的分别。纯概念既普遍而又具体，所以是“哲学的概念”。科学概念有些只是经验的，例如“人”、“白”、“水”等类名，具体而不普遍；有些只是理性的，例如“直线”与“自由运动”，普遍而不具体。这两种都是“理智的虚构”，不能普遍地具体地应用于真实界，所以不能给我们真实界性质的知识。可是它们都须依据“存在”、“性质”、“演变”、“美”、“真”等纯概念。犹如知道“犬是哺乳类动物”，必须先知道什么是动物，然后才能知道什么是哺乳类动物；知道“犬是动物”也必须先假定对于“存在”、“属性”之类纯概念的知识。所以科学所含的真理不是它自身的，而是属于哲学的。这种科学观可能引起下列几个疑难：

一、概念依克罗齐的定义是“诸事物关系的知识”，而且本身就是判断；判断依克罗齐的看法必定是“个别的”，即起于某特殊情境的思想。因此，一切知觉的判断(perceptual judgment)不仅是概念(因为它肯定事物的关系)，而且是唯一真正的判断(因为它是“个别的”，是先验综合)。例如“这是水”，“这是白的”之类知觉的判断，虽然经逻辑的分析，必须依据“本体”、“属性”、“存在”、“真实”那些纯概念，可是在下这种判断时，那些纯概念并不存于意识，而存于意识的只是“水”、“白”等类名；这就是说，知觉的判断所据的正是所谓假概念。克罗齐哲学本不承认“无意识”，不存于意识的就是心灵活动范围以外的，其实等于不存在。如果这种知觉的判断可算是对于真实界的一点认识(克罗齐对此毫不置疑)，则一切经验都可作如是观，我们不能说根据经验的科学没有知解的价值；如果它不能算是对于真实界的一点认识，则一切经验都不切真实，而历史也就可能是虚构。克罗齐只看到假概念必依纯概念，却没有看到纯概念也必依假概念。其实假概念依纯概念时，纯概念只是逻辑的条件，而当时心灵活动中并没有它们；纯概念依假概念时(如“这是水”这个知觉的判断依“水”这个类名)，假概念确是心灵活动中一个要素。说得更明白一点，思想不能离开假概念，因为“个别的判断”——这是克罗齐所认为唯一的真正判断，也就是他所谓“历史的判断”——往往必须运用类名；这就无异于说哲学还是离不开科学，科学对于真理的发现并非毫无贡献。

二、真实界可作全体看，可作个体看，也可作全体中某某部分看。克罗齐承认我们对于个体可有知识，那就是艺术的直觉；承认我们对于全体可有知识，那就是哲学的概念；至于科学正是对于全体中某某部分的知识，而克罗齐偏说那不是真的知识，岂

不奇怪？他说，部分的知识已包含在全体的知识之内，所以没有新发现。但是我们不明白从“本体”、“属性”、“存在”那些纯概念——即所谓全体的知识——如何可以知道“猴子是哺乳类动物”或是“三角之和等于两直角”——部分的知识——虽然那些纯概念是这两个判断在逻辑上所必先假定的。就拿“猴子是哺乳类动物”这句话为例来说明全体、个体与部分的关系。如果我不知道动物（全体性）是什么，这句话固然不能对于我启发真知识；但是知道动物是什么，我也不能因此就知道哺乳类是什么；反之，知道“它是哺乳类”，却比知道“它是动物”较多一点，“它是动物”表明个体与全体的关系，“它是哺乳类动物”表明个体与全体中某一部分的关系，所以都可以说是“诸事物关系的知识”。克罗齐的主张无异于说：心中有“猴子”的意象是知识，有“猴子是动物”的概念是知识，至于有“猴子是哺乳类动物”的概念却不是知识（注意：这个例子是为解释的方便，动物假定是全体，相当于克罗齐的纯概念，其实并非纯概念。我的意思是说，他的推理是象这个例子所比喻的一样不合逻辑）。

三、理想的纯概念是黑格尔所说的“绝对”，即总括一切事的理，所有的理都已显现的事，涵盖一切，贯注一切。只有这种独一无二的最高概念才能说是一切知识的最后依据。但是这种最高概念只有不受时空限制的全知的上帝才能知道，我们人类知解都有限制，就是哲学家也只能抓住个别事物与全体真实界的关系中某一小部分，也只能根据这一部分的知识形成所谓哲学的概念。就这个意义说，哲学的概念也还不真正是普遍的、具体的，和科学概念还是一样；哲学所号称的“全体”只是在知识现阶段所已显现的全体，而对于真实界全体还只是“部分”。哲学有生展的可能就已假定这个事实。纯概念还在继续发现，现在所

谓纯概念还可能只是片面的抽象的真理，还待纳于较高的综合，所以我们很难说它们比科学概念较具体。就事实说，“性质”、“存在”、“演变”之类概念倒很抽象，而“人”、“马”、“白”、“三角形”之类概念倒很具体，克罗齐以为真实界常在演变，每时每境中每一事物都是一个新局面，世间没有两个绝对相同的事物，所以科学所建立的类型与公式不能精确地适用。他似乎忘记应用“性质”、“演变”、“美”之类纯概念于个别事例也还是如此。世间既没有两个事物完全相同，甲具体事例的性质或演变与乙具体事例的性质或演变也还是两回事。如果变异中没有同一，概念就根本不能存在，无论其为纯为假。总之，克罗齐对于科学概念的歧视不免是一种偏见。

七 痛快感陪伴其他心灵活动问题

克罗齐所分的心灵活动的四阶段，界限井然，即知先于行，知之中直觉先于概念，行之中经济的活动先于道德的活动。经济的活动据他说就是痛快感(feeling)，活动成功就是快感，失败就是痛感。他反对快感主义(hedonism)把痛快感和直觉、概念、道德三种心灵活动混为一事。艺术、哲学、道德虽然都可起快感，可是它们本身不就是快感。他的话到此为止，本无可非议。但是他却承认直觉、概念、道德诸心灵活动“都必有痛快感陪伴”(concomitant 意谓“同时俱起”)。“真理的发现，或道德责任的完成，都能引起我们的欣喜，使我们的整个生命震颤，我们因为达到这两种心灵活动的目的(注：真与善)，同时也就达到它们在实用上所趋赴的目的(注：使真与善的目的实现)。”换句话说，概念与道德，就其为活动而言，有一个目的(求真与善)，这

目的能顺利地实现与否，仍含有实用的意味，所以视其实现与否，有快感或痛感陪伴。不过陪伴并非主体本身（概念与道德活动）；只有对于经济的活动，痛快感才不仅是陪伴而就是主体本身。这种学说似含有极大的矛盾。

一、依这个看法，一切心灵活动既都有痛快感，就都含有经济的活动在内，也就都带有意志作用，直觉与概念也是如此。但是直觉与概念在定义上是必先于经济的活动，而且可离经济的活动而独立；经济的活动在定义上就必依据直觉和概念，没有它们就不能存在。合这两说看，结论应该是：（一）直觉和概念必可离经济的活动而独立，却又必与经济的活动同时俱起；（二）经济的活动虽必依据直觉与概念，其实还是自己依据自己，因为直觉与概念中已有它自己。这岂不是矛盾？

二、一切心灵活动既都必有经济的活动同时俱起，经济的活动就不能算是一个独立的阶段。快感和痛感在定义上是活动的成功或失败，对于其他三种活动既是同时俱起的陪伴，何以独对于经济的活动不是陪伴而是主体本身？对这个问题克罗齐并不曾有圆满的答复。

三、最严重的考虑是这个看法要根本打消四阶段的区分。每阶段的活动既都有经济的活动在内，经济的活动独立固成问题，直觉与概念的纯粹性也就消失。经济活动固然包含知解活动，知解活动也还是要包含经济活动，则知解先于实用，以及实用依据知解的学说也就不能成立了。

总之，四阶段的划分在大体上虽然很清楚，实在也并没有很强的逻辑的根据。心灵活动原是有机体，其中各部分息息相通，概念固必依据直觉，而直觉也未必就可离概念，行动固必依知解，而知解也未必可离行动。当然，克罗齐所说的四阶段的先后

只是逻辑上的先后，于理直觉必先于概念，知必先于行。但是如果这逻辑上的先后不是事实上的先后，则与克罗齐的“具体性”（理事双融）说又相违反。所谓“纯直觉”与“纯概念”还是和“三角形”与“自由运动”之类“抽象概念”一样没有经验界的实例，所谓“纯粹的”（pure）其实还只是“抽象的”（abstract）。这样看来，不仅四阶段说难成立，连“纯概念”说也就成虚构；因此，“具体的共相”及“相异者”那些学说也就要动摇。在我们看，克罗齐的四阶段还只是便于说明的图表，和他所鄙视的科学的分类并没有多大分别。从此也可看出纯概念与假概念的分别是极勉强的。

八 行动的原动力问题

经济的和道德的活动的原动力是什么？这是研究人类行为的心理学家和伦理学家们所要首先注意到的问题。克罗齐的回答是：行动就是意志，意志没有是盲目的，必定起于知解，即当前历史情境的认识。快感与痛感是活动本身的表现，并非活动的起因。价值的判断（“这是善的，有益的”）是行动之后自己所感觉到的快慰或懊丧，也不是行动的原动力。总之，知解以外，别无行动的原动力。这是彻底的理智主义。我们如果拿它和近代心理学所告诉我们的话相比较，不免感觉到克罗齐把整个的人性宰割去一大半。

一、他宰割去了本能和情绪。他根本不提到本能，这在唯心的哲学里是无足惊异的，本能是兽性的、被动的、机械的，不是心灵活动所主宰的；他很少提到情绪，而对于情绪的见解也极其朦胧，他仿佛把它们看成快痛的感觉，又仿佛把它们看成下价值的判断时所感到的快慰和懊丧之类心情。他绝对没有把情绪

看成本能的表现,没有想到情绪可以驱遣人做这样或那样事。比如说,望见老虎就逃跑,那逃跑的行动只是由于老虎吃人那一点知识,与恐惧无关;望见美女就想亲近,那亲近的行动也只是由于她是可亲近的那一点知识,与爱情性欲无关。克罗齐虽然没有说得这样明白,这是他的见解所必有的逻辑的结论。

二、他宰割了潜意识和隐意识。近代变态心理学——尤其是佛洛伊德派的——已使我们知道,心灵并不只是意识,意识只是心灵的一小部分,大部分是所谓潜意识(subconscious)和隐意识(unconscious);心灵的活动并不限于意识状态,在潜意识与隐意识状态中,它还是很活跃。在意识状态所起的意志有时可能在潜意识与隐意识状态中已酝酿许久。潜意识与隐意识的原动力当然就是本能与情绪。克罗齐根本不承认这些心理学的发现,在他的哲学中,心灵就只是意识,而意识也全是理智的,除了有意识的活动以外,心灵没有任何其他活动。在稍有常识的心理学者看,这种见解不免是错误得离奇;而克罗齐却有一句话搪塞:心理学是经验的科学,根本是抽象的,不能发现真理的,所以不可靠。我们只能说:如果哲学和科学携手并行,科学固然可以明白它自己的限度,哲学也许比较接近常识一点,接近人情一点。克罗齐坚拒科学于哲学之门,或许是失策。

三、趁便我们也可以指出克罗齐哲学中没有宗教的地位。“宗教只是知识”。它是一个混合种,“因为它总不外是三件事:(一)实用的希望和理想的表现(宗教的理想),(二)历史的叙述(传记),(三)概念的科学(教条)。”知识发达了,宗教就不应存在。“我们不解有一班人要宗教有何用,他们想把宗教保存住,和人类的知解活动——艺术、批评和哲学同等并立。其实要把宗教那种不完善的低劣的知识,和超越它、驳倒它的那种知识同等

并立，是不可能的。”克罗齐似乎没有注意到许多宗教家的行迹以及宗教心理学所揭示的事实：宗教并不只是知识，它主要地是情绪。人们为着要求情绪的安慰，于是寄希望于另一较合理想的世界（天国或净土）。知识很发达的人们往往也还有宗教的需要，尽管迷信的色彩随知识进步而逐渐淡薄，那对于另一世界的希冀却依然存在。

九 意志自由与善恶问题

依克罗齐说，意志是命定的，因为它必起于某一历史的情境；同时也是自由的，因为它超过那个情境而造出另一个新情境。他以为这样就可以解决这个历史久远的问题。

在我们看，这种折衷论其实只是极端命定论的烟幕。所谓“自由”至少有两个涵义：第一是有选择，在某一情境中可走的路不只一条，而我在几条路中只选择某一条走；其次是能自主，我选择某一条路，是由我自己的意志决定，不受环境的支配，有时甚至和环境背道而驰，挣扎着要克服它的阻力。依克罗齐的看法，真实界的生展全是由前一个历史的情境发生后一个历史的情境，人不过是被动的，历史的情境是如此，他不能不顺着它走，像大浪里一片树叶一样，他没有什么选择，没有自由决定的可能，还有什么意志？如果说新创一个局面就算自由，那不仅是人的行动如此，一块石头或一支水流的移动何尝不如此？它何尝不是依据前一情境而转移到后一情境？

这意志自由问题牵涉到善恶问题。如果每个行动都是某个历史的情境所必生的结果，人在行动之先，一切都已经由环境替他决定了，他不能自己作主，有所选择，就不能辨别善的行动

与恶的行动；根本只有一个可能的行动，他对于那行动就无从负任何责任，法律的或是道德的。善恶在这种情形之下本无意义可言，纵有意义，善也不应受褒奖，恶也不应受谴责。

善恶在克罗齐哲学中倒有一个特别的意义。他认为真实界的生展是沿着辩证法的方式，由片面的对立的善恶两种势力综合到高一层的善，这就是说，“由善到更善”。真实界不断地演变，即不断地实现它自己，不断地提高它自己。演变是真实界的生命，停滞就是它的死灭。所以“善”就是向前生展的行动，恶就是停滞不进的行动。比如说我现在做了一件事，创造了一个新局面，对于前一刻的局面是进展，所以是善的，它实现了进展的目的；但是如果我止于此，这件事不能促成再进一步的生展，不能发生辩证法的综合，它本来虽是善的，就变成恶的了。这种为动而动，在动中实现生命的人生观做了法西斯主义的哲学背景，这当然是克罗齐始料所不及的。于此我们有两点要说：

一、这个意义的善恶不是伦理学的善恶，与我们的通常的道德意识不相符合。我们做了一件善事时，不但当时心知其为善，就在事后也还断定其为善，并不因其发生另一新情境，就把它看成片面的善，也不因其不发生另一新情境，就把它看成恶。我们对于恶也是如此。而且善恶往往在事先就已判别，我们知道它善才去做，知道它恶才不去做。克罗齐的价值的判断后于意志行动说似颇牵强。

二、就是辩证法意义的善恶也大有问题。克罗齐反对历史的目的外在说，以为那一说只有两个可能，不是“向有限生展”以至于毁灭，就是“向无限生展”而永远不达目的。他所以倡目的内在说，每件事是它自身的目的，但是产生了新局面，又有新目的，因此目的时时刻刻在达到，也时时刻刻没有达到。这其实还

是“向无限生展”，不断的成功接着不断的失败，不断的善接着不断的恶，全体永远没有完成的时候，而各部分也就永远没有真正的价值。这种人生哲学在表面上象很积极，其实是极悲观的，至少是极可悲观的。

十 历史的单线进展与复线进展问题

克罗齐的历史观似有两条互相冲突的线索：

一、全体真实界沿着一条单线进展。每一刻的历史的情境都必依据而且包含全体过去的历史。历史的情境成为所谓“大我”。这“大我”是普遍性或共相，它是决定“小我”的意志行动的，所以不能说是你或我或任何个人的创造。每个历史家的“小我”（你或我或任何个人）是个别性或个体，是受历史的情境那“大我”决定的。“大我”的光线集中于“小我”的意识焦点上，于是有历史的认识。换句话说，他的“小我”反映着成历史情境的真实界那个“大我”。他受历史情境的决定，所以只是那情境中一个节目，一个被动的工具。

二、许多历史家所见到的历史却沿着许多条复线进展。因为“历史的判断”都是“个别的判断”，即每个历史家所见到的历史是他在某一现时现境所得到的的一种特殊的认识；真实界既变动不居，就没有两个现时现境完全相同，所以也就没有两个历史家所见到的历史能完全相同，甚至于同一历史家在不同的现时现境所见到的历史也不能完全相同。就真实界着眼来说，真实界这个整一体显现于杂多相，在每一现时它显现无数的历史情境于无数的历史家，向无数的“小我”作决定的力量，所以沿着无数条线进展。

如果站在二元论的立场,这两条思想线索本可不冲突,因为既承认真实界是外在的,不是每个人心灵创造的,则全体真实界沿着单线进展,而许多历史家所见到的历史沿着许多复线生展,还是可能,正犹如许多人同看一立体物,立场与角度不同,所得的印象可以不同。但是站在唯心论的立场,这两条思想线索就显然自相矛盾,因为真实界就是心灵活动,真实界全体既沿单线进展,心灵活动就不能沿复线进展。

问题的症结在克罗齐对于心灵 (spirit) 的看法。他肯定心灵与真实界的同一,即真实界为心灵活动的创造,是从“我所不知者我不能肯定其存在”那个唯心主义的大原则出发。如果严格地始终一致地谨守这个原则,那就必须肯定只有我(知识主)存在(“我思故我在”,用笛卡儿的有名的公式)和我的思想存在。我以外一切人和一切人的思想知识也还要借我的思想知识而得到他们的存在。这个推论含有两个意义:第一,所谓心灵就只能是每个“我”的心灵,所谓真实界等于心灵,也就等于每个“我”的心灵。其次,所谓我的思想就只是现时现境中我的直接经验 (Immediate experience),因为心灵的创造在定义上是意识的活动,而意识只是现时现境的思想变化,连过去的回忆也还在现在的意识里面。克罗齐所谓真正的判断(即历史的判断)都必是“个别的判断”,所谓一切历史都是现时的,其意义都在着重这种“直接经验”。合这两个意义来看,真实界全体实在小得可怜,它只是每个“我”的“直接经验”。这“直接经验”尽管可包涵过去史,那也还只是“我”的过去史。这种严格的唯心主义就是“主观的唯心主义”(subjective idealism),有人给它浑号叫做“独角主义”(solipsism)。依这个看法,每个人除掉他所直接知识思想的以外,不应假定另有一个真实界超越他个人的意识而独立;我们

只能说每个人所见到的历史沿着一条单线进展，却不能说许多人所见到的不同的复线历史之外，还有一个真正的本来的超个人意识的历史沿着一条单线进展。换句话说，在唯心主义的立场，“大我”与“小我”的分别根本不能存在，只能有每个人“小我”的历史，不能有超个人的“大我”的历史。

但是克罗齐仿佛也见到这种“独角主义”不很妥当，于是设法避免它。他要避免真实界只有“我”的心灵那个不愉快的结论，于是主张“小我”之上有“大我”，个人所经验的世界之外还有一个超个人的真实界，许多历史家所见到的复线历史之外还有一个真正的本来的超个人意识的单线历史。这“大我”或超个人意识的真实界和它的历史就是他所谓的“心灵”。他在他的著作中用“心灵”这个名词很不一致，有时当它是每个人的心灵，有时又当它是超个人的心灵。他自己似没有注意到这两个不同的意义是不能随意互换的。其次，他要避免真实界的知识限于每个人的“直接经验”那个不愉快的结论，于是提出“历史的情境”说以及“行动”与“事迹”有别说，以为这“直接经验”同时是一个事迹，须受历史情境的决定(historically conditoned)，这历史情境就是全体真实界生展到我的现时现境的那一个阶段，所以比我的“直接经验”远较深广。

其实这些都是遁词。我们须追问：这大我和历史情境是内于我而存在呢，还是外于我而存在呢？如其内于我而存在，那还是“独角主义”；如其外于我而存在，那还是二元主义。我们仔细在克罗齐的《历史学》里寻找这双歧论式的解决，却始终没有找到一个解决。他始终在这牛角里蹶来蹶去，时而说历史只存于历史家的思想(独角主义)；时而说历史家的思想受历史情境的决定(二元主义)。就大体说，二元主义的倾向较大，超个人的

“心灵”，起道德意志的“普遍的自我”，有别于“行动”的“事迹”，决定个人而个人所不能决定的“历史情境”，这些观念在克罗齐哲学中都是奠基石，而它们骨子里都是二元主义，尽管克罗齐自己不会承认。他所谓“历史即哲学”，那“历史”还是上文所说的许多历史家所见到的复线历史之外的那个真正的本来的超个人意识的单线历史，即外在的有客观性的历史；这就是说，他的“历史即哲学”说也还是含有二元主义的意味。

趁此我们可以替唯心派哲学作一个总结账。思想常是在杂多中求整一，历来哲学的企图都在找出一个统辖全体宇宙的整一的原则，其实全体宇宙有一个整一的原则去统辖，这也只是一个信念，一个希望，并不是一个逻辑的结论。笛卡儿以来的许多哲学家把宇宙一切归纳到两个并立的原则：心与物。唯心派哲学家从康德起，都想把这两个原则并成一个，就是想把物纳到心里去。物在心的知识中得到它的存在，这是唯心派的主要的论点。如果坚持这个论点，那就只有“主观的唯心论”一条路可走。但是否认我以外的一切人与物，既太违反常识，于理也不可通。我回想但丁或陶潜的生活，远没有我回想我自己的生活的那么亲切，虽然在假定上他们的生活和生活同是我的心灵的创造。我们很难否认我以外还有人，而那些人也各有一个与人不能共通的“我”。康德开了唯心主义的路，而却没有走通。他还须假定心之外仍有物，他仍须假定人心之所同然去解释真善美的普遍性。康德以后的哲学家有两大企图，一个是彻底地打消二元主义，一个是避免独角主义（主观的唯心论），这就是一方面想维持“万法唯心”，一方面又想说明“万法不唯我一人之心”，想说明我以外还有一个真实界存在，于是有所谓“客观的唯心论”。其实这个名词就自相矛盾，“唯心的”与“客观的”根本不能相容，有一

个客观的真实界，那客观的真实界就还是与心对立的物。我们曾经看见，黑格尔从打消二元主义出发，走了许久，还是回到二元主义（如克罗齐所批评的）。我们现在看见，克罗齐还是蹈了这个覆辙。

总之，克罗齐所厌恶的二元主义并未打倒，他所想望的完满的唯心主义并未成立。他的《美学》仍须假立物质，艺术不能完全创造它的内容，而它的形式也似是外加于内容的。他的《逻辑学》仍须假定一个产生直觉品的真实世界，纯概念与假概念的区分也非常勉强。他的《实用活动的哲学》把人看成完全是历史情境所决定的机械，不能有自由意志，因而不能有道德的价值或责任。他的《历史学》不能调和超个人的单线历史与许多历史家各别见到的复线历史的冲突。他的四阶段的划分自身已多矛盾，纵使能成立，我们也见不出进展的推动力。他把心灵看成只限于有意识的活动，把情绪、本能、潜意识等等都一笔勾销，充类至尽，他的世界只是当时当境那一点“直接经验”所组成的，那“全体”实在非常渺小。在把他的哲学作一个总结账之后，我们仍觉心与物、知解与真实界，关系究竟如何，还是一个尚待探讨的问题。

唯心主义的打破心物二元的英雄的企图算是一个惨败，但是这并无伤于康德、黑格尔、克罗齐诸人在哲学上的价值。他们把心物关系问题很鲜明尖锐地提出，把“万法唯心”这个假设推到它的当然的逻辑的结论，因而指出（这当然不是他们的本意）这条路并没有走通——我并不敢说它是绝对走不通的。

哲学的任务在认识真实界的全体大用，而真实界的全体大用在唯心主义的假设上就没有完成的时候，因此哲学家们也还只能“坐井观天”。他们对于那全体大用的看法于理不能是完整无误的，而他们自己也并不曾说那绝对是完整无误的。人生来

“有限”，对于“无限”的揣测终究是“揣测”；但是对于“有限”却仍可有真知灼见，我们知道盐是咸的，水是流动的。因此，唯心派大师对于真实界全体的见解尽管尚待斟酌，对于这全体中部分的个别的问题仍可能比常人见得较真确些，因为他们比较能思想些，也肯思想些。所以我认为克罗齐的哲学系统虽有许多漏洞，而他对于美学、伦理学和历史学的见解仍极可宝贵。

其 他 著 述

无言之美*

孔子有一天突然地很高兴地对他的学生说：“予欲无言。”子贡就接着问他：“子如不言，则小子何述焉？”孔子说：“天何言哉？四时行焉，百物生焉。天何言哉？”

这段赞美无言的话，本来从教育方面着想。但是要想明了无言的意蕴，宜从美术观点去研究。

言所以达意，然而意决不是完全可以言达的。因为言是固定的，有迹象的；意是瞬息万变，是飘渺无踪的。言是散碎的，意是混整的，言是有限的，意是无限的。以言达意，好象用继续的虚线画实物，只能得其近似。

所谓文学，就是以言达意的一种美术。在文学作品中，言语之先的意象，和情绪意旨所附丽的语言，都要尽美尽善，才能引起美感。

尽美尽善的条件很多。但是第一要不违背美术的基本原理，要“和自然逼真”（true to nature）。这句话讲得通俗一点，就是说美术作品不能说谎。不说谎包含有两种意义：一、我们所说的话，就恰是我们所想说的话。二、我们所想说的话，我们都吐

* 本文曾作为“附录”，收入《给青年的十二封信》一书。该书是作者出版的第一部著作，一九二九年三月初版，开明书店印行。

肚子说出来了，毫无余蕴。

意既不可以完全达之以言，“和自然逼真”一个条件在文学上不是做不到么？或者我们问得再直截一点，假使语言文字能够完全传达情意，假使笔之于书的和存之于心的铢两悉称，丝毫不爽，这是不是文学上所应希求的一件事？

这个问题是了解文学及其他美术所必须回答的。现在我们姑且答道：文字语言固然不能完全传达情绪意旨，假使能够，也并非文学所应希求的。一切美术作品也都是这样，尽量表现，非惟不能，而且不必。

先从事实下手研究。譬如有一个荒村或任何物体，摄影家把它照一幅相，美术家把它画一幅图。这种相片和图画可以从两个观点去比较：第一，相片或图画，哪一个较“和自然逼真”？不消说得，在同一视域以内的东西，相片都可以包罗尽致，并且体积比例和实物都两两相称，不会有丝毫错误。图画就不然；美术家对一种境遇，未表现之先，先加一番选择。选择定的材料还须经过一番理想化，把美术家的人格参加进去，然后表现出来。所表现的只是实物一部分，就连这一部也不必和实物完全一致。所以图画决不能如相片一样“和自然逼真”。第二，我们再问，相片和图画所引起的美感哪一个浓厚，所发生的印象哪一个深刻，这也不消说，稍有美术口胃的人都觉得图画比相片美得多。

文学作品也是同样。譬如《论语》“子在川上曰，逝者如斯夫，不舍昼夜”几句话，决没完全描写出孔子说这番话时候的心境，而“如斯夫”三字更笼统，没有把当时的流水形容尽致。如果说详细一点，孔子也许这样说：“河水滚滚地流去，日夜都是这样，没有一刻停止。世界上一切事物不都象这流水时常变化不尽么？过去的事物不就永远过去绝不回头么？我看见这流水心中好不

惨伤呀！……”但是纵使这样说去，还没有尽意。而比较起来，“逝者如斯夫，不舍昼夜”九个字，比这段长而臭的演义就值得玩味多了！在上等文学作品中，——尤其在诗词中——这种言不尽意的例子处处可见。譬如陶渊明的《时运》：“有风自南，翼彼新苗”；《读〈山海经〉》：“微雨从东来，好风与之俱”；本来没有表现出诗人的情绪，然而玩味起来，自觉有一种闲情逸致，令人心旷神怡。钱起的《省试湘灵鼓瑟》末二句：“曲终人不见，江上数峰青”，也没有说出诗人的心绪，然而一种凄凉惜别的神情自然流露于言语之外。此外象陈子昂的《幽州台怀古》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下！”李白的《怨情》：“美人卷珠帘，深坐颦蛾眉。但见泪痕湿，不知心恨谁。”虽然说明了诗人的情感，而所说出来的多么简单，所含蓄的多么深远！再就写景说，无论何种境遇，要描写得惟妙惟肖，都要费许多笔墨。但是大手笔只选择两三件事轻描淡写一下，完全境遇便呈露眼前，栩栩如生。譬如陶渊明的《归园田居》：“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”四十字把乡村风景写得多么真切！再如杜工部的《后出塞》：“落日照大旗，马鸣风萧萧。平沙列万幕，部伍各见招。中天悬明月，令严夜寂寥。悲笳数声动，壮士惨不骄。”寥寥几句话，把月夜沙场状况写得多么有声有色，然而仔细观察起来，乡村景物还有多少为陶渊明所未提及，战地情况还有多少为杜工部所未提及。从此可知文学上我们并不以尽量表现为难能可贵。

在音乐里而，我们也有这种感想。凡是唱歌奏乐，音调由宏壮急促而变到低微以至于无声的时候，我们精神上就有一种沉默渊穆和平愉快的景象。白香山在《琵琶行》里形容琵琶声音暂

时停顿的情况说：“水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。”这就是形容音乐上无言之美的滋味。著名英国诗人济慈（Keats）在《希腊花瓶歌》也说：“听得见的声调固然幽美，听不见的声调尤其幽美”（*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*），也是说同样道理。大概欢喜听音乐的人都尝过此中滋味。

就戏剧说，无言之美更容易看出。许多作品往往在热闹场中动作快到极重要的一点时，忽然万籁俱寂，现出一种沉默神秘的景象。梅特林（Maeterlinck）的作品就是好例。譬如《青鸟》的布景，择夜阑人静的时候，使重要角色睡得很长久，就是利用无言之美的道理。梅氏并且说：“口开则灵魂之门闭，口闭则灵魂之门开”，赞无言之美的话不能比此更透辟了。莎士比亚的名著《哈姆雷特》一剧开幕便描写更夫守夜的状况，德林瓦特（Drinkwater）在其《林肯》中描写林肯在南北战争军事旁午的时候跪着默祷，王尔德（O. Wilde）的《文德米夫人的扇子》里面描写文德米夫人私奔在她的情人寓所等候的状况，都在兴酣局紧，心悬悬渴望结局时，放出沉默神秘的色彩，都足以证明无言之美的。近代又有一种哑剧和静的布景，或只有动作面无言，或连动作也没有，就专靠无言之美引人入胜了。

雕刻塑像本来是无言的，也可以拿来说明无言之美。所谓无言，不一定指不说话，是注重在含蓄不露。雕刻以静体传神，有些是流露的，有些是含蓄的。这种分别在眼睛上尤其容易看见。中国有一句谚语说：“金刚怒目，不如菩萨低眉。”所谓怒目，便是流露；所谓低眉，便是含蓄。凡看低头闭目的神像，所生的印象往往特别深刻。最有趣的就是西洋爱神的雕刻。他们男女都是瞎了眼睛。这固然根据希腊神话，然而实在含有美术的道

理。因为爱情通常都在眉目间流露，而流露爱情的眉目是最难比拟的，所以索性雕成盲目，可以耐人寻思。当初雕刻家原不必有意为此，但这也许是人类不用意识而自然碰着的巧。

要说明雕刻上流露和含蓄的分别，希腊著名雕刻《拉奥孔》(Laocoon)是最好的例子。相传拉奥孔犯了大罪，天神用了一种极惨酷的刑法来惩罚他，遣了一条恶蛇把他和他的两个儿子在一块绞死了。在这种极刑之下，未死之前当然有一种悲伤惨戚、目不忍睹的一顷刻，而希腊雕刻家并不擒住这一顷刻来表现，他只把将达苦痛极点前一顷刻的神情雕刻出来，所以他所表现的悲哀是含蓄不露的。倘若是流露的，一定带了挣扎呼号的样子。这个雕刻，一眼看去，只觉得他们父子三人都有一种难言之痛；仔细看去便可发现条条筋肉、根根毛孔都暗示一种极苦痛的神情。德国莱辛(Lessing)的名著《拉奥孔》就根据这个雕刻，讨论美术上含蓄的道理。

以上是从各种艺术中信手拈来的几个实例。把这些个别的实例归纳在一起，我们可以得一个公例，就是：拿美术来表现思想和情感，与其尽量流露，不如稍有含蓄；与其吐肚子把一切都说出来，不如留一大部分让欣赏者自己去领会。因为在欣赏者的头脑里所生的印象和美感，有含蓄比较尽量流露的还要更加深刻。换句话说，说出来的越少，留着不说的越多，所引起的美感就越大越深越真切。

这个公例不过许多事实的总结束。现在我们要进一步求出解释这个公例的理由。我们要问何以说得越少，引起的美感反而越深刻？何以无言之美有如许势力？

想答复这个问题，先要明白美术的使命。人类何以有美术的要求？这个问题非一言可尽。现在我们姑且说，美术是帮助

我们超脱现实而求安慰于理想境界的。人类的意志可向两方面发展：一是现实界，一是理想界。不过现实界有时受我们的意志支配。譬如我们想造一所房屋，这是一种意志。要达到这个意志，必费许多气力去征服现实，要开辟荒地，要造砖瓦，要架梁柱，要赚钱去请泥水匠。这些事都是人力可以办得到的，都是可以用意志支配的。但是我们的意志想造一座空中楼阁。现实界凡物皆向地心下坠一条定律，就不可以用意志征服。所以意志在现实界活动，处处遇障碍，处处受限制，不能圆满地达到目的，实际上我们的意志十之八九都要受现实限制，不能自由发展。譬如谁不想有美满的家庭？谁不想住在极乐国？然而在现实界决没有所谓极乐美满的东西存在。因此我们的意志就不能不和现实发生冲突。

一般人遇到意志和现实发生冲突的时候，大半让现实征服了意志，走到悲观烦闷的路上去，以为件件事都不如人意，人生还有什么意味？所以堕落、自杀、逃空门种种的消极的解决法就乘虚而入了，不过这种消极的人生观不是解决意志和现实冲突最好的方法。因为我们人类生来不是懦弱者，而这种消极的人生观甘心让现实把意志征服了，是一种极懦弱的表示。

然则此外还有较好的解决法么？有的，就是我所谓超脱现实。我们处世有两种态度。人力所能做到的时候，我们要竭力征服现实。人力莫可如何的时候，我们就要暂时超脱现实，储蓄精力，待将来再向他方而征服现实。超脱到哪里去呢？超脱到理想界去。现实界处处有障碍有限制，理想界是天空任鸟飞，极空阔极自由的。现实界不可以造空中楼阁，理想界是可以造空中楼阁的。现实界没有尽美尽善，理想界是有尽美尽善的。

姑取实例来说明。我们走到小城市里去，看见街道窄狭污

浊，处处都是阴沟厕所，当然感觉不快，而意志立时就要表示态度。如果意志要征服这种现实哩，我们就要把这种街道房屋一律拆毁，另造宽大的马路和清洁的房屋。但是谈何容易？物质上发生种种障碍，这一层就不一定可以做到。意志在此时如何应付呢？它说：我要超脱现实，去在理想界造成理想的街道房屋来，把它表现在图画上，表现在雕刻上，表现在诗文上。于是结果有所谓美术作品。美术家成了一件作品，自己觉得有创造的大力，当然快乐已极。旁人看见这种作品，觉得它真美丽，于是也愉快起来了，这就是所谓美感。

因此美术家的生活就是超脱现实的生活；美术作品就是帮助我们超脱现实到理想界去求安慰的。换句话说，我们有美术的要求，就因为现实界待遇我们太刻薄，不肯让我们的意志推行无碍，于是我们的意志就跑到理想界去求慰情的路径。美术作品之所以美，就美在它能够给我们很好的理想境界。所以我们可以说，美术作品的价值高低就看它超脱现实的程度大小，就看它所创造的理想世界是阔大还是窄狭。

但是美术又不是完全可以和现实绝缘的。它所用的工具——例如雕刻用的石头，图画用的颜色，诗文用的语言——都是在现实界取来的。它所用的材料——例如人物情状悲欢离合——也是现实界的产物。所以美术可以说是以毒攻毒，利用现实的帮助以超脱现实的苦恼。上面我们说过美术作品的价值高低要看它超脱现实的程度如何。这句话应稍加改正，我们应该说，美术作品的价值高低，就看它能否借极少量的现实界的帮助，创造极大量的理想世界出来。

在实际上说，美术作品借现实界的帮助愈少，所创造的理想世界也因而愈大。再拿相片和图画来说明。何以相片所引起的

美感不如图画呢？因为相片上一形一影，件件都是真实的，而且应有尽有，发泄无遗。我们看相片，种种形影好象钉子把我们的想象力都钉死了。看到相片，好象看到二五，就只能想到一十，不能想到其他数目。换句话说，相片把事物看得太真，没有给我们以想象余地。所以相片只能抄写现实界，不能创造理想界。图画就不然。图画家用美术眼光，加一番选择的功夫，在一个完全境遇中选择了一小部事物，把它们又经过一番理想化，然后才表现出来。惟其留着一大部分不表现，欣赏者的想象力才有用武之地。想象作用的结果就是一个理想世界。所以图画所表现的现实世界虽极小而创造的理想世界则极大。孔子谈教育说：“举一隅不以三隅反，则不复也。”相片是把四隅通举出来了，不要你劳力去“复”。图画就只举一隅，叫欣赏者加一番想象，然后“以三隅反”。

流行语中有一句说：“言有尽而意无穷”。无穷之意达之以有尽之言，所以有许多意，尽在不言中。文学之所以美，不仅在有尽之言，而尤在无穷之意。推广地说，美术作品之所以美，不是只美在已表现的一小部分，尤其是美在未表现而含蓄无穷的一大部分，这就是本文所谓无言之美。

因此美术要和自然逼真这个信条应该这样解释：和自然逼真是要窥出自然的精髓所在，而表现出来；不是说要把自然当作一篇印版文字，很机械地抄写下来。

这里有一个问题会发生。假使我们欣赏美术作品，要注重在未表现而含蓄着的一部分，要超“言”而求“言外意”，各个人有各个人的见解，所得的言外意不是难免殊异么？当然，美术作品之所以美，就美在有弹性，能拉得长，能缩得短。有弹性所以不呆板。同一美术作品你去玩味有你的趣味，我去玩味有我的趣味。

譬如莎氏乐府所以在艺术上占极高位置，就因为各种阶级的人在不同的环境中都欢喜读它。有弹性所以不陈腐。同一美术作品，今天玩味有今天的趣味，明天玩味有明天的趣味。凡是经不得时代淘汰的作品都不是上乘。上乘文学作品，百读都令人不厌的。

就文学说，诗词比散文的弹性大；换句话说，诗词比散文所含的无言之美更丰富。散文是尽量流露的，愈发挥尽致，愈见其妙。诗词是要含蓄暗示，若即若离，才能引人入胜。现在一般研究文学的人都偏重散文——尤其是小说，对于诗词很疏忽。这件事实可以证明一般人文学欣赏力很薄弱。现在如果要提高文学，必先提高文学欣赏力，必先在诗词方面特别下功夫，把鉴赏无言之美的能力养得很敏捷。因此我很希望文学创作者在诗词方面多努力，而学校国文课程中诗歌应该占一个重要的位置。

本文论无言之美，只就美术一方而著眼。其实这个道理在伦理、哲学、教育、宗教及实际生活各方面，都不难发现。老子《道德经》开卷便说：“道可道，非常道；名可名，非常名。”就是说伦理、哲学中有无言之美。儒家谈教育，大半主张潜移默化，所以拿时雨春风做比喻。佛教及其他宗教之能深入人心，也是借沉默神秘的势力。幼稚园创造者蒙特梭利利用无言之美的办法尤其有趣。在她的幼稚园里，教师每天趁儿童玩得很热闹的时候，猛然地在黑板上写一个“静”字，或奏一声琴，全体儿童于是都跑到自己的座位去，闭着眼睛蒙着头，伏案做假睡的姿势，但是他们不可以睡着。几分钟后，教师又用很轻微的声音，从颇远的地方呼唤各个儿童的名字。听见名字的就要立刻醒过来。这就是使儿童可以在沉默中领略无言之美。

就实际生活方面说，世间最深切的莫如男女爱情。爱情摆

在肚子里面比摆在口头上来得恳切。“齐心同所愿，含意俱未伸”和“但无言语空相觑”，比较“细语温存”、“怜我怜卿”的滋味还要更加甜蜜。英国诗人布莱克（Blake）有一首诗叫做《爱情之秘》（Love's secret），里面说：

（一）切莫告诉你的爱情，爱情是永远不可以告诉的，因为她象微风一样，不做声不做气地吹着。

（二）我曾经把我的爱情告诉而又告诉，我把一切都披肝沥胆地告诉爱人了。

打着寒颤，耸头发地苦诉，然而她终于离我去了！

（三）她离我去了，不多时一个过客来了。不做声不做气地，只微叹一声，便把她带去了。

这首短诗描写爱情上无言之美的势力，可谓透辟已极了。本来爱情全是一种心灵的感应，其深刻处老子所谓不可道不可名的。所以许多诗人以为“爱情”两个字本身就太滥太寻常太乏味，不能拿来写照男女间神圣深挚的情绪。

其实何只爱情？世间有许多奥妙，人心有许多灵悟，都非言语可以传达，一经言语道破，反如甘蔗渣滓，索然无味。这个道理还可以推到宇宙人生诸问题方面去。我们所居的世界是最完美的，就因为它是最不完美的。这话表面看去，不通已极。但是实在含有至理。假如世界是完美的，人类所过的生活——比好一点是神仙的生活，比坏一点就是猪的生活——便呆板单调已极，因为倘若件件都尽美尽善了，自然没有希望发生，更没有努力奋斗的必要。人生最可乐的就是活动所生的感觉，就是奋斗成功而得的快慰。世界既完美，我们如何能尝造成成功的快慰？

这个世界之所以美满，就在有缺陷，就在有希望的机会，有想象的田地。换句话说，世界有缺陷，可能性（potentiality）才大。这种可能而未能的状况就是无言之美。世间许多奥妙，要留着不说出；世间有许多理想，也应该留着不实现。因为实现以后，跟着“我知道了”的快慰便是“原来不过如是”的失望。

天上的云霞有多么美丽！风涛虫鸟的声音有多么和谐，用颜色来摹绘，用金石丝竹来比拟，任何美术家也是作践天籁，糟蹋自然！无言之美何限？让我这种拙手来写照，已是糟粕枯骸！这种罪过我要完全承认的。倘若有人骂我胡言乱道，我也只好引陶渊明的诗回答他说：“此中有真意，欲辨已忘言！”

（原载《民铎》杂志一九二四年七月第五卷第五期）

谈 趣 味*

拉丁文中有一句成语说：“谈到趣味无争辩。”“文章千古事，得失寸心知。”不但作者对于自己的作品是如此，就是读者对于作者恐怕也没有旁的说法。如果一个人相信地球是方的或是泰山比一切的山都高，你可以和他争辩，可以用很精确的论证去说服他，但是如果他说《花月痕》比《浮生六记》高明，或是两汉以后无文章，你心里尽管不以他为然，口里最好不说，说也无从说起。遇到“自家人”，彼此相看一眼，心领神会就行了。

这些话显然带着一些印象派批评家的牙慧。事实上我们天天谈文学，在批评谁的作品好，谁的作品坏，文学上自然也有是非好丑，你欢喜坏的作品而不欢喜好的作品，这就显得你的趣味低下，还有什么话可说？这话谁也承认，但是难问题不在此，难问题在你以为丑而他以为美，或是你以为美而他以为丑时，你如何能使他相信你而不相信他自己呢？或者进一步说，你如何能相信你自己一定是对呢？你说文艺上自然有一个好丑的标准，这个标准又如何可以定出来呢？从前文学批评家们有些人以为要

* 本文及后面的《谈读诗与趣味的培养》，曾收入《孟实文钞》一书。该书于一九三六年四月初版，上海良友复兴图书印刷公司印行，列为“良友文学丛书”第二十五种。一九四三年十月，又由开明书店出修订版，书名改为《我与文学及其他》，篇目略有增删。

取决于多数，以为经过长久时间淘汰而仍巍然独存，为多数人所欣赏的作品总是好的。相信这话的人太多，我不敢公然地怀疑，但是在我们至好的朋友中，我不妨说句良心话：我们至多能活到一百岁，到什么时候才能知道普鲁司特（Marcel Proust）或劳伦斯（D. H. Lawrence）值不值得读一读呢？从前批评家们也有人，例如安诺德，以为最稳当的办法是拿古典名著做“试金石”，遇到新作品时，把它拿来在这块“试金石”上面擦一擦，硬度如果相仿佛，它一定是好的；如果擦了要脱皮，你就不用去理会它。但是这种办法究竟是把问题推远而并没有解决它，文学作品究竟不是石头，两篇相擦时，谁看见哪一篇“脱皮”呢？

“天下之口有同嗜”，——但是也有例外。文学批评之难就难在此。如果依正统派，我们便要抹煞例外；如果依印象派，我们便要抹煞“天下之口有同嗜”。关于文学的嗜好，“例外”也并不可一笔勾销。在济慈（Keats）未死以前，嗜好他的诗的人是例外，在印象主义闹得很轰烈时，真正嗜好马拉美（Mallarmé）的诗的人还是例外，我相信现在真正欢喜艾略特（T. S. Eliot）的人恐怕也得列在例外。这些“例外”的人常自居“名流”（élite）之列，而实际上他们也往往真是“名流”。所谓“经过长久时间淘汰而仍巍然独存的”作品往往是先由这班“例外”的先生们捧出来的。

在正统派看，“天下之口有同嗜”这个公式之不可抹煞当更甚于“例外”之不可抹煞。他们总得喊要“标准”，喊要“普遍性”。他们自然也有正当道理。反正这场官司打不清，各个时代都有喊要标准的人，同时也都有信任主观嗜好的人。他们各有各的功劳，大家正用不着彼此瞧不起彼此。

文艺不一定只有一条路可走。东边的景致只有面朝东走的

人可以看见，西边的景致也只有面朝西走的人可以看见。向东走者听到向西走者称赞西边景致时觉其夸张，同时怜惜他没有看到东边景致美。向西走者看待向东走者也是如此。这都是常有的事，我们不必大惊小怪。理想的游览风景者是向东边走过之后能再回头向西走一走，把东西两边的风味都领略到。这种人才配估定东西两边的优劣。也许他以为日落的景致和日出的景致各有胜境，根本不同，用不着去强分优劣。

一个人不能同时走两条路，出发时只有一条可走。从事文艺的人入手不能不偏，不能不依傍门户，不能不先培养一种偏狭的趣味。初喝酒的人对于白酒红酒种种酒都同样地爱喝，他一定不识酒味。到了识酒味时他的嗜好一定偏狭，非是某一家某一年的酒不能使他喝得畅快。学文艺也是如此，没有尝过某一种派系 (clique) 的训练的滋味的人总不免有些江湖气。我不知道会喝酒的人是否可以从非某一家某一年的酒不喝，进到只要是好酒都可以识出味道；但是我相信学文艺者应该能从非某家某派诗不读，做到只要是好诗都可领略到滋味的地步。这就是说，学文艺的人入手虽不能不偏，后来却要能不偏，能凭高俯视一切门户派别，看出偏的弊病。

文学本来一国有一国的特殊的趣味，一时有一时的特殊的风尚。就西方诗说，拉丁民族的诗有为日耳曼民族所不能欣赏的境界，日耳曼民族的诗也有为非拉丁民族所能欣赏的境界。寝馈于古典派作品既久者对于浪漫派作品往往格格不入；寝馈于象征派既久者亦觉其他作品都索然无味。中国诗的风尚也是随时代变迁。汉魏六朝唐宋各有各的派别，各有各的信徒。明人尊唐，清人尊宋，好高古者祖汉魏，喜妍艳者推重六朝和西昆。门户之见也往往很严。

但是门户之见可以范围初学而不足以羁縻大雅。读诗较广泛者，常觉得自己的趣味时时在变迁中，久而久之，有如江湖游客，寻幽览胜，风雨晦明，川原海岳，各有妙境，吾人正不必以此所长，量彼所短，各派都有长短，取长弃短，才无偏蔽。古今的优劣实在不易下定评，古有古的趣味，今也有今的趣味。后人做不到“蒹葭苍苍”和“涉江采芙蓉”诸诗的境界，古人也做不到“空梁落燕泥”和“山山尽落晖”诸诗的境界。浑朴精妍原来是两种不同的趣味，我们不必强其同。

文艺上一时的风尚向来是靠不住的。在法国十七世纪新古典主义盛行时，十六世纪的诗被人指摘，体无完肤，到浪漫主义时代大家又觉得“七星派诗人”亦自有独到境界。在英国浪漫主义盛行时，学者都鄙视十七、十八两世纪的诗；现在浪漫的潮流平息了，大家又觉得从前被人鄙视的作品，亦自有不可磨灭处。个人的趣味演进亦往往如此。涉猎愈广博，偏见愈减少，趣味亦愈纯正。从浪漫派脱胎者到能见出古典派的妙处时，专在唐宋做功夫者到能欣赏六朝人作品时，笃好苏辛词者到能领略温李的情韵时，才算打通了诗的一关。好浪漫派而止于浪漫派者，或是好苏李而止于苏李者，终不免坐井观天，涇天渺小。

趣味无可争辩，但是可以修养。文艺批评不可漠视主观的私人的趣味，但是始终拘执一家之言者的趣味不足为凭。文艺自有是非标准，但是这种标准不是古典，不是“耐久”和“普及”，而是从极偏走到极不偏，能凭高俯视一切门户派别者的趣味；换句话说，文艺标准是修养出来的纯正的趣味。

（原载一九三五年三月六日《益世报》文学副刊第一期）

谈读诗与趣味的培养

据我的教书经验来说，一般青年都欢喜听故事而不欢喜读诗。记得从前在中学里教英文，讲一篇小说时常有别班的学生来旁听；但是遇着讲诗时，旁听者总是瞟着机会逃出去。就出版界消息看，诗是一种滞销货。一部大致不差的小说就可以卖钱，印出来之后一年中可以再版三版。但是一部诗集尽管很好，要印行时须得诗人自己掏腰包作印刷费，过了多少年之后，藏书家如果要买它的第一版，也用不着费高价。

从此一点，我们可以看出现在一般青年对于文学的趣味还是很低。在欧洲各国，小说固然也比诗畅销，但是没有在中国的这样大的悬殊，并且有时诗的畅销更甚于小说。据去年的统计，法国最畅销的书是波德莱尔的《病之花》。这是一部诗，而且并不是一部容易懂的诗。

一个人不欢喜诗，何以文学趣味就低下呢？因为一切纯文学都要有诗的特质。一部好小说或是一部好戏剧都要当作一首诗看。诗比别类文学较谨严，较纯粹，较精微。如果对于诗没有兴趣，对于小说、戏剧、散文等等的佳妙处也终不免有些隔膜。不爱好诗而爱好小说、戏剧的人们大半在小说和戏剧中只能见到最粗浅的一部分，就是故事。所以他们看小说和戏剧，不问他们

的艺术技巧，只求它们里面有有趣的故事。他们最爱读的小说不是描写内心生活或是社会真相的作品，而是《福尔摩斯侦探案》之类的东西。爱好故事本来不是一件坏事，但是如果要真能欣赏文学，我们一定要超过原始的童稚的好奇心，要超过对于《福尔摩斯侦探案》的爱好，去求艺术家对于人生的深刻的观照以及他们传达这种观照的技巧。第一流小说家不尽是会讲故事的人，第一流小说中的故事大半只象枯树搭成的花架，用处只在撑持住一园锦绣灿烂、生气蓬勃的葛藤花卉。这些故事以外的东西就是小说中的诗。读小说只见到故事而没有见到它的诗，就象看到花架而忘记架上的花。要养成纯正的文学趣味，我们最好从读诗入手。能欣赏诗，自然能欣赏小说、戏剧及其他种类文学。

如果只就故事说，陈鸿的《长恨歌传》未必不如白居易的《长恨歌》或洪昇的《长生殿》，元稹的《会真记》未必不如王实甫的《西厢记》，兰姆（Lamb）的《莎氏乐府本事》未必不如莎士比亚的剧本。但是就文学价值说，《长恨歌》、《西厢记》和莎士比亚的剧本都远非他们所根据的或脱胎的散文故事所可比拟。我们读诗，须在《长恨歌》、《西厢记》和莎士比亚的剧本之中寻出《长恨歌传》、《会真记》和《莎氏乐府本事》之中所寻不出来的东西。举一个很简单的例来说，比如贾岛的《寻隐者不遇》：

松下问童子，言师采药去。
只在此山中，云深不知处。

或是崔颢的《长干行》：

君家何处住？妾住在横塘。

停船暂借问，或恐是同乡。

里面也都有故事，但是这两段故事多么简单平凡！两首诗之所以为诗，并不在这两个故事，而在故事后面的情趣，以及抓住这种简朴而隽永的情趣，用一种恰如其分的简朴而隽永的语言表现出来的艺术本领。这两段故事你和我都会说，这两首诗却非你和我所做得出，虽然从表面看起来，它们是那么容易。读诗就要从此种看来虽似容易而实在不容易做出的地方下功夫，就要学会了解此种地方的佳妙。对于这种佳妙的了解和爱好就是所谓“趣味”。

各人的天资不同，有些人生来对于诗就感觉到趣味，有些人生来对于诗就不感觉到趣味，也有些人只对于某一种诗才感觉到趣味。但是趣味是可以培养的。真正的文学教育不在读过多少书和知道一些文学上的理论和史实，而在培养出纯正的趣味。这件事实在不很容易。培养趣味好比开疆辟土，须逐渐把本非我所有的变为我所有的。记得我第一次读外国诗，所读的是《古舟子咏》，简直不明白那位老船夫因射杀海鸟而受天谴的故事有什么好处，现在回想起来这种蒙昧真是可笑，但是在当时我实在不觉到这诗有趣味。后来明白作者在意象、音调和奇思幻想上所做的功夫，才觉得这真是一首可爱的杰作。这一点觉悟对于我便是一层进益，而我对于这首诗所觉到的趣味也就是我所征服的新领土。我学西方诗是从十九世纪浪漫派诗人入手，从前只觉得这派诗有趣味，讨厌前一个时期的假古典派的作品，不了解法国象征派和现在英国的诗；因为这些诗都和浪漫派诗不同。后来我多读一些象征派诗和现代英国诗，对它们逐渐感到趣味，又觉得我从前所爱好的浪漫派诗有好些毛病，对于它们的

爱好不免淡薄了许多。我又回头看看假古典派的作品，逐渐明白作者的环境立场和用意，觉得它们也有不可抹煞处，对于它们的嫌恶也不免减少了许多。在这种变迁中我又征服了许多新领土，对于已得的领土也比从前认识较清楚。对于中国诗我也经过了同样的变迁。最初我由爱好唐诗而看轻宋诗，后来我又由爱好魏晋诗而看轻唐诗。现在觉得各朝诗都各有特点，我们不能以衡量魏晋诗的标准去衡量唐诗或宋诗。它们代表几种不同的趣味，我们不必强其同。

对于某一种诗，从不能欣赏到能欣赏，是一种新收获；从偏嗜到和他种诗参观互较而新加以公平的估价，是对于已征服的领土筑了一层更坚固的壁垒。学文学的人们的最坏的脾气是坐井观天，依傍一家门户，对于口味不合的作品一概藐视。这种人不但近视，在趣味方面不能有进展；就连他们自己所偏嗜的也很难真正地了解欣赏，因为他们缺乏比较资料 and 真确观照所应有的透视距离。文艺上的纯正的趣味必定是广博的趣味；不能同时欣赏许多派别诗的佳妙，就不能充分地真确地欣赏任何一派诗的佳妙。趣味很少生来就广博，好比开疆辟土，要不厌弃荒原瘠壤，一分一寸地逐渐向外伸张。

趣味是对于生命的彻悟和留恋。生命时时刻刻都在进展和变化，趣味也就要时时刻刻在进展和变化。水停蓄不流便腐化，趣味也是如此。从前私塾冬烘学究以为天下之美尽在八股文、试帖诗、《古文观止》和《了凡纲鉴》。他们对于这些乌烟瘴气何尝不津津有味？这算是文学的趣味么？习惯的势力之大往往不是我们所能想象的。我们每个人多少都有几分冬烘学究气，都把自己围在习惯所画成的狭小圈套中，对于这个圈套以外的世界都视而不见，听而不闻。沉溺于风花雪月者以为只有风花雪月

中才有诗，沉溺于爱情者以为只有爱情中才有诗，沉溺于阶级意识者以为只有阶级意识中才有诗。风花雪月本来都是好东西，可是这四字连在一起，引起多么俗滥的联想！联想到许多吟风弄月的滥调，多么令人作呕！“神圣的爱情”，“伟大的阶级意识”之类大概也有一天都归于风花雪月之列吧？这些东西本来是佳丽，是神圣，是伟大，一旦变成冬烘学究所赞叹的对象，就不免成了八股文和试帖诗。道理是很简单的。艺术和欣赏艺术的趣味都必有创造性，都必时时刻刻在开发新境界。如果让你的趣味囿在一个狭小圈套里，它无机会可创造开发，自然会僵死，会腐化。一种艺术变成僵死腐化的趣味的寄生之所，它怎能有进展开发？怎能不随之僵死腐化？

艺术和欣赏艺术的趣味都与滥调是死对头。但是每件东西都容易变成滥调，因为每件东西和你熟悉之后，都容易在你的心理上养成习惯反应。象一切其他艺术一样，诗要说的话都必定是新鲜的。但是世间哪里有许多新鲜话可说？有些人因此替诗危惧，以为关于风花雪月、爱情、阶级意识等等的话或都已被人说完了，或将有被人说完的一日，那一日恐怕就是诗的末日了。抱这种顾虑的人们根本没有了解诗究竟是怎么一回事。诗的疆土是开发不尽的，因为宇宙生命时时刻刻在变动进展中，这种变动进展的过程中每一时每一境都是个别的，新鲜的，有趣的。所谓“诗”并无深文奥义，它只是在人生世相中见出某一点特别新鲜有趣而把它描绘出来。这句话中“见”字最吃紧。特别新鲜有趣的东西本来在那里，我们不容易“见”着，因为我们的习惯蒙蔽住我们的眼睛。我们如果沉溺于风花雪月，就见不着阶级意识中的诗；我们如果沉溺于油盐柴米，也就见不着风花雪月中的诗。谁没有看见过在田里收获的农夫农妇？但是谁——除非是米勒

(Millet)、陶渊明和华兹华斯 (Wordsworth)——在这中间见着新鲜有趣的诗？诗人的本领就在见出常人之所不能见，读诗的用处也就在随着诗人所指点的方向，见出我们所不能见；这就是说，觉到我们所素认为平凡的实在新鲜有趣。我们本来不觉得乡村生活中有诗，从读过陶渊明、华兹华斯诸人的作品之后，便觉得它有诗；我们本来不觉得城市生活和工商业文化之中有诗，从读过美国近代小说和俄国现代诗之后，便觉得它也有诗。莎士比亚教我们会在罪孽灾祸中见出庄严伟大，伦勃朗 (Rembrandt) 和罗丹 (Rodin) 教我们会在丑陋中见出新奇。诗人和艺术家的眼睛是点铁成金的眼睛。生命生生不息，他们的发现也生生不息。如果生命有末日，诗才会有末日。到了生命的末日，我们自无容顾虑到诗是否还存在。但是有生命而无诗的人虽未到诗的末日，实在是早已到生命的末日了，那真是一件最可悲哀的事。“哀莫大于心死”，所谓“心死”就是对于人生世相失去解悟和留恋，就是对于诗无兴趣。读诗的功用不仅在消愁解闷，不仅是替有闲阶级添一件奢侈；它在使人到处都可以觉到人生世相新鲜有趣，到处可以吸收维持生命和推展生命的活力。

诗是培养趣味的最好的媒介，能欣赏诗的人们不但对于其他种类文学可有真确的了解，而且也决不会觉到人生是一件干枯的东西。

(原载《中学生》一九三六年一月第六十一期)

我对于《文学杂志》的希望*

这是一种新刊物。照例，一种新刊物在与读者初次见面时，常有一篇宣言，表示它的态度和希望。宣言最易流为官样文章，所以有些聪明的编辑者索性免这个俗套，让读者自己去揣摩刊物的性格，不加一句介绍语。

这种缄默固然有它的方便，有时却也不免是老于世故者的骑墙伎俩。在易惹是非的时代，最聪明的处世法是始终维持一种暧昧游离的态度，替自己留一个在利害关头可以转变或闪避的余地。不过在思想方面和在行为方面一样，心里那样想而口里不那样说，或是心里想着而口里不说出它所应说的话，都不免是违背良心。语言是思想的外现。淆乱语言或禁锢语言结果必至于淆乱思想与禁锢思想。口里乱说，心里也就乱想；口里不说，心里也就不想。一个不诚实的无勇气的人无论是在思想或在文艺方面都决不会有成就。“怕惹是非”是我们中国人的智慧。大家既不肯惹是非，世间就不复有是非了。思想界的混浊与沉闷全是“怕惹是非”的怯懦心理所酿成的。

* 本文为《文学杂志》发刊词，原题为《我对于本刊的希望》。《文学杂志》，朱光潜主编，商务印书馆印行，一九三七年五月于上海创刊，出至第一卷第四期停刊。后于一九四七年六月，移至北平复刊，刊期自第二卷第一期起算，一九四八年十一月出第三卷第六期后停刊。共出二十二期。

我们所呈献给诸位读者的是一种文艺刊物，开头就提到思想问题，诸位或许不以为它是题外话。在现代中国，我们一提到文艺，就要追问到思想。这是不可避免的。在任何时代，文艺多少都要反映作者对于人生的态度和他的特殊时代的影响。各时代的文艺成就大小，也往往以它从文化思想背景所吸收的滋养料的多寡深浅为准。整部的文学史，无论是东方的或西方的，都是这条原则的例证。十九世纪所盛行的“为文艺而文艺”的主张是一种不健全的文艺观，在今日已为多数人所公认。并且，无论它是否健全，它究竟有一个思想上的出发点。每种文艺观都必同时是一种人生观，所以“为文艺而文艺”的信条自身就隐含着一种矛盾。

着重文艺与文化思想的密切关联，并不一定走到“文以载道”的窄路。从文化思想背景吸收滋养，使文艺植根于人生沃壤，是一回事；取教训的态度，拿文艺做工具去宣传某一种道德的、宗教的或政治的信条，又另是一回事。这个分别似微妙而实明显。从历史的教训看，文艺上的伟大收获都有丰富的文化思想做根源，强文艺就范于某种窄狭信条的尝试大半是失败。有许多人没有认清这里所着重的分别，因而推演到两种相反而都错误的结论。一派人抓住文艺与人生的密切关联，以为文艺既是人生的表现，也就应该是人生改善的工具；换句话说，它的功用应该在宣传，一种文艺不宣传什么，对于人生就失去它的价值。另一派人看到“文以载道”说的浅陋，以为文艺是想象的，创造的，功用只在表现而不在宣传，所以一个文艺作者可以自封在象牙之塔里面，对于他的时代可以是超然的，漠不关怀的，用不着理会什么文化思想。

这两派看法恐怕都是老鼠钻牛角，死路一条。在现时的中

国文艺界，我们无论是右是左，似乎都已不期而遇地走上这条死路。一方面，中国所旧有的“文以载道”这个传统观念很奇怪地在一般自命为“前进”作家的手里，换些新奇的花样而安然复活着。文艺据说是“为大众”，“为革命”，“为阶级意识”，甚至于是“为国防”。另一方面，一般被斥为“落伍”的作家感到时代潮流的压迫，苦于左右做人难，于是对于时代起疑惧与厌恶，抱“与人无争”的态度而“超然”起来。结果是我们看得见的。搬弄名词，呐喊口号，没有产生文学；不搬弄名词，呐喊口号，也没有产生文学。失败的原因是异途而同归的。大家都缺乏丰富的文化思想方面的修养。对于现代文化思想的努力，“落伍”者固然“落伍”，“前进”者亦未必真正“前进”。一个作家的精神产业往往只限于几部翻译的小说集，实际人生的经验只限于都会中小知识阶级的来往，他的光阴大半要费在写稿谋生活。这样贫瘠的土壤如何能希望丰富的收获呢？

许多人对于我们的时代颇感到骄傲，以为这是中国文化思想上的一个大转机，一种“文艺复兴”，一种新思潮与新人生观的勃起。他们希冀这伟大的时代理应产生一种伟大的文学；同时，他们看到目前所流行的文艺作品，又不免颓然失望。“没法知道你自已”，希腊人很谨慎地警告我们；“人岂不自知？”我们很自负地夸耀自己的审察力。站在这个时代里面，想看清它的成就或失败以及它所应走的路向，和“自知”有同样的困难，同样地容易发生幻觉。我们缺乏精确审视所必须的冷静与透视距离。唯一的可以纠正过于放大或缩小的看法的根据是历史上的类似事实，而这种根据又有它的限度，因为严格说来，历史是从不复演的。不过有一点我们似乎可以看得清楚，就是中国新文化运动至多才不过有四五十年的历史，而这四五十年的期限在一个文

化进展的途程上，所含的意义尽管极重大，所占的阶段实在非常短促渺小。在四五十年中，一个极大的政治变动可以由发生而完成，一个极大的文化运动则至多可以稍见端倪。我们试想想：四五十年的光阴在欧洲文艺复兴的初期算得什么？在中国佛教流布的初期又算得什么？我们要承认文化运动现在还在它的幼稚期。

我们着重这一点人人皆知的事实，用意并不在替我们的平凡成就辩护，而在指出我们今后努力所应取的态度。是幼稚期就应该把它当作幼稚期看待。“欲速则不达”。“揠苗助长”，叫年青人勉强学老年人，无论是对于个人教育，或是对于整个的文化运动，都是危险的。

从历史的教训看，文化思想的进展大半可略分为两期——生发期与凝固期。在生发期中，一种剧烈的社会变动或是一种崭新的外来影响给思想家以精神上的刺激与启发，扩大他们的视野，使他们对于事物取新颖的看法，对于旧有文化制度取怀疑、攻击或重新估价的态度。这种从传统习惯解放过来的思想常无所拘泥地向各方面探险，伴着高度的兴奋、热诚与活力。惟其不拘一轨，所以纷歧、磨擦、冲突、斗争都是常有的事；惟其含有强壮的活力，所以在纷歧冲突之中，各派思想仍能保持独立自由的尊严，自己努力前进而同时也激动敌派思想努力前进。这种生发期愈延长，则思想所达到的方面愈众多，所吸收的营养愈丰富，所经过的磨擦锻炼愈彻底，所树立的基础也就愈坚实稳固。一种文化思想除非是到了没落死灭，它总不能完全脱离它的生发期。不过少壮时代“狂飙突进”式的生发则往往达到某一种限度就底止。由同趋异，由单一趋杂多，是一种新文化刚生发的现象；由异趋同，由杂多趋单一，是那种文化已成熟的现象。人

类心灵常需要综合,把繁复的事态加以简单化,所以每种文化思想在生发初期所有的纷歧和矛盾到后来常逐渐融化在一个兼容并包的新系统里面。黑格尔的辩证公式似可应用到这里。由辩证式中的正反对峙的阶段到它的综合阶段,那种文化思想就已由生发期转入凝固期了。在凝固期中,新传统已成立,前一期的兴奋、热诚与活力已锐减,一般学者都乐业守成,对于前人的造就加以发挥光大,对于已树立起的基础加以补苴罅漏,纵然偶有新的开发,也是遵照已成的传统所指定的路向。新传统成为一种统一的中心势力。在这势力蔓延之下,新的相反的思想动向不容易起来;纵然起来,也会被认为异端邪说而受摧残扑灭。传统的势力愈稳定,纷歧冲突愈少,活力愈降低,则生发亦愈不易。所以一种文化思想的凝固期同时也就预兆它的衰落期。

这是文化思想进展的公例。如果举例证,纪元前六世纪至四世纪是希腊文化思想的生发期,亚力山大时代与罗马时代是它的凝固期;纪元后一世纪至五世纪为耶教文化思想在欧洲的生发期(圣·奥古斯丁是一个分水线),六世纪至十三世纪为它的凝固期;十四至十五世纪为文艺复兴所代表的文化思想的生发期,十七至十八世纪为它的凝固期;十八至十九世纪为近代科学及工商业文化的生发期,现世纪似已转入它的凝固期。在中国方面,因为社会稳定长久而外来的影响少,文化思想起伏的波折比较单调。殷周时代无疑是它的生发期。从汉一直到清,粗略地说,都可以说是儒家文化思想的凝固期。虽然在汉朝有一个道家思想勃兴的时期,在六朝有一个佛教文化思想流布的时期,它们都只能算是伏流,它们的存在和蔓延多少都借着与儒家思想主潮合流而同汇到叫做“中国文化思想”的大海。现在我们新受西方文化思想的洗礼,几千年来儒家文化思想的传统突遭动

摇，几千年来根深蒂固的社会制度也在剧烈地转变，这种一发千钧的时会应该是中国新文化思想生发期的启端。

这一点历史变迁大势的认识能给我们怎么一种教训呢？它教我们在努力之中应有相当的能耐，把眼光放远，把脚步放稳。我们所处的是新文化思想的生发期而不是它的凝固期。它还是一个胎儿，且让它多吸收营养，生发滋长，不必施行不自然的堕胎手术，使它因流产而夭折。我们应该尽量地延长这生发期，不让我们努力孕育殷勤期待的新文化思想老早就“沟渠化”，就走上一条窄狭的路，就纳入一个固定的模型，就截断四方八面的灌溉。在今日，我们还谈不到，而且也不应谈到“思想统一”，无论希图“统一思想”的势力是“右”还是“左”。

现在一般以“思想”为斗争口号者似乎都承认敌方有所谓“思想”一件东西是大障碍，应该推翻打倒，让己派的“思想”去“统一”全国。其实双方所谓“思想”大半只是信仰或意见，前人的糟粕，并非由自己辛苦探讨，根据事实凭证与逻辑线索所创造出来的。我看那话很合我的口胃，那就变成我的“思想”了。“思想”两个字几乎替不思不想者做了护身符。

我们刚从旧传统的桎梏解放过来，现在又似在作茧自缚，制造新传统的桎梏套在身上，这未免太愚笨。新传统将来自自然会成立的，我们不必催生堕胎。在任何方面，我们的思想成就都还根幼稚。如果倡“思想统一”，我们最多只能把这幼稚的成就加以凝固化，让它做一个止关。我们现在所急需的不是统一而是繁富，是深入，是尽量地吸收融化，是树立广大深厚的基础。

健全的人生观与文化观都应容许多方面的调和的自由发展。中世纪的苦行主义和清教主义不是健全的人生理想，就因为它要尽量地压抑摧残人性中某一部分而去伸张另一部分。封

建制度的原形和变相不是健全的社会理想，就因为它尽量地剥削某一阶级而与另一阶级以过分的享受。英美所代表的工商业文化不是健全的文化理想，就因为它因尽量地希图物质上的富裕而失去精神方面的价值意识。它们是畸形的发展。就被发展的一方面说，那是臃肿；就被忽略的一方面说，那是残废。

前车之覆，后车之鉴。这是新文化思想的生发期，它不应该堕入畸形的发展。我们不妨让许多不同的学派思想同时在酝酿、骚动、生展，甚至于冲突斗争。我们用不着喊“铲除”或是“打倒”，没有根的学说不打终会自倒；有根的学说，你就喊“打倒”也是徒然。我们也用不着空谈什么“联合战线”，冲突斗争是思想生发所必需的刺激剂。不过你如果爱自由，就得尊重旁人的自由。在冲突斗争之中，我们还应维持“公平交易”与“君子风度”。造谣，谩骂，断章摘句做罪案，狂叫乱嚷不让旁人说话，以及用低下手腕或凭仗暴力箝制旁人思想言论的自由——这些都不是“公平交易”，对于旁人是损害，对于你自己也有伤“君子风度”。我们应养成对于这些恶劣伎俩的羞恶。

这是我们对于文化思想运动的基本态度，用八个字概括起来，就是“自由生发，自由讨论”。我们相信文化思想方面的深广坚实的基础是新文艺发展所必需的条件。在目前中国，这种条件尚不充分。第一件急务是英国学者安诺德所说的广义的批评，就是“自由运用心智于各科学问”，“无所为而为地研究和传播世间最好的知识与思想”，“造成新鲜自由的思想潮流，以洗清我们的成见积习”。

对于文艺本身，我们所抱的态度与对于文化思想的相同。中国的新文艺也还是在幼稚的生发期，也应该有多方面的调和的自由发展。我们主张多探险，多尝试，不希望某一种特殊趣味或

风格成为“正统”。这是我们的新文艺的试验时期。在试验时期，我们免不着要牺牲一点，要走些曲路甚至于错路，不能马上就希望有如何惊人的成就。不过多播下一些种子，将来会有较丰富的收获。在不同的趣味与风格并行不悖时，我们可以互相观摩，互相启发，互相匡正。在文艺方面，无论是对于旁人或是对于自己，冷静严正的批评都是维持健康的良药。有作用的谩骂和有作用的标榜都是“艺术良心”薄弱的表现。没有“艺术良心”，决不会有真正的艺术上的成就。别人的趣味和风格尽管和我们的背道而驰，只要他们的态度诚恳严肃，我们仍应表示相当的敬意。我们努力的方向尽管不同，但是“条条大路通罗马”，只要真正是努力前进，大家终于可以殊途同归地替中国新文艺开发出一个泱泱大国。

根据这种信念，一种宽大自由而严肃的文艺刊物对于现代中国新文艺运动应该负有什么样的使命呢？它应该认清时代的弊病和需要，尽一部分纠正和向导的责任；它应该集合全国作家作分途探险的工作，使人人在自由发展个性之中，仍意识到彼此都望着开发新文艺这个共同目标；它应该时常回顾到已占有的领域，给以冷静严正的估价，看成功何在，失败何在，作前进努力的借鉴；同时，它应该是新风气的传播者，在读者群众中养成爱好纯正文艺的趣味与热诚。它不仅是一种选本，不仅是回顾的而同时是向前望的，应该维持长久生命，与时代同生展；它也不仅是一种“文艺情报”，应该在陈腐枯燥的经院习气与油滑肤浅的新闻习气之中，辟一清新面严肃的境界，替经院派与新闻派作一种康健的调剂。

我们现在所呈献给诸位的刊物就是向着这种理想去做。编者自己抱有很大的决心，要尽他的微薄的力量去实现这种理想。

不过每种刊物的成功或失败最后都要取决于作者和读者的协助。编者谨以最诚恳的态度与最热烈的希望，请求海内外作者和读者多给他有益的教导、赞助和鼓励。

（原载《文学杂志》一九三七年五月创刊号）

谈美感教育*

世间事物有真善美三种不同的价值，人类心理有知情意三种不同的活动。这三种心理活动恰和三种事物价值相当：真关于知，善关于意，美关于情。人能知，就有好奇心，就要求知，就要辨别真伪，寻求真理。人能发意志，就要想好，就要趋善避恶，造就人生幸福。人能动情感，就爱美，就欢喜创造艺术，欣赏人生自然中的美妙境界。求知、想好、爱美，三者都是人类天性；人生来就有真善美的需要，真善美具备，人生才完美。

教育的功用就在顺应人类求知、想好、爱美的天性，使一个人在这三方面得到最大限度的调和的发展，以达到完美的生活。“教育”一词在西方为 education，是从拉丁动词 educare 来的，原义是“抽出”。所谓“抽出”就是“启发”。教育的目的在“启发”人性中固有的求知、想好、爱美的本能，使它们尽量生展。中国儒家的最高的人生理想是“尽性”。他们说：“能尽人之性则能尽物之性，能尽物之性则可以参天地之化育。”教育的目的可以说就是使人“尽性”，“发挥性之所固有”。

* 本文曾收入《谈修养》一书。该书是作者继《给青年的十二封信》后，又一本和青年谈思想修养的读物，一九四六年初版，上海中周出版社印行。

物有真善美三面，心有知情意三面，教育求在这三方面同时发展，于是有智育、德育、美育三节目。智育叫人研究学问，求知识，寻真理；德育叫人培养良善品格，学做人处世的方法和道理；美育叫人创造艺术，欣赏艺术与自然，在人生世相中寻出丰富的兴趣。三育对于人生本有同等的重要，但是在流行教育中，只有智育被人看重，德育在理论上的重要性也还没有人否认，至于美育则在实施与理论方面都很少有人顾及。二十年前蔡子民先生一度提倡过“美育代宗教”，他的主张似没有发生多大的影响。

还有一派人不但忽略美育，而且根本仇视美育。他们仿佛觉得艺术有几分不道德，美育对于德育有妨碍。希腊大哲学家柏拉图就以为诗和艺术是说谎的，逢迎人类卑劣情感的，多受诗和艺术的薰染，人就会失去理智的控制而变成情感的奴隶，所以他对诗人和艺术家说了一番客气话之后，就把他们逐出“理想国”的境外。中世纪耶稣教徒的态度也很类似。他们以倡行苦行主义求来世的解脱，文艺是现世中一种快乐，所以被看成一种罪孽。近代哲学家中卢梭是平等自由说的倡导者，照理能看得宽远一点，但是他仍是怀疑文艺，因为他把文艺和文化都看成朴素天真的腐化剂。托尔斯泰对近代西方艺术的攻击更丝毫不留情面，他以为文艺常传染不道德的情感，对于世道人心影响极坏。他在《艺术论》里说：“每个有理性有道德的人应该跟着柏拉图以及耶回教师，把这问题重新这样决定：宁可不要艺术，也莫再让现在流行的腐化的虚伪的艺术继续下去。”

这些哲学家和宗教家的根本错误在认定情感是恶的，理性是善的，人要能以理性镇压感情，才达到至善。这种观念何以是错误的呢？人是一种有机体，情感和理性既都是天性固有的，就不容易拆开。造物不浪费，给我们一份家当就有一份的用处。无

论情感是否可以用理性压抑下去，纵是压抑下去，也是一种损耗，一种残废。人好比一棵花草，要根茎枝叶花实都得到和谐的平均的发展，才长得繁茂有生气。有些园丁不知道尽草木之性，用人工去歪曲自然，使某一部分发达到超出常态，另一部分则受压抑摧残。这种畸形发展是不健康的状态，在草木如此，在人也是如此。理想的教育不是摧残一部分天性而去培养另一部分天性，以致造成畸形的发展；理想的教育是让天性中所有的潜蓄力量都得尽量发挥，所有的本能都得平均调和发展，以造成一个全人。所谓“全人”，除体格强壮以外，心理方面真善美的需要必都得到满足。只顾求知而不顾其他的人是书虫，只讲道德而不顾其他的人是枯燥迂腐的清教徒，只顾爱美面不顾其他的人是颓废的享乐主义者。这三种人都不是全人而是畸形人，精神方面的驼子跛子。养成精神方面的驼子跛子的教育是无可辩护的。

美感教育是一种情感教育。它的重要我们的古代儒家是知道的。儒家教育特重诗，以为它可以兴观群怨；又特重礼乐，以为“礼以制其宜，乐以导其和。”《论语》有一段话总述儒家教育宗旨说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”诗、礼、乐三项可以说都属于美感教育。诗与乐相关，目的在怡情养性，养成内心的和谐(harmony)；礼重仪节，目的在使行为仪表就规范，养成生活上的秩序(order)。蕴于中的是性情，受诗与乐的陶冶而达到和谐；发于外的是行为仪表，受礼的调节而进到秩序，内具和谐而外具秩序的生活，从伦理观点看，是最善的；从美感观点看，也是最美的。儒家教育出来的人要在伦理和美感观点都可以看得过去。

这是儒家教育思想中最值得注意的一点。他们的着重点无疑地是在道德方面，德育是他们的最后鹄的，这是他们与西方哲学家、宗教家柏拉图和托尔斯泰诸人相同的。不过他们高于柏

拉图和托尔斯泰诸人，因为柏拉图和托尔斯泰诸人误认美育可以妨碍德育，而儒家则认定美育为德育的必由之径。道德并非陈腐条文的遵守，而是至性真情的流露。所以德育从根本做起，必须怡情养性。美感教育的功用就在怡情养性，所以是德育的基础功夫。严格地说，善与美不但不相冲突，而且到最高境界，根本是一回事，它们的必有条件同是和谐与秩序。从伦理观点看，美是一种善；从美感观点看，善也是一种美。所以在古希腊文与近代德文中，美善只有一个字，在中文和其他近代语文中，“善”与“美”二字虽分开，仍可互相替用。真正的善人对于生活不苟且，犹如艺术家对于作品不苟且一样。过一世生活好比做一篇文章，文章求惬意贵当，生活也须求惬意贵当。我们嫌恶行为上的卑鄙齷齪，不仅因其不善，也因其丑，我们赞赏行为上的光明磊落，不仅因其善，也因其美，一个真正有美感修养的人必定同时也有道德修养。

美育为德育的基础，英国诗人雪莱在《诗的辩护》里也说得透辟。他说：“道德的大原在仁爱，在脱离小我，去体验我以外的思想行为和体态的美妙。一个人如果真正做善人，必须能深广地想象，必须能设身处地替旁人想，人类的忧喜苦乐变成他的忧喜苦乐。要达到道德上的善，最大的途径是想象；诗从这根本上做功夫，所以能发生道德的影响。”换句话说，道德起于仁爱，仁爱就是同情，同情起于想象。比如你哀怜一个乞丐，你必定先能设身处地想象他的痛苦。诗和艺术对于主观的情境必能“出乎其外”，对于客观的情境必能“入乎其中”，在想象中领略它，玩索它，所以能扩大想象，培养同情。这种看法也与儒家学说暗合。儒家在诸德中特重“仁”，“仁”近于耶稣教的“爱”、佛教的“慈悲”，是一种天性，也是一种修养。仁的修养就在诗。儒家有一

句很简赅深刻的话：“温柔敦厚，诗教也。”诗教就是美育，温柔敦厚就是仁的表现。

美育不但不妨害德育而且是德育的基础，如上所述。不过美育的价值还不仅在此。西方人有一句恒言说：“艺术是解放的，给人自由的。”（Art is liberative.）这句话最能见出艺术的功用，也最能见出美育的功用。现在我们就在这句话的意义上发挥。从哪几方面看，艺术和美育是“解放的，给人自由的”呢？

第一是本能冲动和情感的解放。人类生来有许多本能冲动和附带的情感，如性欲、生存欲、占有欲、爱、恶、怜、惧之类。本自然倾向，它们都需要活动，需要发泄。但是在实际生活中，它们不但常彼此互相冲突，而且与文明社会的种种约束如道德、宗教、法律、习俗之类不相容。我们每个人都知道，本能冲动和欲望是无穷的，而实际上有机会实现的却寥寥有数。我们有时察觉到本能冲动和欲望不大体面，不免起羞恶之心，硬把它们压抑下去；有时自己对它们虽不羞恶而社会的压力过大，不容它们赤裸裸地暴露，也还是被压抑下去。性欲是一个最显著的例。从前哲学家、宗教家大半以为这些本能冲动和情感都是卑劣的、不道德的、危险的，承认压抑是最好的处置。他们的整部道德信条有时只在理智镇压情欲。我们在上文指出这种看法的不合理，说它违背平均发展的原则，容易造成畸形发展。其实它的祸害还不仅如此。佛洛依德（Freud）派心理学告诉我们，本能冲动和附带的情感仅可暂时压抑而不可永远消灭，它们理应有自由活动的机会，如果勉强被压抑下去，表面上象是消灭了，实际上在潜意识里凝聚成精神上的疮痍，为种种变态心理和精神病的根源。依佛洛依德看，我们现代文明社会中人因受道德、宗教、法律、习俗的裁制，本能冲动和情感常难得正常的发泄，大半都有些“被

压抑的欲望”所凝成的“情意综”(complexes)。这些情意综潜蓄着极强烈的捣乱力,一旦爆发,就成精神上种种病态。但是这种潜力可以借文艺而发泄,因为文艺所给的是想象世界,不受现实世界的束缚和冲突。在这想象世界中,欲望可以用“望梅止渴”的办法得到满足。文艺还把带有野蛮性的本能冲动和情感提到一个较高尚较纯洁的境界去活动,所以有升华作用(sublimation)。有了文艺,本能冲动和情感才得自由发泄,不致凝成疮痍酿为精神病,它的功用有如机器方面的“安全瓣”(safety valve)。佛洛伊德的心理学会近于怪诞,但实含有一部分真理。文艺和其他美感活动给本能冲动和情感以自由发泄的机会,在日常经验中也可以得到证明。我们每当愁苦无聊时,费一点功夫来欣赏艺术作品或自然风景,满腹的牢骚就马上烟消云散了。读古人痛快淋漓的文章,我们常有“先得我心”的感觉。看过一部戏或是读过一部小说以后,我们觉得曾经紧张了一阵是一件痛快事。这些快感都起于本能冲动和情感在想象世界中得解放。最好的例子是哥德著《少年维特之烦恼》的经过。他少时爱过一个已经许人的女子,心里痛苦已极,想自杀以了一切。有一天他听到一位朋友失恋自杀的消息,想到这事和他自己的境遇相似,可以写成一部小说。他埋头两礼拜,写成《少年维特之烦恼》,把自己心中怨慕愁苦的情绪一齐倾泻到书里,书成了,他的烦恼便去了,自杀的念头也消了。从这实例看,文艺确有解放情感的功用,而解放情感对于心理健康也确有极大的裨益,我们通常说一个人情感要有所寄托,才不致枯燥烦闷,文艺是大家公认为寄托情感的最好的处所。所谓“情感有所寄托”,还是说它要有地方可以活动,可得解放。

其次是眼界的解放。宇宙生命时时刻刻在变动进展中,希

腊哲人有“濯足急流，抽足再入，已非前水”的譬喻。所以在这种变动进展的过程中每一时每一境都是个别的、新鲜的、有趣的。美感经验并无深文奥义，它只在人生世相中见出某一时某一境特别新鲜有趣而加以流连玩味，或者把它描写出来。这句话中“见”字最紧要。我们一般人对于本来在那里的新鲜有趣的东西不容易“见”着。这是什么缘故呢？不能“见”必有所蔽。我们通常把自己囿在习惯所画成的狭小圈套里，让它把眼界“蔽”着，使我们对它以外的世界都视而不见，听而不闻。比如我们如果囿于饮食男女，饮食男女以外的事物就见不着；囿于奔走钻营，奔走钻营以外的事就见不着。有人向海边农夫称赞他的门前海景美，他很羞涩地指着屋后菜园说：“海没有什么，屋后的一园菜倒还不差。”一园菜囿住了他，使他不能见到海景美。我们每个人都都有所囿，有所蔽，许多东西都不能见，所见到的天地是非常狭小的，陈腐的，枯燥的。诗人和艺术家所以超过我们一般人者就在情感比较真挚，感觉比较锐敏，观察比较深刻，想象比较丰富。我们“见”不着的他们“见”得着，并且他们“见”得到就说得出，我们本来“见”不着的他们“见”着说出来了，就使我们也可以“见”着。象一位英国诗人所说的，他们“借他们的眼睛给我们看”（They lend their eyes for us to see）。中国人爱好自然风景的趣味是陶、谢、王、韦诸诗人所传染的。在透纳（Turner）和惠司勒（Whistler）以前，英国人就没有注意到泰晤士河上有雾。拜伦（Byron）以前，欧洲人很少赞美威尼斯。前一世纪的人崇拜自然，常咒骂城市生活和工商业文化，但是现代美国、俄国的文学家有时把城市生活和工商业文化写得也很有趣。人生的罪孽灾害通常只引起忿恨，悲剧却教我们于罪孽灾祸中见出伟大庄严；丑陋乖讹通常只引起嫌恶，喜剧却叫我们在丑陋乖讹中见出

新鲜的趣味。伦勃朗 (Rembrandt) 画过一些疲癯残疾的老人以后, 我们见出丑中也还有美。象征诗人出来以后, 许多一纵即逝的情调使我们觉得精细微妙, 特别值得留恋。文艺逐渐向前伸展, 我们的眼界也逐渐放大, 人生世相越显得丰富华严。这种眼界的解放给我们不少的生命力量, 我们觉得人生有意义, 有价值, 值得活下去。许多人嫌生活乾燥, 烦闷无聊, 原因就在缺乏美感修养, 见不着人生世相的新鲜有趣。这种人最容易堕落颓废, 因为生命对于他们失去意义与价值。“哀莫大于心死”, 所谓“心死”就是对于人生世相失去解悟与留恋, 就是不能以美感态度去观照事物。美感教育不是替有闲阶级增加一件奢侈, 而是使人在丰富华严的世界中随处吸收支持生命和推展生命的活力。朱子有一首诗说: “半亩方塘一鉴开, 天光云影共徘徊, 问渠那得清如许? 为有源头活水来。” 这诗所写是一种修养的胜境。美感教育给我们的就是“源头活水”。

第三是自然限制的解放。这是德国唯心派哲学家康德、席勒、叔本华、尼采诸人所最着重的一点, 现在我们用浅近语来说明它。自然世界是有限的, 受因果律支配的, 其中毫末细故都有它的必然性, 因果线索命定它如此, 它就丝毫移动不得。社会由历史铸就, 人由遗传和环境造成。人的活动寸步离不开物质生存条件的支配, 没有翅膀就不能飞, 绝饮食就会饿死。由此类推, 人在自然中是极不自由的。动植物和非生物一味顺从自然, 接受它的限制, 没有过分希冀, 也就没有失望和痛苦。人却不同, 他有心灵, 有不可餍的欲望, 对于无翅不飞、绝食饿死之类事实总觉有些歉然。人可以说是两重奴隶, 第一服从自然的限制, 其次要受自己欲望的驱使。以无穷欲望处有限自然, 人便觉得处处不如意、不自由, 烦闷苦恼都由此起。专就物质说, 人在自

然面前是很渺小的，它的力量抵不住自然的力量，无论你有如何大的成就，到头终不免一死，而且科学告诉我们，人类一切成就到最后都要和诸星球同归于毁灭，在自然圈套中求征服自然是不可能的，好比孙悟空跳来跳去，终跳不出如来佛的掌心。但是在精神方面，人可以跳开自然的圈套而征服自然，他可以在自然世界之外另在想象中造出较能合理感情的世界。这就是艺术的创造。在艺术创造中人可以把自然拿在手里来玩弄，剪裁它，锤炼它，重新给与生命与形式。每一部文艺杰作以至于每人在人生自然中所欣赏到的美妙境界都是这样创造出来的。美感活动是人在有限中所挣扎得来的无限，在奴属中所挣扎得来的自由。在服从自然限制而汲汲于饮食男女的寻求时，人是自然的奴隶；在超脱自然限制而创造欣赏艺术境界时，人是自然的主宰，换句话说，就是上帝。多受些美感教育，就是多学会如何从自然限制中解放出来，由奴隶变成上帝，充分地感觉人的尊严。

爱美是人类天性，凡是天性中所固有的必须趁适当时机去培养，否则象花草不及时下种、及时培植一样，就会凋残萎谢。达尔文在自传里懊悔他一生专在科学上做功夫，没有把他年轻时对于诗和音乐的兴趣保持住，到老来他想用诗和音乐来调剂生活的枯燥，就抓不回年轻时那种兴趣，觉得从前所爱好的诗和音乐都索然无味。他自己说这是一部份天性的麻木。这是一个很好的前车之鉴。美育必须从年轻时就下手，年纪愈大，外务愈纷繁，习惯的牢笼愈坚固，感觉愈迟钝，心理愈复杂，艺术欣赏力也就愈薄弱。我时常想，无论学哪一科专门学问，干哪一行职业，每个人都应该会听音乐，不断地谈文学作品，偶尔有欣赏图画、雕刻的机会。在西方社会中这些美感活动是每个受教育者的日常生活中的重要节目。我们中国人除专习文学艺术者以外，一

般人对于艺术都漠不关心。这是最可惋惜的事。它多少表示民族生命力的低降与精神的颓靡。从历史看，一个民族在最兴旺的时候，艺术成就必伟大，美育必发达。史诗悲剧时代的希腊、文艺复兴时代的意大利、莎士比亚时代的英国、哥德和贝多芬时代的德国都可以为证。我们中国人古代对于诗乐舞的嗜好也极普遍。《诗经》、《礼记》、《左传》诸书所记载的歌乐舞的盛况常使人觉得仿佛是置身近代欧洲社会。孔子处周衰之际，特置慨于诗亡乐坏，也是见到美育与民族兴衰的关系密切。现在我们想要复兴民族，必须恢复周以前歌乐舞的盛况，这就是说，必须提倡普及的美感教育。

（原载《读书通讯》一九四〇年八月第七期）

诗的实质与形式

对话者

秦希——拥护形式者。

鲁亮生——拥护实质者。

褚广建——主张实质形式一贯者。

孟时——一个无成见的人，但遇事喜欢“打个呵欠问到底”。

秦 提起中国新诗，真叫人失望。旧有的形式，我们放弃了；至于新的形式哩，新的就根本没有固定的形式。我们尝试了二三十年，到如今还没有摸上一条正路。做诗总得要象诗，你看现代的新诗不但不能歌唱，连念起来也不顺口。

鲁 你以为诗的好坏完全可以在形式上看得出么？

秦 虽不说“完全”，它大致是可以在形式上看得出的。我想多数人都和我同意，现在中国新诗失败，就因为它没有形式。

褚 我就不敢同意。新诗的形式固然很乱，它的实质也不见得有什么好。许多新诗人所表现的情趣根本还是旧诗词的滥调，不过表面上扮一个新样子。他们自认原来裹成了小脚，后来才放的；其实他们的脚还是残损的，不过他们塞棉花穿上高跟鞋，混在“摩登”队里就自以为“摩登”了。

孟 老兄这话也未免过火一点，平心而论，有几位新诗人所表现的确实是新的意境，新的情趣。

褚 我明白你的意思，你是说现在中国也有人在写“象征派”式的诗，在模仿英国的安诺德或是法国的什么人。老实说，我就根本不相信诗可以模仿，尤其不相信一个十足地道的中国人能够和安诺德或是法国的什么诗人真正有同样的情趣和感觉：因为遗传、环境、教育种种因素就根本不同。中国人学外国人做诗，至多也不过象中国女子穿西装，摆摆“样气”罢了。

鲁 我对褚先生的话有一点很表同情，就是做诗还是要有实质，要有内容。这话在唱“为艺术而艺术”和“为诗而诗”的高调者听起来，也许有些刺耳。

秦 鲁先生，我虽然不是你所骂的唱高调者，却很情愿接受你的挑战。艺术美是一种形式美，我以为这是无可置疑的。诗人所写的情感和思想都是一般人所能经验或了解的，所不同者一般人不能把他们所感到或想到的表现于艺术的形式，诗人却有这副本领。我们读大诗人的作品，常觉到：“这恰是我心里所要说的话，我说不出而他说出来了。”有时我们觉到它们的内容很平凡，只是它们的形式真正美妙。比如每个人都偶尔觉得人生没有意味，莎士比亚《哈姆雷特》和《麦克白》的独语里也常表现“人生没有意味”这个平凡的感想，可是他的词藻多么丰富，音调多么铿锵，神韵和气魄多么动人！从此可知诗之所以为诗，不在所说的话实质如何，而在这话说出来的方式如何。实质好比生钢生铁，做诗好比拿生钢生铁来熔铸锤炼成为钟鼎。钟鼎的模样就是所谓“形式”。实质是天生自在的，形式是创造出来的，是实质

原来所没有的。实质是自然，形式是艺术。说诗重形式其实就是说艺术重创造，就是说艺术不是生糙的自然。如果你是诗人，日常情景就可以写成好诗；如果你不是诗人，找大题目来撑门面，你尽管把天堂搬下来，仍然是空虚俗滥。近代还有些诗人故意找丑陋的材料做诗，诗也做得很好。

孟 秦先生这番话提醒我的一个感想。近来我很爱读六朝人的作品。我读的并不多，只是《六朝文絜》和《文选》里面所选的一部分。我的第一个印象好象走到一个春天的花园里，眼前全是一片花花绿绿锦绣灿烂的世界，真是好看，心里也真觉得舒服，但是一到我设法抓住它的后面的实质时，它就渺无踪影地从手指缝里溜去了。它好象一片在空中浮荡的极浓郁的云彩花卉和枝叶，没有着土的根。“言之无物”，看之又似有物。在这种作品里，我觉得秦先生重形式的话似乎很对，不知道鲁先生的意见以为何如？

鲁 我根本不喜欢六朝人的作品。我觉得诗人和文匠有很大的分别。要做好诗须先是一个诗人。诗是情感和思想的自然流露。第一流诗人比一般人都较富于情感和想象力，积于中者深厚然后形于外者雄伟，往往不假雕琢，自成机杼。所以学诗须先从培养性情学问下手，做诗也要择大题目，要“言之有物”，要抓住人类的普遍的永恒的情趣。实质空洞面专讲形式者是文匠而不是诗人。“为文艺而文艺”是文艺颓废时代的窄狭主张，充类至尽，它必然使艺术囚在象牙之塔里，和人生社会断绝关系。这种艺术没有不浮靡肤浅的。说诗重实质，其实就是说艺术不能离开人生。我不满意象六朝的那样花花公子的文学，就因为它言之无物，和人生隔离太远。

秦 依你这样说，文学的价值不就全在实质么？你大概以为只有象韩愈的《原道》和贾谊的《治安策》之类的作品才算是文学。你不觉得诗人和思想家究竟有个分别？

鲁 我们现在只说诗。诗是抒写情感和思想的，情感有深浅，思想有巨细，诗的价值高低即应以这种深浅巨细为标准。你刚才提起莎士比亚，我且问你一句话：拿他的一首十四行诗来比他的《哈姆雷特》或《李尔王》，你以为它们都应该等量齐观么？题材的大小和篇幅的长短不能影响到诗的价值么？

秦 如果两种作品在形式上都达到最完美的境界，它们就无可比较，它们的价值是绝对的。莎士比亚的某一首十四行诗做到抒情诗所能做到的极境，他的《李尔王》也做到悲剧所能做到的极境，我们就不能说此胜于彼。我们只能说，它们所表现的是两种不同的境界，犹如《李尔王》和《麦克白》所表现的是两种不同的境界，好比太羹玄酒，浓淡不同；玉环飞燕，肥瘦各异，但各有胜境，我们正无容强分优劣。

鲁 在我看，你这种绝对价值论是走不通的。我另举一例来说。比如哥德的《浮士德》一部诗剧费过作者的毕生的精力，不但把作者整个的人格、思想、学问、经验等都表现出来，而且把文艺复兴以后欧洲人的热情和徘徊不安的状况，以至于近代整个的时代精神和人生理想都包括无遗。同时哥德晚年也写一首短诗，叫做《流浪人的夜歌》，以寥寥数语表现他由浪漫式的狂飙突进，皈依到古典式的静穆和谐那一种心情。就形式说，这两个作品都各造极境。但是我们决不能因为它们的形式都完美，便断定它们在价值上没有等差。《浮士德》无疑地比《流浪者的夜歌》较伟大，因为它的实质比较

深广。这是大家公认的事实，不是空洞的美学理论所能推倒的。

孟 许多事不想不谈都没有问题，一想一谈，问题就来了。听你两位的话似乎都很有道理，形式重要，实质也并非不重要。但是专重形式，就不免有不分诗人与文匠的毛病；专重实质，又不免犯不分诗人与学者的毛病。有什么方法可以解决这个冲突呢？这倒要请教我们的美学家褚先生。

褚 秦先生和鲁先生的话都很对，只是他们说话太笼统一点。我们应该把欣赏和批评两种态度分开来说。专就欣赏的态度说，秦先生的话是对的。在欣赏的一刹那中，心灵完全为所欣赏的意象占住，意象完全孤立绝缘，没有其他意象来搅扰，心灵无从作比较的活动，所以题材的大小和篇幅的长短诸问题都不闯入意识；如闯入意识，欣赏的态度便变为批评的态度，情趣的回流交感便变为理智的剖析了。《浮士德》和《流浪者的夜歌》在为欣赏的对象时，在读者的心境沉没在诗境里，都只是孤立绝缘的意象，它们的价值是绝对的，不容比较的。但是就批评的态度说，鲁先生的话是对的。批评总不免要估定价值，价值必有高低比较才能见出。比较高低，则题材大小和篇幅长短自不能不影响到我们的判断。从这个观点看，《浮士德》自然比《流浪者的夜歌》的价值较高，因为它的实质比较宽广，和人生接触点比较多，引起欣赏的可能性也比较大。

鲁 褚先生的话很可以证明实质比形式重要，因为形式都美时，作品价值仍有高低，这种高低就只能在实质见出了。我们谈价值就是在批评，并不是只就欣赏那一片刻的心领神会来说。

褚 你可不要误会我的意思。我根本否认在艺术上实质和形式可以分开来说。真正的艺术必能混化实质和形式的裂痕。实质提高，形式也自然因之提高。一般人以为《浮士德》和《流浪者的夜歌》的差别只在实质，也是一种讹见。内容较深广，篇幅较大，前后关联较复杂，形式上的和谐自然也较难能可贵。

孟 你否认实质和形式可以分开，是不是把形式看成实质所固有而且所必有的，换句话说，是不是把形式看成实质的自然表现？

褚 形式是自然的，固有的，而不是人为的，附加的。

（鲁、秦、孟三人听这话都很惊异，怀疑，踌躇。孟接着说，——这话倒是有些奇怪！）

褚 有什么奇怪！

孟 如果你的话不错，形式和实质就应该在同时发生，没有先后的关联了。

秦 并且它们也就没有内外的关系了。

褚 你二位所说的恰是我的意思。

秦 但是我们一般人都相信形式是“表现”实质的，实质是被形式所“表现”的。诗人的本领在见得到，说得出。见得到的是事实，说得出的是形式。换句话说，实质是语言所表现的情感和思想，形式是情感和思想所流露的语言。依这样看，实质在先，形式在后；情感 and 思想在内，语言在外。我们心里先有一种已经成就的情感和思想，这是实质；然后再找语言把它翻译出来，可以传达给别人知道，这就是形式；这种翻译的手续就是表现。所谓“表现”就是把在里面的现到外面来，它着重情感思想和语言的内外关系，同时也涵着它们

的先后的关系。

褚 你的主张很可以代表一般人的常识，但是它根本是一个误解。如果不打破这个误解，我们对于诗学上种种问题就永不能作明晰精确的思考。

孟 怎样见得它是误解？看你来打破它吧。

褚 如果诸位不嫌啰嗦，且让我们来把诗的要素分析清楚，看哪个要素相当于形式，哪个要素相当于实质，然后再进一步研究它们的关系如何。

秦 这似乎不必要，我刚才不已经把“实质”、“形式”和“表现”三个名词的定义下得很清楚了么？

褚 不错，但是你的看法只是许多看法中的一种。也还有人谈“实质”、“形式”、“表现”诸名词时，所用的意义和你所用的完全不同。

鲁 我们倒很情愿知道你所说的其他意义。

褚 说话最怕笼统和悬空，我们最好举一个实例来分析，比如李白的《玉阶怨》是人人熟悉的：“玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水精帘，玲珑望秋月。”请问诸位，在这一首诗里我们一眼就看到的是什么？

孟 二十个字。“文字”是诗的因素，那是很显然的。

褚 文字并不是一个必要的因素。诗不一定要用文字写出来。在没有文字以前就已经有诗歌。现代民歌大半仍未用文字记载。

秦 纵然没有文字记载，既是一首诗歌，总得可以在心里想着，或是在口头念着，这其实还是用文字。

褚 这不是用文字，是用语言。不过这个分别我们暂时可以丢开，叫它“文字”也好，叫它“语言”也好。不过它包含“意义”

和“声音”两种要素，这一点大概我们都承认。

鲁 那是不成问题的。语言总得有内容。

秦 可别忘记一切语言虽然都有意义和声音，却不都是诗。诗的语言是特殊的。形式的因素总不能丢开。

褚 二位的话都对，诗的语言要有一种特殊的内容，也要有一种特殊的形式。为方便起见，我们姑且分开来说。先说内容，请问鲁先生，它的特殊在什么地方呢？

鲁 诗的语言是情趣饱和的语言。比如《玉阶怨》的语言和“二加二等于四”、“孔子是周朝哲学家”之类的语言不同，就在一个有情趣，一个只记载干枯的事实。

孟 这个分别似乎还不圆满。情趣饱和的也不一定就是诗。比如说“我爱你！”“我真高兴！”你也是说出你的心情，但是那不能算诗。所以诗的情趣和其他情趣也应该有一个分别。

褚 这个分别是不难找出的。诗的情趣一定要借一个具体的新鲜的明显的“意象”表示出来，比如《玉阶怨》就托出一幅画或一幕戏摆在我们的眼前，虽未明言“怨”而怨自见。我们可以说，诗是情趣的意象化，或是意象的情趣化。

孟 这个分别也还是不圆满，一切纯文学都是情趣和意象的化合体，比如说小说、散文、戏剧、小品文之类。依我看来，褚先生所说的情趣的意象化还是偏重内容方面。诗的情趣和散文的情趣不同。诗的情趣要表现一种有规律的声音组合，普通散文的情趣则不需要有规律的音节。我们可以说，诗不仅是情趣的意象化，尤其要紧的是情趣的形式化。

秦 我完全赞成孟先生的话。

褚 谈到诗和散文的分别，问题就扯远了。如果大家高兴，我们将来再费点功夫来专门研究这个分别，现在我提议回到本

题,就是实质和形式的关系。这个根本问题解决了,诗和散文的问题也就不难迎刃而解了。我们刚才分析《玉阶怨》,得到几种要素,让我们想想看。

鲁 情趣、意象、语言、文字;语言又分意义和声音两项。

褚 是的,这种分析非常浅近,却也非常重要。许多混乱的思想就起于缺乏这种浅近的基本的分析。比如实质与形式的问题向来被人闹得一团糟,就因为用这两个名词的人们大半没有弄清楚它们究竟指诗中哪两个因素。因此,它们中间关系——“表现”——也就没有一个精确的意义。

秦 你这话至少不能应用到我身上来。我已经一再说过,语言是表现情感和思想的。语言是表现者,情趣和意象是被表现者。实质兼指情趣和意象,形式指语言。我说的话丝毫没有含糊。

褚 你这些定义与流行语言的习惯很合,不过大有商酌的余地。这一层暂且按下不谈,先谈其他的可能的定义。诸位都知道谈到诗和艺术的学理,我们不应该忽略现代最大的美学家克罗齐,虽然我们不必完全赞成他的学说。依他看,诗人心中直觉到一个情趣饱和的意象,情趣便已表现于意象。情趣是被表现者,是“实质”;意象是表现者,是“形式”。“表现”是情趣与意象化合时的直觉活动,就是想象,也就是创造。这种活动全部都在心里完成。至于把在心里已想好了的诗用文字写出来,只是传达,并非表现。

孟 我想起实质与形式的另一种见解。从康德派形式美学家一直到现代“纯诗”派诗学家都把诗的声音看成“形式的成分”,意义看成“表意的成分”。诗的声音有如图画中的形色配合,诗的意义有如图画中的故事。依这班学者看,音乐是

最形式的艺术,也是最高级的艺术,因为它不借助于内容的联想,用声音的形式直接地打动心灵。诗的最高理想在逼近音乐,以声音直接地暗示情趣和意象,极力避开理解的路径,这是说,把意义放在第二层。如此则情趣和意象是实质,声音是形式,表现是情趣意象与声音的关系了。

鲁 还不仅如此。一般人常把写或印出来的文字看成诗的具体“形式”,所谓“表现”只是用文字记载心里所想的,或是口头所说的,而“实质”则为未加辨别的情趣意象和语言。

褚 诸位现在想想,“实质”、“形式”、“表现”三个名词有几多意义!流行语言的意义如秦先生所主张的是一种,克罗齐所主张的另是一种,“纯诗”派所主张的又另是一种,最后,鲁先生所提起的粗浅常识又另是一种。

秦 在这许多定义中,我们最好把不能成立的丢开。第一,粗浅常识的表现观不能成立,因为诗歌并不绝对地需要用文字写出来或印出来。其次“纯诗”派的主张也太过激,因为诗用语言,究竟不能离开理智所了解的意义。第三,克罗齐的学说也似是而非,诗哪能离开传达的媒介呢?一切艺术都有情趣和意象,但是诗和其他艺术究竟有一个分别,这个分别就在诗用语言为表现情趣和意象的媒介。所以我所提出的定义是最精确的,就是:情趣和意象合为实质,语言为形式,表现是用于外在后的语言翻译或传达在内在先的情趣和意象。这是多数诗学家所公认的事实。

褚 你批评别人的话暂且按下不谈。你自己的主张诚然如你所说的,是多数人所同意的,但是我以为它是错误的。想证明这是错误,要说的话很长,我们须把情感思想和语言的关系分析得很清楚。诸位不觉得厌倦吧?

(秦、鲁、孟同声回答：只要你说的有理，我们都很愿静听。)

褚 我们先研究思想和语言的关系。请问诸位：我们用什么器官作思想的活动？

秦 用脑筋，这是心理学的常识。

褚 在思想时脑筋以外的器官都不活动么？

鲁 如果真是用心思想，我们常须静坐不动。

褚 脑筋的活动我们能看得见么？

鲁 那自然不能看见，因为有头盖骨遮住，而且脑细胞的动作也非常细微，不是肉眼所能察觉的。

褚 假使你在用心思想，我能不能知道你是在用心思想呢？

鲁 (迟疑半刻)有时能够，我们常问人“你在想什么？”

褚 脑筋的活动既不能看见，我们何以知道别人在思想呢？

秦 人在思想时，目光、颜面筋肉以及身体姿态各方面都现出一个特殊的样子，与平时不同，所以别人一看到就知道他在思想。

褚 然则你说思想只用脑筋，别的器官都不活动，不是错了吗？

秦 其他器官的活动不是思想本身，只是思想的——思想的外形或是思想的征候。

褚 这种分别是牵强的。如果我们看得见脑筋的活动，那不也还是思想的外形征候么？我不知道你见过私塾学童“背书”没有，他们背书时，常左右摇摆走动，如果叫他们站住，他们就背诵不出来。可见身体动作对于思想的关系很密切。严格地说，我们运用思想时，全部神经系统以及全体器官都在作一种与平时不同的活动，尤其是语言器官。行为派心理学家甚至于说，思想就是语言器官的活动。

鲁 这未免太离奇了。

褚 一点也不离奇。比如说想到“树”时，口里常不知不觉地在念“树”字。小孩子想到什么，口里就同时说出来。诗人做诗，常一边想，一边吟哦。有些人看书，口里不念就看不下去。有些人纵然不把所想的很清楚地念出来，喉舌及其他语言器官也微作念的活动。美国心理学家做了许多实验可以为证。单举一个例来说：拉希来（K. S. Lashley）叫受验者先低声背诵一句话，用熏烟鼓把喉舌运动的痕迹记载下来；后来再叫他默想该句话的意义而不发声，也用熏烟鼓把喉舌运动的痕迹记载下来。这两次熏烟纸上所记载的痕迹虽一较明显，一较模糊，而曲折起伏的波纹却大致相似。从此可知思想只是无声的语言，语言也就是有声的思想。语言固不能离开思想而单独进行，思想也不能离开语言而单独进行了。思想和语言原来是一致的，所以在文化进展中，思想愈发达，语言也愈丰富。野蛮民族与未受教育的民众不但思想粗疏幼稚，语言也极简单。近代文化的日益提高，可以说是字典的日益扩大。

秦 你这番话很有道理，但是只能证明思想和语言一致，并不能证明语言不是表现思想的。

褚 如果你细心想一想，思想和语言既是一致的，并行的，不能相离的，那么，你说“语言表现思想”就不能指把在先在内的翻译为在后在外的了，思想与语言的关系也就不是实质与形式的关系了。思想与语言同时进行，思想不全是在内的，语言也不全是在外的。

鲁 你否认思想和语言的关系为实质与形式的关系，我倒有些茫然。

褚 思想有实质，你也许承认？

鲁 思想到的意义便是实质。

褚 思想也有形式，你相信不相信？

鲁 除非你是指名学上的思想律。

褚 是的，思想有条理，条理就是形式。同理，语言的意义是它的实质，语言的文法组织是它的形式。总之，思想和语言是一贯的活动，其中有一方面是实质（即意义），这实质并非离开语言的思想；也有一方面是形式（即思想的条理和语言的组织法），这形式也并非离开思想的语言。这两方面犹如人的骨肉与形状，并不能分离独立，或是用这个“表现”那个。我这样解释思想和语言的关系，诸位觉得有什么不圆满的地方么？

（秦、鲁、孟都很迟疑——我们还觉得这种说法有些奇怪，不过暂时也想不出理由来反对你，待我们以后想想看，现在你且说明你对于情感和语言的意见。）

褚 我相信诸位愈加思索，就愈不觉得我的话奇怪。说到情感，请问诸位，它究竟是什么呢？

秦 比如喜、怒、哀、惧、愁、怜惜、焦急等等都是情感。

褚 那是情感的实例，不是它的定义。

孟 情感在中文和在西文都含有“动”的意思。照心理学说，人生来有种种本能，外物刺激到某种本能，引起它的活动，都伴着一一种特殊的情感。比如见到老虎，逃避的本能就活动起来，因此引起生理上种种变化，就主观的感觉说，这种活动和它所伴的生理变化，就是情感。

褚 你这个解释好极了。心有本能，感于物（刺激）而动（反应），这一动便是情感。情感发生时我们常说：“我很受感动。”这感动由神经系统流播于身体各器官。流播于颜面者为哭为

笑,为面红耳赤;流播于肢体者为震颤,为舞蹈,为兴奋,为颓唐;流播于内脏各器官者为循环、呼吸、消化、分泌诸作用的变化;流播于喉舌唇齿者为语言。这是动物应付环境变化的一个完整贯串的经验。心理学为便利说明起见,说某者为情感,某者为语言。其实语言只是整个的情感反应中的一部分。

秦 不过情感有不伴着语言的,语言也有不伴着情感的。

褚 诚然,但是这只是程度的问题。情感大半需要语言,诗的语言则必须伴有情感。我们现在是研究情感语言相伴时情感和语言的关系。

孟 依你说,情感伴着语言时,语言和哭笑、兴奋、颓唐、震颤、舞蹈种种生理变化都是平行的,相同的,是不是?

褚 你所说的恰是我的意思。语言是情感发动时许多生理变化的一种,其他许多生理变化也还是广义的语言,它们和语言都属于达尔文所说的“情感的表现”,不过这里所谓表现只是指征候,并非指由内而外由先而后的翻译。比如鸡鸣犬吠,可以说是应用语言,也可以说是流露情感,但是鸡犬的情感除鸣吠之外,还可以流露于种种筋肉活动和内脏变化。所以情感与语言的关系也并非实质与形式的关系,而是全体与部分的关系。

孟 但是说“情感表现于语言”是多么自然的一句话,依你说,这话就不是不通么?

褚 看你怎样解释“表现”两个字。如果把它看作由内而外由先而后的翻译,由甲阶段转到与甲本无关系的乙阶段,那自然是错误。如果它是名词时把它看作“征候”,是动词时把它看作“流露”,你说“语言表现情感”或“语言是情感的表现”,

自无不可。我们如果研究语言的腔调，就可以明白这个道理。比如说“来”，在战场上向敌人挑战所用的腔调和在家庭里呼唤亲爱的人所用的腔调绝不相同。这种不同的腔调还是属于情感呢？还是属于语言呢？请问诸位。

鲁 那当然属于情感。

秦 依我看，它属于语言。

褚 二位都对。腔调是属于情感的，也是属于语言的。离开腔调以及和它同类的生理变化，情感就失去它的强度，语言也就失去它的生命。我们不也常说腔调很能“传神”或“富于表现性”(expressive)么？

孟 是的。但是腔调“表现”什么呢？

褚 说它表现情感固可，说它表现语言，使语言的意义更明显，也并非不通。我们通常说语言“表现”情感，正犹如说腔调“表现”语言，只是从部分见全体，从缩写字见出整个字，从流露的一部分见出未流露的一部分，并非先有情感而后拿本无情感的语言把它从里面“现”到“表”面来。

孟 现在我明白你的意思了。依你说，思想情感和语言都是一个完整联贯的心理反应中的各部分，并不是可以分离独立的三件事物。我们不能把思想和情感看成实质，语言看成形式，更不能把语言对于思想和情感的关系看作由内而外由先而后的翻译。说“语言表现思想和情感”，只能象说从缩写字见出整个字，或是象从发冷发热断定一个人有疟疾。这番话我现在觉得很对。但是如果你不嫌啰嗦，我心里还有一点怀疑。你知道我对于传统常有一种迷信，一句话经过几千年人所公认的，我常觉得它中间总有几分道理。比如“意内言外”，“意在言先”，“情感思想是实质，语言是形

式”、“表现是拿语言来传达已经成就的思想和情感”之类的话，都已经有很久远的历史，你现在证明它们是误解，我所想问的就是：何以古今中外许多人都不谋而合地陷到这个误解里去呢？

褚 你这个问题非常重要。许多人误解情感思想和语言的关系，就是因为有“文字”这个第三者在中间搅扰。语言是思想和情感进行时许多生理和心理变化的一种，但是语言和其他生理和心理变化有一个重要的异点。它们与情境同生同灭，语言则可以借文字留下痕迹来。情感和思想过去了，语言的声音和姿势消灭了，文字还可以独立存在。

鲁 这个异点就是你的学说的致命伤。语言必须应用文字，文字可以独立，语言也就可以离开情感思想而独立了。

褚 语言虽应用文字，却不就是文字。在进化阶段上，语言先起，文字后起。原始民族以及开化民族中的文盲都只有语言而无文字。文字只是语言的“符号”（symbol）。符号是以甲代乙的记号。用甲代乙，因为甲比乙较便或是比乙较易于捉摸。例如国旗、书签、人名、招牌、商标之类都是符号。符号和它所指的事物是两件事，彼此可以分离独立。比如“饭桶”两个字的声母可以用“饭桶”来代表，也可以用注音字母或罗马字来代表。同时，这个符号也可以拿来作一个人的译号。从此可知语言和文字的关系是人为的，习惯的，而不是自然的，必然的。换句话说，文字是人意制定的，习惯造就的。

孟 我觉得你这话有毛病。除着惊叹语类和谐声语类之外，语言又何尝不是人意制定和习惯造就的呢？比如想到“饭桶”或说到“饭桶”时，这两个字音（离开文字符号来说）和它所

指的实物也并无必然关系。它本来也还是一种符号。“饭桶”两字的声音固然可以用许多可能的符号来代替它，叫做“饭桶”的实物也可以用许多不同的声音来代替它，在印度、波斯、英国、俄国各国中它各有各的名称，便是明证。我们要知道，写下来或印下来的符号模样是文字，未写未印以前口里说的声音和心里想的符号模样也还是文字。

褚 你这话大体不错，不过分析起来，也还有毛病。未写未印以前口里说的声音，或是心里想到的符号模样，就其为独立的声音或符号模样而言，还是文字，但是还不能算语言。语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织。这种文字组织因各时各境的情感和思想而得意义和生命，对于那种情感和思想就不能说是“符号”。如果要用比喻来说明，它只能说是“征候”(symptom)，如咳嗽吐血对于肺病为征候一样。征候与病有必然关系，符号与所指事物则无必然关系。语言所用的文字，就其为文字而言，是人意制定的，习惯造就的；语言本身则为自然的，创造的，随情感思想而起伏生灭的。我们不能因为语言所用的文字是人意制定的，习惯造就的，便说语言本身也是如此。

鲁 我还不明白。语言总离不开文字，你把它们分为两件事，恐怕有点牵强吧？

褚 语言虽离不开文字，文字却可以离开语言，比如散在字典中的文字。语言的生命全在情感和思想，通常散在字典中的文字，都已失去它们在具体情境中所伴着的情感和思想，所以没有生命。文字可以借语言而得生命，语言也可以因僵化为文字而失其生命。活文字都嵌在活语言里面，死文字是从活语言所宰割下来的破碎残缺的肢体，字典好比一个

陈列动物标本的博物馆。比如“闹”字在字典中是一个死文字，在“红杏枝头春意闹”一句活语言里就变成一个活文字了。再比如你的爱人叫做“春”，你呼唤“春”时所伴的情感和思想是在字典里“春”字之下所找不着的。“春”字在你口里是活语言，在字典里只是死文字。

秦 你对语言和文字的分别说得很明白透彻，不过你刚才说，“许多人误解情感思想和语言的关系，就因为有‘文字’这个第三者在中間搅扰”，这一点我还不很明白。

褚 一般人误在把文字和语言混为一事，看见世间先有事物而后有文字称谓，便以为吾人也先有情感思想而后有语言；看见文字是可离开情感思想而独立的，便以为语言也是如此。照这种看法，在未有活人说活话之前，在未有诗文之前，世间就已有一部天生自在的字典，这部字典是一般人所谓“文字”，也就是他们所谓“语言”。人在说话和做诗文时，都是在这部字典里拣字来配合成辞句，好比姑娘们在针线盒里拣各色丝线来绣花一样。这么一来，情感思想变成一项事，语言变成另一项事，两项事本无必然的关系，可以随意凑拢在一起，也可以随意拆散开来了。世间就先有情感和思想，而后拿本无情感和思想的语言来“表现”它们了。情感和思想便变为实质，而语言配合的模样就变成形式了。他们不知道，语言的形式就是情感和思想的形式，语言的实质也就是情感和思想的实质。情感、思想、语言是平行的，一致的；它们的关系是全体与部分而不是先与后或是内与外。我这个看法和一般人的成见颇多冲突。但是他们如肯细心作基本的缜密的分析，就知道我的话是对的。

（谈到这里，他们都有些困倦。秦、鲁、孟三人对于褚的话将

信将疑，要求休息一会儿，一则进些茶点提醒精神，一则有余暇可考虑褚的话，预备重整旗鼓，再作论战。到了他们再聚谈原问题时，秦、鲁、孟三人都觉得自己心里有极充足的理由，可以驳倒褚的情感思想语言一致的怪论。)

秦 依你的主张，我们只要有情感和思想就不患没有语言。但是我们读第一流文学作品时，常觉作者所说的话都是自己心里所想说而说不出的。我们也常有“诗意”，因为没有做诗的训练和技巧，所以做不出诗来。这不是证明情感思想和语言是两件事么？向来论诗者都说，诗人的要务在赋予情感思想以艺术的形式，在把心里所感所想的用最经济最有力的语言说出来。现在你说这种大家公认的学说错误，恐怕是要立异为高吧？

褚 你所说的“诗意”根本就是一个极含糊的名词。你知道克罗齐对于自以为有“诗意”而不能做诗的人所起的诨号么？那是“哑口诗人”，是幻觉和虚荣心的产品。每个人都有猜想自己是诗人的虚荣心，心里偶然有一阵模糊隐约的感触，便信任幻觉，以为那是十分精妙的诗意。我们对于一事物须认识得清楚，才能断定它是甲还是乙。对于心里一阵感触，如果已经认识得很清楚，就自然有语言形容它，就能直接地或间接地把它说出来；如果认识并不清楚，就没有理由断定它是“诗意”。水到自然渠成，意到自然笔随，象“采菊，东篱下，悠然见南山”，“敲门都不应，倚杖听江声”，“风乍起吹皱一池春水”之类的诗词，有情感思想和语言的裂痕么？它们象是模糊隐约的情感思想变成明显固定的语言么？

秦 你所举的寥寥几个例并不能概括一切诗词。诗有信手拈来

的，也有苦心搜索来的。在苦心搜索时，情感和意象先都很模糊隐约，似可捉摸又似不可捉摸。我们须聚精会神，再三思索推敲，才能使模糊隐约的变为明显固定的，不可捉摸的变为可捉摸的。我想凡稍有写作经验的人们都得承认我这话。

褚 你的话丝毫不错。思想本来是断续联贯地向前进行，是一种解决疑难纠正错误的努力。它好比射箭，意在中的，但是不中的也是常事。我们寻思，就是把模糊隐约的变成明显确定的，把潜意识和意识边缘的东西移到意识中心里去。这种手续有如照相调配距离，把模糊的不合式的影子逐渐变为明显的合式的。诗不能全是自然的流露，因为搜寻潜意识和意识边缘的工作有时是必要的；做诗也不能全恃直觉和灵感，就因为这种搜寻有时需要极专一的注意和极坚忍的意志。但是我们要明白，这种工作究竟还是“寻思”，并非情感思想本已明显固定而语言仍模糊隐约，须在“寻思”之上再作“寻言”的工作。再拿照相的比喻来说，我们在做诗文时，继续地在调配距离，要摄的影子是情感思想和语言相融化贯通的有机体；如果情感思想的距离合式了，语言的距离自然也就合式。我们并无须费照两次相的手续，先调配情感思想的距离而后调配语言的距离。我们通常自以为是在搜寻语言（调配语言的距离），其实同时还是在努力使情感思想明显化和确定化（调配情感思想的距离）。

秦 我还是不大相信你这话。情感思想的距离调配好了，再进一步调配语言的距离，在我看，这是一个极普遍的写作经验。我们做诗文时常苦言不能达意，须几经修改，才能碰上恰当的字句。“修改”的必要就是寻言不同寻思的铁证。

褚 “修改”其实还是“寻思”问题的一部分。修改就是调配距离，但是所调配者不仅是语言，同时也还是意境（指情感思想的混合体）。比如韩愈定贾岛的“僧推月下门”为“僧敲月下门”，并不仅是语言的进步，同时也是意境的进步。“推”是一种意境，“敲”又另是一种意境，并非先有“敲”的意境而想到“推”字，嫌“推”字不能达意，然后再寻“敲”字来代替它。就我自己的经验说，我作文常常修改，每次修改，都发现话没有说清楚，其实都由于思想混乱。把思想条理弄清楚了，话自然会清楚。寻思必同时是寻言，寻言也必定同时是寻思，没有比这更好的证据可以证明情感思想和语言的联贯性了。

孟 褚先生，我所怀疑的是你的美学基础。依你说，实质与形式，情感思想与语言，都在同一刹那中酝酿成熟，你似乎赞成克罗齐的“艺术即直觉，直觉即表现”之说；那么，你就难免和他陷于同样的错误，把艺术完全看成心里面的活动，把“传达”（这就是一般人所谓“表现”，例如把想好了的诗写出来）完全看成非艺术的活动了。

褚 克罗齐忽视“传达”的毛病我也看得很清楚，不过他的学说有一部分是真理，有一部分是过甚其辞，我们应该分别开来说。在诗的方面，“传达”有两个意义：一是把心里所想的歌诵出来，使旁人听得见，如民俗歌谣；一是把心里所想的用文字符号记载下来，使旁人看得见，如文人的作品。依克罗齐看，就诗的创作说，“传达”并非绝对必要，必要的是在心里想出一个叫做“诗”的意境（这就是情感意象相融化的有机体），这种“想”就是“直觉”、“想象”或“创造”，也就是“表现”。至于把心里想好了的诗用文字媒介传达出来是后来的

第二步工作,不能算“创造”或“表现”。在大体上说,我是赞成这个意见的。不过有两个重要点我却和克罗齐不同意。第一,在想象时诗人要用他的特殊的传达媒介——文字——来想,和画家及其他艺术家想的方法不同,所以“表现”(即“想象”)和“传达”并不完全是截然两段的事。第二,诗就是一种语言,语言根本就是人与人互相传达情感思想的媒介。人有做诗的必要,一方面是要流露情思,一方面也是要把情思,博取社会的同情。想象而预备传达,和想象而不预备传达,心理背景大不相同。想象而预备传达,想象本身就不免多少受社会的影响。这也是证明“表现”和“传达”不可完全分开。诗人决不会永远是“自言自语者”,象克罗齐所说的。

孟 你提起诗人用文字做特殊媒介来传达他的思想,和其他艺术家不同,这又引起另一个疑难了。可想象的不尽是可传达的。有许多颜色上的细微分别不尽可能用颜料描绘出来,有许多声音上的细微分别不尽可能用乐调谱出来;虽然我们对于这些细微的东西尽可察觉到或是想象到。再拿各种艺术来比较说,画可以表现诗所不能表现的形式,乐可以表现诗所不能表现的交响的声音节奏,但是诗却可以叙述画和乐所不能叙述的言动事迹。就未传达以前的艺术想象说,诗、画、乐等等艺术的实质(即意境)大致相差总不甚远;就既传达以后的艺术作品说,它们的形式悬殊就很大。这个事实不可以证明实质和形式究竟是两回事么?

褚 你这个问题很中肯,我还有些应该说而未说的话可以趁这个机会补充出来。我说情感思想和语言平行一致,并非说它们的范围恰相叠合。我承认语言只是情感思想整个的反

应中一部分，从语言见情感思想，也犹如从面貌姿态等见情感思想，只是从部分见全体，从缩写字见整个字。意境（情思的整体）只有一部分能见于语言，做诗就要选择这能用语言传达的一部分，拿它来象征或暗示全体。在心里直觉的可以无限制，经语言传达出来的却须受语言的限制。直觉的阶段是诗可以与其他艺术相同的（这也不必尽然），在所直觉的意象中抉择可用语言传达的一部分，则为诗所以异于其他艺术的。各种艺术有分别，就因为它们在传达媒介上有分别。关于这一层，我很反对克罗齐。他因为看轻传达，便否认艺术可分类。这么一来，心里直觉到一种情趣饱和的意象，便已算是做成一件艺术作品，可以叫做“诗”，可以叫做“画”，也可以叫做其他任何艺术了。

鲁 你这个学说还有一个难点，就是情感思想不可假造而语言却可假造。心里感到“哈哈！”口里仅可说“哎哟！”情感思想和语言如何是一致呢？

褚 你所说的“语言可假造”，其实只是说字典中的死文字可任意乱用。小人可以冒充道学家讲仁义道德，冬烘学究可以拉调子哼《诗经》、《左传》，说他们在模仿对于他们无正确意义的声响则可，说他们在用语言则不可。心里感到“哈哈”，而口里假说“哎哟”时，声调姿势以及其他情感和思想的“征候”仍必露几分破绽。因为这个道理，我们常常可以看出一首诗是否为无病呻吟，看出它所表现的是真纯的情感还是浅薄的感伤。诗的好坏就看它的情感思想和语言是否一致，看它有没有乱用文字的嫌疑。一首诗的语言肤浅粗俗时或是堆砌繁芜时，我们就可以断定作者的情感原来就很平凡，思想原来就很空洞。如果语言和情感思想不是一致的，我

们就无从根据语言推测作者的情感和思想，尤其不能断定他的语言是否恰合于他的情感和思想，断定他有无说谎造假的毛病，因为这些只有他自己才能知道。

秦 你这番话又提醒我的另一个疑问。向来批评家都承认诗文在风格上有平淡浓丽的分别。比如以古代作家说，我们都承认陶渊明平淡，温飞卿浓丽。这种风格上的分别似乎全在语言方面见出。平淡派作家欢喜用平淡的字句，浓丽派作家欢喜用浓丽的字句。如果依你的学说，文学上便不应该有风格上的差别，因为语言都做到恰到好处为止。令人觉到平淡或浓丽，就未免见出语言和情感思想的裂痕了。

褚 我承认诗文确有风格上的差别，但是否认这种差别全在语言方面，语言方面固然有平淡浓丽的分别，情感思想方面同时也有这种分别。陶渊明派作家的思想情感本来就偏向平淡，所以他们的语言自然平淡；温飞卿派作家思想情感本来就偏向浓丽，所以他们的语言自然浓丽。风格并不是可以矫揉造作的。许多作家的错误就在误信风格可以矫揉造作，捧心效颦，所以令人觉得俗滥。就两种风格来说，假装浓丽比假装平淡较容易，流弊也较大；因为堆砌浓丽的词句就可以假装浓丽；堆砌平淡的词句并不就能假装平淡，它还要一点收敛镇静的功夫。一般人假装，也容易走浓丽的路，好比穷人摆富贵架子究竟比富贵人摆穷人架子较寻常。许多人本不能做诗而要冒充诗人，于是把诗人所用的漂亮的字句偷来堆砌成诗的形式，以为这就是诗了。从前做试帖诗、四六文的人们如此，现在有好些新诗人也还是如此。在我想，创造诗和欣赏诗第一件要事是认清诗和“修辞”的分别。不幸得很，许多新诗人所给我们大半是“修辞”（rhetoric），

是穷人摆的富贵架子。

鲁 你这番话我倒十分同情，没有实质而在形式上做功夫，总不能写出好诗。

褚 不过你别误会我的意思，我并不是说假装平淡或浓丽的人们是实质形式可分开的证据。我的着重点是：他们是在造假，在乱用文字，并不能算是做诗。语言有它的风格，思想和情感也有它们的风格。风格并不全是形式问题，它的好坏只能在实质形式融贯与否见出。

秦 我对你的学说还有一点不很满意。你似乎太偏重语言而看轻文字，以为语言是活的，文字是死的。你似乎主张做诗文一定要用白话。从前有许多文学作品都不是用当时的流行语言，但是他们的价值仍然不可磨灭。我们可以说，除了民歌以外（就是民歌是否全是当时流行语言也还是疑问），大部分中国诗都是用已死的古文写的。如果依你的情感思想语言一致说，恐怕它们都不能符合你的标准吧？在我看来，你似乎盲目附和白话诗运动。

褚 这个罪名，我实在不敢当。以文字的古今定文字的死活，是提倡白话者的偏见。散在字典中的文字，无论其为古为今，都是死的；嵌在有生命的谈话或诗文中的文字，无论其为古为今，都是活的。我们已经说过，文字只是一种符号，它与情思的关联全是习惯造成的。你惯用现代流行的文字运思，可用它作诗文或说话；你惯用古代文字运思，就用它来作诗文或说话，自亦无不可。从前读书人朝朝暮暮都在古书里过活，古代文字对于他们并不比现代文字难，甚至于比现代文字还更便利，所以古代文字对于他们可以变成活语言。这正如我们学外国文到很熟的地步，有时反觉用外国文发表

思想，反比中文较方便一样。不过这只是就作者说。就读者说，用古代文字做诗文，对于未受古代文字的训练的群众自然是一种不方便。这里我们又回到传达与社会影响的问题了。诗既然预备传达，就不能不顾到群众了解的便利。

秦 在我看来，文字的古今分别也只是比较的而不是绝对的。我们现在用的文字大部分还是许慎的《说文解字》里所有的，并且有许多字的用法现代和二千年前也并没有多大的分别。现在所有的字大半是古代已有的，不过古代已有的字有许多现代已不流行。古代文字有些能流传到现在，有些不能流传到现在，原因一半在需要的变迁，一半也在习惯的变迁。习惯原可养成，所以我想古代文字部分地复活，也并非不可能。你的意见以为何如？

褚 不但可能，而且是语言生展史中所常见的自然现象。欧洲有许多诗学家都主张做诗在必要时不妨采用古字。比如近代英文诗不但常用古代英文字，有时并且设法使古希腊字和古拉丁字复活，现在中国一般人说话所用的文字实在太贫乏，让一部分古字古语复活，也未始不是一种救济的办法。

秦 你这番话都专指文字，我想现在做诗时，文字的选择固然重要，但是更重要的是文字的组织。象你所说的，文字嵌在有生命的词句中才有生命。古字的采用我们可以赞成，古语的组织法我们是否应该仿效，又另是一个问题。你以为我们做诗，还是应该用流行语言的组织法，还是可以象复活古字似的，复活古代语言的组织法呢？换句话说，做诗是否应该用白话，还是参用古文？

褚 这也还是思想习惯问题。从前的老先生们惯用古文思想，惯

用古文作诗文，现在如果勉强他们用白话写诗文，他们也许反觉不自由。这最好随他们的便。好在这种人在我们的时代中已逐渐减少了。我刚才说过，既传达就不能不顾虑读者了解的便利，我们不应该学周诰殷盘那样佶屈聱牙，那是不成问题的。不过我想提倡白话运动者标出“做诗如说话”的标准也有些危险。日常的情思多粗浅芜乱，不尽可以入诗；入诗的情思都须经过一番洗炼，所以比日常的情思较为精妙有剪裁。语言是情思的结晶，诗的语言亦自应与日常的语言有别。无论在哪一国，“说的语言”和“写的语言”都有很大的分别。说时信口开河，思想和语言都比较粗疏；写时有斟酌的余暇，思想和语言都比较缜密。散文已比说话精炼，诗又比散文精炼。这所谓“精炼”可在两方面见出，一在意境，一在语言。专就语言说，有两点可以注意。第一是文法，说话通常不必每句都谨遵文法的纪律，作诗文则对于文法的讲究比较谨严。第二是用字。说话所用的字在任何国都很有限，通常都不过数千字，写诗文则字典中的字大半都可采用。没有一个人要翻字典去说话，但是无论在哪一国，受过教育的人读诗文也不免偶尔要翻字典。这简单的事实就可以证明“写的语言”应比“说的语言”较丰富了。“写的语言”比“说的语言”也较守旧，因为说的是流动的，写的就成了固定的。“写的语言”常有不肯放弃陈规的倾向，这是一种毛病，也是一种便利。它是一种毛病，因为它容易僵硬化，失去语言的活性；它也是一种便利，因为它在流动变化中要抓住一个固定的基础。在历史上有人看重这种毛病，也有人看重这种便利。看重这种便利的人总想保持“写的语言”的特性，维持它和“说的语言”的距离。在诗的方

面，把这种态度推到极端的人主张诗有特殊的“诗的文字”（poetic diction）。这个论调在欧洲假古典主义时代最占势力。另外一派人看重“写的语言”守旧性的毛病，总想竭力拿“说的语言”来活化“写的语言”，使他们中间的距离尽量地缩短。这就是诗方面的“白话运动”。中国现在还在白话运动期。欧洲文学史上也起过数次的白话运动。最重要的有两个，一个是中世纪行吟诗人和但丁所提倡的，一个是浪漫运动期华兹华斯诸人所提倡的。但丁选定“土语”为诗的语言，同时却主张丢去“土语”的土性，取各地土语放一块“簸”过一遍，簸出最精纯的一部分另造一种“精炼的土语”（the illustrious vulgar）为诗文之用。我觉得这个主张值得深思。总之，我的意思是：诗应该用“活的语言”，但是“活的语言”不一定是“说的语言”，“写的语言”也还是活的。就大体说，诗所用的应该是“写的语言”而不是“说的语言”，因为写诗时情思根本就比较精炼。我的话已经说明白了没有？

孟 你解释实质和形式、情思和语言的关系的话很透彻，我已经明白了，并且在大体上赞同你的意思。不过你这个学说是否可以用来解释诗的形式以及诗和散文的分别，我觉得还有问题。我希望我们将来有机会再聚谈一次。（褚、秦、鲁都表示同意。）

（原载《学原》一九四七年五月创刊号）

诗的难与易

诗人用有音乐性的语言来传达他的情趣与意象。这传达可能有两重目的：第一是为他自己，心里有话压不住，压住了心里不舒服，所以必须把它说出来，使情感得到正常的发泄，艺术冲动得到正常的满足。其次是为旁人，他想旁人也感觉到他自己所感觉到的，忧则同忧，喜则同喜，使社会同情的需要得到正常的满足。

诗的难与易就起于这传达的两重目的。诗人应该着重自己的表现呢？还是应该着重旁人的了解呢？如果他表现了自己，旁人就可了解，这问题就不成为问题。但是诗人所表现的是他自己的切身的观感和经验，旁人来了了解他，也要凭他自己的切身的观感和经验，这两种观感经验不能完全叠合，诗人与旁人在观感经验上不免有若干距离，有了距离，旁人对于诗人的了解也就有参差。在这种情形之下，上面所提的问题就有意义了。他偏重表现自己的情感意象还是偏重旁人了解他所表现的情感意象呢？问题用这样方式提出，答案是显然的：要旁人了解他所表现的情感意象，诗人必须先把那情感意象如实表现出来，否则旁人的了解就无根据。这就无异于说，诗人第一件要事是对自己忠实，艺术的第一义谛在表现而不在传达。假如有两种情形，第一种情

形是他自己表现得心满意足而旁人不尽能了解，第二种情形是旁人对他的话都能了解而他自己却觉得那话还没有恰恰表现他心里所想的；假如他被逼得要在这两条路中选择一条，他如果忠于自己也忠于艺术，必定毫不迟疑地选择头一条。他选择了头一条，旁人在了解上就感觉到难了。

这难可能在三方面。诗的要素如我们在开章第一句话里所分析的，不外情趣、意象、语言三事。这三事在诗人心中与在读者心中生发的程序不同。诗人由情趣见到可表现那情趣的意象（因情生景），或是由意象而见到其中所表现的情趣（即景生情），然后把那情趣意象混化体凝定于恰如题分的语言，传达给旁人。读者第一眼所见到的就是这传达出来的语言，由语言而见意象，由意象而见情趣，然后把那个情趣意象语言混化体（这就是那首诗）在想象中再造出来。他可能有三重难关。头一重难关是语言，他可能不了解那语言的一般的意义，不认识其中字汇；也可能不了解诗人用那语言所特别限定的意义，如上下文决定的意义，声音所暗示的意义之类。第二重难关是意象，他可能由于经验的限制或感官的缺陷，无法把诗人所表现的意象在心眼中完整地观照到。第三重难关是情趣，他也可能由于经验的限制或心理机能的缺陷，根本不能起那种情趣，或是无法见出那种意象与那种情趣的关联。

从这番分析看，所谓“难易”是读者在设法了解时所感觉到的难易，诗本身实在没有难易的分别。就诗人说，一首诗或是表现了他的情趣和意象，或是没有。如果表现了，他心满意足，他当然可以了解他自己的诗，无所谓难易；如果没有表现，那就根本不成其为诗，最少是有缺陷，那分别是好坏而不是难易。对于诗人自己，一首诗也可能有另外意义的难易，就是在创造过程中或

是经过惨淡经营，或是俯拾即是。但是难产的或易解，易产的或难解，象王介甫所说的：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”所以诗人在创造过程中的难易不是读者在了解上的难易。一般所谓诗的难易是读者在了解上的难易。

把这几点分别分析清楚了，我们可以进一步讨论难易是否可以作为批评诗的一个标准，这就是说，诗的好坏是否在它的难易上可以见出？明白诗的性质者觉得这不成为一个问题，不明白诗的性质者在这问题上颇费许多心思与唇舌，从古到今都如此。人们常在争辩诗是否都应该明白清楚。有一派人说，“好诗没有不是明白清楚的”；另有一派人说，“好诗有不是明白清楚的”，甚至于说，“明白清楚的大半不是好诗”。所谓“明白清楚”当然是指“易解”，“不明白清楚”也当然是指“难解”。所谓“难解”与“易解”如我们在上文所分析的，是读者了解程度的问题，而不是诗本身好坏的问题。凡是好诗对于能了解的人必定明白清楚，否则那就不成其为了解。这“能了解”三字最吃紧。了解的程度随人而异。好诗有时不能叫一切人都能了解，对于不能了解的人它就不明白清楚。所以离开读者的了解程度而言，难与易，或是明白清楚与否，不能作为批评诗的一个标准。现在有许多口号诗，毛病并不在没有把话说得明白清楚，而在话的本身根本不是诗。就另一方面来说，也有许多诗，例如屈原、阮籍、李贺、黄山谷的一部分作品，对于一般读者太不够明白清楚，但是仍不失其为好诗。

读者在了解上的难，如我们在上文所分析的，不外情趣、意象、语言三方面。这三方面的难有可以克服的，也有不可以克服的。可以克服的是学问修养的欠缺。比如说一首古诗，当时产生那诗的情景，作者的身世性格与那诗的关系，诗中所涉及的一

些典故和事实，以及诗所用的语言形式，都是了解那首诗所必须知道的，而我们因为时过境迁，对它们不能完全知道，就无从把那情趣、意象、语言混化体在想象中再造出来，这就是说，无从了解那首诗。但是考古学、历史学、语言学等等往往可以把埋藏了的东西发掘出来，填补我们的知识的漏洞，于是本来不可了解的诗变成可了解。这是克服难解的一个方式。

此外，我们对于某种诗不了解，有时是由于习惯的惰性。一个人的嗜好往往在无形中为习惯风尚所支配。在某一种习惯风尚中所养成的趣味与另一种习惯风尚所孕育的文艺往往格格不入。古典派与浪漫派，浪漫派与写实派，文选派与唐宋古文派，唐诗派与宋诗派，北宋词派与南宋词派，是历史上几个有名的对立的壁垒。受甲派薰陶成的文学趣味和乙派文学趣味作品总不免有隔阂。已成的风尚和新兴而带有革命性的文艺也常相抵触。现在旧诗人不易了解新诗，新诗人也不易了解旧诗。英国诗人中最平易近人、明白清楚的莫过于华兹华斯(Wordsworth)，但是他的诗初出世时很少有人能了解，被批评家指摘得体无完肤。这种实例多至不可胜举。一个诗人不但要创造他的诗，还要在群众中创造能欣赏那种诗的趣味；而我们的文学修养也就在时时刻刻扩大眼界，在新的疆域里探险，不老是困在习惯风尚的窄小圈套内。阅历多了，修养深厚了，趣味也就纯正了，而欣赏好诗的能力也就愈大。

学识上的陋和修养上的偏都是可以用人力克服的，不可克服的是天性的心理原型的差异。庄子说得好：“瞽者无以与乎文章之观，聋者无以与乎钟鼓之声。岂惟形骸有聋瞽哉？夫知亦有之。”人的心理机能在这方面都能平均发展的很不多见，多数人都各有所偏向，偏向于某一方面的对于其他方面就成了精神上

的聋瞽。生来没有艺术趣味的人根本难了解文艺，生来对于某一种文艺无敏感的人也就难了解那一种文艺。心理学家就人类心理机能的偏向来研究，发现有几类“原型”(types)。最显著的是“理解类”(intellectual type)与“感官类”(sensorial type)的分别。理解类人们最易作抽象的思考，见到具体的事物就想到它们后面的理，例如遇到“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之类图画或戏剧，立刻就想到“贫富不均”的大原则。感官类人们最易作具体的想象，见到抽象的普遍的道理就想到具体的个别的事例，例如遇到“贫富不均”之类原则，立刻就想到“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之类图画或戏剧。前一类常爱结总账，后一类常爱发零货。前一类心理活动是由个别到普遍，永远在求逻辑的清晰；后一类心理活动常限于具体的个别事物，永远在要求意象的丰富。不消说得，前一类是哲学科学的头脑，后一类是艺术与诗的头脑。纯粹是理解类而感官不易起作用的人们对于诗大半很难透彻地了解，他们不能创作诗，更不消说。达尔文因为走上科学的路，少年时所爱好的文学和艺术到老来就不能使他发生兴趣，可见理解的发展可以妨碍文艺的了解。诗是一种惊奇，一种对于人生世相的美妙和神秘的赞叹，把一切事态都看得一目了然，视为无足惊奇的人们就很难有诗意或是见到诗意。

文艺的感发主要的是感官的，接受这感发的人必须有感官上的敏感与想象力，这就是说，在心理原型必属于感官类。但是同属于感官类的人们又有差别。法国心理学家里波(Ribot)在他的名著《创造的想象》里把创造文艺的想象分为两大原型。一是“造形的想象”(imagination plastique)，属于这个原型的人们大半视觉最发达，情感最淡薄，态度最客观，心里所想象的意象与感官从外物所摄取的意象一样生动、固定、明显，离开具体

的意象，他们就几乎不能运用思想。他们的心眼中常充满着画境和剧情。遇到一个抽象的概念或是一阵依稀隐约的情调，他们可以立刻把它译为具体的意象。他们是感官类的最好的代表。其次是“泛流的想象”（*imagination diffluente*），属于这个原型的人们也还是属于感官类，也还是用意象运用思想，不过视觉的印象与记忆比其他感官的印象与记忆较薄弱，情感较浓厚，态度较主观，想象的原动力不是感官从外物所摄取的意象而是内心的情感。他们心理意象是液体似的，随情调变化流动，没有固定的轮廓，常是模糊散漫的，所以有“泛流的”称呼。

这两种类型颇近似尼采所说的“阿波罗的精神”（*Apollonian spirit*）和“达奥尼苏斯的精神”（*Dionysian spirit*）。阿波罗是日神，他的光辉普照，一切事物才呈现形象，如明镜摄影，而他自己却寂然不动。这种精神产生了史诗、图画和雕刻。达奥尼苏斯是酒神，他常在沉醉的状态中，如疯如狂地投在生命的狂澜中随着它旋转，想于不断的变化中忘去生命的苦恼。这种精神产生抒情诗、音乐和舞蹈。这两种精神的分别可以说是静与动、冷与热、想象与情感、观照与活动的分别。人在心理原型上有偏向于前一类的，有偏向于后一类的。我们最好拿音乐为例来说明。有些人听音乐，耳朵在听声音，而眼睛却同时见出种种图画。李欣的《听董大弹胡笳》、《听安万善吹觱篥》以及韩愈的《听颖师弹琴》诸诗可以为证。也有些人写诗，心中往往先有一种乐调，然后才转化为一个故事或一幅景致。意大利戏剧家阿尔菲尔芮（*Alfieri*）的剧本据说大半在听音乐之后起念写成的。这都是造形类想象，阿波罗的精神。本来是很模糊隐约的东西，经过这种造形的想象，就变成很明白清楚的意象。音乐家的想象则大半属于“泛流类”。人物事态本来很固定明晰，印入音乐家

心里之后，便酝酿成一种不易描绘的情调，流露于声音节奏，于是才有乐曲。

这里所举的当然是两极端的例。我们一般人大半徘徊于这两极端之中，有人偏向造形类，有人偏向泛流类。就诗的创作和欣赏说，前一类人常要求明白清楚，要求斩钉截铁的轮廓与显明的意象，后一类人常要求迷离隐约，想抓住不能用理智捉摸的飘忽渺茫的意境和情调，要求不甚明显固定而富于暗示性的意象和音节。明白这个道理，我们就可以讨论诗应该重意义还是应该重声音这个老问题。诗必用语言文字，语言文字必有意义也必有声音，诗的理想当然是意义与声音调和一致，互相烘托。但是在实际上做诗者与读诗者对于这两个要素往往各有所偏重。有些人——可以说是大多数人——对于诗的领会全从意义入手，不用假道于声音；也有些人——可以说是少数人——对于诗的领会第一须从声音入手，意义还在其次。在前一派入看，诗应该象图画，象戏剧，有景有故事，语语如在目前；在后一派入看，诗应该象音乐，以声音节奏直接表现作者的情趣，也以声音节奏直接感动读者的情趣，由情起声，由声起情，都如通电流一样，一触即发，一发即至。这种趣味的纷歧在十九世纪的法国产生了两大诗派，一是巴腊司派(Parnasse)，一是象征派，前者特别着重意象的明显固定，后者特别着重暗示性的丰富。如果我们说粗略一点，古典派与浪漫派的分别也有几分是图画派与音乐派(造形类与泛流类)的分别。

象征派以及近来纯诗运动的提倡者拿诗歌比拟音乐，固然有可令人怀疑处，原因在语言的声音与音乐的声音有一个重要的异点，就是前者有习惯所养成的意义的联想而后者却不一定有，音乐可漫无意义而语言却不能没有意义。不过我们愈着重

语言的声音与意义的统一，也就愈不能否认声音就它能生影响而言，都有若干意义。声音的意义之丰富与贫乏，以听官的接受能力而定；正犹如一个字义所引起的意象之丰富与贫乏，以想象力而定。许多维护纯诗者有一个共同的错误，就是以为在语文中有离开意义而独立的声音，忽略了声音有效果即有意义这个基本的事实。声音本身自有意义，可以从语言的腔调见出。比如说，在战场上向敌人挑战说“来”，在家庭里呼唤亲爱的人也说“来”，这“来”字是一样，习惯的意义也是一样，因为说时声音腔调不同，意义就大不一致。一般健康人都可以听出这两种“来”的声音所决定的特殊意义。但是患“耳哑病”（aphasia）的人却不能分辨。他们只能感受“来”字的声浪，而不能分别两种“来”声的调质的不同。一切声音对于他们都是“哑”的。他们听到你说“来”，不能明白你是挑战还是求欢。对于这种人，声音绝对不能决定意义。

研究诗学的人们值得玩索这种耳哑病所启示的道理。我们一般人虽没有同样的耳哑病，却往往有类似的感官缺陷。声音除掉它的“字典意义”以外，就不能暗示其他意义，发生其他效果。因此，他们读用字不注重“字典意义”而重声音暗示意义的诗——例如英国斯文朋（Swinburne）的作品——就觉得它漫无意义。但是世间却有一部份人，尽管居少数，能从感官直接感受诗的声音而觉其丰富美妙，能欣赏象斯文朋的那种诗。旁人所认为怪诞的他们却认为非常自然。说到究竟，各人都只能凭他自己所了解的，说一首诗难与易，好或坏。知音的人称赞斯文朋的诗好，是坦白诚实；不知音的骂它坏，也还是坦白诚实。不过所谓“好”或“坏”，都须加上“对于他们自己而言”的形容字样。自己以为好，不能强旁人以为好；自己以为坏，也不能强旁人都以

为坏。上帝造人本来就不只用一种模型。人在性情、资禀、修养、趣味各方面天然不尽一致。生来属于造形类的人们不容易产生或欣赏偏重音乐性的诗，正犹如生来属于泛流类的人们不容易产生或欣赏偏重明晰意象的诗，都是“理有固然”。彼此可以各是其所是，但不必强旁人是己之所是。文坛上许多无谓的争执都起于迷信文艺只有一个典型，而且那就是自己性之所近的那个典型。要破除这般人的迷信颇不容易，除非他们肯到心理学实验室去，多观察趣味上的个别的差异，多分析这差异的心理的成因。

（原载《文学杂志》一九四七年六月第二卷第一期）

看戏与演戏

——两种人生理想

莎士比亚说过，世界只是一个戏台。这话如果不错，人生当然也只是一部戏剧。戏要有人演，也要有人看：没有人演，就没有戏看；没有人看，也就没有人肯演。演戏人在台上走台步，作姿势，拉嗓子，喜笑怒骂，悲欢离合，演得酣畅淋漓，尽态极妍；看戏人在台下呆目瞪视，得意忘形，拍案叫好。两方皆大欢喜，欢喜的是人生煞是热闹，至少是这片刻光阴不曾空过。

世间人有生来是演戏的，也有生来是看戏的。这演与看的分别主要地在如何安顿自我上面见出。演戏要置身局中，时时把“我”拍出来，使我成为推动机器的枢纽，在这世界中产生变化，就在这产生变化上实现自我；看戏要置身局外，时时把“我”搁在旁边，始终维持一个观照者的地位，吸纳这世界中的一切变化，使它们在眼中成为可欣赏的图画，就在这变化图画的欣赏上面实现自我。因为有这个分别，演戏要热要动，看戏要冷要静。打起算盘来，双方各有盈亏：演戏人为着饱尝生命的跳动而失去流连玩味，看戏人为着玩味生命的形象而失去“身历其境”的热闹。能入与能出，“得其圈中”与“超以象外”，是势难兼顾的。

这分别象是极平凡而琐屑，其实却含着人生理想这个大问

题的大道理在里面。古今中外许多大哲学家、大宗教家和大艺术家对于人生理想费过许多摸索，许多争辩，他们所得到的不过是三个不同的简单的结论：一个是人生理想在看戏，一个是它在演戏，一个是它同时在看戏和演戏。

先从哲学说起。

中国主要的固有的哲学思潮是儒道两家。就大体说，儒家能看戏而却偏重演戏，道家根本藐视演戏，会看戏而却也不明白地把看戏当作人生理想。看戏与演戏的分别就是《中庸》一再提起的知与行的分别。知是道问学，是格物穷理，是注视事物变化的真相；行是尊德行，是修身齐家治国平天下，是在事物中起变化而改善人生。前者是看，后者是演。儒家在表面上同时讲究这两套功夫，他们的祖师孔子是一个实行家，也是一个艺术家。放下他着重礼乐诗的艺术教育不说，就只看下而几段话：

子在川上曰，逝者如斯夫，不舍昼夜！

鸢飞戾天，鱼跃于渊，言其上下察也。

天何言哉，天何言哉！四时行焉，百物生焉！

今夫天，斯昭昭之多，及其无穷也，日月星辰系焉，万物覆焉；今夫地，一撮土之多，及其广厚，载华岳而不重，振河海而不泄，万物载焉。

对于自然奥妙的赞叹，我们就可以看出儒家很能作阿波罗式的观照。不过儒家究竟不以此为人生的最终目的，人生的最

终目的在行，知不过是行的准备。他们说得很明白：“物格而后知至，知至而后意诚，意诚而后心正，心正而后身修”，以至于家齐国治天下平。“自明诚，谓之教”，由知而行，就是儒家所着重的“教”。孔子终身周游奔走，“三月无君，则皇皇如也”，我们可以想见他急于要扮演一个角色。

道家老庄并称。老子抱朴守一，法自然，尚无为，持清虚寂寞，观“众妙之门”，玩“无物之象”，五千言大半是一个老于世故者静观人生物理所得到的直觉妙谛。他对于宇宙始终持着一个看戏人的态度。庄子尤其是如此。他齐是非，一生死，逍遥于万物之表，大鹏与鲋鱼，姑射仙人与庖丁，物无大小，都触目成象，触心成理，他自己却“凄然似秋，暖然似春”，哀乐毫无动于衷。他得力于他所说的“心齐”；“心齐”的方法是“若一志，无听之以耳，而听之以心”，它的效验是“虚室生白，吉祥止止”。他在别处用了一个极好的譬喻说：“至人之用心若镜，不将不逆，应而不藏”。从这些话看，我们可以看出老子所谓“抱朴守一”，庄子所谓“心齐”，都恰是西方哲学家与宗教家所谓“观照”(contemplation)与佛家所谓“定”或“止观”。不过老庄自己虽在这上面做功夫，却并不象以此立教，或是因为立教仍是有为，或是因为深奥的道理可亲证而不可言传。

在西方，古代及中世纪的哲学家大半以为人生最高目的在观照，就是我们所说的以看戏人的态度体验事物的真相与真理。头一个人明白地作这个主张的是柏拉图。在《席上谈》那篇熔哲学与艺术于一炉的对话里，他假托一位女哲人传心灵修养递进的秘诀。那全是一种分期历程的审美教育，一种知解上的冒险长征。心灵开始玩索一朵花，一个美人，一种美德，一门学问，一种社会文物制度的殊相的美，逐渐发现万事万物的共相的美。到

了最后阶段，“表里精粗无不到”，就“一旦豁然贯通”，长征者以一霎时的直觉突然看到普涵普盖，无始无终的绝对美——如佛家所谓“真如”或“一真法界”——他就安息在这绝对美的观照里，就投入这绝对美里面与它合德同流，就借分享它的永恒的生命而达到不朽。这样，心灵就算达到它的长征的归宿，一滴水归原到大海，一个灵魂归原到上帝。柏拉图的思想支配了古代哲学，也支配了中世纪耶稣教的神学。

柏拉图的高足弟子亚理士多德在《伦理学》里想矫正师说，却终于达到同样的结论。人生的最高目的是至善，而至善就是幸福。幸福是“生活得好，做得好”。它不只是一种道德的状态，而是一种活动；如果只是一种状态，它可以不产生什么好结果，比如说一个人在睡眠中；惟其是活动，所以它必见于行为。“犹如在奥林匹克运动会中，夺锦标的最美最强悍的人，而是实在参加竞争的选手。”从这番话看，亚理士多德似主张人生目的在实际行动。但是在绕了一个大弯子以后，到最后终于说，幸福是“理解的活动”，就是“取观照的形式的那种活动”，因为人之所以为人在他的理解方面，理解是人类最高的活动，也是最持久、最愉快、最无待外求的活动。上帝在假设上是最幸福的，上帝的幸福只能表现于知解，不能表现于行动。所以在观照的幸福中，人类几与神明比肩。说来说去，亚理士多德仍然回到柏拉图的看法：人生的最高目的在看而不在演。

在近代德国哲学中，这看与演的两种人生观也占了很显著的地位。整个的宇宙，自大地山河以至于草木鸟兽，在唯心派哲学家看，只是吾人知识的创造品。知识了解了一切，同时就已创造了一切，人的行动当然也包含在内。这就无异于说，世间一切演出的戏都是在看戏人的一看之中成就的，看的重要可不言而喻。

喻。叔本华在这一“看”之中找到悲惨人生的解脱。据他说，人生一切苦恼的源泉就在意志，行动的原动力。意志起于需要或缺乏，一个缺乏填起来了，另一个缺乏就又随之而来，所以意志永无履足的时候。欲望的满足只“象是扔给乞丐的赈济，让他今天赖以过活，使他的苦可以延长到明天”。这意志虽是苦因，却与生俱来，不易消除，唯一的解脱在把它外射为意象，化成看的对象。意志既化成意象，人就可以由受苦的地位移到艺术观照的地位，于是罪孽苦恼变成庄严幽美。“生命和它的形象于是成为飘忽的幻相掠过他的眼前，犹如轻梦掠过朝睡中半醒的眼，真实世界已由它里面照耀出来，它就不再能蒙昧他。”换句话说，人生苦恼起于演，人生解脱在看。尼采把叔本华的这个意思发挥成一个更较具体的形式。他认为人类生来有两种不同的精神，一是日神阿波罗的，一是酒神达奥尼苏斯的。日神高踞奥林匹斯峰顶，一切事物借他的光辉而得形象，他凭高静观，世界投影于他的眼帘如同投影于一面明镜，他如实吸纳，却恬然不起忧喜。酒神则趁生命最繁盛的时节，酣饮高歌狂舞，在不断的生命跳动中忘去生命的本来注定的苦恼。从此可知日神是观照的象征，酒神是行动的象征。依尼采看，希腊人的最大成就在悲剧，而悲剧就是使酒神的苦痛挣扎投影于日神的慧眼，使灾祸罪孽成为惊心动魄的图画。从希腊悲剧，尼采悟出“从形象得解脱”(redemption through appearance)的道理。世界如果当作行动的场合，就全是罪孽苦恼；如果当作观照的对象，就成为一件庄严的艺术品。

如果我们比较叔本华、尼采的看法和柏拉图、亚理士多德的看法，就可看出古希腊人与近代德国人的结论相同，就是人生最高目的在观照；不过着重点微有移动，希腊人的是哲学家的观

照，而近代德国人的是艺术家的观照。哲学家的观照以真为对象，艺术家的观照以美为对象。不过这也是粗略的区分。观照到了极境，真也就是美，美也就是真，如诗人济慈所说的，所以柏拉图的心灵精进在最后阶段所见到的“绝对美”就是他所谓“理式”(idea)或真实界(reality)。

宗教本重修行，理应把人生究竟摆在演而不摆在看，但是事实上世界几个大宗教没有一个不把观照看成修行的不二法门。最显著的当然是佛教。在佛教看，人生根本孽是贪嗔痴。痴又叫做“无明”。这三孽之中，无明是最根本的，因为无明，才执着法与我，把幻相看成真实，把根尘当作我有，于是有贪有嗔，陷于生死永劫。所以人生究竟解脱在破除无明以及它连带的法我执。破除无明的方法是六波罗蜜(意谓“度”，“到彼岸”，就是“度到涅槃的岸”)，其中初四——布施、持戒、忍辱、精进——在表面上似侧重行，其实不过是最后两个阶段——禅定、智慧——的预备。到了禅定的境界，“止观双运”，于是就起智慧，看清万事万物的真相，断除一切孽障执着，到涅槃(圆寂)，证真如，功德就圆满了。佛家把这种智慧叫做“大圆镜智”，《佛地经论》作这样解释：

如圆镜极善摩莹，鉴净无垢，光明遍照；如是如来大圆镜智于佛智上一切烦恼所知障垢永出离故，极善摩莹；为依止定所摄持故，鉴净无垢；作诸众生利乐事故，光明遍照。

如圆镜上非一众多诸影象起，而圆镜上无诸影象，而此圆镜无动无作；如是如来圆镜智上非一众多诸智影起，圆镜智上无诸智影，而此智镜无动无作。

这譬喻很可以和尼采所说的阿波罗精神对照，也很可以见出大乘佛家的人生理想与柏拉图的学说不谋而合。人要把心磨成一片大圆镜，光明普照，而自身却无动无作。

佛教在中国，成就最大的一宗是天台，最流行的一宗是净土。天台宗的要义在止观，净土宗的要义在念佛往生，都是在观照上做修持的功夫。所谓“止观”就是静坐摄心入定，默观佛法与佛相，净土则偏重念佛名，观佛相，以为如此即可往生西方极乐世界（所谓“净土”）。依《文殊般若经》说：

若善男子善女人，应在空闲处，舍诸乱意，随佛方所，端身正向，不取相貌，系心一佛，专称名字，念无休息，即是念中，能见过现未来三世诸佛。

这种凝神观照往往产生中世纪教徒所谓“灵见”(visions)，对象或为佛相，或为庄严宝塔，或为极乐世界。佛家往往用文字把他们的“灵见”表现成想象丰富的艺术作品，象《无量寿经》、《阿弥陀经》之类作品大抵都是这样产生出来的。往生净土是他们的最后目的，其实这净土仍是心中幻影，所谓往生仍是在观照中成就，不一定在地理上有一种搬迁。

这一切在耶稣教中都可以找到它的类似。耶稣自己，象释迦一样，是经过一个长期静坐默想而后证道的。“天国就在你自己心里”，这句话也有唤醒人返求诸心的倾向。不过早期的神父要和极艰窘的环境奋斗，精力大半耗于奔走布道和避免残杀。到了三世纪以后，耶稣教的神学逐渐与希腊哲学合流，形成所谓“新柏拉图派”的神秘主义，于是观照成为修行的要诀。依这派的学说，人的灵魂原与上帝一体，没有肉体感官的障，所以能观

照永恒真理。投生以后，它就依附了肉体，就有欲也就有障。人在灵方面仍近于神，在肉方面则近于兽，肉是一切罪孽的根源，灵才是人的真性。所以修行在以灵制欲，在离开感官的生活而凝神于思想与观照，由是脱尽尘障，在一种极乐的魂游(ecstasy)中回到上帝的怀里，重新和他成为一体。中世纪神学家把“知”看成心灵的特殊功能，唯一的人神沟通的桥梁。“知”有三个等级：感觉(cognitio)、思考(meditatio)和观照(contemplatio)。观照是最高的阶段，它不但不要假道于感觉，也无须用概念的思考，它是感觉和思考所不能跻攀的知的胜境，一种直觉，一种神佑的大澈大悟。只有借这观照，人才能得到所谓“神福的灵见”(beatific vision)，见到上帝，回到上帝，永远安息在上帝里面。达到这种“神福的灵见”，一个教徒就算达到人生的最高理想。

这种哲学或神学的基础，加上中世纪的社会扰乱，酿成寺院的虔修制度。现世既然恶浊，要避免它的薰染，僧侣于是隐到与人世隔绝的寺院里，苦行持戒，默想现世的罪孽，来世的希望和上帝的博大仁慈。他们的经验恰和佛教徒的一样，由于高度的自催眠作用，默想果然产生了许多“灵见”；地狱的厉鬼，净界的烈焰，天堂的神仙的福境，都活灵活现地现在他们的凝神默索的眼前。这些“灵见”写成书，绘成画，刻成雕像，就成中世纪的灿烂辉煌的文学与艺术。在意大利，成就尤其烜赫。但丁的《神曲》就是无数“灵见”之一，它可以看成耶稣教的《阿弥陀经》。

我们只举佛耶两教做代表就够了。道教本着长生久视的主旨，后来又沿袭了许多佛教的虔修秘诀；回教本由耶教演变成的，特别流连于极乐世界的感官的享乐。总之，在较显著的宗教中，或是因为特重心灵的知的活动，或是寄希望于比现世远较完美的另一世界，人生的最高理想都不摆在现世的行动而摆在另

一世界的观照。宗教的基本精神在看而不在演。

最后，谈到文艺，它是人生世相的返照，离开观照，就不能有它的生存。文艺说来很简单，它是情趣与意象的融会，作者寓情于景，读者因景生情。比如说，“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”一章诗写出一串意象，一幅景致，一幕戏剧动态。有形可见者只此，但是作者本心要说的却不只此，他主要地是要表现一种时序变迁的感慨。这感慨在这章诗里虽未明白说出而却胜于明白说出；它没有现身而却无可否认地是在那里。这事细想起来，真是一个奇迹。情感是内在的，属我的，主观的，热烈的，变动不居，可体验而不可直接描绘的；意象是外在的，属物的，客观的，冷静的，成形即常住，可直接描绘而却不必使任何人都可借以有所体验的。如果借用尼采的譬喻来说，情感是达奥尼苏斯的活动，意象是阿波罗的观照；所以不仅在悲剧里（如尼采所说的），在一切文艺作品里，我们都可以见出达奥尼苏斯的活动投影于阿波罗的观照，见出两极端冲突的调和，相反者的同一。但是在这种调和与同一中，占有优势与决定性的倒不是达奥尼苏斯而是阿波罗，是达奥尼苏斯沉没到阿波罗里面，而不是阿波罗沉没到达奥尼苏斯里而。所以我们尽管有丰富的人生经验，有深刻的情感，若是止于此，我们还是站在艺术的门外，要升堂入室，这些经验与情感必须经过阿波罗的光辉照耀，必须成为观照的对象。由于这个道理，观照（这其实就是想象，也就是直觉）是文艺的灵魂；也由于这个道理，诗人和艺术家们也往往以观照为人生的归宿。我们试想一想：

手挥五弦，目送飞鸿，俯仰自得，游心太玄。

——嵇康

仰视碧天际，俯瞰渌水滨，寥阒无涯观，寓目理自陈。
大矣造化工，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。

——王羲之

采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辨已忘言。

——陶潜

侧身天地长怀古，独立苍茫自咏诗。

——杜甫

从诸诗所表现的胸襟气度与理想，就可以明白诗人与艺术家如何在静观默玩中得到人生的最高乐趣。

就西方文艺来说，有三部名著可以代表西方人生观的演变：在古代是柏拉图的《席上谈》，在中世纪是但丁的《神曲》，在近代是歌德的《浮士德》。《席上谈》如上文已经说过的，是心灵的审美教育方案；这教育的历程是由感觉经理智到慧解，由殊相到共相，由现象到本体，由时空限制到超时空限制；它的终结是在沉静的观照中得到豁然大悟，以及个体心灵与弥漫宇宙的整一的纯粹的大心灵合德同流。由古希腊到中世纪，这个人生理想没有经过重大的变迁，只是加上耶教神学的渲染。《神曲》在表面上只是一部游记，但丁叙述自己游历地狱、净界与天堂的所见所闻；但是骨子里它是一部寓言，叙述心灵由罪孽经忏悔到解脱的经过。但丁自己就象征心灵，三界只是心灵的三种状态，地狱是罪孽状态，净界是忏悔洗刷状态，天堂是得解脱蒙神福状态。心灵逐步前进，就是逐步超升，到了最高天，它看见玫瑰宝座中坐

的诸圣诸仙，看见圣母，最后看见了上帝自己。在这“神福的灵见”里，但丁（或者说心灵）得到最后的归宿，他“超脱”了，归到上帝怀里了，《神曲》于是终止。这种理想大体上仍是柏拉图的，所不同者柏拉图的上帝是“理式”，绝对真实界本体，无形无体的超时超空的普运周流的大灵魂；而但丁则与中世纪神学家们一样，多少把上帝当作一个人去想：他糅合神性与人性于一体，有如耶稣。

从但丁糅合柏拉图哲学与耶教神学，把人生的归宿定为“神福的灵见”以后，过了五百年到近代，人生究竟问题又成为思辨的中心，而大诗人哥德代表近代人给了一个彻底不同的答案。就人生理想来说，《浮士德》代表西方思潮的一个极大的转变。但丁所要解脱的是象征情欲的三猛兽和象征愚昧的黑树林。到浮士德，情境就变了，他所要解脱的不是愚昧而是使他觉得腻味的丰富的知识。理智的观照引起他的心灵的烦躁不安。“物极思返”，浮士德于是由一位闭户埋头的书生变成一位与厉鬼定卖魂约的冒险者，由沉静的观照跳到热烈而近于荒唐的行动。在《神曲》里，象征信仰与天恩的比阿屈理契，在《浮士德》里于是变成天真而却蒙昧无知的玛嘉芮特。在《神曲》里是“神福的灵见”，在《浮士德》里于是变成“狂飚突进”。阿波罗退隐了，达奥尼苏斯于是横行无忌。经过许多放纵不羁的冒险行动以后，浮士德的顽强的意志也终于得到净化，而净化的原动力却不是观照而是一种有道德意义的行动。他的最后的成就也就是他的最高的理想的实现，从大海争来一片陆地，把它垦成沃壤，使它效用于人类社会。这理想可以叫做“自然的征服”。

这浮士德的精神真正是近代的精神，它表现于一些睥睨一世的雄才怪杰，表现于一些掀天动地的历史事变。各时代都有

它的哲学辩护它的活动，在近代，尼采的超人主义唤起许多癫狂者的野心，扬谛理(Gentile)的“为行动而行动”的哲学替法西斯蒂的横行奠定了理论的基础。

这真是一个大旋转。从前人恭维一个人，说“他是一个肯用心的人”(a thoughtful man)，现在却说“他是一个活动份子”(an active man)。这旋转是向好还是向坏呢？爱下道德判断的人们不免起这个疑问。答案似难一致。自幸生在这个大时代的“活动份子”会赞叹现代生命力的旺盛，而“肯用心的人”或不免忧虑信任盲目冲动的危险。这种见解的纷歧在骨子里与文艺方面古典与浪漫的争执是一致的。古典派要求意象的完美，浪漫派要求情感的丰富，还是冷静与热烈动荡的分别。文艺批评家们说，这分别是粗浅而村俗的，第一流文艺作品必定同时是古典的与浪漫的，必定是丰富的情感表现于完美的意象。把这见解应用到人生方面，显然的结论是：理想的人生是由知而行，由看而演，由观照而行动。这其实是一个老结论。苏格拉底的“知识即德行”，孔子的“自明诚”，王阳明的“知行合一”，意义原来都是如此。但是这还是侧重行动的看法。止于知犹未足，要本所知去行，才算功德圆满。这正犹如尼采在表面上说明了日神与酒神两种精神的融合，实际上仍是以酒神精神沉没于日神精神，以行动投影子观照。所以说来说去，人生理想还只有两个，不是看，就是演；知行合一说仍以演为归宿，日神酒神融合说仍以看为归宿。

近代意大利哲学家克罗齐另有一个看法，他把人类心灵活动分为知解(艺术的直觉与科学的思考)与实行(经济的活动与道德的活动)两大阶段，以为实行必据知解，而知解却可独立自足。一个人可以终止于艺术家，实现美的价值；可以终止于思想

家，实现真的价值；可以终止于经济政治家，实现用的价值，也可以终止于道德家，实现善的价值。这四种人的活动在心灵进展次第上虽是一层高似一层，却各有千秋，各能实现人生价值的某一面。这就是说，看与演都可以成为人生的归宿。

这看法容许各人依自己的性之所近而抉择自己的人生理想，我以为是一个极合理的看法。人生理想往往决定于各个人的性格。最聪明的办法是让生来善看戏的人们去看戏，生来善演戏的人们来演戏。上帝造人，原来就不只是用一个模型。近代心理学家对于人类原型的分别已经得到许多有意义的发现，很可以作解决本问题的参考。最显著的是融恩（Jung）的“内倾”与“外倾”的分别。内倾者（introvert）倾心力向内，重视自我的价值，好孤寂，喜默想，无意在外物界发动变化；外倾者（extrovert）倾心力向外，重视外界事物的价值，好社交，喜活动，常要在外物界起变化而无暇返观默省。简括地说，内倾者生来爱看戏，外倾者生来爱演戏。

人生来既有这种类型的分别，人生理想既大半受性格决定，生来爱看戏的以看为人生归宿，生来爱演戏的以演为人生归宿，就是理所当然的事了。双方各有乐趣，各是人生的实现，我们各不妨阿其所好，正不必强分高下，或是勉强一切人都走一条路。人性不只是一样，理想不只是一个，才见得这世界的恢阔和人生的丰富。犬儒派哲学家达阿杰尼斯（Diogenes）静坐在一个木桶里默想，勋名盖世的亚力山大帝慕名去访他，他在桶里坐着不动。客人介绍自己说：“我是亚力山大帝。”他回答说：“我是犬儒达阿杰尼斯。”客人问：“我有什么可以帮你的忙么？”他回答：“只请你站开些，不要挡着太阳光。”这样就匆匆了结一个有名的会晤。亚力山大帝觉得这犬儒甚可羡慕，向人说过一句心里话：“如

果我不是亚力山大，我很愿做达阿杰尼斯。”无如他是亚力山大，这是一件前生注定丝毫不能改动的事，他不能做达阿杰尼斯。这是他的悲剧，也是一切人所同有的悲剧。但是这亚力山大究竟是一个了不起的人物，是亚力山大而能见到做达阿杰尼斯的好处。比起他来，达阿杰尼斯要低一层。“不要挡着太阳光！”那句话含着几多自满与骄傲，也含着几多偏见与狭量啊！

要较量看戏与演戏的长短，我们如果专请教于书本，就很难得公平。我们要记得：柏拉图、庄子、释迦、耶稣、但丁……这一长串人都是看戏人，所以留下一些话来都是袒护看戏的人生观。此外还有更多的人，象秦始皇、达留斯、亚力山大、忽必烈、拿破仑……以及无数开山凿河、垦地航海的无名英雄毕生都在忙演戏，他们的人生哲学表现在他们的生活，所以不曾留下话来辩护演戏的人生观。他们是忠实于自己的性格，如果留下话来，他们也就势必变成看戏人了。据说罗兰夫人上了断头台，才想望有一枝笔可以写出她的临终的感想。我们固然希望能读到这位女革命家的自供，可是其实这是多余的。整部历史，这一部轰轰烈烈的戏，不就是演戏人们的最雄辩的供状么？

英国散文家斯蒂文生（R. L. Stevenson）在一篇叫做《步行》的小品文里有一段话说得很美，可惜我的译笔不能传出那话的风味，它的大意是：

我们这样匆匆忙忙地做事，写东西，挣财产，想在永恒时间的嘲笑的静默中有一刹那使我们的声音让人可以听见，我们竟忘掉一件大事，在这件大事之中这些事只是细目，那就是生活。我们钟情，痛饮，在地面来去匆匆，象一群受惊的羊。可是你得问问你自己：在一切完了之后，你原来

如果坐在家里炉旁快快活活地想着，是否比较更好些。静坐着默想——记起女子们的面孔而不起欲念，想到人们的丰功伟业，快意而不羡慕，对一切事物和一切地方有同情的了解，而却安心留在你所在的地方和身份——这不是同时懂得智慧和德行，不是和幸福住在一起吗？说到究竟，能拿出会游行来开心的并不是那些扛旗子游行的人们，而是那些坐在房子里眺望的人们。

这也是一番袒护看戏的话。我们很能了解斯蒂文生的聪明的打算，而且心悦诚服地随他站在一条线上——我们这批袖手旁观的人们。但是我们看了那出会游行而开心之后，也要深心感激那些扛旗子的人们。假如他们也都坐在房子里眺望，世间还有什么戏可看呢？并且，他们不也在开心么？你难道能否认？

（原载《文学杂志》一九四七年七月第二卷第二期）

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名= b o o k _ 1 0 0 8 9 4 7 8

作者=

页数= 5 6 4

S S 号= 1 0 0 8 9 4 7 8

出版日期=

抗战版序

增订版序

第一章 诗的起源

- 一 历史与考古学的证据不尽可凭
- 二 心理学的解释：“表现”情感与“再现”印象
- 三 诗歌与音乐、舞蹈同源
- 四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹
- 五 原始诗歌的作者

第二章 诗与谐隐

- 一 诗与谐
- 二 诗与隐
- 三 诗与纯粹的文字游戏

第三章 诗的境界——情趣与意象

- 一 诗与直觉
- 二 意象与情趣的契合
- 三 关于诗的境界的几种分别
- 四 诗的主观与客观
- 五 情趣与意象契合的分量

第四章 论表现——情感思想与语言文字的关系

- 一 “表现”一词意义的暧昧
- 二 情感思想和语言的联贯性
- 三 我们的表现说和克罗齐表现说的差别
- 四 普通的误解起于文字
- 五 “诗意”、“寻思”与修改
- 六 古文与白话

第五章 诗与散文

- 一 音律与风格上的差异
- 二 实质上的差异
- 三 否认诗与散文的分别
- 四 诗为有音律的纯文学
- 五 形式沿袭传统与情思语言一致说不冲突
- 六 诗的音律本身的价值

第六章 诗与乐——节奏

- 一 节奏的性质
- 二 节奏的谐与拗
- 三 节奏与情绪的关系
- 四 语言的节奏与音乐的节奏
- 五 诗的歌诵问题

第七章 诗与画——评莱辛的诗画异质说

- 一 诗画同质说与诗乐同质说
- 二 莱辛的诗画异质说
- 三 画如何叙述，诗如何描写
- 四 莱辛学说的批评

第八章 中国诗的节奏与声韵的分析（上）：论声

- 一 声的分析
- 二 音的各种分别与诗的节奏
- 三 中国的四声是什么
- 四 四声与中国诗的节奏
- 五 四声与调质

第九章 中国诗的节奏与声韵的分析（中）：论顿

- 一 顿的区分
- 二 顿与英诗“步”、法诗“顿”的比较
- 三 顿与句法
- 四 白话诗的顿

第十章 中国诗的节奏与声韵的分析（下）：论韵

- 一 韵的性质与起源
- 二 无韵诗及废韵的运动
- 三 韵在中文诗里何以特别重要
- 四 韵与诗句构造
- 五 旧诗用韵法的毛病

第十一章 中国诗何以走上“律”的路（上）：赋对于诗的影响

- 一 自然进化的轨迹
- 二 律诗的特色在音义对仗
- 三 赋对于诗的三点影响
- 四 律诗的排偶对散文发展的影响

第十二章 中国诗何以走上“律”的路（下）：声律的研究何以特盛于齐梁以后？

	一	律诗的音韵受到梵音反切的影响
	二	齐梁时代诗求在文词本身见出音乐
第十三章	陶渊明	
	一	他的身世、交游、阅读和思想
	二	他的情感生活
	三	他的人格与风格

附录 给一位写新诗的青年朋友

谈文学

序	
文学与人生	
资禀与修养	
文学的趣味	
文学上的低级趣味（上）：关于作品内容	
文学上的低级趣味（下）：关于作者态度	
写作练习	
作文与运思	
选择与安排	
咬文嚼字	
散文的声音节奏	
文学与语文（上）：内容、形式与表现	
文学与语文（中）：体裁与风格	
文学与语文（下）：文言、白话与欧化	
作者与读者	
具体与抽象	
情与辞	
想象与写实	
精进的程序	

克罗齐哲学述评

序	
第一章	新唯心主义的渊源
第二章	克罗齐的破与立
第三章	美学
第四章	逻辑学
第五章	实用活动的哲学
第六章	历史学
第七章	克罗齐哲学的批评
	一 生展问题
	二 物质问题
	三 直觉即表现问题
	四 艺术传达问题
	五 艺术价值问题
	六 科学概念的真实性问题
	七 痛快感陪伴其他心灵活动问题
	八 行动的原动力问题
	九 意志自由与善恶问题
	十 历史的单线进展与复线进展问题

其他著述

无言之美	
谈趣味	
谈读诗与趣味的培养	
我对于《文学杂志》的希望	
谈美感教育	
诗的实质与形式	
诗的难与易	
看戏与演戏——两种人生理想	

附录页