

世界文學名著

詩 辯

雪 萊 著
伍 蠡 甫 譯

A DEFENCE OF
POETRY

By
P. B. SHELLEY

Translated by
WOO LI FU



世界文學名著

詩

辯

譯者序

一 詩辯的原委

用懷愴之筆給好友——短命詩人雪萊(P. B. Shelley 1791——1811)——作傳的英國文學畸人皮可克(T. L. Peacock 1785——1866)(小泉八雲的英文學畸人傳中亦列皮氏)任職 India House 事簡酬豐，因得空寫作，1820年在 Charles 及 James Ollier 所刊行的文學叢報 (Literary Miscellany) 第一期上，發表一篇詩之四階段 (Four Ages of Poetry)。皮可克雖然自己也在寫詩，可是他不像詩人之論詩，一味把詩擡上九天。他反這樣說：古人早先於我們爭奪着財富，那勝利的領袖的豐功偉蹟需要着歌頌，因而有詩之第一階段，名曰鐵的時代；領袖世世都有，但要把活着的讚揚得體，只好將他比擬死的，因為人的心理總以為

古人比今人強，於是詩人遂與鐵時代的詩以二個更高的完成，而荷馬那類的典型作品出現了，詩至此入於第二階段，名曰黃金的時代；事物既臻極境，後繼者措手爲難，只好摹擬，這雖說逼近真本，終遜一籌，正如銀之於金，而詩乃演至銀的時代，是爲第三階段，羅馬的詩屬此；等到你也摹擬，他也摹擬，摹擬之可厭可恥，大家自都覺察，於是又想洗盡鉛華，返真歸樸，求近於黃金時代的詩，在顏色上，銅最像金，所以這一階段名曰銅的時代，當時的英國詩屬此。跟着，皮可克就指出：當時詩人之醉心真樸，不啻文明社會中「半野蠻的人」，但社會既已文明了，所以也就視詩和詩人爲無用之物了。英國詩壇對於這篇論文，當然不甘默認，但不料和皮可克筆戰最烈的，便是他的好友雪萊，而那篇反駁就是此處所譯的詩辯（A Defence of Poetry）。然而正當雪萊寫完第一部（原是三部，但第二、第三兩部並未寫成）預備要發表，文學叢報忽地停刊。於是，這稿就轉到雪萊友人雷·韓德（Leigh Hunt）及約翰·韓德（John Hunt）等人手中，要在他們所編的自由（The Liberal）上發表。可是，一八二二年七月八日雪萊溺死在意大利的一個海邊，那自由原靠雪萊綴合了韓德與拜倫來一同編輯，如今中介既亡，大家自然疎遠，雜誌也就跟着停刊。但約翰·韓德看到過

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

二 雪萊和皮可克的比較

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

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

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

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

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

段，卽銅的時代中，這使命就完全消滅了，今後所需要的是科學，而不是詩。在此，他之崇拜科學，正相當於雪萊之崇拜詩，是同樣的滑稽。我們不能因爲做了詩人，就忽視科學；也不能因爲看到了科學對於人生的作用，便以爲詩或詩人是「實用之附庸」。我們從辯證法的指示，科學與詩或藝術都有作用於生命，而且同爲一個統一體中的兩極。例如，做着任何事件，事先的越過目前，高瞻遠矚可以比之於詩，臨事的具體籌畫，應付現實可以比之於科學。不僅如此，現代最進步的見解，將詩放在科學之下，來避免那不基於現實的玄想。詩之創造須受制於被科學理解過的現實，而同時更根據這一理解來超過現實，而指示現實的歸依。高爾基說得很明白：「藝術與文學不是從屬於現實之部份的事實，而是比它更高的東西。」內中關鍵只在，我們必科學地理解了現實，我們的創造抑卽最廣義的詩的創造纔可以高過現實而指導着它的發展。必如此，詩人纔是英雄，英雄纔是詩人。至於能使一位詩人或英雄最科學地理解現實的那個利器，在目前，當然要算唯物史觀，因爲它最爲健全了。

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

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

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

一九三六，八，九，於上海。

目次

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

詩 辯

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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