

萬 有 文 庫

第 二 集 七 百 種

王 雲 五 主 編

文 學 概 論

(四)

亨 德 著

傅 東 華 譯

商 務 印 書 館 發 行

文 學 概 論

(四)

著 德 亨

譯 華 東 傳

著 名 界 世 譯 漢

編主五雲王
庫文有萬
種百七集二第

論 概 學 文
冊 四

Literature: Its Principles and Problems
究必印翻有所權版

中華民國二十四年九月初版

原 著 者

Theodore W. Hunt

譯 述 者

傅 東 華

發 行 人

王 雲 五
上海河南路

印 刷 所

商 務 印 書 館
上海河南路

發 行 所

商 務 印 書 館
上海及各埠

★ C 五三九

壽

第七章 詩學

我們已經討論過詩的主要內容和特質，它的內在品性和題材，而認為它是詩人之精神的產物了。現在我們按照合理的順序，就要討論到詩歌印在書頁上的外在的和有形的形式，即詩歌的技術。我們可以說，別於詩歌之理智方面的比較屬於文學的方面，就是它的嚴格地建築的特色。在討論這個题目的開首，我們應該注意，在詩歌裏和在散文裏不同，形式是一種不可缺少的特徵。這雖在一切文學作品裏都屬重要，在詩歌裏則屬必要，因而倘使沒有它，就沒有詩歌這種作品可以存在了。依「詩人」這名詞的希臘語源說，他是一個製造者，或依古英語的較明顯的語源說，他是一個賦形者，這種賦形的過程實在是必要的。詩人手頭所具的材料，必須有一種型塑和排列，使它成功正當的形式，以達到詩歌的最後目的，因為這個最後目的就是滿足趣味和給與快樂。所以，當我們說詩歌是一種美術時，我們是着重在「術」這個字上，就因詩歌必須具有這種技術的優越，

如一個雕像，一張圖畫，或一座魅人的建築之假定其具有一般。一首詩之欲其像是一首詩，就必須具有結構的美，即必須具有統一，對稱，溫雅，和完整——做一句話說，就是必須要有風格。至於詩的結構的成分，則可說是有三件：

(1)「文字的結構」(verbal structure)——就是詩人的語彙。字面之中有一類可稱爲詩的，當然也包括在詩人的一般字面之中，但卻有它自己的一型。這可以說是詩歌之語言的方面，而是爲詩的作者，讀者和批評家所都必顧及的。詩的字面的一部分特色，可加以如下的考察：

(1)它首先是得要「有詞藻的」字面，這種字面可以用其他的許多名目來叫它，即象徵的，如畫的，描寫的，或寫生的，其所以造成，則大部分由於詩的想像聯合着趣味和美的元素而存在。因而，所有論詩學的作家，都要把一段關於詞藻的討論包括在裏面，至所以須有這種濃富詞彙存在的必要，則係由一種事實所促成，即在詩歌裏，我們是脫離了直說和尋常的境界，而必須要尋出一套適宜於詩歌的字面的。故阿狄生在旁觀者裏曾在「想像」的標題底下討論到「文字。」文字就是想像的動因。芬乃龍在論法文的文裏告訴我們，說描摹是風格的主要職司之一，他所指的

就是詩的風格，在這當中，「文字的圖畫」即思想的畫像，是必要的。詩的字面是攝影一般逼肖的。亞里斯多德說，「文字的美在於它們所呈現的影象，」他這所謂美，首要是指詩的象徵方面的美，意即那字面所包含的形象或圖畫使它美的。這就可以說明「暗示性的字面」所以適宜於詩歌的緣故，因為這種字面大都是意在言外，而留着餘地讓想像去發見和欣賞的。喜普爾說：「莎士比亞的字面的神奇處，在於它的無限的暗示性，即通過一個簡單的詞而放射着生命和意義的力，這種生命和意義是移進了字典之後就不能保留的。」簡言之，這位批評家的意思就是說，莎士比亞的字面是因它的暗示性而成爲詩的。這種字面暗示着很多的東西，都不是也不能直解地體現於紙面上的。這個原則，又足以說明詩裏——特別是較早時代及較古形式的詩裏——所以存在着「文字之語源學的用法」的理由，就因在那文字的語根裏可以見到它所代表的形象，因而使那文字成爲詩的文字。舊約裏的詩歌和詩的散文，其字面大都如此，因為希伯來文的字母，原都不過是一串畫圖之貯藏於文字中的。這裏有須注重的，就是詞藻的文字在各種詩體裏也有較宜與較不宜的差別，即在劇詩和描寫詩比在史詩和抒情詩爲較宜。所謂浪漫主義或自然主義的詩歌，大

都充滿着樹林，溪流，田野等等的簡單影像。

(2)「古雅的字面」也是詩的字面。但並不是說這是詩的語彙的主要類型，不過說這是詩的語彙中之有效的和可容許的一部分，就因它的古雅性就是它的美的一種元素，猶之在圖畫和建築一般，雖然較近代的字面也許對於普通的讀者是比較明白。在這種較古的文字裏，往往可以發見我們剛纔說的那種暗示性和語源的隱喻。因而，就引起了古字的復活，以及古字的用作新義，以使風格上帶着一點魅人的矯僻，而同時可以喚起讀者的好奇心和興味。明白了這一層，那末就不至誤解詩歌之中可以容許一點暗昧這句話了，所謂暗昧，就是一種部分的和故意隱藏的意義，藉以激起人的幻想及催促一切詩的本能和機能的。而且，當詩歌中用着這種較古的詞面時，它就似乎更接近它的最初根源了；當其時，人類還是一種較大的發育的孩子；當其時，如果可說是有文化的話，那末那種文化是非因襲的，而歌者的語言就是心的語言，就是一種自然的發抒，不受當時批評的影響的。倘以我們的國語詩歌而論，我們就在這上面可以見到古英語和中期英語的文學的重要，即亞勒弗烈和綽塞，乃至依利薩伯時代的舊風格的重要。到了尼生手裏，這種風格已幸

運地被復活了，不僅在他的顯屬古舊作風的一首詩，北地的農民裏是如此，在他的全部詩歌裏莫不如此。王之歌是用着這種字面的顯例。因而，連帶就要算到「本地的字面」的重要了，就因這種字面保持着古時的特質和滋味，且包含着一種不容偽造或改良的東西。這種字面可以給與詩歌一種格調和尊嚴，即一種貴族性的風度，使它顯出特著地是英國性的。同樣，在德國，斯干的那維亞，及南歐諸國的語言，這個原則也分明存在，因為這些民族的古代謠歌和民歌，都是因其年代久遠而獲得了魅力以及對於詩的想像的申訴力的。現在人對於方言的或區域的詩歌的興味逐漸增加起來，也大部分由於方言的字面是古的，因而特別能夠動人的。正因為它和標準的語言不同之故，這纔同時引起了人的興味和研究。英國的詩歌特別富於這種區域的詩歌，而南歐之古西班牙語的及布羅溫斯語的歌曲，也同大條頓諸民族的歌曲一般，可以作為同是這個非常法則的例解。

(二) 詩歌的結構的第二種表現，見於與字法有別的句子法上。這就是文字的排列或調整，也就是它們的適當的安放。這種結構是詩歌的結構的本部，用別的名詞說起來，就是別於「語言的結構」的「全文的結構」(textual structure)。我們有可謂「詩的句子法」這種東西，因為這種

句法有它自己的特性和憑據，凡用適當形式表出的地方，是很容易辨別的。這當中包括着文法的部分，以及所謂語法裏所要講到的一切，就是正確的結構，正當的字在正當的地位，乃至舊時作家所謂「妥切」(propriety)之類。簡言之，這無非就是詩的「語法」。詩的全文結構的諸特徵之中，最重要的及從某一義說可算是包括一切的，就是「屈折性」或「變化性」，這並不說可以像在散文裏沒有一個標準的句子排列，乃是說在詩的特權這個原則之下，它有一種被容許的自由可以離開那個標準。因此，我們在一切民族的最好詩歌裏，都可見到幾乎沒有窮盡的詞句章節的變化；其中有倒裝，有過渡，或是漸的，或是驟的；有常見的對句法和引伸法；有縮到非常簡括的句子，也有拉到非常冗長的句子。迂曲的詞句是詩歌中期望其有的，故讀者倘不見到它，反而要覺得失望。如果我們說到一個「詩的整句」(poetic period)，就這名詞裏面已經含着「一種迂迴的意思了。像培根說的，我們要用間接的方法達到我們的目的，不像在散文裏，如「散文」這名詞所意味，用着直接的方法。即使是累贅，在詩歌裏也不必一定要算是一種錯誤，例如在「靡麗體」(euphonia)及類似的文體裏所見的。偶爾，我們看見標準的詩人破壞了這個原則，將他們的自由推進

到無法則的地步，竟至直接去反抗語法上已被公認的律條。羅伯·勃勞寧就是犯過這種錯誤的，而且並不只一次；至於丁尼生，這樣的錯誤就顯然沒有了。古代英語的詩歌是以這種分明的無規則性著的，因而損壞了詩的本質。這一部分是由於抄寫上的乖錯失漏，一部分也由詩人自己的缺陷。就在這種地方，我們見到了詩歌的大師和詩的傑作的一種測驗，即其詩中須有變化而不至流於毫無約束的散漫，須有屈折而不至流於突兀，須有反覆引伸而不至流於無意義的枝節——簡言之，就要看這特權之爲善用或濫用了。這其間的差別，就是詩的自由和詩的任性之間的差別，可用兩個詩人來代表——郎匪羅和惠特曼。

(三) 詩的結構的第三種表現就是「格律的結構」，以別於語言的和全文的結構。這在我們面前這個题目的關係上非常重要，所以往往有人竟把格律和詩學認爲同義語，以爲詩歌和散文的差別正在這裏。我們已經見到，詩歌是必須要有內容和形式的。所謂詩的形式，就是指格律的結構而言。現在我們應該首先了解這裏面所要牽涉到的種種名詞。

「詩」(Verse) 這個字，現在用來表示我們所意味的「詩歌」(Poetry) 時，就特別表示着

詩歌的這種格律方面了。但把「詩」這字作爲「詩章」(stanza)的同義語用時，語源上就解作一章詩最後一行的結束而開始了另外一章的意思，也就是這個字的更正確的解說。不過把「詩」解作詩歌的格律的特色，已經成爲很流行的解法了。因而就有了 *Verification* 這個字，意即「詩的製作」，普通卻都用以指一首詩的依照藝術原則的外形結構，就是指詩的本體或技術。這樣，這個名詞就要牽涉到詩的理論，就是關於詩人將他們的詩的概念體現於書面時普通所得的科學法則的研究。故所謂「詩法」就是在音量或重音的基礎上的文字和音節的排列；第一種音節的，存在於古典的詩歌，第二種重音的，則見於近代文學，如英國的德昆西稱這爲詩的「機構」(mechanism)，是和詩的「組織」(organism)不同的。這和詩的品質的好壞無關，只有關於它的結構，即是關於音步和音節，詩行和詩章，重音和音量等等問題。

「節奏」(rhythm) 又是一個必要的字面，我們已經在詩的內容裏見到了它，當它還未成爲外在的表現的時候。趣味之點就在於題材和形式裏都有着節奏存在這一樁事實。詩歌必須具有節奏的即律動的品性，即是一種內在的詩的運動或衝動，而同時又必具有一種律動的結構，即

是一種和內在運動相適應且基於內在運動上的外在的運動。其一是依存於其他之上的。這樣所謂節奏就是字音之在聲音關係上的排列。它以重音爲基礎，而包含着一種流暢而悅耳的聲音的連續，按着規律的間歇而起，這種連續而起的規律性本身就是律動的。這比之「格律」或「韻律」是個較廣的名詞，且有時越過了詩歌的界限而進入散文的領域。

「格律」(meter) 這名詞，雖有時用作「節奏」的同義語，卻是要仔細和它分清的。這名詞的希臘語源，本有度量的意思，義即詩音的節度。這就是有節奏的運動之分割或長或短的區段；就是有節奏的語言之排列爲彼此符合的詩行。故「格律」就是有節度的節奏，至其所包括的特別名稱，則依詩行的長短而異，如一音步格 (monometer)，雙音步格 (dimeter)，餘可類推。自從錫德尼的時代起，曾經起了一種有些奇怪的討論，即討論到格律是否爲詩所必要的問題，因在有些批評家的眼中，它的嚴格地外在的型，現出了不過僅僅是詩的一種附屬品，可以隨意採取或摒棄的。錫德尼本人，乃至於雪萊，約翰生，哥爾利治，都曾有過這樣的主張。現在我們只消說，在詩歌的大批評家當中，乃至一般文學的學者，大多數都主張格律是詩的組織的一種必要，猶之節奏是詩的內

容的一種必要；即主張在詩歌裏，內在的節奏是必須和外在的格律相配合的。亞里斯多德和其他的人所曾確立的事實，是無論怎樣多的理論都不能推翻的，即凡文字當按照重音或音量，即按照重音和時間，以及音步和音節的關係而組織時，那種結構就立刻因而成爲格律的，也是節奏的，即立刻成爲我們因沒有較好的名字而只得稱之爲「詩」的那件東西了。因而，凡是無格律的作品，倘照剛纔所解釋的意義講起來，就都不能是詩。它也許是有詩的意味的，但它不能算進了詩的本部。

至所謂「韻」(rhyme)，則不過指母音的類似而言，且這種類似的母音，又普通居於一行之末。這就叫做腳韻，以別於區間韻。從語源上講，「韻」這字的意思是指音節的計算。它在詩裏並不如格律那樣必要。故「無韻詩」(blank verse)就是居於散文和詩之間的一種中間地，詩歌的大師們往往喜歡採取這種體裁，這是我們從偉大的史詩和戲劇裏明白可以看出來的。倘從詩的結構方面去研究它，就有其他一些較不重要的名稱可以發見，如「頂韻」(alliteration)，就是開頭字母的類似；「諧韻」(assonance)，就是行中母音的類似；「音步」(foot)，就是聲音度量的單位；乃至於「流動」(cadence)，「協調」(harmony)，「和諧」(melody)，「省音」(elision)，

「音妙」(euphony)等等名稱，都是大體上有關於詩歌的詩法方面的。這就是所謂「詩歌的技術」如希普爾(Schipper)，騰勃林克(Ten Brink)，諸人所嘗討論的。愛倫坡則稱之爲「詩的原理」(Rationale of Verse)，拉泥耳稱之爲「詩的科學」(Science of Verse)。這就是詩歌的骨架或建築架，但實際不止如此，因爲它的不存在，就要使那作品成爲不是詩的。我們也可以換一個譬喻來說，即猶之語言是思想的化身，詩法就是詩的化身，就是它的軀體和不可缺少的形式，雖不是它的主要的存在，因而，這是文學的學者所必須加以考察的，如果他要完全領略詩歌的職分的話。而且詩歌的題材和外形所由分判的界線是非常之纖細而不可捉摸，而文學的學者則必須維持着它的纖細，不能任意將它擴大起來，所以凡詩歌的學生都必須是詩法的學生，而詩法的學生也必須對於詩歌的主要內容加以研究。因而，我們到現在爲止的關於詩歌的內容和組織的研究，已經使我們注意到這兩件東西是永遠應該不能分開的——這個原則，無論是詩的作者和批評家都應該放在心裏而且時時這樣應用着。至於這兩者的聯合，則一部分實現於前文已經陳述過的那樁事實裏，即「節奏」是同樣見於題材和形式裏的；又一部分則實現於詩人的人格上，即

詩人在他的詩的工作裏，是已假定了題材和形式之間的這種統一性，而且承認兩者之間是沒有劃然的分界線的。這其間所賴以作爲一種交通的媒介，因而獲得它們的合作和實際的融合的，就是所謂「詩的精神」那種東西。詩人當他熱心於詩的製作時，決不停下來問一問內在的和外在的之間究竟有着怎樣一種關係，究竟那一方面較爲重要，乃只不過在同一人的活動裏面做着創造和排布的工作，即思想家和藝術家的兩重身分合一而不可分，原是每一個作家都應如此的。從詩人之可分類作首要的和次要的這一事實上，就可得到這種見解之爲正確的一種證據。偉大詩人之中，其偉大處就在於破壞這種內外統一的法則者，究竟屬於極少的少數，乃至不過構成一個例外罷了。在英國和美國的詩歌裏，這樣的統一性是特別明顯的，雖有如勃勞寧和愛默生之流犯着那樣的錯誤，卻終不足以推翻這個總原則。新近牛津大學的窩爾斯福德 (Worsted) 做了「本文學批評原理」，我們看見那裏面寫道：「所謂天才，就是對於形式和思想結合時的正當比例之敏捷而無誤的知覺。而這種結合就是藝術的完成了。」又說：「所謂傑作就是在這些條件之下產生出來的。」這話如果對於一般文學是真確的，那末對於詩歌就特別要真確，因爲在詩歌裏，這些

條件都須適應得更加精細，而對於文學的法條的忽視或破壞，是要有更壞的結果跟隨來的。近來批評家對於詩人運用格律方面的討論已經漸漸多起來，即大家都曉得去注意詩人所採用的格律是否能與他的思想相和協，而使它獲得一種特色和勢力，或僅只一種詩句的製造者，只有詩格之建築的方面，即他是以藝術家爲本，以詩人爲末的——像這樣的討論實在是很正當的。

在這一點上，沒有那個英國詩人會比密爾頓遇到更高的稱頌，他的詩法常要引起批評家的興味來，即其本身就可構成一種文學的研究。喇里說道：「密爾頓的字面之所以被稱爲詩的，就因它絕對適合於他的目的之故。」我們可以補充說，「而他的目的就在於選擇和發揮他的格律，使它成爲表現他的詩的觀念的自然媒介。當他決計要體現失樂園於無韻詩裏時，他就毅然決然的違反了以前一切著名的非戲劇詩人的習慣，因爲當時人普通承認的模範，乃是綽塞的協韻兩聯體，和史本度的九行協韻體。雖在戲劇裏面，當時的批評家也還正在懷疑無韻詩是否適當，後來連德來登那麼精刻的批評家，還曾主張無韻詩雖可容納於喜劇，在悲劇裏卻以協韻兩聯體爲較宜。所以，密爾頓之採用無韻詩於他的史詩，正猶他採用兩聯體於他的抒情詩，就只因他認定了這兩

種體製各都屬於最相宜，而彼此不能互換之故。故在一部分是抒情詩一部分是劇詩的科馬斯裏，他就把這兩型的格律兼而用之，依照着詩中各部分的趣味和思想的各別要求，而把這兩種詩體交互着去應付。而且在音步，詩行，重音，頓挫等等的變換上，他常流露出一個大師能以結構去適應意義的妙手，所以他雖則在理論上是以「抑揚音步」(iambic foot)爲主體，但遇到意義和和諧上要求着時，他就毫不猶豫地用入其他首要的音步，如「揚抑抑格」(dactyl)「抑抑揚格」(anapest)和「揚揚格」(trochee)，及甚至於次要的音步，如「揚揚格」(spondee)「抑抑格」(pyrrhic)和「抑揚抑格」(amphibrach)這樣的變化，是像昔蒙德所說，「所以構成無韻詩之美的。」就因這個理由，所以失樂園的第一卷曾被認爲「詩律上的最完美的作品」，而這句讚語是可以引伸到全部史詩上去的。再若我們去看他的短詩，那末這種變換形式以適應意義的例子就更加廣泛，因而同時可以獲得語言的和思想的和諧。他的詩歌的風格曾被稱爲「一種異常精緻的剪嵌細工」，就因他的文字是非常精妙地適合着他的思想的。此外，則濟慈，郎匪羅，席勒，爾，和拉辛，也都像這樣採用了他們的詩律。也就在這點地方，我們又見到了關於莎士比亞的討論，