

好文章

第七期

罪段 老會 割會 再樓 素樓 蘇樓 游筆 燕子 問與 麵包 生活 霧鄉 離感 白感 的感 想 街 的 碎 片 夜 驚 明 玫瑰

潘 艾 奚 舒 草 倪 吳 盧 陳 曹 曾 蕭 何 葉
千 農 如 明 秋 事 適 仁 行 其 雲 風

中華民國二十六年四月十日出版

第七期

好文章

編輯發行
印刷

好文章編輯委員會
好文章月刊社
上海卡德路一五三弄四號
大方印務局

電話 三六一二二

卡德路郵局南一五三弄四號
上海千秋出版社總經售

電話 三六一二二

好文章

第七期

民國廿六年四月十日

本刊已呈內政部中官部登記
法領事處及警務處允准發行

心理上個別的差異與詩的欣賞

朱光潛

罪

潘子農

老段

艾蕪

割棄

奚如

再會

舒羣

茶樓插話

草明

蘇漫遊筆

倪貽德

散

說胖

梁實秋

文 隨 筆

亭子間與麵包生活	盧葆華
霧	陳適
歸鄉雜感	曹聚仁
自薦信的感想	曾迭
感情的碎片	蕭紅
街	何其芳

詩 選

抽煙	林庚
日子	徽因
舊時代讚禮	羅烽
私生活斷片	雷石榆
西子湖之夜泛	黑嬰

夜鶯與玫瑰

葉靈鳳

心理上個別的差異與詩的欣賞

朱光潛

近來文壇上有一個很熱鬧的爭執，就是關於詩是否都應該明白清楚的問題。有一派人說：『凡是好詩沒有不是明白清楚的』。另一派人說：『好詩有不是明白清楚的』，甚至於說：『明白清楚的大半不是好詩』。兩派都各是其說，互不相讓。我以爲這個問題的要點在把『明白清楚』四個字弄得明白清楚。『明白清楚』不僅是詩的本身問題，同時也是讀者瞭解程度的問題。凡是好詩對於能懂得的人大半是明白清楚的。這裏『能懂得』三個字最吃緊。『懂得』的程度隨人而異。好詩有時不能叫一切人都懂得，對於不懂得的人就是不明白清楚。所以離開讀者的瞭解程度而言，『明白清楚』不是批評詩的一個絕對的標準。現在有許多類似口號的詩，毛病並不在話沒有說得明白清楚，而在話的本身沒有意味。就另一方面來說，也有許多詩，比如說阮籍和李賀的作品，對於一般讀者並不夠『明白清楚』，但是仍不失其爲好詩。

談到究竟，詩的好壞應該同時從兩方面見出。第一，它的意境是否新鮮美妙？第二，它的語言是否恰好傳達它的意境？一首詩不能叫人懂得，不能叫人覺得『明白清楚』，往往不僅在語言，而在語言後面的意境。語言儘管做得很『明白清楚』，而詩的要身並不就因而也『明白清楚』。這至少在我讀詩的經驗是如此。比如我初讀現代英國詩人愛理阿特（T. S. Eliot）的詩，老是覺得不懂。我就疑心他沒有把話說得『明白清楚。』但是仔細看看他的話，句句實在都很『明白清楚』，這就是說，還是一般英國人口頭常說的話。我祇得承認他的話對於我雖很『明白』，他的意境對於我却很模糊。這裏『對於我』三個字對該特別着重。它對於我很模糊是一回事，它自身是否真是模糊，以及它對於別人是否也模糊，都另是一回事。我有時費過一番努力之後，也偶爾能瞭解愛理阿特的幾首詩。瞭解之後，我便『豁然大悟』，我從前所認為很模糊的其實也還是很『明白清楚』。因此，我推想到語言的『明白清楚』不一定能保障意境對於每個讀者的『明白清楚。』如果不相信這話，請把陶潛的『采菊東籬下

，悠然見南山」或是辛棄疾的「衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火闌珊處」之類的詩詞唸給一個對於詩詞無修養的人聽，略加解釋，他們都會懂得這些話所指的「事實」但是你能說他們一定會懂這些話後面的「詩」麼？白樂天做詩求老嫗能瞭解的傳說究竟有些誤人。

「明白清楚」的程度不僅有關作者的傳達力，尤其有關讀者的欣賞力。在意境方面是如此，在語言方面也是如此。語言在文法上應該能通順，應該能恰好傳達心裏所要說的意思。這是語言的兩個基本條件，詩的語言並非例外，這話誰也不能否認。但是合這兩個條件，語言對於讀者是否就很「明白清楚」，也還是問題。「旨遠」有時可以「言近」，也有時不可以「言近。」意思難，語言往往因之而難。在散文方面，「莊子」和「老子」比「論語」「孟子」較難瞭解；在詩方面，李義山比白樂天較難了解。在這些實例中，語言的難易都起於意境的難易。比如「雙鬢隔香紅，玉釵頭上風」，「玉轉溼絲牽曉水，熟粉生香琅玕紫」，「一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗

「之類詩句，對於多數人或許是不可解，甚至於是不通，但是也有一部分人覺得它們很妙。如果文藝的價值不應取決於多數，則這一部分嗜好難詩的人也有權說他們所愛好的詩是好詩。」

文藝上趣味的紛岐是永遠沒有方法可以統一的。原因甚多，最淺顯的是修養上的差別。一個人的嗜好往往在無形中爲習慣風尚所支配。在某一種習慣風尚有養成的趣味與另一種習慣風尚所孕育的文藝往往格格不入。古典派與浪漫派，寫意派與寫實派，文選派與古文派，六朝詩派與唐詩派，大半都因修養趣味的不同而釀成許多爭執。已成的風尚和新興的文藝也容易互相抵觸。比如英國詩人中最平易近人，「明白清楚」的莫過於華茲華司，(Wordsworth) 但是他的詩初出世時却很少有人能了解。最濃郁高華，也最「明白清楚」的莫過於溪茲 (Keats)，但是他的詩初出世時却被批評家唾罵。這種實例在各國各時代都多至不可勝數。一個詩人創成詩以後還要在羣衆創造能欣賞他的詩的趣味。在這種趣味未養成以前，他總不免被誤解。

修養上的差別有時還可以用修養去消化。英國人現在已做到大家都能欣賞華茲華司和溪滋的地步了。不容易消化的差別是心理原型上的差別。創造詩和欣賞詩都是很繁複而也很精純的心理活動，論詩者如果離開心理上的差別而在詩本身上尋求普遍的價值標準，總不免是隔靴搔癢。嚴格地說，一個人須自己覺得一首詩好，纔能說它好。如果一首詩不能引起他的心靈的共鳴，他就無理由評定它的價值，至多祇能說它對於自己不是一首好詩。一首對於甲不好的詩可以叫乙覺得好。甲相信甲不錯，乙也相信乙不錯。在這種情形之下，兩方祇有一方不錯，固然是常理；但是兩方都不錯，也並非不可能。甲乙意見相反而都不錯的可能，從名學看，似乎不能成立；從心理學看，却是千真萬確。我相信文藝批評家應該打破的第一難關就是認識甲乙意見相反而都不錯的可能性。

比如說聲音與意義的爭執。詩必用文字語言，文字語言必中聲音也必有意義，詩的理想是聲音與意義互相烘托，互相調和。這是老生常談，誰也承認。但是在實際上，

做詩者與讀詩者對於聲音和意義往往各有所偏重。有些人——可以說大多數人——對於詩的領會全從意義入手，不用假道於聲音；有些人——可以說少數人——對於詩的領會第一從聲音入手，意義還在其次。在前一派人看，詩應該像圖畫，像戲劇，有景有故事；在後一派人看，詩應該像音樂，以聲音直接地打動心靈，如通電流到身體上一樣。我們知道，這種趣味上的分歧在十九世的法國產生兩大詩派，一是「巴拿司派」(Parnasse)，一是象徵派。如果我們說粗略一點，古典派和浪漫派的分別也有幾分是圖畫派與音樂派的之別，這兩派所產生的詩都有好有壞。我們不能專看到某一派詩的壞處，而把它的長處一概抹煞。

象徵派拿詩歌比擬音樂，固然有可啓人懷疑之點，我們要承認葉公超先生所說的：『音節的多少應以意義的要求爲定；超過了需要的成分便是氾濫。』我們要求承認語言的聲音與音樂聲的聲音有一個重要的異點，就是前者有習慣所養成的意義聯想而後者却不一定有。不過我們愈着重語言的聲音與音義的統一，也就愈不能否認聲音

就它能生影響而言，都有若干意義。聲音的音義之豐富與貧乏，以聽官的接受能力爲定；正猶如一個字義所引起的意象之豐富與貧乏，以想像力爲定。比如說，在戰場上向敵人挑戰說「來！」在家庭裏呼喚親愛的人也說「來！」字雖是一樣，習慣的意義也是一樣，但是特殊的意義却大不相同。這種不同就全由聲音腔調決定。一般健康人都可以聽出這兩個「來！」的聲音所決定的特殊的意義。但是患「耳啞」(Vphasia)的病却不能分辨。他們祇能感受「來」字的聲浪，而不能分別兩種「來！」聲的調質的不同。一切聲音對於他們都是「啞」的。他們聽到你說「來！」不能明白你是向他們挑戰或是求歡。在這種人看，聲音是絕對不能決定意義的。

研究詩學的人們值得玩索這種耳病所啓示的道理。我們一般人雖沒有同樣的耳病，却往往有類似的聽官缺陷。聲音除它的「字典意義」以外，就不能發生其它的影響和其它的意義。因此，讀不注重「字典意義」而重感官直接接受的意義的詩，——比如說英國斯文邦(Swinburne)的詩——就覺得它漫無意義。這正如上述患耳病者懂得

「來」而不辨挑戰的「來！」和求歡的「來！」一樣。就不能接受它的影響和明白它的感官上的特殊意義而言，我們正不妨坦白地說：像斯文邦的詩對於我不是好詩，因為我覺不出它的好處。但是我們不能因此斷定：這種詩對於任何人都是壞詩，因為實際上有一種人——儘管是少數——確實覺得它的好，我們所認為無意義的聲音對於他們意義却是很豐富的。我想：假如世間大部分人都患上面所說的耳病，少數能夠辨別挑戰的「來！」和求歡的「來！」的人們一定不能說服多數人，使他們知道「來」的聲音有任何調質上的差別。不幸的很，能從感官直接感受詩的聲音而覺其意義豐富美妙的人們站在這種少數的地位，所以他們所認為非常自然的現象，被旁人看得非常神祕怪誕。各人都祇能憑自己所了解的，說一首詩好或壞。以聲音能直接撼動感官的人們稱讚像斯文邦的詩好，是或的；正猶如不能用感官直接感覺聲音的意義的人們罵這種詩壞，也是對的。不過所謂「好」對「壞」都須加上「對於他們自己」的形容字樣。

我說到聲音與意義的爭執，因為詩是否都應該「明白清楚」與這個爭執是相關聯的。着重聲音而不着重字的「字典意義」的詩——例如斯文邦和象徵派的作品——最易流於不「明白清楚」。這派詩人往往主張詩應該不「明白清楚」，甚至於說，凡是「明白清楚」的都不是好詩。就象徵派詩人所具的心理原型而言，這種主張自有它的道理。他們祇能在不「明白清楚」的詩中見出「詩」，而不能在「明白清楚」的詩中見出「詩」，就很坦白地說前者是詩而後者不是詩，原來也是一種誠實的態度。不過他們的錯誤像要求一切詩都要「明白清楚」者的錯誤一樣，他們忘記在他們所說的「是詩」「不是詩」之上加上「對於他們自己」的形容字樣。拿不學的術語來說，他們的錯誤都在「以偏概全」。

詩原來有兩種。一種是「明白清楚」的，一種是不甚「明白清楚」的，或者說「迷離隱約」的。這兩種詩都有存在的理由。

第一個理由是很簡單的。詩是現實的反映。現實無論是內心的或是物界的，有艷

陽也有黃昏；有光輝也有陰影；有亘古不磨的普遍的永恆的類型，也有飄忽無定一縱即逝的吉光片羽；有輪廓鮮明，斬釘斷鐵似的清楚的畫境，也有依稀隱約似可捉摸而又似不可捉摸的夢境。這兩種境界裏都有詩。無論是創造詩或是欣賞詩，我們不能因為前一種境界太「明白清楚」，也不能因為後一種境界太不「明白清楚」，而把它排斥到詩的範圍之外。

第二個理由就是「心理原型」的差別。就大概說，人有偏向於「理解類」(Intellectual Type)的，也有偏向於「感官類」(Sensorial Type)的。「理解類」人們心理所見到的大半是事物的抽象的概念(Idea)，常在總算賬，遇到「朱門酒肉臭，路有凍死骨」之類的圖畫或戲劇，立刻就想到「貧富不均」之類的原則。「感官類」人們心理所見到的大半是事物的具體的意象(Image)，常在發零貨，遇到「貧富不均」之類的原則，立刻就想到「朱門酒肉臭，路有凍死骨」之類的圖畫或戲劇。前一類人們心理活動是抽象化，他們永遠要求邏輯的清晰；後一類人們心理活動是具體化，他

們永遠要求意象的豐富。

我所說的兩種詩所根據的兩種心理原型倒不是這兩理，因為極端的理解類人們根本就不易產生詩或是欣賞詩。達爾文因為走上科學的路，少年時所愛好的文學和藝術到老來就不能使他發生興趣，是最好的例證。詩是一種驚奇，一種對於人生世相的奇妙和神祕的讚歎；把一切事態都看得一目瞭然，視為無足驚奇的人們對於詩總不免有些隔膜。真正欣賞詩，要有幾分原始人或嬰兒的製造神話或童話的心理，要見出「采菊東籬下，悠然見南山」，「衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火蘭珊處」之類的境界不僅是一種「事實」而是一種「詩」。

我所說的兩種心理原型是尼采所分的「達阿尼蘇司的精神」(Dionysian Spirit)與「亞波羅的精神」(Apollonian Spirit)，和法國心理學家芮波(Ribot)所分的「造形的想像」(Imagination plastique)「汜流的想像」(Imagination diffuse)。尼采在「悲劇的起源」裏拿兩個希臘神象徵藝術上兩種相反相成的精神。一個是日

神亞波羅。他以光輝普照世界，一切事物有他纔呈現色相。他的心靈永遠還是恬靜肅穆，憂喜不動於懷地觀照人生世相的「真如」(Being)。極悲慘和極醜陋的情態經過他的觀照都變成燦爛莊嚴的意象。這陣精神所產生的藝術是史詩，圖畫和雕刻。一個是酒神達阿尼蘇司。他常在沉醉的狀態中，受狂熱的情感鼓動，隨着生命的狂飆巨浪旋轉，不肯停止一頃刻來靜觀事物的情態，祇一味地沒在生命的中心，領略它的變化(Becoming)。他知道人生是苦痛的，所以要在激烈動盪中忘去苦痛。這種精神所產生的藝術是抒情詩，跳舞和音樂。這兩種精神和藝術的分別是靜和動，客觀和主觀，想像和情感，冷和熱的分別，也是我們在本篇所說的「明白清楚」與「迷離隱約」的分別。

芮波在他的「創造的想像」裏沒有提起尼采，但是他所謂「造形的想像」就起於「亞波羅的精神」；他所謂「汎流的想像」就起於「達阿尼蘇司的精神」。這兩種基本的心理原型彼此幾完全相反。「造形類」人們大半視覺最發達，情感的成分最稀薄

，態度最客觀，心裏所想像的意象和感官從外物界所攝取的意象一樣固定明顯。離開具體的意象，他們就幾乎不能運用思想。他們的心眼中常充滿着畫境和劇情。遇到一個抽象的概念或是一陣依稀隱約的情調，他們可以立刻把它譯爲具體的意象。我們在上文所說的「感官類」，以「造形類」爲最好的代表。「氾流的想像」也還是屬於「感官類」，也還是以意象運用思想。不過這一類人們視覺記憶比較其它感官記憶薄弱，情感的成分較濃厚，態度最主觀，想像的原動力不是感官從外物界所攝取的意象而是內心的情感。他們心裏的意象是液體的，隨情調變化而流動不居，沒有固定的輪廓，所以非常模糊散漫。有時遇到很明顯的意象，他們也把它化成一種依稀隱約的情調。

這兩種心理原型最好拿兩種極端的實例來說明。有些人聽音樂，耳朵在聽聲音，而眼睛却見出種種圖畫。李碩的「聽董大彈胡笳」「聽安萬善吹威箎歌」，以及韓愈的「聽穎師彈琴歌」可以爲證。有些詩人寫詩，往往心中先有一種樂調，及後纔轉化成