



世纪文库

诗论

朱光潜 撰

上海世纪出版集团

诗论

朱光潜 撰

世纪出版集团 上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗论 / 朱光潜撰. — 上海: 上海古籍出版社,

2005, 4

(世纪人文系列丛书)

ISBN 7-5325-3902-4

I. 诗... II. 朱... III. 古典诗歌—文学理论—文

学研究—中国 IV. I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第101713号

责任编辑 郑明宝

装帧设计 陆智昌

诗论

朱光潜 撰

出版 世纪出版集团 上海古籍出版社
(200020 上海瑞金二路272号 www.ewen.cc)

发行 上海世纪出版集团发行中心

印刷 商务印书馆上海印刷股份有限公司

开本 635×965mm 1/16

印张 16.25

插页 4

字数 226 000

版次 2005年4月第1版

印次 2005年4月第1次印刷

ISBN 7-5325-3902-4/I·1740

定价 30.00元

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
张晓敏	张跃进	李伟国	李远涛	李梦生	陈 和
陈 昕	郁椿德	金良年	施宏俊	胡人卫	赵月瑟
赵昌平	翁经义	郭志坤	曹维劲	渠敬东	潘 涛

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓教于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

前 言

一 《诗论》简介

在北京三联版《诗论》后记里，耄耋之年的朱光潜先生不无自得地写道：“在我过去的写作中，自认为用功较多，比较有点独到见解的，还是这本《诗论》。”这句话当然含有自谦的成分。朱光潜先生对中国现代美学理论的创造性贡献是全方位的，不过就《诗论》本身而言，这位辛勤的美学老人的估价是合乎实际的，可谓“文章千古事，得失寸心知”。

朱光潜先生偏爱诗艺，对诗“平素用功较多”^[1]，自然与他少年时代浸淫于传统文化，深受古典诗歌的滋养、熏陶有关，但诗能一直作为他的“心中主题”^[2]却有着更深层次的学理方面的动机。在朱光潜看来，诗是文学的精华，一切纯文学都有诗的特质，好的艺术都是诗，

[1] 《〈诗论〉抗战版序》，以下凡引自《诗论》者，概不出注。

[2] 《作者自传》，《朱光潜全集》第1卷，5页，安徽教育出版社，1987年版。

不从诗入手，谈艺的根基就不深厚。对此他反复申述：“要养成纯正的文学趣味，我们最好从诗入手。能欣赏诗，自然能欣赏小说、戏剧及其他种类的文学。”^[1]“我认为研究诗歌是研究一般文学的最好的入门训练。在诗歌里摸索得到门径，再进一步去研究其他种类文学，就都不难迎刃而解了。”^[2]他对诗抱着浓情厚意，甚至躲避战乱时仍然每日坚持读诗，直到晚年，钟爱之意愈加深挚，个中消息不难体察。可以毫不夸张地说，探寻朱光潜先生构制的弘博深广的美学大厦，不从诗切入，是难以登堂入室，窥其深奥的。

（一）成书经过、版本

1931年，留学欧洲的朱光潜先生完成《文艺心理学》的初稿，接着便着手《诗论》的写作。1933年秋回国，他以初具规模的《诗论》送呈时任北大文学院长的胡适，作为学术水平的证明。胡适看后颇为赞赏，聘朱光潜为西语系教授，还邀请他在中文系讲了一年。耐人寻味的是，朱光潜送《诗论》而不送先成稿的《文艺心理学》，足见他对此书的珍视程度。此后的十多年间，朱光潜先生又在清华大学、武汉大学等几所大学讲授《诗论》，“每次演讲，都把原稿大加修改一番”，经反复增删修改的大部分章节都在抗战前的京津沪报刊上发表。

1943年6月，《诗论》被列入由陈西滢等人主编的一套文艺丛书，由重庆国民出版社正式印制单行本，世称“抗战版”。全书共十章，前有作者自序，附录《给一位写新诗的朋友》。1948年3月，中正书局出版《诗论》的“增订版”，增补《中国诗何以走上“律”的路》（上、下）和《陶渊明》共三章，全书凡十三章，又添《增订版序》。1984年7月，北京三联书店印行该书的第三版，保留“增订版”规模，增补《中西诗在情趣上的比较》和《替诗的音律辩护》，分别附于相应

[1] 《谈谈诗与趣味的培养》，《朱光潜全集》第3卷，350页。

[2] 《研究诗歌的方法》，《朱光潜全集》第9卷，204页。

章节之后，书末有作者的后记。

（二）各章内容要旨及其内在关联

《诗论》第一章追寻诗的起源，指出诗、乐、舞同源，三位一体；第二章从诗与诙谐、隐语、文字游戏的关系考察中国诗歌特有的“艺术的意识与技巧”及其对诗歌创造的影响；第三章提出诗的境界是“情趣与意象的契合”的命题，并讨论有关诗境的几种重要分别；第四章阐述诗境的传达媒介语言文字和思想情感的关系的新表现说；第五章从形式与实质两方面剖析诗与散文的区别，提出“诗是有音律的纯文学”的定义；第六章探究诗与音乐的异同，说明诗的命脉“节奏”兼有纯形式的和语言的两方面；第七章批评莱辛的诗画异质说的简单化倾向，意在强调诗歌创造遵循自身特质的必要性。上述七章从史实、学理、横向比较诸方面展现诗的特征，可以看作是为诗“正名定义”的诗的本质论。

第八、九、十章分别从声、顿、韵三方面具体分析中国诗的节奏和声韵的特点，替诗的音律辩护，回应关于新诗的节奏和音律的论争；第十一、十二章从诗歌演化史角度对中国诗走上“律诗”之路的原委作了追根溯源式的考察。上述五章进一步从形式方面深化诗的本质论，突出“白话诗也仍须认旧诗作祖宗”的论断的历史和学理根据。

第十三章看似游离于全书的完整结构，实则是朱光潜匠心独运地以陶渊明为个案印证他的诗境说的普适性。附录《给一位写新诗的朋友》论述新诗的内容和形式及其出路问题，是全书的落脚点，也是作者构造诗学理论的现实指向之所在。

由以上的简要勾画可以看到，朱光潜先生视野宽阔，贯通中西今古，融会心理学、人类学、语言学、哲学、文学、艺术等众多学科的成果，力图把诗纳入科学理论的体系中，所论几乎涉及诗学的各种基本概念和问题，使《诗论》成为现代中国第一部体系严密完整、具有开拓之功的诗学专著。

（三）中西互证法

《诗论》至今仍散发着旺盛的理论生命力的地方，是朱光潜大力提倡并取得卓著成就的中西互证法：“用西方诗论来解释中国古典诗歌，用中国诗论来印证西方诗论。”在他看来，“一切价值都由比较得来，不比较无由见长短优劣”。这种比较、验证的直接目的是为新兴的新诗运动寻找一条光明的出路，其更深层次的动因则在于中国传统的诗话虽有片言中肯，简练亲切的长处，但也有不成系统，缺乏科学的精神和方法的短处，即使对朱光潜产生重要影响的《人间词话》在中西诗学融通上迈出了坚实的第一步，但在表述形式上也未能摆脱传统词话的随笔式的体例。因此，朱光潜自觉采用谨严的分析与逻辑的归纳方法，克服中国人由于重综合、直觉而产生的某些心理偏向，凭借对中西诗艺材料的深湛素养，力图在互证、互释中审视、把握、凸现中西诗学的不同特点和共同规律。这种研究方法在他不是偶一为之，而是贯穿在同期的《文艺心理学》和其他著述中。甚至后期规模恢弘、嘉惠学林的翻译同样体现他沟通、融会中西，建设现代中国诗学、美学的宏愿。这一点我们在读《诗论》时需要时时关注。

（四）事实与学理并重

在朱光潜先生看来，“诗学的任务就在替关于诗的事实寻出理由”，“一种学说是否正确，是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”。这种事实与学理并重的研究方法构成他建立美学与文艺理论的独特景观。

一方面，朱光潜是形式主义理论的信徒，不能不依靠其哲学美学的理论系统和概念分析方法支起自己的理论骨架；另一方面，他又不满足于形式派的偏颇，而时时有所突破、修正。这种态度在作为他的文艺思想起点的《悲剧心理学》和《诗论》的直接理论来源的《文艺心理学》里都有表露。他虽然着意建构自己的诗学理论，但对近代西方经验心理学的熟稔和中西文艺的深湛造诣更驱使他处处注重从具体的审美经验及其相

互关联、条件入手去印证理论的有效性和普遍性，看它们是否能融通地解释文艺现象。也就是说，他十分重视经验事实对理论原则的检验，当发现两者矛盾时，他并不一味死守原则，而往往局部修正、补充原则，使两者一致起来；同时，他又常常力图从具体的事实中归纳出具有普遍意义的美学原理。这种调和折衷、批判综合的理论向度不免给他造成某些无法避免的内在矛盾，如他对克罗齐直觉说，对尼采、叔本华的悲观哲学的引用，存在前后表述不一致甚至误解的地方，有些他自己也有觉察。造成这种情况当然有对文本的理解的偏差，也有中国固有的哲学诗学传统的“前见”在起作用，但他一贯反对离开事实，空谈理论或者死守空洞的概念教条，始终坚持以丰富的艺术现象作为衡量的标尺，因而不得不对所依据的理论加以改造、修正以求融通无碍地解释艺术现象却是最根本的原因。他批评莱辛“想勉强找几个很简赅固定的公式来范围艺术”的毛病正基于这个立场。这也提醒我们，再高明的理论概括都不是天衣无缝的，重视经验事实是任何学术研究都必须坚持的。《诗论》取得的重要成就应当由此得到解释；同时，《诗论》乃至朱光潜前期美学思想、文艺观念中的矛盾、困惑也应从此处着眼分析。

二 《诗论》以《文艺心理学》为理论基石

《诗论》的动笔略晚于《文艺心理学》。在某种意义上可以说《诗论》是以《文艺心理学》为理论基石的。《文艺心理学》与以往的美学家从一种哲学系统演绎出美学原理的方法不同，它采用的方法是“丢开一切哲学的成见，把文艺的创造和欣赏当作心理的事实去研究，从事实中归纳得一些可适用于文艺批评的原理”，是“从心理学观点研究出来的‘美学’”。这一理论向度与西方近代美学侧重研究美感经验的趋势恰相吻合，也是上述事实与学理并重原则的贯彻。从总体上看，可以说《诗论》是应用《文艺心理学》的“基本原理去讨论诗的问题，同

时对中国诗作一种学理的研究”^[1]，它既是原理的具体运用，又是用事实对学理加以检验。因此，在这里有必要先概括介绍《文艺心理学》（1936年出版）的基本理论观点。

朱光潜的美学理论是以从康德到克罗齐一线相传的形式派美学理论的概念为基点的，虽然他声明只不过对各家学说做些调和折衷、补苴罅漏的工作，但是在辨析、比较、批判、综合各派理论后，他的自具特色的系统理论框架也随之建立起来了。

朱光潜前期美学思想的核心是美感经验理论^[2]，它可以概括为以下五个方面：

第一，美感经验是一种凝神观照，在美感经验中，心所以接物者只是直觉，物所以呈现于心者只是形象。审美者的心中既不起意志和欲念，也没有概念和思考，只是聚精会神地观赏一个孤立绝缘的意象，而不问它和其他事物的关系。美感的这个特征就是康德所说的“无所为而为的观赏”，也就是克罗齐所谓的“形象的直觉”。“形象的直觉”是审美心理活动最基本的特点。

第二，要达到这种物我两忘的境界，必须在观赏对象和实际人生之间保持一种适当的距离，创造与欣赏的成败与否就看能否把距离安排妥当。距离太近会让实用动机压倒美感，距离太远难以引起欣赏的兴趣。太远太近都不能产生、维持美感经验，“不即不离”才是艺术的一个最好理想。

第三，在凝神观照一个孤立绝缘的意象时，欣赏者无暇区别物我，常由物我两忘走到物我同一，由物我同一走到物我交往，在无意中以我的情趣移注于物，把物的姿态吸收于我。这种移情作用常伴随美感经

[1] 《〈文艺心理学〉作者自白》，《朱光潜全集》第1卷，197页。

[2] 朱光潜在《文艺心理学》第一章从语源角度认定“直觉的”和“美感的”（aesthetic）是一回事，指“心知物的一种最单纯最原始的活动”。但紧接着他又认为康德的“无所为而为的观赏”是美感的反省的能力，含有理智活动，这与前面的讲法矛盾。所以作者1987年七月读《文艺心理学》校样作补注说，早期论著译aesthetic为“美感”不妥，当译为“审美”，以纠正早期著作中直觉不含理智的说法。见《朱光潜全集》第1卷，215页。

验，却非美感经验的必要条件。有些艺术趣味很高的人常愈冷静愈见出形象的美。

第四，在美感经验中，我们常模仿在想象中所见到的动作姿态，并且发出适应的动作，使知觉愈加明了，在此过程中，筋肉及其他器官会起特殊的生理变化，这种变化我们虽不能明显意识到，但它们可以影响到美感经验。

第五，美感经验是形象的直觉，也是艺术的创造。形象是观赏者性格和情趣的返照，形象的意蕴深浅以观赏者的性分深浅为准。直觉就是凭着自己的情趣性格突然间在事物中见出形象，其实就是创造。因此欣赏也是创造。

由以上的概述可见，朱光潜的美感经验理论主要以克罗齐的“直觉”说为逻辑起点，引进了布洛的“距离”说，立普斯的“移情”说，谷鲁斯的“内模仿”说，从生理和心理方面对其加以批评、修正、改造。《诗论》在基本理论方面，直接采纳了美感经验理论。其他如肯定传达和媒介在艺术活动中的地位，论艺术和游戏的关系、刚性美和柔性美、悲剧的喜感、笑与喜剧等基本观点也都为《诗论》所承续，这些在下文还要论及，此处不详述。由此可见，《文艺心理学》在美学上为《诗论》奠定了理论基础，如果不了解《文艺心理学》，也就很难深入理解《诗论》的丰富的美学内涵。

三 诗的起源的心理学解释

成熟的诗学体系不能回避诗的本质问题，这是毋庸置疑的。但在朱光潜先生看来，执著于争论“诗是什么”、“诗应该如何”之类的空洞问题往往不得要领。因此他决定从诗的起源问题入手，然后再理清“诗的本质”问题。

基于《文艺心理学》的理论原则，朱光潜先生在探索诗的起源问题

时，也主要从心理学角度切入。

（一）诗的起源的解释及两个结论

在朱光潜看来，旧有的历史学与考古学搜罗古佚的办法不能奏效，因为它包含两个根本的错误观念：一，假定在历史记载上最古的诗就是诗的起源；二，假定在最古的诗之外寻不出诗的起源。要在这个问题上有所突破，必须转换切入的角度，从人们唱歌作诗的最初动机着手，因为“诗的起源不是一个历史的问题，而是一个心理学的问题”。这与他前期美学理论注重借鉴近代心理学成果，把文艺创作和欣赏当作心理事实研究的总体倾向完全一致，也正体现了《文艺心理学》的基本原则。

朱光潜认为，中国诗论的“诗言志”说就是情感说，他引述了《诗·大序》和朱熹《诗序》的观点，明确指出“人生来就有情感，情感天然需要表现，而表现情感最恰当的方式是诗歌，因为语言节奏与内在节奏相契合，是自然的，是‘不能已’的”。这里的“内在节奏”就是情感、心理的节奏，它能通过相契合的语言节奏得到自然、贴切的表现，因而诗是表现情感“最恰当”的方式。

朱光潜在谈到古希腊的诗歌起源论时引述了亚里士多德的观点，即认为诗起源于人再现外来印象的本能，或纯以艺术形象产生快感。朱光潜认为这两点是亚氏用心理学的观点来解释诗的起源。

在上述分析基础上，朱光潜指出中西都认为诗的起源以人类天性为基础。这个结论非常重要，因为后面的一系列看法都是以此为出发点的。

朱光潜研究诗、乐、舞同源等问题时既以确信可凭的人类学、社会学的证据为主，也不排斥历史与考古学的证据，这反映出他的研究方法中的科学和辩证精神。这里不需重复叙述繁复的论证材料，只拈出朱光潜得出的两个最重要的结论，这两个结论将在后面作为讨论的基本前提或证据。

第一，诗歌、音乐、舞蹈原是三位一体的混合艺术，其共同命脉是

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，诗歌尽量向文字方面发展，于是彼此距离遂日渐其远。”

第二，独立以后的诗歌在形式方面仍然保存一些与舞蹈、音乐未分家时的痕迹，如“重叠”、“迭句”、“衬字”、“格律”、“韵”等，这些语言方面的特点后来演变为传统的固定的形式。他对诗歌形式格律的重视在此初见端倪，在后面讨论实质与形式的关系时会看到这一点的重要性。

这两个结论也初步揭示了诗的形式方面的特征。所以，实际上我们应把朱光潜的关于诗的起源的研究看成其诗的本质研究的切入点和重要组成部分。

（二）从“游戏”说看中国诗的“谐”与“隐”

朱光潜先生认为，诗歌在起源时就与文字游戏发生密切关联，这种关联持续至今，而巧妙的文字游戏、娴熟地运用技巧，可以引起美感，都具有一定的艺术价值，这正是带有几分游戏意味的诗和艺术与文字游戏相通的学理上的依据。于是，他援引西方的“游戏说”，巧妙地抓住诗歌和文字游戏的特殊关系，从学理和史实两方面考察我国诗歌语言特有的“艺术的意识和技巧”，进一步揭示诗歌的本质特征。

在《文艺心理学》里，朱光潜把文字的诙谐看作笑的核心，并且肯定了“鄙夷说”、“乖讹说”、“游戏说”等学说的合理性，这些都在《诗论》里体现出来^[1]。

第一种文字游戏是“谐”。

“谐”就是“说笑话”，它是喜剧的雏形。朱光潜给谐趣的定义是“以游戏的态度，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”。这种解释的根据在于古代社会“优”的存在的事实，它说

[1] 参看《文艺心理学》第十七章《笑与喜剧》。

明谐趣是一种最原始的普遍的美感活动，谐与诗、优与诗人在原始时代不能截然分开，二者都从近乎游戏的活动中获得美感。

照朱光潜的分析，谐有三个特点：从谐笑者对所嘲对象看，谐是恶意而又不尽是恶意，犹如柏格森说的“谑而不虐”；就谐趣情感本身说，它是美感也是实用的；就谐笑者自己而言，他感到的既是快感又不全是快感。谐趣之所以有这种模棱两可的特性原因在于，虽然谐是最富于社会性的雅俗共赏的艺术趣味，但引起谐趣的对象介乎尽善尽美与穷凶极恶之间。值得注意的是，朱光潜认为丑拙鄙陋乖讹作为谐的对象时就是一种情趣饱和和独立自足的意象，而谐的动机则是道德的或实用的。这说明他已较自觉地克服《文艺心理学》初稿和《谈美》（1932）不加批判地接受形式主义过分夸大美感经验的独立性和纯粹性，把审美活动与人生和社会的整体割裂开来的机械观，看到了作为生活整体一部分的道德伦理对审美艺术活动的影响，这与正式出版的《文艺心理学》的观点是一致的^[1]。

从上述谐的特点可见，有谐趣的诗往往欢欣和哀怨并存，“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”。所以，同是诙谐，又可分为“悲剧的诙谐”和“喜剧的诙谐”，这种分别对理解诗的意趣尤关紧要。在他看来，喜剧的诙谐是滑稽者的诙谐，他在各种喜剧中见出人事的乖讹，仿佛觉得这发现是他的聪明、优胜，于是加以嘲笑取乐，这种诙谐，理智的了解多于情感的激动，有时不免流于轻薄，因而较易欣赏；悲剧的诙谐是豁达者的诙谐，他在悲剧中参透人生世相，对人事悲悯多于愤嫉，他的诙谐出入于至性至情，表面滑稽而骨子里沉痛，这种诙谐难以欣赏。按照朱光潜的说法，悲剧能产生谐趣，关键是把所写的当成戏看，也就是在自己和客观

[1] 参看《文艺心理学》第八章《文艺与道德（二）：理论的建设》美感经验的前因后果理论或“断续线”理论。

化的情感之间保持适当的距离。这也是他在《文艺心理学》里反复论说的“距离的矛盾”(the antinomy of distance)原理。

第二种文字游戏是“隐”。

“隐”与“谜”原是一件事，不过古今名称不同而已。古代的隐语被当成神秘的预言，很是严重。隐与谐常合，二者都带有文字游戏性，都偏重意义，但前者重点在事物之间的巧妙凑合，后者重点在讥刺人生事相的缺陷。

隐的要义是“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”。在这里，朱光潜饶有兴味地从游戏心理入手把捉隐与诗歌和艺术的创作与欣赏的相通点。他认为，谜语制作起于想把个人所见传达给社会的合群本能，同时又有猫儿戏鼠，逗引听者延长悬揣的好奇心的游戏本能在活动；就猜谜者说，想揭穿神秘事物的底蕴的好奇心和自尊情绪在苦心思索，恍然大悟后引起的惊赞、欢慰，与作诗和读诗的心理大可相通。

朱光潜大讲不起眼的隐语，意在引出它对诗的关系和影响。他的研究结论是，隐语是一种雏形的描写诗，赋就是隐语的化身。诗中的比喻以及言在此而意在彼的寄托都有隐语的意味。借用“隐”来谈诗的起源与本质，这是朱光潜的独特发现，也是他通过游戏说来说明诗的独特视角的体现，值得我们重视。

第三种文字游戏是纯粹的文字游戏，它偏重文字本身声音的滑稽的排列。

朱光潜用斯宾塞的“精力过剩说”解释这个现象。他认为，艺术和游戏一样，都是富裕生命的流露。每种艺术在驾驭媒介和迁就规范之始都有若干困难，但“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”。朱光潜特别讨论了民俗歌谣里的“重叠”、“接字”、“趁韵”、“排比”、“回文”等常见的技巧，说文人诗词多沿用这类技巧，以证明人对文字游戏的嗜好是天然的、普遍的。但他的真正用意在于强调文字声