

新诗和旧诗

过去一年中新诗的复兴，显然和以前的几次乃至最初的运动有一个分别：便是在运动本身感情的革命的成分已经减少，理智很安详的抬起头来，回看过去成败，周遭的环境，自身的基础，前途的展望；没有以前那样勇猛，也没有以前那样冒失。大家明白这是一种艰苦的工作，不像从前，谁都有勇气敢提笔，疏疏朗朗写几行，不一定要韵要节，有时比写散文还容易。但这几年的沉默并非无进步的停滞：在形式上经过许多人的努力、试验、铸炼；在质量上有比较长的气魄伟壮的试创。《诗刊》以前的长诗只有郭沫若的《瓶》。在理论上比较有持平周详的考虑和瞻顾——本刊第三十九期诗特刊梁宗岱先生的《新诗的十字路口》便是一个好例。在那文章中他指出：“我们底新诗对于旧诗的可能的优越，也便是我们不得不应付的困难。”他不讳言语体文的贫乏粗糙，不宜于表达精微婉委的诗思，需要洗炼培植；结论到有待于努力创作、理论和翻译。这一切都令人同意，但是我想我们不必把“旧诗可能的优越”当作一种“困难”去“应付”，因为如果把这认为“困难”，顾虑“应付”，那么西洋诗的种种优越似乎更加困难，更不容易应付了，但是我们现在对西洋诗的优越只在尽量地吸收、融会，并不把它当一种“困难”去“应付”（也许有人以为吸收融会即是应付，但这二者之间的心理上观念上态度之不同是很大的）。这从新诗运动本身的历史看来原不足怪，且很应该。至于文字——翁文灏先生所谓自殷墟甲骨以至今日只有一种文字，此刻离开拉丁化毕竟还很远的文字——工具的洗炼（是洗炼，不是增加或铸造），洗炼的方法，我以为只有一条无可也无须避免的路：就是向自己的遗产入手。凡是遗传下来的，不论是个人的或民族的，先天的或后得的，精神的

或物质的，人都无法也无须拒绝或躲避（因为这差不多就等于人的命运）只有勇敢的承认下来，再从这里找出路。我们只有一块田地，经祖先耕得滥了瘠了，增加肥料选择新种都可以，但若果要根本背弃这片土地，事实上是不可能的。

形式问题，现在也逐渐为人重视，正在建设理论上的根据。这类问题在现代的西洋文学批评中本来早已超越过了；但是在我们，因为新诗根本还只有很短的历史，不客气点说根本还没有十分成形，而同时又有许多乖巧的人却正要利用这一点来文饰他们的短处；所以这方面的理论，在将来看是多余的，在此刻却还是必要的。这是个无可避免的问题。为什么一切事物有美丑？为什么我们人类的五官四肢必须这样配置？这都是形式的问题——当然更基本的是功用（function）的问题（某种形式最足以表达诗意，也便是诗的功用），但为什么在某种功用上，某种形式（不是别种）最适合？为什么虎豹有斑斓的文彩，桃李有粉白的颜色？诗人也许可以把这些问题推给生物学家，但解答只是一个基本的，只有一个，就是形式本身要求存在，在各种的功用下，用最合式的姿态存在。

我们知道新文化运动是一个民众运动，是一种启蒙运动，有许多“矫枉”的工作，所以必须“过正”。诗人虽然也不能不说是民众的一部分，但至少比一般民众应当已经超过了启蒙时期；假使自己并不曾“枉”，也就无须乎被人“矫”得“过正”。但当时却确有一些人，聪明，乖觉，能翻翻《金库诗选》（golden treasury）、太戈尔的《飞鸟集》之类，于是就写起所谓小诗也者来。当然也自有不少读者。这些小诗本身现在虽然逐渐找着了它们应当有的归宿，但它所遗留下来的风气却依然荡漾于人间，为一切形式上、格调上乃至内容上的缺点的逋逃藪或辩护者。当然他们也有理论上的根据：他们主张自由，凡是随口唱出的歌都是天籁，都是诗。但我们知道自由只是一个程度的、相对的问题，不是绝对的；自由是存在在不自由中的，只有不自由中才能有自由。随便唱出的歌是自由的吗？歌者不论到那里都摆脱不了的客观环境，这便是自由的限制。男女声带的不同，寒暑感受的异致，各人身世的背景，过去经验的纷歧，都是上帝硬给我们的无可奈何的桎

桎，同时却也是运用无穷的法宝。“情动于中而形于言，……不知手之舞之，足之蹈之也”。不错。这确乎是最自由的了。但是且慢，你也只能在这地面上的某种情形之下手舞足蹈，不必说要在水面上或火面上手舞足蹈，除了张天师谁也没有这种本领。即使在这地面上，你也得挑选并且安排一个合适的地点和时间。作旧诗的古人找到并且开拓了几块地面（用王国维的话说是境界）非常合适，在那儿手舞足蹈，舞得也非常合适。太合适了，于是许多人因为懒惰或低能，老是挤在这块地面上，跳那几种舞。新诗运动的发起人看腻了，就说老是这样要不得，该找些新地方舞些新花样；于是大家一起喊，一起来新花样。但是这些一起喊一起来新花样的人，我愿意问他们两个问题：第一，是不是他们也看腻了，且慢，他们看了没有？如果看了，他们看见的是新年里街头乞儿的跳狮虎，还是有天才有经验有训练的名舞？他们看腻的是真正的名著，还是“云淡风轻近午天，太夫人移步出堂前”一类的“铿锵调”？第二，他们以前没有，以后想不想学习舞蹈中最基本的步伐？

新诗在题材方面，有一个明显的特色，也可以说是缺点，从全体看来，便是一切以诗人自身为中心，“自我”(ego)特别发达。我手头有一本《志摩的诗》，顺便计算一下，全书四十来首诗中，只有最短的《沙扬娜拉》、《消息》等八首中没有“我”，这八首中还是有三首有“你”。在他以后的几本诗集中取材要广泛得多。但别人的诗集中的“我”不会比他更少。这显然是受某一种西洋诗的影响，因为在中国旧诗词中没有这现象。王国维把中国诗分为“有我”“无我”（相当于personal, impersonal）两派，但即使在“有我”这一派中，也并不一定要把自己写进去，只是把一切情景意象，加上诗人对它的态度，如“本以高难饱，徒劳恨费声。五更疏欲断，一树碧无情”。“无我”的诗却简直嗅不到人的气息，如“大漠孤烟直，长河落日圆”。而尤其高超的是把诗人自己写进去而仍能臻“无我”之境，如“采菊东篱下，悠然见南山”。我说新诗中“我”的成分特别重也许是缺点，也并没有批评任何诗集或诗人的意思，这现象本身并不牵连到褒贬性的价值论；不过从全体看来，新诗所取的题材未免太窄了，现代的生活比以前要繁复微

妙得多，而我们的想像力好像反而不及前人丰富。这似乎是一种矛盾，其实很可解说：因为我们的情感意志，被繁复和实际生活占据得太厉害 凡有感触 都是由实际生活所引起 因此只写人事 或以人事为中心的题材 那是很容易枯竭的)很少机会放纵我们的幻想 很少机会忘记自己。大概在小孩子时代爱听“老虎妈妈”“龙王招亲”一类故事 在中学也还爱看《西游记》《聊斋志异》的人 等到长大得可以做诗人，理智太发达了，再不爱听这些美丽的谎语。其实很可以不必这样科学化，小孩子的兴趣与他有益无害。幻想是要附在实际生活以外的事物上的；唐代的诗所以特别发达，六朝以来大量的佛教神话的输入，和魏晋求仙思想的积聚，我想是很重要的原因之一。只要看看李白那种上天入地的空想，便可知道大概。西洋的诗不消说，希腊、罗马、意大利的几部神话史诗是全欧百川的总源。十九世纪的浪漫诗人的不朽的伟制大都以古代或中世纪的神话或半神话故事作题材，甚至借神话来发挥他们最自由最激烈的思想。^①——浪漫这名词本来就有浓厚的中世纪气息。虽然中国学生最熟悉的只是一些短的抒情诗 (lyrics 或歌辞 odes)，但是他们之所以不朽，却是那些较长的故事诗，而这些故事诗的题材几乎全是神话式的。在数量上那也是绝对大多数，祷告气极重的“O World! O Life! O Time”一类短诗毕竟占量甚少。我们的诗人在西洋诗方面，受他们这类短诗的影响太多 只要看诗集中“啊”“哟”“唉”和“！”之多就可知道 长诗的影响太少。因为题材的枯乏，限制了思想技巧的种种发展。新诗中很少用故事作骨干的，只是一些抒情诗。在这一点上，我们也许可以说，在形式上新诗固然已经解脱了旧诗的桎梏，完全采取西洋诗的态度，而在基本精神上似乎还不脱旧诗中今体和小令的习气。因为在西洋诗中长诗不必说，短的抒情诗也大抵有故事骨干，旧诗中长的歌行和

① 例如 Shelley's Prometheus Unbound，发挥的是当时最激烈的无政府思想。

慢词也不必说，只有做得最滥最熟的今体诗和小令才都是些抒情诗。^① 有故事骨干的诗也不一定非长不可，古诗“上山采蘼芜”，张籍的《节妇吟》，写很复杂的情节，都只有寥寥数十字。假使说诗根本是主观的感情的自然流露，那也不能成为只写抒情诗的辩护，客观的题材中就不能发挥作者主观的感情，表现个人的态度？

近来很有人试制长诗了。长诗的前途是有希望有发展的；但有一点值得注意，长诗的感情必须有所附丽，有所系托。如果一味把感情向读者不断的倾泻，即使全是山珍海味，也会终于把人弄得腻味而呕吐的。自有新诗以来，只有较短的较为成功，即是明证。因为人类的感情的弛张，有个生理的限制。（所以只凭感情的爱国运动，永远只能有五分钟热度。）所谓感情的附丽和系托，便是要把感情纳在故事之中，严格地说，结构之中。一口气读几千行的《失乐园》不会厌倦，但有时读百行以上的一篇新诗，却需要极大的容忍，此其故可以深长思矣。

中国文学史上所缺少的是长诗：《孔雀东南飞》和《秦妇吟》已经了不得了，不过二千字左右。没有办法，再往上推罢：靠一些零碎的神话传说支持的《离骚》，也还不到三千字。再扩大些范围罢，一篇《哀江南赋》从作者的祖先写到一个帝国的崩溃，也还不满四千字。我们需要长诗，中国的诗境需要开拓。从某一点上看，中国历史之久而神话之富，使我们不必向远方去找题材。我们的古代神话传说、佛藏和道藏，也抵得过“新旧约”和希腊的材料了。我常想就拿“龙”来做题材，把一切传说神话组织起来，也很可以写几卷反映这个民族的史诗。在中国诗史上虽然还没有这种尝试，但是这个可能的观念和不少零碎的材料，却常常透露在唐朝——一个诗的光荣时代——的作品中。

小令初起时也是有故事骨干的，《花间集》中短调如《浣溪纱》，有不少都包含完全的故事结构。北宋短调如清真的《少年游》、《长相思》，小山的《清平乐》、《诉衷情》也都有故事结构。大概越做到后来，内容越空泛。

但是旧诗（包括词曲，下同）虽然在音节、风韵、形式各方面有种种的优点，却有许多困难，使现在的人不易或不愿接近。不易是看不出所以然来，不愿是看出所以然来了，却附带也看出了缺点。但這些也不一定全是，当然也不免，那些作品本身的优劣，时代背景的隔阂是主要的原因。

先说不易接近的困难：第一，因为生活方式的不同，旧诗中不仅有许多出典和故实很费解，即当时真实习见的事物，今人也不易懂，或自以为已懂而其实未懂。即如“块垒”这名词，普通以为是抽象名词，是胸中不平的郁积或怨气，后世许多陈腐烂套的诗中所谓“洒浇块垒”作者和读者都以为是“借酒浇愁”。其实“块垒”原来的意思是实物。“阮籍胸中块垒，故须以酒浇之。”所浇的并不是后人所想像的不平之气，却是因为他吃“五石散”一类药石，胸中真有块垒，需要喝酒散发。这并不是修辞上的比喻，而后人却误以为是。他如“约黄”“间关”“障泥”“天吴”等等，在当时是和现在的“飞机”“电影”“高跟鞋”“低能儿”一样普通的名词，现在看来都很费解了。至于由更复杂的社会背景的不同——譬如伦理观念、恋爱观念、对女子的心理、各时代的社交——而发生的抽象意境，更是难懂。而且最易在不知不觉中，自己强不知为知，以致积非成是，厚诬古人。大概受过现代新道德陶冶而自尊心很强的人，都以为受人“可怜”是很不光荣，而且近乎侮辱的事。但如果用这个观念去读旧诗，非冤枉健全的古人为神经衰弱不可。又如在中国诗中占重要的比兴，也很容易被误解。记得有一个教员讲到“芙蓉如面柳如眉”，一个学生诘难道：“柳树既不像眉，芙蓉的形状也不像脸。”他竟无可回答。后来这学生居然把这故事写成文章，登在北平报上，举作诗人胡说的例子。他们师生二位竟不知道“柳”是指叶的形状，“芙蓉”是指花的颜色。至于芙蓉在当时的意义是荷花而不是现在十月里开的芙蓉，当然更不会知道。

复次，旧诗因为格调、形式、字数的根据，尚有许多了解和欣赏上的困难：“云想衣裳花想容”是很多人把“云”和“花”当拟人格中的主位，“衣裳”和“容”当作宾位的。稼轩的“……千古兴亡，百年哀乐，一

时登览”实在因为受词律的限制，在末句上省下了“都付与”一类的字眼。诸如此类，都是使许多现代的读者不能充分欣赏的原因：欣赏基于透彻的了解——也可以说是了解过程上指示成功的一种喜悦。

使人厌倦的是陈陈相因的滥套，几个名词玩牌似的搬弄。这还不仅是因为各时代旧诗的作者太多了，不知不觉大家雷同，有时一个作者用惯几种写法，也够人腻。朱竹垞曾指出陆游诗中用“如”“似”比拟的对句三十九联。^①在《今体诗钞》所收他的八十几首七律中，有二十多首中有“白发”“霜鬓”一类字样，平均每四首就遇见一条白发（奇怪的是姚鼐选时竟不觉得刺眼）。但是我们并没有一定要学古人的短处的义务，满可以抛开那些不管。从事实上看来，使一般人望而却步的，倒并不是那些缺点，而是初步了解上的困难，因为优劣的评判，欣赏或厌恶，当然须在看懂了之后才能有。

不过了解毕竟只是个初步的问题，内容的诠释，价值的评判，才是问题的重心。没有这步工作，我们的文学遗产也就等于大高殿的档案：一堆无可奈何的糊涂。有了诠释的能力，价值的标准，才能认出那一部分是废纸，那一部分是真货；然后从这中间体验作者的感情和意义，分析他表达的方法和形式，追迹这情意与法式中间构成的关联，乃至在严格的形式限制下所洗炼出来的技巧和完美。这并非又是什么“整理国故”，光是整理是不够的，并且用“整理”的观念去弄它是弄不好的，我们已经看够了上海投机的书商和编书匠干的“标点古书”！这工作也不能请教或谄给老先生们，等他们注好了我们再看现成的。精于此道的老学者，他们也做，也讲，我们也并不怀疑他们对于这门学问的了解和研究；但他们不能供给我们所要知道的，因为他们没有我们的问题，即使有了，他们也没有适当的工具——术语——可以表达出来。我们知道清真词中有许多结构极好，暗合现代短篇小说写法的故事，^②一位精于此道的学者周济想不出合适的名称来

见《曝书亭集》卷五十二《书〈剑南集〉后》。见第十卷《修辞学概要》附录一。

② 例如《少年游》“朝云漠漠散轻丝”、《瑞龙吟》“早梅芳近”、《蝶恋花》“月皎惊乌栖不定”以及《忆旧游》、《瑞鹤仙》等等。

说明这现象 就名之曰“钩勒”。^① 钩勒 他的意思是“结构”但是在我们看来这两个术语在字义上无论如何是合不拢来的。但他毕竟还想出了一个名称来说明某种现象 其他上百种的“诗话”除了闲谈和报告作者朋友们未刊的零碎诗句，加上一些赞语以外，还能供给我们些什么？^②——所以这方面的工作，也像经书中的文法、音韵、训诂之学一样，并不能靠提倡读经尊孔的老先生们来研究，还是要靠新诗的作者，至少对新诗有透彻的了解与深厚的同情者来努力。

在这里使我连带想到新文化运动所产生的一个可悲的副作用：便是许多人相信或借口线装书有毒，大家束书不观。书是否应当分作线装和洋装，是另一问题，这里不说。但任何书是否有毒，我以为并无关系，全在读者自己的态度如何，或者说，读者自己的思想是否健全。《金瓶梅》固是淫书，但若不存淫心去读它，便可发现许多宝贵的材料：明代的社会风尚，山东的地方背景，当时小说的作风和体例，人情的描写，变态的心理等等。我们并不听说因为天地之间有不少毒药，因此就没有人做医生和药剂师。

另一个流行观念是做了旧诗再做新诗，好比小脚放大，便永远做不好新诗。这观念是礁石上的灯塔，十余年来使许多新诗的作者望而却步。实在说，在工具的试验或训练上，在某种经验的体会上，或者在研究方面的各种目的上，我们并不反对（当然也不提倡）做旧诗。假使是新诗的作者个人的癖好，正如同有人爱搜集邮票或印谱，当然更无须反对。这观念的错误，也正如有人以为做惯了诗的填不好词（or vice versa），或者二者就会很相像。可是陶渊明的辞赋，何尝像他的五古？姜夔纪游的五古，又何尝像他的长调短令？何况即使相像，也不一定是缺点，问题是在做得好不好。弥尔顿的诗集有三分之一是拉丁诗，他的英文诗的音乐性的流畅美，也像拉丁文，但这不但没有减损，反而增加了它的价值。苛勒立奇的《忽必烈汗》所描写的景物和《失乐园》第四书所描写的伊甸园，简直连文字都相像，但这也

① 见《宋四家词选·序论》。

② 《人间词话》算是例外。

无损于原诗的价值。这至多是一个习惯的问题，会演讲的并不是永远写不好文章。（除非他根本不学，那就永远只能做小乡村里的传教师。）这一盏警告危险的红灯，现在也可以放心卸下了。

原载 1936 年 2 月 23 日天津《大公报》星期文艺特刊

诗与语音

三年以前，我有一次读司各脱的纪事诗《Marmion》他纪中古时代二个威武的使臣屹立在石陞上，用这样的三行：

Two pursuivants, Whom tabards deck
With silver scutcheon round their neck
Stood on the steps of stone(canto 1st stanza 11th)

司各脱不一定是人尽喜欢的诗人，这首纪事诗未必是他最好的代表作，我举这三行也不是这首长歌中最精警的句子。但这三行中最后的一行给我留下一个不易磨灭的印象。因为从“stood”、“steps”、“stone”三个字上面，使我感悟到诗的声音的力量和他所给予读者经验上的印证，有最深切的关系。诗人写诗的目的在使他自己的经验和由这经验引起的感觉，传给读者，使读者有同样的经验与感觉。诗人“经验的传达”，已经变成近年来欧美文学批评界最中心的问题。（特别是以 T. S. Eliot, I. A. Richards 为中心的建设在心理学上的批评论。）诗既然写出来，当然是要让人读的。要真实的欣赏诗，当然得把作品经自己仔细读过，虽然在外国往往有请诗人自己把作品朗诵，听众除了收拾清楚耳朵以外可以什么都不负责，但那毕竟是有限之至的例外。把诗人的作品读过，不但他的内容在你的思想中经过一次不能含糊的试验，同时他的表现能力（representation）也让你的

心和口重新表现一番。有许多别人的经验，若不是经过自己的表现，往往不能认识他的价值，不能感觉他的力量。我举一个简单的例。近年来中国颇流行喊口号，我们就说口号。不论是国民党审定了在报上公布的，或是印在共产党暗中散布的传单上面的，凡是白纸上的黑字，谁见了都不会感到多大（也许有一点儿）兴奋。但如果是在几万人的大会中，任你预先抱定怎样冷静的态度，听着摇山振谷的呼喊，你也不能不感动。你若参加这团体，自己跟着大众一起喊，你不但会感动，你会兴奋，你会毫无疑问的承认它的力量。假使政治运动上的口号是一种力量，诗当然更是。诗在你未读他以前是别人的经验，经你咀嚼过，朗诵过是你的。诗人要把他的经验传达给你，如何表现是他的责任，如何认识感受，欣赏他所表现的却是你的责任。所以你不但得设身处地的想像，你还得读，再读，三读，四读，可能的话，千百遍的读。如果那是一篇名著——有许多即使不是名著的作品，也须要多读才能领会，李商隐诗便是最好的例子。因为只有经过自己的口齿喉舌，那作品才不能逃避你的试验。这有心理学上的根据（说详下）。回到我上面所举司各脱纪事诗中的三行。我们知道他所要描写的是金甲银盾，屹立在中古时代堡垒前石级上的使臣。他连用 *stood, steps, stone* 三个字。这三字都是以轻清的磨擦声“s”起，紧接着是重实的爆裂声“t”和“t”以下的元音。“s”是一个有气无声的子音，他不但有“为他音先导”的预备作用，同时还有扫除和肃清除了读诗以外一切不相干声音的作用。我们在戏园或大会往往用“s-s-s-s-s”的声音来扫除一切杂谈或鼓掌声。接着是读起来比较费劲同时又显得重实（weighty），有力（powerful），坚定（steady）的“too - te - to -”。这在即使不懂得英文原意的人，就便听了这几个字的读音，也会感觉重实，有力和坚定。而这三者正是那使臣屹立的神韵威力。司各脱并不用字眼上的意义来传达，他只选几个声音本身就具备这种威仪性质的字眼。这是他的艺术手腕。

在英文诗中，这类例子假使我们要留心找，是一种无尽藏的发现。特别是在 Milton 和 Swinburne 的作品中。法文诗中我想这类例子一定会更多。但我只举司各脱的这三行，并不是因为这三行是最

美的诗，却是因为这三行是最清楚的例子，最能够解释我以下要说明的话。我们读这三个字，在轻轻的“s-”了一下之后，立即用力读以下的音节，因为我们读者自己读时“用力”，自然而然感觉到诗中人物和动作的坚定有力。我不想从外国诗中多举这类的例，因为我的下文多半要论中国诗。我之所以要引英文诗来做一个引例，因为我下文主要部分虽然是论中国诗，但我有时要借用英文字母来解释我的理论。

一

要说明诗的声音，我不说音乐而说声音，因为音乐的“乐”字用现在的眼光看来是太笼统，太不清楚，太难分析，太无把握的名词，和读者读后所受的感动的关系，必得第一，分析人类发音器官所能发的各种声音的种类，和各类声音所能代表，所能引起的感情。（感情两字有语病，细致点说是感觉 Sensation）所引起的以往经验中同样感觉的快感或不快感。但为行文方便计，仍用感情这名词。第二，研究我们读诗时所必须经历的心理历程（Mental process）和在这历程中的种种现象。关于第一条，我所要论及的既然是中国诗，语言文字的声音种类当然只能从中国文字的材料中去找，虽然有许多基本的声音是各种文字相同的，如小儿呼父母之声，否定之声，中文“不”，法文“pas”……），惊呼之声等，人类大抵相同。但在各种不同民族所发语言的声音，他所引起的感觉是否相同，暂时不是本文所要论及。^①也许以后从语音学中更透彻的研究，会求出人类声音所代表感情的共同点。那也不是不可能的。关于第二条，我们读诗时心理历程的分析及说明，多谢吕恰慈（I. A. Richards）先生，他已经有比较客观的说明和系统，可以供我们参考。

三

先说第一个问题。中国的历史太久了，这一方面的文献也自不少。《尔雅》、《方言》、《玉篇》、《广雅》都是研究的材料。但是前人对于这方面研究的结果却是太少，太没系统。高邮王氏的工作，如《广雅疏证》、《方言疏证》、《释大》等很有向这方面造成一个新系统的趋势。但严格地说，只能算是材料的搜集，现象的说明，似乎还没有独到的结论。只知其然，而不知其所以然。譬如《释大》，他举了几百条的例子，说明多少字都有“大”的意义，而且依声分卷，也是很有价值的编排，但他始终没有说明为什么那些声母有“大”的意义，为什么古人要用那些声母（不是别的声母），来代表“大”的意义。直到近年来，章太炎说到语言发声的缘起，他把“雀、鹄、雅、雁、驾、鵠、鸪”等归为表音一类，把“猴、蛙、狙、蛙、鵠、鵠”等归为以发声命名一类（《国故论衡》上）才稍稍有人注意。刘师培的《原字音篇》上和《左盦集》卷四），有一些比较重要的证例。潘尊行的《原始中国语试探》（北京大学《国学季刊》一卷三号）举出语言发声由来的六种模仿语。因为本文不是专论语音的起源，不能详细探讨，只把这六种模仿语极简单的说到一下。

第一种圆转的声音。今人用“gululu”或“Kululu”模拟物体滚动的声音，初民即以“果蓏”、“蜗蠃”、“苦菱”、“颗颗”……等声音为圆形物的名词。

第二种冲撞的声音。今人以“dingdung”、“tingtung”或短音“didu”、“titu”摹拟，即古人之“停僮”、“丁东”、“叮咛”、“丁丁”、“瞿瞿”……等。

第三种碰或爆裂的声音。例如“pipa”、“biba”一类声都是。亦即《尔雅》“**粦**逢曳掣”的**粦**逢”。在水为“澎湃”，在石为“磅礴”，在草为“蓬勃”，在兽为“屏逢”。

第四种切磋的声音。今人摹拟锯木的声音是“kikukiku”或“tsikatsika”形容人饶舌不休称“叽咕”亦即“齟齬”、“枝梧”；“趑趄”，

……诸声所由来。

第五种琐细的声音。如风吹树枝秋凋黄叶，以及小虫在草上跳动的声音，要摹拟必用“sisu”、“tsitsu”、“shishu”等，因此有“须松”、“蚣蛸”、“蟪蛄”、“蟋蟀”等名。

第六种作态的声音。如说“鱼”字时撮口上捺作“鱼口上见”之形。又如“喁喁然皆争归义”、“天下唱喁”之“喁喁”亦是摹拟晓晓不休的说话形态。

上面所举六种摹拟声，虽然是潘氏用以说明古音，但现在也照样有用。六种之中，除第一种及最末二种外，其余三种都是用作形容词及副词（adverb）。第五种如“悉索”、“蟋蟀”也可用作形容词或副词。这类用法后世以元曲中为最多，本文以后要说到。但潘氏的证例只在说明语音之所由起，而且多是客观的状态外物。还没有说到这些声音和人类情感的关系。下列几段文字，比较的是更深一层的探讨：

……陈氏《东塾读书记》申其谊，又引邹伯奇说谓：“声象乎意，以唇、舌、口、气象之，其蕴至精。”盖人声精者为言。既为斯意，即象斯意，制斯音。而人意所宣之音，即为字音之所本。例如喜怒哀乐为人之情，惟乐无正字。“喜”“怒”“哀”三音之字，即象喜怒哀所发之音（古怒字之音近武），爱恶亦然。人当未睹未闻之物，猝显于前，所发音多系侈声，“夥”“颐”诸音本之。人当事物不能偿欲，口所发音，多系敛声，“鲜”“细”诸音本之。推之“食”字之音，象啜羹之声（当音试），“吐”字之音，象吐哺之声。“咳”字之音验以喉。“呕”字之音验以口。“兮”“之”之音验以鼻。“斥”“驱”之音象挥物使退之声。“止”“至”之音象招物使止之声。“奚”字之音象意有所否之声。“思”字之音象敛齿物之声，均其证也。……

——《原字音篇》上

古代造字，虑字音展转失其真读也，乃以字音象物音。例如“火”之音为“呼果切”，即象风火相薄之声。“水”之音为“式轨

切”，即象急湍相激之声（盖水音为渐渐，水字之音象之，今江南“水”读若“矢”）。“雹”从“包”声，瀑从“暴”声，霰从“散”声，亦犹是也。

其有象物类自呼之音者，如《尔雅》以“𪚩”为“燕”名，《说文》云：“齐鲁谓之‘𪚩’，取其名相呼。”燕”、“𪚩”音近，均象燕音。……蟋蟀鸣声若“屈”，故河北以“屈屈”相呼。“屈”即陆疏“趋织”之“趋”也。……鸠曰“鵲鵲”，蜂曰“𪚩𪚩”，行扈“𪚩𪚩”，宵扈“𪚩𪚩”，均斯例也。又猫从“苗”声（世昌按：闽人至今呼猫曰“苗”）；鵲从“昔”声，鸦从“牙”声，鸪从“合”声，蛙从“圭”声，……所从之声，均与物鸣之音相若。……

惟物音不克自宣，斯以击物之音相似。如钟从“童”声，柝从“斥”声，板从“反”声（世昌按：古无轻唇音，“反”即读如今音之“板”），是也。若“滴”字之音，征以檐溜下注之音；“湫”字之音，征以水流之音，亦字音曲象物音者也。

——《原字音篇》下

综合上面潘氏、刘氏的话，我们可以把语音的起源暂时分作三大类：

第一类 纯粹客观的，基于听觉的摹拟：

甲 例如潘氏第二、第三、第四各种“丁东”、“澎湃”、“叭咕”各音都是。大都是用作形容词或副词的。

乙，即以形容的抽象性质呼实物，变成名词的读音，则有第一种“果蓏”、“颗颗”第五种“蚣蝢”、“蠨蛸”等类例子。刘氏所谓“火”象风火相薄之声，“水”象急湍相激之声，雹从“包”声，霰从“散”声，钟从“童”声，柝从“斥”声，亦可并入此类。

丙，以所形容的抽象性质状拟动作，作为动词的读音，亦是很普通的。类如潘氏第四种所举“𪚩𪚩”、“𪚩𪚩”等词都可用作动词。

丁 刘氏所谓名物之象自呼之音者，如“燕”、“𪚩”、“猫”、“蛙”、“趋织”、“𪚩𪚩”（乃至英文的 cuckoo）都是。

第二类 比较客观的，基于作态的摹拟：

甲，如潘氏第六种所举“鱼”字发音时撮口上捺作“鱼口上见”之形，副词中的“喁喁”、“噤噤”都是。

乙如“空”、“虹”、“弓”、“缸”诸音发声时，都使口腔内部构成空虚之势，其表示“空”、“虹”、“弓”、“缸”诸字所代表的意义都有内部空虚的性质。又如发“高”音时上顎似乎高举，发“低”音时下顎下沉，都有同样的作用。

第三类 基于人类主动的表情：

甲，依据表情状态发音。这类声音，大抵是人类对于某种刺激来时表示快感，不快感，或其他态度而发。口腔发音器官的动作，多半与面部表情一致的，有时连身体上其他部分都有连带动作。刘氏所谓“喜”、“怒”、“哀”三者之字，即像喜怒哀所发之音，即是说，我们读这些字音时，发音器官的部位和面部肌肉的收缩弛懈，都与我们若真实经验到这些字所代表的情感时，发音器官的部位和面部肌肉的收缩弛懈相符合。刘氏下文：“人当未睹未闻之物，猝显于前，所发音多系侈声：‘夥’、‘颐’诸音本之。”更能说明这种现象。他这例子大概是从《史记·陈涉世家》：“夥颐！涉之为王沉沉者！”一语而来的。我们骤见惊奇的事物，自必侈口呼气，“夥颐”便是呼气之音。这和北京土话中“好家伙”的“好”字，并没有意义，只表示惊叹，同一作用。

乙，纯以发音器官部位的改变来表示动作的意义。例如刘氏所举“食”、“吐”、“咳”、“呕”、“斥”、“驱”、“止”……诸音都是。

上文所举那些字音探源的分析，当然是十分粗浅，“挂一漏万”，是不须讳言的。并且所举都是最原始最直接的例子。但我把它们用作我下文的引证，并不碍事。“原始”有两种好处：一是基本彻底。二是简单、纯粹。无论怎样繁复的诗文，它所构成的原子总是基本、单纯的字句。我们要分析原子的性质，正不妨从基本、单纯处入手，才能彻透。

分析起来，人类所能说的声音其实也很有限的。中国的国音字

① 上顎连着头骨，其实是不能动作的，但口腔其他部分的动作可以帮助它成为上举之势。

母，声母韵母一起才四十个。英文字母才二十六个。国际音标一共也只三十七个。这些字母很可包罗人类一切语音了。语言的不同，其实并不是声音上有什么不同，只不过是声音配置的不同罢了。我们姑且把人类语音分为二类：如上文所举摹拟外物的语音称为被动发音；基于人类主动的表情而发音，称为自动发音。自动发音的种类，和各类声音所能代表，所能引起的感情，人类大抵相同。例如中文的“夥颐”，英文法文的“Ho”都有惊止的意思。笑声的“哈哈”英法各国文字与中文完全同音。中文鄙夷的声音“呸”，和英文的“pu”或“pou”亦同。他如呜咽啼泣之声，震怖惨号之声，也是人类所同。这类语音比较直接而简单，它所引起的感情，它在文学上的应用，也就同样的直接而简单。比较复杂而耐人研究的是本来为摹拟外物而发的声音，因为心理学上的联想或条件反射（conditioned reflex）的法则，以及发音器官的动作，而引起情感上的变化和作用。

四

据吕恰慈的分析，我们读诗时所经过的心理历程，大概可分下列六步：

- I 视官的感觉，白纸上的黑字。（visual sensation）
- II 由视觉连带引起的“相关幻像”。（tied imagery）
- III 比较自由的幻像。（images relatively free）
- IV 所想到的各种事物。（references）
- V 情感。（emotions）
- VI 意志的态度。（attitudes）

上面六种的心理现象，比较重要的是所引起的情感和态度。因为这最后两项是我们读诗的最后结果；也可以说是读诗的目的。字句上的字面意义，只要经我们目光掠过就可以抓到，不必我们心里念过，亦无须用我们的心耳默听字音（按心中的默读和默听即是上列第二项的“相关幻像”）。但这些“相关幻像”据吕氏的研究，却能够给读者以新的刺激，这些新的刺激，扩大和增加读者感情的震动。正