

※「重廓五四」專輯※

發明「新詩」：近代詩論與抒情傳統

楊玉成*

梁啟超(1873-1929)維新失敗流亡日本，光緒二十四年(1898)創辦《清議報》，隨後從政治轉向社會、文化，光緒二十八年(1902)創辦《新民叢報》、《新小說》。他以「中國之新民」署名在《新民叢報》第二十二號發表〈釋革〉，談到當時出現種種文化與社會的革命：

革也者，天演界中不可逃避之公例也。凡物適於外境界者存，不適於外境界者滅。一存一滅之間，學者謂之淘汰。……夫我既受數千年之積痼，一切事物，無大無小，無上無下，而無不與時勢相反，於此而欲易其不適者以底於適，非從根柢處掀而翻之，廓清而辭闢之，烏乎可哉！烏乎可哉！此所以 Revolution 之事業，(即日人所謂革命，今我所謂變革)為今日救中國獨一無二之法門。不由此道而欲以圖存，欲以圖強，是磨甑作鏡，炊沙為飯之類也。

夫淘汰也，變革也，豈惟政治上為然耳，凡群治中一切萬事萬物莫不有焉。以日人之譯名言之，則宗教有宗教之革命，道德有道德之革命，學術有學術之革命，文學有文學之革命，風俗有風俗之革命，產業有產業之革命。即今日中國新學小生之恆言，固有所謂經學革命、史學革命、文界革命、詩界革命、曲界革命、小說界革命、音樂界革命、文字革命等種種名詞矣。¹

嚴復(1853-1921)光緒二十四年翻譯赫胥黎(Thomas H. Huxley, 1825-1895)《天演論》(原名 *Evolution and Ethics*，《進化與倫理》)，產生巨大的影響，梁啟超〈釋

* 楊玉成，中央研究院中國文哲研究所研究員。

¹ 新民叢報社編：《新民叢報》第22號（北京：中華書局，2008年影印本），第4冊，頁2973-2974。

革)將革命與進化論連結起來,國族危機帶來淘汰(物競天擇,適者生存)的焦慮,提供追求進步、自我拯救的科學修辭,及改革甚至革命的理論根據。此時詩界革命已如火如荼展開,《新小說》創刊一個月,小說界革命方興未艾。這幾年是梁啟超最接近「革命」的時期,聲稱「Revolution 之事業,為今日救中國獨一無二之法門」,但他相信實質革命,而非形式革命,因此並不妨礙政治上的君主立憲,惟訴求某種國民性的革新:新民。梁啟超率先使用「文學之革命」這個口號,列舉一系列以「革命」命名的文化運動,他自己倡導詩界革命、小說界革命,積極參與曲界革命(戲曲改良)、音樂界革命(新音樂運動),他提倡的「言文一致」涉及在五四運動達到高峰的「文字革命」。
〈釋革〉奇妙的預先繪製從晚清到民初文化運動的藍圖,《新青年》第四卷第一號「讀者論壇」刊登北京大學文科生傅斯年(1896-1950)〈文學革新申義〉說:「而況文體革遷,已十餘年,辛壬之間,風氣大變。此蘊釀已久之文學革命主義,一經有人道破,當無有間言。此本時勢迫而出之,非空前之發明,非驚天之創作。」²「辛壬之間」指的正是光緒二十七、八年(辛丑、壬寅)梁啟超的詩界革命、小說界革命,本文試圖探討從梁啟超到胡適新文學運動大約十七、八年間的詩論發展,聚焦於較少被注意的意境論與抒情傳統的建構。

梁啟超的文學革命仍然採用舊文體:舊體詩(詩界革命)、章回小說(小說界革命),改革重心放在實質內容,新文學運動則轉向「形式革命」,形成更決絕的反傳統態度。其實,「新詩」從一般名詞變成詩學運動也源自詩界革命,《新民叢報》第十四號「飲冰室詩話」說:「復生(譚嗣同)自憙其新學之詩,然吾謂復生三十以後之學,固遠勝於三十以前之學,其三十以後之詩,未必能勝三十以前之詩也。蓋當時所謂新詩者,頗喜擷摭新名詞以自表異。丙申、丁酉間,吾黨數子皆好作此體,提倡之者為夏穗卿,而復生亦甚嗜之。」³梁啟超以「新意境」取代早期的「新名詞」,小說界革命進而轉向白話(章回小說的「古白話」),語言始終是關鍵因素。筆者注意到,梁啟超〈釋革〉採用佛學術語「境界」描述進化論的公例(優勝劣敗,適者生存):「凡物適於外境界者存,不適於外境界者滅」,「外境界」指

² 《新青年》第4卷第1號(1918年1月),頁69。

³ 新民叢報社編:《新民叢報》第29號,第5冊,頁4279。丙申、丁酉指光緒二十二、三年(1896、1897),即戊戌變法前夕。

的是西方文化的外來衝擊，但「意境」、「境界」也來自傳統詩學：新意境（詩界革命）、他境界（小說界革命），惟冠以「新」（革新）、「他」（他者）等字眼，形成某種舊詞新用。更值得注意的是，梁啟超翌年（光緒二十九年）也開始關注文學形式，他在《新小說》第七號「小說叢話」專欄提出「廣義的詩」，援引進化論解釋詩、詞、曲的文體變遷；後來的發展顯示，從晚清到五四的詩史敘述主要依循這個框架，梁啟超的影子直到胡適（1891-1962）的文學史仍清晰可辨，除了轉向形式革命，也呼喚某種新的「白話」、「新詩」。

「意境」在古典文論已有悠久的歷史，可以追溯盛中唐之際王昌齡（?-756），經南宋嚴羽（1197?-1241）、晚明王夫之（1619-1692）、清初王士禛（1634-1711）等名家闡發，逐漸成形。清代「意境」、「境界」、「詩境」、「文境」、「詞境」出現頻率持續遞增，到了乾隆朝紀昀（1724-1805）「意境」才真正成為常用詞。清中葉以後更具主導性的詞語是「變境」，「意境」在晚清也普遍滲透到各種文類，詞論以常州詞派陳廷焯（1853-1892）、況周頤（1859-1926），古文論以林紓（1852-1924）最具代表性。梁啟超的「新意境」、「他境界」堪稱異軍突起，稍後王國維（1877-1927）《人間詞話》完成更深植人心的意境論。晚清意境論可以看作文化危機的產物，梁啟超基於中西比較，提出「廣義的詩」，援引西方進化論重述古典詩史；王國維、梁啟勳（1876-1965）進而結合本土的經典競爭，形構中國韻文史系統的歷史圖像。在西方文學的衝擊下，「抒情傳統」被重新發明出來，「意境」被看作抒情美典，承載前所未有的文化意義⁴。從晚清到五四，普遍以「韻文」指稱廣義的抒情詩，以「意境」作為抒情美典，不但直接影響稍後的新文學運動，更進入現代學術脈絡，成為古典文學最廣為人知的觀念。

從晚清到五四，可以看作是中國現代文學的起源時刻，「新小說」的演變備受學界矚目，「新詩」卻很少得到深入剖析；近代詩論涉及中西文學比較、抒情傳統、文言與白話的消長等重大議題，在文論史上尤具關鍵意義。旅美學人陳世驥（1912-1971）在一九七一年〈論中國抒情傳統〉中比較中西文學，提出「抒情傳

⁴ 黃維樑曾經廣泛收集晚清江順詒、陳廷焯、梁啟超、林紓、王葆心等人的意境說，說道：「其實，境界一詞及其概念，在清末民初王國維寫《人間詞話》之際，已非常流行，因此它絕非靜安的首創。」又說：「上面這塊歷史的鏡子，反映出境界等詞，已有近千年的歲數；在滿清末葉時，更到處流行；桐城派保守文人用之綜述古文傳統，詩界革命份子用以掀起新變運動。」黃維樑：〈王國維《人間詞話》新論〉，《中國詩學縱橫論》（臺北：洪範書店，1982年），頁30、40。

統」，明顯延續梁啟超以來的詩學論述；學界討論「抒情傳統」卻遺忘晚清的意境論，是一個不應該的漏洞，本文有助於開拓歷史縱深，提供一個更具批判性的視野。民國以來意境論仍然是重要的文學與美學論述，新月派詩人朱大枬(1907-1930)〈詩的意境〉(1923)率先使用「意境」描述現代詩：「有人說過只有寫景詩和抒情詩才算是詩，這話也確有存在的理由。但是我想情和景是融化的調和的在詩的意境內。作詩要情中有景，景中有情。」⁵稍後更深入的美學研究蓬勃展開，包括朱光潛(1897-1986)〈詩的境界——情趣與意象〉(1943)⁶、宗白華(1897-1986)〈中國藝術意境之誕生〉(1943)⁷、伍蠡甫(1900-1992)〈再論中國繪畫的意境〉(1944)等⁸。梁啟超的他境界(身外之身，世界外之世界)指涉多重主體(詳後)，卞之琳(1910-2000)的「意境」同樣呈現這種異質性，他在〈雕蟲紀歷自序〉自述所作的新詩：「我總喜歡表達我國舊說的『意境』或者西方所說的『戲劇性處境』，也可以說是傾向於小說化、典型化、非個人化，甚至偶爾用出了『戲擬』(Parody)。所以，這時期的極大多數詩裏的『我』也可以和『你』或『他』(『她』)互換，當然要隨整首詩的局面互換，互換得合乎邏輯。」⁹卞之琳聲稱他的新詩就像舊詩一樣著重「意境」，但「你」、「我」、「他」相互轉換實際上超越傳統的抒情主體，看似使用第一人稱，其實卻是某種多重、異質的「我」。

一、梁啟超：新意境與他境界

梁啟超在光緒二十五年(1899)航遊新大陸，途中撰寫《汗漫錄》(《夏威夷游記》)，首次提出「詩界革命」，該文洋溢著豪情壯志與未來的憧憬：

余雖不能詩，然嘗好論詩，以為詩之境界，被千餘年來鸚鵡名士占盡矣。雖有佳章佳句，一讀之似在某集中曾相見者，是最可恨也。故今日不作詩則

⁵ 朱大枬：〈詩的意境〉，《巴縣留京學生會會報》第1號(1923年8月)，頁3。

⁶ 朱光潛：〈詩的境界——情趣與意象〉，《詩論》(重慶：國民圖書出版社，1943年)，頁63-97。

⁷ 宗白華：〈中國藝術意境之誕生〉，《時與潮文藝》創刊號(1943年3月)，頁44-52。

⁸ 伍蠡甫：〈再論中國繪畫的意境〉，《文史雜誌》第3卷第3、4期(1944年2月)，頁33-52。

⁹ 卞之琳：〈雕蟲紀歷自序〉，《卞之琳文集》(合肥：安徽教育出版社，2002年)，卷中，頁446。又說：「我寫抒情詩，像我國多數舊詩一樣，著重『意境』，就常通過西方的『戲劇性處境』而作『戲劇性臺詞』。」(頁459)

已，若作詩，必為詩界之哥倫布、瑪賽郎然後可。猶歐洲之地力已盡，生產過度，不能不求新地于阿米利加及太平洋沿岸也。欲為詩界之哥倫布、瑪賽郎，不可不備三長：第一要新意境，第二要新語句，而又須以古人之風格入之，然後成其為詩。¹⁰

此時「詩界革命」還只是梁氏腦海的一個念頭，梁氏帶著啟蒙者的熱情，啟蒙對象設定為「鸚鵡名士」，也就是模仿成風暮氣沉沉的中國詩，中國的蒙昧並非幼稚、野蠻，相反的是衰老、陳腐（過度成熟）；從晚明以來，中國的啟蒙思想家不同於康德 (Immanuel Kant, 1724-1804) 〈何謂啟蒙〉呼喚成熟的理性，中國需要的是重返童心。梁啟超仿效西方殖民主義的擴張策略，「新意境」伴隨航向「新大陸」的旅程浮現，以未來宣言的口吻宣稱：「惟將竭力輸入歐洲之精神思想，以供來者之詩料可乎？」詩界革命有三個要素：新意境、新語句，更重要的是「須以古人之風格入之」，在舊體裁中注入新生命，主要就是「歐洲之真精神、真思想」。梁啟超還談到歷史上發生過的「印度意境」：「宋明人善以印度之意境語句入詩，有三長具備者。……然此境至今日，又已成舊世界，今欲易之，不可不求之於歐洲。歐洲之意境語句，甚繁富而瑋異，得之可以陵轢千古，涵蓋一切，今尚未有其人也。」¹¹「印度意境」、「歐洲意境」的意境泛指不同時代、文明的內涵與特質，這個詩學方案試圖立足於本土（舊風格），將外來挑戰看作最重要的進步動力。

梁啟超在稍後創辦的《新民叢報》「文苑」設立「詩界潮音集」詩選（第一號起）、「飲冰室詩話」詩論（第四號起），鼓吹詩界革命，將黃遵憲 (1848-1905) 成功塑造為新的經典詩人：「近世詩人能鎔鑄新理想以入舊風格者，當推黃公度」，「要之公度之詩，獨闢境界，卓然自立於二十世紀詩界中，群推為大家，公論不容誣也」¹²。《飲冰室詩話》進而提出「以舊風格含新意境」的原則與口號：

過渡時代，必有革命。然革命者，當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命。雖然，若以堆積滿紙新名詞為革命，是又滿洲政府變法維新之類也。能以舊風格含新意境，斯可以舉革命之實矣。苟能爾爾，則雖間襍一二新名詞，亦不為病，不爾則徒示人以儉而已。¹³

¹⁰ 梁啟超主編：《清議報》（北京：中華書局，2006年影印本），第35冊，頁2262。

¹¹ 同前註，頁2262-2265。

¹² 新民叢報社編：《新民叢報》第4號，第1冊，頁502；第15號，第3冊，頁2006。

¹³ 同前註，第29號，第5冊，頁4281。

「革命者，當革其精神，非革其形式」，顯示梁啟超內容與形式二分的觀念，這段話更透露「詩體」與「政體」相互隱喻。已經失敗的「滿洲政府變法維新」就像「堆積滿紙新名詞」，進而呼籲改變精神，「以舊風格含新意境」採取舊體詩但注入新意境，就像政治上維持君主體制，但內涵改變（實施憲法）。《飲冰室詩話》頻繁出現「境界」、「意境」，該文談到「文界革命」、「八股界革命」，「界」字恢復邊界本義，重新畫分各種領域，界定不同的文化領域與世界觀。

梁啟超隨即將「新境界」推廣到新小說，《新民叢報》第十四號（光緒二十八年七月十五日）刊登熱情洋溢的廣告〈中國唯一之文學報《新小說》〉，「論說」專欄介紹說：「本報論說專屬於小說之範圍，大指欲為中國說部創一新境界。」¹⁴談到《新小說》的凡例：「本報宗旨，專在借小說家言，以發起國民政治思想，激厲其愛國精神。一切淫猥鄙野之言，有傷德育者，在所必擯。」另一條說：「本報所登載各篇，著、譯各半，但一切精心結撰，務求不損中國文學之名譽。」¹⁵前者將「小說」、「國民」、「愛國」、「德育」聯結起來，後者首次出現「中國文學」一詞。《新小說》第一號梁啟超發表〈論小說與羣治之關係〉，提出更新穎的「他境界」：

凡人之性，常非能以現境界而自滿足者也。而此蠢蠢軀殼，其所能觸能受之境界，又頑狹短局而至有限也。故常欲於其直接以觸以受之外，而間接有所觸有所受，所謂身外之身，世界外之世界也。此等識想，不獨利根眾生有之，即鈍根眾生亦有焉。而導其根器使日趨於鈍，日趨於利者，其力量無大於小說。小說者，常導人游於他境界，而變換其常觸常受之空氣者也。此其一。人之恆情，於其所懷抱之想像，所經閱之境界，往往有行之不知，習矣不察者，無論為哀為樂、為怨為怒、為戀為駭、為憂為慚，常若知其然而不知其所以然，欲摹寫其情狀而心不能自喻，口不能自宣，（草）〔筆〕不能自傳，有人焉和盤托出，澈底而發露之，則拍案叫絕曰：善哉善哉！如是如是！所謂「夫子言之，於我心有戚戚焉」，感人之深，莫此為甚，此其二。……故曰小說為文學之最上乘也。由前之說，則理想派小說尚焉；由後之說，則寫實派小說尚焉。小說種目雖多，未有能出此兩派範圍外者也。¹⁶

¹⁴ 同前註，第14號，第3冊，頁1747。

¹⁵ 同前註。

¹⁶ 新小說社編：《新小說》（上海：上海書店，1980年影印本），第1號，頁2-3。

從「新意境」到「他境界」意味從革新到革命、從主體到他者 (the other)，形成舊詞新用的策略。梁啟超區分「現境界」與「他境界」、「理想派」與「寫實派」，可能受坪內逍遙 (1859-1935)《小說神髓》影響：「在塑造主人公上有兩派。一派稱為現實派，一派稱為理想派。所謂現實派，是以現實中存在的人物為主人公。……所謂理想派則與此不同。它是以人類社會應該有的人物為基礎來塑造虛構的人物。」¹⁷ 梁啟超以「境界」重述這個觀念，寫實派以社會小說為代表，稱為「現境界」。坪內逍遙將現世小說看作小說的本質，被視為日本現代文學的開端：「小說的主旨，說到底，在於寫人情世態。使用新奇的構思這條線巧妙地織出人的感情，並根據無窮無盡、隱妙不可思議的原因，十分美妙地編織出千姿百態的結果，描繪出恍如洞見這人世因果奧秘的畫面，使那些隱微難見的事物顯現出來——這就是小說的本分。……這也許就是小說之所以能在藝術中取得地位的緣故，並終將凌駕於傳奇、戲曲之上，被認為是文學中唯一的、最大的藝術的理由。」¹⁸ 〈中國唯一之文學報《新小說》〉有一段相似的描述：「小說之道，感人深矣。泰西論文學者必以小說首屈一指，豈不以此種文體曲折透蘊，淋漓盡致，描人群之情狀，批天地之竅奧，有非尋常文家所能及者耶。」¹⁹ 「以小說首屈一指」相當於「小說為文學之最上乘」，「曲折透蘊，淋漓盡致，描人群之情狀，批天地之竅奧」與坪內逍遙的用語近似。但梁啟超更看重擔負啟蒙使命的理想派小說，直到《新小說》第八號才轉向坪內逍遙重視的現世小說（社會小說）。梁啟超還創造新名詞「他境界」，所謂「身外之身，世界外之世界」，不是我的我，另一個世界。「身外身」源自道教的多重主體（身中神），超越抒情傳統單一、絕對的主體，「世界外之世界」涉及小說的虛構性，除了異文化社會也指涉當時新興的科幻小說。

坪內逍遙《小說神髓》的文學觀其實建立在東西方文學的比較，梁啟超稍早在《新民叢報》第九號（光緒二十八年五月一日）「飲冰室詩話」已注意到西方史詩、敘事詩、戲劇的傳統，從中西、古今的比較視野為詩界革命進行定位：

¹⁷ 坪內逍遙著，劉振瀛譯：《小說神髓》（上海：上海譯文出版社，2010年），頁185。關於理想派與寫實派的觀念，寇振鋒廣泛追溯明治文學尾崎行雄〈雪中梅序〉及山路愛山、田岡嶺雲等影響，見寇振鋒：〈清末政治小說理論における明治小説理論の受容〉，《言語文化論集》第30卷第1號（2008年），頁28-33。

¹⁸ 坪內逍遙著，劉振瀛譯：《小說神髓》，頁16。

¹⁹ 新民叢報社編：《新民叢報》第14號，第3冊，頁1747。

希臘詩人荷馬，古代第一文豪也。其詩篇為今日考據希臘史者獨一無二之祕本，每篇率萬數千言。近世詩家，如莎士比亞、彌兒敦、田尼遜等，其詩亦動數萬言。偉哉！勿論文藻，即其氣魄固已奪人矣。中國事事落他人後，惟文學似差可頡頏西域。然長篇之詩，最傳誦者，惟杜之〈北征〉、韓之〈南山〉，宋人至稱為日月爭光。然其精深盤鬱雄偉博麗之氣，尚未足也。古詩〈孔雀東南飛〉一篇，千七百餘字，號稱古今第一長詩。詩雖奇絕，亦只兒女子語，於世運無影響也。中國結習，薄今愛古，無論學問文章事業，皆以古人為不可幾及，余生平最惡聞此言。竊謂自今以往，其進步之遠軼前代，固不待著龜，即並世人物，亦何遽讓於古所云哉。生平論詩，最傾倒黃公度，恨未能寫其全集。頃南洋某報錄其舊作一章，乃煌煌二千餘言，真可謂空前之奇構矣。荷、莎、彌、田諸家之作，余未能讀，不敢妄下比隲，若在震旦，吾敢謂有詩以來所未有也。以文名名之，吾欲題為印度近史，欲題為佛教小史，欲題為地球宗教論，欲題為宗教政治關係說，然是固詩也，非文也。有詩如此，中國文學界足以豪矣。因亟錄之，以餉詩界革命軍之青年。²⁰

梁啟超援引西方史詩、戲劇與中國詩歌進行比較，以新觀點重讀長篇敘事詩〈孔雀東南飛〉，他認為這首詩屬於愛情敘事詩（兒女子語），並非史詩（於世運無影響）。梁啟超以進化論的眼光審視中國詩史，「竊謂自今以往，其進步之遠軼前代」，推崇黃遵憲〈錫蘭島臥佛〉超越古典詩，不但長度超過〈孔雀東南飛〉更重要的是具有史詩特質，聲稱「吾敢謂有詩以來所未有也」。

梁啟超這個時期強烈的革命傾向及文學實驗，翌年受到康有為(1858-1921)警告並召赴美國，返回日本後，政治立場退回相對保守的「維新」。梁啟超在《新小說》第七號「小說叢話」回憶赴美時太平洋舟中的思考，中西文學的衝突得到進一步答案，他重述中國抒情詩的發展，賦予《桃花扇》新的歷史意義：

斯賓塞嘗言：宇宙萬事皆循進化之理，惟文學獨不然，有時若與進化論為反比例云云。（原注：彼推原其故，謂文學必帶一種野蠻之迷信，乃能寫出天然之妙，文明愈開，則此種文學愈絕，故文學與科學之消息，適成反比例云云，其言頗含至理）……故吾以為以風格論，誠當爾爾；以體裁論，則固有未盡然者。凡一切事物，其程度愈低者則愈簡單，愈高等者則愈複雜，此公例也。故我之詩

²⁰ 同前註，第9號，第2冊，頁1155。

界，濫觴於三百篇，限以四言，其體裁為最簡單，漸進為五言，漸進為七言，稍複雜矣，漸進為長短句，愈複雜矣。長短句而有一定之腔、一定之譜，若宋人之詞者，則愈複雜矣。由宋詞而更進為元曲，其複雜乃達於極點。曲本之詩（以廣義之名名之），所以優于他體之詩者，凡有四端：唱歌與科白相間，甲所不能盡者，以乙補之；乙所不能傳者，以甲描之，可以淋漓盡致，其長一也。尋常之詩，只能寫一人之意境（若〈孔雀東南飛〉等篇，錯落描畫數人者，不能多觀，且非後人所能學步，強學之必成芻狗），曲本內容主伴可多至十數人或數十人，各盡其情，其長二也。每詩自數折乃至數十折，每折自數調乃至數十調，一惟作者所欲，極自由之樂，其長三也。詩限於五七言，其塗隘矣；詞代以長短句，稍進，然為調所困，仍不能增減一字也。曲本則稍解音律者，可任意綴合諸調，別為新調。（詞亦可爾爾，然究不如曲之自由）即舊調之中，亦可以添加所謂花指者，往往視原調一句增加至七八字乃至數十字，而不為病，其長四也。²¹

梁啟超援引英國社會達爾文主義學者斯賓塞 (Herbert Spencer, 1820-1903)，這段話可能是最早明確將進化論運用在中國文學史的論述。斯賓塞認為，文學經常與進化論相反（反比例），梁啟超推想文明發展促使原始感情（野蠻之迷信）不斷消褪，但他隨即將目光轉向文學形式（體裁），認為文學形式確實是進化的。稍後，同盟會主張文學復古，王國維、胡適訴求「自然」、「天真」；返回原始純真看似與文學進化逆反，卻始終是重要的啟蒙話語。梁啟超將長短句、戲曲看作廣義的詩，詩的「風格」或許退化，但「體裁」卻不斷進化，「凡一切事物，其程度愈低者則愈簡單，愈高等者則愈複雜，此公例也」，從簡單到複雜明顯延續嚴復《天演論》的觀點：「自吾黨觀之，物變所趨，皆由簡入繁，由微生著，運常然也。」²²

這篇文章標誌一個關鍵性的轉變，《新小說》的「小說叢話」不討論小說，卻討論廣義的詩，尤其是「曲本之詩」（戲曲），自注說「以廣義之名名之」，顯得意味深長。這個觀念明顯來自西方文學，梁啟超說：「泰西詩家之詩，一詩動輒數萬言，若前代之荷馬、但丁，近世之擺倫、彌兒頓，其最著名之作，率皆累數百葉，始成一章者也。……詩何以有狹義、有廣義？彼西人之詩不一體，吾儕譯其名詞，

²¹ 新小說社編：《新小說》，第7號，頁171。

²² 赫胥黎著，嚴復譯：〈廣義〉，《天演論》（清光緒二十四年刻本），頁6。

則皆曰詩而已。若中國之騷、之樂府、之詞、之曲，皆詩屬也。而尋常不名曰詩，於是乎詩之技乃有所限。」²³ 廣義的詩包括騷、樂府、詞、曲，也就是所有韻文，可能也得自坪內逍遙的啟發：「西方的 poetry 與其說它和我國詩歌相似，毋寧說它與我國的小說相近，是專以刻畫世態人情為主的。我國的短歌、長歌之類，可以說是未開化社會的詩歌，決不能說它是文化已經發達的當代詩歌。」²⁴ 西方的 poetry 接近東方的小說，梁啟超不像坪內悲觀的將古典詩看作「未開化社會的詩歌」，反而將詩的觀念西方化、敘事化，形成中西文學有趣的換位：西方發展敘事傳統，近代反而將文學本質看作「詩」；東方發展抒情傳統，對坪內逍遙和梁啟超來說問題剛好相反，需要重新定義的是小說。「廣義的詩」正好顛倒稍早新小說以小說包含戲劇，反過來以詩的觀點包含敘事文學，顯示重返抒情傳統的意圖²⁵。梁啟超透過重建「詩」的譜系與西方莎士比亞等「大詩人」相媲美，《桃花扇》就是被選中的新典範。陳世驥〈論中國抒情傳統〉以下觀點顯然源自晚清：「如果我們同意，並補充上柯勒律治的浪漫主義觀點——所有成功的文學創作，不管是散體還是韻文，都可算是詩——那麼我們也許可以回到古代中國的，或者說泛東方的立場，即從『精純』之意義來看，所有文學傳統都是抒情傳統。」²⁶ 奇怪的是，現代中文學界議論「抒情傳統」，居然沒有一個人提到梁啟超、王國維的前驅論述，顯然是一個不應該的錯誤。

戲曲在進化論觀點下被看作最進步的形式，理由有四：第一，「唱歌與科白相間」，韻散結合，從抒情擴展於敘事。科白來自不同角色的對話：「甲所不能盡者，以乙補之；乙所不能傳者，以甲描之，可以淋漓盡致。」傳統評點通常稱為「虛筆」。這個描述包含多重意義，後來胡適定義「白話」，第一個意思就是「科

²³ 新小說社編：《新小說》，第7號，頁170。

²⁴ 坪內逍遙著，劉振瀛譯：《小說神髓》，頁14。

²⁵ 夏曉虹對梁啟超的文類觀念做了詳膽的論述，然而說：「表面看來，『曲本』之歸入『詩』，是『詩』的文類外延擴展的結果。而實際上，這種延伸在梁啟超重構的文類格局中，不過是為『詩』通往『小說』建立了可行之路。」筆者看法不同，這段話顯示梁啟超從小說轉向詩（而非「為『詩』通往『小說』建立了可行之路」），此時他逐漸退出《新小說》編輯，是從小說轉向後期重視抒情詩的關鍵。夏曉虹：〈梁啟超的文類概念辨析〉，《國學研究》第15卷（2005年6月），頁329。

²⁶ 本文採取陳國球的新譯，見〈抒情中國：論中國抒情傳統〉，收入陳國球：《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年），頁24。

白」，梁啟超在此並未強調白話（口語），但稍早轉向小說界革命的原因正是白話（言文一致）。第二個理由來自「意境」，這是抒情傳統的觀念，但抒情詩局限於獨白「只能寫一人之意境」（唯〈孔雀東南飛〉例外），戲曲是複雜的詩，透過多重角色呈現多種聲音、多種境界，這個看法與晚明孟稱舜（1600?-1684）〈古今名劇合選序〉相似：

蓋詩辭之妙，歸之乎傳情寫景，顧其所為情與景者，不過煙雲花鳥之變態，悲喜憤樂之異致而已，境盡於目前而感觸於偶爾，工辭者皆能道之。迨夫曲之為妙，極古今好醜、貴賤、離合、死生，因事以造形，隨物而賦象；時而莊言，時而諧譚，狐末靚狃，合傀儡於一場，而徵事類于千載；笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣。非作者身處於百物云為之際，而心通乎七情生動之竅，曲則惡能工哉！吾嘗為詩與詞矣，率吾意之所到而言之，言之盡吾意而止矣；其于曲，則忽為之男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主僕妾、僉夫端士焉。其說如畫者之畫馬也，當其畫馬也，所見無非馬者，人視其學為馬之狀，筋骸骨節，宛然馬也，而後所畫為馬者，乃真馬也。學戲者不置身於場上，則不能為戲；而撰曲者不化其身為曲中之人，則不能為曲，此曲之所以難於詩與辭也。²⁷

「傳情寫景」是抒情傳統的核心觀念，但詩詞受限於抒情主體（吾意），戲曲擴大表現範圍，「極古今好醜、貴賤、離合、死生」，更重要的是主體必須化身他者（化其身為曲中之人），超越性別、階級、身分，「忽為之男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主僕妾、僉夫端士焉」，主體因而他者化了。孟稱舜認為「此曲之所以難於詩與辭也」，梁啟超先是認為小說體現「身外之身，世界外之世界」的他境界，現在重返抒情傳統，戲曲透過扮演（小說透過虛構）而化身他者，「尋常之詩，只能寫一人之意境，曲本內容主伴可多至十數人或數十人，各盡其情」，戲曲的「意境」超越單一主體，成為更複雜，更優越的文類。沒有迹像顯示梁啟超受孟稱舜影響，但明清以來詩、詞、曲的文體論確實發展挑戰傳統的邊緣論述，無疑影響了梁啟超。值得深思的是，從「主體」轉向「他者」究竟是主體美學的終結，抑或是主體的多元化、異質化？現今「抒情傳統」論者並未思考這些問題。

²⁷ 孟稱舜評選：〈自序〉，《古今名劇合選》（上海圖書館藏明崇禎刊本），收入《古本戲曲叢刊》（上海：商務印書館，1958年），第4集，頁1。

第三、四個理由涉及更技術性的因素。戲曲形式相對更自由，「每詩自數折乃至數十折，每折自數調乃至數十調，一惟作者所欲，極自由之樂」，可以自由組合不同調子，「自由」意味某種解放，這種解放敘事後來成為胡適文學進化論的主要訴求。第四個理由涉及長短句，「詩限於五七言，其塗隘矣；詞代以長短句，稍進，然為調所困，仍不能增減一字也。曲本則稍解音律者，可任意綴合諸調，別為新調。即舊調之中，亦可以添加所謂花指者，往往視原調一句增加至七八字乃至數十字，而不為病」，從五七齊言變成長短句是一種進步，戲曲拼接不同曲調成為集成曲，較詞更為進步，啟發了後來新詩的自由體。梁啟超還結合抒情文學與敘事文學，稍早《新中國未來記》以騷體翻譯拜倫的〈哀希臘〉，類似明治文學流行的「新體詩」，接著引入粵劇、粵謳，《桃花扇》匯合這些傾向，詩界革命與小說界革命因而合流，成為結合抒情與敘事的顛峰之作。梁啟超從西方的挑戰重返本土的抒情傳統，預告其晚年抒情詩研究的轉向。胡適的白話文學史事實上延續這個詩學框架，惟重心轉向「白話」，貫徹形式的革命。

後來梁啟超〈晚清兩大家詩鈔題辭〉(1920)延續這些觀念，回應方興未艾的白話文運動：

詩不過文學之一種，然確占極重要之位置。在中國尤甚。歐洲的詩，往往有很長的。一位大詩家，一生只做得十首、八首，一首動輒數萬言，我們中國卻沒有。有人說是中國詩家才力薄的證據，其實不然。中國有廣義的詩，有狹義的詩。狹義的詩，「三百篇」和後來所謂「古近體」的便是。廣義的詩，則凡有韻的皆是。所以賦亦稱「古詩之流」，詞亦稱「詩餘」。講到廣義的詩，那麼從前的「騷」咧，「七」咧，「賦」咧，「謠」咧，「樂府」咧，後來的「詞」咧，「曲本」咧，「山歌」咧，「彈詞」咧，都應該納入詩的範圍。據此說來，我們古今所有的詩，短的短到十幾個字，長的長到十幾萬字，也和歐人的詩沒甚差別。只因分科發達的結果，「詩」字成了個專名，和別的有韻之文相對待，把詩的範圍弄窄了。²⁸

梁啟超明確指出「詩」在中國文學的核心地位：「確占極重要之位置。在中國尤甚」，「廣義的詩」涵蓋各類型韻文：騷、七、賦、謠、樂府、詞、曲本、山歌、彈詞，新出現的「謠」、「山歌」、「彈詞」來自當時蓬勃發展的歌謠運動。在「新

²⁸ 梁啟超：《飲冰室合集》（北京：中華書局，1989年），第5冊，文集，卷43，頁71。

詩」的形成過程，地方歌謠、民間說唱、新音樂運動（歌詞）都扮演重要角色。梁啟超認為廣義的詩具有兩種要素：技術（音節、修辭）、意境，他說：「格律是可以不講的，修辭和音節卻要十分注意。因為詩是一種技術，而且是一種美的技術，若不從這兩點著眼，便是把技術的作用，全然抹殺，雖然有好意境，也不能發揮出價值來。」²⁹以時髦名詞「技術」取代早期的「風格」，胡適後來也採用「技術」、「意境」這組觀念指稱語言與美學兩大面向，顯示意境論的深刻影響。

二、王國維：意境與經典競爭

真正將「意境」成功建構為新的抒情美典的是王國維，學界研究已汗牛充棟，卻仍然有若干重要特徵被學界所忽略。王國維《人間詞話》是意境論最著名的代表作，稍早署名樊炳清其實是王國維代筆的〈人間詞乙稿序〉，已對「意境」做出清楚的解釋：

文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學。原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。出於觀我者，意餘於境；而出於觀物者，境多於意。然非物無以見我，而觀我之時，又自有我在。故二者常互相錯綜，能有所偏重，而不能有所偏廢也。文學之工不工，亦視其意境之有無，與其深淺而已。自夫人不能觀古人之所觀，而徒學古人之所作，於是始有偽文學。學者便之，相尚以辭，相習以摹擬，遂不復知意境之為何物，豈不悲哉！……靜安之為詞，真能以意境勝。夫古今人詞之以意勝者，莫若歐陽公。以境勝者，莫若秦少遊。至意境兩渾，則惟太白、後主、正中數人足以當之。靜安之詞，大抵意深于歐，而境次於秦。至其合作，如《甲稿》〈浣谿沙〉之「天末同雲」、〈蝶戀花〉之「昨夜夢中」，《乙稿》〈蝶戀花〉之「百尺朱樓」等闕，皆意境兩忘，物我一體。高蹈乎八荒之表，而抗心乎千秋之間。駸駸乎兩漢之疆域，廣於三代；貞觀之政治，隆于武德矣。方之侍衛，豈徒伯仲？此固君所得於天者獨深，抑豈非致力於意境之效也？³⁰

²⁹ 同前註，頁 72。

³⁰ 王國維：《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009年），第 14 卷，頁 682-684。

「意境」在古典文論中雖然常見，卻顯得零星而缺乏清楚的系統，王國維明確將「意境」看作文學的核心要素，堪稱意境論的里程碑：「文學之工不工，亦視其意境之有無，與其深淺而已。」這篇文章有幾個值得注意的特徵，首先是突顯「觀」的意義：「原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。」古典文論不乏「觀」的論述，但作為意境的特徵來自西方美學影響。這段話將「意」、「境」分屬主觀、客觀，進而區分「觀我」、「觀物」，最特殊的是將「我」也看作觀看對象，「觀我之時，又自有我在」，明顯與傳統詩論不同。更奇特的是，以樊炳清的口吻盛讚自己（王國維）：「靜安之為詞，真能以意境勝」，「意深于歐，而境次於秦」，足以抗衡古人（抗心乎千秋之間），尤其是開拓了詞的疆界：「駸駸乎兩漢之疆域，廣於三代；貞觀之政治，隆于武德。」王國維顯然戴著面具自我吹噓，這個怪異作風顯得意味深長：意境居然出自虛構（代言），而非學界強調的真實。王國維的「觀」還強調傳統文論很少談到的啟蒙功能：「自夫人不能觀古人之所觀，而徒學古人之所作，於是始有偽文學。」就像梁啟超嘲笑「鸚鵡名士」，「觀」訴諸直接感受，破除陳腐的「偽文學」。總之，「意境」揭示文學本質，一方面凝聚古典詩論的核心觀念，一方面與古人競爭，發揮拯救文學墮落的啟蒙使命。

王國維的意境論透露一種整合古典詩學、揭示文學本質的企圖。《人間詞話》說：

然滄浪所謂「興趣」，阮亭所謂「神韻」，猶不過道其面目，不若鄙人拈出「境界」二字為探其本也。³¹

這個非常自信的聲明，提到嚴羽《滄浪詩話》的「興趣」、王士禛的「神韻」等追求純詩的古典文論。意境也吸收復古派的「格調」，《人間詞話》說：「古今詞人格調之高，無如白石。惜不于意境上用力，故覺無言外之味，絃外之響，終不能與于第一流之作者也。」³²「探本」宣示意境更能掌握文學根本，接近陳廷焯《白雨齋詞話·自序》所說：「作者愈漓，議者亦左。竹垞《詞綜》，可備覽觀，未嘗為探本之論。」第一條舉出更多詞學著作：「顧於此中消息，皆未能洞悉本原，直揭三昧。」又說：「胡氏〔應麟〕以皮相論詩，故不足以服漁洋之心。余論詞則在

³¹ 王國維：《人間詞話》，收入同前註，第1卷，頁463。

³² 同前註，頁473。

本原。觀稼軒詞，才力何嘗不大，而意境亦何嘗不沉鬱？」³³ 陳廷焯自信較胡應麟(1551-1602)、王漁洋更能掌握「本原」。「以皮相論詩」相當於王國維所說的「不過道其面目」。「格調」或「氣象」著重讀者感受到的風格印象，《人間詞話手稿》說：「言氣質，言神韻，不如言境界。境界，本也。氣質、格律、神韻，末也。有境界而三者隨之矣。」³⁴ 王國維提出「境界」試圖統合傳統詩學格調、神韻、性靈三大流派，《人間詞話》最初發表在《國粹學報》，「國粹」意味在文化危機下的傳統鍊金術，「意境」正是從古典文學淬鍊出來的精粹本質。

王國維某種程度可能受梁啟超啟發，他二十二歲初到上海時任職梁啟超主編的《時務報》³⁵。《人間詞話》說：「有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境必合乎自然，所寫之境亦必鄰於理想故也。」³⁶ 接近梁啟超的「理想派」、「寫實派」，惟結合德國康德、叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 提出新的解釋：「自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之于文學及美術中也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之于自然，而其構造，亦必從自然之法（律）〔則〕。故雖理想家，亦寫實家也。」³⁷ 傳統意境論很少涉及「虛構」、「構造」，王國維折衷現實派（坪內逍遙）、理想派（梁啟超），透過文學與美術的再現，調和古今中西，建構一個更美學的抒情傳統。

王國維稍早《紅樓夢評論》已提出相似觀點，德國美學在這部書表現得更明顯：

美之為物有二種：一曰優美，一曰壯美。苟一物焉，與吾人無利害之關係，而吾人之觀之也，不觀其關係而但觀其物，或吾人之心無絲毫生活之欲存，而其觀物也，不視為與我有關係之物，而但視為外物，則今之所觀者，

³³ 陳廷焯著，屈興國校注：〈自序〉，《白雨齋詞話足本校注》（濟南：齊魯書社，1983年），頁1；卷1，頁5；卷8，頁604。

³⁴ 王國維：《人間詞話手稿》，收入《王國維全集》，第1卷，頁501。

³⁵ 《靜庵文集續編·自序》說：「二十二歲正月，始至上海，主《時務報》館任書記校讎之役。……夏六月，又以病足歸里，數月而愈。愈而復至滬，則《時務報》館已閉。」王國維：《王國維全集》，第14卷，頁119。

³⁶ 王國維：《人間詞話》，頁461。

³⁷ 同前註，頁462。

非昔之所觀者也。此時吾心寧靜之狀態，名曰優美之情，而謂此物曰優美。若此物大不利於吾人，而吾人生活之意志為之破裂，因之意志遁去，而知力得為獨立之作用，以深觀其物。吾人謂此物曰壯美，而謂其感情曰壯美之情。普通之美，皆屬前種。至於地獄變相之圖，決鬪垂死之像，廬江小吏之詩，雁門尚書之曲，其人固氓庶之所共憐，其遇雖戾夫為之流涕，詎有子頹樂禍之心，寧無尼父反袂之戚，而吾人觀之，不厭千復。³⁸

「但觀其物」源自康德的物自身，「生活之欲」、「利害關係」、「意志為之破裂」本於叔本華。王國維也提到敘事長詩〈孔雀東南飛〉（廬江小吏之詩）、〈雁門太守行〉（雁門尚書之曲，歌頌洛陽令王渙事迹），認為具有悲劇性的壯美。梁啟超推崇《桃花扇》為抒情典範，王國維則推崇《紅樓夢》是真正的悲劇：「吾國之文學中，其具厭世解脫之精神者，僅有《桃花扇》與《紅樓夢》耳。……故《桃花扇》之解脫，他律的也；而《紅樓夢》之解脫，自律的也。且《桃花扇》之作者，但借侯、李之事以為故國之戚，而非以描寫人生為事。故《桃花扇》，政治的也，國民的也，歷史的也；《紅樓夢》，哲學的也，宇宙的也，文學的也。此《紅樓夢》之所以大背於吾國人之精神，而其價值亦即存乎此。彼《南桃花扇》、《紅樓復夢》等，正代表吾國人樂天之精神者也。《紅樓夢》一書，與一切喜劇相反，徹頭徹尾之悲劇也。」³⁹ 王國維延續梁啟超的話題，以「自律」（哲學的，宇宙的，文學的）的觀點斷言《紅樓夢》勝過《桃花扇》，這個轉變反映當時追求文學現代性的潮流。詩是純文學（美術）的巔峰，悲劇又是巔峰的巔峰，「叔本華置詩歌於美術之頂點，又置悲劇於詩歌之頂點；而於悲劇之中，又特重第三種，以其示人生之真相，又示解脫之不可已故」⁴⁰，《紅樓夢》的意義在於「大背於吾國人之精神」（大團圓），「以描寫人生為事」符合坪內逍遙強調的文學現代性，成為突破傳統的悲劇典範，但同時也是體現美學現代性的古典異類。

稍後《人間詞話》轉向廣義的詩，進一步連結優美 (grace)、宏壯 (sublime) 與抒情主體（我）：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然未始不能寫

³⁸ 王國維：《靜安文集》，收入《王國維全集》，第1卷，頁57。

³⁹ 同前註，頁65。

⁴⁰ 同前註，頁69。

無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」「無我之境，人唯于靜中得之。有我之境，于由動而之靜時得之。故一優美，一宏壯也」⁴¹。但抒情主體（我）明顯使「優美」、「宏壯」的定義產生前後矛盾，《紅樓夢評論》的壯美具有悲劇色彩：「此物大不利於吾人，而吾人生活之意志為之破裂，因之意志遁去。」悲劇使主體陷於入神、震驚的忘我狀態（破裂、遁去），屬於「無我」；但《人間詞話》的無我之境卻屬於優美，「於靜中得之」，有我之境屬於宏壯，「于由動而之靜時得之」，從有限趨向無限。這個觀念的轉變部分與從小說（《紅樓夢》）轉向詞學有關（類似梁啟超重返抒情傳統觀點轉變），但王國維始終隱然推崇「無我之境」更勝於「有我之境」。以「以物觀物」定義無我之境源自道家的「物各付物」，去除主觀而朝向存有敞開，可見王國維不屬於主體美學，相反的更接近道家或康德的存有哲學。現代學界傾向主體美學其實悖離了王國維的原始本意。

學界的王國維詮釋，更大的盲點是完全忽略經典競爭的論述。《人間詞話》有一段著名的文體理論：

四言敝而有《楚辭》，《楚辭》敝而有五言，五言敝而有七言。古詩敝而有律絕，律絕敝而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習套。豪傑之士亦難于其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫。一切文體所以始盛（中）〔終〕衰者，皆由於此。故謂文學後不如前，余未敢信，但就一體論，則此說固無以易也。⁴²

王國維承認每個文體「始盛終衰」的循環（就一體論），但整體文學史觀：《詩經》、《楚辭》、五言、七言、律絕、詞，卻明確反對「文學後不如前」的退化論，接近梁啟超。王國維謂豪傑之士「難于其中自出新意，故遁而作他體」涉及影響的焦慮（anxiety of influence），尤其是詩、詞的文體競爭：「陸放翁跋《花間集》謂：『唐（宋）〔季〕五代，詩愈卑，而倚聲〔者〕輒簡古可愛。能此不能彼，未可以理推也。』《提要》駁之，謂：『猶能舉七十斤者，舉百斤則蹶，舉五十斤則運掉自如。』其言甚辨。然謂詞必易於詩，余未敢信。善乎陳臥子之言曰：『宋人不知詩而強作詩，故終宋之世無詩。然其歡愉愁苦之致，動於中而不能抑者，類發於詩

⁴¹ 王國維：《人間詞話》，頁461、462。

⁴² 同前註，頁476-477。

餘，故其所造獨工。』五代詞之所以獨勝，亦以此也。」⁴³ 王國維引述陳子龍 (1608-1647) 「歡愉愁苦」之說反駁「詞易於詩」的看法，意味詞的抒情性超過詩，《人間詞話手稿》說得更清楚：「詞之為體，要眇宜修。能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。」⁴⁴ 王國維承認，有時詞「不能盡言詩之所能言」，但詞的抒情性（要眇宜修、詞之言長）勝過詩，「能言詩之所不能言」，為詞體翻案。在王國維建構的抒情傳統中，詞顛覆詩的正統地位，理應成為最核心的文類。

王國維同樣思考東方抒情文學與西方敘事文學的差異，早年〈文學小言〉就說：

上之所論，皆就抒情的文學言之。（原注：〈離騷〉、詩詞皆是）至敘事的文學（謂敘事傳、史詩、戲曲等，非謂散文也），則我國尚在幼稚之時代。元人雜劇，辭則美矣，然不知描寫人格為何事？至國朝之《桃花扇》則有人格矣，然他戲曲則殊不稱是。要之，不過稍有系統之詞，而並失詞之性質者也。以東方古文學之國，而最高之文學無一足以與西歐匹者，此則後此文學家之責矣。⁴⁵

王國維同樣採取抒情文學（〈離騷〉、詩詞）、敘事文學（敘事傳、史詩、戲曲）的區分，體現「東方古文學之國」與「西歐」的差異。王國維認為敘述文學「我國尚在幼稚之時代」，類似前引坪內逍遙說：「我國（日本）的短歌、長歌之類，可以說是未開化社會的詩歌。」唯一例外是《桃花扇》，透露梁啟超的影響，但王國維態度較為悲觀，「不過稍有系統之詞，而並失詞之性質者也」，甚至斷言「以東方古文學之國，而最高之文學無一足以與西歐匹者」，這個說法隱然以敘事文學為最高級的文學。但是王國維民國二年《宋元戲曲史》(1913)修正了這種看法，〈序〉云：

凡一代有一代之文學。楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。……往者，讀元人雜劇而善之，以為能道人情，狀物態，詞采俊拔而出乎自然，蓋古所未有，而後人不能髣髴也。……世之為此學者自余始，其所貢於此學者亦以此書為多，

⁴³ 同前註，頁 476。

⁴⁴ 王國維：《人間詞話手稿》，頁 500。又說：「『紛吾既有此內美兮，又重之以修能』，文學之事，於此二者不可缺一。然詞乃抒情之作，故尤重內美。」（頁 527）

⁴⁵ 王國維：《王國維全集》，第 14 卷，頁 96。

非吾輩才力過於古人，實以古人未嘗為此學故也。⁴⁶

王國維再次談到文體競爭，這次明確與朝代搭配：楚騷、漢賦、六代駢語、唐詩、宋詞、元曲，就像楊聯陞(1914-1990)所說的〈朝代間的比賽〉：「中國雖有崇古思想，也並不是說事事今不如古。……宋朝以來，更常常有人列舉若干條『本朝事勝前代』之事，而且往往是比較認真的。」他舉出不同朝代、領域為例，也包括文學：「關於某種文藝之由盛而衰，柯瑞柏(Alfred L. Kroeber)教授試以『能事已竭』(Exhaustion of possibilities)說作為一種解釋。我文中說，這恰與顧炎武《日知錄》裏『詩體代降』一條所論相似，王國維先生《人間詞話》裏，也有類似的議論。這個『能事已盡』說，即是『窮則變，變則通』之意。」⁴⁷

王國維肯定戲曲「古所未有」，成為價值最高的文體，修正「尚在幼稚之時代」的看法。既然戲曲的學問尚不存在，《宋元戲曲史》作為戲曲研究的開山之作，憑空開創了一個新傳統。王國維認為戲曲的價值來自「自然」，該書〈元劇之文章〉說：

若元之文學，則固未有尚於其曲者也。元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山、傳之其人之意也。彼以意興之所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也。彼但摹寫胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露於其間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。⁴⁸

元曲的自然就像梁啟超說「文學必帶一種野蠻之迷信，乃能寫出天然之妙」，解放僵化的傳統。所謂「自然」表現在超越功利，沒有「名位學問」，不想「藏之名山、傳之其人」，純屬「自娛娛人」，更奇特的是不顧「關目拙劣」、「思想卑陋」、「人物矛盾」，換言之，破除一切文學成規。王國維將元雜劇納入意境的譜系：「然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳

⁴⁶ 王國維：《宋元戲曲史》，收入同前註，第3卷，頁3。

⁴⁷ 楊聯陞：〈朝代間的比賽〉，《楊聯陞論文集》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁127、135。

⁴⁸ 王國維：《宋元戲曲史》，頁113。

目，述事則如其口出是也。古詩詞之佳者，無不如是，元曲亦然。明以後，其思想結構儘有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。」⁴⁹「意境」來自純粹的真實與自然，具有拯救文學的啟蒙功能，可以說《宋元戲曲史》完成王國維抒情傳統的文學史建構。

古典文論關於影響的焦慮已有眾多論述，晚清這個傳統巧妙地與進化論結合。如陳廷焯《白雨齋詞話》將詩聖杜甫看成充滿影響焦慮的經典詩人：

至杜陵，負其倚天拔地之才，更欲駕風騷而上之，則有所不能；僅於風騷中求門戶，又若有所不甘，故別建旗鼓，以求勝於古人。詩至杜陵而聖，亦詩至杜陵而變。顧其力量充滿，意境沉鬱，嗣後為詩者，舉不能出其範圍，而古調不復彈矣。……昔人謂杜陵為詩中之秦始皇，亦是快論。⁵⁰

「詩中之秦始皇」意味一個充滿暴力的經典詩人。杜甫是出生在風、騷之後的遲來者，陷入順從與反抗的尷尬窘境，這種焦慮引發「求勝於古人」的野心，陳廷焯甚至說：「若杜陵忠愛之忱，千古共見，而發為歌吟，則無一篇不與古人為敵，其陰狠在骨，更不可以常理論。」⁵¹杜甫太可怕了（陰狠在骨），因為杜甫每首詩都意圖使前人作廢，後代詩人也不用再寫詩了。可見一般認為古典中國缺乏競爭意識，顯係無知與誤解。王國維自己就顯示強烈的競爭意識，三十一歲（光緒三十三年，1907）《靜庵文集續編·自序》說：「若夫余之哲學上及文學上之撰述，其見識文采亦誠有過人者，此則汪中所謂『斯有天致，非由人力，雖情苻曩哲，未足多矜』者，固不暇為世告焉。」〈自序二〉說：「余之於詞，雖所作尚不及百闕，然自南宋以後，除一二人外，尚未有能及余者，則平日之所自信也。雖比之五代、北宋之大詞人，余媿有所不如，然此等詞人亦未始無不及余之處。……若夫深湛之思、創造之力，苟一日集於余躬，則俟諸天之所為歟！俟諸天之所為歟！」⁵²王國維自信超越所有南宋詞人（除了一二人），在傳統文人中絕無僅有，從「斯有天致」、「諸天之所為」等說詞來看，推想與他鑽研叔本華天才說、尼采超人說有關。當代解構主義布魯姆 (Harold Bloom) 受佛洛伊德及尼采影響，發展誤讀理論與影響的焦慮，在王國維身上可以看到有趣的暗合。

⁴⁹ 同前註，頁 114。

⁵⁰ 陳廷焯著，屈興國校注：《白雨齋詞話足本校注》，卷 9，頁 690。

⁵¹ 同前註，頁 691。

⁵² 王國維：《王國維全集》，第 14 卷，頁 119-123。

王國維《人間詞話》也透露這種經典競爭：「東坡〈水龍吟〉咏楊花，和均而似元唱。章質夫詞，元唱而似和均。才之不可強也如是。」⁵³蘇軾和韻詞〈水龍吟〉（似花還似非花）篡奪了原唱的創造地位，元唱章棗（字質夫）反而像是和作，這是南宋祝穆《古今事文類聚》引《文酒詩話》所說的倒果為因：「昔賢自是堪加罪，非敢言君愛竊詞。叵耐古人多意智，預先偷子一聯詩。」⁵⁴有趣的是，王國維自己加入了唱和競賽，《人間詞話手稿》說：「余填詞不喜作長調，尤不喜用人韻。偶爾遊戲，作〈水龍吟·詠楊花用質夫、東坡倡和均〉，作〈齊天樂·詠蟋蟀用白石均〉，皆有與晉代興之意。然余之所長殊不在是，世之君子寧以他詞稱我。」⁵⁵蘇軾超越章棗，王國維超越蘇軾（與晉代興），這種競爭形成另一種文學史的譜系。

前引王國維〈人間詞乙稿序〉以樊炳清署名自我標榜，《人間詞話手稿》引述說：「樊抗父謂余詞如〈浣溪沙〉之『天末同雲』，〈蝶戀花〉之『昨夜夢中』、『百尺朱樓』、『春到臨春』等闕，鑿空而道，開詞家未有之境。余自謂才不若古人，但於力爭第一義處，古人亦不如我用意耳。」⁵⁶王國維表面上謙虛（自謂才不若古人），但「開詞家未有之境」，「於力爭第一義處」，「古人亦不如我用意」都意圖與古人競爭，王國維的自負尤其在於「意境」（第一義處），就像聲稱意境論更為「探本」。樊炳清〈人間詞甲稿序〉謂王國維：「不屑屑於言詞之末，而名句間出，殆往往度越前人。至其言近而指遠，意決而辭婉，自永叔以後，殆未有工如君者也。君始為詞時，亦不自意其至此，而卒至此者，天也，非人力之所能為也。若夫觀物之微，托興之深，則又君詩詞之特色，求之古代作者，罕有倫比。嗚呼！不勝古人，不足以與古人並，君其知之矣。」⁵⁷《人間詞話手稿》再度引述這個讚美，「往往度越前人」，「自永叔以後，殆未有工如君者也」，「求之古代作者，罕有倫比」顯示非比尋常的自負，因為唯有競爭才能夠生存：「不勝古人，不足以與古人

⁵³ 王國維：《人間詞話》，頁 471。

⁵⁴ [宋]祝穆，[元]富大用輯：《新編古今事文類聚》（北京：書目文獻出版社，1991年），別集，卷 6，頁 1482，「作詩譏剽竊」條。關於宋代「倒果為因」的競爭策略，參楊玉成：〈文本、誤讀、影響的焦慮：論江西詩派的閱讀與書寫策略〉，輔大中文系、中國古典文學會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁 386-389。

⁵⁵ 王國維：《人間詞話手稿》，頁 493。

⁵⁶ 同前註，頁 494。

⁵⁷ 王國維：《王國維全集》，第 14 卷，頁 682。

並。」意境是勝過古人的原因，「觀物之微，托興之深，則又君詩詞之特色」，王國維再次訴諸天才：「天也，非人力之所能為也。」這些文獻顯示，王國維萃取古典文學的精華，但絕非傳統詩學的簡單復歸，除了吸收西方美學，還顯示深具叛逆性的不凡野心，留下一個奇特的現代性景觀。

三、梁啟勳：優勝劣敗與經典競爭

梁啟勳延續其兄梁啟超詩論，致力詞、曲的專業研究，正好補充梁啟超的不足，更有趣的是，他吸收王國維的文體競爭，奇妙地結合西方進化論與本土的經典競爭，形成一個貫穿「影響的焦慮」更完整的文學史圖像。梁啟勳大部分著作完成於民國甚至新文學運動以後，但在觀念上可以視為梁啟超、王國維的延伸。《曼殊室隨筆·雜論》以宏觀的眼光剖析文體發展，以《詩經》為中原文學之祖，隨後分化為「文」與「詩」，「文」的演變是：騷—賦—七—駢文—律賦等；「詩」的演變是：古樂府—五七言詩—新樂府—詞—曲等。「文」的敘述聚焦辭賦，貫串某種「影響的焦慮」的解釋，值得長篇引述：

語其變化之原因，約有二端：一曰欲勝古人，一曰避免困難。語其途徑亦約有二端：一則從文章結構方面，一則從修辭方面是也。出發點雖各異，而結果乃會於一途。……屈子之為人，以一身而具備兩種矛盾性，即面目冰冷而感情則熱至沸點是也。故結果乃至自殺。……然而至此還是「怨而不怒」，此騷之所以由詩變也。

荆楚民族得三百篇而成「騷」，中原民族復接受「騷」而成「賦」。……西漢司馬相如之〈子虛〉、〈上林〉，其規模實出自〈高唐〉、〈神女〉。但〈高唐〉、〈神女〉，猶是一篇之中設為問答；〈子虛〉、〈上林〉，雖亦各自為問答，而〈上林〉則又答〈子虛〉。此則相如有意（門）〔門〕奇，自炫其氣力之雄厚，所謂欲勝古人者是矣。至於揚雄之〈甘泉〉、〈羽獵〉，則不用問答體而用遊歷體，別開生面，此即所謂避免之說矣。揚雄在相如之後約一世紀。

自〈甘泉〉、〈羽獵〉，開出遊歷體之法門後，而「七」之體遂以興。七之結構，乃分篇合作，合八篇而為一篇，其名曰「七」。如枚乘之〈七發〉，曹植之〈七啟〉，張衡之〈七辯〉，等是也。移步換形，隨處新人耳目，避免

「賦」之長冗而易倦。後世「律賦」之分段限韻法，其組織實與此相緣。此就結構上言之，漢賦之所以必變為駢律也。

東漢班固之〈兩都賦〉，取格於相如之〈上林〉及揚雄之〈羽獵〉而瑰瑋過之，實開東漢之風。其中所寫「昭陽殿」及「建章宮」兩段，莊嚴華麗，是為漢賦正格，此即所謂轉變在修辭方面者矣。張衡之〈兩京賦〉亦然。至於晉朝左思之〈三都賦〉，潘岳之〈西征賦〉等，則刻意富麗其詞藻，琢磨其字句，實下開駢文之風。要而論之，西漢之賦，樸茂可愛，東漢則專尚華麗，晉則著意雕琢，六朝以後則流於靡曼，賦體之變遷，大略如此。其所以由樸茂而至於靡曼之順序，亦為事理所當然。……蓋自知雍容華貴之難出古人右，遂轉而用雕琢工夫以制勝，殆亦不得已之所為乎。此就修辭上言之，漢賦之所以必變為駢律也。⁵⁸

梁啟勳發展連貫的歷史敘述，「欲勝古人」是古今競爭（優勝劣敗），「避免困難」是克服挑戰（適者生存）。梁啟勳《中國韻文概論》（1938）引述《人間詞話》「文體通行既久」之說後，評論說：「此言可謂深切著明，文體變遷之總因，實循此公例。今不逮古，其理亦明，所謂不逮者，非才力之不逮，實不變則無以易之焉爾。即如賦體，自兩漢以後，經魏晉以至於六朝，已成弩末，此而不變，則亦可以無作矣。」⁵⁹ 梁啟勳深入心理與技巧層次發展更細緻的描述，文學史的變遷表現在文體（結構）、修辭兩方面，辭賦歷經「騷」、「賦」、「七」、「駢文」、「律賦」等形式，屈原的突破來自矛盾的個性，後來司馬相如代表「欲勝古人者」的典型，揚雄代表「別開生面」的閃避（避免）策略，「別開生面，此即所謂避免之說矣」，「避」相當於王國維的「遁」（遁而作他體），另闢新局是為了閃避前人經典。班固則是「修辭」的挑戰者（莊嚴華麗），此後歷經華麗、雕琢、靡曼的世代競爭。

「詩」的演進也遵循相似的規則：「唯詩亦循斯軌，語其轉變之原因亦有二：一曰西北民族樂歌之加入，一曰才智之士欲覓出路是也。語其途徑亦有二：一從新舊

⁵⁸ 梁啟勳：《曼殊室隨筆》，收入林慶彰主編：《民國文集叢刊》第一編（臺中：文听閣圖書公司，2008年），第103冊，頁427-431。《曼殊室隨筆》始於民國四年，民國三十七年出版。

⁵⁹ 梁啟勳：《中國韻文概論》（長沙：商務印書館，1938年），頁28。梁啟勳多次闡述相似的文學史圖像，這部書說：「就文體結構方面出發，幾經變遷而至於分段組織，就修辭方面出發，幾經變遷而至於偶句行文，二者相合，而駢文與律賦之格局以成，所謂出發點雖不同，而中途會合者此也。」（頁47）

樂府方面，一從古近體詩方面會合而成是也。」⁶⁰ 詩體演化突顯外來因素（西北民族樂歌），接近梁啟超所謂「他境界」。更明顯的是詞的生成，《曼殊室隨筆》說：「〈勅勒歌〉因以北齊方言轉譯鮮卑語，故句法之長短不整，此應是長短句成立之主因。計自南北朝以降，中原歌曲已漸攙入西北民族歌謠之格調；而唐代樂歌，多雜西涼龜茲及葱嶺東西諸國之成分，尤屬顯然。《樂府廣題》之此段記載，實長短句因運會而助長進行之鐵證矣。」⁶¹ 「才智之士欲覓出路」也就是適者生存（王國維所謂「豪傑之士」），來自前人的影響焦慮，主要途徑有二：「新舊樂府」顯示新舊的競爭，「古近體詩」顯示調適與新變。梁啟勳從這種觀點對唐詩做出連貫的描述：

到初唐的時候，覺得含蓄蘊藉之作，已被漢魏作家做盡，無論如何，亦不能跳出他的範圍。於是劉希夷、李嶠、張若虛等乃變含蓄蘊藉而為長言永歎；〈公子行〉、〈汾陰行〉、〈春江花月夜〉等長古便是他們的代表作品。有南北朝之慷慨悲歌，遂有盛唐李杜等之縱橫馳驟；有漢魏之含蓄蘊藉，遂有初唐之長言永歎。痕迹固自宛然。盛唐以後，又以古體難出初唐範圍，乃又從婉約方面入手，是為近體之律詩與絕句。以四句或八句為一首，於窄範圍內藏納多量意思。此種體裁，創自初唐之宋之問、沈佺期等，至盛唐而極盛。下逮晚唐，則又以婉約難邁前人，乃漸趨於「象徵派」。……結果乃至意義晦塞，只見詞藻，莫明其妙。如晚唐之溫庭筠、李商隱、杜牧之、李長吉諸人之作品是也。末流所屆，遂有北宋楊億、錢惟演等之西崑體。詩至於此，實有不能不變之勢。⁶²

初唐詩人感受到遲來者的影響焦慮，「含蓄蘊藉之作，已被漢魏作家做盡」，經典競爭導致初唐歌行、近體的發明。此後詩史呈現不斷試圖超越前人的競爭史：含蓄蘊藉、長言永歎、律詩絕句（婉約）、象徵派。其中晚唐的「象徵派」係回應胡適偏好淺白，貶低李商隱的傾向（詳後），但象徵派也導致唐詩的終結，宋詞於是起而代之。

詞的演進也遵循類似的途徑，《曼殊室隨筆·雜論》對詞體僅有簡略說明，注明：「參觀拙著《詞學》之〈總論〉。」梁啟勳《詞學》（1932）〈總論〉確實做出

⁶⁰ 梁啟勳：《曼殊室隨筆》，頁 431。

⁶¹ 同前註，頁 70。

⁶² 梁啟勳：〈雜論〉，同前註，頁 433。

詳細說明：「詞起於唐，歷五代至宋而集其大成，南宋稱極盛。然而極盛亦即衰落之起點。南宋諸賢，自覺循軌以進，難邁前人。刻意欲覓新途徑，而不能闢新意境。循至末葉，徒事堆砌，已成弩末。即不有南北音樂之不同，元曲亦將代之而興矣。」⁶³南宋再度面臨無法突破前人的困境（循軌以進，難邁前人），轉而重視語言，然而「不能闢新意境」，誤入歧途，元曲因此起而代之。梁啟勳清楚解釋詞、曲的代興：「宋詞之所以變為元曲，雖則原因種種，大約自然與人工參半，固歷歷可稽。但當日南宋諸賢，自以為詞之境界，都被五代北宋人占盡，難出其範圍。然又不能如詩學之歐、蘇、梅、王，特闢新意境，用洗晚唐泛浮纖仄之病，徒相率在含蓄蘊藉上用過分之工夫，結果遂流為夢窗等之晦澀，至是已入絕境，此而不變，則亦可以無作矣。然而一種文體之轉變，殊非偶然，蘊釀化分，胥循軌轍，恰似蝸牛緣壁，痕迹可尋。楚騷漢賦唐詩宋詞，其銜接遞嬗之程序，固自宛然。詞與曲亦當不能外此例。」⁶⁴南宋面對北宋大家的壓力（詞之境界，都被五代北宋人占盡），轉向含蓄蘊藉，最終陷入晦澀的絕境。王國維《人間詞話》認為南宋詞過度雕琢喪失「自然」（意境），梁啟勳認為晚唐詩、晚宋詞都走向晦澀的象徵派，《曼殊室隨筆》說：「吳夢窗之〈宴清都〉……詞非不佳，但不知所云。……此一首可稱為夢窗派之模範作品，學夢窗者，面貌大抵如斯。此與義山詩之碧城，同一象徵。讀來好聽，艱於理解。晚唐之詩，晚宋之詞，走入同一途徑。」⁶⁵梁啟勳繼承梁啟超對象徵派興起的解釋，但吸收王國維甚至胡適的觀點，給予更多批評。

《曼殊室隨筆·曲論》同樣以進化論與經典競爭的眼光，闡述元曲的發展：

只因詞至南宋，已入沉悶之境，入元乃大起反動，由獨奏之北曲，再進而為酬唱之南曲。單調之場面，一變而為繁複。九十年間，舉南宋沉悶晦澀之歌曲一掃而空，歌詞則回復五代北宋之活潑，而排場又復革新。是故僅以二百數十年之歲月，宋大曲遂至於無痕跡之可尋。反動之烈，於斯為最。此固循窮則變之原則以遞嬗，而新民族衝入之激刺，亦有以致之也。觀於南曲之所以興，由於北曲無入聲，四聲缺一；應社會之要求，遂不得不努力於創造。此則天時人事，更有互為因果者矣。

⁶³ 梁啟勳：《詞學》，收入《民國詞學史著集成》（天津：南開大學出版社，2016年），第4卷，頁17。

⁶⁴ 梁啟勳：〈詞論〉，《曼殊室隨筆》，頁18。

⁶⁵ 梁啟勳：《曼殊室隨筆》，頁91。

陸放翁曰：「詩至晚唐五季，氣格卑陋，千家一律；而長短句獨精巧高麗，後世莫及。此事之不可曉者。」豈有他哉，亦曰遵「窮則變，變則通」之原理以運行而已。放翁生於南宋，所謂「後世」云者，自然是指其生在之當時，可見南宋之詞，已入窮境，等於晚唐之詩；即南宋之當代人，亦既自認為不滿人意矣，革新之機，寧待金源。縱臨安之鐘簾不移，而詞壇亦將起革命。然以晚唐詩之委靡，變化乃起自宋詩；以南宋詞之晦澀，變化乃起自元曲。恐氣運之來，亦必有待於易代而後可致也。噫，其機微矣。⁶⁶

進化的原則是由單調趨向繁複，「應社會之要求」類似達爾文的適者生存，梁啟勳說：「歌曲與語言同一途徑，語言由簡單而漸臻繁複，此可由學語小兒及林野間之原人證之。唯歌曲亦然。朱熹《儀禮經傳通解》，載趙彥肅所傳唐開元鄉飲酒禮所奏之風雅十二篇歌譜，其為一字一音，固甚明顯。即降而至於南宋，試讀白石道人之自度曲，其邊旁所註之音符，亦只是一字一音。至於元代之北曲，則已一字數轉，若明代之南曲，更有一字十轉者。可見人類之審美觀念，由簡而繁，殆為定則，音樂更其顯著之例矣。」⁶⁷ 梁啟勳的史觀除了進化論的直線時間，也包含迂迴的循環時間，「歌詞則回復五代北宋之活潑」，回歸原始本能。元曲的興起包含外來文化的衝擊（新民族衝入之激刺），但革新主要來自文學史的內部理路，「縱臨安之鐘簾不移，而詞壇亦將起革命」（惟易代仍是重要外緣），梁啟勳雖然重視外部文化與社會因素，但主要從文體的邏輯及影響的焦慮解釋變革的原因。

前引梁啟超談到戲曲的文體解放說：「曲本則稍解音律者，可任意綴合諸調，別為新調。」原注「詞亦可爾爾，然究不如曲之自由」，梁啟勳《中國韻文概論》做出更細緻的解釋：

詞起於中唐，至南宋而結晶，其間已歷五百年，豪傑之士，宜乎可以興矣，請言其變。詞乃出於樂府之長短句，……然而猶是自成片段，每首各自為一短歌而已。至於曲則不然，一調名雖成獨立體，但串合而成一劇，則前後須有聯屬之關係，規矩謹嚴，非當行不得移易，此曲之所以異於詞者一也。詞之在每一調名之下，句之長短，字之多少，各有一定，不容增減。曲則不然，視字可增至正文之一倍，且必以一倍為率，是曰贈板，此曲之所以異於

⁶⁶ 同前註，頁 143。

⁶⁷ 同前註，頁 152。

詞者二也。贈板必多用襯字，襯字多少無一定，以合拍為率，其彈性極大，可以自由伸縮。⁶⁸

宋詞的「長短句」相對於齊言詩來說更為自由，從宋詞的「犯調」發展為元曲拼接的「集曲」⁶⁹，「彈性極大，可以自由伸縮」，形成文體解放，文體日趨複雜則顯示某種「進步」。從唱詞轉向說白顯示更重要的解放，《曼殊室隨筆·曲論》說：

金元劇本，科白率多簡單，明代則不然。如徐渭之《翠鄉夢》，梁辰魚之《紅線女》等，每穿插一二千字之科白，多用清新之口角，嫻雅之辭令，或莊或諧，可歌可泣。此則明劇之進化，痕迹固自宛然。此法不但可令顧曲者精神發揚，抑可助文章生色，能救濟單調與呆滯之病。

既以科白為進化，則更不能不承認對話劇之為進化矣。蓋歌舞劇重在唱工與舞容，表情若何，顧曲者每為寬宥，故可藏拙。唯對話劇則不然。以常服立於氍毹上，無豔麗之舞衣以引人視覺，無婉轉之歌喉以引人聽覺，萬目睽睽，悉集中於演員之一身，若一舉手一投足非曾經科學的訓練，必將無所措手足。斯時也，演員之所以博取群眾之美感者唯賴天才，工夫全在表情上，必先將劇中人之身世，環境，及當時情緒，揣摩透徹；然後設身處地，深入於劇中，庶幾乎可。蓋赤裸裸地，無可藏拙，已屬困難；且表情專在精神，非若歌舞之只憑技術耳。⁷⁰

梁啟勳斷言科白屬於「明劇之進化」，肯定現代話劇的興起，「既以科白為進化，則更不能不承認對話劇之為進化矣」，顯然吸收了新文學運動的觀點。從唱到說，表演藝術面臨徹底的改變，演員失去「唱工」、「舞容」的依靠，成為一種「赤裸裸地，無可藏拙」更純粹的表演藝術，體現文學現代性的追求。

四、胡適：白話與解放

胡適十四歲到上海讀書，深受梁啟超言論影響，也接觸許多革命思想。胡適許多著作都留下梁啟超深刻的影響痕迹，〈嘗試集自序〉回憶說：

⁶⁸ 梁啟勳：《中國韻文概論》，頁 182。

⁶⁹ 梁啟勳對「犯調」有詳細解釋，見梁啟勳：《曼殊室隨筆》，頁 130。

⁷⁰ 同前註，頁 110。

那時影響我個人最大的，就是我平常所說的「歷史的文學進化觀念」。這個觀念是我的文學革命論的基本理論。《筭記》第十冊有五年四月五日夜所記一段如下：「文學革命，在吾國史上非創見也。即以韻文而論，三百篇變而為騷，一大革命也。又變為五言七言，二大革命也。賦變而為無韻之駢文，古詩變而為律詩，三大革命也。詩之變而為詞，四大革命也。詞之變而為曲，為劇本，五大革命也。何獨於吾所持文學革命論而疑之？文亦遭幾許革命矣。……總之文學革命至元代而極盛。其時之詞也，曲也，劇本也，小說也，皆第一流之文學，而皆以俚語為之。其時吾國真可謂有一種『活文學』出現，儻此革命潮流（原注：革命潮流，即天演進化之迹。自其異者言之，謂之革命；自其循序漸進之迹言之，即謂之進化可也），不遭明代八股之劫，不遭前後七子復古之劫，則吾國之文學已成俚語的文學；而吾國之語言早成為言文一致之語言，可無疑也。」⁷¹

胡適從文學進化論尋找「新詩」的歷史合法性，〈談新詩〉也說：「我們若用歷史進化的眼光來看中國詩的變遷，便可看出自《三百篇》到現在，詩的進化沒有一回不是跟著詩體的進化來的。」⁷²文學進化論與五大革命說：騷、五七言詩、駢文律詩、詞、劇本（後來屢經調整），明顯都源自梁啟超，後來《國語文學史》（1921-1922）、《白話文學史》（1928）也都根據「進化」、「革命」、「白話」等觀念撰寫。梁啟超放棄白話小說重返抒情傳統，將戲曲看作抒情傳統的最高成就，胡適也認為「文學革命至元代而極盛」，詞、曲、劇本、小說都是「第一流之文學」，但胡適堅持「俚語的文學」，即最具國民文學資格的白話。就詩學觀念而言，「新詩」可以看作以詩界革命「以舊風格含新意境」為起點，進而轉向白話；改革重心從內容（意境）轉向形式（詩體），從書寫轉向口語（我手寫我口），加上激進的反傳統態度而構成的。

胡適的〈文學改良芻議〉是新文學運動的宣言，但其中仍有若干重要訊息有待重新解讀。這篇文章前後經過數次修正，稍早《新青年》第二卷第二號〈通信〉刊登胡適致陳獨秀書信，談到「年來思慮觀察所得，以為今日欲言文學革命，須從八事入手」：

⁷¹ 胡適：〈自序〉，《嘗試集》（上海：亞東圖書館，1920年），頁25-27。

⁷² 《星期評論》紀念號（1919年10月10日），第5張。

- 一曰不用典。
 - 二曰不用陳套語。
 - 三曰不講對仗。(原注：文當廢駢，詩當廢律)
 - 四曰不避俗字俗語。(不嫌以白話作詩詞)
 - 五曰須講求文法之結構。
- 此皆形式上之革命也。
- 六曰不作無病之呻吟。
 - 七曰不摹倣古人，語語須有個我在。
 - 八曰須言之有物。

此皆精神上之革命也。⁷³

前五事屬於「形式」，後三事屬於「精神」，接近梁啟超的二分法。「不避俗字俗詞」正式提到「白話」(不嫌以白話作詩詞)，但這個敘述仍保留舊文體(詩詞)，帶有梁啟超「以舊風格含新意境」的意味，只是以白話取代「新名詞」(或「新意境」)。胡適革命的對象轉向形式(即梁啟超堅持的「舊風格」)，前五項「形式之革命」也置於「精神上之革命」前面。但這些「形式」並不涉及文體，換言之仍可沿用舊詩體，改良重心放在詞語及文法。胡適後來稱這八條為「八不主義」，「不」意味傳統的破壞與否定，尤其是「用典」、「套語」、「對仗」等形式枷鎖，接近羅蘭·巴特(Roland Barthes)所說的文化符碼(cultural code)，形成傳統的解符碼(de-coding)⁷⁴。第七項追求個人性，「不摹倣古人，語語須有個我在」，但唯有透過解符碼(不摹倣古人)，個人主體才可望獲得解放(須有個我在)。

胡適翌年在《新青年》第二卷第五號(六年正月)正式發表〈文學改良芻議〉，將「精神」提前，首先標舉「須言之有物」。稍早《新青年》主編陳獨秀(1879-1942)回覆前引胡適書信，對「須講求文法之結構」、「須言之有物」提出異議，這兩個異議都與文學性有關，「言之有物」涉及美學，「文法結構」涉及語言。

⁷³ 〈通信〉，《新青年》第2卷第2號(1916年10月)，頁2。

⁷⁴ 詹明信(Fredric Jameson)說：「這是一個文明的時代，科學的時代。……科學就是穿透、取消感性認知的現實，科學要發現的是表面現象以下更深一層、更真實的現實。德語中用來表達解符碼化這個意思的字十分有趣(韋伯[Max Weber]用過這個字)：Entzauberung，意即神祕或神聖性的消失，也即非神聖化(desacralization)。世界失去了其魔力和神聖性。」詹明信著，唐小兵譯：《後現代文義與文化理論》(臺北：合志文化事業公司，1989年)，頁27。

事後證明，文學性可能確是胡適宣言最明顯的弱點。陳獨秀說：「尊示第八項『須言之有物』一語，僕不甚解。或者足下非古典主義，而不非理想主義乎？鄙意欲救國文浮誇空泛之弊，祇第六項『不作無病之呻吟』一語足矣。若專求『言之有物』，其流弊將毋同於『文以載道』之說，以文學為手段為器械，必附他物以生存，竊以為文學之作品，與應用文字作用不同，其美感與技倆，所謂文學美術自身獨立存在之價值，是否可以輕輕抹殺，豈無研究之餘地？況乎自然派文學，義在如實描寫社會，不許別有寄託，自墮理障。蓋寫實主義之與理想主義不同也以此。」⁷⁵ 陳獨秀的批評顯示，他認為寫實主義「如實描寫社會」才是文學革命應當追求的目標，接近坪內逍遙「現實派」揭櫫的文學現代性；相對地，胡適傾向「理想主義」更接近梁啟超的「理想派」，無法徹底擺脫傳統的意識形態。陳獨秀從純文學觀點質疑「言之有物」的主張，胡適〈文學改良芻議〉顯然接受這個意見作出修正，他解釋說：「吾所謂『物』，非古人所謂『文以載道』之說也。吾所謂『物』，約有二事。」亦即情感、思想，並引述〈詩大序〉「情動於中而形諸言。言之不足，故嗟歎之。嗟歎之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也」，並解釋說：「此吾所謂情感也。情感者，文學之靈魂。文學而無情感，如人之無魂，木偶而已。行尸走肉而已。（今人所謂『美感』者，亦情感之一也。）」⁷⁶ 胡適接受陳獨秀的「美感」一詞，惟包含在含義更寬廣的「情感」之下，這個宣言因此成為某種抒情文學的宣言。

陳獨秀在胡適〈芻議〉一個月後發表〈文學革命論〉，提出三大主義：「曰推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學。曰推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學。曰推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」⁷⁷ 「抒情」同樣作為首要口號，但「國民文學」、「寫實文學」、「社會文學」呈現更鮮明的左派傾向。這篇文章還從階級觀點（貴族／國民）重述韻文歷史。胡適翌年〈建設的文學革命論〉（1918）抒情仍居於重要地位：「中國文學的方法實在不完備，不夠作我們的模範。……韻文只有抒情詩，絕少紀事詩，長篇詩更不曾有過；戲本更在幼稚時代：但略能紀事掉文，全不懂結構。」⁷⁸ 〈論短

⁷⁵ 〈通信〉，《新青年》第2卷第2號（1916年10月），頁3。

⁷⁶ 〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5號（1917年1月），頁1-2。

⁷⁷ 〈文學革命論〉，《新青年》第2卷第6號（1917年2月），頁1。

⁷⁸ 《新青年》第4卷第4號（1918年4月），頁303。

篇小說〉指出抒情詩在近代文學的核心意義：「最近世界文學的趨勢，都是由長趨短，由繁多趨簡要——『簡』與『略』不同，故這句話與上文說『由略而詳』的進步，並無衝突。——詩的一方面，所重的在於『寫情短詩』（lyrical poetry 或譯『抒情詩』），……所以我們（檢）〔簡〕直可以說，『寫情短詩』，『獨幕劇』，『短篇小說』三項，代表世界文學最近的趨向。」⁷⁹ 這種文學主張一方面來自西方近代文學論，一方面延續晚清以來抒情傳統的重建。

陳獨秀使用一個有趣的說法「美感與技術」，梁啟超〈晚清兩大家詩鈔題辭〉(1920) 做出更清楚的說明：「因為詩是一種技術，而且是一種美的技術，若不從這兩點著眼，便是把技術的作用，全然抹殺，雖然有好意境，也不能發揮出價值來。」「修辭和音節，就是技術方面兩根大柱，想作名詩，是要實質方面和技術方面都下工夫。實質方面是什麼？自然是意境和資料，若沒有好意境、好資料，算是實質虧空，任憑恁樣好的技術，也是白用」⁸⁰，梁啟超以「意境」取代「美感」，從兩方面對新文學運動提出建議，從此「技術」、「意境」取代早年的「風格」、「意境」。此後胡適經常使用這組觀念，例如《國語文學史》評論李白〈長相思〉：「這種意境與技術，都和平民文學很接近。」又說：「程顥的詩，精神上與技術上都很像邵雍。……邵雍、司馬光、程顥又都是當時的哲學家，他們重在意境與理想，不重在修詞琢句，故我們又可以教他們的詩做『哲學家的詩』。……當時的詩，多少總帶著一種哲學的意境。」⁸¹ 胡適頻繁使用「意境」⁸²，取代陳獨秀的「美感」，可能受到梁啟超的影響。

以胡適後來〈談談「胡適之體」的詩〉(1936) 為例，這篇文章自述作白話詩的三個戒約：1. 說話要明白清楚，2. 用材料要有剪裁，3. 意境要平實。他說：「古人有『言近而旨遠』的話，旨遠是意境的問題，言近是語言文字的技術問題」，「意境只是作者對於某種題材的看法。有什麼看法，才有什麼風格。……其實風格都是從意境出來；見解是因，風格是果。……在詩的各種意境之中，我自己總覺得『平

⁷⁹ 《新青年》第4卷第5號（1918年5月），頁406。

⁸⁰ 梁啟超：《飲冰室合集》，第5冊，文集，卷43，頁72、73。

⁸¹ 胡適：《國語文學史》（北京：文化學社，1927年），頁46、117。

⁸² 古風說：「胡適先生從1919年10月發表《談新詩》開始，就受梁啟超等人的影響，將『新意境』作為一條文學批評的標準來使用。特別是在1926年9月著述的《詞選》中，使用『意境』術語多達幾十處。」古風：《意境探微》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年），頁205。

實』、『含蓄』、『淡遠』的境界是最禁得起咀嚼欣賞的。」⁸³ 其中「言近而旨遠」更早出現在胡適〈讀沈尹默的舊詩詞〉(1919)⁸⁴，三個戒約見於〈什麼是文學——答錢玄同〉(1920)：「我說，孤立的美，是沒有的。美就是『懂得性』(明白)與『逼人性』(有力)二者加起來自然發生的結果。……我不承認什麼『純文』與『雜文』。無論什麼文(純文與雜文，韻文與非韻文)都可分作『文學的』與『非文學的』兩項。」⁸⁵ 「言近」、「清楚明白」顯示胡適一貫的淺白偏好，但早期並未使用「意境」。胡適堅持以白話作為國民文學，這種觀點使他反對區分美文與應用文，更無法形成純粹的美感。愛好「淺白」與〈文學改良芻議〉致力傳統的解符碼看來互為表裏，導致美感消失，但胡適稍後做出調整，他先是在「言之有物」接受陳獨秀建議加入「美感」，接著吸收梁啟超的「意境」進行修正。

〈文學改良芻議〉最後一項「不避俗字俗語」涉及白話文學，這是整個宣言真正的重心，胡適說：

八曰不避俗語俗字。吾惟以施耐菴、曹雪芹、吳趸人為文學正宗，故有「不避俗字(語俗)[俗語]」之論也。蓋吾國言文之背馳久矣。……及元時，中國北部已在異族之下，三百餘年矣。(遼、金、元)此三百年中，中國乃發生一種通俗行遠之文學。文則有《水滸》、《西遊》、《三國》之類，戲曲則尤不可勝計。以今世眼光觀之，則中國文學當以元代為最盛，可傳世不朽之作，當以元代為最多，此可無疑也。當是時中國之文學最近言文合一。白話幾成文學的語言矣。使此趨勢不受沮遏，則中國幾有一「活文學出現」，而但丁、路得之偉業，幾發生於神州。不意此趨勢驟為明代所沮。政府既以八股取士，而當時文人如何、李七子之徒，又爭以復古為高，於是此千年難遇言文合一之機會，遂中道夭折矣。然以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之為中國文學之正宗，又為將來文學必用之利器，可斷言也。⁸⁶

胡適以「白話」興起比擬歐洲近代方言脫離中古的拉丁文，形成民族國家。這個說法存在許多問題，稍後梁啟超〈晚清兩大家詩鈔題辭〉指出：「其實文言白話，本來就沒有有一定的界限。……近來有人將文言比歐洲的希臘文拉丁文，將改用白話體

⁸³ 胡適：〈談談「胡適之體」的詩〉，《自由評論》第12期(1936年2月)，頁15-16。

⁸⁴ 胡適：〈讀沈尹默的舊詩詞〉，《胡適文存》(上海：亞東圖書館，1924年)，卷1，頁220。

⁸⁵ 胡適：〈什麼是文學——答錢玄同〉，同前註，頁300-301。

⁸⁶ 〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5號(1917年1月)，頁10。

比歐洲近世各國之創造國語文學，這話實在是誇張太甚，違反真相。希臘拉丁語和現在的英法德語，語法截然不同，字體亦異，安能不重新改造？……中國文言白話的差別，只能拿現在英國通俗文和索士比亞時代英國古文的差別做個比方，絕不能拿現在英法德文和古代希臘拉丁文的差別做個比方。」⁸⁷ 胡適認為元代異族統治造成白話興起，「不意此趨勢驟為明代所沮」，反而在朱元璋推翻蒙古統治後中斷這種文學復興；中國的「言文合一」主要涉及內部階級，而非外部種族。中國的「白話」跨越不同地域、階層逐漸形成共同語，胡適看作某種「進化」。但建構國族共同體卻面臨與歐洲迥然不同的問題。簡言之，如果是對抗異族統治，應強調「漢文」，但「白話」則是藉異族入侵改變中國文言／白話的階級結構，問題因而從國族轉向階級。從後來的發展來看，白話（國語）最終導向某種階級革命，而非國族的復興。

胡適再次說到「中國文學當以元代為最盛」，既然他在前引〈建設的文學革命論〉認為「戲本更在幼稚時代」，所謂最高成就主要是指《水滸》、《西遊》、《三國》白話小說。陳獨秀的文後識語相對更重視戲曲：「白話文學，將為中國文學之正宗。余亦篤信而渴望之。吾生倘親見其成，則大幸也。元代文學美術，本蔚然可觀。余所最服膺者，為東籬。詞雋意遠，又復雄富，余嘗稱為『中國之沙克士比亞』。」⁸⁸ 這個說法更接近梁啟超、王國維、同盟會的論調，稍後胡適修正了元代戲曲的評價，他在民國六年七月回國後得讀《宋元戲曲史》⁸⁹，稍後〈文學進化觀念與戲曲改良〉(1918)顯然吸收了王國維的觀點：

西洋的戲劇便是自由發展的進化；中國的戲劇便是只有局部自由的結果。列位試讀王國維先生的《宋元戲曲史》，試看中國戲劇從古代的「歌舞」，一變而為戲優；後來加入種種把戲，再變而為演故事兼滑稽的雜戲；後來由「敘事」體變成「代言」體，由遍數變為折數，由格律極嚴的大曲變為可以增減字句變換宮調的元曲，於是中國戲劇三變而為結構大致完成的元雜劇。……後來南戲把這些限制全部毀除，使一劇的長短無定，一折的宮調無

⁸⁷ 梁啟超：《飲冰室合集》，第5冊，文集，卷43，頁75-77。

⁸⁸ 〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5號（1917年1月），頁10。

⁸⁹ 胡適對王國維《宋元戲曲史》極其推崇，〈歸國雜感〉敘述回國後在上海四馬路找書：「文學書內，只有一部王國維的《宋元戲曲史》是狠好的。」《新青年》第4卷第1號（1918年1月），頁22。

定，唱者不限於一人。……後來的傳奇，因為體裁更自由了，故於寫生，寫物，言情，各方面都大有進步。……傳奇雅劇既不能通行，於是各地的「土戲」紛紛興起：徽有徽調，漢有漢調，粵有粵戲，蜀有高腔，京有京調，秦有秦腔。……依此五種性質看來（引者按，指文字淺近、音樂簡單、通俗易懂、長短更自由，有剪裁的短戲），我們狠可以說，從崑曲變為近百年的「俗戲」，可算得中國戲劇史上一大革命。……以上所說中國戲劇進化小史的教訓是：中國戲劇一千年來力求脫離樂曲一方面的種種束縛，但因守舊性太大，未能完全達到自由與自然的地位。中國戲劇的將來，全靠有人能知道文學進化的趨勢，能用人力鼓吹，幫助中國戲劇早日脫離一切阻礙進化的惡習慣，使他漸漸自然，漸漸達到完全發達的地位。⁹⁰

胡適做出重大修正，但仍然認為西洋戲劇更進步，一廂情願貶低傳統戲劇「只有局部自由」，寄望更俚俗的「土劇」、「俗劇」。當時文學進化論主要作為某種未來的召喚，指涉「自由」的解放史，戲曲史顯示「脫離樂曲一方面的種種束縛」，肯定新興話劇。這個觀點呼應稍後新詩必須擺脫音樂的「調子」，胡適〈談新詩〉(1919)說：「但是詞曲無論如何解放，終究有一個根本的大拘束：詞曲的發生是和音樂合併的。後來雖有可歌的詞，不必歌的曲，但是始終不能脫離『調子』而獨立，始終不能完全打破詞調曲譜的限制。直到近來的新詩發生，……」⁹¹ 古典詩的韻律特徵是始終不離某種歌調（調子），「歌」與「詩」最終必須被區分開來。新詩脫離音樂的「歌」，最終也脫離所有舊體詩。這篇文章擺脫平仄、韻腳的傳統觀念探討新詩韻律，關注句中雙聲、疊韻的參差應和，頗具時代意義，但所謂「自然的音節」仍不脫純真口語的可疑假設。

梁啟超小說界革命標舉「言文一致」，前引〈中國唯一之文學報《新小說》〉廣告列舉四個條例，第三條說：「本報文言、俗語參用；其俗語之中，官話與粵語參用。」⁹² 涉及「文言」、「俗語」、「官話」、「粵語」，日本的「言文一致」運用在中國語境轉變成文言與白話（俗語）的對立，但白話包含官話、方言（粵語）等多種選擇，這種狀況延續到新文學運動。胡適先是在民國十年(1921)為教育部第

⁹⁰ 《新青年》第5卷第4號（1918年10月），頁310-313。

⁹¹ 《星期評論》紀念號（1919年10月10日），第5張。

⁹² 新民叢報社編：《新民叢報》第14號，第3冊，頁1747。

三屆國語講習編寫講義，次年第四屆再加修訂，後來黎錦熙整理編輯成《國語文學史》付印，胡適數年後在前者的基礎上撰寫《白話文學史》。這兩部文學史都著眼「言」「文」競爭，「國語」顧名思義指某種國族語言，一種尚待建立的國族共同語，「白話」則意味一種話語 (discourse)，與社會階級（貴族／平民）關係更大，卻很難做出明確定義，更像一個相對於「文言」但界限飄浮的語域。「國語」、「白話」後來變成可以互換的同義詞，「白話」被想像為國民的通用語，但兩者原意其實迥然不同。

胡適〈建設的文學革命論〉修正稍早的〈文學改良芻議〉，從消極破壞轉向積極創造：

我的「建設新文學論」的唯一宗旨只有十個大字：「國語的文學，文學的國語」，我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。有了國語的文學，方纔可有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語纔可算得真正國語。國語沒有文學，沒有生命，便沒有價值，便不能成立，便不能發達。這是我這一篇文字的大旨。⁹³

「國語的文學，文學的國語」這個口號透露許多問題，「國語」指涉某種想像共同體，卻尚未存在；既非方言，亦非官話，甚至不是「白話」，而是一項有待文學書寫的建構。胡適說：「真正有功效有勢力的國語教科書，便是國語的文學；便是國語的小說，詩文，戲本。國語的小說，詩文，戲本通行之日，便是中國國語成立之時。……總而言之，我們今日所用的『標準白話』，都是這幾部白話的文學定下來的。我們今日要想重新規定一種『標準國語』，還須先造無數國語的《水滸傳》，《西游記》，《儒林外史》，《紅樓夢》。」⁹⁴「白話」意味自然、真實的活語言，但「國語文學」隱含口語／書寫的矛盾，原初口語必須依賴書寫才得以建構，「有了文學的國語，我們的國語纔可算得真正國語」，「文學」（書寫）甚至比「國語」更基本，擔負建構「國語」、「白話文」的使命。口語（國語）與書寫（文學）自相矛盾暴露這是刻意的文化建構，一種尚不存在的新發明。

民國七年《新青年》第四卷第一號「通信」刊登胡適〈論小說及白話韻文〉及錢玄同答書，胡適解釋「白話」的意義：

⁹³ 《新青年》第4卷第4號（1918年4月），頁291。

⁹⁴ 同前註，頁293。

先生論吾所作白話詩，以為「未能脫盡文言窠臼」，此等諍言，最不易得。吾於去年（五年）夏秋初作白話詩之時，實力屏文言，不雜一字。如〈朋友〉〈他〉〈嘗試〉篇之類皆是。其後忽變易宗旨，以為文言中有許多字儘可輸入白話詩中。故今年所作詩詞，往往不避文言。吾曾作「白話解」，釋白話之義，約有三端：

（一）白話的「白」，是戲台上「說白」的白，是俗語「土白」的白。故白話即是俗話。

（二）白話的「白」，是「清白」的白，是「明白」的白。白話但須要「明白如話」，不妨夾幾個文言的字眼。

（三）白話的「白」，是「黑白」的白。白話便是乾乾淨淨沒有堆砌塗飾的話，也不妨夾入幾個明白易曉的文言字眼。⁹⁵

胡適接受錢玄同建議，「在北京所作的白話詩，都不用文言了」。錢玄同回信說：「總而言之，今後當以『白話詩』為正體。」原注：「此『白話』，是廣義的，凡近乎言語之自然者皆是。此『詩』，亦是廣義的，凡韻文皆是。」⁹⁶「白話」具有說白、清白、明白三種意思，「說白」涉及口語，但「清白」、「明白」都涉及風格及某種意識形態，呼應胡適「淺白」的癖好，更清楚顯示現代性的解除魔魅（disenchantment）。

胡適《國語文學史》、《白話文學史》除了界限不明的口語（說白），所謂「白話」其實經常意味著淺白，如《國語文學史》謂黃庭堅：「我最喜歡他的題蓮花寺：……這雖不全是白話，但這種樸素簡潔的白描技術完全是和白話詩一致的。」⁹⁷這種淺白語言導致詩意消褪，甚至喪失意義，例如將比興看作無意義的起頭，《白話文學史》謂樂府〈隴西行〉：「首八句也是民歌的形式，古人說詩《三百篇》有『興』的一體，就是這一種無意義的起頭話。」⁹⁸胡適厭惡晦澀到達令人吃驚的程度，最明顯的是極度貶低李商隱與西崑體，他認為李商隱〈錦瑟〉：「這首詩一千年來也不知經過多少人的猜想了，但是至今還沒有人猜出他究竟說的是什麼鬼

⁹⁵ 《新青年》第4卷第1號（1918年1月），頁77。這封信未署「民國六年十一月二十夜」。

⁹⁶ 同前註，頁80。

⁹⁷ 胡適：《國語文學史》，頁123。

⁹⁸ 胡適：《白話文學史》（上海：新月書店，1928年），頁26。

話。這種奧妙的作品自然應該受人崇拜了。」⁹⁹ 杜甫《秋興》八首則是失敗的詩：「《秋興》八首傳誦後世，其實也都是一些難懂的詩謎。這種詩全無文學價值，只是一些失敗的詩頑藝兒而已。」¹⁰⁰ 早期新詩經常模仿口語（更接近「歌」），「白話」使詩的韻味急速消失，梁啟超透過重新評價「象徵派」提出回應：「純象徵派之成立，起自楚辭。篇中許多美人芳草，純屬代數上的符號，他意思別有所指。……中晚唐時，詩的國土，被盛唐大家占領殆盡，溫飛卿、李義山、李長吉諸人，便想專從這裏頭闢新蹊徑。……近來提倡白話詩的人不消說是極端反對他了。平心而論，這派固然不能算詩的正宗，但就『唯美的』眼光看來，自有他的價值。」¹⁰¹ 這段話明顯回應胡適（近來提倡白話詩的人），「代數上的符號」應是指符號的象徵，所謂「唯美的」正是胡適的弱點，這個異議預見三〇年代新詩「明白」與「晦澀」之爭¹⁰²；這個爭議並非只是風格的差異。現代的科學與社會對晦澀普遍抱持憎惡態度¹⁰³，「淺白」正是傳統的解魅必然帶來的現代性癥狀。

⁹⁹ 胡適：《國語文學史》，頁 75。

¹⁰⁰ 胡適：《白話文學史》，頁 355。

¹⁰¹ 梁啟超：《中國韻文裏頭所表現的情感》（臺北：中華書局，1992 年），頁 48-49。

¹⁰² 鄭毓瑜：〈意象與肌理——由 1930 年代漢語詩明白／晦澀的論爭談起〉，《政大中文學報》第 26 期（2016 年 12 月），頁 107-140。

¹⁰³ 亞瑟·梅爾澤 (Arthur M. Meizer) 談到現代人對晦澀的憎恨：「實際上，它是現代啟蒙這種非常特殊的文化的產物。……在經濟領域，世界的不斷『理性化』——官僚主義、工業技術、商業、專業化和法律法規 (legal regulation) 的興起，使得清楚、明確的交流成為一種實際需要。」亞瑟·梅爾澤著，趙柯譯：《字裏行間的哲學：被遺忘的隱微寫作史》（上海：華東師範大學出版社，2018 年），頁 329。

