

## ※ 文哲譯粹 ※

# 1897 至 1917 年中國文學中的一個過渡概念——梁啟超及其「詩界革命」、歷史劇作與政治小說（下）

馬漢茂\* 著 伍展楓\*\* 譯

### 五、梁啟超的「詩界革命」及其韻文表情論

一八九〇年，當梁啟超進入了其老師康有為<sup>100</sup>的社交圈後，始與一些青年詩人頻繁交往，之後更與他們結為密友並形成了一個文人圈子。蓋這文人圈子的成員均明確地試圖擺脫古典詩歌中複雜而墨守成規的形式，他們遂欲運用自身淵博之學識及優洽之才藝，為枯燥乏味的詩歌創作灌注愛國熱忱及對中華復興的殷切期望，並由此革新古典詩歌。為此，他們希望尋覓一種靈活的語言，足資表達當時的新思想。是故，這群詩人乃專注於為古典詩歌大膽地注入新詞彙以創制一種新式詩歌體裁，而這些詞彙均主要借用佛教用語、現代化的日語詞彙，甚或直接取用西方用語。自一八九二年起，時年二十歲的梁氏〔頁195 (1973)〕乃偕詩人夏曾佑（穗卿，1863-1924）一同討論這種「新體詩」。不久，在一八九三至一八九四年間，另一位與夏氏性格同樣內向的維新派人物譚嗣同（復生，1865-1898），亦加入了梁、夏二人的討論。有一段時間，三人因曾共住於北京，並每天就社會的整體變化高談闊論，遂發現大家志趣相投，不但均好佛，且皆鄙夷漢代以降之中國舊學。另外，蓋康氏曾治《春秋》之學，並重新提倡「今文經學」以為變法之本，遂闡發「三世之

\* 馬漢茂 (Helmut Martin, 1940-1999)，德國漢學家，在中國文學研究及翻譯範疇上成就尤為卓著。

\*\* 伍展楓，德國萊比錫大學東亞研究所漢學碩士研究生。

<sup>100</sup> (原註 85) 康有為的詩作對「詩界革命」並非完全沒有影響。就此，有關康氏文學作品的價值之詳細但略嫌囉嗦的討論，詳參人民文學出版社編輯部選注：《康有為詩文選》，頁 13-14。

義」，提出世界發展大抵分為三個階段，而這種維新理論亦為梁、夏、譚三人提供歷史乃至文學進化論的思想基礎。其中梁氏一直堅守此論，直至他在流亡日本後，得從英國生物學家達爾文 (Charles Darwin, 1809-1882) 的學說中，找到更適合的進化論框架。及後，於一八九六至一八九七年間，三人終在上海標舉「詩界革命」的口號。然而，縱使梁氏早已好讀唐詩，他卻一直不會作詩，直至結識譚、夏二人後，梁氏方隨他們慢慢地學習如何作詩。但直到一八九九年，梁氏仍只能背誦約二百首古典詩歌，而其詩作亦不足五十首<sup>101</sup>。後來，梁氏曾自嘲，這些在其年輕時〔頁233 (1996)〕所賦之古奧而充滿象徵符號的浪漫詩作，對其圈子外的人而言，相信頗難以理解<sup>102</sup>。今觀梁氏〈夏威夷遊記〉，可見其對新體詩的看法之概述：

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（余嘗戲名詞章家為「鸚鵡名士」，自覺過於尖刻）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。故今日不作詩則已，若作詩，必為詩界之哥倫布（哥倫布；Christopher Columbus, 1451?-1506）、瑪賽郎（麥哲倫；Ferdinand Magellan, 1480?-1521）然後可。猶歐洲之地力已盡，生產過度，不能不求新地於阿米利加（美洲；America）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。不然，如移木星、金星之動物以實美洲，瑰偉則瑰偉矣，其如不類何。

若三者具備，則可以為二十世紀支那之詩王矣。宋明人善以印度之意境語句入詩，……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。<sup>103</sup>

實則梁啟超對新體詩之願景，並未局限於他與夏曾佑及譚嗣同二人形成的小圈子

<sup>101</sup>（原註 86）參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 94（譯者按：另可參梁啟超：〈新大陸遊記節錄·附錄二：夏威夷遊記〉，《飲冰室專集》之二十二，收入《飲冰室合集·專集》，第 5 冊，頁 189）。

<sup>102</sup>（原註 87）梁啟超：〈亡友夏穗卿先生〉，《飲冰室文集》之四十四（上），收入《飲冰室合集·文集》，第 15 冊，頁 19-20；另參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 22、36。

<sup>103</sup>（原註 88）參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 94（譯者按：原文所引章節亦見於梁啟超：〈新大陸遊記節錄·附錄二：夏威夷遊記〉，頁 189）。

中。對梁氏而言，「詩界革命」<sup>104</sup> 的涵蓋範圍乃擴大至其他作家在詩歌革新上所做出之類似貢獻。當然，夏、譚二人的詩作，始終對梁氏的詩歌改革主張影響至深，當中用詞隱晦的夏詩乃成激發梁氏創作的泉源。至於譚詩，梁氏則主要〔頁 196 (1973)〕欣賞譚氏為詩作所賦予的新靈魂；相比起譚氏於一八九八年被清廷處決以前，所創作的數首帶實驗性的「美文」作品<sup>105</sup>，梁氏實遠為重視譚氏之古典詩歌<sup>106</sup>。又，梁氏於一九〇一年撰寫了詩作〈廣詩中八賢歌〉。此詩雖只是對唐代偉大詩人杜甫（子美，712-770）所撰〈飲中八仙歌〉的拙劣模仿，但梁氏在詩中乃列舉並詠頌了八位與詩界革命有關的重要詩人，包括：因曾在《新民叢報》發表詩作，而激發梁氏作詩之興趣的蔣智由（觀雲，1866-1929）、宋恕（平子，1862-1910）、學者章太炎，以及跟譚嗣同一樣，追求詩歌中的新視野多於新形式的陳三立（伯嚴、散原，1853-1937）、翻譯家嚴復、曾廣鈞（重伯，1866-1929）、吳保初（彥復，1869-1913），還有深切關注政治的丁惠康（叔雅，1904-1979）<sup>107</sup>。但除此以外，最重要的是梁氏讚揚了比他年長二十歲的黃遵憲。〔頁 234 (1996)〕一九一九年，於五四文學革命中，黃氏乃以其詩作獲推舉為中國白話詩創作的傑出先驅。黃氏的詩句「我手寫吾口」<sup>108</sup>，亦成為了推動新體詩創作的著名口號。於一八九六至一八九七年間，梁氏

<sup>104</sup>（原註 89）梁啟超最早應於 1901 年已在其著述中使用「詩界革命」一詞，參梁啟超：〈廣詩中八賢歌〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 13。另參梁啟超：《清議報》一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷》，《飲冰室文集》之六，收入《飲冰室合集·文集》，第 3 冊，頁 55；但梁氏也有可能於數年前已開始使用該詞，蓋《清議報》於 1898 年業已創刊。

<sup>105</sup> 譯者按：文中「美文」一詞屢與「韻文」通用，多指「詩詞」。於此當指新體詩。

<sup>106</sup>（原註 90）詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁 40。另外，就有關譚嗣同所撰並盡顯其獨立品格之詩的討論，詳參陳丹晨：〈略論譚嗣同詩〉，《文學遺產》編輯部編：《文學遺產增刊》（北京：中華書局，1963 年），第 12 輯，頁 154-164（譯者按：原文 1973 年版本中此註乃誤註「陳丹晨」作「陳凡晨」，原文 1996 年版本中此註陳丹晨之漢語拼音乃誤植作“Chen Fanchen”）；然而，就陳氏所指譚詩可稱得上具代表性一點，我並不認同。

<sup>107</sup>（原註 91）梁啟超：〈廣詩中八賢歌〉，頁 13-14；《中國近代文論選》的編者認為此詩具重要性，故足以收入選集中。此外，據梁氏自述，因他過去曾多次把蔣智由之詩誤認為夏曾佑所作，故在撰寫〈廣詩中八賢歌〉時，亦同樣在詠頌蔣智由之詩句下誤註為夏曾佑（譯者按：原文此註乃以姓氏代稱蔣、夏二人，但其中指稱夏氏時，原文 1973 年版本中威妥瑪拼音作“Tseng”，原文 1996 年版本中漢語拼音作“Zeng”，當與〈廣詩中八賢歌〉所提及之曾廣鈞混淆而致誤）。最終梁氏在得悉錯誤後，已改正之，詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁 28。

<sup>108</sup>（原註 92）〔清〕黃遵憲著，高崇信、尤炳圻校點：《人境廬詩草》（北平：文化學社，1933

曾花兩個多月的時間將黃氏詩稿讀畢<sup>109</sup>，之後對黃氏給予極高評價，甚至把他推尊為詩界革命的首席代表。梁氏亦尤其欽佩黃氏堅持學習日本明治維新，以及其追求詩歌的原創性並倡導不模仿他人之詩。此外，雖顯特殊，但梁氏也欣賞黃氏愛國詩歌對幼兒園、小學乃至軍隊的實用性<sup>110</sup>。

於此，若要分析上述目標最終在多大程度上得以實現，則我們只能集中討論梁啟超的詩歌<sup>111</sup>，而梁氏乃力求透過這些作品「竭力輸入歐洲之精神思想，以供來者之詩料」<sup>112</sup>。梁氏現存的作品以詩作為主，僅輔以少量詞作；實則他早年曾撰有大量古典詞作，但只有少數作品得以倖存至今，其中大多乃作於一九一一年辛亥革命以前。儘管如此，梁氏仍為詩歌這種體裁苦苦掙扎；他只可勉強地作詩，而且往往無法完成詩句。梁氏曾承認，他創作一兩首近體絕句或律詩所花的時間，已與他為《新民叢報》撰寫長數千字的文章相等<sup>113</sup>。又，據梁氏記述，他於一八九九年乘船前往夏威夷途中，曾一時詩興大發而寫下多首詩作。然而，為恐「醉夢」於詩興中而忽略其他活動，梁氏乃及時懸崖勒馬，發誓戒詩<sup>114</sup>。

梁啟超的詩作裏最引人注目的特點，當為其中所運用的一系列新名詞和新術語。在梁詩中，外國姓氏均縮寫為單字，正如古典詩歌中使用中國姓氏指稱人名

年)，卷1，頁14。

<sup>109</sup> (原註 93) 詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁2。此外，梁氏曾多番褒揚黃遵憲、夏曾佑及蔣智由三人（譯者按：此註在指稱夏曾佑時，原文1973年版本中威妥瑪拼音作“Tseng Tso-yu”，原文1996年版本中漢語拼音作“Zeng Zuoyou”，當誤），並推許他們為「近世詩界三傑」（詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁17）、「近世詩家三傑」（詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁24）。

<sup>110</sup> (原註 94) 見黃遵憲為小學生所撰之〈小學校學生相和歌〉十九首詩，詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁48-51；另見黃氏軍歌二十四首，包括〈出軍歌〉、〈軍中歌〉及〈旋軍歌〉（譯者按：此註在指稱〈旋軍歌〉時，原文1996年版本中漢語拼音乃誤植作“lūjunge”），詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁34-36。有關這些詩作的真偽，我認為並沒理由像趙景深於其〈梁啟超寫過廣東戲〉一文中所言，單憑這些詩作未有收入黃氏《人境廬詩草》中，即質疑詩作並非黃氏所撰，另參梁氏《飲冰室詩話》中就黃詩所作之附註。

<sup>111</sup> (原註 95) 詳參《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第16冊；另參梁啟超著，康有為評：《梁任公詩稿手蹟》（上海：古典文學出版社，1957年）。

<sup>112</sup> (原註 96) 參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁94（譯者按：原文所引章節亦見於梁啟超：〈新大陸遊記節錄·附錄二：夏威夷遊記〉，頁190）。

<sup>113</sup> (原註 97) 梁啟超：《飲冰室詩話》，頁42。

<sup>114</sup> (原註 98) 參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁95（譯者按：原文所引章節亦見於梁啟超：〈新大陸遊記節錄·附錄二：夏威夷遊記〉，頁191）。

的做法一樣。然而，若不加註釋，讀者便難以理解這些單字外國姓氏之所指。因此，梁氏還是要在其詩中加入冗長的注解，以說明這些新名詞的意義。在眾多新名詞中，梁氏除以較長的「蘇格拉」指稱古希臘哲學家蘇格拉底 (Socrates, 470?-399 B.C.)，又嘗以「莎米」合稱英國詩人莎士比亞及米爾頓 (John Milton, 1608-1674)。梁氏亦曾因詩句長度所限，而在使用新名詞上做無奈的妥協，如把前述意大利建國三傑之一的瑪志尼縮寫成「瑪志」。至於新術語，梁詩除曾分別介紹科技名詞如「輪船」、「鐵路」、「電線」外，亦有多次使用新式政治術語如「民權」及「自由平等」以崇尚相關概念；一些意義深廣的專有名詞則或占據整行詩句，如六字術語「民族帝國主義」<sup>115</sup>。此外，梁氏在其詩中所運用的不少日本詞彙，亦揭示了新名詞及新術語對詩歌所帶來之新影響。就此，梁詩的讀者或許會遇到一些意想不到的幽默例子，比如〔頁 197 (1973)；頁 235 (1996)〕「哲學初祖天演嚴」<sup>116</sup> 或「自由車含秋扇悲」<sup>117</sup>。

實則此二例乃展示了當時詩作裏一些外來新事物對傳統典故的猛烈衝擊，但在梁氏及其詩友這些早期的詩歌創作實驗中，所採用的藉加入新名詞以創作新體詩的手法，則顯然既不成功，亦不特別可靠。梁氏也意識到這種矛盾：

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。<sup>118</sup>

<sup>115</sup> (原註 99) 就「莎米」一語之用例，詳參梁啟超：〈廣詩中八賢歌〉，頁 13；「蘇格拉」，詳參梁啟超：〈舉國皆我敵〉，頁 17；詩句「變名憐瑪志」中之「瑪志」，詳參梁啟超：〈壯別二十六首〉，頁 7；「民權」，詳參梁啟超：〈劉荊州〉，頁 11、梁啟超：〈留別澳洲諸同志六首〉，頁 14；「自由平等」，詳參梁啟超：〈書感四首，寄星洲寓公，仍用前韻〉，頁 10；「輪船」、「鐵路」、「電線」，詳參梁啟超：〈二十世紀太平洋歌〉，頁 18；「民族帝國主義」，詳參梁啟超：〈二十世紀太平洋歌〉，頁 19。

<sup>116</sup> (原註 100) 梁啟超在其詩中所運用的日本詞彙，包括以「支那」指稱中國，詳參梁啟超：〈贈別鄭秋蕃，兼謝惠畫〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 13；以「歐米」指稱歐美，詳參梁啟超：〈壯別二十六首〉，頁 6。此外，梁詩或出現中日詞彙互用的例子，如以中譯「哥倫布」及日譯「閻龍」指稱哥倫布，詳參梁啟超：〈壯別二十六首〉，頁 5。另，就「哲學初祖天演嚴」一句，詳參梁啟超：〈廣詩中八賢歌〉，頁 13。

<sup>117</sup> (原註 101) 詳參梁啟超：〈游春雜感〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 4。

<sup>118</sup> (原註 102) 梁啟超：《飲冰室詩話》，頁 41（譯者按：原文此註以「同前註」[“Ibid.”] 指出來源

這段文字中的最後一節，既為整場詩界革命下了定義，亦與梁氏形容黃遵憲之詩風的話相同：「近世詩人，能鎔鑄新理想以入舊風格者。」<sup>119</sup> 因此，梁氏可謂實現了自己詩歌創作的理想。此外，梁氏早期的自述詩如〈去國行〉(1898)<sup>120</sup> 及〈舉國皆我敵〉(1901)<sup>121</sup>，則更傳達了一種真摯而動人之情。實則若從技術角度看，梁氏所撰許多詩作均似乎難以令人信服，他做到了在舊風格中寫出新意境這一點。但這並非因為梁氏未能實踐其新理論，而是在於該理論乃試圖將一些不可連接的事物聯繫起來。

綜上所述，梁啟超所創作之「半舊」<sup>122</sup> 的新體詩，看似是革新詩歌的妙方，實不過舊瓶新酒而已。再者，梁氏隨意的詩歌用語和詞法改革，對革新詩歌的效果而言既令人失望，亦徒具過渡性價值，蓋整體上這種做法並不能為詩歌語言的討論提供基礎。梁氏所提倡將外國姓氏縮寫為單字之舉，僅屬權宜之計，若要為文壇所廣泛接受，則實如緣木求魚。另一方面，在詩中使用未經縮寫的多字符新詞彙，也只會占據整行古典詩歌短句。胡適<sup>123</sup> 乃在其《嘗試集》中主張，一併廢除規範嚴格的文言以及講求格律的古典詩歌形式，並倡議創作白話詩，而這種新興的白話詩對當時詩界革命所帶來的挑戰，或許亦促使梁氏其後對詩界革命所展開之漫長反思。一九二〇年<sup>124</sup>，梁氏曾撰寫〈《晚清兩大家詩鈔》題辭〉，以介紹黃遵憲及金和（弓叔、亞匏，1818-1885）兩位詩人之詩，但未完稿；〔頁 236 (1996)〕其中梁氏首先解釋了為何選鈔二人詩作：

---

當出自梁詩。今經考證，原文所引章節當摘自梁氏《飲冰室詩話》。

<sup>119</sup> (原註 103) 同前註，頁 2 (譯者按：原文此註以「同前註」[“Ibid.”] 指出來源當出自梁詩。今經考證，原文所引章節亦如前註，當摘自梁氏《飲冰室詩話》)。

<sup>120</sup> 譯者按：詳參梁啟超：〈去國行〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 2。原文並無註明此詩之參考來源，今補回。

<sup>121</sup> (原註 104) 詳參梁啟超：〈舉國皆我敵〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 16-17 (譯者按：原文此註以「同前註」[“Ibid.”] 指出來源當出自《飲冰室詩話》，乃誤；又，原文此註所註頁數為「16」，今據參考來源改正)。

<sup>122</sup> (原註 105) 詳參梁啟超：〈贈別鄭秋蕃，兼謝惠畫〉，頁 13 (譯者按：原文此註以「同前註」[“Ibid.”] 指出來源當出自《飲冰室詩話》，乃誤)。

<sup>123</sup> (原註 106) 梁啟超與胡適初晤於 1918 年 11 月，參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 55。此外，梁氏曾於 1925 年 7 月 3 日致函胡氏，以討論詩歌並問及有關詩韻的問題，見丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 676。

<sup>124</sup> 譯者按：原文作「1927 年」，今據史實改正為「1920 年」。

我認這兩位先生是中國文學革命的先驅，我認這兩部詩集是中國有詩以來一種大解放。這詩鈔是我拿自己的眼光，將兩部集裏頭最好的詩——最能代表兩先生精神，而且可以為解放模範的，鈔將下來。<sup>125</sup>

其後，梁氏在文中概述了其詩學觀念，並重申有必要向中國引進西方文學。就古典詩歌而言，梁氏譴責在詩中運用過多隱晦「寄託」和陳腐「典故」的做法，又認為可以不講格律規範，以免受其束縛。〔頁198(1973)〕然而，他堅持主張作詩必須注重「修辭」和「音節」。實際上，這亦意味著應選用精簡且經修飾的文言作詩，並盡量減少使用語助詞，以免在新體詩中形成「新八股腔」。及後，梁氏始發表他對新式白話詩的意見，實則亦為全文的討論重點，旨在明確回應胡適及其白話詩集《嘗試集》。首先，梁氏乃列舉唐代的寒山、拾得、白居易（樂天，772-846），以及宋代的邵雍（堯夫，1012-1077）、王安石（介甫，1021-1086）等人，一方面論證白話詩的創作在中國文學史上實不算稀奇，並批評那些盲目反對白話詩的守舊「老先生」。但另一方面，梁氏亦批評時人過度排斥文言，而一味標榜白話詩，蓋這種「義法」很容易演變成「桐城派第二」。由是，梁氏真正欲追求的，乃是由文言、白話兩種風格的某種共存而成的詩體；而這兩種風格之間的差異，則因其他有力的論證在文中矛盾地累積而遭到忽視。梁氏始終認為，用韻對追求詩歌的音節而言實不可或缺，他亦反對一切透過遵循歐洲各國創造其國語及文學的模式，以圖解放中國詩歌的嘗試。又，梁氏認為，詩歌用韻實不必拘泥於古代韻書如《佩文韻府》，而應取材於時下口語。但與此同時，梁氏亦以為極端的「純白話詩」實不可能，蓋白話中只有很少的詞彙可供入詩，白話本身亦尚未足以發展為詩歌的載體。再者，皆因白話本身語言乏味，故梁氏質疑以白話作詩實難表達中國詩歌中「含蓄」的特質。於此，儘管梁氏堅定不移的論點看似不偏不倚，但以上重複而矛盾的論證，實不過是對以文言寫成的古典詩歌，所做出之猶豫未決的辯護。即使梁氏的確得以指出創作白話詩所遇到的種種技術困難，但顯然當時白話詩的迅速而全面的發展，已遠遠超越了他在詩界革命中所提倡之新體詩。若說三十年以前由梁氏發起的詩界革命，乃中國走向新文學所邁出的一步，那麼三十年後他所欲編纂《晚清兩大家詩

<sup>125</sup>（原註107）梁啟超：〈《晚清兩大家詩鈔》題辭〉，頁70；其中金和的詩集名為《秋蟬吟館詩鈔》（譯者按：原文註作《秋蟬吟館詩》），但梁氏的詩鈔似乎最終並未出版。

鈔》的根本動機則已顯然不合時宜，蓋梁氏為該詩鈔撰寫題辭的一年後<sup>126</sup>，左翼作家組織「創造〔頁237(1996)〕社」便已開展對「革命文學」的辯論。質言之，時間的推移乃漸將梁氏提升到中國近代文壇中一個「古董」式的保守地位，正如林紓早先批判其時剛起步不久的白話一樣<sup>127</sup>。

自從唐代科舉考試開始以詩取士，詩歌遂成每個中國讀書人均會習用的文學體裁。據梁啟超於《〈晚清兩大家詩鈔〉題辭》所云，這一點實亦正是唐代以降中國詩歌開始衰落的原因。梁氏之後於文中預言一場「中國詩界大革命」即將發生，並將刪汰所有「無聊的應酬交際之作」<sup>128</sup>，好讓詩歌的境界回歸真正的詩人。然而，梁氏在嘗試創作新體詩後的第一個十年間，其詩卻反而明顯地朝著這種傳統主義的方向發展。他詩中的新名詞變得稀少，而其早期創作之彀扭且帶古舊而粗獷味道之詩作，亦逐漸演變成後來平順、具傳統優雅氣息的作品。正因如此，從這些後期的詩作，實已難窺見梁氏的個性。此外，梁氏又曾參與文人之間平日具遊戲性質的唱酬活動，並與一眾詩友創作「聯句」——先限定韻字，後透過拼集各詩人按該韻所賦之詩句以成一集句詩，聊以自娛<sup>129</sup>。同樣展現梁氏博學且富有文采的類似作品，亦包括其所撰之文章〈苦痛中的小玩意兒〉<sup>130</sup>。梁氏撰寫該文時，正陪伴其久臥病榻中的元配李蕙仙(1869-1924)，之後梁氏乃於一九二三年在《北京晨報》(1916-1928)<sup>131</sup>上發表該文及附言。〔頁199(1973)〕受到前人所撰對聯及集句詩啟發，梁氏於文中通過集合不同詞人其詞作中之佳句而成對聯，之後再拼集對聯以成多首新詩作。

一九一一年後，梁啟超對詩詞創作的興趣有所降低。縱然梁氏曾相信自己的

<sup>126</sup> 譯者按：即1921年。

<sup>127</sup> (原註108) 林紓：〈論古文白話之相消長〉，《中國新文學運動史資料》，頁97-100；林紓：〈致蔡元培書〉，頁101-104。

<sup>128</sup> (原註109) 梁啟超：《〈晚清兩大家詩鈔〉題辭》，頁79。

<sup>129</sup> (原註110) 有關梁啟超曾參與創作之聯句詩，詳參梁啟超、麥孟華：〈聯句寄懷蛻菴，次韓孟同宿聯句〉，《飲冰室文集》之四十五(下)，收入《飲冰室合集·文集》，第16冊，頁24；梁啟超、潘之博：〈荷菴攜婦東渡將至，喜賦，次韓孟會合聯句韻，與若海聯句〉，頁24-25；有關梁氏之集句詩，詳參梁啟超：〈集句題甘白石畫軸〉，頁81；有關梁氏曾參與創作之分韻詩，詳參梁啟超：〈癸丑三日，邀群賢修禊萬生園，拈〈蘭亭序〉分韻得「激」字〉，頁70；梁啟超：〈甲寅上巳，抱存修禊南海子，分韻得「帶」字〉，頁70-71；有關梁氏之「以詩代書」詩作，詳參梁啟超：〈寄趙堯生侍御，以詩代書〉，頁77-79。

<sup>130</sup> (原註111) 詳參梁啟超：〈苦痛中的小玩意兒〉，《飲冰室詩話》，頁113-127。

<sup>131</sup> 譯者按：初名《晨鐘報》，後稱《晨報》，又名《北京晨報》。

詞作「不在古人下」<sup>132</sup>，但直至一九二五年前，他都一直沒有創作新詞。又，除一九一四及一九二五年外，實無新詩作收錄於梁氏詩集中<sup>133</sup>。這似乎與黃遵憲的心態轉變相似——黃氏早年曾自認詩才可與杜甫、李白（太白，701-762）、蘇軾（子瞻，1037-1101）、陸游（務觀、放翁，1125-1210）四人「並駕齊驅」，但至晚年，他卻放棄作詩，並嘆其詩只是「無用之物」<sup>134</sup>。

另外，梁啟超早年曾創辦報刊，並提供定期出版的創作園地予詩人發表詩作，以推動詩界革命<sup>135</sup>。實則不僅詩作，梁氏的報刊亦有收錄傳統詩話作品。梁氏除出版其朋友的詩話外，自一九〇二年二月起，他更開始在《新民叢報》上不定期發表其自撰的各則《飲冰室詩話》<sup>136</sup> 條目<sup>137</sup>。蓋詩話內容蕪雜，當中往往只有部分章節涉及文學批評，我們卻可因而嘗試分析梁氏的詩話概念。今觀《詩話》一書之引言，可知其主旨：

〔頁 238 (1996)〕我生愛朋友，又愛文學。每於師友之詩文辭，芳馨悱惻，輒誦之，以印於腦。自忖於古人之詩，能成誦者寥寥，而近人詩則數倍之，殆所謂豐於昵者耶。其鴻篇鉅制，洋洋灑灑者，行將別裒錄之為一集。亦有東鱗西爪，僅記其一二者，隨筆錄之。<sup>138</sup>

因此，梁氏把整部《詩話》分為多則短條目；每則條目均只以一位詩人為中心，並引錄一些由該詩人所撰或與其相關之詩作。梁氏在《詩話》中所提及的一連串詩人，其相關之介紹均無秩序可言。縱然如此，梁氏的《詩話》並未如其他詩話般，

<sup>132</sup>（原註 112）梁啟超：〈浣溪沙·臺灣歸舟晚望〉，《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 98（譯者按：原文此註以「同前註」[“Ibid.”] 指出來源當出自《飲冰室詩話》。今經考證，原文所引章節當摘自梁詞）。

<sup>133</sup>（原註 113）詳參林志鈞編：〈飲冰室文集目錄〉，《飲冰室合集·文集》，第 1 冊，目錄頁 105-121。在〈飲冰室文集目錄〉中，可見梁啟超大部分詩詞作品均有標明創作年分，從中可知，在 1915 至 1925 年間梁氏並無詩作，在 1911 至 1925 年間則無詞作；另參《飲冰室文集》之四十五（下），收入《飲冰室合集·文集》，第 16 冊，頁 98；又參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 95、300-301、416-417、673。

<sup>134</sup>（原註 114）張朋園：〈黃遵憲的政治思想及其對梁啟超的影響〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 1 期（1969 年 8 月），頁 217。

<sup>135</sup>（原註 115）梁啟超：〈《清議報》一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷〉，頁 55。

<sup>136</sup> 譯者按：下稱「《詩話》」。

<sup>137</sup>（原註 116）詳參梁啟超：《飲冰室詩話》，頁 1-127。

<sup>138</sup>（原註 117）同前註，頁 1。

只是隨意地回顧整段中國詩歌史。今觀明末清初詩人吳偉業（駿公、梅村，1609-1672）所撰的詩話著作<sup>139</sup>，實能透過迴避編纂材料上的重複現象，以及將各則詩話的內容範圍限於對某詩人其時代所做出之描述及批判性考察的做法，為詩話本身賦予屬於清代的新時代色彩。實則《詩話》亦能與吳氏《梅村詩話》相媲美，而梁氏乃在其中專注於分析近代文壇，同時抨擊當時詩人對古人過度吹捧：

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？<sup>140</sup>

本此主張，《詩話》聚焦於詩界革命，並藉此展現康有為等維新派人物的個人風貌。我們亦可從中發現不少梁氏對其朋友以及時人所做出之評論，從而尋繹出他們之間的人際關係，以及梁氏對他們的看法<sup>141</sup>。〔頁200（1973）〕又，由於《詩話》中每則條目均必然聯繫到某些詩作，當中包括許多未有收於詩人傳世詩集的作品，故我們實可同時把《詩話》看作一部詩歌外集。此外，《詩話》亦收錄不少傳統文人常見的交遊唱和之作，乃至題扇詩、歌詞，以及聯句作品。正如前述，在梁氏結集成《詩話》前，這些詩話條目均曾經其報刊刊登，並旋即引起讀者的反響<sup>142</sup>。然而，儘管這些條目包含有趣的附注，以及一些與外國詩歌的比較，我們始終不能把它們視為一種刻意的新文學批評；蓋梁氏始終以傳統手法撰寫詩話，而這種撰寫詩話的手法，是連其後〔頁239（1996）〕另一位卓越的文學批評家錢鍾書<sup>143</sup>亦難以徹底擺脫的。

《詩話》可謂連接著梁啟超兩個文學改革階段的一道橋樑，當中第一階段主要涉及其對小說及詩歌之革新，第二階段則可視作梁氏在一種學術氛圍下，對傳統詩歌所做出之重新評價。由是，就第二階段而言，梁氏遂在其題為〈中國韻文裏頭所表現的情感〉的論著中<sup>144</sup>，大抵做出了邏輯連貫的中國文學批評，而從中可見所有驅使梁氏研究近代個別詩人的判斷。因此，該論著實可作為一出發點，以考察梁氏

<sup>139</sup>（原註118）即《梅村詩話》。

<sup>140</sup>（原註119）梁啟超：《飲冰室詩話》，頁3。

<sup>141</sup>（原註120）如梁啟超曾認為王韜的翻譯事業「無精神、無條理」；同前註，頁30。

<sup>142</sup>（原註121）同前註，頁22。

<sup>143</sup>（原註122）詳參錢鍾書：《談藝錄》（上海：開明書店，1948年）；另參1965年由香港龍門書店出版之版本。

<sup>144</sup>（原註123）詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁70-140。

在這個階段中曾參與之文學活動。正如梁氏的許多著述，該著作同樣充斥著匆匆撰就之跡，且顯然未經修訂即予出版。該論著原為梁氏一九二二年在北京清華學校<sup>145</sup>任教時，所整理的一系列授課講稿，最初發表於《改造》(1919-1922)雜誌上<sup>146</sup>。論著中目錄共列十四節，與實際上只得十節的內容有明顯出入；兩個結論章節顯然並未寫成，而其他章節則併入現有章節中。實則談起中國古典文學批評，當須介紹周作人的觀點。周氏曾試圖把中國文學的整個發展過程，描述為兩個概念的交替：1.「文以載道」，即文學須宣揚「道」；2.「詩言志」，即詩歌乃用以抒情。在周氏的詮釋中，文以載道的原則代表了主導中國歷史發展的儒家正統，為藝術賦予道德責任；詩言志的概念則為藝術帶來更多的自主性。在這美學傳統中，周氏以為明清之際公安、竟陵二派中，作品適性自然的個人主義詩人，乃一九一七年以後興起的新式白話文學之真正先驅<sup>147</sup>。據此，梁氏在嘗試重塑以儒家思想主導的文學評價標準時，亦採取了與周氏觀點相類的做法，並在論著中對中國韻文中所表現的不同情感做出二元分類。就此分類方法，梁氏評論道：

惟自覺用表情法分類以研究舊文學，確是別饒興味。前人雖間或論及，但未嘗為有系統的研究。<sup>148</sup>

於此，文學遂得以重新定義。文學的任務當在於表現作者的個性和情感，由是，亦只可由這些前提判斷文學的藝術價值。事物不論好壞、美醜，俱可觸發情感，唯獨藝術乃通向情感的善與美之祕道。因此，梁氏遂把藝術稱之為情感教育的工具，但實則他又落入另一種形式的說教主義窠臼之中。〔頁 240 (1996)〕簡言之，該書旨在鼓勵人們對中國文學進行比較性的反思，〔頁 201 (1973)〕並同時暗示了文學創作的的目標：

我這回所講的，專注重表現情感的方法有多少種？那樣方法我們中國人用得最多，用得最好？至於所表現的情感種類，我也很想研究。但這回不及細講，只能引起一點端緒。我講這篇的目的，是希望諸君把我所講的做基礎，

<sup>145</sup> 譯者按：即今北京清華大學之前身。

<sup>146</sup> (原註 124) 梁啟超所撰〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，初刊於《改造》第 4 卷第 6 號 (1922 年)，頁 1-28。

<sup>147</sup> (原註 125) 周作人講校，鄧恭三記錄：〈第二講：中國文學的變遷〉，《中國新文學的源流》，頁 33-53。

<sup>148</sup> (原註 126) 梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 71。

拿來和西洋文學比較，看看我們的情感，比人家誰豐富、誰寒儉？誰濃摯、誰淺薄？誰高遠、誰卑近？我們文學家表示情感的方法，缺乏的是那幾種？先要知道自己民族的短處，去補救他，纔配說發揮民族的長處。這是我講演  
的深意。<sup>149</sup>

綜觀〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，梁啟超乃於更廣泛的語境中定義「中國韻文」，涵蓋樂府、賦、詞，乃至因體裁之抒情性而討論之戲曲。從理論角度而言，梁氏於論著中更兼及駢文，蓋創作駢文時亦須遵守不少古典詩歌之格律。由此可見，除敘事文及小說外，梁氏於論著中定義中國韻文的範圍時，幾乎包含所有文學體裁<sup>150</sup>。及後，該論著始區分韻文中各種表現情感的方式，其中第三、四節提出之「奔迸的表情法」<sup>151</sup>，乃先與第七、八節中所探討之「含蓄蘊藉的表情法」和「象徵派」作法形成對比；第九節談及的「浪漫派」作法，則相對於第十節中「寫實派」的表情手法。此四大分類構成梁氏韻文表情論之框架。當中，奔迸的表情法其特點在於「忽然奔迸一瀉無餘」<sup>152</sup>，但梁氏卻難以為這種手法找到例子，皆因其之於漢字本身始終齟齬不合，且亦因為受古典詩歌格律的束縛，以致這種表情法於韻文中幾近絕跡。就此，梁氏曰：

這種情感的這種表現法，西洋文學裏頭恐怕很多，我們中國卻太少了。我希望今後的文學家，努力從這方面開拓境界。<sup>153</sup>

梁啟超在其論著中還提到另一種韻文作法——「迴盪的表情法」，尤見於自漢至唐質樸直白的樂府，以及杜甫之詩。於此，梁氏乃將杜氏徽號「詩聖」改稱為「情聖」<sup>154</sup>。梁氏雖改譽杜氏為情聖，但一如世人所尊崇，梁氏此舉實亦源於讚許杜氏對其親朋乃至平民百姓所抱有之同情心。由是，詩聖這種從接近儒家封聖所得之屬性，〔頁 241 (1996)〕及出於杜氏外在而非審美原因所凝聚的傳統讚譽，遂因梁氏將之改譽為情聖而變得世俗化。然從藝術角度言之，此舉既使杜氏身為詩人之價值得以保存，亦與梁氏以情感主義探討韻文的表情手法之進路相一致。此外，由於梁氏十

<sup>149</sup> (原註 127) 同前註，頁 71-72。

<sup>150</sup> (原註 128) 同前註，頁 72-73。

<sup>151</sup> 譯者按：據原文，只有第三節論及該表情法，第四節乃圍繞「迴盪的表情法」。

<sup>152</sup> (原註 129) 梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 73。

<sup>153</sup> (原註 130) 同前註，頁 78。

<sup>154</sup> (原註 131) 同前註，頁 87。

分熱衷於在詩學批評中採用這種把儒家思想的討論重點轉移到情感主義的方法，故他曾擴展相關內容，並在其論著出版兩個月後，發表名為「情聖杜甫」的演講<sup>155</sup>。

除詩人外，中國歷代不少詞人也能善用迴盪的表情法。就此，在論著中第五節，梁啟超特別挑出宋代愛國詞家辛棄疾（幼安、稼軒，1140-1207）為例<sup>156</sup>，而其詞作亦已獲梁氏推許為運用奔迸的表情法之典範。〔頁202（1973）〕梁氏非常推崇專事填詞的辛氏，並曾於一九二八年為辛氏編撰年譜<sup>157</sup>；而在梁氏死後又有其年譜之疏證本出版。提及辛詞，須先介紹中國傳統文學批評中所區分之兩種詞風流派——「婉約派」及「豪放派」，其中前者乃一直獲封詞家「正派」；至於以辛氏及蘇軾詞為代表的後者，則被視為可與前者互補的旁支。近現代學者鄧廣銘（恭三，1907-1998）及鄭騫（因百，1906-1991）<sup>158</sup>，曾重新評價辛詞，並推舉辛氏為中國最偉大的詞人；不但肯定其廣博之學問，且讚譽其詞才勁峭澎湃，兼能駕馭並將兩種詞采之極致——簡潔直白的文字和托喻深遠的辭藻，巧妙地結合起來。歸根結底，鄧、鄭二氏的觀點，實植根於梁氏在中國文學批評方法上的轉變，而梁氏亦為最早促進這種轉變的批評家之一。

至於戲曲，梁啟超則在論著中選論《桃花扇》，以為其兼備奔迸及迴盪的表情

<sup>155</sup>（原註 132）詳參梁啟超：〈情聖杜甫〉，《飲冰室文集》之三十八，收入《飲冰室合集·文集》，第 13 冊，頁 37-50（譯者按：原文此註錯註《飲冰室文集》卷數「三十八」為「三十七」）；另參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 612。

<sup>156</sup>（原註 133）有關梁啟超對辛棄疾詞中運用「迴盪的表情法」之討論，詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 94-96；至於梁氏對辛詞中使用「奔迸的表情法」之探討，詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 75。

<sup>157</sup>（原註 134）詳參梁啟超編：〈辛稼軒先生年譜〉，《飲冰室專集》之九十八，收入《飲冰室合集·專集》，第 22 冊。其中，就梁氏編撰該年譜時之身體狀況，詳參梁啟超編：〈辛稼軒先生年譜〉，頁 61；又參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁 773、778-779；另可參梁啟超：〈跋四卷本稼軒詞〉，《飲冰室專集》之四十四（下），收入《飲冰室合集·專集》，第 16 冊，頁 20-23。由於梁氏晚年病重，致使辛氏年譜多有不正確之處，後梁氏胞弟梁啟勳乃助梁啟超疏證兼完成編纂辛氏年譜，並於梁啟超死後將疏證本付梓，詳參梁啟勳：《稼軒詞疏證》（全六冊）（北平：1931 年曼殊室刊本）。

<sup>158</sup>（原註 135）詳參鄭騫編：《辛稼軒先生年譜》（北平：協和印書局，1938 年）；鄭騫校注：《稼軒詞校注》（北平，1941 年）（譯者按：鄭騫《稼軒詞校注》此版本之出版者資料已失考）；鄧廣銘編箋：《稼軒詞編年箋注》（上海：古典文學出版社，1957 年）；鄧廣銘箋注，中華書局上海編輯所編輯：《稼軒詞編年箋注》（上海：中華書局，1962 年）。

法。梁氏認為這部傳奇所流露的情感之「真」，之所以特別扣人心弦，正因劇作同時包含作者自傳式的敘述。是故，梁氏把《桃花扇》譽為「情感文中之聖」<sup>159</sup>，並加以闡述這部歷史劇中的各個部分如何有效地表達悲痛的情感。

及後，梁啟超於論著裏比較南方文化中《楚辭》其「半神祕的色彩」之思想，以及西北蠻族直率的情感，並認為後者對南北朝所形成之「伉爽真率」的詩風，乃至唐詩直露的表情手法，均產生了獨特的影響<sup>160</sup>。接著，梁氏轉而論及中國韻文中含蓄蘊藉的表情法，而這種作法幾乎早已獲得傳統批評家一致公認為「文學正宗」，更是「中華民族特性的最真表現」。〔頁242 (1996)〕就此，梁氏把含蓄蘊藉的表情法又細分為數類，包括「用淡筆寫濃情」的內斂詩格<sup>161</sup>，將作者自己的情感透過普遍地描寫他人的情感「寄託」出來，以及把情感完全藏起並將之投射到真實或虛構的景觀描述。於此，梁氏針對中國詩歌的文學特質做論述，以分別帶出其間接性、抽象性及隱喻性。

在最後一種含蓄蘊藉的表情法之分類中，梁啟超則論及一種隱藏所感對象的象徵手法，並把情感從另一個具象徵意義的表象中展現出來。這種作法不但可見於《楚辭》中，且尤能從中晚唐詩人如溫庭筠（飛卿，812?-870?）、李賀（長吉，790-816）、李商隱等詩作，乃至宋初西崑體詩人之作品中找到<sup>162</sup>。其中，梁氏透過闡述自身對文學「唯美的」追求，為李商隱語帶隱晦的詩作辯護，以對抗近代白話詩人對李商隱詩所做出之抨擊：

這些詩，它講的什麼事，我理會不著；拆開一句一句的叫我解釋，我連文義也解不出來。但我覺得它美，讀起來令我精神上得一種新鮮的愉快。須知，美是多方面的，美是含有神祕性的。我們若還承認美的價值，〔頁203 (1973)〕對於這種文學，是不容輕輕抹煞啊！<sup>163</sup>

<sup>159</sup> (原註 136) 梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 77。

<sup>160</sup> (原註 137) 詳參梁啟超〈中國韻文裏頭所表現的情感〉第七節；同前註，頁 109-120（譯者按：原文並無註明此語參考來源之頁數，今補回）。

<sup>161</sup> (原註 138) 同前註，頁 110。

<sup>162</sup> (原註 139) 同前註，頁 119。在梁氏論著中，有關韻文象徵派表情法的討論，並未成一獨立章節作闡述（譯者按：梁氏原計劃以論著第十節「象徵派的表情法」加以探討），詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 70。

<sup>163</sup> (原註 140) 同前註，頁 120。

另外，儘管梁氏雖對李賀這位善用奇異意象入詩以訴說表情，且偏離於自古備受珍視之「忠君愛國」主題的「鬼才」詩人有所保留，但仍大為肯定李賀詩之美學價值，並尊李賀為李商隱以及整個西崑詩派的宗師。實則自清代起，經學者姚文燮（經三，1628-1692）評價李賀詩乃充滿歷史諷喻<sup>164</sup>以反映唐代祕史後，李賀詩已漸為儒家所接受。反之，梁氏反對這種把李賀與杜甫並舉成「詩史」之偽史式評價。梁氏這種意見，可謂二十世紀裏最早給予李賀詩正確評價的文學批評家之一，並與明代徐渭的論調相類。今觀梁氏云：

不知者以為是賣弄詞藻，其實每一句都有他特別的意境。大抵長吉腦裏頭幻象很多，……但我們不能不承認他在文學史上的價值。<sup>165</sup>

於此，梁氏乃將李賀重新評價為一位兼屬意象派和象徵派的詩人，而梁氏亦成為錢鍾書<sup>166</sup>以及當代詩人余光中（1928-2017）<sup>167</sup>以前，提出如此評價的先驅。

〔頁 243（1996）〕梁啟超在論著之第八節中<sup>168</sup>，所評論之為數不多的女性文學作品，乃韻文中運用含蓄蘊藉表情法的代表。這些美文<sup>169</sup>皆只為消遣而作，且據謝无量（希范，1884-1964）到胡文楷（世范，1899?-1988）等婦女文學史家<sup>170</sup>近來所編纂的女性文學材料，我們亦未能從中找到真正具代表性的女詞家。至於詩作，梁氏以

<sup>164</sup>（原註 141）楊家駱主編之《中國學術名著》收有《李賀詩注》，詳參〔唐〕李賀撰，曾益等注：《李賀詩注》，收入楊家駱主編：《中國學術名著》（臺北：世界書局，1964 年）。其中，《李賀詩注》並收入姚文燮《昌谷集注》，詳參《昌谷集注》之序言，尤參〔明〕錢澄之：〈重刻昌谷集注序〉，《李賀詩注》，頁 200；以及姚文燮云：「昌谷，余亦謂之『詩史』也。」見《李賀詩注》，頁 203。另可參葉慶炳對姚注之批注，見葉慶炳：〈姚文燮昌谷詩註糾謬〉，《淡江學報》第 8 期（1969 年 11 月），頁 27-43。

<sup>165</sup>（原註 142）梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 135。

<sup>166</sup>（原註 143）詳參錢鍾書：《談藝錄》，頁 53-71。

<sup>167</sup>（原註 144）詳參余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，《淡江學報》第 7 期（1968 年 11 月），頁 193-224。

<sup>168</sup>譯者按：梁啟超原定於第九節論女性文學及情感，並題為「附論女性文學及女性情感」。

<sup>169</sup>譯者按：美文於此專指詞作。

<sup>170</sup>（原註 145）中國近代婦女文學史家所撰之相關著作，包括謝无量：《中國婦女文學史》（上海：中華書局，1916 年）、梁乙真：《清代婦女文學史》（上海：中華書局，1927 年）、梁乙真：《中國婦女文學史綱》（上海：開明書店，1932 年）、譚正璧：《中國女性的文學生活》（上海：光明書局，1930 年）、譚正璧：《中國女性文學史》（上海：光明書局，1935 年）、陶秋英：《中國婦女與文學》（上海：北新書局，1933 年），以及胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：商務印書館，1957 年）。

為整體上仍缺乏個性，充其量只能展示詩人在技巧上的詩才；即使是宋代李清照（易安居士，1084-1155?）所撰之數首存世詩作，亦未足以推翻梁氏之論斷，故梁氏乃言：

可憐我們文學史上極貧弱的女界文學，我實在不能多舉幾位來撐門面。<sup>171</sup>

隨後，梁啟超乃於論著中探討浪漫派和寫實派的韻文表情法。就此，梁氏意識到若刻意區別兩派，只會扭曲文學事實，故他先把兩者俱定義為抽象概念，並避免將之劃定於中國文學發展中的某些歷史時期<sup>172</sup>。先論浪漫派，梁氏乃以《楚辭》及當中的崑崙意象為例，兼把崑崙描述為一種烏托邦式的幻想國度，指此派作法同具神祕意識，如同前述含蓄蘊藉和象徵派的表情法一樣。據梁氏粗疏的定義，其所追求浪漫派文學的理想境界，在於展現一種「超現實的人生觀」<sup>173</sup>，而按梁氏的詮釋，晉末詩人陶潛（淵明，365-427）於〈桃花源詩〉中所描繪之互助且絕對自由、平等的無政府社會狀態，則是這種境界的最佳體現者。於此，有關這種境界的討論，或因同時被理解為革新社會的具體目標而遭到混淆。另外，此論述亦分別見於梁氏在同年（1922年）十一月以「屈原研究」為題之演講<sup>174</sup>，以及於一九二三年四月完稿之有關陶潛的研究論著<sup>175</sup>。其中，後者結合傳統年譜編撰的考證學研究方法，與現代傳記文學所採用之敘事形式。正如上述對李賀和辛棄疾所做出之重新評價，梁氏亦試圖將陶氏的形象從宋代以降強調其「忠」之特質的詮釋枷鎖中解放出來；梁氏又認為陶氏乃代表其所處身之時代的偉大藝術家，甚至稱頌他為魏晉詩人阮籍（嗣宗，210-263）以外，於屈原（343?-278? B.C.）以後、唐代以前唯一一位能夠在作品中活現個性的詩人<sup>176</sup>。〔頁204（1973）〕回到〈中國韻文裏頭所表現的情感〉中就浪漫派作法的討論，梁氏在分析陶詩後，又闡述了歷代同樣曾探索韻文中幻想境界的代表詩人之作品，包括唐宋時李白、蘇軾及盧仝（玉川子，?-835）之詩，復以李賀詩

<sup>171</sup>（原註146）梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁123。

<sup>172</sup>（原註147）同前註。

<sup>173</sup>（原註148）梁啟超〈中國韻文裏頭所表現的情感〉第九節；同前註，頁128。

<sup>174</sup>譯者按：詳參梁啟超：〈屈原研究〉，《飲冰室文集》之三十九，收入《飲冰室合集·文集》，第14冊，頁49-69。原文並無註明此文之參考來源，今補回。

<sup>175</sup>（原註149）詳參丁文江編：《梁任公先生年譜長編初稿》，頁631（譯者按：另可參梁啟超：〈陶淵明〉，頁21）。

<sup>176</sup>（原註150）梁啟超：〈陶淵明〉，頁1-2。

做結。在論著之末節，梁氏則探討寫實派的表情法，並定義其為一種對別人情感的客觀描述，或兼能間接揭示作者創作意念的一種對客觀事實的忠實呈現。其後，梁氏舉出一些寫實詩如〈孔雀東南飛〉等樂府詩為例做論述，並終以杜甫和白居易之詩作，結束這段漫長的文學探索。

〔頁 244 (1996)〕從以上就〈中國韻文裏頭所表現的情感〉所做之析論可見，即使該論著中原來用以比較及評價上述各種中國韻文表情法的最後數節從缺，但梁氏所欲闡發之韻文表情論的關鍵之處，仍能循著他在論著中論證的過程而變得顯而易見。然而，從另一角度看，梁氏在其中所強調，往後中國文學須注重的幾點，包括作家個性、以奔迸的手法表達情感，以及開闢幻想世界，其實亦揭示了傳統文學在這幾個方面的不足。此外，從梁氏對古代個別詩人的分析，我們除能留意到梁氏欲嘗試取代過往以儒家道德主義為中心的文學批評以外，亦可發現梁氏試圖把一股強烈的愛國主義暗流，聯繫到他早期所提出的政治小說概念。此外，在梁氏為王安石<sup>177</sup>所立之評傳中，為帶出欲把王氏形象重塑為高瞻遠矚的社會變革者之主旨，梁氏只以兩章篇幅交代王氏在古文和詩詞方面的文學成就。梁氏在其有關屈原及陶潛的研究中，亦朝這個方向做論述。另外，在〈辛稼軒先生年譜〉中，我們也可同樣窺見梁氏對復興已然四分五裂的中國之渴望，而這種渴望又與孔尚任在其傳奇《桃花扇》中所敘寫之抵抗外族侵略者的愛國精神一脈相承，流露出梁氏對其自身所處亂世的關切之情。

然而，梁啟超在〈中國韻文裏頭所表現的情感〉所闡發的韻文表情論，其本身亦為中國文學批評中一個結合傳統中國文論與西方文學概念的奇特例子。透過細察書中的批評術語以及這些術語的運用方式，我們無疑可發現這一點。術語如「含蓄蘊藉」、「溫柔敦厚」、「纏綿悱惻」及「詩教」<sup>178</sup>，均屬中國古典文學批評中的一般範疇，並在未經論爭或不局限於某一詮釋學派的情況下重複出現。至於「浪漫派」與「寫實派」（著者按：或「半寫實派」），以及「象徵派」與「超現實」<sup>179</sup>，連同

<sup>177</sup>（原註 151）詳參梁啟超：〈王荊公〉，《飲冰室文集》之二十七，收入《飲冰室合集·文集》，第 7 冊，頁 21-22。

<sup>178</sup>（原註 152）就「含蓄蘊藉」一語之用例，詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁 99、第七節（頁 109-120）；「溫柔敦厚」，頁 81；「纏綿悱惻」，頁 81；「詩教」，頁 103。

<sup>179</sup> 譯者按：除「超現實」外，梁啟超於文中亦有使用「超現世」一詞。

「為詩而作詩」等術語<sup>180</sup>，則似乎只是非常膚淺地與西方文學批評語境相聯繫，而梁氏未曾直接接觸過這種語境。再者，這些術語在論著中的運用亦毫無章法可言，遂使梁氏陷入困境，蓋不少歸類為使用了奔迸或含蓄蘊藉表情法的詩歌，實際上分別取自討論浪漫派和寫實派作法的章節。由此可見，這些表情法的分類實非對立，甚至並非不同<sup>181</sup>。由於這些模糊的表情法分類和不當的術語運用，書中所論及的個別詩人實亦無法對應於梁氏為其預設的分類之中，他們的詩作也因而不必要地遭分解得支離破碎，並同時出現於論著中的多個章節。不過，梁氏的論文雖嫌不一致，但仍發人深省，蓋其理論既帶領傳統的文學思維走向嶄新的研究路徑，即使梁氏對該概念認知模糊，亦試圖以另一種文化背景中的概念推動當代文學的發展。

〔頁 245 (1996)〕及後，梁啟超於一九二四年前後開始對早期中國文學史進行考察，並著手撰寫《中國之美文及其歷史》一書<sup>182</sup>，〔頁 205 (1973)〕但該論著同樣終未完稿。直至梁氏死後，書稿方由梁氏門人葛天民於一九三〇年予以出版。在論著中，梁氏以樂府為中心，對早期中國詩歌的發展提出看法。首先，梁氏進一步解析了《詩經》中「四詩」——〈南〉、〈風〉、〈雅〉、〈頌〉的含義，又蒐集早期樂府詩例並討論其真確性。梁氏之後於書中嘗試確定五言及七言詩之起源，並考證〈古詩十九首〉，以及西漢時蘇武（子卿，140-60 B.C.）、李陵（少卿，?-74 B.C.）詩之創作時代<sup>183</sup>。此外，根據前述的韻文表情論，梁氏又認為，民間歌謠這種中國美文

<sup>180</sup>（原註 153）就「半寫實派」一語之用例，同前註，頁 115、137；「象徵派」，頁 117-118（譯者按：原文此註錯註頁數「117-118」為「47-48」）；「超現實」，頁 81、128、130（譯者按：原文此註並無註明「超現實」一詞參考來源之頁數）；「超現世」，頁 78（譯者按：原文此註並無註明「超現世」一詞參考來源之頁數）；「為詩而作詩」，頁 140；「想像力」，頁 132。

<sup>181</sup>（原註 154）實則梁啟超亦注意到自己在書中運用術語時的一些矛盾之處；同前註，頁 71。

<sup>182</sup>（原註 155）詳參葛天民為梁啟超《中國之美文及其歷史》一書所撰之附注，見葛天民：〈全漢詩種類篇數及其作者年代真偽表〉，梁啟超：《中國之美文及其歷史》，頁 135-136。另外，據葛氏附注及書中章節，可知書中題為〈漢魏樂府及其類似之作品〉之章節乃「漢魏樂府」一節之另一版本；而〈周秦時代之美文〉以及〈唐宋時代之美文〉二章均未完成。

<sup>183</sup>（原註 156）據梁啟超之釋義，《詩歌》中的「風」乃民謠，「南」及「雅」乃樂府歌辭，「頌」則為跳舞樂或劇本，詳參梁啟超：《中國之美文及其歷史》，頁 97。又據梁氏考證，七言詩當最早於戰國至西漢之時已然流行，其後逐漸稀少，直至唐代方復盛，詳參頁 85、105。至於五言詩，梁氏則以為其最早只能上溯至東漢中葉，詳參頁 108。梁氏又認為〈古詩十九首〉當於同一時期創作，但並非出自同一作者之手，並估定其創作時代應大概在公元 120 至 170 年間，詳參頁 113。另梁氏相信蘇武、李陵詩為偽作，詳參頁 119。

之起源，乃具「自然美」的作品，與及後由詩人加上「人工的美」而成的詩作相對立。雖然這些民間歌謠流行的時間短暫，但它們總是以一個獨立流派之姿存在於中國文學史之中，並為詩歌注入新生命。

接著，梁啟超於論著中指出「詩樂合一」的樂府乃不同於一般的中國美文。在狹義上，梁氏先把樂府<sup>184</sup>定義為自漢代至南北朝之間的韻文作品，並將後來「新樂府辭」這種只屬於詩歌中之子類排除於樂府之外。此外，梁氏析論漢代以降的樂府，實代表歌謠與詩歌已進入互相融合的第二階段，故難以劃清兩者之界限。梁氏並以為漢魏樂府相當於《詩經》以降的四言詩、宋代以降的詞，或明代以降的曲，蓋這些體裁本來皆具音樂伴奏，但後來各體裁均漸與音樂相離。與此同時，梁氏在書中卻把漢賦<sup>185</sup>排擯在其所謂美文以外，皆因漢賦並非表情之作。反之，他推舉樂府方為漢魏美文的真正代表<sup>186</sup>，真正屬於平民的文學。由是，梁氏修改了傳統上根據中國歷史不同時期所產生之代表文學體裁，例如詩之於唐、詞之於宋，以及曲之於元，而成革命性文學體裁的概念。

職是，若要審視梁啟超韻文表情論的真正理論意義，須再次以重新評價的角度觀之；而有別於前述觀照個別詩人的方式，這次更須擴及整個文學體裁。梁氏之所以推崇樂府，實因他欣賞樂府<sup>187</sup>簡潔樸實的風格，以及奔迸的表情法；但在早期的文學批評中，樂府卻正因其原始性和單一性，而被認為不屬於中國文學正統。

綜上所述，梁啟超在其具實驗性的第一個文學改革階段中所倡作的新體詩，以及當時其他作家在詩歌的舊風格中灌注新精神之嘗試，〔頁246（1996）〕當難以獲得一恆久存在於中國文學史之中的位置。回想起來，梁氏及一眾作家所創作的新體詩，更近於清詩之餘緒多於一種發展新式詩歌的起點。實則他們當時提倡革新詩歌的真正意義，乃在於為一九一九年的五四文學革命開闢道路。至於梁氏在其第二個文學改革階段中，對部分傳統中國文學概念的重新評價，若早於二十年前闡發之，則或許反而會具有革命性。然而，其時梁氏在此之上對西方文學概念所做的籠統引介，對當時的文壇而言已嫌多餘。不過，相比從前，當時中國傳譯員的技術畢竟已更為精良，也產生了更激進的變化。這種變化說明，梁氏在整場詩界革命期間對中國文

<sup>184</sup>（原註157）同前註，頁2-3。

<sup>185</sup>（原註158）詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁85。

<sup>186</sup>（原註159）詳參梁啟超：《中國之美文及其歷史》，頁52、78；另參頁1-3。

<sup>187</sup>（原註160）詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁83。

壇所產生的重大影響，多於梁氏其後不為人知的文學活動<sup>188</sup>。因此，梁氏對中國近代文學所做出之至為重要且不因時代而轉移的貢獻，當在於他對個別詩人及文學體裁的重新評價。〔頁 206 (1973)〕如今看來，梁氏的相關論斷在許多層面上，均似乎比五四文學革命中的批評家，就文學所做出之帶有偏見的重新評價，顯得更為持平。可惜，探討梁氏在文學史地位的批評家，就像他們相當關注梁氏小說理論那樣，若真要看待任何新體詩，很快就忽視了它。其實梁氏後期的文學參與，大抵上雖或對文學史研究而言不甚重要，但批評家仍應至少提及之，以助理解梁氏個人的文學發展。

## 六、中國文學中的一個過渡概念

有清一代，有關美文和文言散文的理論，大多趨於重複及缺乏想像力<sup>189</sup>。當時，對前人作品熟練的模仿，總被視作等同於文風曉暢。我們亦不難發現，清代的文學理論家總是全神貫注於討論他們最應利用哪一位詩人，或哪段時期的作品，並模仿之。就詩而言，究竟清人應擬仿明末清初施閏章（尚白，1619-1683）及龔鼎孳（孝升，1616-1673）所分別推崇之盛唐和晚唐詩，還是清代查慎行（嗣璉、夏重，1650-1727）所推許之宋詩？就文而言，清人當模仿明末清初侯方域所尊崇之唐宋八大家之古文，抑或按照桐城派文論家更廣泛的文章創作概念？向來與古文風格密不可分的文以載道之道德觀，又應如何實踐？阮元（伯元，1764-1849）推崇複雜的駢文為文章正統，並宣稱古文不法占據了此正統地位，這種說法是否正確？可惜，在這種大力倡導文學模仿的背景下，不少更為靈活並強調詩歌原創性和創造性的詩學理論，例如王士禛（士禛、子真、漁洋山人，1634-1711）的「神韻說」、袁枚（子才，1716-1798）的「性靈說」，乃至葉燮（星期、己畦，1627-1703）及其門生對摹古剽竊者辛辣的嘲諷，均始終難以對當時文壇產生影響。畢竟，面對時人根深蒂固的尊古信念，這些文人的論點實在很難令人信服。同時，本已備受輕視

<sup>188</sup>（原註 161）蓋 1911 年以後，梁啟超對當時青年的影響開始減弱，故張朋園在圍繞梁氏的研究中，亦只追溯其直至 1911 年的論述。

<sup>189</sup>（原註 162）有關此論述，詳參青木正兒著，陳淑女譯：《清代文學評論史》（臺北：臺灣開明書店，1969 年）。錢基博所撰之《現代中國文學史》亦曾探討中國文學的模仿問題，詳參錢基博：《現代中國文學史》（臺北：明倫出版社，1970 年）。

的文學體裁如〔頁247(1996)〕小說和戲曲，依然遭擯斥於正統的文學領域以外。即使是對文學體裁重新定位的嘗試，但不論是戲曲評論，還是對戲曲改革的呼籲所產生的影響，皆無法如文學模仿般深遠。至於小說，即使如明清時的公安派作家或李贄（宏甫、卓吾，1527-1602）、馮夢龍（猶龍，1574-1646）及金聖歎等，俱未能透過對小說的評點、版本的編修或選集的纂輯，提升小說的文學地位。

然而，本文所論及自一八九七至一九一七年此二十年間之文學理論，則與上述清代的文學批評帶有本質之別。梁啟超對近代中國文學的看法，與前人所討論之文學議題，不只具鬆散的關係<sup>190</sup>，梁氏在此之上反而提出了一系列新問題。但由於梁氏只能為這些問題找到臨時性的答案，故我們亦可將這段時間稱之為「過渡期」。實則早於一九〇一年，梁氏已在其題為〈過渡時代論〉的文章中<sup>191</sup>，於更廣泛的政治語境裏使用「過渡」一詞，以描繪整個中國社會經歷了數千年停滯以後的轉型。在別處，梁氏則將當時文壇所處的時期稱作「新舊文學過渡期」<sup>192</sup>。梁氏於一九〇二年為其自著作品集《飲冰室文集》所撰之原序中，卻認為自己的信念和著述，既只能暫時地解答自己提出的問題，且剎那之間即為瞬息萬變的社會所拋棄<sup>193</sup>。後來，有學者在嘗試評價梁氏對近代文學所做出之貢獻時，終於再度使用了過渡一語；〔頁207(1973)〕例如陳子展和傅庚生(1910-1984)均以同樣的方式在其各自的近代文學批評專史中，概述梁氏畢生的文學活動<sup>194</sup>。

根據上文的析論可知，若要點出這段中國新舊文學過渡時期的一般特徵，則我

<sup>190</sup>（原註163）例如，梁啟超在〈中國韻文裏頭所表現的情感〉中討論含蓄蘊藉的表情法時，只引用了一個由前人提出的具體詩學理論，即王士禛的「神韻說」，詳參梁啟超：〈中國韻文裏頭所表現的情感〉，頁112-113。

<sup>191</sup>（原註164）詳參梁啟超：〈過渡時代論〉，《飲冰室文集》之六，收入《飲冰室合集·文集》，第3冊，頁27-32。

<sup>192</sup>（原註165）梁啟超：《晚清兩大家詩鈔》題辭，頁71。

<sup>193</sup>（原註166）梁啟超乃於壬寅(1902)年十月撰寫該序言，詳參梁啟超：〈原序〉，《飲冰室合集·文集》，第1冊。

<sup>194</sup>（原註167）陳子展在其《中國文學史講話》中形容梁啟超為「由舊文學到新文學一個繼往開來的代表人物」，參陳子展：《中國文學史講話》，下冊，頁422；至於傅庚生在其《中國文學批評通論》中，則認為梁氏與當時其他作家如林紓、康有為等的譯述文學和新聞文學，「成為中國新舊文學過渡期間之津梁也」，參傅庚生：《中國文學批評通論》（上海：商務印書館，1947年），頁220（譯者按：原文此註並無摘錄陳、傅二氏所言，於此補上作證，可見傅氏正運用了「過渡」一詞）。

們須首先對文學之概念本身進行基本的重新定位。文學概念的形成是由文化視界以外的思想衝擊所引起，而將此過程逆向地合理化為一種內在變化的進程，當中所採用的「逆向合理化」<sup>195</sup>之方式，以及此前一段漫長的思想準備階段，於此可不予理會，蓋這種做法乃為使已演變成內在變化的思想衝擊過程，變得容易讓人接受，同時不削弱採用此做法者的自信心。由此，這種思想演變的驅動力乃促使文學的整體觀念產生轉變，文學的任務因而被重新定義並要求新的內容，而文學體裁遂或失去其主導地位，或從中取得新的重要性。最終，對文學傳統的重新評價乃成必然，並由排斥文學傳統中部分乃至全部的個別文學特徵開始。至於修辭學和詩學中僅關乎技術性的問題，其重要性則逐漸消退。

上述對文學概念的重新定位，卻非由專業的文學批評家或詩人發起。正如明治時代的日本一樣，蓋時人總認為，適應因政治和經濟轉變而帶來的挑戰更為重要，故隨後的文學革新，〔頁 248 (1996)〕經常只是由偶爾涉足文壇的作家所推動，而這種現象對本文就晚清文學革命所闡發的討論而言，實具有明顯的意義。就此，中國文學之所以於一八九七至一九一七年間處於過渡期，正因新舊文學之間乃達成帶矛盾性的互相折衷。從使用嚴謹的傳統語言撰成之抒情詩歌，於古代滑稽戲框架中創作之革命戲劇，乃至在傳統小說桎梏中掙扎的政治小說，俱使這種文學改革理論的矛盾表露無遺，而實踐這種理論的嘗試，更已證實皆不可行。當時身處這段文學過渡時期的改革者並未意識到，舊有的文學形式或多或少代表了晚清文學革命本身所反對的主張。政治概念助長了往後帶政治宣傳的文學；強調文學須滿足社會實用性的創作公式，乃繼承自傳統中國文論中之儒家說教式的道德主義。顯然，梁氏的要求跟一九四二年毛澤東（潤之，1893-1976）在「延安文藝座談會」上表明「政治標準第一，藝術標準第二」的提法相似<sup>196</sup>。最終，由於這群主導文學過渡的改革者頻

<sup>195</sup>（原註 168）梁啟超在其所編撰的兩部清代學術史著作中，均有運用此研究進路，詳參梁啟超：《清代學術概論》，《飲冰室專集》之三十四，收入《飲冰室合集·專集》，第 19 冊；《中國近三百年學術史》，《飲冰室專集》之七十五，收入《飲冰室合集·專集》，第 17 冊；類似研究方法亦顯見於梁啟超：《明清之交中國思想界及其代表人物》，頁 27-36。

<sup>196</sup> 譯者按：根據毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》講稿，此提法原文作：「但是無論什麼樣的階級社會與無論什麼階級社會中的各別階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。」參毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》（延安：解放社，1949 年），頁 34。原文並無註明此提法之參考來源，今補回。

頻對以文言為軸心的傳統文學形式做出讓步，並因而限制了他們革新文學的步伐。他們欲宣揚的新文學信息，終究無法如其所願，傳遞予各個社會階層的受眾。如此經過改革的文學，往往僅能滲透到當時具教育背景的「貴族」群體。

對近代中國而言，這種具革命性的文學概念亦是一種衍生物，而新的思想乃透過一個模糊的過濾過程間接地被當時文壇所吸收。其時，中外文學作品之間的翻譯不平衡，也對中國文壇影響甚深，而日本則充當了其中的媒介角色。今觀梁啟超的詩學觀念，實可見其對早在一個世紀前通過德國及英國而傳遍歐洲的文學理想價值，有著驚人而連貫的適應和轉變。由此看來，至少就梁氏的情況來說，如此文學概念的轉變，實是這種間接的文學思想過濾過程之示例，而不能透過單單追溯某一部著作或某一位作者言之。換句話說，與其指梁氏乃中國文學過渡期間，一個有意識的文學改革參與者，不如說他是其中的思想媒介人物。此外，梁氏的韻文表情論，也讓人聯想起華茲華斯認為美文乃「澎湃感情的自然流露」之定義<sup>197</sup>，以及赫斯利特以「激情的展現」詮釋莎士比亞劇作<sup>198</sup>。承此，梁氏從情感主義角度重新評價杜甫為情聖，亦可謂符合邏輯的結果。實則梁氏所推崇和期許發揚的各項文學創作風格，包括於詩歌中表現奔放洶湧的情感、於作品中展現英雄崇拜和女性主義色彩，乃至要求〔頁 208 (1973)〕作者於藝術中展示想像力和幻想力，以及令小說讀者產生一種共鳴性的認同，皆符合浪漫主義的創作路線。在詩歌中，浪漫主義觀念必須用以表達詩人的個體自我情感，而這點亦是梁氏對於屈原和陶潛的詮釋基礎。另外，古代平民對樂府這種風格直率，而且被假定與中國邊境部落所注入的文學創意有關的體裁之偏愛，則可謂在中國文學史中形成一種浪漫式的原始主義。這種主義乃激發了後來〔頁 249 (1996)〕五四文學革命對通俗小說的興趣，並在另一種文學轉型中，催生了在馬克思主義引導下的文學研究。

總之，透過總結近代中國新舊文學過渡時期的特點，可見這個時期的重要性乃在於向文壇引入一種新的文學看法，而非在其間所達成之具體成果。因此，這段

<sup>197</sup> 譯者按：William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*, 2 vols. (London: Printed for T. N. Longman and O. Rees, Paternoster Row, by Biggs and Cottle, Bristol, 1800), vol. 1, p. xiv. 原文並無註明此語之參考來源，今補回。

<sup>198</sup> 譯者按：William Hazlitt, "Mr. Kean's Hamlet," in *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Hamlet*, ed. Harold Bloom (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008), p. 147. 原文並無註明此語之參考來源，今補回。

過渡期間內為革新文學所做出之貢獻，在現代中國文學批評史及發展史中仍占有一席之地，但同時這些努力並未在任何藝術標準上，為新文學奠定基礎。在更廣泛的語境中，此時提出的文學改革信條，亦因其衍生性及膚淺性而無法引起太多關注；即使是對這時期抱有興趣的學者，其認知也僅限於對當時中國內部情況的歷史性理解。

1973年12月

原文一九九六年版本結尾處作者按：

本文曾發表於一九七〇年假美屬維京群島 (Virgin Islands of the United States) 舉行的一個中國古典文學批評學術研討會 (Conference on Traditional Literary Criticism)，詳參 *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*, ed. Adele Rickett (李又安) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978)。其後，葉凱蒂 (Catherine Vance Yeh) 曾以具啟發性的方式，在其博士論文中再次討論了本文的議題，詳參 Catherine Vance Yeh, "Zeng Pu's 'Niehai Hua' as a Political Novel: A World Genre in a Chinese Form" (Ph.D. diss., Harvard University, 1994)。