

※俄蘇東方學系列之阿列克謝耶夫專輯：「新」中國批判※

中國詩歌語言的改革： 以胡適教授的《嘗試集》與 附錄《去國集》為準繩

阿列克謝耶夫*著 陳相因**譯

編輯前言***

阿列克謝耶夫的這篇文章是爲了向一位所謂文學革命的創始者——胡適——表達敬意而作。一九一〇年胡適前往美國，在那裏主要研究哲學。一九一七年一月胡適於《新青年》雜誌上發表了在美國時所寫的文章〈文學改良芻議〉，並於文章中建議，須承認以活的語言——白話文——來寫作，並將之認定爲文學發展的基礎方向。在下一期的二月號雜誌中，陳獨秀(1879-1942)發表〈文學革命論〉。由此，在中國展開了新文學語言與新文學的運動。在發表第一篇文章之後，胡適接連又發表〈建設的文學革命論〉、〈新詩論〉與其他文章，其中擁護「從舊詩體中解放」並支持以口語創作「活文學」，同時在此範圍內呈現了有關改革與思維自身形式的問題。

本文完成於1924年8月，初版以手稿與機器印刷的方式發行，並經由作者校訂。此版發行前曾先參照其法文版——出自*La Littérature Chinoise: Six Conférences*的第六講：“La poésie chinoise en réforme”。原文副標題特別註明《嘗試集》的英文標題*Experiments in Poetry*，是胡適自己翻譯的。阿列克謝耶夫參考的版本是1920年上海發行的第一版，增補的《去國集》是1922年上海發行的第四版。

* 阿列克謝耶夫(В. М. Алексеев, 1881-1951)，俄羅斯與前蘇聯漢學家、哲學家與翻譯家，全蘇聯科學院研究員、院士。

** 陳相因，本所助研究員。

*** 本文編輯爲班科夫斯卡雅(М. В. Баньковская, 1927-2009)，俄羅斯聯邦科學院東方學研究所聖彼得堡分所研究員。責任主編爲李福清(Б. Л. Рифтин, 1932-2012)，俄羅斯與前蘇聯漢學家、全俄羅斯聯邦科學院研究員、院士。

一九二〇年胡適出版了自己用白話文所寫的詩集，名為《嘗試集》。阿列克謝耶夫對此書進行剖析。這是以口語創作新詩的首次嘗試，也引起了眾多迴響。參與公開辯論的人有新派詩歌的擁護者，也有毫不留情的批評者¹。有名的文學家胡懷琛從詩歌語言和詩體的觀點來批評胡適的詩，一九二一年胡懷琛收集了一系列文學家們的信並將之集結，出版了《嘗試集批評與討論》。遺憾的是，阿列克謝耶夫的這篇文章在當時並未出版，在這場公開辯論中徒留一個沒沒無名的參與者。附帶地說明，阿列克謝耶夫拿到胡懷琛的書已經是第二版（1925年）了。

儘管阿列克謝耶夫在當時（1924年）指出，以及後來當代中國學術界都承認，胡適在詩歌嘗試上有不足之處，但他的詩顯然對中國新詩之形成影響甚鉅。中國新詩從二十世紀二〇年代開始發展，以活的語言創作詩歌，與舊詩體的準則切斷臍帶。

阿列克謝耶夫是歐洲第一批關注中國新文學的學者之一，並且在一九二六年他的巴黎講座系列中，抽出一堂專談中國新文學。一九二九年，阿列克謝耶夫在《巴黎評論》(*Revue de Paris*) (4月15日)發表了文章〈中國當代文學的問題〉(*Les problèmes de la littérature chinoise contemporaine*)，文中敘述傳統儒家學說的文學概念，並且反照新思潮：胡適在「文學革命」與《嘗試集》的思想，以及自一九一七年起任北京大學教授的哲學家梁漱溟（「最後一位儒者」）的立場²。

加拿大的當代研究員米蓮娜·杜麗傑洛娃—維琳蓋洛娃 (Milena Doleželová-Velingerová, 1932-2012)，在一篇關於現代中國文學研究在歐洲的文章中，分析了阿列克謝耶夫對胡適新詩的見解³。

阿列克謝耶夫終其學術生涯，爲了將中國文化納入全球文化的主流而奮鬥，認爲傳統民族文化具有重大意義；同時，他還細心觀察中國新文學的形成，激勵自己的學生們，如瓦西里耶夫 (Б. А. Васильев, 漢名：王西里) 去研究新文學的細節，並翻譯新文學創始者魯迅之著作。

在阿列克謝耶夫家居的檔案資料內，我們將提供一些他對中國新文學感興趣的見證。

¹ 請看 кн. 1 наст. изд., с. 154 сл。

² 關於梁漱溟 (1893-1988)，請參考：Китайская философия: Энциклопед. словарь. М., 1994, с. 207-208。

³ Doleželová-Velingerová M., "European Studies of Modern Chinese Literature," *Europe Studies China. Papers from an International Conference on the History of European Sinology* (April 17-22, 1992). L., 1995, с. 369-371, 385.

從一九二四年十月十四日起，在世界文學所東方部專家同事們的會議記錄上，提到了阿列克謝耶夫研究胡適的文章。很顯然地，言談論及的是阿列克謝耶夫將首次出版的，也就是現今這篇文章的首次編審——歐里丹布爾格 (С. Ф. Ольденбург, 1863-1934) 指出，這篇文章僅對胡適的詩歌做出負面的評價。阿列克謝耶夫對此做出這樣的解釋，他將詩歌視為僅是該作者的〔生活、經驗、觀點、思想或感受等等經個人抽象感知後的再現〕，而關於此點，根據他的見解，不能說胡適的詩歌毫無可取之處。最後編審同事們通過決議：認為可以接受阿列克謝耶夫的文章，但是要求他得增修一些地方。阿列克謝耶夫是否曾著手增修，我們並不清楚，但是這篇文章始終沒有在《東方》雜誌內出版。

此篇文章是阿列克謝耶夫在巴黎吉美博物館 (Музей Гимэ [Musée Guimet]) 以法語講授《中國詩的改革》(*La poésie chinoise en réforme*) 時被提及的，但那已經是一九二六年十一月十二日了。

一九二六年夏天，阿列克謝耶夫在中國時希望能與胡適見面，然而卻剛好沒碰上。為此，他感到難過與沮喪。阿列克謝耶夫對「文學革命」的改革態度，如讀者在下面文章中將見到，遠非是單一意義的。但是，他對此總是表現出濃烈的興趣：他是俄國第一位對胡適——這位「文學革命」的領導者、改革者、學者及詩人——所有傳至彼得堡後的文章，立即做出回應之人。

一九二二年十二月二十八日在俄羅斯考古協會東方部內，阿列克謝耶夫發表了一篇報告〈中國新文學語言的申辯：以胡適論文為準繩。文學革命在中國（《中國社會及政治學報》，vol. VI, № 2）〉。在一疊小紙張上⁴，我們可以從相當扼要且難以閱讀的鉛筆草稿中，找出阿列克謝耶夫在出版這篇文章之前的思想及其補充。以下所見只是當中的一部分。

阿列克謝耶夫的筆記被分成幾個標題：「前言」、「反對立場」、「論證弱點」、「『存在』的正規程度」、「引發爭論的定理」、「革命？」、「革命的結果」等。在「前言」中，包含了阿列克謝耶夫這些年來長期蒐集的文章與演講、報章雜誌偶有的牢騷外，卻缺乏必要的資訊（始因：無知且不學無術之人⁵在中國）。除了胡適的這篇

⁴ 譯者註：俄羅斯與前蘇聯文藝界，不論作家或畫家，習慣以鉛筆或炭筆先將各部分的草稿分別打不同的紙張、紙板或木板上，最後再拼成全作或全圖。

⁵ 譯者註：指軍閥，可參閱本專輯第一篇文章。

文章之外，阿列克謝耶夫感到氣惱的是：「還有，發現有《文選》(*Selected Writing*，用英文？用中文？)、《我的研究》(*My Own Researches*)……若能瞭解這些該有多麼有趣！」緊接在下方的即興插話式評論，可以清楚地感覺到快速反應的直率。「可以論證文學革命。這不是政治。胡適自己除了『革命』這個專有名詞之外，也完全知道其他的。儘管如此，文學革命，卻成這樣！竟然成了暴力手段……原為解放被壓迫者和飽受折磨者，但取而代之的卻是，允許飽受折磨者鞭打與迫害那些不按照我們方式思想和生活的人」。接著在胡適的文章裏，阿列克謝耶夫偶然地、或他有意無意地觀察到，使問題更加明顯的正是政治時機：「爭議時期幾乎要過去了……反對的立場也幾乎消失殆盡——他〔胡適〕帶著可理解的共同感受來解釋這些時機：『消失殆盡了！權力落入創新者之手！他們能夠散布飢荒而將人們從舞臺上趕下（我很清楚，所有人的老師總教人禁止做什麼事。這些人不贊成注音字母⁶，既不學習也不使用它）。』」

對胡適個別狀況的批判以一種對話的形式呈現在其筆記裏：

胡適〔以下簡稱爲胡〕：保守分子將口語（俗話）視爲文盲的專用習慣語。

阿列克謝耶夫〔以下簡稱爲阿〕：然而在文章中卻未見否定一方的論證。俗話占有群眾一席之地，此乃事實。

胡：民族的活語言——兩百年來改革之高潮……比起死亡的古典語言更高等、更優異。

阿：荒謬。那麼多偉大事蹟的代表者〔編輯註：也就是代表者體現的語言〕（李白和韓愈的語言）是不可能比庸俗化的粗野者還糟。

胡：唐代詩以口語寫成，或者是近於口語。

阿：胡說八道。古風〔編輯註：遠古流風〕——是李白和杜甫的一切！

胡：在蒙古時代中文已經被可怕地蠻夷化 (*terribly barbarized Chinese*)。證據是，語言曾經被外來野蠻化過。

阿：不！不曾存在過！〔編輯註：蒙古語言〕從來不曾在中國語言上起過任何作用。⁷

⁶ 顯然這是在說關於 1921 年定案的「注音字母」，一共由四十個字母組成。

⁷ 這個問題的相關研究可以參考下列出版書籍：Зорграф И. Т., *Монгольско-китайская интерференция: Язык монгольской канцелярии в Китае*. М., 1984。

諸如此類的反駁理由，密密麻麻地寫滿一張張小表單，伴隨著胡適文章的引出處，然後緊挨在標題表單「『存在』的正規程度」下方：「中國教育的慘狀。爲什麼胡適不從這裏開始下手？更大眾通俗的語言，應當是令其全權發展，給予它自由的生命，並宣傳這樣的語言。」

一九二四年資料報告《當代中國的精神生活》的文本脈絡中強調一個重點，教育急遽發展是因切斷與儒家聯繫的文學改革的結果：「儒教已不適用。過去生活按著傳統發展，而文學也是如此。這些過去都在世世代代著了魔的夢中發展。教育提供了可怕的力量，但這股力量擁有反作用且牢固地掌握了智識。從這股力量將智識解放出來，曾是學者們手中的責任……在中小學裏，原則上與實際上切斷了與舊中國的連結，舊中國幾乎已經不存在。但在這範圍內，又有一種對舊中國的關注急遽發展著，民族自尊心獨立於表面上的潮流之外。在中國發動戰鬥，並非只是眾軍，更有知識群眾。不論是軍人或知識分子，抑或舊派與新派，都將國家福利與傳統文化擺在首位。文明——文藝的光輝——照耀著被列強瓜分的國家，只有文明，得以保護國家免於完全弱肉強食的結果。儘管世道混沌且人性全然黯淡，正因為科學學術教育這般急遽發展，但失去文明，等於失去了新與舊。文明比起任何東西更爲珍貴……。」

整理阿列克謝耶夫這些倉促簡略的筆記之際，你不僅會感覺許多歷史時刻的複雜性，甚至能感受來自阿列克謝耶夫本身處境的困難——他既是中國古典文學的追隨者與歌頌者，但是同時按其自身稟性，卻是一位革新者。對舊派的歧視令他厭惡，然而革新也吸引著他。關於這點亦常出現在他的日記當中，他如此寫道：「這樣的進步是否存在？又或者，這只是新人類的新名錄，開啓了美國〔經驗〕，卻（相當徹底地）遺忘了千年的真知灼見。舊知識成爲一種負擔在於其無法被應用。以真知灼見爲基礎的特性——是能在數千年當中生活，而不是〔只〕在今天的一個日子〔而已〕。」

阿列克謝耶夫將這一關鍵與多數摘要寫在這些小紙張中，並做了關於胡適文章的最終報告：「革命的結果就是，一生都在書本和文學中耕耘，並使創造偉大中國文學的人們消失了。舊式的追名逐利之人消失了，取而代之的是新派的追名逐利者，將自己從艱難的競爭中解放出來。與舊式的追名逐利者一同消失的還有爲數眾多的權威學者——簡直是黑白不分、玉石俱焚(с грязной водой выплеснут из ванны

живой ребенок)⁸。對書的態度也自行起了變化；『讀』＝『用心靈目光去閱讀』，取代了『看』＝『用眼睛閱讀』。對此解釋，老派讀者猶如當頭棒喝。新的知識面廣博到裝滿了整個歐洲，莫名其妙地不知道還有什麼。這不僅與古典經典隔絕，更切斷了所有過去的一切。在報紙內我讀到了用口語翻譯的古詩，意即概述與情節。對文盲而言，古典語言是死的，但對能讀善寫之人來說卻是活的。大眾庶民 (vulgus) 只能藉由概述情節來閱讀。但是同時，vulgus＝目光短淺的局限性 (ограниченность)。也因此，當翻譯文學占優勢時——這就缺乏營養了。」

在一九二二年報告的最後一張小紙張中，阿列克謝耶夫做了一個小結：「對非漢學家及對革命的盲目崇拜者而言，胡適的文章是雄辯無礙、具說服力的。我認為，應當使競爭的重要問題獲得解決，卻不將這一新的有機體趕盡殺絕（正如在一九二二年報紙在實際上所做的那樣）。絕不能成為悲觀主義者，亦不能從民族身上掠奪走它自認為最好的部分。對學者而言，白話——也就是『文』。但它〔編輯註：白話？〕有彈性，且較容易書寫。思想才是重要的，形式則是無關緊要。但是在文學中並非如此；語言的傳統（特徵與情景）是不能被掠奪的。否則，將會是諷刺漫畫而已。」

阿列克謝耶夫對胡適的興趣就像對「文學革命」的興趣一樣，甚至到了晚年的時期也未衰退。在一九三五年的年度報告裏這樣寫著：「粗略地準備好了〈論中國文學革命的歷史：胡適教授——批評家與詩人〉。」在長論《蘇聯漢學》（一九四七年完成）中，我們讀到：「現代文學如同一個問題、一個事實一樣，是使我們首先最感興趣之處。中國問題如此地被稱之為文學革命，並非只在我們集體中曾經如此被辯論著，也是那樣地在中國集體內被討論過。堅信這個革命乃是仿效相對應的歐洲，持有此觀點的這些中國人是否站得住腳？是否存在過這種普遍的歐洲化（亦或是美國化），抑或這是歷史的、別具一格的中國表象？儘管從這個文學革命開始後二十年都是友好的狀態，但它是否如其領導者想望一般地運行，廢除了迄今在中國仍占優勢的舊式風格（例如，在廣大的新聞界中、官方的往來公文裏等等）？而在這些民主的起源內，這個革命到最後是否成功地到達……？這些問題，都曾經到處出現在我們的討論、文章及報告內。」⁹

⁸ 這句俄文諺語源自於德文諺語：“Das Kind mit dem Bade ausschütten.” 德文中並無「髒水」或「活生生」的意義，俄文原意是：「連同髒水把活生生的嬰孩從浴盆中潑出去。」這裏採用意譯。

—

就整體而言，定義「詩歌」的範圍，如同定義「文學」的範圍一樣；所謂定義乃以一種科學術語的方式，落實在批判評價作品的基礎上，對於學術思想最為痛苦的時刻，就是呈現如何從純粹而嚴苛的哲學抽象思維轉入浮動的現實性當中。不難理解就整體而言何謂「文學」，以及就個別獨特性來說何謂「詩歌」。但是，在人類文字與民間口述的全部作品的浩瀚書海中，來考慮何謂「文學」與「詩歌」——這問題則是困難的，且隨時隨地導向令人難以忍受的紛歧意見。

此篇批評文章的基礎提要，將是定義「詩歌」猶如真正的、也就是最高級的文學生動性，是由最尖銳敏感與最偉大的聯想物所構成，並將原創、大規模與新穎的想像力與語言置於這些聯想物的框架內，其語言不但應是完全相符相應的，且必須是創新的。如此一來，此定義就脫離了在專業評論鑑定 (квалификация) 領域內的簡化式歸納。顯而易見地，所有準備好來反駁這個定義的反對意見有哪些。但是，未必這麼容易就給予一個定義，對於在工作所需的基礎性質內，更加適合來推斷那些號稱自己的詩歌更貼近新生活，而摒棄所有數世紀以來舊詩歌的外國人的現代詩，正如作者將一篇文章拆卸成一篇篇的評論一樣，來創作自己的書籍。

對於文史的學者而言，在這狹隘且直接與這種令人苦惱的一分為二法的關聯中，關於他批判哲學的標準，還有，又再次強調所謂的專業評論鑑定的問題，是存在的。難道就整體而言，對於文學作品的現代性的學術評論都取決於其是否實用？除此之外，對於外國文學作品的現代性，也就是在情感上不與評論者產生關聯者，但如果是實用的，那麼是在何種標準之內？為消除所有的誤解與指摘，故從本文開端就先提出這個問題。

在所有〔論述〕開始之前，若能避開學術中陳腔濫調那些無意義的且無結果的鄭重聲明，則是一件令人感到愜意的事情。二乘二為四；天才等於天才，這種〔公式〕語言具有其本身的且是需要學習的性質；文學擁有文學它自己所固有的性質及諸如此類者，這些所有的一切，都引導著〔我們〕在文學作品上要如何操作批評，或者朝向千篇一律的鋪陳，抑或走入混沌，進退維谷。為了解離這些批評家不想見

⁹ Алексеев В. М., “Советская синология. — Алексеев В. М.,” *Наука о Востоке. Статьи и документы*. М., 1982, с. 138-139.

到的後果，我嘗試建立（爲了上面這些情況，如果我能夠的話）下列這些，對我而言，是在學術上可以接受且爲假設的批評論斷原則。

對於一個批判評價外國現代作品的評論者而言，我認爲，首要條件就是直接比較作者在追求和探索相同領域所獲得的結果。如果作者完成了自己的任務，也就是他自身明確地表現出，抑或讓批評者看見自己創作的綜合總體的這一任務，那麼學術批評也就在這相似吻合中獲得牢不可破的基礎。就整體而言，不管是對於判斷作者的文學作品，或者是詩歌的個別獨特性，都具有相應且持續的專業評論鑑定。

次要條件離陳腔濫調的首要的條件更遠些。我一廂情願地認爲，要用清楚的、而且是想當然耳的與先驗的明瞭證據，來說明該創作作品經得起自由而無限制的批評，也不需要次要的輔助工具與手段來彰顯作品的成功之處。例如，宣傳、政治鼓動在實際的文學作品中，奠基於運用強制暴力的這種或他種的樣貌；還有時髦、小圈子習氣與專橫獨裁作風等條件，即是次要條件。

第三個要點是，當我開展該創作作品與之前的作品之間的關係時，作品不論在情節甚至在結構中以新的價值觀去展示它在進程與創作裏所扮演的角色的時候，一如既往地，我不去探索其獨創性。我們特別把這個批評論斷的原則，無意識地貼近於創作作品，特別是在有意識的改革時期。

如我所述，以上這三個論點，已經建立了一些推論的基礎。然而，這些基礎是否足夠？我們心自問：在我們這個時代裏，文學的整體和文學的本質是否可能腐化瓦解？是否存在一種可能，在起始的先驗假設範圍之內，那些可以重新再產生文學整體和本質的創造要素，早就公開且事實上已經腐化瓦解？我試問自己和他人，在類似這樣一個以毀滅作爲出發性質的時代裏，是否可能只在這三個論點內，且在學術批評總論當中，找到以評斷論述作爲出發的觀點？我認爲是不可能的，或者以最終的標準來看，它們並不足夠。

有鑑於此，我盼望的不僅是可能爲有活力的 (живой) 評斷建立起一個活用的 (живой) 基礎，來批評年輕的、學有專長的中國人活生生的 (живой)、且正在開展的創作。我部分地挪用了純文學批評的基礎方法來協助，並察覺到諸如此類的方法（儘管有可能會不符合），在下列三種反應的狀況之下，我會以一種化學方式的語言呈現出來。

首先，我必須帶著感情充沛的高敏感度來界定，一個掌握詩歌創作的作者是否爲詩人，或者只是一個會作詩的人而已。更進一步來說，我想要釐清，此人的詩作

是否真為一種創作 (póiesis)，又或者僅是一個工廠產品，只是自己藉由自身表現出一種詩的外貌而已。最後，讓我有興趣詳探細究的是，作者的詩歌中是否存在某種絕對的性質，或者只是實現個人獨特的性質，也就是個人可以理解接受的可能性。

學術批評不可以與文學批評這一工作混為一談。然而，在我的文章裏，學術批評卻占據主要地位。而如上所述，我歡迎第二種能使學術論文有活力朝氣的批評，並使其喪失解剖學的客觀性質。在過去熟知的創作的分析性文章中，這種所謂的客觀性質未必實際地證實了什麼，更何況是未知的未來。

二

從先前實際批評中較為總括的論斷，轉入更局部個別且直接觸及的批評之際，我應該先指出一些中國詩歌的獨特特徵，以及它們如何為中國詩歌下定義。

在中國，詩歌是宏偉雄壯的。還有，如果文學批評家要在質量上將之命名為偉大的，也不可能有人反對，因為它可以輕易地與某些，甚至是非常多其他民族的詩歌相互對照比較。而且，詩歌不論就情節或是結構，皆反映了全人類思想與理想世界的想像力。對學術批評來說，這個充滿情感的開端，卻不應該在實質上顯得重要。對我們更有益的是要知道，中國詩歌（不僅是東方的，亦是西方的，在其他高等文化民族的創作中，是類似於符合人類精神的體現）非常多的時候，在較好的情況下，可以這麼說，是一種在前述文化語言內、詩歌文選裏綜合的基礎上，製造出純潔的創作模仿。如此一來，詩歌的定義命中注定地要用錯綜複雜的鎖鍊與詩歌的材料網綁在一起。這些鎖鍊猶如一群模仿者，學者、批評家也未必能將之一一解開。儘管如此，恰恰正是從這些客觀狀況內最容易得出，關於後續與前述之間關係至為清楚的評價判斷。如果我們從一種純潔的模仿趨向於早已知道而明顯的模仿，這種模仿是將絕大部分的中國詩歌變成一種獨特的文化事業，且是所有受過教育的舊派中國人都必須具備的文化事業，那麼我們批判哲學與批評之路就完全地清楚；我們必須將文化的日常生活性質，與有創作發明天才的涵義內所謂文化的獨創性區分開來。

同時，也很重要是去瞭解，中國詩歌的命運直接根植於中國語言的命運。象形文字的書面語，就像是語言訓導最現代的手段，在中國的詩歌裏扮演了獨特且舉足輕重的角色。它讓詩人摒棄聽覺作用（順道一提，這種聽覺作用是隨時隨地受

限，且在所有狀況下都不是獨一無二的)的枷鎖，成爲一種可能性。而且，在以直覺起作用的、不可分割的表意符號當中，來傳達自己詩歌的、思想的與直覺的唯美生動性。從這裏，有一種永恆的渴望想擺脫日常生活語言的桎梏。從這裏，有時也是閃耀的革命鬥爭，這最終是爲了自己的人權而鬥爭，還是一些妥協，也是始終如一的、最強烈視覺的且以表意符號作爲開端的慶祝活動。這表意符號的開端，按自身的順序，迅速地墮落退化爲雄辯術與脫離實際的死知識，然後在耳語中極力地召喚生機蓬勃的憤怒，帶來嶄新的爆炸聲，諸如此類等等。

我們或許能藉由大量且證據充分的詳細資料來仔細考究這個鬥爭的歷史，但在這篇論文中，我們繞過其他的，進入所謂文學革命的真正階段。其主角與最重要的活動家，乃是現任國立北京大學哲學系教授的胡適，按中國禮節最常使用的稱呼，即是胡適之。

對於這位仍然相當年輕的學者（他現在才三十二歲），〔我們〕必須期盼他功績卓越的學術活動（關於他的學術活動已經不只一次在俄文刊物中提及）¹⁰能獲得最佳的成就。他曾是送送至美國唸書的一群最優秀的中國學生當中的一員。在美國，他以一篇極其創新且有趣的中國上古哲學論文，獲得通識教育博士水準的評價。對我們而言，胡適這個時期(1910-1915)的生活是相當重要的，因爲在這位年輕人腦袋中，已經清楚地顯現出文學改革的鮮明計畫，或說是文學「革命」——如他和他的戰友們爲自己的活動這樣命名一樣。這場革命開始於宣言草稿〔有關文學改革的溫和見解——〈文學改良芻議〉〕，胡適在《新青年》雜誌所發表的（1917年1月）這篇宣言對本文來說具有關鍵性的意義，我會援引大致的細節詳情。

三¹¹

胡適說，必須徹底地改革這個不合時宜且似乎不屬於我們的、已經死亡的文學

¹⁰ 這裏指的大概是1924年阿列克在《東方》(Восток)雜誌上發表的文章，並於1925年出版。請見：В. А., [Рец. на:] “Hu Shih. . . The Development of the Logical Method. . .,” *Восток*, кн. 5 (1925), с. 237-242 (= Алексеев В. М. *Наука о Востоке. . .*, с. 355-361); В. А., “Изучаете ли вы новую поэзию?” (см. Прил. 2 на с. 319)。胡適記敘文全集，請參見 Библиогр. 3 нас. Изд。

¹¹ 譯者註：這一部分是阿列克謝耶夫對〈文學改良芻議〉的翻譯與理解，下方第一人稱敘述者指的是胡適，而非阿列克謝耶夫。

語言。並且，我們必須給所有一統的、民族的、我們自己特有的語言一個生命，且據此提出全新且具革命性的論點。

因此，「言之有物」(в литературном слове было нечто) 就成了首要，那就是原本的情感與真正的藝術性、見地、理想與識力。寫作應如西元前四世紀時的哲學家莊子、西元四世紀的詩人陶潛，以及西元八世紀偉大的詩人杜甫一般。不須建構空泛的詞句，熱衷於表面上看似高等文化的音韻和諧與現成的豐富語言材料。孔子曾諄諄告誡提醒，反對以語言來修飾自己（文），或者「以文勝質」。確然！現今的我們亦必須將之納為指南，因此，不以仿古來充當原創作品。畢竟每一個時期在歷史上有自己的意義和美感。不能把迎合儒家的遠古，當作所有至善至美的最高成就。司馬遷¹² 當然是位非常好的作家，但是小說《水滸傳》¹³ 相較之下也不差。對儒者而言，漢賦(西元前三世紀至三世紀)¹⁴ 是卓越且高尚的，但與唐詩宋詞¹⁵ 相較之下，則糟粕耳！沒有任何人應該盲目地模仿古代的作家。這意味著「逆天背時」，也成了擺在文學博物館裏的古董贗品。

這裏提供給各位一個例子，出自我們當代一位古物收藏家詩人——陳伯嚴，他將文學變成木乃伊。且聽他如何寫：

濤園鈔杜句¹⁶，半歲禿千毫¹⁷。

所得都成淚，相過問秦刀¹⁸。

¹² 中國第一位史學家（卒於西元前一世紀），開創了紀傳體的史書體裁，一直以來被認為是文筆出眾之人。

¹³ 近世小說（十四世紀）。在此做一個類似的比較——意思是希臘史學家修昔底德和索洛維約夫的歷史小說相比是相去不遠的。

¹⁴ 這些賦是以古文寫成的韻文，它們賦予了文字特殊且美妙的生命。

¹⁵ 詞藻極其華麗的散文，隨興描寫心之所感與思想。這裏的比較亦是為了諷刺接受傳統儒家教育的中國人。

¹⁶ 著名詩人杜甫（西元八世紀）。此句描述興致勃勃地抄寫杜甫詩句——這是有學識教養的中國人的一項特殊嗜好。如此勤奮地抄寫也點出了極欲模仿詩句的心理。

¹⁷ 意思是竭力地抄寫，因而不不停地更換毛筆。

¹⁸ 在一篇莊子（西元前四世紀）的寓言中，講述一個廚師試圖對粗俗的君主講解偉大的「道」。廚師說：「我能如此出神入化地用刀子切割，是因為我依循著牛自身的筋骨脈絡走，因而能很自然地分解，而不去切筋骨盤結之處，如此便能輕鬆肢解了。一個厲害的師傅不是依理智行動，而是依自己的直覺和心意而動，與內在最原始的自我相連結。」（譯者註：此即為莊子的〈庖丁解牛〉）

萬靈噤不下¹⁹，此老仰彌高²⁰。

胸腹回滋味，徐看薄命騷。

呈現在你們眼前的，正是今日第一流詩人的代表。他竟如此任憑自己，寫禿了數千支筆來抄襲，成了真品的「鈔胥奴婢」！若他能在這裏寫點屬於自己的東西，也許會好些，至少，他「決不至如此失敗矣」！

就我的鑑賞力而言，各位知道，我們由白話文寫成的現代小說是如此地具有符合世界的特點。作者們²¹也的確從老舊中選用了屬於自己的題材。但是，他們「真實地描寫了更接近現代的社會」。也因此，我認為他們是真正的作家，而其餘者，微不足道矣²²。

為此我想說明的是，不要無病呻吟、為賦新詞強說愁。請看我們悲觀主義的詩人。春天到了，你們想到了什麼？他開心嗎？不！相反地，他流下眼淚。怎麼流下眼淚？你們是否看見，春天稍縱即逝啊！在秋天，當他在其中看見衰老的意象，他肯定更加愁苦。類同的母題應該稱為「亡國之哀音」。難道這樣描寫對年輕的政府建設家、領袖的思想來說是合適的？不！我們的青年應該要成為費希特、馬志尼，而不是像屈原²³、賈誼²⁴和王粲²⁵，這種經常牢騷滿腹之人！

再者，無所不用其極地避免類似「爛調套語」的風格是完全必要的，如：「蹉跎」、「飄零」、「寒窗」、「斜陽」、「芳草」、「春閨」、「愁魂」、「歸夢」、「孤影」與諸如此類等等。這些不過都是詩的代品、套語。接下來給各位舉一例，以證此由千篇一律、陳腔爛調的刻板公式所組出之拙劣詩作：

熒熒夜燈如豆，映幢幢孤影，零亂無據。

¹⁹ 奇蹟消逝在杜甫的詩中，卻沒有落到紙上來。

²⁰ 指的是孔子的學生形容孔子「仰之彌高」。

²¹ 附帶一提，這些小品的作者都是使用假名，因為文以載道的觀念一直存在於中國文學中，但這或許會摧毀胡適想進行的改革。

²² 我對這些推論不予置評，這些是典型中國青年領袖（胡適）所陳述的觀點。

²³ 西元前四世紀的詩人，他在詩作中感嘆自己因朝廷的鬥爭傾軋而不得志的悲慟人生。由於不得君主賞識與被貶謫流放而感到悲憤，最後投江自盡。有趣的是，在他之後「詩人」一詞轉變為「騷人」，這稱謂出自於他的辭作——〈離騷〉的題名。

²⁴ 西元前二世紀的詩人及作家，是傑出的學者與活躍的政治家。其境遇與屈原頗為相似，因而能感同身受，所以他在〈弔屈原賦〉中為屈原哀嘆其悲涼的人生。

²⁵ 西元二至三世紀的詩人，傑出的詩賦家。他的詩作亦有哀傷的色彩。

翡翠衾寒²⁶，鴛鴦瓦冷²⁷，禁得秋宵幾度。

么弦漫語，早丁字簾前，繁霜飛舞。

嫋嫋餘音，片時猶繞柱。

此文看來似乎是最根本而非仿造的詩歌（詞）。然而，事實上就是套語，且什麼也沒有。請自己思考：詩人寫此來表達自我，但居住在美國，那裏既沒有任何翡翠可衾寒，也沒有丁字簾；「其夜燈決不『熒熒如豆』，其居室尤無『柱』可繞也」。況且，繁霜不善於在空中飛舞。這是何等的創作方式、寫作手法！不！應當是要描寫有關自己親眼所見的直接的感受。

接下來要來說些特別重要的，也就是——「不用典」²⁸。但是，這裏並非沒有但書。所謂典者，可以有兩種型式。首先，乃「廣義之典」，意即，已深入我們日常生活的形象；如成語「其習見之句，通行已久」。引眾所周知的史事。引古人來當作一種形象或比較。引名句格言與俗諺²⁹。依此方式精巧地引用，理所當然是受到贊同的。

然而，在其狹義範圍之內，還有另外一種用典。它們盲目地借用他者的外物來呈現自己，而總是缺乏出於自己特有的觀念。引諸如此類之典，「則為拙矣」，亦不適合文學創作；它讓語意含糊、模稜兩可，難以被領會接受，因此只能在受限制的獨創性形象中獲得微乎其微的效果。至於以一種首先落入文學性的暗示，卻不注意其出處的膚淺引用，我就不討論了。

「不講對仗」³⁰！這無非僅是一種文學風格的特別型式而已。如老子和莊子³¹ 這

²⁶ 詩人模仿古代詩人白居易（西元九世紀）在奢華的宮殿中受思念所苦（此兩句詩出自白居易的〈長恨歌〉，原文為「鴛鴦瓦冷霜華重，翡翠衾寒誰與共」）。

²⁷ 宮殿的屋頂。

²⁸ 如同其他擁有深厚文學及文化背景的民族，中國人不只推崇陳詞套語的使用，而且還包括引用古書中的典故。但與西方民族不同的是，中國的百科教育體系已建立良久，舊時代的中國人只學習本國文學，因此對中國文學比對任何歐洲文學都要了解得多，而他們特別喜愛引用文雅的典故來裝飾文章，使得這些作品只有受過高等教育的人才能感受其中的意境與美感，不過文學也就只為這些人而存在。

²⁹ 譯者註：胡適原文為：「引古人之語。」

³⁰ 如同一些其他的古代民族，中國人十分推崇對仗形式，甚至到了誇大的地步。在講求對仗工整的時代，置入的文字是經過計算的，每個字都有精準的分量，並有其同義對偶的意義。二十世紀初，此種風格於中國發展至極盛。

³¹ 譯者註：胡適原文以老子、孔子為例，而非莊子。

些思想家，確實是使用這種風格，但是對他們而言，這無非是以一種無意識的使用來表達思想。但當後人開始仿效對仗風格時，他們並非僅只模仿，還堅決地以各式各樣的規則來為它下定義，便成為矯揉又虛偽之造作。甚至還出現了「合乎規範」，以對仗排比所創之詩作。從以前開始，人類靈感與語言的自由，曾是長期相互關聯的，現已不復見。而現今，最終卻要擺脫這些特質，而將矯揉又虛偽之詩作保留成爲一個可笑的文學焦點。

如此一來，與那些反覆歌頌著詩歌在古老的形式內，方能得到救贖的仿古又自作聰明的人們相反；我堅信的是，他們乃微不足道之人。而我們的救贖之道在從所有規則、韻腳和用典中解放出來的「白話文」內。這才是我們文學思想所立之處！

由此接下來談論的是，我們也不須再避口語和俗字³²。畢竟從我們將梵文佛教書籍翻譯成漢語的那個時候開始，所謂「白話文」便已經開始滲透到宗教及嚴肅的文本裏了。要將佛教式講義(одопись)轉換成他人的言語，並維持其宗教意義的精確度，曾經是極度困難的。講學正體獨特風格的生成，即便是非佛教徒的作者³³亦都遵守之。及至元時(西元十三到十五世紀)，蒙古族對我們古老的言語造成了一個獨特且大膽的衝擊，而他們在白話的慣用語中制定了特殊的官方語言³⁴，因而出現了傳世不朽的中篇與長篇小說，無時不刻令所有人讀來都著迷。此外，戲曲的出現和發展，枝繁葉茂、百花盛開。若非因明清兩朝的停滯，中國語言將趨近於但丁和路德的改革。然而，停滯淤塞卻再次穿上了鮮活的布匹〔內容〕³⁵。出現了可怕的八股文³⁶，其生機再次停頓中斷，而機會夭折矣！

我再次斷言，白話文學不論現在或將來，都會是我們可靠且能信賴的完善利器。因此，我決定不按照傳統語言來寫作，而僅只使用白話文。在二十世紀生活，語言就將是活的，而不是什麼稀奇古怪的死化石！而且不僅是散文，我連寫詩都將使用白話文。你們將會看到，如此一來將多麼美好！

³² 中國文學並不容許日常生活用語的存在，只有大師級人物偶爾放任自己使用一些簡單的結構，但並非文字本身，而是詞組的方式。

³³ 例如著名哲學家與儒學家朱熹(1130-1200)。

³⁴ 譯者註：此一重要資訊，在胡適原文並未得見。

³⁵ 譯者註：*ткань* 一字，除了翻譯成織物、布匹外，另有轉義，意指文藝作品的主旨、內容。

³⁶ 此為統稱舊時嚴定且制式的文學形式，皆取材自古典作家的作品，並且用於科舉當中。這樣的刻板公式讓許多平庸之輩得以合格通過，而當然也扼殺掉不少有才之人。

四

胡適在自己的書中第一九四頁挑選出來的〈沁園春·誓詩〉當中，更加詳盡且強有力地闡揚上述最後的思想。我將完整詩作以一種具有特色的文件方式呈現出來：

更不傷春，
更不悲秋，
以此誓詩。

任花開也好，
花飛也好，
月圓固好，
日落何悲？

我聞之曰：「從天而頌，孰與制天而用之？」
更安用，爲蒼天歌哭，作彼奴爲！

文學革命何疑！
且準備擐旗作健兒。
要前空千古，
下開百世，
收他臭腐，
還我神奇。

爲大中華，
造新文學，
此業吾曹欲讓誰？
詩材料，
有簇新世界，
供我驅馳。

一九一六年四月十二日

令人感興趣的是，對胡適而言，這些戰鬥旗幟究竟代表什麼？何謂新潮流的詩歌藝

術？有關這一點，他一如往常絮絮叨叨且強力地在自己的詩作《夢與詩》（頁 91）中說明：

都是平常經驗，
都是平常影像，
偶然湧到夢中來，
變換出多少新奇花樣。
都是平常情感，
都是平常語言，
偶然碰著個詩人，
變換出多少新奇詩句。
醉過才知酒濃，
愛過才知情重，
你不會做我的詩如我不能做你的夢。

胡適自跋：這是我的「詩的經驗主義」³⁷！簡單一句話：作夢尚且要經驗做底子，何況作詩？現在人的大毛病就在愛作沒有經驗做底子的詩。北京一位新詩人說：

棒子麵一根一根的往嘴裏送。

而另一位來自上海的詩學大家說：

昨日蠶一眠，
今日蠶二眠，
明日蠶三眠，
蠶眠人不眠！

吃麵養蠶何嘗不是世間最容易的事？但沒有這種經驗的人，連吃麵養蠶都不配說。
何況作詩？

一九二〇年十月十日

五

從作者標註的日期可以得知，他正是在一九二〇年秋天寫了這篇自跋，此時正值新舊中國在關於文學語言改革議題上爭論的顛峰期。關於這場爭論，我們在列寧

³⁷ 英文原文：Poetic empiricism。

格勒這裏不但一無所知，且按情勢看來，亦完全不由我們決定；只有一個由胡適領軍的方向〔編輯註：爭論〕傳到了我們這裏，以胡適之言來敘述，他的《嘗試集》被認為是「開風氣的嘗試」，並在兩年間創下了一萬冊的發行量。但在作者的自序〔編輯註：大概是第四版序言〕³⁸中觀察到，在接近一九二二年時，爭論尚未平息下來，而先前老派學者向新派首領發出猛烈抨擊：「嚴酷指責來破壞傳統財產。」³⁹但是，他說從另一方也出現批評，正是極端的現代主義者，反對那些來自支持當代歐洲詩學理論原則的年輕詩人。如此一來，圍繞著《嘗試集》的或成功，或爭論，關於這些是無法以科學來論斷的。正如胡適的自我廣告宣傳，在其（每一版的）自序中專權稱雄，關於與其他的爭論僅蜻蜓點水地略提，而且我現在手上也沒有其他出處的評論來源。

儘管如此，有時可藉由胡適本人所摘選的引文來評判這些反對意見的力量和性質，他帶著挖苦嘲弄的公開目的來引用這些文章。（附帶一提，這些挖苦嘲弄帶著令人十分不快的口吻，具有報紙的肆無忌憚性質。）

因而，胡適在最後一版自序中摘引了以下東南大學教授胡先驥對於第一版《嘗試集》的評論：「胡君之《嘗試集》，死文學也。以其必死必朽也。不以其用活文字之故，而遂得不死不朽也。物之將死，必精神失其常度，言動出於常軌。胡君輩之詩之魯莽滅裂趨於極端，正其必死之徵耳。」

胡適簡短答辯，反駁如下：

這幾句話，我初讀了覺得很像是罵我的話；但這幾句話是登在一種自矢「平心而言，不事謾罵，以培俗」的雜誌上的，大概不會是罵吧？無論如何，我自己正在愁我的解放不徹底，胡先驥教授卻說我「魯莽滅裂趨於極端」，這句話實在未免過譽了。至於「必死必朽」的一層，倒也不在我的心上。況且胡先驥教授又說：「陀司妥夫士忌、戈爾忌之小說，死文學也。不以其轟動一時遂得不死不朽也。」胡先驥教授居然很大度的請陀司妥夫士忌來陪我同死同朽，這更是過譽了，我更不敢當了。

無疑地，胡適認為自己這本《嘗試集》極具意義。在自序中他提到，他異常勤勉且

³⁸ 譯者註：這一觀察確實出現在第四版的作者自序內。

³⁹ 譯者註：胡適自序中原文應為「破產的鐵證」，但是卻是新派首領胡適對老派學者的攻擊，見《嘗試集》，頁2。

費心努力地修改自己的詩作，且大量地在修改之處——有時是受到朋友指點的影響——甚至在單獨的句子或詞語裏，標示日期。

他評價自己的《嘗試集》是文化上的創舉，而且將書名定為《嘗試集》似乎也是期望能顛覆古代詩人陸游(1125-1210)詩中的「嘗試成功自古無」這句話。「放翁這話未必是」。胡適續道：「今為下一轉語：『自古成功在嘗試！』」

由此可見，在我們眼前的胡適，似乎是一位幸福的詩人，能明確地斷定自己的目標與成就。然而，這也並非全然如此。胡適在四版自序中，十分生動地談到自己的成果：「我現在回頭看我這五年來的詩，很像一個纏過腳後來放大的婦人，回頭看他一年一年的放腳鞋樣，雖然一年放大一年，年年的鞋樣上總還帶著纏腳時代的血腥氣。我現在看這些少年詩人的新詩，也很像那些纏過腳的婦人，眼裏看著一般天足的女孩子們跳上跳下，心裏好不妒羨！」

由此可見，在我們面前的，無疑是個非常積極且極富試驗精神去探尋新路的人。現在，我們試著細閱胡適那些依循上述原則而創的詩歌產物，帶著這些原則的敘述來開展真正的論文。

六

首先概論《嘗試集》中所使用的語言。如前所述，胡適與他的戰友們所引領的「革命」，可以歸結如下：他一再地保證要不涉及一般的文學語言，並特別地賦予活文字自由。這個原則在《嘗試集》中卻顯得前後邏輯不一、自相矛盾。因此，詩集的序言往往是以純文學性的普通話（白話）陳述，而詩的名稱時而以通俗的語言、時而以古文來下標題；況且，整體而言，這種最通俗的語言是極度浮動性地被簡單化。故將其劃定疆界是十分困難的，且它的定義是根據一般所有感情充沛的直覺作為開端，未必見得帶有科學的精確度。而諸如此類科學精確度者，乃是理論改革所具備的。

然而，若說胡適在語言這一區塊向傳統妥協，在改革的問題上，他的新詩（不同於附錄中的）則力求擺脫妥協。為達成全然消滅所謂與經典之名《詩經》的詩掛勾這一目標，胡適的詩歌與中國詩歌的「黃金時期」（但這些時期曾有過幾個）傳統再沒有任何關係。胡適的詩篇已不再是「詩」。

從胡適改革的觀點已經可以看出，他強烈地追求模仿中國詩歌的特殊型式，使

其能夠在「詞」的形式內如「詩」的歌唱方式。儘管如此，胡適改良的詩詞未必經得起與「詞」相互比較。他偏離所謂「詩詞」過遠，且可能被定義為口語散文，按印刷方式被分割成單位，在其中必須細察才能偶爾發現韻腳，而且極其稀少的節奏韻律。胡適蓄意且示威性地藐視詩的形式，因而他是有預謀使其詩不成詩，而是作者自命為詩的格言。且為了達到外部的效果，胡適向著名的現代派藝術手法飛奔而去，留下的是，例如一連串空白的扉頁上僅具為數不多、無足輕重的標題，抑或純粹是篇章的標記。這一切，顯然應是培養讀者嚴肅地接受未來詩歌的啟發。但如此一來，從傳統中國詩歌的這個方向來看，詩歌作品在詩的外在形象上與散文沒有區別；千篇一律地描寫分類，沒有其他的，除了原有的（開始和結束），最後終止於令人印象深刻的歐洲式喧嘩，代替了過去要求十分嚴格的價值觀，如此類似個人獨有的，卻又像國家政府的刊物一樣。胡的這本小冊子所有講求現實的內容，有一半勉強地算是符合圖書編目的記述。

從節奏韻律的觀點來探究，胡適的所有詩歌可分為兩部分（不包含先前的增補部分）：其一，如前所述，乃為白話口語，其節奏韻律過於簡單，為的是令人覺得像詩行；另一部分則是由歐洲現代主義者的叫喊聲所組成，取代如音樂般動聽的韻律節奏、和諧悅耳的個體單位。在此，援引一個運用這種以北京方言約定俗成的音標為其韻律節奏的例子，並逐字逐句地對照這個恪遵其原文標點符號的俄文翻譯：

他們是誰？

三個失敗的英雄，

一個成功的好漢！

他們的武器：

炸彈！炸彈！

他們的精神：

幹！幹！幹！

(... Они, это кто?)

Трое погибших героев,

Один знаменитый добрый мальчик!

Их оружие борьбы:

Бомба! Бомба!

Их духовная сила:

Дело! Дело! Дело!)

這一切百分之百未曾在中國詩歌史上出現過，確實是革命之舉。

韻腳情形也是如此。首先，必須尋找韻腳的極不規則程度。其次，韻腳不過是簡單地重複字詞所構成，也就是說，這根本一點也不算押韻。除此之外，過於明顯的前屬字 (энклитики)⁴⁰ 被引進韻腳內，於是詩就得到下面的形式，例如：「不知為什麼。」⁴¹ 這使所有使用中文的說話者聽起來刺耳，但未必可以被接受。

胡適的形式改革輕觸詩行間的停頓，而這種「頓」突然不知不覺地出現在附屬字之後（既鳥語所 / 不能媚），或者在其之前（作詩 / 的興味）。令人很感興趣地想要知道的是，除了革命的激情之外，這裏還有什麼可以支配作者？

現在將視線轉入情節，我們最先看見的是，質樸自然的情節僅僅為虛擬；這不過是內容單純的贗品。很顯然地，其考量的對象並非大眾，只因為詩歌的內容是難以實行的，且根據中國領袖對當代政治生活的陳述，可以看出詩歌內容是針對知識階層而做的政黨宣傳。胡適的政治詩內容多數是開門見山的，或者是將其隱藏於標題之中。亦有對抗反對黨的政治諷刺作品，以及描寫關於報社被關閉及主編遭捕的寓言（順帶一提，其內容平淡無奇）；附有樂譜的烈士碑歌獻詞，以紀念其英年早逝；對其政治自殺的譴責；歌頌無產階級的平民學校校歌（附譜）等等。從上述所有這些來看，可以先驗地論斷，詩歌〔成分〕是少的。然而，閱讀這些作品，可以看到，正如表現手法貧乏簡單，而在被加工修飾及偽造作假過後，以廣袤無垠之距離，離所謂的詩歌更遠了。

七

如上所述，《嘗試集》的特別附錄《去國集》中收錄了許多以舊式文言寫成的詩作。《去國集》的年代，是胡適進行革命性嘗試的前幾年（1910-1916），且之後被作者自封為「死文學」。作者將這些詩作附於書後，用以對比襯托出自己的進展。

胡適這些作品，公認乃屬於文學語言。但更確切而言，這語言的外在的同時也是乾淨純粹的形式，已經全然不具有那種達到較高級的詩歌語言所表達出的文雅含

⁴⁰ 譯者註：其英文對應的翻譯即為專有名詞“enclitic”。

⁴¹ 譯者註：見胡適〈蝴蝶〉。

蓄的涵養，也就是舊中國所有參加科舉者必須掌握運用的涵養。不論對任何文學學派來講，都不值得將這些詩與唐宋時期的創作靈感相互牽連。如此一來，若胡適在其書中，以這些詩作的存在來對「死文學」表現出某種鄙視，則只單就自己個人的，並不無限概括所有的可能性。在胡適身上找不到中國詩人的影子。

至少，胡適在自己的這些詩作中，有時會竭心盡力地將全副精力用在挪借舊詩的表現手法上。因此，撰寫詩作時附帶特有的序言的這種表現手法，或是這些序言本身的筆法風格，乃是借鑑於陶潛及其後繼者。但那並不妨礙胡適的表現手法，也因此，他就自然地在運用國外現代主義的資料時，沉醉於諷刺漫畫與作品。接著舉個例子，第二十四頁的〈百字令〉即是不成熟的詩作，況且粗劣地從李白詩選中〈靜夜思〉套用現成的作品來舊調重彈，諸如此類。

胡適有時會使用舊詩歌用語的刻板印象（如第六頁：雨腳渡江來），這似乎破壞了他革新的態度，以及對「死文學」極其厭惡的立場。更進一步的是，這個例子出自書中的第一部分，並非來自專為「死文學」而創作的第二部分。

遍觀胡適的詩歌主題，最引人興趣的特別是大自然的描繪。他似乎並不害怕一堆具有威脅性的前人早已經在這個主題上照亮了詩歌，卻仍重覆地思考這些主題，因而喪失所有高度敏感性。與此相似地，我們從他這本小書的所有詩歌裏找到其中一個著名的，每個中國詩人都喜愛的題目——〈中秋〉，至多如下面附帶序言的四行詩（此則為一例外，遵循舊形式的規律）。順帶一提，此例本身呈現如何歪曲且畸形地借用舊詩，抑或不難相信是一種對舊詩的嘲諷挖苦。

中秋

（序言）九月十一夜，為舊曆八月十五夜。

小星躲盡大星少，

果然今夜清光多！

夜半月從江上過，

一江江水變銀河。

若拋開文化刻板印象的所有最小極限，也就是對那些不僅是知識分子，且是一般知道初級詩選（如《千家詩》）的中國文人所固有的最小極限，這首詩遺留下來的創作成分等於零。這還算是最好的，因為還有一連串數量是負數批評。況且這要和文選的千古名詩相比較！但值得開展李白、杜甫、王維、孟浩然及其他百位名家〔譯者註：與胡適之間的比較〕，以便看清楚那些把舊的看成貧乏而微不足道的新詩本

身，其一切亦是貧乏而微不足道的。

令人完全不明白的是，何以胡適全然不怕這類主題；例如，〈秋聲〉⁴² 早有無與倫比且無人能出其右的精湛作品（歐陽修〈秋聲〉）。該如何理解胡適的自負與自命不凡？這是一種挑戰／釁，抑或更確切地說，是在人造的白板 (tabula rasa) 內的做作自由？無論如何，這並不似戲謔嘲諷之作。的確，總體而言，未必能全然相信作者的真摯坦率，在其序言中宣稱，這個第二部分「附於」第一部分後，是來作為對立與對照。更令人確信的推測是，這個補充說明之所以被完成，可以說是為了以防萬一。或者，喔，有人說：得了吧！您真是最偉大的詩人，書籍到您手上就成了改革事業；或是，如果有人皺了幾下眉頭，那就可趁早一點把這些事實顯示的自負和自命不凡丟在一旁，離自己遠遠的。

古代傑出詩人在很久以前就曾作過的經典詩詞題目，在胡適的許多詩作中都有類似的主題。此類的詩有：〈蝴蝶〉、〈醉與愛〉、〈朋友篇〉。胡適在最後一個主題上給予許多關注，而這主題在所有朝代的中國古典詩歌裏並非是占優勢的。然而不難看見，胡適對於友誼的理解強烈注入了黨派觀念。因此，與所有古典主題的思想方式和心理特徵（子曰：君子群而不黨）從根本上背道而馳。在此處，對所有舊的人事物是個正經的挑戰，而且無疑地，中國舊派的猛烈抨擊正是集中於這一主題。更多的是，這一主題經加工改良後，令人感覺像是在練習感傷主義的書信體風格，不大適合於政治活動者的風格。

將上面所有論述一起整合起來，就足以準確地勾勒出詩歌的圖像。但仍必須再加上兩項觀察所得，以便讓這個圖像更為完整。從一方面來看，如前文所論證，胡適向古典主義作家的藝術手法靠攏。因此，他的詩作〈秋聲〉奠基於對老子某一部分的特殊詮釋；以一種非常枯燥無聊而荒謬、沉重而沒有品味，伴隨著某種智慧魅力全然消失的方式來理解老子。然後，在這一點上，胡適自命是劃時代先驅者的溫馴弟子。從另一方面來看，他又公然地嘲笑愚弄舊的、「死的」詩詞。

例如，第八頁的詩便是在挖苦詩人李白。讓我們來看看：

月可使人愁，
定不能愁我。⁴³

⁴² 這些詩收錄於第二部分（即《去國集》——「死文學」）。

⁴³ 譯者註：見胡適〈十二月五夜月〉。

如果關注他對古詩歌逐字逐句地在其完備性上猛烈的指摘，則嘲笑愚弄在這裏就十分地明顯。還有一例在其獨特觀點的敘述中更為顯明——在第一編第二頁中，致朋友朱經農的書信：

回頭你我年老時，
粉條黑板作講師；
更有暮氣大可笑，
喜作喪氣頹唐詩。

無疑地，胡適這首詩歌的這些詩句開啓對舊式的學者與文人的抨擊，比其他人都來得更多。但在文章這一小節的結尾，我要再次重申：即便是胡適所有具有嚴肅外貌的詩歌，在最微乎其微地符合與舊詩歌類似的母題範圍之內者，都經不起最具善意和好感的評論。

八

正如上述，胡適給了自己一項十分困難的任務。他在詩作中注入了最寬廣的外國元素之流，卻未必能在土地某處之上激發出詩歌的情感。可以推測的是，這位在美國接受了美國自身所擁有的歐洲文化元素的作者，從惠特曼⁴⁴奠基於刺激一般讀者視聽，而獲得聳人聽聞的成功中得到靈感。往胡適的德行方向接著說，不像惠特曼，多是肉慾感官的性愛主題；胡的詩歌則是完全沒有性愛主題。顯然地，在惠特曼的作品中，創新者與簡化者的角色引誘了他。而更多的是胡適自己所想的。不過，這些都只是推測。

事實往往是，能引起某現象的刺激者作詩，在美國能占有一席之地，特別是在紐約。這樣的紀錄本身就十分稀少，更何況在沒見識過美國的中國人身上，激起一點類似詩歌的推論。但胡適找不到標準，在自己的詩中塞滿一整串百科全書的名字：牛頓、瓦特、馬志尼、愛默生等等，結果什麼也沒達到，不僅是在詩歌上，更是在不準確且無道理的散文上。以下這些詩句，可以提供自我生產的影響給沒有歐洲底蘊的中國人（第 178 頁）：

君期我為瑪志尼，

⁴⁴ 譯者註：華特·惠特曼 (Walt Whitman, 1819-1892)。

我祝君為倭斯韞。

筆者並不覺得附上類似下面的注釋能帶出詩的效果：「(注) 瑪志尼 Mazzini，義大利文學家，世所稱『義大利建國三傑』之一也。倭斯韞 Wilhelm Ostwald，德國科學大家，今猶生存。」

另外令人存疑的還有，音譯的新詞語是否具有詩的力量，例如，在下列詩中：

「辟克匿克」來江邊。

已經不談關於單音節的語言，若從〔原文的〕七個扼殺為〔音譯後〕四個音節的字在觀念上有多麼地不恰當。這種類似假紳士特有、附庸風雅的進取精神這一事實本身，顯然地與胡適以前在政黨機關的刊物《新青年》上發表的文章明顯抵觸。他於其中，控訴並對使用如「撲克」、「累死」、「接客倭彭」之類⁴⁵毫無意義的新詞語表達氣憤。況且胡適自己還觀察到，在當時英文的 ABC 對那些人而言是至高無上的才識。這十分矛盾，但未必見得是一種偶然、前後不一的矛盾！

對於普遍地厭惡乳製品的中國人來說，不見得把下列的藝術手法當成富有詩意的句子：

黃油麵包頗新鮮。

但無論對中國人還是歐洲人，都很難對一七七頁的詩感到滿意：

檸檬杯空菸捲殘。

極恭敬地取下頭飾的歐洲習俗，也不一定能成功地在中國引種接枝，尤其若明白傳統裏（無論是社會的還是詩歌的），正是這樣的舉動會被認為是如同解下腰帶般的親暱行爲。因此，大概是爲了刺激讀者而有了這樣的詩句：

我們（在你的墓前）脫下帽子！

作者無論如何也無法戰勝歐洲人在描寫性愛的激動狂喜之際，將「愛情」用大寫字母表示。因此他便借用印刷排版的巧妙辦法呈現，在「愛情」兩字的左邊畫上表示專有名詞的專名號。我不知道，對於未受過美國教育的廣大中國讀者而言，這樣的詩歌表現手法能有多少信服力。但是無疑地，胡適不正希望這樣的讀者來看他的書，因爲其他熟知歐洲的人，會需要像剛剛舉例的那些注解嗎？

道地的歐洲主義最常將某種思想或感情纏繞在不僅是句子內，甚至是整首詩裏。例如〈耶穌聖誕歌〉，就描繪了妝點聖誕樹及聖誕禮物的習俗——這對不熟悉

⁴⁵ 譯者註：見胡適〈歸國雜感〉。

歐洲生活的中國人來說，是無法理解的。但這首詩竟可退居為描寫作者的抒情色彩，將其置入詩中，彷彿〔這些中國人〕親臨其境似的。比這個更糟得多的例子，即是作者的抒情色彩被徹底地歐化，且相當粗糙拙劣，如下面這首詩：

醉與愛

沈玄廬說我的詩「醉過才知酒濃，愛過才知情重」的兩個「過」字，依他的經驗，應該改作「裏」字。我戲作這首詩答他。

你醉裏何嘗知酒力？
你只和衣倒下就睡了。
你醒來自己笑道，
「昨晚當真喝醉了！」

愛裏也只是愛，——
和酒醉很相像的。
直到你後來追想，
「喔！愛情原來是這麼樣的！」

十，一，二七

莫非在胡適眾多〔幫忙〕校對的朋友中，找不出任何一人能發現這首詩的不足，相同的文字表達符號超過了兩次以上，並能指出這首所謂的戲作是多麼地粗陋？如此為何還能一直被作者珍藏到一九二二年的稿件內？

九

總體而言，從胡適的自序可以看出，他持之以恆地在自己的詩作上進行修改或變動的工作，並花很大篇幅詳盡地記錄他是怎樣篩選出優秀的詩作，去蕪存菁得到最終的狀態。

因此，有了下面描繪友情的詩，字裏行間，令人動容：

一

病中得他書，不滿八行紙⁴⁶，全無要緊話，頗使我歡喜。

⁴⁶ 此為一種中國傳統信紙。

二

我不認得他，他不認得我，我總常念他，這是爲什麼？

豈不因我們，分定長相親，由分生情意，所以非路人？

這類自命爲詩的詩帶給了中國人什麼新的東西（對改革者而言，這是先決條件），如此多彩又高雅地詩化自己過往的友誼？而諸如此類的創作是否可能來自歐洲主義的影響？

總而言之，在閱讀胡適的詩集時，無論如何都無法擺脫一個頑強糾結的問題：這裏何處爲詩？這裏何處爲詩歌？作者似是有意地忽略所有和詩歌密切相關的聯繫，如同對待自己的階級敵人一般。結果如何呢？他毫無疑問地達成了自己的目標！因此，在他的生平自述中沒有任何對詩歌的細微探討，在其好發議論與說教的異議中亦缺乏對中國「繁瑣格律」(церемония)的反抗；看來，所有一切只是爲了寫詩〔而作詩〕，這樣的例子不勝枚舉。

如果在這些例子當中可以——我僅是有自覺與意識地認爲——忽視其中天真的想法，或更確切地說，對於極其聰明之人和學者來說是完全不須解釋的事（如同在他其他作品中見到的），那麼就能輕鬆地詳列他詩作中全部的「殉教者列傳」(мартиролог)，在閱讀它們時，你還會雙手一攤、聳起肩膀。並非整本詩集都是這類詩作的例子。在此只舉出一例，但絕非選出最糟的一首。與此相反地，在妙筆之下帶著某種暗示語而生出了花朵，賦予了這首詩近似詩歌般的優美旋律（頁 31）：

新婚雜詩

（五首存一首）

十三年沒見面的相思，於今完結。

把一樁樁傷心舊事，從頭細說。

你莫說你對不住我，

我也不說我對不住你，——

且牢牢記取這十二月三十夜的中天明月！

如果將詩歌稱作爲事件的與情感的即興創作對照比較，則詩歌在語言技巧發展的範圍內，迅速地變化成爲足夠供給所有識字之人能運用的索引。在我看來，胡適所創之詩作就是某類詩人小團體的引文摘錄。

十

猶剩胡適從英文翻譯過來的詩需要討論。這些詩在這本小冊子中占了不少分量，甚至爲了清楚明瞭的直觀性，在自己的翻譯旁附上完整原文（但附帶一提，印刷編排奇差無比）。

這些翻譯各有千秋，〔水準〕並不一致。例如其中一首，Sara Teasdale (1884-1933)的“Over the Roofs”⁴⁷，我認爲很容易翻譯，但胡適翻出來的成果卻不甚理想；另外又如出自拜倫《唐璜》中的〈哀希臘歌〉要譯成中文十分困難，可是他卻翻譯得較成功。我認爲，這些譯成中文的作品是胡適自己隨意挑選，但並非每首都選得很恰當；更多的是，這些翻譯想當然耳地，無法保有原詩的格律，藝術表現手法亦理所當然地無法貼切傳達。

這些翻譯在我看來，整體而言只有極少的優點，而相反地，若要細數它們的不足之處卻可寫滿若干紙張。或許當中有幾個優點——絕非刻意地挑出，就是讓人明白，從各方面來說翻譯成中文有多困難，正如胡適正實踐的而學者所期盼的，要賦予這件事情巨大的意義。

詩歌的本源最常在這些翻譯中被歪曲誤解。例如，若以俄文逐字地翻譯這句中文「一屋裏都是陽光」，則爲：«Во всей комнате всюду солнечный свет»，不見得就能準確地傳達英文原句：“My room was white with the sun”。還有更奇怪的詩句複述：“And Love cried out in me”（頁 53），成了下面的樣子：「這時候愛情有點醉了。」這類例子不勝枚舉。

如同胡適自己說的，他並不是最早翻譯《唐璜》的先鋒。在他之前這部作品已被翻譯了三次（更確切而言，只有這部作品的部分翻譯），但皆不理想。胡適決定自己翻譯，儘管就其觀察研究的結論：「《唐璜》一劇，讀者今已甚寡。」通篇翻譯可被視爲是相當嚴肅的一個嘗試，但不可否認其中並不具有能激起中國人內心共鳴的詩歌火花。此外，雖然揀選的翻譯篇幅極爲適中（當然是獨立於原文之外），而且能將所有詩詞的意義皆暢達地置入，但胡適卻無法完全不加入自己的詮釋並完整保留拜倫所使用的詞語。如此，在開頭一段優美的詩節中出現了下列詩句：

Where burning Sapho loved and sung . . .

⁴⁷ 譯者註：胡譯爲〈關不住了！〉。

Eternal summer gilds them yet,

But all, except the sun, is set.

而單單將它轉譯為「詩媛沙浮嘗詠歌於斯兮……我徘徊以憂傷兮，哀舊烈之無餘」！同樣地，（在第二詩節中的）“lover’s lute”未必就能轉譯成「慷慨兮歌」等等。有些例子是歐洲特有的文學暗喻及神話形象，中文裏找不到完全相對應的概念。像是在第一詩節中的「……羲和素娥之故里」⁴⁸，應是用以詮釋拜倫原詩中的“Where Delos rose, and Phoebus sprung!”

爲了更切合原意，譯者做了以下說明：「Phoebus 日神也。Delos 地名。相傳日神月神皆生於此。此與日神並舉，當指月神也。」因而取來古代詩人的用語，以中國形容太陽及月亮的古詞來替代。

關於這類例子的列舉就在此打住，因爲文章就其他部分的論述已著墨得夠多了。雖然對改革者來說，翻譯具有相當的示範意義，然而對作家而言，卻是不太能展現自我色彩的東西。

十一

現在我以總結在這篇文章最開始的綱要之前的所有陳述，作爲自己這篇論文的結尾。

自命爲專有名詞「改革」(реформа)，或者更多說是「革命」(революция) 新現象的要素成分，在胡適詩作中實在太過平凡無奇而不顯眼。這種對詩歌難以置信地過於簡單化（並非是簡明化）。且對期望建立起這種簡單化可以達到某種格律的評論家而言，在過度激烈的衝突中有諸多的說明指示，這種過度的無節制妨礙了極其精細的生命幼苗生長，而評論家或可從這幼苗辨認清楚何謂真正的創新。就如胡適自己明確地指出，他所模仿的形式是以歌爲其外貌形象的「詞」。由此可得出一個結論，就是胡適的改革對於中國「詩」不感興趣。在附錄中胡適自己模仿的正是「詩」，但最好不要詳盡地去評論這一點；附錄作品僅只是微弱地且無力地對上古詩歌中的「詩」做出反應而已。

⁴⁸ 在中國古代神話中，羲和是十個太陽的母親，她駕著龍所拉的車，載著十個太陽遨遊於天空；素娥是月神嫦娥的別名之一。

這樣的詩歌盡可能地為詩歌注入些許新活力，但也僅僅這麼一些。這樣的詩歌與進步沒有任何關聯，即使作者自己本身早已說明了一切。他並未達成自己「革命」的目的，即使在最好的情況下，他的詩言之有物，特別是思想不同於過往〔編輯註：即傳統〕之處，但仍無法與以前的經典相提並論，而且就算那些自認為傑作的詩，也難以讓人認可。

創新的要求，表面上是奠基在中國言語與中國形式上強力地（幾乎是刪除剩餘地）拌入外國成分。看來，胡適是希望通過這種管道，以亞洲語言撰寫，像泰戈爾⁴⁹一樣與歐洲詩人並駕齊驅。簡單地比較胡適與泰戈爾兩位詩人就可發現，類似的期望並不真實。

胡適的詩大概無法和這類的自由評論家共存，而且它主要的〔譯者註：流通〕方式，是在掌握人民教育的當代中國政治宣傳鼓動者的小圈子中，來擁有自己的聽眾。他們藉著像是流行，亦是常規的方式來威嚇所有青年，而這些青年什麼都沒有，亦不會失去什麼。為了使人更信服這個假設的正確性，值得觀察新中國流派的綱領內涵。舊詩歌教育像是文本與技能，已和這些青年距離遙遠了，而新詩與新語言一起，也就是知識階層原本使用的口頭言語卻占有獨一無二的地位。顯然地，沒什麼可失去的年輕人可獲得一塊自己純潔無瑕的「白板」，任意怎樣都行。我再度重申，我講述的所有這些皆為假定看法，因為在中國享有全部的自由批評，且何時何地都能完整地讀到這些論述，而並非如自我批評的作者在附錄引文所云，乃是為了他便於反擊。

對熟知中國古代詩歌及歐洲詩歌的人而言，胡適的詩歌不論是在哪一方面都未建立起任何美學享受的標準。它們純粹是無聊枯燥、荒誕地被建造出來的詩歌創作。詩中透露出書呆子的學究氣息與篡改詩歌的惡意。處處可見假裝的痕跡。整本詩集給予讀者一種孩童式的不嚴肅，而僅只是它的成功，與其毫無疑問的權威角色，猶如化學試劑般使大家提起筆來寫關於這本詩集，以及它和其激昂作者之間所有活動聯繫的論文，還有這作者如何在年輕人與幫這本詩集校稿的年輕作家中間號召這個活動。

如此看來，胡適將故意詩歌化的情節以直白言語說出來就稱作詩，純粹地使其相互對照比較後交由讀者聯想。這種類似編索引的東西——早已眾所皆知，只是從

⁴⁹ 譯者註：Rabindranath Tagore (1861-1941)。

未有詩歌採用過：它不是創作 (póiesis)，而是被製造出來 (fabricatum)。不論從總體或細節上來看，這樣的中國詩歌喪失了詩歌的資格。這是一種文化語言事業的特殊樣貌，對這項事業來說，文化語言四處散落於規模龐大的索引視野之內的現成詩詞材料，提供第一批愛好者所需。

除了自己的聽眾外，胡適是為誰而作？過度直白的言語、註解的特色、某些情節的選擇與對情節的改編，彷彿都是為了廣大群眾述說。然而，在其作中隨處可見的外國成分，是這種贗品顯而易見的原因。而且僅有極少數具有世界主義思想的人們，才能在這外國成分中感受到詩意，因此可以這麼說，這才是關鍵之處。仍然可以相信，胡適帶動詩歌的民主化，但是伴隨著這個情況可以確信的是，詩歌最終的結果是被褻瀆、庸俗地對待。

十二

現在我們進入為學術的陳腔濫調加冕的時刻。胡適的詩歌以事實性的存在而「有物」(есть вещь)，而這樣的詩歌是被列入文學史學科內的。但是，學術批評走得更遠，應當以評價它的歷史性展望和遠景。為此，光有政治事實的重要地位是不夠的。當然，評論家都明白，古老的、半古典式的和經典的中國詩歌正在滅絕中，因為在當代中國教育的體系之下已找不到這些詩歌與其忠實信仰者。評論家也清楚，所有被這種有組織、帶硬塞傾向性的褻瀆過後而被震聾消音的中國文學，不再成為所謂的「悼亡」之作，也就是儒家與所有中國過往鼓吹的千年起源與事物準則。然而評論家必須弄清楚，所謂的死亡時刻並非合乎自然規律的，而且在即將來臨的新潮流面前，無人能證明胡適及其同志所謂的「死文字」是毫無辦法、無能為力的。

此外，歷史評論家或許認識到，胡適的詩不過是不斷重複發生的中國文學演變時期的開端而已。大眾起源與其使用口語之間的聯繫，並不遲疑地放過類似這種在胡適造成的激烈衝突中求存的機會。文學家與評論家們需要對自己同行的精美文雅提出要求，現在這種精美文雅，不言而喻地，是與視覺語言方面一同被當成最高文化來傳播。當時新的事物於今已是舊的，而且不適用於未來。文學競賽又會再度提出「新的」，而這個「新的」將被譽為文藝復興，之後隨著歷史變遷，新的又再度成為古典，如此歷史的齒輪不斷地循環往復。

學術界皆說重要的不是文字，而是能出現將其改造的天才。於此情況下必須等

待這樣的天才。而胡適的改革與革命做到了馬夫爾 (Янка Мавр, 1883-1971) 曾做過的事。只是他不一定得離開。在現存於中國的文學制度下，天才詩人可以隨心所欲地自由發揮。

中國文學史上新的一章正開始，而其中胡適先生的創作僅是篇不長的序言而已。因此，我們看到此一潮流風行草偃的影響力，如同許多文學中講述儒家聖人的形象漸漸消失一般。他達成了平民文學的革命，以一般口語描述自我感受的普通平民取代超人。因此中國詩歌中獨特的詩意幻想慢慢消失，取而代之的是仿效無國界的現代主義。歷史應該要好好記錄這項革命的結果。但即使不是預言者也能說：這個革命將不會繼續獨立於世界革命之外，因為現今中國已不是個與世隔絕的國家，而現在以勝利姿態生活在中國的歐洲，將會把融合了自身文化與世界文化的文學潮流加諸於中國身上⁵⁰。

⁵⁰ 最後一整段摘錄自阿列克的法文版著作第六講。關於中國白話詩的後續發展，請見 Черкасский Л. Е., *Новая китайская поэзия (20-30-е годы)*. М., 1972。