

重探五四時期的新詩和舊詩

以胡適、徐志摩、郁達夫為例

作者：李歐梵

作者簡介：李歐梵是香港中文大學洗為堅中國文化講座教授，中央研究院院士。著有《上海摩登》、《鐵屋中的吶喊：魯迅研究》、《中國現代作家浪漫的一代》、《現代性的想象》等書，及多種文化評論雜文集。

這篇文章是為了紀念五四一百週年紀念，也是為了還一個小小的個人心願。我在大陸出生，在臺灣長大，在新竹念中學，記得初中國文的課本中就有朱自清的散文：〈背影〉和晚清小說《老殘遊記》的一章，至今記憶猶新。此次臺大中文系邀請我為新成立的潘寶霞女士中國文學講座作兩次演講，女士來自臺灣，是丘成桐教授在香港培正中學的中文老師。這個意義十分重大，至少對我是無比的榮譽，因為我一向是丘教授的仰慕者，也算是他在香港中文大學的同事。

丘教授的這一段因緣，也令我想起我的那位新竹中學的啟蒙老師，名字都不記得了，只記得她用略帶山東口音的國語帶我們讀朱自清，後來——如果我記憶不錯的話——也讀了幾首新詩，包括徐志摩的作品。自從那個時候開始，我就把徐志摩作為我的「感情」導師，到了大學時代，雖然學的是外文，想走外交官的道路，但心中湧起的卻是徐志摩式的浪漫激情。後來到美國留學，仍然念念不忘，最終博士論文的題目就是五四浪漫一代的作家，主要人物就是徐志摩，另一位是郁達夫。半個多世紀以後，重新回顧論文中所寫的字句，真是不忍卒睹，汗顏之至。然而也引起我重探和自我檢討的念頭。因此我的演講也特別拿徐志摩和郁達夫為例，但思考的方向和分析的方法當然和我早期的不同。

胡適

胡適師從杜威（John Dewey）研究哲學，但回國後書寫大量不同種類的文章，到處演講，題目無所不包，當然也包括文學。他最為得意的貢獻還是提

倡白話和白話文學，這是眾所周知的事實。我之所以要舊事重提，主要是想探討他如何身體力行，作他的白話詩，後來收集在《嘗試集》中，題目倒也切題：「嘗試」，然而他嘗試的到底是什麼？用白話文寫文章，甚至寫小說，並不困難，因為明清時代早有先例，但用白話寫新詩倒真是第一次。我要指出的是，胡適的那篇名文：〈文學改良芻議〉，主要的目標不是小說，而是如何改良詩和散文。他首次提出所謂的「八不主義」（後來稍作修改，把一部分以「不」起頭的否定字句改成較正面的條文），我們仔細看他這八條「警句」，內中至少有六條皆是和語言和形式有關，而且針對古文和舊詩，例如最後三條：「不用典」，「不講對仗」，和「不避俗字俗語」，都是針對古文和舊詩。為什麼胡適的「八不主義」不提小說呢？胡適自己也不作小說，勉強來說，也不過像〈差不多先生傳〉之類的一兩篇而已。因此，我認為胡適已經在文體上預設了一個改革的目標，也就是古時候士大夫最常寫的精英文類：詩和文。我們回看比他早一代的梁啟超，他也提倡過「詩界革命」，但用意和胡適不同，而他卻特別重視小說，既有小說理論——把小說提升為主要文類〈論小說與群知之關係〉——也有小說實踐：《新中國未來記》。我們回看五四新文學的貢獻，就會發現：影響最大的文類還是小說，特別是短篇小說，但引起的爭論最多的還是新詩。總而言之，新文學在形式上最大的「門檻」、也是被攻擊得最厲害的文類，就是白話新詩。許多新文學的作家，如魯迅和郁達夫，寫的新詩極少，卻寫了大量的文言舊詩，這是一個眾所周知的事實。為什麼五四時期新詩那麼難產？新詩發展的道



1922 年的胡適，攝於北京。（維基）

路也遠較小說坎坷，而且研究新詩的學者至今還是不多。多年來我在課堂上講中國現代文學，也很少講新詩，遑論舊詩。這一次算是破例，也是我個人的第一次嘗試。

胡適曾表示：「詩國革命何自始？要須作詩如作文」，胡適自言其主張頗受宋詩影響，企圖「打破聲律的束縛，努力造成一種近乎說話的詩體」，這樣的想法雖遭梅光迪反對——他認為詩文乃兩個截然不同的文體——但我們不得不肯定，這樣的嘗試以及他在〈胡思永遺詩序〉中提出的「新詩四要件」（明白清楚、注重意境、能剪裁、有組織有格式），雖然現在聽來陳腔濫調，但在當時卻意義重大。五四初期的詩人，如劉半農、沈尹默、俞平伯、陳衡哲等人，幾乎個個都是有意或無意的胡適信徒，在此不能仔細陳述，只能選胡適的新詩作為代表。他的《嘗試集》收集了從最早（1916）到三十年代的詩作，但仍然不全，因為有幾首被他的《新青年》同事建議刪除，我的興趣反而在他未經修正的「初版」（ur-text）。最常被引用的就是〈蝴蝶〉（1916），這首詩幾乎是舊詩和古文的韻腳和對仗的白話翻版，不能算是詩。且引全詩如下：

兩個黃蝴蝶，雙雙飛上天。
不知為什麼，一個忽飛還。
剩下那一個，孤單怪可憐；
也無心上天，天上太孤單。

這首詩格式像是一首五言古詩，但用白話口語把它拉成四行八句，第三行是一個轉折，最後一行則把詩人的主觀觀點放在蝴蝶身上，頗有創意。全詩

內容雖然明白清楚，但意境還是顯得太單薄。胡適自己也承認，他早期的詩作「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……總還帶著纏腳時代的血腥氣」，這句話倒是十分出傳神。即便如此，我認為胡適的「纏腳詩」，有的還是簡潔可喜，並不難懂，也沒有用太多的典故，例如他的朋友建議刪除而他自己卻捨不得的那首〈江上〉（1916）：

雨腳渡江來，
山頭衝霧出。
雨過霧亦收，
江頭看落日。

這四句五言詩，寫的是詩人看霧一剎那間大自然變換的感覺，意境不俗，是詩人自己感覺出來的，很寶貴，所以不忍刪除，然而放在中國古詩的大傳統中來看，並沒有什麼出奇之處。我覺得胡適的新詩四要件還缺少一個，那就是獨創性的視野，這也是西方現代主義的特色之一，應該和他的主張暗合，但他並沒有提到任何英美現代詩或詩論，作為參照。多年來學者一直爭辯不休的問題：到底胡適是否受到同一時期在美國風起雲湧的「意象主義」（Imagism）的影響？至今未有定論。意象派的宣言也講「八不主義」，領導人物是龐德（Ezra Pound）、洛威爾（Amy Lowell）等人，和胡適的主張頗有雷同之處。我的揣測是，即使他知道，也沒有深入研究或汲取。胡適在美國讀過不少西方文學的書，甚至還用離騷體翻譯了拜倫的《哀希臘歌》（*The Isles of Greece*），然而他對於西洋詩的

理解依然有限，和徐志摩及郁達夫不可同日而語。

朱自清曾經說過：「新詩第一次出現在《新青年》四卷一號上」（1918年1月15日），這一期載有胡適，沈尹默和劉半農的新詩。其中胡適有一首名叫〈鴿子〉，我覺得這首才是胡適新詩的開端，比〈蝴蝶〉和〈江上〉成熟。

雲淡天高，好一片晚秋天氣！
有一群鴿子，在空中遊戲。
看他們三三兩兩，
回環來往，
夷猶如意，——
忽地裏，翻身映日，白羽襯青天，十分鮮麗！

這首詩和〈蝴蝶〉一詩表面上甚為相似，但詩句不規則，白話的意味更濃，我猜作者花了不少功夫。最近我發現此詩有一個原版，是寫在胡適給劉半農的一封信裡，語句有少許差異，現照原信抄錄於後：

雲淡天高，好一片晚秋天氣！
有一群白鴿兒飛向空中遊戲。
你看他乘風上下，夷猶如意。——
忽地裏，翻身映日，白羽襯青天，鮮明無比！

胡適後來說，修訂版〈鴿子〉比原版只改了四個字，但仔細對照之下，可以發現不只如此：第二句「白鴿兒」改成了「鴿子」；「在空中」改成「向空中」；「看他們三三兩兩/回環來往」（這兩句本身也押尾韻）原詩沒有，是加上去的，原本「你

看他乘風上下」在修訂版中不見了，顯然胡適意識到這一句有點不合文法（芻議的第三條：「須講求文法」）：一群白鴿兒是複數，不能用單一的「他」，否則成了只看一隻鴿兒。這個時候劉半農還沒有發明「她」字來指示女性/陰性，否則白鴿不應該是「他」，而是「她」。「你看他乘風上下」一句被刪掉了，改成「三三兩兩，回環來往」，描繪出一種悠閒的飛翔狀態，而原本的「乘風上下」很容易讓讀者想到蘇東坡的〈水調歌頭〉中的名句：「我欲乘風歸去，唯恐瓊樓玉宇，高處不勝寒……」可見胡適很在意古文的幽靈不散，務求去除的，然而他真的逃得掉嗎？四字成語式的節奏也無處不在，只不過表面上「白」了一點，然而「夷猶如意」根本就是古文。在韻腳和節奏方面，胡適的自覺還是不夠，要等到後來的徐志摩和聞一多作多方面的試驗，並出版詩集，才把新詩推上新文學的舞台。

徐志摩

胡適的好朋友徐志摩，才是一位真正的詩人，他非但俱有詩人的氣質，而且在詩的創作上下了很大功夫。大家知記得他最著名的幾篇，如〈再別康橋〉、〈翡冷翠的一夜〉等，但似乎忽略了他早期的實驗作品，這是一種新詩形式上的真正嘗試，而且和當時的其他詩人大不相同，也和稍後的聞一多、卞之琳、和戴望舒的風格迥異。多年來我沒有讀徐志摩的詩，總以為內中的浪漫情緒太多，用他自己的話說，就是「濃得化不開」，然而事實是否真的如此？如何把徐志摩的浪漫事跡和他的詩作分開？於是我找到詩人楊牧所編輯的《徐志摩詩



1931年的徐志摩，攝於北京。（維基）

選》，平心靜氣地重新閱讀，得到的印象卻和早年的感受完全兩樣。我在此要感謝楊牧，他為這本選集下了很大功夫，並且寫了一個導論，對徐志摩的詩讚譽有加，十分尊敬。楊牧在導言中特別強調徐志摩的努力嘗試：「我們檢視他十年間的作品，可以發覺他反覆嘗試著各種形式，出入傳統中國語法的抒情趣味和英詩尺度風格之間。他使用過的英詩形式包括以四行和六行一節為主看的歌謠題，長句綿恆並以自然音節斷行的史詩體，當然不乏從商籟十四行詩裡渡來的設問答覆，懸疑破解，以及充滿聲色變化的戲劇獨白體」他又指出：「對徐的詩風影響最大的是華滋華斯（William Wordsworth，1770～1850）。幾乎志摩所有詩作的形式，我們都可以在華滋華斯的集子裏找到，然而對他啟示最大的首推歌謠，以及一種慢興自白，不侷促於外設長度的限制，又不特別以傳統韻律為準則的詩體……」這一段話，可以作為所有研究徐志摩詩的學者的出發點。徐志摩的詩在形式上的創新，不是胡適所說的以白話作詩那麼簡單，而是從英詩——特別是浪漫詩人的作品中琢磨出來一套他自己的詩的語言。他對於詩的格式和音節斷行的講究，也出自英詩的靈感。當時印刷廠工人對斷句毫無經驗，往往把詩句誤植，使得他啼笑皆非。相較之下，胡適和他的《新青年》同仁所寫的新詩，對詩的形式就不那麼講究了。志摩詩的另一個特點——也是其他同代詩人所缺乏的——就是它的長度，有時長到數十行，甚至數百行。楊牧更提醒我們，志摩的詩往往用抽象字眼，「毫無拘束地放縱明喻和暗喻；他又擅長擬人化的技巧……不但保留自然完成的韻，更熱衷尋找斷句所造成的聲響效果」，

這些都是源自英詩技巧的名詞，還原成英文，就是 simile, metaphor, personification, meter, rhyme, enjambment。我更感興趣的是：徐志摩如何在這種形式的「跨文化」和「跨語言」實驗裡，把英文的格式移植到中文，而變成他自己的風格？這是一個大問題，我只能舉幾個具體的例子來分析。

徐志摩早期的詩至少有四五首跟英國康橋（Cambridge）直接有關，如〈春〉、〈康橋西野暮色〉、〈夜〉和〈康橋再會罷〉，俱寫於1922年。這幾首詩似乎並沒有引起一般讀者的注意，也許是因為太長，而詩句有時候讀起來並不順口，然而這些早期的詩作有一個特點：意象顯明，時而有驚人之筆，這就是一種文字上的大膽實驗，乃胡適的《嘗試集》所無；另一個特點是動詞，這也是西方現代詩的特點之一。我們且以〈春〉的開頭為例：

河水在夕陽裡緩流，
暮霞膠抹樹幹樹頭；
蚱蜢飛，蚱蜢戲吻草光光，
我在春草裡看看走走。

我把這四句裡的動詞都標誌了，「緩流」看似平常，其實是和第四句中「我」的動作——「看看走走」——相呼應的，「河水」——指的是康橋著名的康河（River Cam）——緩緩而流，詩人的眼光也沿著河水瀏覽河畔的風景，看到各種特殊的花草和小動物交織而成的美景。詩人在此又用了不少獨特的意象和動詞，這些詞彙都是一般的白話用語不常用的，如「草裡忽伸出隻藕嫩的手，/將孟浪的跳蟲攔腰緊」，這類用詞早已超出普通日用

白話的範圍，而變成詩的語言，因此也不避文言的指涉：「樹盡交柯，草也駢偶」，這個康橋河畔的風景太美了，詩人也想用一種較為獨特的語言表達出來。這是徐志摩和早期五四詩人不同之處：後者作的純是白話的試驗，而不是詩的語言的試驗。然而，我認為這首詩還是徐志摩的習作，因為他還顧不到詩的節奏和韻律。現代詩演變出來的節奏和韻律是不規則的，但不規則並不表示無規則，甚至所謂的「自由詩」（free verse），也有它內在的規則，只不過詩人使用起來更自由而已。

徐志摩詩作的另一個特色是它的音樂感，它的詩都可以朗誦，有的詩——如〈海韻〉，更可以譜成歌曲。他在歐洲留學的經驗，除了文學之外，也包括音樂，他早期的另一首詩〈聽槐格納樂劇〉，就是直接從華格納（Wilhelm Richard Wagner）的歌劇得來的靈感。至今我還考證不出來他聽的是哪一首歌劇，究竟是《飛行的荷蘭人》（*Flying Dutchman*），還是《崔斯坦和依淑德》（*Tristan und Isolde*）？這首詩中充滿了聲音的意象：「悲鳴，胡笳的幽引」，「荒音，洪變的先聲」，「管弦運化，金革調合」，「革音革心的槐格納！」但總的來說，徐志摩的詩中繪畫的色彩更濃，〈康橋西野暮色〉這首詩完全是一幅彩色繽紛的圖畫，他故意不用任何標點符號，甚至還在詩前言中特別舉出愛爾蘭作家^①的小說《尤利西斯》（*Ulysses*）的最後一百頁中的獨白也沒有任何標點。然而他認為這本小說是散文！

總之我們可以說，徐志摩在他最早的詩作中，已經開始做各種試驗了，包括形象、動作、和聲音。他也不避文言，甚至在一首長詩〈兩尼姑〉中開

文言文的玩笑。但他主要的目的顯然不在於此，而是把他從英詩中學到的技巧，潛移默化之後，移植到他的白話詩作之中。楊牧提過，徐的偶像是華滋華斯，他被公認為英國浪漫文學的大師，華翁的影子在徐志摩的詩中無處不在。我認為華翁的作品至少有兩個特色，一個是擅於描述大自然，往往把自然寓意為嬰兒的天真或少女的純潔，另一個是長短不拘，但長詩更有深度。記得我在臺大外文系的課堂上讀過華翁的短詩〈Solitary Reaper〉（〈孤獨的收割者〉），課餘瀏覽過自傳式的長詩：《The Prelude》（《序曲》），此外還有《Lyrical Ballads》（《抒情的歌謠》），都是千古名作，我猜徐志摩都讀過，我們在他早期的兩首長詩中看到一些端倪：一首是〈夜〉，一首是〈康橋再會吧〉，每首都有數百行，在楊牧編的《徐志摩詩選》中前者佔了足足十頁，後者佔了七頁。徐志摩的所有詩作中最長的是1930年寫的〈愛的靈感〉，共25頁，可以說是他的巔峰之作，其次就是這兩首長詩了。如果說〈愛的靈感〉是徐志摩一生愛的宣言和愛的總結，那麼前兩首就是他的「成長小說」和歐遊幻想。〈康橋再會吧〉的寫法和後來的〈再別康橋〉大異其趣，後者讀來順暢易懂，注定要被譜成流行歌曲，而前者讀來卻像一篇獨白式的散文，詩人在此道盡了他對康橋的仰慕和感激之情，但描寫更多的還是他自己的感情和經歷。靈感可能來自華翁的《序曲》，華翁的長詩有十二章之多，幾乎成了一本書。徐志摩的長詩沒有分段，而以回憶的方式倒

^① 編註：喬伊斯（James Augustine Aloysius Joyce）。

敘他如何「辭別家鄉父母，登太平洋去」，「浪跡在海外，美土歐洲」，「已過了四度春秋」，最後到了這個「古風古色，橋影藻密」的小城，「在知識道上，採的幾莖花草，/在真理山中，爬上幾個峰腰」。初讀以為是一篇散文，但詩的節奏和尺度（meter）逐漸明顯，也把康橋這個地方「擬人化」：「你我相知雖遲，然這一年中/我心靈革命的怒潮，盡沖瀉/在你嫵媚河身的兩岸……」，敘事的意味也逐漸被詩的韻律取代，詩人也在畫布上恣意塗抹各種色彩，而中國古詩詞的影子也隨處可見，在此我只能再引一小段：

難忘春陽晚照，潑翻一海純金，
淹沒了寺塔鐘樓，長垣短堞，
千百家屋頂煙突，白水青田，
難忘茂林中老樹縱橫；巨幹上
黛薄茶青，卻教斜刺的朝霞，
抹上寫微胭脂春意，忸怩神色；
難忘七月的黃昏，遠樹凝寂，
像潑墨的山形，襯出輕柔暝色，
密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠，
……

這些詩句，非但色彩明豔，而且讀來有點詞的韻律，顯然徐志摩在文字上下了不少功夫，比起胡適，不可同日而語。然而他也逐漸遠離白話的語境，最後又引華滋華斯的字句，竟然變成文言，文乎文乎：「康橋！我故里聞此，能弗怨汝……」，直到最後一句，才轉回白話：「再見罷，我愛的康橋！」。我由此得到的印象是白話的語彙對徐志摩

並不重要，更要緊的是詩的意象、節奏和格律。他尋找的是一種詩的語言，即便有時候「濃得化不開」，也在所不計。

然而我覺得最值得細讀的還是〈夜〉，我認為這首詩甚有創意，它像是一首史詩，但描寫的卻是詩人的一場夢魘式的心靈旅遊，從康橋到歐洲大陸，又到了華茲華斯的故居，最後馳騁於宇宙之間。這種宏大的狂想，在當時應該算是創舉，至少為新詩打開了一扇窗戶。即便在中國古典詩和賦中，這種狂想筆法也很少見。原詩太長，在此不能引述了，然而還是需要闡釋一番。

這首長詩共分六節，在數百行的詩句中作種種形式上的試驗，前面引過的楊牧所舉出的技巧，全部出籠。統攝全詩的是一系列超現實的意象，和五四的寫實詩的風格幾乎是南轅北轍，因此更顯得難能可貴。這首詩和上一首一樣，初讀時像是散文，詩人在夜的「沉靜的境界中徘徊」，出發點仍然是康橋，但詩人的幻想迅即「飛出雲外」，翱翔到另外的世界。從第二節開始，一連串的驚人意象出現了：首先是海邊的岩石的面前直豎著一個拜倫式的浪漫詩人形象，「他喚醒了海，喚醒了天，喚醒了黑夜，喚醒了浪濤——真偉大的革命——」。到了第三節，這個浪漫形象開始變形，而詩人的幻想帶我們從大自然轉向「二十世紀的不夜城」：「夜呀，這是你的叛逆，這是惡俗文明的廣告，無恥，淫猥，殘暴，骯髒——表面卻是一致的輝煌」。這個二十世紀文明的形象顯然是負面的，令得擬人化的幻想「不忍觀望，趕快的掉轉翅膀，向清淨境界飛去」，時間倒流一百多年，回到十九世紀「湖濱詩侶」的故鄉，指的就是華滋華斯和他的友人聚

會之地，後世稱之為 Lake Poets，詩人的幻想看到了華翁、高柳列奇（Samuel Taylor Coleridge）和華翁的妹妹桃綠水（Dorothy），徐志摩在此還特別引了兩段華翁的英文原詩，顯然認同華翁的心態。這是一個英國浪漫主義的心態，崇拜大自然，把自然田園之美和醜陋的都市文明作對比。然而到了〈夜〉的第四節，詩人的幻想又飛到另一個不夜城——幾百年前的海岱兒堡（Heidelberg），一個舞會正在進行，一個侏儒喝到六十三杯啤酒，引得「滿庭假髮粉面的男客，長裙如雲的女賓，哄堂的大笑」，這一個狂歡的場面，非詩人所好，於是幻想又「溜回了不知幾十世紀的一個昏夜」，回到了荷馬史詩的世界。讀到此處，我禁不住為五四時期的讀者捏一把汗，徐志摩的這個世界太陌生了，怪誕的異國場景，還有荷馬史詩人物的名字——「阿加孟龍打破了屈次奄，奪回了海倫」^②，稀奇古怪的語言和詞彙，散文式的長長的詩句，不但和中國古詩的情調大異其趣，而且和胡適等人的平白寫實的風格恰恰相反。然而，一百年後，我們的文學視野當然擴展了許多，時間讓我們有「後見之明」，如今重讀這首新詩，不禁令我驚嘆徐志摩所吸收的英詩養分之多，這首詩仿佛把他喜歡的西洋典故全放進去了。他的文學品味也一覽無遺，他崇拜浪漫主義，而對剛剛興起的現代主義毫無知覺，或者是略有所知，但毫無興趣。如果楊牧的考證無誤，這首詩應該完成於 1922 年，那一年恰是艾略特（Thomas Stearns Eliot）的現代主義巨作《荒原》（*The Wasteland*）出版的時候，這首詩徐志摩是否讀過？詩中也有一個「不夜城」的段落，且引幾句：

Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many

I had not thought death had undone so many.

這幾句詩的主要意象是死亡！愛略特的詩中也充溢了古希臘的典故，和波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）的《惡之華》（*Les fleurs du mal*）一樣。我曾在另外一篇文章中討論過徐志摩翻譯其中的一首〈死屍〉（*Une Charogne*），感覺相似，它不合徐志摩的品味，而徐的譯文也太過華麗。讀了這篇〈夜〉，我覺得似乎徐志摩在英國和愛略特的現代詩擦肩而過，因此也錯過了英國現代主義的思潮。我好奇的是：他既然和倫敦的布魯姆茲伯里文人（Bloomsbury Group）有來往，認得小說家福斯特（E.M. Foster）和藝術評論家傅來義（Roger Frye），為什麼沒有染上半點放蕩不羈的頹廢作風？為什麼他的品味如此「正宗」——正宗的英國浪漫主義！〈夜〉的最後兩節中，詩人飛出人間，進入一個布雷克（William Blake）的宇宙，在最後一節，詩人聽到一個聲音，像是神在招引，然而這個神的意象依然脫離不了英國浪漫主義的範疇。

我對於徐志摩早期詩作的評價似乎是矛盾的，一方面我佩服他在意象和詞句上的大膽試驗，另一方面我又覺得他太過推崇英國浪漫主義，直到他死後（1931），中國的新詩才逐漸吸收了歐洲現代主義，並將之融入中國新詩的版圖之中。從早期五四

^② 編註：阿加孟龍即希臘神話中的邁錫尼國王阿伽門農，屈次奄即特洛伊。



郁達夫。(維基)

的新詩，到徐志摩的「西化」新詩，本身就是一個過渡，文學史也是一個漫長的過程，一切演變都需要時間，當然更需要詩人的才具。走筆至此，我不禁想到愛略特的那篇名文：〈傳統與個人才具〉，文中主要論點是：詩人的個人才具只不過是整個文學傳統的一小部分，傳統無時無處不在，作家必須用很大的勞力，才能繼承得到，「不但要理解過去的過去性，還要理解過去的現存性」。此文出版於1919年，和五四運動同年，這當然是一個偶合，估計胡適和徐志摩都沒有讀過，即使讀過，也不見得同意。五四畢竟是一個文學各宗派風起雲湧的「狂飆」時代，艾略特的主張顯得似乎太保守了。

郁達夫

翻看中國現代文學史，新詩的發展和舊詩是同步的，換言之，舊體詩並沒有完全被新詩所取代，幾位著名的新文學的作家，如魯迅和郁達夫，除了寫白話小說之外，一生都寫舊體詩，而且也為人稱道。魯迅寫過幾首新詩，但讀來猶如警句式的散文，內含故事，例如最早在《新青年》刊登的〈他們的花園〉和〈人與時〉，還有稍後的〈我的失戀〉，這些新詩和他的舊詩比起來，高下立見，即使是他在日本作學生時期寫的舊詩，都氣概磅礴，此處不必引述了。魯迅和郁達夫的個性和創作方向都很不同，然而兩人惺惺相惜，原因之一可能是他們都喜歡寫舊體詩，而且互相唱和。但郁達夫的例子更特別，他從幼年就開始學古詩，看了不少李義山、溫飛卿、杜樊川、陸劍南、元遺山、吳梅村、錢牧齋和黃仲則的詩作，下的功夫很深。他到日本

留學，依然寫大量的舊體詩，而且在日本的同人雜誌上發表（日本當時也有不少中文詩社，定時聚會，互相唱和），甚至把日本的異國風情也寫入舊體詩，名曰「日本竹枝詞」，饒有風趣，且引一首：

黃昏好放看花船
櫻滿長堤月滿川
遠岸微風歌婉轉
誰家蓬底弄三弦

這首竹枝詞寫的很工整，更引人注目的是裡面的風景，美侖美奐。我曾遊覽過京都，適逢櫻花季節，親眼看到「櫻滿長堤月滿」的旖旎風景，也聽到「遠岸微風歌婉」的餘音，郁達夫把這個良辰美景放在看來平凡的詩句裡，韻味無窮。如果我們用胡適的白話文來寫，是否可以達到同樣的效果？然而郁達夫的舊學根底並沒有阻礙他在新文學方面的成就，無疑也為他提供了一個抒情美學的資源，另一個資源則來自德國浪漫文學，後文會詳論。我們再看一首郁達夫在日本寫的舊詩，作於1919年，恰是五四運動的那一年。

〈窮鄉獨立，日暮蒼然，顧影自傷，漫然得句〉
(1919)

日暮霜風落野塘，荒郊獨立感蒼茫。
九原隨會空真士，一笑淮陰是假王。
我縱有才仍未遇，達如無命亦何傷。
只愁物換星移後，反被旁人喚漫郎。

這首詩的主題是懷才不遇，在異國窮鄉，益感獨

立蒼茫，顧影自傷。這個主題是中國文學傳統詩詞的典型主題，只不過郁達夫把它移植到一個現時的異邦。他寫這首詩的時候，可能正開始構思他的小說三部曲：〈沈淪〉、〈南遷〉、和〈銀灰色的死〉，他在這三篇小說中，把這個懷才不遇的主題「現代化」，變成一個現代青年的憂鬱病（Hypochondria，而不是當今的 depression）的解剖，他說《沉淪》三部曲描寫的是一種「現代人的苦悶」，然而我認為這個角色的懷才不遇的原型並沒有變，不過加上很多現代性的變奏。這三篇小說，最受讀者歡迎和研究者注意的是〈沉淪〉，因為內容大膽，牽涉到男主角在日本所受的性苦悶，以及他在異國受壓迫而萌生的民族主義。然而很少學者注意到這篇小說結構中詩的成分。故事一開始，這位中國青年就拿了一本華滋華斯的詩集，在大自然的田園緩緩獨步，一面自言自語：「這裡就是你的避難所」，自憐的情緒油然而生。他含著眼淚讀兩節詩，原來就是前面提過的華茲華斯的名詩〈孤獨的收割者〉：

*Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself:
Stop here, or gently pass!*

然後他又把這兩段翻譯成中文，這一種寫法倒是五四新文學的創舉，但用意何在？把大量的英詩和詩人的典故放在小說裡，似乎和寫實主義的要求不和，我反而認為作者故意要建立一個田園的場景，襯托出這個故事的浪漫主義的氣氛，這也是一種抒情的寫法。詩的分量加強以後，情節的重要性就減

低了。在另外兩篇小說中，這個傾向更明顯，而用原文引用的西洋文學典故更多，三篇總共有一百多處，而引用的不只是英國詩，而更多的是德國浪漫文學。我曾寫過一篇長文討論〈南遷〉中所挪用的歌德（Johann Goethe）小說《威爾漢麥斯特的學徒生涯》（*Wilhelm Meisters Lehrjahre*）的架構，特別是內中最著名的〈迷孃〉（Mignon）那一段。最近有兩篇學術論文也在研究這個引用結構的意義，分析得更為深刻。歌德的小說被公認為是所謂成長小說或教育小說（*Bildungsroman*）的源頭，郁達夫大膽引用了這本名著，顯然證明他的德文功夫十分了得。據學者考證，他在名古屋的第八高等學堂學了三年德文，成績優異，可以和德文老師用德文對答如流，我估計他的德文讀物中就包括這本書的選段。德國的浪漫主義和英國的不盡相同，雖然都注重大自然，但德國浪漫主義更將之發展到了一個神秘的境界。在小說方面，十九世紀的德國小說也遠較英國小說有詩意，小說中引用詩詞幾乎變成一種慣例。郁達夫後來翻譯了不少德文詩和德文短篇小說，而他最欣賞的德國作家，都是出自這個傳統。如果做一個比較文學的試驗，我們可以把施篤姆（Theodor Storm）的《茵夢湖》（*Immensee*，郁達夫曾為之寫序）拿來對讀，內中的田園景色和人物內心的波動是連在一起的。這種寫法——特別是直接把引用的外國詩詞置入小說的情節之中，甚至帶動情節和人物——乃郁達夫所獨創，後來失傳了。如今還有哪位小說家會直接引用德文？中國當代作家的外文修養，一般來說，都比不上五四那一代。

此處我關心的不是小說結構分析，而是詩和敘事之間的微妙關係。郁達夫寫舊體詩，但也喜歡讀德

國和英國浪漫主義的詩，這兩種文體表面上風馬牛不相及，然而在郁達夫的作品中我依然感受到其內在的聯繫，如果要仔細分析這個「跨文化」的抒情傳統，必然大費周章，目前我做不到，只能點到為止。郁達夫所繼承的這個德國抒情傳統，其關鍵性的主題有二：大自然的田園風光（和因而帶起的鄉愁），和一個孤獨者的形象，也是一種浪漫主義詩人的化身。郁達夫從外國文學中借用了一個名詞：「零餘者」，來描寫他自己，這個名詞源自俄國文學，但內涵更接近德國文學。1924年他寫過一篇散文，就叫作「零餘者」，文章開頭就引了四行德文詩，自己翻譯成中文：

袋裡無錢，心頭多恨。

這樣無聊的日子，教我捱到何時始盡。

啊啊，貧苦是最大的災星，

富裕是最上的幸運。

這四行詩不知出自何典。文中又引了一首英文詩，卻是典型的田園風景：

*The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd winds slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.*

這四句出自格萊（Thomas Gray）的名詩〈Elegy Written in a Country Churchyard〉（〈墓園輓歌〉），最後一行郁達夫特別喜歡，覺得是自己心情的寫照。於是他感嘆道：「我是一個真正的零餘者！」，「的

確是一個零餘者，所以對於社會人世是完全沒有用的。a superfluous man! a useless man! superfluous! superfluous!」。我在《中國現代作家浪漫的一代》書中提到，這個典故出自俄國小說家屠格涅夫的一篇小說，然而我沒有顧及郁達夫引用的德文和英文詩。其實這篇文章並不完全是他當時生活的寫照，因為那個時候他在文壇上已經頗有名氣，是創造社的一員大將，早已結婚生子，對於家庭和社會並非無用。然而他在二十年代寫的文章有多次把自己形容為無用的零餘者。如今重讀，才略有所悟，原來這是一個文學上的姿態，和他舊體詩中懷才不遇的主題一脈相承。最近在一本郁達夫的舊詩選集中無意發現一首他寫的德文詩，可能也是這個時候寫的，並由他的好友郭沫若譯成中文，原名是「Das Lied eines Taugenichts」，郭沫若把它譯為「百無聊賴者之歌」。譯文如下：

他在遠方，他在遠方，

青而柔的春之空，

晨鐘遠遠一聲揚！

不知來何從。

只有一聲，確是只有一聲，

嚮往令我心深痛

煩悶，煩悶

我在十分思慕君

這首德文詩本來也是有韻腳的，在譯文的前段表了出來。然而內容似乎有點零散，前段呈現一幅田園美景，但「晨鐘」的典故則來自德國文學，後段又出現「嚮往令我心深痛」和「煩悶」的字眼，

似乎與前段的田園美景的氣氛不合，最後一行「我在十分思慕君」（Ich sehne mich sehr nach dir），思慕的「君」（德文原文是 dir）指的又是誰？妙的是前後兩段恰好又印證了德國浪漫主義的兩大主題：田園風光和主人翁的心理煎熬，只不過在郁達夫的（德文）筆下有點勉強。我比較好奇的反而是詩的題名：郁達夫用的是 *Taugenichts* 這個字，嚴格來說郭沫若的譯名「百無聊賴」是意譯，這個德文字的原意是「一無是處」（英文叫做 *good-for-nothing*），較「懷才不遇」的意指更負面，我猜為的是更接近郁達夫的心態，其實郁達夫散文和小說中的零餘者，大多是一個漂泊不定的人物，到處流浪（流浪又和漫遊的意義頗為相近），如此類推下去，我不禁好奇：這個 *Taugenichts* 在德國文學中另有所指，但典出何處？於是向一位德國學者請教，他認為郁達夫的這首德文詩只能算是習作，但題目卻令他想起一本德國文學的名著：

《*Aus dem Leben eines Taugenichts*》（《一個一無是處的人的生涯》），作者是艾興多夫（Joseph von Eichendorff），這本中篇小說（*Erzählung*）的主人翁是一個年輕的流浪者，他從德國流浪到意大利，又從意大利回到維也納，他的經歷沒有歌德的威爾漢麥斯特那麼複雜，但主題相似，是一個「成長小說」和「流浪漢小說」（*Picaresque novel*）的混合體。郁達夫也可能讀過這本小說，而將之改頭換面，變成自己小說中的「零餘者」？

也許我的推論有待繼續考證，然而我要強調的是：郁達夫一生對德國文學念念不忘。他後來還為中華書局擬了一個歌德以後的德國文學書目，總共有十五位作家，著作數十種，從歌德一直到二十世紀

之交的霍夫曼史塔（Hugo von Hofmannsthal）、德布林（Alfred Döblin）、布洛德（Max Brod）、和亨利希·曼（Heinrich Mann）（他的兄弟湯瑪斯·曼〔Thomas Mann〕的名字最後也出現在郁達夫的後期文章之中），他的德國文學修養，令我肅然起敬。我們回顧他的後半生，倒真的是漂泊流浪，從杭州到福建，日寇逼近，又不得不流浪到南洋，他的後半生變成了一部「流浪者」小說，他晚年在新加坡和印尼寫下不少動人的舊詩，這位「零餘者」和「*Taugenichts*」終於找到了人生的意義。且看他別日本憲兵處決前不久寫的這一首詩：

〈亂離雜詩（十二）〉（1941）

草木風聲勢未安，孤舟惶恐再經灘。
地名未旦埋踪易，楫指中流轉道難。
天意似將頒大任，微軀何厭忍飢寒。
長歌正氣重來讀，我比前賢路已寬。

這首詩可以作為他死前心情的見證，我們在其中感受不到任何「百無聊賴」或「一無是處」的自憐，心情反而寬廣多了，而且回應了他早期從德國浪漫主義汲取的「零餘者」模型，他的「懷才不遇」的感歎也不見了，反而覺得「天意似將相遇」，精神悲壯。郁達夫曾經為徐志摩的英年早逝寫過一首悼亡詩，如果二位詩人在天堂相見的話，不知徐志摩會回他一首什麼樣的詩，詩中也許會引華翁那首有關「不朽」（*Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*）的名句吧？∞

本文出處

本文是臺大中文系主辦的潘寶霞女士講座的第一講（2018年12月26日）改寫而成。原來的題目是：〈傳統於創新：重談五四新文學〉。內中有關傳統部分已經發表在《二十一世紀》（香港中文大學中國文化研究所），四月號：五百年專輯（2019），頁32-48，題目為〈中國現代文學：傳統與現代的弔詭〉，其中也包括新詩的討論，但內容與本文不盡相同。在此作者要特別感謝丘成桐教授的支持和梅家玲教授的邀請。

延伸閱讀

- ▶ 胡適《嘗試集》（1926）亞東圖書館出版。
<http://taiwanebook.ncl.edu.tw/zh-tw/book/NCL-002573103> 是這本書在臺灣華文書庫的網址。
- ▶ 楊牧編《徐志摩詩選》（1987）洪範出版。
- ▶ 《郁達夫作品精選》三冊（2018）風雲時代出版。



位於劍橋大學國王學院後院的徐志摩〈再別康橋〉詩碑。（維基，Cmglee）