

# 中國現代文學：傳統與現代的弔詭

李歐梵

今天講這個題目主要是為此次學術研討會作主題演講，另一個原因則是為了紀念五四運動一百周年。我希望借這個機會來檢討一下五四新文化運動的遺產，也就個人過去研究的不足之處，做一點補充。大家似乎都同意，這個運動有兩個要點，一個是1919年5月4日的學生運動，另一個就是1917年在《新青年》雜誌發起的「文學革命」。作為一個現代文學的研究者，我當然先從後者（白話文帶動的新文學）說起。

白話的提倡和接受是跟近代中國民族國家的建立密切相關的。任何一個新的民族國家從殖民統治掙脫出來後，都必須處理語言統一的問題，越南、韓國和希臘皆是如此。而五四時期的白話文除了是民族國家語言的宏觀問題，更涉及了傳統和現代的糾葛。胡適提倡白話文，同時力主建設新文學和新文化。他的口號是「國語的文學，文學的國語」，國語基本上就是白話，但這白話需是全國人都使用的白話，廣泛地牽涉到口語和讀寫。他自覺地要以一種生動的、統一的語言打造「國語的文學」，加以宣揚，讓人學習，然後達成民族國家語言之建立。至於陳獨秀，他在〈文學革命論〉裏提出了鮮明的口號，要分別以建設「國民文學」、「寫實文學」和「社會文學」，來推倒「貴族文學」、「古典文學」和「山林文學」。這一百年來，陳獨秀的口號成為了中國文學史上為人熟知的潮流，並派生出許多不同的變奏。胡適和陳獨秀俱意在推動文學革命，卻沒有時間兼顧運動背後的細節。例如，胡適討論過很多大問題：

\* 本文主要根據2018年11月10日香港恒生大學「中國傳統的創造性轉化：中國文學國際研討會」之主題演講整理，並補充了2019年1月18日香港中文大學「ARTS 6000 Reconnections: Studying China across Humanistic Disciplines 人文重構：中國文化的跨學科研究」第二講之內容。感謝香港中文大學文化及宗教研究系助理教授張歷君和研究助理吳君沛協助查核資料。本文由香港恒生大學中文系助理教授郭詩詠整理。

甚麼是文學、甚麼叫新詩等等，並在長文〈建設的文學革命論〉裏大談文學創作的問題，好像甚麼都懂，卻從未深入研究那些問題。

五四運動領袖人物的共同特點是，他們都受過中國傳統教育，具有深厚的古典文學根柢。對中國傳統文人來說，詩和文是非常重要的文學書寫形式，而胡適卻提出一律要用白話來寫，急欲取代文言，於是就使傳統和現代形成了對立的姿態。五四新文化運動發生之後，傳統是否真的被推倒、消失了呢？答案當然是否定的。那麼，傳統是以何種形式存在於現代？民初不少學者文人如林紓、王國維和劉師培等，都是用古文寫作的。不單林紓十分反對用白話寫詩文，不少人亦對能否以白話文寫出藝術作品表示懷疑。反對白話的人看上去很保守，但他們其實都受過高等教育，有的還曾留學海外，跟五四新派人物還是有許多相通之處。對民國初年的人來說，傳統就在生活裏面，它是活生生的，無所不在；但當他們需要推動一個新的運動時，就自覺要把傳統的門面打倒或重造。

我們該如何理解中國傳統和現代的關係？在過去一百年多來，這是中國文化界和學術界共同關心的問題。林毓生首先提出了「中國傳統的創造性轉化」<sup>①</sup>，引起了當代學術界的熱烈討論。2019年是五四運動一百周年，我打算重新審視這個問題。

## 一 傳統的定義

既要討論傳統和現代的關係，我們必須先問「甚麼叫傳統」。我曾經在一個題為〈多元的反照：中國文化傳統的現代意義〉的演講中，嘗試在現代文學裏尋找傳統的因素<sup>②</sup>。現在我想更進一步，討論「傳統」和「現代」這兩套論述，是否可以在中國文學領域中產生互動。

美國芝加哥大學社會學家希爾斯(Edward Shils)在其著作《論傳統》(Tradition)裏花了很長篇幅來討論傳統的定義，他認為傳統是指「代代相傳」(transmission)：「就其最明顯、最基本的意義來看，它的涵義僅只是世代相傳的東西(traditum)，即任何從過去延傳至今或相傳至今的東西。」<sup>③</sup>在中文裏，「傳統」是一個合成詞，由「傳」和「統」二字組合而成。「統」是道統，中國人對此特別重視；而「傳」(拉丁語是“traditio”)就是傳承。希爾斯將傳統說得非常廣泛，而且是活生生的，在他的定義裏，傳統不但包括物質實體，而且包括人們對各種事物的信仰、人和事件的形象，也包括慣例和制度<sup>④</sup>。因此，文學、藝術也是傳統的一部分，從上一代人傳給下一代人。

也許是他的論點太過繁瑣而又抽象，現在幾乎沒有人會提及希爾斯對傳統的定義了，但是有個新的講法，說傳統是(假)造出來的(Tradition is invented)。為甚麼會有如此不同的說法？我認為當中有兩點至為關鍵：一是如何看待傳統的構成，二是立足點的問題。

魯迅和周作人在1912年曾討論過傳統的構成，但沒有用「傳統」這個詞，用的是「種業」。他們在〈望越篇〉裏說<sup>⑤</sup>：

蓋聞之，一國文明之消長，以種業為因依，其由來者遠，欲探厥極、當上涉幽冥之界。種業者本於國人彝德，附以習慣所安，宗信所仰，重之以歲月，積漸乃成，其期常以千年。近者亦數百歲，逮其寧一，則思感咸通，立為公德，雖有聖者，莫能更贊一辭。故造成種業，不在上智而在中人，不在生人而在死者，二者以其為數之多，與為時之永，立其權威。

這是一種類似人類學的看法，而且是具批判性的。周氏兄弟當時在思考中國國民性，他們形容「種業」乃流傳千百年的積習，而造成「種業」的是「中人」（普通人）和「死者」。中國人特別重「鬼」，日本學者丸尾常喜在其魯迅研究中，指出魯迅的小說裏有「鬼」的氣氛，也就是來自傳統的陰影<sup>⑥</sup>。由此，我想到了德里達（Jacques Derrida）對西方馬克思傳統的討論。德里達認為，馬克思就像《哈姆雷特》（*Hamlet*）中那位幽靈父親一樣，而從鬼對你的凝視中，你將感受到過去的傳統<sup>⑦</sup>。德里達特別重視傳承的必要，就像哈姆雷特和他父親鬼魂的關係一樣。無論怎麼說，傳統和現代的關係是千絲萬縷的，不能一刀兩斷。傳統存在於現時，而現時也蘊含着過去。

以上有關傳統的看法，幾乎都是將傳統加以擴展或變形，從「古」順延至「今」。在中國文學的領域裏，「傳統」基本上是指中國古典文學，現在大家都覺得傳統尤其值得珍重，正是因為我們距離傳統愈來愈遠了。因此，我想採用一個截然相反的路徑——從「今」溯「古」，也就是站在現代的立場來討論傳統：先考察五四一代，特別是魯迅這一批人如何看待傳統，然後再從他們對傳統的看法中逐步回溯。

王德威說：「沒有晚清，何來五四？」<sup>⑧</sup>由此再推一步就是：「沒有傳統，何來現代？」在一般的情況下，傳統是一脈相承的，有了過去才會有現代。可是，其實亦有一種倒過來的新說法：「沒有現代，何來傳統？」也就是說，傳統是由現代建構出來的。事實上，將傳統當作一個整體（totality），把它變成一個客體來批評，是源於現代性（modernity）的思考。吳盛青在她研究民國時代舊詩作者的著作裏特別提到這個問題<sup>⑨</sup>：

如果現代性投射為一種世俗和進步的運動，標誌着絕對的新開始，那麼作為一個整體的傳統，它的終結可以使得現代狀況藉此衡量及割裂自身。……營造傳統的單一整體形象及隨後對它作出激進的攻擊，廣義來說都是現代性的計劃，以及認識論和歷史的斷裂的自覺論述。

吳盛青這一段話很值得我們深思：現代性是一個「斷裂」（break），正是由於「現在」自覺地和「過去」分割，於是才會出現「傳統/現代」的二分法。而正是由於

一系列現代性的討論和信仰的出現，傳統在現代的眼光裏才會變成「死」的東西。胡適把文學分為兩種：活文學和死文學，於是就形成了一套過於簡化的論述：用白話文寫的都是活的，用文言文寫的則是死的。傳統在「五四」的論述中變成了一個整體，而傳統的各種動態(dynamics)，包括歷代的不同潮流和各種創造性演變俱被忽略，即便討論，也是放在一個單一的整體中去論述。傳統是退化而陳舊的，甚至是迂腐和封建的，因此需要拋卻或取代。這種觀念在當代中國——特別是1949年到文化大革命這段時期——更推到極端，變成政治運動的口號，譬如「厚今薄古」、「破舊立新」等，但即使如此，傳統依然活在人民的生活之中，沒有完全被毀滅。如今吳盛青這一代青年學者對這套論述提出了挑戰，認為傳統的頑固形象不過是現代人製造出來的；傳統不是舊的東西，在文學上仍然有強大的生命力，例如舊體詩的寫作雖然用的是舊形式，但在不同的歷史境遇中有不同的表現和作用。

循此，下一個問題是：「現代」的領導權在中國是何時開始的？我認為是五四時代。於是，「五四」又像鬼魂一樣回來了。2019年是五四運動一百周年，但新文學運動早於1917年已經開始。正是在那一年，胡適和陳獨秀分別發表了〈文學改良芻議〉和〈文學革命論〉，大力提倡白話文。以下我會將五四新文化運動作為一個案例，重新思考它在傳統和現代之間，到底有甚麼貢獻和問題。

## 二 傳統與國學

「整理國故」是五四時期其中一個很有意義的現象。1919年是五四運動的高潮，兩年以後，甚至幾乎在同一時期，由胡適領導的一批知識份子就開展了整理國故和研究國學的工作。為甚麼在這個新潮流洶湧的時代要研究「國故」和「國學」？它跟反傳統是否矛盾？這是一個很有意思的問題。胡適對「整理國故」的解釋依然是遵循現代的立場：他要把這個傳統的整體重新整理出來，提出現代人的觀點，從而寫出一部新的中國文化史。這真可謂是一個雄才大略的計劃，但是沒有完成。胡適對於中國文學的整體有自己的看法，他認為一個時代有一個時代的文學，活的文學(例如元雜劇和明清的俗文學)是好的，而駢文是迂腐的，死的文學不能代表一個時代的文學。總體而言，中國文學走向白話的演變是不能逆轉的。當時並不是所有人都同意他的看法，認為他太多偏見。為了把問題弄清楚，整理國故就成了理所當然的路徑。然而其他人(如劉師培和章太炎)對於國故和國學自有他們不同的看法。

余英時在〈「國學」與中國人文研究〉中，深入地討論了「國學」的問題<sup>⑩</sup>，特別提到了胡適在1923年發表的〈《國學季刊》發刊宣言〉：「國學的使命是要使大家懂得中國的過去的文化史；國學的方法是要用歷史的眼光來整理一切過去文化的歷史。國學的目的是要作成中國文化史。」<sup>⑪</sup>五四以來，中國文學

史出版得很多，中國文化史則比較少，胡適自己也沒有寫出來。中國文化史該怎麼寫？為何又牽涉到國故？其實，國學跟傳統和現代都有關係。章士釗同樣注重國學，但他對國學的解釋卻跟胡適迥然不同。他說：「夫國學者，國家所以成立之源泉也。」<sup>⑫</sup>章士釗所謂的「國學」有點日本國學(Kokugaku)的味道，日本國學的目的是為了對抗使用漢文的漢學。國學在胡適他們的時代開始成為了重要的問題，章士釗跟胡適的方向不太一樣，他之所以提倡國學，全因認為國學是國家的基本，這個「國家」包括了新成立的民主共和國。至於章太炎，他是革命份子，並不迷戀晚清，不做遺老，他對於新的民族國家的看法是非常特別的。他在1909年寫的《新方言》裏，以古語證今語，以今語通古語<sup>⑬</sup>。師古，是為了光復漢族文化，所以國故既是學術，也是維繫人民的方式。任何一個民族國家的文化都必須有一個基礎，因此，整理國故是回到最古老的中國，把古老的東西帶回現代，成為建設中國的基礎。換句話說，傳統和國學在民國初年的民族國家構成過程裏，擔當着重要的角色。

五四時期提倡國學，原因之一是西學(新學)從晚清開始傳入中國。晚清的嚴復把西方幾部重要的政治社會學著作翻譯成文言文，希望以翻譯作為創立西學的基本。嚴復式的西學，是應該可以跟當時其他學問平起平坐的。嚴復的文言文很難讀，但同時代梁啟超的文風卻平易近人。梁啟超認為，西學對中國有好處，引進西學的精神，能使國學更進一步<sup>⑭</sup>。可見，他心目中的國學並不迂腐。而王國維說得更妙：「余謂中、西二學，盛則俱盛，衰則俱衰，風氣既開，互相推助。且居今日之世講今日之學，未有西學不興而中學能興者，亦未有中學不興而西學能興者。」<sup>⑮</sup>中學西學互相推助，構成一體。王國維在研究《紅樓夢》等古典文學時，因受到西學的影響，實踐了新的研究方法，於是他的觀點超越了同代人。晚清民初，西學大量傳入，而中國正極力求變，於是學者文人想到了將國學和西學互相溝通，以促進中國學術思想的蛻變。

林毓生《中國傳統的創造性轉化》立足於一個基本的觀點：「五四」之所以重要，是因為幾千年的中國傳統整體秩序——包括政治、社會、文化的秩序——面臨破產，因此中國需要建立一套新的知識體系，但是其過程非常困難<sup>⑯</sup>：

傳統架構解體以後並不蘊涵每一傳統思想與價值便同時都失去了理智上的價值。一些傳統的思想與價值雖然因原有文化架構之解體而成了游離分子，這些游離分子有的失去了內在的活力，但有的卻有與西方傳入的思想與價值產生新的整合的可能。

林毓生的看法跟梁啟超和王國維有點相似：中國傳統架構雖然解體，但裏面有些資源，在經過重釋之後，可以跟西方傳來的思想價值接合，並產生新的變化。林毓生這裏用的詞語是「整合」(integration)，而他另一個常用詞是「張力」(tension)。思想整合的過程會產生各種張力，當中可能會產生出「創造性轉化」。

在《中國傳統的創造性轉化》一書裏，林毓生其實很少談到「創造性轉化」的理論。很多學者引用他的說法，但這個問題太複雜，他始終沒有講得透徹。有關「創造性轉化」，林毓生的定義是：「把一些中國文化傳統中的符號與價值系統加以改造，使經過創造地轉化的符號與價值系統，變成有利於變遷的種子，同時在變遷過程中，繼續保持文化的認同」<sup>①</sup>，關鍵詞是「傳統中的符號與價值系統」。「符號」是指文化符號，藝術和文學都屬於文化符號；至於「價值系統」，因林毓生所接受的是思想史訓練，故應該就是“system of thought”。經過「創造性轉化」後，有些符號就成為了變革的種子，卻同時保留了文化認同。這幾句話含義非常複雜。如果從廣義的文化角度出發，在思想之外，又能否包括日常生活？該如何創造，怎樣轉化？從狹義的立場而言，作為文化符號的文學又如何內容和形式上進行「創造性轉化」，轉化是否創新？這些都是不容易理清的問題。

且讓我舉一個看似不相關的例子。恰恰是在1919年，詩人艾略特(T. S. Eliot)發表了一篇題為〈傳統與個人才能〉(“Tradition and the Individual Talent”)的著名文章。這是一個奇妙的偶合，當時大部分五四作家還不知道艾略特這個人，一直要到1937年，當長詩《荒原》(*The Waste Land*)被趙夢蕤翻譯成中文，艾略特才開始在中國為人熟悉。艾略特在〈傳統與個人才能〉裏提出了一個非常獨特的看法<sup>②</sup>：

傳統是具有廣泛得多的意義的東西。它不是繼承得到的，你如要得到它，你必須用很大的勞力……歷史的意識又含有一種領悟，不但要理解過去的過去性，而且還要理解過去的現存性，……〔它〕不但使人寫作時有他自己那一代的背景，而且還要感到……歐洲整個的文學及其本國整個的文學有一個同時的存在，組成一個同時的局面。

也就是說，他認為個人才具(individual talent)基本上是傳統的一部分，而當你要改革和創新的時候，必須肩負整個文化傳統。他又認為，如果傳統是一種秩序的話，那麼原有的秩序將因新作品的出現而重新調整<sup>③</sup>。艾略特找到了範式轉移的內在動力(inner dynamic of paradigm shift)，我認為這個看法能跟孔恩(Thomas S. Kuhn)在《科學革命的結構》(*The Structure of Scientific Revolutions*)裏所說的「範式轉移」互相呼應<sup>④</sup>。當具開創性的事物出現，例如魯迅的《狂人日記》，它會牽動整個傳統的秩序，或改變一代人對傳統的看法。

### 三 新詩與舊詩

艾略特的這個看法，我認為可以給「傳統的創造性轉化」理論提供一個參照。在同一時期，五四文人並沒有如同代西方人(如艾略特)般找到解決傳統

和現代的方法，他們正在用一種「斷裂」的方式去討論文學。當時他們正在做各種不同的新文體實驗，這些實驗是否和傳統文學毫無關係？在「斷裂」之後如何創新？難道就是「全盤西化」嗎？五四時期出現了幾種新文類——新詩、散文、小說和戲劇，這些文體在形式上該怎麼辦？我要舉幾個五四作家寫詩的實例來說明。

胡適沒有寫過好的短篇小說，但出版了新詩《嘗試集》，一共印了五版，很有影響力。學者現在都公認，胡適《嘗試集》的價值在於「嘗試」，文學價值幾乎是缺乏的。胡適的白話詩，表面上用的是口語，可以很容易地唸出來，而且很容易懂。例如1918年的《鴿子》<sup>①</sup>：

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！

這首詩前兩行有韻腳，「氣」和「戲」押韻，第四、五行「回環來往，夷猶如意」字數相同，明顯地體現了古文的規格，最後一行更是如此，甚至有點詞的味道。可見最初的新詩創作，都難以擺脫舊詩的影響。

至於同年的《四月二十五夜》，是胡適很得意的一首詩，他認為自己寫得很淺白<sup>②</sup>：

吹了燈兒，捲開窗幕，放進月光滿地。  
 對着這般月色，教我要睡也如何睡！  
 我待要起來遮着窗兒，推出月光，又覺得有點對他月亮兒不起。  
 我終日裏講王充，仲長統，阿理士多德，愛比苦拉斯，……幾乎全忘了我自己！  
 多謝你殷勤好月，提起我過來哀怨，過來情思。  
 我就千思萬想，直到月落天明，也甘心願意！  
 怕明朝，雲密遮天，風狂打屋，何處能尋你！

安徽人學北京話，學得不太像。他加了不少兒化韻，「燈兒」、「窗兒」、「月亮兒」，但「有點」卻沒有加上「兒」。第四句出現「阿理士多德」和「愛比苦拉斯」，這是為了響應梁啟超的號召，在中國詩裏加入外語新詞。如果從徐志摩的新詩觀點來看，《四月二十五夜》絕對是壞詩，因為胡適沒有捕捉到新詩那種自然的節奏感。

在中國文學史上，徐志摩的新詩有很高的地位，他的《再別康橋》更是膾炙人口<sup>23</sup>。他早期的詩至少有四五首跟英國劍橋 (Cambridge) 直接有關，如《康橋西野暮色》、《夜》和《康橋再會罷》俱寫於1922年<sup>24</sup>。徐志摩大量吸收了英詩的資源，特別喜歡英國浪漫主義的田園詩，其中華茲華斯 (William Wordsworth) 對他的影響最大。他學習華茲華斯的詩體，卻以中國白話來寫。長詩《夜》是一次新嘗試，明顯是為了以白話實驗長詩詩體的可能性，它的難度遠遠大於後來的《再別康橋》，更莫論胡適的《嘗試集》了。原詩太長，在此不能引述了。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。他模仿的當然是華茲華斯的長詩。

徐志摩有時也寫打油詩。在他死後被人發現的一首詩《〈出其東門〉白話寫意》源自《詩經·國風》，原詩首四句是：「出其東門，有女如雲，雖則如雲，匪我思存。」<sup>25</sup>徐志摩把原詩翻譯成白話，故意開文言和白話的玩笑：這也是一種別開生面向古詩致敬的方式<sup>26</sup>：

出東門溜一趟，  
遇見了許多標緻的女郎！  
雖然有那麼多標緻的女郎，  
全不放在我的心上！

另一首早期的長詩《〈兩尼姑〉或〈強修行〉》開的玩笑就更大了。尼姑「思凡」是明清文學的舊題材，徐志摩把這個主題重新放在白話詩裏來做實驗。詩中可以看到不同的韻律和節奏，第一節比較工整，用五言和七言，到了第二節每句字數則比較自由，但也有一定的格律<sup>27</sup>。徐志摩非常重視節奏，仔細地推敲中國新詩的音節<sup>28</sup>，試驗各種可能性，這是他對於新詩形式的一大貢獻。

至於《再別康橋》，這首詩其實寫得很淺白，感情微妙，辭藻很美，最重要是有音樂性。它的節奏很輕，首段只寫一個「作別」的意象，「輕輕」刻意重複了三次，用來強調節奏。最後一節「輕輕」變成「悄悄」，造成音節的呼應。整首詩寫得非常輕盈，配合着詩的意境和感情，無怪乎成為了徐志摩的代表作。

徐志摩曾翻譯過波特萊爾 (Charles Baudelaire) 的《死屍》 (*Une Charogne*)。波特萊爾是法國現代主義的「祖師爺」，這首《死屍》選自他最有名的一本散文詩集《惡之花》 (*Fleurs du mal*)。從文學社會學的角度來看，《死屍》寫出了早期巴黎現代化街道的神話性，又或者說，它用詩的語言把神話色彩帶進了現代性的論述。詩裏寫的是一具屍體的意象<sup>29</sup>：

我愛，記得那一天好天氣  
 你我在路旁見着那東西；  
 橫躺在亂石與蔓草裏，  
 一具潰爛的屍體。  
 它直開着腿蕩婦似的放肆，  
 泄漏着穢氣，沾惡腥的黏味，  
 它那癱潰的胸腹也無有遮蓋，  
 沒忌憚的淫穢。

法語裏的“Charogne”是指死屍的骨頭，詩中大膽而淫穢的意象在法語傳統詩歌中是少見的。徐志摩的譯本把原作當中的震撼去掉了，用了很多雕琢的語言，讓它變得很美。波特萊爾希望散文詩一方面是自由的，另一方面能表現出音樂感，徐志摩可說是準確地把握到這一點。他的譯本有意保留原作的韻腳和結構，盡量把節奏和音樂感表現出來。不過，如果對照後來杜國清的譯本，你可以發現徐的譯本擅自添加的地方很多，滲透着譯者的個人風格<sup>⑩</sup>。

如果說波特萊爾的散文詩，詩的成份多於散文的成份；那麼魯迅的散文詩則是真正把詩的意象納入了散文的模式。在《墓碣文》中，「我」在墓碑上看到的是文言：「於浩歌狂熱之際中寒；於天上看見深淵。於一切眼中看見無所有；於無所希望中得救。」這裏是兩組悖論，接下來是六句四言的句子：「有一遊魂，化為長蛇，口有毒牙。不以嚙人，自嚙其身，終以殞顛。」作品的下半段又是一連串的悖論：「抉心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知？……痛定之後，徐徐食之。然其心已陳舊，本味又何由知？」<sup>⑪</sup>《墓碣文》的意象的震撼力量不亞於波特萊爾。魯迅明顯地利用了現代的形式來表現文言的意象，這是一種非常獨特的「創造性轉化」。這篇散文詩以中國傳統碑文為起點，夾雜大量文言，但卻將新的內容和思考注入其中。

利用不同的文體表達不同的心態，在五四一代是相當普遍的現象。五四時期很多新派的文人大力支持白話小說，能夠成功駕馭現代小說的形式，但卻依然利用舊詩去表達私人領域的深刻感受。魯迅的短篇小說都非常出色，然而在表達個人情感時，仍會出之以舊詩的形式。且看下面兩首著名的魯迅舊體詩：

#### 《自嘲》

運交華蓋欲何求，未敢翻身已碰頭。  
 破帽遮顏過鬧市，漏船載酒泛中流。  
 橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛。  
 躲進小樓成一統，管他冬夏與春秋。<sup>⑫</sup>

## 《悼柔石詩》

慣於長夜過春時，孀婦將雛鬢有絲。  
夢裏依稀慈母淚，城頭變幻大王旗。  
忍看朋輩成新鬼，怒向刀叢覓小詩。  
吟罷低眉無寫處，月光如水照緇衣。<sup>③</sup>

《自嘲》前四句寫自己倒楣，第五、六句言無懼於當下，但最後解決的辦法卻是「躲進小樓成一統，管他冬夏與春秋」。這是一種隱士的心態，與前面的無畏並不一致。後來很多人都把這首詩的意義誤解了。魯迅在當時的環境下，心情並不開朗，這首詩叫作「自嘲」，表達的是自己的心情，當然不會是「為人民服務」的革命烈士。而在《悼柔石詩》裏，魯迅哀悼的是一個被捕遇害的革命青年，首四句寫自己的悲傷，中間混雜很多影射和典故，到第五、六句情緒奮起，結尾兩句又再一次低迴。魯迅寫不出《再別康橋》式的新詩，他的《我的失戀》是諷刺性的打油詩<sup>④</sup>，他無法利用新詩去表達自身複雜深刻的情感。

關於這一點，郁達夫是另一個典型例子。1919年，郁達夫仍在日本，他剛開始創作小說集《沉淪》裏的三篇小說（《沉淪》、《南遷》、《銀灰色的死》），表面上描寫了他（和朋友）在日本東京和名古屋的生活，但故事背後文學資源大多來自德國的浪漫主義小說和日本的「私小說」。如果說郁達夫的小說帶有自敘成份，顯然出自一種懷才不遇的孤獨感，那麼這個個人形象不僅屢屢展現在他的小說中，也變成了他大量舊體詩作中的主題，雖有文體、形式和語言上的不同，但彼此卻並無矛盾。我們且來看看他早期寫的舊詩，例如《窮郊獨立，日暮蒼然，顧影自傷，漫然得句》<sup>⑤</sup>：

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。

這首詩的意思，簡單來說就是別人瞧不起我，但我繼續走我艱難的道路。郁達夫利用中國舊詩形式，持續地書寫中國傳統文人最典型的懷才不遇形象。郁達夫很有才氣，但他沒遭逢舊式文人那種「不遇」，只是有點吊兒郎當，喜歡喝酒。這種形象用白話文是很難寫的，於是郁達夫唯有寄託於古人的形象，在小說《采石磯》裏寫黃仲則<sup>⑥</sup>，更乾脆用舊詩去向不少他仰慕的古代詩人如李商隱、杜牧、溫庭筠、元好問、吳梅村、錢謙益致敬。他並沒有和傳統斷裂，而是很自然地用傳統詩詞的形式和語言來表現自己感同身受的疏離感。他後來經歷婚變時，也是用舊詩《毀家詩紀》去抒發感受<sup>⑦</sup>。郁達夫是新

文學的健將，通日文、英文和法文，但在發牢騷的時候還是想到寫舊詩。他支持寫自由的新詩，最推崇惠特曼 (Walt Whitman) 的粗獷，認為新詩不必寫纖細的東西，因為舊詩已把這些都寫盡了。

總的來說，文體的生命實際上是遠遠超過了政治和社會運動的，它能衍生出各種變化和發展，展現許多不同的面貌，甚至發展成完全不同的東西。中國新詩發展到了1930、40年代，很多詩人如戴望舒、卞之琳、馮至等，都能夠從中國和西洋的雙重傳統中找尋靈感，再創造出許多現代的意象。在這個時候，他們吸收的西洋詩也較五四時期成熟多了。在中國現代文學裏，舊詩的傳統由始至終都沒有消失，只是被新文學壓下去了。這條隱藏的伏線是值得學界仔細研究的。

#### 四 文藝復興乎？啟蒙運動乎？

上文討論過艾略特對傳統和現代的看法。如果從艾略特的角度來重新探討五四新文化運動的話，我想至少能部分地解釋魯迅當時所處身的困難情境。套用林毓生的說法，魯迅這代人在意識上都是反傳統的，甚至是全盤式反對的，但又沒辦法放棄傳統。他們要梳理出傳統的游離分子，並找機會去改造它們。最近年輕學者開始注意到魯迅著作中的傳統因素，以及魯迅對它們的轉化，例如張歷君就曾深入地研究過魯迅《故事新編》與說故事傳統的關係<sup>39</sup>。

在五四新文化運動中，知識份子是用現代的眼光，把傳統當作一個整體來闡釋、探討和批判的。相較起來，以前的傳統文人卻把自己當作傳統的一部分。儘管歷代的傳統詩人和文人都各有獨創的風格，但他們依然把自己歸入整個中國文化的一部分；而五四人物則相反，他們自覺地站在整體的外面。這個新的認知立場，我認為是五四新文化運動最重要的特徵。這種立場大膽得驚人，不但把傳統當作一個整體，而且要打破它，再做批評和重組。這是一個很有意思的立場，「五四」把它更戲劇化了，使它更引人注目。

五四時期的領袖人物大多都很年輕，胡適二十八歲，魯迅三十八歲，傅斯年就更年輕了。年輕人比較大膽，說做就做，胡適和他的學生羅家倫和傅斯年等人，一開始就認定五四運動在文化方面的重要性，將之定名為「新文化運動」，並且到處宣傳。胡適當時看了薛謝兒 (Edith H. Sichel) 的《文藝復興》(The Renaissance, 1914)，這本書特別提到歐洲文藝復興時期的白話 (vernacular) 運動，於是胡適就把「白話」這個概念帶進中國。後來，胡適跟外國人說明新文化運動時，常常會用到「文藝復興」這個詞。1933年胡適在芝加哥大學一系列的演講，就是以「The Chinese Renaissance」(中國文藝復興) 為題。值得注意的是，這只是面向外國的說法，胡適在中國時沒有把新文化運動當作「文藝復興」。

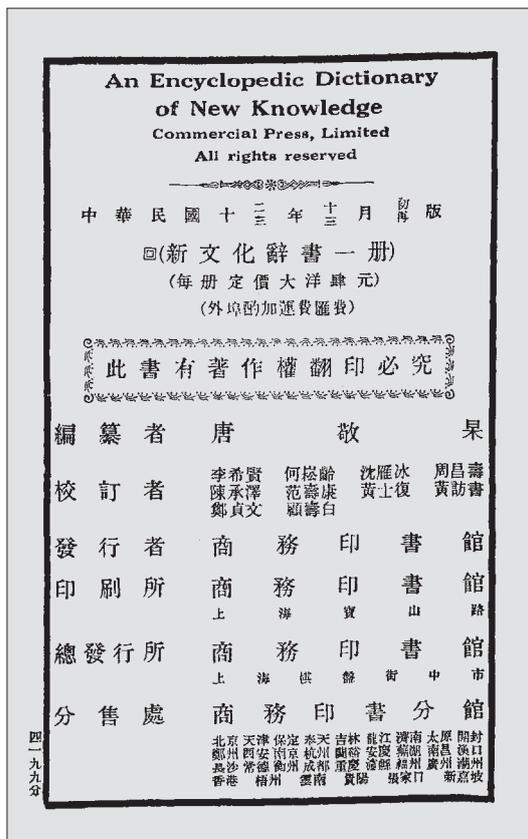
在十多年後，李長之強烈地批判了所謂「中國文藝復興」的說法，寫了一本叫《迎中國的文藝復興》的書，認為五四運動作為中國的文藝復興根本不夠深刻。歐洲的文藝復興，是要復興希臘羅馬的古典傳統，但五四文人對古典並沒有那麼大的興趣。他認為新文化運動不過是一場粗淺的啟蒙運動，「往往太看重理智的意義與目的實效」，卻沒有學術真正的重量，而且「有破壞而無建設，有現實而無理想。有清淺的理智而無深厚的情感……在文化上是一個未得自然發育的民族主義運動」<sup>39</sup>。很明顯，李長之認為一個真正的文藝復興，必須把古典文化重新帶進來，成為整個文化的一部分。

胡適和魯迅這一代五四人物有一個共同特點，就是每人都身兼幾個不同角色。胡適從美國回來後，在北京大學教書，同時寫很多文章。他既是學者，又是文人，翻譯過劇本和小說，又寫過詩。他自己不是作家，卻插手新文學。魯迅是一位作家，但同時研究古典小說，分別在北京女子師範大學和北京大學執教中國早期古典小說，及後更完成了《古小說鈎沉》和《中國小說史略》等有學術份量的著作。當時幾乎所有在北京的知識份子，都在《晨報副刊》上發表文章。為甚麼這些人要身兼多個身份？因為他們認為自己要負起啟蒙的任務。這「啟蒙」不是十八、十九世紀歐洲的啟蒙運動，而是中國傳統意義上的「啟蒙」——舊時小孩開始唸書時，都會有開蒙老師，把混淆打開。余英時認為，「五四」既不是文藝復興亦並非啟蒙運動，由於中共有所謂「新啟蒙」的說法，所以他特別討厭「啟蒙」這個詞<sup>40</sup>。然而其他學者如李澤厚，似乎就偏重五四運動的啟蒙意義，只不過它後來被「救亡」的民族情操所掩蓋。

我認為，李長之有關「啟蒙」的說法是合理的。那時候的人都希望能夠把自己的想法更廣泛地推廣出去，因此特別關心啟蒙的媒介（media）。由於民國印刷工業發展蓬勃，啟蒙的媒介非常發達，包括文藝創作和翻譯、教科書、字典、叢書、報章雜誌等等。當時北京和其他地區的知識份子很容易就能互相交流、互相通信甚至探訪，這個現象近年已經開始成為不少學者的研究課題了。

這裏我想舉《新文化辭書》的出版作為一個以推動新學來啟蒙的例子，這是一本十一位有學術水準的編者合作出版的參考書。原書於1923年10月由商務印書館出版，近年由德國漢學家瓦格納（Rudolf G. Wagner）重新發現，陳平原主編的《近代中國的百科辭書》有專文介紹<sup>41</sup>。瓦格納認為《新文化辭書》並非外文書的翻譯，它的主編是唐敬皋，其他編者和校訂者包括沈雁冰（作家）、范壽康（哲學家）等，另外還有研究物理和財經的專才；這些人都在日本留學，歸國後先在商務印書館工作。除了沈雁冰之外，現今大多不見經傳，但當年他們所花的心力很值得我們敬佩。

《新文化辭書》很可以用來說明當時啟蒙的方式。這本書的英文名字是 *An Encyclopedic Dictionary of New Knowledge*，可見當時文化界已經開始使用「新知」（new knowledge）一詞了。換言之，五四時期的新生活和新文化，需要跟「新知識」結合，於是「新知」成為了新文化運動的基礎。可是，誰也不知道「新



《新文化辭書》於1923年10月由商務印書館出版。(資料圖片)

對新知作整體的介紹，但這本書最終卻成為了那個時代的思想的鏡子。《新文化辭書》詳細地討論了1920年前後，在中國最流行的、討論得最多的西方理論家。例如，當時流行的柏格森 (Henri Bergson) 佔12頁，亞里士多德 (Aristotle) 卻只有3頁；篇幅最長的是佛教，有63頁，為甚麼呢？大概是因為儒家被打倒了，人生佛教 (或人間佛教) 卻流行起來，無論左派抑或右派，當想到人生大問題的時候，都會回歸到佛教裏面來。我正在研究這本辭書，希望將來寫一篇專文。

## 五 東西跨界與世界文學

由此我想到的問題是：我們該怎樣研究五四文化史，完成胡適一代人未竟的工作？當一百年過去，「五四」已經變成了傳統，我們又當如何處理有關「傳統」的問題？我以為，這文化史恐怕應該是要包括思想史、文學史、學術史的。近年學者都不約而同地走向知識史或學術史的研究道路，特別是王汎森，他以傅斯年作為個案研究，探討傅斯年為何會在五四運動中扮演如此重要的角色<sup>④</sup>。五四運動之後，傅斯年赴英國留學，其後再轉赴柏林，留歐七年，卻沒有取得學位。不過，他學到了很多知識，特別是德國哲學和語言學，回國後幾乎以一人之力開創中央研究院歷史語言研究所。像他這樣的學

知」的內容是甚麼，於是編纂辭典和工具書就成為了知識份子了解新知、迅速從西洋吸收一套整體新知識的方法。事實上，從晚清開始，中國就出版了不少字典，專門界定外國名詞 (包括文學名詞)，說明其原文用法，以及中譯後跟中國古典用法的差異。《新文化辭書》大約用一千頁的篇幅來介紹西學，雖有遺漏之處，但對西方的各種學說和人物有相當全面的介紹，可能是第一本有思想性的著作，其中甚為注重哲學和宗教 (特別是佛教) 的介紹。編者在〈敘言〉裏清楚地指出，當時國人對新知非常飢渴，故想要編一部百科辭書，「包羅各方面完全而有系統的知識，成為比較上扼要精善的」<sup>④</sup>。雖然編者希望有系統地

者當然還有不少，以前都被五四研究的主流論述埋沒了，如今新一代學者把他們對新文化的貢獻重新評估。這些人物不約而同地為「國學」打下一個新的基礎，他們用的是「科學」的方法，也就是留學歐美時所得到的經驗。所以我認為，五四新文化運動是一場啟蒙的大業，學院和文壇，思想和文學，知識界和出版界，全部都是連在一起的。我們必須先有宏觀的視野，然後才能從個案着手，做微觀的研究。

有人將「五四」分為兩部分：「前五四」（1917-1927）和「後五四」（1927-1937）。在後五四時期，又產生了一個知識上的大變化：北京和上海的重要大學，特別是教會大學裏，開始有現代化的學術分科。社會學、心理學、地理學等學科，都是在前五四時期開始發展起來的；到了後五四時期，更有了完整的學術分科。故此，分科在中國是一個現代化的現象。分科跟當時的學術和創作有密切關係，年輕的知識份子一方面要啟蒙和復興，尋找西方現代文化，另一方面開始在大學接受英美式分科教育。在民國時期的中國大學教育裏，英美模式影響比較大，因為不少教會學校是由英國人和美國人辦的。然而，歐洲其他國家也不容忽視，特別是德國。譬如國學大師陳寅恪，如果他沒有到德國去，就不會有後來的陳寅恪了<sup>④</sup>。事實上，德國傳統在海外漢學一脈特別有影響力，所以研究「五四」時，是不能不談德國傳統的。「五四」表面上是學習英美，可是政治方面則是受法國影響的。至於學術方面，以德國的影響最大。不少留日學生（如魯迅）亦經由日譯本和明治文化接觸到德國知識體系。1920年前後，德國學術在歐洲獨領風騷，成就絕對超過英國，所以傅斯年後來就由倫敦轉赴柏林，而陳寅恪最後亦在柏林洪堡大學學習梵文等東方古文字和語言。由此可見，思想史研究的幅度必須拉開，必須跨越國界，如能加入學術史的維度，這方面的研究將會變得更有深度。

從這個角度出發，研究民國時期的西學，我們更不能忽略那些旅行於東西方之間的知識教材的作用。據聞在清華、燕京等教會大學裏，1930年代已經開始使用哈佛大學教科書教授英語了。稍後，有幾位有名的英國作家和教授受聘於清華大學和燕京大學，於是把真正的英美現代主義帶到中國來。這當然又牽涉到艾略特《荒原》的中譯和龐德（Ezra Pound）的詩等等。龐德仰慕中國古詩，在中國古典詩歌裏得到很多靈感，創出了自己獨特的寫法——只有名詞、沒有動詞的詩。他的詩論進入中國後，又在中國本土產生了另一種效應。

再舉一個至今尚未有人研究的例子。摩爾登（Richard G. Moulton）是二十世紀初英國文學在美國的提倡者，他是英國人，在芝加哥大學教書，不斷向學生引介莎士比亞等偉大的英國作家。摩爾登寫過幾本重要的書，在當時很哄動：《聖經之文學研究》（*The Literary Study of the Bible: An Account of the Leading Forms of Literature Represented in the Sacred Writings*）、《戲劇藝術家莎士比亞》（*Shakespeare as a Dramatic Artist: A Popular Illustration of the Principles of Scientific Criticism*）、《世界文學及其文化地位》（*World Literature*

and Its Place in General Culture)，以及《文學的現代研究》(The Modern Study of Literature) ④。他強調文學研究者必須愛文學本身，而不是從意識形態和價值觀念去評價文學作品，並以此原則從事莎士比亞研究。在他看來，文學詮釋要立足於科學假設：「詮釋於文學上來說是本於科學假設的本質，其真理驗證於它在多大程度上能完整地解釋文學作品細節的實際立場。」④這裏的「科學」，意思就是社會科學所講的「實證」，也就是胡適所提倡的「大膽假設，小心求證」。摩爾登很重視文本內含的細節的形成，其後於1950年代大盛的新批評(New Criticism)跟他的研究方法是一脈相承的。

後來，摩爾登的觀點影響了鄭振鐸。1922年，鄭振鐸在《小說月報》發表題為〈文學的統一觀〉的文章，當中特別提到了摩爾登。鄭振鐸說，文學「是一個整體，而非各部分的總合物」，世界文學「就是世界人類的精神與情緒的反映，雖因地域的差別……然其不同之程度，固遠不如其相同之程度」，「由這個人類本能的同一觀……表現這個人類的同樣的本能——精神與情緒——的文學，也是必須『一視同仁』」④。他指出文學就跟哲學、社會學、經濟學一樣，不必分地域，應作全體統一的研究，從而提倡「世界文學」的研究。世界文學不僅意味着重視翻譯，而且強調了一種從流通的方式探討文學版圖的新可能。

鄭振鐸一邊寫中國文學史，另一邊談世界文學，這正好說明了在五四新文化運動的獨特環境中，並無所謂東方專家或西方專家，每一個知識份子都是通才。他們關心西方的目的，正是因為他們關心中國文化。中學為體，西學也為體；中西並置，互相衝突，同時也互相對位。在這一個層面來看，「五四」是非常有意思的，雖然五四人物的學術有點淺薄，但卻充滿了活力。五四一代做了很多工作，他們所代表的人文精神，如今成為了「五四」真正的遺產。

### 註釋

①⑥⑦ 林毓生：《中國傳統的創造性轉化》，增訂本（北京：三聯書店，2011），頁328；179，註釋1；328。

② 李歐梵：〈多元的反照：中國文化傳統的現代意義〉，載香港公開大學編：《公大講堂——思想的風采》，第一冊（香港：商務印書館，2018），頁23-29。

③ Edward Shils, *Tradition* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981), 12；中譯本參見希爾斯(Edward Shils)著，傅鏗、呂樂譯：《論傳統》（上海：上海人民出版社，1991），頁15。

④ Edward Shils, *Tradition*, 13；希爾斯：《論傳統》，頁16。

⑤ 周作人：〈望越篇〉，載《知堂回想錄：周作人自傳》（蘭州：敦煌文藝出版社，1998），頁179。據周作人在《知堂回想錄》的回憶，〈望越篇〉第一稿由他執筆，其後經魯迅修改。《知堂回想錄》引錄了全篇〈望越篇〉草稿，據稱上面有魯迅修改的筆迹。

⑥ 丸尾常喜著，秦弓譯：《「人」與「鬼」的糾葛：魯迅小說論析》（北京：人民文學出版社，1995）。

- ⑦ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 2006), 1-60.
- ⑧ 王德威：〈沒有晚清，何來五四？——被壓抑的現代性〉，載《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田出版股份有限公司，1998），頁23-42。
- ⑨ Shengqing Wu, *Modern Archaics: Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition 1900-1937* (Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2013), 4.
- ⑩ 余英時：〈「國學」與中國人文研究〉，載《人文與民主》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，2010），頁39-64。
- ⑪ 胡適：〈《國學季刊》發刊宣言〉，載《胡適文存二集》（合肥：黃山書社，1996），頁10。
- ⑫ 「國學講習會」發起人：〈國學講習會序〉，《民報》，總第7號（1906年9月），頁126。亦可參見章含之、白吉庵主編：《章士釗全集》，第一卷（上海：文匯出版社，2000），頁175-79。
- ⑬ 參見章炳麟：《新方言》（合肥：安徽教育出版社，2002）。
- ⑭ 梁啟超在《論中國學術思想變遷之大勢》說：「但使外學之輸入者果昌，則其間接之影響，必使吾國學別添活氣，吾敢斷言也。但今日欲使外學之真精神，普及於祖國，則當轉輸之任者，必邃於國學，然後能收其效。」參見梁啟超：《論中國學術思想變遷之大勢》（上海：上海古籍出版社，2006），頁110。
- ⑮ 王國維：〈《國學叢刊》序〉，載《觀堂別集》，卷四，收入《觀堂集林（外二種）》，下冊（石家莊：河北教育出版社，2001），頁877。
- ⑯ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (London: Methuen & Co. Ltd., 1920), 43-44；中譯本參見艾略特(T. S. Eliot)：〈傳統與個人才能〉，載王恩衷編譯：《艾略特詩學文集》（北京：國際文化出版公司，1989），頁2。
- ⑰ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", 44-45；艾略特：〈傳統與個人才能〉，頁2。
- ⑱ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1962)；中譯本參見孔恩(Thomas S. Kuhn)著，程樹德、傅大為、王道還譯：《科學革命的結構》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2017）。
- ⑲ 胡適：〈鴿子〉（1918年），載胡明整理：《胡適全集》，第十卷（合肥：安徽教育出版社，2003），頁73。
- ⑳ 胡適：〈四月二十五夜〉（1918年），載《胡適全集》，第十卷，頁87。
- ㉑ 徐志摩：〈再別康橋〉（1928年），載韓石山編：《徐志摩全集》，第四卷（天津：天津人民出版社，2005），頁352-53。
- ㉒ 徐志摩：〈康橋西野暮色〉、〈夜〉、〈康橋再會罷〉（1922年），載《徐志摩全集》，第四卷，頁52-55、28-35、61-65。
- ㉓ 《徐志摩全集》所附原句作「匪我心存」。參見徐志摩：〈《出其東門》白話寫意〉（1930年），載《徐志摩全集》，第四卷，頁395。
- ㉔ 徐志摩：〈《出其東門》白話寫意〉，頁395。
- ㉕ 徐志摩：〈《兩尼姑》或《強修行》〉（1922年），載《徐志摩全集》，第四卷，頁77-80。
- ㉖ 白芝(Cyril Birch)曾專文研究過徐志摩詩的韻腳和節奏，參見Cyril Birch, "English and Chinese Metres in Hsü Chih-mo", *Asia Major* 8, pt. 2 (1960): 285-86.

- ⑳ 波特萊爾(Charles Baudelaire)著，徐志摩譯：〈死屍〉(1924年)，載《徐志摩全集》，第七卷，頁230。
- ㉑ 試看杜國清譯本相同的兩節：「戀人喲，想想我們看見的景物，/在那涼爽夏日的早上：/在小徑的拐角，一具醜惡的腐屍，橫在碎石鋪成的牀上。/兩腿高舉在空中，像淫蕩女人，/熱呼呼而且滲出毒汗，/以一種滿不在乎的無恥和厚顏，/露出充滿惡臭的肚子。」參見波特萊爾著，杜國清譯：〈腐屍〉，載《惡之花》(台北：台大出版中心，2016)，頁51。
- ㉒ 魯迅：〈墓謁文〉(1925年)，載《魯迅全集》，第二卷(北京：人民文學出版社，2005)，頁207-208。
- ㉓ 魯迅：〈自嘲〉(1932年)，載《魯迅全集》，第七卷，頁151。
- ㉔ 魯迅：〈為了忘卻的記念〉(1933年)，載《魯迅全集》，第四卷，頁501。此詩見於〈為了忘卻的記念〉正文內，並無標題。1934年12月20日魯迅在致楊霽雲信中，稱之為「悼柔石詩」。參見《魯迅全集》，第十三卷，頁306。
- ㉕ 魯迅：〈我的失戀〉，載《魯迅全集》，第二卷，頁173-75。
- ㉖ 郁達夫：〈窮郊獨立，日暮蒼然，顧影自傷，漫然得句〉(1919年)，載黃杰、遠村主編：《郁達夫全集》，第七卷(杭州：浙江大學出版社，2007)，頁83。
- ㉗ 郁達夫：〈采石磯〉，載陳建新、李杭春主編：《郁達夫全集》，第一卷，上冊(杭州：浙江大學出版社，2007)，頁229-48。
- ㉘ 郁達夫：〈毀家詩紀〉，載《郁達夫全集》，第七卷，頁170-80。
- ㉙ 張歷君：〈可技術複製時代的傳統技藝——論《故事新編》的說故事技巧〉，載許記霖主編：《啟蒙的遺產與反思》(南京：江蘇人民出版社，2010)，頁402-29。
- ㉚ 李長之：〈五四運動之文化的意義及其評價〉，載《迎中國的文藝復興》(上海：商務印書館，1944)，頁16、19-20。
- ㉛ 參見余英時：〈文藝復興乎？啟蒙運動乎？——一個史學家對五四運動的反思〉，載《重尋胡適歷程——胡適生平與思想再認識》(桂林：廣西師範大學出版社，2004)，頁242-68。
- ㉜ 參見陳平原、米列娜(Milena Doleželová-Velingerová)主編：《近代中國的百科辭書》(北京：北京大學出版社，2007)。
- ㉝ 〈新文化辭書敘言〉，載唐敬杲編纂：《新文化辭書》(上海：商務印書館，1923)，頁2。
- ㉞ 參見王汎森著，王曉冰譯：《傅斯年：中國近代歷史與政治中的個體生命》(台北：聯經出版事業股份有限公司，2013)。
- ㉟ 參見陳懷宇：《在西方發現陳寅恪：中國近代人文學的東方學與西學背景》(香港：三聯書店，2015)。
- ㊱ Richard G. Moulton, *The Literary Study of the Bible: An Account of the Leading Forms of Literature Represented in the Sacred Writings* (Boston, MA: D. C. Heath & Co., 1895)，中譯本參見摩爾登(Richard G. Moulton)著，賈立言、朱雪冰、朱德周譯：《聖經之文學研究》(上海：廣學會，1936)；*Shakespeare as a Dramatic Artist: A Popular Illustration of the Principles of Scientific Criticism*, 3d ed. (Oxford: Clarendon Press, 1892)；*World Literature and Its Place in General Culture* (Norwood, MA: Macmillan, 1911)；*The Modern Study of Literature* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1915)。
- ㊲ Richard G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, 25。
- ㊳ 鄭振鐸：〈文學的統一觀〉，《小說月報》，第13卷第8號(1922年8月)，頁2-4。