

# 神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

## Rethinking 'Respect Grammar' in "A Preliminary Discussion of Literature Reform" of Hu Shih

|       |                                                                                                                       |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| メタデータ | 言語: zho<br>出版者:<br>公開日: 2019-12-20<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 李, 婉薇, LI, Yuen Mei Fanny<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2508">https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2508</a>             |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## 「須講文法」再思

李婉薇

### 一、引言

胡適的〈文學改良芻議〉（以下簡稱〈芻議〉），是中國新文學運動、白話文運動劃時代的文本。在一百年後的今天回顧這八事，「須講文法」一條的意義尤其深刻。它反映了胡適東與西、新與舊的知識背景，在當時有其代表性；同時，也反映了他個人的趣味，把文學內外、傳統內外的知識融會貫通，成為解放詩體、顛覆既有文體觀和審美觀的有力工具。在這一條宣言中，「文學革命」不單是改換一種書寫語言，而是重新打造一種文學形式，是對既有文體觀和審美觀進行一場脫胎換骨的大手術。

這一場大手術，可以視為之晚清以來追求言文一致的文學變革的重要部分。在理論方面，胡適以「文之文字」、「作詩如作文」的思路解放詩體，以較近說話的文法和文體挑戰格律詩的句式和音韻結構，以是否合乎文法、是否清楚明白作為詩歌的批評和審美標準，試圖拆毀、推翻文學語言和日常語言的壁壘。在這過程中，宋詞作為一種傳統資源，擔當良好的橋樑作用。在胡適以文法和標點符號為工具的讀詞法中，很多宋詞有文法通順、句式比較靈活而結構多變的優點。在實踐方面，從胡適在《新青年》發表的詩作和譯作可見他如何借助翻譯，一步步在舊詩詞的體式中融入北京話，同時走出舊詩詞比較僵化的用韻和用字方法。但是，最終目的卻並非完全自由的詩體，而是整齊中不失靈活和變化的句式和韻式。由此可知，胡適主張詩歌要合文法、近自然、讀得懂，固然是要解決「文勝於質」，固然是為使詩歌深入到民間去，以及成為反映時代和民生的有力工具，但是，也有他從文法背景和舊文學中培養出來的美感和趣味。這美感和趣味到了三十年代仍然不變，卻在文學革命時期使白話詩朝着一個既文學又非文學的方向起步。

### 二、知識轉型期中的「文法」

陳望道曾指出，「文法」一詞在唐宋以後已經朝向狹義發展，即從泛指「法律」、「法則」、「規律」演變為「語文用語」，指「語文的規律」；至《馬氏文通》

後進入第二階段，專指「語文的組織規律」，是「文法學的專門用法」<sup>1</sup>。話雖如此，在《馬氏文通》出版前後的清末，「文法」一詞的內涵仍然十分龐雜。根據陸胤的疏理，有三種含義：

- 一、傳統上的文章作法，特別是古文家所提倡的「義法」。
- 二、作為 Grammar（語法）的翻譯語，引進西洋語法學的詞類、屬格、句法等範疇，為讀書作文提供入門途徑。
- 三、對應於 Rhetoric（修辭法）利用修辭格及敘事、記事、解釋、議論等「構思」分類，含納傳統文章作法及文章總集的文體區分。<sup>2</sup>

又因為「後二者對日本明治時期的『文典』及修辭學譯著的形式多有借鏡」<sup>3</sup>，當時「文法」一詞包括中國傳統及東西洋多種知識來源，而且你中有我。及至〈芻議〉發表時，從各人對「須講文法」這一條要不沉默、要不質疑或誤會的反應看來，<sup>4</sup>這個詞語在實際應用時的意思仍然不明確。按陸胤引述陳望道的說法，當時「文法」含義的駁雜，見證了「清末民初獨有的『修辭文法混淆時期』」。<sup>5</sup>

沈國威根據胡適從〈詩經言字解〉至〈除非〉近三十篇關於文法的文章，指出胡適對文法的強烈興趣是在 1911 至 1922 年間。沈教授還詳細疏理胡適關於「文法」的討論和研究，並且指出在十九、二十世紀初「文法」這個概念有多種含義，包括以下五種：

- 一、科舉等的文章格式。例如《變法上論》中有「我中國之弱，在於習氣太深，文法太密」的說法，批評科舉的八股文束縛了文人的思想。
- 二、寫文章的「章法語勢」，包括格式與修辭。陳獨秀、劉半農的「文法」即包括這種含義。
- 三、（作為文法學描述對象的）各種語言現象。
- 四、語言現象背後的規則。
- 五、grammar 的譯詞，即文法學或成文文法。<sup>6</sup>

1 陳望道：《文法簡論》，上海：上海教育出版社，1978 年 4 月，頁 4-7。

2 陸胤：〈清末「文法」的空間——從《馬氏文通》到《漢文典》〉，《中國文學學報》，第四期，2013 年 12 月，頁 55-56。

3 陸胤：〈清末「文法」的空間——從《馬氏文通》到《漢文典》〉，《中國文學學報》，第四期，2013 年 12 月，頁 56。

4 參考沈國威：〈形式與精神的拮抗——重讀胡適《文學改良芻議》（一）〉第一節及第三節，《東アジア文化交渉研究》，6: 43-55，2013 年 3 月 27 日，頁 43 及 46。

5 陸胤：〈清末「文法」的空間——從《馬氏文通》到《漢文典》〉，《中國文學學報》，第四期，2013 年 12 月，頁 56。

6 沈國威：〈形式與精神的拮抗——重讀胡適《文學改良芻議》（一）〉，《東アジア文化交渉研究》，6: 43-55，2013 年 3 月 27 日，頁 45。

他指出，三至五項是「來自西方的新概念，相互之間有着密切的關聯」。他還根據《新青年》的相關討論，解釋「文法」在其語境中各種略有不同的意思。<sup>7</sup>值得注意的是，考察胡適的知識結構、他對作為文體的「詩」和「文」的看法，以及他讀詞的方法，可知在〈芻議〉和〈建設的文學革命論〉中，「文法」也許不無「章法語勢」的意思，但作為 grammar 的「文法」始終擔當關鍵的角色。思考文學問題涉及語言學本來十分合理，但若語言學不止是思考工具或實踐方向，進而影響審美要求和批評標準，即文學和非文學的界線已不那麼明確，詩文的文體界線也就不算什麼了，這使胡適放膽在打造新體詩時融入日常語言，甚至把打油詩也視為實驗場，<sup>8</sup>對新詩的語言和文體解放有重要作用。

在《新青年》二卷二號的初版本中，〈芻議〉的第三至五條的關係十分密切。「不講對仗」下註「文當廢駢詩當廢律」，「不避俗字俗語」下註「不嫌以白話作詩詞」，沒有這兩項條件，難以「講求文法之結構」。<sup>9</sup>最少表面上看來，這版本中的詩與文尚有分野，「講求文法」也可以看作針對散文、應用文等文體的要求。但陳獨秀已經提出只接受作為修辭學的「文法」，並指出「文學之文」和「應用之文」的分別，這些觀點在今天看來仍然很有道理。<sup>10</sup>在二卷五號的正式版本中，文法要求明確地同時指涉詩文：「今之作文作詩者，每不講求文法之結構。」並以「駢文律詩」為反面例子，反對「不通」的文學作品。<sup>11</sup>這主張令人難以接受，因為他跨越了學科界線，混同文學和非文學的要求和作法。

並讀〈芻議〉和劉半農的〈我之文學改良觀〉，這種情況更為鮮明。劉氏的觀點全都在既有的、整齊明晰的文學和文體概念中提出的，這些概念建基於概論式的、教科書式的語言學和文學概念，確乎屬改良而非革命。他把文學和非文學作品分為「文學」和「文字」，稱「文字」為「無精神之物」，「精神在其所記之事物，而不在文字之本身」。<sup>12</sup>他也贊成「不用不通之字」，卻是在「散文之當改良者三」以下提出的。劉氏周密的文體分類得到大學生的稱讚，甚至提出更具教

7 沈國威：〈形式與精神的拮抗——重讀胡適《文學改良芻議》（一）〉第三節，《東アジア文化交渉研究》，6: 43-55，2013年3月27日，頁47。

8 打油詩有助提煉白話作為「活的語言」的特質，以及探索口頭語言和詩體的關係。胡適在留學日記中稱楊銓和趙元任的打油詩為「實地試驗」，不能單以遊戲視之。但他自己未能定出白話詩和打油詩的文體界線。不久後，他被陳衡哲及朋友們贈以「搾機」之名，引用楊慎的《升庵外集》嘗試解釋打油詩為「詩之俚俗者」。分別見1916年7月6日、12月20及21日的日記。按這段時間胡適所錄的打油詩，多屬遊戲之作，且體式十分自由，長短句法不拘，用韻不嚴密，但總有韻腳。在語言和體式兩方面，對打造白話詩不無幫助。見曹伯言整理：《胡適日記全集》第二冊，新北市：聯經出版公司，2018年9月，頁357及446。

9 〈通信〉，《新青年》二卷二號，1917年10月1日，頁2。

10 胡適後來也自言「須講求文法」這一條「乍聽起來，似乎有點荒唐」。見胡適英文口述，唐德剛譯注：《胡適口述自傳》，歐陽哲生編：《胡適文集》第一冊，北京：北京大學出版社，1998年11月，頁319。

11 〈文學改良芻議〉，《新青年》二卷五號，1917年1月1日，頁4。

12 分別見劉半農：〈我之文學改良觀〉，《新青年》三卷三號，1917年4月1日，頁4及頁7。

科書氣息的分類，把文學之文分為「描寫」、「記述」、「辯論」等；《新青年》以「記者」署名的回覆，把「文學之文」和「應用之文」作更細緻的分類，可見以極為清晰的文體觀討論文學問題是主流方法。比較明白胡適的主張的是錢玄同，他以〈秋興〉和〈恨賦〉佐證「須講文法」，並且「文學文」中也有不少不合法文法，尤以宋代駢文為甚，「須講文法」是涉及所有文體的要求，<sup>13</sup>因此胡適回答說：「文之駢散，文之文法諸條，適皆極表同情。」<sup>14</sup>

### 三、作為「語言學家」的胡適

胡適留學前的文法修養，以至在美國接受的語言學訓練，引起不少研究者的注意。史偉指出，胡適接受的語言學訓練主要是歷史比較語言學，<sup>15</sup>胡適和錢玄同反對倒裝句，乃是因為「西方語言學、語法學知識的輸入，語言的觀念既起了極大的變化，文學、文學之美的原則、標準也隨之不能不有所變化」。<sup>16</sup>事實上，晚清時期作為知識背景的西方傳統文法，其在文學革命中的影響力值得注意。西方傳統文法學除了聲韻、句法的研究等，也包括標點、句讀，甚至包括「措辭」、「用語」，即 Diction。傳統文法關注的是拉丁文和希臘文，且屬「規範文法」(prescriptive grammar)，比較理論化。這門西學在近現代中國的傳播和接受十分重要，對語言學的發展和文學革命都有深廣的影響。《馬氏文通》的知識和方法固然是胡適的治學方法和救國方案的重要組成部分，<sup>17</sup>嚴復譯寫的《英文漢詁》對他也有影響，<sup>18</sup>二書都可以歸入傳統文法的體系。此外，胡適在 1910 年初的日記提到課上講授《納氏文法》，<sup>19</sup>此書對清末民初的語法研究、語文教育都影響甚大。<sup>20</sup>《納氏文法》的第四冊分為五部分，最後一部分為「修辭法 (Figures of Speech)」，詩歌用語 (Poetic Diction)，詩律 (Prosody)」，並下分三章：「修辭法」、「詩法及詩律」(Poetry, Prosody, and Metre) 及「詩歌用語」，其中「詩法及詩律」又分為三節：「詩的種類」(The Different kinds of Poetry)，「詩法或詩律」

13 〈通信〉，《新青年》三卷一號，1917 年 3 月 1 日，頁 4。

14 〈通信〉，《新青年》三卷四號，1917 年 6 月 1 日，頁 7。

15 史偉：〈西學東漸中的觀念、方法與民國時期中國文學學術史——以胡適基於語言學的文學研究為例〉，《學術界》，總第 222 期，2016 年第 11 期，195 頁。

16 史偉：〈西學東漸中的觀念、方法與民國時期中國文學學術史——以胡適基於語言學的文學研究為例〉，《學術界》，總第 222 期，2016 年第 11 期，205 頁。

17 胡適：「我想我在赴美留學之前，我一定已經受了一本研究〔漢文〕文法的權威著作的影響，那便是馬建忠所著的《馬氏文通》。」見《胡適口述自傳》，《胡適文集》第一冊，頁 292-293。同時，胡適憶述〈如何可使我國文言易於教授〉一文中第三條鼓勵以文法學為必修科，是「崇拜《馬氏文通》的結果」。見〈逼上梁山——文學革命的開始〉，《胡適文集》第一冊，頁 143。

18 除了在一些古籍研究中參考《英文漢詁》，胡適還想過寫作《德文漢詁》，應也是受此書啟發。

19 《胡適日記全集》第二冊，頁 58。

20 鄒振環：《〈納氏文法〉在近代中國的傳播及其文化影響》，《輔仁歷史學報》，2006 年 12 月，第 18 期，頁 119-220。

(Prosody, or the Laws of Metre) 和「特別音律」(Special Metres)<sup>21</sup>。論者陳滿華指出：「這些內容用現代的眼光看來，已經超出了『文法』的範圍，但《納氏文法》屬於傳統語法，包括這些內容也是很自然的。」<sup>22</sup>

值得注意的是，上述的知識背景對胡適思考文學問題的影響十分全面細緻。史偉指出，胡適寫作文學史時，也「以文法的觀念和標準衡量一切文體」<sup>23</sup>，不止要求「文」要符合「文法」，「詩」也要合符「文法」，因為「韻的寬窄關乎文法自由與否」<sup>24</sup>。筆者認為，史偉的這些分析溝通了文法要求和詩體解放二者的關係。同時，論者莫海斌指出「須講文法」指向的是「以口語為主」的語法，「作詩如作文」實際上是「完全拆除詩歌語言與散文語言的分界，進而將之還原、降低到日常言語的層面。在文學語言向日常言語的還原過程中，文學語言後發的文體特性紛紛剝落，語言最基本的交流功能凸顯出來。」他又引述胡適的留學日記，指出救文勝之弊，要言之有物、要講文法，並且當用「文之文字」時不可避之。這個「文之文字」也就是語調轉折、自然韻律產生的縫隙，與「文法」有密切關係。<sup>25</sup>

因此，「須講文法」對新詩體的語言和韻律革新不無積極作用。另一方面，《馬氏文通》對胡適的影響也不止古籍訓詁和國文教學。鄭毓瑜認為，胡適捨棄了《馬氏文通》表現辭氣的虛字，以文字符號代替，完成了白話詩探索中的工具問題，轉而解決更重大的形式問題，即音節用韻的問題。虛字為古文辭氣聲情之所繫，馬建忠極為重視。他定義「助字」為「凡虛字用以煞字與句讀者，曰『助字』」，又說：「凡字句但以實字砌成者，其決斷婉轉，虛神未易傳出，於是有『也』『矣』『乎』『哉』諸字以之頓煞，而神情畢露矣。所謂助字者，蓋以助實字以達字句內應有之神情也。」<sup>26</sup>鄭氏認為，胡適在〈談新詩〉中指騷賦體用「兮」、「些」等煞尾字停頓太多太長，太不自然，而這些「所謂『沒有意思的煞尾字』」正是《文通》中「用以煞尾與句讀」的虛字（助字）<sup>27</sup>，加上胡適以詩體解放為歷史進化的觀點，必然導致「文言所構成的傳統文學架構」的瓦解<sup>28</sup>，使他終於必須面對白話詩如何建立音韻節奏的問題。

馬建忠認為「兮」、「些」諸字，「皆用為有韻之文，而非所施於古文辭也，

21 J.C.Nesfield's, with Chinese Translation by C.K. Chen 陳徐堃, *English Grammar Book IV – Idiom, Grammar, and Synthesis*, Shanghai: The World Book Co., LTD. 上海世界書局印行, 1939.

22 陳滿華：《〈納氏文法〉在中國的傳播及其對漢語語法研究的影響》，《漢語學習》，2008年6月，第3期，頁69。

23 史偉：〈西學東漸中的觀念、方法與民國時期中國文學學術史——以胡適基於語言學的文學研究為例〉，《學術界》，總第222期，2016年第11期，203頁。

24 同上註。

25 均見莫海斌：〈胡適的文學革命理論與《馬氏文通》〉，《文學評論》，2013年第6期，29頁。

26 馬建忠著，章錫琛校注：《馬氏文通校注》，北京：中華書局，1988年9月，頁7。

27 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，台北市：麥田出版，2017年2月，頁143。

28 《姿與言：詩國革命新論》，頁144。

故不載<sup>29</sup>」；而胡適在〈論句讀及文字符號〉一文中，認為問號並非急需：「吾國文凡疑問之語，皆有特別助字以別之。故凡『何、安、烏、孰、豈、焉、乎、歟、哉』諸字，皆吾國之疑問符號也。故問號可有可無也。」<sup>30</sup>胡適對古文的語氣助詞的立場，是否和他對騷賦體的煞尾字相同，認為是「不自然的文法」<sup>31</sup>，或可再作查考；但胡適認為騷賦體省去煞尾字之後，方能衍生《孔雀東南飛》、《木蘭辭》這些長篇敘事詩，顯示「煞尾字」、虛字作為句子成份，對他檢視中國詩體的演變有所啟發。以《馬氏文通》為主的文法概念，影響胡適怎樣解讀古典文學，對他完善詩體解放的主張也有幫助。

#### 四、「詩文文字」和 Diction

關於「詩之文字」(Poetic diction)和「文之文字」(Prose diction)的討論，除了胡梅二人的文體觀、文學審美觀南轅北轍，也可見胡適以「須講文法」要求文學作品，乃助以達成文學濟世致用的功能，這樣的文學觀和當時舊文學的僵化以至國家民族的處境都有密切關係。在這場討論中，Diction 這個關鍵詞必須注意。Diction 雖然是文學術語，卻與文法學有密切關係。Poetic Diction 指「構成任何一部分文學作品的字詞、短語、句子結構類型，有時還包括比喻用語 (figurative language)」<sup>32</sup>。可說是各種創造詩化語言的方法：強調字詞選用的含意，注重煉字、某種短語或句式的選擇、運用某些修辭技巧，也就是刻意造成日常語言的偏離，使作品帶有文學語言色彩。不同時代流行的詩化措辭、手法、文體可能不同，但都站在日常語言的對立面。亞里士多德的文藝觀是傳統文法的源頭之一。《詩學》第二十至二十二章論述用語和修辭，也提到不少文法和語音問題，並指出詩人的新創詞是一般人從來不用的詞，而修辭要清晰有條理，而又不能平淡無味，並很清楚地列出哪些詞類、哪些用法可以使字詞的運用超越平凡，可說是在日常語言的基礎上添上文學語言的色彩。<sup>33</sup>《納氏文法》指「詩歌和散文的不同，不祇在音律上，而且在所用的字句和組織上」，其後列舉了運用古字和罕見字、省略各種詞類、運用特殊句法、以形容詞作名詞等七種手法，全都旨在創造文學語言以至陌生化效果，也就全都違背胡適解放詩體的構想。<sup>34</sup>

在 1916 年 2 月 3 日的日記中，胡適還提出三事以救「文勝之弊」，即「須言

29 《馬氏文通校注》，頁 414。

30 胡適：〈論句讀及文字符號〉，《科學》第二卷第一期，1916 年 1 月，頁 24。

31 胡適認為「從不自然的文法進而為自然的文法」是文言到白話的其中一種進化之跡。見 1916 年 7 月 6 日的留學日記，參考《胡適日記全集》第二冊，頁 353。

32 〔美〕M.H. 艾布拉姆斯 (Meyer Howard Abrams)，吳松江、路雁等編譯：《文學術語詞典（中英對照）》，北京大學出版社，2014 年 11 月第 1 版，2017 年 5 月第 2 次印刷，頁 298。

33 參考〔古希臘〕亞里士多德著，陳中梅譯：《詩學》，商務印書館，2007 年 1 月。

34 J.C.Nesfield's, *English Grammar Book IV – Idiom, Grammar, and Synthesis*, Chapter XXX, pp.863-875.

之有物」、「須講文法」、「當用『文之文字』時不可避之」，並在最後一事後以括號註明：「觀莊書來用此語，謂 *Prose diction* 也」<sup>35</sup>。由此可知以 *Prose diction* 理解「文之文字」是梅氏的想法。對胡適來說，「文之文字」和「文之文體」構成「文之形式」<sup>36</sup>。他在 1915 年發生「作詩如作文」的主想法，自言是「頗受了讀宋詞的影響」<sup>37</sup>。因此，具體來說，「文之文字」的「文」應該是廣義的包括「詞」的「文」，主要指散文或古文那樣長短不一的句式、比較自然近口語的用字，甚至也可以指「明白易曉的文言字眼」<sup>38</sup>。*Prose diction* 在西方文學批評概念中，遠不如 *Poetic diction* 重要，通常指日常用語，沒有經過修飾的語言。平田昌司教授直接把「文之文字」解釋為「散文的語法」<sup>40</sup>，日語的「語法」有兩種意思，除指「文法」外，也可指語言或文句的表現方式，有可能更周密地表達了胡適的主張。以「文之文字」入詩，就是把散文的日常語言以至句法結構運用到詩歌中，對詩歌作為精煉和意象的藝術必然有所衝擊。在 1916 年 8 月 8 日給胡適的信中，梅氏重申他的文體觀和審美觀：「文章體裁最須分辨，前書已言之。詩者，為人類最高最美之思想感情之所發宣，故其文字亦須最高最美，擇而又擇，選而又選，加以種種格律音調以限制之，而後始見奇才焉，故非白話所能為力者。」<sup>41</sup>兩人思想的差異在於本質性的文體觀和審美觀。

梅光迪在封信中每次提到「文字」都注明 *Diction*，又以《阿頓的詩歌導讀》（*Alden's Introduction to Poetry*）這一類基礎教材為「詩之文字」的定案<sup>42</sup>，顯示他既有的文體觀十分牢固，詩歌必須是陌生化的、非日常的，和胡適以日常說話和自然文法建立新詩體的思想相去甚遠。因此，胡適在日記中指他把兩種文體一刀兩斷，並自辯說：「吾所持論固不徒以『文之文字』入詩而已。然不避文之文字，自是吾論詩之一法。」<sup>43</sup>胡適似乎對 *Poetic diction* 一詞嚴肅而重大的美學含義不甚措意，他在這篇日記中所舉的例子，如白居易的〈道州民〉和杜甫的〈北征〉、〈新安吏〉等，都是體式自由、語言直白的新樂府和古體詩。胡適在 1915 年 8 月 3 日的日記中大量引述〈與元九書〉，並把文學分為「理想主義」和「實際主義」

35 《胡適日記全集》第二冊，頁 277。

36 胡適在〈談新詩〉一文中指語言的白話、文體的自由和不拘音律，是「文的形式」的問題。胡適：〈談新詩——八年來一件大事〉，《星期評論》，紀念號第五張，1919 年，頁 1。

37 〈逼上梁山——文學革命的開始〉，《胡適文集》第一冊，頁 145。

38 胡適想像中的白話詩並不排斥文言用字，關鍵在於明白、不堆砌。見「通信」：〈論小說及白話韻文〉，《新青年》三卷一號，1917 年 3 月 1 日，頁 77。

39 參考外國學者分析文學作品的 *Prose Diction* 大抵可知此詞意思。學者 Morton Cronin 分析愛默生的散文時經常用上 *homely* 這個詞。參考 Morton Cronin, "Some Notes on Emerson's *Prose Diction*", *American Speech* (Duke University Press), Vol. 29, No. 2 (May, 1954), pp. 105-113.

40 平田昌司：〈胡適とヴィクトリアン・アメリカ〉，《東方學》第 115，2008 年 1 月，頁 1。

41 羅崗、陳春艷編：《梅光迪文錄》，沈陽：遼寧教育出版社，2001 年 2 月，頁 170。

42 《梅光迪文錄》，頁 159-161。

43 《胡適日記全集》第二冊，頁 278。

兩派，後者以白居易為代表，特點是「即物而狀之，即事而紀之」，「不以作者心境之去取，渲染影響之」，舉出的例子包括了上述白、杜結合「文之文字」和「詩之文字」的作品。<sup>44</sup>「實際主義」的作品的確完全吻合胡適明白又有力的文學審美觀。<sup>45</sup>胡適的文學世界本來就廣闊而沒有牆壁，只有籬笆，不但純文學和雜文學不分，<sup>46</sup>文法和文學、詩歌和散文的界線也並不重要，如此方能把詩歌釋放到自由的大地上，任其發展。

在二人的討論中，還有「素詩體」(blank verse) 值得注意。<sup>47</sup>梅光迪給胡適的信提到華滋華斯：「泰西詩界革命家最劇烈者莫如 Wordsworth，其生平主張詩文文字(diction)一體最力。然觀其詩則詩並非文也。」<sup>48</sup>他認為華滋華斯的詩終究是詩，應是因為「素詩體」<sup>49</sup>雖然不押韻，但也有格律，以五音步(pentameter)和抑揚格(iambic)構成。<sup>50</sup>胡適在留學初期已經涉獵華滋華斯的詩歌，他在1911年6月收到《馬氏文通》，7月即勤讀希臘文法和拉丁文，8月讀密爾頓，九、十月之交讀華滋華斯，兩位都是素詩體的代作詩人。在同年9月30日的日記中，胡適這樣寫道：

上課。聽 Prof. Strunk 講「Tintern Abbey」甚有味。西人說詩多同中土，此中多有足資研究者，不可忽也。<sup>51</sup>

「Tintern Abbey」收入華滋華斯的《抒情歌謠集》(*Lyrical Ballads*)，正是素詩體的代表作。到了1916年4月7日，胡適在日記中談宋詞的時候也直接提到「無韻詩」：

無韻之韻文(Blank Verse)謂之起於竹山之詞或未當；六朝、唐駢文之無韻者，皆無韻之韻文也；惟但可謂之「無韻之文」或謂之「文體之詩」(Prose Poetry)，非「無韻之詩」也。若佛典之偈，頌，則真無韻詩矣。<sup>52</sup>

44 《胡適日記全集》第二冊，頁176-181。

45 胡適：〈什麼是文學（答錢玄同）〉，歐陽哲生編：《胡適文集》第二冊，北京：北京大學出版社，1998年11月，頁150。

46 同上文，頁151。

47 verse 只指詩句而不是詩體，但 blank verse 經常用來指稱一種詩體，因此筆者遵照方平的用法，以「素詩體」作 blank verse 的中譯。

48 《梅光迪文錄》，頁160。

49 Blank verse 可以簡單地定義為 unrhymed iambic pentameter。見 Robert B. Snow, *Blank Verse: A Guide to Its History and Use*, Athens: Ohio University Press, 2007, p.1.

50 方平：〈談素詩體的移植〉，阮坤、方平譯：《新莎士比亞全集》第一卷（早期喜劇），石家莊：河北教育出版社，2000年1月，頁464。

51 《胡適日記全集》第一冊，頁183。

52 《胡適日記全集》第二冊，頁297。

同年7月30日解釋〈答梅觀莊——白話詩〉的前因後果時，又再提到這種詩體：「英文之『白詩』（Blank Verse），幸有莎氏諸人為之，故能產出一流文學耳。」<sup>53</sup>雖然胡適接觸素詩體時間很長，也受到這一群詩人在詩體改革方面的鼓勵，<sup>54</sup>但他不曾研究和仿作；對自己稱為「真無韻詩」的偈頌<sup>55</sup>，也沒有鑽研，有可能和「不押韻」或「無韻」有關。胡適對「無韻之文」還可以接受，對「無韻之詩」卻有所懷疑。在上述這篇4月7日的日記中，他稱讚蔣捷的〈聲聲慢（黃花深巷）〉乃「無韻之韻文」，「不覺其為無韻之詞，可謂為吾國無韻韻文之第一次試驗功成矣。」<sup>56</sup>稱讚周作人的〈小河〉和〈兩個掃雪的人〉「不覺得是無韻詩」，<sup>57</sup>可知不拘音律不代表可以寫成無韻詩，在脫離格律和韻腳以後，必須以詩句內在組織編造自然節奏。胡適一方面說「押韻乃是音節上最不重要的一件事」，一方面又說「有韻固然好，無韻也不妨」，<sup>58</sup>在他自己的白話詩中也很難找到不押韻的，由此可見他反抗自身舊文學修養和美感的兩難和勇氣。同時，可知在建立既自由又不失詩質的音樂性方面，古今中外可以參照的資源不多，宋詞是其中之一。

## 五、作為傳統資源的宋詞

1915年8月3日，胡適前一天剛完成寫了三晝夜的〈論句讀及文字符號〉，這一天立即在日記中總結讀詞心得，按詞牌用韻、句法（syntax）、標點符號，配合詞意內容，以同一詞牌互校的方法，分析辛棄疾的35首〈水調歌頭〉。句法和標點屬文法的重要部分，運用的文法概念仍然來自《馬氏文通》。例如分析「歲歲有黃菊」這首〈水調歌頭〉時，胡適指第七韻「都把軒窗寫遍，更使兒童誦得，『歸去來兮』辭」中，「上兩截為對峙語詞，而下五字為之止詞（Object）」。<sup>59</sup>上兩句是調語，接着是賓語，因為主語時常可以省略，可說是非常符合文法結構的句子。此外，句讀符號可以幫助讀者釐清敘事脈絡或章法變化。胡適在分析第五韻的九字，指出有四種方式：

53 《胡適日記全集》第二冊，頁391。

54 例如胡適在〈談新詩〉一文中說：「歐洲三百年前各國國語的文學起來代替拉丁文學時，是語言文字的大解放，十八九世紀法國囂俄英國華次活（Wordsworth）等人所提倡的文學改革，是詩的語言文字和文體的解放。」

55 漢譯佛典中的偈頌不一定都無韻，是否押韻譯者是一個關鍵因素，不過即使押韻的確比較寬鬆，韻部通押是常見現象。可參考齊藤隆信的研究，包括專著《漢語仏典における偈の研究》（法藏館，2013年）及相關論文。

56 《胡適日記全集》第二冊，頁296-297。

57 胡適：〈談新詩（八年來一件大事）〉，《星期評論（上海）》紀念號第五張，1919年，頁3。

58 同上註，分別見頁2及頁3。

59 《胡適日記全集》第二冊，頁174。

60 《馬氏文通》的語詞即謂語。見呂叔湘、王海棻編：《馬氏文通讀本》，上海：上海教育出版社，1986年6月，頁16。這裏的「對峙」應是相對於主語（起詞）的意思。

- 一、一氣連讀，如「為公飲須一日三百杯。」屬於無法斷開的句子。
- 二、「分三伉讀」，如「歡多少，歌長短，酒淺深。」屬於並列關係，互不統攝。
- 三、「上三字起，下六字分兩伉讀」，如「少歌曰：『神甚放，形則眠。』」上三字下啟並列的兩組內容。
- 四、「上六字分兩伉頓，而下三字收之」，如「耕也餒，學也祿：孔之徒。」下三字總結上兩組並列的內容。<sup>61</sup>

「讀」和「頓」都是《馬氏文通》的概念，配合胡適發明的句讀符號系統，短句的關係以至內容的脈絡都十分清楚明白。

在這篇日記的首尾，胡適都頗為自豪地說明這種讀詞法可見稼軒詞之妙，鼓勵作詞的初學者由此進路研習：「每讀一調，須以同調各首互校，玩其變化無窮儀態萬方之旨，然後不致為調所拘，流入死板一路。即如〈水調歌頭〉，稼軒一人曾作三十五闕，其變化之神奇，足開拓初學者心胸不少。」在這裏，不為音調詞譜所規範，不以辭害意，顯然是胡適十分重視的。文末，胡適還耳提面命地說：

初學者，宜用吾上所記之法，比較同調諸詞，細心領會其文法之變化，看其〔按：即稼軒〕魄力之雄偉，詞膽之大，詞律之細，然後始可讀他家詞。足資研究者，不可忽也。<sup>62</sup>

在這裏，「領會文法之變化」值得注意。文法知識，如分析句子份和運用標點符號，能夠揭示詞在有既定調子和押韻方式的情況下，結構內容、遣詞用字時仍然比較靈活多變。即使用於解構文學作品，文法仍然是良好工具。

在同年6月6日，胡適寫了四篇關於讀詞的日記，其中「詞乃詩之進化」一則說明詞比詩自由，文字和感情更多起伏的空間：「吾國詩句之長短韻變化不出數途。又必每句頓住，故甚不能達曲折之意，傳宛轉頓挫之神。至詞則不然。」之後分析稼軒詞《水龍吟（登建康賞心亭）》的「落日樓頭，斷鴻聲裡，江南遊子，提吳鉤看了，闌干拍遍，無人會，登樓意。」一句，標準仍是文法通順與否：

以文法言之，乃是一句，何等自由，何等頓挫抑揚！「江南遊子」乃是韻句<sup>63</sup>，而為下文之主格，讀之毫不覺勉強之痕。可見吾國文本可運用自如。

「主格」是拉丁文文法中的主語。韻句出現主語，之前兩句寫景，有烘托之效，之後幾句的動作感情描寫，都統一在這主語下，十分通順和清楚明白。胡適在

61 均見《胡適日記全集》第二冊，頁174-175。

62 《胡適日記全集》第二冊，頁176。

63 《胡適日記全集》第二冊，頁127。

1918 年回覆錢玄同的信時，稱讚詞「為中國韻文添無數近於言語自然之詩體」，並以這首《水龍吟》：「決非五言七言之詩所能及」<sup>64</sup>；1919 年發表〈談新詩〉時又以此詞為例說：「這種語氣也決不是五七言的詩體能做得出的」，原因應該正如上述，一句之中，文法和感情都清楚明白但又有轉折變化。同時，對話和獨白對於探索白話詩的表現手法十分重要，胡適曾經關注「對語體詩詞」，在留學日記中指出《詩經》已有不少例子，並以辛棄疾《沁園春（將止酒，戒酒杯，使勿近。）》及劉過的《沁園春（寄辛承旨，時承旨招不赴。）》為例。<sup>65</sup>

1927 年《詞選》出版，胡適在序文中說很少加注，加了的「大都是方言或文法」<sup>66</sup>。其中批評辛棄疾《水龍吟（老來曾識陶淵明）》「折腰五斗」一句「為四字所拘，故文法不完全」<sup>67</sup>，是胡適文學革命時期經常提到的音律限制使文法不通的問題。在《醜奴兒近（千峰雲起）》「驟雨一霎兒價」一句中指出「價」字是「副詞的語尾，如國語的『地』」<sup>68</sup>，柳永《蝶戀花（獨倚危樓風細細）》的「對酒當歌」一句下注：「曹操詩『對酒當歌』，當字作『應該』解。柳永詞中用『當歌』，當字皆作『當前』解，是介詞。」<sup>69</sup>後二例均可知文法有助釋字和準確理解詞意。到了 1936 年寫〈談談「胡適之體」的詩〉時，胡適透露陳子展指〈飛行小讚〉「音節好像辛稼軒的一闕小令」。他自己則說〈飛行小讚〉是以「詞調作架子的小詩」，並詳細地談到特別喜歡「好事近」這個詞牌的原因：「其實〈飛行小讚〉也是用『好事近』詞調寫的，不過詞的規矩是上下片同韻，我卻換了韻腳。我近年愛用這個調子寫小詩，因為這個調子最不整齊，頗近於說話的自然；又因為這個調子很簡短，必須用最簡煉的句子，不許有一點雜湊堆砌，所以是做詩的最好訓練。我向來喜歡用這個調子，偶然用它的格局來做我小詩組織的架子，平仄也不拘，韻腳也可換可不換，句子長短也有時不拘，所以我覺得自由的很。至少我覺得這比勉強湊成一首十四行『桑賴體』要自由的多了！」<sup>70</sup>由上述種種分析可知，詞，尤其是宋詞，是胡適思考各種關於白話詩的問題的工具，也是他具體試驗如何改革詩體的重要依傍，對建立白話詩的結構方式有關鍵的啟發。<sup>71</sup>文法本對文學而言是異質的知識，在胡適眼中卻能燭照這種舊文學形式在節奏和語言方面的關係。

64 均見：〈通信〉，《新青年》，第四卷第一號，1918 年 1 月 15 日，頁 78。

65 《胡適日記全集》第二冊，頁 217。

66 胡適選註：《詞選》，上海：商務印書館，1927 年 7 月初版，1930 年 2 月三版，頁 12。

67 同上書，頁 257。

68 胡適選註：《詞選》，頁 218。

69 胡適選註：《詞選》，頁 87。

70 均見胡適：〈談談「胡適之體」的詩〉，《自由評論（北平）》，1936 年第 12 卷，頁 15。

71 胡適也曾有計劃以文法和標點研究戲曲。1916 年 9 月 29 日，胡適在日記說明寫作〈答梅觀莊——白話詩〉的起因，談到自己寫作這首「白話長詩」，「得力處都在雜劇」，又談到京調高腔的十字句，如「我本是臥龍岡散淡的人」等，文化變化不一，不為體式所拘：「他日有機會，定當一研究其變化之道，而實地試驗之，然後敢論其學的價值也。」

## 六、不完全的放足

胡適在三十年代中仍然以詞調作寫詩的架子，不一定是不能自行寫詩，有可能是喜歡這種新舊之間的「胡適之體」。檢視他在《新青年》發表的主要創作和譯作，可見他的詩句一步一步獲得解放，但並不以散文化的句式和完全自由的韻律為目標，而傾向比較整齊的句式、內在於句式的文法和停頓的變化，以及比較寬鬆的用韻。

胡適在《新青年》二卷六號發表〈白話詩八首〉<sup>72</sup>，體式雖如格律詩般整齊，但部分詩句可見他嘗試在舊體詩的句式中融入口語句式和節奏。〈朋友〉中的「不知為什麼」、「怪可憐」固然直接取用北方話的日常語言，即如「也無心上天，天上太孤單」，單一個「天」字這樣連用，也和略有累贅的口語習慣十分相似。最後一首〈孔丘〉：「知其不可而為之，亦不知老之將至。認得這個真孔丘，一部論語都可廢。」前兩句的節奏風格和後兩句完全不調和，但確實把口語節奏和散體句式融入七言句子中，在一定程度上打破了七律的停頓方式。首兩句壓縮了古文的句式，一氣貫注，「知」和「之」在緊湊的十四字中形成節奏感。後兩句直接以口語寫，若以「認得／這個／真孔丘」這樣的停頓來讀十分普通，但配合北京話的輕聲卻十分特別，「認得」和「這個」都是一重一輕、一響亮一低沉，就其抑揚輕重的組合而言應是律詩比較罕見的。

在三卷四號中，胡適的〈白話詞〉<sup>73</sup>只是置入口頭北京話或新名詞，如前兩首的「多謝天工」、「風打沒遮樓，月照無眠我。從來沒見他，夢也如何做。」後兩首的文言用字和口頭北京話的風格感情甚有齟齬，但可見胡適嘗試在規律化的詞句中，滲入北京話的節奏。「從今後，要那麼收果，先那麼栽」能夠押韻，但和前後詞句的語言風格很不同，讀來十分突兀；「葫蘆裏，也有些微物，試與君猜」比較調和，因為口語成份很少。這兩首〈沁園春〉用韻都遵詞牌，一韻到底，十分整齊。「生日自壽」中「棄我去者」和「吾當壽我」可見古詩和古文的參與，有助擺脫舊詞的套語，營造「自誓詞」的氣慨。這可能受辛棄疾的啟發，他的《沁園春（有美人兮）》已有「有美人兮，玉佩瓊踞，吾夢見之」這樣的句子。「新俄萬歲」是氣充滿新名詞，如「獨夫沙」、「自由旗」、「大赦書」等，在語言的實驗上可能沒有超越詩界革命，但意境豪放生動，是十分出色詞作。

《新青年》從第四卷開始改句讀符號為新式標點，排印方式對新詩發展不無影響。四卷一號發表的胡適、沈尹默和劉半農的詩歌，標點排印不佔字位，許多詩歌以完整句子作一行排印，而非在逗號或韻腳處分行，視覺上更多長句，比較散文化，這些句子的逗號停頓可以比較短，整首詩讀起來較多一氣貫注的句子。

72 〈白話詩八首〉，《新青年》，第二卷第六號，1917年3月1日，頁1。

73 〈白話詞〉，《新青年》，第三卷第四號，1917年3月1日，頁1。

也是從這一期開始，胡適的白話詩呈現較大的釋放。胡適的〈鴿子〉<sup>74</sup> 仍然有強烈的詞調，但句式和押韻已比較自由，僅第一二和末句用押腳。分行排列也突顯了句式較靈活，嘗試以中間三個四字詞和前後三句形式參差錯落的效果，雖然那押韻的分句停頓仍是詞的停頓，但用字充滿北京話氣息，如「好一片晚秋天氣」、「忽地裏」等。「看他們」這口語接三組四字詞，最末一句以「忽地裏」開首，可說嘗試營造句子內在節奏，不單單依靠韻腳。沈氏的〈鴿子〉全用長句，但每個短語都用韻，韻腳頻繁而嚴密。此外，他的〈人力車夫〉以詩人或敘事者的說話為主，和他的〈鴿子〉的寫法很相似，只是句子較短，但仍然嘗試以完整句子分行融合舊詩詞的停頓和用韻。胡適的〈人力車夫〉運用更極端的口語形式，直錄人物對話，客人和車夫的對話對實驗白話和韻腳十分有效。車夫的說話沒有四字句，「拉過十三年了」、「你老又是誰」等語，可說是完全自然的口語，因此雖然幾乎每句用韻，讀來不失自然。〈一念〉的句式十分自由，語言是活潑的口語，因此雖然一韻到底，每句用韻，但不覺板滯，而且韻腳音調的抑揚頗能配合詩意。全詩嘗試比較含蓄地運用有節奏的排句，如首開四句都是「我笑你」開首，但每句短語都愈來愈長，僅開首三至四字一樣，因此不損跌宕之感。直接表現主題的「纔從竹竿巷」等句，用上短句，十分突出，和前後的長句形成參差錯落的效果。至於〈景不徙〉這首詩，可能因為哲學題材，用上整齊的五言句，但每節轉韻，比較自由。

四卷四號在胡適的詩歌譯和寫的歷程十分重要。這一期發表的〈新婚雜詩〉<sup>75</sup> 雖然仍有詞調，但切身而激烈的感情，必須以口語的參差句式出之，因而對詞調造成頗大的衝擊。五節詩歌中三、四字句代表詞調的痕跡，如「初春冷雨」、「到如今」、「歸來遲暮」、「不堪回想」等，但表現激動的感情用上白話長句，如「且牢牢記取這十二月三十夜的中天明月！」「只不曾捉到我這個新郎！」之前的〈鴿子〉已經以句子為單位排印詩句，可以同時突顯完整句子及其內在的停頓。在這首詩中，這種排印方式也助表現生離死別的沉痛和追悔。如「最傷心，不堪重聽，燈前人訴，阿母臨終語！」「想十萬萬年前，這多少山這都不過是大海裏一些兒微波暗浪！」「你該笑我，飽嘗了作客情懷，別離滋味，還逃不了這個時節！」此詩也有韻腳，但不算很整齊，第一節的用韻非常寬鬆，之後三節韻腳出現很頻密，但不是每句押韻。

胡適在〈人力車夫〉沒有用上內心獨白，但在四卷四號發表的譯詩〈老洛伯〉<sup>76</sup>，卻是獨白體。他認為此詩「全篇作村婦口氣，語語率真，此當日之白話詩也」，並從英國詩人中找到同道，指出華滋華斯等人也曾「實地試驗國人日用之

74 〈詩〉，《新青年》，第四卷第一號，1918年1月15日，頁41。

75 〈白話詩八首〉，《新青年》，第四卷第四號，1918年4月15日，頁311。

76 同上註，頁323。

俗語是否可以入詩」。譯作的押韻難以照搬原作的方式，但模仿原作用了三種韻腳。值得注意的是，「只拋下我這苦命的人兒一個！」「跌壞了我的爹爹，病倒了我的媽媽」也為了押韻而使用倒裝句。事實上〈新婚雜詩〉也有「更老了你和我人兒一雙！」這樣的倒裝句，也是為了押韻。胡適深受“Auld Robin Gray”感動，重讀時「至八九兩章，幾乎掉下淚來」，他選擇白話翻譯，全不涉舊體詩詞。如果將之並讀劉半農翻譯的〈縫衣曲〉<sup>77</sup>，可以發現最少在兩方面影響再現原作的感情：此詩敘述方式別緻，首尾兩節為詩人敘述，中間九節是女工極為悲傷怨憤的歌，全用五言難較突出兩者的分別；同時，兩句一組的結構有時難以逐句對譯原詩。此外，原作以完全重複的字句表現女工的激憤也沒有再現，以「縫衣復縫衣」對譯“Work, work, work!”顯得稍為乏力，〈縫衣曲〉可以視為一首新寫的古典樂府多於“The Song of the Shirt”的翻譯。

在譯出〈老洛伯〉之後，胡適沒有在此基礎上進一步研究自由散體的句式，反而對句式更整齊的〈關不住了〉<sup>78</sup>比較滿意。此詩雖然整齊，但用韻比原作自由，沒有拘於格律之弊，最後一節甚至沒有押韻，並用十分普通的助詞「了」來創造節奏。全用白話而文法結構靈活，可能這是胡適認為成功之處，如「一陣陣五月的濕風」和「一陣陣的吹到房中」兩個短語十分通順，但結構不同；「把門關了」、「不再和我為難了」、「有點醉了」和「把你的心打碎了」都以了字結尾，但文法結構很不同。相比於靈活自由的散文化句式，胡適似乎更認同整齊中有變化的句式。這詩直接引述的對話，包括「我說」、「他說」和標點符號，還有助詞「了」都有效地打破了格律的束縛，創造了更多句子結構和停頓的方式。至於在六卷四號的〈希望〉<sup>79</sup>，用韻和句子結構都和原詩分別甚大，雖然韻腳嚴密，但參差的句式使每句的節奏感都不同，「要是……該……」這個複句和「把」字句的運用，也使這首短詩充滿日常口語的語氣和感情，甚有感染力。

## 七、總結

胡適在1933年寫作〈逼上梁山——文學革命的開始〉一文，回憶新文學運動的過程，卻是由討論漢文教學和文法開始的。對於文學革命的「比較容易成功」，「最重要的因素」也在於文法，認為是白話文是「文法簡捷的語文」，是這種「活文字本身的優點」：

白話文是有文法的，但是這文法卻簡單、有理智而合乎邏輯；根本不受一般文法上的轉彎抹角的限制；也沒有普通文法上的不規則形式。這種語言可以無師自通。學

77 劉半農：〈靈霞館筆記·縫衣曲〉，《新青年》，第三卷第四號，1917年3月1日，頁1。

78 〈詩〉，《新青年》，第六卷第三號，1919年3月15日，頁280。

79 〈詩〉，《新青年》，第六卷第四號，1919年4月15日，頁374。

習白話文就根本不需要什麼進學拜老師的。所以白話文本身的簡捷和易於教授。<sup>80</sup>

顯然是這個觀點，使胡適對白話文取代言文充滿信心。胡適的詩歌美學和文法息息相關，一方面使他成功顛覆舊詩詞的美學和文體觀，把新詩釋放到不拘語言、不拘句式、不拘韻律的自由大地，較近言語的自然、清楚明白、意境平實等信條，同樣可以追溯至文法的，則甚為徹底地摧毀了古典詩藝的蒙太奇效果，也大大限制了詩歌作為意象藝術的發展，成為日後詩人努力的方向。

葉維廉曾批評王力以西方文法的架構分析中國詩的句法。在他看來，把「綠垂風折筍」解讀為「風折之筍垂綠」，是以「純知性、純理性的邏輯」漠視「經驗的文法」。<sup>81</sup>王力對這些倒裝句讚譽有加，文法只是分析工具而非批評標準，<sup>82</sup>不過，文言句法中的「景物自現」，<sup>83</sup>在國語文法中的確難以保留。以胡適不取主觀的「理想主義」文學，提倡客觀的「實際主義」文學，他應該仍然堅持詩句應合乎語言的文法。胡適對律詩寫作方式僵化的反感來自他真切的學習和寫作經驗；<sup>84</sup>在康奈爾大學的學術訓練中，語言學和校勘學同屬「歷史的輔助科學」<sup>85</sup>（Auxiliary Science of History），二者衍生為胡適的詩歌美學信條，箇中原因深植於清末民初的歷史語境，和他個人的趣味和審美觀難分你我，看來是新文學胎動時期難以迴避的階段。

**Keywords：**胡適 白話詩 文法 文字句讀符號 文學改良芻議

80 《胡適口述自傳》，《胡適文集》第一冊，頁 335。

81 葉維廉：《中國詩學》，臺北市：國立臺灣大學出版中心，2014 年 1 月初版，2018 年 1 月初版二刷，頁 20。

82 見王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，1979 年 11 月新 2 版，1988 年 1 月第 8 次印刷，頁 256-257。

83 同上書，頁 18。

84 《四十口述》，《胡適文集》第一冊，頁 85-88。

85 《胡適口述自傳》，《胡適文集》第一冊，頁 297。

