

羅青

各取所需論影響

——胡適與意象派

在中西比較文學的範圍之內，如欲從事「影響研究」的話，那現代文學中這方面的材料是要比古典文學豐富得多。尤其是從胡適掀起「文學革命」之後，從事新文學創作的作家或批評家，或多或少，都曾受到一些西方的影響；其中，有一部份的影響是直接來自歐美各國，另一部份，則是經由日本轉傳而來。這些影響，為中國文學打開了許多面新的窗子，擴大了作家的視野，豐富了創作的題材，引進了不同的觀念，更新了表現的技巧。當然，隨着正面影響而來的，是一些負面的影響，於是爭議迭出，百家齊鳴，為中國文學激發出蓬勃的生機。

在上述爭議中，最受注意的文學類型，便是詩。其他有關小說、戲劇、散文等的討論，都不如詩來得熱烈。究其原因，當是胡適所提倡的「白話詩」運動，在詩的語言及形式上改變最大，非常難被熟悉古典詩的學者及讀者所接受。一時之間，替古典詩護法的人士，紛紛起而對白話詩大肆抨擊。其中，最有力的指責便是說白話詩乃模倣西方之「意象派」(Imagism)及「自由詩」(Vers libre)，而此皆為歐美晚近之「墮落派」。

，不足爲法。梅光迪便會嚴厲的指責「倡之者數典忘祖，自矜創造，亦太欺國人矣。」^①

自從梅氏以後，凡研究白話詩源起的文章，總要提到「意象派」，並多方搜羅證據，肯定胡適的「八不主義」，是受了意象派諸詩人如龐德（Ezra Pound）、羅威爾（Amy Lowell）的影響^②。然而胡適本人，却從來沒有正式承認過這一點。相反的，他還在「嘗試集」序文中，鄭重否認過，說「我主張的文學革命，祇是就中國今日文學的現狀立論，和歐美的文學新潮流並沒有關係。」^③同時，他在口頭上，對提倡「意象主義」的領袖人物，也不同情，無論於公於私，都沒有向國人正式介紹或推荐過他們的作品^④。

當然，胡適的否認，只是一面之辭，並不能算數。他究竟有沒有受過「意象派」的影響，還要從具體的資料中去求證。不過，把胡適與「意象派」之間關係的史料勾勒出來，只是「影響研究」的第一步。接下來第二步，當是運用這些資料來探求兩者之間關係的文學特質。在比較文學影響研究中，我們常常會發現，甲雖然受乙影響，但影響的方向，却是朝着另外一目標邁進，大有「橘逾淮而北爲枳」的味道。究其原因，不外乎下列三點：其一，可能是受影響者對原著的精神，並不能十分把握，望文生義，匆忙引進，在自圓其說一番之後，便開始大張旗鼓的實行了起來；其二，可能是因爲受影響者，別有懷抱，專取原著中附合自己意願的部份，大爲宣揚。有時候可能還會犯了斷章取義的毛病，與原作者的意思背道而馳；其三，是受影響者，根本誤解了原著，借題發揮，憑空杜撰。然後，進一步鼓動風潮，呼風喚雨，聚集來一羣喜新好奇的人，隨聲附和。

胡適與「意象派」之間的關係，到底屬於那一種，那要經過兩者理論詳細的研討，方能下得了結論。一般學者，在討論這個問題時，都只偏重於史料及證據的挖掘，而且焦點也多半集中在胡適身上。至於在結論中，則又不約而同的強調胡適確實是受過意象派很深的影響及啓發。這種態度，似乎是太一面倒了。事實上，在討論這個問題時，意象派的發展過程與理論淵源，亦應該佔同等份量，值得仔細研究。

我們知道，自從十九世紀海運大開以來，東西雙方便不斷的相互影響，大家你來我往，各取所需，原沒有什麼一面倒的現象。只不過是西方各國挾其科技兵器之優越，在聲勢上顯得浩大而已。在文化上，中國與東方

各國之對西方，並非只有取而沒有予的。例如中國的儒道哲學及純文學，便曾透過翻譯，吸引了許多歐洲的哲學家、作家及思想家；同時，中國的毛筆畫法及日本的「浮世繪」，對「後期浪漫派」畫家，亦有革命性的影響。凡此種種，都說明了東西雙方並非一直是兩個絕緣的個體，文化的接觸一旦開始，其方式必然是交流的。如果我們細心探討上述對胡適產生巨大影響的「意象派」，便可發現其淵源本來自中國。「意象派」創始者龐德，在二十世紀初期，受了中國文化及文學的啓發，在歐洲倡導「意象主義運動」。不料，這個運動反過來影響了一個在美國的中國留學生，刺激了中國新文學運動的發展。爲了進一步說明這兩個運動之間的關係，我想以詩爲重點，以胡適與龐德這兩位運動發起人爲主，編一個簡單的年表，把相關的基本史料排列出來，以便大家進一步研討二者之間的文學關係。

一九〇八年·美國漢學家范諾羅撒 (Fenollosa) 在日本完成論文「中國文字之爲寫詩的工具」
"The Chinese Written Character as a Medium for Poetry".

一九〇九年·龐德在英國認識哲學家休姆 (T. E. Hulme) 及詩人葉慈，並出版「人物集」 (Personae) 及「狂喜」 (Exultations)。①

一九一〇年·胡適留學美國，入康乃爾大學農學院。②

一九一一年·胡適讀拉丁文，德文，希臘文；讀達爾文；讀莎士比亞劇本多種；讀索福克勒斯劇本；讀狄更斯、塞克來 (Thackeray)、班揚 (Bunyan)、喬治·愛略特；讀華茨華斯、濟慈、歌德、海涅、布郎寧、拜倫、米爾頓；讀朱艾頓、藍姆、迪昆西、愛默森、培根。

·龐德在倫敦初讀孔子之書，開始視翻譯爲寫詩之方法之一。發表「在地下鐵車站」
"In A Station of the Metro".

一九二二年·胡適說丁尼生、吉卜林、羅威爾(J. R. Lowell)：讀莎士比亞、幸吉(Syngé)：讀伯拉圖。

·龐德出版「針鋒集」(*Ripostes*)，其中收入休姆詩五首爲附錄；孟路(H. Monroe)主編之「詩刊」(*Poetry*)創刊，龐德爲「詩刊」國外作品之編輯；出版譯詩集「加華康特商籍及民歌集」(*Sonnets and Ballads of Guido Cavalcanti*)：讀韋理(A. Waley)所譯「詩經」。

一九一三年·胡適讀易卜生、愛默森：論文「爲布朗寧的樂觀主義辯護」“A Defense of Browning's Optimism”得獎。

·龐德得范諾羅撒之手稿，讀「大學」，「中庸」……等譯文；發表「意象主義者的幾項禁忌」“A Few Don'ts by an Imagist”，「意象主義運動」正式展開。

·美國女詩人蒂絲黛兒(Sara Teasdale)在「詩刊」上發表「關不住」“Over the Roofs”。

一九一四年·胡適譯拜倫「哀希臘歌」“The Isles of Greece”，主張以「樂觀主義」入詩，並認爲中國詩中說理之作極少。

·第一次世界大戰爆發。

·龐德編「意象主義者詩選」(*Des Imagists: An Anthology*)，發表「渦漩主義」(Vrticism)認爲翻譯是作者的具面。

·艾米·羅威爾(Amy Lowell)開始在美國提倡意象主義。

一九一五年·胡適「送梅觀莊往哈佛大學詩」中，有句曰：「文學革命其時矣」；「依韻和叔永

戲贈詩」中，有句曰：「詩國革命何自始，要須作詩如作文」；提倡詩應用「白話文」寫作，形式則應為「自由體」；設野口米次郎「日本詩之精神」(*The Spirit of Japanese Poetry*)；讚托爾斯泰、白居易、泰戈爾、威爾斯(H. G. Wells)、卡來爾(Carlyle)、霍桑、歐洲問題劇(易卜生、蕭伯納、梅脫林克、赫僕特滿(Hauptmann)、白里而(Brieux)等人)；設新約、舊約；節譯愛默森「大梵天」"Brahma"，譯都德(Daudt)短篇小說「最後一課」；作英文詩四首，其中有自由體有十四行體；節錄莫里遜(Morrison)讚揚中國字特色之論點；寫英文論文「論如何使吾國文言易於教授」；指出翟理斯(Lionel Giles)之「敦煌錄譯釋」一文之錯誤。

• 龐德發表「文藝復興」"The Renaissance"於「詩刊」，推崇屈原、賈誼，並認為李白是「自由詩」大師，肯定中國文學繼希臘文化之後，可刺激歐洲再來一次文藝復興；出版中詩英譯「國泰集」(*Cathay*)。

• 艾米·羅威爾為「意象派詩人選集」(*Some Imagist Poets*)做「意象派信條」"Imagist Credo"序。

一九一六年

• 胡適與梅觀莊論「文學考表」，提出下列三事：(一)言之有物，(二)講文法，(三)用「文之文字」(*Prose diction*)；論譯書家陳獨秀，信中主張「欲為祖國造新文學，宜從輸入歐西名著入手」；指出中國文學三大病：(一)摹倣古人，(二)無病而呻，(三)言之無物；相信「歷史的文學進化觀念」；寫「吾國歷史上的文學革命」，為文學革命找歷史根據；「主張用樸實無華的白描工夫……如白居易……詩味在骨子裏，在質不在文」；努力在中國古典詩人中找「白話詩」的例。

子；讀杜威，主張「文學實驗主義」；讀「琵琶記」、「孽海記」、「長生殿」；主張以白話作詩、戲曲、小說；指出英國有「白詩」(Blank Verse)，又有莎士比亞等人爲之，「故能產生第一流文學耳」。

梅光迪指胡適的理論「爲Utilitarian(功利主義)」，認爲是「偷得Tolstoy(托爾斯泰)之緒餘；以爲此等十九世紀之舊說；久爲今人所棄置」，他又指胡適「剽竊」歐美「不值錢之新潮流以哄國人」，並把「未來主義」、「意象主義」、「自由詩」列入「新潮流」之範圍。

胡適未否認梅氏之說法，只指出「新潮流」並非如梅氏所說的那麼流行，相反的，「新潮流」是最不「通行」的；與任叔永討論「西方有長詩，東方無長詩？」之問題；八月廿一日，胡適寫下「文學革命八條件」；十月，寫「寄陳獨秀書」，正式提出文學革命須從八事入手；十二月節錄美國紐約時報書評欄中所引用之「印象派詩人的文條原理」(即艾米·羅威爾之「意象派信條」)，並附言：「此派所主張，與我主張多相似之處。」

艾米·羅威爾編「意象派詩人選集」第二冊，於六月出版，重印第一冊中之「信條」。蒂絲黛兒詩集「河入大海」(*River to the Sea*)出版。

一九一七年·胡適正式公開發表「文學改良芻議」於「新青年」；回國，完成「嘗試集」中第一編的作品，開始用自由體，白話文寫第一篇中的作品，主張「詩體大解放」。讀懷爾德(Oscar Wilde)及葉慈的劇本。

·龐德在「詩刊」發表「詩章」"Carlos"之一部份。

一九一八年·胡適與志同道合者，一起在「新青年」發表新作，爲中國白話詩第一次正式刊行；譯

蘇格蘭十九世紀女詩人林德賽夫人 (Lady Anne Lindsay) 之「老洛伯」 (Auld Robin Gray)，後收入「嘗試集」第二編。

第一次世界大戰結束。

• 龐德出版文集「*Poems and Divisions*」，其中收入「幾項禁忌」一文。

一九一九年。胡適譯帶絲黛兒之「開不住」，「Over the Roofs」，收入同年出版的「嘗試集」，並自稱此譯詩為其新詩「成立的紀元」；又譯波斯詩人奧瑪·開儼之「魯拜集」中之詩（由英文轉譯）；寫「嘗試集」自序，鼓勵大家來嘗試寫白話詩；寫「談新詩」，為中國第一篇新詩論文，主張「詩需要用具體的做法」，要有「明顯逼人的影像」；用布朗寧「戲劇獨白」 (dramatic monologue) 寫「應該」一詩；提倡杜威的「實驗主義」。

• 龐德繼續發表「詩章」，並努力翻譯。

一九二〇年。胡適只肯定「嘗試集」中十四首詩為真正的「白話新詩」，其中有兩首是翻譯。

• 龐德出版「揶揄集」 (*Instigations*)，把范諾羅撒的論文收為附錄，移居巴黎。

• 梅光迪在上海編「民心周刊」反對白話。

一九二二年。梅光迪發表「評提倡新文化者」。

一九二三年。胡適「嘗試集」四版。梅光迪、吳宓在南京創「學衡」，抨擊「新詩運動」。

• 龐德翻譯「中庸」，在倫敦刊出，並翻譯法國詩。

一九二四年。胡適把「首四行小詩改成兩行」 (見「嘗試後集」頁六)；節譯約翰·登恩 (John Donne) 的「不在」 "Absence"。

一九二五年。胡適譯布朗寧、哥德、雪萊、哈代等人之詩。

一九二八年·龐德英譯「大學」。胡適譯波斯詩人奧瑪·開儼詩兩首。

一九三四年·龐德出版文集「日日新」(*Make It New*)。

一九三七年·龐德英譯「論語」出版(*Confucius, Digest of Analects*)，強調孔子之重要性。

一九三八年·龐德寫「論孟子的倫理學」"Meng Tsz: The Ethics of Mencius"。

一九四〇年·龐德「中國及美國詩章」(*Cantos LI-LXXI*)發表。

一九四三年·胡適譯朗費羅之詩「一枝箭，一隻曲子」"The Arrow and the Song"。

一九五四年·龐德英譯「詩經」(*The Classic Anthology Defined by Confucius*)出版。

一九六四年·龐德出版「從孔夫子到康明恩·世界名詩選」(*Confucius to Cummings: An Anthology*)與Marcella Span合編。

由以上的資料顯示，當中國留學生正在勤奮汲取西洋文化時，西方的青年詩人，也正好奇的在探索中國文化。兩者之間雖無直接接觸的證據，但相互被彼此的文化吸引，却是事實。他們的研究，雖然不只限於文學，但却都以文學為起點，發起文學運動，希望藉文學的力量，達成文化革新的目的。因此，胡適與龐德都不約而同的把翻譯視為完成目標的重要手段之一，十分倚重。而其重點，多放在為本國文學服務上：胡適譯詩經的目的，除了在傳播新思想外，還有為中國文學尋找新形式的野心。他公然把譯詩當成自己的作品，編入自己的詩集，其態度與龐德翻譯中國古典詩的態度是十分相似的。龐德翻譯的「詩經」，以「不信」著名，而艾略特却稱讚他創造了中國詩^①。這證明了翻譯對他們而言，只是刺激本國文學革命的手段而已，他們最終的目的是期待一次本土文化的「文藝復興」^②。

從時間上看，龐德所提倡的「意象主義」是要比胡適的「文學革命」早上兩三年的。一九〇八年，龐德

在倫敦認識了哲學家休姆，深受其藝術主張之影響。休姆是一個反浪漫主義者，他預言二十世紀的文學應該是一種新的「古典主義」。他的藝術理論源於下列三位哲學家（一）柏格森（Henri Bergson），（二）巴斯喀（Blaise Pascal），（三）倣靈納（W. Worringner）。倣氏認為藝術可分為兩種：一是「活力型」（vital），一是「幾何型」（geometrical）。他認為產生活力型藝術的民族，多半崇尚人與自然的和諧，因此他們所創造的藝術，既非「寫實主義」，亦非「自然主義」。這種藝術，以希臘及文藝復興時期的歐洲為代表。接着他又指出，埃及、拜占庭及其他一些東方民族所產生的藝術是屬於「幾何型」的，他們認為人與外在世界是一分為二的，恐懼、神祕充塞其間，毫無和諧可言。根據以上的理論，休姆認為「文藝復興」以來的藝術，已走向末路，在現代工業社會當中，一種全新的感性興起，「抽象的傾向」（tendency to abstraction）復活，於是「幾何型」的藝術必會盛行。他在他的名作「論現代藝術」"Modern Art"一文中指出，二十世紀的藝術與文藝復興以後藝術是完全不同的，其中充滿了悲觀與「非人」（inhuman）的因素，機械的造型及題材成了藝術家表達感性的手段。休姆在另一篇名作「浪漫主義與古典主義」中，進一步強調，「乾而硬」（dry and hard）的古典詩篇比「呻而吟」（meaning or whining）的浪漫作品，更能夠有效的挖掘「變動不居的生命」（Flux of life）。為了要達到冷硬的效果，他主張多用想像力，而放棄韻腳。想像力可使詩的主題突出，放棄舊有的韻腳，則可使作品避免落入浪漫的老調。把上述的主張綜合起來，便成了休姆所積極宣揚的現代藝術觀。

為了實踐自己的理論，休姆寫了五首詩作示範，其一如下：

THE EMBANKMENT

(The fantasia of a fallen gentleman on a cold, bitter night)

Once, in finesse of fiddles found I ecstasy

In the flash of gold heels on the hard pavements.

Now see I

That warmth's the very stuff of poesy.

Oh, God, make small

The old star-eaten blanket of the sky,

That I may fold it round me and in comfort lie.②

龐德看了他的詩，大為欣賞，認為他是意象主義者的先驅。他在一九一一年出版「針鋒集」時，便把這五首詩收入其中，題名為「休姆詩全集」(Complete Poetical Works of T. E. Hulme)。上面所錄的那首詩的最後三行，確確實實高度發揮了詩人的想像力，產生了「驚人」的意象，塑造出冷硬的氣氛。但整體說來，尤其是在詩法上，這首詩與浪漫派的作品，分別並不大。龐德受了休姆的影響，把他的「在地下鐵車站」一詩，從三十幾行改成兩行：

The apparition of these faces in the Crowd;

Petals on a wet, black bough.

一九一四年，龐德在「雙週評論」(Fortnightly Review)發表「渦漩主義」一文時，曾回憶這首詩寫作的經過，他說此詩頗似日本的「和歌」，並且還舉了一首有名的「和歌」為例：

The fallen blossom flies back to its branch:

來強調他們受的東方文學的影響^⑤。「在地下鐵車站」一詩，意象準確，感情含蓄，句法簡淨，修辭樸素，毫無誇張的形容詞及汎濫的情緒，正附合了休姆「乾而硬」的要求。其詩法除了與日本「和歌」相似外，更得中國詩之「並行並列法」(juxtaposition)之精神，兩句對照，主題呼之而出。

在寫這首詩的那段時間，龐德除與休姆友善外，還與習日本文學的麥納(Earl Miner)過從甚密，同時還大量閱讀中國文學的英譯。此外，他對美國畫家惠色勒(Whistler)的畫與畫論，亦十分傾心，從中得到了「詩當如畫」的啓示。一九一三年，龐德得到了范諾羅撒的手稿，大為興奮。從范氏論中國文字的文章裏，他得到了具體的證明，證明好詩應該以意象為主，修辭、音韻、文法，皆屬次要。

范氏的文章成於一九〇八年，其中指出在西方人的眼裏，中國文字具有下列三大特色：①中文不只是一組語音符號，同時也是一組不斷移動的畫面，比任何語言都能呈現自然的真實(Natural reality)；②中文是無「文法變化」(inflection)的語言，字序決定一切，故無「人爲文法」(artificial grammar)之束縛；③中文動詞無時態，其優點是及物與否，可以隨心所欲，便於直接有力的傳達意念。中國的文字既然如此能突破時定的限制，當然是最佳的寫詩工具。

龐德讀後，盛讚此文為當代第一重要詩論，並將之收入「撥撰集」，附「前言」一篇，大力推荐范氏的文章曰：「本文為研究美學基礎之作，范氏在研究異國藝術時，發現了西方人聞所未聞的母題(Motive)與原則，使西方的新興繪畫及詩歌得以進入各種不同思想模式之中，開花結果。……對范氏來說，異國刺激，永遠是產生成熟果實的方法。他正期望著來一個『美國文藝復興』。」^⑥龐德本人，受了范氏的影響，也寫了一篇名叫「文藝復興」的文章，強調：「屈原、賈誼，還有那在佩脫拉克時代之前就誕生了的自由詩大家李白，都是下一個世紀人們的寶藏，我們可在其中發現偉大的啓發，就如同文藝復興時代的人們發現希臘文化一般。」^⑦對

中國學者來說，范、龐二氏的結論與前題，或多或少，都顯得有點一廂情願，甚至還有誤解的地方。劉若愚在他的「中國詩學」一書中批評道：「在漢學界以外的西方讀者中，還普遍存在着一種誤解，以為所有的漢字都是象形或會意的。這種誤解在對中國詩具有狂熱的西方人當中，產生出一些奇怪的結果。俄羅斯特·范諾羅撒在他的論文「中國文字之為寫詩的工具」裏強調了這種誤解。他大力推崇漢字，以為其具有圖象性，並能在流於推理正確枯燥無味的現代英語之外，自由自在自成體系。對這種熱心，我們可以理解……但，我們不得不承認他的結論往往有誤，這要歸於他沒有注意到漢字語音的重要性。然而，這篇論文，却透過伊茲拉·龐德，對許多英美詩人及批評家，產生了相當大的影響。這也許可稱為學術交流中一個歪打正着的例子。」⑤

從創作的觀點來看，學者在學術上的誤解，經常會對創作者在創作上產生直接的影響。范氏的論文在學術上，可能犯了许多錯誤，產生了負面效果，但在創作上，却助了詩人一臂之力，產生了正面效果。由此可見，文化交流，往往是一種各取所需的過程。像上述這樣「歪打正着」的例子，雖不是俯拾即是，但至少也屢見不鮮的。在得到范氏手稿的同一年，龐德在「詩刊」上發表了「意象主義者的幾項禁忌」，其重點如下：

一、「意象」是理智與感情間結合 (Complex)，超越時空，自由無礙。一個人一生能夠表現一個「意象」的話，那比寫幾十本書還強。

二、在語言方面：不要用贅字、形容詞；不要用套語如 *dim lands of peace* 自然界的物件永遠是最恰當的象徵。不要做抽象化的描寫 (*Go in fear of abstraction*)：不要懶得去找最精確的字來表達；無論好壞，藻飾都是不需要的。

三、在節奏及押韻方面：詩不一定要靠音樂才能存在，如果詩要有音韻，那其音其韻必須要能悅專家之耳；不要空想；不要拚命描寫；畫家用筆畫畫，比詩人用字描寫要來得省事精確得多；要「表現」畫家所無法表現的；要以科學家的態度來寫詩，不是賣廣告；不要為傳統的音

律所縛，但要學音樂家，行所該行，止所該止；盡量使自己的作品與音樂平行；押韻必須要能給人小小的驚喜，如用，一定要用得才好；意象主義者的好詩，在翻譯後雖失去了音韻，但仍能感動外國讀者；不要把內容切成一行一行的去湊韻。④

在第一期「詩刊」上，福林特 (F.S. Flint) 也發表了一篇短文，指出意象派詩人的三條守則是：①或主觀或客觀，要直接處理「事物」(thing)；②不能「表演」(presentation) 的字，不用；③在節奏方面，要編一組有音樂性的句子，而不是做一組節拍 (sequence of a metronome)。⑤

他們之所比要如此主張，是因為英詩自十八世紀以來，充滿了分析性的語法，冗長的修辭，繁複的「跨句」(enjambment)。例如浪漫派大詩人華茨華斯的長詩「序曲」"The Prelude"中，就多得是長句，往往一個句字橫跨十幾行詩，十分瑣碎，讓人疲倦。對這種長而無當的詩行，龐德的反擊是下面這首小詩：

「Papyrus」..

Spring.....

Too long.....

Gongula.....⑥

這首詩的好壞姑且不論，它確實是打破了英文文法及詩法，拋棄了英國文學的傳統，為英詩的創作，開啓了一種新的可能。

胡適看過龐德的文章沒有，我們不得而知。但在他的留學日記第十五卷中，確實從報紙上間接記載了意象派詩人艾米·羅威爾所寫的「意象派詩人信條」六則，全文如下：

On the whole, one cannot help admiring the spirit that the "new poets" in spite of some of their ludicrous failures to reach a new and higher poetry in their verse. They at least aim for the real, the natural; their work is a protest against the artificial in life as well as poetry. It is curious to note, moreover, that the principles upon which they found their art are simply, as Miss Lowell, quoted by professor Erskine, tells us, "the essentials of all great poetry, indeed of all great literature." These six principles of Imagism are from the preface to *Some Imagist Poets*:

1. *To use the language of common speech, but to employ always the exact word, not the nearly exact nor the merely decorative words.*
2. *To create new rhythms.....as the expression of new moods.....and not to copy old rhythms, which merely echo old moods. We do not insist upon "free verse" as the only method of writing poetry. We fight for it as for a principle of liberty. We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms. In poetry a new cadence means a new idea.*
3. *To allow absolute freedom in the choice of the subject.*
4. *To present an image, (hence the name "Imagist.") We are no not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not*

deal in vague generalities, however magnificent and sonorous.

5. *To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite.*
6. *Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry.*

From the N.Y. Times Book Shechord ⑤

這六則信條是綜合龐德及福林特的主張寫成的，其特點爲①用口語入詩，用精確的字彙寫詩。②創造新節奏，以表達新情緒（mood）；不主張自由詩體是唯一的寫詩方法，但主張自由運用任何方法創新；不可抄襲反映舊情緒（old mood）的舊節奏；新的節奏就是新的觀念。③有選擇主題的完全自由。④呈現意象，不大而化之，注重描寫特殊。⑤寫「廈硬而清朗」的詩，不寫模糊不定的詩。⑥濃縮是詩的第一要素。

我們把休姆、龐德、福林特、羅威爾等人的意見歸納起來，可分爲下列八大要項：

- ①要直接處理「事物」。（並沒有提到反對「用典」）。
- ②不用贅字、形容詞及套語。
- ③不講求詩韻，但也不反對。主張創新節奏，新韻律反對因襲過去的節奏。
- ④用口語入詩。
- ⑤在創新的原則下，可自由選擇形式，注重濃縮，注重準確的描寫事物的特殊性，避免概念化。
- ⑥內容多採悲觀的、動人的冷硬態度，不作無病呻吟，反浪漫主義。
- ⑦不摹倣過去的詩。（包括節奏、情緒）。
- ⑧在創新的原則下，有選擇主題的完全自由，並強調創造超越時空的「意象」之重要。

如果我們將上述八項特點與胡適之在「寄陳獨秀」一文中所提出來的文字革命八條件相對照的話，便可發現二

者之間的相異之處。胡適的八要件如下：

一曰、不用典。

二曰、不用陳套語。

三曰、不講對仗。（文當廢駢，詩當廢律。）

四曰、不避俗字俗語。（不嫌以白話作詩詞。）

五曰、須講求文法之結構。

此皆形式上之革命也。

六曰、不作無病之呻吟。

七曰、不摹倣古人，語語組有個我在。

八曰、須言之有物。

此皆精神上之革命也。⑤

對照之後，我們可以發現，其中相似之點有二、四、七等三項；部份相似之點有一、三、六等三項；至於五、八兩項，雙方在觀念上，就相去甚遠了。兩個月後，胡適完成「文學改良芻議」，並將八條件的次序重新調整，把第五項提升到第三項把第六項提升到第一項，以強調其重要性。他之所以這樣做，是有其特殊理由的。（關於「用典」的問題，請參看拙作「用典的研究」，見林明德編「草原文學」，國家書店，台北，民國六十七年，上冊，頁一〇〇—一〇六。）

胡適掀起「文學革命」提倡白話文的目的，首重實用，藝術次之。因為當時，在實用方面，晚清以來，文言文已不能適應時代的需要；在藝術方面，文言詩也漸漸走入了偏僻僵化的死巷。民國成立以後，百廢待舉，新思想、新觀念，都有待傳播，大家對新的語文工具及新的文學形式，有了迫切的需要。於是有人登高一呼，大家景然相從。胡適之所以選擇詩做為「文學革命」的主要對象，是因為詩在當時的文壇上，是所有文學類型