

# 白話文的得與失

• 黃國彬

## 胡適等人的正面貢獻

「五四」是一個政治運動和文化運動。但嚴格說來，五四運動迄今，能長足進展的只有新文學。因此回顧新文學運動的航向，有特別的意義。五四新文學運動的先鋒中，以胡適、陳獨秀等人最有名；要檢討新文學運動的航向，應該以他們為中心。新文學運動的宣言、信條、主張，散見於五四運動前後的一些文獻，其中以胡適的〈文學改良芻議〉（本文簡稱〈芻議〉）、〈歷史的文學觀念論〉、〈建設的文學革命論——國語的文學——文學的國語〉（簡稱〈建設的文學革命論〉）、〈逼上梁山——文學革命的開始〉（簡稱〈逼上梁山〉）、陳獨秀的〈文學革命論〉……最為重要。因此，下面的討論也以這些文獻為主。

新文學運動的最大成就，是胡適在文言和白話方面的破立工作。胡適發覺中國文學中的白話一直在發展，可惜未成為創作的主要工具。他說：

……這一千年來，中國固然有了一些有價值的白話文學，但是沒有一個人出來明目張膽的主張用白話為中國的「文學的國語」。有時陸放翁高興了，便做一首白話詩；有時柳耆卿高興了，便做一首白話詞；有時朱晦菴高興了，便寫幾封白話信，做幾條白話札記；有時施耐菴、吳敬梓高興了，便做一兩部白話小說。這都是不知不覺的自然出產品，並非是有意的主張。因為沒有「有意的主張」，所以做白話的只管做白話，做古文的只管做古文，做八股的只管做八股。因為沒有「有意的主張」，所以白話文學從不曾和那些「死文學」爭那「文學正宗」的位置。白話文學不成為文學正宗，故白話不曾成為標準國語。（〈建設的文學革命論〉）

胡適提倡以白話為國語，在新文學發展的歷史上是個大功臣，今日的作家都應該感謝他。趙聰稱他為「五四新文學運動的開山大師」，認為「如果沒有他，新文學運動在五四以前可能不會發生」<sup>①</sup>，大致是正確的。

胡適能夠當「開山大師」，有兩個原因。第一，他是《白話文學史》上卷的作者，對白話文學有深入的研究，看得出白話的活力。他在〈逼上梁山〉一文中說：「一部中國文學史只是一部文字形式(工具)新陳代謝的歷史，只是『活文學』隨時起來替代了『死文學』的歷史。」在〈歷史的文學觀念論〉裏說：「白話文學之趨勢，雖為明代所截斷，而實不曾截斷。」這樣的論點，只有見樹又見林的人才能提出。第二，胡適瞭解英、德、法、意等國的文學概況，看文學發展的走勢時比較客觀。因此能概述各國文學發展的共通點：但丁、包卡嘉(Boccaccio)用意大利白話，喬叟(Chaucer)、威克列夫(Wycliffe)分別用英國的中部土話寫詩，翻譯耶教的舊約和新約，意、英兩國才有活的國語(〈建設的文學革命論〉)。他還指出：「在意大利提倡用白話代拉丁文，真正和在中國提倡用白話代漢文有同樣的艱難」，並說明艱難的原因：可見他對西方文學的發展看得頗為通透。

胡適的文章，常能言人之未言，見人之未見，對新文學航向的選擇發揮了主導作用：

新的感情，要用  
新的形式表達。



……古文家盛稱馬、班，不知馬、班之文已非古文。使馬、班皆作盤庚大誥「清廟生民」之文，則馬、班決不能千古矣。古文家又盛稱韓、柳，不知韓、柳在當時皆為文學革命人。彼以六朝駢儷之文為當廢，故改而趨於較合文法、較近自然之文體。其時白話之文未興，故韓、柳之文在當日皆為「新文學」。

……馬、班自作漢人之文，韓、柳自作唐代之文。其作文之時，言文之分尚不成一問題，正如歐洲中古之學者，人人以拉丁文著書，而不知其所用為「死文字」也。宋代之文人，北宋如歐、蘇皆常以白話入詞，而作散文則必用文言；南宋如陸放翁常以白話作律詩，而其文集皆用文言；朱晦菴以白話著書寫信，而作「規矩文字」皆用文言；此皆過渡時代之不得已，如十六七世紀歐洲學者著書往往並用己國俚語與拉丁兩種文字……（〈歷史的文學觀念論〉）

……用死文言的人，有了意思，卻須把這意思翻成幾千年前的典故；有了感情，卻須把這感情譯為幾千年前的文言。明明是客子思家，他們須說「王粲登樓」……明明是鄉下老太婆說話，他們卻要叫他打起唐、宋八家的古文腔兒；……即如那儒林外史裏的王冕，是一個有感情、有血氣、能生動、能談笑的活人。這都因為做書的人能用活言語活文字來描寫他的生活神情。那宋濂集子裏的王冕，便成了一個沒有生氣、不能動人的死人。為甚麼呢？因為宋濂用了二千年前的死文字來寫二千年後的活人……

……「死文言決不能產出活文學」。中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。（〈建設的文學革命論〉）

在這些文章中，胡適能够以歷時(diachronic)和共時(synchronic)的觀點看文學；不但放眼中外，而且縱覽古今；不愧為新文學運動的發起人。

胡適在七十多年前就提出上述見解，是難能可貴的。那時候，文言是正統；白話在絕大多數人的眼中登不了大雅之堂，反對新文學運動的，除了林紓、胡先驥、章士釗……，還有千千萬萬吃文言奶水長大的人。也許是這個緣故吧，提倡白話的胡適為了與當時的讀者溝通，寫〈文學改良芻議〉和〈歷史的文學觀念論〉時，竟不得不用文言。

在提倡白話的運動中，陳獨秀完全支持胡適（〈文學革命論〉），在錢玄同的文章裏也可以看到一針見血的批評（〈寄陳獨秀〉）。

「五四」時期，和白話運動同樣重要的，是題材的推廣。胡適發起新文學運動時，許多傳統文人都有一種錯覺，認為某些特定的題材方可入文、入詩，某些題材要摒諸詩文之外。胡適卻一反傳統，大力拓展文學領域：

……官場妓院與齷齪社會三個區域，決不夠採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處大負販及小店鋪，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭

慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜……種種問題，都可供文學的材料。（〈建設的文學革命論〉）

今日，涉獵過西方現代文學的人看來，這類主張已不算新穎。歐美的現代作家，二十世紀初提倡反浪漫，以牛溲馬勃入詩，就是為了推廣題材、開拓文學領域。胡適在五四時期提出上述主張，也許受了西方的啟發；但這種主張畢竟影響深遠，即使未能一空依傍，仍有重大的意義。

散見於上述的文章中，還有許多創見。這些創見（諸如：中國人應該多譯些西洋名著，從中吸取營養；試驗白話為韻文利器；創作時須言之有物；不模仿古人；不作無病之呻吟；務去爛調套語；不避俗字俗語……），在新文學運動中，都發揮過積極作用；而且經過實踐的檢驗，今日已成為不爭之論。

歐美的現代作家，二十世紀初提倡反浪漫，以牛溲馬勃入詩，就是為了推廣題材、開拓文學領域。胡適在五四時期提出上述主張，也許受了西方的啟發；但這種主張畢竟影響深遠，即使未能一空依傍，仍有重大的意義。

## 文白對立的誤導

「五四」的一大突破是提倡並推廣白話，把白話提升到大雅之堂。但這些前驅崇尚白話時，卻未能予文言應有的重視。在〈建設的文學革命論〉裏，胡適雖然說過：「有不得不用文言的，使用文言來補助」，但一般說來，在胡適等人的心目中，白話和文言是對立的：「白話的文學為中國千年來僅有之文學」（〈逼上梁山〉），後人受了這類論點誤導，乃動輒鄙棄文言，拒絕從中吸取營養，結果寫出了不少稀釋粗劣的文字。

不是所有文言都是死的：文白不但不對立，而且可以相輔相成。中國如果以百分之百的白話為文學語言，文學語言就會患貧血病。絕對的白，有時是單調、囉唆、累贅、貧瘠的同義詞，未必是放之四海而皆準的美德。不錯，白話是活的語言，注定要領未來的風騷，但文言有許多詞彙、句法，可以善加利用，以補白話的不足。高手之筆，甚至可以反魄回魂，叫死文字復活。要文字多變；要增加文字的濃淡之姿，疏密之勢；要使光影互彰，緩急相濟，文言的資源是不應該輕視的。胡適等前驅只見文言的糟粕，不見文言的精華，把偏見推廣為運動而萬方景從，結果五四時期的許多文字，包括名家作品，往往平淡有餘，精鍊不足。我們讀了當代的傑作，細賞其中善於吸納文言之長的現代漢語，再看五四時期的作品，就會知道，由於盲目排斥文言，「五四」的作家付出了多高的代價。

讀了當代的傑作，細賞其中善於吸納文言之長的現代漢語，再看五四時期的作品，就會知道，由於盲目排斥文言，「五四」的作家付出了多高的代價。

就這一點而言，周作人較為持平。周氏在〈文學革命運動〉一文中說過：「我以為古文和白話並沒有嚴格的界限，因此死活也難分。」當年的作家讀了胡適的宣言，如果再看周作人的腳註，矯起枉來也許不致過正得那麼嚴重。

「五四」的先驅在否定文言時，還強烈否定古典。在胡適的文章中，獲得肯定的體裁、作品（如元曲、《儒林外史》、《老殘遊記》等小說）都是白話文學。獲胡適頌揚的詩（如白香山的〈道州民〉、黃山谷的〈題蓮花寺〉），也和白話有關。杜甫的作品千變萬化，獲胡適揄揚的，卻只有〈石壕吏〉、〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉幾首接近白話的作品；千彙萬狀的〈秋興〉、沉厚深醇的〈詠懷古跡〉，



圖 〈文學革命論〉偏見一旦付諸實踐，作家賴以博大、賴以深厚的基礎就全部摧毀了。

都得不到他的青睞。〈石壕吏〉和〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉都是好詩，誰也不會否認。但論深度、廣度，以至文字的藝術和匠心，這些作品是遠遠比不上〈秋興〉的。胡適的青眼忽略了杜甫最出色的傑作，主要因為白話障目，不見泰山。今日，我們當然可以替胡適辯護，說他要提倡白話，所舉的例子自然應該以接近白話的作品為主。不過以這些作品為文學的最高標準，而忽略更出色的非白話作品，畢竟有點偏頗。

陳獨秀在這方面的偏差更大。他在〈文學革命論〉裏說：「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學……推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學……推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」驟看之下，這段文字有點模稜，比如說，「推倒陳腐的鋪張的古典文學」這一句的意思，可以是：「古典文學良莠不齊，有些作品陳腐鋪張，應該推倒」；也可以是：「所有的古典文學都陳腐鋪張，應該全部推到」。如果陳獨秀所說的是第一種意思，大概不會有人反對。不過就作者的態度和上下文而言，這句話所指的應該是第二種意思。因為引文中最後一句的「社會文學」，在陳獨秀筆下是個褒義詞組：「明瞭的通俗的社會文學」，應該指所有的社會文學都明瞭通俗，而不是說有些社會文學明瞭通俗，有些社會文學不明瞭、不通俗。「古典文學」在作者筆下是個貶義詞組，「推倒陳腐的鋪張的古典文學」和「建設明瞭的通俗的社會文學」句法相同，意思也應該是：「所有的古典文學都

陳腐鋪張，應該推倒」。這種偏見，一旦付諸實踐，作家賴以博大、賴以深厚的基礎就全部摧毀了。

同一時期的魯迅，和古典傳統有過因緣，卻因此感到羞恥，要自我批判，跟古典傳統劃清界線：

有些人卻道白話文要作得好，仍須看古書。……新近看見一種上海出版的期刊，也說起要作好白話文須讀好古文，而舉例為證的人名中，其一卻是我。這實在使我打了一個寒噤。別人我不論，若是自己，則曾經看過許多舊書，是的確的，爲了教書，至今也還在看。因此耳濡目染，影響到所作的白話上，常不免流露出它的字句體格來。但自己卻正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重②。

白話文要作得流暢清通，的確不一定要看古書；可是要創新，要多姿，古書卻不可不看。魯迅的白話文未算多姿，有的也不大清通。不過他如此打「寒噤」，如此鞭撻「古老的鬼魂」，不是為了反戈一擊而言不由衷，就是對古書、對傳統不公，誤導許多以他為導師的年輕人。

綜觀胡適、陳獨秀、魯迅等人的論調，發覺他們對古典和傳統都沒有好感，儘管他們自覺或不自覺、自知或不自知地從古典文學中吸取過營養，受過古典文學的沾句恩惠。經過幾十年的實踐，今日有識之士和傑出的作家，早已肯定傳統，肯定古典。貴古賤今或貴今賤古，都會妨礙文學的發展。胡適說「文學因時進化，不能自止」(《芻議》)，是有點片面了。說文學必因時進化或因時退化，都未能道出文學發展的軌跡。以六朝的作家和屈原比較，文學似乎在因時退化；以李杜和六朝作家比較，文學似乎在因時進化；以明朝的詩和唐詩比較，文學又似乎因時退化了。其實，文學的發展頗像波浪：有高低，有起伏；一波接一波，後浪不一定高出前浪；前浪升到了前所未有的高峰，也不一定表示此後不再有等高或更高的波峰出現。由於時代、環境、語言在變，種種題材、體裁，以至許多無法預測的因素，都會在文學史的長河裏湧現，使文學的發展伏了又起，起了又伏，以至起伏莫定。文學要深厚博大，傳統是少不了的。

## 拒絕用典和對仗的偏差

否定文言，否定古典，自然也會否定與古典作品有關的技巧和形式。「五四」的先驅中，胡適和錢玄同都反對用典。胡適雖肯包容五種「廣義之典」，也舉了一兩個「狹義之典」用得工、「用字簡而涵義多」(《芻議》)的例子，但就下面的一段文字看，他對典故的觸覺仍不够敏銳，包容量也窄了些：

東坡又有「章質夫送酒六壺，書至而酒不達。」詩云，「豈意青州六從事，化爲烏有一先生！」此雖工已近於纖巧矣。(《芻議》)

白話文要作得流暢清通，的確不一定要看古書；可是要創新，要多姿，古書卻不可不看。魯迅鞭撻「古老的鬼魂」，不是為了反戈一擊而言不由衷，就是對古書、對傳統不公，誤導許多以他為導師的年輕人。

錢玄同對用典否定得更徹底：

……凡用典者，無論工拙，皆為行文之疵病。……所舉之蘇詩，胡先生已有「近於纖巧」之論。弟以為蘇軾此種詞句，在不知文學之「斗方名士」讀之，必讚為「詞令妙品」；其實索然無味，祇覺可厭，直是用典之拙者耳。……文學之文用典，已為下乘。……（《寄陳獨秀》）

在此，我得戴着錢玄同預製的「不知文學」的帽子，替坡公說幾句話。

胡、錢二公所舉的東坡詩，的確是詞令妙品，是不戴引號的詞令妙品：不但不可厭，而且可喜；不但不拙，而且巧而不纖，雋永有味。「烏有一先生」，胡、錢兩位大學者應該知道出自司馬相如的《子虛賦》。「烏有」用白話說，是「沒有」，「哪裏有」的意思。章質夫答應送酒，口惠而實不至：東坡沒有生氣，卻一本幽默的性情，作〈章質夫送酒六壺，書至而酒不達，戲作小詩問之〉：

白衣送酒舞淵明，急掃風軒洗破觥。豈意青州六從事，化為烏有一先生。  
空煩左手持新蟹，漫繞東籬嗅落英。南海使君今北海，定分百榼餉春耕。

作品用擬人法把六瓶酒比作烏有先生，詩人風趣的個性躍然紙上。胡適說此詩纖巧，大概因為他讀這首詩時太嚴肅，太持重了。錢玄同認為此詩可厭，索然無味，是「用典之拙者」，也因為他缺乏幽默感，未能把賞詩的波段調整，以接收蘇詩的幽默頻率。

當然，如果說「五四」前後，國家民族處於危急存亡之秋，讀者有許多大事



圖 「五四」前後，國家民族處於危急存亡之秋。人們沒有閒情逸緻去欣賞精巧的東西。

要關心，沒有閒情逸緻去欣賞幽默，倒可以理解。但如果作品幽默而不解幽默之旨，並因此否定用典，就有欠公允了。至於說「凡用典者，無論工拙，皆為行文之病」，也過於武斷。上述的巧思如果只准平鋪直敘，禁止用烏有先生的典故表達，不但幽默會盪然，作品也會變得平淡囉唆。典故用得恰當，可以像蘇詩那樣濃縮經驗，化腐朽為神奇，把平凡的意念表現得更耐咀嚼。典故用得精妙（如杜甫在〈秋興〉、喬埃斯在《守芬尼根之靈》(Finnegans Wake)裏面那樣運用），作品會扣出文字的交響。龐德、艾略特在詩裏用拼貼(collage)手法，靈活地插入外語典故、外語引文、外語句子；約翰·福爾斯(John Fowles)在小說裏用拼湊(pastiche)手法，鑿括維多利亞時代小說家的作品，創造了特殊效果，增加了小說的欣賞層次：都可視為典故的活用，要轉益多師的人不妨善加吸收。無條件服膺五四時期不用典的信條，無異自戴枷鎖，甘心以平面的表現手法為創作的最高標準。

和典故一樣遭胡適等人詬病的，還有對仗。胡適在〈文學改良芻議〉裏所揭櫫的「八事」中，第七項就是「不講對仗」。這一觀點，同樣不應該視為鐵律。為對仗而對仗，被對仗奴役而囿於形式，都不應該提倡。但對仗用得恰當，是可以創造各種藝術效果的。

古漢語的詞彙大致是單音：現代漢語雖然以複音詞為主，但單音詞仍然頗多，便於對仗。詩人和散文家如果善用漢語的這一特色，以對仗強調某種效果，增加音律和對稱之美，胡適所謂的缺點就可以變成優點了。杜甫〈秋興〉的「江間波浪兼天湧；塞上風雲接地陰」利用對仗，鮮明有力地劃出了空間坐標。《老子》的「信言不美；美言不信。知者不博，博者不知。善者不多；多者不善」；《莊子·人間世》的「天下有道，聖人成焉；天下無道，聖人生焉」；《孫子·形篇》的「善守者，藏於九地之下；善攻者，動於九天之上」；或加強論點，或對比觀念，善用漢語的特長，都應該加以肯定。

和英語、法語、德語、意大利語、西班牙語等印歐語比較，漢語用起對仗來，不知要靈活多少倍，足以叫英國的對仗高手約翰·李利(John Lyly)和塞繆爾·約翰遜(Samuel Johnson)自覺笨拙。對仗是漢語的資產，不是漢語的債項。胡適不論好壞媿妍，一律加以否定，無異叫人丟掉古典文學的一個寶貴資源，是一大浪費。就這點而言，錢玄同的論點比較圓通：「一文之中，有駢有散，悉由自然。凡作一文，欲其句句相對與欲其句句不相對者，皆妄也。」(〈寄陳獨秀〉)

## 對白話文和翻譯的錯誤理解和壞影響

「五四」航向的另一偏差，是低貶了中國的文字語言，要中文無條件模仿西文。傅斯年在〈怎樣作白話文〉裏，就提出了這種論點：

……要是想成獨到的白話文，超於說話的白話文，有創造精神的白話文，與西洋文同流的白話文，還要在乞靈說話以外，再找出一宗高等憑藉物。

對仗是漢語的資產，不是漢語的債項。胡適不論好壞媿妍，一律加以否定，無異叫人丟掉古典文學的一個寶貴資源，是一大浪費。



這高等憑藉物是甚麼，照我回答，就是直用西洋文的款式，文法、詞法、句法、章法、詞技……一切修詞學上的方法，造成一種超於現在的國語，因而成就一種歐化國語的文學。

……練習作文時，不必自己出題，自己造詞。最好是挑選若干有價值的西洋文章，用直譯的筆法去譯他：徑自用他的字調……

……自己作文章時，徑自用我們讀西文所得，翻譯所得的手段。心裏不要忘歐化文學的主義。務必使我們作出的文章，和西文近似，有西文的趣味。

……偏有一般妄人，硬說中文受歐化，便不能通，我且不必和他打這官司，等到十年以後，自然分明的。

吸收西方語言之長，活用西文句法，以增加中文的變化和姿采，誰也不應該反對，而且應該大力提倡；但像傅斯年那樣歐化，「務必使我們作出的文章，和西文近似」，一切以西文為依歸，中文就會變成西文的租界了。每種語言都有本身的特質和規律：既有其他語言所無的優點，也有其他語言所無的局限。要甲種語言盲目模仿乙種語言，或強迫乙種語言無條件服從甲種語言的規律，都是割裂語言、扭曲語言、摧殘語言的捷徑。不過傅斯年說得好，「十年以後，自然分明」。傅氏的文章發表於1919年2月1日北京出版的《新潮》。果然在「十年以後」，也就是20、30年代，傅氏不必和人打官司，結果已「自然分明」：中國出現了數不盡的「和西文近似的」壞中文。今天，這些歐化中文如何生硬，如何違背漢語習慣，如何難以卒讀，許多對文字敏感、對新文學有認識的人都知之甚詳。關心中文的作家（如思果、余光中、梁錫華、黃維樑）更常常撰文鍼砭，在此也毋須枚舉俯拾即是例子了。

傅斯年名氣不算太大，影響也許有限。不幸的是，比傅氏的名氣大得多、在中國大陸享有至尊地位、並且以「導師」、「語言大師」身分受中共神化的魯迅，對中文的態度也和傅氏相同，甚至比傅氏更「革命」。魯迅談翻譯時，對中文有以下的看法③：

……我是至今主張「寧信而不順」的。……這裏就來了一個問題：為甚麼不完全中國化，給讀者省些力氣呢？這樣費解，怎樣還可以稱為翻譯呢？我的答案是：這也是譯本。這樣的譯本，不但在輸入新的內容，也在輸入新的表現法。中國的文或話，法子實在太不精密了……講話的時候，也時時要辭不達意，這就是話不夠用……這語法的不精密，就在證明思路的不精密……要醫這病，我以為只好陸續吃一點苦，裝進異樣的句法去，古的、外省外府的、外國的，後來便可以據為己有。

今日，出色的作家、翻譯家、翻譯理論家，大概都不會贊成魯迅的說法了。因為魯迅對中文的評價實在太低，對語言發展的規律也不太瞭解。

對於語言，翻譯理論家尤金·奈德(Eugene A. Nida)和查爾斯·泰伯(Charles R. Taber)有持平的看法，可以矯魯迅論點之偏：

……每一種語言都有自己的本質。也就是說，都有某些顯著的特點，賦該語言以獨特的個性……在每一種語言之中，哪裏是文化焦點所在，或民族活動所專，哪裏就會有豐富的詞彙相應……

要把信息傳遞得準確暢達，必須顧及每一語言的特質。

譯者必須顧及譯入語的特徵，盡量利用該語言的潛能，而不是因該語言缺乏某一特徵而徒然嗟嘆。叫人遺憾的是，譯者有時竟要「改造」語言……

稱職的譯者為了用譯入語獨特的形式傳達譯出語的信息，必要時大可以更改譯出語的任何形式，而不會把甲種語言的結構強加於乙種語言之上。

只要形式不是信息中不可或缺的一部分，甲種語言能夠表達的一切，乙種語言同樣能夠表達。

……

要保留信息的內容，信息的形式必須改變④。

魯迅和奈德的引文雖然是談翻譯，但也適用於中文。由於魯迅在五四時期地位頗高，在中國大陸更是至尊，對譯藝和中文曲解，肯定會影響不少後進——也影響了他自己。魯迅的文字，成功時洗練精悍，失敗時卻也不乏瑕疵。關於這點，梁錫華在〈魯迅與現代中文〉⑤裏有客觀的分析。梁文詳列了魯迅文字的各種毛病，深入而中肯。在此謹轉引一段翻譯，看看這位「導師」的理論產生了甚麼樣的中文⑥：

我國的文學，現在經過着那發達之一的決定底的機運(Moment)。在國內，新的生活正在被建設。文學，是見得好像逐漸學得反映這生活於那未被決定的轉變的姿態上，而且能夠移向較高度的任務，即對於建設過程的或一定的政治底，尤其是日常生活底道德底作用去了。

正如梁錫華所說，「魯迅的譯文，往往整段整篇都是信屈聲牙得可怕的，讀者即使耗盡智力和體力，也難明其中的意思。……這種醜惡萬狀的翻譯是完全無可修改的。」⑦在梁錫華的文章裏，我們不但可以驚視魯迅的翻譯，還可以諦觀魯迅的創作。魯迅的文字，彆扭起來實在叫人難過。如果寫這樣的文字可以獲「語言大師」的榮銜，「語言大師」一詞就沒有甚麼意義了。

## 結語：洞悉與偏見

胡適、陳獨秀等人，七十多年前見中國文學被困於死海，於是毅然建造新文學之船，航入未知水域，航入清新的海風。當時，面對茫茫的煙波，他們唯

魯迅的譯文，往往整段整篇都是信屈聲牙得可怕的，讀者即使耗盡智力和體力，也難明其中的意思。……這種醜惡萬狀的翻譯是完全無可修改的。

一的憑藉只有無比的勇氣、一點點的航海知識，以及胸中那股對中國文學的關懷。他們當年的航向無疑有種種偏差，也誤導了不少後進，使新文學之船航行了一些冤枉的海程。不過，也正是他們的航海經驗，幫後人調整航向，避凶趨吉，新文學之船才能駛回正確的航道。

七十多年後的今天，中國的新文學有了值得珍惜的傳統：先輩的經驗，是這個傳統的一部分。那麼，在回顧新文學的航向時，我們仍應該感謝先輩啟碇掌舵之功的。

### 註釋

① 《現代中國作家列傳》(香港：香港中國筆會，1976年1月再版)，頁7-8。

② 〈寫在《墳》後面〉。

③ 《二心集》(香港：三聯書店，1958年香港第1版)，頁160。據該書編者的註釋，原文「最初發表於1932年6月《文學月報》第1卷第1號。發表時的標題是〈論翻譯〉，副標題〈答J.K.論翻譯〉。J.K.是瞿秋白的筆名。他給魯迅的這封討論翻譯的信最初發表於1931年12月11日《十字街頭》第1期」。瞿秋白對中文的評價也不高，在信裏說：「中國的言語(文字)是那麼窮乏，甚至於日常用品都是無名氏的。中國的言語簡直沒有完全脫離所謂「姿勢語」的程度——普通的日常談話幾乎還離不開「手勢戲」。自然，一切表現細膩的分別和複雜的關係的形容詞，動詞，前置詞，幾乎沒有。宗法封建的中世紀的餘孽，還緊緊的束縛着中國人的活的言語……」(見同書頁148)。

中國言語(文字)在手、就可以出入陰陽、窮究人情物理、曲達哲思玄想而挫六合於筆端的尹吉甫、莊子、屈原、司馬遷、李白、杜甫、蘇東坡、曹雪芹等語言大師，聽了魯迅和瞿秋白菲薄中文的話，真不知該笑還是該哭。

④ 引文為筆者所譯，原文見Eugene A. Nida and Charles R. Taber: *The Theory and Practice of Translation* (Leiden: E.J. Brill, 1969), pp. 3-5。

⑤⑥⑦ 《文藝雜誌季刊》第14期(1985年6月)，頁40-47；頁43；頁43。

**黃國彬** 1946年出生，香港大學英文系碩士。曾任香港中文大學新亞書院英文系助教、香港大學英文與比較文學系講師。目前在加拿大約克大學語言文學系任教，講授中英翻譯、中國語言、港台文學、中國古典文學等科目。著有詩集、散文集、評論集十餘種。作品多發表於香港、台灣、北美的報章、雜誌。