

墳墓，屍體，毒藥：新月詩人的魔怪意象 ——以徐志摩、聞一多、朱湘爲主

劉正忠*

摘要

本文以徐志摩、聞一多、朱湘等三位新月詩人爲對象，展開文化精神與詩歌隱喻的綜合考察，嘗試重探初期現代漢詩美感型態轉換過程中，較爲人所忽略的一種路向。全文以「魔怪意象」爲核心，討論了幾個悖論式的議題：一、詩人面對垂死的母國，愛恨交織，神魔共構，經常萌生一種處於「如墓的子宮」的空間感受。二、無力改變現實的挫敗與憂鬱，使抒情自我產生「腐爛的身體感」。但講究裝飾的藝術傾向，又彷彿給腐屍穿上了外衣。三、時代壓力使詩人主體變形，逼出一種兼融怨恨與救贖的「毒藥似的語言」，逐漸發展爲新的詩學範式。

關鍵詞：徐志摩、聞一多、朱湘、新月詩人、現代漢詩、
魔怪意象

* 國立清華大學中文系助理教授。

一、前言

現代漢詩在二十世紀前葉（1917-1949）的生成發展，受到西方詩學影響頗多，但也與五四以來對傳統思想／詩學的檢討，對本國政治／社會的反應，有極為密切的關聯。有關「中國現代詩史」的一般著作，經常依照西方詩潮劃出浪漫派、前期象徵派、後期象徵派、現代派，再把詩人逐一歸入某派。這種分法雖然便利，但也有削足適履之嫌。就社會現代化的歷程而言，中國與西方之間長久存在著顯著的時差。因此，中國現代文學的發展規律不可能完全比照西方的歷史經驗。「古典－浪漫－象徵－現代－現實」（主義或流派）這套框架移植到中土，經常以混雜交錯之姿出現。它們在許多漢語詩人的創作實踐中，甚至構成一種「共時性結構」，而非一種「歷時性發展」。而這個共時結構的任一部份，都可能交互滲透，展現繁複的變貌。以本文所關注的「新月詩人」而言，經常被派入浪漫主義的樊籬之中，得出詩形保守、詩意陳舊的印象。其實，認定「現代派」必定比「新月派」更現代、豐富、進步，極可能是一種迷思——誤將西方詩潮的「演變歷程」，當作漢語詩歌「價值評斷」的準據。

基於上述認知，本文嘗試以「魔怪意象」（demonic imagery）為討論起點，重新梳理三位新月詩人較常被忽略，但蘊含著深厚的現代潛能的一個面向。所謂魔怪意象，依照弗萊（Northrop Frye）的界定，係指：

人的願望徹底被否定的世界之表現：這是夢魘和替罪羔羊的世界，痛苦、迷惘和奴役的世界；它是處於人的想像還未對之產生任何影響的世界，諸如城市、花園等人的願望的意象還未牢固地確定起來的世界；這裏到處都有摧殘人的刑具，愚昧的標記、廢墟和墳墓、徒勞的和墮落的世界……魔怪意象的中心主題之一是嘲仿（parody）；即藉由含蓄地指出其對『真實生活』的模仿來諷嘲的藝術。¹

¹ 弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版

在漢語詩史上，率先大舉運用這類意象的，即為新月詩人。這不僅是題材的問題，更涉及詩意模式的轉換。蓋詩之所以為現代，固然與技巧或語言有關，但更根本地，乃是詩人觀物態度與審美取向的新變。傳統詩人通常傾向於追求和諧的境界，壓抑厲其聲色的寫法。即便是以刺世疾邪為要務的社會詩人，亦自多所節制。新月詩人則在國族危機與現代觀念的刺激之下，通過詩篇，對宇宙與人生種種負面因素多所逼視，甚至表現。換言之，魔怪意象可說是幽黯意識（gloomy consciousness）的文學性外顯。²探討這種外面喻象與內在精神的對應或參差，應當有助於抉發其詩學底蘊與文化意義。

在研究對象方面，本文以「新月詩人」的名義，總括徐志摩（1897-1931）、聞一多（1899-1946）、朱湘（1904-1933）的共同屬性。這固然沿用了現代文學史的一般用法，但關懷重心並非文學社團或流派的課題。³平心而論，這三位詩人已經取得那個時代所能到達的最高成就，其意義遠非「新月」（社或派）所可覆蓋，何況彼此間的差異有時更甚於通同。這裡將他們置於同一議題之下合論，即在通過交詰與互證的關係，呈現魔怪意象介入思維、支配風格的多種可能。同時希望經由這種分析，對此一時代、此一群體的詩學特質，提出具有補充意義的闡釋。經由初步的文本分析，筆者找出墳墓、屍體、毒藥等三個相互連鎖的魔怪意象，作為觀察焦點，以下各節即順此展開討論。

社，1998），頁 167。

² 所謂幽黯意識，「發自對人性中或宇宙中與始俱來的種種黑暗勢力的正視和省悟：因為這些黑暗勢力根深柢固，這個世界才有缺陷，才不能圓滿，而人的生命才有種種的醜惡，種種的缺憾。這種正視不代表價值上的認可。實際上，幽黯意識是以強烈的道德感為出發點的，惟其從道德感出發，才能反映出黑暗勢力之為『黑暗』，之為『缺陷』。因此它對現實人生，現實社會常常含有批判和反省的精神。」詳張灝，《幽黯意識與民主傳統》（臺北：聯經出版社，1989），頁 4。

³ 無論文學史或批評史上的「新月社」與「新月派」，在年代起迄、成員組合、流派特徵等方面，都還有許多爭議，特別是聞一多與朱湘是否對「新月」有認同感。較具概括性的回顧，參見邱文治，《現代文學流派研究鳥瞰》（天津：天津教育出版社，1992），頁 205-217。

二、魔怪家園：「墓穴／子宮」異質共構的空間

大地是萬物之母，亦是萬物的墳墓；
 葬身之所同時亦是生身之處，
 她生出形形色色的小孩，
 都伏在自然的懷中吸奶。⁴

莎士比亞的名句，蘊含著人類社會普遍存在的一種神話思維。大地母親乃是孕養草木生命的子宮，也是埋葬生機的墓穴。⁵因此，在許多原始宗教裡，「象徵性的埋葬」通常具有「法術－宗教性」的儀式意義，可以抹拭罪惡或治療疾病，使各種殘缺者得以重生。⁶而子宮（womb）與墓穴（tomb），無論從英文字根或中文構詞來看，都指涉一種特定空間（room）。因此，關於「子宮－大地－墓穴」的多重觀想，實即體現吾人對於當下空間的存在感受。

自然意義的「大地」可以被發展為社會意義的「國土」，特別是二、三十年代的中國，面臨內外雙重的巨大危機，對於自我與世界的覺知格外尖銳。「國族意識」與「地母思維」相互交融滲透，呈現嶄新的面貌。漢語新詩在這樣特異的土地上萌芽、茁壯、變異，無可避免地，要跟隨現實一起扭曲發展。詩人置身可戀復可厭的雙重處境，猶如面對「重病的母親」：一方面，「祖國／故鄉／家園」作為生命的源泉，具有「子宮」的神聖地位；另一方面，天地日流血，江海漂餓殍，則又引人墜入「如墓」的絕望景象。這種「子宮／墓穴」（womb/tomb）異質共構的矛盾空間，神魔一體，愛恨同籠，本身即充滿詩的張力。

⁴ William Shakespeare, *Romeo & Juliet*, edited by Brian Gibbons (New York: Routledge, 1980), p.34. 譯文引自梁實秋譯，《羅蜜歐與茱麗葉》（臺北：遠東圖書公司，1967），頁 76。

⁵ 有關「生命之母同時也是死亡之母」的神話闡釋，參見坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》（臺北：立緒文化公司，1997），頁 331。有關這種死亡與再生之環環相扣的思維，亦常見於古代中國。如老子云：「反者道之動」，見陳鼓應，《老子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁 135；莊子謂：「方生方死，方死方生」，見郭慶藩，《莊子集釋》（臺北：世界書局，1989），頁 32。

⁶ 伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗》（臺北：桂冠出版社，2000），頁 186-187。

徐志摩既結束在康橋兩年「聖潔歡樂的光陰」，乃寫下：「如慈母之於睡兒，暖抱軟吻；康橋！汝永爲我精神依戀之鄉！」⁷直是把康橋視爲精神的母體，正因如此，在著名的〈再別康橋〉裡，既有久別重逢的亢奮，又有乍見將別的苦惱。明明是重遊異國，竟然有了回到母土的心情：

軟泥上的青荇，
油油的在水底招搖；
在康河的柔波裏，
我甘心做一條水草！⁸

「康橋」等於「水」，等於「女性」，等於美麗、嫵媚、流動，這是志摩諸多描寫康橋的詩文裡，慣用的詩意公式。在上下文的女性意象烘托下，這裡的「水」，隱約可以視爲「羊水」的象徵，指向「子宮」的原型。詩人自比水草，常願「在水底招搖」，便是對「精神的母親／溫暖的子宮／永恆的田園」的依戀。但那裏，畢竟是異國。

差不多同時，詩人用這樣的詩句描述當下生活：「陰沈，黑暗，毒蛇似的蜿蜒，／生活逼成了一條甬道」；「在妖魔的臟腑內掙扎，／頭頂不見一線的天光」⁹。而這裏，偏偏是「祖國」。合起來看，「異國－母親－子宮」對比於「祖國－妖魔－臟腑」，顯得弔詭而悲哀。但若進一步考察，則中國當然也是母親，血肉的母親。他曾細膩地描寫一個母親生產的痛苦：

我們要盼望一個偉大的事實出現，我們要守候一個馨香的嬰兒出世——

你看他那母親在她生產的床上受罪！

她那少婦的安詳、柔和、端麗，現在劇烈的陣痛裏變形成不可信的醜惡：看她那遍體的筋絡都在她薄嫩的皮膚底裏暴漲

⁷ 徐志摩，〈康橋再會罷〉[1922]，楊牧編校，《徐志摩詩選》（臺北：洪範書店，1987），頁41。

⁸ 徐志摩，〈再別康橋〉[1928]，《猛虎集》（上海，新月書店，1931），頁37。

⁹ 徐志摩，〈生活〉[1928]，《猛虎集》，頁90。

著，可怕的青色與紫色，像受驚的水青蛇，在田溝裏急洄似的，〔……〕

因此她忍耐着，抵抗着，奮鬥着……抵拚繃斷她統體的纖維，她要贖出在她那胎宮裏動盪著的生命，在她一個完全美麗的嬰兒出世的盼望中，最銳利，最沉酣的痛感逼成了最銳利最沉酣的快感……¹⁰

守候一個「寧馨兒」，乃是那個時代知識份子共構的國族寓言。¹¹因此，這裡的母親可以看做古老的中國（以及相應的古典詩學），他本來是安詳、柔和、端麗，但在生產的陣痛期，卻變形為醜惡，詩裏把青筋暴張的形象寫成「像受驚的水青蛇，在田溝裏急洄似的」，也就引進了本不相干的陰冷的動物意象。這種痛苦是爲了胎宮裏的嬰兒，而嬰兒，可以視爲眾所期待的萌芽中的美好新中國（以及相應的現代詩學）。但在那個時代，詩人其實只看到疼痛變形的母親，寧馨兒未必就能出世。因爲，產褥之外有個更龐大可怕的墓園——那是現實的中國。

志摩嘗遊歷日本，豔羨之餘，不得不爲中國的「痿痺」、「懵懂」、「淤塞」、「臃腫」感到慚愧。¹²也正是這種心境，使他創造大量的墳墓意象。〈冢中的歲月〉一詩，揣摩死者的處境與語氣：

埋葬了也不得安逸，
 觸體在墳底喘息；
 舍手了也不得靜謐，
 觸體在墳底飲泣。

¹⁰ 徐志摩，〈嬰兒〉[1924]，《志摩的詩》（上海：新月書店，1928），頁132-134。

¹¹ 以「寧馨兒」來隱喻未來的「新中國」，已見於梁啟超的論述。參見劉人鵬，《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》（臺北：學生書局，2000），頁141-142。另關於此詩，茅盾即已指出徐志摩所痛苦地期待著的「未來的嬰兒」乃是「英美式的資產階級的德謨克拉西」，見〈徐志摩論〉[1931]，在方仁念選編，《新月派評論資料選》（上海：華東師範大學出版社，1993），頁145-146。筆者贊同「嬰兒」有所隱喻的解釋路向，但其指涉範圍應當沒有茅盾所說那樣狹窄而著實。

¹² 徐志摩，〈留別日本〉[1924]，《徐志摩詩選》，頁142-143。

破碎的願望梗塞我的呼吸，
傷禽似的震悸著他的羽翼；
白骨放射著赤色的火焰——
卻燒不盡生前的戀與怨。¹³

此詩機杼類似陶淵明的〈挽歌詩〉，但陶詩止於下葬，志摩則細寫墓內的感知。其作意顯然不同於「託體同山阿」的曠達¹⁴，反而增添了恐怖與哀戚。墳墓並非實寫，而是設喻以抒情。詩人在此，暗示了身心如死、天地如墓的迫促與蒼涼。當時整個中國長久處於軍閥混戰的局面。特別是一九二四年秋的「第二次奉直戰爭」，北方京華陷入騷亂。幾乎同一時間，南方故鄉也不平靜，江蘇督軍齊燮元與浙江督軍盧永祥開戰，志摩全家遷至上海避難。如此時局，使詩人極感悲憤。因此，這首詩所描寫的既是個人心境，同時也是國家民族的處境。

詩人的泛墳墓觀，亦見於他對個體自由失落的描述：

新娘，把鈎銷的墓門壓在你的心上：
（這禮堂是你的墳場，
你的生命從此埋葬！）
讓傷心的熱血添濃你頰上的紅光。¹⁵

這首詩描寫一個非自願而必將不幸的婚禮，故再三將新娘「看似大喜之妝」與「其實極悲之心」進行對比，並將「禮堂」等同於「墳場」。如果把詩裡的意思加以引申，對照詩人的傳記資料，則即使自願地走入愛情的禮堂，有時也無異跌落生活的墳場。

新月派另一位主將聞一多，也常在他的詩裏用力地呼喊「我們的中國」，至於像「國家」、「民族」這些崇高的字眼，更是見不鮮。但他對於世界咀咒之重，有時也趨於極端。同時基於強烈的身體思維傾

¹³ 徐志摩，〈冢中的歲月〉[1924]，《徐志摩詩選》，頁163。

¹⁴ 陶淵明著，王叔岷箋證，〈挽歌詩三首〉，《陶淵明詩箋證稿》（臺北：藝文印書館，1975），頁504。

¹⁵ 徐志摩，〈新催妝曲〉[1926]，《翡冷翠的一夜》（上海：新月書店，1927），頁123。

向，他的感官描述特別逼真具體。因此，即便他採用了看似保守的格律體，仍能產生一種強烈的現代效果。他曾把國家比喻成大海：

我知道海洋不騙他的浪花。
既然是節奏，就不該抱怨歌。
啊，橫暴的威靈，你降伏了我，¹⁶

這幾句寫得頗為深情，個人無法脫離國家，正如浪花必須信任海洋，節奏必須配合整首歌，似乎沒有爭辯的空間。但這裡還是暗暗「抱怨」了，國家所賴以降伏個人者，常是「美麗的謊」。一旦連這謊也說得不美麗的時候，詩人便不得不起而質疑：

這是一溝絕望的死水，
清風吹不起半點漪淪。
不如多扔些破銅爛鐵，
爽性潑你的剩菜殘羹。¹⁷

中國變成一溝絕望的死水，不再是澎湃的海洋。局部的「節奏」都泯滅無存了，當然也就無「歌」可言。面對著快要停止心跳的祖國，只能施以電擊。用更醜惡的藝術來叫醒麻木的世界了。

不僅個體與國家愛恨糾葛，有時還要加入「家庭」的因素，例如〈靜夜〉：

受哺的小兒接呷在母親懷裏，
鼾聲報導我大兒康健的消息……
這神秘的靜夜，這渾圓的和平，
我喉嚨裏顫動著感謝的歌聲。
但是歌聲馬上又變成了詛咒，
靜夜！我不能，不能受你的賄賂。
誰希罕你這牆內尺方的和平！

¹⁶ 聞一多，〈一個觀念〉，《死水》（上海：新月書店，1933），頁56-57。

¹⁷ 聞一多，〈死水〉，《死水》，頁39。

我的世界還有遼闊的邊境。
這四牆既隔不斷戰爭的喧囂，
你有什麼方法禁止我的心跳？
最好是讓這口裏塞滿了沙泥，
如其它只會唱著個人的休戚！
最好是讓這頭顱給田鼠掘洞，
讓這一團血肉也去喂著屍蟲，
如果只是為了一杯酒，一本詩
靜夜裏鐘擺搖來的一片閒適，
就聽不見了你們四鄰的呻吟，
看不見寡婦孤兒抖顫的身影，
戰壕裏的痙攣，瘋人咬著病榻，
和各種慘劇在生活的磨子下。¹⁸

小兒在妻子的懷裏吸奶，大兒在打鼾，家屋像子宮一樣安全、溫暖而美好。但家門以外，整個中國像是墳場一樣淒慘：「戰壕裏的痙攣，瘋人咬著病榻」。詩人本來要讚美子宮內的光明，終於咀咒子宮外的黑暗。「靜夜」成了賄賂者、欺騙者，動亂才是真正的現實。小小的子宮被巨大的墓室包籠起來，兩者自成悖論。因為子宮裡的和平是虛假的、暫時的、局部的，所以不能提供真正的溫暖，而只能誘使心跳麻痺。詩人在此演練了一個死的假想：頭顱給田鼠掘洞，血肉喂著屍蟲，於是身體與土地又有了巧妙的聯結。

更進一步來看，則家庭子宮裡另還有一座墳墓，那便是與國家同災共難的自我。因此，精確地說，這首詩的內部有著三層的同心圓：大墓室（中國）包著子宮（家庭），子宮裏又包著小墓室（身體）。繁複的空間結構，有力地呈現了讚美與咀咒的衝突，和諧與騷動的衝突，家庭與國族的衝突。余光中六十年代膾炙人口的〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉、〈母親的墓〉、〈有一個孕婦〉等詩，相當程度上便是

¹⁸ 聞一多，《死水》，頁 52-54。按此詩在原版詩集中，題作〈心跳〉，後來作者改題為〈靜夜〉，見朱自清等編，《聞一多全集》丁集（上海：開明書店，1948）之「編者注」，頁 21。

繼承並發展了此種結構，只是以更精微的語言技術，強化了關於「中國—母親—墳墓」的主題。

不過，聞一多的國族書寫經常帶出一個「黑暗自我」，這與余光中的「光明自我」頗不相同。例如在〈口供〉一詩，世界（中國）是美好的子宮，但詩人卻儼如一座可怕的墳墓。詩人歷數自己愛英雄，愛高山，愛國旗、菊花和苦茶，然後忽然來了一個宣告：

還有一個我，你怕不怕？
蒼蠅似的思想，圾垃桶裏爬。¹⁹

詩題「口供」，則詩人顯然有意自擬於「罪人」。圾垃桶收集廢物殘渣，引來蒼蠅，那是令人嫌惡之物，卻也自有製造波瀾、擾動秩序、腐蝕與生產的能量。

朱湘的世界，則是另一類型的墳墓空間。儘管他的咀咒聲調，與他高度神經質的性情以及隨之而來的悲慘際遇有關，但他實際上也以小我的病癲憂狂反映了時代的劇變。墳墓在其詩中始終是一個核心意象，例如：「有一點螢火／黑暗從四面包圍，／有一點螢火／映着如豆的光輝。」²⁰陰森之中，透露出一種冷靜的品賞，可以看出他墳墓意象有一種近乎病態的迷戀。然而一旦墳墓擴大為隱喻，並與眼前的世界相互疊合，它卻是恐怖而絕望的。在〈禱日〉一詩裡：

望蝙蝠作無聲之舞；青磷
光內，墳墓張開了它們的
含藏著腐朽的口吻，哇出
行動的白骨；鬼影，不沾地，
遮藏的漂浮著；以及僵尸，
森森的柏影般，跨步荒原，²¹

¹⁹ 聞一多，〈口供〉，《死水》，頁2。

²⁰ 朱湘，〈有一座墳墓〉[1925]，《草莽集》（上海：開明書店，1927），頁50。

²¹ 朱湘，《石門集》（上海：商務印書館，1934），頁32。

墳墓一般被視作爲生者的終點，幽冥的入口；但在這首詩裡，它卻被直接賦以「妖魔」的形象，寫到墳墓張開口，吐出可怕的白骨、鬼影、僵屍。世界有如荒原，絕無希望可言，彷彿與自我的心境給「同化」了。這首詩後半部，則又出現了標準的國族意象：

但燧人氏是我們的父親，
女媧是母，她曾經拏採石
補過天，共工所撞破的天。²²

在死一般的絕望裡，詩人呼喊了漢民族的共同父母——燧人氏與女媧，前者代表火，後者代表土——這實際上，便是一種渴望「重新生產」的呼求。

但皇天后土沒有應答，詩人只能藉由「自我埋葬」來尋求回到母體的可能。在著名的〈葬我〉[1925]一詩裡，「墳墓／子宮」再度被無限放大：

葬我在荷花池內，
耳邊有水蚓拖聲，
在綠荷葉的燈上
螢火蟲時暗時明

葬我在馬櫻花下，
永作著芬芳的夢——
葬我在泰山之巔，
風聲嗚咽過孤松——²³

這裡有一股強烈的死亡欲望(death wish)，彷彿死是身體與國土融合的最佳途徑。因此絕無滅絕的哀戚，反而流露一種欣悅，回歸家園的欣悅。不同於一般墳墓書寫常見的蔓草紙灰，這裡動用了水蚓拖聲、螢火蟲、馬櫻花、風與松等等意象，都具鮮活純淨的性質。於是死活逆

²² 朱湘，《石門集》，頁33。

²³ 朱湘，《草莽集》，頁13。

轉，悲歡互換，「葬」的行動，居然有了「返回子宮」那樣的神話效能。他另有詩句云：

或者要汙泥才開得出花；
或者要糞土才種得出菜；²⁴

汙泥和糞土都屬於墳墓意象，開花與種菜則代表它們仍具有生產的功能，這一類寫法，屢見於他的數十首十四行詩裏。不過，詩人在此再三使用「也許」，可見這種死極復生的循環觀只是心中的一種「祈禱」，而非「確信」。中國像一個高齡的子宮，誰也不知她是否還能生出寧馨兒，但由如墓之境激發出一種現代詩意，也算是一種生產了。

三、憂鬱身體：「衣服／腐屍」相詰的存在感受

大羣的蠅蚋在爛肉間喧鬧，
醞釀著細蛆，黑水似的洶湧，
他們吞噬著生命的遺蛻，
阿，報仇似的凶猛。——波特萊爾〈死屍〉²⁵

時代的巨變，使得現代中國的身體與文體，都遭受到一種暴力的衝擊。在溫柔敦厚的詩學傳統中，傾向於迴避暴力、血腥、醜惡的描寫。但在二、三十年代的文體變革中，這些被抹除的因素反而成了新的詩意來源。這並不是說所謂「現代詩意」必得通過負面書寫而後呈現，但這確是現代詩與古典詩的差異之一，可以作為觀察「詩意轉換」的切入點。

我是什麼？我在哪裡？我將如何？這是新一代詩人重新面臨的重大課題。古代詩人比較強調「心靈是我」，現代詩人則更注意到「身

²⁴ 朱湘，〈十四行：英體〉第2首，《石門集》，頁101。

²⁵ 波特萊爾（Charles Baudelaire）作，徐志摩譯，〈死屍〉，見《語絲》第3期（1924年12月1日），第6版。

體是我」的部份。²⁶所謂「世衰多鬼，體弱多病」，每一個自我既成了國族血祭中的「犧牲」，於是身體的腐爛、傷殘、病癲，乃至死亡，便成了詩篇關注的焦點。這種新的文學內容必然「要求」新的文學形式。因此，漢語新詩「不得不」脫離胡適式白話詩的稚嫩與渙散，逐漸取得更為新穎的語言和表現方式。

面對僵固的世界，徐志摩曾經這樣陳述自己的願望：

我想——我想開放我的寬闊的粗暴的嗓音，唱一支野蠻的大膽的駭人的新歌；
我想拉破我的袍服，我的整齊的袍服，露出我的胸膛，肚腹，肋骨與筋絡；
我想放散我一頭的長髮，象一個游方僧似的散披著一頭的亂髮；
我也想跣我的腳，跣我的腳，在巉牙似的道上，快活地，無畏地走著。²⁷

衣服與身體在此形成強烈的對比，「整齊的袍服」所代表的正是社會成規、世俗身份與公共價值，它是虛假的、附加的，但卻常常反客為主，封鎖了吾人的血氣生命。因此，詩人大膽宣示「拉破」袍服，實際上也就是拉破禮教的框限；至於露身、散髮、跣足等行動，則代表盡情地釋放自我。在詩人看來，衣服不僅對內封鎖血氣，同時對外隔開人與世界的接觸。因此，這首的後半部即反覆表述身體投入苦難大地的祈嚮：

來，我邀你們到密室裏去，聽殘廢的，寂寞的靈魂的呻吟；
來，我邀你們到雲霄外去，聽古怪的大鳥孤獨的悲鳴；
來，我邀你們到民間去，聽衰老的，病痛的，貧苦的，殘毀的，罪惡的，
自殺的——和著深秋的風聲與雨聲——合唱「灰色的人生」！²⁸

²⁶ 這種自我觀念接近弗洛伊德所謂：「自我首要地是軀體的自我」。參見〈自我與本我〉，《弗洛伊德後期著作選》（上海：上海譯文出版社，1997），頁174。

²⁷ 徐志摩，〈灰色的人生〉[1923]，《徐志摩詩選》，頁101。

²⁸ 《徐志摩詩選》，頁102。

這個世界充滿衰老殘毀的景象，透過各種聲音感染了我，於是我的身體也發出了相對應的「野蠻的大膽的駭人的」的歌聲（在此即指詩歌）。這裡還流露出一種「以聲音為象徵」的思維傾向，聲音是外部世界的壓縮，內在心靈的提鍊，是天人交通的媒材。總之，「世界—聲音—身體」形成一種共同受難的結構，身體與世界之間具有互為隱喻的關係，聲音則具有消弭界限的效果。

吾人對於「體」的認識，常常是從自我的身體存在出發的。正因如此，身體觀與文體觀便有了相互類比的可能。徐志摩就曾經這樣以「身」論「詩」：

明白了詩的生命是在它的內在的音節(internal rhythm)的道理，我們才能領會到詩的真的趣味；不論思想怎樣高尚，情緒怎樣熱烈，你得拿來徹底「音節化」（那就是詩化）才可以取得詩的認識，要不然思想自思想，情緒自情緒，却不能說是詩。[……]正如字句的排列有恃於全詩的音節，音節的本身還得原於真誠的「詩感」。再拿人身作比，一首詩的字句是身體的外形，音節是血脉，「詩感」或原動的詩意是心臟的跳動，有它才有血脉的流轉。[……]我不憚煩的疏說這一點，就為我們，說也慚愧，已經發現了我們所標榜的「格律」的可怕的流弊！²⁹

這一段話可以區分為三點來看：首先，他把取得節奏感視為詩的最大特徵，就顯現了一種對於聲音的執迷。這裡隱然把「思想」與「情緒」視為虛空無形的靈魂，必須寓居於文字聲響所構成的身體。其次，他沿用了傳統對於身體的階序定位：心臟優先於血脉，血脉優先於外形。經由類比程序，呈現一種規則：「詩感」生出「音節」，音節滋養「字句」。最後，在「情思—音節—格律」這個由內而外的系列結構中，藉由對前半截的強調，來淡化後半截的重要性。由此看來，徐志摩「似乎」質疑了格律的必要性，而提高了詩感的重要性。

²⁹ 徐志摩，〈詩刊放假〉，原載於《晨報副刊·詩鐫》第11號（1926年6月10日），收入楊匡漢、劉福春編，《中國現代詩論》（廣州：花城出版社，1991），頁133。

但細讀這段文獻，可以發現，徐志摩對於內外兩種音節的區分標準，其實與時人有些不同。在詩學裡，一般談論「內在節奏」(internal rhythm)常指由情緒、思維、意象、氣氛等「非語音因素」的律動感，至於「外在節奏」(external rhythm)則指藉由叶聲、用韻、字句的重覆與增減、形式的勻稱與呼應，反映於語音的律動感。³⁰但志摩所講的「音節」，卻顯然仍是聽之以耳的聲音，只是強調了「聲由心出」的道理。換言之，在他的脈絡裡，「音節化」是內發的、隨機的，而「格律化」則是外爍的、規律的。在一般詩人那裡，「內在節奏說」削減了聲音的重要性，同時標舉出「意義優位於聲音，內質優位於外形」的道理。但在志摩這裡，「內在節奏說」其實是把聲音「身體化」、「本質化」、「意義化」(透過「血脉」之喻)，從而提高其地位。

接下來，便可回到「衣服／身體」這組概念，來考察中國現代詩學的流變問題。聞一多的觀念可稱之為「體不離衣」，他對衣飾的看重，主要對比於赤裸：

顧影自憐的青年們一個個都以為自身的人格便是再美沒有的，只要把這個赤裸裸的和盤托出，便是藝術的大成功了。你沒有聽見他們天天唱道「自我表現」嗎？³¹

衣不蔽體的「自我表現」，開口見喉，無所蘊藉，當然不易觸及藝術的境地。衣服可以修飾、保護、提昇身體，問題是：詩裡的什麼成份稱得上是衣服？聞一多主張，「格律就是form」、「格律就是節奏」，乃是詩的藝術得以成立的必要條件。格律作為衣服，並不妨礙身體，他認為：相對於律詩之「一套」通用，「新詩的格式是相體裁衣」。律詩

³⁰ 例如郭沫若說：「詩的精神在其內在的韻律 (Interinsic Rhythm)，內在的韻律 (或曰無形律) 並不是甚麼平上去入，高下抑揚，強弱長短，宮商徵羽，也並不是什麼雙聲疊韻，什麼押在句中的韻文化！這些都是外在的韻律或有形律 (Extraneous Rhythm)。內在的韻律便是『情緒的自然消長』。」見〈論詩三札〉[1920]，在《中國現代詩論》，頁 51。又如戴望舒說：「詩的韻律不在字的抑揚頓挫上，而在情緒的抑揚頓挫上，即在詩情的程度上。」〈望舒詩論〉[1932]，〈戴望舒全集：散文卷〉(北京：中國青年出版社，1999)，頁 127。郭與戴的論述，都有利於建構「自由詩」；而徐的論述，最終仍然導向格律詩。

³¹ 聞一多，〈詩的格律〉[1926]，《中國現代詩論》，頁 123。

的格律是別人訂的，與內容不發生關聯，「新詩的格式是根據內容的精神制造成的。」³²這裡儼然提出了「衣服是身體的延伸」之命題，再加上他把節奏視為「詩的內在精神」，則又儼然提出了「衣服是精神的外顯」之命題。

惟「相體裁衣」之說，其實不無問題。首先在於，「衣」是否必然代表正面價值，我們其實可以找到許多反面意見。例如穆木天曾批評胡適說：「他給散文的思想穿上韻文的衣裳。」³³戴望舒則批評林庚：「尋撿一些古已有之的境界，衣之以有韻律的現代語。」³⁴在這些例證裡，同樣以「衣」指涉韻律、辭藻、外形，卻暗示其為虛飾性質，貶意甚顯。戴望舒甚至直截地論斷：「詩不能借重音樂，它應該去了音樂的成分。」「詩不能借重繪畫的長處。」「單是美的字眼的組合不是詩的特點。」³⁵聞一多之極力穿戴，恰為戴望舒所極力脫除，那牽涉到詩的本體論的差異。新月詩人「無聲則非詩」的觀念，彷彿呼應了西方文化傳統中的「語音中心論」(phonocentrism)。³⁶聞一多稱「格律就是形式」，徐志摩謂「音節化即是詩化」，其實都已作了價值的抉擇。試問：為什麼不說「隱喻就是形式」、「意象化等於詩化」？聞一多反對「赤裸裸」的自我表現，雖言之有理，但他所批評的那種自我既是虛弱而蒼白，則「穿衣」也只能掩其醜態而不能益其體質。何況格律是不是唯一或最好的衣裳，也還大有疑慮。依照戴望舒的理路，只要能改善、強化或轉換體質（詩情），則把體質如實展示出來，即是好的。不必要的外衣（美麗的辭藻，鏗鏘的音韻），徒然妨礙身體而已。

³² 聞一多，〈詩的格律〉，頁 123。

³³ 穆木天，〈譚詩〉[1926]，在《中國現代詩論》，頁 99。

³⁴ 戴望舒，〈談林庚的詩見和『四行詩』〉[1936]，《戴望舒全集：散文卷》，頁 168。

³⁵ 戴望舒，〈望舒詩論〉[1932]，《戴望舒全集：散文卷》，頁 127。

³⁶ 依據德希達的看法，從柏拉圖、亞里斯多德至盧梭、索緒爾、雅各布遜，總是認為語音更真實地傳達意義，而再現語音的文字則淪為第二序的能指。於是，邏格斯(logos)、言說語(speech)、書寫文(writing)形成一個逐步遠離自然的階序關係。非拼音的中國文字，恰好能夠反證這套邏輯的虛妄。見 Jacques Derrida, *Of grammatology*. translated by Gayatri Chakravorty Spivak. (Baltimore :Johns Hopkins University Press,1976), pp.6-10.

這彷彿是詩史上的舊議題（格律與自由之爭），但實有重新「闡釋」的必要。底下我將嘗試結合詩的意象、主題、風格，探討「衣／體」議題如何反映了創作主體的精神危機其及自我療救之道。郭沫若可以算是早期「赤裸裸詩學」的代表，他在詩裡展示了一個不斷膨脹的癡狂主體：「我剝我的皮，／我食我的肉，／我嚼我的血，／……／我的我要爆了！」³⁷物質日夕更新，世界急遽脫序，國族瀕臨崩潰，自我也被帶入強烈的震盪體驗裡。這種處境是現代中國詩人所同然的，但卻有不同的因應之道。郭沫若放任身體感受不斷漫衍，直欲解「體」而出。至於聞一多，由前舉許多充斥著魔怪意象的篇章看來，他所面臨的精神危機同樣是鉅大的。只是他堅持透過衣服的秩序、合宜、美觀，來保持體的完整性。於是濃烈的衰敗感，常被包裹在侷促的格式裡，形成極大的悖論。以〈死水〉為例，節奏固然鏗鏘而美好，卻也顯示了格律的不相稱性——詩人「相察」這樣激昂的體格，如何「裁出」那樣平整的外衣？³⁸

這一種內放肆而外節制的文體觀念，與他詩裡蘊藏的身體圖像，可以構成一種類比關係（但不必然有因果關係）。置身於恐怖而苦難的現代中國，新詩人的身心體驗，不再為「心痛」、「銷魂」、「斷腸」、「摧心肝」、「五內俱焚」這類舊語碼所能表盡。郭沫若忽忽如狂的「身體爆炸」，即為一種比較外放式的典型。而聞一多所從事的，則是以自己的身體模仿世界，與之俱腐共爛而行其「屍體」想像：

我的肉早被黑蟲子齧爛了。
我睡在冷辣的青苔上，
索性讓爛的越加爛了，
只等爛穿了我的核甲，

³⁷ 郭沫若，〈天狗〉，《女神》（上海：泰東圖書局，1921），頁82。

³⁸ 陳芳明談到聞一多時，指出：「他的『相體裁衣』的詩論，並不是一個很好的引導。他的『內容與形式一致』的觀念，原則上是沒錯的，不過，形式與內容一致並不意味視覺上或建範上的整齊。」此說頗可與本文相互映證。參見〈盛放的花朵：聞一多的詩與詩論〉，《典範的追求》（臺北：聯合文學出版社，1994），頁190。

爛破了我的監牢，
 我的幽閉的靈魂
 便穿著豆綠的背心，
 笑迷迷地要跳出來了！³⁹

這首詩可以視為〈死水〉的芻形，兩者皆有一個基本結構：「病重—死滅—新生」。所不同者，「死水」乃是客體對象，「爛果」則直指主體自身。合起來看，「爛果—自我」與「死水—中國」之間，便具有互為隱喻的關係：爛果像我的身體，我的身體像中國，中國像一灘死水，死水像爛果。無論就腐敗形象的強烈凸顯、咀咒語調的主導態勢而言，兩首詩都存在著一致性。但〈死水〉像是〈爛果〉穿上華服以後的版本，形式更精美，聲調更鏗鏘，辭藻更細緻——然而這到底是詩語的純化，還是詩質的雜化？

朱湘的處女詩集《夏天》，即以〈死〉為嚆矢，他把離體之魂比做「蜿蜒一線白煙／從黑暗中騰上」，⁴⁰透露一種靜默之美。以屍為喻，似乎成了他的習慣，例如：「雪的尸布將過去掩藏」，⁴¹「落下尸骨，／羽化了靈魂。」⁴²值得注意的是，他自早期以來，便特別喜歡操作「溺死」的想像，例如這首四行小詩：

像飄上岸的覆舟人
 腳下的平坡
 猶疑作動盪之波：
 不安呵，乍得新伴的靈魂。⁴³

這仍是一個失體之魂，可以讀作主體情狀的喻象。平坦的土地與動盪的水坡被混淆如一，正如「死」的想像總是不斷滲透「生」的現實。

³⁹ 聞一多，〈爛果〉，《紅燭》（上海：泰東圖書局，1923），頁224。

⁴⁰ 朱湘，《夏天》（上海：商務印書館，1925），頁1。

⁴¹ 《夏天》，頁56。

⁴² 《夏天》，頁57。

⁴³ 《夏天》，頁55。

基於魂與體的二元對立的觀念，關於死後狀態的描寫可以區分兩途：或偏向「亡魂」，或偏向「屍體」，前者抽象，後者具體。此詩屬於前者，二十歲的年輕詩人想像自己彷彿亡魂一般飄浮於塵世。另有〈殘詩〉一首，屬於後者，而且同樣具有「溺死」的想像或預告，摘錄如下：

吞，讓湖水吞起我的船，
從此不須再喫苦擔憂！
（缺）……………

……………
雖然綠水同紫泥
是我僅有的殮衣，⁴⁴

題作「殘詩」，似在模擬垂死者沒寫完的或殘留的詩篇。滅頂的剎那是令人恐慌的，但在詩人這裡卻是不得不然的祓除苦難的儀式：水裡是死者自由之域，陸上是活者受難之所。「綠水紫泥」與「殮衣」的譬喻，固然帶有濃厚的自憐之意（無人殮殮），但也有「美化」死亡的效果——「紫衣」在傳統中是高貴的。

事實上，朱湘好寫死，但對於屍體本身著墨無多；正如他性格乖僻，下筆卻出奇的冷靜。沈從文認為朱湘的成就在於「形式的完整」與「文學的典則」，而又指出：

但《草莽集》中卻缺少那種靈魂與官能的煩惱，沒有昏瞶，沒有粗暴。生活使作者性情乖僻，卻並不使詩人在作品上顯示紛亂。作者那種安詳與細膩，因此使作者的詩，乃在一個帶着古典與奢華而成就的地位上存在，去整個的文學興趣離遠了。⁴⁵

這也就是說，朱湘其人與其詩形成一種悖論，他內在種種不安的（慾望、苦惱），甚至非理性的（昏瞶、粗暴）因素，似乎並沒有充份表

⁴⁴ 朱湘著，趙景深編，《永言集》（上海：時代圖書公司，1936），頁 5-6。括弧內的「缺」字及刪節號，皆原版詩集所有。

⁴⁵ 沈從文，《論朱湘的詩》，《沈從文文集》第 11 卷（廣州：花城出版社，1992），頁 123。

現為詩篇的風格。從傳記資料看來，他人生中的每一個階段，幾乎都可以找到許多「性情乖僻」的例證。⁴⁶聞一多則說他：「確有神經病」，「同瘋狗一般」，⁴⁷蘇雪林也說他「有點神經變態」。⁴⁸這樣躁鬱的人寫出那樣寧靜的詩，既可以說是一種「分裂」，但也可以這樣解釋：所謂「安詳與細膩」，正來自詩人精神上的潔癖，對於形式、辭藻、聲音近乎吹毛求疵的苛求，以及極力驅除渣滓的傾向。

他臧否名家總像是批閱學童作文一般嚴苛細碎，譬如說徐志摩在藝術上有六個缺點：土音入韻、駢句韻不講究、用韻有時不妥、用字有時欠當、詩行有時站不住、歐化得太生硬了。⁴⁹同時又批評聞一多的詩毫無「音樂性」：

在聞君的詩集中，只有〈太陽吟〉一篇比較的還算是有音節，其餘的一概談不上。（……）因為音節是指着詩歌中那種內在的與意境融合而分不開的節奏而言的。正因為他缺乏音樂性的原故，我們才會一直只瞧見他吃力的寫，再也沒有聽得他自在的唱過的。⁵⁰

儘管上述評論，並非針對〈死水〉以後的作品，仍屬過苛之論。這裡我們看到一個有趣的現象：徐、聞、朱三位詩人都絕對相信音節是詩的主要元素，並大致肯定格律的扶持作用，但這個「共同信念」居然成了「爭議焦點」——理想的音節如何拿捏，近乎憑心自斷，難以形成準繩。聞一多強調每一首詩都要依照內容需要來「自鑄格律」，因

⁴⁶ 例如：清華就學時期，因曠課逾章被開除（1922）。因為覺得徐志摩專斷、油滑，退出「詩鑄」活動（1926）。在勞倫斯大學及芝加哥大學就讀期間，皆因自尊受損而轉學（1928-1929）。因校方將英文文學系改為「英文學系」，憤而辭去安徽大學教職，從此失業（1932）。相關資料，詳王宏志〈朱湘年表〉，在秦賢次、王宏志合編，《詩人朱湘懷念集》（臺北：志文出版社，1990），頁211-219。

⁴⁷ 聞一多致梁實秋信[1926/4/27]，引自梁實秋，《談聞一多》（臺北：傳記文學出版社，1967），頁72。

⁴⁸ 蘇雪林，〈我所見於詩人朱湘者〉，《青鳥集》（長沙：商務印書館，1938），頁242。

⁴⁹ 朱湘，〈評徐志摩的詩〉[1926]，《中書集》，頁321-325。

⁵⁰ 朱湘，〈評聞君一多的詩〉[1926]，同前註，頁353-353。

此看來像是「吃力的寫」，也正體現千錘百鍊的過程。而此一時期的朱湘，正在寫作《草莽集》裡那些取法民歌的作品，追求「如歌」的流暢感，這便是所謂「自在的唱」。

其實，就內容而言，朱湘的詩並非始終「平靜」、「自在」，特別是《石門集》裡的十四行詩（sonnet），大多作於死前數年。那些騷動不安的情緒，都被納入這種流麗、勻稱而又不失變化的詩體：

上燈時候的都市！通衢大道。
假寐於晌午的，都醒了過來；
鉅大的螢放射，流動着五采；
車輛擠著車輛，在瘋狂，喊叫；
鑼鼓聲中的廟會，兩旁紛擾
在行道上有無量數的腦袋，
給光華迷眩了，醉了……那樓臺
上面的夜在深，深；有誰去瞧！
好像是崖旁，在炎熱的地帶，
嘶鳴着的斑馬馳回過茂草。
又像是大樹，頭上頂着雲霾，
在踊躍的炬光；刀槍，珠寶
與血液在瘋癲，鏡鉞在震駭，
鼓在瀕洞……蠻荒的一夜舞蹈！⁵¹

按商籟體之音節規律本來就隨各國語言特色而有所轉換，因此這制服其實也不算現成的。詩人「以漢語作意體」，也必須有因時制宜的措施。首先，他充份利用漢字磚頭般的建築性能，使其詩形趨於極端整齊。但也因為漢語一字一音節的特質，字音的彈性有限，無法利用顯著的長短音來造成節奏跌宕的效果。因此，如何變化句法，使詞的組合模式趨於多元，便成了重要的挑戰。以此詩來說，朱湘便借鑑了西洋詩的形式，通過「迴行」與「斷句」的技術，積極介入文字聲響的

⁵¹ 朱湘，〈十四行·意體〉第46首，《石門集》，頁163。

脈絡，造成行與句相互參差的效果。於是我們看到，雖然「行」極嚴整，⁵²都是十一字（恰好追步意體商籟的十一音節），但每一行的音段布置皆有所變化。也正爲了這種變化，「句」被切碎了。上句未完，下句便起，句與句間又欠缺過渡語的聯結，意象併發猶如「亂針刺繡」。就內容而言，這首詩係在寫都市入夜以後的聲光衝擊，從而反襯出一種瀕臨崩潰的主體狀態。文字與情緒都充滿「瘋癲」與「驚駭」的氣息，形成「憂狂心靈／美麗制服」的悖論結構。

至於徐志摩，面對「灰色的人生」，曾經宣告要脫除種種繁文縟節的衣物，裸現真實的身體與聲音，直契世界，正如他常自稱是「一隻沒籠頭的馬」。⁵³但在詩的創作上，志摩其實相當看重形式的扶持作用，故曾多方試驗各種英詩體裁，但不主於一格，也不過份拘於格律。這些詩儘管寫得精美可觀，但大部份顯然不能算是「野蠻的大膽的駭人的新歌」。較能直接以尖銳的意象去揭示問題的，反而是〈毒藥〉、〈嬰兒〉、〈白旗〉這類散文詩。但這裡面又有新的問題：當他放棄格律的扶持時，意念雖比較猛，語言卻比較鬆散而冗贅（散文詩的語言並不必然如此），試舉一例：

看你的信，像是古代的殘碑，表面是模糊的，意致卻是深微的。
又像是在尼羅河旁邊暮夜，在月夜照著金字塔的時候，夢見一個穿黃金袍的帝王，對著我作謎語，我知道他的意思，他說：
「我無非是一個體面的木乃伊。」⁵⁴

除了語言的問題之外，這首詩所呈現的表裡差異，也很值得申說：外表是「黃金袍」，實質是「木乃伊」，華美的衣物包裹著失魂的屍體，這幾乎就是初期新月詩人最典型的憂鬱模式（詩體與身體）。

徐志摩之急欲脫去外衣，是因為相信：勃勃血氣才足以回應灰色人生。他的某些詩篇，確實也展現了熱騰騰的肉身的力量。但長久處

⁵² 按在原版詩集裡，標點符號皆仿古書點之例「夾行旁標」，因此排列起來每一行皆齊頭齊尾。

⁵³ 徐志摩，〈戀愛到底是什麼一回事〉，《志摩的詩》，頁 131。類似的說法亦常見於其散文。

⁵⁴ 徐志摩，〈一封信——給抱怨生活乾燥的朋友〉[1924]，《徐志摩詩選》，頁 117。

於天地如墓的氛圍中，血肉之軀逐漸「屍體化」，便再也沒有掙脫衣服的能力。聞一多則始終對於新時代的文明法度懷抱篤厚的信仰，他相信掙脫古典制式的舊衣之後，新文人有責任另為自己製作合身、合時、合度的新衣（即使它沈重如「鐐鎧」，詩人也應戴之「跳舞」）。兩者的情況雖有些不同，但所展示的形象卻屬同一類型——外部華麗，內部腐爛。把他們一起拿來跟其他群體作比較，則其特徵愈顯：創造社詩人所面對的世界恍如神話與工廠的合體，其自我展現為亢奮的主動地介入的身體。至於新月派詩人，躺在如墓的子宮，沈痾難起的母國，其自我則只能是死寂的被動地承受的「屍體」。

把「腐爛的身體感」與抒情主體連繫起來，可說是新月詩人常見的一種寫法。其基本模式來自波特萊爾的〈腐屍〉（*Une charogne*），而最先將它譯成中文的，正是徐志摩。在波特萊爾的原詩裡，先將腐屍給「女體化」，作為慾望投射的對象；又將女體給「腐屍化」，揭示了華美與腐爛的一體性。在這首詩裡，屍體看似作為「客體」而出現；但我們參照《惡之華》中其他許多篇章，如〈死的喜悅〉（*Le mort joyeux*）、〈裂鐘〉（*La cloche fêlée*）等，則可發現他確實也以「屍體」來象喻「主體」的狀態。⁵⁵他在詩裡再三召喚屍體意象，具有凝視賤斥物（*abjection*）以反擊社會成規的作用。⁵⁶腐屍般的主體，寄寓著一種頹廢而驕傲的現代性體驗。

至於新月詩人的屍體意象的正視，首先來自現實中國的經驗：

「你不見李二哥回來，爛了半個臉，全青？
他說前邊稻田裏的屍體，簡直像牛糞，
全的、殘的；死透的，半死的；爛臭、難聞。」⁵⁷

⁵⁵ 這兩首詩較早的中譯，見戴望舒，《惡之華掇英》（上海：懷正文化社，1947），頁 62-65。

⁵⁶ 在基督教傳統中，「屍體除了是殘渣、過渡物質、混淆物之外，它更是精神界、象徵界、神聖律法的反面。」反之，召喚屍體則具衝擊道德規範的意義。見克莉斯蒂娃（*Julia Kristeva*）著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》（臺北：桂冠圖書公司，2003），頁 137。

⁵⁷ 徐志摩，〈太平景象〉[1924]，《志摩的詩》，頁 109。

這首詩係因故鄉軍閥混戰，全家逃戰途中，目睹喪亂而作。聞一多的〈荒村〉和朱湘的〈哭城〉，也屬類似的作品。偌大中國成了遍布屍體的墳場，把殘破腐爛的屍體比作「牛糞」，寄寓著人命不值的感慨。其間反映的「屍體觀」，既非道家之鼓盆而歌，三號而出，以形軀為外物，視喪足如遺土；亦非如佛家之九想腐屍種種惡狀，以起捨離之心；而更近於傳統儒家之主於踐形全身，嚴於殯殮服守，以及隨之而起的，對於曝屍、非命、無禮的不忍。——也就在這些關頭，蘊含著「死生亦大矣」的抒情體驗。

在這樣的觀念裡，身體變成屍體之後，雖然失去動作、表情、言說的能力，並不因此淪為無知無覺的物體。他仍具有一部份的生命特徵與自我屬性，直至腐壞漸盡泯滅而止。新月詩人以腐屍自喻，正是利用上述觀念，指向一種特殊的主體狀態：能視能聽能思能感，卻無法對世界施加任何意志，產生任何影響，只能坐任肉體逐漸衰敗。另一方面，他們也還相信「藝術的神技應能使『恐怖』穿上『美』底一切的精緻，同時又不失其要質」的觀念。⁵⁸傾向於以衣服來節制或掩飾肉體的不堪，這就造成一種強烈的反差。這種思維體現於詩學，便是講律度、重藻飾、求音聲的美感偏嗜。因此，他們的作品中雖時時閃現幽黯意識或魔怪意象，但並沒有達到支配形式的決定性作用，以致未能朝向形質一致的表現。

四、怨刺之聲：主體，「毒／藥」與變形

漢語新詩在創始時期，彷彿反映了世紀初「新青年們」的樂觀與單純，主要顯現出柔美、清暢、熱誠的風格。但隨著現實情境日趨緊張，因應表現上新的需要，詩人通常無法安居在那種純粹的文字世界裡，變異扭曲的聲調乃逐漸浮現於篇章。⁵⁹此種變遷軌跡，在二、三

⁵⁸ 聞一多，〈《冬夜》評論〉，《聞一多全集》丁集，頁174。

⁵⁹ 以新月詩人來說，最初的詩學傾向於象牙塔式的雕鏤與裝飾，追求無關乎「外在世界」的「內在靈視」，但這著信念隨著時局而改變。參見 Kai-yu Hsu（許芥昱），“Introduction” in

十年代較有成就的詩人之中，乃是一種極為值得注意的共同現象。以徐志摩來說，雖以婀娜旖旎的詩篇著稱於世，但細讀其全集，當可發現怨刺之聲實在遠多於頌讚。

例如這首〈毒藥〉，就彷彿是鬼一樣的聲音，從墳墓堆裏傳出來：

想信我，我的思想是惡毒的，我的靈魂是黑暗的因為太陽已經
滅絕了光彩，我的聲調是像墳堆裏的夜鴉因為人間已經盡了
一切的和諧，我的口音像是冤鬼責問他的仇人因為一切的恩
已經讓路給一切的怨；

但是相信我，真理是在我的話裏雖則我的話像是毒藥，真理是
永遠不含糊的雖則我的話裏彷彿有兩頭蛇的舌，蠍子的尾
尖，蜈蚣的觸鬚；只因為我的心裏充滿著比毒藥更強烈，比
咒詛更狠毒，比火焰更猖狂，比死更深奧的不忍心與憐憫心
與愛心，所以我說的話是毒性的，咒詛的，燎灼的，虛無的；

相信我，我們一切的準繩已經埋沒在珊瑚土打緊的墓宮裏，最
勁冽的祭肴的香味也穿不透這嚴封的地層：一切的準則是死
了的；⁶⁰

因為世界已經失去了光明，充斥著暴力、罪惡、血腥。後面兩行說：一切的準繩已經埋葬在地底，再強的香味都也穿不透。前文提過的那個具有生產力的「胎宮」不見了，取而代之的是一片死寂的「墓宮」，既然連「最勁冽」的古典的香味無法穿透，只好祭出現代的毒藥，看看能不能讓陷入昏迷的老母親蘇醒過來。詩人自覺地採用一種夜鴉冤鬼般的「聲調」，故語言顯得糾纏雜遝，當斷不斷，如狂譫，如病嚙，展現了擾亂常規、刺痛人心的力量。咒詛出於憐憫，熱愛因而痛恨，使得整首詩充滿種種悖論。

Twentieth century Chinese poetry : an anthology. (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963), pp. xxvi-xxviii.

⁶⁰ 徐志摩，〈毒藥〉[1924]，《志摩的詩》，頁138-139。

這首詩也可視為論詩之詩，「我的話」完全可以「我的詩」相替代。它所揭示的，乃是詩的「毒／藥」二重性⁶¹：字裏行間的邪惡與怨恨（詩人動用了四種陰森的動物來表現）是對世界「以暴易暴」式的模仿，此為毒性；通過這種行動表達「詩的糾正」（the redress of poetry），此為藥性。⁶²正如莎翁名劇所云：「這一朵小花的嬰嫩之苞／蘊藏毒性卻有藥療之效。」⁶³結合前文的論述，我們可以把這種內在二元性表列如下：

魔性	墓穴	屍體	咀咒	虛無	毒
神性	子宮	血氣	孺慕	希望	藥

志摩詩學的底蘊，來自十九世紀前葉英國浪漫主義的系譜：華茨華斯（Willian Wordsworth, 1770-1850）、拜倫（George Gordon Byron, 1788-1824）、濟慈（John Keats, 1795-1821）等。特別是最前者，依照楊牧的判斷，幾乎提供志摩所試驗的各種詩形的基本模式。⁶⁴但這些浪漫主義範式，距離他立身的時代已有一世紀之遙（志摩在英所親密交游者，如哈代，也多屬舊範式的延續者），以今觀之，似有「年代錯誤」（anachronism）之嫌。這類詩人所樹立的形式、風格、技法是否足可負荷世紀末以降現代世界紛然雜沓的嶄新體驗？在當時的西方詩壇已頗有質疑，並湧現極為精采的新聲。然志摩之所以仍值得重新考

⁶¹ 按漢語的「毒藥」原即具備這種雙重性，《周禮·天官》：「醫師掌匠之政令，聚毒藥以共醫事。」鄭玄注：「藥之物恆多毒」。根據德希達（Jacques Derrida）的闡釋，毒與藥的內在二元性，在希臘文的 *pharmakon* 這個詞裡也表現得很明確：「這個 *pharmakon*，這個『藥』字，既是藥又是毒藥這一劑藥，已經帶著它所有模稜兩可的含混，進入話語的軀體之中」。譯文及闡釋，皆引自張隆溪，〈「這柔弱的一朵小花細皮嬌嫩」：藥與毒的變化之理〉，《同工異曲：跨文閱讀的啓示》（南京：江蘇教育出版社，2006），頁 56-59。

⁶² 聞一多下列一段話，可以作為「藥性」的注腳：「我在『溫柔敦厚，詩之教也』這句古訓裏嗅到了數千年的血腥。誠之的詩有詩的好處，沒有它的罪惡，因為我說過，這裏有的是藥石和鞭策，不過我希望他還要加強他還要加強他的藥石性的猛和鞭策性的力。」見《〈三盤谷〉序》，《聞一多全集》丁集，頁 231。

⁶³ 原文為“Within the infant rind of this small flower/ Poison hath residence and medicine power”. 在 *Romeo & Juliet*. edited by Brian Gibbons (New York : Routledge, 1980), p.34.

⁶⁴ 楊牧，《徐志摩詩選·導論》，頁 5。

察，也正在於他並非照單全收浪漫主義既有的規模，而是能夠將個體的、現時的、本地的成份融入舊範式，變出新的詩質。

總括志摩詩歌創作的進程，可以說是：在華茨華斯的詩藝基礎上，加入從拜倫到波特萊爾的撒旦詩人精神。他對惡之華模式的體會究竟如何，是一個值得再探的問題。作為〈死屍〉的譯介者，下面一段引言頗可玩味：

詩的真妙處不在他的字義裏，卻在他的不可捉摸的音節裏。他刺戟著也不是你的皮膚（那本來就太粗太厚！）卻是你自己一樣不可捉摸的魂靈〔……〕區區的猖狂還不止此哪：我不僅會聽有音的樂，我也會聽無音的樂（其實也有音就是你聽不見。）我直認我是一個甘脆的 mystic。為什麼不？我深信宇宙的底質，人生的底質，一切有形的事物與無形的思想的底質——只是音樂，絕妙的音樂。天上的星，水裏洶的乳白鴨，樹林裏冒的煙，朋友的信，戰場上的炮，墳堆裏的鬼燐，巷口那隻石獅子，我昨夜的夢……無一不是音樂做成的，無一不是音樂。你就把我送進瘋人院去，我還是咬定牙齦認賬的。是的，都是音樂——莊周說的天籟地籟人籟；全是的。你聽不著就該怨你自己的耳輪太笨，或是皮粗，別怨我。⁶⁵

這一段話真是說得玄祕、激動、「猖狂」，因此也惹來許多批評。魯迅諷刺這是「發熱發昏而聽到的音樂」，暗譏他像小雀兒，然後追問：「只要一叫而人們大抵震悚的怪鷗的真的惡聲在那裏!？」⁶⁶劉半農則嘲諷此說遠離物理與生理的現代知識，甚至把他比作「鄉下的看鬼婆婆（或稱作看香頭的），自說能看見鬼，而且說得有聲有色」。⁶⁷其實，

⁶⁵ 《語絲》第3期（1924年12月1日），6版。按這首譯詩曾收入《猛虎集》，頁123-129，但並不包含譯者前言。

⁶⁶ 〈音樂？〉，《語絲》第5期（1924年12月15日），4-5版。亦見《集外集》（臺北：風雲時代出版社，1990），頁71。

⁶⁷ 〈徐志摩先生的耳朵〉，《語絲》第16期（1925年3月2日），7版。亦見癡弦編，《劉半農文選》（臺北：洪範書店，1977），頁75。

對五四文人而言，聲音從來不是一種單純的物理現象。面對魯迅所謂「無聲的中國」，他們有一種集體的「發聲衝動」——聲音同時具有思想、感覺、情志、創意、人性與血氣等多重涵義。因此，劉半農懸以為準的乃是科學進步的啓蒙之聲，魯迅則更期待著使庸庸國民恍惕警醒的革命之聲。志摩這段話，卻是聯結了聲音與性靈，極力渲染「非理性」的自然魅惑與心靈奧祕。這顯然不是那個時代的當急之務，但在他看來，卻是高貴靈魂所必有的詩的精粹。問題在於：這是天機超軼者所獨得獨享的至深至美的聲音，既不合於民主精神，又經不起科學分析。再加上，他言談中充滿「泛音樂化」的傾向，把詩的力量都歸功於音樂，形成「音優於義」的印象，當然也背離時人對詩的期待。

實際上，不管志摩自覺與否，他的言談焦點根本就不是音樂，而是：以「音樂」作為隱喻的「來源域」(source domain)，以詩的本質作為其「目標域」(target domain)，從而借用前者的特質來照亮（認知、瞭解、強化）後者。當他在後文將〈死屍〉一詩描述為「最惡亦最奇豔的一朵不朽的花」、具有「異樣的香與毒」，⁶⁸可能只是轉換來源域而指向相同的目標域。換言之，他對波特萊爾「像音樂般的神祕詩質」的體認，總是具有雙面性：「惡／豔」，「香／毒」。由前舉〈嬰兒〉、〈毒藥〉等散文詩看來，他確實也多次嘗試追步「死屍似的」詩境，志摩曾經提到寫作這些「毒」詩的意義：

愛和平是我的生性。在怨毒，猜忌，殘殺的空氣中，我的神經每每感受一種不可名狀的壓迫。記得前年直奉戰爭時我過的那種日子簡直一團黑漆，每晚更深時，獨自抱著腦殼伏在書桌上受罪，彷彿整個時代的沈悶蓋在我的頭頂——直到寫下了〈毒藥〉那幾首不成形的咒咀詩以後，我心頭的緊張才漸漸的緩和了下去。⁶⁹

這裡我們看到的是一位詩人身心上的病狀，他被時代與家國的暴

⁶⁸ 《語絲》第3期，6版。

⁶⁹ 徐志摩，〈自剖〉[1928]，《自剖》（上海：新月書店，1928），頁8。

行逼入「非常」的境地裡，使其精神官能感到壓迫。志摩曾經自稱：「我的心靈的活動是衝動性的，簡直可以說是痙攣性的。」⁷⁰一般被描述為純真、熱情、飄逸的這位詩人，實際上常在字裡行間，流露出病癲式的、亢躁不安的、或者就是「痙攣的」一種精神狀態。世界病癲，所以身體病癲；身體病癲，所以文字病癲。這種「毒」文字，最後雖不能直接改善母國的病灶，但卻可以暫時緩和自己的身心緊張，這便是詩是洗滌效果。

應該指出：「毒」已經成為徐志摩中後期以後，最重要的關鍵字。「中國一母親」已經病入膏肓了，志摩曾經這樣斷定：

「怨毒」已經彌漫在空中，長出來時是小疽是大癰說不定，開刀總躲不了，淤著的一大包膿，總得有個出路。別國我不敢說，我最親愛的母國，其實是墮落得太不成話了；血液裡有毒，細胞裡有菌，皮膚上有麻瘋。血污池裏洗澡或許是一個對症的治法。⁷¹

按「血污池」係民間信仰中位於地獄第十殿的一個刑罰場所，主要在懲戒污穢褻瀆之罪。⁷²據澤田瑞穗推測：「恐怕是民俗上對於月經及生產時的污穢之血的禁忌，與女人不淨觀合併，而形成這樣的地獄吧。」⁷³因此，這個意象在民間文學中常與女性罪人相關。以盛行於浙江的目連戲來說，目連巡行地獄以尋母，便是在這裡目擊他的罪母劉氏受刑：「十八重地獄血湖池，血湖池中浸女人；惡女浸在血湖裡，永生永世難超生。」⁷⁴這個女人對於觀者而言，同時帶著生產之恩與滔天之罪。由此看來，志摩並非僅將「中國一母親」視為受難者，更將「她」視為犯罪者。憂憤而生詩，如疽癰之化膿。極慘烈之刑罰、極惡毒之

⁷⁰ 徐志摩，〈落葉〉[1924]，《落葉》（上海：北新書店，1926），頁3。

⁷¹ 徐志摩，〈血——謁列爾遺體回想〉[1925]，《自剖》，頁206。

⁷² 「血污池」出處，在《玉歷至寶鈔》，收入《藏外道書》第12冊（成都：巴蜀書社，1992），頁804。相關介紹，見吉岡義豐，《中國民間の地獄十王信仰について——玉歷至寶鈔を中心として》，收入《吉岡義豐著作集》第1卷（東京：五月書房，1989），頁336-337。

⁷³ 澤田瑞穗，《地獄變——中國の冥界說》（東京：平河出版社，1991），頁31。

⁷⁴ 朱福雨口述，馬佐華紀錄整理，〈目連救母〉（劇本），引自徐宏圖，《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》（臺北：施合鄭基金會，1995），頁94。

醫療，成了禳災除罪的一種儀式。因此，儘管他天生是一個熱情奔放的抒情詩人，也不得不迅速走到（在文字上）「以毒攻毒，以血洗血」之路。頌歌失效而潰散，怨聲坐大而浮出，這是出於勢所不得已，本質上仍與「惡之華模式」之嗜腥逐腐不同。

如果說徐志摩的怨毒是血熱的，那麼，聞一多則更傾向於斂攝情緒。沈從文曾說聞一多的詩集《死水》：「以清明的眼，對一切人生景物凝眸，不為愛欲所眩目，不為污穢所惡心，同時，也不為塵俗卑猥的一片生活而所逃遁」；表現出「老成懂事」的風度。⁷⁵這段評論指出了詩人聞一多的雙面性：在人生態度上，能夠勇猛地看取萬象，無論愛欲與污穢；在藝術表現上，能夠保持超然的眼光，冷靜地書寫紛繁的細節。所謂「老成持重」，主要相對於郭沫若的狂躁與徐志摩的熱烈。（實際上，聞比徐年輕了三歲，比郭年輕了七歲，《死水》出版時，他才滿三十歲）在漢語新詩萌芽的最初二十年，充盈著「年輕人」的精神與情感和語調，其勝處在銳利奮發，流弊則在於浮淺。因此，聞所選擇或創造的風格便顯得成熟而禁得起咀嚼，奇文麗采之勝，並不為保守的形式所遮蔽。

《死水》共收二十八首詩，在編次上明顯地以類相聚，而集中於幾個書寫對象：「女人」、「死亡」、「中國」。一般的理解是，分別把這幾個主題對應於：情詩、悼詩、愛國詩。惟細究其實，則這些子題乃是密切關涉、互為隱喻的，可以被統合為一種敘述：「偉大的中國／神祕的女性」提供了靈感、慾望、能量，蘊藏著了死亡、虛妄與怨毒，而「我」便在這矛盾情境中熱烈地愛、逐漸地死。換言之，本文提議把整本《死水》讀為一首長詩，則整體性的認識，將有助於我們對許多片段進行創造性的詮釋。例如下面的摘段：

月光底下坐着個婦人，
婦人容貌好似青春，
腥紅衫子血樣的猙獰，

⁷⁵ 沈從文，〈論聞一多的《死水》〉，《沈從文文集》第11卷，頁146。

崩鬆的散髮披了一身。⁷⁶

乍看之下，這首詩就只是個聊齋式的「鬼」詩。然而「趕鬼」以啓蒙，「召魂」以抒情，這種左右兩歧的矛盾情境，正是部份中國現代文人一種迷人的特質，不宜輕易略過。⁷⁷以此詩的婦人形象來說，與其他詩篇相互聯結起來，即可看作同系列的物象：原本被愛戀的「少女」，發展為被孺慕的「母親」，如今已變成被哀悼的「女鬼」。在那個苦難而恐怖的年代，這幾乎是唯一而必然的演變歷程。詩人有時分別地寫這三種狀態，有時又將那三種狀態合為一體，而更多地把眼光停在最後的這個階段。作為精研神話的現代詩人，他似乎願意相信一種「循環時間觀」：死亡之後是重生。例如前引〈死水〉一詩，便彷彿是在催促死亡趕快趨向極點，因為只有惡貫滿盈，才有可能否極泰來，迎向嶄新的生命。問題是，「客體世界」並不聽候「主體心靈」的吩咐，醜惡居然遲遲其行，不肯朝下一步演變。於是，我們看到他那些呼喊文化中國的詩篇，固然深情無悔：「如今我只問怎樣抱得緊你？／你是那樣的橫蠻，那樣美麗！」⁷⁸但那些面向社會現實的作品，卻又總是凝結在死亡狀態裡：「趕明兒北京滿城都是鬼」，⁷⁹「河裡飄著飛毛腿的屍首」。⁸⁰所謂「死水」，便是「流動狀態」的終止，仔細想來，扔進「破銅爛鐵」、「膾菜殘羹」，其實只能激起暫時的波浪，而無法使它重新流動。

由此看來，「清明的眼」、「老成之聲」只是表層的修飾成份，「悲慘的世界」、「怨毒的心」才是被修飾的主語：

青松和大海，鴉背馱著夕陽，
黃昏裡織滿了蝙蝠的翅膀。⁸¹
我用蛛絲鼠矢餵火盆，

⁷⁶ 〈夜歌〉，《死水》，頁 50。

⁷⁷ 相關討論，參見王德威，〈魂兮歸來〉，《歷史與怪獸》（臺北：麥田出版公司，2004），頁 246。

⁷⁸ 〈一個觀念〉，《死水》，頁 57。

⁷⁹ 〈天安門〉，《死水》，頁 79。

⁸⁰ 〈飛毛腿〉，《死水》，頁 81。

⁸¹ 〈口供〉，《死水》，頁 1。

我又用花蛇的鱗甲代劈材。⁸²
 他們都上那裏去了？怎麼
 蝦蟆蹲在甌上，水瓢裏開白蓮；⁸³

這些詩例可以析理為兩組意象：一組是即將消逝的、暫時的、微弱的光亮火熱：「夕陽」、「火盆」，另一組則是「鴉背」、「蝙蝠」、「蛛絲鼠矢」、「花蛇的鱗甲」、「蝦蟆」這類陰森冷肅的動物意象。（「白蓮」則似乎介於兩者之間）這兩股性質不同的質素，並非旗鼓相當，「毒」的力量很明顯地強過了「香」。詩人在此做了有機的接合，形成一種悖論式的語言（language of paradox）。悖論本身未必可貴，聞一多的詩人才份，展現在他神奇的接合技術。同樣是以動詞作為接觸點，通過精準的語言操作，對於物與物的關係作出了各成異趣的「解釋」：

	A.負極	B.接觸	C.正極
1	鴉背	馱著	夕陽
2	蝙蝠的翅膀	織滿	黃昏
3	蛛絲鼠矢	餵養	火盆
4	花蛇的鱗甲	代替	劈材
5	蝦蟆	蹲在	甌
6	(白蓮)	開在	水瓢

夕照—歸鳥，在日常裡原是和諧的畫面，但例1裡的「馱著」有效凸顯了其內在的抗衡關係：夕陽「下沉」，鴉飛「上昇」，表現了有所擔負的身體感。黃昏—蝙蝠，本使人感到有些恐怖，例2裡的「織滿」卻通過隱喻，發揮了美化的功能。相對之下，3與4將負極投入正極，藉由事物的錯位，展示了昔熱今冷的氛圍。5與6可以說是「甌中生塵」、「釜中生魚」的白話表述，利用事物的「錯置」，彰揚了時空的「失序」——野生之物在廚具之中自由自在，反襯了人之不得安居於家。「白蓮」本是正向之物，在此卻具反面功能。因此，5與6又可相互對照，「蝦蟆

⁸² 〈末日〉，《死水》，頁38。

⁸³ 〈荒村〉，《死水》，頁67。

—白蓮」構成一種殘酷的和諧。

朱湘曾經批評聞一多的許多詩「是下列的成份所拼成：（一）不近理的字眼，（二）扭起來的詩行，（三）感覺的紊亂，（四）浮誇的緊張。」⁸⁴但以今天的觀點來看，這些被挑揀出來的「負面因素」，或許也正顯現出「現代特質」。根據弗弗里德里希（Hugo Friedrich）的講法，現代抒情詩既與傳統詩學規範決裂，乃展現為一種充滿「否定性」意向的詩質，而「不協調」(dissonance)與「離常變異」(abnormality)正是其重要特徵。⁸⁵眾所皆知，聞一多向來十分看重古典的文學紀律，自然不以鹵莽章法、滅裂字句為尚。但要將天性鬆軟的白話鍛鍊成「古詩般」的堅實，則有必要讓主觀的認知與情緒強力介入現成的句法，支配語字構成。而在這個特定時空下備受衝擊的中國知識份子，正有一種心境，近乎「悖理、扭曲、紊亂、緊張」。同時，只有少數秀異的詩人，能夠以「相應的」文字精準地再現這種心境。即使是徐志摩，也有這樣的句子：

鳥雀們典去了他們的啁啾，
沉默是這一致穿孝的宇宙。⁸⁶

楊牧稱它「置之於六十年代以超現實想像為標桿的現代詩人作品中，也是令人欣然喫驚的！」⁸⁷特別是後面這個歐化句，「穿孝」二字不僅迅捷地喚起令人不快的色調、質感與情緒，安置在「宇宙」之上，更有設範以囚之的侷促感，蘊蓄著極強的張力。這裡的修飾語與主語之間有被強加接合的痕跡，顯示詩人欲以主觀文字重新規定客觀世界的意圖。

其實，朱湘本人的文學創作與生活實踐（這兩者在他身上連鎖

⁸⁴ 朱湘，〈評聞君一多的詩〉[1926]，《中書集》，頁346。

⁸⁵ Hugo Friedrich, *The Structure of the Modern Lyric: from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*. Trans. Joachim Neugroschel. (Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1974). pp.1-7.

⁸⁶ 徐志摩，〈我等候你〉[1929]，《猛虎集》，頁8。

⁸⁷ 楊牧，《徐志摩詩選·導論》，頁7。

爲一體)，也充滿「生—死」、「美—醜」、「善—惡」、「神—魔」相互拉扯的痕跡。細讀《石門集》，我們將會發現：朱湘實爲現代中國「自殺詩學」的鼻祖，⁸⁸樹立了以下幾個可以被再現的特徵：一、求死欲望：他不斷地在詩裡追求死亡，並預告著自己將要主動爭取死亡。二、詩歌崇拜：爲了向詩致敬，他艱苦地在「忍死須臾」的情境裡發言。三、悖論關係：死「發動／終結」詩，詩「抵抗／崇拜」死。特別是這最後一條，頗具衝擊性，經常塑造最大的魅惑之力。例如前文討論過朱湘詩裡的「溺死」想像，因爲有了實際的投江行動，所謂「想像之辭」忽然變成「履行性言語」(performative utterances)，生命終於隨文字而完成。

「詩／死」的合體也構成「毒／藥」的結構，實際上，朱湘本身即有詩直接觸及此一概念：「殺得人的鴉片，醫士取來／製成藥，救濟了許多人」。⁸⁹接下來所舉的例證恰恰便是，文士因之而得「詩」，凡夫因之而得「死」。這是一體之兩面，一物之兩性，時時在內部相互扞格。有如自嚙其尾的蛇，陷在無救的循環裡。朱湘曾藉「鬮兜兒」(rondel) 的體式，說出這種情境。過錄首尾兩段如下：

腳踏汗泥我眼睛望天……
 明明也知道它是大氣，
 並沒有泥鰍在裏邊，
 沒有葶薺。
 (中略)
 眼睛望天，
 我設想有星躲在雲裡……

⁸⁸ 詩人的「自殺寫作」在當代中國詩壇，乃是頗受矚目的一種現象，其著名的案例有顧城(1956-1993)，海子(1964-1989)，戈麥(1967-1991)等。有關「自殺、寫作與(後)現代性」的課題，以及現當代文學史若干著名案例的討論，參見王德威，〈詩人之死〉，收在《歷史與怪獸》。

⁸⁹ 〈十四行：英體〉第11首，《石門集》，頁110。

雖說它黑得好比汗泥。⁹⁰

「汗泥」是他慣用的一個語碼，經常表示由水與土所構成的「塵世—肉身」，它既陷溺靈魂，卻也滋養生命。而在這裡，其負面作用是確定的，正面作用則僅可想像或期待。「腳踏」是現實，「眼望」是願望，泥鰍、葶薺、星皆為生機之表徵——詩人上下求索，詩植根於塵世卻又想要掙脫塵世。此端既無生機，乃期之於彼端，問題是「天空」居然可能與「大地」同樣具有（只陷溺而不滋養的）「汗泥」。詩人既已「明知」，而仍「設想」；正如他認識自己身為「必死者」(Sterblichen)，而仍僥倖於「言說」與「命名」。

假如將「文體」與「身體」類比，則在迎向未來的光明的藥性之途中，過去的幽黯的毒素卻也時時發作。朱湘曾經在詩裡描述，「我想將「過去」摔回「泥沼」裏，但它卻「作癩蝦蟆的叫聲」、「如蛇釘住我」。儘管咬牙抵抗，卻是更加心驚：

因為這個醜物已經變作
我的模樣，正在一套，一套，
變着各種的形……這時，遍身
我出汗，怒抖。整顆心像割；
我暈了……它又鑽進了心竅……⁹¹

這是一種具有超現實視域的敘述：「主體」被「毒物」襲奪而「變形」。我們不妨將它闡釋為「寓言」，則這裡「變着各種的形」的體驗，便含帶著重要的訊息：完整、單純、固定的主體已經破裂，種種突變的狀態正在發生。可能的癥候包括：「迷失方向、熟悉物的解體、喪失秩序、語無倫次、碎片化、可逆返性、畫蛇添足、去詩化之詩、毀滅的閃光、刺目的意象、粗暴的突變、錯位、視角散亂、異化。」⁹²這

⁹⁰ 〈鬪兜兒〉第2首，《石門集》，頁86。

⁹¹ 〈十四行；意體〉第3首，《石門集》，頁120。

⁹² 這是 Hugo Friedrich 歸納自十九世紀後葉以來德、法、西、英等各種語系的「關鍵術語」，用以說明現代詩學的「否定類型」(negative categories)。不過，他並未解釋或界定這些術語。

些病變乃是從「古典抒情詩」向「現代抒情詩」轉化的途徑之一。就漢語現代詩的變化歷程而言，本文所及的三位新月詩人，都體現了「中毒—變形—現代」的結構，實為跳脫傳統抒情模式的重要「開端」（而非完成）。他們當然沒有全面具備上述癥候，但如早秋霜露，已然預告了滿山落葉。

五、結語

文學研究不能輕易迴避評價的問題，在當代評論新月詩人的諸多文章中，可以歸納為兩種觀點：其一是從文化精神上理解「紳士詩人的風範」，贊揚其提倡「思想自由，情感節制」的立場，體認和諧、均齊、理性的美感。⁹³另一則是採取左翼陣營現實主義的立場，批判新月的詩境過於狹隘，脫離時代、人民與革命，是「精神貴族的孤芳自賞」。⁹⁴這種對立或區隔，大致上延續了二、三十年代「新月派」與「反新月派」論爭的格局，只是當代論者不再執泥於一端，經常優劣並舉，並多嘗試加以調合而已。

雖然梁實秋否認新月諸子有什麼共性，⁹⁵論者也指出「新月派的稱謂」是論敵所加。⁹⁶惟追溯其源，則由徐志摩執筆的一篇具有「發刊辭」意義的文章〈新月的態度〉，便已聲明了基本立場。此文列舉了十三種派——感傷派、頹廢派、唯美派、功利派、訓世派、攻擊派、偏激派、纖巧派、淫穢派、熱狂派、稗販派、標語派、主義派，並逐一加以批判。這實際上即是採用「排除法」，進行了自我定義。他甚至把這些門類比做「鴉片、毒藥、淫業」，從而指出「這裡面有很多是與我們所標舉的兩大原則——健康與尊嚴——不相容的。」⁹⁷反對者

見 Friedrich 前揭書，頁 8-9。

⁹³ 朱壽桐，《新月派的紳士風情》（宜興：江蘇文藝出版社，1995），頁 347-351。

⁹⁴ 藍棣之，《新月派詩選·前言》（北京：人民文學出版社，2002），頁 14。

⁹⁵ 梁實秋，〈憶新月〉，《秋室雜憶》（臺北：傳記文學社，1971），頁 69。

⁹⁶ 藍棣之，《新月派詩選·前言》，頁 1。

⁹⁷ 〈「新月」的態度〉（原文未標撰者），《新月月刊》創刊號（1928/3），頁 4-6。

則以爲：所謂「健康與尊嚴」其實經過選擇，是戴上特定意識型態的「著色眼鏡」，進行「審查和整理的工作」。⁹⁸

本文的研究，既不是在爲「新月的態度」辯護，也不是對之進行針砭。而是嘗試揭示：在「新月的態度」的遮蔽下，另有一種「新月的血肉」存在。就顯意識的層面而言，他們確實傾向於提倡一種「以理性清瀟情感，以法度保障自由」的論調。但就其詩篇所蘊含的深層意識來看，卻又充斥著種種「不健康」的成份——聞一多自承是「蒼蠅似的思想，圾垃桶裏爬。」朱湘寫了許多神經中毒的詩句，徐志摩自己也曾以文字製作毒藥、召喚屍體、渲染慾望。依照本文的立場，這反而是新月詩人創作突破的重要資源。作爲啓蒙時代的知識份子，其公共言論很難自外於「科學、理性、進步」的洪流。但詩，畢竟不必是公共意志的再現，通過壓縮、跳躍、斷裂的語言，它容納了更多私祕的潛流。

即以「頹廢」(decadence)來說，那正是與「進步」對蹠的一種時間觀念。它似乎逆著革命的、演化的、救亡圖存的時代巨輪，但依歐洲文藝史的經驗，卻可以通向藝術現代性。且在更深層結構裡，「頹廢」與「進步」居然融洽如一。卡林內斯庫(Matei Calinescu)指出，在原始意義上：

頹廢通常與沒落、黃昏、秋天、衰老和耗竭這類概念相聯繫，在更深的階段裡，則涉及有機物分解和腐敗。——連同它們慣用的反義詞：上升、黎明、春天、年輕、萌芽等等。於是從自然循環和生物隱喻的觀點來思考它，便成了必然。⁹⁹

科學與技術的變革，帶來新的視野。比較而言，創造社詩人（特別是郭沫若）的進步觀更接近於「機械學」，他們藉由爆炸、推翻、嚎叫

⁹⁸ 彭康，〈什麼是「健康」與「尊嚴」？——新月的態度底批評〉，原載《創造月刊》1卷12期（1928/7），引自方仁念選編，《新月派評論資料選》，頁4。

⁹⁹ Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. (Durham: Duke University Press, 1987), pp.155-156.

等行動，迎接工廠、煙囪、火車與輪船等具有技術革新意義的現代事物的到來。新月詩人的進步則仍與「生物學」隱喻有更多的關聯，不得不期之於腐壞死滅之後的「再生」。——這種想法在「日新月異」的年代裡，不易相容於「科學與民主」，而只能見諸「詩與神話」了。

彷彿爲了完成一組神話般，那些充滿了「墳墓—腐屍—毒藥」的字辭，居然帶出了死亡的事實——徐志摩飛機失事(1931)，朱湘投江自盡(1933)，聞一多在壯盛之年放棄新詩創作(1931)，終因積極參予政治運動而遭特務暗殺(1946)。這些電光石火般的「橫死」，彷彿戲劇表演般，使「死—我—詩」在新月詩人的身上合成一體。航空機器與山河大地的劇烈碰撞，演講、記者會之後是街頭閃現的衝鋒槍，這類死法乃是道道地地的「現代(技術、器物與體制之下的)產物」。相對之下，從輪船上一躍而下，則呼應了一種詩人傳統，顯得有些古典。但我們想到，那「年輕的屍體」一夕間重塑詩行裡的「我」，成爲揮之不去的意象，則其間似乎也蘊含著現代抒情的端倪。

「橫死」無情而有力地譏諷了「健康與尊嚴」，看似偶然的沒有被控制住的怨毒與病狂，顛覆了「標準，紀律，規範」。在量上不佔多數、在質上卻居於關鍵的魔怪意象，則提供了變形的法術、風格突破的契機。設計完好的工具理性，不能阻止「非理性」力量的介入與發作。在節制均衡的原則之下，新月詩人的論述裡，本就含容了崇尚神秘的直覺、創造和想像的浪漫精神——經常被譬喻爲閃現的星、風、泉，這在實際創作中，本就可能變形爲狂暴、倔強、奔突的現代感受。就「志願」而言，他們極力想使「清泉」突破「污潦」；在實踐之間，他們卻也發現了腐爛與生產的一體性。漢語詩人大多經歷「惡化」或「魔化」的程序，而後擺脫初期白話詩的稚嫩，取得生產「現代詩意」的能力，新月詩人是極好的例證。

引用書目

- 方仁念選編，《新月派評論資料選》，上海：華東師範大學出版社，1993年。
- 王德威，《歷史與怪獸》，臺北：麥田出版公司，2004年。
- 弗洛伊德（Sigmund Freud）著，林塵、孫喚民、陳偉奇譯，《弗洛伊德後期著作選》，上海：上海譯文出版社，1997年。
- 弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》，天津：百花文藝出版社，1998年。
- 伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗》，臺北：桂冠出版社，2000年。
- 朱 湘，《夏天》，上海：商務印書館，1925年。
- 朱 湘，《草莽集》，上海：開明書店，1927年。
- 朱 湘，《中書集》，上海：生活書店，1934年。
- 朱 湘，《石門集》，上海：商務印書館，1934年。
- 朱湘著，趙景深編，《永言集》，上海：時代圖書公司，1936年。
- 朱壽桐，《新月派的紳士風情》，宜興：江蘇文藝出版社，1995年。
- 坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》，臺北：立緒文化公司，1997年。
- 克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，臺北：桂冠圖書公司，2003年。
- 沈從文，《沈從文文集》第11卷，廣州：花城出版社，1993年。
- 邱文治，《現代文學流派研究鳥瞰》，天津：天津教育出版社，1992年。
- 莎士比亞（William Shakespeare）著，梁實秋譯，《羅蜜歐與茱麗葉》，臺北：遠東圖書公司，1967。徐志摩，《落葉》，上海：北新書店，1926年。

- 徐志摩，《翡冷翠的一夜》，上海：新月書店，1927年。
- 徐志摩，《自剖》，上海：新月書店，1928年。
- 徐志摩，《志摩的詩》，上海：新月書店，1928年。
- 徐志摩，《巴黎的麟爪》，上海：新月書店，1930年。
- 徐志摩，《猛虎集》，上海，新月書店，1931年。
- 徐志摩著，楊牧編校，《徐志摩詩選》，臺北：洪範書店，1987年。
- 徐宏圖著，《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》，臺北：施合鄭基金會，1995年。
- 秦賢次、王宏志合編，《詩人朱湘懷念集》，臺北：志文出版社，1990年。
- 張隆溪，《同工異曲：跨文化閱讀的啓示》，南京：江蘇教育出版社，2006年。
- 張 灝，《幽黯意識與民主傳統》，台北：聯經出版社，1989年。
- 陳芳明，《典範的追求》，臺北：聯合文學出版社，1994年。
- 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 郭沫若，《女神》，上海：泰東圖書局，1921年。
- 郭慶藩集釋，《莊子集釋》，臺北：世界書局，1989年。
- 梁實秋，《談聞一多》，臺北：傳記文學出版社，1967年。
- 梁實秋，《秋室雜憶》，臺北：傳記文學社，1971年。
- 淡 癡，《玉歷至寶鈔》，收入《藏外道書》第12冊，成都：巴蜀書社，1992年。
- 陶淵明著，王叔岷箋證，《陶淵明詩箋證稿》，臺北：藝文印書館，1975年。
- 楊匡漢、劉福春編，《中國現代詩論》，廣州：花城出版社，1991年。
- 聞一多，《紅燭》，上海：泰東圖書局，1923年。
- 聞一多，《死水》，上海：新月書店，1933年。
- 聞一多著，朱自清等編，《聞一多全集》丁集，上海：開明書店，1948

年。

魯迅，《集外集》，臺北：風雲時代出版社，1990年。

劉半農著，痲弦編，《劉半農文選》，臺北：洪範書店，1977年。

戴望舒譯，《惡之華掇英》，上海：懷正文化社，1947年。

戴望舒著，王文彬、金石主編，《戴望舒全集：散文卷》，北京：中國青年出版社，1999年。

藍棣之編，《新月派詩選》，北京：人民文學出版社，2002年。

蘇雪林，《青鳥集》，長沙：商務印書館，1938年。

Calinescu, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Derrida, Jacques. *Of grammatology*. translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Friedrich, Hugo. *The Structure of the Modern Lyric : from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*. translated by Joachim Neugroschel. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1974.

Hsu, Kai-yu. *Twentieth century Chinese poetry : an anthology*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963.

Shakespeare, William. *Romeo & Juliet*. edited by Brian Gibbons. New York : Routledge, 1980.

吉岡義豊，《中國民間の地獄十王信仰について——玉歷至宝鈔を中心として》，收入《吉岡義豊著作集》第1卷，東京：五月書房，1989年。

澤田瑞穂，《地獄變——中國の冥界說》，東京：平河出版社，1991年。

Tomb, Corpse and Pharmakon : the Demonic Imagery used by the Crescent Poets Xu Zhimo, Wen Yiduo and Zhu Xiang

Liu Zheng Zhong

This article tries to explore a seldom discussed issue of the aesthetic styles of modern Chinese poetry in the transformation process by taking three Crescent poets Xu Zhimo, Wen Yiduo and Zhu Xiang as objects of study. It carries out an integrated observation of both cultural spirits and poetic metaphors. Demonic imagery is the axis of the whole article. Some paradoxical topics are discussed: First, the tomb-like womb — it is of the poets' feelings on space toward declining mother land. There are love and hatred complicatedly weaving together just as gods and demons both exist in this special space. Second, the rotten body experience — it is the poets' depression and melancholy occurring when the lyric-self had no way out to change the reality and yet the artistic tendency of excessive decoration seemed to put on outer garments on corpses. Third, *pharmakon*-like language — it is the mixture of the poets' resentment and salvation, caused by the transfigurative subjects under the pressure of this era. Therefore, a brand-new poetic paradigm was developed. All these topics are important for us to understand the development of modern Chinese poetry and provide a new perspective for us to measure the influence of the Crescent poets.

Key words: Xu Zhimo 徐志摩、Wen Yiduo 聞一多、Zhu Xiang 朱湘、the Crescent poets 新月詩人、Modern Chinese poetry 現代漢詩、Demonic imagery 魔怪意象