

# 摩羅，志怪，民俗：魯迅詩學的非理性視域\*

劉正忠\*\*

國立清華大學中國文學系

## 摘 要

本文旨在論述魯迅詩學所蘊含的一種非理性視域，進而探討漢語美學現代性的議題。文中嘗試綜合考慮西方詩學影響、本土民俗體驗、作者人格構造等三種因素，進行相互印證，以便展示其繁複的面貌。首先，將重考青年魯迅留日時期所受容的「摩羅詩學」，著重闡釋他對平和美學觀與馴良倫理觀的批判。其次，則將分析魯迅對「民間信仰」的運用與「志怪傳統」的發揚。一則聯結外來的「摩羅」與本土的「鬼物」，一則區判「魔／鬼」的型態與內涵。最後，則從「詩意」與「詩語」等兩個方面，進一步觀察非理性因素如何落實於文本，創造富於現代性的嶄新詩學範式。

**關鍵詞：**摩羅詩學，志怪書寫，民俗，魯迅，非理性詩學

## 一、前言

詩，並非一成不變的文類概念，而是持續建構的美學範疇。詩的重建，除了語言變革之外，常須以「人的重建」或「我的重建」為根基。以五四時代的「反傳統」論述而言，「詩學建構／歷史解釋／思想探索」常是一體並生，而皆涉及對西方現代價值的接受與反省。張灝曾經指出：五四思想表面上強調科學、推崇理性，實際上卻熱血沸騰、情緒激盪，似乎以西方啟蒙運動為楷模，骨子裡卻帶有

---

\* 本文為國科會計畫 NSC92-2411-H-031-021、NSC93-2411-H-031-001 研究成果之一。

\*\* 本文作者電子郵件信箱：jjliu@mx.nthu.edu.tw。

強烈的浪漫主義色彩。(註<sup>1</sup>)魯迅的重要性便在於，他既入乎其內，共同締造了這些新思潮，而又出乎其外，提出深刻而尖銳的反詰，既體現了中國現代知識份子的啓蒙願望與浪漫精神，而又獨獨契合於西方現代美學「非理性轉向」的精神。也就在這種群性與個性的辯證之中，展現了精采的思辯與體驗。

斯篇之作，即著力於梳理魯迅詩學所蘊含的一種非理性視域。這種視域的來源與表現乃是重層疊構的，本文將試著從西方影響、本土經驗、人格構造等三個面向進行相互連貫的考索。先由青年魯迅留日時期所受容的「摩羅詩學」入手，導出他對「民俗體驗」的轉化與「志怪傳統」的發揚。一則聯結西洋「摩羅」與本土的「鬼物」，一則區判「魔／鬼」的型態與意義。並時時與魯迅複雜的人格進行對照，進一步觀察非理性因素如何形成「觀看／思維／書寫」的方法，創造嶄新的詩語，生產銳利的詩意，從而完成一次重大的詩學轉換。

## 二、爭天拒俗：從持其志到暴其氣

### (一) 反對平和

青年魯迅曾經醉心於「科學救國」的夢想：他透過地質學的礦藏調查，重新認識被風水迷信籠罩的母國大地；又透過解剖學與藥理的研習，試圖療救那被庸醫所誤的「國族一父親」的病軀。所謂「科學者，神聖之光也，照世界者也，可以遏末流而生感動。」(註<sup>2</sup>)西方的科學知識不僅被視為振衰起弊的靈丹，在魯迅的描述下，居然也有了如「詩」般使人感動的光芒。這種由精神面來理解事物的取向，使他免於陷入物質至上的觀念，而能同時肯定宗教民俗的非理性力量。

無論就科學或革命而言，魯迅顯然極早便認識到自己猶疑深慮的性格，拙於實務上的行動，而長於精神上的提問。因此，在著名的「幻燈事件」的視覺震撼

1. 張灝，〈重訪五四：論五四思想的兩歧性〉，收於余英時等著，〈五四新論：既非文藝復興，亦非啓蒙運動〉（臺北：聯經出版公司，1999），頁34-40。

2. 魯迅，〈科學史教論〉，《墳》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁30。

之下，他便「惱羞成悟」，走上了「棄醫從文」之路。<sup>(註3)</sup>依照一般的理解，此事突顯了「醫學一體格／文學一精神」的結構性轉移。實際上，魯迅並未「棄離」科學，而是把它由技術層次提到倫理與精神的層次，認定在「工具理性」(instrumental reason) 之外，中國還需要意志、夢想，以及情感的衝動。因此，在知識份子競相醉心於理性精神的時代，魯迅乃獨自走上了違眾抗俗之路。

透過日本文化界的中介，他敏銳地注意到，十九世紀的歐陸思想界有一股「崇奉主觀」、「張皇意力」的非理性主義潮流，蘊藏著從傳統哲學到現代哲學的轉換契機，預示二十世紀現代文化的新發展，意義重大。文中舉證，包括齊克果 (S. Kierkegaard) 所謂「發揮個性，為至高之道德」，易卜生 (H. Ibsen) 劇作之「反社會民主」、「無間習慣信仰道德」，及尼采 (Fr. Nietzsche) 「用庸眾為犧牲，以冀一二天才之出」的「超人之說」等等。<sup>(註4)</sup>儘管如此，受限於現實中國的時代需求，魯迅日後仍大力支援以科學、民主、進步為號召的五四新文化運動，在文化論述上，更多地表彰啟蒙主義的理性內容。<sup>(註5)</sup>至於早年這種「觀諸黑暗」的思維，則多展布於創作，發揮為詩學，透顯於字句底層，大幅超越了多數文人「僅見光明」的膚淺與空疏。<sup>(註6)</sup>

魯迅「張個性」之觀念同樣充盈於早年的詩學論述〈摩羅詩力說〉(1908)，此文全面檢討中國詩學的限制，並以西洋文學為參照，提倡一種以反抗為要務的詩人典型，立論頗為激進。他從終極關懷上著眼，把詩學理想和人生哲學聯繫起來，抨擊中國古人崇尚「平和」的傾向。他指出，人間並無所謂永久的「平和」，殺伐爭強才是世界的真象。由蠻荒入於文明，風俗開化，知險而思安，乃有一種為馳慕「平和」的渴望。這種理想在西方的典型表現乃是製作理想的社會藍圖，創造假設的國度，或托之極祕之寶地、甚遲之將來，於是有柏拉圖 (Plato) 《邦國論》(*The Republic*) 一類作品。相對於此，在中國的典型表現卻是對遠古懷著

3. 舊說多以此事幾近「寓言」，惟據近年日本學者的考察，當年在仙台醫學專門學校課間播放「時局幻燈」，確有其事，內容主要展現日軍在對俄戰爭中的勇決與犧牲。精要的研究回顧，詳阿部兼也，《魯迅の仙台時代：魯迅の日本留學の研究》(仙台：東北大學出版會，1999)，頁21，注5。現存幻燈畫片十五幅，見同書，頁329-333。

4. 魯迅，〈文化偏至論〉，《墳》，頁49-50。

5. 汪暉，〈個人觀念的起源與中國的現代性認同〉，《汪暉自選集》(桂林：廣西師範大學出版社，1997)，頁146-147。

6. 「僅見光明」、「觀諸黑暗」俱為魯迅語，見魯迅，《墳》，頁50。

莫名的鄉愁，想像唐虞聖人之治，甚或錯將人獸雜居之世誤認為「萬禍不作，人安其天」的清淨世界。(註7)兩相對照，一主迎新，一主慕古，思維恰成異趣。在他看來，中國人的想法明顯違背「人類進化史實」，許多偏頗的觀念皆導源於此。

魯迅談論中西異同的另一組概念是「撓」與「不撓」。(註8)中國的人生哲學，如老子所立，便以「不撓人心」為主腦：「以不撓人心故，則必先自致槁木之心，立無爲之治；以無爲之爲化社會，而世即於太平。」(註9)在魯迅看來，這又是一種反進化的思維，人身既不可能「退返於孩」，人類也不能「歸于禽蟲卉木原生物，復由漸即於無情」。(註10)進化之勢如飛行中的箭，不可能「逆飛而歸弦」。個人之苟安如此，整體社會亦復如此，無論統治者或被統治者，或爲保位，或爲安生，一見有人能「撓」即感到焦慮，於是「庸眾」扼殺「獨異」的現象，在歷史上也就層出不窮。

中國之扼殺天才，正與《邦國論》之驅除詩人類似。只是一爲歷史事實，一爲理念推衍。詩人之被逐，關鍵在於其威脅性：

蓋詩人者，撓人心者也。凡人之心，無不有詩，如詩人作詩，詩不爲詩人獨有，凡一讀其詩，心即會解者，即無不自有詩人之詩。無之何以能夠？惟有而未能言，詩人爲之語，則握撥一彈，心弦立應，其聲激於靈府，令有情皆舉其首，如睹曉日，益爲之美偉強力高尚發揚，而污濁之平和，以之將破。平和之破，人道蒸也。(註11)

詩人的任務是揭破，而非遮蓋。即使看似層層包裹的隱喻結構，實質上也是爲了蓄養「撓」的力量。魯迅認為「平和」是污濁的，就統治者而言是以老舊頑固的倫理維護了封建體系，就被統治者而言則顯示了孱弱退離、麻木無能的奴隸心態。而真正的詩應是破除平和，發揚人道的手段。這裡透露了一種「以暴制暴」的思

7. 魯迅，〈摩羅詩力說〉，《墳》，頁67-68。按，這裡涉及「桃花源境界」與「烏托邦社會」兩種對反的虛構原理，可參看中野美代子著，劉禾山譯，《從中國小說看中國人的思考方式》（臺北：成文出版社，1977），頁81-91。

8. 按，「撓」有觸犯、擾亂之意。《孟子·盡心下》：「虎負隅，莫之敢撓。」《莊子·庚桑楚》：「不以人物利害相撓。」

9. 魯迅，《墳》，頁68。

10. 魯迅，《墳》，頁68。

11. 魯迅，《墳》，頁69。

維：平和的假象是壓制的暴力，詩必須揭竿而起，反擊以更強的暴力。可惜中國之所謂詩化，在他看來，都是一種馴化的過程，把銳利的人心給磨鈍了。

魯迅認為，世界觀支配了文學觀。蓋西方人既以「平和」為想像之境，承認現世為災為亂，吾人宜競宜爭，因此其文學作品亦看重「衝突」的結構或主題。中國人則對「平和」奢想太過，忽略了生民爭抗劬勞的事實，於是文人思士常以「隱逸」為高蹈，以「樸古」為歸穴。這樣的判斷，頗能扣觸中西美學傳統的差異：東方詩學把「意境」視為重大價值，極力追求一種靜觀的、超越的、虛空的美感，從而形成所謂「神韻傳統」。於是詩化，常是超越，而非介入。其優勝處在於能夠達成一種自我身心的止息與安頓，契入精純的審美經驗。這原是重大的民族文化特徵，但深懷亡族之患的魯迅，顯然無暇欣賞，而把列強鼎盛、中國孱弱的世況，歸疚於詩與思。

自嚴復譯介《天演論》以來，競爭生存之說瀰漫。知識份子的價值體系都受到衝擊，形成一種以「進化論」為核心的判斷標準。中土詩學講究「天人合一」、「美在和諧」，推尊聖賢，信仰中和之美，通通成了「反進化」的鐵證。西洋詩學主張「人天相抗」、「美在衝突」，崇拜英雄，追求悲劇的力量，則被視為列強「進步」的根源。<sup>(註12)</sup>這裡涉及了對「天」、「理」、「人」、「心」等一系列觀念的重新理解。「天」既失去了權威性，那些揣摩或製造天意、天命、天理的思想型態隨之崩潰，則法天的聖人、順天的文字、合天的意境，都盡歸於虛無。魯迅認為，古代的反抗模式，無論是「以文亂法」之儒或「以武犯禁」之俠，終究是在「天」的籠罩下，以各自的方式去體現天意，都只能算是出點小亂子，不足以稱「叛」。<sup>(註13)</sup>也正因為缺乏「以魔抗天」的精神，最後終將被收編到封建體系裡。

以這種眼光來省視中國傳統詩學，魯迅認為，其中便充滿滅詩不成，「設範以囚之」的線索：

如中國之詩，舜云言志；而後賢立說，乃云持人性情，三百之旨，無邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？強以無邪，即非人志。許自繇于鞭策羈

12. 相關比較，參考錢鍾書，〈中國詩與中國畫〉，《七綴集》（臺北：書林出版社，1990），頁16。

13. 魯迅，〈流氓的變遷〉，《三閒集》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁185。

縻之下，殆此事乎？然厥後文章，乃果輾轉不逾此界。(註14)

按「志」和「持」都是傳統詩學詮解「詩」字的重要語彙。所謂「志」，在原始的脈絡裡，一面是心思的「握定」，一面是意向的「伸張」。(註15)但在兩漢時期逐漸被強調為「社會群體的共同意志」，而有了較多的規範性色彩。直至六朝時期，生死愴痛帶來的激盪與醒覺，使文學自主觀念逐漸成熟，乃推衍出「詩緣情」的創作理念，進而完成抒情傳統的典範。至於所謂「持」，便是偏重於志之握定的一面，衍為講究法度的詩學：就主體涵養而論，則詩人思想必須合乎典常，詩是含蘊正當義理的語言；落到形式技巧來看，則要求創作者遵循節制的美學原則，精於鍛鍊，嚴於聲律，以收攝狂野的情志。古人經常努力調和「志」與「持」兩種思路。惟在魯迅看來，這種調和顯然並不可行。(註16)如果說「志」的原始精神是「自繇」，「持」的詩學取向則是「羈縻」（「無邪」為羈縻的標準），後者足以使前者完全變質，而中國詩學的侷限也正在此。

傳統的詮釋路徑，或可名之曰「持其志」的詩學。那麼，魯迅所開啓的詩學，便充滿了「暴其氣」的傾向。(註17)暴，係指狂野馳縱的行動；(註18)氣，則指情意飽滿的生命力。(註19)持其志，導致一種澄定、冷靜、節制的抒情傳統；暴其氣，則打開了「非理性詩學」的通道，馳向「無意識」與「超現實」的視域。古人雖也有「詩可以怨」的說法，然其態度基本上是接納，忍受而後又有掙扎的波瀾。正如「怨悱而不亂」一語所顯示，節制有度，適可而止，恰如其分的悲劇情感。

14. 魯迅，《墳》，頁69。

15. 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），頁20。

16. 魯迅發言，顯然針對劉勰這段文字：「大舜云：『詩言志，歌永言』；聖謨所析，義已明矣。是以『在心為志，發言為詩』；舒文載實，其在茲乎！詩者，持也，持人情性，三百之蔽，義歸無邪，持之為訓，有符焉爾。」按，《論語·為政》：「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪。」漢代《詩緯·含神霧》：「詩者，持也；持其性情，使不暴去也。」見劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋·明詩第六》（臺北：里仁書局，1984），頁83。

17. 孟子，〈公孫丑上篇〉云：「夫志，氣之帥也；氣，體之充也。夫志之志焉，氣次焉，故曰：持其志無暴其氣。」依據勞思光的闡釋：「持，定守之謂，趙註所謂『正持』也。『暴』，指『亂』而言。欲以志帥氣，則必須一面定守其志，一面勿使其氣暴亂。換言之，欲以德性我統攝生命情意，則須一面使價值自覺澄定，一面不縱其生命情意，免使至於肆而亂也。」見勞思光，《新編中國哲學史》（臺北：三民書局，1990），頁173。

18. 劉若愚在闡釋袁枚詩論時，提到：「袁枚似乎附合孟子，將『暴去』（run wild）與『持』（hold）對比。也許在《孟子》有關章句中，『暴』字也應該解釋為『run wild』或『get out of control』，而不是『do violence to』或『abuse』。」見劉若愚，《中國文學理論》（臺北：聯經出版公司，1985），頁298。

19. 徐復觀認為氣是作者「生理地生命力」。見徐復觀，《中國文學論集續編》（臺北：學生書局，1984），頁60。

(註 20) 因此，魯迅雖自青年以來便極賞愛屈騷，(註 21) 說他「放言無憚，為前人所不敢言」，卻又說他「反抗挑戰，終篇未能見」。(註 22) 在救亡圖存的迫切壓力下，獨立的審美空間難以自在。青年魯迅實際上已經刻意對詩，特別是抒情詩，提出「過份」的要求，非既有的詩體所可負荷。他明明稟受「詩人之質」卻加以壓抑，故意扮演「詩歌之敵」而反噬其體。這當中充滿矛盾和緊張，勢將引發一種「反詩之詩」——反（舊）詩是作（新）詩之法，正如反（庸）人是立（超）人之道。

## (二) 宗尚天魔

魯迅既不愜於中土詩學，只有「別求新聲於異邦」，倡論「函剛健抗拒破壞挑戰之聲」的摩羅詩學：

摩羅之言，假自天竺，此云天魔，歐人謂之撒但，人本以目裴倫（G. Byron）。今則舉一切詩人中，凡立意在反抗，指歸在動作，而為世所不甚愉悅者悉入之，為傳其言行思惟，流別影響，始宗主裴倫，終以摩迦（匈加利）文士。凡是群人，外狀至異，各稟自國之特色，發為光華；而要其大歸，則趣於一：大都不為順世和樂之音，動吭一呼，聞者興起，爭天拒俗，而精神復深感後世人心，綿延至於無已。(註 23)

喧囂反抗，無所禁忌，對於久聞「溫柔敦厚，詩教也」的中國詩人而言，確實是極具震撼的新聲。這裡涉及「惡魔詩人」如何在不同語境下（英國—日本—中國）被建構與運用的問題，惟有考其差異，才能理解其詩學意義。中島長文指出，魯迅之論拜倫（George Gordon Byron, 1788-1824），約有十分之七取自木村鷹太郎的《文界之大魔王》（1902），例如「惡魔為權力意志的象徵」的觀點，便受其啟發。(註 24) 北岡正子又作了鉅細彌遺的逐章考查，發現魯迅此文多數材料與觀

20. 這裡對「怨」的詩學闡釋，主要參考張淑香，〈論「詩可以怨」〉，《抒情傳統的現代省思》（臺北：大安出版社，1992），頁 32-33。同一議題的文獻疏理，另詳錢鍾書，《七綴集》，〈詩可以怨〉，頁 123-138。

21. 許壽裳，〈魯迅與屈原〉，《亡友魯迅印象記》（北京：人民文學出版社，1953），頁 5-8。

22. 魯迅，〈摩羅詩力說〉，《墳》，頁 70。

23. 魯迅，《墳》，頁 66。

24. 中島長文輯，〈藍本「摩羅詩力の說」第四、第五章——北岡正子氏作るところの「摩羅詩力說林源考ノート」によせて〉，原載《颯風》，5（宇治：1973），轉引自藤井省三，《魯迅：「故郷」の風景》（東京：平凡社，1986），頁 199。

點，皆可從當時日本文化界的論述中找到具體來源。(註 25) 即便如此，〈摩羅詩力說〉仍然充盈著初期魯迅的「個性」，他常能對各種材料的要旨進行創造性的融和，在轉述間展露尖銳而新穎的判斷。以拜倫為例，木村氏原書裡的「惡魔—詩人」乃是備受擁戴的英雄，與群眾處於和諧關係。魯迅的摩羅不僅「抗天帝」，還要「制眾生」，不「和」不「樂」，是陰慘、孤獨、逆眾的戰士。(註 26)

他不沿用木村所謂「魔王」（此詞亦屢見於佛經），而另假諸天竺名相以為標題，或者有意避開「王」的封建意涵，並召喚東方語境。同時，「魔」的形象在「漢語化」的轉換過程中（特別是魯迅採用了概括性、斷裂性、詩意性較強的文言漢語），必然產生異質性。按上古中國，原有鬼、魅、妖、怪等觀念，「魔」（本作「摩」）卻是六朝時朝為對應佛典概念而造的新字。(註 27) 依照《大智度論》的闡釋，摩羅（Māra）乃一切欲界之主，「常來燒佛」。甚至力能「將十八億眾到菩薩所，敢與菩薩決其得失。」因此，「過諸魔事」乃是修行者必經的磨難。論云：

是魔名諸佛怨讎一切聖人賊，破一切逆流人事，不喜涅槃，是名魔。是魔有三事：戲笑語言歌舞邪視，如是等從愛生；縛打鞭拷刺割斫截，如是等從瞋生；炙身自凍拔髮自餓入火赴淵投巖，如是等從愚癡生。(註 28)

魔雖為外來的力量，卻經常利用人心本有的弱點，使其表現為淫邪、傷人、自虐等三種類型的行為。如從修辭的角度看，可以視之為欲望的人格化。然而，魔在佛教之中為三界宇宙觀與六道結構中重要的一環，佔有確實的位格、功能、力量，與「鬼」判然有別。而由漢語所凝鑄的「魔鬼」一詞，卻與古代中國之「人死為鬼，物變為妖」的原始觀念相互混雜。青年魯迅建立「摩羅—撒旦」的聯結，具有把魔從鬼裡區別出來的作用。與此相反，中年魯迅卻又刻意召喚魔鬼混淆的漢

25. 北岡氏的考索工作持續數十年，初期成果見氏著，何乃英譯《摩羅詩力說材源考》（北京：北京師範大學出版社，1983）。晚近又有更周到的材料發現與觀點分析，見其新著《魯迅救亡の夢のゆくえ：惡魔派詩人論から「狂人日記」まで》（大阪：關西大學出版部，2006），頁 33-88。

26. 說見藤井省三，《魯迅：「故鄉」の風景》，頁 201。

27. 清人邢澍云：「北齊天統三年〈造像記〉：『摩王歸軼』，案此為魔之正字，《一切經音義》卷二十一，天魔注云：『魔，莫何反，字書無此字，譯人義作。』據此，則後魏武定六年〈造像頌〉：『群魔稽首』，是魔乃六朝譌體也。」見邢澍，《金石文字辨異》（臺北：藝文印書館，1970，聚學齋叢書本），卷 4，頁 31。

28. 龍樹著，鳩摩羅什譯，《大智度論》（臺北：新文豐出版社，1981），卷 5，頁 97。



語傳統，似乎也在這裡埋下伏筆。

摩羅是一界之主，撒旦則是叛亂的天使長，來源不同，挑戰的對象也有極大的差異。由於佛教重視冥想修行，摩羅比諸撒旦，更具有深慮自省的心靈。就人（或神）魔對抗而言，也比較偏向於言辭交鋒，而非西方式的形軀殺伐。<sup>（註 29）</sup>以《雜阿含經》「魔相應品」所搜集的二十則故事來看，結尾經常是：「時魔波旬作是念：沙門瞿曇已知我心。心懷憂惑，即沒不現。」<sup>（註 30）</sup>這種懷憂存疑、敏感多思的形象，其實比較接近後來的魯迅。基督教傳統的中的撒旦（Satan），原本即內涵「抗爭」的意義。<sup>（註 31）</sup>在早期文獻中，魔是誘惑人犯罪的邪惡角色，而為衛道者所引以為戒。中世紀以降，祂不斷與民間信仰結合演化：一方面匯集眾惡，繼續為人所鞭撻；一方面也為部份淫邪者所奉祀，形成撒旦崇拜的儀式。甚至在許多文學藝術作品中，其形象已由畸零醜怪變為高大俊美，性情與思維也更加人性化。卜倫（Harold Bloom）就曾指出，米爾頓《失樂園》裡魔魁路西法（Lucifer）乃是「最具莎士比亞風格的人物，是依阿高、哀德蒙、馬克白等反派英雄的繼承人，也延續了哈姆雷特較陰沉的一面。」<sup>（註 32）</sup>順此思路而下，我們也可以說，拜倫的魔鬼乃此一傳統的新版本。而魯迅所吸收的，實際上便是這個充滿英國詩人機杼的「詩化撒旦」。

按詩的惡魔派（Satanic school of poetry）原為蘇惹（R. Southey）強加於拜倫等青年詩人的惡諡，用指其褻瀆上帝、敗壞了政治與道德兩方面的國本。在拜倫這邊也就慨然以惡魔立場自居，然而我們應當注意，其前提乃是先作「神魔逆轉，善惡易位」的程序：擁護上帝者，實為虛假、橫暴而無恥；狂放如魔者，反是真誠。以敘事長詩《海賊》（*The Corsair*）為例，詩人強調「惡名」昭彰的主人翁其實甚具「美質」：純淨、勇敢、堅忍。在詩劇《凱因》（*Cain*）裡，他更

29. James Waldemar Boyd, *Satan and Mara: Christian and Buddhist Symbols of Evil* (Leiden: Brill Academic Publishers, 1975), pp. 140-143.

30. 印順編，《雜阿含經論會編·下冊》（臺北：正聞出版社，1987），頁 31-51。

31. 楊牧谷指出：「撒旦」的希伯來文為 *śāṭān*，原是個動詞，在閃族語言以外沒有其他同義詞可譯，大概相近的意思是「控告」，而詩篇 38:20 是指「作對」。見楊牧谷，《魔惑眾生——魔鬼學探究》（香港：明風出版社，2006），頁 112。另有學者指出：「撒旦」之語根 *śṭn* 有「敵對者、妨害者、反對者」的意味。見 Elaain Pagels 著，松田和也譯：《惡魔の起源》（東京：青土社，2000），頁 75-76。

32. 卜倫（Harold Bloom）著，高志仁譯，《西方正典》（臺北：立緒文化公司，1998），頁 237。

再三假魔鬼之口，指出：「上帝為不幸之因」、「惡魔者，說真理者也」。(註33)由此看來，拜倫式英雄切斷了「善—神／惡—魔」的僵化公式，實際上是嫉惡而非耽惡，不同於波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 的「撒旦主義」。魯迅基本上繼承了兩個重點：一是反抗權威的立場，一是自由、進步、正義等等價值觀。與其說魯迅接受了拜倫、雪萊的詩，毋寧說是，接受了他們充滿傳奇的一生。吸引他的，不是詩的形式、風格、技巧，而是詩人反抗強權、鼓吹文明的姿態、立場與行動。

但另一方面，魯迅也作了創造性的修正或偏移。首先，他把尼采的「超人」觀念與浪漫主義的「摩羅詩人」結合起來，便展現了獨特體驗。拜倫式的英雄，具有激昂勃發的浪漫詩情與革命行動；尼采的超人，則是天才之人透過駕馭自身而獲得力量，變成主人，其中充盈著一種蔑視庸眾的思維。魯迅實際上是把惡魔詩人給「超人化」，使其具有更深邃的思想資源，從而將「詩人—戰士」形象由社會面擴展到精神界。當然，這兩種思維之間頗有扞格，例如尼采之「反民主」，便與拜倫異趣。此外，魯迅也曾提及：

盧希飛勒 (Lucifer) 不然，曰吾誓之兩間，吾實有勝我之強者，而無有加於我之上位。彼勝我故，名我曰惡，若我致勝，惡且在神，善惡易位耳。此其論善惡，正異尼佉。尼佉意謂強勝弱故，弱者乃字其所為曰惡，故惡實強之代名；此則以惡為弱之冤謚。故尼佉欲自強，而並頌強者；此則亦欲自強，而力抗強者，好惡至不同，特圖強則一而已。(註34)

無論拜倫詩劇或尼采論述，都在質疑「善惡」的分判，而皆認定其與權力之運作有關。拜倫筆下的惡魔「以惡為弱之冤謚」，是代弱者鳴不平，大有拂去惡名之志。尼采認為「惡實強之代名」，則並不以惡為恥，且譏彈弱者之以善自飾。在神魔對立的隱喻結構裡，神是施加壓迫的一種權力，魔則如先知先覺者喚醒積弱國民以抗之的另一種權力。雖然通過「挾持」眾生而「賦予」自由，看似橫暴，其姿態

33. 魯迅，《墳》，頁85。在拜倫原著第一場第一幕，凱因完整的說法是：「蛇說出真理：這是智慧之樹，是生命之樹。智慧是善，生命也是善，這兩者怎麼會是罪惡？」引自趙瑞蕪，《魯迅「摩羅詩力說」：注釋·今譯·解說》(天津：天津人民出版社，1982)，頁95-96。原文屬敘述句，魯迅卻把它提高為一種定義。由這個例子，可以看到漢語文言體制與譯述者主體意志介入原作的痕跡。

34. 魯迅，《墳》，頁80。

仍是利群的，這是魯迅的公共立場。但在尼采設定的隱喻裡，魔鬼乃是一種否定精神或虛無意志，超人必須嘗試克服、容納並利用它，兩者並非一體。<sup>(註 35)</sup>魯迅用超人以論摩羅，看似有印證或擴充的作用，實則埋下了質疑與辯證的因子。在個體哲學的立場上，他毋寧是尼采式的，而非拜倫式的。

其次，魯迅依照自身的體驗與視野，建立了「摩羅詩人」的系譜，將東歐諸弱小民族的革命詩人納入其中，這也就偏移了「惡魔派」的指涉。蓋在原始脈絡裡，所謂「惡魔」乃是對蹙於「神權」及隨之伴生的政治、法律、道德而豁顯；在魯迅的版本裡，重心則由「反神權」轉至「反侵略」的面向。他說：

裴倫既喜拿破侖之毀世界，亦愛華盛頓之爭自由，既心儀海賊之橫行，亦孤援希臘之獨立，壓制反抗，兼以一人矣。雖然，自由在是，人道亦在是。<sup>(註 36)</sup>

「毀世界」與「爭自由」兼具，乃是摩羅詩人的完整型。然而從魯迅所建立的系譜看來，他更強調的乃是反抗者之爭自由，而非壓制者之毀世界。宗教上認為，神賦予吾人自由意志，而導致罪惡之蔓延、魔鬼之作亂。詩人卻認為，惟有通過「惡魔似的」強勢行動與言語，人乃能爭得自由。但魯迅又對愛國行動或自由價值進行區分：「惟武力之恃而狼藉人之自由，雖云愛國，顧為獸愛」。<sup>(註 37)</sup>然則強者凌弱是「獸愛」，弱者求存才是「人道」。這便使其摩羅詩學具有「弱者本位」、「正面取向」、「淑世功能」的意義。換言之，如華盛頓之所為才是摩羅詩人的必要條件，拿破侖只是輔助性因素。這是一種迎向「光明」前景的摩羅，而非安居「黑暗」立場的惡魔。

在競爭圖存的基本認知下，魯迅要求詩人必須走出懷舊的、退離的、田園的古典情境，邁向未來的、進取的、社會的現代體驗。因此，詩不能是休閒之物，而應扮演推動社會改革的戰鬥武器。不同於古人的循環觀，這一種「進步」的線性時間觀，乃是「社會現代性」的基本信念，符合五四思想主流，同時也確實支

35. 相關闡釋參見德勒支 (Gilles Deleuze) 著，周穎、劉玉寧譯，《尼采與哲學》(北京：社會科學文獻出版社，2001)，頁 279-280。

36. 魯迅，〈摩羅詩力說〉，《墳》，頁 81。

37. 魯迅，《墳》，頁 92。按，據原文，此係引用勃蘭兌思 (G. Brandes, 1842-1927) 之語。

配著魯迅後來的公共參與。然而，我們也應該注意到，魯迅詩學的深層結構裡，另有一種與此恰成逆反的「末世論」思維——相信人類終將走向歷史的盡頭，而常懷沈淪、頹廢、死滅、絕望的陰影，那是「美學現代性」的重要根據。(註 38)實際上，留日時期的魯迅，雖然一方面持續認識西方學界的「進化公理」，另一方面卻從中國現實裡不斷體驗到一種「末世圖像」。(註 39)力能圖強者，當然可以期諸進化公式（優勝劣敗）之運作；勢必積弱者，恐怕也只好等待末世審判（懲惡揚善）的到來。因此，青年魯迅的言辭，可說是不斷掙扎於「進化論／末世論」、「希望／絕望」、「迎新／懷舊」之間，其思維結構之獨特與深刻，恰恰精準地呈現了「現代性」的悖論。

綜觀青年魯迅的論述，還有一個重大意義，那便是以動態的「詩力說」，糾彈了靜態的「詩意論／詩境論」。其實，傳統詩學也是講「力」的，特別是用「風」這個自然意象來標誌一種詩歌，即內涵著運行、感動的力量。(註 40)但風之為力，仍偏向於「潛移默化」的仿自然系統。梁啟超論小說功能拈出「熏、浸、刺、提」四字，即可看作是「風」的近代轉化。魯迅既不滿於詩之主靜傾向，乃導入更具社會實踐意涵的惡魔元素，使其由「止於言」變成必須兼涉「起而行」，不僅「有所指」，還要「有所為」。舊體詩既僵硬而難堪其任，即連五四後起的白話新詩也因疲軟而為魯迅所深鄙。因此，摩羅詩力的實踐，不得不期待於新文體——那也便是他參與創造的現代小說。(註 41)然而，時局日惡，人心愈僵，魯迅對「詩力」的期待愈急，而「匕首投槍」式的雜文似乎更能緊扣當下，終至篡奪了詩的位置。——抒情詩是退返（古代、青春、田園）的文類，小說或雜文才能回應現在，指向將來。(註 42)

38. 這是李歐梵所作的概括，詳李歐梵，《現代性的追求》（臺北：麥田出版公司，1996），頁 199。

39. 伊藤虎丸，《魯迅と終末論——近代リアリズムの成立》（東京：龍溪書舍，1975），頁 188-190。依照伊藤的看法，章太炎〈四惑論〉對「進化論」的批判，可能對魯迅頗有啟發。關於這一點，另可參看汪暉前揭文。除此之外，筆者以為，中國民間信仰普遍存在的末世想像，應當也影響了魯迅的思想，詳下文討論。

40. 說詳宇文所安（Stephen Owen）著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學院出版社，2003），頁 39。

41. 北岡正子就曾將魯迅小說裡的「狂人」類比於摩羅詩人，見北岡正子，《魯迅救亡の夢のゆくえ：惡魔派詩人論から「狂人日記」まで》，頁 118-119。

42. 王國維說：「叔本華謂：『抒情詩，少年之作也。敘事詩及戲曲，壯年之作也。』余謂：抒情詩，國民幼稚時代之作也。敘事詩，國民壯盛之作也。」見滕咸惠校注，《人間詞話新注》（臺北：里仁書局，1987），頁 52。這一段話本意在說明抒情文類愈古而天機暢旺，敘事文類愈今而人機精巧，但似乎也間接顯示了抒情的一些侷限，可與魯迅之論相印證。

### 三、瀆神犯忌：摩羅詩學的本土轉化

#### (一) 迎神賽會

五四人物的自傳書寫裡，經常觸及迎神賽會的回憶。在胡適那裡，「太子會」被描寫得寥落虛假，思想進步的父親鐵花先生，對於鄉野迷信多所抑制。<sup>(註 43)</sup>十三歲的胡適，受了〈神滅論〉一類文章的影響，甚至敢於提議把菩薩丟到茅廁裏。<sup>(註 44)</sup>但在魯迅這裡，「五猖會」卻是兒時難忘的盛事，遊行的鬼物、俚野的目連戲、喧嘩的號筒聲，都被寫得熱鬧、鮮活而充滿眷戀之情。<sup>(註 45)</sup>兩種異趣的「廟會圖像」或「瀆神模式」，反映出各自的思維與性情，甚至延伸到他們的文體風格，可以說，這也正是「胡適之體」與「魯迅風」的重大差異。<sup>(註 46)</sup>

漢語所謂「瀆神」與“blasphemy”頗有差異，「神」可兼鬼神而為言，<sup>(註 47)</sup>「瀆」則有「數煩」而「褻瀆」之意。<sup>(註 48)</sup>這與中國古代「神仙世界」與「人間世界」分裂的神話有關。在較早的文獻中，存在著人神直接交通的描述。但在東周時期的「重黎神話」中，這種情況有了變化。據《國語》記載：

及少皞氏之衰也，九黎亂德，民神雜糅，不可方物。夫人作享，家為巫史，無有要質。民匱於祀，而不知其福。烝享無度，民神同位。民瀆齊盟，無有嚴威。神狎民則，不蠲其為。嘉生不降，無物以享。禍災薦臻，莫盡其氣。顓頊受之，乃命南正重司天以屬神；命火正黎司地以屬民，

43. 胡適，〈我的母親的訂婚〉，《四十自述》（臺北：遠東圖書公司，1985），頁1-3。

44. 胡適，〈從拜神到無神〉，《四十自述》，頁44。

45. 〈五猖會〉及〈無常〉，在魯迅，《朝華夕拾》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁37-57。此外，小說體的〈社戲〉對於野台戲的描寫，可以互相印證，見魯迅，《吶喊》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁199-200。

46. 依張新穎的歸納，胡適之體講究明白、曉暢、決斷，「語言絕對歸順於邏輯」；魯迅風則充滿迂迴、破碎、斷裂，「邏輯寓於語言之中」。見張新穎，《在語言的地圖上》（上海：文匯出版社，1999），頁6-7、16-17。

47. 魯迅曾指出中國神話之零落，與「神鬼之不別」大有關聯：「天神地祇人鬼，古者雖有辨，而人鬼亦得為神祇。人神淆雜，則原始信仰無由蛻盡；……隨時可生新神，……舊神有轉換而無演進。」見魯迅，《中國小說史略》（臺北：風雲時代出版社，1990），頁23。

48. 《禮記·少儀》：「毋拔來，毋報往，毋瀆神，毋循枉，毋測未至。」注：「瀆，謂數而不敬。」見鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》（臺北：藝文印書館，1981，十三經注疏本），卷35，頁10。

使復舊常，無相侵瀆，是謂絕地天通。(註49)

從「民神雜糅」到「絕地天通」，也就是從「瀆神」到「禁瀆」，標誌著商周神話史上一個關鍵性的轉變，前者是原始社會的實況，後者則是改革的結果。蓋人人與神直接交通，則神權的約束力將喪失。因此，政權掌控者乃積極重整神權，將宗教事物收歸於特定部門。(註50)此一關目，使失序的思想狀況回到一個穩定的系統，這是一種宗教「理性化」的程序，對於種族、國家、社會、文化的凝聚，具有正面作用。但若照魯迅的思路來看，這可能也是一種「持」的手段，同樣將造成「許自繇于鞭策羈縻之下」的後果。實際上，通天之梯從未斷絕，漢民族的「瀆神」模式始終旺盛地保存在民間信仰裡，筆者以為，這也正是魯迅詩學的重要方法。

在細論瀆神之前，須先討論抗神。神的權威與力量，經常通過天災地變而展現，依據張光直的詮釋，在東周的神話裡，已有對神的權威加以懷疑或挑戰的思想。人之與神爭，雖有小勝，但絕大部份情況是慘敗，夸父、刑天、共工、精衛是較著名的例證。(註51)神常致患於人，而且未必都有道理，這便給了「摩羅—英雄」存在的根據。魯迅在《故事新編》中動用了女媧、后羿、大禹等抗天立人的神話英雄，並蓄意加以變形，例如〈補天〉一篇：女媧補天之際，古衣冠的小丈夫在她的兩膀間出現；當她死後，顓頊禁軍在死屍最膏沃的肚皮上紮寨，並打著「女媧氏之腸」的旗號。在這類故事裡，「丑」的因素（滑稽、諧謔、荒謬、油滑、猥瑣）總是不斷滲入敘事體，顛覆了神話的聖體。(註52)再如〈鑄劍〉一篇：爲了報讎，可以把自己的頭顱和寶劍交給信任的人。在超現實的情境裡，三顆頭顱在沸湯之內追逐互咬。(註53)其間所展露的對抗意志與毀滅手段，如怨鬼，如巫蠱，明顯繼承了志怪體的魔怪因素。

49. 《國語·楚語下》（上海：上海古籍出版社，1995），頁562。

50. 有關「絕地天通」的討論，參考勞思光，《新編中國哲學史》（臺北：三民書局，1990），頁36-38；張光直著，郭淨、陳星譯，《美術·神話與祭祀》（臺北：稻鄉出版社，1983），頁39-40。

51. 張光直，《中國青銅時代》（臺北：聯經出版公司，1983），頁308-309。此文同時討論到這些人物介於神與人之間的雙重角色。

52. 關於這種成份，魯迅嘗自稱「油滑」，一般論者也經常把它視為負面因素。王瑤則從魯迅〈二丑藝術〉一文得到啓示，指出這種寫法具有創造意義，魯迅乃是刻意聯結紹興戲的「二丑」腳色民間因素改造神話的努力。見王瑤，《中國現代文學史論集》（北京：北京大學出版社，1998），頁74-84。

53. 魯迅，《故事新編》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁108-109。

所謂「故事一新編」，做為魯迅作品中普遍存在的一種方法，也就是對於既有的神聖的原型，施以污染、轉化、再生的改造行動。其型態頗接近卜倫（Harold Bloom）所謂「魔鬼化」（demonization）或「逆崇高」（counter-sublime）的行動。<sup>（註 54）</sup>眾所皆知，魯迅對於古典文學傳統迷戀極深，但同時也強烈慌惕，所以吸收利用之際，總帶著明顯的「防禦機制」與「修正手段」。在他的筆下，古典聖體既是被膜拜的，也是被戕害的，被攝食的對象，正如報賽之會中的「犧牲」。有別於〈摩羅詩力說〉那種「以魔抗神」、「不共戴天」式的斬截態度，後來的魯迅毋寧是採取一種以「鬼魂」潛入「聖體」的附身行動。其間關係，可以表列如下：

| 故事 | 聖體 | 古代 | 禮法 | 經典 | 死屍 |
|----|----|----|----|----|----|
| 新編 | 鬼魂 | 現代 | 蠻荒 | 民俗 | 血氣 |

魯迅的許多概念都具有強烈的辯證性格，這裡也不例外。古之「聖體」看似衣冠楚楚，卻藏滿了迂腐顛預的成份，壓抑了自由與生機。常民文化中的「裝神弄鬼」，反而透露出人民純真的性格、想望與生命力。也就在這種認知下，魯迅展開了「打鬼」與「附魔」並存的書寫。這個被圍毆的「鬼」其實非鬼，而是從前被當成「神」一般的傳統權威。由此觀之，打鬼也常是「抗神」。至於所附之「魔」，則範式幾經轉移，已經不再是泰西之撒旦或梵天之摩羅，而是中土的鬼魂。換言之，後來的魯迅實際上已對浪漫主義式的摩羅詩力進行了一種「本土轉換」，民俗信仰則是轉換過程中的重要資源。

越人尚巫，常與神鬼相侵瀆，民間信仰中保留極為強烈的原始性格。特別是迎神賽會中的「目連戲」，更曾提供魯迅源源不絕的創作活力，儼然構成一套隱喻系統。他曾在〈社戲〉中生動描繪目連戲演出的盛況，並以〈無常〉、〈女吊〉二文，集中勾勒這兩個重要角色：女吊又叫吊神，是一種「帶復讎性的，比別的一

54. 依卜倫的講法，「魔鬼化」或「逆崇高」係後來詩人修正前驅詩人的重要方法：「魔鬼透過打碎而創造」，取得比前驅更廣大更偏激的威力。見卜倫著，徐文博譯，《影響的焦慮——詩歌理論》（臺北：久大文化公司，1990），頁 98-100。假如我們把整個古典傳統視為一個強者詩人，那麼，魯迅的策略確實是既積極吸收而又強烈抵禦。如純就文學機杼而言，則此說亦可印證於弗萊（Northrop Frye）所謂「魔怪式調整」（demonic modulation）的移用技巧，那也就是「蓄意違背」原型與傳統道德的聯繫（例如故意將蛇描繪為純潔），著墨於被稱之為猥褻、淫穢、腐敗、下流和褻瀆神靈的質素，從中獲取文學的愉悅。見弗萊著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的剖析》，（天津：百花文藝出版社，1998），頁 182。

切鬼魂更美，更強的鬼魂」，魯迅說：「橫死的鬼魂而得到『神』的尊號的，我還沒有發現第二位，則其受民眾之愛戴也可想。」<sup>(註 55)</sup>至於無常，「一切鬼眾中，就是他有點人情，我們不變鬼則已，如果要變鬼，自然就只有他可以比較的相親近。」因此魯迅稱他是「鬼而人，理而情，可怖而可愛。」<sup>(註 56)</sup>綜合看來，祂們體現了一種穿梭於「神—鬼」之間的多重身份，而其底蘊則仍為「人」（超乎平常狀態的人，或吾人心靈的一種特殊狀態）。既然神鬼之間可以混淆或轉換，那麼鬼之於神，便不必再進行你死我活的「對抗」。既然人鬼之間可以互為表裡，那麼鬼之於人，便不必再進行威逼利誘的「挾持」。這是中土鬼物與異國摩羅的差異，同時也就意味著：魯迅以本土民間想像更新了「浪漫主義—撒旦詩學」，從而完成了一種「詩質」的更新。

李歐梵曾指出，魯迅的童年有兩個世界，一是以「三味書屋」為象徵的大傳統——由四書五經與宗族社會構成的正統文化，一是以「百草園」為象徵的小傳統——由《山海經》、《酉陽雜俎》、《玉歷鈔傳》所構成的奇幻空間。<sup>(註 57)</sup>魯迅日後對於大傳統的拆解，是眾所熟知的。至於這個小傳統，進一步分析，實可再細分為兩個部份：傳世「小說」與民間「廟會」，古今交織，虛實互證，形成下筆運思的重要資源。

魯迅自日本歸國之後，便開始輯錄唐以前小說佚文，為《古小說勾沈》一書，以後又撰成《中國小說史略》，開啓嶄新的研究視野，可說是近代重新發皇志怪傳統的關鍵人物。他曾指出：

中國本信巫，秦漢以來，神仙之說盛行，漢末又大暢巫風，而鬼道愈熾；會小乘佛教亦入中土，漸見流傳。凡此，皆張皇鬼神，稱道靈異，故自晉訖隋，特多鬼神志怪之書。其書有出於文人者，有出於教徒者。文人之作，雖非如釋道二家，意在自神其教，然亦非有意為小說，蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃皆實有，故其敘述異事，與記載人間常事，自視固無誠妄之別矣。<sup>(註 58)</sup>

55. 魯迅，〈女吊〉，《且介亭雜文末編》（臺北：風雲時代出版社，1990），頁 200。

56. 魯迅，〈無常〉，《朝華夕拾》，頁 52。

57. 李歐梵，〈鐵屋中的吶喊〉（臺北：風雲時代出版社，1995），頁 4-5。

58. 魯迅，《中國小說史略》，頁 49。



也就是說，「小說—虛構」與「散文—紀實」的區判，並不全然適用於志怪。蓋書寫者並不以鬼神爲妄想，故有一種目擊身驗的真實感。當代論者則指出，六朝志怪具有「導異爲常」的敘事模式，不論是無意反常或刻意違常，是自然異常或超自然非常，其實都「敏銳地攝取到脫序世界的扭曲形象，幽微地表達出對常與秩序的想望。」<sup>(註 59)</sup>魯迅浸潤既深，乃模擬其感知模式，獲取了一種自由「出入真幻」的超現實技巧與非理性思維。

見於紙面的志怪傳統，屬於另類的六朝文章，在敘述手法上的影響較大；存諸現實的民俗體驗，含容著鄉土形象與童年記憶，在情感召喚上更爲直接有力。至於引自域外的摩羅詩學，本就複合了諸多思想資源，帶有顯著的個體意識與叛逆性格。魯迅以其靈識銳感，兼收「志怪傳統—摩羅詩學—民俗體驗」等三種元素，疊合其類似質素，焊接其殊異成份，終轉化爲一種獨特的文學現代性。

## (二) 扮鬼／附魔

「無常」所體現的，乃是一種俚野諧謔的脫軌衝動，女吊則體現了淒厲執著的復讎精神，在魯迅所構築的鬼神隱喻裡，這是兩種重要的原型。相較之下，對於作爲賽會主角、掌握生殺之權的「神」（城隍或東嶽大帝之類），卻採取了一種刻意淡漠的態度。這種態度來自於民間的鬼神觀，講究「人情」，追求「實益」，不同於夸言「天理」的正統思想。他們有時把眾鬼當作鄉黨裡的癩三或鄰居，而把諸神視爲一套官僚體系。魯迅於此，有極爲深刻的觀察：

灶君升天的那日，街上還賣著一種糖，有柑子那麼大小，在我們那裏也有這東西，然而扁的，像一個厚厚的小烙餅。那就是所謂「膠牙餠」了。本意是在請竈君吃了，粘住他的牙，使他不能調嘴學舌，對玉帝說壞話。我們中國人意中的神鬼，似乎比活人要老實些，所以對鬼神要用這樣的強硬手段，而於活人卻只好請吃飯。<sup>(註 60)</sup>

鄉野之民既以爲神是這樣可欺侮或可奉承的，也就沒有加以反抗的必要。精確地

59. 劉苑如，《六朝志怪的常異論述與小說美學》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002），頁 189。

60. 魯迅，〈送灶日漫筆〉，《華蓋集續編》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁 75。

講，這裡所呈現的「神的形象」以及「待神之道」，夾帶著他對「中國人」的評論，神界成了人間的翻版，失去了超越性。祂們不再是古代經典裡那種代表天理、至善、具主宰性、能夠懲惡佑民的超級存在，而是人間官僚的天上版本而已。所謂「談鬼物正像人間，用新典一如古典」，<sup>(註 61)</sup>約莫如此。

因此，在所謂「迎神賽會」裡，實質上只有人及其變異體在場，嚴格意義的「神」似乎是缺席的，或者說，祂的理性成份被暫時遺漏了。<sup>(註 62)</sup>禮法、秩序暫時崩解，世界進入一種「非常的」解放狀態。依照李豐楙的闡釋，中國傳統的農業社會，向來講究倫理規範，平和，尚儉，好禮，飲食作息多所節制。一旦進入特定的節日慶典或祭祀活動中，久經壓抑、束縛、扭曲的人性遂趁勢尋求紓解，甚至變本加厲，表現出癡狂而放肆的一面。從非常的穿著到非常的飲食，經由儀式化程序，人類得以打破陳規、常軌，迅捷地進入「怪力亂神」的世界：裝神弄鬼的遊行及祭祀，儀式性的打鬥、拚搏，肆無忌憚的狂歌極飲。這些原為官方支配性文化所禁制的，節慶祭典則提供一種暫時合法的、被允許的抗議方式與機會，踰越禮法、禮性，這種顛覆、反動、狂亂的表演正是民俗文化的特性。<sup>(註 63)</sup>

然而官方與民間，文明與荒野，兩股力量「一張一弛」的態勢並非總是平穩的。由於民俗慶典蘊有侵犯禮法的性格，官方力量有時難以坐視，專以紹興地區中元慶典的目連戲而論，就曾屢遭飭禁，例如《乾隆紹興縣志》錄官府禁違害風俗禁令十條，其九曰：「禁演唱夜戲：每遇夏季演唱《目連》，婦女雜沓，自夜達旦，其戲更多悖誕。乾隆五十六年出示嚴禁在案。」<sup>(註 64)</sup>這便可以看出目連戲對於體統的威脅，以及官方的恐慌。紹興師爺傳鈔祕本《示諭集鈔》裡所錄的〈禁目連戲示〉，尤其淋漓地保留這種心態與口吻：

61. 魯迅，〈《何典》題記〉，《集外集拾遺》（臺北：風雲時代出版社，1990），頁 119。

62. 關於神之理性或非理性，奧托（Rudolf Otto）之論可供參考：所謂「神聖」（the holy），在宗教學上，乃是一個包含神祕因素又包含道德因素的複雜範疇。用比喻來說，「神聖」就是一塊以非理性的神祕感作緯線，以理性與倫理作經線而織就的東西。神，尤其是基督教的上帝概念，經常被視為一種至高的理性，含容精神、目的、善良意志、最高權能、統一、自性等性質。這些性質都形成明確的概念，可以被理智把握，可為思考分析，甚至容許下定義，因此是「理性的」。除此之外，神，事實上也指稱某個非理性或超理性的主體（Subject），而前述那些所謂理性的概念，不過是這個非理性主體的屬性（predicates）而已。見奧托著，成窮、周邦憲譯，《論神聖》（成都：四川人民出版社，1995），頁 1-3。大致看來，魯迅之瀆神兼有兩面：褻瀆理性、煩瀆非理性，有時兩者又彼此滲透。

63. 李豐楙，〈由常入非常——中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》，22.3（臺北：1993），頁 145-146。

64. 引自徐宏圖、王秋桂編著，《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994），頁 27。

為嚴飾查禁事。照得演唱《目連》，久奉例禁；蓋以裝神弄鬼，舞弄刀槍，以此酬神，未能邀福，以此辟邪，適致不祥。今聞該地演唱此戲，合亟出示嚴禁。為此示仰該地保甲里民人等知悉：爾等酬神演戲，不拘演唱何本，總不許扮演《目連》，倘敢故違，立拿保甲戲頭，責懲不恕。特示。

(註 65)

官方之所以干涉及此，表面上是「傷風敗俗」，實質上是其中湧動著一股反抗的意志，因此每當民亂之後，干涉便愈緊。直至二十世紀，這種禁制依然時有所聞。魯迅就曾對目連戲中的〈小尼姑下凡〉、〈張蠻打爹〉被當時紹興的「正人君子」所禁止，深表憤慨，並謂：「我想在夏天回去抄錄，已有多年。」(註 66)眷戀不捨，溢於言表。

在啓蒙時代的氛圍裡，知識份子爭以「破迷信」為務，魯迅早年在〈破惡聲論〉(1908)一文中，卻對原始宗教理解獨深。「中國志士之所謂迷」，在他看來，卻是「向上之民，欲離是有限相對之現世，以趣無限絕對之至上者」。(註 67)他同時將目光轉到當時「南方」的「報賽」之會，深刻地觀察到：

樸素之民，厥心純白，則勞作終歲，必求一揚其精神。故農則年答大戩於天，自亦蒙庥而大酺，稍息心體，備更服勞。今並此而止之，是使學軛下之牛馬也，人不能堪，必別有所以發泄者矣。況乎自慰之事，他人不當犯干，詩人朗詠以寫心，雖暴主不相犯也；舞人屈申以舒體，雖暴主不相犯也；農人之慰，而志士犯之；則志士之禍，烈於暴主遠矣。(註 68)

魯迅對於那些以「開化民智」自期的「志士」，犯干小民舒解之權，十分反感，並比之為「暴主」。這裡指出，相對於「樸素」、「純白」、「勞作終歲」的日常，宗教慶典乃是「一揚其精神」的非常行為，具有調節身心的作用，這與當代學者的詮

65. 引自王利器編，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》(上海：上海古籍出版社，1981)，頁 161。

66. 魯迅，〈致徐訐〉(1935/12/04)，《魯迅全集》(北京：人民文學出版社，1982)，卷 13，頁 265-266。據北京魯迅博物館編刊《魯迅手跡和藏書目錄》第 2 輯(1959)，魯迅藏有鄭之珍《目連救母勸善戲文》，清代種福堂翻印的富春堂刻本《新刻出相言注勸善目連救母行孝戲文》3 卷 102 折，和上海馬啓新書局石印本《秘本目連救母全傳》6 冊。引自丸尾常喜著，秦弓譯，《人與鬼的糾葛——魯迅小說論析》(北京：人民文學出版社，2006)，頁 34。

67. 魯迅，〈破惡聲論〉，《魯迅雜文補編(一)》(臺北：風雲時代出版社，1990)，頁 32。

68. 魯迅，《魯迅雜文補編(一)》，頁 35。

解頗相符合。魯迅甚至直接將「詩人朗詠」、「舞人屈申」與下民之「年答大戢於天」相互比擬。按上古以來，詩樂舞與祭祀相伴而生，此為近代學者所共知，不待申論。這裡所蘊藏的重大意義，在於魯迅其實已從臨場而貼身的民間信仰中（而非幽渺的遠古）發現「詩意」或「詩力」。惟迎神賽會是下民之「非常」行為，不能也不敢日日放肆；魯迅則經常處於這種亢動、脫軌、偏激、狂野的狀態，使其成為「詩」之「常態」，開闢了更為自由放縱的書寫空間。

論者指出，魯迅非僅如某些傳統文人之迷戀幽冥而已，他甚至直接襲取幽冥鬼物的眼光來看待身處的世界。這是一個沒有用公共價值過濾而為正人君子所無緣目睹的世界，神人鬼界域幾乎泯滅，悄然化為豐盈的主題或喻象，以不同的面貌，開展為小說、散文、雜文、散文詩等諸多文類。<sup>(註 69)</sup>以鬼為例，全集中到處是這類字眼：拿著軟刀子的妖魔、鬼畫符、鬼道主義精神、崇鬼、鬼胎、鬼打牆。<sup>(註 70)</sup>這些語彙所內涵的，大多是「作為隱喻的鬼」，指向蒙昧而橫暴的流俗，為他所深鄙，合於當時智識份子「打鬼」的風氣。<sup>(註 71)</sup>但魯迅筆下另有一種「民俗視域的鬼」，代表蠻荒的力量，為他所私自喜愛。筆者以為，這裡對存在著一種關於鬼的逆轉結構：通過譬喻，把被神聖化的大傳統（如四書五經）貶抑曰鬼，與人對立；又通過體驗，把被妖魔化小傳統（如報賽之會）還原為人，與之相親。當然，這兩者之間有時也會相互混淆。

魯迅曾經多次述及：目連戲的演員，乃是臨時集合的“amateur”（業餘者）——在紅紅綠綠的衣裳與魚鱗龍鱗的粉臉之下的鬼王鬼卒，其實是粗人和鄉下人扮成的。<sup>(註 72)</sup>魯迅童年也曾在開場的「起殤」裡客串演出，他回憶道：

戲子扮好一個鬼王，藍面鱗紋，手執鋼叉，還得有十幾名鬼卒，則普通的孩子都可以應募。我在十餘歲時候，就曾經充過這樣的義勇鬼，爬上臺去，說明志願，他們就給在臉上塗上幾筆彩色，交付一柄鋼叉。<sup>(註 73)</sup>

69. 汪暉，《死火重溫》（北京：人民文學出版社，2000），頁 419。

70. 錢理群，《心靈的探索》（北京：北京大學出版社，1999），頁 240-241。

71. 有關五四打鬼書寫，詳丸尾常喜，《人與鬼的糾葛——魯迅小說論析》，頁 213-219；王德威，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》（臺北：麥田出版社，2004），頁 231-233。

72. 魯迅，〈無常〉，《朝華夕拾》，頁 48。

73. 魯迅，〈女吊〉，《且介亭雜文末編》，頁 201。

在這種扮裝行為中，人可以穿梭於「表演者」與「觀看者」之間，使「神聖空間」與「世俗空間」相互滲透。特別是「孩童」通過「面具」而取得「鬼怪」的權力，更具有「地位逆轉」的意義。<sup>(註 74)</sup>加入鬼群，返視人群，這種身體經驗（physical experience）提供了一種自由穿梭的觀世角度。成長於紹興鄉野，魯迅對於目連戲，既有 Emic（自觀的）的體驗，作為啓蒙知識份子，復能抽離其外，進行 Etic（他觀的）的觀察。<sup>(註 75)</sup>有趣的是，魯迅不忘強調「起殤」乃是專對「橫死者」，不同於一般「召鬼」。換言之，這也顯現他對於脫軌離常（死無全屍、不得好死、被害而死）這一類「變鬼成因」的關懷，以及「殘破身體」的哀悼之意。——魯迅的寫作是一種「起殤」，不僅「召魂」。

死因或死法，決定了鬼的形式、地位與能力，這是重要的民俗觀念。魯迅以「強」和「美」來形容女吊，而這種鬼物生前卻是最「弱」最「慘」的，只要帶著「怨」與「讎」往繩圈裡一套，被糟蹋者竟可立即上昇為被敬畏者。其間自有一種「由弱變強」的能量轉換方法，以及「復讎為美」的價值判斷準則。魯迅顯然刻意地將這種幽冥邏輯，轉化為詩學技術。他之襲取鬼物的身姿、氣息、目光、聲調、心態，經常都能生產滂沛的能量。筆者認為，在魯迅的筆下，大致有兩種「人鬼組合」的模式：一種是自由切換於人鬼之間的技術，「內人而外鬼」，作者仍保有自主性，可稱之「扮鬼」。另一種則是「身不由己」地被「非理性狀態」所佔領，「外人而內鬼」，陰暗恐怖，難以自拔，幾近於「附魔」。

魯迅在為國族驅鬼的同時，卻也對於自己的附魔自憐。他說：「我自己總覺得我的靈魂裡有毒氣和鬼氣」。<sup>(註 76)</sup>「我的作品太黑暗了，因為我常常覺得惟『黑暗與虛無』乃是『實有』，卻偏要向這些作絕望的抗戰，所以很多著偏激的聲音。」<sup>(註 77)</sup>「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

74. 特納（Victor W. Turner）著，黃劍波、柳博贊譯，《儀式過程》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁 174-179。

75. 這是派客（Kenneth Pike）從“phonemic”一字所創造出來的兩個新字：Emic 表示以切合於某一結構體系的單位及特點來描述該體系，以參與者認為中肯的單位及對比來描述某些連串的事件。Etic 係指獨立於結構體系之外的觀察者，採取客觀分析的具象名詞來描述其現象。見吉辛（Roger M. Keesing）著，陳恭啓、于嘉雲合譯，《當代文化人類學》（臺北：巨流出版公司，1980），頁 445-446。

76. 魯迅，〈致李秉中〉（1924/09/24），《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1982），卷 11，頁 431。

77. 魯迅，〈兩地書·四〉，《魯迅全集》，卷 11，頁 21。

沉重。」<sup>(註 78)</sup>在這些言論裡，魯迅對於源自舊壘的「鬼」、「毒」、「黑暗」，採取一種自我批判的嚴厲態度。明明「資之深」卻不願「居之安」，這就展示了一個陷於分裂、交戰、糾纏的主體。實際上，深入幽黯並從中提鍊能量，始終是魯迅獨詣所在，但他深知這不應成為普遍的、終極的、公共的價值。雖然，要想取得為國族驅鬼的能力，似乎也只好親身附魔。魯迅常自比為進化歷程的「中間物」，<sup>(註 79)</sup>他之陷於半人半鬼的狀態，也無非是期望「後來的青年」可以成為完整的人。換言之，「附魔」實為「立人」的手段。

### (三) 破獄救母

夏濟安在一篇極具開創性的論文裡，曾經指出：

我想提醒大家注意他所創造的小說世界和目連戲中的世界：兩者同具有恐怖、幽默、和最後得救的希望。這樣說也許扯得太遠了，但我確以為對於魯迅來說，中國是他那犯了罪的可恥的母親，而他的兒子必須承擔和洗刷他的罪愆；不管他在訪冥府時所扮演的是一個英勇的匪徒，或是尼采的「超人」。<sup>(註 80)</sup>

關於這裡點出的線索，丸尾常喜已有專著進行廣泛的考察，對人鬼之間的互滲著墨尤多。他並深入文本底層，發現〈阿Q正傳〉等多篇小說在情節、場景、結構上帶有「鬼戲」的痕跡。<sup>(註 81)</sup>筆者將進一步探討，魯迅如何把「目連戲因素」吸納到詩學體系。假使有一種「目連詩學」，那麼其間應當包含三個層次：首先是題材層次，即以目連戲本身及其相關的源流、風土、人情作為書寫對象或創作觸媒；其次為方法層次，也就是從中汲取獨特的觀物視角與表現技術，形成一種「目連

78. 魯迅，〈寫在《墳》後面〉，《墳》，頁 327。

79. 「中間物」出處，見魯迅，《墳》，頁 327。汪暉認為，這個概念「包涵著魯迅對自我與社會的傳統與現實之間的關係的深刻的認識」，詳汪暉，《反抗絕望——魯迅及其文學世界》（石家莊：河北教育出版社，2000），頁 183。

80. 夏濟安著，林以亮譯，〈魯迅作品的黑暗面〉，《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971），頁 27。

81. 丸尾常喜，《人與鬼的糾葛——魯迅小說論析》，特別是頁 150-158。在丸尾專著的基礎上，再作深入探討者，有胡輝杰，〈負罪、拯救與超越——再論從目連戲看魯迅和他的文本世界〉，《湖南大學學報：社會科學版》，18.2（長沙：2004），頁 104-108；及劉家思，〈論紹興目連戲對魯迅藝術審美的影響〉，《文學評論》，4（北京：2007），頁 148-154。本文異於前行研究之處，在於借鑑現代詩學與文化人類學的觀點，並著力掘發《玉歷寶鈔》與「目連戲」的互證關係。

戲般」的文體風格；最後則是精神層次，那也就是在自我定位與世界圖像上有一種獨立的「目連意識」。

目連戲作為一種宗教儀式劇，具有安魂慰民的意義。特別是罪人劉氏「犯罪—受刑—解厄」的歷程，實近於人類學家所謂「受難儀式」(ritual of affliction)。依照 Victor Turner 的提法，這種儀式是為了消弭兩種災禍而舉行：一是肉身的苦難 (physical affliction)，一是社會的苦難 (social affliction)。(註 82) 其具體方式則是通過具有儀式意義的動作，扮演犯人，模擬災難的歷程，以收到虛實相替，祈福禳禍的效果。Piet van der Loon 也曾指出，目連戲中的目連不只是一個孝子而已，他同時具有巫師的身份，是人與神鬼溝通的中介 (mediation)。(註 83) 因此，當詩人刻意建構一套目連詩學，便接契了「詩巫一體」的遠古傳統，使其筆墨能夠穿透陰陽、出入真幻、溝通人鬼。摩羅與目連都將詩人帶進非常狀態，但差異也頗大：前者彰顯不共戴天的復讐姿態，上則反抗天帝，下則睥睨庸眾，形象傲然不群；後者則展現了強烈的報恩意志，上仰佛陀之加持，下憐眾生之愚頑，具有仁厚純良的形象。因此，與其說中年魯迅由前者轉為後者，毋寧說是融合了兩者：那是負疚的摩羅，酷烈的目連，一個充滿矛盾的變異體。

我們除了依照夏濟安的提議，建立「中國一罪母」的聯結，還可以更進一步，把魯迅作品整體地理解為一齣現代版的目連戲：他極力揭發傳統之罪、民族之惡，近於「殺狗齋僧」的案情；他著迷般細寫砍頭、剝皮、食人以及肉身種種的割殺刑戮，近於「十殿尋母」即目所見；他又惶急地扣求拔離病苦、療救瞽聵之道，則儼然為「破獄救母」之翻版。然而不僅於此，依照魯迅主體一貫的分裂狀態以及辯證性格，筆者以為，魯迅所扮演的角色是雙重的：他既是救苦祛邪的目連尊者，也是負罪受難的母者本身。在許多文章裡，他表現出強烈而深刻的負罪感——他既是被吃者卻也曾經吃過人，這與五四慨然以聲討者自居的新青年們頗不相同。

楊澤曾經為文闡論，在西方攝影術下出現的近代中國人，如何凝結在砍頭示

82. Victor W. Turner, *The Forest of Symbols* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), pp. 9-10.

83. 引自郝譽翔，《民間目連戲中庶民文化之探討》（臺北：文史哲出版社，1998），頁 176-177。

眾、婦女纏足、男子辮髮的畫面裡，成為「被傳觀的他人」。(註 84) 看到麻木地看殺頭的庸眾在幻燈片被人所看，這是魯迅一生最著名的個人神話。如若進一步追問，在外來照相或素描介入以前，本國之民如何留存他們目擊酷刑的記憶？則民俗物質或可提供一些線索。魯迅向來對於觀視體驗與圖像能量極為敏感，其中《玉歷鈔傳》更儼然是意象的淵藪、靈思的府庫，堪稱他一生的「原型之書」，與作為活化石的「原型之戲」，正好形成鬼物的「二重證據」。他自童蒙時期即迷戀於此，直到中晚年仍蒐羅玩賞不息。(註 85) 此書最晚自明代以來，即廣泛流傳於中國民間，尤以江浙一帶為盛。(註 86) 內容主要藉由對地獄十殿慘況的詳細描述，以警醒世人棄惡行善。各種版本之間頗相差異，但多附有「圖像」，其核心便是一幅幅衍自地獄變傳統的「十王圖」刻畫。

各圖約可分成兩個部份：一是冥王審判的場面，判官、無常、牛首、鬼卒各司其職；一是刑戮罪人的慘況——挖眼、沸烹、割舌、倒吊、誅心、烙指、斷肢等等。(註 87) 雖說這些是對死後世界的想像，實際上卻是現實經驗的反映。畫面上半幅的公堂空間，由其衣冠、布景、位置看來，明顯是中國衙門權力體制的翻版。畫面下半幅的刑場空間，雖然花招百出，卻沒有一樣稱得上是「幻想」。以第四殿的挖眼、抽腸、穿肋、倒吊等畫面為例，實際上也是歷史上實有的酷刑。而無論地獄或人間刑場的「凌遲」場面，出現在傳統圖像裡，無論罪人或圍觀者一律都是面無表情的，他們的喜怒哀樂，一律沉沒在平板、單純、無聲的油墨裡。即使通過現代攝影術，受難者殘缺的身體因較具血肉感而顯得益發恐怖，看客們的表情居然同樣麻木不仁。看客的麻木或支持，顯現了民族心靈因循苟且的一面。魯迅的許多書寫，無論是扮演目擊的「目連」或身驗的「罪母」，便在還身體以血肉，

84. 楊澤，〈邊緣的抵抗——試論魯迅的現代性與否定性〉，收於胡曉真編，《民族國家論述》（臺北：中央研究院文哲所籌備處，1995），頁 179-180。

85. 魯迅曾自述手邊的《玉歷》，有「北京龍光齋本，又鑒光齋本；天津思過齋本，又石印局本；南京李光明莊本」與「杭州瑪瑙經房本，紹興許廣記本，最近石印本」以及「廣州寶經閣本，又翰元樓本。」見魯迅，〈後記〉，《朝華夕拾》，頁 123。

86. 此書年代，較可取者約有二說：一主出於南宋建炎年間，詳澤田瑞穗，《地獄變——中國の入冥說》（東京：平河出版社，1991），頁 24-26。另一則主其出於明天啓年間，見吉岡義豐，《中國民間的地獄十王信仰について——玉歷至寶鈔を中心として》，收於《吉岡義豐著作集》（東京：五月書房，1989），卷 1，頁 345-346。

87. 臺灣民間目前流傳的版本，全係衍自臺中瑞成書局甲午年（1954）印本。惟此版正文竟有「弱肉強食」之語，圖中人物又多有薙髮狀，原版當不早於清末民初，近於魯迅所謂「最近石印本」。



透過飽含痛感經驗的文字，使哀嚎與吶喊從紙面甦醒過來。

酷刑在人間常是邪暴，在地獄怎麼會是正義？民間地獄圖實際上以「惡有惡報」合理化了各式各樣別出新裁而違背人道的「法外酷刑」，陷入一種以暴易暴的循環。在小說〈祝福〉裡，悲慘而質樸的鄉野人物（祥林嫂）問起了靈魂與地獄。「『阿！地獄？』我很吃驚，只得支梧著，『地獄？——論理，就該也有。——然而也未必，……誰來管這等事……。』」（註88）這裡的猶豫失措，更反映出地獄乃是一種難解的課題，即使對智識份子而言。魯迅認為，地獄是一種「神道設教」的手段，它一方面是印度小乘教「借著和尚，尼姑，念佛老嫗的嘴來宣揚，恐嚇異端，使心志不堅定者害怕。」（註89）另一方面，則是許多受苦的「下等人」期盼「公理」被維持，「不得不發生對陰間的神往」。（註90）也就是說，地獄代表一種矯正的權力，不幸的是，這種權力經常掌握在惡者的手上。看似幻想的異質空間，其實是對人生的歸納或預測。於是夢中入地獄，大堂上的閻王竟是「隔壁的大富豪朱朗翁」，擁有智識反成罪惡，要推入「油豆滑跤小地獄」，（註91）可見公理是如何被壟斷。

基本上，魯迅認為：地獄存在生前、地面，不在死後、地底；地獄充斥著暴力，而非理性、正義。於是，在他鞭撻現實的筆下，總是充斥著這樣的論調：

華夏大概並非地獄，然而「境由心造」，我眼前總充塞著重疊的黑雲，其中有故鬼，新鬼，遊魂，牛首阿旁，畜生，化生，大叫喚，無叫喚，使我不堪聞見。我裝作無所聞見模樣，以圖欺騙自己，總算已從地獄中出離。（註92）

魯迅善用辯證性思維，這裡其實褻瀆頗深：先說「境由心造」，亦即把「地獄視境」歸因於自身的「幽黯心境」，儼如提出了「我身即地獄」的第一命題。但依後文的推衍，教育家在杯酒間謀害學生、殺人者於微笑後屠戮百姓、死屍在糞土中舞蹈、

88. 魯迅，〈祝福〉，《彷徨》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁4。

89. 魯迅，〈有趣的消息〉，《華蓋集續編》，頁22。

90. 魯迅，〈無常〉，《朝華夕拾》，頁48。

91. 魯迅，〈智識即罪惡〉，《熱風》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁113。按「油豆滑跤小地獄」為第四殿之第十四小地獄，見於淡癡，《玉歷至寶鈔》，收入《藏外道書》（成都：巴蜀書社，1992），冊12，頁790。

92. 魯迅，〈「碰壁」之後〉，《華蓋集》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁79-80。

汙穢灑滿了風簫琴，(註 93)卻樣樣實存而非空幻，便又推出了「中國即地獄」的第二命題。合而論之，地獄係由根身與器界共同構造而成，既是一種時代處境，也是一種精神狀態，絕對難以「出離」。同時，通過地獄意象的綰結，我們也看到，魯迅暗暗使用「我身即中國」的論述策略：一起犯罪、傷殘、流血，一起掙扎、等待、絕望。

有關地獄狀態在人間的固著，魯迅曾在一篇雜感中概括說：「稱為神的和稱為魔的戰鬥了，並非爭奪天國，而在要得地獄的統治權。所以無論誰勝，地獄至今也還是照樣的地獄。」(註 94)這個隱喻系統的結構，可以圖示如下：



神與魔都僅是「號稱」，其實質仍然為人，故可加上引號。天國是虛構的寶地，因此在爭奪戰中是缺席的，故須加上括號。只有人與地獄是究竟真實，無論怎麼爭，也改變不了。魯迅還曾以詩的筆法寫出〈失掉的好地獄〉：魔鬼戰勝天神，奪下地獄的統治權（魯迅談地獄，總不忘著重於權力運作），祂治下的地獄是好的，再被「人」竊奪而去，反而大壞。魯迅用「美麗，慈悲，遍身有大光輝」來形容魔鬼，顯然頗感認同。又說：「朋友，你在猜疑我了。是的，你是人！我且去尋野獸和惡鬼……。」(註 95)這種立場不僅是對天道或神的背離，似乎也是對人的質疑。(註 96)「立人」理想雖然還在，只是得到惡鬼與野獸中去尋求，這是絕望之後的希望。

目連之梭巡大小地獄以尋罪母的情節設計，就宗教儀式劇而言，旨在布刑示眾，以駭耳目。觀眾在共犯重罪、同遭大戮的集體經驗裡，約略可以得到悲劇式的洗滌效果。我們細考魯迅之下筆運思，確實是近於「目連」處境——以冷眼熱

93. 魯迅，《華蓋集》，頁 85。

94. 魯迅，〈雜語〉，《集外集》（臺北：風雲時代出版社，1990），頁 81。

95. 魯迅，〈失掉的好地獄〉，《野草》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁 57-59。

96. 此詩經常被解讀為對中國政治現實的批判，神、魔、人分別對應於舊帝國、軍閥、國民黨。見孫玉石，《現實的與哲學的——魯迅「野草」重釋》（上海：上海書店出版社，2001），頁 179-180；片山智行，《魯迅「野草」全釋》（東京：平凡社，1991），頁 155。惟李歐梵擺落政治性解讀，指出：「魔鬼的意思實際上是價值的對換，因為通常認為人比魔鬼、比野獸好，但在這裏，人卻比魔鬼壞。」見李歐梵，《鐵屋中的吶喊》，頁 125。

心迎接流轉不息的殘忍景象。不過，他是一個異化的目連，染上了層層的「魔鬼氣質」與「現代意識」。慈愛與仇恨糾葛，同情與鄙夷並生。他既有承擔、拯救的情懷，但也不免耽溺於懲罪用刑的快感。在不斷循環的「主客換位」的思維運作之下，魯迅逐漸把自己逼入幽黯的深淵。依照前文的分析，無論「人類—中國人—我」，都不僅是地獄裡的受虐者，更是地獄裡的施虐者。這便導向一個困境：如果「罪惡的母親」即為地獄本身（而非受刑人），則「我」怎麼可能「破獄救母」？破獄不就等同於自殘，拯救也無異乎哀悼了。

#### 四、群魔亂舞：憂狂主體與詩學突破

##### （一）罪與惡之為詩意

漢語之所謂「詩意」，可以包涵「意義」與「意境」兩義，這也正是傳統詩歌的主要內涵。「志」是詩意生產的主要動力，背後則預設了一個理想的「士」。魯迅作為一個「全盤性否定傳統的知識份子」，在自我定位上，很早便提出了以「摩羅」替代「文士」的現代方案。但所援以為證的西方文本，多為敘事詩、劇詩或論文（完全遺漏了拜倫的抒情詩），其所取式者實為反抗社會的詩人姿態，並非詩學方法或藝術質地。換言之，這是一種「公共立場」上的摩羅，實際上並未解決另一個問題：做為「個體存在」的詩人如何回應現代世界，表達現代感受？

魯迅原本熟稔於傳統的抒情體式，並能親作深刻精煉的古詩，但這種體裁顯然只能表現他精神上相對單純的面向，無力負載一種複雜而幽微的人格、思維與心理。至於當時剛萌芽的白話新詩，在魯迅看來，也顯得太過天真淺露，難以為用。進入成熟期之後，他甚至也不再提起拜倫、雪萊、普希金這些年輕時深深傾慕的詩人，浪漫派的昂揚激越，似乎已經不能與他陰悒深沈的中年心靈相應。從散文詩集《野草》看來，那種由負面開掘詩意的路數，仍深具「惡魔詩學」的性格，但其範式已從拜倫轉出，而接近於充滿現代質素的波特萊爾。（註 97）換言之，

97. 古添洪曾討論《野草》中的「撒旦主義」，詳析「魯迅在英國浪漫主義詩人中獨賞拜倫，其義為何？」並指出《野草》一集「對自拜倫以來的撒旦精神，作了驚人的充實與改變」，又謂：「在我的觀察裡，這十幾年間，魯迅加入了尼采及佛洛伊德，以深化、轉化其撒旦主義。」見古添洪，〈論魯迅散文詩集《野

「浪漫—惡魔」已經升級為「現代—惡魔」，詩意模式隨之產生重大的轉移。

魯迅雖然未曾「直接挪用」波特萊爾的作品，但就散文詩的體製、技法、意象、風格看來，兩者之間確有一種「親緣性」。(註 98) 他曾翻譯日本學者廚川白村的《苦悶的象徵》(1924)，在討論文藝與道德的章節裡，廚川指出：

文藝者，乃是生命這東西絕對自由的表現 (……)。人類這東西，具有神性，一起也具有獸性和惡魔性，因此就不能否定在我們的生活上，有美的一面，而一起也有醜的一面的存在。在文藝的世界裏，也如對於醜特使美增重，對於惡特將善高呼的作家之貴重一樣，近代的文學上特見其多的惡魔主義的詩人——例如波特萊爾那樣的「惡之華」的讚美者，自然派者流那樣的獸慾描寫的作家，也各有其十足的存在的意義。(註 99)

罪惡醜陋乃是「現代詩意」的重要範疇，對它的揭示與探尋係基於對個體精神的自由。班雅明 (Benjamin) 曾指出：「藝術現代性本質上是一種惡魔傾向」，並以波特萊爾為結合現代 (the modern) 與惡魔 (the demonic) 兩種質素的重要典型。(註 100) 徐志摩在譯介波氏作品時，太過稱揚其中神祕的音樂性，魯迅曾痛加針砭，並這樣追問：「只要一叫而人們大抵震悚的怪鴉的真的惡聲在哪裏！」(註 101) 由此看來，他對於這種從陰暗面汲取詩意、蓄養能量的路向深有體悟，且有自許之意。

當然，「惡之華模式」之異於「野草模式」也極為明顯：前者基於現代都市生活的「震驚」體驗，揭示了「現代性的殘酷的渣滓」；而後者卻是在國族危殆、價值崩解的處境下，心靈高度緊張、分裂、衝突的產物。實際上，兩者之間並無決定性的「影響」作用，而僅存在著「類比」關係。關鍵在於，魯迅所經營出來的

---

草》中的撒旦主義——兼述接受過程中的日本「中介」》，《中外文學》，25:3 (臺北：1996)，頁 234-253。對尼、佛二氏的強調甚具啟發性，惟全文並未提及波特萊爾，同時亦未將民間因素與之聯結。本文於此，應有補充作用。

98. 說見李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國 (1930-1945)》(香港：牛津大學出版社，2000)，頁 250-257。

99. 廚川白村著，魯迅譯，《苦悶的象徵》(臺北：昭明出版社，2000)，頁 96。

100. 引自 Matei Calinescu, "Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes", in Berg, C., F. Durieux & G. Lernout, *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts* (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995), p. 36.

101. 魯迅，〈音樂？〉，《集外集》，頁 71。

詩質，並非現成範式的直接轉移，而是自行發現、提鍊、鑄鑄了兩種原料：其一、傳統的非詩意因素，如志怪小說與民俗信仰中的非理性思維；其二、西方的非詩學資源，如尼采的哲學箴言與佛洛伊德的精神分析學說。前者提供了豐富的意象與材料，後者則啓迪了深刻的認識論與思維方法。這些成份既非現成之「詩」，有待轉化的程序愈繁，可資變異的空間愈多，魯迅在此展現了過人的才力，能夠超越形式樊籬，自鑄一種詩質，與西方現代主義詩學形塑歷程相比，實具有同步性。

「詩意轉換」雖屬美學課題，卻與「價值重估」的倫理課題相連鎖，因為兩者都涉及「志」的型態與內容。在古典系統裡，常把美善混淆而把非美（醜）非善（惡）者逐入「非詩」的領域，自設一種心理的禁制。青年魯迅即有「強以無邪，即非人志」的論斷，中年以後對於舊倫理反省愈加全面。在佛洛伊德的論述中，父親是許多禁忌的根源。<sup>(註 102)</sup>談論魯迅作品中的犯忌意念，不妨就從這裡開始。魯迅自稱作了封建的「孝子」，惟其如此，對「孝」之為物所作的抨擊亦最激切。他直接揭露中國倫常的虛偽面目：「性交是常事，卻以為不淨；生育也是常事，卻以為天大的大功。」<sup>(註 103)</sup>他認為，長者不應自以為有恩於幼者，中國文化專重前一代，甚至壓抑後一代，違反生物界以新生代為優先照顧對象的進化原則。<sup>(註 104)</sup>獨有「愛」是可貴，出自天性的愛，而非社會規定的「恩」或「孝」，才是兩代之間相處的方式。這種揭露式的言論，直勁無迴旋，性質上是逆詩的。真愛，在傳統體系裡是污穢；自由，在傳統體系裡是罪惡。也就在這種「志」的轉移過程中，魯迅創造了新的詩質。

當然，不同於吳虞之言行相合，終其一生，魯迅都不遺餘力地守護大家庭制度，並力行犧牲式的孝道，與他激烈反孝反家庭言論，形成鮮明的對比。<sup>(註 105)</sup>因此，當他轉換文體為抒情散文（而非雜文），涉及內在體驗，便展現了更微妙的緊張結構：

102. Sigmund Freud, trans. James Strachey, *Totem and Taboo: some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics* (New York: Norton, 1952), p. 73.

103. 魯迅，〈我們現在怎樣做父親〉，《墳》，頁 142。

104. 魯迅，《墳》，頁 144。

105. 周昌龍，《新思潮與傳統：五四思想史論集》（臺北：時報文化公司，1995），頁 117。

父親的喘氣頗長久，連我也聽得很吃力，然而誰也不能幫助他。我有時竟至于電光一閃似的想道：「還是快一點喘完了罷……。」立刻覺得這思想就不該，就是犯了罪；但同時又覺得這思想實在是正當的，我很愛我的父親。便是現在，也還是這樣想。（註106）

這裡我們看到，魯迅心靈之繁複深邃，與波特萊爾式的耽惡並不相同。祈念父親斷氣的念頭，電光一閃，便萌生「罪」感，這是受到傳統習俗的制約。再從制約之外尋得正當性，這一勒一馳之間，實已展現了對於道德自主性（moral autonomy）的體驗與追求。假使我們延伸林毓生關於「思想的道德與政治的不道德」的思考框架，（註107）則可發現：魯迅將革命、進化、解放視為道德的，即使其手段是驚世駭俗逆常違眾；（註108）而凡阻礙此一趨向者即為罪惡的，無論它看來是多麼溫暖平和乾淨正直。

中國傳統向來崇尚「含蓄」，就美學而言是「含不盡之意，見於言外」，就知識而言是「見微以知萌，見端以知末」，就倫理而言則是「君子以思不出其位」。這種通過「有限」去把握「無限」的思維傾向，似乎使中國人容易直契本體。但「有限」既是被篩選、被詮釋、被規範過的，便不可能中立客觀，反而形成重重遮蔽的帷幕，壓抑了其他可能。例如在正統文化中，對於不堪的畫面，經常採取遠觀、漠視、拒看，甚或「視而不見」的態度。魯迅的路數恰恰相反，他經常剝開表面，進入底層去汲取力量、意義與美感。他認定「必須敢於正視，這才可望敢想，敢說，敢當。」（註109）乃提倡一種「真誠地，深入地，大膽地看取」的書寫方法。（註110）這種與「非禮勿視」對衝的「正視」美學，遍見於他全部的文字：在屬於社會批評性質的雜文裡，無論「視，想，說，當」都顯得理直氣壯；但在處理自身經驗的詩文裡，「正視」世界的那個主體多半處於憂鬱徬徨的苦境，文學性也

106. 魯迅，〈父親的病〉，《朝華夕拾》，頁72。

107. Lin, Yu-sheng. "The Morality of Mind and Immortality of Politics: Reflections on Lu Xun, the Intellectual," in Leo Ou-fan Lee, ed. *Lu Xun and His Legacy*. (Berkeley: University of California Press, 1985), pp. 116-128.

108. 魯迅下面這一段話，即為有力的佐證：「我總要上下四方尋求，得到一種最黑，最黑，最黑的咒文，先來詛咒一切反對白話，妨害白話者。即使人死了真有靈魂，因這最惡的心，應該墮入地獄，也將決不改悔，總要先來詛咒一切反對白話，妨害白話者。」見魯迅，〈二十四孝圖〉，《朝華夕拾》，頁25。

109. 魯迅，〈論睜了眼看〉，《墳》，頁269。

110. 魯迅，〈墳〉，頁273。

就特別突出。

能視未必能思，能思未必能寫。民間文化雖不如廟堂文化之遮掩，對於醜惡血腥恐怖的畫面，卻抱持著「看熱鬧」的麻木立場。觀看，本是體現主體意識的關鍵行動。但視而無感無思無知的「看客」，終不免淪為被看的對象。因此，魯迅所謂「正視」，必須包含著思考、體驗與描述的層次。例如這首〈復讎〉：

人的皮膚之厚，大概不到半分，鮮紅的熱血，就循著那後面，在比密密層層地爬在牆壁上的槐蠶更其密的血管裡奔流，散出溫熱。……但倘若用一柄尖銳的利刃，只一擊，穿透這桃紅色的，菲薄的皮膚，將見那鮮紅的熱血激箭似的以所有溫熱直接灌溉殺戮者；其次，則給以冰冷的呼吸，示以淡白的嘴唇，使之人性茫然，得到生命的飛揚的極致的大歡喜；而其自身，則永遠沉浸于生命的飛揚的極致的大歡喜中。（註111）

魯迅刻意以一種冷靜客觀的語調，分解動作般，延緩了刀兵與血肉接觸的發展歷程，「強迫」閱讀者凝視殺戮的剎那，從而使得震驚的體驗積久不散。人的身體原是具有穩定邊界的封閉系統，凡有傷殘破損扭曲變形，總令人不安，因為它打破了穩定的感覺，威脅著原來的系統。在中國詩學傳統裡，通常認為：這種血腥殺伐的畫面，有害於道，無益於藝，故為詩人所「不忍言」。（註112）魯迅則常能從「被覆蓋面」去尋找情思與意象，在揭開的行動中，獲取言說的能量。

詩的操作原理，常在通過表面上種種隱藏的過程，達成實質上更好的揭露效果。有些因循的詩人所蔽多於所見，帷幕之下，淺陋荒蕪。魯迅的詩則充滿破除外殼、直趨核心的能耐。但「正視」並不等於平白說去，內核裸露出來以後，如其夠新夠強，很快便又形成新的外殼，累積新的蘊藏。以前引詩為例，對於身體

111. 魯迅，〈復讎〉，《野草》，頁17。

112. 蘇轍曾在〈詩事五病〉中指出：詩經中詠歌文武征伐之事，大多點到為止，以王師之盛涵蓋殺敵之烈。至於「韓退之作〈元和聖德詩〉，言劉闢之死曰：『宛宛弱子，赤立僂僂。牽頭曳足，先斷腰臂。次及其徒，體骸撐拄。末乃取闢，駭汗如寫。揮刀紛紜，爭刳膾臚。』此李斯頌秦所不忍言，而退之自謂無愧于雅頌，何其陋也！」見吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998），冊1，頁902。按韓愈的寫法在古詩已屬特例，但與魯迅筆法相比，仍顯得粗略。

構造精細的「透視」，實得力於學過人體解剖學的背景。(註 113)這裡我們看到：在現代生理知識的支援之下，事物的形象更精微了；倫理制約的解除，則又打開了美感創造的空間。魯迅借用摩羅的姿態，既為舊世界解咒，復為新藝術召魅，經由「非禮」的視與思與說，完成了一種自「罪一惡」中提煉詩意的方法。

## (二) 傷與狂之為詩語

五四時期，胡適率先嘗試以分行排列的白話，作為新時代的詩意載體。但由於他對白話的期許偏向於直截、明淨、淺白，也就離詩甚遠。大約同時，魯迅也以他小說體的〈狂人日記〉(1918)創造了另類的白話——跳躍、斷裂、破碎的構句，躁鬱、狐疑、顛狂的語調以及陰森而尖銳的意象。這些都來自一個憂狂的主體，以精神分裂的症狀，顯示了多層次的內在矛盾。如果超越形式化的執泥，從表義過程來看，這毋寧已是深具現代質素的「詩語」。(註 114)

實際上，魯迅一生所寫的白話文，即便是殺伐斬截的雜文集，或多或少皆隱藏著這種狂譫式的詩語成份。《野草》號稱散文詩，自然更為集中而凸顯。試從其中摘舉片段：

這上面的夜的天空，奇怪而高，我生平沒有見過這樣奇怪而高的天空。

他仿佛要離開人間而去，使人們仰面不再看見。然而現在卻非常之藍閃

閃地映著幾十個星星的眼，冷眼。(註 115)

這裡反覆運用補綴式的句法，「天空」與「奇怪而高」之間折而復合，以詰屈聱牙的長句帶出「眼」字，後頭又補以「冷眼」，這樣一點一滴構築語意，便有力地再現了感知過程的阻抑感。再如：

他在手足的痛楚中，玩味著可憫的人們的釘殺神之子的悲哀和可咒咀的

113. 魯迅早年任浙江兩級師範學堂教員時，曾自編生理學講義《人生象數》(1909)，其中論及「皮」一章有云：「革之構成，本于二者，曰結締織，曰彈力系。其與膚相接之處，多見隆陷，有如波濤，是名乳頭，神經及血脈杪端皆藏于此。至于深部，則有紋、無紋肌交交互若網，毛根汗腺等在焉。」見劉運峰編，《魯迅全集補遺》(天津：天津人民出版社，2006)，頁 107。

114. 略過胡適，而直接從〈狂人日記〉談論現代「詩語」，來自楊澤的啟發。參見楊澤，〈現代詩與典範的變遷〉，封德屏主編，《台灣現代詩史論》(臺北：文訊雜誌社，1996)，頁 619-622。

115. 魯迅，〈秋夜〉，《野草》，頁 1。



人們要釘殺神之子，而神之子就要被釘殺了的歡喜。(註116)

第二個小句，用了四個「的」字，同時語意未完，須與第三小句合看，乃能了結。全句主幹原是「他一玩味著一悲哀與歡喜」，但卻以一個比一個長的短語來修飾賓語，使句子尾大不掉，失去了簡潔勻稱之感。「人們要釘殺神之子」與「神之子就要被釘殺」，這樣同時覆誦主動與被動的句式，又顯得十分冗贅而縣長。再如：

我只得由我來肉薄這空虛中的暗夜了，縱使尋不到身外的青春，也總得自己來一擲我身中的遲暮。但暗夜又在那裏呢？現在沒有星，沒有月光以至沒有笑的渺茫和愛的翔舞；青年們很平安，而我的面前又竟至於並且沒有真的暗夜。(註117)

「肉薄」即是「肉搏」，魯迅在用字上刻意存古，反有一種「去熟悉化」(defamiliarization) 的效果；(註118)至於「笑的渺茫」和「愛的翔舞」不符中文的舊習慣，最後一小句的「又竟至於並且」幾乎「可刪」。「我只得由我來……」這種句型在中文裡算是囉唆，至於「一擲我身中的遲暮」差不多就是李金髮式的病態語言了。

這些詩例的共同特色是「脫軌離常」、「混雜不純」，說話主體強力介入語詞的重組與布置，客觀語法的權威被弱化了。有些論者強調，與散文相比，詩的語言應該定義為對規範的一種偏移。現代詩歌便藉由強化這種偏移，而使其越來越接近詩的本質。但熱奈特(Gérard Genette)反對這種說法，他指出：能指(signifier)與所指(signified)之間存在著「任意性」，既是語言符號的先天缺陷。詩的任務便在於彌補這種缺陷：或改變意義使所指貼合能指，或改變表達形式使能指符應所指。(註119)假如我們把這種原理擴大到「主體心靈／客體世界」的對照，可以說：魯迅已經生動地調整他的意念情感去對應那個變異扭曲瘋狂的超級符號——現代中國，因而生產出看似變態的詩意模式；為了緊扣這種新內容，他同時創造了別

116. 魯迅，〈復讎（其二）〉，《野草》，頁22。

117. 魯迅，〈希望〉，《野草》，頁27。

118. 筆者查考了幾個較早的版本，發現凡1949年以前皆作「肉薄」，參見初刊本：魯迅，《野草》（北京：北新書局，1927），頁22；最早全集本：魯迅，《野草》（上海：魯迅全集出版社，1940），頁25。以此推估，應是晚出的簡體字版全集編者，將它改為「肉搏」。

119. Gérard Genette, trans. Alan Sheridan, *Figures of Literary Discourse* (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 92-97.

人以爲偏移而實極精準地貼近意旨的語言形態。從這種觀點看來，不是這種詩語違犯了文法，而是糾正或改造了那些看似理所當然的表述。

現代中國文人爲了啓蒙與救亡的需要，丟棄了漢語固有的詩性特質，轉而以白話語法追逐精密、清晰、單一的傳達效果。這也許有利於知識傳播和民眾教育，卻也衍生了如何以新工具呈顯美感的課題。魯迅很早便洞察到這個現象，對於由胡適到徐志摩的新詩創作，向來頗不欣賞。《野草》作爲「另類」的白話詩，正顯現他自覺地選擇一條不同的語言策略。例如：

於一剎那間照見過往的一切：飢餓，苦痛，驚異，羞辱，歡欣，於是發抖；害苦，委屈，帶累，於是痙攣；殺，於是平靜。……又於一剎那間將一切併合：眷念與決絕，愛撫與復讎，養育與殲除，祝福與咒詛。……她於是舉兩手盡量向天，口唇間漏出人與獸的，非人間所有，所以無詞的言語。（註120）

用的雖是白話，卻與傳情曉暢、解理精細、敘事分明等特質相逆而行。詩人刻意省略掉許多可能的連結媒介，雖再三使用「於是」一詞，但這應是一個「非真值（truth condition）語義表達功能」的連詞，主要功能還是在於連貫篇章、黏合碎片，而非闡明事理。（註121）這段引文幾乎沒有修飾語，只是以時空壓縮的手法，將許多「動作」拼湊成一體，卻因斷裂而形成諸多空隙。最後一個複句，在「言語」之前安置了三個相互連鎖的形容性短語，彷彿模擬了支吾其詞的情態。整個來看，這段引文展現了「狀態或動作的並置與併發」，固然可說是以象徵主義的詩學方法，達成了「文言般」的稠密效果。但似乎也可說是將漢語傳統的非理性因素，注入白話文的書寫。（註122）

魯迅以其精采的語言表演，說明了一個事實：白話不一定保證新穎，文言也可能現代。著名〈墓碣文〉即爲例證：

120. 魯迅，〈頹敗線的顫動〉，《野草》，頁65。

121. 相關理論，參考方梅，〈自然口語中弱化連詞的話語標記功能〉，《中國語文》，5（北京：2005），pp. 459-470。

122. 柯慶明在論及傳統因素與現代主義的辯證時，提出一個質問，值得參考：「對一個充斥著詩話與筆記的寫作傳統，所謂：即興、片斷、以至詭異、怪誕等等的文體與表現，真的是使我們驚異或震恐？還是習以爲常而已？」見柯慶明，〈六十年代現代主義文學〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000），頁390。

我繞到碣后，才見孤墳，上無草木，且已頽壞。即從大閘口中，窺見死屍，胸腹俱破，中無心肝。而臉上卻絕不顯哀樂之狀，但蒙蒙如煙然。

我在疑懼中不及迴身，然而已看見墓碣陰面的殘存的文句——

「……抉心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知？……」

「……痛定之后，徐徐食之。然其心已陳舊，本味又何由知？……」

「……答我。否則，離開！……」(註123)

不僅就畫面而言，使人想起魯迅從小熟讀《玉歷鈔傳》中的地獄圖象，即使就文字而言，似乎也刻意模擬了傳統佛道典籍的風格。從〈狂人日記〉的「被食」妄想，到此文的「自食」意象，我們看到「體」的破壞與撕裂。傷殘體對於完整體而言，是一種撩撥或冒犯，作用之一在於打破那穩定至於麻木的世界。(註124)而這裡的傷殘是有雙重性的——以傷殘文體乘載了傷殘身體，再現了言意俱碎的狀態。魯迅曾有一段時期，沈迷於蒐求鈔錄「殘碣」之「殘文」。(註125)這種嗜癖，不妨解釋為對於遍體鱗傷的「舊文」的物質性甚或是身體性的召喚。所謂「殘」，不僅是指以「刪節號」(……)所模擬的碑文「去頭截尾」的剝落、磨蝕和掩蔽。相對於著力完整再現話語的那一種「白話文」，滿布裂痕與缺口的「文言文」(及其模擬物)永遠像是肢離傷殘之體。魯迅把身體感(body experience)融入這種「語法／修辭」裡，享受著(對文字)鞭打撕裂縫合的(近乎「施虐／受虐」)一種「痛感中的快感」(pleasure in pain)。

就表層的「趕鬼一說法」而言，魯迅在公共立場上是「反文」(古書、文言、漢字)的；但就底層的「召魅一詩法」而言，其私人偏好卻是「仿文」的。無論如何，他的語言實踐總是充滿造反精神，不甚循法作文。這種傾向，同樣體現在他有名的「硬譯」之爭。在轉譯一本俄國的文藝理論時，他說：「譯完一看，晦澀，甚而至於難解之處也真多；倘將仿句折下來呢，又失了原來的精悍的語氣」。(註126)他在這裡做了選擇：寧取「原來的語氣」，不惜「晦澀」與「別扭」。當時崇

123. 魯迅，〈墓碣文〉，《野草》，頁61-62。

124. 有關魯迅筆下對於醜惡身體的「示眾」，及其深層意義，詳見顏健富，〈易屍還魂的變調——論魯迅小說人物的體格、精神與民族身分〉，《臺大文史哲學報》，65（臺北：2006），特別是頁134-141。

125. 許壽裳，〈整理古籍與古碑〉，《亡友魯迅印象記》，頁42-45。

126. 魯迅，〈《文藝與批評》譯者後記〉，《譯文序跋集》（臺北：風雲時代出版社，1991），頁245。

尙純正中文的論者，如梁實秋，則稱之爲死譯而痛加批評。(註 127)魯迅駁文仍堅持，使用「有缺陷的中國文」對譯外文，爲了精準傳達，必須在「文法句法詞法」有所「新造」或「硬造」。(註 128)他認爲，真正觸怒人的，乃是譯文所夾帶的意識型態，而非語言的純雜（其實，魯迅雖未明說但似暗示著：語法本身即是認知模式，也即是意識型態）。他還作了這樣奇怪的比擬：

人往往以神話中的 Prometheus 比革命者，以爲竊火給人，雖遭天帝之虐待不悔，其博大堅忍正相同。但我從別國裏竊得火來，本意卻在煮自己的肉的，以爲倘能味道較好，庶幾在咬嚼者那一面也得到較多的好處，我也不枉費了身軀：出發點全是個人主義，並且還夾雜著小市民性的奢華，以及慢慢地摸出解剖刀來，反而刺進解剖者的心臟裏去的『報復』。

(註 129)

這一段寓言式話語的原旨，可以被理解爲革命者的「犧牲」主題。(註 130)但令人驚異之處，殆在於它居然可以跟「翻譯」聯結起來，表述了一種甚具社會實踐意義的語言觀。這個被改造過的神話，比原版增添了更多的暴力結構，重點也已由「竊火」轉到「煮肉」與「被食」。(筆者以爲，魯迅其實是暗地將希臘神話與「頭目髓腦以施於人」、「剝身出肉作千燈炷」、「剝眼施鷲以救鴿」之類的佛經故事相互融合。)在魯迅而言，書寫即是盜火，違犯了語言的、政治的、道德的律法，故須遭受當權者的懲戒。但他想送給人的，並不是外在的「火」，而是火烤過的自己的「肉」。通過自烹的行動，舊有的「體」是被徹底扭曲分解改造了，但「生命—語言」(肉)卻得以與「新思想」(火)結合而爲新的祭品，可以分饗眾人。生食／熟食常被視爲蠻荒／文明的分界線，魯迅或許有意藉「自煮」的示範，達到重組／煮國族的慾望。其目的在求進步，其手段則頗張狂。

「硬譯」作爲一種翻譯方法，或許頗有缺陷。但其中所體現的充滿暴力色彩（割裂、燒煮、扭曲、重組）的文字技術，挪用到創作上，卻成了魯迅對漢語的一

127. 梁實秋，〈論魯迅先生的「硬譯」〉，《偏見集》（臺北：文星書店，1964），頁 51-54。

128. 魯迅，〈「硬譯」與「文學階級性」〉，《二心集》（臺北：風雲時代出版社，1989），頁 9。

129. 魯迅，《二心集》，頁 20。

130. 參見李歐梵，《鐵屋中的吶喊》，頁 256-257。

種發明。特別是《野草》裡的散文詩，在深刻思維與警策結構的支撐下，那種將感知過程「硬譯」出來的文字，反而展現了頗為強悍的魅惑之力。<sup>(註 131)</sup>實際上，通過「暴力」而使「身體／文體」取得「神聖」的地位，這正是「犧牲」(victim)的深層意義。<sup>(註 132)</sup>魯迅這段寓言的操作程序，約略如此：先是以「身」入「文」，融為一「體」，<sup>(註 133)</sup>然後引逆神禁忌之「火」燃之。正因先有這主客融合的結構，使得暴力的發生，並非主體意志（作者）對客體秩序（語法）的傷害，而是物與我的同傷共毀。從〈狂人日記〉的「被食妄想」，到〈墓碣文〉的「抉心自食」，再到這裡的「以身饗人」，魯迅終於完成了兼具「自殘以遣憤」與「捨身以布施」兩種意義的書寫表演。

魯迅實際上已創造了一種「廟會式」的書寫方法，<sup>(註 134)</sup>無論就修辭、意象、結構、情節、風格而言，無不「模仿」了童年經驗中的地獄圖象、迎神遊行、目連戲等民俗成份。其間充斥著「變神聖為魔怪」的褻瀆行動，「化禁忌為常態」的破壞手段，「從蠻荒得新力」的創造精神。<sup>(註 135)</sup>魯迅在語言的廟會中，割身煮軀，自以為犧牲，連接了人間與鬼物。對於這種「受難」行為，他自我解嘲似地說，乃是出於：「奢華」和「報復」。前者顯現他沈迷於痛感與快感雜糅的體驗，通過割炙文字而達致足以炫耀的奇異、繁飾、精采。後者則是作為犧牲者，回應加害者、旁觀者、享用者的「反作用（暴）力」。犧牲是祭品，也是食品和藥品，它藉由進入咬嚼者的口舌眼鼻，刺激其感官，震撼其思維，鞭撻其靈魂。因此，這一種如墳如屍如毒藥的「犧牲—文字」，背後常常躲著含冤的惡意的出沒無常的「鬼魂」——就像揮之不去的「詩意」在恐怖扭曲的「詩語」的隙縫裡進進出出。

131. 它們也部份地潛入小說，甚至雜文之中（他上好的雜文每每蘊含著詩意與詩語），這即是說，「野草成份」其實是可以再擴大來談的質素，鬼氣與毒氣時時充盈著筆墨，從未止息。

132. René Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977), p. 276.

133. 此處可與干將莫邪之類「燦身以成物」的殉劍故事相類比，前文提過的〈鑄劍〉一篇（見《故事新篇》），曾經加以衍化。其中「三頭互咬」的畫面，則很能演示歐化、文言、白話的互逐互噬的混戰之後，敵友不分，邪正一體的情境。

134. 這裡自然脫胎於巴赫汀 (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) 著名的術語：「狂歡節」(carnival) 與「狂歡化」(carnivalization)，此處權稱為「廟會式」，蓋有意突顯其「本土」創生的意義以及褻瀆「鬼神」的成份，又可與夏濟安所謂「鬧劇式的誇張修辭法」相互對照。見夏濟安，《夏濟安選集》，頁 16。

135. 青年魯迅有言：「尼法 (Fr. Nietzsche) 不惡野人，謂中有新力，言亦確鑿不可移。蓋文明之朕，固孕於蠻荒，野人獠獠其形，而隱曜即伏於內。文明如華，蠻野如蕾，文明如實，蠻野如華，上征在是，希望亦在是。」見魯迅，《墳》，頁 65。

## 五、結語

中國向來也有「非聖無法」的異端精神，常被五四新人物引為前驅。但像魯迅這樣，斷然以「魔」詮釋自我主體的位置與內涵，即便是在「反傳統」之風盛行的年代，仍屬一大變態。他不僅以魔為思想立場，更以魔為抒情境界，那是一種源自舊壘（神聖、傳統、古典）卻反過來意欲推翻舊壘的願望與行動，奔突嘶嚎，出入於人天之邊緣。在其間，魔與詩起著相互定義的作用：將抗神、敗德、尚力的魔，視為詩的核心元素，實已偏離了溫柔敦厚風雅無邪云云作為詩質的路向，並跳出了神韻、性靈乃至言志等樣式的侷促。至於把斷裂、壓縮、飛躍的詩，視為魔的重要性能，則又賦予性情與靈思，使其成為一種強而有力的抒情主體，而「魔的境界」也就與「詩之體格」達成奇妙的契合。

惟魔之為物，畢竟帶有西方悲劇英雄的色彩，崇高壯烈而遠於常俗，不免有些幽渺。因此，中年魯迅把青年時期的西方影響與童年時期的民俗體驗結合起來，以「復讎」的「厲鬼」來轉化「抗神」的「摩羅」概念，便成了極富創造性的行動。相對於許多積極倡導強化「身體／國體」的五四新人物，魯迅對鬼魂的召喚，使他能夠超越「凡軀」，跨過「體」的邊界，打開了豐富、深刻而充滿可能性的視域。(註 136)雖然，這似乎背逆了「啟蒙—理性—科學」的時代主潮。但從今天的角度來看，那個太過樂觀而略顯浮淺的時代，幾乎是反詩的，魯迅也正是逆著當時的潮流乃能獨造一種深刻而現代的詩境。鬼及周邊的物事，作為非理性世界最有力的表徵，不僅像是富足滿溢的意象倉庫，更像是墾掘不盡的思想礦脈，有著神話一般的能量。

魯迅的創意，還在於發現或者賦予「志怪」傳統一種現代性。並使那些已經被書面化了的古老遼遠的非理性經驗，奇妙地「還原」為活生生的鄉土常民文化。他甚至能夠從所謂「經典」之中讀出豐富的志怪成份，或者說，他總是興致盎然地從那些堂皇合理的文字敘述裡，看到鬼魂、妖孽、腐體殘軀、毒蟲病菌。他極

---

136. 魯迅的思維正可與傅柯（Michel Foucault）所謂「鬼影」（phantom）相印證。鬼影既附著身體，卻又游走於其邊界範疇之外，通過繁複的變化，破壞其完整性。相關理論，引自王德威，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版社，2007），頁 130-131。

熟悉中國讀書人所慣於操作的「我思」，但更好奇於濟濟之士乃至自己所「不思」之處——夢的底層、病與死的背面、瘋癲與殘暴的核心。如果說狂、夢、病、死、魔、鬼，這幾個關鍵字，足以描述內外交迫、自我分裂、多層焦慮的說話主體，那麼，「狂譫」、「夢囈」、「鬼話」便成了一種說話的方式。魯迅就這樣把白話帶到一種前所未有的繁複與深刻，追根究柢，不得不歸功於非理性因素的運用。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 王利器編，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981。  
 王國維著，滕咸惠校注，《人間詞話新注》，臺北：里仁書局，1987。  
 印順編，《雜阿含經論會編》，臺北：正聞出版社，1987。  
 吳文治主編，《宋詩話全編》，江蘇古籍出版社，1998。  
 邢澍，《金石文字辨異》，臺北：藝文印書館，1970，聚學齋叢書本。  
 韋昭注，上海師範大學古籍整理研究所校點，《國語》，上海：上海古籍出版社，1995。  
 淡癡，《玉歷至寶鈔》，收入《藏外道書》第12冊，成都：巴蜀書社，1992。  
 ——，《玉歷寶鈔勸世》，臺中：瑞成書局，1954。  
 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。  
 鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》，臺北：藝文印書館，1981，十三經注疏本。  
 龍樹著，鳩摩羅什譯，《大智度論》，臺北：新文豐出版社，1981。

### 二、近人論著

- 卜倫 (Harold Bloom) 著，徐文博譯，《影響的焦慮——詩歌理論》，臺北：久大文化公司，1990。  
 ——，高志仁譯，《西方正典》，臺北：立緒文化公司，1998。  
 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，2006。  
 中野美代子著，劉禾山譯，《從中國小說看中國人的思考方式》，臺北：成文出版社，1977。  
 方梅，〈自然口語中弱化連詞的話語標記功能〉，《中國語文》，5，北京：2000，頁59-470。  
 王瑤，《中國現代文學史論集》，北京：北京大學出版社，1998。  
 王德威，《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社，2007。  
 \* ——，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》，臺北：麥田出版社，2004。  
 \* 北岡正子著，何乃英譯，《摩羅詩力說材源考》，北京：北京師範大學出版社，1983。  
 \* 古添洪，〈論魯迅散文詩集《野草》中的撒旦主義——兼述接受過程中的日本「中介」〉，《中外文學》，25.3，臺北：1996，頁234-253。  
 弗萊 (Northrop Frye) 著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的剖析》，天津：百花文藝出版社，

1998。

吉辛 (Roger M. Keesing) 著, 陳恭啓、于嘉雲合譯, 《當代文化人類學》, 臺北: 巨流出版公司, 1980。

宇文所安 (Stephen Owen) 著, 王柏華、陶慶梅譯, 《中國文論: 英譯與評論》, 上海: 上海社會科學院出版社, 2003。

李歐梵, 《上海摩登: 一種新都市文化在中國 (1930-1945)》, 香港: 牛津大學出版社, 2000。

——, 《現代性的追求》, 臺北: 麥田出版公司, 1996。

\* ——, 《鐵屋中的吶喊》, 臺北: 風雲時代出版社, 1995。

李豐楙, 〈由常入非常——中國節日慶典中的狂文化〉, 《中外文學》, 22.3, 臺北: 1993, 頁 116-154。

汪 暉, 《反抗絕望——魯迅及其文學世界》, 石家莊: 河北教育出版社, 2000。

——, 《死火重溫》, 北京: 人民文學出版社, 2000。

——, 《汪暉自選集》, 桂林: 廣西師範大學出版社, 1995。

周昌龍, 《新思潮與傳統: 五四思想史論集》, 臺北: 時報文化公司, 1995。

柯慶明, 《中國文學的美感》, 臺北: 麥田出版社, 2000。

\* 胡輝杰, 〈負罪、拯救與超越——再論從目連戲看魯迅和他的文本世界〉, 《湖南大學學報: 社會科學版》, 18.2, 長沙: 2004, 頁 104-108。

胡 適, 《四十自述》, 臺北: 遠東圖書公司, 1985。

夏濟安著, 林以亮譯, 《夏濟安選集》, 臺北: 志文出版社, 1971。

孫玉石, 《現實的與哲學的: 魯迅「野草」重釋》, 上海: 上海書店, 2001。

徐宏圖、王秋桂編著, 《浙江省目連戲資料匯編》, 臺北: 施合鄭基金會, 1994。

徐復觀, 《中國文學論集續編》, 臺北: 學生書局, 1984。

特納 (Victor W. Turner) 著, 黃劍波、柳博贊譯, 《儀式過程》, 北京: 中國人民大學出版社, 2006。

郝譽翔, 《民間目連戲中庶民文化之探討》, 臺北: 文史哲出版社, 1998。

張光直, 《中國青銅時代》, 臺北: 聯經出版公司, 1983。

張光直著, 郭淨、陳星譯, 《美術·神話與祭祀》, 臺北: 稻鄉出版社, 1983。

張淑香, 《抒情傳統的現代省思》, 臺北: 大安出版社, 1992。

張新穎, 〈作為方法的語言——論胡適之體與魯迅風〉, 《在語言的地圖上》, 上海: 文匯出版社, 1999。

張 灝, 〈重訪五四: 論五四思想的兩歧性〉, 收於余英時等著, 《五四新論: 既非文藝復興, 亦非啟蒙運動》, 臺北: 聯經文化公司, 1999, 頁 33-65。

梁實秋, 《偏見集》, 臺北: 文星書店, 1964。

許壽裳, 《亡友魯迅印象記》, 北京: 人民文學出版社, 1953。

陳世驥, 〈中國詩字之原始觀念試論〉, 《陳世驥文存》, 瀋陽: 遼寧教育出版社, 1998。

勞思光, 《新編中國哲學史》, 臺北: 三民書局, 1990。

奧托 (Rudolf Otto) 著, 成窮、周邦憲譯, 《論神聖》, 成都: 四川人民出版社, 1995。

\* 楊牧谷, 《魔惑眾生——魔鬼學探究》, 香港: 明風出版社, 2006。

楊 澤, 〈現代詩與典範的變遷〉, 收於封德屏主編, 《台灣現代詩史論》, 臺北: 文訊雜誌社, 1996, 頁 619-622。

——, 〈邊緣的抵抗——試論魯迅的現代性與否定性〉, 收於胡曉真編, 《民族國家論述》, 臺北: 中央研究院文哲所籌備處, 1995, 頁 173-205。



- 趙瑞蕓，《魯迅「摩羅詩力說」：注釋・今譯・解說》，天津：天津人民出版社，1982。
- 劉若愚，《中國文學理論》，臺北：聯經出版公司，1985。
- 劉苑如，《六朝志怪的常異論述與小說美學》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002。
- 劉家思，〈論紹興目連戲對魯迅藝術審美的影響〉，《文學評論》，4，北京：2007，頁148-154。
- 廚川白村著，魯迅譯，《苦悶的象徵》，臺北：昭明出版社，2000。
- 德勒支（Gilles Deleuze）著，周穎、劉玉寧譯，《尼采與哲學》，北京：社會科學文獻出版社，2001。
- 魯迅，《二心集》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《三閒集》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《中國小說史略》，臺北：風雲時代出版社，1990。
- ，《且介亭雜文末編》，臺北：風雲時代出版社，1990。
- ，《吶喊》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《彷徨》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《故事新編》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《野草》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《野草》，北京：北新書局，1927。
- ，《朝華夕拾》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《華蓋集》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《華蓋集續編》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《集外集》，臺北：風雲時代出版社，1990。
- ，《集外集拾遺》，臺北：風雲時代出版社，1990。
- ，《墳》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- ，《熱風》，臺北：風雲時代出版社，1989。
- \*——，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1982。
- ，《魯迅雜文補編(一)》，臺北：風雲時代出版社，1990。
- ，《譯文序跋集》，臺北：風雲時代出版社，1991。
- ，劉運峰編，《魯迅全集補遺》，天津：天津人民出版社，2006。
- 錢理群，《心靈的探索》，北京：北京大學出版社，1999。
- 錢鍾書，《七綴集》，臺北：書林出版社，1990。
- \*顏健富，〈易屍還魂的變調——論魯迅小說人物的體格、精神與民族身分〉，《臺大文史哲學報》，65，臺北：2006，頁113-149。
- 片山智行，《魯迅「野草」全釋》，東京：平凡社，1991。
- \*北岡正子，《魯迅救亡の夢のゆくえ：惡魔派詩人論から「狂人日記」まで》，大阪：關西大學出版部，2006。
- 伊藤虎丸，《魯迅と終末論——近代リアリズムの成立》，東京：龍溪書舍，1975。
- 吉岡義豐，〈中國民間的地獄十王信仰について——玉歷至寶鈔を中心として〉，《吉岡義豐著作集》，卷1，東京：五月書房，1989。
- 阿部兼也，《魯迅の仙台時代：魯迅の日本留學の研究》，仙台：東北大學出版會，1999。
- 澤田瑞穂，《地獄變——中國の入冥說》，東京：平河出版社，1991。
- 藤井省三，《魯迅：「故鄉」の風景》，東京：平凡社，1986。
- ペイグルス（Elaain Pagels）著，松田和也譯，《惡魔の起源》，東京：青土社，2000。
- Boyd, James Waldemar. *Satan and Mara: Christian and Buddhist Symbols of Evil*. Leiden: Brill Academic Publishers, 1975.

- Calinescu, Matei. "Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes," in Berg, C., F. Durieux & G. Lernout ed., *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995.
- Freud, Sigmund, trans. James Strachey. *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. New York: Norton, 1952.
- Genette, Gérard, trans. Alan Sheridan. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- Lin, Yu-sheng. "The Morality of Mind and Immortality of Politics: Reflections on Lu Xun, the Intellectual," in Leo Ou-fan Lee ed., *Lu Xun and His Legacy*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Turner, Victor W. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

(說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography。)

## Selected Bibliography

- Guan, Kean-Fung. "Yishi huanhun de biandiao—lun Lu Xun xiaoshuo renwu de tige, jingshen yu minzu shenfen (The shift of 'bartering the body for the soul': the physique, spirit, and national identity of characters in Lu Xun's novels)," *Taida Wenshizhe xuebao (National Taiwan University's Humanitas Taiwanica)*, 65, 2006, pp. 113-149.
- Hu, Hui-Jie. "Fuzui, zhengjiu yu chaoyue—zailun cong Mulianxi kan Lu Xun he tade wenben shijie (Sin-bearing, redeeming and surpassing: a second essay on Lu Xun and his text through Mu-lian drama)," *Hunan daxue xuebao: shehui kexue ban (Journal of Hunan University: Social Sciences)*, 18.2, 2004, pp. 104-108.
- Ku, Tim-Hung. "Lun Lu Xun sanwen shi ji Yecao de Sadan zhuyi—jianshu jieshou guocheng zhong de riben zhongjie (Comparative approach to Lu Xun's Satanism in his prose poems collected in *Wild Grass*—with a discussion of the Japaness mediation in the process of reception)," *Zhongwai wenxue (Chung-Wai Literary Monthly)*, 25.3, 1996, pp. 234-253.
- Lee, Leo Ou-Fan. *Tiewu zhong de nahan (Voice from the Iron House)*. Taipei: Strom & Stress Publishing Company, 1995.
- Lu, Xun. *Lu Xun quanji (The complete works of Lu Xun)*. Beijing: The Peoples Literature Publishing House, 1983.
- Wang, David Der-Wei. *Lishi yu guaishou: lishi, baoli, xushi (The Monster That is History: History, Violence, Narrative)*. Taipei: Rye Field Publishing Co., 2004.
- Yeung, Arnold. *Mo huo zhongsheng: moguixue tanjiu (Study in Demonology)*. Hong Kong: Ming Feng Press, 2006.
- Kitaoka, Masako. *Rojin kyubou no yume no yukue: akumaha shijin ron kara "gyoujin niki" made (The Movements of the Dream to Ssave Nation from Extinction: from the Discussion on Satanic Poets to "Diary of a Madman")*. Osaka: Kansai University Press, 2006.
- , trans. He Nai-Ying. *Moluo shili shuo caiyuan kao (A Study on the original material of "On the Power of Mara poetry")*. Beijing: Beijing Normal University Press, 1983.

## **Mara, Anomaly and Folklore: On the Visions of Irrationality in Lu Xun's Poetics**

**Cheng-chung Liu**

Department of Chinese Language and Literature  
National Tsing Hua University

### **ABSTRACT**

This article discusses the visions of irrationality in Lu Xun's poetics and explores modernity in Chinese esthetics. I consider three factors synthetically—poetic influences from the West, local folklore, and the personality of the author—which, studied together, reveal their complicated features. First, the Satanic poetics that Lu Xun had accepted since his youth in Japan is re-examined. My interpretation emphasizes what he criticized about the ethical trends toward docility as well as the esthetic trends toward peace. Next, this article analyzes how Lu Xun applied the “experience of folk belief” and developed the “tradition of anomaly writings” (*zhiguai*). I connect foreign “Satan” (Mara) and local “vengeful ghosts,” on the one hand, and recognize their particular type and content on the other. Finally, I focus on “poetic meaning” and “poetic language” to observe how irrational factors were practiced in texts. The result has been a brand-new poetic paradigm which is rich in modernity.

**Key words:** Satanic poetics, anomaly writing, folklore, Lu Xun, irrational poetics

(收稿日期：2008.8.14；修正稿日期：2008.12.1；通過刊登日期：2009.4.23)