

觀看、浪蕩與現代性

——鷗外鷗的現代「物書寫」

蔡 雨 蒨*

提 要

長期被文壇所遺忘的「失蹤詩人」鷗外鷗，近期逐漸得到論者注意，他詩中藉物創造詩意的寫作傾向尤其值得注意。本文欲聚焦其物書寫進行細論，觀其如何「現代」、如何「詩意」。借用布希亞的觀點回頭重新細察現代詩人筆下形形色色的物，它們之所以閃現稱為「現代」的亮光，其光芒往往不是來自物的本質義層面朝向所謂「現代」有多大的躍進，而是來自其引申義，來自現代的「人的觀看」、「人的想像」，繼之在人與物之間畫出的新關係。在鷗外鷗充滿玩味之意筆下，我們看到了新的人—物關係，物得以從秩序與綱紀中解放，用更輕盈的方式入詩；我們看到了通過代表現代科學的各種學科作為透鏡，藉物觀照世情

本文 110.09.13 收稿，111.01.15 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系碩士班四年級。

DOI:10.29419/SICL.202302_(55).0007。

的方法；他更透過命名與各種其他媒介（影像）的相搭配，在創作形式上進行本質的「物化」。若進一步推展至風格問題，更可觀察到在新感覺派在詩領土上的開拓。

關鍵詞：鷗外鷗、現代詩、現代性、物書寫、新感覺派

Seeing, Dandyism, and Modernity: Modern “Objects Writing” in Ouwai Ou’s Poetry

Tsai Yu-Chian*

Abstract

The “missing poet” Ouwai Ou (鷗外鷗, 1911-1995), long forgotten by the literary world, has recently received increasing attention from commentators. This paper intends to point out his noteworthy tendency of borrowing objects to create poetry; it analyzes how he wrote objects, explaining how his doing so was both “modern” and “poetic.” Borrowing Busia’s point of view, this paper argues that the reason why the various objects written by modern poets offer glimpses of “modernity” is often because the essential meaning inherent in the object creates “modernization,” but rather because its extended (inessential) meaning conveys “the view and imagination from the modern day people.” As a result, a new relationship drawn between people and objects. In Ouwai Ou’s playful writings, we observed a new relationship between people and objects: objects are liberated from order and discipline, allowing them to be written into poetry in a lighter tone. Also, we are able to see through the lens of various disciplines representing modern science, observing the world through the use of objects. Ou’s form of writing allows him to achieve “materialization” of his

* M.A. student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

works through the combination of naming and various visual media. Furthermore, with regards Ou's style, we can observe the development of the Neo-Sensationalism (新感覺派) in the poetic world.

Keywords: Ouwai Ou, Modern poetry, Modernity, Object Writing, Neo-Sensationalism

觀看、浪蕩與現代性：

——鷗外鷗的現代「物書寫」

蔡 雨 蓓

一、 前言

（一）失蹤的詩人

鷗外鷗（1911-1995），本名李宗大，近幾年幾位學者及評論家紛紛以「失蹤詩人」稱之。¹ 他在 1930、40 年代詩壇之中獨樹一格、尤其以創造性備受文

¹ 如張松建：〈鷗外鷗：地緣政治、反諷詩藝與形式實驗〉，《現代詩的再出發——中國四十年代現代主義詩潮新探》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 195；黃慶雲：〈文學史上的失蹤者——鷗外鷗〉，《文學雜誌》第 29 期（2013 年 12 月）；陳國球：〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，《政大中文學報》第 26 期（2016 年 12 月），頁 143。

壇名家矚目，² 按其自許則可謂「荒漠的開拓者」。³ 鷗外鷗主要以廣東、香港、上海等地作為主要活動據點，抗戰爆發之後先後逃亡香港與桂林。⁴ 詩人又分別在《新時代》、《矛盾》、《現代》、《東方文藝》、《婦人畫報》、《詩場》、《廣州詩壇》等刊物發表詩文作品，並與柳木下合辦《詩群眾》，活躍於省港文壇。或者由於性格不喜與人相爭，⁵ 或者沒有標籤化劃入特定文學社群，⁶ 或者因疏遠社會現實主義的普羅路線，鷗外鷗過去沉寂很長一段時間，一直未能進

² 例如聞一多曾將〈和平的础石〉、〈都會的抑鬱〉、〈男人身上的蝨子〉、〈父的感想〉等數首作品選入他編的《中國現代詩選》（筆者按：當時準備譯成英文本供英國文協出版，事後是否成功付梓出版目前無法確定）；艾青曾在延安寫信給胡明樹道：「鷗外的詩有創造性、有戰鬥性、有革命性」此信後刊登於年桂林《詩》刊上；徐遲讚鷗外鷗「你的詩是獨特的，而且刻意追求獨特的表現。可貴的是你一直堅持著自己的獨特的風格到老，我是完全贊成你這樣做的」；朱自清於《朱自清選集》的〈朗讀與詩〉文中提到鷗外鷗「以名詞做動詞用，創出了新詞彙」。以上資訊皆參考《鷗外鷗之詩》自序，收入鷗外鷗：《鷗外鷗之詩》（廣州：花城出版社，1985年），頁1-2。另可參考朱自清：〈朗讀與詩〉，收入朱自清編《朱自清選集》（北京：開明書店，1952年7月），頁149-150。

³ 詩人在《鷗外詩集》的序言〈感想〉中提到「我是一個詩的沙漠的人而已，——不知道有行不通的路的。我在詩的沙漠上留下了我的足跡了。」《鷗外詩集》（桂林：新大地出版社，1944年），頁4。

⁴ 詩人詳細背景可參考陳國球：〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，頁145-146。

⁵ 鷗外鷗曾在〈詩人的最後之審判〉等文章中自道不喜爭執，被攻擊也多半不正面回擊而寧願埋頭工作；屠蒙〈歐外歐徐遲與林英強〉一篇也有類似說法。見鷗外鷗：〈詩人的最後之審判〉，《詩》第4卷第1期（1943年），頁6；屠蒙：〈歐外歐徐遲與林英強〉，《十日談》第41期（1934年10月），頁237-238。

⁶ 解志熙曾將胡明樹、柳木下一同稱之為「左翼現代主義的」的「反抒情詩派」。鷗外鷗與胡明樹、柳木下關係確實甚好，亦曾組少壯詩人會，然而「少壯詩人會」具體成員有誰是不明的，也僅以此名義發了兩期《詩群眾》，此後再未見到其他活動。此外，解志熙〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉，《文學與文化》2011年第4期。

入大陸主流文學史視野之中；⁷ 所幸上世紀八零年代在香港的文化空間「尋找過去」的浪潮中再度相認，遂逐漸有學者重新拾起這塊瑰麗奇詭的寶石。

香港研究者陳智德〈都市的理念：三〇年代香港都市詩〉曾討論鷗外鷗以香港為背景的詩作，其中刻劃的景觀，並將之詮釋作香港都市隱喻。惟該文欲以香港為討論核心，故散點式的詩例外，並未在鷗外鷗的都市詩本身有更統合性的深入探究。⁸

解志熙有〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉，該文最主要把鷗外鷗視為「左翼現代主義詩人」，並劃入「反抒情」詩派，且作為該派代表。該派語言特色為「冷峻解剖現代實存，知性顛覆抒情詩意」。⁹ 陳國球的〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉則為近期研究鷗外鷗的一篇力作，文章簡明扼要且涵蓋性地指出了鷗外鷗的生平背景、詩學路線與評價問題。陳國球花了很大篇幅深入討論，鷗外鷗和以戴望舒為首的現代派，在幾次論戰中逐漸走出迥異的詩路。鷗外鷗主張揚棄「象徵主義式」、「感傷主義」式的抒情，而積極介入社會；而「走入現實」的創作成果，卻又大異於左翼大眾文學之路，故有了未來主義的認識角度。¹⁰

⁷ 如孫玉石《中國現代詩歌藝術》（北京：北京大學出版社，2010年）、《中國現代主義詩潮史論》（北京：北京大學出版社，2010年）；錢理群、吳福輝等合著《中國現代文學三十年》（上海：上海文藝出版社，1987年）；程光燁、劉勇、吳曉東等合著《中國現代文學史》（臺北：秀威資訊科技，2010年）皆無提及。後經張松建、解志熙、陳國球等人研究，才越來越受關注。

⁸ 陳智德：〈都市的理念：三〇年代香港都市詩〉，《現代中文文學學報》第6卷第2期及第7卷第1期（2005年6月）頁177-194。調整後收入陳智德：《板蕩時代的抒情——抗戰時期的香港文學》（香港：中華書局，2018年1月）。

⁹ 解志熙：〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉，《文學與文化》2011年第4期，頁35-49。

¹⁰ 陳國球：〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，《政大中文學報》第26期（2016年12月），頁141-182。

除了流派與風格，解與陳也分別指出鷗外鷗詩中有「身體詩學」之表現，且往往有力地直闖情慾空間。事實上，除了身體與情慾，鷗外鷗的「物書寫」也極有可觀之處。陳國球文中曾簡略提及「他又在詩中植入現代商品，而以獨特的角度加以審查。……事實上他以這不羈的浪漫進行『詩的革命』」。¹¹ 但並未展開進一步討論。鷗外鷗以物入詩的作品豐富，內中不惟商品一類，且筆到之處往往天馬行空又具知性，以其獨到的諧謔筆法賦予「物」各種意義，無論是作為專家研究或作為時代案例都值得進一步探究。

據此，本文欲以鷗外鷗 1930、40 年代的物書寫為核心，¹² 關注詩人對物投射的目光、詩人與物的關係、表現物的手法，進而發掘其詩作現代性的根源。所謂物書寫，此處意指凡詩中有「物」介入，且成為詩意創造的重要因素，則本文即將之納入「物的書寫」的討論範圍，而並不侷限詠物之作。本文具體上分為三個討論重點：（1）是在詩人的目光底下，而非物本身，物與人的新關係被巧妙建立，其中生出現代性的光彩。（2）幾位學者曾試圖定位鷗外鷗的文學流派位置，各自提供了許多理解的切入角度；本文則嘗試從物書寫的關照出發，提出鷗外鷗乃是新感覺派領土從小說擴展到詩的先鋒者。（3）鷗外鷗的詩路與實踐有其內部轉變，本文希望透過 1937 年中日抗戰、1941 年香港淪陷幾個重要時間點，看詩人在戰時／非戰時以及不同城市的物書寫。

（二）物與觀看

本文言「物」而不言「物品」，因為「物品」這個詞彙實際使用時指涉的範圍更侷限一些：它的體積不能過大（尚不至於大過人身），它可被歸算所有權，

¹¹ 同前註，頁 157。

¹² 本文以 1930、40 年代作為主要文本選取範圍，乃因這二十年間是鷗外鷗詩藝表現最為前衛且出色燦爛的時期。1949 年後詩人選擇留在紅色中國，接下來二十年間詩作屈指可數，且大半為政治抒情詩，待 1970 年代「復出」已又是另一番模樣。

並且具有較強之人工製造暗示——好比我們不太能夠同意將植物或鐵稱為「物品」，也極少見到書目將汽車劃入這個條目之下——以「物品」一詞劃定範疇將會窄化鷗外鷗相關書寫的討論空間。同時，本文也不得不捨棄「物質」一詞。「物質文化」(material culture)、「物質生活」(material life)作為描述社會現實的一個面向，包羅了物品之消費、使用、創造、交易乃至五感體驗等無形現象，即便這樣的名詞很能解釋鷗外鷗在 1930 年代從環境中所受到的衝擊，然而其內涵往往指向眾「物」所共構出的全面性體驗，而非眼前特定的物體，且在絕大多數語境中立足精神之對立面。本文將會以鷗外鷗身處之環境背景稍微觸及，但關於以獨特姿態進入作品者，「物質」並不符合本文所欲呈現之概念。

「物」，在中文語境中是一個沿革複雜的詞彙。值得注意的是，物作為動詞，有「觀察」之意，《左傳》便提供了我們一個有趣的例子。〈昭公三十二年〉記載了晉國負責增修成周圍牆一事，士彌牟為東都築牆做準備時，有如下一連串的動作：

計丈數，揣高卑，度厚薄，仞溝恤，物土方，議遠邇，量事期，計徒庸，慮材用，書餼糧，以令役於諸侯，屬役賦丈，書以授帥，而效諸劉子。

13

這裡的「物」安身於一整個行動序列中，顯然是當成動詞使用，「物」從單純的對象（名詞）轉變成對於對象所施行的動作（動詞）。杜預在注裡面告訴我們：「物，相也。相取土之方面遠近之宜」。¹⁴《說文》云：「相，省視也」；¹⁵《爾

¹³ 引自《春秋左傳注》「昭公三十二年」，楊伯峻：《春秋左傳注（下）》（臺北：源流出版社，1982），頁 1518。

¹⁴ 同前註。

¹⁵ 漢·許慎撰，清·段玉裁注：《說文解字注》（臺北：天工書局，1992 年），頁 133。

雅》又云：「相，視也」。¹⁶「相」本來是個會意字，从目从木，以眼睛與樹木為兩端，拉出二者之間隱藏的虛線——由眼瞳投出的目光長久地停駐於對象物之上，引申為仔細審察、分辨探看。¹⁷

以「物」字本身描述人與物的連結方式，其連結又是「相」，這不僅暗示了遠從古時起視覺便是人類認識身外之物的主要方式，在往後的語用發展中，觀看更成為了「認識」的一種修辭性代稱。比如古有「相人」之術，通過觀人體貌來判斷其資質之賢愚、命數之榮枯；¹⁸又如禪宗《指月錄》所記「見山是山、見山不是山、見山祇是山」，¹⁹以「見」搭配「是／不是」之判斷標示出了三種認識境界。除了東方，西方更有堅強的視覺認識傳統。綜觀西方哲學表述，每每借貸視覺觀看理論進行闡發。眺望得遠些，希臘哲學一反口傳文學的聽覺傳統，認眼睛為最可靠之感觀，理論「theory」一詞便是由觀看「theoria」演變而來，而柏拉圖的理型觀念「idea」也有觀看「ido」作為詞根；看得近些，拉岡「鏡像理論」的自我認知、傅柯的「全景敞視」，無不與觀看息息相關。

本文言詩人之「觀物」，實則涉及兩個層面。首先是視覺感官的捕捉，以及身處現代視覺文化下所受的衝擊、啟發；其次是就認識層面論，詩人如何把握自己與物的關係，並且在二者拉出的空間中大加發揮，創造嶄新的可能性於藝術實踐中。

¹⁶ 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，1955年），頁24。

¹⁷ 至於為何是「木」，《說文解字》的說法是「易曰：地可觀者，莫可觀於木」，段注「引易說从目木之意也。目所視多矣。而從木者，地上可觀者莫如木也」。我們或可將「木」視為表現「物」之一種代表。漢·許慎撰，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁133。

¹⁸ 可參《左傳》「文公元年」有「王使內史叔服來會葬，公孫敖聞其能相人也，見其二子焉。」晉·杜預注，唐·孔穎達等正義：《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，1965年），頁297；《漢書·卷四十五·蒯通傳》有「僕嘗受相人之術，相君之面，不過封侯，又危而不安；相君之背，貴而不可言」，漢·班固撰，唐·顏師古注，楊家駱主編：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁2161。

¹⁹ 清·瞿汝稷編集：《指月錄》（臺北：新文豐，1990年），頁477。

二、被現代眼光「現代了」的物²⁰

布希亞（Jean Baudrillard，1929-2007）在《物體系》中對齊格飛·基第翁（Sigfried Giedion，《機械化程序奪權主宰的無名史》〔Mechanization takes command〕，1948）的批評，帶出了一個關於物與人關係的思考起點：

其作品同時是物品功能性、形式及結構性的歷史演變分析；這是一篇技術物品的史詩，並且能標明和技術沿革相應的社會結構變化，然而卻不能回應人對物的真實生活體驗問題，及物如何回應功能性需求以外的其他需求問題，最後它也不能分析和〔物的〕功能相牽絆又相抵觸的究竟是何種心智結構，也就是不能圓滿回答我們對物的日常生活經驗究竟是建立在何種文化的、亞文化的或超文化的系統上（système culturel, infra-ou transculturel）。²¹

這個觀點所啟示的是，物並非純粹功能性的客體對象，而是進入人的生活中，它們的存在樣態與意義都與人的心理乃至社會相互牽動。人通過特定的程序與物產生關連，並進而影響行為以及人際關係系統。

²⁰ 「現代眼光」與本文他處所論「現代主義」、「現代派」都涉及現代主體，其概念的主要差異在於，現代眼光不涉及藝術技巧，而是現代主體所發出的具現代性之認識。現代性之概念，回到波特萊爾就是「過度、短暫的、偶然的」，可以尋求所處時代瞬間的美。詳參波特萊爾（Charles Baudelaire）在〈現代生活的畫家〉中的闡述，收入波特萊爾著，陳乙太編譯：《現代生活的畫家：波特萊爾文集》（臺北：麥田出版社，2016年），頁51。

²¹ 〔法〕尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯：《物體系》（臺北，麥田出版社，2018），頁68-69。

布希亞又進一步指出，我們可以在所有物當中觀察到客觀本義（或稱本質義）與引申義兩個層次。好比一臺咖啡磨豆機的電動引擎及能量生產轉換律則屬於它的本質義，本質必要、具體客觀的技術層次定義了它的客觀身分；而它的顏色、造型與風格則屬於形式引申義的領域。然而正是透過後者，物得到心理能量的投注，被商業化、個性化、進入生活與使用——簡而言之：進入了文化體系。²²

借用布希亞的觀點回頭重新細察現代詩人筆下形形色色的物，它們之所以閃現稱為「現代」的亮光，其光芒往往不是來自物的本質義層面朝向所謂「現代」有多大的躍進，而是來自其引申義，來自現代的「人的觀看」、「人的想像」，繼之在人與物之間畫出的新關係。鷗外鷗所有作品中，物入其詩者泰半，他尤其擅於直接在詩中表演其具現代性的觀看——這種觀看一方面可能是藉著賦予物某種意義，進而將情慾挑逗正當化的「歪理表演」；另一方面也可以是利用現代科學的眼光進行剖析，進而藉物書成一部「心靈小史」。

（一）鬆綁了的物

解志熙在〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉一文中，指出現代詩潮中存在一個重要問題：對於工業社會的「不適應症」的曲高和寡，詩人逐漸遠離其受眾走入自己的世界。²³ 敏銳的詩人們察覺到隨之而來的精神生活匱乏與不可對應，傳統抒情詩中「心緒(Gemüt)式交流」的可棲居性被硬生生地打破。其實我們回顧波特萊爾、蘭波以降的現代詩作就可以察覺他們自覺地要脫棄傳統人文主義、脫棄柔情傷感甚至是脫棄詩人自我。面對物，詩人所投射出的不再是含情的眼光。過去詩歌吟詠的對象時常擔任詩

²² 詳參〔法〕尚·布希亞：《物體系》，頁70-78。

²³ 解志熙：〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉，頁48-49。

人的化身，兩者的關係是交疊而緊密嵌合的；一旦讀者把握到了物的特性，某程度而言就是和作者心靈冥合。這種傳統影響之深遠，即使到了波特萊爾，都還有〈信天翁〉一類脫物言志的人格寄託。當詩歌呈現的對象物不再擔任詩人化身，則人與物之間的關係可能是甚麼？物書寫又會在表演層面展現何樣的不同？

鷗外鷗詩風中最有辨識度的一樣，便是他無賴的口吻，表現在物書寫上尤其如此。鷗外鷗往往任意識自由延展，賦予「物」各種意義；其中有些合情合理，又些則近乎胡說八道——該種頂不正經又蠻橫的聲腔和路易士有些相似——然而這種無賴的強辯卻帶來了具有現代感的趣味。²⁴

在1933年發表的〈罐頭阿拉伯太子的罐〉一詩就很有此樣的趣味。²⁵〈罐頭阿拉伯太子的罐〉是一首以Prince Albert牌菸草為主題的詠物詩。²⁶ 這款菸草散裝於赭紅色鐵罐中，罐上印著愛德華七世的人像畫像商標，鷗外鷗便由此找到他的切入點。

第一段詩人專攻菸草本身，以「阿拉伯太子的體臭」（菸草香氣）是「我的嗅覺而且味覺的癖好的 COFFEE 的馥郁」，而捲曲菸草「阿拉伯太子之茶色屍體」則要「盛在我的 PIPE 裏火化的呵」。這個好笑又怪異的比喻，令人想起一個在菸草愛好者間有名的笑話。講笑話的通常是一個充滿惡趣味又無聊賦閒的

²⁴ 中國古代詩歌中也並非完全不存在惡趣。柯慶明《中國文學的美感》中〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉一篇便提到，宋詩所重之美的範疇是「抽象、滑稽、怪誕，有時則偏向清冷、疏淡、衰殘」。宋詩部分發展了像是韓愈的某種趣味，為古怪的事物所吸引。然而綜觀中國詩歌史，它仍是特殊而非全面的，同時其惡趣味也有一定的限度。柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版，2006年），頁202。

²⁵ 見《矛盾月刊》第2卷第3期，頁46-47。

²⁶ Prince Albert 是美國最受歡迎的煙斗菸草（pipe tobacco）獨立品牌之一，1930年代時曾是雷諾煙草公司（R.J. Reynolds Tobacco Company）第二大收入來源。創辦人參考維基百科，網址：[https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Albert_\(tobacco\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Albert_(tobacco))，瀏覽時間2021.4.12。RJ Reynolds 親自以愛德華七世命名之，並購得畫像作為商標與外包裝裝飾。

人，打電話到菸草舖裡詢問“Do you have Prince Albert in a can?”，如果店員回以肯定的答案——因為 Prince Albert 牌菸草按照不同的風味及商品型態有不同的包裝形式，其中罐裝是最主要，也是最經典暢銷的——那麼來找樂子的撥號者便會說“Well, you’d better let him out!”。

在這個笑話中，Prince Albert 被形象化地變成一個關在罐子裡的小小人，無以逃出，彷彿童話故事中略為滑稽場景；而在鷗外鷗詩中，這個罐子又進一步成為盛裝屍體的骨灰罐或棺材一類的容器。詩作或許從這裡得到了靈感，也或許詩人性格中幽默胡鬧的部分使他們「英雄所見略同」，二者有否影響關係無需強解。值得注意的是，鷗外鷗如何利用香—臭、美—惡的不協和對應，以及菸草—屍體的完整配套引喻將趣味推至極處。

詩的第二段以鐵罐為太子的皮膚，上面文（紋）有「PRINCE ALBERT / CRIMP CUT / FOR SMOKERS」等標示文字。CRIMP CUT 一詞被鷗外鷗抓緊了，²⁷ 在末段大肆發揮：他將鐵罐上的阿拉伯太子像喻為沙典魚罐頭上的一尾沙典魚，「那麼善良的被刀俎的被吞噬的民族 / DO NOT BITE THE TONGUE」。

此中的雙重互喻令人驚喜，被切碎的既是菸草、是「阿拉伯太子」亦是一整個民族的象徵。惟鷗外鷗使用了翻譯上的技術性誤植，在民族指涉上開了個大玩笑：鐵菸罐上的 Prince Albert 其實是 1901-1910 年間統治英國並兼任印度皇帝的愛德華七世（Edward VII，全名 Albert Edward，1841-1910），後人或稱其為亞伯特親王，而鷗外鷗在此卻譯成阿拉伯太子，使新帝國主義下的劊子手頃刻間就變身受害者。在此我們看不出任何寄託其中的批判意味，關於新帝國主義的話題被這樣輕易地提起又放下，而止於偶然之語言歧異（罐上既有文字）所帶來的純然遊戲，任詩人擺布自娛。

²⁷ Crimp cut 合用，指細卷絲狀煙絲。Crimp 作為動詞，有在魚肉等物上劃出裂痕使其攣縮之意，詩人用以發揮「被刀俎」的部分。

相較之下，〈BEDTIME STORY 枕蓆之儉節〉則是用一種戲謔性的歪理說服同行女伴同床共枕，並給予同床共枕美德上的正當性：

床是有**兩**鋪

枕亦有**兩**個

但 我們需用

兩鋪床 **二**個枕的嗎

雖則 我們是**二**個人

儉節呵 **儉**節呵²⁸

一對應分床睡的男女面臨了的「BEDTIME」時刻的誘惑。情動時分，男子不用款款情話打動戀人，反而話鋒一轉拿作為「物」的床鋪枕頭大做文章，勸誘二人應該為物質上面的節儉而行愛情的行動。床與枕，於焉扮演了話術中達成慾望行動的工具。此種邏輯上的旁門左道，實則帶著年輕男子俏皮話的味道，表現在詩裡，當時恐怕是無人能出其右。這首詩沒有花太多筆墨建構象徵主義式的隱喻，也沒有進行浪漫主義式的情感鋪張。詩人選擇乾脆俐落地跳入一個聲音，純粹透過戲劇性的表達（包括字體放大模擬出大聲疾呼的效果），牽強翻轉道德評價並從而得到趣味。

在鷗外鷗這時期的書寫中，詩人透過戲謔的觀看，物得以脫開他們過去身為詩人自我比擬對象的任務，脫開作為宏大歷史敘事的載體；也脫開了天道的

²⁸ 見《婦人畫報》第19期（1934年），頁21。引詩之字體、格式以原刊版本之形式呈現。

代言人身分。物從嚴謹的道德意義上被解放出來，物與人之間的關係鬆綁，繼而呈現為更加自由、輕盈甚至俗趣猥瑣的形式。即使不作為吟詠主角，也可以通過其他的方式有力地介入／參與詩意情境。

（二）窺視孔

除了上述例子，在鷗外鷗的詩中還可隱約看到現代精神思想的另一種模式，這種思考方法是與物質強烈連結的。但須注意的是，這並非「進入物」的主客消融心與物冥，而是「通過物」的洞見察辨。比起用人的角度抒情論理，鷗外鷗更傾向藉由觀物、擬物達到揭示社會、辯證人性的效果。過程中，物的背景和性質於焉浮出，扮演起重要角色。〈鎖的社會學〉便充分表現此種「見微知著」的書寫手法，引全詩如下：

鎖是什麼時候的發明
 在日常用品發明年歲表上
 沒有鎖的發明年歲的一筆紀事的
 心理學的地
 鎖的發明的年歲
 還劃在人類有了盜竊之心萌起
 而徬徨於急需防禦方法的以後
 盜竊之心萌起於人心上
 又成為甚麼時候呢的問題了
 定決不是春情發動月經出勤之類
 可以在生理學上取出了人體生長到某年歲乃見的答案來作答的
 怕還是個社會學的答案問題吧

當私有財產制度之起源
法律的地建立之頃
鎖的發明的年歲
就徘徊於社會學的、心理學的
二個方面的演繹結果的年歲之間了吧²⁹

我們彷彿見詩人端詳身周的日常之物的目光，以及隨之氤氳興發的思考；以物的源起為發端，探求發明背後涉及的心理問題。是這樣嗎？看來不像，怕還是那樣吧——詩人不嫌繁瑣地記錄思考過程，並完成初步的範疇歸類工作。詩題〈鎖的社會學〉，其實詩人所要談的哪裡是鎖的問題，實在是想要藉鎖反映人性問題。

事實上，鷗外鷗確實是那種會把目光磅磅地釘在物上藉此引動思考的人，他曾在《新兒童》上的自傳系列文章中分享他如何預備寫作：

我的書案上有一隻三磅重的，厚玻璃的煙灰缸，有一罐美國煙草，或土耳其煙草。我擦着了火柴，燃着了我的烟斗中之一個烟斗。你知道汽船和火車將要動身的時候，必定燒好了他們的煙斗，從他們的鼻子的煙窻裏，吐着濃煙的。

我的頭腦，準備去思想之前；也是這個樣子呢。烟斗燃着之後，我於是聚精會神地去思想了。我睜大着兩個眼睛，看着身旁的書架，一本本擠得緊緊的書，看着煙灰缸，菸草罐，看着墨水瓶，墨硯，看着我喝咖啡的杯子，我拿起了杯子喝一口咖啡，看看膠水瓶，看看袖手胸前站在案上的拿破崙；祇有三吋高的石像。我看着諸如此類的案上的陳設，甚至

²⁹ 刊於《矛盾月刊》第2卷第5期，頁216-217。筆者稱之為〈鎖的社會學〉矛盾版。

看着一個螞蟻，在檯上走過，一匹蒼蠅，在墨硯上降落……我嚴肅而沉着的，忍耐的等候着：思想之門的打開。³⁰

詩人寫作時會嚴格杜絕所有從人、從外邊世界來的干擾，只把自己關在煙霧瀰漫的書房裡醞釀等待。思路一通，往往接應不暇，只恐筆尖不夠敏捷捉不住隨時欲飛的鳥群般的靈感。

抽菸和觀物，成為了啟動鷗外鷗思想與寫作的鑰匙。

即使鷗外鷗主張他的詩不似文章，可以在嘈雜的環境裡、在移動中、在不像樣的紙片上完成，然而他長久下來因寫作文章所培養出的習慣，已然使他對「物」作為獨立之存在，其造型、性格與內蘊極端敏銳，以致發展出一種穿透力十足的視線，穿過物的表面進入背後世界。

我們若對照雜誌期刊以及幾本詩集，不難發現鷗外鷗有數個大幅改動作品的例子。³¹ 上引的版本是 1934 年投稿獲刊於《矛盾月刊》的作品；1985 年花城出版社出的《鷗外鷗之詩》，集結鷗外鷗自 1930 年代至 1980 年代詩作共 118 首，當中另收錄一首〈鎖的社會學〉同名詩作，惟內容全然不同。³² 若視兩詩之間為改寫關係，筆者僅能推測報刊的投稿或者更保留住初成樣貌；若其實是兩首作品其實各別存在，只好無奈歸罪戰火離亂，畢竟日軍佔領香港前尚有集體燒書，倉皇之際丟失損毀者更不在話下。然而無論哪個情況，都不能忽視詩人藉著改作進行自我對話的動機。且看花城版如下：

³⁰ 鷗外鷗：〈當我寫作的時候〉，《新兒童》第 16 卷第 5 期（1947 年），頁 30。

³¹ 如見於《矛盾月刊》的〈論愛情乘了 BUS〉和《鷗外鷗之詩》中的〈論愛情乘了 BUS〉，和〈鎖的社會學〉情況便很相似。參〈愛情乘了 BUS〉，《新時代》第 5 卷第 5 期（1933），頁 47；〈論愛情乘了 BUS〉，《矛盾月刊》第 2 卷第 5 期（1934）；〈愛情乘了 BUS〉，《鷗外鷗之詩》（1985）。

³² 兩個版本的詩作內容全然不同，卻無任何線索標明兩詩為系列作或是獨立相異的作品。花城版寫作時間在詩集內標為 1933，較矛盾版刊出早了一年，惟綜觀後出的詩集重新校勘修改的痕跡明顯，二者在創作時間上孰先孰後殊難判斷。

當人們意識到有：
“我的”、“你的”、“他的”這些個人意識的時候
便有了始作俑者的發明家挖空心思
有了鎖的發明
（那可能是青銅時代）
從牢固地鎖住了個人的所有物開始
進化到：
以鎖鎖住他人的自由
鎖住他人的思維與肉體
以鎖鎖住國家的門戶
（鎖住國際通道，控制別國往來）
歷史學家說：
“此是奴隸社會！”
社會學家說：
“此是封建加法西斯的社會”
畢竟是甚麼社會呢
誰得而知
總之世界自從有了鎖開始
就諸多問題³³

在這裡，詩人不再把關注焦點置於起源問題，而注意到鎖的作用範圍有一擴張過程，隨著時代演進，從物質層面逐漸延伸到人的肉體、精神、群體關係。「鎖」從具體的物，超越為一種抽象的概念而充滿批判的鋒芒。如此一來，物的歷史便

³³ 《鷗外鷗之詩》，頁 6-7。筆者稱之為〈鎖的社會學〉花城版。

自然扣合作者對於時代社會的批判，對於社會進化論的懷疑甚至反向主張儼然含藏其中。「花城版」無疑更根本也更淋漓地發揮了「鎖的社會學」一題。³⁴

此詩二三段之間，鷗外鷗營造了一個小型的跳躍，兩段之間的斷裂與稍停，賦予後出之斷語斬截的力道。他藉歷史學家與社會學家之口，針對「進化中」的鎖逐步在各種層面的「鎖住」進行詮釋，故作客觀實則暗諷。鷗外鷗寫下此詩是在 1934 年，世界法西斯主義在歐洲開始風起雲湧，義大利墨索里尼為首的右翼威權政治勢力壯大，成為後來二戰意識形態衝突中重要的一方。另一個國內背景是 1930 年代初的中國社會史論戰，極可能是觸發詩人思考的關鍵。這場論戰是現代中國史學史上的一個大事件，當時知識界許多第一等一的學者、政治人物、經濟專家紛紛投入，以馬克思主義及唯物史觀為主要理論工具，針對於中國社會性質的問題展開論辯。主要問題可以歸納為三點：（1）亞細亞生產方式問題。（2）中國歷史是否存在奴隸社會。（3）關於封建社會的特點及秦漢以後中國社會性質——是「封建社會」、「商業資本主義社會」或「前資本主義社會」？

畢竟是什麼社會呢？誰得而知。鷗外鷗看鎖，也看著國際局勢、看著中國自身的定位問題。物成為了洞見心靈的窺視孔：³⁵ 它在那裡，如此的不起眼，以至於必須湊上前眯起眼睛仔細看，才能看出些藏在物質之牆、文化制度之牆背後，人類深邃奧秘的內心世界。觀看過程中，詩人分別換上了代表現代科學「社會學的、心理學的、倫理學的」各種不同透鏡，這些透鏡可以作「補充」用，亦可以作「試誤」用。前者在觀看問題時提供了自覺的全面性眼光；後者則展現出追索答案的過程。³⁶

³⁴ 鷗外鷗用物質歷史對照人世變化的作品還可以參考其名作〈愛情乘了 BUS〉。他以交通工具演進史對應愛情與婚嫁關係，鮮明呈現了時代之風的轉向。

³⁵ 窺視孔，即貓眼。門上開一小孔並安裝透鏡，使位於門內者可以通過孔洞將另一側的事物看得十分清楚。

³⁶ 此種「試誤」的追索的痕跡在 1938 年寫成的〈惡感的尋覓〉中表現得更為明顯。〈惡感的尋覓〉一詩中，「我」從「她」的面顏中明確地讀取到了一種對於自己的「惡感」，

鷗外鷗的詩，要於提供一種眼光，新穎突出的觀法。他並不窮盡眼力上下追索，也不以靈視的透徹預言，當中有一種痞氣幽默，來自他彷彿洞察卻不深究——隨隨便便，輕輕鬆鬆。

三、鷗外鷗各時期物的表現

（一）浪蕩子的視線：新感覺派詩領土開拓

鷗外鷗早期有一系列人物的詩作得到了論者普遍的注意，包括〈不貞的煙草匣〉（1933）、〈金鋼石的呼吸〉（1933）、〈愛情乘了BUS〉（1933）、〈性植物乘了急列車〉（1934）、〈皮膚病的常備鬚刀〉（1934）等，鷗外鷗這些人物的情愛書寫，詩意的來源主要是以擬於不倫的方式創造大膽新奇的閱讀體驗。如〈金鋼石的呼吸〉將男性手上配戴的鑽石如何在燈火下的閃爍，比做雄螢發光的肚腹，而「明敏之都會女底觸角之明敏／對金鋼石親炙的相就／近於

卻困惑於惡感興發的緣由究竟是甚麼。過程中不乏重新確認彼此過去的共識、對自己的性能力反省檢討，又多方檢視生活情境，並逐一或簡或詳地進行說明與排除工序。經過仔細的分析，她從美學、社會學、醫學、地理學、生理學、生物地理學的觀點對我都沒有惡感，苦苦思索的最後「我脫除了皮手套伸手在我的衣袋在我的褲袋裏尋覓著／空無一物的衣袋褲袋原來充塞著她底惡感／從經濟學的觀點對我生起的惡感」。「我」既而怯退畏縮著。胡明樹在《詩》雜誌上曾經發表的一段贊同「反抒情主義」的意見。他認為抒情詩不可無抒情成分，但可以對其進行減量作業，而敘事詩、諷刺詩、寓言詩就是抒情成分較低的類型。「那麼，會不會有一種完全脫離了抒情的詩呢？可能有的，而且已經有了。那樣的詩一定是偏於理智底、智慧底、想像底、感覺底、歷史地理底、風俗習慣底、政治底、社會底、科學觀底、世界觀底」當鷗外鷗在開拓新詩路的同時，難能可貴的是這些「OO學」並未淪為膚淺的口號或知識拼貼；它們成為透鏡般的觀看中介，折射出更豐富的眼光，擴大了詩的可能性。〈惡感的尋覓〉收於《鷗外詩集》，頁125-128。胡明樹：〈詩之創作上的諸問題〉，《詩》雜誌第3卷第2期（1942年6月）。

雌螢與雄螢的肚腹的光的相就的天才的明敏」³⁷；又在〈汽油站之戀〉中自比為「一匹赴冥土的旅行中絕了汽油的車」，行車沿途「汽油站不祇一座／赴冥土的車的戀人不祇一個／汽油站尚祇一座／赴冥土的車的 Hormone 的汽油要缺乏了」

38

目前可以看到，這些作品主要從兩方向被討論。其一是指出這些作品直闖情慾空間、挑戰既有婚姻觀愛情觀，如陳國球的〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉³⁹；其二是以此風格為核心觀察，進而為風格流派上的歸類，如屠蒙在〈歐外歐徐遲與林英強〉中認為他「十足地表現了未來主義的作風」。⁴⁰ 關於鷗外鷗的風格流派定位，是個比表面看上去還要複雜許多的問題。目前對於他的認識，可以分為「現代派詩人」、「未來派（主義）詩人」及「左翼詩人」三大標籤。每個說法都沒有錯，但也都有不盡圓滿之處。

現代派之得名，本來源於《現代》雜誌，然而「現代派」在漢語詩歌史上其實是一個持續建構的概念，並且這個詞至少有以下兩種不同的意思：一是指文學史上被描述的一個特定詩派（社團）；一是由於翻譯過程中沒有清楚對譯，將現代主義（modernism）詩直接等同於現代派詩。

就第一點而言，劉正忠〈紀弦與現代派運動：從上海到台北〉一文中有較清楚的梳理。由於上海現代派從來沒有開過會，其界定在歷史現場是各自追認，也不必與《現代》雜誌上的詩人平行對應；即便在當代視野下，不同學者後設歸納的特徵、下轄的詩人也不盡相同——簡言之，要為「現代派」劃出明確的邊界或

³⁷ 鷗外鷗：〈金鋼石的呼吸〉，《矛盾月刊》，第2卷第3期（1933年），頁47-48。

³⁸ 標題下有序：「日本勞動婦人執業於汽油站任站掌者比比。姍然之姿，極嬌風緻。」
〈汽油站之戀〉，《時代風景》第1卷第1期（1935年），頁49-50。

³⁹ 陳國球：〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，頁157。

⁴⁰ 屠蒙：〈歐外歐徐遲與林英強〉，頁237。

流派特徵並不容易。⁴¹ 鷗外鷗本人亦曾多次對於自己被劃入「現代派」表示不滿，⁴² 由他諸篇文章及發言可以看見他急於在詩學觀念與風格實踐上與主要承擔「現代派」印象的象徵主義詩風拉出距離。⁴³

第二點的問題則是，將表現現代主義的詩都歸為現代派詩，會面臨分類框架過於寬泛的問題。施蛰存曾於〈關於「現代派」一席談〉指出，「現代主義這個名詞的涵義很多，他不可能只有一個『派』」。外國人也有用 *The Modernists* 或 *The Modernism* 這個名詞的，我以為應當譯作現代主義者，而不應當譯作現代派。⁴⁴ 現代主義此一概念之下可以容納比如象徵主義、達達主義、立體主義、表現主義、超現實主義、意象主義等彼此各異的風格特徵，關於其不精確、難以捉摸，國外眾多學者及評論家已有論述。⁴⁵ 今日，我們當然可以說一個詩人是

⁴¹ 見劉正忠：〈紀弦與現代派運動：從上海到台北〉，中國文化大學中文系所主編，《回顧兩岸五十年文學學術研討會論文集·上冊》（臺北：文化大學出版部，2004年），頁349-359。

⁴² 1987年鷗外鷗至香港演講時表示「有人以為我是三十年代的中國現代派，其實三十年代的中國現代派很不現代派，不過是以《現代》月刊作為它的代名詞。之前我看到香港的《海洋文藝》，施蛰存有一篇現代派的回憶文章，列舉了幾個人名，有我在內，將我列入他們一伙，我就很反感。我在《現代》月刊僅僅發表過一首詩〈映樹〉，往後不再寫，怎能算作他們的現代派呢？」其實鷗外鷗可能沒讀得很清楚，因為施蛰存〈《現代》雜憶〉該文正要說明在《現代》上發表的詩人很難簡單歸入一個流派。該文與鷗外鷗的反應正巧說明了「現代派」一詞是在眾多不同的認知中搖擺。參鄭政恆整理：〈鷗外鷗講座：漫話新詩的新與我〉，《百家》第19期（2012年4月），頁37。

⁴³ 他曾為文批評以戴望舒為首的詩風如何堆砌著陳詞，情緒基調也是「感傷」的、與現實脫節：「*Symbolist* 而已！象徵派那已經是十九世紀末之一個詩派！殊不『現代』的了，更非『新』詩了」，又云「本來是通稱『現代派』那樣稱戴望舒派的在詩壇上。但既非真正的代表著『現代』此一時間的意義；恐防有些騙術作用更不如稱之為戴望舒派為貼切吧！」鷗外鷗：〈搬戴望舒們進殮房〉，《廣州詩壇》第3期（1937年），頁7-18。

⁴⁴ 施蛰存：〈關於「現代派」一席談〉，《文匯報》1983年10月18日。

⁴⁵ 關於「現代主義」的定義困難，可以參考張松建《現代詩的再出發——中國四十年代現代主義詩潮新探》第一章。國內學者或也有已察覺到此精確度問題的，如陳旭光亦

現代主義詩人，但是這樣的標記判斷究竟具有多少效力及意義，是值得吾人思考的。

聚焦鷗外鷗 1930 年代晚期及 1940 年代詩作，其中所展現的左翼關懷了然可見，大概不會有人不同意他是個左翼詩人。然而一來左翼無法完全解釋他早期充滿摩登商品、發揮情慾主題的詩創作，二來他特異而高蹈的詩風，與左翼文人所欲服務的普羅讀者相距甚遠，更別提他不時以「田舍郎」、「土頭土腦村氣未除」、「村佬」等描述，將鄉下人視為觀念落後沒有見識的一群，在在使他與廣大左翼詩人拉開距離。⁴⁶ 而將鷗外鷗視為未來主義的創作者，甚至「中國的馬里內蒂」（屠蒙語），⁴⁷ 在他的同代文人中就不乏如此稱頌／譏刺者。近來論者也多半基於其詩形特徵，及詩中「速度」、「機器」主題，將之視為未來主義表現在中國現代詩文類上的代表。⁴⁸ 然而我們若綜觀鷗外鷗生平所寫詩作，會留意到他不同時期的風格具有明顯的轉向，辨識度強，或許以「多重性」或「多重體」的角度認識他，會比以單一角度標定他更具有說服力。本文在此欲提出一個大膽的判斷，即鷗外鷗 1935 年以前的創作，可以視為一種新感覺派的實踐；並且其人也充分展現出了新感覺派典型的浪蕩子的形象。

在上海的都會背景下，1930 年代就開啟了一系列愛情與身體感官連結的書寫傳統。彭小妍在〈浪蕩子美學與越界——新感覺派作品中的性別、語言與漫

曾將「現代派」詩又劃分成三種大致詩風方向。參陳旭光：〈三十年代的「現代」詩派與中國現代都市詩的發生〉，《浙江學刊》2001 年 1 期，頁 61。

⁴⁶ 鷗外鷗對於農村和鄉下人有十分複雜的情感，關乎其成長背景。鷗外鷗出生、成長（幼年時期）於廣九鐵路途經之地，因彼時他作軍官的父親正奉命帶兵沿線保護鐵道建築工人，以防止農村人因注重風水將工人們活活打死。緣此，鷗外鷗對於鄉下人思想之閉塞無知，及其如何反對現代化，有深刻的體會。相關資訊可參其自傳文章《亞當的照像冊》。

⁴⁷ 屠蒙：〈文壇畫虎錄：歐外歐徐遲與林英強〉，頁 237-238。

⁴⁸ 如鄭政恒：〈香港城市詩語半唐番語言〉，《現代中文學刊》2012 年第 2 期（總第 17 期），頁 94-96；張靜軒：〈中國現代詩歌中的未來主義視覺表達——以鷗外鷗為例〉，《文藝爭鳴》2010 年第 6 期，頁 145-149。

遊)中以「浪蕩子」(dandy)作為新感覺派作家的公約數。此概念之提出,源自新感覺派作家一貫的書寫中心——代表現代的「摩登女郎」。這些既追求新潮又特具魅惑力的女子,往往是「浪蕩子風的男性凝視所塑造」的產物。他們既瘋狂迷戀女性的外在美,同時又飽含著深深的女性嫌惡;認為女子缺乏智力,性慾與金錢是她們最大的生存目的。在創作表現上,包括將對摩登女郎的迷戀與商品崇拜相互類比,以及將「永恆完美女性」的想像認識為女人軀體各部份的組合。「浪蕩子美學不僅是生活準則,也是書寫風格的原則」。⁴⁹

1935年,發行著名滬上時尚消閒讀物《良友》及《婦人畫報》的上海良友圖書公司,以「婦人畫報社」的名義(作為此書之編輯),發行了一部掌篇小說集《乳罩與手套》,收入該出版社的「婦人叢書」之中。此掌篇小說集的封面繪有一幅《婦人畫報》上常見的時尚婦女插圖,作為設計。畫面中兩名髮型精緻、身著修身旗袍的摩登女郎相伴行走在路上,其中一位驚詫地手摀胸口,低頭發現自己的褻衣不知何時已不翼而飛;另一位雙手則分別按在臀部及臍骨,似乎經過同伴提醒方才察覺了不對勁。而她們身後,一名身著黑衣黑褲、頭戴波點印花報童帽的男子正偷偷摸摸地溜走,同時以猥褻眼色回首偷瞟女郎,兩手掛滿了順手摸來的「女人香」。插畫有個充滿趣味又異域感十足的名稱:「一個『浪漫的克』(Romantic)底扒手」,它充分反映了這部長篇小說——甚至是《婦人畫報》諸多寫手——所表現的「浪蕩子」色彩。

《手套與乳罩》共收了22篇掌篇小說,包括14篇本土創作及8篇譯作。國內作者有章志毅(或云為郭建英筆名)⁵⁰、劉吶鷗、穆時英、施蛰存、鷗外鷗、

⁴⁹ 彭小妍:〈浪蕩子美學與越界——新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉,《中國文哲研究期刊》第28期(2006年3月)。本文後收入專書並有更深刻全面的發揮,見《浪蕩子美學與跨文化現代性:一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》(臺北:聯經出版公司,2021年2月)。

⁵⁰ 根據徐明瀚考證整理,章志毅這個名字不曾在郭建英主編之《婦人畫報》以外的刊物出現。收藏家和文學評論者秦賢次認為章志毅可能是郭建英創作小說時專用筆名,或

史炎、黑嬰、張麗蘭、黃嘉德、羅密波、徐遲、斐兒、尤子玄。這些人多半是為《婦人畫報》穩定供稿的主要寫手，我們可以看到上海新感覺派最為核心重要的作家幾乎都身在其中，而鷗外鷗赫然在列。⁵¹ 鷗外鷗收入作品為〈研究觸角的三個人〉，原來發表於《婦人畫報》。故事梗概為三位有解剖學概念的大學生ABC以觸覺研究為自修科，藉由觀察昆蟲與人之間的相似性，探討觸覺之於兩性（的吸引力）是否有獨立存在之價值。一次，他們遇到一位極醜的女醫師為他們施打疫苗，竟使三人在驚嚇感慨中得出的共識——視覺快感為觸覺快感的前提：

視覺倘不生快感，觸覺之快感是不會萌芽枝發的。因此而人類的身上的吸盤亦減去其吸力。

觸覺之於兩性，是不能有完全獨立存在之價值的了，雖然觸覺在兩性上為較各性的感官更為敏感的一感官，但它不能不與視覺結下攻守同盟之約。而此盟約影響其獨立存在價值最足多者。⁵²

該結論是荒謬推理後的精采高潮，也可以說是這篇掌篇小說——如果有面相婦女的教育意味——所欲傳達的要旨。

「視覺／觀看」在鷗外鷗對於慾望以及慾望之滿足的認識中，可以說得到了近乎首要的高位。浪蕩子對於覬覦女體的目光在新感覺派創作中扮演了重要

許是為了營造《婦人畫報》作者陣容龐大之感，所採取的策略。此外，章志毅的筆調風格及用辭方式也與郭建英十分相似。詳參徐明瀚，〈摩登生活的漫畫及其「無一意義」：郭建英與上海新感覺派（1927-1935）〉，國立交通大學社會與文化研究所碩士班論文（2010年），頁8之註腳41。

⁵¹ 譯作作者因名字也一併中譯了，原作者為誰不易辨認。目前可知者是，日本作家中村正常及淺原一郎皆為承繼日本新感覺派餘續發展之 Nonsense 文學作家，郭建英在編這部長篇小說時也將日本 nonsense 文學整合進此書中。

⁵² 鷗外鷗：〈研究觸角的三個人〉，《婦人畫報》第21期（1934），頁6。

的創造性動力，這種注視鮮明存在鷗外鷗作品中，惟既是詩就會講求詩意，如何表演兩性之間欲求的眼光意念也成為寫作上的重要課題。「妳既經穿著透明的雨衣了／為什麼還穿著不透明的衣服呢／對於妳／我是懷有整個『透明』的希望」(〈透明的希望〉)⁵³ 一類平鋪直敘式的作品淺白；質量較好的作品則往往經過轉化，把這射向女體的目光給包裝起來了。比如下面這首〈戴了眼掩的馬車之馬——詩贈攜了細君外出的同志〉，模擬「同志」之口道出上海市街上有婦之夫的內心：

妻，挽住了我的臂膀而行的
一乘馬車。
我，戴了眼掩的馬車之馬。
我的身心，
統一於一人之手。
行進於，花枝招展的柏油的市街
含了不能側目的苦；
不能逐鹿的苦。
對於沒挽馬車不戴眼掩的馬，
則有一枚垂涎欲滴的垂涎了。
但我掛了一臉無他無他的冒牌的忠實。⁵⁴

打清末以來跑馬車一直是上海市民階層的時尚娛樂，詩人將馬車比為妻子，馬比為丈夫，「行進於花枝招展的柏油市街」，實是很好地呼應了上海城的歷史風情。鷗外鷗有將戀愛關係擬作駕馬的習慣。他投稿於《原子》的〈騎馬術與女人〉

⁵³ 鷗外鷗：〈透明的希望〉，《鷗外詩集》，頁 142。

⁵⁴ 刊於《詩志》創刊號（1936 年）頁 21-22。

一文這麼寫道「對於戀愛我亦有『騎一匹駕一匹馬騎二匹駕三四五六七八九十匹馬的』的『騎馬駕馬政策』之確工」，⁵⁵ 此種「以一馭多」的戀愛觀點散見於《婦人畫報》。詩中，「戴了眼掩的馬車之馬」被取消「看」的權力，這種的視線的剝奪並不真如眼罩蒙眼，反而是觀看的渴望遭到壓抑，甚或看了而必須假裝視而不見。利用特殊的隱喻，鷗外鷗用視線之「斷」的反面書寫路徑，精準表現出浪蕩子身處婚姻之中的種種不甘痛苦。

上面詩和小說的情境，其實都是上海新感覺派小說典型的男歡女愛情節主題。而事實上「情節」的相似性並不僅體現在掌篇小說——若比較穆時英的小說與鷗外鷗的詩，他們對於都市圖景、人物情狀的刻畫是很相似的，也因此更容易對照出鷗外鷗是動用了何樣他心目中「屬現代詩」的語言技術。〈妳的選手〉便精彩展演舞廳男女的醉意、魅惑和哄騙：

我的語言

一磚磚的立體方糖

拋放進妳聽覺的杯裏

立即發出 s s s s 的甜聲甜汽的溶解

妳飲著這樣的糖質的語言

美目盼兮巧笑倩兮的

逐漸支持不住

而且臉紅了

體溫驟增 有高度的熱 脈搏加速跳躍作聲

我的語言

⁵⁵ 鷗外鷗：〈騎馬術與女人〉，《原子（上海）》第3期，年份不詳，頁4。此主張後來在〈戀愛學 XYZ〉又詳盡地發揮了一次。鷗外鷗：〈戀愛學 XYZ〉，《婦人畫報》第22期（1934），頁9。

不祇是糖質的了（使妳甜）
 而且混合著酒精（使妳醉）
 妳看
 妳挽住了我的臂膀了
 依偎著我的肩膀了
 與我離座而去了
 ——去我望妳去妳又有些怕去的地方
 我是不是一個騙子
 妳的戀愛選手入選了一個騙子⁵⁶



從這首詩裡，似乎看見〈上海的狐步舞（一個斷片）〉中兩位舞廳男主角的影子。小說與詩畢竟體類有異，鷗外鷗勢必得在詩中引入不同的語言技術。他捨去了「你嘴上的笑是會使天下的女子妒忌的——可是，我愛你呢」一類露骨爛漫的正面直陳，而把此類話語定義成「糖質的、混著酒精的騙子的語言」，從影響層面側面書寫。詩首作出精巧譬喻，直指調笑的核心為語言加工與聽覺接收，並且抓住該隱喻加以延展，使用擬聲手法引讀者一起「體驗」聲音質地。“s”的清擦音讀法在聽覺上模擬了耳語的性質，觸感上則模擬耳鬢廝磨的氣息吹送。詩人非常敏銳地讓舞廳調情中的感官參與浮出檯面——聽覺的情話與親暱聲響，在入耳時帶來酥麻之感，則彷彿味覺上嘗到了既甜且烈的、給「心」的酒，加以觸覺的依偎及揚升的體溫——從感官挑逗開始，二人將前往（被帶往）更激烈的感官體驗。⁵⁷

⁵⁶ 鷗外鷗〈妳的選手〉，該詩附於一篇詩論文章〈詩的製造〉當中，見《詩》新3卷第4期（1942年），頁29-30。

⁵⁷ 關於鷗外鷗與新感覺派，還有一條有意思的線索。1944年出版的《鷗外詩集》裡收了一首後來的名作〈八手魚〉（《花城》標記著於1943.7.7）。詩很簡短，是這樣的：「如果我是一匹／八手魚／／我將以八隻手／把妳／緊抱住」。我們不能不在閱讀時

上海新感覺派典型的混語書寫風格除了直接使用英語詞彙，也大量借用和製漢語，這與上海新感覺派對日本新感覺派的譯介學習頗有淵源，已有大量研究成果此處不再贅述。鷗外鷗詩語言中的日語痕跡相當直觀顯著——從詞彙的選用著眼，有「細君」（さいくん）、「水泳」（すいえい）、「人形」（にんぎょう）、「寫真」（しゃしん）、「戀女」（こひをんな／おんな／こいびと）等族繁不及備載。⁵⁸ 若自語法層次觀之，鷗外鷗有余光中批為「的的不休」的特徵，也可與日語「の」多義的使用互相參照。以刻意異化的混語書寫風格，表現 1930 年代上海「混種文化」之興盛，在新感覺派已成標誌，然而應用在現代詩這個文類上的尚且不多，因此鷗外鷗的詩作多語交雜仍然被研究者特別留心，只是多半歸在未來主義而非新感覺派的脈絡中。採取混語書寫的原因或啟發未必只有單一，⁵⁹ 而比起理論譯介為主而缺乏作品譯介的未來主義，對日本新感覺派之認識接收更可能是影響詩人的重要方向。堀口大學（ほりぐち だいがく，

感到熟悉，因為詩的概念或句子都是出自穆時英小說〈被當作消遣品的男子〉（1931）中主人公朗誦的 Louise Gilmore 的即席小詩。小說中的詩與此〈八手魚〉結構相同者一共五段，八手魚只佔了第三段的位置。有意思的是，這位在小說裡看似鼎鼎大名的（英詩）詩人幾乎難以尋到任何線索。如此看來，Louise Gilmore 可能是當時小報上譯介的創作者，穆、鷗兩人同時「相中」這首譯詩，而鷗外鷗又將之「強借」了過來。鷗外鷗：〈八手魚〉，《鷗外詩集》，頁 146。

⁵⁸ 此類用法散見各處，如〈違禁品的沒收〉、〈〉、〈玩具人形的女性〉、〈罐頭阿拉伯太子的罐〉、〈妳的選手〉等。鷗外鷗：〈違禁品的沒收〉，《婦人畫報》第 32 期（1935 年），頁 15；江水渙（鷗外鷗另一筆名）：〈〉，《婦人畫報》第 37 期（1936 年），頁 15-16；鷗外鷗：〈玩具人形的女性〉，《婦人畫報》第 45 期（1937 年），頁 26-28；鷗外·鷗：〈罐頭阿拉伯太子的罐〉，《矛盾月刊》第 2 卷第 3 期（1933 年），頁 46-47；鷗外鷗：〈妳的選手〉，《詩》新 3 卷第 4 期（1942 年），頁 30-31

⁵⁹ 鄭政恒有一文以「半唐番」為角度出發，關照香港現代詩中的混語書寫，亦十分有力。參鄭政恒：〈香港城市詩語半唐番語言〉，《現代中文學刊》2012 年第 2 期（總第 17 期），頁 92-98。

1892-1981)的〈乳房〉便不失為一個有趣的例子。〈乳房〉的開頭與鷗外鷗〈枕席之儉節〉間似乎可以看到相似之處。且引堀口詩如下：

德不孤
 乳房有兩隻
 乳房有兩隻
 手掌也有兩隻
 乳房呈著
 我的手掌形
 乳房是為手掌而造的
 手掌是為乳房而造的⁶⁰

鷗外鷗的詩，前面引過了，我們可以在兩者間觀察到一種服務於慾望的狡辯——既然乳房和手都是成雙，那麼就應該是位彼此而造的吧！既然儉節是種美德，我們不如還是同席同枕吧！雖然很難從此處高舉兩詩，甚至兩詩人之間有甚麼關係，但至少它們以一種遙遙呼應的姿態在同一種美學氛圍當中共鳴。

彭小妍曾在《浪蕩子美學與跨文化現代性》中討論〈研究觸角的三個人〉，並提出一項重要主張，即該掌篇小說在詼諧語調背後暗藏「新感覺派作家對現代主義和科學主義的慣常嘲諷」，並且認為故事的意義在詼諧之外遙遙影射法國科學家法布爾（Jean-Henri Fabre, 1823-1915）的《昆蟲記》（*Souvenirs entomologiques: étude sur l'instinct et les mœurs des insectes*；1879-1907），明擺著嘲弄「科學」以及魯迅一流的知識份子。⁶¹ 針對彭小妍的這個判斷，應有商榷

⁶⁰ 〔日〕堀口大學作，白璧譯：〈乳房〉，刊於《新文藝》第1卷第4期（1929），頁688-690。

⁶¹ 彭小妍認為魯迅忽略了法布爾所代表的自然神學與達爾文演化論之間論辯角力的背景，而在中國語境中將之塑造為科學之代表，並同時將《昆蟲記》化約為科學的代表

空間，因綜觀鷗外鷗詩作，處處充斥著崇尚科學（包括崇尚理性的人文科學）的痕跡，比如將各種代表科學之「現代學科」分類引入詩中，作為審視現象、生活情境的透鏡。更明顯的例子可以看 1935 年刊登於《時代風景》上的〈論不受污而懷孕〉，詩是這樣的：

科學的，不受污而懷孕

實驗告成

不僅是足以使外歸的丈夫

對不必丈夫而懷孕了的細君

啞口 無從疑問

（法庭的受理控告妻的通姦案數字會突然的退減！）

聖瑪尼珂呢

貞不貞呢尚否成問題

垂首一千九百三十四年來的不貞論氣壓下：

赧顏的天主教徒基督徒

會昂起不再赧顏的面目來了吧

但請錄入備忘錄的

科學的不受污而懷孕：

乃耶穌降生一千九百三十四年後之今日的事⁶²

來批判中國國民性。彭書頗費篇幅地梳理《昆蟲記》這部書在原語語境中生成的初貌，以及它的跨文化翻譯實踐——包括作品以及它背後複雜的主張——經過日本無政府主義者大衫榮（1885-1923）椎名其二（1887-1962）的翻譯後，又輾轉在 1920 年代被魯迅引介至中國而聞名，這趟跨文化的行旅中不免經歷誤讀乃至譯者創造性的轉化。詳參彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》第四章。

⁶² 鷗外·鷗：〈論不受污而懷孕〉，《時代風景》第 1 卷第 1 期（1935 年），頁 50-53。

這首詩不僅延續了鷗外鷗一貫揶揄基督教的風格，⁶³ 同時將科學實驗納為可信的、有力的，甚至是具革命性的一方（改變了既定自然規律）。固然營造出詼諧的語調，所欲嘲諷的對象卻不是科學。同時，鷗外鷗也在詩中大量使用科學化的、知性取向的表述，遙遙呼應日本「エロ」文化論述中將摩登女郎與性、科學、現實互涉的論點，以及以知性闡釋戀愛的特徵。⁶⁴ 我們很容易在鷗外鷗的詩裡找到諸如「皮膚潰爛症」、「相對論」、「生物地理學」等「科學」詞彙；〈暖汽管〉一詩中將戀人之「女體機械化」；或是〈性植物乘了急列車〉中用充滿科技感的方式書寫多角關係中的性欲與性病。

過去對於新感覺派的討論一般止於小說創作，其實是一個值得注意的現象。然而，中國文壇在接受日本新感覺派資源時，是否被意識到並於其間仔細地劃出界線？這是一個值得再更深入考究的問題，但就表面來看似乎並非如此。就拿堀口的廣為傳譯的詩作〈乳房〉為例吧，在諸多論述中都顯示是和其他新感覺派資源一同被認識、學習的。⁶⁵ 詩作中以藝術化手法演繹的「エロ」文化論述，一種並不諱言「只要性慾而不喜談情說愛」的觀點，⁶⁶ 也與上海新感覺派小說的特徵聲氣相通，很難說上海新感覺派小說家未從中受到任何啟發。目前中國論者習慣將「新感覺派」範限於小說風格的定位，本文則主張鷗外鷗在

⁶³ 其他作品又好比《鷗外詩集》中所收〈丈夫的榮耀〉。該作刻意曲解聖經，諧謔翻轉聖經哥林多前書經文來諷刺戰時不知節儉的太太們。詩作見《鷗外詩集》頁 65-67。

⁶⁴ 趙家琦在其博論中，已觀察到鷗外鷗的「戀愛隨筆集」有此傾向。其實在他的現代詩中也是如此。趙家琦，〈東京上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）〉，頁 199-201。

⁶⁵ 穆時英小說中的女主角也會說她最喜愛的作家是「保爾穆杭、橫光利一、堀口大學、劉易士」以及「劉訥鷗新的話術、郭建英的漫畫、和你那種粗暴的文字，獷野的氣息……」。穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，收入嚴家炎、李今編：《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2008年），頁 244。

⁶⁶ 可以參考趙家琦在其博論中談「エロ」文化知性觀的跨語際演繹的相關論述。趙家琦：《東京／上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）》（國立清華大學中文系博士班學位論文，2015年），頁 173。

1930-1935年之間的現代詩創作，可以目為新感覺派在詩文類的實踐案例，這塊「新感覺派的詩土」值得更多重視。

（二）《香港的 ALBUM》和《桂林的裸體畫》之「物化」

隨著抗日戰爭的開打，鷗外鷗也開始了他的遷徙，基本路徑和多數南來文人相似；先至香港居停兩年，又在日軍破港前移往大後方的重要陣地桂林。

1939年，以香港作為主角鷗外鷗創作了「香港的照相冊」（或作「香港的 ALBUM」）系列組詩，包括〈和平的礎石〉、〈文明人的天職〉、〈大賽馬〉、〈禮拜日〉、〈狹窄的研究〉等，與之相對系列則是主要寫於1942、43年的「桂林的裸體畫」。有意思的是，這兩個系列都將自身引喻為某種（在中國語境中）具現代性的視覺影像：攝影與裸體繪畫。我們對一特定地方、人物的書寫固然常以充滿美術向度的「描繪」、「刻劃」、「速寫」等修辭指稱，然而以 ALBUM 和「裸體畫」為題，並非只是慣性下的襲用，而是有意識強化了視覺觀看。攝影術是清末隨著西方進入中國，進而展示在中國民眾眼前的現代技術；有別於風景畫可能含有的美化傾向，攝影提供更為寫實的紀錄，在這個案例中也呼應了詩中潛在的批判視角。比起概念較為抽象的「攝影」，「照相冊」則進一步成為一種日常感較強、可供翻閱且具紀念意義的懷舊之物，彷彿可以自在捧讀／閱覽於掌中。

「香港的 ALBUM」的確是 ALBUM，當時和一個贊助我計畫寫這一輯詩的朋友，手握了照相機每日到街上去攝取詩的鏡頭，拍了百多張照片，一面也寫成了詩集。有一部分在「大地」畫報上「大公報」上加以照片

的發表了，現在本集所收的，亦不完全。祇得其中的三分之一而已。將來打算找回了照片與其中的三分二的詩另外單獨出版一本。⁶⁷

我們從《大地畫報》第四期留存下來的影像中可以看見，〈狹窄的研究〉確實如上所述，與多幀相片一齊呈現。相片刻意外留白框，並適時傾斜，營造隨意黏貼於相冊上的感覺，並下加詩行，類似圖片說明。⁶⁸ 有意思的是，這不僅在閱讀體驗上增添實物感，同時也是鷗外鷗進行多媒材創作的一個案例。詩與文互相照映詮釋——詩句為影像加強了力度與深度；而攝影則要讀者認識「一寸的隙」、「一寸的陽光」、「一寸的空氣」並非修辭，而是沉甸甸的現實。鷗外鷗原來有意創作多組圖文搭配的城市專題組詩，惜文字影像都在戰爭爆發後失蹤，而目前保留下來的「香港的照相冊」只是其一，且不完全。在創作手法的維度，鷗外鷗有意識地讓文字不僅是文字，不管是通過命名強化物質感，或是搭配影像，都將其詩「物化」不少。

在歐洲油畫傳統中佔據重要地位的(女性)裸體畫原來同樣不存在於中國。對女體赤裸的觀看中，女性成為一種視象、一種景觀(spectacle)，並且有著「觀看—擁有」這樣潛伏底層的佔有之慾望。⁶⁹ 在桂林的創作中，詩人多次將之喻為與世隔絕的處女，遭遇了「無隙不入的現代文物」的魔手。鷗外鷗筆下浪蕩子目光得到了變形與延續，無論是直接刻劃或者迂迴取喻，我們可以讀出以下轉變過程：若說上海與廣州是一身嬌媚冶豔的摩登女郎，香港人的集體盼望就是

⁶⁷ 《鷗外詩集·備忘錄》，頁 177-178。本段後另有一段提到「『被開墾的處女地』（按：疑指『桂林的裸體畫』）暫時編入了這一部份。原來預算單獨成為一本的詩集。」，頁 178。

⁶⁸ 請參考下頁圖一。鷗外鷗：〈狹窄的研究〉，《大地畫報（香港）》第 4 期（1939 年），頁 26。

⁶⁹ 詳參〔英〕約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方式》（臺北：麥田出版社，2021 年 7 月）。

妄想一瞬變身名流貴婦，山城桂林則經歷了一次大變身，原來自然純樸（甚至散發些許土味）的姑娘，披起鎧甲抹起脂粉來。



圖一：大地畫報第4期所刊登的〈狹窄的研究〉

（三）戰火下的人與物

1941年12月7號珍珠港事件爆發，日本軍隊從寶安縣出發進攻香港，半個月後香港淪陷。詩人一家被迫在砲火聲中遷往桂林避難，倉皇之間家產詩稿散落，物質生活自不可與從前相提並論。這個時期開始一直到1950年代以前，在以「桂林的裸體畫」系列為首的創作當中，入詩之物有了兩個層次的轉向。

首先是類型的轉向。在「桂林的裸體畫」系列及其後的 1940 年代詩作中，屏除武器不論，⁷⁰ 入詩之物可以被粗分為兩類：第一類為「城市摩登生活的時尚奢侈品」，諸如菸草罐、金鋼石戒指、EVER READY 牌鬚鬚刀、CHEVROLET 汽車與酒精等；第二類為「戰時市井小民的生計必須品」，諸如米、油、紙幣、物價看板等。而這些物——無論作為書寫對象、隱喻依或是其他關係——在比例上都有著從第一類往第二類發展的轉向，也就是從奢侈品獨霸天下的局面中，民用生計必需品開始浮出水面。

其次是表現上的轉向，主要呈現在第一類入詩之物。都會奢侈品在 1937 以前的作品，多半自眾物之中被獨立出來接受凝視，其本身成為詩意對象。從此出發，鷗外鷗傾向將之發展為情愛主題書寫。相較之下，桂林時期詩中的奢侈品則混雜於眾多的同類當中，它們只得到遙遠而草率的目光，作為一集體象徵的一部分出現：

穿著白的美國麻布
 黃的藍的 Sharkskin、Pigskin
 伏在白的桌巾上面
 喝著赭色的咖啡的
 你「爸爸樣」的老成的男子們
 你「女兒樣」的青春的女子們
 互相行使著英語混合著中國語笑謔、情話
 厚顏而無恥
 你們這一群
 精神上的混血兒

⁷⁰ 就目前所見，此時期提到武器的詩作並不多，且較近於抗戰文藝下口號下的符號，故此處不提。

肌肉是黃的
 眼睛是黑的
 頭髮也是黑的跟我們一樣的⁷¹

詩人已經沒有閒情逸致把目光長久而玩味地放在一件物品上，無論美國麻布、動物纖維紡織布或咖啡都共同融入一個集體，此集體既是「都會」的代表，亦是「舶來品」的代表。在 1941 以後的詩作中，都會奢侈品的外來性質被刻意放大，且其使用者往往由此與賣國畫上某種連結。

對比鷗外鷗過去詩作，此中的矛盾顯而易見（尤其他極愛用混語書寫）。面對現代化生活與思想的引入，他一反戰前高呼的「戀愛自由」、「感官享樂」，反將瀰漫著娛樂與消費風氣的桂林喻為染病之城、⁷² 被侵犯的處女。⁷³ 從這些對照之中，一方面可以窺見戰爭時期人的排外心理，以及一瞬鮮明起來的族群認同——如此戰爭也就不僅是一個高蹈的口號、遠方的消息，而或顯或隱地藏身日常之中。另一方面，1937 年以前鷗外鷗的詩筆是帶點誘惑的桃色閃著金光銀光，而如今在桂林的戰時生活裡染上灰撲撲的土色，這大約和湧進桂林的難民們面臨一來就被「見利勇為」地「脫個精光」的生計窘境脫不了干係：

從香港到桂林
 你們無以為生嗎
 先生們太太們
 脫下你們的帽子來拍賣
 解除你們的領帶來拍賣
 你們的外衣褲與皮鞋

⁷¹ 〈精神混血兒〉，《鷗外詩集》，頁 83-85。

⁷² 〈傳染病乘了集列車〉，《鷗外詩集》，頁 80-82。

⁷³ 〈被開墾的處女地〉，《鷗外詩集》，頁 75-79。

你們的內衫褲和手提袋
眼鏡，墨水筆，時計，
透明的雨衣，煙斗，口紅，粉匣子，頸鍊，鑽指環，指甲鉗，打火機，
襪子，手帕和香水
你們一切的所有物
都脫下來
解除下來
（中略）
有一天一切都脫光了時
你們赤身露體
一無所有
所有的是條可憐的生命
原始人一樣
那才悲哀
不是有關風化的悲哀
悲哀你還有什麼可以拍賣
悲哀你們的生命
會不會從身體上
脫下來
解除下來⁷⁴

在這首詩中，鷗外鷗用「點名式」的寫法逐一召喚過去都會生活中所能享受的一切奢侈物，營造出一幅的畫面，彷彿在倉促的高呼中它們真的一一從一個人身

⁷⁴ 〈乘人之危的拍賣〉節錄，《鷗外詩集》，頁 70-74。

上給猶豫地掏出來、脫下來——氣憤且羞赧地——為了生存而交出。「被剝光」的恐懼與悲憤，以短句與覆沓的形式被具體化，也是在這形式和意義上雙重的「逼到絕路」之中鷗外鷗呈現出戰時社會底下的人心百態。

陳國球指出「在戰時鷗外鷗對現實的關切不用懷疑。重點還是他的『介入』的方法」。陳國球在閱讀《鷗外詩集》的目錄時展現了研究者的細心。他指出，在詩人自立的分類當中，即使是有著「我來了／我是詩的戰鬥兵」、「未被俘虜／未受傷／未死亡／我，我，我，我要戰爭」等詩句的〈不降的兵〉，或是引用了馬也活夫斯基（馬雅可夫斯司基）之金句「我們的武器／我們的歌／／我們的鼓手／我們的詩人」的〈鼓手的城〉，都是置於「社會詩」分類底下，與蒲風等詩人所鼓動的「國防詩」或「抗戰詩」有所不同。鷗外鷗的戰爭詩學，是包括在社會詩的關懷底下。⁷⁵

鷗外鷗將最貼近民眾日常生活的物與人的關係低俗化、猥瑣化，藉此對帝國主義進行反諷與戲謔、為底層人民發聲，而正是這種詩意方法使他與一般左翼詩人「激情高呼」路線拉開距離的關鍵。茲舉一例〈腸胃消化的原理〉如下：

米二元四一斤

菜一元五一斤

油六元一斤

豬肉十一元六一斤

牛肉六元一斤

水果六元一斤

咖啡五塊錢一杯

糖九元六一斤

⁷⁵ 陳國球：〈左翼詩學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，頁164-165。

紅茶二元一杯
我蹲伏在廁所上竟日
一無所出
大便閉結，小便不流通
我消化不良了
醫生也診斷為“消化不良”要我服瀉鹽三十瓦，“消化不良”作為胃腸消化
飲食力量不夠不良於消化，那樣的醫生是不曾修過現代經濟學的庸醫。
排泄著蔽空的黑烟的煙囪的熔爐內不會沒有燃料的煤的
排泄著臭氣薰天淋漓盡致的大小便的煤呢。
我的胃腸內一無所有
既無所入焉有所出
既無存款即無款可提
瀉無可瀉
瀉無可瀉
我這個往來存款的戶口
從何透支⁷⁶

這首詩後半部利用消化道與銀行帳戶互為隱喻、「冷峻解剖、反抒情」的詩意鎔鑄，在解志熙的文章中已有談過了。⁷⁷ 此處想特別指出的是，此詩前半部總共用了九行羅列當時各樣民生物資的價格，製造一種物價看板的效果，戰時生活的難處遂以無奈之姿攤展演前，為詩人隨後拋出的消化系統與銀行戶口比喻進

⁷⁶ 鷗外鷗：〈腸胃消化的原理〉，《鷗外鷗之詩》，頁 58。

⁷⁷ 解志熙認為「對那些辛苦掙扎的升斗小民，鷗外鷗也不像一班左翼詩人那樣情緒化地作不平之鳴以致憤怒的吶喊，而是將他們的可悲處境做了反抒情的冷處理，轉化為超越了情緒的反諷」。解志熙：〈現代及現代派詩的雙重超克——鷗外鷗與反抒情詩派的另類現代性〉，頁 36-37。

行鋪墊。這樣的比喻雖然精準新穎，然若單獨存在，在戰時背景下，不免顯得太不嚴肅、缺乏同理；而通過生活所需之物——諸如米、糖或豬肉一斤究竟多少錢的寫實刻劃，無形間救濟了排泄隱喻低俗、玩笑的層面，達到了平衡的效果。

四、結語

鷗外鷗在中國現代詩歌史上的「獨樹一格」是歷來反覆被強調的，以物入詩進行揮灑的寫作傾向，本身色彩亦十分突出。本文將焦點自物本身抽離，重新從詩人觀物的目光出發。在鷗外鷗充滿玩味的詩筆下，我們看到了新的人—物關係，物得以從秩序與綱紀中解放，用更輕盈的方式入詩；我們看到了通過代表現代科學的各種學科作為透鏡，藉物觀照世情的方法；他更透過命名與各種其他媒介（影像）的相搭配，在創作形式上增強了物質感，進行本質的「物化」。

綜觀鷗外鷗各時期書寫，他所選取入詩之物主要還是生活中觸手可及者，這也間接地反映了經歷抗戰前後的現代詩人可能經歷的生活轉變。從大城市五光十色的新潮商品，到戰時拮据生活中的柴米油鹽，他用浪蕩的目光或是反諷的筆法進行了反抒情的詩意創造。若進一步從中辨析，前期我們似乎也可觀察到在新感覺派在詩領土上的開拓。值得進一步討論的是，鷗外鷗與左翼詩人大眾化書寫路線拉開了距離，在「物解放」與冷靜解剖幽默反諷的筆調下，有一種藝術先鋒性與政治先鋒性並存的表現。鷗外鷗 1930-1940 年代詩中的物書寫，無論戰前或戰時兩個時期，在當時詩壇的書寫——包括方法與風格——皆有所破獲。這樣一位詩壇明珠，有待未來進一步的討論。

徵引書目

一、傳統文獻

- 漢·許慎撰，清·段玉裁注：《說文解字注》，臺北：天工書局，1992年。
- 漢·班固撰，唐·顏師古注，楊家駱主編：《漢書》，臺北：鼎文書局，1986年。
- 晉·杜預注，唐·孔穎達等正義：《春秋左傳正義》，臺北：藝文印書館，1965年。
- 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，臺北：藝文印書館，1955年。
- 清·瞿汝稷編集：《指月錄》，臺北：新文豐，1990年。
- 楊伯峻：《春秋左傳注》，臺北：源流出版社，1982年。

二、近人論著

(一) 專書

- 鷗外鷗：《鷗外詩集》，桂林：新大地出版社，1944年。
- _____：《鷗外鷗之詩》，廣州：花城出版社，1985年。
- 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾：《早期香港新文學作品選：一九二七—一九四一年》，香港：天地圖書公司，1998年。
- 彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，臺北：聯經出版公司，2021年2月。
- 李洪華：《上海文化與現代派文學》，臺北：秀威資訊科技出，2008年。
- 李歐梵：《上海摩登——一種都市文化在中國 1930—1945》，北京：北京大學出版社，2001年。

張松建：《現代詩的再出發：中國四十年代現代主義詩潮新探》，北京：北京大學出版社，2009年。

柯慶明：《中國文學的美感》，臺北：麥田出版社，2006年。

〔法〕尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯：《物體系》，臺北，麥田出版社，2018年9月。

〔法〕波特萊爾（Charles Baudelaire）著，陳乙太編譯：《現代生活的畫家：波特萊爾文集》，臺北：麥田出版社，2016年10月。

〔英〕約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》，臺北：麥田出版社，2021年7月。

（二）單篇論文

陳國球：〈左翼失學與感官世界：重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三四十年代詩作〉，《政大中文學報》，第26期，2016年第12月，頁141-182。
DOI:10.30407/BDCL.201612_(26).0005

解志熙：〈現代及「現代派詩」的雙重超克——鷗外鷗與「反抒情」詩派的另類現代性〉，《文本的隱與顯：中國現代文學文獻校讀論稿》，北京：北京大學出版社，2016年。

劉正忠：〈機械、騷音與詩想——論紀弦上海時期的現代性體驗〉，《臺大中文學報》，第47期，2014年12月，頁241-294。

鄭政恒，〈香港城市詩語半唐番語言〉，《現代中文學刊》2012年第2期（總第17期）。

（三）學位論文

徐明瀚：〈摩登生活的漫畫及其「無一意義」：郭建英與上海新感覺派（1927-1935）〉，國立交通大學社會與文化研究所碩士班論文，2010年。

趙家琦：《東京／上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）》，國立清華大學中文系博士班學位論文，2015年。DOI:10.6843/NTHU.2015.00003

（四）報刊材料

施蟄存：〈關於「現代派」一席談〉，《文匯報》，1983年10月18日。

胡明樹：〈詩之創作上的諸問題〉，《詩》雜誌第3卷第2期，1942年6月。

屠蒙：〈歐外歐徐遲與林英強〉，《十日談》第41期，1934年10月。

鷗外鷗：〈搬戴望舒們進殮房〉，《廣州詩壇》第3期，1937年，頁7-18。

_____：〈戴了眼掩的馬車之馬——詩贈攜了細君外出的同志〉，《詩志》創刊號，1936年，頁21-22。

_____：〈騎馬術與女人〉，《原子（上海）》第3期，年份不詳，頁4。

_____：〈汽油站之戀〉，《時代風景》第1卷第1期，1935年，頁49-50。

_____：〈研究觸角的三個人〉，《婦人畫報》第21期，1934年，頁5-6。

_____：〈當我寫作的時候〉，《新兒童》第16卷第5期，1947年，頁30。

_____：〈詩人的最後之審判〉，《詩》第4卷第1期，1943年，頁6。

_____：〈論不受污而懷孕〉，《時代風景》第1卷第1期，1935年，頁50-53。

_____：〈鎖的社會學〉，《矛盾月刊》第2卷第5期，1934年，頁216-217。

〔日〕堀口大學作，白璧譯：〈堀口大學詩抄·乳房〉，《新文藝》第1卷第4期，1929年，頁683-690。

