

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班  
一百學年度第二學期碩士學位論文

指導教授：竺家寧 老師



徐志摩新詩的詞彙風格研究

研究生：車婉娟

中華民國一百零一年五月



# 謝 誌

在政大國教碩三年的學習，終於走到即將進入尾聲的這一天！回想起口試那天竺老師的殷殷叮嚀，眼眶不禁泛起了淚光。這一年來的點點滴滴，辛苦自然不在話下，但以前從未這麼踏踏實實地活過。撰寫論文的這三百多個日子以來，工作、學校、家庭、挫折……等有千千萬萬個理由足以讓我半途而廢，但很慶幸的是——我撐過去了！！

首先要感謝親愛的竺家寧老師，一年多來總是不辭辛勞地教導我論文撰寫的方法，您豐富的經驗能指引正確的思考方向，使我在摸索時少走了許多冤枉路。即便是過程中我的文章有著許多不成熟的內容，老師也從不生氣，耐心地為我解惑，您的循循善誘讓平凡的我也能體會到做學問的樂趣與成就。尤其是平時老師的事務繁多，卻依然盡力抽空批改論文，甚至推掉自己的聚餐只為了與我討論，這份恩情實在是令我永誌難忘，您為學生的付出給予同樣身為教師的我相當大的啟發，謝謝您！

感謝當日的口試委員張慧美教授、高婉瑜教授，願意在百忙之中撥冗閱讀本人的拙作，並且細心地指出論文的盲點以及未盡完善之處，使我獲益良多。

感謝我的男友琳韋這一路來的督促與陪伴，沒有你，這些難關我是過不去的！

感謝同門好姊妹嘉玲，有你的分享與打氣，讓我在論文撰寫的過程中一點也不孤單。有緣份可以互相扶持，一起走到口試，真的很開心！

再來要感謝三和國中 925、926 班可愛的孩子們，今年我們可說是「同是天涯淪落人」，一樣都在為自己的人生拚命。每當我在工作與論文的夾攻下，身心疲累不堪時，我總是告訴自己：「為了要當孩子們的榜樣，我一定要撐下去，做給他們看，證明天下沒有努力做不到的事！」其中貼心的導師班 926 總是在聯絡簿上關心著論文進度，為我加油，而 925 班在課堂上層出不窮的笑料、趣事也緩和了我不少焦慮的情緒。

感謝我的家人打理了生活的一切，使我能無後顧之憂地向前衝，以及平日幫我打氣同學與同事，總能在我煩躁不安之際，及時給予溫暖與力量。

總之，寫論文真不是件容易的事，但「為者常成，行者常至」，這過程的艱辛以及完成後的喜悅與驕傲，一生一定要體驗一次。

車婉娟 謹誌

民國 101 年 5 月 14 日



## 摘要

徐志摩是五四新文學時期最耀眼的一顆明星，他是格律派新詩的代表作家。其新詩奔放熱情，率性地抒寫他的思想和情懷，無論是詩歌的內容或是形式皆具有卓越成就，在中國現代文學史上佔有一席之地。

徐志摩的新詩常被評為「詞藻華美」、「語言濃得化不開」，這樣概括式地語言評論未免流於空泛，有賴於語言風格學研究的加入。透過科學客觀的研究方式重新將其詩歌語言解構、分析，實際歸納出徐志摩新詩的詞彙風格特色，以求對其作品有更具體、全盤的認識。

本論文主要內容為研究徐志摩新詩的詞彙風格。筆者以《徐志摩全集》中的158首新詩作為研究範圍，進行詞彙分析。全論共分七章：第一章〈緒論〉說明研究動機與目的、範圍、方法、前人研究成果以及徐志摩生平和詩歌創作理念。第二章〈語言風格學的意義與價值〉簡述語言風格學及其在文學作品研究上的價值，並進一步說明詞彙風格之內容與價值。第三章〈從古詞彙的使用看徐志摩的詞彙風格〉探究其新詩的古詞彙來源及使用的效果。第四章〈從新詞的創造力看徐志摩的詞彙風格〉先依其詩歌新詞的產生途徑一一分類介紹，再歸納其構詞偏好及運用效果。第五章〈從重疊詞的運用看徐志摩的詞彙風格〉先觀察其新詩重疊詞之詞語類型，再分析它的語法功能傾向及使用效果。第六章〈從共存限制看徐志摩的詞彙風格〉主要是跳脫詞彙本身的分析，而將觀點擴大至詞語間的搭配關係，分別就句中「主語 / 謂語」、「述語 / 賓語」、「修飾語 / 中心語」、「述語 / 補語」四種關係，來探究其新詩詞彙突破現代漢語搭配規律的使用情形。最終提出第七章〈結論〉，總結徐志摩詩歌的詞彙風格及特色。

**關鍵詞：**徐志摩、新詩、詞彙風格、語言風格



# 目次

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的.....	2
第二節 研究範圍.....	5
第三節 徐志摩及其詩歌創作理念.....	7
第四節 研究方法及步驟.....	21
第五節 前人之研究成果.....	28
第二章 語言風格學的意義與價值 .....	33
第一節 何謂「語言風格學」.....	33
第二節 語言風格學運用在文學上的研究價值.....	38
第三節 詞彙風格的內容與價值.....	42
第三章 從古詞彙的使用看徐志摩的詞彙風格 .....	49
第一節 徐志摩古詞彙的來源分析.....	50
一、反映了上古漢語的詞彙.....	50
二、保存了中古漢語的詞彙.....	64
三、承續了近代漢語的詞彙.....	97
第二節 徐志摩古詞彙的運用效果分析 .....	102
第四章 從新詞的創造力看徐志摩的詞彙風格.....	131
第一節 徐志摩新詞的類型.....	132
一、為鍊字而生的節縮詞.....	132
二、突破詞義共存限制的新詞.....	140
三、具有譬喻關係的新詞.....	152
四、鑲嵌古詞的新詞.....	156
五、詞素易位的新詞.....	159

第二節 徐志摩新詞之結構分析·····	162
一、偏正結構是最旺盛的構詞類型·····	163
二、並列結構新詞居次·····	174
三、其他結構的新詞較少·····	176
第三節 徐志摩新詞的運用效果分析·····	179

## 第五章 從重疊詞的運用看徐志摩的詞彙風格·····203

第一節 徐志摩重疊詞之構詞類型·····	204
一、徐志摩新詩中的「疊音詞」·····	204
(一) 用來擬聲的疊音詞·····	205
(二) 非擬聲疊音詞·····	207
二、從詞性分析徐志摩新詩中的「疊義詞」·····	213
(一) 名詞的重疊·····	213
(二) 動詞的重疊·····	216
(三) 形容詞的重疊·····	217
(四) 副詞的重疊·····	230
(五) 單位詞的重疊·····	231
第二節 徐志摩重疊詞的語法功能·····	234
一、出現在主語位置的重疊詞·····	234
二、擔任謂語的重疊詞·····	236
三、擔任定語的重疊詞·····	237
四、作為狀語的重疊詞·····	243
五、作為述語的重疊詞·····	247
六、出現在賓語位置的重疊詞·····	247
七、擔任補語的重疊詞·····	248
八、作為獨立成分的重疊詞·····	248
第三節 徐志摩重疊詞的運用效果分析·····	251

第六章 從共存限制看徐志摩的詞彙風格 .....	271
第一節 「主語 / 謂語」間共存限制的突破 .....	274
第二節 「述語 / 賓語」間共存限制的突破 .....	293
第三節 「修飾語 / 中心語」間共存限制的突破 .....	311
第四節 其他共存限制的突破 .....	333
第七章 結論 .....	339
一、詞彙具有濃厚的古典風格 .....	339
二、創新詞彙形成強烈的個人色彩 .....	345
三、古詞彙、新詞以偏正結構為大宗 .....	348
四、喜用重疊詞鋪陳描摹 .....	349
五、近九成為突破詞義共存限制之例 .....	350
六、詞語重複使用的比例不高 .....	350
參考書目 .....	353



# 第一章 緒論

構成文學必須要有語言，沒有語言也就沒有所謂的文學。因此一位作家要從事文學的創作，必先具備驅遣語言的能力。而每一位作家說話或行文之中也皆蘊含了他自己使用語言的特色與規律。文學成就越高的作家，他個人的語言風格就會越強烈、鮮明，語言風格研究就是將關注的焦點放在文學作品的個人風格上。然而語言風格的研究範圍甚廣，現代的語言風格學研究包含了音韻、詞彙、句法三方面<sup>1</sup>，筆者側重從詞彙角度來看作家的語言風格。

詞彙是語言的建築材料，也是人類用來表意、構句的基本單位，所以選用詞彙的準確與否就顯得非常重要，惟有用詞準確才能把心中的意思如實地表達出來。由此可知詞彙在語言的傳情達意中是不可或缺的，當然對於講求生動性、形象性的文學語言來說更是占有十分重要的地位。作家遣詞造句上對於詞彙的揀選以及構詞上常有意無意形成一種規律，而詞彙風格研究就是將這些作者使用詞語潛在的規律以客觀、科學化的方式呈現出來，使人們能更具體地瞭解其詞彙特色。

縱觀中國現代詩史，徐志摩為五四時期格律派新詩的代表作家，在詩壇上極富盛名。尤其是著名的〈再別康橋〉一詩，是徐氏詩歌詞彙華麗、情感濃厚、格律嚴謹的代表作，至今仍讓眾人傳誦不已，其新詩魅力可見一斑。且在當時新詩處於剛起步的草創年代，志摩詩歌的出現大大提高了新詩的文學性，不同於先前淺顯、口語的白話詩，他的作品既能保有口語的親切，又能同時具備華麗的詞彙、鏗鏘的音韻、優美的造境和嚴整的形式，是詩歌藝術的高度結合，成就非凡。而其新詩使用華麗詞彙的原因，周伯乃在《早期新詩的批評》中提到：

他(徐志摩)特別推崇英國浪漫詩人柯爾律治，(Samuel Taylor Coleridge 1772-1834)的一句話——Best words in best order (完美的字句表達完美的意境)。<sup>2</sup>

基於徐志摩對英國詩人柯爾律治創作觀念的認同，便可得知他贊成優秀的文學作品必須要有優美的文字，因此徐志摩新詩裡華麗的詞藻是其苦心刻意經營的成果。而其兼具口語親切與措辭優美的詞彙使用，也成為徐氏新詩獨特的語言風格，值得深入研究。本論試圖以詞彙的角度切入，並運用語言學的觀念與方法來分析徐志摩新詩的語言風格。

<sup>1</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>2</sup> 周伯乃：《早期新詩的批評》，臺北：成文，1980年，頁73。

## 第一節 研究動機與目的

徐志摩新詩成就非凡，「詞藻華美」是其詩歌語言的一大特色。然而歷年來對於徐氏新詩的評論及研究仍停留在傳統的純文學分析階段，至今尚未出現一本以語言風格學方式研究徐志摩新詩詞彙的專著，因此構成筆者撰寫本文的主要動機，詳細的研究動機與目的共分為以下三點說明：

### 一、探索徐志摩新詩——「詞藻華美」的語言基礎

五四新文學時期，眾多傑出的詩人可謂是群星燦爛。五四人物個個才華洋溢，意氣風發，他們掀起時代浪潮，開拓文學嶄新方向。在這其中，徐志摩當屬最耀眼的一顆明星。眾人認識他、記得他、喜愛他，不單只是因為他那轟轟烈烈的婚姻及戀愛故事，也不只是因為哀慟他英年早逝。而是因為他單純、奔放的熱情，以及終其一生對愛、自由與美追尋的執著，撼動了無數人們的心！

徐志摩是一位徹底的浪漫主義者，也是當時格律派的典型詩人。他的新詩自由奔放、熱情真摯，無拘無束地抒寫他的思想和情懷，充分地顯示了新詩創作的高度自主性。朱自清曾說：「現代中國詩人須首推徐志摩與郭沫若。」<sup>3</sup>高度肯定了徐志摩的卓越成就，他領導著那一時期的詩壇，在中國現代文學史上佔有不可磨滅的地位。

總括他短暫傳奇的一生，胡適曾道：

他的人生觀真是一種「單純信仰」，這裡面只有三個大字：一個是愛，一個是自由，一個是美。他夢想這三個理想的條件，能夠會合在一個人生裡，這是他的「單純信仰」，他一生的歷史，只是他追求這個單純信仰的實現的歷史。<sup>4</sup>

這幾句話是對志摩極真切的分析。他一生以追求愛、自由與美為職志，就是這樣純粹的追求，使他短暫的生命充滿了光與熱。而志摩的詩歌一如他的人生，其情感的奔放，手法的多變，形式的優美，都是在追求這種「單純信仰」的體現。由於性格與作品的高度結合，使得他的詩成為愛與美的代表。而志摩詩歌獨特的魅力，創造出具個人特色的詩歌美學，為中國新詩注入一泉清新的活水。

他的新詩，除了眾所皆知的奔放情感外，穠麗、簡潔、華美的詞彙也是徐志摩詩歌的一大特色。周伯乃《早期新詩的批評》評論：

<sup>3</sup> 陳從周：《徐志摩年譜·序》，陳從周 1949 年自編自印，上海書店，1981 年複印再版。

<sup>4</sup> 胡適：〈追悼志摩〉《胡適文集》，北京：人民文學出版社，新華書店，1998 年，頁 564-571。

徐志摩的詩是給人一團火的感覺，情感率真而熾烈，我們讀他的詩，常會不自主地被那簡潔而優美的詞句所感動。……他的詩是極端主觀的，詞彙華麗豔媚，情感放縱不羈，完全傾向於想像的世界。<sup>5</sup>

張健《中國現代詩》對徐志摩新詩語言的看法：

他的詩中辭藻豐富，能把中西文字融化在一個洪爐裡，鍛鍊成一種特殊而又曲折的工具；不過時而不免堆砌過甚，「濃得化不開」使讀者為之膩舌。

6

梁實秋亦曾讚美志摩新詩語言：

志摩使用文言詞藻，我們不嫌其陳腐，因為他尚於運用。他的國文有根柢，有那麼多的詞藻供他驅使，新詞舊語，無往不宜。<sup>7</sup>

徐志摩既有中國古典學識的根柢，亦曾留學，受到西洋文學的滋養。他的詩歌既尊重現代漢語的表述方式，又在現代漢語語言習慣之中嘗試突破。詞彙融合古典與西方，以「求美」為新詩的標準，用詞講究，也因此辭藻華美成為徐志摩新詩語言最重要的特徵。

詩壇如此經典的作家，其新詩向來為現代文學研究的顯學。然而我們除了可從詩歌藝術手法的賞析角度切入外，其華麗的詞彙對於語言學研究而言，亦是相當豐富的題材，具有高度的研究價值。

## 二、國內缺乏徐志摩新詩詞彙風格的研究成果

文學作品的分析可以有多元的切入角度，前賢對於徐志摩新詩的研究國內學位論文方面共有 5 本：朴星柱《新月派新詩研究》、金尚浩《徐志摩詩研究》、金尚浩《中國早期三大新詩人研究》、吳欣蓉《徐志摩新詩美學研究》以及王詠絮《現代詩人中的仙、聖、鬼——論徐志摩、聞一多、戴望舒詩及其詩論》，皆採典型研究文學方式，著重在作者生平、詩歌內容分析、意象探討、形式特色以及表現手法。而事實上語言風格用於新詩的研究國內已有許多前例可循，例如研究余光中、楊牧、吳晟、席慕容、鄭愁予、楊喚、陳義芝……等作家語言風格的論文相繼問世，然而卻沒有一本著作是對詞藻華美的志摩詩歌進行深入的詞彙風格探討。因此筆者基於對經典作品的疼惜以及對徐氏詩歌的喜愛，興起了撰寫本文的動機。企圖以詞彙角度切入，探究徐志摩新詩語言使用的特色，並以較客觀、

<sup>5</sup> 周伯乃：《早期新詩的批評》，臺北：成文，1980 年，頁 73。

<sup>6</sup> 張健編著：《中國現代詩》，臺北：五南，1984 年，頁 65。

<sup>7</sup> 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東，2000 年，頁 48。

科學的語言學研究方式來分析其詩的語言風格、歸納作者有意無意塑造的語言規律及獨特風貌，為研讀志摩詩歌開闢另一條理性分析的道路。

### 三、落實徐志摩詩「理性認識」的研究

目前國內對於徐志摩新詩的文學研究已達飽和階段，其詩歌的美以及藝術成就深為人們所知。而「語言風格學」是一門新興的學科，它是語言學和文學相結合的產物。換句話說，他是利用語言學的觀念與方法來分析文學作品的一條新途徑。<sup>8</sup>因此在學術的殿堂上，除了探究徐氏詩歌「美」的領域外，亦需要探求其「真」的領域，恰好語言風格學的研究能補足徐志摩詩歌研究上所缺乏的「真」的探索。如此一來，我們對志摩新詩才能擁有更全盤性的認識。且黎運漢的《漢語風格探索》也提出相似觀念：

文學鑑賞是一種藝術認識。它開始於形象的感知活動，始終離不開形象，但也不能離開理性活動，而僅限於感性認識，只有感性認識和理性活動相結合，才能達到鑑賞的目的。……語言風格學的重要內容之一是研究文學作品的語言，揭示塑造藝術形象的語言規律，描述作家語言風格的獨特風貌，這樣就為文學鑑賞提供了感知活動的鑰匙，和理性認識的依據。<sup>9</sup>

文中所謂的「理性認識」就是對作品語言進行客觀的分析。唯有「感性認識」與「理性認識」相結合，才能完整地鑑賞文學作品。因此本論文研究徐志摩詩歌的語言風格正是在前賢「感性認識」的研究成果之上，補足「理性認識」的部分，這便是語言風格學用在研究徐志摩新詩的價值所在。此外，竺師家寧也在《語言風格與文學韻律》中也提到語言研究與作品的密切性：

作品賞析，固然可以從文學藝術、修辭技巧、篇章結構、布局、前後呼應諸方面著手——這是傳統文學關注的焦點；除此之外，作為文學作品媒介物——物質基礎的語言，同樣也是和作品的賞析、作品的認識息息相關。

10

一般中國傳統文學的研究對語言是比較不重視的，然而事實上語言是構成文學作品的主要基礎，沒有語言又何來的文學作品？因此可知語言研究當然有其存在的必然性。

<sup>8</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁1。

<sup>9</sup> 黎運漢：《漢語風格探索》，北京：商務，1990年，頁25。

<sup>10</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁3。

至於語言風格學研究作品文本有許多切入角度，竺師家寧認為現代的語言風格學包含了三個方面：音韻、詞彙、句法。<sup>11</sup>本論文側重在從詞彙運用的角度來看徐志摩新詩的語言風格。詞彙是語言的建築材料，詞是能獨立運用的最小音義結合體和語言單位（造句單位），因此詞彙在語言的傳情達意中占有十分重要的地位。詞彙風格是語言風格賴以生成和體現的重要因素，因而語言風格學也必須十分重視詞彙風格的研究。<sup>12</sup>筆者試圖以語言學客觀研究的方式來描述、分析、歸納志摩新詩中的措辭偏好、詞語搭配的規律，使大眾對其新詩詞彙除了「詞藻華美」的印象外，能有更具體、深入的認識。

## 第二節 研究範圍

徐志摩有四本詩集：《志摩的詩》（上海：新月書店出版，1925年）、《翡冷翠的一夜》（上海：新月書店出版，1927年）、《猛虎集》（上海：新月書店出版，1931年）、《雲遊》（陳夢家編，上海：新月書店出版，1932年）。自六〇年代起，即有多種版本的一冊《徐志摩全集》在臺灣出版，但多屬斷簡殘編，未能盡窺徐志摩創作的全貌。為求蒐集徐志摩較完整新詩作品作為研究文本，以探究其新詩整體詞彙風格，筆者比較過諸多版本，其中蒐錄作品最完整、編輯校對相對嚴謹的版本當屬蔣復璁、梁實秋主編的六冊《徐志摩全集》（須搭配梁錫華編著的《徐志摩詩文補遺》）及2005年韓石山主編的八冊《徐志摩全集》。梁實秋於〈編輯經過〉中提到：

既稱全集，當然應將作者已刊未刊諸稿悉數收入，但於此時此地很難做到。其已集結成冊者，幸已收齊，經過相當困難，其中《渦堤孩》一書於最後一分鐘才從香港的宋淇先生處覓得。至於作者在各刊物發表的文字，我們要儘量蒐求，遺憾的是有很多作品我們僅知其篇名與刊物名稱而無從採集。以《新月雜誌》而論，在臺灣僅黃得時先生藏有十餘冊，後幸賴我國駐日大使陳之邁先生鼎力幫助，由邱創壽先生從日本訪得三十餘冊攝影惠供參考，雖非全璧，已大致不差。其他如《小說月報》所刊志摩詩文，在臺亦無處收集，第六輯正付印中，纔由林明德先生自日本東洋文庫影印寄來，及時編入全集。志摩生前詩稿之未發表者，積鏊先生提供若干，雖數量不豐，吉光片羽，彌足珍貴。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>12</sup> 張慧美：《語言風格之理論與實例研究》，臺北：駱駝出版、高雄：麗文文化發行，2006年，頁33。

<sup>13</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：《徐志摩全集》六輯，臺北：傳記文學，1980年，頁19。

梁錫華於《徐志摩詩文補遺》〈前言〉中提到：

所謂「徐志摩全集」在港、臺及東南亞地區出現，都是些不負責任只圖利潤的某些印書人的「傑作」。基本上真正當得起全集之名的，當以民國五十八年蔣復璁、梁實秋兩位先生合編那六大本。

蔣、梁的「全集」出版後，我陸續在北美、歐洲、印度、香港等地收集到其他徐志摩的詩文和書信，其過程是頗艱苦的。……嚴格來說，即使把蔣、梁的全集加上本書，也難說是百分之百齊備的全集。不過，尚未發掘出來的徐氏詩文已屬為數不多了。<sup>14</sup>

本論文所研究的徐志摩新詩文本範圍以蔣復璁、梁實秋合編的《徐志摩全集》為主，全套共分六輯，徐志摩四本詩集：《志摩的詩》、《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》、《雲遊》收錄於第二輯。至於《志摩的詩》中被作者刪去的十餘首，編者在原詩發表的刊物上找到，並和其他雜見於報章雜誌而未收入單行本的詩篇一同編入第六輯，再加上梁錫華編《徐志摩詩文補遺》13首新詩，共計158首。

茲將本論研究範圍製成表格如下：

書名	收錄內容	出版社	出版年份	數量	共計
蔣復璁、梁實秋合編的《徐志摩全集第二輯》	《志摩的詩》 《翡冷翠的一夜》 《猛虎集》 《雲遊》	傳記文學出版社	1980年再版	125首	158首
蔣復璁、梁實秋合編的《徐志摩全集第六輯》	《志摩的詩》中被作者刪去的十餘首、其他雜見於報章雜誌而未收入單行本的詩篇	傳記文學出版社	1980年再版	20首	
梁錫華《徐志摩詩文補遺》	蔣、梁的「全集」出版後，陸續在北美、歐洲、印度、香港等地收集到其他徐志摩的詩	時報文化出版事業有限公司	1980年	13首	

<sup>14</sup> 梁錫華編著：《徐志摩詩文補遺》，臺北：時報文化，1980年，頁1-2。

由於編者為求詩稿真實原貌，不直接於原詩勘誤，而另附勘誤表於其後，造成研究時閱讀不便，因此筆者以蔣復璁、梁實秋合編的《徐志摩全集》以及梁錫華編《徐志摩詩文補遺》為主，再輔以參考編輯嚴謹、直接於原詩勘誤的 2005 年韓石山主編的八冊《徐志摩全集》。

### 第三節 徐志摩及其詩歌創作理念

本論主要分析的文本為徐志摩的新詩作品。關於徐志摩的生平、詩歌創作理念與歷程，本節將分成「徐志摩生平概述」、「徐志摩的詩歌創作理念及歷程」二部分說明：

#### 一、徐志摩生平概述

徐志摩，原名章垿，字樵森，小名又申，赴美留學前夕改名志摩。生於一八九七年，至一九三一年不幸因空難逝世，得年三十四歲。生前曾用過眾多筆名發表作品，如：南湖、詩哲、海穀、大兵、雲中鶴、仙鶴、刪我、心手、黃狗、諤諤……等。他是新月詩社成員，亦是中國著名新月派現代詩人、散文家。創作之外亦倡導新詩格律，是位作品與理論完美結合的作家。此外，他更積極編輯詩刊、引進西方文學理論、提攜後進，對中國新詩的發展貢獻非凡。

#### (一) 生長環境

徐志摩出生於風景秀麗、學風鼎盛的浙江省海寧縣硤石鎮。自小生活條件優渥，家族世代經商，其父親徐申如當時名下除了經營梅醬廠、絲綢莊、綢布號外，還集資創辦電燈公司、興建火力發電廠、電話公司，甚至在上海事業更拓展至錢莊經營，是近代浙江相當著名的實業家，人稱「硤石鉅子」，在滬杭一帶的金融實業界具有相當地位。

徐志摩生得聰明乖巧，加上他獨子長孫的地位，自小備受家人期望及寵愛。父親徐申如思想開明，頭腦靈活，頗具開拓精神和遠見卓識。生長在相對輕鬆開明的家庭環境裡，徐志摩從小便養成了活潑、浪漫、愛美的性情。

#### (二) 國內紮根

五歲的徐志摩即開始在私塾讀書，嚴格的舊式教育雖為生性活潑的他帶來許多壓抑，但無形中也替其打下了堅實的舊學基礎。十二歲至硤石鎮第一所新式學

堂——開智學堂求學。在那裡，徐志摩各科成績均名列前茅，古文成績尤為突出。兩年後以第一名的優異成績畢業，並進入杭州府中學（即杭州第一中學校）就讀。在校期間，與郁達夫成為中學同學，且成績一直冠蓋群生。此外，他的文學造詣高，國文老師時常將其文章當作範文向全班宣讀。

一九一五年，徐志摩同樣以第一名優異成績畢業於杭州府中學，隨即考入北京大學預科。隔年十月由家中作主，與張君勳之妹張幼儀結婚，後來就近轉入上海滬江大學預科學習。同年秋，又北上轉入天津北洋大學預科。次年，北洋大學法科併入北京大學，於是他再次赴北京大學專攻法科政治學。婚後在妻兄張君勳的引薦下，成為國學大師梁啟超之徒，算是徐志摩在這場舊式婚姻中的最大收穫。

### （三）美國留學

一九一八年在恩師梁啟超的建議下，毅然決然前往美國就讀克拉克大學歷史系，並於一年後取得學士。次年繼續到紐約哥倫比亞大學經濟系研究政治與社會問題，並於一九二〇年以《論中國婦女的地位》論文取得哥大碩士學位。徐志摩在當時受美國人民愛國熱情的影響下，開始積極閱讀研究各種政治思想學派的學說，企求從中探索出解救中國的上乘方案。志摩在哥大攻讀碩士學位期間修的雖是經濟系，但選的課程側重在政治方面，因此在美國留學時期，相對於家族的民生實業經營，他更感興趣的是政治、社會的議題。

### （四）英國留學

哥大畢業後的徐志摩欲追隨羅素( Bert rand Ar thur William Russell )學習哲學，從美國轉赴英國劍橋，恰巧羅素剛離開劍橋，他只好選擇先在英國倫敦大學政治經濟學院攻讀博士學位。隔年透過劍橋學者狄更斯( Goldsworthy Lowes Dickinson )的介紹，徐志摩順利進入劍橋大學王家學院當特別生，可以在劍橋隨意選課聽講，研習文學，一圓期盼已久的「康橋夢」。從一九二〇年至一九二二年回國，短短的兩年時間，徐志摩已深受西方教育的熏陶及歐美浪漫主義和唯美派詩人的影響，徹底接受「康橋」的洗禮，確立了自己的文學信仰。

在美國兩年，徐志摩忙的是上課、聽講、考試。在英國，他也住了兩年，經常忙的卻是廣交名流和看閒書。在和英國友人一同散步、騎車、抽煙、閒談、喝茶、吃牛油烤餅中，他接受了康橋文化的啟迪；在廣泛涉獵英國名人著作中，確立了他人生的基本哲學。

當時，劍橋王家學院的教學不像美國大學那樣刻板，有充分的時間讓學生自由的閱讀自己愛看的書籍，在這樣的學習氛圍之中，徐志摩閱讀了華茲華斯（William Wordsworth）、拜倫（Lord Byron）、雪萊（Percy Bysshe Shelley）、濟慈（John Keats）、哈代（Thomas Hardy）……等名家的作品，深受西方浪漫主義思潮的影響。

在康橋兩年，他運用課後餘暇努力創作詩歌和散文，並開始翻譯文學著作。如翻譯了英國作家曼殊斐兒（Miss Katherine Mansfield）的短篇小說、德國福溝（F. de la M. Fougue）的小說《渦堤孩》、法國中古時的一篇故事《吳嘉讓與倪阿蘭》、義大利作家丹農雪烏（D'Annunzio）的《死城》和伏爾泰（Voltaire）的作品《贛第德》……等作品。

喜好交遊的徐志摩在英國曾與羅素（Bert rand Arthur William Russell）、曼殊斐兒（Miss Katherine Mansfield）、狄金森（Goldsworthy Lowes Dickinson）、哈代（Thomas Hardy）、嘉本特（Edward Carpenter）、威爾斯（H.G. Wells）等許多世界級的著名作家、學者交往，受到他們的指點，啟迪了他詩人的創造力。經歷在英國的學習，徐志摩的思想深深地打上了歐洲文化的烙印。這些資產階級的自由、平等、博愛以及個人本位主義的思想滲入了他的靈魂，對他以後的生活和詩歌創作產生了重大影響。<sup>15</sup>

此外，他也結交了一些來自國內的才俊之士，如：陳西滢、章士釗，以及林長民、林徽音父女。而林徽音這位活潑明麗、風華絕代的佳人的出現，更在徐志摩的情感深處掀起波瀾，深深影響著他短促又璀璨的一生。一九二二年三月，徐志摩正式與張幼儀離婚，但林徽音也隨父不辭而別。

林徽音離開後杳無音訊，空寂痛苦的徐志摩轉而投入大自然的懷抱。當時，康橋的自然美景為他的憂情、苦悶注入靈感與美感，使徐志摩的詩情如山洪爆發，不分方向地亂衝。

我那時是絕無依傍，也不知顧慮，心頭有什麼鬱積，就付託腕底胡亂給爬梳了去，救命似的迫切，哪還顧得了什麼美醜<sup>16</sup>

在這樣的情感、環境之下，促成了徐志摩一九二二年二月到十月那半年的詩作。這些詩作現存二十五首，如：〈春〉、〈小詩〉……等，它頌揚自由、人道、青春、愛情和大自然，顯露了徐志摩早期追求個性解放的思想軌跡。因難抑心中鬱積，多數詩作又帶著淒淒處處的憂情，真實地表露當時他失去林徽音的苦痛心境。但

<sup>15</sup> 王俊虎：〈意象·音樂·詩魂——徐志摩詩歌美學意蘊探析〉《延安大學學報(社會科學版)》2006年10月第28卷第5期，頁62-66。

<sup>16</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁343。

這時期的詩作詩味不濃，意境欠深。

### （五）回國——成立新月社

一九二二年徐志摩放棄深造由英倫返國，應胡適之邀，擔任北京大學英文系教授。支撐他再度放棄唾手可得的博士學位的原因，一方面是追求音訊杳然的林徽音，一方面是他想回國推動、建設新文化的勃勃雄心。而愛情求索的結果是換來林徽音選擇了梁啟超之子梁思成，黯然神傷的志摩只好將全部心力放諸新文化的建設上。

隔年徐志摩和胡適等一群朋友發起成立「新月社」。而「新月」名稱的由來，是徐志摩根據泰戈爾《新月集》而起的，意在以「它那纖弱的一彎分明暗示著，懷抱著未來的圓滿。」<sup>17</sup>

徐志摩參與了新月派的整個活動，他的創作體現了新月流派鮮明特徵。從成立新月社到逐步形成一個文學流派——新月派，歷時約十年，徐志摩始終在其中扮演著重要角色。

### （六）回國——接編《晨報副刊》

新月社失敗之後，徐志摩另謀途徑於一九二五年九月接編《晨報副刊》，他不只是把接任《晨報副刊》編輯當作選稿、付印等一種機械性的任務，而是要把副刊變成自己的喇叭，在這塊號稱「思想的前驅」的園地上大顯身手。因此開始了徐志摩文化活動的一個新階段，也是他一生中最輝煌、最意氣風發的時期。

在徐志摩主編《晨報副刊》期間最突出的成績是先後辦了《詩鐫》和《劇刊》，尤其是他和聞一多等人共同創辦的《詩鐫》，領導了一九二〇年代的中國新詩形式運動，為詩的嘗試付出的努力和貢獻極大，功不可沒。

《詩鐫》一方面持續發表嘗試新詩的詩作，另一方面連續發表了一系列詩歌理論文章，此外也介紹了一些著名的外國詩歌。當時的新詩專刊十分少見，也因此受到廣大青年讀者的歡迎。自胡適等人在新文化運動中倡導新詩運動以來，許多青年就對新詩產生了興趣，因此《晨報副刊·詩鐫》的問世，無異於在那時的中國詩壇上灑下甘霖，滋潤著新詩界和廣大讀者們飢渴的心田。在這同時，聞一多也由美國回國並參加了《詩鐫》的編撰工作。除第三、四兩期由聞一多和第五期由饒孟侃負責編輯外，其全各期均由徐志摩主編。

<sup>17</sup> 陳東海〈論新月詩派主將——徐志摩詩歌的風格〉，《青年文學家》，2009年12期，頁20。

雖然《詩鐫》前後只出了十一期，但成就斐然，影響深遠，在中國新詩發展史上樹立起一塊奪目的里程碑。其對現代中國新詩發展的突出貢獻，是在於它成功地探討了新詩格律化的理論和創作實踐，更標誌著以「使詩的內容及形式雙方表現出美的力量，成為一種完美的藝術」的詩歌流派——新月詩派的形成。

《詩鐫》中，詩歌理論方面發表的論文有六篇，主要是探討新詩的音節和格律，其中以聞一多的〈詩的格律〉影響最大，具有代表意義，他簡直建構了整個新格律詩的理論系統。〈詩的格律〉系統闡述了新詩藝術的形式和技巧中必須具備的三美，即「音樂美」、「繪畫美」、和「建築美」問題。還回顧了五四以來新詩發展的情況，針對自新詩流行後出現過於散漫的創作狀況給予及時的批評，將新詩的形式美和現代漢語詩韻的研究升到一個嶄新的高度。

在創作方面，《詩鐫》從創刊到停刊，共發表詩作八十四首。其中最著名的就是聞一多的〈死水〉和朱湘的〈採蓮曲〉。徐志摩寫了〈梅雪爭春〉，還有〈西伯利亞〉、〈再休怪我沉臉〉、〈望月〉、〈又一次試驗〉、〈半夜深巷琵琶〉、〈在哀克剎脫教堂前〉、〈偶然〉等七首。這些詩的最大特點就是落實了他們在理論中所主張追求詩歌的音樂美、繪畫美、和建築美。

在此同時，徐志摩與曾是朋友王賡的妻子陸小曼在北京結婚。婚後志摩夫婦因時局混亂，決定輾轉到上海定居。於是徐志摩在一九二六年十月告別了歷時一年多的副刊編輯生活，也告別了他一生中最輝煌的時期。

### （七）籌辦新月書店

在上海定居期間，由於徐志摩離婚再娶，觸怒了父親，中斷了他經濟上的援助。而妻子陸小曼生活揮霍無度，龐大的花費使他入不敷支。因此徐志摩應胡適之邀，開始兼教於北大，為了貼補家用，同時又在光華大學、東吳大學法學院、大夏大學三所大學講課，時常在上海、南京、北京三地間往返。課餘還得趕寫詩文，賺取稿費。一個月所獲金錢，至少也有一千多元（當時一個圖書館管理員的月薪約五元），然而仍不敷陸小曼的揮霍，沉重的經濟負擔，使其生活變了顏色。

當時恰巧一些的新月社成員由於政治形勢的變化及其它種種原因，也都紛紛聚集上海，使得生活變調的徐志摩有了新的精神寄託。熱衷文學活動的他開始四處奔走聯絡，一九二七年與聞一多、胡適、梁實秋、饒孟侃、丁西林、邵洵美、余上沅等人在上海籌辦新月書店。由於徐志摩關係多、人事熟，又熱心於書店事業，因而在籌備、經營的過程出力最多，同仁都把他視為新月書店的靈魂。

新月書店在大家的齊心合力之下，一開始頗有生氣，出版了一批具影響力的著作，如胡適《白話文學史》、余上沅《國劇運動》。文藝創作方面，則有凌叔華

《花之寺》、徐志摩的散文集《巴黎的鱗爪》、《自剖》，詩集《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》以及《雲遊》，經過增刪的《志摩的詩》，以及他和陸小曼合著的《卞昆岡》都在新月書店出版。

隔年徐志摩又與聞一多、饒孟侃、葉公超等創辦《新月》月刊。《新月》一共出刊四卷四十三期，至一九三三年六月終刊，不僅刊出新月派成員的著作，其中也有郁達夫、巴金、丁玲、胡也頻等思想傾向進步的作家作品。雖然《新月》到後期政治傾向日趨反動，但在從事詩歌創作及研討的這條連索似乎還沒中斷。徐志摩仍在《新月》上發表的詩作，如：〈我等候你〉、〈活該〉、〈季候〉、〈鯉跳〉、〈車眺隨筆〉、〈卑微〉、〈泰山〉……等，代表了當時新月派創作的最高水準，其詩風陶冶了新月後起的青年詩人。

## （八）創辦《詩刊》、殞落

一九三一年，徐志摩為延續《晨報副刊·詩鐫》的精神，與陳夢家、方瑋德、邵洵美等創辦《詩刊》季刊，也是他為中國新詩發展做的最後一件大事。《詩刊》共出了四期，前三期徐志摩主編，第四期「志摩紀念號」，是徐志摩逝世後由陳夢家主編，之後也便銷聲匿跡了。雖然在中國現代詩歌發展上，《詩刊》的影響力遠不如《晨報副刊·詩鐫》，但《詩刊》發表了一些藝術水平較高的作品，如：聞一多〈奇蹟〉、徐志摩〈愛的靈感〉、〈山中〉、〈兩個月亮〉、〈你去〉、卞之琳〈噩夢〉等都寫得新穎，呈現異彩紛呈的局面。此外，《詩刊》倡導向外國詩歌學習，徐志摩十分熱衷十四行詩的寫作嘗試，也鼓舞了大家嘗試創作的信心。

同年十一月十九日，在南京的徐志摩，為了參加林徽音的講座趕赴北京，於早晨八時搭乘搭乘從南京到北平的「濟南號」郵機，不幸飛機在大霧中誤觸濟南開山失事，結束了志摩短暫又傳奇的一生，時年三十四歲，留給世人無限感傷。

## 二、徐志摩的詩歌創作理念及歷程

五四新文學時期，眾多傑出的詩人可謂是群星燦爛。五四人物個個才華洋溢，意氣風發，他們掀起時代浪潮，開拓文學嶄新方向。在這其中，徐志摩當屬最耀眼的一顆明星。他的新詩自由奔放、熱情真摯，無拘無束地抒寫他的思想和情懷。志摩同時也是當時格律派的典型詩人，直抒性靈的內容之外亦重視形式之美。因此他的詩歌形成內外兼美的極高藝術境界，身後數十年來依然為讀者傳誦不已，奠立中國新詩史上不朽的地位。同為新月社社員的作家梁實秋先生曾評論志摩：

徐志摩不僅僅在新文學史上佔一席位，其作品經過五十年的淘汰考驗，也成了不可否認的傳世之作。<sup>18</sup>

陸淵也在《新詩用韻問題》中評徐志摩的詩：

一字一語，處處有動人之精神，讀來餘音，心弦為之顫動不止，其詩之價值，不言可知。

此外，著名作家茅盾亦曾給予極高評價：「志摩是中國文壇上傑出的代表，志摩以後的繼起者未見有能並駕齊驅。」<sup>19</sup>以及朱自清推崇他：「中國現代詩人當首推徐志摩與郭沫若。」<sup>20</sup>在在都顯示徐志摩在文壇上不可抹滅的地位。雖然他在詩歌創作上只有短暫的十年，但他在詩歌藝術上不斷地嘗試、創新、追求詩美，也注重詩的情感、想像和意象，使新詩重新獲得了生命力，開拓了五四新文學以來嶄新的詩歌風貌。

徐志摩留學英國期間，開啟了文學道路的大門，使得他的新詩既繼承了中國古典詩詞的美學元素，又大膽借鑒了西方的美學形式，使得中、西方的詩歌藝術與內涵在志摩不受羈絆的才華之下完美、和諧地結合，形成了其詩歌獨特的藝術風格。詩歌具有如此崇高的成就並非一蹴可幾，本節筆者將探究徐志摩新詩的創作觀及其新詩創作歷程。

### （一）詩歌創作理念

總括徐志摩短促傳奇的一生，胡適曾道：「他的人生觀真是一種『單純信仰』，這裡面只有三個大字：一個是愛，一個是自由，一個是美。」<sup>21</sup>其詩歌的內容，一如他的人生，情感的奔放，手法的多變，形式的優美，都是在追求「單純信仰」的體現，因此「美」一直是徐志摩在詩歌創作上所重視的。他呼喊：「美是上帝的精神，人生應常美化！」<sup>22</sup>前上海大公關國際新聞主編許君遠亦說：

「美」充滿著他（徐志摩）的「人」，充滿著他的靈魂，甚至充滿於他的文字。他的文字的美，的確是他給予現代中國文藝的一大貢獻。<sup>23</sup>

<sup>18</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁3。

<sup>19</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁5。

<sup>20</sup> 陳從周：《徐志摩年譜·序》，陳從周1949年自編自印，上海書店，1981年複印再版。

<sup>21</sup> 胡適：〈追悼志摩〉《胡適文集》，北京：人民文學出版社，新華書店，1998年，頁564-571。

<sup>22</sup> 徐志摩：〈讀雪萊詩後〉，《文學週報》第95期，1923年11月5日。

<sup>23</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁5。

基於對「美」的嚮往，徐志摩的新詩不僅追求自由奔放、直書性靈的自然美，更追求詩歌的音律、語言、詩節勻稱的形式美，形成其詩歌內外兼美的高度藝術成就。關於徐志摩詩歌的創作理念，分為以下兩點介紹：

### 1、崇拜自然，抒寫性靈

詩歌作品最主要的目標是傳情達意，思想內容便是其中最重要的靈魂，即使是身為重視外在形式的格律派詩人徐志摩，詩歌的內在意涵仍是他最關注的部分。他指出：「一首詩的字句是身體的外形，音節是血脈，詩感或原動的詩意是心臟的跳動，有了它才有血脈的流轉。」<sup>24</sup>可見「詩感」、「詩意」是一首詩的心臟，它是生命的動力與源頭，沒有心臟的詩當然也就不具有生命力。

徐志摩極度熱愛自然、崇拜自然。他曾自述：「我只是自然的崇拜者，我生平教育之校擇者，都從眷愛自然而來。」<sup>25</sup>詩人從他童年時代，就愛在大自然的懷抱中自由自在的玩耍。在英倫求學時期，對他一生有著重大的影響。在康橋，不必像在美國求學那樣整日忙於上課、作業、論文撰寫。旁聽生的身份讓志摩可以盡情放鬆、遊歷、參與學生活動，也使他的思想漸漸產生轉變。原本熱衷政治、社會，積極投入社會改革運動的徐志摩，開始投入大自然的懷抱。在康橋風光的優美與寧靜中，啟發了他文學創作的靈感。

親近、皈依於大自然，是徐志摩主要的創作理念。他在〈我所知道的康橋〉中提到「大自然的優美，寧靜，調諧在這星光與波光的默契中不期然的淹入了你的性靈」<sup>26</sup>人本生於自然，他覺得人生悲觀的病根是在忘本，入世深似一天，離自然遠似一天<sup>27</sup>。因此他醉心於康橋的自然美景，認為人們惟有接觸自然，回到最原始、純真的天性，才能改變現實社會醜惡與沉淪的亂象。也因此徐志摩許多詩作都是從親近自然、體驗自然中去找尋靈感、抒發性靈。

他追尋「自然美」，包括外在的「自然美」，即為用心靈去感受大自然的風雲變幻；以及內在的「自然美」，就是如孩童般自然奔放、不加矯飾地展現自己的情感，還原最原始、純真的自我。徐志摩坦懷地表示：

只有你單身奔赴大自然的懷抱時，像一個裸體的小孩撲入他母親的懷抱時，你纔知道靈魂的愉快是怎樣的。<sup>28</sup>

<sup>24</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈詩刊放假〉，《徐志摩全集》第六輯，臺北：傳記文學，1980年，頁260-261。

<sup>25</sup> 徐志摩：〈鬼話〉，《徐志摩文集3·散文集（乙集）》，香港：商務印書館分館，1983年，頁279。

<sup>26</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈我所知道的康橋〉，《徐志摩全集》第三輯，臺北：傳記文學，1980年，頁247。

<sup>27</sup> 宋炳輝：《夜鶯與新月—徐志摩傳》，臺北：業強出版社，1993年，頁89。

<sup>28</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈翡冷翠山居閒話〉，《徐志摩全集》第三輯，臺北：傳記文學，1980年，頁232。

對他而言，投身大自然懷抱，讓純真的心靈與大自然相互感應對話，方能找回最自然真切的情感。大自然的一景一物本無思想情感，但徐志摩將自己的生命熱情投注在自然美景之上，使其也被賦予了生命情感。在詩人眼中，景隨情生，情景相融，詩中景物處處都是徐志摩的自我情感。在志摩的移情作用之下，不僅呈現眼前客觀的美景，同時也映照出作者主觀的內在情感。

## 2、追求形式，落實三美

徐志摩除了在詩歌內容崇尚自然美外，更向外追求詩歌的形式美。五四新文化運動，以胡適為代表的白話新詩運動應運而生，他主張以白話取代文言而作為詩歌語言，講究詩體解放、不拘格律、平仄、長短，「有什麼題目，做什麼詩」、「詩該怎麼做，就怎麼做。」（胡適《談新詩》）但面對新詩平白樸實的內容以及氾濫的情感，造成了後來詩歌散文化的不良傾向，中國新詩的發展在此一度陷入困境。

而聞一多、徐志摩領導新月詩派的出現恰好可彌補這一缺陷。聞一多、徐志摩等組成的詩人群，提倡了新格律詩，開始講究新詩的形式、格律，注重詩的情感、意象，使原本平白樸實的新詩重新獲得生命力。

在詩歌創作理論方面，1926年新月派詩人聞一多發表〈詩的格律〉，提出詩歌創作「三美」原則：

詩的實力不獨包括音樂的美（音節），繪畫的美（詞藻），並且還有建築的美（節的勻稱和句的均齊）。<sup>29</sup>

聞一多認為詩歌除了內容之外，還須注重形式之美，因此提出注重詩歌的音樂美、繪畫美、建築美的三美原則，讓新月派的詩歌創作有了個具體、可遵循的方向。聞一多主張應「節制氾濫的情感」，他認為最優秀的詩人應該「帶著鐐銜跳舞」<sup>30</sup>卻依然是舞姿曼妙。而1928年徐志摩也在《新月·創刊號》上發表了〈新月的態度〉，他也認為：

我們不敢贊許傷感與熱狂，因為我們相信感情不經理性的清瀘是一注惡濁的亂泉，它那無方向的激射至少是一種精力的耗廢。我們當然不反對解放情感，但在這頭駿悍的野馬的身背上我們不能不謹慎的安上理性的鞍索。

31

雖然徐志摩第一本詩集《志摩的詩》中的詩歌形式亦具有「野馬」奔放、不受拘

<sup>29</sup> 藍棣之編：〈詩的格律〉，《聞一多詩全編》，浙江文藝出版社，1995年，頁355。

<sup>30</sup> 藍棣之編：〈詩的格律〉，《聞一多詩全編》，浙江文藝出版社，1995年，頁355。

<sup>31</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈新月的態度〉，《徐志摩全集》第六輯，臺北：傳記文學，1980年，頁282。

束的特質，但由上述文字便可看出志摩的美學觀念已受聞一多影響而產生深刻的變化。他也開始積極地嘗試「三美」，並表示要把「創格的新詩當一件認真事情做」<sup>32</sup>，因此徐志摩寫詩主張講究苦心經營、精益求精，他堅持詩是「做」出來而不是「寫」出來的，以至於「為了一些破爛的字句，不知撚斷了多少根想像的鬚鬚。」<sup>33</sup>可見志摩詩歌看似渾然天成、自然奔放的內容之下，其實背後隱含的是詩人苦心經營詩歌形式的成果。

由於徐志摩新詩創作致力於三美理論的追求與試驗，因此如何將新詩創作進一步開創與實踐，便成為徐志摩認真思考與努力的目標。在詩人這樣的自我要求之下，使得徐志摩新詩講究音節和諧流暢、韻腳錯落有致的「音樂美」，詞藻豐美、洗鍊清新的「繪畫美」，詩節勻稱、詩句均齊的「建築美」。既落實了聞一多所宣導「三美」的底蘊與光彩，又能勇於嘗試、創新多種詩歌體式。因此他的新詩在三美之外有了更嶄新的更迭與調和，遵循中有變化，變化中有規律，形成了鮮明的創作特色，是新月詩派詩人創作的最高成就。雖然徐志摩畢生在詩歌創作上未提出過具體理論，但其創作卻奉行著聞一多的三美原則，可以說是詩歌三美最成功的落實者。至於徐志摩的詩歌創作理念呼應聞一多三美的藝術主張之處，筆者分述如下：

### (1) 音樂美——音節

所謂的「音樂美」就是講究詩歌的音節和諧流暢、韻腳的錯落有致。志摩詩歌的盛譽也多是因為音樂美而來。雖然「三美」原則是聞一多提出的，但是聞一多的嘗試只是將新詩的散漫納入了一個理性的框架，實踐了他的「建築美」他對「音樂美」的失敗嘗試，使得他的詩歌顯得過於僵硬。和聞一多相比，徐志摩反而將其「音樂美」發揮到了極致。<sup>34</sup>

徐志摩十分重視詩歌音節徐，他說過：「詩絕不僅是好看的字眼，鏗鏘的音節；乃是聖靈感動的結果，美的實現，宇宙之真理的流露」<sup>35</sup>、「我們信我們這民族這時期的精神解放或精神革命沒有一部像樣的詩式的表現是不完全的；我們信我們自身靈性裏以及周遭空氣裏多的是要求投胎的思想的靈魂，我們的責任是替它們構造適當的軀殼，這就是詩文與各種美術的新格式與新音節的發現。」<sup>36</sup>

志摩留學英國期間，大量接觸、翻譯西洋詩歌，而外國詩歌規律又錯落的韻腳、整齊和諧的音節也提供了他尋找詩歌音樂美學的豐富能量。徐志摩成功地將

<sup>32</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁337。

<sup>33</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁338。

<sup>34</sup> 王俊虎：〈意象·音樂·詩魂——徐志摩詩歌美學意蘊探析〉《延安大學學報(社會科學版)》2006年10月第28卷第5期，頁62-66。

<sup>35</sup> 徐志摩：〈讀雪萊詩後〉，《文學週報》第95期，1923年11月5日。

<sup>36</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈詩刊弁言〉，《徐志摩全集》第六輯，臺北：傳記文學，1980年，頁254。

西方詩歌形式的格律與特色引入自己的詩作之中，不僅創造個人詩歌特色，更在中國新詩史上有了開創性的意義。有關詩歌音節的使用，朱自清曾評論徐志摩：

徐志摩是試用外國詩的音節到中國詩裡最可注意的人，他試用了許多外國詩體。——徐志摩他的詩猶如他的人，是跳著濺著不捨晝夜的一道生命水。<sup>37</sup>

朱自清認為徐志摩是試用外國詩的音節到中國詩裡最值得注意的人，不僅肯定了志摩引用外國詩音節嘗試創作的積極，也肯定了徐氏詩歌音樂美的成就。

## (2) 繪畫美——語言

所謂的「繪畫美」就是講究詩歌的詞藻美。眾所周知在現代詩人當中，繪畫美方面取得突出成就的是聞一多，然而徐志摩亦有自己的獨特貢獻。徐志摩的詩歌辭藻華美、洗練，並能把中西文字、新詞舊語巧妙融合，其驅遣語言充滿變化又富有表現力。梁實秋讚美志摩新詩語言：

志摩使用文言詞藻，我們不嫌其陳腐，因為他尚於運用。他的國文有根柢，有那麼多的詞藻供他驅使，新詞舊語，無往不宜。<sup>38</sup>

林語堂也曾說：

讀了徐志摩的詩歌（也包括散文），才真正相信現代口語是可以寫成美麗的作品。<sup>39</sup>

由上述文字皆可看出徐志摩詩歌詞藻的優美與靈活，肯定了其在新詩藝術表現上中「繪畫美」。此外，曾在英國留學的徐志摩，也常將外國的典型事物以及外國的著名人物直接納入，讓自己的詩歌像是被譯製的外國詩歌。如〈康橋，再會吧〉：「婀娜的克賴亞的正如瓦茨瓦士」、〈哀曼殊斐兒〉：「又喧響在芳丹薄羅的青樹邊」、〈她是睡著了〉：「安琪兒的歌，安琪兒的舞。」其中「克萊亞」、「瓦茨瓦士」、「芳丹薄羅」、「安琪兒」這些西方人名、地名直接被使用在徐志摩的詩裡，使其詩歌語言蒙上了一層異國色彩。異國詞彙之外，徐志摩也能用一些本土較平易、淺顯的口語寫詩，如：〈殘詩〉中用了「趕明兒」、「臺階兒」、「人名兒」等許多北京兒化的詞，以及運用陝石土白寫成的〈一條金色的光痕〉。總而言之，徐志摩的詩歌既尊重現代漢語的表述習慣，又有對現代漢語語言習慣的某些突

<sup>37</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁4。

<sup>38</sup> 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東，2000年，頁48。

<sup>39</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁4。

破；在語法規範上，既有中國古典詩詞的浸潤，又有英文詩的某些影響。在中西語言巧妙的融合之下，志摩詩歌沒有半文半白的語句，也少有歐化的痕跡，這是一個很好的表率。展現了徐志摩高超又多元的語言特色。

### (3) 建築美——句式

聞一多先生說：「建築美主要指的還是一種詩行的視覺效果。」<sup>40</sup>建築美是指詩歌的外形而言，即詩節的勻稱和詩句的均齊，就像中國古代建築的特點：形式整齊嚴謹而變化多端。聞一多在〈詩的格律〉中強調詩形建築美的重要：

在我們中國的文學裏，尤其不當忽略視覺一層，因為我們的文字是象形的，我們中國人鑒賞文藝的時候，至少一半的印象是要靠眼睛來傳達的。

41

與聞一多的觀點相同，徐志摩亦十分講究詩形和章法，但又不過度拘泥，在整齊的詩行中尋求突破，能靈活多樣展現出多種的體式。使得每一首詩從整體上看是美觀勻稱的，詩節之間是整齊的，但絕不呆板拘謹；詩行與詩行之間字數經常變化，使其整齊間帶有錯落的美感。

徐志摩在追求自由解放的性格之下，又能執著堅守文學的「文學性」，尊崇聞一多提出的詩歌的「音樂美」、「繪畫美」、「建築美」三美原則，詩歌創作落實了新月詩派的詩學主張。除了擁有三美成就之外，徐志摩在創作態度上更積極嘗試各種詩體的創作，如：歌謠體、小詩、散文詩、新格律詩、戲劇化獨白、商籟體……等。<sup>42</sup>他是新月詩派中嘗試體制最多的詩人，且其在詩歌方面耕耘及卓越貢獻，為五四以來的中國新詩注入活力，開啟嶄新的發展的可能。也難怪新月詩人陳夢家稱讚：「那位投身於於新詩園裏耕耘最長久、最勤快的，是徐志摩。」<sup>43</sup>

## (二) 詩歌創作歷程

徐志摩短暫璀璨的一生，共留下了四部詩集：《志摩的詩》、《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》是他生前出版的，而《雲遊》是在他身後由新月詩人由邵洵美、陳夢家諸位編輯而成。前三部詩集裡，頗能看出徐氏詩歌藝術的進步及思想的改變。

一九二八年出版的《志摩的詩》。這是徐氏的第一部詩集。裡面都是很輕快

<sup>40</sup> 藍棣之編：〈詩的格律〉，《聞一多詩全編》，浙江文藝出版社，1995年，頁355。

<sup>41</sup> 藍棣之編：〈詩的格律〉，《聞一多詩全編》，浙江文藝出版社，1995年，頁355。

<sup>42</sup> 吳欣蓉：《徐志摩新詩美學研究》，臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，頁43。

<sup>43</sup> 轉錄自方慧：《百年家族—徐志摩》，臺北：立緒，2002年，頁3。

的調子，裝著活潑的感情。如：〈雪花的快樂〉看出志摩與陸小曼戀愛的心情。其他如：〈沙揚娜拉〉、〈落葉小唱〉、〈我有一個戀愛〉、〈難得鄉村裡的音韻〉、〈她是睡著了〉、〈殘詩〉……等都是佳作。在詩裡也常可以找到他關注現實的作品，如：〈古怪的世界〉描寫一對孤苦無依的老婦人、〈蓋上幾張油紙〉描寫一個痛失愛子的母親、〈毒藥〉詛咒直奉戰爭中滅絕人性及詩人對相互殘殺的不忍與憐憫，以及〈叫化活該〉、〈先生先生〉……等都是。在寫這些詩時，作者的心情是充滿希望的，同時也是異常天真的。詩歌內容多為情感直接的抒發，而詩歌的藝術技巧方面仍較生澀。徐志摩曾在〈猛虎集序文〉回顧自己的第一本詩集：

我的第一本詩集——《志摩的詩》——是我十一年回國後兩年內寫的，在這集子的初期的洶湧性雖已消滅，但大部分還是情感的，無關的氾濫，什麼詩的藝術和技巧都談不到。<sup>44</sup>

此外，這時期的志摩大膽嘗試各種詩體的創作，誠如陳西滢所說：「《志摩的詩》幾乎全是體制的輸入和試驗。」<sup>45</sup>在詩體上，徐志摩嘗試了散文體〈毒藥〉、無韻體〈康橋再會罷〉、駢句韻體〈殘詩〉、章韻體〈雪花的快樂〉、變相十四行詩〈天國的消息〉等體式，頗具實驗精神。

一九二七年徐志摩出版了第二部詩集《翡冷翠的一夜》。這裡都是徐志摩和陸小曼女士結婚前後的作品，所以他寫的多半是美、多半是愛。如：〈翡冷翠的一夜〉向世人昭告愛情的魔幻力量、〈偶然〉以雲和水的相逢比喻人世間兩人偶遇的緣分，以及分離後的灑脫情懷。徐志摩回顧自己的第二本詩集：

我的第二本詩集——《翡冷翠的一夜》——可以說是我的生活上的，又一個較大的波折的留痕。我把詩稿送給一多看，他回信說「這比《志摩的詩》確乎是進步了——一個絕大的進步。」他的好話，我是最願聽的，但我在詩的技巧方面，還是那楞生生的，絲毫沒有把握。<sup>46</sup>

可知《翡冷翠的一夜》與《志摩的詩》相較而言，詩歌創作技巧上已有較大的進步。陳夢家在〈紀念志摩〉一文中亦曾提到：

他（徐志摩）向我說過，《翡冷翠的一夜》中〈偶然〉、〈丁當——清新〉幾首詩劃開了他前後兩期的鴻溝，他抹去了以前的火氣，用整齊柔麗清爽

<sup>44</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁344。

<sup>45</sup> 邵華強編：〈西滢閒話〉，《徐志摩研究資料》，陝西人民出版社，1988年，頁255。

<sup>46</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁345。

的詩句，來寫出那微妙的靈魂的秘密。<sup>47</sup>

第二本詩集徐志摩已經「抹去了以前的火氣」出現藝術成就較高的作品。如〈望月〉、〈呻吟〉、〈天神似的英雄〉、〈罪與罰〉，技巧極高，尤其是〈海韻〉，其音調與意境並優。表示此時期的志摩，除了詩歌情感的抒發外，已經開始注意詩歌的形式技巧。

一九三一年出版《猛虎集》。這是志摩出版的第三部詩集，主要是徐氏幾年來感到生活的平凡和枯窘時寫的詩。技巧的確是較之前二部圓熟多了，而情調也確乎是感傷多了。他自己對於他那「單純的信仰」也流入於懷疑的頹廢。徐氏的生活，由甜蜜而轉入黯淡，筆調幽怨而委婉。如：〈生活〉、〈我不知道風是在那個方向吹〉等，都是同一情況下寫的。可是要講技巧，只有《猛虎集》的詩為最好。<sup>48</sup>其詩歌意境與形式完美結合的代表作〈再別康橋〉，亦是收錄於《猛虎集》。而此時期的詩歌創作，徐志摩在〈猛虎集序〉中坦言受到聞一多的影響：

我想這五六年來我們幾個寫詩的朋友多少都受到〈死水〉的作者的影響。我的筆本來是最不受羈勒的一匹野馬，看到了一多的作品我方才憬悟到我自己的野性。<sup>49</sup>

於是徐志摩詩創制由早期的粗放轉向注重詩行的整齊、音節的諧調、詞彙的優美，落實詩歌「三美」原則，而《猛虎集》便是徐志摩新詩創作的最高成就。

一九三二年出版的《雲遊》，算是徐志摩的第四部詩集，不過其內容是徐氏死後由邵洵美、陳夢家諸位整理其生前作品而刊行的。裡面較少特殊佳作，只有〈火車擒住車〉是一首音調鏗鏘，文句緊湊的好詩，以及〈愛的靈感〉情感真摯。可將本詩集看作是志摩詩歌的整理補充。

縱觀徐志摩的新詩，早期情感熱情奔放、直抒性靈，勇於嘗試各種詩體創作；後期逐漸開始注重詩歌形式之美，情感表達之外，其詩歌詞藻華美、文句靈動、富有節奏、韻律。不過無論各個時期的志摩，其創作的真摯情感，數十年以來緊扣讀者的心是不變的。

<sup>47</sup> 顧永棣編：〈紀念志摩〉，《徐志摩詩全集》，學林出版社，1997年，頁402、492。

<sup>48</sup> 徐芳：《中國新詩史》，臺北市：秀威資訊科技，2006年，頁106。

<sup>49</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁344-345。

## 第四節 研究方法及步驟

「語言風格學」是文學和語言學成功結合的範例，是文學和語言學的中間學科，在重視科際整合的現代，「語言風格學」具有特殊的意義，且相較於典型的文學研究，語言風格學側重在較客觀、科學的研究方式。筆者將本論文研究徐志摩新詩詞彙風格的方法與實際步驟依次詳述如下：

### 一、研究方法

研究方法共分兩個部分：第一部份先介紹基礎的語言風格學普遍性研究方法；第二部分再側重於敘述本論以詞彙角度切入來研究徐志摩詩歌語言風格的實際研究方式。

#### (一) 研究語言風格學的普遍性方法

現代語言風格學的研究方法，竺師家寧在《語言風格與文學韻律》一書提到：

著手的方式又可以分語言描寫法、比較法、統計法三途。<sup>50</sup>

鄭遠漢《言語風格學》也提到：

語言風格學研究語言個人風格必須採取科學分析的方法、定量分析的方法、統計的方法、比較的方法。<sup>51</sup>

張德明《語言風格學》一書提到的研究方法為：

風格學的基本方法：主要有比較法、分析綜合法、統計法和動態研究法等。<sup>52</sup>

綜合以上三家說法，大致可歸納出語言風格學的研究方式是採科學、客觀的角度分析，著手的途徑也很多，可分為語言描寫法、比較法、統計法、分析綜合法、動態研究法……等。本文採用語言描寫法、統計法、分析綜合法來進行徐志摩新詩的詞彙風格探析。茲將三種研究方式臚列如下：

<sup>50</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>51</sup> 鄭遠漢：《言語風格學》，武漢：湖北教育出版社，1998年二版，頁93-94。

<sup>52</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁13。

## 1、語言描寫法

語言描寫法誠如竺師家寧所言：「語言描寫法是把作品組成的材料——語音、詞彙、語法進行分析描寫看看語音是由哪些音素建構起來？篇章中的音韻搭配規律如何？用詞偏向如何？造句習慣如何？走樣變形的程度如何？和自然語言的差異有多大？」<sup>53</sup>因此語言描寫法就是將文本作品進行分析描寫，本文研究側重在徐志摩新詩的詞彙，故將藉此法來描寫其詩中的用詞偏好、構詞方式、詞彙間的搭配關係及詞彙的使用在詩句中產生的效果。

## 2、統計法

統計法是提出精確的數據，來說明某個風格現象。<sup>54</sup>研究者以客觀的方式將文本的語料分類、統計出實際數字，以便作為分析、歸納時的佐證。筆者欲將徐志摩新詩中重疊詞的構詞形式，如：AA、ABB.....等，以及新詞、古典詞彙中並列結構、偏正結構.....等各類型作統計，以便運用實際數字來具體說明作者選詞及構詞的傾向。

## 3、分析綜合法

張德明《語言風格學》：「分析是把整體分成部分，綜合是把分析各個部分再合成整體。」<sup>55</sup>所以分析時將作品文本分成許多小部分、小單位，研究個別內部的組成規律。然後再將諸多分析的成果綜合成整體，歸納出其整體風格的傾向。

在本論文中，筆者先將徐志摩詩歌中的古詞彙、新詞、重疊詞的詞語形式、搭配關係、形成效果.....等各方面進行研究，再將分析結果分類，歸納出規律、風格特色。

### (二) 研究詞彙風格的方法

本文研究主題為徐志摩新詩的詞彙，詞彙風格我們可以透過眾多途徑進行觀察。竺師家寧在《語言風格與文學韻律》中提到詞彙風格的研究方法包括：擬聲詞的應用、重疊詞的應用、方言俗語的應用、典雅或古語詞彙的應用、外來詞的應用、詞彙結構狀況、虛詞的狀況、詞彙的情感色彩、詞彙的情感色彩、新詩的

<sup>53</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>54</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>55</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁14。

創造力、詞類活用狀況、熟語的應用、共存限制的放寬等。<sup>56</sup>

筆者將由詞彙的「古語彙的使用」、「新詞創造力」、「重疊詞的運用」、「共存限制的放寬」四個角度切入，探討徐志摩新詩的詞彙風格。今將四種詞彙風格的研究方法及如何實際用於探討徐志摩新詩的作法簡介如下：

## 1、從古詞彙的使用看徐志摩詩的詞彙風格

韓愈〈南山詩〉用了許多唐代口語已經不用的上古詞彙，形成典雅的風格。例如：「沮如」、「濯濯」出自《詩經》、「崔嵬」出自司馬相如《子虛賦》、「歔歔」出自《說文》、「刻轢」、「幽墨」楚辭作「幽默」（深靜也）出自《史記》。<sup>57</sup>

徐志摩的新詩也使用了許多現代漢語少見的凝鍊古典詞彙，形成典雅、簡潔的風格。如：〈石虎胡同七號〉：「雨後的黃昏，滿院只**美蔭**，清香與涼風」，其中「美蔭」一詞少用於現代漢語，且該詞早在北宋已出現於賀鑄的〈鳳樓梧〉：「**美蔭**向人疏似舊。何須更待秋風後」。又如〈康橋再會罷〉：「**遠樹**凝寂 / 像墨潑的山形」中的「遠樹」一詞即為現代漢語的「遠方的樹木」，古典詩詞裡已相當常見，且多用於刻畫自然景物的句子。最早見於南朝梁 沈君攸的樂府詩〈桂楫泛河中〉：「眇眇雲根侵**遠樹**，蒼蒼水氣雜遙天」。再如〈問誰〉：「蘇醒的**林鳥** / 已在遠近間相應的喧呼」句中的「林鳥」即為現代漢語的「林中的小鳥」，徐志摩卻濃縮成二個字的詞語即可表達，可見其凝鍊之功，而該詞早在《梁書》中出現：「其**林鳥**則翻泊頡頏，遺音下上。」

以上三例分別將現代漢語「美好的樹蔭」濃縮成「美蔭」、「遠方的樹木」濃縮成「遠樹」、將「林中的小鳥」濃縮成「林鳥」。且語出有典，使用起來為詩歌增添典雅、凝鍊的風格，是志摩詩歌詞彙的一大特色。

本論文將徐志摩新詩中選用的古詞彙進行典故溯源及運用效果分析，並以語言描寫法描述分析作者使用古詞彙的情形以及產生的效果，並運用統計法以數字呈現出志摩選詞的朝代傾向，作為歸納敘述的佐證

## 2、從新詞的創造力看徐志摩詩的詞彙風格

一般作品所用的詞彙都是社會上約定俗成的現成詞，但是也有一些作品用詞突兀新穎，表現了很大的獨創力。如古代的莊子，天才絕出，想像力超人，因此也創造了自成一家的語言風格。為了表達他的哲學思想，他創新了一些詞彙，如：「坐忘、撻寧、才全、無假、坐馳、無厚、有間、懸解、物化、葆光」等。<sup>58</sup>

<sup>56</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁15。

<sup>57</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁48。

<sup>58</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁51。

徐志摩的才情縱橫，新詞創造力尤其旺盛，在他的詩歌中處處可見這些語出驚人的新詞。如：〈石虎胡同七號〉：「百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟」其中的「槐翁」、「棠姑」，以及「〈卡爾佛里〉：「眼裏直流着白豆粗的眼淚。」的「白豆粗」，還有〈西窗〉：「放進一團搗亂的風片 / 摟住了難免處女羞的花窗簾」的「處女羞」都是徐志摩自創的新詞，未見於其他現代漢語作品使用，形成新穎、親切的詞彙風格。

筆者將徐志摩詩歌的新詞根據其產生途徑進行分類，並以語言描寫法及統計法觀察作者新詞構詞的偏向，以及分析在詩中所營造的效果，最後歸納出志摩新詞的詞彙風格。

### 3、從重疊詞的運用看徐志摩詩的詞彙風格

詞的重疊式，是漢語構詞的一項特色：重疊有些是作擬聲，有些是用作一般的形容詞，少數也作動詞和名詞。從另一角度看，重疊詞可以分為「疊音」和「疊義」兩大類。<sup>59</sup>

疊音詞如《詩經》「憂心烈烈、四牡奕奕、耿耿不寐」，這些疊字詞不用作擬聲，也不是原來單字的意思，他們性質上像聯綿詞，功能上作形容詞用。在現代漢語裡，疊字式通常以「ABB」的形式出現，例如：白花花、髒兮兮、酸溜溜……等。徐志摩新詩中也出現為數不少「ABB」形式的疊音詞，如：黑綿綿、碧冷冷、峭陰陰、淚怦怦……等，這些疊音詞雖以現代漢語常用的「ABB」形式出現，但用詞特殊、新穎，少見於自然語言中，形成作者獨特的詞彙風格。

疊義類的兩個組成成分都是實詞，屬於兩個個別的詞素，不同於疊音類的兩個字組成一個詞素。疊義詞如《詩經》的「燕燕于飛」(〈邶風·燕燕〉)、「子子孫孫，勿替引之」(〈小雅·楚茨〉)。徐志摩新詩中也出現許多「AA+的」式的疊義詞，如：

要不是你們的豔麗 / 思玫，麥蒂特，臘妹， / 翩翩的，盈盈的 / 孜孜的，婷婷的 / 照亮著我記憶的幽黑 (〈給〉)

深深的黑夜，依依的塔影 / 團團的月彩，纖纖的波鱗 (〈月下雷峰影片〉)

輕輕的我走了 / 正如我輕輕的來 / 我輕輕的招手 / 作別西天的雲彩 (〈再別康橋〉)

筆者先將徐志摩新詩中出現的重疊詞組成形式分類，再針對個別的使用進行分析

<sup>59</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁45。

描寫，並以統計法提出精確的數據，歸納出徐志摩新詩重疊詞的用詞偏向、風格特色。

#### 4、從共存限制看徐志摩詩的詞彙風格

自然語言裡，詞和詞之間有一定的搭配關係，有的可以相連接出現，有的詞不能相連接，研究詞與詞的這種搭配規律即是「共存限制」的課題。<sup>60</sup>例如自然語法中形容詞之後必定為名詞，像是「好人」、「壞心」、「紅花」、「綠葉」……等，但假設形容詞後搭配其他詞，如「好飛」、「壞於」、「紅唉」……等，我們便可以說它們突破了搭配韻律上的共同限制。此外，即使語法搭配韻律符合，仍須注意詞義間搭配是否合理，例如我們可以說「好人」、「綠葉」，卻不能說「鹹人」、「痴葉」。

因此，共存限制有兩種情況，一是語法上的，一是詞義上的<sup>61</sup>。所謂「語法上的共存限制」，例如漢語裡存有名詞可以和動詞、形容詞組合，卻不能和副詞相組合以及形容詞必定修飾名詞或代詞……等語法的搭配限制。而「詞義上的共存限制」指的是語法相合外，在詞義上也要相容。我們以「玉」為例，它可以和形容詞「美」搭配成「美玉」，但同樣是形容詞的「瘋」卻不能和「玉」搭配成「瘋玉」，這就是違背了詞義上的共存限制。語法雖合，而詞義卻不合。至於「很」和「玉」搭配成「很玉」就更不允許了，因為它違背了語法上的共存限制，名詞「玉」是不能和副詞「很」搭配的。再以「喝」為例，它和名詞搭配，造成「喝茶」、「喝飯」，語法雖合，而後者詞義不合。至於「喝美」就更覺不妥，因為打破了語法上的共存限制，而讓動詞與形容詞組合。

徐志摩新詩中突破共存限制的地方極多，此種詞語間特殊的搭配方式同樣也讓作品達到新穎、吸睛的效果，令詩中意象呈現更加鮮明。如：

攀，攀盡了青條上的燦爛（〈蘇蘇〉）

「燦爛」原屬形容詞，在本句語法上是賓語的中心語，也因此從原本的形容詞轉為名詞。搭配關係上，攀為動詞，意思是抓住物體往上爬，自然語法上應搭配具有〔+名詞〕〔+高大物體〕特色的詞語，如：攀附山丘。而本詩句「攀」搭配〔-名詞〕的「燦爛」，是語法共存限制的突破。如此使用讓原本抽象無法碰觸的「燦爛」變得具體可近，同時由於搭配「攀」字，引領讀者想像高大、巨大的意象，使詩句「燦爛」光彩鮮明的程度更加提升。

<sup>60</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁53。

<sup>61</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁54。

趁早掩埋你的舊憶 / 這苦臉也不用裝， / 到頭兒總是個忘！（〈活該〉）

「舊憶」為偏正結構的名詞，在語法中屬於賓語。搭配關係上動詞「掩埋」應搭配〔+具體〕〔+物品〕特質的名詞，如：掩埋寶藏、掩埋垃圾，但在此結合〔-具體〕〔-物品〕的「舊憶」是詞義共存限制的突破。這種用法除了增加新鮮感之外，也讓原本「遺忘舊憶」這樣抽象的動作更具體地呈現。

由上述二例可見突破共存限制的語言不宜在日常交談中出現，但在文學的語言裡出現卻是允許的，因為它可以豐富作品的呈現方式。然而詩的語言並非一套毫無憑據、無中生有的新語言，它是在自然語言的基礎上，彈性放寬部分的語法或詞義上的搭配限制。因此我們可以透過分析，從中找出規律及突破之處，對詩的語言作科學的詮釋與解析。筆者欲從放寬共存限制的使用來探討徐志摩詩歌的語言風格，試圖就詩中詞語間語法或詞義上的特殊搭配來進行語言描寫，觀察其突破共存限制之處對全詩意象營造的效果及影響。

## 二、研究步驟

有關語言風格學的研究步驟，竺師家寧《語言風格與文學韻律》中分為三方面：分析、描寫、詮釋。分析是把一個語言片段進行解析，這需要具備語言分析的技術和訓練才有可能做到；其次是描寫，就是把語言片段各成分之間的搭配韻律說出來；最後是詮釋，就是把「為什麼是這樣」的所以然說出來。<sup>62</sup>筆者將以此三步驟為基礎，輔以語言學客觀研究方式及線上資料庫的使用，將研究步驟細列如下：

### （一）蒐集資料，整理分類

本論文所需的研究資料可分為三大類，一是徐志摩生平背景資料，包括傳記、志摩的作品、書信以及友人旁述的軼事；二是對徐志摩新詩的典型的文學研究資料，舉凡詩歌思想內容、作品鑑賞、意象經營、藝術手法、作品風格評論……等；三是語言風格學的相關研究，包括語言風格理論專著、前人研究的期刊、學位論文。將多方蒐集的資料根據內容進行分類整理，以方便日後撰寫時參考之用。引用資料盡量以第一手資料為主，如發現資料中有引用間接資料之處，則必須查證原典，以確保資料的正確性。

<sup>30</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁18。

## (二) 閱讀文本，篩選詞彙

挑選蒐錄及校對最完整嚴謹的徐志摩詩集，並將全部新詩作品輸入電腦，建立電子檔以方便檢索之用。接著仔細閱讀文本，依循自然語感先篩選出現代漢語中可能的特殊詞彙及共存限制突破的句例。重疊詞及共存限制突破的部分可直接由外在形式及語感判斷、分析，至於古詞彙及新詞部分，待筆者挑出可能之例後再運用線上資料庫進行檢索、確認。

## (三) 將詞彙進行檢索、分類

將從自然語感篩選出來可能的特殊詞彙放入「中央研究院現代漢語平衡語料庫」進行檢索、驗證。「中央研究院現代漢語平衡語料庫」是專門針對語言分析而設計的，每個文句都依詞斷開，並標示詞類。語料的蒐集也盡量做到現代漢語分配在不同的主題和語式上，是現代漢語無窮多的語句中一個代表性的樣本。由於此系統語料蒐集分配平均，所以可作為一般大眾約定俗成詞彙的標準。倘若詞語未出現在語料庫，即代表該詞語少見於現代漢語，也就成為作者特有的詞彙。筆者將所有徐志摩詩歌中語感特殊的詞語逐一進行檢索，留下出現次數 0 次的詞彙來進行分析研究。

接下來再將從「中央研究院現代漢語平衡語料庫」篩選留下的詞彙逐一放入「中央研究院漢籍全文資料庫」、「腹有詩書氣自華：唐宋詩詞資料庫」、「樂府詩全文檢索系統」三個線上資料庫進行檢索。

「中央研究院漢籍全文資料庫」是目前最具規模、資料統整最為嚴謹的中文全文資料庫之一。資料庫內容包括經、史、子、集四部，其中以史部為主，經、子、集部為輔。若以類別相屬，又可略分為宗教文獻、醫藥文獻、文學與文集、政書、類書與史料彙編等，二十餘年來累計收錄歷代典籍已達四百六十多種（新增書目），四億二百萬字，內容幾乎涵括了所有重要的典籍；元智大學「腹有詩書氣自華：唐宋詩詞資料庫」、「樂府詩全文檢索系統」分別為全唐詩與唐宋詞、樂府詩為全文檢索系統。

假設該詞語在任一線上資料庫之中搜尋到古典詩文之例，則將其納入古詞彙一類，並將該詞彙的古典詩文之例列出，作為佐證。若未出現，則表示此詞語未出現在代表現代漢語的「中央研究院現代漢語平衡語料庫」及代表古代漢語的「中央研究院漢籍全文資料庫」、「唐宋詩詞資料庫」、「樂府詩全文檢索系統」三個資料庫之中，顯示該詞非古典詞彙且現代漢語亦極少使用。最後再檢視該詞彙是否曾出現在與徐志摩同時代的作家作品中，若確認為徐氏所獨創則將其納入徐志摩新詩中的新詞一類。

#### (四) 進行細部描寫分析

將篩選完成的重疊詞、古語彙、新詞、共存限制放寬之例做初步整理。再逐一回歸文本開始分析詞義、詞語結構、語法功能，再詮釋其使用在作品中的效果、作用為何。

#### (五) 統計數據，歸納特色

就各大類詞彙研究成果進行量化統計分析，並將統計出來的數據製作成圖表實際比較、觀察，最後再以文字敘述的方式歸納出徐志摩新詩整體的詞彙風格、特色。

### 第五節 前人之研究成果

本節將前人研究成果分作兩類介紹：一為有關徐志摩詩歌的研究，多半仍屬於典型的文學研究，包含期刊文章及學位論文；二為語言風格學的相關研究，包括介紹普遍性定義和理論的專書、談論語言風格學相關知識、研究實例的期刊文章以及目前研究作品語言風格的學位論文。

#### 一、徐志摩詩歌相關研究

目前關於徐志摩詩歌的研究，多半採取傳統的文學研究角度，期刊文章方面除了 1991 年《語文月刊》第十二期趙寧子的〈傾聽那心靈深處的顫音——談徐志摩詩歌疊字運用的抒情特點〉、2003 年 4 月《邢臺職業技術學院學報》第二十二卷第二期劉景蘭的〈論徐志摩詩歌語言基質的構成〉這兩篇文章論及徐志摩詩歌語言外，其他諸如馬森的〈徐志摩的美學傾向〉、徐桂梅的〈淺談徐志摩詩歌的藝術魅力〉、陳樹萍、李相銀的〈論徐志摩的詩歌策略〉、高昆山的〈淺論徐志摩詩歌獨特的藝術個性〉、林綠的〈徐志摩與哈代〉……等文章，仍跳脫不出詩人生平、詩歌內容、詩歌創作理論、意象、藝術手法……等內容。

學位論文方面亦是如此，國內有關徐志摩新詩研究的共有 5 本，茲將內容簡要說明如下：

1988 年國立臺灣師範大學國文研究所，朴星柱發表的博士論文《新月派新詩研究》，探討新月派的形成及發展、它的詩論及其詩歌的特色，其中一章約略

談論徐志摩生平及新詩的內容。

1992 年私立逢甲大學中國文學研究所，金尚浩發表的碩士論文《徐志摩詩研究》，內容為論述徐志摩所受西方和古典文學的影響及其平生與新月派的關係，並探討徐志摩詩的主題、形式與技巧上的特色，算是首部專門研究徐志摩新詩的論文。

2000 年國立中山大學中國文研究所，金尚浩接著發表了博士論文《中國早期三大新詩人研究》。以徐志摩、聞一多、郭沫若三大詩人的詩歌和理論為範圍，相較於 1992 年發表的《徐志摩詩研究》，金尚浩除了介紹徐志摩的生平，詩及詩論外，進一步將郭沫若和徐志摩、徐志摩和聞一多、聞一多和郭沫若三大詩人的詩歌與其理論作連環比較、分析、綜合整理，以求徹底透析三大詩人異同。

2004 年臺北市立師範學院應用語言文學研究所，吳欣蓉發表的碩士論文《徐志摩新詩美學研究》，主要是談徐志摩新詩的內容分析、美感經驗、以及音律、意象、意境三方面的審美特徵。相較於 1992 年金尚浩發表的《徐志摩詩研究》，該論文更為深入探討徐志摩詩歌藝術形式上的特色。

2009 年國立中山大學中國文學系研究所，王詠絮發表的碩士論文《現代詩人中的仙、聖、鬼——論徐志摩、聞一多、戴望舒詩及其詩論》，研究範圍與金尚浩發表的博士論文《中國早期三大新詩人研究》同為比較分析徐志摩、聞一多，而將郭沫若的部分改為比較戴望舒的生平、詩歌及詩論。兩本論文相較之下，本論敘述徐志摩的生命歷程，尋根溯源的部分較為仔細，也進一步蒐集徐志摩的函件加以閱讀、融會貫通，並且追溯與其同時期學者及後人有關的個別研究以及五四新文學的專著論述、文章評論。

由以上介紹我們便可看出前賢在徐志摩新詩的研究上，範圍仍侷限於作家生平、詩歌內容、美感經驗、意象經營、形式技巧特色……等質性的探究與分析，屬於傳統文學關注的焦點。《中國早期三大新詩人研究》與《現代詩人中的仙、聖、鬼——論徐志摩、聞一多、戴望舒詩及其詩論》兩本著作開始嘗試與其他如聞一多、郭沫若、戴望舒……等作家比較、分析整理，但僅限於作家生平、詩歌內容、藝術手法及詩歌理論的部分。目前國內並未出現談論徐志摩新詩語言風格的相關論文，因此語言分析是在徐志摩新詩研究上相對較不足之處。本論文研究徐志摩詩歌的語言風格正是於前賢「感性認識」的文學研究成果之上，補足屬於語言「理性認識」的部分，如此一來才能完整地鑑賞徐志摩新詩。

## 二、語言風格學的相關研究

關於語言風格的專著有程祥徽的《語言風格初探》、張德明的《語言風格學》、鄭遠漢的《言語風格學》、黎運漢的《漢語風格探索》、張慧美的《語言風格之理論與實例研究》……等，讓筆者對語言風格學定義的了解及觀念的釐清有相當

助益。從中獲益最大的當屬竺師家寧的《語言風格語文學韻律》，書中對於語言風格定義、研究方法以及音律、詞彙、句式的研究方法……等語言風格相關知識的介紹，以實例深入淺出的方式說明，具極高參考價值。

期刊部分，大陸發表數量極多，國內近年來也有成長趨勢，但並未出現專門探討徐志摩詩歌語言風格的單篇文章。談論語言風格學相關知識與研究實例的期刊文章，國內如：竺師家寧〈語言風格學之觀念與方法〉、〈自然科學與社會心理——論詞彙形成的因素〉以及張慧美〈語言的風格作用〉、李添富〈格律與風格〉、廖志強：〈「藻麗」的語言藝術——一種語言表現風格的探析〉、吳幼萍〈鍾理和短篇小說「菸樓」之言語風格〉、彭嘉強〈魯迅作品俚俗詞的語言風格〉、張慧美〈網路語言之語言風格研究〉、王良友〈論黃春明小說《放生》的語言風格〉……等。

大陸期刊如：趙雪如：〈言語風格及其文化內涵〉、高名凱〈論語言風格學的內容和任務〉、駱小所：〈語言風格的分類和語言風格的形成〉、丁金國：〈關於語言風格學的幾個問題〉、張德明〈試論語言修辭與語言風格〉、孫桂珍〈談朱自清散文的語言風格〉、白忠德〈賈平凹散文語言風格演變及其特征〉、劉湘蘭〈王安憶小說語言風格的嬗變〉、楊清〈冰心作品語言風格變化探析〉、張靈敏〈手機短信的語言風格美探析〉……等文章。

學位論文方面，國內研究語言風格的論文共有 45 篇，其中由音韻、詞彙、句法三方面切入研究語言風格的著作有：吳梅芬《杜甫晚年七律作品語言風格研究》、周碧香《《東籬樂府》語言風格研究》、張靜宜《李賀詩之語言風格研究——從詞彙與句型結構分析》、葉淑宜《從「語言風格學」賞析《三國演義》中所引詩詞——以有題目的作品為範疇》、洪雅惠《高適七言古詩語言風格研究》、徐敏綺《陳子昂〈感遇詩〉語言風格研究》、陳秀真《余光中詩的語言風格研究》、林婉瑜《楊牧《時光命題》語言風格研究》、陳應祥《楊喚詩語言風格研究》、陳素經《臺語詩的文學技巧俗語言風格研究——以《臺語詩一世紀》為例》、朱碧霞《高行健小說的語言風格研究》。

由音韻、詞彙切入研究語言風格的著作有：張嘉玲《杜牧七言律詩語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》、林雅惠《王昌齡七言絕句語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》、林正芬《孟浩然五言古詩語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》、林美宏《《香奩集》淒麗的語言風格——從感官書寫入手》、王美心《劉禹錫七言絕句詩之語言風格研究——以音韻和詞彙為研究範疇》。

由詞彙、句法切入研究語言風格的著作有：許瑞玲《溫庭筠詩之語言風格研究：從顏色字的使用及其詩句結構分析》、陳逸玫《東坡詞語言風格研究》、李美玲《樊川詩的詞彙和語法——從語言風格學探索》、謝淑媚《王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》語言風格研究》、曹心怡《手機罐頭簡訊之語言風格》、陳德譽《臺灣電視新聞的語言風格特色之研究》。

專門以音律風格切入研究的著作有：吳麗靜《鄭愁予詩的音律風格研究》、楊雅惠《楊喚詩歌之音韻風格研究》、曾義窘《席慕容詩的音韻風格研究》、賴雅俐《瘵弦詩的音韻風格研究》。

純粹以詞彙角度切入研究語言風格的著作有：羅妮淑《李商隱七言律詩之詞彙風格研究》、吳幸樺《黃庭堅律詩的語言風格研究——以詞彙的運用現象為例》、楊憶慈《《西遊記》詞彙研究——論擬聲詞、重疊詞和派生詞》、林靜慧《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》、齊雪伶《洪醒夫小說之詞彙風格研究——以重疊詞為例》、林麗姿《臺語繪本的詞彙研究》、賀萬財《吳晟詩之詞彙風格研究——以重疊詞為例》、劉惠娟：《論陳義芝現代詩的古典風格——從詞彙角度分析》。

其中給予筆者啟發最大的是涉及研究現代詩歌詞彙風格的論文。如：陳秀真的《余光中詩的語言風格研究》以音韻、詞彙、語法三方面來分析余光中新詩的語言風格，窺見語言風格研究的全貌，尤其是探討余光中文言詞彙部分對於本論研究徐志摩新詩古詞彙具極高參考價值。林婉瑜的《楊牧《時光命題》語言風格研究》同樣以音韻、詞彙、語法三方面來分析楊牧《時光命題》的語言風格，其中詞彙部分的研究分析細膩、分類有條不紊，對於筆者啟發亦深。賀萬財的《吳晟詩之詞彙風格研究——以重疊詞為例》研究吳晟詩中的重疊詞的結構形式及語法功能，並將他不同時期新詩的重疊詞做比較，來了解吳晟重疊詞的表現手法與風格的轉變，對於本論研究徐志摩重疊詞具參考價值。劉惠娟的《論陳義芝現代詩的古典風格——從詞彙角度分析》研究具有古典風格的陳義芝新詩詞彙，運用語言風格學的理論及方法，以詞彙為研究方向，試剖析陳義芝現代詩作品中使用詞彙的方式，以發掘其古典風格的形成原因。從詞彙的形式結構、造詞的理據來源等角度探索作品中的詞彙風格，由此可從中探析陳義芝的現代詩如何展現出古典風格，是筆者研究徐志摩詩古詞彙的最佳借鏡。



## 第二章 語言風格學的意義與價值

### 第一節 何謂「語言風格學」

「語言風格學」是一門新興學科，它是語言學和文學相結合的產物。<sup>63</sup>語言風格學和傳統風格學最大的不同，就是它主要將研究重點放在語言本身，以客觀的方法來分析文學的語言。哈特曼的《語言與語言學辭典》曾指出：「語言風格學就是根據話語的成分以及它偏離標準語的特點，對話語本身進行語言描寫。」<sup>64</sup>由此可知語言風格學便是針對文本進行其偏離標準語特點的描繪，因此研究者可以運用語言學的觀念與方法來分析文學作品，這樣科際整合的研究方式為近代文學分析開啟了一條嶄新的途徑，同時亦可彌補傳統純文學研究的不足，使大眾能完整地鑑賞文學作品。

#### 一、起源

語言風格學早在二十世紀初已開始發展，由瑞士著名語言學家費爾迪南·德·索緒爾（Ferdinand de Saussure）所編寫的《普通語言學教程》一書中，提出了一組與社會的、集體的語言（langue）相對立的術語——言語（parole）以及調整言語與語言相對立的「言語活動」（langage）<sup>65</sup>，正式提出區別語言和言語的理論。其後他的學生——瑞士人查理·巴里（Charles Bally）在一九〇五年出版了《風格學》（又譯為《風格學概說》），此後被各國語言家引用。查理·巴里（Charles Bally）在本書當中提出對於語言風格學的見解，他把表風格的語法手段或語法的風格作用作為研究對象，將語言分析和個人、集團表達思想感情的不同風格方式聯繫起來，以此把語言風格學的探索提高到科學的水平，使風格學成為語言學中的一個獨立的學科或獨立的分支。<sup>66</sup>

何時開始有學者針對漢語進行語言風格的相關研究呢？大陸語言學家高名凱教授將之引進國內，可以說是倡導建立漢語語言風格研究的第一人。他在1959年6月的一次學術報告中全面介紹了現代語言學的風格理論和流派，闡明了風格的性質和特點，提出劃分風格類型的標準，發出在中國建立語言風格學的呼籲。接著，由他主持的北京大學語言學教研室編著出版了《語言學名詞解釋》，其中

<sup>63</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁1。

<sup>64</sup> 哈特曼著，黃長著譯：《語言與語言學辭典》，上海辭書出版社，1980年。

<sup>65</sup> 程祥徽：《語言風格初探》，臺北：書林出版有限公司，1998年，頁3。

<sup>66</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業公司，1995年，頁34-35。

「語言風格」條和「語言體裁」條透徹而簡明地表述了他的語言風格觀。<sup>67</sup>之後許多學者開始投入語言風格的研究，一些介紹語言風格概念及觀念釐清的專著相繼問世，如：程祥徽《語言風格學初探》、張德明《語言風格學》、鄭遠漢《言語風格學》、黎運漢《語言風格探索》……等，加上期刊發表為數眾多，足見在大陸語言風格學方面日盛的研究風氣。

此外，國內從事語言風格學這門新興學科研究的學者亦有不少，如：丁邦新、李文彬、曹逢甫、竺師家寧、周世箴、曹逢甫、張慧美……等多位學者，除了致力於語言風格的研究，並企圖引進不同的語言理論，用於分析中國文學。周世箴在2003年出版了《語言學與詩歌詮釋》一書，說明了語言學理性的解析，能夠幫助解開文學語言的迷幻面紗，對於詩歌的詮釋佔有相當重要的地位。曹逢甫2004年發表了《從語言學看文學》一書，書中提到了語言研究本是詩學研究很重要的一環，兩者缺一不可，但是到了現代卻因為學科的專業分化而分離，為了對文學有更深入的研究，就必須藉助語言的研究，他們都認為文學的分析，是不能離開語言分析，若是離開了語言分析，就無法正確的理解語言和詩歌。<sup>68</sup>而竺師家寧《語言風格與文學韻律》以深入淺出的方式，說明語言風格學的概念，並將語言風格分為音韻、詞彙、句法三方面切入探討。更進一步說明音韻、詞彙、句法各方面可以從事分析的眾多途徑。書中除了概念釐清、介紹之外，同時舉古典及現代詩文作品為例，實際進行語言風格分析。理論結合實例，對於有意從事語言風格研究者啟發及幫助極大。至於張慧美的《廣告標語之語言風格研究》、《語言風格之理論與實例研究》以語言風格學研究廣告用語、新聞標題、網路語言與流行歌詞，將研究的範疇轉入了非純文學類的研究。

在諸多國內學者的努力之下，目前臺灣語言風格學在理論建構及實例研究上已頗具規模。然而語言風格研究領域依然具有極大的開發空間，因為從事相關研究的人數與傳統文學研究相差比例懸殊，仍有許多優秀的文學作品值得更多研究者從事語言風格分析，故此新興的學科在國內目前研究領域上仍具有極大的揮灑空間。

## 二、定義

何謂「語言風格」？語言風格的焦點在於語言本身，因此不作主觀的價值評斷，而是客觀地描述、分析，找出語言使用的規律。關於「語言風格」的定義，各家說法不一，在此列舉數種大眾較普遍認同的說法。例如黎運漢在《漢語風格探索》一書中的定義：

<sup>67</sup> 程祥徽：《語言風格初探》，臺北：書林出版有限公司，1998年，頁5。

<sup>68</sup> 吳麗靜：《鄭愁予詩的音律風格研究》，臺北：國立政治大學國文教學碩士論文，2008年，頁27-28。

語言風格是人們運用語言表達手段所形成的諸特點的綜合表現，它包括語言的民族風格、時代風格、流派風格、個人風格、語體風格和表現風格等。

69

張德明《語言風格學》也曾定義：

指語言體系本身的特點和語言運用中各種特點的綜合表現，它既包括語言的民族風格、功能風格及語體風格，也包括語言的時代風格、流派風格、個人風格和表現風格。<sup>70</sup>

程祥徽《語言風格初探》中提到：

語言風格是由不同民族、不同時代、不同流派以及個人在運用語言時所表現出來的各種獨特性的總和。<sup>71</sup>

以上三者對於「語言風格」的定義較廣，舉凡人類語言所有使用情境下的特點及綜合表現皆可包括，因此研究客體的範疇十分廣泛，可以涉及書面語言、非書面語言、不同流派、不同時代、不同民族、個人及群體……等各種層次。

至於竺師家寧在《語言風格與文學韻律》一書中提出了較狹義的界定：

原本廣義的「語言風格學」包含了一切語言形式的風格，既涵蓋口頭語言，也涵蓋書面語言，既處理文學語言，也處理非文學語言，而「風格」也包含了體裁風格（或文體風格）、時代風格、地域風格、個人風格諸方面。目前對於語言風格學的探討，多半採狹義的，把關注的焦點放在文學作品的個人風格上。<sup>72</sup>

然而對於實際從事語料分析研究而言，若採取廣義說法，則涉及範圍過大，使得研究難以兼顧。有鑑於此，本論文對於語言風格定義的界定，採竺師家寧的狹義說法，將研究焦點放在文學作品的個人語言風格上。

語言的個人風格，又稱作家的語言風格。每一位作家說話或寫文章皆蘊含了他個人使用語言的特色。大致上來說，文學成就越高的作家，他的語言的個人風格就更強烈。王力說：「語言修養是文學家的起碼條件」<sup>73</sup>，即印證了一個作家要從事文學作品的寫作，必須具備驅遣語言的能力。

<sup>69</sup> 黎運漢：《漢語風格探索》，北京：商務印書館，1990年，頁5。

<sup>70</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化，1995年，頁30。

<sup>71</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化，1995年，頁2。

<sup>72</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁1。

<sup>73</sup> 王力：《論學新著·語言與文字》，廣西：廣西人民出版社，1983年。

一般人會質疑語言學是用於研究大眾約定俗成的自然語言，畢竟自然語言與文學語言不同，語言學的研究方法是否能完全套用至作家苦心經營的文學作品之上？事實上，這樣的疑慮是多餘的。文學語言只不過放寬了某些自然語言的規律，並不曾違背自然語言的法則，因此作家苦心經營，使得文學語言雖有新穎感、有創造性，但不至於完全偏離，使人無法意會，依然在自然語言的規律之下。我們之所以還能捕捉「詩的意象」，就表示文學作品的語言，在作者與讀者間仍有共通性，這個共通性就是大家共守的語言規範。<sup>74</sup>余光中在《逍遙遊》這本散文集的「後記」中指出：

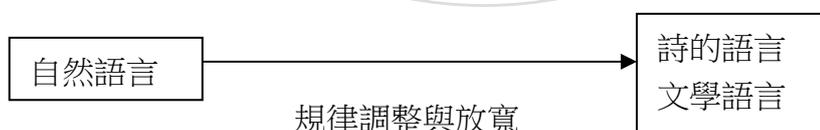
我嘗試把中國的文字壓縮、捶扁、拉長、磨利，把它拆開又拼攏、折來又疊去，為了試驗它的速度、密度和彈性。<sup>75</sup>

這裏充分說明了文學語言往往是作者刻意經營的成果，經過扭曲、變形，但是其程度不是無限的，語言的基本規律必然會保存下來。以洛夫〈初生之黑——石室之死亡〉為例：

你遂閉目雕刻自己的沉默。

我們一眼可以看得出來，這是一個詩句，屬於特殊的文學作品語言，不適用於自然語言中。一般的對話，我們可以說：「雕刻自己的雕像（模型、石像……等）。自然語言中動詞「雕刻」之後須搭配具有〔+名詞〕、〔+具體〕性質的賓語。而作品中洛夫搭配了具有〔+名詞〕、〔-具體〕性質的「沉默」，性質放寬為〔-具體〕，但賓語依然為〔+名詞〕，表示作者在語言的基本規律之下，微調了自然語言的部分規則，成為詩的語言。但是，沒有一位詩人會把句子寫成：「自雕刻己沉的默」，因為這已完全打破了大家共守的語言規範，成為全然不可理解的一堆文字，再也稱不上是個「句子」。

因此，我們可以把自然語言和文學語言的關係以下圖表示：



由此可知，詩的語言仍是自然語言的延伸與規律放寬，並不是完全獨立，重新創造的新語言。它可以說是自然語言的一個「方言變體」。所以，發展了一百年的有關自然語言的知識和分析技術，完全可以應用到文學語言上，對文學語言

<sup>74</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>75</sup> 余光中：《逍遙遊》，臺北：時報文化，1985年，頁208。

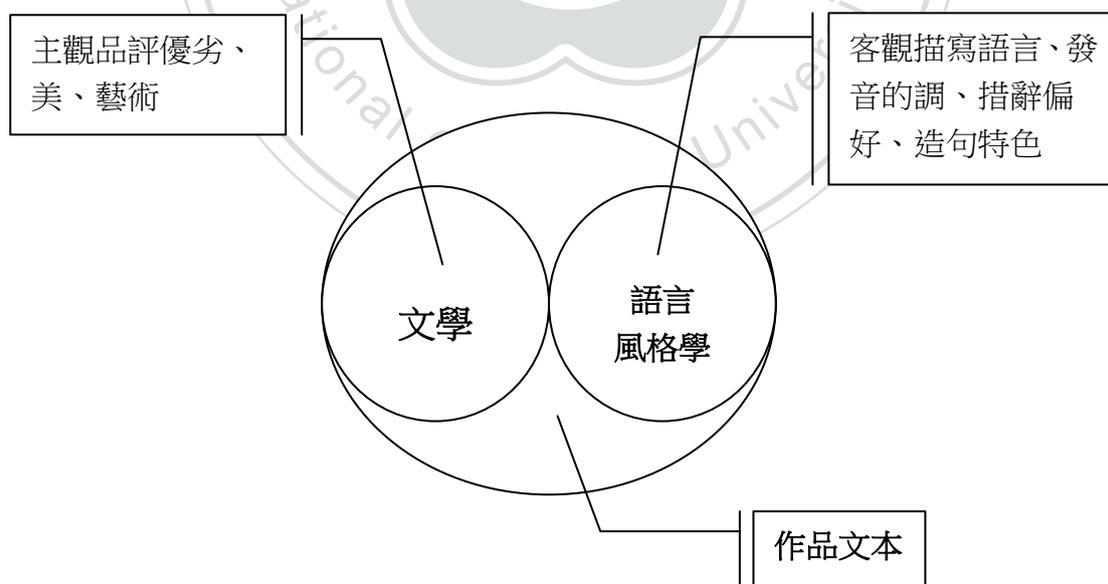
進行細緻的描寫，把詩人如何壓縮、捶扁及改造語言的規律找出來。每個文學家、每個詩人造語言、驅遣語言的方式不盡相同，這就是個人風格之所在，語言學者正是由此具體地說出作品的語言風格。<sup>76</sup>

然而研究客體同樣鎖定在文學語言，有別於純文學研究，語言風格研究者想知道的是某某作家或某某作品所用的文學語言「是怎樣的」？作品如何「構造」出來？音韻規律如何？造語遣詞的特點在哪裡？然後再客觀、如實地描述出來。因此，它是客觀的、科學的、求「真」的學科。至於作品的好壞、美醜與價值，並不是語言風格學所要探究的。一般人認為「不好」的作品一樣有其語言風格，同樣可以進行語言風格分析。

同樣研究文學作品，語言風格與純文學研究卻大不相同。於關語言風格學研究與傳統純文學研究的範疇，竺師家寧在《語言風格與文學韻律》中作了清楚了劃分：

語言風格學總是避免對文學作品下價值判斷，而是「如實地」反映作品語言的面貌。它不品評作品的優，不談「美」的問題，不談「藝術」如何如何，只客觀的描寫作品語言。每個人都有驅遣語言、運用語言的一套方式和習慣，發音的調、措辭的偏好、造句的特色、或有意或無意的，都會表現出個人的風格特徵。<sup>77</sup>

根據上述文字，筆者將兩者範圍以圖形作清楚的定義如下：



<sup>76</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁7-8。

<sup>77</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁4。

由圖可見文學與語言風格學是在同一個作品文本之下不同的兩個區塊，所以語言風格學研究與傳統的純文學研究是兩個截然不同的領域。也許語言風格學與純文學分析的文本相同，但其研究重點、角度、方法及目的卻大相逕庭。向來的文學批評、文藝理論、作品賞析，多半從文學思考的角度入手，探索作品的情節、內容、情感、象徵、人物塑造、言外之意、弦外之音、詩的意象、寫作背景、作者生平等等。這是文學符號的「所指」一面，至於「能指」一面，便是關於詩文格律、用韻、措辭的偏好、造句的特色……等語言呈現形式。擁有豐富語言分析經驗的語言學者正好可以擔負起這一部分責任，參與文學「能指」的研究。<sup>78</sup>

因此語言風格學的研究重點是在語言，是想找出文學作品中語言使用的「真」，研究者採用描寫、統計、分析……等客觀的語言學方法，從音韻、詞彙、句法三方面切入文本，如實地找出文本語言使用的規律，分析其語言使用的特色。

## 第二節 語言風格學運用在文學上的研究價值

「語言風格學」是一門結合語言學和文學的新興學科。在國內目前徐志摩作品研究趨近飽和的情況下，它運用在徐志摩新詩研究的價值為何？語言風格學用於研究文學作品所開展的意義為何？值得我們瞭解與探討。針對以上疑慮，筆者臚列以下兩點說明：

### 一、開拓文學客觀的研究途徑

首先，我們必須釐清語言風格研究與傳統風格研究的不同之處。關於傳統風格學，竺師家寧在〈語言風格學之觀念與方法〉一文曾提出傳統的風格研究有四個特徵：「第一、重視綜合的印象，而不是分析性的。第二、重主觀的直覺，認為能客觀地、知覺地描繪出來，往往已脫離了『美』。第三、傾向以高度抽象的形容詞來區分風格。第四、重視體裁風格。」<sup>79</sup>綜觀歷代文學批評的著作，我們從曹丕的〈典論·論文〉開始就能明顯看出傳統風格研究具有上述特徵。所謂「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」正是對四種文體的綜合印象，各用一個抽象的形容詞來描述，而且僅為作者對文體風格主觀直覺的認知，未能透過實例分析印證自己論點。其後陸機的《文賦》、劉勰《文心雕龍·體性》的八體，一直到唐代司空圖《詩品》的二十四品，基本上都沒有脫離這個模式。

傳統的文學風格研究，作者主觀式的評論加上使用抽象性的形容詞區分風

<sup>78</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>79</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

格，容易讓不同人的理解產生相當的誤差。例如司空圖所列舉的二十四種風格中，「自然」、「飄逸」、「豪放」、「典雅」還比較容易理解，但「沖淡」、「流動」、「精神」、「形容」……等抽象層次較高的形容詞，每個人的理解可能就難以一致。因此，主觀地單憑一個抽象的形容詞來描述文學作品綜合性的、印象性的風格，作者能傳達的信息量其實相當有限。

此外，以印象式的方法研究文學，在一個語言學者的觀念裡，會感到不夠精確。例如曹丕〈典論·論文〉：「文以氣為主、氣之清濁有體，不可力強而致」，文學批評家使用「氣」、「清 / 濁」、「陰 / 陽」……等對立的形容詞描述過於籠統。在論及個人風格時，如「徐幹時有齊氣」、「應瑒和而不壯」、「劉楨壯而不密」、「孔融體高妙」……等，如此印象式的評論，若不熟讀他們的作品，恐怕是無法體會的。概括性地談論「神韻」、「文氣」，每個人的理解各異，傳統文學風格研究也就流為虛無空泛、各說各話的局面。程祥徽在《語言風格初探》一書中也指出：

傳統的文體風格論與現代的語言風格學的最大區別是：文體風格論者將自己對各種不同文體的印象用形容性詞語描述出來，即所謂雅、理、實、麗、綺靡、瀏亮、纏綿……。語言風格學卻是要研究言語氣氛所賴以體現的語言材料——語音、詞彙、語法格式，這就可以避免依個人主觀感受給風格下斷語，將風格的探討建立在有形可見的語言材料上。<sup>80</sup>

因此近代的語言風格學正是因應這種概括抽象又流於主觀的文學風格批評而生，運用語言學客觀、精確的語言分析方法，企圖將文學作品具體地說出個所以然。

這兩種研究方式的不同之處在於傳統風格研究為主觀式評論，很可能會發生同一位作家的作品，不同的研究者其研究結果也各異。至於語言風格學研究卻不同，由於採取的是客觀、科學的研究方式，對文學語言進行細部的分析描述，並輔以數據呈現作家作品在語音、詞彙、語法上的使用偏好，因此即便是不同的研究者仍然會產生相同的研究結果。如此一來可使風格研究避免流於研究者主觀的評論，而能建立在有形可見的語言材料上，其研究結果也更具有參考價值。因此語言風格學為文學作品分析開闢了另一條客觀且極富價值的研究道路。

## 二、令文學風格研究更趨細膩、精確

「文藝風格學<sup>81</sup>」所重視的是概括的印象、綜合的評價，諸如「優美」、「詰屈聱牙」、「婉約」、「豪放」……等，然而同樣被文學家視為「豪放」的作家，語

<sup>80</sup> 程祥徽：《語言風格初探》，臺北市：書林出版社，1991年。頁19-20。

<sup>81</sup> 凡是用文學的方法從事研究，涉及作品內容、思想、情感、象徵、價值判斷、美的問題的，是「文藝風格學」。出自竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁27。

言的運用不盡相同，其中細微的差異，以綜合印象式的「文藝風格學」是難以精確描述的。此外，這樣以抽象形容詞概括式的風格分類，評論者可以分八類、二十四類，甚至更多，但始終有窮盡之時。而語言風格分析卻是無限的，它可以針對語言進行精細的文字描述，不僅歸納出來的規律、特色可以作為傳統風格學分類的註腳，而且可以不受這些有限分類的束縛。作品有多少樣貌，它就能「如實地」反映多少樣貌。尤其是個人文學作品風格，每個人遣詞造句、運用語言的習慣不同，每位文學家都會針對語言材料進行不同程度的改造或扭曲，以展現作品意境及凸顯自我的創造力<sup>82</sup>。因此，透過語料實際的分析，研究者可突破傳統風格類別及籠統概括的限制，自由地分析作家個人風格特點，使風格研究更趨於細膩、精確，甚至連同一作家不同時期的風格轉變皆可如實描繪、比較。

現代文學作家、作品眾多，風格各殊，徐志摩新詩被評為「詞藻華美」、「濃得化不開」，但其實與志摩同時期的新月派詩人如：聞一多、朱湘、饒孟侃、馮至……等亦講究藝術形式之美，如何區別徐志摩與其他新月派詩人甚至是具有相似風格的現代作家？必須有賴語言風格學研究的加入，透過描寫、統計、分析……等科學客觀的語言學方法將語言解構、分析，找出文學作品中語言使用的「真」，以分析語料細膩呈現出作家的語言風格、特色。

### 三、彌補傳統風格研究的不足

語言風格學是近一百年來才開始獨立形成一門學科。因此許多人還不瞭解語言學對文學研究有何幫助，甚至認為將文學語言解構、分析會肢解整首詩的美感。作品中所謂的意象經營、藝術手法、思想內容會全因語言的解構而變得支離破碎。且認為將文學作品語句逐一拆開研究未免流於機械、繁瑣，往往大費周章之後，結論膚淺，遠不如文學批評之能一針見血。

其實這樣的疑慮是多餘的。文學和語言學關注文學作品的焦點不同，前者是重「價值」，後者是重「分析」。文學研究者之所以會擔憂語言分析會破壞作品美感，是因為他站在「價值」的思考角度，認為作品的思想、美感營造是作品的核心價值；然而語言學研究者真正關心的是「客觀的分析」，去分析作品中的語言是如何被使用，歸納出它的規律、特色。正如「庖丁解牛」，面對一篇作品時，語言學家眼中所看到的已非「全牛」，而是一塊塊的語言片段，有機地組合起來。

83

<sup>82</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁27。

<sup>83</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

除了探究徐氏詩歌「美」的領域外，亦需要探求其「真」的領域，恰好語言風格學的研究能補足徐志摩詩歌研究上所缺乏的「真」的探索。如此一來，我們對志摩新詩才能擁有更全盤性的認識。且黎運漢的《漢語風格探索》也提出相似觀念：

文學鑑賞是一種藝術認識。它開始於形象的感知活動，始終離不開形象，但也不能離開理性活動，而僅限於感性認識，只有感性認識和理性活動相結合，才能達到鑑賞的目的。……語言風格學的重要內容之一是研究文學作品的語言，揭示塑造藝術形象的語言規律，描述作家語言風格的獨特風貌，這樣就為文學鑑賞提供了感知活動的鑰匙，和理性認識的依據。<sup>84</sup>

文中所謂的「理性認識」就是對作品語言進行客觀的分析。唯有「感性認識」與「理性認識」相結合，才能完整地鑑賞文學作品。此外，向新陽亦在〈文學語言引論〉中提到：

他們（郭紹虞、張志公）兩個人，一個治文學，一個攻語言，但表示了一個共同的想法：希望消除文學與語言的隔閡，打破文學家與語言學家互不相謀的局面，把「從文學方面治語言」和「從語言方面治文學」結合起來。所謂的「從語言方面治文學」就是要認識文學的語言性，就是要研究在文學創作中對語言自身規律的運用。<sup>85</sup>

文中「從文學方面治語言」和「從語言方面治文學」便是企圖打破文學與語言學的藩籬，將兩者綜合起來研究文本，才能成就更靈活、全面的文學作品研究。

文學與語言風格學並不是非黑即白，而是相輔相成的關係。文學探究整體的風貌，而語言風格學是分析內在組織成分，兩者互為表裡。正如一棟建築物，除了可以在乎它外在的美感、設計、功能外，其構成建築物內在的鋼筋結構、水泥比例亦是讓這棟建築物堅固與否的關鍵。語言風格學研究的對象就是語言，語言是構成文學作品的基本要素，沒有語言就沒有所謂的文學作品，它扮演著猶如建築物內在的鋼筋水泥這樣重要的角色，當然有其存在的必要。且文學作品研究只站在一個方向看問題，絕不能看到全貌。文學語言本身的研究，是過去研究所忽略的一環，語言風格學正可以彌補起來。因此大眾應摒除文學為主位的迷思，接納多角度研究文學作品的途徑，才能完整地鑑賞文學作品。

<sup>84</sup> 黎運漢：《漢語風格探索》，北京：商務印書館，1990年，頁25。

<sup>85</sup> 向新陽：《文學語言引論》，武漢：武漢大學出版社，1992年。

### 第三節 詞彙風格的內容與價值

人類透過口語表達、溝通，這種表達方式就是語言。而研究人類語言的學科就是語言學。語言學的任務是要從理論上闡釋語言的性質、結構和功能，通過考察語言及其應用的現象，來揭示語言存在和發展的規律。語言學的理論可以幫助人們科學地認識語言和掌握語言。<sup>86</sup>語言是由三個部分組成：語音、詞彙、句子。而研究這三部分的知識就是語音學、詞彙學、句法學。<sup>87</sup>其中詞彙學正與本論文所研究的作家詞彙風格息息相關。

#### 一、詞彙與詞彙風格

詞彙是語言組成的一部份，我們必須先了解「詞彙」的定義為何？普遍認為詞彙是語言中所有詞語的總稱。如：武占坤、王勤《現代漢語詞匯概要》：

詞匯是構成語言的建築材料，是語言中所有建築材料（包括詞素、詞、熟語）的總匯。<sup>88</sup>

符淮青在《現代漢語詞匯》指出：

「詞匯」這個詞可以指一種語言詞語的總和。<sup>89</sup>

黃柏榮、廖序東《現代漢語》：

詞匯又稱語匯，是一種語言裡所有的（或特定範圍的）詞和固定短語的總和。<sup>90</sup>

劉叔新《漢語描寫詞彙學》：

把詞匯理解為一種語言（一個語言符號系統）全部詞語的總和，方才合理。

<sup>91</sup>

綜合上述可以歸納出「詞彙」是組成語言的建築材料，它是一種語言所有詞語（包括詞素、詞、熟語）的總和。詞彙既然是構成語言的建築材料，研究詞彙

<sup>86</sup> 葛本儀：《語言學概論》，臺北：五南，2002年，頁1。

<sup>87</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁3-4。

<sup>88</sup> 武占坤、王勤：《現代漢語詞匯概要》，內蒙古人民出版社，1992年，頁1。

<sup>89</sup> 符淮青：《現代漢語詞匯》，北京大學出版社，1996年，頁5。

<sup>90</sup> 黃柏榮、廖序東：《現代漢語》，高等教育出版社，2002年，頁247。

<sup>91</sup> 劉叔新：《漢語描寫詞彙學》，商務印書館，2001年，頁16。

必然是研究語言最基礎的功夫。詞彙就好像是磚塊一樣，它可以建構成一棟可以住人，可以應用的房屋，這個房屋就是句子。句子是人類語言交際應用的單位，要了解我們如何應用語言、如何應用句子，必須從它的基礎結構——詞彙著手。

92

至於「詞彙風格」是「語言風格學」的一部分，它主要是探究語言材料中的用字遣詞，找出詞彙的風格意義或風格色彩。特別是文學作品的語言往往是透過作者刻意經營而成，因此每位作家在驅遣語言及創造語言時必有其規律存在，值得深入觀察。在構成語言風格的多種成素中，詞彙成分對於組成風格手段系統上而言十分重要。

也許有人會質疑研究材料為自然語言的詞彙學是否能完全運用於文學語言之中？我們必須了解語言學與文學是息息相關的，不管是小說、詩歌還是散文，都是運用一定的語言材料來表達。作品中詞語和修辭手段的運用、作品風格、詩詞韻律等等<sup>93</sup>，皆無法離開語言而生。文學語言只不過放寬了某些自然語言的規律，並不曾違背自然語言的法則，所以詞彙學的知識和分析技術可以完全應用到文學語言上。<sup>94</sup>而每位文學家、詩人創造詞語、驅遣詞彙的方式不盡相同，這便是個人風格之所在，因此我們同樣地可以運用詞彙學的研究方式來具體分析作家作品的詞彙風格。

有別於一般傳統重視詞義研究的詞彙學，竺師家寧認為一套完整的詞彙學應包含四個方面，詞形、詞義、詞變、詞用。「詞形」就是詞的型態，也就是構詞學。「詞義」談詞的共時意義系統、同義詞和反義詞的分析技術、義素分析法和詞義場理論。「詞變」論詞的歷時變化，敘述演化規律。「詞用」闡明詞在具體使用上的特性、它和別的詞的搭配關係。<sup>95</sup>因此我們在觀察作家作品詞彙風格時，同樣可以從「詞形」、「詞義」、「詞變」、「詞用」四個角度切入描述，才能完整分析。

張德明先生也認為從風格學的角度看，各類詞語（包括各類熟語）作為語言手段的風格作用是比較明顯的。<sup>96</sup>因為詞彙是構成語言的主要材料，在漢語豐富的詞彙中，各式各樣的詞語呈現的風格也各異，所以我們直接可以透過對作者選詞用語傾向進行觀察、描述，並將其詞語使用的頻率統計出實際數字，具體地分析歸納出作家獨特的詞彙風格。

<sup>92</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北：正中書局，2009年，頁1。

<sup>93</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>94</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>95</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁3-4。

<sup>96</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁88-89。

## 二、詞彙風格的分析途徑

詞彙所包含的範圍廣大，因此研究詞彙風格可以著手的方法以及切入角度也十分多元，茲列出數位學者的看法：

高名凱的〈語言風格學的內容和任務〉中點出許多風格色彩和表情色彩都是由同義詞表現出來的，不論這種風格色彩或表情色彩是由隱喻、對比或換喻等方式表現出來的。此外，對運用古語詞彙成員，新詞彙成員，外語詞彙成員，社會方言詞彙成員，口語詞彙成員等研究也與風格學有關，只要這些成分被用來構成某種言語風格。<sup>97</sup>

丁金國在〈關於語言風格學的幾個問題〉一文提到利用詞彙成分組成風格可分為同義系列、反義系列的選擇。同義系列的選擇還可分為動態與靜態兩方面去分析研究。靜態如「夫人 / 妻子 / 老婆」這三個稱謂意思相同，但卻分別呈現出「莊重典雅 / 平妥中和 / 土俗平淡」三種不同的詞彙風格。不過靜態分析嚴格說是詞彙學的研究對象，只有動態分析才是風格學的研究重心，在語境中動態的同義選擇影響更大。以王安石改詩〈船泊瓜洲〉為例，原句「春風又過江南岸，明月何時照我還？」四易其稿，「過」後改成「到」，後又改為「入」，又改為「滿」，最後才創造出了「春風又綠江南岸」這一句千古名句，這裡「過 / 到」與「入 / 滿 / 綠」從靜態語義上看，相去極遠，構不成同義系列，但放入語境，從動態看，他們分別組成兩個不同的同義系列。

所謂「反義」，是指不同的詞彙在詞義之間存在著對立關係。修辭學中的「對照」、「對應」、「映襯」、「倒反」及「對偶」中的部分，大抵都是由語言詞彙中的反義系列形成的。使用反義系列在揭示語義上的細微差別的過程中，創造了縝密、嚴謹、典雅、莊重的風格。

此外，他還認為詞彙成分中的成語、諺語、及歇後語等，都是最有風格特色的語言部分，是民族語言中經過長期錘鍊的精華，準確地運用這些部分，能產生極激烈的風格色彩。當然詞彙成分被用作風格成素遠不只這幾方面，如述語、方言詞語、兒化詞語及模糊的詞語都具有某種風格的功能。<sup>98</sup>

至於張德明在《語言風格學》一書中提及詞彙的意義色彩和同義詞語的選擇都要涉及風格意義和風格色彩。而詞彙能影響的風格作用就是詞的風格功能。這既表現在詞語本身所具有的相對穩定的風格色彩上，也表現在某種特定上下文中互相結合臨時產生的風格作用上。因此他認為要研究詞彙的風格，可以「從各類詞語的風格作用」、「中性詞語在特定語境中的風格作用」與「詞的本義和轉義用

<sup>97</sup> 高名凱：〈語言風格學的內容和任務〉，《語言學論叢·第四輯》，上海教育出版社，1960年，頁205。

<sup>98</sup> 丁金國：〈關於語言風格學的幾個問題〉，《河北大學學報》，1984年第3期，頁45-57。

法在表現風格上的作用」三方面來進行。

研究各類詞語的風格作用，主要是由於大量詞彙的產生都是為了滿足交際上的多方面需要和表現語言風格的細微差別，所以各類詞語都有不同的風格色彩和風格作用。主要都是呈現在各組相互對立的具有表現風格作用的同義詞語的系列。同義的詞語在「古語詞 / 現代語詞」、「方言詞 / 普通話詞」、「行業語詞 / 通用詞」、「口語詞 / 書面語詞」、「固有詞 / 外來詞」……等各組相對立的語境下選取的詞彙便不同，且在作品呈現風格也各異。此外，各類熟語（包括：成語、諺語、慣用語、歇後語、格言等）是民族語言中經過長期錘鍊的精華，所以最容易展生風格色彩。

而風格上的中性詞語，是指在全民語言的詞彙系統中沒有明顯風格色彩的詞語，多半以基本詞彙為主的通用詞，具有全民常用、通俗易懂的特點。但經過作者藝術的安排，把這些詞語放在特定的語境與上下文巧妙地組合，能使文藝語言具有高度的形象性、具體性、抒情性。例如「笑」、「招手」、「我們」原屬語言中沒有風格色彩的中立詞，將其集中使用變成「金粉牡丹笑著向我們招手」時，這種藝術的組合便形成特殊的詞彙風格。

研究詞的本義和轉義用法，在語言風格學中是具有相當重要的價值。一般來說，文藝語言特別是詩歌語言中的形象性、表情性詞語要有更多的轉義用法，包括比喻義、借代性、象徵義等臨時性轉義。與此相對的是科學語言中的邏輯詞語要更多地運用本義、單義，以求精確、嚴密，避免模糊義和歧義。兩者呈現的亦是不同的語言風格。因為文藝語言除了要表現語言的交際功能外，還要表現語言的美學功能和藝術功能，就會使用較多的修辭手法，因此需特別注意詞語的變義用法和風格色彩。<sup>99</sup>

國內學者竺師家寧在《語言風格與文學韻律》一書中指出在詞彙風格方面可以從擬聲詞、重疊詞、方言俗語、典雅或古語詞彙、外來語詞、詞彙結構類型、虛詞、詞彙的情感色彩、新詞的創造力、詞類活用、成語、諺語、歇後語、共存限制……等方面來看詞彙的風格色彩。

其中從「詞彙的情感色彩」看語言風格，是指詞彙往往反映不同程度的情感色彩，或激情、或感性、或中性、或理性等，有些作家擅長運用強烈的色彩詞，有的措詞比較理性客觀。我們可以由作家所使用的詞彙，分析其情感色彩的傾向，描述其語言風格。從「新詞的創造力」看語言風格，有些作家往往自創新詞使作品用詞突兀新穎，展現自我獨特風格。由「詞類活用」看語言風格，是指有些作家不常造新詞，卻把原有的詞變換一下詞性使用，同樣也能造成新穎有力的效果。且每位作家活用詞類的頻率與方式都不相同，這樣也顯示了風格的差異。至於由「共存限制」看語言風格，是指自然語言裡，詞和詞之間有一定的搭配關

<sup>99</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁87-98。

係，有的可以相連接出現，有的詞不能相連接，研究詞與詞的這種搭配規律即是「共存限制」的課題。而在語法及詞義搭配上共存限制的放寬，同樣能樹立獨特的語言風格。<sup>100</sup>

由以上數位學者的看法，我們可以知道詞彙風格的分析途徑及角度極為多樣，著重的部分也不盡相同，茲將各家詞彙風格研究途徑異同比較如下：

### (一) 肯定透過方言詞彙的使用會影響詞彙風格

四位學者皆肯定方言詞彙的使用會影響詞彙風格。另外，高名凱、張德明與竺師家寧以為古詞語、外來詞語、口語的使用亦能呈現不同的詞彙風格。而丁金國、張德明、竺師家寧認為熟語（包括成語、諺語、歇後語……等）是民族語言中經過長期錘鍊的精華，是最有風格特色的語言部分，作者準確地運用這些部分，可以產生極激烈的風格色彩。另外，丁金國提出兒化詞語及模糊的詞語都具有某種風格的功能，可惜未進一步說明。因此，我們可以將諸位學者對於各類詞語在詞彙風格的表現作用的想法整理如下：

	方言詞彙	古詞語	外來詞語	口語	熟語	兒化詞語 模糊詞語
高名凱	V	V	V	V		
丁金國	V				V	V
張德明	V	V	V	V	V	
竺師家寧	V	V	V	V	V	

### (二) 同義詞語選取呈現出不同的詞彙風格

高名凱、張德明與丁金國三位學者皆認為詞彙風格是相對產生的，因此同義詞語選擇呈現出來的風格色彩也不同。其中丁金國的論述較深入，他主張同義系列詞語選取之外還有反義系列詞語的選擇，且其下又可細分為同義靜態、同義動態、反義靜態以及反義動態詞語的選擇。

<sup>100</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁43-57。

### (三) 關注到詞語在語境中的搭配關係

張德明與竺師家寧曾提出相似觀念：張德明認為「中性詞語」本無風格色彩，但在特定語境中，透過藝術的搭配組合能形成特殊的詞彙風格；竺師家寧主張研究詞彙風格可從詞與詞的搭配規律的「共存限制」中來觀察分析，在語法及詞義搭配上共存限制的放寬，能樹立獨特的語言風格。兩位學者同樣注意到詞語在語境上的彼此搭配所營造出來的詞彙風格。

### (四) 注意詞義研究

張德明提出研究詞的本義和轉義用法，他認為語言材料中須注意是本義或轉義占優勢。科學語言注重本義，文藝語言注重轉義，兩者使用本義與轉義的比例不同，營造出的詞彙風格也各不相同。為詞彙風格研究開拓了一種向內探索詞義的觀點。

### (五) 其他多元的途徑開發

在方法的拓展上，竺師家寧還擴充了若干詞彙風格的研究方法。他認為可以進一步從擬聲詞、重疊詞、詞彙結構類型、虛詞、詞彙的情感色彩、新詞的創造力、詞性活用……等角度來分析作家的語言風格。在既有研究方法之上新增了許多研究詞彙風格的途徑，提供詞彙風格研究者更多寬廣的研究可能。

綜合各家學者說法，我們得知目前研究詞彙風格可從各類詞語的運用、同義詞語選取、詞語在語境中的搭配關係以及詞義定義及轉義的出現比例……等角度來觀察分析。此外，還可從作品中擬聲詞、重疊詞、虛詞、詞彙結構類型、詞彙的情感色彩、新詞的創造力、詞性活用去析論作家如何營造出個人特殊的語言風格。因此本論文在徐志摩新詩詞彙風格方面的研究，也將參考以上途徑來分析作家作品的詞彙風格。

## 三、研究詞彙風格的價值

研究詞的風格意義或風格色彩在語言風格學的研究中占有十分重要的地位。原蘇聯語言學家列文在〈論風格學的某些問題〉一文中指出：「在確定和描述某種語言風格色彩的類型的時候，我們因之也就確定了這種語言的風格體系。」<sup>101</sup>以及穆拉特在〈論風格學的幾個問題〉一文中強調：「詞的風格色彩基本上決

<sup>101</sup> 列文：〈論風格學的某些問題〉，見蘇璇等譯《語言風格與風格學論文選譯》，北京：科學出版社，1960年，頁109。

定於詞在語言風格體系中的地位，這的地位是詞所固有的，並且在歷史進程中由於其意義和應用的特點而固著在詞上的。」<sup>102</sup>皆可印證詞的風格色彩在語言風格學研究上的重要性。詞彙是語言的構成材料，想要分析語言風格必定離不開詞彙。而文學作品是由語言構成的，其價值除了本身的思想內容、藝術手法外，當然也不能離開作為基礎的語言分析。張德明在《語言風格學》一書中也指出：

從風格學角度看，各類詞語（包括各類熟語）做為語言手段的風格作用是比較明顯的。詞彙能影響風格的作用就是詞的風格作用。這既表現在詞語本身所具有的相對穩定的風格色彩上，也表現在詞語在某種特定上下文中互相結合臨時產生的風格作用上。<sup>103</sup>

由此可知在風格學上，詞語的使用是比較能明顯展現語言風格的，而詞彙能影響風格的作用就是用詞的功能。因此無論是詞語本身的風格色彩抑或是詞語在語境上臨時產生的風格作用，都是詞彙風格研究的主要對象，在語言風格學上亦有其存在必要性。

至於詞彙風格分析運用在詩歌語言上的重要性，原蘇聯批評學家什克洛夫斯基提出理解詩的關鍵是能否感受到用某種語言寫成的詩歌後與該種語言的常態之間的差異，亦即詩歌語言「在選擇用語、詞的組合、句子的搭配措置和曲折婉轉中的微乎其微的不同尋常性。」<sup>104</sup>所以理解詩的關鍵在於分析詩歌語言偏離常態之處，也就是從作品中的用語選取、詞的組合、句子的搭配措置來觀察其不同尋常性。其中用語選取、詞的組合就是屬於詞彙風格的研究範疇，可見若要徹底理解詩歌，分析詞彙風格的工夫是不可少的。

此外，中國文章自古以來便有「鍊字」這一項概念，指的就是在眾多詞彙材料中選擇出最適宜的詞語置於文本內。加上詩歌要求的語言最為精鍊，即便是現代詩歌，作者創作時在顧及傳情達意之餘，同樣也要考慮作品的外在形式、藝術手法，所以在詩歌創作中鍊字就顯得格外重要。當然我們對於詩歌的語詞運用特點的分析也就更為必要。尤其是對於一些修辭密度高、語言風格強烈的作家作品，語詞運用的分析往往是破解其詩歌藝術風格與修辭效果的關鍵。因此詩歌詞彙風格的分析有助於理解整首詩的藝術風格以及作者用字遣詞上的苦心。

徐志摩的新詩詞藻鋪陳典麗，色彩華豔，在「濃得化不開」的文字中，樹立了他自己獨特的風格。我們可以透過徐志摩新詩的詞彙風格研究，分析出其詞語選擇及其文字經營的規律，遠比傳統概括式的批評來得有深度與說服力。

<sup>102</sup> 轉錄自張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁88。

<sup>103</sup> 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁88。

<sup>104</sup> 什克洛夫斯基：〈情節分佈構造程序與一般的風格程序的聯繫〉，胡經之、張首映編《西方二十世紀文論選·第二卷》，北京：中國社會科學，1989年，頁38。

### 第三章 從古詞彙的使用看徐志摩的

## 詞彙風格

韓愈〈南山詩〉用了許多唐代口語已經不用的上古詞彙，造成典雅的風格。例如：「沮如」、「濯濯」出自《詩經》、「崔嵬」出自司馬相如《子虛賦》、「歔歔」出自《說文》、「刻轢」、「幽墨」楚辭作「幽默」（深靜也）出自《史記》。<sup>105</sup>徐志摩的新詩也使用了許多現代漢語少見的古詞彙，形成凝鍊、華麗的風格，是志摩詩歌詞彙一大特色。

筆者所謂志摩新詩中的古詞彙，是指在古代詩文中曾被使用但少見於現代漢語的詞彙。其篩選方式是先憑自然語感挑出來特殊的詞語，逐一放入「中央研究院現代漢語平衡語料庫<sup>106</sup>」進行檢索、驗證，倘若未出現於平衡語料庫，即表示該詞為現代漢語少用。接著再將檢索出現次數為0次的詞語放入「中央研究院漢籍全文資料庫<sup>107</sup>」、「腹有詩書氣自華：唐宋詩詞資料庫<sup>108</sup>」以及「樂府詩全文檢索系統<sup>109</sup>」三個線上資料庫進行檢索，假設在任一線上資料庫之中搜尋到其古典詩文使用之例，則將此特殊詞語納入古詞彙一類，同時列出其古典詩文，作為佐證。

本章將從典故溯源及運用效果兩個方向切入，共分「古詞彙的來源分析」、「古詞彙的運用效果分析」二節來對徐志摩新詩的古詞彙進行研究。典故溯源方面，先找出各個古詞彙最早使用的古典詩文之例，分析其古今詞義及用法上的異同。接著再按照其出現的朝代、典故體裁進行分類、整理，使用統計法歸納出志摩新詩選用古詞彙的朝代傾向。至於運用效果方面，筆者運用語言描寫法逐一描述分析其新詩古詞彙在使用上的特性以及它和詩句成分間的搭配關係、在詩中營造的效果、功能。

最後，總結徐志摩新詩古詞彙的典故引用傾向，以及作者使用古詞彙產生的效果、特色，具體分析徐志摩如何運用古詞彙創造穠豔華麗風格。

<sup>105</sup> 竺家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁48。

<sup>106</sup> 「中央研究院現代漢語平衡語料庫」是專門針對語言分析而設計的，每個文句都依詞斷開，並標示詞類。語料的蒐集也盡量做到現代漢語分配在不同的主題和語式上，是現代漢語無窮多的語句中一個代表性的樣本。由於此系統語料蒐集分配平均，所以可作為一般大眾約定俗成詞彙的標準，本論以下簡稱為「平衡語料庫」。

<sup>107</sup> 「中央研究院漢籍全文資料庫」是目前最具規模、資料統整最為嚴謹的中文全文資料庫之一。資料庫內容包括經、史、子、集四部，其中以史部為主，經、子、集部為輔。若以類別相屬，又可略分為宗教文獻、醫藥文獻、文學與文集、政書、類書與史料彙編等，二十餘年來累計收錄歷代典籍已達四百六十多種（新增書目），四億二百萬字，內容幾乎涵括了所有重要的典籍。

<sup>108</sup> 元智大學全唐詩與唐宋词線上全文檢索系統 [http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS\\_WPDB/news.html](http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS_WPDB/news.html)

<sup>109</sup> 元智大學樂府詩線上全文檢索系統 <http://cls.hs.yzu.edu.tw/YFP/>

## 第一節 徐志摩古詞彙的來源分析

造就徐志摩新詩詞藻華麗的特色，除了詩人用字遣詞注重「繪畫美」的苦心經營外，更需要深厚的國學知識奠基。從志摩的求學歷程來看，至少五歲至杭州府中學畢業這段十餘年的歲月他從未停止對中國古籍的接觸，深厚舊學根柢來自各朝代。此外，留學西方的志摩，並未因此摒棄對古典文學的喜愛。丁旭輝曾在《徐志摩的詩情與詩藝》一書中提到：「閒暇時，他則偶爾將平時喜歡的古典詩歌取出來翻譯，一則消遣，一則作為學習古典的方法，例如他曾翻譯〈詩經·鄭風·出其東門〉中的一段為新詩，也曾大規模翻譯了李清照《漱玉詞》為白話詞，包括《轉調滿庭芳》、《蝶戀花》、《減字木蘭花》、《漁家傲》……等等，數量在十二首之上。」<sup>110</sup>由此可以看出志摩平日對古典詩歌的興趣與修養，所以創作出來的新詩字裡行間也就無可避免地使用古詞彙，也使詩歌語言流露出古典雅致的痕跡。詩人深厚的國學根柢成為他日後寫作源源不絕的詞彙寶庫。梁實秋先生亦曾盛讚美志摩的新詩語言：

志摩使用文言詞藻，我們不嫌其陳腐，因為他尚於運用。他的國文有根柢，有那麼多的詞藻供他驅使，新詞舊語，無往不宜。<sup>111</sup>

由此可印證見志摩字裡行間流露出的古典風格是大家有目共睹的。本節按照古詞彙的來源時間先後進行排列，共分為「反映了上古漢語的詞彙」、「保存了中古漢語的詞彙」、「承續了近代漢語的詞彙」三部分進行分析。

至於古代漢語朝代的劃分，學界一般採取漢語史的分期，因此本文大致參考王力《漢語史稿》（上冊）的分期方式<sup>112</sup>，另外筆者為了顧及朝代的完整性而進行微調，將上古期設為先秦至兩漢，中古期為魏晉南北朝至宋代，近代為元朝至清朝。再針對徐志摩新詩所選用的各個時期古詞彙逐一進行溯源，分析其古今詞義及用法上的異同。再依照詞彙典故出現的朝代、體裁進行分類整理，使用統計法歸納出志摩新詩選用古詞彙的朝代傾向。

### 一、反映了上古漢語的詞彙

上古漢語指的是先秦至兩漢時期的漢語，徐志摩新詩中選用了不少上古漢語的詞彙，其中源自先秦的《詩經》、《國語》、《左傳》、《禮記》、《莊子》、《墨子》、《楚辭》……等典籍的詞語有 13 個；引用秦代的詞語有 1 個；取材自漢代《史

<sup>110</sup> 丁旭輝：《徐志摩的詩情與詩藝》，臺北：文津，2001年，頁189-190。

<sup>111</sup> 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東，2000年，頁48。

<sup>112</sup> 「公元三世紀以前（五胡亂華以前）為上古期，公元四世紀到十二世紀（南宋前半）為中古期，公元十三世紀（南宋後半）到十九世紀（鴉片戰爭）為近代。」王力：《漢語史稿》（上冊），北京：中華，1980年，頁33-35。

記》、《淮南子》、《漢書》以及其他賦、散文、古詩、樂府詩中的詞彙有 13 個，為新詩增添古典風格。

## (一) 來自先秦的詞彙

### (1) 瓠犀

依稀窗紗間美人啟齒的瓠犀（〈無題〉）<sup>113</sup>

「瓠犀」一詞，《漢語大詞典》解釋為「瓠瓜的子<sup>114</sup>」。最早始於〈詩·衛風·碩人〉：「齒如瓠犀」，朱熹《詩集傳》：「瓠犀，瓠中之子，方正潔白，而比次整齊也」，後因以喻美女的牙齒。因此自《詩經》開始，便曾出現以「瓠犀」來形容美女牙齒的詩句。該詞在平衡語料庫檢索出的例子數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統搜尋出 6 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦搜尋出 1 個宋詞之例，如：

瓠犀發皓齒，雙蛾顰翠眉。<sup>115</sup>（唐 武甄〈妾薄命〉）  
一顧授橫波，千金呈瓠犀。（唐 權德輿〈雜詩，五首之三〉）  
新妝對鏡知無比，微笑時時出瓠犀。（唐 權德輿〈雜興，五首之四〉）  
曾見白家樊素口，瓠犀顆顆綴榴芳。（唐 趙鸞鸞〈檀口〉）  
流霞色染紫罌粟，黃蠟紙苞紅瓠犀。（唐 無名氏〈石榴〉）  
瑪瑙一泓浮翠玉，瓠犀終日凜天風。（宋 鄧肅〈浣溪沙〉）

以上詩句前三例同樣是以「瓠犀」來比喻美女牙齒，而後三例則保留原來「瓠瓜的子」本義。

### (2) 鼉鼓

為什麼這怒嗷，這狂嘯，鼉鼓與金鉦與虎與豹（〈夜半松風〉）

「鼉鼓」在《漢語大詞典》的解釋為「用鼉皮蒙的鼓。其聲亦如鼉鳴。」源自〈詩·大雅·靈臺〉中：「鼉鼓逢逢」，陸璣疏：「〔鼉〕其皮堅，可以冒鼓也」。可見「鼉鼓」為古代打擊樂器，今則少見，志摩引古代特有的「鼉鼓」入詩，古典氣息流

<sup>113</sup> 本論所引用的徐志摩新詩皆來自蔣復璁、梁實秋主編的《徐志摩全集》六輯、梁錫華編著的《徐志摩詩文補遺》二書，以下引用徐志摩詩句之處的註解省略，僅標明引用詩句的詩名。

<sup>114</sup> 本論所引用之解釋及詞語相關例句皆源自於《漢語大詞典》之光碟檢索資料庫，商務編輯部著，香港：商務印書館，光碟繁體單機 3.0 版，2007 年，以下註腳省略。

<sup>115</sup> 本論所引用之唐宋詩詞皆來自元智大學全唐詩與唐宋詞線上全文檢索系統 [http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS\\_WPDB/news.html](http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS_WPDB/news.html)，以下註腳省略，僅標示朝代、作者、詩名。

瀉其間。該詞在平衡語料庫檢索出的例子數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 11 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 7 個宋詞之例，如：

吹龍笛。擊**鼉鼓**。(唐 李賀〈將進酒〉)  
遙望露盤疑是月，遠聞**鼉鼓**欲驚雷。(唐 李商隱〈隋宮守歲〉)  
**鼉鼓**三聲報天子，雕旌獸艦凌波起。(唐 溫庭筠〈昆明池水戰詞〉)  
鳳笙**鼉鼓**。況是桃花落紅雨。(宋 韋驥〈減字木蘭花〉)  
悵望關河空弔影，正人間、鼻息鳴**鼉鼓**。(宋 張元幹〈賀新郎〉)  
耳不聽、湖邊**鼉鼓**。(宋 許及之〈賀新郎〉)

「鼉鼓」在唐詩宋詞之例同樣皆作樂器解釋。

### (3) 暗昧

走罷！甜，前途不是**暗昧**；  
多謝天，從此跳出了輪迴！（〈決斷〉）

「暗昧」一詞在詩中當解釋為「昏暗不明」，平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而不過該詞並非作者獨創，早在春秋時〈國語·鄭語〉中就已出現：「今王棄高明昭顯，而好讒慝**暗昧**；惡角犀豐盈，而近頑童窮固。<sup>116</sup>」當時句中的「暗昧」應作「愚昧昏庸」解。直到漢代王充《論衡》：「上古久遠，其事**暗昧**，故經不載而師不說也。」才有「隱晦不明」的意思，之後「暗昧」也多採用此義，如：

三辰**暗昧**，大行光之。(三國 魏 曹植《文帝誄》)  
祠宇毀頓，憑附之質，丹青之飾，**暗昧**不主，不稱靈明。(唐 韓愈《祭湘君夫人文》)

### (4) 白水

淹沒了寺塔鐘樓，長垣短堞  
千百家屋頂煙突，**白水**青田（〈康橋再會罷〉）

「白水」源於《左傳》：「在所不與舅氏同心者，有如**白水**！」《漢語大詞典》指出楊伯峻注：「『有如白水』即『有如河』，意謂河神鑒之，《晉世家》譯作『河伯

<sup>116</sup> 本論所引用的古籍文獻皆源於「中央研究院漢籍全文資料庫」，以下註腳省略，僅標明朝代、作者、篇名。

視之』是也。」後遂用作誓詞，表示信守不移，也用來泛指清水。在〈康橋再會罷〉一詩中，「白水」當解釋為「清水」，如晉代潘岳〈在懷縣作，之二〉：「白水過庭激，綠槐夾門植。」現代漢語多使用「清水」，少用「白水」一詞，避免意思混淆。志摩在此特地使用「白水」，顯然是在詞彙上的刻意經營。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過古代出現「白水」的詩詞甚多，在全唐詩檢索系統中搜尋出高達76個使用之例，在唐宋詞全文資料庫亦檢索出9個宋詞之例，可見志摩選用「白水」一詞，在唐代極為盛行。詩詞之例，如：

白水東悠悠，中有西行舟。(唐 沈佺期〈擬古別離〉)  
青郊香杜若，白水映茅茨。(唐 李頎〈不調歸東川別業〉)  
青秧白水無際，中有一犁耕。(宋 吳潛〈水調歌頭〉)  
白水東邊籬落，斜陽欲下牛羊。(宋 辛棄疾〈朝中措〉)  
倚門白水平田。看數點青山無盡天。(宋 陳人傑〈沁園春〉)

#### (5) 脂膏

柳林中有烏鴉們在爭吵，  
分不勻死人身上的脂膏 (〈人變獸〉)

「脂」、「膏」為名詞，意思皆為動植物體內油脂，「脂膏」合為一詞使用，古代詩歌就曾出現，最早是〈禮記·內則〉中「脂膏以膏之」，孔穎達疏：「凝者為脂，釋者為膏」，意思即為「油脂」，徐志摩詩中的「脂膏」亦作「油脂」解。該詞在全唐詩檢索系統中共搜尋出9個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出2個宋詞之例。同樣解釋為「油脂」的詞例如：

脂膏兼飼犬，長大不容身。(唐 杜甫〈黃魚〉)  
滲瀝脂膏盡，鳳凰那得知。(唐 元稹〈大嘴鳥〉)  
林下森森弓弩樣，色兼青白若脂膏。(宋 易靜〈兵要望江南〉)  
錦犀光豔，不比香薰脂膏。(宋 程大昌〈感皇恩〉)

#### (6) 約言

你記否倫敦約言，曼殊斐兒！ (〈哀曼殊斐兒〉)

「約言」屬於動賓結構詞語，意思當作「約定諾言」。作者選用該詞，達到鍊字的效果。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，然而此並非志摩獨創，古代已出現。最早在《禮記》：「尚技而賤車，則民興藝，故君子約言，小人先言。」孔穎達疏：「君子約言者，省約其言，則小人多言也。」意思為「簡約言語。」直到《梁書》：「初，高祖有憾於張稷，及稷卒，因與約言之。」句中

「約言」才解釋為「約定諾言」。唐朝鍾離權的〈贈呂洞賓〉：「道心不退故傳君，立誓約言親灑血」亦曾有相同用法，可見志摩繼承古例使用。

### (7) 靈府

如今都變了夢裡的山河，  
渺茫明滅，在我靈府的底裡（〈康橋再會罷〉）

「靈府」在《漢語大詞典》的意思是「心」，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過早在古代典籍便已使用該詞，如：〈莊子·德充符〉：「故不足以滑和，不可入於靈府。」志摩以「靈府」取代現代漢語常用的「心」是用詞上的刻意經營。而該詞在全唐詩檢索系統中搜尋出 14 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 3 個宋詞之例。如：

與君言語見君性，靈府坦蕩消塵煩。（唐 元稹〈去杭州〉）  
詠多靈府困，搜苦化權卑。（唐 陸龜蒙〈奉和襲美古杉三十韻〉）  
瘴癘擾靈府，日與往昔殊。（唐 柳宗元〈讀書〉）  
澹然靈府泳真諦，怡養丹光裡。（宋 曹勛〈法曲〉）  
一氣沖融，浩然識取生緣處。斂歸靈府。（宋 曹勛〈點絳脣〉）

### (8) 百骸

我飲咽它們的美如同  
音樂，奇妙的韻味通流  
到內臟與百骸（〈愛的靈感〉）

「百骸」一詞源於〈莊子·齊物論〉中：「百骸、九竅、六藏，賅而存焉，吾誰與為親？」成玄英疏：「百骸，百骨節也。」因此「百骸」當泛指為全身骸骨，在在〈愛的靈感〉一詩中亦是如此。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而古籍之例卻不少，如：

夫然，故形神偕全，表裏寧一，營魄內澄，百骸外固，邪氣不能襲，憂患不能及，然可以語至而言極矣。（梁 沈約《宋書》）  
驍然暴百骸，散亂不復支。（唐 柳宗元〈掩役夫張進骸〉）  
顧我信為幸，百骸且完全。（唐 白居易〈詠懷〉）  
言下百骸俱撥撒。無剩法。靈然晝夜光通達。（宋 惠洪〈漁父詞〉）

### (9) 美蔭

雨後的黃昏，滿院只美蔭，清香與涼風（〈石虎胡同七號〉）

「美蔭」一詞《漢語大詞典》解釋為「濃蔭」，最早出現在〈莊子·山木〉：「睹一蟬方得美蔭而忘其身。」志摩沿用在〈石虎胡同七號〉一詩中，意思不變。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，而在唐宋詞全文資料庫檢索出2個宋詞之例，如：

美蔭向人疏似舊。何須更待秋風後。（宋 賀鑄〈鳳棲梧〉）

想香逕。正垂垂美蔭。晚花在否，朱闌誰與同憑。（宋 趙彥端〈垂絲釣〉）

### (10) 昏瞽

在她劇痛的昏瞽中她彷彿聽著上帝准許人間祈禱的聲音（〈嬰兒〉）

「昏瞽」在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過並非志摩獨創。該詞始於〈莊子·列禦寇〉：「列禦寇之齊，中道而反，遇伯昏瞽人。」意思為「昏昧不明事理」，其他古代之例如：

是時人主昏瞽，妃後專制。（唐 房玄齡《晉書》）

觀生本乏猷略，兼總內外任，益昏瞽。（清 張廷玉《明史》）

同樣解釋為「昏昧不明事理」，徐志摩在〈嬰兒〉一詩中使用「昏瞽」，用以形容產婦因劇痛而意識模糊不清，在本義之上用法翻新，且選用少見於現代漢語的「昏瞽」取代「昏昧」，足見作者措詞上的用心。

### (11) 怨仇

悲哀揉和著歡暢，

怨仇與恩愛（〈秋月〉）

「怨」、「仇」皆為動詞，且意思相同，取其中一字便可表達詩意。至於兩字合為「怨仇」一詞，在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過古代卻已有使用之例：

守入臨城，必謹問父老，吏大夫，請有怨仇 不相解者，召其人，明白為之解之（戰國 《墨子》）

月氏遁逃而常怨仇匈奴，無與共擊之。(西漢 司馬遷《史記》)  
親賢愛士，賞不擇怨仇，而罰必加有罪。(晉 陳壽《三國志》)

「怨仇」最早出自於《墨子》一書，有「怨恨仇視」之意，作名詞。例二司馬遷《史記》中的「怨仇」作動詞；例三在陳壽《三國志》中作名詞，古籍三例與志摩在〈秋月〉中的「怨仇」皆作「怨恨仇視」解，可見不論動詞、名詞，該詞在古籍中已出現與詩人相同用法的前例。

## (12) 幽澗

就這一晌，讓你的熱情，  
像陽光照著一流幽澗  
透澈我的淒冷的意識 (〈愛的靈感〉)

關於「幽澗」一詞，其中的「澗」在《漢語大詞典》的解釋為「兩山間的水溝」，如〈詩·召南·采芣〉：「于以采芣？于澗之中。」現代漢語多用「溪水」、「泉水」，志摩選用「幽澗」使詩句凝鍊同時增添古典氣息。「幽澗」最早使用在《墨子》一書：「雖有深谿博林，幽澗毋人之所，施行不可以不董」，所指同樣為溪水，以「幽」字修飾。此外，該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過唐宋詩詞使用之例卻不少，在全唐詩檢索系統中搜尋出 27 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫亦檢索出 3 個宋詞之例，如：

萬仞高巖藏日色，千尋幽澗浴雲衣。(唐 則天皇后〈石淙〉)  
幽澗常瀝瀝，高松風颼颼。(唐 寒山〈詩，三百三首之二十二〉)  
著芒鞋，攜竹杖，遇亂莎幽澗縈紆涉。(宋 王質〈倦尋芳〉)  
秋已半，幽澗側，亂山中。(宋 韓淪〈水調歌頭〉)  
幽澗畔，疏籬側。(宋 呂勝己〈滿江紅〉)

## (13) 薤露

遠巷薤露的樂音，一陣陣被冷風吹過——  
我們的小園庭，有時輕喟著一聲奈何。(〈石虎胡同七號〉)

「薤露」一詞，《漢語大詞典》解釋為：「樂府〈相和曲〉名，是古代的輓歌。」最早出現在戰國楚國宋玉的〈對楚王問〉：「其為〈陽阿〉、〈薤露〉，國中屬而和者數百人。」且《漢語大詞典》引晉代崔豹《古今注》卷指出：「〈薤露〉、〈蒿里〉，並喪歌也。出田橫門人，橫自殺，門人傷之，為之悲歌，言人命如薤上之露，易晞滅也，亦謂人死，魂魄歸乎蒿里……至孝武時，李延年乃分為二曲，〈薤露〉

送王公貴人，〈蒿里〉送士大夫庶人，使挽柩者歌之，世呼爲輓歌。」可知「薤露」為古代王公貴人的輓歌，非現代漢語用詞。而該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 19 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 1 個宋詞之例，詩詞之例，如：

薰風虛聽曲，薤露反成歌。(唐 駱賓王〈丹陽刺史挽詞，三首之一〉)  
隴雲仍作雨，薤露已成歌。(唐 錢起〈故相國苗公挽歌〉)

古墓崔巍約路岐，歌傳薤露到今時。(唐 胡曾〈詠史詩一百五十首：田橫墓〉)  
行號巷哭，薤露聲傳。(宋 無名氏〈十二時〉)

## (二) 來自秦朝的詞彙

### (1) 焦心

但你不必焦心，我有的是膽(〈你去〉)

「焦心」在《漢語大詞典》的意思為「憂慮、著急」。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，為古詞彙，最早出現在秦小說《燕丹子》中：「丹嘗質於秦，秦遇丹無禮，日夜焦心，思欲復之。<sup>117</sup>」意思與〈你去〉一詩中用法相同，足見志摩引用痕跡。以古詞彙「焦心」取代現代漢語使用的「擔心」，使得詩句閱讀上變得與眾不同。該詞其他古代之例，如：

往者，昭帝即世而無嗣，大臣憂戚，焦心合謀，皆以昌邑尊親，援而立之。  
(漢 班固《漢書》)

焦心一身苦，炙手旁人熱。(唐 白居易〈偶作，二首之一〉)  
稟質非貪熱，焦心豈憚熬。(唐 駱賓王〈挑燈杖〉)

## (三) 來自漢朝的詞彙

### (1) 箜篌

那松林裡的風聲像是箜篌(〈她怕他說出口〉)

<sup>117</sup> 古小說。作者不詳。一般認為是漢代以前的作品，共 3 卷。魯迅在《中國小說史略》說《燕丹子》是「漢前」所作，約推定為秦時諸國遺民。

「箜篌」屬於不可分割的連綿詞，《漢語大詞典》解釋為「古代撥弦樂器名。」志摩將林中風聲比喻為樂器箜篌彈奏的聲響。「箜篌」源於〈史記·孝武本紀〉：「於是塞南越，禱祠泰一、后土，始用樂舞，益召歌兒，作二十五弦及箜篌瑟自此起。」該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出35個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出11個宋詞之例，可見這種樂器常見於古代，但鮮少在現代演奏時出現。志摩選用古代樂器名入詩，塑造古典風格。詩詞之例，如：

下簾彈箜篌，不忍見秋月。(唐 崔國輔〈古意〉)  
有一遷客登高樓，不言不寐彈箜篌。(唐 王昌齡〈箜篌引〉)  
江娥啼竹素女愁，李憑中國彈箜篌。(唐 李賀〈李憑箜篌引〉)  
醒來時、月轉西廂，隔窗猶聽箜篌。(宋 仇遠〈合歡帶〉)  
騰蛟起舞鳴箜篌。鳴箜篌。(宋 顏奎〈憶秦娥〉)

## (2) 凡庸

我是一團臃腫的凡庸，  
她的是人間無比的仙容 (〈天神似的英雄〉)

「凡」、「庸」意思皆為「平凡無奇」，兩字合用在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，但並非志摩獨創，該詞首見於《史記》：「絳侯周勃始為布衣時，鄙樸人也，才能不過凡庸。」其他如：

寬饒自以行清能高，有益於國，而為凡庸所越，愈失意不快，數上疏諫爭。  
(漢 班固《漢書》)  
凡庸不識慈悲意，自葬江魚入九泉。(唐 李紳〈龜山寺魚池，二首之一〉)

## (3) 岱嶽

我駐足在岱嶽的頂顛  
在陽光朗照着的頂顛俯看山腰裏  
蜂起的雲潮劍着，疊着 (〈自然與人生〉)

「岱」在《漢語大詞典》的解釋為「山名。即泰山」。因此以「岱」一字便可囊括「泰山」之意，加上「嶽」僅是輔佐說明「岱」為山。「岱嶽」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過非志摩首創，最早在〈淮南子·墜形訓〉一文已出現：「中央之美者，有岱嶽，以生五穀桑麻，魚鹽出焉。」其他古籍之例，如：

州治舊掖城，西北數里有斧山，峯嶺高峻，北臨滄海，南望岱嶽，一邦遊觀之地也。(北齊 魏收《魏書》)

若爾，三苗掘強於江海，大舜當廢東巡之儀，徐夷跳梁於淮、泗，周成當止岱嶽之禮也。(梁 沈約《宋書》)

青氣含春雨，知從岱嶽來。(唐 張說〈奉和聖製同劉晃喜雨應制〉)

要水看黃河，山登岱嶽。(宋 王奕〈沁園春〉)

#### (4) 清音

嘸嘸的清音，繚繞著村舍的靜謐 (〈天國的消息〉)

聽一柄利斧斫伐老樹的清音 (〈灰色的人生〉)

輕盪著少女的清音——

高吟，低哦 (〈海韻〉)

「清音」一共在志摩詩中出現 3 次，《漢語大詞典》解釋是「清越的聲音」，最早使用於漢代〈淮南子·兵略訓〉：「夫景不為曲物直，響不為清音濁。」關於「清音」一詞大量出現在古典詩詞中，如：晉宋齊辭〈子夜四時歌，七十五首之一：春歌，二十首之一〉：「山林多奇采，陽鳥吐清音。」以及〈子夜四時歌，七十五首之七十二：冬歌，十七首之十四〉：「何必絲與竹，山水有清音。」還有晉代傅玄的樂府詩〈玄雲〉：「鶴鳴在後園，清音隨風邁。<sup>118</sup>」。此外，唐詩宋詞之例更多，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 44 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 17 個宋詞之例，足見當時該詞使用的盛況。唐詩之例，如：

北裏清音絕，南陔芳草殘。(唐 上官儀〈故北平公挽歌〉)

苦調淒金石，清音入杳冥。(唐 錢起〈省試湘靈鼓瑟〉)

風泉有清音，何必蘇門嘯。(唐 孟浩然〈題終南翠微寺空上人房〉)

何幸晚飛者，清音長此聞。(唐 盧綸〈酬人失題〉)

潛去不見跡，清音常滿聽。(唐 劉禹錫〈海陽十詠：雲英潭〉)

虬鳳吐奇狀，商徵含清音。(唐 司馬逸客〈雅琴篇〉)

宋詞之例，如：

<sup>118</sup> 本論所引用之樂府詩歌皆源自元智大學樂府詩全文檢索系統 <http://cls.hs.yzu.edu.tw/YFP/>，以下註腳省略，僅標示朝代、詩名。

酬歌何惜錦纏頭，清音暗繞梁塵起。(宋 歐陽澈〈踏莎行〉)  
袖手無新語，洗耳聽清音。(宋 李呂〈水調歌頭〉)  
清音一聽忘千慮。纓塵濯盡百神閒，飄然襟袖思輕舉。(宋 張掄〈踏莎行〉)  
綴取霧窗，會唱幾拍清音。(宋 史達祖〈月當廳〉)

## (5) 青林

又喧響在芳丹葡羅的青林邊(〈哀曼珠斐兒〉)

迷霧海沫似的噴湧，鋪罩  
淹沒了穀內的青林(〈五老峰〉)

「青」為顏色詞，在古典詩文中有可能為綠色，如：「草色入簾青」(唐 劉禹錫〈陋室銘〉)；有可能是藍色，如：「青取之於藍，而青於藍。」(戰國 荀子〈勸學〉)；也有可能是黑色，如：「朝如青絲暮成雪」(唐 李白〈將進酒〉)，而「青林」一詞依據詩意可推斷此處的「青」為綠色。現代漢語多用「青翠的樹林」，鮮少使用「青林」一詞。不過在古典詩文中，該詞經常出現，如：

繽紛往來，輻輳不絕，若光若滅者，布虜青林之下。(漢 班固《漢書》)  
命王良掌策駟兮，踰高閣之鏘鏘。建罔車之幕幕兮，獵青林之芒芒。(劉宋 范曄〈後漢書·思玄賦〉)

此外，「青林」在志摩詩中出現過 2 次，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 52 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 16 個宋詞之例。如：

青林暗換葉，紅蕊續開花。(唐 宋之問〈經梧州〉)  
丹壑常含霽，青林不換秋。(唐 徐安貞〈題襄陽圖〉)  
青扈繞青林，翩翾陋體一微禽。(唐 崔興宗〈青雀歌〉)  
園館青林翠樾，衣巾細葛輕紈。(宋 陸遊〈烏夜啼〉)  
青林雨歇，珠簾風細，人在綠陰庭院。(宋 黃昇〈鵲橋仙〉)

## (6) 飛星

又如在暑夜看飛星，一道光  
碧銀銀的抹過。(〈在病中〉)

《漢語大詞典》解釋「飛星」為「流星」，最早見於〈漢書·天文志〉：「〔陽朔〕四年閏月庚午，飛星大如缶，出西南，入斗下。」現代漢語通常會使用「流星」，徐志摩選用古代文獻出現的「飛星」取代，不影響詞義，又能創造特殊感，令人眼睛一亮。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 7 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 10 個唐宋詞之例。如：

驪珠迸珥逐飛星，暈輕巾掣流電。(唐 元稹〈胡旋女〉)  
飛星過水白，落月動沙虛。(唐 杜甫〈中宵〉)  
門轉參橫歌未徹，屋角烏飛星墜。(宋 李彌遜〈念奴嬌〉)  
織雲弄巧，飛星傳恨，銀漢迢迢暗度。(宋 秦觀〈鵲橋仙〉)  
翠奩乍啟，度飛星、倒影入芳洲。(宋 周密〈木蘭花慢〉)

### (7) 秋涼

她受了秋涼，  
不如從前瀏亮(〈客中〉)

「秋涼」最早在班固〈漢書·龔勝傳〉：「使者即上言：『方盛夏暑熱，勝病少氣，可須秋涼乃發。』」，意思為「秋季天氣涼爽、秋涼季節」。不過志摩引用「秋涼」一詞，依據詩意當解釋為「秋天的寒氣」，與古籍有所出入。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 21 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 11 個宋詞之例，表示曾被古典詩詞大量使用。詩詞之例，如：

淒淒霜日上高臺，水國秋涼客思哀。(唐 張繼〈九日巴丘楊公臺上宴集〉)  
秋涼經漢殿，班子泣衰紅。(唐 李賀〈感諷，六首之五〉)  
中有孤眠客，秋涼生夜衾。(唐 白居易〈和元九悼往〉)  
餞君到野地，秋涼滿山坡。(唐 賈島〈送張校書季霞〉)  
秋涼佳月。掃盡輕衫熱。(宋 吳潛〈霜天曉角〉)  
秋涼破暑。暑氣遲遲去。最喜連日風和雨。(宋 曹勣〈清平樂〉)  
空想芳遊。不到秋涼不信愁。(宋 張炎〈減字木蘭花〉)

### (8) 精魂

我精魂騰躍，滿想化入音波(〈康橋再會罷〉)

「精魂」當解釋為「精神、魂魄」。早已在古代出現，如《漢書》：「大失天心，

天命暴崩，又令共王祭祀絕廢，**精魂**無所依歸。」、漢代王充〈論衡·書虛〉：「生任筋力，死用**精魂**……筋力消絕，精魂飛散。」，用法皆與志摩相似，尤其是唐詩使用之例頗多。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中共搜尋出 19 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 2 個宋詞之例。如：

靈樞寄何處，**精魂**今何之。(唐 沈佺期〈傷王學士〉)  
空簾隔星漢，猶夢感**精魂**。(唐 陳子昂〈月夜有懷〉)  
**精魂**托古木，寶劍捐江皋。(唐 劉長卿〈南楚懷古〉)  
家國共淪亡，**精魂**空在斯。(唐 高適〈題尉遲將軍新廟〉)  
干戈未定失壯士，使我歎恨傷**精魂**。(唐 杜甫〈苦戰行〉)  
二妃祠宇隔黃陵，**精魂**遙接雲水。(宋 楊澤民〈西河〉)

### (9) 蟲豸

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺，  
叢莽中伏獸的利爪蜿蜒的**蟲豸** (〈無題〉)

「蟲豸」一詞在《漢語大詞典》的解釋為「小蟲的通稱」，源於漢朝王逸〈九思·怨上〉：「**蟲豸**兮夾余，惆悵兮自悲。」。「豸」字較冷僻，鮮少出現於現代漢語，志摩選用能使詩句產生特殊感，引人注目。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中共搜尋出 9 個「蟲豸」的使用之例，如：

春秋兩相似，**蟲豸**百種鳴。(唐 元稹〈春蟬〉)  
本作耕耘意若何，**蟲豸**兼教食人食。(唐 陸龜蒙〈五歌：刈獲〉)  
飄飄飆飆寒丁丁，**蟲豸**出蟄神鬼驚。(唐 牛勣〈琵琶行〉)  
和君詩句吟聲大，**蟲豸**聞之謂蟄雷。(唐 杜荀鶴〈和友人見題山居水閣八韻〉)

### (10) 翹羽

光明的**翹羽**，在無極中飛舞！ (〈我聽見了天寧寺的禮懺聲〉)

「翹」、「羽」二字皆為名詞，結合「翹羽」一詞非徐志摩獨用，最早出現在漢代禰衡的《鸚鵡賦》：「閉以彫籠，翦其**翹羽**。」意思即與志摩此詩相同。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統搜尋出 6 個使用之例，唐宋詞全文資料庫搜尋出 1 個宋詞之例。如：

青雀翅羽短，未能遠食玉山禾。(唐 王維〈青雀歌〉)  
翅羽頗同類，心神固異倫。(唐 元稹〈蟲豸詩〉)  
風高翅羽垂，路遠煙波隔。(唐 元稹〈遣病，十首之七〉)  
當彼戮辱時，奮飛無翅羽。(唐 白居易〈讀史，五首之二〉)  
鶴病翅羽垂，獸窮爪牙縮。(唐 白居易〈和夢遊春詩一百韻〉)  
金菊滿叢珠顆細，海燕辭巢翅羽輕。(宋 晏殊〈破陣子〉)

## (11) 秋吟

有時階下蟋蟀的秋吟

引起我心傷 / 逼迫我淚零 (〈我有一個戀愛〉)

「秋吟」當解釋成「在秋天的吟叫」，本應為動詞，在此詞性活用作名詞。該詞早在漢代王褒〈聖主得賢臣頌〉中就曾出現：「蟋蟀候秋吟，蜉蝣出以陰。」此例甚至連主語「蟋蟀」都與志摩〈我有一個戀愛〉一詩相同。且該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 15 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 4 個唐宋詞之例。如：

夜酌滿容花色暖，秋吟切骨玉聲寒。(唐 白居易〈酬嚴十八郎中見示〉)  
此地秋吟苦，時來繞菊行。(唐 周賀〈早秋過郭涯書堂〉)  
夜坐山當戶，秋吟葉滿衣。(唐 顧在熔〈題玉芝雙奉院〉)  
竹風醒晚醉，窗月伴秋吟。(唐 李中〈書小齋壁〉)  
莎階寂靜無覩。幽蛩切切秋吟苦。(宋 柳永〈女冠子〉)  
秋林只共秋風老。秋山卻笑秋吟少。(宋 韓淲〈菩薩蠻〉)

## (12) 織縑

玉腕與金梭，

織縑似的精審，更番的穿度 (〈她是睡著了〉)

「織」《漢語大詞典》解釋為「製作布帛之總稱」，而「縑」為「雙絲織的淺黃色細絹」。志摩此處以「織縑」為喻，描寫「玉腕」的細緻質地。且「織縑」為古代衣裳材質，選用「織縑」可增添古典氣息。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出現於東漢末古詩十九首之中的〈上山采蘼蕪〉：「新人工織縑，故人工織素。」其他古籍之例，如：

誰家蕩舟妾，何處織縑人。(南朝 梁 鮑泉〈落日看還詩〉)

織縑春捲幔，采蕨暝提筐。(唐 徐延壽〈南州行〉)

為問織人，何必長相守。(唐 徐之才〈下山逢故夫〉)

### (13) 芳醴

醉心的光景：

給我披一件彩衣，啜一罇芳醴，  
折一支藤花(〈她是睡著了〉)

「醴」字在《漢語大詞典》的意思為：「泛指酒」，如：〈詩·大雅·行葦〉：「曾孫維主，酒醴維醕。」高亨注：「酒醴，泛指酒。」在「醴」之前加上「芳」字，則表示這種酒的芳香甘甜。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出現於漢樂府詩〈武舞作〉：「六佾薦徽容，三簋陳芳醴。萬石覃貽厥，分珪崇祖禰。」其他如：

有來雍雍，登歌濟濟。緬惟主鬯，庶歆芳醴。(佚名〈雍和〉)  
宴安逸豫，清醪芳醴，亂性者也。(晉 葛洪〈抱樸子·暢玄〉)  
芳醴盈壘，嘉賓滿席。(北魏 楊銜之〈洛陽伽藍記〉)

## 二、保存了中古漢語的詞彙

中古漢語是指魏晉南北朝至唐宋時期的漢語，它繼承自上古漢語，後接近代漢語。徐志摩的新詩在古詞彙的選用上，以中古漢語的詞彙數量最多，其中來自魏晉南北朝的詞語有 22 個；源於隋代的詞彙有 2 個；引用唐朝的詞語有 34 個；來自宋朝的詞語有 11 個，可看出詩人對此時期漢語詞彙的選用偏好。

### (一) 來自魏晉南北朝的詞彙

#### (1) 弱手

我母親臨別的淚痕，她弱手  
向波輪遠去送愛兒的巾色，  
海風鹹味，海鳥依戀的雅意，  
盡是我記憶的珍藏(〈康橋再會罷〉)

「弱手」依據詩境當解釋為「柔弱的手」，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，然而在古代便曾使用過「弱手」一詞。最早在晉朝傅玄的樂府詩〈董逃行歷九秋篇〉：「君恩愛兮不竭，譬若朝日夕月，此景萬裏不絕，長保初醮結髮，何憂坐生胡越。攜弱手兮金環，上游飛閣雲間。」詩中的形容與丈夫感情恩愛，丈夫牽妻子的手同遊高閣雲海，因此「弱手」是形容女子的雙手，詩境氛

圍是愉悅的，不同於志摩〈康橋再會罷〉詩中女子的手是由於送別感傷而變得柔弱。

另外，唐代歐陽詢的詩作〈嘲蕭瑀射〉：「急風吹緩箭，**弱手**馭強弓。」同樣出現過「弱手」，不過在此是用來形容一射箭男子無力的手臂，在「強弓」的映襯之下，更顯現出男子射箭技巧的薄弱。

## (2) 雉堞

它睥睨在古城的**雉堞**上，  
萬千的城磚在它的清亮中  
呼吸（〈秋月〉）

「雉堞」在《漢語大詞典》中的意思是「城上短牆」，最早在鮑照〈蕪城賦〉：「板築**雉堞**之殷，井幹烽櫓之勤」，李善注：「鄭玄《周禮》注曰：『**雉**，長三丈，高一丈。』」，杜預《左氏傳》注曰：『**堞**，女牆也。』」，因此可知城牆是古代作為防禦的建築物，現代少見。詩人選用「雉堞」不僅呼應句中「古城」，更為新詩增添古典韻味。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中共搜尋出 23 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 5 個宋詞之例，唐詩之例為數不少。古籍之例如下：

孤城獨立，在兩寇之間，津貯積柴粟，脩理戰具，更營**雉堞**，賊每來攻，機械競起。（北齊 魏收《魏書》）

荒原空有漢宮名，衰草茫茫**雉堞**平。（唐 司空曙〈南原望漢宮〉）

樓高**雉堞**千師壘，峰拔驚波萬壑攢。（唐 李紳〈憶萬歲樓望金山〉）

雕陰無樹水難流，**雉堞**連雲古帝州。（唐 韋莊〈綏州作〉）

枕海山橫，陵江潮去，**雉堞**秋風殘照。（宋 朱敦儒〈蘇武慢〉）

試問襄州何處是，**雉堞**連雲天際。（宋 劉仙倫〈念奴嬌〉）

寶觀峇嶢飛**雉堞**，登臨恍欲升仙。（宋 葛勝仲〈臨江仙〉）

## (3) 瀏亮

她受了秋涼，  
不如從前**瀏亮**（〈客中〉）

「瀏亮」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出於西晉 陸機〈文賦〉：「詩緣情而綺靡，賦體物而**瀏亮**。」李善注：「**瀏亮**，清明之稱」，《漢語大詞典》指出另有「清楚明朗」之意，如：唐 李德裕〈秋聲賦〉：「客有貞詞**瀏亮**，逸氣縱橫。」在志摩〈客中〉一詩，當解作「明亮」，敘述女主角受了秋

天寒氣，氣色、神態不若以往亮麗。其他古籍之例意思皆為「清明」，如：

棲遲背世同悲魯，瀏亮如笙碎在絃。(南唐 李煜〈秋鶯〉)  
父勝能文，嘗作拔河賦，詞致瀏亮，為時所稱。(後晉 劉昫《舊唐書》)

#### (4) 尼僧

她不是被擯棄的婦人；  
不是尼僧，尼僧也不來深夜裏修行 (〈罪與罰 (一)〉)

《漢語大詞典》對「尼」的解釋為「比丘尼的省稱。俗稱尼姑」。「僧」的意思是「僧伽」的省稱。一般指出家修行的男性佛教徒。通稱和尚。」因此「尼」、「僧」皆指出家修行之人，只是性別不同。

至於「尼僧」一詞《漢語大詞典》解釋為「尼姑」，如：《晉書·會稽文孝王道子傳》：「孝武帝不親萬機，但與道子酣歌為務，妯姆尼僧，尤為親暱，並竊弄其權。」志摩〈罪與罰 (一)〉中，此詩句主語為「她」，因此可確認「尼僧」為「尼姑」之意。

「尼僧」在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，最早在史書中曾使用過，《宋書》：「面蕃十稔，惠政蔑聞，重賊深掠，縱慾已甚，姬妾百房，尼僧千計，敗道傷俗，悖亂人神。」亦作「尼姑」解，其他古籍之例，如：

駿為之造新安寺，於是壞之，復欲誅諸遠近尼僧。(北齊 魏收《魏書》)  
尼僧成羣，依傍法服。五誠粗法，尚不能遵。(唐 房玄齡《晉書》)

#### (5) 清淳

我不敢愴呼，怕驚擾  
這基底的清淳 (〈問誰〉)

現代漢語中，有關「清」的造詞，如：空氣「清新」、人品「清白」、口味「清淡」……等，甚少與「淳」字搭配。至於「清淳」一詞，在平衡語料庫檢索出的數量為0，最早在范曄〈後漢書·朱穆傳〉：「愚臣以為可悉罷省，遵復往初，率由舊章，更選海內清淳之士，明達國體者，以補其處。」《漢語大詞典》解釋為「品德高潔而純樸」，其他如：

若夫賢妃助國君之政，哲婦隆家人之道，高士弘清淳之風，貞女亮明白之節，則其徽美未殊也，而世典咸漏焉。(劉宋 范曄《後漢書》)  
王子敬與羊綏善。綏清淳簡貴，為中書郎，少亡。(南朝宋 劉義慶《世說

新語》)

儒林精閫奧，流品重清淳（唐 元稹〈代曲江老人百韻〉）

若爲子弟，而清淳之質亡矣。（清 龔自珍《吳之癯》）

另外，「清淳」也作「清潔淳正」解，如：《紅樓夢》第四一回：「隔年蠲的雨水，那有這樣清淳？」而志摩〈問誰〉裡的「清淳」當解釋為「清靜純粹」，詩中的主人翁「我」不敢愴呼，怕的就是破壞墓裡清靜純粹的氛圍，看出「我」對墓中主人的呵護。

## （6）慘刻

她怎能明白運命的無情，慘刻？（〈在不知名的道旁〉）

「慘刻」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語。而《漢語大詞典》解釋為「凶狠刻毒」，最早出於范曄《後漢書》：「今秋稼方穗而旱，雲雨不霑，疑吏行慘刻，不宣恩澤，妄拘無罪，幽閉良善所致。」其他古籍之例意思也皆為「凶狠刻毒」，與〈在不知名的道旁〉一詩中的「慘刻」相同，見：

鉤捕支黨，株蔓推窮，蓋獄吏不識天意，以抵慘刻。（宋 歐陽修、宋祈《新唐書》）

珙為人慘刻，嘗斬人擲其首於前，言笑自若，其下苦之。（宋 歐陽修《新五代史》）

## （7）唐突

像一只蜂兒，  
在花心，恣意的唐突——溫存（〈她是睡著了〉）

「唐突」在《漢語大詞典》意思為「冒犯、褻瀆」，最早在范曄〈後漢書·孔融傳〉中出現：「融爲九列，不遵朝儀，禿巾微行，唐突宮掖。」志摩沿用，意思不變。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中共搜尋出11個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出2個宋詞之例。古籍之例，如：

西晉何披猖，五胡相唐突。（唐 高適〈同觀陳十六史興碑〉）

憑陵逐鯨鯢，唐突驅犬羊。（唐 溫庭筠〈鴻臚寺有開元中錫宴堂，樓臺池沼雅爲勝絕，荒涼遺址僅有存者，偶成四十韻〉）

太平之末狂胡亂，犬豕崩騰恣唐突。（唐 劉景復〈夢爲吳泰伯作〈勝兒歌〉〉）

便縱有、千種機籌，怎免伊唐突。(宋 王安石〈雨霖鈴〉)  
做數珠見，刻畫毋鹽唐突。(宋 陳亮〈桂枝香〉)

#### (8) 金鉦

為什麼這怒噉，這狂嘯，鼙鼓與金鉦與虎與豹？(〈夜半松風〉)

「金鉦」在《漢語大詞典》的解釋為「古樂器」，在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，最早見於張衡〈東京賦〉：「戎士介而揚揮，戴金鉦而建黃鉞。」薛綜注：「金鉦，鐃鑊之屬也。」志摩選用古代樂器名置入詩句，塑造古典風格。其他如：

後有金鉦黃鉞，黃門鼓車。(劉宋 范曄《後漢書》)  
若遂迷復，知進忘退，當金鉦戒路，雲旗北掃，長驅燕代，併羈名王。(梁 蕭子顯《南齊書》)

#### (9) 清氛

停勻的呼吸：  
清芬滲透了她的周遭的清氛；  
有福的清氛  
懷抱著，撫摩著，她纖纖的身形！(〈她是睡著了〉)

「清氛」在平衡語料庫檢索出來的數量為0，少見於現代漢語。該詞最早在南朝宋 顏延之〈始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作〉一詩中出現：「清氛霽岳陽，曾暉薄瀾澳」，《漢語大詞典》解釋為「清明的雲氣或霧氣」，而在志摩〈她是睡著了〉一詩中亦當作此解。另外在全唐詩檢索系統中搜尋出7個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出1個宋詞之例，如：

清氛掩行夢，憂原盪瀛渤。(南朝 梁 沈約〈卻東西門行〉)  
羲和顯耀乘清氛，赫炎溥暢融大鈞。(唐 柳宗元〈唐鏡歌鼓吹曲·奔鯨沛〉)  
丹闕清氛裡，函關紫氣旁。(唐 張良器〈河出滎光〉)  
依微香雨過清氛，膩葉蟠花照曲門。(唐 李賀〈河南府試十二月樂詞〉)  
籬菊巖花俱秀發，清氛不斷來窗戶。(宋 向子諲〈滿江紅〉)

#### (10) 遠樹

遠樹凝寂

像墨潑的山形，  
襯出清柔暝色（〈康橋再會罷〉）

徐志摩使用「遠樹」來稱呼遠方的樹木，古典詩詞中就已相當常見，且多用於刻畫自然景物的句子。最早見於南朝梁 沈君攸的樂府詩〈桂楫泛河中〉：「眇眇雲根侵遠樹，蒼蒼水氣雜遙天」。「遠樹」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在唐詩宋詞中大量被運用，筆者從全唐詩檢索系統中搜尋出 63 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 23 個宋詞之例。如：

離離間遠樹，藹藹沒遙氛。（唐 陳子昂〈入東陽峽與李明府舟前後不相及〉）  
遠樹蔽行人，長天隱秋塞。（唐 王維〈別弟縉後登青龍寺望藍田山〉）  
九日登高望，蒼蒼遠樹低。（唐 劉長卿〈九日登李明府北樓〉）  
高臺一悄望，遠樹間朝暉。（唐 韋應物〈臺上遲客〉）  
魚尾霞生明遠樹。翠壁黏天，玉葉迎風舉。（宋 周邦彥〈蝶戀花〉）  
遠樹留殘雪，寒江照晚晴。分明江上數峰青。（宋 張元幹〈南歌子〉）  
芳草平沙，斜陽遠樹，無情桃葉江頭渡。（宋 張元幹〈踏莎行〉）  
千峰雲起，驟雨一霎時價。更遠樹斜陽，風景怎生圖畫。（宋 辛棄疾〈醜奴兒〉）

#### (11) 優曇

我迫切的你的來臨，想望  
那一朵神奇的優曇  
開上時間的頂尖（〈我等候你〉）

「優曇」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。《漢語大詞典》解釋為「即優曇鉢花」，現代漢語皆稱「曇花」，甚少再深入細部分類，最早見於於梁 蕭子顯《南齊書》：「子良啟進沙門於殿戶前誦經，世祖為感夢見優曇鉢華，子良按佛經宣旨使禦府以銅為華」，另一古典之例為：

他年妙高峰上，優曇會堪折。（宋 趙彥端〈看花回〉）

#### (12) 妖氛

那時間天空再沒有光照，只黑濛濛的妖氛瀰漫著  
太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）（P349）

「妖氛」在《漢語大詞典》的意思是「不祥的雲氣。多喻指凶災、禍亂」，源於

三國魏 曹植〈魏德論〉：「神戈退指，則妖霧順制。」《隋書》中亦曾出現：「近者妖氛充斥，擾動關河。」詩中志摩借用了《聖經》中關於「末日審判」的典故，選用「妖氛」一詞企圖為詩句營造出神秘、恐怖的氣氛，極力渲染末日那一天的異常。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 27 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 10 個唐宋詞之例，如：

高公鎮淮海，談笑卻妖氛。(唐 李白〈送張秀才謁高中丞〉)  
纘承鴻業聖明君，威震六合驅妖氛。(唐 韋應物〈驪山行〉)  
妖氛掃盡河水清，日觀杲杲卿雲見。(唐 劉禹錫〈平齊行，二首之二〉)  
一戰取王畿，一叱散妖氛。(唐 皮日休〈七愛詩六首：李太尉〉)  
回首妖氛未掃，問人間、英雄何處。水龍吟(宋 朱敦儒〈水龍吟〉)  
更行看、擊楫泝中流，妖氛息。(宋 沈瀛〈滿江紅〉)  
憑誰為掃妖氛靜，卻與人間快活休。(宋 魏了翁〈鷓鴣天〉)

### (13) 雲羅

靜了，靜了——  
不見了晦盲的雲羅與霧網，(〈自然與人生〉)

「雲羅」於《漢語大詞典》的解釋為「如網羅一樣遍布上空的陰雲」，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。最早在南朝梁 江淹〈效嵇康言志〉一詩：「曠哉宇宙惠，雲羅更四陳」，以譬喻手法營造出雲在天空分佈廣大、綿密的意象。其他如：

今秋中月，雲羅必舉，賈不及時，雖貴不用，若不早圖，況枉連城矣。(北齊 魏收《魏書》)  
雲羅四掩，霜鋒交集，猶勁飆之拂細草，烈火之掃寒原，焦卷之形，昭然已著。(梁 沈約《宋書》)

而該詞在全唐詩檢索系統中搜尋出 8 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 1 個唐詞之例，如：

玉珮金鈿隨步遠，雲羅霧縠逐風輕。(唐 長孫無忌〈新曲，二首之一〉)  
散才非世用，回音謝雲羅。(唐 錢起〈長安落第作〉)  
披雲羅影散，泛水織文生。(唐 李世民〈詠風〉)  
玉璫絨劄何由達，萬裏雲羅一雁飛。(唐 李商隱〈春雨〉)  
雌去雄飛萬裏天，雲羅滿眼淚潸然。(唐 李商隱〈鴛鴦〉)  
雲羅霧縠。新授明威法錄。降真函。(唐 薛昭蘊〈女冠子〉)

#### (14) 長虹

我想我死去再將我的  
秘密化成仁慈的風雨，  
化成指點希望的長虹（〈愛的靈感〉）

《漢語大詞典》解釋「長虹」為「虹彩」，該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。最早出現在南朝梁 江淹〈丹砂可學賦〉：「軒愴惘於長虹，階侘傺於奔鯨。」現代漢語多用「彩虹」取代「長虹」。唐宋詩詞中亦曾出現過不少次「長虹」，在全唐詩檢索系統中搜尋出 13 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 17 個宋詞之例，唐詩如：

長虹掩釣浦，落雁下星洲。（唐 盧照鄰〈晚渡渭橋寄示京邑遊好〉）  
太白夜食昴，長虹日中貫。（唐 李白〈南奔書懷〉）  
長虹吐白日，倉卒反受誅。（唐 柳宗元〈詠荊軻〉）  
落照侵虛牖，長虹拖跨橋。（唐 慧淨〈和盧贊府遊紀國道場〉）

宋詞，如：

維嶽分公英特氣，萬丈拂長虹。（宋 毛滂〈武陵春〉）  
玉麟天上謫見，幃薄貫長虹。（宋 韓玉〈水調歌頭〉）  
長虹夢入仙懷，便洗日、銅華翠渚。（宋 吳文英〈宴清都〉）  
小鷓載池心月，長虹誇水中天。（宋 李昉英〈西江月〉）

#### (15) 青條

紅的白的屍體倒懸在青條上（〈殘春〉）

攀，攀盡了青條上的燦爛（〈蘇蘇〉）

「青條」源於三國魏 曹叡〈猛虎行〉：「綠葉何落落，青條視曲阿。」該詞在志摩詩中出現過 2 次，於平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 11 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 4 個唐宋詞之例，如：

撩亂發青條，春風來幾日。（唐 司空曙〈新柳〉）  
殘蕊在猶稀，青條聳復直。（唐 張籍〈惜花〉）  
芳菲解助今朝喜，嫩蕊青條滿眼新。（唐 徐商〈賀襄陽副使節判同加章綬〉）

青條綠葉。結起蓬瀛連萬疊。(宋 仲殊〈減字木蘭花〉)  
待把酒送君，恰又清明後。青條似舊。(宋 何夢桂〈摸魚兒〉)

### (16) 悲淚

我來揚子江邊買一把蓮蓬；  
手剝一層層蓮衣，  
看江鷗在眼前飛  
忍含著一眼悲淚 (〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉)

「悲淚」該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。最早在晉 陶潛〈悲從弟仲德〉一詩：「銜哀過舊宅，悲淚應心零」，其他如：

僕本多悲淚，沾裳不待猿。(唐 盧照鄰〈同崔錄事哭鄭員外〉)  
恨多留不得，悲淚滿龍顏。(唐 唐求〈馬嵬感事〉)  
因將自悲淚，一灑別離間。(唐 耿漳〈送王閏〉)  
哭聲厭咽旁人惡，喚起驚悲淚飄露。(唐 元稹〈夢上天〉)  
笳簫三疊奏，都人悲淚袂成帷。(宋 洪邁〈導引〉)

### (17) 浮榮

從此我輕視我的驅體  
更不計較今世的浮榮 (〈愛的靈感〉)

「浮榮」一詞，《漢語大詞典》解釋為「虛榮」，最早如晉代殷仲文〈南州桓公九井作〉：「歲寒無早秀，浮榮甘夙殞。」而其中「浮」有「空虛」之意，如：南朝宋 鮑照〈松柏篇〉：「人生浮且脆，鳩若晨風悲。」因此「浮」修飾「榮」能強調外在的富貴榮華為過眼雲煙、虛浮不實。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 1，現代漢語少用，不過卻常出現在古典詩詞之中，筆者在全唐詩檢索系統中搜尋出 23 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 8 個宋詞之例。唐詩之例，如：

浮榮不足貴，遵養晦時文。(唐 陳子昂〈遇詩，三十八首之十一〉)  
危事經非一，浮榮得是空。(唐 裴度〈太原題廳壁〉)  
前後更嘆息，浮榮安足珍。(唐 李白〈擬古，十二首之九〉)  
盛業留青史，浮榮逐逝波。(唐 錢起〈故相國苗公挽歌〉)  
誰能謁卿相，朝夕算浮榮。(唐 耿漳〈宿岐山薑明府廳〉)

宋詞之例，如：

浮榮何用縈懷，冷笑看、車馬喧喧塵土。(宋 晁端禮〈舜韶新〉)  
滿目浮榮何與我，只贏得一場閒是非。(宋 魏了翁〈洞庭春色〉)  
世上浮榮一時好，人品百年論定。(宋 吳泳〈賀新郎〉)  
任洛譜名葩，留宴耆英侶。浮榮競取。(宋 衛宗武〈摸魚兒〉)  
浮榮菌蕈，選甚庶官從橐。(宋 劉克莊〈鳳凰閣〉)

### (18) 隻影

叢林中有鷓鴣在悍辯——  
此地有傷心，隻影！(〈問誰〉)

「隻影」依據詩境應解釋為孤獨一人，現代漢語通常以「孤形隻影」或「形單影隻」四字形式出現，僅用「隻影」二字情況少有。作者選用該詞目的是為了結構上與「傷心」二字協調，若使用四字詞語則破壞詩句的形式、節奏。「隻影」一詞並非徐志摩獨創，最早於南朝宋 鮑照〈野鵝賦〉已有使用之例：「立菰蒲之寒渚，托隻影而為雙。」且該詞在平衡語料庫檢索出的數量為1，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出2例，在唐宋詞全文資料庫檢索出4個宋詞之例。詩詞之例，如：

隻影翩翩下碧湘，傍池鴛鴦宿銀塘。(唐 張子明〈孤雁〉)  
照我尊前隻影，催我鏡中華髮。(宋 京鏜〈水調歌頭〉)  
念隻影飄浮，寸心虛曠。(宋 葛長庚〈桂枝香〉)  
悵英遊難駐，堪憐隻影，中年易感，祇付雙眉。(宋 李曾伯〈沁園春〉)  
隻影年深，也作關山別。(宋 劉辰翁〈點絳脣〉)

### (19) 星芒

來照亮那小黑眼的閃盪的星芒(〈在不知名的道旁〉)  
一個星芒下的黑影悽迷——留連著一個新墓(〈問誰〉)

「芒」在《漢語大詞典》的解釋為「光芒」，自然語言中通常造詞為「光芒」、「鋒芒」，「星芒」未見於平衡語料庫，可見為現代漢語少用。詩人以「星芒」代替「星星的光亮」，使詩句變得凝鍊。該詞最早使用之例為南朝宋 鮑照〈飛白書勢銘〉：「圭角星芒，明麗爛逸」，另外北周 庾信〈奉報寄洛州〉亦曾出現：「星芒一丈燄，月暈七重輪。」且在全唐詩檢索系統中搜尋出17個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出2個宋詞之例。如：

陣解星芒盡，營空海霧消。(唐 李白〈塞下曲，六首之三〉)  
機張驚雉雉，玉彩耀星芒。(唐 李嶠〈弩〉)  
疏中搖月彩，繁處雜星芒。(唐 段成式〈觀山燈獻徐尚書，三首之三〉)  
角怨星芒動，塵愁日色微。(唐 張蠙〈邊將，二首之一〉)  
金徒箭、曉漏延長。霄極爛星芒。(宋 無名氏〈十二時〉)

## (20) 月彩

在他們鳩盤的肩旁怯怯的透露  
不昧的星光與月彩 (〈五老峰〉)

「月彩」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。《漢語大詞典》將其解釋為「月亮的光澤。亦借指月亮、月影。」該詞最早見於南朝梁 沈約〈齊竟陵王題佛光記〉：「日華月彩，炤曜天外」，在全唐詩檢索系統中搜尋出 17 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 5 個宋詞之例，如：

早秋炎景暮，初弦月彩新。(唐 虞世南〈奉和月夜觀星應令〉)  
猿聲出峽斷，月彩落江寒。(唐 崔信明〈送金竟陵入蜀〉)  
燈光散遠近，月彩靜高深。(唐 杜甫〈送嚴侍郎到綿州，同登杜使君江樓〉)  
鏡裡秋宵望，湖平月彩深。(唐 陳羽〈中秋夜臨鏡湖望月〉)  
露顆添花色。月彩投窗隙。(宋 秦觀〈促拍滿路花〉)  
秋雲微淡月微羞。雲黯黯、月彩難留。(宋 周紫芝〈沙塞子〉)

至於自然語言通常較少使用「月彩」，多用「月光」，本詩選用「月彩」一方面避免與前面「星光」的「光」字重複，另一方面也能為新詩增添古典風格。

## (21) 玉腕

玉腕與金梭，  
織縑似的精審，更番的穿度 (〈她是睡著了〉)

「玉腕」一詞指的是女子如玉一般白皙、溫潤的手腕，《漢語大詞典》亦解釋為「潔白溫潤的手腕。亦借指手」，以「玉」修飾「腕」，使得手腕的顏色與質地皆因「玉」的使用而更加清楚呈現。「玉腕」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過古典詩詞之例頗多，樂府詩搜尋到 3 例，在全唐詩檢索系統中搜尋出 19 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 32 個唐宋詞之例，運用頻率相當頻繁。最早見於南朝宋 劉鑠〈白紵曲〉：「仙仙徐動何盈盈，玉腕俱凝若雲行。」其他樂府詩之例，如：

仙仙徐動何盈盈，玉腕俱凝若雲行。(南朝宋 劉鑠〈白紵曲〉)  
羅裙玉腕搖輕櫓，葉嶼花潭極望平。(唐 王勃〈採蓮歸〉)  
一梭聲盡重一梭，玉腕不停羅袖卷。(唐 王建〈織錦曲〉)

唐詩之例，如：

對人傳玉腕，映燭解羅襦。(唐 王維〈雜詩〉)  
雲鬟方自照，玉腕更呈鮮。(唐 柳公綽〈中秋夜聽歌聯句〉)  
隱映羅衫薄，輕盈玉腕圓。(唐 權德輿〈玉臺體，十二首之三〉)  
垂空玉腕若無骨，映葉朱脣似花發。(唐 歐陽詹〈汝川行〉)  
金屑檀槽玉腕明，子弦輕撚為多情。(唐 張祜〈王家琵琶〉)  
知道相公憐玉腕，強將纖手整金釵。(唐 盧肇〈戲題〉)

宋詞之例，如：

郎船不覺來身畔。罷採金英收玉腕。回身急打船頭轉。(宋 歐陽修〈漁家傲〉)  
嫩玉腕托香脂臉，相傳粉、更與誰情。(宋 太尉夫人〈極相思令〉)  
玉腕半揎雲碧袖。樓前知有斷腸人。(宋 蘇軾〈木蘭花令〉)  
未遣清尊空北海，莫因長笛賦山陽。金釵玉腕瀉鵝黃。(宋 蘇軾〈浣溪沙〉)  
好著紅綃籠玉腕。輕敲引入笙歌院。(宋 史浩〈蝶戀花〉)  
闌幹橫暮，酥印痕香，玉腕誰憑。(宋 吳文英〈慶春宮〉)

## (22) 霞綺

水波裡滿是鯉鱗的霞綺 (〈鯉跳〉)

「霞綺」在《漢語大詞典》的解釋為「艷麗多采如錦綺的雲霞」，最早始於晉代庾闡〈游仙詩之八〉：「瑤臺藻構霞綺，鱗裳羽蓋級纒。」作者以「霞綺」取代「綺霞」，兩者詞義不變。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出 7 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 4 個宋詞之例。詩詞之例，如：

登于白玉盤，藉以如霞綺。(唐 杜甫〈種萵苣〉)  
謝朓留霞綺，甘寧棄錦張。(唐 唐彥謙〈紅葉〉)  
晚日舒霞綺，遙天倚黛岑。(唐 韋莊〈三用韻〉)  
枝上鶯歌如解勸。山映斜陽霞綺散。(宋 曹冠〈青玉案〉)

霞綺濃披翡翠，晨光巧上珊瑚。(宋 勛〈西江月〉)  
水準池。風到卷漣漪。荷花一望如霞綺。(宋 沈瀛〈野菴曲〉)

## (二) 來自隋朝的詞彙

### (1) 林鳥

#### 蘇醒的林鳥

已在遠近間相應的喧呼(〈問誰〉)

以「林鳥」來稱呼林中的小鳥，使詩句更加簡鍊。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語。最早的古籍之例為《梁書》：「其林鳥則翻泊頡頏，遺音下上。」其他如唐樂府詩〈前溪歌，七首之二〉：「為家不鑿井，擔瓶下前溪。開穿亂漫下，但聞林鳥啼。」已出現「林鳥」一詞。且該詞在全唐詩檢索系統中更搜尋出高達28個使用之例，頗盛行於唐代，如：

野花看欲盡，林鳥聽猶新。(唐 張九齡〈送韋城李少府〉)  
湖天一種色，林鳥百般聲。(唐 劉長卿〈喜晴〉)  
向夕林鳥還，憂來飛景促。(唐 沈佺期〈臨高臺〉)  
秋雨簷果落，夕鐘林鳥還。(唐 白居易〈徵秋稅畢題郡南亭〉)  
窗雲帶雨氣，林鳥雜人聲。(唐 姚合〈早夏郡樓宴集〉)  
雨中林鳥歸巢晚，霜後巖猿拾橡忙。(唐 杜荀鶴〈贈休糧僧〉)

### (2) 霞彩

縵爛的雲紋霞彩，應反應我的思想情感(〈康橋再會罷〉)

「霞彩」在《漢語大詞典》的解釋為「彩霞」，最早出現於隋代薛道衡〈重酬楊僕射山亭〉詩：「朝朝散霞彩，暮暮澄秋色。」作者以「霞彩」代替「彩霞」，兩者詞義不變。「霞彩」在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，而在全唐詩檢索系統中搜尋出6個使用之例，如：

水光浮落照，霞彩淡輕煙。(唐 李百藥〈奉和初春出遊應令〉)  
霞彩翦為衣，添香出繡幃。(唐 魚玄機〈寄題鍊師〉)  
水光浮日去，霞彩映江飛。(唐 張籍〈嶽州晚景〉)  
金嶺雪晴僧獨歸，水文霞彩衲禪衣。(唐 鮑溶〈送僧擇棲遊天臺〉)  
錦囊霞彩爛，羅襪研光勻。(唐 韓偓〈無題，三首之二〉)  
瓊枝的皜露珊珊，欲折如披霞彩寒。(唐 薛濤〈和劉賓客玉蕊〉)

### (三) 來自唐朝的詞彙

#### (1) 苦厄

俄頃，天外的雲彩為你們織造快樂，  
起一座虹橋，  
指點著永恆的逍遙，  
在嘹亮的歌聲裡消納了無邊的苦厄（〈拜獻〉）

「厄」在《漢語大詞典》的意思為「災難、困苦」。「苦」、「厄」二字皆指人生較低潮、負面的狀態，二者相加形成「苦厄」一詞，使得災難、苦痛加劇。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，而在古籍中卻曾出現「苦厄」的使用之例，最早於《舊唐書》：「蓄府庫，養人力；臣以釋教論之，則宜救苦厄，滅諸相，崇無為。」與志摩〈拜獻〉一詩中的「苦厄」意思出入不大。其他古典之例，如：

受胎出胎，備經苦厄。（唐 玄奘《大唐西域記》）  
求師訪道，一家兒脫落皮毛，永離苦厄，豈不美哉！（明 馮夢龍《三遂平妖傳》）

#### (2) 銀波

小溪兒一跳一跳的向前飛行，  
流到了河，暖暖的流波，  
閃亮的銀波，陽光裡微醺（〈渦堤孩新婚歌〉）

「銀波」一詞用來呈現在日光或月光照射下水面波光閃耀的水波，該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，最早出現在唐詩，筆者在全唐詩檢索系統中搜尋出1個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出3個宋詞之例。例子如下：

銀波玉沫空池去，曾歷千巖萬壑來。（唐 無可〈禦溝水〉）  
空贏得，今古三星炯炯。銀波相望千頃。（宋 薑夔〈摸魚兒〉）  
銀波湛碧，遙汎仙槎早。婺宿熒煌瑞雲曉。（宋 陳深〈洞仙歌〉）  
見金錢、萬千朵。過水湧銀波。充開牛鬥過。（宋 佚名〈糖多令〉）

### (3) 金梭

玉腕與金梭，  
織縑似的精審，更番的穿度——  
化生了彩霞（〈她是睡著了〉）

「梭」字在《漢語大詞典》的解釋為「織布機中牽引緯線的織具，形如棗核」，因此「金梭」應解釋為「金色的梭子」或為「梭的美稱」，給人富貴華麗之感，同時也豐富了詩句的色彩美。「金梭」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，首見於唐詩，在全唐詩檢索系統中搜尋出 15 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 6 個宋詞之例，可見在唐宋詩詞中不乏使用前例。唐詩之例，如：

簇蔌金梭萬縷紅，鴛鴦豔錦初成匹。（唐 溫庭筠〈織錦詞〉）  
卿卿買得越人絲，貪弄金梭懶畫眉。（唐 施肩吾〈江南織綾詞〉）  
平生心緒無人識，一隻金梭萬丈絲。（唐 韓偓〈長信宮，二首之二〉）  
慰此殊世花，金梭忽停弄。（唐 唐陳陶〈續古，二十九首之二十四〉）  
宮錦三十段，金梭新織來。（唐 齊己〈謝鷓鴣侍郎寄示新集〉）

宋詞之例，如：

贈行應已輸先手。鶯擲金梭飛不透。（宋 周邦彥〈蝶戀花〉）  
仙機似欲織纖羅。髣髴度金梭。無奈玉纖何。（宋 辛棄疾〈太常引〉）  
翠絲萬縷，颺金梭、宛轉織芳愁。（宋 周密〈木蘭花慢〉）  
看流鶯度柳，似急響、金梭飛擲。（宋 方千里〈六醜〉）

由以上詩詞之例便可看出「金梭」的詞義皆為「黃金做成的梭子」，因此徐志摩詩中該詞的使用是承襲唐宋詩詞而來。

### (4) 蹇足

大量的蹇翁，巨樽在手，蹇足直指天空（〈石虎胡同七號〉）

在《漢語大詞典》中，「蹇」的意思是「跛行、行動遲緩」，如：唐代李綽《尚書故實》：「苗韓公居相位，以足疾步驟微蹇，上每於此待之。」因此「蹇足」當解釋為「行動遲緩的腳」，現代漢語多以「跛腳」稱呼。而「蹇足」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出於唐詩，在全唐詩檢索系統中共搜尋出 2 個使用之例：

鶯飛久超絕，蹇足空躊躇。(唐 儲光羲〈貽閻處士防卜居終南〉)  
蹇足終難進，頰眉竟未舒。(唐 張南史〈早春書事奉寄中書李舍人〉)

#### (5) 豔影、豔曲

那河畔的金柳，  
是夕陽中的新娘  
波光裏的豔影  
在我心頭蕩漾 (〈再別康橋〉)

小雀兒新製求婚的豔曲，在媚唱無休——  
我們的小園庭，有時蕩漾著無限溫柔。(〈石虎胡同七號〉)

「豔」在《漢語大詞典》的解釋為「艷麗。特指人的容色美好動人」，如：漢朝司馬相如〈美人賦〉：「臣之東鄰，有一女子，雲髮豐豔，蛾眉皓齒」，或者「泛指花卉、衣飾等物鮮明美麗」，如：南朝梁蕭子顯〈桃花曲〉：「但使桃花豔，得間美人簪。」由此可知「豔」字多半形容外在的美好、華麗，通常用來修飾視覺能及豔麗鮮妍的人或物，如：「鮮豔顏色」、「美豔女子」、「豔麗花朵」……等，而「豔影」、「豔曲」這兩個詞語，一個在此搭配不具豔麗特質的「影」字，一個所修飾的對象為聽覺的「曲」，十分特殊。

且〈再別康橋〉一詩因「豔影」一詞誇飾了出柳色的「金」，增添色彩美。〈石虎胡同七號〉也由於「豔曲」的使用能與句中的「媚唱」協調，營造整體詩歌婉約華麗的風格。「豔影」、「豔曲」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，然而這兩詞並非徐志摩獨創，唐詩已有使用前例，「豔影」在全唐詩檢索系統中曾出現過 2 次，詩句如下：

風外清香轉，林邊豔影疏。(唐 竇洵直〈烏散餘花落〉)  
濃淡共妍香各散，東西分豔影相連。(唐 姚合〈詠南池嘉蓮〉)

「豔曲」同樣始於唐代，李嶠〈春日侍宴幸芙蓉園應制〉一詩：「飛花隨蝶舞，豔曲伴鶯嬌」，宋代也有一例：

又多作側辭豔曲，與貴胄裴誠、令狐滄等蒲飲狎昵。(宋 歐陽修、宋祈《新唐書》)

## (6) 巉巖

看！那巉巖缺處（〈五老峰〉）

《漢語大詞典》指出「巉」的意思為「險峻陡峭」，「巖」為「崖岸，山或高地的邊、山峰」，加上「巖」與「巖」字通同，因此「巉巖」與「巉巖」二詞意義相同。「巉」修飾「巖」，「巖」原本就為山的頂端，前面加上一個「巉」字，更能強調山勢之高。「巉巖」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少用於現代漢語，不過該詞首見於唐詩，在全唐詩檢索系統中搜尋出 26 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 5 個宋詞之例，可見古典詩詞使用之例不在少數。唐詩之例，如：

問君西遊何時還？畏途巉巖不可攀。（唐 李白〈蜀道難〉）  
天子蒙塵天雨泣，巉巖道路淋漓溼。（唐 元稹〈望雲驢馬歌〉）  
郡北最高峰，巉巖絕雲路。（唐 賈島〈易州登龍興寺樓望郡北高峰〉）  
新藤垂繚繞，古石豎巉巖。（唐 寒山〈詩，三百三首之十六〉）  
磴道盤且峻，巉巖凌穹蒼。（唐 李白〈北上行〉）

宋詞之例，如：

傍江亭，窮杳靄，踞巉巖。（宋 王炎〈水調歌頭〉）  
石屋勢平曠，峭壁幾巉巖。（宋 張友仁〈水調歌〉）  
正西蜀巉巖，雲迷鳥道，兩淮清野，日警狼煙。（宋 無名氏〈沁園春〉）

## (7) 清曉

甦醒的林鳥  
已在遠近間相應的喧呼——  
又是一度清曉（〈問誰〉）

「清曉」在《漢語大詞典》的意思為「天剛亮時」，通常現代漢語會以「清晨」、「清早」表達，作者選用「清曉」既能保留原意，又能在遣詞上製造新鮮感。「清曉」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過事實上該詞在唐宋詩詞中為常用詞彙，在全唐詩檢索系統中搜尋出 37 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫更檢索出高達 143 個宋詞之例，可見「清曉」一詞在唐、宋時代使用相當普遍。唐詩之例，如：

留歡達永夜，清曉方言還。（唐 李白〈尋高鳳石門山中元丹丘〉）  
清曉因興來，乘流越江峴。（唐 孟浩然〈登鹿門山〉）

岸幘偃東齋，夏天清曉露。(唐 韋應物〈休暇東齋〉)  
雅調乘清曉，飛聲向遠空。(唐 張濛〈曉過南宮聞太常清樂〉)  
清曉卷書坐，南山見高稜。(唐 韓愈〈秋懷詩，十一首之四〉)

宋詞之例，如：

清曉近簾櫳，胭脂誰與勻淡，偏向臉邊濃。(宋 晏殊〈訴衷情〉)  
人語悄。那堪夜雨催清曉。(宋 歐陽修〈漁家傲〉)  
綸巾羽扇，困臥北窗清曉。(宋 周邦彥〈隔浦蓮〉)  
念日邊消耗，天涯悵望，樓臺清曉，簾幕黃昏。(宋 賀鑄〈沁園春〉)  
曲徑深叢枝裊裊。暈粉揉綿，破蕊烘清曉。(宋 王安中〈蝶戀花〉)

#### (8) 彩鱗

因此我緊攬著  
我生命裡的繩網，  
像一個守夜的漁翁，  
兢兢的，注視著那  
無盡流的時光——  
私冀有彩鱗掀湧(〈問誰〉)

「鱗」本為「魚類或爬蟲類等身體表面所密覆的角質或骨質的薄片組織」，此處當解釋為「魚類的總稱」。而「彩鱗」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，首見於唐代皮日休〈夜會問答十，十首之七〉一詩：「幾度閒眠卻覺來，彩鱗飛出雲濤面」，古籍僅此一例。

#### (9) 紅嘴、綠毛

頂可憐的那幾個紅嘴 綠毛的鸚哥  
讓娘娘教得頂乖，會跟著洞簫唱歌(〈殘詩〉)

「紅嘴」、「綠毛」在古典詩文中皆為「鸚哥」的特徵。「紅嘴」在《漢語大詞典》的解釋是「指鸚鵡的嘴，用以喻饒舌者」，如：唐 杜甫〈鸚鵡〉詩：「翠衿渾短盡，紅嘴漫多知」以及唐 羅鄴〈鸚鵡詠〉：「金籠共惜好毛羽，紅嘴莫教多是非」；而「綠毛」在《漢語大詞典》亦有作「綠色羽毛」解，屬鸚鵡特徵，如：唐 王建〈傷鄰安鸚鵡詞〉：「十日不飲一滴漿，淚漬綠毛頭似鼠」，因此志摩在〈殘詩〉中沿用古籍既有的鸚鵡特徵詞彙來修飾詩中的「鸚哥」。而「紅嘴」、「綠毛」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，且皆首見於唐代。在古籍出現

的次數上，「紅嘴」於全唐詩檢索系統中搜尋出 8 個使用之例；「綠毛」在全唐詩檢索系統中搜尋出 10 個使用之例，在唐宋詞全文資料庫檢索出 6 個宋詞之例。

#### (10) 靈潮

我靈海裡嘯響著偉大的波濤  
應和更偉大的脈搏，更偉大的靈潮！（〈天國的消息〉）

「靈」在此當作「靈魂」解，「靈潮」是詩人將自己熱烈、激動的靈魂比喻為壯闊的潮水，浪潮的起伏之大都可呼應志摩沸騰的靈魂。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過始於唐詩，在全唐詩檢索系統中搜尋出 2 個使用之例，如下：

日夕三江望，靈潮萬裏回。（唐 李嶠〈江〉）  
靈潮若可通，寄謝西飛鳥。（唐 顧況〈在滁苦雨歸桃花嶼傷親友略盡〉）

不過此兩例「靈潮」之意僅限於「海潮」，與志摩將靈魂譬喻為海潮的用法不同。

#### (11) 迷夢

他唱，口滴著鮮血，斑斑的，  
染紅露盈盈的草尖，晨光輕搖著園林的迷夢（〈杜鵑〉）

心空如不波的湖水；  
只一絲雲影在這湖心裡晃動——  
不曾參透的一個迷夢（〈三月十二深夜大沽口外〉）

「夢」原本即具有虛幻不實的特質，前再加上「迷」字，使得「夢」更加迷惑不清，增加矇矓美。「迷夢」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，但該詞並非志摩獨創，曾在全唐詩檢索系統中搜尋出 2 個使用前例：

況爾新離闕，思歸迷夢中。（唐 張說〈送崔二長史日知赴潞州〉）  
久行月影愁迷夢，誤入華光笑認春。（唐 鮑溶〈寄張十七校書李仁行秀才〉）

#### (12) 繁響

車輪在鐵軌上輾出重複的繁響  
天上沒有星點；一路不見一些燈亮（〈車上〉）

「繁響」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，現代漢語少用。該詞在《漢語大詞典》的解釋為「繁密的響聲」，首見於唐朝許棠〈秋日陪陸校書遊玉泉〉一詩：「散光垂草細，**繁響**出風高」，另外宋代吳文英的〈還京樂〉也曾出現一例：「宴蘭渚，促奏絲絃管裂飛**繁響**」，而在志摩詩中也是指車輪在鐵軌上所製造出重複而密集的聲響。

### (13) 夏蔭

杜鵑，多情的鳥他終宵唱：  
在**夏蔭**深處，仰望著流雲  
飛蛾似圍繞月亮的明燈（〈杜鵑〉）

本詩志摩引用「杜鵑啼血」的典故，《漢語大詞典》解釋「杜鵑」為「鳥名。又名杜宇、子規。相傳為古蜀王杜宇之魂所化。春末夏初，常晝夜啼鳴，其聲哀切。」因此使用「夏蔭」一詞，「夏」字點出季節，也呼應杜鵑啼叫的時節，字裡行間流露古典氣息。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，古典之例始於唐代鄭穀〈竹〉一詩：「侵階蘚拆春芽迸，繞徑莎微**夏蔭**濃。」而宋代程垓〈西江月〉亦出現過使用之例：「眾綠初圍**夏蔭**，老紅猶駐春妝。」

### (14) 蘆雪

這時候**蘆雪**在明月下翻舞（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

「蘆雪」在詩中當解釋為「蘆花如雪」，該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過在唐代陸龜蒙〈奉和襲美吳中言情見寄次韻〉一詩中曾出現一例：「菰煙**蘆雪**是農鄉，釣線隨身好坐忘。」

### (15) 山坳

歌聲：像是山泉，像是曉鳥，蜜甜，清越，  
又像是荒漠裏點起了通天的明燦，  
它那正直的金焰投射到遙遠的**山坳**。（〈車上〉）

慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的**山坳**（〈破廟〉）

《漢語大詞典》中，「山坳」意思為「山間的平地、兩山間的低下處」。現代漢語少用此詞，一般讀者甚至感到陌生。該詞在志摩詩中出現過 2 次，於平衡語料庫檢索出的數量為 0，為現代漢語少用，最早出現於唐代韓偓的〈登樓有題〉：「潮生浦口，看雨過山坳。」其他古籍之例如：

此去儂家三十里，山坳聊可避風塵。(宋 文天祥〈至揚州〉)

山坳中，寬寬一片空間田地，曾為比丘尼道場。(明 馮夢龍《三遂平妖傳》) 二年，戰涇縣。賊設伏來誘，超亦潛伏山坳以伺。(清 趙爾巽《清史稿》)

## (16) 澗泉

她是眠熟了——

澗泉幽抑了喧響的琴絃 (〈她是睡著了〉)

《漢語大詞典》指出「澗」為「兩山間的水溝」，而「泉」是「泉水」。「澗泉」一詞，「澗」修飾「泉」，描繪出泉水的位置。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過早在唐朝李白的樂府詩〈幽澗泉〉中就曾出現：「吾但寫聲發情於妙指，殊不知此曲之古今。幽澗泉，鳴深林。」意思同樣也是指「山中的泉水」，且全唐詩檢索系統更搜尋出 7 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦搜尋出 3 個宋詞之例，詩詞之例如下：

折葉覆松室，開池引澗泉。(唐 寒山〈詩，三百三首之七十八〉)

蘿月明盤石，松風落澗泉。(唐 戴叔倫〈暉上人獨坐亭〉)

一笈負山藥，兩瓶攜澗泉。(唐 溫庭筠〈贈考功盧郎中〉)

山蘚幾重生草履，澗泉長自滿銅瓶 (唐 陸龜蒙〈山僧，二首之一〉)

淙琤漱玉澗泉鳴。翠峰橫。碧雲凝。(宋 曹冠〈江神子〉)

茅簷出沒，水浮橋外，人自兩峰來。吟到澗泉梅。(宋 韓淉〈太常引〉)

## (17) 星點

天上沒有星點；一路不見一些燈亮：

只有車燈的幽輝照出旅客們的臉 (〈車上〉)

她老愛向瘦小裡耗；

有時滿天只見星點

沒了那迷人的圓臉 (〈兩個月亮〉)

「點」在《教育部國語辭典》中有小的痕跡、小水珠、小滴的液體、規定的時間、點心食品的簡稱……等意思，構詞如：斑點、汙點、斑點、小雨點、汙點、

茶點、鐘點……等，而「點」取「小的痕跡」之意較能符合詩境。搭配關係上，「點」若作「小的痕跡」解，自然語言通常會與〔-光亮〕的詞搭配，如：「斑點」、「汙點」、「黑點」。今「星點」一詞與〔+光亮〕的「星」組合，是取其星星的光芒在天空由於距離遙遠，如閃亮的小小痕跡。

「星點」在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，然而該詞並非志摩獨創，最早出現於唐代，筆者在全唐詩檢索系統中搜尋出3個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出3個宋詞之例。詩詞之例，如：

山樓黑無月，漁火燦星點。(唐 韓愈〈陪杜侍禦遊湘西兩寺，獨宿有題一首，因獻楊常侍〉)

水似晴天天似水，兩重星點碧琉璃。(唐 李涉〈題水月臺〉)

星點花冠道士衣，紫陽宮女化身飛。(唐 賈島〈題戴勝〉)

風約微雲不放陰。滿天星點綴明金。(宋 無名氏〈鷓鴣天〉)

玉子聲乾，紋楸色淨，星點連還直。(宋 趙佶〈念奴嬌〉)

良會久、細擁香肩，瑤庭閒步，共指渡河星點。(宋 林季仲〈傾杯樂〉)

#### (18) 鳥歌

農時的鳥歌，化成水面  
錦繡的文章 (〈愛的靈感〉)

「鳥歌」一詞，《漢語大詞典》解釋為「鳥鳴」，如：宋代歐陽修〈豐樂亭游春〉詩：「鳥歌花舞太守醉，明日酒醒春已歸。」相較於鳥叫聲，使用詞彙「鳥歌」不僅能使語詞凝鍊，且「歌」字的運用美化了鳥的叫聲。而「鳥歌」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過早在唐詩之中就曾出現3例：

拍手摧花舞，搯頤聽鳥歌。(唐 寒山〈詩，三百三首之十五〉)

琴將天籟合，酒共鳥歌催。(唐 趙冬曦〈陪燕公遊灤湖上寺〉)

雲白寒峰晚，鳥歌春穀晴。(唐 廖融〈贈天臺逸人〉)

#### (19) 夢魂

此去身雖萬裏，夢魂必常繞  
汝左右 (〈康橋再會罷〉)

滿天星環舞幽吟，  
浪漫的夢魂，深深迷戀香境 (〈康橋再會罷〉)

廬內一個孤獨的夢魂：在懺悔中祈禱，在絕望中沉淪（〈夜半松風〉）

這音響惱著我的夢魂

落葉在庭前舞，一陣又一陣；（〈落葉小唱〉）

又一度潮水似的淹沒了，這彷徨的夢魂與冷落的僧廬？（〈夜半松風〉）

《漢語大詞典》解釋「夢魂」的意思為「古人以為人的靈魂在睡夢中會離開肉體，故稱『夢魂』」。「夢」與「魂」皆為人抽象的精神意念，現實中肉體無法完成的事，可以寄託不受時空限制的夢魂來彌補缺憾。該詞在志摩詩中共出現 5 次，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過在古典詩詞使用頻率極高，樂府詩搜尋到 8 例，在全唐詩檢索系統中搜尋出 120 個使用之例，唐宋詞全文資料庫更檢索出高達 201 個唐宋詞之例，可見「夢魂」一詞的使用於唐、宋詩詞中相當普遍。唐詩之例，如：

倘隨明月去，莫道夢魂遙。（唐 張文收〈大酺樂〉）

顏想臥瑤席，夢魂何翩翩。（唐 劉希夷〈巫山懷古〉）

守歲家家應未臥，相思那得夢魂來。（唐 孟浩然〈除夜有懷〉）

天長路遠魂飛苦，夢魂不到關山難。（唐 李白〈長相思〉）

春風無復情，吹我夢魂散。（唐 李白〈大堤曲〉）

江路險復永，夢魂愁更多。（唐 岑參〈赴犍為經龍閣道〉）

宋詞之例，如：

今夜夢魂何處去。不似垂楊。（宋 王安國〈減字木蘭花〉）

初日已知長一線。清宵短。夢魂怎奈珠宮遠。（宋 歐陽修〈漁家傲〉）

笙歌散，夢魂斷，倚高樓。（宋 歐陽修〈芳草渡〉）

最苦夢魂，今宵不到伊行。（宋 周邦彥〈風流子〉）

淮山夜月，金城暮草，夢魂飛去。（宋 周邦彥〈宴清都〉）

夜闌對酒，依舊夢魂中。（宋 蘇軾〈臨江仙〉）

## （20）浮漚

人生是浪花裡的浮漚（水上浮泡）（〈三月十二深夜大沽口外〉）

只有輕紗似的浮漚，在透明的晴空，

再冉的飛升，再冉的翳隱（〈自然與人生〉）

「浮漚」一詞《漢語大詞典》的解釋為「水面上的泡沫。因其易生易滅，常比喻變化無常的世事和短暫的生命」，「漚」字較冷僻，少見於現代漢語，因此使用在新詩中，能增添典雅氣息與特殊感。該詞在志摩詩中出現過 2 次，在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，使用前例源於唐代，在全唐詩檢索系統中搜尋出 10 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 10 個唐宋詞之例。詩詞之例，如：

走童驚掣電，飢鳥啄浮漚。(唐 姚合〈酬任疇協律夏中苦雨見寄〉)  
百年如過鳥，萬事盡浮漚。(唐 李遠〈題僧院〉)  
浮漚夢幻身，百年能幾幾。(唐 拾得〈詩，五十四首之五十二〉)  
不堅久，似石中迸火，水上浮漚。(唐 呂巖〈呂巖〉)  
身世浮漚，利名韉鎖。(宋 張掄〈踏莎行〉)  
回頭笑，彼紛紛名利，過影浮漚。(宋 陳著〈沁園春〉)  
但從今別後，我亦似浮漚。(宋 陸叡〈八聲甘州〉)

#### (21) 伏獸

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺，  
叢莽中伏獸的利爪蜿蜒的蟲豸 (〈無題〉)

《漢語大詞典》指出「伏」有「隱藏、埋伏」之意，如：〈詩·小雅·正月〉：「魚在於沼，亦匪克樂。潛雖伏矣，亦孔之炤。」因此志摩詩中的「伏獸」當解釋為「埋伏的野獸」。詩人使用「伏獸」二字既可表達詞義，又能使詩句精鍊。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早源於唐代，古籍之例如：

眾軍以今月戊子，總集建康，賊景烏伏獸窮。(唐 李延壽《南史》)  
二曰敵，如伏獸，背有二十七鉏鋸，以竹長尺，橫櫟之。(唐 魏徵《隋書》)

#### (22) 晚涼

背著輕快的晚涼，  
牛，放了工，呆著做夢 (〈車眺〉)

「晚涼」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。該詞源於唐詩，在全唐詩檢索系統中搜尋出 30 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 43 個宋詞之例，可見該詞在唐宋詩詞中曾被大量使用。唐詩之例，如：

袞袞承嘉話，清風納晚涼。(唐 嚴維〈夏日納涼〉)

玉虬分靜夜，金螢照晚涼。(唐 駱賓王〈秋晨同淄川毛司馬秋九詠〉)  
晚涼看洗馬，森木亂鳴蟬。(唐 杜甫〈與任城許主簿遊南池〉)  
湖光朝霽後，竹氣晚涼時。(唐 白居易〈江樓早秋〉)  
晚涼疏雨絕，初曉遠山稀。(唐 賈島〈荒齋〉)

宋詞之例，如：

晚涼拜月，六銖衣動，應被姮娥認得。(宋 周邦彥〈鵲橋仙令〉)  
懶炷薰爐沈水冷，罷搖紈扇晚涼生。(宋 晁端禮〈浣溪沙〉)  
年少從我追遊，晚涼幽徑，繞張園森木。(宋 黃庭堅〈念奴嬌〉)  
悄無人、桐陰轉午，晚涼新浴。(宋 蘇軾〈賀新郎〉)  
槁項詩餘瘦，秋腸酒後柔。晚涼團扇欲知秋。(宋 范成大〈南柯子〉)

### (23) 剝啄

一聲剝啄在我的窗上 (〈落葉小唱〉)

關於「剝啄」一詞，《漢語大詞典》提到為「象聲詞。敲門或下棋聲」。該詞較冷僻，現代漢語多直接使用「敲門聲」及「下棋聲」，志摩選用「剝啄」不僅讓讀者見識到他深厚的國學基底，且舊詞置入新詩也成功製造新鮮感。「剝啄」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過在全唐詩檢索系統中搜尋出 1 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 6 個宋詞之例，如：

更欲換，門外初聽剝啄。(宋 楊無咎〈瑞鶴仙〉)  
雀羅晨有剝啄，顛倒衣裳。(宋 劉克莊〈漢宮春〉)  
任過客、剝啄相呼畫扃。(宋 晁補之〈過澗歌〉)  
剝啄誰敲棋子響，鶯兒林裡驚飛去。(宋 張半湖〈滿江紅〉)

### (24) 絃索

在這睡昏昏時，  
挑動著緊促的絃索，亂彈著宮商角徵 (〈半夜深巷琵琶〉)

《漢語大詞典》中，「絃」解釋為「琴瑟類樂器上用以發音的生絲線」，「索」的意思為「粗繩。泛指繩索」，依據詩意，「絃索」一詞意思偏重在「絃」字。中國古代彈奏類樂器皆有絃，「絃索」的使用為新詩增添古典風格。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早源於唐代元稹的〈連昌宮詞〉：「夜半月高絃索鳴，賀老琵琶定場屋。」另外在唐宋詞全文資料庫檢索出 28 個宋詞

前例，詞義也皆與絃樂有關，可見宋代的使用情況較唐代盛行。宋詞之例如：

架上舞衣塵積，絃索斷、箏雁差池。(宋 洪適〈滿庭芳〉)  
燕子樓空，暗塵鎖、一牀絃索。(宋 周邦彥〈解連環〉)  
一自當時收撥後，世間絃索不堪聽。(宋 劉一止〈浣溪沙〉)  
念行樂。甚粉淡衣襟，音斷絃索。(宋 張元幹〈蘭陵王〉)  
斜陽院宇，任蛛絲罥遍，玉箏絃索。(宋 蔣捷〈白苧〉)

## (25) 雲翳

一瞬間的回憶，  
如同天空，在碧水潭中過路，  
透映在水紋間斑駁的雲翳（〈在病中〉）

「翳」在《漢語大詞典》中有「雲霧」之意，如：宋代呂祖謙《臥游錄》卷一：「司馬太傅齋中夜坐，於時天月明淨，都無纖翳。」而「雲翳」的意思為「雲」，最早出現於唐 王勃〈廣州寶莊嚴寺舍利塔碑〉：「仙楹架雨，若披雲翳之宮。」不過志摩〈在病中〉的「雲翳」一詞，依據詩意當解釋作「雲的陰影」，與古代詞義稍有出入。其他古典前例同樣也作「雲」解，如：

太空雲翳終當散，吾道常如日正中。(宋 陸游〈又明日復作長句自規〉)  
秋又半，月磨雲翳，籟傳風語。(宋 趙礪老〈滿江紅〉)  
中和節後，雲翳淨、向夕新蟾飛出（宋 無名氏〈百字謠〉）

## (26) 翠微

城外，啊西山！  
太辜負了，今年，翠微的秋容！（〈在病中〉）

「翠微」在《漢語大詞典》的意思有「指青翠掩映的山腰幽深處」，如：唐 李白〈贈秋浦柳少府〉詩：「搖筆望白雲，開簾當翠微」；有「青山」之意，如：唐 高適〈赴彭州山行之作〉詩：「峭壁連崆峒，攢峰疊翠微」；也有「形容山光水色青翠縹緲」的意思，如：唐 韓愈〈送區弘南歸〉詩：「洵洵洞庭莽翠微，九疑鑱天荒是非」。在志摩〈在病中〉一詩中，「翠微」當作「青翠掩映的山腰幽深處」，敘述作者因臥病在床，而錯過了今年欣賞山腰深處秋日美景的機會。「翠微」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過該詞源於唐朝，且大量使用在唐宋詩詞之中，在全唐詩檢索系統中搜尋出高達 221 個使用之例，唐宋詞全文資料庫亦檢索出 63 個宋詞之例，唐詩之例如下：

秋露凝高掌，朝光上翠微。(唐 李世民〈賦秋日懸清光賜房玄齡〉)  
瑞氣凌青閣，空濛上翠微。(唐 李嶠〈煙〉)

宋詞之例如：

萬家掩映翠微間。處處水潺潺。異花四季當窗放。(宋 潘閔〈酒泉子〉)  
笑指浯溪。漫叟雄文鎖翠微。(宋 陳瓘〈減字木蘭花〉)  
野色沈沈，翠微隱隱，遙指故鄉雲外。(宋 張綱〈青門飲〉)  
閒來溪上有雲飛。溪光接翠微。(宋 陳康伯〈阮郎歸〉)  
亂後此身何計是，翠微深處柴扉。(宋 向滄〈臨江仙〉)

### (27) 哺啜

聽自然音樂，哺啜古今不朽(〈康橋再會罷〉)

為什麼我甘願哺啜  
在平時乞丐都不屑的  
飲食(〈愛的靈感〉)

「哺啜」一詞，《漢語大詞典》解釋為「飲食、吃喝」，現代漢語多用「飲食」代替。該詞在志摩詩中出現過 2 次，於平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早源於唐代，李延壽〈南史·王彧傳〉：「景文非但風流可悅，乃哺啜亦復可觀。」另外唐詩亦有 2 使用之例，如下：

眾人哺啜喜君醒，渭水由來不雜涇。(唐 權德輿〈同陸太祝鴻漸崔法曹載華見蕭侍御留後，說得衛撫州報，推事使張侍御卻迎前刺史戴員外無，事喜而有作，三首之三〉)  
屈原離騷二十五，不肯哺啜糟與醜。(唐 韓愈〈感春，四首之二〉)

### (28) 抉剔

抉剔人生的錯誤(〈哈代〉)

「抉剔」在《漢語大詞典》的解釋為「搜求挑取」，現代漢語多用「剔除」、「挑剔」。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過在唐代曾出現過兩例，在裴延翰〈樊川文集序〉中：「其抉剔挫偃，敢斷果行，若誓牧野，前無有敵。」以及韓愈的〈進學解〉：「占小善者率以錄，名一藝者無不庸。爬羅剔抉，刮垢磨光。」其他古典之例，如：

蓋自磨勘例行，足以糾正文體，**抉剔**弊竇，裨益科目，非淺鮮也。(清 趙爾巽《清史稿》)

如蚊**孳**蟻蟲之攢啞。或**抉剔**耳目。擘裂口鼻。(清 紀曉嵐《閱微草堂筆記》)

### (29) 闇淡

在雲外，在天外，  
又是一片**闇淡** (〈消息〉)

「闇淡」意思為「不鮮明」，「闇」字現代漢語較少使用，一般多用「黯淡」、「昏暗」或「灰暗」。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過曾出現一例在唐代白居易〈故衫〉一詩：「**闇淡**緋衫稱老身，半披半曳出朱門。」

### (30) 金柳

那河畔的**金柳**  
是夕陽中的新娘 (〈再別康橋〉)

〈再別康橋〉詩中，將黃昏陽光之下的柳條稱為「金柳」，除了使詞語精鍊外，「金」字更凸顯了柳條的顏色。「金柳」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過該詞早在唐代的敦煌詞〈菩薩蠻〉中就已出現：「灼灼野花香，依依**金柳**黃。」且五代十國毛熙震的詞〈何滿子〉亦曾使用：「曲檻絲垂**金柳**，小窗弦斷銀箏。」此外，在唐宋詞全文資料庫也檢索出 5 個宋詞之例，臚列如下：

**金柳**搖風樹樹，繫彩舫龍舟遙岸。(宋 柳永〈破陣樂〉)  
膏雨曉來晴，海棠紅透。碧草池塘裊**金柳**。(宋 蔡伸〈感皇恩〉)  
記玉筍攬衣，翠囊親贈，繡巾搵臉，**金柳**初攀。(宋 孫惟信〈風流子〉)  
簫鼓動春城，競點綴、玉梅**金柳**。(宋 周密〈探春慢〉)

### (31) 雙虹

看！那一對雌雄的**雙虹**！  
在雲天裡賣弄著娉婷 (〈她怕他說出口〉)

《漢語大詞典》解釋「雙虹」是「大氣中一種光的現象。天空中的小水珠經日光照射發生折射和反射作用而形成的圓弧形彩帶。這種圓弧常出現兩個，紅色在外，紫色在內，顏色鮮紅的稱『虹』，也稱正(雄)虹；紅色在內，紫色在外，

顏色較淡的稱『霓』，也稱副（雌）虹。」詩中的「雙虹」指的就是「霓虹」。

「雙虹」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過早在古代典籍中便已出現，如唐代《晉書》中曾用來形容夢中景象：「母羅氏，夢雙虹自門升天，一虹中斷，既而生蕩。」宋詞也有一例，姚述堯〈臨江仙〉中「雪浪奔衝凌翠麓。隴頭低掛雙虹。人間熱惱盡消融。」意思也是指天上的霓虹。徐志摩詩中使用古詞彙之外，還在搭配關係上翻出新意，以「雌雄的」修飾「雙虹」，將原本屬於自然現象的霓虹擬人化，天空美景也開始活潑親切起來。

## (32) 蔭綠

雨過的蒼茫與滿庭蔭綠，織成無聲幽暝，（〈石虎胡同七號〉）

志摩以「蔭綠」取代「綠蔭」，能凸顯樹蔭之綠，使得詩句色彩意象更加鮮明。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早源於五代十國 馮延巳〈點絳脣〉一詞：「蔭綠圍紅，夢瓊家在桃源住。」其他古籍之例如：

小窗蔭綠清無暑。篆香終日縈蘭炷。（宋 程垓〈菩薩蠻〉）

沈煙篆曲。可庭軒、翠梧蔭綠。（宋 袁去華〈金蕉葉〉）

## (四) 來自宋朝的詞彙

### (1) 梅萼

殘落的梅萼瓣瓣在雪裡醺（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

「萼」位於花的外輪，在花芽期有保護花芽的作用，比起梅花，細瘦乾枯的梅萼更有殘落之感，「梅萼」使用起來也較能烘托詩中的哀傷氣氛。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出現於宋代，且在宋詞中被使用的次數不少，唐宋詞全文資料庫檢索出 28 個宋詞之例。如：

池塘隱隱驚雷曉。柳眼未開梅萼小。（宋 歐陽修〈玉樓春〉）

水驛春回，望寄我、江南梅萼。（宋 周邦彥〈解連環〉）

夜來沈醉卸妝遲。梅萼插殘枝。（宋 李清照〈訴衷情〉）

春隨鬢影，映參差、柳絲梅萼。（康與之〈漢宮春〉）

舊時明月舊時身。舊時梅萼新。舊時月底似梅人。（宋 史達祖〈阮郎歸〉）

梅萼和霜曉，梨花帶雪春。（宋 趙長卿〈南歌子〉）

共 28 例。徐志摩在此使用了在宋詞中頻繁出現的「梅萼」，無形之中也讓詩句顯現出古典婉約風格。

## (2) 釵鈿

為什麼傷心，婦人，  
這大冷的雪天？  
為什麼啼哭，莫非是  
失掉了釵鈿？（〈蓋上幾張油紙〉）

在《漢語大詞典》中，「釵」意思為「釵子」，而「鈿」的意思為「用金、銀、玉、貝等製成的花朵狀的首飾。」而「釵鈿」皆為古代女子使用的貴重飾品，因此使用起來也為本詩增添不少古典氣息。「釵鈿」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過該詞源於宋詞，在唐宋詞全文資料庫亦檢索出 4 個宋詞之例：

臉霞輕，眉翠重。欲舞釵鈿搖動。（宋 晏殊〈喜遷鶯〉）  
釵鈿墮處遺香澤。亂點桃蹊，輕翻柳陌。（宋 周邦彥〈六醜〉）  
最憶嬋娟，釵鈿香冷。（宋 仇遠〈尾犯〉）  
燈近悄分攜，溜釵鈿犀合。（宋 章謙亨〈石州引〉）

## (3) 銀濤

我最愛那銀濤的洶湧，  
浪花裡有音樂的銀鐘（〈兩個月亮〉）

一般「銀」的構詞如：銀杯、銀幣、銀河、銀海、銀輝……等，通常與〔+銀製的〕或〔+色白如銀的〕的物品搭配，在此與「濤」字結合，顯然是取「色白如銀」之意。志摩使用「銀濤」一詞，表達出浪濤在夜晚星月的照耀下散發銀白色光芒。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，但事實上早在宋詞中便已出現，筆者在唐宋詞全文資料庫檢索出 19 個宋詞之例，如：

銀濤無際捲蓬瀛。落霞明。暮雲平。（宋 葉夢得〈江城子〉）  
澗底蒲芽九節，海底銀濤萬頃，釀作一杯春。（宋 楊萬裏〈水調歌頭〉）  
望瓊田不盡，銀濤無際，浮皓色、來天地。（宋 向子諲〈水龍吟〉）  
聞道東溟才二裏，銀濤直與天連。（宋 葛勝仲〈臨江仙〉）  
千古洞庭湖，百川爭注。雪浪銀濤正如許。（宋 王以寧〈感皇恩〉）

#### (4) 青蔭

我再不見地面的青蔭，  
覺不到雨露的甜蜜（〈歌〉）

「蔭」在《漢語大詞典》的解釋為「樹蔭」，依理當為黑、灰色，在此志摩卻與「青」字搭配，構成「青蔭」。一方面能表達樹的陰影，另一方面「青」能點明季節為枝葉繁茂的夏季。而「青蔭」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，最早出現在宋詞，例子如下：

日落亂山春後。猶有東城煙柳。青蔭長依舊。（宋 張先〈轉聲虞美人〉）  
倚窗青蔭亭亭竹。好風敲動聲相續。（宋 趙長卿〈醉落魄〉）

#### (5) 酥胸、酥懷

我先吹我心中的歡喜  
清風吹露蘆雪的酥胸；  
我再弄我歡喜的心機——  
蘆田中見萬點的飛螢。（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

「酥胸」一詞，《漢語大詞典》解釋為「指潔白潤澤的胸脯」，該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過在唐宋詞全文資料庫共檢索出 16 個宋詞之例，出現次數頗高，且皆用來稱呼女子柔嫩美好的胸部，作者選用「酥胸」一詞顯然有所承襲。宋詞之例如：

強整羅衣抬皓腕，更將紈扇掩酥胸。（宋 周邦彥〈浣沙溪〉）  
花底清歌生皓齒，燭邊疏影映酥胸。（宋 張元幹〈浣溪沙〉）  
繫裙腰，映酥胸。（宋 歐陽修〈繫裙腰〉）  
酥胸斜抱天邊月，玉手輕彈水面冰。（宋 蘇軾〈鷓鴣天〉）  
臉兒美，鞵兒窄，玉纖嫩，酥胸白。（宋 秦觀〈滿江紅〉）

至於「酥懷」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語。在古典詩詞中出現一例在宋朝吳文英〈天香〉：「珠絡玲瓏，羅囊閒鬥，酥懷暖麝相倚。」不過仍是「酥胸」一詞的延伸，只是強調部位在胸前。

## (6) 舊憶

比是消散了的詩意，  
趁早掩埋你的舊憶。  
這苦臉也不用裝，  
到頭兒總是個忘！（〈活該〉）

「憶」原本便是對往事的追憶，詩人特意在「憶」之前加一個「舊」來強調回憶的過往、逝去、不可回復性。「舊憶」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，然而並非志摩獨創，曾在宋詞中曾出現一次：

新歡舊憶。笑客處如歸，歸處如客。（宋 柴望〈齊天樂〉）

## (7) 荷盤

顫動的，在荷盤中閃耀著晨曦（〈她是睡著了〉）

「荷盤」在《漢語大詞典》的解釋為「指荷葉。荷葉形圓，似盤，故名。」將荷葉比喻為盤。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，首次出現是在宋朝蒲壽宬〈漁父詞〉中：「龜曳尾，綠毛衣。荷盤無數爾安歸。」其他如：

蛛網懸珠絡，荷盤瀉汞銀。（元 趙孟頫〈雨〉）  
青憐藤蔓春牽屋，綠愛荷盤夏剪衣。（元 馬祖常〈用樂天韻因效其題詠閑意〉）

## (8) 橘綠

遠樹凝寂，  
像墨潑的山形，襯出輕柔暝色  
密稠稠，七分鵝黃，三分橘綠（〈凝望〉）

志摩使用「橘綠」是為了詞語結構能和句中「鵝黃」對襯，形成整齊句型，且顏色之前以實際物品修飾，能使顏色更加具體、鮮明。「橘綠」在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，該詞最早出現在宋朝，筆者在唐宋词全文資料庫檢索出 23 個宋詞之例，為數不少，如：

一年好景君須記，正是橙黃橘綠時。（宋 葉夢得〈鷓鴣天〉）  
橙黃橘綠佳期，詰朝又報陽來復。（宋 王邁〈水龍吟〉）

一年好景真須記，橘綠橙黃時候。(宋 秦觀〈摸魚兒〉)  
橘綠與橙黃。近小春、已過重陽。(宋 趙長卿〈似娘兒〉)  
橘綠橙黃秋正好，霜颿洗盡炎威。(宋 姚述堯〈臨江仙〉)

### (9) 怔忡

我長夜裏怔忡 (〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉)

「怔忡」一詞，《漢語大詞典》解釋為「猶怔忡。謂驚恐不安」，現代漢語多用「驚恐」、「驚惶」或「驚慌」。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，源於宋代楊億〈天貺殿碑〉：「伏紙怔忡，將愧□□□銘曰」，其他如：

臣本無經濟之學，而性情褊躁，思慮憂傷。月積年累，怔忡眩暈，精力日衰，心氣日耗。(清 趙爾巽《清史稿》)

### (10) 現錢

不錯，我認得，黑黑的臉，矮矮的，  
就是他該死，他就是猶大斯！  
耶穌就讓他賣，賣現錢，你知道！(〈卡爾佛裏〉)

「現錢」在自然語言多用「現款」、「現金」，而「現錢」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過曾出現於古代小說、戲劇人物對話之中，最早是在金代董解元的《西廂記諸宮調》：「使了千百貫現錢，下了五七年墜功。」其他如：

別人家買藥的，就要現錢才賣。(明 《醒世恒言·李道人獨步雲門》)  
小店本少利微，現錢便賣。這衣服休要脫下。(明 馮夢龍《三遂平妖傳》)  
老張休得妄想，我老妥是要現錢的。(清 孔尚任《桃花扇》)

徐志摩〈卡爾佛裏〉一詩中充滿大量市井小民的對話，詩人選用「現錢」恰好能使詩句變得口語，符合平民說話口氣。

### 三、承續了近代漢語的詞彙

近代漢語是指古代漢語與現代漢語之間以早期白話文獻為代表的漢語。近代漢語的上限學界的觀點相去較遠，最早的定為 5 世紀（六朝），最晚的定為 13 世紀（宋末元初），前後相差 800 多年。本文參考王力《漢語史稿》（上冊）<sup>119</sup>的說法，將近代漢語定為元朝至明清時期的漢語。徐志摩新詩中引用近代漢語的詞語數量不多，其中未有源於元代的詞彙，而來自明朝的詞語有 6 個，選自清朝的詞彙僅 2 個。說明如下：

#### （一）來自明朝的詞彙

##### （1）靜定（形容詞作名詞）

倘如這片刻的靜定感動了你的悲憫  
讓你的淚珠圓圓的滴下——  
為這長眠著的美麗的靈魂！（〈一塊晦色的路碑〉）

大圓覺底裏流出的歡喜，在偉大的，莊嚴的，寂滅的，無疆的，和諧的靜定中實現了！（〈我聽見了天寧寺的禮懺聲〉）

關於「靜定」的解釋，《漢語大詞典》中有「佛教的澄心靜慮，坐禪入定」之意，如：明 陶宗儀〈輟耕錄·禱雨〉：「如此良久，輒有雨。豈其靜定之功已成，特假此以愚人耶，抑果異物耶？」至於「靜定」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 3，少見於現代漢語，於志摩詩中共出現二次，在〈我聽見了天寧寺的禮懺聲〉內容與宗教相關，因此可解釋為「坐禪入定」，然而〈一塊晦色的路碑〉一詩，當解釋為「平靜安定」較為合理。另外兩個《清史稿》之例同樣宜作「平靜安定」解。詞例如下：

以彼虛囂之氣，與吾靜定之氣接，則自無幸矣。（清 趙爾巽《清史稿》）  
之望靜定不驚，防禦要隘，城鄉市鎮設保甲互稽（清 趙爾巽《清史稿》）

##### （2）肚腹

露出我的胸膛，肚腹，脅骨與筋絡（〈灰色的人生〉）

「肚」與「腹」其實同屬身體的一個部位，用其中一字便可表達，將二字合為「肚腹」一詞在平衡語料庫檢索出的數量為 0，少見於現代漢語，不過最早曾出現在明代小說《水滸傳》中：「宋江自飲御酒之後，覺道肚腹疼痛，心中疑惑，想被

<sup>119</sup>王 力：《漢語史稿》（上冊），北京：中華，1980 年，頁 33-35。

下藥在酒裏。」之後清代小說亦不乏使用之例：

林之洋道：「俺這肚腹不過是酒囊飯袋，若要刻書，無非酒經食譜。」（清李汝珍《鏡花緣》）

有的走不上幾裏說肚腹不大調和。（清 西周生《醒世姻緣》）

### （3）嫌憎

也不必籌營，也不必評論

更沒有虛僞，猜忌與嫌憎（〈難得〉）

「嫌」、「憎」意義相似，合成「嫌憎」一詞能使效果加倍。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，最早出現於明朝，且清代也有使用之例，如：

看看兩下裏各有些嫌憎，不自在起來。（明《二刻拍案驚奇》卷三八）  
簾幙搖紅，宛似觀音逢八戒。便教嫫姆也嫌憎。（明 馮夢龍《三遂平妖傳》）

把些家事大半都貼與了他，還恐那後生嫌憎他老，怕拿他不住。（清 西周生《醒世姻緣》）

### （4）兇戾

她那眼，原來像冬夜池潭裡反映著的明星，現在吐露著青黃色的兇戾（〈嬰兒〉）

「兇」字在《漢語大詞典》意思為「惡狠、惡劣」，多半用以修飾人或動物，此處與「戾」字搭配，能強化火焰之猛烈、懾人。「兇戾」的使用在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，但並非志摩首創，早在明代宋濂的《元史》中就已出現：「妄訟以羅織之，無不蕩破家業者。兇戾鑠人。」其他如：

亂軍圍擊宮禁，王妃與難，大臣被害，兇戾已不可嚮爾。（清 趙爾巽《清史稿》）

### （5）遊方僧

像一個遊方僧似的散披著一頭的亂髮（〈灰色的人生〉）

詩人以「遊方僧」取代「遊歷四方的僧人」，使得語句更加精鍊。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，然而並非志摩獨創，早在明、清時代已有使用之例，如：

但是遊方僧眾，俱於各處庵堂寺院支領齋襯。(明 馮夢龍《三遂平妖傳》)  
請問主人！遊方僧打孟子四字，可是到處化緣。(清 李汝珍《鏡花緣》)

## (6) 豔羨

我不妒忌，不豔羨，因為  
我知道你永遠是我的(〈愛的靈感〉)

新娘，誰不豔羨你的幸福，你的榮華！(〈新催妝曲〉)

「豔羨」一詞，《漢語大詞典》解釋為「喜愛、羨慕」，在志摩詩中出現過2次，於平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語。最早出現於明代胡應麟〈詩藪·六朝〉：「元子心非王室，越石才謝匡時，俱迴不侔，何庸豔羨？」清代也有使用之例：

世之所豔羨者，真為美矣！(清 戴名世〈鄰女說〉)  
其十七姜維征處號維州，豔羨戎人謠語留。(清 趙爾巽《清史稿》)

## (二) 來自清朝的詞彙

### (1) 長蟲

他們手指間夾著的雪茄雖則也冒著  
一捲捲成雲彩的烟，  
但更曲折，更奧妙，更像長蟲翻戲(〈西窗〉)

長蟲似的一條，呼吸是火燄一死兒往暗裡闖，不顧危險，  
就憑那精窄的兩道，算是軌(〈火車擒住軌〉)

《漢語大詞典》解釋「長蟲」為「蛇的俗稱」。該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，不過多見於清代典籍，如：清 文康《兒女英雄傳》：「那不是長蟲，人家都說那是個花老虎。」以及清 紀曉嵐《閱微草堂筆記》：「而僮輩以石破其一。中有長蟲半寸餘。」現代漢語多直接稱「蛇」，少用「長蟲」，志摩選用該詞使詩句增添新鮮感及古典韻味。

## (2) 薑黃

血紅變成薑黃，又變紫（〈不再是我的乖乖〉）

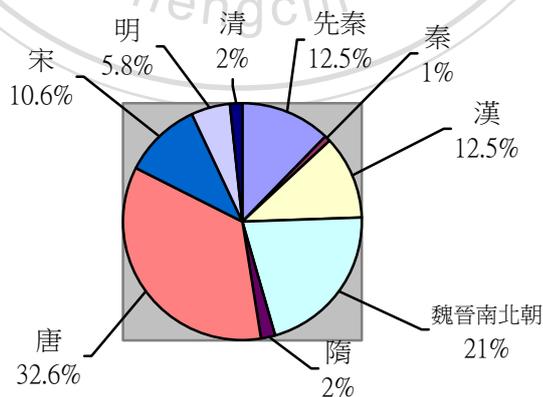
志摩使用「薑黃」是為了與「血紅」相對，形成整齊句型，且顏色之前以實際物品修飾，能使顏色更加具體、鮮明。而該詞在平衡語料庫檢索出的數量為0，少見於現代漢語，然而並非志摩獨創，在清代張廷玉《明史》中就已出現：「玄、黃、紫、皐乃屬正禁，即柳黃、明黃、薑黃諸色，亦應禁之。」另外在清朝李汝珍的《鏡花緣》也曾使用：

我用花果：菡萏，苜蓿，黃楊，扶蘇，花紅，林檎，橄欖，毛桃，諸蔗，圓眼；藥名：芎藭，漏蘆，阿魏，薑黃，血竭。

以上為志摩詩歌各個古詞彙的來源分析。筆者將徐志摩詩歌古詞彙選用的各個朝代比例整理圖表如下：

詞彙來源朝代	先秦	秦	漢	魏晉南北朝	隋	唐	宋	明	清	總計
詞語數	13	1	13	22	2	34	11	6	2	104
百分比	12.5%	1%	12.5%	21%	2%	32.6%	10.6%	5.8%	2%	100%

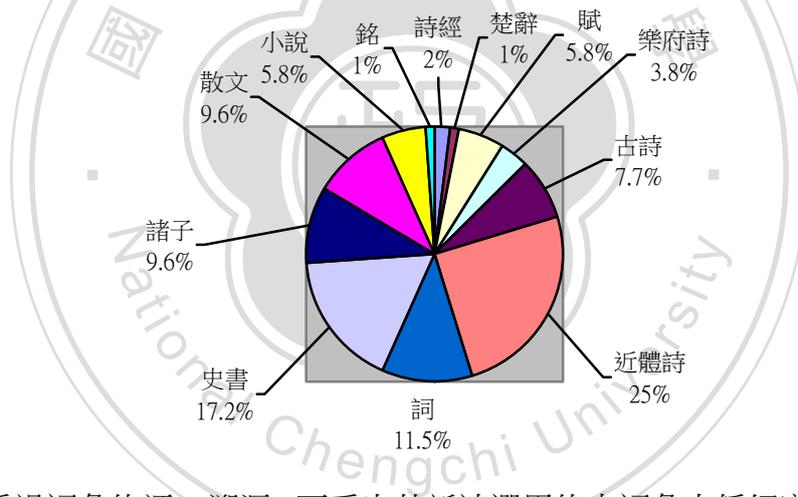
圖一：古詞彙來源朝代比例圖



其詩歌古詞彙來源的體裁比例如下：

文體	韻文								非韻文			
體裁	詩經	楚辭	賦	銘	樂府詩	古詩	近體詩	詞	史書	諸子	散文	小說
詞語個數	2	1	6	1	4	8	26	12	18	10	10	6
百分比	2%	1%	5.8%	1%	3.8%	7.7%	25%	11.5%	17.2%	9.6%	9.6%	5.8%
文體百分比	60 (57.8%)								44 (42.2%)			
詞語總計	104											

圖二：古詞彙來源體裁比例圖



我們透過詞彙的逐一溯源，可看出其新詩選用的古詞彙來偏好唐代詞語，且詩人引用詞語的來源以近體詩、史書、詞三種體裁最多。此外，他的新詩除了偏愛使用唐代的詞彙外，還會選用源自於唐宋以前，但大量為唐詩、宋詞的所用的詞語，且詞義上不乏人文婉約的詞彙出現，可見志摩詩歌語言綺麗柔媚的風格，精鍊華麗的詞藻，受唐詩、宋詞影響甚深。

## 第二節 徐志摩古詞彙的運用效果分析

徐志摩新詩古詞彙的選用，使詩歌呈現典雅、凝鍊的風格。他主張寫詩講究苦心經營、精益求精，堅持詩是「做」出來而不是「寫」出來的，以至於「為了一些破爛的字句，不知撚斷了多少根想像的鬚鬚。」<sup>120</sup>，可見他新詩裡優美的詞彙是其刻意經營的成果。詩人豐厚的國文根柢使得他在古詞彙的選用上源源不絕的材料，加上其驅使語言靈活又富有表現力，因此能成功運用古詞彙表達詩歌意境、營造特殊效果。

本節主要探討徐志摩新詩的古詞彙運用在作品中所產生的效果與風格。筆者根據其新詩古詞彙的使用情況整理出「鍊字」、「協韻」、「結構、用語協調」、「使用古代器物、冷僻用語」、「加強詞義表達效果」共五大運用效果，同時將其使用之例臚列於各項之內，並逐一針對其新詩使用的古詞彙進行語法及效果分析。詳細內容如下：

### 一、鍊字

徐志摩新詩大量選用古詞彙能達到鍊字的效果，讓詩句精簡、密度提升，語言濃得化不開，是成就其詩歌詞藻華美凝鍊的關鍵，也正符合他詩歌創作理念追求聞一多三美中的「繪畫美」（詞藻美）。而志摩新詩古詞彙的鍊字方式，是將在句中原屬於結構的部分濃縮，改為選用能代表相同意義的古詞彙替代。如此一來使得原本要以四、五個字才能交代完整的結構，詩人只須使用一個複詞便可表達，大大提升了詩句的密度。至於細部的鍊字方式，也因所選用的古詞語結構不同而各有出入，說明如下：

#### （一）並列結構的鍊字方式

所謂「並列結構的鍊字方式」，是指兩個詞彙地位平等、關係並列，無法互相修飾，在句中原屬於並列結構，後來詩人以兩詞彙各取一字的並列結構古詞語替代，使詩句凝鍊。如：本在句中屬並列結構的「翅膀與羽毛」，從「翅膀」、「羽毛」兩詞中各取一字，精簡成「翅羽」一詞。其他如「精魂」、「靜定」二詞亦是。

##### （1）翅羽

光明的翅羽，在無極中飛舞！（〈我聽見了天寧寺的禮懺聲〉）

<sup>120</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁338。

此詩句是描寫在廣闊無際天空中飛舞的鳥兒，它的翅膀與羽毛在陽光照射下閃閃發亮。就語法上而言，「翅羽」一詞，內部由「翅」、「羽」二個名詞組成，關係為並列，故「翅羽」的詞語結構為名詞並列結構。在使用效果上，詩人選用古詞彙「翅羽」取代自然語言的「翅膀」，能合併「翅膀」與「羽毛」兩個名詞，達到鍊字效果。此外，精鍊的「翅羽」一詞可以囊括「翅膀」與「羽毛」，在詩句中特別提出「羽毛」，能增加其飛舞的輕盈感。

## (2) 精魂

我**精魂**騰躍，滿想化入音波（〈康橋再會罷〉）

本句是詩人以精神、魂魄飛騰跳躍來形容內心的激動。「精魂」意思為精神、魂魄，「精」、「魂」皆為名詞，兩者為並列關係，因此「精魂」一詞屬於名詞並列詞語結構。運用效果上，古詞彙「精魂」可以合併「精神」與「魂魄」，使得詩句中的主語更加精鍊，讀者較能將重心放至「騰躍」之上。

## (3) 靜定

倘如這片刻的**靜定**感動了你的悲憫  
讓你的淚珠圓圓的滴下——  
為這長眠著的美麗的靈魂！（〈一塊晦色的路碑〉）

「靜定」一詞在此當解釋為「平靜安定」。語法上，「靜」、「定」皆為形容詞，因此「靜定」為形容詞並列結構詞語。放入詩中，「靜定」變成主語的中心語，所以詞性活用為名詞。使用效果上，「靜定」一詞能合併「平靜」與「安定」，精鍊句中主語。

## (二) 偏正結構的鍊字方式

所謂「偏正結構的鍊字方式」，是指兩個詞彙關係一正一偏，前面詞語修飾後面詞語，在句中原屬於偏正結構，後來詩人以兩詞彙各取一字的偏正結構古詞語替代，使詩句凝鍊。

其一是由「形容詞＋名詞」組成的偏正結構，名詞為中心詞，形容詞為修飾語。此類型的鍊字方式是將該結構的形容詞、名詞各取一字後濃縮成一個偏正結構複詞，如「遠方的樹」，在「遠方」及「樹」各取一字合為「遠樹」。其他連同

「弱手」、「清音」、「金柳」、「青條」、「青林」、「青蔭」、「紅嘴」、「綠毛」、「美蔭」、「幽澗」共十一詞：

### (1) 遠樹

#### 遠樹凝寂

像墨潑的山形，  
襯出清柔暝色（〈康橋再會罷〉）（〈凝望〉）

詩中「遠樹凝寂」呈現出一幅靜態的畫面，遠方的樹木靜止不動，彷彿連時間都凝聚在那一刻。眼前的自然景色猶如中國寫意的山水畫，與黃昏景色相映。語法分析方面，「遠樹」一詞，「樹」為中心詞，「遠」修飾「樹」，屬名詞偏正結構詞語。使用效果方面，徐志摩選用「遠樹」來合併「遠方的樹」，能使主語精鍊，且該詞常出現於刻畫自然景物的古代詩詞中，以「遠樹」入詩，增添古典韻味。

### (2) 弱手

我母親臨別的淚痕，她弱手  
向波輪遠去送愛兒的巾色，  
海風鹹味，海鳥依戀的雅意，  
盡是我記憶的珍藏（〈康橋再會罷〉）

語法上，「弱手」屬於偏正結構詞語，「弱」修飾中心詞「手」。運用效果上，「弱手」合併「柔弱的手」，能精鍊語句，使得主語能承載更多複雜的修飾語。且徐志摩選用該詞用來形容母親送別愛兒揮舞的手，因傷心、孤獨而變得柔弱，也增添了離別感傷。

### (3) 清音

啾啾的清音，繚繞著村舍的靜謐（〈天國的消息〉）

輕盪著少女的清音—  
高吟，低哦（〈海韻〉）

聽一柄利斧斫伐老樹的清音（〈灰色的人生〉）

在「清音」與「聲音」二詞之間，選用「清音」一詞，較能凸顯聲音的清脆響亮，在靜謐的村舍襯托下更顯悅耳、餘韻不絕。至於「清音」在語法方面，屬於偏正

結構詞語，一在志摩詩中出現三次，例一時擔任主語的中心語；例二、例三為賓語的中心語。使用效果方面，運用古詞彙「清音」能將原本是偏正結構「清脆的聲音」濃縮成一個詞，能夠精鍊主語、賓語的中心語，如此前面增加修飾語才不致於顯得太過累贅。

#### (4) 金柳

那河畔的金柳  
是夕陽中的新娘（〈再別康橋〉）

本句是將金柳比喻為美艷的新娘，因強調柳條在黃昏陽光照射下的顏色故稱為「金柳」。在語法角度而言，「金柳」為偏正結構詞語，在句中是主語的中心語。在效果上來看，使用古詞彙「金柳」合併「金色的柳條」，除了使詞語精鍊外，「金」字更凸顯了柳條的顏色。

#### (5) 青條、青林

紅的白的屍體倒懸在青條上（〈殘春〉）  
又喧響在芳丹葡羅的青林邊（〈哀曼珠斐兒〉）  
迷霧海沫似的噴湧，鋪罩  
淹沒了穀內的青林（〈五老峰〉）

在語法上，「青條」、「青林」皆為偏正結構詞語，「條」、「林」為中心詞，在志摩詩中皆為賓語。運用效果上，「青條」合併「青色的枝條」、「青林」合併「青色的樹林」，都能達到精鍊語句的效果。

#### (6) 青蔭

我再不見地面的青蔭，  
覺不到雨露的甜蜜（〈歌〉）

語法方面，「青蔭」為偏正結構詞語，「青」修飾「蔭」，在句中作賓語。志摩選用古詞彙「青蔭」合併了「青色的樹蔭」，使賓語變得簡潔。不僅能表達樹的陰影，另一方面「青」能點明季節為枝葉繁茂的夏季，使讀者從「青蔭」一詞便能想像詩中「我」所望不見的自然美景。

### (7) 紅嘴、綠毛

頂可憐的那幾個紅嘴 綠毛的鸚哥

讓娘娘教得頂乖，會跟著洞簫唱歌（〈殘詩〉）

在句中，「紅嘴」、「綠毛」為「鸚哥」的特徵之一，作為修飾「鸚哥」定語，是名詞詞性活用為形容詞。在運用效果上，「紅嘴」合併「紅色的鳥嘴」、「綠毛」合併「綠色的羽毛」，志摩光是選用「紅嘴」、「綠毛」兩個古詞彙便能清楚交代鸚鵡的特徵，足見作者鍊字的功力。此外，該詞在古典詩詞中皆有前例，且多與描繪鳥類特徵有關，詩人沿用以往詩詞使用慣例注入新詩，塑造古典風格。

### (8) 美蔭

雨後的黃昏，滿院只美蔭，清香與涼風（〈石虎胡同七號〉）

語法方面，「美蔭」為偏正結構詞語，「蔭」為中心詞，該詞放入詩句中與「清香」、「涼風」同為賓語。自然語言中，通常「美」的構詞如：「美貌」、「美女」、「美景」……等，而在此樹蔭卻以「美」字修飾，因此志摩選用古詞彙「美蔭」，對現代漢語而言是共存限制的突破。運用效果方面，「美蔭」合併「美好的樹蔭」，精鍊了文字，同時詞語結構也能與另外兩個賓語「清香」、「涼風」協調，共同營造出一幅雨後黃昏宜人的景色。

### (9) 幽澗

就這一晌，讓你的熱情，

像陽光照著一流幽澗

透澈我的淒冷的意識（〈愛的靈感〉）

語法角度而言，「幽澗」為偏正結構詞語，「幽」修飾「澗」，在句中為賓語。使用效果而言，「幽澗」合併「幽深的澗水」使詩句凝鍊，同時志摩將「你的熱情」比喻為「陽光」，「我的淒冷的意識」比喻為「幽澗」，使得原本抽象熱情與意識之間的關係變得具體易解。而澗泉的冰冷與陽光的溫暖也形成極大對比，襯托出「你的熱情」的力量。

另一種是由「名詞＋名詞」的偏正結構，前方名詞為修飾語，後方名詞為中心詞。此類型的鍊字方式是從兩個名詞中各取一字，濃縮成一個偏正結構複詞，如：「夏季的樹蔭」精鍊成「夏蔭」一詞。其他尚有「梅萼」、「蘆雪」、「林鳥」、「星芒」、「月彩」、「秋吟」、「晚涼」、「秋涼」、「妖氛」……等詞。

### (1) 夏蔭

杜鵑，多情的鳥他終宵唱：  
在夏蔭深處，仰望著流雲  
飛蛾似圍繞月亮的明燈（〈杜鵑〉）

語法角度而言，「夏蔭」屬於偏正結構詞語，「夏」修飾「蔭」。使用效果上，詩人選用「夏蔭」一詞，不僅能濃縮「夏季的樹蔭」，且「夏」字點出季節，同時呼應杜鵑啼叫的典故。

### (2) 梅萼

殘落的梅萼瓣瓣在雪裡醺（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

語法上，「梅」修飾中心詞「萼」，屬於偏正結構詞語。運用效果方面，「梅萼」合併「梅花的花萼」，使主語的中心語更加簡潔。

### (3) 蘆雪

這時候蘆雪在明月下翻舞（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

語法分析方面，「蘆雪」屬於偏正結構詞語，「蘆」修飾「雪」。放入句中，「蘆雪」為主語。使用效果方面，「蘆雪」合併「蘆花像雪」，能精煉主語。

### (4) 林鳥

蘇醒的林鳥  
已在遠近間相應的喧呼（〈問誰〉）

語法而言，構成「林鳥」一詞，「林」修飾「鳥」，因此屬於名詞偏正結構詞語。志摩以古詞彙「林鳥」來稱呼樹林間的鳥，使詩句更加簡鍊。

### (5) 星芒

來照亮那小黑眼的閃盪的星芒（〈在不知名的道旁〉）

一個星芒下的黑影悽迷——留連著一個新墓（〈問誰〉）

「星芒」在詞彙結構上屬於偏正結構，「星」修飾「芒」。使用效果上，作者以選用「星芒」代替「星星的光芒」，使詩句變得凝鍊。

#### (6) 月彩

在他們鳩盤的肩旁怯怯的透露  
不昧的星光與月彩（〈五老峰〉）

語法方面，「月彩」屬於偏正結構詞語，「彩」為中心語。運用效果方面，「月彩」一詞合併「月亮的光彩」，能濃縮詩句，增添古典風格。而在搭配關係上，「彩」在此搭配「月」，使得詩句中月的光芒增加，與星光相互輝映。

#### (7) 秋吟

有時階下蟋蟀的秋吟  
引起我心傷  
逼迫我淚零（〈我有一個戀愛〉）

語法分析上，「秋吟」在詞語結構上屬於偏正結構，「秋」修飾「吟」，當解釋作「在秋天的吟叫」。使用效果上，詩人選用「秋吟」一詞，「吟」之前加上一個「秋」字修飾，強調出蟋蟀吟叫的季節，而秋天的蕭瑟、淒涼恰巧能與詩句中感傷的氛圍呼應。

#### (8) 晚涼、秋涼

背著輕快的晚涼，  
牛，放了工，呆著做夢（〈車眺〉）

她受了秋涼，  
不如從前瀏亮（〈客中〉）

語法上，「晚涼」、「秋涼」皆屬於偏正結構詞語，「涼」為中心詞，「晚」、「秋」是修飾語。兩詞原本都是形容詞，在詩句中作賓語。運用效果上，「晚」、「秋」分別為一日及一年較涼爽的時間，用以修飾「涼」，能強化涼爽感，且「晚涼」合併「夜晚的涼氣」、「秋涼」合併「秋天的涼氣」，都能達到精鍊詩句的效果。

### (9) 妖氛

那時間天空再沒有光照，只黑濛濛的妖氛瀰漫著  
太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）

語法角度來看，「妖氛」一詞為偏正結構詞語，「妖」修飾「氛」，在句中兼有主語與賓語身分。使用效果上，選用「妖氛」一詞能精鍊呈現「不祥的雲氣」。

另外，尚有由「動詞＋名詞」構成的偏正結構，前方動詞為修飾語，後方名詞為中心詞。此類型的鍊字方式是將原本結構中的動詞、名詞各取一字代替，組成一個偏正結構複詞。如「伏獸」、「浮漚」二詞：

#### (1) 伏獸

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺，  
叢莽中伏獸的利爪蜿蜒的蟲豸（〈無題〉）

語法上而言，「伏獸」為偏正結構詞語，「伏」修飾「獸」，在句中為賓語的修飾語。效果上來看，「伏獸」合併「埋伏的野獸」，志摩選用古詞彙「伏獸」既可表達詞義，又能使詩句精鍊。

#### (2) 浮漚

人生是浪花裡的浮漚（〈三月十二深夜大沽口外〉）

只有輕紗似的浮漚，在透明的晴空，  
再再的飛升，再再的翳隱（〈自然與人生〉）

語法角度來看，「浮漚」屬於偏正結構詞語，「浮」修飾「漚」。「浮漚」一共在志摩詩中出現兩次，在例一擔任賓語，於例二擔任賓語兼主語。運用效果而言，「漚」字較冷僻，少見於現代漢語，因此使用在新詩中，能增添典雅氣息與特殊感。且「浮漚」二字就能呈現「漂浮水泡」之意，使語句更加精鍊。

### (三) 主謂結構的鍊字方式

還有少部分情況是由「主語＋謂語」組成的主謂結構，詩人以兩詞彙各取一字的主謂結構古典詞語替代，使得原本在句中的主謂結構濃縮成一個主謂結構詞語，達到鍊字效果。如「蔭綠」、「霞彩」、「霞綺」三詞：

### (1) 蔭綠

雨過的蒼茫與滿庭蔭綠，織成無聲幽暝，（〈石虎胡同七號〉）

「蔭綠」意思即為「綠蔭」。語法上，「蔭綠」為主謂結構詞語，「蔭」為主語，「綠」是謂語。效果上，「蔭綠」合併「樹蔭綠色」，精簡主語。

### (2) 霞彩、霞綺

縵爛的雲紋霞彩，應反應我的思想情感（〈康橋再會罷〉）

水波裡滿是鯉鱗的霞綺（〈鯉跳〉）

語法方面，「霞彩」、「霞綺」均為主謂結構詞語。效果上詩人以「霞彩」合併「雲霞彩」、「霞綺」合併「雲霞綺麗」，能使詩句精鍊，且繽紛的色彩同時呼應前面修飾的「縵爛」、「鯉鱗」。

### (四) 動賓結構的鍊字方式

志摩詩中有一古詞彙是由「動詞+賓語」組成的動賓結構，詩人選用以兩詞彙各取一字的動賓結構古典詞語替代，使得原本在句中的動賓結構濃縮成一個動賓結構詞語，達到鍊字效果。如「約言」：

你記否倫敦約言，曼殊斐兒！（〈哀曼殊斐兒〉）

語法角度來看，「約言」屬於動賓結構詞語，意思當作「約定諾言」。效果上，作者選用該詞，使得詩句達到精鍊的目的。

### (五) 多重結構的鍊字方式

另外，在句中一個原本屬於一個由三個詞組成的複雜結構，詩人選用從中各取一字的多音節古典詞語替代，濃縮詩句。如「遊方僧」：

像一個遊方僧似的散披著一頭的亂髮（〈灰色的人生〉）

語法分析方面，「遊方僧」為多音節詞，內部詞語結構也較複雜，第一層可拆為偏正結構，「遊方」為修飾語，「僧」為中心詞；第二層「遊方」意思為「遊歷四方」，因此可視為動賓結構。運用效果方面，詩人選用「遊方僧」一詞代替「遊

歷四方的僧人」，內部取「遊歷」的「遊」，「四方」的「方」，「僧人」的「僧」組成，既能表達原意，亦能使語句凝鍊許多。

## 二、協韻

徐志摩十分重視詩歌音節，他說過：「詩絕不僅是好看的字眼，鏗鏘的音節；乃是聖靈感動的結果，美的實現，宇宙之真理的流露。」<sup>121</sup>因此徐志摩在注重詞彙典雅凝鍊外，更重視音樂美，有時句末選用的古典詞語，是為了達到協韻的效果。這恰好也符合志摩追求聞一多三美中的「音樂美」，講究音節和諧流暢、韻腳錯落有致，其詩歌的盛譽也多是由於音樂美而來。列出為了協韻的古詞彙如下：

### (1) 脂膏

柳林中有烏鴉們在爭吵，  
分不勻死人身上的脂膏（〈人變獸〉）

語法分析上，「脂」、「膏」皆為名詞，意思皆為動植物體內油脂，因此「脂膏」為並列結構詞語，在詩中作賓語的中心語。運用效果上，其實單用「脂」或「膏」即可表達詞義，志摩使用「脂膏」能讓意思更加強調，且「脂膏」能與上一句的「爭吵」字協韻，提升詩歌音樂性。

### (2) 山坳

歌聲：像是山泉，像是曉鳥，蜜甜，清越，  
又像是荒漠裏點起了通天的明燎，  
它那正直的金焰投射到遙遠的山坳。（〈車上〉）

語法角度而言，「山坳」屬於偏正結構詞語，「坳」為中心詞，放入句中作賓語。作者選用「山坳」除了能增加古典氣息外，同時還能詩中的「曉鳥」、「明燎」協韻。

### (3) 清曉

甦醒的林鳥  
已在遠近間相應的喧呼——  
又是一度清曉（〈問誰〉）

<sup>121</sup> 徐志摩：〈讀雪萊詩後〉，《文學週報》第95期，1923年11月5日。

語法方面，「清曉」為偏正結構詞語，「清」修飾「曉」。運用效果上，作者選用古詞彙「清曉」既能在遣詞上營造古典風格，加上該詞與「林鳥」協幷韻，提升詩歌音樂性。

#### (4) 釵鈿、兇骸

為什麼傷心，婦人，  
這大冷的雪天？  
為什麼啼哭，莫非是  
失掉了釵鈿？（〈蓋上幾張油紙〉）

她那眼，原來像冬夜池潭裡反映著的明星，現在吐露著青黃色的兇骸（〈嬰兒〉）

語法上，「釵鈿」為並列結構詞語，「兇骸」為偏正結構詞語，「兇」修飾「骸」，兩詞在句中皆作賓語。使用效果上，例一選用古詞彙「釵鈿」與「雪天」協幷韻，在詩形上，「釵鈿」與前句的「啼哭」同為並列結構詞語，詞語結構協調，朗讀韻律；例二使用「兇骸」與「眼」字協幷韻，同時在詞義上與前面溫和耀眼的「明星」形成對比，凸顯詩中「她」的改變。

#### (5) 夢魂

滿天星環舞幽吟，  
浪漫的夢魂，深深迷戀香境（〈康橋再會罷〉）

廬內一個孤獨的夢魂：在懺悔中祈禱，在絕望中沉淪（〈夜半松風〉）

這音響惱著我的夢魂  
落葉在庭前舞，一陣又一陣；（〈落葉小唱〉）

語法而言，「夢」、「魂」皆為名詞，構成「夢魂」一詞，「夢」修飾「魂」，因此屬於偏正結構詞語。放入詩中，例一的「夢魂」為主語；例二的主語是「浪漫的夢魂」，為偏正結構，「浪漫的」修飾「夢魂」，因此「夢魂」為主語的中心語；例三主語為「廬內一個孤獨的夢魂」，屬於偏正結構，「孤獨的」修飾「夢魂」，所以「夢魂」是主語的中心語。運用效果上，該詞在志摩詩中出現的三例皆與前後詩句協韻：例一「夢魂」與「幽吟」、例二的「夢魂」與「沉淪」協韻、例三「夢魂」與「陣」皆協幷韻。

## (6) 尼僧

她不是被擯棄的婦人；

不是尼僧，尼僧也不來深夜裏修行（〈罪與罰（一）〉）

語法上，「尼僧」一詞《漢語大詞典》解釋為「尼姑」，加上本詩句主語為「她」，因此可推斷「尼僧」的意思在此偏向「尼」字，屬偏義並列詞語結構。運用效果而言，志摩以古詞彙「尼僧」代替「尼姑」，不影響整體詩意，且「尼僧」能與「修行」協ㄤ韻，效果更佳。

## (7) 嫌憎

也不必籌營，也不必評論  
更沒有虛僞，猜忌與嫌憎（〈難得〉）

語法方面，「嫌」、「憎」皆為動詞，彼此無修飾關係，因此「嫌憎」屬於動詞的並列結構詞語，放入句中動詞活用作名詞，與「虛僞」、「猜忌」同為賓語。使用效果上，「嫌」、「憎」意義相似，組合起來效果加倍，同時能和其他兩個並列的賓語的詞語結構協調。「嫌憎」與同義詞「嫌惡」、「厭惡」相比，「憎」的韻母「ㄨ」較能與前面「評論」的「ㄨ」韻尾調和。

## (8) 凡庸

我是一團臃腫的凡庸，  
她的是人間無比的仙容（〈天神似的英雄〉）

語法角度上來看，「凡」、「庸」皆為形容詞，且意義相同，所以「凡庸」為形容詞並列結構詞語，在句中作賓語，是形容詞活用作名詞。效果方面，作者選用「凡庸」一詞意義上能與前面的「臃腫」呼應，強調出詩中「我」的庸碌不堪，才能反襯「她」的美麗與獨特。此外，使用「凡庸」還能與「仙容」協ㄤ韻，詩歌音樂感因此提升。

## (9) 雙虹

看！那一對雌雄的雙虹！  
在雲天裡賣弄著娉婷（〈她怕他說出口〉）

語法觀點，「雙虹」一詞為偏正結構詞語，「雙」修飾名詞「紅」。在句中，「那一對雌雄的雙虹」是主語，因此「雙虹」為主語的中心語。效果上，使用「雙虹」能與「娉婷」協△韻。

#### (10) 酥胸

我先吹我心中的歡喜  
清風吹露蘆雪的酥胸；  
我再弄我歡喜的心機——  
蘆田中見萬點的飛螢。（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

就語法上而言，「酥胸」為偏正結構詞語，「胸」為中心詞，放入句中為賓語。運用效果方面，「酥胸」常出現於古典詩詞之中，志摩選用「酥胸」一詞顯然有所承襲，刻意營造古典風格。尤其是詩人將「酥胸」這種一般稱呼女子部位的詞彙用於「蘆雪」之上，使得「蘆雪」隨之擬人化、女性化，原本純粹描繪自然景物的詩句也頓時變得婉約、生動。同時「酥胸」還能與「飛螢」協△韻，可見志摩使用「酥胸」無論在意境或音韻上都有其目的存在。

#### (11) 迷夢

心空如不波的湖水；  
只一絲雲影在這湖心裡晃動——  
不曾參透的一個迷夢（〈三月十二深夜大沽口外〉）

語法分析方面，「迷夢」為偏正結構詞語，「迷」修飾「夢」，在句中為賓語。效果上，「迷夢」能與「晃動」協△韻，產生韻律。

#### (12) 繁響、秋涼、瀏亮

車輪在鐵軌上輾出重複的繁響  
天上沒有星點；一路不見一些燈亮（〈車上〉）

她受了秋涼，  
不如從前瀏亮（〈客中〉）

語法上，「繁響」、「秋涼」為偏正結構詞語，「瀏亮」屬於並列結構詞語。效果方面，志摩選用「繁響」為與「燈亮」協韻、使用「秋涼」、「瀏亮」二詞為協ㄨ韻。

(13) 繩網

因此我緊攬著我生命的繩網  
像一個守夜的漁翁，  
競競的，注視着那無盡流的時光（〈問誰〉）

就語法角度來看，「繩」、「網」皆為名詞，兩者屬並列關係，因此「繩網」一詞是並列結構詞語，在句中為賓語。使用效果而言，詩人將生命比喻為打魚用的繩網，化抽象為具體，使詩中的「我」必須「緊攬」，同時意象也能與後面漁翁呼應，呈現出作者對生命歲月積極熱切的態度。且使用「繩網」可以和「時光」協尤韻。

(14) 暗昧

走罷！甜，前途不是暗昧；  
多謝天，從此跳出了輪迴！（〈決斷〉）

語法方面，「暗」、「昧」皆為形容詞，意思相同，因此「暗昧」為形容詞並列結構詞語。詞彙效果上，現代漢語中形容不光明通常會用「昏暗」、「陰暗」、「黑暗」……等詞，志摩選用古詞彙「暗昧」，「昧」字既能與後面的「迴」字協入韻，又能表達昏暗不明之意，特殊的搭配不僅能表達詩意同時可以創造新鮮感。

(15) 舊憶

比是消散了的詩意，  
趁早掩埋你的舊憶。  
這苦臉也不用裝，  
到頭兒總是個忘！（〈活該〉）

「舊憶」為偏正結構詞語，選用古詞彙「舊憶」不僅能表達意境，同時還能與「詩意」協一韻。

(16) 銀波

小溪兒一跳一跳的向前飛行，  
流到了河，暖暖的流波，  
閃亮的銀波，陽光裡微醅（〈渦堤孩新婚歌〉）

在句中，詩人將小溪擬人化，向前與河匯流後，它的水流在陽光的照射下，變得溫暖，並且閃爍著粼粼波光，自己也微醺其中。選用「銀波」一詞，語法角度來看，屬於偏正結構詞語，「銀」修飾中心詞「波」。在詩句中「暖暖的流波」與「閃亮的銀波」同為句中主語，因此「銀波」為主語的中心語。運用效果方面，使用古詞彙「銀波」能與「酩」、「流波」協工韻。

### 三、結構、用語協調

徐志摩十分講究詩形和章法，但不過度拘泥，在整齊的詩行中尋求突破，能靈活多樣展現出多種的體式。因此他在古詞彙的選用上，也會注重該詞彙在詩句中結構與用語方面的協調。正符合他一貫追求聞一多三美中講求詩節勻稱、詩句均齊的「建築美」（詩形美）。

#### （一）結構上的協調美

作者為了讓句內的詞語結構協調，維持形式上的美觀勻稱、誦讀時句式的整齊，悉心挑選與詩句前後詞語結構相同的古詞彙。如：

##### （1）白水

淹沒了寺塔鐘樓，長垣短堞  
千百家屋頂煙突，**白水** **青田**（《康橋再會罷》）

語法分析上，「白水」為名詞偏正結構詞語，在句中與「寺塔」、「鐘樓」、「長垣」、「短堞」、「屋頂」、「煙突」、「青田」同為賓語。效果上而言，對於詩句中的眾多賓語，詩人並非毫無章法的羅列，而是將性質相似的物品兩兩一組相對，如：「寺塔」與「鐘樓」、「長垣」與「短堞」、「屋頂」與「煙突」，以此類推「白水」便與「青田」並列。若要在色彩上與「青田」的「青」相對，選用古詞彙用「白水」顯然較現代漢語常用的「清水」適合。因此使用「白水」，能同時滿足詞語結構與顏色與「青田」相對，效果最佳。

##### （2）芳醴

我駐足在岱嶽的頂顛  
在陽光朗照着的頂顛俯看山腰裏  
蜂起的雲潮劍  
醉心的光景：

給我披一件**彩衣**，啜一罇**芳醴**，  
折一支**藤花**（〈她是睡著了〉）

語法上，「芳醴」為偏正結構詞語，在句中與「彩衣」、「藤花」同為賓語。「醴」字的意思是「酒」，在「醴」之前加上「芳」字，表示這種酒的芳香甘甜。使用效果方面，志摩選用古詞彙「芳醴」一詞，除了能與前句的「彩衣」協一韻、增添古典氣息外，還能使「芳醴」、「藤花」、「彩衣」三詞的詞語結構協調，形成排比句，體現詩形美。

### (3) 金柳、豔影

那河畔的**金柳**，  
是夕陽中的**新娘**  
波光裏的**豔影**  
在我心頭蕩漾（〈再別康橋〉）

語法上，「金柳」、「豔影」屬於偏正結構詞語的，且兩詞在句中同為主語的中心語。效果上，「金柳」的「金」字凸顯了柳條的顏色，點出時間，呼應「夕陽」；而選用「豔影」一詞是承接前句的金柳而來，而「豔」字不僅襯托出柳色的「金」，也為詩句增添色彩的美感。詩人運用古詞彙「金柳」、「豔影」，不僅營造古典風格、表達詩意，結構上還能與「新娘」協調，形成整齊的句型。

### (4) 橘綠、薑黃

遠樹凝寂，  
像墨潑的山形，襯出輕柔暝色  
密稠稠，七分**鵝黃**，三分**橘綠**（〈凝望〉）

**血紅**變成**薑黃**，又變紫（〈不再是我的乖乖〉）

語法方面，「橘綠」、「薑黃」皆為形容詞偏正結構詞語，「橘」修飾「綠」，「薑」修飾「黃」，本為形容詞，放入句中為賓語，因此詞性活用為名詞。運用效果上，志摩選用古詞彙「橘綠」是詞語結構為了要和句中「鵝黃」對襯，使用「薑黃」是為了與「血紅」相對，形成整齊句型，且顏色之前以實際物品修飾，能讓色彩更加具體、鮮明。

### (5) 雲羅

靜了，靜了——

不見了晦盲的雲羅與霧錮（〈自然與人生〉）

語法上，「雲羅」屬於主謂結構詞語，「雲」為主語，「羅」為謂語。「雲羅」本為動詞，在句中作賓語，因此詞性活用為名詞。從自然語言的搭配角度來看，「羅」具有〔+具體〕〔+堅固〕特質，與「雲」〔+具體〕〔-堅固〕結合甚為特別，是詞義共存限制的突破。運用效果方面，志摩以「雲羅」一詞營造出雲在天空分佈廣大、綿密的意象，且在句中又能與另一個同為賓語的「霧錮」結構相對，使詩形優美。

### (6) 肚腹

露出我的胸膛，肚腹，脅骨與筋絡（〈灰色的人生〉）

語法角度來看，「肚腹」一詞為並列結構詞語，在句中與「胸膛」、「脅骨」、「筋絡」同為賓語。使用效果而言，「肚」與「腹」其實同屬身體的一個部位，用其中一字便可表達，不過使用「肚腹」一詞能和其他三個二字賓語「胸膛」、「脅骨」、「筋絡」協調，提升句型的整齊性，使誦讀起來更具節奏感。

### (7) 怨仇

悲哀揉和著歡暢，  
怨仇與恩愛（〈秋月〉）

語法分析上，「怨仇」為動詞並列結構詞語，在句中與「歡暢」、「恩愛」同是賓語，因此詞性活用作名詞。效果上，「怨」、「仇」意思相同，取其中一字便可表達詩意，不過其他兩個並列的賓語「歡暢」、「恩愛」皆為複詞，為了使句子中三個賓語結構形式協調，於是作者選擇使用「怨仇」。

## (二) 詞語風格上的協調美

志摩會挑選與詩句中其他詞語風格調和的古詞彙，營造出整體一致的詩歌氛圍。如：

### (1) 清氛

停勻的呼吸：

**清芬**滲透了她的周遭的**清氛**；

有福的**清氛** / 懷抱著，撫摩著，她纖纖的身形！（〈她是睡著了〉）

語法上，「清氛」為偏正結構詞語，「清」修飾「氛」，在句中屬賓語。效果上，詩人選用「清氛」除了呼應前面的「清芬」，更試圖以「清芬」、「清氛」營造週遭環境的清香、純淨。進而烘托詩中女主角的高潔、美麗，彷彿四周一切皆因為女主角存在而美好，連環抱她的「清氛」也顯得有福。

### (2) 艷曲

小雀兒新製求婚的**艷曲**，在**媚唱**無休——

我們的小園庭，有時蕩漾著無限溫柔。（〈石虎胡同七號〉）

語法方面，「艷曲」為偏正結構詞語，「艷」修飾「曲」，在句中作賓語。「艷」為「豔」的異體字，兩者相通。效果上，詩人選用「艷曲」，其「艷」字在詩中能保有其美好、華麗之義，同時氛圍又能與「媚唱」協調，營造整體詩歌柔媚華麗的風格。

### (3) 玉腕、金梭、織縑

**玉腕**與**金梭**，

**織縑**似的精審，更番的穿度——

化生了彩霞（〈她是睡著了〉）

語法分析上，「玉腕」、「金梭」同為名詞的偏正結構詞語，放入句中，「玉腕」與「金梭」同為主語。至於「織縑」一詞為動賓詞語結構詞語，在本句作狀語，修飾「精審」。

運用效果方面，「玉腕」一詞指的是女子如玉一般白皙、柔滑的手腕，以「玉」修飾「腕」，使手腕的顏色與質地皆因「玉」的使用而顯得更加潔白細緻。而本詩句是作者將天空的彩霞想像成是由美麗女子的纖纖玉手拿著梭子不停穿度織就而來，因此「金梭」的意思應解釋為金色的梭子，給人富貴華麗之感。且「玉」與「金」的使用，也豐富了詩句的色彩美。至於志摩將動詞「精審」以「織縑」修飾，使讀者更能想像出作者眼中的彩霞是多麼美好、精緻。

此外，「玉腕」、「金梭」、「織縑」三個皆為與女子相關的古詞彙，彼此風格協調，共同營造出婉約典雅的風格。

#### (4) 靈海、靈潮

我靈海裡嘯響著偉大的波濤  
應和更偉大的脈搏，更偉大的靈潮！（〈天國的消息〉）

語法上，「靈海」、「靈潮」皆為偏正結構詞語，「靈」修飾中心詞「海」、「潮」。效果方面，詩人將自己熱烈、激動的靈魂比喻為廣闊的海洋、澎湃的潮水，海洋的範圍之廣，浪潮的起伏之大都可呼應志摩沸騰、激動的靈魂，展現出志摩向來熱情洋溢的風格。

#### (5) 蹇足

大量的蹇翁，巨樽在手，蹇足直指天空（〈石虎胡同七號〉）（P533）

語法上，「蹇足」屬於偏正結構詞語，「蹇」修飾「足」，在句中作主語。詩中描述許多喝醉的跛腳老翁，翹起了那隻行動不便的腳，指向天空，描繪出在園庭喝酒時的悠閒與愉悅。詩人選用「蹇足」一詞詩境上能呼應前面的「蹇翁」，凸顯跛腳特質。

### 四、使用古代器物、冷僻用語

#### (一) 使用古代器物詞彙

徐志摩新詩中會利用古代常用、現代少用甚至不用的器物詞彙來營造典雅風格。如「釵鈿」、「金梭」、「織縑」、「雉堞」、「鼉鼓」、「金鉦」、「薤露」七詞：

##### (1) 釵鈿

為什麼傷心，婦人，  
這大冷的雪天？  
為什麼啼哭，莫非是  
失掉了釵鈿？（〈蓋上幾張油紙〉）

語法分析方面，「釵」、「鈿」皆為名詞，「釵鈿」一詞為並列結構詞語。「釵」與「鈿」皆為女子首飾。在使用效果上，詩中主角為婦女，作者以旁觀者的角度來猜測婦女哭泣的原因是否為丟掉了珍貴的物品？而釵、鈿皆以金玉、珠寶材質製成，價值不斐，作者選用「釵鈿」來代表貴重的物品十分適合，亦符合主角女性身分。此外，古代女子才會以釵、鈿作為飾品，因此「釵鈿」一詞的使用也增

添了本詩古典氣息。

## (2) 金梭、織縑

玉腕與金梭，  
織縑似的精審，更番的穿度（〈她是睡著了〉）

「梭」為織布機中牽引緯線的織具，而「縑」為雙絲織的淺黃色細絹，一為古代織布機的工具，一為古代衣裳普遍使用的材質，因此選用「金梭」、「織縑」可增添古典氣息。

## (3) 雉堞

它睥睨在古城的雉堞上，  
萬千的城磚在它的清亮中  
呼吸（〈秋月〉）

語法方面，「雉堞」為並列結構詞語在句中為表處所的賓語。效果上，「雉堞」是古代作為防禦的建築物，因此詩人選用「雉堞」為新詩增添古典韻味。

## (4) 鼉鼓、金鈺

廬內一個孤獨的夢魂：  
在懺悔中祈禱，在絕望中沉淪  
為什麼這怒噉，這狂嘯，鼉鼓與金鈺與虎與豹？（〈夜半松風〉）

語法上，「金鈺」、「鼉鼓」同為偏正結構詞語，「金」修飾「鈺」，「鼉」修飾「鼓」，在句中「金鈺」、「鼉鼓」同為賓語。運用效果方面，「金鈺」在《漢語大詞典》的解釋為「古樂器」，「鼉鼓」為「用鼉皮蒙的鼓。其聲亦如鼉鳴」，兩者皆為古代打擊樂器，志摩以「鼉鼓」、「金鈺」兩個古代樂器名入詩，古典氣息流瀉期間。

## (5) 薤露

遠巷薤露的樂音，一陣陣被冷風吹過——  
我們的小園庭，有時輕喟著一聲奈何。（〈石虎胡同七號〉）

語法分析方面，「薤露」為偏正結構詞語，「薤」修飾「露」，在句中為主語的修飾語。效果上，「薤露」在《漢語大詞典》的解釋是「古代的輓歌」，詩人以「薤

露」一詞取代「輓歌」，使得詩句更添深度與典雅風格。

## (6) 箜篌

看，那草瓣上蹲著一隻蚱蜢，  
那松林裡的風聲像是箜篌（〈她怕他說出口〉）

語法上，「箜篌」屬於不可分割的連綿詞，在句中作賓語。效果方面，「箜篌」在《漢語大詞典》的意思為「古代撥弦樂器名」，這種樂器古代常見，但鮮少在現代演奏時使用。志摩選用古代樂器名入詩，塑造古典風格。

以上皆為古代使用的器物與歌曲，如今或因風俗改變、技術進步、居住環境不同而多不使用這些詞彙，因此志摩在現代詩選用古典物品詞語能為詩歌成功塑造古典風格。

## (二) 使用古代冷僻用語

所謂「古代冷僻用語」，指的是一些曾出現在古典詩文，但在現代漢語中較生疏冷門，鮮少使用的詞彙。志摩新詩選用這些詞彙不僅能增加古典風格，而且這些冷僻的詞語還能使為詩句帶來陌生感，吸引讀者眼光。

### (1) 蟲豸

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺，  
叢莽中伏獸的利爪蜿蜒的蟲豸（〈無題〉）

語法分析上，「蟲豸」為並列結構詞語，在句中作賓語的中心語。《漢語大詞典》解釋「蟲豸」是「小蟲的通稱」，今多以「昆蟲」稱呼，「豸」字較冷僻，鮮少出現於現代漢語，志摩選用能使詩句產生特殊感，引人注目。

### (2) 彩鱗

注視著那  
無盡流的時光——  
私冀有彩鱗掀湧（〈問誰〉）

語法上，「彩鱗」為偏正結構詞語，「彩」修飾「鱗」，在句中為賓語。效果而言，古代文章就曾出現以「鱗」借代為「魚」的用法，如：南朝陶弘景〈答謝中書書〉：「夕日欲頽，沉鱗競躍。」以及宋朝范仲淹的〈岳陽樓記〉：「沙鷗翔集，錦鱗游泳」兩篇文章中的「鱗」字意思皆為「魚」，可見此用法於古典詩文中不屬特例，相反地卻不常出現在的自然語言中。志摩將「鱗」字代「魚」的用法置入現代詩句，形成古典風格。再搭配「彩」字，呈現出日光下魚兒游動時鱗片折射的繽紛色彩，豐富詩中「我」的想像。

### (3) 優曇

我迫切的你的來臨，想望  
那一朵神奇的優曇  
開上時間的頂尖（〈我等候你〉）

語法方面，「優曇」為偏正結構詞語，「曇」為中心詞。效果方面，在詩中選用古代曇花之下分出的細類「優曇」，喚起被遺忘許久的冷僻詞語，更為詩歌增添古典風格。

### (4) 荷盤

顫動的，在荷盤中閃耀著晨曦（〈她是睡著了〉）

語法角度來看，「荷盤」屬於偏正結構詞語，「荷」修飾「盤」，在句中為表處所的賓語。效果上，《漢語大詞典》將「荷盤」解釋作「荷葉」，將荷葉比喻為盤，現代漢語多直接稱呼「荷葉」，選用生冷古詞彙「荷盤」是志摩措詞的苦心經營。

### (5) 瓠犀

依稀窗紗間美人啟齒的瓠犀（〈無題〉）

語法上，「瓠犀」為偏正結構詞語，「瓠」修飾「犀」，在句中作賓語。效果上，《漢語大詞典》解釋為「瓠瓜的子」，因其方正潔白、比次整齊，可以此喻美女的牙齒。「瓠犀」一詞較生澀，常出現於古籍中，今比喻美女牙齒整齊常用「齒如編貝」。詩人在此引用「瓠犀」，使古詞彙與現代詩句做了完美的結合。

## (6) 闇淡

在雲外，在天外，  
又是一片闇淡（〈消息〉）

語法上，「闇淡」為並列結構詞語，在句中作表語。效果方面，「闇淡」意思為不鮮明，「闇」字較冷僻，今多用「黯淡」一詞。詩人選用該詞能表達詩意又能製造新鮮感。

## (7) 昏瞶

在她劇痛的昏瞶中她彷彿聽著上帝准許人間祈禱的聲音（〈嬰兒〉）

語法方面「昏瞶」為並列結構詞語，本為形容詞，在句中作賓語，因此詞性活用為名詞。效果上，「昏瞶」的意思是「神志昏沉」，「瞶」字較冷僻，現代漢語多用「昏迷」，可見「昏瞶」一詞的使用是詩人詞彙上的刻意經營。

## (8) 巉巖

望她從巉巖的山肩掙起（〈望月〉）

語法分析上，「巉巖」為偏正結構詞語，「巉」修飾「巖」，本為名詞，在句中作修飾語，因此詞性活用為形容詞。運用效果而言，「巉巖」一詞較冷僻，現代漢語多用「高峰」、「崇山」、「峻嶺」表示陡峭的山，志摩選用「巉巖」能使詩句不落俗套。

## (9) 岱嶽

兢兢的，我駐足在岱嶽的頂顛（〈自然與人生〉）

語法角度來看，「岱」在《漢語大詞典》的解釋為「泰山」。使用效果而言，一般「泰山」較為人們熟知，作者不用「泰山」而用冷僻的「岱嶽」，既能表達原本詩意，又能形成陌生感。此外，「岱」搭配「嶽」字，更能強調岱山的高聳。而詩中的「我」站在高聳「岱嶽」的頂端，才能展開後面一連串俯視的景色描繪。

#### (10) 山坳

慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的山坳（〈破廟〉）

「山坳」的意思為「山間的平地」，現代漢語少用此詞，一般讀者甚至感到陌生，作者選用冷僻古詞彙「山坳」能使詩句凝鍊，增添古典風格。

#### (11) 土阜

你且站定，在這無名的土阜邊（〈一塊晦色的路碑〉）

語法上，「土阜」為並列結構詞語，在句中為表處所的賓語。效果方面，「阜」字於現代漢語中較少見，意思是「土山」，自然語言多直接使用其白話解釋。志摩選用該詞為詩句增添典雅風格。

#### (12) 雲翳

一瞬間的回憶，  
如同天空，在碧水潭中過路，  
透映在水紋間斑駁的雲翳（〈在病中〉）

語法角度來看，「雲翳」即為雲，「翳」亦有指雲霧之意，因此該詞為同義並列結構詞語，在句中作賓語。至於搭配關係上，雲在天空本來就具有遮蔽之效，所以在詞義上搭配「翳」甚為合理。不過該詞未見於國語辭典及中研院平衡語料庫，較為冷僻，現代漢語多用「雲朵」、「雲」取代。因此詩人選用「雲翳」一詞既能符合詩意又使人為眼睛為之一亮，實屬高超。

#### (13) 飛星

又如在暑夜看飛星，一道光  
碧銀銀的抹過。（〈在病中〉）

語法分析上，「飛星」為偏正結構詞語，「飛」修飾「星」，在句中為賓語。效果方面，《漢語大詞典》解釋「飛星」即是「流星」，現代漢語多用「流星」。徐志摩選用古代文獻出現的「飛星」取代「流星」，既不影響詩境，又能創造特殊感，令人眼睛一亮。

(14) 浮漚

人生是浪花裡的浮漚（〈三月十二深夜大沽口外〉）

語法上，「浮漚」屬於偏正結構詞語，「浮」修飾「漚」，在句中作賓語。「浮漚」一詞，《漢語大詞典》解釋為「水面上的泡沫」，因其易生易滅，常比喻變化無常的世事和短暫的生命。效果方面，「漚」字較冷僻，少見於現代漢語，因此志摩選用在新詩中，能增添典雅氣息與特殊感。

(15) 流谿

看守，你須用心的看守，  
這活潑的流谿（〈問誰〉）

語法方面，「流谿」為偏正結構詞語，在句中作賓語。效果上，「流谿」泛指小河，「谿」字較冷僻，今多使用「溪流」、「小溪」、「河流」，故「流谿」一詞顯然是詩人刻意選用。

(16) 芳醴

醉心的光景：  
給我披一件彩衣，啜一罇芳醴，  
折一支藤花（〈她是睡著了〉）

「醴」字的意思是「酒」，在「醴」之前加上「芳」字，表示這種酒的芳香甘甜。「醴」字較冷僻，現代漢語多以「酒」替代。志摩選用「芳醴」一詞，除了增添古典氣息外，同時能與前句的「彩衣」協韻。

(17) 剝啄

一聲剝啄在我的窗上（〈落葉小唱〉）

關於「剝啄」一詞，《漢語大詞典》提到為「象聲詞。敲門或下棋聲」，因此屬於連綿詞。該詞較冷僻，現代漢語通常直接使用「敲門聲」及「下棋聲」，志摩選用「剝啄」不僅讓讀者見識到他深厚的國學基底，且舊詞置入新詩也成功製造新鮮感。

## 五、加強詞義表達效果

原本可表達意義的單詞，徐志摩特別選用單詞前面多加一個形容詞來修飾的古詞彙，藉此強化該詞在詩中的表達效果。如在〈活該〉一詩中「比是消散了的詩意， / 趁早掩埋你的舊憶」，詩人選用「舊憶」一詞，「憶」原本便是對往事的追憶，在「憶」之前加一個「舊」字修飾，強調回憶的過往、逝去、不可回復性。其他如「悲淚」、「迷夢」、「長虹」、「浮榮」、「百骸」五詞：

### (1) 悲淚

我來揚子江邊買一把蓮蓬； / 手剝一層層蓮衣， / 看江鷗在眼前飛 / 忍  
含著一眼悲淚（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）

語法方面，「悲淚」為偏正結構詞語，在句中作賓語。效果上，「淚」之前多加「悲」字修飾，可見主角之淚是由於悲傷而生，「淚」也因「悲」字而顯得格外沉重，因此選用「悲淚」能達到強調詩句情緒的效果。

### (2) 迷夢

他唱，口滴著鮮血，斑斑的，  
染紅露盈盈的草尖，晨光輕搖著園林的迷夢（〈杜鵑〉）

心空如不波的湖水；  
只一絲雲影在這湖心裡晃動——  
不曾參透的一個迷夢（〈三月十二深夜大沽口外〉）

語法角度來看，「迷夢」為偏正結構詞語，「迷」修飾「夢」，在志摩詩句中皆作賓語。效果方面，〈杜鵑〉一例，「迷夢」搭配「園林」，將「園林」擬人化，詩人把天剛亮的園林景色想像成是晨光將園林從夢中喚醒，「迷」字的使用可強調原本熟睡的狀態。至於〈三月十二深夜大沽口外〉一例「迷夢」的使用，可呼應前面的「不曾參透」，為全詩增添神秘、迷濛氣息。單就「迷夢」一詞而言，「夢」本身便有虛幻不實的特質，前再加上「迷」字，使得「夢」更加迷惑不清，增加矇矓美。

### (3) 浮榮

從此我輕視我的驅體  
更不計較今世的浮榮（〈愛的靈感〉）

語法分析上，「浮榮」為偏正結構詞語，「浮」修飾「榮」，在句中作賓語。效果而言，「浮榮」一詞，《漢語大詞典》解釋為「虛榮」，而「浮」有「空虛」之意，「榮」原本便為外在虛名，生不帶來，死不帶去，前多加「浮」字修飾，更加強調其虛浮不實的特性。因此志摩選用「浮榮」一詞更能強調外在的富貴榮華如過眼雲煙、虛幻不實。

#### (4) 百骸

我飲咽它們的美如同  
音樂，奇妙的韻味通流  
到內臟與**百骸**（〈愛的靈感〉）

從語法角度來看，「百骸」為偏正結構詞語，「百」修飾「骸」，在句中為賓語。運用效果上，人柔軟的內臟與堅硬的骸骨組成身體，因此「內臟與百骸」在詩中也就泛指身體的每一個部位。志摩措詞不用骸骨而用「百骸」，「百」字可凸顯骸骨數目之眾，表示無論骨骸大小，音樂的韻味會逐一流通至身體的每一寸。

### 小結

本章是從古詞彙的使用看徐志摩詩的詞彙風格，分別就徐志摩新詩古詞彙的「來源」與「運用效果」兩個方面探討。

在其新詩古詞彙的來源方面，志摩新詩選用的古詞彙來源範圍甚廣，遍及先秦、兩漢、魏晉、唐、宋、明、元、清各朝代，可看出他舊學的根本深厚。且華美詞藻的使用亦能呼應當時新月詩派的創作理念，是詩人刻意經營的成果。其古詞彙的選用傾向上，志摩詩歌裡出現的唐代詞彙較多，正可以用來解釋志摩詩歌語言綺麗柔媚的風格，精鍊華麗的詞藻，其原因在於詩人較偏好選用晚唐婉約詞派的古詞彙。

至於徐志摩新詩古詞彙的運用效果方面，可以看出他詩歌創作積極追求聞一多「三美」的用心。其一，選用古詞彙達到「鍊字」效果，讓詩句精簡、密度提升，語言濃得化不開，成就其詩歌詞藻華美凝鍊的特色，也正符合他詩歌創作理念追求聞一多三美中的「繪畫美」（詞藻美）。其二，在詩句末選用與前句同韻母的古典詞彙以達到「協韻」效果，符合志摩追求聞一多三美中的「音樂美」，能使詩歌音節協調流暢、韻腳和諧有致。其三，徐志摩在古詞彙的選用上，也會注意到句中結構及詞語風格上的協調。詩人選用結構、用語風格和句中其他詞語相似的古詞彙來成就詩歌的協調美，正符合他一貫追求聞一多三美中講求詩節勻稱、詩句均齊的「建築美」（詩形美）。

而且徐志摩還會刻意選用古代特有的器物及冷僻用語，如：釵鈿、金梭、織縑、雉堞、鼉鼓、金鉦、薤露、蝮蛇、蟲豸、瓠犀、昏瞽、岱嶽……等，營造古典氛圍，同時也為詩歌語言增添典雅風格。除此之外，徐志摩將原本在詩中可表達意義的單詞，改為選用單詞前面多加一個具有相同特質的形容詞來修飾的古詞彙，如：悲淚、舊憶、迷夢、浮榮、百骸……等，藉此強化該詞在詩中的效果。

綜合上述，我們可清楚了解徐志摩新詩古詞彙的用詞偏好及在詩中的使用效果，足見作者詩歌語言典雅、凝鍊風格的背後，對於古詞彙挑選上的字斟句酌、苦心經營。





## 第四章 從新詞的創造力看徐志摩的

### 詞彙風格

一般作品所用的詞彙都是社會上約定俗成的現成詞，但是也有一些作品用詞突兀新穎，表現了很大的獨創力。古代的莊子，天才絕出，想像力超人，因此也創造了自成一家的語言風格。為了表達他的哲學思想，他創新了一些詞彙，如：「坐忘、撻寧、才全、無假、坐馳、無厚、有間、懸解、物化、葆光」等。<sup>122</sup>

徐志摩的才情縱橫，其詩歌同樣用語新穎靈活，他的用字遣詞既尊重現代漢語的表述方式，又能在自然語言習慣之中嘗試突破，用詞創新獨特、凝鍊華美。尤其是大量新詞穿插其中，展現旺盛的創造力，其詩歌語言處處充滿驚奇，不落俗套，總是能抓住讀者目光，留下深刻印象。如：〈石虎胡同七號〉：「百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟」中的「槐翁」、「棠姑」，以及〈蓋上幾張油紙〉：「裝著我的寶貝，我的心， / 三歲兒的嫩骨」的「嫩骨」，還有〈西窗〉：「放進一團搗亂的風片 / 摟住了難免處女羞的花窗簾」的「處女羞」……等都是徐志摩自創的新詞，獨樹一格，形成詩人特殊的詞彙風格。本章主要是探討徐志摩獨創的新詞，透過分析新詞的產生途徑、詞語結構以及在詩句上產生的效果，歸納出志摩詩歌的語言特色。

本章所謂志摩詩歌中的新詞，其篩選方式為筆者先憑自然語感挑出來特殊的詞語，逐一放入「中央研究院現代漢語平衡語料庫」進行檢索、驗證，倘若未出現於平衡語料庫，即表示該詞為現代漢語少用。接著再將檢索次數為 0 次的詞語放入「中央研究院漢籍全文資料庫」、「腹有詩書氣自華：唐宋詩詞資料庫」以及「樂府詩全文檢索系統」三個線上資料庫進行檢索，若在上述線上資料庫之中未搜尋到任何古典詩文使用之例，則表示此特殊詞彙在古代尚未產生。最後再將這些現代漢語少用且未有前人使用過的詞語一一放入與志摩時代相近的作家作品<sup>123</sup>中進行檢索，刪去二〇、三〇年代作家的用語<sup>124</sup>，留下為志摩特有的新詞。

筆者將完成篩選的新詞分別從「產生途徑」、「詞語結構」及「運用效果」三

<sup>122</sup> 竺家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁51。

<sup>123</sup> 筆者取 20 年代至 30 年代作家的新詩代表作品進行檢索，20 年代作家有：劉大白、魯迅、沈尹默、胡適、劉半農、郭沫若、徐玉諾、劉延陵、宗白華、王統照、王獨清、朱自清、聞一多、穆木天、冰心、俞平伯、李金髮、馮乃超、汪靜之、馮雪峰、梁宗岱、馮至；20 至 30 年代作家有：馮文炳、林徽因、鐘鼎文、朱湘、戴望舒、施蛰存、臧克家、李廣田、阿壘、殷夫、艾青、卞之琳、林庚、陳夢家、何其芳、金克木、辛笛、覃子豪、光未然、紀弦、徐遲、田間、南星。

<sup>124</sup> 刪去的詞語有：肥圓、口唇、交抱、鵝絨、邊沿、旅伴。

大方面切入分析。第一節依據志摩詩歌新詞的產生途徑來進行分類、定義。第二節就其詩歌新詞進行詞語結構分類，並以語言描寫法分析作者新詞構詞的特色，了解其內在詞素構造以及作者造詞偏好，最後運用統計法以數據呈現出徐志摩新詞的構詞傾向。第三節根據各新詞在詩中的使用情形及營造效果歸納出其詩歌新詞的使用特色，探究徐志摩如何運用新詞創造活潑新穎的詞彙風格。

## 第一節 徐志摩新詞的類型

徐志摩新詩的語言充滿變化又富有表現力，其新詞的使用功不可沒。他在用字遣詞上打破一般現成詞的使用規律，創造特殊新穎的詞彙。加上詩人本身才情縱橫，新詞創造力尤其旺盛，字裡行間處處可見這些語出驚人的新詞，成為徐志摩詩歌詞彙獨特的風格。

本節主要在介紹徐志摩詩歌新詞的類型，筆者根據其產生途徑分為「為鍊字而生的節縮詞」、「突破詞義共存限制的新詞」、「具有譬喻關係的新詞」、「鑲嵌古詞的新詞」以及「詞素易位的新詞」共五種類型，並列出各類新詞的使用之例，逐一進行語法、詞義及運用效果分析。

### 一、為鍊字而生的節縮詞

語言是傳遞訊息的重要媒介，在人類社會的交際活動中，總是趨向於運用最減省的符號表達最大的訊息量，因此，較繁複冗長的詞彙往往就被節縮成一個最經濟、最短小的形式。<sup>125</sup>

所謂節縮詞，就是將原本較長音節形式的詞語省略其中的某一部份，改取最具有代表性的字組合成一個簡短音節形式的新詞。這類的詞彙直觀性強，透明度高，表意清晰，應用面較廣。<sup>126</sup>其構詞結構大致和縮略之前相同，不會影響到意義的正確表達。現代漢語中節縮詞彙的使用相當普遍，這也是一種世界各語言都存在的現象，因為語言是傳訊的工具，自然而然會要求它變得更精鍊、更有效，以最經濟的符號形式，負載最大的訊息。<sup>127</sup>

徐志摩對於語言精鍊的追求，是成就其詩歌詞藻華美凝鍊的關鍵。他濃縮句中結構產生新詞，使得原本要以四、五個字才能交代完整的結構，詩人只須使用一個節縮詞便可表達，大大提升了詩句的密度，語言濃得化不開，達到鍊字的效

<sup>125</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁317

<sup>126</sup> 于紅：〈現代漢語新詞語考察〉，《南京師大學報》（社會科學版），2004年第2期，頁130。

<sup>127</sup> 竺師家寧：《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁323

果。特別的是志摩新詩裡皆出現具有鍊字效果的古詞彙與新詞，兩者不同之處是古詞彙在古代詩文已出現使用之例，志摩僅是選用，至於本節中的節縮詞並無前例，為詩人自行濃縮所產生的新詞。不過志摩造詞的目的依然與選用古詞彙的用意相同，皆是為了使詩句精鍊、穠麗。筆者將其詩歌中具有鍊字效果的新詞臚列如下：

### (1) 鷓鴣

多情的鷓鴣，他終宵聲訴（〈杜鵑〉）

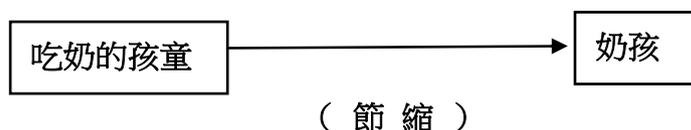
語法方面，「鷓鴣」一詞中，「鷓」、「鴣」皆為名詞，且「鷓」修飾「鴣」，因此屬於偏正結構詞語「NN」型，在句中作主語。「鷓鴣」即為「杜鵑鳥」，通常會以「杜鵑」或「杜鵑鳥」相稱，如：元稹〈青雲驛〉詩：「已怪杜鵑鳥，先來山下啼。」及王維〈送崔五太守〉詩：「子午山裡杜鵑啼，嘉陵水頭行客飯。」而志摩卻突破一般約定俗成的稱呼，濃縮產生「鷓鴣」一詞，不僅能表達原有詞義，還能產生新穎感，使本詩所描繪的對象「杜鵑」受到矚目。



### (2) 奶孩

這一車上有各等的年歲，各色的人：  
有出鬚的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）

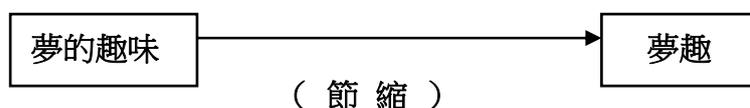
「奶孩」在詞彙結構上屬於偏正結構詞語「NN」型，「孩」為中心詞，「奶」為名詞修飾「孩」。而「奶孩」由「吃奶的孩童」濃縮而成，一方面達到鍊字的效果，一方面形式也與同句的「青年」協調，使得詩人可用一連串簡短的詞彙帶出各年歲、各色的人。



### (3) 夢趣

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊，喚起遼遠的夢景與夢趣（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）

「夢趣」在語法方面，「夢」、「趣」皆為名詞，且「夢」修飾「趣」，因此屬於偏正結構詞語「NN」型，在句中作賓語。此處詩人以「夢趣」一詞來表達「夢的趣味」，能使語句精鍊，同時詞語結構又能與前面的「夢景」協調。



#### (4) 市謠

庭院是一片靜  
聽市謠圍抱  
織成一地松影 (〈山中〉)

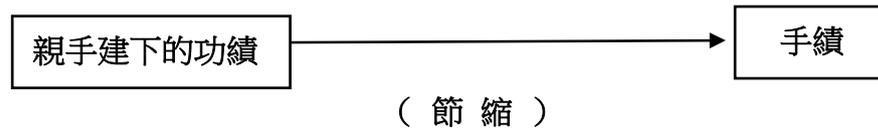
「市謠」在詞彙結構上屬於偏正結構詞語「NN」型，「謠」為中心詞，「市」為名詞修飾「謠」，該詞在句中作賓語兼主語。志摩將「市井歌謠」濃縮為「市謠」一詞，達到鍊字效果，使得句中的兼語雖處於複雜結構卻又能讓讀者一目了然。



#### (5) 手續

血赤金黃，  
盡是愛主戀神的辛勤手續 (〈康橋再會罷〉)

「手續」在語法方面，「手」、「績」皆為名詞，且「手」修飾「績」，因此屬於偏正結構詞語「NN」型，在句中作賓語。「績」在《說文解字》本義為「絹也」，《爾雅·釋詁》有引伸義「功也，成也」，因此可以將「績」解釋為「功績、事業」，如：〈南史·儒林傳·孔僉〉：「僉儒者不長政術，在縣無績。」因此「手續」當解釋成「親手建下的功績」。志摩取其中二字造出「手續」一詞，詞彙雖生，不過放入詩句中卻能使人輕易理解，一方面達到新穎效果，一方面大大提升了詩句的密度。此外，「手續」相較於「功績」而言，強調了眼前大地的「血赤金黃」是愛主戀神「親手建造」的成果，讓詩中的神擬人化，變得格外積極、親切，符合志摩向來熱情洋溢的筆調。



(6) 睡孩、睡兒

永遠宣揚宇宙的靈通  
化成月的慘綠在每個  
睡孩的夢上添深顏色 (〈愛的靈感〉)

震天撤地，彌蓋我愛的康橋，  
如慈母之於睡兒，暖抱軟吻 (〈康橋再會罷〉)

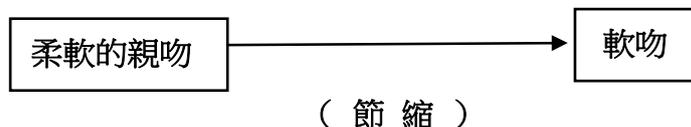
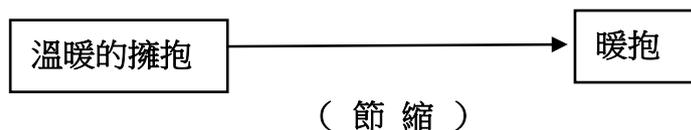
「睡孩」、「睡兒」二詞在語法方面，「睡」為動詞，修飾名詞「孩」與「兒」，因此屬於偏正結構詞語「VN」型。兩詞皆具有鍊字特色，志摩將「熟睡的孩兒」濃縮產生「睡孩」、「睡兒」，既能表達意義，同時也由於該詞的凝鍊，使得句子處於複雜結構中卻不覺累贅。



(7) 暖抱、軟吻

我精魂騰躍，滿想化入音波，  
震天撤地，彌蓋我愛的康橋，  
如慈母之於睡兒，暖抱軟吻 (〈康橋再會罷〉)

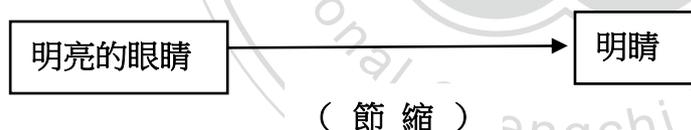
「暖抱」、「軟吻」為偏正結構詞語「AV」型，「暖」修飾「抱」，「軟」修飾「吻」。「暖抱」即為「溫暖的擁抱」；「軟吻」即為「柔軟的親吻」，將句中偏正結構濃縮產生新詞，不僅引人注目，更能提升詩句密度。此外，「慈母之於睡兒」的動作其實只須使用「抱」與「吻」即可呈現出母親對於孩兒的疼愛。而志摩在「抱」與「吻」之前再分別以「暖」及「軟」修飾，使得動作增添了觸覺經驗的描寫，讀者閱讀起來更能具體感受到慈母動作的溫暖與疼惜。且該詞對於慈母關愛舉動的強調，也凸顯了本句主語「我精魂騰躍，滿想化入音波， / 震天撤地，彌蓋我愛的康橋」的熱情，流露出詩人對康橋的滿溢的情感。



#### (8) 明睛

我伸手向黑暗的空間抱，  
誰說這縹緲不是她的腰？  
我又飛吻給銀河邊的星，  
那是我愛最靈動的明睛（〈白鬚的海老兒〉）

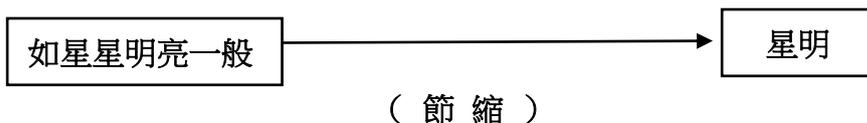
語法上，「明睛」為偏正結構詞語「AN」型，「明」修飾「睛」，該詞在句中作賓語。〈白鬚的海老兒〉一詩為詩人急會情人又遇船拋錨情況下的心情，作者熱烈地想見情人卻無法如願，只好暫時將滿腔熱情「向黑暗的空間抱」，想像為是情人的腰；又「飛吻給銀河邊的星」，想像天邊的明星是情人靈動的雙眼。在瘋狂思念之下，任何物品皆可與愛人作連結，顯示詩人渴望之熱烈。「明睛」一詞，在詩中指的是愛人明亮的眼睛，在「睛」之前加上「明」字修飾，更能凸顯雙眸的明亮，所謂「情人眼裡出西施」，愛人的種種在詩人眼中永遠是最獨特的。



#### (9) 星明

設如我星明有福，素願竟酬（〈康橋，再會罷〉）

「星明」若抽離詩句來看，其實可以構成一個具有主謂的完整句子，而在此放入詩中，則變為修飾述語「有」的狀語，意思當解釋成「如星星明亮一般」，志摩將其節縮為「星明」，其性質也從原本的句子轉成主謂結構的詞語。「星明」一詞的特殊用法未見於平衡語料庫及古籍，使用起來相當新奇、精鍊，既能讓詩句「有福」一事得到強調，又能以「星明」具體畫面譬喻呈現，使作者若得償宿願欣喜若狂的熱烈情感更容易為讀者理解。



(10) 探海火

天昏昏有層雲裏  
那掣電是探海火！(〈三月十二深夜大沽口外〉)

「探海火」為偏正結構，「探海」修飾「火」，再細分「探海」本身為動賓結構，「探海火」在句中作賓語。回到詩境，有層雲遮蔽的天空，一片昏暗，「掣電」即為閃電，原本在層雲之下漆黑的海洋因閃電的瞬間光芒而得以被看見，所以詩人將閃電譬喻為「試探海洋的火」，進而各取一字濃縮產生「探海火」，具有鍊字效果。



志摩詩中其他的節縮詞如：

(11) 風的聲息——風息

詩句：

我信我確然是痴；  
我不能轉撥一支已然定向的舵，  
萬方的風息都不容許我猶豫——  
我不能回頭，運命驅策著我！(〈我等候你〉)

(12) 祭祀的菜肴——祭肴

詩句：

最勁冽的祭肴的香味也穿不透這嚴封的地層(〈毒藥〉)

(13) 航行的影子——航影

詩句：

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊(〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)

(14) 微弱的火燄——微燄

詩句：

像墓墟間的燐光慘淡，一星的微燄在我的胸中。(〈一星弱火〉)

(15) 強勁的刺——勁刺

詩句：

血淋漓的踐踏過三角棱的勁刺（〈無題〉）

(16) 烏鴉的影子——鴉影

詩句：

鴉影侵入斜日的光圈（〈愛的靈感〉）

(17) 眼睛的光芒——睛光

詩句：

睛光裏漾起心泉的秘密（〈別擰我，疼〉）

(18) 財富的俘虜——財虜

詩句：

這軀體如同一個財虜（〈愛的靈感〉）

(19) 親手製造的痕跡——手痕

詩句：

是誰的工程與搏造的手痕？（〈五老峰〉）

(20) 流瀉的影子——瀉影

詩句：

明月瀉影在眠熟的波心（〈月下雷峰影片〉）

(21) 盲目地跳——盲跳

詩句：

不要憑空往大坑裏盲跳（〈休怪我的臉沉〉）

(22) 凶悍地辯論——悍辯

詩句：

叢林中有鴟鴞在悍辯（〈問誰〉）

(23) 驟然感覺——驟感

詩句：

夢覺似的驟感戀愛之莊嚴（〈哀曼殊斐兒〉）

(24) 一直鬧——直鬧

詩句：

大涼夜不歇著 / 直鬧又是哼（〈火車擒住軌〉）

(25) 豔麗異常——豔異

詩句：

翹著尾尖，它不作聲， / 豔異照亮了濃密 1 (〈黃鸝〉)

(26) 肩膀與手腕——肩腕

詩句：

是何等肩腕，是何等神通 / 能雕鏤你的臟的系統 (〈猛虎〉)

(27) 談笑與跳舞——談舞

詩句：

騫士德頓橋下的星磷壩樂， / 談舞殷勤 (〈康橋再會罷〉)

(28) 翻飛舞動——翻舞

詩句：

這時候蘆雪在明月下翻舞 (〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉)

(29) 偉大且神秘——偉祕

詩句：

死是座偉祕的洪爐 (〈哀曼殊斐兒〉)

(30) 湯瓢與湯匙——瓢匙

詩句：

他們借用普羅列塔里亞的瓢匙 (〈西窗〉)

(31) 朝聖山的旅客——朝山客

詩句：

又比是個力乏的朝山客 (〈休怪我的臉沉〉)

(32) 漩渦堤防的孩童——渦堤孩

詩句：

渦堤孩新婚歌 (〈渦堤孩新婚歌〉)

(33) 歌唱吟誦聲——歌吟聲

詩句：

明年燕子歸來，當記我幽嘆 / 音節，歌吟聲息 (〈康橋再會罷〉)

(34) 禮拜懺悔聲——禮懺聲

詩句：

我聽見了天寧寺的禮懺聲！（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

(35) 青玉色的水缸——青玉缸

詩句：

那廊下的青玉缸裏養著魚，真鳳尾（〈殘詩〉）

## 二、突破詞義共存限制的新詞

所謂「突破詞義共存限制的新詞」，是在合乎語法範疇的情況下，徐志摩發揮獨特巧思，新增一類偏正結構詞語，其內部的修飾語與中心詞在搭配上突破現代漢語既有的規律，擴大詞義的共存限制，使詞語內部成分間的搭配產生突兀，製造新奇感，形成作者特殊的新詞。如：「鉅爪」一詞，「鉅」，有「大」的意思，通常用來修飾具有〔+偉大〕或是〔+數量多〕特質的物品，如：鉅著、鉅作、鉅款、鉅額……等，而在此搭配〔-偉大〕〔-數量多〕的「爪」，產生用語的突兀感，形成特殊效果。其他類似新詞說明如下：

(1) 倦牛

我常夜半憑闌干，  
傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）

語法上，「倦牛」一詞為偏正結構詞語「AN」型，「倦」為形容詞修飾語，修飾名詞中心語「牛」。在句中，該詞為賓語兼主語。一般而言，「倦」字多用以形容人疲憊的狀態，如：疲倦、勞倦、倦容、倦意……等，今創造「倦牛」一詞，是志摩將「牛」擬人化，擴大了詞義的共存限制，產生新鮮感。如圖所示：

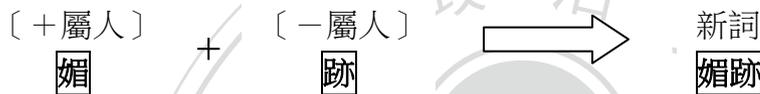


此外，牛的「倦」亦能與句中的「黑野」與「夜嚼」的氛圍協調，是作者為符合夜黑的詩境而將「疲」投射至牛身上。

## (2) 媚跡

但當月光將花影描上石隙，  
這粗醜的頑石也化生了媚跡（〈天神似的英雄〉）

語法上而言，「媚跡」一詞，「媚」為形容詞，修飾「跡」，因此「媚跡」為偏正結構詞語「AN」型。關於「媚」的構詞，通常與嬌豔、美好有關，如：嬌媚、嫵媚，或者是修飾〔+嬌豔〕特質的事物，如：媚態、媚眼……等。而「跡」意思是事物的遺痕，構詞如：足跡、蹤跡、痕跡、筆跡、跡象……等。自然語法通常不會以嬌豔來修飾事物的遺痕，而志摩卻在此產生「媚跡」一詞，以「媚」修飾「跡」來描述月光將花影投射至粗醜頑石縫隙而生的遺痕，產生了突破詞義共存限制的新詞。如圖所示：

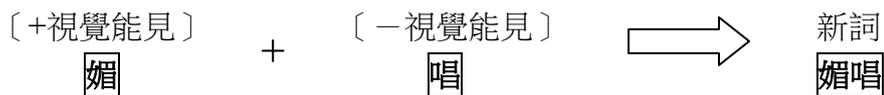


至於回歸詩句而言，連遺留下來的痕跡都如此嬌媚，這種以賓顯主的方式不免令人想像花朵本身必定更加嬌豔動人。因此「媚跡」的使用，不僅在用詞上產生新鮮感，還能旁襯花朵之豔麗，讓花影遺跡擬人化，具有「媚」的特質，詩句也變得更加生動可親。

## (3) 媚唱

小雀兒新製求婚的艷曲，在媚唱無休（〈石虎胡同七號〉）

語法方面，「媚唱」一詞，「媚」為形容詞，修飾動詞「唱」，為偏正結構詞語「AV」型，在句中作述語。在搭配關係上，一般「媚」的構詞，如：嬌媚、嫵媚、媚態、媚眼……等，多半與嬌豔、美好有關，需要搭配〔+視覺能見〕〔+嬌豔〕的詞語，而在此修飾〔-視覺能見〕的「唱」，是擴大詞義的共存限制。



如此特殊的搭配，除了增加新鮮感，也能使讀者不自覺對〔-視覺能見〕曲調產生柔媚婉轉的想像。此外，在詩中，「媚唱」一詞風格能與前面的「豔曲」協調，且搭配該句主語「小雀兒」，讓動物擬人化，鳥兒鳴叫之事經由詩人的大

筆一揮，頓時變得可親、可愛。

#### (4) 藤孃、槐翁、棠姑

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟（〈石虎胡同七號〉）

語法上來看，「藤孃」、「槐翁」、「棠姑」三詞，「藤」、「槐」、「棠」皆為名詞作修飾語，「孃」、「翁」、「姑」皆為名詞作中心詞，因此「藤孃」、「槐翁」、「棠姑」屬於偏正結構詞語「NN」型。就搭配關係而言，「孃」、「翁」、「姑」皆屬人類的稱呼，如：爺孃、舞孃、漁翁、醉翁、道姑、尼姑……等，志摩在此搭配非人的「藤」、「槐」、「棠」，擴大詞義的共存限制，產生具突兀感的新詞。如圖所示：



「槐翁」、「棠姑」這三個新詞的特殊搭配能將「藤」、「槐」、「棠」三種植物擬人化，放入詩中還可執行人的動作，讓原本寫景的詩句頓時變得活潑、親切。

#### (5) 柿掌

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

語法上，「柿掌」屬偏正結構詞語「NN」型，「柿」修飾「掌」。搭配關係方面，「掌」通常用以稱呼人的手心、足心，如：手掌、巴掌、腳掌，抑或指動物的腳底，如：熊掌、鴨掌，在此與非人的「柿」結合，擴大了詞義的共存限制，產生擬人效果，如圖：

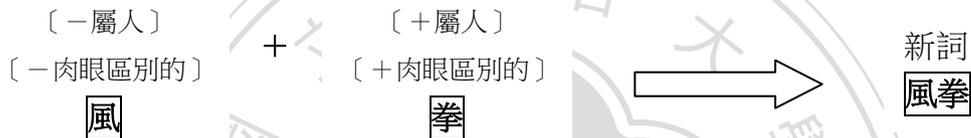


此用法使句子生動外，回歸詩中，其意境、構詞亦能與前面的「藤孃」協調。

## (6) 風拳

它那豹斑似的秋色，  
忍熬著風拳的打擊（〈為誰〉）

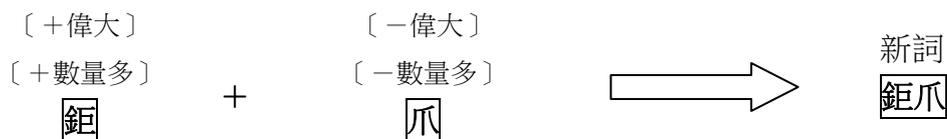
「風拳」在詞彙結構上屬於偏正結構詞語「NN」型，「拳」為中心詞，「風」為名詞修飾「拳」。在語法上，屬於賓語的定語，修飾中心語「打擊」。在搭配關係上，一般用來修飾「拳」詞語應具有〔+肉眼區別的〕的特色，如：太極拳、北拳，在此搭配〔-肉眼區別的〕的「風」產生徐志摩特有的詞彙，放寬了詞義的共存限制。而「風拳」一詞讓原本柔弱、抽象的風增加了拳的力道，更能呼應後面的「打擊」。此外，「拳」一般所搭配的對象為〔+人〕，而「風」卻屬於〔-人〕，因此產生「風拳」一詞將「風」擬人，讓原本為自然現象的「風」也能如人一般能出拳攻擊，較純粹景色摹寫更加生動。



## (7) 鉅爪

慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的山坳，  
迫近我頭頂在騰拿，  
惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

語法上，「鉅爪」為偏正結構詞語「AN」型，「鉅」修飾「爪」，該詞在句中作賓語。「鉅」，有「大」之意，現代漢語多用「大」字，「鉅」較「大」文雅且常出現在古代文章之中。詩人使用典雅的「鉅」搭配「爪」形成「鉅爪」一詞，使詩句增添古典氣息，又能產生新穎感。且「鉅」通常用來修飾具有〔+偉大〕或是〔+數量多〕特質的物品，如：鉅著、鉅作、鉅款、鉅額……等，而在此搭配〔-偉大〕〔-數量多〕的「爪」，產生用語的突兀感，也藉此強調「爪」的駭人，帶出鉅爪般雷雨的驚人聲勢。



## (8) 巨樽

大量的蹇翁，巨樽在手，蹇足直指天空  
一斤，兩斤，杯底喝盡，滿懷酒歡，滿臉酒紅（〈石虎胡同七號〉）

語法上，「巨樽」一詞，「巨」為形容詞作修飾語，「樽」為名詞作中心詞，因此「巨樽」為偏正結構詞語「AN」型。就詞義上而言，「巨」的意思為「大」，現代漢語多用「大」表示。而「樽」在《說文解字》作「尊」，《玉篇》解釋為「酒器也」，如：唐 李白〈前有樽酒行〉詩：「春風東來忽相過，金樽滌酒生微波。」現代漢語多用「酒杯」示意。就搭配關係而言，「巨」通常用來修飾〔+體積大〕的物品，在此卻搭配〔-體積大〕的「樽」，令人耳目一新，突破詞義的共存限制。

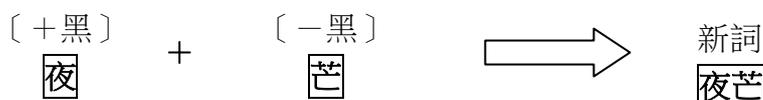


如此特殊搭配彷彿作者運鏡特寫酒杯，也藉之強調「樽」的重要，帶出後面盡情飲酒的歡樂。此外，詩人將合成「巨樽」一詞也較現代漢語使用的「大酒杯」文雅，新詞創造上仍能兼顧志摩用字遣詞慣有的典雅風格。

## (9) 夜芒

再過去是一片荒野的凌亂：  
有深潭，有淺窪，半亮著止水，  
在夜芒中像是紛披的眼淚（〈你去〉）

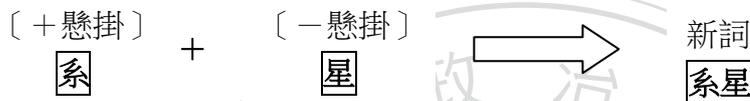
「夜芒」為志摩特殊的詞彙，屬於偏正結構詞語「NN」型，「夜」修飾「芒」。在搭配關係方面，自然語言中以「夜」為首的構詞如：夜幕、夜空、夜景、夜色……等，具有夜晚特徵的景色詞彙。而「夜」通常具有〔+黑〕的特質，此處搭配〔-黑〕的「芒」甚為特別，依據詩意，我們可以將「夜芒」解釋為夜晚星月的光，現代漢語中多用「星光」、「月光」表示。因此徐志摩在不影響詩意的情況下擴大詞義的共存限制產生「夜芒」一詞代替「星光」，增添新奇感。



## (10) 系星

化成月的慘綠在每個  
睡孩的夢上添深顏色；  
化成系星間的妙樂……（〈愛的靈感〉）

「系星」在語法方面，「系」在《說文解字》有云：「系，懸也」，為動詞。而「星」為名詞，且「系」修飾「星」，因此屬於偏正結構詞語「VN」型，在句中作賓語的修飾語。在搭配效果上，具有懸掛意義的「系」，用來修飾天上的「星」，放寬了詞義的共存限制。

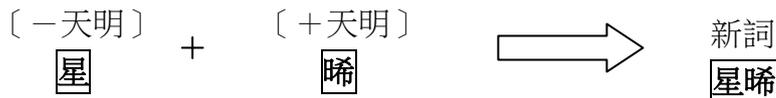


如此能使詞彙新穎卻又不違背詩意，且懸掛的搖晃感恰好可呼應星光的一明一滅。如此的搭配讓星星在詩中並非冰冷客觀地存在，而像是被老天爺一顆顆懸掛上去的，以有情的筆調寫天上繁星，足見作者在意象經營上的用心。

## (11) 星晞

像暗天偶露的星晞，她是誰？（〈在不知名的道旁〉）

「晞」在《說文解字》中有「乾」之意，如〈詩經·蒹葭〉：「蒹葭萋萋，白露未晞」，以及中研院平衡語料庫例句：「五月暖陽之下，茶婦在朝露盡晞之後上山採茶」，另外《漢語大詞典》指出「晞」有「明之始升」的意思，如：〈詩經·東方未明〉：「東方未晞，顛倒衣裳」，按照詩意取此義較佳。而「星晞」一詞應解釋為星星露出光亮，為主謂結構詞語，不過由於「星晞」在句中作賓語，所以在此作名詞。至於搭配關係方面，「晞」的意思既為「破曉、露出曙光」，理應搭配具有〔+天明〕性質的字詞，而此處卻與〔-天明〕的「星」字結合，顛覆常見用法，是詞義共存限制的擴大。



志摩放寬「晞」字意義為「露出光亮」，再與「星」字搭配產生「星晞」，該詞未見於平衡語料庫及古籍，是詩人的特殊詞彙，除了產生新穎效果外，又能讓讀者合理推測出新詞意義，不阻礙閱讀理解。

## (12) 星群

不知有幾遭的明月，星群，晴霞（〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉）

「群」為「羣」的俗字，在《說文解字》本義為「輩也」，《說文解字注》補充：「朋也，類也，此輩之通訓也」，因此可解釋作「聚集的同一類」，如：〈淮南子·主術訓〉：「千人之群無絕梁，萬人之聚無廢功」，依詞義判斷為名詞，所以「星群」為偏正結構詞語「NN」型，「星」修飾「群」。該詞曾在中研院平衡語料庫出現過2次，句例如下：

被命名為『丁格魯一號』的銀河系是由星群及宇宙塵組成。  
是從氣體雲氣中誕生的年輕星群，最有名的如金牛座的M45。

且國語辭典將「星群」解釋為「由七八顆星球以上聚集而成的複星」，可見國語辭典及平衡語料庫中的「星群」為天文學中的專有名詞。

至於「星群」一詞曾在徐志摩詩中出現過1次，不過作者卻賦予該詞嶄新的意涵。依據語境，我們可知此處的「星群」並非天文學嚴格定義的專有名詞，應解釋為「群聚一起的星星」。

至於「群」的構詞，通常是與〔+生物〕的詞語搭配，如：鳥群、羊群、獸群、人群、三五成群……等，除了天文專有名詞之外，未曾出現「星群」的用法，不過志摩運用「群」的構詞慣性產生「星群」一詞，突破詞義的共存限制，既新鮮又能使讀者輕易理解，還能去除掉天文專有名詞解釋的嚴肅感，賦予「星」生命力，塑造出活潑、可親的形象。

〔-生物〕                      〔+生物〕                      新詞  
星                      +                      群                       $\longrightarrow$                       星群

此外，「星群」放入句中，其詞語結構還能與「明月」、「晴霞」協調，增添誦讀時的節奏感。加上這三詞皆為天空特有的美景，意境上亦達到協調效果。

## (13) 星燐

銀色的纏綿的詩情  
如同水面的星燐（〈秋月〉）  
驀士德頓橋下的星磷壩樂（〈康橋再會罷〉）

「星燐」在作者新詩中共出現兩次，「燐」與「磷」相通，故兩次分別以「星燐」、「星磷」形式出現。語法方面，「星燐」一詞，「星」、「燐」皆為名詞，且「星」修飾「燐」，因此屬於偏正結構詞語「NN」型。

詞義來看，「燐」字《玉篇》解釋作「雲母之別名」，《漢語大詞典》進一步解釋為「化學元素之一」，如：白燐、紅燐，或為「燐火」，如：漢 王充〈論衡·論死〉：「人夜行見燐，不象人形，渾沌積聚，若火光之狀」，因此「燐」字構詞通常與〔+燐產生的光亮〕搭配，如：燐火、燐光；或是與它的外觀顏色搭配，如：白磷、紅磷、赤磷、黃磷……等。此處「燐」與〔-燐產生的光亮〕的「星」字搭配，放寬了詞義的共存限制。



依據詩境，我們當將「星燐」解作「如燐火般的星光」，取「燐」的光亮之意，將星的光芒譬喻為明滅不定的燐火，使星光的描述更加具體生動。

#### (14) 霧錮

不見了晦盲的雲羅與霧錮（〈自然與人生〉）

「霧錮」一詞，「錮」在《說文解字》本義為「鑄塞也」，後《廣韻》解釋為「禁錮，重繫也」，因此「霧錮」屬於主謂結構詞語。在搭配關係上，「錮」的動作需搭配〔+具體〕〔+人〕的主詞，不過此處卻與〔+具體〕〔-人〕的「霧」結合，突破了詞義上共存限制。這樣的結合使得「霧」也能如人一般被「束縛」，產生擬人的效果。



此外，志摩新創的「霧錮」一詞放回詩中，其詞語結構語與意境皆能與前面的古詞彙「雲羅」<sup>128</sup>協調，增強誦讀時的節奏感，且「雲羅」、「霧錮」的聯合使用更能充分呈現天空被雲霧繚繞的迷茫情景。

<sup>128</sup> 見第三章《從古詞彙的使用看徐志摩的詞彙風格》，頁 72。

### (15) 紫曛

靜默，休教驚斷了夢神的慙慙；  
抽一絲金絡，  
一絲銀絡，  
抽一絲晚霞的紫曛（〈她是睡著了〉）

「曛」在《玉篇》<sup>129</sup>解作：「黃昏時」，《漢語大詞典》中可解作「夕陽的餘輝」，如：南朝宋 謝靈運〈晚出西射堂〉詩：「曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰」，因此在語法方面，「紫曛」為偏正結構詞語「AN」型，「紫」修飾「曛」，該詞在句中作賓語。

在詞語內部的搭配關係上，「曛」的構詞如：夕曛、曛黑、曛黃……等，其中「日暮昏暗」會以「曛黑」表示，而志摩創造新詞「紫曛」代替「曛黑」，放寬了詞義的共存限制。在詩中使用「紫曛」一詞，不僅強調出夕陽餘暉充滿神秘的「紫」色，其詞語結構還能與另外二個並列的賓語「金絡」、「銀絡」協調，兼具色彩美與形式美，同時在誦讀時亦能產生節奏感。



此外，本句在詞語間搭配上亦有特色。「一絲」為量詞，通常須與〔+具體〕〔+名詞〕的詞語結合，在此搭配〔-具體〕〔+名詞〕的「紫曛」，是在符合語法的情況下，放寬了詞義的使用限制。如此一來，使得抽象的「紫曛」也像具體的「金絡」、「銀絡」一般，可以抽出極細、微少的絲線，呼應了詩境中「抽」的動作之輕與悄，深怕驚醒夢神的殷勤。

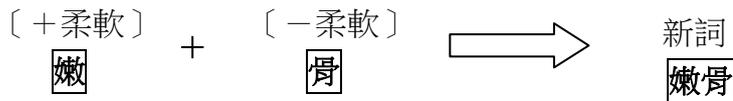
### (16) 嫩骨

有一隻小木篋，  
裝著我的寶貝，我的心，  
三歲兒的嫩骨（〈蓋上幾張油紙〉）

語法上而言，「嫩骨」一詞，「嫩」為形容詞作修飾語，「骨」為名詞作中心語，因此「嫩骨」為偏正結構詞語「AN」型。就搭配關係來看，「嫩」字具有「初生柔弱、柔軟」之意，一般構詞如：嫩芽、嫩葉、細皮嫩肉……等，所以自然語言通常「嫩」是用來修飾〔+柔軟〕的物品，而「嫩骨」一詞的「嫩」卻搭配〔-柔軟〕的「骨」，擴大了詞義的共存限制，使人眼睛為之一亮，也更加凸顯詩中

<sup>129</sup>《玉篇》是南朝梁顧野王所撰的一部文字學方面的字書，共 30 卷。

三歲孩兒的初生柔弱，及其夭折之事多麼令母親不捨。



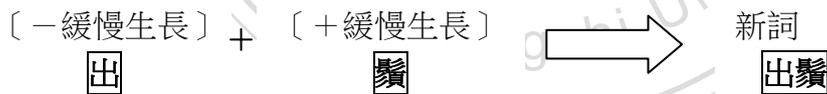
志摩之後，30年代作家殷夫的〈孩兒塔〉一詩亦曾出現相似詞彙「稚骨」，也是用來形容孩兒嬌嫩的骸骨。句例如下：

孩兒塔喲，你是**稚骨**的故宮，  
佇立于這漠茫的平曠，  
傾聽晚風無依的悲訴，  
諧和著鴉隊的合唱！

### (17) 出鬚

這一車上有各等的年歲，各色的人：  
有**出鬚**的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）

「出鬚」屬於動賓結構詞語，依據詩意當解釋作「長鬚鬚」，自然語言多半用「生鬚」、「長鬚」來表示。在詞義上，「出」有「自內至外」之意，如：出門；也有「產生、發生」的意思，如：出汗、出水痘；還有「脫離」的意味，如：出家、出軌；或者是「超越」之意，如：出眾、出人頭地……等，未有關於「緩慢生長」的構詞，志摩在此產生新詞「出鬚」替代「長鬚」，放寬了詞義的共存限制。



如此特殊的搭配，一方面增添新鮮感，一方面「出」的動作速度較「生」、「長」明顯且快速，因此使用「出鬚」一詞較原本用法更能凸顯鬚鬚的生長特徵。

### (18) 胎宮

因為她知道她的**胎宮**裡孕育著一點比她自己更偉大的生命的種子（〈嬰兒〉）

「胎宮」為偏正結構詞語「NN」型，「胎」修飾「宮」。一般「胎」的構詞多半與〔+母體內幼體相關〕的詞語結合，如：胎兒、胎毛、胎盤、胎教……等，

在此搭配〔-母體內幼體相關〕的「宮」，放寬了詞義的共存限制。

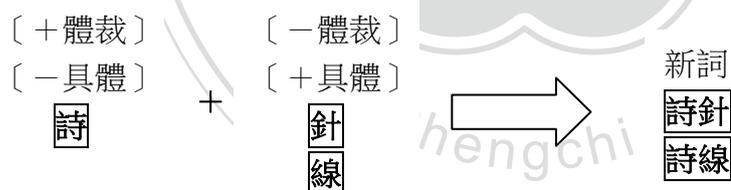


該詞放入詩中，「胎宮」應解釋為女性孕育胎兒的生殖器官，一般多半會使用另一個常見的放寬詞義共存限制的詞語——「子宮」。志摩將「子宮」抽換詞面改為「胎宮」，使讀者產生新鮮感，同時「胎」與「子」意思相近，皆為動物幼體，因此即使抽換詞面後仍然能輕易被大眾理解與接受。

### (19) 詩針、詩線

重來此地，再撿起詩針詩線  
 繡我理想生命的鮮花（〈康橋再會罷〉）

「詩針」、「詩線」在詞彙結構上皆屬於偏正結構詞語「NN」型，「針」、「線」為中心詞，「詩」為名詞修飾「針」、「線」。就搭配關係而言，「詩」為體裁名，通常構詞也與此體裁相關，如：詩風、詩派、詩句、詩集、詩情、詩興……等，而本處結合與體裁無關的針與線，產生「詩針」、「詩線」二詞，甚為特殊，擴大了詞義的共存限制。而「針」與「線」恰巧也能呼應句中的「繡」，本句是作者運用轉化修辭表達重拾創作之筆，如繡花一般細緻地寫出屬於自己生命的詩。



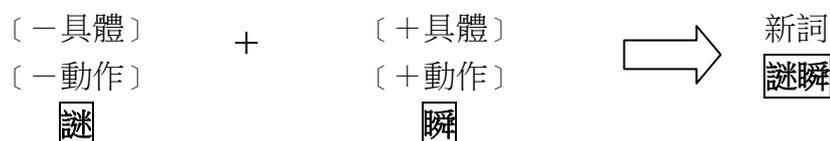
### (20) 謎瞬

我又轉問那冷鬱鬱的大星，  
 它正升起在這教堂的後背，  
 但它答我以嘲諷似的謎瞬，  
 在星光下相對，我與我的迷謎！（〈在哀克剎脫教堂前〉）

「瞬」在《康熙字典》解釋為「目自動也」，如：〈列子·湯問〉：「爾先學不瞬，而後可言射矣」；也有「看、注視」的意思，如：清 蒲松齡〈聊齋志異·嬰寧〉：「生無語，目注嬰寧，不遑他瞬」。而詩中「謎瞬」的主語為「大星」，星星

於天空明滅閃爍，故「瞬」應取「眨眼」之義。按照詩意，「謎瞬」一詞當解釋作「謎樣的眨眼」，是作者將天上的大星擬人化。

在搭配效果方面，深究「謎瞬」內部，詩人以〔+具體〕〔+動作〕的「瞬」搭配〔-具體〕〔-動作〕的「謎」，突破了詞義的共存限制。

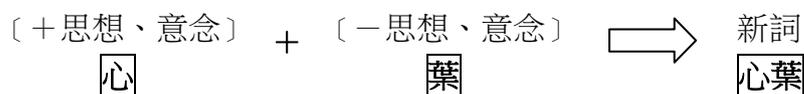


進一步回到作品，「謎瞬」的使用將主語「大星」擬人，且在意境上還能與後面的「迷迷」協調。至於詩中的「我」在星光下與自己的疑惑對話，連天上「冷鬱鬱的大星」也都投以「謎瞬」，使得原本單純眨眼的動作因為「謎」字而開始變得神秘、意有所指，刻意營造詩歌整體懸疑的氛圍，以強化作者當時心中的迷惘。

#### (21) 心葉

在你的激震著的心葉上  
刺出一滴、兩滴的鮮血（〈一塊晦色的路碑〉）

「心葉」屬於偏正結構「NN」型，其中「心」為名詞作修飾語，修飾中心語「葉」。在搭配關係上，「心」具有〔+思想、意念〕的特質，構詞如：傷心、心思。而「葉」為植物的一部分，如：葉子；或像葉片的東西，如：肺葉，乃取人的肺臟外表形狀像葉片，不過都〔-思想、意念〕的特質。志摩在此突破詞義共存限制搭配構成「心葉」一詞，未見於平衡語料庫及古籍，算是徐志摩詩歌中特殊的用語。



該詞除了造成新穎效果外，也讓抽象的「心」有了「葉」的具體外形，為詩中的「心」增加了輕薄、搖曳感。

### 三、具有譬喻關係的新詞

自然語言內較抽象的詞語，如：粗、羞、爛、擁……等，或是較單純的顏色詞，如：紅、綠、黃、藍、黑……等，志摩刻意在這些原始的單詞之前增加了創新的修飾語，使詞彙內部的詞素彼此產生譬喻關係。如此除了增加詞彙的新奇、特殊效果外，還創造出一些詞義較原詞更趨於精密、細緻的新詞，提高詞語的表達能力。

其構詞方式是單詞的前或後新增一個特殊的修飾語，使得原本的單詞因為修飾語的加入而變為偏正結構詞語。例如單純的顏色詞「綠」，其涵蓋的顏色範圍較廣，志摩在「綠」之前加上「桔」字修飾，解釋作「如桔一般綠」，產生具有譬喻關係的新詞「桔綠」，縮小了「綠」的顏色範圍，使得詞義表達更加精準、具體。事實上，以名詞修飾「綠」的下位詞彙不少，如：「蘋果綠」、「墨綠」、「橄欖綠」、「黛綠」……等，但以「桔」修飾「綠」的情況卻未曾出現於平衡語料庫及古籍資料庫中，算是志摩特有的詞彙。

其他同樣內部詞素具有譬喻關係的新詞說明如下：

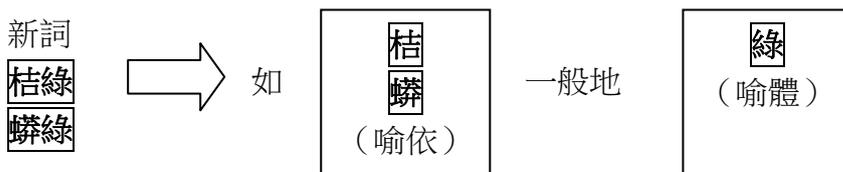
#### (1) 桔綠、蟒綠

密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠（〈康橋再會罷〉）

像一座島，

在蟒綠的海濤間，不自主的在浮沉……（〈我等候你〉）

在語法上，「桔綠」、「蟒綠」皆屬於偏正結構詞語「NA」型，「桔」、「蟒」為名詞，修飾中心詞「綠」。構詞方面，原本「綠」即可表現顏色，但若細分仍可分為草綠、芥末綠、海藻綠、橄欖綠、亮綠、深綠……等，志摩特意在之前分別加上名詞「桔」與「蟒」修飾，目的也是想使所描繪的綠色更加具體，且「桔綠」、「蟒綠」未有使用前例，亦未出現於平衡語料庫、同時代作家作品中，算是志摩特殊的用語。搭配關係上，「桔綠」當解釋作「如桔一般綠」，「蟒綠」為「蟒蛇一般綠」，詞語內部形成譬喻關係，而增加一名詞作為譬喻對象後，能讓顏色呈現的效果更加具體、明白。如圖所示：



## (2) 雲擁

這陣子可不輕我當是  
已經完了，已經整個的  
脫離了這世界，縹緲的，  
不知到了哪兒，彷彿有  
一朵蓮花似的雲擁著我（〈愛的靈感〉）

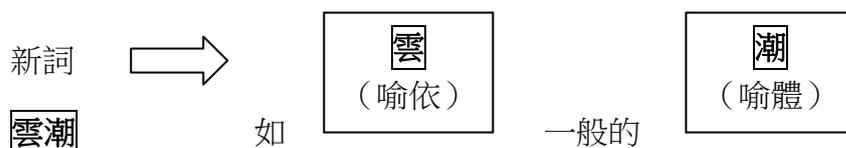
詞語結構方面，「雲擁」為偏正結構「NV」型，「雲」修飾中心詞「擁」。「雲擁」回歸詩境應解釋為「如雲一般簇擁」，志摩使用譬喻法使抽象「擁」的動作更加具體呈現，表示作者脫離世界之後所到達的縹緲之地，在那裡彷彿被一朵蓮花如雲般環抱，特別使人平靜、溫暖。



## (3) 雲潮

蜂起的雲潮劍著，疊著，漸緩的  
淹沒了眼下的青巒與幽壑（〈自然與人生〉）

語法方面，「雲潮」一詞中，「雲」、「潮」皆為名詞，且「雲」修飾「潮」，因此屬於偏正結構詞語「NN」型，在句中為主語的中心詞。「雲潮」雖曾出現在古典詩詞中，如：張籍〈春江曲〉中「春江無雲潮水平」，以及劉辰翁〈臨江仙〉裡「海上頽雲潮不返，側身空墮遼東」，不過這兩例斷句分別為「春江無雲，潮水平」、「海上頽雲，潮不返」，「雲」「潮」各自成義，是到了志摩詩中才組成一個特殊詞彙。搭配關係而言，雲的構詞多半與天空的雲景相關，如：雲海、雲霞、雲彩、烏雲、祥雲、浮雲、卷雲……等，在此搭配〔一雲〕的「潮」，是詞義共存限制的突破。放入詩中，「雲潮」當解釋為「雲如潮」，作者將天空四起的雲朵譬喻為潮水，藉以具體強調雲朵數量之多，涵蓋範圍之廣。此外，後面的述語「淹沒」亦是承接主語的譬喻而生，使得原本繚繞在山峰、幽谷間的雲景也因潮水的比喻而變得更加壯闊、具體。



#### (4) 處女羞

放進一團搗亂的風片

摟住了難免處女羞的花窗簾 (〈西窗〉)

「處女羞」屬於偏正結構詞語，「處女」為名詞作修飾語，修飾中心詞「羞」，而「處女」本身亦為偏正結構詞語，「處」修飾「女」。該詞在徐志摩詩中只使用過一次，且未在平衡語料庫及古籍中出現，算是志摩特有的詞彙，新鮮感十足。

詞義方面，「處女」在《漢語大詞典》的意思是「特指未出嫁、未曾有過性行為的女子」，如：宋 蘇軾〈書鄢陵王主簿所畫折枝〉詩之二：「瘦竹如幽人，幽花如處女。」而「羞」是指「害臊、難為情」，如：害羞。作者在此將兩者結合創造「處女羞」一詞，當解釋為「如處女一般羞怯」，因此「處女」與「羞」產生了譬喻關係，也讓「羞」的程度更加具體、明白。如圖所示：



回到句中，「處女羞」修飾「花窗簾」，〔一人〕的「花窗簾」擁有〔+人〕「處女羞」的特質，使原本冰冷、無生命的花窗簾因為「處女羞」的修飾而開始像人一般會害羞，變得可親、可愛。

#### (5) 硃砂梅

啊，她身上有硃砂梅的清香 (〈雪花的快樂〉)

「硃砂梅」為偏正結構詞語，「硃砂」修飾中心詞「梅」。「硃砂」在《漢語大詞典》的解釋為「舊稱丹砂。煉汞的主要原料。色鮮紅。可作顏料，亦供藥用。」如：元 無名氏〈硃砂擔〉第二摺：「苦奔波，枉生受。有誰人肯搭救。單只被幾顆硃砂送了我頭。」

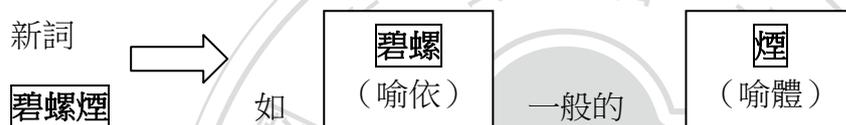
回歸詩境，「硃砂梅」應屬於梅花其中一類，由於花朵呈現鮮紅色，因此志摩以「硃砂」為喻創造新詞。而「硃砂梅」應解作「如硃砂一般鮮紅的梅花」，該詞的運用不僅能精鍊語言，還令梅花的紅豔更加具體，為詩句增添色彩意象。



### (6) 碧螺煙

她入夢境了—— / 香爐裏裊起一縷碧螺煙 (<她是睡著了>)

語法方面，「碧螺煙」為偏正結構詞語，「碧螺」修飾中心詞「煙」，而「碧螺」本身亦為偏正結構詞語，「碧」修飾「螺」。詞義上，「碧螺煙」解釋為「外型如碧綠螺殼的煙」，詞語內部產生譬喻關係。該詞的產生使「煙」的外型與顏色被描繪得更加具體、清晰。



### (7) 白豆粗

眼裏直流着白豆粗的眼淚 (<卡爾佛里>)

「白豆粗」為偏正結構詞語，「白豆」修飾中心詞「粗」，而「白豆」本身亦為偏正結構詞語，「白」修飾「豆」。「白豆粗」為志摩特有的詞彙，回歸詩句，淚珠的大小若只用「粗」、「大」、「小」……等字形容，仍然稍嫌抽象，作者在「粗」之前加上了具體的「白豆」修飾，產生「白豆粗」一詞，意思為「如白豆一般粗」，如此能使抽象的形容詞「粗」更加具體、準確，易於使讀者理解。



### (8) 抽心爛、捲邊焦

樹上的葉子說：

「這來又變樣兒了，

你看，

有的是抽心爛，有的是捲邊焦！」 (<變與不變>)

「抽心爛」、「捲邊焦」皆為偏正結構詞語，「抽心」、「捲邊」為修飾語，「爛」與「焦」為中心詞，而「抽心」、「捲邊」本身為動賓結構詞語。「抽心爛」、「捲邊焦」為志摩獨創的詞彙，回歸詩句，這兩詞是在呈現秋天葉子枯黃、腐爛的狀態。該句若作「有的是爛，有的是焦」，其描述葉子凋零的情形依然成立，而作者特別之處是分別在「爛」與「焦」之前加了「抽心」與「捲邊」修飾，清楚描繪出葉子枯萎的不同方式：有的是從中心開始腐爛，有的是從邊緣開始焦黃。如此不僅不影響整體詩意，還能使「爛」與「焦」的狀態能更加具體、細緻地呈現。



#### 四、鑲嵌古詞的新詞

原本現代漢語中約定俗成的詞彙，志摩在用字遣詞上多了一些巧思，刻意將慣用詞語其中一部份改以類義的冷僻古詞鑲嵌其中，除了令古詞復活使用之外，還產生了與原詞彙意思相同的特殊新詞。如：「怒吼」一詞，以冷僻的「噉」字取代「吼」，產生「怒噉」；「蓮子」一詞，以少見的「瓢」字代替「子」，構成「蓮瓢」；「傷心」一詞，志摩以古詞「劇」取代「傷」，形成「劇心」；其他如「含淚」改為「噙淚」、「孤影」改為「孑影」、「肥皂味」改為「胰子味」……等。此類新詞放入詩中，不但不妨礙整體詩意表達，詞語中復活使用的古詞能還為詩歌增添古典風格，同時製造新鮮感，吸引讀者目光，樹立志摩獨特的詞彙風格。本類新詞說明臚列如下：

##### (1) 蓮瓢（鑲嵌古詞「瓢」）

我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）

語法角度而言，「蓮瓢」為偏正結構詞語「NN」型，「蓮」為修飾語，修飾「瓢」。至於詞義上，「瓢」字在《廣韻》解釋為「瓜實」，漢代劉楨的〈瓜賦〉已使用過此字：「藍皮蜜理，素肌丹瓢。」另外《漢語大詞典》也有作「瓣、片，量詞」解，如：茅盾〈海防風景〉：「蹲在地上，身邊是一隻小小篾籃，剖開了的鮮檳榔一瓢一瓢的擺在綠葉上。」而「蓮瓢」在詩中因為前有「我來揚子江邊買一把蓮蓬； / 手剝一層層蓮衣」一句，可判斷詩人品嚐的「蓮瓢」應屬於蓮蓬內的果實，所以「瓢」在此取「果實的肉」之意，擴大詞義的共存限制。搭配關係方面，一般蓮的果實，自然語言稱之為「蓮子」，而志摩不用「蓮子」而以「蓮」搭配

冷僻的「瓢」字，不僅產生新穎感，更為詩句增添典雅風格。

## (2) 怒噉 (鑲嵌古詞「噉」)

為什麼這怒噉，這狂嘯，鼙鼓與金鈺與虎與豹？(〈夜半松風〉)

語法角度而言，「怒噉」為偏正結構詞語「VV」型，「怒」修飾中心詞「噉」，在句中作賓語。詞義方面，「噉」在《說文解字》意思為「吼也」，如：清 蒲松齡〈聊齋志異·嬰寧〉：「『小榮！可速作黍。』外有婢子噉聲而應。」現代漢語多以「呼」、「號」、「叫」代替。志摩將原本自然語言常用的「怒吼」、「怒號」抽換詞面產生「怒噉」一詞，一方面「噉」能表達詞義，且與「嘯」、「豹」維持協韻關係；另一方面選用較文言的「噉」字產生新詞，不落俗套，同時亦能使詩句典雅。

## (3) 劇心 (鑲嵌古詞「劇」)

劇心的慘劇與怡神的寧靜：——

誰是主，誰是賓，誰幻復誰真？(〈自然與人生〉)

「劇」在《說文解字》的解釋為「利傷也」，如：宋 蘇軾〈順濟王廟新獲石碣記〉：「逍遙江上，得古箭鏃，槩鋒而劍脊，其廉可劇」，自然語言通常會使用「割」、「傷」，因此「劇心」我們可以解釋為「傷心、令人難過」，詞語結構方面「劇心」屬於動賓結構。

原本常用的「傷心」一詞，志摩將「傷」抽換為較文言、少用的「劇」，進而產生新詞「劇心」。該詞既能產生新鮮感、增添古典氣息，且抽換詞面時又能遵循原本語法及詞義的共存限制，因此雖是新詞卻也容易被讀者理解、接受。

## (4) 噙淚 (鑲嵌古詞「噙」)

一腔情熱，教玫瑰噙淚點首(〈康橋再會罷〉)

而「噙」為方言詞彙，未出現於古代字典，在《漢語大詞典》的解釋為「(嘴或眼裡)含」，如：《二刻拍案驚奇》卷五：「夫人驚慌抽身急回，噙着一把眼淚來與相公商量。」因此「噙淚」在詞語結構上屬於動賓結構。現代漢語一般用來形容眼眶含淚會用「含淚」、「淚眼」來形容，而志摩在此以較古典、冷僻的「噙」字搭配「淚」，產生新詞「噙淚」。該詞的創造除了增添古典風格外，還能使詩句第一眼就抓住讀者目光，等到大眾好奇去探究「噙」的意思後，便能清楚理解詞義。此外，「噙淚」與「點首」詞語結構相同，誦讀時能產生節奏感，且「噙」

與「首」在用字上同樣皆協調具有古典風格。

至於與對象的搭配關係上，「玫瑰」具有〔+植物〕〔+靜態〕的特質，卻搭配〔-植物〕〔-靜態〕的「噙淚」，屬於詞義上共存限制的突破，如此特殊用法，誇張地突出詩句中「一腔情熱」的效果，連植物、靜態的「玫瑰」都能感動到做出人類的「噙淚」動作。

#### (5) 忻快（鑲嵌古詞「忻」）

它們伸拓著巨靈的巨掌， / 把所有的忻快攔擋（〈難忘〉）

「忻」字《說文解字》的意思是「闔也」，《說文解字注》補充：「忻謂心之開發」，所以作「喜悅」解，如：唐 韓愈〈桃源圖〉詩：「南宮先生忻得之，波濤入筆驅文辭。」故可推知「忻快」為同義並列結構詞語。「快」字本身便具有多種意思，有「高興」之意，如：愉快、快樂；也有「迅速」之意，如：快速、眼明手快；還能指「爽直」，如：快人快語、心直口快……等，志摩在「快」之前加上「忻」，產生「忻快」一詞，能引導讀者將「快」的意思鎖定於「高興」之意，且同義並列的構詞還可以使原本詞義強化。

此外，現代漢語以同義並列結構表達開心的詞語很多，如：喜悅、歡喜、愉悅、愉快、快樂、喜樂……等，但平衡語料庫及古籍中並未出現過「忻快」，算是作者特殊的用語，以較文言、冷僻的「忻」搭配常用的「快」，能產生新鮮感，又不致於造成讀者誤解，算是志摩新詩構詞的巧思。

#### (6) 喊噉（鑲嵌古詞「噉」）

我禁不住大聲喊噉（〈破廟〉）

「噉」在《說文解字》意思為「吼也」，與「喊」的意思相同，因此「喊噉」屬於同義並列結構詞語。回到詩中，其實單以「喊」便可表達句義，而作者特意在「喊」之後再加上具有相同意義的「噉」，產生「喊噉」一詞，能加強詞語效果，且「大聲」為複詞，使用「喊噉」在誦讀時較僅用「喊」一字更能呼應、對襯。

此外，現代漢語以同義並列結構來表達「大聲呼叫」的詞語很多，如：呼叫、喊叫、呼喊……等，而志摩卻選擇使用較少見、文言的「噉」字來與「喊」搭配，而「喊噉」也未曾出現於平衡語料庫及古籍中，是作者既能表達詞義又能引人注目的專屬詞彙。

### (7) 子影（鑲嵌古詞「子」）

你渺小的子影面對這冥盲的前程（〈無題〉）

語法上，「子影」為偏正結構詞語「AN」型，「影」為中心詞，在句中作主語。而「子」在《說文解字》的意思是「無右臂也」，在此與詩意不合，《說文解字注》有言：「引申之，凡特立為子」，所以應作「單、獨」解，如：漢孔融的〈論盛孝章書〉：「其人困於孫氏，妻孥湮沒，單子獨立，孤危愁苦」，自然語言多用「孤」、「獨」、「單」，「子」較文雅且少出現於現代漢語。詩人以冷僻的「子」搭配「影」產生新詞，放入詩中不僅能維持詩意，還能夠為詩句增添典雅風格，同時新詞的出現也達到引人注目的效果。

### (8) 胰子味（鑲嵌古詞「胰子」）

放進下面走道上洗被單襯衣大小毛巾的胰子味（〈西窗〉）

「胰子味」屬於偏正結構詞語，「胰子」修飾「味」。至於詞義上，「胰子」在《漢語大詞典》的意思為「本為豬、羊等動物的胰。舊時，以豬胰浸酒中，冬日塗抹手面，可免皸裂。後因藉稱皂莢和肥皂為『胰子』。」如：《兒女英雄傳》第十四回：「早有兩個小小子端出一盆洗臉水，手巾，胰子，又是兩碗嗽口水」、《醒世姻緣》第六十三回：「雖然使肥皂擦洗，胰子退磨，也還告了兩個多月的假，不敢出門。」因此「胰子味」當解釋為「肥皂味」。志摩摒棄現代漢語常用的「肥皂」，以出現在明、清小說的「胰子」取代，產生新詞「胰子味」，引人注目，具有新鮮感，也為詩句增添明、清小說口語的風格。

志摩之後，30年代作家馮文炳〈理髮店〉詩中的「理髮店的胰子沫 / 同宇宙不相干， / 又好似魚相忘於江湖」亦出現相似詞彙「胰子沫」。

## 五、詞素易位的新詞

詞素易位，又稱「詞序顛倒」。詞序顛倒，是指詞語相同，順序顛倒的一種語文現象。如詞語「編選」與「選編」，「洗白」與「白洗」。<sup>130</sup>詞序顛倒的效果最突出地表現在詩歌上，詩歌運用詞序顛倒方法，或因音節，或因押韻，或為平仄，或為對仗，追求的是特殊的表達效果。從古典詩詞開始，為協韻、平仄，或讓詩句突出、新穎就有詞序調換的創作形式，如：韓愈〈左遷至藍關示侄孫湘〉詩：「一封朝奏九重天，夕貶潮州路八千」中的「路八千」正常順序應為「八千

<sup>130</sup> 陳石林：〈「詞序顛倒」摭說〉《現代語文（語言研究版）》，第7期，2007年，頁48-49。

路」，作者顛倒成「路八千」是為了與前一句的「九重天」協韻。<sup>131</sup>而「路八千」除了協韻之外，其新奇的詞序也收到了化平淡為神奇、避呆板為活潑的點石成金的特殊效果。

詞素易位不僅出現於古典詩詞之中，亦常為現代作家所用，徐志摩即是此法愛用者。使用詞素易位詞彙除了能使詩句協韻之外，同時可達到意象突出及語言新穎的效果。志摩新詩作品中不時出現詞素易位的詞語，有些為沿用古典詞彙，有些卻是詩人獨創的新詞，本部分即為探究詞素易位新詞的部分。

### (1) 解化

灑上玫瑰花，灑上玫瑰花  
休攙雜一小枝的水松  
在寂寞中她寂靜的解化（〈詠詞〉）

也是一宗解化——  
「本無家 / 任飄泊到天涯」（〈卑微〉）

「化解」一詞，有「解除、轉化」之意，屬於類義並列結構詞語，志摩將其詞素易位產生新詞「解化」，其詞義、詞語結構不變。「解化」在資料庫搜尋到的古例有二：

草聖未須因酒發，筆端應解化龍飛。（唐 楊凝式〈題懷素酒狂帖後〉）  
此翁必掃其穴。其擾實自取。狐獾既解化形。（清 紀昀《閱微草堂筆記》）

句中雖皆出現「解化」二字，不過例一斷句為「筆端 / 應解 / 化龍飛」，例二斷句為「狐獾 / 既解 / 化形」，兩者並未將「解化」合併使用，故不能作為該詞的使用之例，加上在平衡語料庫亦無現代漢語句例，因此算是志摩特有的新詞。

且〈詠詞〉中「解化」的「化」能與前兩句「玫瑰花」的「花」及「水松」的「松」協Y韻；〈卑微〉中「解化」的「化」能與後一句「天涯」的「涯」協Y韻。可見詞素易位產生「解化」一詞，不僅達到新穎效果，同時還能協韻，提升整體詩句節奏感。

### (2) 悶煩

烈情的火焰，在層雲中狂竄  
戀愛，嫉妒，咒詛，嘲諷，報復，犧牲，悶煩（〈自然與人生〉）

<sup>131</sup> 陳石林：〈「詞序顛倒」摭說〉《現代語文（語言研究版）》，第7期，2007年，頁48-49。

詩人將「煩悶」詞素易位產生「悶煩」一詞，「煩悶」原為同義並列結構詞語，因此詞素易位後不影響詞義及詞語結構。「悶煩」未出現於平衡語料庫及古籍資料庫，算是志摩特殊詞彙。回歸詩句，「悶煩」的使用在不影響原本詞義的情況下，還能與前一句的「狂竄」的「竄」協<sub>ㄉ</sub>韻，可知是作者刻意為協韻而生的新詞。

### (3) 爛破

池潭裡只見些**爛破**的鮮豔的荷花（〈毒藥〉）

「破爛」為同義並列結構詞語，徐志摩將「破爛」詞素易位改為「爛破」，在平衡語料庫及古籍未搜尋到「爛破」的用法，因此為詩人特殊的詞彙。置於句中的「破爛」詞素易位為「爛破」，不但不妨礙詩句表達，還能吸引讀者目光，讓「破爛」的意象更加鮮明、突出。

### (4) 墨潑

像**墨潑**的山形，襯出輕柔暝色（〈凝望〉，頁 509）

「潑墨」屬繪畫的一種方式，志摩將「潑墨」詞素易位產生「墨潑」一詞，詞語結構從原本的動賓結構轉變為主謂結構。回歸詩句來看，無論是「潑墨」或是「墨潑」都能作修飾「山形」的定語，不過使用「墨潑」能讓句中的「墨」字更加突出，詩中的黑色意象較「潑墨」更加鮮明、深刻。

### (5) 亮月

杜鵑，多情的鳥，他終宵唱： / 在夏蔭深處，仰望著流雲 / 飛蛾似圍繞  
**亮月**的明燈， / 星光疏散如海濱的漁火（〈杜鵑〉）

自然語言中，「亮」有明朗、光亮之意，放在開頭作修飾成分的詞彙如：亮光、亮片、亮白……等。至於「亮月」一詞未曾出現在平衡語料庫及古籍資料庫中，算是志摩的特殊詞彙。

詞義方面，詩中「仰望著流雲 / 飛蛾似圍繞亮月的明燈」意指仰望天上流雲圍繞月亮，如同飛蛾圍繞明燈一般，彷彿天上的月亮也是一盞光亮的明燈。由此可推論句中的「亮月」應作「月亮」解，是詩人將「月亮」詞素易位產生新詞「亮月」，詞語結構也由原本的主謂結構變成偏正結構。在效果方面，使用「亮月」一詞較「月亮」更能凸顯月發光的特質，而且一般若要強調月的明亮會習慣

使用「明月」，作者不落俗套，顛倒詞序新創「亮月」一詞非但不影響詞義，還增加了新穎感，用字遣詞上也能避免與詩句後面的「明燈」的「明」字重複。

#### (6) 摩按、汗抹、惆悵

我每次／**摩按**，總不免心酸淚落（〈康橋再會罷〉，頁 356）  
不曾將我的心靈**汗抹**，今日（〈康橋再會罷〉，頁 356）  
無端的內感，**惆悵**與驚訝（〈朝霧裡的小草花〉，頁 412）

志摩將「按摩」改為「摩按」，將「抹汗」改為「汗抹」，將「悵惆」改為「惆悵」，這三詞位於句中，所以非為協韻而生，且在平衡語料庫及古籍資料庫皆未搜尋到使用之例，純為徐志摩為求用語新穎而詞素易位的新詞。

以上為徐志摩詩歌新詞的產生途徑，各類新詞於詩中皆具有獨特的風格與效果。可見詩人創造新詞時的字字斟酌，匠心獨運。且新詞結合古典與現代，多元又充滿變化，不落窠臼，勇於嘗試突破語言的共存限制，為其詩歌塑造新穎、獨特的詞彙風格。

## 第二節 徐志摩新詞之結構分析

本節主要為探討徐志摩詩作中新詞的詞語結構，透過各類型詞語的構詞分析、數據統計，歸納出其詩歌新詞的造詞傾向與特色。

徐志摩詩歌中新詞的構詞方式以「意義造詞」為主要手段。所謂的「意義造詞」就是把兩個字組合起來，按照這兩個字的原來意義相加形成新的意義，所以這種複音節詞的意義，通常是來自於原本的那兩個字。在語言學上，把組成雙音節複合詞的兩個字分別叫做「詞素」，詞素就是構詞元素<sup>132</sup>。由於漢語詞彙中大多數的詞其內部結構同句法的結構規則完全一致，所以這種構詞法又叫句法構詞。具體的說，詞素與詞素以各種不同方式相互複合在一起。這種句法構詞所創造出來的詞是合成詞，一般叫複合詞。<sup>133</sup>

筆者將徐志摩新詩中這些意義造詞的新詞依據其內部詞素構成方式不同，而分為「並列結構的新詞」、「偏正結構的新詞」、「主謂結構的新詞」、「動賓結構的新詞」、「動補結構的新詞」五種詞語結構類型探討，其中以「偏正型」最多，「並

<sup>132</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009年，頁2。

<sup>133</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁464

列型」次之，「主謂型」、「動補型」、「動賓型」的詞最少。以下按照各結構類型的詞語數量多寡，以由多至少的方式依序介紹。

## 一、偏正結構是最旺盛的構詞類型

所謂偏正結構通常是前面一個詞素修飾後面一個詞素，形成一偏一正的關係，所以叫做「偏正結構」，也可以叫做「主從結構」，被修飾的成分叫作「中心詞」。<sup>134</sup>徐志摩詩歌中的新詞屬於偏正結構的數量眾多，居各類詞語結構之冠。筆者就其內部詞素再細分為「AN型」、「NN型」、「VN型」、「AV型」、「V型」、「NV型」、「AA型」、「NA型」、「多音節詞」九類，深入探究偏正結構詞語內部的構詞傾向。

### (一) 偏正結構「AN」型新詞

所謂的偏正結構詞語「AN」型，其內部第一個詞素為形容詞，第二個詞素為名詞，前者修飾後者，組成修飾語為形容詞，中心詞為名詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 21 個，筆者臚列如下：

我最愛那銀濤的洶湧， / 浪花裡有音樂的銀鐘（〈兩個月亮〉）  
在愛的青梗上秀挺，歡欣，鮮妍（〈最後的那一天〉）  
那細弱的草根也在搖曳輕快的青螢！（〈車上〉）  
但青曦已在那天邊吐露（〈問誰〉）  
透露內裏的青篁，又為我洗淨 / 障眼的盲翳（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）  
看守，你須用心的看守， / 這活潑的流谿， / 莫錯過，在這清波裡優遊，  
 / 青臍與紅鰭（〈問誰〉）  
靜默，休教驚斷了夢神的慇懃； / 抽一絲金絡， / 一絲銀絡， / 抽一絲  
晚霞的紫曛（〈她是睡著了〉）

「銀鐘」、「青梗」、「青螢」、「青曦」、「青篁」、「青臍」、「紅鰭」與「紫曛」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。此七詞中的第一個詞素「銀」、「青」、「紅」、「紫」皆為形容詞作修飾語。

至於中心詞部分，「鐘」、「梗」、「螢」、「曦」、「篁」、「鰭」皆為名詞作中心詞。特別需注意的是「臍」在《說文解字》的意思是「肱臍也」，於此解釋不合，《漢語大詞典》中另有解為「螃蟹腹部的甲殼」，如：宋 陸游〈記夢〉一詩：「團臍霜蟹四腮鱸，樽俎芳鮮十載無。」清代王念孫曾疏證：「今人辨蟹，以長臍者為雄，團臍者為雌。」由於詩中的背景有「流谿」、「清波」，推斷「臍」在此應

<sup>134</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009年，頁3。

作「螃蟹腹部的甲殼」解。至於「曛」在《玉篇》<sup>135</sup>解作：「黃昏時」，《漢語大詞典》中解作「夕陽的餘輝」，如：南朝宋 謝靈運〈晚出西射堂〉詩：「曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。」所以「臍」、「曛」依據詞義判斷皆為名詞作中心語。

由此可知這七詞都屬於偏正結構「AN」型詞語。志摩特地在物品之前加上顏色詞修飾構成新詞，使得該物品的顏色的更加凸顯，豐富詩句的色彩美。

我常夜半憑闌干， / 傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）  
我伸手向黑暗的空間抱， / 誰說這縹緲不是她的腰？ / 我又飛吻給銀河  
邊的星， / 那是我愛最靈動的明睛（〈白鬚的海老兒〉）  
大量的蹇翁，巨樽在手，蹇足直指天空 / 一斤，兩斤，杯底喝盡，滿懷  
酒歡，滿臉酒紅（〈石虎胡同七號〉）  
慌張的急雨將我 / 趕入了黑叢叢的山坳， / 迫近我頭頂在騰拿， / 惡  
狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）  
你渺小的子影面對這冥盲的前程（〈無題〉）  
李三官，起先到街上來做長年歐——早幾年成了弱病（〈一條金色的光痕〉）  
我又轉問那冷鬱鬱的大星 / 它正升起在這教堂的後背， / 但它答我以嘲  
諷似的謎瞬， / 在星光下相對，我與我的迷謎！（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
童真的夢境！ / 靜默，休教驚斷了夢神的慇懃； / 抽一絲金絡， / 抽  
你祇可向前 / 手捫索著冷壁的黏潮（〈生活〉）  
今夜困守在大沽口外： / 絕海裡的俘虜（〈三月十二深夜大沽口外〉）  
有一隻小木篋， / 裝著我的寶貝，我的心， / 三歲兒的嫩骨（〈蓋上幾  
張油紙〉）  
她有的是愛花癖， / 我愛看她的憐惜 —— / 一樣是芬芳，她說，滿花與  
殘花（〈客中〉）  
但當月光將花影描上石隙， / 這粗醜的頑石也化生了媚跡（〈天神似的英  
雄〉）

「倦牛」、「明睛」、「蹇翁」、「巨樽」、「鉅爪」、「子影」、「弱病」、「迷謎」、「黏潮」、「絕海」、「嫩骨」、「滿花」、「媚跡」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。

修飾語部分，「倦」、「明」、「巨」、「鉅」、「弱」、「迷」、「黏」、「嫩」、「滿」、「媚」皆為形容詞，而「蹇」字在《說文解字》的解釋為「跛也」，如：〈漢書·韓安國傳〉：「安國行丞相事，引墮車，蹇。」所以「蹇」亦屬形容詞。另外「子」在《說文解字》的意思是「無右臂也」，在此與詩意不合，《說文解字注》有言：「引申之，凡特立為子」，所以應作「單、獨」解，如：漢 孔融的〈論盛孝章書〉：「其人困於孫氏，妻孥湮沒，單子獨立，孤危愁苦。」同樣依詞義判斷「子」為形容詞。至於「絕」在《說文解字》的本義為「斷絲也」，無法解釋「絕海」一

<sup>135</sup> 《玉篇》是南朝梁顧野王所撰的一部訓詁學方面的字書，共 30 卷。

詞，《漢語大詞典》另舉出有「距離遙遠」之意，如：〈文選·李陵·答蘇武書〉：「昔先帝授陵步卒五千，出征絕域」，也有「絲毫沒有、毫無希望」，如：「絕路」、「絕處」。按照詩句「今夜困守在大沽口外：/ 絕海裡的俘虜」之意，「絕海」的「絕」當解作「距離遙遠」，為形容詞。因此我們可知以上新詞皆以形容詞作修飾語。

中心詞方面，「牛」、「睛」、「翁」、「爪」、「影」、「病」、「謎」、「潮」、「海」、「骨」、「花」、「跡」都是名詞，而「樽」在《說文解字》作「尊」，《玉篇》解釋為「酒器也」，如：唐 李白〈前有樽酒行〉詩：「春風東來忽相過，金樽淥酒生微波。」我們也可以依詞義可判斷出「樽」為名詞。

因此上列 13 例都是以名詞作中心詞，以形容詞作修飾語，屬於偏正結構「AN」型詞語。

## (二) 偏正結構「NN」型新詞

所謂的偏正結構詞語「NN」型，其內部兩個詞素為皆為名詞，前者修飾後者，組成修飾語、中心詞均為名詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 30 個，筆者臚列如下：

不知有幾遭的明月，星群，晴霞（〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉）

我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟（〈石虎胡同七號〉）

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

多情的鴉鳥，他終宵聲訴（〈杜鵑〉）

波鱗間輕漾著光厭的小艇（〈她是睡著了〉）

圓圓的月彩，纖纖的波鱗（〈月下雷峰影片〉）

它那豹斑似的秋色，/ 忍熬著風拳的打擊（〈為誰〉）

再過去是一片荒野的凌亂：/ 有深潭，有淺窪，半亮著止水，/ 在夜芒中像是紛披的眼淚（〈你去〉）

看，那草瓣上蹲著一隻蚱蜢 / 那松林裡的風聲像是筊篨。（〈她怕他說出口〉）

我不能轉撥一支已然定向的舵，/ 萬方的風息都不容許我猶豫——（〈我等候你〉）

蜂起的雲潮劍著，疊著，漸緩的 / 淹沒了眼下的青巒與幽壑（〈自然與人生〉）

「星群」、「蓮瓢」、「藤孃」、「槐翁」、「柿掌」、「鴉鳥」、「波鱗」、「風拳」、「夜

芒」、「草瓣」、「雲潮」這些詞語在平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為0，算是志摩特有詞彙，都曾在作者詩中出現過一次。而「風息」一詞，曾在唐、宋詩詞中出現，句例如下：

**風息**斜陽盡，遊人曲落間。(唐 司空曙〈九日洛東亭〉)

一炷鼻端香，方寸浪平**風息**。(宋 趙鼎〈好事近〉)

例一「風息斜陽盡」中的「風息」依照詩意應解釋作「風停息」，在句中是組成主謂結構的兩個詞，並非一個複合詞；而例二「方寸浪平風息」中的「風息」結構應與前面「浪平」相對，同樣也解釋為「風停息」，「風」與「息」須分作兩個詞看待。可見古籍中的「風息」在句中皆屬結構，並未出現複合詞使用之例，而在徐志摩詩中的「風息」卻是複合詞，使用方式與前人不同，因此仍將其納入詩人特殊的詞彙。

在修飾語方面，「星」、「蓮」、「藤」、「槐」、「柿」、「鶻」、「波」、「風」、「夜」、「草」、「雲」皆可直接看出為名詞。

中心詞部分，「孃」、「翁」、「掌」、「鳥」、「鱗」、「拳」、「芒」、「瓣」、「潮」可直接判斷出為名詞，另外「瓢」、「息」二詞須辨明詞義才可推知詞性，探討如下：

「瓢」字《廣韻》解釋為「瓜實」，漢代劉楨的〈瓜賦〉已使用過此字：「藍皮蜜理，素肌丹瓢。」另外《漢語大詞典》也有作「瓣、片，量詞」解，如：茅盾〈海防風景〉：「蹲在地上，身邊是一隻小小篾籃，剖開了的鮮檳榔一瓢一瓢的擺在綠葉上。」將「蓮瓢」回歸〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉詩中「我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存」，可判斷詩人品嘗的「蓮瓢」應屬於蓮蓬內的果實，所以「瓢」在此取「果實的肉」之意，屬於名詞。

至於「息」在《說文解字》本義為「喘也」，此處無法解釋「風息」一詞，《漢語大詞典》另有解釋為「消息」，〈梁書·處士傳〉：「今遣候承音息，矯首還翰，慰其引領。」就詩句「萬方的風息都不容許我猶豫」而言，「風息」應解釋作「風聲與消息」，才會不容許主人翁「我」猶豫。因此根據詩意判斷「息」為名詞。透過詞義辨析可知「瓢」、「絨」、「息」三詞亦為名詞作中心語。

所以「星群」、「夜芒」、「草瓣」、「蓮瓢」、「藤孃」、「槐翁」、「柿掌」、「漪絨」、「波鱗」、「雲潮」、「風息」、「風拳」、「鶻鳥」皆為偏正結構詞語「NN」型。

在什麼洪爐裏熬煉你的**腦液** (〈猛虎〉)

在你的激震著的**心葉**上 / 刺出一滴、兩滴的鮮血 (〈一塊晦色的路碑〉)

**骨坳**裡還黏著一絲半縷的肉片 (〈一小幅的窮樂園〉)

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊，喚起遼遠的夢景與**夢趣** (〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)

重來此地，再撿起詩針詩線 / 繡我理想生命的鮮花（〈康橋再會罷〉）  
古羅馬的郊外有座墓園，/ 靜偃著百年前客殤的詩骸（〈哀曼殊斐兒〉）  
難忘榆蔭中深宵清嘖的詩禽（〈康橋再會罷〉）  
庭院是一片靜 / 聽市謠圍抱 / 織成一地松影（〈山中〉）  
血赤金黃， / 盡是愛主戀神的辛勤手續（〈康橋再會罷〉）  
如同封鎖在壁椽間的群鼠追逐著，追求著黑暗與虛無！（〈殘破〉）  
她弱手 / 向波輪遠去送愛兒的巾色（〈康橋再會罷〉）  
這一車上有各等的年歲，各色的人： / 有出鬚的，有奶孩，有青年，有  
商有兵（〈車上〉）  
因為她知道她的胎宮裡孕育著一點比她自己更偉大的生命的種子（〈嬰兒〉）

「腦液」、「心葉」、「骨坳」、「夢趣」、「詩針」、「詩線」、「詩骸」、「詩禽」、「市謠」、「手續」、「壁椽」、「巾色」、「奶孩」、「胎宮」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙，在作者詩中都只出現過一次。

這些詞彙在修飾語方面，「腦」、「心」、「骨」、「夢」、「詩」、「市」、「手」、「壁」、「巾」、「奶」、「胎」皆可直接看出為名詞。而中心語部分，「液」、「葉」、「針」、「線」、「骸」、「禽」、「謠」、「色」、「孩」、「宮」可直接判斷為名詞，至於「坳」、「績」、「椽」則回歸詩句探討詞義才可辨別，分析如下：

「坳」在《說文解字》解釋為「地不平也」，《康熙字典》進一步解釋為「窠下也」，「窠」的意思即為「低窪」，因此「坳」可解釋作「地面窪下處」，如：唐韓愈〈詠雪贈張籍〉：「坳中初蓋底，垤處遂成堆。」志摩的詩〈一小幅的窮樂園〉中「骨坳裡還黏著一絲半縷的肉片」，按照詩意「骨坳」須解釋為「骨頭低下凹陷處」，「坳」取「低下處」之意，為名詞。

而「績」在《說文解字》本義為「絹也」，《爾雅·釋詁》有引伸義「功也，成也」，因此可以將「績」解釋為「功績、事業」，如：〈南史·儒林傳·孔僉〉：「僉儒者不長政術，在縣無績。」因此詩句「盡是愛主戀神的辛勤手續」中「手續」當解釋成「親手建下的功績」，「績」為名詞。

至於「椽」在《說文解字》的意思是「榱也」，而「榱」即為用來承接木條及屋頂的木材，因此「椽」與「榱」意思相同，根據詞義可知為名詞。透過詞義辨析可知「坳」、「績」、「椽」三詞亦為名詞作中心語。所以「腦液」、「心葉」、「胎宮」、「骨坳」、「奶孩」、「夢趣」、「詩針」、「詩線」、「詩骸」、「詩禽」、「市謠」、「手續」、「壁椽」、「巾色」皆為偏正結構詞語「NN」型。

銀色的纏綿的詩情 / 如同水面的星燐（〈秋月〉）  
驀士德頓橋下的星磷壩樂（〈康橋再會罷〉）  
我們一切的準繩已經埋沒在珊瑚土打緊的墓宮裡（〈毒藥〉）（P369）  
不久，這嚴冬過去，東風 / 又來催促青條： / 便粧綴這冷落的墓宮（〈問

誰))

「星燐」、「墓宮」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。「星燐」在作者新詩中共出現兩次，「燐」與「磷」相通，故兩次分別以「星燐」、「星磷」形式出現。而「墓宮」也同樣在作者詩中都出現過兩次。

「星燐」根據詩意應解釋作「如燐火一般的星星」，「星」、「燐」皆為名詞，「燐」修飾「星」。而「墓宮」一詞，「宮」在《說文解字》意思是「宮，室也」，作「房屋、住宅」解，因此「墓宮」在詩中當解釋作「墳墓的房屋」，「墓」、「宮」皆為名詞，「墓」修飾「宮」。因此「星燐」、「墓宮」屬於偏正結構詞語「NN」型。

### (三) 偏正結構「VN」型新詞

所謂的偏正結構詞語「VN」型，其內部詞素第一個為動詞，第二個詞素為名詞，前者修飾後者，組成修飾語為動詞，中心詞為名詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 8 個，臚列如下：

化成月的慘綠在每個 / 睡孩的夢上添深顏色； / 化成系星間的妙樂……

(〈愛的靈感〉)

像暑夜的遊螢(〈給〉)

她有她醉渦的笑(〈兩個月亮〉)

最勁冽的祭肴的香味也穿不透這嚴封的地層(〈毒藥〉)

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊(〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)

永遠宣揚宇宙的靈通 / 化成月的慘綠在每個 / 睡孩的夢上添深顏色  
(〈愛的靈感〉)

震天撤地，彌蓋我愛的康橋， / 如慈母之於睡兒，暖抱軟吻(〈康橋再會罷〉)

雖則我的肌膚變成粗， / 焦黑薰上臉，剝坼刻上 / 手腳，我心頭只有感謝(〈愛的靈感〉)

「系星」、「遊螢」、「醉渦」、「祭肴」、「航影」、「睡孩」、「睡兒」、「剝坼」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙，在作者詩中都只出現過一次。

這些詞彙在修飾語方面，「遊」、「醉」、「祭」、「航」、「睡」、「剝」都可直接看出為動詞，而「系」在《說文解字》解釋為「系，懸也」，「系星」的意思是「懸掛的星星」，「系」依據詞義也為動詞。

而中心語部分，「星」、「螢」、「渦」、「肴」、「影」、「孩」、「兒」皆可直接看出為名詞。至於「坼」的在《說文解字》本義為「裂也」，屬動詞，不過有作名詞意思為「裂紋」的使用之例，如：〈周禮·春官·占人〉：「凡卜筮，君占體，

大夫占色，史占墨，卜人占垢。」所以依據詩意「垢」在此作名詞解。

因此「系星」、「遊螢」、「醉渦」、「祭肴」、「航影」、「睡孩」、「睡兒」、「剝垢」第一個詞素皆為動詞作修飾語，第二個詞素都是名詞作中心詞，屬於偏正結構詞語「VN」型。

#### (四) 偏正結構「AV」型新詞

所謂的偏正結構詞語「AV」型，其內部詞素第一個為形容詞，第二個詞素為動詞，前者修飾後者，組成修飾語為形容詞，中心詞為動詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 7 個，如下：

我精魂騰躍，滿想化入音波， / 震天撤地，彌蓋我愛的康橋， / 如慈母  
之於睡兒，暖抱軟吻（〈康橋再會罷〉）  
不要憑空往大坑裏盲跳（〈休怪我的臉沉〉）  
嘸嘸的清音，繚繞著村舍的靜謐， / 彷彿是幽谷裡的小鳥，歡噪著清晨  
（〈天國的消息〉）  
小雀兒新製求婚的艷曲，在媚唱無休（〈石虎胡同七號〉）  
叢林中有鴟鴞在悍辯（〈問誰〉）

「滿想」、「暖抱」、「軟吻」、「盲跳」、「歡噪」、「媚唱」、「悍辯」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，在作者詩中都只出現過一次，算是志摩特有詞彙。

修飾語部分，「暖」、「軟」、「盲」、「歡」、「媚」、「悍」皆可直接看出為形容詞。而「滿」有「充盈、全部充實」之意，如：杜甫〈秋興詩八首之四〉：「西望瑤池降王母，東來紫氣滿函關」；也有「全、遍、整個」的意思，如：白居易〈琵琶行〉：「淒淒不似向前聲，滿座重聞皆掩泣」。依據詩意，「滿想」在〈康橋再會罷〉一詩中應作「所有思想」解釋，因此「滿」的意思是「整個、全」，為形容詞。

至於中心語方面，「想」、「抱」、「吻」、「跳」、「唱」、「辯」可直接判斷為動詞，而「噪」的意思是「喧鬧、吵鬧」，如：「鼓噪」、「聒噪不休」，由詞義可看出為名詞。

因此「滿想」、「暖抱」、「軟吻」、「盲跳」、「歡噪」、「媚唱」、「悍辯」都是第一個詞素為形容詞作修飾語，第二個詞素為動詞作中心語，屬於偏正結構詞語「AV」型。一般以動詞作中心語的詞語在句中多為述語，如「盲跳」、「歡噪」、「媚唱」、「悍辯」即是，不過「滿想」在句中卻是動詞作主語，且「暖抱」、「軟吻」為動詞作賓語，屬於詞性上的活用。

## (五) 偏正結構「VV」型新詞

所謂的偏正結構詞語「VV」型，其內部詞素為皆為動詞，前者修飾後者，組成修飾語、中心詞均為動詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞只有1個，如：

為什麼這怒噉，這狂嘯，鼙鼓與金鈺與虎與豹？（〈夜半松風〉）

「怒噉」在平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數為0，在作者詩中只出現過一次，算是志摩特有詞彙。

詞性部分，「怒」來源為動詞，《說文解字》曰：「怒，恚也」，如：「怒不可遏」，而「噉」在《說文解字》意思為「吼也」，在此為動詞，如：清 蒲松齡〈聊齋志異·嬰寧〉：「外有婢子噉聲而應。」，現代漢語多以「呼」、「號」、「叫」代替，因此「怒噉」內部詞素皆為動詞，「怒」修飾「噉」，意思是「生氣地叫」，為偏正結構詞語「VV」型。

一般中心詞為動詞的偏正結構詞語多為述語，不過在「怒噉」在句中與「狂嘯」均為動詞作主語。

## (六) 偏正結構「NV」型新詞

所謂的偏正結構詞語「NV」型，其內部詞素第一個為名詞，第二個詞素為動詞，前者修飾後者，組成修飾語為名詞，中心詞為動詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有3個，如下：

傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）

這陣子可不輕我當是 / 已經完了，已經整個的 / 脫離了這世界，縹緲的，  
/ 不知到了哪兒，彷彿有 / 一朵蓮花似的雲擁著我（〈愛的靈感〉）

它正升起在這教堂的後背， / 但它答我以嘲諷似的謎瞬， / 在星光下相對，我與我的迷謎！（〈在哀克剎脫教堂前〉）

「夜嚼」、「雲擁」、「謎瞬」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為0，為志摩特有詞彙，在作者詩中都只出現過一次。

詞義方面，「夜嚼」在詩中解釋為「在夜晚咀嚼」，「雲擁」放入句中當作「如雲一般簇擁」。至於「謎瞬」一詞，「瞬」在《康熙字典》解釋為「目自動也」，如：〈列子·湯問〉：「爾先學不瞬，而後可言射矣。」也有「看；注視」的意思，清 蒲松齡〈聊齋志異·嬰寧〉：「生無語，目注嬰寧，不遑他瞬。」根據詩境，「瞬」宜作「眨眼」解，為動詞，因此「謎瞬」應解釋成「如謎一般地眨眼」。

由上述可知「夜嚼」、「雲擁」、「謎瞬」三詞的關係為「夜」修飾「嚼」，「雲」修飾「擁」，「謎」修飾「瞬」，「夜」、「雲」、「謎」為名詞作修飾語，「嚼」、「擁」、「瞬」為動詞作中心語，皆屬於偏正結構詞語「NV」型。

一般中心詞為動詞的偏正結構詞語通常在句中作述語，如「雲擁」即是，不過「夜嚼」、「謎瞬」在詩句中皆為動詞作賓語，屬於詞性上的活用。

### (七) 偏正結構「AA」型新詞

所謂的偏正結構詞語「AA」型，其內部詞素皆為形容詞，一為中心詞一為修飾語，組成偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 2 個，如下：

經脈膠成同命絲， / 單等春風到開一個**滿豔**（〈休怪我的臉沉〉）(P326)  
翹著尾尖，它不作聲， / **豔異**照亮了濃密（〈黃鸝〉）(P381)

「滿豔」、「豔異」在古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，「滿豔」未出現於平衡語料庫，「豔異」則出現過一次，現代漢語及古籍少用，算是志摩的特殊詞彙。

詞義方面，「滿豔」在詩中應解釋作「全部豔麗」，所以「滿」、「豔」皆為形容詞，「滿」修飾「豔」。而「豔異」根據詩意當解釋為「豔麗異常」，「豔」、「異」皆為形容詞，「異」修飾「豔」。因此「滿豔」、「豔異」屬於偏正結構詞語「AA」型。

一般中心詞為形容詞的偏正結構詞語通常在句中作定語或狀語，如「豔異」即是形容詞作狀語，修飾述語「照亮」。不過「滿豔」在句中為形容詞作賓語，為詞性上的活用。

### (八) 偏正結構「NA」型新詞

所謂的偏正結構詞語「NA」型，其內部詞素第一個為名詞，第二個詞素為形容詞，前者修飾後者，組成修飾語為名詞，中心詞為形容詞的偏正結構詞語。在志摩詩歌中，此類新詞共有 2 個，如下：

密稠稠，七分鵝黃，三分**桔綠**（〈康橋再會罷〉）(P360)  
像一座島，/ 在**蟒綠**的海濤間，不自主的在浮沉……（〈我等候你〉）(P387)

「桔綠」、「蟒綠」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙，在作者詩中都只出現過一次。

詞義方面，「桔綠」意思是「如桔一般綠」，「蟒綠」則解釋為「如蟒蛇一般

綠」，因此「桔」、「蟒」皆為名詞作修飾語，「綠」為形容詞作中心詞。

一般中心詞為形容詞的偏正結構詞語在句中多作定語或狀語，如「蟒綠」即為定語，修飾「海濤」，而「桔綠」在詩中卻與「鵝黃」同為賓語，算是詞性上的活用。

### (九) 偏正結構三音節新詞

所謂的「三音節詞」，是由三個音節組成的詞，在志摩新詩中一共出現了14個屬於偏正結構的三音節新詞。通常三音節詞包含「二一」型及「一二」型兩種，「二一」型的三音節詞，如：牛仔褲、玻璃鞋、乒乓球……等，而「一二」型的三音節詞，如：烏魚子、鮮奶油、紅蜻蜓……等，特別的是在志摩詩歌中所有偏正結構的三音節新詞均屬於「二一」型，詞語分析如下：

她入夢境了—— / 香爐裏裊起一縷碧螺煙（〈她是睡著了〉）（P404）

露水合著嘴唇吃，經脈膠成同命絲（〈休怪我的臉沉〉）（P326）

啊，她身上有硃砂梅的清香（〈雪花的快樂〉）

放進下面走道上洗被單襯衣大小毛巾的胰子味（〈西窗〉）

青湛湛的河水，曲玲玲的流轉， / 繞一個梅花島，畫幾個美人渦（〈渦堤孩新婚歌〉）

渦堤孩新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）

「碧螺煙」、「同命絲」、「硃砂梅」、「美人渦」、「胰子味」、「渦堤孩」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為0，亦未出現於詞彙收錄完整的《漢語大詞典》，在作者詩中都只出現過一次，算是志摩的特有詞彙。

三個音節組成的三音節詞，詞語結構較複雜，可分作兩個層次探討，第一層次先將各詞語分成「碧螺 / 煙」、「同命 / 絲」、「硃砂 / 梅」、「美人 / 渦」、「胰子 / 味」、「渦堤 / 孩」，所以「子」、「煙」、「絲」、「梅」、「渦」、「味」、「孩」皆為名詞作中心語。

至於修飾語部分，「碧螺」、「同命」、「硃砂」、「美人」第二層次內部可再細分為偏正結構詞語「AN」型，「渦堤」屬於偏正結構詞語「NN」型，而「胰子」在《漢語大詞典》的解釋為「本為豬、羊等動物的胰。舊時，以豬胰浸酒中，冬日塗抹手面，可免皸裂。後因藉稱皂莢和肥皂為『胰子』」，依據詞義判斷「胰」為名詞，「子」為詞綴，無義，所以「胰子」為派生詞。

頭戴一頂開花帽（〈半夜深巷琵琶〉）

又比是個力乏的朝山客（〈休怪我的臉沉〉）（P327）

天昏昏有層雲裏 / 那掣電是探海火！（〈三月十二深夜大沽口外〉）

不能往閹子身上推，活罪，—— / 一包藥粉換著了一身的毒鱗! (<罪與罰 (二)>)

「開花帽」、「朝山客」、「探海火」、「閹子身」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特殊詞彙，在作者詩中都只出現過一次。

第一層次先將各詞語分成「開花 / 帽」、「朝山 / 客」、「探海 / 火」、「閹子 / 身」，所以「帽」、「客」、「火」、「身」皆為名詞作中心語。

第二層次探究修飾語內部，「開花」、「朝山」、「探海」皆為動賓結構詞語，至於「閹子」的內部構詞，「閹」在《說文解字》的意思是「豎也。宮中奄閹閉門者」，本作「當作宮中掩門者」解，後《說文解字注》有言：「今謂之宦人」，因此當解釋為「被閹割的人。指宮中守門的太監。後為太監的通稱。」可知為名詞，而「子」無義，所以「閹子」本身為派生詞。

現吃虧的當然是女人，也可憐， / 一步的孽報追著一步的孽因， / 她又放進一團搗亂的風片 / 摟住了難免處女羞的花窗簾 (<西窗>)  
你看， / 有的是抽心爛，有的是捲邊焦! (<變與不變>)

「處女羞」、「抽心爛」、「捲邊焦」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，在作者詩中都只出現過一次，為志摩的特殊詞彙。

第一層次先將各詞語分成「處女 / 羞」、「抽心 / 爛」、「捲邊 / 焦」，所以「羞」、「爛」、「焦」皆為動詞作中心語。

至於第二層次修飾語部分，「處女」的意思為「特指未出嫁、未曾有過性行為的女子」，如：宋 蘇軾〈書鄆陵王主簿所畫折枝〉詩之二：「瘦竹如幽人，幽花如處女。」因此「處女」偏正結構詞語「AN」型，而「抽心」與「捲邊」同為動賓結構詞語。

一般中心詞為動詞的詞語在句中多作述語，不過「處女羞」在詩中為動詞作定語，修飾「花窗簾」；「抽心爛」與「捲邊焦」在句中為動詞作賓語，算是詞性上的活用。

眼裏直流着白豆粗的眼淚 (<卡爾佛里>)

「白豆粗」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數為 0，在作者詩中只出現過一次，為志摩的特殊詞彙。

第一層次先分成「白豆 / 粗」，而「粗」為形容詞作中心語，第二層次再細分修飾語「白豆」為偏正結構詞語，「白」修飾「豆」。

## 二、並列結構新詞居次

所謂的並列結構，也有人稱為聯合式，通常並列結構的組成詞素誰也不修飾誰，誰也不附屬於誰，而是兩個地位相等的詞素組合而成。而並列結構又可分為同義、類義、反義、偏義、新義各種類型。<sup>136</sup>筆者將志摩詩歌中篩選出來的並列結構新詞按照其內部詞素組成不同，再細分為「NN」型、「VV」型、「AA」型三類探討。

### (一) 並列結構「NN」型新詞

所謂的並列結構詞語「NN」型，指的是並列結構詞語的內部詞素由兩個名詞組成，這兩個名詞屬於平等、並列的關係，彼此不帶有修飾功能。在志摩詩歌中，此類新詞共有 2 個，如下：

是何等肩腕，是何等神通 / 能雕鏤你的臟的系統 (〈猛虎〉) (P288)  
憂愁 / 新竹似的豁裂了外籜 / 透露內裏的青篁 / 又為我洗淨 / 障眼的盲翳 / 重見宇宙的歡欣 / 這或許是我生命重新的機兆 / 大自然的精神容納我的祈禱 (〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉) (P451)、

「肩腕」解釋作「肩膀與手腕」、「機兆」解釋作「機會與徵兆」，此二詞詩人濃縮句中結構而產生的新詞，內部組成詞素皆為名詞，且彼此不具有修飾作用，屬於並列結構詞語。

其中「肩腕」於平衡語料庫及古典詩文中出現次數為 0，而「機兆」曾出現於古代作品，《漢語大詞典》解釋為「先兆」，如：〈三國志·蜀志·先主傳〉：「睹其機兆，赫然憤發，與車騎將軍董承同謀誅操。」以及唐李白〈感時留別從兄徐王延年從弟延陵〉詩：「大賢達機兆，豈獨慮安危。」不過「機兆」一詞於志摩的〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉中的意思為「機會與徵兆」，與古代詞例意義不同，故該詞為舊詞新用，亦列入徐志摩特殊新詞。

以上三例內部詞素皆為名詞，且為並列關係，因此屬於並列結構新詞「NN」型。

### (二) 並列結構「VV」型新詞

所謂的並列結構詞語「VV」型，指的是並列結構詞語的內部詞素由兩個動詞組成，這兩個動詞屬於平等、並列的關係，彼此不帶有修飾功能。在志摩詩歌中，此類新詞共有 4 個，如下：

<sup>136</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009年，頁 2-3。

最難忘騫士德頓橋下的星磷壩樂， / 談舞殷勤 (〈康橋再會罷〉) (P360)  
這時候蘆雪在明月下翻舞 (〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉)  
認識老人們的嗔顰 (〈五老峰〉) (P535) (類義) (並列)  
我禁不住大聲喊噉 (〈破廟〉) (P419) (並列)

「談舞」、「翻舞」、「嗔顰」、「喊噉」，於平衡語料庫及古典資料庫搜尋次數皆為 0，為志摩特有詞彙。

「談舞」解釋為「彈奏與跳舞」、「翻舞」當解釋為「翻轉與飛舞」。

「嗔顰」一詞，「嗔」在《說文解字》本為「盛氣也」，後《廣韻》解釋：「本作瞋，怒也」，所以在此當作「發怒、生氣」解，如：南朝宋 劉義慶〈世說新語·德行〉：「丞相見長豫輒喜，見敬豫輒嗔。」而「顰」字在《玉篇》解釋是「顰蹙，憂愁不樂之狀也」，《康熙字典》指出「又通作瞋」，如：《莊子·天運篇》：「西施病心而瞋其里，其里之醜人見而美之，歸亦捧心而瞋其里。」「顰」可解釋為「皺眉」，因此「嗔顰」當解釋作「生氣與皺眉」，三詞皆為志摩濃縮句中並列結構而產生的並列結構新詞。

至於志摩〈破廟〉中的「喊噉」，「噉」在《說文解字》的意思是「吼也」，與「喊」的意思相同，所以「喊噉」屬於同義並列結構詞語。

以上的並列結構詞語內部詞素皆是動詞，因此屬於並列結構新詞「VV」型。一般由動詞詞素構成的並列結構詞語在句中多為述語，如「翻舞」與「喊噉」即是，不過「談舞」、「嗔顰」在句中卻是動詞作賓語用，屬於詞性上的活用。

### (三) 並列結構「AA」型新詞

所謂的並列結構「AA」型，指的是並列結構詞語的內部詞素由兩個形容詞組成，這兩個形容詞屬於平等、並列的關係，彼此不帶有修飾功能。在志摩詩歌中，此類新詞共有 6 個，如下：

看！那巉巖缺處 / 透露著天，窈遠的蒼天 (〈五老峰〉)  
看它，一輪腴滿的嫵媚 (〈秋月〉)  
死是座偉祕的洪爐 (〈哀曼殊斐兒〉)  
它們伸拓著巨靈的巨掌， / 把所有的忻快攔擋 (〈難忘〉)  
天叫我不遂理想的心願 / 又叫在熱譚中漏泄了 / 我的懷內的珠光 (〈愛的靈感〉)  
它那原來青爽的平陽 (〈愛的靈感〉)

「窈遠」、「腴滿」、「偉祕」、「忻快」、「熱譚」、「青爽」於平衡語料庫及古典

資料庫搜尋出現次數皆為 0，亦未出現於詞彙收錄完整的《漢語大詞典》，為志摩特有詞彙。

「窈遠」一詞中的「窈」在《說文解字》的解釋為「深遠也」，如《老子》：「窈兮冥兮，其中有精」以及唐 韓愈〈送李願歸盤谷序〉：「**窈**而深，廓其有容」，因此「窈遠」當解釋作「深且遠」，「窈」與「遠」為並列關係。

此外，「腴滿」解釋為「豐腴與圓滿」，「偉祕」解釋作「偉大且神秘」，詞語內部亦屬於並列關係。

至於「忻快」中的「忻」，《說文解字》的意思是「闔也」，《說文解字注》補充：「**忻**謂心之開發」，所以作「喜悅」解，如：唐 韓愈〈桃源圖〉詩：「南宮先生**忻**得之，波濤入筆驅文辭」，所以「忻快」應解釋為「喜悅與快樂」，「忻」與「快」為同義並列關係。

而「熱譫」一詞中，「譫」在《康熙字典》的解釋是「多言」，因此「熱譫」可解釋成「熱情與多言」，內部關係屬於並列。

「青爽」依據詩意當解釋為「青翠與舒爽」，「青」與「爽」為並列關係。

以上六詞內部詞素都是並列關係，且構成詞素皆為形容詞，因此屬於並列結構詞語「AA」型。

將這些詞彙回歸句中，通常由形容詞詞素構成的並列結構詞語多為形容詞，如「窈遠」、「腴滿」、「偉祕」即為形容詞作定語，符合現代語法，而「忻快」、「熱譫」為形容詞作賓語，屬於詞性上的活用。

### 三、其他結構的新詞較少

徐志摩詩歌新詞中，主謂、動補、動賓結構詞語數量不多，分別為 6 個、5 個、3 個，差距不大，是徐志摩較少使用的構詞類型。以下分「主謂結構新詞」、「動補結構新詞」以及「動賓結構新詞」三部分介紹。

#### (一) 主謂結構新詞

所謂的主謂結構詞語，指的是名詞詞素加上一個動詞或形容詞詞素。兩者形成了主語和謂語的關係，有如一個句子一般，也就是「什麼東西怎麼了」的構詞型態<sup>137</sup>。徐志摩詩中的新詞屬於主謂結構的詞語共有 6 個，如下：

像暗天偶露的**星晞**，她是誰？（〈在不知名的道旁〉）

不見了晦盲的雲羅與**霧網**（〈自然與人生〉）（P365）

小蛙獨坐在殘蘭的胸前，聽隔院**蚓鳴**（〈石虎胡同七號〉）（P532）

<sup>137</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009 年，頁 5。

「星晞」、「霧錮」、「蚓鳴」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特殊新詞。

這三詞內部第一個詞素「星」、「霧」、「蚓」皆為名詞作主語。

謂語部分，「晞」在《說文解字》中意思有「乾」之意，如〈詩經·蒹葭〉：「蒹葭萋萋，白露未晞」，而「晞」字在《詩經》傳中有「明之始升」的意思，如：〈詩經·東方未明〉：「東方未晞，顛倒衣裳」，在此搭配主語「星」，意思較接近後者，「晞」在此作「露出光亮」解，為動詞。所以「星晞」可解釋為「星星露出光亮」，為主謂結構詞語。

而「錮」在《說文解字》本義為「鑄塞也」，後《廣韻》解釋為「禁錮，重繫也」，古例有〈後漢書·崔駰傳〉：「董卓以是收烈付郡獄，錮之，銀鑿鐵鎖」，作動詞，因此「霧錮」當解釋為「霧囚禁」，屬於主謂結構詞語。

至於「蚓鳴」可直接解釋成「蚯蚓鳴叫」，為主謂結構詞語。語法方面，「星晞」、「霧錮」、「蚓鳴」三詞在句中皆作賓語。

設如我星明有福，素願竟酬（〈康橋，再會罷〉）

廚房裏飯焦魚腥蒜苗是腐乳的 / 沁芳南（〈西窗〉）（P293）（主謂）

難忘村裡姑娘的腮紅頸白（〈康橋再會罷〉）（P361）（主謂）

「星明」、「飯焦」、「頸白」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。

這三詞內部第一個詞素「星」、「飯」、「頸」皆為名詞作主語，而第二個詞素「明」、「焦」、「白」皆為形容詞作謂語，因此「星明」、「飯焦」、「頸白」皆屬於主謂結構詞語。

在語法上，「星明」放入詩中，意思當解釋成「如星星明亮一般」，變為修飾述語「有」的狀語；而「飯焦」與句中「魚腥」、「蒜苗」並列為主語；至於「頸白」與前面的「腮紅」同為句中賓語。

## （二）動補結構新詞

所謂動補結構，是指內部結構前一個詞素為動詞，後一個詞素具有補充性、修飾性的作用，補充修飾前面的動詞，所以後一個構詞元素通常是形容詞。由於動補結構是以前一個字的動詞詞素作為語義核心，所以動補性的構詞在句子當中很少是名詞性或形容詞性的，一般以動詞性為主，例如「表白」、「闡明」、「澄清」……等。動補結構可以用「A 之使 B」的結構來測試，例如「表白」，是由「表之使白」的概念構成。<sup>138</sup>志摩詩歌新詞共有 5 個動補結構詞語，如下：

<sup>138</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009 年，頁 4。

我的心震盲了我的聽（〈我等候你〉）  
雖則我心裏燒着潑旺的火（〈我等候你〉）  
我也只要一些同情的溫暖， / 遮掩我的副殘的餘骸（〈叫化活該〉）  
你們讓你們回復了的天性懺悔，讓眼淚的滾油煎淨了的（〈罪與罰（一）〉）

「震盲」、「潑旺」、「副殘」、「煎淨」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。

這些詞彙的第一個詞素「震」、「潑」、「副」、「煎」皆為動詞，且內部詞素皆能符合「A 之使 B」的結構，如「震盲」符合「震之使盲」、「潑旺」符合「潑之使旺」、「副殘」符合「副之使殘」、「煎淨」符合「煎之使淨」，因此同屬動補結構詞語。

那村姑先對著我身上細細的端詳； / 活像隻羽毛浸癩了的鳥（〈這年頭活著不易〉）

「浸癩」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數為 0，同樣是志摩特有詞彙。該詞第一個詞素「浸」為動詞，而「癩」在《玉篇》解釋作「不能飛也。枯病也」，而《漢語大詞典》另有「不飽滿、凹下去」的意思，如《官場現形記》：「兵丁們……把他背朝上，臉朝下，懸空着伏在板凳上，好等他把嘴裏喝進去的水淌出來，淌了半天，水也少了，肚子也癩了，然後拿他抬到艙裏去睡」，依據詩意此處「癩」應作「不飽滿」解，屬於形容詞，且「浸癩」也能符合「A 之使 B」的結構，「浸之使癩」，因此為動補結構詞語。

### （三）動賓結構新詞

所謂動賓結構，是指內部結構前一個詞素為動詞，後一個詞素為名詞作賓語，<sup>139</sup>接受前一個動詞詞素所加諸的動作。志摩詩中的新詞有 3 個，如下：

劇心的慘劇與怡神的寧靜：---- / 誰是主，誰是賓，誰幻復誰真？（〈自然與人生〉）  
一腔情熱，教玫瑰噙淚點首（〈康橋再會罷〉）  
這一車上有各等的年歲，各色的人： / 有出鬚的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）

「劇心」、「噙淚」、「出鬚」於平衡語料庫及古典資料庫搜尋出現次數皆為 0，為志摩特有詞彙。

<sup>139</sup> 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北縣：正中，2009 年，頁 4。

「劇」在《說文解字》的解釋為「利傷也」，如：宋 蘇軾〈順濟王廟新獲石碣記〉：「逍遙江上，得古箭鏃，槩鋒而劍脊，其廉可劇」，依據詞義可判斷「劇」為動詞，因此「劇心」屬於動賓結構詞語，意思可解釋成「割心、傷心」。

而「噙」為方言詞彙，未出現於古代字典，在《漢語大詞典》的意思是「(嘴或眼裡)含」，如：《二刻拍案驚奇》卷五：「夫人驚慌抽身急回，噙着一把眼淚來與相公商量」，可知「噙」為動詞，因此「噙淚」在詞語結構上屬於動賓結構，「噙淚」可解釋為「含淚」。

至於「出鬚」，依據詩意當解釋作「長鬚鬚」，自然語言多半用「生鬚」、「長鬚」來表示，因此也屬於動賓結構詞語。

以上為志摩詩歌新詞的詞語結構類型。綜觀其詩歌所有新詞，構詞方式以「意義造詞」為主要手段，其中偏正結構新詞占絕大多數，並列結構新詞其次。且新詞內部詞素搭配類型多變具巧思，置入詩中詞性活用不受拘束。可見志摩創造新詞除了顧及新詞所具備表意功能、詞彙風格、效果營造外，還能注重詞語的形式結構上的多元，產生內外兼美的新詞。

### 第三節 徐志摩新詞的運用效果分析

從前面二節討論可看出徐志摩詩歌新詞的產生途徑及詞語結構傾向，皆以理性角度進行觀察分析。本節筆者將由理性觀察轉入文學感性範疇，深入探討徐志摩詩歌的新詞運用在作品中所產生的效果與特色。統觀志摩所有新詩作品，根據其新詞的使用情況歸納成「追求語句精鍊」、「擴大修飾語存在空間，使描述更精確」、「透過特殊鍊字方式達到新奇效果」、「講究詩句結構整齊」、「注重詩歌音韻協調」、「為現代詩增添古典韻味」、「善用譬喻，使詞義更精準」、「特殊搭配賦予詞彙新奇感」共八點論述：

#### 一、追求語句的精鍊

徐志摩濃縮句中結構而產生節縮新詞，使得原本要以四、五個字才能交代完整的結構，詩人只須使用一個複詞便可表達，使詩句精簡、密度提升，語言濃得化不開，足見志摩詩歌創作積極追求聞一多「繪畫美」（詞藻美）的用心，也是成就其詩歌詞藻華美凝鍊的關鍵。

節縮新詞能將原本複雜的結構濃縮成為一個詞語，大大精簡了詩歌語句。其實際方式是將這些節縮後的詞語置入句中，取代原本複雜的結構，使得句中的主語、賓語、述語、定語……等成分的字數得以減少，達到精鍊詩句的效果。詳細例子如下：

### (一) 使主語更加精簡

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊(〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)  
一星的微燄在我的胸中。(〈一星弱火〉)  
鴉影侵入斜日的光圈(〈愛的靈感〉)

例一新詞「航影」的使用，讓該句主語由「那漁船與航行的影子」精簡為「那漁船與航影」；例二「微燄」的使用，讓主語「一星的微弱的火燄」變成「一星的微燄」，同時精簡後的主語誦讀起來也不會如原本主語那樣複雜拗口；例三新詞「鴉影」的運用，使主語由「烏鴉的影子」精簡為「鴉影」。

明月瀉影在眠熟的波心(〈月下雷峰影片〉)  
多情的鴉鳥，他終宵聲訴(〈杜鵑〉)  
萬方的風息都不容許我猶豫——  
我不能回頭，運命驅策著我！(〈我等候你〉)

例一新詞「瀉影」的使用，讓主語「明月流瀉的影子」精簡為「明月瀉影」；例二「鴉鳥」的運用，使該句主語「多情的杜鵑鳥」精簡成「多情的鴉鳥」；而例三新詞「風息」的使用，讓主語由「萬方的風的聲息」變成「萬方的風息」。

### (二) 使賓語更加精簡

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊，喚起遼遠的夢景與夢趣(〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)  
血赤金黃，  
盡是愛主戀神的辛勤手續(〈康橋再會罷〉)  
那是我愛最靈動的明睛(〈白鬚的海老兒〉)  
那掣電是探海火！(〈三月十二深夜大沽口外〉)

例一新詞「夢趣」的使用，使賓語由「遼遠的夢景與夢的趣味」精簡成「遼遠的夢景與夢趣」；例二「手續」的使用，讓賓語由「愛主戀神的辛勤親手建下的功績」精簡成「愛主戀神的辛勤手續」；而例三「明睛」的運用，使該句賓語由「我

愛最靈動的明亮的眼睛」變成「我愛最靈動的明睛」，精鍊原本複雜的賓語；至於例四「探海火」的使用，讓賓語由「試探海洋的火」精簡為「探海火」。其他精簡賓語之例尚有：

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺（〈無題〉）  
晴光裏漾起心泉的秘密（〈別擰我，疼〉）  
這軀體如同一個財虜（〈愛的靈感〉）  
誰的工程與搏造的手痕？（〈五老峰〉）  
他們借用普羅列塔里亞的瓢匙（〈西窗〉）  
又比是個力乏的朝山客（〈休怪我的臉沉〉）  
我聽見了天寧寺的禮懺聲！（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
那廊下的青玉缸裏養著魚，真鳳尾（〈殘詩〉）  
這一車上有各等的年歲，各色的人：  
有出鬚的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）  
庭院是一片靜  
聽市謠圍抱  
織成一地松影（〈山中〉）（兼語）  
震天撤地，彌蓋我愛的康橋，  
如慈母之於睡兒，暖抱軟吻（〈康橋再會罷〉）

### （三）使述語更加精簡

我精魂騰躍，滿想化入音波，  
震天撤地，彌蓋我愛的康橋，  
如慈母之於睡兒，暖抱軟吻（〈康橋再會罷〉）  
不要憑空往大坑裏盲跳（〈休怪我的臉沉〉）  
叢林中有鷓鴣在悍辯（〈問誰〉）

例一使用新詞「暖抱」、「軟吻」，使原本句中述語「溫暖的擁抱與柔軟的吻」精簡成「暖抱軟吻」；例二新詞「盲跳」的使用，讓述語「盲目地跳」精簡成「盲跳」；至於例三使用「悍辯」，能將原本的述語「凶悍地辯論」精簡為「悍辯」。

夢覺似的驟感戀愛之莊嚴（〈哀曼殊斐兒〉）  
騫士德頓橋下的星磷壩樂， / 談舞殷勤（〈康橋再會罷〉）  
這時候蘆雪在明月下翻舞（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

例一新詞「驟感」的使用，能讓該句述語「驟然感覺」精簡為「驟感」；而例二

使用新詞「談舞」，使述語「談笑與跳舞」濃縮成「談舞」；例三新詞「翻舞」的運用，使述語「翻飛舞動」精簡為「翻舞」。

#### (四) 使定語更加精簡

最勁冽的祭肴的香味也穿不透這嚴封的地層（〈毒藥〉）  
死是座偉祕的洪爐（〈哀曼殊斐兒〉）  
永遠宣揚宇宙的靈通  
化成月的慘綠在每個  
睡孩的夢上添深顏色（〈愛的靈感〉）

例一使用新詞「祭肴」，能使定語「最勁冽的祭祀的菜餚」精簡成「最勁冽的祭肴」，誦讀起來也較簡單順口；例二新詞「偉祕」的運用，使定語「偉大且神秘」精簡為「偉祕」；例三運用新詞「睡孩」，使定語「熟睡的孩兒」精簡成「睡孩」。

## 二、擴大修飾語存在空間，使描述更精確

透過節縮新詞的運用，能將句中成分化結構為詞語，令原本拗口拖沓的結構變得精鍊簡潔，而詩人便能在前面添加更多的修飾語，使詩句描述趨於細緻、精確，貼近創作本意。如：〈白鬚的海老兒〉一詩：

那是我愛最靈動的明睛（〈白鬚的海老兒〉）

「明睛」解釋為「明亮的眼睛」，將詞語意思回歸詩中，該句賓語本應為「我愛最靈動的明亮的眼睛」。我們可清楚看見若未使用「明睛」一詞，語句顯得繁複，同時也會造成誦讀時的拗口。因此以節縮新詞「明睛」取代「明亮的眼睛」，能使詩句精鍊，而在「明睛」之前也擴大了修飾語存在的空間，詩人可以添加更多修飾語，使詩句描述更精確。其他相似例子如：

血淋漓的踐踏過三角稜的勁刺（〈無題〉）  
他們借用普羅列塔里亞的瓢匙（〈西窗〉）  
明月瀉影在眠熟的波心（〈月下雷峰影片〉）  
又比是個力乏的朝山客（〈休怪我的臉沉〉）  
血赤金黃，  
盡是愛主戀神的辛勤手續（〈康橋再會罷〉）

夢覺似的驟感戀愛之莊嚴（〈哀曼殊斐兒〉）

### 三、透過特殊鍊字方式達到新奇效果

徐志摩有些新詞的節縮方式奇特，例如：「杜鵑鳥」一般會精簡為「杜鵑」，志摩卻一反常態地留下後面二字濃縮為「鵑鳥」一詞，產生獨樹一格的新詞，即便是節縮詞語亦能不落俗套，產生新奇效果。其他如：

市井歌謠——市謠

微弱的火燄——微燄

財富的俘虜——財虜

親手製造的痕跡——手痕

柔軟的親吻——軟吻

驟然感覺——驟感

「市井歌謠」本應節縮為「市歌」，而志摩卻作「市謠」；「微弱的火燄」本應節縮為「微火」，而志摩卻作「微燄」；「財富的俘虜」本應節縮為「財俘」，而志摩卻作「財虜」；「親手製造的痕跡」本應節縮為「手跡」，而志摩卻作「手痕」；「柔軟的親吻」本應節縮為「柔吻」，而志摩卻作「軟吻」；「驟然感覺」本應節縮為「驟覺」，而志摩卻作「驟感」。以上皆為詩人特殊節縮新詞之例。

### 四、講究詩句結構整齊

徐志摩十分講究詩形和章法，因此創造新詞入詩，除了發揮其本身的新奇效果外，也會留心於新詞的詞語結構是否能和詩中其他詞語的協調，以符合他一貫追求聞一多三美中講求詩節勻稱、詩句均齊的「建築美」（詩形美），增加誦讀時的節奏感。例子如下：

嚶嚶的清音，繚繞著村舍的靜謐，  
彷彿是幽谷裡的小鳥，歡噪著清晨（〈天國的消息〉）  
是何等肩腕，是何等神通 / 能雕鏤你的臟的系統（〈猛虎〉）  
你渺小的子影面對這冥盲的前程（〈無題〉）

例一使用新詞「歡噪」入詩，詞語結構上能與上句的動詞「繚繞」協調。例二使

用節縮新詞「肩腕」與下一句相對處的「神通」同為複詞，構成整齊句型，提升誦讀節奏。例三以新詞「子影」入詩，使得句中「渺小的子影」結構能與後面「冥盲的前程」相對，讓詩句更加整齊、對稱。

此外，志摩將新詞置入詩中，除了注重詩句形式結構的對襯外，還能兼顧句中用語風格的協調，營造整體一致的詩歌氛圍。如：

這一車上有各等的年歲，各色的人：

有出鬚的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）

不知有幾遭的明月，星群，晴霞（〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉）

不見了晦盲的雲羅與霧網（〈自然與人生〉）

〈車上〉中的新詞「奶孩」、「出鬚」與句中「青年」同為複詞，詞語結構協調，構成整齊句型。且詩中「出鬚的」、「奶孩」、「青年」、「商」、「兵」皆為人的類型，所以志摩注重形式整齊外，亦能關注詩意。〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉使用新詞「星群」，其與「明月」、「晴霞」皆為複詞，且三者都是出現於天空的自然美景，用語內容、風格協調。〈自然與人生〉中作者以新詞「霧網」入詩，與前面同為主謂結構詞語的「雲羅」對稱，兩詞內容、風格也相似。

更有那漁船與航影，亭亭的粘附

在天邊，喚起遼遠的夢景與夢趣（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）

我精魂騰躍，滿想化入音波，

震天撤地，彌蓋我愛的康橋，

如慈母之於睡兒，暖抱軟吻（〈康橋再會罷〉）

〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉中詩人濃縮「夢的趣味」產生「夢趣」，能使語句精鍊，同時詞語結構與風格又能與前面的「夢景」協調。詩人還將節縮新詞「航影」置於詩中，詞語結構、內容都能與「漁船」協調。至於〈康橋再會罷〉裡的新詞「睡兒」詞語結構與「慈母」協調，用語關係相對，加上「暖抱」、「軟吻」兩個新詞並列於此，詞語結構、風格上亦彼此協調。

密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠（〈康橋再會罷〉）

一腔情熱，教玫瑰噙淚點首（〈康橋再會罷〉）

重來此地，再撿起詩針詩線

繡我理想生命的鮮花（〈康橋再會罷〉）

〈康橋再會罷〉裡例一使用新詞「桔綠」詞語結構能與上一句的「鵝黃」相對，

使得句式整齊美觀，加上兩者同為鮮豔的顏色詞，風格相近。例二鑲嵌古詞的新詞「噙淚」，在句中詞語結構能與「點首」協調，誦讀時更具節奏感，且兩詞同為人類動作，在此是詩人刻意將玫瑰擬人化。例三將新詞「詩針」、「詩線」放入句中，不僅兩者詞語結構協調，而且其內部的「針」與「線」能呼應後面的「繡」，將詩歌書寫生命理想一事譬喻為以針線繡花，協助整體詩意的呈現。

看守，你須用心的看守，  
這活潑的流谿，  
莫錯過，在這清波裡優遊，  
**青臍**與**紅鱗**（〈問誰〉）  
靜默，休教驚斷了夢神的慙慙；  
抽一絲**金絡**，  
一絲**銀絡**，  
抽一絲晚霞的**紫曛**（〈她是睡著了〉）

〈問誰〉中的新詞「青臍」，在句中不僅詞語結構能與「紅鱗」協調，其呈現的繽紛色彩在風格上亦能彼此呼應，凸顯水的清澈。〈她是睡著了〉裡的新詞「紫曛」，不僅詞語結構上能與「金絡」、「銀絡」協調，其顏色與意境作者也關注到協調、呼應。

她有的是愛花癖，  
我愛看她的憐惜——  
一樣是芬芳，她說，**滿花**與**殘花**（〈客中〉）  
為什麼這**怒噉**，這**狂嘯**，鼉鼓與金鉦與虎與豹？（〈夜半松風〉）  
善笑的**藤孃**，袒酥懷任團團的**柿掌**綢繆  
百尺的**槐翁**，在微風中俯身將**棠姑**抱摟（〈石虎胡同七號〉）

〈客中〉以新詞「滿花」入詩，不只詞語結構上與「殘花」相同，連意象上都與「殘花」形成對比。〈夜半松風〉的新詞「怒噉」在句中不僅詞語結構能與「狂嘯」協調，使句式整齊，提升誦讀的節奏感，同時在用語風格及意境方面亦能彼此呼應。〈石虎胡同七號〉中新詞「藤孃」、「柿掌」、「槐翁」、「棠姑」的出現，四者詞語結構皆相同，且都能使植物產生擬人效果，置入同一首詩，是詩人刻意營造相同的詞彙風格。

## 五、注重詩歌音韻協調

徐志摩十分重視詩歌音節，他說過：「詩絕不僅是好看的字眼，鏗鏘的音節；

乃是聖靈感動的結果，美的實現，宇宙之真理的流露。」<sup>140</sup>因此徐志摩在注重詞彙典雅凝鍊外，更重視音樂美，有時在句末置入新詞，是為了達到協韻的效果。這恰好也符合志摩追求聞一多三美中的「音樂美」，講究音節和諧流暢、韻腳錯落有致，其詩歌的盛譽也多是由於音樂美而來。如：

灑上玫瑰花，灑上玫瑰花  
休攙雜一小枝的水松  
在寂寞中她寂靜的解化（〈詠詞〉）  
也是一宗解化——  
「本無家 / 任飄泊到天涯」（〈卑微〉）

詞素易位新詞「解化」能與〈詠詞〉中的「玫瑰花」、「水松」協韻，同樣與〈卑微〉中的「天涯」協Y韻。

但當月光將花影描上石隙，  
這粗醜的頑石也化生了媚跡（〈天神似的英雄〉）  
烈情的火焰，在層雲中狂竄  
戀愛，嫉妒，咒詛，嘲諷，報復，犧牲，悶煩（〈自然與人生〉）  
她是睡著了——  
星光下一朵斜歇的白蓮；  
她入夢境了——  
香爐裏裊起一縷碧螺煙。（〈她是睡著了〉）

例一新詞「媚跡」能與前句的「石隙」協一韻。例二使用詞素易位新詞「悶煩」能與前句的「狂竄」協ㄩ韻。例三新詞「碧螺煙」能與前面的「白蓮」同樣協ㄩ韻。

是誰的工程與搏造的手痕？  
在這互古的空靈中 陵慢著天風，  
天體與天氛！（〈五老峰〉）  
我又飛吻給銀河邊的星，  
那是我愛最靈動的明睛（〈白鬚的海老兒〉）

例一節縮新詞「手痕」能與後面的「天氣」協ㄩ韻。例二節縮新詞「明睛」能與前一句的「星」協ㄥ韻。

慌張的急雨將我

<sup>140</sup> 徐志摩：〈讀雪萊詩後〉，《文學週報》第95期，1923年11月5日。

趕入了黑叢叢的山坳，  
迫近我頭頂在騰拿，  
惡狠狠的鳥龍鉅爪（〈破廟〉）  
為什麼這怒噉，這狂嘯，鼉鼓與金鉦與虎與豹？（〈夜半松風〉）  
我禁不住大聲喊噉；  
電光火把似的照耀。（〈破廟〉）

例一新詞「鉅爪」能與前面的「山坳」，例二新詞「怒噉」與句中的「狂嘯」、「豹」，以及例三新詞「喊噉」與後面的「照耀」三者全部協么韻。

## 六、為現代詩增添古典韻味

志摩詩中鑲嵌古詞的新詞，是刻意將原本現代漢語的慣用語內其中一部份改以類義的冷僻古詞替換，產生了與原詞彙意思相同卻為詩人獨有的新詞。如：「怒吼」改為「怒噉」、「蓮子」改為「蓮瓢」……等。這些內部含有古詞彙新詞放入詩中，除了製造新鮮感之外，也為徐志摩新詩增添古典韻味。如：

我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
為什麼這怒噉，這狂嘯，鼉鼓與金鉦與虎與豹？（〈夜半松風〉）  
劇心的慘劇與怡神的寧靜：-----  
誰是主，誰是賓，誰幻復誰真？（〈自然與人生〉）  
一腔情熱，教玫瑰噙淚點首（〈康橋再會罷〉）  
它們伸拓著巨靈的巨掌， / 把所有的忻快攔擋（〈難忘〉）  
你渺小的子影面對這冥盲的前程（〈無題〉）

句中古詞「瓢」、「噉」、「劇」、「噙」、「忻」、「子」……等的鑲嵌，都為新詩增添古典風格。

## 七、善用譬喻，使詞義更精準

志摩部分的新詞其內部具有譬喻關係。詩人透過譬喻修辭的運用，使原本較抽象的單詞以及涵蓋範圍較廣的顏色詞能更具體地呈現其特質，並縮小詞義範圍，令詞語呈現更加精準、具體。舉例如下：

密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠（〈康橋再會罷〉）

顏色詞「綠」原本涵蓋的範圍較廣，詩人在「綠」之前加上「桔」字，產生新詞「桔綠」，使該詞內部產生譬喻關係，解釋作「如桔一般綠」。如此一來，因為有「桔」的修飾能縮小「綠」的顏色範圍，同時也讓顏色更易於理解。可見原本涵蓋範圍較廣的顏色詞，因為新詞內部使用譬喻修辭，縮小了顏色範圍，使得顏色的描繪更加具體。又如：

像一座島，  
在蟒綠的海濤間，不自主的在浮沉……（〈我等候你〉）  
啊，她身上有硃砂梅的清香（〈雪花的快樂〉）

「蟒綠」的「綠」因為「蟒」譬喻的使用，而與其他的「綠」有了區別；「硃砂梅」也由於將梅的顏色譬喻為「硃砂」，使讀者能更輕易理解梅的豔紅。

另外，新詞內部譬喻修辭的使用能讓原本的形容詞與名詞變得具體，易於理解。如：

放進一團搗亂的風片  
摟住了難免處女羞的花窗簾（〈西窗〉）  
驀士德頓橋下的星燐壩樂（〈康橋再會罷〉）  
重來此地，再撿起詩針 詩線  
繡我理想生命的鮮花（〈康橋再會罷〉）  
眼裏直流着白豆粗的眼淚（〈卡爾佛里〉）  
如同水面的星燐（〈秋月〉）  
她入夢境了—— / 香爐裏裊起一縷碧螺煙（〈她是睡著了〉）  
蜂起的雲潮劍著，疊著，漸緩的  
淹沒了眼下的青巒與幽壑（〈自然與人生〉）

〈西窗〉中「處女羞」裡抽象的「羞」，因為有了「處女」的譬喻而使「羞」變得具體。至於〈康橋，再會罷〉中「星燐」一詞將「星」譬喻為「燐」，將星光的閃爍比喻成燐火的明滅不定，更易於使讀者理解。又如：「重來此地，再撿起詩針詩線 / 繡我理想生命的鮮花」中的新詞「詩針」、「詩線」，將較藝術不易理解的「詩」譬喻為具體可見的「針」、「線」，整句把「寫詩歌頌理想生命」的動作譬喻為簡單明瞭的「繡花」，使人易於理解又能兼顧文字之美。而〈卡爾佛里〉中以「白豆粗」修飾「眼淚」，抽象的「粗」由於「白豆」的譬喻使淚珠的大小變得具體可解。〈她是睡著了〉中的新詞「碧螺煙」，由於譬喻修辭的使用，讓「煙」的顏色與形狀都能具體呈現。最後，〈自然與人生〉中的「雲潮」，當解

釋作「雲如潮水」，也更能具體明白雲量之多，如潮水環繞。

此外，新詞運用譬喻修辭還能使動作的描述更加具體，如：

不知到了哪兒，彷彿有  
一朵蓮花似的雲擁著我（〈愛的靈感〉）  
你看，  
有的是抽心爛，有的是捲邊焦！」（〈變與不變〉）

新詞「雲擁」在句中解釋作「如雲一般簇擁」，由於「雲」的比喻，可知「擁」的動作是環繞、來自四面八方的。而新詞「抽心爛」、「捲邊焦」，因為譬喻修辭的使用，讓葉子「爛」與「焦」的情況在句中有了具體畫面。

## 八、特殊搭配賦予詞彙新奇感

在合乎語法範疇的情況下，徐志摩突破詞義共存限制，在詞語內部搭配上刻意打破現代漢語既有的規律，產生突兀、新奇的詞彙，形成作者獨特的詞彙風格。以這些新詞入詩，字裡行間自然能流露出新鮮感，抓住讀者目光。如：

像暗天偶露的星晞，她是誰？（〈在不知名的道旁〉）  
這一車上有各等的年歲，各色的人：  
有出鬚的，有奶孩，有青年，有商有兵（〈車上〉）  
靜默，休教驚斷了夢神的慇懃；  
抽一絲金絡，  
一絲銀絡，  
抽一絲晚霞的紫曛（〈她是睡著了〉）  
因為她知道她的胎宮裡孕育著一點比她自己更偉大的生命的種子（〈嬰兒〉）  
看，那草瓣上蹲著一隻蚱蜢 / 那松林裡的風聲像是筊篨。（〈她怕他說出口〉）

〈在不知名的道旁〉中的「星晞」一詞，「晞」的意思為「破曉、露出曙光」，理應搭配具有〔+日〕〔+早晨〕性質的事物，在此卻與〔-日〕〔-早晨〕的「星」字結合，顛覆常見用法。〈車上〉的「出鬚」一詞，「出」的構詞如：出門、出汗、出水痘；、出家、出軌、出眾、出人頭地……等，未有關於「生長」的構詞，志摩在此產生新詞「出鬚」替代「長鬚」，放寬了詞義的共存限制。〈她是睡著了〉

的新詞「紫曛」，其「曛」在《漢語大詞典》中可解作「夕陽的餘輝」，在搭配關係上，構詞多如：夕曛、曛黑、曛黃……等，未曾出現以「紫」色修飾「曛」之例，詩人創造新詞「紫曛」代替原本的「曛黑」，產生新鮮感。〈嬰兒〉裡的「胎宮」一詞，關於「胎」的構詞多半與〔+母體內幼體相關〕的詞語結合，如：胎兒、胎毛、胎盤、胎教……等，在此搭配〔-母體內幼體相關〕的「宮」十分特殊，而「胎宮」在詩中意思為女性孕育胎兒的生殖器官，一般多半會使用「子宮」一詞，志摩創造「胎宮」取代常見的「子宮」抽換詞面，為詩句增添產生新奇感。〈她怕他說出口〉的新詞「草瓣」，通常「瓣」的構詞為「花瓣」，或當量詞「一瓣」、「兩瓣」，在此搭配「草」形成「草瓣」，令人眼睛為之一亮。

徐志摩新詩中一些突破詞義共存限制的新詞還能使詩句產生「擬物為人」的修辭效果。例如原本〔-人〕特質的詞語，如：牛、藤、槐、棠、柿、風、……等，搭配上〔+人〕的詞語，如：倦、孃、翁、姑、掌……等，形成如：倦牛、棠姑、藤孃、槐翁、棠姑、風拳……等新詞，將牛、藤、槐、棠、風這些為非人的自然現象及動物、植物擬人化，塑造了如人一般活潑、親切的形象，同時也能輔佐詩意呈現，共同營造詩句氛圍。如：

我常夜半憑闌干，  
傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）  
但當月光將花影描上石隙，  
這粗醜的頑石也化生了媚跡（〈天神似的英雄〉）  
善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）  
百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟（〈石虎胡同七號〉）  
它那豹斑似的秋色，  
忍熬著風拳的打擊（〈為誰〉）  
不知有幾遭的明月，星群，晴霞（〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉）  
不見了晦盲的雲羅與霧綑（〈自然與人生〉）

此外，新詞內部搭配的突兀感除了能引人注目之外，還能凸顯該物品在詩中的特性，使意境呈現效果更為出色。如：

有一隻小木篋，  
裝著我的寶貝，我的心，  
三歲兒的嫩骨（〈蓋上幾張油紙〉）  
慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的山坳，  
迫近我頭頂在騰拿，  
惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

化成月的慘綠在每個  
睡孩的夢上添深顏色；  
化成系星間的妙樂……（〈愛的靈感〉）  
大量的寒翁，巨樽在手，蹇足直指天空  
一斤，兩斤，杯底喝盡，滿懷酒歡，滿臉酒紅（〈石虎胡同七號〉）

〈蓋上幾張油紙〉裡「嫩骨」一詞，〔+柔軟〕的「嫩」擴大詞義共存限制搭配〔-柔軟〕的「骨」，用以凸顯詩中三歲孩兒的初生柔弱。〈破廟〉的新詞「鉅爪」，其中「鉅」，有「大」的意思，通常用來修飾具有〔+偉大〕或是〔+數量多〕特質的物品，如：鉅著、鉅作、鉅款、鉅額……等，而在此搭配〔-偉大〕〔-數量多〕的「爪」，產生用語的突兀感，也藉此強調「爪」的駭人，帶出如鉅爪般的雷雨的驚人聲勢。〈愛的靈感〉中的「系星」一詞，「系」在《說文解字》有云：「系，懸也」，在搭配效果上，具有懸掛意義的「系」，用來修飾天上的「星」，可解釋成「懸掛在天上的星星」，詞彙新穎卻又不違背詩意，且懸掛的搖晃感恰好可呼應星光的一明一滅。至於〈石虎胡同七號〉中「巨樽」一詞，「巨」在此搭配〔-體積大〕的「樽」，刻意藉此強調「樽」的重要，產生作者特寫酒杯的效果，進而帶出後面盡情飲酒的歡樂。

另外，部分詞素易位的新詞刻意顛倒自然語言的慣用詞彙，在詩中同樣也具有新奇的效果。如：

池潭裡只見些爛破的鮮豔的荷花（〈毒藥〉）  
像墨潑的山形，襯出輕柔暝色（〈凝望〉，頁 509）  
飛蛾似圍繞亮月的明燈， / 星光疏散如海濱的漁火（〈杜鵑〉）  
我每次 / 摩按，總不免心酸淚落（〈康橋再會罷〉，頁 356）  
無端的內感，惘悵與驚訝（〈朝霧裡的小草花〉，頁 412）

以上各詩句，志摩將慣用詞「破爛」詞素易位為「爛破」，「潑墨」詞素易位為「墨潑」，「月亮」詞素易位為「亮月」，「按摩」詞素易位為「摩按」，「悵惘」詞素易位為「惘悵」，都成功地吸引讀者目光。

由以上敘述我們可以看出徐志摩詩歌新詞不僅注重詞彙本身功能、效果的「獨善其身」外，置入詩中還能兼顧與其他詞語在風格塑造、意象經營、音韻和諧、詩形整齊……等方面的協調。可知徐志摩除了注重個別新詞的突兀、新奇，更追求整體詩歌效果呈現的和諧一致，如此創新與古典並存，內容與形式兼備，使得詩句搶眼卻又能如實抒發詩人情感，如此不凡的用心與經營，造就徐志摩詩歌卓越的成就。

## 小結

第四章筆者試圖觀察分析徐志摩詩歌新詞的構詞方式、詞語結構及其在詩中的使用情形，並透過語言描述與數據歸納統計，具體且細膩地研究徐志摩詩歌新詞的詞彙風格。第一節分析出其詩歌新詞的各種產生途徑，第二節整理歸納作者新詞的構詞傾向，兩者屬於語言較理性的觀察描述，至於第三節筆者從文學感性角度切入分析各新詞在詩中營造出來的效果，探討徐志摩如何運用新詞創造古典凝鍊以及活潑新穎的詞彙風格。如此透過理性分析與文學感性的角度進行觀察，以求能突破以往傳統研究，對徐志摩詩歌新詞有更全盤、完整的了解。

本章結論筆者從「產生途徑」、「詞語結構」及「運用效果」三大方面進行分析總結：

### 一、徐志摩詩歌新詞在「產生途徑」方面的特色

為便於觀察徐志摩詩歌新詞產生途徑的傾向與特色，筆者將其各類型新詞的數目及所占百分比整理表格如下：

新詞類型	為鍊字而生的節縮詞	突破詞義共存限制的新詞	具有譬喻關係的新詞	鑲嵌古詞的新詞	詞素易位的新詞	總計
詞語數	37	24	10	8	9	88
百分比	42%	27%	11%	10%	10%	100%

透過圖表統計以及本章第一節徐志摩詩歌新詞產生途徑的敘述分析，可歸納出以下數點特色：

- (一) 由表格可知「節縮詞」與「突破詞義共存限制的新詞」為志摩詩歌新詞最主要的兩種類型。「節縮詞」最多，占 42%，「突破詞義共存限制的新詞」次之，占 27%，其餘比例相去不遠，皆在 10% 左右，可見「節縮詞」高比例的使用是徐志摩詩歌新詞的一大特色。而事實上「節縮詞」的直觀性強，透明度高，表意清晰，應用面較廣，在現代漢語中的使用相當普遍，也是世界語言的趨勢。因為語言是傳訊的工具，自然而然會要求它變得更

精鍊。因此在志摩詩歌中大量出現的「節縮詞」也就成為促進徐志摩詩歌語言凝鍊、濃得化不開的一大推手。至於「突破詞義共存限制的新詞」數量位居第二，便知詩人在遵守語言規範之餘還能有所突破、創新，是使志摩詩歌語言新奇的主要原因。

- (二)「節縮詞」、「鑲嵌古詞的新詞」這兩類詞語在志摩詩歌新詞中共占 52%，兩者皆能促進徐志摩新詩產生古典風格。使用「節縮詞」能提升詩句密度，形成如古典詩詞般凝鍊、精粹的語言。以「鑲嵌古詞的新詞」入詩，其新詞內部鑲嵌的古詞，如：「蓮藕」的「藕」、「怒噉」的「噉」、「劇心」的「劇」、「噙淚」的「噙」……等為詩歌增添古典氣息。可見徐志摩即便是創造了大量的新詞，其中仍有將近半數的新詞具備古典特色。因此我們可得知志摩新詩華美凝鍊的詞藻除了選用大量的古典詞彙入詩之外，新詞亦是促成古典風格的關鍵。
- (三)「突破詞義共存限制的新詞」、「具有譬喻關係的新詞」、「詞素易位的新詞」三類詞彙的運用，皆為徐志摩詩歌注入新奇元素，產生「語不驚人死不休」的效果。「突破詞義共存限制的新詞」透過詞語內部搭配的突兀來吸引讀者目光，如：倦牛、媚跡、柿掌、風拳、巨樽、星群、星燐、嫩骨、霧錮……等。「具有譬喻關係的新詞」中，修飾語的創新使用亦為詩歌增添新鮮感，如：鱗綠、處女羞、碧螺煙、白豆粗、抽心爛、捲邊焦……等新詞，在志摩之前未曾有此特殊詞彙。「詞素易位的新詞」透過詞素易位使得原本尋常的慣用語重新變成閱讀注目的焦點，如：「按摩」變「摩按」、「悵惘」變「惘悵」、「月亮」變「亮月」、「潑墨」變「墨潑」、「破爛」變「爛破」……等。因此我們可知志摩的詩歌既尊重現代漢語的表述方式，又在現代漢語語言習慣之中嘗試突破，使用新詞不落俗套，語出驚人，樹立詩人獨特風格。
- (四)「鑲嵌古詞的新詞」除了能為詩歌增添古典氣息外，詩人以這類新詞取代自然語言的現成詞，如：「蓮藕」取代「蓮子」、「劇心」取代「傷心」、「噙淚」取代「含淚」……等亦能為詩歌增加新奇的效果。不過其替換方式是有限度的，都是選取意思相近的詞語進行更換，如：「怒叫」改為「怒噉」、「愉快」改為「忻快」、「孤影」改為「孑影」、「肥皂味」改為「胰子味」……等，其中互換的詞「叫」與「噉」、「愉」與「忻」、「孤」與「孑」、「肥皂」與「胰子」意思皆相近，所以可看出此類新詞創造的規律，並非憑空虛造。此種方式不僅能遵守原本語法的共存限制，且在製造新鮮感的同時，在理解上又不易遇到障礙，一舉兩得。
- (五)「具有譬喻關係的新詞」的產生，縮小了詞語的範圍，如：「桔綠」、「鱗綠」縮小了「綠」的顏色範圍，「硃砂梅」、「碧螺煙」使得「梅」與「煙」的顏色更加具體，「白豆粗」縮小了「粗」的範圍，「抽心爛」、「捲邊焦」使

「爛」與「焦」的描述更加具體、明確……等，以這些具有譬喻關係的新詞入詩，能使志摩詩歌的語言更為細膩。

(六) 志摩使用「詞素易位的新詞」的目的相當多元，有些為協韻，如：「化解」變「解化」為協Y韻、「煩悶」變「悶煩」為協ㄣ韻。有些則是為了增加詩歌意境的表現效果，如：將「潑墨」詞素易位成「墨潑」，能讓句中的「墨」字突出，而詩中的黑色意象也變得更加鮮明、深刻；將「月亮」詞素易位成「亮月」，較原詞更能凸顯月發光的特質。

由以上敘述可以得知徐志摩詩歌的新詞鑄造古典與創新，保留華美凝鍊的特色之餘，還能勇於嘗試突破語言的共存限制，詩中字裡行間處處可見突兀、新穎的詞語，每每皆令人留下深刻印象，也成為志摩詩歌詞彙最大的特色。

## 二、徐志摩詩歌新詞在構詞上的傾向

徐志摩詩作中新詞的構詞偏好情形，除了語言分析之外，尚須透過統計數字來作為客觀描述的根據。筆者將其各類型詞語結構新詞的數量及所佔百分比整理表格如下：

表一：徐志摩詩作中新詞的詞語結構統計

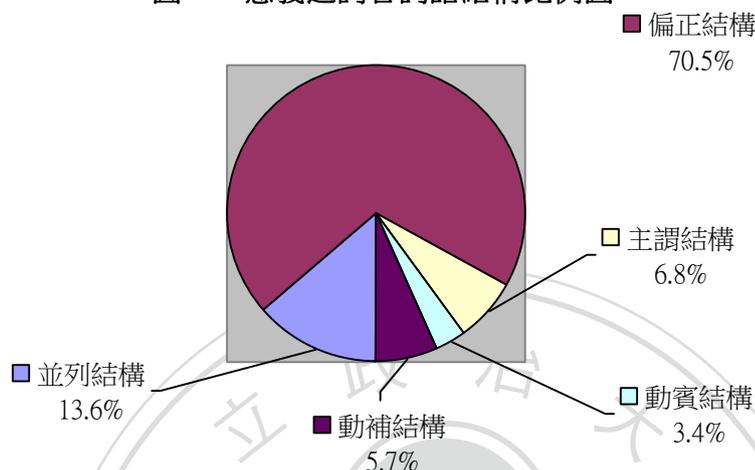
詞語結構名稱	並列結構	偏正結構	主謂結構	動賓結構	動補結構
各詞語結構數量	12	62	6	3	5
各詞語結構所佔百分比	13.6%	70.5%	6.8%	3.4%	5.7%

由第二節的詞語結構分析描述及以上表格的統計數據，我們可以得知徐志摩詩作中的新詞其構詞傾向具有以下幾點特色：

(一) 意義造詞中的各詞語結構比例方面，以偏正結構詞語最多，佔 70.5%；並列結構詞語次之，佔 13.6%；主謂及動補結構詞語比例差距不大，分別佔 6.8%及 5.7%，動賓結構詞語最少，佔 3.4%。其中偏正及並列結構詞語共佔 84.1%，可知徐志摩詩歌新詞的詞語結構以這兩種模式為主。而事實上偏正、並列結構向來是漢語構詞常見的類型，自先秦便有造詞之例，偏正結構詞語如《詩經》中的「淑女」、「高岡」、「武夫」、「素絲」、「小星」、「庶

士」、「東宮」、「寡人」、「白茅」、「吉士」……等詞，並列結構詞語如《詩經》中的「腹心」、「威儀」、「泣涕」、「衣裳」、「傷悲」以及《孟子》中的「畎畝」、「社稷」、「心志」、「土芥」……等，所以基本上志摩主要仍沿用舊模式來滋生新詞。

圖一：意義造詞各詞語結構比例圖



(二) 由圖一「意義造詞各詞語結構比例圖」可看出偏正結構詞語數量不僅位居第一，而且所佔比例將近八成，遠遠超過位居第二的並列結構詞語，可見志摩詩作中的新詞其構詞方式「偏正式」佔了絕大多數。竺師家寧於《漢語詞彙學》一書曾提到：「古代漢語的主從式複合詞<sup>141</sup>在出現頻率上要比並列式複合詞少，在現代漢語中，二者是無分軒輊的。」<sup>142</sup> 所以就現代漢語詞彙趨勢而言，偏正式與並列式複合詞在數量上理應相去不遠，然而徐志摩詩歌新詞中偏正式複合詞卻遠遠超越並列式，的確是詩人在構詞上的一大特色。其原因主要是並列式複合詞的構詞條件要求較高，較難產生突兀、令人眼睛一亮的詞彙。要組成一個並列結構詞語，其內部詞素須同義，如：「機兆」、「喊噉」、「窈遠」、「腴滿」、「忻快」……等，即使是反義或類義的並列結構詞語也必須在有共同性質下的反義或類義才能成立，如：「肩腕」同為人體部位、「談舞」同為人類動作、「嗔顰」同為人類臉部表情，以及「偉祕」、「熱譫」、「青爽」內部詞素皆為具有修飾功能的形容詞，因此大大限制了新詞的滋生空間。反觀偏正結構詞語，內部由修飾語與中心詞組成，基本上只要在合乎語法的範疇內，詞素間不必要求共性存在，所以詩人只須在現有中心詞之前或後搭配新穎的修飾語便能輕易產生新詞，吸引讀者目光，諸如：「銀鐘」、「倦牛」、「藤孃」、「槐翁」、「柿掌」、「草瓣」、「巨樽」、「嫩骨」、「骨坳」、「蓮瓢」、「怒噉」、「孑影」、「蟒綠」、「雲擁」……等。因此志摩詩歌新詞內部詞素無論是突破詞義共

<sup>141</sup> 即為「偏正式複合詞」。

<sup>142</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁73。

存限制的搭配、古詞的鑲嵌，或是譬喻關係的產生，偏正結構詞語都給予詩人極大的揮灑空間，加上其新詩中的節縮詞也都以節縮偏正結構為主，如：「明晴」、「奶孩」、「睡兒」、「祭肴」、「航影」、「暖抱」、「軟吻」、「盲跳」……等，因此造就了徐志摩詩歌近八成的新詞為偏正式複合詞的現象。而其他主調、動賓、動補結構的詞語由於構詞條件更為嚴格，現代漢語中數量上相對較偏正式、並列式詞語少，因此在徐志摩詩作裡的例子也不多。

- (三) 由表二「徐志摩詩作中新詞的內部詞素搭配類型統計」可知志摩詩歌新詞內部詞素搭配以偏正結構詞語「NN」型數量最多，有 30 個，偏正結構詞語「AN」型次之，有 21 個，這兩種組合模式是志摩造詞最常使用的類型。

表二：徐志摩詩作中新詞的內部詞素搭配類型統計

詞語結構名稱	內部詞素搭配類型		詞語數量
並列結構	名詞	並列結構「NN」型	2
	動詞	並列結構「VV」型	4
	形容詞	並列結構「AA」型	6
偏正結構	名詞	偏正結構「AN」型	21
		<b>偏正結構「NN」型</b>	<b>30</b>
		偏正結構「VN」型	8
	動詞	偏正結構「AV」型	7
		偏正結構「VV」型	1
		偏正結構「NV」型	3
	形容詞	偏正結構「AA」型	2
		偏正結構「NA」型	2
多音節詞		14	
主調結構		6	
動賓結構		3	
動補結構		5	

承筆者第二點論述，徐志摩詩歌近八成的新詞為偏正式複合詞，自然而然內部詞素搭配最常出現的組合也會是偏正結構詞語。且無論古今漢語，偏正結構「AN」型向來都是偏正結構詞語產生的主要模式，自古從《詩經》的「錦衣」、「素絲」、「好逑」、「公庭」、「高岡」，或是《孟子》裡的「良人」、「明堂」、「喬木」、「公田」、「洪水」、「重器」，直到現代漢語的「大門」、「帥哥」、「淑女」、「熱線」……等，皆為偏正結構詞語「AN」型，因此志摩創造新詞在內部形式的搭配上仍遵循舊有造詞模式。至於偏正結構詞語「NN」型在古漢語較少出現，卻常見於現代漢語，如：「火車」、「鐵

路」、「水貨」、「風箏」、「茶杯」、「園丁」、「戲院」、「木匠」、「粉筆」、「貨櫃」……等，多半是為了讓詞義更加細膩、準確而產生的下位詞，是現代語言發展的趨勢，因此志摩詩歌中大量出現的偏正結構「NN」型新詞亦是順應此發展方向而產生的現象。

- (四) 徐志摩創造的新詞完全脫離單字詞，以雙音節複合詞為主，如：銀鐘、青梗、青螢、青曦、青篁、倦牛、明睛、蹇翁、巨樽、鉅爪、孑影、星群、蓮瓢、藤孃、槐翁、柿掌、腦液、心葉、骨坳、夢趣、詩針、詩線、詩骸……等，共 100 個，佔 86.2%。此外，多音節詞語有 14 個，佔 13.8%，其數量甚至超越並列結構詞語的 12 個，可見在徐志摩詩歌裡，「多音節詞語」是個值得注意的構詞形式。這些多音節新詞的產生，如：碧螺煙、美人渦、胰子味、閨子身、處女羞、抽心爛、白豆粗……等，除了能提升詞彙的新奇效果外，還使詞義更趨於精密、細緻，提高詞語的表達功能。
- (五) 詞性活用方面，以動詞與形容詞活用作賓語的情況最常見。動詞的詞性活用，如：動詞的偏正結構新詞「滿想」在句中作主語，而「暖抱」、「軟吻」、「怒噉」、「夜嚼」、「謎瞬」、「抽心爛」與「捲邊焦」在句中皆作賓語；動詞的並列結構新詞「談舞」、「嗔顰」在句中作賓語。至於形容詞的詞性活用，如：形容詞的偏正結構新詞「滿豔」、「桔綠」在句中作賓語；形容詞的並列結構新詞「忻快」、「熱譫」在句中作賓語。
- (六) 所有的名詞偏正結構及並列結構新詞在句中皆作主語、賓語，且動補結構詞語全作述語，兩者未產生詞性活用情況。
- (七) 主謂結構新詞在句中多為名詞，如：「星晞」、「霧錮」、「蚓鳴」、「頸白」置入詩中皆為賓語；而「飯焦」在句中作主語，「星明」最特殊，在句中作狀語。

以上為志摩詩歌新詞的詞語結構的傾向分析與特色。透過數據觀察及語言分析，能對其新詞構詞傾向有更具體、清楚的認知。

### 三、徐志摩詩歌新詞在「運用效果」方面的成就

在理性觀察描述徐志摩詩歌新詞之餘，亦須從文學感性角度切入，分析各新詞在詩中營造出來的效果，實際探究作者如何運用新詞營造整體詩歌凝鍊又新穎的語言風格，以求對徐志摩詩歌新詞有更全盤、完整的了解。關於徐志摩詩歌新詞的使用效果，筆者發現其諸多目的皆為切合詩人畢生追求聞一多「三美」（繪畫美、建築美、音樂美）的詩歌創作理論，詳細說明如下：

## (一) 注重繪畫美 (詞藻美)

徐志摩的新詞鑄造古典與創新，結合多方元素，形成華美、新穎多變的詞彙風格。在古典方面，使用「節縮新詞」入詩達到精鍊詩句的效果，加上「鑲嵌古詞的新詞」為詩歌增添古典氣息，兩者形成華美凝鍊的風格。至於創新方面，部分新詞在搭配上不落俗套，突破詞義共存限制，使得詩歌字裡行間處處充滿驚奇。另外，「具有譬喻關係的新詞」之出現亦為詩歌增添新鮮感，如：處女羞、碧螺煙、白豆粗、抽心爛……等，都是第一次出現的詞彙。此外，詩人透過詞素易位的方式將原本尋常的慣用語重新變成閱讀注目的焦點，如：「按摩」變「摩按」、「悵惘」變「惘悵」、「月亮」變「亮月」、「潑墨」變「墨潑」、「破爛」變「爛破」……等，賦予詞彙嶄新靈魂。這些凝鍊典雅、新穎生動的新詞，多元而具有變化，數量龐大，構成豐富的詞藻，成就徐志摩詩歌的詞彙美。

## (二) 追求建築美 (詩形美)

徐志摩以「求美」為新詩的標準，用詞講究，新詞置入詩中還會留心於詞語結構的彼此協調，講究詩歌形式結構的美觀勻稱、句式的整齊，增加誦讀時的節奏感，以達到整體的詩形美。正符合他一貫追求聞一多三美中講求詩節勻稱、詩句均齊的「建築美」(詩形美)。如：

不知有幾遭的明月，星群，晴霞 (〈多謝天！我的心又一度的跳蕩〉)  
啞啞的清音，繚繞著村舍的靜謐，  
彷彿是幽谷裡的小鳥，歡噪著清晨 (〈天國的消息〉)  
不見了晦盲的雲羅與霧網 (〈自然與人生〉)

例一使用新詞「星群」入詩，結構上能與「明月」、「晴霞」協調。例二新詞「歡噪」入詩，詞語結構上依然能與上句的動詞「繚繞」協調。例三詩人將「霧網」置入詩中，與前面同為主謂結構詞語的「雲羅」對稱。

然而徐志摩注重詩歌的建築美並非徒句形式的講究，他還會考量到新詞的內容與詞彙風格是否與句中其他詞語調和，如：

密稠稠，七分鵝黃，三分枯綠 (〈康橋再會罷〉)  
她有的是愛花癖，  
我愛看她的憐惜 ——  
一樣是芬芳，她說，滿花與殘花 (〈客中〉)  
善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆

百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟（〈石虎胡同七號〉）

〈康橋再會罷〉裡使用新詞「桔綠」與上一句的「鵝黃」不僅相對，而且兩者同為鮮豔的顏色詞，性質、風格相近。〈客中〉以新詞「滿花」入詩，不只詞語結構上與「殘花」相同，連意象上都與「殘花」形成對比。〈石虎胡同七號〉中新詞「藤孃」、「柿掌」、「槐翁」、「棠姑」的出現，四者詞語結構皆相同，且都能使植物產生擬人效果，置入同一首詩，是詩人刻意營造相同的詞彙風格。

因此志摩創作在積極追求形式之美的同時，對於意象上的經營也從不馬虎，寫作新詩字字用心、句句斟酌，營造整體一致的詩歌氛圍，以達到詩情與形式內外兼美的效果。

### （三）講究音樂美（音韻美）

志摩新詩創作也講究音韻美，在詩句末端使用與前句同韻腳的新詞以達到「協韻」效果，使得他的詩歌音節協調流暢、韻腳和諧有致，恰好符合志摩追求聞一多三美中的「音樂美」。

詩人各類型的新詞如：「節縮新詞」、「突破詞義共存限制的新詞」、「鑲嵌古詞的新詞」、「具有譬喻關係的新詞」、「詞素易位新詞」……等雖各自具備本身效果，但置入句末時作者仍能顧及詩歌形式上的協韻之美。如「節縮新詞」協韻之例：

是誰的工程與搏造的手痕？  
在這互古的空靈中 陵慢著天風，  
天體與天氛！（〈五老峰〉）  
我又飛吻給銀河邊的星，  
那是我愛最靈動的明睛（〈白鬚的海老兒〉）

例一節縮新詞「手痕」的「痕」能與後面的「天氣」的「氛」協ㄣ韻。例二節縮新詞「明睛」的「睛」能與前一句的「星」協ㄥ韻。

「突破詞義共存限制的新詞」協韻的例子如：

但當月光將花影描上石隙，  
這粗醜的頑石也化生了媚跡（〈天神似的英雄〉）  
慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的山坳，

迫近我頭頂在騰拿，  
惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

例一新詞「媚跡」的「跡」能與前句「石隙」的「隙」協一韻。例二新詞「鉅爪」的「爪」能與前面「山坳」的「坳」協么韻。

「鑲嵌古詞的新詞」協韻之例如：

為什麼這怒噉，這狂嘯，鼉鼓與金鉦與虎與豹？（〈夜半松風〉）  
我禁不住大聲喊噉；  
電光火把似的照耀。（〈破廟〉）

例一新詞新詞「怒噉」的「噉」與句中「豹」及「狂嘯」的「嘯」協么韻。例二新詞「喊噉」的「噉」與後面的「照耀」的「耀」協么韻。可見鑲嵌古詞「噉」不僅能增添古典風格，還能兼顧協韻的效果。

「具有譬喻關係的新詞」協韻之例有：

她是睡著了——  
星光下一朵斜歌的白蓮；  
她入夢境了——  
香爐裏裊起一縷碧螺煙。（〈她是睡著了〉）

新詞「碧螺煙」的「煙」能與前面的「白蓮」的「蓮」協弓韻。

「詞素易位新詞」協韻的例子如：

灑上玫瑰花，灑上玫瑰花  
休攙雜一小枝的水松  
在寂寞中她寂靜的解化（〈詠詞〉）  
也是一宗解化——  
「本無家 / 任飄泊到天涯」（〈卑微〉）  
烈情的火焰，在層雲中狂竄  
戀愛，嫉妒，咒詛，嘲諷，報復，犧牲，悶煩（〈自然與人生〉）

例一詞素易位新詞「解化」的「化」能與「玫瑰花」的「花」協Y韻，同樣在例二與「天涯」的「涯」協Y韻。例三使用詞素易位新詞「悶煩」的「煩」能與前句「狂竄」的「竄」協弓韻。

由上述可知徐志摩在創造各類型新詞時，不僅能發揮詞語個別特殊的效果，置入詩句末端還能考量到整體的音韻美，也無怪乎詩人會有「為了一些破爛的字句，不知撚斷了多少根想像的鬚鬚」<sup>143</sup>之言，新詩創作的確煞費苦心。

#### （四）活用擬人、譬喻技巧造詞

在追求「三美」原則之外，徐志摩部分新詞的創造還將修辭技巧運用其中，例如「突破詞義共存限制的新詞」及「具有譬喻關係的新詞」兩類詞語便分別活用擬人及譬喻修辭技巧造詞，使得詩句呈現更加活潑、具體。

「突破詞義共存限制的新詞」方面，如：倦牛、媚跡、藤孃、槐翁、棠姑、柿掌、風拳、星群……等詞，除了其內部搭配突兀、新穎之餘，還能產生擬人修辭，將非人的自然現象、動、植物擬人，生動有創見，也有助於詩句整體活潑、親切的意象營造。

至於「具有譬喻關係的新詞」方面，修飾語的創新使用亦為詩歌詞彙增添新鮮感，如：處女羞、碧螺煙、白豆粗、抽心爛……等詞，其內部以「處女」修飾「羞」、「碧螺」修飾「煙」、「白豆」修飾「粗」、「抽心」修飾「爛」，都是志摩獨創的特殊詞彙，極具個人特色。此外，詞語構造上還巧用譬喻修辭，例如：「處女羞」解釋作「如處女一般羞怯」、「白豆粗」解釋為「像白豆一般粗」、「桔綠」當作「如桔一般綠」……等，這些抽象詞彙皆因譬喻修辭的活用而變得更加具體、明確，也使詩句摹寫更細膩。

由以上敘述我們可清楚了解徐志摩詩歌新詞創造的規律及特色，以及運用在在詩中呈現的效果。可見徐志摩詩歌除了古詞彙的運用注重聞一多「三美」的形式外，新詞的運用效果同樣可以看出積極追求聞一多「三美」的用心。另外再加上透過譬喻、擬人修辭效果的活用，產生了許多特殊新穎的詞彙，為詩句增添亮點，亦成為徐志摩詩歌新詞一大特色。

總觀徐志摩詩歌新詞「產生途徑」、「詞語結構」、「運用效果」的分析結果，可知詩人大多沿襲漢語常見的偏正結構模式造詞，且其大量產生的新詞除了詞語本身典雅凝鍊、新穎多變的語言風格外，將其置入詩中作者還能顧及新詩整體形式上的美觀協調，和內在的詩歌意境、意象營造、效果呈現……等。新詞入詩的考量兼具形式與內容，措詞講究，足見作者新詩創作的苦心經營。

<sup>143</sup> 蔣復璁、梁實秋主編：〈猛虎集序〉，《徐志摩全集》第二輯，臺北：傳記文學，1980年，頁338。



## 第五章 從重疊詞的運用看徐志摩的

### 詞彙風格

所謂的「重疊詞」，指的是由兩個相同音節的字或詞所構成的詞彙。重疊構詞這種現象在漢語裡十分普遍，可以說是漢語的一個重要特色。<sup>144</sup>重疊詞的由來已久，早自《詩經》即有大量使用之例，其三百零五篇中使用重疊詞的便有二百多篇，之後的〈離騷〉、〈九歌〉、漢樂府、唐宋詩詞乃至現代漢語作品中都不乏運用了疊字詞的佳作。

在詩詞中巧妙運用重疊詞，能將自然景色及人物特徵刻畫得更加生動細緻。例如〈古詩十九首·青青河畔草〉開頭六句使用了六組疊詞：「**青青**河畔草，**鬱鬱**園中柳。**盈盈**樓上女，**皎皎**當窗牖。**娥娥**紅粉妝，**纖纖**出素手。」前兩句用「青青」、「鬱鬱」勾勒出春天草木茂密的生機景色；後四句用「盈盈」、「皎皎」、「娥娥」、「纖纖」四組疊字將思婦的體態、儀容、裝扮……等描繪得逼真傳神，呼之欲出。除此之外，疊字還可以摹擬各種聲音，如：白居易〈琵琶行〉中的重疊詞「嘈嘈」、「切切」就是直接摹擬琵琶的彈奏聲，以及杜甫〈登高〉「無邊落木蕭蕭下」中的「蕭蕭」即為落葉聲，和〈孔雀東南飛〉中「府吏馬在前，新婦車在後，**隱隱何甸甸**，俱會大道口」的「隱隱」、「甸甸」也是摹擬車馬聲。另外不得不提的是，運用重疊詞還能替詩詞製造韻律上的效果，例如李白的〈秋浦歌十七首之十〉：「**千千**石楠樹，**萬萬**女貞林。**山山**白鷺滿，**澗澗**白猿吟。」四句分別以重疊詞開頭，使人讀來節奏明快、琅琅上口，極具音樂美。

此外，使用重疊詞古代也曾出現兼收內容以及形式效果的佳作，如在疊字運用藝術上頗受歷代詞論家讚賞的李清照〈聲聲慢〉，就是重疊詞使用的經典之作。其詞「**尋尋覓覓**，**冷冷清清**，**淒淒慘慘戚戚**。乍暖還寒時候，最難將息」作者連用七個重疊詞開頭，讀來卻十分自然，毫無斧鑿之痕。不僅富有音樂性，而且表現了作者孤獨的心情和單調冷清的環境。「尋尋覓覓」寫詞人反覆地思索追尋；「冷冷清清」點出當時周圍環境的空虛寂寞；「淒淒慘慘戚戚」，描述主人翁無可奈何的淒慘心情。這樣七個重疊詞的連續使用，在內容上為整闕詞定下基調，營造出悲傷的氛圍，而且在聲律上讀來也是鏗鏘有力，饒富節奏。

綜合上述，在詩歌中使用重疊詞的功能眾多，或用於寫景狀物，或用於繪人摹聲，或用於抒情感懷。若能巧妙運用，不僅在內容上能起強調作用、深化情感、凸顯事物，並且在藝術技巧上，也可令句式複沓、音節和諧、節奏有律，為詩歌營造跳動、鏗鏘、韻律的音樂效果。

<sup>144</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁279。

眾多現代文學作家之中，徐志摩也是位擅用重疊詞的行家，其詩歌多處使用疊字詞，豐富了作品的音樂美和形象美，令人愛不釋手。本章試圖探討徐志摩新詩中重疊詞的使用情況，深入分析其重疊詞的表現手法及在詩歌中的功能效果，進而歸納出徐志摩新詩的詞彙風格與特色。筆者將本章共分為三節，第一節針對徐志摩詩歌重疊詞之構詞方式來進行分類、定義。第二節就其詩歌重疊詞在句子中擔任不同的語法功能來加以分析、統計，以了解其使用概況。第三節根據各重疊詞在詩中的功能及營造的效果歸納出徐志摩詩歌重疊詞的使用特色，探究詩人如何運用重疊詞塑造個人的詞彙風格。

## 第一節 徐志摩重疊詞之構詞類型

重疊構詞可以說是漢語的一個重要詞彙形態。使用重疊詞不但可加強語句的描繪功能，更能增添音響效果，營造作品的形象美和音樂美，使聲與情、與事物、景色，產生奇妙的摹擬作用。此外，重疊詞有凸顯、強調的效果，它加重了單一文字的性質，相同的字詞重複出現，能夠提升讀者在閱讀上的強度，較單次留下更深刻的印象。徐志摩是位語言藝術家，他的新詩意境優美、用詞準確，其在重疊詞的靈活運用，更是其詩歌的一大亮點。

今筆者欲根據志摩詩歌重疊詞之構詞方式來進行分類、定義。重疊詞可以分為「疊音」和「疊義」兩大類。<sup>145</sup>本節以此來作為主要劃分依據，將其詩歌重疊詞分為這兩大部分探討，並針對各重疊詞的使用之例，逐一進行語法、詞義及運用效果分析。

### 一、徐志摩新詩中的「疊音詞」

「疊音」是藉兩個相同的字構詞，以描摹某一種聲音，或形容某一種狀態。和字的本來意義無關，這時的「字」只是一種聲音的符號而已。疊音詞雖然有兩個音節，卻只能算一個「詞彙」單位，其性質和聯綿詞類似。<sup>146</sup>

疊音詞在漢語文學作品裡十分常見，最早起源於《詩經》，如：伐木「丁丁」、鳥鳴「嚶嚶」、雞鳴「喈喈」、桃之「夭夭」、「關關」雎鳩、憂心「烈烈」、出車「彭彭」、「蕭蕭」馬鳴、「皇皇」者華、「耿耿」不寐、言笑「晏晏」……等。以上這些疊音詞，或描摹聲音，或形容狀態，徐志摩詩歌中的疊音詞也是如此，因此筆者將其分為「用來擬聲的疊音詞」及「非擬聲疊音詞」兩類討論：

<sup>145</sup>竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁280。

<sup>146</sup>竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁292。

## (一) 用來擬聲的疊音詞

所謂的「擬聲疊音詞」，是指這類詞彙模擬人或事物所發出來的聲音，且其詞語形式採重疊兩個相同的字，當然也同樣具備疊音詞的特色，就是其重疊的「字」只是一種聲音的符號，和字的本義無關。出現在徐志摩新詩中的擬聲疊音詞有：

前夜子西北風起，我野凍得瑟瑟叫抖（〈一條金色的光痕〉）

「瑟瑟」一詞《漢語大詞典》的解釋為「象聲詞」，如：漢 劉楨〈贈從弟〉詩：「亭亭山上松，瑟瑟谷中風」指的是風聲，又如：宋 朱弁〈曲洧舊聞·卷五〉：「〔倒黏子花〕中有細核，並嚼之瑟瑟有聲」指的是咀嚼細核之聲。至於在志摩〈一條金色的光痕〉中，「瑟瑟」依據詩意應為「人因冷而發出的啞嘴聲」。有了狀聲詞的輔助，使得詩中主人翁的寒冷之感更加身歷其境。

聽他親親切切囁囁竊竊，  
私語三秋的情思情事，情語情節。（〈私語〉）

「切切」是聲音細小的狀聲詞，如：唐 白居易〈琵琶行〉：「大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語」，而「囁囁」是低語聲，如：《聊齋志異》：「聞舍北囁囁，如有家口」，兩詞皆為狀聲詞。其運用效果待後面論及「AA」式疊義詞時，再與「親親」、「竊竊」一併分析。

竹籬內，隱約的，有小兒女的笑聲；  
嚶嚶的清音，繚繞著村舍的靜謐  
彷彿是幽谷裡的小鳥，歡噪著清晨（〈天國的消息〉）

「嚶嚶」為狀聲詞，《漢語大詞典》的解釋有「形容鳥類清脆的叫聲」，如：元 湯式〈一枝花·贈教坊張韶舞善吹簫〉套曲：「嗚嗚然赤水龍吟，嚶嚶兮丹山鳳鳴」，或指「女子婉轉悅耳的聲音」，如：清 褚人穫〈堅瓠秘集·玉真娘子〉：「容服甚美，見人不驚，小聲嚶嚶，自言我玉真娘子，偶至此」。而本詩裡「嚶嚶的清音」指的是「小兒女的笑聲」，由於下一句為「彷彿是幽谷裡的小鳥，歡噪著清晨」，作者將這種聲音譬喻為小鳥鳴叫，因此「嚶嚶」在此當解釋作「如鳥類一般清脆的笑聲」。至於語法方面，「嚶嚶的清音」為句中主語，其內部本身為偏正結構，「嚶嚶」作定語，修飾「清音」。詩人以狀聲詞「嚶嚶」修飾「清音」，不僅能使整體用語協調，也讓「小兒女的笑聲」如「小鳥歡噪」的譬喻修辭呈現得更加具體、生動。

頭頂白楊樹上的風聲

沙沙的

算是我的喪歌（〈翡冷翠的一夜〉）

「沙沙」在《漢語大詞典》的解釋為「象聲詞」，依據文意模擬的聲音各不相同，如：清 黃景仁〈過高淳湖水新漲舟行蘆葦上十餘里〉詩：「何物舟背沙沙聲，葭蘆叢中靡舟入」中的「沙沙」為舟板與葭蘆叢摩擦的聲音，又如《花月痕》第四回：「拂拂曉風，吹得那河岸敗葦叢蘆沙沙亂響」，其中「沙沙」是風吹蘆葦所發出的聲音。回到志摩作品，「沙沙」在〈翡冷翠的一夜〉中應解釋作「風吹動白楊樹葉的聲音」，為狀聲詞，用來補充說明該句主語「頭頂白楊樹上的風聲」，使讀者更能清楚理解抽象的聲音。

虎虎的，虎虎的，風響

在樹林間；

有一個婦人，有一個婦人，

獨自在哽咽。（〈蓋上幾張油紙〉）

「虎虎」在《漢語大詞典》的意思是「象聲詞，形容聲音猛烈」，因此用在〈蓋上幾張油紙〉中可解釋為「猛烈的風聲」，重複使用 2 次更能強調風勢的猛烈，營造凄苦的氛圍呼應詩中婦人喪子的悲慟。

朋友，你的心在怦怦的動

我的也不一定是安寧（〈她怕他說出口〉）

「怦怦」在句中擔任修飾「動」的狀語，後面增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。該詞在《國語辭典》解釋為「心跳聲」，屬於狀聲詞，如：「緊張得連怦怦的心跳聲都聽得見」，於本詩同樣也可作此解。有了狀聲詞的修飾，使得心跳的刻畫更加具體，凸顯詩中不安的氛圍。

雷雨越發來得大了：

霍隆隆半天裡霹靂，

豁喇喇林葉樹根苗，

山谷山石，一齊怒號（〈破廟〉）

〈破廟〉裡的「霍隆隆」為模擬雷聲的狀聲詞，內部 ABB「霍」、「隆」、「隆」三字皆有模擬雷聲的作用，無虛字。至於「豁喇喇」一詞在《漢語大詞典》等於「豁刺刺」，意思為「象聲詞」，如：明 馮夢龍〈掛枝兒·風〉：「難怪你豁刺刺重吹起」以及《紅樓夢》第七十回：「只聽豁喇喇一陣響，登時線盡，風箏隨風

去了」中的「豁刺刺」都是指風聲。不過〈破廟〉此四句之中，首句為「雷雨越發來得大了」，顯示後面將描繪雷雨降下的情形，第二句「**霍隆隆**半天裡霹靂」描寫震耳欲聾的雷聲，呼應首句的「雷」，因此第三句「**豁喇喇**林葉樹根苗」應當書寫大雨滂沱的情景，才能呼應首句的「雨」，所以「豁喇喇」根據詩意可推估所模擬的聲音當為「大雨打在樹葉上的聲音」且三字皆有擬聲作用，無虛字。志摩在此詩連用兩個「ABB」形式的疊音詞，不僅巧妙以聽覺摹寫呈現雷雨的震撼，在詩句更呈現整齊的句型，增加誦讀的節奏感。

怎樣到義大利

**喀辣辣**礦山裏去搬運一個

大石座來站他一個足夠與靈龜比賽的年歲（〈西窗〉）

「喀辣辣」為狀聲詞，模擬挖礦的聲音，在句中是修飾「礦山」的定語，屬於「ABB」形式的疊音詞。

## （二）非擬聲疊音詞

有別於「擬聲疊音詞」，徐志摩新詩中還出現一種「非擬聲疊音詞」，它是現代漢語比較普遍的一種疊音詞，內部三個音節呈現「實虛虛」的構造，第一音節是實詞，後兩個相疊的音節是虛詞，作用在修飾第一音節。<sup>147</sup>整個「實虛虛」式重疊詞是由兩個詞素構成，如：「冰沉沉」是由「冰」和「沉沉」所構成，第一音節「冰」為實詞，後面兩個相疊的音節「沉沉」是虛詞。本部分根據其有無添加助詞「的」，來將其非擬聲疊音詞劃分為「ABB」式疊音詞以及「ABB+的」式疊音詞。

### 1、「ABB」式

此類重疊詞內部構造為「ABB」，「A」為實詞，有義，「BB」為重疊的虛詞，無義。且必須以「ABB」的形式出現，不等於「AB」。在志摩詩歌裡出現的「ABB」式疊音詞皆為形容詞，實例如下：

小溪兒**碧冷冷**，**笑盈盈**講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）

重疊詞「碧冷冷」在句中是用來修飾主詞「小溪兒」的顏色為「碧」色，屬於實詞，「冷冷」無義為虛詞，因此構成「ABB」式的重疊詞。

同樣的「笑盈盈」在《漢語大詞典》的意思是「形容滿面笑容的樣子」，古

<sup>147</sup>竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁282。

代已有使用之例，如：南唐 張泌〈浣溪沙〉詞：「晚逐香車入鳳城，東風斜揭繡簾輕。慢迴嬌眼笑盈盈」，因此該詞為志摩沿用古典的重疊詞。「笑盈盈」內部從詞義可知「笑」為實詞，「盈盈」為虛詞。在搭配方面，「笑盈盈」一詞通常結合〔+人〕的主語，而在〈渦堤孩新婚歌〉裡的主語卻是〔一人〕的「小溪兒」，是詞義共存限制的突破，如此巧妙的結合也將非人的「小溪兒」擬人化，使得整體詩句更加活潑、生動。

是歐，太太，今朝特為打鄉下來歐 / 烏青青就出門（〈一條金色的光痕〉）

詩中主人翁敘述自己在天未亮之時就出門，其中「烏青青」是指天的顏色，「烏」實際點出天空是黑色，屬於實詞，「青青」是無義的虛詞，因此構成「ABB」式的重疊詞。

這是我自己的身影，今晚間倒映在異鄉教宇的前庭，  
一座冷峭峭森嚴的大殿，  
一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

重疊詞「峭陰陰」在句中是修飾「身影」的定語。「峭」在《漢語大詞典》的意思是「陡直、高峻」，在此用來描述詩中主人翁陡直孤立的身影，屬於實詞。至於「陰陰」在《漢語大詞典》的解釋為「幽暗貌」，如：唐 李端〈送馬尊師〉詩：「南入商山松路深，石床溪水畫陰陰」，在本句若以「幽暗貌」來修飾「身影」並不適合，所以「陰陰」在此處無義，屬於虛詞，因此「峭陰陰」為「實虛虛」的「ABB」式重疊詞。

在這迷霧裡，在這岩壁下，  
思忖著，淚怦怦，人生與鮮露？（〈朝霧裡的小草花〉）

「淚怦怦」中的「淚」為實詞，依據詩意應解釋為流淚的樣子，而「怦怦」在《漢語大詞典》的意思是「心急貌、心跳貌」，如：明 何景明〈後白菊賦〉：「心怦怦以慄慄，懷耿耿而苦辛」，而在《國語辭典》解釋為「心跳聲」，屬於狀聲詞，以上兩義皆無法在〈朝霧裡的小草花〉詩中用來修飾「淚」，所以「怦怦」為無義虛詞。因此「淚怦怦」為「實虛虛」的「ABB」式重疊詞。此外，「淚怦怦」的使用甚為特殊，未見於漢籍電子文獻與平衡語料庫，屬於志摩創新的重疊詞。

## 2、「ABB + 的」式

此類重疊詞內部構造為「ABB+的」，「A」為實詞，有義，「BB」為重疊的虛詞，無義，而「的」是另外增加的助詞，必須以「ABB+的」之形式出現，不

等於「AB+的」。在志摩詩歌裡出現的「ABB+的」式疊音詞也都是形容詞，例子如下：

聽一個瞎子，手扶著一個幼童，鐺的一響  
算命鑼，在這**黑沉沉**的世界裏回響著（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
萬丈的峰巒在洶湧的戰陣裏失色，動搖，顛簸；  
猛進，猛進！  
這**黑沉沉**的下界，是你們的俘虜！1（〈自然與人生〉）

「黑沉沉」在這兩詩中皆作定語，〈常州天寧寺聞禮懺聲〉裡，修飾「世界」、〈自然與人生〉中，修飾「下界」，兩者都是形容詞，該詞之後增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。詞義方面，「黑沉沉」在《漢語大詞典》中與「黑沈沈」相同，有「黑暗」之意，如：朱自清〈槩聲燈影裏的秦淮河〉：「晚間必然是燈火通明的，現在卻只剩下一片**黑沈沈**！」然而也有「比喻社會黑暗腐敗」的意思，如：《醒世姻緣傳》：「世態**黑沉沉**，刻毒機深」。回歸詩句，「黑沉沉」在〈常州天寧寺聞禮懺聲〉中當作「黑暗」解，才能呼應詩中敲打算命鑼的主人翁「瞎子」。在〈自然與人生〉也是「黑暗」的意思，指山下黑暗的邊界。是故我們可以根據詞義判斷「黑沉沉」一詞，「黑」為實詞，「沉沉」為無義的虛詞。

我就變一個螢火  
在這園裡  
挨著草根  
**暗沉沉**的飛（〈翡冷翠的一夜〉）

「暗沉沉」在句中擔任修飾「飛」的狀語，為副詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》的解釋為「形容很黑很暗」，如：《再生緣》：「**暗沉沉**，槐樹影遮千萬里；香馥馥，蓮花風起曲池邊」。在〈翡冷翠的一夜〉中，主人翁化為「螢火」，因此作「很黑很暗」解，可以呼應詩中夜晚的情境。故可依據詞義推斷「暗沉沉」的內部構造，「暗」為實詞，「沉沉」為無義的虛詞。

小溪兒一跳一跳的向前飛行  
流到了河，**暖溶溶**的流波（〈渦堤孩新婚歌〉）

「暖溶溶」在句中擔任修飾「流波」的定語，為形容詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。詞義方面，「暖溶溶」在《漢語大詞典》中與「暖融融」相同，意思是「形容溫暖宜人；溫暖舒適」，如：宋 王禹偁〈和馮中允爐邊偶作〉：「春日雨絲**暖融融**，人日雪花寒慄慄」，該詞在〈渦堤孩新婚歌〉

亦可作此解。因此由詞義可看出「暖溶溶」內部的「暖」為實詞，「溶溶」為無義虛詞。

上車來老婦一雙，

顛巍巍的承住弓形的老人身（〈古怪的世界〉）

「顛巍巍」在句中為修飾「承」的狀語，是副詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》的解釋是「抖動搖晃貌」，如：金董解元《西廂記諸宮調》：「舒玉纖纖的春筍，把顛巍巍的花摘」，在〈古怪的世界〉詩中同樣作此解，用來協助刻畫老婦年老體衰的形象。至於「顛巍巍」的內部成分，依據詞義可判斷「顛」為實詞，「巍巍」是詞綴，為無義虛詞。

小漣兒喜孜孜的竄近了河岸

手挽著水草，緊靠著蘆葦（〈渦堤孩新婚歌〉）

「喜孜孜」在句中擔任修飾「竄」的狀語，為副詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》的意思是「形容喜悅高興的樣子」，如：元李行道《灰闌記》：「每日價喜孜孜，一雙情意兩相投，直睡到暖溶溶三竿日影在紗窗上」，在此詩的意思不變。由於「喜孜孜」內部的「孜孜」並無「喜悅」之意，因此判斷該詞的「喜」為實詞，「孜孜」為虛詞。在搭配上，「喜孜孜」通常須與〔+人〕的主語結合，而志摩詩中主語卻為〔一人〕的「小漣兒」，使得漣漪也能有人的喜悅之情，突破了詞義的共存限制，也讓原本漣漪靠岸的景色描寫活潑了起來。

你只是不作聲，黑綿綿的坐地？（〈在不知名的道旁〉）

我衝入這黑綿綿的昏夜（〈為要尋一個明星〉）

「黑綿綿」在例一擔任修飾「坐」的狀語，為副詞，而在例二中是修飾「昏夜」的定語，為形容詞，兩者後面皆增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。在〈在不知名的道旁〉詩裡，主人翁為印度人，句中「黑綿綿」的「黑」點出他的膚色，而〈為要尋一個明星〉中的「黑」自然指的是夜的黑，所以「黑」為有意思的實詞，至於「綿綿」在《漢語大詞典》的解釋為「連續不斷貌」，如：唐白居易〈長恨歌〉：「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期。」此義放入兩詩裡都無法合理解釋，可見為無義的虛詞，因此「黑綿綿的」屬於「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

他拉……緊貼著一垛牆，長城似的長，

過一處河沿，轉入了黑遙遙的曠野（〈誰知道〉）

「黑遙遙」在句中擔任修飾「曠野」的定語，為形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。由於詩中的背景為黑夜，「黑遙遙」的「黑」指的是當時曠野的顏色，為實詞。至於「遙遙」的意思是「距離遠」，用來修飾「曠野」似乎不合，所以「遙遙」為無義的虛詞，因此「黑遙遙的」屬於「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

### **青湛湛的河水，曲玲玲的流轉**

繞一個梅花島，畫幾個美人渦（〈渦堤孩新婚歌〉）

「青湛湛」在句中擔任修飾「河水」的定語，為形容詞，而「曲玲玲」是修飾「流轉」的狀語，為副詞，兩者後面皆增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。「青湛湛」修飾「河水」，「青」指的是河水的顏色，為有義的實詞，「湛湛」為無義虛詞；而「曲玲玲」修飾「流轉」，「曲」補充說明河水彎曲流動，「玲玲」在此無義。因此「青湛湛」與「曲玲玲」皆為「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

### **我又轉問那冷鬱鬱的大星（〈在哀克剎脫教堂前〉）**

「冷鬱鬱」在句中為修飾「大星」的定語，屬形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。其中「冷」用來刻畫「大星」給人的冰冷形象，為有義實詞，而「鬱鬱」的「憂傷」之義用於本句似乎不合，所以在此作無義虛詞，可見「冷鬱鬱」屬於「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

### **我心坎裏癢齊齊的有些不連牽（〈戀愛到底是什麼一回事〉）**

「癢齊齊」在句中為修飾「心坎」的補語，為形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞裡的「癢」用來描寫詩人心中的蠢蠢欲動，為有義實詞，而「齊齊」的意思與詩意不合，在此作無義虛詞，所以「癢齊齊的」是「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

此外，「癢齊齊」未見於漢籍電子文獻、古典詩詞資料庫，且在平衡語料庫亦無使用之例，算是志摩自創的特殊重疊詞。

我喘息的悵望着不復返的時光：

### **淚依依的憔悴！（〈問誰〉）**

「淚依依」在句中為修飾「憔悴」的狀語，屬形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。其中「淚」能呼應「憔悴」，為有義實詞，而「依依」的「依戀不捨」之義用來修飾「憔悴」不甚合理，在此應作無義虛詞，

所以「淚依依」是「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

鼓樂暴雨似的催 / 催花巍巍的新人快步的向前 (〈新催妝曲〉)

「花巍巍」在句中為修飾「新人」的定語，屬形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。其中「花」用來形容新人花俏、華麗的裝扮，為有義實詞，而「巍巍」在《漢語大詞典》的解釋就是「形容詞後綴」，如：明 馮惟敏〈雁兒落〉套曲：「栽培的顫巍巍錦中花，擺列着酷烈烈香醪甕。」很明顯為無義虛詞，是故「花巍巍的」屬於「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

此外，「花巍巍」未見於漢籍電子文獻、古典詩詞資料庫，且在平衡語料庫亦無使用之例，算是志摩新創的重疊詞。

你，靜悽悽的安眠在墓底 (〈問誰〉)

「靜悽悽」擔任句中修飾「安眠」的狀語，為形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。其中「靜」呈現「安眠」的寧靜，是有義實詞；至於「悽悽」，在《漢語大詞典》的意思是「悲傷、淒涼貌」，無法用來修飾「安眠」，在此作無義虛詞，故「靜悽悽」為「實虛虛」的「ABB+的」式重疊詞。

小溪兒笑呶呶的跳入了河  
鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌 (〈渦堤孩新婚歌〉)

「笑呶呶」在句中擔任修飾「跳」的狀語，為形容詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。「笑呶呶」在《漢語大詞典》中等同於「笑哈哈」，意思為「開口笑貌」，如：元 無名氏《殺狗勸夫》：「他那廂笑呶呶倒玉樽，我這裏哭啼啼誰動問」，該詞志摩詩中亦作此解。至於「笑呶呶」內部結構，「笑」為實詞，「呶呶」為虛詞，補充修飾「笑」。

其他「實虛虛」的「ABB+的」式疊音詞如下：

那邊青繚繚的是鬼還是人？ (〈誰知道〉)  
海上只闇沈沈的一片 (〈不再是我的乖乖〉)  
我滿身的雨點雨塊， / 躲進了昏沉沉的破廟。(〈破廟〉)  
焦枯的落魄的樹木在冰沉沉的河沿叫喊 (〈殘破〉)  
在這凍沉沉的深夜，淒風， / 吹拂她的新墓？ (〈問誰〉)  
他唱，口滴著鮮血，斑斑的 / 染紅露盈盈的草尖 (〈杜鵑〉)  
銀色的纏綿的詩情 / 如同水面的星磷 / 在露盈盈的空中飛舞 (〈秋月〉)  
那田畦裏碧蔥蔥的豆苗， / 你信不信全是用鮮血澆！ (〈人變獸〉)

## 二、從詞性分析徐志摩新詩中的「疊義詞」

重疊詞的另一大類是「疊義詞」。有別於疊音詞的兩個字組成一個單一詞素，「疊義詞」則是重疊的兩個成分都是實詞，內部屬於兩個個別的詞素。<sup>148</sup>在徐志摩詩作中，對於「疊義詞」的運用，依照詞性可再細分出「名詞的重疊」、「動詞的重疊」、「形容詞的重疊」、「副詞的重疊」、「單位詞的重疊」五類；而在形式方面，則有「AA」式、「AA+的」式、「ABB」式、「AAB+的」式、「AABB」式、「ABA+的」式、「A—A」式、「—A—A+的」式、「AABB」式、「AAA」式、「—AA」式、「—AA+的」式等眾多類型。

### (一) 名詞的重疊

這一類的疊義詞通常是由單音節的名詞重疊而成，如：星星、夜夜、子子、孫孫……等詞，不過也有其他較複雜的重疊類型。徐志摩詩歌中名詞重疊的類型多元，按照其詞語內部形式，共有「AA」式、「AA+的」式、「ABB」式、「ABB+的」式、「ABA+的」式共五類。

#### 1、「AA」式

這類的名詞重疊，其內部結構為「AA」式，由兩個重疊的名詞構成。在志摩詩歌中多半是用來當作對人的稱謂，如：

他叫，他叫一聲「我愛哥哥！」（〈杜鵑〉）  
我在冷冰冰的被窩裏摸——  
摸我的寶寶（〈蓋上幾張油紙〉）

一般「哥」字若單獨使用，意思為「兄長」，不過〈杜鵑〉詩中「哥哥」指的是對男性愛人親密的暱稱。而「寶」的單獨使用，多半意指「寶貝」、「珍寶」，但是〈蓋上幾張油紙〉裡的「寶寶」是母親對自己在襁褓中孩兒的暱稱，這兩詞都是重疊之後意思與原本的單字不同。

我要來求見徐家格拉太太，有點事體……（〈一條金色的光痕〉）  
認真則格拉就是太太，真是老太婆哩（〈一條金色的光痕〉）  
眼睛赤花，連太太都勿認得哩！（〈一條金色的光痕〉）  
是歐，太太，今朝特為打鄉下來歐（〈一條金色的光痕〉）  
太太，為點事體要來求求太太呀！（〈一條金色的光痕〉）

<sup>148</sup>竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁292。

太太，我拉球上，東橫頭，有個老阿太（〈一條金色的光痕〉）  
 本里一具棺材，我乘便來求求太太， / 做做好事，我曉得太太是頂善心  
 歐（〈一條金色的光痕〉）  
太太是勿是？……噯，是歐！噯，是歐！（〈一條金色的光痕〉）  
 喔唷，太太認真好來，真體恤我拉窮人……（〈一條金色的光痕〉）  
 我只得 / 朝太太磕一個響頭，代故世歐謝謝！（〈一條金色的光痕〉）  
 喔唷，那未真真多謝，真歐，太太……（〈一條金色的光痕〉）  
 姓李，親丁麼……老早死完哩，伊拉格大官官  
 李三官，起先到街上來做長年歐（〈一條金色的光痕〉）

〈一條金色的光痕〉是整首由口語組成的詩，其中「太太」一詞，在本詩是指有錢人家的女主人，也是詩中主人翁主要央求的對象。由於詩中的「我」是個悲苦的窮人，生活中有著許多艱困、辛酸，冀望請託「太太」借貸些金錢，以度過眼前難關。作品字裡行間大量重複出現「太太」這個詞，是詩人用來呈現主人翁哀求的懇切與緊急。另外「官官」詩中是「李三官」名字的重疊，屬於對人非正式的稱呼，也正好符合詩中全部使用口語的語境。

其他如：

愛情：像白天裡的星星 / 她早就迴避，早沒了影（〈秋蟲〉）  
蘇蘇是一個癡心的女子（〈蘇蘇〉）  
 可憐呵，蘇蘇她又遭一度的摧殘！（〈蘇蘇〉）

## 2、「AA + 的」式

此類名詞重疊，其結構為「AA+的」式，裡面除了有兩個重疊的名詞外，還多加了一個助詞「的」，在志摩詩歌中共有兩個。

看那草叢亂石間斑斑的血跡，  
 在暮靄裡記認你從來的蹤跡！（〈無題〉）  
 啊！我身影邊平添了斑斑的落葉！（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
 他唱，口滴著鮮血，斑斑的  
 染紅露盈盈的草尖（〈杜鵑〉）

「斑」是指「雜色的點或花紋」，《說文解字》：「斑，駁文也。」段玉裁《說文解字注》：「斑者，斑之俗。今乃斑行而斑廢矣」，所以「斑斑」為名詞的重疊，在其添加助詞「的」，因此構成「AA+的」式的疊義詞。例一、例二中「斑斑的」作定語，例三則為詩句的獨立使用，藉以強調點點血跡，三者皆具有逐指的功能。

不過「AA+的」名詞重疊也有重疊後引伸使用內部名詞詞義的特殊例子，

如：

靜，沙沙的盡是閃亮的黃金  
平鋪著無垠——（〈她是睡著了〉）

「沙沙的」並非指真的沙子，在〈她是睡著了〉裡應解釋成「感覺似沙」，用來描述「黃金」遍布的觸感。

### 3、「ABB」式

有別於現代漢語普遍出現的以單音節實詞加上兩個相疊虛詞構成之「ABB」式重疊詞，志摩新詩中有些「ABB」式的重疊詞內部三個音節都是實詞，故筆者將其列入「疊義詞」討論。這類重疊詞，其內部結構為「ABB」式，不過是由一個實詞 A 和兩個實詞 B 所構成，因其主要重疊的「BB」為名詞，所以納入名詞的重疊裡探討。在志摩詩歌中這類詞語只有一個：

肩挨肩兒，頭對頭兒，撥撥挑挑  
老婆婆撿了一塊布條，上好一塊布條！（〈一小幅的窮樂園〉）  
有中年婦，有小女孩，有老婆婆，  
還有夾在人堆裡趁熱鬧的黃狗幾條。（〈一小幅的窮樂園〉）

### 4、「ABB + 的」式

此類「ABB + 的」式重疊詞，是由一個實詞 A、兩個實詞 B，外加助詞「的」所構成，因其主要重疊的「BB」為名詞，所以也納入名詞的重疊裡探討。在志摩詩歌中這類詞語只有一個：

慌張的急雨將我  
趕入了黑叢叢的山坳（〈破廟〉）

在〈破廟〉詩中，「黑叢叢」在句中擔任賓語的修飾語，修飾「山坳」，為形容詞，因此在形容詞之後增加助詞「的」，構成「ABB + 的」形式的重疊詞。詞義方面，「黑叢叢」一詞，《漢語大詞典》解釋為「形容黑而多毛」，如：老舍《老張的哲學》：「兩道粗眉連成一線，黑叢叢的遮着兩隻小豬眼睛。」而本詩的「黑叢叢」當解釋作「形容黑而林木聚集」，「黑」指的是夜色之黑，「叢叢」為描述林木聚集茂盛，如此才能合理修飾「山坳」，故由詞義可判斷「黑叢叢」三字皆為實詞。

### 5、「ABA + 的」式

此類重疊詞，其中三字皆為實詞，內部是由兩個實詞 A，中間嵌入一個實詞

B，後加一個助詞「的」所構成，呈現「ABA+的」式，因其主要重疊的「AA」為名詞，所以納入名詞的重疊裡探討。在志摩詩歌中這類詞語僅有一例：

肩挨肩的坐落在陽光暖暖的窗前（〈古怪的世界〉）

## （二）動詞的重疊

這一類的疊義詞通常是由單音節的動詞重疊而成，如：打打、鬧鬧、幫幫、求求……等詞，不過也有其他較複雜的重疊類型。徐志摩詩歌中動詞重疊的形式眾多，共可分為「AA」式、「A—A」式、「—A—A+的」式、「AABB」式、「AAA」式共五類。

### 1、「AA」式

這類的動詞重疊，其內部結構為「AA」式，由兩個重疊的動詞構成。在志摩詩歌中除了「親親」一例是對親暱愛人的稱呼，作名詞外，其他皆作動詞。

給我勇氣，啊，唯一的親親！（〈休怪我的臉沉〉）  
你試聞聞這紫蘭花馨！（〈她怕他說出口〉）  
有人說是受傷——你摸摸我的胸膛——（〈戀愛到底是什麼一回事〉）  
謝謝天，這是煙士披裏純來到的（〈西窗〉）  
全靠場頭上東幫幫，西討討，吃一口白飯（〈一條金色的光痕〉）  
我乘便來求求太太，  
做做好事（〈一條金色的光痕〉）

此類重疊詞除了〈休怪我的臉沉〉裡的「親親」是指對親暱愛人的稱呼，在句中作賓語外，其他皆作述語。而〈一條金色的光痕〉仍秉持著一貫大量使用疊詞的口語模式，詩中也出現了四個動詞的重疊詞。其中「幫幫」與「討討」在句中對應的位置出現，形成整齊的句式，且「求求」與「做做」亦以相同方式產生此效果，可窺見志摩追求詩形美的雕琢痕跡。

### 2、「A—A」式

此種動詞重疊，其內部結構為「A—A」式，在兩個重疊動詞之間嵌入「一」字組成。這類詞語通常帶有「試一下」的意思，在志摩詩歌中出現的例子有：

我試一試蘆笛的新聲，  
在月下的秋雪庵前。（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）  
我弄一弄蘆管的幽樂，

我映影在秋雪庵前（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

數一數螺鈿的波紋（〈月下待杜鵑不來〉）

我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）

### 3、「一A—A+的」式

所謂「一A—A+的」式的動詞重疊，其內部除了兩個「一」與兩個重疊動詞「A」間隔交錯外，再加入助詞「的」所組成。這種形式的重疊詞在志摩詩歌中只出現過一例：

小溪兒一跳一跳的向前飛行（〈渦堤孩新婚歌〉）

### 4、「AABB」式

此類重疊詞，內部是由兩個重疊動詞「AA」、兩個重疊動詞「BB」所構成，呈現「AABB」的形式。在志摩詩歌中這種形式也只有一個：

肩挨肩兒，頭對頭兒，撥撥挑挑

老婆婆撿了一塊布條，上好一塊布條！（〈一小幅的窮樂園〉）

### 5、「AAA」式

這種動詞重疊，其內部結構為「AAA」式，由三個重疊的動詞構成。在志摩詩歌中僅出現一個：

滬杭車中

匆匆匆！催催催！（〈滬杭車中〉）

催催催！是車輪還是光陰？（〈滬杭車中〉）

## （三）形容詞的重疊

這一類的疊義詞通常是由單音節的形容詞重疊而成，如：乖乖、悠悠、淺淺、漫漫……等詞，不過也有其他較複雜的重疊類型，在徐志摩詩歌中多半用來修飾事物的外觀、狀態、動作……等。按照其詞語內部形式，共可分為「AA」式、「AA+的」式、「ABB」式、「ABB+的」式共四類。

### 1、「AA」式

這類的形容詞重疊，其內部結構為「AA」式，由兩個重疊的形容詞構成。在志摩詩歌中的例子有：

### 遠處有村火星星（〈問誰〉）

句中「村火星星」為賓語，而其內部屬於主謂結構，「村火」是主語，「星星」為謂語，補充修飾「村火」，屬於「AA」式的重疊詞。詞義方面，「星星」在《漢語大詞典》有「一點一點遍布的樣子」的意思，如：〈花月痕·第四七回〉：「鬼火星星，陰風冷冷。」此義用來描寫遠處「村火」繁多密布也甚為合理，頗有數大之美。

### 天空有星光耿耿（〈休怪我的臉沉〉）

句中「星光耿耿」為賓語，而其內部屬於主謂結構，「星光」是主語，「耿耿」為謂語，在句中擔任「星光」的補語，為「AA」式的重疊詞。「耿耿」在《漢語大詞典》中具眾多意思，有指「煩躁不安，心事重重」，如：〈詩經·柏舟〉：「耿耿不寐，如有隱憂」；也有「一片忠心」之意，如：宋 文天祥〈正氣歌〉：「顧此耿耿在，仰視浮雲白」；還有解作「明亮貌」，如：宋 蘇軾〈夢與人論神仙道術〉詩：「照夜一燈長耿耿，閉門千息白濛濛」，根據詩意，「耿耿」在此當解釋為「明亮貌」，才能補充說明「星光」。

### 聽他親親切切喁喁竊竊， 私語三秋的情思情事，情語情節。（〈私語〉）

「親親」、「切切」、「喁喁」、「竊竊」在句中皆作修飾述語「私語」的狀語，為副詞，同屬於「AA」式的重疊詞。詞義方面，「親親」多半是用來描述舉止的親密熱烈，「切切」是聲音細小的狀聲詞，而「喁喁」是低語聲，為狀聲詞，「竊竊」則是形容聲音低微，如：〈官場現形記·第四十四回〉：「一千人正在那裡竊竊私議。」因此四詞除了「親親」之外，其他三詞都是用來形容聲音的細小、低沉。

回歸詩境，句中的「他」指的是「秋雨」，作者將淅瀝的秋雨擬人，想像他親密且低聲地靠著別人偷偷訴說這多年來人們情感經歷。志摩連用四個重疊詞，不僅令詩句增加節奏感，更將秋雨低沉細語的形象刻畫得更加深刻。此外，秋雨越是低聲私語，越是顯得「情思情事」、「情語情節」的神秘而不可說，也呼應了作者心中幽微的情事。

### 我亦想望我的心池魚似的悠悠（〈呻吟語〉）

「悠悠」在句中屬於賓語的中心詞，是形容詞作名詞用，為「AA」式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》的意思眾多，有「思念貌；憂思貌」，如：〈詩經·終風〉：「莫往莫來，悠悠我思」；也有「久長、久遠」，如：〈楚辭·九辯〉：「去白日之

昭昭兮，襲長夜之悠悠」還有解作「閑適貌」，如：唐 高適〈封丘縣〉詩：「我本漁樵孟諸野，一生自是悠悠者」。在志摩〈呻吟語〉詩中，由於「悠悠」前的修飾語為「池魚似的」，因此意思取「閑適」較能切合句中的譬喻，呼應前面的「想望」。

他（老樹）至少有百餘年的經驗，  
人間的變幻他什麼都見過；  
生命的頑皮他也曾計數；  
春夏間洶洶，冬季裏婆娑。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

「洶洶」在句中作謂語，為形容詞，是「AA」式的重疊詞。《漢語大詞典》解釋該詞為「形容聲勢盛大或凶猛的樣子」，如：明 何景明《中州人物志》：「夢陽遭江西之訟，眾多媒孽其短，勢洶洶欲擠陷重辟。」而在志摩詩中，句中主角老樹看盡百餘年的人事變換，無論是生命力旺盛的春夏間，抑或是衰萎的冬季，老樹皆曾計數。因此依據詩意「洶洶」當用來修飾生命力的「強盛蓬勃」，以對比冬季的「婆娑」。

一道水，一條橋，一支櫓聲，  
一林松，一叢竹，紅葉紛紛（〈滬杭車中〉）

「紛紛」在句中作謂語，為形容詞，是「AA」式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》解釋為「亂貌」，如：〈管子·樞言〉：「紛紛乎若亂絲，遺遺乎若有從治」，亦有「眾多」的意思，如：晉 陶潛〈勸農〉詩之三：「紛紛士女，趨時競逐」。而「紛紛」在〈滬杭車中〉的使用之例在描繪景物，因此取「眾多」之意較適合，藉以修飾紅葉眾多飄落的景象。且「紛紛」與上一句的「櫓聲」同為雙音節詞，形成整齊的句型。

我對此古風古色，橋影藻密  
依然能坦胸相見，惺惺惜別（〈康橋，再會罷〉）

「惺惺」在句中作狀語，修飾「惜別」，為副詞，屬於「AA」式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》原有「聰明機靈」的意思，如：宋 曾布《曾公遺錄》：「上諭：皇子……雖三歲未能行，然能語言，極惺惺。」不過在〈康橋，再會罷〉中，詩人傳達即使深處樓高車快的文明裡，也不曾影響過對康橋的一景一物的眷戀及珍惜。故此處的「惺惺」應是取「惺惺相惜」之意。《漢語大詞典》解釋「惺惺惜惺惺」為「聰明人愛惜聰明人。意謂性格、才能或境遇相同的相互愛惜、同情」，如：元 關漢卿〈普天樂·崔張十六事〉曲：「遇着風流知音性，惺惺的偏惜惺惺」。

此外，「惺惺惜別」與前面的「古風古色」、「橋影藻密」、「坦胸相見」同為四字結構，形成整齊句型，提升誦讀的節奏感。

我此去雖歸鄉土，  
而臨行怫怫，轉若離家赴遠（〈康橋，再會罷〉）

「怫怫」是「AA」式的重疊詞。詞義方面，「怫」在《說文解字》的解釋為「鬱也」，因此有「憂鬱、心情不舒暢」之意，且漢 東方朔〈七諫·沉江〉曾使用過「怫鬱」一詞：「心怫鬱而內傷」，由詞義及〈康橋，再會罷〉中的語境可推論「怫怫」意思為「憂鬱」，為形容詞。放入作品之後，「怫怫」在句中應作補語，修飾動詞「行」，以補充說明詩人離開康橋時心情上的鬱悶、不捨。

此外，「怫」以疊字形式呈現是志摩特殊的構詞，「怫怫」一詞未見於漢籍電子文獻、古典詩詞資料庫，在中研院平衡語料庫中亦未有使用之例，算是詩人自創的重疊詞。

快來，乖乖，抱住我的思想！（〈休怪我的臉沉〉）  
不要著惱，乖乖，不要怪嫌（〈休怪我的臉沉〉）  
我喊一聲海，海！  
你是我小孩兒的乖乖！（〈不再是我的乖乖〉）  
我喊一聲海，海！  
你從此不再是我的乖乖！（〈不再是我的乖乖〉）

「乖乖」就其內部構造屬於形容詞的重疊，不過在志摩詩中的這四例用法卻很特別，它代表的是一個親暱的稱呼，此稱呼之人具有可愛、乖巧的特質。在〈西遊記·第四十三回〉裡也有相同的使用之例：「我那乖乖，菩薩恐你養不大，與你戴個頸圈鐺頭哩。」

## 2、「AA + 的」式

這類的形容詞重疊，其內部結構為「AA + 的」式，由兩個重疊的形容詞再加一個助詞「的」所構成。在志摩詩歌中的例子有：

深深的黑夜，依依的塔影  
團團的月彩，纖纖的波鱗——  
假如你我蕩一隻無遮的小艇，  
假如你我創一個完全的夢境！（〈月下雷峰影片〉）

在〈月下雷峰影片〉詩中，「深深」、「依依」、「團團」、「纖纖」在句中皆為形容詞作定語，分別修飾「黑夜」、「塔影」、「月彩」、「波鱗」，此處在形容詞之

後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。

其中「依依」《漢語大詞典》解釋為「依稀貌、隱約貌」，如晉 陶潛〈歸園田居〉詩：「曖曖遠人村，**依依**墟里煙」，詩人使用該詞來形容塔影在月光下的若隱若現。

而「團團」在《漢語大詞典》的意思是「圓貌」，如：漢 班婕妤〈怨歌行〉：「裁為合歡扇，**團團**似明月。」，在此處也是用來修飾「月彩」之圓，可見詩中的書寫背景為滿月之時。

不過「團團」也有引伸為「肥胖」的意思，如：唐 歐陽詢〈嘲長孫無忌〉詩：「只因心渾渾，所以面**團團**。」該詞在〈石虎胡同七號〉中就當作此解：

善笑的藤孃，袒酥懷任**團團**的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

句中將「藤」與「柿」擬人，為了能使「藤孃」能在其中綢繆，「柿掌」必須大而寬厚，因此用來修飾的「團團的」作「肥胖」解較能符合詩意。

至於「纖纖」一詞，《漢語大詞典》解釋為「細長貌、柔細貌」，如：唐 孫鮪〈柳〉詩之二：「春風多事剛牽引，已解**纖纖**學舞腰」。在〈月下雷峰影片〉詩中用來修飾「波鱗」，描述月光下粼粼波光的柔細，在視覺上增加觸覺的想像。此外，詩人也有以「纖纖」來女子的身形細長，如：

有福的清氣 / 懷抱著，撫摩著，她**纖纖**的身形！（〈她是睡著了〉）

因此「纖纖」在志摩詩中曾用來修飾波光及女子身形。

總結在〈月下雷峰影片〉詩中出現「深深的」、「依依的」、「團團的」、「纖纖的」四個重疊詞，不僅輔助描繪月光下的美麗景致，還能構成整齊的句型，且疊字的連續使用更為詩歌增添節奏感，豐富形式之美。

**震震**的乾枯的手背，

**震震**的皺縮的下頰：

這二老！是妯娌，是姑嫂，是姊妹？（〈古怪的世界〉）

「震震」在句中皆為形容詞作定語，分別修飾「乾枯的手背」、「皺縮的下頰」，此處在該詞之後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。在詞義方面，「震震」在《漢語大詞典》的解釋有「形容聲音宏大響亮」，如：〈漢書·禮樂志〉：「雷**震震**，電耀耀」；也有「抖動貌」的解釋，如：清 蒲松齡〈聊齋志異·蓮香〉：「生窺問其誰，妓自言為鬼。生大懼，齒**震震**有聲」。在〈古怪的世界〉中當解作「抖動貌」較能符合詩境，作者運用「震震」來形容老人手背及下頰的顫抖不已，使得主人翁老邁的形象刻畫更為生動細膩。

且連續出現兩次「震震的」不僅能強調老人因體衰而處處顫抖的特徵，還能形成整齊有節奏的詩句，兼顧詩歌形式與內在效果。

要不是你們的豔麗  
思玫，麥蒂特，臘妹，  
翩翩的，盈盈的  
孜孜的，婷婷的  
照亮著我記憶的幽黑（〈給〉）

詩中「翩翩」、「盈盈」、「孜孜」、「婷婷」皆為形容詞，用來修飾後面的動詞「照亮」，在副詞之後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。

其中「翩翩」在《漢語大詞典》的意思是「飛行輕快貌」，「盈盈」是「儀態美好貌」，兩詞皆為形容外在姿態的輕巧美好，也曾出現在志摩其他詩作中：

那天你翩翩的在空際雲遊（〈猛虎集獻詞〉）  
那時我憑藉我的身體 / 盈盈的，沾住了她的衣襟（〈雪花的快樂〉）

至於「孜孜」包含許多意思，《漢語大詞典》指出有「勤勉、不懈怠」之意，如：〈史記·滑稽列傳〉：此士之所以日夜孜孜，修學行道，不敢止也。」也有作「美好貌」解，如：宋 毛滂〈菩薩蠻〉詞：「端端正正人如月，孜孜媚媚花如頰，花月不如人，眉眉眼眼春。」在此「孜孜」當取「美好貌」才能承接前面的主詞「豔麗」，修飾後面的動詞「照亮」。而「婷婷」的意思也是「美好的樣子」，在志摩〈兩個月亮〉中亦曾出現：

她就婷婷的升上了天！（〈兩個月亮〉）

因此「孜孜」與「婷婷」都是美好的樣子，與前面的「翩翩」、「盈盈」分別以不同卻意思相近的詞彙來強調姿態的美好，以呼應前面思玫、麥蒂特、臘妹的豔麗。且連用四個重疊詞，使詩句誦讀起來格外地輕巧、有節奏，外在形式呼應內在意象。

棗樹兀兀的隱蔽著  
一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）

「兀兀」在句中為形容詞作狀語，修飾動詞「隱蔽」，此處在該詞之後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。詞義方面，「兀兀」在《漢語大詞典》解釋作「高聳貌」，如：唐 楊乘《南徐春日懷古》詩：「興亡山兀兀，今古水渾渾」，也作「孤獨貌」，如：唐 盧延讓《冬除夜書情》詩：「兀兀坐無味，思量誰

與鄰」，還有「昏沉貌」，如：唐 韓愈《答張徹》詩：「觥秋縱兀兀，獵旦馳駟駟」。在〈破廟〉詩中取「孤獨貌」與詩意較合，描寫在雷雨交加的夜晚，主人翁在棗樹間發現一座孤獨且無聲息的破廟，營造詩歌整體詭譎、神秘的氛圍。且「兀兀的」與後一句對應之處的「靜悄悄」都是重疊詞，可見志摩在意境經營之外還講求詩形的對襯。

這天藍與海青與明潔的陽光  
驅淨了梅雨時期無歡的蹤跡，  
也散放了我心頭的網羅與紐結，  
像一朵曼陀羅花英英的露爽，  
在空靈與自由中忘卻了迷惘（〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉）

「英英」在句中為形容詞作狀語，修飾形容詞「露爽」，此處在該詞之後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。詞義方面，該詞在《漢語大詞典》解釋為「輕盈明亮的樣子」，如：唐 皎然〈答道素上人別〉詩：「碧水何渺渺，白雲亦英英」；也解作「光彩鮮明的樣子」，如：晉 潘岳〈為賈謐作贈陸機〉詩：「英英朱鸞，來自南岡」。「英英」在本詩中當解釋作「輕盈明亮的樣子」，詩人描述眼前的晴朗景色消散了梅雨時期的煩悶，也解開作者心頭的鬱結，這樣由暗轉明的心情，如同一朵曼陀羅花上露珠般的明亮清爽。且句中「英英的露爽」與下句對應處「忘卻了迷惘」字數相同，「英英的」與「忘卻了」相對，「露爽」與「迷惘」既同為複詞，又有協韻關係，看出詩人追求整齊詩形的用心。

更有那漁船與航影，亭亭的粘附  
在天邊，喚起遼遠的夢景與夢趣（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）

「亭亭」在句中為形容詞作狀語，修飾述語「粘附」，該詞之後增加助詞「的」，所以構成「AA+的」形式的重疊詞。詞義方面，「亭亭」的意思有「高聳直立的樣子」，如：何劭〈遊仙詩〉：「青青陵上松，亭亭高山柏」；也有「遠貌」的解釋，如：曹丕〈雜詩二首之二〉：「西北有浮雲，亭亭如車蓋」。根據志摩詩中語境，「亭亭」應作「遠貌」解，才能與後面的「天邊」與「遙遠」呼應。

現代漢語用來形容遙遠的詞語，一般多用「遠遠」，志摩捨棄了大眾常用的詞語，改以「亭亭」中較冷僻的遙遠之義取代，既不妨礙詩意表達，又能令人眼睛一亮。

我看着慘，看他生生的讓人  
釘上十字架去，當賊受罪，我不幹！（〈卡爾佛里〉）

「生生」在句中為形容詞作狀語，修飾述語「釘」，在該詞之後增加助詞「的」，構成「AA+的」形式的重疊詞。詞義方面，「生生」在此當解釋作「活生生、硬是」，如：〈儒林外史·第二十回〉：「總是你這天災人禍的，把我一個嬌滴滴的女兒生生的送死了！」以及〈紅樓夢·第四十九回〉：「今日蘆雪庵遭劫，生生被雲丫頭作踐了」，此義多半來自清代小說，志摩以「生生的」取代口語常用的「活活的」，同樣在閱讀上予人新鮮感。

其他如：

讓蓋著我的青青的草 / 淋著雨，也沾著露珠（〈歌〉）  
石縫裏長草，石板上青青的全是霉（〈殘詩〉）  
不錯，我認得，黑黑的，臉矮矮的，  
就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）  
得！我就再親你一口； / 熱熱的，去，再不許停留（〈活該〉）  
今晚的天空像她的愛情， / 這藍藍的夠多深！（〈兩地相思〉）  
但這沉沉的緊閉大門誰來理睬（〈叫化活該〉）  
他今晚的月亮像她的眉毛 / 這彎彎的夠多俏！（〈兩地相思〉）  
再再的飛升，再再的翳隱（〈自然與人生〉）  
那無聲的私語在我的耳邊 / 似曾幽幽的吹噓（〈問誰〉）  
他蔭蔽著戰跡碑下的無辜， / 幽幽的歎一聲長氣，像是淒涼的空院裏淒涼  
的秋雨。（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
她的眼，一時緊緊的闔著（〈嬰兒〉）  
你是我的！我依舊將你緊緊的抱摟（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
天空緊緊的繃著黑雲的厚幕（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
在半空裡娟娟的飛舞（〈雪花的快樂〉）  
我此時在冷淒的甲板上徘徊  
聽海濤遲遲的吐沫（〈三月十二深夜大沽口外〉）  
我是在病中，這懨懨的倦臥（〈在病中〉）  
在他們鳩盤的肩旁怯怯的透露（〈五老峰〉）  
西天的晚霞慢慢的死（〈不再是我的乖乖〉）  
在繽紛的花雨中步慵慵的向前：（〈新催妝曲〉）  
那村姑先對著我身上細細的端詳（〈這年頭活著不易〉）  
只有輕紗似的浮漚，在透明的晴空，  
青蔥，凝靜，芳馨，像一個浴罷的處女，  
忸怩的無言，默默的自憐。（〈自然與人生〉）  
軟泥上的青荇 / 油油的在水底招搖（〈再別康橋〉）  
像一個守夜的漁翁， / 兢兢的，注視着那無盡流的時光（〈問誰〉）  
雖則是往跡的嘲諷， / 卻綿綿的長隨時間進行！（〈一星弱火〉）

有如在月夜的沙漠裏，月光溫柔的手指，/ 駐足在山道旁，我黯黯的尋思  
(〈在那山道旁〉)

倘如這片刻的靜定感動了你的悲憫 / 讓你的淚珠圓圓的滴下(〈一塊晦色的路碑〉)

### 3、「ABB」式

有別於現代漢語普遍出現的以單音節實詞加上兩個相疊虛詞構成之「ABB」式重疊詞，志摩新詩中有些「ABB」式的重疊詞內部三個音節都是實詞，故筆者將其列入「疊義詞」討論。這類形容詞重疊，其內部結構為「ABB」式，不過是由一個實詞 A 和兩個實詞 B 所構成，因其主要重疊的「BB」為形容詞，所以納入形容詞的重疊裡探討。在志摩詩歌中這類詞語共六個：

老阿太已經去哩，冷冰冰歐滾在稻草裏(〈一條金色的光痕〉)

「冷冰冰」在此處用來形容詩中老太太死去的屍體冰冷地被滾在稻草裡，而「冷冰冰」三字皆有冰冷之義，因此該詞屬於三字為實詞的「ABB」重疊詞。

一座冷峭峭森嚴的大殿，  
一個峭陰陰孤聳的身影。(〈在哀克剎脫教堂前〉)

「冷峭峭」在句中為修飾「大殿」的定語，「冷」為實詞，至於「峭峭」，《漢語大詞典》的解釋有「高峻」，如：唐 李商隱〈水天閑話舊事〉詩：「暮雨自歸山峭峭，秋河不動夜厭厭」；也有「寒冷貌」，如：清 周亮工〈庚子重九雜感呈今醉先生並諸同人〉詩：「薄裳涼峭峭，薄衾明歷歷。裘破思禦寒，預為顛倒易」。按照詩歌意境，「峭峭」應選擇「寒冷貌」之義，較能符合詩中大殿莊嚴冰冷的形象，所以「峭峭」在句中與「冷」的意思相同，屬於有義實詞，因此「冷峭峭」是三字為實詞的「ABB」重疊詞。

就詩句形式而言，至於在兩句相對位置分別用了「冷峭峭」與「峭陰陰」兩個重疊詞，形成整齊對襯的美感，也為詩歌增添誦讀的韻律美。

難忘七月的黃昏，遠樹凝寂，  
像墨潑的山形，襯出輕柔暝色，  
密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠(〈凝望〉)

詩中描繪在黃昏時刻，山與暝色彷彿構成一幅美麗的風景畫，而「密稠稠」是用來補充說明這畫面顏色繁密分布的情形，目的是為了營造出詩歌豐富、濃厚的色彩美。而「密稠稠」三字皆有「稠密」之義，因此該詞屬於三字為實詞的「ABB」重疊詞。

其他如：

在這夜深深時，/ 在這睡昏昏時， / 挑動著緊促的絃索，亂彈著宮商角徵（〈夜半深巷琵琶〉）

天昏昏有層雲裏 / 那掣電是探海火！（〈深夜大沽口外〉）

#### 4、「ABB + 的」式

此部分同樣也是三個音節都是實詞「ABB」式的重疊詞，不過還要再加一個助詞「的」，所以其內部結構變為「ABB+的」式，因其主要重疊的「BB」為形容詞，所以也納入形容詞的重疊裡探討。在志摩詩歌中這類詞語多作修飾用。

只黑濛濛的妖氛彌漫著

太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）

「黑濛濛」在句中為主語的修飾語，修飾「妖氛」，是形容詞，該詞在形容詞之後增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。詞義方面，「黑濛濛」在《漢語大詞典》的意思是「昏暗貌」，如：明 禹山居士《魚兒佛》：「金童玉女那裡去了？怎麼都是黑濛濛的境界，好怕人也」。「黑濛濛」在〈最後的那一天〉中，依據詩意當作「黑暗且迷茫」解，藉以營造「妖氛」的黑暗與神秘感。至於「黑濛濛」的內部構造，由於「濛濛」在《漢語大詞典》解釋作「迷茫貌」，如：漢 嚴忌〈哀時命〉：「霧露濛濛，其晨降兮」，因此「黑濛濛」三字皆為具有意思的實詞。

我衝入這黑茫茫的荒野（〈為要尋一個明星〉）

「黑茫茫」在句中為賓語的修飾語，修飾「荒野」，是形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。「黑茫茫」在《漢語大詞典》的意思是「形容一片漆黑，沒有邊際」，如：《醒世恒言》：「只因這番，直教黑茫茫斷頭之路，另見個境界風光」，該詞在〈為要尋一個明星〉詩中亦可作此解。至於「黑茫茫」的內部構造，「茫茫」一詞在《漢語大詞典》有「廣大而遼闊」之意，如：宋 王安石〈化城閣〉詩：「俯視大江奔，茫茫與天平」，可用來修飾「荒野」，因此「黑茫茫」三字都是具有意思的實詞。

看呀，這不是白茫茫的大海？

白茫茫的大海，

白茫茫的大海，

無邊的自由，我與你與戀愛！（〈這是一個懦怯的世界〉）

「白茫茫」在句中擔任修飾「大海」的定語，是形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》意思是「形容一片白色」，如：前蜀 花蕊夫人〈宮詞之八〉：「三面宮城盡夾牆，苑中池水白茫茫」，在志摩詩中同樣可作此解。「白茫茫」內部構造方面，「茫茫」有「廣大而遼闊」之意，可用來修飾「大海」，因此「白茫茫」三字皆為實詞。

看那血淋淋的一掬是玉不是玉（〈戀愛到底是什麼一回事〉）

「血淋淋」在句中為修飾「掬」的定語，是形容詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。詞義方面，該詞在《漢語大詞典》的意思是「鮮血淋漓的樣子」，如：《西游補》：「〔項羽〕跳下閣來，一逕奔到花陰榻上斬了虞美人之頭，血淋淋拋在荷花池內」，於志摩詩中也可作此解釋，所以可根據詞義判斷「血淋淋」三字皆為有義的實詞。

有誰上山去漫步，靜悄悄的，  
去落葉林中檢三兩瓣菩提？（〈在病中〉）

叢樹兀兀的隱蔽著  
一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）

「靜悄悄」在〈在病中〉詩中為獨立強調的詞語，於〈破廟〉中為修飾「破廟」的定語，是形容詞，兩者後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。「靜悄悄」一詞，《漢語大詞典》解釋為「形容非常寧靜」，如：《碾玉觀音》：「奔到府中看時……靜悄悄地無一個人」，在志摩詩歌中也是相同意思。至於「靜悄悄」的內部，除了「靜」具有「寧靜」之意外，「悄悄」在《漢語大詞典》也有「寂靜貌」的解釋，如：唐 元稹《鶯鶯傳》：「更深人悄悄，晨會雨濛濛。」所以該詞內部三字皆為有意義的實詞。

迫近我頭頂在騰拿，  
惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

「惡狠狠」在句中為修飾「鉅爪」的定語，是形容詞，後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在《漢語大詞典》中解作「凶狠貌」，如：元 李行道《灰闌記》：「哎！你個惡狠狠解子怎知，哥哥也，我委實的含冤負屈」，在〈破廟〉中也可作此解釋，因此根據詞義可判斷「惡狠狠」中三字皆為有意義的實詞。

千萬條的金剪金蛇， / 飛入陰森森的破廟（〈破廟〉）

「陰森森」在句中為賓語的修飾語，修飾「破廟」，是形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。《漢語大詞典》未有「陰森森」的解釋，不過卻有「陰森」一詞，意思是「幽暗慘淡」，如：唐 李紳〈過荊門〉詩：「**陰森**鬼廟當郵亭，雞豚日宰聞膻腥」。在志摩詩中，若將「幽暗慘淡」之義用來修飾「破廟」十分吻合詩意，加上「陰森」在〈過荊門〉一詩的例子也是用來修飾「鬼廟」，可見「陰森森」與「陰森」意思相同。且「陰森森」於漢籍電子文獻及古代詩詞中未有使用前例，顯然是志摩在「陰森」這個詞彙基礎之上所產生的重疊詞，所以該詞屬於三字皆為實詞的「ABB+的」式重疊詞。

白的還是那**冷翩翩**的飛雪 / 但梅花是十三齡童的熱血！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

「冷翩翩」在句中為修飾「飛雪」的定語，屬於形容詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。其中「冷」是具有「冰冷」意思的實詞，而「翩翩」在《漢語大詞典》的解釋為「飛行輕快貌、行動輕疾貌」，在此用來修飾「飛雪」亦能合乎詩意，因此「冷翩翩的」屬於三字皆為實詞的「ABB+的」式重疊詞。

只當是一個夢  
一個幻想  
只當是前天我們見的殘紅  
**怯恹恹**的在風前抖擻（〈翡冷翠的一夜〉）

「怯恹恹」在句中為修飾「抖擻」的狀語，屬於副詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。詩句描述「你」將要離開，主人翁「我」勸對方儘早把自己給忘了，就當是一場夢、一個幻想，或者是像前天落在地上的花瓣一樣，轉眼叫人踐踏成泥。由此可知「怯恹恹的」的主語是「殘紅」，凋殘的花瓣在風中如人一般膽怯、可憐地顫抖落地，所以根據詩意判斷「怯」與「恹恹」在句中都存有詞義，因此「怯恹恹的」屬於三字為實詞的「ABB+的」式重疊詞。

此外，在搭配上屬〔-人〕的「殘紅」與〔+人〕的「怯恹恹」結合，突破了詞義上的共存限制，以用於人的膽怯可憐來刻畫花瓣掉落，原本冰冷蕭瑟的景色也開始有了溫度，加上「怯恹恹」在字詞上具有重疊效果，能凸顯花瓣顫抖的動作，詩人塑造出來怯懦、可憐、凋殘的形象更惹人憐愛。

在那山道旁，一天**霧濛濛**的朝上，  
初生的小藍花在草叢裏窺覷（〈在那山道旁〉）

在那天朝上，在霧茫茫的山道旁  
新生的小藍花在草叢裏睥睨（〈在那山道旁〉）

〈在那山道旁〉中的「霧濛濛」與「霧茫茫」在句中為形容詞作定語，分別修飾「朝上」與「山道」，兩詞後面皆加了助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。「霧濛濛」與「霧茫茫」除了「霧」字存有意思外，「濛濛」《漢語大詞典》解釋為「迷茫貌」，而「茫茫」在《漢語大詞典》的意思是「渺茫、模糊不清」，皆可用來修飾「朝上」與「山道」，因此「霧濛濛的」與「霧茫茫的」同屬於三字為實詞的「ABB+的」式重疊詞。

此兩例各據同一首詩的首、尾兩段開頭，詩人使用相似的句型，在對應處都用了重疊詞，形成首尾呼應的形式對襯效果。

小溪兒笑呶呶的跳入了河  
鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）

而「鬧嚷嚷」在句中擔任修飾「合唱」的狀語，為副詞，後面增加助詞「的」，同樣構成「ABB+的」形式的重疊詞。該詞在詩中應解釋為「熱鬧」，內部除了「鬧」有「熱鬧」的意思外，「嚷嚷」在《漢語大詞典》也有「吵鬧、叫喊」之意，因此「鬧嚷嚷」三字皆為有意思的實詞。

志摩在〈渦堤孩新婚歌〉詩中連用二個「ABB+的」式的重疊詞，而且都擔任狀語的角色，形成整齊的句式。加上「笑呶呶」、「鬧嚷嚷」兩者原本都須搭配〔+人〕的主詞，然而在此卻搭配〔-人〕的「小溪兒」，突破詞義的共存限制，將「小溪兒」擬人化，營造整體活潑、歡樂的詩境。

其他「ABB+的」式的重疊詞還有：

我渾身戰抖，趁電光 / 估量這冰冷冷的破廟（〈破廟〉）  
我在冷冰冰的被窩裏摸—— / 摸我的寶寶（〈蓋上幾張油紙〉）  
什麼意識，什麼天理，什麼思想， / 那敵得住那肉鮮鮮的引誘！（〈罪與罰（二）〉）  
赤裸裸的靈魂們匍匐在主的跟前（〈最後的那一天〉）  
我是肉薄過刀山 / 炮烙闖度了奈何橋 / 方有今日這顆赤裸裸的心（〈一個祈禱〉）

本部分「ABB+的」式的形容詞重疊其內部構造幾乎都屬於三實詞，只有「碧銀銀」一詞例外：

又如在暑夜看飛星，一道光  
碧銀銀的抹過，更不許端詳。（〈在病中〉）

「碧銀銀」在句中是修飾「抹過」的狀語，屬於副詞，該詞後面增加助詞「的」，構成「ABB+的」形式的重疊詞。回歸詩境，該句的主詞為「一道光」，而「碧銀銀」內部又皆為顏色詞，根據詩意，應取「銀銀」為有義實詞、「碧」為無義虛詞，較能符合光的色彩，因此「碧銀銀的」相當特殊，在「ABB+的」形式之中，構成「虛實實」的組合。

#### (四) 副詞的重疊

副詞通常單獨使用，重疊的只有部分表示動相或程度的單音節副詞，不是普遍的現象，只限於少數幾個詞。在徐志摩新詩中形式僅「AA」式、「AA+的」式兩種。

##### 1、「AA」式

這類的副詞重疊，其內部結構為「AA」式，由兩個重疊的副詞構成。在志摩詩歌中的例子有：

反正我得對你深深道歉（〈休怪我的臉沉〉）  
浪漫的夢魂，深深迷戀香境（〈康橋，再會罷〉）  
臨了輕輕將他拂落在秋水秋波的秋暈裏（〈私語〉）  
但我不能放歌 / 悄悄是別離的笙簫（〈再別康橋〉）  
漸漸每一個臉上來了有光輝的驚喜（〈車上〉）

##### 2、「AA + 的」式

這類副詞重疊，其結構為「AA+的」式，由兩個重疊的副詞再加一個助詞「的」所構成。在志摩詩歌中的例子有：

輕輕的我走了  
正如我輕輕的來  
我輕輕的招手  
作別西天的雲彩（〈再別康橋〉）  
悄悄的我走了  
正如我悄悄的來（〈再別康橋〉）

「輕輕」、「悄悄」在句中皆為副詞作狀語，分別修飾述語「走」、「來」、「招手」、「走」、「來」，兩詞之後都增加了助詞「的」，因此構成「AA+的」形式的重疊詞。詞義方面，「輕輕」是指「動作細小、小心」，而「悄悄」為「不聲不響」，

兩詞意思相似。在〈再別康橋〉詩裡不斷重複出現這兩個重疊詞，增加誦讀的奏感。且兩詞均是扮演句中狀語的角色，呈現出詩人在康橋的造訪與告別時姿態的輕巧，顛覆中國人向來在洗塵、送風、餞別……時大擺筵席的傳統。

其他如：

**輕輕的**撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

今夜那青光的三星在天上傾聽著秋後的空院，/**悄悄的**，更不聞嗚咽（〈為誰〉）

**深深的**在深夜裏坐著（〈天國的消息〉）

一手挽著筐子，一手拿著樹條，

**深深的**彎著腰不咳嗽，不嘮叨（〈一小幅的窮樂園〉）

無聲的暮煙，遠從那山麓與林邊，/**漸漸的**潮沒了這曠野，這荒天（〈無題〉）

## （五）單位詞的重疊

疊義的重言除了名詞、動詞、形容詞之外，還有單位詞。單位詞是漢語的一項重要特色。<sup>149</sup>把單位詞重疊後，用以表示多數。

### 1、「AA」式

這類重疊，其內部結構為「AA」式，由兩個重疊的單位詞構成。在志摩詩歌中的例子有：

又如陰影閃過虛白的牆隅，

瞥見時似有，轉眼又復消散；

又如**縷縷**炊煙，才嫋裊，又斷（〈在病中〉）

「縷」在《漢語大詞典》的解釋為「量詞。多用於細而長的事物」，如：唐 韋應物〈長安遇馮著〉詩：「久別今已春，鬢絲生幾**縷**。」因此「縷縷」屬於量詞的重疊，是「AA」式的重疊詞，意思可解為炊煙「一縷一縷」。作者在詩裡以連續七個譬喻來描述自己在生病時湧上心頭的眾多回憶，而「縷縷炊煙」便是其中之一，以連接不斷的炊煙來形容回憶在心頭繚繞不絕的情況。

<sup>149</sup>竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁302

其他如：

昨天我瓶子裏斜插著的桃花  
是朵朵媚笑在美人的腮邊掛（〈殘春〉）  
有時朵朵明媚的彩雲，  
輕顫的妝綴著老人們的蒼鬢（〈五老峰〉）  
此日我悵望雲天，淚下點點！（〈哀曼珠斐兒〉）  
殘落的梅萼瓣瓣在雪裏醺  
我笑說這顏色還欠三分豔！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）  
那白鬚的海老倒像有同情  
他聲聲問的是為甚不進行？（〈白鬚的海老兒〉）  
去罷，種種，去罷，當前有插天的高峰  
去罷，種種，去罷，當前有無窮的無窮（〈去罷〉）

〈殘春〉與〈五老峰〉中單位詞「朵」的重疊，意思是花兒「一朵一朵」。另外「點點」是指淚滴「一點一點」，「瓣瓣」指的是梅萼「一瓣一瓣」，「聲聲」即為「一聲一聲」。不過特別的是「種種」在句中要解釋為「各種、所有」，和其他單位的重疊詞用法不同，且〈去罷〉詩中重複相似的句型，誦讀起來更具節奏感。

## 2、「一AA」式

這類詞語，其內部結構為「一AA」式，在兩個重疊的單位詞之前加上一個「一」字。這種形式上的轉換，在用法上、意義上也會有些不同，須視作品語境而定。在志摩詩歌中的例子有：

這西窗四月天時下午三點鐘的陽光  
一條條直的斜的屨躺在我的床上（〈西窗〉）  
咒他的！一樁樁更鮮豔的沈淪，  
掛綵似的扮得我全沒了主意！（〈罪與罰（二）〉）  
有如在月夜的沙漠裏，月光溫柔的手指，  
輕輕的撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

此三例中，例一的「一條條」可換成「條條」，例二的「一樁樁」可換成「樁樁」，例三的「一顆顆」可換成「顆顆」，意思上卻與「一條一條」、「一樁一樁」、「一顆一顆」不同。

我來揚子江邊買一把蓮蓬；  
手剝一層層蓮衣，（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
小舟在垂柳蔭間緩泛——  
一陣陣初秋的涼風（〈鄉村裡的音籟〉）

而這兩例中的「一層層」卻可換為「一層一層」，「一陣陣」可換為「一陣陣」。

### 3、「一AA + 的」式

這類詞語，其組成為「一AA+的」式，在兩個重疊的單位詞之前加上一個「一」字，最後還要帶助詞「的」。這種形式的單位詞重疊，在用法上、意義上同樣也會有些不同，須視作品語境而定。在志摩詩歌中的例子有：

城門洞門裡一陣陣的旋風起，  
跳舞著沒腦袋的英雄（〈人變獸〉）  
我見著你眼內一陣陣的冒火（〈罪與罰（二）〉）  
白雲一餅餅的飛昇，化入遼遠的無垠（〈一星弱火〉）  
莫非這嘉禮驚醒了你的憂愁：  
一針針的憂愁，  
你的芳心刺透（〈新催妝曲〉）

以上四例裡，例一與例二的「一陣陣的」可換為「一陣一陣的」，但不可換為「陣陣的」；例三的「一餅餅的」可換為「一餅一餅的」，不可換為「餅餅的」；例四的「一針針的」，換為「一針一針的」或「針針的」皆可。

然而，以下兩例分別為了強調數量極少及時間極短，只能以「一星星的」、「一瞬瞬的」形式出現，不能轉換成其他模式。

這幹烤著的木柴早夠危險，  
再來一星星的火花——不就成了！（〈罪與罰（二）〉）  
像一堆破碎的水晶  
散佈在荒野的枯草裡  
飽啜你一瞬瞬的殷勤（〈我有一個戀愛〉）

## 第二節 徐志摩重疊詞的語法功能

從上一節的討論可了解徐志摩新詩中重疊詞的各種構詞類型以及詩人使用的偏好，但僅就詞語本身進行分析似乎有所不足，還須觀察其重疊詞在詩句中的使用情形。不過詞語放入句中之後便不再只是詞彙的問題，所涉及的還有句中成分與成分之間的位置與功能關係。誠如王力在《中國語法理論》中所言：「在詞未入句時，是屬於詞彙的；詞入句後，就有了語法的存在。<sup>150</sup>」，句子就好比是一個複雜的身體，詞彙是身體內各個不同的器官，具有自己的特色，但是放入身體後就必須考量彼此間的位置的協調及功能上的各司其職，因此各類詞語放入句中也就產生了不同的火花與效果。重疊詞也不例外，雖本身已具有特色，但其在句中擔任的語法角色不同，所形成的功能與效果也各異。因此我們在研究重疊詞本身的構詞特色之外，還須注意重疊詞在句子結構中所處的語法位置。以語法的角度切入，能更進一步了解其重疊詞在作品中語法功能的運用傾向，分析徐志摩如何在詩行間的不同位置上，安排合適的重疊詞，形成徐志摩詩歌獨特的詞彙風格。

本節將從語法的角度來觀察徐志摩新詩重疊詞在詩句中的使用情形，試圖分析它們在句中所處的位置，所擔任的語法功能。筆者根據志摩詩中的重疊詞在句中的語法位置與功能共分為「出現在主語位置的重疊詞」、「出現在謂語位置的重疊詞」、「擔任定語的重疊詞」、「作為狀語的重疊詞」、「作為述語的重疊詞」、「出現在賓語位置的重疊詞」、「擔任補語的重疊詞」、「作為獨立成分的重疊詞」八類探討。

### 一、出現在主語位置的重疊詞

「主語」是句子的主體，也就是句子中主要被陳述、描寫、說明、形容的對象，它是句子裡的主要成分。徐志摩新詩中出現在主語位置的重疊詞不多，僅 11 個。其作為主語的重疊詞中，可看出不帶助詞「的」形式的重疊詞像是「AA」式、「ABB」式較多是屬於名詞的重疊，如：

太太是勿是？……嘜，是歐！嘜，是歐！（〈一條金色的光痕〉）  
喔唷，太太認真好來，真體恤我拉窮人……（〈一條金色的光痕〉）  
肩挨肩兒，頭對頭兒，撥撥挑挑  
老婆婆撿了一塊布條，上好一塊布條！（〈一小幅的窮樂園〉）

<sup>150</sup> 王力：《中國語法理論》，臺中：藍燈，1987年，頁1。

有中年婦，有小女孩，有老婆婆，  
還有夾在人堆裡趁熱鬧的黃狗幾條。(〈一小幅的窮樂園〉)

還有「蘇蘇」與「大官官」：

蘇蘇是一個癡心的女子 (〈蘇蘇〉)  
可憐呵，蘇蘇她又遭一度的摧殘！ (〈蘇蘇〉)  
姓李，親丁麼……老早死完哩，伊拉格大官官  
——李三官，起先到街上來做長年歐 (〈一條金色的光痕〉)

例一、例二中的「蘇蘇」是詩中女子的名字，在此當主語。而例三裡「伊拉格大官官——李三官」為該句主語。「大官官」與「李三官」是同位語的關係，兩者關係相等，一併列出只是為了彼此補充說明。

但是不帶助詞「的」形式的重疊詞也各有一個形容詞及單位詞的重疊之例：

但我不能放歌  
悄悄是別離的笙簫 (〈再別康橋〉)  
這西窗四月天時下午三點鐘的陽光  
一條條直的斜的孱躺在我的床上 (〈西窗〉)

例一「悄悄」的意思是「不聲不響」，本屬於副詞的重疊，不過在此句作主語。根據語境，「悄悄」完整的意思應解釋為「不聲不響的姿態」；例二裡的「一條條」單就詞語分類而言，屬於單位詞的重疊，然而因為本句的「光線」承前省略，所以完整意思當是「一條條的光線」，於是「一條條」在此處作主語。

至於帶助詞「的」形式的重疊詞像是「AA+的」式、「ABB+的」式作主語時，類型幾乎屬於形容詞的重疊，算是詞性的活用，且這類詞語作主詞時普遍有省略部分主語的情形，分析如下：

今晚的天空像她的愛情  
這藍藍的夠多深 (〈兩地相思〉)  
他今晚的月亮像她的眉毛  
這彎彎的夠多俏！ (〈兩地相思〉)  
石縫裏長草，石板上青青的全是霉 (〈殘詩〉)  
我骨髓裡一陣子的冷——  
那邊青繚繚的是鬼還是人？ (〈誰知道〉)

例一中「藍藍的」單就詞語分類而言，屬於形容詞的重疊，不過本句的「天空」因避免與前句重複而省略，所以完整意思當為「藍藍的天空」，故「藍藍的」在此處作主語；例二裡「彎彎的」單就詞語分類而言，也是屬於形容詞的重疊，不過本句的「月亮」因避免與前句重複而省略，完整意思當作「彎彎的月亮」，所以「彎彎的」在此處作主語；而例三中的「青青的」單就詞語分類而言，屬於形容詞的重疊，但根據語境「青青的」應解釋成「青青的地方」，因此為句中主語；至於例四的「青繚繚的」單就詞語分類而言，屬於形容詞的重疊，但根據語境「青繚繚的」應解釋成「青繚繚的東西」，因此為句中主語。

帶助詞「的」形式的重疊詞有一例是名詞的重疊，不過同樣也有省略部分主語的情形：

靜，沙沙的盡是閃亮的黃金（〈她是睡著了〉）

「沙沙的」單就詞語分類而言，屬於名詞的重疊，但根據語境可判斷「沙沙的」並非指真的沙子，而應解釋成「感覺似沙」，是藉來描述觸感。該詞在句中為主語，完整要解釋為「感覺像沙的東西」，才能接續後面的繫語「是」，斷語「閃亮的黃金」。

## 二、擔任謂語的重疊詞

句子裡位於主語之後，能針對主語加以修飾或陳述的成分，就是「謂語」。徐志摩新詩中作為謂語重疊詞更少，只有 8 個，而這些作為謂語的重疊詞當中，以不帶助詞「的」形式的重疊詞較多，如：

遠處有村火星星（〈問誰〉）

天空有星光耿耿（〈休怪我的臉沉〉）

一林松，一叢竹，紅葉紛紛（〈滬杭車中〉）

還有「洶洶」、「昏昏」、「烏青青」：

生命的頑皮他也曾計數；

春夏間洶洶，冬季裏婆婆。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

天昏昏有層雲裏

那掣電是探海火！（〈深夜大沽口外〉）

是歐，太太，今朝特為打鄉下來歐

烏青青就出門（〈一條金色的光痕〉）

例一的「洵洵」單就詞語分類而言，屬於形容詞的重疊，不過本句的主語「生命的頑皮」因避免與前句重複而省略，詩句還原當作「生命的頑皮在春夏間洵洵」，因此「洵洵」在此處作謂語，修飾主語「生命的頑皮」；例二裡的「昏昏」為謂語，修飾主語「天」；例三中的「烏青青」在詩中指的是天的顏色，詩中主人翁敘述自己在天黑時就已出門。根據語境，可判斷「天」被省略，應還原詩句為「天烏青青就出門」。再深入分析，句中「天烏青青」屬於主謂結構，「天」為主語，所以「烏青青」擔任謂語。

至於志摩詩裡作謂語的重疊詞帶有助詞「的」形式的有兩個：

我心坎裏癢齊齊的有些不連牽（〈戀愛到底是什麼一回事〉）  
唉，躲在牆邊高個兒的那個？  
不錯，我認得，黑黑的，臉矮矮的，  
就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）

例一的「癢齊齊的」補充修飾主語「我心坎裏」，例二「矮矮的」補充修飾「臉」。

### 三、擔任定語的重疊詞

所謂的「定語」，就是句子裡位於名詞之前，用來修飾或限制名詞（或名詞短語）的詞，它可以用來表示人或事物的性質、狀態、特點、範圍……等特性。而定語和名詞中心語之間是修飾和被修飾、限制和被限制的關係，有些定語之後會需要助詞「的」，有的不需要，不過「的」確實是定語的重要特徵。徐志摩新詩中作為定語的重疊詞數量相當多，共有 60 個，居各語法成分之冠。

而徐志摩新詩中作為定語的重疊詞，不帶助詞「的」之重疊詞比例較少，約佔三成。其中有以擬聲重疊詞來修飾名詞的例子，如：

怎樣到義大利  
喀辣辣礦山裏去搬運一個  
大石座來站他一個足夠與靈龜比賽的年歲（〈西窗〉）  
雷雨越發來得大了：  
霍隆隆半天裡霹靂，  
豁喇喇林葉樹根苗，  
山谷山石，一齊怒號（〈破廟〉）  
嚶嚶的清音，繚繞著村舍的靜謐（〈天國的消息〉）

〈西窗〉裡的「喀辣辣」為狀聲詞，摹擬挖礦的聲音，在句中是修飾「礦山」的定語；而〈破廟〉裡的「霍隆隆」為摹擬雷聲的狀聲詞，而「豁喇喇」在詩中是摹擬大雨打在樹葉上的聲音，這兩個詞內部三字都用來摹擬聲音。回歸詩境，「霍隆隆」在句中修飾名詞「霹靂」，「霍隆隆」在句中修飾名詞「林葉樹根苗」；〈天國的消息〉中的「嚶嚶」形容鳥類清脆的叫聲，在句中修飾「清音」。因此以上皆作定語。

還有以單位詞重疊形式來作定語的，如：

有時朵朵明媚的彩雲，  
輕顫的妝綴著老人們的蒼鬢（〈五老峰〉）  
昨天我瓶子裏斜插著的桃花  
是朵朵媚笑在美人的腮邊掛（〈殘春〉）  
瞥見時似有，轉眼又復消散；  
又如縷縷炊煙，才嫋裊，又斷（〈在病中〉）  
咒他的！一樁樁更鮮豔的沈淪，  
掛綵似的扮得我全沒了主意！（〈罪與罰（二）〉）  
我來揚子江邊買一把蓮蓬；  
手剝一層層蓮衣，（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
有如在月夜的沙漠裏，月光溫柔的手指，  
輕輕的撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

以上六例的重疊詞皆屬於量詞的重疊，在句中修飾名詞，如：例一「朵朵」修飾主語的中心詞「彩雲」；例二「朵朵」修飾賓語的中心詞「腮邊掛」；例三「縷縷」修飾賓語「炊煙」；例四「一樁樁」修飾主語的中心詞「沈淪」；例五「一層層」修飾賓語「蓮衣」；例六「一顆顆」修飾賓語中心詞「沙礫」，所以都作定語。

其他如：

一座冷峭峭森嚴的大殿，  
一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
在這夜深深時，  
在這睡昏昏時，  
挑動著緊促的絃索，亂彈著宮商角徵（〈夜半深巷琵琶〉）

〈在哀克剎脫教堂前〉裡的「冷峭峭」修飾「大殿」，「峭陰陰」修飾「身影」；而〈夜半深巷琵琶〉中「夜深深」與「睡昏昏」都是修飾後面的「時」，因此四例皆作定語。

徐志摩新詩中作為定語的重疊詞，最大宗的仍然是帶助詞「的」之重疊詞，約佔七成，而其中有用來修飾主語中心詞的重疊詞，如：

這黑沉沉的下界，是你們的俘虜！1（〈自然與人生〉）  
只黑濛濛的妖氛瀰漫著  
太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）  
那田畦裏碧蔥蔥的豆苗，  
你信不信全是用鮮血澆！（〈人變獸〉）  
暖溶溶的流波  
閃亮的銀波，陽光裡微醺（〈渦堤孩新婚歌〉）  
赤裸裸的靈魂們匍匐在主的跟前（〈最後的那一天〉）  
城門洞門裡一陣陣的旋風起，  
跳舞著沒腦袋的英雄（〈人變獸〉）  
一針針的憂愁，  
你的芳心刺透（〈新催妝曲〉）  
那血淋淋的一掬是玉不是玉（〈戀愛到底是什麼一回事〉）

以上九例帶助詞「的」之重疊詞在句中都是用來修飾主語的中心詞，因此作定語。

青湛湛的河水，曲玲玲的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
但這沉沉的緊閉大門誰來理睬（〈叫化活該〉）

例一句中主語為「青湛湛的河水」，述語為「流轉」，而「曲玲玲的」是狀語。而主語本身為偏正結構，「青湛湛的」修飾主語中心詞「河水」，所以「青湛湛的」為定語；而例二句中主語為「這沉沉的緊閉大門」，其內部為偏正結構，「這」修飾「沉沉的緊閉大門」，接著深入分析「沉沉的」修飾「緊閉大門」，而「緊閉大門」仍是偏正結構，「緊閉」修飾「大門」，由此可知「大門」為主語的中心詞，所以「沉沉的」主要修飾的就是賓語的中心詞「大門」，在句中作定語。

也有用來修飾賓語中心詞的重疊詞，如：

我衝入這黑綿綿的昏夜（〈為要尋一個明星〉）  
慌張的急雨將我 / 趕入了黑叢叢的山坳（〈破廟〉）  
我滿身的雨點雨塊， / 躲進了昏沉沉的破廟。（〈破廟〉）  
棗樹兀兀的隱蔽著 / 一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）  
我渾身戰抖，趁電光 / 估量這冰冷冷的破廟（〈破廟〉）  
千萬條的金剪金蛇， / 飛入陰森森的破廟（〈破廟〉）

他拉……緊貼著一垛牆，長城似的長，/ 過一處河沿，轉入了黑遙遙的曠野（〈誰知道〉）

我又轉問那冷鬱鬱的大星（〈在哀克剎脫教堂前〉）

他唱，口滴著鮮血，斑斑的 / 染紅露盈盈的草尖（〈杜鵑〉）

鼓樂暴雨似的催 / 催花巍巍的新人快步的向前（〈新催妝曲〉）

我是肉薄過刀山 / 炮烙闖度了奈何橋 / 方有今日這顆赤裸裸的心（〈一個祈禱〉）

什麼意識，什麼天理，什麼思想， / 那敵得住那肉鮮鮮的引誘！（〈罪與罰（二）〉）

看那草叢亂石間斑斑的血跡， / 在暮靄裡記認你從來的蹤跡！（〈無題〉）

啊！我身影邊平添了斑斑的落葉！（〈在哀克剎脫教堂前〉）

有福的清氣 / 懷抱著，撫摩著，她纖纖的身形！（〈她是睡著了〉）

這幹烤著的木柴早夠危險， / 再來一星星的火花——不就成了！（〈罪與罰（二）〉）

像一堆破碎的水晶 / 散佈在荒野的枯草裡 / 飽啜你一瞬瞬的殷勤（〈我有一個戀愛〉）

以上十七例帶助詞「的」之重疊詞在句中都是用來修飾賓語的中心詞，因此作定語。

我喘息的悵望着不復返的時光

淚依依的憔悴！（〈問誰〉）

我替你備下真鮮豔的春景：

白的還是那冷翩翩的飛雪

但梅花是十三齡童的熱血！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

例一句中的「我」為主語，「悵望」為述語，「不復返的時光」與「淚依依的憔悴」並列為賓語，而賓語「淚依依的憔悴」為偏正結構，因此「淚依依的」修飾賓語中心詞「憔悴」，作定語；例二句裡的主語為「白的」，意思為「白的東西」，述語「是」，賓語是「那冷翩翩的飛雪」。而賓語內部為偏正結構，「那」修飾「冷翩翩的飛雪」，再進一步分析仍為偏正結構，「冷翩翩的」修飾「飛雪」，可見該句賓語中心詞為「飛雪」，因此「冷翩翩的」為定語。

海上只闇沈沈的一片

暗潮侵蝕了砂字的痕跡，（〈不再是我的乖乖〉）

迫近我頭頂在騰拿，

惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

例一句中述語是「只」，賓語是「闇沈沈的一片暗潮侵蝕了砂字的痕跡」。而賓語內部為偏正結構，「闇沈沈的一片」修飾「暗潮侵蝕了砂字的痕跡」，而「暗潮侵蝕了砂字的痕跡」仍然為偏正結構，「暗潮侵蝕了砂字的」修飾「痕跡」，所以「痕跡」為本句的賓語中心詞，而「闇沈沈的」主要修飾的就是賓語中心詞「痕跡」，因此可判斷為定語；例二句裡的主語為「迫近我頭頂在騰拿」，述語「是」省略，賓語為「惡狠狠的烏龍鉅爪」。其賓語本身為偏正結構，「惡狠狠的」修飾「烏龍鉅爪」，再深入分析，「烏龍」修飾「鉅爪」，可知「鉅爪」為整句的賓語中心詞，因此「惡狠狠的」作定語。

焦枯的落魄的樹木在冰沉沉的河沿叫喊（〈殘破〉）

我在冷冰冰的被窩裏摸—— / 摸我的寶寶（〈蓋上幾張油紙〉）

在這凍沉沉的深夜，淒風， / 吹拂她的新墓？（〈問誰〉）

算命鑼，在這黑沉沉的世界裏回響著（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

銀色的纏綿的詩情 / 如同水面的星磷 / 在露盈盈的空中飛舞（〈秋月〉）

在那天朝上，在霧茫茫的山道旁 / 新生的小藍花在草叢裏睥睨（〈在那山道旁〉）

在那山道旁，一天霧濛濛的朝上， / 初生的小藍花在草叢裏窺覷（〈在那山道旁〉）

以上七例的重疊詞修飾的都是介賓結構裡的賓語中心詞。〈殘破〉中的「在冰沉沉的河沿」為介賓結構，「冰沉沉的」修飾賓語的中心詞「河沿」；〈蓋上幾張油紙〉裡的「在冷冰冰的被窩裏」為介賓結構，「冷冰冰的」修飾賓語中心詞「被窩」；〈問誰〉詩中「在這凍沉沉的深夜」為介賓結構，「凍沉沉的」修飾賓語中心詞「深夜」；〈常州天寧寺聞禮懺聲〉之中的「在這黑沉沉的世界裏」屬於介賓結構，「黑沉沉的」修飾賓語中心詞「世界」；〈秋月〉裡的「在露盈盈的空中」是介賓結構，「露盈盈的」修飾賓語中心詞「空」；〈在那山道旁〉裡的「在霧茫茫的山道」為介賓結構，「霧茫茫的」修飾賓語中心詞「山道」；而詩中另一個例子「一天霧濛濛的朝上」仍為介賓結構，只是為了避免與前面的「在」重複而省略介詞，「霧濛濛的」修飾賓語中心詞「朝上」。所以這七例的重疊詞在句中皆擔任定語。

也有在同一首詩連續使用，既修飾主語中心詞又修飾賓語中心詞的詞，如「白茫茫」一例：

看呀，這不是白茫茫的大海？

白茫茫的大海，

白茫茫的大海，

無邊的自由，我與你與戀愛！（〈這是一個懦怯的世界〉）

此例可分為兩部分探討：首先，「這不是白茫茫的大海」中，「白茫茫的大海」為賓語，「白茫茫的」修飾賓語中心詞「大海」，所以作定語。接著第二至四行可看作一句，裡面重複兩次「白茫茫的大海」是詩歌主人翁對大海的呼告，可看作稱謂，屬於主語，因此「白茫茫的」修飾主語中心詞「大海」。不過無論是修飾賓語或是主語的中心詞，「白茫茫的」在句中皆擔任定語的角色。

還有用來修飾兼語中心詞的重疊詞一例：

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

讓蓋著我的青青的草

淋著雨，也沾著露珠（〈歌〉）

以上三例「團團的柿掌」、「蓋著我的青青的草」在句中都作兼語<sup>151</sup>，同時擔任句中賓語與主語，因此「團團的」修飾兼語的中心詞「柿掌」，「青青的」修飾兼語的中心詞「草」，兩重疊詞皆作定語。

其他如：

深深的黑夜，依依的塔影

團團的月彩，纖纖的波鱗

假如你我蕩一隻無遮的小艇，

假如你我創一個完全的夢境！（〈月下雷峰影片〉）

震震的乾枯的手背，

震震的皺縮的下頰：

這二老！是妯娌，是姑嫂，是姊妹？（〈古怪的世界〉）

以上詩句的省略部分過多，只能判斷「深深的黑夜」、「依依的塔影」、「團團的月彩」、「纖纖的波鱗」、「震震的乾枯的手背」、「震震的皺縮的下頰」為偏正結構，不過各結構內的重疊詞修飾的都是名詞，所以「深深的」、「依依的」、「團團的」、「纖纖的」、「震震的」依然可納入定語的範疇。

<sup>151</sup>楊如雪：「敘事句如果以致使動詞（如：使、讓、教、派、請）為述語，述語之後除了要有賓語之外（到這裡完整型式是「主語述語+賓語」，稱為第一繫），還要在賓語的後面加上一個述語（或述賓式結構），來說明致使動詞使它的賓語做了什麼動作（這個動作叫第二繫，以第一繫的賓語為主語），語意才算完整，這樣的句子就叫致使句。而在致使動詞後的賓語既是第一繫的賓語，又兼任第二繫的主語，所以稱為「兼語」。」《文法 ABC》，臺北：萬卷樓，2006年，頁 172-173。

#### 四、作為狀語的重疊詞

「狀語」位於動詞、形容詞前面，在句中是用來修飾、限制或說明動詞或形容詞的成分。徐志摩新詩中作為狀語的重疊詞共有 59 個，與定語數量不相上下。

徐志摩新詩中作為狀語的重疊詞，不帶助詞「的」之重疊詞比例相對較少，有 15 個，約佔四分之一。其中有以擬聲重疊詞來修飾動詞的例子，如：

前夜子西北風起，我野凍得瑟瑟叫抖（〈一條金色的光痕〉）

「瑟瑟」在本詩的意思是「人因冷而發出的啞嘴聲」，在句中修飾動詞「叫」。

還有以單位詞重疊形式來作狀語的，如：

那白鬚的海老倒像有同情 / 他聲聲問的是為甚不進行？（〈白鬚的海老兒〉）

殘落的梅萼瓣瓣在雪裏醺 / 我笑說這顏色還欠三分豔！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

此兩例的重疊詞「聲聲」與「瓣瓣」，就詞語內部構造而言，皆屬於單位詞的重疊。不過回歸詩境後，「聲聲」修飾句中動詞「問」，「瓣瓣」修飾句中動詞「醺」，都作句中狀語。

另外也有重疊詞跨行修飾動詞的情況，如：

一片將黃未黃的秋葉上，  
聽他親親切切喁喁竊竊  
私語三秋的情思情事，情語情節（〈私語〉）

〈私語〉中一連出現「親親」、「切切」、「喁喁」、「竊竊」四個重疊詞，在句中作狀語，都是用來修飾跨行的動詞「私語」。

其他如：

臨了輕輕將他拂落在秋水秋波的秋暈裏（〈私語〉）  
反正我得對你深深道歉（〈休怪我的臉沉〉）  
浪漫的夢魂，深深迷戀香境（〈康橋，再會罷〉）  
我對此古風古色，橋影藻密 / 依然能坦胸相見，惺惺惜別（〈康橋，再會罷〉）

漸漸每一個臉上來了有光輝的驚喜（〈車上〉）  
小溪兒碧冷冷，笑盈盈講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）

〈私語〉的重疊詞「輕輕」修飾動詞「拂」；〈休怪我的臉沉〉裡的「深深」修飾動詞「道歉」；〈康橋，再會罷〉內的「深深」修飾動詞「迷戀」，同一首詩的另一個重疊詞「惺惺」也是修飾動詞「惜別」；至於〈車上〉中的「漸漸」修飾動詞「來」；〈渦堤孩新婚歌〉內的「碧冷冷」、「笑盈盈」修飾動詞「講」。因此以上七例的重疊詞在句中皆作修飾動詞的狀語。

老阿太已經去哩，冷冰冰歐滾在稻草裏（〈一條金色的光痕〉）

句中的重疊詞「冷冰冰」修飾動詞「滾」，為狀語。中間的「歐」為說話的語助詞，相當於現代漢語常用的「哦」，不影響句中其他成分。

徐志摩新詩中作為狀語的重疊詞，最大宗的仍然是帶助詞「的」之重疊詞，所佔比例超過六成，由於為狀語的緣故，這裡重疊詞所帶的助詞「的」，也就等於「地」。且這些狀語有極大部分都是用來修飾動語，如：

朋友，你的心在怦怦的動（〈她怕他說出口〉）

「怦怦」在本詩指的是「人的心跳聲」，該詞添加助詞「的」之後，修飾動詞「動」，所以作狀語。

我看着慘，看他生生的讓人 / 釘上十字架去，當賊受罪，我不幹！（〈卡爾佛里〉）

青蔥，凝靜，芳馨，像一個浴罷的處女， / 忸怩的無言，默默的自憐。（〈自然與人生〉）

雖則是往跡的嘲諷， / 卻綿綿的長隨時間進行！（〈一星弱火〉）（P549）  
在半空裡娟娟的飛舞（〈雪花的快樂〉）

〈卡爾佛里〉中的重疊詞「生生的」，用來修飾主要動詞「釘」；而〈自然與人生〉裡的「默默的」修飾動詞「憐」；〈一星弱火〉內的「綿綿的」修飾動詞「進行」；在〈雪花的快樂〉中，本句省略主語「雪花」，而「在半空裡」屬於介賓結構，在此與重疊詞「娟娟的」共同修飾動詞「飛舞」，因此「娟娟的」在句中作狀語。由此可見以上四例的重疊詞在句中皆作修飾動詞的狀語。

那天你翩翩的在空際雲遊（〈猛虎集獻詞〉）

深深的在深夜裏坐著（〈天國的消息〉）

軟泥上的青荇 / 油油的在水底招搖 (〈再別康橋〉)  
只當是前天我們見的殘紅 / 怯怏怏的在風前抖擻 (〈翡冷翠的一夜〉)

此四例中的重疊詞，皆與句中的介賓結構一同修飾動詞：〈猛虎集獻詞〉中的重疊詞「翩翩的」與句中的介賓結構「在空際」一同修飾動詞「雲遊」；〈天國的消息〉中的「深深的」與句中的介賓結構「在深夜裏」一同修飾動詞「坐」；〈再別康橋〉裡的「油油的」與句中的介賓結構「在水底」一同修飾動詞「招搖」；〈翡冷翠的一夜〉內的「怯怏怏的」與句中的介賓結構「在風前」一同修飾動詞「抖擻」。因此以上四例的重疊詞在句中同樣也作修飾動詞的狀語。

志摩詩中其他重疊詞作狀語，修飾動詞的例子有：

她就婷婷的升上了天！ (〈兩個月亮〉)  
倘如這片刻的靜定感動了你的悲憫 / 讓你的淚珠圓圓的滴下 (〈一塊晦色的路碑〉)  
我此時在冷淒的甲板上徘徊 / 聽海濤遲遲的吐沫 (〈三月十二深夜大沽口外〉)  
一手挽著筐子，一手拿著樹條， / 深深的彎著腰不咳嗽，不嘮叨 (〈一小幅的窮樂園〉)  
在繽紛的花雨中步慵慵的向前： (〈新催妝曲〉)  
那村姑先對著我身上細細的端詳 (〈這年頭活著不易〉)  
只有輕紗似的浮漚，在透明的晴空， / 冉冉的飛升，冉冉的翳隱 (〈自然與人生〉)  
輕輕的我走了 / 正如我輕輕的來 / 我輕輕的招手 / 作別西天的雲彩 (〈再別康橋〉)  
悄悄的我走了 / 正如我悄悄的來 (〈再別康橋〉)  
有如在月夜的沙漠裏，月光溫柔的手指， / 輕輕的撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫 (〈常州天寧寺聞禮懺聲〉)  
棗樹兀兀的隱蔽著 / 一座靜悄悄的破廟 (〈破廟〉)  
駐足在山道旁，我黯黯的尋思 (〈在那山道旁〉)  
更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊 (〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉)  
我是在病中，這懨懨的倦臥 (〈在病中〉)  
那無聲的私語在我的耳邊 / 似曾幽幽的吹噓 (〈問誰〉)  
他蔭蔽著戰跡碑下的無辜， / 幽幽的歎一聲長氣，像是淒涼的空院裏淒涼的秋雨。 (〈在哀克剎脫教堂前〉)  
在他們鳩盤的肩旁怯怯的透露 (〈五老峰〉)  
西天的晚霞慢慢的死 (〈不再是我的乖乖〉)  
她的眼，一時緊緊的闔著 (〈嬰兒〉)

你是我的！我依舊將你緊緊的抱摟（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
天空緊緊的繃著黑雲的厚幕（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
你只是不作聲，黑綿綿的坐地？（〈在不知名的道旁〉）  
又如在暑夜看飛星，一道光 / 碧銀銀的抹過，更不許端詳。（〈在病中〉）  
在這園裡 / 挨著草根 / 暗沉沉的飛（〈翡冷翠的一夜〉）  
無聲的暮煙，遠從那山麓與林邊， / 漸漸的潮沒了這曠野，這荒天（〈無題〉）  
小溪兒笑呷呷的跳入了河 / 鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）  
上車來老婦一雙， / 顛巍巍的承住弓形的老人身（〈古怪的世界〉）  
你，靜悽悽的安眠在墓底（〈問誰〉）  
小漣兒喜孜孜的竄近了河岸 / 手挽著水草，緊靠著蘆葦（〈渦堤孩新婚歌〉）  
青湛湛的河水，曲玲玲的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
我見著你眼內一陣陣的冒火（〈罪與罰（二）〉）  
白雲一餅餅的飛昇，化入遼遠的無垠（〈一星弱火〉）  
小溪兒一跳一跳的向前飛行（〈渦堤孩新婚歌〉）  
肩挨肩的坐落在陽光暖暖的窗前（〈古怪的世界〉）

志摩詩中作狀語的重疊詞幾乎都是用來修飾動詞，只有一個是用來修飾形容詞，如：

這天藍與海青與明潔的陽光  
驅淨了梅雨時期無歡的蹤跡，  
也散放了我心頭的網羅與紐結，  
像一朵曼陀羅花英英的露爽，  
在空靈與自由中忘卻了迷惘（〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉）

「英英」在本詩中當解釋作「輕盈明亮的樣子」，詩人描述眼前的晴朗景色消散了梅雨時期的煩悶，也解開作者心頭的鬱結，這樣由暗轉明的心情，如同一朵曼陀羅花上露珠般的明亮清爽。由詩意可推斷「露爽」為形容詞，而「英英」在添加了助詞「的」之後修飾形容詞「露爽」，因此「英英的」在句中為修飾形容詞的狀語。

## 五、作為述語的重疊詞

述語是與賓語互相配對的成分，表動作、行為、判斷、性質、狀態等。句中有賓語，則必有述語；無賓語，則必無述語。在徐志摩新詩中擔任述語的重疊詞，全部皆為疊義詞，其內部構造都是動詞的重疊，而且都不帶助詞「的」。例子如下：

你試聞聞這紫蘭花馨！（〈她怕他說出口〉）  
我乘便來求求太太，/做做好事（〈一條金色的光痕〉）  
全靠場頭上東幫幫，西討討，吃一口白飯（〈一條金色的光痕〉）  
有人說是受傷——你摸摸我的胸膛——（〈戀愛到底是什麼一回事〉）  
謝謝天，這是煙士披裏純來到的（〈西窗〉）  
肩挨肩兒，頭對頭兒，撥撥挑挑 / 老婆婆撿了一塊布條，上好一塊布條！  
（〈一小幅的窮樂園〉）  
我試一試蘆笛的新聲， / 在月下的秋雪庵前。（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）  
我弄一弄蘆管的幽樂， / 我映影在秋雪庵前（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）  
看一回凝靜的橋影，  
數一數螺鈿的波紋（〈月下待杜鵑不來〉）  
我嘗一嘗蓮瓢，回味曾經的溫存（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）

## 六、出現在賓語位置的重疊詞

「賓語」在句中是受述語支配、影響或關聯的成分，表示動作行為所關涉的人或事物。與述語互相配對，述語在前，賓語在後。徐志摩詩作中作賓語的重疊詞，全部不帶助詞「的」，這也是現代漢語語法的常態。在重疊詞類型上皆屬疊義詞，有名詞的重疊與形容詞的重疊這兩類使用之例，其中名詞的重疊作賓語的有：

愛情：像白天裡的星星 / 她早就迴避，早沒了影（〈秋蟲〉）  
他叫，他叫一聲「我愛哥哥！」（〈杜鵑〉）  
我要來求見徐家格拉太太，有點事體……（〈一條金色的光痕〉）  
認真則格拉就是太太，真是老太婆哩（〈一條金色的光痕〉）  
本里一具棺材，我乘便來求求太太， / 做做好事，我曉得太太是頂善心歐（〈一條金色的光痕〉）  
我只得 / 朝太太磕一個響頭，代故世歐謝謝！（〈一條金色的光痕〉）

我在冷冰冰的被窩裏摸—— / 摸我的寶寶（〈蓋上幾張油紙〉）

形容詞的重疊作賓語的有：

我喊一聲海，海！ / 你是我小孩兒的乖乖！（〈不再是我的乖乖〉）  
我喊一聲海，海！ / 你從此不再是我的乖乖！（〈不再是我的乖乖〉）  
我亦想望我的心池魚似的悠悠（〈呻吟語〉）

詩中的「乖乖」、與「悠悠」根據其內部是屬於形容詞的重疊，不過放入詩句之後，皆作賓語。

### 七、擔任補語的重疊詞

「補語」是在動詞或形容詞之後，補充、說明作用的連帶成分。在徐志摩新詩中重疊詞作補語使用的僅兩例：

我此去雖歸鄉土， / 而臨行怫怫，轉若離家赴遠（〈康橋，再會罷〉）  
此日我悵望雲天，淚下點點！（〈哀曼珠斐兒〉）

例一的「怫怫」是用來補充說明作者「臨行」的憂愁；例二的「點點」是用來補充說明眼淚滴下的情形。作補語的兩例皆為「AA」式重疊詞。

### 八、作為獨立成分的重疊詞

以上七類的分析，我們能看出徐志摩詩歌裡的重疊詞在句中擔任分別不同的角色及語法功能。不過也有一些特殊的情形，其新詩內也有一些重疊詞是作者刻意要凸顯的部分，因此以句子獨立成分的形式呈現。

所謂的「獨立成分」，既不是句子，也不是從句，它是句中和其他成分沒有語法上的關係的詞、短語或分句，因此稱為句子獨立成分，使用時通常會以逗號將其與主句隔開。而這類作為獨立成分重疊詞在徐志摩在詩中的呈現方法，也是運用標點符號或斷句的方式，將其與句子隔開，以收強調的效果。這種透過「獨立成分」的表意方式，特別會在注重意象及節奏的詩歌中出現。目的不外乎是用來加強語意，或是增加詩歌誦讀時的節奏感。其中用來強調語意的例子有：

太太，為點事體要來求求太太呀！（〈一條金色的光痕〉）  
太太，我拉埭上，東橫頭，有個老阿太（〈一條金色的光痕〉）  
給我勇氣，啊，唯一的親親！（〈休怪我的臉沉〉）  
快來，乖乖，抱住我的思想！（〈休怪我的臉沉〉）

不要著惱，乖乖，不要怪嫌（〈休怪我的臉沉〉）  
在這迷霧裡，在這岩壁下，  
思忖著，淚怱怱，人生與鮮露？（〈朝霧裡的小草花〉）

以上皆為詩人刻意使用逗號隔開的重疊詞，前五例的「太太」、「親親」、「乖乖」都是對人的稱呼，在詩句中獨立呈現能讓此稱謂得到強調，彷彿主人翁對詩中之人慎重地呼告一般。至於〈朝霧裡的小草花〉中，重疊詞「淚怱怱」是用來補充修飾「思忖」的狀態，詩人同樣地以逗號隔開，使得「淚怱怱」形象更加突出。

除了使用逗號隔開的方式，志摩還會輔以斷句的方式將詞語獨立出來強調。其中有將重疊詞斷在詩句末端強調的，如：

他唱，口滴著鮮血，斑斑的  
染紅露盈盈的草尖（〈杜鵑〉）

有誰上山去漫步，靜悄悄的，  
去落葉林中檢三兩瓣菩提？（〈在病中〉）

另外還有將重疊詞斷在詩句前端凸顯的，如：

難忘七月的黃昏，遠樹凝寂，  
像墨潑的山形，襯出輕柔暝色，  
密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠（〈凝望〉）

那時我憑藉我的身體  
盈盈的，沾住了她的衣襟（〈雪花的快樂〉）

像一個守夜的漁翁，  
兢兢的，注視着那無盡流的時光（〈問誰〉）

得！我就再親你一口；  
熱熱的，去，再不許停留（〈活該〉）

今夜那青光的三星在天上傾聽著秋後的空院，  
悄悄的，更不聞嗚咽（〈為誰〉）

頭頂白楊樹上的風聲  
沙沙的，  
算是我的喪歌（〈翡冷翠的一夜〉）

志摩新詩裡有些重疊詞的獨立呈現，在加強詞義之餘，還能夠為詩歌增添節奏感。如：

是歐，太太，今朝特為打鄉下來歐（〈一條金色的光痕〉）

「是歐，太太」形成雙音節的整齊節奏感。

去罷，種種，去罷，當前有插天的高峰（〈去罷〉）  
去罷，種種，去罷，當前有無窮的無窮（〈去罷〉）

「去罷，種種，去罷」形成雙音節的整齊節奏感。

匆匆匆！催催催！（〈滬杭車中〉）  
催催催！是車輪還是光陰？（〈滬杭車中〉）

「匆匆匆！催催催！」形成三音節的節奏韻律感。

不錯，我認得，黑黑的，臉矮矮的，  
就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）

「黑黑的，臉矮矮的」形成三音節的節奏韻律感。

要不是你們的豔麗  
思玫，麥蒂特，臘妹，  
翩翩的，盈盈的，  
孜孜的，婷婷的，  
照亮著我記憶的幽黑（〈給〉）

「翩翩的，盈盈的，孜孜的，婷婷的」形成三音節的整齊節奏感。

虎虎的，虎虎的，風響虎虎的，虎虎的，風響（〈蓋上幾張油紙〉）

「虎虎的，虎虎的」、「風響虎虎的，虎虎的」形成三音節的節奏韻律感。

### 第三節 徐志摩重疊詞的運用效果分析

由第一、二節討論可看出徐志摩詩歌重疊詞的內部構造以及詩人將其運用在句中語法位置的情形與偏好。本節筆者將就徐志摩新詩中的重疊詞進行修辭方面的探討，深入分析詩人將重疊詞放入作品中所產生的效果與特色，觀察作者如何運用重疊詞使詩歌產生修飾語句、加強語氣、營造詩歌意境以及增添句式韻律節奏……等效果，並於各項效果之中臚列句例說明，以作為佐證。統觀志摩所有新詩作品，依據其重疊詞的運用效果可分為「摹人狀物」、「模擬聲音」、「重疊複沓增添節奏韻律」、「講究詩歌形式對稱」、「自創新詞增添新奇效果」五點論述：

#### 一、摹人狀物

徐志摩新詩裡的重疊詞最多的就是作句中狀語與定語，用來描寫人或物的外型、姿態，或是修飾動作。事實上重疊詞本身以形容詞、副詞居多，十分適合用於寫景狀物、寫人摹形，因此在文學作品中若能巧妙運用重疊詞，便可將自然景色及人物特徵刻畫得更加生動細緻。志摩詩作裡有許多是用來修飾人、物樣貌與動作的重疊詞，它們協助詩歌塑造了立體、生動的人物形象。

##### (一) 描摹「人」的樣貌、動作

重疊詞對於人類樣貌、動作的描摹，早在古典詩歌中便有許多成功之例，如：〈古詩十九首·青青河畔草〉：「娥娥紅粉妝，纖纖出素手」中的「娥娥」與「纖纖」就能將思婦的面容裝扮及雙手描繪得生動傳神。而志摩新詩中也有許多使用重疊詞來描繪人物樣貌、動作的詩句。其中有些重疊詞是用來描繪人的外形，如：

鼓樂暴雨似的催 / 催花巍巍的新人快步的向前 (〈新催妝曲〉)

「花巍巍的」是用來形容新人花俏、華麗的裝扮。

有福的清氛 / 懷抱著，撫摩著，她纖纖的身形！ (〈她是睡著了〉)

「纖纖的」描寫詩中女主人身形的修長。

震震的乾枯的手背， / 震震的皺縮的下頰： / 這二老！是妯娌，是姑嫂，是姊妹？ (〈古怪的世界〉)

運用「震震的」來描寫老人手背及下頰的顫抖不已，使得主人翁老邁的形象刻畫更為生動細膩。

不錯，我認得，**黑黑的**，**臉矮矮的**， / 就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）

「黑黑的」、「矮矮的」用來形容猶大斯的膚色及臉型。

一座冷峭峭森嚴的大殿， / 一個**峭陰陰**孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

「峭陰陰」用作描述詩中主人翁陡直孤立的身影。

我看着慘，看他**生生的**讓人 / 釘上十字架去，當賊受罪，我不幹！（〈卡爾佛里〉）

「生生的」用以形容詩中的「他」活生生地被釘上十字架。

老阿太已經去哩，**冷冰冰**歐滾在稻草裏（〈一條金色的光痕〉）

「冷冰冰」用來形容詩中老太太死去的屍體冰冷地被滾在稻草裡。

你只是不作聲，**黑綿綿的**坐地？（〈在不知名的道旁〉）

由於詩裡的主人翁為印度人，因此句中「黑綿綿」的「黑」點出他的膚色。

我喘息的悵望着不復返的時光： / **淚依依的**憔悴！（〈問誰〉）

「淚依依的」用來修飾詩中「我」因感傷而流淚不捨的憔悴樣貌。

倘如這片刻的靜定感動了你的悲憫 / 讓你的淚珠**圓圓的**滴下（〈一塊晦色的路碑〉）

「圓圓的」用來形容淚珠的形狀。

此日我悵望雲天，淚下**點點**！（〈哀曼珠斐兒〉）

「點點」是指一點一點的淚滴。

有些重疊詞是用來修飾人的動作，如：

**顛巍巍的**承住弓形的老人身（〈古怪的世界〉）

「顛巍巍的」為修飾詩中的動作「承」，使得刻畫老婦年老體衰的形象如躍紙上。

反正我得對你**深深**道歉（〈休怪我的臉沉〉）

「深深」用來描寫「道歉」態度的慎重。

浪漫的夢魂，**深深**迷戀香境（〈康橋，再會罷〉）

「深深」則形容對香境「迷戀」的程度。

我對此古風古色，橋影藻密 / 依然能坦胸相見，惺惺惜別（〈康橋，再會罷〉）

「惺惺」寫出作者對康橋一景一物的眷戀及不捨。

我此去雖歸鄉土， / 而臨行怫怫，轉若離家赴遠（〈康橋，再會罷〉）

「怫怫」在句中修飾「行」的動作，以補充說明詩人離開康橋時心情上的鬱悶。

那白鬚的海老倒像有同情 / 他聲聲問的是為甚不進行？（〈白鬚的海老兒〉）

「聲聲」是指一聲一聲，修飾動作「問」。

她就婷婷的升上了天！（〈兩個月亮〉）

「婷婷的」形容詩中女主人升上天的姿態美好。

得！我就再親你一口； / 熱熱的，去，再不許停留（〈活該〉）

「熱熱的」點出親吻的觸感。

新娘，你為什麼緊鎖你的眉尖 / 在繽紛的花雨中步慵慵的向前：（〈新催妝曲〉）

「慵慵的」用來修飾詩中新娘向前行的動作慵懶，點出詩中女主人對此婚姻的不願。

我是在病中，這懨懨的倦臥（〈在病中〉）

「懨懨的」用來形容詩中主人翁臥躺的動作疲憊，刻畫其久病慵懶的模樣。

像一個守夜的漁翁， / 兢兢的，注視着那無盡流的時光（〈問誰〉）

「兢兢的」描述我「注視」時光時，態度的小心謹慎。

輕輕的我走了 / 正如我輕輕的來 / 我輕輕的招手 / 作別西天的雲彩（〈再別康橋〉）

悄悄的我走了 / 正如我悄悄的來（〈再別康橋〉）

「輕輕的」與「悄悄的」修飾詩中主人翁來、去康橋的動作輕悄。

其他重疊詞修飾人的動作還有：

那村姑先對著我身上細細的端詳（〈這年頭活著不易〉）

那無聲的私語在我的耳邊 / 似曾幽幽的吹噓（〈問誰〉）

他蔭蔽著戰跡碑下的無辜，/幽幽的歎一聲長氣，像是淒涼的空院裏淒涼的秋雨。（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
她的眼，一時緊緊的闔著（〈嬰兒〉）  
你是我的！我依舊將你緊緊的抱摟（〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉）  
朋友，你的心在怦怦的動  
我的也不一定是安寧（〈她怕他說出口〉）  
在這迷霧裡，在這岩壁下，  
思忖著，淚怦怦，人生與鮮露？（〈朝霧裡的小草花〉）  
有誰上山去漫步，靜悄悄的，  
去落葉林中檢三兩瓣菩提？（〈在病中〉）  
你，靜悽悽的安眠在墓底（〈問誰〉）  
青蔥，凝靜，芳馨，像一個浴罷的處女，  
忸怩的無言，默默的自憐。（〈自然與人生〉）  
駐足在山道旁，我黯黯的尋思（〈在那山道旁〉）

以上為徐志摩新詩中用來修飾人物樣貌、動作的重疊詞，多了重疊詞的使用有助於作者對詩中人物的外在意象、服飾以及動作的姿態作更細節的刻畫，在詩意呈現上也更加具體、易於理解。

## （二）描摹「物」的外觀、動作

重疊詞對於景物外觀、動作的描摹，古代如杜甫〈曲江三首〉：「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。」其中的疊詞「深深」、「款款」分別與「穿」、「點」二字照應，把蝴蝶於花叢深處的翩翩飛舞，以及蜻蜓戲於水面忽上忽下、忽飛忽停的動作，都生動地勾勒出來。而志摩新詩中同樣也有眾多重疊詞，詩人成功地將其描繪景物的外觀、動作。其中用來摹寫景物外觀的重疊詞較多，如對外觀顏色的描述：

慌張的急雨將我 / 趕入了黑叢叢的山坳（〈破廟〉）  
只黑濛濛的妖氣瀰漫著 / 太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）  
我衝入這黑茫茫的荒野（〈為要尋一個明星〉）  
我衝入這黑綿綿的昏夜（〈為要尋一個明星〉）  
  
他拉……緊貼著一堵牆，長城似的長，/ 過一處河沿，轉入了黑遙遙的曠野（〈誰知道〉）

「黑叢叢的」、「黑濛濛的」、「黑茫茫的」、黑綿綿的「黑遙遙的」是用來形容山

劫、妖氛、荒野、昏夜、曠野顏色之黑。

是歐，太太，今朝特為打鄉下來歐 / 烏青青就出門（〈一條金色的光痕〉）  
「烏青青」形容天色之黑。

我滿身的兩點雨塊，/ 躲進了昏沉沉的破廟。（〈破廟〉）  
「昏沉沉的」形容破廟的陰暗。

看呀，這不是白茫茫的大海？/ 白茫茫的大海，/ 白茫茫的大海，/ 無邊  
的自由，我與你與戀愛！（〈這是一個懦怯的世界〉）  
「白茫茫的」形容遠方大海一片白。

小溪兒碧冷冷，笑盈盈講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）  
青湛湛的河水，曲玲玲的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
「碧冷冷」、「青湛湛的」形容溪水顏色的碧綠。

讓蓋著我的青青的草 / 淋著雨，也沾著露珠（〈歌〉）  
那田畦裏碧蔥蔥的豆苗，/ 你信不信全是用鮮血澆！（〈人變獸〉）  
「碧蔥蔥的」形容豆苗之綠，「青青的」形容草的顏色。

又如在暑夜看飛星，一道光 / 碧銀銀的抹過，更不許端詳。（〈在病中〉）  
「碧銀銀的」形容飛星的顏色。

也有對物體觸感的描述，如：

我在冷冰冰的被窩裏摸—— / 摸我的寶寶（〈蓋上幾張油紙〉）  
白的還是那冷翩翩的飛雪 / 但梅花是十三齡童的熱血！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）  
焦枯的落魄的樹木在冰沉沉的河沿叫喊（〈殘破〉）  
在這凍沉沉的深夜，淒風，/ 吹拂她的新墓？（〈問誰〉）

「冷冰冰的」、「冷翩翩的」、「冰沉沉的」、「凍沉沉的」分別用來形容被窩、飛雪、河沿、深夜的冰冷。

小溪兒一跳一跳的向前飛行 / 流到了河，暖溶溶的流波（〈渦堤孩新婚歌〉）  
「暖溶溶的」形容流水的溫暖。

他唱，口滴著鮮血，斑斑的 / 染紅露盈盈的草尖（〈杜鵑〉）  
銀色的纏綿的詩情 / 如同水面的星磷 / 在露盈盈的空中飛舞（〈秋月〉）  
「露盈盈的」分別形容草尖及空中溼潤的觸感。

也有對景物外觀的描繪，如：

一座冷峭峭森嚴的大殿， / 一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

我又轉問那冷鬱鬱的大星（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
我渾身戰抖，趁電光 / 估量這冰冷冷的破廟（〈破廟〉）  
棗樹兀兀的隱蔽著 / 一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）  
千萬條的金剪金蛇， / 飛入陰森森的破廟（〈破廟〉）

以上五例「冷峭峭」、「冷鬱鬱的」、「冰冷冷的」、「靜悄悄的」、「陰森森的」是用來形容景物外觀的清冷、陰森，並非觸感摹寫。

其他描繪景物外觀的重疊詞，如：

他今晚的月亮像她的眉毛 / 這彎彎的夠多俏！（〈兩地相思〉）  
看那草叢亂石間斑斑的血跡， / 在暮靄裡記認你從來的蹤跡！（〈無題〉）  
啊！我身影邊平添了斑斑的落葉！（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
深深的黑夜，依依的塔影  
團團的月彩，纖纖的波鱗——  
假如你我蕩一隻無遮的小艇，  
假如你我創一個完全的夢境！（〈月下雷峰影片〉）  
善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌網繆（〈石虎胡同七號〉）  
就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）  
但這沉沉的緊閉大門誰來理睬（〈叫化活該〉）  
又如縷縷炊煙，才嫋裊，又斷（〈在病中〉）  
遠處有村火星星（〈問誰〉）  
天空有星光耿耿（〈休怪我的臉沉〉）  
一林松，一叢竹，紅葉紛紛（〈滬杭車中〉）  
在那山道旁，一天霧濛濛的朝上， / 初生的小藍花在草叢裏窺覷（〈在那山道旁〉）  
在那天朝上，在霧茫茫的山道旁 / 新生的小藍花在草叢裏睥睨（〈在那山道旁〉）  
看那血淋淋的一掬是玉不是玉（〈戀愛到底是什麼一回事〉）  
迫近我頭頂在騰拿， / 惡狠狠的烏龍鉅爪（〈破廟〉）

此外，還有重疊詞修飾物的動作之例，如：

小溪兒碧冷冷，**笑盈盈**講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）  
小溪兒**笑呷呷**的跳入了河 / **鬧嚷嚷**的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）  
只當是前天我們見的殘紅 / **怯恹恹**的在風前抖擻（〈翡冷翠的一夜〉）  
「笑盈盈」、「笑呷呷的」、「鬧嚷嚷的」、「怯恹恹的」在修飾物的動作之外，還帶有擬人效果。

其他修飾物的動作之重疊詞還有：

青湛湛的河水，**曲玲瓏**的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
我就變一個螢火 / 在這園裡 / 挨著草根 / **暗沉沉**的飛（〈翡冷翠的一夜〉）  
我此時在冷淒的甲板上徘徊 / 聽海濤**遲遲**的吐沫（〈三月十二深夜大沽口外〉）  
只有輕紗似的浮漚，在透明的晴空， / **冉冉**的飛升，**冉冉**的翳隱（〈自然與人生〉）  
**輕輕**的撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
軟泥上的青荇 / **油油的**在水底招搖（〈再別康橋〉）  
今夜那青光的三星在天上傾聽著秋後的空院， / **悄悄的**，更不聞嗚咽（〈為誰〉）  
無聲的暮煙，遠從那山麓與林邊， / **漸漸**的潮沒了這曠野，這荒天（〈無題〉）  
棗樹**兀兀**的隱蔽著 / 一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）  
更有那漁船與航影，**亭亭**的粘附在天邊（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）  
西天的晚霞**慢慢的**死（〈不再是我的乖乖〉）  
雖則是往跡的嘲諷， / 卻**綿綿**的長隨時間進行！（〈一星弱火〉）  
在半空裡**娟娟**的飛舞（〈雪花的快樂〉）  
天空**緊緊**的繃著黑雲的厚幕（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
黃昏時，聽異鳥的歡呼， / 在他們鳩盤的肩旁**怯怯**的透露（〈五老峰〉）

以上為徐志摩新詩中用來修飾景物外觀、動作的重疊詞，多了重疊詞的使用作者能對詩中景物的顏色、外觀以及物體的觸感、動作的程度作更細節的刻畫，有助於詩意的呈現。

## 二、模擬聲音

重疊詞有描摹聲音的效果，使得詩歌視覺畫面上的經營外，還增添了聽覺刻畫，豐富了感官描摹。事實上，使用重疊詞摹擬聲音早在古典詩詞裡就有眾多使用之例，如：〈木蘭辭〉中「磨刀霍霍向豬羊」的「霍霍」、荊軻〈易水歌〉裡「風蕭蕭兮易水寒」的「蕭蕭」以及李商隱〈無題之二〉「颯颯東風細雨來」中的「颯颯」……等都是屬於摹擬聲音的重疊詞。而徐志摩新詩中也不例外，選用具有摹擬聲音效果的重疊詞，而有了聲音的輔助之後，使得詩中的景色人物姿態描寫更加活靈活現，同時營造出來逼真的詩歌氛圍也讓讀者更加能投入詩歌情境。這樣的使用相關例句如：

前夜子西北風起，我野凍得瑟瑟叫抖（〈一條金色的光痕〉）  
聽他親切切啁啁竊竊， / 私語三秋的情思情事，情語情節。（〈私語〉）  
朋友，你的心在怦怦的動（〈她怕他說出口〉）

例一中的「瑟瑟」指的是人因冷而發出的啞嘴聲，有了狀聲詞的輔助，使得詩中主人翁的寒冷之感更加身歷其境；例二的「切切」是聲音細小的狀聲詞，「啁啁」是低語聲，作者連用兩個音量微小的狀聲詞襯托出詩中「私語」動作的神秘、不可告人；至於例三的「怦怦」是摹擬「心跳聲」，多了狀聲詞的修飾，讓作品中心跳的刻畫更加具體，凸顯詩中不安的氛圍。

啞啞的清音，繚繞著村舍的靜謐（〈天國的消息〉）  
頭頂白楊樹上的風聲 / 沙沙的 / 算是我的喪歌（〈翡冷翠的一夜〉）  
虎虎的，虎虎的，風響 / 在樹林間（〈蓋上幾張油紙〉）  
霍隆隆半天裡霹靂， / 豁喇喇林葉樹根苗（〈破廟〉）  
怎樣到義大利 / 喀辣辣礦山裏去搬運一個 / 大石座來站他一個足夠與  
靈龜比賽的年歲（〈西窗〉）

〈天國的消息〉裡的「啞啞」指的是鳥類清脆的叫聲，增添狀聲詞的修飾能使「小鳥歡噪」情況的呈現更加生動；而〈翡冷翠的一夜〉中的「沙沙的」以及〈蓋上幾張油紙〉裡的「虎虎的」所摹擬的都是風聲，使用起來更能使讀者更能清楚理解抽象的聲音，且〈蓋上幾張油紙〉連用2次「虎虎的」，強調了風勢的猛烈，營造淒苦的氛圍，呼應詩中婦人喪子的悲慟；而〈破廟〉裡的「霍隆隆」為模擬雷聲的狀聲詞，「豁喇喇」則是大雨打在樹葉上的聲音，這兩個擬聲重疊詞的搭配運用，具體呈現出詩中雷雨的震撼；至於〈西窗〉中的「喀辣辣」為摹擬挖礦的聲音，同樣也使得礦山的描寫更加生動。

### 三、重疊複沓增添節奏韻律

重疊詞在詩句中的連續或間隔使用，能為作品在誦讀時增添節奏感。而這種使用方式在古典詩詞中便不乏類似例子，如：崔顥〈黃鶴樓〉裡「晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲」，在詩句對應處使用重疊詞「歷歷」與「萋萋」；〈古詩十九首·迢迢牽牛星〉內「迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖擢素手，札札弄機杼」四句開頭皆使用重疊詞；還有李清照〈聲聲慢〉中的「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」更是重疊詞使用的極致。這些作品皆因為有了重疊詞連續或間隔出現而使詩句讀來鏗鏘有聲，和諧動聽。當然徐志摩的新詩也繼承了這樣美好的傳統，在同一作品中連續或間隔使用相同或不同的重疊詞，增加句式的節奏，也豐富了詩歌音樂美。筆者將按照其新詩重疊詞不同的出現方式依序臚列，首先是同一個重疊詞的連續出現，如：

虎虎的，虎虎的，風響〈蓋上幾張油紙〉

也有同一個重疊詞在同一句的間隔出現，如：

震震的乾枯的手背，  
震震的皺縮的下頰：（〈古怪的世界〉）  
冉冉的飛升，冉冉的翳隱（〈自然與人生〉）  
看呀，這不是白茫茫的大海？  
白茫茫的大海，  
白茫茫的大海，  
無邊的自由，我與你與戀愛！（〈這是一個懦怯的世界〉）  
輕輕的我走了  
正如我輕輕的來  
我輕輕的招手  
作別西天的雲彩（〈再別康橋〉）  
悄悄的我走了  
正如我悄悄的來（〈再別康橋〉）

同一個重疊詞於詩中不同句裡出現，如〈不再是我的乖乖〉一詩：

我喊一聲海，海！ / 你是我小孩兒的乖乖！  
我喊一聲海，海！ / 你從此不再是我的乖乖！

第一個「乖乖」出現在首節末句，第二個「乖乖」出現在第三節末句。

去罷，種種，去罷！ 當前有插天的高峰  
去罷，種種，去罷！ 當前有無窮的無窮

〈去罷〉一詩也有此情況，詩中末兩句分別出現重疊詞「種種」。

匆匆匆！催催催！  
一捲煙，一片山，幾點雲影，  
一道水，一條橋，一支櫓聲，  
一林松，一叢竹，紅葉紛紛：

艷色的田野，艷色的秋景，  
夢境似的分明，模糊，消隱，——  
催催催！是車輪還是光陰？  
催老了秋容，催老了人生！

〈滬杭車中〉詩裡的「催催催」分別出現於第一、二小節。

同一個重疊詞的連續或間隔出現，都使同一個詞在作品中重複出現兩次以上，除了能增加詩歌複沓的韻律感之外，也使該詞於詩中獲得強調的效果，較單次出現更能打動讀者的心靈。

還有不同重疊詞在同一句連續出現，如：

小溪兒碧冷冷，笑盈盈講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）  
翩翩的，盈盈的 / 孜孜的，婷婷的 / 照亮著我記憶的幽黑（〈給〉）  
聽他親親切切囁囁， / 私語三秋的情思情事，情語情節。（〈私語〉）  
匆匆匆！催催催！（〈滬杭車中〉）

最後另有不同重疊詞在同一句間隔出現，如：

雷雨越發來得大了： / 霍隆隆半天裡霹靂， / 豁喇喇林葉樹根苗， / 山谷山石，一齊怒號（〈破廟〉）  
小溪兒笑呷呷的跳入了河 / 鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）  
在這夜深深時， / 在這睡昏昏時， / 挑動著緊促的絃索，亂彈著宮商角徵（〈夜半深巷琵琶〉）  
青湛湛的河水，曲玲玲的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
春夏間洶洶，冬季裏婆婆。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

我乘便來求求太太， / 做做好事（〈一條金色的光痕〉）  
全靠場頭上東幫幫，西討討，吃一口白飯（〈一條金色的光痕〉）  
深深的黑夜，依依的塔影 / 團團的月彩，纖纖的波鱗（〈月下雷峰影片〉）  
不錯，我認得，黑黑的，臉矮矮的， / 就是他該死，他就是猶大斯！（〈卡爾佛里〉）  
一座冷峭峭森嚴的大殿， / 一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）

不同重疊詞的連續或間隔出現，除了能增加誦讀韻律感之外，也讓詞彙在詩作中出現的方式變得多元而有變化，展現詩人豐富的創造力及靈活的詞語應用。

#### 四、講究詩句形式對稱

徐志摩在以重疊詞入詩時，也會注意到形式美，有時在前後句對應之處安置適當的重疊詞，以求句式上的整齊美觀。這樣注重形式美感的使用，在古典詩歌的對偶句中偶爾也有重疊詞相對的情形，如：〈詩經·鄭風·子衿〉：「青青子衿，悠悠我心」中「青青」與「悠悠」相對；杜甫〈登高〉：「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」中的「蕭蕭」與「滾滾」；楊萬里〈過楊村〉：「紅紅白白花臨水，碧碧黃黃麥際天」裡的「紅紅白白」對應「碧碧黃黃」。而志摩詩作中類似的例子有：

深深的黑夜，依依的塔影  
團團的月彩，纖纖的波鱗——（〈月下雷峰影片〉）  
翩翩的，盈盈的  
孜孜的，婷婷的  
照亮著我記憶的幽黑（〈給〉）  
棗樹兀兀的隱蔽著  
一座靜悄悄的破廟（〈破廟〉）  
霍隆隆半天裡霹靂，  
豁喇喇林葉樹根苗，  
山谷山石，一齊怒號（〈破廟〉）  
小溪兒笑呶呶的跳入了河  
鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）

〈月下雷峰影片〉詩中「深深的」、「依依的」、「團團的」、「纖纖的」四個重疊詞彼此對應，構成整齊的句型；〈給〉裡面的「翩翩的，盈盈的 / 孜孜的，婷婷的」也是形成整齊句式；〈破廟〉中「兀兀的」與「靜悄悄」雖一個為狀語，一個為

定語，在句中語法功能不同，但在詩句排列上卻是相對應的位置，同一首詩裡還有「霍隆隆」與「豁喇喇」也是句中位置相對；〈渦堤孩新婚歌〉詩裡「笑呷呷」與「鬧嚷嚷」雖因斷句方式而使得詩句排列上不甚整齊，但兩者皆在句中狀語位置，詩人仍注意到以同一種「ABB」式重疊詞在句中對應。

我試一試蘆笛的新聲， / 在月下的秋雪庵前。  
我弄一弄蘆管的幽樂， / 我映影在秋雪庵前（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

此兩句皆出於〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉一詩，例一出現於首段第三句，例二在對應之處第二段第三句，兩者句式相似，作者在述語位置安置了「試一試」與「弄一弄」同為「A—A」式的重疊詞遙相對應。

其他如：

一座冷峭峭森嚴的大殿，  
一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
青湛湛的河水，曲玲玲的流轉  
繞一個梅花島，畫幾個美人渦（〈渦堤孩新婚歌〉）  
全靠場頭上東幫幫，西討討，吃一口白飯（〈一條金色的光痕〉）  
我乘便來求求太太， / 做做好事（〈一條金色的光痕〉）

## 五、自創重疊詞增添新奇效果

徐志摩新詩中的重疊詞，大多數是屬於常見的詞彙，不過也有詩人在沿用之餘仍具有巧思，產生了一些自創的重疊詞，例如：

在繽紛的花雨中步慵慵的向前：（〈新催妝曲〉）  
更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊（〈多謝天！我的心又一度的跳躍〉）  
我看着慘，看他生生的讓人 / 釘上十字架去，當賊受罪，我不幹！（〈卡爾佛里〉）  
怎樣到義大利 / 喀辣辣礦山裏去搬運一個 / 大石座來站他一個足夠與靈龜比賽的年歲（〈西窗〉）  
你只是不作聲，黑綿綿的坐地？（〈在不知名的道旁〉）  
我衝入這黑綿綿的昏夜（〈為要尋一個明星〉）  
他拉……緊貼著一垛牆，長城似的長， / 過一處河沿，轉入了黑遙遙的曠野（〈誰知道〉）

小溪兒碧冷冷，笑盈盈講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）  
那田畦裏碧蔥蔥的豆苗， / 你信不信全是用鮮血澆！（〈人變獸〉）  
又如在暑夜看飛星，一道光 / 碧銀銀的抹過，更不許端詳。（〈在病中〉）  
一座冷峭峭森嚴的大殿， / 一個峭陰陰孤聳的身影。（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
白的還是那冷翩翩的飛雪 / 但梅花是十三齡童的熱血！（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）  
我又轉問那冷鬱鬱的大星（〈在哀克剎脫教堂前〉）  
在這凍沉沉的深夜，淒風， / 吹拂她的新墓？（〈問誰〉）  
青湛湛的河水，曲玲玲的流轉（〈渦堤孩新婚歌〉）  
什麼意識，什麼天理，什麼思想， / 那敵得住那肉鮮鮮的引誘！（〈罪與罰（二）〉）  
在這迷霧裡，在這岩壁下， / 思忖著，淚怱怱，人生與鮮露？（〈朝霧裡的小草花〉）  
我喘息的悵望着不復返的時光： / 淚依依的憔悴！（〈問誰〉）  
鼓樂暴雨似的催 / 催花巍巍的新人快步的向前（〈新催妝曲〉）  
在這夜深深時， / 在這睡昏昏時， / 挑動著緊促的絃索，亂彈著宮商角徵（〈夜半深巷琵琶〉）  
難忘七月的黃昏，遠樹凝寂， / 像墨潑的山形，襯出輕柔暝色， / 密稠稠，七分鵝黃，三分桔綠（〈凝望〉）  
我心坎裏癢齊齊的有些不連牽（〈戀愛到底是什麼一回事〉）  
他唱，口滴著鮮血，斑斑的 / 染紅露盈盈的草尖（〈杜鵑〉）  
銀色的纏綿的詩情 / 如同水面的星磷 / 在露盈盈的空中飛舞（〈秋月〉）  
白雲一餅餅的飛昇，化入遼遠的無垠（〈一星弱火〉）  
像一堆破碎的水晶 / 散佈在荒野的枯草裡 / 飽啜你一瞬瞬的殷勤（〈我有一個戀愛〉）

「慵慵的」、「亭亭的」、「生生的」、「喀辣辣」、「黑綿綿的」、「黑遙遙的」、「碧冷冷」、「碧蔥蔥的」、「碧銀銀的」、「冷峭峭」、「峭陰陰」、「冷翩翩的」、「冷鬱鬱的」、「凍沉沉的」、「曲玲玲的」、「肉鮮鮮的」、「淚怱怱」、「淚依依的」、「花巍巍的」、「睡昏昏」、「密稠稠」、「癢齊齊的」、「露盈盈的」、「一餅餅的」、「一瞬瞬的」、這些重疊詞未見於漢籍電子文獻、古典詩詞資料庫，且連中研院平衡語料庫中亦未有使用之例，這些特殊的重疊詞算是徐志摩自創的新詞，它們的使用為詩歌重疊詞注入嶄新活力。

## 小結

第五章筆者試圖觀察分析徐志摩詩歌重疊詞的構詞類型、語法功能及其在詩中的運用效果，透過語言描述與數據統計，歸納出徐志摩新詩重疊詞的詞彙風格。第一節觀察重疊詞在構詞類型上的偏好，第二節探討其在句中的語法功能，兩者均屬於傾向語言的理性研究，至於第三節筆者從文學感性角度切入，分析志摩使用重疊詞為詩歌所帶來的效果，探討他如何透過重疊詞建立自己的詞彙風格。

本章結論從「構詞類型」、「語法功能」及「運用效果」三大方面進行總結：

### 一、徐志摩詩歌重疊詞在「構詞類型」上的偏好

為便於觀察徐志摩詩歌重疊詞構詞的傾向與特色，筆者將其各類型重疊詞的數目及所占百分比整理表格如下：

重疊詞 類型	疊音詞		疊義詞					總計
	擬聲 疊音詞	非擬聲 疊音詞	名詞的 重疊	動詞的 重疊	形容詞 的重疊	副詞的 重疊	單位詞 的重疊	
詞語數	10	38	13	15	76	12	17	181
百分比	5.5%	21%	7.2%	8.3%	42%	6.6%	9.4%	100%

透過圖表統計以及本章第一節徐志摩詩歌重疊詞之構詞類型分析，可歸納出以下數點特色：

- (一) 在運用頻率方面，徐志摩詩作共 158 首，重疊詞就出現了 181 個（不包括重複使用），平均每一首就會出現一至二個，數量眾多，相較於古詞彙的使用 104 個，自創的新詞 90 個，可以看出詩人對重疊詞使用的偏好遠大過古詞彙與新詞。其實自上古《詩經》開始，經歷各朝代文學作品，至今已累積了許多重疊詞語，能提供詩人豐富的詞彙來源。加上重疊詞的應用層面較廣，或用於寫景狀物，或用於繪人摹聲，或用於抒情感懷，這對於擅長描繪自然景色及刻畫人物姿態、心情的志摩而言，無疑是一大助力。此外，在藝術技巧上，重疊詞還可令句式複沓、音節和諧、節奏有律，這對於注重詩歌音樂美的志摩而言，大量的使用更是能直接為新詩增添跳動、鏗鏘、韻律的音樂效果。

(二) 在重疊詞類型方面，志摩詩歌中的疊音詞有 48 個，占 26.5%，疊義詞共有 133 個，占 73.5%，將近全部的四分之三，可見其新詩疊音詞的使用遠低於疊義詞。這樣疊音詞少而疊義詞多的情況，誠如竺師家寧所言：「《詩經》大量的疊音詞，充分表現了民謠生動自然的語言特性。現代漢語裡的疊音詞反而比較少見。」<sup>152</sup>，因此徐志摩新詩重疊詞的使用傾向與現代漢語重疊詞的發展趨勢相同。

重疊形式	不帶詞尾						帶詞尾				
	AA	ABB	A—A	AABB	AAA	—AA	AA + 的	ABB + 的	ABA + 的	—A—A + 的	—AA + 的
詞語數	39	12	4	1	2	5	60	48	1	1	6
百分比	21.8 %	6.7%	2.2%	0.6%	1.1%	2.8%	33.5 %	26.8 %	0.6%	0.6%	3.3%

(三) 就重疊形式而言，以「AA+的」式最多，共 60 個，占 33.5%；「ABB+的」式次之，有 48 個，占 26.8%；「AA」式第三，也有 39 個，占 21.8%。出現頻率較高的三種形式當中，「AA」式、「AA+的」式是最基本單純的重疊形式，兩者合計占 55.3%，超過一半以上，可見徐志摩新詩所使用的重疊詞多數仍承襲詩經以來較單純的重疊形式。至於位居第二的「ABB+的」式，在志摩詩作中與「ABB」式合占 33.5%，這種重疊形式在近代開始蓬勃發展，它大量反映在元以後的戲曲、小說中<sup>153</sup>，例如：白茫茫、病恹恹、碧澄澄、碧粼粼、顫巍巍、喘吁吁、惡狠狠、黑魃魃、黑沉沉、假惺惺、嬌滴滴、急煎煎、急巴巴……等「ABB」式的重疊詞，此類重疊形式具有較強的音樂節奏感、通俗的口語色彩，用來描摹形象生動傳神，亦為志摩常用。因此可知詩人在重疊詞形式的應用傾向上，既繼承了傳統古典單純的「AA」式、「AA+的」式，也融合了近代較強節奏感及通俗口語色彩的「ABB」式、「ABB+的」式重疊詞。

(四) 在重疊形式上，除了「AA」式、「AA+的」式、「ABB」式、「ABB+的」式這幾個常見的重疊形式外，徐志摩新詩中還出現過其他形式的重疊詞，如：「A—A」式、「AABB」式、「AAA」式、「—AA」式、「ABA+的」式、「—A—A+的」式、「—AA+的」式。雖然數量不多，但種類多元，足見徐志摩新詩裡對重疊構造形式的活用及勇於嘗試，使語言活潑而充滿變化。

(五) 志摩詩中帶助詞的重疊詞很多，共有 116 個，占 64.8%，超過六成。而所帶助詞全部皆為「的」，且現代漢語中在修飾成分後添加助詞「的」以銜

<sup>152</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁281。

<sup>153</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁292。

接被修飾的詞語是使用常態，可見志摩詩作中大量出現帶助詞「的」之重疊詞乃是因其多被當作修飾成分的緣故。

(六) 至於詞彙本身的使用習慣上，在徐志摩不同詩作中出現相同重疊詞的情形很少，只有 14 個，臚列如下：

編號	詞語	出現次數	出現過的詩作
1	斑斑的	3	〈無題〉、〈杜鵑〉、〈在哀克剎脫教堂前〉
2	緊緊的	3	〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉、〈嬰兒〉、〈常州天寧寺聞禮懺聲〉
3	乖乖	2	〈休怪我的臉沉〉、〈不再是我的乖乖〉
4	深深	2	〈休怪我的臉沉〉、〈康橋，再會罷〉
5	朵朵	2	〈殘春〉、〈五老峰〉
6	輕輕的	2	〈再別康橋〉、〈常州天寧寺聞禮懺聲〉
7	悄悄的	2	〈再別康橋〉、〈為誰〉
8	深深的	2	〈天國的消息〉、〈一小幅的窮樂園〉
9	赤裸裸	2	〈最後的那一天〉、〈一個祈禱〉
10	黑沉沉的	2	〈常州天寧寺聞禮懺聲〉、〈自然與人生〉
11	黑綿綿的	2	〈在不知名的道旁〉、〈為要尋一個明星〉
12	露盈盈的	2	〈杜鵑〉、〈秋月〉
13	靜悄悄的	2	〈在病中〉、〈破廟〉
14	一陣陣的	2	〈人變獸〉、〈罪與罰（二）〉

其餘的 151 個都是只出現過 1 次的重疊詞。此外，即使是重複出現的 14 個重疊詞，出現的頻率也不高，未有超過 3 次之例，可見徐志摩新詩中重疊詞的運用是靈活而多變的，詩歌詞藻之豐富令人驚嘆。

由以上敘述可知徐志摩詩歌對於重疊詞的使用偏好，既沿襲古典與近代詞彙，而且重疊形式活潑多元，使用的詞藻靈活多變，鮮少重複，成為志摩詩歌詞彙一大特色。

## 二、徐志摩詩歌重疊詞在「語法功能」方面的傾向

探討徐志摩詩作中重疊詞的語法功能傾向，除了語言分析之外，尚須透過統計數字來作為客觀描述的根據。筆者將其在句中所擔任的各種語法角色之數量及所占百分比整理表格如下：

語法位置	主語	謂語	定語	狀語	述語	賓語	補語	獨立成分
詞語數量	13	8	59	60	12	9	2	27
所占百分比	6.8%	4.2%	31.1%	31.6%	6.3%	4.7%	1.1%	14.2%

由第二節語法功能的分析描述及以上表格的統計數據，我們可以觀察出徐志摩新詩中的重疊詞在語法上具有以下幾點特色：

- (一) 在數量上，志摩詩歌重疊詞以擔任句中定語與狀語的例子最多，定語有 59 例，占 31.1%，狀語有 60 例，占 31.6%，兩者共超過了全部的六成，是志摩詩歌重疊詞最主要的兩種語法功能。定語與狀語在句中皆為修飾成分，而重疊詞主要的功能就是用於寫景狀物、繪人摹聲、抒情感懷，因此詩人在作品中以大量重疊詞作定語與狀語是充分發揮了重疊詞的主要作用。不過在定語、狀語之外，其詩中重疊詞也曾出現在主語、謂語、述語、賓語、補語，甚至為獨立成分，數量雖不多，卻足見詩人在依循重疊詞在句裡使用的規律之餘，也會嘗試放至句中不同位置，製造語法上的新鮮感。
- (二) 出現在主語位置的重疊詞全都屬於疊義詞，有名詞的重疊與形容詞的重疊這兩類詞語。其中名詞的重疊作為主語合乎語法，至於形容詞的重疊之形式，有兩類：「AA+的」式、「ABB+的」式，皆為帶助詞「的」的類型，且作為主語全屬於部分省略的主語，須自行補充完整，如：「藍藍的」須還原為「藍藍的天空」、「彎彎的」須還原為「彎彎的月亮」……等，而這種形容詞重疊的詞語作主語，算是詞性上的活用，看出志摩在主語詞彙的使用上具有新意。
- (三) 一般而言，句中狀語可用來修飾動詞或形容詞，筆者發現徐志摩新詩中作狀語的重疊詞，除了一個在〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉詩中的「英英的」是用來修飾形容詞外，其他全部都是用來修飾動詞。可見詩人相當注重動作的細膩刻畫，才會需要大量的重疊詞作狀語以修飾動詞。

(四) 作為定語與狀語的重疊詞，其重疊形式都是以「AA+的」式及「ABB+的」式兩類為大宗：作定語的重疊詞以「ABB+的」式最多，有 29 例，而「AA+的」式次之，有 13 例；作狀語的重疊詞以「AA+的」式最多，有 30 例，而「ABB+的」式次之，有 10 例。這兩種形式都是帶助詞「的」之重疊詞，其他形式的例子不多。主要是由於定語與狀語在句中皆為修飾成分，其後添加詞「的」有助於詩句的順暢。此外，志摩詩歌注重音樂美，在句中增加助詞「的」可起停頓、舒緩的作用，如：〈月下雷峰影片〉：「**深深的**黑夜，**依依的**塔影 / **團團的**月彩，**纖纖的**波鱗」、〈再別康橋〉：「**輕輕的**我走了 / 正如我**輕輕的**來 / 我**輕輕的**招手 / 作別西天的雲彩」以及〈古怪的世界〉：「**震震的**乾枯的手背， / **震震的**皺縮的下頰」……等，同時還能提升誦讀的節奏與韻律感。

(五) 志摩新詩的重疊詞有別於其古詞彙與新詞，在語法功能上能成為獨立成分。此類作為獨立成分的重疊詞，作者刻意在詩中透過標點符號或斷句的方式，將其與句子隔開。這種以「獨立成分」穿插其間的表意方式，不僅能使詩中的意象突出，以收強調的效果，還能增加詩歌誦讀時的節奏感。因此相對於其他詞彙，重疊詞在語法功能上還多了一個作為獨立成分的特殊使用。

### 三、徐志摩詩歌重疊詞在「運用效果」方面的特色

從語言學角度分析完徐志摩新詩重疊詞之後，第三節改從文學感性的角度切入，探討其重疊詞的運用在詩中所營造出來的效果，本部分就其運用效果歸納出以下數點特色：

(一) 徐志摩新詩重疊詞的效果大致承襲古典詩詞的美好傳統而來。重疊詞早在《詩經》內即有大量使用之例，其三百零五篇中使用重疊詞的便有二百多篇，而後的〈離騷〉、〈九歌〉、漢樂府、唐宋詩詞乃至現代漢語作品中都不乏運用了重疊詞的佳作。幾千年來，重疊詞隨著各朝代文學作品不斷地產生、累積，其運用效果、功能也隨之變得越來越多元、豐富，無論是寫景狀物、繪人摹聲、抒情感懷都可在古典詩詞中找到優秀的重疊詞使用之例。而在藝術技巧上，重疊詞能使句式複沓、節奏有律，這是自《詩經》以來就常用的效果。第三節提到志摩詩裡重疊詞的眾多效果中，「摹人狀物」、「模擬聲音」、「重疊複沓增添節奏韻律」這三項效果於古典詩詞作品內便可大量找到重疊詞的使用前例，可見志摩在重疊詞的使用效果上仍繼承古典詩詞的良好傳統。

(二) 其重疊詞在詩歌作品中，除了沿襲古典文學的運用效果外，詩人並沒有因此而落入窠臼，他還嘗試自創重疊詞，如：「亭亭的」、「喀辣辣」、「黑綿綿的」、「黑遙遙的」、「碧冷冷」、「碧銀銀的」、「冷翩翩的」、「冷鬱鬱的」、「肉鮮鮮的」、「淚怱怱」、「花巍巍的」、「癢齊齊的」、「一餅餅的」……等 25 個新詞。這些都是未出現於古籍，且現代漢語也沒有使用之例的特殊重疊詞。將其穿插於作品當中，產生新奇效果，成為其詩歌的一大亮點。如此在使用效果上繼承古典傳統寫景狀物、繪人摹聲、抒情感懷……等應用，又輔以創新重疊詞點綴其間，使用詩歌語言既有描摹的細膩，又有詞彙的新穎多變，建立了詩人獨特的詞彙風格。

(三) 重疊詞在志摩詩中「摹人狀物」的效果最為卓著。全部 181 個重疊詞裡，用來描摹「人」的樣貌、動作的就有 37 個，占 20.4%，而用以描摹「物」的外觀、動作的重疊詞更多達 61 個，占 33.7%，兩者相加超過了半數，可見志摩新詩裡重疊詞的運用，以「摹人狀物」為最主要的效果與目的。有了重疊詞的輔助，能使詩人描摹「人」的樣貌、動作變得更生動細膩。而在針對「物」的外觀描繪上，志摩使用了許多與顏色有關的重疊詞，如：「黑叢叢的」、「黑濛濛的」、「黑茫茫的」、「黑綿綿的」、「黑遙遙的」、「烏青青」、「碧冷冷」、「青湛湛的」、「碧蔥蔥的」……等。此外，志摩也使用了數個呈現觸感的重疊詞，如：「冷冰冰的」、「冷翩翩的」、「冰沉沉的」、「凍沉沉的」、「冰冷冷的」、……等。對於這些相似顏色、觸感，詩人能以各種不同的重疊詞進行描摹，且還能做出區別，足見其描摹的細膩程度。

(四) 志摩詩中重疊詞的應用依然可看出其追求聞一多「三美」詩歌創作理論的用心。其重疊詞形式靈活多變、鑄造新詞舊語符合「三美」中的詞藻美（繪畫美）；其「講究詩句形式對稱」的特色符合詩形美（建築美）；而「重疊複沓增添節奏韻律」的效果也正是作者所注重的音樂美。

承上述徐志摩詩歌重疊詞在「構詞類型」、「語法功能」、「運用效果」的偏好與特色，我們能對其詩歌重疊詞在詞彙、語法及文學效果三方面有更深入、具體、完整的了解，窺見徐志摩重疊詞兼具細緻及靈活多元的詞彙特色。



## 第六章 從共存限制看徐志摩的詞彙風格

自然語言裡，詞和詞之間有一定的搭配關係，有的可以相連接出現，有的詞不能相連接，研究詞與詞的這種搭配規律即是「共存限制」(co-occurrence restriction)的課題。<sup>154</sup>語言是人類約定俗成的產物，時間一久詞語間自然演變出一套搭配的規律，唯有在這種規範之下人們才能透過語言獲得適切的理解，避免不必要的誤解產生。關於「共存限制」，湯廷池曾在《國語變形語法研究》一書中介紹：

詞與詞在連用上的限制，叫做「共存限制」(co-occurrence restriction)或「選擇限制」(selection restriction)。詞與詞的連用如果違反這種限制，就不合語法。<sup>155</sup>

由此可知「共存限制」(co-occurrence restriction)又可叫做「選擇限制」(selection restriction)。詞語之間的搭配若是違反共存限制，就不是正確的語法使用。以現代漢語為例，形容詞之後必定為名詞，像是「好人」、「壞心」、「紅花」、「綠葉」……等，但假設形容詞後搭配其他詞性，如搭配動詞「好飛」、搭配介詞「壞於」、搭配嘆詞「紅唉」……等，我們便可以說這樣的搭配突破了語法上的共同限制。

不過除了探究詞與詞之間語法成分的搭配規律外，我們還必須觀察詞義間的搭配關係，才能徹底分析詞和詞搭配的共存限制。因此在符合語法之外，詞義的搭配是否得宜也是共存限制的關注所在。梅德明主編的《現代句法學》中曾提到：

在某一特定的語法框架內，還存在一套規定詞項組合方式的規則體系，這種體系被稱為選擇限制(selection restriction)。它規定了一個詞項在深層結構中的上下文特徵，即它可以出現在哪些位置的條件。如動詞 hate 不會和抽象或無生命的名詞搭配，所以我們就必須規定特定語境中具有哪些特徵的名詞才可以和特定的動詞搭配，確保 hate 不會和抽象或無生命的名詞組合。<sup>156</sup>

此處說明在合乎語法規範之下，還存有一套詞項組合方式的規則體系。以英文動詞 hate 為例，hate 搭配名詞雖符合語法規律，但不能搭配抽象或無生命的名詞，這便是在語法之外還須要求詞義搭配的情形。另外在葛本儀的《語言學概論》中亦提到詞語間搭配是受到詞義條件限制的：

<sup>154</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁53。

<sup>155</sup> 湯廷池：《國語變形語法研究》，臺北：臺灣學生，1977年，頁16。

<sup>156</sup> 梅德明主編：《現代句法學》，上海：上海外語教育，2008年，頁383。

詞語並非可以隨意的組織到一起，詞語的搭配組合除了要受語法規則的支配外，還要受到詞義條件的限制。……從理性義角度來講，哪些詞語能否同哪些詞語搭配組合，主要看它們的語義是否相融，也就是語義是否相適切。能夠相融的，說明能搭配組合；不能相融的說明不能組合。藉助於語義成分分析，可以說明這一問題。<sup>157</sup>

所以詞語搭配組合除了要受語法規則的支配外，還要受到詞義條件的限制，須注意詞義間搭配是否合理，能夠相融的，才是適當的搭配組合。例如在符合形容詞搭配名詞的語法規範下，我們可以說「好人」、「綠葉」、「甜點」，卻不能說「鹹人」、「痴葉」、「甜星」。

因此綜合上述，可知共存限制有兩種情況，一是語法上的，一是詞義上的<sup>158</sup>。所謂「語法上的共存限制」，例如漢語裡存有名詞可以和動詞、形容詞組合，卻不能和副詞相組合以及形容詞必定修飾名詞或代詞……等語法的搭配限制。而「詞義上的共存限制」指的是語法相合外，在詞義上也要相容。以「玉」為例，它可以和形容詞「美」搭配成「美玉」，但同樣是形容詞的「瘋」卻不能和「玉」搭配成「瘋玉」，這就是違背了詞義上的共存限制。語法雖合，而詞義不合。至於「很」和「玉」搭配成「很玉」就更不允許了，因為它違背了語法上的共存限制，名詞「玉」是不能和副詞「很」搭配的。再以「喝」為例，它和名詞搭配，造成「喝茶」、「喝飯」，語法合，而後者詞義不合。至於「喝美」就更覺不妥，因為打破了語法上的共存限制，而讓動詞與形容詞組合了。

日常交談的自然語言絕大部分是遵守共存限制的，不過在詩歌語言裡卻經常出現突破共存限制的詞語搭配，因為它可以產生新穎、奇特的效果，豐富作品的呈現方式。Curtis W. Hayes 曾在〈Linguistics and Literature : Prose and Poetry〉(語言學和文學：散文和詩歌)一文中表示：

In order to “fix” a grammar (that is, to revise the normal rules so that the grammar will generate the deviant utterance) there are two methods which may be used. On the one hand, the grammar may incorporate a new rule; on the other, certain co-occurrence restrictions may be relaxed.<sup>159</sup>

為了「操縱」語法(也就是說去修改正常的規則，使語法產生異常的表達)，有兩種方法可以使用。一方面，語法可合併成一個新的規則；另一方面，某些共存限制可被放寬。

<sup>157</sup> 葛本儀：《語言學概論》，臺北：五南，2002年，頁215-216。

<sup>158</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁54。

<sup>159</sup> Curtis W. Hayes(1969), *Linguistics and Literature : Prose and Poetry*, Linguistics, ed. Archibald A. Hill, Voice of America Forum Lectures.

可見透過共存限制的放寬，能修改自然語言的規則，使語法產生特殊的表達效果。然而共存限制的放寬並非無限度的使用，竺師家寧曾在〈語言風格學之觀念與方法〉一文提出：

文學語言只不過放寬了某些自然語言的規律，並不曾違背自然語言的法則，因此作家苦心經營，使得文學語言雖有新穎感、有創造性，但不至於完全偏離，使人無法意會，依然在自然語言的規律之下。我們之所以還能捕捉「詩的意象」，就表示文學作品的語言，在作者與讀者間仍有共通性，這個共通性就是大家共守的語言規範。<sup>160</sup>

可見詩歌的語言並非一套毫無憑據、無中生有的新語言，它是在自然語言的基礎上，彈性放寬部分的語法或詞義上的搭配限制，使得文學語言有新穎感、有創造性，又不至於完全偏離大家共守的語言規範，使人產生理解障礙。因此詩的語言仍是自然語言的延伸與規律放寬，並不是完全獨立，重新創造的新語言。它可以說是自然語言的一個「方言變體」<sup>161</sup>，我們依然能透過語言學的研究方式進行解構、分析。而在眾多的語言分析面向中，共存限制也是一種觀察角度，竺師家寧於《語言風格與文學韻律》一書中曾說：

詩的語言可以透過語言學的分析技術進行檢驗，從中找出規律，對詩的語言的奧秘作科學的詮釋與解析。這方面的工作，共存限制的觀念可以提供我們很大的幫助。<sup>162</sup>

因此共存限制的觀察與分析，可以提供詩歌語言研究很大的幫助。不同的詞語搭配展現各個作家驅使語言的風格特色，即便是共存限制的放寬仍有其放寬的偏好與規律。我們可以觀察詩歌語言突破共存限制的頻率及其詞語搭配間放寬的傾向，找出作品突破共存限制的共性與殊性，歸納出作家的語言風格。

徐志摩在詩歌語言上的字斟句酌，除了造就了詞彙本身華美、豐富的特色外，其詞語間的搭配亦是獨特新穎、靈活且富變化，每每為讀者帶來閱讀上的驚喜，形成作家特殊的語言風格。因此本章欲跳脫詞彙本身的風格分析，進一步擴大來觀察徐志摩新詩語言中詞彙與詞彙間的關係與搭配規律，探討其放寬共存限制的實際情形。本章根據句子成分間不同的搭配關係，共分為「主語 / 謂語間共存限制的突破」、「述語 / 賓語間共存限制的突破」、「修飾語 / 中心語間共存

<sup>160</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>161</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

<sup>162</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁55。

限制的突破」以及「其他共存限制的突破」四節。試圖描述徐志摩詩歌詞彙間的特殊搭配，分析其突破語法及詞義共存限制的使用情況，以及在詩歌中所產生的影響與效果，最後歸納出徐志摩詩歌的語言風格。

## 第一節 「主語 / 謂語」間共存限制的突破

本節主要探討的是徐志摩詩句中主語與謂語間突破共存限制的情況。主語指的是句中主要被陳述、描寫、說明、形容的對象，為句中主體，至於謂語涵蓋範圍較廣，它可以是述語（動詞），也可以是表語（形容詞），因此筆者就其分別與主語搭配而將本節分為「打破主語 / 述語間的共存限制」以及「打破主語 / 表語間的共存限制」兩部分來討論。試圖透過觀察描述這些偏離自然語言的特殊搭配，分析統計其運用偏好及數量多寡，探討詩人獨特的語言風格。

至於個別句例中的主謂成分筆者以不同底線來作為區分，方便在敘述上更清楚看出主要分析的成分。本節主謂搭配共可分為「主語 / 述語」及「主語 / 表語」兩種形式，在「主語 / 述語」的搭配部分，主語標示一條底線，述語標示兩條底線，如：「小溪兒笑呷呷的跳入了河」中的主語為「小溪兒」，述語為「跳」；而「主語 / 表語」的搭配部分，在主語標示一條底線，表語標示兩條底線，如：「這西窗是夠頑皮的」中的主語為「西窗」，表語為「頑皮」。

### 一、打破「主語 / 述語」間的共存限制

在句中，主語與述語搭配，用來描述、呈現主語的動作、行為、判斷、性質、狀態，如：鳥飛、燕子去了、他回來了、雨水滴落……等都是主語搭配述語的句子，本部分主要是探討徐志摩詩中主語與述語間打破共存限制的搭配。至於共存限制的突破可分為語法及詞義兩種方面，其詩歌中的主述搭配大多數是屬於詞義共存限制的放寬，僅少數為語法共存限制的突破，筆者分為「詞義共存限制的突破」及「語法共存限制的突破」兩部分說明。

#### （一）詞義共存限制的突破

大部分的情況下主語、述語之間的搭配都會符合用語規律，不過在徐志摩新詩中卻出現了不少突破詞義共存限制的組合，顛覆了詞語的搭配習慣。

如徐志摩詩句在「主語 / 述語」的搭配上，喜歡使用〔－屬人〕的主語加上〔＋屬人〕的述語，除了為詩歌營造新鮮感外，此特殊搭配還能將其中非人的

事物擬人，賦予活潑的生命力，讀來倍感親切。句例如下：

小溪兒碧冷冷，笑盈盈講新聞（〈渦堤孩新婚歌〉）

閃亮的銀波，陽光裡微醺（〈渦堤孩新婚歌〉）

小溪兒笑呷呷的跳入了河 / 鬧嚷嚷的合唱一曲新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）

小漣兒喜孜孜的竄近了河岸， / 手挽著水草，緊靠著蘆葦 / 湊近他們的耳朵把新聞講一回（〈渦堤孩新婚歌〉）

青湛湛的河水，曲玲玲的流轉， / 繞一個梅花島，畫幾個美人渦 / 流出了山峽口，流入了大海波， / 笑呼呼的輕唱一回新婚歌（〈渦堤孩新婚歌〉）

〈渦堤孩新婚歌〉詩中作者運用大量的擬人手法，因此出現了不少放寬詞義共存限制的詩句。如例一的主述搭配是「小溪兒 / 講新聞」，主語「小溪兒」為自然景觀，具有〔一屬人〕的特質，現代漢語多半會使用像是「小溪兒潺潺流過小橋」這樣的句子。然而〈渦堤孩新婚歌〉詩中的主語「小溪兒」所搭配的述語卻為「講新聞」，在自然語言中，「講新聞」通常是人才會做出的動作，如：「主播講新聞」、「記者講新聞」……等，所以「講新聞」是具有〔+屬人〕的述語。如此一來，這首詩第一句的主述搭配「小溪兒 / 講新聞」作者以〔一屬人〕的主語「小溪兒」加上〔+屬人〕的述語「講新聞」，產生語感上的突兀，也放寬了詞義上〔+屬人〕與〔一屬人〕搭配的共存限制。

其他例二到例六的主謂搭配也是相同的情況：「銀波 / 微醺」、「小溪兒 / 跳、合唱」、「小漣兒 / 挽、講」、「河水 / 畫、輕唱」，全部都是〔一屬人〕的主語搭配〔+屬人〕的述語，如此能將非人的自然景觀擬人化，使詩句更添幾分親切感。此外，本詩還使用兒童口吻書寫，將「溪流」、「漣漪」稱作「小溪兒」、「小漣兒」，既呼應主語、述語間的特殊搭配，也令全詩充滿童趣。

滿天星環舞幽吟，款住遠近（〈康橋再會罷〉）

海風鹹味，海鳥依戀的雅意，

盡是我記憶的珍藏（〈康橋再會罷〉）

浪漫的夢魂，深深迷戀香境（〈康橋再會罷〉）

水草間魚躍蟲啣，輕挑靜寞（〈康橋再會罷〉）

巨幹上 / 黛薄茶青，卻教斜刺的朝霞， / 抹上些微胭脂春意，忸怩神色（〈康橋再會罷〉）

〈康橋再會罷〉詩裡也有五例以〔一屬人〕主語搭配〔+屬人〕述語的放寬詞義共存限制的組合。以第一句為例，其主述搭配為「滿天星 / 環舞幽吟」，主語「滿天星」為天文景觀，一般我們會使用像「滿天星在天空閃爍」這樣的語句，因此具有〔一屬人〕的特質。至於述語「環舞幽吟」是人才可做出的舉動，如：「美女們愉快地環舞幽吟」，為〔+屬人〕的詞語。兩者綜合來看，此處志摩以

〔－屬人〕的主語「滿天星」搭配〔＋屬人〕的述語「環舞幽吟」，擴大了詞義的共存限制，將天上星斗比擬為人，使詩句更加活潑。

其他例二到例五的主謂搭配也有類似的情形：「海鳥 / 依戀」、「浪漫的夢魂 / 迷戀」、「魚、蟲 / 輕挑」、「斜刺的朝霞 / 抹上」皆為〔－屬人〕的主語搭配〔＋屬人〕的述語，顛覆自然語言詞義搭配的共存限制。這樣的方式讓原本非人的動物與景色在詩人的巧妙搭配之下，開始變得像人一般有情緒高低、有動作姿態。如此一來，自然景物有了作者自身情感的投射，不僅能渲染詩歌情緒，而且讀來也倍覺可親。

直著身子，不好，彎著來， / 學一隻賣弄風騷的大龍蝦， / 在清淺的水灘上引誘水波的蕩意（〈西窗〉）

呵她癢，腰彎裡，脖子上， / 羞得她（花窗簾）直颺在半空裡，刮破了臉（〈西窗〉）

他們也是在月光勾引潮汐時 / 學得他們的職業秘密。（〈西窗〉）

〈西窗〉詩中這三句的主述搭配皆為〔－屬人〕的主語，搭配〔＋屬人〕的述語，突破了詞義的共存限制。如例一的主述搭配為「賣弄風騷的大龍蝦 / 引誘」，其中主語「賣弄風騷的大龍蝦」的中心詞「大龍蝦」為海洋生物，是〔－屬人〕的詞語，一般的情形我們會說「大龍蝦在水族箱裡游」，而此處搭配的述語「引誘」卻是人的動作，如「壞人引誘青少年犯罪」，所以具有〔＋屬人〕的特質。因此例一以〔－屬人〕的主語「賣弄風騷的大龍蝦」搭配〔＋屬人〕的述語「引誘」，突破了詞義的共存限制，將「大龍蝦」擬人。另外兩例的主述搭配分別為「她（花窗簾） / 刮破」、「月光 / 勾引」，也是相同的情況。這樣將物品、景色擬人，為詩句增添活潑、趣味。類似的搭配方式，本詩另有一例：

這不知趣的西窗放進 / 四月天時下午三點鐘的陽光 / 一條條直的斜的躺在我的床上（〈西窗〉）

句中的主述搭配為「不知趣的西窗 / 放進」，為特殊搭配，構成「主語 / 述語」的突破詞義共存限制的搭配。此外，〔－屬人〕的賓語「陽光」同時為下一句的主語，搭配〔＋屬人〕的述語「躺」，形成了「陽光 / 躺」的主述搭配，擴大了詞義的共存限制。短短的兩句話，從句中結構內部的結合到主語、述語、賓語之間的搭配不斷突破詞義的共存限制，不僅使得物品「西窗」及「陽光」擬人，變得生動、有情，也讓句子層層翻新，看出詩人靈活的詞語搭配功力。

百尺的槐翁，在微風中俯身將棠姑抱摟（〈石虎胡同七號〉）

善笑的藤孃，袒酥懷任團團的柿掌網繆（〈石虎胡同七號〉）

小蛙獨坐在殘蘭的胸前，聽隔院蚓鳴（〈石虎胡同七號〉）

〈石虎胡同七號〉的這三例中，例一的主述搭配為「百尺的槐翁 / 俯身、抱摟」，其主語的中心詞「槐翁」是詩人以植物「槐」搭配人的稱呼「翁」所產生的新詞，實際上指的就是槐樹，具有〔一屬人〕的辨義成分。至於搭配的述語「俯身」、「抱摟」，都是人才可以辦到的動作，例如：「母親俯身將嬰兒抱摟」。而此處卻以〔一屬人〕的主語「槐翁」搭配〔+屬人〕的述語「俯身」、「抱摟」，突破了詞義的共存限制；至於例二的主述搭配為「善笑的藤孃 / 袒、任」，而結構裡擔任主語中心詞的「藤孃」同樣也是志摩以植物「藤」搭配人的稱呼「孃」所產生的新詞，實際上指的就是藤蔓，因此具有〔一屬人〕的特質。在此搭配的述語「袒」與「任」都是〔+屬人〕的動作，如：「他袒胸懷任孩子們打鬧」同樣擴大了詞義的共存限制。加上句中的「柿掌 / 綢繆」本身為主謂結構，其主語「柿掌」是以植物「柿」搭配人的部位「掌」所產生的新詞，實際的意思就是柿樹的葉子，具〔一屬人〕特質，在此句結合動詞「綢繆」，而「綢繆」的意思為「親密、纏綿」，因此具有〔+屬人〕的特質，兩者搭配同樣亦是突破詞義共存限制。因此在例二句中，詩人將〔一屬人〕的「藤」與「柿」，全部搭配〔+屬人〕的動詞，是詩人刻意將「藤」、「柿」擬人的結果，如此一來，能讓原本描述藤蔓與柿交錯的寫景句變得活潑、熱鬧。至於例三的主述搭配為「小蛙 / 獨坐、聽」，主語「小蛙」也是具有〔一屬人〕的特質，在此卻搭配〔+屬人〕的述語「獨坐」與「聽」，合乎語法規範，卻放寬了詞義的共存限制，使得小青蛙也能具有人的動作、姿態，讀來更親切可愛。

還有廉恥也告了長假（〈秋蟲〉）

思想被主義姦汗得苦！（〈秋蟲〉）

過天太陽羞得遮了臉（〈秋蟲〉）

〈秋蟲〉一詩中也有三個〔一屬人〕主語搭配〔+屬人〕述語的例子。舉第一句為例，其主述搭配為「廉恥 / 告」，主語「廉恥」通常指的是人內在的品行，是一個抽象的名詞，自然語言的使用上我們會說「廉恥是大家都應具備的品德」，因此具有〔一屬人〕的辨義成分，而此處搭配的述語「告」卻是人會做的動作，如：「她告假出國旅遊」，是〔+屬人〕的詞語。合併觀之，例一以〔一屬人〕的主語「廉恥」搭配〔+屬人〕的述語「告」，放寬詞義的共存限制。

另外例二、例三也是相同情形的主謂搭配，分別為「思想 / 被主義姦汗」、「太陽 / 遮」，這種突破詞義共存限制的搭配將太陽以及抽象的觀念（如：「廉恥」、「思想」、「主義」）擬人，轉換另一種較具體方式來表達廉恥的淪喪及思想受主義的影響，讀來新奇，極具個人特色。

有石塊，有鉤刺脛踝的蔓草， / 在期待過路人疏神時絆倒！（〈你去〉）

〈你去〉詩中此例在語法方面，「鉤刺脛踝」為修飾「草」定語，以如此複雜的詞彙結構來作為定語，一方面讓人印象深刻，一方面也具體描寫出草的特性是會鉤、刺人的，以便順利引出後句。在搭配關係上，本句的主述搭配為「鉤刺脛踝的蔓草 / 期待」，其中「期待」一詞，自然語法應搭配〔+屬人〕特質的主詞，如：「學生一直期待假期的到來」。然而此處卻搭配〔-屬人〕的主語中心詞「蔓草」，是詞義共存限制的突破。這樣的用法讓詩句中原本存在於路邊的雜草也具有人的思考，會「期待」路人絆倒，營造出作品陰森恐怖的氛圍。

它（秋色）為我耐著那艷色的秋蘿，  
但秋風不容情的追（〈為誰〉）

此例在搭配關係上有兩處突破詞義的共存限制。在第一句的主述搭配「它（秋色） / 耐」中，其〔-屬人〕的主語「它」，搭配〔+屬人〕的動詞「耐」，突破詞義共存限制，並將「它」擬人，彷彿大地也與人一般有情，拚命為作者忍耐、維持秋蘿的艷色。至於連接的下一句主述搭配為「秋風 / 追」，裡面的主語「秋風」為大自然現象之疑，具〔-屬人〕的特質，理應搭配〔-屬人〕的述語，如：「秋風刮落樹葉」，不過在此卻搭配〔+屬人〕的動詞「追」，雖在語法上相合，但在詞義上放寬了共存限制。加上狀語「不容情」的意思為「不甘他人獨占鰲頭，有較勁、不甘示弱的意味」，同樣也具有〔+屬人〕的特質，用來修飾「追」十分合理，但搭配主語〔-屬人〕的「秋風」也是放寬了詞義的共存限制。如此特殊的組合，將秋風擬人，營造出一個緊迫盯人的形象，藉以敘述秋季時大地蕭瑟速度之快。

它睥睨在古城的雉堞上，  
萬千的城磚在它的清亮中呼吸（〈秋月〉）

此句的主述搭配為「萬千的城磚 / 呼吸」，主語的中心詞是「城磚」，本身具有〔-屬人〕〔-生命〕的辨義特色，這裡搭配的動詞「呼吸」卻通常都是具生命的人類才能執行的動作，如：「男孩呼吸森林裡新鮮的空氣」，這樣以〔-屬人〕〔-生命〕的主語「萬千的城磚」搭配〔+屬人〕〔+生命〕的述語「呼吸」，是詩人刻意突破詞義的共存限制，將無生命的物品「城磚」擬人，增加詩句的新奇感。。

多情的鵲鳥，他終宵聲訴（〈杜鵑〉）  
夏蟲也為我沉默（〈再別康橋〉）  
柳林中有烏鴉們在爭吵（〈人變獸〉）  
叢林中有鷓鴣在悍辯（〈問誰〉）  
不問深林裡有怪鳥在詛咒（〈火車擒住軌〉）

小雀兒新製求婚的艷曲，在媚唱無休——（〈石虎胡同七號〉）

此六例的主述搭配都是〔－屬人〕〔＋動物〕的主語結合〔＋屬人〕的述語。如例一的主述搭配為「多情的鴉鳥 / 聲訴」，其主語中心詞「鴉鳥」為動物，具有〔－屬人〕〔＋動物〕的特性，而述語「聲訴」卻是人才會做的行為，如：「少女聲訴她的哀怨」，因此具有〔＋屬人〕的辨義成分。此處以〔－屬人〕〔＋動物〕的主語「多情的鴉鳥」搭配〔＋屬人〕的述語「聲訴」，突破詞義的共存限制。

其他例二至例六的主謂搭配都是類似情況：「夏蟲 / 沉默」、「烏鴉們 / 爭吵」、「鴟鴞 / 悍辯」、「怪鳥 / 詛咒」、「小雀兒 / 新製、媚唱」，其句裡的主語中心詞如：「夏蟲」、「烏鴉們」……等皆具有〔－屬人〕〔＋動物〕的辨義成分，在志摩詩中卻都搭配「沉默」、「爭吵」……等這些〔＋屬人〕的動詞作述語，雖合乎語法搭配但放寬了詞義的共存限制。如此特殊的組合使得詩裡的動物描寫具有人的動作、姿態，讀來更覺活潑親切。

晚霞戲逗著他們赤禿的頭顱（〈五老峰〉）

西天的晚霞慢慢的死（〈不再是我的乖乖〉）

天地在昏黑裡安睡 / 昏黑迷住了山林 / 昏黑催眠了海水（〈雁兒們〉）

甜美的夜在露湛裡休憩（〈杜鵑〉）

星光在天外冷眼瞅（〈三月十二深夜大沽口外〉）

今夜那青光的三星在天上 / 傾聽著秋後的空院（〈為誰〉）

一顆星在半空裏窺伺（〈不再是我的乖乖〉）

三兩個星躲在雲縫裡張望（〈火車擒住軌〉）

只黑濛濛的妖氛瀰漫著 / 太陽，月亮，星光死去了的空間（〈最後的那一天〉）

奈何在深夜裏，月兒乘雲艇歸去（〈石虎胡同七號〉）

但當月光將花影描上石隙， / 這粗醜的頑石也化生了媚跡。（〈天神似的英雄〉）

月亮在昏黃裡裏上粧（〈車眺〉）

太陽心慌的向天邊跑（〈車眺〉）

它（秋月）睥睨在古城的雉堞上（〈秋月〉）

陽光描出我的渺小（〈渺小〉）

窗外的風雨報告殘春的運命（〈殘春〉）

簷前的秋雨在說什麼？（〈丁當—清新〉）

奈何在暴雨時，雨槌下搗爛鮮紅無數（〈石虎胡同七號〉）

東風 / 又來催促青條： / 便粧綴這冷落的墓宮（〈問誰〉）

迷霧已經讓路，讓給不變的天光，（〈無題〉）

曉霧戲逗著他們赤禿的頭顱（〈五老峰〉）

霞彩，應反映我的思想情感， / 此日撒向天空的戀意詩心（〈康橋再會罷〉）

### 天外的雲彩為你們織造快樂（〈拜獻〉）

以上二十三句的主述搭配中的主語都是具有〔－屬人〕〔＋自然現象〕的名詞，搭配〔＋屬人〕的動詞作述語，在合乎語法範疇之餘，作者擴大了詞義的共存限制。

就例一而言，其主述搭配為「晚霞 / 戲逗」，主語「晚霞」為大自然產生的景象，具有〔－屬人〕〔＋自然現象〕的特質。而述語「戲逗」卻是人會做的行為，如：「調皮的學生戲逗老師」，因此為〔＋屬人〕詞語。這裡詩人以〔－屬人〕〔＋自然現象〕的主語「晚霞」搭配〔＋屬人〕的述語「戲逗」，突破了詞義的共存限制，將天空的晚霞擬人，彷彿和人一般具有頑皮的性格。

其他例二至例二十三的主謂搭配如：「西天的晚霞 / 死」、「天地 / 安睡」、「甜美的夜 / 休憩」、「星光 / 瞅」、「青光的三星 / 傾聽」……等，都是與例一相似的搭配關係。這些句子巧妙的主述組合令原本靜態存在於天空的景觀、現象瞬間活潑起來，開始具有人的特質，為自然現象增添溫度。

落葉在泥土裡安眠（〈為誰〉）

軟泥上的青荇 / 油油的在水底招搖（〈再別康橋〉）

奈何在新秋時，未凋的青葉惆悵地辭樹（〈石虎胡同七號〉）

焦枯的落魄的樹木在冰沉沉的河沿叫喊（〈殘破〉）

難忘七月的黃昏，遠樹凝寂（〈康橋再會罷〉）

昨天我瓶子裏斜插著的桃花 / 是朵朵媚笑在美人的腮邊掛（〈殘春〉）

一腔情熱，教玫瑰噙淚點首（〈康橋再會罷〉）

新生的小藍花在草叢裏睥睨（〈在那山道旁〉）

初生的小藍花在草叢裏窺覷（〈在那山道旁〉）

花朵，燈綵似的，在枝頭競賽著新樣（〈車上〉）

只當是前天我們見的殘紅 / 怯怏怏的在風前抖擻（〈翡冷翠的一夜〉）

澗泉幽抑了喧響的琴絃（〈她是睡著了〉）

琴妮湖永抱著白朗磯的雪影（〈哀曼珠斐兒〉）

以上十三個例子皆為〔－屬人〕〔＋靜態〕的主語搭配〔＋屬人〕的述語。以例一為例，其主述搭配為「落葉 / 安眠」，主語「落葉」為植物部位，具有〔－屬人〕〔＋靜態〕的辨義成分，而述語「安眠」卻是人的行為，如：「問心無愧之人一夜安眠無夢」，為〔＋屬人〕詞語。這裡以〔－屬人〕〔＋靜態〕的主語「落葉」搭配的述語〔＋屬人〕「安眠」，放寬詞義的共存限制，將靜態物品擬人。

其他例二至例十三的主謂搭配也是相同情況，如：「軟泥上的青荇 / 招搖」、「未凋的青葉 / 辭」、「焦枯的落魄的樹木 / 叫喊」、「遠樹 / 凝寂」、「我瓶子裏斜插著的桃花 / 媚笑」、「玫瑰 / 噙淚點首」……等，這些句子的主語中心詞「青荇」、「青葉」、「樹木」、「遠樹」、「桃花」、「玫瑰」、「小藍花」、「花朵」……等皆

屬於大自然之物，具有〔－屬人〕〔＋靜態〕的辨義成分，然而詩人卻搭配〔＋屬人〕的動詞作述語，如：「招搖」、「辭」、「叫喊」、「凝」、「媚笑」、「噙淚」、「點首」、「睥睨」……等，放寬了詞義的共存限制。這樣替客觀的自然植物及靜態景色的描繪注入了詩人主觀的想像，使得自然萬物在詩中更添活力。

**火車擒住軌**（〈火車擒住軌〉）

**月台袒露**著肚子 像是罪惡（〈火車擒住軌〉）

放進一團**搗亂的風片****摟住**了難免處女羞的花窗簾（〈西窗〉）

**老朽的雕像****瞅**著我**發楞**（〈在哀克剎脫教堂前〉）

首句的主述搭配是「火車 / 擒住」，主語「火車」為〔－屬人〕的詞語，卻搭配述語「擒住」，自然語言中「擒住」一般是人會做的動作，具有〔＋屬人〕的辨義成分，如：「警察**擒住**小偷」，因此志摩以〔－屬人〕的主語「火車」搭配〔＋屬人〕的述語「擒住」，突破了詞義的共存限制。

其他例二到例四的主謂搭配分別為「月台 / 袒露」、「搗亂的風片 / 摟住」、「老朽的雕像 / 瞅、發楞」，也是與例一相同，其主語中心詞「火車」、「月台」、「風片」、「雕像」皆屬於人文景物，具有〔－屬人〕〔＋靜態〕的辨義成分，而且詩人都以〔＋屬人〕的動詞作述語，如：「袒露」、「摟住」、「瞅」、「發楞」，放寬了詞義的共存限制。這樣替無生命的人文景物的描繪注入了活潑的元素。

**喪鐘似的音響**在黑夜裏**叮嚀**（〈殘春〉）

**這音響****惱**著我的夢魂（〈落葉小唱〉）

庭院是一片靜 / 聽**市謠****圍抱** / 織成一地松影（〈山中〉）

**生尖角的夜涼**在窗縫裏**妒忌**屋內殘餘的暖氣（〈殘破〉）

**夢灑開**了輕紗的網（〈別擰我，疼〉）

天地在昏黑裡安睡 / **昏黑****迷住**了山林 / **昏黑****催眠**了海水（〈雁兒們〉）

莫非這**嘉禮****驚醒**了你的憂愁（〈新催妝曲〉）

例一的主述搭配為「喪鐘似的音響 / 叮嚀」，其主語中心詞「音響」為抽象的聽覺名詞，一般我們會使用如「笛子的**音響**繚繞耳邊」這樣的句子，所以「音響」具有〔－屬人〕〔－具體〕的特質。至於述語「叮嚀」則是屬於人的行為，如：「母親**叮嚀**我不要忘记戴外套」，故「叮嚀」具有〔＋屬人〕的特質。而在志摩詩中，作家以〔－屬人〕〔－具體〕的主語「音響」搭配〔＋屬人〕的述語「叮嚀」，放寬了詞義的共存限制。而其他例二到例七的主述搭配都是相同的情況，例二的「音響 / 惱」、例三的「市謠 / 圍抱」，二句的主語中心詞「音響」、「市謠」皆具有〔－屬人〕〔－具體〕的辨義成分，句中搭配〔＋屬人〕的動詞「惱」、「圍抱」，突破了詞義的共存限制，使得抽象的聲音也能做出人的舉動，在形成擬人效果外，也令聲音描寫更具象化。至於例四至例六的主述搭配分別是「生尖

角的夜涼 / 妒忌」、「夢 / 灑開」、「昏黑 / 迷住」、「昏黑 / 催眠」，其主語中心詞「夜涼」、「夢」、「昏黑」皆具有〔－屬人〕〔－具體〕的辨義成分，句中搭配〔＋屬人〕的動詞「妒忌」、「灑開」、「迷住」、「催眠」，突破了詞義的共存限制。

至於例七的主述搭配為「嘉禮 / 驚醒」，句中的主語「嘉禮」也就是婚禮，因此也具有〔－屬人〕〔－具體〕的辨義成分，此處搭配〔＋屬人〕的動詞「驚醒」，將抽象的儀式擬人，使得詩中婚禮震撼主人翁（你）的敘述顯得更具體、可理解。

**這向晚的五月天：** / **懷抱**著雲和樹 / 那些玲瓏的山田（〈車眺〉）  
**它們**（這日子）**包圍**，**它們纏繞**，/ **它們獠露**著牙，**它們咬**，/ 它們烈火般的煎熬（〈難忘〉）

例一的主述搭配「向晚的五月天 / 懷抱」中，主語中心詞「五月天」是指五月的天氣，人們僅能透過景物的轉變感受氣候的變換，不能直接看見天氣，如：「**五月天**的氣溫炎熱」，具有〔－屬人〕〔－視覺所見〕的特質，述語「懷抱」為人的動作，如：「大家開心地彼此**擁抱**」，此句詩人刻意以〔－屬人〕〔－視覺所見〕的主語「向晚的五月天」搭配的述語「懷抱」突破詞義的共存限制。

例二的情況亦是如此，主述搭配為「它們（這日子） / 包圍、纏繞、露、咬」，其主語「它們（這日子）」指的是逝去的光陰，無法以肉眼察覺，如：「**日子**無聲無息地逝去」，因此具有〔－屬人〕〔－視覺所見〕的特質，而該具所搭配的動詞「包圍」、「纏繞」、「露」、「咬」，卻擁有〔＋屬人〕〔＋視覺所見〕的辨義成分，因此放寬了詞義的共存限制，使得這些肉眼未見之物在詩中能更具體鮮明地呈現。

**希望**，不曾**站穩**，又毀了（〈消息〉）  
**希望** / 在每一秒鐘上**允許**開花（〈我等侯你〉）

此二例的主述搭配分別為「希望 / 站」、「希望 / 允許」，其主語「希望」本身為抽象名詞，一般我們會使用如「**希望**是生命的原動力」這樣的句子，因此「希望」具有〔－屬人〕〔－具體〕的特色。而此二例的述語「站」、「允許」通常都須搭配〔＋屬人〕〔＋具體〕的主語，如：「**陌生人****站**在外面」、「**母親**不**允許**孩子學壞」，不過在此卻都搭配主語「希望」。這樣主語、述語的搭配雖符合語法規範，但在詞義上卻突破了的共存限制。以抽象名詞搭配〔＋屬人〕〔＋具體〕的動作，在例一中營造出「希望」搖搖欲墜的具體形象，彷彿一位極難站立的人，在努力站穩之際，又再度失敗、傾毀；而在例二是將「希望」塑造為一位擁有決策權利的主人，使得詩意呈現更加生動。

柔情在靜夜的懷中顫動（〈杜鵑〉）  
 我不能回頭，運命驅策著我！（〈我等候你〉）  
 因為一切的恩已經讓路給一切的怨（〈毒藥〉）  
貪心擁抱著正義，猜忌逼迫著同情，懦弱狎褻著勇敢，肉慾侮弄著戀愛，  
暴力侵凌著人道，黑暗踐踏著光明（〈毒藥〉）  
厄難與幸運，娛樂他的冷酷的心（〈自然與人生〉）  
你的媚，吞咽 / 你的連珠的笑（〈春的投生〉）  
 是何等肩腕，是何等神通， / 能雕鏤你的臟腑的系統？（〈猛虎〉）  
 陰沉，黑暗，毒蛇似的蜿蜒， / 生活逼成了一條甬道（〈生活〉）  
 單這一提，我的天良就直追（〈罪與罰（二）〉）

以上十例主述搭配中的主語皆屬於〔－屬人〕〔＋抽象〕的名詞，搭配〔＋屬人〕的動詞作述語。就例一而言，句子主述搭配為「柔情 / 顫動」，其主語「柔情」為抽象名詞，更不可能是人類，我們通常會說「鐵漢也有柔情」，因此「柔情」具有〔－屬人〕〔＋抽象〕的辨義成分。至於該句的述語「顫動」屬於人的動作，具有〔＋屬人〕特質，如：「小明顫動他的雙腿」。因此例一是詩人特意以〔－屬人〕〔＋抽象〕的主語「柔情」搭配〔＋屬人〕的述語「顫動」，放寬了〔＋屬人〕的範圍，突破詞義的共存限制。

其他例二到例十也是相同的情況，其主述搭配如：「運命 / 驅策」、「一切的恩 / 讓」、「貪心 / 擁抱」、「猜忌 / 逼迫」、「懦弱 / 狎褻」、「肉慾 / 侮弄」、「暴力 / 侵凌」……等，都是詩人放寬詞義共存限制的結果。這樣以擬人方式來呈現抽象的詞語，不僅顛覆大眾的閱讀規律，還能化抽象為具體，使得詩意更易於理解。

徐志摩詩歌中除了使用〔－屬人〕的主語搭配〔＋屬人〕的述語外，也曾出現過主語、述語各自屬於兩種不同物體性質的特殊搭配，產生擬 A 物為 B 物的效果。句例如下：

這時候連翩的明星爬了樹尖（〈變與不變〉）

本句的主述搭配「連翩的明星 / 爬」中，主語中心詞「明星」是在天空發光的星體，如：「天上的明星發出光芒」，具有〔－生物〕〔－動〕的性質，而述語「爬」在自然語言中通常須搭配擁有〔＋生物〕〔＋動〕辨義成分的主語，如：猴子爬樹、蝸牛爬牆、貓爬上櫃子……等，因此本句主語、述語分別具有不同物體的特性，兩者搭配起來使詩句產生突兀感，打破詞義的共存限制，製造新奇效果。



搭配關係上，本句的主述搭配「無聲的暮煙 / 潮沒」，句中的述語「潮沒」理應搭配〔+液體〕性質的主語，如：海洋潮沒、大水潮沒……等，而本句的主語中心詞「暮煙」卻為黃昏煙嵐，不具有〔+液體〕特性，主述之間在語法上合理，但在詞義上放寬了共存限制。這樣特殊的搭配，將暮煙瀰漫整個曠野、荒天的情形譬喻為潮水淹沒各處，不僅讓形象更加鮮明，也令讀者易於理解。

### 殘落的梅萼瓣瓣在雪裡醃（〈梅雪爭春（紀念三一八）〉）

本句的主述搭配「殘落的梅萼 / 醃」中，述語「醃」是指用鹽、糖、酒等調味料來浸漬食物的動作，通常須搭配具有〔+食物〕特質的名詞，如：醃魚、醃肉……等，而此處的主語中心詞「梅萼」是梅花的花萼，不合乎〔+食物〕的辨義成分，且醃漬在雪裡，也不可能有鹽、糖、酒等調味料相佐，所以此句在語法上符合規範，但卻突破了詞義的共存限制。作者主要是想藉「醃」的動作之時間長久，來表達梅萼將永久埋在雪裡。

### 但青曦已在那天邊吐露（〈問誰〉）

她那眼，原來像冬夜池潭裡反映著的明星，現在吐露著青黃色的兇燄（〈嬰兒〉）

此兩句的主述搭配分別是「青曦 / 吐露」、「眼 / 吐露」，其述語皆為「吐露」，在自然語言中「吐露」多半搭配〔+生物〕的主語，如：他吐露心聲、花吐露芬芳……等，不過在此處分別搭配的主語「青曦」、「眼」都是〔-生物〕的名詞作主語，可知是詩人放寬詞義共存限制的使用，突兀的搭配能為詩句增添新奇效果。

### 天空緊緊的繃著黑雲的厚幕（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）

此例的主述搭配為「天空 / 繃」，其述語「繃」，有「拉緊」的意思，一般多搭配〔+物體〕〔+可拉緊〕性質的名詞作主語，如：皮繃緊、繩子繃緊……等，而這裡的主語「天空」不合乎〔+物體〕〔+可拉緊〕的條件，因此主述搭配雖符合語法規範，但突破了詞義的共存限制。

更有那漁船與航影，亭亭的粘附在天邊（〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉）

本句主謂「漁船與航影 / 粘附」裡的述語「粘附」自然語言通常會與〔+輕、小〕〔+黏性〕的主語搭配，如：麥芽糖粘附在他衣服上、飯粒粘附在臉上……等，而此處主語為「漁船」和「航影」，不合乎〔+輕〕〔+黏性〕的辨義成分，是詩人擴大了詞義的共存限制。這樣獨特的搭配，使遠處的「漁船」和「航影」

顯得輕盈、渺小，彷彿一粒米飯般黏附於天邊。貼切的景色描寫不僅能讓讀者便於理解，也令詩句產生新奇效果。

在陽光朗照著的頂顛俯看山腰裡 / 峰起的雲潮劍著 (〈自然與人生〉)  
一片化不盡的兩雲，倦展在老槐樹頂 (〈石虎胡同七號〉)

例一的主述搭配為「雲潮 / 劍」，其述語「劍」，當解釋作「如劍一般立著」，理應搭配〔+筆直〕〔+物體〕的主語，如：「山峰在湖邊劍著」，但此句的主語「雲潮」不合乎〔+筆直〕的辨義成分。

至於例二的主謂搭配為「化不盡的兩雲 / 倦展」，其述語與主語性質也不同，其述語「展」通常須與〔+可舒展〕〔+物體〕的主語結合，如：茶葉舒展開來、葉子在枝頭舒展、筋骨舒展……等，此處的主語中心詞「兩雲」不合乎〔+可舒展〕的特性。由上述可見這兩例合乎語法規律，但放寬了詞義的共存限制，為詩歌增添新鮮感。

另外，志摩新詩中也出現過〔-具體〕主語搭配〔+具體〕述語的組合，如：

我的心早沉在海水底下 (〈珊瑚〉)  
我心頭盛滿了離別的情緒 (〈康橋再會罷〉)  
我的呼吸投射到你的身上 (〈春的投生〉)

例一、例二的主述搭配依序為「我的心 / 沉」、「我心頭 / 盛」，這兩句的述語「沉」與「盛」自然語言都須搭配〔+具體〕的主語，例一述語「沉」的搭配可如：石頭沉入海底、箱子沉入湖底……等，例二述語「盛」的搭配如：木桶盛滿水、碗盛滿飯……等，不過志摩詩中這兩句均搭配〔-具體〕的主語中心詞「心」，擴大詞義的共存限制；至於例三的主述搭配「我的呼吸 / 投射」，述語「投射」，理應與〔+可投射〕的主語結合，如：光線投射、影子投射、聲音投射……等，但該句主語「呼吸」不具有〔+可投射〕的辨義成分，因此亦屬於詞義共存限制的放寬。

我們一切的準繩已經埋沒在珊瑚土打緊的墓宮裡 (〈毒藥〉)  
希望在每一秒鐘上 / 枯死 (〈我等侯你〉)  
一聲喟息落在我的枕邊 (〈落葉小唱〉)  
一個聲息貼近我的床 (〈落葉小唱〉)  
一陣聲響轉上了階沿 (〈落葉小唱〉)

以上五例都是〔-具體〕〔-物體〕的主語搭配〔+具體〕〔+物體〕述語的組合。如例一的主述搭配為「我們一切的準繩 / 埋沒」，其述語「埋沒」在語義

上應與〔+具體〕〔+物體〕的主語結合，如：「珠寶埋沒在土裡」，然而該句的主語中心詞「準繩」是標準、規範的意思，不符合〔+具體〕〔+物體〕的辨義成分，因此詩人以〔-具體〕〔-物體〕的主語「準繩」搭配〔+具體〕〔+物體〕的述語「埋沒」，擴大了詞義的共存限制。

其他例二至例五也是相同情形，其主述搭配分別是「希望 / 枯死」、「喟息 / 落」、「聲息 / 貼近」、「聲響 / 轉上」，這些句子的述語「枯死」、「落」、「貼近」、「轉」語義上都應與〔+具體〕〔+物體〕的名詞結合，不過此處搭配的這些主語中心詞「準繩」、「希望」、「喟息」、「聲息」、「聲響」都不合乎〔+具體〕〔+物體〕的辨義成分，因此在搭配上放寬了詞義的共存限制。

主述之間如此特殊的詞義組合，使得「準繩」與「希望」……等這些抽象名詞在詩中更具體化。

叫迷離的夢意像浪絲似的

爬上你的鬚鬚，你的衣袖，你的呼吸……（〈西窗〉）

此例的主述搭配「迷離的夢意 / 爬上」中，述語「爬」是生物才能有的動作，須搭配〔+具體〕〔+生物〕的主詞，如：工人爬上屋簷、蝸牛爬上樹……等，但本句的主語中心詞「夢意」卻為抽象名詞，不具有〔+具體〕〔+生物〕的辨義成分，因此突破了詞義的共存限制。這樣特殊搭配，使得抽象的「夢意」變得具體，如同細微的浪絲一般，悄悄地爬入鬚鬚、衣袖、呼吸……，呈現夜晚夢意一點一滴地滲入對方身體。此外，作者將夢意譬喻為〔+具體〕〔-生物〕的浪絲，再搭配述語「爬」，同樣是放寬詞義的共存限制，可見即使志摩主語使用譬喻修辭，在述語的搭配上仍會留心製造新奇感。

猜疑淹沒了一切（〈毒藥〉）

化成石上的苔蘚，蔥翠淹沒它們的冥頑（〈愛的靈感〉）

讓你此時的感憤凝成最鋒利的悲憫（〈一塊晦色的路碑〉）

我的一瓣瓣的思念都染著你 在醒時 在夢裏（〈愛的靈感〉）

要不是你們的豔麗 / 思玫·麥蒂特，臘妹， / 翩翩的，盈盈的 / 孜孜的，婷婷的 / 照亮著我記憶的幽黑（〈給〉）

以上五例皆為〔-具體〕的主語搭配〔+具體〕的述語。例一的主謂搭配為「猜疑 / 淹沒」，其主語「猜疑」是本是一種行為，在此作了主語之後便成為一個抽象名詞，一般我們會說「猜疑是因為不信任」，因此屬於〔-具體〕的詞語。至於述語「淹沒」，自然語言通常會搭配和水有關的主語，如：「洪水淹沒大地」、「河水淹沒平原」……等，故「淹沒」為〔+具體〕的動詞。該句以〔-具體〕的主語搭配〔+具體〕的述語，突破了詞義的共存限制。

其他例二至例五的情況亦是如此，其主述搭配依序為「蔥翠 / 淹沒」、「此

時的感憤 / 凝成」、「我的一瓣瓣的思念 / 染」、「你們的豔麗 / 照亮」，全部皆屬於〔－具體〕的主語中心語搭配〔＋具體〕述語的組合，放寬了詞義的共存限制。且這樣的使用令原本抽象的詞彙在詩中的形象更加鮮明，同時也增添了新奇效果。

## （二）語法共存限制的突破

在徐志摩詩歌主述搭配上出現了二例突破語法共存限制的組合，創造了新奇的語感。句例如下：

今夜那青光的三星在天上 / 傾聽著秋後的空院（〈為誰〉）

語法方面，〈為誰〉詩中的主語中心詞「三星」，通常像這樣以數詞「三」直接搭配名詞「星」的方式是屬於古代漢語的用法，如：見二蟲鬥草間、漢王急，推墮二子……等，現代漢語則以「數詞＋量詞＋名詞」來呈現事物的數量，如：三顆星、八枝筆、四頭牛、一碗飯……等，不會以「八筆」、「四牛」、「一飯」的形式出現，因此「三星」在此處的使用是詩人突破語法的共存限制。

生尖角的夜涼在窗縫裏妒忌屋內殘餘的暖氣（〈殘破〉）

本句的主述搭配為「生尖角的夜涼 / 妒忌」，語法方面通常以名詞作為句中的主語，而此處的主語中心語「涼」卻為形容詞，可見主語由名詞放寬至形容詞，突破了語法的共存限制。

## 二、打破「主語 / 表語」間的共存限制

在句中，主語除了搭配動詞作述語外，也有可能搭配形容詞作表語，如：花紅、思想純潔、草木嬌小玲瓏、有愛的世界最美……等，都是主語搭配形容詞作表語的句子。在自然語言中，主語、表語之間詞義搭配都會符合用語規律，不過在徐志摩新詩中卻出現了一些突破共存限制的搭配，這些特殊的主表搭配全部屬與詞義共存限制的突破。筆者整理如下：

當然不知趣也不止是這西窗，  
但這西窗是夠頑皮的（〈西窗〉）

句中的主表搭配為「西窗 / 頑皮」，其主語「西窗」為物品，具有〔－屬人〕的

特質，不過其表語「頑皮」通常是用來修飾人的形容詞，為〔+屬人〕的詞語，一般搭配方式如：孩子真頑皮，而此處志摩以〔-屬人〕的主語搭配〔+屬人〕的表語，突破了詞義的共存限制，同時將無生命的西窗擬人，使得平凡無奇的西窗在詩人的巧筆之下開始具有人性，令人讀來更覺可親、可愛。

青年的血，尤其是滾沸過的心血，是可口的……（〈西窗〉）

本句的主表搭配為「青年的血、滾沸過的心血 / 可口」，其表語「可口」在於詞義上都是用來形容食物的美味，一般須搭配〔+食物〕的主語，如：餅乾可口、甜點可口……等，而此處主語的中心詞「血」及「心血」皆為人體內部成分，不具有〔+食物〕的辨義成分，是作者放寬了詞義的共存限制。

她對我矢貞你說這事情多癩（罪與罰（二））

句中的主表搭配為「這事情 / 癩」，其表語「癩」指的是物體的凹陷、不飽滿，一般多半搭配〔+物體〕〔+可縮小〕的主語，如：身材乾癩，而此句的主語中心詞「事情」為抽象名詞，卻不合乎〔+物體〕〔+可縮小〕的特性，突破了詞義上的共存限制，形成特殊語感。

誰說這宇宙這人生不夠富麗的？（〈西窗〉）

句中的主表搭配「這宇宙這人生 / 富麗」裡，表語「富麗」具有「盛大而華麗」之意，自然語言裡多用來修飾具有〔+高大〕〔+物體〕辨義成分的主語，如：宮殿富麗堂皇、城堡富麗、店家富麗……等，不過在此搭配的主語「宇宙」與「人生」皆為抽象名詞，不符合〔+高大〕〔+具體〕的特質，突破了詞義的共存限制。

故我別意雖深，我願望亦密（〈康橋再會罷〉）

不論你夢有多麼圓，周圍是黑暗沒有邊（〈活該〉）

一切的信心是爛了的（〈毒藥〉）

此三例皆為〔-具體〕的主語搭配〔+具體〕的表語。如例一的主表搭配為「我願望 / 密」，其主語中心詞「願望」為抽象名詞，自然語言多使用如「願望成真」之類的句子，因此具有〔-具體〕特性。而表語「密」，於現代漢語通常用來呈現數量分布上的密集，用來修飾〔+具體〕的主語，如：人口稠密、樹林茂密……等，因此該句詩人以〔-具體〕的主語「願望」搭配〔+具體〕的表語「密」，突破了詞義的共存限制。

另外例二及例三也有相同情況，例二的主表搭配為「你夢 / 圓」，其主語中

心詞「夢」為〔－具體〕詞語，而表語「圓」多用於修飾具體物體的外型，如：**臉圓、月圓**.....等，具有〔＋具體〕的辨義成分，主表搭配放寬了〔＋具體〕、〔－具體〕的詞義共存限制。至於例三的主表搭配為「一切的信心 / 爛」，其主語中心詞「信心」亦為〔－具體〕詞語，而表語「爛」通常是用來形容物體腐爛的情形，如：**水果爛掉、肉爛了**.....等，具有〔＋具體〕特質，該句主表突破詞義共存限制。這三句的主語、表語搭配詩人均擴大了詞義的共存限制，形成特殊、突兀的效果。

以上為徐志摩新詩裡主語、謂語間放寬共存限制的實例，「主語 / 述語」的搭配上除了有兩例放寬語法共存限制外，其他皆屬於詞義共存限制的突破；而「主語 / 表語」的搭配全部為詞義共存限制的放寬。

為方便觀察徐志摩詩歌裡主語、謂語間突破詞義共存限制的搭配傾向，筆者將詩作中各個主謂特殊搭配之例根據其詞語屬性分為以下各種搭配方式，詳細數目及所占百分比例如表格所示：

句中成分搭配	主語－述語			主語－表語			總計
	非人主語 (小溪兒)	A 物主語 (星)	抽象主語 (希望)	非人主語 (西窗)	A 物主語 (心血)	抽象主語 (人生)	
搭配方式	＋ 屬人述語 (合唱)	＋ B 物述語 (爬)	＋ 具體述語 (枯死)	＋ 屬人表語 (頑皮)	＋ B 物表語 (可口)	＋ 具體表語 (癩)	
數量	93	14	14	1	1	6	129
百分比	72%	10.9%	10.9%	0.8%	0.8%	4.6%	100%

透過表格統計以及本節的句例分析，可歸納出以下數點特色：

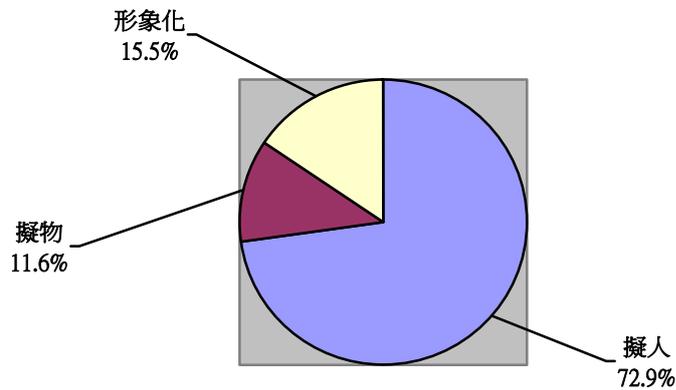
- (一) 在句中成分搭配方面，「主語 / 述語」間的特殊搭配有 121 個，佔 93.8%，超過九成，為徐志摩新詩特殊主謂搭配裡最常出現的形式，至於「主語 / 表語」的特殊例子十分稀少，僅 8 個，佔 6.2%。此現象主要是由於主語加述語本來就是現代漢語中常見的句子形式，因此作者在新詩創作上大致也遵循現代漢語語法的常態進行詞義搭配方面的改造，以突破共存限制。
- (二) 各種主謂搭配方式中，以〔－屬人〕主語搭配〔＋屬人〕述語的句例數量最多，共有 93 例，佔 72%，超過七成，是徐志摩詩句裡主謂間突破共存限制最主要的搭配方式。作者擅於以河水、鷓鴣、夏蟲、蟲、朝霞、夜、

晚霞、星光、月亮、秋雨、東風、落葉、青葉、樹木、玫瑰、火車、雕像……等這些非人類的自然、人文景色現象、動植物作主語，再搭配打滾、酡、媚唱、迷戀、引誘、抱摟、爭吵、詛咒、安睡、戲逗、瞅、窺伺、上粧……等人的動作，使得原本非人的景色及動植物在詩中活躍起來，彷彿具有人的姿態、動作、情感，也為純粹寫景、狀物的詩句注入熱情，增添親切感。所謂「好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章」，反映出詩人懂得細緻欣賞各類景致，以及將天地萬物視作同類的情懷。

(三) 至於〔+A 物〕主語加上〔+B 物〕述語的搭配位居第二，共有 14 例，佔 10.9%，約一成，遠不及〔-屬人〕主語搭配〔+屬人〕述語的組合。原因在於主語與述語搭配上兩者要恰好分屬於不同性質物品的詞語實屬困難，加上這種搭配常使詩句不易理解，如：〈梅雪爭春（紀念三一八）〉裡「殘落的**梅萼**瓣瓣在雪裡**醺**」的主語「梅萼」與述語「醺」以及〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉中「更有那**漁船與航影**，亭亭的**粘附**在天邊」的主語「漁船與航影」與述語「粘附」二例，讀者若直接瀏覽恐會造成理解上的障礙，多半須回歸詩歌意境才能適切地解讀詩句，因此較少為志摩所用。

(四) 另外〔-具體〕主語搭配〔+具體〕述語的組合方式和〔+A 物〕主語加上〔+B 物〕述語同時並列第二，也有 14 例，佔 10.9%，約一成。其所佔比例不多的原因仍在於〔-具體〕主語與〔+具體〕述語合適的搭配取得不易，且有些句子如：〈春的投生〉裡「我的**呼吸投射**到你的身上」的主語「呼吸」與述語「投射」以及〈一塊晦色的路碑〉中「讓你此時的**感憤凝**成最鋒利的悲憫」的主語「感憤」與述語「凝」二例，在主述詞語組合上過於抽象，造成詩意理解困難。不過也有些句子在搭配上十分成功，如：〈我等侯你〉裡「**希望**在每一秒鐘上 / **枯死**」的主語「希望」及述語「枯死」的搭配，使得抽象的希望，在詩中的形象更加具體，如植物一般隨時間漸漸枯萎、凋零。還有〈西窗〉中「以及叫迷離的**夢意**像浪絲似的 / **爬**上你的鬚鬚，你的衣袖，你的呼吸……」的主語「夢意」及述語「爬」的搭配，讓抽象的夢意擬作小動物、昆蟲，悄悄地爬入鬚鬚、衣袖、呼吸……，具體地呈現出夜晚夢意一點一滴地滲入對方身體。因此我們從上述可知，抽象名詞本身理解不易，以其搭配具體述語，若成功固然能化抽象為具體，有助於詩意理解；相對地若搭配失敗則反而使抽象名詞更難以理解。所以志摩為了使詩意呈現更為明確，在面對〔-具體〕主語搭配〔+具體〕述語的組合上，使用態度相當謹慎。

圖一：主調特殊搭配效果比例圖



產生效果	擬 人		擬 物		形 象 化	
搭配方式	非人主語 (小溪兒)	非人主語 (西窗)	A 物主語 (星)	A 物主語 (心血)	抽象主語 (希望)	抽象主語 (人生)
	+ 屬人述語 (合唱)	+ 屬人表語 (頑皮)	+ B 物述語 (爬)	+ B 物表語 (可口)	+ 具體述語 (枯死)	+ 具體表語 (癩)
數 量	93	1	14	1	14	6
百 分 比	72%	0.8%	10.9%	0.8%	10.9%	4.6%

(五) 產生效果方面，由圖一可看出主調突破共存限制的搭配在詩中營造出的效果以擬人<sup>163</sup>效果為主，佔 72.9%，超越七成，擬物<sup>164</sup>及形象化<sup>165</sup>效果的比例相差不大。再觀察上列各式搭配方式與效果的統整表格，不難發現這三種在詩歌中所產生的效果都能找到相對應的主調搭配方式。由此可知搭配方式會直接影響詩歌所營造的效果，詩句裡若以〔-屬人〕主語搭配〔+屬人〕述語或是以〔-屬人〕主語搭配〔+屬人〕表語就會產生擬人效果；以〔+A 物〕主語加〔+B 物〕述語或是〔+A 物〕主語加〔+B 物〕表語便能產生擬物效果；以〔-具體〕主語搭配〔+具體〕述語或是以〔-具體〕主語搭配〔+具體〕表語就能產生形象化效果。

透過志摩詩歌主調間突破共存限制的句例分析，可看出特殊搭配不僅能賦予句中主體生命力、輔佐詩歌意境呈現，還為文學作品帶來新奇效果，樹立詩人獨特的語言風格。

<sup>163</sup> 把自然界的萬物當成人一樣，將它們人格化，使它們似乎是有生命似的，可以有情感、能思考、能行動、會說話，這就是「擬人法」。

<sup>164</sup> 把一種事物想成是另一種事物，產生奇異又生動的聯想。

<sup>165</sup> 把「抽象」的事物當成「具體」的事物描寫。

## 第二節 「述語 / 賓語」間共存限制的突破

本節主要研究的是徐志摩詩句中述語與賓語間突破共存限制的情況。述語是在句裡是與賓語互相配對的成分，用來表示動作、行為、判斷、性質、狀態……等。而賓語是句中受述語支配、影響或關聯的成分，表示動作行為所關涉的人或事物，與述語互相配對，句中有賓語，則必有述語。其順序通常述語在前，賓語在後。筆者試圖觀察志摩詩句中述語與賓語的搭配關係，逐一分析這些突破共存限制的特殊語句，並統計歸納兩者搭配的規律及數量比例，探究詩人獨特的詩歌語言風格。

至於個別句例中的述賓成分筆者以不同底線來作為區分，方便在敘述上更清楚看出主要分析之處。在述語下標示兩條底線，賓語下標示一條底線，如：「我又飛吻給銀河邊的星」中的述語為「飛吻」，賓語為「銀河邊的星」。

共存限制方面，由於語法及詞義的兩種突破情形在述賓搭配上皆出現過使用之例，因此筆者分為「詞義共存限制的突破」、「語法共存限制的突破」兩部分探討。

### 一、詞義共存限制的突破

徐志摩詩句裡述賓搭配上大部分的情況都會符合用語規律，不過也出現了不少突破詞義共存限制的組合，顛覆了詞語既有的搭配習慣。如其詩歌曾出現一些以〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕〔+具體〕賓語，這種搭配方式在合乎語法的範疇下，放寬了詞義的共存限制。這樣除了產生新奇效果外，還能使詩中萬物擬人，在敘事、寫景上拉近了與讀者之間的距離。句例如下：

我又飛吻給銀河邊的星，  
那是我愛最靈動的明睛。（〈白鬚的海老兒〉）

句中的述賓搭配為「飛吻 / 銀河邊的星」，述語「飛吻」這樣親暱的舉動通常所給的對象是親密的人或物，因此在詞義上須搭配〔+具體〕〔+生命〕的賓語，如：「飛吻給愛人」、「飛吻給可愛的寵物」……等，而此處的對象「星」不合乎〔+具體〕〔+生命〕的特質，是擴大了詞義共存限制的使用。作者如此搭配主要為了呈現出詩中主人翁對愛人思念的狂熱，因未能即時見面，便將銀河邊的星當成愛人靈動的明睛，做出「飛吻」的動作。

昨天我冒著大雨到煙霞嶺下訪桂（〈這年頭活著不易〉）

本例的述賓搭配為「訪 / 桂」，其述語「訪」一般後面會接〔+屬人〕或是〔+處所〕性質的名詞，如：「訪人」、「遍訪名醫」、「訪臺」、「訪美」……等，而此處的賓語「桂」不合乎〔+屬人〕或〔+處所〕的辨義成分，在搭配上突破了詞義的共存限制。這樣的特殊搭配，為原本為靜態植物的「桂」賦予活力，讀來更覺可親。

呵她（花窗簾）癢，腰彎裡，脖子上， / 羞得她直颺在半空裡，刮破了臉（〈西窗〉）

放進一團搗亂的風片摟住了難免處女羞的花窗簾（〈西窗〉）

他們也是在月光勾引潮汐時 / 學得他們的職業秘密。（〈西窗〉）

這向晚的五月天： / 懷抱著雲和樹 / 那些玲瓏的山田（〈車眺〉）

今夜那青光的三星在天上 / 傾聽著秋後的空院（〈為誰〉）

東風 / 又來催促青條： / 便粧綴這冷落的墓宮（〈問誰〉）

陰沉，黑暗，毒蛇似的蜿蜒， / 生活逼成了一條甬道（〈生活〉）

化一陣清風 / 吹醒群松春醉（〈山中〉）

奈何在新秋時，未凋的青葉惆悵地辭樹（〈石虎胡同七號〉）

天地在昏黑裡安睡 / 昏黑迷住了山林 / 昏黑催眠了海水（〈雁兒們〉）

我又轉問那冷鬱鬱的大星（〈在哀克剎脫教堂前〉）

火車擒住軌（〈火車擒住軌〉）

以上十二例的述賓搭配皆為〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕賓語。舉例一來說，句中的述賓搭配為「呵 / 她（花窗簾）」，其述語「呵」為人的動作，一般會搭配〔+屬人〕的賓語如：「呵小孩子癢」、「呵女孩子癢」……等，而該句的賓語「花窗簾」卻為無生命的物品，因此為〔-屬人〕的詞語，志摩以〔+屬人〕的述語「呵」搭配〔-屬人〕的賓語「花窗簾」，突破詞義的共存限制。

其他例二至例十二的情形也與此相同，其述賓搭配依序為「摟住 / 難免處女羞的花窗簾」、「勾引 / 潮汐」、「懷抱 / 雲和樹、山田」、「傾聽 / 秋後的空院」、「催促 / 青條」、「逼成 / 一條甬道」……等，這些句子的述語「摟住」、「勾引」、「懷抱」、「傾聽」、「催促」、「逼」、「吹醒」……等皆為〔+屬人〕的動詞，而在句中搭配的賓語中心詞「潮汐」、「雲和樹」、「山田」、「秋後的空院」、「青條」、「甬道」、「群松」……等都具有〔-屬人〕的特質，放寬了述賓之間詞義搭配的共存限制。這樣特殊的組合，既為詩句增添新奇感，也將花窗簾、潮汐、雲、樹、山田……等這些無生命的景物擬人化，原本冰冷的景物描述因此變得有情，令人讀來更覺親切。

跨什翅膀他膽敢飛騰？憑什麼手敢擒住那威梭？（〈猛虎〉）

女人，用口擒住我的口（〈枉然〉）

此二句的述賓搭配分別為「擒住 / 威梭」、「擒住 / 我的口」，兩者的述語「擒」有「捕捉」之意，自然語言中通常搭配具有〔+動物〕辨義成分的名詞，如：**擒賊**、**擒鳥**……等，而這兩例的賓語「威梭」與「口」雖同為名詞，不過一個是織布時用來牽引橫線的器具，一個為人體器官，都不具有〔+動物〕的特質，兩者搭配放寬了詞義的共存限制。

而在志摩詩中也出現過一些以〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕〔-具體〕賓語的例子，這樣的組合由於〔+屬人〕述語的使用，同樣在句中產生了擬人效果。加上此處〔-具體〕的賓語在詩中皆被當作人一般地形容、描述，具有人的動作、反應、姿態，能使詩中抽象名詞更加具體、生動地呈現，有助於讀者對詩意的理解。詳細分析如下：

莫非這嘉禮**驚醒了你的憂愁**（〈新催妝曲〉）  
我不敢愴呼，怕**驚擾** / **這基底的清淳**（〈問誰〉）  
他**抱緊**的只是**綿密的憂愁**（〈猛虎集獻詞〉）  
你**驚醒我的昏迷** / **償還我的天真**（〈翡冷翠的一夜〉）

此四例皆為〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕賓語的組合。以第一句為例，其述賓搭配為「驚醒 / 你的憂愁」，句中的述語「驚醒」自然語言須搭配〔+屬人〕的賓語，如：**驚醒孩童**，而此處所搭配的賓語中心詞「憂愁」卻為抽象名詞，不合乎〔+屬人〕的辨義成分，因此述賓之間放寬了〔+屬人〕〔-屬人〕的詞義共存限制。

其他例二至例四也是相同情況，其述賓搭配依序「驚擾 / 這基底的清淳」、「抱緊 / 綿密的憂愁」、「驚醒 / 我的昏迷」，這些句子的述語「驚醒」、「驚擾」、「抱緊」照理須搭配〔+屬人〕的賓語，如：驚擾居民、抱緊愛人、驚醒家人……等，而所搭配的賓語並不具有〔+屬人〕的辨義成分，是詩人放寬了詞義的共存限制。這樣對抽象賓語施以〔+屬人〕的動作，將這些抽象名詞擬人，使得詩中的抽象概念更易於理解，且〔+屬人〕的動作令人讀來倍感親切。至於例四的另一個述賓搭配「償還 / 我的天真」，其述語「償還」一般後面會接〔+具體〕的賓語，如：償還物品、償還金錢……等，而該句的賓語「天真」卻為抽象名詞，不符合〔+具體〕的條件，是詩人刻意以〔+具體〕的述語「償還」搭配〔-具體〕的賓語「天真」，擴大詞義的共存限制。

童真的夢境！ / 靜默，休教**驚斷了夢神的慇懃**（〈她是睡著了〉）

此句的述賓搭配為「驚斷 / 夢神的慇懃」，其述語「驚斷」是人執行的動作，一般使用須搭配〔-具體〕〔+連續性〕的賓語如：**驚斷夢魂**、**驚斷殘夢**、**驚斷蛙**

鳴.....等，其本句的賓語中心詞「慳慳」不合乎〔+連續性〕的辨義成分，因此同樣屬於詞義共存限制的擴大，產生新奇效果。

厄難與幸運，娛樂他的冷酷的心（〈自然與人生〉）

直著身子，不好，彎著來， / 學一隻賣弄風騷的大龍蝦， / 在清淺的水灘上引誘水波的蕩意（〈西窗〉）

因為一切的恩已經讓路給一切的怨（〈毒藥〉）

迷霧已經讓路，讓給不變的天光，（〈無題〉）

上天去捉弄四面八方的風（〈闊的海〉）

快來，乖乖，抱住我的思想！（〈再休怪我的臉沉〉）

琴妮湖永抱著白朗磯的雪影（〈哀曼珠斐兒〉）

我一把揪住了西北風，問他要落葉的顏色；

我一把揪住了東南風，問他要嫩芽的光澤；（〈灰色的人生〉）

我捉住了落日的彩霞，遠山的露藹，秋月的明暉（〈灰色的人生〉）

黃金才是人們的新寵， / 她佔了白天，又霸住夢！（〈秋蟲〉）

此十一句皆以〔+屬人〕〔+具體〕的述語搭配〔-具體〕的賓語，擴大了詞義的共存限制。舉例一為例，句子的述賓搭配為「娛樂 / 他的冷酷的心」，其述語「娛樂」為人的動作，一般須搭配〔+具體〕的賓語，如：「娛樂大眾」、「娛樂觀眾」.....等，所以「娛樂」為具體動詞。而該句的賓語中心語「心」指的是人類的思想，為抽象名詞，不合乎〔+具體〕的辨義成分，述賓搭配突破了詞義的共存限制。

其他例二到例五也是類似情形，其述賓搭配分別為、「引誘 / 水波的蕩意」、「讓 / 一切的怨」、「讓給 / 不變的天光」、「捉弄 / 四面八方的風」，這幾句的述語「引誘」、「讓」、「捉弄」須搭配〔+屬人〕〔+具體〕的賓語，如：引誘男人、讓給弟弟、捉弄同學.....等，而其賓語中心詞「蕩意」、「怨」、「天光」、「風」皆為抽象名詞，不合乎〔+屬人〕〔+具體〕的特質，放寬詞義共存限制。

而例六到例十一的述賓搭配依序是「抱住 / 我的思想」、「永抱 / 白朗磯的雪影」、「揪住 / 西北風」、「揪住 / 東南風」、「捉住 / 落日的彩霞、遠山的露藹、秋月的明暉」、「佔 / 白天」、「霸住 / 夢」，其述語「抱」、「揪」、「捉」、「佔」、「霸」亦須搭配〔+具體〕的賓語，如：抱住樹、揪住賊、捉住老鼠、捉住繩子、佔車位、霸著椅子不放.....等，然而這六句的賓語中心詞如：「思想」、「夢」為抽象名詞，「雪影」、「西北風」、「東南風」、「彩霞」、「露藹」、「明暉」、「白天」皆為大自然景觀，僅供欣賞、感受，無法被人施以具體的動作，因此都不符合〔+具體〕的辨義成分，述賓搭配擴大詞義的共存限制。

以上各句詩人使用〔+屬人〕〔+具體〕述語搭配〔-具體〕賓語的特殊組合，不僅將事物擬人，還能使抽象名詞更具體地呈現於讀者眼前。

從灰土裡喚起原來的神奇（〈枉然〉）

句中的述賓搭配為「喚起 / 原來的神奇」，述語「喚起」是人類才能做的動詞，具有〔+屬人〕特質，一般在自然語言須搭配抽象且正處於削弱情形的賓語，如：喚起大眾注意力、喚起同情、喚起大家重視……等，而此處的賓語「神奇」雖為抽象名詞，但並不會產生減損、削弱的情形，述賓之間放寬了詞義的共存限制。

讓眼淚的滾油煎淨了的，讓嚎慟的雷霆震醒了的天性懺悔（〈罪與罰（一）〉）

本句的述賓搭配為「煎淨、震醒 / 天性懺悔」，第一個述語「煎淨」通常須搭配〔+具體〕〔+液體〕的賓語，如：「煎淨鍋裡的油」，而另一個述語「震醒」後面常接〔+具體〕〔+動物〕的賓語，如：震醒沉睡的動物。不過本句的賓語「天性懺悔」為抽象名詞，都不合乎〔+具體〕〔+液體〕、〔+生物〕的特質，因此本句無論是內部結構<sup>166</sup>或是述賓之間的搭配都突破詞義的共存限制，展現詩人高深的詞彙搭配功力。

把我，囚犯似的，交付給 / 妒與愁苦，生的羞慚 / 與絕望的慘酷（〈我等候你〉）

貪心摟抱著正義，猜忌逼迫著同情，懦怯狎褻著勇敢，肉慾侮弄著戀愛，暴力侵凌著人道，黑暗踐踏著光明（〈毒藥〉）

此二句亦為〔+屬人〕的述語搭配〔-具體〕的賓語。就例一而言，述賓搭配為「交付 / 妒與愁苦、生的羞慚、絕望的慘酷」，其述語「交付」為人的動作，具有〔+屬人〕特質，其後常接〔+具體〕的賓語，如：「把東西交付給秘書」。然而該句的賓語中心詞「妒」、「愁苦」、「羞慚」、「慘酷」皆為抽象詞彙，具有〔-具體〕的辨義成分，因此述賓之間突破了詞義的共存限制。

例二亦是如此，述賓搭配分別為「摟抱 / 正義」、「逼迫 / 同情」、「狎褻 / 勇敢」、「侮弄 / 戀愛」、「侵凌 / 人道」、「踐踏 / 光明」，其述語「摟抱」、「逼迫」、「狎褻」、「侮弄」、「侵凌」、「踐踏」皆為〔+屬人〕的動詞，自然語言通常搭配〔+具體〕的賓語，如：摟抱女人、逼迫好人、狎褻女子、侮弄乞丐、侵凌同胞、踐踏草皮……等，而此處的賓語中心詞「正義」、「同情」、「勇敢」、「戀愛」、「人道」、「光明」都是抽象的名詞，因此述賓之間的搭配合乎語法限制，不過突破了詞義的共存限制。

以上二例如此特殊的搭配能將抽象概念擬人，不僅收活潑、親切之效，也令詩句產生新奇之感。

<sup>166</sup> 見本章第三節「定語 / 中心語」間共存限制的突破，頁 317、324。

我常夜半憑闌干， / 傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）

本句的述賓搭配「傾聽 / 牧地黑野中倦牛夜嚼」，其述語「傾聽」為人才可以做出的動作，是〔+屬人〕的動詞，自然語言多半搭配具有〔+聲音〕性質的賓語，如：傾聽心聲、傾聽意見、傾聽話語……等，而此處的賓語中心詞「嚼」的意思是「吃」，在此為動詞作名詞，不具有〔+聲音〕的辨義成分，因此述語、賓語之間也是放寬了詞義搭配的共存限制。如此除了產生新奇感，也豐富了詩句的感官想像。

可不是他的血？吃晚飯時他說：

「他把自己的肉餵他們的餓，

也把自己的血止他們的喝」（〈卡爾佛里〉）

我也再不能抵抗我的困（〈領罪〉）

我要你，要得我心裡生痛（〈我等候你〉）

詞義搭配方面，例一的述賓搭配為「餵 / 他們的餓」，其述語「餵」自然語言應搭配〔+具體〕的賓語，如：餵雞、餵魚、餵人……等，而該句的賓語中心詞「餓」在此為形容詞作名詞，不合乎〔+具體〕特性，因此述賓之間突破詞義的共存限制。至於例二的述賓搭配是「抵抗 / 我的困」，其述語「抵抗」後面通常須接具〔+侵入性〕的賓語，如：抵抗敵人侵略、抵抗病毒、抵抗外侮……等，而該句的賓語中心詞「困」為動詞作名詞，不具〔+侵入性〕的特質，述賓搭配打破詞義共存限制。最後，例三的述賓搭配「生 / 痛」中，其述語「生」具有「產生」之意，應與〔+具體〕的賓語結合，如：生小孩、生火、生苔、生蛋……等，而此處賓語「痛」為形容詞作名詞，不合乎〔+具體〕的條件，同樣突破詞義的共存限制。

這三句在語法<sup>167</sup>及詞義上皆打破共存限制，在閱讀上產生強烈的新穎、突兀之感，令人印象深刻，是徐志摩新詩中相當特殊的用法。

另外，徐志摩的詩裡還出現過自然語言之中後面慣於接「A物」的述語，詩人卻以「B物」作賓語的情況，使得述賓之間突破詞義的共存限制，產生了將B物當作A物的擬物效果。如〈康橋再會罷〉中：「難忘春陽晚照，潑翻一海純金」一句，其中的述語「潑翻」通常須搭配〔+液體〕的賓語，如：潑翻水、潑翻酒、潑翻湯……等，而此處的賓語「純金」不具有〔-液體〕的特質，很明顯地是詩人刻意將純金當作液體，才會使用「潑翻」這個動詞，產生擬物效果，也令詩句閱讀起來充滿新鮮感。其他分析之例如下：

<sup>167</sup> 留待本節第二部分「語法共存限制的突破」分析，頁310。

你我千萬不可褻瀆那一個字（〈起造一座橋〉）

本句的述賓搭配為「褻瀆 / 那一個字」，其述語「褻瀆」有「輕視怠慢」之意，一般多搭配具有〔+神聖〕特質的賓語，如：褻瀆神明，而此處搭配的賓語「字」為尋常的文字，不具有〔+神聖〕的辨義成分，因此為詩人放寬了詞義的共存限制。如此搭配除了產生新奇效果，也賦予了詩中「那一個字」神聖、不可侵犯的特性。

在什麼洪爐裏熬煉你的腦液（〈猛虎〉）

劈去生活的餘渣（〈再休怪我的臉沉〉）

在何等遙遠的海底還是天頂 / 燒著你眼火的純晶？（〈猛虎〉）

是何等肩腕，是何等神通， / 能雕鏤你的臟腑的系統？（〈猛虎〉）

她那眼，原來像冬夜池潭裡反映著的明星，現在吐露著青黃色的兇燄（〈嬰兒〉）

又是一天，天上點滿了銀（〈乾著急〉）

以上六例的述語及賓語皆具有〔-屬人〕辨義成分的詞語，在搭配上由於彼此的辨義成分有所不同，因此都突破了詞義的共存限制，形成將「A物」擬作「B物」的效果。

例一的述賓搭配為「熬煉 / 你的腦液」，其中的述語「熬煉」須結合具〔+可加熱提煉〕特性的賓語，如：熬煉仙丹、熬煉金屬、熬煉雞精……等，而此句的賓語中心詞「腦液」為人體腦中液體，無法提供加熱提煉，因此述賓間產生詞義共存限制的突破；例二的述賓搭配為「劈 / 生活的餘渣」，其述語「劈」後應搭配〔+堅硬〕特質的賓語，如：劈柴、劈磚頭、劈山……等，而該句的賓語中心詞「餘渣」指的物質除去水分後所剩的部分，不具有〔+堅硬〕的辨義成分，兩者搭配放寬詞義共存限制。

至於例三、例四的述賓搭配為「燒 / 你眼火的純晶」、「雕鏤 / 你的臟腑的系統」，兩句的述語「燒」與「雕鏤」後面通常須接〔+具體〕〔+物體〕，如：燒房子、燒炭、燒山、雕鏤樑柱、雕鏤神像……等，而此處的賓語中心詞「純晶」的意思是「光輝」，而「臟腑的系統」指的是內臟的運作系統，皆不合乎〔+具體〕〔+物體〕的條件，同樣突破詞義共存限制。

而例五的述賓搭配為「吐露 / 青黃色的兇燄」，其述語「吐露」一般後面會接〔+說話內容〕的賓語，如：吐露心聲、吐露實情、吐露情感……等，而該句的賓語中心詞「兇燄」為兇猛的火焰，不合乎〔+說話內容〕的特性，擴大詞義共存限制；例六的述賓搭配「點 / 銀」中，述語「點」通常須搭配具有〔+可燃燒〕〔+物品〕辨義成分的賓語，如：點香、點蠟燭、點燈……等，該句的賓語「銀」並不是可提供燃燒的物品，不具此辨義成分，突破詞義的共存限制。但是這樣搭配是作者將天上銀色的星光當作燈火、蠟燭一般看待，使得星光不再如

此遙不可及，拉近人與自然現象的關係，也展現出詩人豐沛的想像力。

當群星放射它們的金芒 / 滿天上泛濫著它們的淚光（〈猛虎〉）

在詞義搭配方面，此處的述賓搭配為「泛濫 / 它們的淚光」，通常「泛濫」理應搭配具有〔+盛大〕〔+量多〕特質的詞語，如：洪水氾濫、河水氾濫……等，而其賓語中心詞「淚光」不合乎〔+盛大〕〔+量多〕的辨義成分，是詩人放寬了詞義的共存限制。「泛濫」與「淚光」兩者特殊的搭配，營造出「淚光」盛大眾多的誇飾效果，且根據詩意可得知此處的「淚光」即為群星放射的光芒，作者不僅將群星擬人，還以「泛濫淚光」的誇飾手法極言滿天的星光燦爛。

他就愛把世界剖著瞧（〈哈代〉）

本句的述賓搭配為「剖 / 世界」，其述語「剖」於現代漢語理應搭配〔+可切割〕〔+名詞〕的賓語，如：剖腹、剖西瓜……等，而此處的賓語「世界」，雖是具體名詞，但無法被施以「剖」的動作，不合乎〔+可切割〕的特質，因此整句詞語搭配符合語法規範，在詞義搭配方面突破共存限制。詩人藉此方式以描述詩中主人翁（他）喜歡將混沌不明的世界從中間剖開來看，精心鑽研世上所有的事物、現象、人……等，具有洞悉萬物的眼光以及追根究底的精神。

而在志摩新詩中也曾有過以〔+具體〕述語搭配〔-具體〕〔+名詞〕賓語的組合，如此既產生新鮮感，又能將抽象名詞形象化，更易於使讀者理解。例子如下：

趁早掩埋你的舊憶（〈活該〉）

此例述賓搭配關係為「掩埋 / 你的舊憶」，其述語「掩埋」應搭配具有〔+具體〕特質的名詞，如：「掩埋寶藏」、「掩埋垃圾」，但此句的賓語中心詞「舊憶」指的是人的回憶，為抽象名詞，兩者搭配放寬了詞義的共存限制。這種用法讓原本「遺忘舊憶」如此抽象的動作具體化，讓詩中意象呈現更加鮮明。

這回摔破的是我自己的心！（〈丁當—清新〉）

讓時間的灰燼， / 掩埋了他的心（〈新催妝曲〉）

有一隻小木篋， / 裝著我的寶貝，我的心（〈蓋上幾張油紙〉）

蕉衣似的永遠裹著我的心（〈起造一座橋〉）

我心頭盛滿了離別的情緒（〈康橋再會罷〉）

前四句的賓語中心詞皆為「心」，意思都是指人的思想、意念，為抽象名詞。而這四例的述賓搭配分別為「摔 / 我自己的心」、「掩埋 / 他的心」、「裝 / 我的心」、「裹 / 我的心」，其述語「摔」、「掩埋」、「裝」、「裹」卻是須搭配具體物品的述語，不合乎〔+抽象〕的辨義成分，為作者擴大了詞義的共存限制。而這樣的特殊搭配，能令抽象的心在作品中塑造具體的形象，如同普通物品一般可以摔、可以掩埋……等，讓詩中主人翁的思想、心情起伏呈現得更加具體、容易理解。至於例五的述賓搭配為「盛 / 離別的情緒」，述語「盛」之後通常須搭配〔+具體〕〔+物品〕的賓語，如：盛飯、盛湯、盛水……等，而該句的賓語中心詞「情緒」為抽象名詞，不具有〔+具體〕〔+物品〕的辨義成分，因此述賓搭配之間放寬了詞義的共存限制，使得詩中抽象的「情緒」具象化。

他叫聲媽，眼裏亮著愛—— / 上帝，他眼裡有你！（〈他眼裡有你〉）  
他也不能拿愛再交給你！（〈枉然〉）

此二句的述賓搭配分別為「亮 / 愛」、「拿 / 愛」，兩者的賓語均為抽象名詞「愛」。至於例一的述語「亮」，現代漢語通常會搭配〔+有亮光〕〔+具體〕的詞語，如：亮著燭光、亮燈……等，而此處的賓語「愛」卻為抽象名詞，不符合〔+有亮光〕〔+具體〕的辨義成分；而例二的述語「拿」通常後面也是接具有〔+具體〕〔+手可持起〕辨義成分的名詞，如：拿東西、拿筆，而「愛」也不符合〔+具體〕〔+手可持起〕的特質，因此這兩例的賓語「愛」與述語在搭配上皆放寬了詞義的共存限制。

這不知趣的西窗放進 / 四月天時下午三點鐘的陽光 / 一條條直的斜的  
躺在我的床上（〈西窗〉）  
我想攀附月色（〈山中〉）  
奈何在暴雨時，雨槌下搗爛鮮紅無數（〈石虎胡同七號〉）  
背著輕快的晚涼（〈車眺〉）  
她是一個小孩，歡迎搖開了她的歌喉（〈車上〉）  
在春宵，輕搖你半殘的春夢（〈在病中〉）  
我口邊涎著猙獰的微笑（〈毒藥〉）  
你的媚，吞咽 / 你的連珠的笑（〈春的投生〉）  
冰雪壓不倒青春（〈再休怪我的臉沉〉）  
前衝！衝破這黑暗的冥凶  
衝破一切的恐怖，遲疑，畏葸，苦痛，（〈無題〉）  
我們的小園庭，有時蕩漾著無限溫柔（〈石虎胡同七號〉）  
巨幹上 / 黛薄茶青，卻教斜刺的朝霞， / 抹上些微胭脂春意，忸怩神色  
（〈康橋再會罷〉）  
抹下西山黃昏的一天紫， / 也塗不沒這人變獸的恥！（〈人變獸〉）

詩人他不敢怠惰， / 高擎著理想，睜大著眼， / 抉別人生的錯誤（〈哈代〉）

我的聲調是像墳堆裡的夜鴉因為人間已經殺盡了一切的和諧（〈毒藥〉）

飽啜你一瞬瞬的殷勤（〈我有一個戀愛〉）

在五老峰前飽啜自由的山風！（〈五老峰〉）

聽市謠圍抱 / 織成一地松影（〈山中〉）

天外的雲彩為你們織造快樂（〈拜獻〉）

霞彩，應反映我的思想情感， / 此日撒向天空的戀意詩心（〈康橋再會罷〉）

以上二十一句均為〔+具體〕述語搭配〔-具體〕〔+名詞〕賓語的例子，在符合語法的範疇下突破詞義的共存限制，令抽象詞彙形象化，為詩歌營造新奇效果。

以例一為例，其述賓搭配為「放進 / 四月天時下午三點鐘的陽光」，其述語「放進」後面通常須接〔+具體〕〔+物體〕的賓語，如：放進少許辣椒、放進鹽、放進一顆蛋，而該句的賓語中心詞「陽光」雖視覺可見，但伸手無法觸摸，因此不合乎〔+具體〕的辨義成分，句子述賓搭配上突破了詞義的共存限制。

其他例二至例十五都是相同情況，其述賓搭配分別為「攀附 / 月色」、「槌下搗爛 / 鮮紅」、「背 / 輕快的晚涼」、「搖開 / 她的歌喉」、「輕搖 / 半殘的春夢」、「涎 / 寧惡的微笑」、「吞咽 / 你的連珠的笑」……等，其述語「攀附」、「槌下」、「搗爛」、「背」、「搖開」、「涎」、「吞咽」、「壓」、「衝破」、「蕩漾」、「抹上」、「抹下」、「塗」、「高擎」則通常搭配〔+具體〕〔+物體〕的賓語，如：攀附山丘、槌下搗爛藥材、背書包、搖開車窗、涎著臉、涎著口水、吞咽食物、吞咽藥品、壓倒家具、壓倒樹、衝破關卡、抹上奶油、抹上果醬、高擎著槍……等，而這些句子所搭配的賓語中心詞「月色」、「鮮紅」、「晚涼」、「歌喉」、「春夢」、「微笑」、「笑」……等皆為手無法觸摸到的抽象詞彙，不合乎〔+具體〕的辨義成分，在搭配上突破了詞義的共存限制。

語法方面，〈再休怪我的臉沉〉：「冰雪壓不倒青春」中的賓語中心詞「青春」雖本作形容詞，不過現代漢語已出現許多「青春」作名詞之例，如平衡語料庫的例句：「我看見撒滿鮮花的我的青春」、「我的青春和我的鬼魂都不再存在」、「用金錢購買青春」……等，因此在此筆者將「青春」視作抽象的名詞，因為其作賓語符合語法規範。另外，〈無題〉：「衝破一切的恐怖」中的賓語中心詞「恐怖」原為形容詞，不過現代漢語已出現許多「恐怖」作名詞之例，如平衡語料庫的例句：「白色恐怖」、「反映了自己的生活及生活的恐怖」、「晚上燈籠齊明，以減少罪惡，緩解恐怖」、「史蒂芬金的恐怖與溫情」……等，因此亦將「恐怖」視為抽象名詞，其作賓語符合語法規律。

至於例十六的述賓搭配為「殺盡 / 一切的和諧」，述語「殺盡」通常也須搭配〔+動物〕特質的賓語，如：殺盡牛、殺盡人、殺盡雞……等，而此處的賓語中心詞「和諧」為抽象名詞，不具有〔+動物〕的辨義成分，述賓搭配同樣擴大

了詞義的共存限制。至於語法方面，本句的賓語中心詞「和諧」雖本為形容詞，但現代漢語已出現許多「和諧」作名詞之例，如平衡語料庫的例句：「和她年邁佈滿刻痕的臉頰形成了一種和諧」、「增進了縱橫交錯的街巷、大道間的和諧」、「奔放的筆墨取得內在的統一與和諧」……等，因此筆者將「和諧」視為抽象名詞，其作賓語符合語法規律。

而例十七、十八的述賓搭配分別是「飽啜 / 你一瞬瞬的殷勤」、「飽啜 / 自由的山風」，兩句的述語「飽啜」通常也須搭配〔+液體〕特質的賓語，如：**飽啜飲料、飽啜酒**……等，而此處的賓語中心詞「殷勤」為抽象名詞，而「山風」亦是僅能以皮膚感覺，無法飲啜，因此皆不合乎〔+液體〕的辨義成分，此兩句述賓搭配擴大了詞義的共存限制。

而例十九、二十的述賓搭配為「織成 / 松影」、「織造 / 快樂」，其述語「織成」、「織造」通常也須搭配〔+具體〕〔+編織完成〕特質的賓語，如：**織成布、織造草鞋、織成網**……等，而此處搭配的賓語中心詞「松影」雖視覺可及，但伸手無法觸摸，而「快樂」更是為抽象名詞，皆不合乎〔+具體〕〔+編織完成〕的辨義成分，因此兩句擴大了詞義的共存限制。

至於例二十一的述賓搭配是「撒向 / 天空的戀意詩心」，其述語「撒」的後面帶有介詞「向」，因此自然語言通常會在後面搭配〔+具體〕〔+處所〕的賓語，如：**撒向角落、撒向大海、撒向山區、撒向天空**……等，而該句的賓語中心詞「戀意詩心」為抽象名詞，不具有〔+具體〕〔+處所〕的特質，也是放寬詞義共存限制的使用。

我要在枯禿的筆尖上裊出 / 一種殘破的殘破的音調（〈殘破〉）

此句的述賓搭配為「裊出 / 殘破的殘破的音調」，其中述語「裊出」具有「搖曳、繚繞」之意，通常搭配〔+可繚繞〕〔+視覺〕的賓語，如：**裊出一縷炊煙、裊出一片水氣、裊出塵煙**……等，而此處的賓語中心詞「音調」則須以聽覺感受，無法用視覺看，所以不具有〔+可繚繞〕〔+視覺〕的辨義成分，該句述賓間放寬了詞義的共存限制。

在志摩詩句中，述賓之間最後一種搭配方式是以〔+具體〕述語搭配〔-具體〕〔-名詞〕賓語。這種組合同時突破了語法及詞義的共存限制，既產生詩句閱讀的突兀感，又能化抽象為具體，使詩中抽象概念表達得更為清楚。句例分析如下：

攀，攀盡了青條上的燦爛（〈蘇蘇〉）

本句的述賓搭配為「攀 / 青條上的燦爛」，述語「攀」後面通常須接上〔+高大物體〕，如：**攀岩、攀樹**……等，而該句的賓語中心詞「燦爛」卻為形容詞作名

詞，具抽象特質，不具有〔+高大物體〕的特質，因此述賓之間放寬了詞義的共存限制。如此同時突破語法<sup>168</sup>與詞義共存限制的使用，令原本抽象無法碰觸的「燦爛」變得具體可近，同時由於搭配「攀」字，引領讀者想像高大、巨大的意象，使詩句「燦爛」光彩鮮明的程度更加提升。

馱著這份重 夢一般的累贅（〈火車擒住軌〉）  
樹枝上浮著青 / 潭裏的水漾成無限的纏綿（〈春的投生〉）  
在天不曾放亮時起身（〈愛的靈感〉）

此三句的述賓搭配分別是「馱 / 這份重」、「浮 / 青」、「放 / 亮」，其述語「馱」、「浮」、「放」後面應搭配〔+具體〕的賓語，如：馱著米袋、馱著行李、浮著垃圾、浮著綠藻、放書包、放椅子……等，但此處的賓語「重」、「青」、「亮」皆為形容詞作名詞，具有抽象特性，不合乎〔+具體〕的特性，因此三句的述賓之間的搭配擴大了詞義的共存限制。

化成石上的苔蘚，蔥翠淹沒它們的冥頑（〈愛的靈感〉）  
水草間魚躍蟲嗤，輕挑靜寞（〈康橋再會罷〉）  
眼珠放著光， / 咀嚼著徹骨的陰涼（〈秋月〉）  
陽光描出我的渺小（〈渺小〉）  
我先吹我心中的歡喜（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）  
潭裡的水漾成無限的纏綿（〈春的投生〉）

以上六句均為〔+具體〕述語搭配〔-具體〕〔-名詞〕賓語的例子，擴大了詞義的共存限制。除了製造特殊語感外，也使詩中的抽象概念具體化，令讀者更易於理解。

就例一而言，述賓搭配「淹沒 / 它們的冥頑」，其述語「淹沒」自然語言中通常須搭配〔+具體〕〔+物品〕的賓語，如：淹沒草原、淹沒稻田、淹沒民宅，而該句的賓語中心詞「冥頑」卻為形容詞作名詞，具抽象特質，不合乎〔+具體〕〔+物品〕的辨義成分，因此述賓間的搭配打破詞義的共存限制。

其他例二到例六也是相同情況，其述賓搭配分別是「輕挑 / 靜寞」、「咀嚼 / 徹骨的陰涼」、「描出 / 我的渺小」、「吹 / 我心中的歡喜」、「漾成 / 無限的纏綿」，這六句的述語「輕挑」、「咀嚼」、「描出」、「吹」、「漾成」通常須搭配〔+具體〕〔+物品〕的賓語，如：輕挑薄紗、咀嚼食物、描出圖形、吹笛子、漾成水波……等，但其賓語中心詞「冥頑」、「靜寞」、「陰涼」、「渺小」、「歡喜」、「纏綿」皆為抽象名詞，卻不合乎〔+具體〕〔+物品〕的特質，是詩人擴大了詞義搭配共存限制的結果。

<sup>168</sup>留待第二部分「語法共存限制的突破」分析，頁 311。

我手拏起案上的鏡框， / 在地平上摔了一個丁當（〈丁當——清新〉）  
不浮著死，也就讓冰分兒壓一個扁！（〈殘詩〉）  
驀然裡又聽見一聲清新（〈丁當——清新〉）  
吹下一針新碧 / 掉在你窗前 / 輕柔如嘆息（〈山中〉）

例一的述賓搭配為「摔 / 一個丁當」，其述語「摔」一般後面須接〔+具體〕〔+物品〕的賓語，如：摔東西、摔書、摔桌子……等，而該句賓語中心詞「丁當」為狀聲詞，抽象的聲音不合乎〔+具體〕〔+物品〕的特質；例二的述賓搭配為「壓 / 一個扁」，其述語「壓」須搭配〔+具體〕的賓語，如：泰山壓頂、氣勢壓人……等，而該句賓語中心詞「扁」為形容詞作名詞，具有抽象性質，不合乎〔+具體〕的辨義成分；至於例三的述賓搭配是「聽見 / 一聲清新」，述語「聽見」通常須搭配具〔+聲音〕特性的賓語，如：聽見聲音、聽見鳥叫聲……等，這裡的賓語中心詞「清新」主要是用來形容嗅覺及視覺感受的清爽新鮮，如：空氣清新、氣質清新，因此不具有〔+聲音〕的辨義成分；最後，例四的述賓搭配是「吹下 / 一針新碧」，其述語「吹」之後通常是接有〔+輕盈〕〔+物品〕特質的賓語，如：吹下一片葉子、吹下一張紙……等，而此處其賓語中心詞「新碧」為顏色詞，不合乎〔+輕盈〕〔+物品〕的條件。因此我們可看出這四句裡述賓之間的詞義搭配突破了共存限制。

綜合上述，這些例子能在短短一句話以內同時突破語法<sup>169</sup>及詞義的共存限制，而且放寬語法共存限制還佔了兩處，令人不禁讚嘆志摩如此靈活、大膽的詞語搭配風格。此舉雖使句子在閱讀上產生突兀感，卻不影響詩句整體的表意功能，反而讓抽象的詞彙在詩中更加形象化。

（我）聽自然音樂，嘬古今不朽（〈康橋再會罷〉）

此例的述賓搭配是「嘬 / 古今不朽」，述語「嘬」理應接具有〔+具體〕〔+食物〕辨義成分的賓語，如：嘬食物，而本句的賓語「古今不朽」意思是敘述自然美景從古至今永恆不變的現象，為抽象概念，不合乎〔+具體〕〔+食物〕的辨義成分，因此在搭配上作者擴大了詞義的共存限制。而這樣特殊的詞語搭配，不僅在閱讀上創造新鮮感，也可呈現出詩人對與眼前康橋自然美景欣賞、珍惜的態度，如同品嚐美食一般細細品味。

我的心震盲了我的聽（〈我等候你〉）

本句的述賓搭配是「震 / 我的聽」，述語「震」於現代漢語以單詞形式出現的例子不多，如：震天動地，多半以複詞形式出現，如：威震江南、震撼世界、震驚朝野、震動讀者……等，可是不論是以單詞或複詞形式出現，都須搭配具有〔+

<sup>169</sup> 留待本節第二部分「語法共存限制的突破」分析，頁 311。

對象)辨義成分的名詞，而此處的賓語中心詞「聽」為動詞作名詞，具抽象特質，不符合〔+對象〕的辨義成分，兩者搭配上突破了詞義的共存限制。此例於述賓之間同時放寬了詞義及語法<sup>170</sup>的共存限制，形成詩句上的新奇感，令人印象深刻。

## 二、語法共存限制的突破

在徐志摩詩歌述賓搭配上出現了一些突破語法共存限制的組合，產生了突兀、新奇的語感。句例如下：

可不是他的血？吃晚飯時他說：  
「他把自己的肉餵他們的餓，  
也把自己的血止他們的喝」(〈卡爾佛里〉)  
我也再不能抵抗我的困 (〈領罪〉)  
我要你，要得我心裡生痛 (〈我等候你〉)

在語法方面，此三句的述賓搭配分別為「餵 / 他們的餓」、「止 / 他們的喝」、「抵抗 / 我的困」、「生 / 痛」，自然語言述語之後通常是以名詞作賓語，而此處的賓語中心詞「餓」、「喝」、「困」、「痛」皆為動詞作賓語，打破了語法的共存限制。

你的媚，吞咽 / 你的連珠的笑 (〈春的投生〉)

本句的述賓搭配為「吞咽 / 你的連珠的笑」，其賓語的中心語「笑」本為動詞，而「笑」在現代漢語中若作名詞多半以複詞的型態出現，如：你的笑容、孩童的笑靨、她的微笑……等，未有單詞「笑」作名詞的使用之例。因此在語法方面，本句的賓語由名詞放寬至動詞，突破了語法的共存限制。

馱著這份重 夢一般的累贅 (〈火車擒住軌〉)  
樹枝上浮著青 / 潭裏的水漾成無限的纏綿 (〈春的投生〉)  
在天不曾放亮時起身 (〈愛的靈感〉)

此三句的述賓搭配依序為「馱 / 這份重」、「浮 / 青」、「放 / 亮」。在語法上，一般於述語之後須接名詞作賓語，而此三例的述語「馱」、「浮」、「放」之後所搭配的賓語「重」、「青」、「亮」皆為形容詞，因此賓語由名詞放寬至形容詞，擴大了語法的共存限制。

<sup>170</sup> 留待本節第二部分「語法共存限制的突破」分析，頁 312。

我手拏起案上的鏡框， / 在地平上摔了一個丁當（〈丁當——清新〉）  
不浮著死，也就讓冰分兒壓一個扁！（〈殘詩〉）  
驀然裡又聽見一聲清新（〈丁當——清新〉）  
吹下一針新碧 / 掉在你窗前 / 輕柔如嘆息（〈山中〉）

以上四例的述賓搭配分別為「摔 / 一個丁當」、「壓 / 一個扁」、「聽見 / 一聲清新」、「吹下 / 一針新碧」。在語法方面，述語之後通常會接名詞作賓語，而例一的述語「摔」後面是接狀聲詞「丁當」作賓語，且例二至例四的述語「壓」之後接形容詞「扁」、「聽見」之後皆接形容詞「清新」、「吹」之後接形容詞「新碧」作賓語，因此這四句的賓語由名詞放寬至狀聲詞與形容詞，突破了語法的共存限制。

他叫聲媽，眼裏亮著愛—— / 上帝，他眼裡有你！（〈他眼裡有你〉）

本句的述賓搭配為「亮 / 愛」，其述語「亮」在現代漢語中為不及物動詞，只有「主語 / 述語」的搭配，如：天亮了、燈亮……等，而志摩卻將「亮」放寬為及物動詞作述語，後面接上賓語「愛」，突破了語法的共存限制。

當群星放射它們的金芒 / 滿天上泛濫著它們的淚光（〈猛虎〉）

在語法方面，此句的述賓搭配為「泛濫 / 它們的淚光」，在述語位置的「泛濫」本身為形容詞，具有〔+盛大〕〔+量多〕的辨義成分，於自然語言中通常只用來修飾主語，後面不接賓語，如：洪水泛濫、情感泛濫、資訊媒體泛濫……等，在志摩詩中卻將「泛濫」當作及物動詞使用，後面搭配賓語中心詞「淚光」，突破了語法的共存限制，令人讀來新穎、突兀。

攀，攀盡了青條上的燦爛（〈蘇蘇〉）

本句的述賓搭配為「攀 / 青條上的燦爛」，「攀」為動詞作述語，現代漢語須搭配名詞作賓語，如：攀岩、攀牆……等，而此處的「攀」卻搭配〔一名詞〕的賓語「燦爛」，在語法上賓語由名詞放寬至形容詞，打破了語法的共存限制。

我不敢愴呼，怕驚擾

這基底的清淳（〈問誰〉）

背著輕快的晚涼（〈車眺〉）

前衝！衝破這黑暗的冥凶

化成石上的苔蘚，蔥翠淹沒它們的冥頑（〈愛的靈感〉）

水草間魚躍蟲嗤，輕挑靜寞（〈康橋再會罷〉）

眼珠放著光， / 咀嚼著徹骨的陰涼（〈秋月〉）

陽光描出我的渺小（〈渺小〉）

我先吹我心中的歡喜（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）

潭裡的水漾成無限的纏綿（〈春的投生〉）

語法方面，述語之後須搭配名詞作賓語，不過以上九句的述語之後皆搭配形容詞。以第一句為例，其述賓搭配為「驚擾 / 這墓底的清淳」，述語「驚擾」之後須搭配名詞作賓語，如：驚擾居民、驚擾學生……等，而此處的賓語中心詞「清淳」為形容詞，此句的賓語由名詞放寬至形容詞，突破了語法的共存限制，製造特殊語感。

其他例二至例九也是相同情形，這些句子的述賓搭配依序為「背 / 輕快的晚涼」、「衝破 / 黑暗的冥凶」、「淹沒 / 它們的冥頑」、「輕挑 / 靜寞」、「咀嚼 / 著徹骨的陰涼」、「描出 / 我的渺小」、「吹 / 我心中的歡喜」、「漾成 / 無限的纏綿」，其述語之後所接的賓語「清淳」、「晚涼」、「冥凶」、「冥頑」、「靜寞」、「陰涼」、「渺小」、「歡喜」、「纏綿」都是形容詞作賓語中心語，擴大了語法的共存限制。

（我）聽自然音樂，哺啜古今不朽（〈康橋再會罷〉）

本句的述賓搭配為「哺啜 / 古今不朽」。在語法上，述語「哺啜」理應搭配名詞作賓語，如：哺啜糧食，不過此處的賓語「古今不朽」，本身為主謂結構，且其中謂語的中心詞「朽」為動詞，因此本句的賓語由名詞放寬至動詞，突破了語法的共存限制。

我的心震盲了我的聽（〈我等候你〉）

這些，還有別的許多說不盡的 / 和著鳥雀們的熱情的迴盪（〈春的投生〉）

此兩例的述賓搭配分別為「震 / 我的聽」、「和 / 鳥雀們的熱情的迴盪」，在語法方面，述語「震」、「和」後面會接名詞作賓語，如：震動房子、和著歌曲，而此兩例的述語「震」之後搭配的是動詞「聽」作賓語中心詞，「和」之後所搭配的「迴盪」為動詞作賓語中心詞，所以本句賓語由原本的名詞放寬為動詞，擴大了語法的共存限制。

她那牙齒上的笑痕叫全堂的男子們瘋魔（〈運命的邏輯〉）（P439）

本句的述賓搭配為「叫 / 全堂的男子們瘋魔」，述語「叫」根據詩意應解釋為「使、讓、令」，屬於使役動詞。一般使役動詞之後要加上賓語及動詞，如：叫人相信、叫人更上層樓、叫人覺悟、叫我們變強、叫人討厭……等；或是在使役動詞之後

加上賓語及形容詞，如：叫父母失望、叫人不安、叫人快樂、叫人瘋狂……等。而該句的「叫」搭配賓語「全堂的男子們」，但是賓語的後面卻搭配名詞「瘋魔」，因此本句的使役動詞之後所接的詞語由原本的動詞、形容詞放寬至名詞，擴大了語法的共存限制，產生新奇語感。

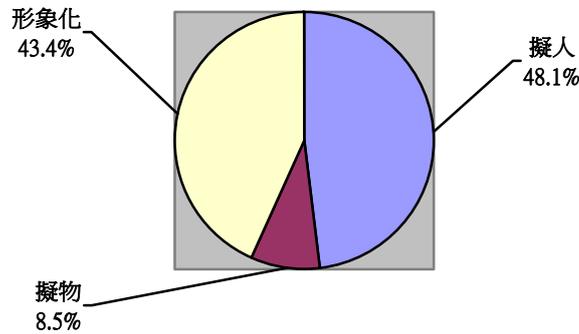
以上為徐志摩新詩裡述語、賓語間放寬共存限制的實例，此部分出現了 26 個突破語法共存限制的搭配之例，106 個放寬詞義共存限制的搭配，可見詞義共存限制搭配的突破仍屬大宗。進一步探討徐志摩詩歌裡述語、賓語間突破詞義共存限制搭配的偏好，除了語言分析之外，尚須透過統計數字來作為客觀描述的根據。筆者將其在句中各個述賓搭配突破共存限制之例根據其詞語特性分為以下三種搭配方式，各種句例的數量及所占百分比如表格所示：

產生效果	擬 人	擬 物	形 象 化	
搭配方式	屬人述語 (訪) + 非人賓語 (桂)	A 物述語 (潑翻) + B 物賓語 (純金)	具體述語 (掩埋) + 抽象賓語 (舊憶)	總計
數 量	51	9	46	106
百 分 比	48.1%	8.5%	43.4%	100%

透過表格統計以及本節「述語 / 賓語」間突破共存限制的句例分析，可歸納出以下數點特色：

- (一) 各種述賓搭配方式中，以〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕賓語的句例數量最多，有 51 句，佔 48.1%；而〔+具體〕述語搭配〔-具體〕賓語的例子數量位居第二，共有 46 個，佔 43.4%。兩者相差的比例不大，各佔整體的將近二分之一，是徐志摩詩句裡述賓間突破共存限制最主要的兩種搭配方式。由於〔+屬人〕述語及〔+具體〕述語在取得上較易，提供了詩人較大的揮灑空間，相較於主謂間一面傾向〔+屬人〕〔-屬人〕的搭配，述賓之間有了更多變化的可能，產生了數量上〔+屬人〕〔-屬人〕可與〔+具體〕〔-具體〕的搭配匹敵。
- (二) 以〔A 物〕述語搭配〔B 物〕賓語的組合最少，僅 9 例，佔 8.5%，遠低於上述兩種搭配。其原因依舊在於〔A 物〕述語與〔B 物〕賓語合適的搭配取得不易。

圖二：述賓特殊搭配效果比例圖



- (三) 效果方面，由圖二可知擬人及形象化效果的比例相近，各佔將近整體的二分之一，擬物的效果最少，不到一成。其效果與述賓搭配方式的比例相同，可知搭配方式仍舊直接影響詩歌效果的產生。
- (四) 就效果及搭配方式對照來看，若按照正常搭配的變化，志摩新詩中擬人效果在〔+屬人〕與〔-屬人〕的詞語組合上理應可分為〔+屬人〕述語加上〔-屬人〕賓語，以及〔+屬人〕述語搭配〔+屬人〕賓語這兩種搭配形式，然而其詩作裡卻僅出現〔+屬人〕述語搭配〔-屬人〕賓語這一種組合，如：〔+屬人〕述語「飛吻」搭配〔-屬人〕賓語「星」、述語「訪」搭配賓語「桂」、述語「勾引」搭配賓語「潮汐」、述語「催促」搭配賓語「青條」、述語「迷住」搭配賓語「山林」……等。此外，其詩歌形象化效果方面的詞語搭配也出現相同情形，照理說〔+具體〕與〔-具體〕的詞語組合可分為〔+具體〕述語加〔-具體〕賓語，以及〔-具體〕述語加〔+具體〕賓語這兩種方式，而徐志摩新詩裡也只出現〔+具體〕述語加〔-具體〕賓語一種方式，如：〔+具體〕述語「攀附」搭配〔-具體〕賓語「月色」、述語「壓」搭配賓語「青春」、述語「衝破」搭配賓語「冥凶」、述語「飽啜」搭配賓語「山風」……等。此種搭配傾向的原因在於就句中述語與賓語而論，述語代表句子主語所施展的動作，是整句話裡最明顯的成分，因此詩人若想替詩句增添擬人或是形象化的效果，改變述語性質是最快收到成效的方式，同時也能讓讀者一目了然，不致於一些不必要的誤解情況。

由以上分析可知在述賓搭配上志摩根據詩境靈活放寬語法及詞義兩種共存限制，以使詩句產生擬人、擬物、形象化的效果，讀來更加親切、易於理解，還能夠為作品增添新奇效果。詩人如此活潑、大膽的詞語搭配，令人驚嘆不已。

### 第三節 「修飾語 / 中心語」間共存限制的突破

本節主要是探究徐志摩詩句中「修飾語 / 中心語」間的特殊搭配，深入描述、分析其突破共存限制的情形及特殊搭配為詩歌所營造的效果。所謂的「修飾語 / 中心語」，是由一個修飾成分和一個受修飾成分組成，其中受修飾成分稱為「中心語」。一般修飾成分在前，被修飾成分在後。而「修飾語 / 中心語」的搭配又可分為「定語 / 中心語」與「狀語 / 中心語」兩種組合，若中心語為名詞則屬於「定語 / 中心語」的搭配，若中心語為動詞則屬於「狀語 / 中心語」的搭配。筆者將就這兩種搭配方式進行探討，透過觀察，深入分析志摩詩句中「定語 / 中心語」以及「狀語 / 中心語」突破共存限制的搭配規律，並統計、歸納出其詩歌裡「修飾語 / 中心語」突破共存限制的搭配特色。

至於個別句例中的「修飾語 / 中心語」成分筆者以不同底線來作為區分，方便在敘述上更清處看出主要分析的成分。而本節「修飾語 / 中心語」下所分的「定語 / 中心語」及「狀語 / 中心語」兩種形式，在「定語 / 中心語」的搭配部分，定語標示兩條底線，中心語標示一條底線，如：「多情的鴉鳥」中的定語為「多情的」，中心語為「鴉鳥」；而「狀語 / 中心語」的搭配部分，在狀語標示兩條底線，中心語標示一條底線，如：「在你的淚水裏開著花」中的狀語為「在你的淚水裏」，中心語為「開」。

#### 一、打破「定語 / 中心語」間的可共存限制

徐志摩詩歌出現了許多中心語為名詞的「定語 / 中心語」特殊搭配之例，可分為語法及詞義兩種共存限制上的突破，其詩歌的定中搭配大多數是屬於詞義共存限制的放寬，僅少數為語法共存限制的突破，筆者分為「詞義共存限制的突破」及「語法共存限制的突破」兩類敘述。

##### (一) 詞義共存限制的突破

在詞義共存限制突破方面，筆者探究其詩作內特殊的定中搭配，根據詞語本身的辨義成分及其彼此搭配的關係歸納出以下幾種搭配規律：

在徐志摩的詩句中，出現了不少以〔+屬人〕定語修飾〔-屬人〕中心語的組合，這種搭配方式在合乎語法的範疇下，放寬了詞義的可共存限制。既能在閱讀上創造新奇語感，還能將詩中萬物擬人，在敘事、寫景上顯得更加親切、活潑。句例如下：

我心靈革命的怒潮，盡衝瀉在你嫵媚河身的兩岸（〈康橋再會罷〉）

本句特殊的定中搭配為「嫵媚 / 河身」，其定語「嫵媚」修飾中心語「河身」，合乎語法規範。但在詞義搭配方面，「嫵媚」通常用來修飾女子的樣貌、姿態，如：嫵媚的姿態、嫵媚的氣質，因此具有〔+屬人〕〔+女性〕的辨義成分，至於中心語「河身」指的是河流，為自然景觀，不合乎〔+屬人〕〔+女性〕的特質，本句定中之間擴大詞義共存限制的搭配。如此能將康河擬人，自然景色之美也具有女性嫵媚、窈窕的美好姿態。

多情的鴉鳥，他終宵聲訴（〈杜鵑〉）

像是奔發的山泉，像是狂歡的曉鳥（〈車上〉）

學一隻賣弄風騷的大龍蝦， / 在清淺的水灘上引誘水波的蕩意（〈西窗〉）

我亦願意忘卻了人間有憂愁， / 像一隻沒掛累的梅花雀（〈呻吟語〉）

路旁冥盲中無告的孤寡 / 燒死在沙漠裡想歸去的雛燕（〈拜獻〉）

以上五例皆為〔+屬人〕定語修飾〔-屬人〕的動物類詞語。以第一句為例，定中搭配為「多情的 / 鴉鳥」，其定語「多情的」是指豐沛的情感，而人類才有情感，因此一般用來修飾人，如：多情的女子、多情的公子……等，為〔+屬人〕的詞語。至於其中心語「鴉鳥」為動物，不合乎〔+屬人〕的辨義成分，因此本句詩人刻意以〔+屬人〕的定語「多情的」修飾〔-屬人〕的中心語「鴉鳥」，突破了詞義的共存限制，

其他例二到例五也是相同情形，其定中搭配依序為「狂歡的 / 曉鳥」、「賣弄風騷的 / 大龍蝦」、「沒掛累的 / 梅花雀」、「燒死在沙漠裡想歸去的 / 雛燕」，其定語「狂歡的」、「賣弄風騷的」、「沒掛累的」、「燒死在沙漠裡想歸去的」皆為〔+屬人〕的詞語或結構，所搭配的中心語、「曉鳥」、「大龍蝦」、「梅花雀」、「雛燕」都是動物，具有〔-屬人〕的特質，因此定中之間放寬了詞義搭配的共存限制。這樣特殊的組合，將鴉鳥、曉鳥、大龍蝦、梅花雀、雛燕……等這些大自然的動物擬人化，開始具有人的姿態、情感，讀來更覺可親。

這回牆上不見了勇敢的秋蘿！（〈為誰〉）

秋雨在一流清冷的秋水裏，

一棵憔悴的秋柳裏；

一條怯懦的秋枝上（〈私語〉）

打死可憐的希冀的嫩芽（〈我等候你〉）

但那在雪地裡掙扎的小草花

路旁冥盲中無告的孤寡 燒死在沙漠裡想歸去的雛燕（〈拜獻〉）

以上五例都是以〔+屬人〕的定語修飾〔-屬人〕的植物類詞語。舉例一說明，定中搭配為「勇敢的 / 秋蘿」，其定語「勇敢的」通常用來修飾人，如：**勇敢的戰士、勇敢的男子**……等，為〔+屬人〕的詞語。而該句的中心語「秋蘿」卻為植物，不符合〔+屬人〕的辨義成分，因此志摩以〔+屬人〕的定語「勇敢的」修飾〔-屬人〕的中心語「秋蘿」放寬了詞義的共存限制。

其他例二到例五都是這樣的組合，這些句子的定中搭配分別是「憔悴的 / 秋柳」、「可憐的希冀的 / 嫩芽」、「在雪地裡掙扎的 / 小草花」，其定語「憔悴的」、「怯懦的」、「可憐的」、「希冀的」、「在雪地裡掙扎的」皆為用來修飾人的形容詞，具〔+屬人〕特質，不過其後所搭配的中心語「柳」、「枝」、「嫩芽」、「小草花」都是植物，具有〔-屬人〕的特質，因此定中之之間擴大了詞義的共存限制。而這樣特殊的組合，能將秋蘿、柳、枝、嫩芽……等這些大自然的植物擬人化，開始具有人的姿態、情感，讀來更覺可親。

它那正直的金焰投射到遙遠的山坳（〈車上〉）  
你已升起在幸福的前峰， / 灑光輝照亮地面的坎坷！（〈望月〉）  
不去那冷寞的幽谷（〈雪花的快樂〉）  
化成指點希望的長虹（〈愛的靈感〉）  
讓眼淚的滾油煎淨了的，讓豪動的雷霆震醒了的天性懺悔（〈罪與罰（一）〉）  
明月瀉影在眠熟的波心（〈月下雷峰影片〉）  
「看守，你須用心的看守，  
這活潑的流谿，（〈問誰〉）  
有如在月夜的沙漠裏，月光溫柔的手指，  
輕輕的撫摩著一顆顆熱傷了的沙礫，（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
這石是一堆粗醜的頑石（〈天神似的英雄〉）  
這向晚的五月天： / 懷抱著雲和樹 / 那些玲瓏的山田（〈車眺〉）  
層雲裏翻出玲瓏的月和斗大的星（〈車上〉）  
望她從巉巖的山肩掙起—— / 一輪惺忪的不整的光華（〈望月〉）  
甜美的夜在露湛裡休憩（〈杜鵑〉）

此十四例都是〔+屬人〕定語修飾〔-屬人〕的自然景物詞語。就例一來說，定中搭配為「正直的 / 金焰」，其定語「正直」通常用來修飾人，如：**正直的警察、正直的路人**……等，因此為〔+屬人〕的詞語。至於其中心語「金焰」是金色的火焰，不具有生命，是〔-屬人〕的詞語。此處作者以〔+屬人〕的定語「正直」修飾〔-屬人〕的中心語「金焰」，打破了詞義的共存限制。

其他例二到例十四都是相同的情況，其定中搭配依序為「幸福的 / 前峰」、「冷寞的 / 幽谷」、「指點希望的 / 長虹」、「豪動的 / 雷霆」、「眠熟的 / 波心」、「活潑的 / 流谿」、「熱傷了的 / 沙礫」……等，這些句子的定語「幸福的」、「冷寞的」、「指點希望的」、「豪動的」、「眠熟的」、「活潑的」、「熱傷了的」、「粗醜的」、

「玲瓏的」、「惺忪的」、「甜美的」在自然語言中都是用作修飾人詞語的形容詞，具有〔＋屬人〕性質，不過此處都用來修飾「前峰」、「幽谷」、「山田」、「光華」、「波心」……等〔－屬人〕的自然景物，在定中之間擴大了詞義的共存限制。如此一來，能將詩中無生命的自然景物擬人，使得原本純粹描繪景物的詩句因此變得有溫度，讀來更加活潑、親切。

**善笑的藤孃**，袒酥懷任團團的柿掌綢繆（〈石虎胡同七號〉）

本句的主語「善笑的藤孃」，內部的定中搭配為「善笑的 / 藤孃」，其定語「善笑」通常用作修飾人，因為只有人才會笑，所以「善笑」為〔＋屬人〕的詞語，如：**善笑的老闆娘**、**善笑的選美小姐**。而中心語「藤孃」屬於志摩獨創的新詞，是詩人將藤蔓比喻為孃而產生的詞彙，其實指的就是植物藤蔓，為〔－屬人〕的名詞，因此本句定中之間突破詞義的共存限制。這樣搭配使得原為植物的藤蔓也具有人的善笑的姿態，將一幅藤蔓與柿樹交錯的景象描繪得生動有趣。

忙著送玲巧的手指到**神秘的**

**胛支肢窩**搔癢（〈西窗〉）

變了樣：**豔麗的屍體**，誰給收殮？（〈殘春〉）

讓**傷心的熱血**添你頰上的紅光（〈新催妝曲〉）

這三例中都是在〔＋屬人〕定語之後搭配〔－屬人〕的中心語。例一的定中搭配為「神秘的 / 胛支肢窩」，其定語「神秘的」一般多用來修飾人，如：**神秘的女郎**、**神秘的過客**……等，具有〔＋屬人〕的特性。而中心語「胛支肢窩」為人體的單一部位，沒有思想意志，不合乎〔＋屬人〕的辨義成分，所以此句詩人以〔＋屬人〕的定語「神秘的」修飾〔－屬人〕的中心語「胛支肢窩」，突破詞義的共存限制。

其他例二、例三也相同，其定中搭配分別為「豔麗的 / 屍體」、「傷心的 / 熱血」，二句定語「豔麗的」、「傷心的」皆為〔＋屬人〕的形容詞，搭配〔－屬人〕的中心語「屍體」、「熱血」，突破了詞義的共存限制。志摩將用來修飾人的形容詞用來修飾人體部位，賦予這些本來無思想、情感的身體部位生命力，也為詩句增添新奇感。

**這不知趣的西窗**放進 / 四月天時下午三點鐘的陽光 / 一條條直的斜的  
躺在我的床上（〈西窗〉）

句中主語「不知趣的西窗」，其定中搭配為「不知趣的 / 西窗」。定語「不知趣的」的意思為「不識時務」，所以通常用來修飾人，如：**不知趣的訪客**、**不知趣的下屬**……等，具有〔＋屬人〕的辨義成分。至於本例的中心語「西窗」為物品，

具〔一屬人〕的特性，定中兩者搭配突破了詞義的共存限制。如此的組合能將冰冷的物品擬人，同時與另一句的主語「陽光」搭配述語「躺」共同營造活潑、生動的效果。

讓你的淚珠圓圓的滴下 —— / 為這長眠的美麗的靈魂！（〈一塊晦色的路碑〉）  
我也是戰慄的黑影一堆，/ 蠕伏在人道的前街（〈叫化活該〉）  
沉默是這一致穿孝的宇宙（〈我等候你〉）  
看那星， / 多勇猛的光明！（〈決斷〉）  
驚不醒這沈醉的昏迷與頑冥！（多謝天！我的心又一度的跳盪）  
這些，還有別的許多說不盡的 / 和著鳥雀們的熱情的迴盪（〈春的投生〉）

此六句畫線處定中搭配都是〔+屬人〕的定語搭配〔一屬人〕〔+抽象〕的中心語。以例一為例，句中的定中搭配為「長眠的美麗的 / 靈魂」，其定語「長眠的美麗的」一般用來修飾人，如：長眠的偉人、美麗的女子，因此為〔+屬人〕的詞語。而中心語「靈魂」也許存在於世上，但其看不見、摸不著，具有〔一屬人〕〔+抽象〕的辨義成分。志摩將〔+屬人〕的定語「長眠的美麗的」修飾〔一屬人〕〔+抽象〕的中心語「靈魂」，突破了詞義的共存限制。

其他例二至例五也是相同情況，其定中搭配依序為「戰慄的 / 黑影」、「穿孝的 / 宇宙」、「勇猛的 / 光明」、「沈醉的 / 頑冥」，定語「戰慄的」、「穿孝的」、「勇猛的」、「沈醉的」都是〔+屬人〕的形容詞，而後面搭配的中心語「黑影」、「宇宙」、「光明」……等都是〔一屬人〕〔+抽象〕的名詞，定語、中心語在搭配上雖符合語法的規範，卻放寬了詞義的共存限制。

至於第六句畫線處的定中搭配「熱情的 / 迴盪」中，定語「熱情的」同樣也是〔+屬人〕的形容詞，而搭配的「迴盪」為動詞作中心語，具有〔一屬人〕〔+抽象〕的辨義成分，因此也放寬了詞義的共存限制。

以上這種〔+屬人〕定語加上〔一屬人〕〔+抽象〕中心語的特殊搭配，不僅將詩中一般雙手無法觸摸的靈魂、宇宙、光明、黑影等抽象詞語形象化，使讀者更易於理解，還令其具有人的外觀與特性，為詩句增添新穎、親切的效果。

另外值得一提的是志摩詩作裡也出現了幾個以〔一屬人〕定語修飾〔+屬人〕中心語的詞語搭配，同樣產生將自然景色、動植物擬人的效果，不過在定中之間詞義的組合方式卻與前一類句子不同。因此我們可發現同樣的擬人效果，詩人卻能使用不同的搭配方法，足見志摩靈活多變的詞語運用功力。句例如下：

清風吹露蘆雪的酥胸（〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉）  
小蛙獨坐在殘蘭的胸前，聽隔院蚓鳴（〈石虎胡同七號〉）

再聽不見夜鶯的歌喉 / 在黑夜裡傾吐悲啼 (〈歌〉)  
纏綿的新歌, / 柔情在靜夜的懷中顫動 (〈杜鵑〉)  
雲的急步聲, 在無數雪亮的山壑間迴響著 (〈常州天寧寺聞禮懺聲〉)  
私語三秋的情思情事, 情語情節。 (〈私語〉)

六句中畫線處都是〔一屬人〕定語搭配〔+屬人〕中心語。以第一句為例，句子的定中搭配為「蘆雪的 / 酥胸」，其定語「蘆雪的」意指白色的蘆花盛開像雪，為自然景色，具有〔一屬人〕的特性。而中心語「酥胸」卻通常指的是女子的身體部位，如：雪白的酥胸、豐滿的酥胸……等，具有〔+屬人〕的辨義成分，因此志摩以〔一屬人〕的定語「蘆雪的」搭配〔+屬人〕的中心語「酥胸」，打破了詞義的共存限制。

其他例二至例六也是相同情形，定中搭配分別為「殘蘭的 / 胸」、「夜鶯的 / 歌喉」、「靜夜的 / 懷」、「雲的 / 急步聲」、「三秋的 / 情思情事、情語情節」，而這些句子的定語「殘蘭的」、「夜鶯的」、「靜夜的」……等皆為大自然的動植物或景色，具有〔一屬人〕的辨義成分，在此搭配〔+屬人〕的中心語「胸」、「歌喉」、「懷」……等，擴大了詞義的共存限制。

詩人這樣特殊的安排，為「風吹蘆雪」、「青蛙獨立殘蘭邊」、「夜鶯啼叫」、「寧靜夜晚」……等這些原本平凡、客觀的自然景色描寫增添活潑、有情的元素。

窗外的風雨報告殘春的運命 (〈殘春〉)  
我仰望群山的蒼老 (〈渺小〉)  
他沒有畫眉的纖巧, / 他有夜鴉的古怪 (〈哈代〉)  
最是那一低頭的溫柔, / 像一朵水蓮花不勝涼風的嬌羞, (〈沙揚娜拉一首〉)  
風, 雨, 山嶽的震怒: / 猛進, 猛進! / 顯你們的猖獗, 暴烈, 威武 (〈自然與人生〉)  
我笑受山風與海濤之賀 (〈去罷〉)  
黃昏時, 聽異鳥的歡呼 (〈五老峰〉)  
街道上只冷風的嘲諷 “叫化活該!” (〈叫化活該〉)

例一的定中搭配為「殘春的 / 運命」，其定語「殘春的」是季節，為〔一屬人〕的詞彙，而中心語「運命」，是形容詞作中心語，為抽象詞彙，加上通常只有稱人的際遇為運命，如：富豪的運命、作家的運命……等，因此為〔+屬人〕〔+抽象〕的詞語，本句以〔一屬人〕的定語「運命」修飾〔+屬人〕〔+抽象〕的中心語「運命」，放寬了詞義的共存限制。

其他例二到例四畫線處的定中搭配依序為「群山的 / 蒼老」、「畫眉的 / 纖巧」、「夜鴉的 / 古怪」、「涼風的 / 嬌羞」，也是類似的組合，其定語「群山的」、「畫眉的」、「夜鴉的」……等皆為大自然的景色及動物，為〔一屬人〕的詞彙，而所修飾的中心語「蒼老」、「纖巧」、「古怪」……等都是形容詞作中心語，具有

〔+屬人〕〔+抽象〕的特性，於定中之間突破詞義的共存限制。

至於語法方面，〈哈代〉：「他有夜鴉的古怪」裡的中心詞「古怪」雖本為形容詞，不過於現代漢語已出現過「古怪」作名詞使用之例，如平衡語料庫中的例句：「卻不知暗器裡藏有**古怪**」、「但是無論如何，這套身法的離奇**古怪**，是已深深吸引了他」……等，因此筆者將「古怪」視為抽象名詞，在此搭配定語符合語法規範。

而例五至例八畫線處定中搭配依序為「風，雨，山嶽的 / 震怒」、「山風與海濤之 / 賀」、「異鳥的 / 歡呼」、「冷風的 / 嘲諷」，這四句的定語「風，雨，山嶽」、「山風與海濤」、「異鳥」、「冷風」同樣為〔-屬人〕的詞語，其後所修飾的「震怒」、「賀」……等皆為動詞作中心語，具有〔+屬人〕〔+抽象〕的辨義成分，兩者結合擴大了詞義的共存限制。在語法方面，〈自然與人生〉：「風，雨，山嶽的震怒」裡的中心詞「震怒」本為動詞，不過於現代漢語已出現過「震怒」作名詞使用之例，如平衡語料庫中的例句：「深刻道出了台灣社會的**震怒**與教育主管的無力感與無能」、「在他**震怒**下」……等，因此筆者將「震怒」視為抽象名詞，在此搭配定語符合語法規範。

以上八例〔-屬人〕定語與〔+屬人〕〔+抽象〕中心語的特殊搭配，既能讓「運命」、「蒼老」、「纖巧」……等這些抽象的詞彙更加具體、易使讀者了解，同時亦將詩句中的大自然的景色及動物擬人，增添了新奇、生動的效果。

除以之外，徐志摩的詩裡還出現過自然語言之中原本適合用來修飾「A物」的定語，詩人卻用來修飾「B物」的情況，使得定中之間突破詞義的共存限制，產生了將B物當作A物的擬物效果。如〈她怕他說出口〉中：「看！那一對**雌雄的雙虹**！」一句，其中的定語「雌雄的」通常用來修飾〔+動物〕的中心語，如：一對**雌雄**的孔雀、一對**雌雄**的羊、一對**雌雄**的兔……等，而此處的中心語為〔-動物〕的「雙虹」，這樣特殊的搭配，是詩人將雙虹擬作動物，才會使用「雌雄的」這個形容詞修飾，形成擬物效果，為詩句增添新鮮感。其他分析之例如下：

應和更**偉大的脈搏**，更偉大的靈潮（〈天國的消息〉）

本句畫線處定中搭配為「偉大的 / 脈搏」，其定語為「偉大的」，在詞義搭配方面，「偉大」具有「高超、盛大」的意思，因此用來修飾的中心語也必須有〔+高超、盛大〕的特質，如：**偉大的貢獻**、**偉大的藝術家**、**偉大的理想**……等。不過此處的「偉大」用來修飾「脈搏」，而「脈搏」指的是人體動脈跳動的頻率，我們通常會說：「**微弱的脈搏**」、「**跳動的脈搏**」，不具有〔+高超、盛大〕的辨義成分，所以是詩人在搭配上突破了詞義的共存限制，將微小跳動的脈搏當作偉大的事物看待，增添新奇感。

現在時辰到了，你們讓你們熬著，壅著，迸裂著，滾沸著的眼淚流（〈罪與罰（一）〉）

此句的定中搭配為「熬著，壅著，迸裂著，滾沸著的 / 眼淚」，裡面的「熬著」、「壅著」、「迸裂著」、「滾著」在句中皆為動詞作定語，用來修飾中心語「眼淚」。在詞義搭配上，「熬」、「滾沸」應用來修飾具有〔+高溫〕〔+液體〕辨義成分的詞彙，如：「熬著湯」、「滾沸著水」，而「眼淚」卻不合乎〔+高溫〕的特性，是詩人放寬了詞義共存限制的結果；至於「迸裂」自然語言應結合〔+可裂開〕〔+物體〕的詞語，如：「迸裂的岩石」，而「眼淚」同樣也不合乎〔+可裂開〕的辨義成分，因此擴大了詞義的共存限制。此句突破共存限制的詞語結合，讓詩句中的眼淚有了溫度、激情，讓原本平凡的敘述句增添了強烈的情感。

現在時辰到了，你們讓你們咽著，壓迫著，掙扎著，洶湧著的聲音嚎（〈罪與罰（一）〉）

該句畫線處定中搭配為「咽著，壓迫著，掙扎著，洶湧著的 / 聲音」，其中的「咽著」、「壓迫著」、「掙扎著」、「洶湧著」為動詞作定語，在此句皆是用於修飾中心語「聲音」。在搭配關係上，「咽著」通常搭配〔+阻塞在喉嚨〕〔+物品〕，如：「咽著口水」、「咽著魚骨頭」、「咽著東西……等；而「壓迫著」一般須結合〔+被施加壓迫〕的詞彙，如：「壓迫著的人民」、「壓迫著的婦女」、「壓迫著的心靈……等；至於「掙扎著」一般要與〔+生物〕的詞彙搭配，如：「掙扎著的動物」、「掙扎著的螞蟻……等；第四個定語「洶湧著」應搭配具〔+液體〕〔+大量〕辨義成分的詞彙，如：「洶湧著的波濤」、「洶湧著的大海」、「洶湧著的潮水……等。而「咽」、「壓迫」、「掙扎」、「洶湧」在此所修飾的「聲音」不合乎〔+阻塞在喉嚨〕〔+物品〕、〔+被施加壓迫〕、〔+生物〕、〔+液體〕〔+大量〕的特質，是詩人突破了詞義上的共存限制。

而詞彙意義色彩上，「咽著」、「壓迫著」具有「被外力壓迫無法抒發」的色彩，而「掙扎著」、「洶湧著」皆有「動作程度強烈」的色彩，在此修飾較中性色彩的「聲音」，使整個詩句的情感濃烈起來，也使讀者感受到詩中急須將聲音發出的渴望。

青年的血，尤其是滾沸過的心血，是可口的……（〈西窗〉）

火燙的淚珠見證你的真（〈枉然〉）

此兩例的畫線處定中搭配依序為「滾沸過的 / 心血」、「火燙的 / 淚珠」，其定語「滾沸過的」與「火燙的」皆須用來修飾具有〔+高溫〕辨義成分的詞語，如：「沸騰過的開水」、「火燙的油」、「火燙的礮火……等，不過這裡所修飾的中心語「心血」與「淚珠」都不合乎〔+高溫〕的特質，算是放寬了詞義的共存限制。詩人以〔+

高溫〕的定語來修飾「心血」與「淚珠」，除了產生新鮮感之外，也強調出〈西窗〉詩中青年心血的熱烈、激動，以及凸顯〈枉然〉詩裡淚珠留下瞬間的溫度和情感的真實。

巨幹上 / 黛薄茶青，卻教斜刺的朝霞， / 抹上些微胭脂春意，忸怩神色  
(〈康橋再會罷〉)

看！那一對雌雄的雙虹！(〈她怕他說出口〉)

這時候連翩的明星爬上了樹尖(〈變與不變〉)

層雲裏翻出玲瓏的月和斗大的星(〈車上〉)

濃蔭裡有一隻過時的夜鶯(〈客中〉)

我撿起一枝肥圓的蘆梗(〈西伯利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌〉)

以上六例畫線處的定語及中心語都具有〔－屬人〕的辨義成分，在搭配上由於彼此的辨義成分有所不同，因此皆突破了詞義的共存限制，形成將「A物」擬作「B物」的效果。

例一的定中搭配為「斜刺的 / 朝霞」，定語「斜刺的」須修飾具〔＋尖銳的〕〔＋物品〕特性的詞語，如：斜刺的刀、斜刺的戟、斜刺的劍……等，而此處卻搭配〔－尖銳的〕〔－物品〕的中心語「朝霞」，放寬了詞義的共存限制；例二的定中搭配為「雌雄的 / 雙虹」，其定語「雌雄的」理應修飾〔＋動物〕〔＋可分雄雌〕特質的名詞，如：一對雌雄的兔、一對雌雄的羊、一對雌雄的孔雀……等，而該句的中心語「雙虹」不具有〔＋動物〕〔＋可分雄雌〕的辨義成分，突破了詞義的共存限制。

至於例三、例四的定中搭配為「連翩的 / 明星」、「斗大的 / 星」，其中定語「連翩的」與「斗大的」都用來修飾中心語「星」。一般在自然語言中，「連翩的」後面通常須接〔＋輕快飛舞〕〔＋物體〕的詞語，如：連翩的彩蝶、連翩的燕兒……等，而「斗大的」多用來形容〔＋大如斗〕〔＋物品〕的詞彙，如：斗大的毛筆字、斗大的魚、斗大的饅頭……等，不過此二例的中心語「星」皆不合乎〔＋輕快飛舞〕以及〔＋大如斗〕的特質，擴大了詞義的共存限制。

而例五畫線處定中搭配為「過時的 / 夜鶯」，定語「過時的」一般後面會修飾具有〔＋時效性〕辨義成分的名詞，如：過時的衣服、過時的打扮、過時的款式、過時的思想……等，而這裡的中心語「夜鶯」卻不合乎〔＋時效性〕的特性，打破了詞義的共存限制；例六的定中搭配「肥圓的 / 蘆梗」，裡面的定語「肥圓的」通常須搭配〔＋動物〕的詞語，如：肥圓的羊、肥圓的兔子、肥圓的豬……等，該句的中心語「蘆梗」不具此辨義成分，放寬詞義的共存限制。綜合上述，此六組定語、中心語的搭配，皆突破了詞義的共存限制，為自然景色、動、植物搭配不同性質的定語，產生新穎、突兀的效果。

我要在枯禿的筆尖上裊出 / 一種殘破的殘破的音調 (<殘破>)  
我也不想放一隻巨大的紙鷂 (<闊的海>)  
每一次到點的打動，我聽來是 / 我自己的心的 / 活埋的喪鐘 (<殘春>)  
望著西天邊不死的一條縫 (<闊的海>)

例一的定中搭配「枯禿的 / 筆尖」，其定語「枯禿的」一般都是修飾具〔+植物〕或是〔+承載植物的處所〕特性的詞語，如：枯禿的盆栽、枯禿的草皮、枯禿的山頭、枯禿的樹……等，而此處卻修飾〔-植物〕〔-承載植物的處所〕的中心語「筆尖」突破詞義的共存限制；例二的定中搭配為「巨大的 / 紙鷂」，定語「巨大的」理應修飾〔+大〕〔+物體〕特質的詞語，如：巨大的岩石、巨大的雕像、巨大的怪獸……等，而該句的中心語「紙鷂」為風箏，不具有〔+大〕的特質。至於例三、例四的定中搭配分別是「活埋的 / 喪鐘」、「不死的 / 縫」，兩句的定語「活埋的」、「不死的」自然語法通常用來修飾〔+生命〕〔+動物〕的詞語，如：活埋的人、活埋的動物、不死的貓、不死的鳥……等，此處搭配的中心語「喪鐘」與「縫」都不合乎〔+生命〕〔+動物〕的特性，擴大了詞義的共存限制。

由上述我們可知此四例畫線處的定語與中心語搭配突破了詞義的共存限制，如此一來，轉變了物品原有的性質，使詩句產生新鮮感，令人眼睛一亮。

春 / 投生入殘冬的屍體。(<春的投生>)  
讓眼淚的滾油煎淨了的，讓嚎慟的雷霆震醒了的天性懺悔(<罪與罰(一)>)  
天空緊緊的繃著黑雲的厚幕 (<常州天寧寺聞禮懺聲>)

此三句畫線處的定語與中心語分別具有不同性質，在搭配上產生突兀特殊的效果，分述如下：

例一的定中搭配為「殘冬的 / 屍體」，定語「殘冬」為季節，是〔-動物〕的詞語，此處的中心語「屍體」指的是動物死後的身體，如：老鼠的屍體、老虎的屍體……等，具〔+動物〕特質，定中搭配放寬了詞義的共存限制，不僅產生搭配的新鮮感，還能使「殘冬」這樣抽象的名詞具體化，如動物一般擁有屍體、殘骸。

例二的定中搭配為「眼淚的 / 滾油」，其中心語「滾油」具有〔+液體〕〔+滾燙的〕的辨義成分，如：炸雞排的滾油，在此搭配的定語「眼淚的」為動物眼睛流出的液體，雖具溫度，但不可能沸騰，故不合乎〔+液體〕〔-滾燙的〕的辨義成分，本句的定中組合是詩人打破詞義的共存限制，藉以誇張的方式來強調詩中眼淚流出的溫熱與即時。

例三的定中搭配是「黑雲的 / 厚幕」，其定語「黑雲的」為自然景色，而該句的中心語「厚幕」是指厚重的布幕，為物品，具〔-自然景色〕的辨義成分，兩者搭配突破詞義的共存限制。此處是作者刻意將天空濃厚的黑雲比喻為布幕，

使得遠在天邊的自然景象能以人類日常生活的物品形式呈現，更加貼近讀者。

怕她見笑一臉的紅糟！（〈車眺〉）

難忘春陽晚照，潑翻一海純金 / 淹沒了寺塔鐘樓（〈康橋再會罷〉）

此兩例的「一臉」、「一海」並非數量詞，其中的「一」意思是「全部、整個」，因此這兩個詞應解釋為「全臉」、「整個海」，在句中皆作定語。

例一的定中搭配為「一臉的 / 紅糟」，定語「一臉」自然語言中多半修飾〔+出現於臉上的〕的名詞，如：一臉青春痘、一臉橫肉、一臉倦容……等，而該句的中心語「紅糟」，意思是「紅色酒糟」，通常可用作調味品，如：紅糟魚、紅糟肉、紅糟餅乾……等，不合乎〔+出現於臉上的〕的特性，因此放寬了詞義的共存限制。這樣特殊的搭配其實是詩人將臉上的紅暈比喻為「紅糟」，比直接使用「紅暈」更具體，也多了分變化、創新。

至於例二的定中搭配為「一海 / 純金」，「一海」理應修飾〔+具體〕〔+遍布整個海洋的〕的名詞，如：一海的魚、一海的珊瑚、一海的油污……等，而該句的中心語「純金」卻不合乎〔+遍布整個海洋的〕的特性，黃金為珍貴稀有的礦物，依據常理推斷是不可能遍布整個海洋，因此「一海」與「純金」在搭配上放寬了詞義的共存限制。回歸詩境，其實句中的「純金」指的是春陽照射的光芒遍布整個海平面。若詩人使用「春陽照射出一海的光輝」，則完全符合詞義搭配的共存限制，但作者既突破了句中述賓之間詞義的共存限制，以「潑翻」搭配「純金」，同時也放寬了定中間的詞義搭配限制，以「一海」修飾「純金」。如此將原本平凡的寫景詩句翻新出奇，不落俗套，加上選擇「純金」比使用「光輝」更能強調畫面的色彩。因此詞義共存限制的放寬不僅有助於詩意呈現，且其中突兀特殊的搭配也令人留下深刻印象。

另外，志摩詩作裡還出現幾個以用來修飾〔+具體〕物品的定語搭配〔-具體〕中心語的特殊組合，敘述如下：

滿載一船星輝（〈再別康橋〉）

腳點地時那輕，一身的笑（〈鯉跳〉）

這二句畫線處定中搭配分別為「一船 / 星輝」、「一身的 / 笑」，兩句的定語「一船」、「一身」當解釋作「整船」、「全身」。通常定語「一船」、「一身」之後都是搭配〔+具體〕的名詞，如：一船魚貨、一船毒品、一船人、一身的名牌、一身的衣服、一身的肌肉……等，而這兩句的中心語「星輝」為星光，雖可見但無法觸摸，而「笑」為人臉部的表情，兩者皆為〔-具體〕的名詞，突破了詞義的共存限制。如此能讓「星輝」與「笑」更加具體，能以船隻裝載、遍布全身，還能

強調其數量之多。

他抱緊的只是綿密的憂愁（〈猛虎集獻詞〉）  
讓你此時的感憤凝成最鋒利的悲憫（〈一塊晦色的路碑〉）  
大圓覺底裏流出的歡喜（〈常州天寧寺聞禮懺聲〉）  
那一聲珍重裡有甜蜜的憂愁——  
沙揚娜拉！（〈沙揚娜拉一首〉）

前三句畫線處皆為〔+具體〕定語搭配〔-具體〕中心語的組合。就例一而言，句子的定中搭配為「綿密的 / 憂愁」，其定語「綿密的」之後通常都是搭配〔+具體〕的名詞，如：綿密的奶泡、綿密的冰淇淋，而該句的中心語「憂愁」是指人的心情，為抽象名詞，具〔-具體〕特質，因此定中搭配突破詞義的共存限制。

例二、例三也是相同情況，其定中搭配分別為「鋒利的 / 悲憫」、「流出的 / 歡喜」，其定語「鋒利的」、「流出的」一般都是搭配〔+具體〕的名詞，如：鋒利的刀、鋒利的槍、流出的水、流出的酒、……等，而這兩個定語之後的中心語「悲憫」、「歡喜」皆為抽象名詞，突破了詞義的共存限制。如此能讓抽象名詞更加具體，易於使讀者理解。

至於例四的定中搭配「甜蜜的 / 憂愁」，定語「甜蜜的」通常用作修飾〔+可具甜味〕或〔+可美滿〕的名詞，如：甜蜜的糖果、甜蜜的滋味、甜蜜的生活、甜蜜的家庭、甜蜜的婚禮……等，這裡的中心語「憂愁」為人哀傷愁苦的心情，不具有〔+可具甜味〕或〔+可美滿〕的辨義成分，因此突破了詞義的共存限制，而「甜蜜的」與「憂愁」的搭配讓詩句呈現映襯的效果。

在語法方面，此三句的賓語中心詞「憂愁」、「悲憫」、「歡喜」為形容詞，突破語法共存限制，已於本章第二節述賓搭配中的第二部分語法共存限制的突破裡提及，故此不贅述。

這苦臉也不用裝， / 這流動的生裡起造一座牆（〈起造一座牆〉）

在詞義搭配上，此句的定中搭配「流動的 / 生」中，其定語「流動的」，於現代漢語多半修飾具〔+液體〕辨義成分的詞語作中心語，如：流動的河水、流動的血液、流動的岩漿……等，而此處的中心語「生」為動詞作名詞，意指生命，為抽象名詞，不合乎〔+液體〕的特性，定中搭配是詩人擴大了詞義的共存限制。回歸詩境，「流動的生」意思是指正在活躍的生命，以「流動」修飾「生」是為了強調生命當下的存在，與死寂相對，此刻的生命力是旺盛的。

另外，志摩詩作裡還有幾個以〔－具體〕定語修飾〔＋具體〕中心語的搭配，如：

我心靈革命的怒潮，盡衝瀉在你嫵媚河身的兩岸（〈康橋再會罷〉）

本句的主語「心靈革命的怒潮」內部的定語「心靈革命」修飾「怒潮」。在搭配關係上，「心靈革命」具有〔＋抽象〕〔－液體〕的特質，一般我們會說：「心靈革命的實施」，而「怒潮」是指洶湧潮水，為液體，具〔－抽象〕的辨義成分，兩者結合成為「定語 / 中心語」搭配，是作者放寬了詞義的共存限制，這樣能使詩中主人翁內心情緒的翻湧呈現得更具象化。

在知識道上，採得幾莖花草， / 在真理山中，爬上幾個腰峰（〈康橋再會罷〉）

在光陰的道上瘋了似的跳，瘋了似的笑（半夜深巷琵琶）

讓時間的灰燼， / 掩埋了他的心（〈新催妝曲〉）

劈去生活的餘渣（〈再休怪我的臉沉〉）

追隨著造化的車輪，進行，進行（〈多謝天！我的心又一度的跳盪〉）

這來我變了，一隻沒籠頭的馬，

跑遍了荒涼的人生的曠野（〈戀愛到底是什麼一回事〉）

池潭裏只見些爛破的鮮艷的荷花；在人道惡濁的澗水裏流著（〈毒藥〉）

向著時間無盡的海瀾裡流去（〈毒藥〉）

在愛的鎚子下 / 砸 砸 火花四散得飛灑（〈翡冷翠的一夜〉）

癡！想磔碎一個生命的纖微（〈我等候你〉）

有時候我自己也覺得奇怪 心窩裏的牢結是給誰（〈愛的靈感〉）

老頭活該他的受， / 損著一肩思想的重負（〈哈代〉）

前十一句畫線處〔－具體〕的定語搭配〔＋具體〕的中心語。以第一句為例，句子的定中搭配為「知識 / 道」、「真理 / 山」，其定語「知識」是人學習到的學問，「真理」為不變的道理，都屬於〔－具體〕詞語，而中心語「道」與「山」，為〔＋具體〕詞語，自然語言多半搭配可修飾〔＋具體〕事物的定語，如：古道、人行道、機車道、高山、冰山、火山，因此本句定中之間的組合突破詞義的共存限制。

其他例二到例十一都是同樣的情形，其定中搭配依序為、「光陰的 / 道」、「時間的 / 灰燼」、「生活的 / 餘渣」、「造化的 / 車輪」、「人生的 / 曠野」……等，這些句子的中心語「灰燼」、「餘渣」、「車輪」、「曠野」、「澗水」……等皆屬於〔＋具體〕名詞，通常搭配可修飾〔＋具體〕事物的定語，如：木柴的灰燼、垃圾的灰燼、食物的餘渣、茶葉的餘渣、厚重的車輪、平坦的曠野、清澈的澗水……等，而這些句子的中心語之前所搭配的都是〔－具體〕的定語如：「時間的」、「生活的」、「造化的」……等，放寬了詞義的共存限制。如此能將這些

抽象名詞具體化，在產生新奇效果之外，也使詩意更易於理解。

至於例十二畫線處定中搭配為「思想的 / 重負」，中心語「重負」通常須搭配〔+具負擔〕的定語修飾，如：稅收的重負、經濟的重負、生活的重負、教養孩子的重負、工作的重負……等，而此處的定語「思想」是指人的想法，不合乎〔+具負擔〕的特質，擴大了詞義的共存限制。這樣特殊的搭配，是詩人以誇張的方式來強調思想所帶來的負擔，有助於詩意的表達。

上述可知此類搭配效果與前一類的搭配相似，都能化抽象為具體，也能為詩句增添新奇感。不過定語與中心語的詞義搭配恰好相反，前一類是〔+具體〕定語修飾〔-具體〕中心語，此類為〔-具體〕定語修飾〔+具體〕中心語，再次顯現出詩人活潑多變的詞語搭配風格。

最後，徐志摩詩句中還出現一些數量詞與名詞間的搭配打破詞義共存限制的例子。由於自然語言在句中，數量詞都是用來修飾名詞，因此筆者將其視作「定語 / 中心語」的搭配，納入本節討論。詳細分析如下：

我手擎起案上的鏡框， / 在地平上摔了一個丁當。（《丁當——清新》）  
經脈膠成同命絲， / 單等春風到開一個滿豔（《再休怪我的臉沉》）  
不浮著死，也就讓冰分兒壓一個扁！（《殘詩》）  
到頭兒總是個忘！（《活該》）  
吹下一針新碧 / 掉在你窗前 / 輕柔如嘆息（《山中》）  
看它，一輪腴滿的嫵媚（《秋月》）  
讓你的熱情 像陽光照著一流幽（《愛的靈感》）  
驀然裡又聽見一聲清新——（《丁當——清新》）

例一的定中搭配為「一個 / 丁當」，其中「一個」為量詞，在此作定語，通常量詞之後需要搭配〔+具體〕的名詞，如：一個音樂盒、一個水餃，而此處的中心語「丁當」為狀聲詞，是抽象的聲音，不合乎〔+具體〕的辨義成分，因此兩者搭配放寬詞義的共存限制。

另外例二至例七都是相同情況，其定中搭配依序為「一個 / 滿豔」、「一個 / 扁」、「個 / 忘」、「一針 / 新碧」、「一輪 / 嫵媚」、「一流 / 幽」，其數量詞「一個」、「一針」、「一輪」、「一流」後面都需要接〔+具體〕的名詞，如：一針松葉、一針波尿酸、一輪明月、一輪紅日、一流溪水……等，而這些句子搭配的中心語「滿豔」、「扁」、「忘」……等都是形容詞或動詞作名詞中心語，有〔-具體〕的辨義成分，因此定中之間放寬了詞義的共存限制，如此一來，能將抽象形容詞具象化。

至於例八的數量詞「一聲」，自然語言須搭配〔+具聲響〕的名詞，如：一聲呼喚、一聲鼓響、一聲鳥鳴……等，而此處的中心語「清新」須以嗅覺感受，

如：空氣的清新，不合乎〔+具聲響〕的特質，該句定中之間同樣突破了詞義的共存限制，將原本嗅覺的摹寫「清新」轉化為聽覺摹寫，增加語句新鮮感。

一捲煙，一片山，幾點雲影（〈滬杭車中〉）  
給你這一團香脣 還有她更熱的腰身（〈兩地相思〉）  
我的一瓣瓣的思念都染著你 在醒時 在夢裏（〈愛的靈感〉）  
一針針的憂愁，/ 你的芳心刺透（〈新催妝曲〉）  
黑暗——放一箭光；飛蛾；它受了傷（〈怨得〉）  
一縷遊絲 / 一翳微妙的暈（〈愛的靈感〉）

這六句畫線部分皆為數量詞搭配名詞，合乎語法規律，不過在詞義搭配上卻放寬共存限制，詳細分析如下：

例一的定中搭配「幾點 / 雲影」，作定語的數量詞「幾點」，通常是搭配具〔+小痕跡〕辨義成分的名詞，如：幾點星光、幾點斑點、幾點雨滴……等，而此處的中心語「雲影」為天空景觀，不合乎〔+小痕跡〕的特質，因此放寬了詞義的共存限制。詩人用「幾點」來修飾「雲影」，以凸顯「雲影」的範圍及數量不多，有助於詩意的呈現。

例二的定中搭配「一團 / 香脣」，作定語的數量詞「一團」自然語言裡多半與〔+具體〕〔+團狀〕的名詞搭配，如：一團火、一團血肉、一團毛線……等，這裡的中心語「香脣」為人體單一器官，不具有〔+具體〕〔+團狀〕的辨義成分，是作者突破了詞義的共存限制，這樣搭配可以產生新奇效果。

例三的定中搭配「一瓣瓣的 / 思念」，此處作定語的數量詞「一瓣瓣」自然語言裡多半與〔+具體〕〔+片狀〕的名詞搭配，如：一瓣瓣的花片、一瓣瓣的蒜、一瓣瓣的葉……等，這裡的中心語「思念」為抽象名詞，卻不具有〔+具體〕〔+片狀〕的辨義成分，是作者突破了詞義的共存限制。這樣搭配可以將抽象的「思念」形象化，彷彿花瓣一般具體可數，凸顯了詩人思念的強烈。

例四的定中搭配「一針針的 / 憂愁」，本句作定語的數量詞「一針針」自然語言裡多半與〔+具體〕〔+針狀〕的名詞搭配，如：一針針的葉、一針針的針筒、一針針的鏽針……等，這裡的中心語「憂愁」為抽象的心情，不具有〔+具體〕〔+針狀〕的辨義成分，是作者突破了詞義的共存限制。這樣搭配可以將抽象的「憂愁」形象化，凸顯了詩人憂愁的逐漸加深。

至於例五的定中搭配「一箭 / 光」，作本句定語的數量詞「一箭」於現代漢語十分少見，作數量詞只有成語「一箭之地」一例，形容不太遠的距離。而志摩在此搭配中心語「光」，是將抽象的「光」當作一支箭射出，是既創新又突破詞義共存限制的搭配，展現詩人豐富的聯想力。

例六的定中搭配「一翳 / 暈」，作定語的數量詞「一翳」相當特殊，通常「翳」指的是遮蔽物，古今漢語未曾出現過「一翳」一詞。而徐志摩創新使用「一翳」作為數量詞，計算中心語「暈」，不過「暈」的意思是「面頰所泛生的輪狀紅色」，

現代漢語都是直接使用不需要搭配量詞，如：臉上泛起紅暈、頰上可愛的紅暈……等，因此「一翳」與「暈」的搭配突破詞義的共存限制，且志摩還獨創了「一翳」這個數量詞，為詩句增添新鮮感。

## (二) 語法共存限制的突破

在徐志摩詩歌定中搭配上出現了一些突破語法共存限制的組合，創造了新奇的語感。句例如下：

今夜那青光的三星在天上 / 傾聽著秋後的空院 (〈為誰〉)  
像墓墟間的燐光慘淡，一星的微燄在我的胸中。(〈一星弱火〉)  
但這慘淡的弱火一星，照射著殘骸與餘燼 (〈一星弱火〉)  
這二老！是妯娌，是姑嫂，是姊妹？ (〈古怪的世界〉)  
為甚五彩虹不常住天邊？ (〈哀曼珠斐兒〉)

在語法上，古代語法數詞與名詞之間的量詞通常省略，如：一老翁、一箭、雙雕、彈奏「一曲」……等，不過現代漢語有些數詞與名詞之間卻需要一個量詞來作為銜接，如：一杯茶、兩張椅子、一枝筆、一副眼鏡……等，不能省略量詞為一茶、兩椅子、一筆、一眼鏡。而上列詩句例一至例三的「三星」、「一星」現代漢語當作「三顆星」、「一顆星」；例四的「二老」應為「二位老人」；例五的「五彩虹」，自然語言當為「五道彩虹」，因此這五例在數詞與名詞之間省略量詞，突破了語法的共存限制。

這苦臉也不用裝，  
這流動的生裡起造一座牆 (〈起造一座牆〉)

此句的定中搭配為「流動的 / 生」，在語法上形容詞通常應修飾名詞，而此處作定語的形容詞「流動的」卻用來修飾動詞「生」，中心語由名詞放寬至動詞，突破了語法的共存限制，也使得動詞「生」成為本句的中心語。

我仰望群山的蒼老 (〈渺小〉)  
他沒有畫眉的纖巧， / 他有夜鴉的古怪 (〈哈代〉)  
最是那一低頭的溫柔，/ 像一朵水蓮花不勝涼風的嬌羞 (〈沙揚娜拉一首〉)  
腳點地時那輕，一身的笑 (〈鯉跳〉)

此四句的定中搭配分別為「群山的 / 蒼老」、「畫眉的 / 纖巧」、「涼風的 / 嬌羞」、「一身的 / 笑」，在語法上形容詞通常應修飾名詞，而此處作中心語的「蒼老」、「纖巧」、「嬌羞」皆為形容詞，「笑」為動詞，因此定中搭配裡面的中心語

由名詞放寬至形容詞、動詞，突破了語法的共存限制。

我手拏起案上的鏡框， / 在地平上摔了一個丁當。（〈丁當——清新〉）  
經脈膠成同命絲， / 單等春風到開一個滿豔（〈再休怪我的臉沉〉）  
不浮著死，也就讓冰分兒壓一個扁！（〈殘詩〉）  
到頭兒總是個忘！（〈活該〉）  
吹下一針新碧 / 掉在你窗前 / 輕柔如嘆息（〈山中〉）  
看它，一輪腴滿的嫵媚（〈秋月〉）  
讓你的熱情 像陽光照著一流幽（愛的靈感）  
驀然裡又聽見一聲清新——（〈丁當——清新〉）

在語法方面，通常數量詞之後須接名詞，不過以上八例畫線處定中搭配依序為「一個 / 丁當」、「一個 / 滿豔」、「一個 / 扁」、「個 忘」、「一針 / 新碧」、「一輪 / 嫵媚」、「一流 / 幽」、「一聲 / 清新」，這些句子作定語的數量詞「一個」、「一針」、「一輪」、「一流」……等後面所接的都不是名詞，如：「丁當」為狀聲詞，「滿豔」、「扁」、「新碧」、「嫵媚」、「幽」、「清新」為形容詞，「忘」、「生」為動詞，因此上述八例的中心語由名詞放寬至狀聲詞、形容詞及動詞，突破了語法的共存限制，在閱讀上產生極大的突兀、新奇感。

## 二、打破「狀語 / 中心語」間的共存限制

徐志摩詩作裡出現一些中心語為動詞的「狀語 / 中心語」組合，在詞義及語法搭配上都有突破共存限制之例。因此筆者分為「詞義共存限制的突破」及「語法共存限制的突破」兩類敘述。

### （一）詞義共存限制的突破

大部分的情況下狀語、中心語之間的搭配都會符合用語規律，不過在徐志摩新詩中也出現了一些突破詞義共存限制的組合，顛覆了自然語言的搭配習慣。此類搭配多半是表處所的介賓結構與動詞間搭配限制的放寬，雖然數量不多，不過仍可藉此看出志摩靈活巧妙的詞語搭配風格。例子如下：

但他只能在倦廢中沉默（〈再休怪我的臉沉〉）  
在你的淚水裏開著花（〈愛的靈感〉）  
我要在枯禿的筆尖上裹出 / 一種殘破的殘破的音調（〈殘破〉）  
我伸手向黑暗的空間抱， / 誰說這縹緲不是她的腰？（〈白鬚的海老兒〉）

我騎著一匹拐腿的瞎馬， / 向著黑夜裡加鞭；—— / 向著黑夜里加鞭，  
（〈為要尋一個明星〉）

我向堅厚的地殼裡掏（〈他眼裡有你〉）

總不免心酸落淚，便想 / 理篋歸家，重向母懷中匍伏（〈康橋再會罷〉）

它們伸拓著巨靈的巨掌， / 把所有的忻快攔擋（〈難忘〉）

絕海裡的俘虜， / 對著憂愁申訴（〈三月十二深夜大沽口外〉）

此九句畫線處的狀語皆屬於介賓結構，在與句中動詞中心語的搭配上都突破了詞義的共存限制，詳細敘述如下：

例一、例二的狀中搭配為「在倦廢中 / 沉默」、「在你的淚水裏 / 開」，動詞中心語「沉默」、「開」自然語言多半搭配帶有〔+處所、場合〕辨義成分的介賓結構作狀語，如：在教室中沉默、在宴會中沉默、在比賽中沉默、在庭院裡開花、在盆栽裡開花……等，而此處中心語之前所搭配的狀語「在倦廢中」的「倦廢」為抽象名詞，「在你的淚水裏」的「淚水」為眼睛流出的液體，兩詞都不合乎〔+處所、場合〕的特性，因此突破了詞義共存限制。

而例三的狀中搭配為「在枯禿的筆尖上 / 裊出」，其中心語「裊出」通常搭配〔+大〕〔+處所〕的介賓結構，如：在房屋上裊出一縷煙、在湖上裊出一片水氣……等，而此句的狀語「在枯禿的筆尖上」中的「枯禿的筆尖」所佔面積極小，不符合〔+大〕〔+處所〕的特質，因此在搭配上放寬了詞義的共存限制。

至於例四、例五的狀中搭配分別為「向黑暗的空間 / 抱」、「向著黑夜裡 / 加鞭」，兩句的動詞中心語「抱」、「加鞭」理應搭配含有〔+具體〕辨義成分的介賓結構，如：向母親抱、向小狗抱、向大樹抱、向馬加鞭、向牛加鞭……等，而該句的狀語「向黑暗的空間」、「向著黑夜裡」中的「黑暗的空間」及「黑夜」都不帶有〔+具體〕辨義成分，擴大了詞義的共存限制；例六的狀中搭配為「向堅厚的地殼裡 / 掏」，中心語「掏」一般是搭配〔+伸手可及〕〔+處所〕的介賓結構，如：向土裡掏、向洞裡掏、向袋裡掏……等，此處的狀語「向堅厚的地殼裡」中的「地殼裡」在地球內層，不合乎〔+伸手可及〕的辨義成分，打破了詞義的共存限制；例七的狀中搭配為「向母懷中 / 匍伏」，中心語「匍伏」通常須搭配〔+大〕〔+處所〕的介賓結構，如：向終點匍匐、向洞口匍匐……等，而此處的狀語「向母懷中」的「懷」為母親的懷抱，面積不大，不符合〔+大〕〔+處所〕的條件，放寬了詞義的共存限制。

例八的狀中搭配為「把所有的忻快 / 攔擋」，該句的中心語「攔擋」，多半以具有〔+具體〕〔+物體〕辨義成分的介賓結構修飾，如：把所有的敵人阻擋、把所有的車子阻擋、把所有的海水阻擋……等，這裡的狀語「把所有的忻快」中的「忻快」是指人的愉悅的心情，為抽象名詞，不合乎〔+具體〕〔+物體〕的辨義成分，突破了詞義的共存限制；例九的狀中搭配為「對著憂愁 / 申訴」，其中的中心語「申訴」理應以〔+具體〕〔+屬人〕的介賓結構修飾，如：對著法官申訴、對著長官申訴、對著老師申訴……等，而該句的狀語「對著憂愁」中的

「憂愁」為抽象名詞，不合乎〔+具體〕〔+屬人〕的辨義成分，因此為詩人放寬了詞義的共存限制。這樣的搭配能將憂愁擬人，產生新奇效果。

綜合上述九例在介賓結構與動詞搭配上的突破，為詩歌增添濃厚的突兀、新奇感，成功達到語出驚人的效果。

希望在每一秒鐘上

枯死（〈我等侯你〉）

本句畫線處狀中搭配為「在每一秒鐘上 / 枯死」，其中心語為動詞「枯死」，狀語為「在每一秒鐘上」，其內部屬於介賓結構。自然語言中，表處所的介賓結構裡的介詞「在……上」中間置入的處所賓語須有〔+具體〕〔+處所〕的辨義成分，如：在車上、在樓上、在馬上……等，而〈我等侯你〉中位於介賓結構賓語位置的是「每一秒鐘」，「每一秒鐘」指的是時間，為抽象名詞，不合乎〔+具體〕〔+處所〕的特質，是志摩放寬詞義共存限制的結果。

再加上以「在每一秒鐘上」修飾「枯死」同樣也屬於特殊搭配，一般修飾「枯死」的處所同樣也須具〔+具體〕〔+處所〕的辨義成分，如：在盆栽裡枯死、在田間枯死……等，因此本句在狀中之間放寬了詞義的共存限制。

就整句詩而言，短短兩行句子志摩同時在主述、狀中以及狀語內部的詞語搭配都突破了詞義共存限制，令詩句在閱讀上產生極大的突兀感，並將抽象名詞「希望」、「每一秒鐘」形象化，更易於讓人具體感受到希望幻滅的迅速。

血管裡疙瘩著幾兩幾錢（〈西窗〉）

這流動的生裡起造一座牆（〈起造一座牆〉）

這日子你怪得他惆悵， / 怪得他話裡有刺（〈哈代〉）

此三例畫線處的狀語皆為省略介詞的介賓結構，在句中與動詞中心語的搭配上都突破了詞義的共存限制。

例一的狀中搭配為「血管裡 / 疙瘩」，本句的中心詞「疙瘩」，現代漢語中可以指皮膚上突起的顆粒或是文章或心中的不暢快，理應以具有〔+皮膚〕、〔+心〕或〔+文章〕辨義成分的介賓結構修飾，如：心裡疙瘩、文章裡疙瘩……等，而此處的狀語「血管裡」不合乎〔+皮膚〕、〔+心〕或〔+文章〕的特質，放寬了詞義的共存限制。

例二的狀中搭配為「這流動的生裡 / 起造」，其中心詞「起造」多半須搭配〔+具體〕〔+處所〕的介賓結構，如：在城堡裡起造、在山裡起造、在花園裡起造……等，而這裡的狀語「這流動的生裡」意思是指在流動的生命裡，為抽象時間，不符合〔+具體〕〔+處所〕的特質，打破了詞義的共存限制。

至於例三的狀中搭配為「話裡 / 有刺」，的中心詞「有刺」，本身為述賓結構，理應以帶有〔+具體〕辨義成分的介賓結構修飾，如：喉嚨裡有刺、魚肉裡

有刺、碗裡有刺……等，而該句的狀語「話裡」為抽象的語言，不合乎〔+具體〕的特質，擴大了詞義的共存限制。

以上三句狀中之間的特殊搭配，除了產生新奇效果外，例二、例三還能將抽象名詞形象化。

我常夜半憑闌干， / 傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）（P360）

該句的狀中搭配「夜 / 嚼」，「夜」為狀語，修飾「嚼」。在搭配關係方面，「嚼」是用牙齒咬碎食物，所搭配的狀語多半與牙齒咬碎食物的程度有關，如：細嚼、大嚼……等，而在此以「夜」作修飾「嚼」，突破了詞義的共存限制。且這樣巧妙的搭配強調了詩句背景的時間點，也增加了畫面「黑」的意象。

## （二）語法共存限制的突破

在徐志摩詩歌述語、中心語搭配上出現三個突破語法共存限制的組合，為詩句增添新奇效果。句例如下：

我常夜半憑闌干， / 傾聽牧地黑野中倦牛夜嚼（〈康橋再會罷〉）

在語法方面，該句狀中搭配為「夜 / 嚼」，以「夜」修飾「嚼」。此處以名詞「夜」來修飾動詞「嚼」，句中狀語從副詞放寬為名詞，打破了語法的共存限制。

在枯枝不再青條的那一天（〈最後的那一天〉）

本句的狀中搭配「再 / 青條」相當特殊，在自然語言的情況下，「再」為副詞，其後通常搭配所修飾的動詞，如：再來、再犯、再生產、再提出、再做……等，組成「狀 / 中」結構。而本句的「再」之後接的是名詞「青條」，突破了語法的共存限制。也因為如此特殊的搭配，使得「青條」被置於中心語的位置，語法狀中搭配裡的中心語從原本的動詞的限制放寬為名詞，詞義也轉變為「變成青條」。句中「再」與「青條」的特殊使用除了造成語法上的新奇感，也提升了讀者對「青條」的注意力，使得詩句「青條」與「枯枝」對比的意象更加突出。

「不管，」他說，「聽他往下醜——  
變豬，變蛆，變蛤蟆，變狗……」（〈秋蟲〉）

本句的狀中搭配為「往下 / 醜」，自然語言裡「往下」是一種方位的傾向，句中多半是用來說明動作施行的方向，因此後面必須搭配動詞，如：往下跳、往下降、

往下掉、往下丟、往下調整……等，而此句「往下」之後接的卻是形容詞「醜」，也因此狀中搭配裡的中心語上由原本的動詞放寬到形容詞，擴大了語法的共存限制，產生搭配上的活用。而且也使得原本為形容詞的「醜」，在句中被當作述語使用，解釋為「變醜」。

以上為徐志摩詩歌中「修飾語 / 中心語」突破共存限制的句例，本節出現了 21 個突破語法共存限制的搭配之例，125 個放寬詞義共存限制的搭配，仍是以詞義共存限制搭配的突破為主。

為進一步觀察徐志摩詩歌中「修飾語 / 中心語」間突破詞義共存限制的搭配傾向，筆者將詩作中各個特殊搭配之例依據其詞語的特性分為以下幾種搭配方式，各項數目及所占百分比例如表格所示：

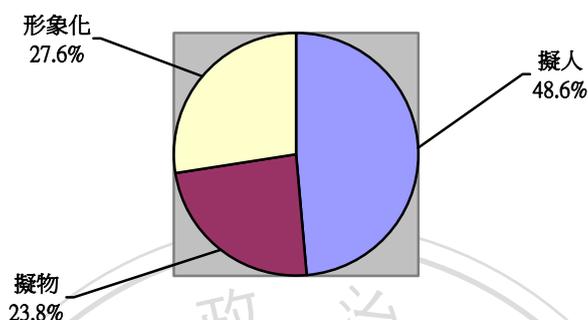
句中成分搭配	定語—中心語					狀語—中心語		總計
	屬人定語 (多情的)	非人定語 (蘆雪的)	A 物定語 (雌雄的)	具體定語 (甜蜜的)	抽象定語 (真理)	數量詞 (一團)	狀語 (在枯禿的筆尖上)	
搭配方式	+ 非人中心語 (鴉鳥)	+ 屬人中心語 (酥胸)	+ B 物中心語 (雙虹)	+ 抽象中心語 (憂愁)	+ 具體中心語 (山)	+ 名詞 (香脣)	+ 中心語 (裊出)	
數量	36	15	20	7	13	20	14	125
百分比	28.8%	12%	16%	5.6%	10.4%	16%	11.8%	100%

透過表格統計以及本節「修飾語 / 中心語」突破共存限制的句例分析，可歸納出以下數點特色：

- (一) 「修飾語 / 中心語」各種搭配方式中，以〔+屬人〕定語搭配〔-屬人〕中心語的句例數量最多，有 36 句，佔 28.8%，將近三成；〔A 物〕定語搭配〔B 物〕中心語的句例次之，共有 20 例，佔 16%，另外數量詞與名詞的特殊搭配同樣也是 20 組，佔 16%，兩者並列第二。綜觀整體「修飾語 / 中心語」的各種搭配，其所佔的比例較主謂、述賓的搭配平均，沒有明顯突出的項目。可見徐志摩詩歌在「修飾語 / 中心語」的詞語搭配相當靈活，並不設限於某種模式的使用，能自由依據詩歌意境選擇適當的搭配方式進行改造，以打破共存限制，樹立自己獨特的詩歌語言風格。
- (二) 在「修飾語 / 中心語」搭配方面，「定語 / 中心語」的組合最多，共有 111 例，佔 88.8%，將近九成；而「狀語 / 中心語」的搭配只有 14 個，佔 11.8%，可見「定語 / 中心語」是「修飾語 / 中心語」中最常被詩人

改造以突破共存限制的形式。其原因在於「定語 / 中心語」的搭配向來就是現代漢語「修飾語 / 中心語」搭配中最常出現的組合，所以徐志摩是在現代漢語的語法基礎上進行詞義搭配的變化。

圖三：偏正結構內特殊搭配效果比例圖



(三) 效果方面，雖然「修飾語 / 中心語」搭配方式的比例上並無懸殊差距，但各效果加總之後呈現仍可看出詩人的使用偏好。由圖三可見擬人是其詩歌「修飾語 / 中心語」特殊搭配中最主要產生的效果，佔 48.6%，將近五成，擬物及形象化各佔 23.8% 及 27.6%，比例相差不多，都分別佔整體的將近三成。其原因在於徐志摩詩歌裡涉及自然景觀的內容極多，加上詩人本身熱情洋溢的風格筆觸，喜愛親近大自然，將萬物視作同伴共存，因此即使在搭配形式較活潑的「修飾語 / 中心語」關係中，仍出現將近半數如：嫵媚河身、多情的鴉鳥、賣弄風騷的大龍蝦、憔悴的秋柳、幸福的前峰、豪邁的雷霆、眠熟的波心、熱傷了的沙礫、玲瓏的月、甜美的夜……等的擬人效果搭配，為其詩歌注入活力、多情的元素。

(四) 就效果及搭配方式對照來看，其突破共存限制的「修飾語 / 中心語」的搭配方式較主調、述賓來得更靈活、多元，擬人效果在〔+屬人〕〔-屬人〕的詞語組合上，有〔+屬人〕定語加〔-屬人〕中心語、〔-屬人〕定語加〔+屬人〕中心語兩種；而形象化效果在〔+具體〕〔-具體〕的詞語組合方面，有〔+具體〕定語加〔-具體〕中心語、〔-具體〕定語加〔+具體〕中心語、〔-具體〕狀語加〔+具體〕中心語三種，可見在同樣達到擬人、擬物、形象化效果的前提之下，「修飾語 / 中心語」是志摩詩句中各種成分搭配上最活潑的一種關係。

由以上分析可知作者在「修飾語 / 中心語」間巧妙多變的詞語搭配，不僅產生擬人、擬物、形象化的效果、協助詩歌意境呈現，還能使詩句增加新鮮、突兀感，令人留下深刻印象。

## 第四節 其他共存限制的突破

前三節就志摩詩句中突破共存限制的例子分別就「主語 / 述語」、「述語 / 賓語」，以及「修飾語 / 中心語」三部分深入研究，且這三類的特殊搭配之例數量眾多，形成徐志摩詩歌突破共存限制最主要的搭配型態。而本節主要是探討這些關係之外的共存限制突破，其中有些是詞義搭配共存限制的放寬，有些是語法共存限制的突破。由於總數量不多，因此合併在本節一起分析。雖在數量上遠不及前三節的搭配類型，不過仍能從中窺見志摩在詞語搭配上的靈活與創新。筆者將其分為「述語 / 補語間共存限制的突破」以及「語序易位的語法共存限制突破」兩部分闡述。

### 一、「述語 / 補語」間共存限制的突破

句中的述語、補語搭配，補語的存在是為了補充修飾、說明述語的狀態、程度、處所……等，兩者順序通常述語在前，補語在後。在徐志摩詩作中也有少數在述語、補語之間打破了詞義共存限制的例子，筆者將個別句例中的述補成分以不同底線來作為區分，方便在敘述上更清處看出主要分析的成分。述語標示兩條底線，補語標示一條底線，如：「把鈎消的墓門壓在你的心上」中的述語為「壓」，補語為「在你的心上」。其詩歌中的述補搭配除了〈西窗〉中的「甜破了臉」同時突破語法及詞義的共存限制外，其餘皆屬於詞義共存限制的放寬，因此筆者將突破語法共存限制的分析附於該句說明之中，不另作分類。詳細敘述如下：

新娘，把鈎消的墓門壓在你的心上（〈新催妝曲〉）  
再沒有雷峰；雷峰從此掩埋在人的記憶中（再不見雷峰）  
桃花早已開上你的臉（〈春的投生〉）

此三例的補語皆為介賓結構，補充說明句中述語，在搭配上都突破了詞義的共存限制。例一的述補搭配為「壓 / 在你的心上」，述語「壓」一般須搭配具有〔+具體〕〔+物體〕辨義成分的介賓結構來補充說明，如：壓在地上、壓在石頭上、壓在桌上……等，而此處的補語「在你的心上」裡的「心」是指人的思想，為抽象詞語，不合乎〔+具體〕〔+物體〕的特質，突破了詞義的共存限制。

而例二的述補搭配是「掩埋 / 在人的記憶中」，述語「掩埋」通常搭配具有〔+具體〕〔+物體〕辨義成分的介賓結構補充說明，如：掩埋在土中、掩埋在垃圾堆中、掩埋在雪中……等，而此處的補語「在人的記憶中」裡的「記憶」為抽象詞語，不合乎〔+具體〕〔+物體〕的特質，放寬了詞義的共存限制。

至於例三的述補搭配為「開 / 上你的臉」，述語「開」，在句中意思是指花朵「綻開」，自然語言中通常與〔+具體〕〔+植物部位〕相關的介賓結構搭配，如：**開上了枝頭**，而該句的補語「上了你的臉」裡的「臉」為人體部位，不具有〔+植物部位〕的辨義成分，是詩人放寬了詞義的共存限制。

這幾天秋風**來得格外的尖厲**（〈為誰〉）

本句的述補搭配為「來 / 格外的尖厲」，述語「來」後面的補語多半是用以修飾「來」這個動作的快慢、早晚、程度……等，如：**來得格外的匆忙、來得格外的緩慢、來得格外的晚、來得格外的早、來得格外的猛烈**……等。而此處的補語「尖厲」在《漢語大詞典》的意思是「形容聲音高而刺耳」，如：茅盾《子夜》：「卻在這時候，隔馬路的一個人堆發生了騷動，**尖厲**的警笛聲破空而起」，因此本句詩人使用形容聲音的「尖厲」補充修飾「來」，在詞義搭配上突破了共存限制，形成新奇效果。

我的心**震盲**了我的聽（〈我等候你〉）

此例的述補搭配為「震 / 盲」，述語「震」通常後面須搭配因「震」的動作所造成的結果，如：**震壞、震碎、震倒、震歪**……等，而本句「震」之後所接的補語「盲」並非震動之後所導致的狀態，因此打破了詞義的共存限制。

綜觀整句，主語「心」搭配述語「震」，述語「震」搭配賓語「聽」，以及動補結構內動詞「震」搭配補語「盲」，這三組在搭配上皆突破了詞義的共存限制，在閱讀上形成強大的突兀感，令人留下深刻印象，也可看出志摩詩歌突破共存限制的頻率之高。

羞得她直飄在半空裏，**甜破**了臉（〈西窗〉）

本例的述補搭配為「甜 / 破」，原為形容詞「甜」位於句中述語的位置，因此作述語使用，因此在語法上本句的述語由動詞放寬至形容詞，突破了語法上的共存限制。在詞義搭配上，自然語言中以「破」為補語的例子如：**打破、震破、弄破、拉破**……等，所搭配的述語皆為〔+具體〕動作，而此處〔-具體〕的述語「甜」搭配補語「破」突破了詞義共存限制，為的是極度強調詩中甜蜜的氛圍。

但這些滑膩的夢意**鑽軟**了我的心像春雨的細腳踹軟了道上的春泥（西窗）

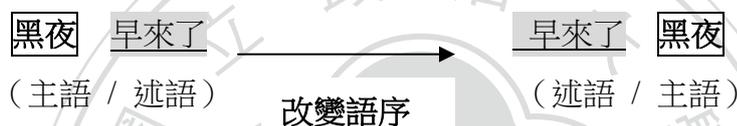
本句的述補搭配為「鑽 / 軟」，述語「鑽」一般後面須接「鑽」的動作所造成的結果，如：**鑽壞、鑽破、鑽開**、……等，而本句「鑽」之後的補語「軟」並不能呈現「鑽」的動作所導致的狀態，因此打破了詞義的共存限制。

## 二、語序易位的語法共存限制突破

徐志摩詩歌中還有一部分詞語搭配是改變句中的詞語順序，打破了語法的共存限制，使詩句在閱讀上產生特殊語感，也令詩歌重要的詞語獲得強調的效果。句例如下：

橋洞下早來了黑夜（〈車眺〉）

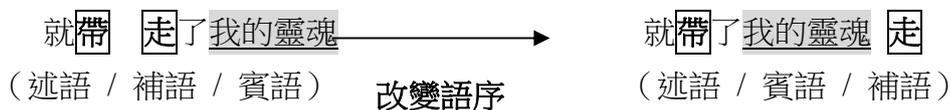
自然語言中，主語通常須置於述語之前，如：鳥叫、花開、狼來了、怪獸走了……等，而此句若依照正常主述順序應為「黑夜 / 早來了」，然而志摩卻將其詞語順序調換為「早來了 / 黑夜」，使得主語「黑夜」出現在述語「早來了」之後，如圖所示：



如此擴大了語法的共存限制，形成特殊語感。詩人這樣的順序調換，提升了讀者對「早來了」的注意力，強調黑夜來臨之早。

這一陣清風  
橄欖林裡吹來的  
帶著石榴花香  
就帶了我的靈魂走（〈翡冷翠的一夜〉）

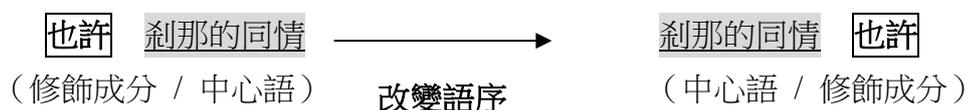
此句若在正常的語法環境下，應作「就帶走了我的靈魂」。因為「帶走」在句中為述補結構，述語「帶」之後應緊接著補語「走」，而此處述補之間還嵌入了賓語「我的靈魂」，使得句中的「帶」與「走」分開，放寬了語法的共存限制。



如此調換順序的結果使「我的靈魂」獲得強調，呈現出詩人極度想隨清風遠去的渴望。

剎那的同情也許，但他們不能  
為你停留（〈在不知名的道旁〉）

此例若按照現代漢語語法應還原為「也許剎那的同情」，一般「也許」在句中是修飾成分，且多半出現於中心語之前，如：我也許會答應、你也許能明白、明天也許是世界末日、他也許是學生……等，而此處的「也許」卻出現在被修飾成分「剎那的同情」之後，突破了語法的共存限制，如圖所示：



如此一來讓「也許」的不確定性更加提高，突顯出詩人語帶保留的語氣。

以上為徐志摩詩作中其他共存限制的突破之例，從中可見詩人透過動補結構的特殊搭配替詩句增添新奇效果，以及在句中調換詞語順序能令詩歌重要的詞語獲得強調的效果，有助於詩意的呈現。

## 小結

第六章筆者試圖觀察分析徐志摩詩歌突破共存限制的搭配傾向及其在詩中所營造出來的效果，透過語言描述與數據統計，歸納出徐志摩新詩在句中詞語搭配間所展現的語言風格。第一節觀察其「主語 / 謂語」間突破共存限制的偏好，第二節探討其「述語 / 賓語」間突破共存限制的傾向，第三節研究其詩句「修飾語 / 中心語」間突破共存限制的趨向，第四節將「述語 / 補語」間的搭配及語序易位的語法共存限制的突破之例合併討論。分析志摩詩歌詞彙間的特殊搭配為詩歌所帶來的效果，探討他如何透過共存限制的放寬來塑造自己的詞彙風格。

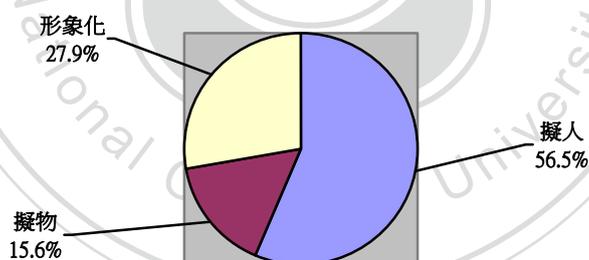
為方便觀察徐志摩詩歌中突破共存限制的整體特色，筆者將詩作中各個特殊之例依據彼此在句中成分的關係分為以下數種形式，其數量及所占百分比如表格所示：

句中成分 搭配	主謂		述賓		修飾語 / 中心語		述語 / 補語	語序 易位	總計
	詞義	語法	詞義	語法	詞義	語法	詞義	語法	
共存限制突破 的類型									
數量	129	2	106	26	125	21	7	3	419
百分比	30.8%	0.5%	25.2%	6.2%	29.8%	5%	1.8%	0.7%	100%

透過表格統計以及本章各種突破共存限制的情況分析，筆者統整出以下數點特色：

- (一) 在徐志摩 158 首新詩中，突破共存限制的例子共計有 419 個，數量相當龐大，平均每首詩出現 2~3 個例子，尤其是幾首如：〈西窗〉、〈石虎胡同七號〉、〈康橋再會罷〉、〈渦堤孩新婚歌〉、〈秋蟲〉……等詩中更出現大量突破共存限制的句例，使用密度極高，形成詩人新詩語言的極大特色。
- (二) 就詞義與語法兩種共存限制突破的類型來看，詞義的共存限制放寬的數量甚多，有 367 個，佔 87.6%，擴大語法共存限制的句例僅 52 個，佔 12.4%。因為語法共存限制的放寬雖產生極大的突兀感，但也容易造成詩句理解上的障礙，因此徐志摩大部分的句例仍在遵守語法的規律下進行詞義搭配的共存限制放寬。
- (三) 詞義共存限制方面，「主語 / 謂語」、「述語 / 賓語」、「修飾語 / 中心語」的組合各佔整體的 30.8%、25.2%、29.8%，為徐志摩詩歌最主要突破共存限制的三種搭配方式。也是現代漢語中最常出現的搭配關係。可見徐志摩在追求新奇感的同時，仍是根基於現代漢語語法之上進行改造，因此可同時兼具新鮮感及易於理解的效果。

圖四：整體特殊搭配效果比例圖



- (四) 效果方面，由圖四可看出擬人效果比例最高，佔 56.5%，超過半數，形象化效果其次，佔 27.9%，擬物效果最少，佔 15.6%。原因在於徐志摩新詩出現大量非人的自然景物，詩人喜歡將其搭配屬人的述語、修飾語，以形成擬人效果。如此能賦予天地萬物活力，構成活潑、的筆調，也令人讀來倍感親切。至於形象化例子也不少，主要是詩人透過詞義搭配共存限制的突破，能化抽象為具體，有助於詩歌意境的表達。至於擬物方面適用於詩歌的特殊搭配不多，功效也不大純粹只能為詩歌增添新奇色彩，容易亦被擬人及形象化的搭配取代。

(五) 產生新奇效果是徐志摩詩歌突破共存限制共有的特色，無論是在語法或是在詞義方面共存限制的突破，都令詩歌產生特殊的語感，留下深刻印象，形成詩人特有的詩歌語言風格。

以上為徐志摩詩歌中突破共存限制的搭配特色，詩人靈活地透過語法及詞義的特殊搭配，使詩歌產生新奇以及擬人、擬物、形象化的效果，不僅能輔佐詩意呈現，更樹立了自己獨特的語言風格。



## 第七章 結論

「語言風格學」是一門新興學科，它是語言學和文學相結合的產物。<sup>171</sup>語言風格學和傳統風格學最大的不同，就是它主要將研究重點放在語言本身，以客觀語言學的角度來分析文學的語言。這種求真、注重如實地描述與分析的研究方法為近代文學作品研究開啟了一條嶄新的道路，同時亦能與傳統純文學研究互為表裡，使大眾更完整地鑑賞文學作品。

目前國內研究徐志摩新詩的著作、文章雖多，但其內容仍離不開傳統文學研究的範疇，缺乏語言風格的相關研究。文學作品若是只站在一個方向欣賞，絕不能看見全貌，而針對文學語言本身所作的分析，向來是作品研究中常忽略的一環，恰好新興的語言風格學可以補齊不足之處。且事實上，語言風格學研究與傳統的純文學研究是兩個截然不同的領域，也許兩者分析的文本相同，但其研究重點、角度、方法及目的卻大相逕庭。有別於純文學對徐志摩詩歌的思想內容、詩歌意象、藝術手法、寫作背景……等方面的研究，筆者所關注的是其新詩語言「能指」<sup>172</sup>一面，涉及觀察徐志摩的遣詞傾向、構詞偏好、語言使用習慣、詞語搭配特色以及詩人針對語言材料進行不同程度的改造或扭曲……等語言使用現象，試圖分析、歸納出徐志摩獨特的語言風格，正好語言學研究可以肩負起這種語言分析的責任，參與文學作品「能指」的研究。

現代文學作家、作品眾多，風格各殊，徐志摩新詩被評為「詞藻華美」、「語言濃得化不開」，這樣概括式地語言評論未免流於空泛虛無，有賴於語言風格學研究的加入。透過科學客觀的語言學方法將文學語言解構、分析，找出作品中語言使用的「真」，並具體以詩作實例來進行描述、分析、統計，探究其詩歌語言如何「詞藻華美」？如何「濃得化不開」？另外再歸納出徐志摩新詩詞彙使用上的風格與特色，以求對志摩新詩更具體、全盤的認識。本論文第三、四、五、六章筆者分別就其詩作的古詞彙、新詞、重疊詞及突破共存限制的詞語搭配上進行分析、探究，歸納出下列各項徐志摩新詩的詞彙風格特色，共分六點說明。

### 一、詞彙具有濃厚的古典風格

徐志摩的新詩除了眾所皆知的奔放情感外，詞藻的「嫵媚」、「凝鍊華美」也是其詩歌的一大特色，為作品增添不少古典風格。著名作家梁實秋曾對志摩的詩有過貼切的評論：

<sup>171</sup> 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南，2005年，頁1。

<sup>172</sup> 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，第7卷第3期，2003年5月，頁29-34。

志摩的詩之異於他人者，在於他的豐富的情感之中帶著一股不可抵抗的「媚」。這嫵媚，不可形容，你不會察覺不到，它真訴諸你的靈府。從表面上看，這嫵媚的來源可能是他的文字運用之巧妙。<sup>173</sup>

由以上文字可知徐志摩詩歌「嫵媚」的風格是自然地流露在字裡行間，十分顯而易見。而梁實秋也推測其「嫵媚」的來源在於詩人的文字使用之妙，恰好本論文針對志摩新詩的語言分析可以驗證其「嫵媚」風格來源的假設是否得當。此外，梁實秋還點出徐志摩詩作語言的另一個特色：

志摩的詩的另一個特點是，在白話中夾雜著不少文言的詞藻。……志摩使用文言詞藻，我們不嫌其陳腐，因為他尚於運用。他的國文有根柢，有那麼多的詞藻供他驅使，新詞舊語，無往不宜。<sup>174</sup>

在「嫵媚」之外，其新詩作品的用詞講究，夾雜了不少文言詞藻，也因此「凝鍊華美」也成為志摩詩歌語言的另一大特徵。詩人深厚的國學根柢為自己的文學創作建構了龐大的詞彙資料庫，難得的是他還能靈活驅遣各類詞語，即使以文言詞藻入詩亦不顯其陳腐，使用起來活潑多變，樹立作者獨特的語言風格。

在本論研究徐志摩新詩的古詞彙、新詞、重疊詞三類詞語中，筆者發現除了古詞彙的使用有助於古典風格的形成外，其新詞及重疊詞也有不少帶有古典風格的詞語，彼此穿插使用，形成其詩歌「嫵媚」、「凝鍊華美」的語言風格。茲將其詞彙的古典特色臚列以下三點說明：

### （一）以既有的古詞彙入詩

古詞彙源於古代文學作品，本身即具有凝鍊典雅的特色，將古詞彙運用於現代詩中能使語句精簡、密度提升，語言濃得化不開，達到「鍊字」效果。假設選用的古詞語數量僅佔少數，我們無法說其蔚為風格，不過志摩 158 首新詩中就使用了 104 個古詞彙，數量眾多，對於徐志摩詩歌典雅凝鍊的詞彙風格影響甚大。尤其像是〈康橋再會罷〉、〈石虎胡同七號〉、〈無題〉、〈她是睡著了〉、〈五老峰〉、〈自然與人生〉……等作品，古詞彙流瀉字裡行間，充滿著濃厚的古典氣息。

此外，徐志摩選用的古詞彙源頭範圍甚廣，自先秦、兩漢、魏晉、唐各代，直至宋、明、元、清……各朝代都不乏其使用過的詞語。可見詩人自小累積的深厚舊學根柢，使其擁有眾多的詞藻能驅使、創作。雖整體而言偏愛特定朝代詞彙，

<sup>173</sup> 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東，2000年，頁41-42。

<sup>174</sup> 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東，2000年，頁48。

但在措詞上亦能兼取各朝代詞語入詩，靈活運用古詞彙而不受其所束縛，呈現出多元的古典風格。

特別的是，志摩詩歌使用的古詞彙多半屬於自然景色的詞彙，如：巉巖、山坳、白水、幽澗、澗泉、浮漚、翠微、青林、青條、美蔭、遠樹、荷盤、梅萼、林鳥、鳥歌、翅羽、彩鱗、清曉、晚涼、秋涼、飛星、星芒、月彩、長虹、優曇、霞綺、蘆雪……等，可見詩人選用古詞彙除了令新詩增添古典風格之外，也繼承吸收了這些古代詩文遺留下來的自然景物詞彙，巧妙化作自己詩歌自然書寫的豐富材料。詩人同時也選用了一些古典詩詞裡婉約柔媚的人文詞語入詩，如：金梭、香肌、香唇、酥胸、酥懷、弱手、玉腕、豔影、豔曲、豔羨、夢魂、釵鈿、絃索……等，可看出志摩華麗豔媚的詞藻有部分是受唐宋婉約詩詞的影響。加上徐志摩還會刻意運用古代特有的器物及冷僻用語創作，如：釵鈿、織縑、雉堞、鼉鼓、金鉦、薤露、蝮蛇、蟲豸、瓠犀、昏瞶、岱嶽……等，營造古典風格。

至於在重疊詞方面，徐志摩新詩也吸收了古代詩文既有的重疊詞如：悠悠、洵洵、紛紛、依依、團團、纖纖、孜孜、婷婷、兀兀、英英、瑟瑟、切切、嚶嚶、耿耿、喁喁、怱怱……等，以及元、明近代雜劇話本小說中的重疊詞如：黑濛濛、黑茫茫、血淋淋、靜悄悄、惡狠狠……等。加上重疊詞在志摩詩中所發揮的功能諸如摹人狀物、寫景擬聲、重疊複沓……等，也與古典詩文相同。因此無論是就詞彙本身的沿用抑或是詞語在作品中所產生的作用來看，重疊詞皆為其新詩增添古典風格。

## （二）古詞彙的選用偏好唐宋詩詞

徐志摩詩字裡行間自然流露出濃厚的古典風格，古詞彙在其中扮演著不可或缺的角色。詩人在現代詩作品中選用了 104 個古詞彙，除了可看出作者深厚的國學基礎，更是為其新詩奠定濃厚古典風格的基調。至於古代文學作品雖較白話典雅、洗鍊，但畢竟各類文體、朝代的風格各異，因此筆者針對徐志摩新詩所選用的古詞彙之來源朝代及文體進行深入分析。試圖透過客觀的統計、描述，歸納出徐氏新詩古詞彙的來源使用偏好，一窺其詞彙風格。筆者根據統計資料歸納出志摩詩歌的古詞彙來源具有以下數點特色：

- 1、在詞彙來源朝代方面，由下列表格可知源於唐朝的比例最多，佔 32.6%；魏晉南北朝次之，佔 21%；先秦、漢朝第三，各佔 12.5%；宋朝各佔 10.6%，明朝佔 5.8%，其他如隋朝與清朝各佔 2%、秦朝佔 1%，比例不多。特別須注意的是來自唐朝的詞語比例不僅位居第一，而且較排名第二的魏晉南北朝高出 11.6%，可見唐朝的古詞彙為志摩詩歌選用的大宗，其古典文學素養受唐代影響甚深。

詞彙來源 朝代	先秦	秦	漢	魏晉南 北朝	隋	唐	宋	明	清	總計
詞語數	13	1	13	22	2	34	11	6	2	104
百分比	12.5%	1%	12.5%	21%	2%	32.6%	10.6%	5.8%	2%	100%

2、就詞彙來源的文體而言，我們可從下列表格中看出韻文佔 57.8%，非韻文佔 42.2%，其新詩的古詞彙取材自韻文比例偏多。至於古詞彙的眾多來源體裁中，以來自唐朝近體詩的詞彙比例最高，佔 25%，史書次之，佔 17.2%，詞居第三，佔 11.5%。因此我們可透過徐志摩新詩的古詞彙來源體裁數據，窺見其在國內求學期間紮下的深厚國學根柢，特別是以近體詩、史書、詞三者影響最大，而其新詩詞藻的嫵媚華麗，與其選用唐詩宋詞兩種體裁的詞語相關。

文體	韻文							非韻文				
體裁	詩經	楚辭	賦	銘	樂府詩	古詩	近體詩	詞	史書	諸子	散文	小說
詞語 個數	2	1	6	1	4	8	26	12	18	10	10	6
百分 比	2%	1%	5.8%	1%	3.8%	7.7%	25%	11.5%	17.2%	9.6%	9.6%	5.8%
文體 百分 比	60 (57.8%)							44 (42.2%)				
詞語 總計	104											

3、綜合第 1、2 點，觀察徐志摩詩的古詞彙「來源朝代」及「來源體裁」的統計數據，志摩新詩的古詞彙來源朝代比例以唐朝為冠，佔 32.6%，且其來源體裁同樣是以唐代的近體詩稱首，佔 25%。因此無論是就其詞彙來源的朝代或是體裁所統計出來的選用傾向均指向唐朝，可見徐志摩詩歌創作較偏好選用唐代的古詞彙。而事實上有一些徐志摩新詩的相關評論也曾指出其詞彙風格的傾向，例如程國君在《新月詩派研究》一書中指出：「從徐詩的整體審美意蘊來看，更多地是傳承了『婉約詞派』的风格特點。徐志摩詩歌正是在這種

婉約與花間的氣息中透露著現代美的愛情思想和人文精神。」<sup>175</sup>以及徐氏的學生趙景深在〈志摩師哀辭〉一文也認為徐氏在《猛虎集》之前的詩有「晚唐的綺靡」風格<sup>176</sup>。趙景深所說的「晚唐」風格以及程國君提到的「婉約詞派」，其代表作《花間詞》正是晚唐及五代十國時的產物，兩位所言與本論文分析統計數據所指向的唐代不謀而合。

- 4、若從詞彙盛行的朝代來看，志摩新詩中選用的古詞語有不少是由來已久，卻廣泛出現於唐詩宋詞的例子，如：「白水」、「幽澗」、「箜篌」、「清音」、「青林」、「妖氛」、「遠樹」……等詞，整理數據如下：

	來源朝代	出處	全唐詩中出現過的次數	全宋詞中出現過的次數
白水	春秋	《左傳》	76	0
幽澗	戰國	《墨子》	27	0
箜篌	西漢	〈史記·孝武本紀〉	35	0
清音	西漢	〈淮南子·兵略訓〉	44	17
青林	東漢	《漢書》	52	16
妖氛	三國魏	曹植〈魏德論〉	27	0
遠樹	南朝梁	沈君攸〈桂楫泛河中〉詩	63	23

這些詞語的來源雖早，卻高頻率地被使用於唐宋詩詞之中，其在唐、宋盛行程度更甚於起源時代，蔚為一時風氣。

- 5、另外，志摩新詩中的古詞彙亦有產生於唐、宋，且在唐詩宋詞中便有極高出現頻率的詞語，成為當代文學作品流行的詞彙。筆者將各詞語的來源朝代及出現於唐詩、宋詞的次數臚列如下：

<sup>175</sup> 程國君：《新月詩派研究》，武漢：長江文藝出版社，2003年版，頁94。

<sup>176</sup> 趙景深：〈志摩師哀辭〉，《新月》月刊第四卷第一期，臺北：雕龍出版社影印本，1977年11月。

古詞彙	來源朝代	全唐詩中出現過的次數	全宋詞中出現過的次數
巖巖	唐	26	0
清曉	唐	37	143
晚涼	唐	30	43
翠微	唐	221	63
浮漚	唐	10	10
林鳥	唐	28	0
紅嘴	唐	8	0
綠毛	唐	10	0
金梭	唐	15	0
夢魂	唐	120	201
絃索	唐	1	28
雲擁	唐	3	11
酥胸	宋	0	16
梅萼	宋	0	28
銀濤	宋	0	19
橘綠	宋	0	23

由以上表格可看出「巖巖」、「清曉」、「晚涼」、「翠微」、「浮漚」、「林鳥」、「紅嘴」、「綠毛」、「金梭」、「夢魂」這些詞語產生於唐代，並常出現在唐詩、宋詞作品之中；而「絃索」、「雲擁」二詞乃是產生於唐代，不過常在宋詞裡出現；至於「酥胸」、「梅萼」、「銀濤」、「橘綠」四詞則是在宋代產生，並且常見於宋詞的詞語。綜合第 4、5 點的情況，我們若從古詞彙盛行的朝代來看，可發現徐志摩詩歌裡有不少古詞彙是取材自唐詩、宋詞的盛行詞語，因此在古詞語的選用方面受此兩類體裁的影響不小。

上述為徐志摩詩歌古詞彙的選用偏好。透過詞彙的逐一溯源，以及對詞語產生的朝代、體裁進行統計分析，歸納出其新詩選用的古詞彙來源傾向於唐代。而詞語來源體裁以近體詩、史書、詞三種最多，其中唐詩宋詞便合占了 36.5%。再加上志摩選用了不少唐詩、宋詞的慣用詞彙，因此我們從這些古詞彙的來源朝代、體裁偏好以及其盛行年代三方面均可看出造就志摩詩歌語言嫵媚華美的詞彙風格，其原因和詩人選用的古詞彙傾向唐宋詩詞有密切關係。

### (三) 約五成的新詞帶有古典風格

徐志摩創造了許多特殊的新詞入詩，使其詩歌語言帶有強烈的個人色彩。不過即便是作者自創的新詞，其中「節縮詞」、「鑲嵌古詞的新詞」這兩類新詞仍具有凝鍊、典雅的特徵，兩者共占全部新詞的 52%，也就是說徐志摩所創的新詞有將近五成帶有濃厚的古典風格。

「節縮詞」是志摩詩中數量最多的一類新詞，占 42%，因此節縮造詞是其新詞產生的主要途徑。大量的節縮詞出現其中，如：鷓鴣、奶孩、夢趣、市謠、手續、睡孩、睡兒、暖抱、軟吻、明睛、探海火、風息、祭肴、航影、鴉影、財虜、手痕、盲跳、悍辯、驟感、豔異、談舞、偉祕……等，這些雖是前無古人後無來者的特殊新詞，但並非還毫無來由地隨意造出，其產生方式是詩人根據詩意，濃縮句中結構而來。這樣的造詞方法使得原本要四、五個字才能交代完整的結構，作者只須使用一個節縮詞便可輕易取代，大幅提升了詩句的密度，達到鍊字效果，因此使用節縮新詞同樣也令詩歌形成如古代詩詞般凝鍊、精粹的語言，有助於古典風格之形成。再加上志摩還創造了「鑲嵌古詞的新詞」入詩，這些新詞內部所鑲嵌的古詞，如：「蓮瓢」的「瓢」、「怒噉」的「噉」、「劇心」的「劇」、「噙淚」的「噙」……等在語句中也增添不少古典氣息。

由上述可知即便是徐志摩自創的詞彙，其中仍有將近半數的新詞具備古典特色，因此其詩歌凝鍊華美的詞藻除了選用大量的古詞彙入詩之外，新詞也是促成濃厚古典風格的一大推手。

綜合上列三項敘述，可知徐志摩詩歌語言古典風格的塑造，凝鍊華美的古詞彙自然功不可沒，不過即便是詩人自創的新詞及其選用的重疊詞也都有部分具備古典風格的詞彙，擔任了重要的輔助角色。三者於詩中穿插使用，靈活搭配，成就志摩詩歌濃厚的古典詞彙風格。

## 二、創新詞彙形成強烈的個人色彩

徐志摩的詩句既尊重現代漢語的表述方式，又能在自然語言中嘗試改變，詞彙融合古典與創新。因此他的新詩語言除了帶有濃厚的古典風格之外，更能在規律中尋求突破，產生許多新奇的詞彙，達到「語出驚人」的效果，形成強烈的個人色彩。我們分別可從其詩中「新詞」與部分自創的「重疊詞」看見作家追求創新的用心，為詩歌注入新奇元素。茲將其詞彙的新穎特色臚列以下五點說明之：

### (一)「突破詞義共存限制的新詞」營造突兀感

各類新詞中，「突破詞義共存限制的新詞」占全部的 27%，數量僅次於「節縮詞」。詩人透過詞語內部詞義搭配的突兀感來吸引讀者目光，如：倦牛、媚跡、柿掌、風拳、巨樽、星群、星燐、嫩骨、霧錮……等，這些詞語在合乎語法範疇的情況下，打破現代漢語既有的詞義搭配規律，產生突兀、新奇詞彙，形成作者獨特的詞彙風格。以這些新詞入詩，字裡行間自然能流露出新奇感，抓住讀者目光。

### (二)「具有譬喻關係的新詞」使詞義易於理解

「具有譬喻關係的新詞」如：蟒綠、處女羞、碧螺煙、白豆粗、抽心爛、捲邊焦……等，在志摩之前未曾出現過這些特殊詞彙，皆為詩人自創，以此入詩增添了不少新鮮感。且這類詞彙的產生方式是在抽象的單詞（如：粗、羞、爛、擁……等）或是單純的顏色詞（如：紅、綠、黃、藍、黑……等）之前增加了創新的修飾語，使詞彙內部的詞素之間產生譬喻關係，既有新奇效果，又能讓詞語變得更加具體、易於理解。同時還能縮小詞義的範圍，如：「桔綠」、「蟒綠」縮小了「綠」的顏色範圍，「硃砂梅」、「碧螺煙」使得「梅」與「煙」的顏色更加具體，「白豆粗」縮小了「粗」的範圍，「抽心爛」、「捲邊焦」使「爛」與「焦」的描述更加具體、明確，令詞義趨於精細，提高詞語的表達能力。

### (三)「詞素易位的新詞」賦予現成詞新生命

至於「詞素易位的新詞」，其透過變更詞素位置使得原本尋常的現成語重新變成閱讀注目的焦點，如：「按摩」變「摩按」、「悵悵」變「悵悵」、「月亮」變「亮月」、「潑墨」變「墨潑」、「破爛」變「爛破」……等。因此我們可知志摩的詞彙創造是相當靈活的，一個小小更換詞素順序的動作，便能令詞彙改頭換面，產生奇特效果，同時也為詩句帶來新鮮感。此外，這類新詞還能輔助詩歌意境的呈現，如：將「潑墨」詞素易位成「墨潑」，能讓句中的「墨」字突出，而詩中的黑色意象也變得更加鮮明、深刻；將「月亮」詞素易位成「亮月」，較原詞更能凸顯月發光的特質。

### (四)具古典風格的新詞仍有創新之處

「鑲嵌古詞的新詞」與「節縮詞」雖帶有濃厚的古典風格，不過詞語本身卻不同於古詞彙，仍具有一些創新元素。

在部分詩作中，志摩以「鑲嵌古詞的新詞」取代一般現成詞，如：「蓮瓢」取代「蓮子」、「劇心」取代「傷心」、「噙淚」取代「含淚」……等，詞義雖不變，而語感卻從原本的熟悉變得陌生，成功為詩歌增添新奇效果。然而其替換方式是有限度的，都是選取意思相近的詞語進行更換，如：「怒叫」改為「怒噉」、「愉快」改為「忻快」、「孤影」改為「孑影」、「肥皂味」改為「胰子味」……等，其中互換的詞「叫」與「噉」、「愉」與「忻」、「孤」與「孑」、「肥皂」與「胰子」意思皆相近，所以可看出此類新詞創造的規律，並非憑空虛造。此種方式不僅能遵守原本語法的共存限制，且在製造新鮮感的同時，又不會造成理解上的障礙，一舉兩得。

至於「節縮詞」，其凝鍊效果雖形成濃厚的古典風格，不過志摩鍊字的方式仍具有創新之處，部分節縮新詞的節縮方式十分奇特，例如：「杜鵑鳥」一般會精簡為「杜鵑」，志摩卻一反常態地留下後面二字濃縮為「鵑鳥」一詞，產生獨樹一格的新詞。其他如：「市井歌謠」本應節縮為「市歌」，而志摩卻作「市謠」；「微弱的火燄」本應節縮為「微火」，而志摩卻作「微燄」；「財富的俘虜」本應節縮為「財俘」，而志摩卻作「財虜」；「柔軟的親吻」本應節縮為「柔吻」，而志摩卻作「軟吻」……等這些都是詩人顛覆既有節縮方式所產生的新詞，可見即便是節縮詞語，志摩亦能不落俗套，為詩歌增添新奇效果。

### （五）自創重疊詞增添新鮮感

志摩詩中的重疊詞雖大部分沿用古典文學既有的詞語，不過詩人並沒有因此而落入窠臼，他還嘗試自創重疊詞，如：「亭亭的」、「喀辣辣」、「黑綿綿的」、「黑遙遙的」、「碧冷冷」、「碧銀銀的」、「冷翩翩的」、「冷鬱鬱的」、「肉鮮鮮的」、「淚怦怦」、「花巍巍的」、「癢齊齊的」、「一餅餅的」……等 25 個新詞，這些詞彙未見於漢籍電子文獻、古典詩詞資料庫，甚至連中研院平衡語料庫中亦未有使用之例，十分特殊。雖然數量上不多，不過將其穿插於作品當中，產生新奇效果，為詩歌重疊詞注入嶄新活力，成為詩歌一大亮點。志摩除了巧妙應用重疊詞寫景狀物、繪人摹聲、抒情感懷之外，又能輔以創新重疊詞點綴其間，使得詩歌語言既有描摹的細膩，又有詞彙的新穎多變，建立了詩人獨特的詞彙風格。

由上述我們可觀察到徐志摩詩歌創作靈活而多變的一面，詞彙融合古典與創新，在規律中嘗試突破，在突破中又能根據詩意作不同調整，使詩歌語言既能塑造強烈的個人風格，又能兼顧詩意理解的功能，志摩在作品上的經營苦心，令人驚嘆。

### 三、古詞彙、新詞以偏正結構為大宗

志摩新詩中的古詞彙與新詞都已脫離單字詞的運用，以雙音節複合詞為主。一般現代漢語的合義複詞之中，以並列結構與偏正結構的詞語數量最多。徐志摩從事白話詩創作，所使用的詞語類型亦依循現代漢語發展，以偏正及並列結構詞語為主，詩中的古詞彙及新詞之詞語結構在數量上皆以這兩類詞語分居一、二名。

其詩歌古詞彙偏好選擇單字詞之前增加另一修飾詞素組成的偏正結構複詞，如：美蔭、飛星、芳醴、靈波、遠樹、悲淚、浮榮、隻影、玉腕、豔影、香肌、浮漚、伏獸、薑黃、橘綠、遊方僧……等，佔 74.6%。其次是由兩個地位平等的詞素組成的並列結構複詞，如：翹羽、脂膏、怨仇、凡庸、尼僧、苦厄、絃索、哺啜、抉剔、釵鈿、肚腹、嫌憎……等，佔 21.1%，兩者共佔 95.7%，超越九成，為其古詞彙中最主要的兩種詞語結構形式。

至於詩人自創的新詞，以偏正結構詞語最多，如：銀鐘、青梗、青螢、青曦、青篁、倦牛、明睛、蹇翁、巨樽、鉅爪、孑影、星群、蓮瓢、藤孃、槐翁、柿掌、腦液、心葉、骨坳、夢趣、詩針、詩線、詩骸……等，佔 77.6%。而並列結構詞語次之，佔 10.3%，兩者合佔 87.9%，也有將近九成的比例，同樣為徐志摩詩歌新詞中最常見的兩種詞語結構類型。

由以上數據可知其詩作中無論是古詞彙或是新詞，偏正結構及並列結構詞語都佔了絕大多數的比例，可見徐志摩無論在古詞彙的選用上或是新詞的創造上都依循現代漢語的常見的詞語形式從事創作。再進一步於規範之下向詞語內部追求詞義搭配上的突破與創新，如此既能塑造作家個人語言風格，又能兼顧詩歌理解的需求。

至於這兩種詞彙在偏正及並列結構的比例上，仍可看出徐志摩的選用及構詞偏好。竺師家寧於《漢語詞彙學》曾談到：「古代漢語的主從式複合詞在出現頻率上要比並列式複合詞少，在現代漢語中，二者是無分軒輊的。<sup>177</sup>」因此現代漢語中並列及偏正結構詞語的數量理應相近，但在志摩詩歌裡的古詞彙及新詞的詞語結構統計上，偏正結構詞語數量不僅都位居第一，而且遠遠超越並列結構詞語，可見詩人在詞彙的選擇或創造上都明顯傾向偏正結構詞語。也許是因為這種帶有修飾詞素的詞彙能以最少的字數呈現最多的訊息，在詞義表達上較並列結構詞語來得精簡、有效率，有助於詩歌語句的凝鍊，特別為志摩所愛。

<sup>177</sup> 竺師家寧《漢語詞彙學》臺北：五南，2009年，頁73。

#### 四、喜用重疊詞鋪陳描摹

從重疊詞的結構類型來看，徐志摩詩中帶助詞的重疊詞數量眾多，共有 116 個，占 64.8%，超過六成，且全部皆為帶助詞「的」之重疊詞，這些帶助詞的重疊詞在志摩詩句中幾乎都是作修飾用。而在修飾成分後添加助詞「的」以銜接中心語是現代漢語使用的常態，因此可知志摩詩作中大量出現帶助詞「的」之重疊詞與其多被當成句中修飾成分有關。

就語法位置而言，詞語在句中所處的語法位置不同，功能也各異，為了觀察重疊詞在志摩詩句中的語法位置偏好，筆者將重疊詞與古詞彙、新詞作比較，統計各類詞彙在句中所擔任之語法成分的數量，結果如下：

	主語	謂語	定語	狀語	述語	賓語	補語	獨立成分
古詞彙	34	2	8	3	7	73	0	0
新詞	20	1	14	2	14	38	0	0
重疊詞	13	8	59	60	12	9	2	27

由上表可看出志摩詩歌中的古詞彙與新詞在句中都是居於賓語位置的數量較多，而重疊詞則是用作定語與狀語的例子最多，其中定語有 59 個，狀語有 60 個，兩者合計超越了全部的六成，是徐志摩詩歌重疊詞最主要擔任的兩種語法功能，在數量上也遠多於古詞彙與新詞。

一般定語與狀語在句中皆屬於修飾成分，而重疊詞本身主要的功能就是用於寫景狀物、繪人摹聲，因此詩人在作品中大量使用重疊詞作定語與狀語，充分發揮了重疊詞的主要作用。不過在定語、狀語之外，其詩中重疊詞也曾出現在主語、謂語、述語、賓語、補語，甚至為獨立成分，數量雖不多，卻足見詩人在善用重疊詞的修飾作用之餘，也會嘗試放至句中不同位置，製造語法上的新鮮感。

因此無論是詞語的結構類型或是語法位置的統計傾向，都可看出重疊詞在志摩新詩中以作修飾成分為大宗。至於細部修飾的對象以運用在「摹人狀物」上的效果最為卓著，181 個重疊詞裡，用來描摹「人」的樣貌、動作的就有 37 個，占 20.4%，而用作描摹「物」的外觀、動作的重疊詞更多達 61 個，占 33.7%，兩者相加超過了半數，可見「摹人狀物」是重疊詞在其詩作中最主要的效果與功能。詩句有了重疊詞的修飾，在「人」的樣貌、動作描摹上能變得更生動細膩，例如：使用「花巍巍的」修飾新人花俏華麗的裝扮、以「纖纖的」形容身形的修長、運用「顫巍巍的」修飾老婦的動作、使用「惺惺」加深惜別的不捨、以「慵慵的」描寫新娘向前行的動作緩慢……等。而在對「物」的外觀描繪上，志摩使

用了許多與顏色有關的「ABB」式重疊詞，如：「黑叢叢的」、「黑濛濛的」、「黑茫茫的」、「黑綿綿的」、「黑遙遙的」、「烏青青」、「碧冷冷」、「青湛湛的」、「碧葱葱的」……等，既能如實呈現景物顏色，詞語形式又較「AA」式重疊詞活潑。此外，志摩也使用了數個呈現觸感的重疊詞，如：「冷冰冰的」、「冷翩翩的」、「冰沉沉的」、「凍沉沉的」、「冰冷冷的」……等，對於這些相似顏色、觸感，詩人能以各種不同的詞語進行描摹，且還能做出區別，足見其描摹的細膩程度，充分發揮重疊詞修飾的作用。

## 五、近九成為突破詞義共存限制之例

徐志摩詩歌中共有 419 個突破共存限制之例，數量眾多，為詩歌增添新奇效果，同時展現詩人靈活搭配詞語的功力。共存限制有兩種情況，一是詞義上的，一是語法上的。志摩新詩中突破詞義共存限制的例子一共有 367 個，佔 87.6%，將近九成，遠遠超越突破語法共存限制的 52 個。其原因在於語法共存限制的放寬雖產生極大的突兀感，但也容易造成詩句理解上的障礙，因此徐志摩詩句在詞語搭配間雖喜愛推陳出新、語出驚人，不過大部分的句例仍是在遵守語法的規範之下打破詞義的共存限制。至於在突破共存限制的句中成分搭配上，「主語 / 謂語」、「述語 / 賓語」、「修飾語 / 中心語」各佔全部的 31.3%、31.4%、34.8%，為徐志摩詩歌中最主要的三種突破共存限制的組合，而這三種也正是現代漢語中最常出現的搭配關係。可見徐志摩在追求新奇語感的同時，是根基於現代漢語語法規律之上來進行改造，因此可同時兼具新鮮感及詩意理解的功效。

## 六、詞語重複使用的比例不高

在徐志摩不同詩作中出現同一詞語的情形很少，展現作者靈活多變的詞語運用能力。為了方便看出詩人在創作上使用語言的習慣，筆者將作品中各個古詞彙、新詞及重疊詞的出現次數進行統計，以觀察每個詞語在不同作品中重複出現的次數多寡，分析歸納徐志摩新詩語言使用的情形。若相同詞語在同一首詩裡多次出現乃是便於詩歌整體意境營造之用，並非詩人的習慣用詞，因此以一次計算。茲將相同詞語在不同首新詩中出現的次數整理表格如下：

	出現五次 <sup>178</sup>	出現三次 <sup>179</sup>	出現二次 <sup>180</sup>	出現一次
詞語個數	1	3	35	346
百分比	0.3%	0.8%	9%	89.9%

由上列數據可清楚看出志摩眾多詩作裡相同詞語出現於不同首新詩的次數不多，出現五次的只有 1 個，出現三次的有 3 個，出現二次的有 35 個，總計 39 個，佔整體的 10.1%，其餘的 346 個詞語都僅在一首詩中出現過，佔 89.9%，也就是說有將近九成的詞彙在志摩的新詩裡只被使用過一次，不會再另外出現於別首作品之中，更換比例極高。此外，即使是重複出現的 39 個詞語，其出現的頻率也不高，大多只重複使用二次，未有超過五次之例。可見徐志摩新詩中的詞語運用是靈活而多變的，慣用詞極少，用字遣詞謹慎細膩，極盡避免重複之能事，其詩歌詞藻內容之豐及數量之大皆令人折服。

本論文以徐志摩新詩作為語言分析的材料，試圖透過觀察、描述、分析、統計……等科學客觀的語言學研究方法來分析文學的語言，找出作品中語言使用的「真」。摒除概括式的語言風格評論，具體而深入地分析並歸納徐志摩新詩的詞彙使用特色，提供文學鑑賞外另一種角度的研究，以求對徐志摩新詩更具體、全盤的認識。思慮未盡周詳之處，還懇請諸位先進賜教。

<sup>178</sup> 僅「夢魂」一詞。

<sup>179</sup> 清音、斑斑的、緊緊的，共 3 詞。

<sup>180</sup> 青林、青條、星芒、香唇、迷夢、山坳、星點、浮漚、哺啜、靜定、豔羨、長蟲、星燐、解化、乖乖、深深、朵朵、輕輕的、悄悄的、深深的、團團的、纖纖的、翩翩的、盈盈的、婷婷的、沙沙的、青青的、幽幽的、赤裸裸、黑沉沉的、黑綿綿的、露盈盈的、靜悄悄的、冰冷冷的、一陣陣的，共 35 詞。



## 參考書目（依姓名筆畫編排）

### 一、徐志摩作品集

- 徐志摩：《志摩的詩》，上海：新月書店，1925年。
- 徐志摩：《翡冷翠的一夜》，上海：新月書店，1927年。
- 徐志摩：《猛虎集》，上海：新月書店，1931年。
- 蔣復璁、梁實秋主編：《徐志摩全集》六輯，臺北：傳記文學出版社，1980年。
- 梁錫華編：《徐志摩詩文補遺》，臺北：時報文化出版社，1980年。
- 楊牧編校，《徐志摩詩選》，臺北：洪範出版社，1987年。
- 顧永棣編注：《徐志摩詩全集》，上海：學林出版社，1992年。
- 韓石山編：《徐志摩全集》(8卷)，天津：天津人民出版社，2005年。

### 二、語言學專著

- 王 力：《漢語史稿》(上冊)，北京：中華書局，1980年。
- 王 力：《論學新著》，廣西：廣西人民出版社，1983年。
- 王 力：《中國語法理論》，臺中：藍燈書局，1987年。
- 向新陽：《文學語言引論》，武漢：武漢大學出版社，1992年。
- 竺師家寧：《中國的語言和文字》，臺北：臺灣書店，1998年。
- 竺師家寧：《漢語詞彙學》，臺北：五南圖書公司，2005年。
- 竺師家寧：《語言風格與文學韻律》，臺北：五南圖書公司，2005年。
- 竺師家寧：《詞彙之旅》，臺北：正中書局，2009年。
- 哈特曼著，黃長著譯：《語言與語言學辭典》，上海辭書出版社，1980年。
- 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化公司，1995年。
- 張慧美：《廣告標語之語言風格研究》，臺北：駱駝出版社，2002年。
- 張慧美：《語言風格之理論與實例研究》，臺北：駱駝出版社，2006年。
- 梅德明主編：《現代句法學》，上海：上海外語教育出版社，2008年。
- 程祥徽：《語言風格初探》，臺北：書林出版有限公司，1998年。
- 湯廷池：《國語變形語法研究》，臺北：臺灣學生書局，1977年。
- 楊如雪：《文法 ABC》，臺北：萬卷樓圖書出版有限公司，2002年。
- 葛本儀：《語言學概論》，臺北：五南出版社，2002年。
- 鄭遠漢：《言語風格學》，武漢：湖北教育出版社，1990年。
- 黎運漢：《漢語風格探索》，北京：商務印書館，1990年。

### 三、其他專著

- 丁旭輝：《徐志摩的詩情與詩藝》，臺北：文津出版社，2001年。
- 方 慧：《百年家族——徐志摩》，臺北：立緒出版社，2002年。
- 宋炳輝：《夜鶯與新月——徐志摩傳》，臺北：業強出版社，1993年。
- 余光中：《逍遙遊》，臺北：水牛出版社，1986年。
- 周伯乃：《早期新詩的批評》，臺北：成文出版社，1980年。
- 邵華強編：〈西滢閒話〉，《徐志摩研究資料》，陝西人民出版社，1988年。
- 胡 適：《胡適文集》，北京：人民文學出版社，新華書店發行，1998年。
- 徐 芳：《中國新詩史》，臺北：秀威資訊科技，2006年。
- 張健編著：《中國現代詩》，臺北：五南出版社，1984年。
- 陳從周：《徐志摩年譜》，上海：上海書店，1981年。
- 梁實秋：《談徐志摩》，臺北：遠東出版社，2000年。
- 程國君：《新月詩派研究》，武漢：長江文藝出版社，2003年。
- 藍棣之編：《聞一多詩全編》，浙江文藝出版社，1995年。
- 香港商務印書館編：《漢語大詞典》之光碟檢索資料庫，商務編輯部著，香港：商務印書館，光碟繁體單機 3.0 版，2007年。

### 四、學位論文

- 朴星柱：《新月派新詩研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1988年。
- 朱碧霞：《高行健小說的語言風格研究》彰化：彰化師範大學國文學系在職進修專班碩士論文，2002年。
- 吳欣蓉：《徐志摩新詩美學研究》，臺北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2004年。
- 吳麗靜：《鄭愁予詩的音律風格研究》，臺北：國立政治大學國文教學碩士論文，2008年。
- 金尚浩：《徐志摩詩研究》，臺中：私立逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1992年。
- 金慧蘭：《現代漢語新詞研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2007年。
- 林婉瑜：《楊牧《時光命題》語言風格研究》，臺北：東吳大學中國文學碩士論文，2003年。
- 許瑞玲：《溫庭筠詩之語言風格研究——從顏色字的使用及其詩句結構分析》，臺南：成功大學中國文學研究所碩士論文，1993年。

- 陳秀真：《余光中詩的語言風格研究》，嘉義：中正大學中國文學研究所碩士論文，1993年。
- 陳偉佳：《論徐志摩詩的格律》，香港：能仁書院中國文學研究所碩士論文，1988年。
- 曾義寤：《席慕蓉詩的音韻風格研究》，彰化：國立彰化師範大學國文學系研究所碩士論文，2009年。
- 賀萬財：《吳晟詩之詞彙風格研究——以重疊詞為例》，彰化：國立彰化師範大學國文學系研究所碩士論文，2009年。
- 劉惠娟：《論陳義芝現代詩的古典風格——從詞彙角度分析》，高雄：國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文，2008年。

## 五、期刊論文

- Curtis W. Hayes : Linguistics and Literature : Prose and Poetry, Linguistics, ed. Archibald A. Hill, Voice of America Forum Lectures, 1969.
- 丁金國：〈關於語言風格學的幾個問題〉，《河北大學學報》，1984年第3期。
- 于紅：〈現代漢語新詞語考察〉，《南京師大學報》（社會科學版），2004年第2期。
- 于全有：〈語序變換的語用分析〉，《雲孟學刊》第4期，岳陽，1994年。
- 方松熹：〈談談語序的修辭功能〉，《舟山師專學報》（社會科學版）第2期，舟山，1995年。
- 王俊虎：〈意象·音樂·詩魂——徐志摩詩歌美學意蘊探析〉，《延安大學學報》（社會科學版）2006年10月第28卷第5期。
- 什克洛夫斯基：〈情節分佈構造程序與一般的風格程序的聯繫〉，見胡經之、張首映編《西方二十世紀文論選·第二卷》，北京：中國社會科學，1989年。
- 史志謹：〈徐志摩詩歌的藝術成就〉，《陝西師範大學繼續教育學報》第19卷第2期，2002年6月。
- 列文：〈論風格學的某些問題〉，見蘇璇等譯《語言風格與風格學論文選譯》，北京：科學出版社，1960年。
- 吳奔星：〈試論新月詩派〉，《文學評論》，1980年第2期。
- 吳戈：〈徐志摩詩歌的審美特徵〉，《長江職工大學學報》第十七卷第二期，2000年6月。
- 李曉峰：〈徐志摩詩歌創作藝術風格略論〉，《承德民族師專學報》，2004年8月第24卷第3期。
- 竺師家寧：〈語言的起源〉，《德明青年》，第28期，臺北，1973年10月。
- 竺師家寧：〈自然科學與社會心理——論詞彙形成的因素〉，《語文建設通訊》，第34期，香港，1991年10月。
- 竺師家寧：〈詞義場與古漢語詞彙研究〉，《紀念林景伊師逝世十週年學術研討會論文集》，臺北：師範大學主編，1993年6月。

- 竺師家寧：〈論詞彙學體系的建立〉，《陳伯元先生六秩壽慶論文集》，臺北：文史哲出版社，1994年3月。
- 竺師家寧：〈從語言風格學看杜甫的秋興八首〉，《中國文學的多層面探討》，臺北：臺灣大學出版，1996年7月。
- 竺師家寧：〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報（人文社會科學版）》，第7卷第3期，2003年5月。
- 周溶泉：〈論新月詩派格律詩的藝術主張〉，《中國現代當代文學研究》，1990年8月。
- 馬 森：〈徐志摩的美學傾向〉，《國文天地》第15卷第12期，2000年5月。
- 袁 慧：〈古代漢語、現代漢語詞綴探析〉，《船山學刊》第4期，2000年。
- 高名凱：〈論語言風格學的內容和任務〉，收錄於北大編《語言學論叢》第四輯，上海教育出版社，1960年。
- 陳石林：〈「詞序顛倒」摭說〉《現代語文(語言研究版)》，第7期，2007年。
- 陳玉強：〈浪漫主義的抉擇與嬗變——論徐志摩詩歌創作分期〉《贛南師範學院學報》，第二期，1999年。
- 陳其強：〈徐志摩詩的形式感與內在精神〉《浙江師範大學學報（社會科學版）》第三期，2002年。
- 許 波：〈論徐志摩詩歌的藝術美〉《常德師範學院學報（社會科學版）》第24卷第4期，1999年7月。
- 康志剛：〈詩美的苦旅——論徐志摩詩歌的意象追求〉《黃岡師專學報》第19卷第2期，1999年4月。
- 趙寧子：〈徐志摩詩歌語言的反復美〉，《語文月刊》，1989年11月至12月。
- 趙寧子：〈傾聽那心靈深處的顫音——談徐志摩詩歌疊字運用的抒情特點〉《語文月刊》第十二期，1991年。
- 趙景深：〈志摩師哀辭〉，《新月》月刊第四卷第一期，臺北：雕龍出版社影印本，1977年11月。
- 劉吉紅：〈論徐志摩的詩歌藝術特徵〉《攀登（雙月刊）》第二期，2001年3月。

## 六、網路資料庫

中央研究院 現代漢語平衡語料庫

<http://db1x.sinica.edu.tw/kiwi/mkiwi/>

中央研究院 漢籍電子文獻語料庫

<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>

元智大學 腹有詩書氣自華：唐宋詩詞資料庫

[http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS\\_WPDB/index.htm](http://cls.hs.yzu.edu.tw/TS_WPDB/index.htm)

元智大學 樂府詩全文檢索系統

<http://cls.hs.yzu.edu.tw/YFP/>

國家圖書館全球資訊館——N C L WWW

[http://www.ncl.edu.tw/c\\_ncl.html](http://www.ncl.edu.tw/c_ncl.html)

中國期刊網（政治大學）

<http://cnki.csis.com.tw/>

教育部《國語辭典》網路版

<http://dict.revised.moe.edu.tw/>

