



论郭沫若与鲁迅的几篇散文诗中坟墓与墓碑形象：心声与生成及现代表现的问题

宇乐文 (Victor Vuilleumier)

(巴黎第七大学, 东亚文化研究中心)

在1924-1925期间，郭沫若发表一系列文章，其中有不少作品被文学史家称为“散文诗”³⁵³。“散文诗”这个概念，无论在欧洲文学史，或在中国现代语境，确实显得有些模糊³⁵⁴。然而，文学评论家会使用这个概念，可有一定的道理：中国现代作家与批评家，都引用它来形容他们的一种文学尝试之一，把它视为中国现代的“散文诗”³⁵⁵。

郭沫若也参与二十年代的这场很热闹的讨论，他曾给“散文诗”下定义，1921年在《论诗三札》（原来寄给宗白华与李石岑的三封书信）中，已有其例子。据他所说，“散文诗”似乎与“散文”、“自由诗”意义相同，基本上跟“诗”或诗性本身的意思不二。“诗”本来特有一种完全不依赖“韵文”或“外在律”的“内在的韵律”，赋予它抒情的维度与意义：“内在韵律诉诸心而不诉诸耳”（337）。郭沫若觉得，“内在的韵律”，便是白话散文诗的主要特征。散文诗何况视为摆脱古典诗歌形式与规律束缚的一种工具，以表现主体的感情。

对郭沫若来说，散文诗（既是“不用外在律”诗）的范例中，有“太[泰]戈儿”（Tagore）、屠格涅夫（Turgenev）、波多勒尔（Baudelaire）或“惠迭[特]曼”（Whitman）等人；其实，他还指出，一些中国古代的著作与作者的作品，也能显示出散文诗的属性（屈原、庄子、李太白等等）（338）。³⁵⁶翌年，在《「少年维特之烦恼」序引》³⁵⁷，郭沫若再强调类似的观点：“有脚韵者可以为诗，而有脚韵者不必都是诗”、“诗可以有韵，而诗不必一定有韵”（309）。不过，他赋予“散文诗”以一种更为广泛的意义：当他讨论散文诗时，便把它与一些他当时所感兴趣的主体（“主情主义”、“泛神思想”、“自然的赞美”、“原始生活的景仰”与“小儿的尊崇”）相联合（309-314）。散文诗的定义，包含着形式、诗性与主题性不同方面的意思在内。

“诗散文”（“韵文”）与“散文诗”之间的区分的模糊性，内在于十九世纪以来对“散文诗”这个观念的现代运用，大概从波德莱尔对它的重视它开始；原因之一，是因为企图取消作为“文”与“诗”的经典体裁区分³⁵⁸。这一点很可能引起中国现代作家的注意；他们把这种模糊性的特征发挥到极端，因为有一些今天

³⁵³ 参看陈鉴昌，《论郭沫若散文诗的诗情向涵》，载《郭沫若学刊》1995年第二期，第70-75；傅正乾，《试论郭沫若散文创作的艺术成就》载《中国现代文学研究丛刊》，1984/2，第176页；袁振声，《论郭沫若的散文创作》，载《中国现代文学研究丛刊》，1982/2，第120页。

³⁵⁴ Michel Brix, *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, Kimé, 2014, p. 13-79.

³⁵⁵ 关于中国现代散文诗，请参考 Nick Admussen, « Genre occludes the creation of genres », in Carlos Rojas, Andrea Bachner (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford : Oxford UP, 2016, p. 578-594 ; « Trading Metaphors: Chinese Prose Poetry and the Reperiodization of the Twentieth Century », *Modern Chinese Literature and Culture*, 2010, Vol. 22, No. 2, p. 88-129 ; « A Music for Baihua: Lu Xun's Wild Grass and 'A Good Story' », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 2009, 31, p. 1-22; 车镇究，《中国现代散文诗的产生发展及其对小说文体的影响》，作家出版社，1999，第4-134页；Nicholas A. Kaldis, *The Chinese Prose Poem, A Study of Lu Xun's Wild Grass (Yecao)*, Cambria Press, 2014, p. 95-142; 孙玉石，《野草研究》，北京大学出版社，2007，第188-196, 222-261页；

³⁵⁶ 《郭沫若全集·文学编》，第15卷，第47，337-338页。

³⁵⁷ 《郭沫若全集·文学编》，第15卷，第309-320页。

³⁵⁸ Michel Brix, *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, 同上。

看似自由诗的作品，然而，当时作家与批评家偶尔将之视为散文诗的范例（例如，周作人的《小河》或沈尹默的《月夜》³⁵⁹）。

在本文的范围中，我们所称作“散文诗”的作品，可以视为“散文”或“小品文”³⁶⁰：然而，它们不是与“正式”视为“散文诗”的一系列外国文学作品之互文性关系也很密切，就是中国作者自己把这些作品介绍为“散文诗”。据他们而讲，诸如此类的外国作品，作为一种新体裁的输入典范，有助于中国文学的现代化³⁶¹进程：主要有泰戈尔、屠格涅夫、波多勒尔、坡（Poe）等作家。简言之，我们以下所论述的文章之所以能视为散文诗，是因为它们或多或少地符合在当时的文学语境下所被承认为散文诗的属性……另外，这些对国外作家的知识、阐释与翻译，在所谓中国现代散文诗的实践和创造方面，发挥重大的作用。然而，中国现代散文诗不仅与这些外国经典散文诗家，呈现某种互文性的维度，而且，它偶尔也会参考非散文诗形式的一些外国文本。可见，中国现代作者对“散文诗”的理解，合乎现代中国特有的文学系统。此外，除了这些文学间的关系（interliterary process），中国现代散文诗的实践，理所当然也展示出与中国多元系统（polysystem）的文学内在性（intraliterary）的例子也很多。

自1924年12月28日至1925年1月7日，郭沫若在北京的《晨报副镌》中发表散文诗系列的《小品六章》³⁶²。这些文章写在郭沫若“皈依”于马克思主义之前：他这一批对散文诗考虑与实践，大约属于他“创造社”时期（1921-1924/5）。据他所提供的日期与信息，《小品六章》是在东京自1924年8月14日至10月20日撰写的；同年四月份，他从上海再回日本³⁶³。

这个系列的六篇文章，显示出几个主要的共同点：它们都是运用语体文写的散文；先进行对一件私人轶事的简洁叙述，然后讲一个道理或者一个间接的寓意，让读者领会出其中所包含的某种对生活的论理性、或哲学性的意义。一件很普通的私人轶事，以及在日常生活遇到的人与物，便被寓意化了。这种寓意化，即使在中国诗歌传统里不无之（咏物诗），也是中国现代诗的一种明显特点，在现代文学的语境下，它更直接地与外国文学相联系着，作为比较抽象的文学实践，能视为一种被输入的文学措辞之一。通过文学书写的现实“波德莱尔式”这种寓化及其变化，在《小品六章》的第一篇，《路畔的蔷薇》，最为突出：“在林荫路畔”上“被人遗弃了的蔷薇”（259），就化为诗的对象。这些六篇散文所展示的主题，也是比较一致的：时间的流逝、人所体会的生活变化、童年的单纯、或大自然的处境等。这些文本所追求的美学目标，在于使具有创造性的主体，展示出它自己的感情与感受；同样，日常生活本身含有一种诗性的维度，惟有儿童能直觉地领会它（《夕暮》），诗人则通过文学创造事业模仿他，而表现诸散文诗里。作者确实在1920年2月16日的《郭沫若致宗白华函》（《三叶集》）³⁶⁴一信中，说着，“原始人与幼儿的言语，都是些诗的表现”，接着叙述他是“得了”他儿子的这样一种“暗示”，方才写出《新月与晴海》半散文、半古典形式的一首诗。其实，这一首诗处于散文与韵文之间，除了引用一些中国古代神话的主题，也主要引入了来自泰戈尔《新月》的一些形象（如孩子、海洋、月亮等）。郭沫若企图以具有“内在的韵律”的散文诗，表示出这种既个人化又自然的声音。《小品六章》的“牧歌”³⁶⁵式的书写，也包含着某种忧郁感：这种属性展示在“坟墓”、“墓地”、“火葬场”、“夕暮”、“灰暗”、“白发”等主题与词汇场域中。

³⁵⁹ 参看，Michel Hockx, *A Snowy Morning, Eight Chinese Poets on the Road to Modernity*, Research School CNWS, 1994, p. 28-51.

³⁶⁰ 傅正乾，《试论郭沫若散文创作的艺术成就》载《中国现代文学研究丛刊》，1984/2，第176页；阿英，《郭沫若小品序》（1935），载《郭沫若研究文献汇要》，第八卷，第251-253页。

³⁶¹ 参看 Michel Hockx, *Questions of Style, Literary Societies and Literary Journals in Modern China 1911-1937*, Brill, 2011, p. 158-186.

³⁶² 《郭沫若全集·文学编》，第10卷，第258-264页。

³⁶³ 参考 David Roy, *Kuo Mo-jo, The Early Years*, Harvard UP, 1971, p. 131.

³⁶⁴ 《郭沫若全集·文学编》，第15卷，第48-49页。

³⁶⁵ 阿英，《郭沫若小品序》（1935），载《郭沫若研究文献汇要》，第八卷，第251页。

让我们转回到《小品六章》末尾第二篇文章，《墓》：

昨朝我一个人在松林里徘徊，在一株老松下戏筑了一座砂丘。
我说，这便是我自己的坟墓了。
我便拣了一块白石来写上了我自己的名字，把来做了墓碑。
我在墓的两旁还移种了两株稚松把它伴守。
我今朝回想起来，又一人走来凭吊。
但我已经走遍了这莽莽的松原，我的坟墓究竟往那儿去了呢？
啊，死了我昨日的尸骸哟，哭墓的是你自己的灵魂，我的坟墓究竟往那儿去了呢？³⁶⁶

如以上所言，叙述者描写了一件轶事：他“戏筑了一座砂丘”，还加带自己姓名的“墓碑”；最后顿呼着埋在失踪的坟墓中自己的虚构尸体。写在最后的这一句，把这段叙述与它所提起的“坟墓”进行寓意化了。这种寓意的修辞格很明显地表现时间的流逝、万物的生成、存在与不变性之无的意义。似乎文学创作是表示这无常之不变性的唯一工具，作为似有非有、似无非无的主体，只能依赖书写与文本，而得知其断断续续的性质，才能为表现。主体处于一种似乎既没有过去、也没有将来的现在。这种经不断变化而再生以及具有动态性的主体，使人想起《天狗》里的“我”，何况，“我”也重复几次：可见，这一篇涉及到主体表现如何可能的问题。况且，叙述着所“做”的“墓碑”，也能视为一种显示着文本与书写本身的镜渊结构：文学创造者，乃是在渐趋消失的“坟墓”上“写”“自己的名字”，呼着生成中的“我”来赋予之以某种暂时的表现与抒情的声音：主体意识到自己在生成中变化着，才能真正变成一个创作者。在文本中的“墓碑”，便是我们在读的《墓》。

笔者建议，郭沫若的《墓》展示出与一定的作品之间的某种互文性的关系。首先，它与屠格涅夫一些作品相联系。屠格涅夫的不少散文诗涉及到类似的主题：例如在《自然》、《沙漏》、《骷髅》等作品有见³⁶⁷。郭沫若把其中的第一篇翻译成中文（《自然》），1920年一月16号发表于《时事新报·学灯》（笔者可惜至今尚未机会阅之）。不知郭沫若是否读过屠格涅夫所有的散文诗³⁶⁸。至少，在屠格涅夫的《自然》中，叙述着梦见自己在地下，遇到一位作为大自然寓意的女人，她孕化与毁灭万物，而不给予人类以任何卓越或特殊的位置。人的道德价值，本是人所幻想的，大自然不以为为是。除了《自然》所显示屠格涅夫特有的悲观之外，用一种更加“中国化”视角来看，让人联想到“天地不仁，以万物为刍狗”（《老子》）、或庄子的“物化”（《齐物论》）。而且，在某种程度上，也合乎着尼采的颠覆价值论（见下文）。

此外，郭沫若1924年2月在《创造季刊》第二卷第二号上，发表了《英国诗人葛雷的「墓畔哀歌」》³⁶⁹，翻译葛雷（Thomas Gray）的«Elegy Written in a Country Churchyard»（1751），加序³⁷⁰。根据他自己撰写的《小引》，郭沫若早在1922年4月已修了这个译本的第一版。

葛雷的这首哀歌，被普遍视为英国文学最著名之一首³⁷¹；法国比较文学家梵·第根（Paul Van Tieghem, 1871-1948）命名之为“浪漫派的前卫”，并把它作为“欧洲十八世纪夜与墓之诗”很有代表性

³⁶⁶ 《郭沫若全集·文学编》，第10卷，第59页。

³⁶⁷ Ivan Tourguéniev, *Poèmes en prose*, tr. C. Salomon et A. Zviguilsky 翻译, Orphée, p. 115, 161, 65.

³⁶⁸ 1921年9月，王统照把屠格涅夫《猎人笔记》中的一个故事翻译成中文（《活骸》），登载小说月报十二卷增刊专号《俄国文学研究》；另外，1923年6月有一本《屠格涅夫散文诗集》发表，包含着四十篇散文诗，不过笔目前无法参考它。此外，郭沫若很可能有机会参考过德文与日文版的翻译。

³⁶⁹ 《红藏 进步期刊总汇 1915-1949 创造季刊 3》，2014，第442-452。

³⁷⁰ *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Gallimard, 2005, p. 580-587.

³⁷¹ *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, p. 1765.

响力之一首³⁷²。这首诗展示出诗人在农村的一座偏僻公墓里进行的一种“夜间与忧郁的沉思”（梵·第根）：他想象着埋在那里的一些素不相识的普通人生活，以揭露社会里的虚空。这首哀歌的特点，在于它即使引用一些西方文学与哲学的典故（死的警告、万物虚空，夕暮与偏僻的公墓等形象），还是少发挥宗教方面的话语；然而，它却展示一种古典主义的委婉表达方式与寓意化对话。这首哀歌的最后部分是“墓铭”（“Epitaph”）的三节，在其中，诗人写他自己的墓志铭（墓碑）与悼词，给虚构的过路人看，似乎他已去世了。以下是郭沫若的中文翻译：

一个薄命的青年全无名望，
□着他的头颅在这儿地之膝上；
学艺底美神不曾嫌他寒微，
幽忧底女神把他当作爱人一样。

[……]

莫更把他的功绩表扬，
也莫把他的瑕疵诽谤，
瑕疵与功绩同在天乡隐藏，
同在天父底胸中怀着意外的希望。（450-451）³⁷³

诗人以富有“学艺”的才能、怀着“幽忧”之病为自己特征，最终在坟墓里与“天父”能融合为一体：葛雷的“墓铭”确实让人想起陶渊明的《拟挽歌辞·其三》（甚至鲁迅同年几个月后所发表的一篇散文诗，《影的告别》，请看下文）。

郭沫若的《小引》中指出葛雷的忧郁性格，还强调“他是对于自然开了眼睛的诗人，他的精神是罗曼主义的前驱”，接着说：“我们古人说：学然后知不足，葛雷是一位诗人，同时也是一位学者，固然古典主义的束缚未能使他十分自由”。郭沫若将葛雷当中国式或创造社式的“罗曼主义”诗人的范例，作为他自己所羡慕的文学家的另一个自我。

此外，笔者也建议，郭沫若的《墓》与尼采的《查拉图斯特拉如是说》（《苏鲁支语录》，Also Sprach Zarathustra），特别是它第二部中的一篇《墓之歌》（《Das Grablied》），展示着某种互文性的关系。郭沫若自1923年5月至1924年1月把《扎拉图色特拉如是说》的第一部翻译成中文，发表于《创造周报》第1-39期，1928年再发表为一本《查拉图色特拉如是说》。除了鲁迅1920年翻译的《查拉图色特拉的序言》（登载《新潮》），或其他多少完整的中文版之外，住在日本的郭沫若，也有机会读不少日文的翻译与关于尼采的研究。

在《墓之歌》，苏鲁支描述一个地方，一座“坟墓岛”（Gräberinsel）：“那里是一座孤岛，是寂寞底坟场；那里是我的青春之坟墓”（徐梵澄译）。这座岛便是苏鲁支“青春”与过去生活的寓意，而且苏鲁支为那些包含着往事的坟墓有所威胁。然而他最终恍然大悟，发现他的“意志”能所向无敌地克服所有。因此，《墓之歌》得出一种悖论性的结论，坟墓乃是复生之处（明显是模仿与戏谑基督教的话语和形象）。苏鲁支觉得死亡与坟墓为意志的持续作证，他呼告着意志，描写它坐在坟墓之中，抱着希望，接受死亡与生成的道理而找到自己的路：“祝福你呀：我的意志！而且只在坟墓之墟，有重苏之升起”（徐梵澄译）³⁷⁴

³⁷² 参考 Paul Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle* 欧洲十八世纪夜与墓之诗学, 1921, p. 35-38 ; *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, p. 1765.

³⁷³ « Here rests his head upon the lap of earth / A youth to fortune and to fame unknown. / Fair Science frowned not on his humble birth, / And Melancholy marked him for her own. / [...] No farther seek his merits to disclose, / Or draw his frailties from their dread abode / (There they alike in trembling hope repose) / The bosom of his Father and his God. » *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, p. 587.

³⁷⁴ 尼采，《苏鲁支语录》，徐梵澄译，北京：商务印书馆，1992，尼采《苏鲁支语录》Dasha 读本(Dashas Lesebuch des Also sprach Zarathustra von Nietzsche), <http://krsna.lamost.org/ref/Nietzsche.pdf>, consulté le 14/10/2018.

(« Heil dir, mein Wille! Und nur wo Gräber sind, gibt es Auferstehungen »)³⁷⁵。它肯定“永恒回归”(Ewige Wiederkunft)的意志(假如生活永恒地轮回,它也接受再过同样的生活),表示着命运之爱(斯多葛派的amor fati)的态度:据苏鲁支的意思,只有这样,生活才能有意义,人才能解放自己。《苏鲁支语录》中有很多地方表示相同的意思,例如《论视象与谜团》篇(« Vom Gesicht und Räthsel »)。同样,在《旧的和新的墓碑》中(« Von alten und neuen Tafeln », 其实把Tafel翻译成“标榜”或“石板”更合乎原来的意义),表示肯定生成而否认存在,再者,由于“后设世界”(Hinterwelten)之虚无,所有价值便得推翻以及更新,何况它以为基础的过去已消失了。而这些主题与哲学观点,由类似于散文诗与寓意化的形式为展示,另外,所引用的形象最突出之中,有坟墓、蛇、行人等等:可见,对郭沫若有所启发之处。

《小品六章》展示类似的主题与形象,特别是《墓》、《夕暮》、《水墨画》或《山茶花》。与《墓》所表示的意义相同,具有创造性的主体通过承认生成的道理而能更新以及发挥自己的表现能力:似乎只有接受处于没有“后设”的世界,个人才有天地,能表达它特有的声音。再说,郭沫若《墓》所显示的书写本身,如同苏鲁支写“新的标榜”一样,肯定个人的价值,以及展示日常生活的诗意。然而尼采式的偶像破坏者超人的形象,在郭沫若那篇文章,化成在生成中的发挥的个人价值:而且这种观念的文学形式,便为白话文的现代散文诗所表示。笔者在此提出假设,郭沫若赋予作为跨文学形象的坟墓与墓碑以这种新意,也把它输入中国现代文学,或许是郭沫若的贡献,至少有一定的影响,因为这种形象在郭沫若作品之外也有见:因而它便属于中国现代文学的系统。

我们以鲁迅的《墓碣文》为例。他也是中国现代散文诗史的重要人物。已有研究证明,鲁迅这一篇与《查拉图斯特拉如是说》有密切关系。《墓碣文》以戏剧化与寓意化的方式,展示着文言(个人和文化的往事)与现代语言之间的张力,而且墓碑也作为镜渊结构,以思考语言与主体及过去的互动。³⁷⁶再说,与郭沫若的《墓》还有另一种共同点,也是与屠格涅夫散文诗相联系。在屠格涅夫不少散文诗中,经常展示叙述着在梦中面对着死亡或阴间的事,然后才醒过来。其实,就《墓碣文》而言,有可能还参考着另一个著名的外国散文家,即是坡(Poe):鲁迅的兄弟周作人曾经翻译了坡(“亚伦坡”)的《默(寓言)》(« Siope — A Fable », 1838),发表于周兄弟主编的《域外小说集》(1909)³⁷⁷(最有趣的是,这本翻译文集都用文言)。另外,鲁迅的一片短篇小说,《白光》(1922年7月发表),也展示与坡的《金甲虫》(« The Gold-Bug », 1843)(在1904年周作人把中文版《玉虫缘》出版了)³⁷⁸一定的互文性关系。《默(寓言)》与《墓碣文》互相联系着,显示同样的石碑辨读与标注形象;另外,两篇散文诗都展示着一种沉默与化石的寓意(这是欧洲文艺对“幽忧女神”的典型再现)。然而,鲁迅的《墓碣文》与郭沫若的《墓》所表达意义,有所区别:郭沫若的《墓》所展示的意思,即使同样涉及到表达个人表现的问题,也不遇到沉默的威胁:如所周知,鲁迅对黑暗世界与往事的态度更加为复杂。不过,两个作家引用类似的形象(坟墓、墓碑)与文学形式(散文诗),对个人表现与语言之间的关系表达不同意思。

让我们细看那些文章的撰写与发表日期:《墓碣文》1925年6月17日写,22日发表于《语丝》第32期,意味着它在郭沫若的《墓》(1925年1月6日)出版以后才发表的。此外,之前在《语丝》第11期(1925年1月26号),鲁迅曾发表了裴多菲(Sándor Petöfi)三首诗的翻译,其中有《坟墓里休息着……》

³⁷⁵ F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, Deutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter, 1999, p. 145 ; Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 145.

³⁷⁶ 参考Hsia Tsi-an, *The Gate of Darkness, Studies in the Leftist Literary Movement in China*, University of Washington Press, 1968, p. 146-162; Sebastian Veg, *Lu Xun, Nouvelles et poèmes en prose*, Rue d'Ulm, 2015, p. 595-598.

³⁷⁷ 《域外小说集》,北京,新星出版社,2006,第9-12页。请参考苏煜《鲁迅与爱伦·坡》,载《鲁迅研究月刊》,2002年底9期,第54-58页;史秀冬,《鲁迅和爱伦·坡作品中狂人形象的比较》,载《河北大学学报》,2010年第一期,第143-144;王吉鹏、臧文静,《鲁迅与爱伦·坡》,载《东方论坛》,2003年第6期,第11-16页。

³⁷⁸ 请参考Sebastian Veg, *Lu Xun, Nouvelles et poèmes en prose*, Rue d'Ulm, 2015, p. 248-250.

（鲁迅翻译的原本最大可能是由J. Goldschmidt在1883[?]年所作的德文版« An dem Grabe ruht »；裴多菲的匈牙利语原本是1845年撰写的）³⁷⁹：

坟墓里休息着我的初恋的人儿，
而我的苦痛就如月亮，当坟墓的夜中。
新的爱从我这里起来了，太阳似的，
而那月亮……在太阳的威力下柔融。³⁸⁰

诗人追忆着为坟墓所寓意的旧情（也比喻着自己的过去），然而也体验一种再生。这首诗展示我们以上所讲过的一些主题与形象：坟墓作为死亡以及再生之处的表现，对此鲁迅似乎也有感受力。然而，也得注意，鲁迅所发表的《坟墓里休息着……》却属于由他翻译的一系列裴多菲的诗，况且，鲁迅对裴多菲感兴趣已久矣（至少自1908年起）。登载《语丝》第9期（1月12日）有两首，另外最著名包括在鲁迅的散文诗《希望》（1925年1月1日写，19日发表于《语丝》第10期），以悖论的表达方式最为特征（这一点，从某种角度来看，与坟墓形象所表示的意义相同）。

笔者试图证明，不是鲁迅通过郭沫若的《墓》才“发现”坟墓或墓碑的形象与主题（或许他还是收到一定的影响），而是揭示在郭沫若与鲁迅之间一种主题性和互文性的汇合。因为在鲁迅以前写的文章中，有其例子，例如，在某种程度上，1923年的《呐喊·自序》（“我在年青时候也曾经做过许多梦[……]我偏苦于不能忘却，这不能忘却的一部分，到现在变成了《呐喊》的来由”）³⁸¹。其实，郭沫若《墓》发表后，在鲁迅作品中所展示的这种形象似乎更加发达：请看1926年发表的《写在〈坟〉后面》最后段落（“惟愿偏爱我的作品的读者也只不过将这当作一种纪念，知道这小小的丘陵中，无非埋着曾经活过的躯壳”）³⁸²，作者把《坟》的文集当作给自己“逝去的生活的余痕”的比喻，换句话说，这一篇文章又是一种“墓碑”、作为表示吊文的镜渊结构。或者也可以参考鲁迅作为散文诗集《野草》的序言《题辞》（1927年发表）：“死亡的生命已经朽腐。我对于这朽腐有大欢喜，因为我借此知道它还非空虚。[……]野草，根本不深，花叶不美，然而吸取露，吸取水，吸取陈死人的血和肉[……]”³⁸³，这里处于人间与阴间之际的“野草”也构成鲁迅散文诗的寓意。

总而言之，郭沫若与鲁迅以坟墓与墓碑的书写表示的意义即使有所不同，然而，他们却以散文诗形式构造一种共同的形象，追问现代主体的表现何以可能。此外，我们也发现，他们所共同参考的作品，有屠格涅夫与尼采的文章（散文诗？）。而总的来说，这种追问归于中国现代文学一种比较普遍的主题，便是何以更新语言与文学（心声）的问题。

³⁷⁹ *Gedichte von Alexander Petöfi, aus dem Ungarischen von J. Goldschmidt*, Reclam, Leipzig, p. 135 : « In dem Grabe ruht mein erstes Liebchen, / Und mein Schmerz war Mond der Grabesnacht. / Neue Liebe ging mir auf, wie Sonne, / Und der Mond... weicht von der Sonne Macht. »

³⁸⁰ 《鲁迅译文全集》，第八卷，福建教育出版社，2008，第132页。

³⁸¹ 鲁迅，《呐喊》，人民文学出版社，2006，第一页。

³⁸² 鲁迅，《坟》，人民文学出版社，2007，第301页。

³⁸³ 鲁迅，《野草》，人民文学出版社，2006，第1页。