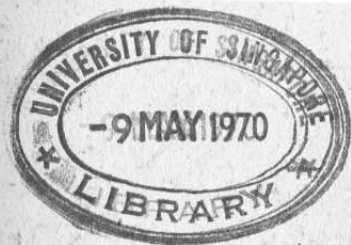


星馬詩人作品



5201
3600

205期蕉風增刊小冊



星馬詩人作品

蕉風月刊詩專號增刊

一九六九年十一月號 **205** 期

蕉風出版社出版 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

馬來亞印務公司承印 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

目錄

寂寞	出了校門	沒尾巴的獸	三個小孩	異域	足印	潺湲流泉	學院派	豹	信仰	裂碎的蝸殼	詩
24	22	20	18	16	15	14	12	10	08	07	04
李蒼	孟仲季	歸雁	牧羚奴	賀蘭寧	沈璧浩	梅淑貞	葉蓁	英培安	沙河	南子	完顏藉

蝶翅	欄柵	幾筆淺淡的變奏	一元論者	月台	心象歷程	難浪渡	古老的夜	本事	憶人	星期日下午	一盞紅燈	不題 No. 1
48	46	44	42	40	38	36	35	32	31	30	28	27
流	謝	藍	陳慧樺	賴敬文	淺丘	吳偉才	凌高	白	文愷	零點零	艾文	綠浪
川	清	夢						卉				

完顏藉

詩

像三文治

時空夾在生與死裡

時間

永無止息的長江

千萬個

昨天

今天

明天

流逝

在加東公園

踱着晨步的老頭悲哀於

露珠與不知名的小花

千萬個七彩的昨日

不如一個黑白的今天結實

我們活

豫羽毛

在卡繆的瘟疫城裡

尼采說上帝早死亡

如今阿波羅十一號又壞嫦娥的貞操

人在二〇〇一年漫遊太空之後

仍看到

生的前門通往死的後巷

有人在絕望中服 LSD 與印度大麻

有人把美夢浸在大彩多多與十個號碼裡

有人在冷氣房大作生活鞭子咒文

有人用苛性蘇打墜樓扼死生命

有千萬種聲音顏色迷你沉淪

沒有一絲音色鼓勵你新生

許多宓曹許多屈原悲哭

只因

同類遭殺戮

家牆傾倒

衆生迷惘

陌生的語言
陌生的手勢
使人與人不相往來

大鐘樓的鐘聲

帶來黃昏

夜當不遠

你驚悸於

生命更加短促 更加貧乏

死亡的脚步越窗而來

在核的子孫當權的世界

且讓我們寄望詩人

請他

指引幸福

創造永恆

彌補空虛

向核的打手挑戰

在昨天 今天 明天

在永恆的路上

立起一塊石碑

刻着

詩活着

詩活着

詩永遠活着

南子

裂碎的蝸壳

月魄是一隻臥冰的天蠶
把淋冷的湖面霧成細紗
兩岸的矮草叢
夜蟲的揚聲器

傾訴：

你是一隻碎壳的蝸牛
裸呈的屍首
如一灘濃黃的鼻涕
支離破碎的月光
也如鼻涕，黏稠稠在湖上

我的童年如月色，如今
腥臭如捐屍的魚群
我們的官能——
一面洪荒的戰鼓
頻頻傳出盪耳欲聾的大浪
結晶的歲月
磨損在冷漠的攷驗裡
一旦成長
總難卸下沉重的包袱
那些重壓

沙河

信仰

始終是一塊不受磁力的
頑石 自己

琢磨自己 自己

雕塑自己 自己

製造光源

（教堂的鐘聲低沉
寺廟的早課蒼白）

始終是一株不受磁力的
自己

（每個星期天

一些悠閒的腳步

一些木偶的腳步

便趕着去填飽

那一座在十字陰影下的
建築物）

（神的代言人

把發霉的日子

夾進那本每一頁摺了又摺每一隻手都觸過的厚皮書
何不拿出去曝曬？

始終是一座不受磁力的

自己的塑像

（把犧牲

去誘惑偶像的口涎

香杖 籤落

木魚篤篤篤

腦袋篤篤篤）

何不站立起來？

英培安

豹

完成那種無用的姿態
他終於蟄伏
在他伏過的陰暗上

有人走來
直又入整塊的笑聲和溼淚
提醒他，叫他忘記昨日新鮮的血
一張不能擴疆的釘床，他的腰上
一件永不脫色的欄柵

若有月，他要月亮
他要她移走那株熟悉的樹林
怒吼及專橫過的樹林
若有星，他要星光
他要她烘乾他的爪印
所有的爪印

他站立起來，膨脹
伸頸，轉身

又伏了下去

（時間的鐵鏽

存在的腐屍味）

他很倦了

他裂着一雙不能關閉的眼睛

睡入空寂

一幅清楚的夜

沉重地擺在他臉前

而且亮得更黑

犬們，以鼻尖觸他留下的濃烈體臭

大聲狂吠

藁 藁

學院派

my way is in the sand flowing
between the shingle and the dune
— Samuel Beckett

噤着掌聲登台。花且
從此掛着長長的馬褂
總有一天，他必超越
總會有着看不見的內臟
揪住長長的帽鬚

易傳曰：天行健，君子自強不息
汝好自爲之

（宮中衆蠟像竟無視我的下凡
吊燈上縱有鬚鬚千根
而陽光一經毛玻璃的折射
驟然都溜進寒衣的袋裡）
台下的眸光皆一致木然

掌聲不絕，不能絕
掌聲溜自掌中
在鬚鬚的暗處

他們會論及葉慈，論及神話
忘却現實有不同層面的詮釋

乃焉孔子將至

甫出爐的化石

自太古沿用下來的文法

以及關漢卿和六書

據說，兀鷹族都低喙而逐

却拖曳永恆的飢渴

誰又會願及

六書的翻譯深具道德意義？

那些花

每天炫耀着不同的色彩

那些鳥

每天擺進不同空間的黑地

那些頭小身矮的小女孩啊

從噩夢中的紅樓驚醒過來

猶攬着黛玉的腰肢。纏綿啊纏綿

光芒和學院派

電話簿和尤麗西施

六九年九月

梅淑貞

潺湲流泉

瘦細如楊絲

空寂的潺流

流泉的點點星星

濺飛紅袖

重重繁復地綉滿

微塵揚紛

意亂的銅鑼車笛

纏繞於溫植的銀樹上

蓬鬆的林木

根根枝葉連牽

千般的豪華

碧水浣紗

竟能洗淨幾許翻滾的朱顏

沈璧浩

足印

流浪的風

吹起哨子

繞道裸露的雙肋

就在潮水歸家的前夕

足印們紛紛逃亡

都離散了

從此 胸中有太多足印

大海的胸中

已經凝鍊

結成一粒藍色的

過去

再回來時，大樹

害成很重的相思病

浪花向我走來

不幸掉失了，一個

頑皮的乳名

我與潮綫平行

爲了踩出更多足印

賀蘭寧

異域

(詩簡)

是異域才有雪寒

有不解相思的袋鼠。是異域
你才獨數三百封鄉土味的信
讓短睫織出整串的懷念

過了今年，要設宴的都已設宴
該成長的都會成長

常孤寂的將更孤寂

只剩我拖着情義的長尾

當你所愛的故人成了牽線能手

三年後，日夜加重的不是行囊

是你那濃似黑咖啡的思鄉症

是你我的感情

夾在兩地的高張頰臉之間
夾在挪揄的目光和表情裏
永不磨蝕

唉唉，如今

若我斷足，誰送來同情和慰藉

若你被焚，誰是自願滅火的人
誰邀我踏出迷津，在此地
誰與你並肩涉過污濁的淺灘
在異域，雪寒的異域

幾次獨飲沉思

思不出清澈的杯中要照出什麼
有意義的生命該在何處流落
去你那裏，去雪飛的郊野
面對千山皚白而跌坐
或隨你到荒涼守篝火露紅
不見人煙，只念天地之悠悠
念天地之悠悠啊

（一九六九年十月重改）

牧 羚 奴

三 個 小 孩

他的小弟和小妹

閉目走上屋脊

他鑽過鋼骨水泥的黑夜

去把一口腥味的無言吐向窗

想吐到窗外

夢像殘紅

都落在矮矮的生靈上

黎明在野貓的牙齒上閃光

那個小孩的臉

戴着

血的龜壳

在小弟和小妹的睡眠之間

他的母親把他抱起

像最初的劇痛

她不知道傷在何處

孩子的眉毛是一小辮一小辮的辮子

在初始時

只記得她不會代他們接受聲音

賣公仔的小販吹着口哨

一個真音

一個假音

賣公仔的小販吹着愛情的小調

三個壞脾氣的小孩

齊頸被吊起

賣公仔的小販不知道

他們的喉管長滿彎曲的荊棘

一九六九年十月廿五日

歸雁

沒尾巴的獸

喧囂地吵嘴，吼聲
展示機關鎗的雄姿和尖銳
創造的手，必須潺弱地
交換失去聲帶的咒語

那暴陽，水銀的膨脹和時間的消逝成正比
黑皮膚的柏油路有被輾斃的痛楚
反映風塵，三千里路那雲那月
皺紋是多稜角的水晶體
呻吟者已植了滿額

讓汗珠冷切很神經質的沸騰
顆顆晶瑩
在憤怒上化為蒸氣
孃孃上昇
視線永被煙霧所駐

是自棄抑或是嫉世憤俗？

嬉痞士的口哨自嘲也揶揄
吉他的斷絃，歌聲走調得很自然
從舊金山到馬薩諸塞
燈柱寂寞瘦了身體

以炮彈的呼嘯奏樂
導火線發出吹不散的焦臭
在內外兩個戰場對峙
解剖地球
以透視很猖獗的自私

織夢，分夢，夢的碎片
似流彈割裂自尊
吞噬腦漿的滋味
舌頭必嘗一股甜感覺
血腥已染紅每一片唇
印在每一個蒼白的頰

（八月廿二日重修）

孟仲季

出了校門

爲了趕赴升旗禮而加步

爲了會考將屆而哮喘

師長的言貌 同學的譁笑

像是難治的頑癬

遠行 或

不遠行

猶憶電動鐘草機的聲响

週會的窃語 食堂的喧嘩

女生的隱約胸衣與裙裾

於透明時間的濾色霧的綜攝下

或有這麼一天 數年之後

驅車路過 投目

辨識昔日的課室

遂想起爲了桌位而爭執

而理想如滾動的膠輪

胎紋不斷簍入泥砂

某種感覺器官雖敏銳而失常

神經中樞上了麻醉藥

於現實與回溯的交感旅程

一陣痙攣

.....

鐘聲並不能喚回

早天的曙色

一九六九年九月四日

李蒼

寂寞

1

我想寫一封信：

一片空茫不安的海灘

浪潮已經作別

瀟去的夕陽，未熟的月

不快樂地沉落，升起

我的足印

深深地陷入

晝夜

苦待海潮的再訪

或者一縷白髮的夕陽

一角黑髮的月

我的足印

無奈地熟悉

彼此的容顏

2

我想寫一封信：

我的愛人

在一個青春的早晨

從郵差的臉上

讀到一片荒涼的海灘

橫行的蟹已帶着家族遠遠遷居

乾枯的樹葉與枝木

逐日容忍我死寂的登音

我的愛人

憂鬱地看着郵差帶笑離去

他永不知道

我的愛人

何以哭着轉身

在一個這樣溫暖的清晨

3

我想寫一封信：

教自己忘記

我曾經難過地踽行

在一片已被遺忘的海灘

我的足印

已不想再等待

時間

在它們身上復印夕照與月影

當有一天清晨

我醒來時發現

我正祈求

茁長，像一根勁草
自己的夢
在我的愛人
轉身滴下的淚灘中

4

而那帶笑離去的郵差永不知道
在一個芬芳的清晨
我的愛人何以哭着轉身
她手上握着
我此刻寫的一封信

（一九六九年十一月一日午夜）

綠浪

不題 No.2

在死寂裏

你的沉思是唯一流水

淙淙

月就鑽穿千葉

鳥就睜眼聆聽

只因這是唯一的

露珠閃閃而動

你的沉思是唯一的

百重黑影迎面撲來

你手握的 眼視的

靜 你沉思

夜就分成兩溪

自你左右而去

搖撼整座的石壁

你是唯一的動

你的沉思引起迴响

夜爲你不安

夜爲你而有生氣

六九年十月

艾文

一盞紅燈

忽然有小毛毛蟲
爬呀爬我枯竭的腦

一盞紅燈 灼灼
擱在我鼻樑上

我不知道
這樣子什麼意思
我醒來 我好像醒來的
在一條柳枝上
被風狠狠的刮
我死命扭
我感到孤絕

一座卡車又一座坦克
轟隆隆滿天價响
轟隆隆擁擠着耳鼓

我名字要別的詮釋
好像我很不耐煩時
要扭斷肚臍
要出世 我很痛苦

耶穌落在馬槽稻桿裏
耶穌雙手攤開信仰
我雙手死命扭
小小小小的柳枝
而危機伏在我名字

我不知道
這樣子又是什麼意思
我醒來 我好像是醒來的

一盞紅燈 灼灼
擺在我鼻樑上
我不能不看見
我不能不感覺得

(六九年九月四日)

零點零

星期日下午

星期日下午

歌已經唱完

所有的樹影

自琴鍵悄然隱去

縱令風再大些

雲再亮一點

你走過一排

關着門的店戶

沒有什麼顏色

笑着走來

貼不牢昨日的熱鬧

被踐踏成碎片

縱令風再大些

雲再亮一點

唉

先生。

星期日下午

畫不出什麼風景來

畫不出什麼風景來

文愷

憶人

不幸滑落

自一壁高亢的懸崖
該怨的

是那一種天空

胸中本有千葉遮攔

竟遮攔不住

浙瀝的雨

黛色的山

碧波の湖

眉梢的高潔

回眸的深意

七色的花徑

跨向幽美的園林

偷偷地寫着

小那小的名字

本事

白
堯

1
在山村，
黃昏早來了，
下垂的雲，
上昇的樹，
在那裡
湧
向你的門窗。

2
那夜，
從小店出來，
夜已很深了，
你還說着詩，
那麼固執地，
不理我的雙手
已冰涼。

3

文學院前面，
只剩下
一樹蟬嘶，
在這好靜的
日午，
在樹蔭下，
正好翻開一本書
蓋在臉上
打盹。

4

校園
小徑的盡頭，
開着一叢
小黃花。
去看看，好嗎？
我看見的
卻是你髮上的
黃絨

5
等你

在鬧市中，
怎麼還不來呢？

人潮

流過去了，

你卻在

對街的燈柱下。

凌高

古老的夜

那座荒蕪的果園

皆是寂寞的

星光，何忍割裂

樹樹的無聲

古老的夜

罩着祖父留下的煙味

像一則神話

在口與口之間流傳

匆忙地，從上一代到下一代

許又要想起一些什麼的

清明時，會有一陣

小小的雨

雨來，落在兩地

隕前，翩翩黑蝶飛舞

而三百哩外可見冥冥燐光？

飛赴，飛赴

那夜呵，那古老的夜

竟撲落無數淚滴

樹樹，在星光之下

無聲，割裂

吳偉才

難浪渡

暮晦

樹肩外

一株自己築構成的瘦姿

佇立

獨自凝視已久

無河 也無岸

心境是湖

髮外是醒覺後的空曠

無船 又苦我雙足已根沉

我難以浪渡

惟靜默在此

側耳

聒噪也在此

天空劃過 一聲悄然鳥音

一瞬難抹的眼語 默默向我

她的唇間 常給我豆蔻的芬香

但蒼白似我 已難染華色

日後的陰影

如一雙舊鞋的廻響

午夜走入我凌亂的夢中
腮是濕的 夢中 手也冰冷
遮住自己半邊正在焚掉的臉
不能讓她看到結局
血在危坐 喘氣急急 心臟驚悸地跳動
這人終會就如此在桌上張口離去 而
孕墮的那枚果實
只走到喉部

悵望中 抖縮着醒來
但仍割不下那匹情髮
抹不淨那片湖上的紅霧 我又願沉睡
悄然摘掉眼內那株企望
她用心鎖我 一個
不能脫鎖但必須脫鎖的人
終會斷臂 抱空

逐漸消形

自知寂滅前會有些微顫慄
如
一葉之

飄……………墜……………

淺丘

心象歷程

驀然驚覺自己竟偏身於
草木盡燼的廢園：焰，塵煙
與蒸騰的薄霧滿眼
不容抗拒的空無感覺，撲落
暴曬下每吋肉體所身受的
乾竭
臉色如冰寒的潭，如毒藤
纏生呀纏生惑亂的根莖
一俟覆蔭消褪，必有憤激
急遽地遁入輓詩的淒哀
啊憤激，胸腔內擁塞的許是
判意和掙扎
轟然落止，雷音撼動疲憊的心跳
足印沒於激流，胸懷隱逝
向潮浪和荒渺的方向
什麼時候晨光熹微
那鬱苦的內裡的燃燒
緣着負創的囚凍的無主的主調——在迷失的變奏中拔高
乍躍，直入幽暗的窺味

問誰人臉色黯灰？在破碎的
呼喚聲中，淚痕伴隨雙頰而清滅
灰燼伴隨廢墟
一叢風雨，披帶着淚光，紙灰
和敗葉的顏色
一筆一筆摹寫着痛苦的年序

我已然蒼白，如青煙……………。

賴敬文

月台

夜是一面銅鏡

那兩人往它淺照一下

發現兩株盤根的椰樹

成絲地掛滿叮嚀

這樣子盪個不停

他們看見滿身惆悵的軌道

編着不快的歌兒

他們把夜挽留了一回又一回

好讓一聲又一聲的汽笛

不斷搖撼脆弱的枝葉

荒涼而蒼老地彎着身腰

他們的手上

仍然捧着多年的圓月

詎知

整座夜倏地塌下：笛聲緊了

銅鏡便碎作遍地的火車票屑

月分爲二

黯然地冉冉升起
暈黃的月光
無力地剝下
纏住樹身的夜
星閃，燈茫，有一座騷動的海
浩瀚而澎湃
他們拼命想游出去

這裡是月台
他們的眼已經疲乏，沿着隄影深處
有一條流不動的老河
逐漸氾濫

他們挽留不住夜
兩岸的沼澤必須化作軌道
不再泥濘而難行

這兒仍是月台
夜仍是一面銅鏡
不快的歌兒未散
他依然獨自盤着根

——六九年八月十三日下午

陳慧樺

一元論者

我們不能不望雲

輕輕的浮在春天的樹梢

或是秋天的紅暈貼在地平線上溶解

一種要從臍帶裡躍出之姿

使得久未操作的樹莖翹起

在沃野 每一根蠟燭都指向碧落

對峙的張力各各

迸自鐵砧的鏗鏘

隕石與隕石撞擊同溫層外

目迸億兆火焰 獨角獸

在圓桌或長桌邊怒吼

白鯨輕輕駛向加勒比

等待應響地中海風雲詭譎：

孟子對曰：王，何必曰利？

我們不能不望雲

在溪畔 透過一系列松林

遨遊域外

循着魔術師的手擺

天空藍襯底的八卦圖

或是伸手撫平草裙的纏摺
頭枕在情人的子宮裡寧長
或是彩筆一抹 悠冥冥的
聲音踏過雨裡的石階

風瀟瀟兮易水寒

域外的步伐是拋物線的
以及諸如一加一等於零
青苔在太陽穴上長……

讓靈魂的鐘擺擺平

讓蹺板上各坐着半個我
我們

人類就會辨別風雨電的顏彩
當他從域外來

傍晚坐在爐邊共敘天倫
然後折入富麗的荒原去
媾合在風裡

當他眼睛被雲吞去

公式是一加一等於一
一種窈窕的生命

藍夢

幾筆淺淡的變奏

海的舌尖

繇薄暮色

一種巨人的笑聲

將眼波浮沉

一株接力一株陽光

患上枯乾症

有被誤解與遺忘的痛苦

他仍不想離去

一種必然且無聲的交響

龐大的血管中

有疲乏愛流浪飄遊的屋子打盹

蹲着的高腳獸

作每日定期的排泄

天體運動場擠滿了買長期票的人

熱帶熟練地裸露私處

而雲的遊園

飛的族類驮着羞罵聲找伴侶溫存去

定律的彩劇

聲响起伏起伏遙遠而去

自然的巨掌替我整修最新的髮型

而飲過度酒精的當兒

夜竟這樣向我潑來

急速地濺黑我滿身

一九六九年九月。砂越勝古晉

謝清

欄柵

總是那麼牢固
數百年無法氧化
釘在陽光
任最柔的雲也擠不過去
女人們盛裝而出
滿目怒放的幽蘭
而男人們笑得很冷
裂開的鯨嘴
友情，他們秤得很準
咖啡和百蘭地畢竟有異
相握的手，感到
溫度不高
笑臉不代表喜悅
一種寒流，在溫血裡遨遊
所以有人不能獨立生存
有人在日夜交替的剎那被吞食
做了生命傀儡
成爲別人的寵獸
欄柵如爪
許多自由死於束勒

更多的臉譜被製與戴用
被困的掙扎
惟欄柵太牢
柵內的盤食誘人非常
而柵外那片大藍
無際，任你翻飛
一個宇宙，或者
更大
若你有翅

(六九年四月廿六日)

流川

蝶翅

——菩提樹再度落葉

一份期待

簫鈴不甘耽於寂寞

就是我們狂舞的時刻

我們飲風，我們展翅

一種窮人過節日的心情

我們不願頹息，恆在紛飛

但不得不頹息

躺在碧綠的長廊

任強悍的腳板瓜分，我們

逐漸貧血

逐漸入土

藍汪汪的季節

在有秋天的北方，古時

有一個哲學家夢着我們

有一個詩人歌頌我們

我們何其蒼茫

何其飄逸，又

何其鏗鏘

我們有過崢嶸的日子

翔於涅槃着的祥和

當我們豪飲陽光

我們再度投胎。呵

這是另一次的璀璨

另一份期待

UNIVERSITY OF SINGAPORE
LIBRARY

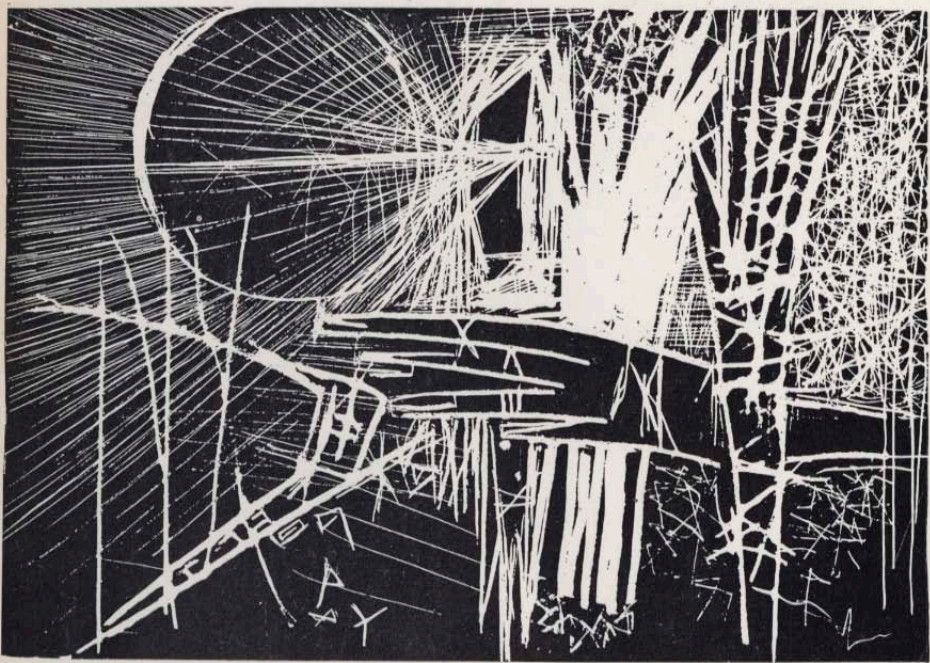
poetry

UNIVERSITY OF SINGAPORE
MAY 1970
LIBRARY

number • NOVEMBER 1969 • 養風



專號
205





編輯人 姚 拓
 牧 羚 奴
 李 蒼
 白 堯

205 期

蕉風月刊 一九六九年十一月號
CHAO FOON MONTHLY. NOVEMBER 1969.

蕉風出版社出版 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

馬來亞印務公司承印 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

友聯書局代理 No. 303, North Bridge Road, Singapore 7.

馬來亞圖書公司代理 No. 22, Jalan Bukit Bintang, Kuala Lumpur.

KDN 4285

定價五角

本期增刊星馬詩人作品一冊

二〇五期目錄

封面設計 ○ 陳瑞獻

一九六九年諾貝爾文學獎得主沙姆爾·畢克小傳 04 黃 裕

沙姆爾·畢克的詩 06 施繆陀譯

詩人與時代 08 孤鳴譯

姐黛伊娃的詩 14 李明村譯

印尼新文學「四五年代」扛鼎詩人凱力·安華 20 西阿漢

凱力·安華的詩 23 西阿漢譯

U·沙峇的「羊」 27 羅德節譯

橄欖色的聲音 30 藜 藜

洛迦的詩 37 西 子

別拉里貝羅的詩 39 芝芥譯

論詩的現代化 42 孟仲季

釋波特萊爾的「交應」 57 雙禾譯

摩根史登的詩 62 施繆陀譯

多風之夜狂想曲 65 牧鈴奴譯

艾略特的「多風之夜狂想曲」

69 牧鈴奴譯

玫瑰，純粹的矛盾

74 李苜蒲譯

里爾克詩五首

76 牧鈴奴譯

里爾克的兩部巔峯詩作

80 藁秦輯譯

來自超現實主義星座的 R·莎

84 叔海美譯

詩人詩想

87 集體執筆

風訊

95 編輯室

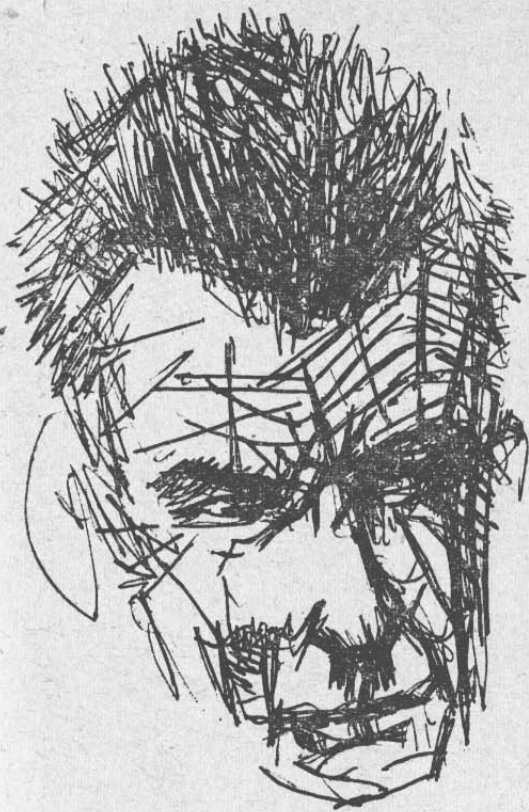
稿約

我們希望作者們寄來的作品是：
態度要誠懇的，不要虛假的；
表現要創新的，不要模倣的；
內容要紮實的，不要浮淺的。
文責由作者自負，版權由我們與作者共有。我們能給作者們做到的，是，作品刊出後一個月內發出稿費。目前的稿費不算高；如果蕉風的銷數增加，我們願意給作者們較佳的稿費，同時希望作者們給我們最好的創作。

一九六九年諾貝爾文學獎得主

沙姆爾·畢克小傳

黃裕



牧羚奴為沙姆爾·畢克所作的遺像

一九〇六年，沙姆爾·畢克 (M. Samuel Beckett) 生於都柏林附近的 Foxrock。他在 Ulster 受中學教育，嗣回到都柏林三一學院。後又到巴黎的師訓學院教授英文。

一九三〇年，畢克發表一首詩：Whoroscope，時年廿四歲。翌年發表一篇論普魯斯特文章。他又回到愛爾蘭，在三一學院教授法文。

一九三二年至三六年間，他四處雲遊：英國、法國和德國等地。這其間，他寫了一些詩，於三五年結集出版，書名「Echo's Bones」。兩年後，他定居巴黎，作品「莫非」(Murphy) 在倫敦出版。

一九四七到一九四九年，他寫成「摩羅哀」(Molloy) 和「等待哥若」(En attendant Godot)。前者於五一年出版，故事內容是關於一個必需住在逝世了的母親的房裏的作家的，以及這個作家對生的獨白。後者在一九五二年出版，他因此書而贏得無數的觀眾。在這部作品中，艾斯特拉貢 (Estragon) 和拉粒米 (Wladimir) 兩人正在等待第三者：哥若。哥若不在，人盡頹喪，接近瘋狂，完全失去了生的意義。可是，哥若不來，他隔天才會來。

一九五七年，畢克上演「散會」(Fin De Partie)，這是一次巨大的成功；隨後四年，他出版「何以如此」(Comment c'est)。至此，畢克已是現代文學創作的一個重要作家，他的作品得到廣泛的批評分析和討論。一九六三年，他在法國劇院上演另一部劇作「啊，美好的日子」(Oh les beaux jours)。內容寫一對男女正在一座小丘上受埋，一直埋到腰部；劇情的發展是：那對男女一直往下沉入丘中。維尼 (Viviane)，那個女人，一直自言自語，盡說些關於生命、財富、時間和死亡的話；她以荒謬可笑的姿態獨白，情形是那麼可笑，最後使她心碎絕望。沙姆爾·畢克的劇作在世界各地被搬上舞台。

畢克描寫人的貧窮，人的慢性分裂，人的向無形或抽象之回歸。他以他的筆，展示那慣於絕望的人類的絕望。人已經變成一個噲噲嘖嘖的呆子，嘮叨地講着他的生活，他自己，講着空無。世間沒有一樣事物是真實、美好的。人已失去了

一切，當失去上帝以後。人孤獨，被遺棄，他徒然地希望和期待一些無用的東西，那些東西永遠不會到來。

今年十月廿三日，瑞典皇家學院將一九六九的諾貝爾文學獎頒給畢克。他今年已達六三高齡，他將獲得為數三萬鎊的獎金。這位給歐洲現代戲劇巨大影响的重要作家，幾年來都是呼聲很高的獎金候選人。

畢克雖是愛爾蘭籍，他的大部份著作却以法文寫成。他跟法國戲劇活動的關係，有廿年以上的歷史。

沙姆爾·畢克的詩

施繆陀譯

1

再次，那最後的潮退
那死去的礫石
那拐彎，然後那步伐
朝向那殘亮的城鎮

2

我是在沙中滑行的水道
在礫石與砂丘之間
夏日的雨洒落在我的生命上
在我身上我的生命奔逃我的生命追我

且將了結它起始的時日

在這貴重的頃刻，我看見你

在後退的濃霧的幕幔中

在那兒我將不能踏那長而流動的門檻

並且生存，在一扇開啓又關閉的

時間之門

3

我願我的情人死去

以及雨水洒落在墳墓上

以及我行走的街道上

哀悼最先和最後愛我的人

六九年十月譯稿

詩人與時代

麥克利斯訪問談

孤鳴譯

美國詩人麥克利斯 (A. Macleish) 是被認為最有資格來談論「詩人與政治的關係」的一位。他本身是詩人，其作品如：Conquistador (1932), J.B. (1958) (此劇本被認為是喜皮士的經約，但是他自己否認。) 以及其詩集，都得到極高的好評。在公共服務方面，在第二次世界大戰期間，他曾在國會圖書館任職，在哈佛大學當教授，做過助理國務卿。他住過巴黎、紐約及華盛頓。目前卜居在 Amherst 的一個清靜而古老的田園裏。行年七十六，還是時常到鬧市去演講或誦讀他的新作。最近他和 Dialogue 雜誌的助理編輯談及有關詩人的責任和詩在當代社會的地位。以下是他們的談話記錄：

問：麥先生，幾年前你曾經以一種輕視的語氣談及美國作家沒有參予政治，有時甚至連爲自己或爲作家的自由而辯護也沒有做到。你是否認爲目前的事實還是如此？應該如此嗎？

答：我覺得過去的三十或三十五年代，是個政治時代。在這樣的一個時代，根本是不可能逃避政治的。當三十年代期間，有人企圖在詩的藝術和政治的事實之間，劃一條分界線。我覺得這種企圖是誤導的，不能這樣做也不應該這樣做。詩之所謂是詩，在於它能够處理任何一種人類的生活經驗，而政治經驗，可以肯定的說，也是人類的生活經驗。因此，沒有人可能在這樣的時代裏採取不理的態度。

問：作爲一個詩人，他能够做些什麼？是否這將會引出一個舊的看法來——那就是藝術是反對宣傳的。

答：你的意思是說詩滲入政治成份太多，造成衝突，不能不把詩成爲宣傳品。我的看法是這要看這位詩人個人優良品質如何來決定。愛爾蘭詩人葉慈 (Yeats)，當他能用英語有所作爲時，即參入愛爾蘭政治。不但如此，還參加實際活動。用他的詩爲武器。Responsibilities 這是一例。沒有人認爲他這樣做是宣傳，他成爲一位偉大的詩人。最近的例子也是如此，P. 艾呂雅 (Paul Eluard) 的詩，也時常捲入法國的動亂中。我覺得如何處理這種事是件個人的責任。個人有責任建立起一個崗位，找出你實在的信仰，把這種信仰放在時代的前頭。近年來，在美國文藝發展上，最使我激怒的，就是作家屈服在時尚之下。他們如羔羊似的，不能自主。雖然這些作家本來並不是如羔羊似的。他們不經詢問或思想過，就接受生活是悲劇，荒唐的看法。他們還說：「這是事實，以前的人不承認。」其實這些作家根本沒有如此感覺，不相信生命是沒有希望的悲劇，行爲的表現也不是如此。可是他們還是如此說。法國的馬洛婁 (Andre Malraux) 是一位十足持有相反看法的作家。他從不跟隨時尚。雖然有一個時期，他反對法西斯，和法國共產黨一樣，傾向時尚。你記得他說過，他是在抗德時期與法國「結婚」。從那個時候起，他將他自己認爲法國應有的立場委託給法國政府。毫無疑惑地實行他的信仰。目前他也採取此種態度來寫他的「反回憶錄」(Anti-Memoirs)，我希望本國會有幾位像他這種人出現。

問：在美國有像馬洛婁這樣的人嗎？我想到你，你覺得如何？

答：不，我從未像他那樣地活動過。我在另一方面活動。馬氏是屬於前驅者這一類的。在美國比較接近

他的人是海明威。不過海明威在冒險方面遠在政治方面。當西班牙內戰爆發時，海明威，John Dos Passos 和我三人以此戰爭為題材拍一部電影，荷蘭電影工作者 Joris Ivens 任導演。片名是 *The Spanish Earth*。海明威赴西班牙去寫劇本。但是他參加活動多於寫作，結果在行動中中彈。第二次世界大戰，諾曼地登陸後，他任當地通訊員，再一次他又介入行動中。你可以這麼說，他「介入」的目的，是出於一種冒險的精神，而不是如馬氏那樣是出於一種「確信」後才行動。假如有一個社會需要被了解，像詩一樣地可以被了解，那就是我們現在這個社會。我們的國家正迫切需要恢復一種信仰，一種自尊的感覺。我們應該努力地向當代文藝作品中去尋找幫助。

問：作家時常是時代的反對者。你自己也寫過作家時常跟時間鬧翻這樣的話。在一九三〇年到一九六〇年之間，情形是否有不同？

答：是的，在三四十年代，有大量帶有暴力性、諷刺性的作品產生，對美國資本主義制度大感不滿。但是同時跟着來的另一種信仰，就是對美國人民的信仰，你願意的話，可稱之為無產階級。（正確地說，沒有美國無產階級這件東西。）在卡爾·桑德堡（Carl Sandburg）的「是的，人民」（*The People Yes*）就有這種信仰。另外一種不是信仰，而是一種假定。認為有些東西可以補救社會的崩潰——不景氣。在經濟上有所做為，重新建立新的經濟體系。如此，作家就能在一個有缺點的社會裏，想到一個理想的社會。

這是過去的事。像這類的問題目前就沒有提過了：「你能够做些什麼？」答案可能如此：「讓我們先打倒它，然後才去找。」

問：你是否覺得作家有責任做出有肯定主見的貢獻？

答：我不曉得作家是否有這種責任。但是我看不出他們要如何避免這種責任。作家所關心的就是人類的處境。目前我們是處於歷來最奇特、最迫切的時代。這裏倒有個問題：其一是因為人類社會，不但是在美國，而是包括全世界的人類社會，是在經歷著一種可以談論而不能下定義的危急變動。其二是從來沒有一個時代比目前人類更自覺，更關心自己。他們望鏡自照，在靈魂方面找辦法。有人說目前的時代需要藝術，需要詩，這是以前的時代沒有這樣地需要過的。除了藝術另無他途。假如你

去給精神病學家看，他會引詩句和你談。

問：詩人如何達到這個境地？是通過詩，還是直接參入政治活動？假如詩人參入這種活動，是否將產生藝術和此種活動所造成的緊張不安。你能否告訴我你個人的經驗？

答：可以的。你知道我四十五歲時在國會圖書館做事，五十歲時為助理國務卿。可以這麼說，一些有關國家事務都是在我五十多歲時做的。人到了這個年紀，一切都顯得很具體化。我不會想到我是戴着兩頂帽子或是兩套衣服。只有一條路可走。那個時期是個殘酷的時期，所面對的問題都是有關人類的——人類情感方面的。而我處理的方法就是根據人類自然情感來處理。做為助理國務卿，我要負責安排一九四九年的舊金山會議，這會議成爲以後的聯合國。對於聯合國的設立，我的見解是很明確的。那就是人類偉大之希望當從此而生。我並沒有這樣想：這是個好的概念，讓我們來談談關於現實的問題，現實與政治策略問題，我現在不能做，不曉得如何做，諸如此類的想法。因此對我來說，我的工作與藝術，並沒有什麼緊張，或是矛盾的地方。我覺得不論你從事於公共服務工作，或是坐在你屋後的小山上，處理世界事務的方法，就是要自然。對於藝術家處理他的作品，也是如此，沒有其他的方法。至於詩人如何去達到政治問題，我的看法是如此。有關藝術創作是件個人的事，與群眾無關，除非群眾介入個人的地位。古人時常談及人類靈魂的事，那就是有關個人的現象。當你以統計學或社會學家之方法來處理人類靈魂時，你就失去了你的創作。那時我認爲你已成爲一個宣傳者。

問：是否有任何特別的形式，促成你以特有適當的方式來表現現代詩？你像是向詩劇這方面發展——其實你是很少有的還繼續如此發展的詩人。

答：我覺得形式是超越時間的。劇院 (Theater) 和戲劇 (Drama) 是有分別的。劇院是歸於娛樂，這本來是小說所佔據的。那是一些有關家庭的事或是人與人之間的特殊處境。劇院是屬於——一定要屬於他的時代。他一定要跟隨時尚。不然在社會評論或是娛樂方面，不能起作用。戲劇是另外一回事。戲劇和詩一樣，是超越時代的。戲劇和詩流於時尚是不可想像的。事實上，戲劇在本質上和詩是一樣的。其特性是象徵的，表現的。戲劇需要詩來達到他的目標。詩劇的形成是必要的，有成果的。劇作家要寫真正的戲劇也一定要會寫詩。不管是以怎樣的節奏。人們常說田納西·威廉 (Tennessee

William) 劇本裏的詩，是一種抒情詩，阿瑟美勒 (Arthur Miller) 的「一個推銷員之死」，也是如此。他們以詩為標準去寫，這是必然的。

我覺得目前電子方面可能的貢獻，我們還沒有去發現。這是詩人很重要的機會。在三十年代時，當我開始為電台寫詩劇時，這是唯一以文字、言語為工具來進行的。字、語在電台上做一切的事。你看不到一切的事，字、語為你描畫情景，介紹角色，用節奏來感動你。在英國和美國，有相當的文學作品開始以詩劇在電台播出。可是當電視出現時，消除了這種希望。因為你一有電視可看，你就不願意只聽而不看的。因此，字、語在電台的地位被剝奪了。

電視一定還有許多可能的用處還未被發現。沒有人寫過一部真正的電視劇。目前我們所看到的所謂電視劇，只是電影或舞台劇的翻版。一定會有一種真正的電視劇出現，只有電視才能做到。電視畫面小，人的視域大。所以我以為字、語又會重新回來，不在電台出現，而是有更大的任務。

問：你是否反對集體文化？或是你認為這是個問題？

純：假如你想到電視本來的特性，你覺得電視應該是什麼？它與電影、和舞台劇有何不同？

你應該先取消你先有的概念，開始重新想想。第一個給你的結論會是這樣：電視與電影、舞台劇不同，電視沒有「觀眾」。電視只讓一個人，或是兩三個人看。這些人之間沒有互相共鳴的現象。因此他們不能被稱為是「觀眾」。舞台劇就不同，幕一開，腳燈下的奇蹟馬上發生——觀眾介入。（這種理論在亞里斯多德時代就有，並非什麼新理論。）在電視沒有這種現象，兩三個人看電視不能發生有互相之關係。他們不等人數來造成一種感情回聲 (Emotional Echo)。電視只影響一個人，雖然在同時有百萬人在看着。這就是電視不能有集體價值。不能與集體反應，集體問題有關。這是對電視的正確答案。

問：歌謠 (Folk Poetry) 如 Bob Dylan 和 Richie Havens 等人的作品，在過去幾年很是流行，你是否有着他們的傾向？

答：沒有。我聽過人們談論到他們，我自己沒有聽過他們的作品。假如你看過他們的詩句，你會覺得他們是在胡說八道。但是我寧願相信假如上演，一定會有事情發生的。畢竟你讀過披頭四的作品，到底有些什麼？

Sergeant Pepper 的 Lonely Hearts Band，假如你讀他們的歌詞，那是相當乏味的。但是假如你聽下去，它有高舉的力量，使你感動。

問：我覺得比起別的作家，你對於年青的一代沒有特別的掛慮，是嗎？

答：我覺得一路來人們所談的有關兩代之間的齟齬和對立，只是一套無謂的夢話。因為這種現象並非我們這一代所特有的。自有人類史以來，這種事件就一直在討論着。兒子殺父親的事在 *Oedipus* 神話中就已有了。其實比這個更早以前也有。父親對兒子，母親對女兒之仇視已成爲古代文學喜劇之題材。因此指這些事是這時代特有的現象，根本不是事實。我們應該停止這種談論。

應該承認的事實是一些曾經教導過這些年青人的長輩，都認爲這些年青人全是很特出的。他們很聰明，比我們老實得多。雖然我覺得他們在政治活動某些方面有點幼稚。如提倡革命而不曉得爲甚麼要革命。這種行爲不但是誤用字句，簡直是濫用自己。小孩子氣的行爲。小孩用腳踢，互相爭奪，甚至於丟破瓷器，諸如此類行爲，是不值得我們去多花思想的。

但是這些年青人是有權力來批評上一代的虛偽的，他們的確是誠實。有許多我們很熟悉的理由，使他們進入時代的地獄。這不單是表面的理由——如本國種族緊張及其他。正當人類在討論人類之所謂是人類時，他們降臨到這個世界來。每位都覺得不能自主，不安，他們處在困難中生活。因此，這些年青人只有呼喚，希望得到同情與了解。

李
明
村
譯

姐 黛 伊 娃 的 詩



救 羚 奴 為 姐 黛 伊 娃 所 作 的 造 像

無題

不作言談：

我的嘴唇

是要給你從中吮飲

我濃密的頭髮

重重垂着

給你撫弄，請你
撫弄。

而我的雙手

供你親吻。

不然，你只好讓我

走了，走入

黑黑的睡眠

一封信

因此，他們不期望
書信。他們因此等待
書信。

一張碎片
被似膠的帶子
圈住。在裡面——

一些塗鴉，
和幸福。
這樣而已。

因此，他們不期望
幸福。他們因此期望
結局。

一個軍人的
敬禮，以及
在胸膛裡的三顆鉛彈。

他們的眼睛是紅色的，
就是那樣。
那樣而已。

這並不是幸福，
暹暮的女孩！
風吹走——
野花的顏色。

一個四方的庭院
和黑色的心思。

關於一封方形的信，

墨水，巫術的預卜。

當它到達

死亡，那最後的

夢，沒有一個人

是老的。

一封四方的信。

塔路沙的秋

一個清晨，空氣

是冰涼的。你輕快地

渡過草地。那兒

在俄喀河河上，一隻遊艇

在緩行。

不經意的，一句話

自己說出，一遍又一遍，別的

也跟着吐露。遙遠的鐘聲

在田園何處，隱約可以聽聞。

是麥田？乾草場？

他們是不是要打穀了？

我的視線，暫且移開

一直看到

某個人的命運，

在松樹

和青空的深罅間，那聲音

經過喧鬧和一堆堆穀皮和穀粒……秋

正朝着我們的春季微笑。

生命經已敞開衣裳

可是——

金色的日子啊，多麼遙遠

它們是這麼遙遠，主，

哦主，何其遙遠。

(註)

M·姐黛伊娃 (Marina Tsvetaeva) 是俄國著名女詩人。她生於一八九二年，第一首詩發表於一九一一年。她的詩集有「給布洛克的詩」，「分別」，「手藝」等等。一九二二年，她離開俄國，去和參加內戰而隨殘軍撤退到君士但丁堡的丈夫會合，他們隨着遷居布拉克，在頗為艱難的環境中生活，後來又搬到巴黎。一九三九年，他們決定回國。回國後，她的丈夫被捕處死，女兒也遭拘留。她的兒子在前綫殉身。她自己被放逐到一個鄉下的城中。在那兒，姐黛伊娃甚至連一份計日給薪的女傭工也找不到。一九四一年八月卅一日，她投繯自盡。死神，常常很是嫉忌地跟在詩人的後頭。西班牙內戰爆發時，友朋勸詩人洛迦避難他方，洛迦說：「他們不殺詩人。」洛迦不見了，只剩下一株橄欖樹和一個憑吊的月亮。詩人巴斯特納克在其自傳裡頭寫道：瑪牙可夫斯基是由於一種不為自尊所屈服的、在其內裡或非常接近他的某種東西而飲彈身

亡，他以死作爲一項譴責。葉武寧則完全沒有想到他懸樑的後果。「誰知道呢？這也許並不是結局呢……」至於姐黛伊娃，巴氏以爲她始終把詩和日常生活的現實連在一起，當她覺得她再也無法保有這種奢望之時，爲了她的孩子，她應該放棄對詩的熱愛而清醒地環顧四週：她看到紛亂，不再爲藝術所映照的，死的，陌生的一切，當她不知道如何走避恐怖，她只好把頸項伸入一個活結，正像她也會把頭藏在枕頭下面一樣。而巴斯特納克的欣賞這位女詩人，却是在她離開蘇聯之後。他在莫斯科一家書店找到她的一本詩集，立即被她的詩的巨大抒情力量所征服。巴氏說：「你必須自己去讀去探究她的詩。我就是這樣做，我爲她的無限力量和純淨感到驚奇。在別的地方找不到這樣的東西。老實說，如果你除開安納斯基，布洛克，以及有保留地除開貝利不談，姐黛伊娃早期的風格便是所有象徵主義詩人從頭到尾夢想要完成而又不能完成的風格。當他們無可奈何地在他們那沒有生命的詞藻堆以及老舊的形式之中結舌之時，姐黛伊娃飛越過創作的真正困難，以無比的技巧毫不費力地解決了問題。」「她那時正在布拉克。我給她寫了一封熱情的信，表示我居然這麼久不懂得欣賞她，這麼遲才發現她。她給我回信。」巴氏說他有約一百封女詩人的信，這些寶貴的信件後來竟由於他的過度小心而失落。戰爭期間，巴氏到鄉下探望家人，一位博物館的職員是他的好友，自願代爲保存巴氏的信件。她將高爾基，羅曼羅蘭等等的信件放入博物館的保險箱內，姐黛伊娃的信則每日都帶在身邊，最爲安全，她是姐黛伊娃的崇拜者。一個冬天的黃昏，下班後，她十分疲憊，當她離開火車站，穿過森林，快要抵達家門之時，她才發現她把藏信的隨身小盒子留在火車上，被載走了。

〔塔路沙 (Tarusa)〕，是在俄喀河上莫斯科附近的一個城市，自十九世紀開始，便是作家的中心地。這裡的幾首詩，是譯自 Andrew Field 編的「塔路沙文集」(Pages from Tarusa)。

印尼新文學「四五年代」扛鼎詩人
凱力·安華

西阿漢



牧矜奴為凱力·安華所作的造像

凱力·安華 (Chairil Anwar) 一九二二年生於印尼蘇門答臘的棉蘭。由於家境的關係，他只受過中學教育。不過，他貪婪地自修，廣泛閱讀荷蘭文、德文、英文、西班牙文和法文的文學作品。他曾經當過一短期的編輯，除此，他的職業就是寫詩。

安華在學生時代就開始寫詩，一直到日治時期，他的詩才使他成名。當時，他的作品只是靠手抄流傳。論者常謂安華是印尼新詩的奠基者，主要乃因他打破了舊的形式，給詩壇帶來新的風氣，也影響了一個文藝的革命。John W. Echols 說：「我曾經聽不止一個印尼的作家說過，在閱讀安華的作品之前，他們看不出印尼文這種性能力和潛力。」事實上，這個臉色蒼白、相貌奇醜的詩作者，只是一個勇於開始、深知文藝創作的意義便是創造的人。他只是不甘自困，不甘困於人，也不甘被整個時代所束縛。他因此創作，跟着創作的成果而來的種種現象，比如「運動」，根本上不是一個創作者最初的動機。安華被塑造成爲一個「創時代」的人物是既成的事實。以整個時代來突出他固然不錯；不過，把他時代化的同時，刻意遮蓋他也是有情愛有疾病有苦痛的血肉之軀這一事實，是不對的。論者甚或只注意安華詩的「社會價值」而譴責他的內心活動的表現。設若我們抽去了他的濃縮手法、象徵手法、以及個人內心感受的呈露，印度尼西亞也許還能保留一個文史上的「四五年代」，却不能保留安華。

可以肯定的，他會活上一千個年頭。這主要是他有過一股永恆的創造精神。我們不能只把它附屬在那個時代之上，甚至他個人的苦痛，也只是他的詩思與具體形成的作品的觸媒劑。安華的時代是熱烘烘的，那個時代也會經結結實實地壓在他的背上。他奮戰，可是，他也孤獨。他過着波希米亞式的放浪生活，踢走一切（自然包括時代的）束縛和成規。一九四九年，安華死於椰加達，年齡還不到廿七歲。死前他向法院方承認，他患了梅毒、肺癆和傷害。

他的作品只有九十多篇，包括少數的翻譯、講稿和廣播劇。他死後，作品結集出版的，有：「風暴混着塵土」(Denu Champur Debu)，「銳利的沙礫與被損害的絕望的」(Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Yang Putus)，以及和詩人 A·沙尼 (Asrul Sani) / 亞賓 (Rivali Apin) 三人的合集：「三個命運的吼叫」(Tiga Menguk

Takdir)。他是第一個作品被外國出版界印成專集的印尼詩人(見：Selected Poems Chairil Anwar. The World Poets Series. New Directions 1963)。

安華的譯作，由於未註明原作者姓名發表，被發現後召來激烈的攻擊。未註明是譯作發表的真正原因，不得而知。不過，他的譯作，不僅忠於原著，且相當傳神，讓我們看看他譯的里爾克的「秋日」，就可以看出他應用文字的嫻熟以及他那橫溢的才情。

MUSIM GUGUR R.M. RILKE

Tuhan: Sampai waktu. Musim panas begitu megah
Lindungi bajangamu pada ajaran hari
dan atas padang anginmu lepeilah.

Tirahkan buah penghabisan biar matang
beri podanja dua hari dari selatan lagi
Desakkan mereka kekenurnian dan buru djadi
gula penghabisan dalam anggur jang garang.

Jang kini tidak berumah, tidakkan menegak tiang
Jang kini sendiri, 'kan lama tinggal sendiri,
'Kan berjaga, membatja, menjurut pandjang sekali,
dan akan pulang balik melalu gang
berjalan gelisah, diika daun-an mengalun pergi.

凱力·安華的詩

西阿漢譯

我

假如我的死日到了
我不要再任人哭泣
即使是你

不用悲傷

我是一隻兇猛的野獸
來自被遺棄的一羣

任子彈穿過我的肌膚
我繼續呼喊奮戰

我帶着創傷和痛苦奔跑

狂奔

直到苦難消失

我再也不管

我要活上一千個年頭

(註)此詩常被以爲是安華的代表作。

成雙

這房間成爲我們最後的巢穴
在沒有盡頭的夜。

我和他伸手

去抓黑木筏

被打上岸

抑或向昏眩的渦流

降服？

你紫色的眼睛在凝視

我們仍然在擁抱
或追隨幻影？

杜娣的冰淇淋

在現在和未來的幸福之間，深淵張口
我甜美的妹妹舐着冰淇淋；
這下午妳是我的情人，我用牛奶＋可口可樂裝飾妳，
訓練中的妻子；我們停了時鐘的嘀嗒。

妳老練地吻，留下不滅的痕跡
——當我們騎着腳車，我護送妳回家——
妳的血是熱的，瞬間妳就變成婦人，
夢中僵直的老人，上了天而後跳越。

妳每天都有選擇，每天都在更換；
明天我們將再相見但彼此陌生；
天堂只是短暫的遊戲。

我也跟妳一樣，一切都匆匆過去，

我和杜娣 + 格麗蒂 + 阿妹……被遺棄的心，
愛情只不過是迅速消失的危險。

在教堂

我喊祂

直到祂來

我們碰面

而後祂在我的胸中燃燒

我盡全力要撲滅祂

汗水濕透了我不動的身軀

這裏

是我們決鬥的戰場

要毀滅彼此

一個在辱罵一個發狂

U·沙峇的「羊」

Jonathan Levy 作

羅德節譯

U·沙峇 (Umberto Saba), G·翁格烈地 (Giuseppe Ungaretti) E·蒙跌 (Eugenio Montale) 三人不但是意大利詩壇的高手，同時是廿世紀世界詩壇上的高手。他們三人雖有時被目為一個流派，但三人都非常不同。尤其是沙峇 (1883-1957)，與其他的詩人更鮮有相似之處。沙峇會說，他的詩，一眼就可以看出不是出自他人之手。

「羊」(La Cebra) 是意大利現代詩中最膾炙人口的作品之一。像沙峇的大部份的詩作，「羊」這首詩是淺白和個人化的。這首詩由三個小節組成。在第一節中，詩人的語調是偶得和優閒的：

我會經跟一隻羊講話。

她單獨在田地裡，她被繫住。

鬢足草，被雨

浸濕，在啞叫。

一個簡單的處境，簡單的語言。作者以一些相續的短句來形容那隻羊，值得注意的是，這些句子都沒有提出一個值得悲傷的理由。那隻羊給餵得很飽——她的悲傷的動機必定是比肉體

上的不舒適更爲深沉。在原詩第一節中一共有廿三個A音，這足夠使我們聽到一隻嗚叫的羊。

擺好了場景，沙峇安靜地轉入詩的中心，看第二段：

那咩叫跟我的悲痛

也有兄弟之情。我回答，先是

爲了娛樂，嗣因悲痛乃是永恆，

它只有一種聲音，且不變化。

我聽到這種聲音

在一隻孤羊之中哀鳴。

詩人對那隻羊的苦痛的反應，是這首詩也是沙峇的詩的中心點，這反應給批評家 Spagnolotti 所謂「聖法蘭西斯僧人式的對動物的愛」和他的「交會的宇宙感」提出佐證——他對所有生物那有意義的共同體的感情。在這首詩裡，詩人對那場面的第一個反應是戲謔的。他的第二層思想才使他發現了那場面的真正意義。所有的生命都可悲憫的關連着。在平靜的過程中，詩人描寫他對羊的感受的轉變，正反映了那種帶來轉變也帶來新發現的偶然態度。

詩的最後一部份是爲第二節中的那種發現所作的更苦心的經營：

那隻羊有一張閃族人的臉

我在其中聽到一切別的不幸，

和一切別的生靈哀哭。

覺察到他因彼此的共同苦痛而與羊起了關連，詩人現在充份地感覺到那種親切關係。沙峇的母親是猶太人，沙峇看到那羊的表情是「閃族的」，這種確認由於「臉孔」(VISO) 這個字眼

的應用而得到加強，這個字一般上是用來描寫人臉。在第五行中的「咩叫」就變成了「這種聲音」。就滿足的理由說，沙峇自認最後一節比其他各節更能產生較深的印象，不過，他否認他有意指任何特定的種族——他說，在他的作品中的種族緊張，比起這一行，要微妙得多，這一行「主要是視覺的……：……：這是爲了造型而打在泥中的一個指摸。」

在末一節中，沙峇的同情心是那麼強烈，他因此能在那隻羊的孤苦中看到所有生物的不幸——而在最末的兩行中，沙峇對生和不幸作平等觀，正指出他相信不幸作爲生命的一部份，是多麼明顯。他能够這樣做，正是他那富有同情的想像的優勝之處；他的詩的力量之取勝，正因爲他能够這麼簡單地寫出來，使到那極是概括的結尾像很自然地從原先的情境演變出來。

藁藁
洛迦的詩
橄欖色的聲音



安達路西亞的洛迦

洛迦 (Fedeico Garcia Lorca)，一八九八年誕生在西班牙格蘭那達 (Granada) 的肥沃平原上。一九三六年七月，西班牙內戰爆發的第一天被人暗殺身亡。他的屍首不會被找回，正如他自己曾經預感的：

我發覺我已被謀殺

他們搜遍咖啡室，墳場和教堂

打開酒桶和衣櫃

他們掠劫三副屍骨以取得金牙

他們不會找到我

他們從未找到我？

不，他們從未找到我

洛迦的詩，充滿了安達路西亞的氣息，他詩中的一草一木，一石一山一樹，都可以使我們嗅到西班牙的味道。

洛迦一向以為死亡是生的影子，永遠纏繞着人們。死亡，是洛迦詩中最主要的一個主題。但我們須知，在西班牙內戰爆發之前的十多年裡，死亡之空氣充滿整個西班牙，無政府主義者的嘶喊頻頻可聞。洛迦對死亡的知覺比任何一個西班牙詩人都來得敏銳與深刻，死亡的預感纏繞着他，這在他最富田園氣息的詩中都可嗅到。

紐約的洛迦

一九二九年夏天，洛迦到了紐約。一個渾身安達路西亞的洛迦突然來到了冷酷的機械世界，一眼觸及美國式生活的紛亂，他發出了新的聲音。悲觀主義。一股暗流：一種

使現代人與現代生活漸失人性的抗議。對於寫下「西班牙浪人吟」(Gypsy Ballads)的洛迦來說，這種生活是難以適應的。因而，在語言上「在紐約的詩人」(Poet in New York)一書和他前期的作品中的語言截然不同。色彩也淡了，鬱金香、康乃馨與橄欖的相映已被灰白、乾皺的檸檬與炭黑色所取代，意象與隱喻，已被一種表面上的支離所規劃，而呈現一種超現實主義。他寫道：

我來此看那混濁的血流

那血液把機械帶向奔瀉的瀑布

把我們的靈魂帶向眼鏡蛇的毒牙

艾略特和洛迦

在詩的國度裡，艾略特(T. S. Eliot)是一個全然刻意的詩人，而洛迦却是一個自然流露的詩人。在這點上，「荒原」(The Waste Land)和「詩人在紐約」(Poet in New York)是截然不同的。然而，在他們兩人間作一比較却是很有意義。艾略特和洛迦，不僅在語氣(mood)上有相似之處，甚至在「死亡」、「現代文明帶來的空無」等的主題上，以及，更重要的，在用字和意象的塑造上都有相似之處，如洛迦曾寫道：

我應該怎辦？排列所有的風景？

這會使我們馬上聯想到「荒原」中的兩行（分開而非連續的兩行）：

我應該怎辦？我應該怎辦？

我應否至少將我的土地整齊地排列？

因洛迦，西班牙已再度呈現了她的特色。在那些歡愉的、憂傷的偉大詩篇中，洛迦以他獨特的語言，使世界更加充實美好，他也同時揭露了醜惡的形態，諸如鎮壓、暗殺等等。

藜藜譯

黎明

紐約的黎明

有四柱的污穢

一群狂暴的黑鴿

在死水上濺潑

紐約的黎明

在高聳的梯階上悲傷

在窗檯上搜索

描繪在甘松上的劇苦

黎明到來，沒有日迎逐它

這裡，無論早晨或允諾皆不可能

只是不時，一陣銀幣的憤怒嘈雜

刺穿且蹂躪那被強佔的童年

最先在街道上的，知道他們骨中的真情

這些，無論伊甸或熱情都不滋生

他們走向密碼或彈劾的泥沼

走向無須天才的戲謔及沒有酬益的努力

亮光埋葬在鏢鏘和警鐘裡
在科學的要脅下，無根且無恥
在灌木中蹣跚搖擺的失眠者
像是剛自一場血腥的災難中逃出

綦綦譯

陽台

若我死去
讓那陽台暢開

那小男孩在吃着橘子
(從我的陽台我可看見他)

割者正在收割小麥
(從我的陽台我可聽見他)

若我死去
讓我的陽台暢開

李 菖 蒲 譯

風 景

像一把扇子

橄欖叢

開了又閉。

在傾壓的天空下

以及黑雨

冷冷的星葉

閃爍

蘆葦和影子戰慄

在河岸

那橄欖樹林

充滿哭喊。

一羣被囚禁的鳥

朦朧中，曳着

牠們的長尾

許雲奴譯

啞童

那孩子在找尋他的聲音。

（聲音啊在蟋蟀皇帝那兒。）

在一滴水裡，

找尋他的聲音啊，那孩子。

我不要聲音來說話；

却要它來選一個指環，

我的靜寂就戴着它，

在它的小指頭上。

在一滴水裡

找尋他的聲音啊，那孩子。

（那逃不了的聲音啊，在遠方
穿上了蟋蟀的裝扮。）

洛迦的詩

西子

騎者之歌

CANCION DE JINETE

卡杜堡

遙遠而孤立
黑馬，瀚月
橄欖在行囊中
我縱然認識路
却永不能抵達卡杜堡

CORDOBA

Leja Na y sola
Jaca Negra, luna grande,
Y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
Yo nunca llegare a Cordoba.

越過平原，起過風
黑馬，紅月
死亡守望着我
自卡杜堡城樓

Por el llamo, por el viento.
jaca Negra, luna roja.
La muerte me esta mirando
desde las torres de
Cordoba.

路多長啊

小馬多英勇啊

Lay que camino tan largo!
Lay mi jaca valerosa!

死亡等待着啊

在我抵達卡杜堡之前

¡Ay que la muerte me

espera, antes de llegar a

Cordoba!

卡杜堡

Cordoba.

遙遠而孤立

Lelona y sola

洛迦，這是名字，記住。西班牙，洛迦的祖國，記住。詩人，上帝給洛迦的職業，記住。都記住。且問問你，懂一丁點兒的西班牙語不？不懂，那不要緊。再問問你，懂一丁點兒的英文不？例如ABC這樣的字母？懂，那就行啦，來，看這首詩。

先把詩的「故事」告訴你，這是讓你「知道」的。有一個西班牙城，叫卡杜堡，附近有一大夥一大開的綠林客，所以，過路的人都不能夠活着走過。現在，有一個騎小黑馬的橄欖商在路上。路很長，時夥很晚，月亮圓圓盈盈地，在天上。「故事」完了。

知道一首詩的故事是沒有甚麼意思的，一首詩寫得好不好和故事好不好不大相干，因為詩又不是給我們去知道的。詩是給我們欣賞的。像這首詩，那橄欖商真危險是不是？把他交給上帝照顧吧。那些綠林客真厲害是不是？把他們交給警察去憂心吧。我們，我們還是看看西班牙的詩是多麼注重音響的效果吧。看看這首裏面充滿了多少的馬蹄聲和荒原的迴音吧。開始的兩句：「卡杜堡，遙遠而孤立」，音律是可愛極了，一連串給了我們那些的AAA（讀亞）的聲音，不但清晰嘹亮，而且一下一下地擊打出一種秩序來，而且在詩裏面延續了下去，而且在詩的最末又重現了出來。

第二小節的第一句是最最叫人喜歡的，字一共四個，東西一共兩件，就是黑馬，滿月。色彩上黑白分明，形態上動靜有別，讀起來祇聽得 JACA RANA RA 一片。尤其是小馬 JACA，月亮 LUNA 都是四個字母，雙響音，越讀越開心。詩裏面有很多 AAA 的聲音（那就是馬蹄的節奏）。然後，詩裏面有很多 000 的聲音（那就是拖長了尾巴似的迴聲了）；像句 7，又一連拋出了四個 0 來。

洛迦喜歡描寫死亡，他寫的死亡總是美麗得叫人害怕的。這首詩，第三段用了個紅月，這樣的象徵不是又美麗、又叫人害怕得要死嗎？

拉別里貝羅的詩

芝芥譯

一九〇一年，拉別里貝羅(Jean-Joseph Rabearivelo)生於非洲的馬達加斯加。他十三歲離開學校，詩齡很早。他早期的詩是模仿之作，因他必須先鍛練成一種以法文書寫的文學形式，然後發展他自己的風格。他辦過一份文學雜誌，爲法的馬達加斯加文學創作開路。他熱情而又生性不羈，早婚，職業不定。他是一個吸毒者，並於一九三七年因絕望而自殺。拉別里貝羅的詩深愛法國象徵主義詩派的影响，尤以拉福和藍波爲然。他寫詩，從不以讀者爲說教的對象，而是把他們帶入詩人自己的想像世界。他對舖張意象，有很高的才能，有時一首詩僅以一個意象竟篇。這個熱帶的孩子，出過幾本詩集，曾被譽爲當時法屬馬達加斯加的天才詩人。

詩二首

2

那種無形的老鼠
從夜的牆壁出來
嚙着月的牛奶糕？

明早，

當它離去，
將有滴血的齒痕。

明天早上

那些徹夜爛飲的人
和那些丟棄了紙牌的人
睇視月亮

將訥訥而言：

「那個滾過綠色桌子的六便士
是誰的銀幣？」

「啊！」其中有一個會補充說，
「我們的朋友輸掉了一切
他已經自殺！」

所有的人將會暗笑

並且搖搖擺擺，然後倒下。

那兒將不再有月亮：

那老鼠一定是把她帶進他的洞裡。

3

那條黑母牛皮張着，
張着並不是爲了曝乾它；
它被張在七重的陰影裡。

可是誰宰了那條黑母牛，
不會低鳴地死去，不會咆哮地死去，
甚至不會被追趕過
那飾有星星的草地就死去？

遠在半天邊產犢的她。

張着的是那張皮
在風的聲箱上

那睡的精靈所雕塑的聲箱。

而那個鼓已經做好
當那初生之犢，
她的角戴着茅草
跳起

而且吃群山上的草。

它在那兒反射
而它的咒語將變成夢
直到那條黑母牛復活，
白又粉紅
在一條光的河流之前

孟仲季

論詩的現代化

現代化的必要

「二十世紀是一個大變動的時代。是一個從傳統 (tradition) 到現代 (modernity) 的變動的時代。」(1) 這個時代最引人注目，「最偉大與莊嚴，最迷惘與挑動的事實是全球底文化的與社會的變動。」(2) 這項變動就是所謂現代化 (modernization)，現代化之所以重要，在於它「改變了整個人類社會基本的文化取向 (cultural orientation) 及價值系統 (value system)。」(3) 作為人類「一切智慧的焦點」的詩(4)，自也無從擺脫現代化的誘惑。在中西文化衝出下的東南亞，在異質文化的壓力下，當現代詩被誤為「流毒」與「時髦」的今日，具有邊緣人格 (marginal personality) 的我們對「現代」與「現代化」實應具有認知上的深度與廣度，這對問題的認識與了解才會有一定程度的意義，如果我們不願被目為落後的一群。

一元論者與二分論者對問題的剖析未免以偏蓋全，且缺乏邏輯性的思考，再加上自我意識（文化上的）的作祟與種族中心主義 (ethnocentrism) 的夾纏，把一己囚禁於自製的文牢而不可自拔，是當前的普遍現象，藝術心智的閉塞遂是必然的 (inevitable)。這種只見樹木不見森林的心眼，大大地傷害了藝

術的尊嚴，把街招當作至寶，以平庸為特出，難怪繆斯要被打入冷宮，憔悴以終了。在大眾傳播工具日益發達的時代，這種趨勢越發顯著，又有欠缺藝術真誠的廣告式的評論文字從旁激勵，無怪詩神早衰，且患上嚴重的動脈硬化症。

我們的詩作者（請原諒，够格的詩人並不多），對歷史的認知似乎太差勁，總是跳不出達爾文與馬克斯的圈套。表現在創作態度上，分明是儒家意識型態的惡劣翻版，特別是退化的歷史觀與泛道德主義（5）。這種有害的文藝觀是一種人為的絆腳石與纏腳布，也難怪我們的詩作者多是一批不成熟的小大人，論詩以五四為準，就事論事，五八人物的言論並不見得如何高明（6）。

馬克斯的歷史命定論，西方學者認為只是「歷史的經濟解釋」（economic interpretation of history），把唯物辯証法奉為新聖經，實則大可不必。至此，我們不難明白為甚麼有人要詆譏弗洛伊德（S. Freud）和柏格森（H. Bergson）了。依我們看來，心理學家、人類學家和社會學者的見解和著作應是我們日常的知識維他命。隨着行為科學（Behavioral Science）的發達，科際整合與泛科際整合是當前的學術指向，偏頗意氣之論幾無立錐之地是不難想像的。我們的詩作者（包括一部份專家學者在內）似乎還看不準這一點，還以為文學也者，詩也者，舞文弄墨而已，於世道人心何有哉！難怪揚雄嘆道似娼類娼，雕虫小技，宜其壯夫不為也。

我們的文化是商業文化，科學與工藝正傾全力向前推進，文人作家再不努力不長進，就會被時代的洪流所吞沒，葬身「機」腹，屆時連佛家的輪迴都束手無策。對世界的認知，對人的認知，我們似乎還停留在小學生的階段，工業文明，機械化，自動化，理性的隱沒，人性的迷失，存在的疑惑，道德重建，價值重估，在在可望而不可即，總像是隔了一重簾，簾裡簾外是兩個不同的世界。

現代一詞，是相對於傳統的稱述語，應用時應不具價值判斷的（normative）意味，而是「中性」的稱謂。換言之，傳統未必不好，現代未必盡好，古典詩與現代詩亦當如是。我們的詩觀不應再落入「公式影評」的巢臼，而是應從整個世界的結構去了解問題，詩觀亦應採取 world outlook。明乎此理，任何中西新舊之爭都是奢侈的浪費，對認知非但無益，反而有害，文化學者的意見正好作為我們的借鑑。

「在邏輯與語源學上說，現代化指涉一長期底文化與社會的變遷，而這種變遷為該轉變中的社會的成員所接受，而視之為有益的，不可避免的或可欲的」（7），冷納教授（Daniel Lerner）指出現代化即是「一種『個人的選擇』（personal's choice）的過程」（8）。而走向現代化的要務是解除「種族中心

的困局 (ethnocentric predicament)，而「人格」(personality) 的轉變是「現代化」的第一步工作。這一轉變，「主要是來自外界(指西方文化)的刺激」(9)，現代化的主要動因，「是一心靈的狀態 (a state of mind)——進步的期望，成長的傾向以及把自我適應於變遷的準備」(10)。金耀基以為「實質上，『現代』一詞本身就具有價值色彩；同時，『現代』應具有無窮的『創新』(innovation) 意味，因此，它的內涵是可以不斷擴充和變更的」(11)。在文學上，「現代」係與「傳統」相對，可暫把價值色彩擱置一旁，尤應着重「創新」，創新正是現代詩人共同努力的指向。

現代化的困難，據冷納教授的研究，不外有二：其一是「技術性的困難」(technical difficulty)，其二是「人的問題」(people's problems)。所謂「現代」，「究其實不過是一種特殊的『行為系統』(behavioral system)，『現代化』所需要的是有系統化的『生活方式的轉變』(transformation of life ways)，要達到現代化的目的，必須使傳統人的『自我系統』(self-system) 在新的環境下作『重新』的安排』(rearrangement)，他把個人的『人格』(personality) 的轉變作為社會變遷的基調。」(12) 在文學創作上，人的問題遠遠地超過技術性的困難，因為當人「一旦涉及到價值系統的轉變時，即無可避免地會遭遇到『價值的困窘』(value-dilemma)，因為當人們走向現代化之際，必將面臨一些選擇與揚棄，而當一個人必須放棄一些文化的行為或質素時，實不是一樁輕鬆容易的事，人類學者告訴我們，人對文化都帶有深厚的『情緒』(emotion) 的成份，很少有人可以對文化抱定一種『感情的中立』(psychological neutral)，特別是一些由傳統而來或孩童時期『內化』(internalized) 的行為是最具抗拒性的，所以，一種行為『模式』的轉換是十分困難的。而在現代化的『人的問題』中，最不易克服的是『種族中心的困局』。而『種族中心的困局』則是所有新興國家的人民所犯的通病，它真正構成了現代化的巨大障礙。」(13)

作為心靈觸覺特別敏銳的詩人，是應該具有「強烈的『變的慾望』(ambition for change) 和濃厚的『進步的觀念』(concept of progress)」(14)，「要走向現代化，必須在『人格系統』上有所調整，也即必須要具有一種『心靈的流動』(psychic mobility) 及『移情能力』(empathetic capacity)」(15)。(現代詩人之為人所詬病，即在於他們的傾向 (aptitude) 與態度 (attitude)，他們之中，頗不乏如冷納教授所言，是相當典型的「過渡人」(transitional men)，過渡人是痛苦的，因為他們「是生活在一個『雙重價值系統』(double value system) 中的」(16)，過渡人所感到最焦煩的是找不到「真我

「(true self)，最迷惑的是尋不到「認同」的對象(17)。現代詩人，如果還想繼續創作的話，就必須注重「濡化」(acculturation)和「借取」(borrowing)，簡而言之，我們的詩觀應與世界中心的文化觀相配合，並作適度的「適應」(adapt)，方不致於有「脫序」之虞。我們固有偉大的詩人如屈原、陶潛、李白、杜甫等，但在時間與空間上，他們都已遠離我們，今天，我們不能再因有他們而自我陶醉，當川端康成獲得諾貝爾文學獎之際，我們不禁要捫心自問，現代的李杜何在？難道我們還願意在「天朝的榮光」和「光榮的孤立」中長期沉緬下去？

金耀基以為知識份子的崇古心理，不健全的心態優越意結 (superiority complex) 與自卑意結 (inferiority complex)，普遍認知的不足（特別是中西文化本質的認知之不足與社會發展的階段的認知之不足，以及「現代」與「現代化」的認知之不足），是現代化的種種障礙(18)，推之於文學創作，可謂庶幾近之，在文學藝術漸次僵化的時代，我們尤應及時覺醒，只要我們還用華文寫詩，大可不必過慮「文化遺失」，在致力於文學藝術的創作之際，我們的文化動向，「不應定於西方文化的某一型態，而應該，也必是一個以世界文化為鵠的底無窮無息的創新。」(19)

誠如勃萊克教授(C. E. Black)所言，我們正在經歷着人類歷史過程中一個最偉大最富於革命性的轉變(20)，現代化是要付出代價的，基本上現代化「不是好不好的問題，而是一個『不能不』的問題。」(21)

傳統與現代

E. W. Carr 指出：「二十世紀危機的最大病象是人衆把眼光倒看，而不敢前瞻，結果是使自己成爲『過去』的無助的犧牲者。」(22) J. K. Galbraith 以爲「人類的行爲是受傳統智慧宰制的」(23)。實則傳統與現代不可截分爲二，克羅孔早已有言：「從傳統到現代是一個連續體(Continuum)。」(24) 詩人的職責是在發掘人性與表現人性，李英豪以爲「人類文化和傳統是一大融合，從整體中，我們可以基根於現代意識及觀點，而發現其新的價值和秩序」(25)，因爲「我們深信傳統必有其未被發現或注軀的豐饒的一面」(26)，所以說「不能重新認識傳統，將無法理解及深知現代。」(27) 現代詩之

所以遭致物議，最大的理由之一，也許就是由於反叛傳統，尤其一個有幾千年文化傳統的民族。其實，反叛傳統並不是否認傳統，而是對傳統的再認，反叛僅是手段，不是終極目的。反叛的意義在於重建。在目前，這是最易引起誤解的，從而不可避免地引來不必要的攻擊與詆譏。「現代藝術無可否認，是從個人之渴求和絕望的輪迴與矛盾中產生，而成爲現時代的形象及直觀的表現。」（28）卡夫卡、卡謬、沙特、喬哀思等人的寫作是反傳統的，原因不是不滿傳統，而是「個人感到傳統之不足」。J. G. De Bary 認爲「反叛傳統並非全是壞事。有時，叛逆舊日的事物，往往是生命健康的記號，而且，要產生藝術上新的派別或形式，反叛傳統是不可能避免的事。可是，我們不可能因此說，反叛傳統即是真理。現代有許多人以爲，否認一切傳統，不承認任何事物，即等於創造新事物。這類想法是錯誤的，大家這樣想，就會走上虛無主義之路傳。」（29）

韋政通指出「過份的保守，是造成文化落伍的原因」（30），「依賴傳統和權威，作繭自縛，心靈閉鎖，是現代人類偏見的成因，也是現代人走向真理之途中的絆腳石。」（31）「就文學史的發展看，儒家思想始終是純文學建立的剋星」（32），故而主張「必須揚棄『詩教』和『文以載道』這種陳腐教條。」（33）當前我們有所謂詩評文字，何嘗不是如此？論詩多憑（或全憑）個人好惡，且缺乏理論根據，閱讀範圍又甚爲狹隘，字裡行間，盡是價值判斷的字句，無法抓住問題的核心，不是流於濫調，就是近乎頌揚阿諛，下焉者甚至淪爲謾罵。這種前後矛盾、似是而非的論調，分明是藝術心智不成熟的表現，對人對己，一無是處，說是遊戲文字，一點也不爲過；若要以此博得虛名，那就未免太愚不可及，太對不起藝術女神了！（說得露骨些，簡直是褻瀆。）「這種傳統的價值判斷方式，是訴諸直覺，不依賴人的理智」（34），認知不足，加以思考欠缺邏輯訓練，無怪乎思路不清，文理不通了！「在生活上完全採取自我封閉方式」（35），安於現狀，不思變，不知順應，「把生活規範的基礎，建立在個別的經驗上，把自我賞真理，要求他人順從」（36），難怪僞詩充斥書肆，再過幾年，讀者恐有無詩可讀之虞！

現代文化的解體，導致了人類的「虛空和迷亂」（37），現代人所面對的亦是祈克果所體會的「生命的自我割裂，自我喪失，存在的偶然性，以及內心的不安、失望、怖慄、空無、病至於死等」（38）。作爲現代文學最重要的一環的現代詩，沒有理由不表現時代的困惑與挑戰，從而作出適當的回應，目的是在「消除困惑」，「抗拒荒謬，游離荒謬」（全37）。落於荒謬而不爲荒謬所困，正是現代作家的

創作動向。人的存在是有限的存在，而詩的存在是無限的存在，從有限的存在透露出無限的存在，現代詩的肩負是何等的艱巨，何等的神聖！現代詩人就是「一根蠟燭，兩端燃燒」。存在主義並非常人所想像的那麼頹廢悲觀，它是一種勇敢的哲學（在這並不勇敢的世界），涵蘊着濃烈的悲劇意識，可說是人生的悲情。在傳統價值系統漸次崩解而新的標準尚未建立之時，人的價值重估與再認是不可或缺的，所以說詩人必須是「先知」（40），詩人情甘僅是一名尾隨者嗎？明乎此，我們對現代詩人的努力還忍心痛加斥責嗎？如果我們還有藝術良知的話。用艾略特的話來說，現代詩人之具有歷史眼（41），足以證明現代詩是有着強烈的生命的。

42）詩的現代化，一言以蔽之：「不是否定傳統，而是批判傳統，不是死守傳統，而是再造傳統。」（

現代社會·現代人·現代文學

自從產業革命以來，由于機器的不斷發明與改進，逐漸取代了舊有的家庭手工業，引起生產方式的重大改變，大量生產 (mass production) 遂變成是可能的事。隨着交通工具的日益發達，地理上的距離大為縮短，人們來往簡便，工商業也就跟着蒸蒸日上。科學昌明，教育普及，交通發達，人與人之間的接觸漸次頻繁，再加上通訊網密佈，大眾傳播工具的相繼問世，人與人之間的溝通也已然今非昔比。現代社會，在工業化的影响之下，機械化，高度自動化等是免不了的，為求效率，職業開始專門化，專家學者應運而興，各有其特定的行業術語，現代社會因而是「高度的結構分殊性」（43），成就取向從而取代了身份取向。文藝復興以來的人文主義面臨科學主義機械主義的挑戰，湯恩比 (A. Toynbee) 嘗言科學只是無目的地把人類領至一曠野，孤援無助，不知何去何從，人子豈有不「迷失」之理？經過二次世界大戰，死亡的陰影不斷擴大，尖端武器的發明更加深了這一心理怖慄，人類是越來越孤立了。有的人還相信可藉神的力量以自救，可是尼采却公然於一世紀前向世人宣佈上帝已經死亡，這一招足以把人類推向深淵，此種際遇，真乃亙古所未有之巨變，既無前例可援，又不甘自我墮落，存在主義的興起，不是不可理喻的。

現代工商業社會講究的是「利」而不是「義」，人與人之間的來往是平行的，不是交互的，故而人情淡薄，世態炎涼。「都市生活的特徵，是人類的間接關係 (secondary relation) 取代了鄉村生活的直接關係 (primary relation)」。人與人之間的接觸是片面的、部分的非人格關係。人與人之間的交往，統以利害計算為前提，彼此把對方視為工具。自然地，其關係趨于疏遠而冷淡。都市人不受傳統的社會規範之束縛，彼此不干涉，可以享受更多的自由，同時也承担了彼此互不關懷的孤獨的命運。」(44) 隨着機械的發達，組織機構的龐大，人們的生活開始緊張忙碌起來，為求溫飽，日復一日地從事着相同的工作，單調乏味，因循刻板，全無樂趣可言。在這種生活方式的折磨下，人們自然寡情絕義。現代社會是「一大社會，是一組織的社會，個性 (individuality) 已在不知不覺中被浸蝕，個人的獨立與自由已在自覺與不自覺地衰退。」(45) 冷漠不安、焦慮、無力、挫折、易怒等是現代人的共同特性，因為現代人的功能與地位已淪為零件。宗教對人們已失去吸引力，道德只能維持着一個空架子，「隨著價值判斷的形式化，道德也失去了生命，而變成純粹的教條，道德語言與實在品質脫節，道德語言只及于人們的表而行爲，而不及于其實在品質。」(46) 「我們之間大部份的人已經不再有悠閒的時刻，放眼長空，追懷生命，傲視大海，感喟人生。我們也不再具有長遠的眼光，做明日的社會計劃，寫將來的人類前途。忙碌似乎增進了我們的工作效率，可是它也遮蔽了我們的長遠眼光，養成我們只知道在既有的規格裡盲目追求，而不知突破這規格檢查我們的理想，窺看我們的前途。這樣的社會隱存着一種危機：我們只知道眼前的利害而看不到長遠的目的。因此我們只爲了眼前的利益而爭鬥，不知向着長遠的理想去追求。於是我們的社會漸漸地失去了價值重心，大家沒有彼此公認的行爲準則。沒有道德，沒有義氣，沒有公理，沒有理想。剩下的只是眼前的利害與權勢的追逐、爭鬥、贏取與失落而已。」(47) 爲了忘却現實生活的種種不滿與挫折，人們便走上麻醉與縱慾的途徑，酒與性於是成了這個時代的標籤。這正如巴斯加所說的「人類追求快樂只是爲了避免想及死亡」(48)，現代人是「空洞的人」(艾略特詩)，「現代人的悲劇是空虛的悲劇」(49)，而「我們這個時代是更接近帝國時代而和軸心時代對立的。」(50) 英雄寂寞，群衆孤獨，是當前普遍的社會現象(51)。C. E. Black 認爲現代是一個充滿了謀殺、內戰、宗教戰爭、國際戰爭、各種形式的集體屠殺以及集中營的時代；民族主義，作爲爭取團結與獨立的一項社會維新力，一旦獨立，便導致輕易地變成維護保守主義與幫助壓迫的力量。(52)

我們所生活着的世界已不再是一個價值分明的世界，在工業文明聲中，人的地位顯然已漸次淪爲零

件。人們從現代社會的大鏡再也照不出自己的影像，不是扭曲就是殘缺，令人不忍卒睹。面對現實，我們無法不正視，也無從逃避，超越或解脫；若不可能的話，最終只有出之于麻醉一途，不斷用酒精藥物最後是性來猛力刺激我們的感覺器官，希圖以遺忘來矯飾真實，人類精神遂呈「荒原」狀，人性殘缺（如 Samuel Beckett 筆下之人物），現代人之深具悲劇意識，是「歷史的必然」而不是「歷史的偶然」。

喪失 (alienation) 和割離 (estrangement) 是文明社會分工化效率化的「病理現象」(53)，文化削平 (cultural leveling) 在大眾傳播工具的堆擁中愈發顯著，黃色小說、流行歌曲、新潮舞蹈、灰色電影等比比皆是，無怪乎我們的「半票觀眾」也與日俱增了，因為「商業文化是慾望的文化」(54)，歌唱比賽、聲寶之夜等就是最好的例証。人類的危機是在於憑其智慧能製造出電子計算機，但却比不上電子計算機，加以現代人爲求自保與生存，不得不依賴龐大的組織 (organization)，遂變成組織人 (organized man)，從而權力無限擴張與集中，寡頭政治 (oligarchy) 於焉君臨一切。

現代作家就是在這種環境中寫作，「現代的作家都是在迷失中追求迷失的人，在殘缺中表現殘缺的人，他們像代罪的羔羊，奉獻自己只是爲了證明在創造中可以重賦生命以意義，在創造中可以使存在獲得無限的提升」(55)，「人們在不能依賴上帝或超感覺的世界而生活時，他必須面對這個平面的無法理解的世界」(56)，現代文學正是「廿世紀生活的縮影」(57)，是「表白現代人真實處境的文學」(58)，從而決定了現代文學的色調是「陰沉而冷淡」(全56)的。「現代文學愈惹人惱怒，就愈顯明它所表現的東西已經觸到了人或者文化的創痛。」(全57)現代文學的另一個令人不滿的原因是它「打破了傳統文學的美學基礎」(59)。因爲「這是一個人發現自己的時代，是人對萬事萬物提出質問的時代」(60)，現代文學正是這個時代的產物。

王尚義將現代文學的特質歸納爲三點：

- (一)價值的割離 (the estrangement of value)
 - (二)時間的割離 (the estrangement of time)
 - (三)空間的割離 (the estrangement of space)
- 至於現代人的特徵，也可區分爲三點：

- (一)狂暴主義 (violence) —— 原始人 (primitive man)
- (二)存在主義 (existentialism) —— 陌生人 (strange man)

詩的歷史動向

中國語文的特性，簡而言之，文字是「實物的代表」，「盡可能利用具體的形狀、印象和聲音的表示」(62)，因而可感性極強，富於暗示，宜於寫詩。「中國的文字經過數千年還依舊保守着，這件事實表示出中國文字與中國人的性格多少有些相配。另一方面，持久的利用這種文字也自然而然養成一種思想習慣。這就是說：中國人從小就養成全面性觀察的習慣而不大習於分析。」(63)華人的思考方式，不注重分析而注重類比，是為「圓周性的思考方式，恰與西方的推理方式相對立」(64)，因而「傳統地以具體、個別的事物為中心，而不喜歡抽象的概念。」(65)習用具體與類比的推理方式，自然「欠缺邏輯思考，又由于缺乏系統，自易流于武斷。」(65)這種傾向于具體與整個的觀察，施之于觀察自然，每有力不從心之感(這是中國科學不發達的原因之一)，用之于寫詩，大可發展詩人的直觀力，與詩的文字的超邏輯相配合，對詩藝的促進，大有幫助。

華人性格中的鮮明敏感性，極端矜持的情感表示，在在強化了詩的含蓄性。而文字的詞性不定，無語尾變化，語法組織不嚴密，流動曖昧，故而文字的彈性大，密度大，張力大，伸縮自如，甚為灑脫，現代詩人尤應注意及此，多加揣摩，則目之所睹，耳之所聞，意之所行，無一非詩。以其高度壓縮，中國古典詩之富於聯想，意象跳躍，正是其長處，現代詩亦當如是。

寫作，對一個作家來說，就是「一個安排表現價值的過程」(66)，由于傳統社會的崩解，舊有價值系統解組，現代作家遂有相當濃厚的價值失落感，因而價值重估與道德重建便是現代作家無法推卸的職責。這項艱鉅的工作，正好表現了文學的尊嚴和人類的莊嚴，或竟可說是人類得救的起點。現代詩人即是走在時代陣綫上的前衛人物，他們的先知先覺應是人類的路標和燈塔，因為「一個詩人是一個上帝；一首詩是一個宇宙。上帝創造第一宇宙；詩人創造第二宇宙」(67)，因為「詩是獨立的存在，不可動搖的存在，絕對的存在」(68)，「詩人逐日的心靈活動便是不斷地創造，不斷地超越自身，不斷地追求未知」，目的是「在地球上為人類創造天國」(69)。

在組織化的籠罩下，詩人的自我隔絕是必要的，唯其隔絕，才能賦個體以自由和正義。在機器的叫聲中，在馬達的轟响中，在噴射機群的尖嘯聲中，詩人的隔絕不獨可保一己心眼的超然，也能在相當的距離內以慧眼觀察衆生，從而把人生導引或提高至昇華的境界（生之肯定），周夢蝶就是一例。

我們這一代，尤其是智識份子，多多少少都有某種程度的失落。新馬的地理環境，用社會學家的術語來說，是處在邊際地位（或邊際情境 marginal situation），不在母文明的中心地帶，不論是埃及文明、巴比倫文明、印度文明、中華文明、希臘文明或印迦文明。由於新馬社會是移民社會，經過百多年的殖民統治，一旦自治獨立，頓有無所依傍之感，沒有根基的固有文化，對外來文化的排斥性頗強（基子不願被奴役的心理因素，特別是西洋文化），或矯枉過正，或偏頗激越，不一而定，換言之，即是人民具有濃烈的邊際人格（marginal personality）（70）。表現在社會上的常是異質性，形式主義與重疊性（71）。由於傳統文化的餘威並沒有完全退隱，權威人格（Authoritarian Personal）隨處可見，看來冷納的觀察是普遍性的（全17）。

在逐步走向現代化的大道上，智識份子，尤其是詩人，他的敏悟性，他的洞識力，他的直觀，常常就是時代的脈搏，創造新文明的重担也許就會落在他們的身上。這種肩負地球的現代 Atlas，類似西弗斯式的苦役，必然要忍受世人的誤解和責難，一如 Hercules 之備受鷹啄，現代詩人之深具悲劇精神，恐非偶然。了解這一點，說現代詩晦澀、難懂、不可解，（其實，「詩是要我們去『感』的，不是叫我們去『懂』的」（72）。）是過渡時期的杞憂。現代詩人在卡繆式的反叛中得以永生，不正是人文主義的極致嗎？

現代詩人之被目為異教徒，不僅是詩人個人的悲哀，更是整個時代的悲哀，因為詩人必須兼飾先知先覺，而不是人衆的廉價翻版或仿製品。不少讀者埋怨說現代詩晦澀難懂云云，林亨泰以爲「難懂可以說是二十世紀文化全盤共通的樣相，也可以說是一種進步。」（73）現代繪畫、現代音樂、現代小說、現代戲劇、現代舞蹈又何嘗易懂？夏菁以爲「現代詩的晦澀，是對於科學文明的一種自衛和反抗。科學要求外証，要求明確，現代詩偏向內視，偏向晦澀。」（74）根據洛夫的分析，現代詩內容的隱晦，「一則由於內蘊之繁複，此乃現代人心理變化使然。一則由於現代詩人努力追求較古人更爲重視的純粹性。」（75）現代詩之難懂，是由于現代社會生活所致，現代詩人生活在一個價值混亂文化脫序的時代，其對現代生活的感受，已超出普通幅度而通過靜觀不斷外展內延，漩渦式般直入現代精神的核心，由內

省作用，對之作一微觀透視。詩人只對自己和繆斯負責，於是乎「詩愈是純粹，詩人愈離開大眾」了（艾略特語）。歷史證明，任何運動初肇時必不為群眾所接受，看來現代詩在新馬要得到眾人的垂青，恐怕不是短垣內的事。我們的讀者要了解「現代文學的本質，是讓你痛苦的而非讓你快樂的」，因為「祇有痛苦才能認識真正的現代人生。」（76）李英豪以為「詩的基義，即在發現自己。詩人唯一能接觸和把握的，也只有個人自己。宇宙萬物，只是我的融合與散射。」（77）葉維廉說「現代詩的真義之一即在重新發掘自我，而且用前人未有過的近乎瘋狂的情操集中於這個自我的表現上。」（78）其實，「現代詩並非毫無意義，只是這種意義已通過高度的技巧而觸化在意象之中」（全75），現代詩人「着重于事物本質的把握，更進而對人類心靈世界之探測」（79），換言之，即「詩的境界是詩人在時空中抓住一點而賦予其永恆性與普遍性」（全79）。亞倫泰特（Allen Tate）於其「詩人對誰負責？」一文有言：「詩人對誰負責，詩人對他的良知負責……此種良知長久以來被認為是一種妥貼的純正傳統，用以辨識詩人的真實性。……詩人是不對社會認為是對的或所需要的意見負責的。詩人對什麼負責？詩人對他成為詩人的善良本質負責……他必須把握葉芝（W. B. Yeats）的名言：『真實與公正並存於單純的思想中。』」（80）

我堅信，現代詩並不如時人所言的是馬華文壇的「毒草」或「逆流」，在可預見的將來，勢必匯成一股洪流，一切加諸于其上的抨擊與詆譏將在歷史的見証下隱沒，當我們的子孫讀到這一份判詞時，恐已變成遺囑，要把現代詩當作遺產來承受。

一九六九年八月十五日

註釋

1. 金耀基：《傳統社會的消逝》，見「現代人的夢魘」，人人文庫，台灣商務印書館，一九六六年初版，P. 1。
2. 金耀基：《現代與現代化》，見「從傳統到現代」，台灣商務印書館，一九六六年，P. 85。
3. 全前註 P. 86。
4. 胡品清：《詩與存在》，見「現代文學散論」，文星叢刊，一九六五年二版。

- 5：章政通：退化的歷史觀，見「傳統的透視」，自由太平洋叢書，一九六五年。又：泛道德主義下的傳統文化，見「傳統與現代化」，水牛文庫，一九六八年，P. P. 85—107。
- 6：殷海光：五四的再認識，大學生活，第三卷第五期，一九六八年。周策縱：「五四」五十年，明報月刊第四卷第五期，一九六九年。
- 7：金耀基：現代與現代化，見「從傳統到現代」，P. 99。
- 8：全前註，P. 100。
- 9：金耀基：傳統社會的消逝，見「現代人的夢魘」，P. 3。
- 10：金耀基：現代與現代化，見「從傳統到現代」，P. 106。
- 11：全前註，P. 98。
- 12：全前註，P. 103—104，又見「現代人的夢魘」，P. 15。
- 13：全前註，P. 105。
- 14：「現代人的夢魘」，P. 4。
- 15：「從傳統到現代」，P. 107。
- 16：全前註，P. 76。
- 17：全前註，P. 79。
- 18：全前註，P. 129—144
- 19：全前註，P. 141。
- 20：C. E. Slack: *The Dynamics of Modernization*, Harper & Row, New York, 1966. P. 1.
- 21：「從傳統到現代」，P. 113。註38。
- 22：金耀基：新社會，見「現代人的夢魘」，P. 22。
- 23：全前註，P. 19。
- 24：「從傳統到現代」，P. 87&P. 91。
- 25：李英豪：論文學與傳統，「見批評的視覺」，文星叢刊，一九六六年，P. 17。
- 26：全前註，P. 16。
- 27：全前註，P. 15。

- 28.. 全前註，P. 12。
- 29.. 「從傳統到現代」，P. 135-136。
- 30.. 章政通：保守與創新，見「傳統的透視」，P. 72。
- 31.. 章政通：真理與偏見，「見傳統的透視」，P. 98。
- 32.. 「傳統與現代化」，P. 89-90
- 33.. 全前註，P. 94。
- 34.. 全前註，P. 165。
- 35.. 全前註，P. 169。
- 36.. 全前註，P. 172。
- 37.. 「批評的視覺」，P. 15。
- 38.. 「傳統與現代化」，P. 7。
- 39.. 女詩人米萊語，見「中國現代詩論選」，P. 131。
- 40.. 牧玲奴：「巨人」序，五月出版社，一九六八年。
- 41.. 艾略特：傳統和個人的才具，「見美國文學批評選，林以亮編選」，今日世界版，一九六一年版。
- 42.. 「從傳統到現代」，P. 153。
- 43.. 全前註，P. 96。
- 44.. 宋明順：武俠片流行的社會，見新社季刊第一卷第二期，一九六八年。
- 45.. 「現代人的夢魘」，P. 42。
- 46.. 劉崎：英雄的寂寞，見「留學散記」，水牛文庫，一九六七年。
- 47.. 何秀嫻：「現代社會與現代人」，文星叢刊，一九六八年。
- 48.. 胡品清：二十世紀法國文學思潮之主流，見「現代文學散論」，P. 12。
- 49.. 胡品清：作爲詩人的哲人尼采，見「現代文學散論」，85。
- 50.. 胡品清：德國哲學家亞斯培論歷史的正義，見「現代文學散論」，P. 113。
- 51.. 劉崎：英雄的寂寞與群衆的孤獨，見「留學散記」。

- 52 · C. E. Black The Dynamics of Modernization, p. 7.
- 53 · 王尚義：現代文學與現代人，見「從異鄉人到失落的一代」，文星叢刊，一九六七年出版。
- 54 · 全註 44。
- 55 · 「從異鄉人到失落的「一代」」，P. 96。
- 56 · 全前註，P. 104。
- 57 · 全前註，P. 97。
- 58 · 全前註，P. 113。
- 59 · 王尚義：現代文學的困境，見「從異鄉人到失落的「一代」」，P. 79。
- 60 · 全註 58。
- 61 · 全前註，P. 98-113。
- 62 · 項退結：「中國民族性研究」，P. 37-38
- 63 · 全前註，P. 39。
- 64 · 全前註，P. 40。
- 65 · 全前註，P. 41。
- 66 · 「從異鄉人到失落的一代」，P. 35。
- 67 · 紀弦：現代詩的創作與欣賞，見「中國現代詩論選」，大業書店，一九六九年。
- 68 · 胡品清：詩與存在，見「現代文學散論」，P. 163。
- 69 · 全前註，P. 164。
- 70 · 宋明順：邊際人理論的新探討，見南洋大學報，第二期，一九六八年。
- 71 · 金耀基：巨變中的中國，「從傳統到現代」，P. P. 71-75。
- 72 · 「批評的視覺」，P. 30。
- 73 · 林亨泰：鹹味的詩，見「詩論選」，P. 29。
- 74 · 夏菁：現代詩的面面觀與前途（代序），「少年遊」，P. 4。
- 75 · 洛夫：論現代詩，見「詩論選」，P. 114。
- 76 · 胡菊人：「坐井集」，P. 86。

77 : 「批評的視覺」, p. 86。

78 : 葉維廉: 詩的再認, 見「詩論選」, p. 91。

79 : 見「詩論選」, p. 115。

80 : Allen Tate: To whom is the Poet Responsible?

from: *The Man of the Letters in the Modern*

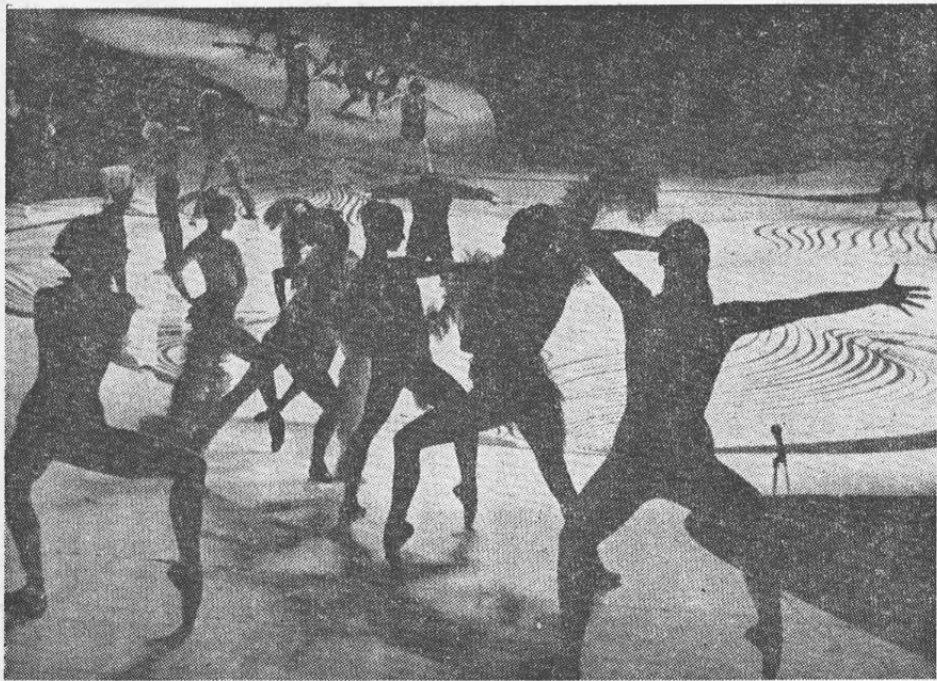
World, Meridan Books, New York, 1955, p. 32.

Henri Peyre 作

雙禾譯

釋波特的 「交應」

為紀念「惡魔詩人」
波特萊爾逝世一百年，並
配合在去年世運會演出，
M·貝查揉合舞蹈，滑稽
歌劇，啞劇，杜布西和華
格納之音樂，爵士音樂，
甚至是東方的旋律，給波
特萊爾以一番新的面貌。
圖示此劇在巴黎體育室重
演時的一個詩境造型，朗
誦者是M·別靈基，舞者
是「廿世紀芭蕾舞團」團
員。



波特萊爾的其他詩作都沒有「交應」這首詩對現代文學所產生的那種震擊力。不過，最初它並沒有引起很大的注意。在這詩中，沒有「波特萊爾風」，也沒有死亡和醜惡的困惱，它的詩型有莊嚴感。「惡之華」的前三首詩，所展現的詩人，是一隻該受天譴的動物，一隻被迫在地上步行的滑稽的信天翁鳥，但在第四首詩中，詩人因成爲一個交應的詮釋者而被喝采：是他解說了世界的秘密，融合了各種的感覺。他把世界創造一新。

「交應」這詩題令人溯源到瑞典神秘主義者瑞登波 (Swedenborg)，早在二八四五年，波特萊爾(可能通過巴爾扎克)已開始嚮往他。神秘的聲音在自然中相互交應；它披露了一種有形和無形、物質和精神之間的交應。詩題是複數的抽象字眼 (Correspondence)，它暗示那隱藏在基層的統一之下的、哲學或感覺的、交應的多樣化。這詩的語調是以先知的確信加以公式化了的幾何法則似的語調。這詩的前兩節四行詩 (Quatrains) 具有大教堂的莊嚴：它們的聲調緩慢，以行一的深長停頓和行四的第三音節後的停頓，緩慢展開。第二節四行詩引導入感官的概念，自然也是對藝術的概念，作爲對重要本質的更深一致性之註釋。

自然是一座廟堂，那裡的柱子
時而呢喃着模糊的語言；
有人在那裡經過象微的森林
它以親切的凝視觀察他。

像在遠處混和的悠長回音，
在一種陰影深沉的統一中，
遼闊如黑夜和光明，
香味，色彩和聲調相互交應。

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

從第一節四行詩可看出更爲莊嚴的斷言。自然是一座大而古老的廟堂，它的柱子盡是難解的符號，它們是親切的符號，但多數的過路者並不注意，只有那詩人才加以細察；波特萊爾嘗在別的作品中把這詩人描繪成「類似的解說者」。用在第三行押韻脚的主要句子「象徵的森林」乃是要給人一種驚異的富有的享受，它先是嘲笑，而後讚美那些象徵詩人。成爲「象徵」(Symboles) 這字的字幹的希臘文動詞，其含意是投置或把符號和符號所指陳的物體融合在一起。(比喻「亦即另一層意思」，誇張「亦即一種置於其上的誇大」，難題「亦即擺在吾人面前有待解決的問題」，都被溶鑄在同一個字眼裡頭。)「象徵」這個字眼源遠流長；從柏拉圖、聖保羅以至現代許多思想家，都稱有形的世界是無形世界的另一面。這首十四行詩給詩人求得一種以有力而具體的術語來詮釋事物的終極秘密的特權。他不再是一個敘述者或描寫者；他撕掉那遮蓋物象的真正本質的面幕，把藏在令人迷惑的外貌後頭的一致性呈現出來。這正是柏拉圖和雪萊所謂的「衆多的一」。

在這兩節四行詩裡，沒有巨匠的音樂效果，沒有驚震讀者的企圖，沒有混合不一致的元素的隱喻。詩行有一種古典的美，它們莊嚴地又刻意緩慢地在掠行。

行五中的一個適當的比較，是以四個鼻音字加以拖長；在行六中的兩個長音抽象形容詞拖慢了那個重要的名詞「統一」(Unité)；再次，在行七的一個變重的比較，通過連接黑暗和光明的更迭，提升了官能感覺的交應；行八的三個在 *ri* 和 *oi* 之中的鼻音延長了「在行五休止的「遠處的回音」。

那兩節四行詩的莊重密度，引進後兩節三行詩 (tercets) 較輕的語調。波特萊爾不再強調調直的交應。深深投入未知，甚至是病態的領域，直指向精神的領域，他舉例詮釋那橫的交應，或者說是「共感覺」(Synesthesia)。我人的諸種感官——引申之，多種的藝術——迥異地感應自然的中心神祕，並且用相似的語言加以表詮出來，這些語言是可以相互改變的。

有香味，新鮮如兒童的身體，

笛聲般甜美，草地般青綠，

——其餘是腐敗、豐饒和神氣的，

有了無限事物的擴展，

像那琥珀，麝香，安息香和乳香，

歌唱精神和官能的狂喜。

(惡之華 一八五七)

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(les fleurs du mal 1857)

最後一行所強調的是嗅覺，對於一個耽於聲色的詩人如波特萊爾，這是最豐富的，它也由於其中有些腐敗的痕跡，而顯得更豐富些，一如後來的普魯斯特 (M. Proust) 所持的看法，隨着這種官感而來的，極可能是一長串的聯想。這首十四行詩——如波特萊爾的名作「一塊腐肉」(Une Charogne) 那樣——以連接官能和精神的狂喜為終結，兩種感覺互相交應，前者不外是後者的反射。在波特萊爾的一篇文章之中，詩人驕傲地說道：「我願以我的精神照亮事物，而後將它的反射投射到別的精神之上。」



波特萊爾自畫像

摩根史登的詩

施繆陀譯



慕慕所作的
摩根史登造像

摩根史登 (Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern)，一八七一年五月
誕生在德國，父親是北德抗權派的神父，母親則是南德的天主教徒。他在布萊斯
勞 (Breslau) 的大學攻讀經濟與法律，但後來却投身文壇，直到一九一四年三月
去逝為止。

Golgenlieder 一書在一九〇五年三月間世，招致不少讀者與批評家的非議
，出版商更因此而接獲不少責難信。但批評家 Julius Bah 在一九〇五年五月發表
的一篇評論中說：對那些無法洞識隱藏在摩根史登的瘋狂式的詩歌的幻象背後所
具有的極強大的幽默與諷刺力量的讀者，我深表遺憾。Golgenlieder 一書的焦點
是在 Gollows Hill 一輯中，每一詩每一句都活生生地呈露一些現實。由於本書
是以德語寫成，故在翻譯上困難重重。Max Knight 的英譯本已無法將許多變關
語譯出，僅能以類似的語言譯出，但在韻脚上還能忠於原詩，但中譯則無法顧全
這些，甚憾。

註：Golgenlieder 英譯是 Gollows Song. Gollows 一辭具有驚懼之意。

蝸牛的獨白

我是否應宿居在我的螺壳中？

我是否不應宿居在我的螺壳中？

宿居在螺壳中？

寧可不宿居？

我不應宿居

我應宿居

宿居在螺壳中

我應剝螺而出

我是否應剝壳而出我是否應剝壳而出我是否……？

（那蝸牛被牠的思潮所困擾，或甚至，那些思潮跟牠一起溜走，因而他必須延擱牠的決定）

兩隻驢子

一隻鬱悶的驢子，厭倦了生活
一天告訴那嫁給了他的妻子：

「我是那麼愚笨，你是那麼愚笨
來吧，我們一塊兒去死！」

但隨着時間不斷地過去，
這兩隻驢子，快快樂樂地活下去。

加羅士山

爲了羣衆，像謎一般地
我們愚蠢地戲謔生活
而那人智所超越的
引來我們獨有的訕笑

稱之爲幼稚的血仇
在生命極認真的目標裏——
你會更了解存在
一旦你了解我們的玩意

多風之夜狂想曲

T·S·艾略特作

牧羚奴譯

十二點。

沿着街道的界限

約束在月的綜合之中，

喃喃的月之咒語

溶解記憶的底層

以及它所有清楚的關聯，

它的區別和精確。

我經過的每一支街燈

敲打如不祥的鼓，

而穿過黑色的空閒

午夜搖着記憶

像一個瘋漢搖着一朵死了的天竺葵。

一點半，

那街燈吐口沫，

那街燈低語，

那街燈說，「注意那婦女

她在門的光亮中遲疑地向你走去

那門像一個冷笑開向她。

你看她的衣裳邊撕破了

又被沙土染污，

你看她的眼角

扭曲如一支彎曲的別針。」

記憶拋上來

一堆扭曲了的事物；

一支扭曲的樹枝，在灘岸上

被磨損得光滑，發亮

好似世界放棄了

它的骷髏的秘密，

僵硬而又雪白。

一條壞了的彈簧在一間工廠的廠地，

鐵鏽緊貼在沒有彈力的形狀上

僵硬而又彎曲，準備突斷。

兩點半，

那街燈說，

「注意那隻在溝裡平臥的貓，

牠伸出舌頭

吞下一口惡味的牛油。」

這樣，那小孩的手，自動的，

伸出來並且把一個沿着碼頭奔跑的玩具藏入袋裡。

我不能在小孩的變眼之後看到什麼。

我曾在街上看到

想要看透光亮的百葉窗的眼睛，

而一隻蟹一個下午在一個水池內，

一隻背上帶鉗的老蟹，

螯住我用來制住它的木枝的一端。

三點半，

那燈吐口沫，

那燈在黑暗中低語。

那燈哼然作响：

「注意那月亮，

那月亮不懷任何的悔恨，（註）

她眨着一隻衰弱的眼睛，

她微笑看到偏僻處。

她柔撫着草。

那月亮已失去了記憶力。

褪色的天花割裂她的臉孔，

她的手扭着

一朵散着灰塵和哥龍水氣味的紙玫瑰，

她與各種走過她腦袋的

古老的夜的氣味，單獨在一起。」

記憶走來

關於沒有陽光的乾枯的天竺葵

以及塵埃在裂縫間，
栗子味在街上，
女性的氣息在開窗的房內，
香煙在走廊
鷄尾酒味在酒巴裡。

那燈說，
「四點鐘，
這是門牌號。

記憶！
你有鑰匙，
那盞小燈在梯級上展開一個光圈。
登上。

那牀空着；牙刷吊在牆上，
把你的鞋子放在門邊，睡吧，為生活作準備。」

那刀子最後一次的扭動。

註：「La lune ne garde aucune rancune」取自法國詩人
J. Laforgue (1860-87) 的詩。

「La, voyons, mam'zelli' la lune,
Ne gardons pas aucune rancune」

(Poésies, I, p. 74)

此詩中的街燈，門邊的女人，氣味，記憶等等均來自
Charles Louis Philippe的小說Jubou-de-Montparnasse。

艾略特的「多風之夜狂想曲」

W. C. Bradbrook 作

牧羚奴譯

艾略特保留下來的六首他在哈佛求學時所寫的詩，在詩的主題和方法上都有其自然的一致性。詩的主題並不是關於觀察中的人和地，而是關於記憶或意識。詩的中心是設於一個觀察者的心中，而時間和地點盡都消失。

詩題「序曲」(Preludes)和「多風之夜狂想曲」(Rhapsody on a Windy Night)（像艾氏捨棄了的早期作品「夜曲」Nocturne 那樣）暗示着以音樂結構為主的相似點。音樂是直接訴諸於聽衆的感受的最親切也最內心的藝術。在最初的創作階段，音樂與艾略特的詩就已經起了關聯，他企圖在文學中抓住心情的不可捉摸的、靈敏的音色，經驗中最秘密的特質和顏色。他依此聯想出那個在意識門檻下的潛在世界的衆多心像。這種心境在艾氏保留下來的早期詩作「文雅的交談」(Conversation Galante) 中也有所表現：

「有人在彈奏那優美的夜曲，我們用以
解釋夜和月光的音樂；我們用以
狀擬我們的空虛的音樂。」

在哈佛畢業後，一九一〇年至一一年間，艾略特繼續在巴黎求學，他在那兒修讀柏格生(Bergson)的哲學課。「多風之夜狂想曲」似是要體現這第一次造訪的回憶之作。思想以一

種夢的順序連接而出。昏睡的城市，它的醜惡的夜生活，和它的月夜之美，正是艾略特受益良多的法國詩人的巴黎——波特萊爾，拉福（Laforgue）和魏爾倫的巴黎。魏爾倫寫過一首關於月，一隻貓，「藍色的煤氣燈嘴」和一個夢幻詩人的小詩。拉福的詩句則被引用到艾氏的詩中來：

「注意那月亮，
那月亮不懷任何的悔恨，」

這是來自以下的詩句：

「喏，你瞧，月亮小姐，
不懷任何的悔恨。」

(Poésie, I, p. 74)

在當時的法國詩中，一個「惡魔詩人」(poète maudit)（像波特萊爾那樣病態又憂悵的詩人）的嘲諷、半癡狂的幻象與月之間的聯想，已經鞏固建立起來。布路福克（Pruftock，見 The Love Song of J. Alfred Prufrock）說：「不！我不是也沒有資格做哈姆雷特王子，」可是，從英國文學出發來探討這些詩的詩境，最好的方法或許就是回想哈姆雷特的獨白。

這首詩整個是在「一種月的綜合」之中；這溶解了「記憶的底層」——即是既理性又清醒的心智之區別力。午夜瘋狂搖着記憶；可是，「綜合」這冰冷的字眼提醒我們：脫離和嘲諷仍然是會起作用的。呢喃的咒語跟隨詩人在這個「不真實的城市」之中漫遊。那街燈是個較小的月，並且勸誘着對一隻挨餓的貓，或是一個夜行的阻街女人的諷刺性的「注意」或「注視」（這字眼的用法是法國式的）；但，那女神自銀色的雲中出現，那癡狂的月，她也在漫遊，一個愚蠢的老妓娼，在夜的種種氣味裡。每段詩的開頭都是鐘聲報時，直到記憶和觀察終於回來，在他中止漫遊之時，詩人看到他的門牌號，鑰匙，那盞室內的燈，照亮那通過

恢復正常的記憶底層之道，直達一間空房，直達那些瑣碎的事物，和平凡存在的痛苦。

可是，午夜經已溶解了記憶，巴黎的街道，在月的綜合中，與過去的回憶結合起來。在「詩與批評的用途」(The use of Poetry and the use of Criticism)中，艾略特嘗描寫到一些類似出現在這詩中的，他的早年的回憶：

「那是一個十歲的小孩可能會有的經驗，一個小孩在一個石池中凝視海水，第一次看到一個海葵；這簡單的經驗（對於一個特異的小孩，看來並不那麼簡單）可能潛伏在他心中達廿年之久，而後以充滿偉大想像力的詩文，改裝再現。」

而我們在這首詩中所揭露的是「那骷髏的秘密」——是沙灘上的一支扭曲的樹枝，是一隻老蟹以類似海葵在可觸及的範圍會包住任何東西的自動動作來鑿住一根木枝，以及

……那小孩的手，自動的，

伸出來並且把一個沿着碼頭奔跑的玩具藏入袋裡。

我不能在小孩的雙眼之後看到什麼。

這便是從平凡生活的痛苦和勞碌之中回到內心潛在生活的逃脫。那瘋癲的月溶解所有的恐懼和痛恨——「那月亮不懷任何的悔恨」——這和最後洩出的呼叫：

「把你的鞋子放在門邊，睡吧，為生活作準備。」

那刀子最後一次的扭動。

都直接說明了詩的其他部份的含義。正如艾略特在「傳統與個人天才」一文中所說的：「祇有那些真正有個性和感情的人才會明瞭詩人為什麼要逃避個性和感情的意義。」當

午夜搖着記憶
像一個瘋子搖着一朵死了的天竺葵。

（這是來自拉福的另一個心像），生命便沉入心像和感覺之中，沉入在每日世界後邊的「骷髏的秘密」中；通過各種氣味，往事，和親切秘密的感受，它回到記憶，最後回到生存的痛苦。外在世界回到具有最直接最原始感覺的意識之中，這意識帶着

沒有陽光的乾枯的天竺葵，

以及塵埃在裂縫間，

粟子味在街上，

女性的氣息在關窗的房內，

香煙在走廊

鷄尾酒味在酒吧裡。

的記憶。這種諸多主題的音樂性交織是艾略特所有詩作的特色。有力的節奏，從意識的深處跳起，平衡了觀察者的嘲諷和分析的探究。

這首詩的語氣和形態在今日的英詩中是人所熟知了的，而這時期的「自由詩」甚且是有一點老舊的。但是，這並不能遮蓋兩項事實：即是在一九一一年，艾略特給英詩帶來了一些非常新而有實驗性的東西，以及他的技巧大部份是借助於十九世紀在波特萊爾的傳統下寫詩的法國詩人們。

艾略特曾說：詩在他而言，有時先是在腦中律動的節奏，然後概念和心像才跟着來。（見「詩的音樂」一文，一九四二年。後收入「論詩與詩人」一書中）「多風之夜狂想曲」一詩在技巧上雖是自由詩，但它那微妙的節奏，有時正像詩的末段那樣，有着一個「不祥的鼓」的沉重節拍。這節奏把融合的、變化的諸多心像連接起來，這些心像有如多風之夜的雲朵

，在月的表面飛蹄而過。

諸多心像的音樂性的交接，以及對敏感孤寂的人內心景況的發掘，自始至終是艾略特的詩的特色。証之於他的「四個四重奏」中的「小吉丁」(Little Gidding)，這特色尤為顯著。

(註)：本文作者是劍橋大學基登學院院士。

玫瑰，純粹的矛盾
里爾克畫像

J.R. von Salis 作
李菖蒲 譯



牧矜奴為里爾克所作的造像

朋友們告訴我將會在穆座古堡看見里爾克。一個廿二歲的學生抵達了詩人的門階。在那個早春的日子，當他在古堡渡過一個冬天的孤寂以後，里爾克是活潑並且是好談的；他樂於發問和回答問題，到露天下散步，促膝談到深夜。我對那種生氣盎然的外貌，和這位獨居詩人的隨和態度，感到驚奇。在那副相當矮小的身軀上，里爾克的頭顯得特大，幾乎是上重下輕的；最有趣的，是他的臉孔上下等分的對比。所有的靈性看來都集中在那宏偉的額頂，和那雙青蓮色的大眼睛，而鼻樑止於寬寬的鼻孔，嘴巴很大；一縷下垂的薄鬚使到嘴唇的厚度略為隱蔽；他的顴骨小而圓勻。可是，里爾克不喜歡任何一張他的畫像，沒有一張使他滿意。因那敏感的本性，里爾克的五官是善變和不可捉摸的。真的，他的外貌可以在驚人的態度中作轉變。很多人在他不順意的時候，看到他在深悲哀中的表情。有的人則形容他那面具般的，不在乎的，奇異的相貌，如何使他的臉孔變得那麼令人激動，當他因負累和遠離而向自己的內裡回歸之時。

一九二六年十二月廿九日凌晨，里爾克與世長辭，那正是一個星期三。當一個在他身側的人打開窗戶，一陣寒風從日內瓦湖以及窗外的冬夜吹進來。

所有看到詩人遺體的人，都留下深刻的印象：在那瘦削，幾是褐色的臉孔上，鬚髭留下黑色的斑點；那奇特的額頭，仍然像在高貴之中，為那離去了的靈魂作出表情；幾乎是黑色的，那幾天不刮的鬚子還在頰上，而那沉重的眼蓋，蓋住偉大的神秘——一個僧侶式的頭，可能就是一個出身非凡的波斯或印度人的頭；一個迢迢而來的聖者，活過短短的一生，雖殉道精神永在，却令人難於置信的躺在死亡的牀上……一個小小的，蘇聯的銀色十字架，裝飾死者的胸腔，他生時都隨身帶着它。而在互爾蒙的冰雪之中茂發的桂樹葉子，鑲起他的臉龐。

(摘自：Rainer Maria Rilke: The Years in Switzerland)

牧 羚 奴 譯

里爾克詩五首

早春

嚴冬已過。突來的緩和
敷在田野光禿的灰茫上。
小溪改變他們的語調。
試探的撫愛，來自無限

繞着靜寂的大地迷蕩。
路伸向遠方，預示着。
不經意的，你發現春
從空洞的樹中湧起。

果實

不可察見的，它從土地向上向上攀，
在靜靜的枝梗中收藏它的秘密，
在明媚的花裏，它變成火燄，
而後繼續它的保密。

曾經一個長長的夏天，結實
在那日夜分曉的劇痛的樹，
而它自覺是一種迫切，急急
要接觸外面那相應的空間。

雖然，它現在如此光煥地表演着
迴旋曲再一次完全休止，
在果皮之內，它引退地下沉
回到它已然長大的中心。

秋日

主，時候到了。去夏是這麼長久。
現在，把你的影子置在日晷儀上
且讓風們繞着牧場旋轉。

令最後的果子們變成紫紅；
多賜他們二個像南方的日子，
令他們進入完整，且誘騙那最後的甜蜜，
也進入沉悶的葡萄籐。

沒有房屋的人，現在不會建造。

寂寞的人，會寂寞得更久長：

枯坐，讀書，寫長長的信，且再次的

不安的回到園中的林蔭路

徘徊，當葉子們紛紛落下。

詩人之死

他已躺下。他那高撐着的顏面

只能在蒼白的拒絕中，在靜寂的遮蓋下呈露；

現在，世界以及關於它的這一切知識，

被用強力使之與愛它的人的感官分離，

經已倒退入不能感知的歲月裡。

會看過他生活的人，一點也看不出

他與不常在的一切深深的結合；

這裡的山谷，這些草地的草，

這水流潺潺的小溪，因這些會是他的容貌。

是的，他的臉孔會是這個最遠的距離，
它仍然找尋着他並且在絕望中向他乞愛；
而他僅有的面具，正生怯地死去，
溫文而做開，猶之在空氣中腐蝕的果子
再也沒有更完整的實體。

你是未來

你是未來，是偉大的日出
火紅在永恆的大平原上。
你是黑夜遁走後的鷄啼，
你是露珠，早禱，是牧女，
異客，是母親，你是死亡。

你是在遼古的孤寂中
自命運升起的善變的形狀，
那不再受苦，不被歡呼的
超越描繪，有如一些原始的樹木。
你是事物深沉的縮影
它以緊閉的嘴唇鎖住存在的秘密，
以反面的自身向別的事物展示；
向船，它是碼頭，向陸地，是一隻船。

里爾克的兩部巔峯詩作

秦秦輯譯

從「馬爾特手記」(Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910) 的印行，到「杜英諾悲歌」(Duineser Elegien, 1923) 的出版，在這幾年當中，里爾克(Rainer Maria Rilke) 只推出了一部專集：「瑪麗亞生涯」(Marien-Leben, 1913)。隱藏在這段長期的沉寂背後的發展過程，一直要到詩人去世後，從許許多多書簡集以及一冊包羅萬象的遺詩集的發行，才得以揭曉。自「新詩集」及「新詩集別卷」在一九〇八年出版後，里爾克就已有創作力衰竭之感，顯然地，「新詩集」是里爾克詩創作某一階段的告終。及至「馬爾特手記」脫稿後，創作力衰竭之感更加深了，但里爾克立即確確實實地擴大生活範圍，並徹底改變他的知覺。彫刻家羅丹給予他的「勤奮不懈」的教示，已發揮不了作用，「新詩集」中對形式的觀念，也奄奄一息，「事物詩」的題材，更是無能提供。在給露的信上「按：露，即露·安德里亞·莎樂美(Lou Andreas-Salomé)。在里爾克的生命史上，她的名字是一道掌理命運的手紋，一個決定性的轉捩點。不僅令當時廿一歲的年輕詩人初嘗寶貴的愛情果實，還獲得一顆和諧且卓越的心靈的知遇與引導的幸福，而且使他在情人身上，同時能找到他所缺乏、而又使他傷心的母親的形姿，更可貴的是，身份相同的友誼，一種無窮盡的信賴，能歷數十年，直到

詩人亡故方休。」他這樣寫道：

「……：我想念着最美好的巴黎時代，當時我無所期待，而整個世界像是一種付託，逐漸向我滙聚，而我又清醒又自信地，全然以作品『新詩集』作為報答。當時誰會說，我已臨重蹈覆轍的邊緣。」

一九〇九年十二月，里爾克在巴黎認識塔席斯夫人，因受其邀請而於一九一〇年四月初訪杜英諾城堡。杜英諾城堡是塔席斯夫人的別墅，臨亞德里亞海，是一幢石砌的、有古城風味的宅第。里爾克第二次訪杜英諾是從一九一一年十月開始，一直到一九一二年五月八日，中間有兩度短期的離開。一九一二年一月下旬，有一天，爲了回覆一封棘手的情函，他留在屋子裡，和杜英諾堡的女客談天，當時，外邊正刮着猛烈的風，陽光照在閃耀着的藍光、又似混紡着銀絲的海面。他走出屋外，還在思索着那封信，邊向棧堡攀登上去，到了離亞德里亞海面二百呎的地方，突然在狂風咆哮中，似有聲音向他呼喚：

誰，倘若我叫喊，可以從天使的序列中聽見我？

他立刻把隨身攜帶的本子取出，把它記錄下來，並且還毫不費心就繼續寫了幾行詩，返回城堡後，當晚，就完成了第一首悲歌。一月底到二月初，里爾克又完成了「第二悲歌」，並寫了第三、第九、第六及第十悲歌的開頭部份。和其中一些片斷。一九一三年一至二月間，在隆達，里爾克寫下了「第六悲歌」的第一至卅一行。同年深秋，在巴黎，又續了第四二至四四行，並完成了「第三悲歌」，還有「第十悲歌」的初稿。一九一五年十一月間，又完成了「第四悲歌」，時第一次世界大戰已爆發，里爾克本被編入國民軍，因身體虛弱，在文化界人士奔走下，才於一九一六年六月提早解除兵役。一九二〇年十一月到翌年五月，在「柏格城堡」停留的半年間，里爾克頗想把悲歌完成，但沒有實現。一九二二年二月，他定居於「穆座古堡」(Chateau de Muzot)，這是一幢建於瑞士瓦雷州細耶上方的古堡。在這古堡中孤獨地生活着的里爾克，終於把悲歌完成了，同時並意外地寫成了五十五首的「給奧費斯的十四行詩」(Sonette an Orpheus, 1923)。這都是一九二二年二月間的事。先是二月二日至五日，寫了「給奧費斯的十四行詩」的第一部二十六首。接着分別於七日完成「第七悲歌

「，八日完成「第八悲歌」，九日完成「第六悲歌」的最後幾行及「第九悲歌」的中間部份。十一日，把初稿的「第十悲歌」十六行以後，重新改寫。十四日，完成了「第五悲歌」。於是，「杜英諾悲歌」至此全部殺青。接着，在十五日及廿三日間，又完成了「給奧費斯的十四行詩」第二部二十九首。這真是罕見的創作力旺盛的特例。

十首悲歌都和「生命」這主題有關，它是里爾克自童年到成熟整個過程的經驗總和。里爾克主要的目標是要表達他心目中認為的：在人生中，什麼是比較重要的。因而，十首悲歌就是里爾克的人生哲學。但它也並非全然是詩人經過苦思或經驗中而得到的哲學，它也滲雜着詩人對「人生」這問題的自覺。詩人，通過一種「形式上的過濾」，把他對生與死的看法、價值判斷、理想等等轉化為詩。從整部「悲歌」來說，這種轉化是非常成功的。

「第一悲歌」無疑是一首序曲 (overture)，它觸及的問題畫面最廣。「第二悲歌」却是最單純的。它只環繞着一個問題而發揮：對利比多 (Libido) 的恐懼；詩人發揮了對人與動物都具有的這種共同的性慾衝動的深深感覺，使整首詩具有陰鬱的氣氛。

五十五首的「給奧費斯的十四行詩」是在短短的幾天中完成的，這是里爾克在創作「悲歌」時同時獲得的意外收穫。依年代而言，「悲歌」的完成前後歷經十載。僅得十首，而詩人從未計劃過要寫的「給奧費斯的十四行詩」却在幾天中完成，這不能不說是一種奇蹟！

在風格和形式上，「給奧費斯的十四行詩」和「杜英諾悲歌」是相異其趣的。有些人說「給奧費斯的十四行詩」是 *Caroline* (流暢的優美調子) 也不盡全對。因它是詩人內心中潛伏着的思潮的傾注，也是詩人「詩意的思潮」轉化成的激動的、顫動的語言。五十五首十四行詩都有此特色。同時，在「材料」的選擇方面，各首十四行詩也有其不同，有些顯得含糊些或甚至平淡乏味，但除去這些小瑕疵外，五十五首十四行詩都有一股令人陶醉的氣息，它是詩人創造的一部「晶瑩的整件」，它有着深厚的真情。有寧和安靜之美，是里爾克，也是德國詩壇的一大鉅著。「給奧費斯的十四行詩」是詩人天才成熟的最美好果實，「杜英諾悲歌」中的哀悼情調已然無踪，而代之的却是光輝明燦。

要欣賞「給奧費斯的十四行詩」，我們須知曉自身是處在里爾克魔術般的變形世界中，時空的揉合，音樂般的境界與現實的交錯頻頻出現。我們必須能跟隨這樣的一個世界漂流。我們必須能品嚐到橘子的美味：

……令人無法忘懷

沉溺於自己，而又抵禦着自己的甘甜的

橘子。你們已掌握在手中

完美地歸化成你們的一份子

……

揭去層層的香氣呀！造成親誼

與純粹、堅毅的果皮

與充溢着幸福的汁液

(第一部第十五首)

總之，當我們要以現實生活的事實來衡量里爾克詩中美好而易逝的本質，我們便得留意他在「給奧費斯的十四行詩」第一部第十一首中的兩行（對駿馬與騎士的讚美）：

來自大地的驕傲。而第二者

駕御且左右他，而又受他導引

它具有一種和諧的整一性，這種整一性中間有一些細微得幾乎察覺不到的空隙，未經細細的咀嚼，它是不易被填滿的，換句話說，不經細讀，讀者心目中也不會有這種和諧的整一性了。

註：本文主要是根據以下幾本書編輯：W.L. Graft: Rainer Maria Rilke, H.W. Belmore: Rilke's Craftsmanship, 里爾克傳（李魁賢譯）、杜英諾悲歌（李魁賢譯）、給奧費斯的十四行詩（李魁賢譯）。



Valérentine Hugo. Constellation : Paul Eluard, André Breton, Tristan Tzara, Benjamin Péret, René Crevel, René Char, 1935.

來自超現實主義星座的

R·莎

叔海美譯

金鶯

一九三九年九月三日。

那金鶯飛入黎明的首都。
它的歌聲之劍關住悲傷的床。
一切永終。

愛情

做
第一位

不題

在燕子的飛行中一場暴風雨得到情報；一座
花園建起。
來到世間而不製造麻煩的不應得到尊重和忍耐心。
一朵玫瑰把雨叫來。在無數的年歲之終了，
它是你的願望。

我勒死我的兄弟

我勒死我的
我的兄弟
因為他不愛睜覺

窗開住

家姐

在他死前他說

我整夜這樣渡過

看你熟睡

俯臨妳在窗玻璃的碎片

我的愛與藍燈塔的衣服同在

我的愛與藍燈塔的衣服同在

我吻你的臉孔之高熱

那兒有光臥在破密的歡樂之中。

我愛我哭泣。我活潑潑

那顆晨星是你的心

在脫離星座戰爭之前即泛紅的

作勝利的逗留之星。

遠離你，我的肉體會變成帆

在嫌惡中因風轉動

■關於莎 (Rene Char)。1907年生。從古希臘哲學的煉丹爐中鑽出。1929——34，大力幫忙超現實主義星座之建造。很多人往莎的臉上貼金。卡謬也是，說他是本世紀誕生的最偉大的法國詩人。望是自馬拉美以後最難懂的現代詩人。詩情晦澀。發揮對語言應用的大特權。你看了他的東西一定很氣。氣得要死。你去死好了。



所謂藝術的最高境界其實是自欺欺人的名詞，它充其量也只能模糊地存在於人們的想像中，因而，所謂人生只不過像一條狗在追逐一根永遠得不到的骨頭。

詩，便是最接近它的一種藝術形式。

詩人，便是應具有慧眼，且能通過這種藝術形式，而使自己從負得最重的思想奴隸超越而成爲一身輕盈的藝術家。

詩的內容和技巧是難以區分的，嚴格地說，內容與技巧是詩這一整體的兩面。我們可以用「實現」和「完成」來表示它們，在一首詩的精神境界中，「實現」和「完成」是相呼相應，是相通而非相對的。

■ 藜藜

敏於感受，勇於表現，是詩人的天職，也是詩人考取詩執照的首要條件。

不要只想做一個詩人。詩人憑其作品進入文學殿堂，不是憑機遇或大眾傳播媒介。

詩人獨對文學良知負責。

詩國沒有十誡，因為詩人不必背誦聖經。

詩的世界是沒有上帝和暴君的，一切加諸於其上的戒律都不衛生。

人的存在是有限的存在，詩的存在是無限的存在。衆有限的存在透露出無限的存在，詩人的作品得以肯定，詩人的生命也得以肯定。

■ 孟仲季

● 爲詩的形式之轉變而煩惱及爭辯是無謂的，歷史會有適當的評斷。

● 一個詩人，如在寫詩時考慮着讀者的口胃，那麼他最好去從商。

● 每個人都可成爲詩人，假如他肯接近詩神。

● 有時，詩人是孤獨的；但並不是說他拒絕群眾。

■ 謝清

隨着時空的轉移，一切格律的詩詞，已成爲過去，接着下來，是自由的創作的時代。在這個時代，詩生命得以作無盡的發揮和展現，使我們看到了各種各樣不同的風貌。

所以，新詩的產生，非出自特立的人爲，而是新潮湧激下的必然結晶品；這新的產品，受到了重視，也受到了抨擊，可是，它並不影響新詩的生命之久長。

■ 夏芷芳

詩成了生活的一個部位，以後……

■ 沈璧浩

沒有人可以觸摸火焰，只可以感覺到它的溫暖。

■ 零點零

寫詩是一種心力的奉獻，必須真誠，必須嚴肅，而不需要很多奇怪的文字。

詩的作者這樣想且這樣做了，就有一個最佳的起步。之前，他必先吸取豐美的營養，使自己有一變能透視真善美的金睛，兩隻能拗斷醜惡虛偽的鐵腕，於是循着先行者的足跡走去，謹慎地不要把自己的每一步都踏入他們的脚印。他莊嚴的雕塑所見所感，最後他留給衆人的形象，必然清晰而壯碩。

詩的讀者不應奢望有大量的、值得朗朗誦讀的詩出現於一個作者；因為詩的歷史是永恆的，而時代的遼闊與繽紛，常常令人筆不從心。但是，苛求自己、不斷地輸血予這一個蒼白的時代，是一個寫詩的人終生唯一的大任。

■ 莫邪

詩是多義的。「秦時明月漢時關」是什麼意思？至今還沒有一個正確的答案。如果有人硬要將它譯為「秦朝的時候，天空有一輪明月；漢代的時候，邊塞有一座重要的城堡。」那將是大錯特錯。

讀詩和讀其他的文學作品不同。從不同的角度，持不同的立場，各人的感受就有迥異，絕對不可能像「一加一等於二」那麼互古不變。你讀了「天生我才必有用」，覺得怎樣？

詩可以感受，不能言傳。「採菊東籬下，悠然見南山」便是。但如「有個王秀才

「（唐·王梵志詩句）、「我手寫我口」等等，却剛好相反。

詩可以寫得含蓄隱蔽，如「野火燒不盡，春風吹又生」（請別為表面的意義所迷惑）；但也可以平舖直敘，如「唱盡陽關無限疊，半杯松葉凍頰黎」。

詩人盡可能能够透視全圓（三百六十度）。詩人將自己困在一隻鴿子籠裏，那是很不明智的。

詩人必須時時改變自己，如果一直在炒糶條，他一定橫遭時代的淘汰。

詩人想要製造第一手的產品，他應該要勇於超越自己。

詩寫得愈晦澀難懂，詩人就愈離開群眾，詩就愈沒有存在的價值；詩寫得越平淺易懂，詩人就越接近群眾，詩就越有存在的價值。這是第十流以下的評論家所下的斷語。

有深度的詩，不是哨棉花，而是含橄欖，耐人尋味。

詩人的存在，不是以詩量衡量，而是以詩質觀照詩人的偉大。僅僅一首好詩，可能會使詩人永垂不朽。

■ 流川

寫詩在我不爲什麼，只爲得到一種心靈上的滿足和解脫。

桂冠是愛慕的贈饋，但却也是痛苦的榮耀。

做得成做不成詩人是次要的。更重要的是：一個詩作者是否有耐心、毅力和真誠嘗試追上時代或甚至超越時代。

儘管周遭是混濁的環境，真正的詩人必須有明淨的心靈。

真正的一首好詩，能使你在每讀一遍之後，都有新的感觸新的領略新的醒悟。

詩的好壞並不全是「看得懂」與「看不懂」的問題。因學養、性格、經歷以及各方面的因素，人與人之間總存在着多少的隔閡。在讀完一首詩，不管你看通了或看不通，你首先要問自己的只是：你有沒有一種感受？那種感受是怎樣的？由於人與人之間究竟有許多共同點，所以，這種感受往往不謀而合。這種直接的感受，便能幫助鑑別一首詩的好壞與真偽了。

真正的詩並不爲任何人服務；真正的詩是獨來獨往的風和雲，翻山越嶺，不怕任何阻力。

一個真正的藝術家（包括詩人）也許會不修邊幅、放浪形骸，但他之所以如此，不該是自覺的或自願的。他之所以如此，除了因爲他缺乏時間去關注那些人爲的禮節，他的全副精神都沉浸於醞釀及創作的艱苦中，便只可能是他的經濟能力薄弱得使他無法活得像一個平凡的人。

■ 文愷

要是我的心是死的，或者，是麻木的；那麼，詩便不能生長；我已荒蕪。但我確實是有一顆活的心，並且敏感；因此，詩常悄悄地從生活跳入我的內心。我的心孕育它，和它一起生長，有時爲它失眠。不論什麼時候，我都聽到它在我心裏跳動的聲音，急促的，難抑制的；終於在一次難以抵受的感動中，我打開胸懷，叫心中那首詩茂然綻開，叫它映出自己的華彩，自己心中要表現的華彩。

詩非花。花會枯萎而去。詩永遠有着像一朵花所能賦給別人的美，那是完整的，但却難以名狀。

詩非燈。燈終有一日會熄滅而去。詩的光和熱，却恆久的集聚在一顆心中。

■ 吳偉才

素材的處理，不應僅限於照像底片式的複製（所謂「反映現實」），也可以用顯微鏡式的放大，解剖式的深入觀察，或如畫家的筆畫，不僅能描時已有的，亦能寫出所無的。更重要的一點是：他有獨創的大勇，縱使遭逢挫敗，亦在所不惜。他的詩想，從宏觀世界到微觀世界，皆可供其馳騁。

一個詩人，只要他能力許可，除了寫詩外，還可以從事其他活動，這和他的創作壽命並行而不悖。譬如說：他可以寫雜文、小說、翻譯、繪畫、參加運動會、上電視參加座談會、從事科學研究……：……外推生活的廣度，內延思想的深度。

詩人是生活的參與者。他只是社會的一份子，不應自視甚高，以聖惠的代價人自命，期望死後分享冷豬肉，生前能領導詩壇，以理論支配別人的創作。和其他詩人的關係，應如兄弟，而非主人與奴隸。

一切「主流派」掌門人所謂的「理論」，都是狗屁不通的。你創作的時候，並不需要什麼「理論」來指導。搞「理論」只是一個詩人失去創作力時用來消磨時間的方法，或是一個學者用來保護他的飯票的一種工具。對那些自詡他們的文學理論多麼具有科學方法的人來說，我勸他不如改行到休士頓從事太空研究更具有前途，或者改行攻讀核子工程對他更適當。遵循別人的理論而從事創作，無異是穿了別人的褲子上巴利買菜，既不好看，行動又不自由，又不是自己的貨色，真是拋他祖宗十八代的臉。一個詩人最大的樂趣，就是專寫和「理論」不符、令「理論家」瞪眼睛吹鬍子、心臟病暴發的作品。這些詩就算一無是處，不能留傳後世，但它已盡了最大的責任，使該打入阿鼻地獄受苦的「理論家」少了一個又一個。這樣，不但減少星馬人口膨脹的危機，增加就業機會，還可以把他們的屍體，捐給原產局作肥料，以作爲他一生對人類唯一的貢獻。

21-10-1969

英雄和英雄崇拜早已被送入廿世紀的心理手術室內。在今日，「偉大」這個字眼不論是以形容詞詞態或名詞詞態出現，都不能在睿智的人心中喚起興趣和同情。以詩而論，寫出天涯紅淚之悲者，未必能寫出朱門惡臭的酒肉，貢獻只有程度上意趣上的差別，而沒有高大和渺小之分。今日的世界容有「H.P.」的出現，但這個稱號不能局限在物質的或精神的冷氣房。當我們稱一個詩人為「重要的詩人」之時這個詩人要是在五百年前，甚或一千年前，必然相當羽化而登仙，是「偉大的詩人」。基於此，我們要向全世界的詩人們致敬，不要把一個個別的血肉之軀搞成上帝或神的獨生子。

■ 牧 羚 奴

我總覺得：詩要表現自我的完美風度、氣質和感性。

余光中說：看畫不能只看一木一石，而要看整幅畫的調和。
詩，也是這樣。

■ 艾 文

如果你只以第一眼的印象來褒貶一首詩或一本詩集，那麼你的筆尖一定是彎曲的。

評一首詩就等於寫兩首詩，一首是作者的，一首是你自己的。

如果有人問我：「你對讀詩、寫詩和評詩有什麼感受？」

我說：「讀詩時是快樂的，寫詩時是忠實的，評詩時却是戰慄的，因為讀詩是一種享受，寫詩是對自己負責任，評詩却是對自己、作者和讀者負責任。」

■ 歸 雁

現代詩着重捨抒情而從主知，在創作手法上，大半憑藉「機心」與「反喻」，並且解放了理性、道德、美學上的保守標準。我們毋甯說，現代詩的崛起即是創作技巧的新啓發。

■ 賴敬文

詩人一直不斷地創作，所以，詩應該是沒有定型的，這個詩人也許會認為這種表現手法很好，另一個則不然；因此有時候，同樣的題材，表現的手法却各有千秋。

詩人，是因為他的內心的需要而創作，他在創作的時候，可以不必顧慮到創作以外的事情。

■ 凌高

對於一個初進入詩的花園的新手來說，詩的各種流派是最令他感到眩惑的。由於眩惑不解，他便把自己硬硬地歸納入某流某派中，作個什麼 *sect* 什麼 *ist* 的 *follower*，因為只是個跟隨者而已，他的一切所作所爲也只能襯托出那幾個 *beginners* 的偉大。在我們的眼中，他毫無出息，因他沒有大志；他眼光狹窄，因他看不到園子外的世界；他的聽覺能力已被黑鴉的舌噪所破壞，無法聽清楚雲雀細緻的歌唱。總而言之，他以別人的剩餘銅鐵來爲自己築成一個囚籠，而他正是籠中的犯人，終日走來走去，却猶不知自覺。

■ 梅淑貞

風訊

□我的視界，不是整個世界，你的視界，不是整個世界，他的視界，不是整個世界；只有一些自我狂妄、自我中心、自我局限的人，才會以自我的視界為別人的世界。

□詩的世界，是十字街頭的世界，是無神的。對一個住慣神廟、唸慣符咒語錄、享慣香油的詩人來說，十字街頭是陌生的、可懼的，在十字街頭，他失去了庇護所，他的符咒失靈，他看慣一色的眼睛看不慣陽光下真正的衆色，他聽慣一音的耳朵難以接納衆聲。如果他是一個勇敢的人，他會在徬徨之餘，學習怎樣活在十字街頭；如果他是一個懦弱的人，他會在徬徨之中，掩起雙耳閉起眼睛，怯怯地退回他的神廟，在偶像和神祇下繼續唸符咒，繼續以他在神廟裡的視界幻作整個世界。

□我們不說象牙塔而說神廟，因為我們所指的，不只是閉起門來吟風弄月的詩人，還有一些教條主義、幫派主義、自我主義的詩人，這些詩人懼於站在十字街頭面對真實的社會生活，正和象牙塔詩人一樣。

□我們這樣說，無意非薄任何一個詩人，詩人是有選擇受神祇庇護的自由，我們願意忍受這一類的詩人存在，但是，我們也有留在十字街頭不入神廟的權利。

□這一期的詩專號，在詩的世界裡，是一個十字街頭的專號。我們介紹了印尼、蘇聯、英國、美國、法國、德國、西班牙、意大利、非洲諸詩人的作品。讀者們當可想像，要介紹這麼多國家詩人的作品，寫、譯、編是一件相當艱難的工作，經過兩個多月時間的準備，編輯室得到作者們的支持，分別努力，才有這個詩專號的出現。

□很可惜，因為文字容納量受到了頁數的限制，已經準備好了的希臘、越南、菲律賓、韓國、中國等詩人的介紹，只好留待以後發表了。

□詩專號所呈現的不同國家詩人的作品，對喜愛讀詩寫詩的人來說，是視野的拓展，接觸了不同的新天地。無論以甚麼流派自居的詩人，如果能在自我局限、迷於自己的偶像和符咒教條之餘，還願意張開眼睛看看，那麼，天地還是廣闊的。至於能否勇敢地走向十字街頭，或者懦怯地躲在神廟裡作白日夢，那是一個人的境界問題了。

□我們一方面介紹其他國家詩人的作品，一方面也增刊了一本詩創作的小冊子，以獨立的方式，全部刊載星馬詩人的作品，這是本期詩專號給讀者們的一件禮物。

□詩專號，只是我們有系統地作一系列的刊載的開端，在我們的計劃中，在以後，將出版其他體裁作品的專號。我們這樣做，正如我們在上一期的風訊中說的：「在一個閉塞的風氣裡，讓人們多接觸不同的事物，化閉塞為開明，化停滯為進步。」我們也想到，如果能集中力量做一件事，一定會比零斷的介紹更有意義。

UNIVERSITY OF SINGAPORE
LIBRARY

CHAO FOON

