

蕉風

240 期評論專號 · 一九七三年二月號 Chao Foon Monthly



5201
3600





蕉風月刊 一九七三年二月號 240 期
CHAO FOON MONTHLY, FEBRUARY, 1973
評論專號

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, Singapore 7.

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

KDN 6572

定價五角

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。

樂天廬夜宴·宋子衡·48

宋子衡短篇小說評介專輯·54-91

1. 略論宋子衡短篇裡的衝突·溫瑞安·54
2. 略談宋子衡的小說「悲劇」·游亞學·62
3. 我便說說宋子衡·艾文·65
4. 天狼星詩社評論特輯：論「宋子衡短篇」·70

寥 灑 黃昏星 何樂良 芥 落 陳采伊 藍啓元
吳超然 余雲天 陳美芬 休止符 湯錦堂 溫瑞安

風訊·編輯室·92

封面畫·藍月上寒山，陳瑞獻

蕉風月刊

240期

(評論專號)

目錄

翻開梅詩集·莫邪·4

「填鴨的滋味」·南子·8

十九篇半·雅蒙·14

談一首英詩的四種中譯·賴瑞和·18

試釋文愷的「亂」·南子·22

評「鴿聲」·溫瑞安·27

陳瑞獻畫展評介專輯·30-47

1. 冥想之國·流川、南子合輯·30

2. 冥想變奏·文愷·43

3. 沉坐在一個冥想畫展之我的感覺·謝清·45

4. 陳瑞獻畫展作品選刊·封底

莫邪

翻開梅詩集

1 這朵深思的海棠

淑貞向我們舉起一束清麗的海棠；翻完梅詩集，你會發覺，儘管不乏深思，海棠仍是海棠。不是火炬，不是手術刀。清靈，永遠不會有咄咄逼人的氣勢。

紅袖、碧水、朱顏、繁笙；淑貞用了很多好古典好雅緻的字。月、花、雨、星、草、琴弦等，不斷出現。或逸靜幽美，或微感蒼涼，而又思路錯縱，但總含滿私人的，女性的細細密密的情感，梅詩大部份如此，其例不勝枚舉。

關於母親，「傳遞」、「海棠」、「媽媽和孩子」是同一調子；必定是銀針和彩綫，綉出梅淑貞「這朵深思的海棠」，淡而僻靜。然而這朵沒有綾羅的海棠是幸福的，可以斷言。她告訴我們：

「母親傳遞給我的
是一根銀針 數團彩綫

教我以此繡出前程

當落入我晶瞳中的

是母親默許的目光時

眼中便長出自信的翅膀」
淑貞寫山，寫得親切無比。「亂雨擊夜」裏她就說道：

「此身的孤絕唯有山岩共知」

「空無的山」、「陡彼青山」都可讀出她對山的濃厚感情。這是她的色采之一。山也帶着點女孩子的柔氣，而又言外有意的；如「望盡衆山」：

「昂首再仰視 路更迢渺

試問再需翻越多少崎嶇

能盤坐峯頂 等氣爽雲高」

這樣，還能說她沒有潛隱的豪氣嗎？不過，淑貞並非太適於脫盡本色的寫法。例如「一個節日」：

「領取救濟品的

九十六高齡的歲月

顛沛和流離和失所和貧窮和惡疾」

這些，淑貞知道，「整個城市泡在火中」（塵寰），而且受其感觸，但由於習慣於訴諸情緒的描寫，很難把整個客觀情形完盡地述寫出來。這一點，「瀟瀟風雨」就是一個最好的例証。其他如「我們的太陽」：

「希望你溫暖 我們千百補的衣裳

希望你晒乾 我們汗痕淚痕的臉」

和「台上下瞰」、「城中幽靈」等，都是淑貞的另一種聲音、憤怒和熱淚，似乎極想發出較為宏壯的呼喊，但仍是表現得非常女性。這類作品，顯示了她多方面的觀察、嘗試與才力。

「門外人」、「隱形人」是一種我本身所缺乏因此較難領受到的感覺，

「山已望遍水已窮盡

頹然倒於漸行乾涸的湖泊

將口中的積塵

吹响緘默的邊岸

吹暖森冷的重門

吹開門上的深鎖

吹醒門內的黃昏」

我就很難想像這樣艱難而頑強的掙扎，更難想像「沒有藉貫的雲無地可落的雨」以及「將滿拳滾沸的淚 捶向冷霜的顏面」的悲哀。所以覺得像浪人異鄉的歌詞（那首「昏沉的月」可做它們的背景音樂），給讀者予一種深切的悲感。這樣的傷感於淑貞的詩情中可說是一脉貫通的，縱然是這兩首格調較新鮮的詩。

海在淑貞筆下，情思溶溶。在她「小小的惆悵」裏，

「摺成苦皺的海

何人往海面照出他臉上的深思」

海融入她的心靈，又是

「昔年的波紋 翻成

今夕的潮湧

浪花爬過我的眉尖

水的顏色

長飾我的窮僻」

海既然和她存在着這樣的關係，隨着浪花移走蒼蒼的歲月，讀者也就不難了解這份逐漸染深的小小惆悵，其實是這個生命的大惆悵。

說過梅詩集中有些山的題材，但淑貞寫得最美、最深情、最動人的一，應是花之灣。

2 淚落花之灣

花之灣可以編成一曲情歌，唱出所有痴女孩的淚。第一段她就告訴我們這是悲劇。

「而後而後 你拂袖遠去

我撲倒於那棵瀟瀟的椰子樹下」

這首詩是淑貞寫海與情思最交融的一首。詩中人的形象之鮮明與完整，情感的層層鋪述推進，幾乎是一篇描寫心理動態的小說（就像屈原的山鬼）；雖然她沒有、也無此必要，說明故事的過去與未來。但只是這畫面，這女孩，我們已知道是怎樣的故事。

「把滿頭青絲浸入水中

我的劉海開遍了浪與水的花花
把已放逐的往事收回

這一段往事，是門數沉沙，守候星曙月昇，如此的詩情畫意，接下來變成「我」忍受着海風的冷笑，踢貝殼女孩們的私語，無日不時在獨串朶朶孤寂的小花。擁有過那樣的歡樂，如今「却不知花該套向誰人頸」，「我」唯有「數痛粒粒沉沙」。這一個「痛」字，道盡了「我」從前粒粒都是夢的酸情。

第三段很像是一首民歌的變調。那是一個水手，說他若葬身海洋，將化做鴿子歸來，在愛人窗前歌唱。這裏却是反面的唱法，是那女孩的芳魂要尋不知去向的人；

「飛到你航行的海上

不管山疊高水摺遠

高高的附在那張白帆上

向你彈奏牽魂的琵琶」

用了琵琶這麼神傷的樂器，來喚醒「你」的回憶，琵琶是古典文學中淒涼不幸的女性懷中常抱的傳情工具；聯想到如泣如訴，這女孩的不快樂已成定局。

終於深情成癡的女孩只能倦坐在同一棵椰子樹下，「如今已是千里明月」，蕩起種種有關明月的千古幽情。但願人長久，千里共嬋娟。但明月千里，「你」亦千里；遺下「我」，雖是：

「我目已苦已灑。

仍掙扎探問那點點歸帆」

多堅固的信念，多渺茫的希望！所以幕落時，但見

「我仍坐回那棵相熟的椰子樹下

編着串串橄欖花」

最後一段與詩的起始呼應契合，保持相同的氣氛。悲劇仍在詩外延續，只因詩中「我」的癡情無限，所以詩完結而故事無盡；餘音嫋嫋，可以不斷重唱。

「填鴨」的滋味

越戰停火協議簽署的那天早上，基辛格在巴黎，我卻在新加坡，坐車經過市區，只見從前的舊居，已被拆毀，代之而起的却是數十層樓的巨廈。忽然想起杜佛勒（Alvin Toffler）在「未來的衝擊」（完顏藉先生評為「未來的突變」）一書所說的，在這個一用即棄的社會，一幢房子的壽命，只有三四十 years 了。

由杜佛勒遂想到完顏藉先生，由完顏藉先生遂想到「填鴨」。由「填鴨」遂想到美國暢銷書的壽命只有十五個星期。而「填鴨」應該可列為本年度的暢銷書了，那天去書店，高高一大迭，過兩天去，已經不見了踪影。我假向書店的伙計要買一本，答覆是已經賣完了，其暢銷的程度可見一斑。「填鴨」雖然是暢銷書，但是它的壽命應該不會只是十五個星期，而是十五個星期的十五次方。

「填鴨」裡邊的文章，大部份發表在南洋商報的「娛樂圈內」，那時候每個星期天早上都有一篇出籠，十分有料；那時候許多人愛完顏藉先生愛得十分厲害，大概是給他的電影文章迷住了，不知他有沒有收到甚麼女讀者的來信，不過後來好像沒有聽到甚麼艷聞，也許完顏藉先生已過了不惑之年，這類粉紅色的新聞只好留給小伙子們去專美。

另外一部份的文章，據記憶所及，有的發表在「國際通訊」，有的發表在「新年特刊」，有的發表

在「文藝季風」，有的發表在「蕉風月刊」，總之，放據發表園地的工作應該留給文史家之流去傷腦筋吧。這些東飄西泊的作品，竟然會在牧矜奴設計的封面下一齊出現，實在也算是一種奇跡。

「填鴨」這本書里，影評竟然佔了二分之一。我雖然也愛看電影，尤其也愛看打打殺殺的片子，可是寫影評却是十足外行，勉強要耍這一套，最多只是多了一篇娘娘腔的影評，於自己無益，於讀者有損，何苦來哉。

至於「填鴨」的二分之一，則與文藝有關。文藝這玩意兒，似乎和我沒有甚麼緣份，我摸粉筆的時間似乎還多過要筆桿的時間。一旦「蕉風」的頭頭要我寫一篇有關「填鴨」的評論，不禁使我冷汗直流。蓋評論這種東西，原是流川的拿手好戲，可惜他爲了應付大學里的攻試，暫時封筆；頭頭却逼我上台，出醜一番，擺脫不得，只好東拉西扯，聲東出西，只圖能够交卷就算啦。

閒話休題，言歸「填鴨」。

完顏藉先生以爲，文藝創作，只是溫飽之餘的事。一個人衣食匱乏，是否尚有閒情逸趣從事文藝創作呢？這是一件令人懷疑的事。他在序文愷詩集「樹和他的感覺」裡說：「爬山與寫作一樣，都是溫飽之餘的事。爬山者溫飽無着時，他必先努力求溫飽。等到溫飽有着落到可以使你騰出爬山時間來的時候，你才有機會去發揮你的爬山本事。所以詩人也不必賤視物質。我的所謂不賤視是說你必須先無物質之憂時，才能輕視物質，不是賤視物質。因爲沒有物質之惠，你恐怕連寫詩寫小說都沒有時間。世界上好像還沒有過沒有東西吃還可寫詩的人，因爲沒有東西吃，你還能活麼？」

當然，完顏藉先生的意思，並不是要我們僅尋求生物本能的滿足，而罔視精神上的需渴。如果你抱有这样的觀點，無異是大大誤解了他的原意。完顏藉先生的意思是說：物質生活與精神生活是在兩個不同的層面，這兩個層面，只有孰先孰后之別，而不是說那個層面價值較高，那個層面價值較低。因爲只有滿足了衣食之欲的生物需求，我們才能生存在世界上，也唯有我們能够存在，才能進行精神的活動，文藝的創作。

由於時代的改變，我們現在的生活步伐，已經比從前快了許多，曾經有人研究，我們現在演奏莫扎特的樂章，已經比一兩百年前的人快了許多。永恆性的觀念，已經被宣佈死亡，代之而起的，是「一時性」，市面上充斥許多應用一次即被拋棄的消費品，如紙杯、紙盤、紙手巾、原子筆、附有牙膏的牙刷……文藝作者活在這種時代，要想留名后代，走進歷史，實在十分困難。但是，文藝作品是否因爲擺在

眼前的路充滿荆棘，困難重重而感到氣餒呢？這就要看每個人寫作的目標而定。完顏藉先生以為：「寫詩寫小說的作家，他值得自豪之處……（是在）他能發揮一種特殊本事——用文字獨創地表現的本事。」

完顏藉先生對於文字作為一種創作媒介，抱有悲觀的態度。他在序「哭泣的神」里說：「在今天，名著直如英雄，來得快，消逝得也快。因此，作品的不朽問題，自然成為當今作家的大困難之一。」

他甚至進一步宣稱：「如果有一天，影片制作成本低到與書成本一樣，那麼作家的創作媒介，恐怕要捨棄文字而改求映像了。」「如果數小時的映像記錄帶可以交代一部數十萬言的文字創作所要交代的，並且交代的有聲有色，那麼這場媒介戰，文字是輸定的。」

我以為完顏藉先生這些論點，未完過於悲觀。我們不能否認，文字作為一種創作媒介，是有其先天的缺陷，但是，我們應該強調，文字這種媒介亦有其他的媒介所設有的優點。

我們試舉孟浩然的「宿建德江」為例來說明：

移舟泊煙渚

日暮客愁新

野曠天低樹

江清月近人

在這首五言絕句中，「移舟泊煙渚」，「野曠天低樹」，「江清月近人」這三句用映像來表現，相信所得到的藝術效果，一定不會遜於文字的感染力量。尤其是「野曠天低樹」，若用遠鏡頭拍攝，一弧彎彎的地平淺盡入畫面，簡直可以成爲入選沙龍的攝影傑作。可是，問題來了，在「日暮客愁新」這句里，「日暮」和「客」拍成映像，是絕無問題的，可是「愁」用甚麼方法表現，才能不遜於原詩？如果你拍一個人低首俯視水波，你說他正在愁，我說他當時正在頭痛，又有何不可？至於「新」字怎樣拍，才能表示出「新愁」，這也是一個嚴重的挑戰！我想只有像史丹利·左布力這類大匠才有辦法解決。如果，用了許多膠片，才能表現出「客愁新」三字，那麼這場媒介戰，「映像」是輸定了。

我一再以為，每一種創作媒介，都有其局限性，亦有其優點，而這些優點，常常不是其他媒介所能取代的，這也就是每一種媒介能夠存在的理由。

攝影術剛發明時，不是有許多人宣稱繪畫藝術的死亡嗎？因為一個畫家，辛辛苦苦的畫了一張肖像，攝影機不到一秒就可以完成這件工作，而且效果比繪畫更好。但是，這種刺激，不但沒有帶給繪畫的死亡，反而使畫家重新反省，揚棄純粹寫實，臨摹自然的創造，而促成近代多種繪畫流派的興起。這種覺醒，「在藝術家來說，他們絕不是不關心現實，毋寧說對外界的刺激非常的敏感。然而，將肉體的反射，原原本本地畫到畫面上，也未免太單純了。只有將肉體所受到的刺激，充份地回味、反省，把小小片段累積起來之後，才能算是有目的地提出了綜合的心象。」（見瀨木慎一著「近代藝術」。）

我們將上述這段話，反証陳瑞獻的冥想畫，便可見到攝影術也有技窮之時。但是，我們却不能因此宣佈攝影術的死亡。

關於文藝的功用問題，完顏藉先生在這方面有相當精闢的見解。在「三段戲文」這篇文章中，第一部份的「電腦與藝術」，可以說已經濃縮了他全部的文藝觀。尤其是有關「藝術工作者要負起教育群眾，改造社會重任」的問題，無異是對某些別有居心，不顧我國的客觀環境與實際條件，而專為外人的利益講話的「文藝評論家」一記當頭棒喝。這類「批評家」，完全「忽視歷史發展潮流的必然方向」，惡意的歪曲事實，企圖蒙騙讀者雪亮的眼睛，以逞個人的私慾，實在可笑可憐復可恨。

所謂「教育群眾，改造社會」當然是一種很崇高的理想。可是，我們試問一下，那些高喊這類口號的人，本身是否有這種料從事這類工作？在一個教育普及的國家，群眾的知識水平，不見得會低於一個作家、詩人，作家們向群眾學習都來不及，豈敢厚着臉皮去教育他們。這種作法，無異是在愛因斯坦的門口賣相對論。

在「開個窗，看看窗外，如何？」一文中，鄒忌八〇是一個犯了嚴重心靈閉塞症的「作家」，天天高喊打倒現代文學，可是他對真正的現代文學却一無所知。作者借無名先生之舌，為鄒忌八〇開了一道窗。讓他一窺現代文學的堂奧。

在這篇文章中，作者論及一系列的現代作家，包括詩、小說、戲劇的各派「高手」。見微知著，可見作者「內功」的深厚，對現代文學的了解，決非一些只懂「易經」的編輯，所能望其項背，更遑論其他淺薄無聊的行逕，更不值一晒。

現代文學的發展，是歷史潮流發展過程的必然趨勢。完顏藉先生以為：「由於這個時代是新的，生活內容是新的而且複雜的，文學作品既是生活通過藝術手段的反映，因此反映這些複雜的生活內容的手

法便不得不新，不得不隨之而複雜。」這個大原則是必須加以肯定的。

完顏藉先生進一步申論：「十九世紀的自然主義作家，沒有體察到人還有一個內心世界，因此只着力於描寫外在世界。到了廿世紀，佛洛依德的心理分析學說一出，作家才突然領悟，原來除了一個屬於衆人的外在活動現實，此外每個人還有一個屬於自己的心靈活動現實，進而看出前輩作家的寫實手法不充份，於是後來的作家，除了反映外在現實外，還兼顧內在現實；可知表現技巧，目的還是爲了寫實——儘可能地寫實。（注意寫實二字中的「寫」字，寫便是藝術表現手法。）」

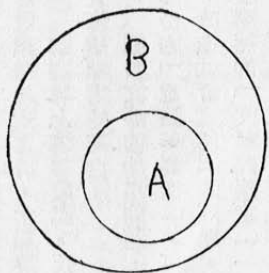
我們試以集合論 (Set Theory) 的方法來分析上述這段話：

完顏藉先生以爲：現實的世界包括外在的現實和內心的現實。

設 A 是內心現實

B 是現實世界

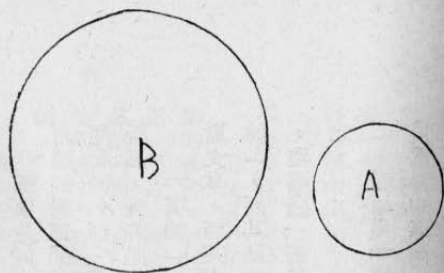
它們的關係便是



$A \subset B$

“A 包含於 B”

因此，小說家用意識流手法來表現內心的世界，也是一種寫實（廣義的寫實）。
可是，一些「批評家」却以爲，內心世界並不是現實的一部份，他們的錯誤圖像如下：



$$A \not\subset B$$

A不是B的一子集
(subset)

由於大前提的錯誤，這類「批評家」所下的結論：「現代文學並不反映現實」，實在十分可笑。

「六八年第一聲鷄啼的時候」這篇文章，是星馬現代文學崛起的宣言。我相信，其重要性將不亞於胡適的「文學改良芻議」。

最后，讓我們以完顏藉先生的話來結束這篇短文：「人今天的生活內容已反叛了昨天的習慣生活內容，今天的藝術品不得不以不習慣的表達方式表現不習慣的生活內容，其實故意走不習慣的路，也是藝術工作者的創作本份之一。科學家盡力以機器代替人體器官，藝術工作者却要設法強迫人去運用他自己的器官。二十世紀六十年代的『新八股派』要反對是無可奈何的。新畫新詩新文學新電影將以不合習慣的面目源源而出。」

一九七三年二月三日

(癸丑年正月初一)

十九篇半

吃後回味話「填鴨」

即使是同樣一群喜歡電影的人去看同一部電影，但各人的電影之外的「愛好」，也會很自然的對這部電影各有傾注之點。喜愛攝影者自不免注意電影鏡頭角度，音樂愛好者當然關注配樂，而完顏藉先生看電影，我想是非常注意其劇本構造。這是看完他的著作「填鴨」後所感，或許是想當然也未定，但的的確是我觀後感。

「填鴨」是一隻相當肥美的鴨子，吃來相當容易消化而滋味不忘。除自序外，內收卅一篇文章，而其中有關電影的文章或稱電影隨筆就佔了十九篇半，而這一個半篇是「序哭泣的神」，而其餘的十九篇，我想一一把篇名列出是不必要的，如果完顏藉先生是一位電影導演，他要在一部電影中告訴你什麼，他的電影是必然會清楚地告訴你的，而他的文章也正是如此。

而如果「填鴨」以一部影片形式呈現，完顏藉先生無疑是一位喜歡文學，但真正興趣在於電影的導演。

「填鴨」如果真是一隻填鴨，在我看來，其中的精品就是電影隨筆，這是偏愛，也是興

趣，偏愛與興趣本來就不是理性可以解釋的情緒。「填鴨」之中所提到的曾在星馬上映的電影，高興的是我都看過，談起來當然倍增親切，尤其一些影片，由於當時年紀小，很多東西是一知半解，看「填鴨」的電影文章，除了重溫舊夢外，無可否認還從完顏藉先生的一些獨特見解中得到了新的領悟。

「填鴨」中的電影文章，在整體來說，無論文筆與意念都是十分獨特的，換言之，即是不同於時下的一些「影評」文章。

而在這十九篇半的電影文章中，大約也可分為幾類。其中一類，嚴格說來應是不屬於電影的影評，照我的意思就是作者在看完原著而未看電影之前所想的如果我是導演我將如何拍這一部片，書中最顯著的例子，電影方面是「裝修匠」，舞台劇則是「一個推銷員之死」（見第八篇「電影手法搬上舞台」）。而一個對電影有興趣的人，在看完一本自己十分滿意的著作時，很難逃避不把它幻為電影的衝動與誘惑，這也是我為什麼認為完顏藉的興趣在於電影。

無可否認的，完顏藉先生是十分喜愛「裝修匠」這本著作的，十九篇半的電影文章中，談「裝修匠」的就佔了三篇，即是「你活着，你受苦，但你活着」，「當上帝在太空山上視而不見時」以及「另一種結局：置生死於度外」。這三篇文章不是影評，不過却是把電影手法搬上文章。

很可惜的是完顏藉先生沒有在看完「裝修匠」這部電影之後再寫第四篇關於它的文章，或許是在電影中，「裝修匠」的結局與原著相差得太遠而令完顏藉失望而不提。我沒看過原著，但從「填鴨」中所得，電影的結局是不够味的。

不過，在另一方面，我也原諒了導演佛蘭根海默，因為幻象與現實頻頻相插變換的手法是不是能令大多數人瞭解接受呢？

而且耶科夫幻想與赤裸的沙皇坐談這一段，我想即使非常忠實於原著拍攝，也逃不過本地電影檢查局的剪刀。沙皇赤裸，性器官很小，這些是在「技術」上有困難，作者讓一個高高在上的皇帝赤裸，當然有其原意，可能是完顏藉先生所說的影射他的無能，或者是他和常人無異，他沒有兩個性器官。與其竄改作者的原意而誤導觀眾，導演避重就輕的結局我想還

是可以原諒的。

無論如何，我個人是喜歡「填鴨」中這三篇關「裝修匠」的文章，不止可以做為「影片欣賞的參考」，也可以做一篇「書本介紹」，作者顯然是做到了他要做的，那麼他比佛蘭根海默成功。

「填鴨」裏面看完電影之後討論的文章（或稱影評或稱影話也無不可）有「當上帝在太空山上視而不見」，評的是「心靈是寂寞的獵人」，作者的意見是「讀過原著再看影片，心裏難免留下一些揮之不去的遺憾，遺憾片子發揮不盡麥庫勒思那手輕靈、簡樸、稚氣而含有詩意的文字」，從這一段看來，說完顏藉先生因喜歡文學而傾重於電影劇本，相信不會有太大的出入。

其他「還有另一種結局：置生死於度外」，談的是日本電影「狂魔無影劍」以及西片「神出鬼沒地下軍」的結局，作者的意見是「作家與藝人要怎樣結束他們的故事，是他們的自由，別人無權指使他們，創作的路子是不該審定或欽定的。否則創作便要失去意義」。電影在作者眼中是另一種文學也是無疑問的，所以我認為「序哭泣的神」是半篇談電影的文章也因為如此。文字與映像都同樣是表達的媒介，雖然表達方式不同，也各有其長與缺點，可是正如完顏藉先生所說的「我們這個時代使人們分心的世務太多了，如果數小時的映像紀錄片可以交代一部數十萬言的文字創作所要交代的，並且交代的有聲有色，那麼這場媒介戲，文字是輸定的」。即使我們尚不能說完顏藉有先見之明，不過，他的這番見解的卓越是不容否定的。在越來越多人放下書本湧入戲院的時代，作者提出了一個的值得關注的問題。

在看完「填鴨」中介紹「迷惑」、「一個推銷員之死」、「壯士雄風」（篇名為讓時光倒流，然後……），你會發覺作者文筆的精鍊如行雲如水，你就不會奇怪作者為何能把厚厚的一本「God Father」改寫為短短的電影小說「教父」而仍然能出神入化不脫原著的味，而又能全面化的達到介紹的目的。（編者按：「教父」譯文原刊在本刊的電影專號，惜未收入「填鴨」一書內。）

其他的「出了龍門客棧之後」，「太空漫遊以後」，「私家偵探的輓歌」，「好一部誰幹的？」，「艷屍與其他」，「邦妮與克萊」，是以「影評」形式寫成的電影文章，你輕易

就可以發現，作者的影評是自成一格的，而且在某方面已不受時空的限制，這是他成功之處，也是爲什麼我們在「填鴨」中看這些幾年前的文章而仍然覺得它有值得欣賞之處同時又有保留價值的原因。而我想這些成功的最主要的原因還是因爲完顏藉先生是一位喜歡文學，興趣在於電影，而又用文字表達的「導演」。我這句話可能說得十分籠統，但我相信只要你細心看一遍「填鴨」，你應該會比我更明白我詞不能達意的地方，「填鴨」本身的文字，已經十分能做到「電影格」了。像我這麼一個又懶又厭讀書的人也被「填鴨」吸引住，而在「大快朵頤」之後還覺得「齒頰留香」。「可以吃後回味」的東西，不吃太可惜了，而「填鴨」的香滑甜脆，最好的證明就是「填鴨」本身，我的贅言可能還破壞了它的完美性。

賴瑞和

談一首英詩的四種中譯

現代名詩人龐德(Ezra Pound)寫過一首意象派的詩，標題「在地下火車站」(In a Station of the Metro)：

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

這首詩至少有下列四人的中譯：

①在群衆中這些臉的魅影；

花瓣在一根濡濕的黑樹樞上

——李英豪譯，中國現代詩論選，頁一七七。

②這些臉孔浮現於人群；

花瓣在潮濕的黑樹枝。

——顏元叔譯，文學的玄思，頁一七九。

③ 人群中，這些臉孔的鬼影；
潮濕的黑樹枝上的花瓣。

——余光中譯，逍遙遊，頁八九。

④ 人群中這些臉一現：
黑濕枝頭的花瓣。

——施穎洲譯，現代名詩選譯，頁二一五。

在本文裏，我想把這四種中譯拿來和原詩比較，藉以觀察在翻譯過程中，一首詩因譯者的不同見解而產生的不同面貌。讓我們先從龐德的原詩談起。

龐德這首詩最特出的一點就是動詞的欠缺，而那兩行詩都不是完整的句子。它們好比是兩件橫飛而來的物體，很美妙也很偶然的排在一起，而產生某種叫人驚訝的融洽感。但我們要注意的是，地下火車站裏人群的臉孔，以及黑濕枝頭上的花瓣，並非是兩件毫無關係的東西，而是兩個具有「共通性」的意象。換言之，當我們讀詩時，我們會很自然的把這兩件東西「印證」(identify)在一起。事實上，「在地下火車站」這首詩有點像某些中國古典詩，把幾個不盡相同或相似的意象排在一起，構成一幅「會說話的畫面」。在這一類詩裏，如張藉的「楓橋夜泊」和劉禹錫的「烏衣巷」，時空變化非常劇烈，而意象和意象間的「連結媒介」往往是模糊的，像是電影上的蒙太奇。在這方面，龐德這首詩確有點像中國詩：它一忽兒寫人群中臉孔，一忽兒又跳到枝頭上的花瓣去（劇烈的時空變化），同時這兩行詩都欠缺動詞（文法上「連結媒介」的模糊）。或許這並不是偶然——我們都知道龐德曾經研究和翻譯過中國詩。

因此，翻譯這首詩應該抓住上述的特色，應該在人群中臉孔和枝頭上的花瓣之間建立起某種關係，使讀者能夠感覺到這兩個意象是相連相通的，是「一種印證形式的比較」。而要在譯詩中保存這種關係的方法，就是注意原詩的字的次序(word-order)。當然，我們無法保留原詩的字的次序，因為中英文的句法不同。在原詩裏最先出現的字是 apparition，然後

是 faces，然後是 crowd。如果我們把這一行詩譯成合乎中國語法習慣的中文，字的次序便正好完全相反：先是 crowd（人群），然後是 faces（臉孔），最後才是 apparition（幽靈一現），即「人群中這些臉孔的幽靈一現」。我們可以做的就是把這兩行詩的字的次序按照中文語法習慣完全顛倒過來。唯有這樣的顛倒我們始能傳達原詩中兩個意象間的密切關係。明白了這點，我們馬上可以發現，李英豪及顏元叔的譯法的欠陷。李英豪的譯詩使我們不容易把人群中的人臉孔和枝頭上的花瓣聯想在一起：

在群衆中這些臉的魅影

花瓣在一根濡濕的黑樹桠上

這兩行譯詩似乎是在講兩件事，兩件沒有關係的事。原因是李先生把原詩的第一行的字的次序加以顛倒譯出，但第二行卻完全依照原詩的字的次序譯出：先是花瓣 (petals)，然後是濡濕的黑樹桠 (wet black bough)。這種譯法使我們得到兩種混亂的「次序感」。我們會錯覺那兩個意象是毫不相干的。其實，譯詩的第二行也應把原詩的字的次序加以顛倒譯出。「花瓣在一根濡濕的黑樹桠上」並不是很好的中文造句。

同樣的，顏元叔的譯詩的第二行也正犯上李英豪的毛病，沒有把原詩的字的次序顛倒譯出：「花瓣在潮濕的黑樹枝」。而第一行——「這些面孔浮現於人群」——顯然是個完整的句子，因為顏先生把名詞 apparition 譯成動詞「浮現」。龐德原詩的妙處正是因為它欠缺動詞，像是一個景的「呈現」，而顏先生的譯詩加了個動詞，因而變成一個景的「描寫」。這破壞了原詩的組織，同時導致譯詩的第一行和第二行之間欠缺原詩所有的密切關係。這兩行譯詩也像是在講述兩件毫不相干的事情。

最接近原詩的該是余光中和施穎洲的譯詩。在這兩個中譯裏，原詩的字的次序完全依照中國語法習慣加以顛倒譯出。詩中最重要的兩個字 apparition（鬼影、一現）和 petals（花瓣），分別並排在兩行譯詩的末端，給我們一種「對比印證」的感覺。而這感覺也正是龐德原詩給予我們的。但余譯第一行，「人群中，這些面孔的鬼影」，中間加了個標點，似無必要。而在第二行，wet 譯成「潮濕」兩個字，以及其中的兩個「的」字，多少破壞了原詩中

那種輕快流暢的節奏感。施先生把 *word* 和 *black* 倒過來譯成「黑濕」，極有原詩的緊湊意味。

最後，應該一提的是 *apparition* 的譯法。余譯和李譯分別作「鬼影」及「魅影」，似乎都沒有原文的「動」的感覺。施譯「一現」，雖有「動感」，卻無「幽靈氣息」。這個字似應譯作「幽靈一現」。劉紹銘先生在「吃馬鈴薯的日子」一書中，曾叙及有一次他在紐約的地下火車站，觸目所見使他想起這首詩時說：「名詩人真不愧是名詩人，能把現在像我所見的『幽靈似的面孔』幻化成——也美化成——出於污泥而不染的花瓣。」這句話可說是抓住「在地下火車站」的精髓，可惜不是譯詩。

（一九七三年一月十七日重修舊作於八打彝）

南子

試析文愷的「亂」

亂

文愷

黑咖啡與醒悟之間

臥一片柔弱

那青枝

花猶未發

就這樣苦苓苓的洞折

昨夜的風雨好狼

母親的淚珠

揮洒千葉

千葉咏嘆

整隻下午 便這樣

站在電桿上 那種襪襪

那種襪襪 兒時的風帆

那種黃昏 歸鳥的翼尖盤桓

教堂的鐘樓

廟宇的殿堂

(永生 死亡)

那種煩

以及那種梵

一、題解

這首詩，讀第一遍時，會給人一種紊亂的感覺，原因是作者將許多不相關的景物，如黑咖啡、青枝、風雨、母親的淚、電桿、歸鳥、教堂、廟宇，堆積在一起，看起來令人誤會，作者在寫這首詩時，方寸大亂，思緒不能集中，以致下筆為詩，漫無頭緒，滿紙囁語。其實，這種很亂的感覺，正是文愷苦心營造出來的，爲了切題「亂」字，而達致的藝術效果。

從這首詩所引述的景物看來，似乎很亂。但是，真正亂的，不是景物本身，而是詩人的心境。所謂境隨心生，一個人站在高處向下眺望，如果他當時心中快樂，所見到的風光自然明媚；如果他當時心中悲感，所見者自是淒風苦雨。

二、分析

作者寫這首詩的時間，是清晨，剛剛睡醒，可能由於工作繁重，身體過份疲倦，雖然經過一夜的休息，可是醒來的時候，全身還是軟綿綿的，好像一片柔弱的綿絮尸停在床上，所以詩人說：「臥一片柔弱」。這段時間，作者已經把眼睛睜開，但是距離真正的清醒還有一段距離，尙未起床飲咖啡、吃早點。這時，正是「黑咖啡與醒悟之間」的時間。

此時天光大白，作者賴在床上，向臥室的窗口外望，只見一片青蔥，剛好有一根帶葉的樹枝，橫亘過窗外，詳細一看，枝上一朵花也沒有，只有零零落落的三兩個花苞。咦，奇怪，前幾天不是滿樹花葩，如今都跑到爪哇國去乎？是甚麼原因使它們「這樣苦荬荼的凋折」？

第二段，作者採用聯想的方法。他從凋折的蓓蕾，猛然憶及，昨夜有一場暴風雨。爲了形容暴風雨的兇猛，詩人別出心裁，說暴風雨好「狼」（注意不是「狠」的誤寫）。我們知道，狼是一種凶暴、殘忍的動物，說「風雨好狼」，即是說：「風雨好凶暴好殘忍」。

接着，作者從雨水聯想到母親的淚水。母親的淚水，代表陰柔的一面，猛烈的暴風雨，代表陽剛的一面，一陰一陽，一剛一柔，此消彼長，渾圓自如，在詩中形成一種內在的均衡。

第二段的最后兩句：「揮洒千葉／千葉咏嘆」，已經把外在的景物（風雨）和內在的心象（想像中的母親的淚珠）交織在一處，溶和在一起，這時作者的心中，已經分辨不出，外面的蕭瑟

聲，是雨水滴落在樹葉上的聲音，還是母親的淚滴抖落的聲音。這種境界，就是外相和內相交溶的境界。

第三段，第一句：「整隻下午」，這個下午，到底是第一段起床后的下午，還是第二段昨天的下午呢？據猜想，該是昨天的下午。（理由后面才述及。）文愷說：「整隻下午，便這樣、站在電桿上」，下午用「隻」來計算，相當勉強。「站死在電桿上」，應是「站死在電桿下」之誤。根據上下句來理解，是「（我）整個下午站在電桿下」。如果一個人站在電桿上、豈不是在表演輕功夫？

如果說：「站死在電桿上」沒有錯，那麼，站在電桿上的應該是一隻鳥，那麼詩句用「隻」也沒有錯。詩句就應該這樣解成「一隻鳥（可是原文是下午）便這樣站死在電桿上」。根據常識判斷（此處只用普通常識就可以了，不必用到邏輯。）下午絕對不可能等於鳥，也不可能聯想成鳥。所以以為還是解成「（我）整個下午站在電桿下」妥當。

又如果說：下午就是指下午，這兩句詩應該解成「整個下午（的陽光）都照在電桿上」，這樣解似乎很通。可是，從詩的結構上來說，這樣解更不通。理由如下：第一段以我作為主角，第二段以我的回憶為綫索。因此，這首詩基本上是第一人稱的。如果第三段突然「换位」，以「下午」代替第一人稱，而「我」突然在空氣中消失，（像衛斯理的科學幻想小說中的情節。）這樣在詩的結構上是一樁大錯誤。（現代詩還是要講求結構的，詩人可能不同意這樣說。）

詩人的身體通常是弱不禁風的，無所事事的在高壓電桿下站了一個下午，身體當然疲憊異常，頹然欲睡，本來期望在晚上好好酣睡一場，那里知道晚上又來了一陣暴風雨，使作者輾轉反側，不能入眠。第二天醒時，精神必然不佳，「臥一片柔弱」，所以說，整個下午是昨天的下午。作者站在電桿下，究竟爲了甚麼？等朋友？還是心事重重，出來散步解悶，這誰也不知道。總之，他當時心中十分落寞，連說兩句「那種襪襪，那種襪襪」。說文通訓定聲襪下云：「凡人貧衣被醜敝或謂之襪襪。」作者可能當時衣衫不整，頭髮散亂。「襪襪」二字，也同時暗喻心境的紊亂、落寞。

作者站在電桿下，免不了胡思亂想，回憶起童年時的生活，和所玩的玩具（小帆船），以及，躺在草坪上，欣賞歸鳥在天空盤桓。

第四段：從整首詩的結構來看，第四段是略為失敗的，因為從第三段過渡到第四段，聯想的橋樑突然中斷，欠缺一種連貫性。根據文愷創作的習慣猜想，他在寫草稿與這首詩正式定型之間，可能刪去某些段落。作者也許以為這是為了密度上的需要，我却以為這是一種不必要。對於讀者來說，這未免是一種損失，而造成欣賞上的困難。

從詩的結構的完整性來說，作者其實在詩中不必要對永生與死亡作進一步的探討，因為前三段已經自給自足，第四段若再回到床上的遐思，則能形成渾然自如的圓。作者從臥在床上，想到昨夜雨，母親的淚珠，再從母親想到童年，這些都是想像上的可能性。但是，從童年想到死亡，比較從老年聯想到死亡更為少見。這種「思想大跑馬」，也許是詩人特有的權利。

為了替詩人自圓其說，我嘗試把第四段解釋成這樣：在第四段時，作者已完全進入清醒狀態，那時，才能對生死等問題作進一步的思放。這段時間離開第一段的時間，可能相當久，最少是吃了早點以後，他沿着一條小路散步，看到了教堂和廟宇，而興起感觸。但是，作者却為廟內的木魚聲和唸經聲而煩悶，因為要脫離輪迴，並不是單單唸經就可以解決的。

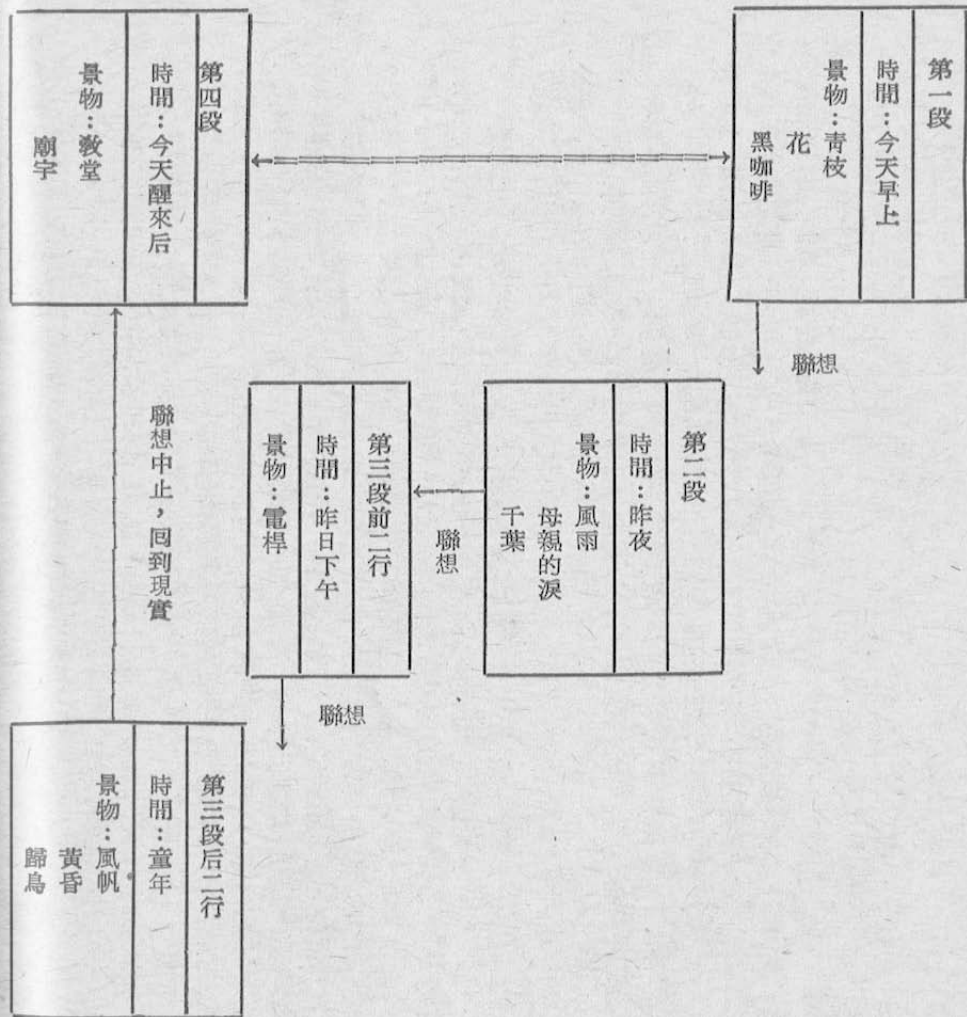
筆者試把這首詩的時空心路歷程，畫成一流程圖，展示如下表：（編按：請翻閱26頁）

三、結 束 語

文愷大部份的詩作，都是向心靈探索的產品。這首詩也不例外。也許有人說，這類作品，沒有寬濶的生活面，作者應該多多去體驗生活。其實，從現代文學的觀點來看，內心的世界，是充滿奧秘，有寫不完的題材，只要作者肯向內挖掘，也能寫出極為成功的作品。

「亂」這首詩，並不是文愷最好的作品，雖然在結構上有稍微的缺陷，但是還是值得一讀。這首詩的深度，也許不夠，許多感觸，都是吉光片羽，一掠而過。但是，這只是一首小詩，我們對它是不能有太苛刻的要求。

一九七二年十二月十八日



溫瑞安

評「鴿聲」

■「鴿聲」

■鴿出版社出版

■鴿出版社社員執筆

「鴿聲」的出版，確是令人欣喜的，我們不僅從這本書裏可以看出一群青年的衝勁，而且可以欣賞到他們在小說、詩以及散文方面的成果。但這種成果是不是成功的呢？是一些仍很生澀的稟實，還是成熟的豐收呢？因為這本「鴿聲」裏包括了三種創作，所以我們也分三種不同的角度來試評這本書。

■小說：小說的篇幅佔了全書的大半，顯然可見「鴿出版社」社員對小說創作的重視。我們必需指出的是：小說並非是講故事，一篇好的故事未必就是一篇成功的小說。主題正確、情節動人都是造成一部成功的小說的要素，但這並不等於全部，而且與全部相離甚遠。一部成功的小說，更要仗賴各方面的技巧與形式：如人物刻劃、懸疑效果、文學結構、甚至其

風格、象徵、對比、境界、完整性與和諧性，必須要配合得宜，才能有偉大作品的產生。但一部成功的小說更不能缺乏的是：真實的感情。哥德的「少年維特之煩惱」之所以成功，就是因為他的小說充滿情感的苦悶的壓抑，經過長久的沉思與反省，再經藝術加工後所寫成的。一部沒有深邃感情的作品必定呈現枯澀，所以在美感經驗來說，情感是必要的條件。沒有情感的全神灌注，也絕沒有真正的美感。

「鴿聲」裏的小說都有一個共同的特色：那是取材非常現實，反映現實便是表現人生的一種，這種取材的態度是可取的。但是寫實主義在基本上已錯誤百出，他們的信念是模倣現實，但却不懂表現現實。妙肖自然並不是藝術上最高的成就，所以攝影不能代替繪畫，電影不能代替戲劇；真實的一個美人未必會比相貌「平凡」的蒙娜麗莎更有藝術美。在星馬的偽寫實主義者更不懂藝術的真義，甚至對他們自己寫實主義的信念都混淆不清，他們把佛洛伯爾（Flaubert）奉為寫實派宗師，但卻不知佛洛伯爾會這樣地說過：

「大家所共稱的寫實主義與我毫不相干，雖然他們硬要拉我做一個主教。自然主義者所追求的都是我所鄙視的，他們喝采的都是我所厭惡的。在我看來，技巧細節，地方掌故，以及事物，在歷史上的真確都卑卑不足道，我所到處尋求的祇是美。」

在「鴿聲」裏的小說，往往呈現着一種粗糙的寫實，鮮見有甚麼特殊的技巧，在基本上，都是缺乏小說結構的小說，但故事都很不錯，很現實，或者是很「美」的愛情故事。有些是很「美」的散文架構，卻不是純粹的小說。這裏的「美」，是泛指一般人所用的「美麗」之意；真正藝術上的「美」，是藝術的基本條件，甚麼才是「美」呢？哲學家們與藝術家們摸索了兩三千年，至今尚無定論。如果根據美學家克羅齊（Croce）對「美」的定義是「成功的表現」（Successful Expression）的話：那麼「鴿聲」裡的小說，是與真正的美有一段很遠的距離的。

■詩：在「鴿聲」裏寫詩的有七位，詩作共十首，十首詩在品質上，都是歸於小詩類的：一、它們在幅度上是短窄的；二、它們的內涵和本質並非廣遠的。但小詩未必不是好詩，如美國詩人龐德的（*In a Station of the metro*），全詩雖只有兩行，卻是一流佳作。溫塞特（W. K. Nimsatt）說過：「詩的意義，就是文字的意義，但它並不存在文字裏面……」

它存在文字以外。」也就是嚴滄浪在「滄浪詩話」裏所提起的「言外之意」，與司空圖在「與李生論詩」裏所主張的「韻外之致」。我們可以從沈鈞庭、鄭玉禮諸人的詩中體會到詩與現代人之間的緊密聯繫，但它們的意象所能給予讀者的僅是「固定反應」(Stock response)，正如要表現「熱情」便用「火焰」、要表現「現代」便用「性慾」與「車輛」、表現「前途光明」便用「東方的旭陽」，這種象徵，只是皮相的，不單說不上是「純粹經驗」，而且美感經驗的融會也極其膚淺的。

■散文：在「鴿聲」裏的散文是有風格的，而且各人非常相近，如果把作者的名字互相調換，我們也難以看出這並不是該作者的作品。「鴿聲」裏九篇散文，每一篇俱跟憂鬱、煩惱、傷感、路、雲、霧、雨、露有關，那是一篇篇的喘息，雖然優美，但它們都忽略了現代散文所應具有的濃度、密度、深度及彈性，散文的濃縮如果能處理得當的話，是並不亞於詩的。本來寫愁懷、或者以一沙一木中去表現一刻凝神的境界，也是一種很好的處理手法。從微塵中見大千，或從殊相中表現共相，從有限中顯示無限，都是成功的藝術作品；可是僅把創作自囿於一種固定的形色中，不求超越，不求創新，以強說愁的感情去寫情，以皮相的感覺去寫感，只會把創作推入一條死巷中，捏殺了創作的真義。

統觀來說，如果我們只注重耕耘、不注重收穫來看這本集子，它的出版仍是可喜的，正如張寒的「序」中所說：「這是鴿出版社出版的第一本集子，且不管水準如何罷！最重要的這些有志創作的年輕人已經擇吉開張，已經有一些貨品呈現在我們眼前」，且讓我們「不管水準如何」來去欣賞這些貨品罷！

稿於七二年一月十一日

（編者按：鴿出版社是去年在吉隆坡成立的出版社，由一群愛好文藝的人士發起組成，「鴿聲」是該社出版的一本社員作品結集。）



冥想之域

流川南子輯撰



—— 陳瑞慶六个人画展紀念

一位著名的寫作青年，一位作畫功力垂十餘年的新加坡業餘藝術工作者，以顏色、再滲以宗教哲學、主知及冥想而為繪畫界另創新風格的陳瑞獻，於一九七三年一月十九至廿三日所舉行之個人畫展，業已圓滿結束。筆者在此僅憑數日來的「冷眼旁觀」，將個展的盛況記錄下來。

十九日下午五時卅分。新加坡國家圖書館展覽室門前的海報欄，貼滿了華英文的海報——「陳瑞獻作品展」(Canvases by Tan Swee Hian)。吸引了很多人。

觀賞者一個緊接着一個地到來。

他們大多數都是新加坡藝術界負有聲望的名人。

簽名。購買畫冊。之後，摩肩走入會場。

現代畫會大將黃明宗，何和應，陳升榮，陳錄記，陳彬章，安東尼潘及其他會友陸續抵達會場。

畫壇上的老將黃葆芳，陳人浩，劉抗，陳宗瑞，張黛，余金裕，陳潮光，吳民權，沈雁，姚照宏，李士心，郭維洲，鄭志道，黃榮庭等位也逐一灌照。

文壇健將完顏藉，尤今，孤鳴，沈壁浩，文愷，蔡藜，莫邪，林也，莊聲疇，曾希邦，宇穆，陳牧元，丘靜溪，陳來水，望無際……等，也相繼來了。

還有更多的法國人，英國人，蘇聯人……，有些說上幾句華語，簽了一些華文名字，顯示那股「崇華」的熱忱。

觀賞者愈來愈多，包括德國比丘舍利弗，廣義法師，常凱法師等位宗教界人士，但見黑壓壓的一片。

展覽室本有冷氣設備，因人群蜃集瀰漫着尼古丁熱浪襲人，穿大衣者更是悶熱得猛地蒸汗。但他們的觀賞熱情，却比熱氣熾烈。

這兒一堆，那邊一群，整個會場的空間，幾乎均被填滿。

開幕儀式終究揭啓。司儀小禾以清脆純正的華語及英語邀請法國駐新大使傅洛利先生致詞。他說：

「瑞獻先是對中國傳統繪畫發生興趣，後轉向文學與詩，但不會忘却書法與描繪。可是，他漸始離開那些熟悉的道路，把好奇心拓展到西方與西方的現代藝術，由於一種奇異力量的驅策，他終於深入繪畫，猶如一個沉迷於宗教的人。今日，他全然生活在畫事之中。」

「瑞獻所選擇的方法十足是個人的。他雖然與傳統中國藝術分離，但並因此就否定他的根源，而他

的靈感乃來自數千年的長遠文化傳統。這種曾經使到不少人面目全非的與西方藝術的衝突，在他的觀念來說却是顯影劑，而他從過去中保留下來的，並非是純粹的技巧與概念，毋寧是屬於遠見與一定程度的感受問題。事實上，他的顏色仍然是純淨與平面化的，他的線條所傳達的是十足東方的優雅與風流，而且，他不用光暗手法。雖如此，西方現代藝術家時時都給他一定的影響，或者可以說，他對超現實主義繪畫頗為傾心。最令我感到驚奇的倒是我們這位年青朋友的心思所想，通常他是在佛家的寓言故事中找尋主題，時而我們發現他不由的又回歸到中文詩的題材中……而一隻在夜露上沉思的貓，好似在勵請他不要忘記過去的文化。

「今日的瑞獻，他有天份與熱忱，他剛在一段長程上起步。我們必須讓他以針織者的同等堅忍去完成他的繪畫，一針又一針的，一件既是個人又富有感覺的藝術品於焉結成，如所週知，這種造品並非重商主義或輕易可以完成。」

在傅氏演說時，一片落葉觸地的响聲，亦足以刺激人們的耳膜。

筆者只佇立於入門處的肉牆後翹足探首，到來賞畫者，人數之衆，可說是近年來所罕見。

演講完後，品畫開始。

瑞獻忙于應覆各項提問。

述說。解析。

一顆又一顆晶瑩的汗珠。

也許這即是藝術家的唯一慰藉。

看畫的人，扼腕，那是大開眼界。

看畫的人，把嘴巴張成O型，那是驚嘆。

這些，這些，都是因為冥想畫展是本地藝壇上的創舉。

昂然鶴立，是個大胆創造者所服膺的信念。

時屆六時卅五分，人群慢慢離開。

「這次畫展十分成功。」

「為况殊盛。」

「很順利。」
這些讚語可不是恭維話。

其中有位畫壇前輩說：「我從來沒有看畫看得這麼久，這還是第一趟。」
瑞獻除了緊緊握手外，還能說什麼呢？

真的，他已到了「忘我」的境界。

● 特 寫 NO. 1

皮膚皙白，周身墨黑迷你裙的一位金髮英國少女，蝶然從會場門外走來。

「Please, sign here.」筆者機械地把笑容堆滿臉上。

她自然地拉開唇角。

在簽名紀念冊上留下她的名字——Riley。

「Buy a catalogue ? A dollar each.」

「Sure.」她打開手提包，盡量在搜尋銀角。「I'm sorry, I have got only ninety five cents.」

筆者帶着驚異的眼光睜視一會，即聳聳肩地端給她一本畫冊。

「Thank you.」說畢，她就徒步走了進去。

有一股催促力鼓動筆者，不時往展覽室內探看。

筆者注意到她正在「波特萊爾的自畫像」前細細玩賞。

她的手臂不斷地在蠕動。

她一定記下了很多看畫時的感想。

卅分鐘之後，她仍釘立那兒，完全進入忘我的境界。

筆者自動趨前跟她打交道。

她談了一些令筆者無法深知的話題。

「I think, the best way is you talk to the artist.」我只好這麼對她說。

於是，瑞獻就跟她在一道深談。

當她即將離場時，由於對她的尊重心使然，我很有禮貌的說：

「Any comment?」

「I'll write an article on his paintings。」

她最後表明她是一位藝術論評的寫作者，為英國的 British European Association 的撰稿人。

我用敬佩的眼光，目送她離開會場。

● 特寫 NO. 2

澳洲 The Rocks Gallery 的女主人 Shirley Fenton 亦前來參觀畫展，她對瑞獻的作品所呈現的獨特風貌，感到十分驚異。因此，她極欲一睹畫家的廬山真面目。她表示，最近她主持的畫廊，曾舉辦一次詩畫合展，這次合展，可說是在澳洲藝壇上的創舉。這次，她初臨新加坡，能夠見到一位詩人，竟然也舉行畫展，感到非常驚異和興奮。她要求畫展攝影員，即畫家吳名權先生能夠安排一個機會，和瑞獻合拍一張合照，以資紀念。可惜，當時瑞獻却忙於招待各界的參觀嘉賓，未能滿足她的願望，使她感到十分遺憾。

● 特寫 NO. 3

留學羅馬，而目前在意大利駐印度使館工作的女畫家 Chantal Pinio 小姐，時值旅行經過新加坡，她從報刊上看到畫展的消息，特地撥冗到畫展現場參觀。她觀看後的感想是：以一年的時間籌備這樣的畫展，能有這樣驚人的成果，殊為難能可貴。她同意，這種成果得來絕非僥倖，而是化了數十年的功力才能達致的。

Chantal Pinio 小姐說：以一位新起的畫人，竟然在其「處男」展出中，賣出這樣多幅的畫，實在是罕見的例子。

● 特寫 NO. 4

南洋大學文物館館長黃島吾教授認為陳瑞獻的畫，特點是色彩繽紛，構圖奇特，富有哲學的玄思，

與其他的畫家截然不同。他說：這是一個他一定要到的畫展。

● 特寫 NO. 5

筆者以為藝術與掌聲經常被人並提。掌聲雷轟，並非表示那件藝術品有價值；相反的，掌聲寥落，也並非表示那件藝術品毫無價值。真正具有價值的藝術作品，必然是屬於一種永恆性的東西，它不僅在當代能够爲人所激賞，就算是歷經數十代，甚至是世世代代，仍然屹立不倒。

在瑞獻的全部廿四件擬出售的作品中，業已售出十四幅。從他的售畫情況看來，成績非常美滿，是本地畫壇所罕見，因這是他的首次畫展。當然，我們絕對不能以票房紀錄（亦即售畫成績）來衡量藝術創造的價值；不過，這也並非意味着票房紀錄高的藝術造品，就沒有什麼價值。

瑞獻的冥想畫展，是本地畫壇上的創舉。這跟他的突破性的觀念休戚相關，如他出版的現代詩集「巨人」一樣。他不甘因襲或沿用舊有的腐朽的前人已經表達過的東西。所以，像這麼樣的畫展，不是深具永久性嗎？

作品若能不被歷史篩掉，就是不朽。不朽的創造，識貨的人，一定會不惜花費鉅款搶購。就筆者的觀察，有好多幅畫，全時被數人訂購，如「圓月上寒山」、「渡鳥」、「荒地」、「夜露上的貓」等，而訂購者，有的是畫作名家，這就可以窺視出他的畫是如何的受人重視。

套艾略特的口胸說：

「To artist the criticism of artists is useful.」

因此，數日來別的畫家們對瑞獻的畫展，讚不絕口，如果是捧場話，那當然不值得予以理會；然而，倘若是真誠的心語，那就不能例外。

總之，瑞獻的畫展，像是一顆炸彈，其爆炸力的威猛，自是不言而喻，顯而易見了。

A 新聞界的反應

1 華文報報導摘要

在陳瑞獻畫展開幕的前後數天，新加坡的各大報刊，都刊登有新聞，反應相當熱烈。茲摘引數則如

下：

南洋商報：「陳瑞獻君是一位在文壇上享有盛譽的年青作家，一九六八年出版第一冊現代詩集。他作畫先於寫作，後停筆，近恢復作畫，自稱已找到自家的方法。他是以宗教哲學之主知及其人的冥想入畫，故其畫之境獨成一格，與衆不同。」

「陳君作畫先於寫作，有十年以上的丹青經驗，其間一度停筆，近恢復作畫，自稱已找到自家的方法，其所謂方法，不只是指他的畫筆和顏色，也包括他的宗教、哲學、神話、主知，更重要的是，他的冥想。這將是一個別開生面的展覽。」

星洲日報：「此次將展出的二十六幅作品中，除一件嚴謹的工筆舊作外，餘均爲近兩年來以全新方法完成的作品。從作者的取材與技巧，觀衆將可看到一個智性畫人如何以心眼看造化，如何發揮龐大的冥想力量，並通過顏彩綫條表現十足是個人的經驗。」

2 海峽時報報導摘譯

如果筆者沒記錯的話，海峽時報極少撥出大篇幅全面報導畫展情況。在陳瑞獻畫展之前，海峽時報竟然長文加以報導，並以「藝術家十年的求索終於完成新加坡風的超現實主義」（「Artist's 10-year quest ends in singaporestyle surreal sm.」）爲題，編排在首欄最顯著的版位上，附插一幀陳瑞獻作畫時的巨型照片。這是一篇值得一讀的報導文字，故將將原文摘譯如下，以饜讀者：

誕生于印尼的畫家陳瑞獻先生自信他已完成了他自己的新加坡風格的超現實主義繪畫。

他成功地糅和了東方的藝術風格與西方的藝術媒介，完成了一種非常新鮮的組合，全時也可從他畫的成績，看出他在這方面的成功。

陳瑞獻先生將從星期五開始舉行一連五日的畫展，他已售出八件作品。

他說：「我已作畫了十餘年。我不知道我自己是怎樣開始的，但我自學並繼續作畫，直至我完成了一種隸屬於自己的方式。」

「我不急于展出我的作品，直到我覺得已找到自己的方法，我不想走那些老舊的藝術道路，也不想用那些經已陳腐了的題材。」

陳先生是法國駐新加坡大使館的新聞秘書。他表示他在很久以前即已學習水墨畫：「這是一種我自

己的內在追尋，追尋一種屬於自己的典型的藝術形式，我覺得我已經找着了。」

畢業南洋大學現代語言文學系，現年廿九歲的陳先生，全時也贏得新馬現代文壇上一位前衛詩人的美譽。……（下略）

「不過，藝術佔去我更大的時間。」陳先生說。他坐在地板上作畫，油膏和畫布環繞着他。

「我從來不畫實物，只畫想像。我思想很久然後下筆，而詩給我靈感。」陳先生形容他的作品是「具象」的繪畫。

此外，新國家午報也撥出相當的篇幅予以報導。

2 新加坡電視台專摘要

新加坡電視台在新聞片節目中，以中文英文巫文淡米爾文報導陳瑞獻畫展開幕的現況：

「在文壇上，陳瑞獻是一位著名的作家。他這次所展出的作品，很多位藝術評論家都認為是獨特的。他取材於佛經跟詩，用色純淨，跟本地的其他畫家截然不同。這位畫家的作品，既是東方的，也是西方的。」

● 訪談 NO. 1

新加坡電台中文部訪員蘇百良先生，專程特地從湯申路的電台駕車到陳瑞獻的家中，對畫家作現場訪問。

蘇百良問：「陳先生，你的畫有許多件是取材自佛經和現代文學，你能就這方面談談你的經驗嗎？」

陳瑞獻答：「我個人的人生經驗，包括在佛學和文學上的經驗，都在我腦中留下一定的痕跡。這些各種各樣的痕跡，構成我作為一個個人的一部份背景。當我在進行反省、回憶、計劃、夢幻、創作等等思想行為的時候，這些痕跡都有出現的可能，並產生一定的影響作用。這些痕跡的出現，並不是單一的，或者是原封不動的，而是跟別的其他經驗混和，甚至是改頭換面出現。這種情形顯得更加強烈，特別是當我在創作的時候。但是，剛才所講的，只是作品產生之前或是在製造之中的一些現象，引用美術

評論家張黛先生的話：這些痕跡只是我創作的觸媒，加上我的冥想，以及冥想力量的發揮，使到一件完成的作品，跟原来的觸媒產生完全不同的面貌。因為佛學與文學的背景，使到我在繪畫上選擇一條比較是智性的道路，是很自然的事。」

問：「你的畫展，稱為冥想畫展，請問冥想這個名詞在你來說有甚麼特別的意義？」

答：「冥想是我繪畫作品面貌的總稱，也是在我繪畫方法中至為重要的一部份。因為我畫的完全是我的想像，眼前沒有半樣可以依憑的東西。梁明廣先生在一篇介紹的文章中說：我的畫幾乎全部來自內空，就是這個意思。」

問：「陳先生，你是一位強調方法的畫人，你能就『方法』給我們的聽眾作進一步的解釋嗎？」

答：「一個畫家將一顆星星畫在天上，看來是很自然的，如果一個畫家把一顆星星畫在桌子上，我們也許就要追問他為甚麼要這樣做？為甚麼這樣做？怎麼做？就是方法的問題。我說的方法，不只是指一個畫家如何揮動畫筆調動顏色的本領，這當然是方法的一部份，但是我的意思，並不局限在這個表面的意義上，我的方法也指一個畫家如何取材，如何構想，如何給予一個從來沒有出現過的畫面的本領。方法決定一個畫家是否有能力製造自己的車子，然後運載自己的貨色。我作畫的時間已經很長，我畫了不少的畫，有些丟掉，有些送人，到今天才作第一次的公開展出，主要的原因是：我不想作一個沒有方法的畫人。」

問：「這次展出的作品中，有那些你比較喜愛？」

答：「我喜愛每一件展出的作品。我只能說，有些我比較滿意，有些我比較不滿意。我有不停修潤的習慣：從一條小綫條的增加，到整片結構的改動。一件完成了的作品，不能令我產生太大的激動。我感到最激動的時候，是在一件作品即將完成，而我又有信心使它完成的那個時候。」

問：「你的畫與其他的畫家具有相當多的迥異，請問你本身是否有受過正規的繪畫訓練？」

答：「我覺得這是一個很有一點挑戰性的問題。如果你的意思是指畫模型、寫生、畫人像這種所謂正規訓練，我應該說：我不但受過這種訓練，而且是非常嚴格的訓練。不過，我要補充說：這種訓練是我私自進行的。譬如說：為了某一些造型問題，我曾經作了幾百張的版畫，這只是我自己的追尋和研究。」

問：「你曾經學過水墨畫，請問你有沒有將水墨的部份技巧，應用在你的作品之中？」

答：「有的。我目前的作品中，那種小綫條的應用，事實上就是我學工筆水墨畫時的一種畫水草的方法，畫水草在基本上有幾種不全的畫法！譬如排比的畫法，交叉和上下重疊的畫法。這種技巧的應用，可以從我目前的作品中看出來。有些朋友認為，這種技巧不能充份發揮油畫的性靈，我的回答是：畫家用油，而不是油用畫家，事實上，在油畫這種材料被發明以前，恐怕很少人會想到世界上會有這樣可愛的一種東西產生。」

● 訪談 NO. 2

新加坡電台英文部訪員 Mildred Appadurai 小姐也訪問陳瑞獻先生。

問：「陳先生，你是一位詩人，你是否可以給我們談談你的第一本詩集『巨人』？」

答：「『巨人』是我第一冊詩集，內收我從 1964——1968 之間寫的一些作品。這本詩集，根據批評家，是新馬第一本在本地出版的現代詩集，它不僅標誌一種新局面的產生，全時也標誌我和一群前衛作家在文壇上耕耘的一部份結果，當時的文壇，正是偽現實主義和教誨主義流派的天下。」

問：「『巨人』這本書里的作品的主题是甚麼？」

答：「我處理的主题非常廣泛，一般上說來，我處理的是我生命中的經驗。」

問：「請你可以不可以給我一些『巨人』詩集中的一些詩題？」

答：「譬如『葡萄樹園』以及一些有關我內心感受的作品。」

問：「你有沒有甚麼特別的寫作的情緒？」

答：「對不起，我不明白你的意思。」

問：「我的意思是：你是否在任何一个時間內都可以寫作？」

答：「不能。」

問：「你翻譯過一些甚麼作品？」

答：「我翻譯過法國作家畢克、米梭、卜列維等人的作品，也翻譯過英國、德國、蘇聯、意大利、西班牙、馬來西亞等國作家的作品。其中大部份都是從英文翻譯過來的。其次是法文，跟我的法國朋友一齊翻譯。」

問：「陳先生，你可以不可以和我們談一談你的繪畫？」

答：「我完全憑想像畫畫，我從來沒有畫實物，我生活過的經驗，都在我的心目中留下痕跡，當一個痕跡在我的腦中再現時，我就開始構想，我可以把甚麼帶到畫布上。」

問：「你印在請柬上那張『九色鹿和鳥』，我覺得很奇特，你能談談這幅畫嗎？」
答：「這是一個佛經的故事……（下略）。」

B 評論

梁明廣先生在南洋商報發表一篇以「簡介陳瑞獻的冥想畫」為題的評論中說：

他花了一年心力，把心境擒住，然後通過畫筆與油彩，在畫布上苦苦經營，結果便是「陳瑞獻作品展」內廿六幅作品中的廿四幅，其他一幅是他一九六〇年的舊作，另一幅則是他的筆跡。

陳瑞獻說：「我的筆尖指向我腦中的造化，眼前沒有半樣實物（自然、模特兒、模型等等）。我從不打草稿，從不用畫架，但不停修潤的習慣。」他的畫，幾乎全部來自內空（Inner Space），故名之曰：「冥想畫」。

陳瑞獻的字、畫、詩、文（小說），盡是他個人氣質的化身，他的作品中濃烈的「我」，正是他的才氣所在。

「化裝的仙人在盛裝之海上」，色彩妖艷，顯示他對色彩的敏感。題材是舊的，處理手法却是全新的：何仙姑與呂洞賓成爲兩簇迷惘的光團；漢鍾離頭戴埃及妖后的蛇形頭飾；李鐵拐的臉上有個「美點」，藍采和配上喬冠華……配上喬冠華的近視眼鏡；韓湘子若隱若現；張果老和曹國舅是海上兩塊藍色的浮木。瑞獻的八仙當真是化了裝的。他的海是一幅綉滿魚蝦的花氈。瑞獻不執着於藝術規矩，由此可見。

瑞獻的畫，詩意濃（荒地是一例）；佛味重（「兩頭鳥」、「釋迦傳」、「九色鹿和鳥」、「金沙岸上的牧羊女」皆有「佛」在），間也點出他個人的哲理。「對奕者」中的兩個棋手，都是嬰孩，他們的腦袋，是人體肺囊中的氣管結構；四粒大棋子：一是稻米，一是乾隆順治通寶，一是勳章，一是裸女，箇中意味，最宜意味，最不宜宣言。

細看他的「一隻提防獸醫可能攻擊的監視者或一個男人的下意識界」時，只見畫布上擠滿裸露的女

性胴體。一頭被縛住的黑犬，全神守衛。犬乃理智，靠牠鎮壓隨時可能起來造反的下意識妄動。

陳瑞獻說：「金沙岸上之牧羊女」取材自佛在苦行林中苦行的故事。佛苦行不得道，體弱不支，暈倒林中，幸為一牧羊女所救。畫幅大，畫中主體，一反「居中」傳統。他的其他巨型作品，多有此傾向。

「為星所縛」、「阿那其趨向」、「冥想風景」，構圖與色調都很陰深，不但使人想起那個大胆說過「我就是超現實主義」的大胆畫家達利（Salvador Dalí），加上「化裝仙人在盛裝之海上」和「一隻提防獸醫攻擊之監視者」，說明在藝術創作上，陳瑞獻與達利一般大胆。

比較容易顯出瑞獻才華的畫，我個人認為是他的「圓月上寒山」、「九色鹿和鳥」、「兩頭鳥」、「釋迦傳」、「千蝶」、「冥想風景」、「荒地」。

陳瑞獻作畫，至少有十餘年歷史。畫實物畫得像，在他早就等閒；十二年前那隻「鯉」，迄今「活」着。他的人物素描，已到「神似」地步。

他藝術是自己修為，當然齊白石、米羅、布魯格爾（Brugel）、達利和當今國際名家，中西文學傳統，對他都有啓示。但他的「冥想」作品的技法，都是他自家找到了的，如他敢在畫布上留下許多空白，敢把主體放在一邊，敢將純粹的意境入畫，就是例子。

作家、畫家張黛先生在星加坡大學校友會刊「Commentary」十二月號中發表了一篇短評，以下是作者的自譯：

瑞獻的藝術於一般的界說都不適宜，然而有修養的觀賞者有需要對之作認真研究。他的畫作在取材、闡釋和手法各方面，同時呈現神秘感、宗教情操、抒情、富於膽識、諷刺和存在主義觀等性狀。其效果既悅目賞心而又艱澀，對觀賞者要求至苛，本地繪畫界得未曾有，然而最終却是予人莫大的裨益。他主要是取材於佛經故事與他豐碩的現代文學的腹笥；或者可以說，這些源泉只是他的參照和出發點，他的豐富的冥想自此起飛，而終於抵達於他個人對諸般神話、掌故、人物和心態的闡釋。聯想是酵母，它將肉眼能睹見的物質存在曲解和引伸成爲具巨大感性和深刻內省力的形而上實際的畫圖。技巧和形式方面的思量變成次要和輔成的。這些真是奇怪的圖畫。

一如任何嚴肅的藝術家都無疑會自認的，在「真相總是比虛構的奇異」的意味上，瑞獻是個寫實者

。如果說他的靈視所見是擾人而難忘的（然而又是富於啓示），那是因爲，在星加坡藝術家群中，他是唯一獨具慧眼，能洞燭生存的深層而感見到他的麻木不仁的同類所見不到的終極和中心的眞實。星加坡人當會珍視這些稀有的繪畫精品爲一個成熟的人格從一個生生不息的文化傳統中茁發出來的首番花信。這次展覽是樁難得的事，而這些畫作也將成會有識見的世界公民的藏品中的鎮庫寶。

畫家、漫畫家、報刊藝術版編輯人林錫忠先生特在南洋商報開「南洋藝苑」一欄介紹陳瑞獻的書法與繪畫，林錫忠在一篇題爲「陳瑞獻畫展」的短文中說道：

伏案牧羚奴 爬地陳瑞獻

此何解？牧羚奴伏案詠詩文，陳瑞獻「爬地」可作畫（按：陳瑞獻不但其繪畫另創一格，連作畫方式亦與衆不同，他不用畫架，自是擺在地板上，「爬」在地上塗繪），而牧羚奴則是陳瑞獻用於寫作（詩文、小說）之筆名。此子才高至少 *sonnet*（用現代語及公制形容料更恰當，按陳君乃南大現代語言文學系畢業），早知其椰子型頭頗稍傾斜即可墨汁濺溢，豈料十年來在默不作聲中的「牧羚奴」——他有時也會因不平、憤怒而發牢騷和罵人，這裏指的是他不讓人家知道他在家中作畫——竟在斗室中苦加「提煉」——化墨汁爲顏色——和幻想，終於得到太空的啓示，悟出另一種自己的風格（冥想畫），一種似植物剖視圖，像蒲公英飄飛，如仙女展雲裳之感的畫風。第一次看到爬地所作的「冥想畫」竟是一種令人驚異之色。陳瑞獻溶滙其悟性、性格與筆跡甚至願望和文學才華於畫面，創作超現實主義的大胆藝術作品，這正像他的詩文一樣，初時面對着人家的抨擊，但誰也搖動不了他的創作意慾和思想。最後得補一句，這怪才的作品亦等待着你在鑽究、爭論進而欣賞之後而加以讚賞。另一件事值一提：牧羚奴曾在南洋週刊文叢版中親自繪製漫畫式人像——他又當被譽爲星馬最大胆的超現實漫畫家了。

文愷

冥想變奏

——寫牧犛奴的畫

詩人

你奧秘的訊息

由一行遠程的渡鳥帶來以後

那些在試管中

呼吸着虛空的靈魂

他們是否看見

一滴淚

一滴佛祖的慈惠

奇妙地滴入你的雙眸

自一隻鹿 一隻九色的鹿

以及

一隻鳥 一隻赤誠的鳥

而生的對突

正如那兩個

不敢輕易地挪動一只棋子的

初生的嬰孩

一般純潔 一般無知

一般無奈

一般無奈

龍舟必須焚燒才能飛騰

阿難必須損棄腦中繽紛的顏彩

兩頭鳥

牠們之間

生死激烈的爭執

僅僅根源於

一粒果子的慾念

而詩人

你以一顆善心

飛起千蝶

（莊周的蝶 齊克果的蝶）

你以一彎潔淨的月

收割了

這些糾纏

而你的月在籠中

月亦在籠外

白鴿是否有知

一隻睜大眼睛沉思的貓

坐在一滴夜露上

那樣輕盈却又那樣凌厲地

坐守着一滴渾圓的

那奇特的貓

琥珀的月色

已爲牠鍍上了

屬於澈悟的光華

而雨在未來的歲月中

若仍落在那一隻羸弱的白兔身上

詩人

你是否會再爲牠

點燃兩盞小巧的旭日

且將牠摟於懷中

溫暖牠

似那猖狂的僧

以自己之體溫

且賦予牠鹿一般的聰靈

且重新以你的冥想

在另一個季節

滋潤他

那一個爲星所縛的

切膚地悲痛與無助的靈魂

以及另一片龜裂的陸

另一片多層面的海

（七三年一月二十六日）

後記：夜很深很藍。他的畫一幅一幅不停地在電腦

中盤轉。我的思緒很繁很浪漫。不能成眠，

就算窗都關閉，斗室似棺；色彩仍在我腦中

焚燒，月色依然。

謝清

沉坐在一個冥想畫展之我的感覺

(一) 圓月上寒山

天白

月藍如首

精踴，一座山的精靈。

放目冷視

如布的素天

風吹過

有微笑被吹起

遂揚成一片淡然

臨風盤石

甚麼可掛在心內？（七三年元月廿二日）

(二) 一隻提防獸醫可能攻擊的監視者或一個男人的下意識世界

縱有千胴

亦難鉤起那青腫中的火

冷然追視

花的體味

(三) 渡鳥

任彼等千般誘惑
如魅，不變的腫
青深若一座冰窖（七三年元月廿二日）

熱炎風冷

全程飽食風沙

何時才有所謂的平靜？

越過狂風的腋

憔悴還留下呼吸的延續

另一個猙獰的面目

早已在步履的前方守候

剌然感及

盈耳是尖響的風嘯

滿眼是狂奔的石

其中，有一羣受擊着

而吾人

只是一羣依時而過的渡鳥（元月廿二日）

(四) 對奕者

以所有的時間

坐在檯前

一個棋盤

花所有的心血

象棋

腦中有繁雜如 Computer 之線路的電波
跳極至下一步的奇想

(五) 夜露上的貓

眼前
有糧食問題

金錢，名譽及女人之
死棋。舉手落去

用完一生的
精力

夜壓得好沉

所有的聲音都凝成夜露

冷然仰視

天是何許的黑呵！

光在那裏？

光在那裏！

除了吾眸中的清寒

星光已死在夜前

而坐在露上的感覺

誰人肯嘗？

(元月廿三日)

(元月廿三日)

一些補筆：牧羚奴於元月十九日至廿三日舉行了一個冥想畫展。開幕日據說參觀人數很多，擠擠一堂。惟自己因事纏身，無法捧場，憾甚。次日再「補去」參觀，惟人亦好多。至第四第五日，參觀人數少些，至此，才有機會在場內拖一張有靠手之椅子，面對自己所喜歡的畫，斂心凝視，好好地冥想一番，怡然自樂，一個又一個的上午就如此神遊太虛去了。這里所有的小題目，都是牧羚奴畫的題名。我的感覺是我的或許有些會和牧羚奴作畫的動機巧合，或而背道。我寫我的詩，不想去解釋他的畫。希望讀者別用我的詩去量牧羚奴的畫。這世界常有一些光怪陸離的事發生，我不得不先聲明一番矣。

宋子衡

樂天廬夜宴

在大山脚東南面發展區內的一座小山上，一幢以現代結合傳統的建築物確確實實地映現在人們的眼裡。看上去幾乎使人想像到那根本就是一幢空中樓閣。但這並不是那種在人類忽略了生存技能的狀態中所塑造出來的甚麼空中樓閣，而是一幢真正存在，是涂樂天以四十年的血汗所累積而成的樓閣——樂天廬。它記載着一個生命的奮鬥史，它標榜着一種最高榮耀，它同時也象徵着人類物質享受進入最頂點，總之，這幢樓閣的出現的確是不平凡的，是涂樂天整個生命的結構，因此，它那麼莊嚴宏偉地矗立着。

這幢樂天廬，涂樂天在十年前就開始慎重地計劃着了：「我要用整百萬元建築一間最豪華最堂皇的紅毛樓。」這句話有時候聽起來，它根本就不適合在現實裡說的，不過，他覺得，無論如何也要把這句夢語搬到現實世界裡，那是為了一種意義，一個人的追求目的。

一抹引人無限感慕的夕陽，竟被涂樂天那因脫髮過多而漂亮的前額所撐住，似乎一點都未曾滑落。一陣清涼的晚風有意無意地輕輕掠過，却逗起了他那些灰色和銀白相間且稀疏的頭髮的雅興，不停地在空閒舞動着，勾劃出了一種悲涼；那幾根全銀白的竟在夕陽餘暉中閃着絲絲銀光。彷彿是被撒上了銀砂。他雙眼眯縫着，悠閒地抽着煙斗，雙肘反靠在花園那精緻的欄杆上，不時得意地把視線透過花棚上的蝴蝶蘭而看着樂天廬，欣賞着它的雄姿，又不時回過頭眺望着板威海峽上那將垂落且逐漸迷濛的夕陽。

他總覺得，今天是他一生中最高興的日子。今晚在樂天廬內特設一個盛大宴會；一方面是他七十歲生日，一方面是樂天廬落成，這兩個慶典融合成了一種深重的意義，不斷沖擊着他那甯謐的心靈，他知道，今晚是他生命趨入飽和點的時刻。

他注視着腕錶秒針的移動，當然，在今晚這個時候，他要把握每一分一秒，因在每一分一秒之中都包含着他以生命去博得的成就。他顯得有點驕傲，不斷看着大門上那三個鍍上金色的「樂天廬」，反射入他眼裡的却是一縷生命的光輝。他又習慣地做着那生活上的小情趣，那右手有趣且熟練地在漂亮的前額上摸了一摸，然後抽了一口煙，再讓那煙霧慢慢的由嘴角溢出。

他那開朗的心情是很難去譬喻的，很早就已準備好了一切。穿上了一套西裝大衣，又加上一條很流行的領帶，他總感到很整扭，很難受，平時他穿的只是那套黃斜紋道地唐裝，向來又是習慣展露胸膛的，經常都是讓那肚皮標榜着他那明朗的性格。今晚却是例外，只是爲了迎接這個充滿着生命光彩的日子，不得不委曲自己，儘管怎樣的不舒服，不習慣，他也樂意承受，只是時不時聳聳肩膀，又伸一伸脖子，忽而拉拉領帶，忽而拉拉衣角，做着那種種不自然的小動作。

他看着那許多忙做一團的人，有的正在打開圓桌面，有的在舖上白布，杯子碗碟的碰擊聲，敲碎了整個山頭的靜寂，這些活動的影像和那單調的碰擊聲似乎在無形中已構成了一套電影序幕，屬於一個生命光榮史的。他那麼的興奮，幾乎沒法子抑制自己的衝動，竟想動手幫那些雜工們，因那些動的影子根本就是他自己。當年南來時，不也就是這樣，一套破爛的粗布衣，一頂沾滿污垢的草笠，在碼頭跳板上跳來躍去。

當夕陽完全隱沒後，大山腳的山僅剩一道濃黑的弧線橫過天際。樂天廬也就浸在一片璀璨綺麗的燈光裡。一盞盞精緻的水晶燈在微風的吹動下，閃着點點銀光。涂樂天正看得入神，他那枚正中的金牙也閃出了一點點金光。他又看了看腕錶，然後在對着壁上那圓形電動掛鐘，他那蓋不上的嘴唇忽然一縮，像意識到了甚麼似的，即刻從大廳走出外面去，看了看天色，又看一看山坡下的動靜。但在這剎那之間，不知怎樣他忽然感到一切都那麼空洞，這不只限於空間的，而是整個生命的感覺；不過這又並不是那種面臨崩潰的空洞，只是因過度的渴望而在剎那之間觸起了這反常心理；他那生命輝煌的畫頁正等待着賓客們來讚賞，來領略他那富有戰鬥意義的人生。他是空手而來的，從跳板到人力車，從人力車到小雜貨攤，一切的一切，都是以血汗的長久凝結而成，現在是實業家了，他就是想讓人知道實業家和跳板的

連帶關係，這一切他也已明顯地雕塑在樂天廬上面；一塊磚，一片瓦，都是生命的堆積，在這倉卒之間，他那枚金牙忽然又綻露了，接着吩咐了他兒子們一些甚麼，就獨自以穩健又輕鬆的脚步走下山坡去。一輛簇新的轎車正在尋找安全泊車處。涂樂天竟近接忘形的衝上前去，那雙帶着些微慄動的手迫不及待地伸進了車窗裡。接着又聽到那激動的聲音：

「錦兄，真難得，真難得，哈哈！說真的，我已等得不耐煩了。」

「老弟，別忙別忙，等車放好，等車放好。」

俞國錦是涂樂天二十多年前另外一隻有力的手臂。在這當兒樂天不得不焦急地把手伸進去。國錦下了車，托一托金邊眼鏡，手裡還拿着一件大衣。愉快地說：

「真沒想到我會上山作客，老弟，你爬得比我更高。」他抬起頭望着山上的樂天廬。「你真有眼光，你看，這不可能是一個事實，它應該是距離很遠很遠的事。」

樂天很得意的看着國錦：「錦兄，無論怎樣，我是不會忘掉你這隻粗壯的手。」說着在國錦的肩上拍了一下。「你知道嗎？沒有你這隻手，根本就沒有樂天廬。真的，真的是距離很遠很遠的事，哈哈！」

「那兒話，樂天廬會有我的影子？」

「有的有的，在地基下層，哈哈！」

樂天和國錦在極度愉快的氣氛中走向山上的樂天廬。所談的都是一些增加彼此快慰的事。

在夜晚出現的樂天廬，會使人感覺到它是一個濃抹豔裝的少婦，但它却美得脫俗，甚至使人爲之止息，總之，它是一種不可揣測的物體。國錦托了托眼鏡，樂天却摸了摸前額。

「錦兄，你看那窗上的雕龍怎樣？我看它像缺乏了生氣。」

「我覺得它很美，它不是已成爲龍了嗎？還要求甚麼？」國錦開着玩笑回答。

「哎！人往往就是這樣的，能更好就要求更好，你說對不對，這要求根本不是一種浪費。」

「對，對，像你我這樣，有了很多的錢還要賺更多的錢，你說是嗎？」國錦掏出手帕擦一擦頸上的汗。「樂天，你七十，我七十三，還是整天在爬，一層爬過一層，要爬到甚麼時候才能停止。」

樂天歛起了那笑容，像有所觸，噴出了一口煙，一陣突來的山風吹散了那團煙霧。他看着天上疏落但却晶亮的星兒。即刻又恢復了那愉快神情。接着說：

「天生的賤骨頭嗎！不爬不鑽要做甚麼？」

樂天陪着國錦到處觀賞着。一面還是談着那些談不完的瑣事。樂天那張厚黑的嘴唇根本就沒法子合攏。那枚金牙又總對抗着水晶燈。

更多更吵雜的聲音由山坡下逐漸移向樂天廬，許多的賓客們都圍着樂天廬。那吵雜的聲音，如果不是今晚，樂天會感到煩厭的，今晚却不同，他要利用更多更吵的聲音來襯托自己的生命，把自己融化於所有的聲響之中，但願這些聲響永不靜止，永遠迴繞着樂天廬。

（樂天伯，樂天廬真了不起，百聞不如一見，不親眼看到還難教人相信呢！天兄，樂天廬真的是一種成就。天伯，樂天廬花去多少錢。樂天兄……）

（那裏那裏。好話好話。失陪失陪。請坐請坐。）

涂樂天就像被許多人要弄着似的，忽而被推到東，忽而被推到西，在整個熱鬧龐大的宴會場面上盤旋着，其實，只有這個時刻才能發現他那剛強的生命力。當他看到那一圈一圈圍着桌子的人，他就忘却了自己的疲憊。他所看到的是一個盈滿的世界，這世界就是屬於他的，所有的眼睛都投射在他的身上，很顯然的，他覺得自己的身影已經把整幢樂天廬掩蓋了，他的手不斷地摸着光禿的前額，那種顯示着非常得意的神色。這個日子，這個場面，這些聲音，已把他高高地舉起，這是有生以來他感到最痛快的一回，他已不能再尋求甚麼更超趣的了。在人羣中，他已忙得幾乎只剩下一個光的影子。他的大兒子突然趨前把他拉過一邊，然後湊近他的耳旁，他點了點頭。

大廳裏。在那個特設的演講台上，安放着一個能移動的麥克風，演講台的背景就是一幅巨大的紅喜氈，上面的金字在閃耀着。涂樂天在他兒子的陪同下，穩定的跨上台去。那枚金牙先露現了出來，然後才爆出發音：

「各位親友，各位嘉賓，小弟現在宣佈，宴會開始，請各位別客氣……」擴大了幾多倍的聲量在各個角落衝撞着，整個喧嚷的宴會場面即刻靜止，瞬間又恢復了原來的喧鬧，再加上筷子，酒杯，盞碗的碰擊聲，顯得更吵雜，於是，一個宴會就這樣地在所有聲響中進行着，伸向涂樂天的生命深處。

最後，他那有力的第三隻手臂愈國錦也接着告辭了。剩下的只是他的家人和那些忙着收拾的辦酒席工人。樂天廬正逐漸回歸到那原來的靜寂。他帶着些微酒意獨自坐在杯碟散亂的酒桌邊，出神地看着那

幅紅色喜氈，默默地抽着煙斗。他期待了多久，這個輝煌得使他生命震撼的日子就這樣過去了，前後只不過四小時，但能遺留在他生命裏的也許就是這四個小時而已，這已幾乎是他整個生命的濃縮，也在這短短的幾小時內，他發覺自己的生命已進入最頂點。這是一個不能逃避的新事實，是從來沒想到的。一個生命能抵禦着種種艱難，必然是爲了一個目標的牽引，一層一層地跨躍過去。而 he 已爬到這兒了，會不會就是止境，他開始感到混淆和矛盾起來。

那四個小時已成爲過去，涂樂天却仍在那四個小時以外進行捕捉回憶，因爲他總不能讓生命澄清，一定要充塞自己，在那特設的演講台上又出現了許多模糊的影子。

「今天，是涂樂天老先生的七十歲大生日，又是樂天廬的落成慶典，小弟感到萬二分的榮幸，能够來參加這個雙慶宴會，確實沾了不少光，涂老先生的爲人一向和藹可親，慈悲爲懷，這是大家都知道的，涂老先生對國家，對社會，對人，都有很大的貢獻……讓我們恭祝涂老先生福如東海，壽比南山，來？大家舉杯，飲……勝！」

「……涂老先生是白手成家的，他的每一滴汗，每一滴血都沒白流，它流成了涂老先生的豐功偉績，他真的是我們社會的典範，我恭祝涂老先生百尺竿頭，更進一步。」

俞國錦又出現在他方才坐着的位子，又講起了方才那句話：

「樂天，今後還有甚麼計劃，我看還是坐下來享福了……」

收拾杯碟的人一不小心，掉下一隻酒杯，那尖銳的碎裂聲使他震醒過來，才知道有人要收拾酒桌，只好快然地離開了那散亂的桌子，在冷清的廳內四處走動着。他不斷地回想國錦那句話。他看着廳內所有華貴的佈置。他不斷地想着國錦那句話。他看着廳內所有華貴的佈置，這一切都是屬於他的，可能嗎？但這一切都是事實，是他歷盡千辛萬苦而得來的，這些都是他日思夜想的，現在竟否定了其存在價值，對周圍的一切開始，感到那般陌生和虛無和卑賤，難道就是因爲國錦的那句話而使他陷入空無去，沒想到一個生命竟是如此的薄弱，在瞬間之間就失去了那種力量。當然，他不相信一個生命會在這個時候遭受打擊，也不相信那是一種打擊，他可能會再創下一個目標，他總覺得自己還是那麼的堅強，好比十年前，廿年前，卅年前，甚至四十年前。在跳板上抵禦着曝曬的陽光，在炸彈坑裏挖白米，在人力車上吃汗，在小雜貨攤內啃番薯。那時常愛望遠的地方，好像有一線甚麼牽引着。在那個時候也根本就沒想到有樂天存在的事，相隔四十年的距離是多麼長遠，樂天廬連個模糊概念都沒有，但是却能夠殺地

往前爬，往前爬，爬到今日，現在已處身樂天廬內，反而像缺乏了甚麼？不是缺乏，那應該是失去。他情願時間倒退，回到以前他穿藍布衣的時代，那種揮霍着生命活力的情景，才是最具生命存在意義的時刻。今晚，沒想到經過那四個小時噴囂的聲浪浸浴後，浮現出來的竟是這麼一個覺得脆弱和空泛的自己，他感到很可悲。儘管他再度怎樣想去奪回那已逝去的世界，藉以充塞此刻的空無，可惜，那麼做已取不了甚麼作用了。

他悵然地離開大廳，向空曠靜寂的花園走去，已顯得那麼落寞，看上去跟方才週旋於宴會間的塗樂天已判若兩人；方才的塗樂天是以四十年的奮鬥精神濃縮而成的，而現在的塗樂天，已是一個被片刻榮耀所腐化了的。他悵悵地在花園內走動着。他回望着樂天廬，它的確是那麼的宏偉，的確是那麼的美麗，確確實實地跟他對立着，這一切已是沒法子去改觀的，是他經手用四十年的血汗堆疊起來的，它將根深蒂固地永遠矗立在這山頭了。他根本就沒想到，樂天廬的存在對自己會是一種打擊，會削弱自己的生命，如果樂天廬的存在是屬於夢幻，那麼他就會產生一般不可抗拒的力量去創造一幢真的樂天廬，這樣他的生命就有了一個新的追求目標，可是，這已是一個定局，那熱鬧非凡象徵着他生命達到頂點的四小時已變成了一道界線，使他沒法子跨躍過去，他生命的活動狀態已靜止在那四小時裏面。他把樂天廬的龐大影子幻入璀璨的燈光裏，這並不意味着欣賞，而是在懷疑着一種成就對一個人的影响，那種使他喪失目標的成就。他真想把樂天廬毀了。

夜不斷地伸向明天。塗樂天知道，他已缺乏那些信念了，以後再要追尋一些甚麼呢？一觸到這個問題時，他會突地感到一縮，整個心靈即刻陷入真空去。

夜深的風使他慄慄，他也開始感到非常疲倦，他心想：也應該是休息的時候了。他無奈地走向樂天廬，矇矓間，樂天廬彷彿不停地在擴大，在增高，而他却不斷地在縮小，在縮小，但他已走了進去。

稿于一九七三年元月，大山脚

略論宋子衡短篇裏的衝突

大凡一個偉大的文學家，他的作品一定有他獨特的創作手法與技巧，有他獨特的風格與對人生的哲學，以及他在作品中所要處理的中心主題。文學之目的在於表現人生，這是無限的；我們能處理的僅是有限的，殊相的。一部作品的是否成功，是在它能否成功地有限中寓無限，殊相裏表現共相，從特殊性裏見出普遍性。作爲一個小說家，其作品中心主題的抉擇尤爲重要。Peter K. Garret 認爲喬埃斯 (James Joyce) 在「都柏林人」(Dubliners) 一系列的作品中所要表現的中心主題是：「癱瘓」。David Anderson 認爲謝吾德·安德遜 (Sherwood Anderson) 在「俄州萬氏堡」(Winesburg, Ohio) 中所要表現的中心主題是：人類的孤立與個人的孤獨。夏志清認爲白先勇在「台北人」那七篇小說中，寫的是廿年來大陸淪陷後中國人的精神面貌；葉珊認爲王文興的小說裏表現得最沉着有力的主題是：「命運」。那麼，在宋子衡的短篇小說裏所表現的又是甚麼呢？我認爲那是「人性」。宋子衡在「序」中說他所表現的「死亡，性慾，愛情和暴力」四點，都是屬於人性的範疇的；但其中最爲表現成功的是「死亡」和「性慾」。這都是組合「人性」的殊相，而「人性」本身又是一個組合「人生」的殊相，表現人生是文學的最大目的與功用，但表現人生的方法是多面性的、各

家的取材都有不同，宋子衡把力量集中於發掘「人性」這個素材上，使它更能以不同的角度來表現它的深度與廣度；從另一方面來說，這種主題的統一性同時也造成了宋子衡本身的風格，也藉此表現出他的哲學觀點，更由於他對這中心主題的處理方法慣用「心理描寫」，於是這也成了他的創作技巧與手法了。

在「人性」這個主題上，宋子衡處理得較為成功的是「性慾」與「死亡」，它成功的原因是宋子衡善於利用這兩種素材與其相對意義引起衝突：「衝突」(conflict)本身便是全書情節發展的主脈。「性慾」的相對意義為「道德」，「死亡」的相對意義為「生存」，這兩種意念一旦同時存在於腦中，必定引起衝突；這兩者間的衝突，便成了宋子衡小說的情節。在「宋子衡短篇」裏的十一篇小說，我們可以把它劃分為四類：一，性慾與道德之間的衝突：「該下一場小風雨」、「強姦」、「熔岩」都屬於這一類；二，死亡與生存間的衝突：「突破」、「死流」、「撞擊」都屬於這一類；三，以愛情與理智的衝突為主線，性慾與道德的衝突為平行的第二主題：「麝香貓」、「悲劇」都屬於這一類；四，以暴力與良知的衝突為主線，死亡與生存間的衝突為平行的第二主題：「命運線上的岔點」、「貓屍」都是屬於這一類。我們在前面說過，宋子衡在人性方面表現得最成功的是「性慾」與「死亡」，也就是說，宋子衡較能把握性慾與道德及死亡與生存之間的衝突。至於為甚麼「愛情」與「暴力」二點卻較為失色呢？原因有兩點：一是前二者（性慾與死亡）處理得比後二者（愛情與暴力）成功；二是作者在處理愛情與暴力上的失敗。我們在下面比較詳細的分析一下：

在宋子衡的第三類作品中，也就係以愛情與理智的衝突為主線、性慾與道德的衝突為平行的第二主題的小說中，我們雖然可以洞悉作者會竭力以圖表達出愛情與理智的不調和，可惜它的第二主題：肉慾與道德之間的衝突仍反客為主，佔了優勢。舉例來說，「悲劇」這篇小說的題材主要是處理愛情與理智間的衝突的，但石華與「她」及妻子之間存在的不是愛情，而是慾念。正如作者所寫下的「那理智的堤在情感的沖擊下瞬間就潰塌了。」理智在石華愛撫「她」的時候便已經崩潰了，所以理智的幅度是很微弱的。石華回家的時候，腦中所生的幻覺對妻子的歉疚之意是很微弱的，反之所取代的是恐懼，或者說，一種道德的譴責，所以在他幻象中家裏所發生的都是不正常的事：「孩子們的啼哭聲，妻把惱怒搥在孩子們的後

腦上。」這是一種道德的譴責，而非石華對他妻子愛情的虧欠。既然沒有真正愛情的存在，而理智又早已崩陷，所以這篇小說所主要表現的不可能只是愛情與理智間的衝突。但既然石華的理智不是被愛情所擊潰的，那麼它又為何失去控制呢？那是因為情慾，情慾擊敗了石華的理智。一直逼壓着石華的，使他產生種種幻覺的，不是愛情的力量，而是道德的枷鎖。所以這篇小說真正最大的衝突是性慾與道德的衝突，它激起的幅度甚至遠比愛情與理智的衝突強烈，所以它取代了主題的地位。同樣的，在作者的第四類小說中，作者企圖表現的主題是暴力與良知的衝突，死亡與生存的衝突是平行的第二主題；但是它的第二主題卻具有更大的深度與幅度，超越而且取代了第一主題的地位。舉例來說，「貓屍」一文主要是描述一個殘暴的人（老六）對一頭可憐的小貓的報復；他因一陣子的惱怒而對一頭沒人飼養的小貓下手，甚至因而誤殺自己的愛貓，但當他眼看他憎恨的小貓毒斃在自己手中的時候，良知譴責着他，使他「整夜沒有睡好，真想馬上去撈回那兩隻被丟進大溝裏的貓屍，如果這樣做能夠補回一些甚麼的話。」老六對一頭小動物的追殺自然是隱射着「暴力」，他殺了小貓之後卻「整夜沒有睡好」，這是他的「良知」的隱現，兩者合為一，整部小說的主題本應是暴力與良知的衝突的；但宋子衡對那頭沒人飼養的、受盡欺凌的小黑貓着筆太多了，我們不單止可以知道老六是怎樣地恨這頭小貓，而且可以清楚地知道這頭小貓是怎樣地屢逃出毒手危運、怎樣地為生存而掙扎，所以到最後牠被老六所誘，吃下有毒的食物時，我們都為牠忧心，為牠難過，甚至痛恨老六殘毒。在這一方面，宋子衡是成功地做到他筆下的人物能與讀者直接溝通的。把距離拉遠一點來說，我們所經驗的是小貓為生存的掙扎及外來死亡的阻力二者之間的衝突，也就是死亡與生存的衝突，而非老六在小說的後段毒殺小貓時他受到良心責備，也就是暴力與良知的衝突。所以第二主題的幅度已凌駕第一主題，這樣正是顯示了宋子衡對性慾與死亡的處理比愛情與暴力來得成功。此乃其一。

在「宋子衡短篇」的第三類作品中，對它們的第一主題——愛情——處理得並不成功。為甚麼會不成功呢？我們在前面所說過宋子衡對性慾與死亡的處理比對愛情與暴力的處理強，為甚麼會強呢？原因是它們的幅度與深度更廣更精，它們會有廣闊的幅度與精密的深度源自宋子衡善於描繪它們與它們相對意義的衝突，衝突愈大，所造成的震撼力就愈大；震撼力

愈大能造成一種優勢；小說裏人物的衝突同時也是讀者心裏的衝突，小說裏人物的矛盾同時也是讀者心裏的矛盾——這樣就很接近一部成功的小說的要求了。明白了這點，我們不難明白爲甚麼宋子衡小說裏對愛情與暴力的處理並不成功了。比方說，在宋子衡的第三類的小說「麝香貓」一篇裏，愛情與理智根本沒有衝突；美然接受家康，容忍家康的冷待，這仍是屬於理智的。美然只是接受，並沒有衝突；小說情節的開始美然已經走在錯誤的一端，愛情蒙蔽了理智，她嫁了給家康，但她卻仍不懂愛情的真義，直到小說的結束時她僅是「躺在床上升着」，她畢竟是太疲倦了，太疲倦了。」這種逆來順受並不是衝突，充其量只是一種矛盾的。衝突的薄弱造成它震撼力的式微；我們（讀者）無法感受到它的沖擊力，同樣也無法接受它的悲劇性。再如宋子衡第四類小說之一「命運線上的岔點」裏，「他」確是因暴力（如搶劫案與槍殺警察）而被警方所追緝，也的確是死在暴力（被警察槍殺）裏，但這並不是衝突。真正的衝突應是內在世界的，人物內在世界的衝突反射在外在（諸如行動等等）去，才是外在世界的衝突。外在世界的衝突與內在世界的不一定有關係，除非外在世界裏的衝突能反射到內在世界裏去。舉例來說：有人毆打一名警察，因爲他爲了某些因素或某些目的（內在衝突），才致毆打警察（外在衝突），一個旁觀者見到這事件，如果他是殺人如麻的罪犯，這件事對於他來說是司空見慣，因爲外在世界裡的衝突被未能使他內在世界上產生與共鳴，所以他置之若罔聞。但若那位旁觀者是另一警察，外在世界裏的衝突（罪犯毆打警察）影響他內在世界上，他憎惡（由於內在世界的衝突）那人，於是必然與那揮打的警察聯手對敵。明日這個例子，便不難明白「命運線上的岔點」裏暴力爲何失敗了。它失敗的原因是暴力與良知彼此的衝突太微弱了。「他」始終爲自己解釋和辯護，「他」是被逼入邪途的，「這些錢也是我用性命去換來的」，所以這與他的良知根本沒有發生磨擦，沒有發生磨擦就是沒有發生衝突。「他」最後衝出屋子結果被槍殺，表面上看來是良知的發見（不願家人受累），其實是生存與死亡的衝突後之抉擇。由他逃亡開始一直便是死亡（或監禁）與生存（或自由）的衝突，所以暴力與良知的衝突就更顯微弱、失敗。宋子衡不能成功地表現「愛情」與「暴力」原因是在他不能成功地把握到它們與它們的相對意義之間的衝突。此乃其一。

我們在「宋子衡短篇」裏的分類中，並沒有列入「死牢」一篇。「死牢」這篇小說本來

是屬於死亡與生存的衝突之類型的，但嚴格來說，這篇小說裏並沒有衝突性，有的僅是一些淡淡的矛盾性。「死牢」寫的是一種生存的無奈、存在的不被肯定、死亡的必然性，簡略地說，那是一種「疏離感」，而這種疏離感出現在宋子衡的小說中是非常普遍的，如「撞擊」、「突破」等篇裏的中心人物，都是有極強烈的疏離感的人。在「死牢」裏的「他」純粹是個神話式的原型 (mythical archetype)，「沒有人能留得住他」，相較來說，「突破」與「撞擊」裏的主要人物的自殺而死，是與「死牢」中的「他」殊途同歸的，他們走向的同樣是一個「理想世界」，但後二者却是消極的；因為他們的死都是希望因而得到「完整」的，所以生存與死亡的衝突並不強烈，因此沖淡了其悲劇性，我們甚至可以說，它們都不屬於悲劇的。我們覺得「死牢」中最主要的是作者創造了一個神話原型，表達的是一種疏離感，而非「人性」中某種意念及其相對意念的衝突，故不引入上文之類型中。「神話原型」與「疏離感」俱為一種特殊的藝術形式與表現方法，非千數百字能盡其詳，因與本論主題並無直接關係，故不多贅。

我們在上文提到衝突力愈小，其悲劇意味就愈淡，那麼衝突與悲劇的關係是直接的還是間接的呢？宋子衡本身在「序」中說：「因為在死亡，性慾，愛情和暴力的種種命運際遇中，我所看到的每個人的形像都是悲慘的不完整的。」這顯示出作者有心去透過悲劇形式，使這種情緒得到「發散」（註一）；但這種發散的最後目的是不是投向「死亡」的深谷裏或者捲入「性慾」的狂流中呢？從作者有意安排的最後一篇小說「撞擊」裏，主角臨墜谷時瘋狂地嚷叫「我已完整，我已完整！」中，証實了作者是有這樣的意圖的。我們說這是宋子衡有意安排的，原因是他「序」中最後一句中是「不完整的」，而全書終結時最後的一句話是「我已完整」，這顯然已不是巧合，而是一種高度技巧安排下的迴應法，這種處理手法上的技巧，幾如亨利·詹姆士 (Henry James) 的小說「梅西知道什麼」(What Maisie Knew) 的「開場白」與「結尾」互相對應異曲同工 (註二)，只不過「梅西知道什麼」是一部長篇小說，而「宋子衡短篇」是一系列的故事；雖然是一系列的作品，但它正如謝吾德·愛德遜的「俄州萬民堡」這部小說裏，「各個故事中，全書的組織裏及主題上都有若干因素，把全書融為一體」（註三）。宋子衡是有意以悲劇的形式來表達他的藝術，若我們要知道衝突與悲劇

的關係、以及「宋子衡短篇」小說是否成功的悲劇，我們就必須先知道悲劇的定義。亞里斯多德除了說它爲「藉引起哀憐和恐怖的情緒，從而使這種情緒得到發散」外，還加上「飾以詞藻」的話，也就是說，悲劇不單要引起「哀憐」(pity)、「恐怖」(terror)等情緒，還要「出以藝術的手腕」。通俗一點來說「出以藝術的手腕」就是「藝術的表現」；但悲劇是應該以怎樣的「藝術的表現」出來呢？陳世驥教授曾提出兩種悲劇的表現方法，一是用戲劇性的衝突；另一是一種緊張的反映和對照。戲劇式的衝突是「在於把英雄個人的意志，跟命運的擺佈，兩者的衝突加強戲劇化；或者是使得悲劇主角盲目的行動着，直到最後才現出命運一直早已安排好了他的悲慘下場，而他毫不自知」(註四)；緊張的反映和對照在於「命運不以人形出現，但常常出現在空白的時間和空間，無邊的巨大流動之景象」、「人的功名事業成就越偉大，說的越堅實，和時空間的流動反映對照起來，越顯得愈壯愈悲，越是可恐怖可憐憫的無常，在偉大的對照中，更顯得那些東西在剎那間消失。」(註五)所謂悲劇，並不是日常一般人所用的「家庭倫理大悲劇」的「悲劇」，嚴格上來說，這些根本與悲劇擊不上任何關係；以美學上來說，實際的悲劇與藝術上的悲劇有著極大的分野。這裏的悲劇，是指嚴肅的、常超乎自我的、恐怖與憐憫，對人生大宇宙的激悟。那麼又何謂「悲劇人物」呢？顏元叔先生曾給悲劇人物一個很好的範疇；凡悲劇人物必需要符合四個條件：一，悲劇人物是極端主義者；二，悲劇人物是在有限的世界中作無限追求的人；三，悲劇人物必須是一個人格值得讚美(或相當值得讚美)的人；四，悲劇人物追求的目標，也就是說極端主義發洩的對象，必須是有價值的(或相當有價值的)目標。(註六)我們對悲劇有了足夠的觀念後，就不難發現宋子衡所處理的小說素材，嚴格來說，不算是純正的悲劇；就小說中的人物來說，跟悲劇人物也有一段距離。宋子衡小說裏處理「人與自然的衝突，以及人之無法脫出自然加諸於他身上的種種限制。」(註七)的悲劇因素的，有「命運線上的岔點」、「突破」、「撞擊」等篇，但它們都不是真正的悲劇，因爲它們都沒有真正悲劇人物的存在。小說中的中心人物雖是極端主義者，但他並沒有一個值得讚美的人格及追求一個值得讚美的目標。「死流」與「死牢」二篇在題材上雖是接近了悲劇的另一因素：「感嘆人生和自然恆常現象比較下的短促」(註八)，但它們的人物都並非「在一般人的水平之上」(註九)，

都不是悲劇人物；「死牢」一篇說理意味太濃，在藝術作品中，一些冗長的辯論或哲學的探討決非可喜的方法。作品中的意念應該是「通過人類的模式傳達出來的；換言之即通過某些特定的人在某些特定的情況下所做的某些特定的行為中傳達出來的。」（註十）換言之，意念採取直接的敘述不是正常的藝術的表現方法，更不是最好的方法。不過「死流」一篇，總算是從人物的局限中掙脫出來，流入自然恆常的無限與人類的渺小可憫的對比中，這篇小說裏的中心人物，已純粹是宋子衡的一種「手段」，一種「浮雕作用」，透過「他」的眼中來顯示讀者無限宇宙的殘忍與絕望。「死流」是「宋子衡短篇」中唯一列入悲劇的範疇里的小說。至於「悲劇」等篇，雖然命名為「悲劇」，但全無悲劇的特質，只怕是誤解了悲劇的意蘊了。

從宋子衡小說裏的中心主題對「人性」的處理論至「人性」主題中相對意義的衝突性，我們可以更深入了解他的小說；「宋子衡短篇」裏的「衝突性」是無所不在的，與「衝突」有直接影響的是宋子衡的文句及其心理小說的作法，前者是「詩的架構」，後者是「意識流手法」，但這都是專門性的論題，牽涉性極廣，因篇幅關係，惟有待日後另寫專文評介；但我們可以肯定的是：宋子衡是位優秀的小說家，雖然他的作品仍未完熟，不過完熟是可能的。

完稿於七三年一月十九日

附註

(一)：「發散說」源自亞里斯多德 (Aristotle) 的「詩學」中對悲劇所下定義的其中重要的一句：「時而引發起哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發散。」（見姚一華先生譯註之「詩學箋註」一書）這一論點對後世學者影響甚鉅，認為藝術品旨在引起我們情緒的反應，通過這一情緒反應，使我們心靈上的鬱結獲得「發散」(catharsis)、「淨化」(purification) 與「解脫」(relief)，美學家立普司 (Lipps) 的「移情作用說」(Einfühlung) 與心理學家的佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的「慾望昇華說」皆源出此。

(二)：見歐陽子之「論詹姆士『梅西知道什麼』一書之均衡勻稱的技巧」一文，刊於「現代文學」第四十二期，一九七零年十二月出版。

(三)：向「憫悟的瞬間」一文，David Anderson 作，候健譯，刊於「現代文學」第三十六期，一九六九年三月出版。

(四)：摘自陳世驥之「中國詩之分析與鑒賞示例」一文，「陳世驥文存」，新潮叢書之十一，志文出版社出版。

(五)：全前註。

(六)：見顏元叔之「米勒與現代悲劇」一文，「文學經驗」，新潮叢書之十四，志文出版社出版。

(七)：見劉若愚 (James J. Y. Liu) 之「一些中國人的觀念及思考感受方式」(some Chinese Concepts and Ways of Thinking and Feeling)，原文爲……the conflict between the limitations that Nature has set him that gives rise to tragedy. (pg. 50)

(八)：見前註。原文爲……they sigh over the brevity of human life as contrasted with the abiding features of Nature." (Pg. 50) 中文譯者爲賴瑞和，譯文刊於「蕉風」二三八期，一九七二年十二月出版。

(九)：亞里斯多德給悲劇人物的一個定義，請參看「詩學箋註」(姚一葦譯註)第二章，第十三章及第十五章。

(十)：見「藝術的奧秘」第四章「論意念」一文，姚一葦著，台灣開明書店印行。

畧談宋子衡的小說「悲劇」

「悲劇」的故事非常簡單：一個有太太孩子的男人，瞞着家人在外頭和一位溫柔可愛的少女幽會，過後，他的犯罪感使他難安心。全篇採取經濟的文字，表現出一幅繁雜的畫面，實在不是一個粗心作者可以做到的。我個人非常喜歡作者這篇韻味無窮的小說。現在我以自己的觀點，略作分析。

一開始作者便以海浪撲打岩石來象徵人類對淫慾的企求，是不會滿足的。接着便打鏡頭轉向一對情人。作者并不以通俗的手法來描寫男女的容貌及其背景，而只以「石華的食指總在她的乳溝上勾劃着……」我們便可以知道那女子必是個很使人迷惑的了。「黃色的燈光」把石華的慾意襯托出來。除此之外，似乎沒有其他甚麼的存在。人類的可憐已表明出來了，愛情，全是假，只是爲了淫慾而已。

第三段中，作者刻劃出石華心里的矛盾與自私，他擁着女人，却又歸咎於她的不能對自己壓惡起來。事情本應怨自己但却指責對方，這是人之常情。石華對她的愛情，現示很勉強

。石華打了一個寒噤、是打從心坎里冷出來的，是因為他自己的矛盾。而女人這是正感覺到快樂。兩人的心情有着很強烈的對比。使人讀後，自然會生起一種悲哀的感覺。作者不願以一個「因為……」來道出石華爲甚麼矛盾，而是以挖掘的技巧，一點一點地鋪出，這點是非常可喜的。

接下來作者再次勾出石華的愛情不真，而只屬於「憐惜」。他緊緊地無意識地抓住她冰冷的手，表示她并不能給他半點的溫暖，因此，石華體會不出甚麼正確的意義來。借此表現可憐的人類，活着時常做着愚蠢而毫無意義的事，却欲罷不能，多麼的無奈。「他的心跳不是真正的爲她」，已漸漸露出石華心里亂糟糟的原因了。

石華內心在自我掙扎，已越來越混亂。他怨，他又愛，他的理智不停地與感情作戰。車燈突然出現，干擾了他們的吻，象徵着他們之間存在着的一種阻礙。這種象徵很好。而在車燈一亮之際，石華腦際突然出現「孩子的奶粉」，乃是採用電影閃現的技巧，配合得很好。原來石華是個有了孩子的父親了。石華不能理解的是「爲甚麼要邀她出來？爲甚麼要解逅她？」這就關係到命運上去了。作者有很多篇小說，都或多或少有這麼一個相同點，那便是常探索到命運的問題。

第六段中，作者以天黑海黑，風刮浪湧，造成了一個可怕的心境，以襯托石華的迷惘，理智的不清。由上段「高度的靜默」到這裡，有如音樂，由低沉而緩慢的節奏，突然轉爲強烈激昂，令人心弦震動。混亂尙未過去，又來孩子的啼哭，妻子敲打孩子腦壳的舉動，一一鮮明地出現在腦際。於是他良心突現，便本能地推開女人，却又捨不得，多麼矛盾。

至到深夜，他們才盡興而歸。這段作者非常巧妙而精細地表現出石華犯罪後的恐懼心理狀況——他的心不定，他買了一包沙河粉，這是要掩飾自己的不自然；要對好太太。他擔心事情已被太太暗中知道，因此，一幕很可怕的情景出現在眼前——太太因知道丈夫在外搞女人，一怒之下，殺了孩子，而自己都瘋了。（在報章上，常有類似的新聞。）這種想像是很自然的。當他回到家，發覺一切都平常時，心雖安定了些，但却提不起勇氣來叩門。那女人的形像又斷斷續續地出現腦際，使他更感到歉疚，被了要彌補對太太不起的罪，他本能地採取最容忍最溫柔的態度來對待太太。由於太太遲遲不開門，又使他擔心太太是否服了安眠藥等

。讀者也爲他緊張。「門終於開了」，使讀者突然鬆弛了一下。太太開了門又轉身進房，這種態度，已指明他們之間，是缺乏關懷的。他借此告訴讀者，太太是個很普通的女人。

最後一段，作者以「房內僅有一盞桌燈」表示房內的空寂與簡陋。一個懂得爭取丈夫歡心的太太絕對不會讓房間「僅有一盞桌燈」而已。「粉紅色的燈罩透過那光源是很稀薄的」（文句似乎不通）這句話是藉機描述他們夫妻之間的關係已是很平淡，很沒有「羅曼蒂克」了。作者以「他聽到妻子小便的怪聲」來形容當時氣氛的沉寂，非常特殊。也藉此敘述石華正在房中注意看太太在房外的一舉一動。他太太進房了，他覺得太太身段還很美，是石華心理病的作祟。他只是爲了要贖罪才這樣自我哄騙的。而她身上的香水味道，他也覺得反常。這正指明了一個做了虧心事的人，自己舉止不正常，却反覺得別人不正常的心理。不過，「香水味道」這一句，我覺得是作者在畫蛇添足了。

可是，讀者也可以從另外一個角度來看。就是石華的太太是真的美麗的，既然有了美麗的太太還在外頭偷情，才會有自責的心理。不過從「妻把惱怒槌在孩子們的後腦上」；「一開了門轉身又想回房去」；「他聽到妻子小便的怪聲」等句，便已營造出一個普通女人的形，無論如何也「美」不起來了。

這不超過二千字的小說，主題是揭開人的可憐與可悲的一面。石華的偷情，必影响家庭的快樂；少女的無知正被愛情欺騙而感覺快樂；石華太太却被蒙在鼓里。這一切的一切，都是所謂人的所作所爲，豈不使人覺得悲哀嗎？他們都在上演一套的「悲」作結的戲，因此，作者冠予「悲劇」爲題。

我便說說宋子衡

宋子衡的自序有幾句話，我想摘出來。他說——從頑強蔽塞的道德到最腐敗的階級觀念，多少人被摧殘得只剩下一個人形，一點都不實在。就因為被那迷失的人和那被壓榨得太久的人性所牽引，我把自已安置于破壞和錯誤那一面，但是我仍然不能做出一些甚麼，我並不是想挽救，只是企圖在那人類所處的虛無狀態中捕捉一點人性的本質。

除了這，我也不知道該去表現一些甚麼，因為在死亡、性慾、愛情和暴力的種種命運際遇中，我所看到的每個人的行像都是悲慘的，不完整的。——

首先，我認爲要弄清楚，子衡所說的：「我把自已安置于破壞和錯誤那一面。」所謂「那一面」，究竟是甚麼個「面」？

作爲「普通人」，子衡是和云云衆生一樣，以「普通人」的觀點看「普通人」；人是高貴的人性的智慧的有思想的。但是，反過來，作爲一個「創作人」，子衡所看到的「人」，是「每個人的行像都是悲慘的，不完整的」，而且虛偽。因爲子衡看到的「那一面」是這樣殘缺、醜惡，所以，他說「我把自已安置在破壞和錯誤那一面」。他把自己從「普通

人」中抽出來，「安置于那一面。」從那一面看「人」，把「人」的醜態扯出來，當然是被「普通人」看作是一個破壞者和錯誤的。站在「那一面」，子衡便有很好的角度來挖苦「人」把「人」的外衣和面具一層層的剝，直剝到骨頭。有時，子衡還啃它一口，敲它一把，實在過癮。

「死牢」是對這觀念說明的一個最好例子。「死牢」里的「我」，可以看作是子衡做「普通人」的心聲。「死牢」里的「他」則是子衡作為「創作人」的代言人。「我」和「他」，在「死牢」里形成強烈對比。

「我」說——

我却無能，我懦弱，我只像一頭待宰的羔羊，我看不明現實的表徵與內在，甚至至我自己。

那長長的果贅，要去築墳，要去填碑，我是屬於人家的寄望，在漫長的虛空日子當中，編造着許多朝曦，就是爲了充實人家的希望。——

「人」，「是羔羊、去築墳，去填碑，甚至活着是爲了人家的寄望和充實人家的希望。」這是我華人社會一般根深蒂固的觀念：養子防老。「我」，僅僅是一個活着的「人」，他「老實」、「奉公守法」，面對着「他」，「我」是抬不起頭來，因爲我代表我們這社會的「好」人。「我」就是一尾可憐的蝸牛，畏縮在「重重」的「貝壳」里。爲甚麼「我」便這樣的「妥協」了呢？

「我」說——

只要能够活下去，我就不在乎甚麼了。

一個人只要能活下去，不在乎甚麼。他的命運，怎麼不是悲慘的呢？怎麼不妥協呢！活着，「我」不知道爲甚麼，所以「我」懵懵懂懂的，好像許多人那樣，看起來生活得很是規律化。若同一隻小蜜蜂比，無差。這些「人」，就是這麼個樣子的「活」下去，一代又一代，機械似的延續着。

我們回頭再看「他」。

「他」是一個企圖反叛的強烈形象。

「他」說——

我將做個異鄉人，就是國籍丟了也無所謂，我只會記得自己是一個人，一個生活在錯誤那面的人。

他是一個不可思議的青年人，他應該姓甚麼，這點連他自己也感到茫然，幸虧這些對他都是無所謂的，他怕的只是被人忽略了的存在。

像想一口氣深深地吸盡人世間的拘束。——

子衡一再提出：「生活在錯誤那面的人。」所謂「生活在錯誤那面的人」上面我已說過

。「他」是一個對「人」提出挑戰者。在「死牢」里，子衡是努力想把「他」塑成一股力量，一個真正有血有肉的「人」，才是「只剩下一個人形的「人」」，向現代人的面具揮拳頭，向暗瘡截上一刀；欲意歸到「人」的最無意識狀態中，也許，「人」到了這地步才「真正」是自己，擁有自己的天地，不受任何約束，好像一枚貝類，自成一小千世界。因此「他」昂然的說——

瘋子不是曾經脫光了褲子走路。

子衡是企圖通過「他」這形象，闡明「人」是純真的，人之初本是一塵不染，自由自在，不受任何人為的有意識的諸多束縛。他極力想把「人」的那一點「真實」找出來，想歸真到「真正」的「人」那一面。但是徒然，因此子衡困惑在「我」和「他」兩股衝擊力之間，刻意地「請」出那一局棋。

本來，那局棋「他」所代表的「破壞的那一面」，是一定勝的，結果是「他」輸了。因為他寓意着「人」在這局棋里是走錯了，陷入自我作踐，自我束縛的諸多人為的枷鎖間，走入了「死牢」這條死胡同，所以當子衡作為「普通人」的「我」，他走不出「死牢」。

但是，「他」不是終於走了。是被子衡「故意」放走的。僅從這一點，我說：子衡在具體意識中是不向「我」那一面屈服。我認為他留一個問題給我們：「除了死之外」，「人」總有一些甚麼想要抓着的？

綜觀「我」和「他」在「死牢」里的意向發展脈絡和宋子衡在自序中所說的那一段話是

互相吻合的。最少，它是子衡創作意旨的一面。

「人」不知道在甚麼時候起，開始把自己纏起來。

讀歷史，老東西孔子，「非甚麼甚麼，莫甚麼甚麼」，到現在也總有二三千年。人、一直在自己「身份」加「重」壓束。調整一些被認為不夠「君子」的尺度，經歷了各時代諸多「聖人」的增增減減，「人」，已經麻木了，迷失再所難免。

癡眩說——

我們再懶于知道，我們是誰。

住于現代的人，更何嘗不是孤絕的。孤絕得人往內心精神世界開拓領土。「逃避」現實的塵俗世界，追求自我人性的真。子衡在「強姦」里就作了嘗試。一如瑞士雕塑家賈可美蒂所說——

它是一透明的建構，而非一閉塞的體積，故不像一般人所常識到的。是由名片，職位與餐具等外來的現象所架起的「人」；而是指透過這些外來的現象，更具有靈性、自覺性與悲劇內容的「人」。——

在子衡筆下的「強姦」，他是挖盡心思，想在人類的道德泥沼中，找出「更具有靈性、自覺性與悲劇內容的「人」。結果，在「該下一場小風雨」中，他却把兩隻正在造愛的蟑螂，「以迅雷不及掩耳的手法把那一對蟑螂剪成了四截，落在地上掙扎着，抖動着。」

「人」，在衝突的矛盾心靈狀態下，則其悲劇的內在隱結，更形成一股浮游于精神狹縫的瘴氣。因為在子衡世界中的人與性，是自然的，是與生俱來的，是食色、性也，是一種人性的本能，一種需要。

「人」既然活在一個悲慘矛盾、理想的精神世界和混沌的塵俗世界互相擊撞中，其下場其悲劇意識，難免在一個創作人的心靈和精神內去尋找一種和諧，一種抵消兩個世界形成極端的「鬥爭」。子衡處於兩股暗流中，意欲挽救「人」在沖擊中而沈淪的命運。

「貓屍」對生命殘殺的內疚。

「命運線上的岔點」中的人性自覺。

都一一呈露于衡作為「創作人」的心靈迹向。

但是，一旦回歸到現實的局限，塵封的「人」的命運以及人的有限生涯，他總是不能「突破」的。因此，置身于掌紋似紊亂錯縱的「人」的際遇，子衡企圖作更深一層的走入他的「死流」——

他一舉一動已不像是一個人，但只有一個目的，就是要盡力保護這生命。雖然活下去對他已完全沒有意義，但他就是因為這一點，他要活下去。

他逃亡，他跟着人群走。——

人口爆炸與「人」的求生比例成正比。於是個人處于逐漸趨向飽和點的掙扎力量之耕播中。人口的不斷爆漲，對人的處境與生命，自然形成一種可怕的威脅。再加上天災，人禍、疾病、死亡、戰爭。人的安全感，幾乎蕩然無存。「死流」的成爲人類命運的寫照是恐怖得震撼人心的。

而進入「撞擊」，子衡的自我追求「人」的內在精神的真性，似乎到了「剖腹」的狀態。他一再懷疑、探討「人」，處于自然和宇宙間的存在價值與其真實性。他意識到「人」是極度殘缺。虛偽與沒有安全感的「一個存在」。

在「撞擊」中的「人」，便是一個極度精神虛脫、甚至崩潰的空洞「人」。他否定「人爲」的世界。他的精神意識則一步又一步向理念的內在，尋覓他的「城堡」，他每作一步躍進，他便揭開「人」的一片荒土。最後，「他爬上山頂」，頓然開朗了。因爲那時他的內在心靈忽然找到了「完美」。他便毫不猶豫的躍入「完整」。

宋子衡對人生所採取的態度是「悲慘的」。但是，絕對不是悲觀、逃避或是消極的。因爲他正視着生命和人類的命運。正如他在自序中所說的「破壞」。我認爲所謂「破壞」，是他對人生的一種看法。對「完美」作一絲一截的抽離，將它支解砸碎，然後再從中建立他在精神世界的「完美」。

不過，基于某些客觀條件或訓練，宋子衡欲展示的「意圖」有所不逮。這不是重要的，因爲宋子衡自會超越此局限。我相信。

天狼星詩評論特輯

論「宋子衡短篇」

執筆者及論題

- 寥 湮：烈陽下的沙地——觸及「麝香貓」
黃昏星：論「死牢」裡的人物
何榮良：以多角度評「死流」
蒼 落：從碎裂中求完整——評「撞擊」
陳采伊：評「該下一場小風雨」
藍啓元：評「命運上的岔點」
- 吳超然：評「突破」
余雲天：評「熔岩」
陳美芬：評「悲劇」
休止符：評「強姦」
湯錦堂：評「貓屍」
溫瑞安：後語

寥 溼：烈陽下的沙地——觸及「麝香貓」

人與人之間真的是在不能互解的悲劇裡間隔的生活着嗎——在這篇小說裡。

小說的情節像一片平平淡淡的沙地，沒有驟起的高潮，卻也配合了最後結束時寫的：「她畢竟是太疲倦了，太疲倦了。」在彼此（她與家康）心靈溝通的「間隔」中，她只是活在悲劇裡平淡的一片沙地——沒有意義的曝曬在陽光裡。

這表面的平淡卻隱藏着悲劇性的沉悶與悲哀。經過作者有機心的處理，從她的視綫與聽覺一一描出她的無聊與寂寞，如：

「水晶燈、收音機、電唱機、電掛鐘、電視機、冰箱、吊風扇……」

這麼無聊一樣又一樣的遊視着：

「然後她的視綫移落在那原來儲藏獵槍而現在卻已空着的小型玻璃櫥上，她輕輕地嘆了一口氣。」

「她看着那秒針在徐徐移動着。」

「隔樓忽然傳出幾聲嬰兒啼哭聲，她竟聽得入神。」

這些都襯出了她的寂寞與空虛。在這樣的情緒裡她發掘着，發掘出這寂寞空虛的因果。「她被圍困在一道深邃的恐怖的靜謐氣氛中」，過度的靜靜與空虛裡她越發掘越發現自己的悲哀與無助，她終於領悟到：

「她天真得可以。」

看着表面美好的結婚像時，她便覺察到：

「那完全是一個假設的局面，不實在的，家康實在離她太遠了，甚至已無法去捕捉到他的影子。」

這「不實在」的「實在」，是隔了段多麼無可奈何的距離啊！作者通過他的文筆再進一層的讓她的思維迴响在讀者面前：

「以前她爲甚麼不去發覺，總是把自己沉溺在戀愛的迷夢裡。」

「家康曾經說過的，她穿迷你裙實在够性感。」回想起來，她才知「不幸已從那個時候開始，根深固地佇立着了，不只是現在的。」

這些發掘都襯出了「她」的不自由與無可奈何，就似一隻粉蝶，掙扎在老蛛的網中。在時間的長流裡，時間和際遇折磨她的心直至它漸漸不天真時，她才否定了家康的愛，她才會變得不滿足甚至厭惡着那不能寄托精神的物質滿足。她最後反省到一個可怖與冷酷的現實：

「家康太殘忍了！」

在時間不息的流動中及人處於環境的不斷變遷裡，人的思想和感情就不知不覺的改變着，這也顯示出人的思想和感情之不穩定，自己常常不能操縱自己的思想與感情。時間可以碾碎一個人的「不變」，但人卻為甚麼不可以一種「不變」來碾碎時間的殘忍呢？人是多麼渺小啊！本來她「欣賞他那種溫柔體貼的風度的。」在時間不停的動盪裡，在她真正了解他之後竟是：「家康太殘忍了。」

作者讓她更進一步的發掘自我之後，所得的竟是「眼睛死瞪着走向厨房的家康那魁梧的身影，竟然覺得他真像一縷鬼魂，那樣的冰冷。」

然而，在這人性「間隔」的悲劇中，她又能做些甚麼呢？作者讓她：

「把櫥內的迷你裙都搬出來，撒滿地板，惱怒地沒有意義地亂踏一場。」

「她爲了要洩氣，真想不下樓去開門的，可是她却沒有那麼大的勇氣。」

到了面對他時，也只有屈服的輕輕一句：

「等你嘛。」她企圖用這種親切的語句使家康有所感觸，讓他知道她實在太寂寞了。」

這是她了解了野獸一般的人性的家康後仍努力掙扎的一份無助的期盼。畢竟連這最後努力所掙扎出來的期盼也一併裂碎了，一直到她感覺疲倦的「眼角夾着兩滴晶瑩的淚水。」——一如作者在序中所說的「悲慘」和「不完整」。這也在她的「美」在根本就「不完美」的意識中顯示出她「惱恨着自己的容顏，自己白皙的腿。」的潛意識。

本篇情節平淡，雖符合了她疲倦的心境，但有些地方似乎着筆多了一些，使人感覺有點平鋪直敘的冗長與沉悶。如她的「寂寞」，作者已經用她的動作與處身的境界一起點出了她本身的無屬性的存在了，就不必一再重複「寂寞」，「可憐」，「沒意義」這些字眼——我覺得這樣會乾淨俐落一些，例如有一處，作者寫「她那豐衍的曲線使自己太自信，而這已是錯誤的伏線——」下而作者再加多一句：「毫不覺醒的」，我覺得這句「毫不覺醒」是不必加上也可以的，而且直接寫家康在她心中的印象（因下面作者有寫那時的她會感到「那是一種真愛的表現，她感到多滿足」——這些感覺又足夠顯示出她當時的

「毫不覺醒」的，所以這「毫不覺醒」的字加上就似乎有點多餘了。）再轉下爲「她的腳從沙發上滑落地面，使她像從高樓上摔下來似的緊張地驚醒過來」——這些都一再地，不厭其煩地托出那時她的「毫不覺醒」的了，實在不應多費筆墨的。有一些情節一些不必要的句子若刪了它，效果將會更完美的。當然，這是我個人主觀的感覺吧了。

黃昏星：論「死牢」裏的人物

作者通過小說中的兩個人物的思想，塑造他們的形象，以他們的對話、行動、有時是以情節中的戲劇性對白來顯示「死牢」的主題中心、立場以及所賦予存在的探討等。作者要創造任何小說中的人物，必定有某種意念或者思想要傳達給讀者的，這是基本的藝術條件。文學作品是在表現和創造，一個敏感和偉大的作家，對他所刻劃的人物應該有代表性的；而作者所塑造的這個獨特的人物可以有時代性的，代表整個傳統的，甚至是代表整個宇宙的，致使讀者可以從中得到共鳴。

「死牢」短篇的兩個人物是：敘述者「我」和「他」，看了這篇小說，「他」給我們的印象是深刻的，因爲「他」能反映一切，作者已把自我底思想以文字爲工具貫輸到這兩個人物上，然後再從他們的語言、行動以及一些小小的細節中流露出作者的感受和意念，透過他們的對白而達到作者所要傳達的觀念。

在作者的刻劃下，這兩個人物都有不同的性格，甚至是對人生的觀點也有所異，雖然作者是偏向「他」這個角色發展，但敘述者「我」也是相當重要的，若沒有「我」，那麼他們的思想就不能貫串，而且對這篇小說的主題性也削弱了。然而，「他」所要表現的事項是非常複雜的，比如對時間的觀念，人生的存在定義等；他們所處的環境是現代社會，但作者筆下的他們却是思想特異的。

當「他」要離開「我」到另外一個遙遠的地方去時，我們知道「他」是爲了某些事項而不得離開「我」的，我們甚至可以從敘述者「我」的沉於自我獨語中領悟到：

「我真不明白在遙遠的地方，有甚麼他所追求的理想存在，值得他起了這麼大的信心，我實在真想

知道，世界是文明了，却是走進另一個原始的地帶；一面是淚，一面是精液，梅毒菌腐蝕了優秀傳統的尊嚴，一切都在那物質滿足中拋棄了，走向沒有自覺，走向虛無，這也是他要走的理由吧……」也就是說，他是自覺而且清醒的；「他」要離開「他」所處的境地是有目的的；因為他對一切都起了懷疑的心，加以「他」要改造「他」的理想，「他」足可以代表一個處在日漸趨下的物質文明社會中的一個敏感的現代人。「他」有他的理想，更進一步我們可以說他是在追求自然，為自己的希望而不斷尋求美好的境地，是醒覺而不是墮落的，「他」不是一個沉迷在「梅毒菌腐蝕了優秀傳統的尊嚴」的人，而且「他」底心靈是純潔而不願跟隨物質文明同流合污的。我們可以這麼說：「他」的性格所追求的是一種新的生命，而且肯去為自己所處的環境改造（往好的一面）而達至理想。他要在黑暗中尋找光明和「在風季節節尋覓風向」，這正可代表一個不掬不撓的性格。「我」和「他」都是兩個痛苦的現代人，無形中導致悲哀的感受：「他那額角上總浮現人類失去意識的悲哀，一句悼念攝了是非，一滴淚水淹沒了真偽……」。是的，他們都是不快樂的，不完整的；作者為什麼要在這篇小說中的人物構造上給於他們如此的際遇？便可從序中捉摸一二：

因為人類已陷入那沒意識狀態中，何況我們在生存着的這個現實世界里，存在着太多束縛，從頑蔽寒的道德到最腐敗的階級觀，多少人被摧殘得只剩下一個人形，一點都不實在。又如序中最後一段：

我知道自己並沒有發掘到什麼，但這畢竟是一種企圖，除了這，我也不知該去表現一些什麼，因為在死亡、性慾、愛情和暴力的種種命運際遇中，我所看到的每個人的形象都是悲劇的，不完整的。

從這一點來說，宋子衡早已有這種意念把這兩個人物塑造造成不完整的現代人了，或者作者要給這個社會的評擊太多罷，以致造成思想和觀念上的種種矛盾，而不能使這兩個形象給於讀者最大的共鳴。

在回憶的時刻，「我」只有獨自敘述「他」的經驗與人生，因為他有上進心，「他」要追求美好的一面。當「他」不想在環境的遭遇下低頭和屈服於外來的壓力時，「他」只好這麼說：

在那些時候。

「一個人只要真正瘋了，才會真正的得到快樂。」

雖然作者的思想完全能够依賴這兩個人物表達出來，但是有些觀念是很矛盾的，有時却剛好相反，導致讀者無法真正捉摸作者所賦予的主題意義，使到氣氛低落，境界隨着消失。作者的思路不清，有時這兩個人物不能把思想控制，使到他們無法和作者的思想感情疊合。如果就作者的表現能力來說，這兩

個人物實在不能代表時代的某個偶像，他們只能代表現實社會中的兩個獨醒者，在動亂社會中尋找美滿的人生經驗。在這一點表現力上是不成功的，也是作者唯一的敗筆。

何樂良：以多方角度評「死流」

「死流」可以說是宋子衡對戰爭所帶給人類精神的苦悶與分裂、對生與死的對峙的探討。二十世紀，一個迷失的年代，世界思潮的混亂也影響了文學思潮以致呈現一片紛亂的狀態。宋子衡在自序中也曾提出了人類已陷入沒意識狀態中的問題，從頑強分枝的道德到腐敗的階級觀念摧殘下的人羣，人心都有被懸空的悲哀。現實社會一直是處在變動不定的形式中，兩次大戰的焚毀，大大小小內亂的破壞，我們敏感的文學家就用他們激悟人性的悲惻的心靈着手他們的創作。我們可以感受到戰亂下底人們的空虛，他們的孤獨與無助。這無疑代表着一個時代的流向。給作家們的作品的空間生命與流傳時間價值下了決定，但是值得一提的，就是它們往往含蓄着一種虛無的色彩，帶着一份由淡至濃的憂鬱。「死流」就是在這種特質下變成的。

流動的節奏與主題

我們可以肯定，宋子衡是寫實的，而且他能那麼自然地掌握着一篇成功的短篇小說中必須具備的聯繫性與邏輯性，他透過故事中一種流動的節奏明顯地傳出了一羣死亡人流的哀痛與無可挽救的失望。

從第一段出發，我們就感到整個故事都在流動着。「越過邊界，到印度去。」至末段「那麼他以及整個人羣的命運趨向就逐漸明朗化了。」保持着「一種無可中斷的連續性與流動性。在其他收集在這本「短篇」中的小說我們亦可見一般。這跟一些近代作家如海明威(Ernest Hemingway)，佛克納(William Faulkner)所運用的「無聲的獨白」(註)而突出了他們底作品中語言的特殊效果一樣的含有深長意義。

如果我們加意小心，我們可以發覺到這流動的節奏一直在使故事中的主角深感到一種逃不出的厄運。

趨向死神的邊際。這一份悲涼氣息，作者控制得恰當可取；從絕望的生到潛隱着一絲希望的死亡，從流動人羣的旋轉到個人被棄的孤獨，整個故事是不可分離的整體。我們似乎可以從這聯繫嚴密的構成窺見到一個平凡人物心靈在飢餓、內亂、流亡中掙扎的動態。這細膩與不中斷的描寫剛好與同一書中的「強姦」的斷續性恰恰相反。作者用這沉重的節奏發出一種對戰爭沉痛的譴責，很明顯地，它的確有力地暴露了戰爭所帶給人類精神的苦悶與分裂，亂世的層次與境况。

作者把故事的主題佈放在一個平凡人物的意識中。

「他下意識地回望着那長長的整道隱伏着死亡的人流，看着仍在不斷地湧進，在不斷向前湧進，他看到的那些人羣竟然完全是死屍，是死屍！」（頁91）

這無疑突出了整個故事：死流。

這主題很像那一種由形而上式的焦慮而產生的沉重感，隨着節奏的流向讓一個平凡人物的憤怒與悲恨瓦解在滿足中。這是宋子衡在「死流」中突出的一筆。

生 與 死 的 衝 突

在現代文學的領域中，文學家們已逐漸放棄物質文明與機械工業的描寫，他們已無法找到證據去証實上帝的存在了；他感到一種真正的悲哀，這是一個苦悶、徬徨、無所適從的世界，使人左右為難，時處在兩種相反與雙重矛盾的心理狀態中，於是小說家有了更現實的題材了。史旦見克(John Steinbeck 近代美國小說家)在他一本小說「憤怒的葡萄」寫勞資糾紛人性的衝突，「齊瓦哥醫生」裏刻劃個人思想與社會主義的衝突，郁達夫「沉淪」中寫靈與慾的衝突。這種種的衝突，小說家以高度的技巧以臻達故事的内容與形式美，於是產生了異常突出的氣氛與節奏，深深地刻劃出現實的矛盾與對峙。

「死流」中，作者是企圖形象出生與死的掙扎，却同時要求生與死（對那羣流亡的人羣來說）是沒有分別的。在感情極端緊張與失望的情形下，生與死的對峙在主角的內心中混淆了。且看真宋子衡的描寫：

「死的死了，生的又想着一些甚麼呢？」（頁84）

「但他因為始終未能肯定自己的存在到底是屬於生還是屬於死。」（頁85）

「那只有死亡，死亡就是他唯一最真誠的信徒。」（頁88）

「那個時候不是以最果敢的行爲去對抗死嗎？爲了要保存這個生命，不知費了多少力量在巨浪中掙扎，如果說這生命的存在已沒有作用，當時只要手一鬆，……一切也結束了……既然已把這生命保存下來，那又怎能不接受一切新的苦難呢？」（頁88）

「他聽到死就顫抖，看到死就昏眩，他抵不住死亡的侵蝕，他是想過了結自己的……他一看到千萬人……疾病的摧殘下抵禦着死亡的威脅，那他還能弱下去嗎？」（頁90）

在生與死的急流中，這羣人流是可悲的，作者也無法找到獲得幸福的秘訣，他只好下意識地刻劃生存的絕望與死亡所可能帶來的一絲希望，彷彿是告訴我們，戰爭已使流離的人羣懷疑生命，而期望從死亡裏能尋找到真理與毅力，他們感到茫然了：他們的途徑已卑下墮落，生與死的界線已然消失。

潛隱的宗教觀

作者在故事中隱隱約約地寫出了他的宗教觀念。這一點作者在故事開始中並不放手強調，但在結尾時却非常有力地否定了神明所能給予人類的幸福。

「他曾企圖把自己交給神明，他走進廟宇，他虔誠地跪下，他祈禱，因他已似乎沒有能力主宰自己的命運，但他還是感到痛苦，……他內心的空隙也實在難以填補。」（頁83）

這就出現了對神的疑問的開始。

故事結尾的最後一句「走向廟宇」，「走向廟宇」意味着一些什麼呢？這只是一個清楚透澈的理念：死亡！

存在主義 (Existentialism) 告訴我們，如何去探索「人」的根本問題，尋找自我，要我們自覺自己在意義的價值，世界與環境已不能改造我們，神已被判了死刑，時代的脈搏已否定了神明帶來的荒謬迷信。我們是否真的迷失而尋不到自己的信念呢？我們是否應該不斷地去追求心中的信仰？我們讀「異鄉人」的米耳俊勞德，巴金筆下的反叛少年，與讀到「死流」中的「他」一樣油然而生出同情之心，而對於後者我們的同情是源自於一種憤怒與對神明的顛倒的悲哀。

悲劇與低調

英國大詩人佈雷哥寫道：

「每張我所看到的面都刻有一個痕跡，

軟弱的痕跡，苦悶的痕跡。」

這彷彿與宋子衡在自序中所寫的「我所看到的每個人的形象都是悲慘的，不完整的」有異曲同工之妙，而我們亦可以看出收集在「宋子衡短篇」的小說，其悲慘性都很濃。這雖然對人類同情心幅度表露了，但它的確無法在這現實迷惑的社會中找尋出一條正確的道路，嚴格一點說來，宋子衡小說中的局限性，未嘗不是他作品中的基本缺點。

蘇軾的「念奴嬌；赤壁懷古」有「亂石穿雲」的奇兀，有「談笑間，檣虜灰飛煙滅」的「雄姿英發」的周公瑾，可是由於蘇東坡受到時代和出身的限制，對於理想與現實的矛盾，在整鬪氣吞山河的「念」詞，最後祇能發出「人生如夢」的慨嘆。這個結尾的調子是低沉的，「死流」正含有這一個缺點。當一切物質文明不斷上昇，機械工業日夜在叫喊，人性在酒醉中、在麻木中、在肉慾中、在虛無中墮落的時刻，小說家更應該寫出一個正確的道路，在惡逆艱苦中要求真善美。

結 論

如果我們放寬一點尺度，「死流」是一篇頗為成功的小說。而我們可以把宋子衡的創作態度與他的思想發展歸納成爲一句話：他在深入現實生活和對人性錯誤與腐敗的一方產生了其痛恨和悲哀，但卻無法對光明前途，人類積極的一面產生信心。「死流」雖然對戰爭、人性、生與死有深入的探討，卻又使現實黑暗顯出了濃烈的失望。

注：海明威等所運用的「無聲的獨白」是現代文學的一種新的創作技巧，用以顯示出語言運用的特殊效果，描寫出一種屬於人類同在生活中生活的遼闊世界。

苓 落：從碎裂中求完整——評「撞擊」

宋子衡的「撞擊」是現代——這被物質文明所高度操縱着的現實社會裏的一種悲劇的反映，而宋子衡筆下的人物「他」，是個久被現實壓抑及迷失的人，他的生存是悲劇性的；他的思想不能忠實完整地

屬於自己，所剩存的只是一個被生活摧殘着的人形。他的生存是爲「自我」以外而存在的，於是，在被壓逼而又不甘屈服的情況下，他盡力在覓取那完整的「自我」，而他的代價是痛苦的：他孤獨、寂寞、空虛、與衆人的隔閡，甚至於付出了自己的生命。

殘酷的現實及其一切附帶的束縛，總是可惡地剝削奴役着「自我」，像可怖的病菌，導致精神的殘缺。他是叛逆性的，卻又無奈地屈服於現實的壓抑下。他看到鏡裏的自己是有所缺陷的（那是精神意識方面的），影子也是陌生的（那不是真正的自我，而是一個陌生的人形）。他的生活是麻木的，每天早上八點上工，下午八點放工，無奈地做些自己不喜歡做的事情。於是，「星期天是使他脫軌的日子，他怕去看到鏡子，他不能看到那缺陷」，因爲假日所帶來的空閒使他無能避免地不安可惡地面對着「自我」，那心象與現實衝突的「自我」。

他喜愛爬山，那純粹爲了山的「性格」，山那種堅忍不受任何支配的尊嚴，是他崇拜嚮往的，也是他所缺乏的。而他不是「一座山」、却是一棵高大的樹、被許許多多的野籐牢牢地攀纏着」。這些野籐裏，有他的家人及未婚妻，他們以生存的權利，連他這一個點兒的「自我孤立」都要剝奪。這造成他萌死之念。他把那塊紅泥丟下山谷，是極有象徵意味的：他是要從碎裂中得到完整，從死亡中求得永恆。他的死是超然的，一切束縛對他不再也不成形，他是從死亡中求得永生。

這篇小說一開始便是一個清醒的人，處於虛無的狀況下的心理交戰，這種交戰一直在持續着，直到他的最後決定。他墜崖的一剎那有着戲劇性的高潮，他高嚷：「我已完整！我已完整！」這是一句極具意義的話，不但點出了本篇小說的主題，同時也道出了這本小說集的主題意識。

陳采伊：淺論「該下一場小風雨」

一間房子，一個少年在一個悶熱的晚上，對一個只有一板之隔的鄰室少婦作了非非之想而起了一種愆念。——這是宋子衡在「該下一場小風雨」短篇中故事的情節。

在序文中，作者說他所看到的每個人的形像都是悲慘的，不完整的。宋子衡憐恤他筆下的人物。」

人無法戰勝自己，他爲外在世界所征服」，這是宋子衡筆下人物所持之命運。社會的壓制，道德的淪落以及戰爭的摧殘，使現代人心靈緊張、焦慮和恐懼不安，而把人推進苦悶、徬徨、失落和虛無中。宋子衡就是企圖在那人類所處的虛無狀態中捕捉一點人性的本質（註一），依佛洛伊德分析人的性格，他將人性的形成分爲三個因素：就是所謂「原我」（id），「自我」（ego）與「超自我」（superego）。「原我」是純情的，它祇知求本能之慾望的滿足，而不知有他。「自我」是人的意識，它可以節制「原我」或放縱「原我」，它是「原我」與外在世界的聯繫。「超自我」則是意志，它的力量是來自外在的，如道德規範，法律限制，責任感等等（註二）。若這形成人性的三個因素不能達至統一和均衡，那人將反常失態，而他也沒有足夠的理性處理任何事情。在「該下一場小風雨」這短篇小說中，作者就在這三個因素的衝突作了描述。文中的他從聽到沖涼水聲至他要捉到那個螞蟻的一段時間裏，都表現着「自我」，在那段時間裏，他會見徐太太兩次，在那當兒，他的「自我」戰勝了「原我」——他節制了自己。但在第三次見着徐太太時，他却任由「原我」戰勝自我，所以有「他要捉到那個螞蟻」之說。後來，「他驚惶地撇開了徐太太，奔向自己的房裏」。這是「超自我」的表現，力量是來自外在的，因爲徐先生的電單車聲。佛洛伊德認爲人類的人格中隱藏了許多不爲社會道德所允許的私欲。文中的他爲了要作一種自我壓抑，也就是自我理想與個人道德所作之戰役。壓抑產生了內在的衝突，繼而產生本能的抗衝力。個人所受到的本能抗衝力是否重大就得視內在衝突的激烈程度。壓抑愈久愈多，衝突力也更爲激烈，而本能的抗衝力也就愈大。他的欲求已無法抑止，在重重道德觀念的重壓下產生了不道德的罪惡感，因而深感懊悔、苦惱、和痛苦，引起心裏種種變化：矛盾、掙扎、自責和自慰，形成複雜的心理。故事就在這一連串的人性的三個因素的衝突發展下去，也就是個人的道德焦急與自我理想的衝突呈現。

「該下一場小風雨」，這篇小說不外是生活部份的片段。這小說裏的故事本身並無多大意義，也不會引起甚麼興趣。但，作者並不只是說一個故事，他對這故事賦予戲劇生命，將它戲劇化。惟有作者加以刻劃，賦予實感後才能引起讀者的濃厚興趣。作者描述了他（小說的主角）如何在這件事所呈現的情境中掙扎，蛻變和成形。作品的旨意已藉人物的動作與行爲中表露無遺，宋子衡抓住那一剎間的感覺，作了人類內在真實的探討，且賦予心理學上的知識，把這份感覺傳給讀者，讓我們跟着他筆下的人物走。這一點，作者是成功的。

這篇小說，一般讀者都能接受。內容寫實，小說人物也與現實人物相似，且作者在小說的過程中作

了細心的描寫。本篇裏，作者安排了螻蛄，它並不只是一種飛蟲，它代表某種慾念，一股所謂邪惡的念頭。它在小說過程中有暗示性的作用。

註一：見「宋子衡短篇」之「自序」一文。

註二：見「坐井集」（胡菊人著，正文出版社出版），61頁。

藍啓元：論「命運線上的岔點」

企圖透視「現代人」的內心世界，通過一連串自我思維上的煎熬，從而想以一己的靈、慾上的感受，領會「現代人」之被現實環境所壓迫，或無從超越生活圈子——人類自己建造起來的圍圈，可以說是宋子衡小說的一大特色。這就是爲什麼他在序裏說了那麼一段話：「就因爲被那迷失的人和那被壓搾得太久的人性所牽引，我把自已安置於破壞和錯誤那一面……：……：……只是企圖在那人類所處的虛無狀態中捕捉一點人性的本質。」

顯然，「現代人」處於現今的環境之下，心靈有了某項航域，但最終這種烏托邦的追尋已使他們失去了信心；他們受到生活環境的壓迫，「日漸被歲月推往死亡的邊緣，不得不把生命投向燃燒着的火焰」，以求一瞬間的歡樂（那畢竟也是真實的），而被逼以反叛的行動抑制那顆虛無卻又動盪得頗爲激烈的心。他們便如此在這個世界，那般地無可奈何，但他們不會因此而想到以自殺來解脫一切，他們有別的办法，就是讓這「一切」在幾乎完全失去理智的「反叛行動」中湮沒掉。

「命運線上的岔點」就是這樣的一篇小說。從這篇小說，我們可以得知人與人之間的連繫關係已陷入了怎麼樣的一個泥沼地帶，那麼地不自覺，也無從掙扎，正如作者所言：從頑強蔽塞的道德到腐敗的階級觀念，多少人被摧殘得只剩下一個人形，一點都不實在。

「我們都是可憐的人，都是迷失的人，多可憐，但却碰在一起。」

一個是「飽歷滄桑的風塵女子」，一個是「在警方的檔案中已有超過十個記錄」的「亡命之徒」，這應是很巧合的一段緣。「風塵女子和強盜」在別人的心目中早已是污穢的、卑鄙的、可惡的人了，而

他們卻相遇在一起，且於「黯淡的燈影下，舞影婆娑」，互訴情意，「彼此摹擬着一個美的世界」。那當兒，他們「罪惡的形象」已轉換回人性本來的「真貌」，而過後，爲什麼「罪惡」仍要套在他倆的身上呢？這是作者提出的問題，也間接爲讀者增加了一項疑問：

一個惡跡昭彰的人能够得到正常生活的支持嗎？不能夠，完全不能夠，他已被肯定爲無惡不作之徒，在四十方哩的地區內的人對他都敬而遠之，因爲社會棟樑們最憎恨最懼怕的就是他這類所謂強盜的人。

顯然這也是由於「頑強蔽塞的道德及腐敗的階級觀念」所致。改造自己的計劃失敗後，在生活的驅使之下，他仍得重握那把「自動手槍」，雖然坐了三年牢，知道獄刑的滋味不好受，但除了這樣他已沒辦法可想了。顯然宋子衡在肯定了「他」的「存在實質」後，就讓「他」走上這條路，過程是非常戲劇性的。就在一次警方人員的圍捕網中，他這不得已向警方開槍，爲了自由，他要逃，他要衝出去；而他終於逃出重圍，藏身於野草叢生的墳場。由這兒發展下去，小說的中心人物，也就是「他」，周旋於警匪之間：一輛輛的巡邏車在路上駛過，起伏不定的思潮使他掛念起家，想看看家人，他開始感到「夜的恐怖」，就因爲他向警員發了一槍，警員的倒下，使他想起了生存問題，他忽而覺得家才是安全的地方，因家裏有父母，有妻子兒女，畢竟比單獨一人躲在這兒要好些，於是他走進小徑越過膠林，從那兒走回家去。在這一段時間，作者一直以「手槍」和「他」之間的關係，作了多次的象徵和暗喻：「只要有槍在身，他就會感到安全的。」「他又慣例的摸了摸褲袋裏的自動手槍，這才覺得走穩了一點。」「自動手槍磨擦着他的大腿。」「自動手槍磨擦着他的腿部肌肉，很凍，但却感到是安全，因爲手槍仍追隨在他身邊，有它在一天，他就會活一天。」……：「一連串的「手槍與他」，作者賦予的這點迹象，是不容忽視、也異常重要的。「手槍」誠然已成爲他生命的附屬品，有了「它」他才感到安全，「它」給他胆子，給他勇氣，「它」和他是分不開的；而手槍會磨擦着他的大腿，且有冰凍的感覺，這顯示了不祥（雖然他感到很安全），試想跟隨他三年了的手槍又怎會磨擦他的腿部肌肉，且有冷的感覺呢？這給了讀者一種心理準備，也感染了讀者：使讀者意識到手槍貼在肉上的感覺是冰冷的，因而加重了後來警方開槍射殺他時的冷酷無情！雖然作者沒有表明「他」如何死去，但「那陣猛烈的槍聲」，却使讀者體會到了。我們不能不讚服作者的此項心機。

吳超然：評「突破」

宋子衡的「突破」是一篇短篇小說，內容是一位教師得到痛症的故事。「突破」的技巧、心理的描寫及主題是值得注意的。

「突破」共分六節，每一節皆以「他」也就是故事的主角為主，每一節中間皆加以插入其他的人物來輔助「他」的生命掙扎以至「他」生命的結束的過程發展。由小說的開始一直至結束都是以醫院為背景的。作者並不以「他」怎樣得到痛症以及留院前的情形；因這些情形對於小說是無關重要，與主題並沒有連繫性的。醫院是一座嚴森的地方，它給人的感覺是關連到「生與死」的場所，而最重要的是「他」對於死亡的反應、掙扎，使整個情節充滿了沉重的氣氛。這是布局的成功處。

整篇小說的情節是在幾天的時間內完成的，從中我們可以領略「他」住院的情形：舊病人走後的空牀，新病者的填補，妻子的探訪，對醫生失去信心等，而引起「他」對生命的恐懼、憂慮，甚至精神開始分裂，導至最後的墮樓斃命。文中字句雖然淺白，但並無散漫處，而且我們可以體味到字句的細緻。情節與情節間緊緊的連繫使我們清清楚楚從「他」的經歷看到了一段劇烈的心理掙扎歷程。

整篇的小說給我們的感覺是「他」對生命越來越消極，每多留院一天，「他」亦加對生命的生存感到渺茫，「死亡」把「他」的生存底信心漸漸消滅，「他」的消沉及悲觀可以從他的自言自語流露出來。因這篇小說的敘事觀點，是第三人稱，我們必須隨「他」的行動透視整個情節的發展，小說中的場景，都是展開於「他」的意識區域，我們必須透過「他」的敘事觀點，也就是「他」的內心的獨白，來把「他」生命的歷程呈現於讀者面前。我們被「他」的行動所吸引著，看「他」如何對外在打擊的掙扎。

小說開始時當「他」從診病室步出而踏上留醫樓的梯級時，「他」的感覺是：

「他轉回頭向着梯級，無可奈何地無力地一級一級踩上去，每踏上一級時他就想到是更接近死，那不是死亡向他壓下來，而是他自己迎上去，像是一層層地往前突破。」

這開端已提供了主角「趨向死亡」的暗示。他望着四周的病人，給予他更多的心理威脅。有一個病人問「他」和那病者的對白：

「你是患上甚麼的？」

「我也不知道患的是什麼，明天可能就會知道了。」

這兩句話如利刀般挖出他心裏的瘡疤，使他欲哭無淚、痛苦萬分。以後「他」看見一個青年正在和病魔掙扎，那種悲慘的情形使「他」精神更受壓迫。接着「他知道那青年就要出院，「他」領悟到自己的「病症」治療的希望非常渺茫，妻兒及學生的探訪一再使「他」陷於痛苦的深淵。但在另一方面他卻安慰着他的妻子：

「醫生說治療中心的設備齊全，外國的也不過這樣，像那些具有高度治療性能的X線、鐳鏡，同位放射素，這兒都有，只要患者能及早發覺，希望是很大的。」但而接着的卻是先前那青年的病情再度的發作，這兩層意思影射到現代社會的諷刺。它是對這所謂科學倡明的世界，給予了一個極大的諷刺，它的內層意義更顯出生命的意義。

「他」又再度聽到那青年的呻吟聲，「他」走前去看，那青年拿着刀子切腹。這種情形在「他」的腦海鐫刻成一種不滅的恐怖印象。首先作者把他安排不利的情況下，嚴肅的醫院對「他」是一種預兆，整間留醫樓都是癌病者，每日他都面對着同樣的情形：神智不清的病者，在做着反常的動作，全部的人都要面對着死亡，他看見院裡每一個病者都是自己的形象。

綜合這些一再的打擊，使「他」最後躍樓自殺。這種種的死亡的意念的死亡使「他」無法控制，以致「他」最後被逼到一個必須自毀的地步。

余云天：釋「熔岩」

讀了宋子衡的「熔岩」，我們是不難發覺作者要表現的是：人類原始的慾念。收集在這本短篇的大部份作品都同一個主題，但作者却用不同的手法去表現，這是其長處之一。

在「熔岩」裏，作者企圖不斷的把人類的慾念映襯出來，告訴我們它能使人失去一切理性而衝破一切道德、禮教、人倫的藩籬。這篇小說所描寫的人物，是隨時可導致一種亂倫關係的——他們對性是敏感的，他們同時是一座活火山，而且含有高溫的熔岩，他們的「爆發」是悲劇性的。

透過情節的描述，作者一直運用一仰一頓的段落來醞釀悲劇氣氛，而且作者是以懸疑的手法來作為這篇小說的結束，把讀者的情緒提高，無形中製造了更強烈的悲劇氣氛。

作者不斷的製造悲劇氣氛是很適當的。因為其暗潮起伏的情節所產生的氣氛也正是描寫小說人物的心理矛盾及需求。在小說的推進中已很明顯的告訴了我們：他們（「我」與嫂嫂）同時身處性飢渴的纏綿地步，但却受着道德觀念的限制；也就是說他們的理智還未被情感的起伏所湮沒。這種矛盾的心理是一股暗流，也是「活火山」未爆發前所產生的悲劇氣氛。因為他們的後果是不堪想像的。這種悲劇氣氛的營造，緊緊的抓住了讀者的閱讀情緒，使我們隨情節的進展而步入其意識的高潮，所以它是成功的。

讀了這篇小說，我們便可以打破一些狹義的暗說：短篇小說只是反映出社會上各種形態的一面，而長篇小說卻可以涉及人生的各層各方面的說法。

陳美芬：評「悲劇」

「悲劇」是宋子衡短篇收集中最短的一篇，但也是最難下評的一篇。宋子衡在此篇小說的表現手法上的技巧是很不錯的。小說開始的首段文字是：「海浪嘩啦啦地撲向雜亂的岩石，似乎那麼無奈的在企圖挑逗起岩石們的情慾，可是，海浪們又失望地退了下去，接着又來一次更激底的。」表面上是描寫海浪的洶湧，但其中卻又含着另一種意義。這如第二段的描寫：「石華的食指總在她的乳溝上勾劃着，她多麼的慷慨；絲毫也沒有拒絕，那食指又何其貪婪，而她就是欣賞這隻貪婪的食指。新關仔角的黃色燈光所挑起的就是這隻食指的貪婪行爲，除了這，似乎沒有其他的甚麼存在。石華以嘴唇含着她那被海風刮亂的髮絲，而她卻藉着海風的涼意索性塞入他滿懷，他也由依偎而轉換為擁抱。這世界，這世界已沒有第三者存在。」有很大的關聯，石華和「她」兩人迷醉得幾乎達到忘我的境界，恰好如岩石拒絕海浪的挑逗成了強烈的對比。這是小說的「並列法」。

宋子衡用短短的幾句「海的遠處烏黑一片，水平線沒有界限，僅一點點危險訊號燈在曇着」來襯托一個有婦之夫背着妻兒和另一個女人的曖昧關係，一個沒有結果的愛情，這是很高明的。「海的遠處烏

黑一片」是指石華內心深處的迷茫；「水平線沒有界限」是暗示石華那理智的堤在情感的沖擊下經已潰塌了；「僅一點點危險訊號燈在曇着」則是指石華的妻子的惱怒和孩子的啼哭不斷地纏繞在他的腦海中；於是就成了「海也黑，天空也黑，連一顆星都難找到，海風在不斷地刮，海浪在不斷地打，風如浪混如成了一首沒有節奏的曲譜，而這雜亂的聲響却勾亂石華的心」。

當石華決定斬除這股多餘的情感，懷着一顆忐忑的心走回家時，手上提的一包沙河粉，是作一種下意識掩飾，可是卻掩飾不了他內心的不安；一種恐怖的想法呈現在他的腦海：「爲甚麼他家的門口圍着整堆的人，在這種深夜時分，總不是好兆頭。是他妻子把孩子們都砍死了。他妻子脫光衣服站在屋頂跳舞。」當石華立在門外時，屋子一切靜寂如常，窗口上的燈光仍舊亮着；此時我們可以直接的聯想到：可憐的石華正用僅有的肌肉與骨頭擠出的氣力在喊着門；指其精神而言，他提心吊胆的一次兩次十次，重復的叫着，一點也不光火，甚至是用最溫柔的聲音呼喚着。行文至此，作者突然轉至「他的嘴脣含弄着她那飄亂的髮絲」，恰到好處，顯示石華內心痛苦的掙扎。然後接下來是他另一種恐怖的想法「難道他妻子是在賭氣，這個秘密已完全被揭穿，不可能，不會的。他看到妻子躺在床沿，身旁倒置着一瓶安眠藥」。門終於開了，妻子臉上的笑容本是芝麻小事，但如石華做賊心虛的舉動，則產生了另一種後果，因此石華的反應是「總覺得那像是意味着甚麼的」，甚至「只覺得這些都是反常的事」。這是悲劇。這個悲劇卻發生在石華的心坎裡。

休止符：評「強姦」

白先勇先生說過：「傑出的小說家，在其寫作技巧上，一定有一二處爲旁人所不能及者。」對於小說家宋子衡來說，這句話是對的。在宋子衡的小說「強姦」中，他運用阿里斯多德(Aristotle)的「三一律」的創作原理(Three Unities)，在同一樣的時間，同樣的背景及同樣的事件中，宋子衡塑造了三個悲劇性的角色，那就是第一節的被告(男主角)、第二節的原告(女主角)以及第三節的目擊証人(女主角的母親)，這個鼎足而立的局勢造成了小說的張力(Tension)；在這篇小說中，宋子衡並不着重於外在

的形勢的描寫，他只用幾句精確的描繪文字來表現文中角色所佔的地位，像他描寫被告、原告以及目擊証人在法庭內的情形：

(一)他坐在犯人欄內，顯得那麼靜，那麼嚴肅，彷彿他已完全喪失了活動的權利，包括那手脚的活動……(這是第一節對被告的描繪。)

(二)她站在証人欄內，那份少女的矜持已被剝奪，庭外那些好奇的眼光，逼得她好窘，不時低下了頭，希望能得到片刻的安甯，可是，不能，她必須隨時抬起頭表示尊敬。(這是在第二節對原告的描繪。)

(三)她站在証人欄內，一臉表露着最尊嚴的憤怒，有把被告吞下肚裏或者痛咬幾十口的可能……(這是在第三節對目擊証人的描繪。)

在這三段短短的描繪中，讀者可以輕易地想像到被告的無神失措、原告那種又窘又可憐無奈的神情以及目擊証人的又憤怒又耻辱的神情，從這些想像讀者已隱約地感覺到被告、原告及目擊証人的心理感受，使得讀者有充份心理上的準備，然後宋子衡運用其上乘的技巧分別述出三個主角的心理感受(內在世界的感受)，這就是宋子衡處理「強姦」的貫性手法以及其技巧。

宋子衡運用「三一律」來處理他的小說「強姦」，這種手法中國傑出的小說家歐陽子女士已早在她的小說中用過了，不過，我們不能說因為技巧的處理是根據別人而說那篇作品便註定失敗，我們要看作者對於這技巧是否運用得當、能否善加運用；其實運用「三一律」者相當多人，甚至被引為創作的定律，我並不是說多人用過就不好，只要作者本身懂得如何多以利用及處理得當就可以了，但宋子衡並沒有把「三一律」善加運用，他只是根據「三一律」的定義去處理「強姦」，他並沒有給讀者一個驚喜，因此此在運用「三一律」的定義，歐陽子女士就比宋子衡高出許多了，這也許是「強姦」的一些美中不足處吧。不過，對於處理題材方面，宋子衡做到了「以自己的天才，在舊瓶上注上新酒」(劉紹銘先生語)，這是可喜的事；強姦對於人們來說，已是一種見怪不怪，自以為認識已深的罪行，不少小說家已把「強姦」這題材「處理到令讀者的感性麻木的程度」(賴瑞和語)，宋子衡却能把這「庸俗到極點」的題材來更新(Renew)我們日常經驗，使我們已經熟知的故事中得到一種「認知的打擊」(Shock of recognition) (註一)，這加強了「強姦」本身真正存在的文學價值。

宋子衡處理「強姦」的手法是利用絕大部份的篇幅來述出三個主角的心理感受，因此，「強姦」是

屬於心理小說，但，宋子衡的心理小說和傑出小說家叢麈的心理小說截然不同，宋子衡把自己溶入文中
的角色，寫出自身內心的感受，而叢麈是利用小說細節的運用及比喻（metaphor）來襯托出文中主角的心
理，因此，我懷疑宋子衡寫這篇小說的動機是否有必需的理由？這我們只好看看他的自序：

「因爲人類已陷入那沒意識狀態中，何況在我們生存着這個現實世界裏，存在着太多的束縛，從
頑強蔽塞的道德到最腐敗的階級觀念，多少人被摧殘得只剩下一個人形，一點都不實在。

我知道並沒有發掘到什麼，但這畢竟是一種企圖，除了這，我也不知道該去表現一些甚麼，因爲在
死亡、性慾、愛情和暴力的種種命運際遇中，我所看到的每個人的形象都是悲慘的，不完整的。」

讀完了上列的自序，我們可以摸捉到宋子衡的動機，也知曉了小說家本身的觀念：因爲人類已陷入
那沒意識狀態中，何況在我們生存着這個現實世界裏，存在着太多的束縛，從頑強蔽塞的道德到最腐敗
的階級觀念，多少人被摧殘得只剩下一個人形，一點都不實在。

就因爲宋子衡存有這樣的觀念，所以在「強姦」中有對人類及社會的不滿及諷刺：

(一)他知道人是最可憐的一種動物，雖然人具有最高智慧，但幹出來的事並不見得比其他動物高尚。

(二)可是當他把那個女孩子強姦了之後，一切的罪狀即刻成立了起來，附在他身上，所有的人即刻進
行搜取證據，從出事地點到那女孩的處女膜、底褲、精液以及他本身，一旦證據搜集齊全，能够把他定
了罪，這樣一宗嚴重的社會問題案件就結束了。

(三)人之所以會犯罪就是因爲有法律的存在，但法律仍舊沒有那種高度效能去抵制人類犯罪，又是在
一宗事情發生以後被應用而已。

(四)當然，現場目擊者是最確實的證據，但那第三者看到的只是外在的強姦形式，他在上，女的在下
，這就是強姦，強姦就是這樣進行的。

在另一點觀念中：「因爲在死亡、性慾、愛情和暴力的種種命運際遇中，我看到的每個人的形像都
是悲慘的，不完整的。」因此，「強姦」中的那三個主角都是悲慘的，因爲他們全在死亡（目擊証人希
望被告會被判絞刑），性慾（和強姦有關），愛情（發生在被告和原告之間）和暴力（強姦有關）的種
種命運際遇中。

有人認爲，「強姦」中描寫目擊証人的那節應該刪去，只留下被告和原告相對屹立，產生的效果會
更好，但以我本身的想法，第三節應該保留它，因爲有目擊証人的那節才使小說的張力加強，使「強姦

「的題目更爲突出，更有一種反諷 (irony) 。

「她做爲一個母親，竟要蒙受這種恥辱，這耻辱使她有沒有臉活下去的感覺，她無論如何也要使被告罪告成立，而且最好是絞刑，這樣才能發洩她心頭的憤恨。」

這樣的描寫，使我們知曉目擊証人要把被告定罪才甘心，因此產生了一種深刻的感受，所以，如果第三節刪去了，那麼「強姦」的意義及其作爲小說的存在理由 (Justification) 就削減了。

宋子衡的「強姦」沒有「最後結局」(denouement) 是促成「強姦」成功的一大因素，他沒有把被告的強姦罪行是否成立告訴讀者，而讓讀者自己去想像，因爲聶華苓女士說過：「文學的用意與勸善無關，它並不要告訴我們什麼是對，什麼是不對，文學除供人欣賞的樂趣之外，最重要的是使人思索、使人不安、使人探究。」

附註

註一：見蕉風月刊第二二九期（一九七二年三月號）賴瑞和的「缺乏戲劇質的小說」。

湯錦堂：論「貓屍」

唸高中時，我選考了英文文學 (English Literature)。我們所讀的三本課本中，有一本是 George Orwell 的「Animal Farm」[「野獸農場」]。此書的主角人物除了這「農場」的主人及另外其他兩間農場的主人的偶然出現外，我們所接觸的都是一些豬馬牛羊雞鴨鵝等家畜牲口。作者于該書中很成功地把這些動物全部「人化」(Personification) 了，然後用很簡單及自然的筆調來影射出人（此書所指的因是 Russian Revolution 時的人物）對權威及個人享受的飢渴，以致不惜使用暴力強求或好取，致使同類勾心鬥角、自相殘殺。作者對每一隻動物的描寫與刻畫皆可說恰到好處，且頗具根據，並無過份誇張。筆者閱後對此書久久不忘，甚至有點意猶未足之感！可惜，自讀過那本書後，至今再也未曾看過一本甚至一篇類似的文字了。閱畢宋子衡的短篇小說「貓屍」後，這種久渴的欲望竟然得以滿足（雖然不是完全的），儘管這僅是一篇很短的小說。

在宋子衡的這篇小說中，作者採用人、貓、魚、鼠、壁虎等構寫成一篇很完整、很現實、甚至可以說是很有哲學味的小說。全篇僅集中於描寫這些動物（包括小說中唯一的人——老六）的互相關聯，然後很自然地從牠們的關係中呈露一些人性、人生以及生命的哲理。這篇剖析性的小說所涉及的範圍可說頗廣，且都擁有相當的深度。作者對人性的描寫猶為生動突出的。一開始，作者就以一件小事情告訴我們老六的粗暴殘忍性格。這種手法比自接說老六是一個粗暴殘忍的人來得高明許多，而且也往往收效更大。跟着，作者還描寫了幾位老六如何對付一隻小黑貓的事件中充份地刻劃出老六的兇殘本性。因此，起初的老六在我們的心中心因是一個殘暴與「沒有人性的人」，但這種想法開始有了點變更當有一回老六正在吃着晚餐時，一隻貓從他的腳下擦過，他就順腳一踢，嘴里還不斷罵着畜生，然而當他看清楚那隻貓並非他所忌恨的小黑貓時，他頓時心里有了點歉疚之意。他開始關心到那隻被他誤踢的白花貓有沒有受傷，甚至想走過去撫慰牠。這事件是有力的指証，証明了老六雖然一向兇殘如獸，但有時他仍俱有一絲人性的，正如作者在近尾時說：「人性原本就是兩面的，殘暴的也會有其良善的一面，良善的也當然有其殘暴的一面。」甚至最後，老六誤殺了心愛的白花貓，接着又用同樣的辦法毒殺了小黑貓。他看着小黑貓吃了他放了毒藥的食物，走不幾步就翻滾在地上，而他的心也跟着翻滾得更劇烈。終于，他會憎恨得入骨的小黑貓總算被他殺死了。本來，這因是一件極快慰的事，然而老六却「有點感到哀傷」，「他並沒得到什麼，並沒因勝利而有滿足的感覺，反而是失敗得更慘。」晚上，他看着牆壁上的幾隻壁虎（以前小黑貓時常捕來充飢的）以及時常打破他養魚的玻璃瓶的幾隻老鼠（以前白花貓常愛捕捉的），他才猛然想起那兩隻只被毒害的小生命。于是，「他整夜沒有好睡，真想馬上去撈回那兩隻被丟進大溝的貓屍，如果這麼做能够補回一些什麼的話。」至此，老六（人）的良善本性終於盡露無遺了。

與作者描寫老六的「人性」時所平行的因是小黑貓的遭遇。我們可以說小黑貓因是「貓屍」中「生存與現實」的論析的主角。牠是一隻自小就遭人遺棄的小黑貓。牠到處流浪，到處受到欺凌，以及殘酷的虐待。牠會適應環境，去偷、去搶，只為找尋一點食物充飢。換言說，牠要「生存」！「凡是一個生命的動物對生存的慾望是更強的。」儘管「現實」對牠是如何的殘酷，如何的不平，牠還是活着了。儘管老六對牠是憎恨無比，牠還是不顧一切的在他的家活動，在桌子下找尋食物，甚至有時迫得要捉牆上的壁虎充飢。我們可以想像得到，小黑貓對生存的意志是如何的堅強，對環境與命運的威脅是如何的不屈

。想到人類中不少因為一點挫折或失意就喊着要自殺要向命運低頭的，我們能不欽佩小黑貓的勇氣嗎？然而，小黑貓終於還是逃不過死神寬大的巨掌，但這還重要嗎？牠已盡了自己最終的力量保護自己的生命，牠的死已可無憾了！

在「貓屍」中，我們還可看見一些助紂為虐、持勢凌人的動物——白花貓。有一日，小黑貓因太過飢餓而冒險闖入廚房欲找尋一點食物（前些時，小黑貓差點就被老六傷害了，可是牠却僥倖掙脫而且還抓傷了老六的手，因此，老六實行「食物封鎖」，希望會餓死小黑貓以此一抓之恨）。然而，走遍四週仍無所獲，只得快然離去，白花貓這時却「像受了老六的賄賂似的」，突地從牆角撲了出來向小黑貓攻去。經過一場奮力的抗掙小黑貓才又一次的挽回了性命。從這裡，我們可以看出白花貓文勢欺人的性格。牠明白主人對小黑貓的憎恨，因此，就處處為難小黑貓，希望藉口搏取主人的讚賞。這種無耻的行爲正如當今一些走狗馬疇專家，往往爲了自己本身的利益而不顧他人的死活。在「貓屍」中，作者還描述了白花貓對主人的敬畏與恐懼心理。有時，主人欲趨前摸摸牠，牠也害怕得走開，這種作賊心虛的心理與那些拍馬疇的傢伙有何差異？

筆者會細嚼「貓屍」數遍，印象不因說不深，尤其對作者對小情節處理的手法更是佩服。我們都知道，貓是甚少或許是（因爲很不容易）捕捉壁虎充飢的。可是文中的小黑貓「時常」要抓壁虎來吃。這不正是作者在暗喻（因此藉口加強）小黑貓處境的困難嗎？還有，作者對每一隻動物的習慣與心理處處都顯得甚爲明瞭，尤其是作者在文中交代各種打鬥魚的品種與習慣時，若非有極豐富的養魚經驗，實在寫不出來。

總而言之，「貓屍」應是一部成功的作品。筆者深信，「貓屍」與其他十篇收集于「宋子衡短篇」內的小說比較起來，絕不會顯得遜色，反之處處均顯露出作者的精細觀察力與生活的豐富經驗。筆者唯一的希望是作者今後應再接再勵，勇於創新，勇于改造自己，滿足筆者個人事小，爲馬華文壇爭一口氣事大呵！

溫瑞安：「後語」

批評是藝術重要的一環，文學批評是文學重要的課題；概括來說，批評一詞可分三類，一是分析的 (analytic)，二是比較的 (comparative)，三是評價的 (evaluative)。文藝批評不離兩個研究重點：那是它 (藝術品) 表現的是什麼？它如何地表現出來？所以藝術理論不僅增益對藝術之了解，更增益對藝術之創造。藝術理論的建設是重要的而且是必需的。在星馬來說，許多好的作品沒有受到重視，壞的作品反而擁有大量的讀者，正確的批評系統的建設尤為需切。

在星馬的小說家裏，宋子衡是很有表現的一位，他的作品是值得重視和評價的，於是我們決定承担起這份艱巨的工作，各地文友，對此項工作亦表示支持，分別撰評，情部份來稿太遲，以致許多作品未能選入輯中，殊為憾事！惟星馬一帶，難有發表嚴正論文之地，不勝憂慮；幸得「蕉風」編輯人一口承諾，可在「蕉風」發表。

家兄任平，在此次論輯的集結過程中，對我鼓勵至多，甘苦與共，實為促成此論輯之動力。

我們盡可能在論輯中容納各方面的論見，尤其是新秀的作品；星馬文壇能否蓬勃起來，新秀們實負了極大的責任。「宋子衡短篇」共收入小說十一篇，故選錄十一篇對各篇小說之論文，其中有分析性質的、有比較性質的、也有評價性質的。至於此論輯成功於否，讀者諸君自能判斷。

風訊

□這期我們將「蕉風」編成一個「評論專號」，相信讀者會感到一點意外，因為我們事先並沒有任何預告。實在地，編輯室編出這個專號，也有一半是偶然的。我們說「一半是偶然的」，是因為我們事先約了幾位作者寫一些評論文字，但是沒想到來稿可以構成一個專號。

□我們很感謝作者們對蕉風的支持，作者們的評論文字，也表示了他們的欣賞能力和對別人作品的關心。張開眼睛看看別人的，這是一種很令人欣喜的態度，我們樂意出版這個專號，也是基於這種態度，讓讀者也看看別人怎樣欣賞作品。

□宋子衡、梅淑貞、完顏藉等人的作品雖常在蕉風刊出，且也都結集成書，但讀者們不可能全都讀過他們在本期被評介的作品（尤其是陳瑞獻的畫展，在星洲舉辦，馬來西亞讀者不可能看到），我們限於篇幅，也不可能將原文全部重刊。儘管如此，但這些評論文字的刊出仍是有意義的，有人說評論是一種再創作，評論文字本身同樣值得重視。

□評介文字之難寫，不在於觀點之異同，而在於態度之開明或閉塞，攻訐與溢美，如果是基於異伐黨同的陳舊觀念，便顯得惡毒和卑鄙，但遮不過精明讀者的眼睛。一位精明的讀者對作家的作品，或一個有料作者對別一個作者的作品，持有的態度是不亂事攻訐，也不濫加捧場；但絕不鄙吝於掌聲的發出和意見的勇於表達。這一期的評介文字，我們也本乎此意。

□爲了使本期「評論專號」名符其實，我們將原有兩個絕不脫期的專欄，留在下期刊出，請作者讀者原諒。

□蕉風文叢之五的「湄公河」已出版，日內將會寄給預約者，文叢的第一輯五本書，到此總算告一段落，至於第二輯如何，那是有待決定的事了。

蕉風文叢

●尼金斯基日記

這是一本天才的書，是一位蘇聯藝術家對人類說的話，充滿了人道主義的精神和愛心，是一位藝術工作者的誠摯與純真的內心剖白。陳瑞獻和郝小菲合譯。（已出版，每本定價一元）

●歹羊的「點·線隨筆」

這是歹羊的第一本結集，是一個有斷臂的決心，有苦行者的堅忍的從藝者，治藝數十年的深邃心得與經驗，你還可以看出歹羊通過人像線描的獨特創造。（已出版，定價一元六角）

●完顏藉的「填鴨」

這是完顏藉的第一本結集，是有見識有胆識有料的星馬現代文學的開拓者的心血結晶，你將讀到完顏藉精彩的文藝理論、書評、影評、散文、小說及隨筆。（已出版，定價一元四角）

●黃潤岳的「閒思錄」

這是一本生活和思想的書，是一位嚴肅的教育工作者展露他心靈世界的散文集，以醇厚的筆觸寫人生，有開明的見解，有堅實的思想，有不群的理論。（已出版，定價一元）

●拉笛夫的「湄公河」(Sungai Mekong)

這是馬來現代文壇的新聲音拉笛夫的第一本詩集，是拉笛夫在畫室中構想已久的一部著作，除了他的音色美妙的原作，你還可以欣賞牧羚奴和梅淑貞的譯筆。（已出版，定價一元）

蕉風月刊訂閱辦法

蕉風長期訂閱價格為半年六期二元八角，全年十二期五元五角，包括郵費在內。（馬來西亞、新加坡以外的訂閱者郵費另計。）

訂閱者請將訂費掛號，或者換成郵票，連同下列表格寄交：

No. 10, Road 217, Petaling Jaya,

Selangor, Malaysia.

蕉
風
訂
閱
單

姓名（中英文）	
地址（英文）	
訂 閱 期 數	期 起 至 期 止
訂 費	\$
註 備	

蕉風文叢訂購辦法

- 叢書五本：「尼金斯基日記」 (定價一元)
 歹 羊著：「點·線隨筆」(定價一元六角)
 完顏藉著：「填鴨」(定價一元四角)
 黃潤岳著：「閒思錄」：(定價一元)
 拉笛夫著：「湄公河」(定價一元)

■訂購辦法：

- 預約者請填寫下列表格，在書名前()內用△號劃出預約書目，連同應付價格同值的郵票寄交：

蕉風文叢收：No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

蕉風文叢訂購優待單

訂購者姓名	(中文) (英文)
訂購者地址	(英文)
訂購書籍：	點·線隨筆 冊 () 填鴨 冊 () 閒思錄 冊 () 湄公河 () 冊 () 尼金斯基日記 冊 () 全輯 四冊
價格	上述叢書共_____冊 共計_____元_____角
備註	

陳瑞獻作品兩幅（上：千蝶、下：渡鳥）



240 期

風月刊