

● chao foon monthly 241



● 241

蕉風月刊

● 一九七三年三月號

520
360



蕉風月刊 一九七三年三月號 **241** 期
CHAO FOON MONTHLY, MARCH, 1973.

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

蕉風月刊

241 期

目錄

封面畫・拉笛夫

天人五衰 天才之衰・司 艾・5

訪顏元叔博士談民族文學・毛 釋・9

漢園集在新詩發展上的意義・中國現代文學叢刊編委會・20

卡之琳詩選・25-30

- 記錄
- 一個和尚
- 還鄉
- 水成岩
- 古鎮的夢

李廣田詩選・31-36

- 流星
- 那座城
- 窗

沉思水上，站在河中・賴瑞和・37

論溫任平的「廟」・溫瑞安・40

打拳和打球（閒思錄）・黃潤岳・50

流放集・劉 放・54

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。

影子・李憶菴・57

那一雙小手，潘友來・60

焚燒的繽紛，愁中子・61

述神引，溫瑞安・62

暮已闌珊夜已至，林山樓・70

「湄公河」前言，拉笛夫著 牧羚奴 梅淑貞合譯・75

拉笛夫詩選，牧羚奴 梅淑貞合譯・76

序子木小說集「白天的月亮」，牧羚奴・79

讀「點線隨筆」，季風・80

片言片語，雅蒙・82

談現代電影，敬文・88

風訊，編輯室・90

司 艾

天人五衰 天才之衰

——三島由紀夫逝世二周年祭

「唯有古希臘才能解釋自我崇拜是什麼一回事」

· 三島由紀夫

佛經上有「六道輪迴」之說，「六道」是天、人、阿修羅、地獄、惡鬼、畜牲六種業報。凡沒有超脫生死苦海，到達究竟涅槃的盡在業報之列；即使具足了五種神通的「天人」亦不例外。「天人」在天壽將滿，業盡報完之際，呈現五種衰相，一如人的致命終結時。

「豐饒之海」即以輪迴為題，以本多的見証貫串四位早天青年的一生，則繼「春雪」、「奔馬」、「饑餓」之後，而以「天人五衰」為名，結束全書，三島之心，不言可知了。

「豐饒之海」，據三島由紀夫所說，是他畢生思慮的精華；然而論者或不謂然。有人說，「金閣寺」才是他一生思想的極峯。文學家的成就不應以他的作品的長度為準繩，而應以他創意的增損為憑驗。準此而論，則自「金閣寺」而後，三島雖再度遊歐（第一度遊歐——特別是希臘——給了他不少靈感），而其中之創意已乏新穎，謂其既絕，當非過論。一個文學家最悲哀的事，莫如作品淪入早期自創的格式中而完全無法從中自拔出來。

三島在日本戰後文壇被擬爲美國的海明威，而海明威以自殺結束他的成就；對於一個有心無力的「老天才」，這不失爲死得其所。海明威的死對三島來說是一個極大的誘惑。不單是海明威，即使在日本，這種以自殺結束成就的濫觴仍不稀見，而且比之他國爲盛，遠的如芥川龍之介，太宰治不說（芥川受無產派文所迫改變「物語」方式走入生活寫實而告失敗後，羞愧自殺。太宰治則因英年早達，寫完「人間失格」後，難以爲繼，憤而自殺）。近的如川端康成之繼三島而死，就是一個彰明較著的例子。文人所恃以爲傲的莫過於其才思和筆力，一旦自覺才力難勝或名實不符，則「他的晚年不如他的早年」的愧悔油然而生，其能以不死者寡矣，否則，到了「下一代也可以向我們說：『你不是我們這一代了，吞你的藥丸去吧！』已經晚了」。自殺，不單是文人的一種負責態度，也是悲劇英雄的共通典型。而無可否認的是，所有的文學家——存在主義作家例外——在氣質上，都秉承了這種悲劇精神。

作爲一個悲劇英雄，他必須能以生命作賭注，來保衛自己的價值。哈姆雷特有其猶豫的一刻，然而他終能在最後時刻證明自己的存在；李爾王也能勇於承擔自己的過錯，並且在受苦中獲得自我的認同。信仰和行動合一，對於一般負責的文人已然，對於具有武士道傳統（這是悲劇精神的另一種形式）的文人尤然。明乎此，則不難了解何以日本人士的自殺如是之多了。

三島由紀夫是一個早熟的天才，川端就會爲他的早熟不忍；而三島又自認他的寫作生涯已經超過了極限（依照三島的解說，正常的寫作生涯很少超過十五年的）。在他的「寫詩的少年」和「假面的告白」中，他都會曾經隱隱約約勾出他要作一個「早天天才」的決心，以及對於死亡的「完美設計」。他之選擇一個慘烈之死法，以百年前橫山的死諫爲則（橫山的死激起了明治維新），挑動輿情的視聽，或許亦就是一種「完美的設計」吧！

三島還是一個美學者，他欣賞輝煌的生和壯烈的死，並且把這些歸入他的美學範疇；從他生前對「憂國」（切腹）、「快斬」那種嚮往，對希臘悲劇那種神馳，以及，對死後聲名那種顧慮，你能不說他的自殺是出於一種「完美的設計」嗎？正如「金閣寺」的溝口所說：「這是我的壞毛病，老愛把某種本來已有的念頭，附上種種藉口，使之合理化。」否則你又如何解釋那種在篤定中想好的「天人五衰」，以及「天人五衰」中再三重複的論調呢？

「天人五衰」無疑是「天才之衰」的寫照。衰朽的天才只有自殺，這不是懦弱（註），武士（Samurai）是不怕死的，由於認清了刀是兇器，所以武士能够安心的殺人（和自殺）。對於一個武士，得其所哉的死比之任何方式之死都更動人。因此，三島由紀夫的死並不是「枉死」，而是「該死」，不是殉國，而是殉美。所有輝煌的理由，都在爲他死後的聲名鋪路。

三島由紀夫是反對自殺的，他在「不道德教育講座」（本書尙無中譯本）中如是標明：「即使世界只剩了一個人，也不應該自殺。」甚至「金閣寺」的溝口都不惜用焚毀金閣來換來生命。生命，原是每一個人所珍愛的，只是在需要爲死後付出更大的代價時，一個人才拋棄了生命。「求仁而得仁，又何怨？」伯夷、叔齊、岳飛、文天祥，誰能說他們的「忠於王室」不是志在血食萬年呢？三島由紀夫是對的；「我對拙作『豐饒之海』的出版，大感憂心」。這是他死前的手跡；甚至在他自殺前夕，他還舉行了一場個人生活影展。「貧夫殉財，烈士殉名」，古人之言誠不戲謔哉？

「人生，是虛妄的。」這是三島文學的特色。如何在虛妄中開出燦爛的花朵呢？三島沒有愛心，缺乏人道的素養，於是，他選擇了「殉美」；偉大背後覆蓋的是自私。「在那知道時光無法停留之處，我要把滿腔『斷然的意志』傳給他們，僅此而已；沒有詩，也沒有至福（愛）。」

三島所有死亡的秘訣都藏在他自殺前的這本書裡。他的「合理化的死」借一個老鼠的寓言烘托了出來：「我不贊成自殺者的懦弱，不過有一類自殺我是同意的，那就是自己合理化的自殺。……例如有一隻自以爲是貓的老鼠，不論如何檢討，它總自以爲是貓；在它的眼中，所有的同類都成了食物……這不關乎形體的大小，而關乎觀念的差異。老鼠只要相信觀念而不相信形體就夠了，思想的體現是沒有必要的。唯有這樣，它才能體會出一種侮蔑同類的樂趣。……然而有一天，它碰到真正的貓了。貓要吃它，而它說它不是鼠，貓不信，要它拿出證據來。於是它一跳跳進肥皂水裡淹死了。因爲所有的貓都吃老鼠，而貓不吃死老鼠；它不被貓吃，因此它便不是老鼠。如此，它證明了自己的身份，……勇敢而明智的保存了自尊。」老鼠的死未必代表了什麼，然而它却代表了淺薄的自尊，一種「恥與噲伍

「恨不生為貓兒身」的貴族式優越；自然，「老鼠的死能不能震撼世界呢？」便成了三島的最後話語，也成了三島的至終憂慮。

這種爲了保存自尊而不得不死的貴族式優越，充份透露在這本書的其他章節裡（在這本書中，他比之他書更強調這一點，這是因爲在當時的處境中他之比過去更重視這一點之故）：「我是孤獨的，孤獨得有點悲哀。每逢富於人性的東西時，我總要伸手去摸，然而又怕沾染了黴菌，趕忙把手洗淨。」「所有聰明的朋友都已離我遠去了，只餘下一些愚蠢的朋友。……也許一看到我的『明晰』，所有的人都會不免產生背叛的情緒吧！」「我已無法忍耐作一個人的痛苦。祈望自己便是一尊神。我已嘗盡了這個世人看來沒什麼絕對靜寂的痛苦。」當一個人覺得世界已經無可留戀，個人的得失凌越一切，個人的身價高予同儕，他除了用壯烈的死結束自己的生命，用俎豆的馨木香來妥點身後的「木乃伊」外，還能有什麼更高的意義？

平庸，無疑是天才的最大敵人，天才不該安於平庸；正如紀德所說：「別停留在與你相似的週遭。」「然而這並不意味着天才即該遺世獨立。唯其天才難得，天才更該爲世自愛。」「偉大」不只以從事文學的成就去衡量的，「偉大」還後蘊涵着人格的崇高，有人說巴爾札克如果能洗盡鄙俗之氣，他會不只是一個小說家，而是一個「偉大藝術家」的，對於三島由紀夫——雖然他並非庸俗，而是高調——這些話不是同樣適用嗎？

（註）懦弱雖未必，然而在女性文學傳統下成長的日本文人，則原就比之他國文人更易厭世頹唐，多愁善感的。

毛釋訪問

訪顏元叔博士 談民族文學

前言

顏元叔先生昔日在美國得到英美文學博士的學位，返回台灣任教台大外文系後，在台灣時報章雜誌上不斷提倡民族文學的創作，當然這種認知的經過是純屬個人的事，但是我們却極想讓他有一天把這種思索的歷程詳細的告訴我們。雖然馬華文壇與台灣文壇在各方面都有區域性、文化性的顯著差別，是兩個被公認不同的獨立體，但讓我們也在文藝無國界的原則下，開放我們的心靈，來對這位台灣現代文學學人的民族文學觀作一些局外人的認識吧。以下是筆者在一九七二年九月十八日在台灣大學向顏元叔教授所作的一篇專訪記錄稿。

問：如果拿西方文學批評的方法來批評中國文學，是否容易忽略了中國文學所有，而西方文學所沒有的某些特質，這種特質可否由中外文學的比較研究中得到一些？如果這樣還得不到，怎麼辦？

答：的確有這個可能的缺陷。我想這不僅說是中國文學用西洋方法研究它可能喪失某些東西，就是西洋文學用西洋方法研究也可能喪失某些東西。而這裡面最大的一個分別是：西洋批評的方法是分析性的方法。它是把一個作品打碎了、撕開來、化整為零加以分析，當然分析之後還是把它重新組合在一起。由於過程主要在分析方面，因些會使得作品的完整性受到分析過程的干擾。而文學作品的本身是個Entity，是完整的，所以我常常在講詩或小說時，總覺得講一千句話去分析它，去解釋它，總不及作品本身一句話那麼的完整，你說了一千句話好像沒說盡，還有第一千零一句話在那裡。

文學的欣賞包含很多因素：第一、文學作品本身是完整的；第二、欣賞文學的人，他的情緒、他的時空、他的情操也牽涉到裡面去。所以今天說莎士比亞這首詩好或者怎麼怎麼樣，說不定明天又是另外一個角落、另外一個不同的時空，產生不同的情操、不同的意識，可能會對它有不同的看法。昨天的批評未見得完全適用於今天，十八世紀的批評未見得完全適用於十九世紀，十九世紀的批評未見得完全適用於二十世紀，這件事情當然大家都了解。艾略特（T. S. Eliot）曾說過：「對莎士比亞的研究每三十年更換一次。」這表示文學研究、文學欣賞，也就是讀者和文學的關係是隨着時空，隨着歷史變化不已，當然這點也可以說使得文學常新。文學雖然是某一個時代寫出的，但它寫得那麼偉大時，總是對每一代不同的人，給他們不同的好處，產生不同的結果。

用西洋文學批評的方法來研究，因為既然它是分析的，所以對文學這種完整的東西的確有它的缺陷。它的長處在那裡呢？那就是說它能够比較精確的、精細的、在有限的範圍、在了解自己的限度之內來從事批評。「在了解自己」是說在這個時間裡說這句話只能把握這方面。在了解這些Limitation時，它說的話是比較Definite，比較清楚，比較明確，說一是，說二是。

中國文學批評方法是Synthetic合成的，不是分析；換句話說，中國文學批評是Poetic Approach，用的是以詩治詩的研究法，也就是以詩評詩。所以中國人談論詩時，他總是寫一首詩來評那首詩。他提

供一個類比，提供一個平行線。這首詩是個意象語的結構，他評論的時候，這評論語本身也是個意象語的結構。他不僅以詩評詩，就是以散文評詩，這散文本身的每一句話也是意象語言，不是分析語言。我們看文心雕龍就是這樣的，它本身是個文學作品，它每句話本身是個文學的表達、意象的表達，它以意象來評文學的意象。這種評論有它的好處，它的好處在那裡呢？就是以整體去把握整體，以文學批評語言的 Entity 去把握文學本身的 Entity，主要是提供一個平行線或類比。但是這種批評方法的缺陷在那裡呢？恰好就是西洋文學批評的長處，那就是它比較不明確，它是比較晦澀的、比較印象主義式的。譬如說：這篇文章寫得非常「神韻」，「神韻」這兩個字就是非常難以捉摸。譬如說：這篇文章寫得非常「骨氣」、「骨氣凌厲」，我們感覺到的確是這樣的。譬如說：杜甫的詩「蒼老有勁」，但這「蒼老有勁」所代表的 quality 到底是甚麼呢？這是意象語的表達，很難捉摸。用西洋文學分析的方法也許可能表達得出來，我們分析它音響的效果，分析它的意象，分析它意象的組合，甚至用語言學的方法來分析，可能找出為甚麼它產生這種非常「蒼老」的感覺。或者說李白的詩裡充滿了神韻，充滿了那種浪漫主義的文采，我們同樣的可以分析出來。

所以我們將中國文學批評和西洋文學批評擺在一起，就可以看出彼此的長處短處。對批評文學的人來說，的確可以看出西洋文學批評的缺陷，以及中國批評的缺陷，兩者各有它的 limitations。我覺得我們的工作也許應該是如何把兩者把握在一起，這是很可能的，值得我們去嘗試試探一番的批評方法。我們中國人可以說是處在這個有利的地位，一方面了解中國批評方法，一方面了解西洋批評方法，應該可以朝這個方向走。

但是，我要指出一點：文學批評只是一個 guide，一個指引，它指引我們往這個方向走過去，讀者讀了文學批評的文章後，可以說只得到一個 reference，一個參證。它是從這角度走過去批評這首詩，這樣做也許會引起你、刺激你從另一個角度走過去看同一首詩，或看到不同的景象。所以文學批評總是一個參証，而不是說是我這篇文學批評的文章就把它整個文批作品把握住了，這是不可能的事，也是不必要的事情。所以文學批評是 provide a stimulation，引起刺激，給你很多的刺激，希望讀者隨着刺激產生自己的看法。而每個讀者以他自己的情操、他自己的意趣，他自己的知識來欣賞，以他的看法也只是他個人的、片面的看法，所以你的看法和他的看法不同，每個人都了解他自己的缺陷，每個人都堅持在他自己的看法之中。雖然我們同時也知道，在文學批評裡也許應該有某種共通性，譬如說大的方面

大家所公認的李白很好，杜甫很好，這就是我們互相有交往，互相有參証的結果。因為人心雖然相異，但也有相同之處。我們對文學批評要有這個了解；文學批評絕不是要取代文學作品，也絕對不可能對文學有個完全的把握。文學批評主要功能可以說是提供閱讀文學作品的一些方法，一些途徑，僅僅「一些」，不是全部，所以我們在課堂上講詩，講小說，或者講戲劇時，我們總是說：「這是我的看法，我提供學生，你們覺得怎麼樣？」學生如果有自己的看法當然更好，如果沒有自己的看法，至少有這個方法，你可以照着走過去。常常是這樣的，有人提出一個方法來，你總是說，我再想出另外一個方法，看能不能走得通，人總是這樣子的。所以擴大來說，讀書的功用之一就是提供了許多不同的刺激，刺激我們內心的 *potentials* 讓自己的 *potentials* 能暴露出來。所以文學批評絕對不是一個完整的 *approach*，而任何文學談論無論是欣賞性的、批評性的、評估性的，都是一方面的，甚至都可以說是片面的，但是這些片面的希望能刺激起另外一些同樣是片面的感受、觀感和欣賞。

問：就民族文學觀點，應如何從事文學批評？

答：如果從民族文學的觀感來看，我首先可這麼說，任何一個國家的文學都是民族文學。文學一定是某一個民族寫出來的，它是受那個民族一切的時空、歷史、整個民族人格影響所形式的，所以任何文學應該是民族文學。因此，當我們說「文學」這兩個字的時候，也就把「民族」這兩個字暗示在裡面，任何文學都是民族文學。

不過，今天談到中國民族文學的時候，這裡面是不是多多少少有點政治性的影射呢？甚至說是社會性的影射呢？假設說有這種影射，認為文學應該是政治性的、社會性的，我個人認為這是不應該有的。因為文學是個人與民族最自由的，最不接受任何實際服務目的牽制的一種表達，只有這樣它才能真正的表達人的實際情況，表達那個民族的真實情況。所以我在中央月刊發表的談民族文學那篇文章就說得很清楚，我覺得民族文學不應該有政治的含意在內，一有了政治含意，馬上就可能變成一種盲目的工具，而文學不能變成工具，無論是什麼工具都不應該。假使我們把這種狹義的可能存在的政治性、社會照射的民族文學擺開不談的話，那麼我想民族文學有百分之百的理由應該被提倡，而且它自然而是屬於這支民族的。

今天，我們特別強調民族文學，實在是我們民族受了太多的外在壓力，外在的威脅，各式各樣的侵略，使我們民族本來的面貌受到了很大的遮蓋，我們也許對自己的民族性，文學所表現的民族本質看得不够清楚。因此我們今天談民族文學，的確對我們中國的民族性要做有意識的發掘，有意識的去了解甚麼是中國的，甚麼是中華民族的，甚麼是我們中國的民族性、甚麼不是我們中國的民族性。在一百年前，我們中國完全是 *self-contained*，自己是個完整獨立的地區，沒有受到多少外來的壓力、壓迫，也許這種民族意識是很純潔的，像太陽，月亮時時照射在我們身上。今天的情形很顯然的不同了，當然在中國歷史上也有過外族侵略形成的混亂局面，也許我們現在局面是那個局面的一個重演而已。我想在這種危機的局面裡，要保障民族的傳統精神的大前提下，都會有人覺得要對民族精神、民族氣質做有意識的探討。

假設我們承認這個前提，在從事文學批評的時候，我覺得文學批評應該指出那些文學作品的確有民族性，是從民族的精神、從民族的痛苦裡跳躍出來的；那些（就算是寫得很不錯的）很顯然的不是民族文學，與民族的歡樂痛苦沒有關係。我們舉個例子：像現在台灣的現代詩，有很多很多的詩篇顯然的和民族的情感、民族的歡樂痛苦是脫節的，沒有關係的。這詩本身，就藝術的觀點和純文學的觀點來看，可以說很不錯的，但就文學做為民族意識的表達是不够的。在這裡我們可以注意到爲甚麼說純文學和民族文學之間可能有某種差距，某種隔離，我想這也許是某個階層上的；我相信一個偉大的文學作品，純文學的最高標準應該是民族文學的最高標準，也就是兩者結合爲一。我們看得出來，爲甚麼今天我們所創作的作品一直爲我們自己或外來的人認為價值並不太高，這原因大概就是認為這些文學作品未能真正表達中國人的願望，中國人的痛苦。

因此我覺得，在這個時候提倡民族文學，或從民族文學的觀點去談論現代文學，有這個時空性和迫切性，就是希望我們這些筆者，這些文學頭腦能够回頭來，更深切的去考慮我們民族所俱有的文學內在本質。很簡單，像八年抗戰這麼大的歷史故事，這麼大的民族經驗，我們有多少作品表達它？有幾本小說，可以說都是非常陳俗的，戰爭場面上插入愛情故事，就認為是很好的小說，這是非常庸俗的看法。有沒有甚麼詩篇真正能發掘這種大痛苦，大經驗？相反的，我們很多作家却一窩蜂似的附庸風雅，走向西洋提出的一些主義，拼命編織符合那種主義，那種看法的詩篇。我覺得這是浪費我們文學的才能，這也是爲甚麼我要提倡民族文學。的確我們文學作家走路的時候，好像稍稍走偏了一點，而且這條路很顯

然的是走不太通的。譬如說：我最近也談到羅門的死亡詩，像羅門的麥堅利堡這首詩，我覺得不必寫，甚至像洛夫西貢詩抄裡寫美國人的生活，我覺得也不必寫。雖然可以寫，沒有理由不寫，我們說現代全人類都是一家，能够歌頌，能够悲痛任何人的痛苦，這當然對的，沒有任何問題，但是爲甚麼不先從自己的痛苦開始？很顯然的，當洛夫談到自己切身的經驗，談到自己本民族的時候，我們覺得更有力量。但他談到那個美國大兵的死，我們覺得非常機械，他似乎對這個經驗沒有多少切身的感覺，因爲它不是從民族的情操，民族的命脈裡跳躍出來的。因此我希望現代作家不要過份受所謂國際文學，國際主義的影響，所謂國際者也恐怕還是從民族開始，所謂超越民族的文學，恐怕還是從民族文學開始，因爲這才是真正民族文學的材料，真正感人的東西。像麥堅利堡，他看到美國軍人殉國的公墓這麼大，所以現在全人類都應該充滿兄弟情感，於是寫一首詩來歌頌一番。如果你們讀過這首詩也許會同意我的見解，這首詩讀起來覺得非常的木然，相當機械，沒甚麼感動。所以，我認爲這是個戰略（Stratagem）的問題，也就是說我們應該往發掘中國民族裡的文學潛能，這個方向走，這樣不只可以走得很遠，也真正是光明正大和最希望的，不應該走沒有甚麼希望的道路。譬如說：你在美國呆了十年、二十年，寫美國人的生活還是寫不出來，你沒有他們的那種民族感受，雖然你是混在他們那個社會裏。

我們打開天窗說亮話，就是從大陸來台灣的人，缺乏親身的體驗，要把台灣農村的生活寫得好，寫得切貼都是不可能的事。像最近中央日報發表的西北雨小說，看得出很顯然不是本省人所寫的。裏面他當然是儘量利用地方色彩，講話的時候還帶點台灣本土人的國語調子，說幾句甚麼蛤蜊煎的東西，可是就全篇看，就可以看出他不是個本地人，你就覺得隔了一層。所以，文學的確是非常屬於泥土的，非常Naïve，要從泥土裏跳出來。

這就提到方言文學，從純文學來說，方言文學可以說是唯一的文學，但是既然文學也是互相傳達的（Communicate），過份狹窄的方言文學，可能沒辦法獲得較多的讀者，沒辦法傳播出去，所以把方言文學推廣一點，就變成了民族文學。最廣義的來說，民族文學也可以說是方言文學。美國有美國人的文學，英國有英國人的文學，中國有中國人的文學。方言文學的狹窄，我們可以舉個例子來說：金瓶梅就是方言文學，今天我們有很多人讀不懂，就是因爲太方言化了，裏頭的土話我們聽不懂今天用京片子寫出來的東西，我們也讀不大懂，我們只看得懂用國語寫出來的東西。但是，理論上來說，每一個村子用他們自己村子的語言，來寫他們村裏的材料可能最爲深刻、生動。不過，我覺得這個太狹窄了，文學

是關乎較多的事情，要能溝通較多的人，因此應該擴大一點。而當你把握住一個民族的思想感情時，人心同然，一定能够傳達到別的民族裏去。二次大戰後，在美國的猶太人寫了非常多的文學作品，可以說，美國當代文壇百分之七十都是猶太人。他們寫的都是猶太人的故事，猶太人的民族文學，這些故事我們讀起來一樣的感人。譬如由 Bernard Malamud 的作品改拍成電影的 *The Fixer*，演一個猶太人在俄國受人迫害的故事，雖然我們不是猶太人，我們看了還是覺得一樣的感人。它的英文原文不只故事是猶太人的，連說英文時，都說猶太腔調的英文，它的思想，情感完全是猶太人的思想情感。假使我們說得粗俗一點，要打進國際市場，變成國際性的文學，還是要自己民族文學的路綫。

問：從事文學創作時，歷史縱面的探討與社會橫面的探討何者爲重？

答：我相信歷史縱面的探討與社會橫面的探討兩方面都應該做的。不過我爲認歷史縱面的探討也許要做得多一點，因爲很顯然的，歷史性的探討比較困難。譬如說：你今天寫一篇以八年抗戰爲背景的小說，你就需要很多時間去研究一下，這個工作可能就顯得相當大；假如你今天橫面的寫一個北投的故事（註：北投爲台北一風化區），那你就可能很輕鬆容易的走過去看實際情形。所以，由這方面看來，縱面的探討也許會更重要一點，因爲它比較難。此外，一個民族的精神、民族的情感，民族的痛苦或光榮也主要存在歷史裏面，當代不過是歷史最近的一個橫斷面而已。當我們不了解過去的傳統時，我們就沒有辦法了解今天，所以對過去的了解是較重要的，我們甚至可以說，對當代的了解是包括在對過去的了解之內。譬如說：你不了解我過去的背景，你不了解我整個三四十年的生命，你就不了解我爲什麼今天坐在這裏跟你們講這些話，要了解這個，你們一定要追求我的昨天，追求我的過去。所以，我認爲橫斷面的了解可以包括在歷史的了解中，而歷史也不過是一連串橫斷的累積而已。

我想這裏頭可能有這種影射，覺得追求當今橫斷面的了解可以發出一些社會的問題來。我認爲文學不應該過份的接近社會的，政治性的問題，因爲社會性、政治性的問題都是屬於有限的時空的，當時空快速轉變的時候，它會很快的隨着消失或改觀。而文學所希望把握的是一些永恆性的問題，屬於有限時空的一些現象浮在永恆的問題之上，只是它的表面而已，所以不能把表面當作整個的深度。要認清整個深度應該是永恆的，表面是屬於這個時空的。譬如西北雨那故事，它是有點影射黃豆案，聽說新竹地方

地檢處還把那入找去問關於送紅包的事，這件事可以說很快就會消逝的。當然，這故事也不把主要的興趣建立在這個案子上面，而是描寫受了這個案子的牽連，怎樣影响了這個家庭，把家庭的痛苦表現在一個小孩子身上而已，那個小孩子怎樣的痛苦，後來怎樣發奮唸書要考士校當兵去，當然這是個 *moral ending*，就連這結局也具有某種時空的限制，也許，十年十年後就沒人再會知道了。所以從事文學創作，首先要認清那些是屬於人類永恆的東西。由于永恆的故事在不同的時空裏會產生不同的面貌，所以也不能光寫些永恆的故事而沒有時空的影子存在裏面，這樣就不成為文學作品。我們說文學是通性的（*Universal*），也是個別相的（*Particular*），所謂通性就是文學所要把握的超越時空的永恆主題，所謂個別相就是時空的個別相。假使專門從事社會性的東西，只是裝上一個文學的外套，我想這不是文學。例如一九三〇年後有個時期約十年間，美國的作家非常左傾，以作品作為左傾思想的宣傳，這些作品到了一九五〇年全部死光了，沒人再去讀它們，而現在留下來還常常被人讀的、提的就只剩 *John Steinbeck*，他是當時的健將之一，憤怒的葡萄（*The Wrathful Grape*）可能是當時很多很多的文學作品中唯一留下來的一本。所以縱橫斷面探討社會的時空，如果沒有深度，沒有歷史的縱深，不能在永恆性上有所把握的話，這個作品可能沒有什麼價值。有人說「從事文學的人是躲在象牙塔中的人」，這完全是假話。但是我們要認清楚，文學的確不能和政治、經濟、社會問題走得太近，走得太近就變成工具，也不能走得太遠，走得太遠就脫離了時空，沒有了時空意識。它總是消化當前政治社會經濟的資料，受了很多感應後，必慢慢的產生一種對人生統一的，相當永恆的看法。所以我曾說過：一個作家應該每天看兩份報紙，吸收當前的知識，也就是不能忽略橫面社會探討的意識。

問：民族文學的創作要如何取得讀者羣的共鳴？作家在從事寫作時是否要考慮讀者能否接受的問題？

答：民族情感與民族意識是人的天性，它潛藏在每位中國人奔流的血液裡，因此我相信能够深刻的表達民族意識，從民族的情操、民族的命脈跳躍出來的作品，必然能够很親切的引起廣大讀者羣的共鳴。如果我們能深入的探討我們民族所具有的文學內涵和特質，發掘真正屬於中國的民族性，把握住民族的思想感情，說出中國人的願望，寫出中國近百年來所受的大創傷，以及大陸淪陷、家園破滅所烙在每人心頭上的敏銳痛苦，自然而然的會打動讀者的心，它不只能感動中國人，也一定能傳達到別的民族，感動

別民族的人。

在台灣現代的文學作品中，這種例証不多，而且知道的人也不多。就拿電影來說吧，我覺得最近上演許多人討論的「秋決」是相當了不起的片子。片中的老祖母不惜犧牲一切的為妻家家族的延續盡她最大的努力，這種傳宗接代的觀念可以說是根深蒂固在我們的民族意識裡，大概我們民族所受的災難太多了，歷盡滄桑，終於認清了一切可能去求生存是最始也是最終的目的，那老祖母正是這一種意識形態的象徵。蓮兒是另外一個悲劇型的人物，她為了報答祖母的養育之恩，毅然地擔當起為妻家傳宗接代的責任，這種犧牲的精神，我們覺得是我們的民族精神的一部份。「秋決」這部片子把握住了我們傳統追求整個家族以至於整個民族絲延不絕的強烈意識，所以它感動了許多許多人。說得淺顯一點，像大家很熱切的看少棒，看像「精武門」一類打敗日本人的武俠片，也無非是民族情感的發洩。

現在一些消遣的鴛鴦蝴蝶派的愛情故事，因襲傳統的情節佈局與人物造型可能照樣的流行，像這樣的作品，消極的阻礙了文學作為呈現人生全部真象的目的，積極的壓低了一個民族的文化水平。

現在有些作家，忘懷了文學的民族性。他們的作品在意識上在情調上和國情有很大的距離，我們讀起來像是用中國文字寫成的西洋繙譯品，除了那一排排中文字，作品給人的感覺完全是「非中國」的。由於東西文化傳統與歷史背景的不同，西洋人根據他們的人生觀，他們的看法，形成思想的格式，控制題材，表達主題。我們創造感人的，真正的中國文學，絕對不能一味的抄襲、模仿西方的思想，或全盤接受西方的價值觀念，我們應積極地，有意識的發掘深植的文化格式，發掘我們的民族靈魂，為我們的民族靈魂造型，寫出真正屬於中國人的作品。

中國與西方在觀念上，看法上有相當大的差別。譬如The pilgrims progress裡的基督教徒，當他知道所居住的城市將被毀滅時，拋下妻子，就自個兒邁向尋求天國的途徑走掉了；如果換成中國人，我們是絕對不肯這樣做的，要走，一家人一塊兒走，妻子兒女不肯同行，也非拖着一道走不可，要死，大家守在一塊兒，一家人死在一起。再像魯濱遜飄流記，他一個人在荒島渡過了約三十年的蠻荒生活，回到文明社會的英國和家人團聚沒多久，就又出海冒險去了，這本書反映的完全是十七、八世紀英國中產階級求財富權慾和發揮個人的意志和潛能的精神，魯濱遜行為所表現的實在沒什麼家庭觀念。反觀我們中國傳統意識裡，個人的成敗榮辱和家庭有着非常密切的關係，許多人畢生的努力只是為了能「耀祖揚宗」、「光耀門楣」，功名成就後就一定要和家人、族人共享榮光，才覺得一生的努力沒有白費，項羽

說：「富貴不歸故鄉，如衣錦夜行。」便是這種意識最明顯的寫照。因此就覺得中國作家可以儘情採用西洋文學的形式、技巧，可是在題材上，中國文學應該有地道的中國題材。

當然讀者閱讀的水準也必須提高，這就有賴於作家，批評家及從事各方面學術研究和文化傳播者的共同努力。批評家要為讀者指出那些是好作品，那些是壞作品，這不是靠一、兩個人的力量就可以達到的，必須一般關懷文學的人，共同努力，形式一個客觀的文學理論和批評標準，使讀者能够識別作品的好壞、淨化讀者的情操、提高讀者的脾胃，進一步影響整個文化水平。文學批評要：讀者與作品之間，保持一種批評性的距離使養成一邊欣賞一邊批評的習慣，如此一個文學價值的尺度也許可以慢慢地建立起來，一個嚴明清正的價值尺度，將是一個文化中心，一切人文價值批判的起點。文學趣味實在與文化水平息息相關的。我們隨便拿電視廣告做個例子吧！如果大家能對這些廣告採取批評的觀點，對像「不是晴天霹靂，是有人在瀉痢。」那種粗俗可鄙的廣告，一致說它不好，它自然會遭受淘汰而消滅的，這些廣告的設計者大概也多是大專畢業的，可是他們往往不能將主題與表達的方式密切的配合在一起，因此只是一些非常可鄙畫面與音樂的湊合。當然也有些廣告還不錯，譬如有家航空公司的廣告，一架飛機很輕巧安靜地昇上天空，迎向燦爛的旭日光輝，飛機的起飛本來是很嘈雜的一件事，這種處理却帶給人寧靜，安全與舒適的印象，同時它也暗示着前途是一片光明，這便是製作者能以適當的方式，巧妙的表達主題的例子。觀眾水準的高低與文化傳播水準的高低實在互為因果，彼此影響的。

批評家有責任提高讀者的閱讀水準，同樣地，從事文學創作的人，也必須努力充實自己，甚至有杜絕一切應酬，面壁數年，而後獻出潛修的成果的魄力。一個作家想寫一部歷史小說，他就必須對歷史知識有相當充份的了解，寫一部心理分析小說，他至少要研究一下佛洛伊特，寫一部科學要有若干的認識，這便是說作家不只要了解永恆的人性，還須了解人所處的時空性。

問：「謝謝！」
答：「不謝。」

按：現任台大外文系主任的顏元叔先生，民國二十二年出生于湖南茶陵，曾經獲得美國威斯康辛大學的英美文學博士學位，除了担任「中外文學」雜誌的主編之外，還負責淡江文學研究室文學翻譯上的

事務，努力於翻譯、創作、理論和批評等諸多項目的文學工作。

顏先生曾經出過兩本評論集子：「文學的玄思」和「文學批評散論」，近日又出了一本「文學經驗」。關於翻譯，相當有名的「西洋文學批評史」就是顏先生所翻譯的，另外他曾經和香港（現在新加坡）的劉紹銘先生合譯梭羅貝羅的小說「何索」，並且他所主持的淡江譯叢不斷在出版西方戲劇的翻譯本。小說方面，顏先生曾經發表了三篇，包括「夏樹是鳥的莊園」、「獨臂童」和「舞會的裝飾人」。

漢園集在新詩發展上的意義

（重印代序）

新詩運動的興起，主要是由於中國詩需要有新的形式、新的表現方法來適應新的現實題材、新的內容的表現。因此早期新詩運動重要的一環，便是尋求新的表現方法，建立新的形式。從廿年代末到卅年代初，新詩形式與表現手法的摸索，成為詩壇上一項主要的活動，「漢園集」的出版，可說是這項活動的一些初步的成績。

胡適的「嘗試集」，對於新詩形式和表現手法的貢獻是消極的，主要是做了「破」的工作——即掙脫了古典詩的束縛，而這個「破」也並不澈底，「嘗試集」有許多詩仍是有意無意中模仿詞曲的節奏，甚至詩型的。這種模仿使「嘗試集」中的詩不能不帶有「梨腳布」的惡嗅。因為節奏是和語言分不開的，胡適詩所用的語言，雖說是白話，也不過是宋明間詞曲的白話罷了，這使他的詩無法突破古典詩的傳統題材，直入現代社會的生活與現代人的情操。胡適自己也察覺了這一點。他在「談新詩」一文中，就提倡一種「語氣的自然節奏」，「每句內部所用字的自然和諧」的方法。他這種提倡，一方面是對詩人提出了一個全新的節奏觀念，一方面也使新詩壇產生不少混亂：許多分行的散文出現了，許多詩質稀薄，說明多於

呈現的散文詩也出現了；這樣一來國粹派又有攻擊新詩的材料了。

一九二一年郭沫若「女神」的出版，開始澄清這種局面。胡適雖然在「談新詩」一文中提倡過「自然的節奏」，但他對詩節奏的觀念仍是很模糊的。郭沫若所以比胡適進步，是因為他對這一方面有更深刻的體會。他受了美國詩人惠特曼的影響，一方面採用了「草葉集」中最常見的排比句法，一方面又嘗試從語言的自然句法中，尋求新節奏的安插，這樣他就建立了一種全然脫離了傳統形式的詩型。掌握了這種新的詩型，他的詩的內容便比胡適大大擴展了。胡適的詩基本上是農村或古鎮的舊情調，而郭沫若的詩，則有不少取材於現代大都市的生活現實了。

不過，郭沫若雖然創造了新的詩型，却並沒有把詩的形式問題，作全面性的討論；直至一九二六年徐志摩、聞一多在北平晨報出版「詩鵲」提倡格律詩，詩的形式問題，才受到普遍的重視。徐志摩在晨報「詩鵲」弁言上說：「我們相信完美的形態是完美的精神唯一的表現。」因此他們更努力發現「新格式與新音節」。但有關詩形式的具體理論，則是由聞一多提出來的。聞一多認為「詩的實力不獨包括音樂的美（音節），繪畫的美（詞藻），並且還有建築的美（節的勻稱和句的均齊）」（見其「詩的格律」一文）因此，提倡詩的形式，並不是復古。因為古典詩的形式是固定的，就像店裡的成衣，來來去去還是那幾個尺碼；新詩的形式則是「根據內容的精神製造成的」，就像請裁縫「相體裁衣」一樣。聞一多的理論，無疑為新詩在形式方面的創造，指出一個正確的方向。可是由於聞氏強調詩底「建築的美」，所以也同時提倡英詩裡所注重的「音尺」，而徐志摩等「新月派」詩人，則索性把英詩的十四行體、無韻體移植過來了，這種做法，自然是違反聞一多所提出「相體裁衣」的原則的，因為這不過是放棄了中國詩的舊形式，而接受了西洋詩的舊形式罷了。再者，中西語文在標音、文法、句法上都有很大的差異，這些詩體移到中國來的時候就沒有收到預期的效果。譬如英詩的形式特點之一是強調「重音」的秩序，但中國的單音文字則沒有「重音」這種特點，所以用中文寫成十四行體，往往就變成了字數劃一，行數均齊，押韻呆板的「豆腐乾詩」。

從「嘗試集」到「新月派」，新詩的詩型、節奏問題已得到了一定程度的解決，但在表

現的手法方面，仍有許多困難存在。詩作爲一種文學體裁，除了在節奏上與別的體裁有別之外，在表現的手法上，也與其他文體不同：諸如事件的處理，氣氛的營造，意象的運用等等複雜的問題，都還得好好的摸索。在這一方面，「新月派」及以郭沫若爲首的「創造社」詩人，都沒有太大的貢獻，而且他們挾英國及歐陸的浪漫主義以俱來，浪漫派的缺點，也一起帶來了，他們對事物情感的表現，僅止於表象的描寫罷了。首先察覺到詩的表現問題的是在法國留學的李金髮。李金髮受了法國象徵主義的影響下，在一九二五年出版了他的第一本詩集「微雨」。「微雨」中的詩，試圖以象徵派的隱喻手法，呈現一種視聽交錯的效果。但李金髮是一個缺乏文字訓練的人，所以在表達上，往往不能得心應手，反給人一種生硬晦澀的感覺。把象徵派的表現手法運用得比較好的，則是「現代派」的戴望舒。戴望舒比李金髮進步一方面是因為他更能掌握中國語言的特性，另一方面也由於他能把握象徵派詩的技巧和中國古典詩的技巧熔爲一爐，這樣一來，他所寫的，也就不像李金髮那樣，局限於異國的情調，而把一個負着深厚歷史和文化背景的中国讀書人的心境也表達出來了。從他開始，中國的象徵派詩，便有了個性，不再是法國象徵派的殖民地，而中國新詩也開始走上了自我創造的道路。

「漢園集」就是這條自我創造的道路。

這裡我們得提一提在同一時期發生的「整理國故」運動。「五四」的新文化運動，爲了建立和推廣新文化，不得不高唱打倒傳統的口號。但中國的傳統文化，特別是在文學方面，確有不朽的成就，是無法打倒的，也不應打倒的，因爲在傳統文學中，尤其是詩方面，有吸收不完的養料。於是在打倒傳統的狂潮過後，新文化旗手的胡適，又變成整理國故的提倡者了。「整理國故」主要是用現代的觀點，來處理、解釋民族文化遺產。新詩的創造，也受到這個運動的影響。中國的古典詩，本來就有很多類似象徵主義的表現手法，而中國的語言尤易取得象徵主義所提倡的感官交錯的效果，所以當象徵詩介紹到中國來的時候，也就是中國古典詩的傳統和西洋現代詩的新觀念交流的時候。這樣中國新詩在創造上，一方面上承了傳統的造路，一方面也接通了西方的橋樑，找到了根，也吸取了新的養料。

「漢園集」即是在這樣的一種背景下創作出來的。「漢園集」中的兩個詩人，何其芳和

卞之琳，是後期新月派的詩人，但他們的詩，却更接近於現代派，而且超越了他們。主要是何、卞兩人，把中國古典詩與西洋現代詩的技巧融和得更成功。「新月派」、「現代派」不過是西洋文學的養子，而「漢園集」的詩人却是中國文學和西洋文學結合後的新生一代。何其芳在他的一篇散文「夢中道路」說：「這時我讀着晚唐五代時期的那些精緻冶豔的詩詞，盡惑於那種憔悴的紅顏上的嫵媚，又在幾位班納斯派以後的法蘭西詩人的篇什中，找到了一種同樣的迷醉。『燕泥集』中的第一輯，便是這期間內制作的殘留。』這段話說的雖然是詩的內容，用來解釋他底詩的表現手法也同樣適合。晚唐五代的詩詞，如李商隱和何其芳醉心的溫庭筠的詩，李中主的詞，和「班納斯派」以後的法蘭西詩人」即象徵派詩人的詩的特色，正是何其芳所喜歡的「那種鏗鍊，那種彩色的配合，那種鏡花水月。」於是何其芳便「用我們的口語去表現那些顏色，那些圖案。」「從陳舊的詩文裡選擇一些可以重新燃燒的字。」何其芳這一番推敲的苦心，使他在「燕泥集」（「漢園集」中屬於他的部份）中的每一篇作品，都在藝術上保持着相當高的水平。我們也許像作者一樣，厭棄這種精緻，但我們都得承認這些詩是真正成熟了的藝術品，即使今日看來，也不能有所異議。

說到卞之琳，他更是醉心於技巧與形式底試驗的藝術家，聞一多在節奏方面所提出的「相體裁衣」理論，卞之琳在他的「數行集」中實踐着。在「數行集」中，我們讀到像「長途」，像「投」，像「紀錄」那樣「節的勻稱和句的均齊」的篇章；也讀到句式像梯級般起落的「小別」，讀到長短句跳躍如火車前進的「還鄉」；而「古鎮的夢」更是他在節奏的實驗中的傑作（請參閱本期的「卞之琳詩選」——編者按）。在「古鎮的夢」中，卞之琳把「節的勻稱和句的均齊」的理論發展了，擴充了。聞一多等「新月派」詩人把這個理論看得太死了，以為「節的勻稱」即是把每一行的節拍都統一，而「句的均齊」就是把每句的字數，每段的字數統一；這樣機械的原則下寫出來的詩，自然是「豆腐乾體」了。卞之琳把「節的勻稱」與「句的均齊」表現在段與段之間相對應的句子，上，求取一種呼應的秩序，在規律化中，復有變化，比「新月派」大大的躍進一步。而更難得的是，他在節奏的營造上，做得非常細緻，而又不露斧鑿痕跡。他對口語在音節上的特色有深入的體會，故此很會運用，其中音義都具有對比性語字，例如下面三行：

他知道那一塊石頭低，

哪一塊石頭低，

哪一家姑娘有多大年紀。

「低」和「高」是在音和義都有強烈對比的字，卞之琳把它們並列起來，不但在意念上有戲劇性的效果，在音節上亦有同樣的收穫。劉勰「文心雕龍」「聲律」篇說：「異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。」上面三行最末一個字的關係，也就是「和」與「韻」的關係。「低」和「紀」是「同聲相應」，其關係是「韻」；「低」和「高」是「異音相從」，其關係是「和」。一般人只懂「韻」之美，而不知「和」之妙，卞之琳這裏的「和」、「韻」安排，是可以使人一新耳目的。再深入一點看，敘述方式的語態和對話方式的語態的對比，也可以在節奏上造成戲劇化的效果。「古鎮的夢」分爲五段，其中四段是用敘述語態，而第四段「三更了，你聽哪，毛兒的爸爸——」却用對話語態，在節奏上給人非常鮮明強烈的印象。由此可知一般人說新詩不講聲韻的說法是非常錯誤，從卞之琳的作品中，我們覺得新詩對於聲韻講究極了。而且因爲掙脫了古典詩的格律，新詩對聲韻的講究擁有更大的自由，更多的可能性，但從另一方面來說，因爲沒有格律可循，按律填詩，新詩講究聲韻也因難得多複雜得多了。不過，卞之琳在這方面的試驗，已爲我們指出了一條途徑。

李廣田以散文和文學批評稱著，他的「行雲集」却並未在形式上賣弄功夫，相反，這些詩是「漢園集」中最純任自然的作品，和他的散文風格是一致的。由於「行雲集」在形式上和表現的技巧方面沒有特別要討論的地方，這裡也就從略了。至於內容方面，我們相信，一切表現準確的作品，都可以從形式還原爲內容的，那末就讓我們把這部作品交給讀者自己去欣賞吧！

卞之琳詩選

記錄

現在又到了燈亮的時候，
我喝了一口街上的朦朧，
倒像清醒了，伸一個懶腰，
掙脫了怪沉重的白日夢。

從遠處送來了一聲「晚報！」
我吃了一驚，移亂了腳步，
丟開了一片皺摺的白紙：
去吧，我這一整天的記錄！

一個和尚

一天的鐘兒撞過了又一天，
一個和尚做着蒼白的深夢：
過去多少年留下來的影縱
在記憶裏看來就只是一片
在破殿裏到處迷漫的香烟，
悲哀的殘骸依舊在香爐中
伴着一些善男信女的苦衷，
厭倦也永遠在佛經中蜿蜒。

昏沉沉的，夢話沸湧出了嘴，
他的頭兒又和木魚應對，
頭兒木魚兒一樣空一樣重；
一聲一聲的，催眠了山和水，
山水在暮靄裏懶洋洋的睡，
他又管撞過了白天的喪鐘。

古鎮的夢

古鎮上有兩種聲音
一樣的寂寥：
白天是算命鑼，
夜裏是梆子。

敲不破別人的夢，
做着夢似的

瞎子在街上走，

一步又一步。

他知道哪一塊石頭低，

哪一塊石頭高，

哪一家姑娘有多大年紀。

敲沉了別人的夢，

做着夢似的

更夫在街上走，

一步又一步。

他知道哪一塊石頭低，

哪一塊石頭高，

哪一家門戶關得嚴密。

「三更了，你聽哪，

毛兒的爸爸，

這小子吵得人睡不成覺，

老在夢裏哭，

明天替他算算命吧？」

是深夜，

又是清冷的下午：

敲梆的過橋，

敲鑼的又過橋，
不斷的是橋下流水的聲音。

還鄉

「大狗叫，小狗跳，」
阿西他們的聲音也許在搖
窗外的楊柳

什麼！前頭是奔牛站嗎？
還有多少站？——一站兩站……

眼底下綠帶子不斷的抽過去，
電桿木量日子一段段溜過去。

總喜歡向窗外發獸，
小時候我在教室裏
常常把白雲當作我的書葉。

眼底下綠帶子不斷的抽過去

真的，火車頭常使我
想起瓦特的開水壺。

「你瞧，壺蓋動了，瓦特哥哥
我知道你肚子裏有鬼計

別儘裝瞌睡哪！」

奈端伯伯的瞌睡，
被一只蘋果打斷了！

「漂在海面上的不是樹枝嗎，
哥倫布，哥倫布？」

眼底下綠帶子不斷的抽過去。
可不是，孩子們窗口的天邊
總是那麼遼遠呵。

眼底下綠帶子不斷的抽過去，
電桿木量日子一段段溜過去。

那時候老祖父最疼我。
老年人的身體是一隻風雨表；
你瞧他眉頭一皺天就陰了。
又到了什麼站了？

我還記得：「好孩子，
抱你的小貓來，
讓我瞧瞧他的眼睛吧，
是什麼時候了？」

七月二日，北平

水成岩

水邊人想在岩上刻一點字跡

大孩子見小孩子可愛

問母親：「從前也是這樣嗎？」

母親想起了自己發黃的照片

堆在塵封的舊桌子抽屜裏

想起了一架的瑰艷

藍在窗前乾癟的扁豆裏

嘆一聲「悲哀的種子」

「水哉水哉！」沉思。嘆

古代人的感情像流水

積下了層疊的悲哀。

李廣田詩選

流星

一顆流星，墜落了，
隨着墜落的
有清淚。

想一個鳴蛙的憂夜，
在古老的鄉村，
誰爲你，流星在飛時，
以辮髮的青纓作結，
說要繫航海的明珠
作永好的投贈。

想一些遼遠的日子，
遼遠的，砂上的足音……

淚落在夜裏了，
像星殞，墜入林蔭
古潭底

一九三四年一月十九日
漢園集 六四——六五頁

那座城

那座城——

那座城可還記得嗎？

恐怕你只會說「不」，

像夜風

輕輕地吹上破窗幕，

也許你真已忘去了

好像忘去，

一些遠行的舊相識，

忘去些遠年的事物，

而我呢，我是個歷史家，

總愛翻

厚重的舊書頁

去尋覓

並指點出一些陳迹，

於是，我重又尋到了——

當木葉盡脫，木葉

飄零時

我重又尋到了

那座城：

城頭上幾點煙，

像夢中幾朵雲，

石壁上染青苔

會說是

一碧蒼州雨。

城是古老的了，

古老的，又狹小的，

年久未修的城樓，傾頹了，

正好讓

鷓鴣作巢

並點綴暮秋的殘照

街道是崎嶇的，

更沒有多少行人，

多少喧嘩，

或多少車馬，

就在這冷落的街上，

不，就在這古老的城中吧，

偶然地，我們相遇了，

相遇又相識

偶然地

卻又作別了，

很久很久！

而且很遠很遠了吧，
你究竟到哪兒去了呢？

你可曾又落到了什麼城中嗎？

你會說，「我要去漂大海，」

但大海我也漂過，

問去路

也只好任碧波，

是的，你又說

「隨你到世界的邊緣，」

但哪兒算世界的邊緣呢？

就駕了這暮秋的長風

怕也難

尋出你一些兒踪影！

但我總想到

那座城，

城上的晴天

和雨天，

雨天的泥途上，

兩個人同打的

油紙傘，

更有那城下的松林，

林蔭下的絮語和笑聲，

那裏的小溪，溪畔的草，

受驚的，草間的鳴虫……

每當秋天，

每一個陰沉的日子
或晚間，

偶然地，我便這樣想到了。

是呢，都是偶然，

什麼又不是偶然呢：

看一隻寒蟬

墜地，

看一片黃葉

離枝

看一個同路的陌生人

遠隱了，

隱到不可知的異域，

一席地，蓋一片草，

作一個人的幽居。

這一切也都是偶然吧，

於是，偶然地

一切都完了，

沉寂了，

除非我還想：

幾時再回到那座城去呢？

幾時再回到那座城去呢？

窗

偶爾投在我窗前的

是九年前你的面影嗎？

我的綠紗窗是褪成了蒼白的，

九年前的却還是九年前。

隨微颺和落葉的蟋蟀而來的

還是九年前你那秋天的哀怨嗎？

這埋在土裡的舊哀怨

種下了今日的煩憂草，青青的。

你正是旅行中的一隻候鳥，

偶爾地！過訪我這秋的園林，

（如今，我成了一座秋的園林，）

毫無顧惜地，你又自遙遠了。

遙遠了，遠到不可知的天邊，

你去尋，尋另一座春的園林嗎？

我則獨對了蒼白的紗窗，而沉默，

悵望向窗外：一點白雲和一片青天。

賴瑞和

沉思水上，站在河中

——談淺丘和綠浪的詩

一：淺丘

在大馬詩人當中，淺丘是最具音樂性 (the most musical) 的詩人。無論是寫冰冷恐怖的「黑草原」，或題一幅叫做「沉思水上」的畫，他總給我們一份強烈的節奏感：

妳情緒着全然稚氣的訝異

月落，豐盈的雙月落於雙肩

——沿迢遙得意象化的湖

斷水、流光，激躍向滿山滿樹

驟亮的夏。妳髮膚蔭蔽着

山翠和雨霧；妳沉潛或妳靜泊

十里平湖，僵臥不盡雲烟水波

那初冷，純然荒寒一瓣飄花

一握軟藻……

——「沉思水上」

但淺丘詩裏的音樂性顯然是個「面具」。我們除了溶入他迷人的節奏外，就不可能在他的文字裏得到什麼東西了。他所要表達的都已經表達在節奏裏——正如我們說，這首歌的歌聲裏

有「風磨房，荷蘭的少女和鬱金香」。換言之，讀淺丘的詩，我們彷彿進入了葉維廉所描寫的詩的境界，「有了另一種聽覺，另一種視境，聽到我們尋常聽不到的聲音，看到我們尋常看不見的活動和境界。」①

事實上，淺丘所用的字，所用的句法，都是反文法的。他把文字當作音符或色彩，將它們組成某一型式，賦予各種暗示，在我們心中喚起某種反應：

浮升。向最早睡的山

背倚幽邃的蠻荒，流溢着

靜息和冷雲，擴散風影底高寒

珠玉的光暈提升到月色裏去

緩行的足跡，穿過萋萋荒草

移向映照殞星歸途的

淺塘；髮的意象，瀑的意象

黑草原黑草原的意象

悠柔但冰冷，如一雙浮在透明油彩裏的黑眼睛，令我們想起 Coleridge 那首夢境一樣的「忽必烈汗」(Kubla Khan)。淺丘筆下的自然純化得只剩一股氣氛。我們永遠無法在他的詩裏接觸到實體的，輪廓鮮明的自然。

二：綠浪

當一部份現代詩人不再訴諸於一種共同的文化背景和傳統，而要創造一己的世界，個人的神話和夢時，綠浪（陳政欣）也成為他們中的一個。他是個經常被時空感迷惑的詩人。人在時間與空間中的局限和掙扎，是他詩裏常見的主題。但陳政欣的時空感顯然不同於——也無法相同於——那些古典詩人的時空感。他的是焦慮不安的，卡夫卡式的。他把人放逐到一片漠大無比的黑夜與河流的空間裏：

站在河中

黑夜冗長

藍空空曠，雲聚雲化

掌展處

星河橫曳

腳步聲自墳走向墳

一整臉的皺紋

展示了季節的替換

整市的噪音

——「站在河中：致空間」

或把人囚於一座「無窗無戶的石室」裏，伴着燭光無意義的爭辯着：

有一間石室，你知道，一間漂浮在黑暗的石室，是無窗無戶的，爲了怕黑暗侵入，你知道。一間石室。

住有兩個人，點着一根燭，作冗長的爭論。一個頓着腳：我怎麼走不出去？走不出去！另一個說外面是黑且冷的，何不守着我們的燭？

一個要走出石室，一個則接受石室——這代表着兩種力量的衝突。這首讀起來像是「阿瑟傳奇」(Arthurian Legends)的某些片斷的詩，也因而有了戲劇意味。最後，

他們合而爲一，企圖穿牆而出。就在撞到牆時，他們暈倒，且感到溫暖的血流出。

詩人體會到人在時空中的空虛無助。但人卻要在無助中保持一點掙扎的尊嚴，一種企圖征服空無的徒然姿勢。

① Wai-lim Yip, *Modern Chinese Poetry* (Iowa: Iowa Univ. Press, 1970), p.77.

美學批評實驗：

論溫任平的「廟」

溫瑞安

原詩抄錄：

廟（註一） 溫任平

嚴冬的廟

楹柱破爛的對聯

正抽噎着 哭訴着

彼此共同的冷

龕前的帳幔

不再發出耀目的金黃

它一臉灰敗

在北風中神經質地尖叫着

品字形一列香爐蹲在那兒

縮在牆角的無常 長舌左右搖晃

佛就坐在那兒，裸着兩粒肥乳

深凹底肚臍積滿了垢

不知甚麼時候

純白的雪已跨過了石級

跨過了門檻

全面包圍那一堆蒲團了

■小引

十九年了，就如斯匆匆十九載。吾自二年級起即開始嘗寫「連圖故事」式之創作，至今已從無間斷地寫了十一年了！十一年來，嗜書如命，閉門讀書寫作，幾不知晨昏，個中苦況，筆墨難宣。十一年來幸得兄長任平與各前輩們之啓蒙，始得以淺嘗藝術之奧秘，然生有涯而學無涯，偃鼠豈有飲河之量？近日粗研美學，日久亦有小得，不禁技癢欲試，美名為「美學批評實驗」，以「美感與距離」及「神話與悲劇」論家兄之「廟」與「水鄉之外」二詩，實屬雕虫小技，不足為有識之士一晒焉。按本文之上篇「美感」乃完成於壬子（七二）年末，且視之為吾十一載研讀之結晶；下篇「距離」將完成於癸丑（七三）年首，視作為吾第廿歲生命之開端作。瑞安資質魯鈍，思有未週，倉促成文，難免掛漏，望蒙賢達君子不棄，親賜教誨，至所感禱！

■上篇：美感

劉若愚教授在「從中國古典詩看中國人的思想諸貌」裏提到：「……詩人（泛指中國詩人）並非是在某一特定的時刻，從某一個人的角度來看自然的。自然永遠是自然本身。在中國詩裏，詩人並不介入所描繪的全幅景物裏；或者，他們可以不干擾的融入景物中……」（註二）「可以不干擾的融入景物中」所造成的「物我同一」的境界，而造成這種境界必須要通過的是：移情作用。美學主要的任務是分析美感經驗，而美感經驗與「移情作用」及「物我同一」都有關係。沒有通過「移情作用」就不能達至「物我同一」的境界，沒有

達至「物我同一」的境界就根本無所謂純粹的「美感經驗」。什麼是美感經驗呢？美感經驗是當我們欣賞或者創作一種自然美或是藝術美時的心理活動。比方說：當我們讀到秦觀的「霧失樓臺，月迷津渡，桃源望斷無尋處。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。」時，不覺被詞境裏的那種面對四下封閉而來的春寒，「霧失樓臺，月迷津渡」中「桃源」斷絕的孤獨淒清感所感染，同時為斜陽暮去、時間流去、生命逝去而傷感；或是當我們聽一首很幽怨的名曲；我們的感情隨之波動，甚至在眼前幻覺出一模糊的畫面：一幕悲涼的情景，一孤獨少女的低泣；或者是我們看到北朝武人陶俑，被那劍眉聳峙、豹眼突睜的彪悍胡風所吸引，不禁為這雄渾的氣魄而深深的震撼着；以上都是一些美感經驗的實例。當我們能真切地進入秦觀的詩境時，便可以從「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮」感受到作者的情感。但這作者的情感，是轉移到物中去的，而我們卻能從物中得回，這便是「移情作用」；前者是「創造」的移情，後者是「欣賞」的移情。有了「移情作用」，所以才產生「物我同一」之境，或是王國維在「人間詞話」中所指的「無我之境」。朱光潛先生在「文藝心理學」中對「物我同一」有很清楚的分析：

物我兩忘的結果是物我同一。觀賞者在興高采烈之際，無暇區別物、我，於是我的生命和物的生命往復交流，在無意之中我以我的性格灌輸到物，同時也把物的姿態吸引於我。……在美感經驗中，我和物的界限完全消滅，我沒入大自然，大自然也沒入我，我和大自然打成一氣，在一塊生展，在一塊震顫。

朱光潛同時在「談美」一文裏的「我們對於一棵古松的三種態度」中有下列一段對「美感」與「形象的直覺」簡單而明晰的闡釋：

注意力的集中，意象的孤立絕緣，便是美感的態度的最大特點。比如我們的畫畫朋友看古松，他把全副精神都注在松的本身上面，古松對於他便成了一個獨立自足的世界。他忘記他的妻子在家裏等柴燒飯，他忘記松樹在植物教科書叫做顯花植物，總而言之，古松全佔領住他的意識，古松以外的世界他都視而不見聽而不聞了。他祇把古松擺在

心眼面前當作一幅畫去玩味。他不計較實用，所以心中沒有意志和慾念；他不推求關係、條理、因果等等，所以不用抽象的思考。這種脫淨了意志和抽象思考的心理活動叫做「直覺」，直覺所見到的孤立絕緣的意象叫做「形相」。美感經驗就是形相的直覺，美就是事物呈現形相於直覺時的特質。

唯有依賴「直覺」才能達到「物我同一」，所以「直覺」是「移情作用」的過程中的必須條件。意大利美學家克羅齊（Croce）把「知識」分為兩種，一是直覺的（intuitive），一是名理的（logical）。直覺的知識是對於「個別事物的知識」（knowledge of individual things）。比方說我們觀賞落日的時候，不禁被它的悽麗的血紅色所感動，頓覺得滿天血霞、隱隱暮山，似正欲道出一遍「青山依舊在，幾度夕陽紅」的惆悵。這是直覺的，我們把知覺或情感外射到物的本身去，使它變為物的，而且從中分享物的情感，所以「移情作用」也是一種外射作用（projection）。名理的知識是對於「諸個別事物中的關係的知識」（knowledge of the relations between them）。比方說，我們觀賞落日的時候，並非凝神於落日的本身，而是覺得落日是「一種自然的現象，它可以從天文學中得到解釋晚霞的紅色只因受到日光的反射，我們所見到的紅色亦是必然的。這是名理的，它是科學的，而且富有邏輯性的，但卻把美感破壞無存。我們所需要的自然美與藝術美，是依賴直覺的感受而非名理的。」

前面劉若愚先生所提到的「在中國詩裏，詩人並不介入所描繪的全幅景物裏；或者，他們可以不干擾的融入景物中」，這正是中國詩的一大特質。中國詩中沒有冠詞、前置詞、連接詞以及代名詞的制限，所以更能做到王國維在「人間詞話」所說的：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩；無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」這個論見葉維廉在「秩序的生長」及余光中在「中西文學之比較」已有很好的分析，不多贅。像上面所列的那首秦觀的詞，並沒有第一人、第二人或第三人稱的敘事觀點，也沒有表明是過去發生的還是現在發生的，它是「激動我們深深的對人生宇宙，發生超乎自己的恐怖和悲憫，因而不得不對人生在無限宇宙中的生存意義，發生無窮的心誦、沉思、和默念。」（註三）這節情感是從詩裏的景物中移情給我們的。李商隱寫落日為：「夕陽無限好，只是近黃昏」，王

維寫落日爲：「大漠孤煙直，長河落日圓」，秦少游寫落日爲：「樹樹皆秋色，山山盡落暉」。三人俱是寫黃昏落日，借物表達情感，所營造的境界就不同了。到了姜白石的「數峯清苦，商略黃昏雨」，陶潛的「採菊東籬下，悠然見南山」，辛棄疾的「我見青山多嫵媚，青山見我應如是」，李白的「相看兩不厭，惟有敬亭山」，已真的能做到赫格爾(Hegel)所說的：「藝術對於人的目的在讓他在外物界尋回自我」了。

明白前面所述的美感經驗與移情作用，我們不難從溫任平的詩作「廟」中領會到他所要傳達的美感。「廟」這首詩實在「移情作用」後「物我同一」的昇華。它的開始是：

嚴冬的廟

楹柱破爛的對聯

正抽噎着 哭訴着

彼此共同的冷

我們必須了解兩點，才能對「廟」有充份的了解。一是作者所運用的手法，一是其內涵。作者在「廟」中是利用電影技巧去攝取一系列具有代表性的鏡頭，經過俐落的剪接後，把它們都安排在一起，讓這些鏡頭去表達作者所要表達的情感。這些所要表達的情感，是這首詩中的內涵，要洞悉這些內涵，必須要進入作者所營造的一片景物的象徵世界中去尋找「自我」。這裏的「自我」是作者要表達的情感或概念，所以它的手法及其內涵兩者息息相關的。這首詩的開始是開門見山的映出在滿天風雪下的一座破廟，這個鏡頭是全景的，由於是「全景」，才能顯出「廟」在「嚴冬」中孤寂與無助。接下來鏡頭移近，那是「楹柱破爛的對聯」，加上強烈的音響效果，風聲，雪聲，所以才有「正抽噎着，哭訴着彼此共同的冷」二句，是作者通過電影技巧灌注於詩中以圖表達某種情感及意念。但作者僅僅傳達給我們的是這一幕淒風雪中的破廟而已嗎？當然不是的，這種創作手法近乎「六義」中之「比」體，情感與意念乃托附於外界事物的描摹(Description)出來；透過象徵，我們可以把握作者注移於物中的「情」發掘出來。比方說第一節詩中的「廟」。廟宇是一個可以代表中國古舊文化的意象，我們若假設它就是代表中國古舊的文化的話，那麼，在「嚴冬」下的「廟」，是不是能叫我們聯想到那正處於水深火熱中、破敗的中國文化？「楹柱破爛的對聯」把這個推想表露

得更顯明了。「對聯」是能寓意中國的文化的，有了這點聯想，我們不難領會到作者灌注於物中的真正蘊意了。

前面我們曾經提到在欣賞自然美或藝術美時，其所必須的條件是依賴「直覺」，而直覺是「對於個別事物的知識」；這也就是說，美感經驗是一種聚精會神的觀照，是凝神於一個絕緣的、自給自足的意象裏，而不是牽涉到其他事物的關係。如果這個理論是成立的話，我們是不應有聯想的。可是聯想又分「想像」(Imagination)和「幻想」(Fancy)兩種。依美學家愛德華·洛布(Edward Bulough)的說法是：聯想有「融化的」(Fused)和「不融化的」(Non-fused)兩種，前者是「想像」，後者便是「幻想」。「想像」是可以幫助美感的，它是受全體生命支配的、有定向而且具有必然性的聯想：好像當我們讀姜白石之「二十四橋仍在，波心蕩，冷月無聲」時，不禁聯想到這景象的冷寂淒美，月華洒落在蕩漾的波濤上，橋上的故人沉默地依戀着一種「人去物依舊」的情景下；這種聯想，是「想像的」，有助美感的。「幻想」是雜亂而飄忽無定的，沒有統一的定向而且無必然性的。比方說讀到「二十四橋仍在」時，聯想到報上所發表的那座崩的橋樑，又想到橋毀後所造成的交通堵塞，由交通堵塞想到美國的超級公路；這種「聯想」，是「幻想的」，離題的，而且有損美感的。我們在前面提到：想像不能與美感經驗並存的；但「想像的聯想」是對美感經驗有所助益的，它雖不能與美感經驗並存，卻可以發生在美感經驗之前或者之後的。凡藝術，尤其是詩，一旦缺少了聯想，不但無法創作，同時也叫人無從欣賞。「廟」是一首富有象徵性的詩，聯想力不高的人，是難以領會其內涵的。

我們把「廟」這個名詞當作是中國輝煌而又破敗的文化，純粹是靠一種「想像」，但這種「想像」未必就是等於作者所移注入物的情感。比如林逋的「疏影橫斜水清淺」的「疏影」二字，便是一個完美的意象，有人把它想像成幾株楊柳的「疏影」，也有人把它想像成幾個行人的「疏影」，更有人把它想像成幾株梅花的「疏影」；各人的聯想雖都是有定向的想像，（聯想仍繞在「疏影」一詞中，沒有離題）但各人所揣測的都有些差異。正如李商隱的「流鶯」（註四）一詩，表面上看來為抒寫流鶯，但却處處注入了作者自己的情感；但它所寄物之意念為何物，各家所說不一，金聖嘆云：「此悲群賢不得甄錄，遂致各自分散，而特

托流鶯以見意也。」（註五）張爾田云：「亦寫客中無聊陳情不省之概。」（註六）馮浩云：「領聯入神，通體悽惋，點點杜鵑血淚點！亦客中所賦。」（註七）揣摩不一，難以爲確。我們不能肯定說「廟」便一定是象徵輝煌又破敗的文化；這可能作者本身不同意，因爲它同時可以象徵老年人，或者孤獨寂寞的人的心境，也可以象徵一種陳腐的傳統。越是能多方聯想的詩，其境界就越高。第一流的文藝作品，往往能把概念融入意象裏，使意象雖然象徵着概念，但卻又完全不流露概念的痕跡，朱光潛先生在「文藝心理學」中把這種現象形容爲「一塊糖溶解在水裏，雖然點點水中都有甜味，而卻無處可尋出糖來」，確是契合得很。「廟」是一首富有象徵性的詩，我們所析的只能代表一種看法，是部份的而非絕對的。我們當然不能指定別人一定要這麼想或那麼想的，但卻無妨提出我的淺見。

回到我們所討論的詩中，接下來的詩句是：

龕前的帳幔

不再發出耀目的金黃

它一臉灰敗

在北風中神經質地尖叫着

在技巧手法上，它正如鏡頭的漸漸移入，由「廟」的全景到門前的「對聯」，由「對聯」移入「龕前的帳幔」；由於全詩層次的逐漸揭開，我們能感受到一種特殊冗長的、荒涼的、悽惻的意味，這些我們可以從「不再發出耀目的金黃／它一臉灰敗／在北風中神經質地尖叫着」感覺得出。在這首節奏出奇緩慢的詩中有「在北風中神經質地尖叫着」的強烈音響，充份地發揮了一種「對比」的效果，加強了它的「鬼氣森森」近似淒厲的氣氛。

鏡頭遂一把「廟」、「對聯」、「帳幔」特寫過後，正式轉入廟裏，作了一番非常「恐怖」的大特寫：

品字形一列香爐蹲在那兒

縮在牆角的無常，長舌左右搖晃

佛就坐在那兒，裸着兩粒肥乳

深凹底肚臍積滿了垢

這些「物」經過鏡頭的特寫後，呈現在我們的視覺中，是出奇的醜陋的。但這種「醜陋」只是皮相的，它在藝術中，仍是美感的。在美學中，對於「醜」的價值各家的意見不一；克羅齊把美解釋是「成功的表現」(successful expression)，醜是「不成功的表現」(Unsuccessful expression)，但這種說法有一個矛盾，那就是承認「醜」雖相異於「美」，但仍是屬於美感價值的。我們故且先不研究「醜」與「美」之間究竟是程度上的不同還是絕對上的不同，但可以斷定的是：藝術中的醜與美是不同於自然中的醜與美的。我們見到一位美女，便聯想到能把自己的妻子該多麼好，或者想到性慾上去；這種聯想是「幻想」的，而且是求實用的，並非對美女本身的美作凝神的直覺，而想到美女和自己本身的需求，這種「美」是皮相的，不是藝術上的「美」。相同的，皮相上的「醜」也不同藝術上的「醜」，如上文述及：我們看到北朝武人陶俑，被那劍眉聳峙，豹眼突睜的彪悍胡風所吸引，不禁為這雄渾的氣魄而深深的震撼着。「劍眉聳峙，豹眼突睜」在外形上雖然並不是「美」的，但它卻有藝術上的「剛性美」。美學中的「美」，正是這種藝術或自然的美，但兩者之間是不盡相同的。在「廟」這首詩中，我們找不到一個外形美的意象（除了「純白的雪」，這在下文將有論及），縮在牆角的無常，左右搖晃的長舌，裸着兩粒肥乳的佛，積滿了垢的肚臍，這一切象徵着神明的物象，經過溫任平的刻意安排，所呈現在我們面前的都是「醜」的；儘管它是醜的，但這些外形醜陋的形象的表現仍是成功的，所以它們在藝術上仍是「美」的。如果「廟」真的是象徵中國古舊但又輝煌的文化，我們不難明白在這四句詩中作者有意醜化這些陳蹟的理由。我們甚至可以了解到，「長舌左右搖晃」與「裸着兩粒肥乳」是兩性的象徵，作者把它醜化而且同時安排在一起出現，所出現的地方又是代表神明的：它是極具意義的。「長舌左右搖晃」與「裸着兩粒肥乳」是「性變態」或「性無能」的象徵，於嚴冬的廟所受風雪的包圍，正成了互相迴應的效果。詩人就像一個點石成金的魔術師，把他筆下的每一件品物都一點點化為意象，而他的概念就藏在意象的核心裏。這些都經過高度的移情作用，才會產生美感，否則不是成為一些藻美無物的形式便是一堆未經美化的理念而已。但詩人仍在不知不覺中表了一下他的立場。「佛就坐在那兒」是非常口語化的，但同時也充滿諷刺意味，那是因為「就」字的原故，無論讀時怎麼沉重，這「就」字都會表現出一種無奈、諧趣的感覺。一部好

的作品並非在於它爲讀者解答一些什麼，而是在於它所提出的問題是一些什麼。解答應是讀者自己的事。雖然這句詩並不是敗筆，但卻能把讀者的多方聯想範疇縮小；在讀這首詩的時候，有人站在痛惜而無奈的觀點上，也有人是在幸災樂禍甚至冷然的觀點上，總之愈能作多方聯想的作品境界就越高。「佛就坐在那兒」一句，顯然加強了它的無奈感及諷喻性，但卻減弱它的嚴肅感與沉重性；這是因爲作者與他詩中的距離一下子拉短了，這在下一章論及「距離」中有詳述，現暫不贅。接下來的一節詩，是全詩的最後一節；通常最後一節詩章，都是含有歸納作用的：

不知甚麼時候

純白的雪已跨過了石級

跨過了門檻

全面包圍那一堆蒲團了

因爲「物我同一」以至「物我交融」，這正是「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩；無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物」，其實都是因爲移情作用的淋漓盡致。辛棄疾的「我見青山多嫵媚，青山見我應如是」便是「物皆著我之色彩」而且達到「不知何者爲我，何者爲物」的境界。在辛棄疾的筆下的「山」，已完全人格化(Personification)；溫任平的詩作「廟」中的「雪」，也是一樣。因爲它在作者的心目中的「雪」是對「廟」的一種外來壓力，是具有侵略性的，所以才會「跨」過了石級，「跨」過了門檻，「全面包圍」那一堆蒲團。因爲凝神於物，才會進入雪的生命中，進而分享雪的生命，與雪活在一起，人格化了雪的本身，這是移情作用發揮到淋漓的境界了。「蒲團」一般來說是處於廟的中心的、置於神像之前的，它充分地代表神靈，儼然不可侵犯，但而今已被「雪」自四面包圍了，而神像也零落不堪了，它存在還有意義嗎？它只是一種絕望的存在而已。在我們「欣賞者」(欣賞事物的態度分爲兩種，一爲「旁觀者」，另一爲「分享者」，這在下一章「距離」中將會論及；這里所指的是「旁觀者」的「欣賞」，特此聲明。)的眼光中，那些雪已不再是「純白」的了，「純白」令人有「純潔無疵」的錯覺；它應該是「慘白」的。不過「純白」「雪」同樣也可以造成一種強烈對比的效果，這是一種「矛盾句法」(Language of paradox)。

在這種淒厲的狀況下卻出現「純白」這樣和諧的意象，是很不自然的，由於它的不自然，所造成的矛盾就更大，使人聯想到「純白」是「死色的白」或「空洞、無意識的白」，與詩中其他的意象起了衝突，這種衝突有強烈的對比作用：這種特殊情形（應是「慘白」但却爲「純白」）與正常情形再次成了對比；凡對比必有諷喻（irony），效果或許更大。綜觀來說，「慘白」二字比「純白」更具完整性與統一性，但詩人似已反省到這點，所以這首詩重刊於「純文學」第六十六期「大馬詩人作品特輯」時，「純白」二字已被「慘白」所取代了。

統觀而言，「廟」是一首「詩人並不介入所描繪的全幅景物裏；或者，他們可以不干擾的融入景物中」的詩作。在美學上來說，它是一種完美的美感經驗，是一首「物我交融」後所達到的「物我同一」的作品。

——上篇完——

重修於一九七三年一月十二日

■附註

（一）：「廟」一詩，溫任平作，初刊於台灣「幼獅文藝」，七二年九月號，第二二五期；後刊於香港「純文學」雙月刊，七二年十二月號，第六十六期。

（二）：見賴瑞和之譯文；刊於「蕉風」月刊之二三八期，一九七二年十二月出版。

（三）：見陳世驥之「詩論」：「中國詩之分析與鑒賞示例」，頁五十，文學雜誌出版社出版。

（四）：李商隱之「流鶯」一詩，茲錄於下：「流鶯飄蕩復參差，渡陌臨流不自持，巧轉豈能無本意，良辰未必有佳期。風朝露夜陰晴裏，萬戶千門開閉時。曾苦傷春不忍歸，鳳城何處有花枝。」

（五）：見金聖歎選批之「唐詩一千首」。

（六）：見張爾田之「李義山詩辨正」，編輯入「玉谿生年譜會箋」，中華書局出版。

（七）：見馮浩之「玉谿生詩箋註」。

閒思錄 黃潤岳

打拳和打球

君子與英雄之六

自李小龍在唐山大兄一片中，三腳踢出了名堂來之後，中國拳總算揚眉吐氣了。

這年頭，甚麼都講求科學化。中國拳傳到日本，日本人給它科學化，便來了柔道和空手道；到南韓，又成了跆拳道。分帶分段，好像童子軍考牌章。唐拳打不起來，便是沒有好好搞些摩登玩意，弄幾個洋人寫幾本洋書出來，開館授徒，正像體育專門學校一樣。

我小時候也玩過拳棍，打會一兩套之後，師父說：不用多學；我自己也認為；多學沒用。後來我的兒子大了，他要跟我學拳腳。我的那幾套，早還給師父了。記得的幾手，也玩不成一套來。我只得鼓勵他去參加跆拳道公會。打了一兩年對手，腰帶的顏色也逐漸加深。有幾次給對方踢傷了，還得找跌打損傷的藥酒每晚去搽。

還沒有學會，便被人打傷。到真正學會，恐怕又會出手打傷別人。據說這一些甚麼道之類，都是死打硬踢，久練成鋼，最後就有資格纏上一條黑帶。

於是，他又寫了一封英文信，退出不學了。年青人血氣方剛，不來來拳棒，好像週身會

發癢似的，他要從對打中混出金剛，就改學太極拳。他看見我每天打八段錦，便一直遊說我也來學太極。

我的打八段錦，目的是要運動三焦和五臟六腑，以求養身益壽，不但要防病，而且想祛病。八個動作，高興就多幾下；不高興就隨便動動。打太極就不那麼簡單了。

太極拳的確是有君子風。

你只看那緩慢的動作，輕巧的招式，精神的全部集中，肌肉的自然運動，呼吸的平和，身心的輕鬆……都不是想像中那麼的簡單！再來一套易經的解說，太極簡直是聖人之健身術。其他的拳，全都是君子之健身術。到了教場比武，擺擂台決高低，甚至參加甚麼賽奪金盃，卻是一派英雄氣。

打拳原以養身為主，防身乃備萬一；決不是爲了較量高低的。由於武俠小說的誇張，已經將拳術變成了打鬥的方式；再加上武俠電影，於是打拳已是鮮血噴人的勾當了。

因此，我提打拳，不是打人的拳，而是用自己的拳頭打。首先要練習站樁；整個人蹲下去，腰要直，大腿要平，好像一張椅子一樣。站不到兩三分鐘，兩隻腳都會痠脹難受。這只是打拳的初步工夫而已。

一拳打出去，一脚踢過去，都是只有一個假設的對象。如何應招，也是一種想像。打了三五年還無法知道自己的工夫，同時，也不用知道自己的工夫，既不要考帶考段，也不要表演上台。真箇是天下之妙，存乎一心。散之則彌六合，卷之退藏於密。

中國從前不只有打拳，也有打球。一部水滸傳便是高俅踢出來的。現在來談打球，籃、排、足、棒、網，再加上羽、簾、鈎和乒乓、橄欖球，甚至於馬球，沒有一樣不是西洋人的。

打球便只論技術，沒有甚麼個人的修養。

打拳要拜師，玩球要教練。師父和教練在本質上是完全不同的。例如球類比賽，那怕是在進行中，教練的臨場指揮，可能會對勝負起決定性的作用。

打拳到了兩人對打來比高低，已經失了打拳的本意。打球卻一定要分勝負，打成平手便延長時間再打。還有就是打拳一定是個人的。打球卻是成隊的；連乒乓、羽毛球和網球之類

，都有雙打、甚至於男女混合雙打。既然是集體活動，個人的技術固然重要，彼此之間的合作與否更成了勝敗的關鍵。集體的活動，又來了分工的問題。一個球隊便會有前鋒後衛之類，每人專長一項即可。

西洋人注重運動，同時要在運動場上培養出運動員精神來。這種精神多少有點像我們所提倡的君子風度。例如業餘運動會有句名言：運動的目的不在取勝，而在堅持到底。所謂運動，當然包括田賽和徑賽，除了接力賽之外，其他項目多是個人的。這又和東方人的打拳一樣了。主要的不同之處仍在技術和修養。運動的目的不在取勝，何必來開運動會；而且還要分金牌銀牌和銅牌？要堅持到底才是一種精神訓練，不要拿不到獎牌便半途而廢！仍不失英雄本色。

英國人踢足球，美國人打棒球，都培養了許多受人崇拜的英雄。而且這許多球場英雄，都是名利雙收，富若巨賈，貴似王侯；連名字都可用來作運動用具的商標。像這類的事，對東方的拳術祖師來說，便是不可思議的。

名和利，在東方社會中，不是人們追求的目標；所謂身外之物。這就是精神文明的基礎。窮則獨善其身，達則兼善天下。不追求名和利，卻講求行善。所謂善，包括吉利，美好，恩惠和能耐。在倫理學中，善就是具有人格者之負責行為，其自身有絕對價值者。也就是只要其本身具有絕對價值，便不求別人的稱頌與獎賞。這個絕對價值，在西洋社會中，便發生了問題。用甚麼來評定？由誰來評定？

現在，就是在我們目前的社會中，這個絕對價值都會發生問題。我自己便遭遇過兩個不同的事例：

有一次在新山過海關，檢查官員頗不客氣，我也有點生氣了。他既然查不出我有甚麼要納稅的東西，一方面放我走，一方面又向外面出口處的官員打了一個暗號。於是，我的車又在外面被叫停下來。我停下車來，更加氣憤，便向那位年長的官員投訴：一定是裡面的官員有意和我為難。他說：這是例行手續，不必大驚小怪。他問我的職業？我告訴他：華文中學的校長。想不到這一句解決了一切。他立刻命令另一個官員開關，要我走。我卻堅持要他作一百巴仙檢查，我身為校長，以消除我的走私漏稅之嫌。他一定不肯檢查，而且還說：他最

尊敬教師，他的兒子也是教書的。

想不到我的職業，使我受到尊敬！

另一次是所得稅局來信質問我有無漏報收入？如有漏報，是何道理？我一氣之下，立刻要求面見官員。他一直在旁敲側擊，弄得我滿頭霧水。於是，我又表明我身為華校校長，處處要為學生之表率；而且我對於金錢並不重視……那知他睜大眼睛直看着我，一面說：

「你不看重金錢，你看重甚麼？」

我不知道中文的「清高」兩字，英文如何翻譯，我只得說：我看重我的事業，不是為了錢，而是為了華文教育與華文文化……我說了一大堆，他也聽呆了！最後算是給我一個暗示：譬如你存了錢在那裡沒有？我堅決地說沒有。他給我弄到沒有辦法，他才提出「永安公司」。原來是我向永安公司分期付款買屋子，這公司卻把我的付款當作存款入賬。這位官員仍不願立刻接受我的解釋，一定要我提出具體的證明文件之類。

於是，我才體會到：難道校長有逃稅的麼？在「人」這方面，幾乎已沒有絕對的價值的存在。就是神，也沒有多大力量了。一方面，信神的深度愈來愈減；另一方面，神的工作者也免不了受誘惑而行不善。在東方，家長、族長、校長、長者等的權威，逐漸消失到烏有；在西方，牧師、律師和醫生的威望，也慢慢低落；這樣一來，這個社會，只有靠警察和法院；這個世界便靠戰爭和核子彈。

打拳成了武俠片的主題，也算是因此而風行了。只是離君子之道愈來愈遠。我放眼看世界，連「可惜之感」都認為是多餘的。

少年犯罪研究初步報告

筆者在去年十一月時，曾連同一位學生對新加坡某一少年感化院的犯罪少年作一次調查。全部受調查人數共七十三名。年齡集中于十七至十九。其中卅五名為華籍，廿八名為印度籍，餘十名為馬來籍。本研究的主旨在于探討以下兩大課題：（一）、為甚麼印籍犯罪少年的犯罪率比華籍的要高。（二）少年犯罪現象是否同質。換言之，偷取東西的是否亦吸毒？

第一課題——

前此，至少有兩篇研究論文指出新加坡印籍少年犯罪率比其他籍少年犯罪率要高。在一九六一年，華籍少年犯罪事件共有四十四件。但以此除以該年少年人口數，得百分之三·三五。一九七〇年為二七一件，其比率是百分之一·二七。印籍少年犯罪事件在一九六一年共有七七件，比率是百分之七·〇九。在一九七一年，實數有八十件，但比率依然比華籍犯罪少年高，為百分之四·五六。

在一篇研究論文中指出，華印比率之差異乃由于印籍之母子關係所造成。他認為印度傳統文化強調父母至上。但同時在此文化中，重男輕女的觀念亦受到強調。他的結論是這種矛盾性的文化價值系統使到印度男孩無所適從。換言之，不知要服從母親好還是不聽婦人言好。當一個人失去了他所依賴的行為規範時，他便會表現反社會行為。

到底華籍與印籍犯罪少年間有些甚麼差別呢？根據筆者此次調查結果的顯示：華籍與印籍之犯罪少年沒多大差別。

在這次調查中，問卷內包括的問題有個人及家庭之社會經濟背景，個人過去所從事過的犯罪行為及個人與家庭關係等等。其中個人與家庭關係乃被為視為探討兩籍犯罪少年間差異之最重要因素。茲簡釋如下：

問：你是否經常與父親閒聊？附給的答案是：①每天、②一週中有好幾次、③一週中有一兩次、④很少和⑤完全沒有。為更易于瞭解起見，我們不妨把①至③和④至⑤各自合併起來，之後的答案就變為①一週中至少有一兩次；②很少或沒有。

回答此問題的，華籍中有百分之五十二說至少一兩次，但印籍者有百分之六十三給同樣答案。

此二答案的意義有二：其一為華籍者較喜歡與母親閒聊，但印籍者則較喜歡與父親閒聊。其二為不論與父親或母親閒聊，華籍與印籍者皆有些差別。第二意義與本研究比較有關。因我們假定平日多與父母閒聊的少年較少傾向於犯罪。尤其是多與母親閒聊。乍看起來，華印籍者之間似有些差異。另外，我們又問：你是否經常在家？有百分之九十四的華籍少年說每週至少有一兩次在家，但印籍者給同樣答案的僅有百分之七十四。

此兩種情況似乎証明于華印少年間存有差異，而這種差異是與母親的接近次數多寡。換言之，多在家及多與母親接觸者較少傾向於犯罪。但問題是：接觸及在家次數并不能正確界定母子關係之密切程度。較能表現此種程度的是母子間之接觸是否親切。為解決此問題，我們又問：

你是否經常和你的父母討論你本身所遇的困難？

其中華籍者有百分之八十二說至少有一兩次，而印籍者亦有百分之七十九給予同樣答案。基於此數巴仙之差異，我們很難斷定華印籍少年間有真正的差異。由於這尚是初步的報告，其中變因間之相關關係尚未計算出，我們的結論因此也只是暫時性的。若進一步的統計測驗表示百分之七十九與百分之八十二沒有差異，則華印籍少年之犯罪率差異并非真正之差異。此種假差異可能來自比率中基數之錯誤應用。因為此基數的最重要假定為華印籍少年之間完全不互相往來或彼此影響。真實情況是否是如此，由於無資料可參考，我們不能說這假定無效，這假定之有效是否，非常重要，因為以事件數說來，華籍犯罪少年比印籍犯罪少年要多。但當我們用少年人口數作分母以除少年犯罪案件時，由於華籍方面少年人口數遠比印籍方面多至使華籍少年犯罪率相對地減少。這種解釋亦有缺點，因為它只告訴我們印籍少年

犯罪率比華籍者高是不正確的。但是，這種解釋并非表明兩者之間為甚麼有差異。即華籍或印籍少年之犯罪案件或比率為甚麼不一樣多？故此，我們仍必須作出另一結論就是：我們不能以母子間或父子間之親密接觸作為犯罪率高低之解釋因子。那麼，還有甚麼因子呢？本研究并未包括該些因子在內。

——第二課題——

這個課題是：經常偷東西的人是否亦經常抽大麻或吃用迷幻藥丸？本研究的結論是：答案是否定的。

在這課題中我們發問了五個問題：

- (一) 在你是否經常隨便拿走不屬於你的但又有價值的東西？
- (二) 你是否經常隨便拿走不屬於你的金錢？
- (三) 你會否強迫他人給你東西或金錢？
- (四) 你是否經常服用迷幻藥丸？
- (五) 你是否經常與人打架？

我們得到的答案是：有百分之七十三經常拿別人東西的人是不抽大麻的。有百分之八十二的此種少年不和別人打架。

但具同樣傾向的人有百分之八十六亦經常拿走別人的錢。這些人有百分之七十三不強迫他人給錢或東西。這些答案表示：經常拿走別人東西的人亦經常拿走別人的金錢。但他們却不一定喜歡抽大麻或以武力強迫別人給他們東西或金錢。換言之，經常拿東西或金錢的人不逃避現實（吃大麻），亦不傾向暴力（打架）及恐嚇（迫人付給）。

其他類似之發現為：抽大麻的少年不一定強迫他人給他們金錢或東西，經常打架的人亦不一定抽大麻。再者，經常打架的人亦不一定經常強迫他人給他金錢或東西。從這些初步結果看來，証明了克羅沃（Cloward）歐及哈麟（Ohlin）所提出之少年犯罪現象異質的學說。他們把少年犯罪現象分成：衝突性（Conflict）、犯罪性（Criminal）及退避性（Retreatist）三大類。打架屬於第一類，隨意拿別人的金錢及東西屬第二類，抽大麻則屬第三類。但這研究探討出第四類，那就是：要脅別人給東西。這種行為可稱為恐嚇類（Intimidatory）。這四類的犯罪行為幾乎是各自獨立的，正如筆者在239期的文章中所提出的，這種異質的非依從性活動是一樣的。造成這種異質現象的原因是機會結構。在上邊的文章中闡釋清楚，茲不贅述。

一九七三年正月杪

李憶蒼

影子

我不敢看他的臉。我怕我會禁不住的忽然傷心起來。

太陽斜下以後，不久星星就會閃滿天空了。我喜歡星星，星星有時也會孤獨。

黯淡的夜，星光下，你孤零零在那兒，痛苦、沉默、帶點微微的蒼涼味兒。我難過，難過見你的臉，見你的孤獨。我偏了偏頭，你跟著移動一下；我轉身，天，你竟也轉身！猛然我覺得你像八爪魚，你惡毒的包圍我，你想吞噬我。我恐懼，我開步想飛奔，却無可奈何，你對我一點也不肯放鬆，你一圈圈的繞著繞著……

（你會有過頭昏目眩，那種感覺尖刻而且張惶，恐懼迷失，那種絕望足以教你的神志崩潰。）

轉身離去的時候，月亮好蒼白，只是星星仍然燦爛在頭頂上。長年的別離，幾許的滄桑，才發現到當年的酒脫原來一點也不豪氣。從前，太自信了，總以為捧開感情就像拋開穿破了的舊衣服一樣的輕易簡單。自己當年很豪氣的說過，一切都不會再顧的了。但却一次又一次

次的回顧，你能忘掉許多的舊事，却不能忘掉自己的感情。拂開枕上絲絲的斷髮，才知道感情結得如亂髮，教你不知從何處去把它解開。

靜坐在石階前，天是出奇的高。我說會離開這裡的，這裡的甚麼也不適合我，那些陰影，那些無助，纏得我透不過氣來。沒有自由也沒有快樂，生命像一池死水，永遠也激不起一絲的漣漪。你說，你說在這樣的環境之下，你當年的宏願，理想會不會在心中一點一點的死去？蒲公英雖長立在籬邊，却有它的千種風姿，風來時，四處飛揚，帶點激情，帶點理想，帶點滿足……噢！滿足，我何時會有過？

「我跟妳說，我要結婚了，我滿足，我會很快樂的，妳知道嗎？」那個經常鬧失戀的女孩要結婚了，跑來告訴我，要我分享她的快樂。「我知道，妳一定會快樂的，永遠。我祝福妳。」我說。我應該為她而感到快樂的，那畢竟是一種責任，一種朋友與朋友之間的一點關懷，一點喜悅。「啊，妳甚麼時候？」「甚麼？我？」我呆了呆，看她，她臉笑如春天，笑聲隨風四飛。「就快了，也許明年吧？……」我笑了笑，希望也把臉笑成春天。在這個時候，縱使心有千種的酸楚悲痛也不應該告訴她的，看她，臉笑如春日，誰會忍心掃興？「哈哈，好呀，那真是個好消息！到了那天，我一定趕來向妳道賀的，還有把他也帶來，帶來喝妳的喜酒呀，嘻嘻……」來來來，讓我擁抱妳讓我吻妳讓我們來跳隻舞，來，把這隻手給我。」她忘形地笑，忘形地轉，轉轉轉轉，像風車，我坐在風車上做了個夢，夢回到以往的日子裡，夢裡我見到天真的你，無邪的我，我們拉着手，也在轉，轉呀轉，轉個大圓圈，找呀找，找個好朋友……忽然你在夢中不見了，剩下我還在傻傻的轉。忽然想起人所謂的樂極生悲，很想問一問你物極又會怎樣？嗨，真傻，你已不在了，問你做甚麼？樂極生悲，物極必反，哈，悲了，反了，愛情像檢貝殼。而每個檢貝殼的人都有著同一個的希望，就是希望能檢到個漂亮的罕見的貝殼。但，我沒有這種恆心，所以只隨隨便便的檢了個斷了角的。誰說斷了角的就是貝殼呢？何必那麼固執，一定要十全十美的？呵，愛情像檢貝殼，不會有這樣的一天，我也像是自己檢貝殼那樣，隨隨便便的找個男人嫁了算了？之後，之後會不會有一個人罵我是個大蠢瓜？蠢瓜，哈，世上有多少個真正的蠢瓜？我眼前有個女孩，她臉笑成春天。我告訴她，明年我要結婚了，而現在離明年還有十個月多一點點。哈哈，誰知

道我會不會是說來騙她歡喜的？

太陽又下山了。我跟你說，明年我要結婚了，和一個陌生的男人。嗨，你來不來向我道賀？那個女孩說她一定來，還有她的另一半（有人說，女人一結了婚，就會忽然的只剩下一半了。我說這是鬼話，你呢？），我要請她們喝喜酒。到了那一天，你會感到快樂還是難過？

忘了那些狂想，忘了我的傻話。含羞草已爬滿了欄杆，攀上了人家的牆頭。在太陽下我走過那裡，太陽的光就像是萬條金絲似的纏緊我一身，縱橫錯亂的，我想解，花了許多時間還是解它不開。

太陽已完全斜下去了。滿天星星，星光下，我又看見你，瘦瘦長長，孤零零的站在暗處低低的哭泣。我不敢走前去看你的臉，因為哭着的臉總是那麼的教人心碎的。我轉身，怕再見到你的孤獨。走了很遠才停下來，回首，又看見你站在黑暗中。

忽然我明白了，原來你孤獨如我，所以老愛跟着我。

我開始喜歡你了。

潘友來

那一雙小手

（而當一座黃昏正爆裂。）一個小孩子把雙足放在水中，彎弓着腰，用小手撥弄流水，一河顏彩織成了瓣瓣底迷離。他在小孩屁股上拍一下，小孩子跳了起來叫道：哎呀！你呀。他禁不住露出一朵笑意。把頭仰起在空間，傾斜的暮暉剎時迂迴了他整臉。他隨着額上的紋線輕輕了擦了又擦。立時有一味泉水在眉彎處流下；那個小孩子在黃昏裡笑着笑着嘻嘻。

才轉回身，路立刻在他眼前遠去。追着的暮意立時把他長長的孤獨的身影，黑黑地繪落不屬於他的畫面。他伸手拍拍衣面，沒想到有一輛腳車越過他在他的影子，竟把整席黃昏旋了旋了幾轉。那個踏腳車的女孩子竟然回首來，將手揮了揮，黃昏碎在他掌心裡一恍恍地搖撼，他不禁垂嘆一聲；一塊暮色在那女孩子身背漸是沒有了去。

他悠然一再回身，夕陽淒涼的很。那個小孩子擠淡黃昏，正握着泥團，多水的泥團兩端却長長垂在他小手的末端。他想起來了；有一種戰戰地，小孩子就軟軟地，像是從他們母親的雙手裡、懷裡掉下來，他們的母親眼眶流着孩子一滴滴的血液。他抓將一把石子。一粒跟一粒拋進水中，漣漪現了又逝，逝了又現，一河盡是圈環——。

他看着小孩子：你爲甚麼要玩泥土，這麼髒。

小孩把小手幌在他眼裡說：髒嗎？你玩過。小孩子突然跑掉，失却在一個地方。……：（那風自遠遠的山羣遠遠的來吹迴在他遠遠的眼神裡後來就遠遠的失去在遠遠的一處地方遠遠了。）

愁 中 子

焚燒的繽紛

挖出我的雙眼，而我依然能見你

——楚戈

風從千樹的葉叢中流出，一如海潮底升漲，波及人，人便浪漫，人便浮蕩。此際，我要翹首舉目向雲，想一覽雲的焚燒，却無意觸及瓣瓣黃葉的墜落，倏然驚覺，時下已黃昏。

繽紛的黃昏，繽紛的舊事。面對這焚燒着叢叢色彩的大壁畫，我想，我該形象出笑，塑造出詩，將我心潭裡滾動着的思維，做晶體的結合。

誰能了解我呢？這涉進黃昏底層次中去發現昇華底美，火紅底藝術，以及赤裸展覽底真我之游牧人呢？

「你們可知道稻田怎樣被新穗所抓住、我怎樣被故事、河流怎樣被兩岸、兩岸怎樣被行人，行人怎樣被龍吞蘭的太陽」所煩擾着呢？

「黃昏裡，竟有那麼多蝕葉揚起」，千樹們百般焚燒，晚霞的水彩傾瀉向雲們的裙裾。風吹，裙揚起，開展成熟的諸多風采。這種焚燒着的繽紛，教影機散光，教墨筆難揮，而我凝視着，靜觀孔雀鳳凰招翼展尾，迷迷中似曾羽化為仙，重量就只有雲那麼輕了！

是的，我已經望及了——那焚燒的繽紛，我逆流涉上小徑，朵朵霞光瓣瓣葉，流金地流入我之雙眸。我想，我該閉目了，滿足地把焚燒着的景象呈現在我心之明鏡前。

迷神弓

風雲會中州，
泛海無故人；
且飲一杯酒，
天涯酒淚行。

溫瑞安

「老了，」那老者揚了揚衣袖，也不知是喃喃自語，還是正在跟別人說話。他微微轉移些許他的坐姿，右肘支在石桌上，他額上是一道道摺皺的紋，已沒有甚麼頭髮了，幾根銀白色的髮絲微微飄揚着，與遍遍野的雪映着皚白。皺紋在他光禿的額上更多更深了，如深海的波濤，一捲又一捲，把海的奧秘拋出，散開，又迅速地收捲，隱藏。有兩道又深又長的紋，一直延長至那長而厚的耳垂。「這一着該怎麼下呀？老了呵。」

「呵呵。」他對面的老者也不知是在領首，或是搖首。老者的銀髮比前者多出許多，皺紋却比較少，他比前者稍稍年輕一些。他笑的時候，眼角摺疊疊般的紋，銀白的長鬚白絲翻飛着，如冰涼的雪，如皚白的松枝，如一柄柄銀亮而細長的小劍，隨時可蓬飛而起，射向敵手。「任公，若您也說老了，呵呵，那我……」

任公世故而飽經風霜的眼神驀然一凝，忽然神光暴射，穩定地伸手拾起一顆子，放在一個格子上，欣然地笑起來，忽然一陣噲噲，咳得好久說不出話來，以左手的禪杖撐着地上，緊皺着眉的却是那第二名老者了。那名老者凝神於棋盤上，撫着白鬚，白鬚下，是一襲乾淨的白袍，圍着一條綠色的絲帶，絲帶繫着一把青銅鞘柄的長劍，三尺七寸，沒有劍繩，乃古劍。

鶴劃空長唳，驚起，掠過，震落松極上的幾朵雪花。

任公似是隱然一笑，把左手的禪杖移交右手，然後翻開左掌，日光深深地凝濺在錯錯的掌紋中好一會，猛抬頭，只見懷劍老者陷入深思，但實相壯嚴，白化花的鬚鬚與白皚皚的袍子如迷霧一般地在他身旁拂揚，任公清咳一聲，朗聲道：「釣詩掃雪，茶來！」又向懷劍老者展眉笑道，「先品嘗此山清泉之茶，再繼續下去，如何？」

懷劍老者抬目望向任公，隨即一哂道：「任公說得正是；先品嘗此山名泉之茶，再領教任公的妙步高着。」任公瘖啞地笑了起來，正想說些甚麼，二名清秀的髻髮童子徐徐行近，捧上兩杯茶。茶烟茫茫，杯中浮沉着幾片青綠的茶葉，任公蒼茫的目光凝於迷濛的茶烟中，像整個人都融了進去。懷劍老人却含笑望着那兩童子慧黠的眼神：「任公，此乃練武學文的好材料呀。」

任公眼神一亮，山風簌簌吹來，銀白的鬚子一陣蓬動：「正是。當日我帶他們回山，亦

是此意！」

甚麼時候日已昏黃，暮蒼靄茫了，懷劍老人道：「任公，爲何他們的修爲仍未至臻境呢？」

任公頓了頓拐杖，俯視了杖柄的怒目狻猊的龍頭好一會，才道：「老了，需要人陪伴。」隨即發出一陣啞然而無奈的笑：「你看我還能栽培出人才來麼？」

懷劍老者正拾起瓷杯，輕啜了一口，忽然白袍一陣激盪，少許的茶傾潑在石桌上，只聽懷劍老者嘆聲道：

「任公，莫非您已忘了昔年蹄蹄急馳、長嘯生風在莽莽平野時……」

任公蒼涼地笑了幾聲，咽喉似塞滿了濃痰，聲音出奇的沉緩。「記得，那怎會忘記：那年，你騎的是烏雲蓋雪，我騎的是紫驊騮，一齊去了大宛。你我去時俱穿白色底衣衫，歸時已成了血衣，而你我啊仍然談笑自如。有次你差點兒自鞍上墜下來了，我急急忙忙扶着你，誰知你笑着說：『這沒甚麼的，只不過背心被戳了一個洞而已。』哎呀，其實整根紅纓槍頭已刺了進去呢！豈料你次日就可站起來走路了，還敢激那蒙古兒相撲，啊哈哈，那蒙兒被你一連摔了十六七下，扒在石獅子下不肯起來，還哭了呢……老二」

懷劍老人陡然一震，任公已好多年沒有叫他這名字了，他的雙目又炯炯神光起來了，慌忙應道：「任公。」

任公嘆了一聲，道：「記得那年華北之役嗎？咱們飛騎砍了羯族的悍將，却被羌人困住了。咱們衝鋒了四十九次，敗了四十九次，後來只剩下二百多兵將了。他們身著森嚴的鎧，真個怒髮衝冠，目眦皆裂，那個弄將，呵呵，連我站上去，也只不過高及他的手肘；但他再兇再猛，也拼不過老四。老四怒吼道：『不管這些王八羔子們甚麼！劍眉聳時，豹眼突睜』，待俺來把他們由圓打到平翹翹！」說着就殺將出去，回來時提了四名羌將底頭顱；可是後來……」任公愈漸奮亢的聲調忽然瘖啞下去了。

懷劍老人低沉的嗓子响起：「可是他後來也……死了……一共中了十七箭，廿七種暗器……」忽然語不成聲。

靜默自山間散揚開來，又迷朦了起來，飄飄渺渺的，遠處有絲樂聲嫋嫋而起，隨着鳴箏

急奏。

任公緩緩地道：「咱們後來還是衝出去了：第五十次。一共廿八騎，連夜護老四底靈柩回去。三年後，咱們橫掃漠北，每次遇見遠處捲起的旋風，就會想起老四龍捲風似的黑色大披風。老三長謀，以諸葛神機智伏諸侯；老五彪悍，那次他一連翻過十二座大雪山，把鬍子們都一一正法，一時聲音之噪，猶在老二你之上呢……老二，你是在聽着嗎？」

懷劍老人沉落地道：「是的，任公。」

任公忽然微微一笑：「老六是女中豪傑，不讓鬚眉的幗巾英雄，難怪老三，老四，老五等都對他傾心，可惜她……紅顏薄命，死得太早一些了。呵呵，呃，老七他，好像，還，很難記得起了……」

懷劍老人低首撫拭着翠綠的劍鏢，艱難地道，「唉，老七本是我們七人中最有前途的一個，他才華洋溢，聰慧過人。千石的強弓也被他崩漲。任大哥，記得他十四歲時您就怎麼說嗎，『老七再練十年，單止在劍術方面造詣上，便要比我高出許多了！』……可惜啊可惜，天妒良才，才過了九年，老七便死了……」

任公的語音一片蕭索：「老四老七的早矢，令咱們更加落拓了；莽莽神州，天南地北，由長安直撲蠻荒，龍城七飛將只賸五騎，唉，夕陽西照，緬懷便如苔蘚一般地滋長在咱們的胸臆了。」

「懷殺人的是那些胡馬！」懷劍老者一掌擊在磐石上，怒道：「千數人追殺一人仍不夠，亂箭蝗石，火焚油淋；老七雖是千古的大豪懷，但又怎能匹敵呢？」

任公黯然搖道：「罷了，罷了；昔年叱咤風雲的七虎將，只剩下你和我，還談甚麼兵法武藝，說甚麼壯志雄心！」

沉默了好一會。暮色已漸合攏。夕陽淒惻，染黃了這兩位滄桑的老者。

懷劍老者緩緩地解下古劍，但卻沒有拔劍出來，只望出劍鞘，悠然出神，忽然道：「任公，我們雖已老去，但仍健碩呀。江湖日寥落，我未上山前，聽聞杭州鐵大人已親自出關……」

任公忽然打斷他的話，深思地望着他，道：「蘭舟，你今日上山來，可是爲了此事？」

懷劍老者沉思了半晌，領首道：「一半是爲了此事。任公，江湖寥落，爾等怎能袖手呢

……」

任公搖手接道：「蘭舟，吾意已決，不再重出江湖了。」

懷劍老者激動起來，嘆聲道：「任大哥……」白袍獵獵作响，好一會才平伏下來，沉緩地道：「也罷，任公，其實我又何嘗想再涉這風險重重的武林呢？」

任公嘆道：「蘭舟啊蘭舟，休怪我這個愧爲老大的。這是歲月，這是歲月啊歲月，江湖險惡萬分，我已不想重涉了。記得老五是怎樣死的嗎？他辛辛苦苦贏了滄州回來，却給大將軍因妒才而毒死了；毒死他的毒藥足夠毒死廿名鮮卑武士，可憐老五的單槍雙緬刀也無處施展了……」

懷劍老人黯然點頭：「我記得。我們爲大將軍打出了江山來，但却一一死在他們的手上，要不是老三目光鋒銳，自己留在將軍府掩飾，却令我們快快潛逃，只怕咱們都已死無葬身之地了。……」

任公慘然一笑：「老三臨別前仍殷切地告誡我們：『走吧，走出武林，永遠也不要回到這暗潮湧湧的江湖來！乃想不到呵想不到，那是三弟最後與我們的一句話了！可恨呀可恨！』」

「不過，大將軍的弱點乃好色重利，」懷劍老人淒然一笑道：「是以終於被六妹迷得神魂顛倒，被她殺了。她雖胆色過人，但在將軍府中，她是怎樣也闖不過去的，只得自刎追隨三弟四弟等的英魂而去；倒是咱們兩人，忍辱偷生……」懷劍老人講到這裏，忽然語不成聲，難以說下去了。

任公仰頭跌足長嘆道：「我們都老了……」

過了好一段時間，懷劍老者才平靜地道：「任公，我那個寶貝姪女，怎地不見出來？」

任公撫鬚笑道：「我那個烟兒呀，啊哈哈，倒是與那從江南來的少年迷上了，那有工夫見你這老頭兒！」

懷劍老人先是微驚，隨之笑得前俯後仰道：「真的？哈哈，那倒是恭喜你了，哈哈

……」

任公也暢懷地笑着：「那從江南來的劍士，你也見過了，我覺得很好，呵呵，不知二弟你覺得怎樣？」

懷劍老人眉飛色舞地笑道：「好，好，這小子雄姿英發，當年老七初出道時也只怕不過如是耳！」

任公呵呵地笑起來，側首道：「掃雪，去喚小姐出來，說是二叔來了。」

掃雪垂手應道：「是。」隨即自暮色中遠去。

懷劍老者目光又回到棋盤中，沉吟了許久許久，忽然笑道：「任公，此着殺機無窮，我實在無法破了，認栽啦。」

任公呵呵笑道：「若論殺機，你比我勝多；但論心機，在這盤棋上我却僥倖勝上半著。」

懷劍老人也笑道：「任公說得正是——」此時那童子忽然回來，欠身道：「師父師叔，小姐已到。」懷劍老人一怔，忽然漫天松針激起，在暮色中直射懷劍老人。懷劍老人泰山崩於前面色不變，哈哈一笑，一撥袖，松針已盡收入袖中；懷劍老人把袖一鬆，大把松針落在巨石上，竟無一遺漏；只聽任公揚聲道：「烟兒好無禮，快快出來！」

只見松樹後一白衣女子姍姍踱出，向懷劍老人及任公作一個萬福，道：「烟兒拜見爹爹，拜見二叔。」懷劍老人拭鬚領首道：「好，好，烟兒好眼力，好腕力，幾連師叔也接不下來了。」

烟兒笑靨如花：「二叔取笑了，烟兒不過雕虫小技，一時技癢，想與師叔開開玩笑，請師叔指教……」懷劍老者暢懷笑道：「那又何必說『指教』，難保妳不是在試試我老頭子功力如何？」烟兒赧然道：「烟兒那敢，二叔說笑了……」

懷劍老者仍是笑道：「適才的筆是妳鳴的嗎？」烟兒垂手道：「正是姪女獻的醜。」懷劍老者不住領首道：「不錯，不錯，想當年妳六師叔，亦不過如此。」任公也笑了起來，喉音似年青了許多：「老二別太折煞她了。」懷劍老者笑道：「我也不是捧您的女兒，那是真話——只是，那吹簫的是何人？」

烟兒此時已經行近了。是水，是流水，流水淙淙的流過，是白色的花辨，開在她底臉上

她的步姿是一道清溪，笑靨是仲夏怒放底白蓮。那兩道眉，托住遠遠底藍山，讓劉海輕輕覆蓋，把愁載到那長長底黑瀑的煩惱絲去！眸子是柔情而靈慧的湖，嗓子是湖中心底琵琶，不，婉約非常的箏，錚錚鏘鏘，鏘鏘錚錚，淙淙地流出來：「……他……他是……柳大哥……奏的……」情臉突然與落霞相映紅了起來。

兩個老人忽然相視而亮亮地笑起來了。

烟兒走過去，抱住那兩個小童的手，嫣紅着雙頰，細聲道：「爹，二師叔，他……正要向你兩位老人家辭行。」

「辭行？」兩名老人各自一怔。而正在此際，山間响起一陣朗吟：「莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一簑煙雨任平生！」一青衣玉冠青年踏入而止。山重，水重，霧重，青年的雙肩却斜飛入鬢。向兩名老人長揖及地：「晚生拜見兩位老前輩。」

任公目光一閃，懷劍老者笑着揮手：「此乃繁素褥節，賢姪不必多禮。」任公却囁嚅道：「你……已決定去了？」

青年陡地立得畢直，青袍被山風吹刮得飛舞，青年的軀幹似被釘在地上似的，半絲未動：「世伯，此行晚輩是決定了。流寇入關，鐵大人寡勢單，倭賊東侵，只怕七山的兄弟們也守不住多久了，江湖動亂，晚輩焉能坐視不理？」

懷劍老者含笑說道：「好，好。」任公遲滯的目光轉向烟兒：「你也……全意？」

烟兒的俏臉忽然呈現一片光彩：「爹，女兒當然答應。」

任公怔好一會，才擊桌道：「好，好……你，何時出發？」

那青年目光如劍：「晚輩想現即下山，天下安危，不容一刻遲緩。」

烟兒秋波般的瞳眸閃過一陣哀傷，忽又發出亢奮而安詳的光彩：「爹，二師叔，容烟兒送他一程。」

任公呷着茶，沒有抬首，揮手道：「去罷去罷。」懷劍老者忽然叱道：「慢着。」忽然一揚手，手中綠劍沖天飛起。直投那青年，暴喝道：「接劍！」

那青年一長身、一揚手、劍已抓在手中、耳際傳來懷劍老者蒼宏的語音：「劍送你，此

後誅賊殺寇，悉尊聽便，好自爲之。」

那青年凝視古舊的劍鞘了好一會，陡然以左手托住劍鞘，右手抽出一小截劍身。劍光耀目，碧森森的光芒如一泓碧水，四漫開來。青年軒眉聳動，以指彈劍，劍作龍吟。青年卽捧劍跪拜道：「多謝前輩以此劍相贈，晚輩永不忘贈劍之意！」

懷劍老人大笑道：「如此甚好！」青年忽然起而立，向兩人一拱手：「晚輩就此別過！」目中閃過一絲黯然的傷感！卽返身，起步往前走去，烟兒的白衣正在他的左側。

雪，不知從何時起，已飄着，已飄下來，已飄下來了。任公忽然噲噲起來，揮手向那兩名童子道：「去，去，去多穿幾件衣襖，捧酒出來！」

懷劍老人含笑望着任公，道：「老大，您至少已七年未沾過酒氣了。」忽又向兩名退出着的童子道：「把劍揣出來，酒後我教你們劍法！」那兩名童子底眼神一剎那充滿了清澈的晶光，飛快地跑出。

雪又濃又密了，嘩啦啦地落下來，這邊，那邊；那青年少女的背影已消失在遠處了。任公呆望了一陣，忽然又噲噲起來。雪花紛紛洒落在他花白的髮上，如頂上已白了頭的松樹。懷劍老者忽然以掌擊桌，歌吟：「黯黯青山紅日暮，浩浩大江東注。餘霞散綺，同向烟波路；使人愁。」歌罷大笑。

任公只是望着滿是白雪的松枝，望着遍雪的棋盤，喃喃地道：「老了……」
馬蹄長嘯，白山間隱隱傳來……

暮已闌珊，夜已至

睜開眼，「暗牌」「大狗」「馬打」都不見了。推開窗，光亮紛搶入房。他細看之時，方發現陽光們擁着的竟是黃昏。又是黃昏；他想：很浪子式底黃昏。

幹令那母好像真的一樣。他步向螺旋形底樓梯。梯級在拖鞋之下喊我們是不幸底物我們的命運恆屬踐踏恆屬踐踏。下次不要再去黑鬼那兒了。莉莉驚惶底臉欲跳下樓時底沉重呼吸跌傷脚蹠底痛楚勾魂底槍聲胸前底紅血脾「大狗」得意底笑聲。好在不是真的；呸，人走衰運連做夢也會夢見政府人。他轉一個彎，把右手放在樓梯之扶手上。這次看你還會逃嗎？好像是「暗牌」彼得的聲音。梯級不再亂喊；冷冷底地板開始吻着冷冷底拖鞋。下次真的不去了；幹令呢衰地方；莉莉雖美也只好捨棄了。阿興爲甚麼這樣早就放學了？他在圓木桌旁坐下，逐走一椅方底寒意。今天禮拜沒讀書。小男孩拿着鉛筆邊寫字邊說。喜歡讀書嗎？他點上烟。白色烟霧吞噬兩張大小各異底臉，烟中僅存少許黑色：屬於髮之黑色。媽咪說沒讀書就沒出頭有讀書就會有出頭媽咪要我出頭要我讀書我是不喜歡讀的。大大底眼於上下唇開闔時睜得更大；天真於黑眸中漫步；他赫然發現屬於自己底瞳人竟被絨默底萬爪緊緊纏住。風帶着風鈴底叮鐺自窗外走來。風帶着他眼內碎碎底睡意朝窗外走去。兩朵金盞花綻放於他

眼內。誰人窺我？他睜眼：老父老母妻阿華阿萍冉冉自烟中來。他有大聲吶喊底衝動但終沒付諸實行。他狠狠吐出一口烟。阿興努力讀書將來是真的會有好日子過的。他立起身。這是第幾次說這種話了；阿華該唸二年級了吧，不知去年考第幾名；阿萍不知唸書了沒有；有一年多沒回家了吧。他走向日日迎接太陽送走太陽底窗。

窗沒有窗帘；白灰水不大情願底輪着；有幾處窗之身暴露着深褐色底膚體，正忍受着黃昏之巨掌底恹意愛撫；象微生之氣息底風鈴懸於窗之頂，黑色銅鏤記錄着屬於風鈴亦屬窗底燦爛昔日。我底昔日是不是也屬於燦爛。他有些迷惑；縷縷白烟自他底口逃向窗外。

窗外是一塊平凡底風景：有天天有雲有樹有花有草有黑色底水。他解開最上端底衣鈕，感覺風已醉死於紅色黃昏裡；仰首望風鈴，小小底風鈴似已入夢，表現着滿足於現狀之愉快。他移眼坡上：一個小男孩向一個較小底女孩高喊放手風來了快點放手放手；小女孩兩手高舉風箏自草上跳起；小男孩腳向後方濃濃碧意跑去且臉作仰狀右手不停底揮動不停底揮動；兩粒紅眼睛底風箏遂舞上天；小女孩笑着叫着奔向小男孩。風真的來了。小風鈴悠悠唱着。爲甚麼我這麼衰，一心要看風鈴怎樣擺伊却不搖令伯一低頭伊就搖了，幹令呢機會往往不和我正面相對。我錯失幾次機會了？幹令那母一次也沒錯過。唉我從沒得過機會，我有心要做好人但沒人肯賜我機會；一個，即使是好可憐底一個，他們那些好人不願給。小男孩笑着小女孩拍手跳着；風箏飛得和老榕樹齊高。十六歲進感化院十八歲出來當建築散工，第一次發薪時毆打那吃老工人工錢底「卡巴拉」却想不到會被開除；我發誓說以後絕不惹事生非而工場總管却說你至死劣性也不會改你要變好是很難的。當小販至對敵黨派底「虎口」販賣時遭勒索與被吃霸王麵；老母生給我底脾氣要我當晚帶人以血洗滌憤怒。我是河，悠悠流着；而有人欲阻我底流向，我終於滿溢我終於泛濫我終於成災。小男孩很焦急，小女孩更焦急；風箏被老榕樹底千指抓住。十九歲：我套正義於身，日夜於刀口下手鏽陰影下爲「兄弟」爲「字頭」尋覓公平底判決。我是好漢，爲義洒血於暗巷於大街於咖啡店於酒吧。老父老母底哀哀嘆息喚不醒酣睡底我，心已如鐵腸亦鐵化，我是鐵山。我狂愛英雄之意境，且堅信自己他日必是個衆人皆知底人物而我從不想太陽是真的很可愛。小男孩以小脚踢着一粒破球走出濃濃碧意；風箏竭力掙扎於老榕樹千指中；風悄悄走來。二十歲：阿蓮成爲我底妻。我知阿蓮

是老父老母底餌。我愛她惟我不願拋棄我底信念因我已不能再是河。我說我似乎是註定不能成爲好人。阿蓮因此哭死了數個太陽數個月亮，許多星子也跟着陪葬於那季節。風箏底左邊紅目遭發怒底老榕樹以指插穿；風箏仍然掙扎着；風吹得好大。二十一歲；妻不再爲屬於我底蠟燭燃火以期望再見火伸舌奔跳。妻僅爲阿華點燃蠟燭。我知燭火等於妻底永生希望；妻却不知我亦開始爲阿華編織前途光明。自幼時我即知金錢之偉大，老父底三輪車僅載來稀粥白飯荳芽青菜僅載來我四年底學費，老母底手洗淨白衣萬點黑色洗不掉小屋一點暮色。我不願下一代再以我底衣砵再延雄風再撼警界。我願阿華恆向正途。我誓於心：必教育阿華成人。之後我不戀棧屬於貧窮底英雄；之後我是最佳策劃人我是成功底犯罪者；然後我與逃亡爲伍，日日月月年年彼此相擁共行光很少底路。風箏底右目又告受傷；老榕樹得意底舞着叫着；風箏似已疲倦但仍作掙扎狀；風漸漸小了。二十二歲；我得遠走高飛，「暗牌」手鎗毒打法庭監牢皆伸臂笑意迎我。我從沒後悔。我底出發點真的是來自善處。我真的希望老父老母阿華和團且大肚妻生活好過。我從不後悔何況後悔並非我所能擁有。我不要坐監。我要自由活着。風箏越來越蒼老，僅偶而擺動一下；老榕樹似已入定；一朵睡着暮底雲正走入老榕樹身後。他右手中指用力一彈，躺於姆指上底烟蒂遂衝向窗外底黃昏。他走向圓木桌。

圓木桌孤寂立於五十瓦特底黃色光明中。他踏步向前。黃色光明默默迎他。圓木桌底寂寞默默迎他。上衣於他底低沉咒罵聲中自肩上下落，幾許炎熱遂竄出體外，十字架上底耶穌衝向圓木桌。他不知何謂宗教，他不知耶穌代表着甚麼，他僅知耶穌是一能救世人上天堂底人却不知可以懺悔減輕罪行。他底佩掛它純粹是虛榮心理。他底心中僅有「中元節」。只因深信那些古老底傳說只因「中元節」與他底生活有着密切關係，因此每年農曆七月「中元節」時，他會冒着被捕底危險而與他底「好兄弟」們相聚，拈香下跪且描萬分真誠於臉於心，向蒼蒼底天向漫漫底烟霧向已屬灰燼底冥紙喃喃說一些話。他燃上一支香烟。烟霧裡光明蒙上層層朦朧。聖誕節又快來了。他記起昨日中午步過底那條街：百貨公司底櫥窗堆滿歡慶聖誕底白棉花作奔馳狀底鹿車與寒酸得每年都穿紅色衣褲底老人；街上盡是快步走着底人眼裡住着疲倦底人長袖領帶藏着冷意底人和喊着我要休息底汽車巴士摩多單車。幹令那母真不知他們爲誰走着爲誰疲倦爲誰藏冷。這大概就是所謂生活吧。好像是臭頭龍說的：生活是苦咖

啡，明知其苦却偏嗜飲若狂。我知臭頭龍所指的是那一類型底生活。不因甚麼，只因我必須活着爲妻爲阿華阿萍活着，所以我也飲由黑暗供給底苦咖啡且亦嗜飲若狂。我是無權選擇活着方式的人。我只能接受。實際上，容我能繼續生存底路也僅有一條，我本無須選我本就不無從擇。掄一塊錢是歹徒掄幾十萬元亦是歹徒，空手抑是持械底歸宿同是監牢。我要背着「好」底人之眼掛上驚嘆要警官底臉寫上暴跳如雷寫上心焦如焚。上個月僥明被捕而供出我亦有參加上個月底萬福金莊劫案，記者電台電視台廣播員又再次寫下讀出屬於我底素描：林大發，男性，又名阿發、笑發、安東尼，約二十八歲，福建人，相貌英俊，身材魁梧，高約五呎八吋，左肩紋有「好馬不吃回頭草」字樣，右肩紋着蛇纏裸女，最後所知之地址爲安平道十八號。當然他們一定不會忘記登出或映出那張我十八歲時拍底照片。或許記者和廣播員背也背得出那段素描吧。小學老師對我說兒童是國家未來底主人翁却忘記強調少年必須純潔如白紙。唉，如果被捕至少要關十年。烟霧中，氣們集體自殺，空氣逐漸稀薄。他驚覺而自椅上躍起。我是叛逆，永不向現實叩首者。無邊黑色自四面自八方如漲潮之水急急湧來；黑色之上躺着不悅目底紅色。血！紅色底血！他底瞳孔收縮。紅色底血於黑色之上緩緩蠕動。他緊握雙拳，有亂鐘齊响於心。我底拳是鐵鑄成，足以擊毀衆種現實。他永遠如此信賴着。冥冥中槍聲忽然响起，鐘聲越來越亂，黑色紅色快速前衝。他下意識底伏下身。我不願屈服於現實之下我有足以擊毀現實底拳。他感到一陣劇痛；萬種談話聲哭泣聲哀嘆聲惋惜聲緩緩朝他包圍。我不要死啊阿蓮阿華阿萍我不要死。痛楚刺激他底雙眼睜開；空寂寂寂寂寂空開。他以右手撐起跌於地板上底軀體，左手用勁底揉想殺死盤踞於右大腿上底痛楚。一粒汗珠自額悄悄墮於仰臥於地板上底椅之上。幹令那母汗竟然這樣冷。他使勁底搖擺着頭，想忘却團團陰影。

從圓木桌投視窗外：黃昏老得喚不來一絲底風；一群鴿子掉落幾聲嘈雜於窗之前悶死數絲黃昏。黃昏越來越碎啦。他想起秋至南飛春來北移於天作「人」狀作「一」狀振翅翱翔底雁群。他知道雁於聽故事底童年。他等於雁於警方首次登照通緝之後。他又願是雁但却必須等於雁：向無危無險之處，將背影售予冰冷且無情底現實。現實，可悲矛盾鈔票疊成底現實。阿發，吃飽未？阿興底母親叫醒一室寂寞。呵，還未，妳吃了嗎？他底臉朝向說話底女人

。那女人來自屬於白色底光明，正以小步走進黃色光明中。她是阿興底母親她是「墨西哥」底紅牌吧女。她是演技優越底演員，能飾賢母亦能飾壞女人她很勇敢她很可憐。吃飽啦今天不大舒服不想上班等下想帶阿興下坡走走。那女人走向浴室，肩上海浴巾悄然抖落幾片黃昏。唉，多久沒和阿蓮阿華阿萍一起下坡去玩啦？那女人底話走入他底記憶裡。幾次偷偷回家都被住在巷口那「阿七」看到，想留多一刻都怕更不敢想要帶他們母子三人去逛了。唉，真對不起他們。去年回家時，好像是端午節底次日，七歲底阿華拾來一小串肉粽六歲底阿萍捧來一大杯底咖啡阿蓮於桌旁以絲巾掃落纍纍底淚，那時心真的有些哭意；分手時又揮不掉那份悵悵。唉，何時才不再分手呢？我是綻放於夜蘭底花，畏日而更懼不識花者於埋怨之後棄我於青草坡中。阿蓮阿華阿萍我底生命必為你們三人而自我珍惜。阿華親切底「爸爸」阿萍蘋果般可愛底小臉阿蓮幽怨底眸歉愉底神情要我再對自己說：多多珍重。我真的不可死。我若死阿華阿萍怎麼辦阿蓮怎麼辦，阿華才八歲阿萍才七歲難道要阿蓮也去當吧女來養活他們兩個？呵不可以不可以阿蓮妳不可以去當吧女我不要我不要我不可死。若法律說只要去自首及答應改過自新而免坐牢那令伯一定去自首。唉，夢想罷了；法律永不會寬恕我底求生方式永不會瞭解現實如是冷酷如是無情。莉莉驚惶底臉欲跳下樓時底沉重呼吸跌跌傷脚踝底清楚勾魂底槍聲胸前底紅血胖「大狗」得意底笑聲。呵我不要我不要我不可死。他衝向窗，遂發現暮已闌珊，夜已至。

拉雷夫詩集

「湄公河」前言

牧鈴奴 梅淑貞合譯

夢一：當我糊好了紙屋，我把它高舉起來，然後把它留在空中

夢二：音樂廳的牆壁屋頂以及地板飛走，尊尼仍在演奏爵士樂——飄浮着

夢三：在紐約城的一個公園中散步，隨後我發現那些草是千萬張的報紙以及它們的黑字粒是那些樹

夢四：在海邊的那個奇裝的男子跟我說：今日沒有潮汐！

夢五：我赤足在蒙古走動，我從未到過那裡

夢六：於是我喝下一杯我的詩作（由那位有鬍的老婦人調成的）。她問：意味如何？苦，真苦！我說

夢七：我看到一隻蝸牛。我說道：「洋葱！」我寫道：「教堂」

以上是我的夢的一部份。其他的我已經忘了，並且也不再吸引我，這也許是因為這些夢經已出現在我的詩中。

（一九七二年六月五日於星加坡）

牧鈴奴 梅淑貞合譯

拉笛夫詩選

——錄自詩集湄公河

離別

離別

是你的手指

和波浪

一起擊向

突然變成藍色的

大海

離別

是你的聲音

和浪濤

一起湧向

突然變得啞默的

土地

（一九六七年八月新加坡）

茅草燃燒

茅草燃燒

土地焦灼

蝴蝶蝴蝶香亂凋落

那些見證的兒童

奔入

母親的腹部

（一九六八年二月新加坡）

我還聽見

已然聽見

紅毛丹的飛落

在水面上

旋轉

沉溺

已然聽見

你指頭的敲擊聲

在砂礫上

熾熱

旋轉

我還聽見

你尖銳的歌聲

在水患的纏結裡

顫抖

毀滅

（一九六九年五月吉隆坡）

牧羚奴

序子木小說集「白天的月亮」

霍布——格力葉寫「窺伺狂」時曾着力描寫鷗的飛翔與海浪的活動，且有機緣到布列塔尼海灣一遊。他發現：那些心想可作實際觀察並刷新一己記憶的生命，與他正在着墨的海鳥，之間只存在至為模糊的聯繫。他曾是「真實之幻覺」的犧牲者。他筆下盡是物質，却不囿於感官所接觸的，而廣及注意力集中其上的東西；記憶（藉之回到過去的物質中），計劃（藉之走向未來的物質），幻想也都是物質。他筆下的人似不存在，但一切物質均出現在人的注視、思量以及足於損毀那些物質的慾望中。這是霍布——格力葉小說新法則的一部份。他的顛倒對昨日的東西是反抗，作品產生傳統的延續，其自然產生的否定，範圍包括小說作者作為無所不在無所不知的神格的客觀敘述者。（詳見 Alain Robbe-Grillet 著 Towards A New Novel 中 From Realism to Reality 與 New Novel, New Man 文）在一本小說集出版之時提霍布——格力葉，原因是想比較典型的入法立法的小說作者，其逃避僵化的慾望，立誓在前輩止步的地方繼續路程的野心，其拒斥他人企圖強加在他身上的過時之形式的精神，足資我們借鏡，也正是子木作為一位前衛畫人的寫照。在小說上，子木還是相當傳統的，不過，他的第一本小說集，不只意味一個對藝術異常狂熱的畫人同時以另一種媒介作實驗，也意味他已然把自己開放向小說界內邊可能有的種種全新的刺激。這樣，「白天的月亮」這個起始，便使我聯想到安部公房的昆蟲採集，還有着更直接更樸素的喜悅：那就是新種的發現。

一九七三年一月十三日

季風

讀點·線隨筆

歹羊著點·線隨筆，是一本值得詳讀的美術論集，它收集了近年來外地美術家作品的一些評論、思想及表現的結論。現代畫派在我們這個社會也許尚未流行與成熟，這要看今後從事這方面技藝的畫友如何努力而定。在外國可就不不同了，這或許環境與風習影響下所形成截然不同的構造。當你讀到歹羊的著作後，自然即發現這種感受與聯想。作者從事藝術工作凡卅年餘，讀書也讀得多，所以在他執筆寫各家形象時，都能穩實而新與別緻地點出突異的輪廓，從書裏我們並可以發現更多更新鮮的問題產生；那就是現代人對現代畫派的創造，與社會組織，人性描寫，種族習俗等撮合，是有着密切的關係的，我們看問題不單要看表面，也得往下看個究竟，歹羊對於各派的演變，均有

獨到的見地；他那文采的瀟灑帶有豁然不俗的氣質正符合了他的性格自然描寫，這是一般公認的事實，前南洋商報編輯彭松濤語稱：『羊寫的點・線隨筆，使人讀後具有清新的感受能力；這不是一篇單單屬於美術評論的形式或散文的格調而已，更重要地它能刻劃出人性與畫派對社會的深厚影響，以這種手法的描寫，『羊』的筆調可謂成熟得多了。所遺憾的，一向自稱『馬華文史家』也者在他筆下的『一九七二年的文藝界』一文，並沒有提及這本書的存在價值，這未知是否市面上找不到其踪跡？

（錄自新加坡一九七三年二月第一週出版之民衆報「藝術版」）

片言·片語

除了這些·只有這些

老編說，寫多一點華語片吧。是的，其實我自己也已逐漸覺得在讚美或批評一部外國語片後一種不對勁的悲哀。怎樣好也是別人的，不是我們的。但事實上，值得讚美的華語片，一直是我們多年的意願呀。只是，就像有人問快樂你在那裏一樣的心情，那些可以讓我們毫不臉紅，興高采烈讚美的華語片，你在那裏？

不好的影片有很多種，如果是嘗試新路線新手法新技巧失敗，尚可做理性的分析評論。而華語片的糟糕之處是一塌糊塗的，是「死公式化」的，你用罵一部華語片的詞彙來罵另外一部華語片，感覺上好像沒多大錯誤，它們都是同一貨色，水皮貨。

脾氣不好的影迷會罵出「十八流的垃圾渣」這些話。我很體諒他們對華語片的失望，正如我看華語片時既使我十分寬容它，看完時我也不免有上當又一次受騙的感覺。

忘了那一個華語片導演說，不應該把華語片的水準和西片相提並論。在這個武打片時代銀幕上的中國英雄總是打勝西洋鬼東洋鬼而令銀幕下的觀眾做阿Q式勝利發洩的時候，這句

話可真洩氣呀。一個人在「儘力做好」的情況下失敗，我們可以接受，但痛心的是華語片在這種自甘矮人一截的理論下，即使它怎樣大躍進也躍不過這個界限，所謂前途，不過似咁。

如果那個導演所指的是技術上的，根本是推諉責任。當然，財政充裕，有升降的攝影機，多道鐵軌可隨意推動的攝影機是有一定的技術性幫助，但這不是担保一個九流導演就能拍出一流作品的條件。我相信任何獨立製片，也比不上唐書璇當年拍「董夫人」時的困難吧，說話的人那句又如何自圓其說呢？

華語片如果要出人頭地，就非在內涵意味上加功不可。就好像寫東西的人會覺得甚麼好故事都被莎士比亞那個老頭寫光了，但不要緊，我從另一個角度去寫，經過那麼多年，對一件事物總有更新的看法。在電影上，就是齊伐拉里的「新羅密歐與茱麗葉」，可貴之處在於它的新風格。

但我們也有很美麗的故事呀，可是「梁祝」就怎樣拍來拍去都還是一個調調，別的不說，就連角色造型的真實就已輸給了人。到現在有人要拍「紅樓夢」依然是黃梅調，這種停滯不進的恐怖真叫人心寒，華語片起飛，能飛到那兒？

我們沒有奢望。只能想當年，三、四年來，還一直拉着李翰祥的「冬暖」、宋存壽的「破曉時分」，胡金銓的「大醉俠」、李行的「貞節牌坊」說了又說，我們除了這些，也只有這些，我們還有甚麼？

只要一個就夠了

我很少看印度片，但我想從所看的預告片中也可得窺其二三，而我想我對它的觀點也錯不到那兒去，說糟糕之處，它和港台一些粗製濫造的片子不分上下，兒戲之處有過之無不及。而我最不能忍的就是片中的人物隨時隨地唱歌，就像華語片以前的鍾情小姐所主演的全部影片一般，吃飯唱歌睡覺唱歌沖涼唱歌洗衣唱歌煮飯唱歌，情歌不用說，連自殺也還要唱歌，拖泥帶水糾纏不清，而印度片叫我最看不順眼的就是那些男主角們一唱歌就全身軟得像蠟

燭溶解一般的癱瘓得要倒在地上的樣子。

我數了那麼多印度片的缺點，好像它不如華語片似的，但是我們不得不承認，印度片在國際影壇上有其地位，而華語片沒有。而這一切，只因爲印度有個電影大師薩耶哲雷。

不是說日本除了黑澤明之外就再也沒有別的好導演，但誰能否認日本片在國際影壇上的地位是由黑澤明建立起來的，他的「羅生門」直叫綠眼紅髮的那些人迷惑。而也因爲如此，我們才注意到日本國內也有其他出色的導演，市川崑、溝口健二、小林正樹、齊藤武市，我們是這樣認識的。而這一切，只因爲日本出了個黑澤明。

如果華語片能在國際影展中奪得大獎，提高地位，間而刺激影業的蓬勃和質素的躍進，這有甚麼不好，爲甚麼我們不去爭取？不要說不在乎、不屑，這些話，任誰都知道這是自欺欺人。這就好像你如果明知道這是先敬羅衣後敬人的地方，而你故意說，我偏要衣衫襤褸去一般，揭開來的事實是：第一，你的故意才是故意，你根本只有一件襤褸的衫，第二如果你真的美麗而如此做法，你是意氣用事，你根本是自取其辱。而我想我們的華語片應該是第一個理由。

不要說華語片除了在本身的亞洲影展以外就沒得過獎，有，記憶中，邵氏的「楊貴妃」就在康城得了個無關痛癢的甚麼室內美術攝影獎，但那個攝影師賀蘭山，可是個日本人呢。不要說他們沒有勇氣，「奪魂鈴」屢敗屢展，精神可嘉，可恨的是別人不欣賞這部改編自義大利片而部片的中國武俠片，他們根本不懂中西貫通這句話，他們也無法領略抄襲等於再創造的真味。

上同一聽到「秋決」要參加德國影展，我就更上一層樓的担心，好在後來大概參加不成，那真是謝天謝地，少了個丟人現臉的機會。

「秋決」是可以算是華語片近年來較嚴肅認真製作的影片，也是稍有水準的華語片。但即使它是最好的華語片，「秋決」也是不能去參加其他的影展的。說來說去，就是影片的封建議識主題值得商榷。我實在不願意那些對中國文化毫無瞭解或一知半解的人在以爲中國人都是留辮子紮小脚吹鴉片之外，還對「秋決」中那種「傳宗接宗以及一個人的錯誤可以由另一個個人來肩負」的思想感到匪夷所思。

唐書璇的「董夫人」畢竟是個起點，可惜並無得任何大獎。我一直以為如果它得獎，對華語片的形勢還是有利的，相信到時就算看不懂也還是會有很多人去看，有很多人看的片子就會有很多片商會拍，事實就是如此，就如目今有些人在對魯迅的書瘋狂，你以為他們真正看得懂看得下嗎？這個世界根本是人捧我瞎的世界。

說了那麼多，我從開始到現在要說的還是一句話，只要一個導演就够了，像印度的薩耶哲雷日本的黑澤明。而華語片會是誰現光茫呢？胡金銓？李行？李翰祥？老天，再也沒有其餘的名字了。那麼我在祈禱華語片的杜魯福高達在波爾早日出現吧！

多情與寡恩

做為一個電影觀眾，可以寡恩，但在另一方面，他也應該多情。

寡恩還不止於在心裏暗罵，拿起筆罵，或乾脆吐口水發洩。徹底的寡恩是這樣的，我們不喜歡打得亂七八糟不知所云穿著古裝的人物說再見的這些片子，我們不要看它，即使是在映它的預告片的時候，也不要看它，或起身去廁所去，或到糖果部買東西吃去，不看它就是不看它，這是較消極的寡恩。積極一點的坐在裏面彈它，把它彈得一文不值，這就要個人的本領高強，通常影响所至可能會遍及左右前後幾個人。而你不要說這種電影貼我錢我也不要看這些賭氣話，你只要反用「只要一本蕉風在手，人家就知道你不是半票讀者」之類的話就得了。誰肯承認自己是半票不入流的，誰肯承認自己不懂得分辨好電影壞電影，誰肯承認自己沒有思想沒有見識，就是自己心中有那麼三分明白也不肯承認，而越是沒有料的人就越不肯承認。

事實上也還有那麼許多無主見而隨時隨地被別人影响的人，做為一個寡恩的觀眾，要隨時拉到一些人隨你寡恩。你甚至不提這部片子免得無意間為它「宣傳」了，管它是幾百萬，你連那間戲院也不到，你堅決的態度令到朋友也不在你面前提這部片，你成功了，至少你的朋友也因你的態度而知道這是部壞電影，不值一談，所以不敢和你談。

在多情的時候，我們還要加上熱情，對一部好電影，一個好導演的作品，我們都應該這

樣的。實在要不遺餘力去捧，捧得要別人懷疑自己不看這部片是不是真的就遺憾終生了，要人人都知道，就像我們一群人在周報上宣傳「中間人」一番，實在是多情而持久了。我們只要求你知道，有那麼一部電影叫「中間人」，是由約瑟盧西導演，得過最佳電影獎，還要想辦法打動你看它，使它成爲一個話題，使人們等待這部片，使人們毫不猶疑去看這部片。我們堅信一部好電影就是一部好電影，只要你去欣賞它，去接受它，當然至於那些沒有料的人、不配去接受一部好電影的人，多情如我們，也只能做罷了。

多情的觀眾在碰到一個素來敬仰的好導演的失敗作品，也要照捧場不誤。就如杜魯福的「黑衣新娘」一般，我會說因爲是杜魯福的作品我才不滿意。換句話就是如果是別的導演有此成績是很不錯的了。甚如波丹諾維治的「What's up Doc?」，我們也接受了。因爲他有理由，他要模仿侯活鶴斯的「育嬰記」(Bring up baby)拍出同一類的喜劇，他証明了他不單止能拍文藝片「最後一場電影」而已，他的變化多端，就值得我們鍾情了。當然這也是偏心，但那一個寡恩或多情的觀眾不偏心？

唯其如此，我認爲一個多情的觀眾也才有足夠的資格去寡恩，但只寡恩而不多情，他的說話還是難令人信服的。你看過「填鴨」，你會知道完顏藉先生介紹「裝修匠」的熱情與多情，如果「裝修匠」真的不好，而完顏藉先生非常寡恩的責之罵之，不僅不爲過份，也是理所當然，愛之深、責之切，就是這個道理。誰能比一個深愛子女的父母更有資格去責備他的兒女呢？

一個多情的電影的觀眾是有足夠的資格去寡恩的，如「中間人」公映而成績令人失望，星馬之中，我認爲沒有其他人能比周報上那群把中間人說得發熱的作者們更有資格去對它寡恩嚴責一番。

由此想到李翰祥，寡恩的觀眾目前對他是罵得狗血淋頭，但我不禁想問，有多少個目前罵得他最厲害的人以前是否會一樣多情讚美過他，我不禁懷疑這些人是不是一生只落井下石而從來沒有錦上添花或雲中送炭過。

當年李翰祥組國聯所拍的片子，算質素來講還是許多大公司比不上的，反觀今日的嘉禾所產的片子，你不能否認李翰祥拍片是有良心的。但他得到了甚麼？他當年所得到的讚美恐

怕比不上他今日因「風月」而得的謾罵的萬一。

「冬暖」是李翰祥執導的，「破曉時分」是國聯出品的，當年如果讚美的情形如今日的謾罵一樣熱鬧，相信此兩片不會如此收入慘淡，而國聯也不至倒閉，那麼李翰祥良心尚在，也必還拿出幾部像樣的華語片來。

就論邵氏，早年也還拍出一些現實題材的影片，如「後門」，如「手槍」，「女人與小偷」，如果觀眾有較多情的表現，這類片子也不會在今日絕跡。該公司商業方針改變是一因素，但別忘記，所謂商業方針也還是跟着觀眾情之所向走。

任何導演也都是一個人，在商業社會中，難免有時要拍出一兩部媚世或昧心之做。對於水皮導演，本就不屑一顧，故也不覺甚麼，但對一個素來景仰的導演的壞作品，從我多情變到寡恩之間，我總是原諒三次。然後，我會比任何人更寡恩更寡情。

對於李翰祥，我認為我是有「資格」做一個寡恩的觀眾，因為我曾那麼多情於他的影片，那麼熱心於他的影片，只是他逐漸令人心淡心冷。在他的「夢回青河」拍完以前，我想我不可能對他再多情，誰又願意終日被人騙呢，誰如果以為能夠朦朧多情的觀眾就先是自己騙自己了。

對一部影片的攝製，一個影迷能干涉甚麼呢？他能够多情，對他所喜愛的，他也能寡恩，對他所鄙夷的。這是他唯一的權力。

談現代電影

現代電影的形式和古典的電影藝術已截然不同了。早期（六十年代以前）的劇情片（尤其是好萊塢的劇情片），其目的在造成觀眾相當程度的「介入」，誇大個人的悲歡離合，使觀眾一方面解除現實環境的壓力，超脫到銀幕上「真實」的事件中，一方面則讓觀眾由「介入」產生的感情引動中淨化成個人的新經驗。爲了滿足這種「介入感」，在鏡頭組合及影機運動方面，就必須盡可能排除電影原始的曖昧性，力求觀點的一致。比如說「緊急追捕令」，雖然這是七十年代的新作品，但因爲好萊塢一貫傳統的強烈影響，這仍要算是「古典」形式的電影；片中爲了傳達「作者」對過份民主的憤懣，開麥拉眼一直是以第一人稱來運動：觀眾跟着克林伊斯活一起去偵察無頭公案，一起感受被毆打、被陷害、被侮辱的心情，等克林伊斯活像羅賓漢一樣自天而降，力擒凶徒，勇救群童並將兇手一槍斃命後，觀眾那種替天行道人心大快的感情不覺油然而流露出來。這就是讓觀眾介入片中，使觀眾變成克林伊斯活（或至少與他站在對等的地位）而參與一切的行動所帶來的效果。希治閣的緊張片更是這種「介入」電影的個中好手，因爲其中的角色和普通觀眾並無二樣，却在無意中被捲入了風暴中，造成各種岌岌可危的狀況。因爲這種事情隨時隨地都有可能發生在任何人身上，再加上

觀眾和角色的地位相等，因此觀眾很容易就憑直覺肯定了事件的真實性而不知不覺變成事件的真正主角，終於落入希老的陷阱中不能自拔。

相反的，現代電影則力求避免這種「介入感」的介入，他們要讓觀眾與銀幕上的事件保持相當的心理距離，肯定銀幕上的事件並不等於真實而是表現真實，由認知中了解（或自以為了解）導演的世界。「真實電影」（Cinema Verite'）的標兵尚盧治（Jean Rouch）就宣稱「我的『真實電影』……終極目的在使真實完整地重現於銀幕……使觀眾能站在與片中的人、物最接近的地位，感受到一件事，一個人真正的脈搏。」現代電影的把持者皆為知識份子，因此他們由理論而實際，復由實際而歸諸理論，替電影開始了多樣性。

電影具有原始的曖昧性，但默片以後，好萊塢導演都盡量避免晦澀，免使觀眾看了摸不着頭腦。簡單明瞭，放屁就走，這種典型一直是一般導演的拿手戲，現代導演則儘量發揮曖昧這種特性，利用各種象徵手法呈示各種可能性。高達就是這種高手，而且由於他的影响，更多的高達正以驚人的速度不斷在出現。文學、音、畫在他們的片中都成為獨立的單元（The Independent unit），成為具有多樣性與象徵性的表達工具。他們的片子也不以傳訊（Communication）為職：內涵非訊息（Meaning is not message）實是現代電影的共同特性。前面提到的「真實電影」即是企圖把一件事件的整個面貌原始而不加彫飾地呈現在銀幕上，打破以往紀錄片受到導演主觀意識的牽制而成為記實而不記錄的缺點。

話說回來，曖昧並不就等於現代電影。安東尼奧尼並不現代，他是超現代。他以為人類沒有愛、沒有快樂，而且這樣更好，因為這就不會有妬忌，不會有家庭之累。費里尼毫不現代，因為他太山巴氣。布紐爾則是超現實，他要提示一個人類所未曾住過的最好的世界。只有一個古人够資格稱為現代，那就是夭折的天才尚維哥。他只拍了三部片子，但這三部也就够了。說老實話，高達的「斷了氣」還是從他那部「阿達南特號」生出來的果實呢。

風訊

□我們在上一期出版的「評論專號」，獲得的反應是兩方面的，一方面的意見，是認為這一類文字，能接受的人不多；一方面的意見，是認為這類的文字的寫作應加以鼓勵，這是文學很重要的一環，儘管普通的讀者不易接受，但是對作者來說，是十分需要的，對讀者來說，也可以提高欣賞能力。

□這兩項見仁見智的意見，都有實在的依據，這類文字之難為普通讀者接受，是可以想象得到的；這類文字的寫作應加鼓勵，也是一種有心於文學工作的人的應有見識。這兩種看似很不相同的意見，其實卻是兩個階段的不同情況，讀者之難於接受，原因是接觸不多，而接觸不多的一個原因，卻又是少有人寫作。這是一個連鎖性的現象。如果沒有人敢打破這個連鎖，那麼，只好讓這種現象繼續下去了。

□我們的能力還是有限的，主要的動力應該來自作者和讀者，上個星期，天狼星詩社幾位朋友來編輯部和我們見面，大家都有這一番心思，我們希望有更多的

人，在從事創作之外，分出一部份時間作理論評介的探討。

□我們選刊「漢園集」的重刊代序和詩選，是想讓寫詩的朋友多一次看看過去的創作，何其芳、李廣田、卞之琳是三位四十年代重要的詩人，讀者對何其芳的詩作，因我們和學生報的介紹，早有認識，但是對李廣田和卞之琳，還不算熟悉，尤其是卞之琳，可以說是近乎完全的陌生。如果我們同意「漢園集」重刊代序一文中對卞之琳的評論，那麼，這位詩人作品的重刊，值得我們細讀，讀了這篇文章後，我們會知道新詩創作過去的一些脈絡，也會了解前人對新詩寫作的努力，更知道詩並不是一揮而就的散文分行。

□歹羊的「點·線隨筆」出版後，內行人都知道是一本好的書，可是出版至今將近半年，卻少有評論的文字出現。我們選刊了星洲民衆報季風寫的一篇短短的介紹文字，季風說：「一向自稱『馬華文史家』也者在他筆下的『一九七二年文藝界』一文，並沒有提及這本書的價值，這未知市場上找不到其踪跡？」我們對這些自稱的「文史家」的寡聞並不感到遺憾與驚奇，但反過來說，讀者可以根據這一件事，自行判斷這類文史家的料子了。

□拉笛夫的詩集「湄公河」已出版了，我們在本期選刊該書的前言和三首詩，這是同一社會裡另一個語言世界的創作，通過牧鈴奴和梅淑貞的譯筆，以華文重現，這本書同時以巫文對照出版。

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，你還可以品賞牧鈴奴和梅淑貞的譯筆。（已出版，定價一元）

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	

UNIVERSITY OF SINGAPORE
LIBRARY

蕉風月刊 241期・一九七三年三月號