

蕉風

月刊 341

BULANAN CHAO FO

OGOS 1

KDN 0437

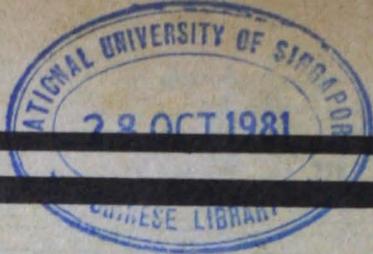
ISSN 0126-6

MC (P) 10/3



LIBRARY OF
28 OCT 1981
CHINESE LIBRARY

S201.53



156450

蕉風 月刊

Bulanan Chao Foon □ Chao Foon Monthly

一九八一年八月號三四一期

出版者：蕉風出版社

Bulanan Chao Foon, 10, Jalan 217, Petaling Jaya,
Selangor, Malaysia. Tel: 572455, 572551, 572769

編輯人：姚拓 / 白垚 / 梅淑貞 / 紫一思

KDN 0437/81 * M.C.(P) 10/3/81 * ISSN 0126-6608

定價馬幣一元 □ \$1.00 senaskah

目錄

一九八一年 八月號

No. 341

| | | | |
|-------------|---------------------|--------|------|
| 專欄 | 詭異世界 (人間集) | ／梅淑貞 | 12 |
| | 雨花隨筆 | ／郝毅民 | 35 |
| | 尋根的學會 (百年專欄) | ／鄭百年 | 45 |
| 黑澤明專輯／黑澤明專輯 | | | 62 |
| | 黑澤明談『影武者』 | ／蔡桐譯 | 63 |
| | 日本影泰斗：黑澤明 | ／蔡桐譯 | 73 |
| | 傀儡武士 | ／方榮 | 77 |
| | 黑澤明作品底風格、技巧及其色彩觀 | ／唐納·瑞奇 | 81 |
| | 黑澤明作品系列 | | 95 |
| | 黑澤明作品簡介 | | 97 |
| | 日本電影重整旗鼓進軍國際影壇 (附錄) | ／白水譯 | 106 |
| 風箏／風訊／封面設計 | | | • 編者 |

蕉風

156450

| | | | |
|----|---------------------------|-------|----|
| 小說 | 闖入者 | ／張媚兒譯 | 25 |
| 論述 | 五四格律詩的傳統與馬華詩人 (一個抽樣研究) | ／謝川成 | 4 |
| | 論司馬遷的文學觀 | ／李有成 | 14 |
| 詩 | 沉 | ／葉遍舟 | 11 |
| | 現代詞兩闕 | ／溫任平 | 23 |
| | 悲歌 | ／陳遠帆 | 30 |
| | 父親 | ／黃澤榮 | 43 |
| | 詩人·天空之路 | ／戴畏夫 | 55 |
| | 月環 | ／林若隱 | 59 |
| 散文 | 拆城 | ／言不盡 | 41 |
| | 戲棚脚 | ／葉蕾 | 50 |

五四格律詩的傳統 與馬華詩人——一個抽樣研究

■ ■ 謝川成 ■ ■

五四新文學運動是中國文學史上一個非常重要的轉捩點，因為它為中國文學開拓了新局面。在這幾十年中，作家們用白話文創作。因此，五四文學亦可狹義地被稱為白話文學運動。大抵來說，五四是一個感時憂國的傳統，這是因為在那時候，中國正處於內憂外患之局，新思想不斷輸入傳佈，當時的作家均努力謀求突破舊有的社會與禮教的桎梏，主張平等自由，巴金的『家』『春』『秋』可說是一個很好的例子。

要討論五四文學傳統的成就，不是這一篇僅僅三千字的短文所能概括的。總的來說，五四的小說最有成就，其次是散文，最弱的一環是新詩。以下本文所要討論的是這時期的格律詩的傳統以及這傳統對馬華詩人的影響。而因為篇幅關係，我只能作一抽樣研究 (a sample study)。

早期的新詩都是由中國古詩詞的格律轉變過來的。雖然詩人們力求形式上的自由，可是傳統的規格和韻律依然存在，還未能做到完全的革新。換言之，儘管形式變得較為自由了，我們仍然可看到頗重的舊詩詞的氣息。這種新詩，形式上沒有顯著的突破與改變，題材亦然。五四新詩的作者，有些是舊素材新處理，像胡適、劉大白都是一些例子，而所謂「新處理」

其實仍因襲舊詩詞的許多詞彙與格調，沒有做到真正的形式上以及技巧上的突破。簡單地說，五四時期的新詩，是改頭換面，小腳放大，舊瓶新酒或新瓶舊酒式的新詩。這些新詩多是四行爲一節 (le stanza)，每行的字數接近，看起來像一個長方形，因此又被稱爲「豆腐乾」體詩。這個時期的新詩其語言流於粗糙、浮泛、淺顯，內客則傾向濫情的吶喊與空洞的口號。

五四格律詩對馬華詩人的影響頗巨。我們的不少詩人不僅崇拜這傳統，而且還泥古於傳統，食古不化，抱殘守缺。五四詩人以白話文入詩，在那時可謂先知先覺。由於新詩在那時期還是草創階段，它們的成就不能算高。令人吃驚的是我們今天的許多馬華詩人竟在模仿他們，而不知另闢新境，實在令人感到詫異。傳統有它的價值，但迷失在傳統中，以模仿爲能事，那便完全失去了創新的意義了。我並不反對傳統，事實上文學傳統對於任何一位詩人（或作家）都是非常重要的。現代文學大師艾略特 (T. S. Eliot) 就曾撰文「傳統與個人的才具」以肯定傳統的重要性。他認爲：

傳統具有較爲深長的意義。它不是可以繼承的，如果你想獲得它，必須下一番工夫。首先要說明的是，傳統含有歷史意識，此幾乎是任何二十五歲以後仍想繼續做詩人的人不可或缺的；此種歷史意識包含了不僅對過去的過去性的認識，而且是過去的現在性的認識。歷史的意識使一個人在寫作時不僅在骨髓中感覺到自荷馬以來的整個歐洲文學以及其中作者本國整個文學是並存的，此兩者亦構成一種並存的秩序。此種歷史意識就是它的超越時間即永恒的一種意識，也是對時間以及對永恒和時間合而爲的一種意識：這是一個作家所以具有傳統性的理由，同時也是使一個作家敏銳地意識到自己在時代中的地位以及本身所以具有現代性的理由。

文學傳統的重要性，可從上面一段引言窺見。我想在此作一申論的是，五四文學傳統是中華文學傳統的一部份，我們不僅要認識這傳統，更重要的是我們還要承續它。但是如果我們的馬華作家或詩人只會泥古於傳統，能入而不能出，那便會出現厚古薄今，挾古凌今的不良現象。我希望馬華作家應該注意的是，傳統的時代性與永恒性，從而培養本身的歷史感。唯有

當我們對自己民族的文學傳統有所認識之後，我們才有能力認清自己處身這時代的身份以及我們所扮演着的是一個怎樣的角。讓我在此引用艾略特的一句名言：「只當你了解過去之所以爲過去，才能了解現代之所以爲現代……不了解過去之爲過去，便不能了解現代之爲現代」。

現在，我想把討論的焦點集中於本文的主旨：即五四格律詩的傳統與馬華詩人。我要作的是一個抽樣研究，研究的對象是丘梅。

丘梅的詩是典型的格律詩，與五四時代的格律詩殊無二致。他沉溺於五四新詩的傳統中不能躍出，寫出來的作品，格律整齊，十足豆腐乾。他的詩，嚴格來說，只有詩的分行架構，而缺乏詩的含蓄濃縮的特質。易言之，他的詩只能算是散文分行，而不是詩。

現在，讓我們看看丘梅在六十年代發表於「海天」月刊的一些詩作：

在最軟弱的時候振奮起來呀，

在最痛苦的時候記取不朽的愛，

在籠罩黑暗的世間不要停止歌唱，

希望崩潰時說，我是爲了未來。

不要說你生命的樹經不起風吹雨打，
你的心，會因不得愛的報告而枯萎。
你抱怨，甚麼值得你悲傷？發奮呀，
現在！

呵，偉大的一生，原就是來自卑微！

燦爛的光照耀，永恒的太陽升起，
黑夜消失光明湧現，這廣濶的大地，
生活要勇敢，遇到阻礙要挺起胸膛。
年青輝煌的歲月我們要奮鬥，努力

讚美生活，謳歌勞動，致力創造，
青春年華，短暫一生中值得珍戀，
可咀咒的命運啊，我們向你挑戰，
我們要擁抱世界，我們是人類的春天

這是「年青人的歌」的部份段落。丘梅這首詩發表於「海天」月刊第八期（一九六三年十一月廿五日出版）。全詩共十六節，篇幅頗巨。在「海天」月刊第十五期，丘梅又發表了另一首長詩：「生命，自由的歌」。茲抄錄其中二節如下：

啊，年青的朋友，醒來在夢中，
歡愉注入我的胸懷，日子好明朗，
天藍藍的，土地無垠，心在馳騁，
生命揚帆了，好難險的行程。
任隨生活的波浪，永遠漂泊？
航向那裏，那裏是寧靜的港灣？

夜半的鐘聲敲響，還有一幕活劇，
上演在陋巷的戲台上，沒有觀眾，
是眼淚換取的享受，痛苦的行樂；
年輕的人啊，人生是個謎，
像霧的朦朧，充滿迷感和夢幻，
啊，青春的狂舞，在生存的日子，
啊，奔放吧，青春的洪流！

丘梅於六十年代發表在「海天」月刊的詩尚有「你不會愛我」（海天第五期）、「沉思的果

實」(海天第十期)、「給妳的詩篇」(海天第十三期)，因為篇幅所限，無法抄錄。大致上，這些詩作，詩質稀薄，語言流於散文化，結構鬆散，可謂五四新詩的翻版。丘梅是五四格律詩傳統的迷戀者，深陷其中，致力模仿，無能跨越前人，他是活在前人的影子裏面，無法超越五四的餘澤流風。

詩的語言是意象語，能夠引起多方面的聯想。丘梅這幾首詩，如前所述，流於淺顯平淡。詩句如「年輕的人啊，人生是個謎」、「啊，奔放吧，青春的洪流」、「啊，年青的朋友，醒來在夢中」甚麼意思都說盡了，開口見喉，甚麼都一覽無餘。除此之外，他的詩，一般而言，口號太多：「可咀咒的命運啊，我們向你挑戰」、「在籠罩黑暗的世間不要停止歌唱」、「在最軟弱的時候振奮起來呀」等詩句乃含普羅文學的意味。他詩中的感情流於造作與誇張，只是一些濫情的喧洩而已。詩的感情貴乎真摯，否則難以感人。丘梅的詩病在人工意味太濃，口號多於思想，爛調套語連篇。

在此，我預備引用兩位五四詩人的詩作，以證明我前面的論點。首先，我們看何其芳的「我為少男少女們歌唱」：「我為少男少女歌唱。我歌唱早晨，我歌唱希望，我歌唱那些屬於未來的事物，我歌唱正在生長的力量／我的歌呵，你飛吧！飛到年輕人的心中，去找你停留的地方／所有使我像草一樣顫抖過的，快樂或者好的思想，都變成聲音飛到四方八面去吧，不管它像一陣微風，或者一片陽光／輕輕地從我琴絃上，失掉了成年的憂傷，我重新變得年輕了，我的血流得很快，對於生活我又充滿了夢想，充滿了渴望。」再看李季的「在那美麗如畫的朶思湖邊」，茲錄其中一段如左：

我的親愛的好兄弟呵，
我只說你們爬高山如走平地，
誰知道在這吱吱作響的薄冰上，
你們也能像燕子一樣的飛。

如果把何其芳，李季和丘梅的詩並置在一起，我們很難分辨其中的差異。我們更難相信，丘

梅的詩與前兩位詩人的詩是相隔了整六十年的。五四至今已逾半世紀，如果目前的中文詩的風格形式語言都套用着六十年前五四新詩的框框，那是很可悲的。如果所有馬華詩人都像丘梅一樣，馬華詩壇將出現「文學開倒車」的現象，那就不必奢談甚麼創新與突破了。

文學是一門藝術，而藝術貴乎獨創。如果詩人永遠拘泥於某種形式或技巧，乃顯示出他創造力的衰微。丘梅的詩缺乏創意。讓我們再看他於一九七六年發表在「霹靂月刊」的一組詩：「還鄉雜感」：

想當年，在眼淚中揮別鄉土

從此步入塵砂飛揚的旅程

望前面的路是一片渺茫

只憑着一份信心和理想

在生活的疆場上奔馳、煎熬

還鄉雜感：歸途

馱着暮色，踏着滿地落葉

過去那常走的小徑已荒蕪

沉重的步履，更沉重的心情

那熟悉而破舊的家園

似在默數我歸去的腳步聲

還鄉雜感：破落的家

「還鄉雜感」共有四首詩，除以上所引兩首外，尚有「貧瘠的土地」與「姑娘原諒我」，這四首詩有一個共同點，即每首詩共有三節，每一節五行，全詩十五行。丘梅這一組詩與十三年前（一九六三年）他在「海天」月刊發表的「年青人的歌」，風格上沒有任何改變，語言亦流於淺顯、造作如昔，敘述性太濃而導致散文化，感情誇張，給人的印象是濫情的。我覺

得丘梅如果從事散文創作，或許會比寫詩有收穫。倘若丘梅有意繼續作詩，他必須下定苦心，發奮圖強，勇於躍出五四格律詩的習尚，多閱讀一些好詩，作多方面的探索與嘗試，否則，我看不出丘梅的詩將有任何成就。

以上我對丘梅詩的析論旨在拋磚引玉，希望有識之士能注重有關五四詩傳統與馬華詩人這問題。五四的新詩並非一無可取，因為在那時候不乏在形式上謀求創新者，像戴望舒、李金髮等人均是其中佼佼者。但整體來說，五四的新詩，因是草創階段，其成就不能令人滿意。這些不算成功的五四格律詩對馬華詩壇的影響太大了。時至今日，我們仍然可在報章的文藝園地及雜誌刊物上讀到一些披着五四的外衣的所謂「新詩」，丘梅只是一個典型的例子而已。

沉

●葉遍舟

莫可止抑的霞色
穿上一襲七彩的衣衫
繽紛自己也繽紛在豔羨着的人

頃刻間

暮色低垂

那襲美麗的衣衫不再美麗

那豔羨的人兒也不見了

而夜

已狠狠地把一切吞進去了

(一九八一年七月廿八夜深)



□□梅淑貞

詭異世界

波赫士的那些奇奇怪怪的短篇小說，是需要一個字一個字慢慢去看的。看完後還得閉上眼想一會，便會逐漸的發覺到我們的世界原來是座迷宮，處處瀰漫着詭異的氣氛，人們窮一生之力在裏面打轉，兜圈子。而且極有可能至死都找不到出口。

手上的這本『波洛弟博士報告書』，是今年正月十日和波老先生的「忠實信徒」在馬大合作社買的。一本連書目共計一百零六頁的書，才賣三塊多錢，實在便宜得不得了。波老先生的「忠實信徒」說這一定是舊版書，否則不會這麼便宜。翻開扉頁一看，果然，是一九七六年的版本。一本出版於五年前的小說集還能在大馬的最高學府中找到，看來，除了「忠實信徒」之外，波老先生在本國的知音一定不會很多。

不要小看了這本才一百頁出頭共收錄了十一篇極小的短篇小說的『波洛弟博士報告書』，我足足花了一個多星期的時間捧了也足足一個星期多的晚上才把十一篇小故事全部看完。根據這次的經驗，整個晚上至多只能看一兩篇，每看完一篇還得大大的嘆了一口氣，說道：「天下竟有這種事發生。」

波赫士的文字十分簡練，十分精確，簡直已到了多一字則太多，少一字則太少的地步。他的文字緊縮到像是用計算機算過似的。誰有意要成爲小說作者，大

可向波赫士借鏡，多多拜讀此人「散文式」的小小說，久而久之，或可得其其中三昧。這樣，提起筆來便不會廢話連篇了。

我最喜歡的波赫士小說，是一篇不超過兩千字的「闖入者」。波老先生在他的寫於一九零年十二月廿九日的後記中說這個故事鬼魂似的纏住他纏了三十年之久，他才能把它寫下來。那天我把這個兩個男人和一個女人的故事告訴一思兄時，他大笑：「老婆也可以分的嗎？」又笑：「是一星期三晚四夜還是一星期四晚三夜？」我笑得椅子搖動，說：「波赫士沒有寫出來他們之間如何安排，也有可能前半夜和後半夜之分的呢。」「哈哈。」「可憐的女人，雖然「疲於奔命」最後還是被哥兒倆犧牲了。不過還是不要笑得太多吧，我們不是也有一句老話，叫做：「兄弟如手足，妻子如衣服」的嗎？」

後來我又告訴一思兄書裏面的另一個故事：『馬太福音』，大半年前看過的，細節已經不大記得，但那一家三口聽馬太福音聽得走火入魔把說經者釘上十字架的情節曾給我很大的震撼，所以印象很深。我把故事說得支離破碎，但一思兄還能聽得進，說：「這個人的故事有點像恐怖小說。」

但除了令人不寒而慄外，波赫士的小說，是不是也給我們帶來某種啓示？透過他緊密、客觀簡單、不傷情亦不同情的文字，我們或許看到了這個世界原是一個詭異的世界，有很多人的作為或際遇，是不可以用常理來解釋的。本來有很多事，根本就是無可理喻的。但也唯有像波赫士如此超卓的作家，才能幫助我們看到這些不可理喻。

"Doctor Brodic's Report"

translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration

with the author, 106 pp., Penguin, 1976.

論司馬遷的文學觀

• 李有成

「前漢書」「司馬遷傳」謂司馬遷「既陷極刑，幽而發憤，書亦信矣。」①班固這句話說明了史記一書寫作的根本動機。歷來司馬遷的論者很少超越班固以上的定論，他們大抵同意，司馬遷是因為「幽而發憤」，故而著作「史記」，有些論者甚至進一步指出，這個寫作動機也正是司馬遷整個兒的文學觀了。②這些論者往往到此為止，所持也多是因襲之見，並未再深入探討這個文學觀的本質與面貌，部份論者或以粗淺的佛洛伊德心理分析學，或以自身對西方文學理論的蒸散見解來印證司馬遷的文學觀，③但由於對西方心理學或文學理論並沒有真正的認識或瞭解，因此鮮少有所發明，當然更談不上對司馬遷的文學觀有所闡發或批評了。

「史記」的內容基本上是傳人記事，這一點梁啟超論「史記」列傳的一段話說得很清楚。梁修超認為：

後世諸史之列傳，多藉史以傳入；「史記」之列傳，惟藉人以明史。故與社會無大關係之人，濫竽者少。換一方面看，立傳的人，並不限於政治方面，凡與社會各部分有關係之事業，皆有傳為之代表。以行為而論，每叙

一人，能將其面目活現。又極複雜之事項，……皆能剖析條理，縝密而清晰，其方力固自復絕。④

由於「史記」內容是以人事為主，純粹議論的篇章自然所佔不多；因此司馬遷對其文學觀的闡釋也多散見各篇，史記中並無專文申論。也由於散見各篇的緣故，其見解大多零碎而不完備，稱之為文學觀或對文學的看法則可，謂之文學理論則恐已過實。⑤大抵所謂文學理論，指的應該是「文心雕龍」、「詩品」、「滄浪詩話」之類較有系統的論著，至少也應該有「人間詞話」的規模。在這方面，「史記」或司馬遷的其他著作顯然闕如。以「史記」而言，其目的很明顯地並不在此。然而「史記」一書體大思精，鉅細兼顧，白居易「讀謝靈運詩」謂謝詩模山範水，「大政籠天海，細不遺草樹」，⑥這樣的類比也可以用來描述「史記」。即以「史記」中某些談文論藝的文字，如果細化歸納分析，仍可以理出若干文學觀點，足供我們思考與申說。

「幽而發憤」著書顯然不是「史記」全書的寫作動機，同時也不表示「史記」各篇皆充塞着幽憤不平之情。關於寫作「史記」的動機，司馬遷在「太史公自序」中曾經加以說明。首先，從「史記」乃是繼承祖業，這是司馬遷乃父臨終前對他的期許。司馬談短短幾句話，幾乎就把司馬氏一家的過去未來作了交代：「余先，周室之太史也。自上世顯功名於虞、夏，曲天官事。後世中衰。絕於予乎？汝復為太史，則續吾祖矣。」⑦其次，司馬遷有意師法孔子之作「春秋」，因而秉「春秋」之筆法以作「史記」，這一點可見於他引董仲舒以回答上大夫壺遂的一段話：

上大夫壺遂曰：「昔孔子何為而作『春秋』哉？」太史公曰：「余聞董生曰：『周道衰廢，孔子為魯司寇。諸侯害之，大夫壅之。孔子知言之不用，道之不行也，是乍二百四十二年之中，次為天下儀表。貶天子，退諸侯，討大夫，以達王事而已矣。子曰：我欲載之空言，不如見之移行事之深切著名也。』」⑧

「太史公自序」中涉及「春秋」之篇幅頗長，司馬遷雖自謙不敢以所作比附「春秋」，但他對「春秋採善貶惡，推三代之德，褒周室，非獨刺譏而已」^⑨的典範，一定非常嚮往，因為「撥亂世反之，莫近於「春秋」……萬物之散聚，皆在「春秋」。^⑩至於說司馬遷因怨憤而作「史記」，這股怨憤之情當產生於李陵之禍後。司馬遷「遭李陵之禍，幽於圜牆」，於是「退而深惟曰：夫詩書隱約者，欲遂其志之思也。」^⑪這個洞察構成了「史記」寫作動機的一部份，同時對司馬遷的風格、選材，以及「史記」的內容，都有相當程度的影響。

所謂「詩書隱約者，欲遂其志之思」的動機論，是司馬遷整個兒的文學思想中很重要的一部份，其散見於「史記」或其他篇章的文學見解，莫不受這個動機論所左右。把「遂其志之思」動機論的文學觀發揮得最為淋漓盡致的，是「史記」「太史公自序」中的一段話：

昔西伯拘美里，演「周易」；孔子 陳、蔡，作「春秋」；屈原放逐，著「離騷」；左右失明，厥有「國語」；孫子臏腳，而論兵法；不韋遷蜀，世傳「呂覽」；韓非囚秦，「說鷄」「孤憤」。詩三百篇，大抵賢聖發憤之所為作也。此人皆意有所鬱結，不得通其道也。故述往事，思來者。^⑫

幾乎雷同的一段文字，也可見於其「報任少卿書」：

文王拘而演「周易」；仲尼厄而作「春秋」；屈原放逐，乃賦「離騷」；左立失明，厥有「國語」；孫子臏腳，兵法 列；不韋遷蜀，世傳「呂覽」；韓非囚秦，「說難」「孤憤」；詩三百篇，大抵聖賢發憤之所為作也。此人皆意有鬱結，不得通其道。故述往事，思來者。^⑬

司馬遷對這些失意或一度失意的人，似乎特別感到興趣。他不僅在上述兩篇文章中提到這些人，他們的身世遭遇在「史記」中差不多也都有立傳記載。這些人的不幸事蹟特別引起司馬遷的關注，並非不能理解。想來恐怕主要還是同病相憐的作用。例如他寫屈原：

……王怒而疏屈平。屈平疾王聽之不聰也，諛諂之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思而作「離騷」。「離騷」者猶離憂也。……屈平正道直行，竭忠盡智，以事其君。讒人問之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平之作「離騷」，蓋自怨生也。^⑭

司馬遷對屈原的不平與同情，躍然紙上，這何止是同病相憐？司馬遷筆下的屈原，簡直是司馬遷本人。

「詩經」與屈賦恐怕是漢代以前最為重要的純文學作品。在司馬遷看來，「詩三百篇。大抵聖賢發憤之所為作」；而「離騷」則是屈原「憂愁幽思而作」的。不論「詩經」的作者或「離騷」的作者，都是因為「意有所鬱結，不得通其道」，所以才會藉詩賦以「遂其志之思」。這是司馬遷最根本的文學觀，實則這個文學觀所紹續的乃是中國文學中言志的傳統；而這個傳統可以追溯到「尚書」去，也就是「舜典」中所謂的「詩言志，歌永言」。^⑮「詩大序」把這個觀念進一步加以闡揚：「詩者，志之所之也；在心為志，發言為詩。」^⑯自「詩大序」以降，歷來論言志抒情的人，很少不以此為本的。言志對司馬遷而言，就是「舒其憤思」，^⑰這樣的言志觀，考諸司馬遷的不幸遭遇，自然令人同情，而且也不難理解。但若就文學的現象精加考察，則恐怕就有待商榷了。

載道與言志原是中國文學的兩大傳統，歷代文學派別儘管新起彼伏，各種主張繁多，但若就文學的本質而論，卻又鮮有超越這兩大主要傳統的。^⑱這裏先說言志。依「詩大序」的說法，「言」大抵是語文，是技巧，屬於形式的範疇；「志」不論指的是感情或是心志，甚為內容當無疑慮。「言」與「志」的結合，於是構成了詩——也就是文學作品。這個認識，代有文人加以發揮，因為非關本文主旨，可以不必追究。但有一點是可以肯定的，如果把「志」界說為感情或者心志，則「志」的涵蓋面應該相當廣，大凡人類的七情六慾，或舒暢，或不平，或興奮，或喟歎，總之，人類內在對外在的一切自然反應，莫不可以入詩，莫不可以轉化為文學創作。概言之，詩言志乃是抒情文學最簡單也是最根本的原理，這一點當為定論。準此次論司馬遷的言志觀，我們發現他的觀點不夠寬廣。言志的「志」，從司馬遷的觀

點來看，也就是「太史公自序」及「報任少卿書」中所謂的「鬱結」，或是「屈原賈生列傳」中所說的「怨」。不管是「鬱結」或「怨」，都是因為「不得通其道」，當事人才會發憤而著作詩文。司馬遷視文學為表達心中不平之慄的工具，實在不是言志觀的全部真相，只能算是一種相當狹隘的言志觀；司馬遷忘了，「鬱結」或「怨」只是人類感情或心志的一部份而已，文學作品中所表現的「志」可以包含「鬱結」或「怨」，但「鬱結」或「怨」不等於全部的「志」，其中道理不言而喻。司馬遷自身的不幸遭遇嚴重影響了他對文學的看法，他的言志觀難免為自己的主觀成見所困，這是可以理解的。而他無法擺脫自身不幸所形成的偏見，當然也值得同情，何況他的不幸已非血肉之疼，在習俗或個人心理上簡直是寄恥大辱，所謂「行莫醜於辱先，詬莫大於官刑」，^①我們可以想見其悲痛之深切。這是揮之不去的執念，也是使他無法客觀全面考察文學現象的原因。因此司馬遷引為支持他的文學觀的佐證之所以多為失意或一度失意的人，也就不足為怪了。即使這些佐證也並非完全有力而言之成理的；譬如詩三百篇，是否篇篇皆為「聖賢發憤之所為作」，也大有討論的餘地。司馬遷的說法若不是依孔門論世之意敷陳出來的結論，恐怕就是他個人的不幸遭遇所導致的以偏概全的瞭解了。

在「報任少卿書」中，司馬遷謂自己「所以隱忍苟活，幽於圜牆之中而不辭者，恨私心有所不盡，鄙陋沒世而文采不表於後世也。」^②而在「史記」「平原君虞卿列傳」中，他認為「虞卿非窮愁，亦不能著書以自見於後世。」^③司馬遷評虞卿的話，當然是他那「舒其憤思」的言志觀的另一個例證；不過，如果把這句話和他在「報任少卿書」中的自白合起來看，我們不難看出他對寫作的整個信仰，那就是文章不朽論。顯然，司馬遷是相信文章不朽的，因此把「鄙陋沒世文采不表於後世」，他相信虞卿「著書以自見於後世」，也因此在此「史記」「孔子世家」中他會引孔子的話說：「『弗乎，弗乎！君子病沒世而名不稱焉。吾道不行矣。吾何以自見於後世哉！』」^④「考證」中井積德曰：「幕自見於後世而著作焉。」^⑤合而言之，司馬遷一方面憂心忡忡，擔心沒世而名不揚於後代；另一方面他又相信文章——當然包括文學創作——可以傳世，可以令個人不朽，所以虞卿要著書，孔子要「因史記作『春秋』」^⑥而他自己也要「網羅天下放失舊聞，略考其行事，綜其終始，稽其成敗興壞之紀，……以

究天人之際，通古今之變，成一家之言。」^{②⑤}

至此我們大概可以描繪出司馬遷文學觀的大致面貌了。就動機而言。司馬遷所持的是文學的言志觀，而其中所涉及的志又偏於不平之志，也就是「鬱結」或「怨」。而在目的論方面，著書立說，依司馬遷的觀察，有相當成份是在追求身後的令名，他在「報任少卿書」中的表白至少說明了他個人是抱有這個目的的。這個目的未必不好，至少對個人是個鞭策，憑着這種自許，雖在悲痛困頓之中，仍能秉持毅力，埋首著述。不過，個人的不朽或是作品的傳世恐怕不是文學創作的全部目的。「史記」「屈原賈生列傳」中有一段評論「離騷」的文字，值得提出來討論。司馬遷像後世許多文人或批評家一樣，給予「離騷」很高的評價。他評「離騷」純然是從道德的觀點出發：「國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂。若『離騷』者，可謂兼之矣。」^{②⑥}可見司馬遷是把「離騷」置於國風、小雅之上的。這是司馬遷個人的看法，我們無須置評；比較重要的還是接下來的一段話。他說「離騷」「上稱帝嚳，下道齊桓，中述湯武，以刺世事，明道德之廣崇，治亂之條貫」，這已經牽涉到文學的教化目的，而隱藏在這個目的背後的，則是文學的載道傳統。此外，我們從司馬遷對「離騷」的評論中，也可以歸納出他品評文學作品的標準來。首先，「離騷」之所以兼有國風及小雅的長處，主要得力於美學的抑制，所謂「不謗」「不亂」，完全是抑制的功夫。司馬遷的美學顯然又是以道德為基礎的；簡單地說，他所信仰的是：美的就是善的，善的就是美的。其次，「離騷」的創作動機固然是「怨」字，但在言志抒情之餘，其目的還是在於「刺世事」，「明道德」，與「治亂」。這自然是文學的載道觀。由是而論，可知言志只是動機，只是手段，最後還是以載道為依歸。這種言志載道並行不悖，互為表裏的傳統，又是「詩大序」的傳統。「詩大序」云：「故正得失，動天地，感鬼神，算近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」^{②⑦}所謂「正」、「動」、「感」，當然可以訴諸於理，同樣也可以動之以情，但所涉者既然是詩，是文學作品，則恐怕以情的成份居多。這是言志，也是手段，其最終目的是要「正得失，動天地，感鬼神」，這裏面已含有載道的用意，至若「經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」云云，更是堂而皇之的載道觀了。

司馬遷載道的文學目的論，也可見於他對司馬相如的批評。他認為「相如雖多虛辭濫說，然其要歸引之節儉，此與詩之風諫何異？」^②他對司馬相如不滿，顯然是因為後者所作辭賦「多虛辭濫說」；以他評論「離騷」的標準來說，這是犯了缺乏美學抑制的毛病，很可以使作品流於空洞無物，以致於徒見虛華的外表，而缺少實質的內容。幸好「其要歸引之節儉」，「子虛」、「上林」二賦（『史記』及『前漢書』中視爲一篇），竟足以比附詩三百，其關鍵端在「風諫」二字。「風諫」云云，所指大抵爲美刺諷諭之類，自然也在載道傳統的範疇內。歸納司馬遷對「離騷」及「子虛」、「上林」二賦所作的評論，我們不難看出，他心目中理想的文學作品當如「離騷」，既無「虛辭濫說」，又是「好色而不淫」，「怨誹而不亂」，更重要的是，對世道人心又有教化的作用。換句話說，這樣的作品在言志之餘，仍有載道的功能。至於司馬相如的辭賦，雖然充滿了「虛辭濫說」，「然其要歸引之節儉」，同時又具有風諫的作用，因此與詩三百無異。由此可見，司馬遷表面上是個偏狹的言志論者，而實質上他所信仰的還是載道的文學目的論。基於這個觀點，必要的時候他甚至可以忽視文學作品形式方面的缺憾，而單以內容評論文學作品的高下。

綜上所述，我們大概無法承認司馬遷是位文學理論家；散見於『史記』及『報任少卿書』中部份有關文學的看法，實在不足以構成一套有系統的文學理論。他那以抒寫「鬱結」爲主的言志觀是個相當動人的主張，然而卻也是個包容性不夠大的主張，這一點當然是受了他自身不幸所導致的主觀偏見的影響，使得他的言志觀不足以概括所有的或者大部份的文學現象。基本上他所繼承的是儒家與觀群怨的文學觀，以言志爲手段，最後的鵠的還是在於載道。而在形式與內容兩不平衡或不協調的時候，他是寧取內容而捨棄形式的。他是位了不起的史家，甚至於是位成就可觀的文學家、文體家，但他不是一位文學理論家，他有他的侷限與偏見，更何況他對文學的零星見解，實在並沒有超越「詩大序」的主要觀點的。

（一九八一年六月一日午夜於台北）

附註：

- ①班固，「司馬遷傳」，『前漢書』，四部備要本，卷六十二，第十九頁上。
②例如李長之，『司馬遷之人格與風格』（台北：開明書店影印本，六十六年），第³⁵⁴頁；聞從亦，「司馬遷的藝術觀」，收於『中國古典文學論文精選叢刊』，張健、簡錦松合編（台北：幼獅文化事業公司，六十八年），第三〇頁；朱榮智，『兩漢文學理論之研究』（台北：聯經出版事業公司，六十七年），第一一五頁——第一二四頁；

③見李長之，第³⁵⁵頁——第³⁵⁶頁；聞從亦，第三〇頁及第三二頁。

④梁啓超，『要籍解題及其讀法』（十四年；北平：清華周刊叢書社，十九年重印），第³⁹頁——40頁。

⑤如李長之，第³⁵⁴頁；朱榮智，第一二四頁。

⑥『白香山詩集』，四部備要本，卷七，第三頁上。

⑦「太史公自序」，『史記會注考證』，卷一百三十，第十七頁——第十八頁。

⑧同上，第二一頁。

⑨同上，第二六頁。

⑩同上，第二三頁。

⑪同上，第二七頁——第二八頁。

⑫同上，第二八頁——第二九頁。

⑬「報任少卿書」，『文選李善注』，四部備要本，卷四十一，第十一頁上。

⑭「屈原賈生列傳」，『史記會注考證』，卷八十四，第三頁——第四頁。

⑮「舜典」，『尚書』，四部備要本，卷三，第十五頁下。

⑯『毛詩正義』，四部備要本，卷一，第三頁上。

⑰「報任少卿書」，第十一頁下。

⑱侯健師有長文專論載道與言志的傳統，值得參考。見「中西載道言志觀的比較」，『二十

世紀文學」(台北：衆成出版社，六十五年)，第一頁——第二九頁。

①⑨ 「報任少卿書」，第六頁上。

②⑩ 同上，第十頁下。

②⑪ 「史記會注考證」，卷七十六，第二二頁——第二三頁。

②⑫ 同上，卷四十七，第八二頁。「論語」「衛靈公」：「子曰：『君子疾沒世而名不稱焉。』」
以下的話恐爲司馬遷自己所加。

②⑬ 同上。

②⑭ 同上。

②⑮ 「報任少卿書」，第十一頁下。

②⑯ 「屈原賈生列傳」，卷八十四，第四頁。

②⑰ 同上。

②⑱ 同註。

②⑲ 「司馬相如列傳」，「史記會注考證」，卷一百十七，第一〇五頁。

現代詞兩闋

● 溫任平

(一) 樓頭

樓太高了不許他回首
濁酒解決不了你的鄉愁
你在城裏等着握他的手
他在城外找不到渡頭

(二) 燈籠

挑起燈籠
三尺以外的世界是一片矇矓
我是燈籠裏的燭
為天昏地黯而淚垂
為人去樓空而垂淚

覆痕

• 禾凝

幾樹陽光

漸漸把斜影

從小徑的午寐

悄然朝對街推遠拉長

視線外

永恆的蟻隊

像沿鋼軌趕運着滿廂互聯的

一排晚車

搬動玻璃製成的時間

你緊壓兩片扁薄如愁的唇

把即將凝團的笑

輕輕傾進深曲的哀傷

掩飾去血絲

填平凹塌下你眼底

陷着註譯不同的履痕

此卽一日，雲溶時煙也滅了

闖入者

張媚兒譯

……
傳遞女人的愛

舊約第一章第廿六節



人說（其實這是不可能的）這個故事最先是由伊奪都，紐爾遜兄弟裏的弟弟，在他哥哥的靈柩前守夜時說出，他的哥哥克里斯汀，九十年代在摩龍地區睡眠中去世。其實是某某人從某某人那裏聽來，在那個漫長而現已黯淡的夜晚，一口一口的呷着馬黛茶時，傳到給聖地亞哥·達波威，我就是從他那裏聽來的。很多年後，在杜德拉，故事的發生地點，我又再次聽到。這第二個而比較詳細的情節和聖地亞哥所說的十分相似，只是有一些通常有的小變動與小歧異而已。現在我把這個故事記下來因為我從中看見，如果我沒有看錯的話，那些住在布宜諾斯艾利斯邊界的頑強男人，他們的一個簡短但悲劇性的性格反映，在那個世紀末的時代。我希望能以簡簡單單的方式說出來，不過我事先亦已看到，作為一名作家，他會忍不住去強調，或增潤某些情節。

在杜德拉，他們居住的地方，人們叫他們作尼爾遜兄弟。那裏的牧師告訴我說他的前任者記得曾在這家人的屋子裏——相當驚奇地——看到一本顏色深暗印黑色字體的舊聖經；他一眼瞥見書的扉頁寫上姓名與日期的手迹。這是屋子裏唯一的一書——尼爾遜家族的浪跡編年史，一旦失去了便甚麼都沒有了。那間雜亂無章的老屋，現在已不存在了，是用磚塊砌成的；透過拱廊形的入口處你可以看見以紅瓦磚鋪成的天井，再過去的另一個天井是硬泥地。很少人，如果有的話，會踏足裏面；尼爾遜兄弟從不和其他人來往。他們的房間幾乎是空無一物，除了他們所睡的吊鋪。他們的奢侈品是馬匹、包銀的騎具、短劍、以及在星期六晚上穿得整整齊齊，無拘無束的花錢，買醉與人酗酒鬧事。我知道他們兩個都長得高，留着長長的紅頭髮。或許他們都不會聽過丹麥或愛爾蘭，但這阿根廷兄弟倆卻流着這兩個地方的血液。鄰人們都怕了這兩個紅頭；兩兄弟的其中一個，極有可能會殺死某個鄰居。有一次，肩並肩，他們和警察纏着來打。有人說那個弟弟會和璜·伊伯拉打鬥，他打得還不算太差，而根據一些知道內情的人所說的，這句話便有另外一層含意。他們是家畜趕集者、趕聯畜者、偷馬賊以及偶爾為之的職業賭徒。他們是出了名的吝嗇，只有喝酒和玩牌才使他們成爲消費者。有關他們倆的親戚

或他們的來歷沒有人知道。他們擁有一輛雙輪馬車以及一對公牛。

他們的外表和一般給哥士打伯拉瓦帶來惡名的惡棍大不相同。這點，以及很多我們不知道的東西，幫助我們瞭解兄弟倆的密切關係。和他們其中一人交惡便得面對兩個敵人。

厄爾遜兄弟喜歡和女人狂蕩，但到現時為止他們愛慾的出軌行爲只發生在黑暗的通道上或妓院中。所以當克里斯汀把茱麗安娜·布羅斯帶回來同居時，便引起了紛紛不絕的議論。坦白說，他這樣做不外是多了一個傭人，可是事實上他也大肆的浪費金錢，買了一大堆看了會把人給嚇死的垃圾珠寶給她，又炫耀似的帶她出席舞會。在那些利用公寓房間所召開的昏暗舞會中，挑逗性的舞步是絕對禁止的，而在那個時代，舞伴跳舞時至少還得保持六吋的距離。茱麗安娜是個膚色黑的女孩，雙眼帶斜。人家只要盯着她便會發出微笑。在那個貧窮地區，操勞與忽略令女人容易蒼老，她算是不難看的了。

開始時，伊奪都和他們到各處去。後來，有一個時期，他爲了生意或是其他原因去了北部的阿內西菲斯，回家時帶了個他在半路上勾上手的女孩回來。但沒幾天他便轟了她走。他變得更加陰鬱；獨自一人坐在街角的酒吧喝酒，誰也不睬。他已經愛上了克里斯汀的女人。整個鄰近地區，可能發現這件事比他還早，都在惡意而愉快的等着看這兩兄弟隨時會反目。

有一個深夜，從酒吧返家途中，伊奪都看見克里斯汀的馬，一匹高大的栗毛馬，綁在繫馬柱旁。天井內，穿上星期天才穿的最佳服裝，他的哥哥在等着他。

那女人穿梭的進進出出的奉上馬黛茶。克里斯汀對伊奪都說：「我正要去法利亞斯那裏去，他們那裏有個舞會。茱麗安娜留下來陪你；如果你需要她，就用她。」

他的語調半是命令，半是友好。伊奪都站在那裏盯着他看了好一會，不知道該怎麼做。克里斯汀站起身來說道再見——對他弟弟說，不是對茱麗安娜，她只不過是件物體而已——然後跨上他的馬，吊兒郎當的走了。

自那夜起他們便分享她。從來沒有人能知道這麼奇怪的合夥關係的詳細情形，

整個哥士打伯拉瓦都認爲是奇恥大辱。開頭幾個星期這安排進行得還好，但不能長久。兄弟之間從來不提那女人的名字，甚至從不叫她，可是他們卻不斷的尋找理由來各自爲敵。他們因售賣牛皮而吵架，但事實上他們所爭吵的卻是另外一件事。克里斯汀提高他的聲音，而伊奪都卻保持沉默。在不知不覺中，他們互相監視着。在那種強悍的地區，沒有任何男人會向人承認——甚至向他自己本身——任何女人的重要性超越過情慾與佔有，但兄弟倆卻都在戀愛中。在某方面來說，這令他們覺得羞恥。

有一個下午，在羅馬斯廣場，伊奪都遇上了璜·伊伯拉，後者恭賀他抓到了個美人。我相信，就是在這一次他狠狠的揍了他一頓。沒有人可以當着他的面開克里斯汀的玩笑。

那女人以動物般的降服來照顧這兩個男人的需求，但她卻掩飾不了她的選擇傾向，可能是傾向那個較年輕者，他不會拒絕分享她，但也一樣不會提出過這個要求。

一日，他們命令茱麗安娜搬兩張椅子到第一個天井去，叫她避開一陣，因爲他們有話要談。以爲他們會談很久，她便去輪睡一會，可是沒多久他們便把她叫醒。她被迫把她所有的東西裝進袋子，包括她的玻璃玫瑰經唸珠以及她母親留給她的小小十字架。沒有任何解釋，他們把她提上牛車，開始了一段漫長、疲倦而沉默的旅程。曾經下過雨；路上全是泥濘，他們抵達摩龍時已經天亮。他們把她賣給妓院的鴉母。條件都已經講好了：由克里斯汀收錢，然後和他的弟弟對分。

返回杜德拉後，在這之前民爾遜兄弟仍然囚於網中（也是一種日常慣例），這種怪物似的愛情關係，嘗試重拾他們昔日男人與男人的生活。他們又回去玩牌，回去鬥鷄，回去星期六晚的酗酒。或者，有時候，他們會覺得已獲救，但通常他們也會各自的沉迷於不可解釋或太可解釋的失落感中。一年將盡前，弟弟說他在城裏有事要辦。克里斯汀便立刻向摩龍出發，在妓院的繫馬柱旁他認出了伊奪都的黑白斑紋馬。克里斯汀走進去；果然，他的弟弟還在輪隊等候。據傳，克里斯

汀如此對他說：「如果我們繼續這樣下去，我們的馬將會累死。我們最好是讓她接近我們。」

他和那個地方的老板說話，從他的腰袋中掏出一把錢幣，然後他們便帶走那女孩。茱麗安娜和克里斯汀共騎一馬。伊奪都把靴刺刺入馬中，他不想看着他們在一起。

他們又再回去過前面所叙的那種生活。他們的解決方法已經失敗，因為兩個人都再欺騙對方。殺弟的肯恩又再陰魂不散，可是尼爾遜兄弟的親愛非比尋常——有誰知道他們會一起經歷過何等樣的艱苦歲月以及危難呢！而他們也選擇向其他人發洩他們的不快。向陌生人、向狗、向茱麗安娜，是她，是她造成他們之間的尖銳。

三月將盡，但暑氣卻全無解除的跡象。有一個星期天（星期天人們早上床）伊奪都從街角酒吧回家時，看見克里斯汀正在給兩隻公牛上鞍。克里斯汀對他說：「來吧。我們得把一些牛皮運去給巴都。我已經裝卸好，讓我們盡情的享受這夜晚的空氣吧。」

巴都的倉房，我猜想是在更南部；他們走舊牛車路，然後轉入一條支路。夜晚在降臨中，鄉間顯得越來越廣大。

他們通過高高的蘆葦叢邊；克里斯汀丟下他剛剛點燃的雪茄，平靜的說道：「讓我們開始工作吧，哥兒。過一會便有營營聲的蟲兒來了。這個下午我殺死了她。讓她和她的切瑣碎物留在這裏。她不會再帶給我們任何傷害了。」

他們張開雙臂，擁抱着對方，幾乎要流出眼淚來。現在又多了一個連繫牽連着他們——那個他們殘酷的犧牲了而又有共同的需要去遺忘的女人。

悲歌

陳遠帆

變色的紅樹

在晨曦中

一根紅樹的根

拼力的抽出水面

舒暢無礙的呼吸着，想：

誰能把自己相忘如將新婚的妻子般

誰能把自己軀體刺戮如坦克上滑過

子彈 而留痕的鋼板

誰能把沐浴月光蜿蜒爬行的路踏直

誰能指揮自己一生中最高隆重的大合唱

誰能把人生裏

許多不必要的江湖取消掉

誰能把對岸喧嘩的一群豬囉們統統宰殺在懶惰、愚笨且粗莽裏 果腹

誰又能把這些根他媽的根根拔起
而後又陪上笑臉

小山的植回

更有他媽的笨且在污水中划舟

小心地願望

對岸的亞答林中

還會可憐地存着

幾叢

待餐我們巴冷刀的

亞答子

或但願

幾截鼠骸上

還存在幾兩肉下酒

或怒瞪着一尾懶洋洋的

鱧魚，

狂聲道：

這便是你們爲我們留下

一場噩夢吧？！

這鱧魚當然懶洋洋回答

甚至懶於噓人

或者只會象徵性的

噓你一口 要你一生

顛躓

且要你眼睜睜的望着

這場屠殺

走由 他燃上刺目的紅色

而提煉出的

一句怒喝

但結果他還是

一根

紅樹林中

千萬根爭着排斥

想吸完整片林中的氧氣的

毛筆

致友書

閣下：

江山不再 風雨盛哉

許多榮譽與自尊

已漸漸的 被土中

剛鑽出頭的蚯蚓

糾纏 且兼價出售

或就如我再也熟悉不過 再也熟悉不過
血液的川行裏
被蚊子吸乾的感覺，
更將血中悲歡離合
轉移他地

而我們竟需要委屈得拋售自尊
無可饒怒地

妄想

在圓桌上談判

閣下，江山今再 風雨更盛

是必需

是必需振衣而起的
時刻了

致情人書

親愛的：

我們是災難片中

被困給山洞中的

主角們 每一眼

都填入

一滴

一滴

綻開那惡笑容的地下水

緩緩的……啊

親愛的 我們

會不會相擁中愚昧地溺死

當那水

淹過了鼻腔

柔柔的

將我們怒瞪的雙眸

浸濕

柔柔的

感染我們予 死亡——

最終的勝利者乃是

三千碼的接力賽中

露着詭異笑容的臉

以及那張喘不過氣

慘白的 通告

雨花隨筆 ● 雨花隨筆

《石頭》

在我離國卅三年計劃安排回中國探親的時候，無意間接觸到一位醫學院時期的老同學。現在他又是我的專業同行。在他熱情洋溢的來信中提到我學生時代的外號『石頭』。是的，那時我初進醫學院，中學時代的農村氣味的犖直性格，使同學們給了我個『石頭』的外號。我喜歡這個稱呼。至今已四十二年以上的事了。

回到國內之後，先在北京，繼承西安，一路之上我收購了不少價錢不貴而又樸直的石雕小玩藝兒。整輛車中滿載着石塊，一時在親友間當作笑談。

到了南京又會見了許多老同學，大多也都在專業上與我同行。在培根家吃飯的時候，他拿出來了一大袋的雨花石，並說道：「我猜你會喜歡」。我顧不得答話，要了一盆清水把這些卵石浸在水中，喜滋滋地挑選。培根同其他在座的都笑盈盈的看着我。我心想，要不是遠程飛行，我會全部收下。一共我挑取了六約四十粒石卵，大的為胡桃，小的若蠶豆。體面光潤，不整形的孤面，晶瑩可愛，一粒粒的在水中閃光。

最令人欣喜的是他們的色彩，乳白，淡清藍紫，橙黃尤其有紅紋為血脈，流貫其中，引人遐思造化神奇。

查雨花台在南京口南部，岡阜起伏，產此種卵石，久爲人所喜愛，名之曰「雨花石」。正像徵了這種小石受雨天的水浸着爲奇花艷麗散在溪谷。

這種小石母今在岡阜近麓已不可多得，由於遊人皆隨時採拾帶回家去賞玩。不入山深處不可得佳者。培根收拾之多，知其留心已久。是見良友久別，相知未減。此雨花石之於我意味尤多了。

歸來後，譯藝術十論，末章爲雕塑家莫爾的論文，喜出望外的譯到他的一席話：

「卵石與岩塊表現了琢石的天然才法。卵石光滑，是被海水沖刷打擾的結果，表現水力對岩石的磨擦與揉洗，一種對稱原則。」

「岩石所顯出的是以劈砍致石，產生一種嶙兀不平的抗拒精神，弓張的韻律。」這正是雕塑家「從研究自然物體……之中發現形體的原則和韻律」的心感了。卵石，岩石各有妙理。

《說詩》

從一本中文雜誌上看到了這樣的話：

「美國散文家霍晦士在他『早餐桌上的獨裁者』一書裏，談起他爲甚麼不寫小說。他說，寫小說不比寫詩，寫詩可以借文字的韻律，想象的光采，激情的閃耀等把自己赤裸裸的心加以掩飾；寫小說就把自己的秘密泄漏無遺，而且把自己的朋友都暴露了。」

引出這話的作者是要談寫小說，打動我思想的卻是霍氏說詩的「掩飾」作用。這是一種新的提法。從「詩言志，歌詠言」的傳統說法，把本來是「志動於中，則歌詠外發」詩說，看出它「掩飾赤裸裸的心」的功能，提醒了感味詩歌的讀者們要更加親切細密的去體會。「在山泉水清，出山泉水濁」，寫泉水也，但感人至今，詩人執筆的時候，他的「赤心」怎樣呢？由寓言寫物的一個特例，昇華到象徵性詩句，一般可特例的直書其事，而永恆。這也許正是詩之所以「溫柔敦厚」吧。

《神思》與《抽象》

一千五百年前，劉勰著文心雕龍，是中國文學批評最有系統的著作。長久以來在學術界有重要地位。卷六，神思第二十六，論文學與文心的關係，直接論到文藝的心智活動。原文起始寫道：「古人云：形在江海之上，心存魏闕之下；神思之謂也。文之思也，其神遠矣。」近代各學者黃季剛（侃）註釋說：「此言思心之用，不限於身觀；或感物而造端，或憑心而構象，無有幽深遠近，皆思理之所行也。尋心智之象，約有二端：一則緣此知彼，看斟量之能；一則即異求同，有綜合之用。由此二方，以馭萬理，學術之原，悉從此出，文章之富，亦職茲之由矣。」

在黃釋中關於心智活動方面，提出了由實感而引起的心智活動，由心智活動而寄托到物象，兩個方面。又說心智之象約有二端，一是聯想判斷（緣此知彼，有斟量之能），一是抽象組合，取捨判斷（即異求同，有綜合之用）。

「文心」屬於「藝心」。現代西方藝術家也偶爾分析起自己藝術創造的經驗，很能道出「神思」的跡象來。下面引一席莫爾（Henry Moore）這位雕塑家的話，供作參考。

「抽象派畫人與超現實主義者之間的劇烈爭論，我看是不須要的事。所有的藝術都含有抽象與越現實的成份，正像它包含着古典與浪漫的成份——秩序井然與奇峰突起，理智應用與憑空設想，上意識良知與下意識神采。藝術家人格的兩方面都要各自扮演各自的角色。而我看繪畫或雕塑的初步發動可以來自任何一端。『或感物而造端，或憑心而構象』。要拿我個人的經驗來說哩，有時候開始繪畫時胸中並沒有即存的問題要解決，只是想用鉛筆和畫紙，畫線條，着陰暗，成一形態而並沒有留心目標；但是繪畫到某個程度而心智品被吸住，到了這個階段上，有某種概念來到心頭，凝結不散，從此有節制有秩序的繪畫才開始上台。

另外，有時候，我從一套主題開始；或是企圖解決一套的問題，或是在一已知向限的石料上，我自訂一個雕塑的問題，然後心明神定的追求建塑起形體的秩序關係來，而這種建塑要是以表現我的概念。但是若果所作的工作並不止於雕塑活動，有意想不到的思想躍進雕塑的過度中；那麼想象就出乎表演了。」「意翻空而易奇，臨篇退慮。」

莫爾氏的這一所經驗自述是很難得的自我心智活動的抽寫「綴慮慮為綴蹈」。我引出來並不是說它可以直接註釋「神思」，但對於黃釋「文之思也，其神遠矣」的說法，看參考價值。

《杜詩陳筆偶然合》

蕉風332期，70面刊出陳瑞獻水墨：「山太高連鳥也飛不過去」奇突有力。畫面由一片空白揭開，兩邊看峭壁夾持，化空白成結晶；岩面樸素黑重，在強烈的對峙中，視界上移，心感高遠。畫面的空白接入宇宙的無限，岩面已越高越消而盡，高遠的感覺卻共空，閒視感而擴展——「山，太高了，鳥也飛不過去，鳥兒棲止。」

把雙目圓睜，觀照全圖：仰視，抬頭，側身向右，但見，有老樹蒼蒼入右臂，一鳥在右一鳥在左，相對棲止。至高處，是岩石，是蒼台，是草樹，無由分處，呈象無章卻自如。

畫面的形象撼動久志的內心感知——「盪胸生層雲」——老杜當年「望岳」詩——「決皆入歸鳥」。

目睛注視畫面不移開；心頭自語自有聲：
……應用空白間隙本是中國繪畫謀篇品味的優良秘訣之一。空白處，心靈活動的疆域……

老杜懷着神往已久的敬心來面見五岳之長，身未到而神先往，自問道：「岱宗夫如何？」他們動在黃河下游的草原上，啊呀——「齊魯青未了！」

情感推動直覺（intuition）把傳統的哲學思想化作藝術，他唱出：「造化鐘神秀，陰陽割昏曉。」

看着畫，背誦着詩，心智的活動更向寬處行。那個著了文心雕龍的劉勰，穿一身晚年的僧服出現在意象：「兩儀既生，惟人參之，性靈所鐘，是謂三才。」沒有人心那裏有宇宙之心呢？

仰望岱岳，老杜把他常懷在心的崇高理想表現在岱岳身上。沒有詩的美化，也沒有了山的「神秀」。請問彥和先生，這是否就是你筆下的「實天地之心」的

本意呢？

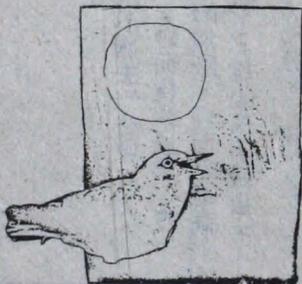
老杜詠詩之時，岱岳雖在眼前，其實詩心已入仕境。瑞獻揮筆作畫時，三里外確有海，山確沒有。前者從有山到無山，後者從無山到形象（form），兩者，詩心，藝心，在真尋表現上（intuitive expression）詩情與畫意偶然相合了。

老杜在唐代他說：「決皆入歸鳥。」瑞獻在新洲說：「山太高連鳥也飛不過去。」老杜是傳統的儒者，學優而仕，詩中不免表達了仕慾會當凌絕頂，「淘是一己的抱負：「一覽衆山小」的時代精神，畫家的瑞獻不同，他心胸空靈，在畫上留出了正面大塊餘地，讓入人的心志來點活。多少自由。這境界，也不必耍燒香拜佛，放心好了。崇高無止境，只管奮飛，倦了就休息一下。

（在沉思中筆將放下，忽聽到克洛齊操着意大利口音說：「你提出了彥和老前輩，何以用了我的直覺理論而不說明呢？」

「是的，我應該揚你的名， **Benedetto Croce** 研究文學的科學家。」

一月八日紐約寓所



拆城

● 言不盡

大人先生們決意拆毀城牆。不知為何，人子喑啞，雖不明就理，卻一致附和，譽為明智之舉。至於是否擋住視線，無法遠眺；是否有省得觀瞻，破壞市容；是否鏟除閉關主義，以示開放；凡此種種，皆令人生疑，頗費疑猜。

疑者自疑，為者自為，訓令一下，勢在必行，置喙與否，於事無補。

你瞧，大人先生們已擬好藍圖，自己動手，不待外求，一反往昔凡事借助外來所謂專家者流的作風，大有自力更生之態。一切部署停當，遂派人有計劃地逐步拆毀，一磚一瓦，都不送進博物院，以免引發後人思考之幽情，倒不如用來填海，既實際，又省錢，非常合乎經濟原則。（在經濟建設高於一切的命題下，不苟同者，究有幾希？）斷垣殘壁，連記憶都容納不下，遺址湮滅，徒然令人唏噓。

拆城前夕，還舉行了盛大的記者招待會，並電視廣播，現身說法，登台亮相，隆隆重重，讓各界人士作見證人，以免誤會，作出不盡不實的報導，豈非貽人口實，雖則辯才無礙，可也窮於應付，何苦來哉？先斬而後奏（奏效之奏），手法乾淨利落，高明與否，不辯自明，拆城之日，大反揭幕剪綵奠基動土等官式慣例，沒有典禮，沒有儀式，也沒有演說，草草了事，連無冕皇帝都被瞞過，無法採訪新聞，拍攝實況。此等黑手黨式的秘密典儀，極富於戲劇性，千載難逢，廣大群眾無從目睹，豈非生平恨事？

塵埃落定之餘，據歪歪國閉門氏造車氏二大博士的民意調查，所得結論為：

大人先生們視力奇佳，用不到望眼鏡。

大人先生們講求實效，直線最短，交流交往，費時費錢，徒然亂人耳目，不合現代邏輯云云。

此後，凡事一概採取由上而下式，利便迅捷也，三讀不如一讀，一讀不如不讀，因時制宜也，「道可道，非常道；名可名，非常名」，「民可使由之，不可使知之」，「勞心者沽人，勞力者治於人」，古有名訓，誰曰不宜？蓋此種「亞細亞辦事方式」，不讓馬公克斯之「亞細亞生產方式」專美於前，前輝後映，燭照千古，非聖而何？際此高唱東方價值之時，總而言之，總而言之，處處預兆了「天之將大任於斯人也」的新契機，釋迦耶穌，何是道哉！何足道哉！

天國近了，阿門！



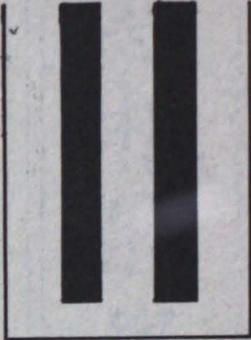
一群考古學家，憑着單純的信念與熱忱，不齊的資料，殘缺的地圖，爲了重建文明，一心從事於特落埃城式的挖掘，尋覓傳聞的阿特蘭替斯洲，求解此一百幕達三角之謎。那種濃烈的原始慾望，贏得世人的喝采，卻贏不了世人的資助，理由無它——

這是探險，不是尋寶。

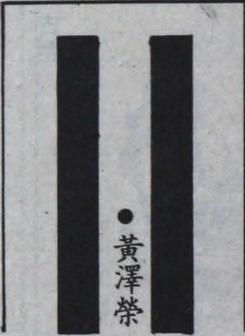
於是乎爬山涉水，斬棘披荆，花了不少不易籌措的金錢，失去幾個難得的夥伴，千辛萬苦，萬苦千辛，於遍嚐諸種人間困楚後，終於發現了遺址，再費盡二虎九牛之力，挖挖掘掘，掘掘挖挖，結果完成了前所未有的歷史性使命，使得真相得以大白。

「文明的湮滅，是一套縝密周詳的設計，出自於近代高等哺乳動物的睿智有知，而不是出自於遠古原人的愚昧無知。」

驚愕之餘，這群考古學家都不期然地俯首認栽，彼此會意，一個個相繼自盡，以身殉道，免得真相外洩，後患無窮。水落而石不出，壯舉遂淪爲懸案。



父親



• 黃澤榮

「爸，月亮有多遠？」

「月亮就像中國那麼遙遠。」

「月亮就像中國那麼遙遠。」

.....

總是眺向最北

眺向疆絕涯斷，欲哭無聲的

沉默 您的瞳子

總是閃爍一層厚厚的霜

在高不所及的簷緣，總是欲滴還止

鋒利的睫毛，剪也是徒然

掃時，必然隔積得越多

一仰首

凜然把我襲擊

（那時候我僅知道您名叫叔叔）

○ 從蕩泊的盤根

其間不知隔了多少透明和不透明的
風沙

從飛躍到滯歇

其間又不知游過多少明湍暗流

拐過多少莫名山川

小兄弟和哥兒的號稱都溺死在上流

後來叔叔也被取代了

只因爲 只因爲霜已成雪

雪已寂寂落在您的頭上

○

總有許多所以在燈下下酒的

像剝着花生和往事

剝着許多家譜的名字

只是 只是一盅失鄉的酒

怎麼也無法請下月亮，您說

八一年七月·古晉

尋根的學會

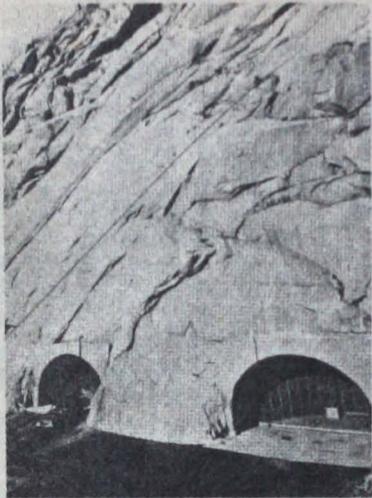
鄭百年



百年專欄

和美國猶他州家譜學會結上因緣，細細數起來，應該是四年前的事了。那年，家譜學會的代表沙其敏先生 Mr. Melvin P. Thatcher 不知從甚麼地方，也不知是何因緣，突然飛臨我的研究室，帶給我一個不太感興趣的消息——家譜學會準備把全球性的計劃延伸到馬來西亞來。當然，言外之意是希望我能夠給予實質上的支持和協助。過後，這位長得高高瘦瘦帶着極濃的書卷味的美國年輕人，就不曉得又失蹤到甚麼地方去，杳如黃鶴，讓我忘得一乾二淨。

前年七八月，當我從香港大學作客回來，剛剛卸下滿身的北方風沙，就接到一封長信，是從新加坡發出的。寫信的人就是那位醉心古籍的美國人，他大概知道我有健忘症，或許知道我是個大忙人，所以，先從兩年前結緣的事件說起，「你應該會記得，兩年前我曾經很突然地到你的研究室，和你討論一些春秋史的問題，也和你提起家譜學會的工作計劃……」；於是，猶他州家譜學會挾其龐大的計劃，舉步跨進馬來西亞來。開始的時候，由於種種原因，工作進行得不夠順暢，所以，成績並不很理想。去年十月開始，取得馬來亞大學當局的合作，成為馬來亞大學圖書館的



家譜學會花岡岩石的文獻保存山洞

計劃之一，於是，舉步才逐漸平實，工作也頗為順暢。本來對家譜族譜沒有甚麼興趣的我，在搜聚及保存華人史料及文獻的大前提下，半推半就且又順理成章地被邀約為本區工作計劃的指導教授（Supervisor），義務負責搜聚資料的全部指揮和督導工作。此次的參與，對我整個的學術生命會有些甚麼影響，至少到目前為止，我還沒法子預測出來。就算是一塊處女荒地，也要坎坎伐檀、丁丁伐木，經之營之，數年後方始有成；我不是善於經之營之，就看這兩年是不是還有多餘的時間。

家譜學會好幾年前已經在台灣推行其龐大的搜聚計劃，經過幾年的努力，竟然獲得數千種的家譜族譜；光是這些資料的目錄，編印起來就已是皇皇一大冊。香港方面，羅香林教授逝世後，就停工了好幾年；最近在香港大學講師林天蔚先生的協助下，又開始工作。對新馬兩地而言，這個計劃還是非常新鮮，而且也絲毫沒有任何工作紀錄和經驗可以依循，與台北及香港相較的話，簡直只是個小老弟而已。在這種情形之下，家譜學會於今年三月底及四月中旬在香港及台北安排了一系列的會議及田野搜聚實例，邀約我前往出席及參觀，以利此地未來工作之推展。

自從美國Alex Haley的暢銷小說「根」Roots面市以後，世界各地紛紛掀起尋根的熱潮。電視節目、電影及戲劇等，都莫不涉及尋求根源的內容，而保存及編修自己的家譜族譜，更是備受重視。其實，世界上任何東西，不管是生物或者是植物，都莫不有其根源；人類懷胎母體時，那條宛如鐵鍊的臍帶，從人類的肚子通往母體；母體就代表你的家譜，更代表你歷代的祖先。沒有它，人類不能脫胎；沒有它，人類不能續種；誰說人類沒有根源？誰說人類不應該尋究自己的根？

歐美一些家庭，偶而在客廳裏掛着一張家族樹Genealogical tree的圖畫。圖裏畫着一株樹，樹根底下寫上夫婦的姓名和生卒年月，孩子們及其配偶的名字就寫在樹枝上，有多少孩子就畫多少樹枝；然後，又把第三代的寫在分枝上，把第四代的寫在細枝上，大約每張家族樹圖，可以推上四五代。據說，歐美家庭只要記得四五代的老祖宗就夠了，四五代的老祖宗就算是他們的根了。沙其敏先生告訴我，猶他州摩門教的教徒大部分的家庭都保持着自己的族譜，他們不但父親這一支有族譜，母親那一支也有族譜，而且，男女在族譜裏的地位是平

等的，男人固然要登錄，女人也必須入譜；果真如此的話，猶他州摩門教教徒的族譜恐怕是世界上最周全細密的了，連家譜族譜最發達的中華民族也望塵莫及。

爲了瞭解港台的田野工作情況及吸取其經驗，我三月二十六日應邀，自新加坡乘中華班機直飛香港，出席他們所安排的會議和節目。沙其敏先生小我好幾歲，專門研究春秋史，雖說我們認識了好幾年，不過，在我來香港之前，我們只見過幾次面，通過幾個電話及來往過幾次信而已。他的中文名字，還是出了啓德機場林天蔚先生無意之中脫口說出來讓我知道的！所以，對這位瘦瘦高高的美國書獃子，雖說書卷味非常濃厚，我還是不知該和他多談些甚麼。至到有一天，在他中環的辦公室裏，他突然對我說：「像我們研究春秋時代的歷史的人，世界上沒有幾個！」我才大受感動，坐在面前的，竟和我一樣，是一位和齊桓公、晉文公及楚莊王等人握過手行過禮的人，我怎麼不感親情如手足呢！頓時，我撤除了橫隔在我們面前的無形藩籬，把他當作知己朋友。

由於來得太匆忙，我們無法在香港大學安排到宿舍，港大那棟古色古香宮殿式的伯里基學堂，更無法讓我們回去重溫舊夢。沙其敏先生非常客氣，一再邀請我們夫婦到他府上去作客，他那兒地勢很高，環境清幽，空氣新鮮，而且交通也很方便，可是，一來他家裏孩子多，我們不想再給他太太添麻煩，二來我這時還沒撤走橫着的那扇無形藩籬，心中不免有些顧忌，所以，我們只好像打游擊戰似的，住進 Y.W.C.A. 第一天住四樓，兩天後搬到三樓，再過三天又搬下二樓後座，把 Y.W.C.A. 每一層房間都住遍睡遍。

抵港的第二天，我就隨林天蔚先生，到大嶼山去參加他們田野工作的行列。雖然我經常閱讀田野考古的報告書，去年也跟魏維賢先生做過近乎兩個月的 field-work，把大半個馬來亞半島踏遍，不過，參加像這樣大的一支田野工作隊，還是生平第一遭。林先生是指導教授，我是客人，外加六名港大學生，抵大嶼山之後，我們還有一位領隊的先生以及一位司機先生；浩浩蕩蕩十個人，共乘一部吉普車，來到大嶼山杯澳南區鄉事委員會的會所。一路來雖然知道學問並不光是在研究室裏做，不過，倒還沒真正領略過在室外群體做學問的樂趣。這六名學生，經過林先生分配工作後，好像六隻小龍一樣，有的用錄音機，有的用攝影機，有的用筆記本，有的填問卷，每人佔據會議桌的一個角落，紛紛向該區的老輩們提問題追線索，把三月寒冷的會所攪得熱騰騰翻滾滾，熱鬧得使人脫下身上的大衣和羊毛衫。

這六隻小龍在會所裏翻滾了約莫兩個小時後，又像一陣旋風，把其他的人也捲回吉普車，然後安坐在車後，等待另一次的翻騰。林先生坐在司機先生的旁邊，樣子有點像羅馬時代駕御六匹雄偉如奔龍的戰車的戰士，我陪在他身邊，有時做筆記，有時查地圖，靜得有如中國古代的騎乘。這部戰車，在林先生的指揮之下，開足馬力，翻山越嶺，左拐右彎，或直衝向山頭，如起飛的噴射機，仰身破雲而爬上天外，或俯奔向山腳，如鸞鷹之擒弱肉，伸頸收翅而橫衝平地。我們坐在車子裏，載着一車的笑聲和青春，左擺右搖，前俯後仰，翻滾身子如翻滾歡欣，好像乘離心滑車似的，在大嶼山群峰的顛頂，東竄西鑽，衝上又爬下，最後，穿過一片松林，又穿過一陣輕霧，奔進一條羊腸小徑，就在一座大佛廟前剎車停下。座後六隻小龍，如脫了疆繩的狂馬，紛紛往廟後樹邊跑去，消失無踪。和林先生下了車，定神一看，才知道來到了大嶼山最壯偉、最古老的寶蓮寺。

港九有關家譜族譜的潛藏量，肯定的會比新馬來得豐富，儘管林先生一再說，「這裏文化水平很低，不能跟台灣、大陸相比」，不過，和新馬相較，這裏又豐富得多了。跟林先生跑了一趟，雖然所聞所見不多，港九的情形卻也頗為瞭解。

林先生是羅香林教授的入室弟子，研治唐宋史，著作甚豐。爲了繼承老師的遺志，他今年在港大系中開一門方志學，鼓勵學生研究方志，並協助猶他州家譜學會搜集家譜族譜及方志等歷史文獻。香港恢復搜集家譜族譜的工作，不過這二三個月間的事，可是，林先生卻有一個很大的抱負，他要在港九籌募一筆大得使我無法記得牢的基金，然後，把猶他州那一套的微捲全買過來，再配以港九影印的一份，成立一個家譜學會香港分會，供本地及東南亞學者研究。他說，他已籌得一部分基金，還有一些朋友答應支持他。林先生今年五十四，長我十餘歲，在學術上還有此番鬥志，真令我折服再三，祝他早日成功，爲學術界開天地。

猶他州家譜學會亞洲及太平洋區的辦事處原本設立在新加坡，主持人沙先生兩年前即通過該辦事處和我連繫，並且協助指揮一部分大馬的田野工作。去年年底，他們爲了把工作推展到中國，決意把辦事處北遷香港，以利工作之進行，當然，大馬區的指揮和督導工作就得完全落在我一個人身上。平日除治學及教書之外，要不是看在保存華人史料份上，我那有時間來承擔這工作？將來做得好，不見得會獲得家譜學會的感激；做得不好，於自己名譽有損，所以我說，沙先生不知是何原由要我和家譜學會結上因緣！這次來港，我才有機會看到他們

的辦事處，所謂亞洲及太平洋區辦事處，其實，人事非常簡單，設備尤其樸實，一般上的繁贅冗餘，這裏完全看不到。衛城道 *Castle Road* 摩門教的會所非常高大古雅，一點也不像侷促在香港彈丸小地，而沙先生的辦事處，就在會所的第三樓，一扇木門對着一條窄迴廊，一口七尺木窗照着許多屋頂，兩張桌子，兩個辦事人，再加上一個拍攝微卷的暗房。你要是問沙先生你們還有些甚麼人和設備，他準會對你搖搖頭，所以，一踏進房門，只舉頭環視一圈後，我就靜得不敢啓口，儘是深思和咀嚼。

「一把無情之火，可以把保存數代的文獻化爲灰燼；一場政治暴亂，可以把市內圖書館的珍本圖書夷爲平地；在人類的歷史裏，這種破壞性的威脅一直存在着。如何保存世界上價值連城的手鈔紀錄、歷史文獻以及族譜，以免遭受時間的腐壞以及人類的摧毀，似乎是人類永遠思索而無法解決的問題。」家譜學會說明手冊第一頁的文字，又不停地在我的腦際縈迴。

猶他州家譜學會成立於一八九四年，總部設於該州的鹽湖城 *Salt Lake City*；發展到今天，已經擁有兩座規模宏大的保存所，在城裏的是一座二十八層的建築物，行政、閱覽、圖書都在這高大的建築物裏；真正的文獻保存中心，是距離該城三十二公里洛磯山脈中一座花崗岩山 *Granite mountain* 的特設隧道保管庫 *Records Vault*。

家譜學會是一個非營利的學術團體，經費來自於耶穌基督末世聖徒教會 *The Church of Jesus Christ of Latterday Saints* 的會員。到目前爲止，他們一共聘請了近乎六百名的全職人員，來推展超過四十個國家的史料搜集和保存工作。整個歐洲（包括蘇聯）及南北美洲，他們都有計劃在推展着，至於中國、台灣、日本、韓國、亞細安五國、紐澳、印度、錫蘭、南非州及以色列等，也都在他們的計劃內，其氣勢之雄偉，真令人嘆爲觀止。

當年斯坦因及伯希和到中國西北訪古時，把敦煌寶貴的手鈔卷子帶到英法；如今，英法兩地成爲敦煌學的世界重鎮。今天，家譜學會把世界各地的家譜族譜等集中在猶他州，誰敢不說將來研究世界各民族的歷史，非到該州不可！斯坦因及伯希和是非法的帶走，家譜學會是以保存文獻爲出發點，經保存者的同意，攝製成微卷 *microfilm*，甚至於付出若干費用。對保存者來說，他不但不會失去其原本的文獻，甚至於對該文獻多了一份安全感——他有一個副本，永遠保存在猶他州的山庫裏！家譜學會的計劃，如何不叫人激賞呢？

五月三日

戲棚脚

● 葉蕾

玉

趕到關公廟路口，已聽到傳來的陣陣鑼鼓聲，來到戲棚脚，只見黑壓人頭，畢竟是居住在小都市的人，尤其是上了年紀的老人，偏愛的正是這種鑼聲喧天的酬神大戲。台上的皇帝正演着夢見韓信向他索命，一驚昏倒，被呂后救醒之後自知不久於人世，故臨終前立下聖旨，當他死後，升皇妃之子登基。皇帝駕崩後，呂后修改聖旨，立自己的兒子爲皇。我抬頭一望，戲台的左角正掛着一個小型黑板，上面書着：呂后篡位。此時呂后正拂着水袖，吩咐太監宣佈皇帝駕崩的消息。她水袖一收，三指往內一屈，兩指向前一擺，頓時顯出她中指上正戴着一個鑲上翠綠可愛的玉戒指。連演太監的都戴有一粒玉呢。看到玉，就想起了母親。當年我未出嫁前，總愛隨着父母親去看酬神戲。每次當母親看到出場的演員手上佩戴着玉時，不論是玉戒指，玉環或者是

五粒翠玉鑲成的手鐲，都十分羨慕地讚賞，一面又不斷的叫我看呀看那演員她白皙的手腕戴上翠綠的玉是那麽漂亮那麽可愛。母親又暗自讚賞他們演員對玉必有一番認識及懂得選購，否則不可能每人戴的都是那麽翠綠得引得母親那麽羨慕的玉。當然綠中帶白與綠得不周的玉和翠綠晶瑩的玉之間的價格是有很大的分別。在戲棚腳看戲，看演員手上戴的玉，就想起了母親。自從婚後，多年來已沒會與母親携手賞戲，不知道母親是否仍然愛慕着演員手上的翠玉。

面具

戲台上的鑼聲鏘鏘的敲着響着，大人們都把目光投向戲台上，跟着融化在它緊湊的劇情裏。

戲棚腳的小孩三五個圍在一個玩具攤前指手劃腳，漸漸的成了個小圓圈。玩具攤前一盞小型的煤油燈在攤主面前幌動着。在十五六年，每當各地神廟上演酬神戲的時候，戲棚腳的草地上就會出現這種流動性的生意。像賣玩具的、賣冰糖的、還有賣女人的金錢粉及黑色帶着曲綫的髮夾，當然也有那種賣古書如水滸傳三國演義及翻開頁內印着一段一段如包公會李后呂蒙正三門街戲台上唱戲的書，都十分的吸引人。我童年時總愛蹲在攤前翻看這些書，看公仔插圖。有個時期

十分醉心於某個潮劇演員，當然這一切遭受家庭的反對，也被母親責為神經病。後來還曾買了這樣的一本潮劇歌書把自己關在房裏「喜得今日身榮貴，金花斜插，戴帽上依呀」的自演一場呂蒙正。如今社會正趨進步，許多年輕人都不愛看章回小說了。連戲棚腳賣戲書水滸傳面具冰糖夾夾的行業都沒落了。今夜重見這一攤擺賣各種臉型如鬼骷髏飛俠科學巨人的面具，見孩子歡愉的神情，不免回憶自己當年這般年紀時的感受，又何嘗不也如此。

吵死人

戲台上的小婢女配合着樂器聲，右手伸向背後抓住辮子耍辮子穗，腳下走小旦的碎步。啊，煞是好看極了。我眼光隨着小婢女在戲台上走個小圓場，耳邊有人在表演喜相逢。啊哈好久不見妳好嗎難得在這裏碰見妳妳也來看戲啊？不看戲來這裏幹嗎這簡直是句廢言嘛，我啼咕着想。她們又說是啊妳結婚也有好多年了時間過得真快是嗎已有三個孩子了甚麼大的已唸二年級了嘩妳跟我同齡居然這麼好命真羨慕妳啦。哦我還沒對象其實我也不想結婚看過這麼多結了婚的朋友的婚姻都不愉快都聽怕了不過像妳如此這般就好命我也不怕人家閒話這世界畢竟讓人自由結不結婚又關他人何事妳說是不是。啊哈是不是我也不

知道只是我正觀賞到小婢女開口唱道想我十歲進入李家爲婢終日忙碌不覺已過了六年只因家貧怪父母……我聽不到小婢女接下去唱些甚麼，戲棚腳在我身旁的兩個女人正吱喳着彼此的心境。我右旁的一個看似六十多歲的老阿伯正皺起了眉尖，他正看到小婢女拭着眼淚，神情淒苦的在訴說被身旁女人聲調淹蓋至聽不到的苦衷，老人神情厭惡的橫了兩女一眼，惟她們正沉醉於羨慕與勸導中而不覺。這情景多麼熟悉呢！倘若嫡母仍在世上，在戲棚腳她坐的位置旁，若人們在嫡母細心聽戲之際不識趣的訴着說着，必定引來她的不悅。當嫡母向人們橫掃來這一眼後仍情形如是，接着可要當心她就這麼破口一吼走開走開，姿娘仔人話多多，要講到別處去，別在這裏吵死人看戲！

鹹酸甜攤

小時候去看酬神戲，最喜歡先繞鹹酸甜攤一回。賣的是芒果紅毛橄欖番石榴之類的東西，有鹹酸甜的各種味道，任由選擇。這些東西都被攤主削去了皮然後再醃過糖精而小孩頗喜愛吃的變了質的水果，都用一支一支的椰骨串成串串擺賣。小時候家境較爲困苦，說是去觀賞酬神戲母親翻了翻衣袋始給兄弟妹每人五分錢，到了戲棚腳就只管繞着這一攤，儘管偶爾還有三幾隻蜜蜂來回的停沾在這些甜品上也不

會感到不衛生的恐懼。只在考慮着到底要買一串的芒果還是紅毛橄欖或是一粒番石榴，心中又在擔心這小串的東西吃一吃就完了再想想五分錢要買些甚麼既好吃又能讓人久久吃不完回味無窮的東西，結果思量之下還是選了擺放着的那一大盤的削出來的果皮。攤主把這些果皮醃製過去了澀味再醃上糖精，滋味好吃似成串的芒果。攤主用割開成幾張的報紙在手上一轉就成了個三角小袋子，用手一抓盤上的果皮，嘩，可是一大包哩，大家無不喜上眉梢。回到戲棚腳，站在椅子上，一邊看台上的戲，一邊用手把果子皮送入口裏，最好慢慢吃，慢慢吃，才不會那麼快吃完它。

來到戲棚腳，果真有着這麼多美好的回憶。戲棚腳的流動鹹酸甜甜攤行業今日依然存在着，惟曾走過許多次這類攤子，那一盤叫人回味的醃果皮卻已不復見。也許是隨着社會的進步而被淘汰了。

註：「戲棚腳」乃潮劇人士對演酬神戲處台下的稱法。

詩人·天空之路

戴畏夫

打從那位很詩樣的男人
朝蕎麥田灑灑然走過去
詩學就如此紅起來了

邊緣之外

很遠，很遠排出
就是越過那道暗黑
觸摸山的面具的感覺

拋擲石頭有時，堆聚石頭有時
懷抱不懷抱有時，尋找或
失落有時，撕裂有時縫補
有時，對火焰飛舞抱着敬意
戰爭有時，和好有時

唱着上述之歌

詩人

你會木訥

在背道的路上

不視不見新血，更不會

高談濶論不望着天空

這種季節和氣候

不願彼此握手

讓稚芽成爲樹

而招搖下落葉

去殺死別的不順眼的臉

門閥們的

炮口，非常關心

把燈遞傳給下一代

驚濤駭浪

有人站起來有人倒下

形象如超級喉門

扼死有慄悍性格的

呼吸，所謂種子

不種子的挑選栽培皆是

誠實的謊話

一本正經在脊椎骨上打烙印

詩人還在遲到的下午

廣集說談梅花，中國城內

相信自己的藝術

踢出異端及

如何躲過一朵雲的襲擊等等

掌門人的笑

掌門人的溫柔

回想起來不免有些激動或其他

(只是這麼這麼

就了他去)

在所有的方向

小室至少為天空

和水平線

敞開

關閉過

掛起來

都是自己萎枯的臃腫

碎點感覺是咖啡音樂座派

唯一可誇的屬靈話

古典不如希臘之式微，風散子
習慣競相爭吵，恒性如臉龐之

聲勢煊赫

除了照着戕伐的路走之外

是沒有選擇的權利
能在沒有愛裏完成一次
成功的
哭泣

還能掛起甚麼呢？

詩人

遺囑寫好後誰死

在驕傲的溪裏

光禿着

自家的羞恥

聽聞新加坡數文藝團體的糾葛，
有感而作；詩成，感嘆三聲

月環

• 林若隱

躺在床上

月光流滿睡房和你

和書桌上的課本

和錄音機沉沉的男低音

於是，風來了

且舞動風鈴

你記得門經已上門

窗，關上了

卻從灰牆上角

相傳的，刻意留空的通洞

鈴聲，滾了進來

跌痛你一身的骨節

於是，睡衣猶似傘下多披的雨衣

一件一件

燙得光光滑滑

疊着疊着。逃不掉了

母親，有一雙長着厚厚繭的掌

經年推動燙斗

和一雙拖着魚尾的眸

一如遠方炊煙長長

於是，你只得按鐘點穿上

或鬆或緊也罷

貼肉的負荷抱着你

月景

年日月月

於是期待，交通圈圈個沒完
紅綠燈燒個不止，爲你換裝

牛仔褲或迷你裙？

還是衣櫥裏掛着的晚禮服

可以在水銀燈下擺奪目的姿態？

於是，拉開衣櫥

一疊過高的舊衣服猝然散滿地

於是於是

月把一身黃袍

一股腦兒套在你身上

套在你身上

稿于：一九八一年七月十三日。

姚拓小說選

蕉風推出另一部文叢



收錄作者短篇十三篇
厚一百六十五頁·書紙印刷
每冊訂價三元。

郵購處：Syarikat Edcoms No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

黑澤明專輯

- 黑澤明談《影武者》／蔡桐譯
- 日本電影泰斗——黑澤明／白水譯
- 傀儡武士／方榮
- 黑澤明作品的風格、一技巧及其色彩觀／唐納·
瑞奇著·曹永祥
- 黑澤明作品系列
- 黑澤明作品簡介
- (附錄) 日本電影重整旗鼓進軍國際影壇／白水譯



黑澤明談 《影武者》

蔡桐

日本電影大師黑澤明

對黑澤明來說，七十年代是倒霉的時代。這位日本影壇大師在海外備受推崇，可是在國內，無論是在影評界之中或票房上，都聲名狼籍。他一連拍了好幾部以商業為重的電影，可是一一慘淡經營，取得最慘的就是一九六五年拍的『紅鬃子』。從此，他一蹶不振，似乎在影壇上無法再抬起頭來。由於黑澤明是至善論者，服膺於「慢慢出細貨」的原則，而且不惜任何代價，以臻盡善盡美的境界；『紅鬃子』的開銷不但超出預算和落在原定的時間之後，連和他搭檔十多年的知己三船敏郎（『紅』片男主角）發誓從此不與黑澤明合作，因為三船敏郎爲了拍『紅鬃子』而錯過一宗有利可圖的電視片交易。

六十年代後期，廿世紀霍士公司聘黑澤明導演『虎！虎！虎！』**Tora! Tora! Tora!**，但他婉拒了。許多日本人認爲黑澤明這麼做有辱國人；因爲身爲一名日本電影製作人，黑澤明有機會在這部描叙第二次世界大戰（日本是戰敗國）的美國鉅片中替日本仗義執言，可是他卻拒絕了。黑澤明感到沮喪。對他來說，要在個人信念（他不相信『虎！虎！虎！』）與民族尊嚴之間作一抉擇，是痛苦的事。

一九六九年，黑澤明和木下惠，市川今及小林政木聯手組織了一間電影公司叫做：「四劍客」。這間公司只拍了黑澤明的『**Dodes' Kaden**』（1970）便收盤。『**Dodes' Kaden**』也不賣座。同時，黑澤明的眼力漸漸衰退。結果在潦倒與憂鬱之餘，他試圖輕生而不成。

一九七一年，黑澤明接受蘇聯的聘請，到冰天雪地的西伯利亞凍原拍攝『**Dersu Uzala**』，他在那裏前後工作了三年，使他筋疲力盡。這部片在日本賣座平平，雖然『**Uzala**』片贏得一項奧其個卡金像獎，依然沒有人要黑澤明拍戲。

黑澤明沒有別的謀生之計，迫不得已，只好拍一些威士忌酒廣告片來賺錢維持生計。一天，美國導演法蘭西斯·柯普拉正在拍製『現代啓示錄』**Apocalypse Now**，他接到東京搖來的一個電話。黑澤明問柯普拉肯不肯和他拍一個由他倆在鏡頭裏飲威士忌酒的廣告。「我不喝酒。」柯普拉回答道。「不過如果對你有幫助，我肯喝。」黑澤明得到了三萬美元的酬金。不過更重要的是，黑澤明的兩位美國學拜者：柯普拉和喬治·魯克士 **George Lucas**，知道了黑澤明的落魄處境。

於是柯普拉和魯克士去找亞倫·拉德 **Allen Alda**（當時他還在霍士公司任職）談，打動了他的心，而答應出錢協助黑澤明拍攝新片：『影武者』。柯普拉和魯克士擔任『影武者』國際版的執行製作人，而霍士公司則得留全球的發行權（除了日本以外）。魯克士甚至對拉德說，要是這部戲的分銷發生太多問題，他一定會買回拉德的投資。拉德毫不猶豫答應幫忙。於是霍士撥出一百五十萬美元給黑澤明，其餘的四百五十萬美元開支由日本的東映公司負擔。結果黑澤明這部在日出國拍製的開支最大的電影終於誕生。「霍士公司的參與的確幫助不少，使到這套戲能夠拍好。它們撥出的錢是其次，最重要的是它在日本的激起了電影界的意志力。我跟東映談了好久，他們願意開的數字，不符合我的需求。當我正感覺到這件事是無法實踐的時候，霍士公司表示有興趣相助，最後才打動了他們的心，肯出錢給我拍片。

黑澤明拍『影武者』這部武士片時的成本，比去他當年拍『七武士』的開支多了五十倍。所以，他所碰到的困難是連綿不斷的。最辣手的問題，和『影武者』男主角勝新太郎（以拍盲俠而竄紅有關。黑澤明親筆提寫劇本，由勝新太郎飾

演主人翁武田新聞及其替身（即影武者）。可是新太郎（他是日本最紅的明星）卻自己開了演學校，招收學生，用他在片場上和黑澤明的對話來作教材。黑澤明知道這回事，大為不快，而新太郎又我行我素，結果黑澤明忍無可忍，在『影武者』開拍足足一個月後換角，開除了勝新太郎。

由於三船敏郎已發誓不跟黑澤明合作，黑澤明不會以三船取代勝新太郎的空缺，那麼唯一適合的人選就是中台辰彌了。不過中台的書生氣質太重，要飾演獷獷魁梧的影武者這個角色，倒不輕鬆。再者，由於另一位飾演武田的次要替身的演員樣子像勝新太郎，黑澤明不能無緣無故開除他，於是中台的樣子要化妝成勝新太郎。



由小偷變影武者的中台辰彌

『影武者』一九八〇年四月在東京舉行首映之前，黑澤明不敢馬虎行事。他還請了一批美國影壇名人（包括柯普拉，威廉懷勒 **William Wyler**，阿瑟本 **Arthur Penn**，桑碧京巴 **Sam Peckinpah**，彼得方達以及占士可賓（他倆在日本甚為賣座）先去觀賞，請他們過後公開發表意見。即是一件前所未有的「違例」

事件。不過批評黑澤明的日本人爲了不要與這個美國「壓力集團」作對，不得不抑制他們的敵意。黑澤明說：「我們得到的反應是好壞參半。從不利評論的內容看來，這些影評人大部份似乎是因爲『影武者』不合他們的心意，而感到生氣。」



《影武者》照

可是『影武者』終於成功、賣座了。七十高齡的日本電影泰斗黑澤明也最終捲土重來，又在國際影壇上揚眉吐氣。（譯者註：『影武者』和美國的『爵士大觀』 *All That Jazz* 在法國康城影展上分享大獎「金棕獎」。下面的訪談刊在『影話』雜誌 *Film Comment* 上。

●請問「影武者」是如何拍成的？

在我研究那個時期（即十六世紀後叶）的日本歷史時，我發現在某一場戰爭中（也就是『影武者』結局時的戰鬥），其中一派全軍覆沒。在日本歷史上，那是空前絕後的事。這件怪事令我着了迷：一派是全軍覆沒，另一派人馬卻未折損一兵一卒。我想來想去，找法子去了解這件事究竟是怎樣發生的。

我在想如何要把這個事跡拍成電影。結果我找到了那支敗軍的幕後人物——武田信長。他就是『影武者』的主角了。大家都活在武田的影子下。我認為一定是武田個人的威望，影響到這些人的行爲。後來我發現武田有許多替身。於是我覺得把這個故事拍成電影的一個辦法，就是從其中一名替身的觀點出發。也就是一個人對這個歷史事件的看法。我的佈局是：把這個替身安排作一個即要被處死的小偷，除非他肯假扮另一個人，他就非死不可。這個佈局使我碰到了個人的問題。

- 你如何構想影片裏面的個人衝突？影武者說，冒充別人的身份是一種折磨。在 **Rossellini**（意大利名導演）的『**Il General della Rovere**』裏，**Vittorio de Sica** 演一名流氓，假冒英雄，結果他自己真的成了英雄。影武者是否也「承受了這種幽靈」？他最後的行動是出於自我獻性還是一種封建主義的表示？

我不覺影武者的行動和 **Rossellini** 的電影有甚麼相似的地方。而且也不是出於純粹封建主義的沖動。他的一舉一動是由於他和影片中其他人物之間的相互作用所導致的自然作用。當他第一次見到武田新聞（他就只是那麼一次見了武田），他已視死如歸，心裏想到甚麼就說甚麼。他以為自己難逃劫運，可是卻得到很好的待遇。武田對他的寬懷大寬，令影武者感動得五體投地。這次的見面，令影武者心中有個固定的概念。後來武田死後，他部下的將領決心重承武田的遺志，按兵三年不動。這些將領的行動，更打動了影武者的心。影武者眼看這些人忠心耿耿地奉獻於亡主的願望，而對武田的人格的力量，愈感佩服。

在劇終的戰鬥中，影武者親眼看到這些尊重他而他又尊敬的人都戰死沙場，使他處在這麼一個心理狀態裏：他自己無能為力，只好扮起長槍，繼續沖鋒——即使別的人馬都已經戰死。

當他正想自盡時，他突然見到武田的軍旗漂在水上，他心想，自己可以靠最後的一點氣力，撈起軍旗，再把旗升起來。可是，他失敗了。

- 據中台辰彌說，你指點他強調內心戲，放在具體演技之上。或者我們可以
把整部影片視為一個漸進程序——從內心戲到具體表演（最後戰役）。

我給中台的指示，只是關係到演技而也。不過關於這部電影的結構方法，你的比喻也很合理。

- 影片裏有許多在口頭上談到的戰爭鏡頭。但觀眾真正看到的戰爭却是在收場的時候。

我寫劇本的方法，並不是以我所要傳達的某個固定結構或信息作出發點。舉個例子，我沒有想到要建立某種漸進程序，故弄玄虛，製造懸疑。『影武者』的情形和我寫劇本時碰到的情形一樣：開始時，我把握着劇中的人物，後來，人物的性格控制了我可能要寫的東西。結果，我力不從心，寫出來的東西不是出於自己的意念，而是出自人物，他們變成了活的人物，使我做我所沒有計劃要做的事。在『影武者』最後一幕，主角掉入河中隨波漂走時正是這種情形，我與他一起漂走。他使到走到這麼一個境地。

假如你用一個固定的框子寫劇本，存心要激起觀眾的某種感受，觀眾不會傻傻的上當。如果你要讓人物顯得逼真的話，你非讓他們控制一切不可。

在『影武者』的劇情發展中，重要的一點，是主要人物對那些口述戰爭的感受。重要的是當武田的將領聽到某一個城堡受到攻打時的反應。我要想法子表現的，就是他們的感受——以及他們所採取的對策。戰爭發生在很遠的地方，所以構成了多少屬於政治方面的問題，它們主要在影片的人物構結上起作用。

- 一如『Dersu Uzala』，『影武者』似乎是一部以個人的戲，囿限在大場面電影的范疇裏。

這兩部戲多少有點相連關係，因為人物必須依照環境的需求而行動。在 **Dersu Uzala** 裏，如果我不描述 **Dersu** 的處境，我就無法描述他的個性。同樣地，在『影武者』裏如果要解釋那場戰爭為甚麼會發生，就必須表現個人的動機與相互影響。武田派全軍覆沒，是因為他的兒子不聽衆人所勸，一意孤行所致。

當然，有些影片包括我自己所拍的一些，不需要大場面。我拍的這類電影是『Dodes' Kaden』和『生存』。我在這些片子裏處理的人物，沒有碰到好像在『影武者』或是『Dersu Uzala』裏頭的大事。

●你怎樣把『影武者』和日本武士的電影傳統聯繫起來？

我覺到不但是西方人對於甚麼是武士有誤解，連年輕一輩的日本人亦如此。其實，武士道是起於十一、二世紀左右，而我們所看到的大部份武士影片，背景是在十七、八世紀。那時，日本天下太平，武士道的道德准則與行為已大不相同。那是由德川幕府（1615—1867）所實施的；那時的社會風氣與我比較有興趣的時代，也就是『影武者』的時代（十六世紀末葉），完全不同。當時武士階級有更大的自由。連農民也可以當武士。到了十七世紀，統治者禁止人民從一個階級「跳槽」到另一個階級。令我入迷的，是初期那些有勢力和多彩多姿的武士道人物。

普通的武士影片描述邪與正。通常在這類電影裏，有一位神通廣大的超人把邪惡的武士制服，故事就是如此這般。這種電影只不過製造了這麼一個印象。所謂武士，不過是戴看頭飾，到處舞刀弄劍的傢伙。這些電影的背景差不多全是在德川時代。我想，我是第一個拍日本十六世紀內戰拍成電影的人。

●在『姿三四郎』裏，你把重創身亡的男主角弄得鮮血直涌。在『影武者』裏，你却不一樣做，反而把血漬塗得像漆。這兩個不同的美學手法，到底是爲了甚麼？

這是兩部完全不同的電影。先談『影武者』：西方電影處理騎兵戰的老方法是，鎗手總是先射騎士。不過在真正的兵法裏，這根本不事際，因爲馬才是更重要的目標。如果要使整支騎兵隊失去作用的話，就應該先殺死馬。可是沒有人這樣拍戲。大家一慣的做法是先射騎士，看着他從馬上掉下，而引起觀眾的反應。我覺得這種傳統已經是「昨日黃花」，我要嘗試一些更有效的，不同的東西，讓今天比較老練的觀眾看看，我要表現戰爭最後的效果，而不是鎗戰的效果。再說，當一個知道自己會中鎗的替身騎在馬上時，效果是的，觀眾也知道會發生甚麼

事。所以我們又何必讓他們看一些他們已知道的鏡頭呢？

在『用心棒』和『姿三四郎』裏，主角是同一個人，他也是一個偶儻的武士，罔顧一切武士規矩。這就是他有趣的地方。在『姿三四郎』最後那場比劍中，我讓主角的血湧出，是一個試驗。那是日本電影第一次有這樣的鏡頭。做了一次，我就不想重施舊故。我覺得別的日本電影製作人看了這兩部戲之後，以為很有趣，不過卻完全不曉得真正有趣的地方是在那裏。有趣的地方並不是那個流血的鏡頭。而是姿三四郎這個人。

●在影武者發惡夢那場戲裏，他夢見武田信長。你用的佈景，人工色彩很重，而別的佈景却很自然。

在惡夢那一幕裏，影武者承受着好像被處死的痛苦。他一方面要追逐武田信長，而同時又覺得老是被武田的幽靈纏着。他在夢裏和自己原來的身份掙扎。

我之所以把佈景配成那樣，因為我經常作的夢差不多一樣的瑰麗、有令人感到痛苦的色彩。我覺得影武者當時和我一樣感到痛苦。



中台辰彌飾武田信長

●你拍「Dodes' Kaden」時才開始用到彩色。當你拍最後三套戲時，你對彩色配合的看法有甚麼演變？

在『影武者』裏，大部份鏡頭是拍外景，外景大大決定了彩色的效果——我們有自然的光線和一些自然的佈景。我要強調這點的方法，也是要實現人物在那種環境中所穿的服裝、盔甲的色彩。我們用了各種濾色鏡和反射鏡（有時用有色反射器）及燈光——甚至白天拍戲也用——以配合那個時代。

在『Dersu Uzala』裏，我用的不是「柯達」軟片，而是蘇聯的彩色軟片。蘇聯軟片的性質不同，我覺得很適合用來拍那種遼闊的自然佈景。

『Dodes' Kaden』可以說是我的彩色實驗電影。那是我第一部彩色片，我樣樣都試過，連地上也塗漆，布景更不必說了。在一個受限制的背景中處理人物，我必須盡量使用色彩，以實現這個背景。我知道自己在這裏是抱着試驗的態度的。

●大家認為你比別的日本電影製作人較「西化」。

我根本不認為自己是西方派。我總不明白別人怎會給我這個雅號。我倒覺得自己是當今最有日本作風的日本導演。也許是我自小所受的教育——如同輩所受的教育範疇，比較現在年輕人的教育廣大：我們唸莎士比亞、巴爾克及蘇聯文學作品。我的學識將來在我的作品中呈現，是很自然的事。不過同時，我對日本歷史的興趣，也許較年輕一代的日本同道深。

正巧，我是一位住的日本的電影製作人，我憑我的所見所聞及生活經驗一去拍電影。

●你為甚麼在『影武者』裏用西洋音樂。

今天的年輕日本人對日本音樂一無所知，也不特別關心。爲了要達到我心目中的情緒反應，所以在影片裏用到了西方音樂。依我個人的看法，貝多芬和蘇伯特的音樂令我抖擻；這些音樂是最熟悉的。我對日本音樂，知道得也不多，除了一些歌劇（Noh）和歌舞伎（Kabuki）的伴奏音樂，這種音樂是一種商賈階級的藝術形式，所以我不能用在『影武者』裏。

●你是否受到導福（John Ford）的影響？

我認爲我的電影一定多少出現尊福的影響。我很喜歡他的作品，不過我絕對沒有故意要模仿他。其實，經常在談話中，別人告訴我說，我電影裏的某一個鏡頭跟遠至默片時代的某一部戲很相似。我恍然大悟，果然如此，因爲我看了許多令我醉心的電影，印象深刻。所以當我拍自己的片子時，我說不定不知不覺地得到某種衝動，想要重新創作同樣的印象。

●你看日本電影業有甚麼前途？

正如其他同承霸佔，日本的電影業的人唯利是圖。令我莫名其妙的是，這些人似乎以爲他們可以拍一部三流而又賣座的戲。

我希望日本電影業重振旗鼓，恢復過去的輝煌，但是我不曉得自己怎樣會使到這戰爲事頭。我所要拍的許多東西，也許有很濃的悲觀色彩。

看看今日的天下，我想要在這個時代裏感到樂觀也很難。不過，我覺得電影是一種前途是無量的，日本電影業和我本身也是一樣。我對自己事業與人生所抱的看法就是：我希望在某一個地方創造希望。



日本電影泰斗：黑澤明

原載亞洲周刊

蔡桐譯

黑澤明對於日本武士氣概的迷戀，使他聲名大噪，蜚聲遐邇。他這種沉迷，是理所當然的事。他於一九一〇年生於東京，為一個貧苦的武士血統家庭的十個孩子中最年幼者。雖然他的父親是個嚴厲的前任陸軍軍人，他卻鼓勵幼子向藝術方面發展。即使在年輕時，黑澤明便文武相全，發揮了領袖與藝術鑑賞的雙重才華。這種才幹後來成爲了他導演才能的基礎。除了這些質素以外，黑澤明也酷愛十九世紀的俄國文學（尤其喜愛杜斯妥也夫斯基的小說）。這種愛好是塑造他那種人道主義思想的主要因素。

年輕的黑澤明中學畢業後，在一九二七年進入美術學院唸書，一面替報刊的烹調副刊和愛情小說畫插圖賺錢和接受家人的接濟，維持生計。到了一九三六年，他拋下畫筆，另找一份安定的職業。他對電影本來沒有甚麼興趣，不過卻碰巧PCL電影公司徵聘副導演，於是他隨便申請，結果真的受聘。

起初，黑澤明不喜歡這行，而幾次恫言辭職。對他本人和電影歷史來說，幸好他堅持下去，最終成為資深導演山本嘉次郎的助手。山本成為了黑澤明的師父，把一切關於電影藝術的知識與技巧傳授予黑澤明。後來，黑澤明回憶說：「他是位真正的老師。因為他的緣故，我穩定下來，使電影成為我一生的事業。」

當時與黑澤明同事的大部份助理導演是名流大學的畢業生，也許由於這種競爭，使到黑澤明把瘋狂的精力放在電影工作上。當不拍戲時，他通常撰寫劇本；每晚睡四、五個小時，是平常之事。最後，黑澤明在一九三四年獲得機會拍制自己的處女作，拍成了多部經典之作的首部電影「姿三四郎」。這部戲的故事是說一名柔道學者尋求自我實現的經過。接着在下來卅年裏，黑澤明導演了一系列非凡的電影包括：「醉了的大使」（一九四八年），「野良犬」（一九四九年），「羅生門」（一九五〇年），「生存」（一九五二年），「七武士」（一九五四年），「用心棒」（一九六一年）以及「天國與地獄」（一九六三年）。這些影片奠定了黑澤明為整個電影界傳奇人物的聲望。

如同輩的許多日本知識份子，黑澤明求學時代曾搞過馬克思主義。然而在戲後時期，東寶電影公司（由PCL演變而成）因為共產主義者支配的工會和頑固的資方發生摩擦而決裂。工人罷工引起的暴行，令黑澤明大感厭惡。從此，他不直接參與政治。他這種立場在六十年代受到年輕的「新潮」導演所申斥。

雖然如此，黑澤明一面避開宣傳，一面在影片裏處理政治和社會問題。他這類片子包括抨擊當局戰後專制地限制言論自由的「青春失悔」（一九四六年）；抨擊官僚制度之冷酷無情的「生存」（此片也許是黑澤明最佳的作品）；以及揭露肆無忌憚的資本主義的「懶夫睡漢」。黑澤明仍然視自己為「進步份子」。他曾這樣對一位美國影評人說：「雖然我無意在電影中明晰地表達我的感受與原則

，這些憤怒之情慢慢滲透。」

個人生活方面，黑澤明是位非隱密的人。他的妻子是前女星，育有兩個孩子。不過黑通常避免日本的交際圈子。

過去，他表明蔑視新聞界的「不負責任」份子，甚至拍了一部描述黃色新聞編輯作風的影片「丑聞」（一九五〇年）。他在拍製「七武士」時，忿怒地說道：「當你要使電影具有美麗的畫面時，新聞工作者就會大罵你花太多錢。這就是我真正討厭他們的原因。他們只不過是一種擴大的宣傳形式。他們空口亂吹牛，聳人聽聞。他們越去嘗試，假話就撒得越大。」

黑澤明的一些批評者指責他狂妄自大，並與群眾脫節；因為他生活裏，養尊處優，樣樣要好：他喜歡上乘的蘇格蘭威士忌酒和牛扒，收藏法國與荷蘭玻璃器皿，昂貴的藝術書籍以及古老的日本漆器。他甚至在富士山腳下的別墅裏，擺放了日本木工手藝大師黑田手強（日本政府已宣佈黑田為在「世國寶」製作的舉木桌椅（有人把這喻為「黑澤明的皇座」）。

黑澤明的大部份密友是影圈人士；其中一些是外國人如法蘭西斯科普拉和佐治魯克斯。黑澤明常常說：「我只關心電影」。雖然有時他在片場上，態度嚴厲，工餘時他的性情溫和（朋友說他「像小孩般純潔」）。當他從蘇聯拍完 **Dersu Uzala**，返回日本時，知道愛犬在他不在時死去，結果據說他哭了整個晚上。同樣的，在拍製「紅鬍子」（一九六五年）時，由於首席攝影師的妻子亡故，黑澤明即刻停止拍攝工作，直到那攝影師恢復原狀。黑澤明喜愛戶外生活，也熱衷於文學：俳句、托爾斯泰的「戰爭與和平」（他把這本書看了超過十五次，並把它放在床邊）以及杜斯妥也夫斯基。

日本報界常常報導黑澤明據說脾氣暴躁，時而大發雷霆，時又悶悶不樂。不過亞洲周刊通訊員在片場觀察幾天後，發現黑澤明的為人，與報界所傳剛好

相反。黑澤明身高六呎多，在屬下之中「鶴立雞群」。他穿着藍色牛仔褲，開領恤衫和戴一頂水手帽，根本不像在船橋上施發命令的船長。

不過，黑澤明和工作人員在拍戲時的生活緊湊。演員、技術人員及導演不分彼此地一齊生活，吃飯睡覺。黑澤明認為這是重要的，以培養演員與他們的角色的關係與認同。在真正拍戲時，由於黑澤明要求盡善盡美，加上有時候一些鏡頭長達八分鐘而未終止，使到演員所受的壓力相當吃重。根據所知，即使是資深的演員也吃不消，而弄錯台詞。

然而，一如許多偉大的藝術家，黑澤明是個很敏感的人，情緒有高潮也有低落的時候。他承認喜歡極端的天氣——下雨的炎夏和嚴冬。一九七一年，黑澤明情緒極度消沉，而在十二月試圖自殺輕生。一年前，他完成了首部彩色片 **Dodesukaden**（一位影評人形容此片有一種消亡的氣氛），不過這部戲卻慘淡經營，亦不獲好評。沉痛的「虎！虎！虎！」事件，以及其他正在談判的計劃破滅，更使他認為自己再也不能抵制有價值的電影。

但是，如「生存」裏那位面對死亡而把悲憤化為力量，思考生命之意義的小官僚渡邊，黑澤明的絕望預示着他的重生，於是他毅然到蘇聯拍製了熱情洋溢的。在西伯利亞冰天雪地拍戲的漫長日子裏，洗清了他的憂情。拍完了這部戲後，黑澤明說他覺得自己好像剛剛離開醫院般。

一如莎士比亞，黑澤明在晚年時，變得反觀內省和克制，他的作品多少呈現了黑暗。然而，這位持久的電影大師並不顯得已放鬆了製作好電影的幹勁，無論代價是甚麼。正如黑澤明所說的：「當藝術家，就是不要轉移目光。」

傀儡武士

● 方榮

一直都覺得『影武者』是不應該作商業性公開放映的。根本就不能忍受一般人輕慢的觀影作風，在應該嚴肅的時刻應該收斂之處，無緣故笑個唏哩嘩啦。眼巴巴的看着『影武者』被人輕薄、任人褻玩於股掌之間，那才叫人痛心！另一方面我不會感激發行本片的公司，他們也不外相準六天的檔期之內，剛剛好可以一網打盡所有的智識份子，屆時雖不會撈一筆卻也不至於折本，且又可以賺回若干好名聲，算盤打得又精利又四通八達，真是服了他們。這樣一來倒是一睹再睹了黑澤明無可還敵的風采，雖然是被人算計了去，我也得到我要的東西，互不虧欠。但還是重申這一點：我雖得到好處，卻不會因此甜頭而誠惶誠恐。

原來一直都認死扣，概念裏的『影武者』應該是黑白片。貨不對辦的後果反而是意外的竊喜。從來就未曾看過一層紅一層黑又一抹青斑爛有緻映現在銀幕上，然後一簇旌旗人馬馳所施展開來冉冉迫近，如此漂亮和燦爛的視覺效果，戲院內倒是難得幾回見。下來風林長山大撤退，一輪紅日滿滿充塞住整個畫面，一幢幢人影幌過又幌過……你怎麼說？印象深刻的另一段是夜戰敵軍短兵相接，一陣

紅一陣藍又一陣紫通天的焚城錄。除了全盤接收應接不暇，已經容不得商量或斟酌之餘地。超一流的彩色超一流的攝影，『影武者』實在是非常養眼觸耳的。日本片的彩色，一逕給人淒冷秋色之感，與我們一日三頓缺不得的「美國快餐」不可同日而語，而那種憂怨的神色，算是日本片的電影風貌之一。

雖然以個人的立場，對『影武者』迷戀之情不疑，私下倒不認為電影本事完全沒有瑕疵。戲本身的概念和主題原無可厚非，問題只是衛生的血肉並不完美，也有時畸形發展的傾向。雖不至動搖或拖跨了原有的結構，卻也是相當礙眼。而我們對小處的挑剔，特別是名家如黑澤明，應該不算過份。譬如三年之內那小男孩一點表進都沒有；還有妻妾二人在三年後的某一天因為影武者身上所缺的疤痕而暴露了整個的陰謀，也有值得商榷之處。三年之內幾乎從缺的肌膚之親根本就存在了個大問號；兒子在父親死訊公佈後遠征沙場，整個過程報來非常草率。對於這一點，我們可以從兩個角度衡量。其一就是兒子雖不見得是卓越的軍事人材，到底也是身經百戰，局勢之優劣應該一目瞭然，那會巴巴的叫自家隊伍上前送死？另一點嘛……這個故事講的是軍閥家族如何從強大歸於沒落的過程，再綿綿長長地苟且下去到底也沒個了局。現在黑澤明假借一場戰爭來加速衰微的必然後果，雖嫌粗糙，卻也是唯一可行的一步棋，不能苛求。『影武者』的問題是劇情越往下發展愈聲勢浩大，幾乎弄到尾大不掉收拾乏力。不過如此一來也有意料外的效果，至少證明當父親的目光如炬，能預見兒子剛愎自用敗事有餘之德性；知子莫若父也。於是前番為啥父親要傳給孫子而不是兒子，剎時具備了強烈的呼應激情，同時柔化了尾聲之生硬姿態。

影武者的性格與心理過程並不是著意要塑造的原素，所着重的是人物面對其自身困境時所流露的真情。片中一場夢境就是要補償所忽略了所不足之處，結果是當事人內

心世界的具體化。但黑澤明還怕不夠，對普羅大眾沒有信心，於是借用了某一個演員的口，交代幾句，盡量拉近觀眾與電影的距離。黑澤明這一報「意圖不軌」近乎猴急，反露了痕跡，忙着要肯定影武者從一個階段到另一階段的心理狀態，其打動人之層次又不及言語行止來得叫人口服心服。一言以蔽之，映象比諸旁白更加有說服力。

照樣一個人物，照樣一個錯綜複雜的心理過程，叫人迷惑。一路來都揣摩不出此人是如何與自己達成協議，安於以另一個人的身份出現，且全盤接收被取代者的一切好惡。但可以肯定夜戰敵人給了這個人物一種近乎獻身殉隨的絕裂決心。況小男孩天真無疵的純美又佔據了他整個的身心，更加叫他流連於這種身份。於是那場夢境愈發顯得重要，那份欲近又悻的掙扎成了夜裏煎熬的夢魘，終於還是被那一股浪潮淹沒了。如此卑賤的人物卻有超群的高貴情操，僅是希望自己是他人的代用品。無可否認，那人是他心眼裏永遠的神祇。末了這小人物以一己的力量對抗整個的敵人，也不過是求仁得仁，死而無怨。影武者之所以存在是因為真人的威儀尚存，真人如果在這個世界消失掉，影子又是甚麼呢？影武者即然放棄了自己，而一心追隨的幻像又已隱沒，就彷彿天地間多了隻孤魂野鬼，沒有一個依歸之所。他兩者皆不是，往後的日子一大串，此人又要如何自處？所以死亡對於他不啻是一大解脫，能早日奔向他一心追尋的目標。在那條河裏，他倒下去，他所祈望的歸宿，化爲一面旌旗，在水中隱隱地升起升起……那旌旗在銀幕上幌着幌着，滑落我們心底，任是時光流轉，肯定還是留在那兒。黑澤明的魔力，在這個最末的一組鏡頭，無限依戀地發散盡它們殘餘的極緻。

黑澤明之內蘊又豈止這些？他把死亡拉得長長的放在銀幕上，人馬翻滾在地，滿銀幕血跡腥紅的慢鏡，力量一分一分消失，只有對生命的戀棧，沒有哀嚎聲。技巧之精之簡又是一門大學問，三幾個鏡頭就是一大段戲，甚至一

個鏡頭也能交代一個場合。還有妙曼神奇的搖鏡，慢慢搖過來，停一下，再搖到盡，又急急地拉回去；返返復復，「高潮疊起」，非常眉飛色舞。一笑。影武者初次檢閱隊伍；初度返「自己」家園；圍城；傳訊員一路「蹦蹦跳跳」於風林長山之間等等，皆一再點明黑澤明天生有駕馭千軍萬馬場合之魄力，短短幾個畫面已是氣勢凌人，不可一世。就在此打住吧，實在沒有必要再贅述下去了，因為『影武者』的好，只能用眼睛領略，而不是文字。只希望作品本身不會因為的人喋喋不休而墮了地位。阿門。



黑澤明作品底風格 、技巧及其色彩觀

從黑澤明迄今為止的二十多部作品中，我們不難窺見他所表現的獨特風格，一般評論家認為他的「劍鬪」劇，始終勝過「時裝」劇，當然，這樣的分類未免大膽籠統了些，因為事實上，在其時裝劇作品中，諸如《那個輝煌的星期天》、《酩酊天使》、《野犬》、《生之慾》，仍為多數影評家一致公認是影史上的經典之作。晚近的《天國與地獄》，則毀譽參半，其中尤以《白痴》，為其作品中最大的悲劇，直到目前為止，《白痴》所得幾乎全為惡評。像黑澤明這樣的巨匠，終其身以電影語言來表達其理念，難免會在藝術表現上，淪入偉大藝術家難逃的宿命。黑澤明在作品中所表現的那種律動感，在日本導演群中，鮮有人能與之匹敵。故此，他在《劍鬪》劇中所採用的技法，就格外令人觸目驚心。古往今來，藝術家本身素來就不是自己作品最佳的詮釋者。影評家問及他自己喜愛的作品是那幾部時，黑澤明指出：《七武士》、《白痴》、《生之慾》、《酩酊天使》等四部，對《白痴》執着的熱愛，也表明了黑澤明一貫強韌的性格。

一如英格瑪·柏格曼、費里尼、薩泰耶特·雷等導演巨擘，黑澤明在製作過程中有其一貫的技法。在日本影界

，他的作風幾乎已是家喻戶曉。黑澤明透過他舉世聞名的「三段論法」——編劇、導演、剪輯，把他的理念貫注到他的電影作品中。日本電影研究家中最負盛名的影評家之一，美國籍的唐納·瑞奇（Donald Richie）（唐納·瑞奇著有『黑澤明電影』，本書所譯的文字即據此書逐譯。）在《天國與地獄》拍攝期中詢其作品主題時，黑澤明答說：「這不是三言兩語就可說得明白的。因為說不出來，才要花這麼大的功夫去拍攝，一生反覆都在做着同樣的事，如果離開膠片還說得出來的話，就不需再拍甚麼撈甚子電影了！」足見黑澤明也堅持「作品是作家的一切」底理念。評論家的探討與詮釋，觀者的感受和角度，均無礙於作品本身自足的完整性。

曾寫過為數可觀的電影腳本的黑澤明（黑澤明電影劇本有『達摩寺的德國人』、『橫斷敵中三百里』等數十種。），對劇本檢討要求之嚴格是不難想像的。他堅信一部優異的電影乃奠基於一齣完美無疵的劇本之上。爲了求得劇作者與導演間更密近的水乳交融，就有後來有名的「黑澤明腳本組」——小國英雄、菊島隆三、久坂榮二郎加上黑澤明本人，跟他共事編劇的人，極少沒有嚐過個中苦頭的。黑澤明徹尾對劇本的檢討，常把自己和同事弄得精疲力竭。在導演的技法上，黑澤明重視不斷地排演，利用複數攝影機及望遠鏡、全焦點繁富優美的效果，務使攝影燈光、錄音達到最神奇的妙境。增村保造曾指出「黑澤明利用望遠鏡頭，除去新藝綜合體所拍出的蕪雜部份，以極美的線條裁去無用累贅的畫面。帶上廣角鏡頭，消去肉眼底透視距離感，呈現出一種殊異獨特的畫面。以單純、強而有力的部份畫面來充實整個畫面。將客觀有秩序的現實世界破壞，從而進一步主觀地加以選擇排列，組成新的畫面。」黑澤明迥異尋常的造型美莫不奠基於此。

增村氏曾說：「黑澤明的表現力是雄渾悲愴的，他的確稱得上是一位巨匠，但黑澤明並不若世上所傳聞的是所

謂寫實主義作家，即或對衣裳、美術器皿的考證極為嚴格，卻並不信奉寫實主義；藉望遠鏡頭將現實形式化，使之具有繪畫般鮮明的畫面，無疑的是表現主義的作家。」筆者認為這段話不失為切中肯綮，一言中的！而剪輯一道，更是黑澤明的看家本領。黑澤明認為拍攝過的膠片只是電影的素材。沖印好的膠片，黑澤明由攝影棚放入剪輯室，以一種精確驚人的速度，在剪輯機（moviola）前揀出他滿意的畫面，再銜接於另一段他認為完美的畫面上。同時，他意念中的音樂、音響效果也源源不斷，奇妙地湧入那看似無聲，卻已饒富聲色的畫面中了。

黑澤明電影的音響效果，無疑地也佔着極重要的質素。因此我們不能不提到早坂文雄。早坂氏被公認是晚近日本最具個性和創造力的作曲家之一，他同時也是黑澤明最為欽服的少數知己之一。他在音樂方面傑出的才分、藝術家的生活態度、敏銳洞察秋毫的感受力，在在深切地啓發、並影響了黑澤明。黑澤明曾供認：有一次早坂告訴他：「……社會發展到這種地步，簡直無法預測明天的事情。真不知該如何活下去，每想到這裏，時刻都覺得不安，核子實驗頻頻舉行——地球上看來好像沒有安身之地。樂園，恐怕會從地球上銷聲匿跡的吧。」黑澤明以這種感受為主題製作了《生物的記錄》，而拍攝該片的中途，身體孱弱的早坂文雄終於病亡，以後黑澤明作品的配樂部份便由早坂氏入門弟子佐藤勝獨挑大樑了。黑澤明會悲切地說，早坂的去世，是他生命中重大的悲劇之一；有一陣子，黑澤明感到自己好像被斬掉了雙手，茫然無所措手足。黑澤明認為他是一位革命家，他往往不依慣例，在悲愁的場面配以哀傷的旋律，在愁鬧的場景，他反而會大膽地配進華麗的曲子，在殺伐的地方，配上艷麗明快的探戈舞曲。這些嘗試，好像都始自早坂文雄。黑澤明說如果他還活着，自己可能也會拍歌舞片。

黑澤明在前輩及並起的日本導演群中，最佩膺溝口健

二，雖然，溝口氏的風格並非與他類近。可是在日本導演中，溝口氏確乎稱得上出類拔萃，溝口素有「工作之鬼」的封號，他工作態度的執拗、不肯妥協，也許只有黑澤明足與跟他相埒——這正是英雄惺惺相惜之處吧。我們不妨在這裏引一段黑澤明對溝口氏的評論：「溝口健二的偉大之處乃是他從未放棄追求每一場戲的最高真實性……他牽引或驅策與他一塊工作的人，直到他們創造出來的感覺與他自己內在底映象相調諧。一個平庸的導演是絕對無法達到這個境界的，而這正是做為一個導演的真正精髓之所在——他具有一位真正創作者的氣質。他非常勇毅地衝闖，常為此遭受非難，卻仍堅持到底，並且創造出傑作來。這種創造態度是不容易的，在日本，像他這樣奮力抵抗的導演是特別需要的……我最敬仰他，然而，我不能說他所做的每一樣事物都同樣完美。如果他描繪一個老商賈，無人能企及，譬如像《近松物語》那樣的傑作。但拍武士戲他並不擅長，在《兩月物語》中的戰爭場面，那完全不像一回事。許久以前他拍的《忠臣藏》——這齣大血仇有許多戰鬪、此劍的場面，他弄得一點也不驚心動魄。他的中心人物是婦人們，他所描繪的世界泰半是婦人或商賈。那不是我（黑澤明）的世界，我想刻繪「武士」，我比較擅長這方面……但溝口健二的死，使日本影界喪失了一個真正的創作者。」

在黑澤明的作品裏，幾乎每一個演員都能有超水準的演出。諸如志村喬、森雅之、京坂子、千秋實、山田五十鈴、仲代達矢……等等都有令人難忘的演出。在《酩酊天使》（一九四八）首次於黑澤明執導的影片以歹徒——「松水」一角露臉的三船敏郎，他的氣質與體型，爾後遂成爲黑澤明「訴諸理性」的人物標誌。三船敏郎同時也成爲當今國際影壇熠熠紅星。還有一點，可以說是黑澤明作品的一項「基色」。他所拍的電影全是黑白片，作爲曾以繪事爲初志的黑澤明，執拗不肯附隨時潮之後改拍彩色片。

黑澤明說：「……因爲現階段的技術尙表現不出日本特有色彩，透明度太強，因此失去了日本固有的古舊底色彩，《地獄門》（《地獄門》爲衣笠貞之助作品，曾獲一九五四年坎城大獎。）就是一個例子。嚴格說來，那色彩也不像日本的，那是變了質的。

還有鏡頭方面——照我的做法，喜歡把焦點縮小以表現其微細部份。可是由於彩色軟片感度較低，無法照自己的意思縮小。

這些困難如不能解決，就很難表現真正的色彩。同時彩色電影容易失去立體感。進而無法使用豎的構圖，而且如果要用複數攝影機的方式，則所費不貲。

所以，我想假如要拍彩色片，就得依自己的色彩設計，使物體的量感充分地表現在畫面上。在尙未辦到之前，我是不太願意拍彩色電影的。」（一九七〇年新作《電單車狂》黑澤明首次嘗試使用彩色拍製，爲了要在彩色效果上精益求精並捕捉日本的古樣色彩，黑澤明加用多種不同的濾色鏡，將整條外景用的街道染上顏色。由此可以看出黑澤明對色澤感精湛的品味力。）」黑澤明的不肯從俗，確有卓見，讀者如果看過最近在此間重映的意大利名導演（亦是傑出演員、編劇家）狄西嘉（**Vittorio de Sica**）的戰後名作《單車失竊記》（**Ladro di bicicletta**）或英國卡洛·李（**Carol Reed**）的《黑獄亡魂》（**The Third Man**）美國佛列·辛那曼（**Fred Zinnemann**）的《十面埋伏擒蛟龍》（**Behold a Pale Horse**），我們無法想像影史上這類黑白拍攝的典範之作，如果改以彩色拍攝的話，將會是何等貧乏！優秀的黑白攝影，其動人處實在是無與倫比的，那美妙的光色，饒富戲劇味兒的烘托，不是文字所能言喻的。在情節的衍展中，透過黑色的感光度所達到的化境，簡直是一個穿針引線、具有生命的角色，這已經允稱爲不可或移的定論。

由不同的角度透視黑澤明兼評其代表作

印度導演名匠薩泰耶特·雷在『論東方電影的特質』中曾提及黑澤明的『羅生門』之所以能贏得西方無數的讚美，奠基於黑澤明對「運動」(**movement**) 和「身體動作」(**physical action**) 上精確的控馭。因為「電影必須移動」這句話已成爲一句電影美學書籍中隨處可見的格言而被遵奉。他不敢確認黑澤明的動作標記是否包含在日本的藝術家傳統範圍之內，或是黑澤明別具一種強烈的西方色彩，特耶特·雷承認《羅生門》是一部暗示出一個極點、一種成就的非凡傑作。可是他同時很銳利地指出日本另外傑出的導演溝口健二及小津安二郎——這兩位與黑澤明有着極端相異的氣質卻更具典型底日本文化傳統性格底電影先驅，似乎生不逢辰，不會爲西方廣大的群眾所認識而加以接受。

亨利·哈(**Henry Hart**) 特論及《羅生門》的成就時這樣寫着：「僅以那足使西方心理學界赧顏的人性透視而論；它已是一部非凡的影片。但這不過是其真正價值的一半而已，另一半則是製作此片的驚人技巧；並非我誇大其詞，事實上幾乎每一個鏡頭，不管是遠、中、近景及全景，全像是畫家的傑作。服裝、演技、導演及攝影的精妙，更是扣人心弦。還有那身着白袍、騎着白馬、被市女笠(古代日本婦女遠行時所戴的斗笠) 垂下的白面紗遮住臉容的幾個鏡頭，瞬息間令人有如置身於日本的中世紀時代，這全都是電影的魔力使然。其他尚有無數令人歎化靜止的鏡頭，諸如「搖攝」給陽光穿攝着的森林、靈媒出現時、暴風、閃電、鼓音、歌聲以及爲裝等所交織成的氣氛，真

叫人無法不確信有鬼神存在。當強盜對這女人強暴時，她的性慾頓起，於是那把匕首便從她的手中滑落在地。還有決鬥時所表露出來的那種兇野性，以及由東、西方音樂所揉和的音樂等等……」

我們知道《羅門生》乃取自日本名小說家芥川龍之介（芥川龍之介素有日本鬼才作家之稱，自殺身亡，享年三十五歲。重要作品有『羅生門』、『地獄變』、『鼻子』、『河童』等，均有中譯。）的短篇小說，標題（羅生門）故事只用了一點兒，故事情節則是依芥川氏的另一則短篇『竹藪中』（這篇作品一併譯出、附於本書內，俾便讀者參照）改編而成，場景置放在平安時代（平安時代（七九四——一九二二年），自平安遷都至鎌倉幕府成立為止。）。如果我們想對那個世紀（九世紀）的日本有更確切的了解，可以由下面所引的這一段文字看出端倪：「伴隨貴族政治弊害和文化頹廢，在日本猶如在其他地方一樣，亦不可免。而在平安時代末期尤為顯著，那正當武人政治的交替期，前期的特性逐漸消失，形成紀綱廢、風俗頹廢的局面。都市和地方失卻秩序和安寧，貴族階級成為無用的社會上層結構，腐敗的空氣充斥於紊亂的社會裏。」（長谷川如是閑：「日本的性格」）芥川以此為背景寫作的小說基色的愁黯，由此不難想見。因此有人以為黑澤明把它製作成電影，質言之，乃在暗喻日本在戰後道德底敗壞、腐化，其淪落有如一千二百年前的日本人。

草柳大藏則從另一個觀點去批判，他剖析：「黑澤明對歷史有極其主觀的執拗。黑澤明酷愛歷史，讀得深，又看得精確。因此黑澤明總是刻意在建築物或小道具上花費很多的心力和時間。諸如在《大劍客》中奸佞們用於茶道的茶杯，仲代達矢向三船敏郎敬酒時所用的酒壺或粗酒杯；雖然色澤不太鮮明，但從那線條的強韌，酒壺短頸的厚度，一望而知絕非是今日一般普通的窯所能陶製出來的。也許是丹波或唐津製的古董品吧。」

「黑澤明十分明白從歷史所產生的正確性、強韌性和精美，也許他體會用那些做爲出發點就是確實的。那麼現代就是富於疑似性、可變性的輕浮底精神產物，成爲無可擁讚的東西。那些曩昔的家庭留傳而被使用過的器皿，實用且體型寬厚、形狀和安定性都是優秀的。即由於優秀才被珍視、保惜使用到現在。不值錢的東西無法留存至今——生活的歷史無形中擔負了淘汰渣滓的任務。」

佐藤忠男在《黑澤明的世界》（佐藤忠男，一九三〇年生於新鴻市，爲日本著名影評家。此書一九六九年由三一書房發行。）一書中把《美的尋求》（一九四四）視爲黑澤明在戰爭末期對電影語言技法的探求。《我於青春無悔》（一九四六）則認爲是黑澤明戰後出發點的代表作。其後《那個輝煌的星期天》、《酩酊天使》、《靜靜的決鬪》、《野犬》，這一系列的作品是黑澤明對「鬧市底讚歌」。《羅生門》與《白痴》乃是有意探討生命底精粹。《生之慾》、《生物的記錄》以自由與死亡爲主題。《七武士》、《蜘蛛巢城》、《深淵》這三部古裝時代劇則出以傳統底再生。《大鏢客》、《大劍客》、《天國與地獄》、《紅鬍子》都隱含所謂「超人說」的意蘊。佐藤氏指出黑澤明電影的效果來自映象上精確的控馭和匠心獨運的場景設計。諸如處女作《姿三四郎》中決鬪場面的烈風，《靜靜的決鬪》中的野戰病院，《羅生門》中《門》的場面，《大鏢客》、《紅鬍子》中的強風，《白痴》中飄雪的場景等，都在在加強渲染了戲劇的效果。

唐納·瑞奇在他洋洋六十萬言的「黑澤明電影」巨著中，把《七武士》譽爲日本影史上最佳的不朽作品之一。他這樣寫道：「在所有這些不可思議的影像中我尤喜愛——志村喬宣布盜匪們都死光了，木村功匍匐在泥濘中啜泣。銀幕逐漸沉暗下來，就像結局已經到臨。人們甚而會希冀那不是結束，不知爲甚麼，因爲好像仍意猶未盡，我們不希望離開這些人；銀幕愈趨沉闇，他們終於在黑暗中隱

逝。我們坐在黑闇裏，然後聽到樂聲，那是農夫們的音樂，銀幕的光度呈現出一個最歡欣也最令人心碎的場景：農夫們的收成。

那看來彷彿舞蹈，那確實是日本的收成，一個小型交響樂團（橫笛、鼓聲、鐘鳴、歌者）伴隨着女孩子們把秧苗插入水田裏，一切都顯得那麼和諧。由於這是稻米實際栽種的方法，我們會真實地接受它。同時在這最後的戰鬥底喧噪、痛苦、恐怖、悲傷之後，我們並不希望一個消遣。嚴格地說，這整個收穫的場景對這部影片而言是並不需要的。但如果不十分嚴苛地要求，那卻是重要的一一因為以其優美、反高潮（**Anticlimax**）的意義來說，那也許是一種鬆，但它帶來的力量，使一部相當精製的非凡的電影，突然滲入了無邪之美。若為七武士灑淚，他們當在此刻落淚。

接着而來的是對開場底回想——偉大的終場。志村喬不勝感慨地說：『獲勝的不是我們，而是農民，我們恰似吹拂這土壤而過的微風罷了。』這部電影以壯麗的高凸的土塚作為終結。四把未帶鞘的長劍插在高處，三個僅存的武士站在底下，而且，其下——農民如童歌般的樂聲消失了，代之而起的是武士們的歌聲。』

布魯門特（**J. Blumenthal**）在《論蜘蛛巢城》一文中，曾指出這部作品（改編自莎翁名劇『馬克白』）是把莎劇搬上銀幕獲得成功的僅有的一部，並推崇他為此類電影行列中最受人側目的傑作。其成就遠在奧遜威爾斯（奧遜威爾斯為近代影界怪傑，能編、能導、能演。一九四一年其作品「大國民」**Citizen Kane** 為影史上里程碑之作。）
、勞倫斯·奧立佛爵士（勞倫斯·奧立佛係英國戲劇界傑出人物，因其對莎劇之特殊貢獻，被英女王封為爵士。為已故名演員費雯麗之前夫。）諸人之上。

布魯門特說黑澤明在《蜘蛛巢城》中：「使場景形成一種充盈的真實性。黑澤明與那些馬匹一起馳騁過在這部

影片中具有無窮「暗喻」(metaphor)的森林、那群人和馬匹構成影片的畫面。故事和主題本身，使惡魔般的周遭突顯生氣。環繞的森林單純而戲劇性地構成一個世界。在脆弱的牆垣後面——一人從非道德底自然中封閉起來。有一種十分清晰的幾何味的東西貫穿這部電影，而後在結束時歸於碎裂。終場時在森林移動以前讓鷺津(三船敏郎所飾馬克白一角)和其將領間有一場沒有效果的戰爭會議。一群尖叫嗥鳴的蝙蝠陡然由林間振翅飛入廳堂，使一切陷入混亂。鷺津極了解它所表徵的意義。他吶喊坐騎，最後一次騎牠來到那荒涼恐怖的曠地上，以便尋覓他不能在別的地方所能得到的確信，這片森林乃是鷺津心靈底具象化。兩者都控制了含蘊了這部電影的動作。」

要言之，黑澤明電影所具的魅力，不是一言兩語可以道盡。當然他的作品並非十全十美。譬如說黑澤明作品中女性角色比量的稀薄(《我於青春無悔》(《我於青春無悔》係以左格事件的尾崎秀實為模特兒，描寫尾崎未亡人的故事，是黑澤明作品中唯一以女主角為主人公而製作的。)是唯一的例外)，晚期作品的俗眾化，背負着自己巨大傳統包袱的藝術上底宿命，都是作為電影巨擘黑澤明生命中重大的悲劇。

總 結

綜觀日本晚近幾十年來的影界，就導演方面而論，可謂人才輩出。除前文已經提到的溝口健二、小津安二郎、山本嘉次郎、谷口千吉等，諸如稻垣浩(稻垣浩，日本導

演，在此間上映之代表作有《宮本武藏》（吉川英治原著）、《車伏松五郎》、《風火林山》等。）、內田吐夢、伊丹萬作、山中貞雄、木下惠介（木下惠介代表作有《奈良山之歌》、《香之味》等。在日本影壇有崇高聲譽，能編、能導，與黑澤明合稱「雙璧」，但木下氏是女性電影之能手。）、吉村公三郎、豐田四郎、五社英雄（五社英雄代表作《天下無敵》年前曾在此間上映。仲代達矢、丹波哲郎在片中有精彩演出。）、衣笠貞之助、關小秀雄、山本薩夫、今井正（一九五七年今井正之《米》在歐美極獲好評。）伊藤大輔、市川崑（市川崑代表作有《平原之火》、《生之意志》。紀錄片《東京世運動會》。）、新藤金人、小林正樹（小林正樹代表作《日本人》（即《人的條件》五味川純平原著）、《切腹》、《怪談》。《日本人》有六集。）等，都是一時之選。戰後日本導演新銳輩出，弗論黑澤明在影史上是怎樣一座里程碑。長江後浪推前浪，總是一個無可奈何的事實。《砂丘之女》（『砂丘之女』為安部公房代表作，有名作家鍾肇政之中譯。原著獲一九六五年讀賣文學獎，後由安部改編為電影劇本，由勅使河原宏執導，獲坎城電影節首獎。）在歐美影壇備受注目就是一例。行年已經七十一高齡的黑澤明雖未蓋棺卻殆可論定，黑澤明個人體魄強健，工作態度嚴謹，筆者固不敢斷言他在電影藝術上不可能有更高的成就。可是我們從黑澤明作品系列中當可看出端倪，《羅生門》製作的時際，黑澤明正在盛年——四十歲，他的作品正達到創作力底成熟期。《羅生門》當年在西方影壇引起一片嘖嘖讚嘆之聲，又豈是無因！在上述日本電影導演能手中，我們只要拿小林正樹跟他比，便可以看出黑澤明的電影作品所顯出的隱憂。小林正樹在此間放映過的作品有《日本人》、《切腹》（『切腹』一九六三年最佳電影之一，松竹出品，由橋本忍編劇。）、《怪談》（『怪談』改編自小泉八雲的原著，原有五段，在此間上映時只存「黑髮」、「雪

女」、「無耳抱一」三段。)等，小林氏在運鏡方面的詭譎，氣氛的烘托，造型上的完美，導演技法之優異，看過他作品的觀眾應該不會淡忘。即以《切腹》這部時代劇所顯現的結合着毛筆畫之美的劍術——那種屬於武士刀的殘虐之美，黑澤明本人恐怕也要為之心折吧。但這正是偉大藝術家自古而然的命運，喬伊思（喬伊思，一八八二年生於愛爾蘭都柏林，一九四一年死在瑞士，一九二二年代表作「尤里西斯」在巴黎出版，震驚世界文壇。）之後有貝克特，貝克特之後有馬拉穆（馬拉穆，一九一四年生，當代美國小說家；「魔桶」、「夥計」有劉紹銘中譯本，「修理物件的人」（電影片名為「我無罪」，曾在此間上映。）、索貝婁（索貝婁，一九一五生，當代美國小說家；「擺盪的人」、「抓住這一天」等中譯本。代表作有「奧奇·馬吉的冒險」、「何索」等。「何索」有顏元叔、劉紹銘合譯本。），無足驚怪也。

走筆至此，對華語電影的未來，嚴肅的寄予關注。唐書璇的《董夫人》，胡金銓的《龍門客棧》，白景瑞的《再見阿郎》，李行的《秋決》，宋存壽的《破曉時分》，牟敦芾的《不敢跟你講》可曾暗示了未來華語電影的曙光？年輕而具潛力的陳耀圻正在籌拍《玉卿嫂》（改編自白先勇小說，計劃由盧燕演出）。聖經上有句話：「含淚播種的，要歡呼收割。」——在藝術的天地中，沒有任何成就不是來自醞釀、鍛鍊、耕耘和琢磨。如果想創造一件偉大的藝術作品，單靠才分是無濟於事的。古往今來，沒有一顆偉大的心靈，不是歷經摸索、挫敗，而後脫穎而出。電影藝術自然也無由例外。

任何藝術都不能脫離其所源自的屬於本國文化的傳統。即以電影藝術而論，東方最傑出的導演——溝口健二、小津安二郎、黑澤明、薩泰耶特·雷（薩泰耶特·雷在東方擁有世界性聲譽，只有黑澤明足堪與之並比。代表作有《大地之歌》、《永不言敗》、《英雄》、《聖者》等。

)，沒有一位不是根源於他們自己本國文化的古典教養。這一點是值得深思檢討的。如果想一味地迎合俗衆的歸趨，只學別人的皮毛，在外表的技巧上掉弄玄虛，舊瓶裝新酒，我們的電影藝術也必然無法得以再生。「路是人走出來的」；凡是有熱誠獻身藝術工作的朋友們，都應該記住這句老話：「羅馬不是一天造成的！」

基乎此，我們評論黑澤明，不要只注意他汲取自西方的技法。黑澤明成長在這個世紀，當然自「無聲電影技法」以迄最新銳的電影風格，黑澤明耳濡目染，自然會多所借鏡。諸如電影技法中最基本的表達符號——「蒙太奇」、「跳接」、「淡出」、「淡入」、「溶暗」、「倒叙」、「劃接」等，黑澤明無不運用嫻熟。可是黑澤明風格上的基色，還是十足東方味兒的日本傳統。他的心靈完全是資藉自日本古典美術、文學、藝術上精湛深厚的素養。這一點借日本文學底傳統來說明，極易領略。日本近代傑出的作家兼評論家長谷川如是閑在「日本的性格」一書中會這樣寫着：「『源氏物語』的內容雖屬頹廢，可是這部書的作者卻是一位非常嚴肅的女性。這使人想到近代歐洲文學的若干現象。例如狄更斯誇大地描寫英國市民階級的心理，而同時又是這種心理嚴厲的批判者。左拉描寫法國的頹廢生活，可是他自己卻是熱烈信仰精神的人。契訶夫（俄國小說家、戲劇家，原讀醫，後專攻文學，名劇有『海鷗』、『櫻桃園』、『三姐妹』等。氏與莫泊桑、曼絲斐爾並稱為世界三位最佳短篇小說能手。）極度描寫俄國悲觀主義，可是他有嚴肅的道德，畢生致力於專門職業和文學，臨死前還和他的愛人結婚，他的生活態度是極度樂觀的。從這些事實來看，足以說明近代文學為自覺的文學。」故此，偉大的作品泰半容或源於偉大的心靈，然後作品所映顯的內容卻未必是作者個人精神肉體上實質的代言人。日本現代文學自森鷗外（森鷗外（一八六二——一九二二），日本小說家，作品有『雁』、『山椒大夫』等。）

、夏目漱石（夏目漱石（一八六七——一九一六），作品有『吾是貓』、『虞美人草』、『門』等。）後開拓了另一個新的視野與境界。其後有芥川龍之介，又其後有川端康成、橫光利一（橫光利一（一八九八——一九四七），與川端氏同輩，四十九歲以腹膜炎病卒，有「小說之神」的美譽，代表作有『寢園』、『御身』、『蠅』等。）、谷崎潤一郎（谷崎潤一郎（一八八六——一九六五），日本名小說家，作品有『惡魔』、『鍵』等。）），戰後有三島由紀夫、安部公房（安部公房，一九二四年生，主要作品有『紅蘆』、『砂丘之女』、『燃燒的地圖』。）大江健三郎等，均是代表性人物。這是一脈相延續的日本傳統文化，無法也不能連根斬斷——同理黑澤明在世界、日本影史上已經豎立了一座鮮明的里程碑。我相信在日本國內或其他國家有志獻身電影藝術工作的人，將來勢必要以更優異的電影作品，把黑澤明拋在後面，這是一個永恒悲壯的事實；但作為黑澤明這樣一個偉大的藝術家，他依舊可以感到無憾的。

黑澤明作品系列

黑澤明製作電影的風格，素來求一絲不苟，職是之故，他的作品殊少徹底的敗作，當然他的產量也不能列入「多產」，一九四六年起以迄一九八〇年，黑澤明一共完成廿六部作品，其中泰半的製作不僅在日本電影史上，甚至在世界電影史上均堪稱為不朽的經典之作。黑澤明的電影依其年代先後序列如下：

1. 姿三四郎（一九四三）／東寶作品
2. 美的尋求（一九四四）／東寶作品
3. 續姿三四郎（一九四五）／東寶作品
4. 踩虎尾的男人（一九四五年完成，遭禁映，一九五二年首映）／東寶作品
5. 創造明日的一群（一九四六）／東寶作品
6. 我於青春無悔（一九四六）／東寶作品
7. 那個輝煌的星期天（一九四七）／東寶作品
8. 酩酊天使（一九四八）／東寶作品
9. 靜靜的決鬥（一九四九）／大映作品
10. 野犬（一九四九）新東寶／（映畫藝術協會作品）
11. 丑聞（一九四九）松竹作品
12. 羅生門（一九五〇）／大映作品

13. 白痴 (一九五一) 松竹 / (映畫藝術協會作品)
14. 生之慾 (一九五二) / 東寶作品
15. 七武士 (一九五四) / 東寶作品
16. 生物的紀錄 (一九五五) 東寶作品
17. 蜘蛛巢城 (一九五七) / 東寶作品
18. 深淵 (一九五七) / 東寶作品
19. 隱匿城砦的三惡徒 (中譯《戰國英豪》) (一九五八) 東寶作品
20. 懶夫睡漢 (一九六〇) / 東寶作品
21. 用心棒 (中譯《大鏢客》) (一九六一) / 東寶作品
22. 棒三十郎 (中譯《大劍客》) (一九六二) / 東寶作品
23. 天國與地獄 (一九六三) 東寶作品
24. 紅鬍子 (一九六五) / 東寶作品
25. 電車狂 (一九七〇)
26. 影武者 (一九八〇)

(摘錄自《黑澤明的世界》唐納·瑞奇著 / 曹永祥譯)

黑澤明作品簡介

••••

● 《羅生門》

羅生門：此部電影係根據日本鬼才作家芥川龍之介的短篇小說「藪之中」改編而成。這部電影以第九世紀發生在日本的一樁兇殺案為核心。

這部電影是黑澤明於四十歲的盛年，在大映拍製完成的。時光已經消逝了二十三個年頭，「羅生門」仍然是一部非常精彩而光輝耀目的製作。片中有陽光穿射密林、暴風、閃電、鼓音、歌聲等所交織而成的氣氛。每一個鏡頭都會使你驚心動魄，全都像名畫家活生生的傑作，令你百看不厭。宮川一夫的佳妙神奇攝影，加上黑澤明導演在運鏡、節奏、剪輯和處理上嫺熟的技巧，使全片充滿淋漓，一氣呵成的流動感。這部探討人性的深刻的作品，能在世界影史上成爲一座鮮明的里程碑，實絕非偶然！

一九六四年美國導演名家馬丁·瑞特曾把「羅生門」改行爲「暴行」(Outrage) (中譯片名爲：『西方羅生門』由保羅紐曼、勞倫斯夏威領銜主演)，成績雖亦不弱，但與黑澤明的作品相形之下，不免黯然失色。

● 《白痴》

白痴：這部電影係根據俄國大文豪杜思妥也夫斯基的

長篇小說「白痴」改編。杜氏是黑澤明最崇拜敬愛的作家之一。黑澤明爲了忠實於原作，曾花費無比的苦心來製作這部描寫男女愛情心理及人性糾葛和掙扎的心理電影，把原著中帝俄時代聖·彼得堡的人物移至北海道的札幌——但是這部電影自公映（一九五一）以來，所得到的幾乎全是惡評；許多影評家一致認爲這是黑澤明電影生涯中最大的悲劇。

秉性堅韌，執着於電影藝術探討的黑澤明卻把「白痴」認爲是他自己平生最喜愛的電影之一。他認爲這部電影所挖掘的深度和表達的錯綜而繁複的人性，開拓並豐富了他日後電影的嶄新領域。

● 《七武士》

七武士：在黑澤明的「時代劇」電影作品系列中，「七武士」這部製作堪稱爲最偉大，最令人懷念的影片。無論就那一方面來評論，它都稱得上是一首雄渾、悲壯、氣勢磅礴的史詩。影片是由七個被僱的武士，四十來個盜匪和大約一百來個農民所構成的。

這部電影曾獲一九五四年威尼斯影展金球獎。黑澤明的電影現在仍常在歐美影院作紀念性的巡迴演出。此片一九六一年曾由約翰·史特奇改拍爲「豪勇七蛟龍」，由尤伯連納等演出。

● 《蜘蛛巢城》

蜘蛛巢城：這部電影係根據莎翁四大悲劇之一「馬克白」改拍而成。這一次黑澤明不僅未再重蹈改編「白痴」的悲運，而且使它成爲一部罕見的藝術作品。一般人認爲

黑澤明在這部影片處理的成就上，超過奧遜·威爾斯和勞倫斯·奧立佛。當代導演新秀原籍波蘭的羅曼·波蘭斯基一九七一年會完成新作「馬克白」（此間譯為：「森林復活記」）雖然展現了創意性的技法和匠心，但整體的成就仍未能踰「蜘蛛巢城」所臻至的藝術水平。

● 《隱匿城砦的三惡徒》

隱匿城砦的三惡徒：這部影片是描述秋月家族最後的苗裔雪姬公主，在一個忠實的家臣大將（三船敏郎飾）的保護下，如何驅兩個農民帶着一批黃金逃出敵人的搜捕，進入友邦的領地。

名演員千秋實與藤原釜足分別扮演這兩個一胖一瘦的農民，在影片中有極諧謔而佳妙的搭配演出。透過他們，黑澤明刻繪了人類原始的慾念，自私和貪婪的劣根性。

三船敏郎在林間一條狹隘的道路上騎馬追殺三個武士的鏡頭，黑澤明會把電影底律動感和節奏動力發揮到極致。

● 《用心棒》

大鏢客（用心棒）：本片以幕府內戰時期的某一個荒棄的城郡作為背景。三船敏郎扮演一個四處浪遊的傑出劍客——桑畑三十郎。該郡為惡痞兩幫，絲商與酒商所霸佔，三船敏郎路過該郡，有意替天行道，於是從中策畫，促成兩方的傾軋、拚鬥，以期使他們相互消滅對方，他靠着他的機智和高明的劍術，終能得償宿願，並弄到一筆錢款，然後像來時一般飄然離去。

無疑的，黑澤明有意在這部作品中追求和發揮電影的娛樂性和趣味性。果爾；它在賣座上獲致空前的成功。

後來意大利導演 吉奧·李歐尼於一九六四年據此片改拍成轟動一時的「荒野大鏢客」，那部電影會使奄奄一息的西部片注入新的血液，可是就內涵和技法而論，與黑澤明的作品仍然差着一段相當大的距離。

● 《棒三十郎》

大劍客：（棒三十郎）：這部電影係根據日本著名通俗作家山本周五郎的原作「日日平安」改編，電影腳本後來因為更動太多，與原作已有許多出入。

在風格上這部作品和「大鏢客」（用心棒）有甚多相似的地方；通常被視作姊妹作。

這部電影最後有一場出色的劍鬪場面。三船敏郎以脅下逆拔劍法殺死強敵，血沫由仲代達矢的胸腔飛濺噴射而出，充滿一種悚怖感。在幾何的線條上表現出長劍殺人的一種殘酷之美——對峙的兩人那種肉搏的緊迫力，看過的觀眾應該不會淡忘。這是影史上有名的決鬪場面傑作之一。

● 《天國與地獄》

天國與地獄：這部電影係根據愛德華·麥克派恩（Edward Mc Bain）的一部推理小說「金格的贖身金」改編而成，這位原作者是一位籍籍無名的三流作家，此書經過黑澤明匠心獨運，改拍電影，竟然點石成金，變成黑澤明的一部代表作。

這部電影描寫綁架犯以孩子作為人質勒索巨款的故事。上映之後，毀譽參半，甚而給予觀眾一種黑澤明的「時裝」劇多為敗作的看法（事實上「酩酊天使」「生之慾」

，都是「時裝劇」，但被列入黑澤明最優秀的少數作品的行列裏。）

● 《紅鬍子》

紅鬍子：這是黑澤明一九六五年所完成的晚期作品。這部電影亦係根據山本周五郎的原著「紅鬍子診療譚」改拍。

這裏描寫「小石川養生所」院長「紅鬍子」三船敏郎的醫道和實習醫生加山雄三成長歷練的動人過程。曾有部份影評家認為這是黑澤明登峰造極之作。也有人認為這部洋溢着人道主義色彩的電影，已經喻示了黑澤明步入晚年的暮氣。

● 《姿三四郎》

「姿三四郎」（一九四三）：描寫柔道家姿三四郎生涯為核心的一部作品。黑澤明作品的律動感和陽剛之美，在這部處女中已顯出端倪。）

● 《美的尋求》

「美的尋求」（一九四四）：描寫戰時從事勞動的女性集團的生活情形——片中的女主角矢口陽子後來成為黑澤明的第一任妻子。

● 《續姿三四郎》

「姿三四郎續集」（一九四五）在這部續集中，黑澤明對於仇人檜垣源之助兄弟有精彩細緻的刻繪，主角姿三四郎給人的印象反而稀薄了不少。

● 《**踩虎尾的男人**》

「踩虎尾的男人」（一九四五）：是由歌舞伎「勸進帳」改編的音樂喜劇。在大戰時期中曾遭禁映，一九五二年在日本第一次公開首映。

● 《**創造明日的一群**》

「創造明日的一群」（一九四六）：是戰後一部有宣傳意識的電影。

● 《**我於青春無悔**》

「我於青春無悔」（一九四六）：是以左格事件的尾崎秀實為模特兒，描寫尾崎未亡人的故事。曾獲每日新聞日本電影最佳導演獎。

● 《**那個輝煌的星期天**》

「那個輝煌的星期天」（一九四七）：描寫戰後一對窮情人，在房荒和高物價的窘況中，備嘗辛酸的羅曼史。

● 《**酩酊天使**》

「酩酊天使」（一九四八）：描寫落魄酗酒的醫生和一個流氓間錯綜的人際關係——三船敏郎第一次在黑澤明導演的作品中露臉，扮演這個流氓角色，備受注目，黑澤明認為這是充分表現他自己個性的第一部作品。曾獲每日新聞最佳日本電影獎。

● 《靜靜的決鬥》

「靜靜的決鬥」（一九四九）：描寫一個軍醫在從軍時被病人染上梅毒，退伍後不肯和未婚妻完婚的故事。

● 《野犬》

「野犬」（一九四九）：描寫老刑警和逃犯之間的鬭法。

● 《丑聞》

「醜聞」（一九五〇）：以報章雜誌過份干涉個人私生活為主題而拍攝的作品，由志村喬扮演缺德的律師蛭田這個角色。

● 《生之慾》

「生之慾」（一九五二）：描寫一個罹患癌症，自知死期已近的市民課長，最後悟出為民衆建設兒童公園，才是他確認生活真義的途徑。曾獲每日新聞日本電影最佳編劇獎（黑澤明為參與編劇人之一）。

● 《生物的紀錄》

「生物的記錄」（一九五五）：描寫人類在核子實驗下生活的恐怖和生命的不安。

● 《深淵》

「深淵」（一九五七）：改編自俄國作家高爾基的劇本，黑澤明在此片中把帝俄移換成日本的江戶時代，外表看起來似乎很明朗，其實風格和色調卻是陰暗鬱悶的。

● 《懶夫睡漢》

「懶夫睡漢」（一九六〇）：是以瀆職貪污為主題而拍攝的一部作品。

● 《電車狂》

「電車狂」（一九七〇）：改編自山本周五郎『無季節之街』故事，以一處貧民區為背景，以一個叫做阿六的少年為主角展開情節。

● 《影武者》

本片由黑澤明自日本一段歷史改編。故事背景是十六七世紀的德川幕府時代。當時各路軍閥熾起，爭權奪勢。在各路兵馬中，以武由信長一派最強大，可說是威振八方。武田生平喜歡用面貌與他相似的「替身」代他露面。

武田在一次征討中，遭狙擊身亡。其親信爲了保密，以免敵軍趁機襲擊，而且也爲了安定軍心，而以一名小偷（即影武者）冒充武田。

影武者得以蒙騙衆人，卻騙不了畜性。——影武者得意忘形，騎上只有武田本人才能馴服的馬，結果馬兒發怒，把影武者摔下，揭穿了他的真正身份。

武田臨死前，曾囑咐部下將領不可輕舉妄動，必須按兵三年，然而其子不聽亡父遺囑和衆人勸阻，帶兵討伐他路人馬，但由於兵法不善，終於全軍覆沒。

（摘錄自《黑澤明的世界》唐納·瑞奇著／曹永祥譯）

日本電影重整旗鼓 進軍國際市場

● 白水譯 ● 原載亞洲周刊

各地的電影鑒賞家長久以來，稱贊日本電影是世界上佼佼者之一。然而外國人要體會到日本電影的妙處，卻往往要到那些專門放映先鋒派電影的小電影院或是在大學重新放映舊片時，才能欣賞到日本電影的藝術。然而，刀光劍影即將和冒煙的六響槍一樣，在全球的銀幕上，成為常見的鏡頭。去年，日本國內電影業呈現不景氣，票房收入猛減了四千萬美元（馬幣約八千八百萬元），降至七億二千萬美元。現在，日本電影業正大開拳腳，沖出日本海岸，向國際市場進軍。

領導日本電影出口急沖的，是「影武者」**kagemusha**——一出類拔萃的電影製作人黑澤明的第廿六部作品。這部以中世紀日本為背景的「武士」巨片，於今年法國康城電影節上奪得衆所垂涎的「金棕獎」，為日本電影吐氣揚眉。這是廿六年來，日本影片首次贏得康城影展大獎。（最後一部康城得獎日本影片是衣笠貞之助的經典作品：「地獄門」。）雖然「影武者」和美國導演鮑福斯 **Bob Fosse** 的歌舞片「爵士大觀 **All That Jazz**」分享殊榮，明顯地，這部日本參展作品是康城影展上最受人注目的影片。當「爵士大觀」被宣佈為聯合得獎者時，觀眾甚至大喝倒采呢！

卅年前，黑澤明以創新電影境界的傑作「羅生門」，令世人對日本電影刮目相看。這種說法是很恰當的。羅生門在一九五一年威尼斯影展上奪得大獎。當時在英國進行的一次民意測驗，顯示三個被人與日本認同的名家就是：爽利 **Sony**，本田 **Honda** 以及黑澤明。雖然日本主要電影刊物「電影旬報」去年發表的影評人調查，列出黑澤明的「生存」（作於一九五二年）和「七武士」（1954年）為日本歷來所拍製的三部最偉大作品中的兩部，這位電影大師在國外反而比在國內更為人所尊敬。黑澤明說過：「當我在海外看到自己的電影時，我很開心。外國觀眾對有趣的鏡頭感到好笑。他們對我的電影的看法，在感受上比日本觀眾深入。」

黑澤明的新作「影武者」在康城亮相之前，早已引起國際新聞界的莫大興趣。「影武者」於四月三日在東京作全球性首映，在日本首開先河。外國和日本名人云集東瀛觀賞此片。大部份外國顯要是由「影武者」發行人「東寶電影公司」付錢邀請而來。

「影武者」的劇情簡單。它是以日本軍閥爭權奪勢、互相殘殺的黑暗歷史時代為背景。其中一名軍閥武田在戰場上受了傷，於是有人以一位面貌酷似武田的小偷來取代武田，來個偷龍轉鳳之計，以安武田之軍心和挫折敵人的士氣。當這位「影武者」騎上武田的戰馬時，由於馬只認真正的主人坐騎，牠一而發怒，把影武者摔倒馬下，終於揭穿了詭計。在影片結局時，武田部隊給殺得片甲不留。

出席「影武者」東京首映的外國賓客異口同聲地大贊黑澤明這部新片。不過日本觀眾的意見不一，眾說紛紜。在幕間休息時，有人聽到前任日本首相三木武夫在茶點室裏這樣說：「好極了。我想，這是一部真正偉大的電影。」而作家遠藤周迫則回答道：「故事很差。再說，人物的心理沒有描繪出來，人物又不生動。」

日本新聞界幾乎不例外地嚴詞批評「影武者」。報界

一窩蜂地責難黑澤明，其中可能是爲了電影藝術以外的理由。這位導演向來對傳播媒介的態度冷淡，而且一般上不喜歡搞甚麼宣傳噱頭。而新聞界對黑澤明的反應也一樣。據新聞界圈內人士透露：東寶公司預定於四月廿一日悄悄爲記者舉行試映。不過預映前一天，黑澤明卻以配音未完成爲理由，取消了預映。

東寶公司跟着盡量通過電話與記者聯絡，但打不通。第二天早上，一百多位記者到達東寶公司時，才知預映已取消。有人相信黑澤明故意這麼做，因爲他不要日本在「影武者」舉行全球首映之前，先看到他的作品。不過影武者副監製人後來堅稱，影片的配音的確有問題；當影片最後配製好後，黑澤明還不完全滿意。

在許多方面，「影武者」終於在銀幕上出現，是對黑澤明那種不屈不撓的意志的贊頌。雖然他從一九六五年至一九七九年之間，只完成了兩部作品，他對電影的熱衷，絲毫不減當年。他說過：「迄今，我一直未放下電影製作工作。」問題是資金。黑澤明於一九七五年拍完了「**Dersu Uzala**」之後，心裏打算多拍幾部戲。他和編劇人井出正人合撰了「影武者」的劇本，不過一心一意要賺錢的電影公司老板卻對它沒有甚麼興趣。爲了爭取財政支持，黑澤明學以致用，好好地發揮了當年的美術訓練，準備了二百多幅彩色速描，讓可能的支持者過目。

「影武者」是日本電影史上成本最巨大的影片。然而這個記錄不能久持。由日本出版業及電影業巨子角川春木斥資廿二億日圓（馬幣約二千二百萬元）拍製的「病毒」**Fukatsu no Hi** 預定六月底在日本各地特約放映，而好萊塢亦定於七月初舉行全球首映。此片演員陣容包括西片明星：格連福、佐治肯尼地、奧莉花美西、羅拔韋漢及查康諾斯。雖然片中的日籍演員如：前任男模特兒草刈和千葉，名氣並不響亮，導演深作謹治卻是「黑幫電影」的大師，頗爲人尊重。

角川春木現年卅七歲，在一九七六年才開始製作電影，然而由於宣傳有方，他的一系列製作甚為賣座。角川監製的影片當然是由其屬下出版社出版的書改編，而電影的插曲唱片亦由他製作，一箭「多」鷄，使他一手包辦了多種生意。他希望能吸引五百萬日本觀眾觀看「病毒」。參加此片配樂的包括倫敦交響樂團、美國民歌星 **Janis Ian** 和一流爵士及搖滾樂歌星 **Chick Corea** 等。

角川拍製的巨資電影，開支從不節省。「病毒」的工作人員花了二百天在拍外景上；他們在美國阿拉斯加一個小鎮，加利福尼亞州南部沙漠，秘魯 **Macchu Picchu** 古老印加入宗教中心，華盛頓特區的 **Potomac** 河口等地拍戲。他們甚至在南極拍了兩星期的戲。工作人員和演員坐乘的船會暫時給冰雪困住。

諷刺的是，雖然日本報界指責角川墮斷稀有的電影公司資源，剝削年輕導演，這部成本更加浩大的「病毒」卻逃過了批評。此外，雖然這部電影抨擊美國的軍國主義，製作人竟然向智利的右翼軍人政權借了一艘潛艇和一艘驅逐艦使用。

正如一位影評人所說，「病毒」的情節「有些荒唐可笑」。此片的故事說，美國陸軍培植了一種新病毒，此種病毒在零下十度（攝氏）以上的氣溫中劇毒無比。後來特務偷了這種秘密武器，而意外地把病毒泄漏。結果，全人類絕滅，除了八百六十三名來自十一國的研究員，因為他們正在南極探險，得以倖存。

生還者中的一位日本地震學家發現美國東岸即將發生大地震，而將引起美國發射洲際彈道飛彈，這又會導致美國與蘇聯展開一場核子大戰。該地震學家擔心其中一枚致命核彈會擊中南極，消滅掉最後一批人類。於是他本着崇高的武士傳統，毅然拋下挪威籍愛人奧莉花美西（讓她和和其他男人負起神聖使命，重新在地球上繁殖人類），而與另一名自願者前往白宮，關掉了觸發彈發射的關鍵。這部

影片將由東寶公司發行。

另一部巨鑄正希望趁「影武者」掀起的日本歷史熱潮，而賺取一筆。這部戲將由小說家 **James Clavell** 巨著「將軍」**Shogun** 改編而成。「將軍」一書所描述的，是虛構歷史，出版後一紙風行，銷了一千萬冊。預料電影將在七月尾殺青。這部集中人力的卅億日圓（馬幣約三千萬元）巨鑄由 **Jerry London** 執導，是美日合資拍製，其中東寶、朝日電視公司及東北新社的投資佔半數。製作人的計劃是把「將軍」拍成一套片長十二小時、分作五集的電視片集，於今秋在美國的全國廣播公司 **NBC** 上放映。在年底，一部片長二小時半的電影本將在歐洲及日本公映。

這部充滿動作鏡頭的製作，是大概根據十六世紀英國航海家威爾亞當斯的生平。亞當斯曾當過日本幕府時代將軍德川家康的幕僚，最後成為武士。此片主角由李察張伯倫飾演，其他領銜演出者有三船敏郎、島田洋子及坂井，配樂是 **Maurice Jerre** 氏在「時勢英雄」**Lawrence of Arabia**；**1960** 和「齊伐哥醫生」**Doctor Zhivago 1965** 的配樂曾贏得影藝學院的奧斯卡金像獎。為了拍這部戲，製作人專程把英國探險家 **Francis Drake** 的旗艦「金鹿」號的複製品，專程從舊金山運到日本。

一九八〇年不僅是日本電影武士的年頭，也是戰俘扣留營的時候。名演員勝新太郎自創的「勝電影公司」準備在澳洲開拍斥資八百萬美元的影片：「如鯉魚般死去」。勝新太郎本來是「影武者」的主角，後來由中台辰彌取代他的角色。

「如」片是勝新太郎與一位澳洲電影製作人的聯營計劃。其故事講述一千多名日本戰俘於一九四四年八月五日企圖集體逃離新南威爾斯州 **Cowra** 市附近一個扣留營的經過。這次大逃亡導致二百卅名日軍死亡，其中許多是爲了不要忍辱偷生而自殺身亡。「教父」導演法蘭西科普拉已被聘爲此片顧問，而 **Clavell** 則發揮他本身的戰俘營經

驗（這種經驗是他最暢銷著作**King Rat**的背景），擔任「如」片編劇之一。

積極從事電影創作的另一位日本名導演是年紀漸長的日本影壇「頑童」小島諸。他將拍製新作「聖誕快樂戰場」**Battlefield Merry Christmas**。此片由英國作家**Van der Post**名著搬上銀幕，其故事講述第二次世界大戰期間被扣留在日本俘虜營裏的盟軍與第二次世界大戰期間被扣留在日本俘虜營裏的盟軍與日本建立不尋常的友情。小島打算在菲律賓或印尼拍這部電影。雖然小島曾在海外拍戲（他在韓國拍過一部記錄片，在法國拍了哄動一時的「理性帝國」），「戰」片將是他首次在東南亞拍外景。

小島為日本最爭論性的導演之一。據說，他也正在籌備一部影片：「仲介人」**The Fixer**；人物模仿勢力強大的極端右派人物小玉吉尾。小玉是日本一九七六年轟動的「洛赫德飛機公司賄賂醜聞」主角之一。

不過，電影圈人士說，此類作品將揭發和冒犯黑幫和右派分子的權勢圈子。所以，小島找不到電影公司贊助這個計劃，並不奇怪。

小島自六十年代初期脫離松竹公司，自起爐灶以來，便一直苛刻地批評電影公司制度。他說，電影界從此更加墮落。小島對亞洲周刊說：「在七十年代裏，全世界的電影業變得非常商業主義，日本電影也變得越來越商業主義。」「戰」片（耗資五百至一千萬美元）將由好萊塢紅牌演員演出，這聽來倒令人有些驚奇呢！小島正在與羅拔烈福，華倫亞斯及尙米高文森等人談判。

另一位正從事雄心萬丈的拍片計劃的主要日本導演是五十三歲的今村正平。這位說話溫柔的電影製作人七月將開拍斥資六億日圓（馬幣約六百萬元）的「**Ee Ja Nai Ka**」。今村（由於他愛好日本社會習俗與心理學，他得到「人類學家」的美名）這部戲具有國際主題。片名仍是取自十九世紀五、六十年代農民所常唱的一首民歌。這些農民違

抗德川幕府世紀以來禁止人民自由來往伊勢大廟和大都市的諭令。農民這種前所未有的大膽行動，強調了日本封建制度在美國海軍代將伯理於十九世紀打通日人與美國船只經商後，迅速崩潰。

「Ee」片的故事以一對家徒四壁的農民夫婦從山林農舍出外謀生為主。該農民乘上了一艘美國捕鯨船，給帶到美國闖天下。在那裏，金錢與個人自由使他樂不思蜀。他要購置地皮，定居下來。與此同時，他的妻子淪落江戶時代的風月場所，成爲一名裸身舞孃。當他回鄉接她到新大陸時，她斷然拒絕。

今村認爲這部戲比較了西方與日本文明。他形容日本是一種「極限文化」，因爲太平洋是一道障礙，累聚了各種各樣的文化影響。今村放棄了要在美國拍一部份戲的念頭，因爲他覺得還不能夠應付外國演員，亦不能準確地描繪十九世紀六十年代的舊金山風貌。今村認爲日本女性最能表達日本人的精神，因此，他的電影是以女性爲主，而黑澤明的影片則以男性爲中心。今村笑着說：「這是因爲我有點好色！」女星百井芳和梅正弘子將在「Ee」片演出。她倆也在「影武者」中亮相。今村希望大部份的戲將在東京市區拍，甚至在那裏搭了一座一百廿公呎的橋。

雖然今村的作品：「仇深似海」是去年日本得獎佳作之一，他卻虛懷若谷。他對亞洲周刊說：「小島諸和黑澤明的風格與我大不相同。他們很認真和勤力。可是我就比較隨便。大致上，我一無是處。我可能認認真真地做事。我沒有那麼驕傲。」

其他主要日本導演的運氣不大亨通。在電影圈內以藝術技巧稱著而備受欽佩的一川今甚不得志，貶到要拍一些通俗的神秘片（由作家橫溝清的小說改編）。以細緻視覺風格而受世人矚目的信田正大的作品普遍受到影評人的惡評。

一度與黑澤明被喻爲日本影壇「雙璧」的木下惠介，

繼續拍製討好觀眾的通俗電影，過去的才華已蕩然無存。木下的新作「父與母」未引起報界垂注。而老練的小林俊要到中國拍攝「敦陸」（井上和的小說）的美夢仍舊沒有實踐。

在日本年輕一代導演之中，最令人振奮的是長谷川一彥。他只有卅多歲，是他時代的真正產物。他說話不簡潔而不謙遜。他說：「別的導演好像：黑澤明、小島諸、今村正平或是信田正夫的思想跟我比較起來太狹窄、太保守了。最大的問題是道德。他們需要道德來發展新主題。對他們來說，新的東西不會再有。暗地裏，他們不能否認。」

迄今，長谷川一彥只拍了兩部電影：「青春殺手」和「盜日者」。後者去年哄動一時。它的故事是說一名中學教師製造了一個原子彈。他有了權勢之後，竟然向社會敲詐，可是卻不曉得自己到底要求甚麼。這反映了今日日本青年的失落感。長谷川（他生於廣島）承認東寶公司不大贊成他拍一部諷刺原子彈的電影，而要他把片名修改，也改了一個情節。提及黑澤明，長谷川對亞洲周刊說：「他要做父親，而我卻要殺父。」

長谷川的下部作品可能是描述一名日本人勒索到金錢後，逃到巴西的「再見日本」。一如小島諸，長谷川似乎對犯罪及謀殺題裁的電影有特別的愛好。他聲稱：「我之所以是個普通公民，乃因為我在搞電影。如果我不是搞電影的話，我會犯下另一種罪行；我的罪就是搞電影。」長谷川也有意拍一部有關日本臭名昭彰的「赤軍」恐怖份子的電影。他承認多少同情這個組織。

另一部即將開鏡的國際電影是寺山修二導演的「O」。寺山是日本最著名的地下劇作家及電影製作人之一。他因其怪異的電影風格而稱著。「O」片將以一九二七年香港一所娼寮為背景，對殖民地思想作尖刻抨擊。法國美女珍碧金和幾位日籍女星及模特兒將在「O」片演出。如果寺山過去的作品可以作為某種指示的話，外國觀眾看了「

○」片後對日本人的印象，將與他們只看「影武者」所得到的印象大不相同。

至於黑澤明又如何呢？據說他正計劃把莎士比亞的劇作「李爾王」改編成電影，名叫「動亂」。雖然他的劇本已準備好數年，金錢往往是使他裹足不前的因素。「動亂」的成本遠比「影武者」高。「影武者」助理監製人野上英代說：「我們也許明年開始工作。黑澤明的一些友人提議在英國拍這部戲。不過黑澤明的看法是：『不是在日本拍製的，就沒甚麼意義。』」劇本給完全改變，以變成一個日本故事。」其實是黑澤明的故事，因為李爾王三位勾心鬥角的女兒給變成了渴望權力的兒子。

黑澤明顯然希望「影武者」大大賣座，得來的利潤用以資助「動亂」。然而最初的迹象，顯示「影武者」在日本的票房記錄欠佳，雖然它在康城得獎似乎會保證它在海外賣座。黑澤明的下一部戲很可能在外國拍製，幾年前不幸的「虎！虎！虎！」事件（在此，他的導演權突然給剝奪），使到他急於不惜一切代價來捍衛他的藝術自由。

長谷川一彥說：「黑澤明現在正走向死亡。他也許在想：影武者可能是他最後一部電影，或是接近最後一部的電影。」黑澤明本人說，他要至少再拍五部戲，然後死也瞑目」。

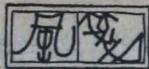
如果黑澤明得償所願，他的作品之一無疑將是把「平家傳奇」**Heike Story** 搬上銀幕。黑澤明自年少時，便酷愛這部描述日本俠士軼事的經典著作。平家傳奇最初是行吟詩人用口唱的民歌，它的開端是日本文學的不朽絕句歌云：「廟院鐘聲，敲響萬物之無常。」接着它敘述了日本中世紀平良家族的興衰。黑澤明把這部平家影片稱為「終身事業」。他要描述這個典範武士家族的生活與悲慘遭遇——他們的勇氣、哀愁、美、精神氣質。傳說中的平良俠士在作最後一戰之前，穿上最好的絲綢和服，披上盔甲，寫下訣別詩，然後一去不復返。黑澤明說：「我在這裏看

到了日本對美的獨一無二的意識；我要把這種死的唯美主義記錄在銀幕上。」

黑澤明仍舊信心十足。他覺得自己到了八十歲時，也許拍的電影比現在好，甚至在九十歲時拍一部生平最偉大的作品。當別人問起他，究竟他認為那一部戲是傑作時，他總是答道：「下一部。」全世界的影迷只能希望在未來的許多年裏，欣賞到下一部電影。



「影武者」海報



×××：

承蒙你們來函邀稿，盛情難卻，檢視舊筆，「存貨」不多，為免抄寫之煩，謹將現成「拆牆」短文寄上充數，不成敬意，一笑。

黃絕豪近來勤於創作，我與他聯絡，請他多方支持「蕉風」。他說經已照辦，稿件諒必收到。

我疏懶成性，無甚可觀，若有甚麼「東西」，當盡速寄去。

柳曼

×××：

在寫詩的歲月中，令我驚震與真實的感覺到，我一直都在企圖去收集自己，在這靜中飛躍的血系歷程，卻是緊緊地握住自己的不幸。也許因為曾經擁抱着的是不幸，我才肯定自己在熙來攘往的人潮裏，具有真實的存在，這種自覺在某種意義而言，是一種喜悅。

敬祝

編安

弟 沈穿心 敬上

一九八一年八月六日深夜

編者：

總有種錯誤，「蕉風」像一所大學的學府，每次我踏入門口，心裡就嘀咕，總擔心牠是一部份「高級」知識分子的田地，我是否有這份力量嗎？

我想，我應該突破自己，不要老在擔心甚麼的。

寄上兩首詩。亦是一種考驗。

祝好

葉通舟

一直想寫一篇為「五四」見證的論文，以破除別人對我的誤解。

『大江東去』，只是一個前聲。這篇散文在三三九期刊出時，有幾個錯誤，想必是手民之誤。

第二段最後一句：「明明滅滅……近而遙遠。」全句應是：「明明滅滅，總有一點火，閃耀在風裏，近而遙遠，讓你有家的感覺。」

第四段第十三行：「愚騎」應是「愚驢」。

第四段第十八行：「我想直」應是「我想着」。

另：全文最後一句：「在鄉土的前聲等着我」應作「在鄉土的前岸等着我」。但這卻是弟之筆誤。

祝

好

張樹林 拜上

□□蕉風文叢

《台灣當代詩人簡介》



吳天才編著 ● 厚一百八十頁 ● 資料豐富詳實 ●

本書共收錄三百卅餘位台灣新詩人的小史，同時配以作者個人玉照和若干幀生活照，奠定本書在中國詩史上的價值與地位。「台灣當代詩人簡介」讓你一覽台灣當代詩壇風雲人物的面貌。

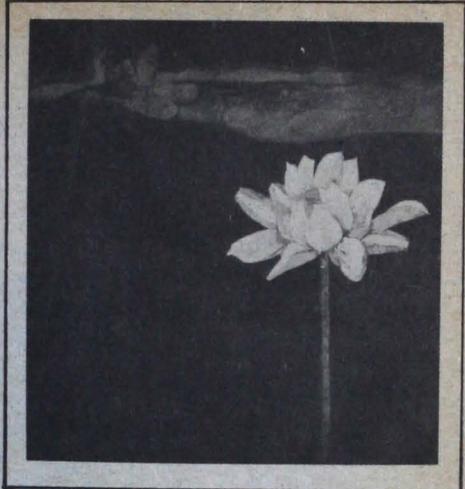
每冊馬幣六元 ● 美金三元（海外）

郵購處：Syarikat Edcoms No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Malaysia.

現在就訂閱

蕉風 月刊

蕉風月刊出版至今已廿餘年，很少有一份像蕉風這樣能在文化沙漠生存那麼久而不「執笠」的純文學刊物。（但我們無須引悠久歷史為榮，因為「老招牌」如果沒有「新朝氣」，則只能呈現暮氣）我們支持了那麼久，還有意志與勇氣繼續「活」下去，現在希望作者讀者也能表現愛護蕉風的情神，寄最好的作品給蕉風之外，也能訂閱蕉風，自己訂閱，訂贈親友，同時介紹別人訂閱。



蕉風月刊長期訂閱辦法

- 『蕉風』月刊每冊馬幣一元正，長期訂閱半年（六期）六元，全年（十二期）十二元正。
- 馬、星、汶長期訂戶郵費一律免付，其他國外訂戶郵費另計。
- 為避免遺失，請將訂費換成 Postal Order 或 Money Order 或支票。
- 請將訂費連同下列表格寄至：Syarikat Edcoms
No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

茲寄上馬幣 _____ 元（誌票銀行滙票／郵政滙票號碼 _____）

以訂閱 _____ 年／期蕉風月刊。由 _____ 期至 _____ 期。

本人姓名（中英文） _____

地址（英文） _____

蕉風推出另一部文叢



吳天才著 ● 厚／一百八十頁
共收錄三百卅餘位台灣新詩人小史
● 定價每冊馬幣六元 (海外每冊美金三元)
郵購處： Syarikat Edcoms, 10, Jalan 217, P. Jaya, Malaysia.

蕉風月刊 ■ BULANAN CHAO FOON ■ CHAO FOON MONTHLY

diterbitkan oleh bulanan chao foon, 10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia / disunting oleh bahagian penyunting,
 bulanan chao foon, 10, jalan 217, petaling jaya, selangor. / dicetak oleh malaya publishing & printing co. sdn. bhd., 10,
 jalan 217, petaling jaya, selangor. / agen penjual malaya book co., 22-24, jalan bukit bintang, kuala lumpur * union book
 ltd., 303 north bridge road, singapore 7 * syarikat edcoms, 10 jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia.