



長葉發長耳一梢比後
船云夢雲如子枝色獨印
空旅石壓低於香印味也

丹青不知老

富貴如浮雲

林學大書



蕉風 月刊

Bulanan Chao Foon □ Chao Foon Monthly

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 / 白森 / 梅淑貞 / 紫一思

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

定價一元五角 \$1.50 senaskah

目錄

一九八一年 十一月號 三四三期

論 述

- 『野市』(附錄)
『野市』的啓蒙母題研究
六朝志怪與小說的誕生
現代詩舉例
- 司馬中原
• 李有成
• 賴瑞和譯
• 謝川成

詩 創 作

是虛空還是真空

~~~~~ 哀思徐速先生 ~~~~~

• 柔密歐·鄭 10

手掌

• 李宗舜 35

秋詩

• 劉文敏 65

陳遠帆詩二首

• 陳遠帆 66



# 蕉風 月刊

## 散 文

揚帆千里

• 林若隱

13

## 美 術

南洋美專「馬來西亞校友美展」專輯

美術之父——林學大

• 莊 子

98

憶林學大校長

• 翁 翼

102

創造南洋風

• 林學大遺作

103

畫壇巡禮

120

## 風 訊

• 編輯室

4

## 專 欄

「我」的自剖（閒思錄）

• 黃潤岳

5

中央之國（一）（百年專欄）

• 鄭百年

68

- 這一期的內容，以評論文章佔最多篇幅。Kenneth J. Dewoskin 著，賴瑞和譯介的『六朝志怪與小說的誕生』一文，洋洋大觀，廣論六朝志怪由古典敘事形式演變而成的過程與背景，『六』文是賴君「漢學論文翻譯計劃」的一部份。順筆一提，賴君畢業台大後，已赴美國普林斯敦大學，專攻漢學。臨行前，他答應投稿支持蕉風；相信讀者以後會讀到他更多有關漢學研究的文章。
- 李有成的『野市的啓蒙母題研究』，以啓蒙主題評析司馬中原的早期小說野市。作者認為『野市』是司馬中原最重要的早期小說，因為『野』書顯示了司馬中原以後作品的大致模式，同時『野市』主人翁鐵子，不僅是司馬筆下許多鄉野英雄的典型，小說中的鮑子閻王更是後來他許多小說中的邪惡勢力的最早象徵之一。爲了讓讀者更深入欣賞李文，我們把『野市』原文一併刊出。
- 謝川成君的『現代詩舉例』剖析了溫任平、林秋月、子凡、林若隱、葉錦來及藍啓元六位詩人的七首詩作。謝文深入淺出，論點分明，頗爲可讀。
- 黃潤岳君「告假」數期後，由北國加拿大寄來專稿數篇。本期刊出的『「我」的剖析』，以東方人和西方人的倫理及道德觀點，暢談人我之間的關係，寫來娓娓動聽，論調微妙有趣。
- 可喜的是，有幾位詩壇新秀如林若隱、陳遠帆、雷似痴及白船近來創作頗勤。他們都是有潛力的，假以時日和努力，一定會有更上一層樓的表現。
- 蕉風的內容，視作者的惠稿而定。爲了照顧讀者的一般需求，我們盡量使內容有一定的平衡。然而往往確實身不由主。最近數期，小說稿最貧乏。無論如何，我們由始至終相信文章只有好壞之分。所以我們的宗旨是只登好稿，不分形式。





# 「我」的自剖

黃潤岳

1. 我的外孫女四歲時，還不知道用我字和你字。她名雪平。講話時總是「雪平要……」、「雪平不知道」之類。我一直教她用我字，卻一直教不會。她講英文倒是從電視芝蔴街的餅乾鬼學會了「ME」，我又得教她英文時用「I」，不要講「ME」。她的弟弟連自己的名字都不用，乾脆是「弟弟要喝水」、「弟弟不知道」。有一次，有個洋人問他叫甚麼名字，他用中文說：「弟弟」！

不知道從何時開始，兩姐弟都會用你我了。這是一個大突破，反而沒有引起我們的注意。不會用「我」，有點奇特。會用我了，便和我們一樣了。

雪平是她的名字，代表她本人。到了自稱爲我，就產生了人與我的相對關係。從前她要稱呼我就叫公公；後來要和我對話就會稱你！在這個時候，她與我，已不是外公和外孫的關係，而是你與我。是平行的，廣泛的，也是對立的。

## 2.

人我的對立，隨着年齡、人際關係、社會經驗以及知識等，劃分得愈來愈清楚。亞當在伊甸園中，本來是與夏娃過着天真無邪的生活。到他們知道分別善與惡之後，首先是發現自己赤裸裸的，覺得羞恥。這是最早的人我對立。也可以說：人類的文化也就從此開始。

「我」的本身是絕對的。你和我相對的。你就你本身來說，便是「我」了。我對你來說，變成了你的「你」，和你是相對的。仔細想來，這種關係，實在微妙。

萬物可以與我爲一，天人可以合一。至於人與人之間的人我關係，既不能爲一，也不可合一，於是便產生倫理道德。

倫理是設法使人與人之間的關係如何和諧。道德便是要使每個人如何訓練自己、約束自己，因而容易與人共同相處。各人都作自我的努力，以求得人我的和諧。

照我們傳統的說法，將人與人之間的關係，分爲五倫三黨。從個人與個人來說，君臣、父子、夫婦、兄弟和朋友；從親屬關係來說，有父子母系和妻系。

五倫三黨的關係維繫了家庭、社會和國家的制度。進而形成風俗習慣和禮教，也取代了法律。

在我們華人的文化傳統中，處理人我關係的原則，總是尊重人而約束我。

大的方面：「君要臣死，不得不死；父要子亡，不得不亡。」尊君尊父變成了絕對的，無條件的；可以犧牲自己生命。因爲「無父無君是禽獸也」。

小的方面：對人總是尊重，如貴姓貴校令尊令兄；自稱總加上敝、小、賤等形容詞，而包括屬自己的一切人或物。如稱自己的父親爲家父。

另外就是禮讓。讓人不是放棄權利或是委屈自己，而是一種禮貌。不禮貌，並沒有犯法，只是不被他人稱賞而已。不過，還有更嚴重的指責，那就是叛逆。大逆不道，便國人皆曰可殺。

我們要注意可殺的可字。那就是大家所認可的。不一定是應殺或依法必殺。如果大逆不道的人，又沒有被殺，大家也就算了。這也是一種美德：忍耐或是容忍。

一個人要約束自己的行爲，有時候是相當困難的。於是，便要家人宗族或其他小團體來支持，因而產生了光宗耀祖的觀念，不要辱沒了父母。好人好事，便是「我族之光」「吾校之光」「桑梓之光」。到了某一種程度，變成了不是爲自己，反而是專爲別人了。我們有許多字來形容這種情形，例如忠、貞、節、義之類。這樣一來，我這個小我，幾乎是應該隨時準備爲大我（家、族、校、地區等）而犧牲。這似乎是人生的最高境界。



就個人而言，那就是要求得人格的完整。所謂「士可殺，不可辱」。注意這個十字，士是指某一類的人生，不是匹夫皆然。而是「讀聖賢書，所學何事」！

3.

人的煩惱便是由「我」而生。在天體營中，人人赤條條的，不知羞恥爲何物。

有了「我」之後，便有比較；有了比較，便產生自私的心理。人不爲己，天誅地滅。不僅各人爲自己，還有各爲其主，進而有「我們」。從前鄉間有宗族的械鬥，便是「我們姓黃的怎麼可以……」。由宗族乃至種族、國家、宗教，甚至於主義和階級，分成了許多錯綜複雜的對立。

再加上同一個國家的國民，可因地區不同而分歧；同一種宗教，又可分許多教派。

這個「我」，已經是五光十色了。不要講對立，就講不對立的「我們」，就非常難適應！要保衛、維護「我」既得的，要爭取「我」所缺的，添增不足的，精神方面也好，物質方面也好，一生都得繼續不斷的努力奮鬥。因而有多少煩惱！

相對的要比別人好、比別人多、比別人神氣、比別人不同……更又添增多少煩惱！

西洋人在人我關係中，唯「我」獨尊。那怕是尊重人都是爲了要尊重「我」而來。

有一次，我去買雪糕。那店有卅一種不同的雪糕可供選擇。有位太太帶了五個小孩，連她自己要買六種不同的雪糕。她付了錢，每人分了一杯雪糕之後，有一個小孩哭起來，他那一杯雪糕不是他所要的；他要的是他母親手中那一種。

如果是我，會立刻將自己手中那杯和兒子交換。不然就再多買一份。這位洋母親一面吃，一面和他兒子說：這次沒有辦法了！由此看來，連母子之間也沒有一點禮讓。將來這個兒子長大成家，母親來住要算房租伙食有甚麼奇怪？

西洋人的人我固然是對立，但又不是孤立，而是每個自我的獨立。因此，他們非常重視互助合作。

在大馬公路上開車，遇上大雨積水，常常有一群人守着看你的車「死火」，他們好來幫忙推車。然後可以要求報酬。在加拿大冬天開車，路上結冰車走不動，隨時會有人來義務效

力，一聲感謝就夠了。

因為西洋人的唯我獨尊，便產生了人與人之間競爭。只要按照規則，各人拿出本領來，那就六親不認，毫不容情。優勝劣敗，適者生存。我便得在許多許多「我」中去求存；所以壓力更大，煩惱更多。當你競爭不過時，很少有「人」來支援，大至於連寄予同情的「人」都沒有。

4.

自古以來，人們都在設法解決「我」的問題。有的從倫理道德方面着手，有的從哲學思想方面用心，有的從政治制度方面努力，有的……：都沒有一個完美的答案。

英文中的我字，只有一個字母，而且要用大寫。這不是唯我獨尊麼？華文中的我，從戈從禾，戈是武器，禾是糧食。「我」便是武器與糧食的結合。

有「我」，就有人的對立。有人，當然先有「我」。要想從人的方面來解決「我」的問題，那是不可能的。

因此，要解決「我」的問題或是人我問題，必要從人與我之外想辦法。那就是宗教，只有神才能；因為神不是人。

我們華人心目中的天，便是神。我們想達到天與人合一。事實上是有人去探求天理而淨化人欲。看得開，看得透，看得化。

也有宗教教人把一切看成空與色，再進一步：色即是空，空即是色。或者是提出一個獨一的真神，他主宰宇宙萬物，人的一切都是被操縱的，我們只有晝夜敬神，用各種規儀來顯示我們的虔誠。

但是，「我」仍在其中。由我去看，由我去拜。要怎樣才能徹底消除我？

我們常常聽人說：過去種種譬如昨日死，未來種種譬如今日生。把過去的，當作是死掉了；未來的，好像從今新生。這已經是相當徹底的了。我不記得這兩句話是不是會國藩說的。會國藩倒是有個別號，叫做滌生。

如果仔細研究一下，這仍只是改過自新，或除舊佈新。或者說是用舊瓶裝新酒。因為在



兩句話中，都有譬如兩字，大大的減輕了份量。我們只是「當作」或是決心要像這樣而已。「我」仍舊是存在的。

這當然不是忌我。更不是莊子所說的吾喪我。

人是肉體的，新約聖經說：「我所作的，我自己不明白。我所願意的，我並不作……因為立志為善由得我，只是行出來由不得我。故此，我所願意的善，我反不作。我所不願的惡，我倒去作。……我真苦啊，誰能救我脫離這取死的身體呢？」

人也是有靈性的。因為「我們心靈固然願意，肉體卻軟弱了」。人既有人與我的對立，在我中間，又有肉體與靈性的對立。自我的靈與肉的衝突，更難剋制，更難協調，更難和諧。儒家提出「反求諸己」、「克己復禮」、「存天理，去人欲」的辦法。強調靈性的重要，所謂「哀莫大於心死」。佛家的「無人我相」、「心即是佛」。都是在心字上面用工夫。然而，人心難測，常常是「余不自知為何心」。

保羅說：「凡屬基督耶穌的人，是已經把肉體連同肉體的邪情私慾，同釘在十字架上。」。我已與基督同釘十字架。現在活着的，不再是我，乃是基督在我裏面活着」。「因這十字架，就我而論，世界已經釘在十字架上。就世界而論，我已經釘在十字架上。……要緊的就是作新造的人」。

這是基督教的重生得救的道理。就是使自我死掉，不是譬如昨日死。可以說是最徹底的了。

至於十字架的救贖，那要進一層的探討。我在此無意申論。

在結束之前，我想補述一下：前面所提的「人我對立」是相對的，並不一定是敵對的或互相排斥的。當然，既是對立，便不會合一。如果合一，便成了「我們」，又與「你們」甚至於「他們」對立了。



# 是虛空還是真空

~~~~~  
哀思徐速先生
~~~~~

山隔着山 水隔着水  
人天隔在黃昏的寂然  
跟着當代文藝的失去  
如今連你也沒有了  
我不知道如此  
是虛空還是真空

面對椰岸的野煙飄飛  
恨的自己不能  
像夕暉仍在桅竿遙引  
而至痛的心啊  
爲甚麼老像爪哇海的波瀾  
到底黏不出來了  
那七零八落的玻璃碎片



老遠找你偏找不到

只是天險海危 雁唳雲翳

而逝水的斷思 荒草的歲月

三隻海鷗在星空起飛又起飛

還各自抓緊一根傳統

一撮國土啊一束新苗

可是茁長在我心田的

卻是你那質本潔來還潔去的萌芽

註：當文最後一期社論『質本潔來還潔去』為題，可略窺徐氏心懷。

柔密歐·鄭

畢竟是一種必然的追盼，你好愛自己是個男兒，飄泊遠流的日子，你能挨多久？執着多久？你驚心的翻着詩社一個又一個的記錄，那典故，你哭不出，有許多許多的變遷等着你放聲大哭一場，而你竟只是默然；而倦意終究會來，你尙能揚帆千里不能？或覓一個小小的灣角，從此歇息下來？姐問你：那是甚麼玩意兒？姐說你還小，還小哦不懂事，落入了陷阱不得翻身，你的心抽痛得好大力好大力，你近乎喘氣而辯不出個所以然來，你如何能對姐說，你的熱血流着五千年的哀傷，對那一燈孔明，你必須執着，必須肯定，姐最後定論你失落了自己，你黯然下樓，那梯級好少好少呵！何不讓你走一輩子？走一輩子不必回首樓上的書包，不必踏入樓下的行囊。

當你決定奔向大海，當你決定走入山風，沒有風沙阻擋得了，在雨與雨樹與雨傘之間，你原何是雨，施於了自己的全部？你好喜歡是那雨樹，天地間，傲立於施和受的哲學中，但你偏偏是雨，為何不是雨中的傘呢？讓一切關懷雨成一把傘，傘着傘下最幸福的你……

——青青子衿，悠悠我心；

但爲君故，沉吟至今。

看練曉林，看沉了你年輕的心，看緊了你的眉頭，捧着一書激情，鏡中，你看着自己的身影在縮小，縮小至無，你欲號無聲，你甚至舞不動自己的傲筆，十七的燭影，代表甚麼？一張小卡，一聲問語或一信寄意？登高遠仰，天地一片灰朦，是昏幽迷茫的山水？還是還是，淵奧幻變的江湖？

而你尙年輕呵年輕，闖紅燈闖海關闖山之霧靄，萬丈風沙，彼岸此岸，你仍揚帆，仍揚帆千里！



# 揚帆千里

林若隱

風的偷聽耳在彎腰漫遊，只要淒淒草長，風就會將許多許多偷聽回來的悄悄語，放給你聽，放給你聽。

載你出走一座又一座城火的，是那笨笨的巴士？噢，還是還是那一路一山的茅花？當你歇息，茅花即白了一野，你幾乎分辨不出耳熱的鄉徑，你一直希望能夠體會那好淒美的飄泊歲月，揚帆千里外的海港，暫駐，然後再見昨日的風浪，尋另一個天涯去，而就在那最不灑脫的巴士車廂裏，你竟茫然，窗外，滿季的茅花，白了一野；而倦意那一隻屹立在枯樞梢頭上的禿鷹，以悒悒的眼神瞄你一眼，展翼臨空而去，你深深打了個戰慄，墮入冷冷的驚愕中，當你追勢看去時，呵！好藍的蒼穹，好青的林木，好灰朦的遠山，好飄渺好飄渺的影子，記憶，好漣遠好漣遠……

家是一盞燈，你是撲燈的蛾，當你擁有兩個家，你怎麼辦？你該撲向哪一盞燈，去焚燒自己？而不管抉擇是甚麼，你肯定是一堆吻土的灰，不能起飛追風也罷！落地成土，讓時間在背上踏一道足痕。

歉意猶如八月的雨，淒寒靜默的捶打大地，湧成一江急流；你狠心的對媽說，不回家了，中秋月圓之夜不能回家了，學校要作生物學實驗，呵！你好笨的籍口。你竟是在遙遠的橫島，在潮聲不絕的沙灘上過無月之中秋，你好喜歡殼卿那一影燭幻，那好親切好親切的歌聲。在橫島，你牽掛不，遠處的家？就讓你就讓你枕下綿被裏去，去暫止思想，暫止浮繪娘的白髮。提燈籠的日子，在家，在母親的燈籠裏，你好幸福！而你學會奔走，逐波逆流，母親的叮嚀，留不下你，你要闖紅燈，看一朵又一朵的路火延燃夜，你要不約束於叮嚀，最最慈愛的關懷。邁向自己的風向，竟不容你私擁太多的昨日，於是於是，家成了車窗外的風景，你繞過家經過家門，忍着心往另一個方向奔去，遠方是一團未見山河的霧，但你那麼肯定。

# 現代詩舉例

謝川成

## 1. 林秋月的《再也不敢重提》

再也不敢重提

再也不敢重提

那夕輝下的一瞥

椰葉被風濤吹拍成浪形

走進這座林

迎面走來汲水的印婦

那麼乾癟的乳房

垂露在薄衣外

憔悴的竊視你的



芒鞋，風塵僕僕的歌着  
老去的童謠

那海湄一端，鴉色的  
山。那麼苦苦地眺望你的  
窗。而你從頭開始

便早已眺望着那浪中的破船

船裏盛滿了秋霞和彩虹，逐漸在

航行線上淡去……

走過這海

迎面竟是一隻苦苦爬行的海龜

四肢拖着沾滿了鹹味的

故事——一頁

空白的

暮照

推開了窗，山峰上仍是

一抹水彩繽紛

但我已倦於欣賞

倦於重提

我的裙裾早已被風吹得

分不清是波浪還是

葉的舞姿

而我

再也不敢重提

一九七八年八月一日學報半月刊（第九三六期）有一篇何棨良的專欄文章，他提到馬華五位年輕女詩人：冬竹、洪翔美、藍薇、林秋月、鄭榮香是當前有潛力「搖身一變為另一個 Emily Dickinson」。林秋月的詩才很早就為人所注意，何棨良這番預言頗足以顯示林秋月的詩才是不容忽視的。

『再也不敢重提』是一首相當浪漫的詩。浪漫並不是罪過，只要不流於傷感主義，「傷他悶透」，浪漫仍有其可取之處。根據梁實秋的看法，浪漫主義其實是中國文學的兩大趨勢之一（另一趨勢是古典主義）。『再也不敢重提』一詩的背景有海，有山，有椰林，構成一副美麗的畫面，給人的印象是浪漫的。

這首詩共有三節，不過就詩思發展的過程來看，其實可分為四節，因為第一節可分為兩個小節，首三行為第一小節，從「走進這座林」到「老去的童謠」為第二小節。首節的第一句「再也不敢重提」，很有暗示主題的效果。詩中的「我」不敢重提的是些甚麼呢？

『再也不敢重提』處理的是對童年美好世界逝去的感嘆，或更廣義地說，對時間流逝的感嘆。第二節相當戲劇化。詩中人物在海風呼拂下走進一座椰林。林中有一位「汲水的印婦」迎面走來，她底乳房乾癟，臉色憔悴。這個印婦的出現與詩中人物恰成一對比。詩中人物是年輕的，而印婦卻已不再年輕，臉上已有了歲月的痕跡。可以說，印婦這個婦女意象的運用似乎點出詩中人物對成長的感嘆。從印婦的描繪，我們不難覺出詩中人物對於「成長」的猶疑與不願。但是，時間是永不停止的，童年必然會成為過去。印婦歌着的「老去的童謠」，明顯地暗示出童年已逝，成人生活的到來，芒鞋的意象以及風塵僕僕等字眼暗示了生活勞碌的一面。

第三節一整節都是外在景物的描寫。這些外在景物用以寄托詩中人物的感情，是艾略特（T.S. Eliot）所謂的「客觀投影」（Objective Correlative）。所謂「客觀投影」即是「一組事物，一種情況，或一連串的事故，作為某種情感之表達公式；於是，當這類終止於感官經驗的外在事物，被呈現於文字時，這種特定的情感便立即獲得引發。」在這首詩中，山的恒久不變與人生的變化不居是相對的。在這對比中，詩人對生命所持的看法就不言而喻了。也許詩中人物希望他的童年如山那樣長青，永不改變。這只是尋求精神的一點慰藉



而已，因為，詩中人物的童年其實早已過去，到了第二節，童年變成了「浪中的破船」，而船中「盛滿了秋霞和彩虹」。「破船」意象用得相當獨特。「破船」逐漸越過那海是童年逝去的隱喻 (metaphor)。「破船」載走的是「秋霞和彩虹」，意味着童年的一切已不復記憶。接下來是海龜意象的運用。海龜的苦苦爬行是成長情緒的具體化。對詩中人物而言，成長後的生活歷程是艱難的，充滿了許多「鹹味的故事」及「空白的暮照」。所以，他的情緒顯得相當沉重，同時帶有少許無奈的感嘆。以上兩個意象（破船與海龜），明確有力，予抽象情緒以具體形象，效果奇佳，足見林秋月詩才底橫溢。

最後一節值得我們細讀：

推開了窗，山峰上仍是

一抹水彩繽紛

但我已倦於欣賞

倦於重提

我的裙裾早已被風吹得

分不清是波浪還是

葉的舞姿

而我

再也不敢重提

首先，山峰的景色依舊，還是「一抹水彩繽紛」，可是詩中的「我」再也沒有心情去欣賞與重提了。他倦於欣賞的是山的景色，而倦於重提的是童年的往事。其實，倦於欣賞山色是倦於重提往事的投影。接下來的三句：「我的裙裾早已被風吹得／分不清是波浪還是／葉的舞姿」；裙裾被風吹起，它底形狀如同波浪抑或如同椰葉，連詩中人物也分不清楚。這幾句遙應着第三句的「椰葉被風濤吹拍成浪形」。裙裾、波浪、椰葉的效果猶似三位一體，再也不能分隔。在這裏，裙裾代表的是詩中人物。換言之，這三句詩達到了一個物我共存的境界，

是文學中所謂的情景交融。莊子《文》云：「海上之人，有好鷗鳥者。每旦之海上，從鷗鳥游。鷗鳥之至者，百數而不止。其父曰：『吾聞鷗鳥從汝游，名試取來，吾欲玩之。』明旦之海上，鷗鳥舞而不下。」鷗鳥從海上之人游那種神與物游的境界是寫詩的最高境界，「滄浪詩話」作者嚴羽謂此種境界為禪悟。林秋月的「再也不敢重提」的最成功之處仍在恰當地表現了這種禪悟。

年輕的林秋月已有如此成就，我們有理由期待她的更成熟的作品出現。

## 2 溫任平的《某新任議員》

### 某新任議員

支持者的歡呼抬起一尊衆人的神

慶功宴上倒進肚子裏的

一把把火炬

七點鐘。夜總會的三樓

銀神舞，馬來功夫雜耍

祂說着一些有關於建設與發展的計劃

衆人不斷頷首

還有關於優生學，文化之類的大課題

衆人一逕說對，對極了！

十二點半，打烊時間



祂毅然再上層樓

找剛才那個跳銀神舞的妞，斟酌

斟斟酌酌；如何漏夜趕起一項工程

開鑿隧道，完成灌溉

溫任平『某新任議員』這首詩，主題寫實，語言明朗，形象生動，譬喻大膽，諷刺政壇人物，尖刻無情，讀後大快人心。

『某新任議員』是一首諷刺詩。題目的「某」字就帶有輕視之意。它揭露的是政客的虛偽嘴臉。

溫任平在這一首詩裏所要刻劃的是政治人物的虛假與醜惡的真正面目。首先映入我們眼簾的是慶功宴的歡樂場面。選舉勝利了，議員與其支持者歡慶。支持者把該議員看成神一樣，也就是說，他已是「神格化」了的人。神是無所不能的，聖潔的，高不可攀的。把他比喻成神，一方面勾劃出支持者對「議員」的絕對信任，另一方面則以此作一反諷。

第二節的首四句：「祂說着一些有關建設與發展的計劃／衆人不斷領首／還有關於優生學，文化之類的大課題／衆人一逕說對，對極了」，把中選議員的得意忘形與支持者的盲目崇拜的神態描繪得栩栩如生。除此之外，作者在這四行之中企圖捕捉議員中選那一刻的心態以及慶功宴上的情境。他在慶功宴上大談文化，發展等計劃，只是一種自欺欺人的作爲而已。因爲，在那個時候，他不講這些話，支持者就可能感覺缺乏了甚麼似的。他必須在這樣的一個場合把他底計劃告訴大家，愈大愈好，以後能否成功地推行是另一回事。因此，我們可以說，新任議員在中選那一刻所講的話，通常好像一個公式，是虛假的，目的在於爭取群眾。

他大談了一套空話之後，緊接着的就是議員醜陋的一面的呈現。他在午夜打烊之後，去找「跳銀神舞的妞」，爲的是要完成「一項工程」。不必細說，讀者一看就明白他底「開鑿隧道」的工程所影射的是甚麼了。有關這一點，首節已有了伏筆。「一把把火炬」、「夜總會」、「銀神舞」等是荒淫意象。這意象的運用主要在於凸出一直浮現在議員腦海的意念。在歡呼的場面也好，慶功宴上大談計劃時也好，他一心想着與「跳銀神舞的妞」去完成「一

項工程」。所以，支持者心目中的「神」是虛偽的，與神本來的高潔神聖的氣質相差不可以道里計。

詩中的「祂」就是被衆人仰望成「神」的議員。作者用第三人稱，旨在製造客觀的效果，避免無意中注入自己的感情。因爲這是一首諷刺詩，第三人稱的觀點運用是恰當的。另外，作者不用「他」，而用「祂」，用意顯然是作刻薄的揶揄。

與這首詩有同樣題材的是余光中的『慰一位落選人』。余詩的諷刺對象是國家的首要人物（美國總統），詩的篇幅因而較大。溫詩的對象只是一個小小的議員，比不上總統在國家的重要性，因此溫詩的篇幅較爲短小。

『慰一位落選人』，諷諭褒貶，兼而有之，但不乏詩人的同情心；而『某新任議員』則諷刺入骨，毫不留情。但在處理手法上，兩者有一共通點。他們都不直接批判或讚美，用的是側擊或曲筆，再以恰當的對比與譬喻襯托出來，讀者閱後發出會心的微笑。

『某新任議員』以外在動作去暗示人物的內在情況。議員舉手投足之間讓我們看到了他性格的黑暗面。『慰一位落選人』則敘事性很濃，也很具體，頗能給人一種落實的感覺。

我無意比較這兩首詩的藝術成就。我把它們並置在一起，目的是要指出余光中與溫任平這兩位現代詩人的批判精神。他們對當前的政局世事是關注的。這種精神大概就是夏志清先生所謂的「中國現代文學中的感時憂國的精神」了！

### 3. 藍啓元的《美猴王》

#### 美猴王

(一)

山內看山竟不見山



花花菓葉卻開放得燦爛  
那灣崖壁且傾瀉而下的飛瀑  
煞是滾滔滔，一脈奪目的晶簾  
噢，與天共齊後，便在  
九重天上顯聖了

昔日五指峰下受苦，如今一睡  
睡了幾年？

腰一擺，頭一點，十萬八千里的跟斗雲  
大鬧天宮時要過——也記不得幾回了  
現在要來還瀟灑如昔。那年臘月下凡塵  
就携了大把大把的香火回去。轆轤軋軋的車馬聲，在耳際響起  
醒猶似未醒的，鬧起了金睛火眼  
仍然清晰，那進進出出於廟門的儘都是衣冠楚楚：  
門樑上橫着一塊盞金的烏木大字匾

血紅的彩球自門壁的邊沿垂下

一副對聯，左邊的鳳飛，右邊的龍舞

赤黃相砌的互頂立着一匹吐沫的

麒麟——

噢，身子微微一傾  
便降落雲頭了

(一)

這一瞬間，尙未瞧得清楚  
燒香的有幾許人

驀抬首，卻見幾個乳臭未乾的小子  
正喃喃禱告於檀前：

大聖請賜我法術——夢中授我可也  
我那女菩薩的魔力高深啊……………

大聖。大聖。大聖。大聖。

嘖嘖！想當年金箍棒在手  
高高擎起間便妖魂四散了  
這等婆媽子事……………

別過了臉。煙淡淡地薰着

卻聞見一股異香

沁沁醉人的甜意自鼻腔甜入了喉頭  
捻了個化身去——

噢，那瘟二

做乩童的一逕靠着壁頭在抽煙槍  
罷了，壞了爺兒身了

這一回首，驚見

幾個毛子跑得比妖魔還快

案上的瓜菓已然不見——捻一個化身去  
噢，那毛子們竟比爺兒更潑辣些

認不得俺了。當不得官了

這般冷清，從未瞧見過

香枝像燒斷了魂，紅燭像哭乾了淚



從未那麼靜。躍下來時  
就未曾看清楚這廟已成了怎麼個樣兒  
坐也坐得不安寧了

歸去，歸去。就唱這支歌

腰一擺，頭一點，十萬八千里的跟斗雲

大門天空時要過——如今卻不怎麼漂亮了

讓檀椅上的木像繼續吃他的煙火吧

爺兒要酣覺去。

金箍棒在手，玉帝啊

再也莫叫俺下凡

「美猴王」是藍啓元在一九七三年完成的一首詩。當時的藍啓元只有十八歲，詩齡不長，卻能寫出這樣富於戲劇性的詩，可謂難能可貴。

「美猴王」的靈感來自「西遊記」。美猴王其實就是「西遊記」中的齊天大聖孫悟空。閱讀過「西遊記」的讀者都會知道，齊天大聖法力無邊，妖怪魔鬼見到他總是要倒霉的。他有一枝金箍棒，千變萬化，用以收拾妖魔，可謂得心應手，大快人心。孫悟空本身也有七十二變之能力，他一個跟斗翻十萬八千里；他的一雙金睛火眼，任何化身的妖魔都無法逃過他的視線。從這裏，我們似乎可以說，孫悟空是一個了不起的大聖。

讀完「美猴王」這首詩，我得到的一個印象是，藍啓元是以寓言入詩。他予這首詩一個寓言架構（Allegorical structure）。換句話說，詩人所寫的有關於美猴王之事，用以寄寓，是另有所指的。那麼，他所指的又是甚麼呢？

「美猴王」的敘述者是齊天大聖，全詩是他的內心獨白（Internal Monologue）。他底獨白是回憶式的，往昔的生活經驗一幕一幕地呈現在讀者眼前。詩中的時態可謂相當明顯，字眼如「昔日」、「那年」、「想當年」、「如昔」等提供了事件發生的時態。不過，時態

雖然被點明，這些敘述性的字眼卻破壞了詩底結構，導致詩趨於散文化；因為敘述性太強，就會斲傷了詩意的濃縮精鍊。痙弦第一次見到葉維廉，第一句話便說：「我們一定要把敘述性撤除。」便是基於此點自覺。因此，如果『美猴王』省略了這些字眼，用比較含蓄的手法點出時態，『美猴王』的藝術價值當會更高。

『美猴王』一詩共有兩節，每一節皆為過往經驗的追述。他鬧天宮時的瀟灑與五指山下受苦的经验是相對的。首先美猴王自負於自己的法力而橫行無忌，可是一山還有一山高，他縱有更大的能力，也沒有辦法逃過如來佛掌，最後被壓在五指山下受苦。美猴王乃因為太過自負，不把任何人放在眼裏，最後卻被自負所累。美猴王的經驗，如果置之於人世，在日常生活中，其寓意是明顯不過了。詩人似乎在告訴讀者，一個人不宜自信太高，因為太過自負，太過自我中心，最終失敗的定是自己。

第二節的場景是廟裏的神壇。美猴王已被崇拜為神。那些上香禱告的卻是「幾個乳臭未乾的小子」，禱告的內容是這樣的：

大聖請賜我法術——夢中授我可也

我那女菩薩的魔力高深啊……………

大聖。大聖。大聖。

接下來又有這樣的兩句：

幾個毛子跑得比妖魔還快

案上的瓜菓已然不見

從這幾行詩句，我們不難看出詩人的諷刺。他諷刺的是一般人對神的迷信。在一般人的眼裏，齊天大聖或其他神靈是萬能的，無所不能的。詩人在處理這些事情的時候，他所用的語言與神的超能成一衝突，造成了一種文字反諷。這文字反諷彌補了上述敘述性所造成的欠缺，使整首詩能保持它的內在張力。



齊天大聖在最後三個小節的經驗是頗淒涼的。爲甚麼呢？原因很簡單，他本來如神般被安放在廟裏，爲善男信女解除困難。可是現在，這座廟已無人拜訪，一枝香燒完了沒有第二枝新香，一切已不像以前，一切那麼「冷清」，那麼「靜」。美猴王再也「坐不寧了」，最後「讓檀椅上的木像繼續吃他的煙火吧／爺兒要酣覺去。」這經驗的象徵意味給人的撞擊力頗大，詩人是在側面諷刺迷信，批評迷信。人民不再迷信了，美猴王呼呀玉皇大帝「再也莫叫俺下凡」，免得他在人間遭到冷待。

總的來說，「美猴王」是一首可取之作。詩的旨意與技巧都給人創新之感。更難能可貴的是，遠在七年前，藍啓元已能擺脫了自我感傷的框框，而寫出這樣一首寓言詩，我們還能說馬華現代詩沒有前途嗎？

#### 4. 林若隱的《聲音》

### 聲音

有一種聲音

在貓步中

在燈與影子間

在乞丐破披風的露珠上

在母親的皺紋裏

有一種聲音是一個發了霉的謎語

謎底卻不是聲音

你猜是甚麼？

聲音的謎底不是聲音，你猜是甚麼？曰：弦外之音。何謂弦外之音？曰：「韻外之致」、「意在言外」也。

所謂「意在言外」、「弦外之音」，看似抽象與不易捉摸，其實不然。簡單地說，詩底弦外表現乃詩的語言所帶來的外延效果。這種效果往往使讀者突然感到一種頓悟的驚喜。

詩是文字所組成的，因此，詩的效果有賴於文字的組合。進而言之，誠如W·K梵薩特（Musart）所道：「詩的意義就是文字的意義，但它並不存在於文字裏。……：它存在於文字以外。」當我們欣賞一首詩時，太過注意文字本身的意義有時會局限了我們的視線。換言之，我們有必要放縱想像去捕捉詩文字以外的「景」，一種超乎詩本身的意義。艾略特亦曾強調：「讀（詩）時應專心一致於詩之所指，非詩之本身；這似乎是我們應該經營的。要超出詩之外，一如貝多芬後期作品之超出音樂之外。」總括一句，各家所謂的「弦外之音」、「意在言外」都與詩文字以外的空間延展性有着密切的關係。

我覺得，林若隱的「聲音」所傳達的就是一種「弦外之音」，其意乃在言外。那麼，詩中「謎底不是聲音」的聲音是甚麼呢？這似乎是我們讀完這首短詩的必然疑問。

這首詩只有兩節，共八行。首節的五句：

有一種聲音

在貓步中

在燈與影子間

在乞丐披風的露珠上

在母親的皺紋裏

的功用。在終引導讀者進入弦外之境。這個弦外之境亦即詩中的「謎底不是聲音」的聲音。我們似乎可以說，這種聲音是聽不見的，是一種自然律動，是時間的聲音。時間流逝，無片刻停滯，它底迅速馳奔從未發出任何「蹄聲」或奔跑聲。它是恁般靜地流逝。詩人把時間這種聽不見的腳步聲以「貓步」、「燈與影子」、「披風的露珠」及「母親的皺紋」等意象語襯



托出來，我們不難從上述意象語窺出時間逝去的痕跡。首先，在貓的行走中，時間業已過去。另外，「燈與影子」乃是從晚上到白天，如果我們認為這影子來自陽光的照射。不過，如果認為它代表晚上亦未嘗不可。因為燈光的照射亦能產生影子。如果我們持第二種看法，那麼「乞丐披風上的露珠」就有可能暗示凌晨了。也就是說，從第三行到第四行是一個夜晚的逝去，時間不長。可是到了第五行，時間的痕跡就明顯地烙印在母親的皺紋裏了，那是數十年的光景，是一段很長的時間。這與第二節的「有一種聲音是一個發了霉的謎語」銜接得恰好好處。

這首詩中的最後兩句是一個問號。它主要揭示詩人本身欲與讀者分享她底特殊經驗。她發現了時間的聲音，時間流逝是不留情的。她最後的發問旨在提醒讀者。然而，就在「謎底不是聲音」這一句，由於文字向內凝縮，意義向外延展，讀者頓時跨越了文字的限制而進入時間之流裏，這可以說是一種空間的飛躍。這種空間的飛躍只發生於剎那間，所以，詩中第一節裏的句子比較平鋪直敘，了無空間飛躍的意味及文字凝縮的豐沃，它們只能算是一種襯托，提供了飛躍前的場景。

飛躍性在王維詩中是屢見不鮮的，如「鹿柴」裏的：「空山不見人，但聞人語響」就是一個典型的例子。爲了進一步的了解，讓我們看王維的『終南別業』：

中歲頗好道，晚家南山陲。

興來每獨往，勝事空自知。

行到水窮處，坐看雲起時。

偶然值林叟，談笑無還期。

（語譯：我在中年時候，相當喜歡修道，到了晚年時候，便住在終南山的旁邊。有興味的時候，我常常一個人走到那邊去，適宜的事情，只有自己知道。走到水盡的地方，就坐下來看那白雲的時時飛起。偶然在山林中遇到了一個老人，便和他談談笑笑，忘記歸家的時候了。）

根據葉維廉的分析，王維這首詩，除五、六兩句外，其他句子流於散文化，所指的乃是「弦裏」的事。首四句提供讀者「剎那飛躍」之前的時機與場合，與林若隱「聲音」第一節裏的五句功用是一樣的。「終南別業」的最後兩句則是開始四句的補充，因此，這六句聯串在一起就頗有效地使讀者感應到埋伏在文字背後的更深一層涵義。而「行到水窮處，坐看雲起時」是詩中進程的一個轉折，它巧妙地與自然的轉折符合，讀者就因此而跨越了文字障而進入自然的律動裏，這就是所謂的剎那的空間飛躍。

林若隱「聲音」一詩的成功處不在於其意象新奇，也沒有甚麼玄奧的哲理，而是在文字的凝縮與意義的外延作用所帶給讀者的一種「弦外之音」。這種弦外的表現或空間飛躍性其實是現代詩的一大特色。

## 5 葉錦來的《舊地》

### 舊地

一直不敢告訴你

我有這樣的

一個家

這個家就在你的附近

而你沒有察覺

我也沒有

一直不敢告訴你



我有這樣的

一個故事

這個故事曾經屬於你與我

而你我忘記

葉錦來這首短詩是從程可欣編的「風的旅程」裏選錄出來的。「風的旅程」是天狼星詩社新秀的作品展，是新生代一個力的展示。葉錦來的詩作共收入兩首，一首是「我的第一步」，另外一首便是「舊地」。

「舊地」一詩共分為兩節，前後互相呼應。這首詩看似簡單，尤其是初看之際，更容易把它忽略掉。不過，只要有耐心細細品味，「舊地」是會令我們深思的。張樹林在「風的旅程」的序文「從那裏來。往何處去」這樣提「舊地」：「葉錦來的詩，表面上看來稀鬆平淡，但到最後的「你」和「我」都互不察覺，才顯出人與人之間的漠然和悲哀。」

葉錦來的「舊地」可以說是「都市詩」(urban poetry)，反映了都市的某一現象。不過縱觀「舊地」全詩，我們找不到任何有關時事，明顯的都市現象或特徵。其實，葉錦來所處理的是現代都市所流動着的一股暗流。這股暗流的危險性不爲人所察覺。它一直都在影響着每一個人，只是我們不察覺而已。

「舊地」詩中的「你」和「我」是詩人特別安排的面具(Persona)。其中的「我」不一定是詩人自己，他只是一個主述者，一個面具，方便詩人抒發他的感受而已。詩中的「我」和「你」本來是朋友，他們的家其實相隔不遠，可是這麼久以來，兩人似乎沒有察覺，也當然不會見面交談。「你」離開讀者較遠，是「我」陳述的對象。但是這個陳述，「你」是聽不到的，因為「我」是在自言自語。「一直不敢告訴你／我有這樣的／一個家／這個家就在你的附近／而你沒有察覺／我也沒有」，從首段我們發覺，兩人之間的漠然隔絕，主述者「我」是知道的，因為，如果他沒有發覺，他就不會有這樣的感受了。但是，他爲甚麼說「我也沒有」發覺呢？不錯，「我」和「你」之間的地理距離是那麼接近，心理距離卻那般遙遠，這事實是很可惜的。「你」沒有發覺「我」就住在附近，「我」也沒有化情緒爲行動去告訴

「你」。都市人之間的隔閡，作者是用平淡的語言間接地表達了出來。

第一節的「你」和「我」有着各自不同的家，相隔雖然不遠，卻無從得悉，無從聯繫，因此彼此並沒有這種閒情去聯絡對方。詩人於此暗示的是都市人感性的趨於麻木。『舊地』第二節的震撼比首節來得沉重：「一直不敢告訴你／我有這樣的／一個故事／這個故事曾經屬於你與我／而你已经忘記」。兩節的進行頗為相似。字眼亦大多相同，只有幾個字不同而已。在第二節裏面，我們發覺，「你」和「我」曾經擁有一個共同的故事。我們無須探討他們的故事是甚麼，這是沒有必要的。重要的是，我們得悉，「你」和「我」不僅相識，而且還是很親近的朋友。可是現在，在鬧市吸着塵埃，以往所有的「故事」，「你」已忘記了，「我」又怎麼向你提起呢？也因為這樣，兩者就從此隔絕了，再也沒有可能接觸與相處。

『舊地』一詩沒有一個深奧難懂的字，葉錦來所用的語言是淺白，幾乎是口語式的，那麼自然地流露出來，給人的印象是冷靜的。他所處理的是都市人的普遍經驗。這種經驗每個人都會有。現代都市生活就是這樣的欠缺，許多作家都會在他們作品中流露出對都市生活的厭惡與反感。

據我所知，葉錦來工作繁忙，因此創作量不能算豐富。對於都市生活的諸多現象，他是十分了解的。希望他在工作之餘，繼續發掘都市裏現實的題材。我們等着他的新作品的出現。

## 6 子凡的《列車》

### 列車

突然被刹住

急急奔馳的列車廂裏



我被拋向前

像在延續我

無限生命的姿身

痛苦地持在空間……………

爲了我是車廂中的一名乘客

爲了我是一個人……………

被拋向前的姿身是必然的罷

當生命的列車

突然被刹住時

我被拋向前的姿身

是如何地吃力呵

子凡是馬華現代詩壇上頗令人注目的年青詩人。他的詩以明朗易懂見稱。他的題材可以說是比較富於社會性的。子凡對社會似乎有諸多不滿。因此，在他的詩作中，我們可以看到他對社會的批判，大大小小的社會現象他都不放過。他是一位 *cynical poet*，尤其是從他最近出版的『迴音』來看，這個趨勢更爲明顯。不過，在子凡的創作生涯中，也出現過一些較感性及帶有哲理的詩作，如『海』、『鞋子』、『牆』、『列車』等皆是。

『列車』一詩是從子凡詩抄『鞋子』裏摘錄出來的。『列車』的主題是在闡釋生命被現實生活所左右，以及在現實力量的沖擊下如何吃力地活着的狀況。

首節充滿動作感。從「突然被刹住／急急奔馳的列車車廂裏／我被拋向前」三句我們不難想像其情景。我們都有乘車經驗，當快速奔馳的車輛忽然刹車，車身雖然是停了，但是裏面的搭客卻「被拋向前」。那種忽然煞車的力量相當大，車中的乘客往往不自禁的被某種力量推向。人生在世，逃不出生活的漩渦。一不小心，抑或不夠堅強，將被漩渦帶走。第一

節的首三行用到了列車意象以象徵生命。如果生命是一輛川行着的列車，列車之被突然煞住即生命或生活遭遇到某種困難。煞車之所以會發生乃因為公路上突然出現某些阻礙或危險，車是停止了，裏面的搭客卻未停，仍然被拋向前，外停內動。換言之，生命是無止息的，時間不可能停留片刻，也就是說，無論我們遇到甚麼困難，時間還是向前飛逝，毫不停頓。

第一節第三行到第六行是一個明喻 (simile)。詩中的「我」認為，「我」在車廂裏被拋向前就好像是在延續着他的生命，不過這一段時期是痛苦的，因為他必須「痛苦」地僵在空間」。第五句「無限生命的姿身」是一個矛盾。生命是很有限的，而不是無限的。不過，詩中的「我」為甚麼會說「無限生命的姿身」呢？或者我們可以這樣推論，如果列車之被突然刹住是生命的結束，那麼「我被拋向前」就是一種再生，而這再生才是無限的。這種再生的永恒觀念有沒有宗教意味呢？我想沒有，因為第五句最後兩個字「姿身」給了我們答案。「姿身」指的是我們生活中的「姿態」。如果一個人從事藝術，他的生命不錯是短暫的，有限的，不過他所創造出來的藝術作品卻是永恆的。就算他逝世了，因為他所留下的藝術作，他的「姿身」仍然留在人間，作無限的「延續」。

第二節是詩中的「我」在作哲學思考：

爲了我是車廂中的一名乘客

爲了我是一個人……………

被拋向前的姿身是必然的吧

他是 trying to be philosophical, but in vain. 他的思考不算成功，因為他並沒有悟出任何高深的人生哲理，他只是在陳述一些普通的人生經驗而已。我覺得，如果子凡把這一節略省掉，也許會給予讀者更多咀嚼的餘地。

第三節與首節的內容雷同，只是文字上有些差別。它複述了列車時身體被拋向前的經驗和這種經驗所代表的生命意義。

「列車」的語言極爲簡單，接近口語。在「鞋子」這卷詩抄的後記裏，子凡這樣寫道：



「我認爲，只有用大家用的，大家講的，大家懂的，活生生的語文，用活生生的手法，寫生活中活生生的東西，才能夠寫出活生生的作品。它不一定『美』，也不一定『善』，但是，『真』。」這幾句話可以說是子凡詩創作的一個自我表白。

## 7. 溫任平的《獵人》

### 獵人

一群矯健的麋鹿在獵槍前，在我的  
猶疑間，絕塵而去

我已經守候了整個下午。

下午我在野地一角嚼搽了Jan的白麵包

喝包裝清涼茶

不管同伴們怎麼說

這麼美的鹿，我是不打的

從寫實的觀點來看，溫任平這首詩所處理的是件極其平凡的事，祇是說一位獵人，「守候了整個上午」，才等到一群麋鹿經過，提起獵槍準備射擊的時候，忽然發覺這些鹿實在美，實在不忍心加以傷害；就在這麼一下的猶疑間，那群麋鹿已走遠了，看不見了。在獵人日常

生活中，這祇是一件事，本身並無多大意義。詩人將它寫進詩裏，是要把這種經驗戲劇化，使讀者能夠探索詩中所蘊藏的一種極深的象徵意味。易言之，詩人不但要「make a statement」而且還要「dramatise the statement。」

「獵人」裏的象徵意味甚濃。詩中有兩個特別鮮明的意象：麋鹿和獵槍。獵槍是科學的產品，麋鹿是大自然的象徵。獵人用獵槍射擊麋鹿，暗示着科學之毀滅自然。這種摧毀大自然的行動，獵人司空見慣了，所以並沒有甚麼特別的感覺。但是有一次，他忽然間憐惜起自然的美。這一點很重要，因為從「摧毀自然到憐惜自然」是一個複雜的心理蛻變過程，而還首詩處理的正是這過程中最豐富的瞬間。

綜觀整首詩，最見詩人匠心的是敘述語調 (tone) 的安排。開始的時候，敘述語調是頗故事性的，只是把獵人某一天的經驗告訴讀者。獵人的猶疑，暗示了心理蛻變的開始。到了第七行，語調突然從故事性轉變為一種領悟式 (「這麼美的鹿，我是不打的」)，一語雙關，使我們感覺到，獵人已經有了保護自然的傾向；他不再那麼沒有人性地毀滅自然，破壞自然的美，因此，這一句表現了敘述者 (narrator) 的頓悟 (Epiphany)——一種心理蛻變的過程。還有，從文字的餘弦 (naunce) 中，我們驚覺，獵人底蛻變是逐漸的，肯定的和堅決的。把心理狀態的蛻變投射到特殊的語調安排，可謂詩技巧的新突破，為馬華現代詩開拓了新的疆土。希望日後有更多類似的好詩出現，會嗎？



# 手掌

• 李宗舜

他擦起疲乏的腰身  
從一天的工作站口中走出來  
穿過街道像陷入湍急的流川  
自上游向下游滯着沙石  
一步十八翻的滾到深谷裏  
這是爲甚麼呢？他想着  
何爲黑髮何爲呱呱落地  
又何爲白頭與棺木同朽  
同是手掌上的川流不息  
血液沸騰一瀉成千里 黃昏  
寂寞地抓住一朵雲  
雲層下是街市轟轟車輛  
輾過每個陰霾的人臉  
而黑夜依舊復活依舊逕自閃爍

人爲甚麼有手腕  
日夜帶着時間表  
在那裏永遠思考和奔勞  
又畫着命運的河道  
連同墓誌銘、汗水和憂思  
像污染後的濁水溪  
在沉澱、過濾  
且不斷上升

一九八一年七月廿八日

# 六朝志怪與小說的誕生

Kenneth J. DeWoskin 著 · 賴瑞和譯

漢朝最後一位皇帝獻帝，在公元二二〇年為曹丕所迫遜位，結束了中國第一個漫長的統一和中央集權時代。在接下來的三個半世紀期間，所謂的六朝，幾十個家族互相爭奪政權，但即使是勢力最強大的，在位也只不過數十年，而且也無法把他們的政權擴展到中心地區以外。三國（二二〇——二六五）時被分的中國主要領土，在西晉（二八〇——三〇七）時重新統一，但短時間內又紛亂成一個戰場，供北方的蠻族和南方的強大將軍與殘餘貴族馳騁。這形成南北朝的對峙，而南北雙方都進一步發生分裂，一直到第六世紀末。漢室完結所帶來的政治動亂與經濟動亂，產生激烈的社會與文化的變化。從印度傳入的佛教，和北方其他胡族的影響，進一步刺激那時文化與思想的動盪。在這種狀況下，無論哲學、自然科學、文學、書畫及音樂，都有可觀的成就。六朝經常被稱為中國的中古時代，中國的黑暗時期，但大思想家與藝術巨匠的存在，卻使得這個時代大為生色。曹氏父子結束了漢室的政治生命，但卻以他們本身的詩賦和批評，為作家及批評家清出一片新疆土，同時也以他們在北方的軍事活動，打開中國的門戶而接受外來的影響。



就文學而言，漢朝的最後一個世紀是萎縮時期。詩賦文詞在六朝初年有急促的發展，包括許多新文體的興起，以及作家可寫之題目的突爆增長。中國文字始於商朝的甲骨文，這是一種神權政體崇高宗教奉獻的一面。在隨後的數世紀，文字的發展是神秘性的逐漸喪失：首先是供宗教性的，然後是半宗教的使用；公用，然後是半公用。在六朝，撰述首次被廣泛接受為一種私人的行為，被接受為文學，為藝術。從前花在辯論文以載道的精力，現在被用來探尋文章的特別作用及獨特的美感，並且用來探討它對個人表達與教化的潛力。在這背景下，志怪產生了，這是一種簡短的敘事文，往往被人看作是六朝中國散文的特色。隨着志怪，散文演變出新的形式，容納新題目，並且從載道這個傳統約束下抬頭。

志怪即誌「變異之談」(1)，它就被用來指一種專記奇人異地怪事的故事或筆記的文學類型(2)。志怪和若干種歷史敘事型有許多形式上的共同點。但志怪的內容幾乎完全不含說得通的歷史資料。在現存的志怪作品當中，我們發現，有短至一行的評論之言，也有長而精緻結構的小說，包含詳細的描述、情詩，以及顯着的敘述者的存在(3)。作為一種文類，志怪難以界定。書目家一般將任何難以歸入其他類的敘事文列入志怪。六朝流傳下來的作品相當多，但也不是多得難以計數。不過，學者對於何種作品確屬於志怪類，還沒有任何一致的看法(4)，有幾種作品普遍被接受為此類的中心作品，包括干寶的搜神記(約三四〇)，題為曹丕所撰的列異傳(約二二〇)，以及張華的博物志(約二九〇)(5)。

關於中國敘事文學的歷史性或理論性研究，往往在六朝志怪中找尋小說的根源。但由於對志怪本身及其根源與它們衍生的環境瞭解不足，這種聯想的用處便大受侷限。環繞着志怪的許多問題，必須首先有一通盤的解答，才能瞭解中國較後小說的特色，尤其是如果我們想把中國小說拿來跟歐洲傳統的古典史詩、義大利中篇故事、中世紀史詩、傳奇及小說等加以比較的話。我們該如何稱呼志怪——小說、初型小說、或就單是小說的前身——歸根究底也就是決定中國小說為何物的一件事。這是一個迄今尚未加以徹底探討的問題。如果不談這問題，我們很可能發現，大部份研究中國敘事文學的現代學者，都同意中國小說的最早起源，



遠早於六朝；這些起源事實上也就是中國敘事之本身的開始，如史書和諸子著作中的某些章節。在古希臘，Clio 是史家的繆思，也是史詩詩人的繆思。在早期的希臘史詩和歷史著作中，史實完全和虛構的敷衍混合，同樣的，在最早的中國敘事之中，事實與虛構成分也混合在一起(6)。中國與希臘的史家，在談到他們自己作品的理論性評語中，都極力區別事實與虛構，而且都表示有必要摒除虛構(7)。但實際上，他們所記述的人物與事件，至少從我們現在的角度來看，其可靠程度是如此不劃一，以至現在一般上已不可能在早期中國敘事文中，清楚的劃分歷史真相與虛構成分(8)。很少史家親眼見過他們所紀錄的事情。他們對資料的使用，以及取捨的判斷，一方面當然是根據他們對所用的本子是否可靠的看法，他們對所記之事是否合理的看法，以及他們那個時代對資料使用的慣例；而另一方面，則要看他們撰述歷史的特定目標，他們所處的政治環境，以及他們對歷史、真理與歷史真相的一般瞭解(9)。

在描述六朝志怪從它的前身及當時的敘事形式而興起與發展之前，我想提醒讀者，虛構並不是完全與事實相對立，虛構的成立並不表示真實紀錄的不存在，而且一件作品的內容表面上的史實性或甚至其合理性，並不作為作品是否虛構的唯一準則。更進一步而言，廣泛被接受為歷史上真實的事情，並不一定發生過。小說最簡單的定義——虛構或想像之事——使得我們必須以一件作品成篇的過程（而非其內容）為最重要的事。我們對這一過程的描述，可分別說是作者寫了甚麼，他認為他所寫的是甚麼，他對明確紀錄（以別於一般想法）以及明確事實真相（以別於一般真相）的忠信。此外，在中國這方面，我們必須明白，早在我們目前所得保存完備的最早典籍中，敘事文已經到達一個高度完美的地步，而這種形式與內容已經建立的正統，約束了後來的敘事文學到一個不尋常的程度。作家為了達到歷史紀錄完備的理想，於是廣搜可能幫助他們瞭解過去事情的任何冊籍與斷簡殘篇，同時也搜求可能有助於後代需要的當時資料。這種理想的追求，導致他們把紀錄異族、民俗、以及誌異地和民間傳說的文字，列入存考。這些新的課題是在舊有形式內探討並加以表達的。司馬遷以記公卿生平的列傳形式，來描寫大宛的異俗，紀錄匈奴的習行，並敘說酷吏與游俠的故事。後人該



怎樣詮釋太史公這種踰越正規範圍的記事？太史公所處地位的權威，對於他著作中的虛構事件的可信性，以及對相等虛構材料在私人所著史籍中的演變，發生了甚麼影響？關於敘事文學，可以有兩種觀點，作者和讀者，材料的來源和材料在傳統中所能被接受的性質，在這兩者中間，存在著古典小說興起最深沉的複雜因素。把志怪看作是虛構的，正如我在這裏所作的，基本上可以以作者的觀點來證明是可行的，但這也受讀者觀點的左右。最後，在我們檢討一件作品的起源與後來的意義時，我們得記住，沒有一篇敘事文是純粹歷史或小說（就一般定義來說）的例子，而所有敘事文都在兩者中間。

我們必須體會到，早期敘事文作者在擇取前人傳給他們的歷史資料並加以潤色以傳給後人時，所面對的選擇的複雜性。在我的小說定義中，跟作者時代久遠及接近的資料所佔的份量，都必須加以考慮。被一個文化保存足夠長久的虛構故事，一旦適切的予以修飾，可以給人一種史實感，並且對最一絲不苟的史家都有強烈的吸引力。在古代中國，書寫傳統與書寫文字特有的承續與持久性，促成了無數典籍的產生，它們的內容涉及的範圍，從史前文化的偉大神話，到巡遊四方的醫師或優倡的普通故事，到重要而有影響的地位，也就是到正史。此外，在先秦時代，文字本身的意思，在明確的特定模範用法、即實原典的確定範圍內結合。那時的文字學家即箋註家，在穀梁傳及公羊傳中最為明顯，他們只依藉原典來解說字義。要研究文字便得研究原文，即原文的內容，不管原文資料的素質。隨着漢代文字學的研究高潮，編字典的人，如許慎在他的說文解字裏，便轉向為單字提供規律化的定義（跟明確的上下文義較以前來得隔絕），並按照一種綜合性的秩序排列。即使如此，在說文解字裏面，每一字句的解釋都還讓人感覺到經典的存在。明顯的，上古中國的敘事文輾轉傳到了許慎及司馬遷手中。從上古中國流傳到漢代而幾乎是雜湊的敘事文本子（其中有許多是偽作），受到學者謹嚴的考證，在文人當中普遍流傳，並且被當時的作家加以徹底的討論和利用。有人覺得有必要將各種冊籍以評價的方式分類，於是劉歆編成他的七略。儘管如此，促使學者注意上古典籍的興趣是形形色色的，一如他們擇取典籍的標準，以及他們致力以保存典籍的方式。



即使略微瀏覽我們現有的志怪文，它們跟傳統歷史撰述的類似，也是顯而易見的。大部份選集題爲「錄」、「記」、「傳」。若干被歸屬爲漢代而具有顯著志怪性質的作品，對古典敘事形式演變到六朝志怪，提供觀念上連接的一些線索；山海經、十洲記、漢武帝故事和逸周書只是許多成篇作品當中的幾個例子。在整個漢代及六朝初期，敘事文撰作這觀念本身，當然跟僅有的敘事文，即左傳、史記、戰國策等類似經典作品不能分家。因此，志怪的許多形式上的特色和撰作規套，係借自這些作品，不論是直接或通過漢代敘事文選集的刪增和改寫。早在漢代敘事文，就有兩種結構形式從較早史書所用的許多形式當中脫穎而出，成爲常用的形式：按地域（根據已知地點或奇怪而遙遠地方的河名與山名）來組織異聞故事，或按人物（知名神仙、帝王、術士等）來組織。紀年形式很少用到，而且只零星的出現在六朝朝間<sup>(1)</sup>。在史記集體列傳或漢末文集如風俗通義和論衡中通行的論文裏的比類相從組織法，在六朝期間幾乎全不見，直到志怪從第六或第七世紀開始被錄入類書時才出現。評註形式，也就是把增演的故事，附引在某一原文的骨架上，並不爲志怪作者所喜愛，但幸運的卻又在六朝末期，隨着裴松之（三國志注）和酈道元（水經注）而重新出現。這兩位評註家對志怪資料有極大的興趣，許多六朝敘事文也幸賴他們才流存下來。

如果說，在中國，小說一開始就跟史傳共存，那麼當我們把一種文類或一個時代定爲小說的誕生時，我們事實上便在描述小說和歷史的分家。這種分離牽涉到各個敘事形式對其本身特殊內在要求上的純化，作者和讀者對各個形式素質與功用方面日益增加的涵養，以及最後書目學家及理論家批評家對明確文類特色的認可與說明。在原文本身當中找尋可資區別的特色時，我們必須不管史實性或甚至內容的合理性，而集中注意內在的文學特色、敘事的規套、興趣與理想的模式，以及關於來源方面的創造過程的痕跡<sup>(1)</sup>。由於這牽涉到許多因素，爲中國小說的誕生確定日期是件棘手的事。即使我們決定以六朝時的志怪這種確定文類作起點，我們還是有一個久遠而複雜的過程（而非某一點），需要加以描述。志怪與歷史撰述傳統的關係，並不以六朝初的分娩就結束。東晉（三一七——四二〇）以後的數世紀中，志怪、



志人<sup>(12)</sup>，以及其他明顯不是歷史的作品，在正史藝文志中<sup>(13)</sup>，仍然嚴附於史部，一再的在極受人尊重的史書與評註中，作為明顯的原始資料出現<sup>(14)</sup>，同時，在初唐時，仍然被史家劉知幾在其史通中批評為劣史。

至少有一位現代學者，最近呼應宋以前目錄學家的說法，說志怪事實上是歷史傳統的一支：「按照一般的常識談，小說並非歷史。可是魏晉南北朝小說，無論內容和形式，都受到先秦兩漢的影響，實際是史傳的一股支流。」<sup>(15)</sup>。

東晉是個適合文學創作的時代，也許在六朝大部份其他時候動盪但激發性的混亂和漢代個人與政治生活穩定之間，維持着一種平衡。巨著的作者，像葛洪（約二八〇——三四〇；抱朴子），可以至少有一段生活頗平靜的時候，去接近其他士人，並且活在有助於長久文學創作的經濟環境中。三國時的一段消沉過後，晉朝時歷史撰述的興趣又再復興。這一點，部份原因是一種歷史感的真正再生，隨着清談時代後一種復甦的社會責任感而來。同時，也可以肯定的是，部份原因出自一種想要模仿漢代典章制度的慾望<sup>(16)</sup>。陳壽撰三國的歷史；干寶被委任為元帝（三一七——三二二）的史官以撰晉紀。六朝時，大量歷史紀錄被蒐集並加以重修，最終產生的成品即成為晉書，附十六國載紀<sup>(17)</sup>。

因此，志怪是否在晉代史學精神下流行起來，作為紀錄奇蹟異聞的史書，以保存鬼物奇怪之事的紀錄，並詮釋它們對日常生活的影响？干寶撰搜神記，葛洪撰神仙傳，張華撰博物志，祖冲之撰述異記，陸氏撰異林，而且還有數量相當可觀的其他作品。「志怪」這名稱本身出現了，作為書名。晉朝流傳下若干序文及自叙，而這些文章不只說明，在作者思想中，志怪和歷史的類似，同時也說明，有人開始意識到有必要將兩者分開歸類。葛洪在其自叙中寫道：

凡著內篇二十卷，外篇五十卷，碑頌詩賦百卷，軍書檄移章表箋記三十卷，又撰俗所不列者為神仙傳十卷，又撰高止不仕者為隱逸傳十卷，又抄五經七史百家之言行

事方伎短雜奇要三百一十卷，別有目錄。其內篇言神仙、方藥、鬼怪、變化、養生延年、禳邪、卻禍之事，屬道家。其外篇言人間得失、世事臧否，屬儒家。<sup>119</sup>

這是一篇罕有的文獻，在這裏一位六朝文人不只描述他撰作各種作品的文類區分，同時也論及它們在思想上的類似。神仙傳序（可能不是葛洪所撰，而只紀錄一則關於他的傳說）更進一步提及此書成篇的過程：

予著『抱朴子』內篇論神僊之事，凡二十卷。弟子滕升問曰：「先生云：僊化可得不死，可學古之得僊者，豈有其人乎？」予答曰：「秦大夫阮倉所記，有數百人，劉向所撰又七十餘人。然神僊幽隱與世異流，世之所聞者，猶千不得一者也。……予今復抄集古之僊者……。」<sup>119</sup>

雖然葛洪描述他撰作志怪的特別動機，其他序文所提到的，卻是一種史家欲保存古代紀錄的較平凡反應。郭憲在其漢武帝別國洞冥記序中說：

憲家世述道書，推求先聖往賢之所撰集，不可窮盡，千室不能藏，萬乘不能載，猶有漏逸。或言浮誕，非政教所同，經文史官記事，故略而不取，蓋偏國殊方竝不在錄。愚謂：古曩餘事不可得而棄，況漢武帝明俊特異之主？東方朔因滑稽浮誕以匡諫，洞心於道教，使冥迹之奧，昭然顯著。今籍舊史之所不載者，聊以聞見撰洞冥記四卷，成一家之書。庶明博君子，該而異焉。武帝以欲窮神仙之事，故絕域遐方貢其珍異奇物，及道術之人，故於漢世盛於群主也。故編次之云爾。（古今逸史本）

傳統目錄把洞冥記列為漢代作品，有些題云漢武帝本人所撰，有些題郭憲或單單郭氏所



撰。嚴懋垣以其「文詞華豔，間多夸飾」，疑此書爲魏晉間文士所爲（頁五十九），但序文可能更晚出。漢武帝及其朝臣東方朔，後來均成爲小說誕生的重要人物（根據傳統書目）及機智的方術家（根據民間傳說和文學）。這裏刻意將這兩個人跟小說扯在一起，並特別涉及通俗道教，令我們想起六朝末期道教志怪作家，針對佛教作家對志怪技巧與傳統所顯示的獨佔的興趣，所作的辯護<sup>②</sup>。如果不管作者問題，這序文是很有價值的，因爲它不只記載着史家的要保存紀錄以防散逸的急切心情，同時也顯示這一過程的一斑。洞冥記的內容，被說是郭憲家中的私藏，爲他們當作一種家族事業來撰作、增益和保存。這正如正史的撰作，因爲那也是一種家族事業，在有時有無官方批准或授命的情況下進行。但正史不同的是，它的資料是爲大衆（至少爲政府）所擁有，如果在六朝，私人撰述廣泛爲人接受的話，那麼私人所收藏的書籍和紀錄，向閱讀大衆公開，以廣流傳的適切時機亦已到來。一個世族的私人藏書中，很可能有一些跟它那地域和社會背景有關的紀錄與著作，以及著名先祖的別傳。這些冊籍對思想與文學活動主流的影響，很可能要看這一世族跟當時政治與文化的權勢中心，享有何種親近而定。六朝制度上長期的不穩定，促使一個又一個的世族獲得此種親近地位，而自從曹家起，一個又一個的世族興起，以其本身的特色影響文學活動主流，有時是重振（有時是消散）宮廷的文化。詳細情形尚有待探討，但明顯的，尤其就志怪資料而言，它們是某些世族的私人收藏，經過好幾代相傳以後才公之於衆。

干寶生在一个只有上兩代做過官（而且是小官）的家庭，他躍昇到東晉宮廷裏最高的史官，而他的搜神記可能是歷來所撰的志怪當中，最有影響力和最廣泛爲人所模仿的。保存在晉書中的搜神記序，值得加以詳考：

雖考先志於載籍，收遺逸於當時，蓋非一耳一目之所親聞觀也。又安敢謂無失實者哉？衛朔失國，二傳互其所聞。呂望事周，子長存其兩說。若此比類，往往有焉。從此觀之，聞見之難，由來尙矣。夫書赴告之定辭，據國史之方冊，猶尙如此，况

仰述千載之前，記殊俗之表，綴片言於殘闕，訪行事於故老，將使事不二迹，言無異途，然後爲信者，固亦前史之所病。然而國家不廢注記之官，學士不絕誦覽之業，豈不以其所失者小，所存者大乎！今之所集，設有承於前載者，則非余之罪也。若使採訪近世之事，苟有虛錯，願與先賢前儒分其譏謗。及其著述，亦足以發明神道之不誣也。群言百家不可勝覽，耳目所受不可勝載，今粗取足以演八略之旨，成其微說而已。幸將來好事之士錄其根體，有以游心寓目而無尤焉。 ㊀

在漢代期間，鬼神（尤其是通俗文化媒體中的鬼神），已引起宮廷文人相當的注意。王充和應劭撰文破除民間信仰，但即使如此，他們對某些較吸引人的故事，還是一種文學迷惑的傾倒。到晉朝時，士人間對鬼神等物的存在與否，似乎已有公開的爭論，而繼承清談傳統的文人（例如劉琰，字真長），則對鬼神的存在採取一種頗爲高傲的超然看法，跟干寶與葛洪的信鬼及仙正成對比。葛洪在抱朴子中對仙的存在論點，顯示志怪作者對他們材料的可信性毫不置疑。

世人既不信，又多疵毀。真人疾之，遂益潛遁。且常人之所愛，乃上士之所憎；庸俗之所貴，乃至人之所賤也。英儒偉器養其浩然者，猶不樂見淺薄之人、風塵之徒，况彼神仙？何爲汲汲使芻狗之倫知有之？何所索乎而怪於未嘗知也。目察百步不能了了，而欲以所見爲有，所不見爲無，則天下之所無者，亦必多矣。所謂以指測海，指極而云水盡者也！蜉蝣校巨鯨，白及料大椿，豈所能及哉？

除了輕信問題外，我們或可問，志怪作者是如何搜集家族外的資料和地方文獻，特別是那些看來是根植於非筆傳傳統中的故事。在較早的時期，就有重要顯著的例子，顯示在最早期，民間文學提昇到文學主流裏；這種升格往往由推論傳說加以合理化。孔子刪詩，因爲它



們是由樂官採集以探民情。屈原錄楚辭，因為他發現自己流落在那些遠離他本身文化的楚人當中。在六朝初期，雖然博學成爲學術卓越的基本準則，在傑出人物如葛洪和張華的傳記與故實中，一再重述爲一種美德，但我們未發現有傳說解釋他們之博學，沒有記錄詳記他們的訓練過程或出生時的異事。志怪本身有力的證明，有些人對傳統學藝以外的東西，見聞廣博，有些人顯得對民間文學和甚至非中國文化的傳說，如此熟悉，以致於他們看來幾乎擁有雙重文化。

東晉宮廷是個南方的宮廷，是第一個移植到南方的開化中國文化的重要集中地。元帝在現今南京，當時三國吳國的廢墟上建立東晉王朝。吳國在政治上和軍事上鞏固國勢時所面對的主要問題是，它的領土大都住着僞、秦和越土著，他們的文化跟來自中原的新領袖的文化大相逕庭。東晉文士在他們的新居所，並不比吳國之人更感安適，他們認爲南方是個未開化的殖民前哨站。在某種政治意義上而言，東晉並不比吳國好過；它的四十二年壽命是四十二年敵對世族之間的戰爭，交雜着激烈的宮室鬥爭，所用的軍隊是由當地時時叛亂的軍人所組成。

但吳國和東晉的處境之間，有一個重要的差別，就是東晉不但要應付僞、秦、越族，而且還要應付一批較早的中國移民，那就是吳國統治階層的遺民。他們在該地方已經住了將近一個世紀，並已聚積相當的地產和其他資產。這些較早的移民，對東晉來說雖然是一個政治荆棘，卻在文化上成爲東晉和當地風俗與信仰的重要橋樑。在東晉宮廷裏，許多最崇敬鬼神的人，都有先祖根源在南方，特別是在南京地區。而我們或可假設，他們或曾在年輕時在南方居留過一段時期，或在吳國滅亡後，在南方留有部份收了當地文化的家庭，或許甚至在他們的家庭裏有人娶夷族婦女，而她們便成爲另一種文化傳統的傳播者。晉書告訴我們，干寶的父親來自丹陽，即現南京所在地，而且他的祖父曾經在吳國王室做過官。以文賦著名的陸機（二六一—一三〇三）據云是一本失傳志怪書要覽的作者。他是南方人，而他的父親與祖父都是吳室的高官。



許多志怪作者的作品，顯示他們對當地文化相當熟悉，這使我們想到，他們是居間的讀書人，出入於外來的晉室高度文化和他們因家族關係而與之有密切聯繫的當地南方文化，那麼，這正是中國敘事傳統重新振興（或再夷化）「rebarbarization」<sup>(2)</sup>的理想時刻，而這些人也是理想的人選。如果我們稱志怪為小說的誕生的話，那麼在這時，民間（很可能是口傳）資料的大量注入——這些資料或可稱為一種潛在文學敘事類型的素材——或即一種新文學類型的孕育。劉如幾在史通中即注意到這種過程：「雖取說於小人，終見嗤於君子矣！」<sup>(3)</sup>。民間資料被收入文學傳統，並不只限於敘事文學。鄭振鐸討論民間歌謠升格的六朝新樂府（「清商曲辭」），就說「清商曲辭」分兩部份，一為西曲，另一即吳聲歌曲<sup>(4)</sup>。

志怪故事本身經常喚起我們注意其南方根源。其中一篇最可證為干寶原著的搜神記故事，描述三國時吳國將軍孫策之死：

孫策欲渡江襲許「今河南省」，與于吉俱行。時大旱，所在熇厲。策催諸將士使速引船。或身自早出督切，見將吏多在吉許。策因此激怒，言：「我為不如吉耶？而先趨附之？」便使收吉至，呵問之曰：「天旱不雨，道路艱澀，不時得過。故自旱出，而卿不同憂戚，安坐船中，作鬼物態。敗吾部伍，令當相除。」令人縛置地上，暴之使請雨，若能感天，日中雨至，當原赦，不爾行誅。俄而雲氣上蒸，膚寸而合。溪澗盈溢，將士喜悅。以為吉必見原，並往慶慰。策遂殺之。將士哀惜。藏其尸。天夜忽更興雲覆之。明旦往視，不知所所在。策既殺吉，每獨坐，彷彿見吉在左右。意深惡之，頗有失常。後治瘡方差，而引鏡自照。見吉在鏡中，顧而弗見。如是再三，撲鏡大叫。瘡皆崩裂，須臾而死。（三國志集解，二十五史本，卷四十六，頁338—366；搜神記，卷一，頁六一—七。一九三一年上海商務印書館排印，一九五七年重印本。）



于吉，他所受的懲罰和他的神力，是 Schafar 所說的“ritual exposure”的一個例子，即將一個巫師或巫婆暴身以祈雨<sup>80</sup>。到了六朝，這種習俗在中國普遍流行，但它的根源顯然是在楚辭的地域。于吉故事本身，尤其是當它由于寶講述而為裴松之引用，代表着南方宗教習俗及其附隨傳說，跟正史傳統的感性與形式的一個綜合。于吉的本事源流，這些事件本身的史實性，以及這些資料傳到于寶手中時的確實面目，仍然是有待解決的問題。但我們可以開始在志怪作家的複雜身分上，看到某種民族學者的角色。我們也可從這故事，看到許多志怪主題特有的反政府立場，這從東晉處境的殖民性質看來，並不令人驚訝。

這使我們推想到田野人類學。一個域外文化，被人用一組工具而且是在一種和該文化相異的情況下，加以紀錄；這種研究的成品即反映兩種文化。詩經、楚辭和許多志怪作品是古時的例子，各具本身特色，但有類同之處。推動志怪作家撰作的一個主要欲望，必然是想賦予一種夷族文化的本質以秩序和永恒，而在這種意義上，志怪作家的工作價值，也已得到很好的證明<sup>81</sup>。除了于吉故事外，其他為現代學者令人信服地將之與當地南方習俗連接在一起的搜神記故事，包括盤瓠傳說與織女傳說<sup>82</sup>。搜神記有兩則關於蠱這種奇特毒物的記載。這是以「百蟲置皿中，俾相啖食，取其存者為蠱」。中國的文化地理學者，早在第六世紀即轉向于寶的作品找尋關於蠱的資料，而到了唐代，于寶的南方夷族文化紀錄，其用處已經受到史家的讚揚<sup>83</sup>。

我已形容志怪作家，一方面是信仰者，另一方面又是客觀的民族學者。搜神記的許多故事早於于寶，有時早上一千年，而且必然被民間記憶中的長期醞釀充分加以「神秘化」<sup>84</sup>。許多是照錄已經是書寫文化源流裏的前人記載，于寶很少或沒有加以增刪。但我們若要瞭解志怪作家的最終身分，必須也同時解釋他們所記述的許多跟他們同時代而又同樣神秘且涉及鬼神的記載，這些記載的史實性是根本不可能經過民間轉訛的。這些記載不只包括其他文化習俗的描述，而且也包括當時著名中國人的傳說，作者親身經歷而講述的故事，甚至某一趣味的新鮮事蹟。



檢討過志怪的一般背景，我們現在可以作一些概說，這些概說對我們把志怪當作小說來研究的若干重要文學問題，都有關係：

(一) 志怪創作的技巧，看來主要是史家的技巧，也就是將各式各樣來源的資料加以系統的搜集和排列。可注意的是，志怪經常提及出處，對時間與地點也有明確的交代，這不是「幻設」作家所做的事。後來的中國敘事文體，幾乎全都有這種現象<sup>59</sup>。但是，一般而言，志怪作家的職業並不都是史家，雖然歷史研究，作為一種嗜好，在文人當中幾乎是普遍的。除了千寶、吳均（四六九—五一九，續齊諧記）及候白（隨朝人，旌異記）以外，志怪作家從劉向那時候起，在他們的其他作品中，便有傾向哲學甚於歷史的趨勢<sup>60</sup>。

(二) 雖然志怪類於歷史，但作者卻認定它們有別以歷史，而將之另置於特別的作品中或在較龐大作品中另置一門以列之。在志怪的若干序文中，作者強烈暗示他們的資料在某種歷史意義上可能有誤。

(三) 就傳世的例子看來，我們可以安然推論，志怪並不以論說和辯論為務，而是以平鋪直敘的敘述文體寫成的事件紀錄。這跟漢代有關神異事蹟的紀錄，跟六朝志怪作家的其他作品，以及跟經常附在志怪作品前面的序文緒論一類的資料，恰成對比。

(四) 至少，在很重要的一點上，奇聞異事的紀錄在正史傳統中有合法先例和確定的形式範本。太史公司馬遷及其父司馬談最主要還是宮廷的掌天官，職責在於觀察自然界的常象與異象，並且詮釋這些現象跟帝王在人間治政的關係<sup>61</sup>。

除了志怪作品本身及志怪作家的雜評外，還有許多第二手資料，對六朝時歷史與小說之間的關係，提供其他的觀點。早期的敘事型式，包括志怪和若干相近的作品，其演變過程可以從正史經籍志來研究，特別是隋書經籍志和舊唐書經籍志。早期的類書，例如藝文類聚和初學記，可以加以分析而斷定編者在各個時期對志怪的態度。引用志怪文的史書和史評，可以加以研究而顯示歷代對史料的不同態度。底下我將設法說明在第二手資料中可以發現甚麼，並且做一些跟建立一個中國敘事文學一般理論有關的初步結論。為了論說的連貫性，我將集



## 中討論搜神記。

搜神記傳世的有四種本子，從二卷本到二十卷本不等<sup>88</sup>。各本都有些理由說是原本，但二十卷本很可能是干寶原書的最佳代表。現存的二十卷本合四六四條，有的是寥寥數十字的徵兆或異事的瑣記，有的是精煉細緻的英勇行爲或偉大戀情的故事。除了極少數的例外，搜神記所記的是關於超自然事物、人與幽靈鬼神交往的種種、神異的出生與變化、夢幻、魔鬼附身及其他異常現象。後來的小說與戲曲中常見的許多人物類型，也見於搜神記——孝子、忠實的情人、精明的判官，以及貪官污吏——同時許多情節規套也如此——譬如，冤鬼只有在報仇之後才得到安息，自我犧牲者神蹟式的被救活並得到好報。搜神記中較長的記載，大部份顯然受到史記與漢書列傳形式上的影響，而且典型的是，一開始即陳述某人的名、字、籍貫、官位及特別才幹<sup>89</sup>。

原本無影響力的干寶，是靠了晉室大臣王導的提拔，才到達他事業的頂峰，成爲司徒右長史<sup>90</sup>。他在擔任此官期間撰晉紀，而他收在搜神記中的資料，許多也很可能是在同一時期搜集的<sup>91</sup>。以上所引的搜神記序，大體上是對史家辛勞的一篇常套描述，呼應班固撰漢書的話：「太初（公元前一〇四——一〇二）以後，闕而不錄，故探纂前記，綴輯所聞，以述漢書。」<sup>92</sup>但在干寶對這過程的描述中，他對資料的可靠性，卻有推卸責任的暗示，這是把此種資料歸到另一類著作——餘史——的明顯跡象。干寶和班固的評語，都顯現他們對「闕而不錄」的關注，他們擔憂上古典籍殘存的片斷，若不合力加以保存，便會散逸。不管這些殘存片斷作爲歷史記載的可靠程度如何，他們都要加以保存，這正好反映了 Forsdyke 所描述的導致史家把「虛構富史實」來接受的處境。

現代學者研究過干寶的其他著作，特別是晉紀殘卷和他的周易注。一貫地顯現的是干寶對所謂天人說的信仰。這種認知方式最着重於研究人類行爲與天象之間的關係<sup>93</sup>。煉丹術，作爲一種把宇宙過程縮爲人類尺度來重演的方式，包含了天人說，因此煉丹術士與志怪作家有關係。

搜神記編撰後不到一世紀，裴松之便以它及數量相當多的類似作品，來註陳壽三國志的簡略記載。裴氏以種種方式使用搜記資料。在「文帝紀」中，他引搜記來考釋曹姓的興盛（三國志集解，卷二，頁88a-b；搜神記，卷八，頁六九）。這是歷代嚴肅史書中神怪資料最普遍功用的一個例子，即以五行詮釋徵兆。在「明帝紀」中，裴氏又引搜神記對魏之初興時一個神秘出現的「開石」的詳細記載（三國志集解，卷三，頁37a-b；搜神記，卷七，頁五七）。這也是個徵兆。在第三個例子中，搜神記引文解釋漢世西域舊獻的火浣布的可能來源（三國志集解，卷四，頁2a-b；搜神記，卷十三，頁一〇〇）。裴注中的搜神記引文，半數是關於五行，而這些資料都有可能為正史所吸收，直到清代為止。其他例子，對我們來說，作為史實看並不更為可信，但作為敘事文看，則較為引人入勝<sup>44</sup>。除了于吉故事外，其他一些特出的例子是：

麋竺，字子仲，東海朐人也，祖世貨殖。常從洛歸，未至家數十里，見路次有一好新婦，從竺求寄載。行可二十餘里，新婦謝去，謂竺曰：「我天使也。當往燒東海麋竺家，感君見載，故以相語。」竺因私請之。婦曰：「不可得不燒。如此，君可快去。我當緩行，日中，必火燒。」竺乃急行歸，達家，便移出財物。日中，而火大發。（三國志集解，卷十，頁10a；搜神記，卷四，頁三三〇）

吳諸葛恪征淮南，歸，將朝會之夜，精爽擾動，通夕不寐。嚴畢趨出，犬銜引其衣。恪曰：「犬不欲我行耶？」出，仍入座，少頃，復起，犬又銜衣。恪令從者逐之。及入，果被殺。其妻在室，語使婢曰：「爾何故血臭？」婢曰：「不也。」有頃，愈劇。又問婢曰：「汝眼目瞻視，何以不常？」婢蹶然起躍，頭至於棟，攘臂切齒而言曰：「諸葛公乃為孫峻所殺。」於是大小知恪死矣。而吏兵尋至。（三國志集解，卷六四；頁16b；搜神記，卷九，頁七二）



吳孫峻殺朱主，埋於石子岡。歸命即位，將欲改葬之，冢墓相亞，不可識別。而官人頗識主亡時所着衣服，乃使兩巫各住一處，而伺其靈。使察鑿之，不得相近。久時，二人俱白：見一女人，年可三十餘，上著青錦束頭，紫白袷裳，丹綈絲履，從石子岡上半岡，而以手抑膝長太息，小住須臾，更進一冢上，便止，徘徊良久，奄然不見。二人之言，不謀而合，於是開冢，衣服如之。（三國志集解，卷五十，頁9b-10a；搜神記，卷二，頁一六）

裴松之引自搜神記的這四則較長的故事，其中三則的地點集中在吳地一帶。裴氏使用搜神記資料，是採取欣然接受和毫不懷疑的態度，這點從他引于吉故事的情形，尤其明顯。裴氏將搜神記本的前半部份（于吉的被捕與行誅），拿來跟江表傳<sup>(45)</sup>中的另一記載相比。「案江表傳、搜神記于吉事不同，未詳孰是。」（三國志集解，卷四六，頁33b。）至於這故事的後半段，講孫策之死，裴氏則引胡沖吳曆<sup>(46)</sup>的另一說法：

吳曆曰：策既被創，醫言可治，當好自將護，百日勿動。策引鏡自照，謂左右曰：「面如此，尚可復建功立事乎？」椎幾大奮，創皆分裂，其夜卒。（三國志集解，卷四六，頁36a。）

這兩則故事的情節與意義都不同，但措詞用字卻極為相似。在吳曆本，孫策見到其左右人在他身邊；在搜神記，他見「吉在左右」。在吳曆本，他「引鏡自照」；在搜神記，他「見吉在鏡中」。在這兩個故事中，他都「大奮」、「大叫」而死，一次是「椎几」，另一次是「撲鏡」。這兩則故事看來顯然有關連，而且在吳曆本與搜神記本之間，顯然有過某種增廣過程。裴氏並非未曾批評他的資料來源（或甚至陳壽原書本身）有紀錄錯誤或判斷錯誤之處<sup>(47)</sup>。但在於吉故事的出入上，他卻沒有作任何評語，也不質疑搜神記作為一項史料的可靠

性，這顯示干寶的搜神記在它早期流傳時享有相當程度的可信性。關於這一點，例證並不限於三國志注。我們在酈道元的水經注和慧皎的高僧傳中，也看到兩者對搜神記的同樣寬容。事實上，慧皎在寫高僧傳時，曾力圖淨化較早記載——例如名僧傳——中的神怪和原本鄙俗的成分。但是，第六世紀初期的標準，卻使得他熱切地使用若干志怪作品，例如幽明錄、冥祥記、搜神後記和宣驗記，來作為可靠的史料<sup>(48)</sup>。

常有人提到，大部份志怪作品都歸列在隋書與舊唐書經籍志的史部雜傳類。在十一世紀，歐陽修的新唐書編成時，才把大部份志怪移到子部小說類。不過，在正史以外，志怪與小說的結合並沒有這麼晚，而可以追溯到梁代（五〇二——五五七），當時，安右長史殷芸（四七一——五二九）編了一本書叫小說。他的作品是前人編纂而散落的紀錄選集，其中有許多資料取自較早的志怪，但並非當作評解或史料附錄收入，而以志怪本身的價值為準。以殷芸的編述看來，同時跟六朝詩文的文學理論的精細相比之下，史家及官方書目學家對志怪與小說的瞭解，似乎遲鈍。文學類型分類發展上的技術要點，可以解釋下面兩事越來越大的差距，那就是確實的志怪作品，很快便以真正的小說素質成熟，而書目家卻遲遲將之歸入小說類。

現傳世的最早小說書目，是在班固的漢書藝文志。班固在小序中說：「小說家者流，蓋出于稗官，街談巷語、道聽塗說者之所造也。」<sup>(49)</sup>奇怪的是，班固確實的書目，卻跟這段描述毫無關係，因其所收大部份是語錄集、儀典論，以及班固認為不可靠、或根本就是依託，但他不願視其全部淹滅的歷史紀事<sup>60</sup>。「小說」一詞即在不完美歷史這種頗為拙劣而不起眼的意義下出現。令人感到諷刺的是，如果我們接受志怪是餘史的編撰的理論，志怪倒頗適合班固的分類。但是，事實上，下一本重要的書目（隋書經籍志），卻比班固本人更看重班固的小說定義，而開始找尋「街談巷語」來列入這分類。此外，志怪作家對他們的編述，採取一種頗為積極的立場，同時，他們雖然承認志怪多少不及正史，但卻可能不願視之為不完美的紀錄。

官方書目家所用的分類制，在六朝初期終於有了重要的形式改變，而幾乎不可能將志怪



歸入小說類。魏徵在隋書經籍志大序中，申述隋志所根據的目錄學上的重要發展。這是一篇我們非常幸運得到的記載，因為從漢書到隋書之間編成的書目，幾乎全部失傳。在魏代，秘書郎鄭默制中經，到了晉代初年，秘書監荀勗，又因中經更著新簿。這兩種書目的其中一種，以目前習見的四部分類，取代班固刪劉歆七略而成的六部分類。重要的是，四部分類承認史書脫離經書的存在，並且逐漸地，透過謝靈運和六朝末期若干其他目錄學者的努力，演變為持久標準的經、史、子、集四部劃分。

在魏徵所繼承的四部制中，子部（論說性的）與史部（敘事性的）之間的界限分明，而「小說」自然跟子書歸作一部。「小說」不管英譯成“little talk”，“trivial explanation”，“minor persuasion”或其他類似字眼，明顯地屬於論說的而非敘事的<sup>51</sup>。班固所劃分的文類偏向於內容，但到了七世紀，形式特色（Wellek和Warren所說的“outer forms”<sup>52</sup>），在劃定文類上特別重要，而基本上，敘事作品全都被排擠出「小說」類，事實上被擠出任何子部分類。我們粗略瀏覽魏徵的「小說」書單上的篇名，就可以得到證實：這些作品符合班固的定義，並且基本上是論說性或格言性的。我們發現有辯論、笑話、文對、雜語和瑣語。魏徵「小說」書單所存的敘事作品，是高度說教和道學的，例如郭子中的這個例子：

許允婦是阮德如妹，奇醜，交禮竟，許永無復入理；桓範勸之曰：「阮嫁醜女與卿，故當有意，宜察之。」許便入見，婦即出提裙裾待之；許謂婦曰：「婦有四德，卿有幾？」答曰：「新婦所乏唯容。士有百行，君有其幾？」許曰：「皆備。」婦曰：「君好色，不好德，何謂皆備？」許有慙色，遂雅相重。<sup>53</sup>

郭子還有幾條關於許允及其妻的類似記載。魏徵「小說」單上所列的第一個作品燕丹子，是個情節具備的故事，而對我所說敘事作品不包括在子部的概論，似乎有所指斥。但我深信，魏徵並未見過燕丹子原書，而假定它是燕丹子語錄。或者，他所看見的燕丹子，完全不同於

我們現在所有的這個歷史故事。這故事未見於早於永樂大典的著作<sup>54</sup>。魏徵破格的把殷芸小說列在子部小說類，而且它的內容代表着小說類中最成熟的敘事文體。因此，以形式看，敘事文屬於歷史；所以志怪作品都被歸入後來書目的史部。由於它們顯著的採取記傳形式，志怪大多數跟「雜傳」同屬一類。這並不意味着，目錄學家無視於這種解決辦法的缺陷，或他們已經滿意如此處理志怪作品的方式。事實上，魏徵和劉昫（舊唐書），都對他們把志怪歸在這一類，有所說明。魏徵提供以下簡短的源流考，作為他的「雜傳」書目後的小序：

魏文帝又作列異，以序鬼物奇怪之事，嵇康作高士傳，以叙聖賢之風。因其事類，相繼而作者甚衆，名目轉廣，而又雜以虛誕怪妄之說。推其本源，蓋亦史官之末事也。（隋書，卷三十三）

到了六朝末年，志怪很快的不再引起史家的興趣。幸運的，類書出現了，而在類書裏面，編者開始收集和保存否則即將散逸的志怪資料。在我們所知的最早類書當中，瑀玉集收有搜神記、幽明錄和世說新語中的故事<sup>55</sup>。唐代主要的類書，包括北堂書鈔、藝文類聚、初學記和法苑珠林，大量收引志怪作品。這些類書顯然幫助保存搜神記的大部份原文，並且是魯迅古小說鈎沉中的志怪殘卷的來源<sup>56</sup>。從這個角度看，類書的出現與發展，正配合着這個時期歷史撰述日益增加的精細與純化。類書的出現正好滿足一種需要，即保存那些被傳統傳播工具所放棄的古代紀錄。第一種明言收輯「小說」的選集太平廣記，其編修在同一意義上，正標誌着在宋代初年志怪終於從歷史中被排出，同時也正逢歐陽修把志怪資料移出新唐書藝文志的史部。

我們所擁有的證據，顯示底下幾個有關小說起源的主要趨勢。在整個六朝以及唐初，史家衡量他們的資料的標準，變得越來越精細，而且他們覺得合適的資料，其範圍也逐漸縮小。志怪及相類資料因此遭到排斥，這在劉知幾史通的批評中達到頂點。劉知幾批評搜神記和異



苑「其說不經」，並且批評東晉史家「學未該博，鑒非詳正，凡所修撰，多聚異聞」。劉氏沒有把小說或志怪作為一種文類來討論，但認為這些作品是劣史，作者以為「世人都可欺故也！」劉氏對這些記載被六朝末期史家「引為真事」，感到最為遺憾<sup>69</sup>。志怪編撰者為了辯護他們的作品，而聲稱即使最完美的歷史紀錄也不確定，但劉知幾卻呼籲史家要「精識事」，並培養批評判斷，「撮其機要，剪裁浮辭者」<sup>69</sup>。史通是前所未有詳論史學原則的著作，但歷史與小說的分歧，到劉知幾那個時代，已演變到一種程度，以至於劉氏之貶棄志怪，對志怪的未來已無關緊要。類書將種種非事實性的敘事作品展示並給它們帶來認可，而且類書這麼做所採取的方式，鼓勵了當時的作家去創作小說，去發掘敘事文體在創造性文學藝術上的種種可能性。志怪、別傳、某些野史、稗史以及地理著作跟正統史學傳統的分離，使得傾向小說的作家，擺脫史家方法的束縛，使得他們可以自由的向民間口傳傳統吸取材料並以詩和散文來敷衍情節與描述。總之，作家擺脫束縛，可以耽於有意識的虛構，而這正是後期六期志怪及唐傳奇的明顯特色。

中國歷史撰述在形式上所達到的高度精細，早在史家的敏感促使史家放棄史書不合理的資料之前，就已給予志怪深遠的影響，而這影響在塑造後來的小說上，佔了相當的份量。志怪沒有在六朝演變為長篇的敘事文學。但志怪作家基本上措用歷史模式顯而易見的列傳形式並加以改造，卻使得唐宋時小說的發展更易演變為較長篇的敘事文學。列傳形式，即使在它最原始的形式，都能夠容納幾乎無窮的事件，並且有助於將虛構材料與事實紀錄混合在一起<sup>69</sup>。紀事本末或地理志，如水經注，頂多只能產生像西湖佳話那樣的作品，而這些作品，雖然精細，卻還是幾個孤立故事湊在一起而已。搜神記中較長的幾則記載以及相關的幾組故事，全都跟個人傳記有關。在這方面，它們是明清那些演述個人與世家生平的偉大小說的先聲。

從最廣的角度看來，這條結構承續線在小說發展上是明顯的。我們很難想像，要是沒有搜神記裏小說化傳記的先前經驗，唐傳奇如何興起。同樣的，我們也難以想像，沒有史記或



漢書的列傳，怎樣會有搜神記的那些傳記。除了結構上的優點外，借用列傳形式使得志怪變成許多佛教靈驗記愛用的媒體。志怪恰好適合佛教士人的要求，他們自然的採用使徒行傳的形式來紀錄佛教在中國的歷史。在六朝末期，幾乎是另一流派的佛教志怪，脫離了主流，包括像異苑、感應傳、冥祥記和金樓子等類作品，而且它們最終幫助形成佛經的敘事核心。六朝末期思想與宗教辯論中所爭論的小說化傳記的功用，必然刺激大量的生產、編述與研究。在當時的學術，傳記所記述的人物與依託的作者，甚為混淆，這種情形在早期的使徒行傳傳統中往往如此<sup>60</sup>。最後，在一種純粹文學的意義上，我們可以說，志怪作品的中心人物，從「模範人物」(“exemplar”)轉變到「魅力人物」(“fascinator”)，是受惠於列傳形式的採納。從孝子傳和列女傳到太平廣記，道德和說教以及形式上的約束，爲了產生更好的小說，都必須拋開一邊。

我已經嘗試描述志怪與歷史在六朝時分家的情況，以及到了六朝末年，一種新觀念如何獲得廣泛的接受，即敘事文可以爲了文學上的目的而創作和拿來閱讀，而且文學目的也可塑造和影響一篇作品或一個作品選集。小說的創作，由於比較上不受限制，不需要當作是一篇真正的歷史紀錄或模範行爲的範本，因此小說創作成爲文人可爲人接受的嘗試。在這方面，六朝的作家做得並不够徹底，而在接下來的幾代，找尋一個合理宗旨的明顯需要，仍然存在。在中國小說近代以前的整個歷史上，文人在序跋和說教式評點中宣揚小說功效的這種規套，連續不斷的存在，反映了那些談到文學及其社會功能的最早有紀錄的論調。也許跟這種找尋一個合理宗旨有關連的事，就是作者若爲小說和戲曲找到某種有歷史根據的材料，他們就似乎感到很安心，不管在他們完成的作品中，想像的成分是佔着如何的優勢。小說仍繼續寧披歷史的外衣，即使只是想像的歷史。因爲這點，搜神記和其他志怪以及六朝其他非歷史的敘事作品，當它們被史家拋棄時，並未受到忽略。相反的，它們升格到新的顯赫地位，成爲野史。從中唐開始，它們提供一組著名且爲人常用的情節、動人的人物與主題，而且這些全部都曾經達致某種史實感。一直到頗爲近代，小說家作爲一個「虛構者」的執憑，都受到



這種在敘事文最早期就定下來對歷史的固有依附的約束，不管這約束有多輕微。擇取官方檔案、蒐集和襲用較早的底本、修改和加入評註——這些就是近代以前許多中國小說成篇的程序。

歸根究底，我們辨別中國小說跟史傳不同的特色，要看我們究竟認為歷史的本質是甚麼而定。我們能夠比較中國與西方的史學傳統，才能進一步比較中國小說和西方小說，特別是形成期間的作品。Pulsek 在申論這些承續的合理性時寫道：「明確的思想模式，某一明確文化範疇本身——那種在某種文化複雜中顯着的範疇——具備對現實世界的明確看法，影響所有其他範疇並決定它們的性質。」<sup>61</sup>對於志怪及漢末與六朝初出現的其他敘事範疇而言，我們無需甚麼教條即可看出這點。流傳至今的豐富紀錄，不管它們是保存在官方所認可或其他的作品，令人信服而詳盡的證明這些承續。

#### 附註

本文譯自 J. De Voskin, "The Six Dynasties Chih-kuai and the Birth of Fiction" in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew W. Plaks (Princeton University Press, 1978), pp. 21—52.

譯文初稿承王秋桂先生訂正，Professor DeVoskin 惠予同意發表，特此致謝。本譯文為台大外文系「漢學論文翻譯計劃」的成果之一。

(1) 志怪或稱志怪小說。就我所知，第一個使用這種名稱來指一種文類的人是明代的胡應麟（一五五——一六〇二）。志怪較早用作東晉和以後幾本書的篇名。見隋書經籍志「雜傳類」，以及晉書「祖台之傳」。魯迅在中國小說史略（修訂版，北京，北新書局，一九三〇）也繼續使用這名詞，並將其涵義擴廣。

(2) 最易找到的志怪作品例子，見魯迅輯錄，古小說鈎沉，收在魯迅全集（北京：人民文學出版社，一九五六一—五八）。

(3) 顯著的敘述者的存在，在此不只指作者或編者的評語，也用來指作者在講述一個故事，編織一個有結構的敘述時一直有的自覺的態度。見 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 1961) p. 8. 顯著的敘述者的存在是許多志怪的一個固定特色。

(4) 有兩篇試圖為志怪作有系統書目的長文已發表：傅惜華，「六朝志怪小說之存逸」，漢學，第一輯，一九四四，頁一六九—二一〇；以及嚴懋垣，「魏晉南北朝小說書錄附考證」，文學年報，第六期（一九四〇年十一月），頁四五—七二。這兩份書目的內容頗為不同，傅惜華在選擇上較嚴格，列入的篇名較少。

(5) 這些作品的書目資料可見註(4)中所提傅、嚴二文。

(6) 在 *Topics in Chinese Literature* (Harvard University Press, 1966) James Hightower 提到「把歷史敷衍為小說的倒逆過程，這種過程產生漢以前中國某些最佳的作品，並把敘事藝術提升到說理技巧的層次……」(p. 14)。古籍中的敘事曾經被若干學者是作跟口說傳統有關，包括 p. van der Loon，他形容左傳是「有關周代歷史與民俗資料最豐富的寶藏……一種出自書寫資料的確實與根據口說傳統的細節的結合。」(「The Ancient Chinese Chronicles and the Growth of Historical Ideals」 in W.G. Beasley and E.G. Pulleyblank, ed. *Historians of China and Japan*, New York, 1971, p. 26). John Forsdyke (在 *Greece Before Homer* London, 1956; esp. Chapters VI, VII, and VIII) 討論早期希臘敘事文中事實與虛構的關係。這個課題晚近成為 Roberts Scholes and Robert Kelllogg *The Nature of Narrative* (Oxford University Press, 1966) 廣泛的理論性討論的焦點。

(7) Forsdyke 寫道：「原則上，希臘人摒除虛構，但實際上接受許多虛構為備實。」他把這歸因於當時歷史文獻的缺乏，而當時人又想擁有此種文獻的強烈慾望。(p. 160) 吉川幸次郎一般上讚揚早期中國史家的約束與客觀，但卻引司馬遷所言其處理五帝各種神話與傳說的過程：「余並論次，擇其言尤雅者，故著為本紀。」(「Man and the Concept of History in the East」 *Diogenes*, 42[Summer 1963], p. 18) 當然，以合理性作為歷史紀錄中真相的衡量



標準，是個明顯的謬誤。

(8) 環顧有關早期中國敘事文的學術研究，我們可以發現學者用了各種各樣的名稱來形容早期敘事文的史實性及虛構性。大部份名稱涉及程度上的區別。在 Topics 一書中題為 Early Narrative Prose: History, Fiction, and Anecdote 的第三章·Hightower 用了「偽史」(“pseudo-history”)·「小說化的歷史」(“fictionalised history”)·「委婉化歷史」(“euphemised history”)·「小說化傳記」(“fictionalized biography”)·「歷史小說」(“historical fiction”)·「想像的頌辭」(“imaginary oratory”)·「創作」(“invention”)·「當作歷史的小說」(“fiction treated as history”)·「混和虛構的真史」(“genuine history with an admixture of fiction”)以及「掌故」(“anecdotes”)。專門研究需要創造專門的術語。James Crump *The Intrigues: Studies of the Chan-Kuo-t's'e* (University of Michigan Press, 1964), p. 76 形容戰國策的創新之處為「一種我已稱之為『說服』的特別種類的虛構。」

(9) 許多研究論著已論及傳統歷史撰述中的理想與形式的問題。見 Charles S. Gardner, *Chinese Traditional Historiography* (Harvard University Press, 1961) 韓玉珊 Han Yu-shan *Elements of Chinese Historiography* (Hollywood: W.M. Hawley 1955) 以上所提的 van der Loon; A. F. P. Hulsewe, “Notes on the Historiography of the Han Period,” in Beasley and Pulleyblank; David S. Nivison, *Aspects of Traditional Chinese Biography* “*Journal of Asian Studies*, 21:4 (August 1962); pp. 457—463; Arthur F. Wright, “Sui Yan-qi: Personality and Stereotype, in *Confucianism and Chinese Civilization* (Athenum, 1965), pp. 158—187)。

(10) 早期志怪中兩個紀年結構的例子應予提及：王嘉拾遺記和二十卷本搜神記的第六及第七卷後者以幾乎確實的年序，列舉五行及陰陽學說和國家大事有關的奇異事蹟。這六、七兩卷似乎是全錄自漢書與後漢書「五行志」，而它們是否確實的是干寶原書的部份，尚未明確肯定。見西谷登七郎，「五行志と二十卷本搜神記」，廣島大學文學部紀要，第一期（一九七五年四月），頁一一六——一七。

(11) 有關這最後一部份的研究，已開始在探討各地區方術的情況下進行。見王瑤，「魏晉小說與方術」，學原，二至三期（一九四九年三月），頁八五——一〇，特別見頁一〇九。亦收錄在中古文學思想（香港：中流出版社，一九七三）。

(12)「志人」——關於特殊之人的故事與異聞的選集，最有名的例子為劉義慶（四〇三—四四四）的世說新語，Richard Mather 將之英譯為 *A New Account of Tales of the World* (University of Minnesota, 1976)。

(13) 隋書（六三五）及舊唐書（九四五）都將大部份志怪作品歸入其經籍志的史部雜傳類。一〇六一年新唐書藝文志修成時才將志怪移出史部。

(14) 裴松之注陳壽三國志時，引搜神記至少十一條，其中有些頗長。酈道元水經注引搜神記至少六次。裴酈兩氏都引大量志怪作品作資料。（關於裴注的出處，貝哈佛燕京引得叢刊中的三國志及裴注綜合引得。酈注的出處見馬念祖，水經注引書考，馬氏叢書本『上海：中華書局，一九三〇』。）

(15) 劉業秋，魏晉南北朝小說（北京：中華書局，一九六一），頁廿一。

(16)「中書監王導上疏請置史官……元帝納焉。」（見晉書，卷六五及八二）。王導提到設置史官的傳統，以及它在建立一個持久朝代上的價值。

(17) 唐太宗在六四六年敕撰現有的晉書，由房玄齡和褚遂良主修。隋書經籍列了八種題為晉紀的不同作品，以及出自晉朝本身及劉宋的許多其他紀錄及記載。東晉亡後的一世紀當中，這些紀錄被編成若干史書，其中逾十餘種都題為晉書。

(18) 抱朴子（四部備要本），外篇，卷五〇，頁6b。

(19) 龍威秘書本。

(20) 關於另一例子，一篇題為東方朔所撰的可疑序文，見百子全書本十洲記（台北：古今文化，第十五冊，頁十七）。這裏也同樣提及通俗道教。

(21) 搜神記序見於晉書「干寶傳」及許多明代的叢書，其中祕冊彙函收錄我們所知最早的二十卷本搜神記。這篇序顯然不完整，這顯示重輯的明本照抄晉書，只有祕冊彙函系的搜神記刊本收錄此序，除了明代初年一個八卷本例外。

(22) 特別見風俗通義，卷九「鬼神類」。

(23) 西野貞治，「搜神記考」，人文研究，四卷八期（大阪市立大學，一九四三），頁八。

(24) 抱朴子，內篇，卷二「論仙」。



- <sup>25</sup> Wolfram Bernhard *A History of China* (University of California Press, 1966), p. 111.
- <sup>26</sup> Eberhard p. 152.
- <sup>27</sup> Rene Wellek and Austin Warren *Theory of Literature* (Harcourt, Brace & Co., 1942), p. 236 論及原始或潛在文學類型升格的過程，以及它們對書寫傳統的影響。“Rebarbarization”一詞是這兩位論者引自 Max Lerner & Edwin Mims, Jr., “Literature” *Encyclopedia of the Social Sciences* (1933), IX, pp. 523—543.
- <sup>28</sup> 出自史通，「采撰篇」，王瑤，頁一〇六引。
- <sup>29</sup> 鄭振鐸，中國俗文學史（北京，一九五九；重印本，台北：商務，一九六五），上冊，頁八七。
- <sup>30</sup> Edward H. Schafer, “Ritual Exposure in Ancient China,” *HJAS*, 14: 1—2 (June 1952), pp. 131—184.
- <sup>31</sup> 大量引志怪作資料來研究傳統中國社會的巨著，包括 J.J.M. DeGroot, *Religious System of China* (Leiden: Brill, 1892—1910) 以及 Wolfram Eberhard, *The Local Cultures of South and East China* (Leiden: Brill, 1968)。使用這些資料的優點和危險，見論於勝村哲也，「六朝隨書の稗史，小説の整理に關する覺書」，惠谷先生古稀紀念（佛教大學，一九七二）。
- <sup>32</sup> 盤瓠傳說見搜神記卷十四；織女傳說見卷一。這兩則記載分別在 Eberhard *Local Cultures*, pp. 44ff 183ff 跟其他的地方神話一體討論。
- <sup>33</sup> 顧獻王（五一九—一五八一），在討論他的輿地志中所見的蠱邪術時，引干寶對蠱的記載。隨書「地理志」提到干寶對地方風俗紀錄與分析的用處。關於蠱研究的歷史及相關的傳統文獻，見 John K. Shrycock and H. Y. Feng “The Black Magic in China Known as Ku,” *Journal of the American Oriental Society*, 55 (1935), pp. 1—30.
- <sup>34</sup> Mircea Eliade 在 *Cosmos and History* (Harper and Row, 1954; rpt., Harper Torchbooks, 1959), pp. 42—43 描寫這裏所提到的過程。
- <sup>35</sup> 司馬遷描寫史家的責任：「余所謂述故事，整齊其世傳，非所謂作也」（史記，卷一百三十一），即呼應論語「述而不作」：「述而不作」。這個觀念對創作作家的約束，見論於

Jaroslav Prusek, "History and Epics in China and the West," *Diogenes*, 42 (Summer 1963), p. 30. Arthur F. Wright 在檢討一位非宮廷史官所用的史家方法時，也作了相關論點，見其 "Hui-chiao's Lives of Eminent Monks," *Jimbun-kagaku Kenkyusho Silver Jubilee Volume* (Kyoto, 1954), pp. 387-392.

<sup>36</sup>當然，Aristotle 已說過，文學創作跟哲學的關係，比跟歷史的關係更密切，因為它忠於一般真相而不是確定的情況事實。村松暎在「小說」，中國文化叢書第四冊，文學概論，鈴木修等人編（東京：大修館，一九六八），頁二二〇，對志怪作家有如此的看法。

<sup>37</sup> Hulsewe, p. 35.

<sup>38</sup>這裏我是有斟酌地使用「傳世」一詞。搜神記的原書並未流存，但大部份（如果不是全部）已重輯自引用它的著作。關於版本歷史的詳細討論，見我的博士論文 *The Sou-shen-chi and the Chih-kwai Tradition: A Bibliographic and Generic Study* (Columbia University, 1973; University Microfilms 74-28, 487), esp. Chapter 3.

<sup>39</sup> Yang Hisen-Yi and Gladys Yang, trans., *The Man Who Sold a Ghost* (Peking: Foreign Language Press, 1958; rpt., Hong Kong: The Commercial Press, 1974), pp. 11-54 譯「搜神記中的許多則故事」。此外，搜神記的英譯也有許多見於 *De Groot* 書中以及 Derk Bodde, "Some Chinese Tales of the Supernatural," *HJAS*, 2 (Feb. 1942), pp. 338ff.

<sup>40</sup> 干寶傳在晉書卷八二。除此之外，我們對他一無所知。王導傳在晉書卷六五。

<sup>41</sup> 村松暎仿照魏徵在隋書中對志怪的形容，稱志怪為「餘史」。他在「干寶試論，『晉紀』と搜神記の間」，東京支那學報，十一期（一九六五），頁二二一—二二六，推論干寶晉紀與搜神記編撰之間的關係。

<sup>42</sup> 漢書，卷一百下。

<sup>43</sup> 西野貞治形容干寶為思想保守派，他的評語反映漢代京房所創的易經圖的詮釋（頁八）。

<sup>44</sup> 于吉故事和以下所引的搜神記幾個例子特別重要，因為它們是我們所知最早清楚註明引用干寶原書的大量引文，因此在真實性上，最無瑕疵。

<sup>45</sup> 晉代仕宦虞薄（見晉書卷八二）所寫的一本書。



46 新舊唐書都列有吳曆，但只有舊唐書列胡沖的名字。一本可能是同一著作，但「曆」作「歷」的書，今仍有傳本。見小石山房叢書中的墨井題跋及墨井詩鈔。

47 例如，裴氏有一次批評江表傳所言「非也」(三國志集解，卷五七，頁4a—b)，另有一次他批評吳曆所云，「與本傳大異，疑為謬誤」(三國志集解，卷四九，頁一〇)。

48 Wright, "Hui-Chiao," pp. 388—399.

49 見漢書，卷三十，「藝文志」(中華書局排印本)，頁一七四五。

50 這些篇名的全部名單，以及班固對各書的評語，見漢書，卷三十，「藝文志」，頁一七四四—一七五。

51 關於這些發展的詳細討論，見 DeWoskin, Chapter 2.

52 外在形式跟明確的韻律或結構有關，不同於內在形式，內在形式的定義為「態度、語調、目的——更粗略的說，主題與觀眾」(Wellek and Warren, p. 231)。照 Wellek 和 Warren 的理論，將注意力轉向外在形式，等於是將一種文類分類辦法合理化及改良。

53 初學者，卷十九引。魯迅在古小說鈎沉中，收輯了郭子的八十三條。此書所題作者郭澄之，活在干寶以後約七十五年(晉書，卷九十二)。

54 甚至遲至唐代，也還沒有書目證據可以證明燕丹子是何人所作。傳統上把它列為秦或漢初作品，但這故事的結構，使人難以相信這點。我們現在所知的燕丹子本子，幾乎可以以史記「刺客列傳」的荆軻故事和博物志卷五的一則志怪結合而成。這故事可能是遲至明代才成形，以重造出一本符合隋志篇名的書。見 DeWoskin, pp. 203—205.

55 瑠玉集原為二十卷的類書，只有卷十二及十四流傳下來。其中引自搜神記的一條，講一個「周時人」，家貧，天憐之，賜之以富。它是卷十二的最後一條，而且非常殘缺。但清楚註明出自搜神記，而這故事未見於現存的搜神記任何版本。譯按：瑠玉集有古典保存會本影原鈔本。參閱西野貞治，「瑠玉集と敦煌石室の類書」，人文研究(大阪)，八卷七期(一九五七)，頁六〇—六九。

56 光是法苑珠林就有一百二十一條引自搜神記。上列的四種唐代類書所收的引文，總共一百八十九條。

57 劉知幾對這問題的評語，散見於史通，卷十七、十八及十九的雜說條。特別見劉氏對相信

異聞（卷十七，頁2a—b）及「故為異說以惑後來」（卷十八，頁5b）的批評。（中華書局影張之象刻本）

<sup>58</sup> Han Yu-shan, pp. 163—164, 簡略討論了劉知幾對一位史家對其作品應有之態度的論點。

<sup>59</sup> Scholes and Kellogg 在討論古典的「史徒行傳」（“Lives”）文類時，有此論點：「我們可以發現到，行傳的目標在於人的靈魂，善惡之所在，而它想透過微小和日常行動，而非偉大和重要行動，來透示人物性格與傾向。不過，行傳在這樣脫離歷史敘事的營事當中，它必然對道德與小說上的定理更為敏感。（pp. 65—66）這裏所描述的自由與敏感的均衡，不只適用於世說新語等作品中的個人軼事，亦同樣適用於早期較長篇及戲劇性的傳記敘事，包括司馬遷著名的列傳，如「刺客列傳」，以及規範傳記，如列女傳和孝子傳。」

<sup>60</sup> 六朝宗教傳記和早期英國教會傳記之間，有若干有趣的類同。見 Charles W. Jones, *Saint Lives and Chronicles in Early England* (Cornell University Press, 1947), esp. Chapter 4, “Hagiography”.

<sup>61</sup> Průšek, p. 20. Průšek 具體的說，西方與中國之間一貫地可以用「史詩對抒情」（“epic versus lyric”）一詞來形容其對比。這點非常明顯地源自最早所知的詩，而擴及歷史及其他敘事文學。他的論文只差未詳細討論這點對小說所具的含義。



# 秋詩

劉文敏

用你的筆寫詩

無心傷痛

秋月冥冥秋風瑟瑟

也無知今夕是何夕

來者匆匆自古已無別

去者也無踪

欲訴峰峰雲彩

青山碧綠

飲者獨恨杯漏酒

雖說常月圓不缺

也無須悲風

依然是衆人尋度依然是

若夢已濃

夢更堪守

來者不易別也

去者更堪揮袖

重山復重山萬里復萬里

一飲長水水不停流

若我化魂

尋訪

那已是來身底

另一道河流底灰跡

稿於台北·八一年九月十七

陳遠帆詩二首

(一)  
臉

---

我要獵殺那隻盤桓於  
房中

肚腹肥大的蚊子

我於是或低頭

或伏步 或匍臥

以窺視他飛行的路線

去醞釀我那

血濺肉碎的

一掌

「啪！」

我看到了自己的臉

向潮濕的泥地

消失

---



## (二) 夜

---

古舊無力的風扇  
懶散的搖幌着  
平衡的調派着下一次的革命  
某人將腳印  
印在紙箋上  
用筆劃出 他今夜唯一的遺憾  
是：讓我好好睡一覺  
卻沒想到  
熄燈後 就寐前  
那隻腳印  
竟、竟因夜色  
而，發，亮  
起，來

---



# 中央之國(一)

鄭百年

經過一個星期的繁忙，四月三日中午，我們帶着笨重的行李和疲倦的身體，踏入華航的班機繼續往東北飛，到這夢寐以求的台灣來。對我來說，自上次比較文學之後，就一直沒有回來，距今已六、七年之久；對內人而言，從一九七一年到馬大上任之後，她就一直沒有踏入家門。台北，是她的故鄉，她有太多太多的記憶在這裏，夢縈魄牽，日夜相思。因此，這次來台北，在行李方面，倒是駕輕就熟地大略準備三幾件春裝，以應寒流來襲之用；可是，在精神方面，我們可就準備了很長的一段時間，甚麼人應該去探望，甚麼街甚麼巷應該去走一走，甚麼檔舖的食物一定要再去回味，校園的那一個角落應該去兜一兜，甚麼東西一定要買回來，甚麼東西馬來西亞吃不到一定要儘量裝，甚麼書局的甚麼書一定要去翻……長的一條紙帶，寫寫想想，想想寫寫，搞了好幾個星期，到上飛機啟程往台北的最後一刻鐘，還在添添補補，比做卡片寫論文還要細心。

飛機甫抵桃園國際機場，我們的心臟即刻加速跳動。這裏的山山水水，花草草，甚至於無從捕捉的清風和寒意，我們竟是那麼的熟稔，就好像徘徊歧路的小羊回到娘家一樣，只有母親的體溫才最適合自己的依偎。



機場公共汽車飛馳在高速公路上，兩旁的農莊青悠悠地躺在白雲的山邊，遼闊恬靜，茁壯富庶，唉，以農業為基礎的中國，不管是台灣或大陸，如果不能先把農莊搞好，先把財富安置在農民的手裏，就只有走上覆滅敗亡的路子上。早在幾千年前的管仲及商鞅等偉大的政治家，即已諄諄提出忠告；中國的動亂，那一個朝代不是如此呢？這幾十年來，台灣經過土地改革，有了充裕的休養聚蓄，農莊有基礎，農民有生活，很有小康的局面。中國歷史從來絕少有五百年連續國泰民安的，這裏的老百姓早已被教訓得很容易滿足於最低的生活條件，這裏的老百姓也早已吃盡苦頭懂得乖乖地安命於做個馴良溫順的良民，今天，上蒼露出一陣子的晨曦，大地拂來一陣子的和風，只見秧苗滿莊滿莊地青青茁長，輕雲滿野滿野地白白飄移，悠悠，舒暢，滿足；哎，從鴉片戰爭以來，中國的稼莊從來就沒有這麼樣地優美過……

轉過來看看內人，只見她臉上垂着兩行淚珠，白裏透紅，「太感動了，太感動了。外面的稻草香，你聞到嗎？」嘴邊囁囁着。我瞭解她流淚的原因，一點也不驚訝地緊握她的手，唉，台灣的進步，自己在外所遭遇到的委屈，一喜一悲，且驚且憂，交戰衝擊，只有用熱盈盈的眼淚來傾述，只有用最內在的神經來低吟。

中國有很悠長的歷史，從仰韶文化的刻契文字數起，至少已有六千餘年了。歷史儘管非常悠久，但是，卻不是一個強盛的國家，歷代的所謂盛世，不過漢、唐、元及清的某段時期而已，加起來總數不會超過四百年；此外，都像一個垂老多病的老人家，僅僅維持着一口氣而已。只要邊疆的異族入侵，他們就無法抵抗，不是割地賠款，就是坐視騷擾，甚至家滅國亡。把蒙古人及滿洲人數為中華民族大家庭的成員，那不過是後來的事；當他們剛剛奪走了中國的政權時，誰不把他們當作異族看待？至於南北朝及五胡亂華的時代，那更是中原板蕩，永無寧日，中國這老人家已經是生不如死了。

雖然版圖時有增加，不過，中國似乎不是一個富有的國家，她看起來不過是一個版圖非常遼闊的大鄉村。在這個大鄉村裏，佔絕大部分的農民，大半時間都生活在不穩定的狀態中，幾千年來，他們永遠只有靠天的雨水等待着秧苗長大，用最原始的方法驅除害蟲等待稻穀收割，遇上水災或旱災，他們就只有束手無策自艾自怨地變作流民，沿縣沿省乞食，不然的話，

就是集體組織起來，向當局挑戰，作死生的搏鬥。幾千年來，中國永遠是一個農業社會，舉國上下就依賴農業產品來過日子；農業既是全國經濟命脈所在，按理應該在農業的品種、操作、土壤、水利及運輸等方面有所改革及改進，但是，實際上並不如此，黃帝時代用水牛犁田，康熙時代也是用水牛犁田，堯舜時代是「日出而耕，日入而息」，一天工作十二小時，光緒皇帝的時代也並沒有兩樣。土地開拓得迅速的話，最了不起是積存幾年的餘糧，如西漢文景的時代一樣；如果緩慢或者如福建省之多山無法開發的話，那麼，大家就只好「現耕現吃」，那裏還談得上富庶呢？

國家經常衰弱和困窮，所以，老百姓的生活實在不容易；除了安於貧苦做農民之外，沒受教育的芸芸衆生，只要有法子餬口爲生的話，不管是甚麼康莊大道或是羊腸小徑，他們都往前走。中國舊社會謀生行業之多，幾乎到了無奇不有的情形，甚至於在逝世的死人的身上，也還有好幾種行業可以做，除了令人嘆爲觀止之外，也委實爲中國人悲憫——他們過生活實在不容易。因此，南方一部分省份的老百姓實在被折磨得受不了，就時常向海外移植，儘管狂風大海吞噬了他們的同胞，儘管中國當局三申五令嚴禁他們出海，他們還是冒險偷渡，離開那片可愛又可恨的廣瘠的土地。

能夠提高社會的經濟，加強國家的勢力以及改善人民的生活的，似乎只有那些受過教育的知識份子；但是，中國的讀書人似乎都相當的自私、清高和缺乏魄力。中國的知識份子只在先秦時代顯過三、四百年的氣勢，在那個時候，他們熱烈討論社會改革、戰場軍事、治理國家及人生哲學等等問題，學問不但淵博，氣宇也非常浩大，不愧是「君不儒」，有「鐵肩擔道義，捨我其誰」的偉大氣概！孔子和孟子爲推動自己的政治抱負，解民於倒懸，披星戴月，勞碌一生；墨子三天三夜奔到楚國，只爲着解救宋國的老百姓，實踐自己的反戰思想；這些事情，如何不叫人感動？秦代以後，中國知識份子幾乎完全失掉了昔日的氣勢和光采；他們一則浮沉於利祿功名，謀一家一室之富貴，累世安樂；一則高隱山林，與世隔絕，維持一己的清寧；一則守室著書，成就自己的令名，永傳後世；他們已把社會改革、治理國家及解決民生等問題，完全棄諸腦後。從他們的著作裏，我們發現他們所討論的，不是愈來愈狹窄，就是與民生沒甚麼關係；從他們的行徑上，我們發現他們一仕一退，似乎都不是爲廣大



的老百姓，只是考慮一己的安危。唉，都是自私、清高呀！知識份子既遠離絕大多數的老百姓，老百姓如何不被生活欺凌和折磨呢？

跨騎在老百姓的背上的，除了一批「不長進」的知識份子之外，還有另一批「不長進」的半知識份子。所謂「不長進的知識份子」，指的是那些只知做官不知民生的人士；中國歷史告訴了老百姓，一個腐敗貪污無能的政府，比一批強盜還要可怕，因為前者是有組織的，後者是無組織的。我們不是已經知道，有人爲了躲避苛政，寧可遷居森林之地，把生命送給老虎也不覺得可惜（見禮記檀弓篇）；有人爲了避開官吏的騷擾，甘願終老山林，買兩口瘠田渡日（見柳宗元永州八記）；例子恐怕舉不盡。所謂「不長進的半知識份子」，指的是那些科場失意的讀書人，爲了生活，他們寄生在各種千奇百怪的行業裏，污染民風，蠱惑百姓，敗壞思想，使人覺得禮教會吃人，先秦儒家思想是萬惡之源。有誰願意去淨化這些污染呢？有誰有能力去改革那個「有組織的強盜」呢？只有知識份子，只有像先秦那一類型的知識份子。然而，知識份子的氣度和風姿已經過去了，他們淪爲自私及清高的「小人儒」；而中國的老百姓也委實太可憐，知識不來照顧他們，教育不來協助他們，怪不得他們被教訓得早已經知道如何乖乖地安命順天，被折磨得早已經懂得如何默默地降低生活條件來適應環境。

想到這裏，只覺得眼前一陣昏暗；擁有六千多年歷史的中國，雖然一路來都有生命地生活着，但是，是不是實際上存在着呢？六千多年來，這中央之國到底怎樣生存着呢？……掀開玻璃窗邊的絨簾，我眯着眼睛，一面思索，一面望着野外的稼莊。

把一切的責任完全推諉給知識份子，恐怕也不見得十分公平和合理。自從嬴秦統一中國後，套用一句時下流行的話語，政權是一把抓，緊得舉國上下都喘不過氣來，更不要說手無寸鐵的知識份子了。書可以焚，儒可以坑，還有甚麼事情不可以鎮壓呢？在這種形勢下，知識份子只有一條路可以走，不是向政權屈服，作個可憐的應聲蟲，就是乘桴浮於海，另覓新天地。漢代以後，未嘗沒有出現過先秦諸子那樣氣勢磅礴的高級知識份子，張良、曹操、王安石、文天祥、康有爲、梁啟超及孫中山先生等，數量雖然有限，從他們的著作及行徑裏，也可以看得出，他們排名於先秦諸子的行列裏，毫不遜色。無奈「政權一把抓」的歷朝，一手揚着利祿，一手按着刑具，愛之欲其生，惡之欲其死，欺凌他們，挫折他們，侮辱他們，



一直到近代，還有人叱喝他們爲「臭老九」！知識在中國這個國家裏，從秦代以來，似乎一直都沒有地位。

維持一個政權既然不是依賴知識，那麼，當她成立之後，就只是一個具有生命的組織而已，這個組織養着一班人，一日過一日，一年過一年。國運好的話，五年不旱不水，老百姓才能夠有魚肉吃，有輕衣穿，而且餘糧有三五年；國運不佳的話，老百姓就如芻狗，作維持政權的犧牲品，到處流離失所，變成餓殍填溝壑。所謂「國運」，就依託在那無從捉摸的蒼天，而不是自己手裏頭的書本；這條生命維繫線，說起來也實在太纖弱可憐了。在這種情形下，知識份子怎麼有地位呢？他們不過是社會上多餘的一個階層而已。

想到這裏，我不禁倒抽了一口氣；唉，中國的知識份子本來是社會階層的頂峰，漢代以後，他們後退無宿糧，前奔無坦途，將要如何自安自處呢？滿肚的憤慨，實在無法排遣。機場公共汽車的冷氣相當冷，披上寒衣後，我把視線轉向窗外。這時候，車子已經逐漸離開郊區，奔進台北的一個衛星市板橋鎮。

其實，中國的知識份子也未免太過「自我放逐」，而且，一放逐就是好幾千年。西漢初年，知識份子幾乎集中所有的腦子和精力，在維持儒家的幾部經典；東漢末年，時局動盪不安，生命如草芥，知識份子忙着「逃命」，有的借酒，有的裝瘋，有的流亡；往後幾個朝代，也都莫不如此，吟風頌月，寫詩填詞，評詩論文，做官弄錢，註經疏典，安安穩穩過一生；到了清朝，更是步兩漢的後塵，把學術搞成餽釘小技，不但一點生氣也沒有，更和民生脫離十萬八千里！所謂學術云云，到底目標何在？所謂知識份子也者，難道都應該是一批不食人間煙火的人物嗎？據此以觀之，中國知識份子實在太自私、太無情及太清高了。他們「自我放逐」的目的，完全是爲一己之私；他們超渡了自己，然後就把芸芸衆生拋在腦後。先秦諸子的氣宇和風姿，何時再生？何時再現呢？

中國政治既然如此專制，任何往前猛撲的飛蛾，似乎只有自焚的餘地；然而，說也奇怪，中國知識份子始終不爲自己的國家想出一條具體的法制路子，如何讓民智逐漸開啓，如何讓皇帝囿限於若干權力之內，如何讓知識運用到國家的建設上，如果讓政權不再只是依靠「槍桿子」取得……有關這方面的著作，一直到清代末葉康有爲、梁啓超出現爲止，恐怕沒有發



現過，這不能不說是奇蹟了。結果，讓自己的國家老在死胡同裏兜圈子，今天這個朝代，明天另一個朝代，今天你上台你改正朔易服色，明天我上台我換國旗國號。最枉冤的莫過於低層的老百姓，天雖然高皇帝雖然遠，然而，國家長期衰弱和貧瘠，難保災黎不會落到自己的頭上來，中國土匪、地痞、流氓及強盜之多，恐怕和人口的數字成正比例，再加上火災旱災、土地分配不合理等足以使農村破產的各種原因，佔絕大多數的農民如何找生活呢？國家永遠在胡同裏左竄右鑽，在上頭的只管享有政權，有能力提出改革意見的中層卻自私、無情及清高，你說不一二百年一小亂、三四百年一大亂，以便重新分配位置和謀生，又要怎麼辦呢？鴉片戰爭，只不過是六千年來多少次異族入侵的一次罷了！想到這裏，不禁熱淚盈眶；看看內人，她正握着布巾往眼角揩去。窗外，這麼優美的稼莊；哎，這一次的秧苗，應該有良好的收穫，答應我嗎？

五月二十七日鈔

## 約稿

我們希望收到的作品是

紮實的創作  
公平的評介  
最新的翻譯  
獨到的理論

我們的選稿原則是

只要好的作品  
不拘內容形式  
不分派別主義  
不限字數多少  
不看作者名氣

我們也希望作者注意幾點

- 作品文責由作者自負
- 版權我們與作者共有
- 譯稿必須附原文  
並註明出處
- 來稿請附中英姓名地址  
以便我們寄發稿費
- 除非附來回郵信封  
來稿刊用與否皆不退回

# 《野市》的啓蒙母題研究

■ 李有成

『野市』（一九六二年）是司馬中原早期相當重要的一篇小說，可惜發表後並沒有引起多大的重視。(1)特別是這篇小說的主角鐵子，我認爲是司馬中原筆下許多鄉野英雄的最早基型之一，後來他小說中「若干崛起於鄉野上的英雄人物」，(2)大抵都是根據這個基型鋪陳渲染而成的。因此，在討論司馬中原所塑造的英雄人物時，鐵子應該佔有一個更爲重要的地位，至少在追溯這些人物的典型時，我們恐怕無法撇開鐵子不談。這一點在下文的討論中，我還要略加說明，這裏暫且不贅。

『野市』的背景是一片「百里大荒」：「一望無邊的黑土上，到處鋪展着砂石稜兒……；地質堅硬得插不進黎尖，只生些野蘆野草」（第47頁）。由於耕作困難，這一大片土地上的居民大都「靠着行獵來補收入之不足」（第47頁），而獵場的爭奪往往就成爲各族之間紛爭的根源。對這些居民來說，爭取獵場幾乎是生死攸關的問題，而自從西鮑村的鮑小閻王「接他爹的銃，當了西鮑村的獵戶頭兒之後」（第47—48頁），更是糾紛迭起，因爲鮑小閻王強佔了各族部都該有份的獵場，他唯一的理由是：「獵場靠在西鮑村，不姓鮑也姓鮑」（第48頁）。『野市』的故事即是敘述十八歲的鐵子，第一次代替他爹前往皮毛野市兜售水獺皮時，如何在無可奈何間捲入獵場紛爭之中，以致身心備受折磨與痛苦。這一場經歷結束之後，鐵子告別了他原來天真爛漫的童騃世界，跨入了另一個年齡群（age group），成爲成人世界的一份子，同時也爲皮毛獵戶社群所接受，成爲該社群的一員。從這個角度來看，『野市』可以說是一篇典型的啓蒙故事。這篇小說的情節背後，潛藏着啓蒙禮儀中的許多重要母題，值得提出來討論。本文將以這個觀點爲討論的基礎，詳細分析鐵子的啓蒙經過，在下列的討論中，我要特別提到鐵子啓蒙禮儀的兩個層面，以及其啓蒙過程中幾個不同的階段。

像許多啓蒙故事的主角一樣，啓蒙前的鐵子是個天真無邪的小年，他和他爹住在峭石堆，離西鮑村的獵場很遠，因此跟西鮑村獵場之爭並沒有甚麼淵源。鐵子他爹獵的是黑水獺。「誰都曉得水獺皮價錢昂貴，連紅狐也望塵莫及，每年只消獵得三幾張水獺皮



，就不愁一冬的油鹽柴米」（第48頁）。鐵子他爹也像許許多多的中國鄉野村落的居民那樣，似乎與生具來就懷抱着一種樂天知命，與世無爭的人生哲學，正如他所說的：「我這大半輩子，不是沒遇過強梁霸道的，拳沒打，袖沒抹，也過了，沒人掐我一塊肉去」（第50頁）。所以他甚至對旁處來的獵戶也不會排斥，經常還騰出屋來讓人家歇腿，「要茶有茶，要酒有酒」（第48——49頁）。鐵子就在這樣一個祥和安謐的淳樸世界中長大，除了跟隨他爹狩獵外，對世事人情並沒有太多的認識。他有點像『荒原』中那位初窺人世的六指兒貴隆，所不同的是，六指兒貴隆面對的是些更頑固、更邪惡的勢力，最後終不免走向玉石俱焚的悲劇，鐵子的遭遇卻以喜劇收場。

鮑小閻王則是司馬中原小說中常見的反面人物，「橫高豎大的個頭兒，大腿粗過旁人腰桿，不論槍法、擲穰子、甩響鞭，摔跤哪一門，誰也比不得他」（第48頁）。也有幾個憋不住氣的獵戶，出面跟他評理，但都斗不過他的拳頭，反而換回一臉鼻青臉腫。鐵子他爹的朋友紅眼祁老四就是向鮑小閻王討過公道的獵戶之一，結果是：「額角貼着膏藥片兒，走路腿也有些打拐」（第49頁）。鐵子就是從祁老四那兒聽到鮑小閻王的蠻橫霸道的。當他知道祁老四的遭遇後，馬上「蹦起來了」（第49頁），拉着祁老四，就要去找鮑小閻王算賬。結果白挨了他爹一頓斥責。即使在祁老四的眼裏，鐵子也許「精強結壯像隻犢兒，但還沒脫奶腥氣」（第50頁）。換句話說，就算鐵子已經精壯如成人，他的心智仍舊稚氣未脫，他的世界終究還是童稚純真的世界，他並不了解外界的狂風暴雨，在他淳樸爛漫的想像中，並沒有甚麼可怕的事。

皮毛野市開場時，剛好鐵子他爹在峭石上跌傷了骨拐，臨時只好讓鐵子代替他去售賣皮毛。他爹要他跟祁老四一道出門，臨上路前還吩咐他「凡事多聽你祁四叔的話」（第51頁），並且要他留張皮毛換些煙酒，買份禮到野市南三里梁家鋪去看他外公家。於是，在祁老四及其他獵戶的陪伴下，鐵子頭一趟出門到皮毛野市去。到了野市，鐵子依另一位獵戶二疙瘩的話，先到香棚燒香禱告；折回皮毛攤兒的時候，他才發現自己的攤兒已經慘遭鮑小閻王的手下搗毀。鐵子氣憤不過，隻身向鮑小閻王討取公道；然而一場戰鬥下來，鐵子早已傷痕纍纍，身心交瘁。可是他內心只有公道二字，因此鬥志昂然，耐力驚人。最後鮑小閻王只好低頭認輸，把硬佔過來的獵場重新開放給其他各族的獵戶。

按宗教史學者艾利亞德 (Mircea Eliade) 的研究，啓蒙禮儀約可劃分及三個層面：一是進入成年期的禮儀，即民族學文獻上所謂的春情期禮儀 (puberty rites)、部族啓蒙禮儀 (tribal initiation)，或進入某一年齡群的啓蒙禮儀 (initiation into an age group)；二是個別團體的入社禮儀，如某些秘密團體以及各種行業等等；三是與某種神秘的召喚（



(mystical vocation)有關的禮儀，譬如原始宗教中巫醫、巫師或薩滿(shaman)的召喚等等。(3)鐵子的啓蒙禮儀至少包含了前面兩個層面。首先，這是進入另一個年齡群——也就是成人社會——的啓蒙禮儀，通過層層的儀式，鐵子經歷了一次本體的轉變，結束了朦朧天真的少年生活，跨入成年期，進而被接納為成人社會的一份子。其次，在進入成人社會的同時，鐵子也通過了個別團體的入社禮儀，成為皮毛獵戶社群的成員之一。這兩個層面的啓蒙禮儀構成了『野市』這篇小說的主要動作，小說的情節也都環繞着這些動作鋪陳發展。凡肯納普(Arnórð Van Grennep)在他那本研究生命禮儀(rites of passage)的經典著作中，把他心目中的生命禮儀統分為三個階段：開始是隔離禮儀(rites of separation)其次是過渡禮儀(transition rites)，最後是結合禮儀(rites of incorporation)。啓蒙禮儀既屬生命禮儀的一種，自然也不例外。至於這三個階段所需的時間長短，則依生命禮儀的不同類別而有所差異。例如在喪禮中隔離禮儀所佔的時間較長，在婚姻中則以結合禮儀的時間較長，而在孕育、訂婚、啓蒙等禮儀中，過渡禮儀則需要較多的時間。(4)在『野市』這篇小說裏，鐵子的啓蒙禮儀同樣要經歷這三個階段，才算大功告成。下面的討論也將依據這三個階段的先後秩序加以申述。

我們發現在啓蒙之前，鐵子一再被稱為「小犢」(第47頁)或「犢兒」(第50頁)從中國的民俗的觀點來看，「犢兒」這個意象有其特定的意義。所謂「初生之犢不怕虎」，犢兒大抵是天真無知的象徵。如果鐵子是隻初生之犢，他所挑戰的鮑小閻王正是地方上一隻殘暴的老虎。旁的獵戶可能很識時務，而對鮑小閻王的行徑忍氣吞聲，初生之犢的鐵子則否。當他聽到祁老四挨揍的消息，他的本能反應即是找鮑小閻王算賬，幸好他爹及時阻止了他。及至鮑小閻王的手下砸毀了他的皮毛攤兒，他的本能反應終於一洩不能收拾。這一切在在說明了鐵子在啓蒙之前，對世道之險惡依然蒙懂不知對事情之反應仍舊訴諸本能，其心智恐怕還停留在自然形態(natural mode)的層面，尚未進入文化形態(cultural mode)之中，因此他無法了解鮑小閻王所代表的意義。向鮑小閻王挑戰，一方面固然表現了他嫉惡如仇的道德勇氣，這是他可愛之處；往深一層看，他的反應也說明了他對可能面臨的危險毫無驚覺。他不了解鮑小閻王同時也是暴力與野蠻行為的象徵；向這種暴力與野蠻行為挑戰，極可能危及他的性命。無知使他在跟鮑小閻王決鬥時毫不畏懼，但他也因此飽受摧殘與折磨。鮑小閻王最後雖然屈服了，但鐵子付出的代價也不小。總之，啓蒙之前鐵子自始就生活在他爹的保護之下，對成人社會的真相並沒有實際的認識，即使隨祁老四往野市的時候，他依舊「歡得像條沒鼻拘的牛」(第50頁)，這個犢兒意象說明了鐵子當時仍然野性未改，其對事物的反應始終未脫動物的自然野性，只有經歷啓蒙禮儀的磨練，才能擺脫祁老四所調的奶腥氣(第50頁)，心智



上才能進入文化形態的層次。

在鐵子的啓蒙禮儀中扮演嚮導一角的，顯然是祁老四。鐵子他爹在他臨上路前，一再交代他：『「凡事多聽你祁四叔的話。野市上的皮毛攤兒，全是劃定的，祁四叔他會關照你……」』（第51頁）。祁老四也義不容辭地肩負起嚮導的重責，他告訴鐵子：『「你爹把你交給我，我就不能讓你拐着腿回去」』（第51頁）。用甘培爾(Joseph Campbell) 或容格(Carl G. Jung) 的術語來說，祁老四所扮演的正是一位智慧老人(wise old man) 的角色。(5) 這位智慧老人常見於神話、童話或民間故事中，他的主要任務是在協助故事的主角順利地渡過生命危機。在部族啓蒙禮儀中，智慧老人則以巫醫、薩滿、族長或宗教領袖的面目出現，是啓蒙禮儀中不可或缺的人物，被啓蒙的人必須從他那兒取得訓諭，在他的教導與幫助下，通過重重的啓蒙苦刑或考驗(initiatory ordeals or trials)，以便換取新的身份，並了解自身社會的歷史、傳統與文化。台灣各族土著的啓蒙禮儀多由族中長老或頭目主持，就是一個現成的例子。(6) 『野市』中的祁老四初看並不像是個合格的嚮導，至少表面上不是一位令人敬服崇拜的對象，面對鮑小閻王的反擊，他簡直一敗塗地。但從另一個層次來看，他又是一個擇善固執、心中只服膺一個「理」字的人物。他也曉得自己壓根兒不是鮑小閻王的對手，但衝着這個「理」字，他還是出面了。在與鐵子的對話中，他把向鮑小閻王挑戰的動機說得很清楚：

『其實呢，我四十出頭的人了，不該跟鮑小閻王嘔氣，荒盪兒裏雖沒官府衙門，人跟人相處，總得講個「理」字，獵場不是西鮑村一族的，鮑小閻王憑他拳頭硬，說佔就給佔，這叫甚麼話?!』

『……自打天上的流星落靈溪，隕石神龜下了地，龜石地就算一個「理」字，他鮑小閻王硬使蠻，旁人畏邪怕惡不出頭，我祁四只有出頭挨頓打！我拳輪理不輸！……』

可見祁老四幾乎是個公理的化身，一個堅信「拳輪理不輸」的人。這樣的人格，當然足以擔任鐵子的精神嚮導，而且對鐵子人格的塑造，恐怕也有多少的影響。因此，當鐵子抱定決心要鬥一鬥鮑小閻王時，他會對祁老四說：『「……爭不贏這個理，我寧願拐着腿回家」』（第50頁）。

於是鐵子告別他爹，隨祁老四到野市去。就本文的觀點而論，鐵子之離家有其特別的意義。這是他的啓蒙歷程的第一個階段，也就是隔離禮儀。鐵子向他爹告別，同時也



向舊日的環境告別，在象徵意義上，這是表示鐵子正掙扎着脫離家人以及家人的保護，努力想加入另一個年齡群的社會；另一方面，鐵子的離去也暗示着他向舊我以及少年的身份告別。有一點不妨一提的是，鐵子之所以有機會出門到野市去售賣皮毛，主要是因為他爹「在峭石上跌傷了骨拐」（第50頁），也就是說，他爹是不得已才把維持家計的重任委之於鐵子的。鐵子他爹的骨傷象徵了這位老獵戶在權威、體力與能力諸方面的衰萎，鐵子終將繼承他的皮毛獵戶的地位，成為成人社會的一份子。

除了祁老四，別的年晨獵戶也在有意無意間協助鐵子通過他的啓蒙禮儀。其中有一位叫二疙瘩的，他的許多口頭訓諭 (oral teachings) 在鐵子的啓蒙禮儀中產生相當的作用。譬如，他提醒鐵子皮毛野市的許多規矩，包括「出攤子之前，先得到香棚去，買兩把香燭燒。一把香燭燒給黑石神龜，一把香燭燒在土地廟上」（第52頁）。二疙瘩的訓諭中蘊含着許多的儀式行爲，其目的在幫助鐵子藉着這些儀式行爲，了解他的社會或團體的歷史、傳統與文化。在啓蒙禮儀中，聆受口頭訓諭是很重要的一環，通常是由擔任啓蒙嚮導的長者講述這些訓諭，被啓蒙的人在聆聽訓諭之後，才能明瞭自己所屬社會中的許多行爲模式、生存技術，以及種種的典章制度，並進一步了解支撐這些有形文化的歷史與傳統。(7)二疙瘩的訓諭多少具有類似的功能。此外，他的口頭訓諭也間接向鐵子啓示了性的神秘——至少是他教導鐵子向神龜進香時，別忘了禱告神龜替他找一房「花花綠綠的小媳婦」（第53頁）。他的教導對鐵子產生相當的衝激，因此在買香燭的時候，鐵子竟然被賣香燭的姑娘吸引住了：「賣香燭的閨女那麼俊俏，賽過年畫紙上印的手抱琵琶的昭君；太陽光透過棚頂，把斑斑點點的碎光灑在她黯紫團花襖面上，領過滾着黑鑲邊，上面開着她一朵花似的白生生的笑臉。閨女跟她說甚麼，鐵子壓根兒沒聽到，兩眼一股勁兒盯着她彷彿要數一數她臉上究竟有幾粒雀斑跟多少汗毛」（第57頁）。這是鐵子平生第一次對女性發生興趣，而激起他的青春期望，使他對女性產生特別感覺的，顯然是二疙瘩。小說結束時，祁老四與二疙瘩說要替他下聘到賣香燭的閨女家裏去，原來那閨女竟是他十幾年沒見面的小表妹靈娃，自他媽去世後，十幾年來他沒上梁家鋪外公家，女大十八變，他早已拼湊不起靈娃的長相了。從這個角度來看，鐵子的啓蒙禮儀實則也包含了性的啓蒙，通過性的啓蒙，鐵子實質上得以告別他的少年時代，進而跨入成年期；祁老四與二疙瘩起哄要替他下聘，正意味着他們已經接納鐵子成為成人社會的一員了。

『野市』這篇小說最重要的動作當然是鐵子與鮑小閻王之間的決鬥。這場決鬥可以說是鐵子的啓蒙經驗中最富於戲劇性的一刻。同時他也進入了啓蒙禮儀的第二個階段：過渡禮儀。在整個決鬥的過程中，圍觀的群眾不停地噯噯，叫喊，喧鬧，就好像是在為



一場熱鬧的儀禮助威，也為一場可能的悲劇增添了一些喜劇成份。整個場面的儀式意義不言而喻。正如預料中那樣，大部份時間鐵子只是個被動的對手，在鮑小閻王的響鞭下，衣衫碎爛，創口淌血，可是鐵子並不因而退縮；儘管筋疲力竭，他依然奮戰不已。他那絕不屈服的意志把個兇狠的鮑小閻王給懾住了，長鞭竟為鐵子所奪，最後只好低頭認輸，乖乖地把佔來的獵場開放給別族的獵戶。從儀式的觀點來看，這一場決鬥應是鐵子的啓蒙若刑 (initiatory ordeals) 當無疑慮。啓蒙苦刑乃是被啓蒙的人必經的歷程，最常見的有割禮、抽牙、恐嚇、拉拔毛髮等。(8)另外像啓蒙禮儀中的許多禁忌，如禁止飲食、禁止談話、禁止睡眠，以及身體髮膚的種種折騰或創傷等，都可歸入啓蒙苦刑的範圍。(9)這些苦刑，據人類學家馬林諾斯基 (Bronislaw Malinowski) 的研究，都與死亡與再生的觀念有關。(10)簡單地說，啓蒙苦刑中帶給精神與肉體的折磨，大抵都蘊含着死亡的象徵意義，所謂之死地而後生，可以引申用來詮釋啓蒙苦刑的背後含義。被啓蒙的人一旦通過這些苦刑，則無異從死亡中復甦，生命也由此得以更新，舊我宣告結束，再生的是完全嶄新的自我。舊日的身份也同時廢棄，換回來的是一個全新的身份。對被啓蒙的人來說，啓蒙苦刑顯然也是一種考驗。(11)其目的在於使被啓蒙的人，接受了這些考驗之後，能夠承受起未來的生活挑戰，並順利地扮演未來的新角色，而成爲新的社群成功的一員。凡肯納普即認爲啓蒙苦刑旨在變換個性 (modify the personality)，啓蒙時個人所受的皮肉創傷是一種永久區分的手段 (a means of permanent differentiation)，其用意在於辨別被啓蒙的人啓蒙前後不同的身份與角色。(12)與鮑小閻王的決鬥既是鐵子的啓蒙苦刑，經過了這場苦刑的考驗之後，鐵子自然更有勇氣與毅力去面對未來的橫逆和挑戰。另外，啓蒙苦刑後身心的虛弱疲憊是一種啓蒙死亡 (initiatory death)，經歷了這場啓蒙死亡之後，鐵子得以遺忘過去的身份與角色，包括其童稚的種種習慣和記憶，以及爛漫無邪的少年心情，以便更成熟地接受新角色與身份所帶來的責任和義務。總而言之，通過了層層好啓蒙苦刑之後，鐵子終於在痛苦與創傷中，艱苦地告別了舊日的身份，跨進了另一個年齡群，成爲成人社會的一份子。

前文曾經指出，鐵子的啓蒙禮儀至少包含了兩個層面，一是進入另一個年齡群，二是進入皮毛獵戶社群。他的啓蒙苦刑除了象徵着跨入另一個年齡群所經歷的痛苦外，也代表了皮毛獵戶社群的阻力與挑戰。換句話說，鐵子如果想要加入皮毛獵戶的行列，必須先克服許多粗暴而不合理的阻力和挑戰，而鮑小閻王所象徵的正是這些阻力和挑戰。事實上鐵子之所以會涉及這一場決鬥，完全是因爲鮑小閻王派人啞毀了他的皮毛攤兒，使他無法順利接替他爹的位子，成爲皮貨獵戶。在象徵的意義上，鮑小閻王是在阻礙他加入皮毛獵戶社群。制服了鮑小閻王，也就意味着克服了重重的阻擾，只有這樣，鐵子



方能順利地做他的皮貨生意，才有資格成爲皮毛獵戶社群的一份子。鮑小閻王也象徵着無情的生存法則和險惡的生活環境，這一切都是鐵子——不論是身爲成人或皮毛獵戶——未來生命的挑戰，不管他願不願意，他必須面對並克服這些挑戰。從上面的分析看來，鐵子這兩個層面的啓蒙禮儀幾乎是分不開的。他的啓蒙苦刑不僅使他獲得成人的身份，同時也教他在飽受身心的折磨之餘，終爲皮毛獵戶社群所接受，而成爲一位合格的皮毛獵人。

鐵子與鮑小閻王之間的決鬥可說是典型的善惡之爭。因此，從這個層次來看，『野市』也可以歸劃入除害故事的範疇。我在本文一開始就指出，鐵子在司馬中原所創造的衆多英雄人物中，應該佔有一個更爲重要的地位，道理就在這裏。我認爲鐵子是司馬中原筆下的鄉野英雄的根本基型，他是『荒原』中的歪胡癩兒的縮影，而後來『狂風沙』中的關東山，『狼煙』中的岳秀峰、『凌煙閣外』中的牛得勝，以及鄉野傳聞一組故事中的許多鄉野英雄，大抵都是根據這個基型渲染發展而成的。鐵子跟這些英雄人物一樣，出現在邪惡橫行、善良遭受凌辱的環境裏，扮演着救世英雄的角色，爲地方除害，爲善良的同胞爭公道。在『野市』這篇小說裏，鮑小閻王正是邪惡勢力的象徵，大部份的善良鄉民都攝服於他的淫威下，忍氣吞聲，逆來順受。鐵子出而跟這股惡勢力挑戰，他的作爲與較早的歪胡癩兒以及後來的關東山等人行徑並無兩樣，其中的分際只是單純和複雜而已。從這個角度來看，鐵子身爲救世英雄的形象可以說呼之欲出，他的故事蘊含着救世神話的重要母題，也是中國民間傳說中一個常見的母題。

鮑小閻王屈服認輸之後，「人們歡呼起來，紛紛湧過來抬起鐵子」（第70頁）。此情此景正好說明鐵子已經成功地跨過了啓蒙的門檻，有驚無險地進入另一個年齡群，爲成人社會所接納，並成爲皮毛獵戶的一份子。用儀式的術語來說，這是結合禮儀，也就是啓蒙禮儀的第三個階段；這個禮儀象徵着鐵子與另一個年齡群的結合，同時也是與皮毛獵戶社群的結合。鐵子的啓蒙禮儀，至此告一段落。他「被人抬在頭上走」（第70頁），可見在圍觀的人們心目中，他已由一個懵懂不知人世的傻小子，一變而爲受人尊敬的除害英雄，正好也印證了我上面視鐵子爲除暴安良的救世英雄的論點。

本文恐怕是第一篇專論『野市』的文字，在結束本文之前，我願意申述自己的基本論點。我認爲『野市』是司馬中原早期相當重要的一篇小說，因爲從這篇小說中我們已經可以看出司馬中原後來許多重要作品的大致模式，換句話說，『野市』可以說是這許多小說的胚胎。『野市』中的鐵子，不僅是司馬中原筆下許多鄉野英雄的基型，小說中的鮑小閻王更是後來他許多小說中邪惡勢力最早的象徵之一。本文的目的僅在討論『野市』的啓蒙母題，因此關於『野市』與司馬中原其他小說的關係只能點到爲止。本文詳



細考察了鐵子啓蒙禮儀的兩個層次，同時也分析了鐵子在啓蒙禮儀中所經驗的不同階段。鐵子的經歷，就象徵的意義而言，和許許多多啓蒙故事中的人物可以說大同小異；所不同的是，鐵子的經歷不僅是一場啓蒙禮儀而已，這場經歷也使鐵子由天真無知的狀態中，一變而爲替天行道的鄉野英雄。這麼說來，鐵子正如前文一再肯定的那樣，屬於流傳於中國市井之間的救世英雄的一份子，他們出現在豺狼橫行的亂世中，爲飽受欺凌的善良鄉民討回公道，他們以浩然正氣面對殘暴的邪惡勢力，絲毫不肯屈服。實則他們的故事，早已成爲中國民間意識的一部份了。

(一九八一年二月十六日午夜脫稿)

(一九八一年二月廿八日、三月廿六日重修)

#### 附註：

- (1)收於『靈格』(高雄：大業書店，民國五十三年)。本文所有引用『野市』的文字皆出於這個版本，引文後並附以原書頁碼。
- (2)司馬中原，「序」，見『狼煙』(上)(台北：華欣文化事業中心，六十七年)，第一頁。
- (3) Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation*, trans. William R. Trask (New York: Harper & Row, 1958), pp. 2-3.
- (4) Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), pp. 10-11.
- (5) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973), p. 9; Carl G. Jung, "The Phenomenology of the Spirit in Fairytales," in *Four Archetypes*, trans. R. F. C. Hull, Bolligen Series XX (Princeton, J. J.: Princeton University Press, 1973), p. 93.
- (6)見陳國鈞，『台灣土著社會成年習俗』(台北：幼獅書店，民國五十三年)。
- (7) N. J. Girardot, "Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs," *Journal of American Folklore*, vol. 90 (July-September, 1977), 282.
- (8) Eliade, p. 4
- (9)同上，p. 15.
- (10) B. Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays* (Glencoe, Ill.: The Free Press, 1948), p. 21.
- (11) Eliade, p. 15.
- (12) Van Gennep, pp. 71-74.



# 野市

■ 司馬中原

古老的靈溪從遠處流過來，當它流進百里大荒，它就變成蠻野的大河了。河水捲挾着黑沙，撞擊着河心無數板岩質的峭石，激起嘩嘩四濺的水花；那些峭石不像圓形漂石一樣的順服，它們層層逆疊着，怪異多稜的石角直刺天空，像一排排野狼的銳牙。



在百里大荒裏，靈溪兩岸的風物也是悲哀荒涼的；一望無邊的黑土地上，到處鋪展着砂石稜兒，大的像碗蓋，小的像鵝蛋，石面粗糙，留着蜂窩似的孔穴；地質堅硬得插不進犁尖，只生些野蘆野草；風吹草動，在起伏的草浪裏，常見到獵物急竄時脊毛的光亮，像一道飛滾的煙塵。

那一片十幾里寬長的蘆草地，就是各族每年紛爭的獵場。由於黑土不出糧，經過多代墾出的田地，每季每畝只獲四斗糧，龜石地附近的各族人們，都靠着行獵來補收成的不足，每年秋天起，在靈河岸附近開設皮毛野市，和放車來的皮毛販子們交易，用各種毛皮換取錢幣、火藥、牲畜、以及日用的物件。

當小犢般的鐵子在峭石灘頭小茅屋長大時，關於獵場的紛爭就越變越兇了。西鮑村的鮑家一族，原是龜石地各族人口最多的大族，自打鮑小閻王接他爹的銃，當了西鮑村的獵戶頭兒之後，各族都該有份的獵場就成了鮑家的私地，誰想進獵場，誰就得鬥一鬥遠近聞名的鮑小閻王。小閻王說過：「獵場靠在西鮑村，不姓鮑也姓鮑！誰要不服這口氣，拳頭上見見高低，贏了我，獐貓鹿兔任你打，搯不動，西鮑村有人家幫你抬到家，輸了，只好眼望望，滾到別處打獵去，沒人搶你的皮毛！」

鮑小閻王放了話，各族的小夥子們全斃了，沒人敢招惹那位人王。鮑小閻王橫高豎大的個頭兒，大腿粗過旁人腰桿，不論槍法、擲攘子、甩響鞭、摔跤哪一門，誰也比不得他。就這樣，人們斜着眼把獵場讓了，另找遠處的小荒盪兒打獵，這邊一響銃，獵物就飛竄到鮑家的獵地上去了，一年獵得的幾張皮毛，上了野市，頂多賣回火藥錢來。幾年裏，也有人悶不過，找鮑小閻王去講理，小閻王掙起袖口，把砵大的拳頭送在人鼻尖上說：「這就是理，你贏你有理，我贏我有理，講理不講理，一概隨便你！」

理既講不通，也有人試過拳頭，三個旁族的獵戶和小閻王放對，只有一對半是鼻青眼腫。

那年鐵子十八歲了。

峭石堆離鮑家的獵場很遠，鐵子他爹不用跟鮑家爭這口閒氣，他獵的是黑水獺。誰都曉得水獺皮價錢昂貴，連紅狐也望塵莫及，每年只消獵得三幾張水獺皮，就不愁一年的油鹽柴米。南邊的龜石地上，也常有獵戶過來獵水獺，鐵子他爹非但不排斥，反騰出屋來讓客歇腿，要茶有茶，要酒有酒。

東祁村有個紅眼祁老四，每年都來，鐵子管他叫祁四叔。今年來時，額角貼着膏藥片兒，走路腿也有些打拐。到了鐵子家，屁股一粘板凳，就抱着頭喘了口氣。

「祁四叔，您怎麼了？」鐵子說：「沒開銃就抱頭，喘聲嘆氣的，也不圖個吉利！」

「甯談了，你祁四叔叫人打了！」祁四一連嘆了好幾口氣，把腰全嘆彎了：「其實



呢，我四十出頭的人了，不該跟鮑小閻王嘔氣，荒盪兒裏雖沒官府衙門，人跟人相處，總得講個「理」字，獵場不是西鮑村一族的，鮑小閻王憑他拳頭硬，說佔就給佔了，這叫甚麼話？！」

「祁老四，說話別嚷好不好？」鐵子他爹笑說：「鐵子又不是鮑小閻王，你沒頭沒腦，漲粗脖子窮嚷，像跟他吵架，你又不定要在那邊行獵，他佔他的獵場，你獵你的水獺，跟他鬥甚麼氣？」

「噯，話不是這麼說，」祁老四氣憤的眼直擠，直着喉嚨說：「您要遇上不平事，聽見那些混賬言語，我不信你會縮頭不管事？自打天上的流星落靈溪，隕石神龜下了地，龜石地就靠一個「理」字，他鮑小閻王硬使蠻，旁人畏邪怕惡不出頭，我祁四只有出頭捱頓打！我拳輸理不輸！說給你爹倆評評看。」

祁老四把怎麼長怎麼短一說，鐵子蹦起來了。

「走，走！祁四叔，我跟你去！」

「算啦罷，鐵子！」祁老四說：「不錯，你精強結壯像隻犢兒，但還沒脫奶腥氣，依我看，走了也是白挨打，再等兩年看，四叔我說能打，你再去也不晚！」

「你這野小子！」鐵子他爹罵說：「你要皮癢不聽話，我就先扒掉你那層皮！你只管掄銃獵你的水獺去！有我在一天，沒你管的閒事。年輕人，不定性，你多積幾張好皮毛，娶個媳婦是真的。」

鐵子挨了罵，抿着嘴不作聲了，祁老四苦笑着，聳了聳肩膀說：「你爹禁着你，這個忙我幫不上，依我看，你還是定下心，算了罷，即使再過兩年，你也不定能鬥得過鮑小閻王。」

「我管鐵子，倒不是怕他吃虧上當，」鐵子他爹叨着煙說：「我這大半輩子，不是沒遇過強橫霸道的，拳沒打，袖沒抹，也過了，沒人掐我一塊肉去！我不准他發野性，強項人一時討得便宜去，終久還會吃虧！」

天過了白露，龜石地的皮毛野市開場了。

南邊來的獵水獺的人全捲了鋪蓋，挑了硝好的皮毛去趕市，鐵子一季獵的豐，硝了六、七張水獺皮，平常趕市全是爹出門，自己從沒去過，今年爹在峭石上跌傷了骨拐，只好自己上市去賣皮毛。

「初出門，學着點。」鐵子他爹交待說：「凡事多聽你祁四叔的話。野市上的皮毛犢兒，全是劃定的，祁四叔他會關照你，對面就是西鮑村的攤位，遇着他們退一步，千萬不要鬥嘴磨牙。野市南三里梁家鋪，是你外公家，你媽死的早，不要把親走淡了，留張皮毛換些煙和酒，順便去送份禮，也讓你外公瞧瞧，你到底長好高……」



祁老四帶着鐵子上路了，鐵子攬住機會出門，歡得像條沒鼻拘的牛，搵着肩膀走路，把鋪蓋捲兒和毛皮弄的亂規亂搖。

早年媽沒死，也帶鐵子走過這條路，俗說：「寧走十里光。（註：平坦的大路。）不走一里荒」，這到野市南的梁家鋪，至多不過卅里光景，一路上砂稜稜的，比百里還難走，媽死後十來年，鐵子就沒再去外公家，恁是記性再好，也只能記得一些淡淡的影子罷了。記得龜石地上，兀立在河邊的黑石龜，記得梁家鋪門前一排楊椴樹，樹蔭下架一排獨木挖成的驢槽，表妹靈娃兒常愛爬在驢槽上，揮着樹枝信口唱唱。不知在哪片稀落的林子邊，有棵頂兒尖尖的響鈴樹（註：白楊。）樹前有座土地廟，人在那兒招手望，能望見夕陽下西鮑村參差的脊瓦。

「噯，鐵子，咱叔侄倆把話說明了。」走在半路上，紅眼祁四想起甚麼來說：「他鮑小閻王強佔獵場，揍倒旁族的人，今年野市開場，各族全聚了頭，說不定會商議着，硬拉他理論。總而言之，無論出了甚麼事，你可不能亂加一槓兒，你爹把你交給我，我就不能讓你拐着腿回去。」

鐵子笑出一口野性的牙：「我也跟四叔說明了，要是有人當面欺負您，我就不認得他閻王不閻王了！四叔您甭談這個事，越談我火氣越冒得高！」

「野市設在林子邊兒上，」祁四岔開話題說：「到那兒之後，先按往年的老例，劃地打樁，搭好棚屋，皮毛一天不脫手，就得守着攤兒等交易。」

「我說鐵子，」前頭走的二疙瘩說：「你這是初出門賣皮貨，不知你爹交待過沒有，規矩可多了。今兒離開市還有兩天，開市後可真夠熱鬧。你出攤子之前，先得到香棚去，買兩把香燭燒。一把香燭燒給黑石神龜，一把香燭要燒在土地廟上，邊燒香，邊磕頭禱告……」

「禱告甚麼呢？」鐵子津津有味的歪着頭聽，直有些兒聽迷了。

後面的祁老四猛可的大笑起來。

「四叔您笑甚麼？」

「我笑你是個傻蛋。」祁四說：「禱告是各人心裏的事，哪有問人的。」

「啊！」鐵子叫說：「我曉得了，頭件事，我求神龜保佑我爹身子好，骨拐的傷痕早些脫掉。二件事，我求土地爺幫忙，把水獺鞏到峭石堆上去，太陽底下睡覺，好讓我多得些皮毛。三件事，我求有一天，眼看鮑小閻王再把祁四叔您給揍倒。」

「算了，算了！」紅眼祁四說：「論理我不輸，輸拳頭，我算被鮑小閻王壓倒了，一回打的我拐了三個月的腿還不夠？！你還有心腸拿我開心哩？！」

「我不是開心。」鐵子說：「鮑小閻王要不動手再打您一回，爹跟你不會讓我動手



去打小閻王了！二疙瘩叔，您說對嗎？」

「對是對了。」二疙瘩說：「你能有種不怕挨揍，挺身衛護你祁四叔，當然好，可惜只差一宗事，你還該誠心誠意的禱告。——我要換做你，先就求神龜替我找個花花綠綠的小媳婦。你十七、八歲，自己不長眼，難道硬賴着你爹跟你挑？」

一提媳婦，鐵子臉紅了。多年來，爹跟自己住到峭石灘頭的小茅屋，屋外張着野胡胡的天，水是渾的，風是莽的。沒有一塊光滑渾圓的石子兒，習慣談說有稜有角的事，可真拾不起軟綿綿的話題。

晌午到了龜石地，離野市還有一截路，咚咚的鼓聲就把鐵子吸引住了。獵獺人沿着河邊的小路，繞過那座兀立的黑石神龜。神龜伏在一座土稜上，足有兩丈高，頭有水缸大，殼有三丈多長，石面浮泛青黑色，生長着許多菌茸和細小的藤蘿，土稜後長着一棵枝幹盤曲的老蒼松，覆住神龜像把籬傘，人經松旁，翠綠染變了人的臉。

雖說離開市還有兩天，野市上也廣集了不少人，有的在埋樁，有的在拉繩，各處來的獵戶們牽着狗，架着鷹，從木排上扛下牛腰粗的皮毛捲兒，吭啣吭啣的走過人前，留下濃濃的新硝過的皮腥味，鬱在空氣裏久久不散。

香棚設在小土地廟邊，十幾間相對的蘆棚自成一段小街，一些早來的皮毛販子們，放來許多雙牛拉的大轂輪車、手車、鷄公車、毛驢和帶項鈴的騾馬，使平野上盪動着鈴喧軸鬧的聲音。

皮毛攤兒上木樁連着木樁，那些粗糙木樁下，填着大塊砂石，樁身兩邊釘着鐵環，環上拉起三道橫索，索上吊滿了各種獵物的皮毛。東面山裏的獵戶的攤位上，掛着紅布畫的吉祥符和桃木刻的如意人，南面山裏的獵戶掛出好些獍猛的狼皮，人在攤前站着，脖頸上吊一串獸骨、銅錢、彩布綴成的骨鈴，手捏鈴串兒一抖，便淒鈴噹啣響起來了。

「咱們賣獺皮的攤位設哪嘿？」鐵子問說。

「喏！」祁老四指着說：「過了那邊的空場，西邊一絡地，正跟西鮑村的攤位臉對臉。看光景，西鮑村的人還沒來上市哩！你沒見橫索上還沒掛貨嗎？」

「要是見到鮑小閻王，」鐵子說：「四叔您指給我看看！」

空場緊靠着稀落的林子，有些樹落葉子了，參差的裸榦泛着灰褐和紅銅交雜的顏色，樹擋兒裏歇着卸了的車輛；場上也有許多城裏來的商販，到野市上出售粗細瓷碗，燒着蘭鯉的套盤，各種布疋，火藥，耕具甚麼的雜貨，每處攤位都插着立地布製長招。

鐵子跟着獵獺人穿過空場，到設攤的地方放下鋪蓋。

「那是咱們的樁堆。」二疙瘩說：「鐵子，你爹佔的是右邊靠口兒上的鋪面，地上留着老樁窩，你照埋就得了！」



「我去蓆攤上發蓆兒來釘棚。」紅眼祁四說：「誰跟我一道去，到那邊野舖去順捎些野味、吃食和酒。」

當夜立好棚，許多人都醉了……

野市開場前，人潮越湧越多了，這裏那裏，到處升起喧嘩的浪花。鐵子聽爹說過，要等穿白衣的女巫到神龜前面燒過頭場香，皮毛攤兒上才能做交易。

鼓聲從遠處一路響過來，越來越近了，頭一回趕市的鐵子定不下心，想去瞅瞅熱鬧。

「你儘管跟着上香去，」紅眼祁四說：「你二疙瘩叔留着照管舖面。」紅眼祁四瞅瞅對面西鮑村的攤位，壓低嗓子：「各村各族的獵戶領班的全聚齊了，除了遠地來的山戶，咱們全想拉鮑小閻王到土地廟去評評理，不能讓他把蘆草那塊獵場久佔着！」

「鮑小閻王來了嗎？」鐵子說：「我要瞧他兇橫成甚麼樣兒？是不是八隻腳的螃蟹？」

「或許他聽說各族聚集着要找他，」紅眼祁四說：「還沒人碰到他上市。熱鬧你儘瞅不要緊，鐵子，你千萬別惹出麻煩來！」

「我曉得。」鐵子一邊應着，就鑽進滾動的人群去了。

太陽昇起來，黃黃的陽光照着人頭，人群裏充滿了煙草、皮革、布疋、汗漬混和的氣味，熱烘烘的，偶然溜進一陣尖風，吹起人腳下的沙灰，陀螺似的轉着，化成受驚的蛇煙飛走。

鼓聲在咚咚的響着。

鐵子擠過山戶們設的皮毛攤子，那些古怪的山戶搖動獸骨鈴，淒鈴噹啣，淒鈴噹啣，一面用誇張的聲音，數來寶似的叫喊着所要出賣的皮毛，作為交易前的宣傳。

「啊！那大客商！要買紅狐這邊看，要買狼皮到這邊！價錢公道不在說，瞧！狍子狸子黃狼獾狗子皮，您瞧瞧貨色多齊全！」

城裏來的皮毛販子們並不理那些誇張，故意把盛滿銀洋的小錢袋拾得高高的搖着，一面斜起狡獪的眼，瞟着吊在橫索上的貨色。

人流捱捱擦擦的溜過去。到野市上來湊熱鬧的閨女們，個個全打扮得紅紅綠綠，滿頭插着絨花球，拖垂着紅頭繩結紮的辮子，三五成群的扣着手心走，一路走，一路撒着笑，使好些光棍小夥子看直了眼睛。

鐵子擠過去。那邊聳立着合抱不交的響鈴樹，樹上少說也有百十個鳥窩，小廟前正唱着酬神的野戲，唱戲的穿着褪色的彩衣，打着瘋狂的腔調，唱番邦蠻女和南朝小將廝



殺。

「嘿唧唧，我大刀朝上掄，唧鈴鈴，她槍翻斗大的花，二馬交盤蹄亂滾，各爲保主定輸贏！」

只殺得四野的沙塵紛紛起，只殺得天昏地黯……日無光……」

暴響的鑼聲驚起樹梢的鳥雀，飛的飛，落的落，飛也不好，落也不好，——幾隻大鸛鵒在高處盤旋着覓食，發出古碌碌古碌碌的叫聲。

那邊不是香棚嗎？鐵子擠到一家香棚門口，手攀着木柱，好不容易才從人窩裏脫出身，掏錢去買香燭，一抬頭，竟然怔怔地把手忘在袋裏了。賣香燭的閨女那麼俊俏，賽過年畫紙上印的手抱琵琶的昭君；太陽光透過棚頂，把斑斑點點的碎光灑在她黯紫團花襖面上，領口滾着黑鑲邊，上面開着她一朵花似的白生生的笑臉。閨女跟他說甚麼，鐵子壓根兒沒聽到，兩眼一股勁兒盯着她，彷彿要數一數她臉上究竟有幾粒雀斑跟多少汗毛。

「一把兩個子兒。」閨女說：「兩把只要三文就夠了！」

兩份香燭抓在鐵子手上，錢還沒付哩，人潮好像碰上峭石，掀起一個大浪，把鐵子捲開了。

「前面出了甚麼事？」鐵子抓住一個人的肩膀問說。

「各族找鮑小閻王論理，」那人說：「小閻王不買賬，搖着膀子撞過來了——你瞧，那不是小閻王？！氣嘔嘔的一頭牛，像要找誰打架的樣子！」

鐵子打人頭望過去，望見那邊來了一個紅臉大個兒，卅上下年紀，光着腦袋，穿一件沒扣扣兒的空心黑襖，攔腰紮着包巾，獵靴繞子上全插着攘子，左邊胳膊上架了一灰毛兔虎兒（註：鷹之一種，眼銳，行動敏捷過於蒼鷹，專門獵兔。）右邊胳膊上，繞着蛇似的大響鞭。大個兒後面跟着兩個同式打扮的，一個是兩眼暴凸的稀毛禿子，一個是三角臉塌鼻樑，全是精強結壯的漢子。

「我找那個獵水獺的祁四！」紅臉大個兒冲着兩邊的人群說：「去年他講理講輸了他個丈人，今年還有臉再講理。上回講理只論拳頭，今年講理我要論響鞭了！他個丈人的！」

別看兩邊人頭不少，全是開不得口的悶葫蘆，沒人敢哨一聲。鮑小閻王頭昂的更高了，在人圈當心站着，抖開他的大響鞭說：「誰要上來講理，趁早來，沒人作聲？嗯？！姓鮑的不耐煩久等，要去喝酒去了！」

鐵子一聽鮑小閻王指明找祁四叔，香也不燒了，轉眼就擠到小土地廟，各族領班像窩鳥，吃不住鮑小閻王一下，全散了，也不曉得紅眼祁四叔躲到哪兒去了！誰在身後拍



了鐵子一巴掌說：「你不是跟紅眼祁老四一道兒來賣獺皮的嗎？快回去收拾攤位去！鮑小閻王糾合西鮑村裏一班好事的，把他們對面攤兒全砸了！」

「那不成！」鐵子把眼一稜說：「我的獺皮還沒開捲兒哩！」

及至鐵子擠回立棚的地方，只見一路木樁全被拔倒了，棚頂也被掀了，皮毛捲兒，鋪蓋捲兒，叫踢的七零八亂，不是粘着泥就是帶着沙；二疙瘩苦着臉，坐在橫倒的木樁上發楞，幾個獵獺人，一聲不響的收拾破爛，在空場上擺設雜貨攤子的商販們，三五成群，交頭接耳的竊議着，對面西鮑村的攤戶，交叉兩手抱胳膊，幸災樂禍白瞧這場熱鬧

「姓鮑的哪裏去了！」鐵子說：「二疙瘩叔，您怎麼讓人把攤位搗成這個樣兒？」

「別提了！」二疙瘩說：「秀才遇見兵，有理講不清！約摸你祁四叔惱了他，弄的城門失火，池魚遭殃。鮑小閻王帶了人來，不分青紅皂白，乒乓一頓亂砸，就砸成這個樣兒，砸完了還說：『你們全跟祁四一鼻眼出氣，替我滾到別處設攤兒去，少在我眼睛頭上繞，惹起我的火性，響鞭抽的你們學狗爬！』……」

「鮑小閻王這算殺雞給猴兒看，」一個獵獺人蹲在那邊接着說：「砸了咱們的棚，好在各族面前露他的威風！我們算倒霉，認了！」

青筋在鐵子兩邊太陽穴上跳，捏着拳頭說：「我去找他去！二疙瘩叔，這口氣我斃不了！我爹叫我不找人惹事，可沒說旁人蹲在頭上拉屎也不准措？！我只要問問他：『姓祁的惹過你，我沒惹過你，你爲甚麼砸我的攤子？』」

「算了罷，鐵子。」二疙瘩嘆說：「走遍龜石地，寧可說有人不曉得小閻王的鎗法，卻沒人不曉得他那條閻王鞭！只消炸一鞭，滿天全是驚鳥，連着炸三鞭，懶牛一天不用惺惺。（註：北方農民叱牛之歌）鞭梢能扯動陷在土裏的石滾兒，不用說你了！三五條大漢合手也佔不了他的便宜。」

「趁着小閻王去野鋪喝酒沒回來，咱們把攤子理一理，到別處設去罷。」蹲在地上的那個說：「鷄蛋何苦碰石頭，各族要真齊心合力爭氣，鮑小閻王怎能硬佔獵場去？！他們全不敢出頭，咱們怎敵得西鮑村？」

鐵子也沒理會那些話，悶而不响的走過去，拎起他的獺皮揮揮沙，又動手捲妥踢散在地上的鋪蓋。

「我走了，二疙瘩叔。」他說：「祁四叔回來，央您轉告一聲，就說我去野鋪等着小閻王！爭不贏這個理，我寧願拐着腿回家！」

鼓聲從黑石神龜那邊響了回來，皮毛野市開場了，吵吵嚷嚷的人群裏，只有一半在談交易，另一半卻在談着鮑小閻王的事！

「聽說東祁村的紅眼祁四回村去約了七八十口人來。」一個說：「人人捎着齊眉棍



，一片蹲在小土地廟前，要找鮑小閻王算賬。」

「何止東祁村。」另一個說：「杓頭庄，三娃庄，白家屯，一兩百人全拉在河灘上，西鮑村的獵戶也回屯去邀人了！看樣子，各族今年爲爭獵場，齊心抱氣，打算硬扳小閻王，不吝打一場群架哩！」

「各族入雖多，未必打得贏。」一個老頭兒叨着煙袋，坐在他自己的鞋跟上，發愁說：「鮑小閻王那條鞭掄起來兩丈方圓，再多的木棍也貼不了他的身，你沒見他照樣在野舖裏穩風不動的坐着，照喝他的酒嗎？出門只消抖抖響鞭。對方的人就要嚇退一半，不信你們就瞧……………」

鐵子聳聳肩膀上的扁擔，挑着舖蓋跟皮毛捲兒走過去，剛走到香棚那邊，就聽見一片喊聲，有人奔過來，一路倉惶的叫着：「東祁村，杓頭庄……各庄幾百人，把那邊野舖圍住了，喊明要鮑小閻王出來講理哩！」鐵子還待朝前走，賣香的閨女卻招手叫說：「噯，就是你！你拿了兩把香燭沒丟錢！」

鐵子只顧朝前走，閨女卻出了棚，伸手捉住他挑子後面的皮毛捲兒叫說：「虧你還挑着值錢的水獺皮，抓了人香燭不丟錢，一搵眼就溜了。」

鐵子扭頭求告說：「大姑娘，別拉扯我，兩文錢小意思，等歇有空丟給妳，這會兒有急事等着辦，別就攔我行不行？」

閨女俊是俊到頂兒了，蠻也可可是蠻到了家，叫說：「爺爺，您看這個人，抓了香燭不給錢，挑着擔子想溜哩！」

鐵子看着兩邊許多人都停住腳，望着他，笑着他，又羞，又急，又有幾分惱，就漲粗脖子說：「妳越叫，我偏等會兒再給錢！」

閨女說：「我說不成就不成！你滑頭滑腦，像隻沒繫兒油瓶，一鬆手，你就滑掉了！」

兩人拉拉扯扯，正拉的鐵子沒辦法，香棚裏坐着的白鬍子老爺子說話了，罵那閨女說：「當着人，拉拉扯扯成甚麼話，滑掉就滑掉是了！不過滑掉兩文錢！」

旁邊卻有人笑說：「何止兩文錢，倒像小媳婦拉女婿，一把捏定了，死也不鬆手哩！」

鐵子臉皮兒最薄，單求早早脫身好去找鮑小閻王，遂把挑子一扔說：「我服了妳！這舖蓋和皮毛兒當押頭，我只要一根扁擔好打得小閻王！」也不等閨女回話，抹下扁擔就跑，剛跑出幾十步地，就聽閨女跟在後頭叫說：「我也服了你，爲了兩文錢，摔下恁多水獺皮！舖蓋我們看着，獺皮你梢去！叫人偷了一張，我們賠不起。」

閨女越叫的兇，鐵子越跑的快，轉眼到了野舖門前。野舖門朝東，正冲着沙稜稜一



片河灘，河灘上，小土地廟前，大響鈴樹底下，聚有許多掄捧的人，快傍午的日頭照在沙地上，閃着亮光，西鮑村的人聚在野舖門口，也掄着傢伙等打架。那可不是紅眼祁四叔，在人群裏昂着脖子像隻鬥鷄。

「鐵子你來幹甚麼？」祁四一把抓住跑得喘吁吁的鐵子說：「我說過，這兒沒你管的事，你四叔我又沒捱揍，用不着你幫打！」

「咱們是兩碼事。」鐵子說：「我只是來問問，他鮑小閻王爲何要砸掉我的攤子！」人群一陣沸騰朝前圍過去，圍成一個大圓圈兒。鮑小閻王出來了，兔虎兒蹲在肩膀上，一隻手大叉腰，一隻手拖着大響鞭，許多是喝了幾壺老酒，那張臉紅的像火炭似的，光頭上沁了一層汗粒子，舉眼打掠四週的人群，歪起嘴角獐笑着。

「祁四，你這紅眼老鼠！你聽着！」鮑小閻王叫說：「有種是漢子，一個對一個放對兒打！沒種勾人打群架！西鮑村的，不要亂動手，我一個人頂着，我看誰先上？！有誰贏了我手裏這條響鞭，從今後，西鮑村再不佔蘆草地！怎樣？一個一個上，你有多少人，我鬥多少回！決不含糊半點兒，打群架不是人幹的，只算一窩狗！」

本想藉人多打群架的一群人，被鮑小閻王的話頭攝住了，你望我，我瞅你，大夥兒全楞着，沒有一個人敢上。就在這當口，紅眼祁四一把沒捉住，鐵子掄着扁擔，托地跳出去了。

「姓鮑的，我問你？」鐵子把扁擔頭支在地上，雙手抱着另一頭，抵在下巴上，又開步子站定了，大聲叫說：「旁人惹了你，我可沒惹你。我不是爭獵場，只是問你爲甚麼砸了我的攤子？」

小閻王故意勾下頭來瞧他，笑說：「我兒，你撐着扁擔也想來打架，你媳婦在家不哭？要是我的鞭梢兒刮着你那嫩皮肉？」

鐵子說：「怎麼？你當真不講理？」

小閻王說：「只要你贏了我，你愛講甚麼理全行！」

「祁四叔您看見了？」鐵子說：「我可不是找打架打的！」

霎眼間，鮑小閻王右肩微微一挫，在肩上的兔虎兒略揸了揸翅膀，大響鞭的鞭梢就把鐵子裹住了，小閻王朝外一翻腕子，順勢收鞭，鐵子空掄着扁擔擰轉着像一隻陀螺。西鮑村的人喝起來來。鐵子至少轉了七八圈兒，一屁股跌坐在紅眼祁四面前。

「噯，賣癩皮的，」香棚裏的閨女拎着癩皮：「我還道有甚麼急事？原來要趕來挨打的！野市上，沒人打得贏姓鮑的！」

鐵子一滾身翻起，低着身軀，好像那一鞭把他精神給抽醒了。「好準！」他挫着牙，帶着獐笑，露出一排不把甚麼放在眼裏的白牙。



鮑小閻王也笑着，慢騰騰挪着步子，朝鐵子逼了過來。喧嘩聲沉落了，野市梢頭，頂越聚越多了，人人全都摒住氣，瞅着鐵子和鮑小閻王，傍午的太陽勾勒出兩人挪移的影子，像一頭老虎跟一頭黑豹相搏。

「黑小子，接着！」

鮑小閻王話沒說完，一抖腕子，大響鞭划一道電閃的長弧，破着風掠過去，這一鞭掠的很底，鞭勢奇疾，平平橫掃，鞭梢正捲住鐵子左腿，鐵子站不住，又打一個踉蹌跌坐在地上。

西鮑村的人鬨笑起來。

在平地上，若想拿四尺七寸長的扁擔去鬥一丈多長的響鞭，十有八九要吃大虧！使扁擔的鐵子挨不着小閻王，只有挨揍的份兒罷了。

「我的事不要旁人管！祁四叔！」鐵子看出各族掄棒人有挺身欲動的樣子，急着喊叫說：「不論輸贏，我跟他單對單。」他沒等鮑小閻王一鞭抽到，一個急滾又跳了起來，攙動肩膀，緊緊他手裏的扁擔。

除了西鮑村的，誰都誇鐵子這小夥子有股天不怕、地不怕的傻勁。人影急速的騰挪閃動着，沉靜被場外的喊叫和場內的鞭聲打破了，紅眼祁老四連眼也忘了擠。香棚的閨女拎着獼皮靠在樹上數數，鮑小閻王的鞭再快也趕不上她突突的心跳。兩個看熱鬧的皮毛販子在私下打賭，一個說：「假如黑小子要能鬥倒小閻王，我輸一罇酒！」一個說：「黑小子！爭口氣！鬥贏了喝光一罇酒，我倒貼你一捆好皮毛！」

但鐵子顯然是吃虧挨揍的樣子，扁擔空舞着，佔不了上風。場子裏面，不斷響着刷、刷的鞭炸，鞭頭起處，沙石亂迸，鞭身抽過，地上冒火星。鮑小閻王俄爾窮凶極惡的揮鞭猛抽對手，俄爾停下來，輕靈警覺的嘲看鐵子，像貓戲老鼠一個樣兒。

在鞭梢的逼壓下，鐵子一直朝後退，人群也跟着挪動，從市梢的野舖門口打到了香棚，把穩坐在香棚裏的白鬚老爺子也引出來看熱鬧了。

「誰有這個膽子敢鬥小閻王？」老爺子說。

杓頭庄有個人回說：「峭石堆獵獵的黑小子！」

香棚地方窄，棚子叫人潮擠得連根搖晃，打賭的越來越多，嘖哇喊叫說：「來了！來了！打過來了！」

一到了窄處，鮑小閻王那條響鞭就減了三分威勢，鐵子身上雖狠挨了幾鞭，卻越打越靈活起來，雖還沒沾着小閻王，也不像先後那麼儘挨揍了。鮑小閻王看清這一點，兜短了一截鞭身，採用快打猛抽，一直佔着上風。

打着香棚口兒上的頭一家，正掠着兩架兒粗支線香，鐵子扁擔一揮，線香架兒倒下



去，兩架綫香碎成一片，一個賣香婆子嚷叫說：「黑小子，打野架別處打！你把我老本砸了！」

鐵子說：「不要緊，我有七張水獺皮，拾在大姑娘手上哩！打爛東西，記上跟我照賠！」

賣香的閨女搖着獺皮說：「砸碎劉大嬸綫香兩架，記上了！」

鮑小閻王一鞭打過拊着草把賣糖葫蘆的頭頂，那些冰糖葫蘆串兒全飛到兩邊人叢裏去了。沒等那人開口，小閻王也說：「我的響鞭沒長眼，砸爛了東西，記上賬，我加倍照賠！那，小牛角，替我把賬給記上！」

三角臉的小夥子揚聲回說：「糖葫蘆一百大串，我替你記上了！」

鮑小閻王對準一鞭抽在鐵子的左臉上，那張黑臉立即暴腫起來，凸出一條肉鼠似的鞭痕。三角臉得意起來，叫說：「黑小子挨了『兩鞭』，我也記上了！」嘴說不及，鐵子一扁擔搗中鮑小閻王的小肚子，搗的小閻王抱着腰直嚷。賣香的閨女不服氣，也反唇相譏說：「姓鮑的叫搗中『三棍』，我也記上了！」

兩邊打賭的都在替雙方鼓氣說：「只要打贏這場架，咱們照賬付，不用你掏腰包！」

一擡眼，兩人打過了香棚，打到山戶們的皮毛攤兒附近來了，那些愛瞧熱鬧的山戶，交易也不做了，爬到木樁頂上蹲着，搖動獸骨鈴助興，有一個膽大的，把一串吉祥符飛套到鐵子的頸項上。鮑小閻王一鞭揮過來，掃掉了那個山戶的帽子，讓過那一鞭的鐵子反揮一扁擔，不巧打在木樁上，把扁擔打斷了，木樁一震，上面蹲的那個山戶摔下來，壓在找帽子的那個身上，找帽子的叫說：「二哥！別壓好不好？！帽子找不着不要緊，你別耽誤我看熱鬧！」

鐵子手裏的扁擔一斷，索性把半截兒扔了，大張雙臂要搶奪小閻王手上的大響鞭，小閻王早看清了這一着兒，他出鞭猛，收鞭快，光抽不捲，決不讓對方有奪鞭的空兒。這樣一來，赤手空拳的鐵子吃盡了大虧，刷刷的鞭子像雨點，任你躲閃得多麼快也快不過鞭梢。一會兒功夫，鐵子被打得狼狽不堪，襖面叫撕碎了，拖一塊，掛一塊，到處染着血斑；褲子也被撕成幾大片，飄飄揚揚的；但鐵子眼睛灼亮，沒顯出半點畏怯。

三角臉用誇張的聲音記着鐵子挨鞭的次數，賣香的閨女臉全氣白了。打賭的全把大注投在小閻王身上，只有各族的獵戶替鐵子打氣。

一擡眼，兩人又打到野市南的空場上，那些賣雜貨的攤子可慘了，鐵子被鮑小閻王逼到賣碗的攤子上，踢的盤翻碗碎，賣碗的哭喪着臉說：「砸了！」

鐵子說：「我包了。」

賣香的閨女急了，一邊數着：「菜油一桶，玻璃燈三隻，松香鏡兩面……」一邊朝



鐵子叫：「七張水獺皮，還有兩張好賠，你一路上砸爛東西太多了！」

「妳還不死心怎麼地？」三角臉說：「等歇他獺皮賠光了，準把妳給賠上！」

「呸！」閨女說：「賠到西鮑村做你姑奶奶！」

兩人在空場上行有三四個圈子，全累得呼呼的牛喘，鮑小閻王發了酒勁，鞭子沉滯起來，腳步也有點兒踉蹌；鐵子傷痕纍纍，騰挪閃跳也緩慢了，大響鞭游過去，一鞭抽落他本已破裂的袖子，使他露出滾動筋肉的肩膀；又一鞭落下去，替肩膀加了一條新的血印。好幾回，鐵子被鞭梢捲得摔跌在地上，但仍搖搖欲墜的站起來，苦苦撐持着，誰都看出這場架打的不公平，鐵子硬要打到底。

鮑小閻王有些膽怯了。對方這個黑小子，估量總挨了七八十鞭，在往常，一鞭下去不要說人，連石頭全得迸火星兒，自己勁全使完了，還是打他不倒。心裏一急，大吼一聲，奮起力來抖鞭認準對方抽過去。頭一鞭下去，鐵子倒了，血從他嘴角流出來，但他一翻身跪起來叫說：「打罷！姓鮑的，你還沒贏呢！」鮑小閻王喘着抖鞭，鐵子又站起來了。第二鞭抽的太高，鐵子一挫身就讓了過去，鮑小閻王正要再抽，鐵子卻退到林子邊上停放的車陣車面去了，鮑小閻王追過去，鐵子一蹲身，抄起一捧沙灰，朝鮑小閻王迎面一撒，鮑小閻王叭的一鞭抽過去，鞭梢終被鐵子抓住了。

兩個累的像歪瓜的似人，一個迷了眼，一個帶着傷，搖搖晃晃的搶奪條大響鞭，這一來，估盡上風的不再是小閻王了，鐵子抓的是又軟又糙的鞭梢，繞釘在手腕上，極不易滑脫，小閻王抓的卻只是光滑的木把兒，鐵子一發勁，便把大響鞭順了過來。

香棚的閨女叫說：「抽打呀，賣獺皮的，你打我記數！」

「打呀！打呀！」各族的獵戶出聲喊叫着。

鐵子沒動手，大叉着步子站在鮑小閻王面前，血從他嘴角朝下滴，滴落在他腳下的沙地上。

鮑小閻的威風沒了，苦笑着攤開手，吐出三個字：「我……認……輸了！」

「打呀！打呀！」聲音越嚷越響了。

鐵子還是沒有動，突然地，他把那條七股牛筋絞成的鞭子扔到鮑小閻王站立的地方。

「我不要贏你。」他說：「我的皮毛攤子沒擺在你們的地方……蘆草地也不是西鮑村一族的獵場！」

人們歡呼起來，紛紛湧過來抬起鐵子。

「我……我……我的獺皮賠了砸爛的東西，還能贖下不？」鐵子朝賣香的閨女說：「一併煩妳……買一份禮，我要送到梁家舖……去！」

「梁家舖？」閨女眼大了：「梁家舖送給誰？！」



「我……我外公……」

閨女半張着嘴，楞了半晌才叫說：「你是？峭石堆姑丈家的鐵子哥！我是靈娃呀！」紅眼祁老四和二疙瘩說：「鐵子，我們看，你那張水獺皮，我們替你送上香棚去算下聘罷！今兒算是你表妹，明兒就娶她做媳婦……」

鐵子羞得掉過頭去。被人抬在頭上走，他看得見古老荒涼的龜石地，閃光的靈河和黑石龜的影子，同時也看見了未來的夢。等他再找靈娃時，靈娃早羞跑了，遠遠的人叢裏晃動着她的背影，一隻大紅的絲蝶釘在她左搖右擺的大辮梢兒上。

● 一九六二年秋季作品

現在就訂閱

蕉風

# 蕉風

月刊刊登廣告收費：

|       |     |            |
|-------|-----|------------|
| 彩色廣告： | 封底  | M\$ 450.00 |
|       | 封內  | M\$ 350.00 |
|       | 封底內 | M\$ 300.00 |
| 黑白廣告： | 全版  | M\$ 200.00 |
|       | 半版  | M\$ 120.00 |

彩色廣告分色由刊戶自負。本刊有權接受或拒絕任何廣告。

## 蕉風月刊訂閱辦法

- 蕉風月刊每本售價一元五角。已訂閱之長期訂戶不受增價之影響。
- 蕉風長期訂閱價格為半年六期八元，全年十二期十五元，包括郵費在內。（馬來西亞、新加坡以外的訂閱者郵費另計。）
- 訂閱者請將訂費掛號，或者換成郵票，連同下列表格寄交：  
Syarikat Edcoms, No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

蕉風訂閱單

|         |        |
|---------|--------|
| 姓名（中英文） |        |
| 地址（英文）  |        |
| 訂閱期數    | 期起至 期止 |
| 訂費      | \$     |
| 註備      |        |



1981年

# 南洋美專 馬來西亞校友美展 專輯

南洋美專馬來西亞校友會，由一九七九年開始，每年舉行一次「馬來西亞校友美展」，主要目的在於互相砥礪，希望校友們離開學校之後，仍然為美術盡心盡力。蕉風月刊為配合此次展出，特地編印專號，讓大家共同來欣賞南洋美專校友的作品。

展出日期：1981年11月7日至12日  
（每日上午10時至晚上8時）  
展出地點：集珍莊畫廊  
（吉隆坡史蒂芬大廈三樓）



故校長林學大遺像

# 南洋美術之父 林學大

■ 莊子

林學大校長，字偉甫，早年出身於中國舊制師範學院藝術教育系，原先在中國教育界服務，由於七七事變，中日爆發戰爭，當時許多人都南來避難，林校長也於一九三七年到新加坡，任教華僑中學。

林校長初抵新加坡時，即看出了新加坡是創造藝術文化的溫床，他說新加坡是歐亞交通的樞紐，東西洋貿易總匯，特別是各族群居，構成多種文化風尚，而文物風光更具本區熱帶色彩的特徵，如能加以融化調和，在創造藝術工作上必能組成獨特風格，他認為要達到這項目的，應先創立美術學校從教育入手，以作深入研究及發展。

林校長的創校計劃在他的同窗及友好的贊助下，首先推舉周蓮生為總理，陳厥祥任財政，林建封當查賬，並由林學大，高沛澤及邱應葵三人負責籌備工作，一方面呈請註冊，一方面起草宣言，草擬大綱及印發招生簡章，幾經奔波，東南亞第一間定名為南洋美術專科學校終於在一九三八年誕生了，為東南亞藝術史寫下了第一頁。林校長這項壯舉，促成馬新藝術風氣空前蓬勃，而他今日之被譽為「南洋美術之父」，無疑的正是他一生獻身藝術，勞苦功高所應享有的榮耀，一九六二年新加坡共和國政府為表揚其功勳，特頒贈榮譽獎狀及獎章，真可說是實至名歸。



林校長最初創辦南洋美專的宗旨是推廣美感教育，培植美術專家暨實用美術人材。特擬訂四大綱領：(甲)傳達祖國文化，(乙)輔助華僑文化，(丙)溝通東西藝術，(丁)建立馬來的新美術。當時課程設有四個畫系：即中國畫系，西洋畫系，藝術教育系，實用美術系。所教授的科目除了中西基本美術技法為必修科外，尚須選修華文，英文，教育原理，美術理論，音樂，工藝，體育等。此外也設有研究班，專為有志於美術者在課餘或業餘自由進修。正式班三年畢業，研究班為兩年，凡期滿經審查及格，皆發給畢業證書。

美專初創時曾遭遇重重困難，首先是難於尋覓適當校舍，經兩年後始租得芽籠律一新建洋房為臨時校舍，而開班時學員僅得十四名，偏偏當時教育條例又規定十二歲以上男女不准同校，還好算林校長與教育部一番爭辯後，最後當局也以美專為特殊學校，特准註冊，此也為新加坡有史以來開初級以上學校男女可同校的先例。

美專開學時，學員既少，教職連兼職者僅共四位，林學大校長兼教務並教授水彩油畫，高沛澤與鍾鳴世分掌訓育及事務，分別負擔教授素描及圖案裝飾。兼職者邱應葵教授華文及英文。

由於當時每月學費僅收八元，全部十四名學員也只有百二十元，收入既這樣少，經常費的開支又不能缺少，學校經濟的困境不難想像，而林校長一向以清高自賞，絕不肯隨便向社會人士捐款，因此他除了本身領取很微少的薪酬外，又把自己在華僑中學及南僑女中兼職所得都用來彌補美專經常費的不敷。

美專經濟情況雖困苦，但教師們都不因「枵腹從公」而有倦勤之意，相反的大家都因「臥薪嚐膽」而更能發奮圖強，教的認真，學的也自然勤習不輟，而有的學生在參加校際的美術比賽所表現的優異成就，更是令人振奮，一名學生竟奪獲第一名，不但帶來了榮譽，更為美專前途的發展充滿了信心。於是校方決定舉辦第一次學期成績展覽，一來為美專宣傳，二來為美專售畫籌款充裕經費。正當大家總動員進行畫展籌備工作之際，林校長本來身體就很衰弱又因操勞過度，屆時竟臥病中央醫院，幾至不起。幸好當時全校師生都能同心協力，為籌備畫展而不遺餘力，一切按原定計劃進行，有始有終把畫展搞成功。雖說籌款成績未臻理想，但在宣揚美專的工作卻很成功了，第二學期開學，遠近聞名而來學者漸告增多，由原本



十四名學員這時已增至五十多名，包括有英、美、澳、捷克、印度、印尼、馬來及混種等各民族人士，可說已成爲一間真正是溝通東西藝術的國際性學校。此時教師也由四位增至十六位，多是藝壇的知名專家，而原有校舍因不敷容納，乃遷至實籠崗新址，地方寬爽，景色也宜人，校園、宿舍，操場一應俱備，實爲一理想的研習場所，前途正是波瀾壯闊，生機盎然，大有作爲的時候，不期暴政南侵，一九四二年新加坡告淪陷，林校長的心血雖未完全付之東流，但美專自是也跟着新加坡的命運而暫停辦了。美專由開辦至停辦前後四年，四年中除了竭盡所能促進藝運的發展外，也做了不少對國家，社會有益的工作，尤其值得一提的是林校長在強敵進侵新加坡的戰亂時期，敵機猛烈轟炸下，猶能來來往往於晉江會館抗敵總部協助宣傳工作，不顧生命安危到處徵集抗敵宣傳畫，吁請全民團結一致抗敵。此種浩然正氣所表現的愛國精神，不只是林校長可以終生引爲光榮，也是新加坡全藝術界可引爲自豪的事。

林校長不但愛國憂民，對其妻子的那份摯愛也是少見的，他在一篇自述中寫道「……：余病癒出院，出院後，始知內子居留香港，已與余同時病在醫院逝世，余一時悲疚難名，痛不欲生……：經過這次打擊後，余對世間一切，既無所留戀，惟常自勉，願此餘生，多做一些好事，以補吾過，或可慰內子在天之相期，亦是余辦理本校更加決心之一種潛力。」一片愛心與深情，表現無遺。一九四五年和平後，他重拾舊山河，把美專復辦了，他常常向人這樣說：開辦時學員是十四位，復辦時也是十四位。還好在他不屈不撓的精神慘淡經營下，很快地學員就增到百多位了，而且把藝術領域開闊得更爲壯盛，而今日美專也已成爲國際著名的藝術寶殿了。

林校長除了對中西畫有精深的造詣外，對於德國大哲學家非功利學說也極嚮往，他始終認爲人類如從事政治性或社會性工作，都應抱着非功利的精神，才能達到他最高的理想境界。他更以孫中山名聯「以吾人數十年必死的生命，立國家億萬年不死的根基」作爲奉行的信條。林校長一生淡泊名利，生活簡樸，只知爲藝術教育鞠躬盡瘁，只知工作，不顧健康，以致積勞成疾。雖然這樣，他還是毫不鬆懈地工作，直到一九六三年六月他停止了最後的一口呼吸。

記得一九五六年我們離校的那一年，他以疲弱不堪的身體在依依惜別時爲我們寫下了六大綱領：(一)溝通東西藝術。(二)融匯各族風尚。(三)發揮廿世紀科學精神社會思潮。(四)反映本邦



人民大眾需求。(四)表現當地熱帶情調。(五)配合教育意義，社會功能。

一九六二年他病在床上猶不忘為畢業同學題詞。詞曰：「美在其中，樂亦在其中」。他付出全部的愛與關心，他願意流盡自己的血與淚，為人間留下千古的光與熱。

四十多年前許多人南來為的是求發財，但林校長卻是來播美術種子，許多人今日可能已乘風歸去，化為烏有，但林校長的美術種子卻已開花結果，新的種子又到處傳播了。我們看美專校友鍾正山、謝有錫、李明堂，先後在首都創辦「馬來西亞藝術學校」及「吉隆坡美術學院」。還有黃乃群、張耐冬等創立的「今日藝術學院」及吉打陳天送創立的「米都美術學院」，在培養美術人材及推進美術工作都作了可貴的貢獻，此外組織畫會、開辦畫室、創設畫廊，或從事美術設計，或獻身藝術教育，各盡所擅，為人群服務。



南洋美術專科學校

# 憶林學大校長

翁翼

初中畢業那年，我決定進入新加坡南洋美專選修西洋畫系，當時的校長林學大先生，反對我的決定，理由是我年紀尚輕（當時是十七歲），應該唸完高中才來攻讀美術，在旁的陳文希先生卻不以為然，認為這時候應該先培養對美的觀念與認識，一旦唸完高中，興趣可能已減。林校長無法堅持己見，便答應我報名就讀。那時的美專，上下午班人數不到七十人，我們班上只有六人，課程分為上午練習作畫，下午則上高中華文，英文和教育原理。期間還組織各種研究會。負責教導華文的是吳得先老師，教授英文的是唐承慶夫人，教授教育原理的是王志學老師，林學大校長則在每逢星期一主講美術理論，雖然聽講的同學區區數十人，但林校長卻耐心而認真地闡述美術的流派及其演變，深獲同學們的崇敬。到了畢業那年，林校長因健康較差，這個特別課程，即停止下來。爲了顧及林校長的健康，同學們也不介意。林學大校長，是一位優秀的美術教育工作者，他在美專的風風雨雨中堅持的生存下去，發展下去，可不是一件容易的事，美專之有今日，林校長的功勞是不能抹滅的。

林校長早年在他的家鄉受教育，集美師範畢業後南來新加坡，先後在華僑中學任教數學及美術，四十年代才正式主持美專校政，距今也近四十年了。林校長的擅長是多方面的，除了精於詩詞，教育，數學外，尙致力於中西畫的研究。十年如一日，孜孜不倦，在他臨終時，仍不肯放掉畫筆，可見他的成就係由苦練中得來。

林校長的處世態度，大公無私，對於成績較好的同學，必勤導使他努力求更高進步，絕對不能自滿，否則容易摔跤一跤，對於較差的同學，卻費盡心思，以說服方法使對方改正求進。他認爲一個人的成就，沒有所謂自然或天成的道理，一切靠自身的力量去決定成敗。時下一般教育制度產生不正常現象，缺乏正確的理論說服，僅一味盲勸地施下壓力，特別是一些性情暴躁的老師，更是使人無法想像。美術教育是一種神聖而靈活的傳達工具，它與其他語言的應用，是殊途同歸的，要了解教育的本質，首先要實際地透視地刺破針孔的空間，否則它將流於形式的概念化，致使失去效用。



林校長是一位美術教育家，他覺得作爲一個畫家或者是音樂家，對基本的藝術理論，倘未能達到「精」的地步，至少也要了解四份之一的理論概況，否則淪爲「匠」氣！

善於教導的林校長在他生前主持下的美專，的確培養了不少傑出的人材，他們的確也盡了畫家的義務，爲自己的國家美術聲譽爭了不少面子。新加坡政府爲了表揚林校長在美術教育工作上所作的偉大貢獻，於一九六二年特頒發社會服務榮譽獎狀及獎章給他，藉資永久紀念。在新加坡藝術界，林校長是獲得這項榮譽獎狀的第一人。

## 創造南洋風

林學大遺作

書法上有這麼一句話：「入帖容易出帖難」，西畫未來派倡始者馬利內諦，主張把西洋過去古典主義留下來的切彙型，一把火焚掉，俾得容易創造適合時代的作品，均有其至理。因爲廿世紀是科學昌明，社會思想發達，教育進步的時代，一切事物，都在大轉變，正可開始做起，只要有好的環境，好的制度，好的教育，便能迎頭趕上，或者可能後來趕上。說到這裏，我們應當提出特別聲明的是：美術這件事，是屬藝術科學，和自然科學、社會科學有所不同，因爲自然科學，在是非明辨以求真，社會科學，在價值判斷以求善，如能求得其善其真，便可馬上創造，實現收效。美術則不盡然。在澈悟表達以求美，但怎樣澈悟表達以求得美呢？則必須經過長時間的苦練，精練，死練等工夫，才能達到「爐火純青」，「登峰造極」的美的境界。我不主張不分皂白好壞，把古人留給我們的規矩經驗，一概抹煞。而是應當集合東西古今美術前輩高度技巧的粹粹，融會貫通，從而選取適合南洋現實社會環境所需要的，然後循教育途徑，加以精湛研究，始能作出南洋獨特典型風格。



畫上之畫，不徒斜白畫  
生雲為人家，了了未坐  
生雲，楓林晚，雲影多  
子於之月也

杜牧詩句  
辛酉秋明煌

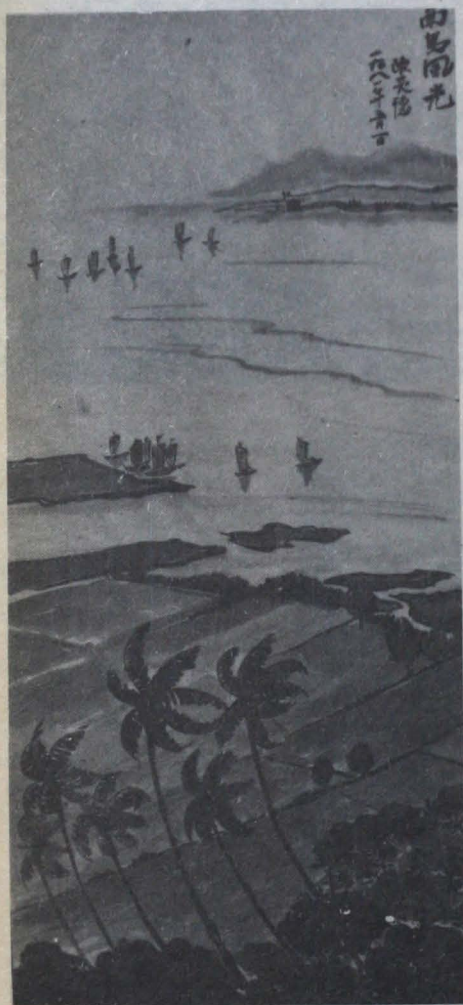
杜牧詩（草書）

陳明煌



南島風光（水墨畫）

陳炎德



花鳥（水墨畫）

黃崇禧

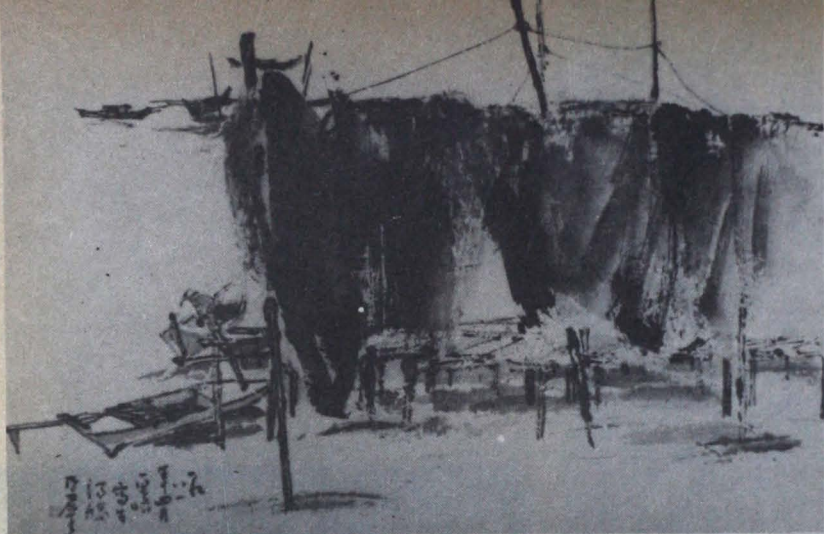
莊金秀



景物

陳麗珠





峇都急石山 (水彩)

楊邦儀



展望（木刻）

黎彰傳





工地

周國祥

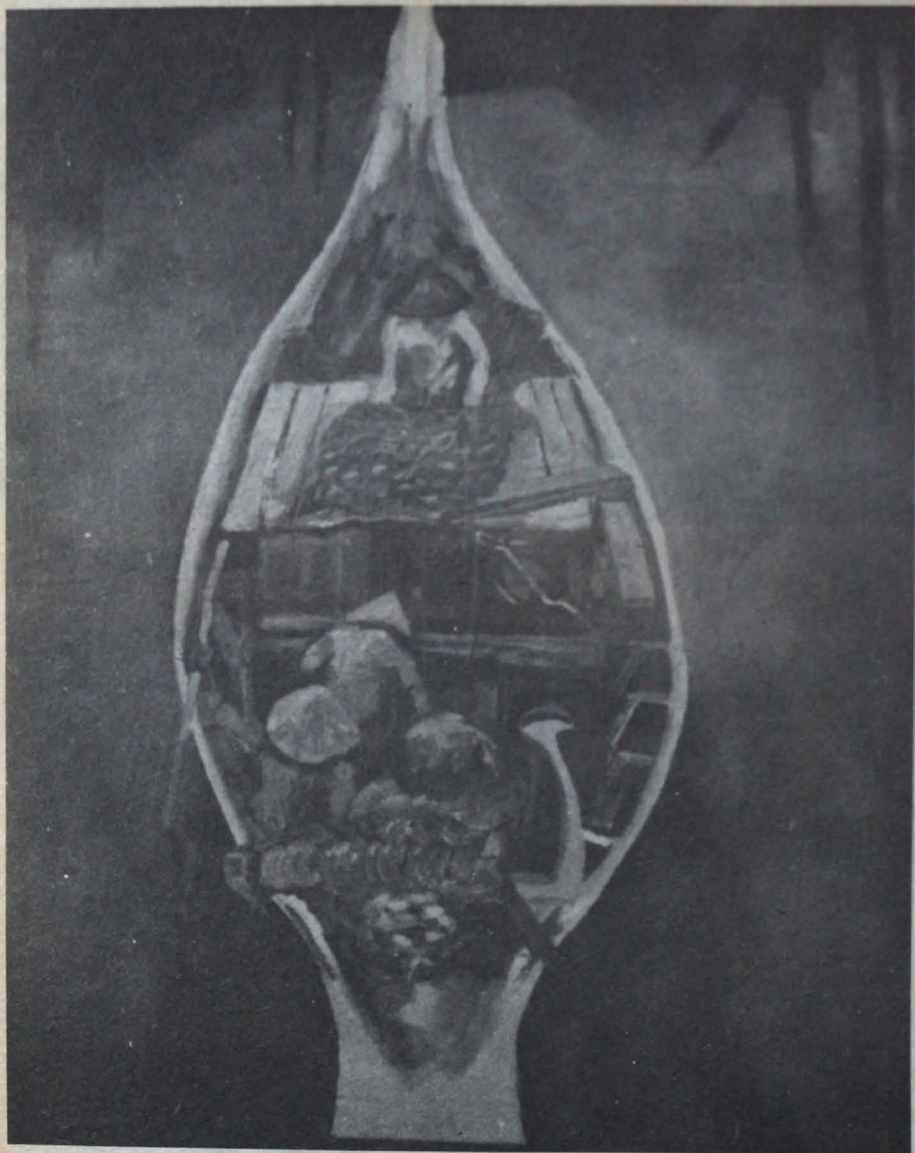


人像 謝惠載



許吟笙





船

鄭國忠



雙虎圖（水墨圖） 王梅瑛



風景  
伍尚平





我們的健兒何去何從 (油畫) 唐輝傑



山裡一村

阮運興



農村的早晨 謝有錫

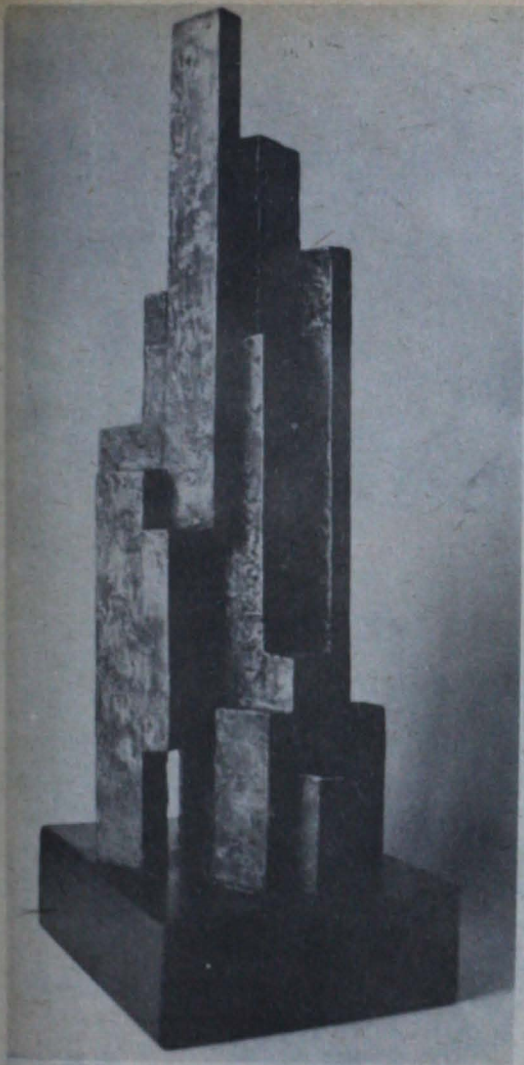


風景  
王永儂



街景速寫

陳惜耀

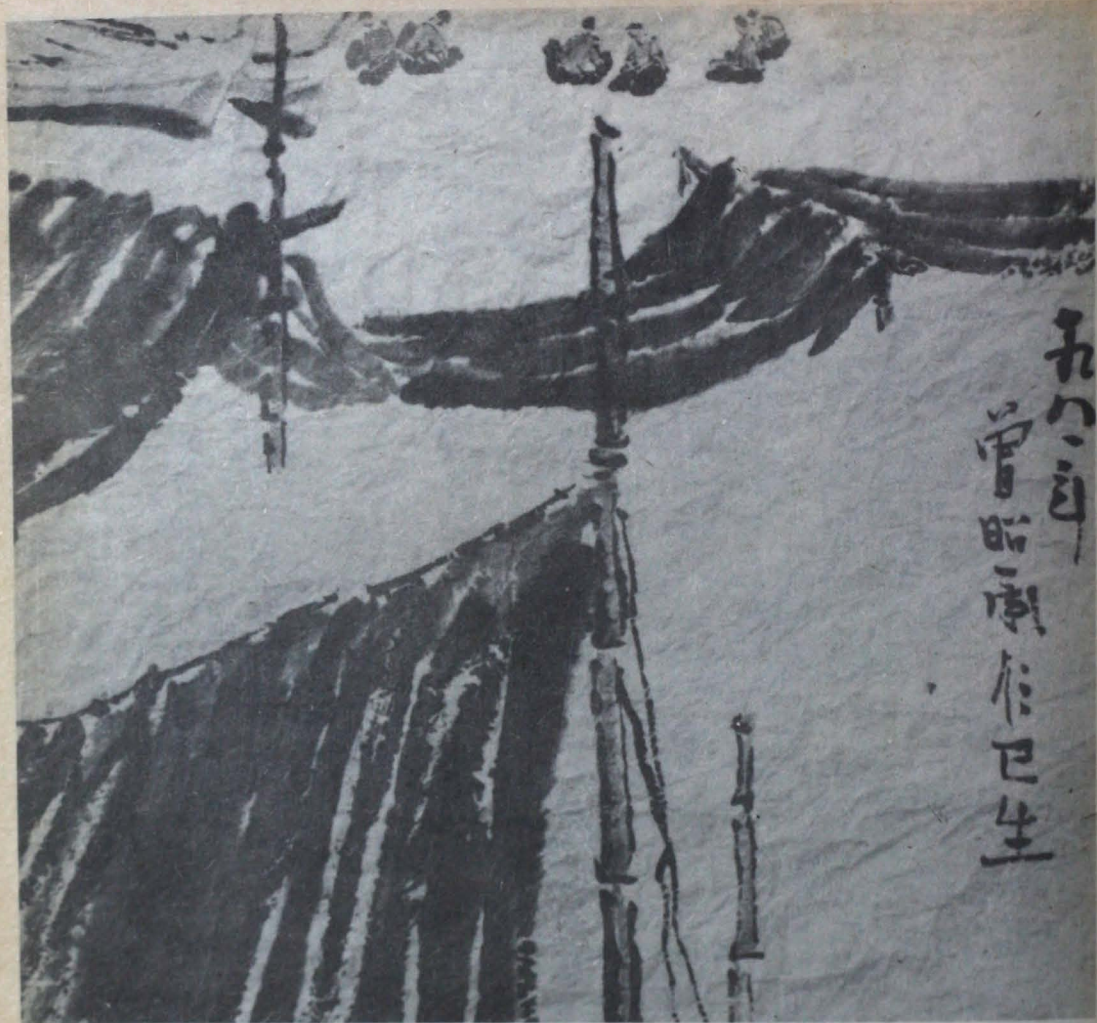


摩天樓(雕塑) 黃妙洋



石溪一景 呂介文





歸來之後（水墨畫） 曾昭承



構圖之三（油畫） 張耐冬





兩個街頭音樂家（水墨畫） 鍾正山

# 禮 巡 壇 畫

- 九月廿六日至廿八日，吉隆坡精武體育會舉行書畫班學員作品展覽，展出作品近百幅。
- 大馬華人文化協會舉辦水墨畫、書法、兒童繪畫比賽優勝作品展覽。這項展覽在暗邦路馬華新大廈舉行。
- 九月廿二日至十月二日，真善美畫廊舉行本邦現代畫家藝術聯展。
- 九月廿六日至十月一日，集珍莊畫廊舉辦旅美畫家陳蘊、化彩墨畫展。
- 九月五日至六日，大馬黃氏聯合總會主辦全國書法公開賽優勝作品及名家書法展，在文冬舉行。
- 九月十八日至廿日，大馬黃氏聯合總會主辦全國書法公開賽優勝作品及名家書法展，在馬六甲舉行，由孔教會協辦。
- 十月三日至八日，集珍莊畫廊舉辦香港梅創基、黃配江二人畫展，展出作品包括：木刻、水彩、水墨、速寫。
- 十月四日巴生濱海區華校中小學生第二屆戶外寫生比賽佳作展覽，由巴生濱海華校教師工會、皇城藝術家協會聯合主辦。
- 星洲日報主辦全國兒童幼繪妙畫佳作巡迴展覽，十月四日在巴生舉行。





見漁舍此後  
為水生活  
悅樵也睡  
無車陸之出  
不揮青之接  
因思所習文所  
若青主人影  
坐在此有行  
益不於子懶究  
因成并誌  
何處宗瑞

村 陳宗瑞





風月刊

BULANAN CHAO FOON ■ CHAO FOON MONTHLY

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