

600  
蕉風 月刊 350

ANAN CHAO FOON \* KDN 0427/82 \* ISSN 0126-6608 1 JUNE 1982 \$1.50 senaskah



本期要目：柏楊訪問記・瑪拉末專輯  
介紹畫家：李海萍・沈郁文



雲頂（油畫） 李海彥作



# 蕉風

## 月刊

(創刊於一九五五年)

Bulan Chao Foon □ Chao Foon Monthly

KDN 0427/82 • ISSN 0126-6608 • MCP 52/5/82

定價：每冊馬幣一元五角

出版者：蕉風出版社

10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia

編輯人：姚拓／白森／梅淑貞／紫一思

美術編輯：陳惜權

### 長期訂閱：

半年六期馬幣八元正。  
一年十二期馬幣十五元正。  
馬來西亞、新加坡及汶萊訂戶免付郵費。其他地區訂戶郵費另計)。

## 目錄 ● 目錄

一九八二年六月號三五〇期

封面：李海萍作品：爪哇舞娘

### 蕉風人物

訪柏楊 2 ● 蔡桐

柏楊著作表 10

你是我沉鬱的思緒／憔悴 11 ● 冬竹

評沈穿心的「望月」 12 ● 謝川成

拜六禮拜的下午 13 ● 水 緹

辦公室的女孩 48 ● 李宗舜

風訊 48 ● 編輯部

王文興與西方小說 27 ● 李有成

師友記 22 ● 鄭百年

詩作二篇 25 ● 謝川成

### 伯納●瑪拉末專輯

瑪拉末的小說 27 ● 劉紹銘

魔桶 30 ● 劉紹銘譯

黑是我喜愛的顏色 39 ● 風山泛譯

瑪拉末的道德與藝術觀 44 ● 阿娜坦譯

● 攝影與整理：蔡桐

## 訪柏楊



人生充滿了許許多多的偶然……



人生最大的願望——？



台灣文學到底不能代表中國文學……

## 認識柏楊

柏楊本名郭衣洞，一九二〇年生於中國河南開封一個中等家庭。柏楊生母在他一歲時就逝世。柏楊的童年在沒有家庭溫暖的淒涼環境中渡過，受盡繼母虧待。一九六九年，柏楊因文字獄，而在「重鎖密封日夜長，矇矓四季對燈光，天低火類爐灶，

板浮漬水似蒸湯……臭溢馬桶堆屎尿，人同蛆肉聚蟑螂」的囚室裏，煎熬了九年零廿六天的苦難歲月。柏楊未以雜文震撼文壇之前，以本名郭衣洞從事小說創作，後而轉向雜文。正如他在此篇訪談中所說，他轉寫雜文，純粹是一種偶然的機緣。柏楊於

今年四月七日，應馬華公會「孝親敬老運動委員會」邀請，二度南來，主持個人專題講座。下面的訪問是通過『文道月刊』代理總編輯覃文標先生的安排，於四月九日上午十時，在柏楊下榻的酒店客房進行。筆者順筆在此向覃君致謝。

蕉風：我們知道柏楊先生你開始是寫小說，後來才轉向雜文。請問你為甚麼不繼續從事小說創作，而轉向雜文發展？

柏楊：有時候，人生的道路極難預測偶爾就會有一些小的事情，甚至小的情緒或是一個小的外界刺激而轉變。這是很難預測的。因為我當時是在報館

做事。剛好報館（那是一家晚報）——晚報缺一個小方塊，缺一個欄，於是總編輯對我說：你寫好了。我就是這麼寫下去了，並不是刻意的安排要這麼做。那是很難預測的。有時候，安排的東西，並不見得能夠完成。

**蕉風：**你開始是否立志要做個小說家？後來才——

**柏楊：**哎——後來就是報紙缺乏這個欄，所以才寫下去，寫出來之後，大家都說，這個還不錯。有時候，編輯也不允許你不寫。所以一寫就寫下去。而且我自己也覺得可以借這個機會表達自己的意見，還有稿費收入，寫下去也一樣嘛。

**蕉風：**雜文是否比小說更能夠表達你的思想？

**柏楊：**不是這樣。因為寫小說，沒有人能夠找個空位，讓你每一期寫一篇。我寫小說，沒有遇到這個機會，寫雜文却有這樣的機會。

**蕉風：**歸根究底，你轉寫雜文，可以說純粹是一種偶然的機緣。

**柏楊：**是的，是偶然的——人生啊，充滿了許許多多的偶然。

**蕉風：**請問你在體裁方面，是以寫實還是理想為主？

**柏楊：**寫小說時，有這種說法。雜文就沒有這種選擇。雜文都是現實的東西。例如我到美國去住。別人說美國很自由要寫甚麼就寫甚麼。不過如果我到美國去住，我寫作的方法可能改變，因為美國現實給我不同的反應。沒有現實的刺激，就不會有反應的產生或感想。好像在馬來西亞，這裏是這裏的一回事，在美國又是另外一回事。這是地理環境的關係。

**蕉風：**每個社會有着不同的制度。

**柏楊：**（忙接口）這樣的社會產生這樣的一個現象。

**蕉風：**一般人認為雜文在中國文學史上所佔的位置并不是很重要，很顯著。因為一提到雜文，大家都會想到雜文的主要特色諷刺和批評社會。

**柏楊：**其實雜文在文學史上有沒有地位，我感覺到這個問題根本沒有意義。只要我們覺得某件事有意義，我們就應該去做。寫雜文也一樣。我覺得雜文在未來，一定會占很重要的地位，因為它存在。這是簡單的事。大家都喜歡雜文，都在寫，影響力這麼大，難道一個史學家能夠把事實抹殺。假如說，一個皇帝很壞，但你總不能說他不是皇帝。他到底是個皇帝。

**蕉風：**好壞是一個問題，事實又是另一個問題。

**柏楊：**對，那是另一個問題。至於你高興不高興，是你自己的事。不過有些人對雜文不高興。因為它是新興的東西。華人對新興的東西都不高興，都很看不開。華人是非常保守，非常封閉的。一看新東西就立刻反對。就拿小說來講。在文學作品裏面，小說算不算是主流呢？當然是。小說這

個詞是甚麼時候開始成爲主流？——這不過是最近四、五十年才開始的。「小說，小說，并不能登大雅之堂的。」爲甚麼不把小說稱作大作，因爲它是小玩意嘛！道聽途說。可是現在却成爲主流了，祖先能夠相信嗎？雜文將來一定會成爲文學主流的。我現在編這個（一邊說，一邊起身，從書桌上拿了他最近編纂的「新加坡文學史」）。……我一共編了五本，其中一本就是雜文史。我堅持一定要有雜文而把散文取消。至於雜文是否會成爲主流，這是個人爲的問題。而且我覺得，站在文學的研究立場，這個問題是應該去研究的，不過站在一個創作人的立場上，却不可以問這個問題。創作人不可以這麼問，也不可以因爲它是不是主流才去做，而是值得不值得去做。

**蕉風：**換句話說，雜文在文學上的價值，是可以爭論的問題？

柏楊：爭論不爭論不是問題。我覺得創作人不需要去問這個問題。它是批評家的責任。又如台灣的「歌仔戲」，重要的是你把歌仔戲唱好就是了，不要去想歌仔戲在整個歷史上有甚麼價值、地位，因爲這不是你的事。如果你把歌仔戲唱得好，全世界都感動了，那麼它自然就會存在了。至於批評家高興不高興，你不必去理會，他不高興也沒用。

**蕉風：**這麼說，你的意思是說創作人的責任，就是創作，至於別人承認不承認他，那是次要。

柏楊：呃，對，你就是把工作做好就是了。譬如編雜誌，你好好地編就是了。你說這本雜誌將來有甚麼地位，那是人家的事。如果你編不好，天天擔心也沒有用。

**蕉風：**這句話也是否適用在其他的文學體裁上？

柏楊：一樣。任何東西都是一樣。

**蕉風：**寫小說，寫詩都一樣？

柏楊：一樣。做最高元首，做皇帝也一樣。至於在歷史是否有地位，就要看你做得好不好。不要去爭論。

**蕉風：**請問你到現在一共寫了多少部小說與雜文？

柏楊：這個——（一邊拿起一本文道月刊）你可以參考，裏面有列出我的作品。（請參閱「柏楊著作表」）。

**蕉風：**你的作品是否有翻譯成外國文字？

柏楊：沒有。

**蕉風：**打算這麼做嗎？

柏楊：我現在正在嘗試把詩翻譯成英文。詩這種文體，很難翻譯。爲甚麼我要把詩翻譯成英文呢？因爲我參加世界詩人協會，所以才做。其實我並沒有甚麼特別的目的要做這件事。

**蕉風：**你寫作純粹是爲了生活？

柏楊：也可以這麼說。

**蕉風：**不是抱着甚麼社會使命感？

柏楊：至少當初是沒有。後來自己慢慢寫下去，有了影響後，便覺得自己有點責任。至少不要胡說八道。因為一個人會自己責備自己，就好像一個人長大，當了父親以後，就會有責任感。寫作也一樣，當自己被人肯定了之後，也會變得比較謹慎。最後我也覺得，如果自己能夠做一件事，就盡量去做，雖然我們的力量太有限了，尤其是文化的演變是看不見的。

**蕉風：**你是否要在你的作品中表達某種信息或者對文學與人生的觀念？

柏楊：當然。這就是從事文學或藝術的人的一個最大的好處。你可以通過你的創作來表達你的人生觀。做其他工作不能這樣。譬如開銀行，做個木匠也是。——你總不能把你的意境表達出來。

**蕉風：**有人說，文學必須以主題為重，形式是其次，你同意這個說法嗎？

柏楊：我說文學甚麼都必須好——無論是形式或是主題。主題好，但沒有好的形式也不行。兩樣都不可缺。佈局也不可缺；文字也得優美。至於主題是否正確，這話是很難說的。一個美的東西就是甚麼都美——每個細胞都美。一部完美的文學作品，不能有缺陷。繪畫也是一樣。

**蕉風：**柏楊先生，一篇好的雜文應該具有甚麼條件？

柏楊：我想一篇好的雜文和一篇好的文學作品或一副好的畫都一樣，各方面都要好。正如一個國家的強盛，必須各方面都強盛才算；只有強大的大砲，其他方面則不行，那也不算強大。

**蕉風：**我們是否拿一個國家來比喻一篇文章？

柏楊：一個人也是一樣。強人是每個肌肉都強的，如果說強人每天頭痛，也不算強人了。

**蕉風：**你喜歡李敖的文章嗎？

柏楊：這個不談。

**蕉風：**你喜歡新詩嗎？

柏楊：我對現代詩頗有成見，但是我知道一點：舊詩一定被淘汰的。我是寫舊詩的，最近我出版了一本在坐牢時寫成的舊詩集。舊詩一定會被淘汰，這是難以避免的事。不過被淘汰未必是說我們不要它；我們一樣可以保存它，可以寫。我還是會去欣賞的，還有詩的感情，所謂詩情畫意，我覺得舊詩很優美，不過不必去提倡舊詩的創作，因為我們突不破舊詩的框框。至於現代詩，有些人寫的詩，我實在看不懂。

**蕉風：**你曾經說，現代詩好像是翻倒了鉛字架——在做文字遊戲。這句話是否否定了現代詩的價值？

柏楊：我並不是否定現代詩的價值。不過至少有些人寫的詩是這樣（在做文字遊戲）。我太太也是寫現代詩的。她寫的一些詩，是我蠻喜歡的。有些人認為，凡是認識字的人都可以寫詩，成為詩人，這是不應該的。詩好難寫啊。詩是文字的精華，是精鍊的文字。世界各國的詩都是一樣。詩

的文字，是文學中最接近至善至美的東西，像鑽石一樣。寫詩并不簡單。有些詩人爲了本身的突破，而寫出了古古怪怪的東西。

**蕉風：**再回到使命感的問題。社會是否不可缺少文學，或者說，文學一定要反映現實？

**柏楊：**我想文學即不能不反映現實，也不能脫離現實。無論你寫甚麼，總只寫來寫去都不能離開現實。即使你寫科幻小說，寫冰天霧地，寫神仙小說、鬼怪小說——一切都不能離開現實，因爲一離開現實，就沒有人看得懂你所寫的東西。

**蕉風：**這麼說，文學是共有的，不是個人的？

**柏楊：**我想是共有的，除非你不拿去發表，自己寫給自己看，然後把它燒掉。一旦拿去發表，文學便屬於大家的東西了。

**蕉風：**余光中曾經把台灣文學分作幾個階段，目前是在自覺時代。那麼你有甚麼意見？

**柏楊：**這個是批評性的言論，我倒不去注意，因爲我是搞創作的，不大注意理論方面，而且我也不受別人的影響。因爲（批評家）他們有時把你當作這個派別，或是另一個派別或主義。我甚麼主義都不知道，那是別人的思想。不過台灣的文學的蓬勃，是有史以來最高潮的時候，因爲知識份子的增加，經濟的成長。經濟有成長，人有了購買力，知識份子的增加則打下了讀者的基礎。所以一個人有錢又有知識的話，結合起來就成爲一個讀者。所以在台灣，讀者風氣很好，有些書很暢銷，賣上幾十萬本。普通的書也可銷幾萬本或幾千本，不過當然也有些不能銷。

**蕉風：**這跟台灣的經濟發展有很大關係吧？

**柏楊：**那當然。知識份子和經濟成長的結合，對文化是有很大影響的。

**蕉風：**兩者息息相關？

**柏楊：**當然。

**蕉風：**在政治上，大多數國家認爲台灣只是大陸的一部份。那麼說，台灣的文學是否可以代表中國文學？

**柏楊：**這是很難說的。本來台灣是中國的一部份。我也覺得台灣是中國的一部份。讓我們拋開政治問題，從歷史看來，台灣是中國的一部份。當初台灣是沒有主的一個海島，於大家跑到島上。不過也是沒有主權。不但中國人跑去，日本人也去，馬來人也去。後來荷蘭人去把它佔領，不過後來被鄭成功打走，然後清潮又從鄭成功手中拿回。從這個歷史的沒落和沅涵來看，在法律上，台灣應該是中國的一部份。加上現在台灣以漢人爲多，漢語爲主，連台灣的原著民都給趕到山上去了，講起來也很不人道（唉），這跟美國人一樣，把印第安人趕走。所以從血統和地緣上，我們怎能說台灣不是中國的一部份呢？

**蕉風：**那麼台灣文學是否能代表中國文學？



柏楊：我想，台灣文學是否能代表中國文學這個問題，要看後世的批評，不是自己能主觀決定的。譬如說，我現在回到台灣去，說我代表蕉風，可是自己說並沒有用，要別人承認才有用。問題是別人承認不承認。所以說，台灣文學是否能夠代表中國文學，就要看批評家的決定。這不是自己可以爭取到的。

**蕉風：我們不能判斷？**

柏楊：你們可以判斷，我們則不能，因為你們是外國人。假如說，台灣文學可以代表中國文學，那麼大陸文學就不可以代表中國文學嗎？他們也可以代表，至少可以說，在這個時代是代表中國的兩面。

**蕉風：台灣和大陸的社會制度與意識形態不同。**

柏楊：對。

**蕉風：如果我們說台灣文學代表中國文學，是過於斷章取義的說法？**

柏楊：台灣文學到底不能代表大陸嘛！就等於大陸的文學不能代表台灣文學，或是馬來西亞不能代表台灣一樣。我看代表不代表的問題，必須看個別的社會背景——

**蕉風：你曾在報章上徵求馬來西亞和新加坡文學史料，以編纂馬新文學史。這項工作對你有甚麼特別的意義？**

柏楊：這也沒有甚麼很值得炫耀的地方。我覺得這兩個國家的文化交流，都是以華語做媒介。況且我認為這裏對台灣文壇太了解。但是我們對這邊的文壇却一點都不了解，這是很不公平的一件事，也可以說是台灣的大損失。你們這裏文壇的成就也是很高的。雖然不是很普遍，有些人的成就真正的很高。另一方面，編撰馬新文學史是爲了促進文化交流。

**蕉風：主要是爲了文化交流。**

柏楊：是的。再把這個層面降低的話，我可認爲，我應該爲馬來西亞和新加坡的寫作朋友盡點棉力，把這裏的作品介紹到台灣到海外，甚至到全世界有華人社會，因爲華人寫作人或作家有作品的話，全世界的華人都應該接觸到。我也覺得，如果自己能夠把馬新的文學作品流向於香港；流向於台灣或美國等國家，是一件很有意義的事。

**蕉風：我們知道你除了工於雜文以外，也專心研究歷史，而且花了數年苦心，寫成了四部中國歷史叢書。我們知道，你編史的方法，是以世紀爲單元，而不是以傳統的朝代或皇朝爲單元，你爲甚採用這種編史方法呢？**

柏楊：你說我專心研究歷史，其實不專心也不行，因爲當時我坐牢嘛！至於我爲甚麼要用世紀爲單元呢？因爲我覺得中國的歷史太久——世界沒有一個國家有像中國這麼悠久的歷史——像你們的馬來西亞也只不過幾百年

——兩百年是嗎？——的歷史。再說美國也只不過是幾百年的歷史罷了。像英國和法國，它們的歷史也沒有中國這麼久。英法兩國我看就算是一千年也沒有甚麼了不起。再如埃及和印度，它們的歷史都是斷的。古埃及跟現代埃及根本沒有關係。我想古印度跟現代印度也沒有關係，兩者都不是一脈相承的。所以可以斷代作開始。像美國的歷史，是以移民開始而不是以印第安人開始。可是中國却不行，我們總不能以印等安人開始，因為他們不是我們的老祖先。中國歷史有五千年甚至以上那麼長，所以我們讀中國歷史，是一個很大的負擔，因為朝代太多。拿日本來說，日本的歷史就簡單的多，因為它只有記一個天皇——不管怎樣，它有一個綱在內，容易了解。反觀中國，朝代換得太多，搞得亂七八糟。所以我覺得不如把中國歷史用時間來分，何必用朝代？因為假如一個朝代是那樣的壞，而又要在歷史上記載皇帝的名字——好像甚麼隋陽帝啦、太宗、太祖啦統統一大堆，而人却像惡霸、像王八蛋，根本不是甚麼東西，却稱作甚麼太宗、太祖。我覺得他們不配有這些名字。那是政治性的立場。現在讓我拿一個人民對歷史的看法，那就是大家一律平等，以人權為本位。因為皇帝也和普通人一樣，當時他們做皇帝很凶，現在我也很凶。現在不再是五千年的時候，不必向皇帝跪下，曲膝。所以用世紀為單位，使我們對時間的關係位置可以了解。譬漢唐——漢朝唐朝，朝漢就像在昨天一樣。單單是漢朝的歷史就有兩千年了。如果我們於中國公元一世紀，我們立刻就知道：我，一世紀離現在是一千九百年，是嗎？所以時間距離很容易把握。假如我們說漢朝，究竟漢朝有多少年，這倒很難記，而唐朝——「漢唐盛世」——漢到唐就差不多一千年了。我們說，杜甫是唐朝人，可是唐朝究竟是那一年，我們不知道。唐朝歷史是三百年。假如我們說，杜甫是八世紀的詩人，那麼我們就知道八世紀離現在是一千二百年。所以以時間為單元，很容易就把歷史弄清楚。

**蕉風：**你一生最大的願望是甚麼？

**柏楊：**（笑）最大的願望——這你可把我問住了。我坐牢的時候，最大的願望就是出來。出來的時候最大的願望就是能夠有房子，能夠安定生活，不會發生問題。我沒有甚麼很特別的目標，不過有很多小目標，要一步步來走，去實現。

**蕉風：**你的冤獄是否改變了你的人生觀？

**柏楊：**我想冤獄應該和我的人生觀沒有甚麼關係，不過使我的經驗更豐富，對事情的看法更成熟。我也覺得天下事情不是沒有可能的，人對一切不必太高興也不必太失望，因為一切不是沒有可能的，最重要的是自己。如果你認為某一件事是有意義的話，盡力去做就去奮鬥，我想不是沒有不可能的事，除非是科學方面。好像你要一跳十八層樓，這是不可能的事。甚至說你想當皇帝，都是沒有不可能的。可能你當不成，不過並不是絕對不可能的。危險的事也不是不可能發生，但是自己做事要慎謹。不過如果我認為一件事值得去做，危險我也不在乎。

**蕉風：**你一路來的人生原則就是這樣？

**柏楊：**啊——是的。

蕉風：你寫作寫了幾十年，打算停筆嗎？

柏楊：我原來是想在六十五歲的時候，生活能夠稍微改善，不寫了，每天可以攸哉攸哉過活。不過話又說回來，寫習慣了，想不寫也很難，到老年時就會體驗到。一個人從事一件工作幾十年，要一下子放下是很難的。不寫作又做甚麼呢？我總不能每天在地上看看螞蟻，看看汽車，或在家聽聽音樂，我想總不能過這樣的生活。所以，我看我會寫下去。這也是寫作人，文化人與其他行業的人不同的地方，好銀行家，政治家，大工程師，律師。他們退休之後就無事可做了。例如律師退休了總不能在家替人打官司；銀行家也不能再借錢給別人——

蕉風：你的作品主要在甚麼地方發表？

柏楊：我在「中國時報」有個專欄。

蕉風：你可以談談台灣的政治局勢嗎？台灣目前的政治氣氛是否比以前開放、進步？

柏楊：當然。它不得不開放，因為這是時代潮流，身不由己。你想不進步都不行。

蕉風：假如你過去的作品在現在發表的話，相信你也不會坐監。

柏楊：是的。像我最近的那本詩集，我寫得很嚴重，如果在十年前發表，他們一定會把我逮捕去。可是現在我倒不怕逮捕。這證明台灣有了進步。現在我擔心的是我的書被查禁，可是目前還沒有被查禁。台灣是在進步。我想，如果要進步到理想的地步，好像美國、英國那種很雄厚的民主國家，我想是辦不到，因為台灣是「大敵當前」，是嗎？

蕉風：氣氛是放寬了？

柏楊：當然。可能政府不高興這麼做，但是沒辦法。如果現在捉人可不簡單，從前則很容易。以前我被捉的時候，美國的朋友甚至國會議員也在國會質問，寫信給國務院，而國務院也說，這是他們（台灣）的內政，事情就這樣過去了。後來我坐獄滿期後，還不准出來，還受到軟禁。那時美國議員再提出來時，他們就不說這是台灣的內政了。所以台灣是有進步，不管是主動還是被動，我們不去追究，總只它有進步。進步了，空氣就自由了，我們的日子就好過了。

蕉風：重要的是有改變。

柏楊：對，有改變。好像中國大陸現在也是在改變。我想馬來西亞也一天天在改變。

蕉風：每個社會都有改變，好壞而已。

柏楊：啊——是的。

## 栢楊著作表

### 入獄前著作

#### 栢楊選集（全十輯）

- 第一輯 動心集
- 第二輯 降福集
- 第三輯 紅顏集
- 第四輯 騾子集
- 第五輯 吞車輯
- 第六輯 妙猪集
- 第七輯 咬牙集
- 第八輯 候罵集
- 第九輯 馬翻集
- 第十輯 不悟集

#### 栢楊隨筆（全十集）

- 第一輯 眼如銅鈴集
- 第二輯 亂做春夢集
- 第三輯 不學有術集
- 第四輯 笨鳥先飛集
- 第五輯 跳井救人集
- 第六輯 勃然大怒集
- 第七輯 孤掌也鳴集
- 第八輯 水火相容集
- 第九輯 猛撞醬缸集
- 第十輯 玉手伏虎集

#### 郭衣洞小說全集（全七集）

- 第一集 秘密
- 第二集 莎羅冷
- 第三集 曠野
- 第四集 掙扎
- 第五集 怒航
- 第六集 天涯故事
- 第七集 凶手

#### 栢楊小說全集（全二集）

- 第一集 古國怪遇記
- 第二集 打翻鉛字架

#### 文藝年鑑（全二部）

- 一九六六年中國文藝年鑑
- 一九六七年中國文藝年鑑

#### 獄中著作（四部）

#### 栢楊歷史研究叢書（全三部）

- 第一部 中國人史綱
- 第二部 中國帝王皇后親王公主世系錄
- 第三部 中國歷史年表

#### 詩集（全一部）

栢楊詩抄

### 出獄後著作

- 第一輯 活該他喝酪漿
- 第二輯 按牌理出牌
- 第三輯 大男人沙文主義
- 第四輯 早起的蟲兒

#### 湖濱讀史札記

- 皇后之死 第一集
- 皇后之死 第二集
- 皇后之死 第三集

#### 其他

中國人史綱文選

#### 有關栢楊著作

- 栢楊和我
- 另一個角度看栢楊
- 栢楊·美國·醬缸

冬竹作品

# 你是我 沉鬱的思緒



真不明白，思緒在胸間會繁殖成蛆。日夜蠕動蠕動吃蝕着，身心俱瘦，說是病了。爲了想你，推窗讓風流溢入讓陽光麗亮洒入，我舒伸手臂推開了窗。而此時，虛弱的我要如何梳粧呢？總不能讓滴血的心飛越去見你。要耐着飛越的思緒，要耐到成蛆成蛹才蛻變成彩蝶。

在清晨仰是黃昏仰或是夜深，感覺不快要說不出要喊不出，我一直蹉跎在陽光裏迷失在月色中。不快，要哭訴給誰聽？哭泣並不是悲，就怕愛不能恨亦不能，說已無言喊亦無聲，

老死也遺憾未曾痛快笑過哭過，敢情的愛過。如此糾纏着自己又是何苦呢？

我在流蘇的髮間如云飄浮，恍恍然間我便是虛弱的病婦，懶慵蒼白了臉。一直飛不去見你，推開了窗，你在那個山外山，林外林呢？也許我們隔着不是山與林。你在我的思緒中日繼夜折磨着我的身心，讓我虛弱不敢再去想你。推開了窗，天色的陰晴就如人世間的一切教人不知如何肯定。問天問地問自己，我衣食不缺，溫情不少，還苛求一些甚麼呢？這是有風的早晨，鳥在林間飛旋啾叫，陽光微微暖意普照，我倚窗想你。世界能給你歡樂也能給你哀傷，我在這些日子中想你念你，你是否也想我呢？

想你是否猶豫在門外不敢叩門，時光會老去，在昨夜今夜我如斯守候。你選擇是叩門或絕塵離去，我都不怨你。怕只怕，抽搐的心靈激動我咽泣成悲，你在門外不知。你不知我在山外山，林外林守候着。你不知我在流蘇的髮間深情望你。你不知，真的不知，不知我在門內等待你肯定的選擇。

昨夜今夜我又無眠，思緒燃燒着我的心胸，焚燼了我再也不是隻彩蝶可以飛越過山林去見你。我只能似迴歸的魂叩訪你夜深的夢。你的夢會甜美麼？你關了窗拴上了門，我該不該進去探望？如果死了還會牽掛思念你，這淒苦的思念何時了呢？我是苦苦尋覓的魂。

讀你沉鬱的詩，要探索的是你心靈的言語，這種瞭解我是不敢說出去。這些日子，深夜燈下吟誦你的詩，心靈悸動不忍說出你的隱傷痛處。許多時候，一切關懷與了解深鎖在我眉宇中，我的深情總匆匆在言談歡笑中帶過。我是不慣將自己深情起來，總覺得該掩飾自己，不能與你同歡同笑，與你共患憂傷。

歡樂與悲傷，就如愛與恨一樣隔離不開。如果我選擇你，我的幸福也是災難，這沒甚麼好怨。你已是找沉鬱的思緒，伴住在工作，伴我在散步的林野間，在清晨和夜深的窗前。你是否知道我，日日夜夜我低聲呼喚你底名字，讓你成爲我沉鬱的思緒。

詩

## 憔悴

清晨葉尖墜落的水珠  
一滴一滴小心的碎  
似你昏間的言語  
是這般令我心悸

我擁一眶哭不出的淚  
緊緊的深埋着自己  
心疲力悴  
怎麼也不敢去傾訴  
這鏡花水月撲朔迷離的境界

# 評沈穿心的

## 「望月」

■ 謝川成

關於月，天就緊張了起來  
據說：你是回來祭拜裏傷的身世  
有一個人，正朝向一片哭泣的髮林  
看歷史把悲痛還給傷口，傷口  
還給找不到脈源的血源  
而我是以這樣的姿勢枕着劍，正在  
望月

沈穿心的『望月』刊登在『蕉風月刊』第三百四十二期（一九八一年九月及十月聯合號）。

望月到底有甚麼意義？月在這首詩中到底象徵甚麼？沈穿心在他的詩中並沒有給我們一個足夠的暗示。

我覺得，『望月』是一首相當晦澀的詩。造成它晦澀的原因包括詩語言的含混不清，意象的堆砌、語調的不協合以及詩中人物的混亂。

沈穿心的詩作有一個很明顯的缺點，那就是語言的不夠乾淨俐落。這在他最近發表的幾首較長的詩作，更易察覺出來。『望月』的第一句「關於月，天就緊張了起來」就欠通。我看不出上半句與下半句有甚麼聯繫。我們不能否認，詩行與詩行之間，有時表面看來毫不相干，可是它們仍有一種內在的聯繫，稱為感情的結構。看了『望月』第一行那樣的

詩句，我們只能作這樣的猜測，天之所以緊張是因為「關於月」，而「關於月」的意義是含糊的，沒有帶給讀者任何指示。「天就緊張了起來」是超現實的語言，超現實技巧的運用無妨，重要的是意義要能落實。天緊張起來是「關於月」，讀者一定會問：「這是怎麼一回事？」

第二句的「據說」及第三句的「有一個人」仍屬敘述語，足以破壞整首詩的結構。敘述性的語言是現代詩人應該避免的。痙弦第一次見到葉維廉的時候，第一句話就說：「我們一定要把敘述性撤除。」敘述性會使詩的語言結構鬆散無力，尤其是像『望月』這樣的詩，更應該避免。如果是長詩，中間穿插一些敘述的成份，倒無傷大雅。但是，『望月』是一首短詩，敘述性的語言使到這首詩的結構缺乏一種戲劇性的張力。

『望月』共有三個詩中人物，即你、有一個人及我。這三個詩中人物做着幾件不同的

事：「你」回來祭拜裏傷的身世、「那個人」則正朝向一片哭泣的髮林，正在看歷史把悲痛還給傷口，正在看歷史把傷口還給找不到脈源的血源；而「我」呢，是以這樣的姿勢枕着劍，正在望月。這幾個不同的動作各自為政，結果是效果互相抵消。換句話說，這首詩沒有一個中心主題，更正確地說，作者沒有能力把這個中心主題襯托出來。

如果我的看法不錯，我覺得詩中的三個人物其實是同一

個人。這個人有一個「裏傷的身世」，然而他卻想擁抱歷史。這裏隱隱點出現實與理想的衝突。如果這個詮釋站得住腳，那麼，沈穿心的失敗在於主詞運用的混淆。這三個不同人物無法互為認同為一體，詩人的用意可能是要使到他的詩更耐人細嚼，以求曲達的效果，用意是好的，可惜由於詩人在技巧的掌握上尚不夠圓熟，導致此詩的意義流於晦澀。

這首詩的語調基本上是傷感的，只要看看詩人所用的「傷、悲、痛、哭泣」等字眼就不難察覺。後面的「枕劍望月」似乎也沖淡不了前面的傷感意味。「望月」的題材是普遍兼且嚴肅的。讀者對於這樣的題材，可能有很大的情感反應。倘若處理得當，讀者將會有所共鳴，普遍性就達到了。如果我們對於詩的題材的處理只是一種「固定反應」(STOCK RESPONSE)，那麼這首詩肯定是失敗的。像『望月』那樣，沈穿心對於他的題材起的固定反應是：傷感與無奈。明確地說，『望月』是一首「傷

他悶透」( sentimental )的詩作，在藝術處理上他無法擺脫俗套。

『望月』在技巧方面另外還有一個缺點。詩人在七行詩中，用了三個意象：月、劍、哭泣的髮林，「哭泣的髮林」似乎是詩中人物底裏傷的身世，月似乎是他的理想；而劍則

似乎暗示他底不甘雌伏的氣概。這三個堆砌在一起的意象，喻意是不清晰的。這首詩給人的印象是不和諧及前後不能呼應。

一首成功的詩，至少應該讓讀者在讀了之後覺得有了一種新的經驗和領悟。這是『望月』無法提供給讀者的。也許

我可以進一步說，沈穿心的詩意象的塑造雖然能予人創新感，但意象太多太繁，往往互為排斥，收不到預期的效果；再加上他的語言蹩扭，常出現一些欠通的句子和詞彙，使他的詩讀來咭屈贅牙，這種缺點在他的其他長詩中更為顯著，希望日後另外撰文作進一步的討論。



## 拜六禮拜的下午

水滸

必然看到  
陸續而來的人群  
坐着蹲着  
攤開  
叙叙寒暄的馬經

諦聽  
馬跑  
紅燈  
三號贏了

有人滿臉笑容起身離去  
有人蹲着忍不住的輕嘆

一場又一場  
馬兒總是不聽話  
楞楞地  
空蕩蕩  
只留下幾份報紙  
又能挽救甚麼

# 王文興與西方小說

• 李有成

**本**文討論的不是王文興先生的個別作品。嚴格說，這是一篇後設批評（meta-criticism），是對王文興先生批評的批評。只不過本文的對象既不是某一個人，也不是某一篇文章。我所針對的毋寧是這些批評背後所透露的焦慮不安。本文的主要目的即在於追溯這些焦慮不安的根源。我認為找出這個根源，不僅可以消除這些焦慮不安，同時也有助於瞭解王先生的小說——我指的是「家變」和「背海的人」。

王文興先生的小說之所以引起讀者和批評家的焦慮不安，主要在於他所使用的語言。(1)歐陽子在結束其對「家變」的討論時，留下以下的一句話：「我……希望王文興的風格，不但《空前》，而且《絕後》。」(2)歐陽子的討論，正如其題目所示，集中於「家變」的結構與語言，引文中所謂的風格，指的想必是這兩方面的特徵。而依全文的語氣看

來，隱藏於引文背後的那份焦慮不安，卻又似乎起於「家變」的語言。歐陽子自承其批評方法師法新批評家，(3)以細讀為基礎，尤其重視作品中語言的應用。(4)以這樣的背景來研究「家變」的語言，在讚賞與同情之餘，仍不免感到焦慮不安。實則自「家變」出版以後，大部份對「家變」不滿的批評，泰半是針對這本小說所採用的語言，(5)表現出來的焦慮不安，最能見於情緒化的批評文字與態度。(6)

這些焦慮與不滿對王文興先生似乎沒有甚麼影響，歐陽子的希望，也註定要落空，因為在一次接受夏祖麗的訪問中，王先生表示他的下一本小說仍將採用這種語言。(7)王先生所說的「下一本小說」就是「背海的人」。在這本小說裏，他不僅繼續其對語言的解體（deconstruction）與重建（reconstruction），(8)比起「家變」來，其程度只有過之而無不及。歐陽子所謂的「王文興的風格」，在



「家變」之後，非但沒有「絕後」，事實上也並非如歐陽子所說的「空前」。這一點下文還要進一步澄清。

「背海的人」書前有一則作者簡介，其中透露了一些訊息，可以作為本文鋪陳的基礎：

王文興，福建人，生於民國二十八年（一九三九），台北師大附中畢業，台大外文系學士，為「現代文學」雜誌創辦人之一。留美愛荷華大學（University of Iowa, Iowa City.）小說創作班，獲藝術碩士學位，現任台大外文系教授，擔任小說課程，提倡精讀。……(9)

從這段摘錄的簡介中，我們大概可以歸納出幾點結論。王文興既出身外文系，留美專治小說，在外文系擔任的又是小說課程，其對西方小說的傳統想來應該相當熟悉，大部份的經典作品，應該都已經讀過，即使有部份沒讀過的，應該也聽過，甚至於還可能知道其大致內容與形式。以上所說，充其量只是推論——可能成立，也可能被推翻。成立的不說，被推翻的原因可能有兩個。(一)王先生可能讀過大部份的西方經典小說，但還有一部份他不但沒讀過，抑且沒聽過，當然更無從知道其內容與形式；(二)王先生可能只讀了一小部份的西方小說，因此對西方小說的傳統，並非完全熟悉。其實世界上原本就有不少教授、學者或專治一家一書，或專研某一時期，某一文類，某一主題。王先生的情形不一定如此，以上所舉原因，當然只是假設而已。而上述的推論盡管可能被推翻，但與王先生的背景對照看來，恐怕是比較合於常情常理的結論，也就是說，我們應該可以接受王先生對西方小說傳統相當熟悉的說法。

假如上述的推論是合於常情常理，是可以成立的，那麼以下的問題與討論才有意義。我們先考慮一個問題：上述的推論結果，在王先生的小說創作中究竟扮演甚麼角色？換句話說，王先生對西方小說的認識，對他的小說創作有沒有影響？這個問題也可能有兩個答案。一是肯定，一是否定。這兩個答案都涉及比較文學影響研究的許多觀念，值得提出來討論。

先說後者，我們知道基本的傳播結構至少應包括以下三者：傳送者或陳述者（emitter或addresser）、訊息（message），和接受者或接受陳述者（receiver或addressee）。傳送者的功能在於傳達訊息，接受者則是接受訊息。當然在整個傳播過程中還牽涉到所謂脈絡背景（context）、語碼（code）、接觸（contact）等因素，以下的討論還要提

到，這裏可以暫時略而不贅。上述的傳送者→訊息→接受者的簡單傳播結構形式，已經可以說明接受（reception）的全部過程。這裏所要強調的是接受這個觀念。顯然，完成接受並不等於就發生影響。我們只能說，完成接受只是產生影響的準備階段，至於影響發生與否，則是另一回事，我們絕不能斬釘截鐵地說：有了接受就有影響。因此，回到本文的正題，如果我們說王文興先生對西方小說的認識，對他的小說創作沒有影響，這句話的意思是：王先生對西方小說的認識只是訊息（知識）的接受，這些訊息可能有助於他的閱讀、教學、研究、聊天等等，就是對他的創作沒有發生影響。

假如說完成接受是影響的準備階段，那麼影響的發生也就很有可能。以王先生來說，他對西方小說的認識也有可能影響他的創作。如果這是肯定的，接下來的問題更是複雜。在提出這些複雜的問題之前，我們不妨先看看影響的過程或基本結構。依匈牙利比較文學家韓克思（Elemér Hankiss）的說法，影響的完成至少應該涵蓋三個階段：(一)作品的影響力量（impact）；(二)閱讀經驗；(三)創作的啓發（inspiration of creation）。這三個階段，缺一不可。這三個階段也可以用來證明接受與影響之間的不同。基本上，接受的過程只包含前兩個階段，影響的發生就非歷經三個階段不可。接受不一定就被啓發，但影響則大抵是啓發後的結果。此外，接受的對象不一定就有影響力量，影響的發生則顯然不能缺乏影響力量。因此，韓克思認為，文學的影響「是一種相互作用的行為（interaction），是作品的影響力量與接受者心智之間的激戰。」(10)

但韓克思三個階段的影響理論也不無討論的餘地。例如第二階段的閱讀經驗，是不是所有作品的影響力量都必須透過閱讀經驗來運作呢？回頭看王文興先生的情形，如果西方小說對他的創作發生影響，那麼這些影響力量是否一定透過閱讀經驗運作的？別的經驗是不是也可能扮演類似的角色？

單單這個問題即可看出影響複雜而微妙的一面。可是問題並不僅此一端。假若王文興先生的創作受到他的西方小說知識的影響，那麼我們可以進一步追問：這些影響的本質與面貌為何？用瑞典學者赫梅倫（Goran Hermeren）的術語來說，這些影響究竟是藝術影響（artistic influence）呢，還是非藝術影響（non-artistic influence）？是直接影響（direct influence）呢，還是間接影響（indirect influence）？是正面影響（positive influence）呢，還是負面影響（negative influence）？甚至於是真正影響（genuine influence）？(11)

赫梅倫對影響的諸多分類，事實上並沒有解決

根本的問題。真正的問題在於：如何偵測這些影響？又如何斷定偵測出來的一定就是影響？對於如何偵測影響，赫梅倫也曾提出三個條件。其一是，時間條件（temporal requirement），即乙若受甲影響，乙必須發生在甲之後，而甲則必須發生在乙之前；其二是，因果條件（causal requirement），即乙若受甲影響，則乙的作者必須接觸過甲；其三是，可見性條件（visibility requirement），即乙若受甲影響，則在乙中必可看到甲的成份。赫梅倫

所謂的可見性其實也包含了相似性（similarity）。<sup>(12)</sup>赫梅倫的影響三個條件中，第一個和第二個是可以接受的。問題在於第三個條件。我們如何判斷或肯定可見性或相似性即是影響？顯然，赫梅倫的主張看似改弦易轍，事實上轉了半天，仍然轉回到實證主義影響研究的老路子去。以王文興先生的作品為例，即使三個條件都符合，我們也很難肯定其小說即是受西方某一本小說或某一位作家的影響。因為很有可能我們所謂的影響根本只是類似（parallel），只是親和現象（affinity）。因此赫梅倫的影響理論最後終不免淪於張漢良先生所謂的「邏輯簡化主義與實證經驗論」。<sup>(13)</sup>

顯然，即使我們承認影響的存在，影響研究仍然缺乏安全性，影響的外在實證仍然不易乃至於無法支持其內在實證。上述的反複辯證可見並非無的放矢。然則面對像王文興先生這樣一位熟悉西方小說傳統的小說家，我們應該如何處理呢？影響研究既然缺乏安全性，而王先生與西方小說的關係又是可以確定的，我們應該如何解釋或描述這層關係在他的創作中所居的地位？這樣的解釋或描述是很重要的，因為這可能牽涉到文學作品的詮釋問題，尤其像「家變」和「背海的人」這一類引起那麼多焦慮不安的作品，假如我們能找出或描述它們與西方小說的關係，可能有助於消除這些焦慮不安，同時也可以證明「王文興的風格」並不像歐陽子所說的「空前」——「空前」並不等於獨創性，反之，亦然。

巴爾特（Roland Barthes）曾經指出，當我們說「我讀作品」的時候，

這個研究作品的「我」本身已經是個多數，蘊含了其他的作品、語碼，而這些作品、語碼是無窮的，或者更準確地說，是已經失去了的（它們的根源已經失去）。……這觀性是個權力無限的意象，我可能因為主觀性而繫累了作品，其實這個偽裝的無限權力只是所以造成我之為我的語碼的醜態狀態，最後我的主觀性

中就充滿了定型的普遍性。<sup>(14)</sup>

巴爾特這段話說明了「我」或讀者複雜的一面，也透露了閱讀的過程實在不像一般人想像中那麼單純。同樣的情形也適用於創作。當我們說「我在創作」的時候，這個「我」本身就是個多數，而「我」所創作出來的「作品」也正是法國符號學者克莉絲德娃（Julia Kristeva）所謂的「其他作品的吸收與變型」。<sup>(15)</sup>換句話說，沒有任何「作品」可以完全置身於其他作品之外。在符號學者看來，大多數的文學作品，在傳達訊息的時候，往往指涉到其他的文學作品。<sup>(16)</sup>這就是符號學者所謂的作品之間互相指涉的關係（intertextuality）。<sup>(17)</sup>從這個角度來看，所有的傳播，不論是語言的，社會的，或者藝術的，無不仰賴體製、語碼與規範——而這一切基本上應該是陳述者及接受陳述者共享的知識，意義（meaning）之所以能夠成立，大體上依賴的就是這些體製、語碼與規範。<sup>(18)</sup>柯勒（Jonathan Culler）認為，作品之間互相指涉的關係這個觀念有兩層意義。一方面，這個觀念提醒我們先前作品（prior texts 或 pretexts）的重要性，也證明了作品的自主性（autonomy）是個誤人的觀念，因為一篇作品之有意義是由於先前已有別的作品存在。這個觀念另一方面也促使我們把先前作品視為對某一語碼的奉獻，而這個語碼使表達意義（signification）成為可能。<sup>(19)</sup>從上述的觀點來看，王文興先生的風格不僅不可能「空前」，恐怕也不易「絕後」。歐陽子的希望極可能建立在其以新批評為基礎的文學知識上，以為閱讀只是「面對著書頁上的字，其他作品的經驗無由介入（unmediated）」。<sup>(20)</sup>這種「天真無邪」（innocent）的讀法顯然忽略了「在理解方面作品之間互為指涉關係的成分」（the intertextual elements of intelligibility）。<sup>(21)</sup>以「影響焦慮」（anxiety of influence）理論為其詩學基礎的布倫姆（Harold Bloom）也曾指出：

有一個「常識性」的觀念，以為詩作是自身俱足的，無須指涉到別的詩作，其本身即有一個或多個可確定的意義。……不幸的是，詩不是東西，詩只是文字，是指涉到別的文字的文字，而那些文字又指涉到其他的文字，如此這般而形成一個稠密的文學語言的世界。<sup>(22)</sup>

可見先前的作品是未來作品的基礎與條件。

我們還可以用雅克慎（Roman Jakobson）的語言傳播系統進一步闡明這個問題。雅克慎認為任

何語言傳播行為都牽涉到六個因素，這六個因素的相互關係可以用下表加以說明：

脈絡背景

訊息

陳述者.....受陳述者

接觸

語碼

陳述者 ( addresser ) 把訊息 ( message ) 傳送給接受陳述者 ( addressee )。為了使傳播生效，這個訊息必須訴諸一個指涉的脈絡背景 ( context )，一個接受陳述者有把握了解的脈絡背景 ( 語言的或者可能成為語言的 )。然後製成一套陳述者和接受陳述者完全共有或部份共有的語碼 ( code )。最後還得有接觸 ( contact )，也就是陳述者與接受陳述者之間生理的或心理的聯繫，使二者能夠溝通。<sup>②</sup>雅克慎此處所謂的語碼其實就是裝載並傳達訊息的語言。要使傳播成為可能，陳述者必須能夠把訊息製成語碼 ( encode )，接受陳述者則必須能夠解開語碼 ( decode )。但是即使這個語碼是陳述者與接受陳述者共有或部份共有的，接受陳述者若想充份明瞭這個訊息，仍須求助於這個訊息所指涉的脈絡背景，而陳述者在放送訊息時，同樣也仰賴這個脈絡背景。

雅克慎的語言行為理論說明了不論在放送訊息或理解訊息中，脈絡背景扮演了極為重要的角色。文學創作既是語言行為 ( speech act )，自然無法擺脫上述語言傳播的六個構成因素。文學作品的訊息除藉語碼記錄外，作家 ( 陳述者 ) 仍須依附脈絡背景來傳達，而讀者 ( 接受陳述者 ) 能否瞭解作品中的訊息，則端看其對這個脈絡背景是否熟稔而定。引申而言，這個觀念也說明了大抵語碼本身也不是自身俱足的，它的存在，它之所以可解，有相當成分是仰賴脈絡背景的。這個觀念正可以用來印證上文提到的作品之間互為指涉的關係理論。布倫姆即曾指出：「任何一首詩都是詩間之詩 ( inter-poem )，而任何一次詩的閱讀都是閱讀間之閱讀 ( inter-reading )。」<sup>③</sup>

王文興先生的小說自然也是語言行為，因此上述理論同樣也可以用來描述他的作品。也就是說，他的小說，不論是「家變」或是「背海的人」，同樣無法免於作品之間互為指涉的關係。指出這層關係，也就是找出這些作品所隸屬的文學家族 ( literary family )，當有助於瞭解這些作品，同時也可以澄清「王文興的風格」其來有自，並非完全「空

前」。——而所謂「空前」的幻象最容易引起焦慮不安，摧毀這個幻象，或者可以消除，至少減少，這些焦慮不安。

大抵而言，王文興先生的小說比較缺乏與本國文學的關係 ( interliterary relations )，而與他國文學的關係較為密切。這個現象我們在討論他與西方文學的關係時即會暗示。因此想要辨認其小說所隸屬的文學家族，勢非指向西方文學傳統不可。在進一步解決這個問題之前，我們不妨先略為考察文類觀念與創作和閱讀的關係。

創作本身其實就是批評的行為，至少是個決定的行為 ( an act of deciding )。作家在創作時最先要決定的就是文類隸屬的問題。<sup>④</sup>史古滋 ( Robert Scholes ) 有一段話，很能夠說明這個現象：

寫作的過程攸關文類：每一位作家是由自己熟悉的著作的觀點來構思作品的。不管他的作品是否「散文或詩歌所不曾嘗試的東西」，像彌爾頓那樣，他必須自己經嘗試過的東西上面起步。每一位作家都是在一個傳統中寫作，他的成就就可以從他創作的傳統中清楚衡量出來。<sup>⑤</sup>

對一位作家來說，文類傳統就是他的作品所依附的脈絡背景，就是其創作所仰賴的作品之間互為指涉的關係。因此，嚴格說，除了少數極端例子之外，「作品是不能孤立獨存於文學之中的；由於本身的符號功能 ( Sign function )，作品與其他符號隸屬於同一個群體。」<sup>⑥</sup>我們稱這個群體為文類。

因此，作家選擇文類本身就是決定或是批評的行為。文類的選擇關係到整個作品的面貌，更是影響讀者和批評家的詮釋與批評。因此作家決定文類，也就等於決定詮釋的模式或方向。當一位作家選擇悲劇作為作品的文類時，他一定希望讀者和批評家會以悲劇的文類觀念來詮釋這個作品；倘若讀者和批評家以喜劇的文類來處理這個作品，整個詮釋勢必要走樣。可見不僅創作受制於文類傳統，閱讀也同樣必須兼顧到文類傳統，讀者或批評家沒有權利和自由無視於文類傳統而隨意詮釋或批評。史古滋即曾痛心指出：「對文學作品最嚴重的誤讀以及差勁的評論個例，都歸因於讀者或批評家對文類的誤解。」<sup>⑦</sup>由於誤判文類，評價作品的標準也隨之產生差錯，整個詮釋或批評的結果自然也因之走樣。此之所以傳勒 ( Alastair Fowler ) 甚至於認為，「文類形式在傳播文學作品的符號系統中應列為最重要的一個。」<sup>⑧</sup>

由此可見，文類觀念不僅運作於創作中，也運作於作品的詮釋與批評，對決定作品的意義影響至深。赫思（Hirsch, Jr.）有一段話很能夠闡明文類在作者與讀者之間的媒介意義：

意義的類型永遠必須與慣例的類型（types of usages）結合，這一套為說話人所仰賴，而由共同經驗、慣例特徵和預期意義所構成的複雜系統就是文類觀念，說話人的言辭（utterance）概由這個文類觀念所控制。詮釋者只有依同樣的預期系統進行，才可能獲得瞭解。而這個共享的文類觀念——意義與瞭解的基本要素——正是言辭的內在文類（intrinsic genre）。<sup>(29)</sup>

赫思所謂的內在文類，其實指的就是作者與讀者共有的文類觀念，他之所以巧立名目，為的是要與另一個文類術語形成對比。這另一個術語就是外在文類（extrinsic genre），也就是讀者或批評家錯誤構築的文類。用赫思自己的話說：「外在文類是個錯誤的猜測，而內在文類則是正確的。詮釋的主要工作之一可以簡述為批評性地擴斥外在文類，以尋找作品好內在文類。」<sup>(30)</sup>

以上的說明有意暗示，某些讀者或批評家在批評或詮釋王文興先生的小說時，極可能誤將赫思的外在文類當作內在文類。由於文類混淆不清，批評的標準有所偏失，以致於造成批評的失手，焦慮不安於慮焉產生。我們不妨以一個簡單的類比說明這個現象。假設一個人玩的是籃球，籃球本身自有一套規範，裁判或觀眾必須依據這套規範執法或參觀球賽，那麼才能看出球賽的意義。倘若誤將籃球賽裏為足球賽，而以足球的一套規範或觀賞或加以裁判，自然意義全失，徒增困擾與不安而已。

這樣的類比絕非戲筆，旨在說明文類觀念的重要性。誤列文類，往往造成論述層次（level of discourse）的錯誤，對話（dialogue）無由發生，最後導至詮釋和批評上的偏差。羅布格利葉（Alain Robbe-Grillet）就曾指責批評家及讀者誤以為所謂「真正的小說」（true novel）在巴爾札克時代（Balzacian period）即已確立，進而以「真正的小說」的系統和標準來衡量新小說（the nouveau roman）。<sup>(31)</sup>從羅布格利葉的指責中我們可以發現兩個問題。第一，所謂「真正的小說」是否真有其事？假如有，是否在巴爾札克時代就已經確立？這是文學史的問題，其中更牽涉到文學演化（literary

evolution）的問題。第二，以巴爾札克式的小說系統和標準來看新小說，顯然論述層次有所出入；依據的既然是錯誤的標準（false norm），結果自然乏善可陳。史古滋也曾舉過幾個例子以說明這個現象。譬如所謂的亨利詹姆斯公司（Henry James & Co.）就非難菲爾丁（Henry Fielding）和薩克利（William Makepeace Thackeray）小說中介入的敘述者（intrusive narrator）；布斯（Wayne Booth）也曾攻擊喬叟（James Joyce）的曖昧多義；奧爾巴赫（Erich Auebrach）對現代小說中的多重意識更是不滿。史古滋認為，「診斷這些批評上的越軌，其原因我們可以歸之於文類邏輯的失誤。」<sup>(32)</sup>過去畢索普（John L. Bishop）曾經授用西方小說的系統與標準，指陳中國古典小說的種種侷限，看來恐怕也是犯了史古滋所說的「文類邏輯的失誤」。<sup>(33)</sup>

文學史上類似的例子繁不勝舉。上述的例子也可以用來為王文興先生的遭遇作註解。由於文類觀念並不清晰，甚至於可能沒有文類觀念，某些讀者或批評家在面對「家變」和「背海的人」之類的小說時，自然手足無措，極端的表現是焦慮不安，書之成文也就不免充滿情緒性的文字了。事實上，每一種文類本來即自成體製與傳統，不熟悉文類，也就無法認識其體製與傳統，詮釋和批評當然更是困難重重。

我們既認為，基於王文興先生與西方文學的關係，倘若欲辨識其小說所隸屬的文學家族，恐怕得向西方文學傳統尋找，那麼這個文學家族究竟是那一種文類呢？

建立文類，或辨認文類，牽扯何止萬端，實在不是三言兩語可以帶過的。各種各樣的主張至為繁多，如若一一介紹，勢非另起一文不可。近年來，以根據內容、主題、或每題來區分文類的做法最受到挑戰。原因很簡單，這些內容、主題，或每題並非固定存在於某一文類中，它們可以出現在不同的文類。<sup>(34)</sup>可見文類的意義並不完全建立在內容、主題、或母題上。形式結構顯然不能忽略，尤其是那些特徵（dominant features）呈現於形式結構的作品。王文興先生的「家變」和「背海的人」都屬於這一類作品。其中又以語言的特徵最為引人注目。而讀者和批評家的焦慮不安，前面已經說過，泰半也都源之於他的小說語言。

在「家變」新版序中，王先生有一段對文學語言（文字）的自由，值得我們參考：

我有一個不近情的想法，我覺得：「家

「變」可以撇開別的不談，只看文字……」我相信拿開「家變」的文字，「家變」便不復是「家變」。就好像褪除掉紅玫瑰的紅色，玫瑰便不復是玫瑰了。小說所有的零件 ( components )，主題，人物，思想，肌理 ( texture )，一概由文字表達。Period。一個作家的成功與失敗盡在文字。PERIOD。65

這樣的信仰背後的推論是，沒有語言即沒有文學作品，正如沒有水墨就沒有圖畫，沒有膠片就沒有電影一樣。王先生的信仰最能表現於其小說的語言活動。基本上，「家變」和「背海的人」所採用的語言是非體製性的 ( non-conventional )，這種非體製性的語言本身即懷疑語言的摹擬功能 ( mimetic function )，但是從追求精確性的角度來看，非體製性的語言又似乎相信語言的摹擬功能，至少是在努力發揮語言的摹擬功能。這種辯證上的矛盾逼使我們體認語言本身的矛盾性：訊息的傳播原已困難，語言有時候反而使傳播變得難上加難。我們從王先生的小說語言所引起的焦慮不安中，不難看出多少端倪。在王先生看來，體製性的語言並不精確，因此是非摹擬性的，為了達到精確性，以發揮語言的摹擬功能，他不得不訴諸非體製性的語言。然而卻因此很矛盾地造成焦慮不安。由此可見語言可能使傳播變得更為複雜困難。

在西方自拉伯萊 ( Francois Rabelais 1494? - 1553? ) 以降，也有一批作家對語言抱持着類似的態度，所謂的拉伯萊體小說 ( Rabelaisian novel )，其特色即在於語言的非體製性。根據這些小說家的體認，語言如果要使用得真正有效，就必須能夠重新喚醒我們的各種知覺與創造潛力。以拉伯萊本身而言，「為了擁抱語言的自主性，打破句法、定義、意義、次序或方向等先入為主的侷限，拉伯萊給予我們自由以及不斷的更新。語言對他來說畢竟是無窮盡的。新字彙可以發明，新的事物可以加入語言的世界。」66簡單地說，對拉伯萊這一類的作家來說，語言即是目標，語言的成功就是訊息傳達的成功。

拉伯萊自己的『卡甘都阿與班達古魯』 ( Gargantua and Pantagruel ) 即屬於這一類小說。其後有司特恩 ( Laurence Sterne 1713 - 1768 ) 的『崔恩全·單第』 ( Tristram Shandy )。到了二十世紀更有喬哀思的『尤里西斯』 ( Ulysses )、福克納的『喧鬧與憤怒』 ( Sound and Fury )、『艾卜薩隆！艾卜薩隆！』 ( Absalom! Absalom! )、貝克特 ( Samuel Beckett ) 的『墨菲』 ( Murphy )

等等小說紹續這個傳統。法國新小說有所謂「自由的間接語言」 ( free indirect speech )，更使這個傳統香火不斷。上述的書單當然不是全部，辨認一個文類傳統，也不必列所有隸屬於這個文類傳統的作品。原因至為明顯，因此這樣的做法是沒有止境的，只要文類不死，新的作品自然源源產生，每一個新的作品都是在豐富文類傳統，而作品之間互為指涉的關係於是成為可能。

雖然，王文興先生的「家變」與「背海的人」都應該歸入拉伯萊體小說的文類家族。從比較文學的觀點來看，這種歸類是可能的。前面我們不只一次指陳王先生與西方文學的關係，基於這層關係，他對拉伯萊體小說不可能不熟悉。他或許讀過所有隸屬這個文類的作品，也許只讀過一些，特別是二十世紀幾位大家的作品，我們有理由相信他應該不會陌生。

找出「家變」和「背海的人」的文類，瞭解這個文類的特徵及其作者對語言的根本態度與信仰，考察了「家變」和「背海的人」的作品之間互為指涉的關係，讀者和批評家非但不應該對這些小說的語言感到焦慮不安，而且應該從小說的語言入手，庶幾窺探其與內容結構的關係。67曾面我曾經說過，作家在選擇文類的時候，是經過一番批拜與決定的過程的。事實上，這個過程即已暗示和期望讀者及批評家書書詮釋或批評的方向，因此我們應該可以同意：詮釋或批評不應該是任性的行為，讀者和批評家沒有理由隨心所欲，任意詮釋或批評文學作品。傳播訊息既仰賴脈絡背景，接收訊息的人自然不能忽視這個脈絡背景，否則對話不是沒有辦法再生，於是只好中斷了。

儘管「家變」和「背海的人」在形式結構上依附於西方的文類傳統，但在內容結構上，其所傳達的許多訊息依然是中國的，或者說是本土的。其實這個現象可以適用於新文學運動以後大部份的文學作品，包括所謂的鄉土文學在內。從這個觀念來看，比較文學時於中國現代文學的研究可能會有大的貢獻。

我在本文一開始就已說明，本文研究的對象並非王文興先生的個別作品；更由於對影響研究的安全性深感懷疑，我自始自終幾乎未從王先生本人身上及其小說以外的文字中尋找外在實證，也未會——其實是無意——自「家變」和「背海的人」中列舉內在實證，因此，本文基本上是非描述性的 ( non-descriptive )。由於本文是一篇後設批評，因此難免偏於診斷性 ( diagnostic ) 與規範性 ( prescriptive )。我說過，本文即非針對任何個人，亦

非針對任何一篇文章；此之所以在行文的過程中，我鮮少援引批評王先生小說的實證。我認為只有透過理論與觀念的澄清，才能從根本上解決王先生的小說語言所引發的困擾，這樣的做法，或許正可以免去許許多多枝節的討論。

●（一九八二年三月十日初稿）

#### 附註

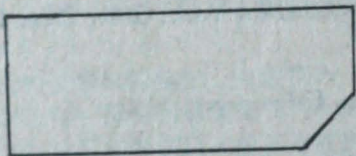
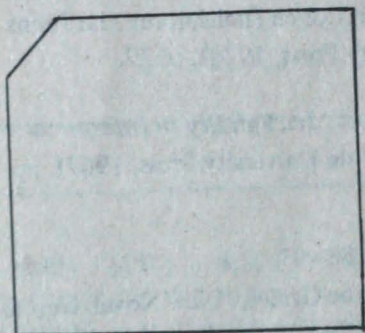
- (1) 本文所謂的「語言」，與其他批評家或王文興先生本人所謂的「文字」同義。
- (2) 「論「家變」之結構形式與文字句法」，『中外文學』，第一卷第十二期（民國六十二年五月），頁66。
- (3) 「我寫的文學批評論文，大致符合『新批評』的理論與方法，那是因為愛荷華創作班的師生，當年批評與解析文學作品，並不考究作者的出生背景等等（這是『學院派』的工作），全是新作品論作品，審視其內部結構各成分，是否互相關聯，也就是說，藝術形式是否完整。我一方面是習慣了這種方法，一方面也真的相信，對於作品本身的分析討論，最能指導讀者鑑賞文學以及創作文學。所以，儘管有人批評說新批評早已過時，只要文學的藝術性被普遍承認，我想這種方法是永遠有效的。」見夏祖麗，「移植的櫻花——歐陽子訪問記」，收於『握筆的人——當代作家訪問記』（台北：純文學出版社，民國六十七年），頁一七九。
- (4) 和新批評家一脈相承的 Murray Krieger 即認為「在創作的複雜過程中，語言應被視為一個構成因素。」他甚至於主張「語言創造了詩的思想。」見氏著 *The New Apologists for Poetry* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1956) p. 23。
- (5) 並不是所有的批評都貶抑「家變」的語言的，例如顏元叔先生，「苦讀細品談「家變」」，收於『談民族文學』（台北：台灣學生書局，民國六十二年），頁325-361；張漢良先生，「淺談「家變」的文字」，『中外文學』，第一卷第十二期（民國六十二年五月）122-141。
- (6) 有興趣的讀者不妨參考『書評書目』，第六期（六十二年七月）。本期至少有六篇長短不一的文

- 章批評「家變」，其中幾篇頗有一些奇怪的觀念，甚至還有寫「歪詩」加以嘲弄的。
- (7) 夏祖麗，「命運的軌跡——王文興訪問記」，『握筆的人』，頁二六一—二七。
  - (8) 語言的解體及重建觀念取自巴爾特（Roland Barthes）。說的準確一點，不論解體或重建，指的應該是作品（text）對語言的運作。見 Roland Barthes “Theory of the Text,” in *Untying the Text: A Post Structuralist reader*, ed. Robert Young (Boston, London & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981), pp. 36-37.
  - (9) 「背海的人」（台北：洪範書店，民國七十年）。
  - (10) 韓克思的觀點俱見 Elemer Hankiss, *Literary Influence: Action or Interaction?* in *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. Francois Jost (The Hague: Mouton, 1966), II, pp. 1221-1225.
  - (11) 關於各種影響的定義與應用，請參考 Goran Hermeren, *Influence in Art and Literature* (Princeton: Princeton University, 1975), pp. 28-49.
  - (12) *Ibid*; pp. 157-64; 172-74; 93-96.
  - (13) 「比較文學影響研究」，『中外文學』，第七卷第一期（民國六十七年六月），221。
  - (14) Roland Barthes, *S/Z* tr. Richard Miller (New York: Hill and Wang 1974), p. 10.
  - (15) Julia Kristeva, *Semiotike: Recherches pour une sémalyse* (Paris: Senil, 1969), quoted in Jonathan Culler, (New York: Cornell University Press, 1976) pp. 139

- ①⑥ Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley: University of California Press, 1977), p. 144.
- ①⑦這裏從鄭樹森的譯法，見「結構主義與中國文學研究」，*中外文學*，第十卷第十期（民國七十一年三月），26。鄭先生文中對這個觀念會有重要的闡釋，值得參考。
- ①⑧ Ann Jefferson, "Intertextuality and the Poetics of Fiction," in Elinor Shaffer, ed., *Comparative Criticism: A Yearbook*, 2 (London: Cambridge University Press, 1980), pp. 235-36.
- ①⑨ Jonathan Culler, "Presupposition and Intertextuality," in his *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981), p. 103.
- ②⑩ Catherine Belsey, "Criticism and Common Sense," in her *Critical Practice* (London and New York: Methuen, 1980), p. 21.
- ②⑪ Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 2-3.
- ②⑫ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Language* ed., Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1966), p. 353.
- ②⑬ Bloom, *Poetry and Repression*, p. 3.
- ②⑭這個觀念借用自布倫姆，不敢掠美。布倫姆認為，「也許批評不一定總是判斷的行為，但卻總是決定的行為，而批評設法決定的就是意義。」見 Bloom *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975), p. 3.
- ②⑮ Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 130
- ②⑯ Maria Corti, *An Introduction to Literary Semiotics*, tr. Margherita Bogat and Allen Mandelbaum (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978), p. 115.
- ②⑰ Scholes, p. 130.
- ②⑱ Alastair Fowler, "The Life and Death of Literary Forms," in *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. 79.
- ②⑲ E.D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 80-81.
- ③⑰ *Ibid.*, pp. 88-89.
- ③⑱ Alain Robbe-Grillet, "New Novel, New Man," in his *For a New Novel: Essays on Fiction*, tr. Richard Howard (New York: Grove Press, Inc., 1965), p. 135.
- ③⑲ Scholes, p. 131.
- ③⑳ John L. Bishop, "Some Limitations of Chinese Fiction," in *Studies in Chinese Literature*, ed. John J. Bishop (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965), pp. 237-245.
- ③㉑ Corti, p. 120; Fowler, p. 81.
- ③㉒「家變」（台北：洪範書店，民國六十七年），頁2。
- ③㉓ Jerry Wasserman, "The Word as Object: The Rabelaisian Novel," in *Towards a Poetics of Fiction*, ed. Mark Spilka (Bloomington and London: Indiana University Press, 1977), p. 329.
- ③㉔張漢良先生的「淺談「家變」的文字」即會提到喬哀思的尤里西斯的文字。

鄭百年

# 師友記



早在吉隆坡的時候，就已經開好一張名單，密密麻麻的，大約有整五十個名字，準備抵達台北後，逐一探訪，暢述多年相思之情。情形就好像那張「甚麼街甚麼巷應該去走一趟，甚麼糖舖的食物一定要再去回味」的紙條一樣，明知兩個星期的時間實在太有限，絕對不可能「搞掂」，還是花了很多的時間，想想寫寫，添添補補，臨上飛機還加多幾個名字。也許在台的時間太長久了，師長多，朋友更多，除了耶誕節及農曆新年來往賀卡聊表關懷之外，平素少有音訊來往，所以，分離得愈久，就愈想見一見面，好把對方最新的發展像補充新資料一般，填進自己的「感情資料袋」內。家譜

學會早已把首六天填滿了節目，剩下的六天，即使串門式的把名單跑一趟，每天少說也得跑上七戶；似此情形，「腰斬」名單作重點式的突擊，恐怕又是不可避免的事了。

到文學院系裏轉一圈後，眼前竟然「柳暗花明又一村」，看來此行恐怕全部會落實了一一系裏師友們準備在四月二十日晚上為毛子水老師慶祝九十歲大壽，我儘可以在晚宴上一口氣飽覽全系的師友。惟一顧慮的是，我沒報名參加，又沒被邀請，如何出席這個盛會呢？

「那有甚麼關係呢！」

臺（靜農）老師見我猶豫，立刻搖搖手說：「難得你回來一趟！說不定大家看到你，會更

加高興呢！」

回到旅館，從內人手中把名單拿過來，一口氣就刪掉一半！看來在吉隆坡的東添西補邊想邊寫的工夫，是沒有白費的了。

※※ ※※ ※※

中文系所有師長裏，體型最大、酒德最好的要數臺靜農教授了。

臺公體型大，卻大得一點也不俗氣。他有一個很會裝酒裝肉的肚脯（臺公不吃青菜水菓），當肚脯裝滿適意的酒肉後，他就會很愉快地背靠寬敞的沙發，一面口銜雪茄噴濃煙，一面雙手快意地上下左右摸挲肚皮，一遍又一遍，似乎有說不盡的快慰和適情。除了肚脯，臺公有個相當高大的骨架，配上他的方臉、寬肩、長手，遠遠看起來，似乎像故宮博物院懸掛着的穿西裝的歷代開國名相一樣。當他來往中文系迴廊時，沉重的身體，配上敏捷的腳步，使人很自然地想起莊子「運斤成風」的故事。他身體的沉重，和鐵斧沒有差別；鐵斧可以運轉成風，而他的身後，就因身體的運作，而經常帶着一股旋風。說中文系有一位「肚裏能撐船」的宰相，恐怕不是誇張。

臺公是魯迅的學生，當年在上海，曾經和友人一起搞過一個叫「未名社」的文學團體，協助他的老師推動文學；這是中文系學生都知道的一件事情。擅場於短篇小說，很得魯迅的真傳，可惜當年做學生的



時候，我們無法在台北找到他的小說。前兩年，一位有心人從舊雜誌裏把他的小說輯出來，發表在香港明報月刊，並且為文加以評介，才讓我們瞭解臺公小說工力之深厚甘醇，實在是到了爐火純青的境地（台北某書局後來將它們編印成「臺靜農短篇小說」，可惜此地買不到）。到台北後，臺公從此「歇手」不再寫小說，連學術論文也難得一見；到底是甚麼原因，我們這些做學生的，也只有從一些傳言去東猜西想了。

瀟灑、放任及無為，似乎是臺公的三大美德。臺公嗜酒，特別是香噴噴的高粱酒；只要美酒當前，他絕不肯錯過，即使高血壓醫生叮囑他不可「以身試法」，他還是以「一杯就夠了」「再來一杯就可以了」「再來一杯也無妨罷」「已經喝過三杯，多一杯也沒關係」「這次最後一杯了」「真是最後一杯了」「應該夠了，再一杯吧」「這是最後一杯，不可以再來了」等等的「藉口」，適情快意地一杯又一杯，喝得比我們這些沒高血壓的更多。臺公喝酒見瀟灑，卻也不失其酒德，每當七、八分醉意來臨時，他就以雪茄代酒，吐煙納霧，吟哦自如，魏晉時代文人名士如果有高粱酒喝雪茄煙抽的話，瀟灑也不過如此而已。放任自由，是臺公對學生的基本態度。上課從來不點名，下課從來不理學生，平時不改作業，考試不會不及格，畢業典禮不必出席；行之日久，幾乎成為系裏師長們的特徵。「我們當年北大就是如此。」台大向來以繼承北大的傳統自許，臺公是北大國文研究所畢業的，提起北大的傳統精神，他

就會侃侃而談：「那有舉行甚麼畢業典禮？我們畢業考試一過，大家就散得連影子都沒有了！」一直到現在，我這個台大生，也還深深此習。至於說無為，那似乎只有比較親近他的師友們才知道；臺公今年八十，而且身壯如彪漢，一方面得益於他的「家學」（臺公家傳都長壽），一方面恐怕與他的無為處世態度有關。

臺公寫得一手好字，尤其是他的隸書和行書，更是獨步臺灣，無人可出其後了。十幾年前，他很少向人「露」出這一手的，晚近幾年來，也許向他求字的人太多了，他才為人題書籤寫對子。隸書寫得「勻」和「備規格」，似乎不太難；要寫出神氣、古拙凝重以及脫俗，特別是要把隸書當行草來寫，那真是不容易了。臺公寫隸書，落筆就如踩擲中文系迴廊的腳步一樣，凝重有力；當他運起毛筆，就如運作身體一樣，虎虎生風；倏忽之間，一幅歎為觀止的古隸，就展露在你面前，楞得你連讚賞都忘記了。

被中文系稱為「壽公」的，是毛子水教授。毛教授自五十多歲開始，便被人改稱為「毛公」，原因有三。第一，史記魏公子列傳有毛公其人，是一位隱居在城市裏的賢者，據說，毛教授就是毛公的後代子孫。第二，毛公生來矮小，頭髮很早就脫光，不論春夏秋冬，永遠一襲長袍，加上手邊的拐杖，遠遠看起來，和壽星公似乎沒有差別。第三，毛公是中文系年紀最大的師長，也是中文系身體最好的一位師長，他七、八十歲還會舉起手杖跑去追搭校車，八十五歲被計程車撞倒還會爬着叫

車子自己上醫院求治。

據說當年胡適甫從美國回到北大教書，年紀不過三十出頭，「騷動」了北大的學生，紛紛想撤他的講台。毛公和傅斯年先生（後來的北大校長、中央研究院史語所所長及台大校長）那時是學生領袖，到講堂旁聽幾節後，以一句「他的治學方法很新」而把騷動平息了。這個傳說是真是假，大概只有毛公自己才知道；不過，毛公和胡先生是最要好的朋友，倒是盡人皆知的事實。

雖然他最長老，不過，他的思想卻非常新穎，新穎得幾乎使你不敢相信。一般人講論語，不是把它講得道學味道太濃厚，就是講得文皺皺毫無生氣；毛公講論語，幾乎把孔子的喜怒哀樂講活，把孔門師生的艱苦奮鬥講盡，使你深深覺得，原來論語是一部活生生的書，是孔門日常生活的一部實錄。我相信，撤走道學的招牌來講解論語，只有北大台大這一系才做得出，而毛公正是北大台大的代表人物。毛公一生從不知道有「火氣」這回事，更不要說脾氣和肝氣了。也許因為如此，毛公永遠笑口常開，而且紅嫩的「童顏」永遠印在兩頰上，好像上了胭脂似的。考取學位最後一關的口試時，幾位考試委員相續提出問題後，臨到主席毛公；在做總結之前，他將我序文裏的一句「到了民國初年，研究古史的風氣似乎到了前所未有的高潮」挑出來，諄諄地告誡我，以後寫論文時，應該避免使用「高潮」之類的字眼——「即使是事實，這樣的字眼，也會引起不必要的情緒」。當時似乎不太在意，如今年過四十，愈咀嚼愈有味道。怪不得毛公講書

、閒談，甚至於晚宴，永遠那麼沖淡自如、平靜純如，像一池只興漣漪不掀波浪的碧水。

有「聖人」之雅號的孔公，似乎是中文系的一霸。孔德成教授，字達生，是中國最了不起的哲學思想家孔子的七十七代子孫；由於政府委任他為奉祀官，他只能以兼任教授的身份出現在中文系裏。聲如金鐘，笑如排浪，只要他在第五研究室講課，中文系整條迴廊甚至於前後座其他研究室，到處都是秋天裏的萬壑松，吹得你隨風逐浪，無盡的歡欣和無限的敬意。孔公治三禮、古器物學及甲骨文金文，一部儀禮，他可以講上幾年，使你越聽越新鮮；至於說金文，不但獨步杏壇，而且寫得一手好金文（孔公的小篆更叫人稱羨）。孔公上課不喜歡學生多，五、六個最好，十個還可以，過此就嫌多。上了他幾年課，我們只有「愛恨交織」一句話可以形容；說愛嗎，他的書講得好，特別是前面所說的那幾科，綿密細緻，鞭辟入理，真叫你折服再三，覺得「沒人可講得更好」了；說恨嗎，不留心聽講，不能「舉一反三」，他當場就「叫醒」你，甚至於將你「罵一頓」，着得你臉紅耳赤，「羊毛衣裏一直冒汗」。

孔公平時不苟言笑，「恂恂如也」；走起路來，「襜褕如也」「翼如也」，很有「虎威」，儼然有聖人的模樣。實際上，孔公是一位很愛護學生的老師，而且，是一位很能幫助學生解決困難（包括經濟）的老師，一點也沒有道貌岸然的聖人樣子。記得那一兩年總統選舉，孔公是國大代表外加奉祀官，「來路」相當可觀，平日豪邁成性的他，一下課就

叫我們這六、七個學生尾隨他到會賓樓，吃山東菜，喝紹興酒，行酒令，寫小篆，少說也要搞到十一、二點才散。會賓樓是標準的山東館子，孔公到那裏去點菜，更是山東菜裏的山東菜，絕對不敢走樣；我們有幸吃到上好的山東菜和北京菜，還是央託孔公的福呢。最使我畢生難忘的，莫過於學位考過準備南返，孔公在那裏設宴為我餞行的時候；宴罷向前辭行，孔公竟伸手將我摟抱起，當時的我，淚珠幾乎奪眶而出。今天執筆臨紙，還是感喟再三！唉，同窗曾永義教授說過，孔公對學生用情最純真，實在一點也沒錯。不知道我們這些學生，要到甚麼時候，才能報答他。

孔公是聖人的後代，山東人見了他沒有不「鞠躬如也，屏氣似不息」的；他又是中國第一世家，所到之處，沒有不受崇敬愛戴的。五十年代初期，孔公應邀到越南、日本及韓國訪問，當他抵達東京時，歡迎他的人幾乎到了萬頭攢動的地步。「孔子，是東方最偉大的聖人，也是世界上最偉大的聖人之一。」主持歡迎會的主席，這麼樣地介紹道：「今天，我們日本人最崇敬的這位聖人，他聖潔的血液就在我旁邊的這一位先生的身體內！」一時，全場的人都肅然匍匐跪下，一些老者甚至爬到前方親吻孔公的腳面。孔子是以道德教育在你我的心扉裏建立起世家，皇帝可以更改，朝代可以推翻，惟有孔子世家不可以改寫；大陸及台灣的中國人，切切記住這句話。

和孔公有同鄉之誼的屈公，是中文系最嚴肅認真的師長。屈公，名萬里，字翼鵬，治

經學及古文字學，對於古史，辨偽及目錄版本學等，更有心得，著作非常多。屈公嗜酒，年輕時即酒精傷胃，動手術把胃割去了泰半，所以，一路來身子並不十分好。儘管如此，我們當研究生的時代，他還是喝酒如故，酒興起來時，還把酒瓶緊握手中，佔為己有，「這樣子，倒起酒來才方便。」他說。平時上下課都非常嚴肅的屈公，我們最高興看到他的時刻是：孔公、臺公及張（清微）公在座，大家都喝了幾輪的杯中物，這個時候的屈公，那裏是甚麼嚴師，更不是甚麼畏友；只見紅紅的臉頰，不時地綻開微笑的花朵，伴着的是情感高昂的談話聲，豪邁朗爽的乾杯聲，以及沒有拘束的笑聲。

屈公除擔任中央研究院歷史語言研究所研究員外，早年曾協助傅斯年校長處理校務，後來，他覺得行政工作太剝削精神和時間，才向傅校長「乞命」回中文系擔任教授。在接任中文系主任及研究所所長之前，屈公又擔任過三幾年國立中央圖書館館長的職位；屈公早年本來就是中央圖書館特藏組的主任，當局將他聘回中央圖書館，不但是順理成章的事，而且也想藉屈公對圖書版本的熟稔，把中央圖書館搞得更加出色。無奈屈公不愛做官，三年後辭命回台大，而且終老於台大及史語所，過着一輩子平淡的書生生活。

台大傳統雖說是自由放任，不過，中文系師長們上起課來卻是一萬分的嚴肅。人家是「三分之一講外頭的雜事，三分之一講自己的私事，剩下三分之一才講書」，台大完全不是如此，中文系從來沒有一位

老師在上課時講過雜事和私事，更絕少老師用「講笑話」的方式來「提起學生的精神」「引起學生上課的興趣」，屈公更是中文系師長們講課的表率。屈公講課，就好像唱崑曲平劇一樣，一板一眼。絕不馬虎，進講堂第一分鐘到鈴聲響的最後一分鐘，沒有一分鐘是例外；坐在台下的學生，經常是中文系最大班（中文系最「賣座」的師長有三位，屈公是其中的一位），也不會有學生打瞌睡。中文系師長裏，屈公是以嚴格聞名，而有「勇氣」來選修他的課的，都是準備接受嚴厲挑戰的學生，所以，那一個會在堂上打瞌睡呢？至於說

考試，大題目你得準備，小得像毫毛的你也千萬不可放過；試卷派回來，七十分已經很不錯，八十分算高分，八十五分以上的，簡直是鳳毛麟角了。

七十年代下半期，屈公即患上肝癌，無日不跟可怕病魔作戰；儘管如此，他還是寫文章、教書和指導學生，遇着往日的勤奮生活。一九七八年下半年，病情開始惡化，電療的次數逐漸增多，那個時候，師友們還積極為他出版七十榮壽論文集。翻過一九七九年，他實在支持不了，丟下一切進醫院去了。那一年，我恰好受香港大學黃麗松校長之邀，到港大去擔任為期三個月的「研

究員」；二月十五日離開吉隆坡，當天中午抵達啓德機場，準備在港大安頓一、二天並且辦理赴台簽證手續後，繼程北上，探望危急的屈師。沒想二月十六日凌晨四點，屈公竟離開人間，讓我空悲切。兩天後，遇到藝術系主任莊申先生，他才點醒我一件事：「為甚麼不在吉隆坡簽證？」是的，為甚麼我不在吉隆坡簽證？否則的話，我還可以看見屈公最後一眼！如今，空負恩情，只有一輩子追悔。五年前來台出席會議，屈公會邀我到會賓樓吃午餐；這次系中盛宴，宴開四席，熱鬧異常，就是缺少了一位屈公！

## 謝川成詩作二篇

### 窗

瞻望歲月是我的天職  
有時很想閉上我的眼睛  
再也不管窗外的風景  
窗內的憧憬

非常討厭看到一再發生的事情  
年年月月

世世代代

我恆望着遠方

烽火突爆也好，月光炫耀也好

眺望與期待之間

無聲與無奈之間

我是不懂悲喜不知所措的日記簿

記載着

一些些聲音

### 撲燈

偶或我會警覺

自己像流星一般隕落

自天際

似乎我的存在只是火花迸濺的刹那

然後是死亡，然後是重生

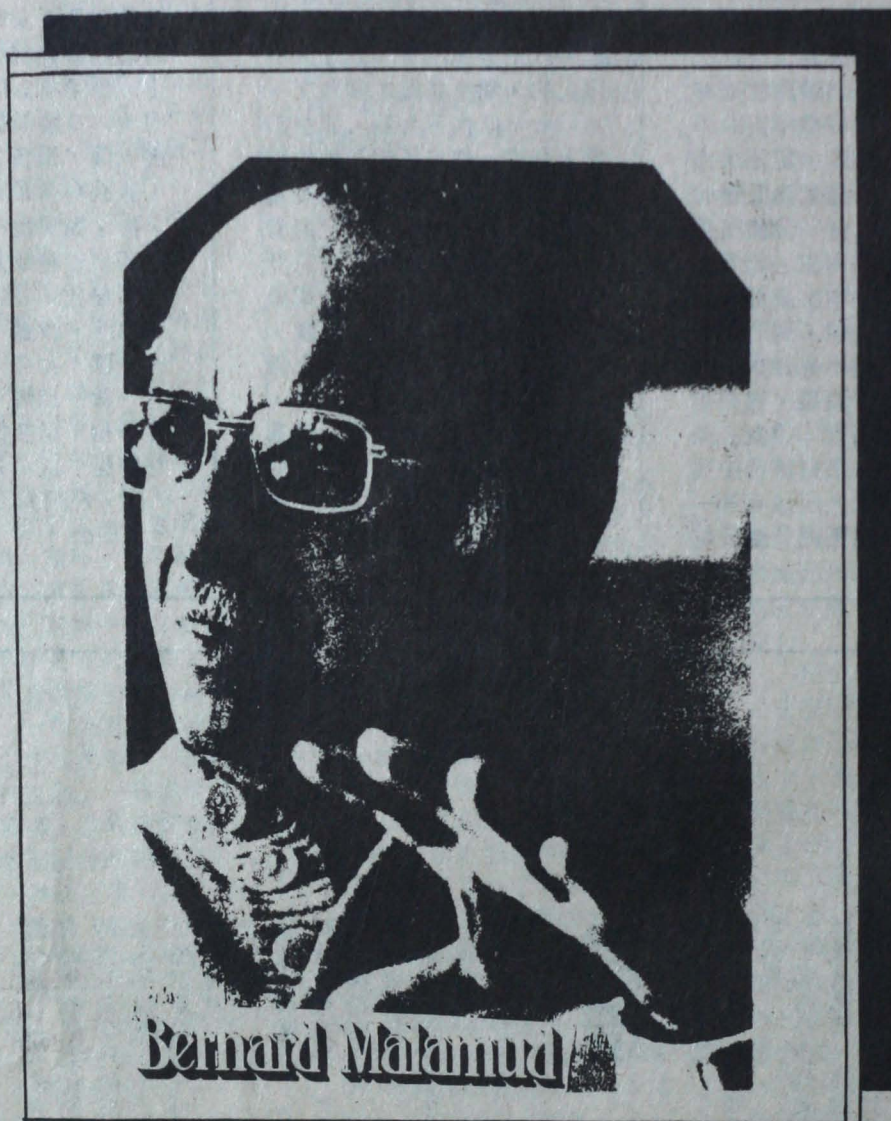
只要志節猶存，智慧尚有光輝

我願是一個凡人

逐無涯，以有涯

如一隻飛蛾

固執地撲向燈



瑪拉末·特輯〔上〕

# 瑪拉末的小說

劉紹銘

“瑪拉末的特長，當然不僅表現在猶太民族的語言特色上。他最爲讀者和批評家推許的地方，乃是他傳達「猶太心靈」……通過他人物所受的苦難，重証同情、堅忍、良心、慈悲心和道德的價值”

「我一直沒有忘記猶太人遭受過的苦難。六百萬猶太人被殺了，這悲劇，我們沒有好好的交待過。但我並不單指猶太人而言。中國在一九三六年時，黃河水患，有六百萬至一千萬以上的中國人淹死，其時我的感受，也是如此。我們沒有好好的寫過這些悲劇。而今雖事隔二十年，但總歸得有一個人，即便是個作家也好，爲這些悲劇大聲疾呼一番。」

以上是伯納德·瑪拉末 ( Bernard Malamud ) 對紐約「郵政雜誌」 ( Post Magazine ) 訪問記者約瑟·華斯巴 ( Joseph Wershba ) 所說的話 ( 一九五八年九月號 )。

瑪拉末是猶太人，一九一四年生於紐約市布魯克林區——一個猶太人麋集的地方——並在那兒長大，因此他寫最得好的作品如「助手」 ( The Assistant )、和短篇小說集「白痴先來」 ( Idiot First ) 都感染了這區域的濃厚地方色彩。他有兩個學位：紐約市立大學 ( City College of New York ) 的學士和哥倫比亞大學英語系的碩士。

二次大戰後，猶太人崛起美國文壇的，真的是不勝枚舉。小說家中，除瑪拉末外，我們馬上就可以想到「屍橫遍野」 ( The Naked and the Dead ) 的多產作家諾曼·米勒 ( Norman Mailer )，浮光一掠的青年偶像薩凌爵 ( J.D. Salinger ) 和因「何索」 ( Herzog ) 一書而被目爲美國智力派小說家代表的掃羅·貝婁 ( Saul Bellow ) 等。但瑪拉末與上述諸猶太小說家有其別具一格的地方。最顯著的是他的「猶太味」，他的猶太心靈。( 上述的幾位作家中，除貝魯外，雖爲猶太人，但寫出來的小說，猶太人獨特的性格，並不顯著。 ) 這種「猶太味」，在其小說的對白中，亦可一覽無遺。

瑪拉末的特長，當然不僅表現在猶太民族的語言特色上。他最爲讀者和批評家推許的地方，乃是他傳達「猶太心靈」的能力，那就是說，他往往能通過他人物所受的苦難，重証同情、堅忍、良心、慈悲心和道德的價值。對一個受盡「迫害」的猶太人——最少在意識上如此——說來，這需很大的勇氣。黑人在美國受迫害，能有勇氣說出以德報怨的話的人，只有前年被謀殺的金格博士和其少數的隨從者。名作家如勞爾夫·艾理遜 ( Ralph Ellison ) 或詹姆斯·保爾溫 ( James Baldwin ) 雖未如其他成就較低的黑人作家如雷萊亞·瓊斯 ( Le Roy Jones ) 那麼極端，主張以暴易暴，但尚未有勇氣創造出一個與莫理斯·鮑伯 ( Morris Bober，爲「助手」一書中的雜貨店老板 ) 等量齊觀的典型黑人人物來。當然，美國黑人所受的迫害，比美國猶太人嚴重得多。其實，就美國的猶太人來說，迫害兩字，實談不上。因爲他們在美國，除了政治上稍爲吃虧些外，其他行業，如金融界、商界、娛樂界和文化界等，都執了「牛耳」，與他們在德國和東歐的同胞相比，實在不可同日而語。

瑪拉末的道德同情心，當然並不局限猶太人。這點我們可從他對「郵報」記者那段談話看出來。他所關心的，是整個人類的苦難，而非猶太民族的苦難。他小說之所以多用猶太人做主角，無非是他

身為猶太人，對猶太人的性格和生活了解得最為透徹而已。這一點，相信稍有寫作經驗的人都會明白。由此看來，瑪拉末小說中的典型人物，在種族、宗教和文化上雖為猶太人，但其經驗，尤其是受苦受難的經驗，卻是廿世紀現代人的共同經驗。譬如說我們中國人，雖沒有如猶太人在歐洲受迫害的經驗，但卡夫卡的名著「審判」中所描寫的惡夢，我們一樣能設身體驗到。

瑪拉末小說人物的一大特色就是對「自我救贖」的追求，以中國人的立場講，自我救贖的追求，就是安心立命的追求。在「魔桶」中，李奧因找老婆而忽然驚覺到自己生命是一片空白。他從未愛過人，所以也沒被人愛過。這一種深夜夢迴的自覺，比找不到老婆還要難受。從故事的結構看，這一刻鐘的反省和檢討，是李奧生命的轉捩點，是他再生的開始。由是觀之，他後來之決定要去愛上邪氣滿身的史提拉，出發點完全是為了要做補贖。換句話說，就是因為史提拉邪氣滿身，罪孽深重，李奧才會「愛」上她。以他當時的心境說，史提拉若能因他對她的愛心——不是愛情——而感動得幡然改過，那麼，他的生命從此也不會空白。

從這個角度看來，「魔桶」是一篇寓言性的小說。李奧決定要將自己奉獻的，不是史提拉這個風塵女子，而是生命的本身。

瑪拉末人物的另一特色是性格的生動性。我們試用「哭喪的人」來做例子。老頭子凱斯勒與公寓管理人逸理斯玩紙牌，常常贏他。逸理斯懷恨在心，以凱勒毀壞公物和骯髒為藉口，向房東挑撥。房東便着令要他搬走，他死賴着不走時便請了警察局的人來迫遷，連人帶物的把凱斯勒扛到街上去。受了這個突如其來的打擊，他便「思潮起伏，不但想到自己坎坷的境遇，而且更想到他年輕時做出來的缺德事：棄妻別子，以後一直連一個銅板也沒有給他們母子四人作生活費。這還不算，就從他離家那天開始，到現在為止——願上帝饒恕他——他對他們的死活，連一次也沒關心過。一個人在此短短的一生中怎會做出如許傷天害理的事？這個問題一直折磨他，痛徹心肺。他一面想，一面就號啕大哭，以指甲抓皮肉。」

這種刺激，可稱為「打擊與認知」(Shock of Recognition)。凱斯勒給房東迫遷，連人帶物的轟出行人道上，於是，在冰天雪地中，他大概生平第一次體驗到飢寒交迫和無家可歸的悲哀。推己及人，便想到年輕時所幹的虧心事。這種「認知」的功夫，往往就是小說主角人物再生的開始。這裏所指的「再生」，並不一定是積極性的。「再生」的人，在我國小說的傳統中，採消極態度的，大不



乏人。拳拳大者，當推賈寶玉。) E.M. 福士特 (E.M. Forster) 在他的「小說面面觀」(Aspects of the Novel) 中論到「生物的人物 (round character) 時，認為人物之所以生動，在性格上必有其無可測度的地方。所謂無可測度，大概是指小說人物的「認知」、「謀變」和「成熟」過程。大多數「生物」的小說人物都得經過這種成長的過程，否則不論年紀多大，也一樣是沒有長大的人物。「頑童流浪記」(Huckleberry Finn) 中「頑童」的老頭子，是很好的一個沒有長大的例子。沒有長大的人，通常都是服從「絕對」(absolutes)，並無反省習慣的人。因無反省習慣，他們對任何新經驗，要不是完全抗拒，就因利乘便的採取傳統的道德標準來做自己處世立身的標準。「金瓶梅」的武松，遇到嫂嫂的色誘，不但是一種新經驗，而且是一種不折不扣的「打擊」。如果武松是個有反省習慣的人，他會因這種打擊，推想到許多許多「可怕」的問題去，如封建制度下的人權問題，如「畸人艷婦」式婚姻的悲哀。如果武松有這種「認知」能力，他和潘金蓮間的關係，必會改觀，而「金瓶梅」亦會改觀，說不定會成爲一部大悲劇。

但武松在人情小說中雖不是一生動人物，在「

俠義小說」的世界裏，他卻是一條好漢，一個頂天立地的好男兒，因為他在醇酒婦人引誘下，毫不動容。他是個服從「絕對」（「嫂溺援之以手」）和無反省習慣的人。正因此，武松也是個沒有長大的人：我們第一次看到武松時，他是條轟轟烈烈的漢子，到他為兄復仇時，也是這麼一條「轟轟烈烈」的漢子。反觀寶玉：初試雲雨的寶玉和七十七回偷會晴雯時的寶玉，「長大」了多少？

瑪拉末作品的人物，不論是長篇也好，短篇也好，差不多都有「吾日三省吾身」的習慣，這是他個人特色，而且，廣泛些說，也是西方性情文學的特色。反省習慣，就是捫心自問的習慣，有捫心自問習慣的人，雖不見得盡有良心，但卻一定是個受良心干擾的人。「暑期進修計劃」中那位問題少年喬治，與街坊鄰里閒聊，無心吹了一次牛，說這個暑假預備自修，要看一百本書，但半個暑假下來，一本都沒有看，結果為人看穿（但卻沒有拆穿），心中一直忐忑不安，覺得「對不起」人家，便決定從此勤奮向學，淬發自勵，以求心之所安。本來，讀不讀書是他個人的事，連父母都管不了，何況街坊鄰里？但喬治雖然平日疏懶，卻有反省習慣，而好反省的人，絕不會永不長大。

「夢中情人」的麥加，雖然帶喜劇意味，但一樣不失其反省習慣。他初會筆友奧爾嘉時，看到她既老且醜，氣得要炸，後來聽她說了一番身世，看到她的背影，驟覺得她身世可憐；她死去的女兒可憐；最後又想到常常照顧他的房東太太（給他罵過「瘋婆子」的房東太太），覺得她也一樣可憐。「立地成佛」，瑪拉末世界中人物性情之成長，常在這轉念之間。

就故事看，像「夢中情人」這一類故事情節並無新穎之處。十多年前香港報章的副刊，時有登載。記憶所及，香港星島晚報曾載一題名「紅花約」短篇者，故事與「夢中情人」差不多，也是講一對通訊多時的筆友，決定在某一餐館見面。女的說好在櫺前繫一紅花，男的則把當天一份星島晚報，疊好放在枱角上。屆時，「紅花女」果出現，只是相貌年齡，與李奧遇到的奧爾嘉差不多。男的看了，本想拔足飛奔，但又感良心不安，只得無可奈何的坐了下來。與女的傾談之下，才發覺這位福氣的太太，原是情人的媽媽，是來幫女兒考驗一下對方，

看他是否僅是一個只識「外在美」，不識「內在美」的輕薄男子。現在既然通過了這一考驗，做媽媽的於是伸手向餐室的另一角一指——

只見他的「夢中情人」，長得如花似玉，果然是善有善報。

瑪拉末的「夢中情人」，其實可以安排一個如此巧妙的結局，以增娛樂性。但他並沒有這樣做，因為他把作家為責任，看得很重。

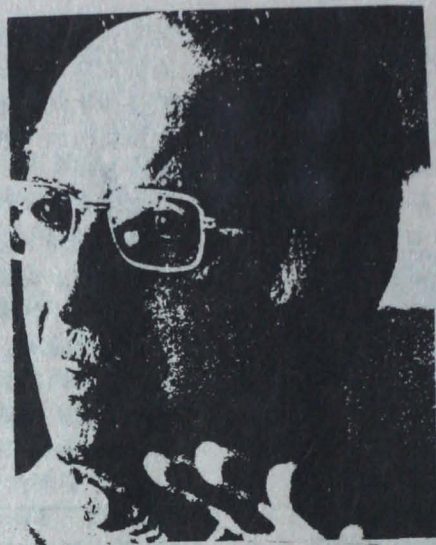
他說：「作家的本份在保存文明，防止其走上自我毀滅之道。」

而文學與白日夢的分野，也可在「夢中情人」與「紅花約」這故事的處理手法中，看出些端倪來。

“瑪拉末小說中的典型人物，在種族、宗教和文化上雖為猶太人，但其經驗，尤其是受苦受難的經驗，却是廿世紀現代人的共同經驗”

（轉載自劉紹銘譯「魔桶」；

香港今日世界出版社出版）



## 魔桶

瑪拉末著  
劉紹銘譯

不久以前，在紐約上城一間細小而簡陋，裏面藏書堆積如山的房子中，住着一個在耶士華大學攻讀猶太神學學位的學生，名叫李奧·費高。經過六年寒窗苦讀，費高將於六月中取得學位，跟着就會到一教區去當牧師了。朋友勸告他說，如果他想「教務興隆」的話，最好是先結婚。此意雖善，但平時他既無對象，現在往那裏去找？經過了兩天窮思極索後，他決定依着「前鋒報」上兩行廣告的指引，找婚姻經紀彬耶·沙士曼來幫忙。

於是，一天晚上，在費高所住的這所灰石建成的公寓四樓門廳內，沙士曼出現了，手上拿着一個破破爛爛的公事包。這個為人牽線有年的月老，身材雖矮小，但看來極其莊重。只見他頭戴一頂舊帽子，身穿一件又短又窄的大衣，一進門來，渾身透發着魚腥味——他最愛吃魚。雖然他的門牙掉了幾顆，眼睛濕漉漉的，他樣子並不令人討厭，大概是歸功於他那平易近人的態度。儘管他的聲音，嘴唇，那撮小鬍子和那瘦骨嶙峋的手指顯得極為有勁，但一安歇下來時，他那柔和的藍眼睛便馬上湧現出重重的憂鬱。他這種特色，對李奧目前緊張的心情極有緩和神經的作用。

他馬上就告訴了沙士曼他為甚麼要找他幫忙的原因。他對說他的家住在克利夫蘭布，除了住在那兒的父母（他們結婚相當晚）外，甚麼親人都沒有，他說他自己六年以來，日夕埋頭於功課，無暇兼顧社交生活，是以一直未交到異性朋友。為此原因，他覺得與其自己貿貿然的去碰運氣，不如請一個對此有經驗的人來幫忙幫忙好，一來可免種種的折磨，二來可免許多尷尬的場面。接着，他附帶的告訴沙士曼說，他認為婚姻經紀這一行業，不但體面，而且由來已久，在猶太人的社會中，尤受重視，因為他們實事求事，既能將良緣撮合，而受惠者也不會因此而減少其中樂趣。最現成的例子就是他自己的父母，他們的婚姻也是憑媒撮合的。這一段婚姻，站在經濟觀點來講，雖乏善足陳（因他們兩人任何一方都是家無恒產），但若以愛情而言，則他們兩人婚後相愛不渝，可說婚姻美滿。沙士曼靜靜的聽着，有點兒矚目，也有些兒詫異，但他意識到費高說這些話，無非是替自己打圓場。奇怪的是，費高說了這些話不久，沙士曼驀地對他自己的工作，感到無限驕傲。這種感覺，他好幾年沒有體驗過了，為此他對費高存了感激之心。



閒話過後，二人乃言歸正傳。李奧把沙士曼帶到房間中的唯一光亮處，一張靠近窗口的桌子。從窗口望出去，就是華燈初上的紐約市。他坐在沙士曼旁邊，面對着他，一面運用其堅強的意志力去抑制着喉頭的騷癢。沙士曼把公事包的皮帶解開，掏了一疊薄薄的、翻弄得霉黃的卡片出來，然後把鬆鬆的套在上面的一條橡皮帶拉開，叭搭叭搭翻動着這疊卡片。李奧受不了這種聲音和動作的干擾，故意凝神窗外，裝着沒有看見他的樣子。現在雖然仍是二月，然從窗外看去，殘冬景象，已餘無幾。他對窗外事物的注意，這還是多年以來的第一次呢。他正望着天上一輪明月，浮游於狀如鳥獸動物的雲層中。最令他看得口張目呆的，是當一片貌如大母雞的雲層，把月亮吞了進去，而不久月亮又從尾巴溜了出來，好像一隻新生的雞蛋。雖然沙士曼現在戴上眼鏡，裝着忙於翻看卡片的樣子，但常常禁不住的去偷看李奧幾眼，心喜這青年長得眉清目爽，鼻子長長而峻峭，有學者之風。褐色眼睛，大概因平日好學深思的關係，顯得深沉穩重。嘴唇看來很是敏感，但不失其堅忍不拔之氣。兩頰清癯，微見黧黑。

看到他擺在房中的一架子又一架子的書，他按不住心中暢快之情，輕輕的嘆了口氣。

李奧的目光落在攤在沙士曼手中六張卡片上。「才這幾張？」他微帶失望的問。

「你才不知我辦公室內藏了多少張卡片呢！」沙士曼答道：「抽屜都塞滿了，我只得放在一個桶子內。但話說回來，難道每個女孩子都佩得上一個新牧師麼？」

李奧臉紅起來，後悔在履歷一項內把有關自己身世的一切，都完完全全的告訴沙士曼。在他填寫這份表格時，他以為把自己的要求和標準，說得越清楚越好，不料這一來，連不必向他講的話也講了。猶豫了一回，他問：「你有沒有把你顧客的照片帶來？」

「先講家庭背景、嫁粧、和婚後前途，」沙士曼回答說，一面解開他那件緊身的大衣的鈕扣，一面坐下椅子來：「然後再看相片好麼，牧師？」

「叫我費高先生好了，我還沒有當牧師。」

他滿口答應着，但不久卻把李奧改稱為博士。然後，當李奧不大注意聽他說話時，又依舊以牧師

稱之。

沙士曼略調整了一下他的玳瑁眼鏡，清了清喉，就用虔誠的嗓子唸着第一張卡片的內容：

「蘇菲亞P，廿四歲。寡居一年。無小孩。大學二年級程度。娘家備嫁粧八千元。現營批發業及房產業。業務極佳。母親出於書香門第，祖先輩曾從事教育事業有年。其中一人曾為演員。居於第二街，鄰裏均重其名。」

李奧驚訝得翻了翻眼。「你說寡婦？」

「但寡婦並非就是巫婆呵，牧師。她和她丈夫相處，滿不了四個月。他身體本來就有問題。她嫁他，實是一大錯誤。」

「但我從未想到要娶一個媳婦。」

「這就因為你缺乏人生經驗的緣故。娶太太要是能娶到一位像蘇菲亞那樣年輕而健康的寡婦，那實在理想不過，因為她會終身感激你。不瞞你說，要是我現在還未結婚的話，我一定會娶個寡婦。」

李奧想了想，就搖頭。

沙士曼縮了縮肩膀，不着形迹地表露了他的失望。他把那張卡放在木桌子上，翻了另一張來讀。

「莉莉H。中學教員。全工全薪，並非候補教員。有積蓄，並置有新道奇牌汽車。曾在巴黎住過一年。父為一有名牙醫，開業垂三十五年。對象以有專門職業者為理想。家庭環境完全美國化。良緣勿失。」

「我和她是私交，」沙士曼說：「你該看看這女孩子。她真是個秀外慧中的可人兒。你可日以繼夜的和她談文藝、電影、或戲劇等等。此外，她的普通常識也異常豐富。」

「你大概還未提到她的年紀吧？」

「年紀？」沙士曼說，眉毛揚了揚：「她現在是卅二歲。」

歇了一會，李奧才說：「那年紀大概大了一點吧？」

沙士曼強笑了一下。「那牧師你自己多大呢？」

「廿七歲。」

「那可不是嘛，廿七歲與卅二歲，差不多嘛！我老婆就比我老七歲。你瞧我，我在那些地方吃虧了？一點兒虧都沒吃過！現在譬如說，大亨羅夫妻的女兒要嫁你，你會不會在乎她的年紀？」

「會的。」李奧淡淡地說。

沙士曼裝着沒聽見，繼續說：「五年之差，算甚麼？你聽我說，你若跟她相處一個星期，這點年齡上的懸殊，就會忘得一乾二淨。一個女孩多活五年，就會比她少五歲的女孩多增一分經驗，多長一分見識。尤其像莉莉這樣一個女孩子。唉，這些日子真沒白過。真是老一年比一年更可愛。」

「她在中學裏教甚麼的？」

「語言。她說法文，悅耳如音樂。我幹這行已幹了二十年了，牧師，我說話極有分寸，不輕易隨便推薦顧客，而我現在全力推薦莉莉小姐給你。」

「下一張卡片是甚麼？」李奧驟然問道。

沙士曼勉強翻看第三張卡片：

「露芙K。十九歲。優異生。娘家願出現款一萬三千作嫁粧。父業醫，為胃科專家，業務極佳。姊夫自營服裝生意。家中各人，地位超群。」

沙士曼讀這卡片的內容時，好像是翻着手上的一張皇牌。

「你說十九歲？」李奧感興趣了，問道。

「依書直說，並無虛言。」

「好不好看？」他臉紅起來：「我是說漂亮不漂亮？」

沙士曼吻了吻他的指尖，說：「呀，真是個不折不扣的小迷湯！我這麼說毫不誇張。今天晚上我就找她父親去，慢慢你就知道甚麼叫做『小迷湯』了。」

但李奧有點兒不大放心。「你未弄錯吧，她真的這麼年輕？」

「絲毫不爽。她父親可給她的出生證你看。」

「那你確知她沒甚麼毛病吧？」

「毛病？誰說過毛病來了？」

「我就不明白為甚麼一個像她年紀的美國女孩要求助於婚姻經紀。」

沙士曼臉上露出一絲笑意。

「理由還不是跟你來找我一樣。」

李奧紅了臉。「我是沒時間呵！」

沙士曼察覺到自己的話說得不當，連忙解釋說：「是她父親來找我的，她自己沒來。他因要女兒嫁得好，所以自己親自來物色。一旦我們給他找到條件符合的男孩，他便會親為女兒介紹，並從旁鼓勵。對於一個沒經驗的少女來說，這種父母做媒會比自己挑選的好。我相信不說你也不知道。」

「但是難道這女孩子不相信愛情？」李奧有點不大自然的說。

沙士曼幾乎要呵呵大笑起來，但幸好及時制止，肅容道：「愛情是要碰到了適當的人後才發生的。」

李奧動了一下他那張發乾的嘴唇，欲言又止。但當他看到李奧的眼光溜到下一張卡片時，他乘巧地問：「她的健康怎樣？」

「十全十美，」沙士曼說，呼吸顯得有點困難：「除了她的右腿在十二歲時因車禍變得有點兒跛外。但她人既聰明又漂亮，誰會注意這些呢！」

李奧憤然站起，走到窗前。他現在有點兒悔不當初，責備自己為甚麼要惹上了這個婚姻經紀。最後，他搖了搖頭。

「為甚麼？」沙士曼毫不放過的問，聲音也逐漸提高。

「我討厭胃科專家。」

「他老子幹甚麼活跟你有甚麼關係？你娶了她以後你還要他幹甚麼？誰敢迫你每個週末請他來你家？」

沙士曼這種說話的態度，令李奧異常尷尬，不得不將他遣走。這月老乃快然而去，眼睛沉重而悒鬱。

婚姻經紀走後，李奧雖然鬆了口氣，但第二天起來，情緒極壞。他將此歸咎到婚姻經紀的無能，未能給他找到理想的對象。他對沙士曼手上那一批顧客，實在不感興趣。但當他自己盤算着應否「另請高明」時，他懷疑自己的婚姻是否真的需要憑媒撮合。這與他昨天對沙士曼所講的那番話，自然是自相矛盾了。再說，他父母的婚事也靠此而撮合的。他急急忙忙的把這念頭撇開，不再想下去，但情緒卻未因此好轉。整日整夜他在林中走來走去，忘了一個重要的約會，忘了拿衣服去洗，在百老匯一自助餐室吃飯後忘了付賬，害得多跑一大段路回去補付。這還不算，在路上，房東太太和她的友人向他禮貌地打招呼，「費高博士，你好，」他竟認不出是誰來。幸好靠傍晚時，他情緒開始平靜起來，一翻開書本後，他便覺心平氣和了。

就在他心情一安靜下來時，敲門聲響了。他還來不及說請進，沙士曼已站在他房內了。他面色清瘦而蒼白，站立得飄飄渺渺，令人產生一種隨風而

逝的感覺。但縱然如此，由此他操縱肌肉得宜，表面看來，他一樣是笑容可掬的。

「你好，我進來談談，不妨事吧？」

李奧點點頭。他實在有點怕見他，但又不想叫他離開。

沙士曼仍是笑容未斂，把公事包放在枱上後，說：「牧師，今天晚上給你帶好消息來。」

「我跟你講過，別叫我牧師，我還是學生。」

「這消息將你所有的疑慮一掃而空。我給你帶來了第一流的人選。」

「求求你讓我耳根清靜點，好不好？」李奧裝着興趣索然的樣子。

「你若與這小姐結婚，那真是佳偶天成。」

「但先讓我補充補充氣力再說，」沙士曼有氣無力的說。他在公事包的皮帶上瞎摸了一番，在皮包拉出了一個油澄澄的紙袋，打開，裏面原來是一條硬硬的芝麻麵包和一條小白燻魚。一反手，沙士曼就把魚皮剝掉，然後就狼吞虎嚥起來。「整整忙了一天。」他噤哩咕嚕的說。

李奧看着他吃。

「你沒有番茄，給我一塊成不成？」

「沒有。」

沙士曼只好閉起眼睛來啃他的麵包。吃完後，他小心翼翼的將麵包碎和燻魚骨包在紙袋裏。透過近視眼鏡，他目光在房中溜覽了一週，在書堆中，他看到一個單噴口煤氣爐。脫下了帽子後，他卑屈的問：「可不可以煩你弄一杯茶，牧師？」

李奧實在覺得有點良心不安，乃站起來替他泡茶，並在茶裏放了一塊檸檬，兩塊方糖，弄得沙士曼開心不已。

茶喝過後，沙士曼精力馬上恢復過來。

「怎麼樣，牧師，」他親切地問道：「昨天我給你介紹過的三位女士，你有沒有再考慮過？」

「用不着再考慮了。」

「為甚麼？」

「沒一個合我意的。」

「那你告訴我，你認為那一類才合你意？」

李奧沒答他，因他自己也說不出來。

沒等李奧答話，沙士曼就跟着問道：「你還記得我昨天給你提過那個女孩子麼——我是說那個中學教員？」

「三十二歲的那位？」

沙士曼的臉上意外地閃出一絲笑意。「二十九歲。」

李奧瞪了他一眼。「一下子減了三歲？」

「那是我的錯。」沙士曼向他保證說：「今天我跟她父親——那位牙科醫生——談過。他把我帶到他的保險箱去，拿了她的出生證給我看。她是去年八月過廿九歲生日的，他們還去她渡假的山上給她開了個慶祝會。她父親第一次和我談到她時，告訴了我她年紀，我沒記下來，所以才出了這個錯誤。現在我記起來了，三十一歲的是我另一位顧客，一位寡婦。」

「就是你昨天告訴過我的那位麼？我還以為她是二十四歲。」

「那是另外一位。牧師，這世界寡婦這麼多，難道都是我的過錯麼？」

「我沒有那個意思，可是我對她們沒興趣，那倒是真的，正如我對當中學教員的女人不感興趣一樣。」

沙士曼合掌按在胸前，眼望着天花板，態度虔誠的叫道：「老天爺，他說他對教中學的女人不感興趣，你看我怎樣向人家交待？那麼你究竟對甚麼樣的人感興趣？」

李奧氣得臉色都變了，但仍壓制着自己。

「你告訴我，你要的是甚麼條件？」沙士曼繼續說：「這個小姐能操四國語言，在銀行裏有一萬元存款，結婚後父親再加一萬二千，自備新車和各式各樣的衣服，可以和你討論任何一種題目——總而言之，她會給你養兒育女，組織一個美滿的家庭。這種生活，真是人生那得幾回尋？」

「既然你把她說得這麼十全十美，為甚麼她到現在還沒嫁出去呢？」

「為甚麼？」沙士曼大笑起來：「無非是她自己左挑右選，所以拖到現在。她要選到最理想的才嫁。」

李奧沉默下來，深為自己已「泥足」到這個田地而暗覺好笑。但另一方面，他卻因沙士曼的描述而對莉莉引起了興趣，開始考慮着是否要去約會她。沙士曼察言辨色，知道李奧已為他剛才所列舉的事實動了心，覺得勝算在握了。

星期六傍晚，李奧一邊陪着莉莉·希絲韓沿着河邊道散步，一邊覺得沙士曼隨時會在自己面前突

然出現似的，他走起路時，挺着身，精神飽滿。頭上戴的，是他早上以顛危危的手從壁櫥架子上取下來的黑呢帽（盒子都封滿了塵）——他倒戴得挺有神氣的。身穿着一件平常只在週六安息日才穿的厚黑大衣，洗擦得乾乾淨淨。李奧起初還打算把手杖——是一位遠房親戚送給他的——帶來，後來一想不妥，才把原意打消。莉莉長得嬌小玲瓏，略具姿色，衣著打扮，亦略有春意。她健談，常識豐富，且用字貼切適當——最少在這方面，沙士曼是說對了。說到沙士曼，李奧馬上便感到侷促起來，好像現在就看見他高高的躲在一棵植在馬路旁邊的樹上，用一面小鏡跟他的女顧客打着暗號。或者，他現在已幻化成長着羊腿的牧羊神，在他們面前無影無形的舞蹈着，吹奏着愛情小調，在他們要走過的路面上散佈着野花和藍葡萄，象徵一段長緣的締合。當然，現在仍沒有這回事。

「沙士曼先生這個人蠻有趣的，你說是不是？」莉莉突如其來的問，李奧有點愕然。

他點了點頭，因為實在不知道怎樣答才好。

她提起了勇氣，紅了臉，繼續說：「至少在我個人說來，我感激他介紹我們認識的，你呢？」

「我也這麼想。」他禮貌地答道。

「我意思是說，」她輕輕笑了一下——笑得非常得體，最少在他聽來如此——「我意思是說你不介意我們在這種方式下認識吧？」

他並不因她這種爽直的問題而感到不快，因他了解到，她之這樣做，無非是想儘早把他們的關係交代清楚。他更了解到，要選擇這種方式來交往，不但需要一點人生經驗，更其要緊的是勇氣。真的，她必定經驗過某種「滄桑」才會選擇這種開始。

他說他一點也不在乎。婚姻經紀這一行業，不但正當，而且由來已久，雖然——他指出的一一通過這種機構而認識的男女並不一定能締結良緣，但對那些因此而結成夫婦的人說來，這一行業的價值，可說無與倫比了。

莉莉微喟一聲，默然同意。他們繼續漫步而行，兩個人都沒有做聲。過了好一會，莉莉以一種神經質的笑聲打破沉靜，問道：「我想問你一些有關於個人的問題，你不會介意吧？真的，我對這題目最感興趣。」李奧聳聳肩，不置可否，她雖然感到有點靦腆，但仍繼續問下去。「你怎麼樣會想到要當

牧師來的？我意思是說，是否出於一種突如其來的激情或靈感？」考慮了一會，李奧才慢慢的回答說：「我一直就對聖經感興趣。」

「你在聖經上看到上帝存在的證明麼？」

他點了點頭，換了話題。「希絲韓小姐，你不是曾在巴黎耽過一陣？」

「呀，是不是沙士曼先生告訴你的，費高牧師？」李奧抖了一下，但她卻繼續說：「但那是好久好久以前的事了，連我自己也差不多忘記了。我記得是為參加我姊姊的婚禮而去的。」

但莉莉問李奧的問題，並不因此中途打岔而中止。「究竟你是在哪一個時候開始對上帝如此熱愛的？」她顫抖聲音問道。

他定了神望着她。突然，他意識到她現在所談的不是李奧·費高，而是一個百份之百的陌生人，一個神秘的人物，或者是一個由沙士曼為她杜撰出來的熱情先知——一個與生者和死者都無任何關係的人物。李奧氣得雙腿發軟。這騙子一定是以對付他的相同手段，向這小姐說了許多與他有關的，但與事實不符的話。就拿他來說，他一直以鴻鵠將至之心，期候着與沙士曼所描述的那位廿九歲的小姐會面。而現在所見的，卻是一張憔悴而焦慮的面孔，一張年逾三十五的，漸呈老態的面孔。如非為了禮貌和自制力，他絕不會陪她這麼久。

「我並不是，」他嚴肅地說：「並不是一個在宗教上有甚麼特殊感受的人。」他一邊說，一邊在斟酌字句，而在同時間，他感到有點害怕與慚愧起來。「我想，」他有點遲疑的說：「當初我去當牧師的動機，並不是因愛上帝，實在是因為我並不愛祂而去當的。」

他講這段供詞時，聲音有點粗暴。這話來得太突然了，連他自己也有點吃驚。

聽了這頓話後，莉莉馬上頹喪起來。李奧自己亦有多年道行一朝喪的感覺。他眼前彷彿看見一條一條的麵包在他頭上如野鴨一般的飛過，頗似他昨天晚上失眠時，數着來催自己入睡的那些展翼而飛的麵包一樣。可幸這時天降霜雪——這亦是沙士曼的把戲吧？

他實在氣這婚姻經紀不過，發誓如果他一踏進門口，就把他轟出來。但沙士曼那夜沒有來，而氣平後，李奧卻感到一種難以解釋的空虛。起初，他

以為這不過是由於他對莉莉失望所致。可是不久他就發覺到，他當初去找沙士曼時，所抱的真正目標是甚麼，連他自己也搞不清楚。他漸漸痛苦地瞭解到，他找這婚姻經紀來幫忙，無非是找老婆這件事，他自己實在無法辦得到。這種可怕的自我認識，是這次他與莉莉約會後的結果，她快人快話式的問題刺激了他，使他不但對她，猶其是對自己，顯露了他與上帝間的本來面目。而且由於這種關係所引起，使他突然驚覺，他生平除了父母以外，並沒有愛過任何人。或者倒過來講，因為他沒有愛過人，所以他便未盡其所能的去愛過上帝。這一剎那間，李奧覺得他整個生命赤裸裸的呈現在他自己跟前：他不愛人，亦未被人愛過。這種痛苦的，但非完全突如其來的感受，使他害怕得發抖。幾經掙扎，情緒才告控制下來。他雙手掩面，痛哭起來。

跟着的那一個禮拜，是他生命中最難受的一個禮拜。他不飲不食，體重減輕，鬍子長得密麻麻的。課沒上過不消說，就是書也難得翻一頁。如果不是想到多年苦讀，前功盡棄極為不值，他可能早就休了學。現在休學，這些年來辛勤的歲月，就等於把自己心血寫成的書，一頁一頁的撕下來，棄於陋巷中。尚要顧慮到的，就是他父母。這個決定可能給他們帶來不可想像的後果。但他活了這麼久，所為何來，他全不知道。而且，罪大惡極的是，他雖然熟讀舊約和有關的註疏，但一直未能在此找到足以安身立命的真理。他實在茫然不知所終。在這慘淡淒涼的時候，向誰傾訴？他常想到莉莉，但一直沒有勇氣下樓打電話給她。他變得脾氣急躁，動輒發怒。首當其衝的是房東太太，因她常常不厭其詳的去追問他的私人生活問題。他自己也覺得這種行為不近人情，所以有時特意等在樓梯間攔截她，神色沮喪地向她道歉，令到她也覺得難受，飛奔而逃。在這次事件中，他的唯一安慰就是告訴自己他是猶太人，而猶太人是命定要受苦的。終於，這漫長而可怕的一週行將告盡，而他亦漸漸恢復了他過去的寧靜的生活，找尋到了一點做人的目標。那就是，照已定的計劃活下去。他自己雖然有缺點，但做牧師這個主意卻不壞。至於找太太這樁心事，一想起來，就頭痛。但既然現在他對自己有了新的認識，或者今後會比以前運氣好些吧？或者因為愛由心生，他今後既有愛人之心，那麼說不定他的新娘子就會隨此愛心而來？而這種聖潔愛情之追求，沙士

曼之流，怎幫得上忙？

就在那天晚上，沙士曼又出現了，瘦得形銷骨立，兩眼如入魔障。他現在看來有點「怨婦」的味兒，好像是這個禮拜來，他一直寸步不離的守在莉莉的電話機旁，等他的電話而無結果的樣子。

輕咳了一聲後，沙士曼就開門見山的問道：「怎麼樣，你喜歡不喜歡她？」

李奧氣上來了，忍不住責問他道：「沙士曼，你幹嗎對我撒謊？」

沙士曼的臉由白轉青，有天塌下來的感覺。

「你不是跟我說過她是廿九歲？」李奧一點兒也不放鬆。

「一如吾言——」。

「她足足三十五歲了。最少最少三十五了！」

「那你不能這麼肯定。她父親對我說——」。

「不必再講了。你最不該的就是向她撒謊。」

「那你告訴我，我撒了甚麼謊？」

「你告訴她有關我的事，與事實不符。你把我捧得高高，因此顯得比我原來更渺小。她想像中的我與我完全不同。在她想像中我是一個近乎三頭六臂的牧師。」

「其實我僅告訴她你是虔誠的人而已。」

「我不難想像得出來。」

沙士曼嘆了口氣。「這是我的弱點，」他招供說：「我的太太老是告訴我，我入錯了行，說我不該做經紀生意的。但當我碰到一對我認為天作之合的男女時，我就樂得不能住口，往往多講了話。」他軟弱地笑了笑，繼續說：「這就是為甚麼沙士曼窮得不名一文的緣故。」

李奧的怒氣全消了，說：「我看，沙士曼，我看我們沒有甚麼可說的了。」

婚姻經紀盯巴巴的眼住他。「那你不想找太太麼？」

「想的，」李奧說：「但我決定採取旁的辦法，因我對媒妁之言的婚姻，已不感興趣。坦白對你說，我現在承認婚前戀愛的重要性。那就是說，我要與我的對象發生愛情後才結婚。」

「愛情？」沙士曼說，有點驚奇。過一會，他說：「對我們說來，我們愛的是生命，不是娘兒們。你知道，在貧民窟中，他們——」。

「我知道，我知道，」李奧說：「這個題目我也不時想過。我常對自己說，愛情是兩個人共同生

活和共同膜拜上帝後的副產品，而非結婚的主要目標。但在我自己來說，我想建立一種自己要求的標準，然後設法求得滿足。」

沙士曼聳聳肩，回答說：「如果你需要的是愛情，牧師，那我一樣可以幫你的忙。我的顧客長得如花似玉的，有的是，包管你一見就愛上她們。」

李奧威然地笑了笑，說：「我恐怕你誤會我的意思。」

沙士曼急手急腳的打開了他的皮包，從裏面拿了一個牛皮紙信封來。

「裏面是照片。」他說着，把信封擺在枱上。

李奧隨後喚住他，叫他把相片帶走，但沙士曼好像長了翅膀一樣，一溜煙不見了。

三月已到，而李奧亦恢復了他刻板式的生活。精神方面，雖未完全復元（精力不足），但他卻開始計劃着今後怎樣加強社交生活。當然，要交際就得要化錢，幸好在怎樣樽節消費方面，他素稱專家。而真的窮到確實無錢可化時，他將會把應酬次數減少。沙士曼留下來的照片，一直就擺在那裏，塵積得滿滿的。李奧坐下來看書或喝茶的時候，目光偶爾會落在那牛皮紙的信封上，但他一直沒打開。

日子匆匆而過，希望藉着社交關係而認識異性伴侶的美夢，亦成泡影。蓋在他的身份與環境言，這種機會實可遇不可求。一天早上，李奧辛辛苦苦的從樓梯爬回房間後，就一直站在窗口向着市區凝望。天色晴朗，但他心頭的感覺，卻是灰暗的。他看着底下街道熙來攘往的行人好一會後，就帶着沉重的心情，回到他的斗室去了。那信封仍在枱上擺着。突然間，一發了狠，他擦的一聲就把信封撕開。整整半個鐘頭，他懷着極其興奮的心情站在那裏，翻看着沙士曼夾藏在那裏的女顧客照片。最後，他長嘆一聲，把照片放下。擺在眼前的，是六張照片，論姿色，乍看時，真是各有千秋。但再多看幾眼，她們都變成莉莉·希絲韓了——各人錦瑟年華已過，面上爽朗的笑容實難以掩蓋心中焦灼之情。而一個人的真情真性，又怎可由此種照片觀察得到？唯一可以察覺的是：不管她們怎樣聲嘶力竭的去挽回生命的狂瀾，但時光如駛，青春一去不復還了。他們現在只不過是一張塞在一個蒸發着魚腥味的公事包裹的圖片而已。這樣痴痴的想了一會後，李奧開始動手把照片放回信封內。就在這一剎那，他

在信封內發現了另一張照片，大概是那種化二角五分由自動攝影機拍出來的快照。他定了定神，望着這張照片好一會，大叫一聲。

她的面孔深深的感動了他。為甚麼呢？他自己也說不出所以然來。總之，這面孔給予他的是一種青春的感覺，如春花之初綻。但同時，與這鮮明的印象同來的，是她的風塵味和歷盡滄桑的疲累感。這印象來自她的眼睛。他看來，一面覺得熟悉得出奇，一面又覺得生疏得可怕。他清清楚楚記得以前在甚麼地方見過她，但究竟在那兒呢？他費盡心思，怎樣也想不起來，雖然有一下子他覺得他幾乎可以叫出她的名字——她親筆寫給他看的名字。不，這不可能的，如果真有此事的話，一定會記得她的。她的面貌相當娟好，但並非甚麼天姿國色——這一點，他亦知道。但她有一種非常特殊的地方，深深的吸引着他。因為，若以眉目五官分開論，那麼，剛才看過的六張照片中比她漂亮的，大有人在。但只有她才能如此打動他的心坎。他好像觀察到她會實實在在的生活過（或最少會如此嘗試過）。或會因過去的生活方式而極感後悔過。總之，她多多少少會受苦。這點可從她那雙深邃而微帶不屑的眸子中看出來，從她眼睛一開一合時所閃露的光彩看出來。而最要緊的是，他在她身上看到無窮的生命的可能性。這就是她的「特殊的地方」。他需要她。全神灌注的看了她這麼久，他開始覺得頭痛腰酸起來了。跟着——好像誰在他眼前撒下了一天黃霧似的一一他在她身上看到了邪惡的影子，對她的畏懼之心，亦隨之而生。但打了一個寒顫後，他便幽幽的對自己說：「我們誰不如此？」說過後，他使用一個小壺茶，沒放糖，慢慢的呷着來寧神。但茶還沒有喝完，他心情已激動起來，拿起照片仔細端詳她的面龐一番。很好，至少對李奧·費高說來是夠好的了。只有像她這樣的一個女孩子才會了解他，幫助他追求他要追求的東西。而且，說不定她會愛上他。至於她為甚麼會淪為沙士曼魔桶中的一個顧客，他就不得而知了。除了要馬上去訪尋她的所在地外，他沒有更為迫切的事了。

他連跳帶跑的奔下樓來，一把抓着勃朗士區的電話簿，翻着找尋沙士曼家裏地址。但沙士曼不但家裏沒電話，連辦公室也沒有裝電話。他試着拿了本曼赫頓區的來翻看，也一樣找不到。幸好李奧這

時記起當初他在「前鋒報」的人事欄看到沙士曼的廣告時，曾把他的地址抄在一張小紙條上。於是飛奔上樓，東翻西倒的在他的書稿堆裏找尋這張小紙條。但沒運氣。這婚姻經紀真要人的命，要用到他時，他卻影跡渺然。幸好最後他沒忘了看看他的皮夾子，因為就在那裏他找到了一張卡片，載着沙士曼的名字和他在勃朗區士的地方，可是卻沒有列上電話號碼。他現在記起來了，他當初原來是以通訊方式來和沙士曼聯絡的。這麼想着，他便穿上了大衣，在毛線帽子上再加了一頂呢帽，匆匆忙忙的往地下火車站走去。從上車起到勃朗士的終站止，他一直就有如坐針氈的感覺。有幾次，他手直發癢，要掏出那女孩子的照片來再看一次，看看現在的她與他腦海中的她是否仍然一樣。但最後總算把這些誘惑一一擊退，決定不動這張藏在大衣內袋的小照，讓「她」暖暖的依靠着他。車子還未停好，他已急不及待的在車門前站着，等着車一停就跳出。沒多久，他就找着了沙士曼在廣告上所載的那條街道。

從地下火車站走了不到一條街，李奧就找到了他要找的那幢房屋。但沙士曼的家既不在甚麼高樓大廈或閣樓內，亦非在商店的舖面內，只不過是一座古舊的平房而已。在門鈴下，李奧看到一張油黃了的卡片，上面用鉛筆寫着沙士曼的名字。他爬了三層昏暗的樓梯，到了他的房間。應門的是個頭髮灰白，瘦小而患哮喘病的婦人，穿着絨拖鞋。

「找誰？」她機械地說道，一面滿不耐煩，既不想聽，也不想問的神氣。唉，又是一個似曾相識的人，雖然他知道這只不過是一種幻象而已。

「沙士曼是不是住在這裏？我是說，彬耶·沙士曼，做婚姻經紀的那個沙士曼。」他說。

她瞪着眼端詳他，好一會，才說：「當然。」

他窘起來了，問道：「那他在不在？」

「不在。」她嘴巴是張開來了，但沒有再說下去的意思。

「我有急事，麻煩你告訴我他辦公的地方，可不可以？」

「就在這上面。」她向上指了指說。

「你意思是說他辦公室都沒有？」李奧問道。

「在他的狗窩裏。」

他探頭往室內看，只見他的住所是一間陰暗、陽光照不到的大房，中間用一張半分開的帳幔分隔開來。帳幔的後面是一張垂垂欲墜的鐵床。房內靠

近他的地方，東歪西倒的擺着破舊的椅子、書桌、一張三腳枱子，各式各樣的廚房用具和烹任器皿等。但看來看去都看不見沙士曼和他的「魔桶」的踪跡。大概他只不過是他腦海中的一種幻象吧？一陣炸魚腥味傳來，他一聞到，雙腿就發了軟。

「他究竟在那兒？」他追問着：「我實在非見你丈夫不可。」

最後她答了話。「天才曉得他在那兒！他心血來潮時，愛那裏跑，就往那裏跑。你回家去罷，他會去找你的。」

「告訴他李奧·費高來找過。」

她木無表情，也不知道她有沒有聽進去。走下樓時，他真有萬念俱灰的感覺。但一回到家，沙士曼竟氣喘喘地站在他的門口，等着他。

李奧看見他，真是驚喜交集，問：「怎麼你比我還早到？」

「我跑着來的。」

「進來。」

進門後，李奧泡茶，並給沙士曼弄了一客沙丁魚三明治吃。在喝茶時，李奧探手取了那包照片，交還給沙士曼。沙士曼除下眼鏡，滿懷希望的說：「找到合意的了？」

「合我意的，不在這裏。」

沙士曼馬上轉過頭去。

「合我意的在這裏，」李奧把藏着的快照拿出來，遞給他看。

沙士曼戴回眼鏡，以抖動的雙手接過照片。驀地，他面色灰白起來，苦哼了一聲。

「怎麼回事了？」李奧大聲問道。

「對不起。我把照片放錯了地方。她不合你的。」

沙士曼狼狽地把牛皮紙袋和那幅照片分別塞進公事包和衣袋去後，就奪門而逃。

李奧愕然了一陣，醒過來後，拔腳追上，終在前廳內截住了他。房東太太見狀，尖聲呼叫，但兩人都沒理會她。「沙士曼，照片還我。」

「不成。」他心情的痛苦，眼睛表現無遺。

「那麼告訴我她是誰。」

「對不起，這一點恕我不能告訴你。」

說完後，他便想離開，李奧一急，忘了形，緊緊的抓着沙士曼的大衣，發了狂似的搖撼着他。

「不要這樣子！」沙士曼嘆着氣說：「唉，請不要這樣子。」

李奧感到慚愧起來，放了他。「告訴我她是誰！」他懇求的說：「我一定要知道她是誰。」

「她不適合你，她野得很，野到不知羞恥，絕非做牧師太太的人選。」

「你說她野，那是甚麼意思？」

「像野獸的野，像狗一樣的野。在她看來，貧窮是一種罪惡。因此我乾脆當她死了。」

「天老爺，究竟你說的是甚麼意思？」

「我不能介紹她給你。」沙士曼叫道。

「你為甚麼這麼緊張？」

「為甚麼？你說為甚麼？」沙士曼眼淚直流的說：「因為她是我的女兒呵，我的史提拉！她真該在地獄裏受火山油鑊的煎熬。」

李奧三步兩腳的趕回房中，倒下床來，埋首於被褥中。在被窩中，他把這一生的經過，思前想後的想了一遍，跟着就入睡了。並沒有把她忘去。醒來後，他一樣痛苦得捶胸頓足。他禱告上帝，希望藉此減去想念她的煩惱，但依然無效。數日來他心情痛苦而矛盾，一方面，他掙扎要自己不陷情網，不要愛上她——但另一方面，他又怕自己的理智鬥爭成功，與她從此姻緣斷絕。最後他決定走這條折衷的路子：一方面導引她向善，一方面自己重歸上帝。這主意，想起來有時他會覺得反胃，有時則靈性超拔。但幫助他作這個最後決定的是沙士曼，這一點，連他自己也不知道。他們是百老匯區一家自助餐室內湊巧碰頭的。沙士曼獨坐在餐室後排的一張枱子，啃着魚骨。他顯得憔悴而蒼白，單薄得可以隨風而逝。

沙士曼抬頭望他，最初還認不出他是李奧來。他留了一把尖尖長長的鬍子，眼睛也增加了智慧。

「沙士曼，」他說：「我終於找到愛情了。」

「單憑一張照片，你就找到愛情了？」沙士曼嘲諷地說。

「這並不是不可能的事。」

「如果像她這樣的一個人你都會愛上，那你可以愛上的人多着呢。來，我給你看看剛收到的一批新顧客的照片，其中一個真是可人兒。」

「我只要她。」李奧喃喃的說着。

「別那麼優，牧師，忘了她吧。」

「你給我介紹吧，沙士曼。」李奧恭而敬之的

說：「我也許可以效點微勞。」

沙士曼停止進食。就在這一剎那，李奧下意識地感到他們的默契已訂。

離開餐室時，李奧突然對沙士曼起了疑心。他懷疑這次的經過，是不是這婚姻經紀的一種圈套？

李奧接到小姐來信，告訴他她將在某一條街的拐角處會晤他。到約會的那天晚上——是一個春天的晚上——她果如約而來，站在一盞路燈的桿子旁邊，抽着煙。他則捧着一束紫羅蘭和一束新開的玫瑰，準備給她。她白衣紅鞋，穿着正如他所意料中一樣，雖然偶爾在他心神不定的一剎那，他竟看出她穿的是紅衣白鞋來。她顯得有點緊張而羞怯。即使隔着這麼一段距離，李奧亦可看出她的眼睛（極像她父親）內所蘊藏着的憤怒和純真。「我的救贖將由你開始，」李奧心裏對自己說。天上，小絃琴與燭光飄然繞着他轉動。他張開拿花的雙手，趕上前去。就在這拐角的附近，沙士曼靠牆而立，喃喃的唸着救亡經。

（轉載自劉紹銘譯「魔桶」；

香港今日世界出版社出版）



瑪拉末著 風山泛譯

## 黑是我喜愛的顏色



夏麗蒂坐在廁所裏吃着她的兩粒熟蛋，而我則在廚房裏喝咖啡並吃火腿三文治。事情就是這麼了，只是別聯想到猶太區。如果那裏是個猶太區，我便是在其中的那個人。她是我的清潔工人，每個星期到我小小的三房公寓來打掃一次，那也是我工作的酒舖的休息日。「和平，」她對我說，「主降世，引導我直入天堂。」她的身材平板，小個子，卷髮，俱有一張毫無表情的臉孔，閃亮的眼睛；家母生前也有着那樣的眼睛。約一年半前，夏麗蒂第一次來打掃時，我錯誤的叫她一起坐在廚房的桌旁吃她的午餐。在奧琳達離去後，我的心境還不很好，但我納旦萊恩就是這樣：四四歲，腦後禿頭日漸擴大的單身漢。老實說，我可以把體重減輕十五磅。喜歡有人作伴，只要能夠找到，夏麗蒂煮好了她的兩粒熟蛋，坐下來，在其中的一粒咬了

一小口。一會兒後，不嚼了，站起來，把杯裏的雞蛋拿到洗手間裏，我再三的告訴她：「好吧，夏麗蒂，你喜歡在廚房裏吃雞蛋，就隨你的便吧，等你吃完了我才吃。」但她傻夸夸地微笑，在廁所裏吃着。我與有色人種間的關係，註定是這樣了。

說真的，雖然黑色仍然是我所喜愛的顏色，黑並不是我的幸運顏色，即使我在哈林區第一百一十及一百一十一之間的第八天街的酒舖生意做得很好。在我的大半生裏，我與黑人沒有交往，主要是生意上的，但有時候是爲了友誼，因爲雙方都有誠意。我喜歡和他們混在一起。在我這個年紀，我原本應該有一兩個知心的黑人朋友，但這並不是錯在我。如果他們明瞭我心裏對他們的感情，但世風日下，你如何可以隨便把它告訴別人呢？我嘗試過不止一次，但心靈的語言不

是僵死便是表達的方式無人能夠明白。很少人能夠了解。我的意思是，對我個人來說，人類只有一種膚色，那便是血的顏色。我喜歡一個黑人，不是由於他是黑人，也不是因爲我是白人，反過來說，也是一樣的，如果我不是白人的話，我的第一個選擇便是黑色。我對生爲白人感到滿足，因爲我沒有其他的選擇。無論如何，我會欣賞顏色。誰希望每個人都一模一樣呢？或者它就像一種才能。納旦·萊恩雖然是哈林區的一個酒商，但第二次大戰中，有一次在新凡內內亞的森林裏，當我開槍射擊一個逃跑的日本兵，結果落空了。當時，我想到，也許我有某種才能的，雖然那或許只是一種時不時浮現的奇異念頭，但最後並不奇妙。何況，這是個奇怪的世界。

夏麗蒂吃着她的蛋，使我想起小時候，巴士脫·威爾遜

與我在布克林的威廉斯堡區的少年時代。在那個滿是手推車、並不太熱鬧的白人區，那裏有一大排破陋的木板房屋。在我看起來，黑人的房屋好像在那裏誕生並死亡，在混沌初開後不久便已死亡。我住在隔一條街，我父親是個裁縫，兩手患有關節炎，指關節紅腫的手指。不能工作，我的母親只好外出工作，推着一架二手手推車，在美亞利街兜售紙袋。我們沒有挨餓，不過要遇到除非是我們生病，或者是鷄生病，才有機會吃到鷄肉。那是我首次和很多的黑人相識，我常在他們貧窮的街上閒逛。我想我認為，兄弟，即然世間有人這樣過活，還有甚麼生活是不可能的呢？我是說，我年少時就對人生有了這樣的見識。不管怎樣，我在那裏認識了巴士托。他獨自兒打着石彈子。我坐在對面街道旁，看着他左邊射一粒彈子，右邊再射一粒，打中彈子的手把彈子拾起。這並不是一種很好玩的遊戲，但他並沒有邀我一起玩。我一心要和他交個朋友，只是他不理不睬的。為甚麼當時我會選他為友呢？也許是因為我當時找不到其他的人了，我們都是從曼赫頓剛來到這個地方。再者，我喜歡他那類型。巴士托凡事獨來獨往。他是個骨瘦如柴的男孩，穿着哥哥的衣服，好像一個破爛了的馬玲薯。他是個高瘦的孩子，大約十二歲，而我是十歲。他的四肢瘦得像是燃過的火柴枝。他時常穿着一件褐色的棉外套，一隻手臂半露在外，另一邊的袖子卻下垂到手腕。他狹長的頭上，光了一邊，直穿過短而卷曲的頭髮，或許是他當理髮匠的父親用

尺剪掉的。他的父親嗜酒如命，醉得連髮也不會理。那個時候，雖然我自己也窮，卻已知道誰比較有錢。在白天裏，整排有顏色的屋子令我感覺不快。但我儘量到那裏去，因為整條街道充滿着生命。夜裏看起來它卻是兩樣，在黑暗中，我們很難分辨出誰是殘廢者。有時，當那些屋子座落在黑暗與寂靜中，我害怕從那裏走過，害怕那裏有我看不見的人在窺視着我。我比較喜歡有人家開舞會的晚上，每個人在盡情歡樂。音樂師奏着他們的伴奏琴和薩克斯管，屋子洋溢着音樂和笑聲。我望進窗口，看見少女穿着美麗的服裝，髮上綁着絲帶，令我說不出話來。

但宴會上也常發生酗酒與打鬥事件。星期六晚上的舞會過後，禮拜天便是個壞日子。記得有一次，巴士托的父親，也一樣是個放蕩不羈的人，經常戴着一頂灰色的「紅柏」帽，正拿着半吋寬的鑿子，追逐着一個黑人。那人大約有五呎高，鞋子掉下，當他們在地上扭成一團時，他的血已滲透外衣，紅艷的血液沾染了行人道。我害怕那些血，並想要把它倒回那個被擊傷流血的人身體去。另一次，在兩間中等房屋間的街巷後，巴士托的父親正以兩顆跳躍的紅色大骰子賭博。後來，約有六人在那裏打架，他們跑出街巷，在街道上互相毆打。鄰居們，包括孩子在內，都出來觀看，每個人都害怕，但是大家都在袖手旁觀。多年後，我曾在我哈林的店舖附近看過同樣的事件：一群人圍觀兩個男人在街上搏鬥。他們在冬夜裏喘息着，以刀拼個你死我活，但沒人去召警。

我也沒有。不過我當時還是個小孩子，可是我仍記得警察怎樣乘駕着警車來到，不分青紅皂白，用大木棍追打群眾，驅散打鬥的情形。大部份打鬥者都被冷酷的擊倒，只有一兩個逃掉。巴士托的父親拔腿朝向家裏跑去，可是給一名警察在他家的前廊前追上，用棍直打在他的「紅柏」帽子上。接着，黑人被警察抬起，一個抬手，一個抬腳，並把他們擲進警車。巴士托的父親碰上車後部，倒在另三個人的上面，鼻子噴出鮮紅的血。我無法忍受，我對人類感到恐懼，於是跑回家去，但我記得，巴士托臉無表情的觀看整個事件，我從母親的手袋裏偷多角半錢，跑回去問巴士托要不要去看電影，我出錢。他說好。這是他第一次同我說話。

於是我們去看了不止一次的電影。但我們並不會成為朋友。也許因為這是我自己一廂情願。這包括了我的邀請他一道，我偷可憐的媽媽的錢買戲票，請他吃朱古力糖，西瓜，甚至把我花了數小時從舊書店裏買到的最好的書借給他，而他從沒有還回給我。有一次，他讓我進去他的屋子拿根火柴，以便抽我們檢到的一些煙蒂，但煙的味道那麼重，那麼難聞，幾乎把我悶死。我不想提起我所看到的傢俱的模樣——最好的傢私變得破破爛爛。在那個春天和夏天，我們好像一起去看了五或六場的日場電影，但散場後，他通常都自己一人走回家去。

「為甚麼你不等我呢，巴士托？」我說：「我們是同路。」

但他卻走在前面，聽不到

我說話。也沒有回答。

一天，我想不到，他居然一拳打在我的牙齒上。我真想哭出來，卻不是由於疼痛才想哭。我把血吐掉說：「你為甚麼打我？我有甚麼地方得罪了你？」

「因為你是個猶太雜種。把你的猶太電影及你的猶太糖果拿去塞你的猶太屁股吧！」說完他跑開了。

我在心裏付思，我怎曉得他不喜歡那些電影呢？當我成人後，我想，那是無法勉強的事。

數年後，我在年青力壯時認識了奧琳達·哈利斯太太。她在第一百一十的十字街口，撐着傘，單獨站在巴士站，而我撿起她的綠手套掉落在濕漉漉的行人道上，我把它撿了起來。我來不及問她手套是否是她的她便從我的手裏把手套搶去，把傘合了，踏上巴士。我也跟在她的後面，登上巴士。

我感到生氣了，於是我說：「對不起，小姐，雖然天下沒有法律規定你必須說謝謝，但至少別當我是罪犯。」

「那麼，對不起啦，」她說，「但我不喜歡有白人向我獻殷勤。」

我把帽子翹起，不與她多說。十分鐘裏，我下了巴士，但她早已下車。

除了我，誰預料得到會再見到她呢？大約一個星期後，她踏入我的店舖，要買一瓶威士忌酒。

「我會給你打個折扣，」我告訴她，「不過我知道你不喜歡某種殷勤，我不想自討沒趣。」

接着她記起了我，並有些許的尷尬。

「我很抱歉那天誤會了你。」

「錯也錯了。算了吧！」

結果是她接受了折扣。我少收了她一元。

她大約每隔兩個星期前來一次，買五分之一的「黑黑牌」威士忌。有時我招待她，有時是我的伙計，詹末或梅遜招待她。他倆也是有色人。我吩咐他們給她打折扣。他們眼光光盯着我，但我並不覺得有何可羞恥之處。春天時，當她前來，偶爾我們會有交談。她是個苗條的婦人，黑皮膚但不是最黑種，我猜她大約是三十歲，身裁健美，有時均勻的大腿以及令我歡喜的大乳房。她有美麗的臉孔，大眼睛及高顴骨，但唇稍微薄了些，鼻子也寬大了些。有時她不想說話，付折扣了的酒錢便走。她的眼睛無神，在我看起來並不像是個快樂的婦人。

我查出她的丈夫曾經是大廈的窗口清潔工人，有一天，安全帶斷了，而他從十五樓掉下摔死。葬禮之後，她在時代廣場的一間理髮店當指甲修剪師。我告訴她我是個單身漢，和母親一起住在西區八十三的三房小公寓，靠近大道；我的母親患有癌症。奧琳達說她聽了十分難過。

七月的一個晚上，我們一起外出。而我仍不十分清楚事情是怎麼發生的。我想是我先約她，而她亦不拒絕。與一個黑人婦女外出，可以上那兒去呢？我們到格林威治村去。吃了頓豐盛的晚餐，再到華盛頓公園散步。那是一個炎熱的夜晚，見到我倆的人並不驚訝，也沒有人拿我們當違法者看待。如果他們注視，也許是要看

見我昨天新買的輕外套，以及走在燈下時的發亮禿頭，還有與我這類男人十分登對的她。我們去西區第八街看電影。我本來不想去，但她說她會風聞這部電影。我們宛如陌路人般進去，出來。我揣測着她的想法。我暗自付思，無論她心裏想甚麼，總不會是一個我所認識的白種男人。整個晚上，我們親密的走在一起。電影散場後，她不讓我送她回哈林。我送她上德士後，她問我：「為何我們煩惱呢？」

原來我要說是為了牛排，反而說：「為你而煩惱是值得的。」

「無論如何，謝謝你。」

傻瓜。德士開走後，我這麼想着，事情已經弄個明白了，現在最好便是把她給忘了。

說是容易。八月裏我們第二次想約外出。那晚她穿著褐色的衣裙，我暗自付思：老天，多好看的顏色，誰如果畫下那幅畫，一定是幅傑作。所有的人都對我們注目，但我感到高興。當晚，她就在傢俱齊全的房裏脫卻下衣服，這間房間是我有先見之明在幾天前租下來。因為母親生病，我總不能叫她到我的公寓去，而她又願與我一起到她在西區一百一十五街靠近李諾斯大街的住家。因為她和兄弟一家人同住。在褐色的衣裙下，她穿着一件黑色的套裙，把它除去後，她就只剩下白色的底褲。除去白色的底褲後，又是黑色。而就在那個晚上，我想我愛上了她，雖然在小時候我也曾經喜歡過一兩個和我交往過的可愛女孩。那時我是認真的。我就是這種男人：想到愛情便想到婚姻。也許，這便是我一直到現

在都還是光棍一個的原因。

就在同一個星期，我的酒舖遇劫，兩個強盜都是黑人大漢，拿着左輪手槍，當我打開收銀機於他取錢時，其中一個過度緊張，用槍在我耳後狠狠一擊。結果我在醫院住了幾個星期，幸虧我有買了保險。奧琳達前來看我。她坐在椅上，緘默的時候多於說話。後來，我見她很不自在，便建議她應當回家去了。

「發生這樣的事，我很難過。」她說。

「別這麼說，又不是你的錯。」

我出院時，母親過世了。她是個了不起的人。父親在我十三歲那年去世後，養活一家的擔子全落在她身上。我守喪一個星期，回想她如何推着手推車賣紙袋。納且，她說，如果有一天你忘記了自己是猶太人，非猶太人會提醒你。媽媽，我說，別提這種事了。但如果我做了甚麼你不喜歡的事情，記着，在地面上會比任何你所在的地方更艱難。然後，當我居喪一周後，一天晚上，我說：「奧琳達，我們結婚吧。我們都是正直的人，如果你愛我一如我愛你，我們會幸福的。如果你不喜歡紐約，我會把這裏的一切賣掉，搬到其他地方去。也許到三藩市去，那裏沒有人認識我們。在第二次大戰時，我會在那裏住過一個星期，看過白人與有色人居住在一起。」

「納，」她回答我，「我喜歡你，但我害怕，我的丈夫會殺了我。」

「你的丈夫已經死了。」

「但他還活在我的記憶裏。」

「這樣的話，我會等待。」

「你知道它會像甚麼——我是指我們將來的生活？」

「奧琳達，」我說，「我是那種選擇了自己的生活方式過活便感到滿足的人。」

「那麼孩子呢？難道你希望生下半猶太的雜種黑人小孩嗎？」

「我一直希望有孩子。」

「我不能。」她說。

不能就是不能。我見她害怕，最好的辦法便是不再催促。有時我們見面，她畏懼得不論我們做甚麼都無法享受。在同一個時候，我仍以為自己還有機會。我們在一起的時候越來越多。我退了那間有傢俱的房，我們在我的公寓相會——我把媽媽的床送了別人，買了張新的。星期天她整天同我住在一起。當她不再那麼畏懼時，她是溫柔熱情的，而如果我知道甚麼愛是愛，我已擁有了它。我們每週外出兩次，就像以前一樣——通常我在時代廣場見她，並乘德士送她回家，我經常提及結婚的事，她也逐漸不反對。一天晚上，她告訴我她仍在嘗試說服自己，而且已快要說服自己了。我把酒舖的存貨點清，準備把舖子出售。

奧琳達知道我在做甚麼。

有一天，她辭去了工作，隔一天再復職。她也離去一個星期，到費城探姐姐並作小憩。她疲憊的歸來，卻說也許會嫁給我。也許就也許罷。我只好等待下去。她說話時的樣子，彷彿是同意了。那是兩年前的冬天，當她還在費城的時候，我打電話給一位我在當陸軍時交結的朋友，他現在當了會計師

。我問他是否願意邀請我共渡一個晚上。他知道是爲了甚麼。他的太太馬上同意了。當奧琳達回來時，我們便到我那位朋友的家作客去。朋友的太太準備了可口的晚餐。那是一個愉快的聚會，他們請我們下次再來。奧琳達喝了些酒，顯得輕鬆、愉快。最後，由於德士司機罷工廿四小時，我只得乘搭地下鐵送她回家。抵達第一一六街的車站時，她叫我留在火車上，讓她自己走過幾條街回家。我不放心一個女人在夜晚獨自走在街上。她說她從未遇到麻煩，但我堅持自己有空，可以送她一程。我說我可以陪她走到門口，等她上樓後，我就會回去搭地下鐵。

在途中，在第一一五路尼洛斯前面的街上，有三個人截住了我們的去路——或許他們只是年輕伙子。一個戴着黑帽，拿着一把半吋闊的鑿子，一個戴了青布帽，第三個戴黑色的皮帽。戴青帽者穿着短外套，另兩人穿長外套。街燈下，戴皮帽者在燈光中突然亮出一把六吋長的摺刀。

「你和這婊子養的白人在作甚麼？」他對奧琳達說。

「這是我自己的事，」她回答他，「與你無關。」

「朋友，」我說，「我們都是兄弟。我是附近一個老老實實的商人。這位年輕的小姐是我的好朋友。我們不想找麻煩，請讓我們過去吧！」

「你的口氣好像猶太房東，」戴青帽者說。「一個單人房每週要收五十元。」

「老鼠不必付分文。」持半吋鑿子者說。

「相信我，我並不是甚麼

房東。我的店是納丹酒舖，在一百及一百一十路之間。我還有兩個有色人的職員，梅遜及詹米，他們會告訴你，我給他們很好的待遇，還給某些顧客折扣。」

「住嘴，你這猶太小子，」戴皮帽者說，一邊在我的大衣鈕扣前弄着刀子。「你休想再有黑小妞陪你了。」

「請尊重這位小姐。」

我的嘴上挨了一個巴掌。

「呸，她是甚麼小姐，」那拿着半吋鑿子的長臉阿飛說。「她只不過是個黑小妞。她每一根頭髮都應該被剃掉。黑小妞，你喜歡我把你的頭髮剃光嗎？」

「請別再糾纏我和這位先生，不然我將大聲叫。隔幾間就是我的家。他們掌刮她。我從來不曾聽過這樣的尖叫，就像她的丈夫正從十五層樓跌下時的慘叫。」

我見了，撲身向那個掌刮她的傢伙打過去。結果我被推進溝渠裏，頭部疼痛。我心想，這回完蛋了，他們一定會把我刺死。但他們只是搶了我的錢包，便分頭逃之夭夭。

奧琳達陪我回去搭地下鐵，從此她不讓我再送她回家。

「好好的回家去吧。」

她顯得驚怕，臉色蒼白，而我仍記得她的尖叫。那是一個恐怖的冬夜，非常寒冷的二月，而我花了一小時又十分鐘才回到家。丟下她一個人回家，令我心裏不好受，但又奈何？

第二天晚上，我們約好在市中心見面，但她沒有赴約——那是她第一次失約。

早上，我打電話到她工作的地方。

「看在上帝的份上，奧琳達，如果我們結婚，離這裏，

就不會有遇到的那種麻煩了。我們不會再去那種地方了。」

「誰說不會？我一家人住在那裏，不想搬到任何其他的地方去。納，老實說，我真的不能和你結婚，我自己的煩惱已經夠多了。」

「我肯定你是愛我的。」

「也許罷，但我不能嫁給你。」

「看在上帝的份上，爲甚麼？」

「我自己已有太多的麻煩了。」

那天夜裏，我搭德士到她兄弟的屋子去看她。他是個有短鬚子的沉默漢子。「她走了。」他說，「到南部長期探望一些親戚。她叫我向你轉告，她感謝你的一片好意。不過她認爲，她和你結婚不會美滿。」

「謝謝你。」我說。

我惆悵地回到了家。

有一次，離我的店舖幾條街的第八大街上，我看見一個盲人用白杖輕敲着行人道。我猜我和他同路，於是上前牽住他的手。

「我猜你是白人。」他說。

一個個子高大、拿着滿滿購物袋的黑種婦人從我們後面沖上來。

「別假好心，」她說，「我知道他住那裏。」

她用肩膀推開我，我被她推得撞在消防水管上。擦疼了腿。

世界就是這樣。我一片善心，想不到別人卻「狗咬呂洞賓，不識好人心」，以怨報德。

「夏麗蒂——聽到我說話嗎？——快從那混帳的廁所裏出來吧！」

(完)



# 瑪拉末的 道德與藝術觀

Sheldon J. Hershinove

● 阿娜坦譯

**批**評家會全面的評估過瑪拉末的作品。但因為他的才華是多面性的，不同的批評家就從不同的角度來強調他作品中的特點。佐那丹·巴恩巴治（F·W·）討論的是瑪拉末作為一個幻想主義者；杜碧當他是一名寫實主義者來評估；爾·華沙曼筆下的瑪拉末是個象徵主義者；查爾斯·阿爾華·霍特和約克遜·賓遜探討的是瑪拉末筆下美國的浪漫主義；羅伯·杜查默和馬斯·蘇爾茲研討他的神話技巧；爾·洛維特將他看作是一名猶太民間傳統的作家；魯德R·懷斯與勒斯利·A·菲德探討瑪拉末如何應用笨拙的角色；薛爾頓·格烈斯登則分析他在文體方面的創新。大多數批評家都提及瑪拉末的幽默與嘲諷，還有他對人道主義的肯定與倫理道德的關注。他在嘲諷性佈局與效果方面的精通，他獨具一格的技巧與形式，結合了他的人道同情與道德感，產生一種在沉默的信仰中對人類靈魂的可能性的複雜視景。

撇開個別批評家對瑪拉末小說的個別興趣不談，差不多全部同意他作品中最重要成份是道德觀。作為一個人道主義者，瑪拉末所採取的姿勢不全是猶太人的，或基督教徒的，或存在主義者的。因為他具有道德性的宣言沒有提及上帝，因此也可以放心下結論說他並不相信鬼神的存在。而他的作品也不屬於希臘或基督的悲劇傳統。但是，在他的作品中，瑪拉末應用了他對這些傳統的瞭解。

在他的早期作品裏，瑪拉末便已經開始結合他

人道主義的道德觀與倫理的認知，產生了可以稱為猶太人的人道主義。而他對道德的關注融合了多姿多彩的倫理人情與猶太移民的嘲諷性幽默，產生了一種鮮明的都市喜劇感，表現出瑪拉末的獨創性與他的幻想才華，但卻無損於他的道德熱忱。而這種結合是如此的巧妙，瑪拉末的整個寫作生涯就是不斷的去發掘其藝術上的可能性。靠著他小時候和其他操意第緒語美國人住在紐約市時的童年回憶，瑪拉末創造出一大堆吸取了意第緒語的韻律、像民間傳說般的幻想以及猶太人幽默的雙重視景的敘述與文體方面的技巧。

寫作時以不同程度的比喻方式應用他自己鮮明的融合，包含了寫實主義、神話、幻想、傳奇、喜劇以及童話，瑪拉末的藝術一直都在成長。向來是個敢於冒險的作家，他曾自由地試驗過新的題旨與技巧，特別是他的短篇小說。多年來他已經發展過相當程度不同的文體，而且還經常嘗試越出他的「猶大」人道主義的範疇。這些努力都能引人入勝，而且還經常的成功。可是他的最大成就，作為藝術家以及道德家，是他成功的塑造出一個充滿着「猶大」人道主義鮮明的小說世界。

瑪拉末的道德感的中心點是他對待受苦的積極而實際的態度。有人問他作品中以受苦作為主題時，瑪拉末回答說：「我反對受苦，但如果它要來奈何要浪費經驗？」他的小說暗示生命——至少對那些好心人道的人來說——是探討如何把無可逃避的

苦難變成有意義的。差不多他的所有小說都是以人的自由與限制發生衝突後所造成的苦難作為中心點，對人類所面對的限制着筆尤深。法蘭克·阿爾拜『夥計』、實·雷文『新生』、耶谷夫·波克『裝修匠』、阿瑟·費德曼『費德曼的照片』、雷·霍斯『白癡』以及哈利·雷斯『房客』，都在嘗試逃避一段卑鄙或空白的過去，同時創造舒適與有成就的新生。這六個人的使命全部失敗，但前四人卻獲得一種新的尊嚴，因為接受自我犧牲的重擔而把失敗扭轉為成功。法蘭克·阿爾拜接過已逝世的摩理斯·波伯活死人般的任務——管理摩理斯的雜貨舖以及替他負起家庭的責任——因為本身揉合了充滿愧疚的深沉責任感，還有渺茫的希望能因此而贏得了摩理斯女兒的愛。耶谷夫·波克爲了所有的蘇聯猶太人捨卻釋放而選擇了牢獄。賽·雷文爲了愛的原則而放棄職位，獲得了他並沒追求過的英雄美名，爲一段他已毫無感覺的愛情負起責任。阿瑟·費德曼從愛與同情中學到了自我犧牲。雷·霍斯，在另一方面，卻沒有從他的苦難中吸取教訓，反而向物質主義投降而接受了賄賂（雖然在結尾時暗示他可能和伊莉絲·雷門重建新生）。而哈利·雷斯以錯誤的方式想獲得藝術上的自我完成，造成他與人類的隔絕。

瑪拉末特徵性的以猶太人（特別是笨拙的人物）作為良心與道德行爲的象徵，發展成一套以受苦所產生的生生不息的力量的概念。在『夥計』中，法蘭克·阿爾拜越來越相信，作為猶太人，摩理斯·波伯活着是爲了受苦，而摩理斯卻告訴他說我們受苦是因為我們活着——這是生命的其中一項條件。一個猶太人，摩理斯說，是爲了法律而受苦，而法律，就是「做對的事，要誠實，做好人」。他從摩理斯那裏把苦難接受過來後，法蘭克·阿爾拜的改革猶太教只是一個恰當的象徵性行動而已——雖然這象徵是過重了點——藉以完成小說的宣言。但這舉動也是自然的發自法蘭克作為一個猶太人的意義的瞭解——正如瑪拉末自己本身對猶太化的瞭解一般，是一條達致人道主義精神的途徑。在一篇有名的宣言中，瑪拉末曾經說：「所有人類都是猶太人，只是他們不自覺而已。」他的意思是說猶太人可以代表個人的存在處境，他是個孤立、錯置的孤獨者，具有通過苦難產生的內省與愛的堅持下獲致道德超越的潛能。全人類，瑪拉末暗示說，都有倫理道德的共同體認；舉個例子，在『夥計』結束時，法蘭克已經認識到，隱喻性的，確實「所有人類都是猶太人」。

在瑪拉末的小說中，除了猶太人作為一個道德感重的人這個象徵外，還有另一個瀰漫全篇的象徵——生命是座牢獄。當摩理斯·波伯抱怨他的命運乖謬時，在他眼中他的雜貨舖是座「監獄」、「墳場」、「墳墓」。雜貨舖是他的苦澀、苦難與挫折的根源——是世間人類處境的限制的映證——同時亦象徵着摩理斯的基本處在，包含了他的道德力量的根源。在『新生』中瑪拉末的存在主義觀點就更加顯明。賽·雷文寧願選擇一個和寶蓮·姬利「綁鎖着」的將來。跟她在一起他看來像個自由人，其實他將被關在一間「沒有窗口的牢房」，「其實是他自己本身，失敗而瑕疵處處的房屋，緊緊的囚困着對方」。換句話說，雷文已自由的選擇了他本身的「牢房」。相同的，耶谷夫·波克只有在選擇留在沙皇的監獄後才能找到精神上的寧靜，毫無保證有一天會被釋放。哈利·雷斯自願把自己封閉在他認爲是藝術的「聖堂」中，其實那裏才是他分裂的靈魂的囚獄。

可是我們必須要詢問究竟瑪拉末以隱喻方式把猶太人代表好人，在人生的牢獄裏爭求一個有意義的存在是否令人信服。當然，歐洲猶太人在整個中世紀以及十九和二十世紀時期，都曾經歷過非凡的苦難，不過把他們所受的苦提昇至道德的象徵，雖然具有其特徵性的嘲諷，瑪拉末有時也會瀕臨於傷感的田地。例如，在『裝修匠』近結尾時耶谷夫·波克的律師向他宣稱說：「你受苦是爲了我們……如果我是你我會覺得很榮幸。」從這方面看來，瑪拉末的著名宣言。「所有人類都是猶太人」，暗示說受苦是人類的命運，苦難可能是有益的，而我們應該學習承受重擔，從中獲得衍生與圓滿結果的將來。

批評家經常都提及瑪拉末作品中的救贖受苦主題。這個名詞可能會誤導人，因為它含有特殊是基督教觀點的得救，雖存在於瑪拉末的小說中但卻是轉彎抹角的表現出來。應該強調的是他的觀念是來自舊約，而基督教的得救觀念是來自新約。這點是瞭解瑪拉末作品的基礎。在他的小說中，他慈悲的一再問着舊約的問題：爲甚麼好人要受苦而壞人通常都得益？爲甚麼我們要做好人，而好人是沒有好報的？我們怎能信仰，如果沒有顯示來肯定我們的信仰？我們何必去愛人，如果我們付出愛而得到的只是侮辱？瑪拉末對這些古老問題的觀點，在相當程度上深受舊約中有着宿命意味的佐甫故事影響，一個虔誠的男人，莫名其妙不公平的在受苦。他只知道這是上帝的旨意要他受苦。在一個受苦而不

明其所以然的男人看來，上帝的方法顯得過分嚴厲與不公，但佐甫卻不想去把這種不會合理化。他反而接受這是生命的神秘部份。世界本來就是這個樣子，太陽光亮的照耀着壞人也一樣耀着好人。

從基督教的觀點來看，摩理斯·波伯與耶谷夫·波克的苦難並不是救贖。他們作為猶太人，天堂與地獄的觀念並沒時為存在的困境提供任何解決之道。他們沒有個人得救的知覺；他們不相信今生所受的苦會在來生中得到補償。瑪拉末的觀點毋寧是善良本身便是報酬，而邪惡則是對自己的自我懲罰。這就是為甚麼愛與同情——還有笨拙的英雄——在瑪拉末的小說中如此重要。沒有任何苦難可以被上帝或國家的行動救贖。解決邪惡難題的唯一可能「辦法」是人們互敬互重，在此生中。而只有笨拙的人才會捨棄狹隘私利下的物質利益而寧取善良所帶來無形的精神上報酬。因此，瑪拉末把苦難與猶太人聯結在一起不單是無情。它還包含着精明的寫實成份。

僅僅是苦難本身，卻不能引起瑪拉末的興趣。這只是必然的結果，他的關注所在也是通常被人忽略的，是：他最基本去發掘與表達時是二十世紀中純粹恐怖的存在。大恐慌、大屠殺、廣島、越南等等可怖事件——世界的「不明確平衡的恐怖」，如肯尼地總統的就職演辭中所說的——都在瑪拉末的小說中找到相彷彿的地方。大恐慌的苦難背景、堆滿垃圾的後巷與倒塌中的建築物的象徵景物、麥卡蒂主義，以及大幅度的反猶太人的不公平現象——這些背景都在瑪拉末的小說世界中投下陰影，不斷在提醒我們所面對的邪惡勢力是如此強大，威脅着我們作為有思想、有感情、有道德感的人物的基本存在。因此我們可以瞭解為何瑪拉末要選擇猶太人作為苦難的象徵，因為他們曾經歷過大屠殺，人類歷史上最恐怖的一頁。在瑪拉末的作品中，猶太人成了一個孤立的孤獨者，代表着二十世紀人道精神中的希望、恐懼與可能性。

所以，苦難在瑪拉末的小說中便具有兩面性，一面是相當傷情的，另外一面則是比較宿命的，充滿了恐怖感。瑪拉末的作品在某種程度上把苦難浪漫化，是危險而具有破壞性的。摩理斯·波伯與法蘭克·阿爾拜確是傑作，不過如果在現實生活中人們向苦難降服的話，以為受苦會帶來救贖，則是無功與自我虐待的行為。同樣的，耶谷夫·波克成為人類在面對不公平時有能力在精神上成長的有力例子，不過殘酷的事實是，大多數不公平地被囚禁起來的可憐人——包括「政治犯」在內——只不過在浪費生命，毫無表現公平或不公平的機會，不管他

們的受苦理由是如何的高貴。但瑪拉末肯定不會以為有任何人會把他文學上的隱喻處理苦難方式當作生活中的例子看待。但是，文學上的暗示依然存在。大致上來說，瑪拉末小說中不乏對待苦難的精明態度。在這方面，他的小說提供了某種策略，以應付日常生活中現代世界所面對的恐怖。這是他小說中的力量與重要根源。『夥計』與『裝修匠』是瑪拉末最有力量的小說，大部份是因為這兩篇小說有力的抓住了現代世界中，存在的恐怖感。

瑪拉末作品中的另一股力量是來自他所創造的成雙人物的特殊關係。他的人物通常是成雙成對的，如法蘭克·阿爾拜與摩理斯·波伯，哈利·雷斯與威利·史伯明，費德曼與沙士凱，芬克與沙士曼，格魯伯與凱斯勒，孟德爾與金斯保，哈利·柯亨與「猶太鳥」史活斯，曼民斯契維茲與「天使」雷雲，阿爾伯·更斯與佐那斯·立夫其斯。概括來說，三種不同關係的其中一種把一對對的人物連繫在一起。

第一種牽涉到主角身邊的某個人物，他代表了主角的良知，而最後則向他的人道精神挑戰。這人物的典型例子是『最後一個摩希根人』中的沙士凱。雖然出盡辦法逃避沙士凱的「騷擾」，費德曼根本不能避免那場無可迴避的對抗，因為沙士凱迴響着費德曼的失去部份，他的天性與良知。通過沙士曼追緝到他的神奇本事，他被逼檢討他的靈魂，與自己取得妥協。以這方式瑪拉末應用沙士凱以及其他代表良知的象徵人物，諸如摩理斯·波伯、斯姆與「猶太鳥」史活斯來戲劇代個別主角的精神上衝突。

瑪拉末小說中一個人物被另一個人物殘忍的追逐不捨產生了一種象徵性的雙重意象作用，代表我們內心和兩種相反的傾向，即是逃走的慾望與戰鬥的決心。逃避主義者保持不投入生命的秘密慾望和自覺與自願負起責任的召喚（通常是出自愧疚）互相在競爭。

第二種把一對對人物扯在一起的關係，有時和第一種關係重複，建立在比較且摧毀性的心理過程上；可以名之為共生式的犧牲——兩個人物之間強烈而通常亦是無可理喻的友誼，把他們常連在一起的是仇恨與憐憫、偏狹與瞭解、愧疚與寬恕等等的奇異混合，雙方面都需要對方來完成自己。

此種共生式的典型出現於一篇早期的小說中，『吾之死』，刊於一九五一年，後來收入『白癡先來』裏。馬固斯，一個裁縫師，他有兩名夥計，這兩人都很喜愛馬固斯，但為了某種連馬固斯也不瞭解的複雜原因，雙方都互相看不起。他們的仇恨最



後爆發成一場嚴重的打鬥，兩方面都被對方的臨時武器所傷。但受苦的不只他們兩個。馬固斯在這場紛爭中大受刺激之下心臟病發作而死。瑪拉末強調雙方仇恨所產生的影響多過深入去探討其起因。『吾之死』表現出瑪拉末在『房客』中同樣的更為着力的道德後果，雷文斯皮爾和愛蓮——其實，我們所有人——都因為哈利與威利的互相自我毀滅而受苦。共生式犧牲的主題主述人類在面對存在的恐怖時不能相濡以沫。舉例來說，『哭喪的人』的嘲諷性結尾使讀者發覺格魯伯和凱斯勒，雖然他們在電石火光間發現自己，他們還是保持着孤立。

第三種關係的力量來自首要的家庭關係；其衝擊力出自尋找一個父親。瑪拉末的很多主角是孤兒（真實或象徵性），不自覺地尋找他們失去或不存在的父親。法蘭克·阿爾拜、賽·雷文、耶谷夫·波克以及阿瑟·費德曼，都在接受一名替代父親後獲得滋養與某在程度的智慧或同情。另一方面，雷·羅斯在拒絕了潑普·費沙的父親般影響後受到了道德上的挫折。

雖然很多文化有他們有關孤兒找尋父親的傳說與神話，瑪拉末對這主題的應用，像他對待苦難的態度一樣，是根深蒂固自舊約中。把舊約當作是猶太人的史詩歷史，最主要是去瞭解猶太人是上帝挑選出來這個概念。猶太人的族長單神論是來自把上帝當作是一名嚴峻的父親，他與希伯萊人訂下條約成爲他們的上帝，條件是他們必須只崇拜他一個，聽從他的戒律。這條約最初是由父親阿伯拉罕訂下，由他的後裔依薩與耶谷更新。但是被選中卻是禍福參半，因爲達不到上帝所製定的高水平道德常常給希伯萊人帶來懲罰與苦難。結果，在歷史上猶太人與他們的上帝建立起很特別的關係；苦澀甚至痛恨與讚美和感激並行。奇怪的是，在現代單神論裏，這種關係是相互往返的，上帝需要猶太人差不多和猶太人需要祂一樣，因爲根據猶太民間傳說，雖然祂曾經向很多其他種族獻議這神聖合約，只有猶太人才接受祂的戒律。

在瑪拉末的作品中，尋找一個父親這原型主題有其精神上的幅度。它的原型是古代的希伯萊人和他們的上帝的關係。這種特別受聖經的影響在『雷雲天使』中最爲顯著，在這篇小說中曼尼斯契維茲必須拋開他的偏見，相信雷雲，這天使才能施奇蹟。接受一名精神上的父親這一舉動，法蘭克·阿爾拜、賽·雷文、耶谷夫·波克和阿瑟·費德曼等人，等於是重演阿伯拉罕進入一個神聖條約的故事，這條約帶給他們生命上的道德意義與一種新的認知。

在小說中瑪拉末考慮了他的角色的道德演進。

通過各種各樣的苦難，智識上的和肉體上的，他們的道德深度大有增長。應用諸如鏡子意象，共生式的雙對人物，還有猶太人幽默裏的雙重視象，瑪拉末經常都成功的向我們展示人類的靈魂，在解除了所有的浪漫夢幻、裝僞與物質慾望後，他自我分裂天性的衝突。說精神衝突是瑪拉末道德宇宙的中心，實在不是誇大其詞。自由只有通過道德醒覺才能獲得，同時也似非而是的，像一張責任的網般把個人和其他人連繫在一起。

瑪拉末小說中的每一個主角在面臨一場良知或精神的考驗時，只有在接受父親般的精神指導或聽取他已發生問題的良知自白後才能獲得勝利，跟隨這種接受的是慈悲、仁愛、慈善和寬恕的表示。三個通過這場考驗的人物——法蘭克·阿爾拜、賽·雷文和耶谷夫·波克——都是發覺自己的處境困苦，想去逃避，尋找理由，肯定自己的救贖。但他們的最後經驗卻是淨化，因爲他們已經瞭解到他們行動的理由否是來自上帝或其他處來的根源——只有來自他們自己本身。負着自我疑惑、內心衝突和追求物質成就的貪婪引誘重擔，阿爾拜、雷文和波克還是各自的贏得道德上的勝利。

相當簡單的，這暗示性的教訓是人是可以改變的。他們所處的環境可能還保持着原狀，但在精神下他們已經超越。瑪拉末作品中這個一再重現的主題雖簡單卻有效。舉例來說，一個必然的結果是瑪拉末暗示生命是相對的。對一個男人來說，雜貨店可以變成監獄，但對於另一個男人卻是一種解救之道。事物本身並沒有對或錯，對或錯是我們要它們這樣。在瑪拉末的小說世界中，同情、仁愛與瞭解——這些人的價值——而不是具體環境，付與生命的意義。這個世界，揉合了希望與絕望，痛苦與可能性，苦難與道德成長。從平凡人的日常挫折與恥辱中，瑪拉末創造出美麗的喻言，抓住生命中的歡樂與痛苦，他表達了人類靈魂的尊嚴，在面對困難，不平與我們這個時代生命存在的痛苦時，仍然尋找自由與道德成長。

# 辦公室的少女

● 李宗舜

辦公室的女書記

喜歡看人時露出滿滿的笑容

她旅行社裏的人讚慣洋書

或者喜歡些洋名字

中國名姓的前面總喜歡加一個

法郎西、多尼或是碧姬的

辦公室的女書記

閒來無事愛看報

還愛向你問安好

她桌上擺設的世界旅遊

整齊得可以畫一個世界分佈地圖

辦公室的女書記

喜歡在看透的玻璃牆照自己

今天美麗否？大方否？

她漂亮的衣裙許或在告訴她：

明年的今日，她不再

照鏡子，卻在轎車中

握她心愛郎君的雙手

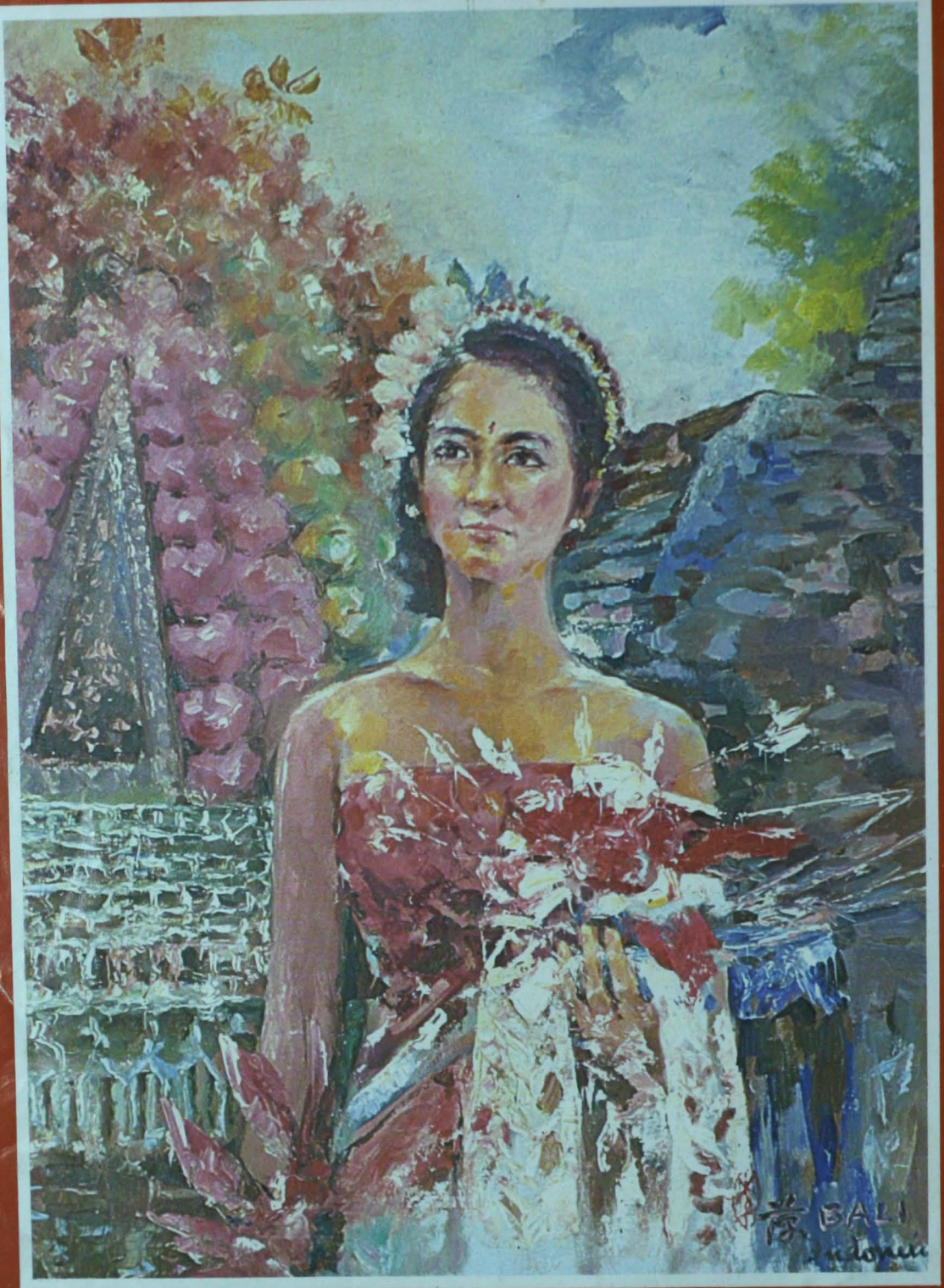
細聲探問：美麗否？大方否？

一九八一年八月十日

- 一九五九年，美國猶太作家伯納瑪拉末以小說「魔桶」獲得美國全國書獎殊榮，在受獎禮上致詞說：「我認為，不論當前有關人類或其心態的學說如何，作家最重要的任務，是重新捕捉人類心坎中以及歷史與文學開始以來所顯示的人類形象。」瑪拉末是當今美國甚至國際文壇上的泰斗，其成就不容置疑。瑪拉末筆下的主題與背景是多方面的，然而一個持久的特色，就是他的道德熱誠。他曾在一次訪談中投訴「美國小說充滿了病態、同性戀及分裂的人……它應該充滿愛、美及希望。」瑪拉末著作的基石也就建築在他這個堅定不移的信念上。讀他的小說，我們可以感覺到他對人類的同情與道德熱忱，油然紙上。除了道德主義以外，瑪拉末也巧妙地在其作品中綜合了一個複雜的諷刺意味。但他不是一個「文以載道」的說教者。正如他所說的「藝術家不能當牧師；如果他們要這麼做，那麼他們就毀了藝術。對我來說，寫作必須是真實、有感情深度、有想象的，而且必須刺激、毀滅及改變讀者。」
- 本期刊出的「伯納·瑪拉末專輯」，因為篇幅關係，不能一本刊完，另外幾篇有關瑪拉末的作品與評述下期刊出。
- 柏楊今年四月初來馬演講，蕉風特作訪談。柏老人如其「文」，幽默中帶諷刺（不是挖苦），冷中帶熱，侃侃而談，讀者可從訪談中一窺其心貌。
- 蕉風由本期「改頭換面」，希望是個好的轉換點。



葡萄酒 (粉畫) 李海洋作



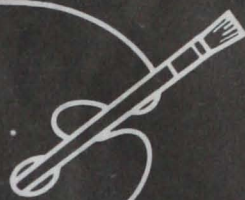
峇厘女郎（油畫） 李海萍作

## 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 co ltd., 303 north bridge road, singapore 7 \* syarikat edcoms, 10 jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia.

# 蕉風

美術版



一九八二年六月一日 350

## 介紹

隱居了二十年的畫家

李海萍

---

超逸的水墨畫家

沈郁文

下期預告：

- 介紹我國水彩畫派名畫家張耐冬
- 後起之秀，青年畫家張冠福。

# 隱居了

## 二十年的畫家

### 李海萍先生



代初期，在檳城以一百小時之時間完成英女王伊麗莎白二世之塑像，極獲佳評，當時檳城藝術協會主席駱清泉先生曾如此批評：「李氏完成之雕塑，但非神能酷似，且能表現人主之威儀尊嚴，實至不易，以全馬之大，精於雕刻者幾如鳳毛麟角，李氏有此造就，實難能可貴。」其轟動當時畫壇，於此可見了。前兩年，受邀為柔佛前蘇丹后畫全身像；畫成，極為蘇丹后所讚賞。去年，又受邀前往印尼，為蘇哈托、馬力克正、副總統製作大型浮雕像。其飲譽於東南亞，於此可見了。

六十年代以後，李先生即隱居於新山，過着其靜謐的生活，不與旁人來往，也絕少參加美術活動。八十年代開始，李先生挾其二十年隱居的研究和磨練，在新山籌組藝術協會，提拔後輩，並且舉行了兩次的師生聯展。這裏所介紹的，只是他多年來的一部份作品而已。

李海萍先生，誕生於印尼，祖籍廣東大埔，生於1917年，現六十五歲。自幼愛好藝術，早年畢業於中國國立杭州藝術學院（目前稱為國立中央美術院華東分院）雕刻家劉開渠教授。畢業後，執教於廣東省立雷州師範學院。嗣後回返印尼，在蘇門答臘培善中學教書，後來又轉來馬來亞，先後執教於檳城韓江中學、大山腳日新中學、實兆遠南華中學及新山寬柔中學。退休後，專心從事藝術工作，並且在新山籌設柔佛藝術協會，推動美術工作。

李先生精於油畫、水彩、粉畫及雕塑。五十年





新山 7.80 Sechi, Japan



菅原舞女 山田





新山海邊



馬來舞

佛國清邁行

辛卯仲夏 徐景



佛國清邁行

思拜

畫拜

向

作

者

為

一

家

之

畫

也

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

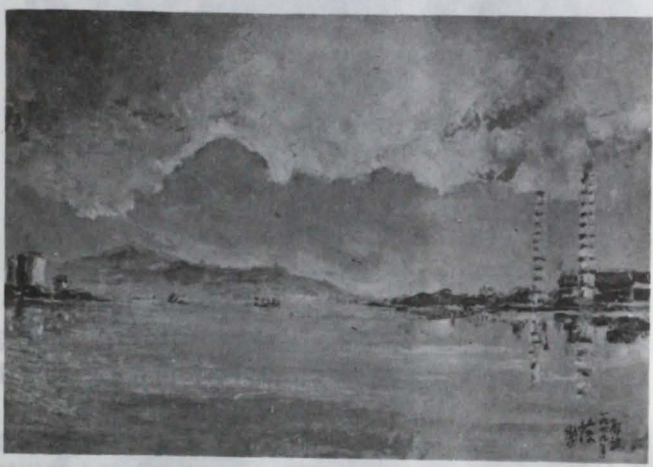
。

。

。

。

。



新山远眺



秋菊



静物

静物 1980年



# 我思、 我寫、 我畫

■ 沈郁文

水墨畫對我來說是容易，但也最爲困難。我說它容易，是我自己從不間斷的寫了十多年，諸如怎樣用筆下筆，用墨用色，怎樣的紙張質能，利用怎樣的水份，怎樣去控制和產生怎樣的效果等，都瞭如指掌；我說它困難，是因為時常不斷的要面對思考和構思，對着那一張張的白紙，不僅要耗去自己大部份的時間和精力，有時往往還未償人願，甚至難於下筆，那不是很矛盾嗎？其實一點也不。

當我進行寫一張作品之時，先生有一個概念，一邊下筆一邊把它組織起來，一邊掛一邊看，有時我會爲畫面的境界而入神，遇有不滿之時我會毫不猶疑把它揉成一團丟在一邊，然後重畫又重畫。我的原則是：寧可重質也不要濫竽充數，作品一旦要保留下來，那是永恒的事。身爲一個積極的藝術工作者，本能的就有一股對藝術前進、關注和責任的熱誠；不僅在提高、帶動、開拓和教育的趨勢上扮演一個角色，更要時刻不斷磨鍊自己，若自己條件不足，又怎能肩負這種使命呢？

對學畫的觀點，應該按部就班去做，改變畫風也是漸次的，欲速不達千萬不能強求。一個人

精力畢竟有限，想要在很短的期間內，去完成自己一輩子、甚或更長的時間才能夠完成的事，簡直是匪夷所思！但也不要太拘泥呆板，學藝術最重要是靈活，盡量利用人類的智慧，觸類旁通，就可以了。有一些人很快便標新立異，但有一些人卻要去寫一輩子的蘭竹。不管是跑那條路，都沒有捷徑和速成。

一個畫人不僅要對畫具紙張有充份的認識，能夠掌握技巧，還要有一股持恆的熱心，日積月累，精益求精，只有那樣，才能得心應手，才能有把握去表達自己想要表達的畫面。要如何去求突破或改變畫風，看來也在這範圍之內。一件作品只俱備上述的條件還是不夠的，那只配叫「圖畫」，而不是一件「藝術品」。一件藝術品還要講究內涵、思想性、結構性和時代感等等。

一件繪畫作品的產生是屬於個人的表現，所以一個畫家的修爲，也決定作品的面貌和格局，可是建立那美的觀點，卻是要回歸於大眾的，畫家只不過通過那智慧，以眼前的概念和形象揉合再造化。一個畫家心靈上若受到人爲因素的約束而畫，不僅失去其意義，也是件痛苦的事。

我不反對新畫風和新探討，但我畢竟是眼高手低，每個人都會試圖去求愛，但那不是一件很

容易的事，在現階段我只能做到以新畫題、新思想意識去表達和豐富我的畫面而已，我僅能做到是試圖在傳統中灌注一點新意。我從沒有考慮到遷就甚麼而畫，在探討方面我也沒有固步自封，畫風的改變我的主張是漸次性的，繪畫也是從繁而簡，從有形到無形再入化境。我總不能才學跑就想着要飛了，那根本不實際，當我進入化境之時，我也不會再跑回來又婆婆媽媽的開始，這是一種正常的過渡的現象，所以有能力的畫家，始終不會去約束自己。

言論和環境因素，時常可以困擾人，基於每個人觀點不一，聰明的讀友們：我說寫水墨畫對我很困難，只要看看下面幾段摘錄，是否會有些道理？一些資深的同道時常對我說：「你的畫很不錯，是給畫家欣賞的，普通人很難去接受！」真是一個好問題，我的畫看起來傳統味道還濃，難道是曲高和寡，還是不易討好人？人家說的話總不會沒有道理。最近我寫一些地主神牌被遺棄、中華料理的包餃點心之類的，較爲表現積極思想，希望喚起一些人意識覺悟和熱愛那優美傳統，朋友又說：「這些作品誰會去買！」更有的說：「以你這樣的基礎和表現，你早該去搞那沒有形象的東西才對！」

# 再談

## 讀沈郁文的水墨畫

——新尚

我國的繪畫歷史雖短，但這兒擁有足夠的條件和地利，足可孕育無數的藝術家成長，但也不要忘記，儘管學繪畫的人越來越多，但真正在繪畫上成器或有作為的卻寥寥可數。藝術家也是個平凡人，他們往往也要面對麵包和創作選擇的挑戰。當然一個人成功，固有其成功之因素，但基本上個人的努力和恒心，加上經得起挫折和時間的考驗，才能攀上成功之嶺。今天為文介紹的水墨畫家沈郁文，便是屬於這一類型的青年。他在六十年代中期學畫，一直在七十年代末始活躍於畫壇，短短的三四年時間，先後參加了十數次聯展和二次個人畫展，他的努力和虛心，可以說是目共睹。

郁文是個業餘的水墨畫家，他一直引以為憾的是長期以來的工作環境，始終和他搞藝術完全沾不上邊，但他從沒有氣餒過，他始終不計較得失，有恒地站穩崗位。搞藝術不僅要花錢，又要付出時間和精力，不是性情中人決難持續。看他今天在畫風上的突破和成就，比起專業畫家亦不遑多讓。

繪畫的創作和改變是漸次的，一個畫家之求變不是偶然，也不是一兩天功夫的速成，而是經過長期不斷的吸收揣摩、日積月累，始有今日的風貌。郁文的畫，還是如此情形。他最初是先學花鳥魚蟲，當他第一次在吉隆坡個展之時，作品還保持在那規規矩矩這一方面，但是，他最近除了偶作些人物，畫題已涉及日常生活或身邊事物，這類作品雖不算多，只是種嘗試和開端，但他已經試圖在新畫風上面，開拓屬於他自己的道路。

若果單從畫面的提示，他的畫肯定是經過嚴密思考的，每一張構圖氣氛效果都不一樣，即使是同樣的題材，佈局也是別出心裁。他的畫作，在我認為，他已經把傳統和新意揉合得天衣無縫，予人一股清新的感覺。他試圖從傳統中跑出新意，若拿近代一些畫作和他的作品比較，很明顯的他已在這方面跑出了許多步。他在這方面嘗試和努力，也算是豐富了本地水墨畫的風貌。

若以現代畫論的觀點來分析他的畫，他的空間和透視處理手法，明顯的是吸收了洋為中用的道理，從他畫面表現出來一種深廣距離的氣勢，空白得宜相向的那種氣氛，正是他的畫格的內涵境地。他知道如何在畫面上密中求散，散中求聚，利用嫺熟的章法表現出他超逸的畫格，所以，讀他的作品，令人有舒服和成熟的感覺。



再

龍水



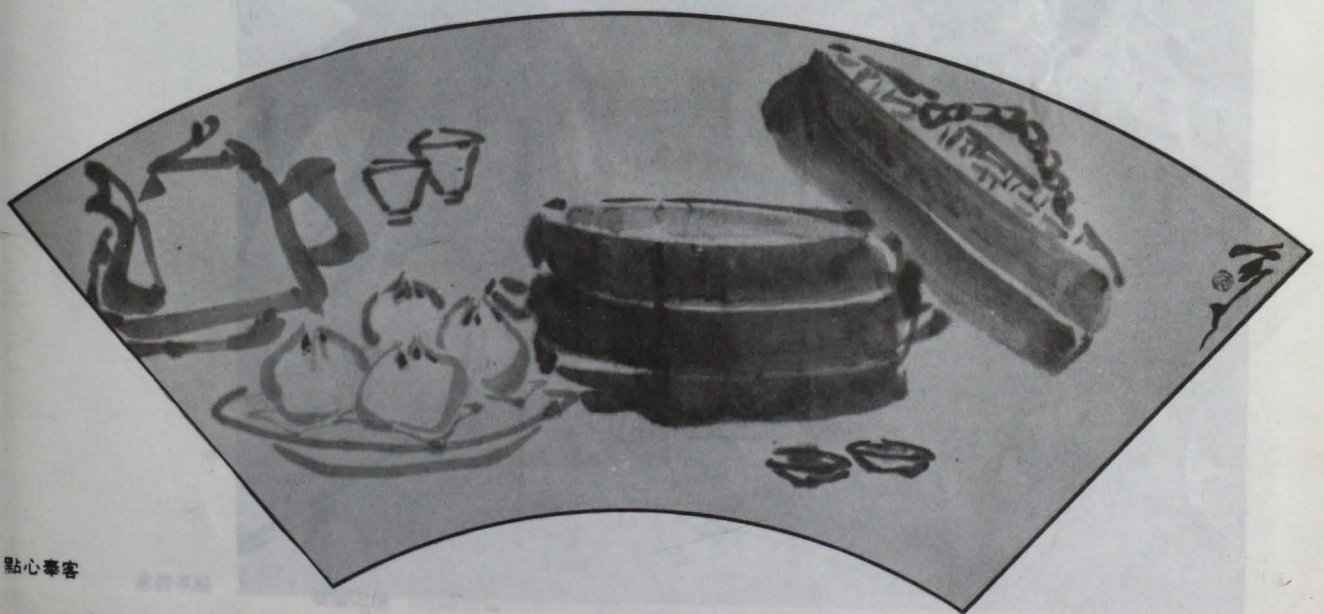
秋雅與繪



愛的天地



橱房之友



點心奉客



雞年得意

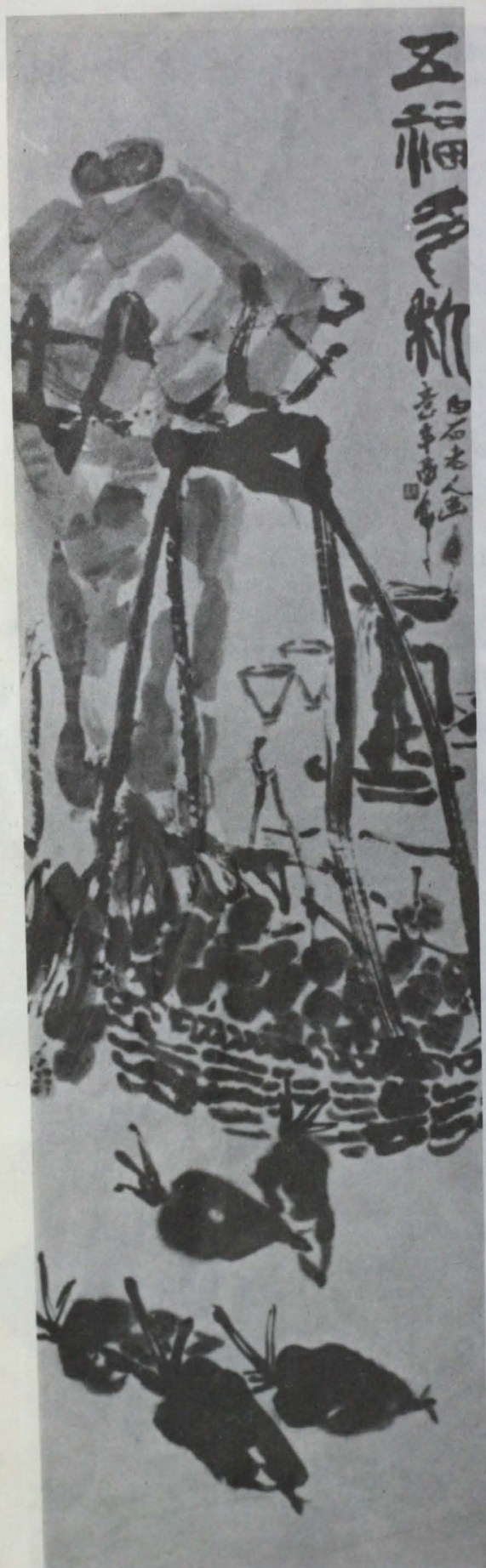


昔悼西河有句云作畫  
 於此草墨痕者似矣而  
 者注未結如也婦執  
 姬人所美如魚見之疾入  
 鳥見之而飛慶慶見之  
 次依又孰為天下之心也  
 於此日射一鐵橋角一箭  
 孩亦不生多耳謀我  
 新言書畫之工乃宜可  
 一日而茶之看手中柳又  
 此為送乃以此應之如一人  
 幸而年而畫之日而年元如

石卷吳順堂



吳



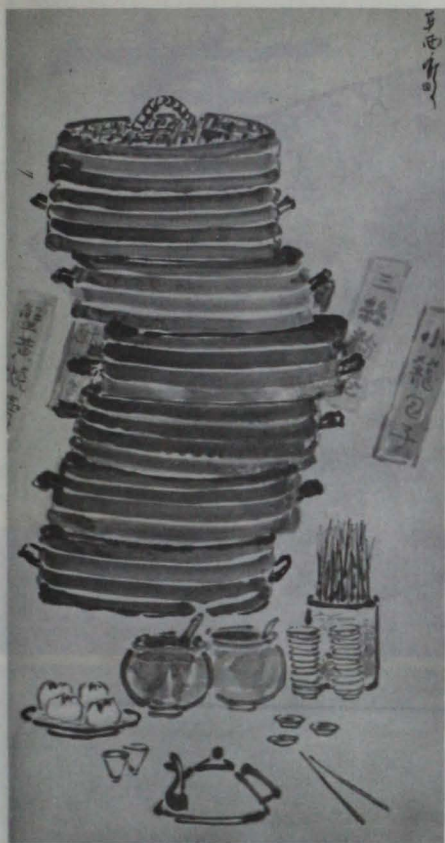
五福多利  
白石老人画

五福多利



食采巴... 子山... 雷... 三... 脾... 裝... 怡... 神... 余... 全... 也... 離... 入... 對... 泪... 管... 坐... 樂... 妙... 秀... 子... 火...  
 在... 乙... 齊... 十... 山... 守... 春... 塔... 三... 湯... 未... 集... 朝... 古... 宜... 延... 和... 人... 對... 同... 唐... 瓦... 和... 似... 正... 文... 孫... 祖... 名... 老... 人... 王... 畫... 一... 畫... 一... 子...

揮筆



中華料理



有閑



悠然



雅興



希望之火

## 美術編者的話

蕉風自 342 期加添美術版以來，迄今已有 9 期。

讀者的反應，從訂戶及銷數增加上看來，應該說是一個很好的現象。事實上，文學與美術本來是分不開的，何況在馬來西亞根本缺少美術刊物，由蕉風來填補這個空缺，不但順理成章，而且也所費不多。於是，美術版在諸多美術界朋友的推動下，在月前與讀者見了面。

現在，蕉風的開本，改變了另外一種方式，也就是說，從八二年六月份起，改為大的十六開本。這種開本，在美術編排方面，較以前的方式版本，可以有較多的變化，編者更可以隨心所欲，儘量來表達他心中的美的世界。這第一期，只能算是一個嘗試，希望讀者及作者們，隨時給我們提供意見，我們好在下一次出版時有所遵循及改正。

至于美術版的內容，原則上以介紹馬來西亞及新加坡的畫家為主，不論是油畫或中國水墨畫，以及雕塑、水彩、蠟染、版畫等等，都十分歡迎。希望馬星兩地的青年畫家們，盡可能把你們的作品照片（最好是黑白，封面彩色版則以幻燈片為佳）寄給本刊，我們當盡我們最大的能力，把你們的作品介紹給各位讀者。

美術版編者陳惜耀啓