

53
00

蕉風 月刊



351

本期：
蕉風人物專訪——余光中教授
畫家介紹——張耐冬・張冠福





雲頂一角

張耐



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／白姪／梅淑貞／紫一思

美術編輯：陳惜輝

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。

郵購處：

Union Cultural Organization Sdn. Bhd.
No. 10, Jalan 217,
Petaling Jaya, Selangor.

目錄 ● 目錄

一九八二年七月號三五一期

封面：張耐冬作品：靜靜的早晨

蕉風人物：余光中

| | |
|-------------------|----------|
| 訪余光中 | 2 / 蔡桐 |
| 火浴 | 11 / 余光中 |
| 余光中 ● 余光中 [心靈的探索] | 12 / 蔡桐輯 |
| 雙手繆思 | 16 / 張媚兒 |
| 現代詩的新動向 | 17 / 余光中 |
| 余光中散文摘錄 | 23 / 編輯室 |

詩創作：

| | |
|------|----------|
| 詩作三篇 | 15 / 林若隱 |
| 夫妻之道 | 22 / 風 客 |
| 獨想 | 26 / 沉 水 |
| 感覺一二 | 37 / 陳強華 |
| 懷念友人 | 48 / 李宗舜 |

小小說：

| | |
|----------|----------|
| 雪／一把木柄小刀 | 27 / 岸 沙 |
|----------|----------|

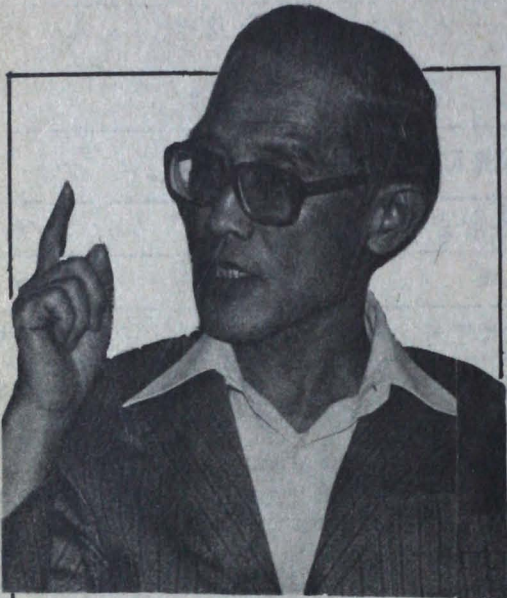
專欄：

| | |
|----------------|----------|
| 小賬 (閒思錄) | 25 / 黃潤岳 |
| 夜攤 (人間集) | 29 / 梅淑貞 |
| 師友記 (二) (百年專欄) | 30 / 鄭百年 |

瑪拉末專輯 (下)

| | |
|---------------------------|-----------|
| 論瑪拉末短篇小說中的美國 | 33 / 張媚兒譯 |
| 「房客」——人類的分裂自我 | 38 / 鳳來儀譯 |
| 伯納·瑪拉末年表 | 42 / 編輯室 |
| 追尋新生的慾望—— 評瑪拉末的「杜賓的生命」 | 43 / 白水譯 |

頁 49 — 64 為美術版



「我最大的抱負是立言」……

訪 余光中

● 認識余光中 ●

余光中，現代中國文學泰斗，福建永春人。一九二八年生。台灣大學外交系畢業，美國愛奧華大學藝術碩士。曾在台灣國立政治大學英文系主任，數度赴美講學，任美國丹佛私立寺鐘女子學院客座教授與科羅拉多州政育廳外國課程顧問。現任香港中文大學中文系主任。

余氏著作甚豐，已出版著作卅種，計詩集十三種，散文評論集八種，譯著八種。

余光中不僅工於現代詩創作，亦擅長於散文與文學評論。其文風即抒情說理又剛強雄奇，大膽創新而不棄傳統。

余氏應馬來西亞華文文化協會邀請，於六月六日南下赤道，蒞訪大馬，主持專題文學講座談現代詩的新動向。余氏亦應大馬寫作人協會邀請主講現代散文。蕉風此次得以作此訪談，有謝溫任平、張樹林諸君的協助安排。

日期：一九八二年六月八日

地點：吉隆坡馬來亞圖書公司會議室

出席者：余光中教授、余夫人、溫任平、姚拓、梅淑貞、周清嘯、黃昏星（李宗舜），謝川成、張樹林、風山泛、岸沙、葉錦來、孤秋、樂冰、吳海涼和紫一思。

攝影：陳惜耀

整理：蔡桐

蕉風：今天我們很榮幸也很高興地能夠和千里而來的余光中教授和余夫人見面，也很謝謝余教授在百忙之中抽空與我們作這個訪談。余教授在文學上的造詣與成就，是大家所公認的。我們相信，余教授也影響了馬來西亞和新加坡的許多作者。

余光中：我也很高興見到『蕉風』的主編跟其他作者。這是我第一次來馬來西亞。以前在台灣，後來在香港，我不能很規則地，而是零碎地讀到『蕉風』和「天狼星」詩社的出版，知道的不很詳細；這次能夠親身來，見到這些朋友，我非常高興。至於說，這裏現代詩的發展，我覺得所有現代詩，應該是大家努力的結果，不敢說甚麼影響。我覺得我有時候也受年輕作者的影響；我有時也學學年輕作者；不過也許自己學得蠻高明，別人看不出。我也經常看年輕一輩的詩作；它們也有給了我啓發的地方。爲甚麼呢？因爲跟我同輩的很多詩人，很多現在已經不寫了，所以要在同輩之中互相切磋，幾乎是沒有機會了，因爲，我現在即使是在香港，周圍的詩人都是很年輕的，像

黃國彬啊，『詩風』的一羣作者。因此，我想，影響力是雙方的。最近幾年的蕉風我都沒有看到，我希望可以補看到，能夠更熟悉這裏近期的文學發展。

蕉風：你幾歲開始寫詩？

余光中：大概是在高一年的時候。不過開始寫的時候，是寫不三不四的舊詩，就是平仄不調的舊詩。寫了幾年後才轉向寫新詩。我之所以寫舊詩，是因為當時我周圍的朋友寫的新詩都很怪，我不想寫這類的東西。

蕉風：你怎會寫起詩來，是不是一開始寫作就選擇了詩這種體裁？

余光中：可以這麼說。

蕉風：有甚麼原因嗎？

余光中：大概是因為詩是最直接、最個人吧！

蕉風：詩能言志？

余光中：是的。

蕉風：你覺得馬來西亞的現代詩的水準，跟台灣和香港的現代詩比較起來如何？

余光中：我覺得背景不一樣。這裏的現代詩起步當然比較晚。……

蕉風：我們的現代詩已經有廿多年的歷史了

余光中：我只能看到一點關於馬來西亞現代詩的選冊，不能有個全面的了解，不過我覺得這裏也有相當好的作品。我希望這裏能出版多一些選集，那麼要研究起來；也有個門徑可尋。我覺得這裏比起香港，有一個條件是利於現代詩的，不但對現代詩，也對一切的中文寫作有利。此地雖然有人講粵語，講閩語或潮州話，可是普通話或華語卻非常普遍。這比香港要佔便宜，是一個有利的條件。在香港的青年作家，除非他會普通話或對中文下過功夫，否則他會被方言所拖累。方言的句法，發音——譬如寫了一個別字，可能就是因為粵語的字音相同而造成的。例如「他是一「個」壞人，這個「個」有時他們會寫成「過」。而這裏，華語是很普遍的，寫作人覺得要講

甚麼，就可以照着華語的說法去寫。我覺得這是這裏一個有利的語文條件。台灣呢？在開始光復的時候，因為台灣被日本人統治了五十年，老一輩的台灣籍作家就自稱為「跨越語言的一代」，要跨越一個語言障礙（*linguistic barrier*）。所以像林亨泰這一輩五十多歲的台灣籍詩人，他們一起步時有他們的障礙，那麼後來到了楊牧的時代時，這批年輕的詩人一進小學就讀國語（中文）了，沒有這種障礙了。

蕉風：台灣聽說好像也有方言詩，用閩語寫成。

余光中：有。

蕉風：那麼香港人如果用廣東話寫詩的話，也可以說是一種地方色彩。

余光中：這個問題我曾想過了很久，有人跟我談過好多次，不過始終下不了決心，應該去怎麼辦。至於方言文學值得不值得去鼓勵，說得好聽一點是鼓勵，說不好聽一點是要不要去容忍它。講潮語的、講閩南話的人就有好幾千萬人了，講廣東話的更多。所以像歐洲的小國家，如葡萄牙、丹麥等——丹麥人只有六百萬，而講廣東話的人就有好幾千萬了。照理寫方言文學，讀者已經十倍於安徒生。可是另外一方面，還有十萬萬人等着看你的作品。所以方言文學有這個問題存在。如果把方言全部取消當然也不好——太獨裁了。而且胡適曾說過「文學的國語，國語的文學」是個金字塔。塔基即所謂的 *sub-culture* 就不夠了，它還必須以方言文學舊小說、地方戲、民俗來作一個廣闊的基礎，然後金字塔一般到了國語（中文）文學。因此，我覺得是應該讓方言存在的。不過也不宜於太強調、太提倡，以致于損害到國語的文學。

蕉風：你認為寫詩，應該注意甚麼？

余光中：我想從我寫詩的經驗說起。我覺得我寫第一遍時，是靠「感性」去寫，就是把自己的觸鬚伸出去，覺得朝那一個方向走比較好就往那個方向走；要

怎麼樣寫才寫得好就怎麼樣去寫；怎樣寫才能把我要表達的主題最完美地表現出來。不過，當然這個過程並不是這麼單純的，好像我有一個很清楚的主題了，成竹在胸，然後再用技巧表達出來。但是實際的情況，可能是一面寫，一面主題才成熟出現；一定是詩寫好了，主題才慢慢出現，大概不是主題很完美了才去寫，因為主題往往是不可能脫離語言而存在的，所以要一面寫，主題才一面清楚。那麼當然，主題清楚了，語言才能配合。第一遍寫的時候，主要是靠感性，帶點摸索。等到初稿寫下來了，面貌也就在了。以後可能改得很多，或也可能改得不多，那就得看運氣如何了。不過在修改時，可能比較「智性」，因為大致的初型已存在了。

蕉風：這是否是說，寫詩是一種意象的塑造過程？

余光中：也可能說是音調的塑造過程——看你要怎樣去強調。我想六十年代的現代詩，可能太過着重意象的塑造，因此音調的塑造比較被忽略了。

蕉風：你寫詩和寫散文的心境有甚麼不同呢？

余光中：相當的不同。我曾經說過，寫散文是「謀事在人，成事也在人」，而寫詩卻是「謀事在人，成事在天」。當然這個「天」，一半也在你的掌握之中，不過比較沒有把握。至於寫散文呢？散文——散文和詩比較之下，無論如何是比較接近「常識的世界」——接近 *common sense* 至少我個人是這樣：下定決心要寫一遍這樣的散文，總能寫出來；詩並不是下了決定就可以寫出來的，不是靠意志就可以寫出來的。

蕉風：是否是說寫散文時，有個目的，寫詩就沒有目標？

余光中：也可以這麼說。所以有人會問，這首詩的主題是什麼？如果你把它說出來就變成了散文了。寫散文是比較有把握的。

蕉風：有人看你的詩，對你作出主觀和不公



寫詩是「謀事在人，成事在天」，
「寫散文是謀事在人，成事也在人」

平的批評。譬如你寫的「雙人床」和「如果遠方有戰爭」，有些人認為它們近乎低俗。對這點你有甚麼反應？

余光中：我寫這兩首詩的時候覺得自己天真無邪；跟「低俗」沒有甚麼關係。我覺得，如果詩裏面寫到性，一般人就會很容易聯想到這是性慾或低俗。不過我覺得，性是有感性，也有智性的意思。如果寫性的詩，裏面有智性、有思想性這個資產，它就不會是一個純粹的性的問題了。

蕉風：有時候，性與智性之間的差別是很微妙的。所以，可能有些人誤解了你。

余光中：當然。我那首「雙人床」和「如果遠方有戰爭」其實是姊妹篇，要合在一起來看。「如果遠方有戰爭」是寫情人在一起，可是卻想到遠方有戰爭；在兩個人的 *private world* 裏，這兩個情人還想到外面有更大的世界——受難的世界。而「雙人床」呢却是反過來寫的；就是說：「管他外面的世界是多麼的苦難，多麼的糟糕；我們兩個人要好好地在—起歡渡。」……」所以，這兩首詩要—起來看，不能拆開。

蕉風：由於時代民歌的流行，一些現代詩已

譜成曲。雖然詩和歌可以相輔相成，不過詩到底是詩，它有它的意境與特色。現代詩譜成曲之後，會不會損壞到詩的特性呢？

余光中：我覺得現代詩的定義也一直在修正，不見得是一成不變。所以現代詩應該不怕被譜成歌曲，不必因為音樂來了，現代詩就要躲避。現代詩的一個特點，就是它的胃納特別大；甚麼樣的經驗，甚麼樣的場合，它都有興趣去消化，變成藝術。所以詩與歌的結合；如果歌把現代詩拖下來了，那是因為現代詩經不起考驗。而且，我覺得現代詩應該把歌也吸收，同時，詩人和民歌手及作曲家結合之後，不一定是說所有的現代詩必須符合譜曲的需求去寫。我們可以寫各式各樣的詩，其中有一類的詩是跟歌配合的。有人說有一個時期，我寫的詩是屬於「民歌時期」的。不過我當時寫的這類詩只不過是十多首而已。後來我又改變了，並沒有因為跟歌結合，又贏了另外一批聽眾兼讀眾，嚐到了甜頭，而以後就一直寫這類的詩。我想，我不會這樣。

蕉風：詩與歌，兩者是相輔相行的。

余光中：對。

蕉風：現代詩和其他文體來比較，有它本身的功用，也有它的侷限。有人說，現代詩不能表達比較偉大或複雜的主題。就以「紅樓夢」而言，現代詩大概不能去發揮或表現得像小說那麼好？

余光中：詩和小說的功用，本來就是分開的。例如小說是要表現一種情況，一種人物；而詩表現的，是比較主觀的問題；兩者的方向是不同的。反過來說，「紅樓夢」無論如何偉大也不能表現現代詩所要表現的東西。每樣東西有它自我存在的價值。

蕉風：有人說現代文學是虛偽的，因為它強調所謂的（橫的移植）（即全盤西化），「主智」的傾向（即排斥詩的抒情與浪漫主義價值，而着重文字遊戲），以及強調「詩的純粹」（即摒絕詩人對社會的關懷，排斥現實主義，

而進入超現實的晦澀與虛無狀態）。你是否同意這種說法？

余光中：我不曉得別的地區的情況已經如何，但是在台灣，這個問題已經過去了；在香港也不大成問題。你所謂的「橫的移植」、「純粹經驗」等等，大半是六十年代或是七十年代初的問題。現在，台灣現代詩所碰到的問題，是另外一個極端，而不再是「橫的移植」或是外國的潮流，完全注目於本土，而且到了很淺白的程度。當然我一向是反對所謂「橫的移植」，我認為我們應該向外國學習，而不是跟隨。

蕉風：你在星期天（六月六日）的「現代詩的新動向」專題講座上把台灣的各種現代詩風格作了一個歸納和分類（如鄉土派、新古典主義等等）。不過你似乎沒有提到台灣目前現代詩的主流是甚麼。

余光中：因為我覺得幾乎沒有主流。我所講的幾類的詩，都有人在寫。目前看不出甚麼主流。另外一個原因就是，如老一輩的詩人（包括我在內）所走的，都是個人的路，而不像早年那樣，有一種詩風要提倡。像我這一輩的詩人，很多已經不寫了。至於好像我、楊牧或是洛夫，我們都是各寫各的。就是說，過了一定的年齡，大家各自為政，沒有辦法來靠一羣人來——說得好是切磋，說得不好是互相吹捧。

蕉風：這是否說，目前的台灣現代詩是處在一種「百花齊放」的地步呢？

余光中：恐怕也沒有這麼樂觀，而是朝很多方向走；也不見得發展得很好，不過仍舊在發展。例如我舉例的，新古典詩有一羣人在寫，鄉土詩也有一羣人在寫，幾乎是「南轅北轍」。

蕉風：從中國的歷史上，我們可以看到，中國文學的發展，基本上有一定的程序，就以古典文學來說，每個時代或朝代有着代表它的文體，如漢賦、唐詩、宋詞等等。可是在廿世紀，這個現象似乎不復存在；各種文體（舉凡小說、散文、詩、評論等），并駕齊驅

：小說不能代表廿世紀的中國文學，現代詩不能、散文更不能。你是否談談促成這種局面的因素？

余光中：我想這個問題恐怕不簡單，我們現在回頭一看，漢賦、唐詩、宋詞等等，發展程序井井有條。可是在當時，他們看到的恐怕不是這種清楚的情形。我們現在生在這個現在的時間之流裏，恐怕不容易去判斷。我們這個時代有甚麼精神，必須由我們的子孫去回答。

蕉風：我們這個時代沒有一種能真正代表我們的文體？

余光中：那也不見得，可能我們時代有很多杰作 *masterpiece*。可是因為我們太接近而看不見，這個要我們的子孫才看得見。讓我還是從文學史來說，我們的杜甫這位千秋萬世的大詩人、詩聖。他的地位是確定了，無可動搖。可是杜甫生前，情況並不是如此。杜甫是盛唐與中唐之間的一位大詩人，可是唐朝的人自己選詩選（而不是宋朝人或後代的人選『唐詩三百首』那樣），一共選了九本，其中只有一部選了杜甫的一首詩，其餘八本一首都沒有出現杜甫。這就是說明同一個時代的人，對他們那個時代的大作家不見得有認識。杜甫要到了北宋，歐陽修以及後來的王安石、蘇東坡等出現之後，才肯定他的大詩人的位置。在杜甫的當時，有元稹跟他寫墓誌銘，然後又有韓愈李杜并稱。不過這是少數。晚唐根本不崇拜杜甫，一直到了北宋。這麼一來，杜甫與北宋之間的時間距離就有兩百多年了。所以我們不能以目前短促的時間裏，——廿或卅年的時間或是以幾個地區，來斷定我們未來在文學史上的地位。這個恐怕是言之過早。

蕉風：要由後世去批評？

余光中：我相信將來談到我們這個時代的時候，有些名作家可能傳後，有些名作家則可能烟消雲散，不知去向；也可能一些名不經傳的寂寂無聞小作家會被

肯定為大作家。這點，我們不敢說。就以今日的中國大陸而言，大陸的文學史上，並沒有錢鍾書的名字；而徐志摩是及可不及的，至多是個資產階級的作家。提到胡適，可能三言兩語一筆帶過，或是一筆勾銷。當代的人在文學史上的地位就已經這樣飄搖不定了。在今日的中國大陸，四個大作家排名排得很確定的，不能動的就是「魯郭茅巴」。「魯」是魯迅，「郭」是郭沫若，「茅」是茅盾，「巴」是巴金。一本新文學史寫出來，魯迅絕對的輝煌，得到非常大的讚美，佔的篇幅最多；郭沫若、茅盾也如此。至於其他諸家如曹禺、沈從文就根本不必提了。這是很偏的。所以從文學史的判斷，要由我們的子孫去判斷，我們不能。

蕉風：照你這麼說，文學是沒有一定的標準。有些人可能認為某一篇文學作品寫得很晦澀，毫無價值，可是又有人覺得不然，他們認為要等時間去証實。這幾乎是說，我們現在不能確定作品的好壞，結果造成了這種煩惱。

余光中：你是說感到一種無能為力的「無助感」？這種情形是有的。譬如中國的李賀，西方十七世紀的鄧約翰都有這樣的情形。不過這種說法也不能過份強調，因為每一個壞作家都可以用這個理由來安慰自己，而不求進步，不能提升，也可以變成鴉片烟一樣來麻醉自己，或者麻醉朋友，即使朋友寫得不好，有不好的傾向，也鼓勵他，越寫越糟。反過來說，一篇作品如果大家一看就懂的話，批評家就認為它沒有甚麼了不起，因為太容易了。美國的 *Robert Frost*（佛洛斯特）就碰到這個問題 *Frost* 這位美國大詩人在早年時吃了一個大虧，他的詩深入淺出，一看就懂，而現代主義批評家的一個毛病就是：凡是一看就懂的東西，是不深刻的好東西，而很容易地把 *Frost* 抹殺了。因此 *Frost* 最初時，在大眾之中很得意，可是在批評家之中卻很不得意，一直到了他晚年，在八十大壽時，紐約市為他隆重祝壽，有一位名學者 *L. Trilling* 出來



我們有了現代的陳子昂和王勃，
李杜尚有所待。

說，「我覺得佛老（即 *Frost*）的詩很恐怖」。於是大家一聽，就認為佛老的詩也是很現代主義的；大家一擁而上崇拜他。於是 *Frost* 的詩不再是印在聖誕卡上的聖誕老人，而是一個像 *T.S. Eliot* *Lawrence* 那樣複雜曲折的作家了。所以這種情形，正反兩面都有。我們無法把握文學史，只能說當代最好的頭腦在批評的時候，各憑自己的良心來判斷。另一方面，晦澀的問題又如何呢？——像李賀；李賀那麼晦澀，他也傳了一千多年了，並沒有消滅。

蕉風：文學沒有一定的標準？只有時間是可以証實的一個因素？

余光中：我想不至於這麼悲觀。文學雖然沒有絕對的標準，可是卻有相當相對的標準。文學作品的偉大與好，主要是看大多數人的看法。文學要像科學那樣有絕對的標準，是不可能的。就像莎士比亞，也有人不喜歡他、批評他。而李賀呢？——他過了幾百年或一千年，可能有翻案文章，那時他的「行情」就不同了。不過無論如何地漲高，我相信他的「行情」漲不過杜甫。在香港有位學者周誠真，他認為李賀是最了不起的詩人；他不能忍受別人把李賀說成比李白、杜甫差。不過這是少數人的看法。

蕉風：現代詩在馬來西亞的發展，先是在「

蕉風」與「學報」開始，慢慢的茁長，今成了幾個派別。其中一派說，他們寫現代詩，「就是要寫得晦澀，叫人看不懂」。這種寫作的態度是否正確？

余光中：這個現象可以追溯到西方的十九世紀。這種寫文章故意叫人看不懂或者叫人看懂了覺得討厭的風格，在西方叫做 *willful obscurity*（有意的晦澀）。這是浪漫派以後出現的現象。這跟社會有關係。就是說，古典的社會比較是人文的，作家之間互相了解；作家與讀者之間也互相了解，自從浪漫主義以後，作家與社會之間慢慢形成了對立，此狀態。所以有人說，梵谷一聽到別人看不懂他的畫，他就很得意，諸如此類。以台灣而言，十多廿多年前，有些詩人就抱着這種態度，他們就是要寫得你看不懂，而不在乎你看懂看不懂。可是現在，這些詩人現在也要人看懂他們的作品。假使有人為他們譜歌、宣傳，他們也很高興。這也就是說，他們也要走大眾化的路，或者至少小眾化。我想有人真的相信別人看不懂他們的詩，他們就是獨特的；也有人是一種抱着自慰的心理，就是說，反正別人看不懂，我樂得擺示一個好漢姿態，就是不讓別人看懂。我以前批評這種心態是「殉道心態」，我覺得開始時，青年有這種緊張的心理，如果到了中年還有這種心理，大可不必；而應該相信讀者的可塑性；也應該相信自己的可塑性。現代詩人並不是一成不變的；現代詩的讀者也不是一成不變的，應該與時日並進。

蕉風：在高度工業化，專業化，商業化以及大眾傳播媒介高度發展的社會裏，純文學是否有存在的價值？

余光中：在理論上來說，教育越來越普及，很多國家實行九年或十二年義務教育。讀書人越來越多。問題是他們看得可能是政論文章、小小說、社會科學或者是武俠小說。至於用文學作娛樂的方式：電影、電視等通俗的東西也很多。所以，文學和藝術存在的價值

得憂慮。不過，我覺得不是越來越多或越來越少（人喜歡文學）的問題，而要看某一個地區的發展情況。以台灣而言，經濟情況好一點，書本的銷量就好一點，經濟蕭條時，書又賣少一點；兩者是很有關係的。

蕉風：中國文字是并用形（象）音（節）表義的，對現代詩的節奏與意象的塑造，有很大的幫助。在這方面，中文的現代詩是否較西洋現代詩略勝一籌呢？

余光中：不一定。以中國大陸而言，已經改用簡體字了，所以象形文字的形象已經去了很多，這是一個很大的損失。由於簡體的盛行，形象文字在視覺上的美，將來就是一個問題了。可是無論如何，這方面恐怕比英文字要美，因為英文字並沒有甚麼形象。但是在音節方面，英文却佔了相當的優越性，因為它是拼音的文字，音調很靈活，而且有些字是由作家造出來的，音節又可以變。就以形聲字（形容聲音的文字）來說，中文是現成的，不能再去造，最多是加個「口」字邊，而且要看字典有沒有這個字。像英文有時是可以造字的。不過詩裏面的音調是超音樂性的，而意象則是超圖畫性；不論音調或是意象也好，它必須依附在意義，*meaning* 上，必須在這個意義上有這個意象，這個音調才對，否則意象或音調本身並沒有無所謂的美不美。

蕉風：你會寫了許多關於中國大陸的現代詩；有批評也有懷念的。假設中國大陸和台灣現在復合了，你還會寫這種詩嗎？

余光中：中台在可見的將來，恐怕還不會統一。就算我現在可以回去大陸我也要考慮是否要不要回去。為甚麼？不管政治，因為我們海外的人已習慣了大陸所謂的「資本主義」生活了。如果我們現在回去福建或是廣東的話，生活一定很苦，因為一切物質條件都不能被我們接受。當然我所懷念的中國，是她的山川人民及歷史文化。山川要



人民要回去才能接觸到。可是三分之一的東西——歷史與文化，即使在海外也能夠接觸到。我想，海外的中國（華裔）作家都應該有個自覺；就是我在甚麼地方，中國文化就在甚麼地方。

蕉風：不談政治，你心目中的台灣和大陸有甚麼不同呢？

余光中：我覺得台灣比較接近傳統儒家的社會。

蕉風：請你評估一下現代詩在台灣文學上的地位。

余光中：我覺得現代詩在台灣有相當的地位。現代詩本身經過卅年的發展之後，在意象的經營，在技巧和控制上頗有成就；但聲調的經營則有待大家努力；主題的開展也有待大家努力——主題還不夠廣闊。還有呢——中國的文化精神；如儒家的、道家的或者是佛家的禪宗等這些東西，還是可以用現代的語言與技巧來表達，使它呈現一種新的面貌。再加上中國現在已經漸漸現代化、工業化——這種過程、這種新的面貌還是值得用現代詩來表現。甚至於回頭去寫農村、寫大自然，現代詩寫出來的仍然與用古典詩和早年

的新詩所寫出來的會不同。不過當然，早年時大家說，現代人內心的苦悶、自我的空虛，這是一種正宗的現代主義。然而現在我們可以把這範圍放寬一點，心胸比較開敞一點，表現的主題在這些之外，還可以更廣闊一點。至少我現在的做法，是希望在主題上開敞一點。所以我最近一兩年來，比較少寫懷鄉、懷古的詩。譬如我最近在報上發表的詩作：『一枚松果』，再也沒有直接講到長江、黃河、萬里長城了。可是在「一枚松果」裏面有另外一種風格和味道。

蕉風：你的每一部作品似乎代表着某一種轉變，到底是甚麼因素促成這種轉變？

余光中：我並沒有特意要自己寫不同的東西。一方面可能是生活改變，換一個地區——譬如從台灣到香港，就有新的東西可寫。一個人的題材變，風格也當然會變。就像我剛才所說的，換了一個地區。另一個因素，是年齡的改變。不同的年齡有不同的想法和感受。我最近寫了一首詩叫做「小木屐」。詩裏面是描寫我看到我的女兒穿了高跟鞋，而高跟鞋的音調是很清脆的，我看着她走到男朋友那邊去的背影，而使我想起了她不是個小丫頭的時候，穿了小木屐，是向我投奔過來，投入我懷裏。這種感概是做爸爸才會有的。所以年齡變了，自然就有新的感受。「小木屐」裏面有個對照：我女兒小時候，是奔向我懷裏，現在奔向另一個男人的懷裏；她以前穿的是小木屐，天真無邪，無所謂美不美。現在她穿的是高跟鞋，也許她覺得美，不過我總覺得她穿木屐的時候美一點。這也是新體裁。至於剛才提到現代詩的地位。我覺得現代詩已經有了初步的成就。說得誇張一點，現代詩的成就勉強可以說大概相等於初唐的成就。也許有人認為還不夠，我覺得是差不多等於初唐。我覺得我們的陳子昂啦、王勃啦大概已經出現了；李杜還沒有——尚有所待。目前詩選越來越多，詩的註解也越來越多，這兩樣東西證明了一點：假使現代詩沒有成

就，讀者又不多的話，是不可能有些東西出現的。假使詩還是很差的話，何必選那麼多詩選了，一本就夠了。同時詩如果沒有甚麼成就，也沒有註解的必要。因為有人要讀要了解，才有學者來註解。另外呢，就是現代詩已經有了影响了。現在散文的水準之高，多彩多姿，跟詩人來寫散文是有關係的。詩是絕對影响散文的，這是無可否認的。假如張曉風，如果沒有現代詩，她的散文絕對不是這樣的風格，而是比較是老散文的樣子。另一方面，現代詩對現代民歌也有影响。如果沒有現代詩的話，現代民歌也不會出現。因為早期的新詩，跟流行歌曲的歌詞，不會相差太遠。

蕉風：當初楊絃譜你的詩，是因為楊絃認為你的詩可以譜曲。不過後來有很多人為了要譜曲而寫詩，而變成了本末倒置，他們寫詩不但要講究通俗淺白，又要押韻又要帶點大眾化。這樣一來，他們寫詩是帶着另一種目的：希望別人把他們的詩譜成曲，這種態度是好是壞？

余光中：現代民歌目前面對很大的問題。過去，有些民歌太像藝術歌曲，有的又太像流行歌曲，自己把握不住。有些民歌，是由作曲者自己作詞，因為文字修養不夠而寫得不好。那麼如果由詩人來寫的民歌歌詞有兩種情形：一是寫得格律一點的；比較容易譜歌——好像徐志摩的詩。另一種是自由詩，比較不容易譜。李泰祥就面臨這種困擾。不過像羅青所寫的那種自由詩，由李泰祥譜起來，效果還算不錯。我想這個問題，得看詩人自己把握。如果只是為了詩與歌的結合而鼓勵民歌的發展或是普及現代詩，我想附帶地寫一點是好的。假使認為利之向趨，名之所載而整個投過去，把正業荒廢了，當然是不好的。當初楊絃譜我的歌時，我是被動的。他有一天來到我家對我說：「我譜了你八首歌，你要不要我彈奏給你聽聽看？」當時我覺得很高興。可是我現在偶爾也寫一點像歌一樣的詩，然後寄給李泰祥去譜

曲。最近我寫了一首像歌的詩，也是寫木屐的，然後寄給李泰祥，考驗他是否能譜成歌。也不是刻意為歌的。我一共寫了三首有關木屐的詩。一首是剛才所說的，另一首是像兒歌的詩，第三首是純粹是現代詩的表現。

蕉風：你可以談談你的人生觀與哲學觀嗎？譬如你常在詩中懷念大陸。世界時勢的變化是否改變了你這種觀點？

余光中：我現在五十三歲了。我的前半身是在大陸的，後半身是海外，所以我時常覺得自己是個「陰陽人」。那一面是台灣的青年所不大了解的；而這一面呢——大陸的讀者也不大了解。我在香港曾收到大陸讀者的信，而且大陸也在評我的詩，評台灣的現代詩。在成都有一份詩刊叫『星星』。目前大陸有四份重要的詩刊，最大的一份叫『詩刊』，是官方辦的，『星星』也是一份大詩刊。他們發現我在抗戰時曾在四川住過，所以對我也發生了興趣。星星曾一連五期評台灣的現代詩；三月號是評我的，而且寄到香港來給我看。當然他們寫的評論含有政治框框，不過除掉這個以外，他們對詩也有相當的把握和了解。他們對我感到興趣，一方面是因為我和四川很有關係；第二呢，是我在詩裏面懷念大陸，也許他們就這樣認為我的思想是好的，是向心的，有歸心的。但在我看來，我所懷念的大陸的三樣東西是：山川、人民及歷史文化。第四樣承奉、政權則是另一回事。有些人的認同，是四樣東西一起認同的。我的認同只有三樣而已。這是最基本的一個原則。他們評我的詩時，有一個觀點，我認為是很有趣的，這就是：他們認為「余某人（即余光中）好像很愛國，對中國似乎很有感情，不過他所懷念的中國，是以前的中國。」這就是他們所得到的結論。為甚麼呢？因為我懷念的，是抗戰時在四川的生活和童年的日子。自一九四九年以後的中國，我也不認識，所以也無從懷念起。加上我聽到的文革情況，我也不懷念了，反而慶幸自己不在大陸。

他們常常說，我所懷念的大陸是虛幻的，就是過去的大陸。我認為一個人的認同，不是幾年內的事，而是因為（大陸）有幾千年的歷史。因為我所認同的是前三樣（山川、人民、歷史及文化）所以政治局勢的並不會太改變我對大陸河山的懷念。不過海外的許多批評家也批評我懷念大陸是過份，到了飽和重復。我自己也覺得我有這個現象。所以這方面的題材在最近一兩年內逐漸淡了。現在我也開始懷念台灣了。或者寫一點不是地理觀念的東西。

蕉風：你人生最大的抱負是甚麼？

余光中：立言。

結局

程可欣

似有好多聲音
自身後追來
追來

不禁回首
却見許多人從你身上跨
過去

起 那頭，一輪朝陽緩緩升

這頭，你漸漸沉
落
於泥香中



火浴

● 余光中

一種不滅的嚮往，向不同的元素
向不同的空間，至熱，或者至冷
不知該上昇，或是該下降
該上昇如風，在火難中上昇
或是浮於流動的透明，一瞥天鵝
一片純白的形象，映着自我
長頸與豐軀，全由弧線構成
有一種嚮往，要水，也要火
一種慾望，要洗濯，也需要焚燒
淨化的過程，兩者，都需要
沉澱的需要沉澱，飄揚的，飄揚
赴水為禽，撲火為鳥，火鳥與水禽
則我應選擇，選擇哪一種過程？

西方有一隻天鵝，游泳在冰海
那是寒帶，一種超人的氣候
那裏冰結寂寞，寂寞結冰
寂寞是靜止的時間，倒影多完整
曾經，每一隻野雁都是天鵝
水波粼粼，似幻亦以真。在東方
在炎炎的東方，有一隻鳳凰
從火中來的仍回到火中
一步一個火種，蹈着烈焰

燒死鴉族，燒不死風雛
一羽太陽在顫動的永恆裏上昇
清者自清，火是勇士的行程
光榮的輪迴是靈魂，從元素到元素
白孔雀，天鵝，鶴，白衣白扇
時間靜止，中間棲着智士，隱士
永恆流動，永恆的烈焰

潔淨勇士的罪過，勇士的血
則靈魂，你應該如何選擇？
你選擇冷中之冷或熱中之熱？
選擇冰海或是選擇太陽？
有潔癖的靈魂啊恆是不潔
或溶於冰或溶於火都是完成
都是可羨的完成，而溶於火
火浴更可羨，火浴更難
火比水更透明，比水更深
火啊，永生之門，用死亡拱成

用死亡拱成，一座弧形的挑戰
說，未擁抱死的，不能誕生
是鴉族是鳳裔決定在一瞬
一瞬間，燃火的那種意志
千枝交臂，接受那樣的極刑
向交詬的千舌坦然大呼
我無罪！我無罪！我無罪！
脊背
跡面，紋身，我仍是我，仍是
清醒的我，靈魂啊，醒者何辜
張揚燒燃的雙臂，以闊遠方
時間的颶風在嘯呼我的翅膀
毛髮悲泣，骨髓呻吟，用自己的血液
煎熬自己，飛，風雛，你的新生命！

亂曰：

我的歌是一種不滅的嚮往
我的血沸騰，為火浴靈魂
藍墨水中，聽，有火的歌聲
揚起，死後更清晰，也更高亢
五六·二·一·初稿
五六·九·九·改正

余光中 · 余光中

心靈的探索

● 蔡桐輯



● 余光中的詩觀

我的詩觀一直在變化之中，正如我的詩。可是無論它怎麼變，我恒相信內容與形式的相互依賴，不容分割，正如今心靈與肉體的不分割一樣。一個真正的詩人知道：沒有內容的形式只是韻律的練習，不講形式的內容只是一種原料式的思想和感情而已。詩中有畫，但詩並非畫。詩自有音樂性，但詩並非音樂。詩中不妨富於哲理，但詩並非哲學。詩可以反映現實，但並非政治或社會工作。

我始終相信：詩是一種高度綜合的藝術。在內容上，它是思想，情感，官能經驗的綜合。在形式上，它是意象和節奏的綜合。這兩種綜合復以文字為媒介，因為文字一方面有意義，另一方面有音樂性和圖畫性，可以溝通內容和形式。一首成功的詩，必然是綜合的。有些作者過份強調某一因素而忽略了其他的因素，結果是產生了畸形的作品。過份強調思想，便成了談玄或說教，成了可厭的宣傳。過份誇大情感，便成為傷感（Sentimental）。過份側重文字，便成為修辭（rhetorical）。同時，我也不信任偏愛音樂性的所謂「純詩」（la poesie pure），或是偏愛視覺效果的所謂「圖畫詩」。

可是，詩和音樂的關係，仍比它和繪畫的關係來得密切一些，因為畢竟詩和音樂都是時間的藝術。至少，一落言詮，便不能無聲，聲音延續，便不能不成節奏，但是一首詩往往可以歷經數句而不呈任何畫面或動作。例如「生年不滿百，長懷千歲憂」兩句，便是如此；正如一個人可以暫時閉上眼睛，但不能停止呼吸一樣。節奏確實是詩對詩人的一個不斷的挑戰。某種類型的節奏，重覆久了，敏銳的詩人一定要將它揚棄，去創造新的節奏。我國的一部詩史，從四言到五言到七言，從詩到詞到曲，幾乎就是節奏的發展史。

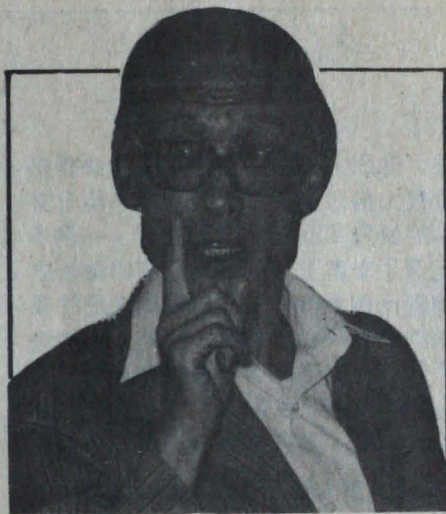
現代詩的節奏，雖然異常繁複，但可以簡化為「唱」和「說」兩個類型。所謂「唱」，是指較為工整而規則的音樂性；而「說」，是指近於口語的自然起伏或疾徐的腔調。也就是說，前者近詩。後者近散文。中國古典詩的節奏，句法整齊，平仄協調，韻腳鏗鏘，完全是「唱」。西洋的古典詩亦如此，一個例外是「無韻體」（blank verse）。「無韻體」免於韻腳的拘束，可以大量運用「持續句」（run-on line），所以節奏較近於「說」；但因仍需顧及「抑揚五步格」（iambic pentameter）的規則，結果是介於「唱」與「說」之間。

● 余光中的寫詩經驗

分

析一下自己詩創作的風格，似乎可以分為六個階段。此地我擬引用「創世紀詩社」最近出版的「中國現代詩選」中的分析，來解釋前五個階段：「(1)最早的格律詩，詠歎處女青的年齡所幻覺到的羽毛級的悲劇，單弦的行板自管自地奏得好淒愴，維持維持的煩惱吧。(2)醞釀現代的過渡時期，大約自四十四年到四十七年作者去美國留學時為止。此時余光中的觸鬚向各方面探索，企圖在現代的沖激中尋找自我。母親的死，孩子的生，促使他感性的成熟。(3)留美時期。四十七年秋天迄翠年夏天，作者處於一個純粹隔絕的精神狀態，背景是大幅空間的異國和沒人歷史中的祖國。這時期的作品，更受現代繪畫的啓示，在意象上呈現突兀和緊張，成爲一個心靈在時空的重噸壓力下的變形和求生。(4)全速的現代時期。發展的結果，是『吐魯番』，『恐北症』，『天狼星』等作品。不久余光中因爲對傳統抱持與部份現代詩人不同的態度，毅然表明自己的立場，且尋求廣義的現代主義。在這個時期，余光中在現代運動中的激盪力波及面頗廣。即使在全速行進之際，他詩中的時空背景仍是中國的。漸漸，他努力避免向西方神話，宗教，文學乞取名詞或意象。終於在五十二年夏天，他進入了(5)新古典時期。他堅持回到中國。在蓮的意象裏，他尋獲神，人，物三位一體的東方氣質。他的意境呈現空靈與透明，形式去繁瑣而存簡潔，句法更發展成爲二元基調的變調，連鎖進行，因句生句，因韻呼韻。這種形式似乎很容易學，一時從者甚衆。」

至於第六個階段，似乎從五十三年秋天去美國講學起一直延續到現在。中國的苦難，深深地烙着我的靈魂。立在眼前這場大旋風和大旋渦之中，我企圖撲攬一些不隨幻象俱逝的東西，直到我發現那件東西便是我自己，自己的存在和清醒，而不可能是其他。借用奧登的句法，我對自己的靈魂說：「瘋狂的中國將你刺激成詩篇」。「敲打樂」應該是這一個階段的代表作。



● 論情詩

我

不敢說中國人的想像力一定不如西洋人，可是，顯然地，中國的神話比起西洋的來，總嫌零碎而簡陋，而中國古典詩也工於抒情而拙於敘事。然而大致上說來，情詩在中國古典詩中的地位似乎尚遜於它在西洋古典詩中的地位。法國中世紀的情詩「玫瑰傳奇」(Roman de la Rose)一寫就是兩萬行。許多情詩作者，例如席德尼爵士(Sir Philip Sidney)，史賓塞(Edmund Spenser)，白朗寧夫人(Elizabeth B. Browning)，羅賽蒂(D.G. Rossetti)等，都有情詩的專集問世。除了極少數的例外(像密爾頓和華茲華斯)，十四行詩一向被視爲情詩的專有形式。英國第一位大詩人莎士比亞就以十四行的形式寫了一百五十四首撲朔迷離的情詩。可是中國的詩聖杜甫，似乎沒有留下甚麼值得注意的情詩。也許「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒。何時倚虛幌，雙照淚痕乾？」是少數的例外之一，畢竟不如他那些憂國憂時之作。李白不是沒有描述愛情的作品，可是像「但見淚痕濕，不知心恨誰？」那樣的詩究非真正的情詩。

我國古典詩中，最佳的情詩作者應該首推李商隱。他不愧是一位偉大的情人，他的情詩

綿密，含蓄，熱烈，神秘，且帶濃厚的悲劇感。我一直奇怪，何以金聖歎選批唐才子詩七言律中不選他的情詩，而曰「淫褻之詞，一例不收」，反而選了李群玉那首風格不高的贈妓之作。詞中情詩比例大得多，可惜詞中處理的愛情，大抵偏於俗艷，甚且輕佻，總使人覺得肉重於靈。「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名」，在小杜詩中，尚不失飄逸之概；到了詞中，變成「香囊暗解，羅帶輕分，漫贏得青樓薄倖名存」，脂粉氣太濃，節奏狎近，風格遂卑。

中國古典詩中，許多情詩欠缺空靈，清拔，玄想的成份，遂令人嫌其重濁，俗膩，過份拘泥現實，太形而下了一點。這種現象，恐怕得歸因於中國舊社會對女性的態度。除了少數例外，中國的詩人大多以妓女為戀愛的對象，所以情詩的內容，不是寄內，便是調妓。西方那種理想化了的柏拉圖式的愛情，是少而又少的。中國的社會原是以男性為中心。男子為君，女子為奴；男為良人，女為賤妾；一方面是「幸」，是「御」，一方面是「承」，是「薦」；男女之間，尊卑判然。大抵情詩之中，一往情深有之，奉若神聖則非常罕見。

● 余光中談散文

大

為習於寫詩，我的散文頗接近詩。非但抒情的散文如此，就是論評的散文也不時呈現詩的想像。儘管有些朋友，例如於梨華女士，認為我的散文勝於我的詩，而另一些朋友，例如周棄子先生，只承認我的散文而絕口不提我的詩，我自己始終認為，散文只是我的副產品。詩是我的抽象畫，散文是我的具象畫。詩是我的微積分，散文是我的平面幾何。

對於散文，我相信；對於詩，我迷信。我始終迷信詩是更接近神也是更表現靈魂的一種冒險。寫散文，是「謀事在人，成事在人」。寫詩，則「謀事在人，成事在天」。你可以早晨坐在書桌前面，對自己說：「嗯，今天我要

寫一篇三千字的散文。」當天晚上，你可以打電話給編輯，說他要稿子已經撰好。例如三千多字的『莎誕夜』，便僅是一夕之功。寫詩，你怎能這樣瀟灑？有時為了一字未妥，你奮力追捕，如獅子搏兔；有時為了一個飛躍的意象，你苦坐了一整天，結果一隻翅膀也孵不出來。

我第一篇比較像樣的散文，是四十一年底發表在「中副」的『猛虎和薔薇』。之後，我寫了不少論評的文章，但是一直到四十七年去愛奧華讀書，才寫出像『石城之行』那樣的作品。那樣的作品，包括後來寫的『鬼雨』，『莎誕夜』，『九張床』等等，我無以名之，名為「自傳性的抒情散文」。

我不願意稱那些作品為甚麼「抒情小品」，因為它們的密度顯然要大得多，所以給讀者的感覺也比較醇，厚，重。所謂密度，是指內容的份量與文字篇幅間的比例，比例大者，密度也大。目前文壇上似乎流行着一種看法，以為所謂「抒情小品」只要寫得平平順順，乾乾淨淨，予人一種甚麼輕飄飄的感覺就行了。

我國的某些散文家，對於英美散文的認識，似乎到十九世紀的蘭姆，卡萊爾，安諾德，沛特諸公便為止了。對於二十世紀的新文體，對於喬艾斯，福克納，漢明威，勞倫斯，湯默斯，吳爾夫，史泰茵等在文字上的革命，他們似乎完全茫然。他們似乎迄未覺悟：「作家功在表現，不在傳達。」他們的結構仍停留在平面的時空關係上，而敘述仍作直線的進行。他們的散文，在最庸俗的層次上，往往一面自憐，一面誨人。在文體上，歐化一點的，往往敷衍成一種邊說邊歎的「閨怨腔」；土一點的，往往拼拼湊湊，織補成一種自命警語的「偽駢文」。而這一類的散文家，無論真正的性別為何，在文體上一律是最低意義上的「陰性的」(feminine)。

事實上，我們的散文作者，包括小說家在內，很少在文體上表現出「陽性的」(masculine)氣質，這和西洋的現代文壇，形成了一個顯明的對照。我們的文壇向來呈現一種陰盛陽衰的景象：不少女作家固然是一片閨怨腔，即連男作家們，也有許多是滿篇脂粉氣的。

我在散文上努力的方向之一，便是要洗滌這股窒人的脂粉氣。我認為散文可以提昇到一種崇高，繁富，而強烈的程度，不應永遠滯留在輕飄飄軟綿綿的薄弱而鬆散的低調上。我認為散文可以做到堅實如油畫，遒勁如木刻，而

詩作三首
林若隱

長櫓

長櫓的條紋，刻鑿着
江與渡者
最最親切的言語
除却水紋，除却那漸遠的
水聲，沒人聽懂

窄徑

斜崖與台樓之間
欄柵疊刺唯一的窄徑
太陽趕着星月，趕着影子和夢
走過。爲了
追逐漸行漸寂的聲响
打從愛和怒，你我走過

灰蛾

昨夜夢迴一城燈火
延燃着盤古以來
無盡隻自蛹的灰蛾
碎散的焦翼
猶留在今夜的枕被裏

● 余光中談文學批評

翻譯和批評各自成爲一個天地，本文的篇幅不允許我一一詳述。兩者至少有一點相同：那便是，高級的散文修養。事實上，寫一手好散文，應該是一切作家和學者的必要條件。要做一個夠格的翻譯家，至少還應有三個條件：語文的知識、才氣、經驗。紀德曾經說過：每個作家都有責任就自己的才具和氣質至少選譯一部外國作品，以充實他本國的文學。我非常贊成他的意見，因此甚爲惋惜一些有資格翻譯的作家（例如王文興先生）迄今猶不肯分出一部份時間來從事這種工作。至於我自己，一直對於翻譯具有很濃厚的興趣。對於我，翻譯一篇作品，等於進入另一個靈魂去經驗另一種生命，然後將那種經驗轉授給未去過的朋友。假以時日，我希望能將『白鯨記』譯成中文。

至於批評，中國的新文學，自五四迄今，已有半個世紀，但文學批評的傳統始終沒有建立起來。原因固然很多，文學批評未能超然於政治之上，恐怕是最嚴重的一個。例如，當左翼文學把持文壇之際，純正的文學批評不幸被宣傳的口號所淹沒。其次，中文系似乎一直僅僅是古典文學系，對於五四以來的文學簡直視而不睹，結果是造成了很少作家，和更少的批評家，懂得新方法具有新見解的批評家。



雙手繆思

● 張 媚 兒

他一面說話一面做着手勢，因為距離近，我注意看那雙手，很瘦，有點青白，竟然莫名其妙的想起「清輝玉臂寒」來，杜工部的詩句，也是他最尊敬最喜歡的詩人，這印象是來自他的著作。因此，「文道」的封面標題以「現代李白」來形容他，不知他的感受如何，但自覺不十分切貼，如果一定要冠以甚麼「現代某某」的話，倒不如把李白換成杜甫，因為他曾在「從天真到自覺」裏如是說過：「李白令我們興奮，王維令我們安祥，李商隱令我們着迷，陶潛令我們欽羨，但真正令我們感動的，是杜甫，因為他才是人間世的，他毫無保留的交出了自己。」聽他面帶微笑的談着他最近寫的三首小木屐詩，那緩緩的聲調，果如他自己所說的：「帶那麼一點磁性，節奏矜持而舒緩，但音色頗為圓熟」，看着他灰中夾白的頭髮，想起他的白髮詩，這種把他與杜甫聯想起來的念頭，就越來越強烈。

除了寫兵荒馬亂的憂國憂民詩，杜甫不也是以家居小事入詩？他不也是把唐詩的技巧文字的應用推展到一個登峰造極的境界？誠然，恐怕沒有了敢以詩聖自許，但面對一個以詩的創作與散文的創作為生命的跳動的人時，卻難免會坐在那裏一面聽一面忍不住在想入非非。一個不斷寫詩，寫了三十多年，已經寫下超過五百首詩出了十三本詩集的詩人，當他說現代詩發展到今天已像唐詩之於初唐時，令聽者覺得怔忡而感動。

問及他的最大願望是甚麼時，他答是「立言」，也是令聽者為之一震的回答。一個切切實實的詩人在做着最切實的事，比如創作，比如傳授，涉及評論，不辭演講，便是最動人亦是最人間世的努力。儘管他曾說很少名作家願意以口代筆，登台演講，因為一個作家的菁華，已經收在他的作品之中，但如果一個名作家願意現身說法，多年來已被其詩文所迷的讀者豈有不前往捧場之理？因此談詩時人山人海，說文時據聞也捧場熱烈，益使人相信文章是不朽之盛事。

但也只有創作生命持久作品能不斷超越風格能變化多姿的人才能有不朽的信仰。邊看邊聽邊想，看那髮上的霜華，有白雪席捲之勢，聽那舒緩的男中音，娓娓的，磁磁的，想那葉「海棠紋身」，不知是刀挑的還是劍削的，想那隻似睡似醒的「白玉苦瓜」，日磨月磋琢出深孕的清瑩，似悠悠醒自千年的大寐，想他的「南半球的冬天」，那些魚那些蝦那拖拖灑灑青的珊瑚綠的珊瑚赫赫華胄烘不成夢的南十字星座，想那志志忘忘志志忘忘的兩聲，美麗的中文並沒有老，也不會老，都在那場瀟瀟灑灑嘈嘈切切纏纏綿綿的雨中復活過來，傾耳吧，「聽聽那冷雨」。

有那樣的一個人，在吟哦，張着雙手，在期待，期待盛唐的到來，聽著忍不住要問：現代的杜甫啊，你選擇哪一天降臨？



現代詩的新動向

余光中

在中國大陸以外的華人地區，所謂現代詩的發展，迄今已近三十年。三十年對於新文學史，不能算短，但在整部中國文學史上，卻是微乎其微，怎能期待有多少收穫？唐詩舊分初盛中晚，每一期都在半世紀以上。在西方，文藝復興便橫跨了近兩個世紀，而一個維多利亞時代也兩倍於三十年。對中國大陸而言，台灣、香港、星馬，都可以算是海外；現代詩就在這幾個遙隔的地區，在韓愈和蘇軾的流放以南，發榮滋長。這些地區三十年來大致上都久享的安定、繁榮、自由，不失為文學創作的有利條件，所以有個性有獨創的詩人不斷湧現。大陸的詩人近年才有機會伸出敏感的觸鬚，寫起所謂「朦朧詩」來。其實這種比較曲折的詩風，在四十年代早有辛笛，穆旦，和西南聯大的幾位青年詩人在經營。如果再向上追溯，當然還可以回到卞之琳，戴望舒，李金髮等等。今日的朦朧詩，硬就耽誤了三十年之久。

然而這三十年，對於身歷其境的我們說來，卻也不能算短。三十年來，現代詩的主題和形式屢經變遷，許多風格和詞藻已不再流行，許多爭論已經不再重要，而詩評者的態度與標準也很不相同了。今日回顧，那些詩人是創造者，那些詩人是摹仿者，那些作品是佳作甚至傑作，而那些作品不是，雖然尚無絕對的公認，至少已有大致的輪廓。史的感覺在回顧之際已經愈來愈強。例如一九六〇年出版的「六十年代詩選」，入選的二十六位作者之中，在一九七六年出版的「八十年代詩選」裏，只剩下了十一位：其實這十一位詩人裏，真正創作不衰的，恐怕只有半數。這當然只是「史感」的一例。一位詩人不斷發表作品，不一定等於更上一層樓，漸入佳境；反之，停筆多年也不一定就與時俱沒。痲弦停筆已不止十年，但聲譽仍在，這已經可稱「傳後」了。但是近十年來的新人和新作，有多少能經得起時間的考驗呢？

近十年來台灣的現代詩呈現了不少新動向，鄉土詩是顯著的一面。提到鄉土詩，立刻就會想到吳晟。目前有一種流行然而不盡確實的說法，認為鄉土詩和現代詩是對立的，現代詩崇洋西化，鄉土詩則擁抱本土，鄉土詩在現代詩的壓力下破土而出，取代了現代詩。原來在六十年代，確有不少詩人和詩論偏於西化而將現代詩引向歧途，但反對者也不少，我就是其中的一位。說六十年代的詩盡是西化，乃是以偏概全。文學史家和批評家，切忌因懶就簡，用順手的二分法來分析問題，說甲恒為甲，永遠如此，乙恒為乙，始終不變。就以吳晟為例，他的代表作『吾鄉印象』一輯十首，最早的知音是痲弦，而登出的刊物正是痲弦主編的『幼獅文藝』。這是一九七二年八月的事情，到了一九七五年，痲弦又推薦『吾鄉印象』去應徵中國現代詩獎。以中年的典型「現代詩人」組成的評審委員會，高票通過頒獎給此詩的決定。緊接着我就在『從天真到自覺』一文中說道：「（唐文標）的批評雖也引起了一番波瀾，卻不能導致真正的革命。他的口號仍然是一句口號。只有等吳晟這種的作者出現，鄉土詩才算有了明確的面目。唐文標流了血，但是沒有革命，吳晟的革命卻無須流血。」由此可見，早在所謂鄉土文學論戰之前兩年甚至六年，許多現代詩人就已肯定了鄉土詩；這是喜歡強調對立的批評家無法否認的事實。

如果我們不把鄉土詩解為比較狹義的「一鄉一土的農村詩」，則這種精神原不始於更不限於吳晟一人。懷念大陸鄉土的前輩詩人，除了早年民謠風的痲弦和童謠風的楊喚之外，還有很多別人：『給北方的詩』作者李莎，『稻穗之歌和我歌稻穗』作者樊鄉，便是突出的例子。在省籍的詩人之中，也自有不少早在六十年代便在走鄉土的泥路，「笠」是最好的代表。其中成就最高的應推白萩，他筆下



的小市民生活和婚姻現實雖然不是「一鄉一土的農村詩」，卻富於個性、感性、知性，有一種低調的質感。風格接近白萩而壓力較鬆，但同樣是低調的詩人，還有林煥彰。他如李弦，李男，吳德亮等作者，對於都市同具敏感，寫的也許不是吳晟那樣的「阡陌詩」，但至少也是「街巷詩」。近年來洛夫也寫過好幾首鄉土氣的「街巷街」，向明在這方面也有突出的成就。非馬的詩短小精悍，要言不煩如打電報，寫實而暗諷的手法，真能一針見血。非馬的詩當然說不上鄉土，但其「社會性」則同樣突出。其實，早期以「唯美」成名的不少詩人，晚期也不乏鄉土的佳作，夏虹的『台東大橋』和『媽媽』可以引證。足見現代詩的發展柳暗花明，犬牙交錯，現代詩人的發展也頗有彈性與可塑性，批評家不應拘泥於現代與鄉土之對立。

『吾鄉印象』十首不但是鄉土詩的代表作，也是七十年代初期的真正佳作。值得注意的是，這一輯詩固然開啓了鄉土詩的新天地，卻也從六十年代繼承了一些東西，那便是詩的語言。『吾鄉印象』沉實而深摯的低調，確能道出鄉人的心聲，但其語言絕非鄉人口頭所講心頭所想的用語，如果真讀給種田人聽，是不會懂的。『吾鄉印象』的語言成份裏，頗多知識份子的用語，也揉合了一點文言，酌用了一點詩的句法，有時也畫龍點睛地插一句台語，唯其組合為吳晟所獨有。諸如「無所謂的陰着或藍着」，「無關輝煌或不輝煌的老太陽」，「似乎欲風而風兮不起」，「空隙何其短暫」等等的句法和腔調，不但是六十年代現代詩的遺產，似乎還可以指認各別的來源（例如前二句就令人不禁想到痲弦）。再如下列這幾句：

吾鄉之婦女

已環坐古井邊

勤快地浣洗陳舊或不陳舊的流言

村婦浣洗的不是污衣，而是流言；這種跳接而含蓄的象徵手法，絕非五四或三十年代的詩人所能運用，更非近三十年來大陸的作者所能想像，只有經歷過五、六十年代的現代詩風如吳晟者，才會掌握。吳晟能夠成功，在於他酌取了老現代詩的語言與技巧，來表達新的經驗和態度。『吾鄉印象』的感情是真純的，但其語言與技巧並不單純。這一點，主

題至上論的批評家始終不曾注意，某些較平庸的鄉土詩作者也不曾了解。迄今夠得上『吾鄉印象』水準的鄉土詩，仍然少見，連吳晟本身在後來的作品中也往往不能恢復『吾鄉印象』的渾厚與真純，而失之於露骨的「表態」。

老現代詩的毛病當然不少，最受人指責的一症是疏離了社會和民族。鄉土詩反過來，要擁抱社會，認同民族，當然是正確而必須的運動。但是一種態度一旦流行之後，往往也會矯枉過正，不是過份，就是流行於公式化；於是比較膚淺的追隨者往往因懶就簡，順手抓住一把便於「表態」的字眼，像「根」，「草」，「泥土」，「關懷」，「認同」等等。目前有不少鄉土詩，字句不夠妥貼，節奏不耐咀嚼，形象不鮮明，敘事不生動，抒情欠回味，說服力感染力都太低，只因作者的最大動機在直接表明他的社會態度，而不耐煩或者也無能把他的態度「客體化」，把他的主題溶入景色，事件，人物等等之中。

一首詩如果志在「表態」，則其態度易於流入簡化，特別是二分法的簡化。於是在歌頌勞力的詩中，便有否定勞心的傾向；在讚美不識字的天真時，常附帶否定知識對社會的貢獻；肯定農村，便否定城市；認同人羣，便輕估了個人。這樣子的二分法，反而會使作者的態度變得狹窄，流於情緒。我會讀過一些歌頌母親的典型鄉土詩，大意總說不識字的母親更加神聖，隱含着對於知識的否定。其實在抬高一類母親之餘，並沒有必要去抑低另一類母親。這類急於表態的詩，往往不能感動我。反之，讀夏虹的『媽媽』，我就十分投入，情緒波動不已，因為詩人全心全意在對母親說話，並不分心去表明甚麼社會態度。鄉土詩要追求深刻，自然，成熟，就應努力跳越「表態」這一關。

現代詩另一新動向是新古典主義。這一類詩也許不能稱為新，正如鄉土詩稱不得新一樣。在早期的新詩裏，何其芳，卡之琳，辛笛，都是這種詩風的先驅。在早期台灣的現代詩裏，鄭愁予，林冷，葉珊，夏虹，曾有婉約之稱，但他們那時的風格與其說近乎古典詩的高華雅麗，不如說近乎詞的巧倩風流，我甚至想稱它為「現代詞」。蓉子從早期的基督教背景漸漸過渡到後期的古典風格。周夢蝶則在古典詩詞的採擷之外，更加上禪機和哲理，成為新古典詩的中堅人物。久有古典修養的羊令野，很



●現代詩的新動向

自然地走上此道。方旗出現得較晚，但是對後人的影響顯然可見。新人之中，苦苓便具有楊牧和方旗的影響，他的「道情七首」深得方旗的趣味。此外如渡也和神州詩社的全部作者，也都是新古典詩的傳人。這種詩風最爲鄉土詩人所排斥，斥爲夢幻不實。其實若干鄉土詩人和新古典詩人與現實的關係，恐怕都有問題：前者的距離太近，手法太直接，後者距現實太遠，也太間接。除了固執的鄉土派外，青年詩人幾乎沒有不喜歡古典詩詞，不患上文化鄉愁的，尤以出身中文系者爲然。我敢斷言，只要唐詩宋詞的引力不絕，新古典主義在現代詩中永遠會佔一席地位。

其實鄉土詩和新古典詩在本質上也並非絕對的無緣，因爲鄉土精神是民族精神的地域化，而新古典精神是民族精神的歷史化，一爲地理之落實，一爲時間之延伸，仍然是可以貫通的。所謂新古典詩，原是對西化的白話詩之反動。在語言上，它不甘被限於純然的白話，而有意酌取一些詩詞、古文和舊小說的語言，使新詩的文字多元化。在文化上，它不甘流於西方，而有意把時空背景拉回中國的歷史和山川，並在詩中表現或儒或道或禪的思想與情操。這種傾向在海外的中國讀書人之間，原很自然。

不過新古典詩的真正精神，不是用白話來翻譯唐詩宋詞，而是要脫胎換骨，推陳出新，或在語言上調和文白，善用平仄，並在語法上恢復中文久有的勻稱、簡潔與靈活；或在主題上重新詮釋中國的歷史，呈現中國的精神；不然就是把古典或史蹟巧妙地引到現實上來，使古今互相反襯，而主題的含意更加曲折、豐富。這種境界須要頗高的文字功力和文化修養，所以佳作不多。一般作者文字功力不足，往往交白失調，而濫引的古詞名句、麗藻壯言，只成了可有可無的裝飾品；同時文化修養不夠，無力以古證今，以今證古，以致古今交感，虛實相生，只能空洞地懷鄉，朦朧地懷古一番。其實失敗的新古典詩正如失敗的鄉土詩，可能都是因爲急於表態，只是前者急於表示「愛國」，而後者急於表示「愛鄉」。愛國與愛鄉都是可貴的情感，但如果在思想上提昇，藝術上提高，而只能反覆單調地表態，就只能算是宣言、宣誓、宣傳，而不算詩。

近幾年來，新古典詩又引出了一股支流，那便是所謂的武俠詩。武俠之爲英雄，在中國的舊小說和戲曲中形成一種「俗文化」，對讀者大眾甚至高

級知識份子，自有不可忽視的魅力，尤以亂世爲然。一般讀者神往於武功的一面，青年詩人則傾倒於琴劍風流，柔腸俠骨，一諾千金等等的志行節操，發而爲詩，便成武俠詩。楊牧、方旗的詩中已偶見此體，致力更多的則有羅青、溫瑞安等，最近引人注目的則爲韜韜。武俠詩應如何表現俠之爲俠，又如何接通現代，仍有待詩人之開拓。

敘事詩的創作，在中國時報敘事詩獎及國軍文藝金像獎的鼓勵之下，近年也頗有進展。除了中年的詩人如張健、大荒、楊牧等所作性質相近的詩劇之外，較佳的敘事詩幾乎都出於青年詩人之手，確是值得注意的現象。早期的現代詩強調的是濃縮，主要的成就也在抒情小品，很少成功的長詩，更不用說敘事詩。青年詩人沒有上一輩「語不驚人死不休」那種刻意求工的包袱，對於民族與社會又較有普通的關懷，照說在敘事詩上應有更高的成就，但實際上動人的佳作也並不常見。一般說來，目前的敘事詩有兩種缺陷：一種是太朦朧，太含蓄，情調多而事件少，予人半遮半掩之感，本質上仍是抒情詩，不過勉強放大，以湊行數。另一種則又太直太露，議論多而動作少，不然就是單調的排比與重複，以囁嚅爲強調，想像力不足的地方就用「健康的態度」來抵充，本質上其實是散文。

「詩品」中有一段話，可說是對症下藥：「文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。宏斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹采，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。若專用比興，患在意深，意深則詞蹟。若但用賦體，患在意浮，意浮則文散，嬉成流移，文無止泊，有蕪漫之累矣。」鍾嶸這一番議論雖然不是針對敘事詩，卻說中了詩的通病。前述敘事詩的兩種缺陷，前者正是意深而詞蹟，後者正是意浮而文散，都難以達到「味之者無極，聞之者動心」的境地。目前的青年詩人，有的仍繼承了老現代詩「專用比興」的舊習，字裏行間，不脫象徵派與超現實派的手法。有的立志擺脫，卻矯枉過正，「但用賦體」，而且取法乎下，要學艾青、田間、袁水拍一類「文無止泊」的蕪漫體。只有少數的豪傑之士，奮發圖強，才有希望在太深與太淺之間自立門戶，爲八十年代別開新世界。吉川幸次郎說宋詩別開天地，在敘事性上勝於唐詩，但此言並不等於宋詩中真有多少世界水準的敘事詩傑作。長詩在中



國古典詩中原欠豐盛，在新詩裏更是歉收，但願我們的詩人能接受這種持久力的挑戰，為現代詩建一長城。

另一方面，聯合副刊一度倡導了「新聞詩」，也為詩人提出了一個難題。本來詩人之所謂才氣，不但在敏於表現一個主題，更在別人易於忽略的地方能大膽取材，把「沒有詩意的事情」點化成詩。把新聞點化成詩，恐怕須要一流詩才的點金術，才能把短暫的提升為耐久的東西。對於真正的詩人，竹頭木屑，吃飯睡覺，都可成詩，新聞是生活的一端，也不例外。不過新聞往往是間接的、非個人的經驗，如何把它接通個人直接的感受，而另一方面又匯於普遍的真理，就須要高妙的藝術。許多感時應景的作品，一旦事過境遷，新聞價值不再重要，作品的「時效」也過了期限。新聞詩本質上必須是詩，而不是新聞的腳註。新聞只是它的踏腳石，讓它跳向更普遍更持久的真理，而不是它的目的。哈代是現代詩人中「新聞詩」的高手，他的名作『海峽練炮』(*Channel Firing*) 和『驚聞鐵塔尼號遇難』(*The Convergence of the Twain Lines on the Loss of the Titanic*)

都是成功的例子。奧登的詩藝師承哈代，也有傑出的「新聞詩」，但哈代的另一位徒弟徐志摩，在這方面卻沒有甚麼成就。杜甫的『聞官軍收河南河北』也可以說是「新聞詩」，卻接通了個人的真實經驗；可是在抗戰勝利時，我們並沒有讀到類似的好詩。新聞詩寫目前的事，敘事詩所寫的事則比較遠些，但在技巧上，前者不妨推遠些來看，求其耐久，後者不妨拉近些來寫，求其逼真。兩者都是對詩人的挑戰。

現代詩人在敘事詩和新聞詩上的努力，一時成效未著，但在所謂現代民歌的推展上，卻有插柳成蔭的意外收穫。自從七年前楊弦把我的八首詩譜曲演唱並出版唱片以來，現代民歌早已成為相當大眾化的藝術運動，無論音樂會或唱片、錄音帶，都頗受歡迎。歌手之中，自己寫詞譜曲的固然不少，但

也有一些作曲家如李泰祥者，善於選用已有的現代詩，把蓉子、羅門、洛夫、楊牧、鄭愁予、白萩、羅青、鄧禹平等的作品譜成好聽的歌。而有些歌手自撰的詞也看得出會受現代詩的影響，侯德健正是一例。

現代詩的運動在台灣一開始，紀弦便宣佈詩為詩，歌為歌，兩者必須離婚。這一離，現代詩擺脫了外在的格律，幾乎全成了自由詩，「以散文為表達之工具」，固然跳出了流行歌油滑的腔調，但不少詩人未經格律的鍛鍊，便急於要求「解放」，而在試驗所謂「有機形式」的時候卻往往無才自創「天籟」，其結果是不可收拾的散文化。現在回顧起來，乃發現老現代詩的成就，意象大於音調。但是這個發現，對於有些詩人未免有點晚了。一位詩人要鍊成自己獨特而有彈性的音調，絕非旦夕間事。沒有一點約束，自由也就沒有克服感，失去了意義。所以早在十年前，顏元叔就提醒詩人不要一味沉醉於所謂有機形式，而應試用無機形式來自律一下。

據我所知，民歌的作曲家很願意選用現代詩，卻往往苦於少見便於入曲的作品，因為在形式結構上，歌詞要求相當的格律和重複，而語言上也要求相當的深入淺出。這又是對詩人的一個考驗。迄今現代詩人樂較為成功的例子，多半是先已有詩，而不是為歌作詞。畢竟入樂的詩，多少要講求一點格律，無論中外，傳統的民歌莫不如此。

這就引出了另一個問題：現代詩人用散文寫自由詩已試驗了近三十年，成敗互見，要不要酌情酌量，來鍛鍊一下格律詩呢？有些詩人和學者欠缺格律的鍛鍊，一旦要把西洋古典的格律詩譯成中文，便顯得力不從心，無法保存原文的韻和句式，乃造成形式上的不忠。翻譯不比創作，要對原文負責，是不可不自律的。近年來青年詩人在形式上有意自律的，似乎頗不乏人，其尤著者包括向陽、蘇紹連和高大鵬。前行代中，夏菁和彭邦楨、張健和羅門，也有寬嚴不一的格律化。格律化將來會不會益形普遍，還很難說。我只想指出，自由詩大半失之散漫，格律詩如果矯枉過正，又會失之刻板。格律詩要寫得整齊，並不難；要在整齊裏顯得自然又變化多端，就不容易。一般格律詩的形式，只見其同，卻少見同中求異。

當代的文學強調民族與鄉土，把外國文學的評介幾乎全冷落了。六十年代的文壇太重視所謂國際潮流，一時西方的各色主義囫圇吞棗地生硬輸入，形成消化不良。如今卻又矯枉過正，近乎閉關自守，又陷於營養不足。其實相當的平衡仍是必要的。上承古典，下探鄉土，旁採外域，兼顧個人經驗與



現代詩的新動向 ●

社會現實，並從中調整自己的知性與感性，態度與方向，應該是比較健全的做法。近年外國詩的翻譯與評介十分欠缺，在這方面我們幾乎已成了井蛙，應該有所突破才行。現在詩壇崇洋之病既已痊癒，來重新譯介外國詩必須小心謹慎，不但在翻譯上應達到一定水準，而且在批評上要把握分寸，知所取捨，不可再像以前那樣潦草地翻譯，粗糙地介紹，以致誤導讀者與學樣的青年作者。以前所譯的現代詩，偏於象徵派矯情的正宗現代主義，其乾澀與冷漠實在使許多讀者難以親近。這一類詩，尤其是透過不稱職的中譯，對某些老現代詩的病態，多少要負一點責任。在艾略特、龐德一派的「老現代詩」之外，值得譯介給中國讀者的清新佳作仍然很多，也許其中有些作品會為我們苦思求變的青年詩人帶來重要的啓示。非馬所譯的法國詩人「裴外的詩」，也許正合我們需要。

七十年代中期以來還有一個現象，便是詩選之多與評析之盛。要是讀者不須要，學者不關心，這類書也不會出得這麼多。原則上，這當然是一個好現象。不過，多與濫之間仍然應加區別：多，是積極的，但濫，便是負數了。選集出得多采多姿，原可吸引讀者，小則可以找到他偏愛的作家，大則可以比較各家的異同、長短，綜覽文壇發展的大勢。但如一時之間出得太多，而又缺乏灼見的書評，就會令讀者無所適從，市場也會消化不了。如果新出的選集和已有的大同小異，就是多餘。而更不幸，如果新出的選集在選材上輕重不當，在編排上潦草塞責，或是資料不確，序言不妥，或事先未得作者同意，事後更不奉致稿酬或版稅，諸如此類，就是濫了。選集一多，難免良莠不齊，其中自然也有比較好的。例如李進發、廖莫白編選的『大家文學選：試卷』，不以作者而以主題為選材準則，可謂別出心裁，一新耳目，惜乎詩觀偏於淺白，而評語也不盡公允。又如張默所編現代女詩人選集『剪成碧玉葉層層』，無論在選材、編排、和插圖上，都可稱上品，惜乎導言未能將現代女詩人的風格和成就，放在一般現代詩中，或襯在古代女詩人的背景上，來加以評估。

在六十年代，詩人多愛發表詩論，不是鼓吹自己的詩觀，便是鼓舞同伴的步伐，其中有的固具灼見，有的卻只是浮夸之談，徒然亂人耳目。近年來

這種好發議論之風已經平息，代之而起的是詩的評析和註譯，這是好現象。以前的詩人空論滔滔，對讀者並無多大幫助，因為讀者急須知道的，不是詩人對詩的偉大抱負或高明觀念，而是眼前這首難懂的詩，究竟在說些甚麼。近年來評註現代詩的專書，發揮了既選又評的雙重功效，符合了讀者久有的需要，毋寧實惠得多。

這種評註專書相繼出版，至少有下列幾重意義：第一，以往的空論飛揚跋扈，現在的評註就詩論詩，對實例的作品負起了分析大至主題小至詞句的責任，顯示現代詩的批評已經落實到面對讀者，而不是以前那樣一位詩人只面對其他的詩人。同時，只有言之有物味之雋永的作品才經得起這麼一再評析，而這，正是 蕪存菁的文學史過程。用浮詞空論為劣作膺品護航的時代，恐怕是過去了。第二，這些評註的學者，頗有一些本身不事創作，所以比較冷靜客觀，其中有人出身西洋文學，有人出身中國古典文學，乃能將短短的現代詩放在較高的層次較廣的背景上來估價，這才是現代詩匯入傳統的正道。中文系出身的年輕學者，投入這種工作的愈來愈多，而各大學的中文系也愈來愈正視現代詩，尤其值得我們欣慰。我相信這趨勢對中文系對現代詩雙方都有好處。第三，在這大趨勢之下，我們仍應注意，不宜讓空洞而武斷的理論「復辟」，像六十年代那樣喧賓奪主，回過頭來「君臨」創作。批評，應該是一個澄清的，而非迷惑的過程。真正的批評家當然懂理論，但在「澄清的過程」之中，他雖然實際上在活用理論，卻很少搖名詞之旗，揮術語之劍，令人凜於專家的威嚴幫規。世上的理論專家往往擁有行家的一切學問，卻獨缺真正的批評家不可缺少的一件寶貝：常識。

在眾多的詩評專著之中，有獨著的，如羅青的『從徐志摩到余光中』，也有合著的，如蕭蕭和楊子澗的『中學白話詩選』，不及一一列舉。但論規模與深度，則不可不提張漢良和蕭蕭的五大冊『現代詩導讀』，以及林明德、李豐琳、呂正惠、何奇澎、劉龍勳合著的三大冊『中國新詩賞析』。前者資料富足，參考方便，但人選似乎太寬；兩位編者於學各有專精，分而觀之，各有千秋，可惜重心不同，未能充份「中西合璧」，而張漢良有時陳義太高，恐未克「普渡衆生」。後者人選較嚴，對個別

作品之詮釋深入詳盡，對個別詩人在同情共鳴之餘，亦偶有諫言，雖由五位學者執筆，而詩觀頗能互圓。

詩選與詩解發達，多少顯示現代詩已有初步的

成就，否則不堪一選再選，也不耐一解再解。詩選與詩解都是學者回顧的工作，三十年的創作，也真須要好好回顧了。至於詩人自己，不但時時要回顧，更且刻刻應前瞻，後浪推前浪，永無休止。

□□ 本文是余光中六月六日在吉隆坡馬華大廳主講現代詩的講稿

風客

夫妻之道

若畫是岸夜是河

吾乃中間的一種兩棲動物

不特意棲於任何一方

有時吾想吾乃森林

妻是那隻投林的鳥

然，妻語吾：

「汝乃倦極，今番擇岸而棲也！」

是她棲吾抑吾棲她

這不是黑白問題

我們的生活是：

「空山不見人，

但聞鳥語聲。」

問題

寫詩與不寫詩的，有甚麼兩樣，但工作要做，飯還是要吃。如果像這類問題，比較與不比較，又有甚麼不同。但寫詩的還是要堅持下去，做工的還是要吃飯。眼前的燭光搖幌着我，我以左手支撐着渴睡的黑夜。這樣的一個無名的夜，這樣的一種問號，有誰會填補答案上去，蠟燭愈燒愈矮，愈矮愈軟愈柔弱無力，最後流了滿盤子的淚。夜濃重地咳了一聲，我撫着胸口，深深地喘了一口氣。至此，我想我應該睡了，企立的方式委實太累人了；像蠟燭。目前我迫切需要的是一張舒適的床好讓我躺下，然後甚麼也別想。明天，我知道很多問題守在門口等候我，但現在，我亟需充足的睡眠。



余光中散文摘錄

* 編輯室

山，在那上面等他。從一切曆書以前，峻峻然，巍巍然，從五行和八卦以前，就在那上面等他了。樹，在那上面等他。從漢時雲秦時月從戰國的鼓聲以前，就在那上面。就在那上面等他了，虬虬蟠蟠，那原始林。太陽，在那上面等他。赫赫洪荒荒。太陽就在玉山背後，新鑄的古銅鑼。噹地一聲轟響，天下就亮了。

這個約會太大，大得有點像宗教。一邊是，山，森林，太陽，另一邊，僅僅是他。山是島的貴族，正如樹是山的華裔。登島而不朝山，是無禮。這山盟，一爽竟爽了二十年。其間他曾經屢次渡海，膜拜過太平洋和巴士海峽對岸，多少山。在科羅拉多那山國一閉就閉了兩年，海拔一英里之上，高高晴晴冷冷，是六百多天的鄉愁。一萬四千英尺以上的不毛高峰，狼牙交錯，白森森將他禁錮在裏面，遠望也不能當歸，高歌也不能當泣。他成了世界上最高的浪子，石囚。只是山中的歲月，太長，太靜了，連搖滾樂的電吉打也不能一聲劃破。那種高高在上的岑寂，令他不安。一場大劫正蹂躪着東方，多少族人在水裏，火裏，唯獨他學桓景登高避難，過了兩個重九還不下山。

春秋佳日，他常常帶了四個小女孩去攀落磯山。心驚膽戰，腳麻手酸，好不容易爬到峰顛。站在一叢叢一簇簇的白尖白頂之上，反而悵然若失了。爬啊爬啊爬到這上面來了又怎麼樣呢？四個小女孩在新大陸玩得很高興。她們只曉得新大陸，不曉得舊大陸。「問君西遊何時還。畏途巔巖不可攀。」忽然他覺得非常疲倦。體魄魁梧的崑崙山，在遠方喊他。母親喊孩子那樣喊他回去，那崑崙山系，所有橫的嶺側的峰，上面所有的神話和傳說，落磯山美是英雄，崑崙山是雄偉，可惜沒有回憶沒有聯想不神秘。要神秘就要峨嵋山五台山普陀山武當山青城山華山廬山泰山，多少寺多少塔多少高僧，隱士，豪俠。那一切固然令他神往，可是最最繁心的，是噶達素齊老峰。那是崑崙山之根，黃河之源。那不是朝山，是回家，回到一切的開始。有一天應該站在那上面，下面攤開整幅青梅高原，看黃河，一條初生的臍帶，向星宿海吮取生命。他的魂魄，就化成一隻鷗，向山下撲去。浩大圓渾的空間，旋，令他目眩。

摘自「山盟」



站在下風的地方，可以嗅出樹葉，滿林子樹葉散播的死訊，以及整個中西部成熟後的體香。中西部的秋季，是一場彌月不熄的野火，從淺黃到血紅到暗緒到鬱沉沉的濃栗，從愛奧華一直燒到俄亥俄，夜以繼日以繼夜地維持好幾十郡的燦爛。雲羅張在特別潔淨的藍虛藍無上，白得特別惹眼。誰要用剪刀去剪，一定裝滿好幾籬筐。

那年的秋季特別長，像一段離型的永恒。我幾乎以為，站在四圍的秋色裏，那種圓溜溜的成熟感，會永遠懸在那裏，不墜下來。終於一切果都過肥過重了，從腴沃中昇起來的仍垂向腴沃。每到黃昏，太陽也垂垂落向南瓜田裏，紅橙橙的，一隻熟得不能再熟下去的，特大號的南瓜。日子就像這樣過去。晴天之後仍然是晴天之後仍然是完整無憾飽滿得不能再飽滿的晴天，敲上去會敲出音樂來的稀金屬的晴天。就這樣微醺地飲着清醒的秋季，好怎麼不好，就是太寂寞了。在西密歇根大學，開了三門課，我有足夠的時間看書，寫信。但更多的時間我用來幻想，而且回憶，回憶在有一個島上做過的有意義和無意義的事情，一直到半夜，到半夜以後。有些事情，曾經恨過的，再恨一次，曾經戀過的，再戀一次；有些無聊，甚至再無聊一次。一切都離我很久，很遠。我不知道，我的寂寞應該以時間或空間為半徑，就這樣，我獨自坐到午夜以後，看窗外的夜比聖經舊約更黑，萬籟俱死之中，聽兩頰的鬍髭無賴地長着，應和着腕錶巡迴的秒針。

摘自「望鄉的牧神」

摘自「聽聽那冷雨」

驚蟄一過，春寒加劇。先是料峭峭峭，繼而雨季開始，時而淋漓瀉瀉，時而淅淅瀝瀝，天潮潮地溼溼，即連在夢裏，也似乎把傘撐着。而就憑一把傘，躲過一陣瀟瀟的冷雨，也躲不過整個雨季。連思想也都是潮潤潤的。每天回家，曲折穿過金門街到夏門街迷宮式的長巷短巷，雨裏風裏，走入罪罪令人更想入非非。想這樣子的臺北淒淒切切完全是黑白片的味道，想整個中國整部中國的歷史無非是一張黑白片子，片頭到片尾，一直是這樣下着雨的。這種感覺，不知道是不是從安東尼奧尼那裏來的。不過那一塊土地是久違了，二十五年，四分之一的世紀，即使有雨，也隔着千山萬山，千傘萬傘。二十五年，一切都斷了，只有氣候，只有氣象報告還牽連在一起。大寒流從那塊土地上瀾天捲來，這種酷冷吾與古大陸分擔。不能撲進她懷裏，被她的裙邊掃一掃吧也算是安慰孺慕之情。

這樣想時，嚴寒裏竟有一點溫暖的感覺了。這樣想時，他希望這些狹長的巷子永遠延伸下去，他的思路也可以延伸下去，不是金門街到廈門街，而是金門到廈門。他是廈門人，至少是廣義的廈門人，二十年來，不住在廈門，住在廈門街，算是嘲弄吧，也算是安慰。不過說到廣義，他同樣也是廣義的江南人，常州人，南京人，川娃兒，五陵少年。杏花春雨江南，那是他的少年時代了。再過半個月就是清明。安東尼奧尼的鏡頭搖過去，搖過去又搖過來。殘山剩水猶如是。皇天后土猶如是。耘紆點紛紛黎民從北到南猶如是。那裏面是中國嗎？那裏面當然還是中國永遠是中國。只是杏花春雨已不再，牧童遙指已不再，劍門細雨渭城輕塵也都已不再。然則他日思夜夢的那片土地，究竟在哪裏呢？

在星馬，除非是上大餐館，吃東西是很少要付小賬的。我有一位朋友，有一次出國旅行，沒有付小賬的習慣。他說反正下次不來，何必管他。其實不只是吃東西要付小賬，住旅館、理髮……凡是有人替你服務，就得付小賬。我從小就看慣了。記得小時候和父親上茶館，付了小賬之後，茶房大聲喊：打賞若干！其他的茶房齊聲答喊：多謝啦！想起來也是威風。

我付慣了小賬，因為我免不了有小資產階級的思想。可是有兩次有趣的遭遇：一次是在瑞士看電影。買票進入，沒有注意竟是法語片，心中已有些不自在。想不到帶位的將我夫婦帶到座位，站着不走。看電影要付小賬，聞所未聞。胡亂給了她一個便幣，她賴着不肯走。只好再多給兩個。另一次是從雲頂度假下山，包了一輛德士。司機在路上一直講他載客的故事，那個給多少小賬，那個又給多少。弄到我也只好給了一點。我告訴他：我沒有賭博，更沒有贏錢。

我另外有位朋友，平常一錢為命。想不到他在星洲住旅館，給小賬竟像發薪水一般。廿多年前，我在開羅也發過一次薪水。我們從歐洲回來，在埃及住了幾天。買了一些紀念品之類，大小七八包。怎知離開旅館時，一個茶房提一個小包包。於是，七八個茶房走在我們前面。我口袋中有一些埃及錢，足可應付，也就有恃無恐了。不料走到門口，兩旁各排一行茶房，等着鞠躬道行。我只好及時到辦事處再換

小賬

● 黃潤岳

五英磅埃及錢，才解決當前的困難。印象至深，歷久不忘。一九六四年去日本參觀大阪世界博覽會，住在皇家旅館。有天參觀回來，只見旅館員工排成一行，正在一一彎腰鞠躬，我以為又是等着討小賬了。一個十歲左右的小孩慢慢走出來，後面跟着一大夥人。原來是日本皇孫殿下。

有人說：小賬是資本主義制度下的產物。在很久很久以前，中國就有打賞工人的習慣。那麼，可能又是封建制度的產物了。

做工拿工資，服務週到得賞錢，理所當然，無可厚非。在美加的餐館做茶房，或稱為侍應，招待或服務員，不管是洋人餐館或華人餐館，幾乎要靠小賬收入才能維持生活。反過來說，就因為有小賬收入，連政府規定最低工資，也不將茶房的工資列進去。

錢都是可愛的，而人都小器的。於是報紙的服務欄中，不時都有小賬問題。例如：到底要給多少小賬？

在加拿大，通常是十巴仙到十五巴仙。我通常是配成一個整數；或者是找尾數時，連銀角一起都不要。最簡單的一句話是：不用找了！

為甚麼我如此慷慨？說來有趣。我的兩個女兒在紐西蘭讀書時，夏天都去餐館做茶房賺零用錢。有時寫信回來說：那桌給了幾角，那桌給了一塊。那一塊幾角都可見之於家書，由此可見其受重視。我多給一兩巴仙小賬，也是使人愉快的事。

去年我的第四女兒在中國餐館做了近一年的茶房。幾乎每晚我都忍不住要問：今天拿了多少小賬？（有的餐館是均分，有的是各收各的。）因為這是她的主要收入。有時幾十元，有時一百多。誰不希望多一點？因此，到我自己上餐館，我也就更慷慨一點。

今年，我的女兒自己開了一間餐館。小賬已不是主要的問題，卻又是極有趣味的問題。

一般說來，都是十巴仙左右。有的顧客知道是店主自己來招待，乾脆不給小賬。當然，顧客不僅有給多少小賬的自由，也有不給的自由。

在報紙上看到有人投寫：她的母親做了幾十年茶房，將她的兄弟姐妹都養大成成人，受了良好的教育。真要感謝那些給小賬的顧客們；勸大家給小賬時想到有人靠此維持一家人的生活。也有人投寫說：先生給了小賬，太太在先生不注意的時候又拿回去一些，或是全部都拿去。

週末四女夫婦忙不過來

的時候，我和另外兩個女兒，也去餐館幫忙招待客人。我向來是給小賬的人，如今變成別人給小賬給我。在情緒方面，一時不易扭轉過來。或多或少，我都不管。我那兩個女兒就看法不同了。她們認為客人小賬多，表示她們招待得好；自己便覺得滿意。於是每次收了小賬，都點數一下，是不是有十巴仙或是更多。事實上我們連工錢都不支，那裏會要小賬呢？

有的顧客口裏講得熱鬧：菜很好，招待也很好。就是不給一分錢小賬。我們既

然是業餘的，也是義務的，所以仍舊是滿面笑容。有的拿了賬單，立刻走向櫃檯付錢。他們多半也是不給小賬的。

還有一些喝酒叫菜，非常慷慨。到了給小賬就非常孤寒了。隨意放幾個銀角，還要顯示給了小賬。

不管怎樣，多給點小賬總是使人愉快的。記得有天我招待一位女客，她是到附近上電腦夜學的職業婦女。叫了五元多菜，拿了十元來找。她在尾數中抽去一元，剩下的三元多全是小賬。高達六十巴仙。也許看到我這

個滿頭白髮的長者，送菜端茶，肅然起敬。她知道我們這間餐館是家庭生意，每個人都是有學位的。也許是惺惺惜惺惺罷。但是，也有人因此一文不給的。

有一次，有一家人來吃。吃完，父親給了錢，也留下小賬。他的大女兒卻又多加了兩塊錢在裏面。從前我自己一家人出去吃，安排又不同。女兒每人出一份，兒子沒有做工，拿獎學金，便負責小賬。

別小看了小賬，小賬中有哲學，也有人生。

獨想

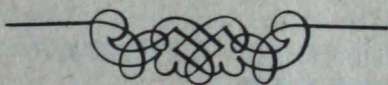
／沉水

漆黑
 的夜
 我聽見一只秋蟬
 怨哀的歌訴生平
 (如今
 一只筆又如何能
 描出
 這個半夜的漆黑呢。)
 你獨坐
 如一只岩石 在海之旁
 靜靜聽取
 一朵曇花
 如何千里的謝別
 你獨行
 似一只 白色的病蝶
 行在花叢下 月光下
 尋找
 一只被落葉
 埋葬的
 青 蜓
 你獨飛
 似一隻孤單的螢蟲
 飛在漆黑的夜中
 尋找夜的
 傷口
 你獨想
 似你 另一個你

小小說兩篇 • 岸沙



雪



「沒
有用的。」我說，一邊把手套脫掉。

房間裏並不暖和，我一踏進來心裏就不舒服了，有一種暈眩的感覺。大家都不出聲。

「沒有用的。」我重覆。他們都在抽煙。我在昏黃的燈光下，望着他們。

外頭的雪落得很大，下山的小徑都被淹沒了。風從昨夜開始就不會歇止過。

我從山邊回來的時候，經過一條依稀可見的獨木橋，我在它上面走過。它的顏色是深棕色的，在雪堆裏露出三份之一的身軀。我在它上面駐立一會，就回來了。

他們還是不說話。

我說：「雪，把整座山區吞併了。」

我用高亢的聲調重覆一遍。

沒有人願意說話。我笑。

他們已經不會笑了。也已經不會哭。

我凝視他們的眼睛。我看到死亡的陰影籠罩着。

他們甚至連死亡也不懂得恐懼了。

我突然有嘔的念頭。我把手套穿上，我說：「沒有用的。這間小屋擋不住風雪，沒有用的。」

我吶喊。

沒有人作出應有的反應。他們仍在吸煙。緩慢沉重的動作。

我聽到風聲呼嘯，我也聽到雪觸到地面的聲音。

我奔出小屋。

在十丈外，我迴首，就看到小屋崩塌了。

在風雪中，我聽不到有人呼救。

一把木柄小刀

我回來的時候，經過窄巷，就看到他。

他甚麼話都沒說。

他抽出一把木柄小刀，指住我。

我笑。忍不住的笑。我不知道事情會這樣子的。我笑了好一會，停住了。我仰望天上懸着的彎月。夜空一片幽幽的藍。

我說：「昨天我就看到你。」

他不出聲，依舊用一把木柄小刀指住我，刀尖抵在我胸前。

我感覺到刀尖戳穿衣服傳來的輕微疼楚。

「昨天的昨天，我也看到你。」他說。

他竟然也跟着笑。

「我上個星期就看到你每夜這個時候打這兒經過。」他說。

我說：「那不是我。」

然後我們倆人齊齊笑了起來。

我迅速揮過去一拳，擊在他左胸上。他往後一仰，頭撞在牆上。我飛身補上一腳，把木柄小刀套了過來。

他靠在牆上喘息。

「這把木柄小刀，是我的了。」我說。

我看到月亮的影子，照在牆上。

他不出聲。大口大口呼着氣。

我重複：「這把木柄小刀，是我的了。」

我看到月亮的影子，照在他身上。

我們對視着。我看到月亮的影子緩緩移動。我不敢仰望。我至少應該知道月亮已到了中天。

因為我看到我自己的影子倒現在腳下。

我握着木柄小刀的手開始出汗。我開始微微喘息。

我說：「這把木柄小刀，是我的了。」

剛剛說完，一記重拳落在我胸上。我來不及喊叫，就截了下去。

但我的手仍然緊握着木柄小刀。

我說：「這把木柄小刀，是我的。」然後吐出來一口鮮血。

他靜止。在三公尺外盯住我看。

我不知道他究竟看出了甚麼。但是十分鐘後，他轉身離開窄巷。

我爬起身。手裏仍舊握着一把木柄小刀。

我在月色裏，早已看不清我那遠去的兄弟的背影。

我再也不會經過那條窄巷。

梅淑貞



夜攤

只要夜攤的燈一點上，出來覓食的人群蟻群便圍攏了過來。其實早已無燈可點，也無須點燈，那一系列一列的原子大燈，只要接上電池，便可以把搖搖欲老的夜暮還魂為生機奮發的白晝。在從前，熟食攤的光明來自汽燈，更久以前，是火水燈，更久以前的更久以前，想是燈影搖紅的蠟燭光吧。搖擺不定的燭光中，一個蹙着眉的俠客在獨斟獨飲，小客棧周圍內外的靜，潛伏着行將暴發的激風烈雨，忽聽得「刷」地一聲，一支飛箭自窗外的黑暗處射入，打熄了蠟燭，裏裏外外都一同陷入漆黑之中，這是武俠電影裏的最浪漫的一個招式。

真實世界裏也多着無牽無伴的獨行客，只是陰晴不定的燭光已換成一覽無遺的日光燈，氤氳氳氳的，不再是小客棧外荒郊野林的雲煙霧氣，而是撲鼻薰人的油煙鍋氣，籠罩下的現代的獨行俠，都各據一桌，互不相干毫無感情的自吃自喝。某張桌上還擺着一把摺攤得整整齊齊的藍花小傘，益發顯出那個正在低頭喫麵的傘主人的孤寂。二十萬布爾喬亞人的現代城市啊，五步一攤十步一墟的夜市，都為無炊無灶的人而設。

那個賣蝦麵的小販與人大聲談話的鄉音，拖着小島上特殊的長長柔媚尾音，在一片哄哄的人聲車聲與鍋鏟敲擊聲中波浪似的陣陣傳來，觸動了久未回家的旅人黯黯鄉愁。多風景線有着長長彎彎海岸線的美麗島嶼，馬六甲海峽北端的一顆最明麗的珍珠，風味特佳的小吃也成了經年累月在外的人對她的掛牽。面對着一盤食不知味的爪哇麵時，那鄉愁已不再只是鄉愁。許多年前的許多週末夜晚，曾有一個高高瘦瘦的人，牽着她弟弟牽着她，看了一場電影後，經過窄窄的日本橫街時便在熱氣騰騰的食攤中找張桌子坐下。那人的金絲細邊眼鏡閃着細緻的光芒，在油煙火氣中，她記得。

或者是在一個比那顆明珠更大一點的黃梨多甘蔗肥的島上，黃梅雨一下便可以一整天一整夜的濕漉漉個不停，那麼潮那麼冷的夜晚，在巷口的小夜攤吃了一碗牛肉麵後，想到的最好形容詞便是溫暖與溫馨了，這是那人最喜愛的字眼，她記得。

而不管是在島上、城裏、或鎮中，夜攤的燈火是冥滅或是明亮，鍋氣是薰人或是煩人，只要不是孤孤獨獨的單據一桌，對面有個人，有個人盈盈的笑看你，睜起他眼稍的細細皺紋，說：「好不好吃？」「好好吃嚕。」，你笑道，而小攤外可以是風，可以是雨，可以是淋漓，可以是滴滴，可以嚴，可以寒，但那一刻，那個無故相視而微笑的一刻，除了溫暖與溫馨外，還有相伴相牽的溫情與溫柔了。

師友記(二)

●百年專欄

●鄭百年

被

四十九級譽為媒姆的老師，是當年清華大學的校花——張敬（清微）教授。張公把我們從大一帶上大二，又從大二帶上大三；到了第四年，選課分得太散了，我們才沒機會聽她講書。由於四十九級是她親手「帶大」的，她對這一班的學生特別關照，不但全班六十多名學生的名字都記得牢，當我們唸博士班有了家眷後，她還時常來探望；至於我們，對她也特別有感情，有苦向她申述，有事向她討教，是我們全班公認的家長。許多同學畢業後，都時常要買機票到臺大去探望她。說也奇怪，我們這一班似乎也還相當爭氣；取得博士學位的有三位（二位在本校，一位在加拿大），沒博士學位而擔任大學教授的，也有兩位（一位在本校，一位在外校），和其他各級相比的話，四十九級似乎沒有遜色，推究其原因，張公的愛護和鼓勵恐怕有莫大的關係。

擔任我們大一的功課時，張公雖然已是四十多歲的中年婦女，不過，從她臉上的輪廓，我們可以「看出」當年清華大學這朵校花的明艷。光是「明艷」並不能引人欣賞；張公除了明艷之外，一言一語、一舉手一投足，都很有韻味；即使到了六十多歲的她，頭髮全白，舉

止緩慢，還是那麼的耐人欣賞。怪不得剛上她幾堂課，許多有關她當年的流風韻事就不絕如縷地在耳邊傳來傳去。

張公的家庭並不美滿和諧。從大一開始，我們就時常聽到看到種種事情在折磨着她，甚至於搞得她冬天中午休息的時候，只好伏在研究室冰冷的桌面上，哆哆嗦嗦地一分鐘挨過一分鐘。清楚地記得，有時我們中午從她研究室旁邊的長廊經過時，總是懷着同情而又欲助無力的心情，把腳步聲壓低，徐徐而過，極不願將她驚醒。據路透社的消息說，當年在清華時，今日語言學家羅常培就追過她，而且已經到了出雙入對的階段，無奈羅家極力反對，羅是個孝子，只好別娶，張公盛怒之下，也馬上宣佈他嫁，和空軍上校締結鴛鴦。如果這個消息屬實的話，時至今日，雖然兩個孩子長得身高體壯，張公恐怕也還會追悔不堪的。

考進研究所碩士班的時候，中文系在美國東亞學會的資助下，成立了「儀禮復原研究計劃小組」，希望通過集體的研究，將儀禮的某一些儀式復原過來。主持整個研究計劃的實際指導教授是孔公，系主任及所長臺公也參與其事，研究員包括劉文獻、曾永義、陳瑞庚、張

光裕及筆者，一名講師（劉）及四名碩士班研究生。我們的「領班」是張亨先生（副教授）。除了在校上孔公儀禮一課之外，我們堂下還得自己披閱清儒的著作，蒐集有關的資料，以便完成各自的計劃。

我們幾乎每個月都有一個聚會，輪流報告工作的進度以及所面對的難題，由孔公、臺公及張先生協助解決；報告完畢後，就是餘興節目——上館子。偶而的，張公也參加我們的行列，到會賓樓吃山東菜。張公是中文系惟一的一位資深女教授，她能來參加儀禮小組的雅集，自是人人歡迎的。在餐會上，不但增添許多談話的資料，也使到整個餐會的氣氛輕鬆了不少。張公偶而批評孔公時，那種半談諧半諷諷的「劍及履及」的話語，真是入木三分，動人耳目；事隔十多年，至今猶記憶清新，半句也不會忘記呢！

「儀禮復原研究計劃」第二年就改變了一些班底；劉文獻完成了「竹簡本儀禮校正」後，第二年就到日本留學去，由考古系研究生沈其麗遞補他的空缺。在我們這個小組裏，劉文獻長我們三、四歲，他不但是孔公最忠實可靠的助手，也是我們全體公認的「大哥」。他照顧我們，協助我們，使我們

免除許多摸索的冤枉路子。年底離開小組而去，無疑的，是我們的損失。

第三年考進研究所博士生班，小組增添了許多新的研究員，包括黃啓方、章景明以及後來的吳宏一等等，成爲中文系最龐大的一個研究計劃了。

第三學年開始，我們就積極籌備復原的主要工作——將研究的成果生動地復原過來，拍攝成電影。第一部我們想拍攝的是「士昏禮」（古代士人結婚的禮節和過程）。我們向大學當局借了一塊空地（就在第十二宿舍前方運動場的旁邊），由研究古代建築的筆者，負責指導工人將古代的房屋搭建起來；沈其麗負責古器物，小組花了許多經費，在他的指導之下，製作了婚禮所必須採用的器物；其他陳瑞庚負責服飾，曾永義負責樂器（士昏禮不用樂器），都莫不如此，一一加以復原。張光裕是研究儀節的，他對婚禮的儀式和過程最爲清楚，所以，他擔任「大導演」，指揮整個拍攝的工作。因爲經費有限，我們請不起正式的攝影師，只好請求台視的攝影採訪記者莊靈來充當；莊先生是故宮博物院副院長莊嚴（慕陵）的第四公子（老大莊因是作家兼學者，老二莊申是教授，老三莊喆是畫家），他和臺、孔二公是世交，所以，在「世伯」的召喚之下，只好義務地和我們泡在一起，冒着寒流的襲擊，挨過了一個「終生難忘」的冬天。現在想起來，實在回味無窮。

整個拍攝過程到底花了多少天，現在已經記不得了。總而言之，我們這幾個僕

瓜（兩個大傻瓜和七、八個小傻瓜）爲着這個學術計劃，都吃盡了苦頭。十多年後的今天，許多事情都忘記了。惟一記得最清楚的，是生平第一次聽見臺公口出三字經。事情的經過是如此。

宮室完全蓋好的那一天傍晚，我們大家就開始擔憂；如果沒人看守的話，會不會被人深夜撤走拿去作違建房屋的材料？如果不幸如此的話，我們經濟上不但損失，明天還不能按照計劃「開鏡」。要人看守的話，明天大家都得趕來工作，怎麼休息呢？最後，在孔、臺二公的建議下，只好通知校警，請他們多到運動場來巡邏。那一晚，我們一面搶時間佈置宮室，一面看守到深夜十一、二點。我是負責宮室的，所以，第二天天還沒亮、就騎上單車往學校運動場跑，希望看到宮室「完整無缺」，待會兒才可以按時開鏡；剛一抵步，就氣得七竅生煙，果然一部分的材料被人半夜撤走了！臺公聽到消息，早餐丟下就趕到現場（他住溫州街，距離學校很近），我帶着他巡視整個宮室，他一面搖頭嘆息，一面不停地「他媽的」罵出來。在臺十年，這是我生平第一次，也是惟一的一次，聽到臺公「出口成章」，真把我楞住了！如今想起來，似乎還有點不相信呢。

經過了不少的工作天，拍攝工作總算完成；那一年的農曆新年，我們過得特別愉快，因爲我們終於完成了復原計劃裏最艱鉅難當的一部分了。往後影片的旁白、說明和裁剪，張光裕的貢獻獨多。黑白攝製，全長約莫一個小時，是研究儀禮的好

參考及教授儀禮的好教材，將來一定會派上用場的。

儀禮小組工作最勤的要數張光裕和曾永義，前者研究儀節，後者研究樂器和車馬飾，在孔公的悉心指導下，成就特別大。曾兄後來接替張亨先生，成爲小組的「領班」。他是台灣嘉義人，對詩詞曲有特別的嗜好。大學時代的他，不但舊詩寫得好，還負責「大學新聞」的編輯工作；在他積極策劃之下，「大學新聞」不但水準提高了，而且由學期刊改爲月刊，由月刊再改爲半月刊，成爲一份全校性的學生報紙。曾兄能酒，也嗜酒，每次喝得七、八分時，也是他最瀟灑開懷之時，吟詩唱曲，甚至台灣小調，動人心弦。有一次大夥兒喝得多了，一面在校園逛，一面抱怨剛才孔公逼迫我們喝酒，曾兄說：「你們現在是抱怨，將來你們就會回憶這段日子的可愛！我們情同手足，相聚這麼多年，將來還會有機會嗎？」十多年來，每想起台大的生活，就想起儀禮小組這段日子；每想起儀禮小組，就一定想到曾兄這幾句話。他說的真是一點也沒錯，如今兄弟們各飛東西，要再喝個酩酊大醉，會有機會嗎？

小組裏年紀最幼小的，便是來自香港的張光裕；廣東人，又加上香港長大，所以，華語至今還帶廣東腔，蠻是好聽的。和曾兄相反，張兄是最不會喝酒，縱使孔、台二公極力「諄諄善誘」，想把他訓練成材，無奈他就是那麼「不長進」，三杯落肚，就臉紅如關公，高掛免戰牌而投降了。孔公也特別鍾愛這個小學生，常常特別「下詔」批准他免戰，咱

們兄弟大戰之中突然少了一名對手，不免掃興得很；私心自付，怪不得張兄「不長進」，原來是為師的不認真訓練，經常讓他作沙場逃兵。

張兄有一副非常結實的身體，他冬天參加雪地爬山隊，夏天參加越野競走班，幾年下來，壯得由一頭水牛變成一頭犀牛。有一次，為慶祝中山先生百歲誕辰，臺北某單位舉辦「一百公里越野競走賽」，從台北出發，路過陽明山向北部基隆、野柳繞了北迴公路一大圈，全長一百多公里，再回到台北市。我們這位小老弟，不但參加比賽，還過關斬將奪了一個亞軍的銀盾回來！真是氣勢壯如山河，為我們小組爭光。

這些事情，轉眼就是十年。如今，師長們或者作古，或者在南洋，同窗們或者在外國，或者在外地，能夠見面的，雖然是絕大部分，但是，總是不愜意。還有，像龍宇純、陳修武學長，以及才女方瑜等，為甚麼此趟沒來出席晚宴呢？即使不能多談，握握手傳傳心聲也是人生一大樂事呢。



瑪拉末·特輯〔下〕

論瑪拉末

短篇小說中的美國

Sheldon J. Hershinove 著 張媚兒譯

在過去的三十年中，瑪拉末曾發表超過四十篇的小說，大多數都收在四本選集裏：「魔桶」（一九五八）、「白痴先夾」（一九六三）、「費德曼圖：一個展覽」（一九六九）與「藍布蘭特的帽子」（一九七三）。瑪拉末是個短篇小說大師。他第一本小說選集，「魔桶」，國家書籍獎的得獎作品，和他任何其他小說一樣出名與得人看重，而他很多篇小說也都廣泛的被收入選集。

瑪拉末短篇小說的主要主題是人性的自我衝突。舉例來說，「帳單」（一九五一）強調二元輪的人性，即是：同情對抗自私自利，良知對抗貪念。威利·施來澤，一個大廈看守人，存心佔一個守鄰相助的雜貨店老闆班尼沙先生的便宜，在拖欠下一筆八十三塊錢的賬後，改向附近的自助市場購物。被愧疚感所困擾，他對年老的班尼沙產生恨意。當他收到一封班尼沙太太的信，要求他先付十塊錢給她患病的丈夫時，威利却躲在地窖裏，但第二天他典當了一件大衣，帶着錢跑回去——才發現雜貨店老闆已躺在一幅棺材裏正被人抬走。威利

沉重的心變成「一個漆黑的窗口……而那帳單也永遠沒有付清。」故事的結尾清楚的告訴讀者，威利已把班尼沙先生的美意轉變為一筆他永遠無法償還的感情的債，雖然威利自己本身是否有此醒覺却不清楚。

在這篇早期的小說中，瑪拉末通過好心腸的班尼沙先生的觀點，亦可作為瑪拉末一再表示的論調的隱喻，即是人類是有感覺的動物，他們在面對經常壓迫性的存在時需要同情與共濟。雖然已瀕臨破產邊緣，這雜貨店老闆依然讓他窮困的顧客除賬，說作為人類的意思是「你給人方便而他也給你方便。」不給另外一個人「方便」的話——雖然你明知他沒有資格接受——便是不承認你本身的人道精神，熄滅賦與你自身的火花。

瑪拉末描繪一些嘗試從大挫折中搶救出小勝利的卑微人物。應用獨創的象徵，和主動或奇異的人物，他的短篇小說都以輕微的衝擊感作為結束：兩個男人在接吻，為活人而唱的輓歌，勝利者與受害者的顛倒，一個黑人猶太天使的昇位，自我啓示的一瞬間。這些凝固了的生動圖像令讀

者感到輕微的迷惑和驚異。瑪拉末顯見的簡單佈局與主題的顯明，加上現代小說作家的成熟技巧，造成了一種張力——一種錯綜的形式與內容結合——抓住了，如果能成功做到的話，一種揮不掉的奇異的人生經驗。在他痛苦磨難的寓言中，與道德成長的可能性裏，瑪拉末可以打動良知，激起視覺的想像力。

在「哭喪的人」（一九五五）裏，凱斯勒，一個退休的以燭光檢驗雞蛋的技師，像個隱士般住在「東區一間破舊大廈頂樓的一間廉價公寓房間裏」，曾在很久以前做過拋妻棄兒的事。和大厦管理人因為垃圾處置問題發生爭執後，凱斯勒被下令搬遷，但受他拒絕。在他的鄰居的同情幫忙下，他們皆被他的苦難與寂寞所感動，凱斯勒還能抱住他的「家」不放。房東格魯伯以趕走凱斯勒作為威脅。凱斯勒則把封鎖自己在公寓房間裏作應對。

有一天，因為他的房客的沉默而覺得疑惑，格魯伯爬了四層樓的梯級，來到凱斯勒的公寓前。雖然覺得內疚，他打算在凱斯勒被迫遷出後提高租金。大力敲門下仍無回音，他不安的用一枝配備門匙開門進去。他發現凱斯勒坐在地板上（猶太人傳統的一個哭喪姿勢），「向前後擺動」，呻吟並撕抓皮肉。凱斯勒是為自己哀悼，他從前做過的缺德事，他的拋妻棄兒行為。而格魯伯，「汗流浹背」，突然驚覺凱斯勒是為他哀悼，他已經死去的人性靈魂。他對自己所加諸的痛苦深感後悔。「覺得可耻的大叫一聲後，他拉下凱斯勒的床單，包裹着自己肥大的身軀，重重的坐到地板上，也成了個哭喪的人。」

在九頁之內瑪拉末創造出一個奇異的感人經驗。破敗與臭味四溢的大廈的荒涼背景，形成凱斯勒自我加諸的寂寞與孤立的適當注腳。他的公寓環境，和他腐敗、沒有規律、沒有目標的荒廢生命平行。他是個奇怪的人過着奇怪的生活。但是，在故事結束時凱斯勒得到道德啓示，而且不只這樣，還引發起另一個人，格魯伯，得到嘲諷性的自我認知震撼。

有些批評家會批評這個驚人的一幕，說兩個男人一起悔過是

太突然，而且只靠兩個只有兩度空間的奇人來表現也不夠份量。這批評是絕對合理的。這裏，比他的長篇小說更變本加厲，瑪拉末爲了其象徵意義而不惜扭曲故事結構。雖然這樣，『喪喪的人』對讀者所產生的不安反應，在書久已放下後仍停留不去。瑪拉末應用經濟而象徵性的手法把凱斯勒和格魯伯從漫畫人物變成道德托喻。在這過程中他竟也創出一個令人驚異的完整經驗。

有幾種風格技巧帶來這成就。格魯伯的談話都裝飾上富有色彩的措辭，恰好抓住他那假裝的自我加諸負擔，像他教訓他的管理人時說：「不要跟我的血壓開玩笑。」瑪拉末應用誇張語法來強調格魯伯的誇張。當他吃晚餐聽到壞消息時，「食物在他喉嚨裏變成硬塊。」當他走進凱斯勒的房間發覺他在哀悼時，他「他環顧房間四周，發覺它非常乾淨，沐浴於陽光與芬芳之中。」忽略真實性，瑪拉末可以更好的抓住道德危機的一刻，當凱斯勒和格魯伯通過回憶（或發現）他們的共同人道精神而超越他們的苦難。但是，具嘲諷性的，是格魯伯真實而動人的自我認識是他錯誤的以爲凱斯勒是爲他哀悼，其實凱斯勒是哀悼他自己過去的缺德事。那是雙重的自我認知與誤解相混的一刹那，一篇以嘲諷寫成的有力宣言，創造出又甜又苦的傷痛一刻。

『雷雲天使』（一九五五）則比較不嚴肅也比較富幻想性。曼尼斯契維茲，一名窮困的猶太裁縫，他像佐甫（一個有極大能耐的人）一樣經歷着各種「逆境與侮辱」。他失去了一切，生意、兒子、女兒；他有個已經病得沒有了希望的妻，而曼尼斯契維茲自己也在患病，一天只能工作幾小時，所得還不夠糊口。他的禱告有了答覆，雷雲降臨，他是一名黑皮膚的猶太天使，「仍在試用期間」，只有在贏取裁縫師的信仰後才能得到翅膀。不能置信一個猶太天使竟是黑人，曼尼斯契維茲拒絕了他，兩個都掉入絕望的深淵中。最後，連綿不斷的苦難令他覺悟到雷雲是「上帝派來的天使」，然後雷雲便張開「一對龐大的黑翅膀」向天堂飛去，而曼尼斯契維茲的困苦也

奇蹟似的消除了。「一件大奇事，」他告訴那突然恢復健康的妻說：「不由你不信，到處都是猶太人。」

在這故事裏瑪拉末以幻想作爲統一喜劇與嚴肅的混合。讀者必須同時在三種程度上接受這個故事，即是：真實、神怪的托喻。

真實而不加以修飾的簡單語言使到曼尼斯契維茲的苦難更具真實性：

芬妮（他的妻）離死期不遠。透過乾癮的嘴脣，她喃喃的訴說着她的童年，婚姻的悲苦，孩子的失去，但還是哭着要活下去。曼尼斯契維茲不想聽，但即使沒有耳朵他還是可以聽得到。

雖然雷雲自稱天使，却以日常的真實語言來形容他，使到讀者，也和曼尼斯契維茲一樣覺得奇怪，何以一個神祇竟以這般世俗，不修邊幅的姿態出現。雷雲是個真實的天使，但他亦是個具有良知負着象徵與托喻任務的人物，他是曼尼斯契維茲的信仰考驗。如此，這故事便成了一篇喜劇寓言，在那一刻裏，帶給曼尼斯契維茲的是他的自我認知，而帶給讀者則是道德醒覺。

第一次見到雷雲後，曼尼斯契維茲自付道：「如果上帝派個天使給我，爲甚麼是個黑人？」只有等到他夢見那黑人「站在一面殘舊鏡子前梳理小小的正在退化中的發出乳白色光芒的翅膀」時，他才相信雷雲是眞命天使。他通過信仰考驗，接受雷雲是個有人性，有感情，也可能是超自然的人物，然後醒覺到——「到處都是猶太人」，這醒覺也是這寓言的中心點。換句話說，凡人都在受苦，但我們却能通過認知與共同人道精神超越苦難。

有些評論家堅持說這個故事太過花巧太過神化，令人難以嚴肅看待。對，超現實人物的出現令讀者大感迷惑，可是瑪拉末是爲了喜劇和使主題更突出的效果而故意製造混亂。舉例來說，結尾時說猶太人無所不在的那句，不只是個具嘲諷性，帶點神秘感，有道德意義的句子，同時也在諷刺猶太人負着一切人間苦難的神話。不只這樣，這個神奇的喜劇故事也在暗示塵世裏有神的存在，而瑪拉末也未嘗受任何教條或神論所約束。

『猶太鳥』（一九六三）是篇更加神奇的故事，但主角人物則整個的失去信仰。哈利·柯漢，一個冷藏食品推銷員，一心想拋開他的猶太本質做個完全同化了的美國人。一隻能言鳥却挑起了他對猶太本質的痛恨——那是隻操意第緒語名叫史活茲的猶太鳥——那鳥飛入他的廚房。只求一宿，一條小青魚，或許一杯杜松子酒，史活茲以幫助哈利的兒子做功課作爲報答。過些時候，史活茲的意第緒語與故國習慣，處處提醒哈利的移民經驗。哈利對史活茲的態度越來越惡劣，最後還把他丟出窗外的冬雪中，像是結果了他。

明顯的，史活茲是個象徵角色，柯漢的半知覺性部份，那部份代表他的猶太身份，是他想拒絕承認的。哈利是個被困與受折磨的角色；他拒絕接受那隻猶太鳥也意味着他的自絕。『猶太鳥』，像『雷雲天使』一樣，是篇奇聞小說，其最後一擊，是喜劇寓言的中心點：「誰害你變成這樣的，史活茲先生？」兒子在找到已凍僵的腐爛屍體時哭着問道。「反猶太份子。」柯漢太太後來說。如果『雷雲天使』說猶太人（隱喻）無處不在，那麼『猶太鳥』便是剛好相反，反猶太份子也是無處不在；一個猶太人拒絕承認自己，失去了他的人性後，他也會變成一個反猶太份子。

這個故事之所以成功，是因爲瑪拉末煞有其事的處理奇言異事。「窗口打開，那隻瘦巴巴的鳥飛了進來。撲呀撲的他撲着破爛的黑翅膀。這個世界就是如此這般。門開着，你進來。關上，你便留在外面，而道就是你的命運。」

這幾句簡潔而快速的日常語言抓住意第緒語的神韻，淡淡說來却極具嘲諷意味。還有，哈利·柯漢和猶太鳥史活茲的相異語氣，反映出猶太傳統和鼓吹同化主義者的中心衝突所在。談及柯漢的兒子時，史活茲以滲雜着意第緒語的英語說：「他是個好孩子——你毋庸擔心。他不曾是個酒鬼，或打老婆的人，上帝不准的，不過也永遠不會是個學者，如果你知道我的意思，雖然可能成爲一個好技師。這種時代也不是可耻的職業。」哈利以美國土

語答他：「如果我是你……對於別人的私事我會閉上自己的嘴巴。」當哈利的氣怒達到最高潮時，在一場鬧劇似的摔跤賽中，史活茲的烏喙啄住哈利的鼻子，而哈利則以拳頭打過去。如果這風格再加鋪陳的話，整個事件便成了一場應用喜劇技巧中的錯誤配搭的鬧劇。但在保留着落實、世俗的語言與神奇的事件下，瑪拉末創造出一篇把愚蠢變成嚴肅的喜劇寓言。因為柯漢不能接受他已經埋葬了的本來自我，讀者有機會瞥見人性中痛苦的雙重性格的驚悟一刻。

在『白痴先來』（一九六三）中，死亡天使化身為一個高傲而肥大的金斯堡，「有着多毛的鼻孔以及身體發出魚腥味」，追逐一個名叫孟德爾的垂死猶太人。他的追逐行動導致孟德爾不計一切的企圖擺脫他，直到他把自己是成年人的智鈍兒子，依薩，送上火車前去投奔一個加利福尼亞州的親戚為止。他拼了老命的為依薩籌旅費引起一場暴力衝突，當金斯堡重新出現，這次是以火車站收票員的身份，通知那名在苦苦哀求的父親，說他已誤了火車，可是孟德爾却明明看見那班火車還停在月台裏。「要發生的事便發生。」金斯堡嗤笑着說。「這不是我的責任……我又不是做把神人格化的那行。」他補充說他也不可憐他的「貨物」。「法律是法律……宇宙的法律。」大聲叫着：「你這個雜種，難道你不知道甚麼叫人性嗎？」孟德爾一把抓住那收票員的咽喉，雖然嚴寒侵襲着他的身體，一點也不放鬆。正在喘着氣的父親緊抓住金斯堡，他從收票員的眼中看到「他自己最深沉的恐怖」。不過孟德爾也看到金斯堡在瞪着他的眼睛時，深深的透視進去他自己的「可怕憤怒」。天使與否，收票員看到了黑暗，以及「一股閃亮、星光似、使人目盲的光芒」，既震撼了他，也令他覺得羞耻。「我算是甚麼人？」金斯堡自問，然後鬆手。依薩可以自由的離開。

這故事根本是瑪拉末的同情、慈悲與犧牲等主題建立而成的小型戲劇。孟德爾被侮辱的呼喊：「你知道甚麼叫人性嗎？」是一個枯萎了的宇宙的抗議，不過

他的愛到底造成分別，而最後，不管是死亡天使或他的「宇宙法律」，都敵不過一個垂死父親的愛。這個奇異的故事暗示人性可以抗拒無可避免的事發生；即使命運也可以人情化，生命也可以從死亡中搶救出來，即使是短暫的。

『白痴先來』的成功在於瑪拉末富有技巧的揉合了真實與夢幻、自然與超自然。從開頭的那幾行，孟德爾穿上「冷澀的衣物」時開始，真實便只靠着人的感覺來形成。當孟德爾為買火車票的戲四處奔走，以紐約市作為背景的真实性，在一個荒涼的十一月夜晚中慢慢消逝，變成了一個阡陌着黑暗、荒蕪街道的超現實夢境。有一處孟德爾走進一座奇異的公園，只有葉子落盡的樹木與悲風在呼號着，在那裏他遇見一名神秘的陌生人，發覺原來是金斯堡。和『哭喪的人』不同之處，是瑪拉末把一個奇怪的人放在真實的處境裏，而『白痴先來』却是把相當真實的人物放進奇異的背景中。這種處理方式，令人覺得不安的模糊了真實與幻想的分野。我們無法知道，有多少事情是「真」的發生，有多少是存在於孟德爾的可怕幻想中。此種靈象顯示對讀者產生震撼，慢慢的由震撼到變為我們對他的欽佩，因為出現在眼前的是一篇包含着人類的痛苦與希望的既嚴肅又喜劇化的寓言。

在瑪拉末最有名或許也是最好的小說『魔桶』（一九五四）中，李奧·芬克，一名快要畢業、拘謹而好學的神學學生，決定娶老婆。他向婚姻經紀人賓耶·沙士曼求助，後者向胆小的李奧保證，他一定能從收藏於桶中的照片和資料卡中挑出對象。有一個可能人選，莉莉·希士鍾，問他怎會「愛上上帝」，而這名未來牧師竟不自覺的脫口說出：「我接近上帝不是因為我愛祂，而是因為我不愛祂。」這次短暫的會面證明是個精神破滅的經驗，李奧意想不到的發覺他不能愛上帝，因為他並不愛人類。可是他却心虛的安慰自己「是個猶太人，而猶太人是要受苦的」——如果他是個不完美的人，他的理想却不是。他覺得他這新的自知之明可以幫助他找到個老婆。

他的希望很快便消逝；大多數賓耶所提供的照片面孔都現出拙折的痕跡。但最後一張，那女孩的面孔同時反映着青春與歲月，無邪和經驗，打動了他的心。如果賓耶會為將得到備金而高興，他却被李奧的選擇所嚇壞。她的照片放錯了，他抗議說。那女孩是賓耶的親生女兒，史蒂拉，「一個野女人」。「在我來說她已經死了。」賓耶宣稱道。可是李奧堅持非她不可。這女孩會瞭解他——甚至會愛上他。「他……下決心去教導她向好，他則向上帝。」但當這老人答應了他的要求，李奧懷疑這是早已設計好的圈套。史蒂拉穿着白衣紅鞋站在一盞路燈下等他。李奧跑向她時，發現她的眼睛「注滿了絕望的無邪」，而他從她身上看到「他自己的救贖」。街角附近，那個年邁的婚姻經紀，靠着牆，唸着救亡經。

故事中的種種事件，強迫李奧去發覺他多年的孤獨苦讀只不過是讓他逃避生活。史蒂拉之所以吸引他，原因是他相信她曾經活過，曾經歷過生之痛苦，但仍然保持某種無邪。當他見到她時，她穿着代表賣淫的鮮紅與代表純潔的純白。這個模稜兩可的結束一幕並沒有顯示李奧究竟是走向自救或毀滅。

操着一口生動的意第緒語化的英語，渾身蒸發出魚腥味，沙士曼是個半老半精神導師的人物。每個婚姻候選人到了賓耶口中都像是一輛舊汽車，都一樣的身價不凡。當李奧見到了莉莉·希士鍾，他發覺兩個人都好像「貨物一般出賣」。她比他想像中老；他也不是她以為的「神奇牧師」。可是莉莉的問題却迫使李奧深入的自我探討，他甚至還有一種奇異的感覺，覺得賓耶就躲在附近，「或者在一棵樹上……用一面小鏡向那女士打着暗號。」他愛上照片裏的史蒂拉後，李奧「受折磨似的懷疑這全是沙士曼一手擺佈的」。而讀者，也像李奧一樣，懷疑沙士曼究竟只是個聰明老千或精神導師。

賓耶的世俗與高壓銷售技巧和李奧的好學與無邪成了有趣的對比。賓耶也在另一方面有所不同——他是一個傳統而古老鄉村社會的代表人物，這種人物已在

現代美國社會裏快速的消失。老人聽到那名來自克里夫蘭的年青學生牧師，竟然對傳統的媒妁之言婚姻有一番精辟的見解，感到十分驚異。不過，當李奧拒絕了賓耶欲介紹的最後一個也最有吸引力的顧客時，他的真正感覺才顯露出來：「露德·K。十九歲。優異學生。父親提供一萬三千元現金的嫁粧。他是個醫生。業務暢旺的胃科專家。姐夫開製衣廠。一門俊傑。」「可是你不認為這個年輕的女孩子相信愛情嗎？」其實是因為對生命與愛情的恐懼，而不是對傳統的執着，才驅使李奧向這名年老的媒人求助。賓耶有着與李奧相似和相異的地方。他是李奧下意识的一半，代表他蒙蔽了却不能忽視的靈魂。被那名狡滑的老人緊追不捨，李奧才發現生却不只是死讀書那麼簡單。在這方面賓耶是李奧靈魂探討的觸媒。

在這篇小說形式與內容幾乎完美的結合中，瑪拉末應用幻想與季節的遞變，來表現出此喜劇寓言所描繪的對生命的拒絕與再生的希望。通過故事的演變，瑪拉末以春天象徵希望和重生。李奧的痛苦與孤獨發生於冬天；春天則與莉莉會面以及抱着開始新生活的可能。李奧的痛苦內省也即是他感情重生時的陣痛。

瑪拉末了不起的地方是他通過文字把幻想注入小說中的手法。在李奧醒覺他缺乏愛的那一刻，他看着天空，看見「一條條的麵包像鴿子般飛過他的頭頂」。因李奧的舉棋不定而大感頹喪的賓耶，瑪拉末抓住了他的形象把他形容為「雙眼着了魔似的一具骷髏」；被李奧拒絕而感到受傷害，「沙士曼的臉變得死一般白，世界已在他身上降雪」。當李奧見到史蒂拉，瑪拉末寫道：「他在她身上，看到，自己的救贖。小提琴與點燃的蠟燭在天上旋轉。」第一個句子的謹慎寫法，清楚的表明這是李奧自己的樂觀看法，瑪拉末不一定和他有同感；而第二個句子也沒有明確的顯示究竟小提琴與天空的蠟燭是不是只存在於李奧的想像中；這種含糊使到事實與幻想的界限變得難以分辨。

最後一幕裏描寫賓耶唸起為亡者而唸的猶太經文，用的是真

實的語言，但却發生在幻想的範圍之內。這便產生了一個撼人而故意含糊的結尾。在猶太傳統裏，一個男人可以為一名尚生存的親人唸倒頭經，象徵他與那人斷絕關係。總括來說，那經文也可以代表深沉的悲傷。賓耶是否只為他那他已當作死了的女兒哀悼？或者他是為自己哀悼，因為他同謀撮合李奧與史蒂拉？或許為李奧喪失無邪？或為史蒂拉的罪惡行為？全部或大部份都有可能。充滿希望的樂觀性和預想不到的悲哀的嘲諷並置，都包含在幻想中，意味着這篇小說不能照字面來瞭解。讀者得到一個不可理喻、有點不安却深刻感人的印象，即是賓耶的悼文彷彿抓住了生命的痛苦、苦難以及寂寞，同時亦為靈魂成長的可能性而歡欣。

『銀冠』（一九七二）描寫另一對令人難忘的人物。阿爾伯·幹斯，一名中學化學教師，他的父親患上癌症，快要死了，他求助於鍾納斯·里夫斯吉茲牧師，亦是神醫，一個世俗而溫情的猶太人，發出老年的氣味，毫無顧忌的把家教語言與江湖醫生的唯錢是命口吻相混合。這個抱着懷疑態度曾受過科學訓練的美國人，答應神醫讓他為他父親製造一頂以銀元鑄成的皇冠，經過祝福後已以奇蹟似的恢復健康。里夫斯吉茲向他保證說皇冠一定「特地為你父親而製。然後他的健康便會恢復。這裏有兩種價錢——。」阿爾伯不假思索的訂製那頂比較貴的，不過付出九百八十六元後他便改變主意，覺得自己已經被一名聰明而無耻的老千施催眠術所騙。跑回去里夫斯吉茲的陰晦公寓，阿爾伯要求退款。「做做好心吧，」里夫斯吉茲哀求說：「想想那愛你的父親。」「他恨我，」阿爾伯反駁說：「狗娘養的，我希望他早死。」彷彿是回應他兒子的咀咒，老幹斯「在一個小時後……閉上眼睛便去了。」

一開始讀者便知道阿爾伯自己所不能承認的——他之所以拚命想為他父親做道甚麼，是出自內疚，因為他從前忽略了他。不能決定這「神奇牧師」是否江湖醫生，阿爾伯徘徊於想要相信又害怕被人愚弄的矛盾之中。但鍾納斯·里夫斯吉茲牧師是個謎樣

的人物。讀者也和阿爾伯一樣，不知要不要相信他的話。有一處瑪拉末曾洩露那老人的思想。第一次看見阿爾伯時，里夫斯吉茲打量他是個「狡滑型的人物……這個人我可要小心應付。」牧師的意第緒語語氣表現出他是個舊時代人物，可是除此之外讀者便一無所知。里夫斯吉茲和阿爾伯的彼此懷疑，產生令人困惑的喜劇效果：他之所以懷疑阿爾伯，是因為他自己是冒牌神醫，害怕被人揭發，或是他真的是神醫，為老幹斯的健康擔心？

讀者永遠都無法知道鍾納斯·里夫斯吉茲是否相信自己的神力，或只是一個聰明老千。不過這故事精神的真也是由他的口中說出。當阿爾伯問他是否必須相信皇冠的法力才能發生治療作用時，牧師回答說每個人都會有懷疑，「我們懷疑上帝而上帝也懷疑我們：只要你愛你的父親我便不必擔心。」換句話說，就是愛心與同情，可以幫助我們解決生命的不定性。沒有這兩種感情，精神成長便不可能。阿爾伯的信仰試驗失敗因為他不愛人。最後，也是他自己揭露他才是江湖庸醫，因為他的自欺，才阻止了奇蹟出現。

應用緊湊交替着真實與想像的敘述手法，『銀冠』抓住了現代人在越來越世俗的衝突感情，以及對神力的懷疑。

把不很明確的背景設在破舊的猶太教堂，空空如也的雜貨舖子，搖搖欲墜的公寓，以及阿爾伯對「戰爭、原子彈、污染、死亡……」的籠統關注，這篇小說批評了宇宙性的普遍敵對，即是精神主義對抗物質主義，信仰對抗懷疑，責任對抗退却。當阿爾伯要求看看一個皇冠樣品時，讀者便更加難以分辨何者為真實何者為幻想。里夫斯吉茲不很願意的答應他的要求，他叫阿爾伯看鏡子，便看見「一頂美無倫比的皇冠」，它的形象「出現不超過短短五秒鐘，然後那鏡子便逐漸轉暗，變成空無一物。」

阿爾伯在這面「鬼鏡」中的所見也即是分裂精神的集中反映。相同的，瑪拉末的大多數小說通過讓篇中人物看到自己的技巧，抓住人性的內心衝突。自我評估可以來自夢境、靈象或災禍

，也來自一些可以折射的物件。如鏡子、照片以及眼睛，這些都可以逼使人們省視他們的內心壓迫感、激情以及挫折。

並非所有的瑪拉末小說都產生自移民地區。居住在意大利的美國青年，艱苦奮鬥的藝術家或作家也經常出現。在很多小說中，瑪拉末也試驗新的主題與技巧。不過，居住在紐約東區的猶太人仍是他最喜愛的題材。從這個背景中瑪拉末創作出他最佳的小說與他鮮明的文學觀。依靠回憶

一種已差不多在美國消失了的民間文化，瑪拉末宇宙化了猶太移民的經驗，創造出在面臨危機時表現出強韌生命力的人物。他應用特創的幻想開拓悲劇與喜劇、幻想與真實、死亡與生命的相互關係。

在他的描寫人類痛苦與希望的喜劇與嚴肅喜劇寓言中，瑪拉末表現出他對受苦難的人類處在痛苦而荒謬的環境的承擔。瑪拉末堅信，不管一個人是如何可憐或愚蠢，他一樣可以保持他的人

性。瑪拉末的小說很少是深奧複雜的；堅持要表現道德的真，他不怕守舊。儘管陳腐，儘管傷情，他的小說可以做到打動人心。用色簡單的在一張小畫布畫上寥寥幾筆——選色小心而處理富有技巧——瑪拉末的一些由決定命運的小事故寫成的奇異小說，可以震撼靈魂，令人念念不忘。挑起一陣突起的醒覺震驚後，通常這震驚是裹在一層保護性的嘲諷下，故事便結束，而世界仍然繼續其運行。

陳強華

感覺一二二

之一

窮困的老鼠緊跟從黑色的地窖跳出
那瀑測亮的陽光滴下
甜睡的林木抖醒過來

打開久掩的窗和白天對談
園中一排一排簌簌的結響
確是向晚時凌亂鴿羣的起落
或說是那開不盡的蒹葭的光焰
浴後的白鴿把水珠搖落
確是在庭院的花草間結露
枝桠自微微波動的呼息中伸展
似金黃的稻穗掛在朝陽上

田裏的稻穗在風中湧動
阡陌上的小樹忍不住輕輕跳躍
斷斷續續一陣陣的呼號
隱隱約約一股股的暗流
自遠遠的高山後
自長長的大河水
自澗澗的風層裏
一路顫動着

似乎無數的手指舒放
撫摸着大地全身青色的神經與血管

之二

檸檬果轉黃並且墜落
候鳥焦燥地向南疾飛
你沉默地站着
四周潮濕的霧氣漸漸圍蝕
牆壁上死灰和墨黑的顏彩
沉睡的屋脊未醒
公園裏早醒的老人
或在水池邊踱着
或在椅上看早報

有一種緩緩移動的脚步聲忽而響起
有一種流暢的暖流喧鬧着傾洒下來
他們紛紛站起來脫下厚著的毛衣
重新坐下
感覺有一種介於黃與翠綠的情調
極其安祥的
又隱約蠢動的意象
在花草間浮現
這時一羣麻雀在樹巔越過
頑結地故急落下來
隨即又穿過樹幹之間

稿於一九八二年六月廿一日·木柵·冬·



『房客』——

人類的分裂自我

Sheldon J. Hershinove 著 ● 鳳來儀譯

在『房客』一書中，瑪拉末又再次回到他所熟悉的黯淡而荒敗了的紐約街頭。故事的背景設於卅一東街的一間已經搬空的公寓房子，四處都是排泄物、垃圾與死鼠。哈利·雷斯是唯一的房客，他拒絕搬遷，而房東雷文斯皮爾卻一心想把這座屋租受控制的建築物拆除，然後實現他的夢想——擁有一排樓上五層是公寓的店屋，好讓「他自己過得舒舒服服的」。哈利，一名猶太作家，還在掙扎着寫一本已寫了十個年頭猶未完成的小說，他拒絕離開小說的誕生地，直到他排除疑難完成創作為止。「請做做好事吧，雷斯。」房東向他死硬的房客哀求說：「搬出去好讓我把這間好像背上的駝峰般重的爛房子拆掉吧。」而哈利只想把他的書寫完。即使房東雷文斯皮爾願意付出越來越大筆的賠償金也不能打動他。到了本書的結束部份，哈利拒絕接受一萬美元的搬遷費，防守在重重深鎖的公寓裏頭。

一天，哈利發覺鄰室竟然多了個在打字的非法居民，一個靠自修的黑人作家，威利·史伯明，他孤絕的創作痛苦才得以中斷。步步為營的，兩人開始了他們精打細算的友誼。有一段時間，兩個男人「像兄弟般的擁抱對方」。

哈利·雷斯的小說主要是寫愛，但他對愛懂得太少，因為他太過與人隔絕。他是個孤獨者，自囚於自建的牢籠中。像他的名字一樣（Le sser，較少之意），無論是作為作家或做人，雷斯離完美甚遠。他曾寫過一本好小說，也寫過一本壞小說。全心全意致力於寫作，他在掙扎着寫第三本書，書名是具嘲諷性的『允諾的結束』，像他自己的生命一樣，他找不到結束的地方。他深信，如果他能找到結束，他便知道甚麼是愛。他自忖着：「雷斯寫成書而書也寫成雷斯。」哈利對自己作為藝術家自視甚高，自稱寫作是他的生命。「他為寫而活，他為活而寫。」「好心啦，」雷文斯皮爾哀求說：「你究竟在寫些甚麼，聖經嗎？」「說不定哦。」傳來這自滿的回答。同時地，哈利本身不自覺他對藝術的迷戀妨礙到他去體驗生活。

威利·史伯明是個自學的未來作家，他寫小說的概念完全是來自他的黑膚色與破壞性的貧民窟背景。缺乏任何形式或結構，在嘗試表達他的黑人經驗下，他創造出一種散渙、痛苦而憤怒的敘述體。同時他亦打算通過寫作來拋開他苦痛的過去。一如雷斯般執迷於寫作，史伯明徘徊於作為藝術家或活

動份子之間。他的衝突也益發加深，在他向雷斯這個富有經驗的作家請教創作的形式之後，說：「如果我必須向白皮學習以期寫得比他更好，那我只爲了這個原因才這樣做。」

較後威利邀請哈利前往他一個黑人朋友，瑪麗·凱特史蜜夫的公寓參加一個即興舞會。那晚，哈利和女主人一起溜到床上去。完事後哈利重新加入舞會，卻面對「一群沉默的黑人」，才知道他的私情不是不爲人所知。哈利經歷了痛苦的一幕，他受盡了威利和他的朋友的奚落。當奚落使種族情緒越形高漲時，哈利恐懼的離開公寓，預料自己還沒走出大街便被人攔途毆打。第二天，威利向哈利解釋說他之所以帶頭以言語向他刺擊，無非是避免一場武鬥。「那是我使你免受皮肉之傷。」他們之間的不安友誼也繼續下去。

兩個作家之間的競爭也越來越強烈，因爲哈利告訴威利說如果要創作藝術，他必須學習如何控制憤怒，「把暴行提昇至比抗議更高的境界」。威利卻反駁道：「我就是藝術。威利·夫伯明，黑人。」後來他以大字體在牆上寫着：「革命就是真正的藝術」。他們在形式與內容，抑制與縱情，藝術與革命上的爭論，越變越激烈。威利一方面拼命學習哈利技術的秘訣，一方面又提防自己的思想被哈利的「白種人」思想所污染。

過了不久哈利開始和威利的猶太人女友愛蓮·貝爾（本姓貝爾斯基）有染。經過數月與愛蓮秘密幽會後，哈利終於向威利表白兩人的情愫，還表示準備和那女的結婚。威利以摧毀哈利的稿件作報復；哈利也毀壞了威利的打字機。

慘劇過後哈利近乎絕望的企圖重寫他的小說，希望這次能比舊稿寫得更好。因爲太過執迷於寫作，他見愛蓮的次數也越來越少。直到有一天早上，他在建築物外的垃圾桶中發現「滿滿的一桶揉成一團團的黃紙」。威利已經回來。雖然哈利從未見過他從前的朋友一眼，他每天都拾起威利的棄稿來讀，就這樣他悉知那黑人要成爲作家的痛苦而憤怒的掙扎。到了晚上時他便在公寓的無人廳堂裏搜尋威利的居處。哈利不久後也發現威利亦以同樣的方法查悉他的進展。

在一幕幻覺多過真實的高潮中，兩個作家在黑暗的迴廊碰面，那地方，經哈利的熾熱想像力變形爲一座原始森林，而他們兩就被困在一場血腥的戰鬥中：「恨黑人的吸血猶太鬼」「反猶太人的馬騮」。在清算兩方仇恨的最後一幕中，哈利以斧頭劈開威利的腦袋，而威利則用一已鋒利的軍刀將哈利闖了。小說的結語是雷文斯皮爾在說話，他發現屍

體後便祈求大發慈悲——爲他自己，爲雷斯和威利，也爲全人類——「大發慈悲，大發慈悲……大發慈悲」。

在小說的演進中，哈利和威利所代表的不仅是兩個作家——一個是自滿、喜歡賣弄、沉迷於形式，另一個是憤怒的革命家，企圖表現黑人的憤懣——兩種種族認知代表着兩種截然不同的文化背景。完全獻身於創出他自己的風格以及獲致高水準的藝術成就，哈利覺得威利的作品引人反感。差不多把自己完全看作是一名藝術家多過猶太人，哈利認爲以種族作爲基礎不足以構成藝術。威利解釋說他的是黑人作品——沒有白人能瞭解。「我們所談的是本黑人書，你一點都不明白。白人小說不同於黑人。它不可能相同。」

像表徵般，猶太人作家所代表的是人道主義的傳統，嘗試以理智來發掘人類經驗中的宇宙性真理，從而推展文明的演進；而黑人作家卻是黑人社會試圖創造出一種新的黑人文化的象徵。他把「宇宙性」這個名詞看作是敵人的武器。兩人也代表了藝術的兩面。『房客』中此種直率的象徵，使它變成了一部黑白對抗的寓言。它含意着文明的白人對抗野蠻的黑人，愛情對抗仇恨，理智對抗直覺，以色列人對抗阿拉伯人。

不止這些，這對抗亦象徵了人類的分裂自我。在威利的再三堅持下哈利批評他的作品，使他兩種自我的衝突得以顯現，造成他的人道主義者的直覺與他以自我作爲中心的沉迷寫作發生競爭。哈利，如威利一般，夾纏於參與的想望與他堅信美學需要目無旁顧的奉獻之間。在這意義上，哈利與威利是對方鏡子中的反映。十年來哈利都在掙扎着寫一本有關一個作家在寫一本有關一個作家在愛方面欠缺的小說。同樣的，威利也在嘗試通過寫一個黑人作家的同等努力來使他的憤怒成形。哈利通過藝術而活；威利則是企圖把他的生命抹上藝術的色彩。兩人都在銜接藝術與生活的溝隙方面失敗。

作爲對方的鏡子意象，兩人都需要對方，排斥對方，也一起受苦。哈利對威利稿件的批評摧毀了黑人的寫作信心；而在搶走了威利的女朋友方面，哈利又傷害了他的男性尊嚴。在威利看來，哈利闖割了他，使他變成一名受害者。鬥爭變得越來越激烈化，兩人變成囚禁於扭曲了的共生關係中。他們只知道自己的作品以及對方，此外便毫無所知。（愛蓮在一氣之下搬去舊金山，留言說她比任何書都重要。）具有象徵性的毀壞公寓與臭氣薰人的迴廊背景是他們逐漸加深的仇恨的唯一目擊者。

馬拉末的意思很明顯。仇恨產生了暴力，直到

越來越急於寫完他的小说。一個全神貫注於藝術創新，另一個則擺出革命者的姿勢，兩人都忽略了他們所愛的女人。結果兩人都在大翻垃圾桶，找尋對方揉成團的棄稿，皆以野蠻行為作收場。

瑪拉末在『房客』中的敘述技巧使他的故事由寫實變成幻想。從第一人稱移向第三人稱的觀點，又把敘述性對話換成冥想，所有動作都過濾自哈利的想像與夢魘。瑪拉末有時把明顯的「寫實」對話部份滲入朦朧的色彩，如把引號除去造成對話可能是內心對白的錯覺。在敘述部份，瑪拉末經常故意採用斷句方式造成中斷，抓住了哈利的斷續思想、神經質的感情生活與狂想精神，如下面的片斷：

「這個寒冷的冬天早晨當生鏽的暖氣機敲響如一個熱烈的訪客但只放出無力的暖氣時，昨天的雪在白色街道上站起來有七吋高，原有的污垢滲入其間，哈利·雷斯，一個嚴肅的男人，把他的手錶綁上手腕——時間也同時活在他的背上——跑下六十級骯髒的梯級，那間他活在其中寫在其中只剩下他一人、建於一九〇〇年、已色彩盡退的高大磚建大廈。」

此種慘淡的氣氛與真實的大廈背景很快便滑入一個既真實又幻想的想像中的世界，優雅的滑行為令人驚喜的奇想異行與不安的野蠻行為之間。

當哈利在發白日夢時，那間空白的公寓便長成一座塗鴉似的森林壁畫，直至雷文斯皮爾的公寓變形為哈利的島嶼——森林——花園。在夢境裏，威利與哈利兄弟般的在島上開始生活，同是藝術家，在人群中乘木筏浮經一條森林中的河流。後來經過船難的哈利被一名妖嬈的黑女所迎接。在另一場幻境中，威利以食人者的姿態出現，大啖一名遭殺的白人斷肢。到小說結束時，真實與幻想的界線已難以分辨，雷文斯皮爾的這座建築物彷彿已纏困於厚重的森林中，「高大的羊齒植物，比人還高的鋸齒狀仙人掌，腐爛中的混雜植物」——一個史前的背景，適合兩個男人無可避免的野蠻對抗。

『房客』在結構上像面鏡子。史伯明與雷斯是對方的鏡子反映，兩人都試圖通過觀察自己的生活、寫作，以及適應藝術與生活的複雜相互作用的經驗中提煉出藝術。這種繞圈子方式反射出他們的所有行動與其含意，使人產生意象反映自鏡子，鏡子意象又反映在另一面鏡子上的不斷感覺。那種效果像來自舊式理髮店裏坐在兩面鏡子之間的經驗：一個人在鏡子中看到自己在看自己，好像無窮盡般。『房客』中的反射含意是透過雷斯的思想、夢境、幻象以及夢魘表現出來。緊張與暴力就在這些內心反射中建立起殘血的「終」幕。可是讀者會懷疑這些血腥與啓示般的景象都不是真的。兩者都可能是

哈利過度想像下的產物。

『房客』中的反射意象所產生的曖昧更因哈利為他的小说所想出來的夢般結尾而加強。在故事開始時他想像他的小说在火焰中逐漸死去，因為雷文斯想驅逐這名不合作的作家而不惜縱火燒屋。「小說結束。」瑪拉末如是寫道，但在下一章中繼續其真實的敘述體，讀者才發現那場火只是哈利的夢魘。第二次夢般的結束發生在小说將近結束時。哈利想像他的島上正舉行一場雙重婚禮，那島已變成一個非洲部落。村長為哈利和瑪麗·凱特史密夫主婚，那個黑女人是哈利選擇威利的女友後曾經拒絕過的。村長忠告哈利去享受生命，把目標建立在他的能力範圍內。同一場儀式的一部份，一名來自美國的猶太牧師為威利和愛蓮主持婚禮。「有一天，」猶太牧師宣稱：「上帝會把阿拉伯人與以色列人拉在一起生活。這將不會是第一個奇蹟。」在回答愛蓮的驚訝詢問他怎會做這種夢時，哈利說：「這是我曾經想過的，我的書以愛的行為作為結束，如果我夠膽的話。」不為其說服，即使是一場夢，愛蓮反駁道：「你不像這般聰明。」「結束。」但那只是夢。把阿拉伯人與以色列人拉在一起的奇蹟，

不能發生在瑪拉末的小说裏，因此一樣不能發生在雷斯的書裏。

第三個夢般結束發生於哈利與威利演出一幕殘酷而超現實的雙料謀殺。種族交流的奇蹟已經不見。而是兩個男人在尋仇。哈利在死前有過一段短暫的內省：「每個人……都覺得對方的痛苦。」像前面兩個結束般，「結束」這兩個字也跟隨着這場夢景的後頭，但小说的真正結束是雷文斯皮爾祈求慈悲與憐憫的迴聲。

哈利的最後幻想是狡猾的。這種取巧的結束允許哈利和瑪拉末「關上」他們的小说。早些時哈利抱怨說他為小说尋找結束時「找不到某種東西」。這「某種東西」，他肯定，是從「結束時開始」。搬句話說，他以為他能找到的任何結束將成爲一個開始。瑪拉末的小说也有着一個圓環似的佈局與結構。『房客』以哈利在早上起身起望着穿衣鏡前的自己開始。它在哈利與另外一個人的「最終」一刻的痛苦中結束——接着是雷文斯皮爾迴音似的哀號。這結束允許哈利發洩他壓抑着的感情。找到了或許是他開始中的結束之後，讀者會懷疑，哈利將會醒過來，再次站在鏡前反省。這就是尋找生命和藝術和愛的模稜兩可之處。這個結束也允許瑪拉末再三發出互憫互慈的呼吁。雷文斯皮爾的哀號是無辜旁觀者的哀號。它強調了瑪拉末認為沒有任何人能逃避人類的牽涉或需求的信仰。

有些評論家認為『房客』的結局是「取巧」，瑪拉末試圖以「鏡子魔術」來解決文學張力。更糟的是，這些評論家指責瑪拉末拙劣應用種族模型的方式，特別是把激情與直覺歸黑人，理解與智識則歸白人的老套。哈利把威利和森林中的儀式與野蠻聯想在一起；黑人則把猶太人想像為寄生蟲與剝削階級。作為作家，威利以他的激情自豪，哈利則以他的藝術自重。當書結束他們發生衝突時，哈利敲擊威利的頭，理解的所在；威利割斷雷斯的性器，情慾的中心點。換句話說，雙方都以對方那部份引為自己。

特別是他描述威利的部份瑪拉末被人詬病。有些評論家覺得沮喪，甚至憤怒，因為一個自由派的白人竟會讓一個黑人寫出「如果你是我的我會炸開你的屁股」和「我沒有難為情」這樣粗劣的句子來。威利的文章不只粗糙而且也不創新。第一次讀他的作品，哈利認為這種有勇無謀的小說如果換作其他黑人作家，如里察·懷特和歌洛德·布郎來寫，相信會寫得更好。後來，哈利從垃圾桶中拉起來的紙團，讀起來越來越像大眾媒介裏樣板型的黑人憤怒語言。這些批評家問道：我們怎能嚴肅的去看待這種陳腔濫調？

威利·史伯明無疑是個樣板人物，一個先有配件再行裝配的黑人。瑪拉末表現出他對這問題的警覺，當他以威利的口對哈利說：「我最恨的便是當白人告訴你黑人的一切時。」不過，哈利·雷斯亦是個樣板人物，另一個內向的、受盡磨難的猶太知識份子典型。威利這個典型，是文學和政治上的黑人運動創造出來的。而哈利則來自第二次世界大戰後的小說家，如沙白羅·菲立·羅富和瑪拉末自己所創出來的典型猶太人。把他的人物代表作為兩種不同文化的表徵，瑪拉末只是把典型人物中的象徵性加以發展，不過他能做到把這些典型人物賦與生命。哈利和威利都成為真實的人，都在掙扎着寫真實的書。威利的痛苦，也是哈利的，同樣真實而動人。哈利所找出來的廢紙團，那寫了又寫的一點一滴的故事小說，是一個具有說服力的人的產物。

或者更重要的，是瑪拉末小說的鏡子結構，與連帶應用的夢境，模糊了幻想與真實的分界，使到在小說結束時，難以下結論說這個人物「好」過那一個人物。兩個人都同樣有罪。瑪拉末把哈利想創造出「宇宙性」藝術的慾望看作是自私的想法，一種毫無理性的執着。這個代表人道精神傳統的人毫不人道的行為，所產生的諷喻，或小處或大處，都在整本小說中得到強調。即使在威利還沒有出現時

，有一天，哈利對一隻又餓又受了傷抓着他的門的野狗表現得毫無惻隱之心。「雖然它發出可憐的聲音，哈利一把抓住那雜種狗……抓住頸上的破舊繩圈，然後……成功的將它引誘下樓趕出戶外。」後來他開始和他朋友的女友有了私情，一面又向他的朋友提供寫作意見。小說將結束時哈利在一場夢境中對威利說：「我當你和其他人一樣看待。」這樣的話，是哈利想重新印證他對道德平等的信仰。但對讀者來說，這句話還有另一層含意：「我當你和所有人一樣不人道的看待。」

在另一方面，威利雖然常常表現得毫無理性，卻抱着十分合理及人道主義的慾望想去創造出一個新的黑人文化。當小說在演進而鏡子意象也開始變得繁複時——幻想與真實的分別也越來越模糊——兩個人物的分別也變得模糊不清。威利惡毒的反猶太人故事反映在哈利的原始部族儀式的幻想中。偶而，即使在哈利的夢中，兩人也互相對換身份，如哈利和瑪麗·凱特史密夫結婚時只圍着塊腰布，而威利與愛蓮結婚時則穿上現代的禮服。

故事行將結束時威利和哈利兩人成了一個身份的兩個部份。一方若少了另一方便不完整。威利的打字機被毀壞後便離開了大廈，但他後來卻被某種內在的壓迫感被迫回去。只有在雷文斯皮爾的牢獄建築物中，和他的白人對手面對面——只有兩個人在象徵性的小千世界中——威利才會覺得完整，雖然他身受折磨。而奇怪的是，哈利也只有在威利和他在一起分享他的孤立掙扎着，才能感覺與生命的連繫。只有在一起時，威利和哈利，黑人與白人，才能面對他們共同的命運。通過小說結束時的曖昧性，瑪拉末引導他的讀者走向他們自己的「小說結束」；他強迫我們自己去提供二十世紀一個迫切問題的答案：我們作為美國與地球上的房客該如何住在一起？

『房客』是個成功的寓言，因為瑪拉末富有想像力與有節制力的幻想，強調了現代世界中存在的似是荒謬卻是事實的論點與曖昧。這是部有生命的小說，充滿了幽默與透視。寫於一個當種族動亂正分裂社會結構的時代，瑪拉末作出一篇描寫二十世紀後期美國人民的困境的勇敢個人宣言。不管是形式或主題，『房客』都是本十分美國化的小說。像豪東尼的『七座山形牆的房子』和福克納的『八月之光』，這是本包含了道德托喻與殘暴的高潮的傳奇小說。瑪拉末成功的創造出這般困難與抱負不凡的小說形式，印證了他可觀的文學技巧與他深切的道德使命感，相信同情與瞭解必須也必須存在，如果我們不要讓我們之間與內在的衝突把文明摧毀。

伯納·瑪拉末年表

- 1914年： 伯納·瑪拉末 (Bernard Malamud) 生於紐約布魯克林，父名 Max Malamud
- 1928-32年： 在 Erasmus Hall 中學唸書。
- 1932-36年： 進入紐約城市學院唸書；1936年考獲學士學位。
- 1937-38年： 進入哥倫比亞大學深造。
- 1940年： 在 Erasmus Hall 中學教夜課。
- 1941年： 開始小說創作。
- 1942年： 考獲哥倫比亞大學碩士學位。
- 1943年： 小說初次發表。
- 1945年： 娶 Ann de Chiara 為妻，定居格林威治林。
- 1947年： 兒子保羅出世。
- 1948-49年： 在哈林夜學授課。
- 1949-61年： 在俄勒崗州 Corvallis 市教書。
- 1950年： 小說在 *Harper's Bazaar* , *Partisan Review* 及 *Commentary* 等刊物發表。
- 1952年： 小說 *The Natural* 出版。女兒珍娜出世。
- 1956-57年： 獲得 *Partisan Review* 小說獎，旅居羅馬及環遊歐陸。
- 1957年： 小說「伙計」出版。
- 1958年： 小說「魔桶」出版。瑪拉末以「伙計」榮獲美國全國文學協會的羅森達基金獎。
- 1959年： 瑪拉末以「魔桶」獲得全國書獎及福特基金人文及藝術獎。
- 1961年： 小說「新生」出版。在威蒙特州本明頓學院教書。
- 1963年： 小說「白痴先來」出版。同年旅遊英國及意大利。
- 1964年： 加入全國文學協會。
- 1965年： 遊覽蘇聯、法國及西班牙。
- 1966-68年： 小說「*The Fixer*」出版擔任哈佛大學客卿教授。
- 1967年： 以「*The Fixer*」榮獲全國書獎及普立茲獎。成為美國科學藝術研究學院會員。
- 1968年： 三月遊覽以色列。
- 1969年： *Pictures of Fidelman: An Exhibition* 出版。
- 1971年： 小說「房客」出版。
- 1973年： 「藍保朗的帽子」出版。
- 1979年： 長篇小說「杜賓的生命」出版。

追尋新生的慾望

——評瑪拉末的『杜賓的生命』

Sheldon J. Hershinove 著 白水譯

“人生如白駒過隙，忽然而已。我們的命運被我們不能預視或支配的事件所悲慘地玩弄；人永遠被未來的事情打擊。”

伯納瑪拉末在其近著：『杜賓的生命』*Dubin's Lives* (1979) 出版前夕受訪問時解釋說，這部新書是他一個大膽的嘗試，也是嘗試把他一生的經歷作個總結。他說『杜賓的生命』與他過去的作品異迥。因為此書的內容與結構，深度及人生經驗，都比以前的著作深入。『杜賓的生命』是一部描述愛、婚姻、老年及青春的洋洋巨著。

這部長篇小說的主人翁威廉·杜賓，年五十六，是位專業的傳記作家。他撰寫的林肯傳、馬克吐溫傳及梭羅傳備受舉世讚譽，也使他榮獲總統大人賜封勳章。杜賓和妻子吉蒂結婚逾廿五年，兩口子住在威蒙特州邊界附近北方州紐約一個小城鎮康波比羅裏。每天，杜賓好像湖濱作家梭羅那樣，作長途漫步，觀察大自然的奇妙處。吉蒂在花園裏栽植花草，也在鎮上的圖書館兼職。杜賓夫婦的兩個孩子已長大成人，不過未有所成。吉蒂和前夫所生的兒子杰列是美國陸軍的逃兵，在瑞典的斯德哥爾摩過着潦倒的日子。杜賓的女兒梅兒，也是杜賓的心肝寶貝，在柏克萊唸書，很少與父母聯絡。小說開始時，是一九七三年，當時杜賓經過數年埋首鑽究後，動筆撰寫羅倫斯。(D.H. Lawrence) 的傳記。

杜賓的家請了一位大學半途退學，從北方州某間佛教徒公社逃到康波比羅鎮的廿二歲清潔女工芬妮碧克。芬妮是吉蒂僱用的。這位光着腳，不穿乳罩的姑娘，穿着一件黑衣和圍繞的斜紋粗棉布裙子，推着吸塵機在屋裏走上走下，散發着一種放蕩不羈的騷人氣息。杜賓雖然被芬妮挑逗得情慾蕩漾，不過依然自我抑制。當芬妮進入杜賓的書房，百般

勾引地解開羅裙時，杜賓說：「不管你有甚麼奉獻，對不起，我不能接受。」芬妮不久離開了康波比羅。不過她已經使到杜賓心中那漸漸衰退但依舊熾烈的慾火重燃。這部小說的其餘部份，便是描述杜賓與芬妮在兩年半內那一段斷斷續續的戀情以及杜賓撰寫羅倫斯傳的演變過程。

杜賓與芬妮的私情一開始就觸礁。杜賓約了芬妮在紐約幽會，可是芬妮失約。幾個星期後，杜賓帶她到威尼斯。心想來個共叙魚水之歡。不過又是賠了夫人又拆兵，始終不能得償如願。因為一連串的意外，杜賓與芬妮不能共赴巫山渡雲雨。有一天，杜賓遲了兩小時回到酒店房間，竟然發現芬妮正與一位英俊的船夫在做愛。

杜賓又氣又失望地回到家裏，悵悵不歡地過了一個冬天。杜賓的自我孤立，使到他的婚姻日益惡劣：他無心工作，對吉蒂的種種怪癖和神經質，感到無法抑制的氣惱。另一方面，他對那充滿女性魅力的芬妮又念念不忘。他嘗試以嚴格的工作、飲食及運動來忘卻煩惱，振作起來。可是這一切並不能刺激他的寫作，反而折磨了他已入中年的軀體。到了春天，芬妮又在康波比羅鎮出現，與杜賓重溫舊情。這段重燃的舊情，對杜賓的傳記有很大的幫助，正如情慾主義提倡者羅倫斯對杜賓的男性自尊有莫大的鼓舞一樣。「杜賓與芬妮陳倉暗渡，使他的文思如泉。」

杜賓照舊每隔數周便到紐約和芬妮幽會，她也偶爾溜到康波比羅。正當杜賓與芬妮搞得火熱的時候，杜賓覺察到他在情慾上有一種頓悟，解開了他過去未曾流露的心靈，也使他更加瞭解羅倫斯。瑪拉末寫道：「杜賓與芬妮的關係，發生的正適時機。這種經驗，是那樣的多彩多姿，那樣的激烈與令人振奮。」不過杜賓越專心於著作，他便漸漸冷落了芬妮，也越來越少與她相會了。

現在，杜賓陷入另一個漫長的沉悵時期，加上孩子的問題，和自己要孤立生活的意念一天比一天強，以及日漸與妻子疏遠以致最終沒有了性慾的存

在，使到他更加悵悵寡歡。然而，芬妮這時候卻回到康波比羅，打算定居。她的回歸，使到杜賓的死寂的心湖起了圈圈漣漪，生活有了一個平衡：每星期裏，杜賓有好幾個晚上到鄰近的農場見芬妮，一方面假裝在撰寫羅倫斯的傳記。在結局時，杜賓有一晚，離開芬妮的家，走過鎮上一個追求芬妮的青年身邊，那追求者正在那兒等候。杜賓「走在灑滿月光的路上，手中握着半硬的陽莖，要把愛帶給妻子。」在最後一頁，瑪拉末列出了威廉·杜賓的著作書目，證明杜賓的確完成了『羅倫斯的情慾與一生』（*The Passion of D.H. Lawrence: A Life*）這部書，後來還寫了另外兩部著作即：『傳記文學的藝術』以及和女兒梅兒合著的『安娜·佛依德』。

外表上看去，杜賓是個安份守己，有紀律的會克制的男人。他在文壇上德高望重，而且也自覺是個好作家，即使不是大膽的作家。他擔心的是「無能、無條理及不平衡」。「他寫的生命是他自己所不能過的生命。」通過他的傳記，他發覺自己學會了如何過一生。他說：「描寫生命的人會反省生命。……你在別人的生命中看到了自己。」雖然杜賓在結婚廿五年的最後十二年裏，偶爾與別的女人私通，杜賓認為自己是個安份守己和顧全家室的男人。不過，經過芬妮的挑逗後，杜賓的內部生活與外部生活變得完全不同，突然間，他恐懼着自己磋跲了歲月，於是對於情慾，產生了一種羅倫斯式的渴求，認為自己在這個年齡，是應該得到的東西。「我不是廿少年或四十歲，而是五十七歲了。當然歲月應該使我有權享受這種人生樂趣！」

靈與慾的冲突

杜賓的改變，並非乍看下那麼突然的。一開始，正如書名『杜賓的生命』所顯示的，他本身的內心自我已經是分裂。作為傳記作者，杜賓是盜取別人「生命」的人，他是因為替紐約一家報紙寫訃告，而走上傳記作者這一行。他說：「在傳記裏，死人會變成活人或者至少好像是活了。已如杜賓自己說的，他是一位「守份守己，怪癖和內向的人」。他放棄了自己的生命，去寫別人的生命。不過同時，杜賓受到一種要過着多次生命的飢渴感驅策下，成爲了一名生命的「收集者」。當他不寫別人的一生，挖掘他們的秘密時，他便沉迷地閱讀別人的生平傳記，一個又一個，以補償他的孤寂。他要從別人的生命中尋找別人如何「理智地活下去。」外表上，他是積極的，可是內心因爲無時無刻地自我反省而變得沉悵。他在一種幾乎違反自己意願的掙扎中，渴求新的生命。

在劇烈的渴求、失落、憂鬱及妒忌情緒下，杜賓以整個受抑制和被埋沒的自我投向芬妮，擺脫了有紀律的生活的禁錮。杜賓與芬妮未成爲情人之前，杜賓便覺得芬妮背叛了他，於是他的一切都垮了下來：事業、生命、以及理智。當芬妮再次走入他的生命中時，杜賓剛剛辛辛苦苦培養起來的理智又因爲對新生活的渴求而立刻崩潰。不過，他是心甘情願地投入芬妮的懷抱的。但是，這又給他帶來了新的問題。他不是一個擅長於說謊的人；他和芬妮的私情使他的婚姻日益惡劣。他說：「一個人也許能夠掩飾欺詐，不過卻難於掩飾其後果。」在芬妮與杜賓鬧翻後，杜賓的心理上遭到一種更加重大的沖擊：他渴望着與芬妮重修舊好的慾念和他憎恨自己造成一切的痛苦感受，在他的心裏斗爭着。他感到自己被困在窘境裏。

杜賓的妻子吉蒂，五十歲，是個聰明、複雜和漂亮的賢妻良母。吉蒂自量、坦誠，生命中亦有過慘痛的遭遇。她的父親卅四歲時自殺身亡，她的首任丈夫在四十歲時患血癌而死。吉蒂患上失眠症，時常胡思亂想，擔心自己患上癌症，或是煤氣爐漏氣。吉蒂對於子女不在自己身旁，感到哀傷，對於那溫柔體貼的亡夫，亦念念不忘。她和杜賓的婚姻，好像是盲婚。吉蒂年輕守寡，還要養大幼子。她一方面害怕自己再陷入情網會受到創傷，可是另一方面她卻需要愛與關懷。於是她在報章上刊徵婚啓事，可是後來又變卜，把它收回。不過已經給杜賓看到了。杜賓寫信應徵。吉蒂回信，兩人魚雁往來，互訴哀情，感動了對方。然後相約見面，認爲情投意合而互訴終身，結爲夫婦。杜賓回憶當初時說：「陌生人以一片誠心互相交往。」事隔廿五年，如今吉蒂對杜賓抱着一片依賴與痛苦的愛情。她是一個隨時接受別人愛心的女人，不過當她被拒絕時，她會感到傷害和悲憤。

芬妮和杜賓的女兒年紀相差無幾，充滿青春的活力，無拘無束。她來自一個破碎的家庭，年紀輕輕就自立。她的初戀情人是在唸中學時認識的，他是澤西市一名畸齒校整醫生，酷愛怪異的性事。在大學唸書的三年裏，芬妮對男女關係比對學業更加熱心。她中途輟學，跑到一間佛教公社裏，打算洗心革面，過有意義的生活。芬妮要得到她所要的東西，而且很執着，絕對不順從別人的意思。杜賓發覺自己被芬妮那種逢場作戲的生活方式吸引住，同時又感到厭惡。杜賓在威尼斯的酒店房間裏撞見芬妮與船夫交歡時，會把她視爲一個人盡可夫的丫頭，不過後來想深一層，卻覺得她這麼做，是因爲她對於她和他（杜賓）之間的關係，感到不滿。

當杜賓開始到紐約和芬妮在公寓幽會時，她似

乎變了。和杜賓在一起，使芬妮有一種自我掌握的感受。杜賓和他的著作，導致芬妮要使生命更加有意義。其實在小說的後半部，我們發現芬妮最初到康波比羅，是為了會見杜賓。當她在公社時，她會看了杜賓寫的馬克拉溫傳，認為他對人生一定有淵博的知識。芬妮聽說杜賓就住在附近一個小鎮，便決定走一趟，結識杜賓。後來芬妮由少女變成婦女，而希望在人生道路上有更明確的方向與自我約束，以及要愛人更加衷心地對待她。有一次，芬妮險些兒被杜賓的妻子吉蒂發現她和杜賓的好情後，覺得恥辱萬分；這一節強調了芬妮的自尊已經越來越強大。後來，芬妮決定和杜賓慧劍斬情絲。她說：「我不是一個為了讓你忘記自己已經年老，而隨便跟你睡覺的女人。我不是你那已失去的青春的代替品。」

主題繁多複雜

『杜賓的生命』的主題是繁多與複雜的。此書的中心主題，是對新生命的慾念。杜賓會一度這麼想道：「人生應該在五十歲左右開始。」有時他也自性道：「做人要大勇無懼，免得老大徒悲傷。」杜賓選擇撰寫羅倫斯的傳記，顯示他渴求新的生命。他的妻子、朋友甚至連女人也對他選擇撰寫羅倫斯這位與他（杜賓）有云泥之別的人物，感到百思莫解。杜賓只可以回答說，不是他選擇了羅倫斯，而是羅倫斯選擇了他，因為他似乎要杜賓學習某些事情。

在小說開始時，杜賓叮囑芬妮：「好好地照顧自己。」在小說結局時，芬妮卻對杜賓說：「別欺騙自己。」這兩句祈使句（imperative）說明了杜賓追尋新生的雙重性質。這種追尋，一方面是渴望全面地體驗到人生的情慾、活力及自由；另一方面卻必須受到自我欺騙的羈繫。杜賓善於欺騙自己。結果魚和熊掌，不得兩全其美。他不肯拋開妻子，可是又捨不得芬妮。他看得出吉蒂已發覺他對婚姻的不忠，也知道她一天比一天寂寞和孤伶。可是杜賓仍舊夢想着和芬妮過着新生活，可是又不會把全部感情獻給芬妮。

然而，杜賓也從痛苦的感情困隘中，得到新的人生提示。在小說開始時他知道「一切傳記終歸是杜撰的」。在結局時，他了解到「人生如白駒過隙，忽然而已，我們的命運被我們不能預視或支配的事件所悲慘地玩弄；人永遠會被未來的事情打擊。」

與杜賓對新生的尋求有關係的，是他的生活與事業之間的衝突。在小說開端，吉蒂問杜賓：「你

何時才有時間好好地過活？」杜賓答道：「寫作就是一種存在開試。我寫作也就是生活。」當寫作遇到障礙時，杜賓就無精打彩，如行屍走肉，對着稿紙郁郁沉思。如果寫得通順，他就精神百倍，完全沉迷在創作中，冷落了吉蒂和芬妮。可是在小說結局時，杜賓不再撰寫他「所不能過的生命」。他已理解到「文字不是生命」。他也理解，「他為了寫別人的生命而幾乎犧牲了自己的一生」。

追求新生·恐懼年老與死亡

促使杜賓追尋新生的必然因素，是他對年老的恐懼。在小說即將結束時他自忖：「我對年老的不安，使我想到死亡。」他已進入「年老的歲月，他恐懼疾病、癱瘓、死亡的恥辱。」他恐懼歲月是死亡的伙伴，「歲月宣揚死亡」。其實，杜賓對時間及年老抱着兩種不同的看法，而使他困惱。他認為時間與年老帶來智慧與尊嚴，同時也帶來死亡。吉蒂象徵着時間的一方面——過去。她老是思念亡夫，牽掛已成人的子女，檢討她和杜賓廿多年的夫妻歲月。另一方面，芬妮則象徵着未來。杜賓的困境是如何在年邁中尋求新生的時候，在對過去與未來的承擔達致平衡。

杜賓在威尼斯與芬妮交歡不果反而敗興而歸後，把自己比喻成一個破鐘——「操作、計時及胡亂敲鐘。人生到底給了我甚麼啓示？」他所得到的答案是迷惑的：「人生的意義就是在啓示人生的意義——人生。」這個答案模糊不清，正強調了杜賓在最後達致的平衡：他不捨得離開吉蒂又不捨得與芬妮分手。我們永遠不知道這個衝突的結局如何，不過這點並不重要，因為真正的故事已經敘述了。重點是，杜賓的生命大致上只有一個。

羅倫斯與杜賓

杜賓追尋新生的同時，必須調和人生與事業的不同需求。這一切的核心，是他撰寫羅倫斯傳的鬥爭經過。杜賓渴望着以芬妮來暫時恢復他的青春，可是卻必須與自己的著作鬥爭。杜賓的內心蘊藏着一種羅倫斯式的情慾飢渴。不過羅倫斯為自己編織了許多神話。這位性自由的提倡者竟然和妻子「永遠被禁錮家中，四十二歲時性無能，而且性情複雜。杜賓極力為了與羅倫斯妥協，而設法了解自己。他最終寫完了羅倫斯傳，暗示他已成功地調解了內心的衝突。

在結構上，瑪拉末利用羅倫斯作骨架，左右整部小說的各方面，令讀者洞悉杜賓的性格，加深主題及描敘。在人物方面，瑪拉末使讀者意識杜賓與羅倫斯之間的許多相似處，雖然兩者在表面上有差別。正如羅倫斯，杜賓沉迷於自然，着迷於花名。而羅倫斯則像杜賓一樣，患了陽萎症。杜賓向羅倫斯學習，而在這個過程中，讀者了解到杜賓的個性。杜賓時常思考羅倫斯，閱看有關羅倫斯的文章和引用他的話。

在主題上，瑪拉末通過杜賓，利用羅倫斯來評論婚姻、女性、愛、性、自然及傳記文學藝術等問題。此外，瑪拉末把羅倫斯將四季循環視為生死輪迴的看法，併入其小說中。正如羅倫斯，杜賓根據變迭的四季，計定其內心的時鐘。整整兩年裏，杜賓經歷了茁壯、腐朽、死亡及重生的循環。杜賓把冬天視為「真正的敵人」，害怕八月的降臨。當春天最終來臨時，他感到萬分興奮。他覺得自己正在衰老，擔心失去記憶和性能力。在季節交迭時，他的文思湧現；在芬妮的環抱裏，他覺得自己恢復了青春活力。

瑪拉末一直在小說裏描述羅倫斯的生平與作品，使讀者記住杜賓與羅倫斯之間的相同點。例如在第一個冬天裏，杜賓幾乎葬身在一場大風雪中——這一段情節似乎是隱隱約約地反映了羅倫斯小說：『戀愛中的女人』 *Women in Love* 主角 Gerald Crich 死於大雪的一節。瑪拉末大膽地描寫性愛的情節，亦頗有羅倫斯之風。舉個例子，瑪拉末在描寫杜賓與芬妮在床上交歡時，就有直接引用羅倫斯名著『查泰萊夫人的情人』裏，查泰萊夫人與僕人米羅斯共叙雲雨的一節：瑪拉末寫道：「芬妮用她的指甲剪剪掉玫瑰的刺，再把綠色的花莖綁在他那挺起的陰莖上，然後吻着那白色的花。」

『杜賓的生命』一個較不重要但明顯的地方，是結構的對稱。小說中的幾宗事件和數對人物包含着明顯的相同點。瑪拉末在書中敘述了杜賓如何渡過兩個情緒低沉與內心痛苦的冬天；兩個充滿希望的春天；兩個寫意的夏天，以及兩個不安的秋天。杜賓兩次遇險——一次是在風雪裏迷失；一年後被一名疑心的農民誤會他是小偷而開槍射他。第一次遇險，他被妻子營救，第二次則是給芬妮救了一命。瑪拉末為芬妮和他的女兒梅兒塑造了許多共同點。芬妮和梅兒都是中途輟學，兩人進過佛教公社，兩人也曾經跟可以當父親的男人有私情。當然瑪拉末也在杜賓與羅倫斯之間作了比較。

描述技巧多樣

瑪拉末用了各種描述技巧。他描繪杜賓的內部生活的文字，佔了小說的很大部份。杜賓對每一件事，都在內心作仔細的反省與剖析。舉個例子，杜賓與吉蒂新請來的「清潔女工」（即芬妮）初次交談後，回到書房裏，分析他對芬妮的印象。杜賓「對芬妮有着強烈的情慾感受，覺得有些煩惱。她那光禿禿的雙腳——那充滿女性氣息的軀體——美麗豐滿的臀部、圓滿的胸和那顯著的乳頭——怎不教着看得入魂呢？或者這是他個人的看法？大男人主義？他也想到：「他對她的反應是出自自己的本性還是因為受了羅倫斯的性愛學說的影響……。」

杜賓無時無刻地自我獨白，分析生命與自己的思想。上述一段文字，正說明他這種自我沉迷的性格。杜賓的內心獨白也反映了他的童年。他小時候在新澤西州紐華克一個猶太人地區長大。

瑪拉末也通過旁白方式，對杜賓的行為作了評述。不過，這種旁白往往與杜賓的聲音混雜，而難於區分。譬如當他和芬妮坐飛機到威尼斯時，他覺得有點內疚。跟着瑪拉末以敘述者的方式插入說道：「杜賓所碰到的困境，是事後思考才出現的：他後悔欺騙了吉蒂。」接着，杜賓自己獨白道：「我必須找出更好的辦法。他想起了羅倫斯的一句話：『誠實比對婚姻的忠誠更重要。』」

文字風格變化無窮

瑪拉末的旁白技巧扣人心弦，文字風格變化無窮，匠心獨運，入木三分。他對美國新英格蘭大自然循環迭變，作了許多細微、深入的描寫。讓我們看他如何描寫春天將屆：「融雪霧出了濕漉的草地，大地宛如撒滿了褐、黃及消褪的綠色地毯。久雨過後，光禿禿的樹幹變成了褐色或黑色。」瑪拉末的文字風格，往往是大膽的。如他描寫杜賓與芬妮在床上纏綿：「他們在狹窄的床上，以她的青春和他的欺騙糾纏着。」

缺點 ● 通俗情節

遺憾的是，作為一部洋洋巨著，『杜賓的生命』也自己造成了一些大問題。最顯著的一個，是書中幾個通俗劇（melodramatic）的枝節。到底杜賓會不會葬身在風雪中？杜賓的妻子會不會發現他和芬妮在谷倉裏燕好？杜賓那流放國外的兒子和學業半途而廢的女兒未來的遭遇如何？有一次，杜賓轉側難眠，三更半夜在別人的田野上遊蕩，被惡犬追咬，爬到樹上，又被人開槍射擊，結果又神差鬼使地在凌晨二時被剛好從加州回到康波比羅，在杜賓

家附近購置農場的芬妮及時解救。瑪拉末這樣做可能是因為這部小說過長，其間加插這些通俗情節，藉以調劑。

『杜賓的生命』中的通俗情節以杜賓的兒子和女兒為主。近尾聲時，瑪拉末似乎發現他必須使氣氛活潑起來，而故意節外生枝，加插了許多婉轉迂迴的情節，使到小說的節奏變得近乎狂亂。杰列這個越戰逃兵最後變成了蘇聯間諜。杜賓的女兒梅兒則迷上了「玄學」，和一個年紀大她兩倍的黑人搞上關係，而且懷了孕。這些枝節發展得既不自然又不恰當，而是荒謬的。瑪拉末製造這些情節，似乎是要增加杜賓存在的煩惱。

此外，瑪拉末的一些人物塑造亦不強烈。杰列和梅兒是配角人物，不夠說服力。吉蒂這個角色亦不夠生動，她只是杜賓的對手。芬妮在後來雖然趨漸成熟，亦不及吉蒂那麼充實。瑪拉末告訴讀者，芬妮視杜賓為情人、朋友又是父親。不過她那種放蕩不羈的個性，令人難於瞭解她到底為甚麼要找一個比自己長卅歲的男人做情人。芬妮輕描淡寫地講述她那未盡父道與夫道的父親，並不能給讀者一個圓滿的答案。芬妮和梅兒之間共同處，亦不夠說服力，反而使讀者對她們的人物塑造，提出疑問。小說由始至終對芬妮的描述，只能給讀者這麼一個印象：她還不是半個水性楊花的「嬉皮士」。

人物塑造欠佳

一個較嚴重的缺點，是杜賓本人的描述。究竟讀者應該以諷刺還是同情的眼光來看杜賓？為了捕捉真理，瑪拉末硬硬把一些知理名言塞到杜賓口裏，而且時常引用已故文豪的話如：蒙旦 (Montaigne)，桑姆約翰生 (Samuel Johnson)，柏拉圖，佛洛伊德，尼采，佛洛斯特，艾略特，哈代，伍茲華斯 (W. Wordsworth)，聖奧古斯汀、樊可夫、喀來爾 (Thomas Carlyle 1795-1881；英國文豪)，梭羅及羅倫斯的話。

讀者難於調和杜賓這種說教式的智慧和他專顧自己的狹窄心胸。例如在接近結局時，杜賓突然從芬妮的床上爬起，對芬妮說：

「老實說……我……威廉·杜賓、傳記作家，感激你過去幾年來使我瞭解到沒有愛、沒有自然的結果是甚麼，也感激你使我能夠堅持下去，忠實地衡量及紀錄他所撰寫的別人的生命，以便作個更完美的傳記作者。」

到底杜賓這些話是智慧之言，還是天真的話？這是做作還是瑪拉末的敗筆？讀者就是不懂得如何去接受。

問題是，在『杜賓的生命』中，人物沒有明確的描繪。瑪拉末過於使自己接近杜賓，而不能讓讀者或是瑪拉末本人客觀地正視他。例如，讀者在心理上及道德上應該如何看得杜賓對吉蒂的冷落和他與芬妮的私情？杜賓是否為了「以愛得到圓滿的一生」而玩火？還是一個人入中年的傻瓜？或者說他是在玩火，也是個傻瓜？瑪拉末對杜賓的人物塑造，並沒有給讀者解答這些問題。

不過，『杜賓的生命』也有很多特出的地方。這本小說除了對自然有精湛的描述，一些匠心獨運的情節以及漂亮的文字風格以外，瑪拉末有力地使讀者深深地沉迷在杜賓與其寫作的鬥爭和他兩個漫長的沉郁時期。瑪拉末也有力地描述了杜賓恐懼年華老去的心態。瑪拉末寫道：「他把書拿到離開眼睛兩呎以外，才能看清書上的字。他的字體寫得越來越大；他一直避免戴眼鏡。……杜賓身不由己，變得善忘，忘記名字、細則和文字。他忘記它們，好像銀子從穿洞的袋子掉下，或從他那昏亂的腦子掉下。它們像雨滴掉落小淚……。」

杜賓的婚姻慢慢破裂，是小說最能持久的一部份。瑪拉末把讀者拉進一個家庭戰場裏；這個戰場充滿了謊言、借口、欺騙、傷害、恥辱、瑣瑣碎碎的爭吵等。威廉和吉蒂杜賓是心底善良的人，一對渴望着相愛的夫妻；可是不只一次，「他們以憎恨相視」。杜賓忍受不了吉蒂的嘮叨。她則忍受不了杜賓對着鏡子自言自語。

「那晚，杜賓下樓去看前門是否上鎖後，回到床上躺下，頭壓在吉蒂的頭上。吉蒂尖叫。杜賓怒吼：「我怎知道你的死人頭躺在我的枕頭上！」

「我只想撒撒嬌嘛。」淚水從她眼中流下。

羅倫斯的陰影

羅倫斯的陰影籠罩着『杜賓的生命』。瑪拉末在此書出版前的訪談中說，他要以「羅倫斯的學說，使性愛世界加深層面」。瑪拉末動筆寫『杜賓的生命』時，才看了一兩部羅倫斯的著作，不過，以後，把羅倫斯的作品全看了。瑪拉末說：「如果我要瞭解一位作家，我非要把他瞭解得透徹不可……如果我瞭解他的整個性格，我就會更加尊敬他。」讀者也許會問瑪拉末或是杜賓：「你怎能去瞭解一位與你大不相同的人？」讀者也許會覺得，瑪拉末正如杜賓一樣，基本上是無法瞭解羅倫斯的。可是他倆一直設法去瞭解羅倫斯。這一點可能是我們瞭解瑪拉末在『杜賓的生命』中的成敗的關鍵。這部小說的真正主題，是生命的掙扎與歲月的影響——

年老的後果，一段漫長婚姻的空虛與寂寞，以及尋求新生的慾望。核心關係——也就是小說的感情核心——不是杜賓與吉蒂的關係，也不是杜賓與芬妮之間的關係，而是杜賓與瑪拉末的關係。這就是此部小說的強處與弱點的根源。因此，我們也從這本小說看出瑪拉末的優與劣。瑪拉末在追索杜賓一生（正如杜賓探索羅倫斯一生）的過程中，創造了一種冷酷的美。他跟踪着杜賓的一舉一動，分析他的每一個思想，試圖調解杜賓的需求與慾望之間的沖突，但是不成功。本質上，《杜賓的生命》是一篇描述作者痛苦地追尋自我瞭解的寓言。

譯自 Sheldon J. Hershinove 著
Bernard Malamud
(Frederick Ungar Publishing
Co., New York, pp. 101-118)

懷念友人

夜讀東漢王充名著
論衡第二卷無形篇
乃曰：天地之性，人最爲貴
讀罷末句，合上書冊
窗外一陣風橫掃千軍的颯來
始覺自己獨個兒守在房裏，眼前
隱約一片亂世的暗潮起伏
友朋，卻遠在他鄉

我是古書裏頭
一字一句的圈圈點點
任你如何瀟灑，刻意去
擺脫，鄉愁像濕濕的毛巾
卻是冷冷在握

如此，我又要遇一個漫長的夏天了
熱帶海風帶來沙灘的椰影
它們彎下腰身了
怎麼說？快樂還是不快樂
都不需語言文字來訴說

一九八一年八月十日

● 李宗舜



風訊

- 被譽爲「現代李白」、「中國文學守護神」及「現代中國文學暴風雨中心」的台灣文學家於今年六月應邀來大馬作客和演講。蕉風特作專訪，讓讀者更加瞭解這位本地寫作人不應該感到陌生的文學風雲人物。無可否認的，余光中的博學，是少人可及的。其對問題之瞭解與把握、解答之深入與條理之不紊、精闢，皆令人有一種「與君一夕談，勝讀十年書」之感。
- 余光中在文學上頗爲獨特的一點，是他的多變性。氏除了右手寫詩，左手寫散文，亦工於論述評著。其文筆千變萬化，剛柔交合，獨創新格，而不失優美之傳統。其實，文學的發展，都是一脈相承的。有古才有今，無古便無今。同樣的，沒有傳統就沒有現代。所以，傳統與現代不僅不是對立的，反而應是互相襯托、照映，才能使文學開展、豐富。不論是某一種極端，都是會沒落凋萎的。
- 余光中批評台灣現代詩時說，現代詩經過卅多年的發展後，在意象、技巧、聲調及主題等方面的經營，尚有待去改善。大體上只可以說是相等於初唐時代。台灣現代詩猶未出現李杜之流的大詩人，何況大馬現代詩呢？現代詩的天地，或廣義地說，任何一種文學形式的天地，是無窮無盡的，大馬的詩作者尚須更上一樓。
- 蕉風自上一期（三五〇期）改換開本後，我們很樂於接到一些讀、作者的反應。正如所料，反應有好亦有惡的。有些人認爲「蕉風舊的開本，獨一無二。改開本後的蕉風，就失去了這個特性」。又有人說，「蕉風新開本較舊開本的頁數減少，變得單薄。跟其姐妹刊物『學報』，似有馮京馬涼，難以區分之感」。蕉風要改開本的理由，我們已交待過，在此不再贅述。至於蕉風換了新開本，是否就失去了它的特性，而跟市面上的一些廉價流行刊物無異這點，我們認爲這種看法過於消極。一份刊物的價值與品質，是不能以它的大小（開本來衡量），而完全要看其內容質素及其他技術上的優點（如設計、印刷等）而定。在內容上，我們相信新開本的蕉風和舊開本的蕉風相距不遠。而且我們也力求提高質素。至於字數方面，新開本每頁之數幾乎等於舊開本的一倍，因此，雖然目前的頁數少了，字數也不會有大的差別。

介紹我國水彩名畫家張耐冬

蕉風

美術版

一九八二年七月一日 351

後起之秀青年畫家張冠福

下期預告：潘寶鴻的藝術●覺醒的一代——鍾木池的水墨畫。

我國水彩名畫家

張耐冬簡介



本邦著名畫家，早年留學法國。他擅長水彩畫，也作油畫，同時，也喜愛鋼版浮雕和新的造型藝術。

如今他是一位專職藝術家，工作和生活都離不開藝術。他在本邦除了教育年輕的一輩之外，尚時時主催畫展，對繪畫活動貢獻巨大。如今他又和一般畫友，創立吉隆坡丹青畫廊來推動畫展，並與其他各地作文化交流展。這裏介紹的是他的水彩畫。

張君的水彩畫，早年畢業於南洋美專之後，頗受水彩名家楊曼生畫風的影響。但後來卻逐漸自成一派。張君一向注重「寫生」，不過，寫生之後，他主張須再加改變，使內容更加簡化，以輕快、透明、大濕的筆法，表現出他的畫面。所以，使人看了他的作品之後，感覺到一股濃厚的清新氣息。他的作品，多描繪馬來西亞的風光。他喜用大筆法，以簡練筆觸，在濕與濕之間的畫

紙上，現出了他的主題。

他曾一度使用新的水彩顏料，通過自己的意念，把水彩畫在白的油布上面，這是他的「創作」。他認為水彩畫在布上的效果，比畫在畫紙上還要良好。這是一種新的概念，新的嘗試。所以，本地一般青年畫友，迄今仍為這個問題，互相討論研究，可能蔚為一種新的畫風。





雨景

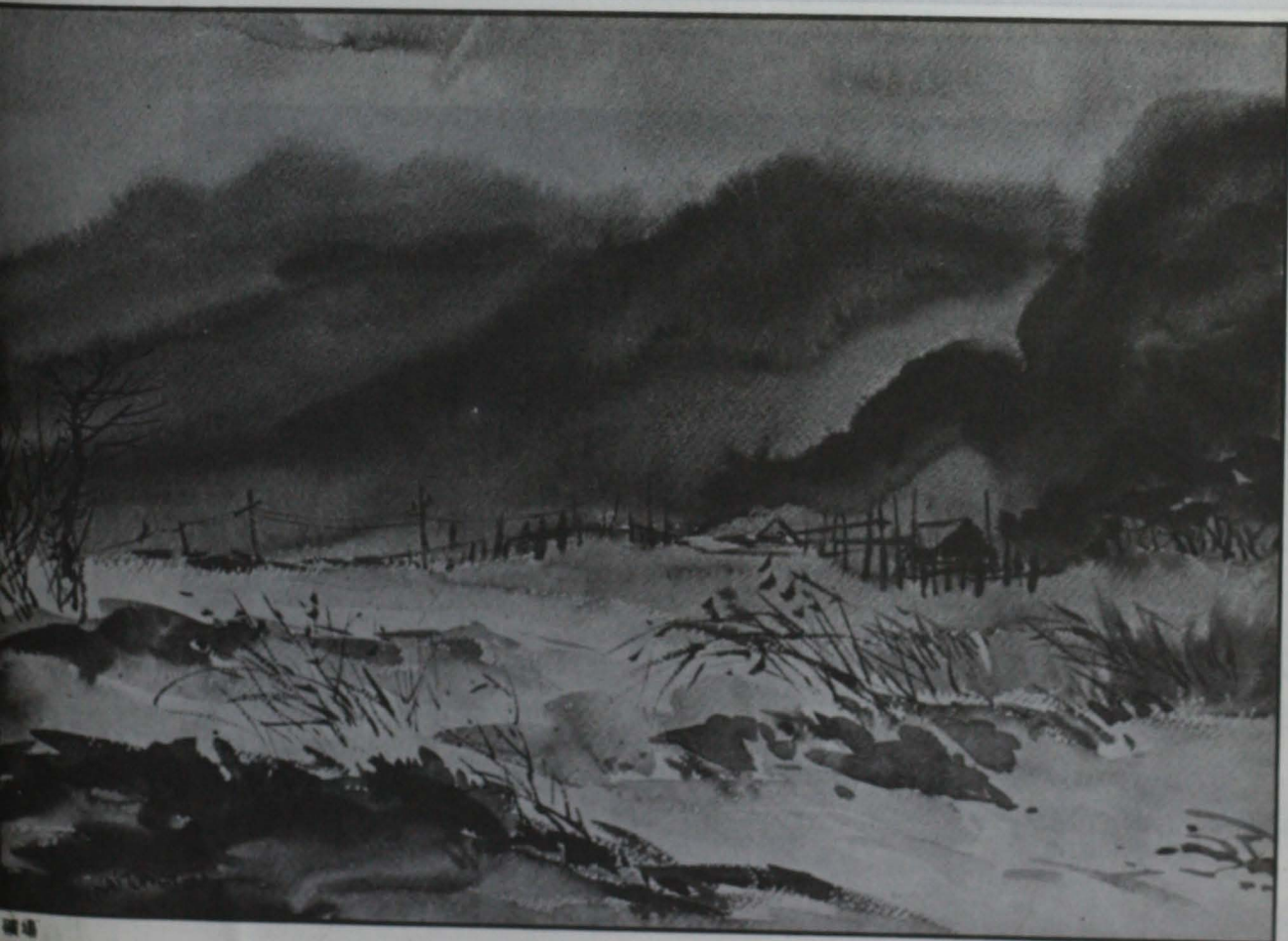




濱海人家



晚霞



晴山



雨後



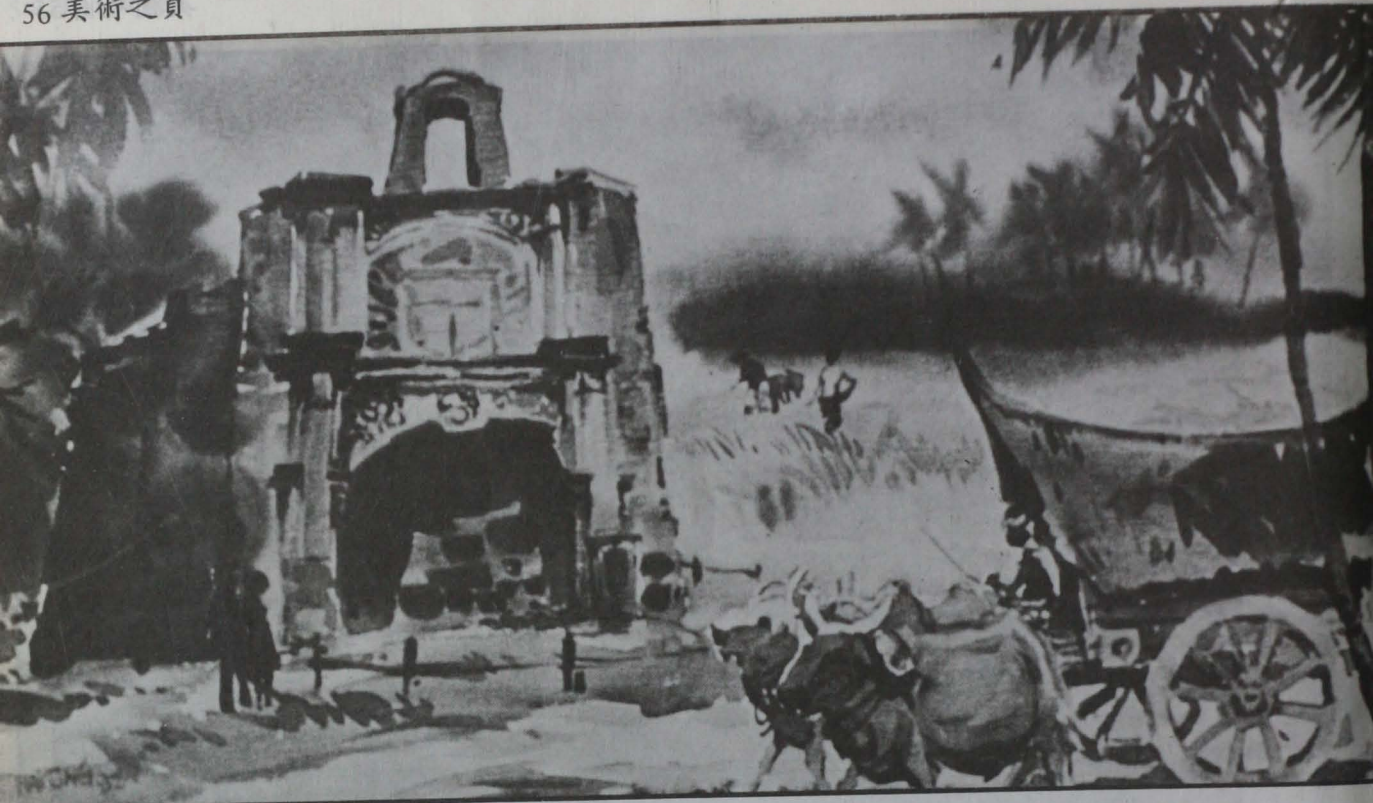
郊外



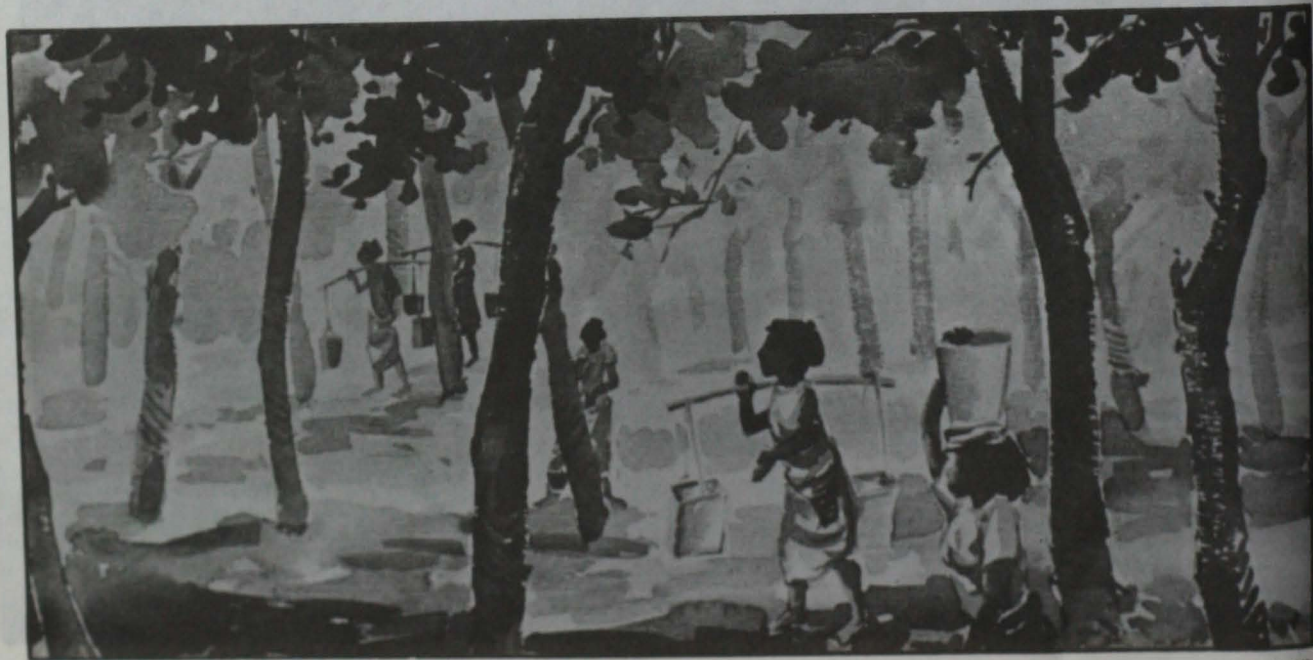
晨



馬六甲



古城風光



收穫



東海岸



八二年國家藝術館主辦，全國水彩比賽優秀獎。（圖為張耐冬與其得獎作品）

真摯情感

流露筆端

—記張冠福君水墨畫展—

黃乃羣

白石老人曾這樣論畫：「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」從這段話我們可以知道，中國水墨畫至高的境界，在似與不似之間。他又說：「作畫貴寫其生，能得形神俱似，即為好矣。」可見欲得其形似，非對物的形態輪廓作一番揣摩，學習，而後方追求其神韻的變化。兩者相輔相成，自然得其形神兼備境界。吾輩初習者，多犯「急功」的毛病，往往早熟早落，有如硬摘的生瓜。白石老人的作品，不乏粗枝大葉，然其精微處常常處理得恰到好處，能放能收。含蓄雋永，所謂大膽下筆，小心收拾，就是基於這樣的創作態度，才奠定他今日在中外藝壇享有很高的地位。清代畫家吳昌碩的畫有人也評述其用筆的狂放不羈，但他却能狂放處不離法度。故其作品，沉雄有力，處處流露着那股蒼茫渾厚的氣息，令人玩味無窮。

今觀張君的水墨畫作品，若要與前面二位大家比擬，當然還有一段很大的距離。但不難發現他在追隨這二位大家的筆情墨趣，倒是實情。其實也毋須自欺欺人，在文字上誇耀冠福的作品，說他有「大家風範」或「登峯造極」之類的言語，未免有些誇張，因為冠福尚年青，但他能以短短的時間，用他勤奮、謙虛治藝的精神，而有如此的成績，則是值得嘉許的。一顆稚嫩的藝術幼芽，需要雨露的滋潤，需要充足的陽光與水份，假以時日，這顆藝術幼芽，必定會茁壯、開花。

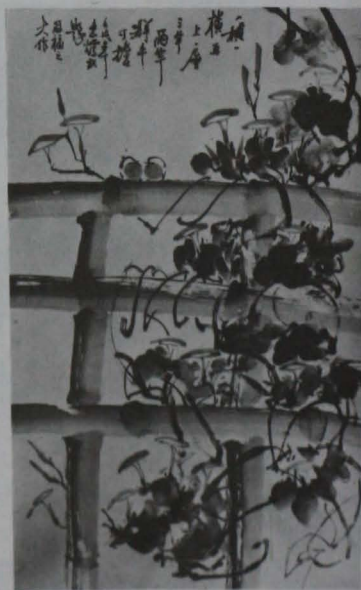
日前冠福展示他的多幅新作，讓我觀賞。我發現冠福喜以麻雀為題，間中還有不少富於現代生活氣息的作品，親切而又發人深省。此外，「籐蘿大瓜」粗枝大葉，運筆倒有幾分胆識。「春曲」垂柳數條，飛雀穿越其間，洋溢着濃濃的春意。「玻璃口圖書館所見」把他懷念故鄉的情懷，抒發在畫作上，真摯的情感，流露於筆端。綜觀冠福的一系列作品，我認為他的創作體裁比較偏向於某種的局限性。冠福倘能更廣泛與深入去發掘多方面的內容，又不斷地磨練筆鋒，繼續的探討、研求，前景是無可限量的。



冠福出生於彭亨州的山城——文冬，受教育於啓文中學。一九八〇年畢業於馬來西亞藝術學院。專修純美術。作品曾參加一九八〇年國民大學邀請展。一九八一年全國水墨畫展於吉隆坡中華大會堂。同時又以優異的成績，榮獲馬華文化協會主辦全國水墨畫現場比賽第二名。全國新人獎繪畫比賽安慰獎等等，可見他的得獎並非倖致。



田園



牽牛花



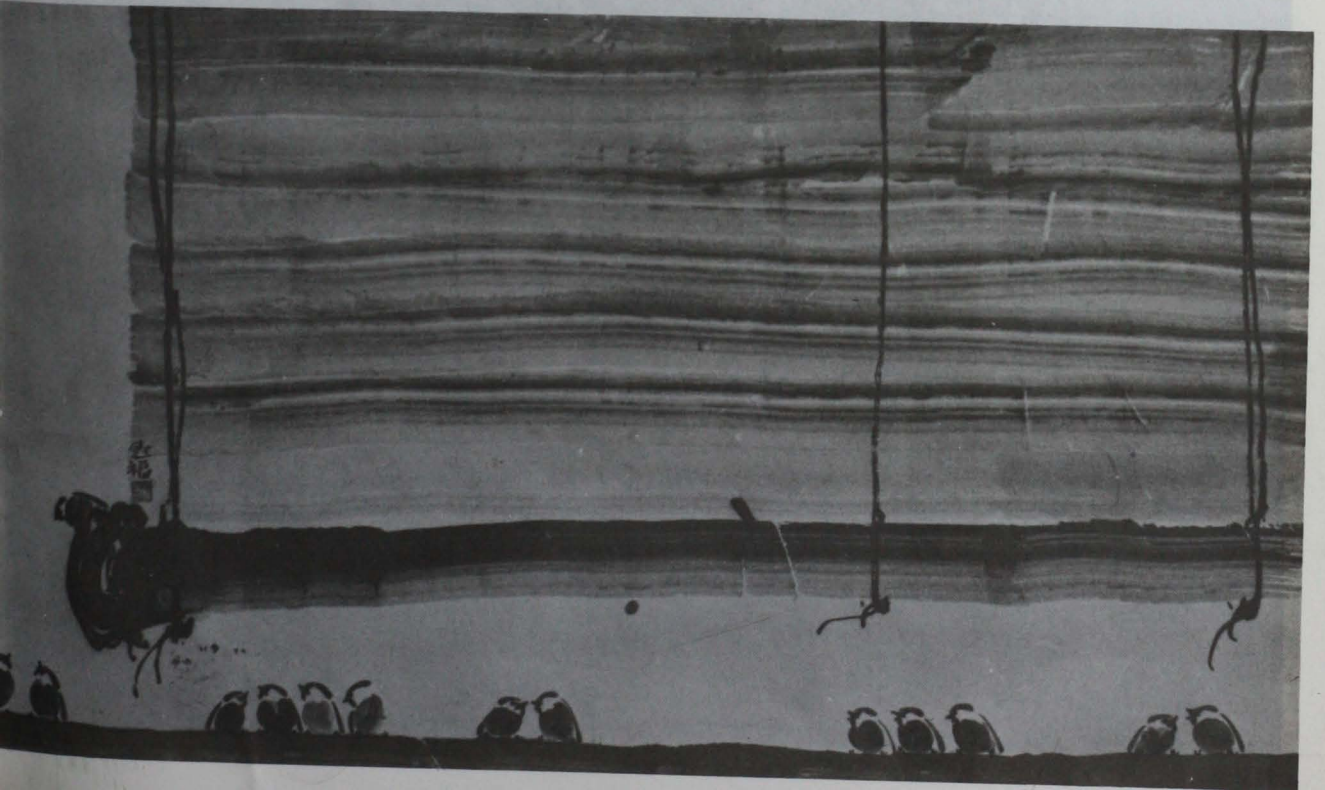
偶得此景



街園戲雀



野趣





五月牽牛紅



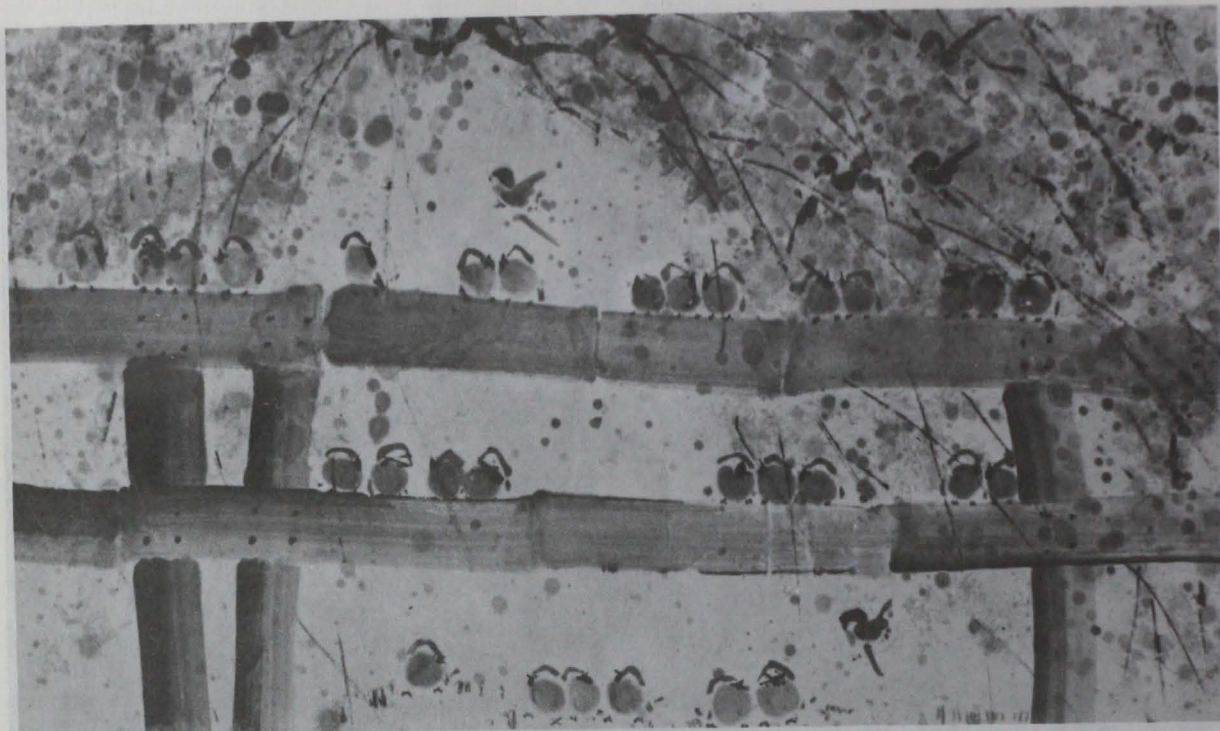
窗外所見



葡萄成熟了



合家歡



春意

丁惟汾画



丁惟汾画

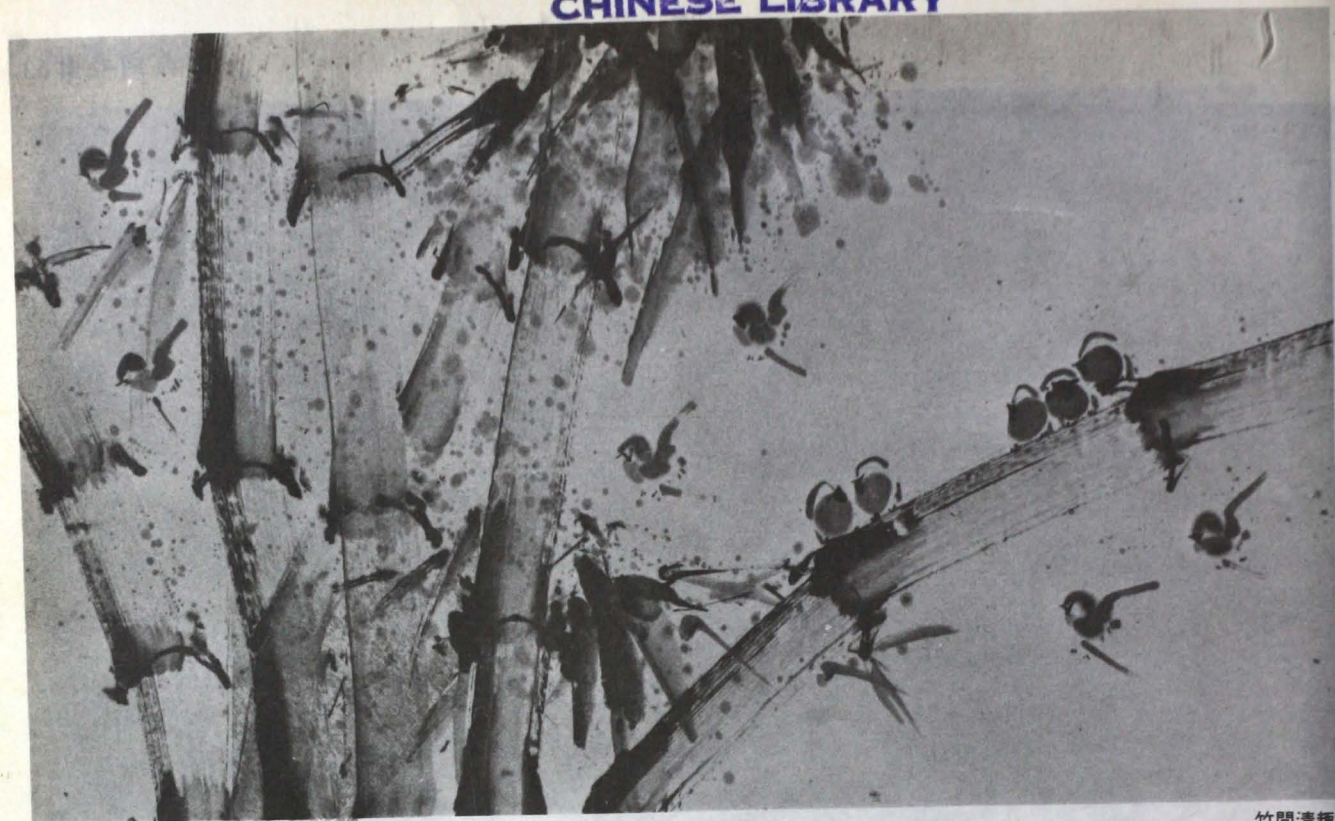
春意



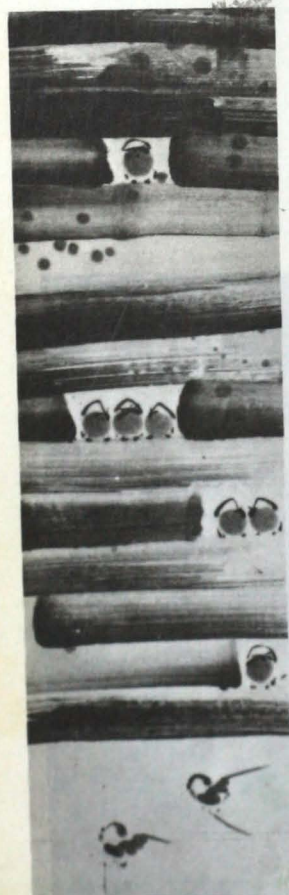
秋高气爽雀满图



葡萄满架



竹間清趣



同是組屋人



依樓



青年畫家張冠福揮筆的一瞬那.....

本刊十分希望把您的畫作介紹給讀者，敬請與美術版編輯陳惜燿聯絡。



郊野 張耐冬



晚霞 張耐冬

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.