



都柏林人

喬埃斯著 本社編輯部譯



都柏林人

晨鐘新刊⑤⑥

N⑤⑥

著者：喬 埃 斯

譯者：現代文學雜誌社

發行·出版：晨鐘出版社股份有限公司
臺北市光復南路260巷40號之1
電話：7 8 1 3 4 7 8
郵撥帳號：1 6 2 4 8

印刷者：晨鐘出版社股份有限公司

特 價：新 台 幣 50 元
美 金 2 元

初 版：中華民國59年9月10日
再 版：中華民國65年5月30日

有版權·勿翻印 本公司登記證行政院新聞局局版業字第1119號

(本書如有缺頁、破損、倒裝，請寄回掉換)

特約門市部

全臺
臺北市館前路59號
中國書城特區
臺北市成都路1號

410-

「都柏林人」析論

Peter K. Garret 著

一

「都柏林人」是喬埃斯第一部出版的作品。這些短篇的寫作日期是一九〇四到一九〇七年間，那時喬埃斯是在二十二到二十五歲之間。這段時間是喬埃斯生命中的轉捩期，在這段時間中，他長大成人並同時成爲一位藝術家。爲着做一位藝術家，他離開了都柏林，自願去過流亡的生活，但在他的作品中，他不斷地回到這個都市及他住那兒的經驗，使到它們在他一系列的作品中，逐漸變成宇宙性的象徵。然而，「都柏林人」祇是一個開始，它所特別強調的，也是這個都市及其居民的種種細節。

喬埃斯非常熟悉都柏林。一八八二年他出生在那兒，而在二十二年後他離開都柏林時，他會在將近二十個不同的地方住過。家道中落是他家不斷遷居的原因，在他進入青年時期，他家已從舒適可敬的中產階級變成貧民。這個經驗剛好協助了年輕的喬埃斯擺脫他家庭的控制，就像他後來排拒他的宗教及國家的控制一樣。喬埃斯先後在 Clongowes Wood, Belvedere 的耶穌會學校和都柏林大學受教育。從學校裏，他得到嚴格的知性訓練，並將自己的投身藝術視爲一種屬於世俗的傳教任務，替代了他有一段時間有意從事的傳教士的職務。在他的大學時代，作爲一位年輕的未來藝術家，他排斥愛爾蘭文學的國家主義，支持當時歐洲的文學作風，他尤其推崇易卜生的作品及他的「崇高、無我的力量」（註一）。在一九〇二年他得到學位後，他所面臨的處境正是多年後他在「青年藝術家的畫像」（*A Portrait of the Artist as a Young Man*）中透過史提芬·達德勒斯（Stephen Dedalus）所說的：

我不能爲我不再相信的事物服務，不管它叫它自己做我的故鄉，我的祖國或我的教會；我將盡可能自由地在某種生活或藝術形式中表達我自己，而作爲我的防衛，我將運用我唯一容許自己去用的武器——沉默、流亡、與狡猾。（註二）

流亡似乎是迫切的需要，在一九〇二年和一九〇三年，喬埃斯兩次企圖在巴黎獨立生活，但都失敗了。在一九〇四年，他再度離開都柏林，但並不是獨自離開的。和他同行的是娜拉·潘納

高 (Nora Barnacle) · 這個婦人在幾乎每一方面和喬埃斯都是不同的，但她的純樸穩重正好用來平衡喬埃斯的複雜易變。終她一生她都忠誠地和他厮守在一起，成爲他的妻子，他兩個孩子的母親，而在「尤里西斯」(Ulysses) 和「芬尼根的守夜」(Finnegans Wake) 中，更成爲他的永恒的女性的基本形象。在他離開前，喬埃斯已經寫了三篇「都柏林人」中的小說（「姊妹們」、「伊芙琳」、「車賽之後」），並且在 *The Irish Homestead* 上發表。當他在 Pola 和 Trieste 以教英文來維持自己、娜拉及小兒子（一九〇五年出生）的時候，他完成了其他各篇。在一九〇六年二月，一個收有十二篇短篇的初期的本子由倫敦出版商格蘭·李察士 (Grant Richards) 接受出版。「二浪漢」和「微雲」隨即補上；「逝者」在翌年完成。然而，「都柏林人」那一直到一九一四年六月才正式出版。這段漫長的拖延是因爲印刷廠和出版商都反對那些有點爽瀆或暗示性的段落，例如 *Bloody* 一字的偶然出現（註三），或是說一個婦人「拋出大膽的眼光……常常更換她的双腿的位置」。喬埃斯堅認每一細節在藝術上都是必需的。他雖然作了一些修改，但却辛酸地悲嘆他底作品因此而受到的損害，但這些讓步仍不能滿足李察士，他終於完全拒絕出版這部書。之後這部書更受到其他幾個出版商的拒絕，直至一九〇九年，都柏林的出版商 Maunsell and Company 接受了它並印了出來，但隨即取消原議，將所有的書毀掉。這一回反對的是喬埃斯的使用真實姓名和地點，因此害怕會引起誹謗的控訴。最後，在更多的出版商的拒絕後，「都

柏林人」又為格蘭·李察士接受，而在拖了八年之後出版這部書。

「在這期間，喬埃斯寫下稱為「史提芬·希羅」(Stephen Hero)的自傳性長篇，然後又將它重寫進他第一本長篇「青年藝術家的畫像」中，這部小說在一九一四—一五年間連載，在一九一六年出書。從這時起，喬埃斯被承認為一位重要的小說家，不久便得到一些人慷慨的資助。他在第一次大戰期間從 Trieste 搬到蘇黎世，稍後又搬到巴黎，自一九一四年到一九二一年都在寫那本複雜的、史詩的小說「尤里西斯」，這部小說在一九二二年出版。跟着的十七年全部投入他最後的也是最具野心的作品中——多種語言的、極為淵博的「芬尼根的守夜」。法國在一九四〇年陷落後，喬埃斯和他家人回到蘇黎世，一九四一年在蘇黎世去世。

II

在他和那些混賬出版商的長期爭鬥中，喬埃斯寫了不少信來為「都柏林人」藝術上的真摯性辯護。在這些信件中，下面所引的最能說明他的方法和目的：

我的目的是為我的國家寫一章道德史，而我之選擇都柏林為背景，是因為這個都市，在我看來，乃是癱瘓的中心。我試圖將這章道德史分成四面，來呈獻給漠不關心的大眾。

這四面是：兒童期、青年期、成年期以及社會生活。這些短篇都是依照這個次序排列的。我寫這些小說，大多以一種澈底粗鄙的風格，而我深信，凡是敢更動，甚至敢歪曲他的所見所聞者，乃是一個非常鹵莽的人。我不能更動我已經寫下的。（註四）

我們必須記住這個聲明的與人爭論的語氣。由於一些短篇被埋怨為猥褻，喬埃斯便強調他的嚴肅的道德目的以為答辯。他堅持一種不能變動的新聞報導式的自然主義美學觀，避開了內容應有所選擇的問題，來答覆修改的要求。但撇開這些會導我們於誤解的情形不談，喬埃斯的聲明為「都柏林人」的主題和結構提供了準確的線索。

在一開始，癱瘓的主題就以「姊妹們」中老教士的癱瘓展開。對於講述這個故事的那個男孩，癱瘓這個字本身既是一種威脅也是一種迷惑：「但現在這字對我而言好像是不祥和罪孽之物的名字一樣。它使我充滿恐懼，然而我却又渴望接近它，觀察它致命的功能。」以下各篇故事都根據這個主題加以變奏，展現出一些都柏林人與及整個柏林精神上的癱瘓的「致命的功能」。一動不動的伊芙琳，「默默地，像困獸一樣」，不敢接受新生的機會，顯然也是一個癱瘓的人物。即使在「對此」的機械化動作中——人物的聚集祇為了爭權奪利和相互輕蔑——癱瘓仍然充斥其間。在沒有生命的外貌背後的空洞中，在替代了思想的陳腔濫調中（不管是「阿拉伯商展」的浪漫的陳腔濫調，或是「聖寵」的宗教的陳腔濫調），都可以看到癱瘓的存在。癱瘓也出現在人物

都柏林人

的枯乾的生活中，即使他們是大不相同的人物，例如「泥土」的謙虛的瑪利亞，和「慘案」的高傲的杜菲先生。

最常出現的癱瘓的形式是囚禁。這種囚禁既來自死氣沉沉的環境也來自人物自己道德上的弱點。喬埃斯自己離開了愛爾蘭達成自我的覺醒，而他一再地描寫那些只敢去夢想逃亡的人物。對於「遭遇」和「阿拉伯商展」中的男孩，他們的夢想是未開發的西部或是名字具有異國情調的商展，然而他們的追求冒險都結束在挫敗和失望中。伊芙琳不敢下決心逃亡到阿坦廷去；在「公寓」裏，卜比·杜倫「渴望着能穿過屋頂，遠走高飛到另一國度」，但却被囚禁在他的婚姻中。「微雲」中的小陳德勒夢想成爲詩人，能够逃到倫敦，「像蓋勒一樣勇敢地生活」，而在「逝者」中，嘉伯瑞爾·康羅依想要去歐洲，來逃避愛爾蘭的地方主義。一再地，逃亡的衝動都受到挫敗；而癱瘓受到再強調。喬埃斯筆下這些都柏林人的逃亡行動，並不是直線式地逃離這個令人窒息的都市，而是繞着這個都市打轉，就像「遭遇」中那個變態者的談話，「慢慢地繞着一個圈子轉個不停」。這樣轉來轉去，當然逃不出都柏林，最後仍是被囚禁在那兒。同樣的情形也出現在「二浪漢」中聯尼恒的在街上的閒逛中，而嘉伯瑞爾·康羅依的說出老馬繞着銅像打圈子的故事，也就是這個情形的重現。而這也就是都柏林人的生活的模式——他們都被致命的、癱瘓的習慣或依戀所攔住，祇會在那兒打轉。

「都柏林人」的結構產生自喬埃斯用來排列他的故事的「四面」：童年期（「姊妹們」、「遭遇」、和「阿拉伯商展」），青年期（「伊芙琳」、「車賽之後」、「浪蕩」和「公寓」），成年期（「微雲」、「對比」、「泥土」和「慘案」），及社會生活（「委員室裏的長青節」、「母親」和「聖寵」）。喬埃斯的排列清楚地製造出一個推進的過程，一個逐漸擴張的視野，從童年推展到成年，從個別生活到社會生活。都柏林在道德上的癱瘓先是從兒童受限制的、天真的觀點來觀看，對於這些孩子，癱瘓（在「姊妹們」中是以癱瘓的教士，在「遭遇」中是以變態者表達出來。）是神秘的事，因為他們還未有經驗或還未能瞭解。在「阿拉伯商展」的結尾，當癱瘓的神祕性被揭開時，所看到的也僅是不體面的虛榮心。下一堆故事則以青年期為癱瘓的開始。它們都集中描繪一些人物的剛被囚禁（伊芙琳和鮑勃·道溫），或是覺醒到事物的荒廢（軻爾利和聯尼恒）。第三堆故事的人物都已經被囚禁在他們生命中枯乾的圈子中，他們之中有些尙能自知（小陳德勒和杜菲先生），有些則不能（法靈頓和瑪利亞）。最後一堆故事展示出整個都柏林社團的癱瘓。在喬埃斯描述都柏林的政治（「委員室裏的長青節」）、文化（「母親」）及宗教（「聖寵」）時，他的諷刺變得溫和了，也更為喜劇化。「逝者」寫在其他故事之後，和它們有點距離。結構上，「逝者」有戲劇中尾聲（epilogue）的功用，將整個集子的重要主題加以總結和混攪。

癡癡這個中心主題和在結構上的推展很明顯地使到「都柏林人」比一般的短篇小說集更有統一性和完整性。不少當代的批評家都會爭論說（或者假設），整部集子與個別的短篇是有聯結關係的，而它們所傳達的意義要比剛才我所提出的要更為錯綜複雜和微妙。「都柏林人」的早期讀者都把這些故事看成自然主義的素描，切得薄薄的人生的片面，而意義也是浮在表面的。出版商的關心喬埃斯運用粗野的言詞和真實的姓名，正代表了這種看法，但在一些更為深刻和敏銳的當代人的反應中，也可看出這種看法。龐德 (Ezra Pound) 在一篇早年的評論中即曾讚賞「都柏林人」的「冷硬的散文」、「擺脫了拖滯感傷的作風」。他認為喬埃斯是一脈相承自稱樓拜的「寫實主義者」、「準確地把事物描繪出來」。龐德看出喬埃斯更為關心都柏林的具體的細節。「他準確地把事物描繪出來，不單是為都柏林，也是為每一城市而做……這就是說：作者頗善於處理他周遭的事物，並且處理得相當直接，然而這些細節並沒有令他手足無措，他能够抓住這些細節底下的宇宙性的意義。」（註五）但對於龐德而言，這些「宇宙性的意義」祇是被選擇的題材的代表性。祇有從喬埃斯後來的發展中方能看出「都柏林人」並不純是自然主義式的作品。

在喬埃斯所有的後期作品中，「尤里西斯」對「都柏林人」的批評意見影響最大。「尤里西斯」也是充塞着都柏林地方與人物的細節，有幾個人物在兩部作品都有出現。然而，儘管相同之處是如許多，而且自然主義在「尤里西斯」中也是很重要的，這部書在技巧上的實驗表明了所採用的方法是更爲複雜的。史徒華·基路拔(Stuart Gilbert)極具影響的研究「詹姆士·喬埃斯的「尤里西斯」(一九三〇)，在喬埃斯的協助下，指出書中所採的方法是前所未有的極爲複雜的象徵主義。這部書非但和「奧德賽」作一平衡發展，並且在自然主義的表面下埋藏進一個複雜的象徵、技巧、顏色、藝術、和器官的結構。根據基路拔的研究：

「尤里西斯」的意義……不能在對主角的行動或人物的精神狀態的分析中找到；其意義隱藏在各關(Episode)的技巧中、在語言的餘弦中、在充塞全書的衆多的典故和影射中。(註六)

對不少讀者來說，這個觀點如果被接納，會明顯地指示出「尤里西斯」和「都柏林人」之間極大的不同。然而，對另一些讀者，這個觀點却提示出過去不會想到的相同之處。

一個研究作家的發展的批評家常會在一個作家早期的作品一找尋他晚期的方法與主題。有幾位喬埃斯專家曾經這樣做過，並且發現「都柏林人」在方法和主題上是「尤里西斯」的前奏。Richard Levin 和 Charles Shattuck 在“First Flight of Ithaca”(1944) (註七) 一文中

即率先提出這樣一個看法。他們詳細地分析說，「都柏林人」就像「尤里西斯」，是和「奧德賽」作平衡發展的。雖然很少批評家完全接受這個看法，但它却引起其他一些研究，這些研究都從「隱密的技巧」或埋藏的象徵主義等前題出發去分析「都柏林人」（註八）。然而，並不是每一喬埃斯的批評家都同意這種從象徵入手的分析。到目前為止，「都柏林人」該如何去研讀尙未有定論。

喬埃斯的批評家都在尋找證據來判定喬埃斯的真正用心，撇開這些紛爭不談，我們可以同時找到支持自然主義及象徵主義分析的證據。一方面，喬埃斯極爲講求作品中的準確性，爲着求證故事中一些意外的細節，他曾經從 Trieste 寫信給在都柏林的弟弟：

請把下面的資料寄給我：

「姊妹們」：一位教士能否穿法衣下葬？

「委員室裏的長青節」：augier 街和衛克羅街是不是在「皇家交易所」？市政府選舉能不能在十月舉行？

「慘案」：Sydney parade 的警察是不是屬於D大隊？市府救傷車會不會爲意外事件開進 Sydney Parade ？在 Sydney Parade 發生意外，傷者是不是送到雲生醫院就醫？

「車賽之後」：警察的食糧由政府配給抑由私人行號訂合同負責？

請儘快回覆。（註九）

同樣地，他特別向出版商強調他的自然主義手法，「我希望腐敗的氣息洋溢在我的故事，」他又說，「垃圾、乾草、火灰的氣息縈繞着我的故事。」他甚至預期批評家會稱他為「愛爾蘭的左拉」（註十）。

在另一方面，喬埃斯也有意地在他是故事中插進隱喻和象徵，來渲染他的主題。我們可以從喬埃斯對「姊妹們」的修改看到這個過程（註十一）。這個短篇第一次發表時並沒再指明教士的病是癱瘓。而在修改過之後，開頭第一段的強調「癱瘓這個字」顯然將全集的中心主題介紹出來。並且以死去的教士來象徵更為廣大的情境。喬埃斯也加插進另一些片段，把年輕的男孩和教士的職務聯結起來。其中之一就是男孩夢見老教士向他懺悔並得到他的赦免。這個夢看來是為下面的象徵性場面鋪路，在這象徵性的場面中，兩姊妹向男孩和孀母進雪利酒和牛奶餅。如果這是影射聖餐中的酒和餅的話，那麼男孩的拒絕牛奶餅而接受雪利酒，就是暗指男孩的近乎教士的地位，因為在聖餐禮中，俗眾接受的是餅，而酒則保留給教士。

喬埃斯的這些增添的象徵意向是相當明顯的，但要怎樣詮釋它們呢？男孩和教士職務的發生關聯是否暗示一個失敗和癱瘓的未來，就像弗林神父一樣呢？抑或是它預告了男孩去當「永恆的

想像的教士」(史提芬·達德勒斯在「青年藝術家的畫像」會將藝術家比成「永恆的想像的教士」)(註十二)? 這個象徵的連貫性及其在故事中的重要性尚未有定論。喬埃斯雖然故意將象徵插進故事裏，但除非它們是有關聯的，否則讀者並不是一定要將象徵意義抽煉出來。除開個別的象征外，尚有系統性的象徵。「姊妹們」這篇故事是有關教士的，因此我們也要重視雪利酒和牛奶餅的象徵意義，但菓子中所有的飲料和食物是否同樣重要呢？有幾位批評家曾作過這樣的假定，但這種分析的可行性尚待證明。

這些故事同時需要自然主義和象徵主義的詮釋。有一些物體和意象顯然需要作象徵主義的分析。例如在「二浪漢」中出現短暫的豎琴，這個琴「也對那些陌生人的眼睛和她主人的手感到非常厭倦，一點也沒注意到她的蔽身物已滑落到膝蓋上去了」。這個落難的豎琴顯然是影射幾行之後就出現的女僕。由於豎琴是愛爾蘭的傳統國徽，因此這裏的意義也延伸為愛爾蘭當前的墮落(註十三)。就像故事結尾時得意揚揚地顯露在讀者眼前的「小金幣」，豎琴自始至終都是有象徵意義的。然而，其他同樣一瞬即逝的物體看來祇是現實的實在、隨手的拾出片斷，例如同一篇故事中聯立恆所吃的「一盤碗豆」，或是「阿拉伯商展」開頭所提到的「舊租戶的生了鏽的自行車唧筒」(註十四)。即使一件細節的象徵意義是相當明顯，其象徵性不見得就是小說最重要的一面。讓我們看看「逝者」中布朗先生(Mr. Browne)的例子。我們都知道在喬埃斯筆下揭黃

(Brown，即布朗的涵義)往往是代表癱瘓(註十五)。他使布朗先生引起大家注意他的名字所代表的顏色：當茱麗亞姨媽說布丁「烤得不够褐黃」時，他答說：「……你看來我是烤得褐黃，你知道，我一向都給稱做褐黃 (brown)。」因此，在賓客離去時的對話中，我們可以找到主題的暗示：

「布朗在外頭，凱姑媽，」瑪麗·珍說。

「布朗是無處不在，」凱姨媽說着，壓低了嗓門。

這兩行對話的象徵含意，和題旨 (motif)「雪落在整個愛爾蘭之上」所傳達的是一樣：整個愛爾蘭都癱瘓了，癱瘓是無處不在。然而，值得注意的時，布朗先生現實的一面要比這些象徵性暗示來得重要，他輕鬆活潑的行徑展現出他的具體性格，而我們是不能將之貶成簡單的象徵性意義。讀者對象徵的與寫實的手法之間的關係的看法，讀者採取那一個再度來分析這些小說的決定，都會影響對「都柏林人」的詮釋。

在「析者」我們就碰到這個問題。這篇小說是一個尾聲，將「都柏林人」中所有的主題和手法都摘要重述。在幾個客人離開宴會時所發生的短暫的一件事，在意義上正是常引起爭論的。

嘉柏瑞爾不會隨眾人走出大門。他立於大廳黑暗的一角，仰頭凝注樓梯。第一折樓梯的上端同是陰影下佇着一婦人。他辨不出她的面龐僅看到陰影下呈認白相間的她裙上的赤

褐和橙紅條紋。這是她的妻。她正倚着欄杆凝神傾聽。嘉柏瑞爾對於她的一動也不動，甚是訝異，也豎起耳朵來。但是除了階前的爭辯聲和笑聲，他祇依稀聽到幾弦琴韻和斷落的男人歌聲。

他靜立於大廳的暗處，極力想聽出那歌的調子並仰注着他的妻子。他的神態中有種優雅而神秘的氣韻，彷彿她正象徵着些什麼似地。他忖度着一個佇立樓梯陰影處，傾聽遠處音籟的婦人是什麼東西的象徵。假若他是畫家，他就要畫她這時辰的模樣。她的藍色氈帽配着昏暗的背景襯出她的古銅色的頭髮，而她裙上的深色條紋也襯出了相同的淺色條紋。「遙遠的樂聲」他將給這幅畫如是題名，假如他是個畫家。

在故事結尾，這種遙遠、無我的沉思狀態被毀滅了。嘉柏瑞爾被迫承認他的妻子不是賞美的對象，更不是「什麼東西的象徵」，而是一個實在的人，其個性和特性是要尊重的。因此，這件事的諷刺性是直接針對將現實轉化為象徵的企圖。故也可視為對意圖把喬埃斯的故事套上象徵意義的批評家的警告。然而整個處境是更為複雜的，因為，雖然它和嘉柏瑞爾原來所想的，這一場面 (Scene) 的確是象徵性的。這一場面把嘉柏瑞爾的自願自的、溫和的美學主義，和葛麗塔對一個比嘉柏瑞爾為佳的情人的回想並置在一起，用一個簡單的戲劇化意象，將康羅依夫婦有缺陷的婚姻的重要因素集結在一起。她聽到的遙遠的音樂使她想起為她而死的舊情人米契爾孚瑞，

而她這段舊戀情的揭發，正好暴露出嘉柏瑞爾態度上的膚淺，更迫使他承認他的妻子是一個人。

上述的這一場面預告了「青年藝術家的畫像」及「尤里西斯」中的喬埃斯，喬氏在這兩部書中運用象徵的技巧來探討象徵與寫實、藝術與現實之間的關係；但也同時回溯到「都柏林人」中較前的幾篇故事，那些故事擺蕩在自然主義的極限與全部預先安排好的或系統化的象徵之間。而正由於後者的影響，這些故事中的物體變成某些東西的象徵，一如譬喻 (allegory) 一樣，也有了固定的意義。「都柏林人」中的故事有時的確有這種喻意文學式的固定意義，例如：「二浪漢」中的豎琴即比喻那個少女比喻愛爾蘭。但更常見的是，這些故事會發展一個就像「逝者」中「遙遠的音樂」的一象徵場面，具有複雜的戲劇性，祇作暗示，並不堅持發生更大的作用。

四

在「都柏林人」中，喬埃斯介乎自然主義與象徵主義的手法，未嘗不是來自他的「頓悟法」(epiphany)。喬埃斯會將藝術家看成俗世的教士，同樣，「頓悟法」也是來自宗教詞彙的文學名詞。這個名詞本來是指嬰孩耶穌對三聖士的顯現，在喬氏筆下則變成一種藝術上的啓示和領悟。對於喬埃斯，「頓悟法」是轉化成藝術品之前的經驗，他在「史提芬·希羅」中曾經這樣解釋這