

馬森獨幕劇集

馬森著

文學與戲劇

——寫在前頭

白灰的天棚、瓷磚鋪地，一床、一几、一桌、一椅，空空蕩蕩的一間大房。一邊是落地的玻璃窗，靠街，除了上端小小的一扇氣窗，從不打開；夏日炙熱的陽光便實實落落地打在上頭。玻璃窗上有些漂亮的花紋，白天，不敢盯視在上面，否則眼前就是一片金星繚亂。這間房通向另外更大的一間廳房；門老是關着。另外一扇門通向一間小小的浴室，用一襲普通的白布隔開。當另一邊的氣窗打開的時候，這白布簾便飄呀飄地鼓蕩起來。

這是我初到墨西哥，在墨西哥學院東方研究所執教的時候住的房間。從報上找到了這間房，就租下了。房東是一個四十來歲的中年人，一張方方正正的棕色的臉，一撇八字鬚，典型的墨西哥人；看起來有點像墨西哥的革命英雄薩巴達。房東的太太很白淨，不用說多一半流着西班牙人

的血液。她梳着光潔的黑色髮髻，不大愛說話。房東的女兒約二十歲左右，有一張俊俏的臉，每天都梳裝齊整地端坐着。但眼神很遲鈍，坐着不動的時候，真像一座泥塑的美人。一走動，就顯露出她的跛腳，所以她常常呆坐着。我剛到的時候，還不會說西班牙文，他們一家也不懂法文、英文，更不用說中文。我們對坐着，彼此都有謎樣的感覺。墨西哥是一個奇異的國家。我到達墨西哥城的時候並非夏季，而是應該稱作冬季的一月。並且很倏倏地遇到了墨西哥城三十年來未嘗一遇的雪。天上的日頭熱烘烘地，脚下竟有積雪，真是少見的景象。報紙上都用大字標題來渲染這次的雪景。但這裏的雪只有幾個鐘頭的壽命，以後就完全與雪絕緣。到了二月，天氣好的時候，便跟夏季再沒有什麼分別了。又過了些日子，到把該看的看了，該遊的遊了，下課後便自覺有太長的時間呆在這間空蕩蕩的房間裏。逛街吧，太陽太毒；公園裏倒有些扶疏的花影，但又被太多的人羣與手提收音機的喧鬧盤據了視與聽的二度空間。我便常常懶懶地躺在牀上，仰望着灰白的天棚出神。腦裏盤旋着剛剛離開不久的巴黎，以及跟墨西哥那麼不同的歐洲風光，還有遠拋在巴黎的家人和友人的面影。一忽兒又轉念到離開已久的故園，以及那跟墨西哥風土更為迥異的東方情調；自然還有一批更熟悉親切的面影也一齊浮現出來。

幾次生活在這麼不同的國度裏，一切都覺得似幻又真。生活中的浮相常常掩蓋了生活的實

質，於是眼睛追逐於光怪之色彩，耳朵放逐於陸離之聲域，在多彩多姿的土風異俗中竟渾然忘却了人之所以爲人之處。然而衆花繽紛的喧鬧，不過是潛伏在種子中的那種基本的生機的表相，心神收攝的時候，心靈就逐漸接觸到莊子所謂的「大同異」。透過了不同的膚色、不同的語言、不同的習俗，忽然見到人的一樣的血肉、一樣的欲望、一式的幻想與夢境。於是我的注意力似乎越過了表相，企圖去把握一些更直接、更真實的東西。我拿起筆來開始寫這個集子中所收的一個獨幕劇「蒼蠅與蚊子」。第二齣戲也是在這間屋子裏寫成的。以後我就搬到別的地方，墨西哥所帶給我的鮮艷的色彩也就逐漸淡落下去。

其實這個集子裏所收的戲，都不是我所寫的第一個劇本。我的第一個劇本是一個三幕劇，是我在大學時代寫的，題目已經忘了，自然很不成熟。後來又寫過兩個電影劇本，同樣已不知丟到那裏去。還寫過一個獨幕劇，記得題目是「飛去的蝴蝶」。當時我很喜歡美國田納西·威廉斯(Tennessee Williams)的劇作，所以多少受了些他的影響，在塑造人物及製造戲劇氣氛上下了些工夫。那時我拿給一個朋友看，很受了些鼓勵。但不知爲什麼，雖然我自己在大學時代的舞臺上頗爲活動，後來到了歐洲又繼續研究戲劇與電影，但沒有再繼續寫戲（計劃大綱與未完成的片斷倒是有的），反倒寫起小說來。到了墨西哥以後，才又再度有了這種用我早已熟悉的表達方式來

發揮某種內在渴望的衝動。

我相信一切文學的、藝術的創作，都是由於一種內在的急切的與人溝通的需求。文學與藝術的作者，在現實生活中常常是些羞怯的典型，並不多麼善於表達自己，這才沉浸在一己的夢想裏，說一些夢話。這夢話也就是一種自我表達，也就是出於一種與人溝通的需要。不管在現實生活中表現出多麼孤獨的人，都不能避免這種企圖與人溝通的欲望。人到底天生的是一種羣居的動物。

我自己並不是特別孤獨的那種類型，但仍自覺在現實生活的人際關係中有一種巨大的阻障與隔膜。我可以在舞臺上通過劇中的人物來儘情表達自己，也可以朗朗地演說或辯論，但一到現實的生活中，譬如說在一種交際的場合，無論是酒會、宴席或與陌生人會晤，需要與人寒暄溝通的時際，便感到慌張失措。爲了掩飾這種慌張失措的心情，很可能表現出一種落落寡合的模樣，這就更加拉遠了與人的距離。在現實中與人有所隔膜的隱痛，遂加強了企圖用另一種方式與人溝通的欲望。我所選擇的方式，就是文學。我既不想自我窒息，又不願與人隔絕，我就只能以我自己感到自由舒適的方式在我與人間搭起一座橋樑。

我把戲劇也看作是文學的一種形式，因爲戲劇除了在舞臺上搬演以外，一樣可以當作文學作品來讀。不過，有些劇作，如不搬上舞臺，便很難顯現它的特色，像尤涅斯科 (Ionesco) 的戲

就是如此。所以戲劇又並不完全是文學，還有它具體形象與動作的一面。做爲一個觀眾所得到的舞臺上的印象，與做爲一個讀者所得到的文學上的印象，有時候距離極大。我自己的經驗是，越是現代劇，這種距離就愈大。因爲古典劇依賴對話的成分較重，劇情常常是只靠對話來轉折發展；現代劇則開闢了別種使劇情得到轉折發展的途徑，對話就不及在古典劇中那麼重要了。因此愈是現代劇，就愈有脫離文學尋求自我發展的傾向。然而也只是傾向而已，沒有文學價值的現代劇是沒有的。所以就是現代劇，仍具有戲劇與文學的雙重價值。

我這裏所謂的現代劇是指二次大戰以後，特別是五十年代在法國發達起來的以幾個非法國土產的劇作家如尤涅斯科、貝克特（Beckett）、阿達莫夫（Adamov）等爲代表的荒謬劇而言。荒謬劇，就如存在主義在文學中所探索與表達的荒謬一般，實質上並不真是荒謬的，只不過是一種觀點的轉移。如果站在傳統的觀點以爲現代是荒謬的，那麼站在現代的觀點同樣會感覺傳統是荒謬的。現代人，不容否認地，對我們所居留的世界、宇宙，及對人之爲人的心態，有更爲深入廣闊的探求與發現，遠超過傳統的繩墨範疇之外。這就在各方面都產生了觀察深度的增長與觀察角度的放大與轉移。一方面這好像表現了人的立場再不如在傳統的方式中那麼穩定，但另一方面却也表現了人有了更大的自由。這種自由早已顯現在經濟、政治、社會組織、自然科學、文學、藝術

等不同的領域中，引起了現代人的生活方式、思維方法以及欣賞趣味的極大變化。因此，現代劇的表現方式與內容，自與傳統的戲劇大異其趣。我覺得，正像現代文學、現代繪畫、現代音樂一般，現代戲劇不但不曾破壞了戲劇之爲戲劇的特性（雖然有人用了反戲劇一詞），反倒豐富了戲劇的形式與內容，拉近了戲劇與現代人感受的距離。

談到戲劇的特性，應以其與其他藝術表現方式不同之處立論。沒有導演與演員固然不能演出戲劇，沒有劇場與觀眾同樣不能演出戲劇。這是傳統上一致的看法。美國的所謂「活戲劇」（Living theater）企圖泯除演員與觀眾的界限，同時也意欲使劇場擴大到無處不在的地步，街頭巷尾茶肆酒店無不可作爲劇場。雖然如此，也只能說對演員與劇場定義之擴大，並非否認演員與劇場之爲必要。所以戲劇仍是劇作家，通過演員，在一定的場地，與觀眾彼此溝通的一種藝術形式。

我說彼此溝通，而不用教育、宣傳等字眼兒，是因爲我堅信教育與宣傳不是文學家或藝術家的目的，至少我自己在寫作的時候沒有任何這一類的意圖；我自覺沒有比別人更高明的見解。但是我既爲人類的一分子，便不能不感到一份爲人的寂寞，我有需人瞭解的欲求，因此我儘可以任性地道出一己的心聲，冀望獲得他人的反應、共鳴、補充與批評。

我所採用的戲劇表達方式與所表達的內容，不是傳統的，既不是西方的傳統，更不是中國的傳統，然而却受着西方現代劇與中國現代人的心態的雙重支持。換一句話說，在形式方面接受了西方現代劇的影響，在內容方面表達的則是中國現代人的心態。

中國的話劇，在形式上本來就是一種西方劇的移植。我們知道，中國戲劇的發展，不但與西方根源不同，而且時間上也晚進了許多。在希臘的悲劇已經具備了戲劇的結構的時候，中國還只有雜技與歌舞。到了元明雜劇與傳奇鼎盛的時代，仍循着歌舞的路線發展，而從未出現過純以對話爲主的話劇（一向認爲以對白爲主的武漢臣的「天賜老生兒」，四折中曲子也有三四十支）。直到近代，中國受了西方文化的侵襲之後，歐陽予倩等一批留日的學生，才第一次組織劇團（春柳社），演出話劇。然而他們初時所演仍是翻譯的西方話劇，而不是中國話劇。如果說中國現代文學受了西方文學極大的影響，那麼中國的話劇則不止是影響，而至少在形式上是完完全全西方戲劇的東移。意外的是在極短的時間內就受到中國羣衆的歡迎與接受。嗣後，這種新興的戲劇形式在中國循着兩條路線發展：一條路線是與中國的地方戲合流的文明戲；另一條路線就是遵循西方話劇的規格，但以改革社會及宣傳政教爲目的的社會宣傳劇。那時中國正遭遇到一個經濟、社會、政治各方面都急劇變革的大時代，社會宣傳劇遂大行其道，成爲改造社會與宣傳政教的有利

工具。中國幾個有名的話劇作家，直接承受着西方早期的劇作家如易卜生（Ibsen）、奧尼爾（O'Neill）、契訶夫（Chekov）等人的影響，雖然有時求助於誇張的手法，但總以寫實爲體。然而由西方所來的影響，初時常常是經過日本轉折而來，在時間上往往與西方發生脫節的現象，因此較晚的德國的印象主義與法國的超現實主義的戲劇，在中國的話劇中都不曾留有任何明顯的痕跡。

現代的中國雖然也遭受着急劇的社會變革，這一代中國人的心態雖然也與上一代大相迥異，然而幾十年的話劇並沒有什麼新發展；顯然現出停滯不前的現象。

我開始嘗試寫劇本的時候，也是遵循着寫實的路線來寫的，但總覺得與自己的感受不合，因此也就漸漸失去了寫劇本的興趣。後來到了巴黎，接觸到西方現代劇的表現方式，才覺得是一種表現我自己的感受的有效工具。記得我第一次看西方的現代劇，是在拉丁區所謂的「口袋戲院」（小型戲院）裏。時間好像是一九六一年的夏天。戲院只有五十幾個座位。因爲座位少，據說每場都是滿座；票價也相當昂貴。我是請一位好友一起去看的。爲了怕臨時買不到票，所以幾天前就把票訂好了。原想第一排該是最好的座位，誰知戲院實在太小，就是坐在後排的觀眾與舞臺的距離也並不太遠，坐在第一排，簡直就在演員的腳下。不過也有好處，倒像自己也在舞臺上一般。那家

戲院是專演尤涅斯科的戲的；而且專演尤涅斯科的兩個獨幕劇：「禿頭女高音」（La Cantatrice Chauve）與「教訓」（La Leçon）。那時已經不停歇地演了五年了。演員也早換了好幾批。戲一開幕，是一對英國夫妻坐在客廳裏閒聊，說些個莫名其妙的話。聊呀聊地，既沒有其他動作，也不見其他演員。我跟我的朋友都焦灼地等着戲中的主角禿頭女高音出場，一直互相詢問着：「怎麼禿頭女高音還不出來呀？」然而直到閉幕，不但見禿頭女高音，連女高音也沒有，禿頭的也不見。當觀眾掌聲雷動的時候，我直覺得奇怪，莫非巴黎人都有點神經？一齣莫名其妙的戲，碰到一羣莫名其妙觀眾！我想我那時的感覺跟一個看慣了具象繪畫的人突然站在一幅抽象畫的面前那種手足無措的感受一般。待看到第二齣「教訓」的時候，才終於看出一點門道來。這一點門道是通過那莫名其妙的教授跟莫名其妙的學生，通過他們莫名其妙的對話與莫名其妙的動作意味出了點象徵的意義。這就是我當時所有的收穫。

又過了好些年，我才開始漸漸懂得，在東方文化陶冶下長大的人與西方文學、藝術隔膜之處離在。東西方文化，在理性思考方面，各有所長，不相上下，唯獨在「感情」與「感覺」方面距何極大。東方人對情方面獨有所鍾，西方人則長於感覺。因此，由東方文化培育成的我，面對着一篇文學作品或藝術作品的時候，我所用的是「情」和「理」。第一我問這件作品不能使我感

動（這種感動常常不把快感包括在內），第二我要分析它有些什麼含意。我偏偏想不到，也不懂如何運用我的感覺來直接接觸它的形式、顏色、線條、光影、結構、節奏……種種對西方人非常重要而為我們所忽略了的因素。我後來又仔細思考（又是東方方式的存在方式）東方人之所以不習慣於運用感覺的道理，我發現恐怕與東方人對性的壓抑有密切的關係。在生理上說，性器官是人體最敏感的部分，在心理上也是一樣。人不感覺則已，如一任一己的感覺（包括視、聽、嗅、觸、味）任意馳騁起來，不是集中到性感就是與性感連繫起來。如想對「性」採取控馭壓抑，唯一的辦法就是不讓感覺任意馳騁，把它範之以理，導之以情，這就是東方人的感覺方式。這在東方人（不只中國人，日本、韓國，甚至印度人都包括在內）的舉止態度上很明顯地表現出來。東方人跟東方人在一起的時候，不自覺有甚麼不同，但一與西方人接觸，差異就立刻顯現出來。譬如在世運會或國際會議這種場合，不管多麼活潑的東方人跟西方人在一起都顯得非常古板拘謹，不能適應西方人那種人際之間身體的自然接觸。反映在文學、藝術上就是東方對感覺世界的窒息。不管文學、戲劇、繪畫、音樂與電影，都欠缺西方那種放縱肆肆的氣息。這是我在西方生活了多年之後才漸漸領會到的。

我後來曾經有意識地開拓我自己的感覺領域，我發現我不但可以具有與西方人類似的感覺，

而且我自覺有這種生理與心理的需要。感覺上的開拓，無寧等於開展了我的生存範圍，提高了我的生存意義，使我更能領略到生之歡樂。然而這並不能說我已全部西化了。事實上東方的生存方式仍然是根深蒂固的。這種東方的文化陶冶，也帶給我許多西方人難以獲得的珍寶。我自覺比西方人更多一些心理上的平衡，和曠達樂觀的態度。這是東方文化帶給我的長處。然而一不留意，東方式的禁慾習慣就冒頭來，阻礙着我自由運用我的感覺。我需時時地加以疏導，使其無所障蔽，雖然對我來說並不是件易事。由於我自己的經驗，我深信東西方文化的交融，對雙方都會帶來莫大的益處。雙方可以互相吸取優點、互補缺失，自會促成文化與生存境界的豐富與提高。

到我逐漸領略了西方人的心態的時候，我也開始能够領略西方的文學與藝術；自然也開始領略到西方的現代劇。現代劇的出現並不意味着對古典劇的反抗與排斥；無寧說是一種推陳出新，豐富了已有的戲劇傳統。同在巴黎，同一個時間，你可以看到現代劇，但你也可以看到莎士比亞的「哈姆雷特」、莫里哀的「守財奴」或契訶夫的「櫻桃園」。我自己就偏愛契訶夫的戲。不管用什麼語言演出的契訶夫，我都愛看。我喜歡他那種在寫實劇中少有的詩意與淡淡的哀愁。我喜歡契訶夫，但我却不願去模仿契訶夫；正如我喜歡李白，我也不願去模仿李白的詩一樣。因為我們生在不同的時代，有着不同的生活環境與意識型態。說到底，與我自己的心態最接近的還是現

代劇作者的心態。對於現代劇，我不止是喜愛，而自覺它是我生活中的一部分。雖說如此，我却並不曾把現代劇的形式與技巧立時搬來應用之。因為當時雖覺開拓了視界，但還不知道如何化爲己有。後來經過了五六年的醞釀與消化，才在西方現代劇的基礎上摸索出一些更適合於表現自己感受的方式。在居留墨西哥的五年間，我一連寫了十幾個獨幕劇，表現的方式並不盡相同，但都與五四以來的中國話劇傳統大異其趣。

五四以來，中國話劇的發展，已有良好的基礎，質與量的收穫並不下於小說與散文，可以說遠超過詩歌之上。唯一比不上現代詩歌之處，是始終局限於寫實的框框中，且常常以宣傳說教爲主，以致形成形式上的單調與內容上的貧乏。因此，我以爲在寫實劇以外另闢一條路徑，並不意味着我國已有的話劇傳統的鄙棄與反抗；正好相反，是意圖豐富這既有的傳統。

我不知道我的表達方式是否易於爲國人所接受，但我想我的心態並不是孤立的。生活在同一個時代，類似的生活環境的人，該不會完全不能理解我的一些夢囈。別人該也有某些類似的夢囈的經驗。即使沒有過，該也會偶然從一句夢話中，或一種特異的形相中，接觸到潛意識中的某種隱痛，因而受了一驚，竟突然覺得那些原來散亂的模糊的形象具體化了起來，領悟到荒謬比理性更爲理性，虛幻比真實更爲真實。

我的人物沒有什麼個性。雖然有時候有性別、職業與年齡，但並不是多麼重要的。背景也不重要。時間也不重要。什麼才是重要的呢？重要的是他們的夢囈，是他們的舉動，是他們在我所賦予他們的世界中的生命。我們在夢中所夢見的人物，儘管面貌、衣著、個性模糊不清，但對那個人物的感覺可以持久不忘，因為那個人可能是你，可能是我，或是你加上我，或是你我的一部分。對我而言，演員在舞台上的夢囈，也就是觀眾在台下心中的夢囈。如果觀眾有一種衝動，企圖把自己的夢囈表達出來，也不妨奔上台去，把演員推向一旁，奪取了演員的地位來夢囈一番。戲劇原本是羣衆的藝術，需要羣衆的共同參予。

戲劇雖說是羣衆的藝術，但仍有它的獨特性，仍有它的作者。配稱爲一個作者的人，總應該在某種藝術上有點獨特的貢獻。這獨特的貢獻代表了作者一點對人生的獨特的觀望角度與獨特的領會。一個作者不需要去綜合別人的心得，也不需要去揣測他人的心理，他儘可以大膽地表現自我。如果他真有些獨特之處，自會有人欣賞，自會引起共鳴，因為讀者與觀眾並不都是傻瓜與笨蛋。作者自不應把不能產生陽春白雪的責任推到下里巴人的身上。

我說這樣的話，也許有人要冠我以「脫離羣衆」的罪名。然而羣衆在那裏？有人說：羣衆在工人那裏，在農民那裏，在低收入的廣大的人羣中。這話說得不差，不過我覺得與人溝通的正常

方式是說自己要說的話，而不是說別人要聽的話。如果你儘說別人要聽的話，雖形似溝通，其實却絕未溝通。因為你並未說出你要說的話，不論你怎麼說，別人對你仍不認識、仍不瞭解。其實你所要說的，也並不一定就是別人不要聽、不能聽、不愛聽的話。因此，我以為一個文學作者或藝術工作者服務人羣的最好方式，還是說自己要說而想說的話。只有別具用心的人才一味把羣衆局限在一個固定的框框中，認定了羣衆只配接受某種樣式，而絕不能接受他種樣式。好像說羣衆只配喝小米稀粥，絕不懂得欣賞清蒸魚翅的滋味。於是大家都該來煮小米稀粥。要是誰膽敢爲羣衆燒一味清蒸魚翅，那就是冒犯了羣衆的口味，犯下了脫離羣衆的大罪。這豈不是等於說工人永遠該事事限在工人的框框裏，農人永遠該事事限在農人的框框裏，命定了永生永世喝着小米稀粥，永不准翻身？小米稀粥自有小米稀粥的價值，不容否認，但論情論理也絕對該讓羣衆嚐嚐清蒸魚翅的滋味。如果到時候羣衆果然不領教清蒸魚翅，寧願只喝小米稀粥，那時候讓羣衆自己來說，勿庸他人多嘴！

我總覺得文學、藝術，不但是人與人之間溝通的重要媒介，也具體地代表了人向無限未知的領域中探索的自由。人類的文化就是這麼一點一滴地積累起來的。沒有了新的探索，也就沒有了新的累積，人類也就不會再有任何發展的可能，只有僵滯在既成的一灘死水中。新的探索並不一

定都會帶來收獲，但如無探索則絕無收獲可言。基於這種觀點，我在寫作時就只說我要說的，而不關心別人要聽些什麼。我自己也是羣衆中的一分子，我既未嘗遺世而獨遊，則不必操心是否脫離。

在任何新的探索中，如有所收獲，則必定是整體的。一件真正的藝術品也必定有形式與內容的一致性。在文藝批評中常用的那種「舊瓶裝新酒」的比喻，實在是一句似是而非的話。藝術上形式與內容的關係，絕不宜以酒與瓶來對比。酒與瓶可合可分，藝術的形式與內容則是不可分割的。如一定要比，則只能以有機物作比，因為藝術的本體也是有機的，某種形式只能裝與其相當的內容，內容的改變也勢必影響到形式的更新。在我的劇中，可以看出來，我所關心的問題，我所企圖要表達的意念，跟我所採用的表達形式有密切的關係。換一句話說，一方面內容決定了形式，另一方面形式也決定了內容。當一齣戲在孕育的階段，我不曾嘗試在不同的方式中選取某一種來表達我的意念，我也不曾嘗試選取某一種意念灌注在我所意欲採用的形式中。實際的情形是形式內容同時產生，同時具體而微地在我的心田中萌芽、茁長，以致開花結實。也許別人有不同的經驗，但對我而言，這是我唯一的創作方法。

這個集子中所收的九齣戲，以寫作的先後排列，除了最後一齣是最近在溫哥華寫成的外，其

他都是在墨西哥城寫成的。墨西哥城的嬌陽、急雨、棕色的皮膚、玉米餅、馬爾牙乞樂隊的歌聲、嘈雜泥濘的菜市場、喧嘩的節日，孩子們擊打的紙獸、冥祭的鮮花與骷髏頭、聖母寺前把膝頭磨傷了的跪拜的人羣、印地安人多彩多姿的舞蹈、晒焦了的草原、拖着驢子的老婦人、在塵土中賣鸚鵡的幼童、流入都市向人伸手討錢的印地安農民、昏臥路旁的酒鬼，還有矗立在原始森林中麻雅文化的遺址，象徵着人類文化之夭亡的金字塔、宮殿，說不完的異樣的事物都銘刻在我的記憶中，都直接或間接地給予我一些不同的感觸。也就是在那個環境中，我同安妮，還有我們的孩子伊莎、伊夫渡過了五年平靜而安穩的歲月。現在回憶起來，那段生活在我的生命中是一個驛站，是急流中的一個湖泊，給予我一個反芻的機會，使我除了寫了這些戲以外，還寫了一篇長篇小說、一本用法文寫的故事集，譯了一本法文的中國小說選，出版了一本法國社會素描、一本西班牙文的老舍小說選，以及為報章雜誌寫了不少雜文。到了加拿大以後，不管在研究寫作上，還是在生活上，都發生了巨大的變化。我變成了一個與前大不相同的人。我好像重新獲得了一次生命，又投入了生活的急流中，無暇休歇了。從此開始了我生命中另一個截然不同的階段。這個集子的內容雖與墨西哥沒有直接的關係，但它的產生與我在墨西哥的生活大有關連，特別是與安妮共同的生活。因此，我願意把這個集子獻給安妮和我的墨西哥的朋友們。