

台港及海外中文报刊资料专辑

外国文学研究

第 3 辑



贵州省图书馆

86.7

书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的,蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

目 次

作家、作品评介

人类是我的隐喻英国新任桂冠诗人——

泰德·休斯评介

张芬龄 一

西蒙的小说《田园诗》小析

王 锴译 九

《全盘回忆》和《大块人生》《天使，

望故乡》译后

乔志高 一二

梭尔·贝娄访问录

彭淮栋译 二六

结构主义之父的自画像——

李维·史特劳斯访问记

黄爱玲 三九

没有写实的文学——

克劳岱·西蒙访问记

刘 俐译 五一

卡波特之死

戴 天 五五

文学概况及文学潮流

一九四五年以来的法国文学主流

许迪锵译 五六

建国二十五年（一九五九——一九八四）

的新加坡华文文学

杨松年 六〇

世界文学会议纪要

第八届世界诗人大会纪要

王大任 六九

补 白

泰国文坛的彗星——

察·谷集简介

林晓村辑译 六八

人類是我的隱喻

英國新任桂冠詩人泰德·休斯評介

·張芬齡



泰德·休斯像

新近膺選「桂冠詩人」的泰德休斯(Ted Hughes)於一九三〇年出生於英國東北之約克郡(Yorkshire)，在麥克伯勞(Mexborough)中學和劍橋大學完成教育。他曾經做過園丁、守夜員和拍片廠的顧問，並在倫敦動物園當過洗滌工人；他寫過兒童詩、廣播劇本，並且有意動筆寫作詩劇。他和菲立浦拉金(Philip Larkin)和唐幹(Tom Gunn)同為二次大戰後英國最重要的詩人。如果說拉金是五〇年代詩壇的聲音，那麼休斯可稱得上是六〇年代的聲音。理查卻斯(Richard Chase)指出：泰德休斯是以英文創作的詩人當中最具潛力的，其聲譽仍在不斷地高升。

休斯的詩作線條粗獷，風格狂烈，即使在早期就隱約可見他的詩人太太雪維亞普拉絲(Sylvia Plath)晚期的影子。休斯的父親經歷過第一次世界大戰戰火的洗禮，哥哥是獵場的看守者，休斯的詩作因此似乎受到兩種經驗的影響：其一是第一次大戰的聽聞以及戰後歐洲在文化、歷史和心理各方面的混亂；其二是他對自然的認知以及動物世界對他的吸引力。此外，他個人對考古人類學的研究也是決定他早期詩作的一個重要的因素。關於寫作的內容和著眼點，休斯有一段詳細的自我剖析：

在審視詩作之後，我決定這麼說：激發我想像的是活力與死亡之間的戰爭，我的詩可說是讚頌任何一方鬥士的功績。同時，我的詩企圖先透過我和它們間真實感之建立，來證實世界之真實和自我之真實。用另一種方式來說——我的詩讚揚我對這個世界所持幻象的純粹堅實感。

並且——或許這才是較像樣的實話——它們是我使自己超脫束縛（像六月的牡牛咆哮而去）的唯一方式。

在每一首詩裡，除了主題目之外——在我的詩作裡，詩題顯而易見，正如詩中的美洲虎就稱做美洲虎——總有一些事物很難加以說明，即使只是籠統地；那就是每一詩作中活潑和獨特的成份。我指的是詩人把所有的情感和動力——自身體、心和腦各部派遣好手雲集於詩之戰場——和諧地融合在一起的方式。我所採取的是音樂作曲家的方式。我把每一戰鬥員變成一個音符，然後儘可能地把整個狂囂轉變成正式且均衡的旋律和韻律。當每一個字都能清楚地聽到彼此的聲音，當每一個音符都能感受到另一個音符，當一切都滿足時——這首詩就完成了。

我已經花了一些篇幅說明詩創作中的組織問題，並且也描述了我個人寫作的特殊經驗。但是我希望我已經替某種特殊形式的詩創作下了定義。在許多英詩中，音樂的成份——張力的內在特質——並不像其他因素那麼受到重視。對我而言，不論一首詩是玄想上的說理或是可界定的哲學，它最珍貴獨特之點就在於其核心——張力的內在特質。在創作這些詩歌時，我都用心地賦予它們——除了姣好的臉龐，清晰的頭腦和強勁的雙手之外——健全的心。

從上面這段自白中，我們可以看出休斯企圖透過詩的媒介來諧調兩股互相衝突的勢力——活力與死亡，喧囂與和諧。

他在自然界中找到了與人類世界相通的模式，而寫了一連串的「動物詩」和「植物詩」。在他的第一首動物詩「思想之狐」裡，他描寫創作時靈感湧現到詩之完成的內在經驗。他把創作比喻成穿越墾荒地的艱苦跋涉，和寂寞是不可分的。他捨棄了抽象的說理，而採用具體的動物意象——由狐狸的午夜造訪到離去來比喻靈感的來臨，一場詩歌的祕密洗禮就在無聲無息中完成了。如果說休斯的繆司是一隻動物，即使是一隻帶有強烈狐臭的狐狸，也是十分適宜的，因為他在動物身上找到了創作的題材。

如果一首動物詩或植物詩只關注自然世界，而未能將觸鬚探向詩以外的人性世界，其內容仍是相當貧瘠的。誠如「運動派」詩人（崛起於一九五〇年中葉，致力於復甦傳統之藝術形式，重振富有文化價值之人文傳統，揚棄一切壞的主義和教條，如僵硬的艾略特式的教條，華麗的形式主義，浪漫的文學傾向，以及過於知性之結構和語言）所標示的，詩應該和生活相連，使讀者能夠從字句中嗅出泥土的氣味和強烈的人性氣息，當然亦包括腐敗的惡臭。休斯的自然詩的另一特色是——動物世界是人類世界的縮影，而動物的殘酷掠奪和人類歷史經驗密不可分。

譬如在「鷹之棲息」一詩裡，老鷹懶洋洋地蹲坐在樹林的頂端發表其戲劇獨白。他傲視天下，目中無人：「……大地還翻仰起臉龐供我檢閱」，「造物主費盡全神／才造出我的腳，我的每一根羽毛：／現在我用單腳就掌握了宇宙」，「我的習性就是撕裂頭顱／分配死亡」，「我的眼睛不容許任何改變。／我打算讓這情況繼續下去」。讀完全詩，我們無

法只把他視為一隻驕傲嗜殺的大鳥，因為休斯所使用的字眼明顯地賦予了老鷹人的生命，把人和鳥很自然地貫串在一起。老鷹不僅僅是一隻老鷹，更像是歷史上的梟雄希特勒一類的人物。休斯自己也曾經說：這首詩是針對法西斯主義者的心理研究。這首詩語調狂野冷靜，充滿了權威性的自負和自尊，批評家認為這在英詩中是相當新穎且令人興奮的。這種「權威感」正是休斯詩作的標記。而且在佈置其想像力的舞台的當兒，休斯注入了相當的「準確性」，使得讀者不會去爭辯他的詩作是否貼切。「思想之狐」裡的狐狸以及「鷹之棲息」裡的老鷹各有其獨特的風格，而且都活栩如生；「馬群之夢」裡的馬群強悍狂暴，成為恐懼和激情的融合體。讀者在閱讀時，其心思完全和詩中的說話者一樣被這些動物所佔據，在他還沒來得及決定是否接納牠們之前，狐狸、老鷹和馬群就已一步步地走進他的心裡了。

休斯對自然的看法，不是純華滋華斯式的，而是建立在雙重的層次上。幾乎在每一首「自然詩」裡，都隱含著崇拜自然的因子，由此不難看出他對自然界的第一層情感。泰德休斯崇拜那股支撐海獺、薊花、雪花、雄貓、老鷹、睡蓮生存下去的機敏、野性和剛毅的特質，這或許是他的詩作剛性十足的原因。現在讓我們拿他的三首「植物詩」來印證他對自然的第一層情感。「雪花」一詩在另一個詩人的筆下很可能被寫成一首纖柔且浪漫味十足的抒情詩，但是到了休斯的手中卻成了具有目標的頑強植物，她似乎戴上了鋼盔——「她蒼白的頭重得像金屬」——準備應戰，雖沉重疲乏，仍追逐著目標，儘管那目標可能只意味著在寒冷中死去。休斯透過

植物的媒介還寫了一首「薊花」來詠嘆不可磨滅的美德——英雄氣概。他以薊花在牛群的吞噬和農人的鋤頭下仍能生生不息地生長繁殖，來暗示這種剛毅的特質在自然界和人類世界中都必定永遠流傳下去。「畫一朵睡蓮」描寫睡蓮深植於水面和水底兩個世界，儘管這兩個世界都充滿了不安和粗野，她仍能「靜止如繪畫，一點也不顫抖」。這首詩不僅僅是「出淤泥而不染」的變奏，休斯更賦予了睡蓮比陰柔更多的陽剛。

休斯對生物的詠嘆表現得最直接、最明顯的要算是「蚊之讚美詩」了。簡單地說，整首詩歌頌蚊的飛舞和哼聲，而休斯自其中體會出新的意義。他使用舊約讚美詩歌那種重複的句型，譬如在第五、六詩節裡，他連續用了六個類似的句型（均以連接詞and開頭），在其他詩節也有重複二到三次的句型出現，使得整首詩的詠嘆效果一層層地累積，其間又有「舞蹈」、「歌唱」這類簡單有力的字眼貫串，因此就語言的音響而言，這應該是一首很好的朗誦詩。休斯在詩的子題就已點出對蚊的禮讚：「蚊子的血統比人類久遠。」因此蚊子必有自己的「文明」，其悠久（且相當優良）的傳統必有值得人類借鏡之處。休斯認為蚊子是一種自足、自信的生物，他一層層地為牠披上讚美的外衣：他形容蚊子的飛舞時，所用的意象由胡書亂寫和編纂字典演變到玩具梭和磁鐵，在第五節又否定了前兩者，而肯定地說出那是一種歌唱：

不是寫字也不是毆鬥而是歌唱
唱說這宇宙的星體循環無關緊要

唱說牠們不怕太陽

……

唱說牠們是自己的太陽

自己的滿盈

逍遙於虛無之中

牠們的羽翼遮蔽烈火

歌唱

為了烘托蚊子的古老文明的神祕氣氛，休斯使用了宗教的意象。他把蚊子比喻成瘋狂的文人，神祕哲學的信徒，焚燒祭典的禮拜者，猶太聖徒，更將牠提昇為神祇。在把蚊子逐步提昇到最高點之後，他緊接著貶謫人類的各種官能：

我的手在空中飛，牠們是蠢貨

我的舌頭懸置在葉中

我的思緒爬進隙縫裡

這提昇和貶謫之間的差距，清楚地反射出休斯對自然界生物之崇拜。在提及他的動物畫像時，休斯曾如此比較人類與動物：「每一動物都過著救贖了的愉悅生活。牠們處在充滿活力的狀態，而人類唯有在瘋狂時才能如此。這股力量源於牠們本身和所具神性之間的完整秩序。」他似乎在動物身上找到了人類所欠缺的特質。

然而在崇敬之中，休斯也透露出自然界的殘酷和冷漠。譬如在「梭子魚」和「殘骸」等詩裡，他呈現給我們的是吞噬、

侵略、適者生存的世界。自然界這種冷酷的傳統似乎是相當古老且根深柢固的，一如池塘是如此的寬廣，梭子魚是如此的眾多，連垂釣的詩人也感受幾分恐懼。每一塊漂流到海邊的「殘骸」代表著在這個傳統下又多了一個犧牲者，每一片顎骨即是為其主人所豎立的「紀念碑」。

在另一些詩裡，我們可清楚地看到這種雙重的情結同時呈現，「雨中之鷹」便是一例。詩中的敘述者是一個在大雨中企圖跋涉出泥濘的人。他的處境和高處的兀鷹恰成對比：前者狼狽奮力地向上攀爬，後者則安然輕鬆地居高臨下。對說話者而言，兀鷹「懸掛起／意志的鑽石尖端指引／海上游泳者的耐力」，無疑是他在困境中的精神導師，他以兀鷹那股在雨中仍能平穩安詳的精神做為自己掙扎的目標。從另一觀點而言，老鷹輕鬆、平靜地看著人類掙扎，卻無法分攤其一絲焦慮，暗示出大自然對人類苦難和脆弱的冷漠旁觀，在對比之下，人類顯得更無能狼狽了。在詩末，休斯暗示出兀鷹和人類處境互易的可能性。或許有一天兀鷹會處在和眼前這個人相同的困境，「被拋得上下倒置／沈重的州郡……搗碎在他的身上」，正如牠現在「毫無重量」的重量正沈重地壓在掙扎中的人類的心上。（或許兀鷹已遍嚐類似詩中人的困境，才磨鍊出目前在風雨中平穩的神態；如果此種說法成立，則自然界中遍存人類之楷模。）詩題雖為「雨中之鷹」，而休斯始終把著眼點放在人類身上，他實踐了狄倫湯瑪斯（Dylan Thomas）的藝術座右銘：「人類是我的隱喻。」

休斯所描寫的動植物往往具有人類的傾向或脾氣性格，與其說休斯把人類獸性化或獸類人性化，倒不如說他把兩者融成一體，使我們在人類中嗅出動物的氣息，在動物中看到人

類的影子。在過去，沒有一位詩人能夠像休斯這樣用客觀且經濟的手法把自然界之殘酷或秩序「內在化」，並賦予新的詮釋。休斯在寫作時是如此具體且徹底地深入他所深思的動物，因此他的許多好詩都具有有一種神奇咒語的效果，好像想從動物身上咒召回另一種可能的自我。譬如在「海獺」一詩裡，休斯對海獺存在之神秘性流露出敬畏的情感，他所使用的語言賦予了海獺超自然的屬性，雖與人類相異，卻又在在暗示出和人類相通的因子。海獺具有水陸雙重屬性，休斯用兩棲的海獺來比喻人類的雙重本性——消極的接受（如生活在水中的海獺）以及積極的攻擊（如在陸地上尋覓歸屬感的海獺），兩者的張力在海獺的生命中顯現。但是，從詩的話調來看，休斯並非歌頌海獺，而是把著眼點放在海獺的失落。從某一角度而言，海獺具有雙重屬性；從另一角度來看，牠「既非魚類亦非獸類」，「既不屬於水也不屬於陸」。牠是隻失去寄託的海獺，像個「藏匿的國王」尋覓著牠那已失落的王國，對著原本屬於牠的陸地哭泣。這情景令人想起皮藍德羅（Luigi Pirandello）的劇本「亨利四世」（Henry IV）裡的主角。在一次化粧遊行途中失足墜馬之後，他喪失了記憶，醒來時卻與自己遊行時所扮演的角色——亨利四世——認同，於是成為一般人眼中的瘋子。十二年之後，他突然恢復了記憶，卻發現人事全非，原先在正常世界所擁有的一切都不復存在；該劇結束時，他又戴起了他那「永恆的面具」，回到亨利四世的世界，繼續扮演那唯一能給他安全感的角色。當他恢復記憶的那一刻，他內心的惶恐、不安和失落感是可想而知的。海獺在發覺自己再也無法歸返陸地時，正是同等的心情。所不同的是，這隻海獺不像「亨利四世」

的主角那樣永遠退離原來的世界，他急急追求原來的「根」。海賴的追尋正代表著人類企圖和潛伏於最深層的自我認同，企圖尋回一些已失落的本性。海賴的處境對人類實具啟示作用。休斯詩作最成功之處即在於他能夠不露痕跡、不洩感傷地以動物題材為踏腳石，把讀者帶進人性的主題。

即使在涉及死亡的主題時，休斯仍能忠於他詩的原則。在那首類似葬禮演說辭的「豬之觀察」裡，他儘可能地掌握自己的情感，使之客觀、節制、準確。他不歌頌死亡；他排除了人們對死亡所抱持的敬畏和虛飾，以死豬為媒介，描寫出最真實、最赤裸的死亡。面對著一條死豬，「我重重地敲擊牠，絲毫不覺懊悔」，因為「牠最後的尊嚴已完全消失」，而且「太僵死了無法令人同情」。從人們對死豬的態度來看，叫人覺得生命是一切意義的先決條件，死後即使獲得同情或尊敬，往往含有虛偽的成份。休斯在倒數第二、三詩節描述了豬生前的衝動，牠的奔跑、牠的尖叫以及牠的潑辣，但是這一切很快地就被最後一節所否定了。死亡是太真實的事物。詩人「凝視牠許久」，眼看著別人就要「烹煮牠，並且像門階一般地搓洗牠」，他必定由死豬的處境想到了人的死亡。死後，活力消失，尊嚴也相對地喪失；而人類死後似乎比死豬享有較多的禮遇，這是因為人類擁有更多的虛飾抑或人性？另外值得一提的是，「豬之觀察」這首詩在許多方面還影射了近代歷史上納粹集中營的經驗，以人們對死豬的冷漠殘忍來暗指納粹對人性之藐視。在這類文字裡，休斯和他的太太普拉絲是最相近的。

在表達思想和意象的同時，休斯還顧及了詩的趣味。他把抽象的意念放入具體的表達模式中，前面討論過的「思想之

狐」即是一例。他的詩作有時具有某種敘述性和戲劇性的成份，步調是跳動活潑的，敘述者技巧地控制著全詩，不急於做任何毫無作用的描繪或評論。在「鷹之棲息」裡，我們已看到老鷹如何透過戲劇性的獨白去刻劃自己的性格。在「伊絲帖的雄貓」裡，休斯賦予整首詩一種具衝擊性卻又饒富趣味的情况，來描述老雄貓過去的英雄事蹟，牠的英武，牠的剛強：

有一隻雄貓向騎馬的武士撲去，
套鉤般地圈鎖住他的脖子

當武士邊騎邊抵抗著牠的咬和抓。

然而過去的活力和現在的情况形成了強烈的對比。現在的老雄貓懶洋洋地躺著，牠的戰鬥對象已由健碩的騎馬武士，轉變為自己的老婆；牠再也不能掌握戰局，「接連不斷的戰爭跟妻妾，扯爛了牠的耳朵，敲碎了牠的頭」。牠只好躺成一捆舊繩子和鐵，從前咬人的利齒現在只用來打呵欠，休斯在此還用了女性的意象——「尖得像仕女的繡花針」——來形容牠的牙齒，這個看似不經心的小隱喻很諷刺地點出了雄貓的晚景：雄偉的氣魄喪失，「陰」氣取代了「陽」剛。然而被壓抑的剛性卻是怎麼也撲滅不了的：

……牠躍起並且輕輕地

行走於睡夢之上。牠把心思攔在月亮上。

每個夜晚越過圓圓的人世，

越過屋頂，牠的眼睛和尖叫又來了。

在夜晚，牠的活力以另一種形式（妥協和隱密的形式）得到了發洩的快感。這首詩可說是對雄貓的禮讚，也可說是對雄貓的哀悼。休斯在這首詩裡表現了陽剛的詩風，也揉入了陰柔的一面，因此，我們可以用一句話來做結論：他的詩作具有戲劇性的抒情張力。

論者每將休斯納入「運動派」旗下，然就技巧和主題而言，休斯的詩作是駕乎其上的。他的詩呈現出創意，流露出喜悅，以及充滿悲憫的新奇。在越近期的作品裡，他對意象的控制力越強。他更把象徵的手法溶入了早期剛勁有力的詩風裡，因此我們看到的詩作是一件件用強悍且人道的想像力所塑造而成的藝術品。在「裝飾樂段」裡，我們聽到的是一種飄浮卻又槌打人心的音樂。死亡的意象繞著河水發展，詩的節奏以一種冷酷卻又高張的步調把意象帶向最後感情的引爆。休斯企圖勾勒出一連串類似由小提琴樂音所撥起的印象，一如詩題「裝飾樂段」所指出。批評家羅森薩（M. L. Rosenthal）認為這首詩的氣勢可以和普拉絲的最佳詩作「精靈」（Ariel）等詩相抗衡。的確，在讀這首詩時，我們很難不和普拉絲發生聯想，很難不把它想成一首悼念普拉絲的輓歌：

涉水的女子豐滿帶刺的喉嚨，
裝載死者的河口。

我就是棺木裡的
貨物有燕子隨行。

我是河水

背負著不肯安靜的棺木。

在另一首詩「修士之夢」裡，休斯仍把主題指向人類，自然界的意象只作為強化或輔助之用。這是一首敘事詩，休斯將人與獸的搏鬥及其背景描寫得非常生動，這種戲劇化的敘述功力是整首詩成功的先決條件，而整個事件的基本張力還是建立在象徵的層次上。從象徵的觀點來看，「熊」代表人類心中的獸性；說得更明確些，它是潛伏於我們的內在、隨時準備起身攻擊的邪惡或弱點。「修士」則代表人類內在崇高的一面。修士並非以溫和的手段去馴服野熊，而是「以暴制暴」才贏得這場戰爭的，這說明了人類唯有訴諸冷酷剛強的意志力才能抑制或排除內在的邪念。整首詩是個夢境，就現代的觀點來看，夢中的情節和事物往往都具有象徵作用，有興趣的讀者可就心理學的觀點（甚至性心理學的觀點）去分析繁慾的修士和野性的大熊之間的抗爭，相信必有所得。休斯在意象的運轉上也有相當成功的例子。在「滿月與小弗莉達」一詩裡，他描寫黃昏時分月將升起以及小弗莉達（休斯的女兒）看見月升時的驚叫。黃昏之後，天空是一張「因露水的滴觸而緊張」的蜘蛛網，半空中的月亮則是一隻「吊桶」，一面「靜止而盈滿」的鏡子。休斯在地面上找到了和天堂景象對應的意象：一群歸返的母牛小心翼翼地走在小路上，深恐身上的奶汁溢出。如果說溫柔的月亮是母性的象徵，那麼即將昇起的月亮和漫步回家的母牛應該是相當理想的呼應，而滿月的月光，吊桶裡盈滿且即將溢出的水，和母牛身上豐沛的乳汁更形成三重的對應。讀此詩時，把聯想放在月亮和母牛，月光和乳汁的對應關係上，自能覺得興味盎

然。前八行純寫景的文字，在最後三行裡有了突破性的發展：

「月亮！——你突然叫了出來，「月亮！月亮！」

月亮舉步後退，像一個藝術家驚訝地凝視一件作品——作品也驚訝地指著他。

「月亮像一個藝術家」的隱喻把全詩提昇到另一個層次，使我們不得不重新探索前面寫景文字的用意。天上的月亮（藝術家）自地上的母牛（藝術家的素材）汲取奶汁而發散出月光（作品），從這種奇妙的關係來看，這首詩可解作藝術家的創作過程，這對休斯來說是十分適宜的，因為休斯的確自大自然中（狐狸、鷹、馬、鼠、蚊、雪花、菊花、睡蓮、熊、母牛等生物）汲取了豐富的素材，而月升時天空和地面所呈現的豐飽狀態，不正是藝術家創作時全神貫注的寫照嗎？難怪在小弗莉達大叫「月亮」之時，月亮會因驚愕而舉步後退了。

以下的詩分別選譯自休斯主要的三本詩集：「思想之狐」及「巫婆」等二首出自「雨中之鷹」（一九五七）；「鷹之棲息」、「豬之觀察」、「菊花」等三首出自「天狗星」（一九六〇）；「滿月與小弗莉達」則出自「Wodwo」（一九六七）。

■ 休斯作品一覽表：

詩集：

The Hawk in the Rain (1957) 「雨中之鷹」

Lupercal (1960) 「天狗星」

Recklings (1962)

Scapegoats and Rabies (1962) 「代罪羔羊與狂犬病」

Wodwo (1967)

Crow (1970) 「烏鴉」

Season Songs (1974) 「季節之歌」

Gaudele (1977)

Cave Birds (1978) 「穴居之鳥」

兒童詩集：

Meet My Folks (1961) 「見見我的家人」

The Earth-Owl and Other Moon-People (1963)

「地球上的貓頭鷹和其他月亮上的人」

Nessie, the Mannerless Monster (1964)

「奈西——無禮的怪物」

兒童故事集：

How the Whale Became (1963) 「鯨魚怎麼啦」

The Iron Man (1968) 「鐵人」

兒童劇本：

The Coming of the Kings (1970) 「國王的到臨」

（原載：聯合文學〔台〕一九八五年一卷八期二六—三三頁）

西蒙的小說《田園詩》小析

● BERNARD POKOJSKI

王鎔譯

「這裏我要謳歌的是：給予休閒的耕地和家畜、乃至樹木的精心照料，這是在凱撒的雷霆大軍攻向幼發拉底河的時期。」

——維爾吉爾《田園詩》（卷四）

一

克羅德·西蒙爲《田園詩》立下了一個極高的奮鬥目標，這目標亦可說是他將全部的賭注都押上去而作背水一戰，因爲在創作過程中，他採用作爲小說的參考文獻是非同尋常的，他花了足足一年的時間來蒐集文獻資料，以供寫作之用。

在《田園詩》面世之後，立即成爲一件轟動的大事，並被列爲本世紀最優秀的小說之一。還要補充一句，西蒙艱辛地寫這本書，歷時五年之久，由此可見此書難度之高。

《田園詩》共爲五卷，書前有六至七頁的導言（亦可說是謎語式的引子）。

其中三卷（卷一、卷三、卷五）章法複雜，完全是圍繞在一位用「他」的代詞所代表的人物：LSM，國民公會議員，大革命時期及拿破崙一世時代的炮兵將軍，一位有古典文化教養和科學知識豐富的地主——雅各賓派的資產階級代表。在他的身邊圍繞轉的有他同時代的人、親戚，以及幾位遠親的晚輩（這些都是西蒙小說讀者熟悉的人物）。

卷一的筆調與西蒙傳統的長氣的汪洋大海般的風格相反，短悍精煉，富有衝動。

克羅德·西蒙在卷一裏以不同的形式表現時間，有時模糊，

有時隱隱約約，有時無影無踪，在那一百五十年的悠長歲月中，讓人物出現在同樣的地點。在書中，使時間與空間乳水交融，同處在一個水平線上。

其他兩卷（卷二和卷四）在結構和文筆上是截然不同的：在同一時間範圍內的敘述，只限於由一個人來講敘（一位是一九三九—四〇年間的法國騎兵，既無姓亦無名；另一位是年輕的英國人，用字母「O」來表示，他於一九三六—三七年間在西班牙的巴塞隆那加入人民國民軍）。

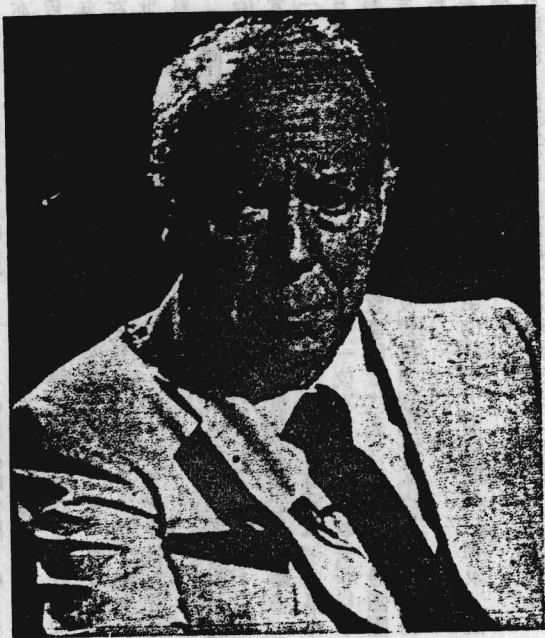
在筆調方面，相對來說有些枯澀；生動的敘述，加上了闡解和思考；動詞的詞態都用直陳式的現在時；時序清楚瞭然；段落的長度不超過兩頁；短句與長句相映成趣，而這些長句並不顯得過分。

通過各種氣氛的渲染和事件的影響，亦透過相同的文字和故事，LSM，「他」，「O」三個人物組成一部三重奏，每個人都對歷史進行了嘲笑。

以上就是試圖用簡單概括的詞句來介紹《田園詩》的結構。

二

首先，我們看到《田園詩》絕非歷史小說或現實小說的現代版本；它的真正題材是闡述三位不同「歷史」人物的關係（大革命及拿破崙一世的將軍；一九三九—四〇的騎兵，年輕的英國人「O」）。「歷史」的重演有時甚至使這三者合而爲一，因爲他們經歷的是「相同的事件」，經受一樣的感情困擾，這都是他們



在創造了歷史之後的結局，並且這三人全是人生旅途上的戰敗者（遭受陷害、被騙，受警察的追蹤，肉體和精神的貧瘠，退化到原始野人的邊界，那兒只是人和人類的最低點）。三個人的詳細經歷如此相同，全都集中地表現出來。克羅德·西蒙亦採用成雙配對的手法：兩位年老的將軍觀察他們的部隊，二部電影，二幅戲院的幕帷等等，然後這位和那位都翻閱一樣的登記冊，這登記冊就是由「歷史」的安排，在他們的手中逐次經過。

在這部著作中，我們會很容易在作者用想像力織成的無數相類似的情節網裏，找到人物的本身資料，這種本身提供資料的筆法，取代了巴爾扎克著作中常見的「人物再現」手法。

克羅德·西蒙的著作一向是有兩個偉大的主題：個人受「歷史」的支配，人和大地的關係。這兩個主題構成了他的作品，並使他的作品自成一個五光十色的奇幻世界。但在《田園詩》中，西蒙的創新在於在大地的主題中添加了稼穡的主題，使這兩者結合，並由戰爭這一主題來帶動。

歷史的重演是和農事的周而復始相關連的，而這農事的活動

又是和宇宙的節拍相符。

「歷史」受到「大自然」的喜怒無常的索制，戰爭的事件，又是服從於「歷史」。由此，「大自然」亦參與了「歷史」。（騎兵在漫天風雪下不斷地行軍，在西班牙的巴塞隆那或阿拉貢地區的前綫，春寒料峭，風雨不止的經歷）。由歷史的辯證轉變，「歷史」亦具有「自然」的特性。用西蒙的比喻來說，「革命」是「地底下的抽筋」，是「地震」，是「浪潮」。

將軍在成功地完成「巨大的功勳」——殺死國王，使一個新的世界誕生後，在那微不足道的數十公頃土地上，度過他生命的最後歲月，同時他亦在歐洲到處旅行，在這個歐洲的精神世界上，是他多年來曾辛勤耕耘和頗有收穫的。

《田園詩》亦提示我們這樣的訊息：「一切都重歸於有機的或化學的成分：從大地中長出的或提煉出的東西，又重被吸收，它們是以糞便，生鏽的金屬，硫磺，煤炭的形式重返大地，物質具有這種原始、純樸的力量，充滿爆炸力。」這是「物質的本身邏輯」。——一道無法發現的命令或者說是一條法令，它們是永遠有效的，它們是如此的精確，正如貝殼上的螺紋，雪花星狀結構，以及種種微小的生物的構成，均受這自然特性的支配。」

之所以要用自然來作為歷史的譬喻，因為這兩者都分別具有重複的特性，正如這三位人物的故事在戰爭中交替進行，重疊出現，這戰爭使歷史倒退到混沌初開的混亂中。

大地也由此成為了某種可怕的東西，被釋放出的，粗野的，發怒的，失去身分的物質，人類就要與之搏鬥。

假如我們深入探討這一「歷史」——「自然」的關係，可以見到作者表現了兩種截然矛盾的方面：經過戰爭和幾次革命的摧殘，作為一個飽經滄桑的人，他只有用破滅的幻想來解釋，否認人在歷史中的存在，另一方面他又以樂觀的態度來否定死的必然性和醜陋的一面，這正如冬天過後，大自然又是春回大地復蘇的景象。

不管人們怎麼去想，這種遊移不定的思想，是現代與大地隔閡的人所具有的，他們認為希臘的古典世界（封閉式完美的）已經永遠地消失，但他們仍想有所作為（應該不斷地去創造歷史：歷史本身不斷地重演）！

《田園詩》頗有希臘神話中西西夫（Sisyphus）的味道，這

位人物被罰做苦工，將巨大的石塊搬到山頂，卻又從另一端滾下，於是又要從頭再開始，再把石塊往上搬，永遠如此，無休無止；作者的歷史向我們展示了他的創作章法；西蒙的小說，又是用「相似」的手法，展現了他特有的天地。

三

從德國的浪漫派作家，直至巴爾扎克和左拉，人們一直認為小說（Roman）是一種高級的文學形式，是小說作為獨一無二的文學形式，可以為所欲為，能有多種的表達方法，盡所欲言。但是這種理想大部份只是停留在籌劃的階段，只有個別的例子除外，此如塞萬提斯的《唐·吉珂德》和喬伊斯的《尤利西斯》就屬例外。《田園詩》可以與《唐·吉珂德》和《尤利西斯》並列，這正如上文已提到的，這是一部完整的小說，是一部完完全全成功的小說。

詳細地翻閱一下小說，在《田園詩》中無任何對話的痕迹，這是因為：首先小說是敘述體的，其次，我們都還記得小說的三位主人公都擅寫作，當西蒙引用他們寫的段落時，就是讓他們講話（在《田園詩》中他們所寫的東西，代替了他們講話）。

這裏很明顯的是採用自我引述的方法。

將軍的檔案材料源源不斷：「近百封信的副本、報告書、回憶錄、家庭帳目的清單、軍隊的計劃、財產登記表、命令和指示的文件等等的複製品，有時連旅行的記錄和演講詞的草稿均加收錄。」

在小說中也加入了一〇一的關於西班牙戰爭的真實記錄，或是從西蒙其他的小說《大酒店》、《故事》或《通往弗朗特之路》的個別片斷稍加修改再行寫入，這些老片斷是將軍第一次出現的檔案記錄。

這裏我們可以援引法國大作家盧梭的話來解釋：「我也是另一個人。具有另一個人的東西，另一個人的作品，另一個人的聲音，另一個人的地方，另一個時代……」，我們不妨加上「另一個人的文章，另一個人的話」。

《田園詩》可以說是不同風格，不同文體的交流匯合處，史詩、抒情詩、戲劇三合一，均衡相處。史詩的英雄時代並沒有被

現實割斷而告終，相反，正被現代的人繼續創造下去。

在《田園詩》中，可以見到詠諧、滑稽的片斷，這種文體是自亞里斯多德（Aristote）之後在西方已日漸式微；當然，《田園詩》亦有旅遊小說、教育小說、自傳體小說、傳記式小說、歷史小說、偵探小說、連載小說……的種種成份。

小說的節奏既被切斷又保持連續不斷變化萬端。

《田園詩》可被看作多部小說連成的巨著，在各部分之間在節奏上，風格上，前後呼應保持統一的步調，它們之間的離心力，在擁有一個共同的核心上得到了抵銷。這種一致性，是靠代詞「他」來實現，「他」並無明確指定為何人，使之可以將要指代的人混淆；也靠不斷出現的成對偶式的重複（如這三位主人公每一位都與另一位可配雙成對）來實現；另外，西蒙採用的相類似的寫作手法（把那些沒有這類意思的詞相靠攏，相容在一起，卻又各居其位，鬆鬆散散——見《盲人奧利安》序）；除此亦添加了神話的故事；最後，西蒙的冗長句子，幾乎要將所有的意思全都容納進段落裏。

上面就是簡單地從內容和寫作技巧方面，對《田園詩》作一剖析，我們可以看到西蒙的良苦用心，終於使該部著作，列入史詩般的作品行列。我們可以看到，這著作的命名，他亦是煞費苦心的，《田園詩》（Les Géorgiques），並非喬治家族，因為這字的外形有點像喬治（Georges），而喬治的形容詞應該是Georgien，所以這兩者是風牛馬不相及的。

呂西安·達倫巴赫（Lucien Dall'enbach）曾寫過一篇詳盡的論《田園詩》的文章，讓我就以他的這段文字作為這篇小文的結尾吧：

「《田園詩》之所以是文學上的一個史無前例的壯舉，是因為西蒙完成了一部結構緊湊的著作，他把各種不同的際遇全部分散在各個分卷裏，並如此成功地把握高度的衝擊力混合於各個詞句段落，乃至整部著作中，有一泓池水的平靜，也有不平衡的騷亂，有細膩入微的地方，亦有粗獷豪放之處，既有分割的裂痕，亦有綿延不斷的蛛絲馬跡，就是用這種種文學形式來表達，現代社會的人，因偶然的机会而與原有的渾橫宇宙分離，他們眷戀舊的失去的樂園，試着將它找回來，總是徒費心機。」

一九八五年十二月二日

「全盤回憶」 和「大塊人生」 「天使，望故鄉」譯後

◎喬志高



八歲時的湯姆

美國的現代文學作品在國際上被承認有地位是比較晚的事。以諾貝爾文學獎來說，遲至一九三〇年才開始有美國作家上榜。第一位獲得這項榮譽的人是小說家劉易士①。他在接受詞中大力抨擊美國文壇那時還高高在上的典雅傳統，同時很謙虛地推崇美國寫實文學的開路先鋒德萊塞、奧尼爾，和安德生等人。他表示對美國文學前途抱有絕大的希望和信心，並指名介紹幾位已在創造

嶄新作品的後起之秀。他的點將錄中有海明威，有福克納，也有湯瑪斯·伍爾夫（Thomas Wolfe）②。

關於伍爾夫，劉易士說他還不過是個未滿三十歲的「小孩」，只出了一本長篇小說叫「天使，望故鄉」，可是這本書可以與任何美國第一流的文藝創作並列，這位青年作家是一個虎虎有生氣的「巨人」③。

「肯特基老家」(「南國賓館」)，作者童年憎惡至極的故居，現由北加羅萊納阿史維爾市保存為「湯瑪斯·伍爾夫紀念館」。



在劉易士之後五十多年中，美國作家得諾貝爾文學獎的又有六位，其中佼佼者要數大家所熟知的奧尼爾(一九三六)、福克納(一九四九)，和海明威(一九五四)。伍爾夫沒有膺選，一半因為他三十八歲早逝；他的創作生涯，從第一部小說算起，不過短短十年。湯瑪斯(湯姆)·伍爾夫的名字和他的作品，中國讀者也相當陌生，恐怕還會把他跟時下一位非小說家、「新聞體」的倡導者湯姆·伍爾夫(Tom Wolfe)分辨不清④。

(一)

「天使，望故鄉」(Look Homeward, Angel)⑤是小說家伍爾夫的處女作，一九二九年十月問世。書的內容是講一個小孩從童年、少年，以至大學畢業的成長過程；時空背景是二十世紀初期美國南方山地一個小城，也就是小孩子的故鄉。書出版後最初日報方面的反應不多，也不太好。紐約一位頗負盛名的書評家雖說這位初出茅廬的作家表現不乏熱情和精力，但卻用嘲諷的口吻批評他「梅里迪式的文筆」(Meridianian Prose)，又譏笑他一味地長吁短嘆，感慨人生、命運、愛情等等⑥。可是一部五百多頁的小說不是每日一書的專欄作家所能細細咀嚼的。兩星期之內比較仔細的評價開始出現了。紐約兩大報——紐約時報和紐約前鋒論壇報——的星期書評增刊先後發表特稿，鄭重推薦「天使，望故鄉」和它的作者。時報的書評說：

伍爾夫先生天才橫溢——他能在普通的事情和平平凡凡的人物裡面發掘出人類生存的整個意義和詩歌。……（本書）一方面在感官上淋漓盡致，充滿生命的歡樂和活力，一方面又極其脆弱、敏感，表現了不能自己的厭惡和憎恨。⑦

前鋒論壇報的書評執筆人讚賞作者面對人生的勇氣，這樣說：

伍爾夫先生使你體驗到一個家庭在二十年之間的生活。他寫這家人的不和諧，也寫他們的快樂，以及他們怎樣糟蹋自己，怎樣飽受不必要的痛苦。……⑧

以上兩篇書評的頌揚引起眾多讀者對這本書的注意。隨後幾個月中一些文藝期刊登出評論，進一步提高了伍爾夫的聲價，甚至有人說他的氣魄可以上比「白鯨記」的作者麥維爾和「草葉集」的詩人惠特曼。至於當時美國文壇最紅的小說家劉易士，嘴巴向來刻薄的，早在接受諾貝爾獎之前就直接致函這位素昧平生又無藉藉名的同道，表示他對「天使」無窮的喜悅。信上說他認為伍爾夫的小說與海明威的「戰地春夢」同樣「寬敞有力」，非近年來任何「美國或外國」的書可比。「天啊，你這本書真棒！」⑨。

(II)

我不記得在那裡見過一句話說，每個人肚子裡都有一本書，如果他有寫作的能力，他就可以筆之成文。又有人說：每個青年作家的第一本小說都會是自傳性的。儘管這兩句話有過於籠統之嫌，拿來加在伍爾夫身上，可以說是再合適也沒有了。他不但肚裡有一本書，而且下筆萬言，計畫要寫許多本書；他不但第一本書是自傳小說，以後陸續出版出版的也都是自傳小說。如此，「天使，望故鄉」的自傳性當然不足為奇。伍爾夫學生時代愛讀的幾位英國作家——詩人華茲華斯、柯爾律治、拜倫，散文家迪昆西，和小說家迭更司——都曾用自己的素材塑造偉大的文學作品；二十世紀以來康拉德、毛姆，和喬哀斯的自傳小說尤其是擺在他面前的楷模⑩。伍爾夫在「天使」卷首「告讀者」的話裡說：

作者在書中所寫的是他個人的經驗，現在已遙遠、失落了，可是一度曾是交織他生活中的一部份。如果讀者因此說這部書是「自傳性」的，作者也無法答覆。據他看來，一切態度認真的小說都是自傳性的……

可是事情不是那麼簡單。「天使」不僅是一部廣義的自傳小說，它是把作者所有的環境、印象和遭遇，以至他內心的情感和思想，巨細無遺，不加粉飾，赤裸裸地和盤托出。書中主人翁「尤金」就是作者湯姆；他用他所謂的「中距離」觀點，回敘自己從呱呱墜地到十九歲大學畢業，全部的經歷和感受。這一類描寫青年人身心成長的小說，在文學批評裡有一個名詞，就是德文的 *Bildungsroman*，比如迭更司的「塊肉餘生述」、毛姆的「人性枷鎖」、和喬哀斯的「一位青年藝術家的畫像」都是，用流行的中國話來說，就是寫一個人年輕時的「心路歷程」。這種「成長小說」