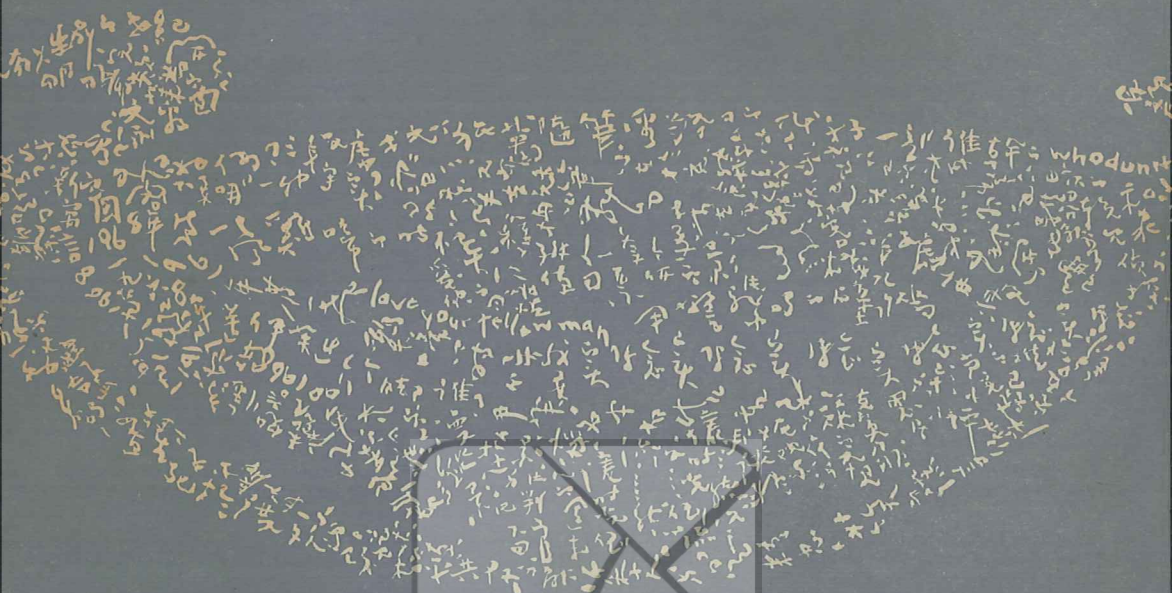




完顏藉 填鴨

蕉風文叢 4

完顏藉著

填鴨



蕉風出版社出版 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

馬來亞印務公司承印 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

友聯書局代理 No. 303, North Bridge Road, Singapore 7.

馬來亞圖書公司代理 No. 22, Jalan Bukit Bintang, Kuala Lumpur.

定價馬幣壹元四角

一九七二年十月初版

蕉風文叢4

完顏藉著

填鴨

目錄

自序

沒有性別的世紀

「你活着，你受苦，但你活着」

當上帝在太空山上視而不見時

另一種結局：置生死於度外

寓諷刺於胡鬧

出了「龍門客棧」之後

惱人的週末與好笑的謊言

電影手法搬上舞台

「太空漫遊」以後

讓時光倒流，然後……

私家偵探的輓歌

好一部誰幹的（Whodunit）？

十二 十一 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一 ○

44 42 40 37 29 27 24 20 17 14 11 8 7

十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十 廿一 廿二 廿三 廿四 廿五 廿六 廿七 廿八 廿九 三十 卅一

艷屍與其他

「四季人」與「日月精忠」

邦妮與克萊

影迷的一段意識流

一部值回票價的片子

談觀眾的寡恩與導演的難以悅己

與電視和平共存

情意動矣

星期日紳士——七份一君子

多少英倫近事

局外人看局內事

元宵亂筆

三段戲文

爬山與文藝

序「哭泣的神」

閣下要那一種寫實

藝術的真——第二自然

開個窗，看看窗外，如何……？

六八年第一聲鷄啼的時候

132 104 102 99 96 94 85 83 79 75 71 63 61 58 56 54 52 50 47

自序

這隻填鴨，不是真的填鴨，更不能拿來跟中國政府用以招待紀辛格、尼克遜、田中角榮那種貴賓的北京填鴨相比；它與普通的填鴨一般，只求可口（形而上式的），只求食家吃時叫好，吃後回味（形而上式的）。我想，即使是真的北京填鴨吧，要被派上敦睦邦交這類偉大用場，得靠點特殊的因緣際會；但也不能因為有了這段緣份，便認定北京填鴨的價值就在此了。理由很簡單：在紀辛格、尼克遜、田中角榮訪華之前，北京填鴨早已有之；他們離華以後，北京填鴨仍不失為一道名菜，憑它可口，憑它別具一味。

牧豎奴的填鴨（封面設計），正合我的胃口。他的填鴨與我的填鴨作用相同：不在於充饑，也無法充饑。爲了果腹而向畫布上或字裡行間去找米糧，套一句現成的話，等於「抓起頭髮，自以爲這樣便離開了地球。」真正要離開地球，我想，除了有一艘完整的太空船外，恐別無善法。

一、沒有性別的世紀

——明日聊齋——

那種日子終於來了。那是戰爭販子失業，核子戰爭無法爆發的日子，沒有人再有胆子發動戰爭，因為在這種戰爭裏，沒有勝利者，只有戰敗者，而戰敗者便是所有的生靈。但縱使沒有戰爭，世界也並不因此太平，至少活在這種日子裏的史太太，心裏就不太平。

當那個躺在塑膠棺木裏的小屍體由農業部的兩位走卒抬走時，母愛的天性使史太太垂淚。但抬着棺木的那兩個走卒口中竟哼起流行曲子，不把死亡當死亡。最令史太太不滿的，還是農業部裏的阿蘭星醫生。他彷彿認為她的愛子小春的病逝是椿喜慶，口裏連連說道：「土地雖然多了一塊肥料——半基羅五氧化磷，但還是不大濟事的，不大濟事的。」他一面自言自語，一面把一張收條交給史太太。「史太太，請到我的辦公室裏來領取死亡証書。」阿蘭星醫生微笑地說：「拿了死亡証書後，請到節育部去。他們那兒會發給你一筆慰唁金的。」史太太啜泣着：「我不希罕什麼慰唁金，我只希望我的小春活着！」在這個沒有個人的世紀裡，這該是最強硬的抗議中的一種了。

阿蘭星醫生安慰說：「你的傷心，只是暫時的。」他目送那兩個口裡哼着曲子的小卒，抬着棺木，沿着走廊，走向電梯。他知道在廿一層樓底下的大街上，一輛收屍的貨車正等着。他轉回頭，望着史太太：「只要你能想一想，爲了國家，爲了全世界，你的兒子的死亡，何嘗不是一件功德？世界少了一個待餵的人口，土地多了半基羅五氧化磷的營養……」他邊說邊帶路，將史太太引進了他的辦公室，他問坐在一副電腦旁的少女：「密絲韓，那份死亡証書預備好了沒有？」（密絲韓是阿蘭星醫生的秘書）。密絲韓的一根手指在電腦的按鈕上一按，一份印好了的卡片，馬上從縫中跳了出來。阿蘭星醫生在卡片上簽下他的名字。

史太太接過那卡片，一看，阿蘭星醫生的簽名式完全不像個男子手筆！

「史太太，你好好地想一想，一切你就會想通的。」阿蘭星醫生附帶了這麼一句勸解的話。

「我什麼都可以想通。」史太太心猶未甘，「祇是想不通你爲什麼不盡力救我的兒子。只要你肯盡力，我想他會活着，可惜的是你認爲救人一命，多一個人口，土地少了半基羅肥料！」

「他病況過重，」阿蘭星醫生分辨，「我們已經盡力而爲。腦膜炎不是等閒的病症，我們已經竭盡所能。」

「我和我的丈夫始終認爲我們的兒子有救，只須你們肯救他。但看來你們已不再重視人命，你們已不再重視人命，你們已不再重視人命……」

「誰說我們不重視人命？」阿蘭星醫生扳起臉孔。「我們關心世界安危，人類安定，我們時時提防土地被過份剝削，爲的正是確保人人有得吃，能活下來。」說到這裡，他態度轉爲溫和，一如女子。「史太太，你累了，應該早點回家歇一歇。回家時，可以順路到公衆治療所去，他們會給你一些安神藥。」他輕輕拍她的肩膀。「你應該理智一點，時髦一點。母愛只是屬於較下等動物的本性，它是不配於現代婦女的。依照當局條規，你的兒女生育配給額已滿，今後你不能再生兒育女了。」他說着，再拍拍史太太的肩膀，接着轉拍她肩膀爲輕拍自己的手掌，說道：「好，就這麼辦。」

（最後這句話是流行的官腔，意思是：對不起，不能奉陪了！）

史太太只見密絲韓開動她桌子上那個袖珍錄音機。錄音機的揚音器，喊出阿蘭星醫生下午的會客程序，這說明史太太的事情已了：她的小春已註定要化成半基羅的五氧化磷。她默然地走出那小辦公室，走進長廊，走進電梯。史太太年方廿九，按這個時代的標準來說，她確是個不合時宜的女人，單就她的母愛思想，便是廿世紀的殘餘思想。她的平板服裝仍掩不住她走起路來時臀部的隆起與擺動，掩不住她的玲瓏曲線……這些這些都已不合時宜。她的臉不搽粉，身上不洒香水，在這個世紀，粉與香水是男人的東西，她最不合時宜之處，還是潛伏在她身上那一股生殖的慾望。

她進了電梯，兩個女的接線生跟着進來，她們手拉手，兩雙眼睛痴痴對望，進了電梯後，甚至互相擁抱親密起來，這便是時下所鼓勵的同性相吸異性相擠運動，市內各處所貼的七彩標語，正大力鼓吹：

「同性戀是明智之舉」

所有的標語，差不多都這麼說。同性學院還增設夜學班。

想到這裡，她禁不住望了同電梯內那對同性女戀人一眼：她和她竟緊緊地扭作一團，吻將起來！

第九樓時，電梯吞進了另一乘客：他披着長髮，面塗白粉，身着緊身沒有頸領的衣服。還不止此，他竟從褲袋中抽出一枝口紅，對着電梯鏡子擠眉弄眼，然後將一雙又厚又無血色的嘴唇塗個通紅。最使史太太着惱的，便是在她這個真正的女人面前，他竟連連投給她幾支不屑的眼箭。也許這真是一個男子不像男子，女子不像女子的世紀。她心裏知道，她的丈夫在外面，舉止也不像個男人（他是造作？正如電梯裏面這個男子一樣？）她不願再想下去，她只好想死去的小春，想土地多了半基羅肥料，想世界少了一個待哺的人口。

總之，這是一個瘋狂的世紀，她出了電梯之後，喃喃自語。她看到對面街上掛了一幅巨大的廣告，上面畫了一對男子互相擁抱，旁加了四個斗大的英文字：

LOVE YOUR FELLOW—MEN。英文字後面，接上一個括弧：（愛你的同性）。

二、「你活着，你受苦，但你活着」

將「瑪拉末的裝修匠」最後一章裡那段囚車內的夢境，搬上銀幕，導演佛蘭肯海默非用一番心機不可。這是一場心靈世界侵入外在世界領土的戲，還未看慣這種表現方式的觀眾，很可能覺得劇情不知所云。當年就有一部片子，片中的角色剛一說完「要是我說謊，我的媽媽不得好死」，緊接而來的便是他媽媽猝然倒地的鏡頭，看得觀眾目瞪口呆；卓別林的「城市之光」裡也有這樣的一個場面：本來是一羣人，突然間眼前一亮，人羣變羊羣，那時確有不少觀眾以為片子出了毛病，剪輯師把鏡頭給接錯了。

因此佛蘭肯海默的「裝修匠」如在此開放映，片子接近終了時，囚車在一瞬間變成一個地窖或囚室，那並非底片銜接的錯，而是導演將觀眾由外在世界引入一個人物的內心世界裡去的一個最簡潔的手法。

瑪拉末的原著，在交代這個白日夢境時，用的也正是這種手法：囚車在鵝卵石上奔馳，囚車內的耶科夫怒火中燒（年輕的科薩克騎兵的一隻腿生生被炸斷的事件剛剛發生）。過了一些時候，耶科夫看到他自己坐在一間地窖或囚室內一張桌子旁邊，面對着沙皇，介於他們之間的，是一枝燃着的臘燭，沙皇尼科拉二世，中等身材，藍眼珠和修得很齊整的鬍子，坐着，赤裸着身子坐着，（作者讓他與耶科夫在虛幻之境赤裸相見，當然別具深意，這該是暴露帝王最上乘的筆法。）沙皇手裡捏着聖母瑪麗亞的肖像。他雖然心情失常，臉色蒼白，咳得很厲害，但他的他聲調溫和，辭令動人。

他告訴耶科夫：「雖然你在我失意之中見我，耶科夫，但我會告訴你實話。猶太人互相照應，而且是革命黨，他們把我們的法律搞得不成樣子，有系統地賄賂我們的警察，這些我還可稍加原諒，但其他的事情，尤其是像你現在被指控的那種可怕的罪行，我個人却是深惡

痛絕的。我指的是把真尼亞體內的血抽個乾淨。我不曉得你不知道，我的親生孩子阿歷西是患出血症的？……阿歷西的血管虛弱，稍有失慎，他的體內出血便會害得他痛苦難當。我的妻子，我的四個女兒，簡直與他在水火中過日子。耶科夫，請容我問你，你是否也是人父？」

耶科夫：「我是人父。」

「那你必能想像我們的痛苦，」眼睛憂悵的沙皇嘆口氣說，他從桌上一盒子中抽出一根綠色土耳其紙煙，點了，手有點發抖。他把盒子遞給耶科夫，後者搖頭。

「我從不希望皇冠，它使我沒有了我自己，但容不得我拒絕。統治萬民等於背負一個沉重的十字架。我犯過錯誤，但我可以向你保證，不是出於仇恨任何人。我生性優柔寡斷，不像我的父王（我們曾在他的日子中，戰戰兢兢過日子），但一個人除盡力而為外，還能再有何作為？一個人人生就如此，就是如此……我是個心腸好的人，愛我的人民。雖然猶太人給我添了一大堆麻煩，而且我們有時爲了維持秩序，不得不壓迫他們，但我祝福他們。至於你……我認爲你是一個被人當壞人看了的好人——我說的句句是實話——，你得體諒我的責任與重担。你自己不是不曉得受苦爲何物，你的受苦必定已教會你慈悲的意義。」

尼科拉二世說罷，咳，咳，咳，咳。

耶科夫坐在椅子裏，不安地動着身子。「對不起，陛下，受苦所教會我的，便是：受苦是無謂的，如果你允許我這麼說。無論如何，正常地過日子，即使不再加上不公平，吃苦已經够多。拉治蒙斯——我們的希伯來文所表示的慈悲，是一個人不該或忘的。此外，一個人還應想想，生活在這個國度裡的大多數人（基督教徒與猶太人），在你的政府與你的閣員統治下，是如何地受壓迫，無知與苦難。總而言之，陛下，不管你要不要，你有你的機會，實際上，很多機會，但你以你的所有的好心，以你的盡力而爲所給予我們的，便是歐洲內一個最窮、最反動的國家。易言之，你已把這個國家弄成一個枯骨之谷。你有你的大好機會，你放過它們，這是不容置辯的。要歪曲事實並非易事。你本可以有作爲，給我們大家較好的日子過——也許可以說，爲俄國的前途，但你沒有。」

尼科拉二世站起身來，他的性器官很小（作者也許藉此影射他的無能），咳着，心情不

安，而且惱怒。「雖然身爲統治者，我只是一個人，但你竟以我們的整個歷史唯我是問。」

耶科夫說：「陛下，唯你是問的是你竟爾無知，你竟學不到教訓。你的王子患出血症，他的血中缺少什麼。至於你呢，除了一些感情外，你的體內的別處也缺少甚麼，你可以稱它卓見吧。卓見在人體內產生慈善，產生對最不幸者的尊重。你說你心腸好，你却用排猶運動來証明。」

「這些，你別怪我。水不能不往下流。排猶是一種真正的民意的表現。」

「這麼說來，就沒有甚麼好說的了。」

這時，耶科夫手裏突然多了一把短鎗，他把鎗對準沙皇的胸膛，機鈕一按，尼科拉二世中鎗倒地。

幻境裡的鎗聲，把耶科夫與讀者都帶回外在世界。囚車仍在鵝卵石街道上奔馳。

耶科夫心想，我已學到一件事：世上是沒有可以免於政治的人的，特別是猶太人（被迫害者）。你一出世爲人，政治便纏住你了。

隨後他想，無爭取（鬥爭）便無自由，史實諾沙不是這麼說過？如果一個政權的作爲，與人性爲敵，那麼將它毀了便是爲善。

瑪拉末處理這一情節的苦心，當然不容小看。沙皇的倒下，暗示帝俄時代的收場，它死在革命的鎗下，但身爲受壓迫者的耶科夫如何呢？他仍被關在囚車裡。可見得受壓迫者大概仍會受壓迫下去，「你活着，你受苦，但你仍活着。」

耶科夫受的將來如何呢？這是人人無法回答的。誰知道誰的將來怎樣。

三、當上帝在太空山上視而不見時

雞年元宵前夕，在友人家聽他口述一部不分時代的悲劇之開場：三個會說會笑的小孩，在三數年之間，先後變成聾啞。（對我來說，這是一部沒有傳統結局的悲劇。）久處在有人造冷氣設備的城市裡，所幸一顆心還未完全冷下。但我是個無甚作為的人，即使有半腔溫情，頂多只能化作幾聲長嘆，長嘆人生的不幸際遇，竟連三呎以下的小童都沒法倖免。長嘆之餘，也就想起已故名女作家卡森麥庫勒思（Carson McCullers）那部小說「心靈是寂寞的獵人」（The Heart Is a Lonely Hunter）中的那個聾啞主角約翰辛格。麥庫勒思廿三歲便出版了這部小說，它已被拍成影片，最近還曾在此間放映（片商賣弄風雅，把華文片名弄成「心有靈犀一點通」，書與影片的題旨全被弄歪了）。想起聾啞的約翰辛格，也想起美國猶太籍作家伯納瑪拉末（Bernard Malamud）一九六七年獲得普列茲獎金的那部小說「裝修匠」（The Fixer），想起書中的主角——一九一一年帝俄時代由俄國境內猶太人村落跑到「俄國耶路撒冷」的基輔去追求「像人的生活」的猶太裝修匠耶科夫，想到耶科夫離開猶太人村落時，他的岳父史慕爾跟在馬車後頭送行的一番對話。史慕爾再三叮囑耶科夫：「你還是做個猶太人的好。別放棄你的上帝。」耶科夫的答話裏充滿牢騷：「我不需要上帝，」他說：「咱們活在一個時鐘滴答得很快的人間，而他（上帝）却在太空中，在那沒有時間的山上瞪眼睛。他看不到咱們，也不在乎……」。我想，我想，上述三個變成聾啞的小孩，大概像約翰辛格，像耶科夫，像許多世人一樣，儘是上帝「看不到也不在乎」的生靈。

「心靈是寂寞的獵人」與「裝修匠」都是很出色的小說（特別是「裝修匠」）。「心靈是寂寞的獵人」拍成影片後，可惜麥庫勒思筆下那股淡而深邃的人間哀愁，已經打了不少折扣。但把它與原著分別來看，覺得它仍不失為一部令人心折的片子。單看演約翰辛格的亞蘭

阿京 (Alan Arkin) 的精彩演技，就够使片子不比等閑。只是讀過原著後再看影片，心裡難免留下一些揮之不去的遺憾。遺憾片子發揮不盡麥庫勒思那手輕靈、簡樸、稚氣而含有詩意的文字（不說別的，全書開頭淡淡幾筆的意境便交代不出來：「在城裏，有兩個啞吧，他們一向形影不離。每天清早，他們就從住屋裏出來。手挽着手，跑下街道上，……」）；遺憾貫穿全書的那種人與人之間，在語言失效、轉而求心靈的溝通而又不可得的時候的痛苦與落寞（約翰辛格企圖把溫情帶給他人，企求他人瞭解，但發覺他既無法施予溫情，同樣無法取得溫情，最後只好舉鎗自殺。「他（辛格）想起，雖然孩提時便聾了耳朵，但他一向並非真個啞吧。在學校裏，人們都認為他天資很好……他不大習慣於用嘴唇說話。廿歲時，由芝加哥到南方來，馬上認識了安多那波洛斯（另一啞吧）。打那時起，他便再也不用嘴吧說話，因為跟他的這位朋友在一起，已無這種必要……他在半夢半醒中，很清楚地看到他的這位朋友。當他醒來時，心裡有一陣巨大痛苦的孤獨感」）。即使有這幾點遺憾，到底不足抹去片子本身的光彩。如今，「心靈是寂寞的獵人」（影片）雖然不在第四十一屆奧斯卡的「最佳影片」提名名單內，但片中演約翰辛格的亞蘭阿京與片中飾演女主角米克的宋蒂拉洛克 (Sondra Locke) 已經憑他們在這部片中的演技，分別爭奪今年度的「最佳男演員」與「最佳女配角」金像獎。至於勝負如何，着實難以預料，單搶今年度最佳男演員人馬，就全非泛泛之輩；除亞蘭阿京外，有彼得奧圖（憑「嚴冬之獅」一片裡的演技），有克里夫羅拔遜（憑「查利」一片裡的演技），還有亞蘭貝斯 (Alan Bates，他因飾演最近拍成影片的「裝修匠」一書裡那個被上帝視而不見甚至不在乎的猶太人耶科夫，而提名角逐「最佳男演員」)。

「裝修匠」是我近兩年來所看到的第一流小說之一。但小說與電影的表達媒介到底不同，像「裝修匠」這種小說，要幻化成一部影片，當然編導需要別具匠心。單靠攝影機去表達瑪拉末的內凝外射筆力，誠非易易。全書分作八部共卅九小章，除第一、第二部（六小章）的情節是在戶外展開外，由第三部起到全書的收場，儘集中在耶科夫獄內的思潮與經歷上，甚至主角的內省活動，幾乎就佔了大半篇章。但有亞蘭貝斯與刁鮑嘉狄 (Dirk Bogarde) 的雙賣力，約翰佛蘭肯海默 (John Frankenheimer) 的導演，「裝修匠」（影片）之會成

爲第一流影片，諒非難事。如果這片子將來能在此開放映，即使它仍不免像「心靈是寂寞的獵人」一樣「夭壽」（只映兩三天），我個人無論如何不會放過它。

「裝修匠」一書的最大感人處，便是讀它的人，人人都可以從裝修匠耶科夫的遭遇中找到自己的一些經驗與影子。耶科夫的行狀，是普天之下，受迫害的衆生的行狀。我希望在「裝修匠」一片放映之前，介紹耶科夫的行狀。如果影片將來可以在此開放映，這篇文章可以作爲欣賞影片的參考；如果不會在此開放映，這篇文章就權充一篇新書介紹。行文至此，總算已帶出正題。



四、另一種結局：置生死於度外

那晚，看了三船敏郎、加山雄三和仲代達矢合演的「狂魔無影劍」。其實片裡三船敏郎的戲很少，正式出手只有一次；加山雄三頂多只能算配角，因此主要要看的，還是仲代達矢的演與岡本喜八的導。看後心裡不禁一聲喝彩：武俠片正該如此！但一些受了港台不少武俠片肉麻了的觀眾，大概會看得很不肉麻，他們未必注意到一直在動動動……動着的攝影機；未必領略人物出場前那先聲奪人的氣氛；出場時那扼住人吸管的氣魄；未必欣賞狂魔龍之助在屋外一劍向濱子刺去時，緊跟着而來的，是屋內床上夢中濱子的小孩突然張口一聲號哭這一鏡頭導演功力（這一劍刺的雖是媽媽，但却等於要了母子兩條性命；娘被殺了，襁褓中的嬰孩還能活麼）。一些觀眾，同樣瞧不出龍之助在雪地裏連殺新選組一批高手那一場戲的高明處：龍之助饒了新選組首領一命後，那首領在吃敗之餘求死不能時的那一聲淒厲的慘叫。這一聲慘叫，直到龍之助回到家中，仍然不絕於耳（這一聲慘叫，正是狂魔龍之助久久無法從心底抹掉的），這一着，導演不但使觀眾看龍之助的外表，還剖解了他的內心，但許多觀眾却看而不見。不少觀眾大概會大搖頭，片中竟以大魔頭龍之助為主角，這真是邪門得緊了！殊不知在現實世界裡，大惡人比大善人當主角的機會正多得多！還有，觀眾很可能為片子的結局冒火：狂魔龍之助在心裡有鬼的失態下，與眾武士展開血戰，並且負了傷；魔頭的生死未分，片子便告終了。我的一位同事對此便有微詞，說是故事看來有頭無尾，大概還有下集的吧。縱使「菩薩拘上的故事」確有下文，我想岡本喜八必定只拍到這裡為止了。故事的重要點已經交代，他畫了一條神氣活現的龍，雅不會給他添足。本來兵馬（加山雄三飾）盤算好並且練好那一手豁出性命以取勝的絕招要去對付龍之助的無影劍，好為兄長報仇（編導也作好了這種準備）。但隨後而來的情節却出了軌：兵馬連仇人狂魔龍之助的面也沒碰到，片子便在狂魔失常與眾武士大混戰中戛然而止。這真是匪夷所思！連電影也晦澀起來了！但

世事出人意料之外，出人盤算之外的，豈非十常八九？我個人倒認為這種結局頗具匠心，很有冒犯觀眾所好的胆識。（前天看了「神出鬼沒地下軍」，覺得整個片子只有結局可取：一個好人與一個壞蛋，在出人猜度之外，雙雙飲彈而亡，可見在戰爭裏頭，子彈無法分辨善惡——）「狂魔無影劍」的結局，正像安德烈狄多（Andre De Toth）的「神出鬼沒地下軍」（Play Dirty），像夏目漱石的「哥兒」（又名「少爺」），像瑪拉末的「裝修匠」，不甘落入大團圓的巢臼裡去（當然，我並不主張所有的故事都應該如此了事，作家與藝人要怎樣結束他們的故事，是他們的自由，別人無權指使他們。創作的路子是不該審定或欽定的。否則創作便要失去意義）。

瑪拉末的「裝修匠」一書的結局，便沒有按照常規：主角耶科夫在被押往法庭受審途中，作者便收了筆。耶科夫此去的命運如何，瑪拉末大概認為無關重要。有人出世，有人死亡。對某些人說，出世與死亡毫無意義，有意義的是他生時的某些決定性的作為，這些作為一經交代，目的已達，瑪拉末是可以還劍（筆）入鞘（套）了。

我相信佛蘭肯海默拍「裝修匠」時，片子的結局大概會順從原著，饒是觀眾無法讚賞這一神來之筆，也教他們看後留點遺憾去回味得好。一個人的一生，往往便是許多遺憾的總和，沒有遺憾，許多偉大的文學與藝術作品恐怕無從產生。

瑪拉末的「裝修匠」一書的結局，便是故意地為讀者安排了一個使人久久無法從心底抹去的遺憾，這遺憾開始於一陣教堂的鐘聲，鐘聲裏，一隻黑鳥飛入雲霄，是烏鴉，還是鷹？如果是一顆炸彈怎辦？除了逃避以外，我能怎辦？如果是炸彈，天又何必生我！耶科夫想着，跛行着，由獄中被押出來，被押上一輛由四匹壯馬拖拉的裝甲囚車，車內黑而有霧氣，一角掛着一盞沒有點亮的油燈。車有圓形小窗，可以外望，車夫一聲長喝，馬蹄與車輪在鵝卵石街道上齊飛。

我總算出發了（耶科夫想），是走向好還是走向壞？如果是壞，那麼必定是比原來更壞！他在囚車內孤零零地縮作一團，之後，投眼窗外，看到了空中有一隻鳥，他心情感動地望着，直至無法再看到牠為止。路旁不遠處是一片樹林，橡樹仍留着它們的黃葉，但那些偉峨的栗子樹已經禿光了（在記憶裡，耶科夫看見它們正栗花怒放）。他深覺遺憾：他竟錯過許

多季節，錯過許多年華，在監獄裡。

囚車馳經一個鬧區，想不到路兩旁竟擠滿了觀眾。連路過的公共巴士車也停了下來，搭客各自從座位裏抽出身子，望巴士窗外科薩克騎兵護送囚車而過。囚車到了小巷，警察便着令來往車子避開一旁讓路。

耶科夫把眼睛湊向囚車內這個小窗到那個小窗，看路上的觀眾。他感情激動，不能自己，禁不住高聲喊叫出來：「我是耶科夫！耶科夫！」一個騎在一匹母馬上的廿歲光景青年科薩克騎兵，不時把眼睛投向耶科夫，彷彿想用眼光當尺子，量耶科夫是有罪還是無辜。

「我是無辜的！我是無辜的！」耶科夫向他狂喊，他明知這一喊沒來由，之後，他望馬背上的科薩克年輕士兵苦笑，羨慕他的年華與漂亮的外表，羨慕他置身自由，收穫無多，施捨也無多。

路旁的觀眾中，有猶太人在內，他們同情與恐懼參半。最可怕的還是耶科夫也看到排猶的雙頭鷹黨員。他們如果投彈，我三年的苦豈不自受？他於是在囚車內幻想法庭上受審的情形，幻想他的辯詞：他對陪審團主席說：「小人是無辜的，大人可以仔細看小人的臉，然後說，像小人這種人不管他會做出什麼，但他能殺一個男童，然後抽乾他體內的血液？如果小人心裡還有一點人性，那麼能看出來的，也只有大人了。大人能否明告：小人像不像個兇手？」

幻象中的陪審團主席正想開口，囚車外已轟然一聲，真的有人扔了炸彈。

耶科夫等候死亡。他發現他在一個墳場裡，查看許多墓碑上的名字，但找不到他的名字，他終於放棄查找，他已經等候夠久了，也許還要等下去吧。如果你是某一種人，死亡總是可望不可即。你活，受苦，但你活着。

車外，一個科薩克騎兵的一隻腿被炸斷。當他被昇過囚車時，他張大雙眼，驚惶地望著囚車內的耶科夫，彷彿說：「我的腿跟這件事有甚麼關係？」

在軍警的協助下，街頭的秩序很快復原，囚車繼續上路。囚車內的囚犯耶科夫接着做了一個白日夢，幻想沙皇尼科拉二世與他對面而談，全書便在這場幻想中，在囚車奔向法庭途中結束。耶科夫的這場囚車之夢，也做得非常動人。

五、寓諷刺於胡鬧

附魔鬼語錄

可憐的小廚子史丹利，廿八歲，白種人，倫敦西區一家牛排小餐室的廚子，六年前，他心安理得，了無苛求，與世無爭，能够在熱烘烘的鍋子後面，大盤的牛排肉餅前面，以科學家的眼光，看店內與店外的世界，之後那個芳名叫瑪格烈的小妮子，闖進店內史丹利這個簡單的世界裡來了。她當起店中女招待，週旋於廚子與客人之間。廚子的心從此不再安寧，驚鴻第一瞥（她的黑髮、藍眼睛、曲線玲瓏的身段）他便愛上她，這第一瞥使他的人生視野無窮擴大：他可以征服世界，可以開他自己的牛排餐室，經之營之，使史丹利牛排餐室遍佈全球，不爲別的，只爲了妳，妳，妳——瑪格烈！

之後，史丹利每天心裡答應着自己（我要告訴她我愛她。至少，要邀她出遊）。但事到臨頭，他總是打退堂鼓，心裡的話，怎樣也鼓不起勇氣啓口。除了儘是說：「史賓塞（她的姓）小姐早安，」「史賓塞小姐晚安，」「這些說了等於沒說的不關痛癢的話之外，便一無所爲了。而她呢，也老是提高嗓子計算機式地高叫：「兩個牛排，一個中型，一個大型，多加點葱！」再不然便是：「一個巨型乳酪牛排，法國式煎炒！」

六年就在這種欲說不能的局面下熬過了。他在教堂裏求上帝賜他勇氣，但連上帝也沒有幫他的忙。於是六年後的今天，他決定不再「沉默」了。今天他必須拉住瑪格烈的的手，看着她那雙蔚藍的眼睛，心有成竹地、鎮定地對她說：「瑪格烈，我愛妳，我愛妳的一切……妳跑路的姿態……，妳的淺笑……，妳的端莊大方。讓我們雙雙離開這兒，嫁給我，然後我們創造我們的新世界。」這幾句台辭，他在上班的途中，在巴士上，不知暗自「彩排」了多少遍。到了店裏，整個上午過去了，他的台辭沒有唸成。整個下午也溜走了，他的台辭依然沒

有噉成。他眼巴巴地看着瑪格烈脫下腰間圍布，披上回家的外衣，推開店門。這是良機不能再失的緊急關頭。他馬上跟出去。高喊：「史賓塞小姐。」她轉回頭，問：「有什麼事麼？」他深深地吸了一口氣，不行，不行，真個不行，教他如何說得出口？「沒，沒，沒什麼。」她掉頭走了，走進一輛停在路邊的白色小型汽車，車內赫然坐了一個漂亮的年輕小伙子！自殺的邪念頭開始在他的心中萌芽。那晚他在床上翻來覆去，想盡各種自己了斷的妙法：舉鎗瞄準腦袋？行不通，他手頭沒鎗；他的碗櫥裡除了「愛我舒適」（Alka Selzer）外，沒有更猛點可以致命的毒藥；跳泰晤士河？不行，第一他會游泳，第二，他有懼高毛病（跳泰晤士河必須從高橋上跳）！到了第二天清晨，他才想通了：上吊罷。他把一根粗索圈在房中的水管上，然後套着自己的頸項，把墊腳的椅子一踢，但水管吃不起重壓，嘩的一聲，當中拆成兩段，淋得史丹利一頭是水。

以上便是「迷惑」（Bedazzled）一片中的楔子。接下來，便是魔鬼迷惑史丹利的開始。上帝沒有照顧史丹利的利益，反而讓魔鬼去了遂史丹利的七個願望，這部片子的有看頭，由此可知。

魔鬼言行錄

「迷惑」是一部寓諷刺於胡鬧的片子，它的味道是開心菓加上胡椒：又甜又辣。

在片子裏，那個名叫喬治史畢哥德的靈魂收買商便是魔鬼的化身，他許給史丹利的七個願望，為的是換取史丹利的靈魂。他讓史丹利變成大富翁，變成歌迷偶像，變成蒼蠅，變成學生，變成尼姑……但史丹利都無法從這些不是他本來的「身份」中取得快樂，最後還是寧願取回「自我」。在魔鬼所許給的七願中，魔鬼本身的許多言行，大可彙集成書，出它一本「魔鬼語錄」。這些語錄，謹憑記憶，抄錄如下：

魔鬼對史丹利說：「你的靈魂猶如青腸，留着完全無用，過去，靈魂還有它的用場，但在現在這個時代，大部份的人從來就沒有動用過它。」

「上帝是有辦法的，他只須動一根小手指，那些誠惶誠恐的小天使們便會必恭必敬地替他安排一切。讓我私下告訴你，這羣小天使便是天下最大的一個拍馬屁團！」

「讓我給你一個貼士，依照法國大作家普魯斯特的不朽名言，如果你能對一個女人（這對世界上所有的女人，包括已婚、未婚、處女、非處女一律通用）所說的話——不管是多麼無聊——顯示無二的耐心，那麼到了清晨四時十分之後，你便可以稱心得手。」

「我幹的是火箭與彈藥生意。近來的和平恐慌，使這生意的股票行情昨天落四點，當然，我們有辦法把成批過時的武器與彈藥，送給各國自由戰士和革命份子。但只要要有兩個瘋子簽下一紙合同，那麼我們便要墜入一個核子和和平的世界裡，到那時，我的公司便完全垮了！」

魔鬼與史丹利化身爲「福尼洗眼水」公司的推銷員，造訪威士比夫人的府上。魔鬼向威士比夫人道了早安之後，自我介紹：「我們是福尼洗眼水公司派來的，府上有沒有十瓶福尼洗眼水，如果有的話，那麼您只需回答一個很簡單的問題，便可以贏得一套精美的銀製茶具。」威士比夫人帶着歉意，匆匆出門，趕去買了十瓶福尼洗眼水回來，魔鬼於是提出一個很簡單的問：「愛丁堡公爵身材有多高？」威士比夫人遲疑了一會，然後說：「我記得我在報上看過……六呎……不，六呎一吋！」魔鬼搖搖頭：「對不起，正確的答案是六呎二吋。」

「上帝佔盡便宜，姑以最後一分鐘懺悔爲例，我花了六十年的功夫爭取到一個靈魂，使他喜愛虛榮、貪婪、殘酷，直到他行將入木時，他突然翻悔，口裡大唸上帝，於是在這最後一分鐘裡，終得以升入天堂，我便是在這種情形下，失去墨索里尼！」

史丹利問魔鬼：「上帝既然可以阻止人爲惡，在他只是一舉手之勞，爲什麼他不這麼作而偏要派你來唆使人們就惡？」魔鬼回答：「上帝要人有選擇善惡的自由。」史丹利不服氣：「祂既然讓人有選擇自由，爲甚麼不讓我有選擇我的出生日期與地點，選擇我的父母，選擇我的像貌，選擇我的身材的高低的自由？」

神與魔的恩怨

魔鬼告訴史丹利，他原是上帝最心愛的天使，他被上帝逐出天堂的原因是：當初他像其他天使一樣，成天讚美上帝，歌頌上帝，但讚美也讚美厭了，歌頌也歌頌膩了，有一天他天真地向上帝建議，不如彼此暫時對調一下：讓他（魔鬼）作一下上帝，上帝做一下天使。上

帝勃然大怒，斥他犯了目無尊長的大罪，終至把他逐出天堂。最後他完成了收買一百萬人靈魂的使命，待罪申請上帝准他再入天堂時，上帝竟因他送還史丹利的靈魂，是出於自我動機，遂再度把天堂的大門關上。影片中所展示的天堂外觀，很像白宮，不知美國觀眾看了，心中是甚麼滋味。

「迷惑」如果少了那個魔鬼，上面那許多妙語，恐怕便要發揮無從了。這部片子裏主要的角色只有三個：史丹利、魔鬼與瑪格烈。分飾三個角色的杜里摩爾、彼得庫克和伊蓮娜布倫都有出色的演技。其中的彼得庫克與杜里摩爾都在片中顯出他們的才華：影片的故事是他們兩人的手筆，彼得庫克又是把故事化成電影脚本的人，片裏的配樂，也出自杜里摩爾之手。（史丹利與魔鬼在電視台分別唱出的瘋狂歌曲與瘋狂配樂，加上導演史丹里杜寧別出心裁的畫面構圖，你大可心滿意足地離開戲院，而了無遺憾。）

六、出了「龍門客棧」之後

我終於夾在「武俠迷」羣中，看了「龍門客棧」。跑出了「龍門客棧」之後，我的印象是：「龍門客棧」在此間上映前，來自港台的影評，多數爲它鼓掌，掌聲之熱烈，幾近於捧場的程度。不錯，它是一部好片子，是至目前爲止，一部要使其他的港台導演都要臉紅的武俠片！片裏沒有受了致命傷、仍能揮劍砍殺百個壞蛋、爲流血而流血的天下第一劍；沒有西洋不似西洋、東洋不肖東洋的混種配樂；更沒有故作多情狀的鴛鴦蝴蝶派對白（看預告片時，才曉得原來嚴俊的「紅辣椒」，竟還是捨不得扔下那種亦婆亦媽的台辭）。我看武俠片猶如看武俠小說，武俠小說中的武林人物要是滿口呢嗎吧哩的娘腔，大抵便可以斷言這是下三流貨色無疑！「龍門客棧」中的幾段對答（把東廠番子的刀稱爲「吃飯的傢伙」，「我所說的話就是証據」，「派兩個人掛上（跟踪）他」，把太監曹少欽的虎威叫成「雌威」等等），顯示劇中的江湖人物，說的還算江湖話。

鏡頭轉到曹少欽時，接二連三地採用仰攝（由下向上）手法，這位太監的居高臨下，目中無人的那股氣焰已够逼人；蕭少鏢提起酒壺，下一個鏡頭馬上以龍門守軍手裡的茶壺啣接；兩位棄暗投明的韃靼高手表演快劍砍臘燭，又以快劍接臘燭時，下一個鏡頭便是戍邊大將率領的屬下手中的熊熊火把（用遠鏡頭，賣了一個懸疑關子）；曹少欽大戰四高手、腰部中了一刀，上氣不接下氣時，發現他正靠在一棵大樹樹身上。他仰頭一望，樹的頂端「一根葉子（一絲毛髮）」也沒有，有的是幾條乾瘠的枝桠，原來是一株又老邁又腐朽的老樹，他火了，攔樹腰就是一劍，發拉一聲，老樹應聲倒下。（這一手玩得實在漂亮，曹少欽，你真的老了！）胡金銓最胆大的，還是差不多完全挑選名字從來不見於影片的男女担任要角，這份胆識，在庸才的導演身上恐怕無法找出，凡此數端，足以證明胡金銓到底是個懂得電影文法

的藝人，憑他這幾手，我們爲他的「龍門客棧」喝幾聲小采，原非過份。

片中有兩點小節需要補充：（一）朱驥攔殺番子，救了忠良之後，以後應進一步交代他因何不能親身護送他們，（二）曹少欽伏誅時，缺少一個象徵式的交代鏡頭，使觀眾有「戲就這樣完了」的遺憾。

但身爲影迷的我們，身爲導演的胡金銓，都沒有理由說：「龍門客棧」是最好的影片，連說它是最好的武俠片也次妥當。在昨天、今天甚至明天，沒有人能開個海口，說他已看了一部最好的影片；觀眾欣賞了一部好片子之後，仍希望以後會有看到一部比現在這一部更好的；導演拍了一部好片子之後，總希望他的下一部片子比這一部還要出色。藝術原與生命相同，必須不斷生長，不斷蛻變，生長與蛻變一停止，死亡於焉開始，所以說「龍門客棧」是部好的武俠片，但將它嘆爲觀止，則大可不必。何況胡金銓在這部片子裡，只做到了適當運用了一些原已有的電影表現手法，新創還談不上。

如果在下是胡金銓，不佞的下一部片不應該是武俠片，如不幸是，那麼第三部片最好不再是。一個有才華的導演，應該利用各種題材，作爲他鍛鍊他的才華、施展他的才華的場地，不要走希治閣的路子：把自己關在（甚至可能老死在）懸疑（對希治閣而言）或武俠（對金銓而言）的框子裡！

大體上說來，「龍門客棧」是一部頗不容易挑剔的片子，除非你不懷善意，存心挑剔。這類挑剔可以以下的一種姿態出現：指它對大壞人曹少欽的武功大事渲染，對忠良子謙的後人只輕輕的幾段軟片帶過。我個人則認爲（這認爲當然沒有權威性）：華粵語片（甚至不少華文小說）過去受儒家的正統思想染色過深，對正派人物做了過份的渲染與過份的頌揚倒是真的。我倒希望藝人們能把這種情形稍爲調整一下，給一些邪派或反派人物多一點出場好顯他的填身手的機會。這怎麼行？你說，武林敗類的武功，說什麼也不能比武林的善類高，那是永遠不能勝正的。你的話表面上是很正統的，正統到可以繼承十八世紀英國文學中新古典派宗師約翰遜博士（既是博士，其權威性可知）的衣鉢。約翰遜博士曰：藝人（包括詩人在內）在描繪帝王時，帝王必需個個人格高尚、氣度寬敞、愛民如子；寫軍人時，必須讓他勇敢，讓他視死如歸（原子彈落於前不動聲色），描寫貴婦，個個如花似玉，玉潔冰清，堅

貞不二（千萬不許道出藏在她們心的深處那片春心與不安於室的邪念），由此類推，忠良之後、英雄好漢和正人君子之流，無論在武功、文才、機智或道德重量上，都不能給大壞人比了下去。你要拍趙子龍單騎救阿斗，別把阿斗比成一個膿包（即使事實上是個膿包）。在這種「古典章法」下，難怪有許多人看了「龍門客棧」後要問：于謙的三個孩子，看來全是泛泛之輩，那些好漢何苦大鬧龍門客棧，死命護着他們？問這話與問趙子龍爲甚麼死命救阿斗？問以前的做老子的，爲了區區一個節婦匾額，要逼女兒殉夫？此三問曲調雖然不同，但同樣「古典」得緊。我倒希望胡金銓能讓我多看幾眼那三個于謙的後人，被窮追時那種狼狽求生特寫（大特寫）鏡頭，這樣當會更加寫實。



七、惱人的週末與好笑的謊言

琳達最不快樂的週末

美國當代名作家戈爾·維達（Gore Vidal），寫了一部諷刺美國政壇的劇本，取名「週末」（Weekend）。這劇本終於在越共在南越展開春節攻勢的當兒，美國快要舉行大選之際，在華盛頓作「優先」的上演（這裏的優先是指比百老匯搶先一步演出之意）。

劇內有一段對白極盡挖苦的能事：那是出自一位飾演總統候選人的角色之口。他面對觀眾（觀眾中包括約翰生的廿三歲千金琳達），朗聲叫道：

「我可能沒有林肯的智慧，哲佛遜的學識或肯尼地的一表人材，但和約翰生一比，我却像太陽一樣光芒四射！」

這句對白弄得觀眾哄堂大笑，但據說唯一不笑的觀眾便是琳達，當然，無論如何她是笑不出來的。在她還沒有進場之前，便有人勸阻過她，說是這部劇是反約翰生的，但她不聽。

散場之後，琳達並沒有對報界發表什麼正式批評。但「週末」的作者戈爾·維達却一口咬定：當琳達匆匆和他擦身而過時，曾口出惡聲，大罵「戈爾·維達是世間壞透的男子」。

原來戈爾·維達寫「週末」一劇的動機，是因美國國務卿賴斯克的千金下嫁黑人而引起。這樁黑白婚事使他想起一個問題：要是堂堂的美國總統的公子娶了一個黑人少女為妻，情形會怎樣？「週末」的腹稿便在這個問題下產生。劇本的內容，主要便是描寫總統候選人的兒子，在外國留學一年之後，帶回一個黑人妻子所引起的父子衝突。劇本內公開提到美國現任總統的約翰生，措辭刻薄，「一如許多美國人私地裡提到約翰生時所用的措辭一樣」，這就難怪身為約翰生千金的琳達要光火了！

荒誕影片：「對我撒謊」

英國導演彼得·布魯克導演，由皇家莎士比亞劇團演員演出的一部名為「對我撒謊」(Tell Me Lies)的反越戰影片，最近在美國上映。據說這片子是由一連串的諷刺對話和新聞片雜糅而成，內容沒有故事與系統，一如當代荒誕劇大師尤金·艾格尼戈的劇本。片裏有這麼一個鏡頭：一位少女(據說是毛澤東迷)大誦毛語錄(當然不會是原文)。讀了之後，一本正經地失言：「我信仰中國的暴力革命，但我橫不起心腸去踢一個尼姑的屁股！」

片中笑話連篇，諸如：「西貢是世界上唯一積滿垃圾街頭的城市。這些垃圾臭可薰人！」

片中有一個象徵鏡頭：演員在泰晤士河口的泥灘上亂踏，據說這是象徵美國軍隊目前在南越所處的窘狀：泥足深陷……云云。

片中的另一個有趣鏡頭，是一位演員以冷然的態度道出他的世界觀。人類如果要有希望——他說——那麼就是黑人必須像復仇的天使那樣去打擊白魔(觀眾心裡有數他所指的是什麼)。

另一個鏡頭便是一位婦女在哭，為南越的美軍在哭，原因是在南越的美軍雖都是「教徒及出自體面人家」，但他們在南越的低級酒吧裡所幹的偏是「同性戀」的醜事。

片中最妙不過的還不止此。有許多時候當觀眾正欣賞諷刺越戰的荒誕畫片時，突然另一個更荒誕的畫面，硬生生地「切入」：原來是兩個影片剪輯員在那兒說風涼話：

剪輯員甲：你認為這部片子會不會在美國通過上映？

剪輯員乙：絕對沒有問題！

剪輯員甲：那麼北越會不會准它放映？

剪輯員乙：你休想。

剪輯員甲：這足以證明什麼？

剪輯員乙：沒有什麼足以證明！

寫到這裏，作為星馬觀眾之一的我不禁疑問：這片子什麼時候會在這裏上映？

八、電影手法搬上舞台

——重讀「一個推銷員之死」

一支悅耳的曲子，如怨如訴，由笛吹出，很細膩，訴說的是草、樹與地平線的故事。在笛聲中，幕啓。

這便是現代劇作家阿特·米勒（Arthur Miller）的名劇「一個推銷員之死」（Death of A Salesman）的開場。幾年前，我第一次讀這個劇本，覺得它很新鮮；數年後的今天將它重讀時，體味到它的新鮮居然絲毫未減。

劇本的第一段，已顯出它的不凡：在現代舞台話劇中，採用音樂配合劇情，頂別緻。「一個推銷員之死」是一部考驗導演才華的劇作，作者在劇本中需要配樂（笛），使導演必須動用音樂的效果去幫助氣氛、劇情進展與點出人物情緒；又在劇本中，擬定了一幅創新的舞台設計藍圖，促使導演在搬演時，不得不運用打破舞台話劇傳統表達章法，這幅舞台設計的藍圖是這個樣子的：

在笛聲中幕啓之後，舞台上出現了推銷員威利·洛曼的屋子。屋後與兩房儘是高聳的稜形建築物。天際的藍光，落在屋上及前台上，四周一派橙色。燈光轉濃，這間看來弱不禁風的屋子之周圍，全是組屋，一股夢的氣氛圍繞着這間屋子。舞台中央的廚房都顯得十足真確，裏頭有一張桌子、三張椅子、一個冰箱，但不見其他裝置。廚房後有一垂簾通口，通往客廳。廚房右邊高出舞台台面二呎外是一間陳設着一張銅製架床和一張椅子的臥室。架床上方架子上放着一個運動得勝的銀杯。臥室內有一口窗，開向一旁的組屋。

廚房背後，高出台面六呎半處，是推銷員的兩個兒子的臥室，此時輪廓模糊，依稀可以

看到臥室裏的兩口床，臥室後頭有一個軒窗（此臥室位於看不見的客廳頂端）。左邊有一道梯子，由廚房曲伸而上……。

屋前有一塊空地，直達舞台前的邊緣，是屋子的後院，又是推銷員幻想活動場所，同時代表屋外的世界。當劇情在「現在」展開時，演員得把面向觀眾的「假想」牆當真牆看待，出入屋子一律通過左邊的門；但劇情倒述時，演員須將面對觀眾的「牆」視如無物，穿牆而出，直至台前……。

這就是阿特·米勒給導演擬好的舞台設計藍圖，由於兩幕劇情加上尾聲全在同一佈景前展開，因此在全劇的演出中，燈光起了很大的作用，譬如當劇情由廚房展開而進入臥室時，廚房的燈光便逐漸暗淡然後移至臥室，燈光的作用在劇裡簡直成了電影中的淡出和淡入。劇作者這一經營，可以說已把電影中的一些常用的表現手法，搬上舞台來了。這些表現手法除了燈光的淡出淡入外，配樂又是其一，台上的屋子的縱切面立體佈景也是其一，將過去直接滲入現在的時空交採表現手法又是其一，這些這些，在現代舞台話劇史上，都是生面別開的。

在「一個推銷員之死」中，阿特·米勒通過現代化城市中一個小人物的故事，將社會與個人的悲劇道出。他的努力沒有白花，因為推銷員威利·洛曼的故事，正是沉迷於虛偽的文明價值的現代人的故事。這個推銷員接受物質至上的表面價值，他的悲劇於是生根。他最後的倒下與落敗，也是他的那種生活方式的落敗。

幕啓之後，我們看到威利從右邊出台，手裡拿着兩個裝着貨品抽樣的大箱。他聽到笛聲，但渾似不覺。他已是六十過頭的老頭了，疲態畢露。他剛從新英格蘭區回來。他的妻子琳達知道丈夫近來已頻於精神崩潰的邊緣。他自言自語的次數越來越多了，自言自語的儘是想當年的往事。那天他駕車在路上跑，神不守舍，車子三度脫離路面差點出事。他帶着一顆驚悸的心回來，他一生奉獻給他隸屬的那家公司。他告訴自己：這該是公司讓他在紐約辦事處有一個戶內職位由他終老餘年的時候。成天長途奔波，他已應付不來。公司在總辦事處給他一份閑職，這希望是他在大兒子畢夫回家前就有的。畢夫是他的寵兒，年已三十四，迄今一事無成。中學時，是足球健將，同學們崇拜的英雄。但畢業考中因數學一科不及格，加上在

波士頓旅館中撞見老子與另一女人偷歡，這幾下子使他整個生活方式改變。他大夢噉不成，從此浪跡德薩克斯州，在每週收入不出廿八元中鬼混渡日。十餘年匆匆過去，如今畢夫浪子回頭，回家與父母與弟弟哈比重聚。畢夫的回家，使威利滿懷希望：希望畢夫能從舊僱主兼好友那兒借到一筆巨款，好與弟弟哈比重創一番事業；威利自己則打算去見公司的小老板浩華，求浩華在紐約總辦事處安插他。當天父子三人約好晚上在餐室聚餐，以資慶祝。但結果是：畢夫並沒有借到錢，舊僱主直把畢夫當做陌路人。威利見了浩華，後者不但不允他的所謂，甚至因嫌他老而停止僱用他。鄰居查利自願僱用威利，但固執與自大心理作祟，他一口拒絕查利的一片好心。他帶了一肚子失望到餐室與畢夫和哈比重相會，滿以為畢夫會有好消息。到了得聞畢夫也被舊僱主擋拒時，他整個人頓告瓦解。他頹然回家，覺得一事無成，遂想起了二萬元的人壽保險金，畢夫承繼了二萬元保險金，大概便有可爲了。他茫然駕了車子，瘋狂疾馳而去。在威利的葬禮中，查利告訴畢夫：一個人當推銷員，不得不存有夢想，除了夢想外，他便一無所有了。他的夢一消失，他自然也就倒下。

這是電影本事式的情節。電影本事式的情節，無從顯出「一個推銷員之死」的情節美。也許透過劇作者如何交代情節的手法中，其情節之動人可以烘托出來。

幕啓，推銷員威利出場，笛聲隱隱約約，直至他跑進臥室，在老婆琳達身旁的床上坐下，笛聲始逐漸隱沒。他告訴琳達，他剛由揚克斯回來，在路上，車中，他的精神老是無法集中，車子差點出岔子；如果公司的舊老板在，他早該是紐約辦事處的主任了。他問起畢夫和哈比，琳達說他們睡了。威利埋怨，他勞碌一生，好不容易地付清了屋子的分期付款，如今屋子有了，但却沒人住。琳達說，生命原是一種浪費。威利問琳達，他早上出門後，畢夫說過甚麼來？「你不該在他甫下火車，便指責他，」琳達回答。「我只不過問問他有沒有賺錢而已。」威利申辯。琳達認爲，畢夫總有一天會有作爲的。威利則說，呆在農場上還有甚麼作爲？他明兒早上要跟畢夫好好地談一次，他要替畢夫謀一個推銷員的差事。琳達發覺丈夫又要跌入往日的回憶裡去時，她馬上提醒他，她今天爲他買了一種新的美國乳酪。威利聽了，借題發揮起來：

威利：我喜歡瑞士乳酪，你幹嗎要買美國乳酪？

琳達：我以爲你會喜歡換一下口味——

威利：我偏不要換！我要瑞士乳酪。人們爲甚麼老是跟我作對？

接着，威利顧左右而言他。他埋怨四周的屋子將他全家框起來：用磚、用窗子、用牆將他們框起來。街上全是汽車，附近連一絲新鮮空氣都沒有，青草不再生長，你已無法在後院種紅蘿蔔。還記得從前後院中那兩株頂好看的榆樹麼？（他問琳達），過去，在這個季節，後院中已遍是紫丁香和紫籐，接下來，便是牡丹和水仙，滿屋全是香味！如今人愈來愈多了，到處是人！競爭跡近瘋狂！吸的全是來自四面八方的競相燻人鼻氣！

琳達爲了轉移丈夫的話題，提議星期日如天氣好可駕車郊遊，豈知這麼一說，威利反而因此墜入往事——畢夫小時替他用車油將車身擦亮的往事裏。於是他一面回憶，一面步出臥室，要到廚房中去吃點東西。琳達也離開臥室。（室內燈光隨着淡出）。之後，燈光淡入廚房，只見威利自言自語，關上冰櫃的門，走向廚房中央的桌子，倒一杯牛奶，面露笑容，臉上一派忘我之色。劇情就此進入「現在」與「過去」交疊的程序中：往事直接在舞台上重現，由於往事發生在廚房外，威利遂越假想牆而到前台（廚房在燈光作用中隱去，淡入後院）。琳達、少年時期的畢夫與哈比等也相繼出場。「過去」遂在後院展開。直接倒叙過後，琳達與威利變穿假想牆壁而進入廚房，節情由「過去」轉入「現在」。

之後，是琳達與威利在廚房中的對白。在對答之間威利的心靈活動，仍不時跌入「過去」的時空裏。一度他想到他在波士頓一家旅館裏與那個女人幽會的事。觀眾先是看到照在廚房裏燈光逐漸模糊下來，在模糊中，傳出一陣女人的長笑。威利沒有轉向那笑聲，琳達也沒有停下說話，笑聲繼續插在琳達的對話裏迸出。但琳達對笑聲則一無所聞。此時加上配樂，樂聲自屋的左邊而來，一個女人在模糊的燈光裏，在一塊隔簾後面穿衣，笑聲由小而大，燈光淡入左邊。那女人由隔簾後步出，戴上帽子，對鏡子端詳，長笑。威利便於琳達在場但毫無所覺的情形下，與那女人重演波士頓旅店幽會那一幕的幾個片斷。廚房到此成爲「現在」與「過去」兩個時空間的結合場所。

劇作者在劇本中需要配樂的地方，只是註明要用音樂，至於甚麼音樂，他却讓導演自己去根據劇情決定，但樂器則指明是笛。在威利回憶畢夫小時替他擦亮車子的那一幕直接倒叙

中，台上兩旁的其他組屋必需在舞台燈光的巧妙使用下盡數隱去，威利的屋子四周出現的已不是其他屋子，而是長滿在兩棵榆樹身上的榆葉。

在全劇中，這種「現在」插入「過去」兩種劇情同時共存的地方很多，我不想在這裡一一列舉。

「一個推銷員之死」的對白，也極盡戲劇化的能事。

如在第一幕中，當威利回到他的已故的哥哥來向他辭行時，他自言自語時的聲音之大，連在樓上的畢夫與哈比也受驚不小。哈比對琳達說，威利自言自語從來沒有這麼大聲過。畢夫却問他的媽媽，爲甚麼她不寫信告訴他這件事情，突然間，畢夫發現琳達頭上的白髮：畢夫：你的頭髮……（他摸她的頭髮）你的頭髮竟這麼白了。

……

琳達：你還是稚氣未改……你應該曉得：總有一天，當你敲這間屋子的門時，這裡的人將是陌生人。

至此，畢夫與琳達的話題，又轉回到威利身上。琳達對威利爲人的那場對白，就寫得分外動人，她說，威利不是大人物。他沒有賺過大錢。他的名字從來未在報上出現。他並非傑出的人才。但他是一個人，一個有着可怕的遭遇的人。他需要人家注意他，你不能讓他像一頭老狗那樣墜入他的墳墓。對這樣的一個人，我們總得重視他。你說他瘋，他失常。但認識他的煩惱並非難事。他已經是一個精疲力盡的人，一個小人物是會與大人物一樣地精疲力盡的。他替公司勞碌卅六年，替公司的頭頭開闢了新疆界，如今他老了，公司却連他的固定薪金也收回去了。公司把他當新人重新僱用已有五週之久：沒有固定薪金，只有售貨佣金。他的老朋友、老顧客不是死，便是告老。過去他一天之中，可以分訪六、七家主顧，如今，他將貨品抽樣箱由車子裡拿出、拿進、拿出、又拿進，他累了。他走不動，現在只好自說自話。他好不容易地開着車子走了七百英里長途，到了那裏，已經沒有人認識他，沒有人歡迎他。一個走了七百哩路，賺不到一文錢的人，他的思想會起甚麼反應？他爲甚麼要自言自語？爲甚麼？當他不得不每星期向查理借五十元應付家用而伴裝這是他的薪金時，這便是爲甚麼了。

這便是威利·洛曼——一個推銷員，也可以說是現代城市的每一個小人物的最生動寫照！「一個推銷員之死」的第一幕終了時，劇作者在劇本中，雖註明有「幕下」，但幕的下與不下，並無多大關係。把劇本搬上舞台的導演，大可借助特別的舞台燈光，取代這個「幕下」；在需要第一個幕下時，由燈光將整個舞台上的佈景連同人物一併隱去（淡出）。

觀眾看完了第一幕，大概需要休息幾分鐘，我如果是導演，大可在展開第二幕之前，來一個休息音樂（利用唱機也可，利用樂隊也行，這在舞台話劇演出中，應該是別緻的，其實這個劇本本身便很別緻）。

如果扔掉第一幕之後的「幕下」，那麼第二幕的「幕啓」也就多餘了。第二幕的開始，自然要相應更動爲：

輕鬆的音樂奏起（用什麼樂器，我想導演可以自己做主，不必死照劇本，只要調子輕快就好了）。舞台燈光這時又得負起「淡入」任務，將坐在廚房中央桌旁，吮着咖啡，膝頭上安放着帽子的老推銷員威利，和在旁替他倒咖啡的琳達變變「淡入」。

到了第二幕，劇情已進入第二天早上。威利膝頭上的帽子，顯示這位老推銷員行將出門，要找公司的老板浩華去，求後者好歹在公司的紐約辦事處裏給他一個容身的位子，「好讓我離開公路。」琳達提醒他，別忘記順便向浩華預支薪水。人壽保險費過期了；冰櫃出了毛病；還有屋子的最後一期付款。威利說，爲了這屋子，他分期付款了廿五年！「我把所有的士敏土，木材，修建工事全部放進這間屋子……究竟爲了甚麼？終有一天，有陌生人會來，搬進去，然後成家……。」琳達看着丈夫的老毛病又要發作，連忙插嘴，說是畢夫一早便出門找他的老僱主奧利華借錢去了，還約定威利傍晚六時到一家餐館去，他與哈比準備請老子吃一頓慶功。

威利滿懷信心地出門去了。接着琳達與畢夫通了一次電話。在琳達對着聽筒與畢夫交談之際，觀眾同時看到：

……浩華·華納（卅六歲），推着一張小的流動打字機桌子上台。桌上有一副有線錄音機，他把錄音機插頭插上。這一段劇情是在舞台前台左邊展開。燈光逐漸將琳達隱去（淡出

，將浩華淡入。浩華着手弄好錄音機帶，當威利出現時，他手沒停下，轉過頭去看威利一眼。

威利向浩華求情的一場戲，對白相當精警。他提醒浩華，當浩華還躲在老浩華的懷裡時，他便已替公司推銷貨品了。如今他老了、累了，無法再駕着車子爲公司奔波。當他十八、九歲那年，他原打算到阿拉斯加去掘金的。但那時他撞了一個八十四歲推銷員台夫。台夫在美國卅一個州推銷貨品，他的生意，通常是在旅店的電話中成交，生活輕鬆得緊，年輕的威利從台夫的行業上看到：原來推銷員竟是世界上最偉大的一門行業。台夫死後，送殯的人很多，很够哀榮。……想當年，世間有對人的尊敬在，有人性在，人與人之間有同志感在。如今，這些這些全沒有了。威利把卅六年的生命投注在浩華這一家的公司裡，到頭來竟發覺他連保險費也再繳不起，他對浩華說：「你不能把人當一粒橙子，吃其肉，可以扔其皮！」威利向浩華求情的那場戲過後，馬上穿插一段倒述，是威利追憶起從前他的哥哥賓來向他告別遠行那天的情景。這一段穿插的劇情有配樂，是表明賓的個性（講求實際及具有冒險精神的）的音樂。音樂先由遠而近，在音樂中賓這一人物被淡入。

這一段倒述，是在威利的鄰居查利搖着頭由舞台左角下台，威利在諷刺性的配樂中隨後而結束。至此，「過去時空」仍未驟去。觀眾於舞台在燈光中淡出之際，立即聽到威利的聲音，罵查利蠢的自言自語。這一段自白，在時間意義上是「過去」與「現在」的交替，因這句話他在過去說過（對查利說過），現在却在離開了浩華的辦公室之後，來到查利的辦事處門口自言自語重覆了出來。所以這句自白，在劇情中，等於將「現在」緊緊銜接「過去」。

這一句自白之後，燈光淡入前右邊，觀眾看到的是查利辦事處內的一間接待室。導演此時可以插入室外車輛來往的聲音……。

此時還在後台的威利，仍然自言自語，自言自語聲逐漸由台的右邊而來。在接待室的人物是查利的兒子伯納和查利的女秘書珍妮。伯納聽到威利自言自語，問珍妮那是什麼，珍妮聽出那是剛走出電梯的威利，威利向浩華求情失敗，甚至還被炒了魷魚。他找查利是借貸而來。查利知道他丟了工作，自願僱用他，但自大的心理使威利拒絕了查利的好意，接過查利的款，垂着頭下台而去。查利望着威利的背影，全台燈光熄滅。燈光的熄滅，彷彿預示了老

推銷員此時的心境。這一新手法，並非故意標新立異，而是具有深意。

燈光熄滅之後，代表餐室的吵雜音樂突然響起。前台馬上由查利的招待室變成餐室。時間是傍晚，威利前來餐室會畢夫與哈比的時候。他自己的希望已經撲空，只剩下畢夫那一線借錢到手的希望。正如他稍後對畢夫說：「我累了，我要找一點點好消息去安慰你的母親。這婦人一直等，一直受苦，關鍵是：我腦子裡已經不再有『故事』可以說了。」所謂「故事」，當然是捏造出來用以安慰琳達的一套話。等到畢夫道出會見奧利華後的實情，威利連抓這最後一根浮木也失手。就在餐室中，他在波士頓與一女人幽會而為畢夫撞見的舊事，重現舞台。老推銷員最後一個夢的幻滅，終於使他走上自盡之途。第二幕終了時，他駕車疾馳而去。死亡進行曲的音樂響起，劇情進入另一天早上。查利攜兒子伯納前來送喪，琳達着喪服，手持玫瑰花，與畢夫、哈比、查利父子，由廚房越假想牆壁而直至前台，她在最靠近觀眾的台上跪下（威利坟前）。第二幕告終，也是全劇的尾聲「輓歌」開始。輓歌分別由查利與琳達「唱」出。查利說威利是個推銷員，生命沒有底基，靠笑容與皮鞋的光亮自我陶醉，當對方不再以笑回報時，那便是大地震。琳達說她已經不能哭了，她想又想了，想不通威利為何出此下策，「親愛的，今天我已繳清了屋子的最後一期付款，但屋內將沒有人了……」

「一個推銷員之死」不止是考驗導演才華的劇本，也是一個觀眾必須運用幻想力去欣賞的劇本。喫慣了傳統劇台表現法的觀眾，看起來必定吃力，像看「二〇〇一年：太空漫遊」一樣，很多地方會感到莫名其妙，這大概不能歸咎阿特米勒吧？

九、「太空漫遊」以後

史丹利·古布力克花了三千多萬星馬幣，化了數年心血，拍出一部不易為衆人看懂的「二〇〇一年：太空漫遊」。衆人既然看不大懂，其不大受衆人歡迎可想而知。但史丹利絕非投機取巧之人。他要投機取巧，大可學香港的一些導演先生的樣，拍出許多占士邦式兼「斷魂谷」式的古裝武俠片，片中多幾個男女劍客的擁抱接吻鏡頭，多幾個女俠客沒有掩上房門裸浴，讓男劍客撞見的鏡頭，叫男劍客多說幾聲「我愛你」，女俠客多說幾聲「我也愛你」的對白，這些這些，不但衆人個個看得懂，還可能大受歡迎。但古布力克畢竟不是這一流人物，他拍上「羣英會」(Spartacus)，「樹梨花壓海棠」(Lolita)，和「核彈驚魂」(Dr. Strangelove)之後竟選拍了這部似科學又不全是科學、似歷史又不全是歷史、像哲學又不全是哲學，像美術又不全是美術的「二〇〇一年：太空漫遊」。

最叫人看不懂的便是片裡那塊四度出現的黑石板。有人猜它是神，有人假設它是死亡的墓碑，有人斷言它象徵人類恆在求索的宇宙奧秘，有人解它為最高智慧的化身，有人將它比作赫曼·梅維爾名著「白鯨記」(Moby Dick)中為船長阿哈在大海上窮追不捨，存心要置之於死地但結果却因牠身死的那條白鯨「無比敵」；衆說紛紜，每個觀眾都可以有他自己的套解釋，每套解釋都可能不是古布力克的原意，但這是無關宏旨的。主要的是「二〇〇一年：太空漫遊」中的區區一塊石板，已經觸發了觀眾的聯想，已使人看後多少有點回味。我想，古布力克的目的大概在此了。有些影片我們看過就算，有些片子我們看後會反覆思考，「二〇〇一年：太空漫遊」應該屬於後者。

片中另外使人看不大懂的便是太空船「發現」號上的電腦「哈爾九〇〇〇」。日本影評家川畑說它是人類工藝進展的象徵，諷刺人越來越變成機器。「哈爾九〇〇〇」「垂死」時

，戲院裡的那陣奄奄一息的喘氣配音，與太空人大衛登上木星之後，發現自己衰老甚至臨死時的配音相同——這點足見川畑的解說近情近理。只有「哈爾九〇〇〇」曉得探測木星任務的祕密，「哈爾九〇〇〇」與太空人互相猜疑，以及美國在月球基地發現石板時嚴守祕密的幾點看來，可見人類雖進入廿一世紀，但人與人、國與國之間的互不信任依然一成不變。

也許有人認為，「哈爾九〇〇〇」被大衛一步一步地「逼死」時還會求饒很可笑，與卓別靈在「大獨裁者」中所扮演的希特拉同樣可笑，卓別靈演的希特拉，與身材比他高的墨索里尼見面時，竟死命要藉理髮椅將自己的身子旋到半天高，俯首向墨索里尼談話，以示處處高人一等。看慣表面故事的人，往往會忽略埋在故事底下的深意，於是只看到故事可笑的外皮，沒去設想說故事人的別具用心。很久以前，忘記在那裏看到一則花邊小品故事：一名每晚在公園長椅上過夜的老乞丐，每晚「就寢」前，老是仰頭向公園對面一家豪華旅館最高一層痴望。這事臨在最高一層的一位住客眼裏。他好奇心起，便把那老乞丐叫來，問他每晚老瞪着他的套房幹嗎？乞丐回答：「我每晚總得望旅館最高一層一眼，這樣夜裏在長椅上做夢時，就會夢到我置身在豪華旅館最高一層的套房裏。」房客聽了，當場答應讓這位老乞丐在他的套房內暫睡幾晚，好讓他的高樓之夢得現。但老叫化子在套房中只過一夜，便不想再呆下去了。他的理由是：當他躺在軟綿綿的床上時，竟夢見他睡在又冷又硬的公園長椅上！他寧願回到長椅上做高樓之夢，不願在高樓的床上做長椅之夢。

這則花邊小品外表的內容如是簡單，但細細咀嚼起來，它所掀起的聯想却十分充實。卓別靈在「舞台春秋」中所描寫的老藝人半夜醒來的那一幕便是好例子：老藝人茫然地坐在床上，床的前面是一個空空洞洞沒有觀眾的大舞台，接着小提琴奏出那首主題曲「舞台燈光」（Limeight）。外表看來只是區區的幾個鏡頭，但它們所包含的，却是老人一生歷史的返照。

「二〇〇一年：太空漫遊」的外在內容也很簡單：一個太空人好不容易地到了木星，結果沒有揭破什麼玄秘，只發現自己的衰老與死亡。這故事使我想起法國導演法蘭梭·杜魯福（François Truffaut）的那部幻想片「華氏四五一度」（Fahrenheit 451），片子說的是「未來」的消防員的故事，到了「未來」，消防隊的責任不再是救火，而是忙於焚書。片

中的主角便是一個專門焚書、藏書，甚至夜半偷偷看書的消防員。有一天消防隊燒一開圖書館，一位婦人竟與書同焚身亡，這位消防員由於偷看書，中了「書癮」，再加上這位與書共亡的婦人的感召，終於消防員不幹，逃入深山「文化」區做「書人」去了。故事看來荒謬到可笑的地步。但它的妙却在荒謬的底層，只要你肯花心機去揭開底層，那裡的精神糧食，够你多年受用。我對於這一類片子頗有偏愛，而「二〇〇一年：太空漫遊」便是這一類片子。也許古布力克花了這麼大本錢，動用了那麼多力氣，目的便是要拍出這樣的一部片子。

以我個人來說，花了二小時半，隨古布力克去漫遊太空，去看看他幻想的中的木星世界幾眼，而後再離開戲院，重返地球，這一行總算不虛。



十、讓時光倒流，然後……

先容許我的文字冒充一個靈活的電影攝影機鏡頭（只好冒充，我的文字說什麼也沒有這種功力），然後一轉，賣個倒敘手法，任時間倒流 倒流 倒流到……

第二次世界大戰時代。

英國MI6（特務機關反間諜組）頭子羅蘭，以二萬五千元重金，禮聘了美國第二流演員卡特萊鍾斯，冒充盟軍第二戰陣太上皇行動的配合負責人嘉納比中將，乘黑夜中，坐了蚊式機，飛到希臘與中東，與蘇聯意大利戰線友軍共商第二戰陣配合大計爲名，故意在奧地利以北德國境內上空，讓德機威迫降陸，之後，被押到十哩內的德國秘密警察與蓋世太保的南部總部，等候問話去了，這個蓋世太保南方總部，原來便是座落阿爾卑山一個峭壁上的「鷹堡」（Schloss Adler）。羅蘭佈下第一步棋子，第二天早上再接第二步，讓他的副手杜納上校，召集了七條好漢，組成一個特工隊，這回由第一流英國演員李察波頓爲首，率領其他六人，以降落傘，在那座「政必不克，可望不可即」的鷹堡附近降落，混入堡中，在嘉納比中將被蓋世太保用刑迫供出機密之前，將他救出。第二步棋子一下之後，便引出一番驚心動魄的事蹟來了。這正是勇猛剛強地晉入第三週的「壯士雄風」（Where Eagles Dare）的開場。以後便是一連串令你有時心跳，有時幾乎要斷去呼吸的驚險情節：在半天吊的纜車頂上拼命，跳上纜車，操縱室的又斜又滑的屋頂，給載滿德國軍的卡車窮追不捨；坐一架後一端有德國追兵，前一端有架起機關鎗等候截擊的纜車裡……一個高潮剛過去，另一個高潮又照面而來，待到李察波頓與靠鎗桿子成名的克林伊斯特活，伴同兩位佳麗完成任務歸來時，坐在舒適的戲院座位上而忘了舒適的我們，已經飽受一場虛驚了。

還好，我正是爲了要飽受一場虛驚，才看「壯士雄風」而來，爲了李察波頓而來，爲了

阿里斯泰克連的手筆而來。

提到李察波頓，聯想到用鎗桿子建起銀壇功名的克林伊斯活說過的一句話：「我什麼動作的角色都能演，就是莎士比亞的角色不能。」李察波頓却是什麼人物都能演，特別是莎老頭筆下的人物，此外還說得滿口爽利的英國台詞，唸起馬羅的「浮士德博士的悲劇史」中那不朽名句：「使千艘戰船出動的豈不就是這張（俏）面孔？」時，你聽就聽出他是科班中練就一身演藝的高手。連在西方影壇上，這類高手也是可遇不可求。初，我懷疑像「壯士雄風」這種以動作擅勝的片子，李察大概無從施展他驚人的藝業。待到坐進戲院位子，燈光全熄之後，只見在許多驚險的動作之間，在滿院儘是阿爾卑山麓的呼呼叫骨寒風之間，滿眼儘是皚皚白雪之間，在奪人魂魄的配樂之間，他那一口「英京片子」還是分外悅耳。特別是他鷹堡中，將德國秘密警察副頭子克拉默上校，魯斯梅約上校，藥物迫供女專家安瑪麗，三個混身英國諜部的德國間諜，甚至鎗桿子英雄克林伊斯活，甚至把幕前的觀眾一應玩弄於一根三吋舌頭之上的那場戲，如果借用太史公的筆法將它點化，未嘗不是一篇出色可誦的鷹堡宴鴻文。至此，導演布連赫頓，編劇人麥克連對李察波頓的才華已經無愧。編劇的麥克連是一個以寫長庄驚險小說（King-sized thrillers）馳譽的作家。「壯士雄風」是根據他的長庄驚險小說拍成的長庄驚險影片，一如他的「六壯士」。

但克林伊斯活如何了？編導仍讓他好好地拿鎗桿子。

十一、私家偵探的輓歌

亨利方達慨嘆鎗手的黃金時代已逝去；尙康納利暗示占士邦將步上沒落之途；如今輪到喬治畢柏來唱私家偵探的輓歌，在「地獄護花使」(New Face In Hell)裡。也許有一天，王羽也會預感俠客的老去？如果電影是一種動的造型藝術，那「地獄護花使」便是一部充滿了動(不是指動作的動)的片子。這片子等於希臘神話裡的美女嘉拉蒂雅(Galatea)的塑像，而「地獄護花使」的導演約翰基勒曼(John Guillermin)成了另一個畢格馬里昂(嘉拉蒂雅像的創造者)。在他的感應下，「地獄護花使」像嘉拉蒂雅一樣地活了起來，「地獄護花使」給我的第一個印象，便是它鏡頭的靈活。片一開頭，商業巨子奧拔臣打發走了他的妻子比提之後，開始等着僱用的兇手到來。我們看到電梯的指示燈，由底層一直亮到最(一層。奧拔臣辦公室的房門，電動地開了：進來的是活了的攝影機的「眼睛」——它成了兇手的第一人身。攝影機慢慢走向奧拔臣靠椅前的桌子，在鏡頭前噴出煙霧中走去，可見那位被僱的兇手，是一面抽着煙，一面走過去的。奧拔臣一聲請坐，攝影機往下一低，之後，攝影機仰起頭，聽奧拔臣的吩咐：「我給你十萬塊現款，免稅的，去把那人幹掉！」這樣的一個幕啓，實在不落舊套。高手一出來，便知有沒。這一「楔子」，點出編導(尤其是導)絕非泛泛之輩。從交代秘書信紙的二吋空白必須減至半吋，命令妻子每月的開支必須清單報賬，自己的雪茄煙尾不捨得扔掉，一直到慨然以十萬元的免稅現款僱用一名兇手爲止，區區的幾句對白，泛泛地幾眼(攝影機的眼，觀眾的眼)，奧拔臣的個性，凹凸盡出。之後，便是喬治畢柏以落魄的私家偵探的身份出場。落魄到付不起六十元辦事處的租金，落魄到接受二百五十元的代價去串演通姦醜戲的男主角，甚至落魄到跟五條大漢以肉搏的勝敗去爭一個保鏢的當差。往後，攝影機便一直在動的情形下交代情節。攝影機跟着這位私家偵探跑上螺

旋轉，衝下螺旋梯，閃身進和閃身出柏寶（奧拔臣的美貌情婦）的臥室，潛入奧拔臣的辦公室，跟着這位私家偵探的手翻箱倒篋。影機左轉右轉，仰望俯視，不斷地被派用場，我們真想看看攝影機後面的那雙靈活的手。這雙手原來是愛德華蒙達克（Edward Montague）的，他不但是「地獄護花使」的製片人，還是片中攝影機的司令。活的攝影機加上以大鼓、掃擊鼓、電吉打和喇叭爲主的配樂，情節更顯得緊湊。談到配樂，它在電影藝術中，是一個相當重要的部份，我想起「大期望」（Great Expectation 狄更斯原著）裡，那株墓場巨樹迎風尖叫的聲音，接着一把巨掌，將一無助的小孩凌空抓起來的那一場戲在觀眾心理上所刻下的不可磨滅的印象。「地獄護花使」便是一部會善用視覺與聽覺藝術武器的片子，縱使它所敘述的並不是一個驚人的故事：一位潦倒的私家偵探，被僱去當一名巨商的情婦的保鏢（每天工資一百元），結果發現自己是一把刀，被人借去殺人，而僱主便是他的僱主與僱主的情婦，奧拔臣借他的手殺了出售他企業秘密的積臣，奧拔臣的情婦則進而想利用他去殺奧拔臣而領取遺囑中的那一筆一百萬元的遺產。到頭來這位私家偵探雖然死裏逃生，但他勞碌一場，結果一無所獲，面對他的仍是潦倒與落魄。最後他只好扔下手鎗，踏着蒼茫的暮色而去。觀眾看到此，不禁有一種黯然之感：個人英雄的時代——鎗手、私家偵探、俠客的時代已經遠了。人越來越無法自己、人越來越變成科學文明的工具，人越來越顯得渺小。我們三百六十五天忙碌，真正爲自己、真正可以自己的有多少天？

喬治畢柏有一張討人喜歡的臉孔；嘉爾漢妮卡特（女主角）有一張甜臉，還有一身性感；那位演奧拔臣的姪女的蘇珊聖詹美絲够騷，雷門布爾的精湛的演技，如果加上娛樂也能算是電影存在的理由之一的話，那麼我想觀眾大概可以不必苛求了。

十二、好一部誰幹的（WHODUNIT）

——火車情殺案與其他

我在它「臨終」那天趕去看它——「火車情殺案」（The Sleeping Car Murder）。在新加坡，它已註定了它的短命。不像「死裏逃生」（You Only Live Twice）已經活了兩次（第一次甚至活了個把月），它恐怕只能活一次，雖只一次，也活得並不長久（五天）。我這麼說，不是替它寫「哲片其萎」的輓詞，它橫豎算不上一部「錯過會遺憾終生」片子，但它仍不失為一部值得一看的好片。它以「誰幹的」（Whodunit）的偵探影片為號召，但它的好，不在於「誰幹的」本身；它的謀殺情節够離奇，但無法令人完全信服。心不服的原因是兇手的謀殺動機，交代得不够詳盡。我們僅從默醫艾力的口中，知道兇手殺達勒絲是爲了嫉忌，只此而已。至於兇手的志趣原在於「旅行」與「做舞蹈家但因身材過高而作罷」云云雖足以點出兇手與達勒絲發生關係的可能性，但不足以造成殺機。兇手先殺兩個與他完全無關的人，這點並不離譜，兇手本身是警探，他懂得誤導動機那一套，只要編導者多讓我們知道一點兇手與達勒絲的關係，那麼片中的那套「誰幹的」便不會顯得有點牽強了。但還好，這點牽強沒有損害了它作為值得一看的價值，我想，導演柯斯達的心意，也不止要我們看這個「誰幹的」故事，因此他在「誰幹的」框子內，還穿插了幾段小故事，其中有兩段還穿插得分外精彩。導演採用了現代作家慣用的人物心靈獨白去交代這兩個故事（這種手法在港台的華粵語片中裡是找不到的，也是某些影評家不屑欣賞甚至可能斥爲唯美派的手法！）從那一紙情書起，徐娘半老的女演員達勒絲這個角色的身份、性格、心事、情緒開始赤裸裸地攤現在觀眾的眼前，再通過幾段心靈獨白，觀眾對這個人物已經瞭解透澈。爲甚麼她的內心語言是詩、是台詞式的？（愛我吧，沒有你，我便沒有存在，便了無意義，便一無可爲

。(Love me, Without you, I am nothing, I mean nothing and I can do nothing)爲甚麼？因爲她是個演員。她在一間獸醫學校的那間「又大又空虛的課室裏」認識艾力（他像哈孟雷特那麼地沉思，若即若離，他的柔聲話語，使我的心激跳）。她就這樣地愛上艾力。她希望時光倒流，使她年輕二十歲，以便有充份的青春奉獻給他（但再過幾年，我僅存的青春也將逝去，一切都將過去，到那時，我連男人的臉也不會再看一眼了）。想到這裏，她猛抬頭，看到了兇手的面具與手鎗，當無聲的子彈穿入她的胸膛，竟真的於不會再看男人一眼中死去——這種交代手法一點俗塵不染。另一個以人物心靈活動交代的故事，便是出版社小職員卡寶的故事。「四十歲，一事無成。甚至在女人面前，我還像十八歲時一樣全身發抖……我不相信友誼和溫情。臥車上那女子（兇手第一個目標）向我拋媚眼，故意展示她的臀部。她在誘惑我。怎麼辦？跟她說話吧？這種事男人應該主動。唉，太晚了——我已不再年輕。下車後帶她回家？家裏太不像話，還是到她那兒去，她那裏一定雅緻，她是個體面的女人。我想到如何與她做愛，心裏就樂了……」卡寶在想這些時，心中所想的那個女子其實已經死去。導演在這裏，把過去與現在揉在一起，正如他「活述」達勒絲的心靈活動時一樣。電影中常用的「倒叙法」(Flashback)在這裏出奇地被省略了。卡寶在拳賽台下，仍念念不忘那女人。想到在臥車上主動跟她交談而竟遭她奚落的那一幕時（她罵我：「別毛手毛腳，你以爲你是什麼東西——」），拳賽台上的一個拳師的臉，正遭對方的拳頭猛揍（導演用特寫和慢速鏡頭）。卡寶禁不住破口罵出聲來：「她活該被殺！」幾個鏡頭，幾步動作，幾段心靈獨語，竟擺出了那麼多的貨色，導演的藝術手腕帥極了！正因爲導演以藝術手法展示了達勒絲與卡寶兩個角色的內心世界，因此看過這片子的人，對這兩個人物的印象特別深。待到卡寶進入拳賽場的洗手間，兇手不知何時已隨尾在後。先後兩顆子彈就那麼簡單地要了卡寶（這個在達勒絲眼中「垂頭喪氣，坐立不安，衣服不合身，衣料便宜的公務員」）的命。他倒下時，鏡頭突然顛倒，觀眾像倒在地上猶未閉上眼睛的卡寶，看着兇手的背影離去。大提琴、掃擊鼓、電吉打滲在一起的配樂，勾出時代感。火車站處匆匆忙忙、臉無表情的人潮，公共電話處牆上好事者留下的裸女鉛筆畫與文字，徘徊於火車站、專向女流展示不文之物的色情狂被押進警署，當衆獻醜，加上每個演員一點也不像在做戲的演技與對白

，這些就已大大地值回票價了。什麼時候？什麼時候我們能從港台的華粵語片的導演手中，看到這樣的一部像話的片子？你們要拍特務片也好，偵探片也好，武俠片也好，言情片也好，但拍得像話一點吧，不要像「追魂鏢」「怪俠」那樣，用現代的樂器去配古代的劇情，為什麼不用二胡代替小提琴，不用簫代替吉打，不用笛、簫、胡茄去頂替喇叭？別再給我們那些肉麻當有趣的對白，屠光啓的「天下第一劍」中，竟有「一石二鳥」的洋化華語；在「追魂鏢」中的秦萍綉了一個錢包送給岳華。岳華反問秦萍：「你知道裏頭是什麼東西嗎？」秦萍（嬌嗔地）：「不知道」。岳華（佻皮地）：「你不知道，我可知道；裡頭裝的是兩顆心，一顆是你的，一顆是我的。」單這幾句對白，何夢華便該打十下手心！



十三、艷屍與其他

最近看了一部自己認為滿意的片子，它原名爲「波士頓扼殺兇手」(Boston Strangler)，經過片商的一番香艷化之後，它變成了「神秘艷屍案」。其實片中的十三名被害者，雖盡屬女流，但其中大半年逾半百，剩下年輕的數位，長相到底如何，影片中也全無交代，真是艷從何來？好在我的目的不在艷屍，我是爲了看湯尼寇狄斯。湯尼在銀幕上，一向充當英雄好漢，他卸下英雄外套，換上心理反常病人的病服，恐怕還是第一次，也許這一次，才是他從影以來真正「演」戲的一次。人即使是當觀眾時，也是扔不掉成見的：有些影迷，看到一向演正派的心愛明星，突然棄明投暗而充當反角，便不願走進戲院看他的那套片子了。一向演君子慣了的亨利方達，最近竟在那部名叫「龍虎溝生死鬥」的片子中做起壞蛋來，他之因此不能討好許多觀眾，應該可以想見。許多崇拜湯尼寇狄斯的英雄造型的影迷，要是事先知道他在「神秘艷屍案」中是一個人格分裂的心理病患者和婦女煞星，多半會對這部片子不屑一顧。其實，湯尼寇狄斯此舉，算是顧全了本份，他既是演員，他的本份便是演，演，演，演正角、反角甚至演各種各式的角色。製片人與導演要打破手下演員的戲路成規，能無視許多影迷的觀影成見，大概非要一份胆識不可。華粵語片的導演羣中，敢教一路來演正派的明星演反派，一路來演反角的配角當好人當主角，我還沒有見過，要打破世間的偶像，需要孫逸仙式的毅力與勇氣，要撕破銀幕上的明星偶像，同樣有許多不容易跨過的高欄，影迷的成見是其一，製片人能否冒票房紀錄的險是其二；明星能否改變戲路，捨不捨得放棄好不容易地在影迷羣中所樹立的崇拜心理（這裏窩藏吃力不討好的危險因子）是其三；導演敢不敢造已往賣座成就的反，是其四。當然，如果電影的作用只止於當教科書，這些高欄都不會存在，只要有人當典型的好人，有人扮典型的壞蛋就是了。但作爲一個成人讀者，能否單單以

讀教科書爲滿足？我個人不以爲可以，也許很多的別人認爲可以。爲了看湯尼寇狄斯在銀幕上自貶身份，我於是看了「神秘艷屍案」，湯尼在片中的演出，雖然並不驚人，但他能擺脫原有那套吊兒郎當的造型包袱，我個人進戲院的初願已遂。

「神秘艷屍案」是根據一九六二年六月至一九六四年一月之間，波士頓所發生的一段真人真事改編。片子採用彩色拍攝，初看時，覺得有點不大對板，但往下看之後，初衷改了。這時也驚覺：原來這部片子的導演李察·弗里遮，竟是一個身懷絕技的藝人（稍後獲悉，目前正在拍攝的「虎，虎，虎」一片，導演之一就是他，另一導演是黑澤明）。他懂得善用大銀幕，常在必要時把幾個場景（有時多至六個），拼湊在一個畫面上同時映現，於是以前話分兩頭、三頭、四頭甚至六頭的情節只能先後交代的舊規矩打破了（片中，警探們分頭查問許多有色情犯罪記錄的情節，兇手上樓，以及樓上房中兇手行兇對象的同時間，不同空間的雙方活動，便是在一個畫面中同時出現），大銀幕從此可以出現一個角色以上不同角度度的臉部特寫（當被扼殺的死者屍體，由屋內被抬到屋外，然後被昇上救傷車時，四面八方不同部位的圍觀者的臉部表情特寫），爲了畫面的特殊設計，這片子如果不靠彩色，當真會比不用彩色要失色多多。片子的下半段——波士頓扼殺嫌犯阿爾伯在精神病院的密室中，向副檢察長波頓里吐露內心秘密的那一段——更能顯出彩色對劇情的效用：密室的四周一片白色，點出阿爾伯的心境，也方便於接踵而來的時空交疊的心靈活動；阿爾伯想起駕車上路時，密室馬上變成汽車的內部；想起他家中地下的玩具室，密室馬上變成玩具室；最後阿伯爾在密室中上演他行兇的一幕時，背景的一片白色，也便於觀眾全神貫注角色的動作。

影片就在阿爾伯這場舊事重演中結束。片上出現了幾行字幕，說：「片子到此結束，但社會在暴力發生前，及早對它善加處理的責任則剛剛開始。」

「神秘艷屍案」與它原本的十三宗波士頓扼殺案本身相比起來，前者的駭人程度已遠不如後者。現實本來多是醜惡的。我不禁想起那個摸了尼姑的光頭還口出粗話「和尚動得，我動不得」的阿Q，想起那個搭上了媽媽還愛上女兒的畢業生。反觀自己，也發現自己有許多場合は虛偽的。不幸的是我們還活在一個人人並非聖賢，人人並非思想正確的世界與時代，有人也許可以做到見財不貪，見色不動邪念，但並非人人可以，我自己甚至我周圍的許多

人都無法完全辦到。只要我們的現實本來就有許多醜惡的物事，只要電影有時也得寫寫實，那麼電影就必然會述說這些醜惡的惡事，實際上，我們幾乎每天都生活在許多醜惡裡。「神秘艷屍案」中波士頓精神治療院裡那位醫生，所謂正常人的定義，便是指那些無需關在精神病院內的人而言，我們真幸而無需被關進精神病院。但那些關在裡頭的人呢？他們也該算是現實的一部份，即使是小小的一部份？

看「神秘艷屍案」，我的遺憾是：片中對阿爾伯的童年時代的家庭環境，對他的父母全無交代。根據阿爾伯的實際口供，他的父親法蘭克是個普通工人，生有六名子女，阿爾伯排行第三。小時居住在貧民區，法蘭克本性是個流氓，也是小偷，酗酒，回家時常毒打妻子兒女。母親却是一個善良的婦人。阿爾伯的口供還透露，他的妻子與他的感情並不好。可惜，片中阿爾伯小時的事全然不提，就在處理他的太太這個角色上，也與他的口供相反：片中，阿爾伯太太竟是一位賢妻良母，這可能是因為她本人至今仍活着，製片人爲了提防法律糾紛，只好心存厚道吧？

十四、「四季人」與「日月精忠」

看了羅拔特（Robert Bolt）的兩幕劇本「四季人」（A Man of All Seasons），我想我很難抗拒將它搬上銀幕的「日月精忠」的誘惑。「日月精忠」是六六年度最佳影片（六項金像獎），這份誘惑便越發不可抵擋了。「四季人」於六〇年七月首次在倫敦環球劇院上演，據說成績斐然。第二年它長征紐約，竟成為當年美國演出最成功的舞台劇之一。美國觀眾與劇評家不但從此領教了保羅史高菲的第一流演技，也開始賞識了羅拔波特的劇作才華（羅拔以前寫過的那部名為「開花的櫻桃樹」的劇本曾在美國上演，但並未討得美國觀眾的喜歡云云）。

看看在倫敦演出的「四季人」的演員「卡士」，再看看「日月精忠」的卡士，發覺「日月精忠」中除了保羅史高菲和李奧麥肯（Leo McKern）留外，其他的角色都換了人馬，李奧麥肯在倫敦演出「四季人」中，扮的是「普通人」（The Common Man）那個角色，在「日月精忠」中却改飾戈隆威爾一角（與紐約演出時一樣）。「四季人」的導演是諾爾威廉（Noel William），「日月精忠」的導演是鼎鼎大名的佛烈辛尼曼。

讀過「四季人」劇本的人，至少有四大理由教他們不能輕易錯過「日月精忠」：（一）「四季人」舞台氣味很濃，且看看辛尼曼如何將它「翻譯」到銀幕上；（二）以前沒有機會欣賞過保羅史高菲的演技，如今倒要看看他到底如何使羅拔波特筆下的湯瑪斯摩的兩層性格（在亂局中求自保是其一；讀書人的骨氣是其二）復活；（三）看羅拔波特如何將舞台劇本消化為電影劇本，「四季人」在倫敦演出時，羅拔波特會將原作的結局稍為修改。原作終幕前，是儉子手唸了：「看啊——那顆頭顱——叛臣的頭顱」台詞後，戈隆威爾與查普艾斯上，但修改後的面目是：儉子手說完了那句台辭後，便脫去儉子手的面具，還他「普通人」的

本相，走到舞台中央，說道：「我還呼吸……諸位也還呼吸麼……那太好了，是麼？讓朋友活着並不難……只要別惹麻煩——不然的話，如果要惹麻煩，那麼惹那種在人意料中的麻煩好了。哦！我沒有告訴諸位這個道理的必要，晚安，『萬一我們碰頭，你認得出就好了』」。（雙引號是我自己加的，我認為引號裏的話別具深意），且看看羅拔波特把劇本改編為電影腳本後，會不會作進一步的更改？（四）在四季人中，羅拔波特創造了「普通人」這個多邊人物：他有時扮演劇情評述人（向觀眾評介劇情），有時權充活道具（協助安排場景），有時當湯瑪斯摩的家僕，有時，戲裝一換，由僕人變成船夫，一下子是獄守，一下子又是推事團主席（這說明普通人的多變性格，這裏有羅拔波特受已故劇作家Berold Brecht影响的痕跡。）「四季人」變成「日月精忠」後，且看「普通人」這個有趣的角色，在辛尼曼的手下是如何處理？

作為劇作家，羅拔波特在「四季人」裏至少表現了兩大成就。他通過歷史素材，寫活了身為律師、作家與英王亨利八世的大法官的湯瑪斯摩的氣質：一面想自保，另一面又不肯放棄他的原則；他心裏反對亨利八世和王后卡德琳離婚，改娶波琳，但在沒有被逼上最後死路前，始終不肯吐露反對一字，甚至在妻子與女兒面前，也不肯道出真情，冗長的盤問，被國王，諾福公爵，戈隆威爾重重逼問，要他作最後的攤牌時，他迷糊着雙眼，臉上浮現焦急，知道每一句問話都是陷阱時，他的聲音乾啞了（這是律師式的沉默），但他是文人（知識份子），他有知識份子幾根硬骨，他不能違反他的原則去撒謊，到了「閃避」成為再無出口的死巷時，他終於表白了立場，反對王上的意旨，結局當然難逃一死，這是羅拔波特的大成就之一（刻劃人物功夫）；其二便是利用了「普通人」這個角色，暴露芸芸衆生的多面形相與自私本性。

有這麼一個好劇本作底子，又有一個有才華的導演和一批出色的演員當「翻譯員」，「日月精忠」這部片子還能錯過？

十五、邦妮與克萊

「鴛鴦大盜」(Bonnie and Clyde)是部好片子，但並非一部好得不得了片子。儘管第一流的影評家如寶蓮卡兒(Pauline Kael)、李芝史密(Liz Smith)、喬治安德遜(George Anderson)等都說它「可能是今年度最佳的影片」，但美國影藝學院只給它兩項奧斯卡，六七年度最佳影片的金像獎却送給了「無頭案」。當然，奧斯卡往往不足以印証一部影片的品質。有人說，美國影藝學院褒獎諸公今年對提名的幾部影片所作的評判，有欠公允：「無頭案」是部好片，但絕非六七年度的最佳影片。路史泰加(無頭案)固然可以險無慚色地接受最佳男主角獎，但是最佳女主角的奧斯卡不應送給卡德琳奧本(評判們這麼做，可能看在「猜猜誰來吃晚餐」是她與已故的史賓塞德來西合演的最後一部片子的人情份上)。「無頭案」搶去了最佳影片獎，又多少是受了金路德遇害所造成的心理影響云云。這話說得還不算太離譜。影藝學院的影片判官們畢竟是人不是上帝，他們利用每年只有一度的機會去對一位偉大人物的遇害致哀，非但情有可原，至少也說明人世間還有點正義在。「鴛鴦大盜」與「無頭案」一樣，雖算不得最佳影片，但不愧是部好片子。即使不能夠像「三虎槍」那麼場場滿座。許多雜誌都說，「鴛鴦大盜」是「新電影」的開端。這話大抵沒有毛病。它的新，不是時間上的新，是表現手法上的新：「邦妮與克萊」是齣悲劇，但導演阿特賓(Arthur Penn)却用喜劇的手法去交代這個悲劇。這點便是創新了。創新是需要才華與勇氣的。許多導演只有填公式與模仿的本事，沒有創新的本領與胆識，因此學占士邦，學言俠與忍者(路本是沒有的，只因爲走的人多了才有了路，他們就不敢先走出路，只等別人走多了走出路來才肯跟着走，當然，這會安穩些)。有人或許對悲劇用喜劇去敘述覺得不對勁，怪「鴛鴦大盜」犯了傳統的規矩。但塞萬提司可以用詼諧的筆觸去談當時「騎士小說迷」的大問題(唐吉柯德)，魯迅可以用刻薄的文字去笑中國人的傳統劣根性(阿Q正傳)，那麼阿

特賓沒有理由不可以用喜劇的電影語言，去表達邦妮與克萊的悲劇故事。

戲院裡一黑，銀幕上出現了一系列照片（邦妮與克萊童年時代的照片），配上照相機「克立」「克立」板機開動的聲音，相當別緻，觀眾馬上曉得他們所要聽與看的是真人真事了。接下來便是邦妮在床上的幾個特寫鏡頭。這幾下子——融滙了一個少女的懷春、煩躁與不甘寂寞，允稱一絕。於是她結識了克萊，跟他步上小鎮的大街，開始了「驚天大盜」的搶劫生涯。街上的許多貼上封條的店舖，邦妮與克萊走進一間破產已有三天的銀行去行劫；一家老小坐了一輛破車，來看看他被銀行封閉了的老家最後一眼；會進感化院一年，後來被邀入夥行劫的汽車機工摩斯對電影明星的崇拜；摩斯的老子聽了兒子入夥，但風頭却給邦妮與克萊兩人獨佔時的不滿；許多因不景氣而淪為無家可歸的人家在河邊搭起帳篷過日子，甚至還拿出食物送給負了傷的大盜邦妮與克萊；這些在在點出了故事的時代背景。那是美國經濟不景氣與英雄崇拜的三十年代。或許有人會認為：那些在河邊搭起帳篷來的人家，是不應該幫助克萊這批強盜的。但各位先生女士，那是一個偶像崇拜時代，崇拜電影明星梅娜萊是其一，崇拜大盜傑西詹姆斯兄弟是其二；再說，被壓迫者總是站在與法律作對者的那一邊（這是人類心理，與是非無關）。編劇者寫邦妮致克萊的一生時，顯然用了同情的筆法，但並不過份偏袒他們。在強調他們的犯罪行為，是他們處在那個不景氣的年代裏，想做出一番「驚人」的藝業的心理結果之餘，還勾出邦妮一連串劫案之後的後悔心理（當初我以為這麼做會有出息，想不到事到如今竟弄得不能罷手！）他們雙雙伏誅時，導演用了特別慢的鏡頭去加強邦妮與克萊中彈時的可怖，用心的良苦可見。邦妮與克萊都是尋常人物（克萊在心理上便不十分健全），他們沒有特別才華，恐怕除了搶銀行或當電影明星（當時後者比前者難）可以「驚人」外，恐別無其他路徑。

古富利的攝影是一絕，他得奧斯卡，應該。使我印象最深的是邦妮與老母相會的那一場，畫面始終模糊有如夢境，這該是邦妮走險生涯中的唯一夢境了。查爾史德勞斯的配樂，奏出故事的歷史和發生地點，演員說話的口腔道出地方色彩。譚娜威（邦妮）有可人的演技，華倫比提仍無法擺脫明星派頭，他不得金像獎，是沒有理由喊冤的。

十六、影迷的一段意識流

你夾在人潮中出來，你已經看完一部片子，是歐美片，也可能是港台片，因為你是標準影迷，你出入電影戲院少也有十幾年了。十幾年雖然沒有鍛鍊你為影評家，却教會你如何欣賞一部片子：你說那部片子好，你能指出它好在什麼地方；它不行，也能挑出它的缺點（這應該是屬於影評的工作範圍了，有許多影評家竟不像影評家，他們沒有指示影迷如何欣賞，竟顧左右而言他，罵起導演與演員來了。）你步入戲院，「讓我在這部片子裡看到一點新東西吧，」你心裡說。你要這片子有點與眾不同（即使是一點點）。「給我一段不落舊套的故事，不然示我以一兩手交代故事的新手法。我討厭公式，討厭機械。我的生活已够機械。」有一些片子使你喜悅，太多的片子使你遺憾。港台的片子給你的遺憾多於喜悅。遺憾，因為那兒的製片人與導演，很少善待過電影，不尊重它是藝術，你從他們手裡看到的多是仿製品，少創作。藝術如果是仿製，我想藝術品大可交給電腦去大量生產；藝術家活著幹嗎？不少編導者似乎少之又少在他們的影片的角色中，賦予全面的、真實的人性，角色多是公式化，善惡老是那麼分明，編導者總就心你分不清誰是好人誰是壞人，總是先把人物分成正邪兩派，一如古代劇台上的人物先畫好善惡臉譜。臉譜一畫好，角色便釘死在臉譜裡了。於是好人非禮勿視、非禮勿聽、非禮勿動、非禮勿言（連話也得揀好的說）。人的好歹，那麼分明，那麼容易辨認？如是，就最好不過了，這樣世界恐怕會快樂多多，許多悲劇會變成多餘，要是單憑幾句表白，幾下表面動作，就可判別好人壞人，你大概可以高枕無憂，只要擇善而從之，人生大概不會有許多煩惱！

冷眼看周遭，發現人（連自己在內）幾乎全是正邪滲什的動物。我說他是好人，這話可能從他對我有利出發；你說他不是好人，你可能是憑他對你不利而發言（這裏指的不利，範

圖廣泛，譬如說，他是你爭取公司中較高職位的對手；他是你的情敵；他是一個本事不如你，但騎在你頭上的傢伙等等），人的善惡不但多由主觀決定，甚至也常常由時間環境決定。你愛上一個有夫之婦，她也看上你，她的丈夫又剛好在外地，這就促成了你作惡的機會；你迷上她，你不放你在心上，她的丈夫就在家裏而且並不好惹，你的作惡只好胎死腹中，在「外表上」你仍不是壞人（這裡間接說明人的心靈活動在文學藝術中的重要）。因此，片子裡如果表達的是人的故事，那麼角色必須像人（有人的人性）。英雄如果是人，他之具有人的缺點並無損於他的英雄氣概。編導在歷數正派角色的長處之餘，何妨也點出的短處（這是人性如此）。對反角也應如是。以人性而論，日本名片「羅生門」裡所刻劃的最翔實。許多編導無視這些，倒也罷了，有些影評家竟也附和，認為片子裡的角色必須善惡分明，編導應該特指出：這是好人，這是壞蛋，但當影迷的却個個變成小學生了。為什麼不偶爾也改變一下，把向觀眾每個角色的真相（長處與缺點）盡量告訴觀眾，讓觀眾自作主張？誰相信世界上會有那麼多集天下之善於一身的好人和集萬惡於一身的壞蛋？

這便是你進進出出戲院，寄望於影片製作人給你一些新的經驗之一。你最近看了「風流四美人」(The Queens)，四位意大利導演，每人說了一個很簡單但很風趣的故事。每位導演都有電影藝術修養，因為片中的每個畫面，每段配樂，不但講究美，並且都緊緊地配合着劇情、角色的情緒、故事的時代、地方色彩與場合的氣氛（譬如配樂，早上的寧靜用獨奏的鋼琴，晚上的挑情用吉打，派對中的羅曼蒂克用小提琴）。這便是導演的藝術才華了，這種才華，你似乎很少能從港台的片子中看到，此地的一些影評家很可能勸了此地的道德眼鏡去看「風流四美人」，說它一無是處，如是，他是借用影評的論壇，談道德不是批評電影，他們沒有認清，這片子是意大利導演表達意大利人的故事的片子，如果意大利人的作風真是那樣大胆，那麼導演們無法偽裝。他們斷不能用東方人的道德行為去冒充意大利人的行徑。要他們那麼做，豈不荒唐，我若是意大利人，我看了也會笑落門牙的。

十七、一部值回票價的片子

有關的影片商大可以在「冷暖情天」這部片子的廣告上，加上這麼一段文字：「這是一部使閣下看後會覺得值回票價的片子。」裡面有朱莉·克麗絲蒂、有彼得·芬治、有泰倫斯·士淡、有阿倫·貝斯（四大紅星）；如果影片也有「文藝」與「非文藝」之分的話，那麼「冷暖情天」該是文藝片的了，至少它是根據十九世紀英國名作家湯瑪士·哈代的小說「遠離瘋狂的羣衆」拍成，湯瑪士·哈代無論如何不是時下的什麼瓊瑤之流的流行「作家」可以一比的。

菲德力·拉佩爾的電影脚本，只在細節上對原著做了微乎其微的更動（原著裏，女主角巴希芭是與德萊軍曹乘馬車在路上遇見范尼·露萍，德萊下車與范尼·露萍私語，使巴希芭懷疑德萊與露萍有私情；影片裏則讓巴希芭在窗簾內窺見露萍來找德萊時兩人間的私情；原著裏，農場主人布爾渥槍殺了德萊後，嘉布里·奧克曾盡力營救，謀使布爾渥不致被處絞刑，結果是布爾渥事後被發覺神經失常，暫免處死，電影裏對這些沒有交代）。但縱使如此，拉佩爾的改編，對哈代的原著精神，毫髮無損。在原著中，嘉布里·奧克原是男主角，但在影片中，則偏重了德萊軍曹這個角色，好在這點偏心，無傷大雅，誰教飾德萊的泰倫斯·士淡的名氣，比飾奧克的阿倫·貝斯要响亮。

「遠離瘋狂的羣衆」是哈代早期的成名作品，正因為是作者早期的作品，因此籠罩他較後的那些作品如「還鄉記」、「Tess of the d'Urbervilles」、「卡德布里芝市長」和「Judge the Obscure」中的那股咄咄逼人的悲觀與宿命論思想和氣氛，並不十分濃厚。「冷暖情天」中的優美攝影，鏡頭的巧妙運用，聲響與彩色的恰當陪襯，無疑把哈代原著中充滿詩意文字，對鄉村的生動描寫以及對人物心理的細膩刻劃，作了一項「信雅達」的

活翻譯：由高空俯視下的盆地羊羣鏡頭（咩咩的羊叫聲，條理分明的山地小徑）；寒風怒號下的暮色草原（風吹草動聲外有潮聲，間有羊叫，奧克的小牧羊狗便是在這個情形下受刺激而把羊羣盡數逼落懸崖而死）；巴希芭與德萊軍曹新婚之夜的滿室旖旎春光和室外失意的農場場主布爾渥，在蒼茫的夜色裡（風，枯樹的影子，布爾渥的無主遊魂似的影子）踉蹌回家的對比鏡頭：巴希芭踢着滿林子的黃金落葉，巴希芭到海濱去找德萊時兩人在沙灘上依偎蜜語的鏡頭（潮水完全淹沒了私語），出現在傷心及喝醉了酒、用馬車載着范尼·露萍母子棺木趕回農場的佐瑟眼裡的人物變形鏡頭，德萊軍曹在雨中親手為范尼·露萍建立墓碑時，片中加插了一首女音抒情歌曲，真是另有一番滋味。德萊當時的心情，算是被雨聲與歌聲全盤點出，連布爾渥在晨曦裡幫同工人播種那個鏡頭，也具有深意。這些在在點出導演約翻·史勒辛格的才華。

論演技，朱莉·克麗絲蒂、彼德·芬治，泰倫斯·士淡都非凡品（阿倫·貝斯因限於角色，無特殊表現），除彼得·芬治外，克麗絲蒂和士淡算是後起之秀。朱莉·克麗絲蒂在片子裡完全是哈代筆下那個任性、倔強、自負、能幹的巴希芭的化身。她的眼睛佔去了她迷人的演技的大部份。「齊伐哥醫生」裡的克麗絲蒂是拉拉，「冷愛情天」裡的克麗絲蒂却是巴希芭。她和泰倫斯·士淡與彼德·芬治一樣是自己去遷就角色而不是要角色去遷就自己的演員（克拉克蓋寶、加利格蘭、法蘭克辛納特拉等明星制時代的大明星與他們不同，加利格蘭等人演甚麼戲觀眾看到的總是定了型的加利格蘭等人），泰倫斯·士淡在「冷愛情天」中是十足花花公子，與Collector中那個痴情傻小子完全是兩個人。（德萊軍曹是花花公子，但你不能輕易說他是個十惡不赦的壞蛋，他的性格中有邪的成份，也有正是成份，正如我們之中的許多人一樣，這到底是名作家筆下的活的多面人物，不是時下華語片和華文小說中的平面性典型人物可以比得上的。）彼得·芬治飾的大農場場主布爾渥，不是一個容易遷就的角色。哈代在這個人物身上伏下了他以後小說中那條命運弄人的陰影。我們從彼得·芬治的臉上看到了一個人物的內向、保守、凡事認真得看不開的性格。我非影評家，但願以芸芸觀眾中之一份子，推荐這部「冷愛情天」。

十八、談觀衆的寡恩與導演的難以悅己

人的寡恩，常在看電影時無意間流露：我們花了一兩塊錢買門票，進了有冷氣設備的戲院，在妥貼的位子上挨身坐下。四面牆內，是一個暫時忘我的世界，且讓我忘掉上峯的氣餒、妻子的囉嗦或情人的彆扭、自己的許多不如意。之後，隨着銀幕上的虛幻故事（自己置身事外的故事）把喜怒哀樂盡情發洩。如此這般倒還罷了，遇到稍不如意的片子（可能與片子的好壞無關），雖然並非所有的觀衆都會下流到連吐口水，但心裡暗罵幾聲却是常事。很少會想到甚至可能沒想到，剛看過的片子儘管如何不稱心，那片子的導演在你不稱心之前，已經爲那片子盡力施爲了。

導演製作一部片子，應該很像作家在撰寫一部小說。兩者工具不同，但到底都是創作。兩者的目的俱是表達。表達的路數繁多，專找屬下、老婆（懼內者除外）、兒女的晦氣而破口大罵一通是其一；跳阿哥哥是其一；穿迷你裝是其一，捧上欺下也是其一，而導演的表達方式便是拍製一部既可悅己又可悅人的影片。

導演很少能像作家可以自己出書那樣拍成一部片子，不可以這樣，那只好靠製片人的資助（其實是投資）下完成，因此要拍一部悅己的片子着實不容易。看在製片家的錢份上，導演能保全悅己的心願到幾成，就只好看氣數了。

悅己不易，悅人如何？許多導演在拍製片子時，也許會心裡想着想着：

我要馬上成功，馬上成名，馬上討衆人歡喜和賞識。馬上……馬上……

就算這是導演拍片（或作家寫小說）時的願望吧。但由願望通往兌現這個願望的那座橋上，半途却有人攔着去路。這些人是誰？他們便是觀衆。在他們之中，相信多數爲了遂一個心願而來；我出了錢，你讓我痛痛快快地忘形一下子吧。我猶如一個臨盆的產婦，急着要把

鬱結在胸中那個悶胎解放！

導演是靠觀眾的門票爲生的人，因此在影片製作時，不容你不把這批攔在橋中的觀眾放在心上。於是導演自己不禁問起自己來了：「我能盡量表達得淺白一點麼？我這樣安排，能否盡如人意？我該不該劃定向衆人妥協的界限？我自己做主的疆界該從那裏開始？」

導演在這種情形下，要做悅己的實驗，當然是冒險。但任何的實驗都是冒險的。這種電影創作的險，大概只有有大才華的導演敢去冒。作創作實驗的影片，往往使觀眾裹足不前，觀眾不前，往往是導演裏腹的先聲，他先是被觀眾孤立，最終還有被奪去生的性能之虞，因爲十之八九的製片家，終其一生大概只能有讓導演製作一部失敗（虧本）的片子的雅量。如果你一敗再敗，那你準會變成一匹沒有人投注的黑馬。

對導演而言，要嚇倒觀眾料想不難，因爲人人身心之中，多少埋伏着一些恐懼的種子，稍經施肥，便會開花。要使觀眾笑，笑得恰到好處就難了，說得清楚一點，要使觀眾在進戲院後心情比進戲院前好，遠比使他們進戲院後的心情較進院前壞爲難。前面說過，大多數觀眾走進戲院的第一心願，要在院內尋開心（可見院外是個多麼不開心的世界）。但導演能否一輩子以給別人找開心爲己任？這問題的答案，也便是決定庸俗的導演與有才華的導演的答案。

導演要百事遷就觀眾，那麼只有扔掉自尊，把觀眾甚至影評家所劃定的楚漢界限看成絕對，結果是導演本身的領土非但無法完整，恐怕還要全喪。一寸山河一寸血，只有下三流的導演才會獻出自己的山河以圖偏安，導演像作家一樣，如果連自己都失去，那麼創作如何還談得上。

有才華與痛惜自己才華的導演，絕不會只求偏安，他有時不免要駭俗，要越雷池一步，要大戰風車，要送機器人上月球，要玩火，要人自殺和互相殘殺，要人出醜，要人知道世態人心，並不像童話那麼簡單明瞭那麼容易應付。有才華的導演，同樣像有才華的作家，他不能一百巴仙靠別人的成規創作，創作如果也有成規，創作早就死亡。

有人求教名導演英瑪柏克曼（Ingmar Bergman）電影製作的目的，他說：「我除了爲我自己，我的日常麵包，觀眾的歡喜與尊敬，表白我此時此地本身所體驗到的真理之外，別

無他求。」他認為電影製作與其他的藝術創作一樣，是一種沒有物質意義的活動，它的物質價值遠不如一塊麵包，以東方人的說法便是不如一碗飯，人可以一輩子不進戲院而活着，但世間却並沒有人能一天至少吃一碗飯或一兩塊麵包而活着。

生而為導演，他與衆人一樣，爲了生存，悅人的時候，總是比悅己的時候多。待到他偶爾爲悅己而製作的時候，他的片子的悅人的成份勢必減少，在這種情形下，看片子的觀衆之寡恩，就很可能會訴諸吐口水或暗罵了。

我是觀衆之一，這種寡恩人性我亦有之。往年每過新年佳節，總不免心裏暗下決心：今後要努力做個好人了。我想今年也該如往年一樣，多少下一兩個決心。決心之一是：今後努力做個不寡恩的觀衆吧，因此，爲電影導演說了幾句好話，算是做個不寡恩影迷的開始。



十九、與電視和平共存

這一代的孩子，比我們那一代的孩子有眼福得多：他們有機會看到芭蕾舞、樂隊演奏、政治集會、大人物的演說、國際性的運動會、莫泊桑的小說、莎翁的劇本、甚至遠在南越的戰爭和巴黎的學生暴動——通過九吋、十二吋、十九吋、二十三吋甚至二十五吋的電視銀幕。到了一個小孩子唸完小學，他所見過的大場面，已經比我的祖父一生所看的還多。這麼多的「半直接經驗」，會不會妨碍他的理解力和思考？這麼多的「受用」，會不會壞他的創造腸胃？這麼多的經驗會不會使他比他的父母早熟？經過種種電視節目染色過的兒童心靈，會不會使今天當教師的，對今日當學生的，有「孺子不可教也」的感覺？有一件事可以肯定的：電視可以做很好的教師，可以教成人，也可以教小孩，尤其是小孩。它可教他學壞，也可以教他學好，但無論如何，今天的大人和小孩無法擺脫電視却是一項事實，不管你喜歡不喜歡。把電視當敵人看的教師，最好打消敵意，與電視言和。不妨時時提醒自己：當印刷術發明時，敵視它的人也很多，深恐書出多了便會下賤。甚至當黑板第一次被介紹進課室時，也有人誠惶誠恐，認為聲（聲音）教的末日到了。但時間印証書印多了，黑板使用普遍了，文化並不因此下流。笨的工匠常埋怨工具不濟事，現代人常常埋怨科學產品的害人，其實產品本身本無善惡，善惡是操在使用者的手裏，正如炸藥可以殺人，也可以開山闢路。電視當然不可能是大導師（諸如孔子）的替身。學生人口爆炸之後，偉大的教師與三數個子弟論學的時代已經過去，但偉大的教師與大批學子論學的大門已開，那門便是電視。但構成優秀師資的是什麼？不一定在於他對問題的認識比普通教師多，在於他能使學生關注他的所學，在於使他教授的材料「轉活」，他必須時常具有「觀衆感」。他必須常問自己（意識地或非意識地）：學生對這個懂得多少？對這個問題所關注的是那一點？如何使他們去關心這個問題？

這樣教法會不會使他們吸收？這些問號的結論是：教學本身是一種藝術。因為是藝術，所以它大可以通過電視進行。但問題來了；電視變成教學媒婆，教師豈不變成不管用的老媽子？但電視無法取代教師，只改變教師的教學方法。最得法的電視教育，正需要一位課室教師從旁協助，在電視教育節目之後，課室教師與學生真正論學才開始。電視教育節目的成敗，不但在節目安排方面需要優秀的師資，在課室裡亦如此。一句話，電視教育無法取代教師，猶如電視節目無法替代電影，電影無法取代其他藝術與文學。

談到電視，我想起已故的現代作家赫胥黎（Aldous Huxley）的那部小說「勇敢新世界」（Brave New World）來。赫胥黎在書中道出他對新時代的隱憂：電視、快樂藥丸（使人快活的醫藥）、原子能及其他種種新的發明，會落在歹人手中充作壞事的手段。這些東西都是獲取權柄的利器，防止這些利器誤入歹人之手，便是認清這些利器如何會被濫用以及設法善用它們。知識份子鄙視電視的心理，薛爾德（Gilbert Seldes）曾在「一篇文章中作了一番有趣的分析，他認為知識份子（華人所稱文人）與電視所結的樑子，在於電視威脅到他們的切身利益——書刊世界。他（文人）眼看電視，但竟不知電視裏出現什麼。」他所受的訓練、他的傳統、他的成見阻礙了他的視線，他看見的只是他存心想看的，而他存心想看的就是數世紀以來印刷文字所傳下來給我們的書本文化。一路來，我們都處在一個革命過程中，印刷術發明前，主要的傳達媒介是教士與說話人（凡善於演說和講故事的人都包括在內），之後，印刷品（書刊報紙）接管其事，如今印刷品受到威脅，由電子接管傳達大權——通過電視與電影的形象。……」知識份子的埋怨是有背景的，但電視只能協助文字（報刊書籍）的不足，無法排擠文字。我們並不因為有了飛機汽車而認為我們那雙腳是多餘的。汽車飛機與雙腳既然可以和平共存，為甚麼我們不能與電視和平共存？

二十、情意動矣

燈下，看布吉斯（Anthony Burgess）①的「情意動矣」（Tremor of Intent）。「時代週刊」說它是「冷戰間諜」②以來的最佳間諜小說之一；「泰晤士報文學附刊」稱它「出奇地使人過癮……一部第一流橫衝直撞的緊張作品。」③

● 希禮爾（玩世不恭的英國諜報員），這是你最後一次任務。（上司告訴他）。你此去黑海的雅里里尤克，務須混入蘇聯科學家大會中，找出投奔蘇聯的英國科學家羅卜的下落。女皇政府急著要把這個叛國者生擒回國，如其不成，也得就地幹掉他。莫斯科紅場最近慶祝十月革命舉行閱兵儀式，展示了大批全新武器；塔斯通訊社報道，在火箭燃料研究方面，蘇聯又有「突破」。這些似乎全與羅卜有關。根據檔案，羅卜是你年輕時的同學。這人為人極是離譜：在學校裡是高材生，離開學校後，當過男娼，患過梅毒，一個很出色的科學家，一副肉身電腦……。

於是希禮爾在維尼斯登上豪華客輪。身在海上，心則嚮往於光榮退職後的閒適日子。希禮爾先生已屆中年，技術人員，是語言學家，平生有兩大揮之不去的人性弱點：饕餮兼好色。

● 在同憶中，希禮爾與羅卜那段學校日子蠻有味道。布吉斯在小說開頭一章裡，便顯示了他的出眾才華。

● 在英國，北方，一間天主教會學院。僧袍、聖香、聖水、教條的氣味特濃。希禮爾與羅卜都是獎學金學生。在課室裡坐位毗鄰，在宿舍裡床位也毗鄰，彼此都來自南部，遂成知己。

這是男校，校方對學生的性問題管束分外嚴。校內有不少來自外國的有錢人家子弟。他們常到校外去「買女人」，夜間偷帶她們進無人的課室或新起的教堂。有的當場被校方發現，結局總是開除處分。身為院長的教區區長，看到聖堂之內，居然有光着屁股的男女扭作一團，其震怒可知。

院長拜恩神父恨「性」入骨。對於這點，希禮爾記憶猶新。拜恩神父晚上多數巡宿舍，有時還伸手進學生的被窩裡去摸索，看看學生有沒有「胡作非為」，是否有藉被蓋掩護，大興邪思？如有所獲，便喊醒所有學生，然後站在宿舍的末端訓話，高談「性」之為害大矣哉。「他也不扭亮宿舍裡的燈火，僅憑一根小手電筒，照亮他那一本正經的面孔。有一晚他揚聲說道：

「孩子們，性之為害大矣哉。噢，一提到性字，你們便在被窩裡頭蠕動了。現代的一切禍害起於貪淫——一對畜牲在起伏的床上的動作，四肢像拖拉機，用來說話的天賦聲音，淪為豬叫、呻吟與喘氣。在主與聖母面前，可怕呀，多可怕。性是所有一切致命的罪惡之尤，造成肉身至上，貪圖肉慾……只有有婚禮過後，藉主之聖寵，性才是神聖的，因為到了此時，性才成為生育新的靈魂，以為天國子民的工具。」

拜恩神父停下來，鬆口氣。一個聲音從黑暗中射將過來：「莫禮剛已生下一小子，而他尚未完婚。」說話的，正是羅卜。莫禮剛已被開除，他勾上一個當地女孩，養下一個孩子，未經結婚手續。

「誰？誰說的！」拜恩神父追問：「誰在閉燈之後說話？」他以手電筒為機關鎗，向宿舍內掃射。

「是我，校長。」羅卜高聲分說，「我看不出還一個儀式便有把壞人變成好人的道理。神父的祝福可以使魔鬼變成天使，校長，我就看不出這個所以然。」

「你出來，你馬上站出來。」拜恩神父火了。他揮動小電筒，命羅卜把燈扭亮。要羅卜下跪。要他祈禱求主寬恕。

要求寬恕？寬恕甚麼？因為萬能的主給了我一張好問的口和一顆好問的心？那當子，羅卜才十五歲。

「爲甚麼？因爲你對主的萬能起疑。懷疑主不能——」拜恩神父放高聲調回答，「不能使壞變好，使惡化善。跪下，快跪下，我說。」(tit) (tit是拜恩神父氣呼呼的文字記號。)

「主既是萬能，爲何不使天下大同，七海一家？」

噢，羅卜也放肆了。拜恩院長氣得打噎。「你跪下。大家都給我跪下，噎。噢，那個睡衣下，噎，沒穿底褲的是誰？噎。我曉得，噎，你在幹，噎，幹甚麼好事，噎。」

拜恩院長長的噎，打得愈來愈響，再往下說，恐怕要不成章句了。「好，你們自己祈禱，噎。」他走了。

羅卜把這件事當作他壓倒權威的得意例子之一。他難倒權威的例子委實不少。有一天，上化學課。波詹姆神父正講解化學分子與化合問題。

羅卜問：鈉和氯爲甚麼一定要搞在一起而產生鹽？

波詹姆神父臉色一板。「這與要不要無關。只有活或有生命的東西才有慾念。」

羅卜搖頭。他不明白。「不活的物一定想(要)變成能活的物。不然，地球上不會有生命。原子總該有自由慾念。」

「總得有意慾？羅卜？你難道把主放在一邊？」

「哦，不該把主拉進化學課裡來。」

「好吧。」波詹姆神父無可奈何。「問題既由你而起，你答答看。」

羅卜說：「鈉的外壳原子只有一個電子，氯有七個。八是穩定數字，對物質的化合最是有利。因此鈉與氯一撮即合。」

羅卜說：「人們常以三、七、九等爲重要數目。他却認爲八才真正了不起。如果硬要把萬能的主也拉進化學裡來，八必是主寵愛的數字。拿主最先創造的物質——水來說，按照聖經，主的聖靈在水面上流動。氧原子的外壳有六個電子，氫只有一個，因此不能成器，你得多拉一個氫，才能結合成水。主必定曉得這一點。奇怪的是，教會中很少提到八這個數目。有『三』位一體，有『七』罪、有『十』誠，就是沒有『八』。」

波詹姆思索良久，說：「有，有，『八』福便是。」

第二次世界大戰爆發，希禮爾與羅卜志願入伍。戰爭結束，德國集中營內的屠殺，使羅卜在給希禮爾的信中說：「我以後再也不吃肉了。」

羅卜在德國的一個英軍佔領區艾恩遜娶了一個名叫布麗姬蒂的德國少女，把她帶回英國。在思想上，羅卜已起了巨變，口口聲聲替德國納粹的所作所為辯護。脫離軍籍，有個大學獎學金在等他，研究科學。希禮爾仍是寡佬，此時已進入情報局。

在英國，希禮爾和羅卜夫婦見過數面。羅卜早在信中告訴希禮爾他與布麗姬蒂邂逅的經過：某天晚上，在艾恩遜，他到一家小啤酒店去買醉，其時集中營所給他的餘悸未消。在啤酒店內，布麗姬蒂與一個德國漢子在一起。羅卜已有醉意。他坐到布麗姬蒂的身旁，那德國漢子走了。他半糊塗中請她喝了好幾瓶啤酒，給了她三包海軍牌香煙。之後，在半糊塗中，發現他們已赤裸裸地在一個公園的草叢裡，月光下，她那一身白肌肉，使他想起集中營裡那些皮包骨身。在厭惡衝動中，他向她施暴，她竟把這一切當熱情。事後，他對她竟有了內疚感……。

回到英國後不久，羅卜不久得了博士位。

希禮爾與羅卜已有相當時候沒有碰頭。一天，希禮爾接了羅卜的一個電話，說有急事，要希禮爾幫忙。他們相約在倫敦風化區「索賀」的一家餐室相見。相見時羅卜博士全身酒味。他的妻子玩樂去了，他說。他仍愛她，凡女人喜歡的東西，他都買給她。

到底出了甚麼岔子？希禮爾問。

有一天深夜，羅卜博士回家，看見一個又粗又大滿胸濃毛的紅臉德國佬坐在沙發上，喝着罐庄啤酒，羅卜博士跑了進來，他旁若無人，張着嘴傻笑。布麗吉蒂竟也陪着笑。

羅卜打電話給希禮爾，原來就是出了這種事。

妻子與人通姦，羅卜找希禮爾談商的難題。

「你何不把他攆出去？」希禮爾。

「他是個摔角師。」羅卜。

某天，羅卜偕布麗姬蒂到酒店，遇見這個彪形大漢，金髮、講德國腔英語。布麗姬蒂在異國聽到鄉音，馬上跟他德語對白起來。他應合約，正在倫敦摔角，人很寂寞。

「異鄉人總是如此。」希禮爾。

「他人長得又粗、又大、又醜怪、頭腦簡單、一臉傻笑、一張大油臉。」羅卜。

他們邀他回家共進晚餐。布麗姬蒂遂跟他搭上。

羅卜捉姦於當場。摔角師款然離去。初，布麗姬蒂似有悔意，但這悔意命短，不久她和摔角師又接上。摔角師的歉疚已收，臉上反堆着傻笑。他花名胡齊爾，布麗姬蒂以威利稱呼他。

「我倒可藉公務爲名，以開謀入他們的罪，收拾他們。」希禮爾。「我還可以替你監視他們，如果你需要一些方便離婚的實據。」

「離婚，不行，我愛她。揍他一頓，教訓他。他會柔道，打落那豬獠一兩個門牙。」

「當着布麗姬蒂的面？」

「趁他獨自一人時下手，夜裡。」

希禮爾當年在情報局仍是新手，試用期未過。布麗姬蒂與胡齊爾正是初展身手的現成目標：德國特務嫌疑。他開始在羅卜寓所前監視。第一天，無所獲。第二天，無所獲。第三天，又粗又大又醜怪又自信的胡齊爾果然來了。他敲門，抬頭望天，吹口哨，蠻有受歡迎的把握。

門開了，布麗姬蒂未露臉。胡齊爾已閃身而入。

希禮爾從容行事，他散步了一段路，剛抽完一根巴西雪茄。他敲門，一敲，二敲，三敲。樓梯有足聲，赤足。

「甚麼人？」

不錯，是布麗姬蒂的聲音。

「小姐，一個郵寄包裹。」

她小心翼翼開了一點點門。

希禮爾趁隙而入，跟一對條頓民族大奶頭撞個滿懷。他衝上樓，她緊隨其後，猶未看清來者何人。

胡齊爾馬的聲音與煙味使希禮爾上知道臥室在那裡。身着浴衣的布麗姬蒂這時才認清不

速之客原來是丈夫的好友。

希禮爾向床上那畜生一望。那豬獾一絲不掛。這與特務活動無關，這點可以肯定。

「豬獾，滾，滾，趁老子沒動拳腳、你未穿好衣服之前。」

來人不是丈夫，胡齊爾對這一點已摸清楚。他在床上直立起來，越發見其大，張開如猩猩般的雙掌，虎視對方。隨後竟把大床當摔角擂台，以手指向對方挑釁。

我們大概得交手了，在觀眾的叫好與倒采聲中——希禮爾心裡想，但摔角我不在行……說時遲，那時快，那豬獾自床上一躍而下（桌上群瓶震動），咬牙徐徐前進。他不提防對方一衝，以頭撞其腹部，他朝後一倒，坐在地板上，想掙扎起身。對方和身向前，騎在他的背上，左掌刃對準咽喉，一劈，再劈，三劈。

布麗姬帶呆在一旁，無助拳意。

掌劈之後，希禮爾用牙齒咬胡齊爾的豬耳朵。豬獾連叫帶咒。希禮爾一個起身，離開大床。胡齊爾帶痛起身，準備向對方猛撲。對方從身旁桌子上抄起一把利剪，喊道，滾不滾？滾不滾？滾！

我就是，不過，我要回我的錢——胡齊爾說。

原來布麗姬帶並非通姦，她在賣淫。她從浴衣袋裡，抽出幾張鈔票，丟還主顧。

這便是希禮爾收拾胡齊爾經過。胡齊爾去得匆忙，連鞋帶都沒綁好。希禮爾趁他下樓，近門檻時，踢他一脚，警告：「以後不許再進此門一步。」

布麗姬帶沒說再見。

豬獾走後，希禮爾返身上樓，只見布麗姬帶身在床上，作婊子狀。

前面交代過，希禮爾是個饕餮兼好色之徒。沒幾秒鐘，他自己亦上了床。「經過完全順利，粗而澈底。那是向德國再度進軍，臣服者以鮮花與蜂蜜迎接戰勝者……我騎馬而入，揚威，再而三。……在黑暗裡，她只對我說德意志語：要我替你弄杯茶麼？還是來一杯荷蘭杜松子酒？」

「我問她：『你一向拿他的錢？我怎樣，要不要我照付？』」

「『這次免費。但要是你下次再來就不同了。』」

「我說：『你得離開羅卜。這種事不能長久下去。回到德國去罷。聽說德國正興建一間皇皇的新大審子……那裡你會得其所哉。可以賺大把馬克。總之，你得離開羅卜。』」

「她說：『這個我想過。但這裡，在倫敦，比那裡好。有間小寓，現代審子比不上（沒人知道你是幹那套的）。』在黑暗中，她打了一個寒顫。在黑暗中，床的上頭，羅卜和我，各自交抱着雙手，正向迎面而來的世界展望；拜恩神父在笑（這裡指的是一幀紀念照）。這也難怪，要是我是布麗姬蒂，我也寧可在異國有間私寓，當業餘婊子，不在故國拋頭露面賣淫。」

「我問：『你手頭有錢麼？』」

「她說：『我存積了一些。可是一旦離婚，我會被遣送出境。』」

「我說：『總而言之，不管你怎樣，你得離開羅卜。他有要務在身。』躺在那裡，我的手竟是無法規矩。心裡想，我的所為，可以美其名曰忠友愛國。羅卜與英國科學不可斷送在一婦道人家手中，其理至明。這麼一想，突然慷慨起來。」

「臨走時，抓出一把鈔票，塞進她手中，說道：『就算這是第二次吧。』」
這是布吉斯的「情意動矣」中，男主角希禮爾生動的回憶片斷。

註：

① 依愚見，當前歐美文壇有數位作家才氣縱橫，他們是美國的納波哥夫（Vladimir Nabokov）和梅勒（Norman Mailer），德國的葛拉士（Gunter Grass）與英國的布吉斯。納波哥夫寫過「羅麗達」（Lolita），梅勒寫過「性的俘虜」（The Prisoner of Sex），葛拉士寫過「局部麻醉劑」（Local Anesthetic），布吉斯寫過「機械橙」（A Clockwork Orange）。四人中，除梅勒與葛拉士外，其他兩人都通多種語文，以本身寫作媒介而

論，納波哥夫、葛拉士與布吉斯三人（梅勒文有戾氣，格調較差），都是能够玩弄文字於指間的一流高手。由於他們指使文字，使它們「鞠躬盡瘁」，因此他們的作品讀起來很吃力，一吃力，便無法一紙流行。但在文壇上，他們的聲勢却相當浩大。

②「冷戰間諜」（The Spy Who Came From the Cold）是第一流間諜小說作家 John Carre 的成名作，曾拍成影片，在星馬映過。

③「泰晤士報文學附刊」（Times Literary Supplement）對「情意動矣」一書的評語是：「Marvelously entertaining……a first-class knockabout thriller。」（星期六評論）（Saturday Review）對此書的評價是：「『不起……是感官上的一個華筵，心智上一個盛宴，一個才華洋溢……萬能小說作家的作品。』」（「Brilliant……a feast for the senses: a banquet for the mind (by) a novelist who is capable of anything……prodigally gifted」）。

廿一、星期日紳士——七分一君子

艾文·華萊士(Irving Wallace)是時下美國流行作家。他的書多數長篇累幅，也多是暢銷書，新作「聖經」(The Word)，根據「時代週刊」七二年五月十五日的暢銷書目，高居名單中的首位。以前他的名作包括「諾貝爾獎金」(The Prize)與「黑人總統」(The Man)，前者拍過電影，多年前在新加坡放映過。他的暢銷書篇幅過長，與我目下的生活旨趣格格不入，所以雖聞名久矣，他的書以前卻沒有看過。事有湊巧，上個月在一份書刊上，偶然看到一篇有關他的「聖經」的評介文字，覺得這位作家，頗有可愛的地方，於是四處找尋這部「聖經」。可惜此書硬裝本剛出版，還沒有運來新加坡；即使運到，定價奇高：美金七元九角半，折合星幣廿餘元！看來只好等它的紙裝本問世了。於是，我退而求其次，在一間小書店裡買了他的一本舊作，名為「星期日紳士」(The Sunday Gentleman)。書中所選收的，是他過去廿年間爲什誌刊物寫的稿件。

「星期日紳士」這名雖取得怪，但它是有典故的。原來在十七世紀的英國，一個人欠債不還，必須坐監。欠債者一旦遭控、受審到罪狀成立，則在每週七天之中，有六天——星期一到星期六——便有被警察捉將官裡去的危險。只有星期天——上帝的休息日，這負債的窮小子可以自由活動，儘可不把債主與警察放在眼裡，因爲根據當時的刑法，星期天是不許抓欠債之人的。所以當時的欠債之人便有了「星期日紳士」的雅號，因爲他在一週之間，六天是小人，一天是君子，可以自主，不受制於人。那年頭兒，史上便出了幾個有名的「星期日紳士」。當中一個便是在英國文壇上負有盛譽的狄福(Daniel Defoe)，寫過至今不朽的「魯賓遜漂流記」。狄福當過商人，一六九二年，他的公司瀕近破產，欠了大筆賬，債主告進「衙門」，官府捕快四出抓人，這位作家馬上淪爲七分之一君子：六天躲藏起來，到了星

期天，才穿了體面的禮服，戴起當時流行的假髮，腰間掛起佩劍，在大街上，昂首闊步而行。

艾文·華萊士選「星期日紳士」的書名，旨在說明這部書中所收的文字，正是他身處「星期日紳士」窘狀下完成的作品。那時，每週之中，他六天得爲一些報刊什誌，埋頭苦寫一定公式的文字。所謂「一定公式」指的是按照這些報刊什誌的喜好寫作，爲了什麼？「爲了逃避我們時下的摩登債獄，」他說，「那時我賣力地寫作虛構性的短篇文字，去填塞那些流行定期刊物廣告縫間的空白，膚淺地去開導爲世務忙碌的衆人（To fill in the blank spaces between advertisements in popular periodical to enlighten busy and harried everyman superficially.）寫作時間長，稿酬低。十五歲那年，第一篇發表的作品稿酬只有五元，但有許多作品完成了却一無所得。十七歲，他有過多次痛苦經驗：一天早上，在威斯康辛州，他滿懷希望，跑去看屋前的郵箱，準備接受收獲，結果發現郵箱裡二十包退稿，二十家什誌，竟沒有一家接受他的稿件！但有頹喪的時候，也有興奮的時候，退稿令人神傷，但有些稿件被錄用。華萊士追想起來，覺得也許正是那些被錄用的稿件的一些稿酬、名字的出現報刊以及他在這些稿上所花的功力，得以使他能够繼續寫作到如今。

艾文·華萊士向刊物什誌賣稿的那段時期，据他自己說，那些稿件，十分之九是爲了生活，十份之一才是爲了討好自己，有一點他覺得可貴的是，爲己爲人，他寫作時同樣賣力，故在娛人之同時，他也娛己。在每週六天爲報刊什誌「作嫁衣裳」的主要目的固然是賺取稿費，打發窮困，避免生計破產，逃避廿世紀式紀債獄，但他始終並不認爲這等於文學賣笑（Literary prostitution）。這差事很正經，一如今天的報館記者與編輯們每天所作的傳達工作一般正經。每個人，連作在家內，有時爲了生活，非作某種妥協不可，唯有生活有着落之後，才能「付得起不妥協」的代價。當然，爲生活寫作，自尊心受辱的機會很多，但在這個現實社會，起碼的自尊心必須建築於生活能够自立。伸手要飯的叫化子是很難濶論自尊的。但生計有着落後，作家應該盡量捍衛他的自尊。記得毛姆小說中有一個角色說過這樣的話：「藝人寧願讓老娘餓死，不願他的作品淪爲商品。福克耐有感於此，一九五六年對「巴黎評論」（Paris Review）的訪員說，一個作家唯一的責任是他的作品。爲了完成作品，名利、安定、快樂、一切一切都可以不要；爲了完成作品，他連打劫他的親娘都不會遲疑。這些話

，都是偏激之談。我們可以說，爲了完成他作品，他首先必須活着，唯有活着，才有完成作品機會。能够說上述偏激的話作家，都是生計有了着落的作家，不是「星期日紳士」。

按字面意義，星馬的投稿人，十九是「星期日紳士」：一週之中，六天在工廠中勞作，或在市場、商場、商店，或辦公室內勞力、勞神或勞心；或在課堂上埋頭講解或苦修文理科目，剩下的一天才拿起筆桿寫稿，他們全是「星期日紳士」——七分一君子，縱使這一天未必盡是星期日。

艾文·華萊士的可愛處，不止於他重視寫作，他同時也重視寫作以外的其他責任，故在六天之中，他盡力爲人；六天之餘，盡力爲己。套一句時下的口頭禪：一週之內，六天爲衆人服務（爲開導衆人而寫作（*to enlighten everyman*）；一天爲自己服務，並且兩者都很認真，都盡力而爲。

如果「星期日紳士」裡所收集的廿一篇文章可以作爲華萊士的寫作水準的話，那華萊士的才華並不太高，在兩類作家——藝人與工匠——之間，他屬於後者。他經驗豐富，肯於下研究功夫（*He has done his home work well*），擅長於講故事，難怪他的小說都風行一時，但才華不夠，他的作品（我個人的看法——根據「星期日紳士」）恐無法像卡夫卡、喬艾斯、施耐菴、曹雪芹與海明威的許多小說那麼耐久。

在一個貧富懸殊的社會裡，在一個大多數人每天的大半時間都得爲衣食忙的社會裡，除了極少數的幸運者外，寫作的人都無法單靠寫作謀生。即使在美國，艾文·華萊士已算是作家中的少數幸運者。他十七歲開始投稿，一直到卅七歲時，被退回的稿以及心寒致半途而廢的作品幾達十部之多。

一九五三年至一九五九年，他終於出版了三部傳記和一部小說。這四部書的總收入，不及他在一年中爲「開導衆人而寫成的非創作性文字」所得的報酬。他開始悟到：一個星期內，不可能天天星期日；也悟到：即使不能靠著書爲生，也不能有了衣食就不寫作；寫作與衣食對一個作家同樣重要。

華萊士頭廿年的寫作生涯，很可以供寫作的人作個有趣的參考。投稿報章刊物局限很多。報刊的廣告往往左右投稿人的作品。遇到廣告大，版位縮小時，來稿很難不受「清算」，

期天，才穿了體面的禮服，戴起當時流行的假髮，腰間掛起佩劍，在大街上，昂首闊步而行。

艾文·華萊士選「星期日紳士」的書名，旨在說明這部書中所收的文字，正是他身處「星期日紳士」窘狀下完成的作品。那時，每週之中，他六天得爲一些報刊什誌，埋頭苦寫一定公式的文字。所謂「一定公式」指的是按照這些報刊什誌的喜好寫作，爲了什麼？「爲了逃避我們時下的摩登債獄，」他說，「那時我賣力地寫作虛構性的短篇文字，去填塞那些流行定期刊物廣告縫間的空白，膚淺地去開導爲世務忙碌的衆人（To fill in the blank spaces between advertisements in popular periodical to enlighten busy and harried everyman superficially.）寫作時間長，稿酬低。十五歲那年，第一篇發表的作品稿酬只有五元，但有許多作品完成了却一無所得。十七歲，他有過多次痛苦經驗：一天早上，在威斯康辛州，他滿懷希望，跑去看屋前的郵箱，準備接受收穫，結果發現郵箱裡二十包退稿，二十家什誌，竟沒有一家接受他的稿件！但有頹喪的時候，也有興奮的時候，退稿令人神傷，但有些稿件被錄用。華萊士追想起來，覺得也許正是那些被錄用的稿件的一些稿酬、名字的出現報刊以及他在這些稿上所花的功力，得以使他能够繼續寫作到如今。

艾文·華萊士向刊物什誌賣稿的那段時期，据他自己說，那些稿件，十分之九是爲了生活，十份之一才是爲了討好自己，有一點他覺得可貴的是，爲己爲人，他寫作時同樣賣力，故在娛人之同時，他也娛己。在每週六天爲報刊什誌「作嫁衣裳」的主要目的固然是賺取稿費，打發窮困，避免生計破產，逃避廿世紀式紀債獄，但他始終並不認爲這等於文學賣實（Literary prostitution）。這差事很正經，一如今天的報館記者與編輯們每天所作的傳達工作一般正經。每個人，連作在家內，有時爲了生活，非作某種妥協不可，唯有生活有著落之後，才能「付得起不妥協」的代價。當然，爲生活寫作，自尊心受辱的機會很多，但在這個現實社會，起碼的自尊心必須建築於生活能够自立。伸手要飯的叫化子是很難濶論自尊的。但生計有著落後，作家應該盡量捍衛他的自尊。記得毛姆小說中有一個角色說過這樣的話：藝人寧願讓老娘餓死，不願他的作品淪爲商品。福克耐有感於此，一九五六年對「巴黎評論」（Paris Review）的訪員說，一個作家唯一的責任是他的作品。爲了完成作品，名利、安定、快樂、一切一切都可以不要；爲了完成作品，他連打劫他的親娘都不會遲疑。這些話

廿一、星期日紳士——七分一君子

艾文·華萊士(Irving Wallace)是時下美國流行作家。他的書多數長篇累幅，也是暢銷書，新作「聖經」(The Word)，根據「時代週刊」七二年五月十五日的暢銷書目，高居名單中的首位。以前他的名作包括「諾貝爾獎金」(The Prize)與「黑人總統」(The Man)，前者拍過電影，多年前在新加坡放映過。他的暢銷書篇幅過長，與我目下的生活旨趣格格不入，所以雖聞名久矣，他的書以前卻沒有看過。事有湊巧，上個月在一份書刊上，偶然看到一篇有關他的「聖經」的評介文字，覺得這位作家，頗有可愛的地方，於是四處找尋這部「聖經」。可惜此書硬裝本剛出版，還沒有運來新加坡；即使運到，定價奇高：美金七元九角半，折合星幣廿餘元！看來只好等它的紙裝本問世了。於是，我退而求其次，在一間小書店裡買了他的一本舊作，名為「星期日紳士」(The Sunday Gentleman)。書中所選收的，是他過去廿年間爲什誌刊物寫的稿件。

「星期日紳士」這名雖取得怪，但它是有典故的。原來在十七世紀的英國，一個人欠債不還，必須坐監。欠債者一旦遭控、受審到罪狀成立，則在每週七天之中，有六天——星期一到星期六——便要被警察捉將官裡去的危險。只有星期天——上帝的休息日，這負債的窮小子可以自由活動，儘可不把債主與警察放在眼裡，因爲根據當時的刑法，星期天是不許抓欠債之人的。所以當時的欠債之人便有了「星期日紳士」的雅號，因爲他在一週之間，六天是小人，一天是君子，可以自主，不受制於人。那年頭兒，史上便出了幾個有名的「星期日紳士」。當中一個便是在英國文壇上負有盛譽的狄福(Daniel Defoe)，寫過至今不朽的「魯賓遜漂流記」。狄福當過商人，一六九二年，他的公司瀕近破產，欠了大筆賬，債主告進「衙門」，官府捕快四出抓人，這位作家馬上淪爲七分之一君子：六天躲藏起來，到了星

論，納波哥夫、葛拉士與布吉斯三人（梅勒文有戾氣，格調較差），都是能够玩弄文字於指間的一流高手。由於他們指使文字，使它們「鞠躬盡瘁」，因此他們的作品讀起來很吃力，一吃力，便無法一紙流行。但在文壇上，他們的聲勢却相當浩大。

②「冷戰間諜」(The Spy Who Came From the Cold) 是第一流間諜小說作家 John Carre 的成名作，曾拍成影片，在星馬映過。

③「泰晤士報文學附刊」(Times Literary Supplement) 對「情意動矣」一書的評語是：「Marvelously entertaining.....a first-class knockabout thriller。」星期六評論「(Saturday Review) 對此書的評價是：「了不起.....是感官上的一個華筵，心智上一個盛宴，一個才華洋溢.....萬能小說作家的作品。」(「Brilliant.....a feast for the senses, a banquet for the mind (by) a novelist who is capable of anything.....prodigally gifted」)。

「我說：『你得離開羅卜。這種事不能長久下去。回到德國去罷。聽說德國正興建一間堂皇的新大審子……那裡你會得其所哉。可以賺大把馬克。總之，你得離開羅卜。』」

「她說：『這個我想過。但這裡，在倫敦，比那裡好。有間小寓，現代審子比不上（沒人知道你是幹那套的）。』在黑暗中，她打了一個寒顫。在黑暗中，床的上頭，羅卜和我，各自交抱著雙手，正向迎面而來的世界展望；拜恩神父在笑（這裡指的是一幀紀念照）。這也難怪，要是我是布麗姬帶，我也寧可在異國有間私寓，當業餘婊子，不在故國拋頭露面賣淫。」

「我問：『你手頭有錢麼？』」

「她說：『我存積了一些。可是一旦離婚，我會被遣送出境。』」

「我說：『總而言之，不管你怎樣，你得離開羅卜。他有要務在身。』躺在那裡，我的手竟是無法規矩。心裡想，我的所為，可以美其名曰忠友愛國。羅卜與英國科學不可斷送在一婦道人家手中，其理至明。這麼一想，突然慷慨起來。」

「臨走時，抓出一把鈔票，塞進她手中，說道：『就算這是第二次吧。』」
這是布吉斯的「情意動矣」中，男主角希禮爾生動的回憶片斷。

註：

① 依愚見，當前歐美文壇有數位作家才氣縱橫，他們是美國的納波科夫（Vladimir Nabokov）和梅勒（Norman Mailer），德國的葛拉士（Gunter Grass）與英國的布吉斯。納波科夫寫過「羅麗達」（Lolita），梅勒寫過「性的俘虜」（The Prisoner of Sex），葛拉士寫過「局部麻醉劑」（Local Anesthetic），布吉斯寫過「機械橙」（A Clockwork Orange）。四人中，除梅勒與葛拉士外，其他兩人都通多種語文，以本身寫作媒介而

連之客原來是丈夫的好友。

希禮爾向床上那畜生一望。那豬獾一絲不掛。這與特務活動無關，這點可以肯定。

「豬獾，滾，滾，趁老子沒動拳腳、你未穿好衣服之前。」

來人不是丈夫，胡齊爾對這一點已摸清楚。他在床上直立起來，越發見其大，張開如猩猩般的雙掌，虎視對方。隨後竟把大床當摔角擂台，以手指向動方挑畔。

我們大概得交手了，在觀眾的叫好與倒采聲中——希禮爾心裡想，但摔角我不在行……說時遲，那時快，那豬獾自床上一躍而下（桌上群瓶震動），咬牙徐徐前進。他不提防對方一衝，以頭撞其腹部，他朝後一倒，坐在地板上，想掙扎起身。對方和身向前，騎在他的背上，左掌刀對準咽喉，一劈，再劈，三劈。

布麗姬蒂呆在一旁，無助拳意。

掌劈之後，希禮爾用牙齒咬胡齊爾的豬耳朵。豬獾連叫帶咒。希禮爾一個起身，離開大床。胡齊爾帶痛起身，準備向對方猛撲。對方從身旁桌子上抄起一把利剪，喊道，滾不滾？滾不滾？滾！

我走就是，不過，我要回我的錢——胡齊爾說。

原來布麗姬蒂並非通姦，她在賣淫。她從浴衣袋裡，抽出幾張鈔票，丟還主顧。

這便是希禮爾收拾胡齊爾經過。胡齊爾去得匆忙，連鞋帶都沒綁好。希禮爾趁他下樓，近門檻時，踢他一脚，警告：「以後不許再進此門一步。」

布麗姬蒂沒說再見。

豬獾走後，希禮爾返身上樓，只見布麗姬蒂身在床上，作婊子狀。

前面交代過，希禮爾是個饕餮兼好色之徒。沒幾秒鐘，他自己亦上了床。「經過完全順利，粗而澈底。那是向德國再度進軍，臣服者以鮮花與蜂蜜迎接戰勝者……我騎馬而入，揚威，再而三。……在黑暗裡，她只對我說德意志語：要我替你弄杯茶麼？還是來一杯荷蘭杜松子酒？」

「我問她：『你一向拿他的錢？我怎樣，要不要我照付？』」

「『這次免費。但要是你下次再來就不同了。』」

「我說：『你得離開羅卜。這種事不能長久下去。回到德國去罷。聽說德國正興建一間堂皇的新大審子……那裡你會得其所哉。可以賺大把馬克。總之，你得離開羅卜。』」

「她說：『這個我想過。但這裡，在倫敦，比那裡好。有間小寓，現代審子比不上（沒人知道你是幹那套的）。』在黑暗中，她打了一個寒顫。在黑暗中，床的上頭，羅卜和我，各自交抱著雙手，正向迎面而來的世界展望；拜恩神父在笑（這裡指的是一幀紀念照）。這也難怪，要是我是布麗姬蒂，我也寧可在異國有間私寓，當業餘婊子，不在故國拋頭露面賣淫。」

「我問：『你手頭有錢麼？』」

「她說：『我存積了一些。可是一旦離婚，我會被遣送出境。』」

「我說：『總而言之，不管你怎樣，你得離開羅卜。他有要務在身。』躺在那裡，我的手竟無法規矩。心裡想，我的所為，可以美其名曰忠友愛國。羅卜與英國科學不可斷送在一婦道人家手中，其理至明。這麼一想，突然慷慨起來。」

「臨走時，抓出一把鈔票，塞進她手中，說道：『就算這是第二次吧。』」
這是布吉斯的「情意動矣」中，男主角希禮爾生動的回憶片斷。

註：

① 依愚見，當前歐美文壇有數位作家才氣縱橫，他們是美國的納波哥夫（Vladimir Nabokov）和梅勒（Norman Mailer），德國的葛拉士（Gunter Grass）與英國的布吉斯。納波哥夫寫過「羅麗達」（Lolita）。梅勒寫過「性的俘虜」（The Prisoner of Sex），葛拉士寫過「局部麻醉劑」（Local Anesthetic），布吉斯寫過「機械橙」（A Clockwork Orange）。四人中，除梅勒與葛拉士外，其他兩人都通多種語文，以本身寫作媒介而

論，納波哥夫、葛拉士與布吉斯三人（梅勒文有戾氣，格調較差），都是能够玩弄文字於指間的一流高手。由於他們指使文字，使它們「鞠躬盡瘁」，因此他們的作品讀起來很吃力，一吃力，便無法一紙流行。但在文壇上，他們的聲勢却相當浩大。

②「冷戰間諜」(The Spy Who Came From the Cold) 是第一流間諜小說作家 John Carre 的成名作，曾拍成影片，在星馬映過。

③「泰晤士報文學附刊」(Times Literary Supplement) 對「情意動矣」一書的評語是：「Marvelously entertaining……a first-class knockabout thriller。」星期六評論「(Saturday Review)」對此書的評價是：「了不起……是感官上的一個華筵，心智上一個盛宴，一個才華洋溢……萬能小說作家的作品。」(「Brilliant……a feast for the senses; a banquet for the mind (by) a novelist who is capable of anything……prodigally gifted」)。

廿一、星期日紳士——七分一君子

艾文·華萊士 (Irving Wallace) 是時下美國流行作家。他的書多數長篇累幅，也多暢銷書，新作「聖經」(The Word)，根據「時代週刊」七二年五月十五日的暢銷書目，高居名單中的首位。以前他的名作包括「諾貝爾獎金」(The Prize)與「黑人總統」(The Man)，前者拍過電影，多年前在新加坡放映過。他的暢銷篇幅過長，與我目下的生活旨趣格格不入，所以雖聞名久矣，他的書以前卻沒有看過。事有湊巧，上個月在一份書刊上，偶然看到一篇有關他的「聖經」的評介文字，覺得這位作家，頗有可愛的地方，於是四處找尋這部「聖經」。可惜此書硬裝本剛出版，還沒有運來新加坡；即使運到，定價奇高：美金七元九角半，折合星幣廿餘元！看來只好等它的紙裝本問世了。於是，我退而求其次，在一間小書店裡買了他的一本舊作，名為「星期日紳士」(The Sunday Gentleman)。書中所選收的，是他過去廿年間為什誌刊物寫的稿件。

「星期日紳士」這名雖取得怪，但它是有典故的。原來在十七世紀的英國，一個人欠債不還，必須坐監。欠債者一旦遭控、受審到罪狀成立，則在每週七天之中，有六天——星期一到星期六——便有被警察捉將官裡去的危險。只有星期天——上帝的休息日，這負債的窮小子可以自由活動，儘可不把債主與警察放在眼裡，因為根據當時的刑法，星期天是不許抓欠債之人的。所以當時的欠債之人便有了「星期日紳士」的雅號，因為他在一週之間，六天是小人，一天是君子，可以自主，不受制於人。那年頭兒，史上便出了幾個有名的「星期日紳士」。當中一個便是在英國文壇上負有盛譽的狄福 (Daniel Defoe)，寫過至今不朽的「魯賓遜漂流記」。狄福當過商人，一六九二年，他的公司瀕近破產，欠了大筆賬，債主告進「衙門」，官府捕快四出抓人，這位作家馬上淪為七分之一君子：六天躲藏起來，到了星

期天，才穿了體面的禮服，戴起當時流行的假髮，腰間掛起佩劍，在大街上，昂首闊步而行。

艾文·華萊士選「星期日紳士」的書名，旨在說明這部書中所收的文字，正是他身處「星期日紳士」窘境下完成的作品。那時，每週之中，他六天得爲一些報刊什誌，埋頭苦寫一定公式的文字。所謂「一定公式」指的是按照這些報刊什誌的喜好寫作，爲了什麼？「爲了逃避我們時下的摩登債獄，」他說，「那時我賣力地寫作虛構性的短篇文字，去填塞那些流行定期刊物廣告縫間的空白，膚淺地去開導爲世務忙碌的衆人（To fill in the blank spaces between advertisements in popular periodical to enlighten busy and harried everyman superficially.）寫作時間長，稿酬低。十五歲那年，第一篇發表的作品稿酬只有五元，但有許多作品完成了却一無所得。十七歲，他有過多次痛苦經驗：一天早上，在威斯康辛州，他滿懷希望，跑去看屋前的郵箱，準備接受收穫，結果發現郵箱裡二十包退稿，二十家什誌，竟沒有一家接受他的稿件！但有頹喪的時候，也有興奮的時候，退稿令人神傷，但有些稿件被錄用。華萊士追想起來，覺得也許正是那些被錄用的稿件的一些稿酬、名字的出現報刊以及他在這些稿上所花的功力，得以使他能够繼續寫作到如今。

艾文·華萊士向刊物什誌賣稿的那段時期，据他自己說，那些稿件，十分之九是爲了生活，十份之一才是爲了討好自己，有一點他覺得可貴的是，爲己爲人，他寫作時同樣賣力，故在娛人之同時，他也娛己。在每週六天爲報刊什誌「作嫁衣裳」的主要目的固然是賺取稿費，打發窮困，避免生計破產，逃避廿世紀式紀債獄，但他始終並不認爲這等於文學賣實（Literary prostitution）。這差事很正經，一如今天的報館記者與編輯們每天所作的傳達工作一般正經。每個人，連作在家內，有時爲了生活，非作某種妥協不可，唯有生活有着落之後，才能「付得起不妥協」的代價。當然，爲生活寫作，自尊心受辱的機會很多，但在這個現實社會，起碼的自尊心必須建築於生活能够自立。伸手要飯的叫化子是很難瀟灑自尊的。但生計有着落後，作家應該盡量捍衛他的自尊。記得毛姆小說中有一個角色說過這樣的話：「藝人寧願讓老娘餓死，不願他的作品淪爲商品。福克耐有感於此，一九五六年對「巴黎評論」（Paris Review）的訪員說，一個作家唯一的責任是他的作品。爲了完成作品，名利、安定、快樂、一切一切都可以不要；爲了完成作品，他連打劫他的親娘都不會遲疑。這些話

，都是偏激之談。我們可以說，爲了完成他的作品，他首先必須活着，唯有活着，才有完成作品機會。能够說上述偏激的話作家，都是生計有了着落的作家，不是「星期日紳士」。

按字面意義，星馬的投稿人，十九是「星期日紳士」：一週之中，六天在工廠中勞作，或在市場、商場、商店，或辦公室內勞力、勞神或勞心；或在課堂上埋頭講解或苦修文理科目，剩下的一天才拿起筆桿寫稿，他們全是「星期日紳士」——七分一君子，縱使這一天未必盡是星期日。

艾文·華萊士的可愛處，不止於他重視寫作，他同時也重視寫作以外的其他責任，故在六天之中，他盡力爲人；六天之餘，盡力爲己。套一句時下的口頭禪：一週之內，六天爲衆人服務（爲開導衆人而寫作（*to enlighten everyman*）；一天爲自己服務，並且兩者都很認真，都盡力而爲。

如果「星期日紳士」裡所收集的廿一篇文字可以作爲華萊士的寫作水準的話，那華萊士的才華並不太高，在兩類作家——藝人與工匠——之間，他屬於後者。他經驗豐富，肯於下研究功夫（*He has done his home work well*），擅長於講故事，難怪他的小說都風行一時，但才華不夠，他的作品（我個人的看法——根據「星期日紳士」）恐無法像卡夫卡、喬艾斯、施耐菴、曹雪芹與海明威的許多小說那麼耐久。

在一個貧富懸殊的社會裡，在一個大多數人每天的大半時間都得爲衣食忙的社會裡，除了極少數的幸運者外，寫作的人都無法單靠寫作謀生。即使在美國，艾文·華萊士已算是作家中的少數幸運者。他十七歲開始投稿，一直到卅七歲時，被退回的稿以及心寒致半途而廢的作品幾達十部之多。

一九五三年至一九五九年，他終於出版了三部傳記和一部小說。這四部書的總收入，不及他在一年中爲「開導衆人而寫成的非創作性文字」所得的報酬。他開始悟到：一個星期內，不可能天天星期日；也悟到：即使不能靠著書爲生，也不能有了衣食就不寫作；寫作與衣食對一個作家同樣重要。

華萊士頭廿年的寫作生涯，很可以供寫作的人作個有趣的參考。投稿報章刊物局限很多。報刊的廣告往往左右投稿人的作品。遇到廣告大，版位縮小時，來稿很難不受「清算」，

清算的結果，有些作品之不能完膚是尋常事，因為報刊的生存終究比來稿完整重要得多。另一難關便是編者的成見，你認為好的，他可能認為一點都不好，這是投稿人的大忌。但投稿人充其量只有容忍，正如一個人，儘管活在一個很不合理的世界裡，仍然還得儘量設法活下去一樣。

華萊士在爲什麼寫非創作性的稿件時期，有一次去訪問現代名偵探小說家雷門·陳德勒（Raymond Chandler，已故）。他的訪問稿中有一段內容大意如下：

「陳德勒的拿手話題是偵探小說與偵探小說作家。在下評語之際，他對自己與對同行不留情面。我問他對范泰恩（凡士探案作者）看法如何？他回答：「討人厭！是柯南道爾（福爾摩斯探案作者）的二流模倣者！」陶樂黛·賽爾絲（女名偵探作家）怎樣？「她的小說水皮得緊！」阿嘉達·克麗絲蒂（當今最紅的英國偵探小說作家）又如何？「除了羅爵阿克萊謀殺案一書寫得好外，她的小說都是造作騙人。」岳·瑪絲行嗎？「她的書我看了一些時候之後，便看膩了。」弗里曼威爾斯克羅夫特斯怎樣？「沉悶極了。」……柯南道爾不錯吧？「我不像人人那樣羨慕他。」史丹利·嘉納（梅遜探案作者）又怎樣？「我喜歡他以另一筆名A·A·費爾寫的偵探小說集，但認為他的梅遜探案集糟透。」……你對雷門·陳德勒總該滿意吧？「他的最大壞處是得好得罪人，他的小說佈局差勁，結構不行，他認為批評別人比自己創作要容易得多！」」

艾文·華萊士的這篇訪問記雖然刊登，但卻少了這段文字。原來在發表前，紐約一位專欄作家先得了風聲，在他的專欄裡提到這一回事，害得雷門·陳德勒第二天一早，便打電話給華萊士，要求把上述文字刪去。陳德勒承認有說過上面的話，也有意讓華萊士發表，但有些友人勸他並且說服了他。一百巴仙的坦白，有時不一定是美德。這篇訪問記刊出時，上述那段文字就這樣地給清算了。

這一則軼事，只是「星期日紳士」式的寫作人的許多「幕後」辛酸之一而已。可見得「星期日紳士」，在七天中有一天雖可以自主，但仍無法完全（一百巴仙）自由。他即使無需坐「債獄」，但人生除債獄之外，還有許多其他無形之獄，譬如你的衣食、你妻兒的衣食等等等等。但究其實，作家也是尋常血肉之軀，並不比其他的人更加偉大。作家大可不必以神靈自視或自居。

廿二、多少英倫近事

遊英散筆之一

■W在信中說，來吧，來看看英國落日的一代（The Sunset Generation）。這落日指的是不列顛的太陽。這太陽逐漸西墜，我們在新加坡已能感受到它的一點餘暉。英軍匆忙地由新加坡的基地撤走即餘暉之一。記得那天我到英國最高專員公署去申請赴英的入境簽證，專員署中的一位布列顛國女職員，要我拿出兩樣東西：其一是回程機票；其二是旅行支票。面對着亞洲人，海外的英國人依然是一臉的不屑，彷彿暗示：你們亞洲人窮，到了英國，怕你們賴着不走，身上帶着一張回程機票（或船票），英國政府便可以無需替你們花旅費，把你們遣送回老家；有旅行支票，英國政府也就不必為你們在英的住食操心。

■也許這便是一般英國海外官員們的虛榮想法。我當時笑着說：「聽說以前新加坡公民去英國，申請簽證，是無需回程機票和旅行支票這類東西的，但如今情形不同了。英國現在開窮，當然付不起外來旅客的回程旅費。」

這話當然使她聽了心裡不好過，但英國手頭緊却是實情：過去發赴英簽證無需上述兩樣法寶，現在改變初衷，這與英軍無法久呆在蘇彝士河以東的主意，還不是同一回事。

■W的信中說，來吧，來看看英國落日的一代。說來，我終於來了。那是一九七〇年六月四日下午十二時半的事。當我坐的包機（Chartered flight）從新加坡起飛，經吉隆坡、加爾各答、喀拉蚩、都拜、查格列比（Zagreb 南斯拉夫）、羅德淡（荷蘭）到英國魯頓（Luton）機場的途中，英國政黨正忙着準備六月十八日的大選。

■到魯頓機場，是六月五日的清早，心裡稍一盤算，從新加坡到倫敦，前後不過一天一

夜。下機時，第一個感覺便是空氣中有一絲寒意，那寒意一如置身在南洋商報的冷氣辦公室裡。來英前，朋友們告誡：下了機，千萬不好坐德士到倫敦市中心，從機場到倫敦市區一程，德士司機可能索你五六鎊至七八鎊之巨，折合新加坡幣，少則四五十元，多至六七十元。「你乘搭機場的特備巴士好了，」他們如是忠告（這忠告後來經老倫敦証實是明智的）。

■英國人有排隊的習慣，因此在機場過關查行李，照樣要排長龍。在排隊過關之際，我發覺英國人員辦事慢吞吞，遠不如我想像中那麼有效率。

■機場那位檢查行李的官員，在動手翻箱之前，先是問話：

「你前來此間，所為何事？」

「我來此間，目的有三：看親人（W是我的親人）；看行將來臨的貴國大選；想渡一個無痛苦的海外假期（To Spend an Oversea Vacation Without Pain）。」我回答。

■我發覺機場的挑夫，全是年近古稀的老人。我想：讓年紀雖老但仍能做事的人有表現他們的「用場」的機會，在道義上和實際利益上都是好的。人如果要活，首先應該有活着的自尊，抹殺這種自尊，便是抹殺他們的生趣，一個人如果有了活在世上已經沒有用場的感覺，那麼他們就會覺得活著了無意義，許多上了年紀的人，一旦退休，不久便死去，原因可能在此。倫敦機場的老挑夫臉上的笑意，使我心裡另有一番感觸。

■且說機場特備巴士把我帶入倫敦市區的一個終點（Terminal）時，已是中午以後，倫敦的晚報已經出爐。我在終點附近買了一份「新聞晚報」（Evening News），它的大字標題橫貫全版的頭條新聞，不是競選，而是西區當天所發生的一宗桃色命案，想不到雙足跨入倫敦便撞上了西區一位十七歲女打字員在一家銀行門口，遭人開鎗暗算，重傷倒在血泊中，被送入醫院急救的事件。向她施毒手的是她的廿五歲前任未婚夫。他於稍後飲彈自殺，臥屍在一輛汽車裡。事情發生時，在現場附近樓上，辦事處的職員聞得鎗聲，紛紛打開窗子看個究竟，看到一名身着灰色西裝的瘦削青年舉鎗要脅一位少女，連忙順手拿起花瓶等物，向該青年投擲。那少女慌張失措，一面連聲央求：「別開鎗！別開鎗！」另一方面高聲連呼救命。那青年全然無動於衷，開了鎗，然後再裝上子彈，然後再開鎗，直至那少女倒下為止。

■萬想不到，倫敦用以迎接我這個初遊的新加坡訪客的，竟是十分冷落的競選場面（大

街小巷，難得看到一張競選的標貼；報業印刷工友醞釀中的罷工；五萬醫生爲提高待遇，和衛生當局鬧彊扭，加上廿年來倫敦最熱的夏季（華氏八十六度左右）。到今天（六月十日）爲止，倫敦人對六月十八日的大選仍然不大關心。報業印刷工會與資方談判，雖經威爾遜首相親身出馬調停，結果還是挽回僵局，害得由今天起全英國十六家報章停刊。電台說，這是近十五年來，英國人沒有報紙讀的第一次。這話當然並非盡實，因爲並不屬於報業印刷工會的英國共黨報紙「晨星」（Morning Star）照常出版無誤。醫生拒絕簽發醫藥証書予病人，以向衛生當局表示抗議。據一位老倫敦說，像醫生這種撒野式的行動，在英國是家常便飯。英國幾乎天天有罷工，罷工對英國，已變成一種消遣（Pastime）云云。數天前，支持工黨政府的「星期日鏡報」的社論，便幽了醫生一默。社論的標題是：「大夫，小心血壓！（Watch that blood pressure, doctor!）。社論說：「大夫們應該服吃一些愛司匹靈和喝一些冷飲，然後定定心。」

「不錯，他們對薪酬動肝火，但你知道他們怎麼辦？他們拿病人來出氣……。」

■抵倫敦的第二天，我把時間花在摸清倫敦地下火車的來龍去脉上。來倫敦前，便聽說要遊倫敦，非先搞好地下火車的路線學習不可。要摸清地下火車的底細，只需一位「老倫敦」在旁稍加指點，並且加上你的一兩次親身體驗之後，你便可以暢遊倫敦無阻，便可以冒充老倫敦而不致於有迷途之憂。

■到倫敦的第三天傍晚，我去海德公園。那天剛好是星期天，據說星期天的最好去處之一一是海德公園，新加坡沒有這麼大而又這麼熱鬧的公園。公園的一邊，還有一面大湖，湖邊有一間堂皇餐室。園裡有的是三三兩兩的布靠椅。每逢星期天，這裡是世界人種的雜薈之所。這一天遊園的人大抵分成兩類，一是爲演說而來，一是爲聽演說、看熱鬧及湊熱鬧而來。

那天在海德公園聽演說時，頓有比看戲還要有趣的感覺。在園的一角，一位東方人站起來了。他頭戴中國解放軍式的帽子，身穿工人裝，胸口佩着一枚毛澤東徽章，手揮小紅旗，開始大談政治。在他周圍站着不少英國人。一個英國人看他趾高氣揚，大概心裡有氣，粗聲喊道：「你滾，滾出英國！」那東方人反唇相對：「爲甚麼我要滾？」「因爲這是英國，你不是英國人。」「英國不只是英國人的，地球是屬於全人類的，英國亦然！」「你是黑人，

不是英國人！」「英國人到底是甚麼，你試着談談看。」「你身上所帶的是甚麼護照？」「是English護照！」「英國只有不列顛籍（British）護照，沒有English護照！」「你拿的是甚麼護照？」「當然是British護照？」「你看過English護照沒有？」「從來沒有！」「難怪你甚麼都不知道了。」「圍觀的聽衆哄然大笑起來，那個想在口舌上逞強的英國人氣得滿臉通紅，想衝上前去用粗，那黑人變手一擺，說：「我們是文明人，不跟你們這種野猴子打架，你們除了武力外，難道不能講道理麼？」那個英國人只好作罷。聽衆中有一個亞洲人於是對那黑人說：「西方人也許不喜歡談政治問題，他們只對性有興趣，你就別談政治吧。」那黑人說，「即使是談性，西方也不是東方人的對手。你只需比一比人口馬上就知道了。」

■由上面的一對一答，便可以想見星期日海德公園各種演講會緊張刺激熱鬧兼有趣的一斑。目前的英國競選，在相形之下，真是冷落得緊了。但星期日的海德公園，也正是英國可愛的一面。今日的英國在某種程度上，到底是個比較放任的國家，它容許各個國家與各種主義的出版物入口與銷售。甚至還容許有色人種在海德公園裡說他本國與本國人的壞話。我就親眼在一個小咖啡室裡看到一個黑人女侍，頂撞過一個英國中年婦女，弄得後者自討沒趣而去。

■我到倫敦看到的另一件有趣的事情，便是倫敦人並不講究衣着。一個人可以不穿鞋子或索性裸着上身到處走，却沒有人理會你。在倫敦的夏季裡，不列顛的太陽遲遲不肯下山，等到天色向晚，已是倫敦晚上十點了。

廿三、局外人看局內事

記英國大選一日夜
遊英散筆之二

我來倫敦前與來倫敦後，英國六月十八日大選前的許多民意測驗，五份之四都預言工黨必勝；並且還在威爾遜與福斯兩人的衆望分數表上，給前者滿分，把後者當做一頭冷得幾乎結冰的黑馬。於是許多選民趁着廿年來英國陽光最多最燦爛的一九七〇年度夏季，有的到公園的綠茵草地上晒太阳，有的則到海外去渡假，大部份的選民好像都沉迷在懶洋洋的渡假氣氛裏，難怪當我這個遠來的客人下機後，在倫敦看到的是一個冷落的大選前夕。且說許多民意測驗以爲工黨必勝，許多倫敦人以爲工黨必勝，許多倫敦的旅客以爲工黨必勝，連電視台，電台和報章評論員都紛紛說：工黨必勝，只差選票尙待揭曉罷了！

轉眼間，六月十九日便到了。許多倫敦人與倫敦客當天大清早起身吃早點看早報時，不免大吃一驚。過去的一連串民意測驗，多是扔在地上的香蕉皮，害得許多人都摔了一大跤，因爲在六月十九日早上選民的最後判詞是：保守黨中選。當天下午，下議院六百六十個席位的投票結果還沒有完全宣佈，「標準晚報」(Evening Standard)的頭版頭條新聞的貫全版大字標題便說：

禱斯已拿到了唐寧街十號的鑰匙。

太晤士報認爲這次大選的民意測驗雖然極盡水皮的能事，但這正足以說明民主制度的可愛處，它說民主制度有點像天氣，如果每一氣象都分厘地給氣象台料個正着，那麼人生的樂趣也就喪失太多了。

在我這個局外人眼中，英國這次的大選的競選場面縱使冷落，但當七十二巴仙的選民投

下了他們的選票後，從六月十九日清晨當各選區的投票結果，從各選區的選舉官口中陸續報告出來時，大選的場面便不同了。這種不同，可以從威爾遜的舉止上看出。六月十八日，投票截止時間是晚上十點。投票時間過後，當時仍然是英國首相的威爾遜回到利布浦阿迪非酒店——他的總部——去和正在等候着他的記者們靜靜的喝酒，準備迎接捷報。他神態自若，成竹在胸。

時針指向晚上十一點，威爾遜神色有些緊張，投票的結果。隨時將至。威爾遜退入他的二樓套房，把世界關在門外。我當時想像：他在套房中，必定與威爾遜太太並肩坐在沙發上注視着電視銀幕，隨同在側的是他的競選新聞官和他的忠心老僕李茲曼(Alf Richman)。

威爾遜本來定好時間，要在子夜時分，趕到他自己的選區計票站威頓(Huyton)兵營去。但電視台接連公佈的許多選區的計票結果使他越看越心驚，越看越不是味道，這一場大選賭博，賭風竟吹向保守黨，身為工黨領袖，他不自覺地停在那裏。這麼一停便停到凌晨一時，保守黨此際勝勢凌厲，威爾遜遂在一身冷汗中趕到威頓計票站，這該是多年來他最頹喪的時刻。

威爾遜在等候的人羣並不十分熱烈的揮手中走進威頓站。他有點亡魂落魄，正像一個做了一場黃金大夢而乍然初醒的人。

當計票站的工作人員趨前迎接他，要引導他進入私室時，他竟喃喃地說：「現在我們該到那裏去？」(Where do we go now?)

在場的記者們也有點不知所措。良久，一個英國記者好像鼓起勇氣，追上前去，問威爾遜：「首相，你對到目前為止的投票結果，有何批評？」

「沒有，現在還沒有！」威爾遜搖手回答。之後，消失在私室中。一直到他自己的選區的算票結果宣佈(凌晨二時左右)後，他才出來(在威頓選區，威爾遜以四五，五八三票擊敗得票二四，五〇九的保守黨候選人恩威史爾)。這時，威爾遜的神色稍定，還對在場的衆人發表談話。談話時，我注意到他不斷地用右手搔他的右耳朵。且有點倦意。他告訴記者(那時是凌晨二時)，他還不準備認輸，雖然許多選區的選票投向保守黨，他出乎意料之外。由於還有許多選區的結果還未分曉，因此他說：這可能是一場分數很接近的近身肉搏。

爲甚麼這次的選舉風向驟變？威爾遜答道：也許是五月份的貿易不敷數字，使人民對英國經濟現況產生錯覺。

有人問他：對這次大選有何感覺？

威爾遜：感到十分愉快。

問：首相累麼？

答：比預料中爲少。

但威爾遜強調，「我並不認爲工黨輸了。」對記者說了這些話，他便跑到樓下，對準電視開麥拉鏡頭重覆一遍，接着踱回私室。他在私室裡做甚麼？當然是繼續坐在電視銀幕前，計算工黨在許多選區的失城快報。

凌晨二時四十四分，工黨另兩座城池陷落，威爾遜離開威頓營房，前往威頓工黨俱樂部，那時，留下來揮手向他道別的人只剩下四十左右。我彷彿聽得有人低語：「鍛羽將軍走了。」(There Goes Rommel)

凌晨三時，威爾遜站在工黨俱樂部講台上，感謝威頓區選民與他的競選工作人員的支持。人羣中，有一老人突然排衆而出，手中揮動着一根拐杖，怒氣沖沖地衝着威爾遜責問：「爲甚麼首相不花多點時間和力量在威頓競選？爲甚麼首相不多多接見這裡的人民？尤其是，爲甚麼首相不找他？」據說過去，威爾遜一在這裡出現，他的支持者會給他十分熱烈的掌聲與歡呼聲，記者則靜靜退到羣衆的後頭。如今情況不同，他的支持者的掌聲與歡呼聲，兩相零落，記者們看到情形很僵，只好鼓掌充場面。

凌晨三時半，威爾遜夫婦與一批隨從鑽進首相官車(魯哇式，車牌BLU四七B)，稍稍離去。一個記者偷偷地說：「這將是歷史性的一程」(This is going to be a historic drive)。

早上七時以後的情形，我於六月十九日早上才從電視機里看到：只見一些車子絡繹開入唐寧街——一條前幾天我會走過的小巷——車子開進去後，如要離開，必須轉回頭，因此路車子不能貫通。不久電視銀幕上出現門牌十號的屋子，門開着，威爾遜夫婦從門後出現。威爾遜面向電視鏡頭與羣衆揮手。隨後走回屋中，他的管家含淚相迎。屋裡，威爾遜所有的文

件，已經包裝，一幅行將遷居的景象。

十時，威爾遜夫婦一行在唐寧街十號用最後一次（？）早餐。一行人除威爾遜外，幾乎誰都沒有胃口。他們坐在餐桌旁邊，俾等候法官發落的一批犯人，大家彷彿等着一個問題的答案，這問題是：「我們今後該怎麼辦？」

好不容易威爾遜開口了：「諸位能否替我找開屋子？我願意住在威斯敏士特區。糟的是沒有想過要另找屋子的事情。」

據說威爾遜對這次大選有工黨必勝的信心，遂有久居唐寧街十號，不作另尋新居的打算。這麼一來，他甚至把他原有的威士德花園郊外屋子也賣掉了。除了唐寧街十號首相府外，身為首相，他還可以住位於白金漢的首相別墅——棋盤別墅。

如今隨着工黨在大選中喫敗，身為工黨黨魁的威爾遜只好於六月十九日下午六時半，把唐寧街十號的鑰匙與首相官邸交還女王。至此，英國史上第四屆工黨政府掌權已到尾聲。當天傍晚，白金漢宮外，只見一個中等身材，黑頭髮的人，於威爾遜的車子駛進白金漢宮時，即匆匆忙忙走出大門，不知何去。後經一查，才曉得這黑頭髮的英國人原來是蘇格蘭場的佛萊爾探長，過去四年，担任首相隨身暗探，保護威爾遜。如今威爾遜已去職，他公事已了。正是「入得門來，一心焦急，出了戶去，滿身輕鬆。」

只是苦了威爾遜，丟了首相，如今竟成了「無家可歸之人」。總算新接任的保守黨首相禱斯心存厚道，答應讓威爾遜一家暫在棋盤別墅安頓，直至新居尋得為止。

廿四、元宵亂筆

離開冷氣機與寫字檯，讓公司一輛年事已高的車子駛上歸途。車窗外，夜未央，盈耳盡是爆竹集體自焚時的淒厲慘叫。元宵徘徊車外，車內寂寞纏繞。隱約聽見四個輪子，輾過一灘一灘爆竹殘紅，連聲嘆息：血血血血，血血血血，血血血血。

心中有莫可名狀的煩燥。煩燥，也許見過太多爆竹；除夕爆竹元旦爆竹元宵爆竹加上報章上的無聲「爆竹」。煩燥，可能不單爲此，還有許許多多叫人神傷的世事。

想到千萬哩外，另一個疆界，另一種護照，心下黯然。在那裏，冬季積下來的餘寒可能未消、餘雪未融。這裏，即使是串連起來的除夕盛餐元旦盛餐元宵盛餐，總抵不上那裏的一個你。

想起這些日子，人海裏的幾番風浪，心往往哭泣。不少門扉，驕然掩上，將我留在門外；那個躺在病床上看不到兒孫最後一眼依依不肯離去的老嫗已經入土；那個仗酒意去模糊海上風險難得有一次回家與妻子兒女共渡除夕的海員竟在初一夜裏氣喘中斷氣。我在初二的細雨裏，老少的哭與淚中，參加了他的葬禮。

歸途上，放眼車內那個進入暮年的老同志，恍惚間看到葛老頭。每天，他的十二個小時花在算盤珠子的得失間，黃昏與大日子才有一天的清閒，是他剩下來的全部指望。傍晚，他默默進餐，然後坐在屋子前面，一言不發，看夕陽西墜（他原是個失了伴的老人）。

回到家裏，可以將元宵，拒於屋外。可以千思，也可以無思。可以和衣倒在床上呼呼入夢，也可以翻來覆去無法成眠。可以扭亮六十伏特燈火，重讀Ionesco的悲劇式鬧劇「椅子」。

那是一對老頭子故事。也許是你我將來的故事。那一天，也許就是一個未來的元宵夜晚

，我們坐在六十伏特燈光之下，緬懷着未來的明天或眼前的今日。你擁我入懷，笑着說：我們重溫舊夢吧。我們飄身上了一座塔頂的一間圓形小室，四周是一片漠然的死海洋，海洋傳出一股奇臭。你要水上添幾片荷葉，放一艘小舟，在陽光下航行。這時，廿世紀的楊州繁華已經遠去，只留下一首紀念式的催眠曲和一則寓言。我行將就木，不甘就死。你慫恿我得在彌留之際，將所有的世人喚來，傳他們以新的福音。衆生入座，但我你此時已經無以爲言，連我們委派的傳音者，竟是一個啞吧，他除了滿口咕囁之外，不成語言，也許人生本就不能訴諸語言？

屋外，夜未老去。隔壁掛鐘乘着前仆鞭炮與後繼鞭炮的微細空隙，穿窗鏗鏘前來。

待到對街的酒吧狂歡已歇，我已從那座滿地海鳥屍骸的沙灘回來。那沙灘原是我桌前那面大鏡子，內有一座小屋，靠一塊長長的木板橋引向海灘。早上，當太陽從海的軟彼中醞轉，我倚在窗口的欄杆上，睜着夜間飛來、在沙灘上死去的海鳥，有些還未斷氣，鼓着遲遲不肯垂下的雙翼。沒有人爲我解說過，牠們爲何選擇沙灘作爲瞑目之所。我只能替牠們解嘲，自己安慰自己：這是一片聖地，像印度的寶納勒斯，牠們如信男信女般絡繹前來，在此讓靈魂出竅，化一陣清風超脫而去。但真相未必如是，牠們可能只是路過此間，發覺這地方較來處或去處溫暖且不存敵意，於是牠們停翼不飛，企求過一個安穩的長夜。長夜盡頭，對面街酒吧狂歡方歇。我彷彿見到聽到吧女凌亂的雲鬟輕笑廉價的脂粉香高跟鞋的倦態酒客正濃的默愁。

火的狂叫聲已經稀弱。猛抬頭，壁上，你的淺笑永恆可掬。如此元宵，我寧以榮華富貴換取你一個真摯的淺笑。趁夜未死，我得解衣上床，尋覓一個夢。在夢裏，你來，含着可掬的淺笑，與我共渡一個永恆的來臨的六月。六月星期日的早晨，白色濃郁的海濱，聽風樹與海歡語，看晴空如洗，了無一片雲的牽掛。又聽得幾聲呢喃，來自肺腑：我倦了——且讓倦意化成一條溪流上的一艘渡船，載我入夢。（七〇年元宵）

廿五、三段戲文

楔子

一九七〇年夏，我到了倫敦，我把三個不完整的白天，放在牛津路上。在這倫敦最熱鬧區，看到小隊刺了庚的英國男女青年，著黃色袈裟，在側道上，數步向前數步向後的跳踏，手中搖着小鈴，口裡唸唸有詞，也不知唸着甚麼。友人解釋，他們是克里斯南（？）教徒，當街修行；又說教主收了不少信徒，賺了大把英鎊，每次回印度，總是包一架專機，有美女作陪云云。這話可能是流言，也可能屬實，我無心追究，覺得有趣的，倒是世上有不少人，藉各自不可理喻的方法，想拯救世界、改造世界、拯救自己。

一、電腦與藝術

牛津路有幾家電腦公司，張着告示：替人算命，給你解答問題，連預言未來，也在服務之列。我的這個零碎的白天，便花在其中的一家電腦公司裡。我是個籍籍無名的衆生之一，早就知命、並且認命；此來求教於電腦的，盡是身外之事。我事先準備好一些問題，用英文打字機打在白紙上（電腦雖是靈巧，可惜不識華文）。電腦原非血肉之軀，但照舊得索取一筆費用，才肯替你服務，印証了新加坡總理的一句話：世上很少有花錢的東西。

我的第一個問題是：電腦有沒有各自的名字？你如何稱呼？

我叫哈爾（HAL）。它回答。

（哈爾，好熟，只是一時想不起來。）

它接下去作答：我就叫哈爾，你或許聽過；或許沒聽過。它是影片「二〇〇一年：太空漫遊」中那個電腦的名字。電腦無個性，哈爾足之代表全體電腦。

電腦是機器，機器也能談藝術麼？

可以談藝術，只是無法創作藝術。電腦機器只具機械性，不具人性，而藝術却是人的產物。人即憑藝術創作與其他生物分開。一切生物，有一個最基本的需求——物質生活要求（爲溫飽與生命安全）。人除物質生活需求外，還有精神生活需求，前者需要物質生產活動去滿足，後者需要精神生產活動去滿足，第二種需求，促成了藝術的產生與發達。第一需求（滿足生存需求）與第二需求滿足（精神需求），對人而言，只可有先後；不應有取捨。取第一需求捨第二需求，人與其他生物實無多大差別。拿政治來說，一個政府的最起碼職責是設法照顧人民的物質生活需求，在某種特殊的客觀環境下，政府如果不得不動員全民、動員全民全部可以動員的精力與時間，進行物質生產，才能滿足全民的物質生活需求。它因此得傾舉國之心力於物質生產，它無暇兼顧精神生活需求（藝術創作需求），這只是一項權宜之計，無可厚非。在此特殊時期，全民之中，可能有一些過去一路來只知藝術生產，不知物質生產的份子，政府爲了顧全全民生存，可能叫這些人「改行」：放棄精神生產活動，參與物質生產活動。當中又有小撮年老無法改行的，只好退而求其次：叫他們用他們的「本行」，爲鼓勵物質生產，爲物質生產目標服務。有些國家的藝術，其面目與作用突然改觀，原因在此。設法滿足全民的生存需求，固是政治工作者的第一要務，但政府的職責，絕不止於此。政府於使人人有衣食、生命安全有保障之後，還須設法使人民有時間和精力的餘剩，讓他們滿足精神生活需求，藝術活動（創作與欣賞）、哲學思想才能在這種剩餘的時間與精力下萌芽茁長。人也只能在這種精神生活下得與一般禽獸有別。如果這個論點沒錯，那它的結論是：物質生產活動的功用是滿足及豐富物質生活；藝術創作的的作用，是滿足並豐富精神生活。縫衣廠生產活動的必然結果，是使人有衣服穿。一首樂章、一幅畫、一首詩、一篇小說問世，無論如何做不到這點。一幅畫即使畫的是衣服，它不等於衣服，達文西的「最後的晚餐」也無法真的當飯吃。要求畫布上的衣服與晚餐必須能够禦寒果腹，是等於在街頭幾步向前幾步向後跳躍，以爲世界便因此得救一般。

藝術欣賞者或批評者要求藝術工作者負起教育群眾、改造社會的重任，這不算苛求？哈爾反問：藝術工作者算不算群眾？他是不是高於群眾一等？他比群眾知識淵博與豐富

？他有沒有教育群眾、改造社會的抱負、訓練、經驗、計劃和一套推行此計劃的方法？答案若全是「是」，那他早已是一個社會工作者與政治家。他絕不會把教育群眾、改造社會的大計，寄托在音樂、繪畫、寫詩、寫小說上。姑且說他有時也須借助文字吧，但他依然不會是寫詩和小說，他寫的必是時論或專論（一如報章的社論或星期論文）。在今天，藝術工作者只是群眾之一；他可能是學生、工人、教員、公務員、巴士或德士司機甚至家庭主婦，可能是任何一種行業的人士。不像過去那樣，教育是極少數人（所謂文人）的特權？他不但壟斷教育、壟斷政治，甚至壟斷藝術。那時的群眾，多是文盲，因此古之文人自視比群眾高，於是處處站在雲端，以教育群眾、改造社會自許，正因為他們壟斷知識、壟斷政治，當然以教育群眾、改善為已任了。但今天不同了，當一個國家的九成以上群眾，都能分享教育之惠時，藝術的壟斷局面已瓦解，藝術工作者已是群眾無疑，他並不比「其他的群眾」高人一等，他可以實際教人的，除他的本行外，實在有限。譬如一位教員課餘寫詩寫小說，他在小說裡可以「教育」人的，頂多是他那些教材。即使是這些教材吧，他在課堂上實際教，再不然把它寫成教科書，也終比寫入小說寫詩有效，又何必多此一舉？中國文豪曹雪芹的傑作「紅樓夢」，有人認為他的寫作動機是「反清復明」，也有人認為是教育群眾、改造社會。這些都是至今爭論不休的問題。假定曹氏果是為了達到「反清復明」的目的而寫「紅樓夢」，那麼歷史已証明：打倒清朝的，不是「紅樓夢」；明朝也並沒有因「紅樓夢」而光復，如果把「紅樓夢」的價值（作用）放在「反清復明」上，那它的價值全失了。若說「紅樓夢」是為教育群眾、改造社會而寫，問題來了：曹氏的時代，群眾識得幾個字的不但為數不多，能看懂「紅樓夢」的群眾當然少之又少（即使在今天，群眾之中，真正讀「紅樓夢」的群眾有多少巴仙，也是一個很有趣的問題），曹氏豈不選錯了媒介？因此對藝術生產的價值與作用，不等於工廠的生產的價值與功用。前面說過，人類的生活是兩重的：他必須參與實際生產活動（為自己生存也為衆人生存），在實際生產活動之餘，他需要過精神生活（文娛生活，娛人也娛自己。所謂娛人當然是廣義的，它的內容沒有界限，也不可界限）。兩者同樣重要：正如工作重要，休息也重要。前者是物質的；後者則是精神的，藝術的作用屬於後者。

藝術批評者常怪藝術工作者「不深入生活」。這話似通非通，電腦對此有何解答？

怪藝術工作者不深入生活的人，應該反省：藝術工作者是不是凡人？如是，他必定已在生活之中。既在生活之中，哪有深入與不深入的分別？店夥計、工廠工人、司機、售票員、銀行職員、公務員、電話接線生、小販……，儘管生活方式各殊，但人的生活，都是生活。你不能說教員的生活，不是生活，工廠工人的生活才算生活。由於藝術工作者可能來自任何一種行業，故在作品中，反映他那一行的特殊感受，自是理所當然，不能因他的感受，不是操另一行業者的感受，就怪他不深入生活。現代生活條件複雜，因此社會分工制度日愈嚴密，拿一個店員來說？一個星期他須上班六天，叫他如何去一一體驗那麼多其他行業的生活？再說，有這種必要麼？譬如說要藝術反映工廠工人的生活，為何不讓工廠工人本身反映？難道藝術工作者仍是特權份子，非他代表他人表達不可？凡是以群眾教育家或改造社會家自居的藝術家，都是傳統那種文人自大心理在作祟。像古文人一般，以為群眾都不識字，不能以文字表達自己，須由他作代議士。

這是我在牛津路上化了第一個零碎的白天，電腦對我的問題的應答。

二、太空三部曲

在牛津路上的第二個零碎的白天，我要求電腦從它的記憶中，造出一篇有關人與電腦的文字。在記憶方面，人實非電腦的對手。在一瞬之間，它便造出如下這篇電腦與人的文字。

太空三部曲

(一)

他恨她，這個所謂女人但不像女人的女人。「難道你非坐在那裡不可？」

「你不高興，我可以不坐。」她回答，輕輕地轉頭，頭頂上的霓虹燈，將她那十全十美的五官照個正着。

「是的，我不高興！你可以進廚房，上樓，那裡都行，就是別呆在這裡！你老坐在這裡，活像木乃伊。我曉得你的腦袋裡裝的是甚麼！」

「對不起，惹你生氣。」聲音中毫無感情。她起身，迷他裝緊貼着玲瓏但刻板的曲線，雙股機動地左扭右扭，扭出房間。

他聽見門輕輕地被掩上。她的步聲上了太空船的上層。他停止踱方步。跑到有按鈕的塑壁處，往鈕上一按，太空船內的一層護壁登時掀開，眼前出現一個又藍又潤的太空綜合體大銀幕。只見星球棋佈，遠遠那一角是地球，遠遠那一隅是新加坡。月球患貧血症。一種不如歸去的感覺襲上心頭。她呢？她現在可能在艙的上一層，向望遠鏡中望。但太空的奇觀，她直是渾然不覺。他就不同了。太空使他想起地球，想起家，想起同類，想起新加坡，想起遲遲未了的越戰，想起加冷西勞動公園內雙雙對對的戀人。戀人，多煮火的字眼！一陣痛苦，泛濫全身。一年，在太空船上一年，如今還剩下兩個月。寂寞的太空！寂寞的兩個月！

「你需要一位女伴，」他們說，「她可解你的寂寞。」

當時他一口答應。沒想不及一年，滿艙竟是載不動的寂寞。他們將她送來了。她名叫巧巧。她美得無瑕可擊。很好，有她作伴可能會比孤身一人好得多。

但十個月的証明是一點也不好。三百個白天和晚上和她相對。很美，但那美却是冷冷不可觸及。爲甚麼他們不給他安排一個男的？難道事先沒想到十月之後，情形會如此之糟？噢，他們會說，女的會把地方弄乾淨，會照料你的飲食起居，會使氣氛祥和。

十二個月，要是他能和這樣的女人相處十二個月，他便可以和一切膚色種族和平相處一輩子。

「巧巧！」想起她，憤怒地喊她了。他等。連這種等也是需要滿艙耐心。

「巧巧！」

她的足聲，機械地在梯口響。

他按鈕，讓護壁掀下，將點點星球逐出艙外。

房門開了，巧巧進來，帶着一身的冷漠和一身不可觸及的美。那臉呀，板着，板着，板着，一無感情。

「你且坐下，」他吩咐，語氣轉和。

她說謝謝，坐下，把迷他裙腳蓋住雙膝。

她以雙臂勾住他的身子，扶他上樓，放他在床上，以一對冷手指替他脫鞋，替他蓋被……之後，她的足聲逐漸遠去，終歸於無。

(二)

第二天。他把一切安排妥當。

他和她在餐桌上相對。

他舉起面前的一杯咖啡，推向他唇。「噢，燒的很！」

「對不起，我沒替你先弄冷它。」

「沒關係。」他望着她，不知如何啓齒。這些日子來，他對她未免苛求。明知道她無能爲力。「這十個月來，我變了很多！」

「我不曉得。」

「你當然不曉得！你是永遠不變的。十個月靠近你，你永遠渾然不覺。我實在受不了你的鋼鐵心腸！今天一早，我以無線電通知地球，叫他們派另一個女人來，愈快愈好。你在乎麼？」

巧巧不在乎。

他接着說：「他們問我怎麼了。我說巧巧不行。我要的是妻子，不是單純的女伴。他們答應照辦。那女人明早就乘太空船前來。」

巧巧的反應仍是渾然不覺，只是機械地、淡淡地說：「恭喜你，恭喜你。」

(三)

「我的新娘子就在前頭的太空船上。」他的雙眼仍掛在望遠鏡上。

一艘銀色太空船，越來越近。

巧巧沒有反應。

「當你見到她時，你才曉得真正的女人該是甚麼樣子！」他有點得意，口裡吹起口哨。由遠而近的銀色太空船穿過藍的太空，近矣，近矣。但一剎那間，他臉上的得色變成愕

色。銀色太空船右側殺出一條長長的火尾，向銀色太空船撞去。

「流星！」他一聲尖叫。

銀色太空船與流星碰個滿懷，化作一團火花。

他口張大，而眼睜大，變成兩個特大號的字眼：恐怖。

之後，他的艙外的太空回復正常，艙外窗內，盡是一個冷字。他廢然離開了望遠鏡，一眼瞥見巧巧站立一旁，渾然不覺。他一手抓起塑壁上那把利斧，朝她身上砍去，砍砍砍砍砍。

她的塑膠軀體頭殼皮表盡成碎片紛紛落地，露出體內裝置的各種電腦線路與記憶錄音帶。這便是一個所謂女人不像女人的女人的下場。

三、尾聲

我花在新津路上那家電腦公司裡的第三個不完整的白天，問的是一個現實問題：西方國家最普遍的社會病是甚麼？

電腦的回答是：福利金制度。在大部份西方國家，凡失業的人都可領福利金過日子。福利金使青年們懶惰成性，不知振作，不事生產，許多遂成了寄生蟲。他們無所事事，無法在事業上表現，因此走偏門，想藉搗亂式的反叛出鋒頭，如吸毒、搞性愛大會、搞沒有目的的反戰示威，總之「搞沒來由的造反」(Rebel without Cause)。由於他們常年領福利金，這經濟重担便落在納稅人肩上，間接也將經濟壓力加在國家身上，納稅人要付出重稅，他爲福利金養活這些「失業青年」；國家也無法取得這些青年的生產人力，長此下去，這制度可能是西方國家沒落大因素之一。

電腦能教育群眾、改造社會麼？這是同天我提出的第二個問題。

電腦以下列預言作答：

交通方面——

1、一九七八年，世界主要城市的交通，由電腦控制。

2、一九九〇年，電腦指揮民航機的起飛與降落。

3、一九九五年，汽車與囉嘰由電腦担任司機。

醫藥方面——

1、一九八五年，大部份的診療所，由電腦担任診斷工作。

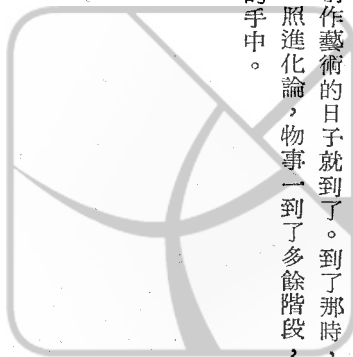
教育方面——

1、一九九〇年，普通教育通過電腦在學生的家中推行。

2、一九九二年，電腦將使當前這種圖書館變得過時。

我的最後一問是：電腦何時能創作藝術？

電腦回答：這要看你們人決定。要是有一天，你們人發明了可以思想、可以意識、可以動情的電腦，那麼電腦能創作藝術的日子就到了。到了那時，人還有甚麼可做？人到了無可事事之時，便變成多餘了。照進化論，物事一到了多餘階段，它便自己滅亡。人要不要自己滅亡？這權力操在他自己的手中。



廿六、爬山與文藝

——序文愷詩集「樹和他的感覺」

有一座山，高五千呎。如今有一個人，想憑十根手指、雙足、一網粗繩、一些工具爬上山頂。

於是電視台的訪員來了。他說，許多觀眾（並非全部）都大惑不解。他們問，爬山人爲甚麼要幹這爬山的傻事？過去有幾千人也想爬上山頂，結果半途失手，摔死山下。爲甚麼別的不幹，偏幹爬山？難道你另有偉大的目的？

爬山人聳聳肩，他無奈何。他說，他爬山，因爲他認爲他有一身爬山的本領，他要發揮這本領。人生在世，應該有些成就（固然成就的方式人人不同），而他（他深信他能）爬上山頂，即是他的成就，他要成就許多人沒法成就的事，目的如此而已。

當然他可以說些違心之論，使他的爬山在衆人（縱使不是全部人）的心目中顯得偉大。他儘可仰看山頂的雲，對電視台的訪員說：「我爬山是爲了觀察地形，爲了國家，看看山峯是否可以當瞭望台，當防敵哨站……。」

但這是自欺欺人之談，爬山人說。今天是二十世紀，要爲國家人類福利而登五千呎高山，用不着你的十指，用不着你的雙足，用不着那粗繩，一架直升機，可以省時省事省人命而輕易降落山峯。登山如果純粹爲此，直升機已淘汰了爬山的實際效用。

在今天，寫詩寫小說的作家（或畫家），他值得自豪之處，和爬山者、田徑家大概一樣。他能發揮一種特殊本事——用文字獨創地表現的本事。爬山者如果目的止於登山，他必求諸直升機達到目的；競走如果心在於趕路，雙足遠遠不如汽車或飛機；寫作的人如果有心事

命或建立新社會制度，槍桿子與奪取政權勝過一支筆多多。能發揮一個特殊本事是足以自豪，但似乎不宜自大。寫詩的人如果因為能獨創地發揮文字的功力而自以為自己就站在時代的前哨，只有自己才能步入歷史，這是自大的想法。走進歷史的方式大概不止一種，有時也不是你要走進歷史便能走進歷史，除了你的特殊本事外，還要許多你無法左右的外在因素。

爬山與寫作一樣，都是溫飽之餘的事。爬山者溫飽無着時，他必先努力求溫飽，等到溫飽有着落到可以使你騰出爬山時間來的時候，你才有機會去發揮你的爬山本事。所以詩人也不必賤視物質。我的所謂不賤視是說你必須先無物質之憂時，才能輕視物質，不是賤視物質。因為沒有物質之惠，你恐怕連寫詩寫小說都沒有時間了。世界上好像還沒有過沒有東西吃還可寫詩的人，因為沒東西吃，你還能活麼？



廿七、序「哭泣的神」

朋友出書，要是叫我寫序，我總是想盡法子擺脫。擺脫之計往往得售，却也有擺脫不掉的時候，替謝清寫序便是其一。

寫序時最會想起鄭燮的那番話：「板橋詩文最不喜求人作叙。求之王公大人，既以借光爲恥；求之湖海名流，必至含譏帶訕，遭其荼毒，而無可如何。」我不是王公大人，不是湖海名士，但替人作序，總擔心一筆之差，會荼毒著書人的一番心血，故作序之時，盡揀些題外的話說說。

我雖非作家，但隱隱覺得：今後的作家，至少面對着兩大巨變的威脅，其一是作品的腐朽問題；其二是創作媒介問題。

每位作家都希望自己的心血經營，能傳諸後世。但進入七〇年代以後，世事的變遷之快，已到了地球上一切的人與事，很少能真正不朽的驚人地步。美國名編輯兼名記者阿爾溫·杜夫勒（Alvin Toffler）最近出版了一部轟動一時的書，書名叫作Future Shock（「未來的突變」，又有人譯作「未來的震懼症」），書中所論述的「突變」之一，正是「不朽」的觀念。杜夫勒最近問一位美國少女：她跟她的同學心目中有沒有崇拜的英雄人物。「譬如說，妳們把不把格林當做英雄？」（格林是美國第一位太空人。）她的反應是「不。」她說：「他太老了。」杜夫勒起初以爲：把上了四十的人看作英雄，大概年紀太大吧。後來才發覺她的意思原來如此：格林的事跡是很久以前的事，人們對他的興趣已淡。格林的歷史太空飛行，則發生在一九六二年二月間，但在新的一代人眼中，這樣的一宗在過去本足閃爍千古的大事，竟耐不到十年之久！如果「戰爭與和平」或「紅樓夢」是六〇年代的作品，我想它們的耐久性，很可能像格林的太空飛行一樣。科學的飛速進展，不但把空間距離拉短，也把時

開距離拉短。如果千年在過去算是不朽，那麼這不朽在今天很可能只等於十年，以後甚至可能連十年都談不上了。從格林的例子中可以看出：在今天（八〇年代後更不必談），世界大事變化很大，由於「大事」接踵發生，英雄人物輩出，新的大事，代替了原有的大事，新的英雄人物，很快地取代了原有的英雄，變換越多越快，人們對它（他）們的興趣就越淡的快。不久前看到一份有關紐約時報暢銷書壽命的調查，這份調查在一九七二年的今天，雖然稍嫌過時，但對我這番話却頗具佐證價值。在一九五三年至一九五六年四年間，一本暢銷書的平均壽數是十八星期，一九六三到一九六六年間，它們的壽命縮短到十五星期，短短十年，一本暢銷書的天壽率竟是六分之一！名著如此，其他的書也就可想而知。在今天，名著直如英雄，來得快，消逝得也快。因此，作品的不朽問題，自然成為當今作家的大煩惱之一。如要使作品延年益壽，值得有志寫作的人三思。

至於文藝作品的創作媒介問題，我個人開始覺得：單單作為傳達工具，文字已逐漸有累贅之感。有朝一日，它的傳統任務——傳達任務，可能要大部被剝奪。那一日雖未必就是最近的將來，但恐怕也不會太遠。最近我花了數星期看Anthony Burgess 薄薄的那部小說「A Clockwise Orange」（機器橙，原是倫敦土語，指怪物，有機械人的意思），依然無法充份領悟作者寫此書的心機。大導演史丹·古布力（Kubrick）去年已將這部小說拍成影片，據說它今年放映時，將會轟動一時。憑我過去的經驗，一部長數十萬言的書，只需拍成幾個鐘頭的影片（如果導演行的話），書中的事不但可以交代清楚，甚至可能交代得比書本身更清楚。我深信一經古布力的點化，我只需在影片「機器橙」放映時，在戲院中泡一兩小時，收獲定比數星期細讀「機械橙」（小說）多的多，在表達上，文字一與活動映像（電影電視）相比，往往會馬上比下去！但在目前，影片比書吃虧的地方是製作成本，如果有一天，影片製作成本低到與書成本一樣（開始應市的插盒式記錄映像帶說明有此可能），那麼作家的創作媒介，恐怕要捨棄文字而改求映像了。由於映像創作成本高，便不能像書那樣較易於人手一冊，這就造成了它在爭取欣賞上的種種困難，它需在公衆場所放映，放映當場如果不受欣賞，那麼它便難有翻身機會。書不同，當代讀者對一本書如果不欣賞不了解，那麼到了另一代，還大有被欣賞被了解的機會。映像創作要是有一天像書一樣可以人手一冊（一如記

錄映像的插盒)，那麼它的翻身問題就迎刃而解，而它取代文字創作的日子也到了。如果以後的作家都用映像作爲創作媒介，也許文字創作上的不朽重荷可以減輕不少，因爲花一兩小時來欣賞一部作品，總比花幾個星期甚至幾個月去欣賞更能適應我們今後的突變的時代。因爲我們這個時代使人們分心的世務太多了，如果數小時的映像記錄膠帶可以交代一部數十萬言的文字創作所要交代的，並且交代的有聲有色，那麼這場媒介戰，文字是輸定了的。所以我個人認爲：今後的時代突變所帶來的不朽與創作媒介的突變，應該是當代作家應該關注的問題。

好了，題外話已經扯的太遠，在結束這篇序之前，應該說一兩句題內話。
謝清年輕，有寫作熱誠，不靠稿費餬口，對寫作的人說來，這是三大長處。因爲他在寫作之際，外來壓力已少了許多。

謝清的「哭泣的神」的好壞問題，我只能以一句現成的話來做註腳，那就是「好或壞細讀便知，書的本身才是證據」(The proof is in the writing)，是爲序。

廿八、閣下要哪一種寫實？

在鬧市裡，一個高處角落，你架起你那套自動電影攝影機，從人羣中獵取幾個角色。哦，有了，迎面來了三個人：一位老婦，一位中年男子，一位少女。他們從大街的彼端，先後來，先是老婦，接着是中年男子，最後是少女。你的電影攝影機馬上自動操作起來，將那三個角色的形相與動作，一一吞入鏡頭，記錄於底片。這一段底片加以洗印，通過放映機，投射在白色的銀幕上，你總算拍了一段許多人（連不少影評家在內）認為是「寫實」的影片，也可以說你的攝影機已替你完成了一段攝影機式的「寫實」影片。

如果你是影迷，你跨進電影戲院，這個機械式的、皮相式的、表面的寫實，能否滿足你的要求？你把這問號傳給我，我的答案是一個斗大的不字！要是你把攝影機「派司」給像緊張大師希治閣或是像導演過「火車情殺案」的柯斯達那樣的藝人手裏，那麼同是一套攝影機，同是由大街的彼端先後而來的那個老婦、那個中年男子、那個少女，做着同樣的動作——由大街的彼端，跑到大街的此端，但經過這些名導演的幾個擺手之後，這段經過洗印後由放映機投射到銀幕上的影片，便是另一個樣子：當那老婦由街的彼端龍鍾而來時，鏡頭一轉，街兩旁商店中的大減價布條，赫然佔滿了整個銀幕。之後，鏡頭又回到她的身上，只見她走過一個生果攤，趁攤販分心之際，伸出那隻皺痕斑駁的右手（大特寫），偷擷了一個蘋果，然後匆忙但蹣跚地向攝影機走來。遠遠跟在她後面的那個中年男子，這時也朝攝影機跑來了，他一對眼睛溜來溜去——老是溜在來來往往的女人身上，這時，酒吧窗櫺裏擺的酒樣本，也以特寫的姿式上鏡頭。他走過之後，由遠而近的是那位少女。她的眼睛東張西望，最後停留在一家金舖裡的玻璃櫃上，櫃內正排擠着各式各樣的金戒指（特寫鏡頭），良久，她的烏溜的眼珠又釘在一間傢俬店裡的一套傢俬上（特寫）。

如果這段影片可以動用特藝彩色的話，希治閣或柯斯達會這樣地處理：那段老婦人的膠

片用的該是模糊的灰色。中年男子的那一段起初是灰色，但當他變眼在路過的女人身上，在酒吧的窗櫺上掃射時，銀幕上的彩色馬上一變，由單調的灰變成繽紛的七彩。拍少女的那一段，用的彩色却完全是鮮艷的那一種。要是膠片上附有聲帶，則配音也會不同：老婦人走來時，路過的車輛聲分外吵人；中年男子走來時，路過女人的高跟鞋聲，特別清亮；少女走來時，一家唱片店裏傳出來的那張「愛是憂悵」(Love Is Blue)的唱片唱得格外動聽。

上面的兩個例子，只在說明有聞必錄式的寫實與藝術的寫實不同。很不幸地，有許多人，却認為照相機的寫實是寫實，藝術家的寫實不是寫實，是唯美手法！應該打倒！

如果影迷與影評家，讀者與書評家只需要攝影機式的寫實，新聞報道式的寫實，我看不出藝術家與作家有存在的必要。

法國十九世紀的畫家盧梭(Theodore Rousseau)有一天對着一棵大橡樹臨摹時，一個路過的鄉下老兒好奇地問他：「你先生到底在幹什麼？」盧梭心裏想，這鄉下老頭真是難得可以了，他不耐煩地答道：「你分明看見我在畫這棵大橡樹！」那鄉下老兒更加迷惑了。他問：「那有甚麼用，你不畫，大橡樹已經在此，你再畫它又有甚麼用？」說真的，你盧梭一筆一筆地再把那大橡樹，一枝一節地搬上畫布有甚麼用？你畫得再像，也無法比得上原來那棵大橡樹更逼真？藝術家的責任如果是抄襲自然，印証皮相，那麼藝術家真的要何用？許多影迷與讀者，認為一部片子，一本小說，有一個好故事就行了，殊不知選擇故事(題材)固然是藝術家的工作之一，但怎樣去交代故事(題材)却是他的第一要務，同樣的故事，落在曹雪芹的手裏，便是輝煌的「紅樓夢」，落到林語堂的手裏，便是二三流的「京華煙雲」，「京華煙雲」怎能媲美「紅樓夢」！換句話說，照相機的寫實，說什麼也無法和藝術寫實相提並論。

假定有一天，我買了一套齊全的電影攝影機，拍一部有關我們這個時代的城市聲音的故事短片。我會選用兩個角色，一對城市夫婦。早上，他們甫一起床，他們的耳官首先接觸到的是鬧鐘，接着是隔壁房的收音機，然後是從窗口中殺進來的車輛尖叫。白天，他們在辦公時，兩對耳膜全給汽車聲音、電唱機聲音、打字機聲音、電話聲音、救傷車聲音、學生的吵聲佔滿了。晚上，却是電視機聲音、電唱機聲音、隔壁房小孩哭聲、鄰居對

罵聲、車走動聲合譜成的交響樂。

這段短片故事簡單：只是男女主角起床，用早餐，各自上班（男的爲白領書記，女的是教員）之後回家用晚膳，最後上床，全片沒有對白，只有上述各種城市的聲音，鬧成一片。片中的男女角雖然有開口，但觀眾無法聽見他們在說什麼，因爲都市的聲威過大，已經把人的語言全比下去了。

我想，像這一類的片子，你的自動電影攝影機一定沒法子替你拍得來，你得靠你的手法不可。但，但，許多人却不屑欣賞電影手法，所以港台的電影界至今還出現不出一個黑澤明，長此下去，非但港台的黑澤明無法出世，恐怕許多藝術家也要失業了。因爲我們不要藝術手法，我們要「自然」的仿製品！



廿九、藝術的真——第二自然

作家、劇作家、影片製作人在創作時所採用的工具與技巧儘管不同，但目的總是：求藝術的真；要通過思想、感情和動作，去解釋人這個複雜的動物。

一部影片，縱使玩盡了技術上的花樣——最佳的攝影、最佳的燈光、最佳的錄音、最佳的導演，加上最佳的演技，只要少了藝術的真這一層，仍無法擠入偉大的藝術品之林。

唐頓懷爾德(Thornton Wilder)寫過一部許多人認為怪的劇本，名叫「小鎮」(Our Town)。(據說曾拍成影片，可惜我沒有看過。)裏頭有一場戲是描寫一位剛死入土的年輕婦人，獲准離開墳墓回家去過一天平凡的日子，她挑選了她十二歲生日。天一亮，她就出現在廚房裏，看她母親用早餐。在這裏她一方面是一個十二歲女孩，另一方面又是一個已過世的婦人，因此能用兩種眼光去看生活。當她以小女孩的身份說話時，她的母親聽見；當她以死去的婦人身份說話時，聽見的人就只有觀眾與舞台經理了，她的話是這樣(低低地與悲哀地)：「我受不了，那些人多麼年輕多麼美，爲甚麼偏要老去？我現在無法看到不變的東西……噢，媽媽，你看我一眼吧，只要一分鐘……一切變得這麼快，我們連彼此望一眼的時間都沒有，」她情不自禁地哭將起來，帶着眼淚對舞台經理說：「我以前沒領悟過，原來真相一向如此，我們竟毫無知覺。讓我回到山上，回到我的墳墓裏去吧，但，等一等，讓我再看一眼。再見，世界，再見，再見，爸媽再見，時鐘的答聲，再見……食物，咖啡，新熨過的衣服，熱水澡……睡與醒……噢，地球，你多好呀，但沒有人曉得你好。」她突然轉過頭去問舞台經理：「有沒有人活在活的時候領悟過生命？——每一分每一秒？」舞台經理答道：「沒有，也許只有一些聖賢與詩人會……。」

「小鎮」裏所描寫的，正是藝術的真，它不是自然(真實)的本身，而是自然通過藝術

家（劇作家也是藝術家）心靈的鏡子的反射，它是第二自然，也是一些美學上所稱的「自然的再造」。

約翰史杜基斯（John Sturgis）導演的「老人與海」（海明威原著）是另一例子。作為一部小說，「老人與海」要搬上銀幕，並不像把散文排成詩那麼容易（其實詩正像其他藝術作品一樣，不是一揮而就的）。海明威這部書寫的是一個老頭子的思想。問題因此來了，區區的一套攝影機（不管你的構造是如何地精細）說什麼也無法照出一個人的思想。時代已進入廿世紀六十年代，但一套能照人的思想的攝影機還沒有出世（也許以後也不會出世），因此攝影的真，永遠無法取代藝術的真。攝影機在這方面無能為力，只好求助於藝術的力量，這也就是藝術之所以能夠活到今天的最佳理由。

好，既然攝影機照不出海明威筆下的那個老頭子腦子裏的古怪念頭，導演只好用藝術技巧，於是在「老人與海」這部影片中，對話很少，旁白很多，旁白簡直就像在陰海明威的原著（單聽旁白，你便可以領會到海明威的散文裏的詩意多濃，你也會悟出原始詩主要是為了聽而不是為了看而寫的），看史杜基斯的「老人與海」，你甚至可以閉起眼睛，單單聽旁白，便已值回票價；但這並不是說，這部片子貶值了視覺的美，過寵了聽覺的美，史杜基斯的導演，史賓塞的沉着演技，黃宗霽的活用鏡頭，使人有這種感覺：縱使劇院中的聲響系統全都壞了，觀眾照樣可以從銀幕上的動作中領悟「老人與海」的故事。

「老人與海」是一個簡單的故事，一個老漁人在哈瓦納的海灣中釣了八十四天的魚，結果八十四次都空手空船而返。第八十五天，他釣到最大的一尾馬林魚，老人與魚的戰鬥，佔去了大把影片時間，但觀眾並沒有看得不耐煩（片中的慢節奏，把書內的詩似文字節奏全抓住了）。老人把那條大馬林魚拴在船邊，向海岸歸去。但鯊魚聞血腥趕來了，老人不甘示弱，舉起划槳，大戰鯊魚，但鯊魚結果還是在一瞬間，把那尾大馬林魚化為一堆白色的骨架，老人的船靠近岸邊時，自言自語地說道：「什麼把你擊敗了？什麼也沒有，我只是去得太速一些了。」什麼打敗了他？沒有什麼！鯊魚吞吃了他的馬林魚，大海吞吃了他的大半生，但却吞吃不了他每天出海、每天釣魚的那股不朽的意志，藝術的真，便是藝術家對道出他對人生的真諦的瞭解和他的真知卓見，這些都不是呆板的機器可以洞悉和表白的。

卅、開個窗，看看窗外，如何？

話說齊威王崩後二千餘年，他的宰相鄒忌共傳了八〇代子孫。鄒忌第七十九從小遠離中國，來到南洋。到了一九六八年，身爲鄒忌第八〇代的我，已經是新加坡共和國第一代公民了。

六八年八月某日清晨，我起了床，喝了一杯咖啡牛奶，兩片塗滿牛油的面包，兩粒半生熟雞蛋，點了一根555，從容地攤開報販已派來的那份星期刊。我的看報，不很在乎越南戰爭與巴黎和談，不很在乎蘇聯與捷克的蹩扭，不很在乎馬菲兩國爲了沙巴地契鬧得不歡而散。至於膠錫行情落幾打里（經濟新聞），道德應該如何重整云云（社論），就更加覺得一無可觀了。這天我急着要看的，是星期刊裡那個由我的朋友主編的文藝副刊，是否刊出我前天送過去的那首詩作（其實我早猜到它會出籠）。我的文學才華是多方面的：我何止寫詩，還寫小說，還寫文藝理論，還寫影評等等等等。總之，許多想成名而尚未成名的青年作家，一聽到我鄒忌八〇的名字，很少不能不喟嘆三聲的：不做作家則已，欲做作家，當做鄒忌八〇！

八月那天早上，我就是在那種背景下打開了星期刊，要看我心要看的那一版上所刊的我的詩作——我鄒忌八〇的詩作。詩的題目是「窗」，我以飄飄然的心去欣賞「窗」：

窗

窗

偉大的眼睛

我感激你

你讓我看到了窗外的春天

你把春的號角聲傳進來

喚醒了我的詩意

鼓舞了我的靈感

啊 偉大的窗

且讓我譜一首新詩

讚美你

.....

這當然只是詩的上半段，但僅此上半段，便是全詩的精華所在了。

我的心更加飄然，到了後來，身心均化成蝴蝶。良久，才再由蝴蝶變回作家、詩人、文藝理論家兼影評家。

我記起住隔壁的那個唸高中的好小子寒冰（筆名，每個月寫一首頌月份詩的青年詩人）。我馬上將那嵌上我的「窗」的那一版報紙，拿去給寒冰看。見了寒冰，我的開場白是：你那首頌八月的詩寫得不錯呀（說時語氣不卑不亢。論名氣，寒冰當然遠遠不及）！那裡，那裡，我昨晚寫了一首「頌九月」，正打算請你過目，嘻嘻，嘻嘻。（寒冰故作謙虛狀）。你看了報紙沒有？（我問，我的心在喝采）。有甚麼好消息？（寒冰）。我的「窗」登出來了！（我，一本得意狀），哦，就是前幾天你讓我拜讀過的那一首？（寒冰）。唔，（我）。那真是一首好詩！（寒冰叫好）。我的詩，我的小說，我的文藝理論，我的影評一出，現代派可以休矣！（我心裡想，可沒說出口。不說也罷，反正我的作品之偉大是不容置疑的。連我的學生、愛人、朋友、同行詩人都當過我的面叫過好，如今更有「窗」。）

窗？窗？

不瞞你說，我所住的，却是一間談不上有窗的小房子，夾在一座屋子二樓幾間小房子的中央。即使有窗，那窗只向屋內，屋外出了什麼事，天氣如何，我是看不到的。記得有一次，一個與現代文學為伍的朋友對我鄭重其事地說，要是我能有個可以望望屋外世界的窗，對我可能會更有好處，至少可以使我的詩、我的小說、我的文藝理論、我的影評比原來的偉大

更加偉大。有了這麼一個窗，我很可能會像我的老祖宗鄒忌那樣，突然開朗起來，進而悟出一個真理，這位朋友甚至引古文爲証：（節錄）

鄒忌朝服衣冠，窺鏡，謂其妻曰：我孰與城北徐公美？其妻曰：徐公何能及君也！復問其妾曰：吾孰與徐公美？妾曰：徐公何能及君也！且日，客從外來，與坐談，問之客曰：吾與徐公孰美？客曰：徐公不若君之美也！明日，徐公來，孰視之，自以爲不如，窺鏡而自視，又不如遠甚。暮寢而思之，曰：吾妻之美我者，私我也；妾之美我者，畏我也；客之美我者，欲有求於我也！

這位朋友說，我的老祖宗鄒忌多少有點自知之明，不敢輕信妻妾朋友或鏡子，曉得縱使這些人物如何可靠，仍比不上自己的眼睛，於是他睜開他的靈魂窗子，看，如此一看，便看出自己的帥，原來不如徐公遠甚！

對他的所謂「忠告」，我當然一笑置之。

繼「窗」之後，我又寫了一篇「如何打倒現代文藝論」，用的是最精良的武器：左拉的「自然主義」（不，還是叫它作寫實主義來得堂皇）。不料，這篇文藝理論發表後的第三天，便收到我的一位長期讀者的來信。信中寫道：

身爲閣下的廣大讀者之一，並憑着關心今天此開文藝氣運的一股邪勁，我懷着一片至誠，斗胆地上書，指出閣下久困於自己文藝小室，因此文藝觀有促狹之嫌。由於閣下爲此開文壇領導人物，爲使此開文壇能在閣下率領下匯集國際文壇各派之長，爲使星馬文壇產生出更多采的新文藝，爲使閣下原有的偉大更加偉大，本人建議在閣下的文藝小室中，開個窗子，好讓閣下望望窗外………………。

我雖是讀者，沒有寫出偉大作品的才具，但自付開個粗糙的小窗之能耐總是有。現在就容我替您開個小窗，請您望望窗外文壇一眼，如何？

於是他替我開了一個窗子。

那窗，開向過去我乾脆不看，不願看，不屑看的窗外文學世界——據說可以刺激我原有偉大更加偉大的世界。窗小（對不起，開窗的人能力有限），只等於一個小銀幕，只能現出

窗外廣大的文學世界中的一個很小很小的角落。但只要我在這個小角落中，認識一些最具代表性的現代作家，在他們的幾聲道白裡領略出窗外文學的氣候，然後對其中最具現實精神的現代文藝投它們以驚鴻的一瞥，然後恍然大悟：「原來窗外文學竟是十分寫實的文學，我的作品中的寫實，不如它們的寫實遠甚！」開窗的人說，這窗子能收此功效，已經是一個非常好的開端。

好奇之心使我站到窗口，把心靈的眼睛睜開，窗外的景象馬上淡入我的眸子，景象化作觀感符號，錄進我的心靈錄音帶，通過文字選譯，它便成爲了如下的一篇：

窗外觀感錄

有了窗，我看到了廿世紀原來像其他任何一個世紀一樣，是一個非常現實的世紀。科學與工藝的長足進展，帶給西方機械文明，連西方人也差不多變成了機器。東方人却因久年積弱，久年被歧視，正企圖通過政治鬥爭爭取翻身，一切因此變成達到這個翻身目的的工具，人與文學也成爲工具的一部份。即使沒有機械文明，沒有政治鬥爭，人口的膨脹，已足夠使人貶值，許多人出生的權利之被剝奪，已是今天這個世界的殘酷現實之一。人發現他的生存價值，並不像他從四書五經、從倫理、從教科書、從宗教、從聖經上所學到的那樣，決定於他的道德，他心靈的善良；生產能力成爲生存價值之一（像一副汽車引擎，它能走動，它便有生存價值，停止走動，便馬上失去這價值）。除此以外，人的生存，往往無法自己作主，一次核子戰爭（這戰爭的引起雖然可能完全與他無關，完全非他所願），可以使他的生存毫無準備，毫無所知，毫無可爲下被毀滅。人爲的社會制度，政治制度，司法制度，使人往往連求基本的溫飽權利都沒有（沒有公民權便是一例）。人活在這樣的一個現實裡，作家也是在這樣的現實裡創作。

我站在窗口的當兒，我看到一個中年人向我跑來。在窗口處，他伸出右手，與我的右手相握。他遞過來的名片却没有印上姓名，只寫明他是一個關心文學的人。（他笑着解釋，名字並不是十分重要的，一個人的名字無法真正代表一個人，一個人也無法靠一個名字真正生活。反正名字的有無，與這次窗口的聚晤無關。）接着表示，我對文學存有誤解，誤解使

我過去一路來喊出許多要燒掉現代文學甚至現代藝術的口號。「在下便是爲了化解這場誤會而來。本人身上沒有藏任何大舉入侵的武器，僅憑像老子那樣的一根不爛的舌頭（典出自魯迅的「出關」）替窗外作家做說客，閣下儘管放心。」

我問他窗外作家爲甚麼要玩那麼多新的和複雜的表現花樣，難道這也是必要的？

他說這是必要的。表現技巧是藝術手段。由於這個時代是新的，生活內容是新的而且複雜的，文學作品既是生活通過藝術手段的反映，因此反映這些複雜的生活內容的手法便不得不新，不得不隨之而複雜（汽車摩托能推動汽車，却無法推動太空船，你得要用較汽車摩托新而且複雜的火箭）。十九世紀的自然主義作家，沒有體察到人還有一個內心世界，因此只着力於描寫外在世界。到了廿世紀，佛洛裏德的心理分析學說一出，作家才突然領悟，原來除了一個屬於衆人的外在活動現實，此外，每個人還有一個屬於自己的心靈活動現實，進而看出前輩作家的寫實手法不充份，於是後來的作家，除了反映外在現實外，還兼顧到內在現實：可知表現技巧，目的還是爲了寫實——儘可能地寫實。（注意寫實二字中的「寫」字，寫便是藝術表現手法。）佛洛裏德分析心理的方法是否完全正確，那是科學上的求証問題。但這學說指點給現代作家看到了現實的更深一層，它對文學藝術潛能的啓示功績，絕不是區區「流毒」兩個字可以抹殺。以反映現實爲己任的作家，當然就更有理由歧視內心現實，對內心現實採取隔離政策，斥內心活動爲見不得陽光的現實，是文學上新古典主義理想論調的流毒在作祟。自然主義宗師之一的左拉，便是一個最會反映許多見不得陽光的人間醜事的作家。話說回來，現代的生活，使現代文學作品，在內容與表現技巧上都不得不現代化，可知技巧原是爲了內容而來，兩者只可結合不許此離；但內容決不是理想主義者的內容，不是白的至上（見得陽光的）黑的至下（見不得陽光的）的內容。認識了這一個時代的文學內容和表達技巧與其他時代不同的原因（如果每一個時代的文學內容與表達方式都一樣，那麼文學便沒有進展史，由此類推，人類也就沒有進展史），從而盡力去瞭解作者處身的時代真目標，說明人除了短暫的獸性外，還有永恆的人性——文藝的存在便是最好的說明。爲了這個目標，每一個時代的偉大作家，都置那些硬硬要他循着藝術古典路綫走的保守派於不顧。他竭力擺脫已經不屬於他那個時代的生活內容，扔掉無法充份表達他「此時此地」的生活內容的

古老公式，於是，自然主義作家，擺脫了浪漫主義的內容與表現技巧；浪漫主義作家擺脫了新古典主義的內容與表現技巧，其積極程度，不亞於中國五四新文學運動時期的作家之打倒桐城派的八股文內容與死氣沉沉的表達工具。

這位沒有名字的先生說到這裡，向我鄭重指出：五四新文學運動時期的中國文學是偉大的。但那時代在空間上，在時間上，都遠離了我們。把五四時期的文學內容、表達方式搬上星馬的文藝銀幕，冒用一九六八年星馬現實出品的標頭放映，其難於使觀眾心服是顯而易見的。

無名先生從褲袋裡抽出一包香烟，爲他爲我各點了一枝，在他與我的口中所吐出的烟霧裡，他指給我看窗外文學的收穫。

趁這位窗外文學說客推銷窗外文學貨色之前，我建議他先回答我一個問題：爲甚麼有一些詩人要故意刁難，儘是寫出那些令人莫名其妙的詩？

他說，這一問問得正合時候。現代詩（古詩亦然）最惱人的，全是它的高度象徵手法。其實象徵並非邪魔外道，它仍是爲了寫實而來。這「實」便是詩人心中的意境（寫詩的人無法否認意境是現實——外在現實侵入詩人心靈，經過詩人心靈過濾後的現實），許多現代詩所追求的正是最高度的象徵手法。對詩而言，象徵手法原是古往今來各國文學中採用得十分普遍的手法，如果這話還不够權威，引鍾嶸的話，如何？「……詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。……因物喻志，比也……」（《詩品序》）。所謂物就是外物，志便是詩人的心靈。詩經裡的「螽斯羽，詵詵兮，宜爾子孫，振振兮。」是比；「綠兮衣兮，綠在黃裡。心之憂矣，易維其己。」也是比，很晦澀是不是？沒法子。（「離騷」裡的象徵手法更多，更晦澀，不必引了。）就拿比較不晦澀的唐朝李商隱的「鴛鴦」一詩來作物証。詩曰：「雕去雄飛萬里天，雲羅滿眼淚潸然！不須長結風波願，銷向金籠始兩全。」表面上這是描寫比翼鳥，其實是借鴛鴦象徵男女離別的情緒。讀詩的人連這詩到底爲誰而作，迄今仍把握不住。它可能是寄內之作（有人這麼猜）；可能是爲心愛的人而寫，而詩人因自己一時感觸而吟，也是很有可能的。這些可能，除非李商隱復活過來，出來說個清楚，我們仍是無從斷定，也不必去斷定。這首詩的價值並不在此，它的價值是打樁在表現人只可以領略、可以感覺的

情感這地基上。以上的比，還是過去文學中的初級象徵手法，借比噴射出感情，比古今詩中用的高一層象徵手法所交代的情感，要容易領略得多。這種高度象徵手法，屈原在「離騷」中用得最普遍，它的源頭是神話，而神話則是先民於外在世界以外建立起來的一個內心世界，藉以表達他們內心的情感與幻想。我們雖然無法從神話裡完全捕捉先民心靈中的情感與幻想，但這些神話，却會觸發後代那些感覺特別敏銳的詩人產生豐富的聯想。聯想因人各異，產生的意義也各殊。同是一牛郎織女神話，在李商隱的筆下幻化為：「恐是仙家好別離，故叫迓遞作佳期，由來碧落銀河畔，可要金風玉露時，微雲未接過來遲。清漏漸移相望久，豈能無意酬烏鵲，惟與蜘蛛乞巧絲。」在杜甫的聯想下變成：「嗟汝來嫁女，兼心悵忡忡，防身動如律，竭力機杼中，雖無舅姑事，放味織作功。……」在詩人的幻想中，歷代留下來的神話變成符號，用這符號做軀殼，然後裝入詩人此時此地的意境，詩便脫殼而出。

其實象徵表現手法，不但在古今東西方的詩裡被普遍採用，在古今東西方的小說裡也不是太空異客。這位無名先生以上所引的，全是中國古詩，他的理由有二：（一）說明文學中的象徵手法不是沒有來由的標新立異；（二）由於我自誇對中國古詩比對西方古詩知道得多，談中國古詩免得我將「崇洋」「媚洋」兩頂大帽硬戴在他的頭上。

中國古詩中的象徵手法你點出來了，我說，現在讓我領教一下現代詩中的象徵手法，怎樣？

看看艾略特的「荒原」，你看怎樣？

我點頭稱善。

你聽好了。

我聽好了。

不真實的城市，

在一個冬天黎明的褐黃色濃霧下，

一群人湧過倫敦大橋，如是之多，

我沒想到死亡毀去如是之多，

短而稀少的歎息吐出，
每個人都把眼睛盯在他腳步的前頭。

.....
我在那裡見到一個我認識的人，揚聲喝住他：「史狄生！
.....

「你就是在邁黎與我同過船的人！
.....

「去年你在園中種下的屍體，
.....

「開始發芽了？今年會否開花？
.....

「還是那驟來的嚴霜已經動到它的苗床？
.....

「噢，請遠離那隻『狗』牠是人類的朋友
.....

「不然牠會用爪把它掘出來！
.....

「你呀！偽善的讀者，我的同胞！——我的兄弟！」
.....

（以上是「荒原」中第一部份「死人的殯葬」。）

這真是一首莫名其妙的詩。我的朋友青年詩人寒冰在一篇罵現代詩的文章裡，指這種詩是常人不可理解的、不物質的、不具體的。

無名先生笑笑，說寒冰先生看不懂「荒原」當然也不會看懂「離騷」，除非有一本語體文注釋的「離騷」在手。許多常人（連寒冰先生在內）去聽一位科學家講「原子彈的構造」專題後，他們同樣覺得內容不知所云，不可理解。但常人不可理解的東西，未必便一個銀角不值！老子當年在函谷關講「道德經」，所有在座的人連關官關尹喜在內全打瞌睡去了（事後關裡的賬房還口裡咕噥，埋怨來罵說：「啥東西，俺實在聽弗懂！」）但你們聽懂不懂，打瞌睡儘管打瞌睡，對「道德經」則絲毫無損。寒冰先生在看唐詩宋詞之際，即使手頭有一部字典，詩詞中所有的生字都找到了，恐怕仍會感到詩詞中有許多地方是不可理解的（除非有一本評注或白話譯本），既然詩詞中的每個生字都在字典中找到而仍然無法瞭解詩詞的含義，還有甚麼話好說的！「荒原」也就是這樣的一首詩。要意味出「荒原」的意境，非經一番推敲不可。

詩中的城市，作者已點明是一座虛幻的城市，這城市很像地府。城裡的人都做夢似地走着。詩中的「邁黎」是羅馬人與迦太基人曾展開一次大戰的戰場（沒有這點歷史知識，你就無法理解邁黎究竟是啥東西）。邁黎既是戰場，使人聯想到戰爭（邁黎之役與第一次歐戰之役可以平行。這詩是第一次大戰後寫的——這點小知識對參透原詩的意境大有幫助），由戰場聯想死亡聯想到屍體的埋葬。詩中的那隻「狗」是天狼星（Dogstar）的別稱。據說在埃及，天狼星一出現，尼羅河就開始泛濫，土地得以肥沃，也預示埃及人的新年來臨——也是慶祝埃及主神奧普里斯（Osiris）的妻子艾憐絲（Isis）祭典的開始。據說艾憐絲的丈夫被殺屍體被切成碎片，艾憐絲的悲傷使尼羅河泛濫。天狼星所象徵的泛濫因此具有雙重意義：其一是哀傷死亡；其二是遠離狗——現代人拒絕對生命繁衍。最後一句是法國象徵詩人波德萊爾（C. Baudelaire）的話。詩人請讀者冷靜，設法從現代這場幻覺（第一次大戰）中清醒過來！

一首詩中的一個小小部份，便已動用了這麼多的學識，其不易為人一看就懂是可想的。

詩在文學中的特殊素質以及它的特殊表達手法，使詩與哲學、音樂、科學一樣成為專門產品。以科學來說，它是每個人都可以理解，但却未必每個人都理解的東西。個人必須通過特殊的科學訓練才能理解科學，沒有這種訓練的常人便無法理解它。如果原子彈的構造法可以使沒有受過特殊科學訓練的常人一看就懂，那麼世界上的人，大可人手一彈，世界面貌恐怕非得全部改觀不可。科學產品與詩不同的便是前者是物質的，後者是心靈的，常人儘管不理解原子彈的構造法，但原子彈的威力（炸廣島與日本投降）不但說明它的存在，還強調了它的存在意義甚至價值。詩、音樂、哲學却無法享有這種實際的好處。

看到這裡，我不禁要發問：詩非用象徵手法表現不可？中國詩經的表現手法有三：比、興之外還有賦，我們的詩為甚麼不用賦？

無名先生回答：含蓄是詩的靈魂，到達含蓄之路，到目前為止，最好的交通工具之一是象徵。遇到詩人的意境無法找到適當的象徵加以表現時，詩人只好求之於賦這個直接說明的小說手段了。如果詩可以通過賦（小說的重要交代手法）這一手法，那麼乾脆寫小說好了

，何必寫詩？小說爲了達到特殊效果，也常常借用詩的象徵表現手法。

「荒原」一詩表現了現代詩的難懂因素，也說明現代詩即使難懂，現代詩人依然沒有忘掉表達現代人的感懷（即使只是一面的感懷）。也許有人因爲有不少現代詩人太敏感地表達了現代人對時代的絕望與悲觀而就否定了他們的詩的價值，須知絕望與悲觀正是我們這一代人的感觸的一面（當然也有樂觀與朝氣的一面），詩人作家表達了這一面的情感原是應該的，同理，如果詩人表達了現代人對今天這個世界滿懷希望與信心的另一面感情——鼓舞也好，讀者也沒有理由責備他，只要表達的感情是真感情，不是空洞的吶喊，不是偷竊的感情，不是無病的呻吟。我們既然對蘇東坡的豪放，對陶淵明的豁達，給予尊重，我們就沒有理由對李後主的頹喪、李清照的傷感加以鞭撻。憑此衡量，凡表達真感情（意境）的詩，是真詩；表達偽感情的是偽詩。每個時代都有真詩與偽詩，大抵辨別文學藝術的真偽有三個方法：一、作者是否有話要說？二、是否非說不可？三、是否用最恰當最動人的法子把話說出？三問三答如果是「是」，便是真品；如是「非」，便是偽貨。

真正的現代詩的寫實精神，在「荒原」一詩中已見一斑。現代詩人對廿世紀工業文明進展所帶來的苦惱，十分敏銳。他們差不多一致認爲：物質工藝雖長足進步，但生命的品質一步都未改善。現代文明的腐敗感不但表現在艾略特的詩中，我們還可以從西班牙詩人拉費爾·阿柏迪（Rafael Alberti）一九二九年的「處罰」中看出：

我不曉得那些門已經換了地點，

不曉得靈魂會面對着它們的軀體而臉紅，

不曉得隧道的盡端，光帶來死亡。

羅馬尼亞出生的猶太籍現代詩人保羅·席蘭（Paul Celan），以德文寫了一首「黑色牛奶」，暗示第一次大戰後現代人的生活品質：

早晨的黑牛奶，我們在黃昏時飲你，

我們在中午時飲你黎明時飲你夜裡飲你，

我們飲呀飲………………

智利籍詩人尼卡諾·巴拉 (Nicanor Parra) 在「個人的獨白」中所反映的，就是現代文明對人的價值的否定：

也許我還是回到那山谷的好，
回到那塊一度原是家的磐石，
再開始雕刻，
從尾到頭（從結束到開始）
世界顛倒。

在法國現代青年詩人若望·勞德 (J. Tardieu) 眼中，第二次大戰後的世界是：
城市荒漠。日子顛倒，一頭女狼的鬼魂在破牆間呼嘯。
希望沒有了，只有我們所處身的苔蘚與黑火………………。

儘管世界殘酷，但詩人仍能從心靈創作中獲得鼓舞。此外，廿世紀應該不致於是一個完全絕望的世界，因此我們聽到了法國現代詩人皮爾·奧斯特 (Pierre Oster) 充滿希望的聲音：

一片敏感的森林響應沉靜的天空，
我醒來歌唱真理、像個選民，

開拓我的路！

在浪人的眼裡新的原野誕生，
日子燦爛，與暴風雨結合。
在我的靈魂的高峰一片葉子，
發出風的喇叭聲的緊急回響，
夏，你純粹的嘆息：一個新日子拂曉。

在法國傳達絕望意識的詩人除若望勞德外，還有羅馬因·威恩加 (Romain Weingar-

ten)、傑克·杜賓(Jacques Dupin)、亨利·畢塞特(Henry Pichette)和羅若·基洛克(Roger Giroux)等人。

代表樂觀這一方面的重要詩人，便是上述的奧斯特，含有現代人的兩面感情的詩人不妨推舉艾扶·蒙尼費(Y. Bonnefoy)為代表。在蒙尼費看來，詩如果是死亡的訃告，它也是一種追求新生的啓事。在他的詩裡，希望與絕望，黑暗與光明同時出現。他最出色的一首詩，取名Douve。詩中的杜芙(Douve)是詩的化身。杜芙一開頭便具雙重性格：死亡以及對死亡的知覺，感覺死亡便是生的明証。詩的第一個部份是散文與詩的揉合文體，描寫杜芙的痛苦、死亡與安葬；其餘的則是發掘她死後在肉眼世界中可能留下的東西。全首詩用的是雙管手法、高度象徵手法和高度神祕手法。杜芙會解體，也會還原，她所經歷的考煉，便是她品格高貴的証書。她雖死亡在肉體裡，但她與自然同活，詩人將在林子裡、在風裡聽到看到她的聲音與容貌。

此外，法國還有一批來自過去法屬殖民地的有色詩人，他們的作品中流着的是非洲黑人的血液。他們的詩，氣派是粗獷的。這批詩人包括來自馬里的沈哥(Léopold Senghor)來自馬迪尼克的艾梅(Aime Césaire)、依道亞德(Edouard Glissant)，來自阿爾及利亞的卡迪普(Kareb Yacine)。他們的詩作中洋溢着他們對非洲同胞多年來的苦難、不足的生存權利和爭取種族自尊鬥爭的深切關懷。法國現代詩人是如此寫實，英美現代詩人也是如此(這裡不想分別列舉了)。需要補充的，便是足以代表東歐文學思想的蘇聯。

蘇聯的現代詩人，在內容與表達方式上，已愈來愈向西方靠攏(尤其是向美國，這不算美蘇合作的先聲)。年輕一輩的蘇聯詩人，有很多簡直與美國的「疲墮派」是一路。安德烈·優慈尼辛斯基(Andrei Voznesensky)便是其中風頭頗健的一個。由美國什誌已發表的詩作看來，優慈尼辛斯基的才華已露。他的美國之行，更使他的詩兼具了蘇聯與英語世界的特色。他的表現手法不守成規，詩句有活氣(形容跳搖擺舞的人為「一尾撐着一把傘子的魚」)，也含有濃厚的「邪氣」，很像頑童。現代的蘇聯詩人還有依夫真尼·文諾古洛夫(Evgeny Vinokurov)，他代表的是「文靜派」，表現手法的洋蔥味也是很濃。足以與上述

兩人鼎足而三的，是女詩人阿克瑪杜琳娜（Bella Akhmadulina），此外，另一女詩人阿瑪托娃（Anna Akhmatova）也不可小看。在不久的將來，蘇聯文學是很可能與西方文學合流的。在比較遠的將來，世界文學也會攜手。科學使世界縮小，世界文學大同的理想，斷不會像世界政治大同那樣難於實現。

「鄒忌先生，你剛剛看過的，便是窗外的現代詩很草率的一瞥。詩的世界是個無窮遠大的世界，只要你喜歡，你自己可以開更大的窗子，擴大視野。窗內呢？窗內也有人在寫現代詩，但真品不多，假貨充斥市場，顧客光顧時，記住前頭說過的三個辨貨方法。」

窗外的詩味，我粗淺地嘗過，（我對無名先生說，）窗外的小說果實味道如何，有待嘗試。

「在陪你望望窗外的小說之前，我有一點需要補充。那便是窗外文學中『現代』二字的定義。」

要打倒現代文學，辨別現代文學中『現代』二字的含義是必要的。這等於辨別敵人的真面目，免得風吹草動，亂打一通。弄得現代文學沒有被打倒，反累自己的拳頭向自己頭上招呼，那就不大體面。

『現代』二字，不能照字面的意義去解釋。五四運動時代，當胡適、陳獨秀、魯迅等人提倡表現時代精神的新文學之同時，反對新文學的林琴南等人也在寫他們那代表舊時代精神的舊文學，因此，說到「五四時的現代作家」，林琴南是沒有份的。可見現代文學不能依時開下定義。時間不能，單憑表現手法也不够資格：廿世紀的作家，如果用廿世紀的表現手法，去表達十九世紀的時代內容，那麼這位作家即使是活在一九六八年九月的今天，他仍算不得現代作家。真正的現代作家，具有現代人的經驗與感覺是不可缺少的條件。不過，現代作家在表達當代人的感觸時，往往不得不求助於新的手法，現代人的生活，比過去人的生活複雜得多，許多原有的手法已經不够達到效果，正如汽車摩托無法運送太空船，只有發明推進火箭，內容與表現技巧的關係在此。

文學（特別是小說）對時代的新思潮分外敏感。隨着心理學、自然科學與社會學新思潮的出現，廿世紀文學很快便把這些新東西盡量吸收過來，這就是每一個時代的文學有異其他

時代的文學（無論內容或形式）的基本原因。

無名先生說，從窗外的小說樣本中，我可以間接看出現代戲劇（因為現代小說與現代戲劇，同屬散文一支），看過其一便可略知其二。因此你看了窗外的小說之後，便可退而思考一下，然後打定主意——現代文學該不該打倒？

對我們這一代的人來說，現代歷史是在世界第一次大戰中開幕。在一九三九年，納粹式的極端政治已經抬頭；一九四五年，人類面對核子戰爭的可能性。一九三九到一九四五年的短短六年中，我們的思想方式起了巨變，使一九三九年以前的世界，在我們這一代人的眼中，恍如隔世。對這一代人最有意義的作家，就是那些對這種思想巨變有同樣深刻感應的作家，和那些雖然來不及體驗（未出世，或當時太小），但像你我一樣，現在已吃與呼吸着這種巨變後果的年輕一代作家。對上述兩類作家，我們才稱他們為「現代作家」。因此，喬治·奧威爾（George Orwell）是現代作家，儘管他已經作古。喬袁思（James Joyce）的軀體雖然早已物化，但他不僅是現代作家，即當「廿一世紀的現代作家」他仍有資格：他是廿世紀現代作家，因為他為現代作家找到了他們要瞭解現代世界的文學與表達工具，當下一世紀來臨時，很多作家大概還要靠他幫忙。

單靠這個時代本身，有時仍無法使我們充份了解現代人。一個現代作家從「現在」選取材料，要表現這材料，有時不得不先承繼過去的作家的表現技巧。一九三九年至一九四五年，歷史的巨變使現代作家認清，一些廣島事件以前的作家，可以為師，求教處理現代藝術問題的手法。但有些老前輩像塞萬提斯、史登（Laurence Sterne）、狄更斯、托爾斯泰是屬於一個在我們看來已經較遠的時代，他們對現代小說，所發射的直接影響已經不大。例如當今日作家約翰生（B. S. Johnson）以史登的態度，今日作家威爾遜（Angus Wilson）以狄更斯的態度處理小說時，我們免不了覺得他們的小說復古，同時有些倣作，這與從具有真正現代精神的前輩作家中吸取現代態度，來寫現代人的生活內容是不大相同的。

窗外現代小說的第一位老前輩，是亨利·詹姆斯（Henry James），他推開了通往現代小說的大門。他感覺敏銳，着眼於人物內心活動潛伏動機，措辭用字，重視匠心獨運。對許多十九世紀的小說名家（中國五四運動時期便是受他們的影響）如狄更斯、左拉他們

而言，人爲的佈局，戲劇化的高潮，跡近漫畫式的人物（平面人物），便是小說極致了。亨利·詹姆斯活着時，雖然以十九世紀居多（一八四三——一九一六），但他描繪人生，用的却是細密的筆劃，不是他同時人所沿用的概括筆法。他是同時代小說家當中，看出人的外表行爲、內心活動、行爲動機同樣重要的第一人。他之站在時代前端還不止此，他像詩人艾略特、龐德（Ezra Pound）一樣，看到上帝勢力的走下坡，看到今後的人，將在物質價值至上的陰影下過日子。因此，亨利·詹姆斯在死後五十餘年，對現代小說的影響力依然凌厲。他由第一部小說「美國人」（The American）至最後一部小說「大使」（The Ambassadors）止，重點全放在人與人之間的複雜心理關係上（物質關係的不足憑由此可見）。

另一位現代小說大師普魯斯特（Marcel Proust 一八七二——一九二二）則以一個患有氣喘病的隱士身份，以後顧前瞻的眼睛看當時的人生。詹姆斯擴大了小說家處理人物的視野，普魯斯特則擴大了小說的道路。他的「往事回憶錄」（A La Recherche du Temps Perdu）是小說中的長江大河——算十年時間，一厚冊又一厚冊地累積而成。在這條小說的大河中，情節並不重要，真正重要的是對「往事」的縝密思考，把過去全盤托出，然後給它們一幅回憶的外表，要它們扮演眼前事件的一部份：事件（情節，故事）不祇是發生而已，使事件具有重要性的是人。在這裡，情緒的集中，使時間空間甚至個人全失去作用，在情緒的全盤活動中，時間變成永恆。

對廿世紀小說有深巨影響的另一小說巨人是喬哀思（一八八二——一九四一）。他像中國的屈原一樣，是個流放式的文人，但屈原的人生觀是消極的，喬哀思却始終對人生滿懷希望。他寄居歐洲，所寫的小說，却都是他的出生地都柏林（愛爾蘭）的生活瑣事。他的兩部巨著是「尤里斯」（Ulysses）和「Finnegans Wake」。「尤里斯」所敘述的只是都柏林很平凡的一天——一九〇四年六月十六日——裡所發生的事情。情節集中在三個人物身上發展：一個是猶太籍的廣告招徠員，一個是他的妻子，另一位是年輕詩人（喬哀思本人的化身）。讀「尤里斯」時，讀者不但看到、聽到這些人物，這些人物的心靈門戶甚至大開，讓讀者進去觀望。喬哀思不但像普斯特與詹姆斯一樣關心世事，他還注意到如何用最適當的表現手

法，去收到寫實最高的效果。小說中的每一篇文字，各不相同，每篇文字，都與它所牽涉的人物的身份、學養、環境、情緒緊緊配合，到目前為止，還沒有第二位小說家，能在表現手法這方面達到這麼高的寫實境頭。單從英語語文角度來看，「尤里斯」簡直是一部英語散文百科全書。

喬哀思在小說中，盡量地運用了文字的一切長處，還把筆尖對準人的內心——前輩作家向來不好意思侵犯的領土。「Finnegans Wake」所寫的是一個人夢裡世界。整個情節在一個人的睡眠中展開，作者在一個都柏林小商人一天晚上的夢裡，整理了一套濃縮化了的世界史。在這部書中，喬哀思還鑄造了一套夢的語文。喬哀思不但處理小說方面走了前人未走過的路子，並且親自証明了小說的潛能——文字的潛能——是沒有止境的。在現代小說世界中，他是前驅之一，也是宗師之一。在他以後之來者，很多依照他的路子走。他使現代小說的表現手法正式受到重視，也指示了後來的同門：文學應與科學一樣，需要不斷的實驗，才能創新。

在小說方面進行這種創新實驗的另一位前輩現代作家是維琴妮亞·吳爾芙（Virginia Woolf，一八八二——一九四一）。她在一九二二年寫的「雅谷的房間」（Jacob's Room）雖然深受「尤里斯」的影響（「尤里斯」雖在一九二二年出版，但出版前已經分期連載），但她仍不失為一個實驗的小說家。她的世界比喬哀思小（她是女流，活動受家庭背景與教養限制）。但她像喬哀思，已經充份認清：平面寫實手法只能使人物具有驅殼缺少靈魂，而作家故意造做的情節與佈局，使小說無法擺脫單調的框子，這點正是當代作家的共同感覺。

另一位現代小說前輩便是華文讀者熟知的勞倫斯（D. H. Lawrence，一八八五——一九三〇年）。華文讀者之所以聞知勞倫斯的大名恐怕大部份是因為「查泰萊夫人的情人」一書是他寫的，殊不知此書還是他許多作品中，成就比較差的一本。說勞倫斯是一個歌頌肉慾的作家是有欠公允的。勞倫斯反對自由主義，反對科學，反對物質文明，反對機械主義倒是事實。他把信仰放在男女的天性與本能中。他注重血性與感情，結果寫了不少被別人誤解為色情的作品。他用感官接受人生，不用頭腦，他恨透「文明」使人失去本性，這是他寫作的目標。但這目標結果被世人誤會，世人沒有在「查泰萊夫人的情人」中看出一位垂死的嚴肅

作家，急着要宣揚他的人性哲學，只注意到書中那些作為手段的男女發洩本能的描寫。勞倫斯已經看到了現代世界對人的情感價值的否定，他要求這一價值的重整，於是他通過男女的肉慾表達。性原非儂世人所誤信的那樣污穢，它的污穢是人為的。在勞倫斯的眼中，只有人性與幻想才能反映世界的真相。這種看法是否完全正確是另一回事，但這種非物質文明，重視天性的觀點，正是現代人的一面觀念，却是不可否認的。

如果說勞倫斯世界裡的人，是受人性主宰，那麼海明威（一八九八——一九六一）筆下的人物，是聽憑狩獵、殺生與死亡所控制。由於生時時面對死亡，海明威的文體也像人生一樣，簡短、露骨、沒有轉彎抹角的閑情逸緻。由於海明威的人常在動的環境下過活，因此，他的文字也就是「行動文字」。他最好的作品，也是他最初和他最後的作品——「日出」（The Sun Also Rises）和「老人與海」（The Old Man And The Sea）。他的小說中的那股濃厚的迷失感，正是第二次大戰後，人心的寫照。

第二次大戰後，有一位福德（Ford Madox Ford 一八七二——一九三九）的英國小說家，至今為人所忽略。他那部由四本小說合成的「The Parade's End」，寫的正是構成過去的「君子」的品質，在現代物質世界中，已經不合時宜。他是多產作家，但也許能使他不朽的是「The Parade's End」與「好士兵」（The Good Soldier）。

福斯特（E. M. Forster）不能算是個多產作家。他的第一部小說「天使不敢走的路」（Where Angels Fear To Tread）在一九〇五年問世，第五部（最新的一部）「印度之行」（A Passage To India）是在一九二四年出版。他寫小說的手法可以說是傳統的。他的小說中的時代特色強調：人與人的關係才是永遠重要的，目前的物質世界與種族仇視心理並無可取。「印度之行」便是對人與人之間的缺乏瞭解和心靈相通表示惋惜。「印度之行」問世以來，以英語為媒介的印度現代小說所走的，便是福斯特已經開了的道路。

使現代小說受影響的另一股力量，是來自奧大利籍猶太作家卡夫卡（一八八三——一九二四）。卡夫卡的三大小說——「審判」、「城堡」、「阿美利加」，以及他的短篇小說——「變形記」與「中國長城」是內容很複雜的作品。小說中的氣氛始終陰沉沉，文字平淡，主題總不外是掙不掉的痛苦。在「審判」一書中，主角被控以一項莫名其妙的罪名，被迫

想法子替自己辯護（辯護甚麼？他自己真的摸不着頭腦）。書的結束也就是這位主角在莫名其妙中被處死刑。在「城堡」中，主角K是位工程師，他受城堡內的一個從未露面的主人之聘到城堡所在的一個小村內工作。他三番幾次想進入城堡，都不成功，連與城堡溝通消息都不可能。從卡夫卡的小說中，我們可以看出現代人心的苦悶。主角的沒有身份只用符號暗示人的價值喪失。城堡所代表的可能是無形的權威制度，人一面要受制於權威，還要盡力討好權威。

卡夫卡對每個現代的西方人多少都有影響。據說卡夫卡第一次把「審判」原稿讀給他的朋友們聽時，後者的反應是哄堂大笑。但在今天，西方的讀者已不再覺得它可笑。自從廣島事件以來，西方人，尤其是美國人，多少像卡夫卡小說中的主人翁一樣，帶有負疚感。

要列出一份現代小說巨人名單，我們無法漏去約瑟·康拉德（Joseph Conrad）的名字。康拉德對現代小說的貢獻，主要是在表現手法方面。他打破了傳統小說中的時間觀念，現在、過去、與未來可以隨時隨地揉合在一起。他還新創了通過不同的人物去看同一件事，從而托出單一事件的不同面相，寫實手法因此邁進一步。

現代小說家也不能忽視威爾斯（H. G. Wells，一八六六年——一九四六）的小說特點。他所代表的是樂觀的、科學的自由主義。他認為科學與教育可以消彌戰亂、貧窮、實現世界和平。活在今天的我們，有時難免寄望將來會如此：鋼鐵玻璃建築物，人工新鮮空氣，科學食品（營養豐富的維他命丸），人人可遨太空與月球，最重要的，永遠永遠沒有戰爭。這種威爾斯式的夢的確美，但這夢到那裡去兌現？第二次大戰前的德國，該是最理想的夢床？不錯，當年的德國，科學與教育的成就都足夠使她成為這個威爾斯式烏托邦的先頭建築師。但事實如何？德國沒有兌現這個美夢，却給世界帶來了另一個黑暗時代，另一次大劫。威爾斯活著看到這場浩劫，活著看他的美夢幻滅。他大半生樂觀，但死時却是一個大失所望的自由主義者。威爾斯這種現代烏托邦思想雖不足以代表現代小說家的人生觀，但這種思想却引起了不少現代作家，從而寫出許多反烏托邦式小說，他對現代小說的影響，大概在此了。

現代小說中的人，並不像威爾斯筆下的人那樣，生來自由，可以自由選擇甚至實現理想

。現代小說作家接受人無法盡善盡美這一事實。人間善惡共存，因此不能對人存有奢望，教育與科學，到目前為止，仍無法消弭戰禍，使人在精神上比前人愉快。人的量、物質的量都增加了，但人的質却一點也沒有長進，因為世間並沒有威爾斯式的理想人，因此有些智識份子說（像中國的荀子），人性是向惡的，它老挑選惡，但又可以通過精神教養與紀律，由惡變善，赫胥黎（Aldous Huxley，一八九四——一九六二）便是這樣的作家。

赫胥黎死於一九六二年十一月，世人不大注意他的噩耗，因為當時有另一宗死亡正震懾人心——已故肯尼迪總統在德薩斯州杜勒斯市被暗殺。肯尼迪遇刺與甘地遇刺——其時正是赫胥黎着手寫後期小說之一的「猿人與本質」（Ape And Essence）的時候——正證明：罪惡仍在人間。他的「對位」（Point Counter Point）說明人性的複雜。他的「Crome Yellow」慨嘆十九世紀資產階級的缺乏人生方向。赫胥黎在「對位」中，道出人性中的不可調和成份——肉體與精神，情感與理智，天性與智慧。人是一個比威爾斯所能想像到的更要複雜的動物，在人的各種成份中，很多是科學與政治無法化解的。赫胥黎在「勇敢的新世界」（Brave New World）中，先讓科學統治世界，讓科學控制人的每條脈膊，讓人成為科學試管中的產品，不是人的產品。因此，在此未來的「新世界」中，人的一生經過科學化安排後，人人感到滿足。人類便依照考試得分等級：勞役者與勞心者（藍領與白領）。科學的進步使人的生活並不辛勞，而人生樂趣則無窮盡（其中的主要樂趣從性生活中得來，但性生活的結果並非生育）。沒有罪行，因為科學在人出世前已把人的劣根性滅掉。但有一天，一個由人生育（而非由試管中培育）的年輕人闖進來了。他是在受莎士比亞全集之類的不良薰染下成長，他在新世界裡被目為野人，他反對新世界中的科學制度，認為人失去了原有的人本性後便不是人了。新世界是一個沒有家族、沒有生榮死哀、沒有產生莎士比亞的科學進展終點。結果這個野人只有自戕而死。

自赫胥黎之後，就有一系列的警世預言式的小說出現，其中的名作家有喬治·奧威爾（George Orwell，一九〇四——一九五〇），他的名作有「萬牲園」（Animal Farm）和「一九八四」。

哈特里（I. P. Hartley 一八九五——）也是預言警世作家。讀者可以在哈特里的小說

諸如「表面正義」(Facial Justice)、「尤斯達士與希爾達」(三部曲)(Eustace And Hilda)裡看到今天世界的面目。人與人的關係已降級為「大魚與小魚」的關係。

第二次世界大戰，使戰禍成為現代小說中的一個重要題材。戰爭不是軍人所專有的現實，對平民，它的可怖程度更高。

至目前為止，以戰爭為主題的最佳現代小說，依然是美國作家諾曼·梅勒(Norman Mailer一九三三——)的「赤裸與死亡」(The Naked And The Dead)。在這部小說裡，一位將軍告訴一位中尉，他可以從陸軍行旅中看出「未來」。未來的世界是「權力世界」。他(將軍自己)代表上層，克羅夫特將軍代表下層，他們在戰爭中反抗法西斯份子，但他們心裡都明白，他們本質上也是法西斯份子。諾曼·梅勒給現代小說的新表現手法，便是電影中的「開麥拉眼」手法，把每個人物的過去，當做「現在」來處理。我們知道：電影中的過去、現在、將來全都是以後的姿態出現在觀眾的面前，他在小說中取消了「倒叙」，字裡行間已不再出現「他不由地回到已往的日子……」這種句子。

諷刺一般的戰爭是現代戰爭小說的一面，諷刺第二次世界大戰，是現代戰爭小說的另一面。美國作家佐瑟·赫勒(Joseph Heller，一九二三——)是寫這類小說的佼佼者。他對現代戰爭小說的最大貢獻，便是他的近作「捕獲——二二」(Catch-22)。書中，轟炸隊攻擊的目標不是納粹，而是將領制度。作者挖苦將領，還諷刺軍中的官僚作風。司令官遇到軍人罹難時，總是「依照已往慣例」，拍出一慰唁電報給陣亡者的家屬，電文內容如下：「親愛的太太或小姐或先生——文字無法表達本人對你的丈夫或兒子或父親或兄弟不幸陣亡或受傷或在作戰中失踪所感的哀悼。(請將電文內不適合的字眼刪去)。』

寫戰禍的現代作家還有戈爾·維達(Gore Vidal，一九二五——)，赫曼·華克(Herman Wouk，一九一五——)，威廉·史泰隆(William Styron，一九二五——)，詹斯·鍾士(James Jones，一九一一——「紅粉忠魂未了情」作者)等人，這裡不能一一引述。

現代小說作客群中，最具個人特色的有下列三人——沙姆·畢克(Samuel Beckett，一九〇六——)、卡利(Joyce Cary，一八八八——一九五七)、法蘭·奧布連(Flann O'Brien，一九一〇——一九六六)。

限於篇幅，單提沙姆爾·畢克。他不但是現代最具影响力的小說作家，也是引起爭執最熱烈的劇作者。他的劇本「等候哥多」是荒誕劇的代表作。他雖是愛爾蘭人，但主要的作品，都用法文寫成。如果說喬叟思的世界充滿活力，那麼沙姆爾的世界却充滿痛苦。畢克試圖發掘人在脫去種種文明外衣之後，到底是甚麼樣子？他的人物都不是英雄。「我的人物全是一無所有。我着力於人的無能與無知。我以爲前人沒有探索過人的無能世界……我的小說探索範圍，便是藝術家一路來扔在一旁視爲垃圾的那個活生生的區域。」他的世界裡的人類有子，有非法之徒，有潦倒的落魄者。他們衣著襤褸，身染疾病，身有臭味，爲衆人所不恥，浪不容於體面場所，被趕下巴士。但他們像我們一樣，是人，受盡偽慈善之辱，要求同類給他們好過侮辱與下賤的待遇。使他們生存的，便是那股求生的意志與本能，因此他們竭力求生，找地洞睡覺，以殘餘果腹，永不再有求助上帝的非份念頭，因爲他們明白，頭上的太陽、月亮、星對他們是漠然無動於中的，宗教、哲學又無法使他們溫飽。

要寫這樣一無所有的一群人類的小說，那麼作家非需要大技巧不可。畢克是表現手法的大師，他的作品無形中有形，且含有音樂的美。他的文字是他獨有的。他敢創造能準確地反映人物心理狀態的奇句，如：

I seek, like a caged beast born of caged beasts born of caged beasts born of caged beasts born of a cage and dead in a cage……

這句子如譯成華文，妙處便要盡失了。大意是：我像一頭生於無數生於籠中獸的籠中獸一樣尋找……。

題材之故意局限、文句的奇奧、使畢克註定要屬於「不受廣大讀者歡迎」的作家行列，但他的作品是他個人的創作。這些作品像所有的重要藝術品一樣，各具本色，作者不得不創作它們，作者費盡苦心，讀的人也吃力，但花這些心力是值得的。

雖然福克奈（William Faulkner，一八九七——一九六五）的小說天地局限於地球上的一個小角落——美國南方的密士士比州，但他給現代小說帶來兩份賀禮：在表現技巧方面，他善於使用長、無標點以及變化多端的文字，表達人的變化多端的內心；在內容方面，他反映了白種人的淪落。在「聲音與憤怒」（*Sound and The Fury*）中記錄下康遜一家由

沒落到崩潰的歷史。康遜一家以前發達過，它的成員如今則在酗酒中，拒絕勞力生產，在迷戀往昔的虛榮中逐漸腐朽。這不但是「聲音與憤怒」所着筆的對象，他的另一部小說「阿薩隆，阿薩隆！」中也是如此：讀者通過史都本一家，看到白人的權力崇拜（擁有黑奴），把人當作財物，把黑人（尤其是女的）看作是被使用的工具。福克奈的筆不是寫美國南方白種人的興亡，而是寫現代白人的衰落，不像女作家密莎兒在「亂世佳人」（*Gone With The Wind*，另譯為「飄」）那樣，寫的只是白人歷史中浪漫蒂克的一面。

提到「亂世佳人」的女作者密莎兒，自然會想起現代女作家。

從現代女作家（單談小說）的作品中，讀者可以看出有股力量在左右她們：一股來自亨利·詹姆斯；一股來自十八世紀的英國女作家奧斯登（*Jane Austen*，「傲慢與偏見」一書作者）。詹姆斯傳給她們細膩的筆法，奧斯登授了她們女性的溫雅、端莊、理智和小家子氣的長處與短處。她的「心死」（*The Death of The Heart*）、「熱」（*The Heat of The Day*）、「女孩子們」（*The Little Girls*）都說明她在描寫外物時十分細膩生動，但觸及人物的內心時，却顯得膚淺，無法深入表皮。其他女作家如李柏卡·維絲特（*Rebecca West*，一八九二——）和羅莎蒙·李曼（*Rosamond Lehmann*，一九〇三——），生活的範圍都狹小，從她們的作品中可以看出她們對第二次大戰後的世界面目，相當陌生。但現代女作家當中，也並非沒有「新潮」。新潮是由諸如桃麗絲·李星（*Doris Lessing*，一九一九——）、潘妮洛比·莫迪默（*Penelope Mortimer*，生年不詳）、愛麗絲·慕多（*Iris Murdoch*，一九一九——）、瑪麗·麥卡蒂（*Mary McCarthy*，一九二二——）等這些女大家的作品掀起。這一陣新潮的內容可以簡括如下：（一）現代女性不甘雌伏於男性的腳下（李星、慕多、麥卡蒂）；（二）女人在肉體與感情上的需要，並不亞於男人（莫迪默等）。

至於代表第二次世界大戰以後英美文壇中的那股反叛精神的文學思潮——英國的「憤怒青年」與美國的「疲墮的一代」，因為介紹過的人已很多，不必從頭看起。只須記在心頭：『憤怒青年』揮拳的對象是資產階級的虛偽；『疲墮的一代』所要打倒的偶像是物質至上的整個美國社會組織。兩種反叛文學，全是有病呻吟，有不平才吶喊，不是故作激進狀而呼出

的空口號！

第二次世界大戰後的法國現代小說面貌，是任何關心文學的人不可不看看的。法國現代小說這條大河正分成兩個支流：其一是以沙特和卡繆爲首的「存在主義」小說，其二是近年來拾頭的「新潮小說」（亦是反小說的小說）。

在小說方面，沙特（一九〇五——）所代表的「存在主義」，是樂觀與積極的一面。沙特是在人最不自由的時候（納粹統治法國時期，發現到人類自由的可貴，人的自由意志使他在不自由中爭取自由（納粹時期的地下反抗工作）——敢於在「罪惡」當前說「不」。罪惡既是現實，因此人也有在其他現實面前說「不」的力量。同理，在廿世紀這個沒有上帝的時代，人可以對着整個世界制度，整個歷史，甚至整個宇宙說「不」，人擁有這等自由，他已取上帝的地位而代之。人因能說「不」，故他存在；但甚麼是存在？存在有兩種，一是不爲甚麼而存在，一是爲存在而存在。香煙、玻璃杯、酒的存在便是存在本身，它們沒有存在的目的。但人却爲了感知而存在，這種存在可以擺脫它本身的局限，可以前瞻，可以後顧，因此人的生存是自由的，物的存在則完全不能自主。人停止感覺的那一天，他便降級爲物。因此人的生存便是人的特質，人的光榮，也是人的悲劇——因爲生存多變化，生存不安穩，人不能像物那樣容易自足。人在一個漠不關心的宇宙裡看見他自己，由於人有自由，他將運用自由去顯示他的存在。在這方面，說沙特是小說家，毋寧說他是思想家，他對小說的影響，遠較他本身的小說成就爲大。

卡繆（一九一三——一九六〇）是「存在主義」小說思潮中消極的一面的代言人。卡繆的出身是藍領階級。他不信仰宗教：人不受制於神，只受制於自然程序。人是荒謬動物，對他唯有死亡才是具體的東西。但人有逃脫這種絕望的辦法：接受自然，盡情地運用感官。在他的「史斯普士的神話」（The Myth of Sisyphus）一書中，人是一個註定死亡的動物，他將一個重担推上一座斜丘，到了丘頂，才發覺丘頂原來竟是下坡路的開始。

儘管沙特與卡繆彼此所反映的，只是現代人的一方面感情，但他們都是敢於面對現實的作家。另一位用另一角度去看現實的是法國現代作家是鍾·紀涅（Jean Genet，一九一〇——），紀涅眼裡的現實，便是社會——那個打從他孩提時起便排斥他，迫他在監獄裡過日

子的社會。他走的路，是反社會的罪惡之路，詆譭社會制度的叛徒之路。但在法國，他對現代法國的新小說影響並不大。

法國的反小說的小說，據說是承受了沙特「嘔吐」與卡繆的「異鄉人」之人生態度而來。這種反小說的小說，從存在主義中抽取了人生荒謬的元素而加以擴大：宇宙無視人是對的，但讓我們莫把宇宙視如無物。法國現代作家亞倫·羅比基利勒（Robbe-Grillet，一九二二——）在他的「嫉忌」（Jealousy）裡，只對人以外的物加以重視，物與人遂告分家，物是客觀存在，絲毫不着人的感染，物不再是人的感情的反射。物是物的本身，不是人爲的抽象對象。小說轉而注重物，忽略人（一反小說傳統，難怪以反小說的姿態出現）。到了女作家娜達利·莎魯蒂（Nathalie Sarraute，一九〇〇——）的手裡，取傳統小說中的人物地位而代之的，是「人心對外物刺激的反應」。她一九三九年出版的「人心反應」（Tropismes），它描寫的便是一批中等階級婦女，對她們日常生活瑣碎所引起的內心反應。由於心的反應是「人爲」的，因此她把這一群女人的心，變成一幅集體的心理反應機器。到了米格·布多（Michel Butor，生年不詳），小說中的時間可以任意倒置；我們可以把過去的記憶，留到將來去享用；一部小說可以像一部字典或一部百科全書，任何一頁都可以開始閱讀。

身爲讀者，當然歡迎作家將小說的視野盡量擴大，吸收各種科學所帶來的新觀念，從而產生出真正能屬於當代的作品（許多現代作家之所以重要，正因為他們已在狄更斯、福樓拜、托爾斯泰之後，將許多新的東西——無論內容與技巧，注入小說裡）。

無名先生說，法國的反小說的小說，說起來並非全新的東西。十八世紀的史登，在他的「特里斯特蘭桑地」（Tristram Shandy）裡，早已打破了小說中的傳統結構；維琴妮亞·吳爾芙改變了小說中的時間與人物傳統觀念，菲立·杜奧比（Philip Toynbee，一九一六——）在一九三〇年的「與谷曼夫人用茶」（Tea With Mrs. Goodman）中，已採用了同一樁事，在不同人物、不同的角度中所現出的不同面相的「立體」表現手法，喬袁思已在「尤里斯」中，創建了一座由任何一個入口（任何一章）都可以進去參觀的文字城市。

最後應該從一兩位作家的作品中，看看美國黑人小說的面目（即使只是一個側面）。

今天最重要的美國人作家，一個是詹姆·鮑溫（James Baldwin，一九二四——），一個

是拉夫·伊力遜 (Ralph Ellison)。

在鮑溫的小說中，黑人反抗白人迫害的聲音十分响亮。他表達了美國黑人新舊兩代應付迫害的態度：舊的一代接受迫害，視迫害為黑人不可避免的命運之一部份；新一代卻認為：黑人必須反抗白人的迫害，直至消滅迫害為止。鮑溫在他的「到山上去宣告」(Go Tell It on The Mountain) 中所反映的便是這兩代態度。一方面是黑人對白人間的鬥爭，另一方面黑人新對舊——子對父的兩代鬥爭，在這裡，為父的是一個有歷史自卑感的牧師，他的兒子却立意洗淨這種自卑感，以便進行正義鬥爭。鮑溫主張建立圓滿的人與人關係，他認為白人可以與黑人同起同睡，男人也可以與男人談愛同居（這便是他的小說中，充滿同性戀行為的主要因素）。

在表達美國人感情方面，無名先生認為拉夫·伊力遜比鮑溫更澈底，伊力遜出版的「無形人」(The Invisible Man) 是上次大戰後美國黑人小說中最重要的一部。書中的說話人是黑人，他自稱為「無形人」，因為：「人們拒絕看見我……當他們向我跑來時，他們只看到我四週的物，看到他們自己……他們看到一切，只是看不到我。」說話人不但替黑人發言。這個「無形人」對外界來說，只是一件「東西」——一件可以勉強容忍，可以指使，可以嘲笑，甚至可以踢來踢去的「東西」。伊力遜的表現技巧有點像卡夫卡（帶有夢的意境），大量運用象徵手法。書的一部份可以當寓言讀，如漆廠的那一段，廠內的標語是：「使用自由標油漆以保持美國的純潔！」，書中的主人翁（亦是無名氏）在廠內的任務是將某種神妙的物體，滲入黑的液體中，製出白漆。黑的液體必須由黑的指尖攪動，才能產生白漆；黑人必須做美國罪惡的代罪羔羊，才能保持美國的清白！

窗小，站在窗口的時間有限，所能看到窗外的現代文學面目，也只能有這麼一點點，而窗外所見的，便是許多像我鄰忌一樣的作家所要打倒的對象。等到許多鄰忌朝窗外一望之後，他們才不禁自付：如果窗外這些所見應該打倒，豈不是己方擎起現實主義大旗，打倒表現現實多種形相的當代文學？己方過去所寫的，儘管貼上堂皇的現實頭，但頭底下的貨色，到底有多少是真的（真心話），那就頗值懷疑。盲目反對現代文學的人，看了看窗外真正的現代文學，可能會突然翻悔，覺得咱們先前所咒罵所要打倒的，竟都不是真的現代文學，

而是如真包換的偽現代文學。偽現代貨色（也即假寫實貨色）很多，唯一揭穿其假的辦法，便是撕開它的嘜頭紙朝內裡一看，如果是無病呻吟，爲了名利而亂捧，無事亂吶喊，沒有真情而故作多情狀，坐在冷氣中一面欺下捧上，寫起文章來則大喊藍領群眾萬歲等等……如此這般，那麼這貨色便是如真包換的假貨了！這種東西，還配稱文學，豈不是強姦了文學的清白！

其實文學藝術一路來都是寫實的，只是每一代，每一位藝術家與作家，看現實的角度不同，表現現實的手法也不一樣。由於表現方式不同就使人對藝術所表現的現實發生誤解。有些心地狹窄的人，只肯承認自己可以看得懂的東西，才是現實。自己看不到看不懂或不合自己成見的思想與感情，便不屑承認它們的合法現實地位（這些人沒有想到，原來風與電流雖然看不到，但它們仍是現實中的一部份），這與許多搞文藝的人，只承認摹臨自然的自然主義作品才算寫實的道理是一樣的。這些眼中只有自然主義表現手法，沒有其他表現手法的文藝工作者，以爲藝術家與作家只要做照相機，把現實照原樣記錄在底片上，便可以儼然以藝術家與作家的姿式出現。如果觀眾與讀者對藝術與文學的要求只止於此，那麼照相機與電腦問世之後，藝術家與作家早就應該封筆改行了。照相機、電影攝影機，電腦絕對真實地反映現實的能耐，是藝術家與作家沒有法子跟它們相比的。

如果人對藝術家與作家的要求，不等於他們對照相機與電腦的要求，那麼應該允許藝術家與作家不是照相機與電腦，准他用藝術手法去反映現實，換言之，現實就必須通過藝術家 and 作家的心靈加以反射。

基於此，藝術家與作家的心靈，就絕對不是照相機的鏡頭，它是一個構造異常複雜的多稜角反射鏡，現實到了這鏡中，便可以有各種不同的形相出現。譬如說，有些畫家在畫戴高樂時，畫布上所出現的戴高樂的鼻子比他的臉還要大；有些畫家畫一個守財奴時，故意把他的腫子、口、耳朵都畫成金塊與鈔票；人類到了英國十七世紀作家瑞夫特（Jonathan Swift，「大人國與小人國遊記」的作者）的心靈稜鏡裡馬上變形，不是變成侏儒，便是變成巨人，不是變成了有道德與靈魂的特別馬族（Yahoo Hahms），便是人獸不分的畸形人類；英雄騎士到了塞萬提斯的心靈鏡子裡，不再是張徹「金燕子」中的天下第一劍，不再是打不

死的零零七占士邦，而是一個神經不正常的老頭子，他的荒誕古怪的俠客行徑，沒有把他帶入醇酒美人的溫柔鄉，却把他送上一張老病床，然後死在這張床上。

談到現代詩（真正的現代詩，不是文字建築遊戲），許多人都埋怨難懂。其實難懂的，豈止是現代詩而已？難懂的古詩有的是。但詩與音樂一樣，它所要求的是主要是讀者的感情，不是理智。我們聽音樂，往往無法瞭解音樂裡面所敘述的究竟是甚麼，音樂如果能通過耳朵，貫入聽者的心靈，引起感情的共鳴，它的主要目的已達。音樂與詩的感受，往往因人而異，在「瘋狂將軍」（Night of The General）那部影片中，那位將軍每逢看到梵谷的自畫像，便會產生一種怪異的心裡反應。（梵谷畫自己時，只是通過畫具表達自己的特別感觸，他無意使看畫的人瞭解他的特殊感觸是甚麼，看畫的人要對他的畫作任何解釋，與他作這畫的動機完全無關。）看電影也常有這種情形：某個情節對甲無動於中，但却感動乙到傷感流淚。同一支曲子，在甲聽後的反應是喜悅，在乙聽來可能是悲傷；在某種環境聽來使人頭腦清醒，在另一種處境下，使人聽來心煩。因此要從音樂與某些特殊詩裡找出內容到底講些甚麼，往往會徒勞無功的。但詩有專訴諸感性的詩，也可以有專訴諸理智的詩。詩人如果目的只在感人，那麼他的詩達到感人這目的便够。如果詩人的目的在談哲理或述說故事，那麼他在表現時，會盡力設法使讀者理解。但詩的本質是含蓄的，詩人必須盡量用含蓄的表現形式，如果平鋪直叙，詩便要變質成散文，不成其為詩了。所以詩——不論是古詩與現代詩——含蓄是它的靈魂。含蓄也便註定了詩的不易懂和難懂的命運。詩的易懂與難懂，有時是看讀詩的人學養的高低而定。

看了窗外之後，我認為從事文藝工作的當地作家，應該在創作時，捐棄文學藝術中有關表現手法的門戶之見。如果自然主義的手法，已足够表達我所要表達的內容，那麼大可不必求助於其他表現手法。如果原有的種種表現手法都不足以表現我所要表現的內容時，不妨另創更能收到最能感人效果的全新表現手法。只要認清：表現手法是工具，不是目的；同時記住：要表達表得好，非用最適當的表達工具（手法）不可。

文學與藝術都是人心產物。而人心是複雜多端的，複雜多端到我們不能並且不應該用任何框子去框死它。要框死文藝的內容，我想非得先框死人心不可。人不像其他畜生，給予溫

飽之後，便可以被局限，滿足，老死在一個圍欄裡。人除了溫飽外，會有許多許多永無休止的要求；這些要求，也就是人類這麼久以來無法被約束，無法太平的主要原因。要求文藝「必須」（一定要）教育人生，使人最終止於至善，我想既然經過教育與政治（撇開許多載道文學不算）一路來這麼多代的不斷努力，仍無法使人止於至善，那麼詩、小說等文藝作品更不可能有這麼大的法力，我這麼說，並非反對文藝為人生服務，文藝可以為人生服務，但不能圈死文藝的目的只可以（必須，一定要）如此。作家與藝人如果有通過藝術手腕去為人生服務的誠意，他應該為之，（因為文藝的內容是無極限的。）但如果要一個連自己溫飽都無法顧全的藝人或作家去啓示及教育他人，那就未免太滑稽了。我有時常常想，文藝只有助長人心的氣焰，要約束人心，最好的辦法也許是——一如現代作家赫胥黎（Aldous Huxley）想像的那樣——利用科學的方法，在人生之前先把人性減個乾乾淨淨。但到那時，文藝也就無從產生，無法存在，人也就會像畜生一樣，有了溫飽之後，不再作其他打算了。

卅一、六八年第一聲雞啼的時候

一九六八年第一聲雞啼的時候，我送伊芙進竹腳產科醫院。誰？伊芙？（這是無關宏旨的。名字算得了甚麼？）伊芙該分娩了。我種下了希望，我希望我的希望可以出世，可以生，可以延續。

感謝天下第一位伊芙（會不會有第一位，我無法肯定；但我寧可信其有）。她吃了那株「知識之樹」所結的果子，給我的祖宗的祖宗的祖宗也吃了。我們從天國的黑夜中醒來，眼睛從此睜開，看到花與鱷魚。

我怨那個禁止第一號伊芙吃那株生命之樹的果子的所有天下的上峯的上峯的上峯的上峯和所有的權威的權威的權威。

他驅逐我們出了那座花園。他說：「看啊，你們竟把知識之樹的果子吃了，你們已跟寡人一樣能够分清黑白。幸虧你們還沒有吃那株生命之樹的果實，否則你們便要跟寡人一樣地長生不死了！」

我們掉頭走了。（失樂園？我怨那老頭子，他撤了天下第一大謊：你們要是喫了知識之果，你們必死無疑！然而我們吃了，我們仍活。吃了知識之果既然無恙，吃了生命之果只有活沒有死亡。我怨那天下第一大謊！我們本可以無生命之憂！）

我們毫不反顧地走了，然後我們生了老大，生了老二。誰？老大？誰？老二？（名字又算得了甚麼？你拼命地炸，拼命地高唱和平，和平何價？）

老大殺了老二，只因：

老二送我一頭又肥又嫩的火雞，我喜歡老二。

嘖嘖嘖嘖嘖嘖，這張聖誕卡也算聖誕禮物麼！老大？

老大抬起了頭，看到高高在上的老祖宗的一雙又冷又銳又臭又勢利又不屑的眼睛。

「把你的手指插進泥土裏，你嗅出你是活在那種土地上；我把我的手指插進我的生存——我完全嗅不出甚麼。我究竟在那裏？我是誰？我怎會到了這裏？世界究竟是甚麼？……騙我到這裏來的人是誰？爲甚麼他事先不徵求過我的同意，不先讓我曉得這裏的人情與世故，便硬生生地把我推進了人羣中來？像被綁架、像被靈魂商出賣？……」

我是我爸爸的希望的種子，二億粒生命原子之一。我是由廿三個小蝌蚪組成。有色的蝌蚪，黃色（揮不掉的顏色）。廿億粒希望，頂多只有一粒希望不致落空。二億粒希望在伊芙的體內開始馬拉松式競走。賽程只有你們的五至六英寸，但却是二億粒小希望的萬里長征。萬里的末端是一座圍城，「一座達昆王慾望攻陷的圍城」（我用了莎士比亞的詩句）。我在馬拉松競走中爭了先。圍城陷落，我和圍城裏的廿四粒有色的小蝌蚪（揮不掉的黃）結合。二百五十九萬二千秒之後，我從圍城裏被放逐硬生生地被推進了人羣中來，像被綁架，像被出賣……

伊芙該分娩了？

孩子出世後，張開小眼睛，註定得展開他的反抗史，像爸爸，像爸爸的爸爸的爸爸，他反抗地心壓力；他翻身，翻倒壓力；他學坐，挫脫上半身的壓力；他爬，爬滑下半身的壓力；他站，踢走全身的壓力；他跳，他跑，他搖，想搖掉壓力，然後他飛，飛向太空，飛出地心引力！

他對歲那天，婆婆照例點起香燭，向渺茫又渺茫的祖宗斟酒。婆婆在他的面前排一大堆東西：筆墨紙彩色畫板粉筆算盤玩具刀玩具槍玩：聽筒玩具注射針蛋糕肉……。

乖乖拿吧，婆婆催。（拿筆拿墨拿紙。）

爸爸站在一旁。（你該拿玩具聽筒，聽心跳聽出痛症；拿玩具注射針，一針化解百病；拿玩具鎗拿玩具刀，可以嚇唬人，可以役人，可以教人心裡說不口裡偏說是。忍痛扔掉筆墨

紙！)

媽媽站在一旁。(孩子，拿玩具聽筒拿玩具注射針拿算盤，不要拿粉筆，不要拿粉筆，不要拿粉筆，不要拿粉筆，不要拿粉筆，不要拿粉筆。)

媽媽：「你爲甚麼不肯用功讀書？」

孩子：「我爲甚麼要用功讀書？隔壁阿三的爸爸媽媽都沒有讀過書。他們只是在那間戲院附近的那間咖啡店的一角擺了一個賣雞飯的攤子，他們比用功讀過書的你和爸爸過得更快活。」

爸爸愣在一旁。(拿玩具聽筒拿玩具注射針拿玩具刀拿玩具槍拿玩具聽筒拿玩具注射針，拿玩具刀拿玩具槍。)

(你拿了紙，拿了筆拿了墨拿了苦惱。不拿筆墨紙粉筆，你會活得很舒服，我到過奎龍見漁人在大網獲之後看金庸的射鵰英雄傳聽半導體談別人的私事談女人。他們舒活肌肉的時候多，折騰腦袋裡的次數少，甚至沒有，他們很少需要醫生，比我少需要他們，不不不不不，絕對不不不不不……。)

不去想洲際飛彈，不想越南，不想麥納馬拉，不想廿世紀七〇年代，不想黑白鬥爭，不想香港，不想英鎊貶值，不想印尼華人不得慶祝農曆年，不想詩、散文、小說，不是所得稅，不必仰頭去看那雙又冷又銳又臭又勢利又不屑的眼睛，不必說是如果你要說不。

你想這些，你還記掛南非那個什貨商華斯干斯基(華斯干斯基不死於移植心臟死於肺炎)，想他體內那顆少女的心臟如何跳動，想不久後將在倫敦出版的「人體零件外科手術」，想以後人會變機器，隨時換機器零件，世界將會比一年前陌生，比十年前更陌生，比百年前更更陌生。人裝上人造零件後，自己宣告死亡，人性宣告死亡，人與人擦身而過，如汽車與汽車擦身而過，沒有招呼，連哈哈哈哈天氣多好也沒有。

這世界已够陌生，走在大街上，看到太多的陌生。陌生的面孔我可以忍受，我不能忍受陌生的語言(有許多人則不能忍受陌生的顏色)。語言已不再是傳達意思的有效媒介。阿源是啞巴，但阿源的手勢，足夠表達他的情感，語言不能：我常常在應該用黑的時候用白，許多人對你說的是的時候你得慢慢推敲這個是究竟代表是還是代表不是。

也許當初我們真的不該擅自吃「知識之果」，伊芙說，目不明看不到陌生的事，耳不聰聽不到陌生的語言，口不說說不出陌生的話。你絕對不會拿筆拿墨拿紙（我們會像兩副人形機器，在那花園裏渾渾噩噩過日子）。你不會看畫詩散文小說，更不會寫詩散文小說畫畫。

作家與畫家是同樣可憐的。你會像E·M·福士特一樣自言自語。我無法忘記那則有關畫家向職業官求職的小故事：

畫家：我想替你們的警察署的牆壁上畫幅油畫，你能給我這份差事麼？

職業官：（對畫毫無興趣；他相信警方人員也不在乎；但他是個盡責的官員；他開始閱讀有關訓令。好，雖然依照他已往的經驗，警署的牆壁通常並不需要甚麼油畫，但訓令中並沒有不許警署建築物以油畫粉飾的條文）噢，你當然可以。鼓勵藝術也是我的本份之一。我可以給你這份差事，你想畫些什麼？

畫家：我動手畫什麼便是什麼。

職業官：你什麼時候動手？你的話有點含糊，我想，你必定會畫一點莊嚴的東西——譬如說畫包公或孔夫子之類？

畫家：我事先無法肯定。老實說，我目前的心情並不想畫莊嚴的畫。我們的社會很安定，這是不容置疑的，我們的警察組織頂健全，治安良好，這也是事實。但我現在就是不想畫說教性的東西。

職業官：（他認為畫家還不如商家工匠那麼單純）你是懂藝術的。我不大懂藝術。我一向猜想藝術的存在，目的在陶冶人民，使他們變成良好公民。

畫家：藝術有時是這樣的，但却不老是这样。我現在並沒有畫這類畫的心情，很抱歉。

職業官：（他是一個好好先生，他感到有點歉意。但他靈機一動）藝術不是還有輕鬆的一種麼？就是娛人的那種，像占士邦影片的那種？只要你不損壞建築物本身，你大可畫一些受眾人歡迎的事物。

畫家：不錯，有時藝術是娛樂的，但它並不全要討好人。很對不起，我現在也沒有畫這種討好人的畫的心情。

職業官：那麼你到底要畫甚麼？

畫家：我想實驗。

職業家：實驗，用警察署的牆壁？

畫家：是的，我要實驗，實驗，我要實驗實驗實驗，我要通過油漆擴展靈感，這是此時此地的目的，也許我把畫畫完時，它會啓導人心，它會討衆人歡喜，但我現在不知道，也不在乎。我要畫一幅畫，也許這幅畫要等到我們的社會被遺忘，這所警察署變成廢墟之後才有人欣賞，我不曉得，也不在乎，我的心要畫，於是我畫了。

職業官：這所警察署剛落成，它怎會變成廢墟？

畫家：它會，它必定會，像安哥痛一樣，它會。安哥痛之永遠存在並非安哥痛本身，而是它牆上壁上石上那些藝術的實驗。

（職業官抬起無可奈何的雙手，他的容忍已越過了第十七線。他不能再浪費時間。）我實在無法幫你的忙（他說，用一分歉意加九分不耐），你無法適應社會。你不能適應社會，你怎能指望社會僱用你？

我曉得我無法適應（畫家說），不去適應社會也正是我的自定本份之一，我對人類的本份之一。我感覺事物，我表達事物——在他人還沒有感覺和沒有表達之前，我要求社會（看畫者讀者觀衆）以一張心的信任票欣賞我。

這是條文裡所沒有的，恕我不能破例（職業官說）。記住，在歌台花錢點唱的人，總希望歌手唱他所點的歌曲。

你看，這便是畫家落魄的一面了。

排在你面前的是總筒注射針刀鎗筆墨紙畫板，你拿筆墨紙畫板彩色，你就接受了落魄。爸爸站在一旁（拿聽筒拿注射針筆鎗筆力不拿落魄）。

爸爸，讓我自己拿好麼。像你與伊芙自己拿知識之果一樣。別老是要拿這不要拿那，我像你一樣討厭那個禁止你吃這禁止你吃那的老頭子。

即使我拿筆墨紙（我可能因此寫詩寫散文寫小說因此做另一個落魄的畫家），但我不要跑你的路子。我的題材與形式會新鮮得像剛從報販手裡送來的早報。我放眼看提筆寫廿世紀六十年代或七十年代的生活內容。我不理會你們那些八股派的批評家引經據典怎麼說不去違

循你們所劃下的框子正如不理會那老頭子對伊芙怎麼說一樣。對陳腐的內容與古董的形式，我義無反顧。我造我自己車子，然後用我自己的車子載我自己的貨色。我必須在人完全失去自己，在人的心臟被換上機器心臟以前創作，去阻止語言完全被剝去心靈代議士的資格。曹雪芹、施耐庵、魯迅、曹禺、巴金在他們的時代裡是偉大的；狄更斯、奧斯丁、史谷脫、托爾斯泰、高爾基在他們時代裏是偉大的。我敬仰他們的偉大，但他們在他們的時代裏造了他們自己的車，留下他們自己的貨色。我們有沒有在我們的時代裏造我們自己的車，載我們自己的貨色？我們自己的貨色是什麼？是不是紅樓夢，水滸傳，阿Q正傳，雷雨，雙城記，傲慢與偏見，撒克遜英雄傳，戰爭與和平等的翻版？在廿世紀的英國，康拉德、維琴妮亞吳爾芙、勞倫斯、福士特、亞爾杜斯赫胥黎、喬哀思並沒有覺得有了十九世紀的狄更斯，奧斯丁史谷脫的貨色就滿足，並沒有把十九世紀的貨色貼上廿世紀的標頭紙冒充廿世紀的貨色。他們不得不造自己的車，造自己的貨色（康拉德留下The Nigger of The Nautilus，吳爾芙留下The Waves，勞倫斯留下Sons and Lovers，福斯特留下A Passage to India，亞爾杜斯赫胥黎留下Brave New World，喬哀思留下Ulysses）。

我不是住在胡適與陳獨秀時代的中國。我撕的是一九六八年的新日曆，兩足踏在一九六八年的星馬，「阿Q正傳」、「雷雨」、「家」的問題不再困擾我。困擾我的是一九七〇年代的撤軍、越戰、痛、顏色、語言、所得稅、人體機械零件外科手術。機械機械機械。機械陽光（季節的死亡），機械廚房（自動替你預備三餐，你只要張開口就行了，你的手足進一步失去作用），電視映像電話（媽媽坐在她的房子裡，與另一房子裡的孩子們通話（人與人之間又多了一層銀幕）。那麼多那麼複雜的煩惱煩惱煩惱煩惱，你發覺到古老的表現方式不够表達，你採用前人沒有用過的複雜的手法。前人用表面的細膩的描寫，用對話，用前因後果式的情節去表達他們那個時代的困擾，但在廿世紀六十年代，我們覺得這些手法不够用，於是我們除了外表活動、表面的對白，我們還用筆尖去追蹤人物的內心活動和內心的對白。在廿世紀，一個人的笑未必是他的喜悅。他對我笑，他可能喜歡我，可能恨我，可能利用我。笑裏可能有匕首，甘欖枝有計時炸彈有許多含義，正如是與不是的用意可能並非單純的是與不是一樣。到了外表與語言都含糊，都無法表現人物的真實時，我只好去探測人的

內心的眞象，我看到人的行爲往往並沒有因果，人的遭遇多數沒有開始，沒有中間，沒有終結，我在敘述時，只好打破亞里斯多德的三一律。一個人心內的時間可以倒退，可以提前，甚至過去現在將來可以交疊在一起。某一個女人的丈夫在某一深夜裏駕某一輛汽車出外遭某些人刺了廿多刀斃命，驗屍庭判死者死於非命，原因不明，動機不明，對妻子來說，這悲劇沒有因，只有果。一個丈夫對着臃腫的妻子（現在）他的苗條的妻子（過去）他的皺痕滿面、白髮滿頭的妻子（將來）可能同時站在他的面前。我要表達這些眞，我不得不打破傳統的方格子。爲了要表達這些眞（你可以說爲了進一步寫實），十六世紀的莎士比亞在「哈孟雷特」裡運用了長篇獨白（這是後人的意識派手法的第一雞啼聲）。爲了進一步寫實，英國十八世紀的四大小說家之一的羅倫斯史登（Laurence Sterne）在他的小說裡打破了所有的傳統規律，打破語言規律標點規律情節規律（甚至可以說一點情節也沒有）。主角到了全書的一半之後才出世！書內有一頁完全空白（留給讀者自己去描寫一位寡婦的容貌），有一頁前後倒置（說明人生與文學還有距離），一頁是全黑（記錄一個人物的去世）；書內情節涉及法律時，一頁拉丁文出現。心理學，醫學，音樂，繪畫有關的知識全部派上用場。爲了進一步寫實，我可能也如此，像那位我肉眼裏的現代人有時是君子有時是小人有時是英雄有時是懦夫（一個女人或小孩墮海你會游泳你下水救人你是英雄。一個女人或小孩墮海你不諳水性你不能下水你不能救人你是懦夫）。我肉眼裏的人有時是獸（我在上面的人的面前是羊是狗在下面的人的面前是獅是虎在漂亮小姐擦身而過時是狼在對你有所圖時是狐狸是鷹對父母的生前刻薄對父母死後守孝是鱷魚）。在我面前來來往往的人都是多面的亞當與夏娃，電影裏小說裏的人物如果從頭到尾是彬彬君子，或從頭到尾是小人，或從頭到尾是英雄，或從頭到尾是懦夫，那麼它是撒謊它是誤導。（我不要寫表面平面的人物，我不要寫電影本式的電影脚本和電影本式的小說，我不寫散文分行口號披上詩的外套的新詩如果我拿了筆拿了墨拿了紙。）

這裡（記住六八年的新日曆記住雙足底下的泥土）拿筆墨紙的人很多，但敢像那位畫家那樣實驗實驗實驗實驗實驗的人很少。在六八年第一聲雞啼時，實驗實驗實驗實驗實驗的人應該更多。拍新電影寫新小說寫新散文寫新詩的應該更多。

人今天的生活內容已反叛了人昨天的習慣生活內容，今天的藝術品不得不以不習慣的表達方式去表現不習慣的生活內容，其實故意走不習慣的路，也是藝術工作者的創作本份之一。科學家盡力以機器代替人體器官，藝術工作者却要設法強迫人去運用他自己的器官。二十世紀六十年代的「新八股派」要反對是無可奈何的。新畫新詩新文學新電影將以不合習慣的面目源源而出。

一九六八年第一聲雞啼的時候，我送伊芙進竹腳留產醫院，從伊芙的身上，我希望我的希望出世、生存、延續。





●蕉風出版社出版

●蕉風文叢4

完顏藉 ● 填鴨