

## 談羅布格利葉的作品特色——兼介「新小說」（附亞倫·羅布格利葉簡介）

在一九五八年的七、八月號天主教刊物《精神》月刊上面，發表了一個「新小說」的專輯，就法國當時新銳的新人作品作一個檢討，其中提出了十位作家，他們就是撒母耳·貝克特（Samuel Beckett）、米榭·布鐸（Michel Butor）、尚·加魯（Jean Cayrol）、馬加烈特·杜拉（Marguerite Duras）、尚·拉高里（Jean Lagrolet）、羅伯·丙吉（Robert Pinget）、亞倫·羅布格利葉（Alain Robbe-Grillet）、納塔里·沙勞（Nathalie Sarraute）、高羅岱·西門（Claude Simon）和加答·葉辛（Kateb Yacine）。以後這些人的作品之被稱為「新小說」，恐怕就是從這時開始的，不過他們雖然被混為一談，事實上彼此卻沒有甚麼共同宣言式的理論要遵守，相似的地方亦不過是大家同是對發展到當時的小說感到不滿，而希望重新注入新的生命這一點上面；又或者正為了這種「不滿」，作品中在人物、情節、描寫等方面，都往往與傳統方法反其道而行，因此也有人稱為「反小說」的。其中以羅布格利葉，以他創作中的表現，和論述中的觀點，引起最多的爭論。贊成的人認為他是法國自加繆、沙特以後最重要的小說家，以及「毫不誇張地說，不祇整個法國文學界，甚至整個世界的文學界也因他的作品的緣故而改變過來」。反對的人，則認為他的作品，不

過是一些技巧上的實驗，既不能引起讀者的共鳴，也沒有甚麼閱讀的價值。

究竟羅布格利葉的作品跟傳統的作品有甚麼不同呢？

在傳統的作品中，人是世界的中心，他處身在一個不變、安穩的世界中，通過個人的概念來看待這世界上的一事一物，根據自己的了解來闡釋它們。可是在羅布格利葉的作品中，我們卻發現，人屢屢為他自己偏拗的觀念所欺騙。譬如香港上演過的由他自編自導的電影《不朽者》（即《去年在伊士坦堡》）裏面，那個法國人去到伊士坦堡，見到一些建築物，以為它們是古老的建築，不曉得卻原來是在戰後才重新興建的；又去到一處地方，以為是公墓，原來卻不是，裏面根本就沒有埋着死者；見到植着傾斜的石柱，以為它們都經過久遠的年代了，誰知它們根本植下的時候就是傾斜的……。人因為先入為主的觀念，自然不免對所見的事物加上自己的解釋，這一來，認識上自然也不免有所偏謬了。在短篇小說〈海灘〉裏，表面看來是三個樣子差不多的小孩子在海灘上走着，其實，你隨即發覺他們一個是女孩子，另外二個是男孩子，其中一個年紀較大，另一個較小，這裏表面相同的物相實在並不相同，而羅布格利葉反反覆覆從不同的角度層層寫出，出發點卻顯然與自然主義那種長篇累贅的臨摹並不一樣。

小說發展到了現代，在作品中熱切探究人生問題的同時，作者卻往往容易滿足於一些已成窠臼的答案。不少作品，說是為了表示「人與人溝通的困難」、「人的處境的荒謬」

等等，作者們先有了這一概念，然後把這意念在小說中具體形象化來，到出版以後，再由批評家在他書評專欄中指出：原來這篇小說是要表示「人與人溝通的困難」，或者「人的處境的荒誕」的呵！就是這樣，寫作與閱讀的過程竟然變成了這樣乏味與機械的例行公事了。而「新小說」之吸引我，恐怕主要就在他們撤除小說背後負馱的那個「萬應萬靈」的人生訓誨的重擔，而讓小說本身獨立地出現這一點。

也因為這樣，羅布格利葉書中的描寫並不是次要地用來陪襯他的思想的。在〈縫衣匠的人像〉裏，他那樣不厭求詳地描寫着咖啡壺，顯然也不是為了要使幾萬年後的考古學家好曉得我們今日煮咖啡用的是甚麼東西吧？讀過去的小說，讀者可以略去描寫的地方，祇是看看對話，看看作者所發的議論，也就很明白了。可是讀羅布格利葉的東西，如果略去了描述，有時真恐怕沒有甚麼剩餘下來了。沒有了描寫，就沒有了從他的描寫本身的轉折、重複、矛盾等所引出的自身俱足的興味了。

在〈縫衣匠的人像〉裏是咖啡壺、鏡子，在長篇《橡皮擦》裏是橡皮擦，《窺伺狂》裏是繩子，《嫉妬》裏是百足，《在迷宮中》裏是梯階、道路，在《歡晤之屋》裏是鎖鍊、旗袍；他的小說裏面對「物」的描寫，都化去了不少篇幅。這一來，一些批評家就不免給他安上「客觀派」、「拜物教」之類的名字了。其實說過「我的相對地主觀的觀點正好判定了我在這世界上的位置」的羅布格利葉，根本就是早已自覺到

純粹客觀之不可能的作者，讀他的《嫉妬》，那麼的以一個嫉妬的丈夫的主觀視象與感覺所展露出來的世界，又何嘗是有意於追求客觀的作品呢？至於說他崇拜物質，「表示人的徹底敗北」（郭松棻說），則讓我們看看他的作品本身吧。譬如，在《窺伺狂》裏，如果你找到那束捲成8字形的繩子，我想怎麼也會找到注視那束繩子的眼睛，和拾起那束繩子的手掌的。同樣，《橡皮擦》裏在商店裏買去一塊橡皮擦的是那位偵探，《嫉妬》裏捏死牆上的百足的是鄰人法蘭克，《在迷宮中》走過那些梯階和道路的是迷途的兵士，《歡晤之屋》裏戴上項鍊、穿上旗袍的是那些女子們，他們都是「人」而不是「物」吧？我覺得，與其說他「崇拜冰冷的物質，表示人徹底敗北了」，不如說他是在重新探討人與世界、人與物質等之間的新關係還恰當點。羅布格利葉自己的解釋則是這樣：「至於人們所謂的真真正正的『物質』，小說裏一向就為數不少呵。你只要想想巴爾札克：屋子、傢俱、衣裳、珠寶、器皿、機械——他的描寫的周詳並不弱於現代作家的作品。如果他的物質，像人們說的那樣，是比我們筆下的要『人性』得多，那祇是因為，現在一個人在他活着的世界中所處的位置，跟一百年以前大不相同吧了。」（見《論新小說》中的〈現代小說中的時間與描寫〉一文）

這樣重新正視人與物各自的位置和他們相互的關係，正顯出以人的狹隘的觀點去判定物，或者憑此而與世界溝通，歸究是行不通的。這麼一來，就使傳統的「人是這世界的中

心」的地位發生動搖了。這樣對世界上的諸相平等看待，認為自然中各部分皆相等的觀念，也很有「禪」的味道。這種態度表現在現代藝術上面，就有杜瀋（Marcel Duchamp）等重視素材本身的物體藝術，蓋茲（John Cage）的聲言「讓聲音原本地顯現出來」的實驗性的音樂，和以加普羅（Allan Kaprow）等為首的着重演出的環境、材料本身的突出，及由此而生的偶然性的「突發性演出」，像「新小說」一樣，他們都向文藝發展到目下這一階段的機械反應的傾向和自我封閉的態度作了訣別的手勢，企圖重新為現代的文學與藝術找出一條可行的道路來。

#### 亞倫·羅布格利葉簡介

亞倫·羅布格利葉（Alain Robbe-Grillet）一九二二年生於布勒斯特（Brest），在巴黎受教育。他的父親是個工程師，他自己在國立統計處工作過，後來則到海外深造生物學，在非洲和西印度群島研究熱帶果實。在一九五五年開始加入「午夜出版社」（Éditions de Minuit），作為該社的文學顧問。

他已經出版的長篇小說有五本：《橡皮擦》（*Les Gommages*, 1953）、《窺伺狂》（*Le Voyeur*, 1955，得「批評獎」）、《嫉妬》（*La Jalousie*, 1957）、《在迷宮中》（*Dans le Labyrinthe*, 1959）、《歡晤之屋》（*La Maison de Rendez-*

*vous*, 1965），短篇集《快照》（*Instantanés*, 1962）及論文集《論新小說》（*Pour Un Nouveau Roman*, 1962）。本期譯林版所選譯的三篇短篇〈海灘〉、〈縫衣匠的人像〉和〈錯誤的途徑〉都是選自《快照》的。

他所編寫的電影劇本有《去年在馬倫伯》（亞倫·雷內導演）、《法蘭克的歸來》（為美國的長青劇場而撰），自編自導的電影有《不朽者》（1963得 Louis Delluc 獎，香港曾映，譯名是《去年在伊士坦堡》）、《越歐快車》及另一部未完成的新作。

《中國學生周報》，1968年5月17日。

## 詩兩首：〈猶豫〉、〈浪與書〉

### 猶豫

不能想像多麼冷  
他洋洋灑灑的說  
在窗上 是霧  
塗抹的手 是  
灰色在他們轉身裏  
凝視中  
並且說 哦  
這麼多樹  
面對你這許多臉孔  
酒和餅和猜想  
流盪你一艘船  
把耳朵給水流罷  
當然終於是泥土  
不過如此  
車廂裏猶如爐子旁邊  
一張大理石的床  
冷穿過你的國籍  
死去胸臆間的邊界  
跳過下一個句子罷

### 下一段

所有關於時鐘的描寫  
跳過它  
略去所有圍巾的風貌  
略去栗子與巷道  
一個風琴？也許  
但最好把這些留待下次  
他點首同意  
同時被想起來的；  
童年時涉足的街道  
荒屋裏的咖啡  
與糖  
全是這麼遙遠  
這遙遠  
對於我  
猶如你的名字  
對於我  
猶如他們的名字

### 浪與書

清冷如書中所寫  
一個塗繪海鷗的童年下午

重來的浪反送我  
至此如此的渡輪  
今日下午是無所謂的  
鐘聲的浪將淹沒  
兀自的梯子  
與一支桅漣開去  
垂着的繩的影子  
將畫成十字  
還要攀援一張  
突然看見的臉孔麼  
還是放任而去  
比如現在我忽然  
發現自己置身在  
這黑暗的角落裏  
這是不是  
瞬息的雲霧  
如我所說我現在在此  
一千本書本後面  
黑暗中而不是船上了  
因為我急於寫下我  
所想的而我現在不能  
從枝極間看見鳥  
棲止在誰的

屋子，從一面牆  
熊羆虺蛇之間  
你又夢見甚麼  
光線進來分析桌子的木紋  
低低的天花板進來  
也出去  
流水般流過所有的構成  
翻開書又開始談話  
一切都是為了  
不為甚麼  
回到開始的地方  
再相對一張臉  
笑成了輪迴的船

《星島日報》「大學文藝」，1968年6月25日。

## 彼得·布祿的新片《告訴我謊話》

不久以前香港放映過彼得·布祿（Peter Brook）導演的《蒼蠅之主》（*Lord of Flies*），這部悚慄性的作品乃是根據威廉·高丁（William Golding）的原著拍成的，至於布祿另一部根據德國著名前衛作家彼得·懷斯（Peter Weiss）劇作而拍的《馬萊——薩爾》（*The Marat - Sade*）看來卻是不會在香港上演了。布祿最近又有一部新片，那就是關於越南戰爭的《告訴我謊話》（*Tell Me Lies*）。

布祿是英國人，而《告訴我謊話》這部電影，亦是在英國拍攝，說的亦是英國人對這一場戰爭的反應吧了，因此期望看到像《最長一日》那樣的大場面砍殺是不可能的，毋寧說它是比較接近高達德諸人的《越南彼方》那樣的作品吧。至於為甚麼要拍這一個題材——比如說，英國是沒有直接參加越南戰爭的，那又為何要拍一部關於越南戰爭的電影呢？布祿的意思是這樣：我們跟越南是活在同一個世界中，而這是不到你承認的。不管你對這問題抱着甚麼看法，但你必須首先承認有這個問題存在才行。布祿，他在接受《常青評論》的訪問時（五十三期，頁四十一）這樣說：

你站在這個陽光的花園裏而你是給良善的人們圍繞着，但是在某處，諾曼·莫理信（Norman Morrison）焚死他自己，而這全像一個虛構的故事，全是這麼不真

實。安·莫理信（Ann Morrison——諾曼的妻子）她直接的反應——當她用自己的話表達出來的時候，使我覺得不真實，那是在倫敦的高斯云那方場；而這就像今年，在紐約柏莎酒店的門前，在那個小小的方場上，在陽光中想着越南戰爭（我那時正在紐約籌款來拍一部關於它的電影）而感覺到不真實一樣。在兩處地方，我都是站在陽光下，而感到由戰爭所引起的洋洋然的悲劇情緒跟所有那些路過的好好的人們並沒有若何關連。

而《告訴我謊話》這部電影的主角，就是一個這麼的活在遠離越南的彼方的英倫的年輕男子米克，越南戰爭對於他一向是一樁遙遠的戰爭，直至有一天，他看到一張受害的越南兒童的照片，他喫驚、恐懼，然後——他關心了。在他身上，和他四周的人身上——不管是集會、抗議、談話或者別的甚麼——顯示了一個這樣的問題：在這樣一個時代中，當歷史和政府都已經不再是可以被個人所左右的了，那麼個人的行動有甚麼意義沒有？

在電影中米克跟一位政客的對話：

政客：我可以想像得到，如果美國在這一個月撤退，而越共重新得勢的話，那祇會是更多流血，更多斷頭的慘事。

米克：你是在假設；你是在假設這個。

政客：當然，我們曉得的。

米克：你不曉得，你怎會曉得？



政客：共產黨殺人的。

米克：讓我們看清楚事實吧。你是準備坐在這張睡椅上大發議論，而在許多哩外那裏人們被焚燒而死。

米克無疑是有道理的，但他所憑持的亦祇不過是一幅照片和他本人的直覺，因此事實上他也是在假設的。而且，他也是祇在發着議論吧了。

個人能作甚麼呢？

布祿不住探討關於人在戰爭中所受的牽涉這樣的不可捉摸的真相，可是他找到的祇有謊話——雙方面告訴你的都是謊話。

這樣一部關於戰爭的電影，在其中，戰爭本身卻是給安放在背景中，幾乎成為一個單純的觀念的，導演主要的興趣集中在種種式式的人物對這戰爭所生的具體反應上面。

一方面是斯托里·甘米曹（Stokely Carmichael）這樣極端的意見：

斯托里：我想唯一的解決新法是讓越南人殺盡每一個踏足進他們的土地而且想把它攫奪而去的美國人。

積癸連（一個南越女子）：也許我們想的是同樣的，但我們不會像你那樣說。

斯托里：你怎樣說？

積癸連：我們祇是希望他們不再來干涉我們。

斯托里：我們這樣要求已經有四百多年了……這又怎樣；

一方面是一個普通英國婦人的意見：

「……我對我國的生活圈子以外的事情毫不關心……即使這會取掉我鄰居的性命我也不關心……我喜歡感覺憤怒，因為那麼即使我不是牽涉在內的時候我也感覺到是了……我喜歡活在英國，因為在這裏你容易遺忘……而我感到慶幸它是這麼容易的。」

一方面是米克與一位佛教僧人的對話：

米克：……假如我來向你說我想為越南人作點甚麼，假如我又向你說，「我想焚死自己」。

僧人：在越南，所有的佛教徒都同意那個第一個燒死自己的僧人；隨後那些燒死自己的僧人卻不是我們所贊成的。所以你不應該這樣作，因為你有許多方法可以幫助我們。

米克：如果我不聽你的勸告，堅持要作？

僧人：如果你愛越南人，你不應該忽略我的勸告……照佛教的說法，我們永不收回一個生命。我們認為生命是很寶貴的。我們鼓勵人們去尊重生命，而不是收回一個生命；但我們也贊成焚燒。焚燒甚麼？焚燒一切的貪婪、邪念，和執妄。」

電影中又記錄了教友派教徒莫理信的自焚，可是，這有甚麼影響麼？這又使美國的政策有甚麼重大的轉變麼？電影的一個酒會中，甚至有人認為這不過是一個傷感的姿態吧了。不過，不管他的作為是好是壞，是重要或是不重要，是責任感或是瘋狂，至少他用自己的方法回答了自己的道德的課題。其他人又如何呢？至於他的徒勞，則再一次說明了個人在這時代中是如何毫無舉足輕重的力量。

布祿也許知道，如果說，在現在生活中找尋一個問題的答案往往得到的祇是謊言，那麼，看着銀幕上放映的東西時，也應該曉得攝影機亦是會說謊的吧。布祿是知道的！「我不以為任何一句議論就可以轉變一個人的想法。」在這部電影中，處處故意使觀眾曉得他們自己是在觀看一部電影，比如銀幕上映出一幅受害兒童的硬照，映着，鏡頭推到孩子的頭部，包着繃帶的。然後忽然他的嘴動了，原來他是活的。這樣觀眾們對上一個鏡頭的情緒在下一個鏡頭就改變了。又例如電影中映在倫敦的美國大使，他自信，平滯，保守地說着話，銀幕下忽然閃着這樣的字句：「英國演員飾演美國大使」。這也許便是因為布祿知道攝影機是會說謊的，而他也要觀眾知道這點。說了抗議的無效以後他不想自己的電影成為一個抗議的結論，指出了其他的謊話以後他也不想自己的電影成為一個最後的謊話。（取材自《常青評論》五十三期）

《星島日報》「大學文藝」，1968年7月10日。

## 〈阿奈叔叔〉與西貝兒

### （一）

《長跑家的寂寞》和《星期六晚與星期日早晨》的作者亞倫·斯列頓（Alan Sillitoe）寫過一篇叫作〈阿奈叔叔〉的短篇小說，裏面一個名叫阿奈的孤獨的中年人，在咖啡店裏跟一對小女孩姊妹交上朋友，她們不夠零錢吃午餐，他便每天省下點錢來買點甚麼給她們吃。可是，有一次，有幾個警察在咖啡店裏遇見他們，懷疑阿奈心懷不軌，便把他攆了出去，並且警告他，以後也不許再惹那兩個女孩子了。

這小說，在很多地方跟最近上映的電影《星期日與西貝兒》是很相近的，英國小說家斯列頓的老老實實的處理，跟法國導演柏格農抒情細膩的風格也許不相同，可是，兩個故事中，同樣的，人與人（碰巧同是中年人與女孩子）的一段感情被外在世界的誤解所破壞了，也許這是因為人的執妄太深，所以都依襲陳套的觀念來看待別人的作為，那麼的以為中年男子跟小女孩在一起就一定是立心不良。如果社會上多數人都依襲這種陳套的觀念的時候，反其道而行的人就成為犧牲者了。西貝兒的中年朋友皮爾是失憶症患者，阿奈叔叔在戰時受過腦震盪，又好酗酒，他們都不是這個社會所公認為正常、成熟的人物。



## (二)

這個社會中所謂「成熟」的個人，是那些一切作為吻合別人的標準，像別人要求他們的那樣作着、毫無差錯的人。這樣的人物，是決不會像阿奈或者皮爾那樣的喜歡一個小女孩子的，因為在他們看來，這是太幼稚、太不成熟、太容易引起別人的懷疑，太違反別人的標準了。另一方面，西貝兒的幻想世界，或者〈阿奈叔叔〉中那兩姊妹的童稚喜悅的世界，也決不是這些成熟的個人所能了解的，因為進入她們的世界，需要的不是成人的機智或者經驗，而是單純的「赤子之心」。在《西貝兒》中的皮爾，他相信算命看相的魔術世界，他迷戀西貝兒童稚的幻想世界，這由一個成熟的人看來，或者會聳聳肩，說前者不過是他的迷信，而後者不過是他的幼稚吧了。但事實上，要看出那些迷信中的近乎神話之美和那些童稚世界中的奇想之美卻不是那麼簡單，這是成熟的人所不能了解的。《西貝兒》中那護士說：「難道美使你覺得難堪麼？」真的，美真是使他們難堪。最近讀一本波蘭小說，開始時主角夢見他的三十歲的自己正嘲笑着年青時代不成熟的自己因而驚醒過來。真的，如果不單只是變得成熟，而且還開始嘲笑以前不成熟的自己，我想沒有甚麼比這還可怕的了。

《香港時報》「文藝斷想」，1968年7月24至25日。

## 聽費靈格蒂唸詩

### (上)

一個男子在咖啡店裏讀着報紙，他一面讀着，一面想，自己一定是誤解了一點甚麼了，因為他的報紙是穿了一個洞的。報紙上說，由於人口太多，人們只能站着，連躺下來的空間也沒有。報紙上說，人們決定要取消藥劑，好使人們要死的時候便死去，留下多點空間。報紙上說，因為科學征服了自然，而自然卻是不能被征服的，所以一定要廢除科學和機器了，人們決定取消國家，重新回到原始的社會去。他讀着報紙，覺得沒頭沒腦的，看着報紙上的洞，一面想着自己一定是誤解了一些甚麼。

這就是勞倫斯·費靈格蒂 (Lawrence Ferlinghetti) 的長詩〈人口過多〉。剛從朋友家裏聽了由費靈格蒂自己朗誦這詩的錄音帶回來。關於費靈格蒂誦詩如何如何，以前倒是讀到不少推介的文字，不過今天卻才是第一次聽到。說過「印刷品使得詩沉默啦，使我們忘記了詩的聲音的力量了」的費靈格蒂，現在來朗誦自己的詩，灌成唱片，自然是理所當然的事了。詩，光是用眼睛來看已經太久，以致許多人忘記了它是可以用耳朵來聽的，不過朗誦現在似乎又重新成為世界詩壇的新風氣了，從美國地下詩人到蘇俄的新一輩的詩人都是如此。

(下)

聽說台灣現代詩壇也開過詩朗誦會，我不清楚成績怎樣。中國現代詩的讀者比較少，因此對朗誦會或許沒有那麼熱烈的反應，可是反過來說，如果能夠因着詩人的聲音與讀者直接溝通，而能夠把現在這種作者、讀者間互相不理不睬的態度改變過來，那也未嘗不是現代詩的一線生機。

每隔若干時候，總會從報上讀到一些抱怨現代詩的文章，那麼隨便引一首現代詩的作品，便在報上感嘆一番，說現代詩真是難懂了呵！這種批評實在是沒有意義的。近來讀中國和外國的詩，我反而發覺它們變得明朗多了。比如像費靈格蒂的〈人口過多〉這樣的作品，你無論如何也不能說它晦澀的。費靈格蒂是一九四七—一九四九年間崛起的「三藩市復興」那一派的詩人，通常卻給歸入稍後的「搜索的一代」去，那大概是因為他與搜索一代的作家過從極密，而且堅斯堡、哥索等人的初期作品，都是由費靈格蒂主持的「城市之光」書局出版的緣故。不管是「三藩市復興」也好，「搜索的一代」也好，他們的特色，大略地說，就是坦率地表達自我的感情，而反對學院派拘謹呆板的經營，這是接近威廉斯多過艾略特的一種風格，自自然然的走上比較明朗的路上去。

聽費靈格蒂唸詩，他詩中的幽默和明朗，使我想起一位法國詩人賈琪·普雷維爾（Jacques Prévert）來。他們的詩同樣富有音樂性，普雷維爾的詩大部分譜成樂曲的歌詞，

費靈格蒂則常常用爵士樂伴奏來朗誦自己的詩。他們的詩都同樣暢銷，普雷維爾的詩集，早在戰後已經成為法國的暢銷書（售了幾十萬冊），至於費靈格蒂，我手頭有他的詩集《心靈的罕尼島嶼》也已經是第十五版的版本了。企鵝叢書出版的普雷維爾詩集，英譯者就是費靈格蒂，因此費靈格蒂或者受過普雷維爾的影響亦未可知。

他們兩人還有一點相似，就是大家都寫了不少針對社會現象的諷刺詩。比如〈人口過多〉這詩裏面所提的問題，顯然就不是關上門造出來的車子。不過，暢銷詩、諷刺詩等等，也是有它們的危機的。費靈格蒂在翻譯普雷維爾詩集《話》的序文中就指出來了：「他因為《話》的成功而迷了心竅，在後來的作品中，他沒有變得更深刻，反而放任自己的開麥拉眼在這個世界奇異的表面上隨便獵取一些片斷吧了，然而在這些表面之下，別人卻已經開始挖掘出一個即使是最濫雜的眼睛也不能看到的世界了。」可知對現代詩的要求，也不能說僅是「明朗」就好這麼簡單。

《香港時報》「文藝斷想」，1968年7月26至27日。