

# 淡江外語論叢 June 2011 No. 17

## 目 錄

---

《項狄傳》中的三個女性 .....	韓加明	1
去你的：莎拉·肯恩《摧毀》中的暴力 .....	施懿芹	13
新德里的叢林意象： 《白老虎》中的都會生活空間 .....	倪志昇	34
Actitudes sociolingüísticas de la globalización en estudiantes taiwaneses de lenguas extranjeras : Resultados preliminares .....	Javier Pérez Ruiz	56
《人間喜劇》人物類型－ 巴爾札克的夢想、經驗與創作 .....	甘佳平	80
La modernité du comique selon Adamov .....	朱鴻洲	106
試論文學史寫作的可能性 －從德國文學史談起－ .....	王建	124
賢治童話「ひかりの素足」論 －死生觀を中心に－ .....	顧錦芬	137

試論俄羅斯宗教文化中的特殊現象—聖愚

以潘勤柯的〈Юродивые на Руси〉為論述資料

..... 王愛末 157

〈本期送審論文共 17 篇， 6 篇獲推薦，11 篇未獲推薦〉

勘誤更正：

本刊第 16 期目錄，吳瑜雲教授論文之正確名稱應為 *Medea's Mirror: The Demanded Rehabilitation of Female Despair in Euripidean Tragedy*。謹此更正。

***Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures No. 17***

**CONTENTS**

No. 17 June 2011

---

On Three Female Characters in <i>Tristram Shandy</i> .....	Han Jia Ming	1
In Yer Face: Violence in Sarah Kane's <i>Blasted</i> .....	Shih Yi Chin	13
Jungle City New Delhi: Spatiality and Urban Life in <i>The White Tiger</i> .....	Ni Chih Sheng	34
Sociolinguistic attitudes of Globalization in Taiwanese Foreign Language Learners: Preliminary results .....	Javier Pérez Ruiz	56
The Type of Personages in <i>The Human Comedy</i> : Balzac's Dream, Experience and Creation .....	Kan Chia Ping	80
The modernity of the comedy according to Adamov .....	Chu Hung Chou	106
The Possibility of Literary Historiography .....	Wang Jian	124
On Life and Death in Kenji Miyazawa's : Bare Foot of Light .....	Ku Chin Fen	137
The special phenomenon in Russian religious culture – Holy fool (Based on Panchenko's Юродивые на Руси) .....	Wang Ay Moh	157

# 淡江外語論叢

第17期 2011年 6月號

*Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures* No.17, June 2011

---

淡江大學外國語文學院 發行

Published by College of Foreign Languages and Literatures, Tamkang University

---

發行人/Publisher: 宋美璿/ Mei-hwa Sung

主編/Chief Editor: 林盛彬/ Sheng-bin Lin

編輯委員/Editors: 薛玉政/ Yu-cheng Sieh、邱彥彬/ Yen-bin Chiou

林盛彬/ Sheng-bin Lin、杜東璿/ Regina Tu

楊淑娟/ Shu-Chuen Yang、阮若缺/ Rachel Juan

張秀娟/ Hsiu-chuan Chang、張善禮/ San-lii Chang

曾秋桂/ Chiu-kuei Tseng、賴錦雀/ Jiin-chiueh Lai

張慶國/ Ching-gwo Chang、王愛末/ Ay-moh Wang

執行秘書/Executive Secretary: 阮劍宜/ Chien-yi Juan

編輯助理/Editorial Assistant: 曾香屏/ Heung-ping Tsang

---

地址: 25137新北市淡水區英專路151號

淡江大學外國語文學院

電話: 886-2-2621 5656 ext.2558

886-2-2622-4593

電子信箱: [jtsfee@staff.tku.edu.tw](mailto:jtsfee@staff.tku.edu.tw)

版權所有 未經同意不得轉載或翻譯

---

Address: Tamkang University

College of Foreign Languages and Literatures

No.151, Yingzhuan Rd., Danshui Dist., New Taipei City 25137, Taiwan(R.O.C.).

Tel: 886-2-2621 5656 ext.2558 886-2-2622-4593

E-Mail: [jtsfee@staff.tku.edu.tw](mailto:jtsfee@staff.tku.edu.tw)

All rights reserved. Reprint and translation rights must be obtained by writing to the address above.

---

ISSN 1562-7675

## 《項狄傳》中的三個女性

韓加明 / Han Jiaming

北京大學外國語學院英語系 教授

Department of English, Peking University

### 【摘要】

斯特恩的怪書《項狄傳》是關於男人的故事，女性人物出面很少，話語不多；批評界很少關注小說中的女性形象。但反復閱讀此書，筆者覺得姑奶奶黛娜、寡婦沃德曼和母親三個女性形象值得認真探討：如果說小說表面文本刻畫了男性如何控制女性，透過這種表像則可以看到某種女性抗爭男權的潛文本，是對男性主導意識的挑戰。

### 【關鍵詞】

斯特恩、《項狄傳》、女性形象

### 【Abstract】

Laurence Sterne's *Tristram Shandy* is a book about men, especially about men's hobby horses, and consequently little critical attention has been paid to the female characters who rarely appear and often remain silent when they do appear. But with a close reading of the text, I find that aunt Dinah, widow Wadman and Mrs. Shandy deserve serious scrutiny. If the surface text demonstrates how the Shandy men manage to control women, the subtext may show that women are not easily controlled but try hard to assert their own desires and express their own interests. In other words, beneath the male dominant surface, there might be some subversive challenges to that dominance.

### 【Keywords】

Sterne, *Tristram Shandy*, female characters

18世紀英國小說家勞倫斯·斯特恩的《項狄傳》(*Tristram Shandy*)是本怪書。所謂怪首先表現在書名與內容的不相符：書名全文是《紳士特裏斯舛·項狄之生平與見解》，而書中主人公直到第三卷才開始出生，到第六卷仍是孩童；其次是敘事形式怪，不是按時間順序發展，而是常常節外生枝，漫無邊際，小說的結尾更是在主人公出生之前數年<sup>1</sup>。正如但尼斯·W·艾倫在他的論文開頭所言，“部分是敘事，部分是離題，部分是情感，部分是諷刺，《項狄傳》是個混合體 (something of a hybrid)，作品呈現給讀者的不僅是虛構的敘事，還包括對敘事媒體語言的探究” (Allen 1985: 651)。雖然《項狄傳》在文學史上很有名，但因敘述形式怪異，故事性不強，以前在中國讀的人不多，也不大受批評界關注<sup>2</sup>。2006年譯林出版社作為“譯林經典”系列的一種，出版了蘭州大學教授蒲隆(李登科)的中譯本，使這部怪書在中國讀者中也有了比較廣泛的傳播。

《項狄傳》寫的是關於男人的故事，這是批評界的共識。沃爾特·艾倫指出，“不管我們是否喜歡斯特恩的世界，他塑造的項狄先生和托比叔叔是兩類具有普遍意義的典型形象” (Allen 1954: 73)，而多蘿西·範·根特則強調《項狄傳》的“統一性在於敘述者項狄的意識” (Van Ghent 1953: 85)。伊莉莎白·W·哈利斯更一針見血地寫道，“在特裏斯舛·項狄的世界幾乎沒有女性的位置” (Harries 1989: 112)，並引敘述者的話為證：“所有項狄家族的成員始終具有一種獨特的性格；——我指的是男性成員，——女性成員就談不上什麼性格了” (斯特恩 2006: 64)。論者感興趣的多是父親沃爾特 (Walter) 的哲學系統、叔叔托比 (Toby)<sup>3</sup> 的軍事情結和敘述者特裏斯舛 (Tristram) 本人信馬由韁的講述方式，還可以包括特靈 (Trim) 下士的勤勉、斯婁潑 (Slop) 醫生的笨拙和約裏克 (Yorick) 牧師的幽默。斯帕克斯在其新著中指出：“斯特恩表現的人類世界擁有強烈個性化

---

<sup>1</sup> 《項狄傳》小說全名是《紳士特裏斯舛·項狄之生平與見解》(*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*)，簡稱 *Tristram Shandy*，中文譯名曾用《商第傳》，現據蒲隆本譯《項狄傳》。怪 (odd) 是 Dr. Johnson 對《項狄傳》的評價，但他據此預言此書不會長期流行卻被證明完全錯了 (Sterne 1980: 484)。由於怪，本書的出版過程相當曲折。參看 Ian Campbell Ross, *Laurence Sterne: A Life* (Oxford: Oxford University Press, 2001) 197-215。

<sup>2</sup> 查中國期刊網可知，1994年以前大陸基本沒有關於《項狄傳》的批評文章；宋美瑋在1995年出版的《18世紀英國文學——諷刺詩與小說》中沒有談《項狄傳》，似乎表明此書在臺灣也少受重視。2000年以後該小說在大陸的關注度大增，但集中在小說敘事形式方面。

<sup>3</sup> Toby 蒲隆譯名為“脫庇”，意在表現某種性暗示，如黃梅所指出“toby是屁股的雅稱”(295)，但筆者認為這麼做有寓言化這個人物之嫌，故仍用習慣譯名“托比”。

的人物——大多數都是吵吵嚷嚷的談話者”（Spacks 2006: 256）。而書中的女性人物出面不多，說話更少，因此少受批評界關注也就不難理解<sup>4</sup>。但仔細閱讀此書，筆者覺得小說中的姑奶奶黛娜（Dinah）、寡婦沃德曼（Wadman）和母親三個女性形象值得認真探討：她們決不是可有可無的角色，在書中的表現也並非完全被動服從<sup>5</sup>。如果說小說表面文本刻畫了男性如何控制女性，是男性意志的反映；透過這種表像則可以看到某種女性抗爭男權的潛文本，是對男性主導意識的挑戰。

姑奶奶黛娜是小說中沒有真正出現的人物，但從第一卷到最後一卷卻都有她的影子。小說第一卷提到她時說“她大約在 60 年前，與馬車夫結了婚並生了孩子”（斯特恩 2006：64）。我們不禁要問：是黛娜先嫁給馬車夫，後有了孩子？還是先與馬車夫有私情導致懷孕，後來被迫結婚，並有了孩子？小說沒有明確回答這個問題，但給她取黛娜這個受到玷污的聖經人物的名字就表明她與馬車夫的關係不光彩<sup>6</sup>。父親沃爾特常提此事，並抱怨姑姑出軌，違反了他心目中的理想秩序；而叔叔托比則不願意提及此事，哥哥一提他就臉紅，感到難為情。顯然兩人都覺得這不是件光彩的事。不光彩首先是因為不門當戶對，紳士家庭出身的姑媽不應該下嫁馬車夫；而且有可能是兩人偷情在先，造成姑媽懷孕，不得不與馬車夫結婚以避免醜聞。或許像《湯姆·瓊斯》中奧維資的妹妹白蕊潔一樣，黛娜人到中年，把持不住，才與屬於僕人階層的馬車夫發生關係，有了身孕，沒有辦法只好與他結婚生子。她是長輩，在 1700 年前後可能 30 到 40 歲，也就是文學作品中經常嘲諷的老姑娘年紀。如菲爾丁在《湯姆·瓊斯》所描寫的白蕊潔：“這位女士現在總得說已經年過三十了，據那般尖酸刻薄的人看來，在這種年紀上的女人，很可以合情合理、事有必然稱之為老處女。”（菲爾丁 1993：12）<sup>7</sup>如

<sup>4</sup> Norton 批評版所收論文極少談到女性人物；參看 Faurot 1970：579；Ehlers 1981：61。劉意青在《英國 18 世紀文學史》對《項狄傳》的介紹（201-207）相當全面，但很少關注女性人物；黃梅在《推敲“自我”：小說在 18 世紀的英國》對《項狄傳》的評論（288-304）也基本沒有涉及女性人物。

<sup>5</sup> Faurot 和 Ehlers 的論文是探討《項狄傳》中女性人物作用的重要文獻，前者主要談項狄夫人的作用，後者除了項狄夫人外，還分析了 Jenny 的作用。在“‘Fire, Water, Women, Wind’: *Tristram Shandy* in the Classroom”一文中，Leigh Ehlers Telotte 則通過分析小說敘事中的典故論證女性平衡男性怪癖局限的重要作用。

<sup>6</sup> 中譯本 64 頁注釋 2 提到“參見《聖經 創世記》第 34 章第 1-31 節底拿受玷污的情況”。

<sup>7</sup> 《項狄傳》在許多方面是對《湯姆·瓊斯》為代表的經典小說形式的滑稽模仿（parody，Watt 1957：291），黛娜與白蕊潔之間的相似性應該不是偶然的。白蕊潔就是在 30 多歲的時候與受到奧維資幫

果這種推測不錯，姑媽的情事對項狄老兄弟倆證明女人激情之危險。父親常談此事，說女人脫離正軌，似有警示別人之意，而且也與他好爭論的習慣有關：“我父親在男女混雜的場合卻要細說這個故事，因為舉例說明他的假說往往使他非這樣做不可”（斯特恩 2006：66）。叔叔避談此事，一則因傷及家庭名譽，二則因自己不想承認姑媽的性激情，正如小說臨近結尾描寫的他反感寡婦沃德曼的性關切一樣。用小說敘述者特裏斯舛的話說：“我的托比叔叔確實是一位謙和得無與倫比的紳士，但這謙和恰巧又被一點家族自豪感的恆溫燒得精妙細微——這兩樣品質在他身上融為一體，所以他一聽到有人提到我的姑奶奶黛娜的事情，他總會情緒激動，忍受不了”（斯特恩 2006：66）。

小說後來敘述在主人公特裏斯舛年幼時（約 1719 年），父親得到姑奶奶黛娜的一千鎊遺產，在如何使用這筆錢的問題上煞費苦心，拿不定主意（斯特恩 2006：337-338）。這似乎表明姑奶奶後來病逝時沒有直接遺產繼承人，把部分遺產贈給侄子。也就是說她與馬車夫生的孩子後來可能夭折，等她去世時後繼無人。如果從象徵意義上來解釋，可以說這種突破階級界限，受到激情主導的婚姻沒有得到上天的眷顧，不得善終。小說引進姑奶奶黛娜留遺產的主要敘事作用，是表現父親在購買地產與送長子博比出國這兩個選擇之間猶豫不決，直到長子去世的消息傳來才解決了這個困難。但就黛娜形象來看，先寫她嫁給馬車夫製造醜聞，再寫她留遺產給侄子，似乎表明她先犯錯誤，後設法彌補的心理或生活軌跡。即她對自己違反男權社會約束的行為感到羞愧，最後做出某種悔過表示，而這是符合男權社會要求的。從另一個方面來看，也可以說是作者斯特恩不能容忍自主婚姻的黛娜有幸福美滿的結局，從而設計了她把遺產留給侄子的情節。儘管如此，姑奶奶黛娜下嫁馬車夫一事足以證明她並不是一個循規蹈矩的淑女，無怪乎敘述者寫道家庭的“女性成員就談不上性格了，——除了我的姑奶奶黛娜”（斯特恩 2006：64）。雖然敘述者在此處的用意是反諷性的，但作為讀者我們可以反其義而用之，把原文的反諷詮釋為對黛娜性格的某種曲折肯定，因為反諷的特殊魅力就在於其正反兩方面解讀的可能性。

寡婦沃德曼在小說中的作用比姑奶奶黛娜重要得多。實際上，關於她和叔叔托比的戀愛故事在第一卷就已作暗示，在小說中又多次提到，而小說最後兩卷則以敘述這個戀愛故事為中心。正是因為這個故事的重要性，韋恩·布斯在 50 年代發表的重要論文中以此為主要證據，論證斯特恩在第 9 卷最後給了小說一個完整的結尾（Sterne 1980：532-547）。托比剛到鄉下，由於自家的房子沒有收拾好，



只得在沃德曼寡婦家暫住幾天。作為守寡七年的女人，有了托比這個沒有結婚的近鄰自然想抓住不放。小說描寫她在托比借宿的第一個晚上難以入睡，第二個晚上開始打主意，第三個晚上就已經墜入情網（斯特恩 2006：569）；真可以說是緊鼓密鑼，刻不容緩。於是，她立即著手行動，用盡各種手段，來吸引托比的注意，卻十幾年都沒有成功。這表現幾個方面的問題：一是托比一心撲在軍事演習上，對沃德曼的柔情蜜意置若罔聞，視而不見；二是沃德曼的表現與托比的軍演形成有趣對比，都是攻城拔寨，志在必得，卻有成有敗。伊莉莎白·科拉夫特這樣寫道：“在從寡婦愛上托比叔叔到托比叔叔愛上寡婦這十二年間，沃德曼太太發動了一系列她自己的攻勢”（Kraft 1996：93）。在這一段故事中最引人注目的是對寡婦幫托比按住桌子上地圖的描寫：“然而沃德曼太太讓自己的食指緊挨著托比叔叔的食指，摸遍了他的工事上所有的轉彎和凹口——有時還與他的食指貼在一起——然後壓在他的指甲上——然後把他的食指扳倒——然後碰碰這裏——然後碰碰那裏——至少使得某種東西開始活動了”（斯特恩 2006：576-577）。不僅如此，在桌子下面沃德曼寡婦還不斷用自己的腿碰托比的腿，像少男少女情竇初開時的勾當。無奈只關心軍事演習的托比對此根本無動於衷，沃德曼太太的急切努力長期得不到回應。

直到 1713 年烏特利支條約簽訂以後，托比沒有了繼續進行軍事演習的動力，寡婦的愛情進攻才終於引起了他的注意，而這次仍然是寡婦採取主動。沃德曼太太謊說迷了眼，讓托比幫自己吹走眼裏的塵埃：“真是煩死我了，項狄上尉，沃德曼太太接近托比叔叔哨所的門時，把她的麻紗手帕舉在左眼上說——一粒灰塵——或者沙子——或者別的什麼——也不知道是什麼東西——進到我這只眼睛裏了——快給我瞧瞧——不在白眼仁兒上”（斯特恩 2006：596）。單純的托比信以為真，但無論如何仔細看也找不到灰塵或沙子，倒是與寡婦四目相對，終於從對方的眼中看出了愛意，宣稱自己戀愛了。於是，托比在特靈下士的幫助下經過精心準備，以嶄新面貌對沃德曼發起進攻。得知托比要向寡婦求婚，身為兄長的沃爾特精心寫了一封長信，告誡他應該如何行事。但是，正如沃爾特特別精心策劃都無果而終一樣，他寫的信只是放到了托比的衣兜裏，沒有真正派上用場。全副武裝的托比在向沃德曼寡婦表白“我愛你”之後，再也無話可說，兩人的談話陷入尷尬境地。最後還是寡婦主動發問，才使談話得以繼續。兩人之間的對話場面很像沃爾特與妻子床上對話的翻版，只是男女角色的作用發生了變化：

婚姻的拖累和煩擾真是太大了，沃德曼太太說。我想也是——托比叔叔說：因此沃德曼太太接著說，項狄上尉，像您這麼悠閒自在的人——對自

己，對朋友，對娛樂都十分滿意——我不知道有什麼理由能把您拉到婚姻當中去——

——這些都在國教祈禱書裏寫著，托比叔叔說。（斯特恩 2006：657）

托比的回答似乎表明，他想結婚只不過是按照上帝的旨意行事，並不牽扯個人情感或欲望。後來寡婦問托比到底“哪兒受的傷”，托比說他會明白告訴她在哪兒。於是他命特靈回房取來地圖，然後向寡婦指明受傷的地點。雖然寡婦感興趣的是托比身上受到傷害的具體部位，她卻由於女性的羞怯而不能明說，所以托比對她的真實用意一無所知。

在此後與特靈的談話中托比盛讚沃德曼太太的善良心地，因為她對自己的傷情關懷備至，反復探問。聽到特靈的戀人女僕對他的膝蓋傷情並不關注，托比禁不住說這正表明了主人與僕女在人性關懷方面的差別：主人心地善良，關切備至，而僕女心地無情，不關心戀人傷情。聽到托比無端責備自己的戀人，特靈申辯說差別不在主人與僕人心地兩樣，而是兩人傷的地方不一樣：“膝蓋離身體的主要部位還遠著呢——而腹股溝，老爺您知道，就是那個地方的幕牆”（斯特恩 2006：666）。情急之下，特靈忘了顧慮，直截了當地告訴托比，寡婦沃德曼特別關注托比的傷情，原因在於他受傷的部位緊靠男根，她要弄清楚傷情是否影響他的性功能；特靈自己的膝蓋傷離男根遠得很，僕女根本不必擔心。這一番點撥，讓托比茅塞頓開，終於明白了寡婦的用意與自己的追求是南轅北轍：他要找沒有性意識的天真女子，而守寡多年的沃德曼太太渴望得到強健的性伴侶。明白了這一點，托比對寡婦的看法立刻發生了 180 度大轉變：天真女郎變成了與妓女無異的性動物。於是他即刻偃旗息鼓，從情場撤退。這或許也可以從另一個方面印證托比對姑媽黛娜婚戀的抵觸。與寡婦的戀情到此結束，托比本人此後再也沒有談情說愛的興趣，害得特靈也只好放棄女僕，與獨身的托比做伴一生。托比的態度從某種意義上來說是對女人性意識的否定，這種觀點應該說是受到作者批評和嘲諷的。正如特洛特所指出的，“特裏斯舛、沃爾特、托比在女性問題上並不能為斯特恩代言；恰恰相反，斯特恩認真地否定了他們的許多觀點，即便不是全部……儘管托比的好心腸受到讚美，他與沃德曼寡婦的關係中表現出來的無生命力的感傷主義（sterile sentimentalism）顯然是斯特恩所不滿意的”（Telotte 1989：119）。雖然由於敘事視角局限于男性，讀者不能窺視寡婦沃德曼的內心感受，她愛戀托比十幾年，最後卻因托比的偏見無果而終則引人同情感歎。

小說中的母親（她的名字伊莉莎白<sup>8</sup>只出現在婚約中）是性冷漠的典型，但這種冷漠是自然存在還是被迫形成則值得探討。小說開始母親在與父親同房時間的“你該沒忘了上鐘吧？”或許是所有小說中最出人意料的開頭。她的不合適問話源於洛克的觀念聯想（association of ideas）。<sup>9</sup>由於丈夫沃爾特總是在每個月第一個周日晚上先給大鐘上弦，然後再行房事，妻子日久成習，就把本不相干的兩件事聯繫了起來。在夫妻行房時這麼發問顯然表明她對丈夫的例行公事沒有多大興趣。我們從小說中得知母親受孕時父親在 50 到 60 歲之間，而從一般女性生理條件來看，母親應該不到 40 歲，也就是說母親與父親有至少十幾歲的年齡差別，說他們是老夫少妻也未嘗不可。他們大約在 1700 年前後結婚，到 1718 年懷第二胎時長子已經到了入公學的年齡（大概十二三歲）。在沒有現代避孕措施的 18 世紀，這或許表明父親生殖力不強，父親或父母對性生活興趣不大。

在第 6 卷第 18 章，父親沃爾特抱怨母親分不清“快樂”與“便利”的區別，從母親冷漠的回答來看的確如此。但若換一個角度，從父親每月第一個周日晚上與妻子同房以便不再被干擾（原文 *plagued*；Sterne 1980：5）來看，他考慮的是自己的“便利”，而沒有想過妻子的“快樂”。久而久之，在母親看來，此事也只不過是某種便利而已，也就是說這種態度是受父親影響而逐漸產生的。從上面兩人年齡差別來看，這種分析應該說是有一定根據的。如此看來，母親的冷漠可以說是與父親的暗戰，她在同房時的怪問題也可以理解為對丈夫權威的挑戰。而對丈夫權威最有力、最直接的挑戰無疑是她對接生婆的堅持。父親曾經在倫敦經商，1713 年棄商歸農，按婚約規定母親可以到倫敦分娩，但有個限制條件，就是若母親找藉口使父親帶她去倫敦，則分娩就只能在農村進行。由於母親曾經在 1717 年 9 月要父親帶她回倫敦住了一段，父親根據婚約附加條款要求下一胎分娩在農村。為了保證生產順利，父親要雇掌握現代技術的男醫生斯婁潑來接生，但母親堅持要用老接生婆。不管父親如何規勸，母親就是不改主意。父親曾經跟弟弟托比說他就是弄不明白妻子為何堅持用接生婆，托比說那一定是因為她羞怯，不願在生產時讓男人靠近。雖然父親沃爾特對托比的觀點嗤之以鼻，因為他

---

<sup>8</sup> 這個名字正是斯特恩夫人的名字。參看 *Laurence Sterne: A Life* 對斯特恩夫婦關係的介紹（Ross 2001：205-208）。

<sup>9</sup> 洛克在《人類理解論》中講了這樣一個故事：“據說某君學會了跳舞，且舞藝極高。他練舞的房間碰巧有一隻大箱子，箱子和舞藝就莫名其妙地被聯繫起來了。如果把箱子搬走，他就難以起舞，在其他地方跳舞時也必須放上這麼一隻箱子他才能舞姿翩翩”（Locke 1975：399）。洛克認為這類觀念聯想是許多心理疾病的起源，即使心理正常的人也會出現此類錯亂情況。

自恃結婚多年，比沒有結過婚的托比更瞭解女人，但他一直沒有弄明白妻子堅持要用接生婆的真正原因。最後只好達成這樣的妥協：臨產時用接生婆，也把男醫生請來，在客廳等待，以便應付緊急情況。結果是，儘管有掌握現代技術的男醫生，母親硬要用沒有經過專業訓練的老接生婆；雖然男醫生可能派不上用場，父親卻同樣要支付請醫生的費用。

筆者覺得母親之所以這樣做是爲了要脅父親：若想保證安全用男醫生就回倫敦生產；若待在農村生產就要冒用接生婆的風險，因爲在城裏長大的母親還是喜歡在城裏生產。這在某種意義上構成了對父親權威的挑戰，但沃爾特卻沒有好的辦法來對付。結果，在長達十數小時的生產過程中，斯婁潑醫生無所事事，只是待在客廳裏閒聊；而在產婦遇到麻煩，他最後被請到產房參加救治時，又在忙亂中用產鉗夾傷了嬰兒的鼻子。這樣就使剛出生的特裏斯舛再遭不幸，父親爲保兒子平安降生採取的措施毫無用處。根據小說的描寫，父親聽到嬰兒鼻子被夾傷時如遭當頭一棒，幾乎是致命的打擊。這或許也可以解釋爲妻子對他的報復。

在這部長篇小說中，母親說的話少得可憐。夫妻倆在床上談話時，母親總是鸚鵡學舌似的回答，幾乎表現不出任何主動性。有意思的是在整部小說中表現冷漠的母親對小叔托比的戀愛卻顯出很大興趣。在第 6 卷第 39 章有這樣的描寫：

我有一則消息告訴你，項狄先生，我母親說，它會讓你大吃一驚。——  
我父親正占著他的第二張審議塌，心裏琢磨著婚姻的艱難，這時我的母親打破了沉默。——  
——我的托比兄弟，她說，要和沃德曼太太結婚了。（斯特恩 2006：484）

這是小說中第一次明確提到托比的婚事，也可以說是母親最長篇幅的談話，而且是她主動談的。福洛特很重視這一節，她認爲這充分表明項狄夫人並非冷漠無情，而是很熱心關注此事（Faurot 1970：584）。此前小說中給的暗示多是說托比與沃德曼寡婦的戀情使他性格得到改變，因此母親的話從敘事方面看有重要作用。後來，母親執意要從鑰匙孔觀看托比的求婚過程，這再次表明她對於男女情事是有很大的興趣的，小說對此進行了跨卷描述（斯特恩 2006：614-615；621-622）。科拉夫特寫道，“在沃爾特看來，項狄太太的眼睛偷窺似的集中在感官上，心靈的視窗著迷般地通過鑰匙孔觀察小叔子與沃德曼寡婦”（Kraft 1996：95）。在托比放棄求婚之事以後，小說中除了當時尚未出生的主人公之外的其他主要人物有過一次大聚會，談論的是人和動物的生產問題。母親聽來覺得有些糊塗，就問了一句：

老天，我母親說，這到底是個什麼故事呀？——

無非是公牛、公雞之類的荒誕故事，約裏克說，——這可是我聽過的這類故事中最好的。（斯特恩 2006：670）

這是出版歷史延續 8 年（1759-1767），共有 9 卷的整部小說《項狄傳》的結尾。母親對男人們講的故事感到某種困惑，而約裏克牧師的回答則既像是在嘲笑母親的無知，又像是自豪地表白這只是男人關心的事。母親對這樣的答復顯然是不會滿意的。但是，由在整部小說中說話很少的母親發問引出約裏克的回答，並藉以結束全書，又可以說在某種意義上強調了母親的作用。特別是考慮到小說的開始是母親對父親的問話“你該沒忘了上鐘吧？”結尾又是母親的問話引起的回答，我們甚至可以說整部小說是以母親的兩句問話為結構框架的。或許我們應該接受特洛特的觀點，“在項狄府這個墮落世界，女性被蔑視，文明遇危機……項狄們註定要遭遇文化衰落與性無能，只要他們繼續以犧牲對女性的愛和尊重為代價來追逐男性權力”。“項狄太太是項狄府真正的中心；沒有她家庭就不能運作或存在，不過這一點特裏斯舛並不完全明白”（Telotte 1989：122）。

由於托比求婚的故事發生在小說開始的五年之前，我們或許可以這樣推斷：托比與沃德曼太太沒有結果的戀愛使熱切關心此事的母親心情受到打擊，因為她可能盼望托比與沃德曼寡婦結婚以後兩妯娌共處、子孫滿堂的和睦家庭。從此以後，她與丈夫的關係更趨冷淡，並用這種冷淡來對抗丈夫所代表的男權秩序。母親的冷淡是父親冷淡引出的結果，而她又用這種冷淡來對抗甚至挫敗丈夫醉心的理論。小說主人公特裏斯舛（或作者斯特恩）正是通過母親的冷淡無聲，來表現對於父親所代表的男權秩序的某種批評。當然這種批評是有限的，與某些女性主義批評家強調的所謂對主流意識的“顛覆”有很大區別<sup>10</sup>。從整部小說看來，特裏斯舛主要是講述父親和托比叔叔的故事和見解；從內心裏，他可能願意與出面不多、說話更少的母親站在一起，至少他不願意像父親和叔叔那樣完全無視母親的存在和需求。之所以有這種複雜情況是因為敘述者特裏斯舛的雙重身份，他“有時幾乎與斯特恩無異，有時卻是直接受抨擊的目標”（Telotte 1989：119）。

對母親、沃德曼太太和沒有出面只被提起的姑奶奶黛娜這三個女性人物的討論，有助於我們更全面地理解把握《項狄傳》這部怪書的意義。這部小說表面上主要關注幾個各有怪癖的男性人物，女性人物被置於邊緣地位，但是透過這種表

<sup>10</sup> 參看黃梅《推敲“自我”：小說在18世紀的英國》對“顛覆”性闡釋的批評（298-299）。

像卻可以發現潛在的女性力量和抗爭。姑奶奶黛娜勇敢地與馬車夫相愛結婚是對傳統習俗的叛離，雖然受到項狄老兄弟倆的責難抱怨，卻能因其獨特性格和自主意識贏得開明讀者的同情。沃德曼太太對托比長達十多年的無果愛戀雖然表明她軟弱，不敢像現代女性那樣直截了當地表達愛情，但更表現了她的堅韌執著；她要弄清楚托比身體狀況的努力也是完全可以理解的。母親看似對丈夫的要求言聽計從，行事沒有主動性，但她對接生婆的堅持展示了獨特的個性，她對托比婚戀的關注表明了對和睦溫馨的家庭生活的嚮往和憧憬。與或多或少表現出性無能、性恐懼的項狄男性相比較而言，三個女性的共同特徵是擁有正常性能力和對兩性生活的追求，因此她們的存在確不是可有可無，而是完整生活不可或缺的。項狄家的男人們對女性的忽略蔑視正表明了他們的迂腐和可笑；出路在於正確對待女性，承認她們的重要作用，滿足她們的合理追求，從而構建和諧的家庭生活。這便是我們通過對三個女性形象的分析感悟的《項狄傳》小說敘事中帶有女性抗爭意識的潛文本。

引用書目

- Allen, Dennis W. (1985), "Sexuality/Textuality in *Tristram Shandy*", *Studies in English Literature* 25. 3: 651-670.
- Allen, Walter (1954), *The English Novel: A Short Critical History*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Ehlers, Leigh A. (1981), "Mrs. Shandy's 'Lint and Basilicon': The Importance of Women in *Tristram Shandy*", *South Atlantic Quarterly* 46. 1: 61-75.
- Faurot, Ruth Marie (1970), "Mrs. Shandy Observed", *Studies in English Literature* 10. 3: 579-89.
- Harries, Elizabeth W. (1989), "The Sorrows and Confessions of a Cross-Eyed 'Female Reader' of Sterne", *Approaches to Teaching Sterne's Tristram Shandy*, ed. Melvyn New, New York: The Modern Language Association of America, 111-117.
- Kraft, Elizabeth (1996), *Laurence Sterne Revisited*, New York: Twayne Publishers.
- Locke, John (1975), *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. with an Introduction by Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press.
- Ross, Ian Campbell (2001), *Laurence Sterne: A Life*, Oxford: Oxford University Press.
- Spacks, Patricia Meyer (2006), *Novel Beginnings: Experiments in Eighteenth-Century English Fiction*, New Haven & London: Yale University Press.
- Sterne, Laurence (1980), *Tristram Shandy* (A Norton Critical Edition), ed. Howard Anderson, New York: Norton.
- Telotte, Leigh Ehlers (1989), "'Fire, Water, Women, Wind': *Tristram Shandy* in the Classroom", *Approaches to Teaching Sterne's Tristram Shandy*, ed. Melvyn New, New York: The Modern Language Association of America, 118-122.
- Van Ghent, Dorothy (1953), *The English Novel: Form and Function*, New York: Harper & Row, Publishers.
- Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel*, Berkeley: University of California Press.
- 亨利·菲爾丁 (1993), 《棄兒湯姆·瓊斯史》，張穀若譯，上海：上海譯文出版社。
- 黃梅 (2003), 《推敲“自我”：小說在 18 世紀的英國》，北京：三聯書店。
- 劉意青主編 (2006), 《英國 18 世紀文學史》(增補版)，北京：外語教學與研究出版社。
- 宋美瑋 (1995), 《18 世紀英國文學——諷刺詩與小說》，臺北：東大圖書公司。

勞倫斯·斯特恩（2006），《項狄傳》，蒲隆譯，南京：譯林出版社。



# 去你的：莎拉·肯恩《摧毀》中的暴力

施懿芹 / Yi-chin Shih

淡江大學多元文化與語言學系 助理教授

Department of Multicultural and Linguistic Studies, Tamkang University

## 【摘要】

二十世紀末 90 年代英國劇場興起一股以極端暴力為主的戲劇風格，評論家廣稱為「去你的」(in-yer-face)劇場。其中最富代表性的是莎拉·肯恩 (Sarah Kane 1971-1999) 與她的成名作《摧毀》(*Blasted* 1995)。本文研究《摧毀》中的暴力，並放之於二十世紀末興起的「去你的」劇場中檢視。文章首先分析《摧毀》具有濃厚的「去你的」劇場色彩，緊接討論《摧毀》中的暴力論述，最後探討舞台暴力的呈現。

## 【關鍵詞】

莎拉·肯恩、《摧毀》、暴力、去你的劇場

## 【Abstract】

British theatre in the 1990s sprang up a new fashion called “in-yer-face theatre,” which is well-known for its usage of violence. The most important playwright and the outstanding representative of the theatre are female dramatist Sarah Kane (1971-1999) and her work *Blasted* (1995). Putting the play within the historical context of the theatre of England in the 1990s, this paper intends to analyze violence in *Blasted*. The first part of the paper explains how *Blasted* is colored with the characteristics of in-yer-face theatre, and the next part focuses on violence in the play. Finally, the third part discusses the issue of the staged violence.

## 【Keywords】

Sarah Kane, *Blasted*, violence, in-yer-face theatre

二十世紀末最活躍的英國女劇作家非莎拉·肯恩<sup>1</sup> (Sarah Kane 1971-1999) 莫屬。自 1995 年的第一部驚世駭俗的劇作《摧毀》(*Blasted*) 上演以後，肯恩立即受到劇場界的高度矚目。由於劇中大量的暴力場景讓肯恩與另一位英國劇作家，愛德華·邦德 (Edward Bond 1934~)，相提並論。邦德於 1965 年的《拯救》(*Saved*) 一劇中，因有一群人拿石頭砸死嬰兒且甚至其中一名兇手可能是嬰兒的父親一景，讓邦德與當時推出的皇家宮廷劇院 (Royal Court Theatre) 備受責難 (Saunders, *Love Me* 24)。三十年後，同樣由皇家宮廷劇院推出了肯恩的《摧毀》，其中的強暴、虐待、吸眼珠與生吃死嬰，也同樣掀起戲劇界的風暴。甚至《衛報》(*Guardian*) 的劇場評論家畢靈頓 (Michael Billington) 提出恢復已廢除的劇場審核制度 (Sellar 33)，這更加說明了《摧毀》一劇的極大爭議性。而作者當時只是一位年僅 23 歲的年輕女孩，也讓肯恩有了「戲劇界的壞女孩」(the bad girl of our stage) (Aston 79) 與「英國最惡名昭彰的劇作家」(the most notorious playwright in Britain) (Stephenson and Langridge 129) 的稱號。

然而肯恩的創作不受各界的批評影響，翌年發表了更駭人聽聞的劇作《菲德拉的愛》(*Phaedra's Love* 1996)，改寫古羅馬劇作家西尼卡 (Seneca 4BC~65AD) 的《菲德拉》(*Phaedra*)，重新呈現出一則當代的皇室亂倫故事，並將主角移到希波利特斯 (Hippolytus) 身上，最後他被活生生地開膛破肚，切割肉塊拿來烤肉。這也是肯恩唯一一部親自導演自己的戲 (Saunders, *Love Me* 13)<sup>2</sup>。1998 年肯恩推出了兩部風格迥異的作品。《清洗》(*Cleansed* 1998) 可算是暴力的極致之作，在瘋狂醫師的實驗下，人物互換身分，切斷四肢以縫上愛人的肢體，移植性器官互換性別。《渴求》(*Crave* 1998) 則大膽且創新地顛覆戲劇成規，人物沒有名字只有代號 A、B、C、M，沒有動作只有相互不停地對談。

肯恩本人深受憂鬱症的困擾，在 1999 年以鞋帶上吊自殺於醫院，結束她短暫 28 年的生命 (Parry "Sarah Kane")。在她去世前一周完成了她最後一部作品《4.48 精神異常》(*4.48 Psychosis* 1999)。劇中像是主角獨白，道盡憂鬱和苦悶，又像是醫生與病人的對話，或像是病人的雙重人格自言自語。肯恩的作品自首部作品上演之後愈來愈受到各界的重視，然而卻因她的自殺，讓諸多評論轉向討論

---

<sup>1</sup> 潘詩韻的〈莎拉·肯恩的劇場文字救贖〉是台灣學界首先發表的一篇關於肯恩的學術文章，因而本文沿用自潘詩韻對 Sarah Kane 的中文譯名，而本文中所提到肯恩的中文劇名翻譯也一併沿用之。中國大陸的譯名則為薩拉·凱恩。

<sup>2</sup> 肯恩是位多元的劇場藝術家，她是五部戲劇作品的劇作家，也是《菲德拉的愛》的導演，也曾登台表演過自己與他人的戲劇作品 (Saunders, *Love Me* 13)。

作品中的自傳色彩，不免侷限了肯恩作品的多元性（Urban 36）。

肯恩一生僅創作了五部戲劇與一部電視短篇《皮膚》（*Skin* 1997），但卻直接影響了上世紀末英國劇壇。皇家宮廷劇院於 2001 年春季推出「肯恩季」，重新上演肯恩的劇作（Urban 36）。在劇場表演上，世界各地紛紛演出肯恩的作品，如英、美、德、荷蘭、西班牙等等。在亞洲地區也不乏演出：台灣於 2005 年十月由「表演共和國」陳惠文導演肯恩的《4.48 精神異常》。翌年上海話劇藝術中心於 2006 年九月到十月，由熊源偉導演同一戲劇。同年十二月香港前進戲劇工作坊由張藝生導演肯恩的《4.48 精神異常》與《渴求》。

評論家對肯恩的暴力描寫一直存在著強烈且極端的看法，為了更加深入了解肯恩的暴力論述，本文以《摧毀》為文本分析討論其中的暴力呈現。<sup>3</sup>又因為二十世紀末 90 年代英國劇場興起一股以極端暴力為主的戲劇風格，評論家廣稱為「去你的」（in-*yer*-face）劇場，其中最富代表性的即是肯恩的《摧毀》。因此，本文將此作品放在二十世紀末 90 年代英國劇場風格的脈絡下討論。文章第一部分分析《摧毀》有濃厚的「去你的」劇場色彩，並論證寫實的舞台暴力是《摧毀》也是去你的劇場的最大的特色。第二部分緊接著討論《摧毀》一劇中的暴力論述。本文認為此劇刻劃戰爭中極端不人道的暴力，同時也因為戰爭，施暴者與受害者的界線模糊。第三部分深入討論舞台暴力呈現的效果，與暴力再現於公眾舞台的倫理道德問題。簡言，本文企圖討論《摧毀》中的暴力，並放之於二十世紀末興起的去你的劇場檢視。

## 一 《摧毀》：去你的劇場

肯恩的《摧毀》因暴力的描寫直接呼應了英國上世紀末 90 年代對戲劇界的改革，但是對於肯恩《摧毀》一劇的文類風格仍不能統一，常用來形容《摧毀》的名詞有：「去你的劇場」（in-*yer*-face theatre）、「新暴力劇」（New Brutalism）、「新詹姆斯式劇」（Neo-Jacobeanism）、「新英國虛無劇」（New British Nihilist）、「都市無聊劇」（theatre of Urban Ennui）、「新歐洲戲劇」（New European Drama）等等。隨著席爾斯（Aleks Sierz）於 2001 年出版的專書《去你的劇場》（*In-Yer-Face*

---

<sup>3</sup> 本文採用的《摧毀》出自 2001 年肯恩的作品集，見：Kane, Sarah. *Blasted. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001. 1-61. 中文翻譯皆由筆者自行翻譯。大陸翻譯本，詳見：《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006 年。台灣重新印刷大陸翻譯本，並由紀蔚然等修訂，詳見：《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。台北：印刻，2009 年。

*Theatre: British Drama Today*), 學者多以「去你的」來定義《摧毀》一劇。<sup>4</sup>然而這種新劇的可能性至今仍受到諸多挑戰與批評。文章以下以《摧毀》為主說明此作品濃厚的「去你的」劇場的特色。

席爾斯在確立「去你的」一詞前先否定其它名詞的適用性。「新暴力劇」(New Brutalism) 一詞容易與「暴力」(Brutalism) 有連想。然而「暴力」是英國倫敦於二十世紀中的一種建築風格 (brutalist architecture)。再加上肯恩作品雖然充滿暴力 (violence), 但是其中主題不只是暴力, 未免有錯誤以偏概全的想法, 故「新暴力劇」一詞不適合 (18)。而「都市無聊劇」(theatre of Urban Ennui) 又容易有錯誤印象, 以為 90 年代的年輕人對生活感到消極的無聊倦怠, 但事實上卻是企圖對社會與生命意義有新的評價 (18)。同理, 「新英國虛無劇」(New British Nihilist) 也不足以涵蓋肯恩作品的特色。席爾斯認為若肯恩作品貼上「新詹姆斯式劇」(Neo-Jacobeanism) 是力求將肯恩連接到英國戲劇的承傳中, 尤其是《摧毀》與莎士比亞的《李爾王》有諸多共同點。<sup>5</sup>然而, 席爾斯強調肯恩作品與傳統的斷裂創新, 因此席爾斯選擇以「去你的」一詞說明英國上世紀 90 年代的戲劇風格, 特別是《摧毀》一劇。<sup>6</sup>雖然席爾斯強調去你的劇場的創新, 但不可否認的是新詹姆斯式劇與去你的劇場兩者的共同特色即是對暴力的極端刻劃與寫實呈現。爾後, 去你的劇場傳到歐陸, 此類風格的作品即被冠上「新歐洲戲劇」(New European Drama), 表示歐陸戲劇與英國劇壇相互激盪下的產品 (Nikcevic

---

<sup>4</sup> “in-yer-face theatre”首先是被大陸學者胡開奇翻譯為「直面劇」。他解釋「直面」一詞「如同魯迅先生所說, “真的猛士, 敢於直面慘淡的人生, 敢於正視淋漓的鮮血”」(284)。「直面」的中文翻譯雖然可以表示出面對生命的勇敢, 但是卻忽略in-yer-face一詞有著替別人的面、不顧一切的輕挑態度。國內學者紀蔚然則翻譯為「去你的」(7), 因為此類劇作家常不在乎外界眼光與道德規範, 勇於在劇場中進行各種實驗, 因而筆者認為「去你的」一詞更能體現二十世紀末劇作家不在乎一切的實驗勇氣。

<sup>5</sup> 桑德斯 (Graham Saunders) 在其文章中說明《摧毀》深受莎士比亞的《李爾王》的影響, 例如皆為內亂、葛羅斯特 (Gloucester) 與伊恩的瞎眼、父女關係 (李爾王父女與凱特父女)、父子關係 (葛羅斯特父子與伊恩父子), 甚至是劇名「摧毀」的靈感也是來自於李爾王於暴風雨中的原野 (the blasted heath)。因為兩劇的諸多相關, 桑德斯將《摧毀》放在英國悲劇的傳統中, 接近伊莉莎白與詹姆斯時期的戲劇風格。詳見: Graham Saunders's “Out Vile Jelly.”

<sup>6</sup> 90年代興起的「去你的劇場」風格的作家尚有: David Greig, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, Joe Penhall, Mark Ravenhill, Judy Upton等等, 席爾斯認為至少有五十多人, 這些作家的作品多是反映 90年代的社會風氣 (Sierz 18)。

260)。

去你的劇場最大的特色就是以性與暴力去探討人類情感的極端，因此作品中常有強暴、虐待、吸食毒品與食人等情節，並以生硬冷酷的口吻描繪生存於社會邊緣的人 (Sierz 19)。《摧毀》中有各種性交姿勢，分不清是享受還是暴力痛苦，直接刺激觀眾的視覺神經。伊恩對凱特的強暴，凱特為伊恩的口交，士兵對伊恩的肛交等，在性愛的極端之至，暴力油然而生，反之亦然。又如伊恩挖掘地板拿出死嬰生吃的畫面，刻劃出人性於飢餓下最原始殘忍的一面。作者並沒有給與道德批判，甚至結尾時仍透露一絲希望，但也因而招致各方衛道人士大加撻伐。

去你的劇場另一特色就是破壞各種戲劇成規，有時以粗鄙不堪的語言，有時像是色情演出，將各種私密的部分搬上公眾舞台上，將公私領域界線模糊，為的是挑戰觀眾的接受度 (Sierz 19)。自 1968 年英國廢除劇場審核制度之後，肯恩的創作不再受到審核制的影響。再者，觀眾對暴力的接受程度日增，也因而二十世紀末劇場的舞台暴力日趨逼真寫實。無論是言語或是肢體的暴力在去你的劇場中比比皆是。《摧毀》中的男主角伊恩粗鄙不堪，髒話連篇，他被士兵強暴的畫面更是直接呈現在舞台上。觀眾觀看到一半便離席，也有演員彩排後退出演出 (Nikcevic 261)。然而這些紛爭卻正如作者預期達到的目的一樣，以驚世駭俗的方式挑戰各種成規，來刺激上世紀末的劇場與觀眾。

去你的劇場常以《摧毀》做典型代表，席爾斯認為，若不是以肯恩等人為主的去你的劇場為英國劇壇注入新血，英國劇壇早已陷入困境找不出新意 (20)。更重要的是，去你的劇場反映出 90 年代英國社會興起的一股「新小伙子主義」(new laddism) (20)。<sup>7</sup> 新小伙子主義呈現出世紀末下男性特質 (masculinity) 的危機與對男性特質的重新思考，因而作品多不處理家庭、國家、種族，而是以男性的問題為主 (Sierz 21)。<sup>8</sup> 在《摧毀》一劇中，伊恩的男性特質已不如傳統般

---

<sup>7</sup> 席爾斯認為每個年代的戲劇都有屬於每個年代的時代精神，如 50 年代與 60 年代以奧斯朋 (John Osborne) 《憤怒的回顧》(Look Back in Anger 1956) 為代表的憤怒的青年，與左翼作家為主的對社會的批判；70 年代到 80 年代轉向女性主義與弱勢族群的發聲；90 年代則是以新小伙子主義為代表 (Sierz 20-21)。

<sup>8</sup> 90 年代英國婦女已經在職場中獲得優秀的成績，相較之下，男性所帶來的社會問題日漸增加，如失業、沒有專業技能、學習效果沒有女性高，因而傳統男性所代表的專業、能力、魄力、積極等等全都受到挑戰。男性特質在 90 年代的表現多為複雜與矛盾，甚至有厭女現象，可視為是對女性主義成功的反擊。男性的問題越多就越容易成為劇場與電影裡的焦點，因而形成了一股新小伙子主義。詳見：Claire Monk's "Men in the 90s."

的威嚴與崇高。他酗酒抽菸，只剩一片肺，全身流汗發臭。雖然他有一份專業的工作，但是卻沒有專業的態度：他身為記者卻不肯報導戰爭中殘忍的真相，只願寫些搶劫殺人強暴等地方性新聞，以迎合衛道人士的口味。他厭惡女性、歧視黑人，他也不是個好父親。「父親」的角色也在《摧毀》被顛覆。凱特的父親自小就性侵害她，伊恩對自己的兒子馬修充滿仇恨，他說：「想都別想。誰會要小孩。你有了孩子，當他們長大，他們恨你恨到你死為止」(Kane 21)。不過，在伊恩瞎了眼之後，最先想到的人是馬修，他想請凱特代為傳話，卻不知該對兒子說些甚麼(51)。傳統的積極正面的男性特質在《摧毀》中受到挑戰。

90 年代的新小伙子主義可謂是對女性主義的反擊，在劇場的呈現上是去你的劇場以極端的手法為代表。新小伙子的男性特色是自私、粗野、幼稚、不愛衛生等(Wyllie 54)，而伊恩正完全體現了二十世紀末的新小伙子。「新小伙子主義」或「新小伙子文化」(new lad culture)，以反對女性主義，並刻意消音女性的聲音與貶低女性價值，甚至以厭惡女性為特色(Aston 4)。雖然肯恩曾表明自己對「女性作家」的身分沒有任何義務，也不願意被貼上「女性作家」的標籤(Interview 134-35)，但是肯恩在《摧毀》中對女性的刻劃(女主角凱特)是成功並充滿女性反抗意識。<sup>9</sup>因此，縱使《摧毀》如同去你的劇場一樣充滿男性議題的探討，不同的是肯恩仍著重女性的刻劃與女性意識的抬頭。

此外，《摧毀》中的暴力主要是透過三位主角再現戰爭中常見的強暴、毆打、飢餓導致生吃人肉等等，因而對政治或戰爭的反應也是去你的劇场的特色之一。席爾斯指出去你的劇場是對二十世紀末政治局勢的重新思考(21)。肯恩等去你的劇場作家都是「柴契爾小孩」(Thatcher's Children)(21)。奈汀葛爾(Benedict Nightingale)評論這群 90 年代「柴契爾小孩」的劇作家不像前輩如邦德等人有明顯的左派思想，他們沒有特定的政治信條或社會議程，也沒有鮮明的意識型態(qtd. in Smart 55)。不過，不論是對柴契爾政權的支持或是批評，這一代的劇作家都強烈意識到社會現狀改變的急迫性，也因此席爾斯也稱去你的劇場(in-yer-face theatre)是一種強調「做」的戲劇(do-it-yourself theatre)(21)。<sup>10</sup>新

---

<sup>9</sup> 本文第二部分將分析凱特有意識地反抗伊恩的性暴力，並從戰爭與暴力中體驗生命價值。

<sup>10</sup> 除了奈汀葛爾，爾本(Ken Urban)認為1990年代「柴契爾小孩」的新劇作家多為社會政治的保守進行不滿的批判(39)，席爾斯則認為以「柴契爾小孩」一名來統稱去你的劇場劇作家的背景時代不恰當(Sierz 21)。筆者認同奈汀葛爾與爾本以「柴契爾小孩」定義這一群作家。1980年代柴契爾夫人執政下，劇場的表現相較之下極為保守，尤其是政府大量刪減藝文補助預算。「去你的」劇場作家們成長在1980年代，到了1990年代已是具有批判性思考的成年人。他們對保守政治風氣

生代作家們被允許做出各種嘗試，沒有內容與形式的限制，因而肯恩得以在《摧毀》一劇中將英國利茲旅館內的男女情愛連接到遠在波士尼亞的戰爭，進而做出一種「既危險又黑暗的預言」(Sellar 34)。

總括，去你的劇場最大的特徵是「暴力」，無論是再現出肢體或語言暴力，或對戲劇成規的暴力破壞，或對戰爭暴力的反思。去你的劇場利用暴力來為上世紀末 90 年代的英國劇場注入新血與創意。以下便深入探討《摧毀》一劇的暴力論述。

## 二 《摧毀》中戰爭暴力的再現

《摧毀》最早是出現在 1995 年《前線情報二》(*Frontline Intelligence 2*) 的選集裡，而在 2001 年發行的《莎拉·肯恩作品集》(*Sarah Kane: Complete Plays*) 中則加入了肯恩生前的稍微修改。<sup>11</sup>在劇場演出方面，《摧毀》首演時只有 65 位觀眾 (Buse 173)，然而卻招致自從邦德《拯救》以後三十年最大的爭議。從新聞媒體到電視節目無不爭相報導這部駭俗的作品。《每日郵報》(*Daily Mail*) 劇

---

不滿，也對社會的保守停滯不前深感憂心。因此在 1990 年代才有一系列的劇場實驗，為的就是刺激世紀末的英國劇壇與社會，同時也帶有政治批判的色彩。

<sup>11</sup> 派瑞 (Philip Parry) 指出《摧毀》兩個版本因標點符號的不同而有不同的解釋。在早先的版本裡的第三景中，士兵急欲發洩性慾，他問伊恩是否有女朋友，爾後他想起他的女朋友蔻爾 (Col)，而此時伊恩也喃喃說出凱特的名字。士兵在想著蔻爾時忽然問伊恩他上次的性行為是發生在何時，伊恩回答「昨天晚上，我認為」(Last night, I think.)。修正版則是：「昨天晚上。我認為」(Last night. I think.)。雖然只是一個逗號與句號的差別，但是卻可以感受到前者的隨性態度，與後者停頓後所產生的句子的重量 (Parry "Sarah Kane")。更可延伸說明的是，修正版表達出當伊恩說出答案後，他不確定了，因而補上一句「我認為」。因為昨夜他是強暴了凱特，並不是出於自願的男歡女愛，這同時也傳達出伊恩對昨晚的行為感到些許的愧疚。然而早先的版本卻只是表示一種隨意呼應士兵的口氣，急於想阻止士兵對這個話題的延續。之後士兵接著問那感覺好嗎，伊恩回答他不知道。士兵接著說「我們三個一」(Three of us—)，伊恩立刻阻止他繼續說下去。此處因為是破折號，所以「我們三個」一句尚未結束，跳過伊恩的「不要跟我說」，緊接著的話是「進入了一間城外的房子裡」。整句話的意思是士兵連同他的同伴三人闖入民宅。然而派瑞點出早先的版本是「我們三個。」(Three of us.) 是一個句號結束，再加上上文所談的是伊恩上一次與凱特的性行為發生於何時，很明顯此「三人」指的是伊恩、凱特與士兵，而士兵意淫三人性交的意思就很明顯了 (Parry "Sarah Kane")。雖然只是標點符號的改變，卻也足見肯恩對語言的敏銳度。詳見：Philip Parry's "Sarah Kane."

評丁克 (Jack Tinker) 更直指《摧毀》是「骯髒的令人噁心的一餐」(qtd. in Sellar 32)。<sup>12</sup>畢靈頓提出恢復劇場的審核制度 (Sellar 32-33)。在肯恩死後，仍有許多批評者不認同此劇。莫利 (Sheridan Morley) 說：「這部戲仍然是個混亂，它的主題是關於性與社會暴力。兩者無力地重複著淫亂的兩個小時。這是一個劇場界的小孩想要去驚嚇大人；它本身沒有任何價值除了是當做恐怖駭人的頭條」(39)。由以上評論可略知是劇中的暴力血腥震撼了觀眾，在視覺上刺激了觀眾對暴力的忍受能力並挑戰觀眾的底線。

劇中所涉及的暴力或多或少都與戰爭有關。雖然以肯恩寫作的時空背景來看，《摧毀》是 90 年代劇作家對南斯拉夫戰亂的反應<sup>13</sup>，但是由於肯恩並沒有在劇中有明顯的交待或連接，所以容易招致批評。劇中第一景交代了場景在英國利茲，然而自第三景時卻又轉換到巴爾幹半島上的內戰。這樣跳躍無邏輯的背景轉換，被批評為劇本本身最大的缺陷，並且貿然與巴爾幹半島上的戰亂做連接也看不出因果 (Saunders, "Out Vile Jelly" 70)。肯恩承認在創作的初期只是單純處理男女兩性間的性暴力與虐待的問題，然而，有一天她忽然看到電視播出關於波士尼亞的內戰新聞，一名婦女無助地對鏡頭發出求救。肯恩驚覺一個旅館中男女的問題與東歐的戰亂竟可以相關，因為她相信戰爭武力的發生，其種子是埋在看似文明和平時 (71)。因此《摧毀》自第二景末士兵的加入後，劇情內容變得更加暴力與緊湊。不僅是空間上的不連貫，時間上也缺乏邏輯。因為第一景結束於春雨落下，第二景夏雨，第三景秋雨，第四景冬雨。前四景依據四季循環，第五景更捨棄春夏秋冬的區別，僅有「下雨了」(Kane 61)。這樣的劇情架構缺乏寫實主義的邏輯，導致《摧毀》在傳統三一律的成規下，被視為情節有重大瑕疵。

桑德斯 (Graham Saunders) 認為這種無邏輯、非寫實的架構正是呼應戰爭本身就缺乏理性邏輯 (*Love Me* 41)。然而，筆者認為《摧毀》中沒有明確的時空背景可以看作是戲劇本身欲求營造一種全人類共同普遍的現象，在任何時間與

---

<sup>12</sup> 丁克 (Tinker) 是批評肯恩作品最激烈的劇評人之一，而後肯恩的《清洗》上演時，劇中的瘋狂醫師也叫丁克 (Tinker)，立刻讓人將兩人做出聯想 (Urban 43; Parry "Sarah Kane")。醫師丁克做出各種肢體移植與暴力的實驗，然而在其殘酷的手段下，仍可見其對真愛的追尋。因而不宜單純將兩人做出直接的連接。

<sup>13</sup> 自 1991 年起南斯拉夫逐漸解體，個個加盟國紛紛獨立，波士尼亞—赫塞哥維納 (Bosnia and Hercegovina) 也於 1992 年宣布獨立。然而境內的塞爾維亞人 (Serbia) 卻藉軍事優勢展開內戰，尤其是 1995 年塞爾維亞人有計畫地屠殺波士尼亞境內斯雷布雷尼察 (Srebrenica) 約莫八千人，成為二次世界大戰後規模最大也最嚴重的一次種族屠殺。



地點暴力都可能發生。劇中「在利茲的一間昂貴的旅館中——是那種世界各地都可見的奢華」(Kane 3)。威克森(Christopher Wixson)指出,隨著各種文化的麥當勞化,空間呈現出高度的同質性,為的是提供一種熟悉感與可預期性,而利茲的旅館也就象徵著與世界各地無異(80)。又或是尹那斯(Christopher Innes)所說的,這間昂貴的旅館代表的是「全球化文化的拜物膚淺」(530)。因此肯恩將地域模糊,暗指的是劇中所代表的是一種只要有人就會發生的場域。又例如劇中沒有名字的「士兵」。沒有名字象徵他代表戰爭中所有的士兵,他是「具體化所有戰爭暴行的普遍形象」(Innes 531)。<sup>14</sup>因而在和平的利茲城裡,在戰亂的巴爾幹半島上,在一年四季無時無刻裡,戰爭都可能發生並與世界各地的人相關。

然而就文本討論,畢斯(Buse)認為劇中是一場內亂政變(173),而派瑞則認為更適合解讀為一場大不列顛群島內的內亂(“Sarah Kane”)。肯恩對伊恩的描述是:「伊恩 45 歲,生在威爾斯但一直住在利茲,所以有利茲的口音」(3)。當士兵盤查他的國籍時,士兵認為他是英國人,但他堅持他是威爾斯人(41)。派瑞指出「伊恩」(Ian)是一個蘇格蘭常見的名字,因此光從伊恩的名字就可得知:他是英國人,因為他在英國長大;他是威爾斯人,因為他出生於威爾斯;他是蘇格蘭人,因為他名字的言外之意。「伊恩」因此可以反映出大不列顛群島的內戰。總之,無論是肯恩企圖形塑巴爾幹半島上的戰亂或是大不列顛群島的內戰,《摧毀》一劇直指的是戰爭的殘暴與對當代戰爭的檢視。

戰爭中大場面的血腥暴力雖然沒有直接呈現在舞台上,但光只聽著士兵的陳述就讓人觸目驚心。

進入了一間城外的房子裡。所有的人都跑光了。一個小男孩躲在一旁的角落。一個士兵拖他到外面。把他推倒在地上然後用槍掃射他的腿。我聽到地下室傳來哭聲。衝了下去。裡面有三個男人跟四個女人。我叫了其他人來。他們困住男的然後我幹那幾個女的。最小的才十二歲。她沒有哭只是靜靜地躺在那。我把她翻過身來然後——

然後她就哭了。我叫她把我舔乾淨。我閉上眼睛想著——

在她爸的嘴裡開一槍。她的哥哥們大哭大叫的。用他們的睪丸把他們綁

---

<sup>14</sup> 在《摧毀》還在草稿階段,肯恩給士兵一個東歐常見的名字「佛列德克」(Vladek),並且劇情也有清楚說明與波士尼亞戰爭相關的訊息(Saunders “Out Vile Jelly,” 78 fn.14)。但最後肯恩捨棄了這些資訊,只以「士兵」交待。這個刪除呼應筆者認為肯恩有意創造一個普遍現象,暴力是可能發生在任何時地,而戰爭只不過是暴力最明顯與直接呈現的場合。

住吊在天花板。(43)

又或是：

…我看過成千上萬的人像豬一樣擠在卡車裡要出城。女人把小孩丟向車子裡，希望有人會照顧她的小孩。人太多了互相擠壓踩死了很多人。腦子裡的東西都從眼珠裡冒了出來。一個小孩的臉幾乎被炸毀，我幹過的那個女孩用手死命地在體內挖呀挖想把我的精液挖出來，饑餓的男人吃著他死去老婆的腿。… (50)

而伊恩的暴行也不遑多讓。他雖然是一名記者，但是在這場戰爭中，他暗地裡為政府做些反恐怖主義的事。因為他殺了許多人深怕仇家找上門，也因此從劇的一開始，伊恩總是繃緊神經，草木皆兵。他的工作是「開車。接人，處理屍體」(30)。士兵指控他，認為他的暴行不亞於士兵在戰場上殺人(46)。又如伊恩對凱特兩次強暴的暴行，可象徵戰爭中的士兵對女性的強暴或是戰爭中的強暴營。但若整齣劇是「骯髒的令人噁心的一餐」，那麼最食不下嚥的一道菜就是伊恩因為戰爭中飽受飢餓，竟然生吃死嬰。

伊恩扯開在地板的十字架，挖開地板把嬰兒的屍體拿出來。

他吃著死嬰。

他把吃剩的屍體放回裡毯子裡，然後整包塞入洞裡。

稍後，他爬入洞裡躺下，只剩一顆頭露在地板外。(60)

肯恩曾表示閱讀《摧毀》比看演出更令人難以忍受，因為閱讀時讀者的腦中是活生生地吃下死嬰，然而劇場則以意象式的手法表達 (Carney 288)。肯恩表現出戰爭的暴行與為了生存所做的不得已，因而《摧毀》一劇可說是藉由呈現暴力表達作者的反戰思想與作者對暴力的反思。

在肯恩之前討論暴力的知名劇作家以邦德為翹楚。邦德與肯恩都企圖探討暴力的本質與意義。邦德從生物觀點解釋人性本有的動物獸性，為了防衛自我，暴力油然而生 (Bond 9)。邦德不否認人性中殘暴的一面，但他思考的是為何會有暴力的產生。對於人因有時無法控制自己而失手打人，或許可以解釋為無法駕馭人性中的獸性，但對於科技武力的發展就不能這麼解釋 (13)。當然戰爭中的暴力也無法如此合理化。暴力對邦德不是一種浪漫的吸引，而是欲求刺激觀眾與強

迫觀眾思考暴力，因為人們已經很少有機會去思考暴力（16）。邦德也解釋到，在特殊環境中施暴者也可能成了不自知的受害者，而受害者也同樣可以使用暴力以維護自我，因而成了施暴者。受害者與施暴者的界線被模糊了，造成暴力的定義困難。《摧毀》一劇中，在戰爭的背景下，施暴者與受害者的角色無法被清楚劃分，甚至分不清楚是暴力還是享受，在極端的暴力惡行之下，伊恩與凱特仍然存活下來，因此肯恩探討的不是如何去改善暴力的形成，而是暴力下生命意義的展現。《摧毀》中有兩種暴力的描繪，一種是以伊恩為主的看得見的舞台上的暴力，另一種是發生於舞台下的看不見的暴力，以凱特為主。這兩種暴力不論是在視覺上或是聽覺上都強烈刺激著觀眾的知覺。

伊恩以一名施暴者的角色出現劇中，尤其是他邀請凱特來飯店卻又強暴她。他強暴凱特代表的是戰爭中男性對女性俘虜的暴力迫害。但是隨著士兵的出現，伊恩成了受害者。因為戰爭，伊恩成了殺手；也因為戰爭，伊恩成了受虐者。士兵一出現時便聲稱利茲已被占領，而他跳上床對著枕頭撒尿也可象徵性的說明他劃清勢力範圍。最後士兵強暴了伊恩。更殘忍的是，「他將自己的嘴巴貼近伊恩的雙眼，吸出一顆眼珠，咬下它並吃了下去。／他對另一顆眼珠做了相同的動作」（50）。<sup>15</sup>士兵吃了伊恩的眼珠。

伊恩先前對凱特的暴行可類比於士兵對伊恩的暴行，伊恩從一個施暴者變成了受害者。而士兵對伊恩的暴行是重複士兵女友蕊爾所受到的傷害。蕊爾殘死在戰爭中士兵的凌虐，士兵說：「蕊爾，他們雞姦了她。切開她的喉嚨。切下她的耳朵與鼻子，把它們釘在大門口」（47）。士兵把伊恩當成了蕊爾，他對伊恩說了句「你聞起來像她。同樣的香菸味」（49）之後，便強暴了他。事後吃下伊恩的眼珠後說了句：「他吃了她的眼睛。／可憐的孬種。／可憐的愛。／可憐的混帳孬種」（50）。士兵把蕊爾受到的虐待重複在伊恩身上，畢斯以佛洛伊德的「強迫性重複」（*repetition compulsion*）來解釋士兵對伊恩的暴行是一種創傷（*trauma*）的表現（176），藉由重複的動作，士兵得以化被動為主動，重新掌控過去悲傷的情景。<sup>16</sup>也因而當士兵對伊恩做出蕊爾所曾受到的傷害時，他得到了一種「淨化式的解脫」（*a cathartic release*）（Carney 287），之後他便自殺死亡。

<sup>15</sup> 卡恩尼認為伊恩的瞎眼是一種悲劇的承傳，如同伊底帕斯一樣。詳見：Sean Carney's "The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*."

<sup>16</sup> 畢斯不僅用「創傷」來解釋士兵，他認為劇中三人的行為都是「強迫性重複」。伊恩將戰爭中的暴行重複施加在凱特身上；凱特受到伊恩的傷害卻還是回到伊恩身邊。畢斯認為劇中只有凱特最終得以拒絕重複動作，面對創傷（Buse 176-81）。

伊恩與士兵看似是受害者與施暴者的關係，但是兩人卻有諸多顯著的重點，這讓身為受害者的伊恩染上了施暴者的色彩。兩人同樣都是殺手，兩人同樣失去愛情：士兵失去蔻爾，伊恩先是失去妻子史黛拉（Stella）而後又深怕凱特離開他。畢斯更指出伊恩不只是殺人，他更做出如同士兵在戰爭時侵略村落的惡行（180）。士兵驕傲地向伊恩說他闖入民宅，強暴才十二歲的女孩與大肆槍殺村民，並把屍體吊在天花板下。士兵問伊恩是否做過同樣的事時，伊恩說出「不能一個人睡覺」（Kane 43），他已間接證明了他的暴行。尤其他不敢單獨一人，需要凱特的陪伴，都說明了他做壞事後的心虛。此外，士兵強暴小女孩不只是呼應了伊恩曾在戰爭中做過，也更暗指著伊恩在凱特還小時就強暴了她（Buse 180）。

伊恩受到暴力的虐待之後，他最先想到的是自殺以結束生命。凱特交給他一把沒有子彈的槍，就算伊恩把槍放入嘴裡開槍仍無法自盡。然而，對伊恩最殘忍的行為不是肢體暴力，而是留下伊恩孤獨一人。劇中多次強調伊恩無法獨處，所以他叫來凱特陪他並不讓她走（Kane 27）；士兵與伊恩兩人不說話時，伊恩感到不自在（42）；伊恩瞎了眼看不見時，他要求凱特摸摸他（51）。最後士兵死去，凱特離開時，伊恩必須獨自一個人留在旅館，當他一個人獨處時，他退回到了人最原始的需求：食色性也。他先是不停地自慰、大笑、拉屎，甚至擁抱士兵的屍體以求取溫暖，最後因饑餓用雙手挖掘地板，把嬰兒的屍體拿出來吃了（59-60）。伊恩回到自我最深層的恐懼：獨自一人。退去文明的任何矯飾，他赤裸裸地面對自己。最後將自己塞入地板的洞中，僅露出一顆頭在地板上，此時的伊恩已象徵性地被斬首（a symbolic decapitation）（Carney 277）。「他解脫地死去」（Kane 60）。爾後，「雨水透過屋頂下在他身上」（60）。他又活過來了，一開口就是髒話：「去你的」（Shit）（60）。雨水象徵洗滌淨化，當伊恩象徵性的斬首後，雨水淨化使他重生。

伊恩是施暴者也是受害者，他使用暴力也被暴力迫害，然而伊恩最終透過暴力體驗到生命中的恐懼、折磨與殘酷，他回到生命最初的狀態也就回到生命最完整的開始。桑德斯將伊恩最末獨自一人的情景視為是伊恩獲得生命頓悟的時刻（“Out Vile Jelly” 74）。他因為不願意報導士兵在戰爭中所見的一切，代表他象徵性地失去雙眼，而最終伊恩也真的失去雙眼；他先前強暴了凱特而最後被士兵強暴。他在最後獨處時終於了解到他的罪行（74-75）。在有所醒悟之後，下了一場雨淋濕他全身。

伊恩所施加與承受的暴力是舞台上看得見的暴力，而凱特所面對的暴力是舞台上看不見的暴力。肯恩對凱特的描寫是：「凱特 21 歲，出身自南方中下階層，帶著倫敦南區的口音，緊張時會口吃」（3）。她不時地吸允手指，有時還會沒來

由地大笑。伊恩把凱特看成是一個智力低下的小孩，然而凱特背後所承受的是更殘忍的暴力。伊恩 45 歲，他的小孩馬修（Matthew）24 歲，而凱特只有 21 歲。凱特到旅館之後問伊恩為何不像從前一樣到伊恩家，伊恩回答：「那是幾年前的事了。妳已經長大了」（13）。畢斯認為這是伊恩在凱特還小時就性侵她的重要暗示（178-79），而桑德斯則認為伊恩與凱特兩人發展出來的是亂倫的關係（73）。文中無直接證據證明兩人是父女關係，但明顯的是伊恩的壞形象再加上一個戀童癖，而凱特自小承受性暴力的事實則更令人怵目驚心。

索爾嘎（Kim Solga）則指出《摧毀》中最大的秘密是，凱特不僅自小被伊恩性侵，更被自己的父親性侵，而凱特時常的昏厥就是具體的證明。此外，更驚人的是，凱特是先生病而後招致父親的侵害，所以醫生或她身邊的人才沒察覺（362）。在凱特第一次昏倒醒來之後，凱特說那時常發生「自從爸爸回來之後」（Kane 10）。伊恩追問她昏厥是否會痛，她回答：「醫生說會好的」（10）。索爾嘎把凱特視為一個本來就生病或弱智的女孩，所以醫生沒有發現她被父親性侵的事實，還以為那本來就是病。然而凱特的「病」不能單純地就字面意義斷定。凱特突如其來的昏厥與大笑其實都隱藏著對社會男性特權的不公的反抗，透過「歇斯底里」的「病」包裝自我對父權社會下性別歧視的反抗（Aston 84）。同時，肯恩並沒有說凱特是個智能障礙者，所以筆者認為不防將凱特視為一個正常甚至是聰明的女孩，在她受到父親的侵害之後而以病症，如緊張就口吃、昏倒、大笑等等異常行為來為自己說話，而救命的醫生並沒有發現真正的病因，以致凱特自小活在性暴力之下。如此一來也可解釋凱特在第二景是有計劃地向伊恩報仇，並非是受到伊恩強暴後還傻傻地為伊恩性服務的傻女子。

第一景結束於伊恩捧起一束鮮花，而第二景一開場時，那束鮮花已經散落滿地，非常典型地象徵伊恩於舞台下強暴了凱特。第二景是由凱特看似自言自語的一句話「陰部」（Kane 25）開始。<sup>17</sup>她惡狠狠地瞪著伊恩，甚至搶了伊恩的手槍還打他一巴掌，伊恩於是又再度強暴了凱特（27）。凱特昏厥之後醒來，她開始色誘挑逗伊恩甚至為他口交，並且用盡力氣咬住伊恩的生殖器不放（31）。爾後凱特回應他：「你咬我，那還在流血」（32）。可見，凱特是有計畫地向伊恩昨晚

---

<sup>17</sup> 原文是cunt，原指女性陰部、性交或是俚語中色鬼、淫蕩之意。這裡解釋為「陰部」比較適合。凱恩喃喃地說著「陰部」，因為伊恩強暴了她以致她的陰部不停流血。這句喃喃自語也可表示凱特開始計畫復仇。肯特也曾表示過凱特絕非一個傻瓜，但是在德國的演出，第二景一開始時，為了呈現凱特昨晚被強暴，演員全裸地躺在床上，分開雙腿，鮮血直流，肯恩強烈不認同這樣詮釋凱特，因為凱特不是一個傻到連用衣服遮蔽身體都不會的人（Carney 284）。

對她的性侵報仇。伊恩咬傷了凱特，而凱特也回咬他。很明顯地，凱特並非弱智無法為自己抗爭的女孩。

然而，凱特是否如同伊恩在劇末時最終因暴力而重新體會生命？桑德斯認為當凱特吃飽後餵食伊恩的舉動，對整個結局上是一種「模糊不清」(ambiguous)的交代(“Out Vile Jelly” 73)。伊恩很明顯地在最末獨自一人時得到了對人性的重新認識。相較於伊恩，凱特卻是用身體向外面打仗的士兵換得食物，然後吃飽後再餵食伊恩，凱特最終成了一個囉嗦的衛道人士(a moral pragmatist)(73)。然而，筆者認為凱特如同伊恩一樣在劇末了解到生命即是殘酷，證據即是凱特的飲食習慣的改變說明了她對生存的妥協。

凱特從不敢吃肉到敢吃肉。最初，當伊恩為她點火腿三明治時，她回應說她不能吃肉：「死肉。血腥味。不能吃動物」(Kane 7)。又說：「不能，我不能，我真的不能，我會吐滿地的」(7)。爾後，當伊恩給她香腸與培根時，凱特一聞到肉味就立刻噁心反胃(35)。然而劇末，凱特飢腸轆轆打算向外面士兵要點食物時，伊恩說：「不要這麼做」(58)。凱特回應：「為什麼不？」(58)。可見伊恩與凱特都明白獲得食物唯一的方法是用身體與士兵換來。凱特回來時「她進入，帶了一些麵包，一根大香腸和一瓶酒。她的兩腿中間漏著鮮血」(60)。隨後「她用香腸與麵包填飽肚子，然後大口喝酒」(61)。此時的凱特已經不怕肉帶來的血腥味，也不會作嘔。她同樣地餵飽伊恩，在伊恩一聲「謝謝妳」(61)之後，戲劇落幕。凱特必須改變否則無法在戰爭中生存。

塞爾勒(Tom Sellar)說《摧毀》在乎的是「生存」而非「希望」(31)。但無論是生存或希望，伊恩的生存或希望都得依靠凱特用身體換來。只有對生命的堅持才能換得生存與後續的希望。肯恩表示生命本身是殘酷的，一旦了解生命的殘酷，那麼就可以以人道、自由甚至是幽默去面對生命(Sellar 34)。凱特劇末對食的需求說明她如同伊恩一樣回到生命的最原初，並了解生命充滿殘酷與暴力。有了這樣的體認之後，凱特在戰爭中為了生存必須向必然不可免之事低頭，這種生命是殘酷的體驗永遠指向的是「生的慾望」(阿鐸 115)。因而凱特最終得以得到生存與獲得精神上的生命頓悟。

《摧毀》中的暴力皆與戰爭相關，不論是伊恩對凱特、士兵對伊恩或是凱特對伊恩，三人的相互施暴幾乎都是直接呈現在觀眾面前。在極端暴力的背後，我們看到肯恩有反戰的意識，更藉由劇末伊恩與凱特在暴力戰爭中生存下來，說明生命價值的可貴與殘酷。因此《摧毀》中的暴力是一種「手段」，它傳達了肯恩對生命意義可貴的目的。同時期的去你的劇場作家紛紛在暴力的呈現手法上推陳出新，於是我們看到《摧毀》中的各種血淋淋與逼真的語言與肢體上的暴力，但

是如何極端的暴力才叫作暴力與新鮮？才叫做能為上世紀末的英國劇壇注入新血？邦德在 1965 年推出的《拯救》，因其中用石頭砸死嬰兒的畫面被直指暴力野蠻，那麼三十年後的《摧毀》的吃眼珠與吃死嬰被稱為是新暴力，往後的戲又該如何呈現出更殘忍的暴力？本文以下便接著討論呈現舞台暴力的倫理道德議題。

### 三 舞台暴力的倫理思考

歷來戲劇中表現出暴力並不稀奇，但對於暴力的內容與形式卻往往是評論家的注目焦點。亞里斯多德在《詩學》中指出英雄人物受到的折磨虐待得以引發觀眾的「同情」與「恐懼」，進而產生「淨化作用」。但是表現出「同情」與「恐懼」最拙劣的方式就是透過「視覺的方式」(Aristotle 54, 57)。<sup>18</sup>所以悲劇中人物的苦難遭遇都是舞台下發生的，並藉由人物用說的方式交代施暴過程，而非真的在舞台上演出。換句話說，暴力的內容在戲劇中有其重要地位，但是暴力的形式卻是被貶低的，甚至是不被允許的。<sup>19</sup>肯恩認為最完美的藝術是對內容與形式兩者同時創新與突破，但是形式的改變卻是最容易激怒衛道人士的 (qtd. in Saunders, *Love Me* 12)。因此她在劇中致力於各種暴力的呈現。然而不可迴避的問題是：這樣血腥的暴力呈現是否有其風險？肯恩所要追求的形式上的突破是否僅是越來越逼真與殘忍的舞台暴力？到底呈現舞台暴力的目的能否成功傳達給觀眾？

眾多評論家都認為肯恩的戲劇有強烈的阿鐸 (Antonin Artaud) 風格，尤其是肯恩在《摧毀》劇中意圖傳達生命即是殘酷的理念。<sup>20</sup>阿鐸認為殘酷不一定是暴力，但是暴力卻可以直接並劇烈地表達生命的殘酷，觀眾若在劇場中體驗到此點，那麼舞台暴力的倫理議題是可以被忽略的。因而阿鐸聲稱：「暴力和血只是手段，用以表達思想的強烈，我敢說，這樣的觀眾出了劇場，不會投身戰爭、暴亂或無意義的殺戮」(89)。因為戲劇演完了就結束了，一個動作做完了就不會

<sup>18</sup> 亞里斯多德指出戲劇的六個要素，依照重要的順序排列如下：劇情、人物、思想、用字、歌曲、視覺表達 (53-54)。

<sup>19</sup> 在諸多古希臘羅馬的戲劇中，觀眾往往藉由第三者以口頭的方式得知主角受到暴力對待，而非在舞台上看到暴力表現。著名的例子如《伊底帕斯王》。

<sup>20</sup> 尹那斯 (533) 與桑德斯 (*Love Me* 15) 都指出《摧毀》一劇具有阿鐸殘酷的風格，詳見：Christopher Innes's *Modern British Drama*, Graham Saunders's *Love Me or Kill Me*。肯恩本人則指出在創作時尚未讀過阿鐸的任何著作，理由是推薦她讀阿鐸的教授正是她所討厭的老師，因而，肯恩不願意閱讀阿鐸。然而卻在《摧毀》上演後，許多人向她表明她的作品有強烈的阿鐸風格，她才開始研讀阿鐸，並驚訝地發現阿鐸的諸多理念都貼切她的劇場想法 (qtd. in Saunders, *Love Me* 16)。

再重複一次，雖然戲劇中暴力的「風險是有的，但是大家忘了，劇場的動作雖激烈，但它是無目的性的，劇場正是教我們行為的無用，且做了一次就無須再做。而戲劇故事之無用，正為其大用，藉此才能達到昇華」(89)。換言之，阿鐸認知到舞台直接的暴力呈現是危險的，但為了使劇場輸入新血並有新的局面，阿鐸認為「冒這個險是值得的」(90)。無獨有偶，肯恩在被問及到舞台暴力的問題時，她的回答也相當地「阿鐸式」，她說：「我選擇忠實地呈現，因為有時我們必須先去過想像出來的地獄，我們才能避免走向真實世界的地獄。如果我們可以由藝術中去體驗，我們就有可能改變未來……我寧願在劇場中使用過多的暴力，也不願意暴力在真實生活中呈現」(Interview 133)。

然而，筆者認為這風險是否值得得取決於舞台暴力的功能能否成功地實現。自亞里斯多德以來，引起「同情」與「恐懼」而達到的「宣洩」功能或多或少都為舞台暴力提供合理解釋。若是舞台暴力的目的是為引起觀眾的同情與恐懼而達到宣洩的話，那麼肯恩要喚起觀眾對什麼事物的同情與恐懼？而這種宣洩能否達成？並足以讓舞台上的暴力所冒的倫理風險降低？

正如文章所討論的戰爭的暴力，肯恩藉由時空的非寫實性表示無論何時何地戰爭都可能發生，因此《摧毀》可說是對二十世紀末戰爭的反思。肯恩使用暴力並非無來由，而是利用暴力來描繪暴力，讓戰爭的殘暴得以暴露出來。艾絲頓(Elaine Aston)稱肯恩的這種手法是「以火玩火」(82)，並且用非道德的極端暴力來傳達劇作家的道德宣言，因而《摧毀》是「高度倫理」的(highly moral)(Aston 82)。簡言之，戲劇所要表達的和平理念是清楚明顯，肯恩所要喚起的即是觀眾對戰爭下受害者的同情與對戰爭的恐懼。然而而引起同情與恐懼是否能達到反戰的功能？亦或是個人式的情感宣洩？

蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)在《關於他人的痛苦》<sup>21</sup>中指出：「很長一段時間裡，有些人相信如果可以用逼真的畫面呈現恐怖，則大多數人最終將會明白戰爭的凶殘和瘋狂」(11)。然而這種天真的想法在二次大戰爆發後宣告失敗(14)。<sup>22</sup>換言之，逼真的暴力場景無法有效並直接達到反暴力的效果。因為雖

---

<sup>21</sup> 桑塔格在此書主要是探討觀看殘酷的照片，尤其是有關戰爭的照片。本文挪用她的看法來說明觀看與閱讀殘暴的戲劇，主因也正如桑塔格所說得：「一部敘述作品也許比一個影像更有效果。部分原因是敘述作品需要我們花更常的時間去看、去感受」(112)。因而，觀看《摧毀》得到的效果其程度不亞於甚至勝於桑塔格藉由照片所要討論的效果，尤其因加上逼真的舞台效果與觀眾看到暴力直接表現於眼前。

<sup>22</sup> 桑塔格指出在二次大戰前，許多照片與影片捕捉了戰爭的暴行畫面，希望藉由這些影片與照片得



然民眾感到恐懼，但是「只要人們感到自己安全…就會冷漠」(92)。再者，暴力的景象讓人感到同情與憐憫。會感到同情也就表示有道德的批判(69)，然而桑塔格認為「同情是一種不穩定的感情。它需要被轉化為行動，否則就會枯竭」(93)。首先，同情宣告觀眾的「清白」與「無能」(94)，因為我們同情受害者表示自己不認同施暴者，因而自己是清白的。但同情也僅表示情感上的認同，在行為上卻是無能為力，無法做出任何改變。所以同情反而讓身在和平之地的觀眾合理化自己對戰爭的默許。桑塔格問道：「我們有可能會因為看了一個影像（或一批影像）而被動員起來積極反動戰爭嗎？」(111)。桑塔格顯然是要告訴讀者這是不可能的，但是她也不否認任何作品中指出戰爭的殘暴本意上是一種「善」(105)，只是呈現出戰爭的殘暴並不一定能達到喚起觀眾的反戰行為，而同情與恐懼所引起的宣洩功能反而為無能為力的觀眾得到合理化的解釋。

由此角度切入肯恩的《摧毀》可知，戲劇作品本身的再現暴力其本質上即具有反暴力與反戰意味，因而作品的本意是「善」的，是具「高度倫理」的。然而，將暴力呈現在公眾舞台上表現，不得不避諱舞台表演上的倫理議題。引用桑塔格的解釋，我們發現若要達到喚起觀眾的反暴力與反戰的目的，用極端暴力的舞台表演其成效將會有限，引起的也只是情感上的、短暫的、個人式的宣洩功能。若說肯恩的暴力場景是為「刺激」觀眾對戰爭的麻木神經的話，那麼《摧毀》充斥過多的暴力場景，反而讓觀眾「指責」暴力的表現。桑塔格說得好：「看到影像所展示的慘況，卻無能為力，這種沮喪可能會轉化成一種指責，指責觀看這類影像的猥褻態度，或傳播這類影像的猥褻方式」(107)，也因此於1995年《摧毀》首演時受到英國近三十年來最猛烈的「指責」，其原因不僅是對再現暴力的道德批判，更有因為觀眾的「無能為力」轉化成的「指責」。如評論家丁克指責此劇是「骯髒的令人噁心的一餐」，或是畢靈頓提議恢復劇場審核制度，皆可看出過多的舞台暴力不僅無法激起觀眾的反戰意識，反而將觀眾的情緒轉化成指責。這樣的結果是反戰或反暴力的作品始料未及的。<sup>23</sup>

本文的第二部分討論在暴力行為下施暴者與受害者往往不能清楚地劃分開來，特別是以戰爭為背景之下，兩者的界線更為模糊，尤以伊恩的例子為主。肯

---

到反戰的效果，但是二次大戰仍舊爆發(11-14)。

<sup>23</sup> 《摧毀》首演時的劇評幾乎呈現一面倒的負面評價，次年的《菲德拉的愛》更有過之無不及。克羅埃西亞的女演員(Anja Sovagovic)不僅拒演肯恩的菲德拉，更公開行文批評，認為肯恩的戲沒有藝術價值，不值得演員演出(Nikcevic 261)。可見舞台上過多的暴力使演員與觀眾對劇作家的中心思想感到「無能為力」，無法獲得宣洩，進而轉為負面的「指責」。

恩甚至直指她的作品描寫的是所有人類，不分施暴者與受害者 (Interview 133)。伊恩與凱特在暴力下仍然生存下來並且體驗到生命就是殘酷的事實，但若是肯恩有意模糊兩者的界線，那麼暴力是否意謂著能被合理化？長期以來西方世界多以救贖的宗教觀來合理化暴力，肯恩對《摧毀》的解讀也不例外。桑塔格說：「整個西方歷史的大部分時間裡，都一直通過宗教論述來理解苦難」(74)。在《聖經》中也不乏人物因受到暴力而獲得救贖的例子，最著名的就是耶穌的受難。由此角度閱讀《摧毀》，伊恩最終死而復活，不僅是對生命殘酷的體驗，同時也獲得了一種宗教式的救贖。肯恩更直接指出劇末當伊恩只剩一顆頭露出地板，雨水淋過他沾滿鮮血的頭顱時，就像是基督受難圖像 (how Christ-like the image is) (qtd. in Saunders, *Love Me* 64)。凱特劇末仍是透過忍受暴力體驗生命的價值，獲得一種精神上宗教式的頓悟。因此神學觀合理化了暴力的行為，認為暴力是通往救贖之路。然而，以救贖的觀念足以合理化暴力嗎？肯恩劇末所留下的「生存」或「希望」正是建立在神學觀之上，這樣的結局也說明了肯恩對暴力的刻畫有所侷限，對於世俗的人類戰爭，她無法以道德正義來批判，選擇用宗教的救贖角度解釋暴力，如此一來便削弱了她對戰爭暴力的批判與對反戰的意圖。

再進一步討論，《摧毀》一劇引起極大的紛爭，主要因素在於劇中的暴力與延伸出來的倫理道德議題。將此劇放在二十世紀末 90 年代的英國劇場來看，去你的劇場企圖以極端暴力的手法（包含言語暴力與肢體暴力所帶來的視覺、聽覺、甚至是嗅覺上的震撼）為劇場帶來新的生命。然而這樣的手法僅只是一時的轟動？亦或是得以流傳許久得以成爲一個學派呢？爲「去你的劇場」定義的席爾斯認爲，進入到二十一世紀的第一個十年，去你的劇場有漸漸衰弱的趨勢 (22)。在肯恩自殺後，去你的劇場少了一位大將。再者，此劇場多爲年輕的劇作家，缺乏足夠的劇場歷練，因此去你的劇場的後續發展有待觀察。評論家妮珂維克 (Sanja Nikcevic) 則肯定地指出，去你的劇場以暴力爲英國劇場注入新血，但是並沒有在劇場與戲劇的本質上做出革新。又，暴力的劇場表現有限且很難創新，除了愈來愈血腥與寫實之外，暴力的形式難有不同 (264)。因此去你的劇場僅成爲一時的風靡流行。

對於以暴力爲主的去你的劇場是否得以在新的二十一世紀蓬勃發展，筆者認爲可以以類似的劇場作爲比較，來推測去你的劇場的後續潛能。在西方戲劇界中最富盛名並以暴力爲主的劇團，莫過於法國的「大木偶劇場」(Grand Guignol)。此劇場自 1897 年創團至 1962 年結束，一共經過了 65 年，期間更經過兩次世界大戰的考驗。此劇團的特色便是藉由精密的舞台道具營造出恐怖、驚嚇與暴力的震撼。表演時還甚至需要有醫護人員在場，以防有觀眾暈倒 (Callahan 167-68)。

然而這樣以暴力為主的劇團終究結束營業。雖然暴力的效果得以讓人「宣洩」心中的「恐懼」與「憐憫」，這也是大木偶劇場得以持續一甲子之久的因素（167），但不少評論家指出，為暴力而暴力的表演有其限制，道具的逼真與寫實終有極致（Emeljanow 162）。最終我們仍要回歸到暴力所要傳達的內容與目的。再者，大木偶劇場是以娛樂性質為優先考量，去你的劇場並非如此。若是一味強調暴力將會抹煞去你的劇場對社會與劇場改革的用心。

由以上分析得知，肯恩或去你的劇場大膽地挑戰舞台暴力的表現與其倫理議題，尤其肯恩沒有為《摧毀》一劇提供一個明顯的道德框架，因此大壞蛋伊恩逃離了「詩學的正義」（poetic justice）的制裁。肯恩說此劇是「去道德的」（amoral）（qtd. in Saunders, *Love Me* 27），言下之意，肯恩不想拘泥在暴力與倫理的範疇，她把問題丟給觀眾，她表示她的寫作是為自己不為觀眾（18），並且她認為好的藝術家是問問題而不給答案（27）。但是觀眾是否有能力接受她的暴力洗禮並從中獲得啟發？同時，她又期待什麼樣的觀眾進她的劇院？再者，當她呈現出這樣暴力的作品，又把問題丟給觀眾時，不禁又讓人思考起藝術家與作品是否有責任的倫理議題。

## 小結

《摧毀》代表的是二十世紀末英國興起的一股以極端暴力為主的戲劇風格。去你的劇場的作家們如同肯恩，對世紀末僵化的劇壇有所期待並進行改革。他們企圖用極端的暴力刺激觀眾與為劇場注入新活力。文章第二部分便深入討論了《摧毀》一劇中以戰爭為背景各種暴力。然而戲劇之所以不同於其他文類，正因為它是要「被演出」的，因而本文第三部分不能不迴避舞台暴力的倫理議題。筆者肯定此劇在英國戲劇歷史中有重要的地位，也同意舞台暴力有其必要性，更讚賞劇中暴力所要傳達出的反暴力、反戰與生命價值，但是卻為暴力的美學形式感到憂心。肯恩在《摧毀》之後的《菲德拉的愛》與《清洗》中的暴力與《摧毀》相比有過之無不及，然而在更之後的《渴求》與《4.48 精神異常》卻風格迥異，相差甚遠。肯恩的風格轉變似乎也預告著暴力的刻畫終究有其極致與侷限。而去你的劇場在風靡二十世紀末的英國劇壇後，是否能繼續流行成為劇場主流也有待時間的考驗。

## 引用資料

- Aristotle. *Poetics. Critical Theory since Plato*. Trans. S. H. Butcher. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. 50-66.
- Aston, Elaine. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Bond, Edward. "On Violence." *Bond Plays: One*. London: Methuen Drama, 1997. 9-17.
- Buse, Peter. "Trauma and Testimony in *Blasted*—Kane with Felman." *Drama+Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester: Manchester UP, 2001. 172-90.
- Callahan, John M. "The Ultimate in Theatre Violence." *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 165-75.
- Carney, Sean. "The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*." *Theatre Survey* 46.2 (2005): 275-96.
- Emeljanow, Victor. "Grand Guignol and the Orchestration of Violence." *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 151-63.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Kane, Sarah. *Blasted. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001. 1-61.
- . Interview with Heidi Stephenson and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997. 129-35.
- Monk, Claire. "Men in the 90s." *British Cinema of the 90s*. Ed. Robert Murphy. London: British Film Institute, 2001. 156-66.
- Morley, Sheridan. Rev. of *Blasted*, by Sarah Kane. *Spectator* 286.9010 (2001): 39.
- Nikcevic, Sanja. "British Brutalism, the 'New European Drama', and the Role of the Director." *New Theatre Quarterly* 21.3 (2005): 255-72.
- Parry, Philip. "Sarah Kane." *British Writers*. Ed. Jay Parini. New York: Charles Scribner's Sons, 2003. Online. Scribner Writers Series. *Literature Resource Center*. Gale. <http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=nccu> (Retrieved June 27, 2010)
- Saunders, Graham. "'Out Vile Jelly': Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear*." *New Theatre Quarterly* 20. 1 (2004): 69-78.
- . "*Love Me or Kill Me*": *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester and

- New York: Manchester UP, 2002.
- Sellar, Tom. "Truth and Dare: Sarah Kane's *Blasted*." *Theater* 27.1 (1997): 29-34.
- Sierz, Aleks. "Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation." *New Theatre Quarterly* 18.1 (2002): 17-24.
- Smart, John. *Twentieth Century British Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Solga, Kim. "*Blasted*'s Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible." *Modern Drama* 50.3 (2007): 346-74.
- Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge, eds. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997.
- Urban, Ken. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23.3 (2001): 36-46.
- Wixson, Christopher. "'In Better Places': Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*." *Comparative Drama* 39.1 (2005): 75-91.
- Wyllie, Andrew. *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Bristol, Intellect, 2009.
- 阿鐸，翁托南。《劇場及其複象》。劉俐譯注。台北市：聯經，2003年。
- 肯恩，莎拉。《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。胡開奇譯。紀蔚然等修訂。台北：印刻，2009年。
- 胡開奇。〈薩拉·凱恩與“直面”戲劇〉。《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006年。284-304頁。
- 紀蔚然。〈《驚爆》的感官美學〉。《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。胡開奇譯。紀蔚然等修訂。台北：印刻，2009年。5-7頁。
- 桑塔格，蘇珊。《關於他人的痛苦》。黃燦然譯。上海：上海譯文，2006年。
- 凱恩，薩拉。《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006年。
- 潘詩韻。〈莎拉·肯恩的劇場文字救贖〉。《劇場事》。5 (2007): 152-59.

# 新德里的叢林意象： 《白老虎》中的都會生活空間

倪志昇 / Chih-sheng Ni

淡江大學英文學系 博士生

Department of English, Tamkang University

## 【摘要】

本文援引列斐伏爾（Henri Lefebvre）的空間生產概念，旨在探討印度裔作家亞拉文·亞迪嘉小說《白老虎》中的種姓與階級衝突，以及認同與空間政治。本文首先討論都會生活中空間性的建構，接著詮釋小說中的叢林意象，藉此說明印度社會的矛盾與衝突。本文探討主體如何於想像建構的社會體制中，透過挪用與實踐進而打破限制，重新建構身分認同與再現生活空間。

## 【關鍵詞】

種姓制度、資本主義、空間實踐、空間再現、再現空間、身分認同、都會生活、生活空間

## 【Abstract】

In *The White Tiger* (2008), Aravind Adiga describes a new urban life experienced by people in India, especially the Hindus, in the process of modernization. Adiga's depiction of New Delhi features the transformation of social structure and the change of lifestyles in the society. His novel contextualizes urban life in a socio-spatial relation. Spatial organization as well as social relations forms a distinctive spatiality that shapes a unique urban life in the society. Under Adiga's portrayal, New Delhi is presented to be clamorous and disorder; therefore, life in the city is full of confusion and is always in shifting. Thus, this paper aims to investigate the formation of spatiality in relation to the construction of urban life depicted by Adiga in the novel.

**【Keywords】**

the caste system, capitalism, social practice, representation of space, spaces of representation, identity, urban life, lived space.

## 前言

小說《白老虎》(*The White Tiger*)(2008)以二十世紀的印度做為故事背景，試圖描繪今日印度社會的諸多亂象。作者亞拉文·亞迪嘉(Aravind Adiga)以揶揄的敘事口吻，將印度社會比擬為大鳥籠，更將新德里喻為一座都市叢林。亞迪嘉以黑暗與光明為象徵，指出印度社會中的矛盾與弔詭，並且由此揭露社會變動中的種姓、階級、文化與道德等議題。小說以一個出身村落的低種姓賤民——巴蘭——做為故事主角，描寫他如何由鄉村步入城市，並由低賤的僕人搖身成為現代都會中的資本企業家。作者以微觀的角度，審視巴蘭於日常生活中所遭遇的衝突，與其追求自我認同的過程中所做的改變。然而，作者筆下的都會生活，明顯有別於傳統的印度社會。書中反映現代化與全球資本主義經濟為印度社會所帶來的影響，而巴蘭的心路歷程不僅見證了社會結構的變異，他的認同轉變也展現了現代印度人的錯置經驗。亞迪嘉於小說中對於傳統與現代的觀察，除了關照兩者的對立面之外，亦同時關注兩者之間並存共生的互動關係。一如小說所呈現，現今印度社會的複雜性，雖根源於新與舊的對峙，但卻發展於共生併立的關係之中。新的社會結構不僅受到傳統的牽制，亦在現代化的發展過程中，揉合傳統而形成一個嶄新的面貌。

小說《白老虎》中，作者亞迪嘉以新興城市新德里和班加羅爾做為故事的主要場景。其中，又以德里的都會生活寫照，彰顯當今印度人民在現代與傳統兩相衝擊之下所呈現的身分擺盪與矛盾認同。不同於班加羅爾這座新興的城市，德里之所以耐人尋味，即在於城市中的新舊併立。雙城合一的現象在在說明現代都會於發展的同時，亦無法脫離蒂固的傳統與龐碩的歷史。追溯德里的近代建城歷史，十九世紀英國殖民時期開始，英人即多次計劃拓展舊城，使其更具規模。然而，英人於拓建「新德里」之時，並未將古城「舊德里」毀去。因此，德里在英人的發展之下，成為融合新舊兩域、現代與傳統並立的大城。以紅堡(Red Fort)為中心的舊德里，承繼當地傳統的文化形象與社會型態，和南方現代化、高樓林立的新興城市「新德里」形成對峙。然而，今日的印度首都新德里，雖為頗具規模的新興都會區，但是新與舊的區隔並非能夠簡單劃分，地理上亦將原本分屬兩域的新舊兩城歸劃合一，統稱「新德里」。合併的結果使得併列而立的新舊兩域，成為一個共生並存的大都會生活圈。小說《白老虎》中，作者筆下的人物，即是穿梭於新與舊之中，遊走在貧民窟與購物中心之間。在作者的筆下，德里隨即成為傳統與現代交揉調合的中界地帶。因此，作者將德里比喻為一座瘋狂的都市叢林(98)，以此凸顯新興都會中，傳統與現代的交流協調與轉變再造。作者藉由



都市叢林的意象，表徵城市生活中的矛盾衝突與失序混雜。以德里做為一個文化符碼轉換的交界地帶，書中所展現的城市生活與地景，打破了傳統與現代的二分區隔，表現其多樣而混雜的城市樣貌之時，亦不失新與舊的特殊性。

本文主要援引昂希·列斐伏爾(Henri Lefebvre)之空間生產的觀念，檢視小說中所呈現的印度都會生活空間。並探索小說中生活空間的建構、階級衝突與身分認同等議題。本文首先檢視小說中主角的生活寫照，審視主角遊走在鄉村和城市的生活轉變與心路歷程，試圖論述主角與社會結構之間的關係，解釋主體如何在生活經驗(具體空間)中，建構自我主體並結構社會關係。第二部分以小說中都市叢林的意象為基調，分析城市中混雜失序的空間性，並探討主體在此其中所面臨的矛盾衝突，以及主體如何想像建構城市的生活空間。第三部分探討主體如何經由社會實踐不時跨界踰越、組織社會空間，並挪用與再造/現生活空間。最後，延續列氏的概念，第四部分推論作者的敘事手法，分析小說中的主角如何於都市生活中，重新建構自我身分認同、結構社會關係，並以此展現新認同與新社會。本文旨在探討亞迪嘉於小說中所呈現的都市叢林意象，藉此闡釋印度現代都會生活中矛盾與疏離的特質。

### 一、由鄉村到都市：日常生活中的空間性

作為一部印度都市文明的社會寫實小說，《白老虎》深刻的描繪出資本主義社會中的勞資生產力與經濟關係，及其為印度底層人民所帶來的問題。作者亞迪嘉所描述的生活轉變，亦即，巴蘭由鄉村到城市的生涯過程，一方面凸顯因資本經濟的影響而產生變化的社會結構與認同形塑；另一方面藉由人物位移與變動(displacement/shift)的心理刻劃，說明生活經驗與認同如何再造於空間的移轉及實踐的變異過程之中。小說以巴蘭的人生遭遇做為印度社會中底層人民的生命縮影，於故事的開始，即逐步道出賤民巴蘭由傳統印度農村轉向資本主義社會謀生的心路歷程。為了展現人物的心理轉變，亞迪嘉以人物時空位移的敘事手法，安排筆下角巧妙地轉換於傳統社會與現代社會之間。同時，作者透過描述日常生活中的矛盾衝突，剖析印度社會關係中的變異，並以此比喻為傳統與現代兩相糾結的後果。小說中，作者對照巴蘭先後生活於鄉村和都市的經歷，以此揭示資本主義為傳統印度社會所帶來的衝擊。

亞迪嘉所描述的鄉村生活與都市生活，兩相比較之下，迥然不同。他以座落在印度迦耶區(the district of Gaya)中的一個傳統小鎮「拉斯滿加」

(Laxmangarh)<sup>1</sup>做為書中主角巴蘭的家鄉，描述印度傳統社會的生活型態。如作者所述，小鎮中的傳統市集裏，以販賣日常生活中的必需品，如「米、食用油、煤油、餅乾、香菸和棕櫚糖」等為主（15）。而村民活動聚集的區域除了市集之外，最重要的地方即是供奉印度教神祇的寺廟，那是一座擁有「高聳如圓錐的白色尖塔」的寺廟，裏頭供奉著半人半猴的神像（15）。村中的每一戶人家，都過著樸實單調又貧窮的生活，對他們而言，「家庭中最重要的人員就是那頭水牛」（17）。顯然，在作者的描繪之下，巴蘭的家鄉是一個典型的印度村落，社會關係的維持則以生活的基本需求為主。此外，鄉村居民知命的生活態度，也顯現了種姓制度的傳統價值觀，深深的烙印在人民的心中。種姓制度作為一種穩定社會秩序、維持社會關係的主要力量，將所有人的宿命規範其中，使之不得逾越<sup>2</sup>。故事中的主角巴蘭承襲父姓，一出生即命定為哈外(Halwais)<sup>3</sup>，正是種姓制度中的底層人民。因此，在種姓制度的規範之下，巴蘭深知他的種姓與宿命：「只要知道他的名字，就會立刻知道他的一切」（53）。命定的身分與認同的牽制，使初期生活於鄉村的巴蘭臣服於命運的安排，禁錮於層層種姓所堆砌的高台之下，無法脫身。

亞迪嘉所描述的鄉村生活形態，以及早期巴蘭知命屈服的態度，說明傳統印度社會體系中的主導意識即為種姓制度。換言之，種姓制度不僅是一種社會結構的展現，同時也是一種建構個人乃至於社會、國族的意識形態與論述<sup>4</sup>。祥德

---

<sup>1</sup> 迦耶區 (the district of Gaya) 為印度北部的一個行政區。傳說中，佛陀頓悟的菩提樹便位於此區，因而被視為佛教的發源地。故事中，巴蘭的故鄉拉斯滿加 (Laxmangarh) 為此區中的一個小村莊，小說中第一章對於此地的生活形態有諸多的描述，尤其可參照9至21頁。

<sup>2</sup> 關於印度種姓制度 (caste system) 的探討，大致將印度社會體系分為四種不同的階級，即由最高等的婆羅門 (Brahmin)、次等的刹帝利 (Kshatriya)、第三等的吠舍 (Vaishya)、下等的首陀羅 (Sudra)，以及不在此四等社會階級以外的賤民 (outcaste) 所組成的種姓制度社會體系，以此體系劃分出許多不同的職業與社會地位。但因印度幅員遼闊，種姓制度因地域的不同或聚落的分布也有所差異，在此不再細述，讀者可參閱德孟 (Louis Dumont) 的著作《人類的階級：種姓制度的寓意》(Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implication) (1980)，該書中文書名為筆者暫譯。

<sup>3</sup> Halwais 為印度種姓之一，屬於此制度中的下層階級。於印度傳統中，此種姓專司點心的製做，並以此為世代的行業，以服務上層階級為畢生的責任。

<sup>4</sup> 關於意識形態的探討，阿圖塞 (Louis Althusser) 於〈意識形態與國家機器〉“Ideology and Ideological State Apparatuses” 一文中認為，意識形態做為一種宰治社會結構的主要力量，不僅確保其統治體系的延續，還透過觀念意識的生產進而形塑受統治者的認同，使之各居其位。並且透過主體召喚

(Chand)明白的指出，印度種姓制度是一種「瓦爾那意識形態」(varna ideology)，其思想體系結合了印度教的教義，環繞「業力」(karma)與「法」(dharma)兩大思想。在印度哲學中，業力是組成因果關係的要素，說明人的前世作為決定了來生的命運；法則是人於此生的應盡義務，說明人必須經由修行來圓滿前世的業，並藉此得到更上乘的來生。祥德認為，在此因果循環的意識形態所建構的社會體制之中，人勢必成為該形態所建構的主體(subject)，「臣服於社會群體的制約之中，被賦予必須的技能、價值與態度，並以此展現生活行動的意義…」(1994:28)。基於此一信仰，印度人民的傳統生活價值觀，深繫於因果輪迴的業與法，人無法選擇出身高底或踰越已身的社會地位，只有欣然接受命運的安排，並努力圓滿今生早已命定的義務，才能成就更完滿的來生。由此，不難理解作者筆下生活於傳統農村的巴蘭的信仰價值，及其展現的生命意義。

然而，種姓制度所維持的社會體系，在亞迪嘉的筆下並非堅不可破。作者藉由描述巴蘭因時空位移而動搖的信仰價值，凸顯資本主義為印度社會結構所帶來的改變。如小說所述，典型的農村生活型態在都市化的發展之下，進入以追求財富為主的生產模式。因此，為了擺脫貧窮且謀求更好的生活，巴蘭由鄉村轉入都市，他離開拉斯滿加到丹巴德(Dhanbad)<sup>5</sup>謀生(43-4)。並且，為了在城市中謀得生存之技能，巴蘭決定在丹巴德學習開車。雖然學成後試圖進入富人宅邸工作的過程屢遭挫敗，他最終仍得以於哀求中得到僕人的工作，並於一次偶然的機緣下，擔任該地主次子阿薩克的司機，隨他移居印度的首都新德里。自此，巴蘭一擺過去村落的生活方式，於新德里展開新生活。對巴蘭而言，新德里是座炫麗的城市，眼到所見，皆是象徵國家首都光榮的高聳建築與寬廣平整的道路(98)。巴蘭成日駕車載送老闆往返，穿梭在新德里的華宅和大型購物中心之間，停留在辦公大樓與政府行政機構之前，他因而逐漸熟悉這座城市的面貌。雖然此時身為僕人的巴蘭，並非能完全依照自我意志選擇生活的方式，但是都市生活中的形形色色，卻讓巴蘭獲得全新的體驗、更寬廣的視野。開始融入都市生活之後，他更深信只有財富才能真正為生活帶來改變，他認為有錢就能買通一切是這座城

---

(interpellation of the subject)的方式，定位個人於社會中的論述位置，藉此結構個人與社會的關係，屈服於體制的論述建構之中。進一步的探討，請參閱該文。

<sup>5</sup> 丹巴德位於印度東北部，是迦克汗州(Jharkhand state)的行政中心，亦是印度主要的煤礦產區。小說將丹巴德形容為一座半調子的城市(half-baked city)，專為半調子的人所建造。用以諷刺丹巴德雖然看似為一座城市，卻尚未有城市應該具備的建設與體制(44)。

市的生存法則(103)。於是，巴蘭開始學習以金錢打交道，並利用腐敗的社會關係創造自己的成功，他寧用最卑劣的手法謀殺他的主人阿薩克，也不甘淪落貧窮。故事最後，巴蘭以竊得的金錢做為資產，學習都市富人累積財富的方式，經營自己的租車公司，以此打造一個屬於他的王國。

巴蘭由鄉村轉入都市的過程，不僅是個人的職涯過程，也是個人主體再建構的過程。鄉村至城市的轉換，一來指出社會結構的變異，一來則指出了結構變異下主體認同再造的可能性。小說中，亞迪嘉主要以傳統種姓制度與現代資本主義兩股勢力，作為建立社會關係與打造社會主體的主要推手，說明印度人的社會結構與生活模式，除了深繫於傳統種姓制度之外，同時也受到現代資本主義的影響。此外，作者描述兩股勢力彼此之間的消長，呈現變動中的主體認同，試圖闡述印度人身處於兩相矛盾、衝突不斷的社會體系中，主體認同轉變、再造的可能。在作者的描繪之下，故事中人物的心境轉換與認同建構，顯然深受整個社會體制與權力關係的消長所牽動，即使是根深蒂固的種姓制度，也可能因為新興力量的介入，而有所衝擊。小說中如此後設的觀點顯示，主體的形成在衝突不斷、矛盾不止的過程中並非一成不變。雖然主體建構是一種權力消長的過程與結果，但是，亞迪嘉所展現的社會主體，顯然具有流動性，其建構過程也並非毫無轉換再造的可能<sup>6</sup>。

如前文所述，時空移位——即轉換於傳統與現代、鄉村與城市的時空錯置與移位——是小說中角色成長與轉變的主因。若欲進一步探討作者敘事過程中的時空轉換，首先，則需對於小說人物所身處的時空構成要素加以分析，藉以檢視主體形塑的樣式。昂希·列斐伏爾在探討生命主體與社會關係之間複雜的建構過程時，提出了時間與空間，亦或歷史與地理，做為建構主體與結構社會關係的基礎，兩者缺一不可。於其著作《空間的生產》(*The Production of Space*) (1991)中，列氏認為「(社會)空間是(社會)產物」(1991:26)。並指出，若將空間視為一種可生產的社會產物，空間的生產過程與形式的再現，即是一歷史的進程與其形式的再現(1991:46)。列斐伏爾試圖用空間概念中所含括的歷史性、社會性、

---

<sup>6</sup> 傅柯(Michel Foucault)在多部著作中深耕權力關係、社會結構，以及主體建構的觀念。在《規訓與懲罰：監獄的誕生》(*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*)一書中，提出「規訓身體」(*docile body*)的觀念，說明身體如何在權力或知識體系的建構之下，成為種種論述所建構而成的主體。此外，傅柯更於《性史》(*The History of Sexuality: An Introduction*)一書中指出，論述的建構實屬一個持續進行且多元的過程。傅柯將權力關係的發展視為一種流動且非固定的形式。以此說明了權力關係中的主體建構，是一種非穩定的歷史過程，其中充滿流動性與變異性。

以及空間性三者相互建構的關係，解釋現代都市中社會結構與空間生產之間的關係。他將空間呈現為主體活動、行為和經驗的媒介，亦同時將其視為結果；換言之，空間的生產同時以空間為其生產的前提，其生產的結果亦反之形構空間。有別於傳統馬克思主義的思維，列氏所關照的生產模式，由空間中物的生產，轉移到空間本身的生產，並且強調空間的歷史性與社會性。列氏的空間概念，除了指向具體的自然空間之外，更意謂著社會結構中生產模式所展現的抽象空間。此概念說明空間如何在社會關係的建構之下，於其生產模式中進行改造，並使具體空間在抽象空間的形塑過程中體現不同的意義，兩者之間彼此影響且交互建構。

為了解釋行為主體和社會結構兩者與空間建構的交互作用，列氏在《空間的生產》中，將空間的概念分成三種形式：「空間實踐」(spatial practice)、「空間再現」(representation of space)及「再現空間」(representational spaces/ spaces of representation) (1991:33,38-39)。其中，「空間實踐」的概念，說明了人類的社會活動，建立於特定地方的生產關係之中，因而維持並延續社會結構中的生產與再生產的關係，並在其物質生產的過程中，形成社會空間。「空間再現」體現了空間中的知識體系和意識形態，是一個「概念化的空間」(1991:39)，並經由知識系統中的符碼建構，主導整個社會的生產關係(1991:38-42)。然而，「再現空間」則是具現複雜體系的空間符碼，這個充滿想像的空間與具體空間重疊，透過空間之中的象徵客體，再現生活所經驗的空間，在此之中，生命主體經驗了一切象徵客體，並經由想像加以改變挪用(1991:39)。因此，對列氏而言，再現空間是一個「流動且具有活力」的空間(1991:42)。列氏的空間「三元概念」(triple concepts)不僅解釋空間生產的社會性，更深刻揭示了主體於社會空間中，所經驗的三個重要時刻(three moments)：「感知的空間」(the perceived)、「構想的空間」(the conceived)以及「生活的空間」(the lived) (1991:46)。而此三個相互建構而成的空間形式，將行為主體深繫於實體空間、想像空間、社會空間三個互動的層面。

對列氏而言，現代都會中所呈現的空間性，將生活的空間(再現空間)建構在社會關係(抽象空間)所具現的城市空間(具體空間)之中。對於空間性的探討，同時將具體的空間、抽象的社會關係、主體的生成，以及主體對空間的建構，一併納入討論。藉此了解生活空間如何具體化生產與再生產、支配與屈服、挪用與再造、真實與想像的社會關係。若以列氏的觀念做為分析的基礎，小說中看似單純，由鄉村到都市的生活經驗，則展現了印度人於新興的都會生活中，自我認同與社會關係的建構過程。聚焦於德里這座混雜傳統與現代的大都會，亞迪嘉的描述不僅呈現當今印度的社會脈動，並展示出德里特殊的空間屬性。

## 二、失序的都市叢林

小說中，亞迪嘉將德里形容為一座「瘋狂的城市」(98)，有意以德里的失序與混亂，凸顯存在於城市中的矛盾與衝突。對亞迪嘉而言，生活在德里這座融合了新都與舊城的大都會之中，猶如生活在「叢林」裏，一切都在混亂與脫序之中重整(98)。遠溯德里的建城歷史，自古以來，德里即為諸多邦國的主要領地，多次作為首要之城，在歷經多朝印度邦國的建設之下，逐漸成為政治與經濟往來的中心。十七世紀初葉，強盛的蒙兀兒(Mughal)王朝<sup>7</sup>亦選在這個位於亞穆納河畔<sup>8</sup>的古城建造皇都。特別的是，德里的城市文明從該時期開始，即結合了伊斯蘭教與傳統的種姓制度，宗教信仰與種姓制度逐漸融合於人民的日常生活之中。城市的繁榮於十七世紀沙賈汗(Shah Jahan)<sup>9</sup>國王統治期間達至頂盛、繁榮空前。十八、九世紀之時，德里在英國人的殖民之下，因受工業革命的影響，開始發展出現代都市的雛形，逐步進入現代化。1911年，德里成為印度的首都，城市的發展由此走入下一個重要的階段。當時，為了容納與日俱增的人口並發揮城市的功能，英國人有了更具規模的都市計劃。他們於德里舊城往南二十餘里推進，拓展新土、建造新都，並將新市區命名為新德里。1947年，印度獨立後，印人將兩域歸畫合一，當今的新德里包括了以紅堡為中心的舊城，以及南方的新都，形成新舊兩域並列對立的城市樣貌。

亞迪嘉所描述的德里，顛覆了世人對於現代城市的秩序與規劃的想像。在他的筆下，新與舊的劃分顯得模糊不清，都市叢林意象所展現的城市，表達了新舊交融之下的混亂與失序。對亞迪嘉而言，無論是舊德里或是新德里都如同叢林一般，顯得十分混雜、脫序與擁擠。因此，在失序的都市叢林中生活，混淆、迷失、衝突皆無可避免。如小說呈述，雖然城市中的每一條道路都有自己的名字，但是卻從來沒有人可以辨識出正確的方向，也沒有人能夠清楚知道自身所處的位置上道路的名稱究竟為何：

---

<sup>7</sup> William Dalrymple 於 *(The Last Mughal)* 一書中，詳盡的探討蒙兀兒王朝於德里的興衰過程，書中對於德里於歷史建構過程中的城市演進亦有相當深入的討論。

<sup>8</sup> 亞穆納河(Yamuna River)流經德里東方，舊德里即是沿著該河建城。

<sup>9</sup> 沙賈汗(Shah Jahan)(1592-1666)為印度蒙兀兒王朝(Mughal Empire)第五位國王。在位期間以舊德里為皇都，多有建設，被視為蒙兀兒王朝建築的全盛期。舊德里境內著名的建築如紅堡(Red Fort)、泰姬瑪哈陵(Taj Mahal)與迦瑪清真寺(Jama Masjid)等，皆於沙賈汗在位期間完成。舊德里也以沙賈汗為名，稱為Shahjahanabad。

所有的道路看起來都一樣，這些路全都繞著長滿草的圓環而行，圓環中有人或是睡覺，或是玩牌。接著四條路從圓環放射而出，你由其中一條路往下走，又會碰到另一個裏面有人在睡覺或者玩牌的圓環，一樣長滿著草，一樣有四條道路從圓環放射而出。所以，在德里你只會一直迷路，不停的迷路。（亞迪嘉 2008:99）

顯然，德里的空間規劃容易讓人產生混淆，寬廣的道路與圓環讓人難以辨識、無所適從，平整的大道卻成爲迷失方向的指標。城市中看似經過規劃排列的編碼系統，卻是造成生活中錯置經驗的主要原因：「在聚居區中，有一棟房子名爲 A231，下一棟房子卻是 F378」（98）。如小說呈現，在迷失的城市之中，無法以正常邏輯做爲生活經驗中判斷的依據，因爲，在失序的城市裏早已沒有邏輯。失去秩序的城市則顯得更爲的混亂擁擠，不僅舊德里「到處擠滿了人力車」（23），於新德里「車子、機車、摩托車、電動三輪車、黑色計程車在馬路上爭奪空間」，人潮洶湧、十分擁塞混雜（112）。就亞迪嘉而言，德里是一座龐大、失序的都市叢林，在實際的生活經驗中毫無邏輯、秩序可言。

小說中，都市叢林的寓意，在於探究現代都市生活中的錯置經驗與衝突。就亞迪嘉所呈現的德里而言，叢林寓意的複雜性並非在於新舊兩域的對立；而是兩域所表徵的社會關係，及其彼此影響所造成的結果。顯然，亞迪嘉並非意欲展現城市的二元區隔與對立。雖然他的描述時而以舊德里代表印度種姓制度的傳統社會結構，以新德里表徵現代資本主義體系所維持的社會關係，但是，亞迪嘉更以都市叢林的意象，試圖指出城市中這兩種不同的社會結構之間的交流互動。亞迪嘉的叢林意象，一方面說明印度社會的兩種體系並非壁壘分明、亦非各自獨立於新都與舊城；另一方面亦指出社會建構的流動性與不穩定性，叢林意象所展現的混雜、失序與衝突，暗示著兩股勢力交媾併立的結果。對亞迪嘉而言，德里在現代都市化的建設發展之下，整個社會結構因深受資本主義的影響而有所變化，即使是根深蒂固的傳統亦無法倖免。如此改變，可於作者所描述的舊德里街市中窺探究竟：「腳踏車上是瘦骨如材的男子，身體傾前奮力的踩著踏板，載送後廂中肥胖的中產階級——胖男人帶著胖老婆，以及他們的購物袋和食物」（23）。小說中，人力車將舊德里擠的水洩不通的景象，明顯與傳統悖離，顯得十分弔詭。舊德里的賤民車伕後廂所載的並不是高種姓階級的人民，反而是有錢的中產階級。亞迪嘉以此描述兩種社會體制在現代都會結合的景象，指出象徵資本主義的中產階級，於現代社會結構中所扮演的角色，其實打破了舊有的局限，顛覆了傳統的

框架。

在亞迪嘉的敘事中，光明與黑暗是貫穿小說的兩個主要的象徵。他以巴蘭的出生背景象徵黑暗，直指貧窮與落後；以新興城市高度發展的富裕榮景象徵光明。亞迪嘉所表徵的社會關係雖然有光明與黑暗之分，但他其實打破了光明與黑暗的二分法，展現傳統與現代兩種體制於新興都會中結合而成的新興現象。現代都市在資本主義興起的結果之下，結構上的種姓階級與社會(資本)階級交錯併疊，在兩種不同力量的幸治下，德里的社會結構形成所謂的「雙重體制」(twofold system)<sup>10</sup>：種姓階級與社會階級併疊成爲組織社會關係、建構社會空間的主要力量。小說中，亞迪嘉所呈現的空間規劃，巧妙的呈現了雙重體制的社會性建構，除了城市中的新舊區別之外，亦具體展現在巴蘭與其主人阿薩克所居住的空間結構上。他以建築物內的空間劃分，表徵兩種體制裏上與下、尊與卑的區隔。亞迪嘉對於這棟位於新德里的建築有著極具象徵性的描述：

在印度的每一棟公寓大樓、每一間房屋、每一個飯店都有蓋僕人的宿舍，有時在後面，有時則在地下室。擁擠雜亂的房間相互連結，大樓中所有的司機、廚師、清潔工、女僕以及大廚都在此處休息、睡覺與等候。當我們主人需要我們的時候，電鈴響徹整個宿舍，我們就會跑到板子前面，看是公寓中那一戶的紅燈在閃，表示樓上需要哪個傭人。(亞迪嘉 2008:108-109)

顯然，有別於居住在大廈上層擁有「豪華大廳」的主人們，居住在下層的僕人們猶如住在集中營一般。他們的居室簡陋，房間內「地板還沒做好」，僅有一張「破爛的小床」，「牆上四處都是蟑螂」(109-110)。由此可見，巴蘭與主人阿薩克於德里的住所，內部的空間配置表徵了整個社會體制建構的結果，由大廈內空間的配置即可得知主僕的階級區隔。如一印度社會學者菲利普斯(W. S. K. Phillips)所

---

<sup>10</sup> 雙重體制(twofold system)為印度社會學家菲利普斯(W. S. K. Phillips)於“The Emerging Patterns of Urban Social Stratification in India”一文中所提出的觀點。菲利普斯認為，當今印度的社會結構在現代都市化的發展中，結合了傳統種姓制度與現代資本主義下的社會階級。這種新興的社會結構使得種姓的「階層」與社會的「階級」兩相結合。就菲利普斯的觀點來看，大部分原屬低種姓的庶民在新的體制裏亦屬於社會底層，原屬較高種姓的貴族在新的社會結構中，仍然佔據社會上層階級。此外，菲利普斯認為在新的社會結構中，社會底層人民有機會透過教育或是資產的累積運作而晉身為社會上層階級。但是，在此過程中，因傳統觀念根深蒂固，階級變動則衍生出許多層面的衝突問題。請參閱該論文於*Urbanization in India*，83至99頁。



觀察，傳統的種姓制度在現代化的影響之下，與新興的社會階級結合。揉合的結果就是，上層種姓或傳統貴族大多成為當今社會上的權貴，而原屬下層種姓的奴役階級則難逃其宿命，於社會上亦較為弱勢、貧窮。亞迪嘉筆下的巴蘭即代表著此種社會結構下的弱勢，在揹負著傳統賤名的同時，亦生活於現代社會階級的底層。這棟外表華麗的公寓大樓就像是德里的縮小版，生活在上層公寓的人屬於社會上的中上階級，而被迫居住在建築底下的人則是社會上的底層人民。

正如亞迪嘉所述，德里雖然是一座含蓋新舊兩域的現代都市，却猶如兩個同時併存而立的異世界。對他而言，「德里不是一個國家的首都，而是兩個國家的首都，兩個印度。光明與黑暗共存於德里」(215)。光明與黑暗兩相糾結，看似分離卻又同時並存，兩種社會型態於德里各自展現不同程度的分與合。因此，在雙重體制的形塑之下，光明與黑暗時而分立、時而重疊、時而混淆，以失序混雜的狀態，具體展現於德里的城市生活空間之中。然而，亞迪嘉所再現的生活空間，看似衝突却又可調和的雙重性與異質性，解釋了列斐伏爾所提出的「矛盾空間」(contradictory space)與「差異空間」(differential space)兩個空間的概念。列氏認為，社會空間的生產及運作過程中，必然會遭遇到異質轉換與矛盾對立的過程。在此其中，遵循毫無固定邏輯之社會實踐的主體，不時在空間實踐中透過心靈空間的意識轉換，試圖建構自我於調合的社會空間之中。亞迪嘉筆下的巴蘭，即是在社會空間轉換的矛盾對立中，追尋自我認同的價值，在都會空間的雙重性與異質性交互建構之下，巴蘭成為一個有別於新舊、蛻變於異質空間中的社會主體。小說中的叢林意象，除了展現德里都市生活空間的混雜與變異之外，也同時寓意著城市生活中的困頓、掙扎以及殘酷。光明與黑暗的衝突，則更說明了底層人民於此社會結構的運作當中，為了逃離黑暗掙脫貧窮所面臨的殘酷爭奪。如同生活在叢林之中，若欲求生存就必須遵照叢林法則，不是吃掉他人就是等著被吃掉，別無選擇 (54)。城市空間的失序混淆與變異暗示著此種你爭我奪的結果。

### 三、空間的虛與實：劃/跨界與挪用再造/現

列斐伏爾於〈空間與生產模式〉(“Space and Mode of Production”)一文中以城市與鄉村的空間分割、空間差異，解釋現代資本主義經濟擴張所產生的問題，並於該文中以三種形式說明資本主義經濟結構的空間關係，這三種形式分別為：「同質性」(Homogeneity)、「斷裂性」(Fragmentation)以及「階級性」(Hierarchization)。列氏認為，現代資本主義作為一種知識體系主導城市的發展，將城市的實體空間與社會空間導向同質化，城市的建築，舉凡道路、商場、

機場等一切所有的建設或建築物，都有其功能性，而城市的空間則被包覆在其社會生產結構的關係鏈之中。再者，爲了區別空間的功能性，城市空間將會受到知識體系的分割而形成斷裂，具現運作於城市空間中的社會關係：「空間被切割爲許多不同的空間，各自展現有別於其它空間的功能性：勞動、住宅、消遣、運輸以及交通、生產、消費」(2009:214)。最後，列氏認爲這些受到劃分，並展現各自功能的社會空間將被階級化，形成中心與邊緣的區隔與對立。列氏將中心解釋爲「權力、財富、物質或非物質的交易、休憩以及資訊等中心」；反之，遠離中心或不及中心之處，則將其視爲邊緣 (2009:215)。就列氏的觀點而言，城市中的空間劃分，不僅是一種知識體系所建構而成的空間區隔，在此同時，亦將社會空間轉換爲權力施展的場域。因此，借用列氏的觀念探討亞迪嘉的小說時可察覺，德里的城市地景，在受到雙重體制，尤其是資本主義經濟的形塑之下，城市空間被分割爲許多具有不同功能屬性的區塊，其中則顯現出權力關係運作下的區隔、矛盾、衝突與交流互動。

小說中，整個德里的生活空間在雙重體制的規化以及想像建構之下，雖然有光明和黑暗的區分，但却也不時存在著重疊與跨界。亞迪嘉以空間的劃/跨界，展現德里這座都會叢林中的權力關係、階級對立，以及資本主義經濟所造成的地景分割。小說中，作者將德里的大型購物中心等公共娛樂商場，建構爲中產階級的空間，是光明世界的表徵。因此，屬於黑暗區的底層人民，在空間實踐的制約下常常不得其門而入。如小說描述，類似巴蘭的底層人民，非但不被允許跨入購物中心或飯店之類的公共空間，更受到嚴格的規定，他們只被准許待在規範的區域之內：「五星級飯店對於司機停留的地點有嚴格的規定，當主人們在飯店裏面時，司機應該把車停特定的地點」(170)。如同巴蘭一般，等待主人用餐或購物的司機們，在規約的停車場內聚集，「圍成一圈蹲著閒聊，像一群猴子一樣」(170)。當他們試圖接近這些屬於光明的空間時，門口的警衛便會阻止他們：「只要警衛看到一個司機靠近飯店，他就會開始怒視你，他會向學校老師一樣對著你搖晃手指」(170)。除了黑暗世界的底層人民之外，隸屬光明的中產階級同樣遵循社會規約，避免進入黑暗的境地。如亞迪嘉所描述，在新德里的底層人民，集居在購物中心後方的貧民窟，居住在此地的人都來自黑暗區，這些建築工人在戶外排便，糞便就像是貧民窟的一道防護牆，「任何有尊嚴的人都不會越過那條線」(222)。這些集居、分散於新德里大小建地中的貧民窟，即隔著這道無形的牆與光明的世界對立。在亞迪嘉的描述之下，光明與黑暗之間彷彿有一道無形的疆界，在社會關係的維持下彼此保持距離。

然而，這些受到分割界定、看似孤立的區域，卻是具有穿透性以及流動性。小說中，巴蘭的司機身份，即像徵性的展現了流動的可能。身為司機，巴蘭駕車遊歷於城市的各個角落，其中包括了象徵光明的購物中心，或被視為黑暗的貧民窟，司機的身份使他置身於兩界之中。小說中，有一幕特別描述巴蘭跨界越入購物商場的情境，即展現了巴蘭身處兩界的可能。為了順利進入購物中心一窺光明的世界，巴蘭特地換上主人阿薩克的新T恤及黑皮鞋，雖然未被阻擋順利進入了商場，巴蘭卻高度緊繃，他「一看到警衛就立刻轉身」，深怕因身分洩露而遭到逮捕，深怕會被叫回去甩耳光羞辱（128）。在這個光明的商場內，巴蘭緊張地認為所有人都正在盯著他看，因此，逛完一圈之後，他又走回停車場內，進入他平日所駕的車子裏，並且換回他平時所穿的花襯衫。顯然，巴蘭跨界的行動暗示著光明與黑暗之間流動的可能，由此可見，想像建構的實踐過程如何巧妙地轉化存在於空間之中，經由實踐空間中的規約，透過身體的扮演進入不同的想像建構<sup>11</sup>。此外，巴蘭緊張的情緒，也顯示了越界行為所可能引發的緊張與對立；對峙的氛圍同時也暗示著想像建構的過程中，可能產生的衝突。參照列氏的說法，人類活動、行為與經驗非但建構於心靈空間所再現的空間想像之中，亦緊緊繫於整個社會關係與權力運作的想像建構。因此，小說所呈現的都會生活經驗中的矛盾與錯置，使得生活經驗的建構在受到權力與意識形態規約的同時，亦透過感知與想像創造自我的生活空間，並以此解讀空間實踐的方法。小說中，巴蘭遊走於不同空間，實踐不同空間規約之時，也展現了自我生活空間的感知與想像。

除了展現流動性之外，在亞迪嘉的描述裏，光明與黑暗所展現的城市樣貌，也強調了兩者併立重疊的混雜性。看似對立的明與暗，在德里這座新舊併立的都市中交流互動，社會結構自然獨具一格。就書中呈現，造成兩方重疊跨界的主因顯然在於大量的人口流動與遷移。小說中，巴蘭入城的經驗，反映了成千上萬的印度底層人民，為求生計而大量湧入城市之中謀生<sup>12</sup>，這些被稱為來自黑暗區的

---

<sup>11</sup> 巴特勒（Judith Butler）於*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*一書中，提出身體展演（performativity）的概念，說明主體有意識的透過自身身體的扮演，展現社會體制規範下所賦予的身份位置。並藉此觀念說明，身體不斷操演實踐的過程所產生的表意作用，可能顛覆實踐的原本意義。筆者於此藉由巴特勒身體扮演的概念，說明於社會建構下的身份位置，可能透過有意識的實踐展演，而顛覆原先存在的意義。

<sup>12</sup> 關於底層人民大量由鄉村湧入城市的探討，Biswajit Banerjee於*Urban Migration and the Urban Labour Market: A Case Study of Delhi*一書中有深入且多面性的探討，書中以德里為例子，檢視德

底層人民，四處流竄在這座試圖建立秩序的光明城市之中。可想而知，這些象徵黑暗勢力、猶如難民般的底層人民，湧進都市的結果即是光明與黑暗的重疊與衝突。如小說描述，整座城市的公共空間被大批來自黑暗區的人民所占據：

成千上萬的人住在德里的馬路旁，他們也來自黑暗區，你可以由他們瘦骨如材的身體和骯髒的臉孔分辨出來。他們像動物一樣住在大橋下或高架橋下，車子從馬路旁呼嘯而過，他們在那邊生火、盥洗、抓出頭髮裏的蟲子。  
(亞迪嘉 2008:99)

這些來自黑暗區、又瘦又髒的底層貧民在德里市區內，打開鋪蓋就地而眠，使得整潔的街道變得髒亂，原先的秩序消逝不在。這些公共的場域，在大批貧民的佔據之下早已失去了當初規畫的意義，顯得混雜。在此同時，也因為場域使用者的改變，空間的想像與實踐也產生變異。如小說描述，大廈周圍的人行道現在變成窮人的居所，如果有錢人想散步，就得待在自己大廈的水泥廣場上 (191)。由此可見，居住在市區中的富人們於面臨窮人壓境之時，選擇改變生活習慣。在亞迪嘉的筆下，這些身處邊緣位置的底層人民，雖然看似生存於城市的狹縫之中，卻以頗具威脅的態勢，影響城市中心的空間實踐。縱然身處城市空間的邊緣，但是他們為整個城市的空間實踐與社會關係所帶來的改變，卻不容小覷。小說中，亞迪嘉對於邊緣的描述，也展現了一種以邊緣反觀城市中心的視野。

在亞迪嘉的描述之下，湧入城市的底層人民也必須歸順於城市中的社會體制，成為都市生活形態下社會關係的一環。但是，這並非意味著對於同質規化的訴求；相反地，由於受到都會生活中的化約，不同的階層在社會上對於空間實踐的解讀也有所不同。以列氏的觀點來說，生活的空間是一個真實與想像結合的空間，雖然受到社會力量的規化，卻也是一個徹底開放的空間，在想像建構之下再現權力關係，展現對抗主導秩序的力量。列氏對於生活的空間保持一種開放的態度，認為在真實與想像的互動之下，一個社會的空間實踐可能在不同的解讀過程中重組再造。反觀小說所述，雖然底層人民進入了一個制約的社會空間，但是卻在解讀社會實踐的過程中有所差異，而這個變異的結果，即是對社會實踐的重新解讀，對社會空間的挪用與再造/現。小說中的底層人民於進入城市之後，同時融入資本主義下的現代都會生活形態，並藉由挪用空間實踐的方法，建構出屬於

---

里與周遭鄉村的經濟互依關係，並對來自鄉村的底層人民於德里都市經濟結構所產生的變化有所觀察。

自身的場域。如亞迪嘉所述，德里的每個大型市場中都有兩個市場，「總是有一個較小的、較髒的大市場翻版，擠在某一條小巷子裏」(173)。除了市場之外，舉凡電影院、購物中心或書攤，都有兩種版本，一個是富人聚集的地方，另一個則是窮人的去處。亞迪嘉於小說中透過解釋光明與黑暗即分立又重疊的特性，呈現一個社會上的兩種空間實踐與想像。

小說中，即分立又重疊的光明與黑暗所表徵的城市地景，充滿了諸多發展的可能性，是一個充滿想像的第三空間。如前文所述，空間的劃分、斷裂與重疊，使得空間實踐得以被挪用甚至再造/現，在不時流動的想像建構之下，結構出有別以往的社會關係，成爲一個充滿想像的開放空間。發展自列斐伏爾的空間三元組概念，索雅(Edward W. Soja)於其著作《第三空間》(*Thirdspace*)中，提出「第三空間」(*Thirdspace*)的概念，試圖以此概念說明主體如何在實體空間中，經由社會空間的實踐與心靈空間的想像建構，創造第三空間的可能。索雅對照列氏空間概念的三種形式，認爲主體的生活空間是由真實以及想像兩個空間相互建構而成<sup>13</sup>。索雅尤其著重於第三空間中發展諸多可能的開放性，同時他也將第三空間視爲一種充滿批判性的空間。亞迪嘉於小說中對於黑暗占據光明的描述，同時展現了高度的開放性與批判性，因爲，在他的筆下，這些處於都市空間規劃中的邊緣地區，如貧民窟、天橋下、馬路邊以及舊市場，成爲挪用空間實踐的最佳平臺，是一個極度開放的空間。他所描述的邊緣人物，以巴蘭爲代表，歷經諸多的矛盾與衝突，在不同空間實踐的打造之下，顛覆了既定的身分地位，轉入權力中心。此外，作者對於巴蘭遊走城市中心與邊緣的描述，亦提供了一個新的城市觀看視野，巴蘭同時身處兩域，時而由邊緣觀看中心，時而由中心反觀邊緣，在他的想像建構之下，結合兩者並發展出自我觀看城市的眼界。因此，亞迪嘉的刻劃打破了中心與邊緣的劃分，城市中的邊緣地帶成爲反制權力中心的場域，身處邊緣的社會底層，在想像建構的過程中，得以由既定的位置跳脫。

---

<sup>13</sup> 索雅於《第三空間》一書中，發展列氏的三元組概念，以「第一空間認識論」(*Firstspace epistemologies*)、「第二空間認識論」(*Secondspace epistemologies*)、「第三空間認識論」(*Thirdspace epistemologies*)解釋空間性的發展，藉此解釋人類生活中的空間性包含了物質、心靈與社會，同時是真實與想像，也是具體和抽象。其中，又以「第三空間認識論」融合了歷史性、社會性以及空間性的人類生活場域建構，囊括第一、二兩種面向，並打破二元性，試圖發展出有諸多可能性的第三空間。讀者可參閱該書第二章。

#### 四、都會生活中的認同形塑

在亞迪嘉的筆下，都會生活中的認同顯得擺盪不定，在不斷遭遇衝突的空間中持續重組。他以叢林的意象作為德里都會生活空間的隱喻，以此展現德里的失序與混雜，並將故事的主角巴蘭比喻為遁行於大都會中謀生的白老虎，藉此嘲諷當今社會上自命不凡的大企業家。作者以白老虎比擬巴蘭自有其獨到之處，白老虎出沒於印度山間，因先天基因的缺陷而成為有別於一般膚色的老虎，白皙的外觀特別引人注目，常被人們視為一種非凡的生物。巴蘭就如白老虎一般，來自印度偏遠地區，其平窮與低賤種姓的身分地位，是他先天宿命的不足。但是，巴蘭卻自許為白老虎，他深信自己不會受侷於先天的命定而一生埋沒；反之，他自我期望能與白老虎的生命際遇一般，成為眾所注目、出類拔萃的非凡生物。然而，在亞迪嘉的安排之下，白老虎的象徵意義不僅充滿矛盾衝突，所表徵的生命價值亦顯得相當扭曲。如小說所述，巴蘭自我認同的矛盾與衝突，係因他在進入資本主義社會的形塑之時，無法滿足自我生活與建立自我認同。因此，在他歷經城市生活的改造之下，他逐漸融入都市叢林的法則，深信只有「身體力行，力求改變的人」才能擺脫黑暗，迎向光明(3)。但是，為了達到目的，巴蘭摒棄了道德的規範，精心策劃謀殺主人阿薩克的計畫，並於事成之後奪取阿薩克的錢財，輾轉逃離德里。他利用這筆財富經營租車公司，成功的運用金錢買通警察，使經營更加順利。至此，巴蘭認為他不再是沒有真正名字的人，而是一個有頭有臉的企業家，深信自己已從黑暗走向光明。以此，作者審視世人定義光明與黑暗的價值，藉由巴蘭的轉變反諷世人扭曲的生命價值觀，不僅揭示了現代都會中的腐敗體制，亦嘲諷都市叢林中遵循敗壞的叢林法則，欲望一躍而上成為白老虎的現代資本企業家。

亞迪嘉以書信體的敘事手法作為小說的主要結構，描述巴蘭在七個夜裡獨自於書房寫信給即將到訪印度的中國總理溫家寶。在巴蘭的書信中，他逐步講述他個人所遭遇的人生經歷，詳細的道出他如何由出生低賤的貧民，晉身成為當今社會上坐擁華宅的大企業家。亞迪嘉的安排，不禁讓人聯想作者除了嘲諷當今印度社會發展中的亂象之外，也以此對照印度及中國兩個當今正值經濟起飛、高度發展的社會，並以巴蘭的人生際遇警示中國這個大經濟體，藉此暗諷溫家寶的到訪實無必要。小說中更指出，他的到訪不應僅將目光投注於印度經濟發展下的榮景表象，更重要的是能夠關注到社會發展下所衍生的黑暗面，以及常遭忽略、卻又日益淪喪的道德價值和生命意義。然而，除此寓意之外，亞迪嘉的敘事結構以及陳述的內容，都能充分表達出都會生活經驗與認同形塑的不完整性與反覆性。結

構上，書信體的講述方式即是一種拼貼的過程，作者以數封書信逐步拼貼主角巴蘭的人生際遇，故事的鋪陳並未遵循固定的邏輯軌道，使得講述的結構時有斷裂，顯的反覆。再者，巴蘭亦透過講述自己人生的經驗，在數封書信的反覆追溯人生記憶的同時，逐漸拼貼過往並建立自我的主體性。但是，由於追憶的過程不時斷裂，追憶的內容也因而顯得片段，時有反覆、甚至重疊。就巴蘭而言，在都會生活中的自我認同形塑，是一個不斷經由重組、拼貼、想像建構的過程。

如小說呈現，德里的都會生活經驗，是經由對於城市空間的想像建構而成。小說中所呈現的都會生活，在作者與書中人物的想像建構之下，呈現出一種破碎分離的空間與狀態。一如前文所述，德里的生活空間是混雜失序的，無論是實質空間亦或心靈空間皆為如此，同時建構在雙重體制的社會空間之中。日常生活中所經歷的拼貼過程<sup>14</sup>，使得行為主體無法完整掌握整個生活的動向，如亞迪嘉所述，生活在德里這個混雜的城市空間之中，很難清楚掌握整個城市的面貌，對於城市地圖的認知，亦顯得支離破碎(118)。因此，生活其中的人們，對於城市的想像建構亦顯得片段、甚至重疊。然而，這些局部片段的想像，却不時經由拼貼、重組，逐漸形成對於一座城市的認知。小說中，雖然巴蘭對於城市空間的認知是破碎的、在混亂空間中的定位是模糊的、對於所到之處的想像也是局部片段的，但是巴蘭卻透過駕車遊歷整座城市，而逐步建構德里的生活想像。於是乎，對於巴蘭而言，只有透過反覆的遊歷於城市的大小街道之中，才能試圖掌握整座城市的面容。因此，巴蘭反覆遊歷城市的過程，即是重組城市生活中破碎的經驗，以及對於城市想像的建構旅程。在亞迪嘉的筆下，德里的都會生活即是在此猶如碎片的經驗之中堆砌而成。

亞迪嘉所呈現之反覆建構的生活經驗，指出了現代資本主義所主導的日常生活特質。列斐伏爾亦於其著作中，對於資本主義下的現代空間實踐，提出他的看法，認為現代生活因受資本主義影響而趨向同質性，具有單調與反覆兩種特質。

---

<sup>14</sup> 為解釋生活經驗與社會結構兩者相互牽連的曖昧關係，昂希·列斐伏爾於長達三冊的《日常生活的批判》(Critique of Everyday Life) (1991, 2002, 2005) 中，詳細檢視日常生活如何於現代性的建構之下進入生產與再生產的社會關係之中，並強調將日常生活作為研究面向的必要性與重要性。列斐伏爾將「日常生活」(everyday life) 解釋為「每日生活行為之集合」，亦即人們每日所進行的活動之總稱，可將其視為發生於個人的、群體的、亦或是社會的行為活動(2005:2-3)。然而，這些看似獨立的活動，卻相互連結而形成完整的整體，構成生活之經驗。因此，人們的日常行為牽涉了整個社會關係的運作，也與社會組織的運行模式息息相關。

他將現代日常生活的異質變化，歸因於日常生活中的重複性（2005:11-2）。現代都會生活中的重複性，則反映於和例行公事相關的生活習慣、路線規劃，以及休閒娛樂等。就列氏現代日常生活異化的觀點而言，現代生活中的重複特質，使得日常生活反覆建構於一個符合現代社會體制與生產關係的條件之中（2005:14）。在日常生活更貼近社會生產結構的同時，自我認同亦從中建立，成為維持生產關係的重要環節之一。小說中將此反覆且單調的生活習慣，同時展現於中產階級與底層人民的身上。如亞迪嘉描述，身為商人的阿薩克因為商業往來的需要，例行性地驅車遊走在德里市區內，停留的地點則不離銀行、辦公大樓或行政機構。除了工作地點之外，阿薩克與妻子休閒的去處則離不開大型商場、購物中心、電影院或是「康諾特廣場中心」<sup>15</sup>等場所。阿薩克是一個典型的中產階級人物，日常生活的習慣符合現代都會生活的形態，其休閒活動與消費行為的連結，更凸顯了都市生活中，生產與再生產的循環關係。

除了描述中產階級的現代生活異化之外，亞迪嘉也檢視湧入德里的底層人民的生活經驗，就他的描述，底層人民的日常生活也在資本主義的形塑建構之下有所變異，如同列氏所提出的異化概念。無可避免，小說中生活於德里的底層人民，透過其都會生活的實踐，重新進入生產與再生產以及支配與屈服的社會關係。一如書中主角巴蘭一般，底層人民為了能在現有的社會體制中謀生，不得不離開故鄉進入德里展開新的生活。作者所安排的主角身分極富象徵意義，原因在於，原屬社會底層的巴蘭，卻因為司機的身分得以經由例行性的往返於城市之中，逐漸融入現代都會生活模式，成為社會結構生產關係之下的工具。並且，在都會生活的反覆性建構之下，重新形塑對於都市與自身的認同。值得一提的是，這些底層人民看似為社會結構中的一份子，卻又像局外人一般，處處受到排斥與限制，在進行生產的同時，卻無法真正進入與消費活動之間的循環關係。小說中的巴蘭即是在德里這座大都會中經驗了此種有條件的現代生活，在無法滿足於都市生活中自我認同價值的同時，進入了一種衝突與矛盾的狀態。由巴蘭的例子可得知，一方面底層人民在現代社會的體制下受到約制，進入為社會關係所建構的生活形態；另一方面，底層人民於生活中所面臨的排斥與衝突，使得的自我認同無法從中建立。顯然，作者筆下的巴蘭在接受社會價值觀形塑的同時，在不能自我滿足與建立自我認同的情形下，轉而認同中產階級的生活模式，認為只有晉身於光明的世界，才是真正符合都市生活的價值。

---

<sup>15</sup> 康諾特廣場中心（Connaught Place）位於新德里的北邊，是新德里的中央地標區域。廣場周圍林立銀行、飯店、電影院、餐廳以及各式店家。



## 結語

小說《白老虎》中，亞迪嘉以叢林的意象作為暗喻，不僅以此展現德里混雜的城市地景，同時亦藉此暗指印度社會於現代都市化進程的變動之中，所衍生的權力衝突、階級對立，以及因資本主義經濟所造成的認同矛盾，還有生命價值與道德敗壞等問題。作者以光明和黑暗之間的拉扯，表徵社會階層彼此之間的角力與權力的消長。藉由描述衝突之下的失序狀態，表達城市想像建構的混雜性，以及認同形塑的流動性和不完整性。在亞迪嘉的筆下，混亂的城市空間中，都會生活的建構，猶如反覆堆疊的碎片，顯得支離破碎，看似一體卻又各自分離。除此之外，作者將德里的都會生活比擬為原野的叢林生活，藉此暗指社會體制的崩壞，嘲諷資本主義社會機制建立於不擇手段、相互爭奪的利益追求之上。作者深刻道出，生活於叢林中的人們，為求名利晉身社會上層而你爭我奪，但是爭奪的結果，卻使自我更深陷叢林爭鬥之中，逐步踏入矛盾衝突且漸漸疏離人性。藉由故事中巴蘭的人生際遇，作者嘲諷當今印度社會中自比為白老虎的人們，忙於附和現代都市生活價值、追求名利爭長競短。作者也以書中白老虎的際遇，感嘆人們為求私欲迎合體制權勢，不惜犧牲一切，人性喪失，身陷叢林泥沼之中卻沾沾自喜，無法自拔。

## 引用書目

- Adiga, Aravind. (2008), *The White Tiger*. New York: Simon and Schuster, Inc.,
- Althusser, Louis. (1971), "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press, 127-86.
- Banerjee, Biswajit. (1986), *Rural to Urban Migration and the Urban Labour Market: A Case Study of Delhi*. Bombay: Himalaya Publishing House.
- Bulter, Judith. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Chand, Sarvar V. Sherry. (1994), "Caste, Gender and Subjectivity in Contemporary India." *Women: A Cultural Review*. 5.1: 25-33.
- Dalrymple, William. (2006), *The Last Mughal: The Fall of a Dynasty: Delhi, 1857*. New York: Vintage Books.
- Dumont, Louis. (1980), *Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implication*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. (1978), *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Lefebvre, Henri. (2009), "Space and Mode of Production." *State, Space, World: Selected Essays*. Ed. Neil Brenner and Stuart Elden. London: University of Minnesota Press, 210-222.
- Lefebvre, Henri. (2005), *Critique of Everyday Life, Vol. 3*. Trans. Gregory Elliott. London and New York: Verso.
- Lefebvre, Henri. (2002), *Critique of Everyday Life, Vol. 2*. Trans. John Moore. London and New York: Verso.
- Lefebvre, Henri. (1991), *Critique of Everyday Life, Vol. 1*. Trans. John Moore. London and New York: Verso.
- Lefebvre, Henri. (1991), *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Sandhu, Ranvinder Singh, ed. (2003), *Urbanization in India*. New Delhi: Sage Publications.

Soja, Edward. (1996), *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

# **Actitudes sociolingüísticas de la globalización en estudiantes taiwaneses de lenguas extranjeras : Resultados preliminares\***

**Javier Pérez Ruiz**

文藻外語學院西文系 助理教授

Department of Spanish, Wenzao Ursuline College of Languages

## **【摘要】**

此論文主要研究的目的有兩個部分。首先，調查台灣學習英文或西班牙文之學生對於文化全球化的社會語言學概念的影響。次要，探討目標語言(第二語言)的程度在學習者全球化看法之影響。本次問卷調查對象為 60 位文藻外語學院英文系及西班牙文系學生。初步結果呈現目標語言的程度好壞，比起不同外語之學習對於文化全球化的看法，較有影響力。除此之外，學習外國語言可以正面促進對於本身母語社會語言學觀點和文化的傳承。

## **【關鍵詞】**

全球化、文化全球化、社會語言學看法、英文外語學習、西文外語學習

## **【Abstract】**

The purpose of this paper is two-fold. The first is to investigate the impact of learning English or Spanish as a foreign language on Taiwanese learners' sociolinguistic perception toward cultural globalization. The second is to explore the effect of proficiency in target language on the learners' globalization attitudes. Questionnaires were taken by a representative sample of 60 foreign language students recruited from Wenzao Ursuline College Language in Taiwan. Preliminary results revealed a greater impact of the proficiency level on foreign language rather than the effect of foreign language studied on the sociolinguistic attitudes toward cultural globalization. In addition, learning a foreign language promote a positive sociolinguistic perception toward the student's mother language and their own

cultural heritage.

**【Keywords】**

Globalization, Cultural globalization, sociolinguistic attitude, English foreign language, Spanish foreign language

## **Introducción**

Una característica esencial de la sociedad actual es la existencia de un proceso de globalización (GB). Hoy en el mundo se establecen nuevas formas de socialización entre las personas y las naciones (Repázar, 2001). Estos nuevos modelos de relaciones interpersonales están fundados en la intercomunicación y la interdependencia que se establecen por medio de redes comunicativas y económicas con implicaciones sociales y culturales. En el nuevo marco social, el ser humano construye su ser social como un mosaico de culturas, no exento de dificultades y debates. Una de estas controversias es cómo conciliar la GB con la identidad cultural.

El mundo de la educación y del aprendizaje de lenguas extranjeras (LE), no permanece ajeno a este debate ya que entre los investigadores existe una doble preocupación sobre las consecuencias que puede generar la GB. Por un lado, se investiga si la GB producirá un genocidio lingüístico con la desaparición de lenguas (Hjarvard, 2004) o, por el contrario, favorecerá el estudio de otras lenguas (Hugonnier, 2007). Por otro lado, Suárez (2007) decía que las escuelas deberían reflejar la realidad cultural y socioeconómica del mundo. Repetidamente se postula la necesidad de abrir las clases al mundo y se investiga cómo conseguir de modo efectivo la intercomunicación entre el mundo globalizado y la clase de lenguas extranjeras (Hinkel, 1999, Kramsch, 1993). Se ha sugerido la reestructuración de los planes de estudios y se proponen nuevos métodos de enseñanza de segundas lenguas en un mundo globalizado, pero se discute en cómo cristalizarlos en propuestas reales (Delors, 1996; Fernández, 2007; Montero, 2000; Ojeda, 2000, Pérez, 2010).

En esta búsqueda, los programas desarrollados por educadores de LE a veces fracasan porque no han tenido en cuenta la perspectiva de los dos principales agentes del acto educativo, como son los profesores y los alumnos. Es fundamental, previo a la elaboración de nuevos diseños educativos para la universidad del mundo globalizado, explorar cómo los profesores y estudiantes perciben la globalización cultural y su incorporación en la clase de LE. En este artículo se analizará de manera empírica cómo perciben los estudiantes la GB. En un posterior trabajo se abordará la percepción sociológica de los profesores sobre el mencionado tema.

Hemos diseñado una investigación empírica que explorará la percepción sociolingüística de la GB en general, y de la globalización cultural (GC) en particular,

en una muestra de estudiantes taiwaneses de LE, inglés o español. El estudio analizará la influencia de la LE estudiada y el impacto del nivel lingüístico en la lengua meta sobre la actitud sociológica hacia la GB y GC.

Aunque se han publicado numerosos estudios sobre la GB, según nuestro conocimiento, son escasos los trabajos empíricos sobre el tema de la percepción sociolingüística en estudiantes de LE. De aquí surge la importancia de este trabajo, ya que por un lado ofrecerá una revisión y actualización teórica del tema. En segundo lugar, nuestro estudio empírico cuantitativo aportará nuevos datos al debate de la GB, basados en la evidencia empírica. En último lugar, el conocimiento de las actitudes sociológicas de nuestros estudiantes de lenguas extranjeras, debería tener una futura implicación didáctica que arrojará nueva luz sobre el modo de incorporar tema de la GB en la clase de LE.

### **Globalización, Globalización cultural e identidad cultural**

La GB es un complejo fenómeno, difícil de definir y de caracterizar. No existe una única definición del término, para algunos investigadores el término se centra en la GB económica, para otros la GB abarca además un proceso político o cultural. En términos generales, el concepto tiene dos palabras claves, interconexión y concienciación. Para Suárez (2007:7) la GB es la progresiva integración e interconexión económica, social y cultural de todo el planeta. Robertson (1992:8) definió la GB como la comprensión del mundo como un conjunto en el que los individuos toman conciencia de vivir conectados en el mundo como un único lugar. Para Dahl (1998) los dos principales factores que favorecen el desarrollo de la GB han sido la difusión del capitalismo y los avances tecnológicos y comunicativos porque producen intercambios culturales. Con las anteriores premisas proponemos la siguiente definición de GB: es el proceso social contemporáneo de índole económico, social, político y/o cultural caracterizado por la interconexión e intercambio de bienes materiales, culturales y de personas que supera el concepto de nación y supone una nueva construcción del mundo, basada en la interdependencia y comunicación, favorecida por la economía de mercado libre y el desarrollo tecnológico y comunicativo. Es un proceso consciente y asumido, en términos generales, de manera libre por los interlocutores del mundo globalizado (Pérez, 2010).

En el marco de la GB persisten varias controversias que originan debates teóricos en la comunidad investigadora. Block (2002) resumió los principales debates sobre el tema: (1) la GB supone la defensa y hegemonía de la cultura occidental, y conlleva una difusión del imperialismo americano. (2) La GB originará una sociedad uniforme y estandarizada. (3) Persiste el conflicto entre lo global y lo local. Esto ha producido la aparición de nuevos conceptos tales como hibridación y globalización. (4) La GB es un proceso beneficioso o perjudicial para el mundo.

En medio de esta polémica, partidarios y retractores de la GB se esfuerzan en mostrar las ventajas y las desventajas de la GB. Las principales ventajas de la GB son el auge de mercados financieros internacionales, el fomento de la cooperación internacional en materia médica y ecológica, la promoción del desarrollo tecnológico, la creación de mercados laborales internacionales, y la reducción de barreras culturales con el incremento de intercambios culturales. Por el contrario, las desventajas citadas son, a nivel económico la crisis económica mundial es un indicador de la fragilidad que supone la interconexión económica, ya que ha producido una reacción en cadena (Baska, 2003). A nivel cultural, la GB supone una amenaza de la diversidad cultural con riesgo de genocidio lingüístico (Hjarvard, 2004).

Para los profesores de lenguas extranjeras es importante profundizar en la relación entre la GB y la identidad cultural, conocer sus beneficios y riesgos, antes de modificar nuestros planes curriculares e incorporar nuevas metodologías en la clase.

Dos perspectivas teóricas persisten en el debate sobre la conciliación entre el proceso de la GB y el mantenimiento de la diversidad cultural. Por un lado, desde la década de los 60 surgió una perspectiva pesimista y escéptica que considera la GB producirá una hegemonía mundial de los patrones culturales occidentales, con la desaparición de la identidad cultural de muchos pueblos (Guillen, 2001). Otros, como Tomlinson (1999, 2003) observan la GB con optimismo, porque creen que la GB incrementará la identidad cultural. Dahl (1998) pensaba que aunque la GB producirá cambios en algunos atributos culturales, no se producirá una erosión de la cultura local ni la pérdida de la identidad cultural. También declaró que cuando las culturas convergen nuevas identidades surgen (Dahl, 1998: 62). Robertson (1997) clamó por buscar caminos que preserven el desarrollo de lo universal y las diferencias culturales.



Hugonnier (2007) rechazó la asimilación cultural, aunque defendió cierto grado de integración. Wolff (1997:172) dijo que necesitábamos elaborar una teoría de la cultura en un marco internacional, donde la identidad cultural se construya y represente en las relaciones sociales y culturales.

En Corea, Shing (2003) analizó la GB y la identidad nacional a través de dos cuestionarios. Encontró apoyo empírico a la teoría que defiende que lo global y lo nacional no son fuerzas incompatibles sino que es posible una convivencia compatible entre ambos. Para Shing pueden coexistir nacionalismo y GB ya que esta no debilita la identidad nacional sino que lo fomenta.

A pesar del esfuerzo de muchos investigadores para explorar nuevos caminos que logren compaginar de modo eficiente el desarrollo de lo global y el mantenimiento de la identidad cultural, el debate sigue abierto. Serán necesarias nuevas investigaciones que muestren con evidencia empírica si la GB conducirá a un imperialismo cultural o promocionará el desarrollo de la diversidad lingüística y cultural.

En este sentido, Taiwán, ofrece un marco ideal para la realización de investigaciones que arrojen nueva luz sobre el tema. Pérez (1996) proponía el modelo económico taiwanés para la incorporación de la GB en América latina. También Taiwán, uno de los dragones del Oriente, presenta un interesante y enriquecido escenario cultural. Por un lado en la isla permanecen las tradiciones lingüísticas y culturales de China y de los pueblos aborígenes. Por otro lado, su desarrollo comercial y tecnológico lo han abierto a la influencia occidental. La consecuencia de estos dos factores es que los taiwaneses intentan armonizar la coexistencia entre su patrimonio cultural y los nuevos patrones culturales que le llegan desde Occidente y Japón. Por otra parte, el progresivo crecimiento de la enseñanza de lenguas extranjeras en Taiwán lo convierte en un campo ideal para la investigación sociolingüística. Por lo que explorar la percepción sociolingüística de los estudiantes taiwaneses podrá aportar valiosos datos que iluminen nuestro conocimiento sobre el binomio entre la GB y la identidad cultural.

### **Globalización cultural en clase de lenguas extranjeras**

El desarrollo económico, tecnológico y de las comunicaciones ha favorecido el incremento de las migraciones. Surge una nueva sociedad multicultural y multilingüe.

Para Suárez (2007) la nueva sociedad multicultural exige nuevos modelos educativos (Suárez, 2007). Kroll (2005) publicó que nos dirigimos hacia un planeta multilingüe, hoy más de la mitad de la población de la tierra habla más de una lengua, y en un futuro cercano habrá un incremento de la población multilingüe.

Montero (2000:6) se preguntaba si el profesorado está preparado para atender a la diversidad cultural. Los educadores deben adaptarse a la nueva realidad social. En la aldea global, la percepción de cómo aprender una nueva lengua está cambiando. En primer lugar, se debe promover la diversidad cultural, en segundo lugar, los profesores deben fomentar la integración real de la clase a las exigencias del mundo actual. En este sentido, numerosos estudios promueven el desarrollo de la competencia intercultural en los estudiantes (Cortazzi, 1999; Meyer, 1991). Desgraciadamente, persiste el problema de cómo enseñar la cultura real y la competencia intercultural. En muchas ocasiones los profesores, con buena voluntad, introducen conceptos estrechos de cultura en la clase, es lo que llamaba Scollon *la miniaturización del concepto de cultura* (Scollon, 1995: 382 citado por Hinkel, 1999). Por lo que los alumnos no logran adquirir la competencia intercultural.

Los profesores de LE se preguntan si la GB producirá una hegemonía de la lengua inglesa con desaparición de otras lenguas. Hjarvard (2004) analizó la influencia ejercida por la lengua inglesa en la cultura danesa. A través de los medios de comunicación la lengua inglesa hoy es la lengua internacional y observamos un incremento de los patrones culturales anglosajones, en detrimento de otras lenguas.

Sin embargo, otros estudios han indicado que la GB no producirá un descenso del aprendizaje de LE. A continuación citaremos algunos de los trabajos consultados. En primer lugar, Hugonnier (2007) sostenía que los intercambios culturales y el desarrollo de una sociedad multicultural provocarían un incremento del aprendizaje de lenguas extranjeras. Arohunmolase (2006) publicó un incremento del aprendizaje del yoruba, una lengua nigeriana, como LE en ciertos países de Europa y de América. En Jamaica, Boufoy-Bastck (2001) observó que si queremos que nuestros estudiantes sean competitivos en la aldea global debemos fomentar el estudio de lenguas extranjeras, en concreto el español y el francés.

Por lo tanto, a tenor de lo publicado, los profesores debemos afrontar el reto de la GB en nuestras clases de LE. En el informe de la educación para la UNESCO, Delors

(1996: 37) propuso “una apertura hacia otras culturas y civilizaciones”. Esta apertura a un mundo global puede sintetizarse en los siguientes puntos. En primer lugar, según Lizárraga (2008) los profesores deben realizar una reflexión crítica del fenómeno, y ofrecer modelos educativos que consideren y desarrollen al ser humano en su conjunto y no solamente la faceta económica del hombre. En segundo lugar, Fernández (2003) proponía una adecuada y constante preparación académica e internacional de los profesores a través de una reestructuración de los planes curriculares y desarrollo de nuevas metodologías acordes a la nueva situación mundial. En tercer lugar, Ojeda (2000) fomentaba que debíamos desarrollar en nuestros estudiantes la capacidad de trabajar en un mundo globalizado a través del desarrollo de un espíritu crítico y analítico, favoreciendo la enseñanza de una segunda y tercera lengua, y empleando el trabajo colaborativo y los medios tecnológicos.

Finalizamos este apartado con la pregunta formulada por Cheng (2007: 180) “*Are we adequately preparing our students for successful integration in this society?*” Muchas veces, se formulan políticas educadoras que no preparan a nuestros alumnos para el nuevo mundo, unas veces porque convierte al alumno en un hombre de negocios, preparado únicamente para afrontar los negocios internacionales (Lizárraga, 2008). Otras veces fracasan porque en su elaboración no tuvieron presente la perspectiva de los principales agentes educativos, profesores y alumnos y no reflexionaron sobre cómo los estudiantes esperan desarrollar la conciencia metalingüística y metacultural (Canagarajah, 2002:146).

Nuestro trabajo puede ayudar a los profesores a tomar conciencia de cómo nuestros estudiantes perciben el mundo en el que viven, su lengua materna y su cultura, así como otras lenguas y culturas. Con estos datos, estaremos en mejores condiciones de poder elaborar nuevos planes de estudios y nuevas metodologías que incorporen la GB en nuestras clases de LE.

### **Metodología**

Brown (2006) en su trabajo realizado con estudiantes de México y Texas mostró la importancia de investigar la percepción de la GB y subrayó que la complejidad de los resultados obtenidos exigía nuevas investigaciones en esta área. La autora realizó un trabajo cualitativo. Nosotros pretendemos realizar un estudio cuantitativo cuyo

propósito general es conocer cómo perciben los estudiantes de LE en Taiwán el fenómeno de la GB en general y de la GC en particular. De manera concreta, este artículo centrará el tema en dos aspectos. Por un lado investigará cuál es el impacto de aprender inglés o español como LE sobre la percepción sociolingüística que los estudiantes taiwaneses tienen sobre la GC. En segundo lugar, se analizará la influencia del nivel en la lengua meta sobre las actitudes hacia la GC que poseen los estudiantes taiwaneses de LE.

La investigación formula dos preguntas de investigación:

(1) ¿Existen diferencias significativas entre las actitudes sociológicas acerca de la GB y GC que exhiben los estudiantes taiwaneses que estudian inglés como LE, con respecto a los estudiantes taiwaneses que estudian español como LE?

(2) ¿Cómo influye el nivel lingüístico en la lengua meta en la percepción sociolingüística que tienen los estudiantes de inglés y español sobre la GB en general, y la GC, en particular?

Se considera variable independiente del estudio la lengua extranjera, inglés y español. La variable dependiente la componen las mediciones y puntuaciones realizadas sobre la actitud hacia la GB y GC. Este trabajo recoge los resultados obtenidos de una muestra de 60 estudiantes taiwaneses de lenguas extranjeras en el año 2009. Todos los participantes proceden del Colegio Universitario de Lenguas Wenzao, en Kaohsiung, Taiwán. La distribución de los informantes está compuesta de 30 estudiantes de inglés y 30 estudiantes de español como lengua extranjera. Los dos grupos, inglés y español, han sido subdivididos en tres subgrupos cada uno: grupo de estudiantes de primer año (10 alumnos), grupo de estudiantes de cuarto año (10 alumnos) y grupo de estudiantes de séptimo año (10 alumnos).

La metodología utilizada ha seguido las etapas propuestas para la investigación sugeridas por Wellman (2005): 1º En un primer estadio se realizó un marco teórico del tema para poder realizar un estudio cuantitativo y cualitativo (véase Pérez, 2010 para un mayor desarrollo teórico del tema). 2º La realización de un estudio piloto (EP), cuyos resultados ofrece el presente trabajo. La ausencia de trabajos similares determina la creación de un estudio piloto, como se justificará en los siguientes párrafos. 3º Los resultados y conclusiones procedentes de este estudio servirán para diseñar un proyecto investigador más ambicioso, una vez corregidos errores de

diseño.

Puesto que nuestro artículo está basado en los resultados procedentes de un estudio piloto, antes de continuar, debemos detenernos para justificar el valor y significado de los EP en la investigación. Para Wellman (2005: 148) los EP son el ensayo general (*dress rehearsal*) de la actual investigación, imprescindibles para la realización de estudios cuantitativos o cualitativos de mayor escala. Para Patten (2007) el número de participantes en un EP deben ser entre 10 y 100 sujetos. Varios investigadores han propuesto la realización de estudios pilotos en pequeños grupos previos a cualquier investigación (Blaxter, 2002; Welman, 2005). De Vaus (1993:54) declaró: "Do not take the risk. Pilot test first." Greenfield (2002: 180) sugirió: "When we conduct a survey could you ask: Have you arranged to conduct a pilot test? You should!". Teijlingen (2001) observó que los estudios pilotos eran escasos en las revistas de investigación y se preguntó por qué razón los EP no eran publicados. El mismo autor justificaba las razones para la realización de EP: Los EP sirven para poner a prueba la metodología y las hipótesis de trabajo, permiten identificar y prevenir errores costosos, se corrigen defectos de los cuestionarios de los EP, se realizan los cambios y ajustes oportunos para hacer las entrevistas y cuestionarios más precisos.

Una vez que hemos justificado, con la literatura sobre el tema la realización y publicación de los EP, proseguimos con la exposición de la metodología utilizada. Nuestro trabajo se puede definir como una investigación empírica basada en un estudio piloto compuesto de unos cuestionarios de respuesta cuantitativa cerrada. Se estableció un rango de respuesta en categorías previamente asignadas por el investigador. De este modo cada respuesta se cuantificaba en una escala numérica de 1 a 5 para facilitar su posterior análisis estadístico. Se utilizó la siguiente escala: 1= muy en desacuerdo, 2= desacuerdo, 3= ni acuerdo ni desacuerdo, 4= acuerdo, 5= muy de acuerdo. Para evitar que no se rellenasen algunos de los ítems de los cuestionarios y para minimizar la influencia del rol del profesor sobre los resultados obtenidos, dos estudiantes, ayudantes del investigador, realizaron las entrevistas cara a cara. El informante leía la pregunta y respondía en voz alta al ayudante, el cual rellenaba el cuestionario. Al final cada informante comprobaba si lo escrito se correspondía con lo que había expresado y mostraba su acuerdo en la publicación anónima de su opinión.

Todos los cuestionarios fueron voluntarios y elegidos al azar entre los miembros de cada clase.

### **Resultados preliminares**

Expondremos nuestros resultados preliminares en dos fases. Primero, analizaremos el impacto de estudiar una LE, inglés o español, sobre la actitud que tienen los estudiantes taiwaneses de la GB y GC. Después se ofrecerán los resultados sobre el efecto del nivel en la lengua meta sobre la percepción sociolingüística que de la GB y GC poseen los estudiantes taiwaneses de inglés y de español.

#### *1. Impacto de estudiar diferentes lenguas extranjeras en la percepción de la GB*

Ambos grupos, inglés y español han mostrado un gran interés en el tema de la GB. El 60% de los encuestados indicaron tener mucha curiosidad sobre el tema, además mostraron mayor interés sobre la GC que sobre la GB económica, por eso centraremos los resultados en el tema de la GC. Los participantes percibían que para ellos este tema era más atractivo que para los jóvenes taiwaneses en general.

Los estudiantes eran conscientes de que GC trae consigo ventajas y desventajas. El T-test realizado no halló diferencias estadísticamente significativas entre los dos grupos, inglés y español, ya que  $t(60) = 0.35$  ( $p > 0.05$ ). Para los estudiantes de español la principal ventaja de la GC será que permitirá conocer otras culturas. Sin embargo, el grupo de inglés declaró que la principal ventaja de la GC sería el desarrollo de la comunicación y el establecimiento de relaciones interpersonales entre personas de diferentes países.

Cuando analizamos las posibles desventajas de la GC, ninguno de los dos grupos mostró preocupación sobre la posibilidad de que la GC fuera una amenaza de la identidad cultural de cada pueblo (Media= 3, DS = 0.85). La tabla 1 presenta los datos obtenidos para la T- test de Student en relación a esta variable:  $t(60) = 0.20$  ( $p > 0.05$ ). El 90% de los estudiantes de los dos grupos defendieron que la GC debe producir, por un lado la convergencia cultural, favoreciendo el conocimiento de nuevas culturas; pero por otro lado la GC debe fomentar la diversidad cultural. La cuestión sobre si la GC producirá una pérdida de la herencia cultural, el grupo de inglés declaró en un 65% de los casos que con adecuadas medidas políticas la GC debería enriquecer la

cultura propia. En el grupo de español, solamente el 45% creían que la GC producirá un enriquecimiento de la propia cultura. Los dos grupos estuvieron de acuerdo en expresar la importancia y necesidad de incorporar el tema de la GC en las clase de LE, en concreto el 85% de los encuestados. Además el 80% de los participantes de ambos grupos defendieron que los profesores y estudiantes deben cooperar en esta tarea promoviendo el conocimiento de otras culturas, la defensa de la herencia cultural y evitando, siempre, cualquier forma de imperialismo cultural.

**Tabla 1**

Estudiantes taiwaneses de inglés y de español como lengua extranjera  
Porcentajes, Medias, Desviación estándar y T-test de Student

Globalización cultural	Grupo inglés (n=30)		Grupo español (n=30)		T-test
	M	DS	M	DS	
Threat own culture	3.2	0.80	2.90	0.99	0.20
Chinese language	4.23	0.81	4.43	0.72	0.32
Chinese culture	3.60	1.32	4.03	0.92	0.14
English language	4.36	0.88	4.30	0.70	0.74
English culture	3.43	1.04	3.13	1.04	0.27
Spanish language	2.90	1.09	4.06	0.78	0.01*
Spanish culture	3.06	1.08	3.90	0.71	0.01*

n = 60 p < 0.05\*.

En la tabla anterior podemos observar que también se recogen otros resultados referentes un segundo grupo de preguntas, en concreto nos centramos en el tema del lenguaje dentro de la GC. Quisimos conocer la opinión de los estudiantes sobre la identidad y diversidad lingüística en la GC. A través de una batería de preguntas, los participantes emitieron la percepción que tenían sobre su propia lengua y cultura, sobre la lengua y cultura que estaban estudiando; y por último hacia la lengua española y la cultura latinoamericana.

Nuestros datos preliminares indican que la mayoría de los participantes (80%) de los dos grupos encuestados se oponían totalmente a la idea de hablar una única lengua en todo el mundo. Los estudiantes no podían imaginar un mundo con una sola lengua, aunque la existencia de una única lengua fue percibida como conveniente (40%), pero

era inaceptable para los estudiantes. La principal razón aducida para este rechazo a la uniformidad lingüística fue la percepción del lenguaje no tanto como una herramienta para la comunicación sino el reconocimiento generalizado de que la lengua pertenece a la cultura y tradición de un pueblo (95%). Esta concepción les llevó a defender el valor de su propia lengua y la promoción de diversas lenguas en el mundo.

En primer lugar analizamos la percepción sociolingüística de la lengua materna. Los estudiantes mostraron una actitud más positiva hacia la lengua china ( $M= 4.3$   $DS = 0.80$ ) que hacia la cultura china ( $M= 3.8$   $SD = 1.15$ ). El análisis estadístico basado en la T-test de Student no mostró diferencias estadísticamente significativas entre los grupos de estudiantes de inglés y español,  $t(60) = 0.33$  y  $t(60) = 0.14$  ( $p>0.05$ ) respectivamente.

El 80% de los participantes percibían su lengua materna como una lengua de prestigio en el mundo, y pensaban que se debería promocionar el estudio del chino porque pensaban que el chino era la segunda lengua más importante en el mundo.

En segundo lugar hemos explorado cómo se percibe la lengua inglesa por los estudiantes taiwaneses. El 90% de los encuestados percibieron el inglés como la lengua más importante, necesaria y útil en el mundo. No obtuvimos diferencias significativas en este apartado ( $t$ -test  $(60) = 0.27$   $p>0.05$ ). Observamos que para los participantes la lengua inglesa ( $M = 4.33$ ,  $DS = 0.80$ ) era más estimada que la cultura anglosajona ( $M = 3.30$ ,  $DS = 1.04$ ). Un hallazgo inesperado fue que sólo el 45% de los estudiantes del grupo inglés y el 40% del grupo español, consideraron la cultura americana como interesante, útil e importante. Este hallazgo es congruente con el mencionado anteriormente, de que el grupo inglés percibía el desarrollo de la competencia comunicativa como la ventaja más relevante de la GC, más que la competencia intercultural.

En tercer lugar, exploramos la percepción lingüística de la lengua española por los estudiantes taiwaneses de español y de inglés. Aquí encontramos diferencias estadísticamente significativas entre los dos grupos tanto para la percepción de la lengua como para la percepción de la cultura española y latinoamericana ( $t$ -test  $(60) = 0.01$   $p<0.05$ ). Para el 85% de los estudiantes taiwaneses de español estudiar español en un mundo globalizado era importante y muy útil ( $M = 4.06$ ,  $SD = 0.78$ ). Para el grupo inglés, el 65% reconocieron la importancia de estudiar español. A pesar de este



menor porcentaje, es digno de mención dos hechos ocurridos en el grupo inglés. En primer lugar, el 75% de este grupo reconocieron una marcada contribución de la cultura española en el mundo. Y en segundo lugar, para el 80% de ellos consideraron que el español era la tercera lengua más necesaria, importante y útil en el mundo, después del inglés y del chino.

## 2. Impacto del nivel lingüístico en LE sobre la percepción de la GC

Hemos examinado el efecto del nivel lingüístico en la lengua meta sobre la percepción sociolingüística hacia la GC mediante la prueba estadística T de Student. Para simplificar la exposición de los resultados preliminares obtenidos, solamente se expondrán los hallazgos relevantes en los grupos de primer año y de séptimo año, se omitirán los resultados de los subgrupos de cuatro años. Por lo tanto, en esta segunda parte de la investigación el grupo de primer año lo constituyen 20 personas, diez procedentes del grupo de inglés y diez sujetos del grupo de español. El grupo de siete años lo componen, también 20 personas, procedentes de los grupos de español e inglés, que contribuyen con igual número de sujetos.

La evidencia empírica recogida, muestra las siguientes características al comparar estos dos grupos analizados:

- (1) Perciben la GC como un fenómeno significativo e interesante.
- (2) Por su trascendencia y actualidad debería formar parte del plan curricular en la clase de LE.
- (3) Los estudiantes piensan que el desarrollo de los patrones culturales procedentes del occidente no disminuirá el estudio de la lengua china ni afectará negativamente al desarrollo de la cultura china.
- (4) La lengua inglesa es percibida como la lengua más importante del mundo, seguida de la lengua china y del español, en tercer lugar.
- (5) En términos generales, los aprendientes de primer y de séptimo año muestran una mayor fascinación por la lengua que por la cultura, aunque ambos grupos expresaron un marcado interés también por la cultura.

A pesar de no encontrar diferencias significativas hemos hallado que en el grupo de séptimo año hay una tendencia a incrementarse el valor y consideración hacia la GC y hacia el significado que tiene la lengua materna y la lengua extranjera. Es decir,

los estudiantes de mayor nivel, con un mayor contacto con la lengua y la cultura meta, hace que aprecien más la LE, pero también el contacto con la mencionada lengua, les hace descubrir la relevancia y defensa de su propia lengua.

En otros ítems analizados encontramos diferencias estadísticas. En primer lugar, se exploró si la GC podría ser percibida como una amenaza a la herencia cultural, ambos grupos manifestaron en la escala cuantitativa de 1 a 5, un valor medio alrededor de 3. Este dato indica que no existe una preocupación especial sobre las consecuencias de la GC en la propia cultura. Pero si observamos detenidamente estos resultados encontramos que al aplicar la t-test hallamos diferencias significativas entre los dos grupos, t-test (40) = 0.027 ( $p < 0.05$ ). La tabla 2 visualiza los mencionados resultados.

**Table 2**

Nivel lingüístico: Estudiantes taiwaneses de primer año (de ingles y español).

Estudiantes taiwaneses de séptimo año (de ingles y español).

Porcentajes, medias, desviación estándar y resultados de T-test de Student.

Globalización cultural	Primer año (n=20)		Séptimo año (n=20)		T-test
	M	SD	M	SD	
Interés	3.45	0.95	3.80	0.94	0.25
Amenaza cultural	2.70	1.08	3.40	0.82	0.027*
Acuerdo GC	3.42	1.5	4.25	1.01	0.046*
Lengua china	4.40	0.82	4.45	0.68	0.83
Cultura china	3.95	1.31	3.90	0.85	0.88
Lengua inglesa	4.30	0.97	4.40	0.68	0.7
Cultura inglesa	2.95	1.19	3.65	0.81	0.036*
Lengua española	3.55	1.14	3.95	0.94	0.23
Cultura española	3.70	1.17	4.00	1.02	0.39

n = 40 p < 0.05\*.

Llama la atención el hecho de que en el grupo de primer año en el ítem mencionado de la amenaza que supone la GC, la mitad de los participantes exhibieron una respuesta indecisa, ellos no tenían un pensamiento firme sobre si la GC enriquecerá o dañará la identidad cultural, mientras que para el 60% del grupo de aprendientes de séptimo año, la GC podría enriquecer la propia cultura, pero si se adoptan las medidas políticas adecuadas. Estos hallazgos indican que en el segundo

grupo hay una mayor conciencia del problema y de la posible amenaza futura de la GC. Como se discutirá más adelante, la influencia de factores no controlados, como la edad, han podido jugar un papel relevante, y deberán ser tenidos en cuenta para futuras investigaciones.

El segundo apartado en el que hemos obtenido diferencias estadísticamente significativas ha sido en el análisis del ítem que analiza el acuerdo o desacuerdo con la GC. La tabla 2 también muestra que los estudiantes de primer año ( $M = 3.42$ ,  $DS = 1.5$ ) y los estudiantes de séptimo curso ( $M = 4.25$ ,  $DS = 1.01$ ) obtuvieron un valor de la t-test significativo ( $t(40) = 0.046$   $p < 0.05$ ). Lo que indica que parece existir una mayor tendencia general de apoyar la GC en los aprendientes mayores que en los aprendientes nuevos.

El tercer factor en el que hemos obtenido diferencias significativas ha sido en la percepción hacia la cultura inglesa, en especial hacia los patrones culturales americanos. Los datos reflejan un valor de t-test significativo, ( $t(40) = 0.036$   $p < 0.05$ ) entre los estudiantes de primer año ( $M = 2.95$ ,  $DS = 1.19$ ) y los estudiantes de séptimo año ( $M = 3.65$ ,  $DS = 0.81$ ). Estos resultados sugieren una tendencia favorable a aceptar una nueva cultura en relación al mayor nivel lingüístico en dicha cultura.

Aunque no hubo diferencias estadísticas, debemos observar en la tabla 2 un dato interesante: la cultura española y latinoamericana (Primer año:  $M = 3.70$ ,  $DS = 1.17$ ; séptimo año:  $M = 4$ ,  $DS = 1.02$ ) ha sido mejor percibida que la cultura inglesa (Primer año:  $M = 2.95$ ,  $DS = 1.19$ ; séptimo año:  $M = 3.65$ ,  $DS = 0.81$ ) en ambos grupos. Será necesario realizar estudios con muestras más amplias para conocer la validez de estos resultados. En el siguiente apartado se discutirá este hallazgo inesperado.

## **Discusión**

El análisis realizado sobre la influencia de la LE y del nivel lingüístico sobre la percepción sociolingüística de la GB y GC que tienen los estudiantes taiwaneses nos permite, en términos generales, decir que nuestros resultados preliminares revelan que las actitudes sociolingüísticas se ven más influenciadas por el nivel lingüístico en la lengua meta, adquirido por el mayor contacto con la lengua meta a través de los años, que por la lengua que se estudia.

La influencia del nivel lingüístico parece ser un factor relevante en la evolución

de la percepción sociolingüística. Podría, por lo tanto, argumentarse que no es el lenguaje en sí, sino el contacto con la lengua lo que establece las diferencias en la percepción sociológica de los estudiantes. Nuevas investigaciones, deberán comprobar la validez de esta hipótesis de trabajo. En relación a esta hipótesis deberá tenerse en cuenta la influencia de variables que no han sido controladas en este estudio piloto, por ejemplo, la edad. Futuras investigaciones deberán realizar el mismo cuestionario a un grupo control para determinar el papel exacto de la edad.

El progresivo incremento de las puntuaciones obtenidas por los estudiantes de séptimo curso en relación a los apartados de la lengua y cultura hispana, por un lado, pueden ser interpretadas como hallazgos obvios y esperados; uno puede argumentar que son estudiantes que han mostrado una tendencia hacia el mundo de lo español porque decidieron estudiar esta lengua y cultura. Pero, cabe también, realizar otra lectura, estos hallazgos revelan que los estudiantes han cumplido sus propias expectativas en relación a la lengua y cultura meta. Esta segunda lectura, debe servir de estímulo a los profesores de español en Taiwán.

Además, hemos observado que los estudiantes de inglés de mayor nivel en su lengua meta, inglés, aumentaban sus puntuaciones en los ítems de la percepción de la lengua y de la cultura española. Este dato puede servir para apoyar a los investigadores que piensan que la GB no producirá un descenso del estudio de otras lenguas, sino que incrementará el estudio de otras lenguas extranjeras, además del inglés. Dübel (2003) se formulaba la interrogante de cómo manejar de un modo mejor el proceso de la GB y aunque reconocía la supremacía del inglés como lengua internacional, deberían enseñarse otras lenguas. Hugonnier (2007) también creía que la GB producirá un aumento en el estudio de las lenguas extranjeras. Y Arohunmolase (2006) publicó que la GB ha favorecido el desarrollo y difusión en Europa y Estados Unidos del yoruba, una lengua de Nigeria.

Nuestros resultados muestran la importancia de la cultura para los estudiantes taiwaneses de LE. Para nuestros estudiantes el lenguaje forma parte inseparable de la cultura, estudiar una lengua es estudiar una cultura. En este sentido, nuestros resultados apoyan la relación estrecha y esencial entre la lengua, cultura y enseñanza de segundas lenguas (Kramsch, 1991, 1993). Debemos subrayar la percepción de los estudiantes hacia la cultura muestra que en su deseo de aprender nuevas lenguas,

necesariamente estará presente un fenómeno de convergencia lingüística y cultural, pero por otro lado, la percepción de su lengua materna y cultura les motiva a defender su identidad cultural. Esta percepción sociolingüística sería compatible con la propuesta de Leman (1999), para quien se debe fomentar la convergencia general a la vez que se estimulan las divergencias y tradiciones heredadas de cada cultura.

Nuestros resultados añaden evidencia empírica a los hallazgos de Brown (2006) quien publicó que sus participantes percibían la cultura como un componente crucial de la GB. Gayle Brown citaba que algunos investigadores habían encontrado en Japón como un modelo a seguir, ya que aunque en el mencionado país asiático se observaba el impacto de la cultura occidental, seguían conservando su propia herencia cultural. Sin embargo, en su propia investigación Brown (2006) encontró que sus estudiantes de Mexico y Texas percibían que Japón había experimentado una notable pérdida de su identidad cultural. Además la autora subrayaba que México en medio de un invasivo contacto con naciones ricas, era capaz de mantener sus señas de identidad (Brown, 2006: 172).

En relación a este punto debemos volver a traer los inesperados resultados de nuestro estudio que, en relación a la percepción de la cultura extranjera, los estudiantes de mayor nivel mostraban una percepción más positiva hacia el mundo hispano que hacia la cultura anglosajona. Estos datos exigen cautela, por dos razones, una de tipo metodológica, y otra de tipo cultural.

En primer lugar, debemos insistir en la necesidad de obtener un estudio con una muestra amplia y que además diferencie qué aspectos de la cultura son los más valorados. En segundo lugar, si observamos los cambios culturales acaecidos recientemente en Taiwán observamos una sociedad que poco a poco se van dejando influenciar por patrones culturales americanos, con escasa-aunque creciente-presencia de la cultura española. En Taiwán, observamos lo mencionado por Hjarvard (2003) quien consideraba los medios de comunicación como vehículos no neutrales de difusión de la cultura angloamericana y que favorecen la estandarización de patrones culturales. En Taiwán a diario se pueden ver canales de televisión, radio y periódicos en lengua inglesa, desde estos medios de comunicación se ejerce una influencia de la cultura occidental sobre el pueblo taiwanés. Hjarvard (2004) observó en el pueblo danés la influencia de la lengua y cultura inglesa. Hoy en Taiwán, esta

misma influencia parece estar presente, aunque en Taiwán permanecen rasgos típicos que muestran una defensa de su identidad cultural y tradiciones, como son la progresiva defensa de las lenguas autóctonas de la isla, el aumento de estudiantes extranjeros de lengua china, el mantenimiento y auge de fiestas y festivales típicos de la isla.

Un nuevo punto de la discusión se centra en el hallazgo de que se ha publicado mucho sobre la GB y la GC, pero mucha información procede de libros y revistas que realizan reflexiones teóricas del tema. Observamos una falta de artículos que aporten evidencia empírica. Nuestra revisión del tema, nos hace pensar que son necesarios nuevos trabajos investigadores que corroboren las teorías formuladas sobre la GC de manera fehaciente y no basadas en opiniones sin base científica o formulaciones meramente teóricas del tema.

Se debe favorecer la investigación basada en entrevistas y cuestionarios contruidos con una adecuada metodología, con la realización de estudios pilotos previos y resultados basados en muestras representativas. Los trabajos de Brown (2006) y Shin (2003), son ejemplos que contribuyen con evidencia empírica en el área de la GB. Por último, puesto que los EP han sido considerados como herramientas significativas en el diseño investigador (Welman, 2005), creemos que nuestro EP presentado en este artículo debe ser considerado a la hora de plantear futuros proyectos de investigación.

Queremos acabar esta discusión, subrayando las dos principales limitaciones de nuestro estudio. En primer lugar, como ya se mencionó en repetidas ocasiones, hemos presentado un EP, cuyos resultados no pueden generalizarse, sino tan sólo ser utilizado como herramienta para perfeccionar el futuro proyecto investigador. Nuestra segunda limitación procede de haber presentado una muestra con sólo dos lenguas extranjeras. En el futuro proyecto investigador, a tenor de los resultados ofrecidos por este EP, la muestra deberá contener otras lenguas extranjeras, y un grupo de control para disminuir la influencia de variables no controladas en el curso de la investigación.

## **Conclusiones**

Hemos abordado de manera empírica el tema de la GB a través de un estudio

piloto que nos ha permitido obtener resultados interesantes, y en algunos casos, inesperados. Hemos focalizado nuestro estudio en conocer cuál era el impacto de la lengua meta estudiada y del nivel lingüístico en la mencionada lengua sobre la percepción sociolingüística de la GB y la GC.

Puesto que se trata de resultados preliminares obtenidos por medio de un EP, y aunque se han seguido todos los pasos de la metodología científica, debemos evitar cualquier tipo de generalización de los resultados obtenidos. Por otra parte, el rigor investigador realizado hace que la investigación ofrezca datos basados en la evidencia empírica y por lo tanto, se puedan formular conclusiones provisionales, que a continuación enumeramos.

Basados en los resultados obtenidos por la presente investigación podemos concluir provisionalmente que los estudiantes taiwaneses que aprenden inglés y español como lengua extranjera:

1. Los hallazgos obtenidos en este estudio consideran que el tema de la GB y la GC son un fenómeno interesante.
2. El tema, por su interés y actualidad, debe ser incluido en los planes de estudio de lenguas extranjeras. El modo de realizar dicha incorporación será objeto de investigaciones futuras.
3. Los estudiantes perciben un concepto de GC más amplio, el cual debe promover la defensa de la herencia cultural para evitar cualquier tipo de imperialismo lingüístico y cultural.
4. La lengua materna y la propia cultura es percibida de modo positivo, pero la lengua es más estimada que la cultura china.
5. La lengua inglesa es percibida como una lengua importante, útil y necesaria, pero no significa este reconocimiento un apoyo hacia la uniformidad lingüística, sino que lengua y cultura forman un binomio esencial, por lo tanto inseparable.
6. La GC no significa una amenaza de la propia cultura, sino que con adecuadas medidas políticas, culturales y lingüísticas puede enriquecer la propia cultura.
7. Deben realizarse nuevas investigaciones sobre el tema de la GB y GC

desde una perspectiva experimental y no exclusivamente teórica.

8. La realización y publicación de estudios pilotos es un paso previo fundamental para la construcción de proyectos investigadores más sólidos y precisos en el área de la sociolingüística, por lo que deben promoverse.
9. La actitud sociológica hacia la GB y GC parece estar más influida por el nivel lingüístico en la lengua meta que por la lengua extranjera en sí.

Todas las conclusiones mencionadas, deben ser consideradas provisionales. Por lo tanto proponemos la realización de investigaciones que desarrollen, a partir de estudios pilotos bien elaborados, el estudio de la percepción sociolingüística en profesores y estudiantes de segundas lenguas, y que en posteriores estudios analicen de modo empírico propuestas didácticas concretas de cómo incorporar el tema de la globalización en clase de lenguas extranjeras.



### Referencias bibliográficas

- Arohunmolase, O. (2006), Globalization and the Problems and Prospects of Teaching and Learning of Yoruba as a Second Language (L2) in Colleges of Education in Nigeria. In Olaoba, F. & Arasanyin, M. A. (eds.), *Selected Proceedings of the 36th Annual Conference on African Linguistics* (pp. 129-132). Pemberton, Somerville, MA: Cascadilla
- Baskan, E. (2003), Globalization: Dynamics, Advantages, Disadvantages [Electronic Version]. IRAREC-International Relations Academic Research Community. Retrieved May 24, 2009 from <http://www.irarec.org/mk/CurrentWorldPolitics/6.pdf>.
- Blaster, L.; Hughes, D., & Tight, M. (2002), *How to research* (2 ed.). Buckingham: Open University Press.
- Block, D. & Cameron, D. (2002), *Globalization and Language Teaching*, New York: Routledge.
- Brown, J. G. (2006), High school student's perceptions of and attitudes toward globalization: an analysis of international baccalaureate students in Estado de Mexico, Mexico, and Texas, USA., M.B.A., Texas Tech University, Texas. Unpublished dissertation.[Electronic Version]. Retrieved Apr 15, 2009 from <http://txspace.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/4945/etd-tamu-2006C-EDAD-Brown.pdf?sequence=1>
- Bufoy-Bastick, B. (2001), French and Spanish Communication for Caribbean Professionals: Innovative Foreign Language Course Developments from Utech, Jamaica. *Paper presented at the Foreign Language Forum, Cave Hill, Barbados*. [Electronic Version]. Retrieved May 9, 2009 from <http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content/Storage01/0000019b/80/16/de/95.pdf>
- Canagarajah, A. S. (2002), Globalization, methods, and practice in periphery classrooms. In Block, D. & Cameron, D. (Eds.), *Globalization and Language Teaching* (pp. 134-150). New York: Routledge.
- Cheng, K. M. (2007), The Postindustrial Workplace and Challenges to Education. In Suarez-Orozco, M.M. (Ed.), *Learning in the global era: International perspectives on globalization and education* (pp. 175-194). LA, California: University of California Press.
- Cortazzi, M., & Jin, L. (1999), Cultural mirrors. Materials and methods in the EFL classroom. In Hinkel, E. (Ed.), *Culture in Second Language Teaching and Learning* (pp. 196-219). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahl, S. (1998), Communications and Culture Transformation. Cultural Diversity, Globalization and Cultural Convergence [Electronic Version]. Retrieved Feb 3, 2009 from <http://www.stephweb.com/capstone/capstone.pdf>.
- Delors, J. & cols. (1996), *La educación encierra un tesoro*, Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI. Madrid: Santillana.
- De Vaus, D. A. (1993), *Surveys in Social Research* (3 ed.). London: UCL Press.
- Dübel, R. (2003), Globalization and the Second Foreign Language. A CSGCD Tamkang Working Paper. Disponible en: <http://tkugloba.tku.edu.tw/English/doce/The%20Second%20Foreign%20Language.pdf>. [Fecha de consulta: 20 may 2010].
- Fernández Pérez, J.A. (2003), *El docente universitario. Retos y perspectivas en los*

- inicios del siglo XXI. *Congreso Internacional de Investigación Educativa IIMEC-INIE 25 años en Pro de la Educación*. Disponible en: <http://www.inie.ucr.ac.cr/congreso/memoria/archivos/ponencias/jorgefernandez2.pdf> [Fecha de consulta: 15 feb 2010].
- Greenfield, T. (2002), *Research Methods for Postgraduates* (2nd ed.). London: Arnold.
- Guillen, M. (2001), Is Globalization Civilizing, Destructive or Feeble? A Critique of Five Key Debates in the Social Science Literature. *Annual Review of Sociology* 27, 235-260.
- Hinkel, E. (1999), *Culture in Second Language Teaching and Learning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hjarvard, S. (2003), A Mediated World: The Globalization of Society and the Role of Media. In Hjarvard, S. (ed.): *Media in a Globalized Society*. København: Museum Tusulanum Press.
- Hjarvard, S. (2004), The Globalization of Language. How the Media Contribute to the Spread of English and the Emergence of Medialects. In *Nordicom Review no. 1-2*. (pp. 75-97), Nordicom: Gothenburg University,
- Hugonnier, B. (2007), Globalization and Education: can the World meet the Challenge? In Suarez-Orozco, M.M. (ed.), *Learning in the global era: International perspectives on globalization and education* (pp. 137-157). LA, California: University of California Press.
- Kramsch, C. (1991), Culture in language learning: A view from the States. In de Bot, K.; Ginsberg, R.B. & Kramsch, C. (eds.), *Foreign language research in cross-cultural perspective* (pp. 217-240), Amsterdam: John Benjamin.
- Kramsch, C. (1993), *Context and Culture in Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press.
- Kroll, J., & Groot, A. (2005), *Handbook of Bilingualism*. Oxford: Oxford University Press.
- Leman, J. (1999), Education, ethnic homogenization, and cultural hybridization. *Internacional Journal of Educational Research*, 31 (4), 317-326.
- Lizárraga Tisnado, J. (2008), Los retos para la formación de profesores en América Latina desde la visión de Hugo Zemelman. *Simposium internacional. Campos emergentes en la formación de profesionales de la educación*. Mazatlán: Sinaloa. México.
- Meyer, M. (1991). Developing transcultural competence: case studies of advanced learners. In Buttjes, D. & Byram, M. (Eds.), *Mediating languages and cultures: Towards an intercultural theory of foreign language education* (pp. 136-158). Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Montero Mesa, M. L. (2000), La formación del profesorado ante los retos de la multiculturalidad. *Profesorado, revista de currículum y formación del profesorado*, 4 (1).
- Ojeda Orta, M.E. (2000), La educación ante la globalización. Disponible en: [http://www.congresoretosyexpectativas.udg.mx/Congreso%201/Mesa%20A/mesa\\_a\\_10.pdf](http://www.congresoretosyexpectativas.udg.mx/Congreso%201/Mesa%20A/mesa_a_10.pdf). [Fecha de consulta: 1 jun 2010].
- Patten, M. (2007), *Understanding Research Methods. An overview of the Essentials* (6 ed.). California: Pyrczak Publishing.
- Pérez Expósito, F.L. (1996), *The Globalization Process in Taiwan and Latin America*. Graduate Institute of Latin American Studies, Tamkang University.

- Disponible en:<http://tkugloba.tku.edu.tw/english/doce/The%20Globalization%20process%20in%20Tw%20and%20LA.htm>. [Fecha de consulta: 20 may 2010].
- Pérez Ruiz, J. (2010), Los profesores de lenguas extranjeras ante el reto de la globalización. *Paper presented at the XLV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*. 25 al 31 de julio, La Coruña. Spain.
- Repáraz Abaitua, C. (2001), Globalización: nuevas prácticas educativas. *ESE* 1, 43-58.
- Robertson, R. (1991), The Globalization Paradigm: Thinking Globally. In *Religion and Social Order*. (pp. 207-224). Greenwich: JAI Press.
- Robertson, R. (1997), Social Theory, Cultural Relativity and the Problem of Globality. In King, A.D. (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System* (pp. 69-90). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scollon, S. (1999), Not to waste words or students: Confucian and Socratic discourse in the tertiary classroom. In Hinkel, E. (Ed.), *Culture in Second language Teaching and Learning* (pp. 13-28). Cambridge: Cambridge University Press.
- Shin, G. (2003), The Paradox of Korean Globalization [Electronic Version]. Retrieved Mar 12, 2009 from <http://iis-db.stanford.edu/pubs/20125/Shin.pdf>.
- Suarez-Orozco, M. M. (2007), Learning in the global era: International perspectives on globalization and education. LA, California: University of California Press.
- Teijlingen, E. R. & Hundley, V. (2001), The importance of pilot studies [Electronic Version]. Social Research Update. Retrieved May 1, 2009 from <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU35.html>.
- Tomlinson, J. (1999), Globalization and culture. Cambridge: Cambridge Polity Press.
- Tomlinson, J. (2003), Globalization and cultural identity [Electronic Version], 269-277. Retrieved May 7, 2009 from: <http://www.polity.co.uk/global/pdf/GTReader2eTomlinson.pdf>.
- Welman, C.; Kruger, F. & Mitchell, B. (2005), Research methodology. Oxford: Oxford University Press.
- Wolff, J. (1997), The global and the Specific: Reconciling conflicting Theories of Culture. In King, A. D. (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System* (pp. 161-174). Minneapolis: University of Minnesota Press.

# 《人間喜劇》人物類型一 巴爾札克的夢想、經驗與創作<sup>1</sup>

甘佳平/ Chia-ping Kan

國立中央大學法文系 助理教授

Department of French Language and Literature, National Central University

## 【摘要】

依循巴爾札克的寫作方向，我們可推理出《人間喜劇》常見的兩類型人物：貴族男子及女子。透過這兩系列作品的研討，我們可進一步了解作者的創作靈感：對巴爾札克而言，寫作不僅可以抄錄社會，還更可以在創作的過程實現自己的夢想與理想。作者驚人的作品、衷心的忠告及戲劇性的情節都無時不在證明《人間喜劇》的高度藝術價值。

## 【關鍵詞】

《人間喜劇》、巴爾札克、貴族、人物類型、藝術家

## 【Abstract】

If we follow the Balzac's creative process and the way he organized his work, we can deduce two main types of people in *The Human Comedy*: the aristocracy boy and the aristocracy girl. By studying carefully these two series of work, we can understand more clearly the author's inspiration: for Balzac, writing is not only about reproducing the social, but also about fulfilling his dreams and ideals during the creative process. Whatever the outcome, the author's amazing work, his sincere advice and the dramatic plot prove the high artistic value of *The Human Comedy*.

## 【Keywords】

*The Human Comedy*, Balzac, nobility, the type of personage, artist

---

<sup>1</sup> 承蒙兩位匿名審查人對本論文提出諸多指正，並提示相關資料，筆者受益良多，衷心感謝。

## 一、前言

對於不熟悉巴爾札克的讀者來說，《人間喜劇》（*La Comédie humaine*）是一部既雄偉又令人難以捉摸的巨型著作。的確，這部驚人的著作包涵了 137 部作品，除了 96 本小說外，更包涵了散文、短評、寓言及神怪故事等各類型作品。此巨作分為三大類：《風俗研究》、《哲理研究》和《分析研究》；其中《風俗研究》可再依故事情節細分為六小類：《私人生活場景》、《外省生活場景》、《巴黎生活場景》、《政治生活場景》、《軍隊生活場景》、《鄉村生活場景》。各類大小人物共有六千多人，可以追溯出血緣關係的人物約有一千多人。涵括主題則是包羅萬象，從現實經濟、友情親情愛情、到上流社會及下層勞工農民，無一不談。最令人震驚且印象深刻的，是作者獨創的「人物再現法」（*le retour des personnages*）。部分特定人物會在多部作品裡反覆出現，從生到死、富到貧、失敗到成功等，不同的小說敘述同一人物不同的轉變，這也讓原本就關係複雜的故事情節再增添一層難度。因為，相較於一般傳統小說，《人間喜劇》的人物是「活的」，更加令人難以捉摸。

爲了能夠全面性地了解各個人物的所有面像及其演變的過程和意義，讀者往往要看的不仅是單一本小說，而是一整個系列的小說。的確，除了主要人物會反覆地出現外，其它小說人物也常會在「閒談」間談論到這些人物的近況或轉變，以一個第三者的角度重新詮釋故事，增加人物的深度。因此，「人物再現法」，一個作者在經過多年的寫作與思考後想出的方法<sup>2</sup>，是一個可以將複雜的「人性」淋漓盡致呈現出來的絕佳方法。但同時，這特殊的寫作方式也促使讀者需以更細心謹慎的態度來審視人物的定位及每本小說之間的關連性。

巴爾札克在 1840 年提出《人間喜劇》<sup>3</sup>的概念後，便決定以抄錄法國十九世紀社會爲目標<sup>4</sup>，立志將上百本的著作結合成一部具連貫性的社會百科全書。他

---

<sup>2</sup> 巴爾札克在 1820 後即開始對寫作抱持著濃厚的興趣，而「人物再現法」是在 1835 年，創作《高老頭》（*Le Père Goriot*）時才第一次被作者運用。

<sup>3</sup> 《人間喜劇》的概念無疑是在受到但丁《神曲》（*La Divine Comédie*）的影響後而命名（中文又可譯為「神聖喜劇」）。在 1834 到 1839 年間，巴爾札克本是想將他的巨作取名為《社會學》（*Études sociales*）。另外，法文「喜劇」（*Comédie*）除了喜劇的意思外，還有「戲曲」的意思，也因此，《人間喜劇》這書名的由來應是取自人生如戲、戲如人生的概念。

<sup>4</sup> 巴爾札克在《人間喜劇》的《前言》（*Avant-propos*, 1842）清楚地自己的工作定位：「法國社會就像個歷史家，我的工作只是當它的秘書」，七星出版社（*bibliothèque de la Pléiade de*

花了無數的時間在修稿及再版上，幾乎每部作品都經歷了多次的再版，直到作者滿意、故事情節發展相互貫通為止。在這竭盡精力的整合與安排下，人物間緊密的關係發展出了一個獨立而完整的社會，一個名副其實的「巴爾扎克世界」（le monde balzacien）。

因此，若要想了解《人間喜劇》的主要概念，若要想一探究竟龐大的「巴爾扎克世界」裡的人物類型，在抽絲剝繭前，我們必需先了解巴爾扎克的寫作方式，了解其創作原則。接著，我們再進一步地從那些反覆出現的人物類型著手，除了試著了解他們代表的意義外，還希望可以透過他們的成長與轉變來了解作者的創作思想。那麼，在這看似複雜多元的巨作中，作者歷經二十多年的嘔心瀝作中，是否有一定的「規則」可循呢？各類人物角色中又以那幾類人物最為常見？其特性及代表意義又為何？

## 二、分類方法及寫作方向

1829年，在投資的印刷公司倒閉並創下巨額的負債後，巴爾扎克立定了明確的寫作目標，並開始以驚人的速度寫下了大量的文學作品，但他很快地發現，要能夠清楚、有條理地重現法國十九世紀大革命後的生活，一個「整體性的創作原則」（*unité de composition*）是絕然必要的。因此，《人間喜劇》除了有重現當時社會的野心外，更希望能夠創造出一套前所未有的系統（*système*）<sup>5</sup>，以「科學」的方式來分類寫作。

其實，如此一個想法與當時剛興起的科學研究方法息息相關。在拜讀了幾名十八、十九世紀知名的動物學家所整理出的創世紀動物百科全書，如：布豐（Georges-Louis de Buffon, 1707-1788）、居維葉（Georges Cuvier, 1769-1832）等人的作品後，巴爾扎克決定從這些研究方式中擷取靈感。在《人間喜劇》的《前言》中，作者解釋道「人性」（*l'Humanité*）與「獸性」（*l'Animalité*）<sup>6</sup>有非常多

---

Gallimard), t. I, p.11。以下有關巴爾扎克的引述，除非有另外聲明，其餘都是採用這個版本。《La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire.》。

<sup>5</sup> Cité par Félix Davin, « Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système. » « Introduction aux Etudes de Mœurs au XIXe siècle » 《人間喜劇》，t. I, p. 1151.

<sup>6</sup> 巴爾扎克在《人間喜劇》的《前言》清楚地解釋的創作起因：「《人間喜劇》的最初想法來自於人性及獸性間的比較」。（Cette idée [l'idée première de la *Comédie humaine*] vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité.）。但其實早於1837年，在《二個詩人》（*Deux poètes*）的前言裡，巴爾扎克就已大膽地將「人性」與「獸性」相提並論。《人間喜劇》，t.V, p.109。

的相似之處，兩者都生來單純，但都天生賦有一定的本能和天性<sup>7</sup>，都會爲了可以生存於社會（la société）、大自然（la Nature）這些既複雜又險惡的環境而發展出一套應變方式。三百六十五行的人猶如各類動物，行爲思想都差異甚大。因此，既然「動物學」（zoologie）可以被看作一門專業學門來分析研究，人類的複雜性又遠遠地超過於動物（人類還有野心、慾望及教育等問題），那麼，一個專門致力於「人類學」的研究就顯得更有其必要性。因此，他決定將人物以「類型」（type）的方式分類，將各種類型人物（types humains）及其生活環境有系統地呈現。

既然如此，《人間喜劇》的經典類型人物爲何？在閱讀、整理《人間喜劇》的人物類型的過程中，我們得到了幾個簡單的結論，而這些結論也似乎獲得一些學者專家的認同：

第一，巴爾札克將歷史與故事（l'Histoire et l'histoire）結合一體。在《人間喜劇》的《前言》裡，巴爾札克對英國作家史考特（Walter Scott）<sup>8</sup>新穎的寫作方式表示讚賞。他認爲適時地將歷史與故事結合在一起不僅能夠使小說內容、結構顯得較爲嚴謹，同時，這也可讓小說彼此間的關係更爲緊密，共同反應出完整的歷史面貌。生長於後革命年代（post-révolutionnaire）的巴爾札克，見證了法國政壇及社會重大的改變，從革命政府對皇家貴族的斷頭屠殺（guillotiner），歷經拿破崙的崛起，波旁王朝的兩次復辟失敗，以迄 1830 年的七月革命，這些變動都深深地影響著作家的寫作走向。對皮耶爾·巴貝益斯（Pierre Barbéris）而言，這些政治問題無疑是「巴爾札克教育課程」（la formation de Balzac）<sup>9</sup>中一個相當重要的部分，在其作品中我們不難找出他對這些政治變動的想法。因此，《人間喜劇》除了是一部志在抄錄十九世紀的社會百科全書之外，它還是一部可命名爲「巴爾札克政治思想論」<sup>10</sup>的重要政治著作。透過書中人物的發展、變化，作者不僅想反應出封建制度瓦解後的社會面貌，更想藉由這些故事與讀者分享其理論心得。因此，在如此一個寫作動機下，我們不難想像巴爾札克會將「貴族」（l'aristocratie）視爲一個相當重要的議題。的確，貴族問題不僅單僅僅是個單純的政治、階級問題，它更是所有社會問題的核心。因爲，長久以來，這個領導階

<sup>7</sup> « L'homme n'est ni bon ni méchant, il naît avec des instincts et des aptitudes » 《人間喜劇》，t.I, p.12。

<sup>8</sup> 參考《人間喜劇》，p.10-11。

<sup>9</sup> *Balzac et le mal du siècle*, éd. Slatkine Reprints, Genève, 2002, t. I. « Avant-propos », p.11.

<sup>10</sup> 柏納·桂昂（Bernard Guyon）就曾以《巴爾札克的政治與社會思想》（*La pensée politique et sociale de Balzac*）一名發表其博士論文。Edition Colin, 1967.

級是舊制社會結構的一個中心點，若要想將其屏除，法國社會勢必要找到一個完整全新的社會系統來取代它，才能防止社會停滯不前，陷於長期的混亂。巴氏研究權威皮耶爾·巴貝益斯就曾在《巴爾扎克的世界》(*Le monde de Balzac*)中對《人間喜劇》下了如此定義：

貴族議題在《人間喜劇》裡的地位越來越重要。隨著作者對婚姻問題的省思及個人的理想，貴族在《人間喜劇》裡的重要性日趨茁壯。這無非是一個巴爾扎克用盡全力想要重組的社會階層。<sup>11</sup>

因此，「貴族問題」無疑是《人間喜劇》裡的一個主要議題，巴爾扎克的擔憂也是可以令人理解的。不過，既然貴族制度已屬「過去式」(du passé)，那麼，巴爾扎克又希望「重組」(reconstituer)什麼呢？這「重組」的意義又是什麼？

自中古世紀以來，歐洲貴族就一直處在社會金字塔的頂端，對國王忠心、為保衛國家領土而奮勇迎戰，失去生命也在所不惜。然而，法國大革命的興起意謂著人民對這個制度的厭倦，祈求改革。因此，貴族不再享有特權 (privilège)，純正血統不再決定一切，貴族變得和平民百姓一樣生而平等。只是，在這樣一個失去規範、一個渴望擺脫老舊價值觀的社會裡，社會要如何向前邁進？誰有能力可以取代貴族自中古世紀來就佔有的社會地位？誰會是未來領袖？這些問題不僅是《人間喜劇》作者深思的問題，還是其它許多當代小說家們(雨果、斯湯達爾、夏多布里昂 [Chateaubriand] 等)共同的問題。因此，這裡的「重組」無非是希望法國社會能夠盡快地找到一群有能力的新領導人，帶領國家度過這前所未有的危機 (crise)。

第二，在這些所謂的「舊制貴族」(les nobles de l'Ancien régime) 身上，巴爾扎克似乎又特別偏好其中某一特定類型：年輕貴族 (les jeunes gens)<sup>12</sup>。相反的，年長的貴族則常給人封閉自故、與社會脫節的印象。這個想法曾多次被作者證實，《老女人》(*La Vieille fille*, 1836)、《古玩陳列室》(*Le Cabinet des Antiques*, 1838)、貝兒蒂斯 (*Béatrix*, 1839) 等小說就以此為主題之一。這樣一個大膽的

---

<sup>11</sup> Ed. Arthaud, 1973, p.167. « L'aristocratie a pris une place de plus en plus considérable au fur et à mesure que s'avance l'œuvre. Balzac, pris par ses mariages et ses illusions, lui a donné une importance croissante. C'est la classe que Balzac, avec le plus de force, a voulu reconstituer. »

<sup>12</sup> 巴爾扎克曾在1835年表示將要出版一本以此標題為名的小說。即便最後不了了之，但仍可從此看出作者對此主題的關切度。



想法也曾被巴爾札克公然地發表在一些在保守派報章雜誌裡<sup>13</sup>。在 1830 至 1832 年間，在積極地加入保皇派的同時，巴爾札克曾對路易十八的復辟失敗、法國貴族的一蹶不振多次發表自己的看法，並將一切過錯都怪罪到一些老政治家身上，指責他們霸佔著權力不放手，不僅與新社會思想潮流完全脫軌，還更使得一些有雄心壯志的年輕人苦無大展身手的機會，國家社會無法推陳出新。例如，1831 年出版的《驢皮記》（*La Peau de Chagrin*）其實就是在揭露此社會常態，故事中男主角哈發葉爾（Raphaël de Valentin），一個沒錢沒勢力的年輕貴族男子，之所以會被迫到塞納河岸尋求自殺就是因為他孤苦伶仃。在沒有任何翻身的機會下，只有死路一條。因此，《人間喜劇》的字裡行間不時可令讀者感受到作者對「老人」（les vieillards）的厭惡以及對青年人的期待。期許前者可以盡快退休，後者可以就他們的優勢，為社會注入一股新風氣，迎向一個嶄新的未來。

基於以上兩點說明，我們決定以這些「貴族青年」做為研究重心。這類型的「貴族青年」，無論男子或女子，時常反覆出現於小說中，其性格、家庭背景及生長環境常是大同小異。然而，不同的際遇，卻讓他們發展出結果不盡相同故事。尊重作者提出的「類型」的分類概念，我們決定將研究人物依性別及社會地位來分類，將其分為貴族女子及貴族男子二大類。

### 三、主要類型人物

#### （一）貴族女子

在進入主題前，我們首先必須先對作者幾段重要感情史有部分性的了解。巴爾札克靠著他敏銳的觀察力、特殊的寫作風格及大膽的題材（如：《婚姻生理學》，*Physiologie du mariage*，1829），終身情人不斷。而他大部分的情人常都源自於家族歷史淵遠、社會地位崇高的貴族。其中，影響他最深的就屬貝妮伯爵夫人（la comtesse de Berny）及韓斯卡伯爵夫人（la comtesse Hańska）。前者在他寫作生涯初期給予了他金錢及創作上很大的幫助，使他對上流社會有新一層的認識。貝妮夫人離世後（1836），巴爾札克將他倆這段亦像情人亦像母子<sup>14</sup>（相差二十五歲）的「理想愛情」（l'amour idéal）記錄收藏在《幽谷百合》（*Le Lys dans la Vallée*）

<sup>13</sup> 報章雜誌請參考《Lettres sur Paris》，《Essai sur la situation du parti royaliste》等，《其它類著作》（*Oeuvres diverses*），t. II；小說請參考《榮爵公爵夫人》（*La Duchesse de Langeais*）、《古玩陳列室》等。

<sup>14</sup> 從小嚴重缺乏母愛的巴爾札克似乎有偏好年長女性伴侶的嗜好。

裡。至於韓斯卡夫人，他倆魚雁往返（法國-烏克蘭<sup>15</sup>）了近二十年之久（1832-1850），最後，巴爾札克終於在撒手歸天前幾個月娶了夫人，圓了自己畢身的夢想。

除了這兩段常被後人歌頌的愛情故事外，巴爾札克還曾有過多次三角關係，與其它女人同時交往，但並不是每次的經驗都是愉快的。其中，讓巴爾札克印象深刻，但同時也傷他最深的莫屬他和卡斯特侯爵夫人（la marquise de Castries）的戀情。巴爾札克一頭栽入這令人擔心的危險關係，深深地被這「夢幻般的女人」（La femme des rêves）<sup>16</sup> 給吸引，不顧旁人好友的勸說，大膽示愛：「當靈魂與幻想結合在一起時，所造成的慾望是難以抑制的」<sup>17</sup>。只可惜，這段真心的感情只換來痛心的回憶。高高在上侯爵夫人似乎只樂於一種被名作家強烈追求的感覺，根本無心交往。當巴爾札克天真地表明期待「進一步」交往時，侯爵夫人傲慢回絕的態度狠狠地傷了作者強烈的自尊心。對高貴的侯爵夫人而言，即使巴爾札克的名氣如日中天，但他畢竟出生於粗俗的中產階級（la bourgeoisie），他倆人的關係是不可能「進一步」的。這個慘痛的切身經驗影響了巴爾札克的想法及寫作，除了一些被指出可能帶有「報復」心態的作品之外<sup>18</sup>，其筆下的貴族女子也常顯得「虛假、做作」（superficielles），其思想行為常與常理偏離。

以《蘇鎮舞會》（*Le Bal de Sceaux*, 1829）、《兩個新婚婦人的回憶錄》（*Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841）、《摩黛絲·密朗》（*Modeste Mignon*, 1844）這三本小說來看，女主角們在外貌、行為及夢想上都有非常相似之處。外貌上，這些貴族女子都有著與身份匹配的天使般臉孔。常是金頭髮<sup>19</sup>、藍眼睛，身材高挑纖細（sveltes），身段優雅，舉手投足都合乎上流社會的禮儀規範（les bonnes manières），相當自信迷人。她們完美到連聲音聽起來都是那樣的優美諧

<sup>15</sup> 烏克蘭在十七世紀後曾多次併入俄羅斯帝國版圖。因此，韓斯卡夫人也常被視為俄羅斯人。

<sup>16</sup> Balzac, *Correspondance*, édition Roger Pierrot, Garnier, 5 vol. le 2 juillet 1832, t. II, p.37.

<sup>17</sup> « Quand l'âme et l'imagination se réunissent, elles vont très loin. »

<sup>18</sup> 在羅蘭·裘雷（Roland Chollet）的〈從《絕望的愛情》到《榮爵公爵夫人》〉〈*De Dezesperance d'amour à La Duchesse de Langeais*〉一文中，我們可以清楚地看出《鄉間醫生》、《絕望的愛情》及《榮爵公爵夫人》三部作品的關係。L'Année balzacienne, 1965, Paris, p.83-93。

<sup>19</sup> 天使般的金色頭髮常是貴族的象徵。這對有著一頭棕色髮色的巴爾札克而言，無疑是個終生遺憾。不過，為了突顯自我的特色，在巴爾札克的小說裡，棕色髮色常是用來比喻剛強個性或是高度智慧的人。在這三位女主角中，愛蜜麗·德·風丹爾（Emilie de Fontaine，《蘇鎮舞會》）的好強與固執可以從其髮色一探究竟。

和，空靈脫俗。但相對的，這些過人的優勢使她們變得相當高傲（fières, dédaigneuses, orgueilleuses etc., 作者使用多個形容詞來傳遞這個訊息）。而她們虛假的禮節後藏的即是令人難以忍受的輕蔑與藐視（politesse insultante）<sup>20</sup>。然而，這些刻意與人保持距離的女子卻非常地重視打扮，喜歡享受男士們為其著迷的快感（coquette）。愛蜜麗（《蘇鎮舞會》）和路易絲（Louise,《兩個新婚婦人的回憶錄》）甚至被作者拿來和莫里哀（Molière）《憤世嫉俗者》（*Le Misanthrope*）裡樂於在多名男子中周旋的可笑女主角賽里門（Célimène）做比較。這些高傲、愛吃醋又目中無人的女子，令人不敢恭維。

在理想上，這些女子有著偉大的夢想：一個與身份地位相配的「貴族婚姻」（le mariage noble）。反之，與中產階級或是普通平民老百姓（roturier）結合對她們來說則是一件無法想像的事。在這夢想的驅使之下，女子們執意自己的理想，否決一切外來的建議與勸解，硬是將自己困在孤獨的理想裡，變成了家人朋友眼中的「怪人」（bizarre）<sup>21</sup>。事實上，這個夢想不但難度高，而且，這些「固執」（entêtée）的女子還有一個共同的盲點：她們忘了在革命後的年代裡，貴族權力衰退的情況下，一個所謂的「貴族婚姻」是毫無意義的。她們對名利、社會地位的追求、對理想對象的要求，一些她們從所謂「浪漫小說」<sup>22</sup>裡得知的偏見，只能顯現出她們的封閉與脫軌。例如，路易絲就曾大言不慚地表示她要活得像一名十七世紀的貴族一樣<sup>23</sup>，至於她的對象，必然是要個能禁得起「冗長的舊制騎士考驗」<sup>24</sup>的人。在殘酷現實的對照之下，這些條件顯得格外地天真、可笑（ridicule）<sup>25</sup>、甚至可以說是有點莫名其妙。於是，在作者的筆下，這些年輕美麗又高貴的女子轉身變成了一群自私、怪異、令人無法理解的女人。

爲了突顯這些女子的不切實際，愛蜜麗的兄弟姐妹們和路易絲的閨房密友都和他們做了相反的決定：嫁娶資產階級人士，以追求穩定的社會地位爲目標。這些決定也真實地反應了當時的社會風氣：大革命後，人人都有機會攀升，特別是有錢

<sup>20</sup> 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.121。

<sup>21</sup> 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.122。

<sup>22</sup> 巴爾札克似乎想透過這個隱喻來強調自己作品與其它小說家的不同。

<sup>23</sup> 《兩個新婚婦人的回憶錄》，《人間喜劇》，t. I, p.366。

<sup>24</sup> « Moi, je suis pour les longues épreuves de l'ancienne chevalerie. » 《兩個新婚婦人的回憶錄》，《人間喜劇》，t. I, p.229。

<sup>25</sup> 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.124。

又富有野心的資產階級們。因此，在事事都向「金錢」看齊的社會裡，中產階級的勢力往往遠大於缺乏資產的貴族們（如：令人又敬仰又討厭的銀行家紐沁根），對他們而言，嫁娶貴族人士已不再是一件遙不可及的事。此外，貴族頭銜也不再是歷史的象徵，只靠「血脈」傳承，在路易十八的統治時代下（1815-1824），以金錢購得頭銜的例子比比皆是。再者，相較於貴族的傳統與封閉，積極的中產階級更顯得創新有才華，貴族和資產階級間的分界線其實是日趨模糊的。因此，雖然愛蜜麗和路易絲異口同聲地唾棄富裕平穩的「中產階級式婚姻」（*le mariage bourgeois*），認為此類型婚姻建築在利益之上，是下等鄙俗的（*vulgaire*）、是無法與偉大的騎士精神相媲美的。但是，在等待夢想成真的同時，她們卻也很難不對身旁親友們的富裕幸福感到忌妒（*jalousée*）<sup>26</sup>。

雖然摩黛絲身旁並沒有中產階級式婚姻的例子，但看到姊姊被迫自殺的慘痛經驗，使得她更篤定自己的信念。在姊姊為情私奔，卻因為沒錢而慘遭情夫拋棄的例子中，摩黛絲得到以晉升社會金字塔頂端為目標的結論。她的對象不僅要有頭銜（*titre*），還要有才華、要高人一等（*supérieur à la foule des hommes*），才有保障。因此，雖然這類型女孩美其名對金錢婚姻嗤之以鼻，但在某種程度上她們似乎更顯得勢利。

這些貴族女子還有另一個共通點：自主性強。在不願被家族利益犧牲的情況下，這些女子再三聲明掌控自己人生的權力。愛蜜麗的父親在經過一番努力卻仍無法滿足女兒的要求後，決定放手讓女兒自由，讓她獨自去尋求她那遙不可及的夢想。面對父親如釋重負（*soulagé*）的心情，愛蜜麗不知檢討，反更顯堅定。至於摩黛絲，對她而言，最完美的愛情是確定對象「符合資格」後<sup>27</sup>，能先主動表白心意，掌握幸福。婚姻對她來說是個人的事，旁人無法干預。至於路易絲，在父親表明無能力給予任何協助及嫁妝後，她反更顯得一派輕鬆，慶幸沒有一切外來物質的干涉下，一定可以如願找到真愛。因此，她和摩黛絲一樣，勇於大步走向選定的對象。

在等待實現夢想的同時，這些孤獨、不被親友支持的女子只能藉由小說及幻想來安慰自己。在無拘無束的夢幻世界裡，她們可以盡情地幻想她們最美麗的憧憬與最不切實際的夢想，甚至以變換身份來滿足自己的需求。悠遊於現實與幻想之間，加上小說的催化，這些女孩子真實世界的認知越來越模糊，開始顧影自憐起來，想法也變得越來越極端。其中，又以摩黛絲的情況最為典型。在失明母親

---

<sup>26</sup> 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.122。

<sup>27</sup> 這一點相當重要，所有的女主角們在「決定」投入愛河前都會先確定男方是否出身於貴族世家。

特有的敏感與嚴格的監管下，摩黛絲常一個人躲在房裡，藉著小說來達到「思想上的快感」(jouir enfin par la pensée)。幻想著自己是書中女主角、甚至「煙花女」(courtisane)、探險家或是演員，被廣大愛慕的群眾緊緊地包圍著。對於這個怪象，作者似乎有他個人的見解：

這個滑稽現象其實是很容易解釋的：「沒有什麼比這些生長在上流社會、天生麗質的年輕人心裡暗藏的高傲更常見了。」<sup>28</sup>

有趣的是，在這些極盡病態的封閉幻想裡，這些本來令人不敢恭維的貴族女子突然變得較平易近人，她們不再高高在上，而是一個普通的煙花女、探險家或演員。因此，和這些女子一樣，巴爾札克似乎也想藉著「小說」來實現自己在現實生活中所無法完成的夢想：這些女子終於不再高不可攀了！

1834年出版的《榮爵公爵夫人》似乎對這類型女子<sup>29</sup>的描寫達到了一個高峰。作者在小說一開始就強調，榮爵夫人身上匯集了所有貴族女子的優缺點，她代表的是「整個貴族階級」(caste)的女子<sup>30</sup>，而不只是其中的一個個案。作者在文中嚴厲地批判這類型女子，指責她們在世襲頭銜的庇護下，自視甚高，任性驕縱，整天打扮的花枝招展，只想從男人眼裡看到愛慕之情，增加自己的價值，完全忘了身為一個領導階級應有的作為，行為舉止就像個「青少年」(adolescente)<sup>31</sup>一樣，一點都不成熟。作者進一步表示，這階層的女子和往常大不相同。過去的貴族女子擁有高度的文化與水準，適時地在宮廷及文學沙龍(salon littéraire)

---

<sup>28</sup> « Cette aberration était assez explicable : rien n'est plus commun que cette secrète fierté née au cœur des jeunes personnes qui appartiennent à des familles hautes placées sur l'échelle sociale, et que la nature a douées d'une grande beauté. », 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.122。

<sup>29</sup> 嚴格來說，已婚的榮爵夫人應不在我們的研究的範圍內。不過，雖然外表上榮爵夫人已是人婦，在她其實是個完全不懂愛情的女人。因此，在感情上，她仍是個不折不扣「處女」(vierge)，她尋找情人的條件也就和女孩們尋偶的條件相當類似。

<sup>30</sup> 參考法國二十一世紀著名社會學家皮耶－布迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002)在《社會學的問題》(Questions de sociologie)裡所提出的「慣習」(habitus)及「階層慣習」(habitus de classe)一詞。布迪厄認為同一族群的人或同一社會地位的人會透過長時間的生活實踐，發展出一套屬於他們自己的生活形式，不同於其他社會族群。

<sup>31</sup> 《榮爵公爵夫人》，《人間喜劇》，t.V, p.935。

裡大放異彩。更重要的是，她們還懂得賞識及適時地提拔有才華的藝術家<sup>32</sup>，對國家社會文化有一定的貢獻。相較之下，今日的貴族女子空有頭銜，只顧個人享樂，沒有任何的責任感與義務。因此，貴族階級的一蹶不振是無法避免的，這些女人要負一部分責任！

在感情上，這類型的女子常顯得自私、冷淡。她們選擇情人的條件常不是以人品為主，而是以滿足個人「虛榮心」(la vanité)為目的。她們極盡所能地對年輕有為的男子搔首弄姿，越多的男人對她們感興趣，她們就顯得越有價值與影響力。男人對她們而言只是一個工具。例如，榮爵夫人和她的拿破崙將軍的關係就是建立在這危險關係上。夫人之所以會對蒙替佛將軍(Armand de Montriveau)感興趣，主要原因是這位戰場英雄是個「正流行的人物」(il est à la mode)<sup>33</sup>。因此，即使夫人對將軍沒有太多好感，覺得他乏味無趣，但在整個上流社會女子都對將軍感到好奇的趨使下，夫人也只得對將軍釋放好感，吸引將軍的注意，增進自己的「價值」<sup>34</sup>。

此一危險關係令人聯想到巴爾札克和卡斯特夫人之間的關係。和作者一樣，誠實正直的蒙替佛將軍變成了夫人的「獵物」，他的真心根本無法軟化夫人的防禦心。對出生於傳統貴族的夫人(右派)而言，她是不可能和一位拿破崙將軍(左派)有任何實質關係的。因此，即使蒙替佛將軍因功封爵，但這由拿破崙新創的「拿破崙爵位」(la noblesse napoléonienne)對一個傳統貴族來說沒有任何實質意義，勉為其難只能算是一個「假貴族」(faux noble)。

《榮爵公爵夫人》一書佈滿批評與諷刺，巴爾札克以最熟練的文筆寫出上流社會女人在豪華門面後不為人知的另一面，細膩地透過語言及措辭將兩個情人完全地分離開來，劃出了兩個無法溝通的世界：一邊只為感情，另一邊只為個人利益。因此，《榮爵公爵夫人》很難不令人聯想到巴爾札克與卡斯特夫人的關係。對作者而言，他在文學上的成就絕對足以和英勇的將軍在戰場上的豐功偉業相媲美。但是，無論他兩人如何的有才華，如何的有成就，他們永遠都無法滿足這些險惡(perfides)的貴族女子。對後者而言，這些男人只是一顆用來滿足自己虛榮心的小棋子罷了。

---

<sup>32</sup> 就像貝妮夫人對作者過去的支持那樣。

<sup>33</sup> 《榮爵公爵夫人》，《人間喜劇》，t.V, p.940。就跟當初巴爾札克遇上卡斯特侯爵夫人時的情況一樣。那時《人間喜劇》的作者正處於他事業的高峰時期(un écrivain à la mode)。

<sup>34</sup> «[...] pour elle, [il est] un intérêt à mettre dans sa vie sans intérêt.», 《榮爵公爵夫人》，《人間喜劇》，t.V, p.954。

另外，值得一提的是，爲了標顯這些中產階級男孩優越的才華及純真的內心，在外貌上，這些男孩都稱不上帥氣，他們的「缺點」也常帶有巴爾札克的身影：棕色頭髮，配上略大的頭型<sup>35</sup>。其中，蒙替佛將軍的外觀可以說和作者如出一轍：

他的頭，又大又方，有著一頭茂密的黑頭髮 [...] 他身材矮小，胸膛寬大，一身如獅子般肌肉。他走路時的儀姿、擺動及其任何一小動作都可使旁人感受到一種難以形容的威力。<sup>36</sup>

愛蜜麗的情人，麥斯米蘭 (Maximilien) 的外型更是一針見血地道出巴爾札克的「缺點」：「他不是貴族，身材不勻稱又肥胖。重點是，他是棕色髮色」<sup>37</sup>。因此，在特意將自己外表缺點放大的同時，作者似乎更享樂於「報復」的心態。即便有著一身巴爾札克的缺點，高尚的貴族女子們仍是一個個拜倒在這些才華洋溢的男孩前，爲了真愛放棄原有的擇偶標準，一些毫無意義的束縛。

因此，我們發現，對巴爾札克而言，小說除了可以和歷史結合，完整地將社會現象呈現出來之外，亦可以是一個追求公理的工具。在寫作無法與個人經驗完全分離的狀況下，巴爾札克筆下的貴族女子常會顯露出不可一世的高姿態，然而，這些天真、無知的女子並不是那麼地無藥可救，在經過愛情的洗禮之後，她們將會發現自己的錯誤，在還來得及的情況下（摩黛絲）向她們才華洋溢的情人示好，開始一個童話般的人生。若從政治角度看，在說服這些高傲的貴族女子的同時，這些中產階級男子也似乎證明自己的能力。在這個貴族制度沒落的時代裡，或許，這些具才華和創意的人正是未來社會國家的新希望。

---

<sup>35</sup> 《兩個新婚婦人的回憶錄》，t. I, p.259。

<sup>36</sup> « Sa tête, grosse et carrée, avait pour principal trait caractéristique une énorme et abondante chevelure noire [...] Il était petit, large de buste, musculeux comme un lion. Quand il marchait, sa pose, sa démarche, le moindre geste trahissait et je ne sais quelle sécurité de force qui imposait [...] », 《榮爵公爵夫人》，《人間喜劇》，t.V, p.946。

<sup>37</sup> « Il n'est pas noble. Il est mal fait et gros. A la vérité, il est brun. », 《蘇鎮舞會》，《人間喜劇》，t. I, p.128。

## (二) 貴族男子

除了一系列有關貴族女子的小說外，巴爾札克也出版了一系列有關貴族男子的作品。不同於女子們對封建制度的傾心，男子們常是出身於外省（*province*）的式微貴族家庭，家族地位因大革命而一蹶不振。這些男孩，清純簡單，孑然一身，獨自一人在沒有任何財力及後盾的狀況下來到巴黎這個弱肉強食的首都裡找尋未來，過程艱辛、坎坷。因此，《人間喜劇》裡貴族男子的發展常與所謂的「育成小說」<sup>38</sup>（*roman de formation*）劃上等號。

1831年出版的《驢皮記》可以算是此類小說的第一本。在古董店裡與神秘猶太商販達成「協議」（*pacte*）後，驢皮的神奇力量使哈發葉爾得以在巴黎快速地竄升，金錢、友情、愛情等願望都一一被實現。但是，這驢皮的功效是建立在哈發葉爾自己的生命之上，所以，每當一個慾望被滿足時，驢皮就會縮小。當驢皮小到消失不見時，哈發葉爾的生命也就會跟著消耗殆盡，他奇幻的育成經驗也就到此終結。

在其它的「育成小說」中，又以《高老頭》、《幻滅》（*Illusions Perdues*）及《煙花女榮辱記》（*Splendeurs et misères des courtisanes*）最具代表性。無可厚非，拉斯蒂涅克（*Eugène de Rastignac*）是先在《高老頭》裡經歷了一番跌撞後，才躍身成爲《人間喜劇》裡象徵「成功」的人物<sup>39</sup>，他的重要性不容置疑。而呂西安（*Lucien de Rubempré*），也是先在《幻滅》裡歷經窮途末路後，才在《煙花女榮辱記》裡捲土重來，初嚐到成功的快感。若仔細觀察這兩位人物，不難發現他們有非常多共通點。

在《高老頭》（1835）出版後的一年，巴爾札克即著手構想另一位跟拉斯蒂涅克非常類似的人物——呂西安。也因此，兩人無論是在年齡（二十一、二歲）、社會地位（式微貴族）<sup>40</sup>或是俊俏的外貌上都相當多類似之處，甚至連出生地點也都一樣（法國西邊的一個小城市：*Angoulême*）。體態上，這兩位美男子各有其特色，但都相當的優雅純淨，足以顯露出貴族優良的血統。在家庭環境上，這兩個年輕人都來自貧窮但團結同心的家庭，在家人全力的支持下，北上巴黎求發展是他們與家人唯一的希望。因此，拉斯蒂涅克和呂西安兩人意志都相當堅定，

---

<sup>38</sup> 又稱「學習小說」（*roman d'apprentissage*）。

<sup>39</sup> 參考《紐沁根銀行》（*La Maison Nucingen*, 1837）。

<sup>40</sup> 雖然呂西安一開始並不是貴族出身，但在他選擇改用母親的貴族姓氏後，作者對他的描寫也就一直著重在他自然而成的貴族、天使般的氣質。他完美的體態及過人的才華在巴爾札克的眼中有著高度的代表意義。



雙雙抱著必勝的野心來到巴黎。而他們的野心也在初識封閉的上流社會後更顯得難以控制：表姐家的豪華奢侈讓拉斯蒂涅克大開眼界，讓他更積極地想融入巴黎上流社會。呂西安則是在見識了芭潔荃太太（Mme de Bargeton）的文學沙龍後決心北上巴黎，尋求更好的發展。因此，在兩位貴族女人的指引下，兩位男主角見識了上流社會的榮華富貴，在目標明確的狀況下，開始了巴黎歷險記。

以上這些共通點證明這兩位貴族男子擁有幾乎一模一樣的成功條件，同處於一個起點上，都對巴黎抱有勢在必得的野心。然而，面對伏脫冷（Vautrin）的「合作協議」，他倆人卻做出了不同的決定。這個分裂點因此發展出了兩種截然不同的命運。

巴爾札克是在 1834 年創造出伏脫冷與拉斯蒂涅克間的「協議」（《高老頭》）；伏脫冷與呂西安的協議則是在 1843 年才出現（《幻滅》）。雖這兩次協議間隔了有八、九年之久，但卻有一定的重覆性：兩次都發生在伏脫冷越獄後不久。越獄後的伏脫冷需要套用假身份來避免警察的追捕，因此，這些年少單純、沒有任何社會歷練的貴族年輕人變成了伏脫冷合作的理想對象。在他們貴族亮麗外表的掩飾之下，伏脫冷可以安心地過日子，沒有人會懷疑他的存在。當然，伏脫冷提出的協議也有令人動心之處：他願意提供他個人豐富的經驗及廣大的人脈，幫助這兩位空有野心卻苦無方法的貴族男子快速達成目標。

對這些來自於外省的年輕人而言，「成功」莫非是指在極短時間內累積一筆可觀的財富、擺脫鄉下人的俗氣標籤、成功地融入巴黎上流社會的小圈子裡——聖日耳曼區（le faubourg Saint-Germain）。因此，他們需要快速地學習新生活，熟悉新的社會準則，認識金錢的價值，了解通往「權力」（le Pouvoir）<sup>41</sup> 的社會遊戲。相對的，一些舊有正直的價值觀在金錢強大的力量下相形失色，就如伏脫冷在《幻滅》最後一章節裡跟呂西安一針見血地解釋那樣：「你的社會已經不再崇拜真神了，而是金牛犢！」<sup>42</sup>因此，在這毫無價值規範的社會裡，若想成功，只有二條路可走：一是埋頭苦讀，但成功之日遙遙無期；另一選擇則是接受一個像殺人犯伏脫冷的協助，昧著良心快速地求取功名。

經過一番深思熟慮後，拉斯蒂涅克表面上是拒絕了伏脫冷的提議，但在看到表姐對巴黎社會的絕望、拂袖離去以及高老頭悲慘的人生後，伏脫冷獨有的幾段冷酷的社會分析也似乎更顯得箇中道理：

<sup>41</sup> 作者在寫權力（le Pouvoir）這個字時常會使用大寫來表示其神聖崇高的社會地位。

<sup>42</sup> « Votre société n'adore plus le vrai Dieu, mais le Veau-d'Or! », 《幻滅》，《人間喜劇》，t.V, p.701。

人就像一群被關在罐子裡的蜘蛛，若想成功，只能消滅對方，因為成功的位置是很有限的。 [...] 誠實是沒有用的<sup>43</sup>。

因此，在下葬高老頭的、在領悟到人生無情的同時，絕望的拉斯蒂涅克似乎也有了新的打算：伏脫冷的不道德之路似乎是想要闖出一片天的唯一方法。在後來的小說裡，拉斯蒂涅克已不再是我們認識的那個單純的學生，而是一個懂得如何在這無情的社會遊戲裡往上攀爬的人。在《紐沁根銀行》裡，菲諾（Finot）就曾如此說過：「拉斯蒂涅克已不再是個男孩，而是一位精通遊戲規則、大家都尊敬的紳士。」<sup>44</sup>

至於呂西安，在受到一連串的打擊挫敗後，他準備和哈發葉爾一樣，投河自盡。但是，就在猶豫徘徊的過程中，他遇上了伏脫冷，就像哈發葉爾遇上了猶太商販一樣。在伏脫冷恬不知恥（cynique）、靈巧有力的遊說之下，呂西安重燃了生命的希望。很快地，他接受了伏脫冷的協議，將生命交由伏脫冷管理。因此，自信滿滿，重返巴黎繼續迎戰的呂西安就像剛離開猶太商販家的哈發葉爾一樣，對自己的生命已不再有掌握權，取而代之的是偉大的伏脫冷及神奇的驢皮。

就伏脫冷、拉斯蒂涅克及呂西安三人間的關係，我們可以將《高老頭》、《幻滅》、《煙花女榮辱記》視為同一系列小說。這三本小說的情節只有一個：在人生十字路口上，該如何抉擇成功之路？很明顯地，這兩位男主角都不願與百萬人理性競爭、靜心等候那渺茫的成功機會<sup>45</sup>。那麼，是否還有其它方法呢？伏脫冷的協議——罪惡的捷徑——會是一個可行之道嗎？

拉斯蒂涅克先是拒絕了這個協議，但卻又在高老頭下葬入土後直搗《人間喜劇》代表權威、勢力的銀行家紐沁根家。在一番努力之下，拉斯蒂涅克如願地成爲了紐沁根夫人（Delphine de Nucingen）的情夫。在受盡了她的窩囊氣，並進一步取得了情婦丈夫的信任後，野心勃勃的拉斯蒂涅克終於晉身爲紐沁根夫婦倆的準女婿（他和紐沁根太太的關係也因此一夕間從情人變成岳母與女婿）。表面上看來，拉斯蒂涅克似乎是完全擺脫了伏脫冷，靠著自己的個人力量成功。但是，

---

<sup>43</sup> « Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places. [...] l'honnêteté ne sert à rien. », 《高老頭》，《人間喜劇》，t.III, p.140。

<sup>44</sup> 《紐沁根銀行》，《人間喜劇》，t.VI, p.334。« Rastignac n'est pas un gars, comme dit Finot, mais un gentleman qui sait le jeu, qui connaît les cartes et que la galerie respecte. »

<sup>45</sup> 就像由丹尼爾（Daniel d'Arthez）為首的「塞那克」（le Cénacle）組織裡的年輕人那樣。

他的成功可以說和紐沁根夫人關係密切，而將女人當作「工具」的醜陋想法，則和伏脫冷脫不了關係。在《紐沁根銀行》裡，拉斯蒂涅克的朋友將他描寫成一個善於利用自己體面的紳士外表（dandy）的人，在成功取得他人信任後，將會肆無忌憚地做出一些令人不齒行為的事（un gentilhomme profondément dépravé）<sup>46</sup>。因此，很明顯的，成功後的拉斯蒂涅克已不再是那個當初想要以正直方法達到目的地的學生，即使他拒絕和伏脫冷有任何的關係，他受到後者的影響卻是個不可否認的事實。

那麼，如果直接接受伏脫冷的「惡魔條約」（pacte diabolique），結果又會如何？在伏脫冷努力地包裝下，呂西安風光滿面地重現於《煙花女榮辱記》。其優雅的打扮及合宜的談吐使得整個巴黎對他另眼相看，就連拉斯蒂涅克也不感再輕視這個令人刮目相看的對手。另外，在伏脫冷的指導之下，呂西安還成功地擁有了一些上流社會的情婦做為強力後盾，一切看起來都是那麼地順利完美！就連令常人畏懼三分的伏脫冷也似乎對他真心相待，不但沒有暴力相向，還反而將他視如己出，深怕他會出一步差錯。然而，好景不常，在呂西安被拖累入獄後，伏脫冷無孔不入的勢力遇到了瓶頸。而呂西安出乎意料的自殺結果也似乎顯露了這個協議的極限（limite）。

究竟，這樣一個主題要傳達的是什麼訊息呢？從拉斯蒂涅克和呂西安的例子看來，和伏脫冷合作似乎是一個不可避免的方法。若沒有伏脫冷的影響，拉斯蒂涅克可能還只是個平凡的學生，呂西安也可能在早已死在《幻滅》的結尾處了。那麼，伏脫冷的意義究竟是什麼呢？

哈發葉爾、拉斯蒂涅克及呂西安三人的巴黎歷險記究竟有什麼意義？從《驢皮記》（1831）開始，這類型的「育成小說」一直存在於《人間喜劇》中。和之後的《高老頭》（1835）、《幻滅》（1835-1843）、《煙花女榮辱記》（1838-1847）相比，《驢皮記》的篇幅最為簡短，可視為這類型小說的「初稿」。《驢皮記》中也沒有伏脫冷，只有驢皮和猶太商販。哈發葉爾在別無它路的情況之下和古董商販立定協約，藉由驢皮的神奇功效獲取所需。但同時，驢皮的魔力（la magie）卻也讓男主角與真實社會脫節，使書籍內容偏向哲學思考，被列為「神怪小說」（roman fantastique）。幾年後，在決定以抄錄巴黎社會為寫作目標的前提下，《驢皮記》的故事大綱被重新改寫，驢皮的能力和猶太商販的神祕似乎被融為一體，被伏脫冷一個人給取代掉了。因此，從一塊具有神奇力量的皮革到一個可怕強大

<sup>46</sup> 《紐沁根銀行》，《人間喜劇》，t.VI, p.334。

的逃獄犯；從一開始的「神怪小說」到最後的「寫實小說」。表面上，故事內容不盡相同，但事實上，故事的結構卻是相當雷同的。

的確，在某種程度上，驢皮的功能和伏脫冷無遠弗屆的邪惡勢力有異曲同工之妙，其主要角色都是在幫助這類型青年快速達到成功。他們可以因此被視為一個「工具」，一個可以快速成功的方法。在他們的幫助之下，貴族男子們成功在望。他們的魔力帶著「希望」，雖然，這希望好像沒有辦法長久（哈發葉爾及呂西安到最後都賠上了自己寶貴的性命），但是，無論如何，驢皮，特別是伏脫冷的邪惡，在以幫助「另一伴」(l'autre)為原則的情況下似乎就顯得一點也不邪惡了。相反的，這讓他們變得較有「人性」，較具意義。例如，在《煙花女榮辱記》的第三章節裡，一心為了拯救呂西安，伏脫冷頓時從一個冷酷無情的殺人重犯變成了一個心思細膩、感情豐富的「爸爸」。為了換取呂西安一命，他願意擔下一切罪名<sup>47</sup>：呂西安的安危及成功變成了伏脫冷唯一的顧慮。依據作者自己的說法，伏脫冷對呂西安不二的忠心使得這個惡貫滿盈的殺人犯變成整部小說裡最有意義的人物，其藝術價值遠超過小說本身：

這個男人〔伏脫冷〕，一身概括了人生、力量、才智及苦役犯特有的熱情，在向各位展現出這一切的最高境界後，難道沒有因為像狗對主人一樣的忠貞而變得極度的高尚嗎？即使他是有罪的、卑鄙的，在多方面令人感到厭惡，但他對其偶像〔呂西安〕忠貞不二的態度讓他變成一個相當有意思的人物，比這小說要來得有意思。<sup>48</sup>

這段敘述也在此點出了這類型小說的另一個結論重點：「忠誠關係」。從哈發葉爾到呂西安，貴族男子們巴黎求榮的過程變得越來越複雜，卻也越來越真實。年輕男子們在空有頭銜卻沒有能力的狀況下無法成功。若要想成功，他們似乎只能接受外力的協助。而這所謂的「外力」，也在從驢皮演變到伏脫冷的過程中變得越來越清楚：光是只有出賣靈魂是不夠的，這樣最終只能導致軀殼的消失（哈

---

<sup>47</sup> 《煙花女榮辱記》，《人間喜劇》，t.VI, p.774。

<sup>48</sup> « Cet homme, en qui se résumant la vie, les forces, l'esprit, les passions du bagne, et qui vous en présente la plus haute expression, n'est-il pas monstrueusement beau par son attachement digne de la race canine envers celui dont il fait son ami ? Condamnable, infâme et horrible de tant de côtés, ce dévouement absolu à son idole le rend si véritablement intéressant, que cette étude [...] », 《煙花女榮辱記》，《人間喜劇》，t.VI, p.812-813。

發葉爾的自殺)。最好的方法，是這「惡魔」不但能夠給予物質上的幫助，還能夠給予心靈上的扶持。伏脫冷提供的「忠誠不變的友誼」似乎就是希望可以提供給這些貴族男子一個穩定的扶持力量。

#### 四、《人間喜劇》之典型人物：巴爾札克

巴爾札克在政治上屬保守派，他對傳統貴族一直有著崇高的理念。深信他們純淨正統的血脈（la pureté de la lignée），加上後天特殊的高等教育，賦予他們優越的領導能力<sup>49</sup>。他對貴族的崇尚也使得他終其一生的目標就是希望能夠成為上流社會的一份子。為此，自三十歲那年（1829年）開始，他為自己冠上貴族的稱謂，在姓氏前加了「德」（de）。《舒昂黨人》就是他第一部以「德·巴爾札克」（de Balzac）發行的小說<sup>50</sup>。幾年後，為了平息外界對他貴族身份的質疑與嘲笑，他開始冠冕堂皇地為自己辯解。1836年，在解說《幽谷百合》的創作過程時<sup>51</sup>，他大言不慚地表示自己的家族歷史可追溯至五世紀，並辯解之前之所以沒有一開始就表明自己的貴族身份是為了商業上的需要<sup>52</sup>，為了迎合大環境之故。若依巴爾札克的說法，他「真實」的身份應是「侯爵」（marquis），他應是生長在一個富裕的家庭裡，從小與一些達官顯貴有密切的來往。但事實上，我們知道，巴爾札克的祖父只是一介平民農夫，他努力、認真的父親也只是一個有野心、有手段的公務人員罷了<sup>53</sup>。

我們可以從家庭方面來解釋巴爾札克的「貴族情結」。這樣一個現象可說是源自於他的父親，一個希望趁著戰亂晉升上流社會的野心家。而這樣一個野心也是導致他政治立場搖擺不定的原因之一：他先是為波旁王朝工作，在革命期間投身拿破崙，卻又在拿破崙敗北後重新投靠保皇派。在這耳濡目染的環境下見證到父親成功地從農夫轉身變為中產階級的例子裡，小巴爾札克無論在寫作或是生活

<sup>49</sup> 參考1836年出版的《禁治產》（*l'Interdiction*）。

<sup>50</sup> 《舒昂黨人》在1829年發行時原被命名為《最後舒昂黨人》（*Le Dernier Chouan*）。《舒昂黨人》這個新名字是1834年才被更換的。

<sup>51</sup> « Historique du procès auquel a donné lieu *Lys dans la Vallée* », 《人間喜劇》，t. IX, p.929。

<sup>52</sup> 傳統的法國或歐洲貴族是不從商的，商業行為被認定是沒有文化的中產階級的行業。但這狀況在法國大革命後有了重大的改變，許多貴族在失去特權，沒有穩定經濟來源的情況下，開始投身商場。

<sup>53</sup> Bernard Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Edition Colin, 1967, p.49.

上或多或少都有受到影響。例如，變更姓名的動作其實就是延續父親的做法。父親本名原為「巴爾撒」(Balssa)，法文聽起來不甚高雅。於是，在 1802 年，趁著亂世，低調地改名換姓，把巴爾撒改換為巴爾札克 (Balssa→Balzac)。如此一來，除了聽覺上較為優雅外，還更可使他人誤以為他們與另一真正的貴族家庭——「巴爾札克丹鈦格」(Balzac d'Entraigues)——有血緣關係<sup>54</sup>。

但是，光只在名字上做變動是不夠的。這或許可以解釋為什麼巴爾札克偏好具貴族身份的情人，也可使我們理解為什麼一個二十歲年輕人會勇於追求一個長他二十餘歲的女人<sup>55</sup>。透過與貝妮伯爵夫人的關係，巴爾札克終於得以見識到夢想已久的上流社會生活。此外，他對和韓斯卡夫人婚事堅持的態度也應和他的貴族夢想有關係。因此，即使當韓斯卡夫人決定和他共守下半輩子時，病入膏肓的巴爾札克因喜悅而忘了身體的病痛<sup>56</sup>。對他而言，這段「貴族婚姻」意義非凡，得之不易。其實，早在 1841 年，韓斯卡先生過世後，巴爾札克就開始密集地向韓斯卡夫人求婚。然而，韓斯卡夫人卻遲遲無法做決定。最後，在受不了巴爾札克多次的逼求之下，夫人才終於答應下嫁，並在 1850 年 5 月正式成為巴爾札克夫人，為 17 年的戀情劃下句號。

若我們將這段「貴族婚姻」與先前提到的卡斯特夫人做連結，我們或許就可以了解為什麼巴爾札克會對這段婚姻如此堅持。如先前所述，卡斯特夫人傳統的「階級有別」的觀念深深地刺傷了巴爾札克的自尊心，因此，與韓斯卡夫人的這段婚姻關係無疑可以讓巴爾札克終於出一口氣。

不過，雖然巴爾札克一直都清楚自己身份上的不足，並希望可以藉由假名來掩飾問題，但同時，他也對自己的創作才能相當的有自信，認為他的創作及對社會的貢獻遠超過於一個單有貴族身份，卻生活靡爛、自我封閉、毫無才華的人。然而，他的一廂情願卻不時地遭到冷嘲熱諷。除了不具有貴族血統之外，無論是外表、個性或是品味上，巴爾札克也與刻板印象中的貴族有明顯的落差。他微胖

---

<sup>54</sup> 參考 Louis Lumet, *Les origines d'Honoré de Balzac, d'après des documents inédits. Revue de Paris*, le 15 février 1923, p.818-837.

<sup>55</sup> 當然，這和巴爾札克自小缺乏母愛也應有關係。

<sup>56</sup> 「《人間喜劇》的作者這時的情況很值得憐憫。身體垮了，生活在他體質不能適應的氣候中，在他這樣的身體狀況下無法償的一大堆債沉重地壓在他身上（他在俄國逗留期間很少寫作），對在他文學生涯後半部成為一個強大形象的女人的炙熱的愛，使他心瘁力竭。他擁有一種自豪感，而正這種自豪感使他寧願犧牲自己的生命也不願放棄他追求已久的珍寶——波蘭的寶石。」《女性與創作》朱妮塔·H·弗洛伊德著；何勇、王海龍譯，學林出版社，上海，1983, p.218。

的身材、滔滔不絕的個性、俗氣的品味都使他與貴族兩字成了絕緣體。維克多·巴拉畢尼 (Victor Balabine) 就曾這麼描寫過巴爾札克：「一個矮小、肥胖的男人，有麵包總管的臉龐、補鞋匠的身材、箍桶匠的體態、織品商的步伐、小酒館老闆的氣色，這就是他的模樣。」<sup>57</sup> 這一切的問題都使得巴爾札克對貴族一直保有又愛又恨的複雜心情。

因此，小說裡，巴爾札克的貴族女主角都如「夢想般」地完美，聰明美麗又大方。但，她們卻也都令人高攀不起。她們只願與具有貴族身份、高人一等的白馬王子共結連理，但最後卻都被一些真正有才華，沉穩但卻豐腴、帶點俗氣的中產階級所吸引，追求愛情的過程相當坎坷。不過，在經過作者一番的「教訓」(punir) 後，女子們終於都能理解頭銜並不是唯一的幸福指標。雖然結局有喜有悲，但可以確定的是，在「報復」這些女子、寄情於這些才華洋溢的男子的同時，巴爾札克不忘肯定自己的能力，深信自己的文學成就。在一封寫給韓斯卡夫人的信裡 (1844)，巴爾札克大言不慚地表示，他將會是一個偉人。一個在拿破崙、居維葉、歐康諾<sup>58</sup>之後，一個把「整個完整社會都放在腦子裡」<sup>59</sup>的偉大文豪。

因此，以自己為範例，小說裡中產階級男子的身世背景都只有簡單被帶過，甚至是呈現於模糊不清的狀況。作者似乎只將重心放置於男主角們的優點及各領域中不凡的成就 (exceptionnel)<sup>60</sup>。即使是農家孩子，只要有才華、有能力 (génie)，有朝一日都可能變成世界知名的作家。這些男孩來自於各行各業，從作家、藝術家、到部長、拿破崙將軍等，個個才氣逼人，頗有其作者之風範。其中，作家一職業很難不讓人聯想到作者本身，而巴爾札克也樂於將自己的創作成就比喻為藝術家 (artiste)，一個富有創造力 (créatif) 又精力旺盛 (énergique) 的藝術家，深信自己每部絞盡腦汁的作品都是偉大的人文藝術品。至於部長或將軍，對巴爾札克而言，這些比喻不足為過。他曾在《論現代興奮劑》(Traité des

---

<sup>57</sup> « Un petit home gros, figure de panetier tournure de savetier, envergure de tonnelier, allure de bonnetier, mine de cabaretier, et voilà. » le 14 juillet 1843.

<sup>58</sup> Daniel O'Connell (1775-1847)，為十九世紀前半葉一個帶領天主教徒勇於崛起的愛爾蘭政治家。他同時也是一個和平的愛好者，堅信愛爾蘭是能夠以和平方式達到民族統一的。

<sup>59</sup> « Moi, j'aurai porté une société tout entière dans ma tête. » le 6 février.

<sup>60</sup> 這個形容詞也是法文中常用來形容貴族的形容詞 (des êtres exceptionnels)。

*excitants modernes*, 1838)<sup>61</sup> 裡巧妙地表示，寫作如同打戰，成功地將想法、情節與人物結合在一起，就如同奮力地打贏一場戰爭一樣。無論是作家、部長或是將軍，都需要清楚了解人力（物）的專長，再予以分配合適的工作（角色），以達到最高效益。

因此，在事與願違又屢屢遭受貴族女子的打擊之下，巴爾扎克似乎漸漸地傾向於「放棄」這些舊制時期的社會領袖，進而和一些其它當時代作家一樣（如：喬治桑、波特萊爾等），將各領域藝術家的才華、影響力視為一個可能取代傳統貴族的新力量，將藝術家視為能夠主宰未來社會的新領導人。在《一些藝術家》裡，一篇發表於 1830 年的文章，巴爾扎克強調藝術家不可或缺的重要性，他們強大的力量對國家社會有潛移默化的影響力：

一個有想法的人是國家最高的統治者。一國之首能夠處理國家大事的時間有限，但一個藝術家的影響卻可以持續幾個世紀之久。<sup>62</sup>

因此，在巴爾扎克看來，他對國家的影響力比任何一個國王都還要來得深遠，特別是復辟時期的（*la Restauration*）路易十八、查理十世、及路易菲利浦一世。可以確定的是，《人間喜劇》的成就及帶領的文學改革是深遠而無法衡量的。十九世紀的左拉（Zola, 1840-1902）、福樓拜爾（Flaubert, 1821-1880），甚至二十世紀的普魯斯特（Proust, 1871-1922）都深受其影響。

矛盾的是，若從貴族男子系列作品來看，我們會發現作者仍是無法完全擺脫對貴族階層的眷戀。在哈發葉爾、拉斯蒂涅克及呂西安身上，我們不難發現作者的身影。在他剛到巴黎創作求發展的那段日子裡，他曾和呂西安一樣，作品遭受到文學界的嚴厲批評、出版商的冷言冷語；他也曾和拉斯蒂涅克一樣，想要以最快的速度達到成功的高峰（迎合當時的寫作風格、擁有過許多貴族情婦、投靠保皇派勢力等）；他一定也和哈發葉爾一樣，曾經想過放棄，徬徨無助（曾轉行投資出版、印刷業，但導致破產並積欠了巨額的負債）。因此，在某種程度上，這些貴族青年就像是他的化身（*sosie*）：哈發葉爾、呂西安和他一樣，都曾在巴黎閉關寫作，試著以文學創作為生；哈發葉爾、拉斯蒂涅克和他都曾苦讀法律，希

---

<sup>61</sup> 甘佳平譯，2010年，聯經出版社。

<sup>62</sup> « Un homme qui dispose de la pensée, est souverain. Les rois commandent aux nations pendant un temps donné, l'artiste commande à des siècles entiers », *Œuvres diverses*, t. II, article publié dans *La Silhouette*, « Des artistes », p.708.



望從中找到出路。即使在外型及身份上，這些男孩都和作者有些許差異，但無庸置疑的，這些優雅俊俏，具有優良傳統血統的貴族男子是巴爾札克終其一生想要成爲的對象。

因此，在描寫年輕男子北上巴黎求取成功的背後，化身爲貴族青年的作者似乎仍無法擺脫他的個人經驗。曾經他也像他們一樣默默無名，卻有著非成功不可的野心。和貴族女子的作品裡的「報復」心態相比，在貴族男子的作品中，作者似乎顯得更積極。在這些年輕男子身上，他試著找出一條快速成功的捷徑，幫助一些其它像他一樣有才華的人（無論是貴族或中產階級）順利脫穎而出。在這兩種情況裡，小說都可以被視爲一種實驗（*essai, experimentation*），一種作者尋求公平、理想的方法。

當然，在找尋的過程中，巴爾札克也曾想過以光明的道路讓人物走向成功，但這方法卻陸續被拉斯蒂涅克及呂西安給拒絕。由此可以看出，無論是作者本身或是小說人物，都一心想著「快速」成名。現實生活裡，巴爾札克嚐試了出版業、與貴族女人結下不解之緣，希望可以從中得取一臂之力。在小說裡，男主角們除了貴族女人的引進及支持外，更有驢皮或伏脫冷的幫助，一個更有效卻也更具破壞性的援助。

那麼，究竟驢皮（猶太商販）、伏脫冷代表的是什麼？很清楚的，在這些男子系列小說裡，作者證實了光有貴族頭銜是不夠的，和先前的女子系列小說恰好相反。這些空有頭銜卻無經驗的年輕男孩需要的是一個有效助力。在《驢皮記》裡，猶太商販是如此介紹自己的：

人類所謂的憂鬱、愛情、野心、挫敗及悲傷給了我想法，我把它們轉變成夢境。我拒絕 [和凡人一樣] 用心去感受這些情感，我要將他們詮釋、翻寫出來。我不讓它們吞蝕破壞我的人生，我要將這一切戲劇化、詳述出來。我樂於把自己當作小說，從內心角度去讀它。<sup>63</sup>

這裡，猶太商販的自述足以讓人誤認爲是作者的自白。其描述的境界是作者已達

---

<sup>63</sup> « Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambitions, revers, tristesse, sont pour moi des idées que je change en rêveries ; au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatiser, je les développe, je m'en amuse comme de roman que je lirai par une vision intérieure. », 《驢皮記》，《人間喜劇》，t.X, p.86。

到或期望達到的理想目標：清楚地將人類情感以第三者清晰的眼光分析出來。換句話說，猶太商販（驢皮）之所以神奇偉大，就是因為他（它）具有小說家獨特的透視能力，能在將人心最深處的感情詮釋出來的同時，不受影響。

那伏脫冷呢？在獄中上吊自盡前，呂西安在遺書裡寫下他對伏脫冷的看法。即使因為受到伏脫冷的牽連才落得今日如此悲慘下場，呂西安卻毫無怨言，對伏脫冷永遠只有像讀者影迷那樣地崇拜、敬畏：

他們這種人對柔弱無主的靈魂有強大的吸引力，使得這些靈魂完全失去自己。從另一個角度來看，他們是很了不起的、這樣的運作模式具有高度的藝術價值。他們就如同一株五顏六色的有毒植物般，使在森林裡迷了路的孩童們深深著迷。這就是罪惡的藝術。<sup>64</sup>

由此看來，這所謂的「罪惡的藝術」和作家一直引以為傲的「創作藝術」似乎有著異曲同工之妙。伏脫冷對呂西安施加「魔力」使其任憑擺佈，就如同作者對讀者施以的說服一樣，兩者都使「受害者」陷於一種虛幻的境界，屏氣靜心地等待魔術師們創造一個絢麗迷人的未來。

也因此，驢皮、伏脫冷之所以偉大是因為他們能透視人心、能將人的情感「詮釋、翻寫」記錄下來，並利用他們的魔力（說服力）使得他們的「受害者」能心甘情願的接受其引導，為其創作出一個絢麗的人生。換句話說，驢皮、伏脫冷的魔力是一種引導能力，一種讓對方甘心接受擺佈的能力。如此看來，他們邪惡也就不是一種「罪惡」了。更何況，他們的能力和一個「作家」是沒有兩樣的！驢皮、伏脫冷、巴爾札克的「魔力」都是建於「幻想」之上，他們的偉大來自於他們的創作、引導的藝術，一種讓人深陷其中，無法自拔的能力。因此，沒有驢皮、伏脫冷就沒有哈發葉爾及呂西安的道理，就像沒有巴爾札克就沒有《人間喜劇》的道理一樣。在高聲歌頌「罪惡的藝術」的同時，巴爾札克其實正在向藝術家們致上最高的敬意。

---

<sup>64</sup> « Doué d'un immense pouvoir sur les âmes tendres, ils les attirent et les broient. C'est grand, c'est beau dans son genre. C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal. », 《煙花女榮辱記》，《人間喜劇》，t.VI, p.820。

## 五、結論

我們可以推出兩點結論。第一，理性與感性的衝突。即使曾在《人間喜劇》《前言》裡表示其工作範圍只是將當時的社會原貌重現出來，但事實證明了巴爾札克無法完全地控制個人情感。在描寫貴族女子生活的同時，他置身於她們多才又多情的情人身上，使女孩們陷入一種兩難的情況，被迫在頭銜及愛情中擇一。在描寫貴族男子的同時，巴爾札克又再度置身於這些男子身上，以過來人的經驗，試著從中找出一條快速成功的通道。因此，雖然乍看之下，我們很難在才華洋溢的中產階級男子及年輕俊俏的貴族青年中找到巴爾札克的定位。但是，這兩個結果並沒有表面上看起來那樣對立。在貴族女子系列小說中，作者強調才華、能力的重要性，屏棄空有頭銜的追逐。而這樣一個看似理性的結論卻也與巴爾札克的自身狀況不謀而合：一心想要成為貴族卻屢次遭冷眼相待的他似乎只有在強調才華的同時才能找到自己的定位。在與貴族絕緣的情況下，唯有創作才能證明自己的不凡。

而且，這兩種類型人物的研究指向一個共同的結論：藝術家（作家）的偉大。貴族女孩系列小說旨在強調真實才能的重要性，無庸置疑；貴族男子系列小說中的驢皮、伏脫冷也和藝術家偉大的創造力有密不可分的關係。因此，《人間喜劇》可說是一部提倡藝術的作品，巴爾札克在裡頭以自己的方式，大方地分享個人夢想、經驗，真情流露，毫不虛假。換句話說，巴爾札克才是《人間喜劇》裡最重要的藝術家。當時的名評論家波特萊爾，就曾精闢的指出，《人間喜劇》之所以偉大、值得敬佩，是因為每個人物都流有巴爾札克的血液：

在他個人感情的驅使下，所有的人物都賦予了高度的生命力。他的故事如夢想般的絢麗耀眼。總之，他筆下的各個人物，即使只是個看門員，都具有才華；每個靈魂都注入了溢頂的堅強意志力。<sup>65</sup>

第二，《人間喜劇》的用心。的確，《人間喜劇》並不是只是一部一味盲目地抄襲當時的社會百態、毫無建設性的書籍。相反的，透過其源源不絕的創作，衷

---

<sup>65</sup> « Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves (...) bref, chacun dans Balzac, mêmes les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des âmes chargées de volonté jusqu'à la gueule. » *L'Art romantique*, 1869, Garnier, Paris, 1962, p. 535-536.

心的提醒，作者還希望可以透過文字喚起世人的警惕。他發出的警訊是相當中肯且需受到正視的：貴族女子應及時收斂，修正自己高傲的態度，以更寬容、接納的心去接受一些非貴族但具偉大才華的藝術家。至於貴族男子，除了想藉此提醒政治家們應更積極地去面對、處理社會危機外。他還希望政府能夠懂得人材適用，使得一些有理想、有抱負的青年得以早日為國盡忠，帶領國家社會進入另一個新世代，脫離革命後時期的陰暗年代。

## 徵引文獻

### 巴爾札克著作

巴爾札克。《Correspondance》，Édité par Roger Pierrot, Hervé Yon, Paris, éd. Gallimard, 2006。

巴爾札克。《人間喜劇》之《前言》，巴黎：七星出版社（bibliothèque de la Pléiade de Gallimard）。t. I。以下有關巴爾札克的引述，除非有另外聲明，其餘都是採用這個版本。

巴爾札克。《兩個詩人》之前言。《人間喜劇》，t.V。

巴爾札克。《蘇鎮舞會》。《人間喜劇》，t. I。

巴爾札克。《兩個新婚婦人的回憶錄》。《人間喜劇》，t. I。

巴爾札克。《榮爵公爵夫人》。《人間喜劇》，t.V。

巴爾札克。《幻滅》。《人間喜劇》，t.V。

巴爾札克。《高老頭》。《人間喜劇》，t.III。

巴爾札克。《紐沁根銀行》。《人間喜劇》，t.VI。

巴爾札克。《煙花女榮辱記》。《人間喜劇》，t.VI。

巴爾札克。《Historique du procès auquel a donné lieu *Lys dans la Vallée*》。《人間喜劇》，t. IX。

巴爾札克。《驢皮記》。《人間喜劇》，t.X。

巴爾札克。《Des artistes》，*La Silhouette, Œuvres diverses*, t. II, Paris, éd. Gallimard。

巴爾札克。《論現代興奮劑》，*Traité des excitants modernes*。甘佳平譯，台北：聯經出版社，2010。

### 一般評論

Barberis Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Genève, éd. Slatkine Reprints, 2002.

Barberis Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, éd. Arthaud, 1973.

Baudelaire Charles, *L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962.

Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, éd. Minuit, 1984.

Guyon Bernard, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Edition Colin, 1967.

Lumet Louis, *Les origines d'Honoré de Balzac, d'après des documents inédits*, le 15 février, Paris, *Revue de Paris*, 1923.

朱妮塔•H•弗洛伊德。《女性與創作》。何勇、王海龍譯，上海：學林出版社，1983。

# La modernité du comique selon Adamov

朱鴻洲/ Chu, Hung-Chou

中國醫藥大學通識教育中心 助理教授

Center of General Education, China Medical University

## 【摘要】

喜劇的演化比悲劇更加多元化。這個現象與喜劇在創作上擁有較多的自由有關。本文所要探討的便是喜劇的現代性特質。

如果說，荒謬劇代表一種新的喜劇形式，他與其他傳統喜劇有何差異？本文要從幾個不同的面向來分析荒謬劇對幾種傳統喜劇技巧與形式的運用，主要集中於荒謬劇與鬧劇(Farce)的異同。默劇、偽裝與遊戲在荒謬劇中所產生的新的喜劇意義。

## 【關鍵詞】

荒謬劇、喜劇、鬧劇、默劇、偽裝

## 【Abstract】

Compared to tragedy, the evolution of comedy seems more diversified. One of the main reasons is that comedy has more liberty in creation. The goal of this study is to present the modernity of the comedy.

If comedy of the theatre of absurd represents a new type of comedy, how is it different from other kinds of traditional comedy? I will demonstrate how the theatre of absurd uses traditional comedy techniques differently and how it gives them a new significance. Precisely, I try to illuminate, first, the relationship between farce and the theatre of absurd. Second, I will show how and in what sense the latter renews the comedy of mime, travesty and childish game in the theatre.

## 【Keywords】

the theatre of absurd, comedy, farce, mime, travesty

### Introduction : la nécessité du comique au temps moderne

Si le théâtre de l'absurde semble constater, il y a cinquante ans déjà, que notre temps a besoin, plus que jamais, de comique, ce constat est-il toujours d'actualité ? Pourquoi le comique peut représenter une sorte de modernité du théâtre et d'où vient sa nécessité au temps moderne ? Dans un entretien avec Georges Charbonnier<sup>1</sup>, Arthur Adamov déclare que ce que veut dire le théâtre total, à son propre sens, doit englober tous les aspects de la vie. Pourquoi le comique permet-il davantage d'atteindre au théâtre total ? Parce qu'il fait réfléchir le public d'une façon plus libre et élargir la portée du sujet, et il provoque également plus de problématiques<sup>2</sup>. D'ailleurs, il affirme que ce qu'on appelle le grand théâtre ne peut pas ne pas être comique à notre époque. Pourquoi ? Parce que « rien ne caractérise autant notre époque que sa rage d'évasion. L'appel sur la scène à des thèmes mystiques et tragiques, absolument étrangers au véritable tragique du temps, mesure l'indigence de moyens propres à cette civilisation »<sup>3</sup>.

Dans un autre entretien, en répondant aux questions d'André Gisselbrecht<sup>4</sup>: « Le théâtre démystificateur d'aujourd'hui doit-il être nécessaire et essentiellement comique ? Y a-t-il encore place aujourd'hui pour la tragédie, c'est-à-dire pour des problèmes insolubles ? Ou devons-nous admettre l'optimisme (même « tragique ») comme un postulat ? », Adamov dit : « Je ne sais pas si, d'une manière générale, le théâtre d'aujourd'hui doit être comique. Tout ce que je peux dire, c'est qu'ici, dans ce monde où nous vivons, une tragédie, même « optimiste », une pièce qui ne serait pas tragi-comédie, me paraîtrait déplacée, voire dangereuse. Pourquoi ? Parce que le sérieux que l'on pourrait ici opposer au rire ne serait pas, si l'on veut ne montrer que lui, le sérieux véritable, et glisserait inévitablement vers l'idéalisme... »<sup>5</sup>. La nécessité du comique pour les auteurs du théâtre de l'absurde est liée à (ou provient de)

---

<sup>1</sup> Archives de L'Institut National de L'Audiovisuel, 1997, Edition André Dimanche.

<sup>2</sup> « Il y a beaucoup de contradictions dans le monde, pourquoi en mettre là où il n'y en a pas ? », Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964, p.151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>4</sup> Arthur Adamov, « A propos de « Paolo Paoli » », Entretien avec André Grisselbrech, in *Ici et maintenant, op., cit.*, p.60-61.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.61.

l'opacité du monde moderne. Cette recherche a donc pour but de démontrer et d'analyser la spécificité et la modernité du comique dans le théâtre de l'absurde.

Pour parler du comique du théâtre de l'absurde, il faut d'abord distinguer le rire du comique. Car une pièce comique ne provoque pas nécessairement le rire. C'est-à-dire que le rire n'est pas l'effet indispensable ou le critère obligatoire du comique. Cette distinction entre le comique et le rire nous permet de remarquer l'une des différences entre le comique de l'absurde et celui de la farce notamment. Le comique est prêt à provoquer le rire, mais ce dernier peut avoir des divers contenus<sup>6</sup> et significations. Avant d'atteindre le rire, le comique a un statut « d'alchimiste ».

La spécificité du comique du théâtre de l'absurde provient aussi de son style original et de sa fonction inédite. En effet, ce comique n'est pas un masque du tragique, comme la littérature du nihilisme qui induit souvent un rire cynique. Ce comique<sup>7</sup> n'est pas non plus celui d'une tragédie inachevée qui présenterait le rire désespéré d'un pessimiste. Son comique a des fonctions satiriques qui n'ont rien avec intention de comédie moraliste. Mais la modernité du comique du théâtre de l'absurde ne consiste pas dans sa nouveauté absolue. C'est son nouvel usage d'anciennes techniques du genre comique qui rend son comique moderne et hybride. Nous allons analyser notamment le rapport entre le théâtre de l'absurde et la farce (en tant que genre comique moyenâgeux), et ses nouveaux usages du travestissement, de la pantomime ainsi que les jeux puérils.

### **Ancien et moderne : un style hybride**

Beaucoup de spécialistes ont souligné le rapport entre le théâtre de l'absurde et la

---

<sup>6</sup> «Le rire sans joie est le rire noétique, par le groin...C'est le rire des rires, le risus pusus, le rire qui rit du rire, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit- silence s'il vous plaît- de ce qui est malheureux», Samuel Beckett, *Watt*, Minuit, 1968, p.49.

<sup>7</sup> « Il n'y a plus ni tragédie, ni drame, mais une comédie qui est d'abord la comédie d'une comédie : celle d'un refus ou d'une dissipation de l'Histoire, d'une existence où tout s'équivaut dans une liberté qui semble sans limites, puis la comédie d'une société qui soumet à sa loi ces fausses libertés et réduit ces héros apparemment singuliers à leur rôle, à leur défroque, à leur uniforme », Bernard Dort, « Paolo Paoli » ou la découverte du réel », 1957. Publié dans son ouvrage, *Théâtre public*, Seuil, 1971, p.258-259.



farce. Par exemple, dans son livre, *Théâtre de l'Absurde*, Martin Esslin signale que la farce est une des traditions du théâtre de l'absurde<sup>8</sup>. Emmanuel Jacquart remarque aussi, dans *Le Théâtre de dérision*, que « la nécessité de faire appel à l'outrance dans le comique influe considérablement sur l'architecture dramatique puisqu'elle explique la présence d'éléments disparates empruntés à des formes — cirque, music-hall et pantomime — qui accentuent le côté spectaculaire ou ludique du théâtre ». « Il fallait nécessairement recourir au gros comique, ou pour être exact, aux deux extrêmes : la farce et le tragique »<sup>9</sup>. Patrice Pavis souligne dans son dictionnaire du théâtre que la farce est une des sources de théâtre de l'absurde. Pourtant, avant d'éclairer le rapport entre la farce et le théâtre de l'absurde, nous devons extraire les éléments constitutifs de la farce. « Sexe, bêtise, bagarre, tels sont ingrédients, sans cesse repris, de la farce française... d'autres produits comme la religion, parodiée sinon blasphémée ou la loi, détournée...surtout la scatologie ». « Univers de pulsions élémentaires, de transgression et de compensation mêlée, la farce est aussi le lieu de la violence »<sup>10</sup>. La farce, selon Michel Corvin, a disparu au XVI<sup>e</sup> siècle à force de « s'engluer comme la moralité, dans l'allégorique ; elle perd toute violence et, partant, toute verdure »<sup>11</sup>. La renaissance du thème et de la technique de la farce et de la pantomime dans le théâtre de l'absurde prend le relais du romantisme<sup>12</sup>, mais ce théâtre exprime l'esprit rebelle sous une forme métamorphosée et remplace son contenu par les événements actuels.

Parmi les caractéristiques de la farce et de la pantomime, nous sommes attentifs notamment à ses aspects gestuels et ludiques, étant donné que ce sont deux éléments

---

<sup>8</sup> « Les traditions anciennes que le Théâtre de l'Absurde utilise en combinaisons nouvelles et variées, (qui) pourraient sans doute être classées dans les catégories suivantes : le théâtre « pur », les clowneries, les nonsense, et la littérature de rêve ». Martin Esslin, *Théâtre de L'Absurde*, p.306.

<sup>9</sup> Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p.183.

<sup>10</sup> Michel Corvin, *Lire la comédie*, Dunod, 1994, p.48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>12</sup> « Baudelaire distingue comique significatif et comique absolu. Dans le premier type, on rit *de* quelque chose ou de quelqu'un ; dans le seconde, on rit *avec* : et le rire est celui du corps tout entier, des fonctions vitales et du *grotesque* de l'existence (rire rabelaisien, par exemple). Ce type de comique attache tout sur son passage et ne laisse place à aucune valeur politique ou morale. », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.58.

constitutifs du comique farceur du théâtre de l'absurde. Pourtant ce n'est qu'une pierre de touche pour démontrer les liens entre le comique et l'absurde. Ce contact peut rester superficiel sans que l'on dévoile le vrai objectif du théâtre de l'absurde derrière l'effet comique, similaire aux autres en apparence. Par exemple, dans sa première pièce, *La Parodie*, Adamov remarque que « le comportement absurde des personnages, leurs gestes marqués, etc., doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne », « d'un bout à l'autre de la pièce, chaque personnage principal doit conserver un maintien, une façon de parler et de marcher qui lui sont propres, garants de sa continuité ». Pour le décor, « la mise en scène *doit* susciter le dépaysement »<sup>13</sup>. Le comique du théâtre de l'absurde est basé sur une sorte d'étrangeté ou de familiarité inédite.

Si, pour obtenir le maximum d'effet comique et pour atteindre plus efficacement son but moralisant, la farce, à l'origine, consistant surtout à montrer les bassesses de la nature humaine, recourt à l'outrance, sa présence dans le théâtre de l'absurde est d'une nature toute différente. Ce qui apparaît outrancier et absurde sur la scène dans ce théâtre n'est pas l'exagération (ou le grossissement) artificielle ni la caricature de la réalité, cette exagération est dans l'ordre naturel. Naturel dans le sens que le personnage est devenu un automate qui fonctionne avec un mécanisme de lieu commun. L'absurdité et le comique de ce théâtre ne proviennent pas de l'outrance, mais du mélange de la familiarité et de l'étrangeté, et aussi du sérieux et de la légèreté. Cette caractéristique dote le théâtre de l'absurde d'un aspect hybride.

### **Travestissement sans se travestir**

Un autre mariage de l'ancien et du moderne est le travestissement. Le sens originel du mot « travestir » désigne une transformation de vêtements (latin, *trans* et *vêtir*), un déguisement pour prendre l'apparence de l'autre sexe (l'homme joue le rôle féminin). Plus tard, il a un sens abstrait : « transformer en revêtant d'un aspect mensonger qui défigure, dénature »<sup>14</sup>. Il est évident que le travesti peut facilement faire rire le public étant donné que le déguisement et le renversement de la réalité sont traités comme un jeu enfantin. Pourtant, si la tradition du travesti est un jeu enfantin,

---

<sup>13</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.10.

<sup>14</sup> Selon le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, 1996.

c'est-à-dire un « comique inoffensif », le travesti dans le théâtre d'Adamov est transformé pour atteindre à une fonction parodique, pour accentuer aussi l'impersonnalité de certains personnages, et leurs existences interchangeables<sup>15</sup>. L'un n'est qu'un substitut de l'autre. Son emploi de travesti n'est pas là pour « défigurer », « dénaturer » l'objet, mais, au contraire, pour rendre visiblement leurs natures similaires. Prenons sa pièce *Le Sens de la marche* comme exemple. D'abord, parmi les personnages, le père, le commandant, le prédicateur et le directeur d'école sont joués par un même acteur. Il est évident que l'on peut saisir que leur caractère commun est l'autorité paternelle. Si leur autorité peut nous faire rire, c'est parce que leur déguisement ne change pas leur vraie identité.

Outre cela, dans cette pièce, il y a encore trois acteurs, qui jouent à trois reprises des personnages différents, l'aspirant, l'adepte et l'élève. Les trois aspirants, trois adeptes et trois élèves, restent toujours ensemble à chaque occasion. Leur collectivité et leur concordance sont les sources du comique. Au premier acte, à la caserne, on trouve « *au fond, assis trop près les uns des autres, les trois aspirants. Ils cousent, leurs coudes se heurtent, dispute muette* »<sup>16</sup>. D'après cette image, la relation référentielle entre le signifiant (aspirant, coudre) et le signifié est burlesquement subversive, parce que la juxtaposition des signifiants incongrus bouleverse mutuellement leurs signifiés habituels (souvent c'est la référence stéréotypée qui est dérangée. Ici, l'image virile d'aspirant est féminisée, et la féminité est masculinisée). Les signifiants présentés ne correspondent pas à leurs signifiés conventionnels. Pourtant, si l'effet comique provient de la dislocation des sens conventionnels, il ne s'agit pas seulement de la dénaturation ou de la distorsion des signifiants présentés. Précisément, c'est la juxtaposition des deux réseaux de références inverses qui procure le comique intersexuel. Le théâtre de l'absurde donne un sens nouveau au jeu du travestissement.

---

<sup>15</sup> « Je regardais le monde à vol d'oiseau, ce qui me permettait de créer des personnages presque interchangeables, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot des marionnettes », Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Gallimard, 1964, p.17.

<sup>16</sup> Arthur Adamov, *Théâtre II*, p.32.

### **Pantomime ou la vérité corporelle**

La pantomime a une nature outrée, soit dans le visage, soit dans les gestes du joueur, pour remplacer le langage verbal. Ainsi, elle est souvent burlesque en imitant la réalité. En ce qui concerne sa fonction, elle a aussi pour but de « tourner l'interdiction de parole. »<sup>17</sup> Dans le théâtre de l'absurde, le jeu de pantomime est souvent chargé d'une fonction parodique, parce que, la plupart du temps, nos gestes nous échappent et révèlent aux autres notre nature profonde. Cependant, « L'habitude aidant, nous finissons par les (gestes mimiques) assimiler à notre propre nature et les utiliser sans nous en apercevoir. Ils sont devenus une seconde nature »<sup>18</sup>. Par exemple, dans *Le Professeur Taranne*, après la révélation de son exhibitionisme et de son plagiat, le professeur Taranne se libère de sa conscience à travers un geste corporel purement automatique juste avant la fermeture du rideau :

*En se haussant sur la pointe des pieds, il parvient à accrocher la carte au mur. La carte est une grande surface grise, uniforme, absolument vide. Le professeur Taranne, dos au public, la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller.*<sup>19</sup>

Sans recourir au langage verbal, la pantomime permet ainsi au spectateur d'avoir un contact plus direct avec l'état psychique du personnage et de mettre à nu la nature mimique à la fois psychique et physique de l'homme.

### **Resemblance et divergence**

A propos de l'aspect gestuel de la farce, qui mêle le jeu de la pantomime dans le théâtre de l'absurde, on peut observer, dans *Les Retrouvailles* (Adamov), également plusieurs images burlesques. A la dernière scène, « *la Mère descend du piano, s'approche d'Edgar, et brusquement, avec un rire, l'enfonce dans la voiture d'enfant. Edgar, grotesque, se débat ; ses jambes sortent de la voiture. La Mère, riant de plus en plus fort, pousse du pied la voiture, qui traverse la scène de gauche à droite, puis*

---

<sup>17</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.239.

<sup>18</sup> Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste*, Bordas, 1987, p.19

<sup>19</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.237.

*disparaît dans la scène* »<sup>20</sup>. Ou dans *La Grande Et La Petite Manœuvre*, au troisième tableau, dans le cours de dactylographie, « *au fond de la scène quatre Manchots dont le Mutilé—tout à fait à droite—tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons. Ils sont attentifs...La surveillante, une grosse femme en tailleur, va de l'un à l'autre des Manchots, rectifie leurs attitudes, elle frappe dans ses mains* »<sup>21</sup>. La violence et la cruauté sont des thèmes fréquents de la farce, qui sont montrés de façon burlesque sur la scène. Mais où se trouve la différence entre le comique de la farce et celui du théâtre de l'absurde ? Leurs comiques proviennent-ils également des références essentiellement visuelles, et privilégient-ils le mimétique par rapport au diégétique ? En effet, la violence dans la farce est souvent sans gravité et sans conséquence. Sa fonction consiste à provoquer un comique absolu. Tandis que dans ces deux scènes d'Adamov, la violence et la méchanceté gratuites des personnages sont indescriptibles. Elles ne sont exprimables que par la pantomime. Et la nature ludique de ces scènes révèle la cruauté ontologique de l'homme.

Dans son livre, *La Farce ou la machine à rire*, B. Rey-Flaud distingue d'abord le comique de la farce de celui de la comédie : « dans la comédie c'est un unique ressort intérieur qui régit le personnage, dans la farce les personnages sont emportés par une machine extérieure à eux qui les réduit au rôle de simples pantins dont les ficelles sont tirées de l'extérieur. Ils ne sont rien en dehors des fonctions dramatiques qu'ils supportent »<sup>22</sup>. « Aussi est-il nécessaire ... de faire le départ entre les deux registres du comique : le registre de la farce, fondé sur la machinerie d'ensemble de la pièce, qui fonctionne sur un jeu éblouissant de quiproquos et qui emporte tous les personnages dans un mouvement minutieusement réglé, et le registre de la comédie, fondé en particulier sur l'automatisme intérieur du personnage d'Arnolphe (*l'Ecole des femmes*), réduit en lui-même au rôle de pantin, dominé par sa propre passion ». Cela veut dire que « le comique est dans le personnage, dans la comédie ; dans la farce, il est dans la structure »<sup>23</sup>. Quant au théâtre de l'absurde, son comique provient, d'un côté, de sa structure fragmentaire, d'un autre côté, de son personnage à la fois

---

<sup>20</sup> Arthur Adamov, *Théâtre II*, p. 94.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>22</sup> Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, DROZ, 1984, p.294-295.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.296.

pantin et passionnel.

La pantomime nous fait rapprocher la farce et le théâtre de l'absurde. Mais à la différence du comique de la farce, on ne trouve pas directement la raison de la violence et de la cruauté dans le théâtre de l'absurde. Ce sont sa déraison et son inconséquence en se mêlant au jeu de la pantomime qui deviennent un réservoir du comique. Le comique de l'absurde ne dépend pas d'une structure ou d'une logique « rigoureuse »(au moins en apparence). Sa structure est plutôt fragmentaire. Adamov préconise : «que le spectateur-auditeur ne sache pas où on va le mener, presque jusqu'à la fin de la pièce, jusqu'aux dernières images non comprises »<sup>24</sup>. On peut dire même que c'est la non-structure qui est comique (un caractère improvisé du comique carnavalesque). D'autre part, si ces personnages n'ont pas une structure à suivre, cela n'empêche pas qu'ils deviennent des pantins. Ce sont les pantins manipulés par les ficelles invisibles ou sans les ficelles. Ils se dirigent par des passions, comme les personnages de la comédie auparavant, mais ce ne sont plus leurs propres passions. Ces personnages comiques sont, en effet, imposés par un mécanisme social implacable. Ainsi, ce comique est plus extravagant par les démonstrations absurdes du langage et des gestes humains.

On peut se demander pourquoi puiser aux sources antiques ? En recourant à l'esprit de la farce, qui est encore pertinente pour le théâtre de nos jours, ces pièces de l'absurde témoignent que la société primitive n'est toujours pas loin de la nôtre. L'emploi de cette ancienne technique est significatif, parce qu'il présente un **nouveau primitivisme** de notre temps. Ce nouveau primitivisme signifie l'aspect régressif de la communication entre les individus. Le vrai esprit de la farce moderne dans le théâtre de l'absurde provient, au fond, de ce genre de contradiction tragique. Un autre exemple se trouve dans une des dernières pièces d'Adamov, *Off limits*, où l'auteur veut montrer « le malheur de prospérité » et « l'angoisse dans une société hautement industrialisée et dans un monde terriblement évolué ». Ainsi, le comique de l'absurde se distingue de celui de la farce par sa structure théâtrale et son objectif. Car c'est plutôt la non-structure du théâtre de l'absurde qui fait naître son comique et son but ne consiste pas à exposer les bassesses de l'homme mais à révéler ses automatismes et son auto destruction.

---

<sup>24</sup> Arthur Adamov, *off limits*, p.12.

### Les jeux ludiques : enfantins ou puérils<sup>25</sup>

L'aspect ludique du théâtre de l'absurde désigne, avant tout, deux sortes de jeux ludiques, enfantins et puérils. Pareillement, ces jeux coopèrent avec le travestissement et le jeu de pantomime. Les jeux enfantins ont un caractère dynamique, parce qu'il s'agit souvent d'un déplacement du corps. Lorsqu'ils se jouent sur scène, ils produisent l'effet comique, souvent par la discordance entre l'identité du joueur et de ses comportements. Ce genre de comique, inoffensif en apparence, peut épargner l'énergie du public en échange du rire, mais au fond, il présente un monde à l'envers avec une fonction parodique. En outre, ces jeux enfantins montrent à la fois la régression de la maturité (ou la maturité retardée) et le renversement du temps, tandis que les jeux puérils présentent une frivolité, une inutilité des actions des personnages. C'est une régression de la maturité autant que de l'intellectualité. Ces jeux puérils vident les contenus de leurs signifiés, et rendent les aliénations des personnages encore plus mythiques. Dans *La Grande et la petite manœuvre* d'Adamov, par exemple, au quatrième tableau, un jeu puéril se déroule entre Neffer (police secrète pour attraper les révolutionnaires) et Erna (femme pour rééduquer les Mutilés).

Erna, *se laissant couler aux pieds de Neffer*. - Raconte-moi. Qu'est-ce que tu lui as fait, au dernier ?

Neffier. - Oh ! pas grand-chose. Je lui ai appris...un peu de gymnastique.

Erna. - Tu es bien discret, aujourd'hui.

Neffier. - Allons, tu sais bien comment ça se passe. Ca ne varie pas beaucoup.

Erna, *se mettant brusquement à quatre pattes*. - Comme ça ?

Neffier, *riant*. - Mieux que ça.

Erna, *marchant à quatre pattes*. - Comme ça ?

Neffier, *riant*. - Ce n'est pas mal, mais voilà ce qu'il faut pour compléter. (*Il donne un coup de pied à Erna qui tombe, les jambes en l'air.*) Ca suffit.

Erna, *se mettant à genoux*. - Alors, tu ne veux plus jouer ?

---

<sup>25</sup> « Je sais bien que ma conception du théâtre sera jugée puérole au regard de ce qu'on attend aujourd'hui (1950) d'une pièce : la démonstration plus ou moins probante ou subtile d'une idée ou d'une thèse philosophique. Mais pour moi c'est précisément dans cette puérolité que résident toutes les ressources d'un théâtre vivant », Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, op., cit., p.14.

Neffe. - Un peu de tenue <sup>26</sup> !

Le jeu enfantin devient un comique plus aigu et cruel, parce qu'il montre qu'un plaisir plus puéril se bâtit sur l'imitation de la souffrance de la victime. Dans une autre pièce d'Adamov, *M. Le Modéré*, les nombreux jeux enfantins produisent les effets comiques. Dans le tableau III, à la demande de sa fille, M. Le Modéré, obéissant, met un bandeau sur ses yeux. Ensuite, « *M. Le Modéré, très digne, promène à travers le hall Mado (sa fille) qui a les yeux bandés. Hypnotisé par ce spectacle...* »<sup>27</sup>. A la fin du tableau IV, Mado demande de monter sur les épaules de M. William (un gérant de l'hôtel. « *M. William se lève quelques pas. Mado grime sur ses épaules et, aussitôt se met à gigoter* »<sup>28</sup>. Au tableau V, dans la chambre de Guddy (une bonne amie de Mado), « *M. le Modéré s'assied sur le lit. Mado lui enlève sa veste. Puis ses chaussures, enfin ses chaussettes. Il se laisse déshabiller, Mado fait alors un signe à Guddy : que celle-ci enlace son père, le grand moment est venu. Guddy obéit et fait culbuter M. le Modéré sur le lit* »<sup>29</sup>. Ou encore, dans le tableau XVII, à Londres, dans un salon, « *Mady (Mado) et sa mère jouent au jeu de « Guillaume Tell ». «Mais c'est Mady Guillaume Tell, et Clo (sa mère) son fils* »<sup>30</sup>.

Parmi ces jeux, le thème du sexe, qui est fréquent dans la farce, est repris. Toutefois, dans le théâtre d'Adamov, il se manifeste d'une manière discrète. Souvent, c'est à travers des jouets (certains sont utilisés à plusieurs reprises dans ses différentes pièces, par exemple : la voiture d'enfant apparue dans *Les Retrouvailles*, *La Grande et la petite manœuvre*, et *M. le Modéré*), qui ont des caractères insidieux, que nous pouvons déceler la signification sexuelle cachée. Parmi les objets fonctionnant comme symboles sexuels, nous remarquons notamment, dans *Si L'été revenait*, l'emploi de la balançoire. Samia Assad Cachine signale justement le symbolisme sexuel de la balançoire, qui « conduit directement au thème de la masturbation, en raison du mouvement corporel suggéré ». Cette charge érotique est d'autant plus

---

<sup>26</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.115-116.

<sup>27</sup> Arthur Adamov, *Théâtre IV*, p.26.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.30-31.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.65.



évidente que « les partenaires changent, et [ qu' ] ils sont toujours poussés par quelqu'un qui joue le rôle d'adjuvant-voyeur »<sup>31</sup>. En dehors de la balançoire, les autres objets peuvent incarner également les métonymies de la sexualité, par exemple, la machine à écrire et la bicyclette. J. Pierrot remarque aussi l'usage de la bicyclette sans barre (utilisée déjà dans *Comme nous avons été* et *Les Retrouvailles*) dans le théâtre d'Adamov : « ...monter une bicyclette de femme, c'est dans le symbolisme du rêve, tel qu'Adamov le transpose sur la scène, un nouveau signe de la castration »<sup>32</sup>. C'est ainsi que nous pouvons révéler que l'espace ludique dans le théâtre d'Adamov, en effet, représente souvent un espace du refoulement sexuel.

A la différence de la farce, dans *M. Le Modéré*, il n'y a plus l'homme trompé. Ce sont l'inceste et l'homosexualité présentés sur scène. L'éthique entre les parents et leur enfant est renversée à travers le jeu. De plus, Adamov joue de la rivalité entre la mère et sa fille. Le jeu devient un substitut de la vengeance. Lorsque les formes des jeux deviennent plus puérides et burlesques, le vrai sérieux surgit de plus en plus.

Les deux jeux ludiques signalent un besoin de l'irresponsabilité mentale et corporelle du personnage. Ces jeux fonctionnent comme des intermèdes comiques (comme dans la farce), pourtant ils enchaînent et déchaînent à la fois la progression de la pièce. En matière de structure, les insertions de ces jeux peuvent modifier le style de la pièce jusqu'à ce qu'il devienne hybride. Loin d'être innocents et inoffensifs, ces jeux ludiques constituent autant de moyens pour transformer le tragique en comique dans l'objectif de mettre en relief l'aspect tragique derrière le comique ludique.

### **Le personnage secondaire : le rire angoissant**

Ce qui rend le comique du théâtre de l'absurde spécifique et insolite provient encore de ses personnages secondaires. La plupart d'entre eux sont des rieurs. Les rires de ces personnages secondaires sont toujours impitoyables et marquent une méchanceté totale. Ils signifient soit une fausse compassion, soit un dédain, soit une indifférence. Leurs rires sont moins comiques, puisqu'il y a toujours une menace et

---

<sup>31</sup> Samia Assad Chahine, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, A.G. NIZET, 1981, p.203, 204.

<sup>32</sup> Jean Pierrot, « Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, vol.x,2, 1972, p.269.

une cruauté dedans. Ces rires procurent plutôt une angoisse permanente<sup>33</sup>. Pourtant, l'effet comique existe encore, étant donné que la complicité entre le spectateur et le personnage secondaire peut naître de temps en temps pour éloigner le spectateur de la situation risible de la victime. Le rire du public fonctionne comme une autodéfense et la désolidarisation avec le personnage principal.

Ces personnages secondaires tantôt éclatent de rire, tantôt ont un rire silencieux ou impalpable. Ces rires peuvent paraître bizarres dans certains contextes. Néanmoins, en principe, ils fonctionnent comme les rires des commentateurs ou des témoins, des spectateurs à distance. Ils participent au jeu théâtral, mais ils s'éloignent comme étrangers, bien qu'ils paraissent sur la scène tout au long de la pièce. Pourtant, lorsque l'éclairage ne leur donne pas assez de lumière, leurs figures sont à peine visibles. Ainsi, on entend souvent le rire sans savoir d'où il vient. Les doubles identités de ces personnages (engagé — désengagé, présent — absent) peuvent rendre le statut du vrai spectateur équivoque. D'autant plus que leur rire ne provoque ni la supériorité (un espace de la critique), ni la distraction (un espace ludique) chez le spectateur, parce que c'est un rire plutôt angoissant. Ainsi, l'effet comique pour le spectateur est difficile à produire, du fait que le rire du spectateur est neutralisé par celui du personnage secondaire. L'auteur nous montre la façon dont on rit des autres au lieu de nous faire rire. Il ne cherche pas à susciter l'effet comique, mais à le démonter, à le déconstruire. Cela peut ainsi confirmer également notre proposition précédente : le comique du théâtre de l'absurde n'a pas pour but de faire rire le public.

### **Personnage hybride**

Si l'on peut définir le théâtre de l'absurde comme un genre hétéroclite, on peut dire aussi qu'il est comique à force d'être hétéroclite. En ce qui concerne le personnage, comment présente-t-il l'image hybride de ce théâtre ? D'abord, l'image hybride peut se produire par la juxtaposition du personnage normal et anormal dans chaque pièce. Par exemple, dans *Le Professeur Taranne*, à part le personnage

---

<sup>33</sup> « Chez Adamov, ... personnages secondaires, allégoriques, schématisés et souvent interchangeables ; développement d'une atmosphère oppressante de fatalité... favorable à l'expression de l'angoisse... », Jean Pierrot, « Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov », *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, vol. X, 2, p.263.

éponyme, les autres se comportent plutôt normalement. En mélangeant les personnages normaux avec le personnage anormal dans une même pièce, il est évident que l'ensemble de la représentation sur la scène est hybride. En outre, le personnage comique est souvent contrasté en lui-même. Cette contradiction de la personnalité est une source essentielle de l'effet comique. Mais elle peut être également une source de la tragédie, si elle produit un dilemme irrémédiable. Pourtant, pour un personnage comique, cette contradiction est naturelle. Elle n'existe que pour le public. C'est le public qui doit disjoindre cette contradiction.

Parmi les personnages comiques adamoviens, on constate en particulier un genre de personnage comique qui est un mélange du farceur et de l'autoritaire, c'est à dire du bouffon et du roi, en termes anciens. Ce personnage est à la fois un risible et un rieur. Il est risible parce que son tempérament fantasque, imprévisible, et irrégulier donne lieu à une image hybride. Le personnage du théâtre de l'absurde manque ainsi de l'unité. Il nous montre ses multiples images instables. Toutes ces images diverses « jouissent d'une particularité et d'un droit insolite... aucune ne leur convient car elles entrevoient l'envers et la fausseté de chacun. Aussi, peuvent-elles utiliser n'importe quelle situation masque. Le fripon tient encore quelques fils qui le relie à la réalité ; le bouffon et le sot « ne sont pas de ce monde », et donc disposent de droits et de privilèges spéciaux. Ces figures rient et on rit d'elles. Leur rire est l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : ils étalent tout sur la place, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre au-dehors (non pas, c'est vrai, leur existence propre, mais le reflet de l'existence d'autrui, or ils n'en ont pas d'autre...). Il s'agit donc d'un mode particulier d'extériorisation de l'homme par le truchement du rire parodique »<sup>34</sup>. Par exemple, dans *La Politique Des Restes*, Johnnie Brown (un blanc qui est accusé d'avoir tué un noir) représente bien ce genre de personnage comique. C'est un fou furieux qui se moque de tout et qui est risible par son insolence burlesque. En créant ce personnage, Adamov vise à dévoiler l'envers du racisme et l'inauthenticité de l'homme qui est souvent victime inconsciente de la polique des autres.

Dans le théâtre de l'absurde, un des procédés pour fondre ces diverses images ensemble est inévitablement de les rendre incompréhensibles, et de les laisser osciller

---

<sup>34</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, tel, 1978, p.306.

entre réel et irréel, normal et anormal. Néanmoins, la remarque d'Adamov est assez juste sur cette question : la réalité est souvent invraisemblable.

### **Conclusion : vers un comique de la banalité**

En empruntant les anciennes techniques théâtrales, d'un côté, l'effet comique est assuré, de l'autre, ce n'est plus la même sorte de comique. Le manque d'intrigue, de logique fait de ce théâtre celui d'un comique fragmentaire ou un véritable intermède comique. Ce comique n'a plus de contrat avec le spectateur, ni d'horizon d'attente. C'est un rire instable qui naît d'une angoisse permanente.

On peut se demander si le comique de l'absurde est un symptôme du délire ou un remède psychique pour disperser les angoisses. Beaucoup de pièces d'Adamov sont des transcriptions de rêves. Pourtant, la situation du rêve pour Adamov est souvent pire que celle du réel. Au lieu d'être un lieu d'évasion, le rêve est un lieu où la culpabilité est fréquente. A l'opposé de ce que remarque Charles Mauron, « L'art comique, aux lisières du rêve, fuit ses hantises pour la réalité concrète et quotidienne ; d'autre part, il exige une grande sécurité et, par suite, une protection contre les dangers aussi bien extérieurs qu'intérieurs »<sup>35</sup>, le comique de l'absurde se situe au pôle contraire. Car il ne fournit pas au public la sécurité, ni la protection. Si ce comique (souvent angoissant à cause des rires des personnages secondaires) procure donc une réception déçue ou un apprentissage raté, cela doit être lié à la présence d'un dénouement équivoque.

En mélangeant des tons irréguliers, incohérents (hybridisation) et le personnage hybride, le comique du théâtre de l'absurde procure plus d'obstacles pour l'interprétation des ses œuvres. Cela peut empêcher le spectateur de compléter sa formation, vu que ce comique laisse le public osciller entre deux pôles tout à fait contraires : « l'identification » et « la désolidarisation »<sup>36</sup>. C'est l'ambiguïté du

---

<sup>35</sup> Charles Mauron, *Psychocritique du Genre Comique*, José Corti, 1985, p. 25.

<sup>36</sup> « D'où vient que *Le Professeur Taranne*, où tout obéit à la logique absurde du rêve, ait obtenu une adhésion du public plus complète que telle autre de mes pièces, en apparence plus claire ? C'est que le spectateur s'est identifié inconsciemment au personnage central et, consciemment, s'est désolidarisé de lui ». A. Adamov, *Ici et Maintenant*, p.28. La remarque de B. Dort confirme ce double effet, « participation » et « distanciation » ainsi : « Avec eux (les personnages) il (le spectateur) est prêt

dénouement qui peut tromper particulièrement l'attente du public.

Au lieu de conduire l'émotion du spectateur au sommet, ce genre de dénouement veut plutôt choquer et paralyser son « faux sentimentalisme ». S'il est subversif, c'est parce qu'au lieu de construire un sommet, ce dénouement veut conduire, d'abord, le public à la chute. Le dénouement du théâtre de l'absurde n'a pas pour but de résoudre le conflit, mais de démystifier le conflit en ajoutant un humour singulier.

Le théâtre de l'absurde mêle les procédés comiques comme une stratégie oblique mais efficace. Toutefois, la spécificité du comique de l'absurde ne réside pas dans l'effet d'écart, puisque la plupart des genres comiques évoquent également la conscience du spectateur à travers la représentation invraisemblable. C'est plutôt le sens qu'il donne à l'écart qui est singulier<sup>37</sup>.

En matière de procédé, tous les matériaux théâtraux (y compris le langage verbal) sont mis en jeu. Le comique provient souvent de l'« association libre »(ou dissolution) de ces matériaux, (par exemple, entre geste et parole, l'insertion insolite du temps silencieux, et entre dénotation et connotation du sens), entraînant toute une gamme de disproportion et de discordance (ou en d'autres termes, le quiproquo verbal et non verbal).

En matière d'intention, c'est la notion du comique qui doit être redéfinie ou élargie. Adamov dit ouvertement dans un entretien<sup>38</sup> que l'analyse d'Henri Bergson sur la théorie du rire est plutôt ratée, parce qu'elle est insuffisante pour éclairer la vraie notion du comique. (La critique de Charles Mauron indique aussi que la théorie de Bergson ne sépare pas distinctement le rire de la vie et le rire dans les œuvres littéraires.) Le comique dans ce théâtre doit être avant tout attribué au processus de la démystification. L'une des finalités du théâtre de l'absurde consiste à démontrer ce

---

à découvrir des domaines nouveaux, un langage inédit, tout le royaume des appareils à sous (*Ping-pong*), mais au sein même de son adhésion, il sent se creuser comme une distance : cette distance que traduit, que matérialise son rêve », « Le Ping-Pong », in *Théâtre populaire*, mars-avril 1955, p.88.

<sup>37</sup> «(...) Je cherchais désespérément des phrases-clefs qui, apparemment, se rapportaient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifiaient « tout autre chose ». *Ibid.*, p.9. «J'entends une manière de prendre les mots les plus simples, les plus délavés par l'usage, en apparence les plus précis, pour leur restituer leur part d'imprécision innée ». p.15.

<sup>38</sup> Entretien avec Georges Charbonnier, INA, 1997.

genre de comique, car « le drame naît de ce que la majorité ne voit pas le comique d'une telle situation (*dans Paolo Paoli*). Au théâtre de le lui faire voir »<sup>39</sup>. Cela veut dire que souvent ce qui devient tragique n'est pas incurable, il est curable en dévoilant son aspect comique inaperçu. En d'autres termes, le tragique n'est qu'une question de point de vue<sup>40</sup>. Il devient comique selon le regard du théâtre de l'absurde. La notion du comique de l'absurde inclut celle du tragique. Si le comique de l'absurde manifeste son aspect burlesque par les gestes et l'hyper-banalisation du langage, au fond, ce comique provient de l'intention subtile de l'auteur. Cette banalité à la fois subtile et grotesque représente aussi l'originalité et la modernité de son comique.

---

本論文於 2011 年 4 月 15 日到稿，2011 年 5 月 27 日通過審查。

---

<sup>39</sup> Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Gallimard, p.62.

<sup>40</sup> « (La) prise de conscience de la nature profonde du « mal » qui provoque le mélange du tragique et du comique, l'humour étant une certaine façon de voir le tragique et une revanche efficace sur lui », dans la préface du théâtre complet de Georg Büchner, écrite par Marthe Robert et Arthur Adamov, L'Arche, 1953, p.11.

**Bibliographie**

- Adamov, Arthur, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
- Adamov, Arthur, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953.
- Adamov, Arthur, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1955.
- Adamov, Arthur, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1968.
- Adamov, Arthur, *Off Limits*, Paris, Gallimard, 1969.
- Adamov, Arthur, *Si L'été revenait*, Paris, Gallimard, 1970.
- Adamov, Arthur, *Théâtre radiophonique. Entretiens avec Georges Charbonnier*, 1964, Marseille, André Dimanche, 1997.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, tel, 1978.
- Beckett, Samuel, *Watt*, Paris, Minuit, 1968.
- Chahine, Samia Assad, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, A.G. NIZET, 1981.
- Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Dort, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1971.
- Dort, Bernard, « Le Ping-Pong », in *Théâtre populaire*, Paris, mars-avril 1955, p.83-90.
- Esslin, Martin, *Théâtre de L'Absurde*, Paris, BUCHET/CHASTEL, 1977.
- Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
- Lecoq, Jacques, *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.
- Mauron, Charles, *Psychocritique du Genre Comique*, Paris, José Corti, 1985.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Pierrot, Jean, *Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov*, dans Travaux de linguistique et de littérature, Université de Strasbourg, vol. X, 2, 1972.
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Rey-Flaud, Bernadette, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, DROZ, 1984

# 試論文學史寫作的可能性

## —從德國文學史談起—

王建/Wang Jian

北京大學外國語學院德語系 教授

Department of German Language and Literature, Peking University

### 【摘要】

論文從追溯文學史寫作傳統的形成過程出發，以德國文學史著作為例，展現文學史寫作的傳統，分析文學史寫作面臨挑戰的原因所在，探討文學史寫作面對困境所做的創新嘗試及其成敗。依託伽達默爾的闡釋學理論，論文將文學史寫作看作寫作者和寫作對象之間相互對話的共生關係，從而就文學史寫作提出自己的見解。

### 【關鍵詞】

文學史寫作、闡釋學、對話、共生

### 【Abstract】

Retracing the origin of literary historiography and taking the books of history of German literature as an example, this article reveals the tradition of literary historiography, analyses why literary historiography has to face the challenge and explores the success and failure in the attempts to innovate in the face of the difficulties. Based on Gadamer's hermeneutics, this article thinks of literary historiography as a symbiotic relationship in the dialogue between the writer and writing objects and thus puts forward the solution of its own to the literary historiography.

### 【Keywords】

literary historiography, hermeneutics, dialogue, symbiosis



文學史著作是文學研究領域最重要的基礎書籍之一，它們範圍大小、跨度長短、內容詳略各不相同，能夠給讀者提供特定時期和地域的文學變遷的概貌，深受文學研究者和愛好者的關注，這正是文學史著作總是層出不窮的原因。不過文學史著作的地位逐漸發生了變化，學術性漸漸讓位於資料性，從研究型專著逐漸向參考性的工具書過渡，這一特點從文學史寫作的一系列較為寬鬆的學術規範上可以看出。從積極的角度來看，文學史著作可以擺脫高頭講章的地位，從學術性轉向普及性，得到更多的讀者的喜愛，從消極的角度來看，文學史著作失去了學術色彩，更確切地說，從學術研究的角度來看，文學史寫作的意義遭到懷疑，導致文學史的困境。

文學史的名稱來源於十七世紀的拉丁文 *Historia lit(t)eraria*，用來指關於所有文字作品的傳記和文獻大全，由此派生出來的德文詞是 *Lit(t)erärgeschichte*，後來才出現 *Literaturgeschichte*（文學史）的提法（Schönert 2007: Bd.2, 456）。文學史的雛形可以上溯到古羅馬的帶有作者介紹的經典文本彙編或者作家和作品目錄，中世紀仍然沿襲這一傳統。文藝復興之後出現了帶有歷史和文學介紹的作家目錄和帶有生平介紹的文獻目錄，涵蓋所有的文字作品，比如像康拉德·蓋斯納（Conrad Gesner 1516—1565）的《萬有文庫》（*Bibliotheca universalis* 1545—1548），它們大多按照主題範圍或者編年順序編排，逐漸以國家為編纂範圍，這些著作起初作為博物學的一部分，後來獨立成書。德國的文學史著作正是出現於這一時期，代表作是蘭姆貝克（Peter Lambeck 1628—1680）按照編年式順序撰寫的《文學史》（*Prodromus historiae literariae* 1659），文學史的拉丁文概念正是由他提出（Marsch 1986：11—12）。從啓蒙運動時期開始，文學史觀發生了重大變化，文學的概念逐漸縮小到文學作品，文學史真正成為文學的歷史，同時赫爾德提出文學與時代的關係，主張文學具有歷史性，文學史不是簡單地排列作家生平和作品介紹，而是呈現為一個發展的過程，力圖揭示歷史發展過程中的內在關聯性，這一歷史哲學的觀點在施萊格爾兄弟的文學史理論和實踐中進一步明顯起來，在黑格爾的哲學中通過絕對精神的發展過程得到最徹底的表現。十九世紀的文學史開始有意識地展現這一歷史觀，從而讓文學史從簡單的資料彙編走向具有理論背景支持的學術著作。從蓋爾維努斯（Georg Gottfried Gervinus 1805-1871）的《德國文學史》（*Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* 1835-1842）經過黑特納（Hermann Theodor Hettner 1821-1882）的《十八世紀文學史》（*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* 1856-1870），直到舍勒（Wilhelm Scherer 1841-1886）的《德國文學史》（*Geschichte der deutschen Literatur* 1883）可以看作這一歷史觀的體現，

不過歷史哲學逐漸為歷史主義所取代，目的論讓位於實證主義。進入二十世紀之後，隨著文學概念的擴大，出現了兩個不同的傾向，一方面是以形式主義為代表的文學自律論，按照文學內部規律來描述文學的發展過程，另一方面是立足於外部影響論，主要是上半葉的思想史學派和下半葉的社會史學派（Rosenberg 2007：Bd.2，458—463；Freytag u. Schönert 1998：483—486）。文學史寫作的興盛一直持續到二十世紀六十年代，但是在七十年代興起的文學理論熱潮中，文學史的學術內涵遭到質疑，新的文學史雖然依舊不斷出現，不過它們大多或是延續原先的多卷本文學史，或是強調服務於教學目的，滿足於參考書定位，很少再去突出自己的學術性。

文學史的困境首先是歷史學的困境，即任何關於歷史現象的研究都面臨一個根本性的問題，這就是歷史研究的真實性問題，或者說歷史是否可以重構的問題。克羅齊（Benedetto Croce）提出“一切真歷史都是當代史”（克羅齊 1986：2），指出“當代性不是某一類歷史的特徵，而是一切歷史的內在特徵”（克羅齊 1986：3），“歷史存在我們每一個人身上，它的資料就在我們自己的胸中，因為只有在我們自己的胸中才能找到那種熔爐，使確鑿的東西變為真實的東西，使語文學與哲學攜手去產生歷史”（克羅齊 1986：14）。克羅齊的目的在於凸顯所有歷史研究都無法擺脫當代的視角，歷史的真實不是由資料堆積起來的真實原貌，而是思想活動中的當下真實。後現代理論的代表人物利奧塔（Jean-François Lyotard）在他的代表作《後現代狀態：關於知識的報告》中質疑西方思想傳統中的整體性（或者稱為總體性）概念，他對表述這一整體性的元敘事或者說宏大敘事提出懷疑，矛頭指向現代性特徵的標誌——歷史性，主要是以德國的思辨傳統為代表的哲學敘事和以法國的啟蒙傳統為代表的政治敘事，他認為這些宏大敘事已經失去了它們的合法性，陷入敘事危機，在他看來，“大敘事失去了可信性，不論它採用什麼統一方式：思辨的敘事或解放的敘事”（利奧塔爾 1997：80）。<sup>1</sup>在反對整體性建構的基礎上利奧塔提倡“異質性”和“多元性”。對總體性和元敘事的懷疑動搖了傳統歷史學的基礎，即完整地建構歷史的總體脈絡和發展線索。後來的新歷史主義進一步反思這一問題，蒙特洛斯（Louis Adrian Montrose）強調文本的歷史性和歷史的文本性，他認為一方面所有的文本都源自特定的歷史時期和歷史氛圍，具有自身的歷史性，另一方面一切歷史都是通過一系列文本體現出來的，沒有所謂客觀真實的歷史，只有文本的歷史（王嶽川 2001：185），

---

<sup>1</sup> 這裡的利奧塔爾就是利奧塔（Lyotard），大敘事就是宏大敘事（métarécit）。

這裡的文本應該是大文本的概念。懷特（Hayden White）更認為歷史是“以敘事性散文話語為形式的一種言語結構”（懷特 2004：2），歷史研究變成了文學研究，歷史淪為語言的虛構，所以懷特的理論不再稱作歷史理論，而是稱作歷史的詩學。經過一系列對歷史研究的質疑，客觀再現的歷史學理想已經破滅，挑選史料、勾勒線索和評判褒貶都無法隱去研究者的痕跡，任何歷史研究都無法迴避客觀和主觀、歷史性和當代性、真實性和模式性、個體性和整體性這一系列選擇，當代歷史研究通常傾向於認為前者難以企及，所謂歷史研究只是後者的反映而已，這一觀點使得歷史研究呈現出相對化的趨勢。

歷史研究的相對化必然影響到文學史著作的寫作，文學史著作的真實性遭到懷疑，早在二十世紀四十年代韋勒克和沃倫在《文學理論》中就對文學史的寫作提出質疑：“寫一部文學史，即寫一部既是文學的又是歷史的書，是可能的嗎？”在他們看來“大多數的文學史著作，要麼是社會史，要麼是文學作品中所闡述的思想史，要麼只是寫下對那些多少按編年順序加以排列的具體文學作品的印象和評價”（韋勒克、沃倫 1984：290）。他們提出的解決辦法是回歸到文學自身，但是這個方法依舊沒有解決文學史的根本問題。實際上文學史寫作的核心問題是文學作品的獨一無二的特點和文學史的普遍性規律之間的矛盾，由此派生出對文學史著作的一系列質疑：首先是質疑寫作者在選材、分期、評價方面的主觀性立場，其次是質疑寫作者在描述和分析中的當代視角，再者是質疑寫作者在勾勒變遷線索時的目的式、發展式或者其它理論模式，總之文學史不再被視作對以往文學變遷的勾勒和描述，而被看作撰寫者自己的建構和敘述，不是來源於文學變遷過程，而是來源於撰寫的立場、視角和方法，關注的中心從文學史講述的歷史轉向文學史的敘述方式。

面臨這一系列難題，八十年代前後的文學史理論做出了多樣化的探索，在作品與作家的高雅與通俗、經典與非經典、體裁的取捨、主題的偏愛、時代和國別的界定、受眾範圍的確定等方面提出各自的觀點、主要是借用社會史、話語分析、接受史和影響史、新歷史主義和性別研究等不同的理論模式，試圖以此來指導文

學史的寫作，不過這些努力仍然不得不面對文學史寫作的一系列難題。<sup>2</sup>文學史寫作實踐與相關的理論探討相比依舊比較傳統和保守，在理論中的諸多建議並沒有在寫作實踐中得到實現，這一方面是由於文學史寫作本身的慣性，另一方面也由於很多理論性的探索並沒有解決文學史的困境問題，同時也沒有很強的可操作性。在此僅以德國文學史為例，考察一下文學史寫作實踐是如何對文學史困境做出反映的。縱觀二十世紀七十年代以來比較有影響的德國文學史著作，不少文學史雖然都注意到文學史理論的熱潮，有些文學史著作對文學史理論的各種觀點還

---

<sup>2</sup> 這一時期德國關於文學史理論的主要研究有Wolfgang Haubrichs, Probleme der Literaturgeschichte, Göttingen 1979; Rainer Rosenberg, Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik: Literaturgeschichte, Berlin 1981; Jan-Dirk Müller, Literaturgeschichte / Literaturgeschichte, in: Dietrich Harth / Peter Gebhardt (Hg.), Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1982, 第195—227頁; Michael Titzmann, Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichte, in: Karl Richter / Jörg Schönert (Hg.), Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart 1983, 第98—131頁; Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hg.), Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt a. M. 1985; Wilhelm Voßkamp / Eberhard Lämmert (Hg.), Akten des VII. Kongresses des Internationalen Germanistenkongresses, Göttingen 1985, Bd. 11: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichte. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft, Tübingen 1986; Wilfried Barner, Tradition als Kategorie der Literaturgeschichte [1988], in: Ders., Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zur Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft, Tübingen 1997, 第277—296頁; Jürgen Fohrmann, Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte: Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichte zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich, Stuttgart 1989; Wilhelm Voßkamp, Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichte, in: Frank Baasner (Hg.), Literaturgeschichte in Italien und Deutschland, Tübingen 1989, 第166—174頁; Hartmut Eggert / Ulrich Profitlich / Klaus R. Scherpe (Hg.), Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1990。

做出了反思，體現在具體的寫作細節之中，但是除了引入社會史的方法之外，完全按照新的理論框架來寫作文學史的嘗試極少見到。

從較有影響的文學史著作來看，完全從社會史角度寫作文學史的典範是格裡明格（Rolf Grimminger）主編的十二卷本《德國文學社會史》（Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1980ff）和格拉澤爾（Horst Albert Glaser）主編的十卷本《德國文學社會史》（Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 1980-1997），這兩套文學史注重從社會生產和生活過程來考察文學；從女性視角寫作的有布林克·加貝爾（Gisela Brinker-Gabler）主編的兩卷本《德國婦女文學》（Deutsche Literatur von Frauen 1988），該書關注女性作家的創作；茨梅加克（Victor Zmegac）的三卷本《德國文學史》（Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1979-1985）處在社會史方法的影響下，在前言中對文學史的歷史做了一番回顧，突出自己在宗旨、選擇作品和作家，兼顧雅俗文學，尤其是將文學看作交流結構等方面的特色，值得注意的是這套文學史將起點定在十八世紀，在編者看來這是一個重要的轉捩點，“更早的時期需要不同的閱讀動機和研究興趣，有些方面還需要不同的方法原則”（Zmegac 1979：XXIX）；巴爾（Ehrhard Bahr）的三卷本《德國文學史》（Geschichte der deutschen Literatur 1987-1988）強調自己的新視角，在反思社會史方法的利弊之後提出自己的主張，要求回歸到文學創作和創作者，強調文學變遷的整體性，不過他同時突出多元性、當代性和主體性（Bahr 1987：Bd.1, VII-XI）；文學史領域中的常青樹，馬提尼（Fritz Martini）的《德國文學史》（Deutsche Literaturgeschichte. 18. Auflage. 1984）的前言仿佛是一篇自辯書，為自己的主觀選擇性極強的方法尋找原因，主要將這一做法歸因於作為導論簡史的必要性，顯然作者感受到文學史理論的壓力，從而為傳統文學史的艱難處境提供了一個示例；另一個示例是德國簡裝書出版社（dtv）出版的十二卷本《德國文學史》（Deutsche Literaturgeschichte 1991-2003），它強調自己的通俗性，以此迴避文學史不得不面對的學術懷疑；至於德國文學史的經典作品，德博爾（Helmut De Boor）和內瓦爾特（Richard Newald）主編的至今未完成的多卷本《德國文學史》（Geschichte der deutschen Literatur 1949起），從早期的各個分卷到新近重寫和新寫的分卷，方法有所變化，資料有所更新，但是整體架構和指導原則沒有十分明顯的區別，從這六十年的跨度可以看出文學史寫作的相對穩定性。

較為特殊的是進入新世紀之後出現的三部文學史，從篇幅來看都是單卷本的文學史，一本是由芝加哥大學教授韋爾貝利（David E. Wellbery）牽頭、集大西洋兩岸德語文學研究者編寫、由哈佛大學出版社推出的《新編德國文學史》（A

New History of German Literature 2004), 16 開本, 共 1004 頁; 另一本是德國著名德語文學研究專家施拉弗爾(Heinz Schlaffer 1939-)撰寫的《德國文學簡史》(Die kurze Geschichte der deutschen Literatur 2002), 這本書確實稱得上是簡史, 小 32 開本, 只有 158 頁; 還有一本是施耐德(Jost Schneider)的《閱讀的社會史》(Sozialgeschichte des Lesens 2004), 篇幅適中, 大 32 開, 近 500 頁。這三本文學史沒有迴避文學史的窘境, 在對以往文學史寫作實踐做出反思的前提下各自給出了自己的回答。

施拉弗爾在《德國文學簡史》中批評現有文學史大多是多人合作撰寫, 每人描述十幾年到上百年的文學變遷過程, 最後形成的文學史毫無整體性可言, 更像是一部論文集(Schlaffer 2002: 13)。他毫不猶豫地宣佈自己要寫德國文學的歷史, 不過他對德國文學的理解與傳統的文學史大相徑庭, 他區分兩種德國文學, 一種是由文學研究者整理出版的文學作品構成的, 另一種是由活躍在文學記憶中的文學作品構成的, 他感興趣的是後者(Schlaffer 2002: 18)。在他看來“古高地德語文學 1150 年就已斷根, 中高地德語文學 1450 年就已斷根, 近代早期的德語文學 1770 年之後也斷了根”(Schlaffer 2002: 19), 所謂德國文學起源於八世紀只是德語文學研究者的杜撰。十八世紀是一個重要的轉折時期, “在戈特舍德和萊辛、約翰·哥特弗裡德·施納貝爾(Johann Gottfried Schnabel 1692-1750)和維蘭德(Christoph Martin Wieland 1733-1813)、哈格多恩(Friedrich von Hagedorn 1708-1754)和克洛卜施多克(Friedrich Gottlieb Klopstock 1724-1803)之間是界線所在”(Schlaffer 2002: 16)。德國文學的真正開端是“萊辛的劇作、歌德的《少年維特的煩惱》、克洛卜施托克、畢爾格(Gottfried August Bürger 1747-1794)、克勞狄烏斯(Matthias Claudius 1740-1815)和歌德青年時期的詩歌”(Schlaffer 2002: 19)。從這一觀點出發, 施拉弗爾對德國文學史進行了一番大刀闊斧的刪剪, 將它分成三個部分, 第一部分稱為“失敗的開端”, 包括“消失的中世紀”和“遲到的近代”; 第二部分稱為“成功的開端: 十八世紀”, 第三部分稱為“接續、回歸和終結”, 十九世紀在他看來只是簡單的接續, 二十世紀上半葉和十八世紀一樣是一個高潮, 然後就走向終結。對施拉弗爾來說, 文學史的對象“不是取決於同時代, 而是取決於後世, 不是時代, 而是記憶”(Schlaffer 2002: 153), 主要的取舍標準是審美的標準, 即作品的藝術水準(Schlaffer 2002: 153)。文學史的基本原則是“將成功者與失敗者區分開來”, 或者說是建立文學經典系列(Schlaffer 2002: 155)。從這一觀點出發, 他認為德國文學史始於十八世紀, 止於二十世紀, 十七世紀以前的德語文學只是文學研究者們的領域, 並沒有進入廣

大公眾的視野，對它們的介紹和研究只是增加了圖書館的藏書而已。這種腰斬文學史的做法顯然有些偏激，具有較強的主觀性，它體現出施拉弗爾突出文學史的當代視角，突出文學經典觀這一整體性原則，能夠明顯看出開端—接續—高潮—終結的模式結構，他的文學經典觀的出發點是大眾視角，而不是專家評價，不過依舊是以創作為中心，沒有轉向接受論。這種做法與其說是解決了文學史的難題，不如說是一方面認識到這一難題，另一方面毫不理睬關於這一難題的所有反思，依舊我行我素，沒有提供新的途徑，只是反思之後的老調重彈，從該書的嘗試可以看出文學史家面對困境的無奈選擇，只是施拉弗爾將這一無奈轉化成自圓其說的信念，既然是建構就為自己的建構尋找充足的理由。

與施拉弗爾的整體性視野不同，韋爾貝利的《新編德國文學史》從另一個角度切入，他強調的不是文學史的當代視角，而是文學作品的獨特性和唯一性，他引用保羅·策蘭的詩句“每一首詩都可以確定寫作的日期”作為全書的第一句話，以此突出每個被選擇對象的個性特點。在寫作方法上以編年為序，帶有一定隨機性地選擇文學史乃至文化史上的重要作品，運用跨學科的方法進行描述和分析，撰寫者除了德語文學的研究者之外還有從事英國文學、法國文學、比較文學、哲學、歷史學、藝術史、音樂、戲劇、影視、傳媒各個學科的學者，力圖多視角地展現它們的特殊性，比如寫歌德的一節的標題是“文學的病理學”，描述歌德寫作《少年維特的煩惱》的過程，揭示人物的心理和病理細節（Wellbery 2004：386—393）；寫克萊斯特的一節的標題是“《赫爾曼戰役》和遊擊戰的理念”，談的是克萊斯特的作品與抵抗拿破崙的遊擊戰戰術（Wellbery 2004：505—511）；寫霍夫曼一節的標題是“神秘的、奇異的和理性的界線”，談作家霍夫曼作為法官處理的一起案件與他的創作（Wellbery 2004：521—526）；寫卡夫卡的一節的標題是“卡夫卡的敘事性突破”，從卡夫卡的《判決》聯想到歐洲的政治，特別是俄國與奧匈帝國的關係（Wellbery 2004：693—698）。作者選擇的對象是廣義的文本，除了文學文本之外，不僅包括哲學、歷史、宗教、政治學、法學、心理學和藝術史的文本，而且還包括戲劇、廣播劇、歌劇、音樂和電影的評論。編寫者的主旨不是全面詳細地描述德國文學的變遷過程，而是為讀者提供一個個與文本和作者相遇的機會，不注重連貫性和整體性，而是在意跳躍性和軼事風格，通過一個個標注出具體時間的描述片段勾起讀者的閱讀興趣，吸引讀者去進一步探索和發現。編者為自己的文學史列出了三個前提：首先編者不關心歷史變遷的線索，更關心將不同時期的文學共時地表現出來；其次編者心目中的讀者不是專業讀者，而是跨國界的大眾讀者；再者編者強調通過這些不經意的相遇所體現出來的

奇異效果 (Wellbery 2004 : xxii)。通過每篇文章後面的連結指向相關的文章，從而建立起一個相互關聯的文章體系，仿佛是一個巨大的超文本庫。這本書雖然很成功，但是是否可以視為成功的文學史值得懷疑，首先要問的是它在多大程度上還是文學史，無論是收集的資料類型還是脈絡的梳理方法，都沒有滿足文學史的基本規範和要求，與其說是文學史，更不如說是一個另類的資料庫或者百科全書，在強調個體性和避免整體性的同時也失去了文學史本身的關聯性；其次即便是隨意選擇的文本，多學科的方法，多視角的切入，同樣顯示出撰寫的選擇性，體現出撰寫者對不同歷史時期和不同文本體裁的重視程度不同，依舊沒有解決文學史的主觀性和當代性問題，從該書中仍能看到一個隱隱約約的模式，即由一個個瞬間建立起來的連結網絡。

施耐德的《閱讀的社會史》走向另一個極端，他反對用文學經典來搭建具有內在關聯性的文學史，認為“文學史必須符合文學現象的多元性和多樣性，也就是說必須力圖去描述各個接受和創作團體及其各具特色的文學性文化”(Schneider 2004 : 7)。從這一原則出發，施耐德主張德國文學史的對象應該是“德國所有文學性文化的歷史發展過程”，所謂文學文化是指“具有時代和階層特徵的、機構化的文學交流實踐”(Schneider 2004 : 8)。就時代而言，施耐德放棄了傳統的文學史或者藝術史的分期方法，轉而使用長時段的社會史分期方法，將德國文學的發展過程分為部落時代（約西元前 4 世紀到西元 8 世紀）、封建主義時代（西元 9 世紀到 1789）、市民時代（1789—1918）和民主時代（1918 至今）；就階層而言，他從文學社會學出發，根據不同的歷史時期劃分出不同的社會階層，比如封建主義時代是農民、市民、僧侶與學者、貴族這四個階層；就受眾而言，他關注的不是具體的個人，而是機構化的受眾，即“典型的按照公認的規律和慣例進行的交流實踐”；施耐德的文學概念有自己的特色，他從藝術性的語言加工、虛構性和相對固定的儲存形式三個角度來考察什麼是文學，在他看來，至少要滿足其中兩個要素才能稱之為文學，由此大大擴展了文學的覆蓋面。在這一概念的基礎上，他討論文學的創作、流通和接受。在考察過程中，施耐德尤其強調接受者的角度，他將研究的重點轉向不同時代各個社會階層的文學交流實踐，總結出四種主要的交流形式：社會下層用來緩解身體疲勞和痛苦的補償式文化、社會中層用來達到心情愉悅的消遣式文化、受教育階層用來滿足思想需求的學識式文化和社會領袖精英用來凸顯身份地位的代表式文化，關注文學交流帶來的身體、心靈和思想的效果(Schneider 2004 : 14)。由於研究分期的長時段化，研究對象從具體的創作個人移向作為接受群體的社會階層，同時研究文本的範圍大大擴展，這



使得施耐德的文學史或者說文學交流史更加淡化文學作品本身的唯一性，更加突出文學發展的整體性，同時粗線條的長時段研究更加消解了文學自身的規律性，傾向於文學外部的現象與統計，令人懷疑這究竟是文學史，還是社會史；由於接受史研究在材料上難度，再加上長時段研究的概括性，研究的主觀性和當代性更加明顯；將每個時期的受眾簡化為若干個社會階層，尤其是總結出四種主要交流形式，這類方法帶有強烈的模式化的色彩。因此施耐德的文學史嘗試同樣顯示出不足之處。

在考察了德國文學史寫作所走過的道路，再來反思文學史寫作的可能性問題，首先必須區分不同功能的文學史，一類是服務於教學目的的文學史，這類文學史的寫作以資料性為主，按照歷史變遷的順序梳理和總結文學研究領域的已有成果，以作家、作品和相關的背景為線索來勾勒文學變遷的主要脈絡，以傳授知識為主，不追求學術性的高低，文學的歷史性不是這類文學史關注和反思的對象，所以很容易避開文學史的困境；另一類是通俗性的文學史著作，它主要是用通俗易懂的形式來普及文學史知識，對它們更不存在學術性的要求，當然也不會遭遇文學史的困境；最後一類是學術性的文學史著作，即以學術研究為基礎，根據自己的創新觀點撰寫的文學史著作，這類著作不可迴避地要面對文學史的困境問題。

學術性的文學史著作究竟如何寫，這是關係到這類文學史能否生存的根本問題。究其根源，文學史乃至歷史的困境來源於西方思想傳統長期以來主客體對立的二元結構，正是這一二元結構導致了對真實性的追求或者說真實性的夢幻，認為主體和客體相互獨立，主體可以真實地反映或者說再現客體。在文學領域，文學創作的模仿論、文學研究的規律說和文學史理論的真實性都是這一追求的具體體現。實際上主體與客體是物我相生，物我相長，彼此之間是相互產生和相互作用的關係，主體在確認客體的過程中形成，在與客體的相互作用中不斷進行自我調整，同樣客體也不存在所謂的物自體，它是主體認識和作用的結果。笛卡爾通過辨析思考的對象來確認思考的主體，正是這一主客體相生過程的形象體現，只是他忽略了這一過程，而將這一思考的結果當作一個自在的主體——我，得出“我思故我在”的結論。

爲了顛覆這一思維定式，從歷史主義的迷夢中清醒過來，考察的對象需要從歷史學的研究方法轉向歷史學家的存在方式，海德格爾的一大貢獻正是在闡釋學中完成了這一轉向，伽達默爾在此基礎上做了進一步的拓展和完善。伽達默爾曾經嘲笑過“追求某個歷史對象的幽靈”的做法，在他看來“真正的歷史對象根本

就不是對象，而是自己與他者的統一體，或一種關係，在這種關係中同時存在著歷史的實在以及歷史理解的實在”，伽達默爾稱之為“影響史”（Wirkungsgeschichte）（Gadamer 1999：305）。理解的過程首先不能否認成見（Vorurteil）的存在，理解是“被誤認為是獨自存在的視域的融合過程”（Gadamer 1999：311），這個過程是一個對話的過程，是自我和他者的對話，傾訴和傾聽的過程，提問和回答的過程，是一個開放的、複雜的、具有多樣性的交流過程，一方面毫不掩飾自己的成見，不排斥分歧的存在，另一方面敞開接納新的視角，尋求溝通的可能性，最終形成新的理解。在這個過程中理解的主體與理解的對象之間不是“我”與“它”，而是“我”與“你”之間的關係，即“真正的交往夥伴（Kommunikationspartner）”（Gadamer 1999：364），伽達默爾將這種關係主要解釋為“彼此的開放性”（Gadamer 1999：367）。這個過程一方面可以看作是一個視域交融的過程，另一方面也是主客體交互作用的過程，在這個過程中主客體相生相長，主體的成見或者歷史視域可以看作以往主客體交互作用的沉澱，產生的新的結果具有創新性，又將沉澱為將來的成見或者說未來的歷史視域。歷史的理解過程就是這樣一個主客體不斷互動的過程，它是確定性和多樣性、主觀性和客觀性、過去與未來的統一。

文學史的梳理和寫作過程也是一個類似的過程，在這個寫作過程中，文學史的撰寫者和文學史著作在相互作用中產生，一方面文學的歷史變遷從材料來說從時間到空間都是不可窮盡的，文學史著作的形成是文學史撰寫者對這些材料的不斷篩選過程，另一方面寫作者最初從自己原有的關於文學史的設想出發接觸材料，逐漸確立自己文學史觀的定位，他會根據對材料的閱讀、整理和分析不斷調整自己的寫作，在確認自己的寫作對象的同時確立自己的寫作立場、寫作視角、寫作方法和寫作模式，這是一個作者和作品之間相互生髮、不斷對話和相互影響的過程。

從這個寫作過程來看，文學史必然是寫作者的建構，包含寫作者的立場、觀點和方法，文學史寫作不應迴避主觀性、當代性和模式性這一系列歷史學的困境，而應首先坦然承認文學史的撰寫不可避免地帶有寫作者的主觀色彩，每個作者的文學史都是這個作者從自己的文學史觀出發闡釋對文學史的理解；其次承認文學史的撰寫具有當代視角，每個時代的文學史都是這個時代對文學變遷的理解和看法；再者承認文學史的撰寫具有模式性，對文學史的理解總是表現為特定的模式，無論是歷史哲學、歷史主義、形式主義、思想史、社會史或者二十世紀八十年代以來的各種新嘗試。這些特點並不是文學史著作的缺欠，而是文學史的必

然組成部分。文學史著作就是建構起不同的文學史模式，塑造文學經典或文化記憶。外在於文學史寫作之外客觀存在的文學變遷過程是不存在的，只要試圖去認識和展現這一過程，且不說材料來源是否可靠，僅僅是展現本身就是一個帶著特有的視角去進行篩選的過程。推而廣之，不僅是文學史，其實任何認識過程都是這樣一個不無主觀性、當代性和模式性的過程。

在文學史的寫作過程中，寫作者同樣依賴於建構的對象來建構自身，他以往的文學閱讀和文學研究經歷可以看作他寫作文學史的前期準備，必然影響到他寫作文學史的出發點或者最初的思路，他在寫作中接觸文學材料的源流、理論、作家、作品、體裁、風格、背景、機制等要素，它們作為歷史上文學史認識的沉澱影响到他的文學史架構，這一決定不是一蹴而就的，而是一個漫長的不斷地接觸和修正的過程。一句話，他所建構的文學史決定了他的文學史觀，決定了他成爲一個怎樣的文學史家。

文學史寫作者和文學史著作之間的關係就是這樣一種相互產生和相互作用的共生關係。其實所謂歷史研究不是再現歷史本身，而是關於歷史的講述，同時也是講述者的歷史。真正的歷史研究過程是一個甄別和選擇歷史研究所使用的材料的過程、審視以往歷史研究傳統或者說歷史闡釋過程的過程，同時也是一個研究者不斷反思自己的研究立場、研究視角、研究方法和研究目的，逐漸定型和成長的過程。因此文學史對脈絡和線索的勾勒是可能的，它們不是再現事實，不是揭示客觀的規律，而是提供經過反思的歷史描述，提供可能的闡釋方向和歷史圖景。在這一過程中闡釋者的身影無法迴避，而且會變得日漸清晰。關鍵不在於有沒有身影，而是在於要意識到這個身影，在描述歷史的同時，要明確地顯露出這個身影，顯露出以往闡釋者半隱半露的身影。

## 引用書目

- Bahr, Ehrhard (1987), *Geschichte der deutschen Literatur*, Tübingen: A. Francke Verlag.
- Freitag, Wiebke u. Schönert, Jörg (1998), *Literaturgeschichte*, in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 477-495.
- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. *Hermeneutik 1: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 《真理與方法》, Tübingen: Mohr Siebeck 1999. 中譯本：洪漢鼎譯，上海：上海譯文出版社
- Marsch, Edgar (Hrsg.) (1986), *Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosenberg, Rainer (2007), *Literaturgeschichtsschreibung*, in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin u. New York: Verlag De Gruyter, 458-463.
- Schlaffer, Heinz (2002), *Die kurze Geschichte der deutschen Geschichte*, München u. Wien: Carl Hanser Verlag.
- Schneider, Jost (2004), *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin u. New York: Verlag De Gruyter.
- Schönert, Jörg (2007), *Literaturgeschichte*, in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin u. New York: Verlag De Gruyter, 454-458.
- Wellbery, David E. et al. (2004), *A New History of German Literature*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Zmegac, Victor (Hrsg.) (1979), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Königstein / Ts.: Athenaum-Verlag.
- 王嶽川 (2001), 《後殖民主義與新歷史主義文論》, 濟南：山東教育出版社
- 貝奈戴托·克羅齊 (1986), 《歷史學的理論和實際》, 北京：商務印書館
- 利奧塔爾 (1997), 《後現代狀態：關於知識的報告》, 北京：生活·讀書·新知三聯書店
- 韋勒克、沃倫 (1984), 《文學理論》, 北京：生活·讀書·新知三聯書店
- 海頓·懷特 (2004), 《元史學—十九世紀歐洲的歷史想像》, 南京：譯林出版社

# 賢治童話「ひかりの素足」論

## —死生觀を中心に—

顧錦芬/ Ku, Chin-Fen

淡江大学日本語文學系 講師

Department of Japanese, Tamkang University

### 【摘要】

在宮澤賢治的童話代表作裡，有許多跨越生死界線的描寫，在賢治童話研究範疇，生死觀的探討乃不可忽視的面向。論者咸認內含「銀河鐵道之夜」原始素材的「光之裸足」甚且直接描寫到類地獄景象，生死兩界之間的往還等等。本文擬藉由探討「光之裸足」此核心意象所象徵的意義來究明此文本的生死觀。

### 【關鍵詞】

「光之裸足」、生死觀

### 【Abstract】

As is known to everyone, in many famous works of Kenji Miyazawa's fairy tales, there is no borderline whatsoever between life and death and the hero can freely pass through the boundary.

In general, the subject of death is rarely treated in fairy tales, yet indications about death are often seen in Kenji's works. Among them, Bare Foot of Light has vivid descriptions of the after-world and the hell, which is so extraordinary. Specifically, in Bare Foot of Light, the after-world of Naraotto and Ichiro's near death experience can be explored beyond the genre of juvenile literature, to which fairy tales belong.

### 【Keywords】

Bare Foot of Light, Death- and- Life Issue

## 一、「ひかりの素足」の成立と性格

賢治研究においては、その中の死生観が無視できない大きな比重を占めている部分であるというような論旨はすでに別稿<sup>1</sup>で述べたが、賢治童話で最も直接的で端的に死生観を見ることができるのが「ひかりの素足」なのではないかと思う。というのは、テキスト中に現れる瀕死体験やあの世の描写や世界への往還などが露に表現されているからである。

「ひかりの素足」の成立時期は大正10年から12年頃までで、草稿の第一形態の清書後、トシの死（大正11年11月）を体験して、推敲、原稿用紙の差し替えがなされたと推定される<sup>2</sup>。「銀河鉄道の夜」の先駆的な作品であることは諸家<sup>3</sup>の指摘するところである。

テーマにある「ひかり」と「素足」という語彙の設定自体が仏教的であることは、まず『法華経』の序品を参照すれば分かる。例えば「放眉間白毫相光 照東方 万八千世界 靡不周遍 下至阿鼻地獄 上至阿迦尼吒天」（仏は眉間白毫相より光を放ちて東方万八千の世界を照らしたもうに、周遍せざることなく、下は阿鼻地獄に至り、上は阿迦尼吒天に至る）<sup>4</sup>や「各禮佛足」（各、仏足を礼

<sup>1</sup> 顧錦芬「宮沢賢治の書簡に見る死生観と生死観」、『淡江日本論叢』第21輯、淡江大学外国語文學院日本語文學系、2010年6月30日、P31～53。

<sup>2</sup> 杉浦静「ひかりの素足」『宮沢賢治の全童話を読む』、学燈社、2008年3月、P148。

<sup>3</sup> 分銅惇作——「後に、「銀河鉄道の夜」の幻想四次元の世界に発展していく過程には、複雑な諸要因が絡みあっているが、「ひかりの素足」はその原型的な位相を示している」（『国文学解釈と鑑賞』、至文堂、1984年11月号、P80）。

田口昭典『賢治童話の生と死』（洋々社、1987年6月、P208）と松田司郎『宮沢賢治の童話論』（国土社、1987年12月、P56）にも似た見解をみることができる。

天沢退二郎——「愛するものと死の国へ入りこんで、一人だけ戻ってくるというこの物語の設定は『銀河鉄道の夜』の先駆をなし、、、」（『注文の多い料理店』解説、新潮社、1990年、P347）。

中村稔——「「ひかりの素足」はたしかに、「銀河鉄道の夜」の素材のひとつと考えてさしつかえないであろう。」（『宮沢賢治』、筑摩書房、1996年5月、P140、141）。

内田寛「ひかりの素足」は異界への往還という物語構造を持つ点で「銀河鉄道の夜」の先駆的作品とみることができる。（『宮沢賢治「銀河鉄道の夜」の物語構造』、文芸社、2001年12月、P43）。

<sup>4</sup> 坂本幸男 岩本裕訳注『法華経（上）』、岩波書店、2000年6月、P18。

因みに浄土思想にも「阿弥陀仏も〈不可思議な光が満ちた如来〉としている。極言すれば、極楽

し)<sup>5</sup>とある。他に間接的に関連付けられる「修行のために諸国を歩きまわる行脚」、「禅家で、足もとに気をつけよの意。自己反省、または日常生活の直視を促す語である脚下照顧」、「釈迦の足跡を石に刻み信仰の対象としたものである仏足石」なども参考になろう。

またその内容も仏教的である。「ひかりの素足」の草稿綴には、洋紙表紙が付され、中央にブルーブラックインクで題名が書かれ、その右側に赤インクで「凝集を要す 恐らくは不可」、題名左側に同じく赤インクで「余りにセンチメンタル 迎意的<sup>6</sup>なり」という賢治自筆の書込みがある。<sup>7</sup>

「凝集を要す」からは、まだまだ手入れをしたいという意欲が、「恐らくは不可」からは、賢治自身にとって「ひかりの素足」は文学の自信作ではないことが読み取れよう。確かに、実際「ひかりの素足」作品自体は童話か仏教説話か判断しがたく、恐らく賢治の中の宗教性が文学性に勝った故の所産であろう。

ところが、原稿の推敲は九度にわたって行われ、初期形さえ複数ある「銀河鉄道之夜」を除いて、他の代表作<sup>8</sup>よりも頻繁であることは賢治の書かざるを

---

浄土も阿弥陀仏もただ「無限の光」そのものなのである。その存在に目覚めて信仰することより、自らの内に「無限の光」が惜しみなく降り注がれると、そこには、自覚的な浄土が出現するのである。」がある。——増田秀光編『浄土の本』Books Esoterica 第7号、学習研究社、1993年8月、P154。

<sup>5</sup> 前掲書、P16。更に、付け加えて説明すると、次のような説がある。

仏足頂礼というのは、仏様の足を自分の手の上に乗せて、自分は仏様の足の下にひれ伏して総てを頂くのです。また、自分の中の仏性に礼拝すると言う意味もありますが、仏教ではどの宗派でも行われている最も重要な礼拝です。（「禅と健康」講話 桐山紘一）  
<http://www.ngn.janis.or.jp/~kiriko/essei/kenko0301.html>（2011年2月25日検索）

<sup>6</sup> 「迎意的」は辞書にはなく、内田寛の「迎意的とは読者の感興をあからさまにある方向へ持っていかうとすることであろう。」（『宮沢賢治「銀河鉄道之夜」の物語構造』、文芸社、2001年12月、P44）や

田口昭典の「法華経の章句がそのままの形で出ていること、賢治がかつて経験した、如来寿量品との出会いが、あまりにもなまの形で出ている」（『賢治童話の生と死』、洋々社、1987年、P202）という解釈を参照。

<sup>7</sup> 『新校本宮沢賢治全集 第八巻 童話 I 校異篇』、筑摩書房、1995年、P117。

<sup>8</sup> 例えば、「セロ弾きのゴーシュ」6次、「夜鷹の星」2次、「なめとこ山の熊」1次。

得ない執着と完璧を期する心情を示すものといえよう。

背景としては、内田朝雄による、「東京から花巻へ帰ったトシの影響を受容する賢治に異文化接触動揺の結果として、自分の信仰の確かめ」だという指摘<sup>9</sup>やトシのいった世界の想像などが考えられよう。

さらに、宗教的要素の他に、賢治の心象風景も加えて検討してみると、例えば心象スケッチとしての『春と修羅』にも、〈ひかり〉、〈素足〉という言葉が出ており、「ひかりの素足」作品中の風景を想起させる内容もあることが分かる。例えば「小岩井農場」パート四には

すきとほるものが一列わたくしのあとからくる  
ひかり かすれ またうたふやうに小さな胸を張り  
またほのぼのとかがやいてわらふ  
みんなすあしのこどもらだ

とあり、パート九には

ユリア ペムペル わたくしの遠いともだちよ  
わたくしはずゑぶんしばらくぶり  
きみたちの大きなまつ白なすあしを見た  
どんなにわたくしはきみたちの昔の足あとを  
白堊系の頁岩の古い海岸にもとめただらう

とある。これらは異空間の光りの素足の子供らに出会ったり、「大きなまつ白なすあし」のある「遠いともだち」に「あふことができ」、「血みどろになつて遁げなくてもいい」<sup>10</sup>というように救済されたりするような心象である。

また、「青森挽歌」にも

そこに碧い寂かな湖水の面をのぞみ  
あまりにもそのたひらかさとかがやきと  
未知な全反射の方法と

---

<sup>9</sup> 内田朝雄「書簡に見る賢治の青春後期」『国文学解釈と鑑賞』、至文堂、1996年11月、P27。

<sup>10</sup> 同じ「小岩井農場」パート九の文。



さめざめとひかりゆすれる樹の列を  
ただしくうつすことをあやしみ  
やがてはそれがおのづから研かれた  
天の瑠璃の地面と知つてこゝろわななき  
紐になつてながれるその楽音  
また瓔珞やあやしいすものをつけ  
移らずしかもしづかにゆききする  
巨きなすあしの生物たち

とある。これはトシのいった世界の想像で、ここにも「ひかりの素足」における浄土を想起させる風景と、神聖なる存在としての「巨きなすあし」の生物たちがいる。

『春と修羅』の創作時期（大正11年～12年）と「ひかりの素足」（大正10年～12年）のとは近くて、その前後関係が判断しがたいが、〈ひかり〉、〈素足〉という言葉や、「ひかりの素足」における異空間の風景は、賢治が「ひかりの素足」を創作するために考え出した表現ではなく、すでに心象風景にあるものを生かして表現したものであろう。賢治の詩はそんな心象風景をスケッチした作品であれば、「ひかりの素足」は賢治の心象に実在する異空間（死後世界、天上、幻想）と人間界（現実）の二重風景を童話化した作品だといえよう。

ところで、賢治童話は大人の文学と児童文学のどちらにも分類できない、両領域に跨る「両域文学」<sup>11</sup>と見られ、「ひかりの素足」のような童話こそ、このような賢治童話の性格を端的に示した作品だと思われる。というのは、「ひかりの素足」は全知視点で語られているが、地の文などからは、大人の視点というよりも子供の視点によるものだ<sup>12</sup>ととらえられながら、一方では、子供の

---

<sup>11</sup> 顧錦芬「童話試論—宮沢賢治の場合」（『淡江人文社会学刊第31期』、淡江大学出版、2007年9月）を参照。

<sup>12</sup> 例えば「二、峠」における「お父さんは小屋の入口で馬を引いて炭をおろしに来た人と話してみました。ずみぶん長いこと話してみました。」と「自分たちの方の馬の歩き出すのを待ってみましたがあまり待ち遠しかった」など天沢退二郎のいう「子どもにとってひとつの夢魔である」大人たちの長話（「峠を登る者」『ユリイカ』1977年8月号、青土社、P51）或いは、「光の素足」をもつ「その巨きな人」が見せた、子どもたちが「よろこびの声をあげるばかり」と

死や子供たちが直面する過酷な試練と、その神秘的で宗教的な内容、特に地獄と思しき世界の描写などは子供向きとは言いがたい様相を呈しているからである。

また、中野新治が「賢治が童話という形式を選んだこと自体、その死生観の現われであった」<sup>13</sup>と指摘する通り、賢治が人間界しか描けない小説などではなく、童話という形式を選んだのは、上記の死後世界や心象にある異空間をも表現しようとしたからであろう。

従って、「ひかりの素足」の場合における「両域」とは、大人の文学と児童文学という両領域だけでなく、生と死の両領域をも意味するといえるのではないと思われる。

一方、宗左近は賢治文学の中心について

〈死〉と〈生〉の二つに分裂しながらも、〈死〉と〈生〉の二つが同時に共存している世界、それが賢治の舞台です。そういう、舞台としての〈中有〉、それを描くことに賢治の文学の中心はあった。<sup>14</sup>

と的確に指摘しているが、「ひかりの素足」は、正にそのような中心的な作品なのである。

以下、この、賢治文学の両域性を端的に表し、中有の世界を描く、「賢治の思想と文学の根幹にかかわる本質的な問題点を包みこんでいる」<sup>15</sup>テキストを、死生観を手がかりに探究することとする。

手順としては、まず、一郎兄弟を死の世界へ送ろうとするように見える風の又三郎の正体を確かめる。次に、命にかかわる重大で悲惨な体験をする主人公を、なぜ大人でなく、子供に設定したのかについて探求することによって、「ひかりの素足」における死生観の一側面を浮き彫りにしたい。また、「うすあかりの国」を仏教的な観点からみれば中有であるが、自然科学的な観点からみる

---

というような世界などから判断する。

<sup>13</sup> 中野新治「賢治の死生観」『国文学解釈と教材の研究 特集 宮沢賢治を読むための研究事典』、学燈社、平成元年12月号、P33。

<sup>14</sup> 宗左近『宮沢賢治の謎』、新潮社、1996年3月、P92。

<sup>15</sup> 分銅惇作「「ひかりの素足」—浄土のイメージについて—」『国文学解釈と鑑賞』、至文堂、1984年11月号、P80。

ことで、一郎の瀕死体験と看做す。そして、一郎が浄土と思しき世界に永住できず、この世へ蘇生した意義を探る。最後に「ひかりの素足」というシンボルが何を意味するのかを考察し、「ひかりの素足」に見られる死生観をまとめてみることにする。

## 二、死神としての「風の又三郎」

まず確認しておきたいのはテキストに現れた「風の又三郎」のことである。

「風の又三郎」とは、童話「風の又三郎」の主人公のあだ名でもあるが、もともと「岩手・新潟などで知られる〈風の三郎〉伝説の三郎は、想像上の風の童神であり、複数の宮沢作品では、一貫して又三郎の名で登場する。（中略）「ひかりの素足」では子どもの死を予告する」<sup>16</sup>。

童話「風の又三郎」に現れた赤毛のおかしな子である「風の又三郎」（高田三郎）は人間と神の間にいるような謎の存在であるが、「風の又三郎」が一種の死神であることに関しては、天沢退二郎がすでに『宮沢賢治の彼方へ』<sup>17</sup>で論及しているが、以下詳しく検討してみよう。

「ひかりの素足」に登場した「風の又三郎」は、まず、形のないまま楯夫に死を予告する。例えばテキストには、

「いたゞきにパツとけむりか霧のやうな白いぼんやりしたものがあらはれました。それからしばらくたってフィーとするどい笛のやうな声が聞えて来ました。」(P284)

「お父さんおりゃさ新らしきもの着せるって云ったか。」

「それがらお母さん、おりゃのごと湯さ入れで洗ふて云ったか。、

「それがらみんなしておりゃのごと送って行ぐて云ったか。」(P285)

とある。

それから、

<sup>16</sup> 中村三春「風野又三郎」、『知得宮沢賢治の全童話を読む』、学燈社、2008年3月、P42。

<sup>17</sup> 天沢退二郎『宮沢賢治の彼方へ』、思潮社、1989年、P47。——「風の又三郎が、賢治の世界の中で、不吉な死の国の使者——一種の死神でもある」。

「にはかに空のほうでヒィウと鳴って風が来ました。」「前より一そうひどく風がやって来ました。その音はおそろしい笛のやう、、、。」「風がひゅーと鳴って、」(P291)

「風が一そうはげしくなりました。」「風がまたやって来ました。」「風がもうまるできちがひのやうに吹いて来ました。」「樞夫が泣いて云ひました。その声もまるでちぎるやうに風が持って行ってしまひました。」(P292)

などとあるように、強い風と化して一郎兄弟をあの世へ送ろうとしたり、「何かうす赤いやうなものがひらひらしながら一目散に走って行く」(P295)とあるように、「うす赤いもの」と化して、一郎の恐怖感を増したりする。

「一、山小屋」では、「風の又三郎」は山小屋へ樞夫にしか聞こえない死の予言をしに来てから、一郎兄弟が「うすあかりの国」に着くまで風に化して一郎兄弟に付き纏う。

「二、峠」では、風が強く吹くことによって、一郎兄弟をあの世へ送ろうとする。

「三、うすあかりの国」では、中有に入ってもまだ風がよく吹き、一郎を怖がらせるし、死んだ樞夫の形を消そうとする。しかも「うすあかりの国」に着く直前に、風という形のない形態だけでなく、更に「うす赤いやうなもの」(童話「風の又三郎」の高田三郎は赤毛のおかしな子)として登場する。

このように、死後の世界に近ければ近いほど、はっきりした形を持たない「風の又三郎」の影が意地悪く現れてくる。

風が吹くことにつれて、だんだん人間を死の世界へ導いていくという上列した箇所を検討した限り、「ひかりの素足」における「風の又三郎」が死神であることが改めて確認できたように思われる。風という自然現象、あるいは民俗信仰を交えた幻想的で謎めいた存在としての風の又三郎と死の関係性が、「ひかりの素足」における死生観の特徴の一つであるといえよう。

ただ、風あるいは風の又三郎が他の賢治童話においても死をあらわしているのか、つまりこれは「ひかりの素足」だけに見られる特徴なのかということは今後の課題としたい。

### 三、なぜ主人公が子どもなのか

次に、死後世界で苛まれ、そのままあの世に残ったり、蘇生したりするのはなぜ大人ではなく、穢れも罪もない子供たちなのかを考えてみたい。

賢治は『注文の多い料理店』の「新刊案内」で、自分の童話の特色の一つとして「必ず心の深部に於て万人の共通である。卑怯な成人達に畢竟不可解な丈である」と書いている。純真な心意を所有しない成人たちは潔さがなく、卑劣であるなら、子どもは潔く、純真無垢だということであろう。そして、「童児こさえる代りに書いたのどもや」などと言って、弟妹などに自分の書いた童話を読んでやり、喜ばせた18という。しかし、子どもを、童話創作並みの重要性を持つ大切な宝物と見る一方で、「ひかりの素足」では、大人ではなく、子供が苦しめられ、死んでいる。つまり、「仏はなぜ、仏と関係を持たず静かに暮らしていた者たちにまで〈罪〉という妙な請求書をつきつけようとするのか。子供たちは、なぜ傷つけられなければならないのか。」<sup>19</sup>という疑問が提出されている。

それは鬼が怒鳴った「罪はこんどばかりではない」「みんなきさまたちの出かしたこった」などからもはっきり分かるように、人間には生まれ変わり、生々流転があり、生まれてくる前からの宿業があるから、子どもにも罪がありうることを表している。つまり、宿業と輪廻の实在を浮き立たせようとする意図があるのではないかと思われる。ただし、人間の罪は「修功德 柔和質直者」が「によらいじゅりゃうぼん」をつぶやくことによって、「この世界を包む大きな徳の力に比べれば太陽の光とあざみの棘のさきの小さな露のやうなもん」になる。そして、浄土にも行けるのである。

一方、「ひかりの素足」とイメージの重なる「小岩井農場パート四、パート九」における子どもに関する心象を検討してみると、

みんなすあしのこどもらだ  
ちらちら瓔珞もゆれてゐるし、、、  
これらはあるいは天の鼓手 緊那羅のこどもら……  
どのこどもかが笛を吹いてゐる

---

<sup>18</sup> 宮沢清六『兄のトランク』、筑摩書房、1996年4月、P89。

<sup>19</sup> 畑山博『美しき死の日のために—宮沢賢治の死生観』、学習研究社、1995年12月、P40。

それはわたくしにきこえない  
けれどもたしかにふいてゐる

——「小岩井農場」パート四

どこの子どもらですかあの瓔珞をつけた子は……  
あなたがたは赤い瑪瑙の棘でいつぱいな野はらも  
その貝殻のやうに白くひかり  
底の平らな巨きなすあしにふむのでせう

——「小岩井農場」パート九

とあるように、天上にある神なる存在としての子供が賢治の心象風景としてあり、しかも「ひかりの素足」の主題にかかわるような情景が表現されている。このような賢治の心象から見れば、「ひかりの素足」の主人公が子供となっていることも自然であろう。

ところで、「みんなひどく傷を受けてゐる。それはおまへたちが自分で自分を傷つけたのだぞ。」「こゝは地面が剣でできてゐる。お前たちはそれで足やからだをやぶる。さうお前たちは思つてゐる、けれどもこの地面はまるつきり平らなのだ。さあご覧。」とあるように、子供たちは地獄と思しき世界での悲惨な体験を経るとはいへ、地面が剣でできていることも、傷も、実はみな自分で自分を傷つけた。これは「各個人にとっての世界はその個人の表象(イメージ)に過ぎない。あらゆる諸存在が個人的に構想された識でしかないのならば、それら諸存在は主観的な虚構であり客観的存在ではない」<sup>20</sup>と主張する唯識思想に通ずるのであろう。しかも樗夫は「その人」が現れてから、「黄金いろのきものを着瓔珞も着けてゐた」し、風の又三郎が伝えた死の予言を感じた時に、怖がって泣いていたのに対して、あの世で一郎と別れる時には「光って立派になって」、この世の死に顔も「かすかに笑つてゐた」と対照的であり、仏に帰依することで死への恐怖が取り除かれたといえよう。

他に、押野武志が指摘した日本の童話における「〈子供の死〉を通して子供時代を凍結し、彼岸に子供のユートピアを見出そうとする傾向」<sup>21</sup>というようなことも考えられよう。

---

<sup>20</sup> <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%94%AF%E8%AD%98> (2011年2月25日検索)

<sup>21</sup> 押野武志『宮沢賢治の美学』、翰林書房、2000年5月、P158。

賢治童話の代表作では、死んだのが人間であれば、こどもである場合が多い。「ひかりの素足」はもちろんであるが、他にも例えば、「水仙月の四日」で凍死しそうなのも子供である。「銀河鉄道の夜」で死んだ子どもは三人いる。「度十公園林」の主人公である度十もこどもで、自分の植えた林を觀賞することなく死ぬ。

このように、あえて「卑怯な成人達」ではなく、大切な宝物であり、まだ天寿を全うしていない子どもたちが死ぬというのは、人間の死ということ自体が絶望的で、悲慘的というようなマイナスのイメージを持たず、むしろ一種の解脱や昇華や超克であるというプラスの意義を表しているのではないかと思われる。

従って、「子供」の死という設定の原因としては、神聖なる存在としての子供がもともと賢治の心象風景にあること、宿業と輪廻の实在の強調、死ぬこと自体はマイナス的ではなく、一種の解脱であることを表していることなどが考えられよう。そして、子供たちが悲慘な体験をするのも、傷つけられるのも主観的な虚構に過ぎないし、結局は唱題や仏への帰依によって浄土へと救われる、一つの縁に過ぎないのである。

#### 四、 中有・浄土・瀕死体験

さらに、作品中の中有の世界について考えてみる。作品中では雪嵐の中で迷い、一郎は弟の樞夫を抱いたまま岩の下へ座りこんで、「二人とも雪と風で死んでしまふのだと考へて」、意識不明から目覚めたら、死後世界にいた。やっと「蠟燭の火のように光ったり又消えたり」する樞夫に再会できたと思ったら、樞夫は「死んだんだ」とはげしく泣く。その後、樞夫は「前のお母さん」を見ることができ、そのまま残り、一郎は「お母さんの所へ帰」り、蘇生した。このように、「三、うすあかりの国」で描かれた世界は仏教の視点から見れば、人の死後、次の生を受けるまでの間の中の有の世界なのである。ここでの劇的な体験もまた中有の旅のようなものである。

その世界で、最初は他の子供たちと一緒に鬼に追い立てられながら、恐ろしい地獄体験をしたが、一郎一人が「によらいじゅりやうぼん第十六」という語を感じ取り、また「によらいじゅりやうぼん」と繰り返してつぶやいたお陰で、樞夫をはじめ、子供たち全員が「ひかりの素足」の人に会えて、周りも地獄から浄土のような世界に一変した。

この浄土のイメージについては、分銅惇作が「如来寿量品第十六」にある「我此土安穩 天人常充滿」から始まる世尊のいる国を描く経文によったと指摘する<sup>22</sup>。筆者はその経文の後に続く「是諸罪衆生 以悪業因縁 過阿僧祇劫 不聞三寶名 諸有修功德 柔和質直者 則皆見我身 在此而説法」における下線部分（諸有の、功德を修し 柔和にして質直なる者）<sup>23</sup>にも注目したい。全身全霊で弟を守り通す一郎が「修功德 柔和質直者」だからこそ、「によらいじゅりゃうぼん第十六」という語を感じとることができ、如来の身も見られ（見我身）、更には子供達をも救えたのである。

浄土のイメージを、分銅惇作のような法華経に見る論も、浄土教の經典<sup>24</sup>に見る論もあるが、むしろ和木浩子が綿密な分析を行って、「特定の經典だけに限定されるものではなく、大乘仏典ではしばしば見ることができる浄土の光景で、……賢治が經典から吸収したものは、本文に溶け込んでおり、厳密には指摘しづらい」<sup>25</sup>と帰結しているのが最も穏当なところであろう。

その一方で、「ひかりの素足」の浄土は学校、博物館、図書館、運動場など近代的な施設も備わって、チョコレートまである、子供でも楽しく過ごせそうな「現実性を帯びた理想郷」<sup>26</sup>である。

楢夫と他の子供らはそのまま天人になって浄土に残り、一郎だけが「すなほないゝ子供だ。よくあの棘の野原で弟を棄てなかった」から、「その人」に奨励されるかのように人間として蘇生できた。この世から見れば、一郎は又お母さんに会えて救われたといえるが、あの世から見れば、「今の心持を決して離れるな。お前の国にはこゝから沢山の人たちが行ってゐる。よく探してほんたうの道を習へ」と「その人」に言い渡され、未完の任務を背負うようになった。この論は「極楽に往生（往相回向）したあとに、この世で迷い続ける一般民

---

<sup>22</sup> 分銅惇作「『ひかりの素足』—浄土のイメージについて—」『国文学解釈と鑑賞』至文堂、1984年11月号、P78。

<sup>23</sup> 坂本幸男 岩本裕訳注『法華経（下）』、岩波書店、2000年4月、P32。

<sup>24</sup> 木村東吉「『ひかりの素足』考—その未定稿の背景」、『国文学解釈と鑑賞』平成21年6月号、至文堂、P131。

<sup>25</sup> 和木浩子、「『ひかりの素足』の信仰」、<http://www13.plala.or.jp/monokobo/kenji/writing/kenji-3.html>。  
(2011年2月25日検索)

<sup>26</sup> 黄英『宮沢賢治のユートピア志向—その生成崩壊と再構築』、花書院、2009年2月、P114。



衆を救うために再び戻ってくる（還相回向）」<sup>27</sup>浄土思想を想起させよう。

因みにこの還相回向的な生き方については菊田茂男氏が巨視的な観点から日本文学における死生観を探究する時、「銀河鉄道の夜」からも見出し、次のような見解を示している。

、、、輪廻転生の糸が張りめぐらされている、というモチーフが潜められている。このような生と死のイメージは、宮沢賢治の童話「銀河鉄道の夜」の主人公ジョバンニの、死や別離や孤独という、人生のあらゆる負性を背負いながら、この地上に還り来て、正性としての「ほんたうの幸福」を問いつづける、という「還相回向」的生き方や、「青森挽歌」や「オホーツク挽歌」などの詩篇の内面を彩る、極限としての北方に触れ合うことによって、死の深い悲しみからの救済と再生を告げる「心象スケッチ」の世界にも引き継がれ、生と死と再生のモチーフとして重要な文芸的意味を担うことにもなる。<sup>28</sup>

ジョバンニと一郎、両者の違った点が肉体の瀕死体験の有無にあるが、上述したような輪廻転生や還相回向のような死生観が両作品に見られ、相通じている。

ところで、一郎は雪嵐の中で、意識不明になりかけた時、「いろいろなことがまるでやはり燈籠のやうに見えて来ました。」

そして、「によらいじゅりゃうぼん」とつぶやいてみたら、「野原のはづれがぼうっと黄金いろになってその中を立派な大きな人がまっすぐにこっちへ歩いて来るのです。どう云ふわけかみんなはほっとしたやうに思ったのです。

「立派な大きな人」が現れてから、その「まっ白な足さきが二度ばかり光り」、「一郎はまぶしいやうな気がして顔をあげられませんでした。」、「大きな黄金いろの光が円い輪になってその人の頭のまはりにかゝりました。」

それから、「五、峠」では、樵夫と一郎が別れた場所が「光の国」と表現されている。

<sup>27</sup> 増田秀光編『浄土の本』Books Esoterica 第7号、学習研究社、1993年8月、P154。

<sup>28</sup> 菊田茂男「日本文学における生と死の構図—直線的継続の関係性と円環的継続の関係性」、岩田靖夫、塚本啓祥編『人間その生と死』、平楽寺書店、1993年12月、P333。

これらの記述を自然科学的に見れば、瀕死体験の描写にしか見えない。

アメリカの精神科医であるレイモンド・ムーディ (Raymond A. Moody, JR) が著書の『Life After Life』で次のように瀕死体験の典型をあげる。

What is perhaps the most incredible common element in the accounts I have studied, and is certainly the element which has the most profound effect upon the individual, is the encounter with a very bright light.

Despite the light's unusual manifestation, however, not one person has expressed any doubt whatsoever that it was a being, a being of light. Not only that, it is a personal being. It has a very definite personality. The love and the warmth which emanate from this being to the dying person are utterly beyond words, and he feels completely surrounded by it and taken up in it, completely at ease and accepted in the presence of this being.<sup>29</sup>

そして、ソギヤル リンポチェ (Sogyal Rinpoche) も『チベットの生と死の書』で

「光の存在」の前で、人は走馬灯のように過去の人生を回顧し、これまで行なってきた善い行為と悪い行為のすべてを再び見る。<sup>30</sup>

と瀕死体験について言及する。

一郎たちの中有の旅を上述した瀕死体験と照合してみれば、「光」も「生命回顧」も重なる部分であることがわかる。

そして、両著書の中で、神聖なる光が最も強調するのは何よりも愛の重要さであるということも述べられている。弟思いの一郎が樞夫を愛するのはいうまでもなく、更には「両腕であらん限り樞夫をかばひ」、鬼が樞夫に振り上げる鞭を受けるほど自己犠牲的であるから、「ひかりの素足」の「その人」(神聖なる光の生命)にも高く評価されたといえるであろう。

因みに、「ひかりの素足」には父親が山小屋で子供達を見送って以来、救難

---

<sup>29</sup> Raymond A. Moody, JR 『Life After Life』, Bantam Books, Inc, 1986, P58～59。

<sup>30</sup> ソギヤル リンポチェ (Sogyal Rinpoche) 『チベットの生と死の書』、大迫正弘、三浦順子訳、講談社、1995年10月、P511。

隊にさえ姿を現していない。その上、不思議なことに、現実の人間界でも一郎兄弟が見つかった時、救援に来た隣りの人や猟師は彼らの両親に知らせようとしないで、直接火を焚くなり、雪に寝させるなりすることを話し合って、遭難現場で樵夫の遺体を処理しようとする。このような父親不在について河合隼雄は「瀕死体験のような深い体験をする場合、父親の不在、あるいは留守ということが、非常によく出てくるテーマです。つまり父親というのは常に現実規範の体現者の面をもってあらわれますから……」<sup>31</sup>と解釈する。これもまた瀕死体験の一側面の表出であろう。

## 五、「ひかりの素足」とは

つづいて題名の「ひかりの素足」について考えてみたい。まず、手掛かりになる子どもたちの足の変化に注目したいと思う。

その変化のプロセスとは、「靴を履く足」から「裸足」に、そして「裸足」から「傷だらけの足」に、最後に「傷だらけの足」から「ひかりの素足」になるというものである。

「二人の雪査は早くも一寸も埋まりました」や「雪がもう査のかゝと一杯でした」などから、一郎と樵夫は中有に入る前に、靴を確かに履いていたことが分かる。が、「うすあかりの国」に入ってから、一郎の「足ははだしになってゐて…深い傷がついて血がだらだら流れて居りました」というように、「あんまり痛くてバリバリ白く燃えてるやう」な傷だらけのはだしになってしまった。そして、一郎だけではなく、樵夫も「うすあかりの国」では「やっぱりはだしでひどく傷がついて居りました」し、追われている子供たちまでも「みんな一郎のやうに足が傷ついてゐ」て、その中の一人も「あんまり足が痛むと見えてたうたうよろよろつまぎました」という有様であった。

ところが、「ひかりの素足」を持つ「その人」が現れることによって、子供たちは皆悲惨な状況から救われたところまでになり、「みんなのからだの傷はすっかり癒ってゐた」だけでなく、その国の運動場で「かけることを習ふものは火の中でも行くことができる」ようになる。子供達が皆こうして罪が浄化され、浄土にいけるようになったことから、浄土真宗や日蓮宗などで積極的に説いている「一切衆生悉有仏性」の概念が窺えよう。

<sup>31</sup> 河合隼雄「瀕死体験と銀河鉄道」『新文芸読本 宮沢賢治』、河出書房新社、1996年8月、P179。

一郎以外の子供たちは浄土で更に修行をすれば(=そこの運動場でかけることを習えば)、「ひかりの素足」の「その人」のように「燃えあがる赤い火をふんで少しも傷つかずまた灼け」ないようになることができ、火の中でも行くことができる。

更に、他の子供たちと違って、一郎だけが、既に「足の傷や何かはすっかりなほつていまはまっ白に光り」、「もうはだして悪い剣の林に行くことができる」ようになった。つまり、「鋭い鋭い瑪瑙のかけらをふ」んでも「少しも傷つか」ない「その人」と同じように、一郎まで「ひかりの素足」を持つようになり、他の子供達よりさらに次元の高い境界に達することができている。もし、一郎の「素足」に即して考えれば、具体的な人体の一部である「裸足」が、「傷だらけの痛む裸足」から「ひかりの素足」へと変化した二つの形象は、仏性を引き出される前と後を象徴するかのようであり、あたかも暗号や隠喩のような役割を果たしているように思われる。

一郎と他の子供たちとの間の差異が何かといえ、次のように解析できるのではないかと思う。弟を背負ったり、一生懸命庇ったりする一郎自身もまだ子供で、他の子供らと同じように、傷だらけで恐ろしい鬼に追われながらも、「樵夫などに何の悪いことがあってこんなつらい目にあふのかといふことを考へました」。「自分」ではなく、まず「樵夫など」を考えるとということからは、中地文が指摘した「一郎が語りの観点を方向づけている」<sup>32</sup>ことのほかに、自分のことよりも他者を優先して考える一郎の気質が読み取れる。つまり、一郎の異質性とは自分を勘定に入れる前に、他者を思いやる品性あるいは精神性にある。

従って、「その人」の「ひかりの素足」が「如来のシンボルであ」<sup>33</sup>るならば、一郎の「ひかりの素足」とは他者を優先して思いやり、弱者を守り通す生き方を貫き、本当の道を求め、仏性を照らし出そうとする意志、つまり菩薩の願行の象徴だと言えよう。

---

<sup>32</sup> 中地文「ひかりの素足— 一郎とは誰か」『国文学解釈と鑑賞』平成12年2月号、P47～48。P47に〈山根知子氏の論文は物語の構造に注目し、「一郎の視点による一郎の瀕死体験」としてこの作品を意味づけた貴重な試みの一つであるといえるだろう〉とも言及する。

<sup>33</sup> 田口昭典『賢治童話の生と死』、洋々社、1987年、P203。

## 六、まとめ

最後に「ひかりの素足」に見る死生観をまとめてみると、次のようになる。「ひかりの素足」のストーリーは、樞夫の死と一郎の蘇生を巡って展開しており、彼らをあの世へ導いていく使者が「風の又三郎」であることが確認できたように思われる。「風の又三郎」が樞夫に感じさせ予告した通り、葬儀の作法は新しいきものを着せ、湯に入れて洗い、みんなで送って行くという葬儀そのものになっているし、風が吹くことによって一郎兄弟をあの世へ送ろうとするのである。風という自然現象や、民俗信仰を交えた幻想的で謎めいた死神のような存在としての風の又三郎と死の関係性が「ひかりの素足」における死生観の特徴の一つであるように思われる。

次に、宿業と輪廻は実在するが、唱題さえすれば、宿業や罪は浄化され、神聖なる浄土に行ける。しかし、浄土とは永遠に安住するところではなく、教化する力を獲得したら、すべての衆生を教化して、一緒に仏道に向かわせようとするため、又この世へ戻るべきという「還相回向」的な生き方が窺える。因みに、このような「還相回向」的な死生観は「銀河鉄道の夜」にも見られるようである。

それから、死んだ主人公を子供に設定したことからは、死ということ自体が決してマイナスのイメージを持たず、むしろ一種の解脱や昇華であることも窺える。

そして、何よりも核心的なのは、一郎が「ひかりの素足」を獲得することで蘇生したことから明らかなように、生成し続ける根元的生命はどの世界にあっても、他者を優先して思いやり、弱者を守り通し、本当の道を求め、仏性を照らし出そうとする意志を貫くことでそれら世界を結びつけるという点である。つまりそうした菩薩の願行が生と死の世界を結び付けているという死生観にあると思われる。

今後の課題としては、「ひかりの素足」と「銀河鉄道の夜」における「還相回向」的な死生観を比較検討したり、風あるいは風の又三郎が他の賢治童話においても死をあらわしているのかを探究したりして、死生観の見られる代表作を分析することによって、賢治童話における死生観をまとめていきたいと思う。

- \* テキストは『新校本宮沢賢治全集』（筑摩書房、1995年5月）による。
- \* 引用の下線はすべて筆者による。

（本論文は2009年12月19日に台湾日本語文学会と淡江大学日本語文学科共催の「2009年度日本語文學國際學術研討會—日本語教育之活性化」での口頭発表に基づいて加筆改定したものである。）

## 参考文献(年代順)

### 日本語図書

- 田口昭典 (1987) 《賢治童話の生と死》、東京：洋々社。
- 松田司郎 (1987) 《宮沢賢治の童話論》、東京：国土社。
- 天沢退二郎 (1989) 《宮沢賢治の彼方へ》、東京：思潮社。
- 宮沢賢治 (1990) 《注文の多い料理店》東京：新潮社。
- 増田秀光編 (1993) 《浄土の本》、Books Esoterica 第7号、東京：学習研究社。
- 宮沢賢治 (1995) 《新校本宮沢賢治全集 第八巻 童話 I 校異篇》、東京：筑摩書房。
- 畑山博 (1995) 《美しき死の日のために—宮沢賢治の死生観》、東京：学習研究社。
- ソギャル リンポチェ (1995) 『チベットの生と死の書』、大迫正弘、三浦順子訳、東京：講談社。
- 山内修 (1996) 編《新文芸読本 宮沢賢治》、東京：河出書房新社。
- 中村稔 (1996) 、《宮沢賢治》、東京：筑摩書房。
- 宗左近 (1996) 、《宮沢賢治の謎》、東京：新潮社。
- 宮沢清六 (1996) 、《兄のトランク》、東京：筑摩書房。
- 押野武志 (2000) 、《宮沢賢治の美学》、東京：翰林書房。
- 坂本幸男 岩本裕訳注 (2000年) 『法華経』、東京：岩波書店。
- 内田寛 (2001) 《宮沢賢治「銀河鉄道の夜」の物語構造》、東京：文芸社。
- 国文学編集部編 (2008) 《知っ得宮沢賢治の全童話を読む》、東京：学燈社。
- 黄英 (2009) 、《宮沢賢治のユートピア志向—その生成崩壊と再構築》、東京：花書院。

### 日本語雑誌論文

- 天沢退二郎 (1977) 、〈峠を登る者〉、《ユリイカ》、1977年6, 8, 10月号、東京：青土社。
- 分銅惇作 (1984) 《国文学解釈と鑑賞》、東京：至文堂、1984年11月号、P80。
- 中野新治 (1989) 、〈賢治の死生観〉、《国文学解釈と教材の研究 特集 宮沢賢治を読むための研究事典》、学燈社、平成元年12月号、P33。
- 菊田茂男 (1993) 、〈日本文芸における生と死の構図—直線的継続の関係性と

円環的継続の関係性)、岩田靖夫、塚本啓祥編《人間その生と死》、京都：平楽寺書店、1993年12月、P319～334。

内田朝雄(1996)、《書簡に見る賢治の青春後期》、《国文学解釈と鑑賞》、東京：至文堂、1996年11月、P27。

中地文(2000)、《ひかりの素足— 一郎とは誰か》、《国文学解釈と鑑賞》、平成12年2月号P48。

顧錦芬(2007)、《童話試論—宮沢賢治の場合》、《淡江人文社會學刊》第31期、淡江大学、2007年9月、P113—142。

杉浦静(2008)、《ひかりの素足》、《宮沢賢治の全童話を読む》、東京：学燈社、2008年3月、P148。

顧錦芬「宮沢賢治の書簡に見る死生観と生死観」、『淡江日本論叢』第21輯、淡江大学外國語文學院日本語文学系、2010年6月30日、P31～53。

木村東吉(2009)、《「ひかりの素足」考—その未定稿の背景》、《国文学 解釈と鑑賞》、平成21年6月号、至文堂、P131。

## 英語図書

Raymond A. Moody, JR (1986) 『Life After Life』, New York: Bantam Books, Inc



# 試論俄羅斯宗教文化中的特殊現象—聖愚 以潘勤柯<sup>1</sup>的〈Юродивые на Руси〉為論述資料

王愛末/ Wang Ay-Moh

中國文化大學俄文系 副教授

Department of Russian, Chinese Culture University

## 【摘要】

在俄羅斯的宗教文化中有一類奇特的現象，謂之為聖愚，或「為了基督的愚癡」。這類人的行為特殊怪異、衣不蔽體、四處流浪、居無定所，卻又是極為虔誠的基督教徒，有預知、預言的能力，人們對他們敬畏有加。有些聖愚被教會冊封為聖者，然而泰半則因其異於常人的行徑而被視為是瘋子。本論文將試就聖愚的源起、形象外貌、行為方式及其歷史評價做近一步的探討與研究。

## 【關鍵詞】

俄羅斯宗教文化、聖愚

## 【Abstract】

There is an unique style of people in Russian Eastern Orthodoxy – the Holy fool. The average person believed that they have the mystical strength, they could make the prediction to the future, also make the critique to the society; they are in rags, pray for people as well as curse others. Their spiritual strength is respectable and makes one dread. Some of them were canonized as a saint, but most of the time they were treated as madmen or lunatics. This project will focus on this character and try to make a deep research to find out whether the Holy fool were saints or madmen.

## 【Keywords】

Russian Eastern Orthodoxy, Holy fool

---

<sup>1</sup> 潘勤柯 Панченко Александр Михайлович (1937-2002)，生歿於聖彼得堡。傑出的蘇聯語言學家，俄羅斯科學院人文社會學科院士，鑽研俄羅斯文學及文化。

## 壹、前言

俄羅斯 19 世紀著名畫家蘇利柯夫(Суруков, Василий Иванович 1848-1916) 於 1881 完成了一幅知名畫作「女地主摩羅佐娃 Боярыня Морозова」, 畫作右方的雪地上坐著一個穿著單薄破爛長衣、赤著腳的人, 身上掛著厚重大鐵十字架、伸出右手食指及中指似要畫十字。這奇特的人物景象總引起筆者的好奇: 這是甚麼人? 其後在有關俄羅斯文化、文學作品中亦多次看到「Юродный(聖愚)」這個名稱, 例如: 列夫·托爾斯泰的小說《童年》的第五章標題即為〈Юродный〉。遂引發筆者意欲對其一探究竟的動機。然由於國內僅有一本艾娃·湯普遜<sup>2</sup>所著, 大陸學者楊德友譯的《理解俄國: 俄國文化中的聖愚》堪為參考對象, 故而不得不大量藉助網路以搜尋可能使用的文獻資料。

Юродный, 聖愚, 是俄羅斯宗教文化中獨特的一種現象。

宗教, 一直是人們在情感、在精神生活中尋求解脫的依循與憑藉。宗教, 也以其獨特的教條、教規、教義及魅力影響著千萬人的生活, 甚至及於整個社會、政治局勢。不同的民族, 各有不同的宗教信仰。各個宗教在不同的發展背景、時空環境、文化社會的影響下, 其實是衍生出了類似卻又各具特色的文化角色, 像是巫師、祭司等, 扮演著神靈與人之間溝通者的角色。在亞洲、非洲等許多民族都有巫師或巫醫(有其各自的名稱); 在台灣的民間信仰, 如道教、一貫道等, 則有乩童<sup>3</sup>、三才<sup>4</sup>; 在俄羅斯東正教的獨特現象則為聖愚。他們似乎都有某種預知、預見的能力, 常常是平民百姓們, 甚至是達官貴人們尋求指點迷津的對象。他們都是極虔誠的信仰者, 故而似乎也成了神明在俗世的代言人, 可以為人們消災解禍、治療疾病, 亦可降下災難以為懲戒。但他們是如何從原本的單純信仰者轉變成這樣的角色呢? 社會一般大眾對這樣的角色觀感如何? 他們得到的都一定是正面的評價嗎? 沒有負面的嗎?

我們稍後將試著從文化的角度來探討東正教聖愚的源起、形象外貌、行為方式及其歷史評價。

首先, 由於這裡提及不同的宗教文化現象, 我們似乎應該對「宗教」有點粗

---

<sup>2</sup> 艾娃·湯普遜: Ewa Thompson 美國萊斯大學德語暨斯拉夫語系前主任, 斯拉夫學教授。

<sup>3</sup> 乩童, 或稱童乩, 是台灣民間通俗信仰中的靈媒者, 超越陰陽兩度空間的「靈界人」, 扮演著人神交通的直接角色。《台灣民間信仰與儀式》p.93

<sup>4</sup> 「三才」即天才、地才、人才等三人配合的扶乩法事。扶乩是歷史久遠的民間巫術。一般童乩稱做「武乩」, 三才則被稱為「文乩」。三才的職務以靈媒醫療為主, 利用沙盤寫字來為人治病祈福。《台灣民間信仰與儀式》p.188

淺的認識。依據大陸學者宋兆麟的研究可知，宗教史可分為自然宗教和人為宗教兩大階段。所謂自然宗教指的就是各民族先民普遍的原始信仰階段，採多神信仰、萬物崇拜，諸神彼此平等，沒有至高無上的單一神靈；是各民族自發的信仰，沒有創教者，沒有宗教組織，沒有教派之分，卻有強烈的血緣性與地方性；有神靈附體的通神方式，或是經由占卜、主祭等形式來代表神靈發佈旨意；雖無自己的經典，卻有其宗教信條與禁忌，而且是與生活習俗密切交織在一起的，例如中外各民族幾乎都存在的巫教。人為宗教則是一神信仰，有至高無上的崇拜對象，如基督教的上帝、佛教的佛、伊斯蘭教的真主、道教的張天師；有一套嚴密的宗教組織，有所謂的創教者，亦即支配信仰的權威，如基督教的耶穌、佛教的釋迦摩尼、道教的老子李耳、伊斯蘭教的穆罕默德；它突破了血緣和地方的界限，形成勢力龐大的信仰集團，容許內部可以有不同的教派；有嚴格的教規，用文字寫成經典，有自己的廟宇或教堂或禮拜寺。

隨著歷史的演進、時代的變遷，自然的原始信仰終有走到盡頭的時候，或是自然地就因不合時宜而有所改變、被廢棄，或是因單一宗教的普遍流傳而自動或被迫接受一神信仰；然而這並不意謂它就此完完全全地沒落、湮滅而不再存在。前面提到它已是根深蒂固地與生活習俗完全結合在一起的，所以即使人們接受、信奉了單一宗教，仍是或多或少受到傳統習性的影響，在生活中保留有一些舊的信仰習慣；而單一宗教為了能更廣大的推展教務、宣揚教義，也能容忍、允許一些民間信仰的習俗與之並存。俄羅斯雖然在十世紀末接受了基督教為國教，經過多少世紀對民間信仰的壓制、影響，仍是難以將它掃除殆盡。一般認為俄羅斯東正教的聖愚即是基督教與多神信仰融合下的產物。

## 貳、聖愚

### 一、名稱的意涵及來源

Юродивый 或 юродивый Христа ради 在漢語並無適當、對等的詞彙，俄文直譯為「為了基督的愚癡」，或就其意涵而譯為「瘋僧」。「聖愚」這個名稱應該是由英文 Holy fool 直譯而來。這是甚麼樣的人？為什麼有這麼奇怪的名稱？怎麼來的？凡是初看到這個名稱的人，心中必定會出現這些問題。

Юродивый 一詞的詞源為古斯拉夫語的 урод（相貌、長相；畸形的人、醜陋的人），又可追溯到斯拉夫語詞根的 род，意指「誕生」或「來源」。一般俄漢字典告訴我們它的字義是：癡呆的、瘋癲的；作名詞用，則是白癡、傻子，無實際生活能力的人、怪人，（被認為是先知的）瘋修士、裝瘋賣傻假託神命的先知。

詞源學認為 *юродивый* 是指生來即具有從事某種天職標記的人。這些人之所以被選出來盡其天職，都是由於超自然力量，而非靠他們自己意志的抉擇。在現代俄語中，*юродивый* 有兩個基本意義：1.愚蠢的人 2.怪異而癡狂的人，但強調此種「怪異而癡狂」都是源於神示而非出於自發。

*Юродивый* 一般是 *юродивый Христа ради* 的簡稱，其同義詞有 *блаженный* (有福的)、*Божий человек/Божьи люди* (神人)、*дурак*、*дурачок* (傻子)。В. Даль 與 Ожегов 詳解辭典對此字的解釋是一樣的：「*Юродивый*，瘋癲的、神意的、呆子、與生俱來的瘋子；民眾認為聖愚是上帝的子民，常在無意識的行為中找到他們深沉的思維，甚至是預感或預見；教會則承認這些擔負起瘋癲的謙遜假像的為了耶穌的愚癡們；然而在教會的意涵中。聖愚有時是愚蠢的，缺乏理性的，狂妄的。<sup>5</sup>」當時的教會、知識分子認為那麼傻，傻到這樣毫不掩飾、毫不節制地步的人，才真正最能實踐上帝的意旨。瘋癲，是「自願的受苦」，隱藏美德的面具，是聖人用來保持他們與真理之間距離的工具。正是因為傻、因為愚，所以他們不可能和真理畫上等號，人們就更能看清楚他們所表達出的真理，他們是為真正的謙卑而做出一般人做不到的犧牲。所以才會將「聖愚」的全稱解釋為「為了基督的愚癡」。然而聖愚的「愚」又怎麼會跟基督教聯繫起來呢？聖經中有這麼一段話可引以為據：聖保羅在致哥林多人前書中所說：「人不可自欺。你們中間若有人在這世界自以為有智慧，倒不如變作愚拙，好成為有智慧的。因為這世界的智慧，在神看是愚拙。」(哥林多人前書 3：18-19) 因此，關於「為基督的愚癡」的名言，指的是徹底獻身，而不是愚蠢或其他形式的精神變態現象。

俄羅斯首次有記錄的聖愚出現在 11 世紀的羅斯。根據湯普遜的研究所述：

在俄國最早的《往年紀事》<sup>6</sup>中可反覆看到 *юродивый* (聖愚) 一詞，沒有附加語 *Христа ради* (為了基督的)。這本《紀事》的最早抄本可追溯到 14 世紀，雖然一般都認為其中某些部分寫於 12 世紀。因此可推論，在基輔

<sup>5</sup> ЮРОДИВЫЙ, безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвещенье; церковь же признает и юродивых Христа ради, принявших на себя смиренную личину юродства; но в церковном же значении. Юродивый иногда глупый, неразумный, безрассудный. – Толковый словарь В. Даля

<sup>6</sup> 《往年紀事》是俄羅斯歷史上流傳下來最古老的一部編年史，是12世紀初由基輔山洞修院的修道士涅斯托爾 (Нестор) 所編寫。

羅斯，涉及基督的用語並未用於基輔的苦行僧<sup>7</sup>。(湯普遜 1998：18)

而根據所搜尋到的聖愚《傳記》資料顯示，最早有記載的聖愚「юродивый Христа ради」可能是於十世紀居住在君士坦丁堡的斯拉夫人 Андрей Цареградский<sup>8</sup> (+ 911/936)(中文音譯為查列格拉茲基的安德烈)，或稱為 Андрей Блаженный(有福的安德烈)。

聖愚在俄羅斯民間有極大的影響力，這突出的地位可追溯到 15 世紀蒙古人結束對東斯拉夫人統治後的莫斯科公國時期。自此，聖愚對俄國社會各方面連續不斷產生了宗教的、社會的、甚至是政治上的影響，直到帝俄時代結束。一般人較為知道的有名聖愚有二：一位是 15~16 世紀、被封為聖者的 Василий Блаженный(1468-1557)(譯名有：瓦西里·布拉任內、有福的瓦西里、聖瓦西里)。在莫斯科紅場上那座世界馳名、色彩繽紛艷麗的聖瓦西里教堂即以他來命名。另一位則是尼古拉二世時期的 Распутин, Григорий Ефимович (1869-1916) (拉斯普津)，若非他的「興風作浪」，帝俄時代可能不會斷送在尼古拉二世之手。聖瓦西里是名符其實的聖愚，是莫斯科的顯聖者，為所有人所敬重；而拉斯普津，與其將之歸為聖愚之列，還不如稱他為瘋僧來得更恰當些，因為他的行徑舉止已超乎大多數人能接受的範圍；不似聖瓦西里能壽終正寢，他是被殘酷地暗殺掉的，可謂是咎由自取。

聖愚，是俄羅斯宗教文化上一類極特殊的基督徒，有不少學者認為這是外來的東正教與烏拉爾—阿爾泰地區的原始宗教薩滿教<sup>9</sup>相融合而產生的，屬於俄國

<sup>7</sup> 苦行僧：原指古印度一些宗教以「苦行」為修行手段的僧人，也叫禁慾者或苦行修道者，在印度已有數千年的歷史。「苦行」的梵文原意為「熱」，因印度氣候炎熱，宗教徒就把受熱做為苦行的主要手段。苦行僧的主要任務就是冥想修行，通過把物質降到最簡單的程度來追求心靈的解脫，擺脫無盡的輪迴之苦。他們被許多人視為是來俗世普渡眾生的「神的使者」。他們有個天衣派，即裸體派，全身一絲不掛，頂多用一條窄窄的布條遮住下體，表示追求原始狀態，遠離凡塵，與世無爭。苦行僧之所以叫做苦行僧，是因為他們視自己的肉體為罪孽的載體，是臭皮囊，必須以苦行為修行之手段，才能獲得精神的自由和靈魂的解脫。現在一般比喻為實踐某種信仰而實行自我節制、自我磨練、拒絕物質和肉體的引誘，忍受惡劣環境壓迫，用常人難以忍受的痛苦來磨練自己的人。—<http://baike.baidu.com/view/65724.htm>

<sup>8</sup> 參考〈Андрей Блаженный〉—<http://drevo-info.ru/articles/11196.html>

<sup>9</sup> 薩滿教Шаманизм：是以據說能治病、通鬼神的薩滿(巫師)為中心的古老宗教，主要為亞洲北部烏拉爾—阿爾泰山地區的少數民族所信奉。

民間社會的宗教現象，是所謂的東方基督教聖徒崇拜的獨特樣式。湯普遜認為：

聖愚特徵在很大程度上包括了把基督教合法性強加給薩滿教行為的作法，而且，這是俄國雙重信仰最完整也最重要的表現。聖愚的獨特性不僅源於斯拉夫人異教，而且也源於烏拉爾—阿爾泰薩滿教的獨特樣貌；薩滿教在俄國土地上廣為流傳，直至 19 世紀，而且至今仍保存在西伯利亞烏拉爾—阿爾泰各部落中間。(湯普遜 1998：7)

但何謂東方基督教呢？我們簡單看看基督教的發展與東正教的淵源。

基督宗教包括了天主教、東正教、新教三大教派。它原是統一的，但在 1054 年分裂為西部的羅馬公教（即天主教）和東部的希臘正教（即東正教）；16 世紀的宗教改革中，天主教再分出新教（即耶穌教，或一般人所認知的基督教，創始人為馬丁·路德）。東正教認為只有自己才是正統，只有正教會才保留了耶穌最原始的教導和傳統，再加上正教位於東方（現今土耳其的伊斯坦堡），故稱為「東正教」。基輔羅斯於 10 世紀接受的基督教即屬東正教派。東正教一直謹守古代基督教教義和禮儀，以及古老傳統，反對一切變革；其保守性和神秘主義是與天主教及基督教最為不同之處。東正教信徒日常生活的行為準則，就是對於宗教信仰的虔誠實踐。俄國東正教在 17 世紀的宗教改革後有新、舊信仰之分歧，主要是因舊信仰者堅持這種「身體力行」的實踐精神，不願有任何的簡化和變更。

## 二、聖愚的形象及行為方式

聖愚的衣著褴褛、奇特，在人世間到處漂泊，語言神祕晦澀、隱含喻意，他們被世人尊稱為基督聖徒，有的則被譽為狂信苦行的聖者；然其行為瘋癲愚癡，反覆無常，捉摸不定，無視道德規範的束縛，常被視為瘋子。他們常常左手得到了施捨，右手就立刻給了比他更需要的人。而揭露他人的罪惡更是聖愚必盡的職責，對社會中不論是市井小民，或是王公貴族，甚至國王所犯的的過錯是絕不善罷甘休的。「他們在社會上同時扮演著高尚的苦行僧，社會規範的叛逆者，墮落人士的救助者，神秘的預言者這四種角色。」（侯賽軍 2008：166）根據湯普遜、潘勤柯的研究以及由聖愚的傳記或言行錄(Житие)的記載，我們大致可歸納出聖愚的特徵如下：

### 1. 外貌與衣著

從一些聖愚的言行錄及後人所繪的聖者/聖愚圖片，我們可以認知到聖愚們幾

乎是赤身裸體、或穿著引人注目的破爛衣服、留長髮、身上帶著鐵鍊條或鐵的、別種金屬的物件，有的還戴著奇形怪狀的鐵製頭飾。湯普遜在書中提到：

傑爾斯·費萊契在 16 世紀所作的關於用鐵製品的描寫簡潔精確，至今無出其右者：「他們一般都是赤身裸體，只在半身處繫一塊布；頭髮很長，披在肩上；他們很多人脖子上戴鐵領，或者腰圍鐵鍊。即使時值寒冬，也莫不如此。」（湯普遜 1998：170）

對鐵和其他金屬器物的特別愛好，被解釋為源自於基督教苦行傳統。然而聖愚們穿戴的傳統方式來源也不是基督教，而是其他傳統，被提到最多的是今日仍為西伯利亞少數民族所信奉的薩滿教。西伯利亞全部的薩滿都把鐵製物品做為裝束的一部分，因為他們認為鐵製裝飾品象徵著人的骨架，進而象徵著成為薩滿的儀式不可少的部分，而鐵鍊的聲音也象徵著薩滿的神奇力量。於是薩滿的佩戴鐵鍊就起了引人注目和令人畏懼的效果。同樣的，聖愚的鐵鍊和裝飾也引起普通百姓的畏懼和敬重。

時代會變遷，聖愚的外貌自然也隨著時代的不同而有所改變。基輔公國時期的聖愚是穿著衣服的。到莫斯科公國時期，尤其在 15-16 世紀伊凡四世的時代，聖愚最理想的裝束—赤身裸體。他們脫掉所有衣物，穿上了「永垂不朽生命的白色法衣」（潘勤柯 1999：394）。裸露的身體最要忍受的是冬天的嚴寒和夏天的酷熱。聖愚是明顯的鄙視不能久存的肉體。在聖瓦西里《傳記》中描述道：

「在他一生的苦行中，不穿任何衣物，不論冬夏他從未有過棲身之處，連個洞穴也沒，飽受嚴寒及酷暑。就像亞當在犯罪之前一般，赤身裸體地行走也毫不羞愧，不照顧自己的身體並將無法忍受的酷寒當成是某種溫暖，因為神的恩典所溫暖的正義身軀



圖 1: Василий Блаженный  
<http://ec-dejavu.ru/j/Jurod.html>



圖 2: 戴鐵鍊及鐵十字架的 Василий  
<http://www.peoples.ru/state/scared/blajenniy/>



圖 3: Прокопий Устюжский  
<http://www.konstanti-novo.com/books/Biblio/history/History9.html>

是比嚴寒、比酷熱還要強壯的」<sup>10</sup>。(如圖1)

然而，裸體是有著雙關語意的：(因為在哥德式的藝術中魔鬼永遠被描繪成裸體的)。既是靈魂「溫和善良的象徵」，又是誘惑、不道德、邪惡意志及魔鬼的化身。聖愚的這件「衣服」，就如同其行為舉止，對有些人是誘惑，對另一些人則是救贖，不但未將之視為性感誘惑的手段，反而是高度虔誠精神的象徵。到了19世紀，大部分的聖愚都放棄了不穿衣服的習慣，只有在生活方式和16世紀沒有區別的窮鄉僻壤，仍可看到赤身裸體的聖愚在鄉下遊蕩。他們雖然不再裸體，卻仍是披頭散髮，而且穿著也和一般的流浪漢非常不同：那是美其名為襯衫(рубаша,長度到膝蓋下)的七拼八湊的破爛布片，不但骯髒，還常掛滿小鈴、繩頭、條帶等零碎物件、和其他吸引注意的玩意兒，在人群中顯得極為特殊、顯眼(這又是一個和薩滿同樣的特徵)。湯普遜認為：基督教的苦行贖罪傳統大概強化了他們對鐵製品的愛好(湯普遜1998:21)。因為不論裸體也好，穿衣也好，聖愚的身上都要披掛幾磅重的鐵製品，有鎖鍊、十字架和其他金屬物品(如圖2)，手裡拿著棍棒或通火鐵條；有的還配戴銅環、鐵環、甚至鐵帽盔或奇形怪狀的鐵製頭飾。這些裝飾多少都有其用意的，例如：13世紀的聖愚 Прокопий Устюжский<sup>11</sup>(音譯為烏斯丘格的普羅柯比)手中總是拿著三根通火棒(如圖3)。如果通火棒是頭朝上的拿在聖愚手中，就表示當年種植的穀物、蔬果都會大豐收，但若是通火棒頭朝下時，就表示當年所有作物都會歉收<sup>12</sup>。

## 2. 語言與謾罵嘲笑

聖愚最理想的語言 – 沉默。只是除了那些信念堅強、堅忍不拔地許願保持緘默的隱修士之外，聖愚是無法以沉默的方式來執行其預言者、罪孽揭發者等等的社會職責。通常聖愚說話是語無倫次、前後不連貫、也不選擇詞句的，這使他們無法宣講任何連貫的信仰、教條；然而他們也不需要這麼做，因為聖愚從不想

---

<sup>10</sup> 參考〈Житие святого Блаженного Василия〉—<http://www.ierei-korenev.ru/arhiv/vasily.html>

<sup>11</sup> Прокопий Устюжский (~1303)，本是德國天主教徒，富有的商人，因通商而於1243年來至諾夫戈羅德，醉心於東正教的一切，不但改信東正教，更散盡家財予窮人，進入修道院。之後60年一直行聖愚之行，主要活動範圍在烏斯丘格(Устюг)。1547年東正教會封他為聖徒。咸認為是俄羅斯歷史上第一位為教會冊封為聖者的聖愚。<http://www.rus-hanse.ru/ProkopiusLit1.htm>

<sup>12</sup> 〈Прокопий Устюжский первый русский юродивый: житие и подвиги〉

— <http://www.arhpress.ru/psz/2010/7/7/17-p.shtml>



要任何人來皈依他們。在揭發罪惡或預言的同時，他們常以喊叫聲、感嘆詞、含有警語的句子來與群眾溝通。潘勤柯認為可以把 Андрей Цареградский（音譯為查列格拉茲基的安德烈）<sup>13</sup>所發出的無聲囁嚅、喃喃聲、「混濁的話語」當成是沉默原則的延伸。這些「話」— 近似小孩子的話，而孩童的「默不作聲」在古時候被認為是與上帝聯繫的方法。在他的研究中提到，這是源自於耶利米先知<sup>14</sup>書的啓示：

我說了：啊-啊-啊，上帝！我，像個孩童，不會說話。但上帝對我說：不要說『我是孩童』，去到我派遣你去的地方，並說出我吩咐你的一切。（引自拉丁文本聖經。此乃羅馬正教正式文本 一作者注）<sup>15</sup>（潘勤柯 1999：396）

聖愚更常是大吼大叫，像個瘋子般的引人側目；只是真正的聖愚的瘋癲是裝出來的。當他們在揭發或是預言的時候，姑且不論他們說出的話是清楚明白的，或是令人費解的，卻都有個共同點：永遠是簡短的。

除了大聲謾罵之外，聖愚另一種抗議形式是嘲笑惡習及邪惡。潘勤柯在研究中提到：笑聲，在東正教中被視為是有罪的，會給予犯錯者宗教上的懲罰；而羅斯時期最受敬重的神甫 Иоанн Златоуст（意譯為約翰金口）<sup>16</sup>也提到，在福音書裡耶穌從來不笑，而聖徒傳記中的聖徒們也都是恰如其分不笑的。似乎唯一的例外就出現在聖愚身上。以下是兩個記錄在聖瓦西里 Василий Блаженный《傳記》中的事蹟<sup>17</sup>：

1) 聖瓦西里經過市集，那兒坐著一些賣針線活的婦女，她們嘲笑他的裸體，就立刻全都失明了。其中一個比較理智的女孩才剛感覺到視力被剝奪，就利用殘餘的光，飛奔到聖愚身後，祈求他停下來，流著淚伏在他腳下，懺悔自己的罪過。

<sup>13</sup> Андрей Цареградский (или Андрей Константинопольский, Андрей Юродивый, Андрей Блаженный) 10世紀時住在君士坦丁堡的斯拉夫人。著名的基督教聖徒及聖愚，死於936年。

- <http://drevo-info.ru/articles/2403.html>

<sup>14</sup> Иеремия, Иеремий耶利米，舊約聖經中四大先知的第二位，於公元三世紀殉道。

<sup>15</sup> А. Панченко, 〈Юродивые на Руси〉: «... «И я сказал: а-а-а, Господи! Я, как дитя, не умею говорить. Но Господь сказал мне: не говори "я дитя", иди, куда я пошлю, и говори все, что прикажу» (цитирую по Вульгате) p.396

<sup>16</sup> Иоанн Златоуст君士坦丁堡大主教，三位偉大聖徒之一，約生於西元347年，歿於407年。

<sup>17</sup> 同注8。

聖者和藹地對她說：如果你改過的話，你就會復明。他向她的眼睛吹口氣，她就復明了。她祈求他回到市集去治癒其他失明的女伴們，聖者也照她所求讓所有人恢復視力。

2) 有一次聖瓦西里來到一個小酒館，站在門邊悲憫地看著進來喝酒的人，因為酒館主人心腸惡毒，總是邊罵髒話邊端酒，重複著魔鬼的名字。進來了一個可憐的酒鬼，醉得搖搖晃晃地掏出一枚銅幣要買酒。酒館主人不耐煩地邊給他酒邊憤怒地破口大罵：「拿去，酒鬼，叫鬼跟著你一起吧！」隨著這些話一個速度快到誰也沒見著的魔鬼跳進酒杯。酒鬼左手舉起杯子，右手畫著十字。當下，「被十字的力量焚燒」的魔鬼從杯子跳出來，衝出小酒館。瓦西里就如發癲了般，縱聲大笑起來並對酒鬼拍手說：「做得好，人啊，就該永遠這麼做，好逃離看不見的敵人」。他對他人解釋說：我因極大的快樂而大笑，讚美那些記住我們的救世主耶穌的人以及那些在任何事情上都可用擊退所有敵對力量的十字記號來庇護自己的人。

第一個故事以笑開始，第二個故事又以笑聲結束；但是前者的婦女們不可以笑，因為她們用笑聲來危害靈魂，然而後者的聖愚就可以大笑，因為神賜常駐於他。嘲笑世界 — 本來就是愚蠢的、丑角的行爲。若是基於所有人都是傻子的論點來看，全世界最笨的傻子其實就是不知道自己是傻子的人；若承認自己是傻子，那麼他其實是有足夠智慧的人。因此，假裝成傻子的聖愚是唯一真正的智者，他「有智慧的愚蠢」總是能取得勝利，嘲笑庸人世界「愚蠢的智慧」。

### 3. 住所

聖愚四處流浪，居無定所，最常過夜的地方是教堂前的長廊、台階上；有時候也會跟狗兒們擠在一起。潘勤柯認為，在東正教羅斯的文化中，狗象徵著癡狂行爲；在羅馬天主教文化中，狗則是丑角行爲的特徵、恥辱的記號。聖愚，在某種程度上也呈現著一種受歧視的姿態，尤其在他尚未被承認是聖愚而被視爲是瘋子之時。在潘勤柯〈Юродивые на Руси 羅斯的聖愚〉中就提到：有一次，聖愚 Андрей Цареградский（查列格拉茲基的安德烈）準備要睡覺時，找了一個躺著流浪狗的地方，趕跑了其中一隻後，就在那兒躺下睡覺。隔天一大清早他說：「你是狗，你跟狗兒們一起睡飽了。」（潘勤柯 1999：398）

在 Прокопий Устюжский（烏斯丘格的普羅柯比）的《傳記》<sup>18</sup>中，也有類似的場景。在一個鳥飛一飛都會凍僵的嚴寒冬天，許多人被凍死了，Прокопий

---

<sup>18</sup> 同注11。

在教堂前的台階上也極難忍受。於是他就去尋找一個庇護所過夜。可是沒有一戶人家願意收留他，連羊舍的主人都把他打跑，不准他跟羊擠在一起。最終他找到了一個閒置的坑穴，角落裡躺著一些狗，他就在牠們中間躺下好取暖。可是狗兒們卻齜牙裂嘴地咆哮，並跳起來跑走，還撕破了他身上最後的衣裳，聖愚勉強用拐杖才將牠們擋開。聖愚心想：「不是只有上帝和人們拋棄了我，連狗也嫌棄我」。如果聖愚謙遜對待流浪狗，那麼牠們卻是不屈尊於他的。似乎聖愚外表的骯髒污穢，是連狗都嫌棄的。

聖愚雖然骯髒、可厭，但是他們的污穢不是貧窮造成的，而是他們的蔑視和拒絕清洗；善心人士施捨給他們的衣物，他們不是撕爛了不穿，就是再送給別人。在聖愚極污穢的外表下，其實擁有的是一個純淨無暇的心。

#### 4. 行爲

聖愚之成爲聖愚，也並非天生如此的，他們原本多半都只是普普通通的正常人，是在受到神的特別感召之後，才自願拋棄一切，成爲「爲了基督的愚癡」。然而「聖愚」爲了行持誠心的奉獻主，就得忍受常人所難以忍受的來自外界人爲的嘲笑、侮辱、謾罵、毆打；忍受生理上的饑餓、乾渴；又因居無定所、裸身漫遊，就更要耐得住自然界的嚴寒和酷熱。這是一種極不尋常、偉大又艱鉅的自我犧牲的行爲，因此也只有完全篤信美德的宗教狂熱者、有著強壯的身體和心靈，才能成爲上帝所認可的、特別挑選出來的人。聖愚是依據上帝旨意的特別指示，有時是特別的啓示行事，而上帝也會親自給予祝福，並在這條路途上用祂美妙的、常是不可思議的協助陪伴他們建立功績。舉例如下：

十世紀住在君士坦丁堡的斯拉夫人 Андрей Цареградский（查列格拉茲基的安德烈）在青年時期即熱愛神的殿堂和神聖的書籍。有一次在睡夢中見到兩軍對峙：一方是穿著明亮衣物的男子，另一方則是黑色可怕的魔鬼。神的天使手中拿著神奇的冠冕對 Андрей 說，這些桂冠不是世俗世界的裝飾品，而是上帝用來獎賞戰勝黑暗大軍的戰士們的天界寶物。「去行善事，— 天使對 Андрей 說，— 要爲了我變愚癡，而你在我的王國的日子中將得到許多」<sup>19</sup>。Андрей 明白是上帝親自召喚他去行善蹟，從此就開始如同理智不清楚了似的，穿著長衫在城中大街小巷漫遊；和善地忍受著嘲笑、侮辱、毆打、饑餓和乾渴、嚴寒和酷熱；請求施捨卻同時就給了其他的乞丐。正因爲他偉大的忍耐和恭順，遂從上帝那兒得到

<sup>19</sup> "Иди на добрый подвиг, - сказал Ангел Андрею, - будь юродив ради Меня и много получишь в день Царства Моего". — <http://www.days.ru/Life1652.htm>

預言和預見的恩賜，拯救了許多人免於靈魂的滅亡，也揭發了許多不誠實的人。

潘勤柯認為聖愚是個演員，因為獨自一人時他並不裝瘋賣傻。白天，他總在街上、在廣場的人群中，戴上「癡狂」的假面具，像流浪藝人般的胡鬧、嘲弄著如同觀眾般的群眾。如聖瓦西里《傳記》中所描述的事蹟之一<sup>20</sup>：瓦西里在市集一下子打翻放麵包的貨攤，一下子又把克瓦斯從罐中灑出。憤怒的商人們打他，他卻愉悅地挨打並為此感謝上帝。隨後的事實證明，那些麵包是用摻了有害雜質的麵粉烤的，而克瓦斯已是不能用的。如此一來，可知在聖愚的行為中其實都展現出別有用意的思維，他不是毫無意識的胡亂行事。

聖愚似愚，其實是明察秋毫的。他從不主動向人討施捨，而別人給的施捨他也都多半立即就給了比他更需要的人，尤其會先給與最急需幫助卻羞於啓齒的人。例如：有一次沙皇質問聖瓦西里為何沒有將他賞賜的豐厚禮物分送給一般的貧苦乞丐，反而給了一個外國商人。瓦希里說這個外國商人其實已一無所有，已經整整三天沒吃東西卻不敢向人乞求施捨，只因他穿得乾淨整齊<sup>21</sup>。

聖愚執行的是揭發者和社會庇護者的義務。對聖愚而言，不道德永遠就是不道德，完全不管對象是誰。他針對的不是社會制度的惡習或秩序，而是反對任何不合於基督教道德行為準則的舉止，所以不論他所揭發的是達官貴人或乞丐，對他而言都是一樣的。也因此，聖愚會更嚴厲、更常揭露沙皇，因為沙皇的罪行按其影響會更顯而易見、更可怕的。以下是取自聖愚《傳記》中的兩個例子：在一次莊嚴隆重的教堂儀式中，沙皇伊凡四世心中卻一直想著他在麻雀山上的宮殿要如何建造。聖瓦希里亦在教堂內，直視到沙皇內心中的秘密思想。儀式結束後，就跟著沙皇進入他的房間，指責沙皇在身處於上帝神聖的殿堂中時，怎可心神不寧的一直想著世俗的雜念。沙皇不但沒有動怒，反而深深感動於瓦希里的真誠勸誡，同時也對聖瓦西里愈加的敬畏<sup>22</sup>。

1) 恐怖伊凡時期在普斯科夫城(Псков)有個聖愚，叫做 Никола(й) Салос (音譯為尼古拉薩羅斯)<sup>23</sup>。1570年2月沙皇率領禁衛軍準備血洗普斯科夫。全城百姓在

---

<sup>20</sup> 同注10。

<sup>21</sup> 〈Святой Блаженный Василий, Московский чудотворец〉

—<http://days.pravoslavie.ru/life/life4366.htm>

<sup>22</sup> 同注10。

<sup>23</sup> Псковский Никола Салос (按照希臘文原意，Салос即為聖愚之意)，歿於1576年2月28日，咸信他是拯救普斯科夫城免受恐怖伊凡血洗、掠奪的聖者。死後葬於普斯科夫的三一大教堂，當時只有該城大公有此殊隆。—[http://hrannagorke.ru/holy\\_hlplaces/101/1834](http://hrannagorke.ru/holy_hlplaces/101/1834)

虔誠祈禱沙皇能平息怒火之後，都拿著麵包和鹽跪在家門口等著迎接沙皇。只有 Никола Салос 像騎馬般地騎在一根棍子上向沙皇衝過去，一邊大喊著：「伊凡努施卡，伊凡努施卡，你吃麵包和鹽，不要吃人類的血啊！」沙皇下令捉住聖愚，可是他不見了。又一次，當沙皇在三大教堂祈禱完離開時，遇到聖愚。他堅持要帶沙皇去他位在大教堂鐘樓底下的小房間，並用一大塊生肉款待沙皇、要他吃。(如圖 4) 沙皇嚴厲的回答說：「我是基督徒，齋戒期不吃肉」。聖愚對他說



圖 4：Никола Салос 在小室內用桌上的一大塊生肉款待沙皇恐怖伊凡。(И.А. Пелевин 1877)

<http://www.dostoinstvo.zolt.ru/index.php?module=articles&c=articles&b=1&a=24>

：「你做得更糟，你吃人類的肉和血，你不僅忘了齋戒，也忘了上帝。」沙皇不殺人了，但仍想掠奪該城，就下令取下教堂的鐘、帶走法衣及法器。但聖愚嚴肅地對他說：「不要碰我們，路過者，趕快離開。你若再拖延，你會沒有坐騎可離開此地」。沙皇不聽，仍照舊行事。此時隨從回報說沙皇最好的馬死了。聖愚的預言應驗了，被嚇壞了的沙皇才終於返回莫斯科，留下毫髮無傷的普斯科夫。<sup>24</sup>

2) 聖愚在精神上並非異常，在習慣方面也不是異教徒，而只是個迫切要為基督效勞的虔誠信徒。由於聖愚為主行善蹟是極度的虔誠與恭順，故而上帝也賜予他非凡的預見及預知的能力來拯救許多人靈魂的墮落，所以聖愚在本質上是通曉一切、無所不知的。前面提到的普斯科夫的聖愚 Никола(й) Салос (尼古拉薩羅斯) 就預言了恐怖伊凡的座騎會死掉，而且也應驗了。而有最多預言、預見事蹟流傳的則是聖愚瓦西里。除了我們前面提到過的他最早曾預知訂靴商的死亡、預知攤販的麵包或克瓦斯是有問題的，就會把它們打翻。而在他臨終前，恐怖伊凡帶著皇后安娜斯塔西亞 Анастасия Романова 及皇子伊凡 Иван 和錫奧鐸爾 Федор 趕去祈求聖者最後的祝福。聖者用最後一口氣預言式的對錫奧鐸爾說：「Все прародителей твоих твоим будет и будешь им наследник 你將會是你所有祖先們的繼承者」。<sup>25</sup> (此預言亦應驗了：恐怖伊凡於 1581 年在盛怒中失手殺死應是王位繼承人的長子伊凡，於是身心各方面都不盡理想的次子錫奧鐸爾成為合法繼承人，即為錫奧鐸爾一世。作者注。)

此外，伊凡四世時期還有一位聖者，但許多人認為他是聖愚，Арсений

<sup>24</sup> 參考〈Как из мяса сделать Салос〉—<http://jnike-07.livejournal.com/43802.html>

<sup>25</sup> 同注 10。

Новгородский (諾夫哥羅德的阿爾謝尼, ~1570)。他在修道院過著極為嚴苛的苦修生活, 身上掛鐵鍊, 穿著極破爛衣物, 不斷地虔誠流淚禱告; 爲此上帝賜予他預見的洞察力。1570 年伊凡四世來到諾夫哥羅德, 並準備將數千人處以極刑。他得知當地有位聖人, 就帶了厚禮去拜訪。Арсений 不但不接受禮物, 反指責沙皇的殘酷, 嚴厲地說:「你送了許多無辜的人去天上的王國」。沙皇無語。過了一陣子, 沙皇在去普斯科夫之前有幸二度拜訪 Арсений, 希望能得到他的祝福。而聖愚回答說:「王, 我也準備好明天上路了」。沙皇以爲 Арсений 決定了要跟他一起去普斯科夫, 非常高興。然而, Арсений 是用這句話預言了自己的死亡。隔天早上, Арсений 領了聖餐後就平靜地赴天國去了。<sup>26</sup>潘勤柯在其文中也提到一個關於 Арсений 的地方性傳奇: 恐怖伊凡與兒子們建議 Арсений 爲自己挑選隨便一個村鎮或小城做爲「封邑」。「我選了, 你們就會賜予我?」他們答應了會給。於是 Арсений 提出了個過度的要求:「給我這個偉大的諾夫哥羅德做爲食祿, 那我就夠了」。沙皇一字不差地理解並發窘, 他不想違背自己的話, 卻也不想把諾夫哥羅德送給 Арсений。於是 Арсений 接著說:「不管您想不想, 我都會接收這城市」。Арсений 是隱喻地說; 他不需要俗世的財富; 對他唯一珍貴的是 — 穿著碎布破爛衣衫徘徊在諾夫哥羅德, 在廣場上裝瘋賣傻。這是他的意志與權力, 是沒有人能給的, 也不可能拿走的。(潘勤柯 1999: 404) 沙皇不能用諾夫哥羅德來賞賜 Арсений, 意即, 沙皇的權力不是無限的、不是絕對的。一個城市真正的最高統治者其實是無家的漂泊者。如果恐怖伊凡不懂得 Арсений 的諷喻, 那就是說沙皇並非「完善智慧的人」、是虛假的智者, 而居無定所的傻子 — 才是真正的智者。沙皇雖然是神授而且接受塗油儀式登基的君主, 然聖愚卻是神賜的容器, 是被神選出來擔當大職務者, 是「成爲癡狂的」、發狂世界的唯一賢者。

## 5. 歷史評價

聖愚是俄羅斯的一種古老名流。最早有記錄的俄羅斯聖愚生活在 11 世紀, 但他們在社會中佔有突出地位的時期則可追溯到 15 世紀蒙古人結束對東斯拉夫人統治後出現的莫斯科公國時期。羅斯時期到莫斯科公國時期的聖愚幾乎是受到全然的崇敬的。自此, 聖愚對俄國社會各方面開始不斷產生宗教、社會、甚至政治上的影響。

實際上, 對聖愚的崇拜是一直延續到 19 世紀末, 20 世紀初的。只是在 18 世紀彼得大帝統治時代, 聖愚受到相當的打壓。因爲西化, 因爲改革, 彼得不但

---

<sup>26</sup> 參考〈Арсений Новгородский, юродивый〉—<http://drevo-info.ru/articles/8371.html>

宣告所有他那個時代的聖愚都是「假裝的瘋子」，更頒布鎮壓措施的命令：「我再次起誓，對於假裝的癲狂者、糾髮病者、赤足者及穿襯衫行走者，不僅要懲罰而且要送去市立法庭」。(潘勤柯 1999：407) 如果有聖愚在 17 世紀是因過度粗魯的言語被殺害，那麼在 18 世紀則只是因為癲狂的外貌而被逮捕。但是命令歸命令，聖愚，或說是癲狂行爲，的生命力是非常強韌的。彼得堡才剛建好，聖愚就出現在新首都了。例子之一是一位在 1988 年 2 月 6 日封爲聖人的 Юродивая Блаженная Ксения Петербургская (彼得堡的柯謝妮雅)。她生於 18 世紀前葉，18 歲出嫁，但 26 歲就喪偶。失去心愛的丈夫後，決定把所有財產分送給窮人，穿著丈夫的制服，從此過著「爲了基督的愚痴」的生活；當丈夫的衣服穿爛後，就都穿著紅上衣綠裙子、光著腳到處走，行所有聖愚所做的事蹟，直到 18 世紀末去世。彼得堡人非常愛戴她<sup>27</sup>。

聖愚所具有的精神力量是令人既尊敬又畏懼的。不論在農村、在莊園，甚至在城市、在貴族中，對於聖愚普遍都是敬仰有加。歷代沙皇宮廷也免不了崇拜聖愚，較有名的例子，如伊凡四世不但禮遇聖愚，甚至在一些公文中都使用筆名「聖愚帕爾費尼」；又如尼古拉二世家族，則對被視同聖愚的拉斯普津寵信萬分、尊敬崇拜到極點，只因為唯有他能使小皇子的血友病得到緩解，保住皇室唯一的血脈。

### 叁、結論

對於不論是否了解俄羅斯文化或者說是宗教文化的人而言，「聖愚」都是個非常陌生的名稱。我們可以說，只要有多神信仰的文化，必定會需要有神靈與人類溝通的媒介；即使在一神信仰中也不乏有所謂的通靈人士的存在。而聖愚似乎正是扮演著這樣的媒介角色。他們時而謙遜溫和，時而強橫又吹毛求疵；他們常衣不蔽體，再不就是奇特古怪的裝束；他們居無定所，到處流浪，忍受著酷暑與嚴寒；爲人祝福，卻也詛咒他人；能對未來做出預言，也對社會上種種不道德行爲做出嚴厲的批判；其一切言行都來自於神示；再怎麼醜陋的行爲也都是有目的的——就是要求精神上的自我完善。一般人都相信聖愚具有神祕的力量，擁護者視其爲聖人、先知，反對者則認爲他們是瘋子、是精神異常的人；他們在社會上永遠呈現兩極化的評價。

聖愚，是「爲了基督的愚痴」，是一種只爲了屈辱，而非爲了個人利益而犯有罪過（常是違反教規、教義等）的神聖的罪人。他們是東正教的聖徒崇拜的獨

<sup>27</sup> 參考〈Блаженная Ксения Петербургская〉—<http://www.chudesnoe.ru/kseniya.php>

特樣式。希望藉由這樣初步的介紹認識此種獨特的宗教文化「產物」，能引起習俄文者對於俄羅斯文化有更多元的認識，同時也吸引對此範疇有興趣的人能將之與其他宗教的此種文化「產物」作一比較，進而尋求他們之間是否有相同之處、是否有關連性。這將會是個很有趣的議題。



## 參考文獻

### 中文部分：

- 宋兆麟 《巫覡 - 人與鬼之間》，北京：學苑出版社，2001.12
- 黃文博 《台灣民間信仰與儀式》，台北：常民文化事業股份有限公司，1997
- 湯普遜；楊德友譯 《理解俄國：俄國文化中的聖愚》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998.8
- 陳季年 〈恐怖伊凡 基督的聖愚鏡像〉，《歷史月刊》205 期，頁 42-57
- 楊 照 〈傻子當家的社會〉，《新新聞週報》750 期，頁 76
- 侯賽軍 〈論陀斯妥也夫斯基創作中的聖愚〉，《語文學刊》，2008/03，頁 166-168
- 〈苦行僧〉 <http://baike.baidu.com/view/65724.htm>

### 俄文部分：

- Толковый словарь В. Даля
- Панченко А. М. 〈Юродивые на Руси〉 Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999, с. 392-407

### 俄文網路：

- Федотов Г.Святые Древней Руси. Глава 13. Юродивые 2003/11  
<http://www.humanities.edu.ru/db/msg/44366tw.yahoo.com/>
- 〈Русские юродивые〉 Аргументы И Факты  
<http://www.bestreferat.ru/referat-6712.html> 2005/10
- 〈Житие святого Блаженного Василия〉 —  
<http://www.ierei-korenev.ru/arhiv/vasily.html>
- 〈Прокопий Устюжский первый русский юродивый: житие и подвиги〉 —  
<http://www.arhpress.ru/psz/2010/7/7/17-p.shtml>
- 〈Блаженный Прокопий Христа ради юродивый, Устюжский чудосворец〉 —  
<http://www.rus-hanse.ru/ProkopiusLit1.htm>
- 〈Как из мяса сделать Салос〉 — <http://jnike-07.livejournal.com/43802.html>
- 〈Арсений Новгородский, юродивый〉 — <http://drevo-info.ru/articles/8371.html>
- 〈Блаженная Ксения Петербуржская〉 — <http://www.chudesnoe.ru/kseniya.php>
- 〈Андрей Блаженный〉 — <http://drevo-info.ru/articles/2403.html>

〈 Святой Блаженный Василий, Московский чудотворец 〉 —

<http://days.pravoslavie.ru/life/life4366.htm>

[http://hramnagorke.ru/holy\\_places/101/1834](http://hramnagorke.ru/holy_places/101/1834)

<http://www.days.ru/Life1652.htm>