

# 他們從濕滑戰線退下

——紀念高旅、陳迹、海辛、林蔭、童常、溫健騮、李國威、林年同、紅葉……

□馬覺

滾滾按捺不住的塵俗  
窒息了  
許多  
沒有出路  
年青的心  
積聚管治殖民地二百多年經驗  
殖民地的屈辱、鬱結  
無所事事、無所指向  
茫茫然  
要叫喊  
卻喊叫不出  
年青  
只不過是  
向中年、年老、死亡  
過渡  
的階梯  
童常、溫健騮、李國威、林年同、紅葉  
一一逝去  
他們去後  
留在世上  
我也不見得好過  
夢裡廣闊草原山川河谷大地  
像枯澀日子  
一一被巧妙擠去  
被粗暴  
抹掉

只曉得呆困在小小空間  
為一家大小  
為乾巴巴生活  
死拚  
白捱  
沒有明日  
不敢奢求  
沒有  
希望  
一九九七年  
「香港五十年不變」  
在我隱退十四年之前  
在灣仔「歡樂小菜館」  
與高旅、陳迹、海辛、林蔭等  
每周一次共聚  
隱隱聽街外雷聲、炮聲、風聲、浪聲  
我們八九個人  
都不擅言詞  
不懂應酬、客套、調侃  
但都知道  
「千古罪人」、「車毀人亡」  
是什麼意思  
那些日子裡  
高旅教我沉默  
陳迹教我畫速寫

海辛教我激情  
林蔭教我生存  
平穩過渡後  
十五年的風浪如常襲來  
我們  
都垂垂老矣  
先是高旅  
繼而  
是陳迹、海辛、林蔭……  
紙筆和攝影機  
散落一地  
除了枯燥戰役  
和日子  
我曾倒在獸籠  
作為「野獸」  
被人任意  
「觀賞」  
我曾  
倒在精神迷宮碰得焦頭爛額  
作為瘋子  
任人笑罵詛咒踐踏  
我曾  
倒在荒寂孤島  
作為野人  
學習求生

及至……  
「經上」說：  
上帝要毀滅一個人  
先讓他瘋狂  
我被關入東區（尤德）醫院精神病房  
時間和亂影一一飛逝  
竟然  
久病成醫  
到了近期  
畢竟又「好好」  
出來  
但轉瞬回歸十五年  
歲月蹉跎  
故人已渺  
他們  
還有他們她們  
他們她們……被時代淘汰  
抑或他們和她們曾淘洗過時代  
可在黃土下  
醒目  
安息？  
二〇一二年十月二十一日  
寫於重陽節前二日



## 卧虎於靜水

——觀李安電影《少年派的奇幻漂流》

□黃小邪

十六歲的印度少年派（Pi），父母與兄長因船難葬身海底，他發現與一隻四百五十磅的孟加拉虎 Richard Parker 同在一艘救生艇。太平洋漂流的二百二十七天裡，他們彼此覺察，又無法不相依為命；他們令彼此因恐懼和陪伴而存活，而人獸之間，是否可以有友誼或愛？叢林前的義無反顧，令身在加拿大的成年派依然心痛不已。這虎的存在，是真實還是虛幻？是他者還是心魔？這關於故事的故事，是否只是幻覺？這是李安在3D電影《少年派的奇幻漂流》（Life of Pi）中試圖思考和討論的問題。至於少年派毫無偏見地信奉印度教、基督教與伊斯蘭教的泛神論傾向，都不再重要。當人被拋離所謂舒適又複雜的「文明社會」，置身抽象而生猛、險象環生的大自然，不斷被追迫對存在難題、生存與精神困境，也有機會遭遇令人敬畏的自然之美及反觀生命之微不足道，相信哪個或哪些神靈都無太多不同，只要仍有某種信念、關於生命存在意義的堅持。

### 靜水流深電影神

「一切來自虛無和幻覺，生命的本質並非無物，這就是真相。」李安如是說，「我非教徒，但神靈、我們存在的原因與意義，很難被證實，很難理性去討論。我不喜歡生命只是事實與法則，我相信精神力量。沒有靈魂的生命如在黑暗中，荒謬無望。對幻覺或信念、對不可知的東西有一種情感上的依賴，是人類本性。」李安與少年派感同身受，因在漫漫電影路，面臨同樣處境，以敏感、謙遜和努力去了解和適應，去換取絕處逢生的奇迹。他說，如果有神靈，他希望有個「電影神」。李安心中的猛虎，被種種因素壓抑，或他性情中和儒家教化下的溫文儒雅、中庸平和，或荷里活大製作對導演個人風格的約束。猛虎咆哮而出，牙鋒



爪利的作品，個人認為，比《冰風暴》與《色·戒》，更陰暗，冷峻，凌厲，絕望。其他作品，則更多印證李安是個對製片人負責任的導演、技藝細膩精緻的藝匠。當然，喜歡他的英國影評人 Tom Shone 會用一個很中國的形容詞來讚揚他的風格：靜水流深。

《少年派的奇幻漂流》改編自加拿大作家 Yann Martel 二〇〇一年同名暢銷小說。情緒、結構、氣氛等忠實於原著（片中將作家角色納入敘事框架，更多一層參照意義，卻也頗俗套和平淡），小說更深刻細膩，電影更強調視聽奇觀與動作。片中亦加入派初戀女孩的角色，荷里活式浪漫元素及團圓結局；書中對船員輕描淡寫，儘管通過派的視角暗示他們的無能與邪惡，片中加入德帕迪約飾演的兇悍不可理喻的法國廚師，則似在落實和呼應劫後餘生的派講述給日本船員的第二個故事，用以混淆觀眾視聽。李安花費四年時間、遠超七千萬美元預算製作此片，後期剪輯費時一年半。除在印度和加拿大拍外景，影片大部分海上漂流場景在臺灣拍攝——世界上最大水箱，可容一百七十萬加侖水。而令人驚懼其兇猛又傾慕其「百獸之王」儀態的孟加拉虎 Richard Parker，則是以四隻真虎為模特，大部分由數字技術合成，毛色、動作、表情栩栩如生，難辨真偽。技術如此精細，幾年前還不可能。當年人們認為此書無法被拍成電影，除了敘事與人物不夠豐富複雜，更多是無法解決的技術難題——如何將想像力豐富的場景視覺化。今日以驚人的3D視覺效果呈現，令影評人與影迷再驚嘆繼馬丁·斯科塞斯《雨果》之後，李安的《少年派的奇幻漂流》將3D技術與美學推展到新的階段，令人意識到電影的更多可能性。《少年派》所用3D拍攝設備與《雨果》所用相同，龐大笨拙，用李安的話說如「冰箱」。拍攝中隨時遇到問題不知如何解決，在摸索中前行，也要反饋問題給開發製作此設備的公司以圖改進。這些嘗試，令人想起有聲電影初期的龐大攝影機與技術難題，及對電影風格的影響（如攝影機運動不便、人物走位不靈活，看起來更像戲劇，而令很多影人批評為電影的退步）。電影技術與美學的不斷嘗試與革新，也總有似曾相識的輪迴時刻。

### 奇幻3D大製作

3D技術使用及風格營造，暫時或可被歸納為「奇幻」與「科幻」，《阿凡達》屬後者，蒂姆·伯頓的《愛麗絲漫遊仙

境》（二〇一〇）與《少年派》算前者。「奇幻」者，影調氣氛更精緻明亮而更具童話色彩。李安被西方影評人讚揚為有視覺想像力、創造力和執行力的藝術家。當然，《雨果》更多是技術的冰冷（人物情緒頗造作），《少年派》更多溫情，無論影調還是情緒——人們印象中的李安風格，沉穩溫婉。派的童年動物園、法國在印度殖民地 Pondicherry 及印度宗教儀式被荷里活式刻板印象的獵奇目光展示為異國情調的神秘奇觀，如詩如畫，美輪美奐，恐與「寫實」無關。而淡化小說原作求生過程中血腥殘忍色彩（包括派試圖吃虎糞便及吃了一點路過盲人的人肉等情節，及救生艇內一度人獸屍骸堆積血流成河的「溫情」甚至視效的唯美和詩意，自然有規避分級制度限制及吸引更多未成年觀眾由父母陪同走進影院之意圖，但這「溫情」背後仍是拒絕浪漫化的人獸法則與殘忍暗流；Richard Parker 不是迪士尼動畫中的老虎，真正成為人類馴順的朋友或開口說話（小說裡派的垂死幻覺中老虎的確會與他對話），他始終保持着肉食動物對人類的威脅。小說中派會訓練他跳圈，電影中派並未真正放棄恐懼。他們在「同舟共濟」一段旅程後，終究要面對各自的族類與世界。

《少年派》中色彩與影調明麗，海水與天空被置於3D幻覺中，彼此映照。海水既明滑如鏡，又澄澈透明——向上與向下的垂直維度，與3D視效中沿銀幕與觀眾視線向內和向外延展的維度形成一種「浸入式」的空間，似乎觀眾與派一樣，置身於巨大海洋中。長鏡頭與圓滑剪接，節奏徐緩、不乏重複與停滯的旅程。李安反覆強調的派的「純真」特質有其象徵性，呼應着海的特質，也如潔淨的鏡面和玻璃，透明的同時，映照。但總體而言，除了驚人的視覺效果、感官衝擊與愉悅，除了李安可敬的對電影的堅持、認真與細膩，悲憫之心與赤子之心，影片情節人物簡單，對於信念、人的存在等哲思意義的探究仍表面化，中規中矩，甚至乏善可陳。與其說是李安作品，更應被稱為工業產品和大製作，作者印跡更多被埋沒於技術與視覺效果，何況，李安不像希區柯克那般強烈彰顯個人手跡，他頑強地將個人風格淺淺寫於沙灘，有些被海水沖刷了無痕跡，有些是勉強的隻鱗片羽。其精神層面的表層與單一，與3D視覺效果的深度，形成詭譎的對比與映照。

此片可從不同層面和角度解讀，虛實相生。實處，令人想起《魯濱遜漂流記》這類經典探險敘事（只是當代故事殖民主義色彩略淡），及羅伯特·澤米基斯電影《荒島餘生》（二〇〇〇）甚至希區柯克的《救生艇》（一九四四）。虛處，如前文所述虛實、猛虎與心魔、幻覺與信念、人與不可測自然及不可知神靈等，可以神乎其地無限過度闡釋。數字與3D技術本身就是一種極具欺騙性的視覺幻覺。若再加上「主義」頭銜，有美國影評人稱之為「魔幻現實主義」，也有人稱之為「詩意理想主義」，正如有人看到超級寫實，有人看到超現實；有人看到唯美童話，有人看到深邃寓言；有人看虎是虎，有人看虎不是虎。

## 費特詩選

□馬海甸 譯

### 1. 「我的夢想到來日日的邊緣」

我的夢想到來日日的邊緣，  
在瀰漫的霧中重新找到你，  
就像首個來到樂土的界線  
猶太人在甜甜地哭泣。

我不惋惜兒戲和寧靜的夢幻，  
在這些時日，它這樣的溫馨，  
虛弱地怨忿，像我遇上初戀，  
在鬧嚷嚷那狂亂的悲情。

我們手挽着手，眸子在發光，  
時而在嘆息，時而一片歡騰，  
平平庸庸、無關緊要的唧噥  
向我們發出熱情的回聲。

### 2. 「為什麼所有的星星」

為什麼所有的星星  
排成凝然的一列，  
它們相互傾慕吸引，  
決不彼此去凌越。

有時火星朝着火星

成溝痕似地飛行，  
但你知道它活不長，  
這不，就成了流星。

### 3. 東方主題

親愛的朋友，拿什麼將我倆去比擬？  
我們是兩匹在小河邊徜徉的馬駒，  
我們是兩個在小舟中蕩槳的船夫，  
我們是兩顆嵌在硬殼裡的小種子，  
我們是兩隻生命的花朵裡的蜜蜂，  
我們是兩顆星星，高高懸掛在天空。

### 論費特

斯維亞托波爾克—米爾斯基<sup>①</sup>

□馬海甸 譯

阿法納西·阿法納西耶維奇·費特（一八二〇—一八九二）是一個名叫申欣的鄉紳和德國女子生的兒子，他們是在外國結婚的，婚約在俄國無效。直到一八七六年他仍不被帝國法令接受申欣的名字。迄於去世，他在文學上仍保留着前一個名字。

一八四〇年，費特自費出版了第一部很不成熟的詩集，它預示着未來的詩人幾乎沒有任何前途。但到一八四二年已在《莫斯科維亞人》刊出幾首最耐讀最完美的詩作。費特離開大學後服役，在各個騎兵團服役凡十五年，他一定要獲頒軍銜才能授予貴族稱號。倒楣的是，服役要提升二次才能獲得這個等級，直到一八五六年，他才被提升為近衛軍大尉，最後心滿意足地退役成為

俄國貴族。在到外國短時間旅行後，他成家了（非常實際和毫無感情地），並且在一個小莊園裡置下一點家業。與此同時，他的詩作為他贏得了名氣，在五十年代成了文學世界中最傑出的人物。費特與屠格涅夫和托爾斯泰結下了長時間的友誼，他們都很欣賞他的淺顯易懂、喜歡他的善於自制。從費特那裡，我們知道了兩位偉大小說家爭吵的細節。又是他，為他倆調停。同時，非美學的激進派的年輕一代，被他的詩公開的非城市派的特點和聲名狼藉的反動的同情所激怒，開始有組織地攻擊他。他們最後成功地把他哄趕得一聲不吭；一八六三年他的詩集的第三版付梓後，費特足有二十年消失於印刷頁之中。在這些年內顯而易見的寂靜中，他的詩歌才華漸次成熟起來。一八八三年，他最後一次出現在公眾面前，前此，則以《夜晚的火光》為題出版了一系列小集子。作為詩人他並不多產，還把富餘的時間用於有着較機械性質的大事業中。他撰寫了三卷回憶錄，彙譯了心愛的羅馬詩人和心愛的哲學家叔本華。

費特是一個有着雙重人生的詩人的典範。在他的學生時代，就像所有的同時代人一樣，他既豁達又樸素地向寬大和理想的感情敞開着，但以後又把自己訓練得謹慎而自制，木無表情（有大量的材料證明）。從此，這種奇怪的不適當感動了他晚年穩重和有序的生活之中的同時代人，並且令他的晚年的抒情詩飽含着熱情，在受壓抑和昇華的感情中進行完整和沒有利害關係的詩之開拓。現實生活本身存在於他的某些頌歌，某些二流的警句，尤其是他卓越的、非常節制和迷人的回憶錄中。

在詩作中，費特是純詩的權利的頭等和最重要的堅強鬥士。他不取折中主義，完全把自己奉

獻給他的許多同時代人贊同的詩歌體驗的真正表現，而與批評與論的領導者格格不入。

他的早期創作包括了比邁科夫<sup>②</sup>或謝爾賓納<sup>③</sup>的經典主題更好的純「意象」詩，但它們未能充分揭示費特作為他的年代的最偉大的「為藝術而藝術」的詩人。真正早期的費特包含着美妙的自然詩和「韻律」，這種藝術他似乎不曾向誰學過。它們與維爾倫有很多共同點，只是費特堅定的唯意志論迥異於法國詩人病態的感情。這樣的詩作，深思熟慮地摒除了一切，感情和聯想的音樂除外，今天不會不尋常地感動着我們。但在十九世紀中葉的俄國批評家（不是創造性的藝術家，如屠格涅夫、托爾斯泰或涅克拉索夫，他們是費特的熱烈的讚賞者）看來，它們似乎只比真正的月光稍好一點。

一八三六年後，尤其是八十年代，費特變得更加形而上。他經常用哲學的題目，思考藝術直覺和表現的永恆課題。他的句法更加艱澀和濃縮，時時變得隱晦，偶爾像莎士比亞十四行詩。費特晚期的詩作已達到他的愛情詩的頂峰，肯定是七十歲的老人（歌德除外）寫的最異乎尋常和最富激情的愛情詩。在詩作中，費特僅用了一種方法即壓抑感情為其詩贏得了輝煌的勝利。它們飽和着似乎是熱情的生活的精華，它們是我們時代之中最珍貴的瑰寶。

①，斯維亞托波爾克—米爾斯基（一八九〇—一九三九）俄國貴族，文學史教授，長期在英國大學任教。一九三四年回國，被捕後被處死於集中營。本文錄自他的著作《俄國文學史》，題目是譯者加的。  
②，阿·尼·邁科夫（一八二一—一八九七）俄國純藝術派詩人，戲劇作家。  
③，尼·費·謝爾賓納（一八二一—一八九九）俄國詩人

# 文學

稿例

逢星期日出版

本報園地公開，歡迎惠稿。舉凡短篇小說、散文、詩歌、文學翻譯、作家評論、文壇動態述評，均受歡迎。因篇幅關係，文長請勿超過五千字，詩（每首）以五十行之內為宜。稿件一經刊出，即酌致薄酬。投稿請至 tk1902617@hotmail.com