

淡江大學法國語文學系碩士班
碩士論文

指導教授：吳錫德博士

普雷維爾詩作中的空間意涵
The Spatial Connotations in
Jacques Prevert's Poetry

研究生：黃祐萱 撰

中華民國 102 年 6 月

誌 謝

我在淡江大學法文系一共度過了8年的時光，但也是我的求學過程中最精彩的歲月。這8年中我遇到了許多貴人和知心朋友，他們總是在我需要幫忙的時刻出現，給予我適時的幫助與鼓勵。

首先，我要衷心感謝我的指導教授吳錫德老師總是在我論文迷惘的時候給予我最適切的指導，並大力協助我論文的完成。我也衷心感謝法文的系主任、系助教以及助理們，給予我行政上適當的協助與幫忙。

接著，我要感謝圖書館採編組的學姊們以及大學部資圖系的同學們，因為有你們的幫忙，我才能更順利地找到我所需要的書籍與資料。此外，也感謝在淡水的這些年來一路陪伴我的學長姊以及學弟妹們，謝謝你們一直陪我支持我到最後；還有大學的姊妹淘思華和佩微，沒有你們的鼓勵，我想我不會毅然決然決定繼續唸研究所；當然還有研究所共患難的同學們，尤其是怡妘和亞廷，謝謝你們在寫作論文上一直給予我督促與鼓勵，讓這孤單奮鬥的過程中因為有你們相伴所以一點都不辛苦。

最後，我要由衷地感謝我的父母、妹妹、表兄弟妹們，謝謝你們總是默默地替我打氣加油，雖然這一路上我一直讓大家擔心，但是你們的支持永遠都是我最大的動力。最重要的，我要感謝和景忠認識的這些日子以來對我的照顧。景忠不僅是我未來生命中的伴侶，更是我亦師亦友的貴人，在我寫作論文期間一直是我背後替我解決疑難雜症的最大功臣，謝謝你，是你讓我重新對未來充滿希望。

祐萱

中文摘要

論文名稱：普雷維爾詩作中的空間意涵 頁數：116

校系(所)組別：淡江大學 法國語文 學系碩士班

畢業時間及提要別：101 學年度第 2 學期 學位論文提要

研究生：黃祐萱 指導教授：吳錫德

論文提要內容：

普雷維爾 (Jacques Prévert) 是法國二十世紀中期的詩人。本論文試圖透過其第一本著作，同時也是最著名的代表作：《話語集》(*Paroles*, 1946) 中詩歌的空間分析，探討存在於詩人、讀者與詩作三者之間的空間意涵，以及深度了解普雷維爾詩作中的意象之美。

第一章「詩學與空間理論的連結」，從空間理論的角度著手，理解空間從古至今的演變過程以及中外詩學所認為之意象的差異性，藉此了解詩與空間二者的依存關係與意義。

第二章「普雷維爾創作背景與詩學空間」，以詩人普雷維爾為出發點，了解普雷維爾的創作風格與特色，並引用《話語集》中的舉例理解專屬於普雷維爾的詩學空間。

第三章「普雷維爾詩作中空間的意象美學」，本章引用法國哲學家巴舍拉(Gaston Bachelard)之著作：《空間詩學》(*La poétique de l'espace*)一書中的空間理論，探討普雷維爾《話語集》書中的三首代表詩作，藉以了解其詩作中空間的意象美學。

關鍵字：普雷維爾、話語集、巴舍拉、空間詩學、意象美學。

Abstract

Title of Thesis: The Spatial Connotation in Jacques Prevert's Poetry Total pages: 116

Key word: Jacques Prevert, Paroles, Gaston Bachelard, The Poetics of Space, image aesthetics

Name of Institute: Master's program, Department of French

Graduate date: June 2013 Degree conferred: Master

Name of student: Huang Youshiuan Advisor: Wu His-Deh

Double space 黃祐萱

Abstract:

Jacques Prévert was a French poet in the middle of the twentieth century. This thesis aims to explore the significance of space suffusing poet, reader and poem in Jacques Prévert's first and most renowned work, *Paroles*, published in 1946. In exploring significance of space in *Paroles*, it also focuses on the beauty of image in Prévert's poems.

In Chapter One, "The connection with the Poetics and Space Theory," it mainly centers on the progress and the differences of imaginations between the oriental and occidental poetics in order to elucidate the relationship between and the significance of poetry and the space.

In Chapter Two, "Prévert's Creative Background and the Poetic Space," it focuses on Prévert's individual style of creation and characteristics based upon Prévert's perspective. With the quotes cited from *Paroles*, I try to figure out the poetic space that only belongs to Prévert.

In Chapter III, "The Image Aesthetics of Space in Prévert's Poem," I will cite the space theory from the book, *La poétique de l'espace*, written by Gaston Bachelard, a French philosopher, to analyze the three representative works in *Paroles* to plumb the image aesthetics in those poems.

Résumé

Les connotations spatiales dans la poésie de Jacques Prévert

Huang Youshiuan

Introduction

La littérature est un produit de la langue artistique, comme la peinture est composée de ligne et de couleur; la musique est mélangée de mélodie et d'instrument de musique. La littérature est une langue et un art de la langue intérieur. Et puis, la poésie est plus claire que l'autre forme de littérature. Elle est différente que le récit et la construction du roman, et de la prose. Donc, on peut dire que la poésie est la présentation de la linguistique et l'esthétique.

Les poèmes du vingtième siècle, n'importe quelle idée de la linguistique et de l'esthétique, ils sont toujours pluralistes et complexes, enfoncent la poésie traditionnelle. C'est la raison pour laquelle que les poèmes du vingtième siècle deviennent riches. Une part, parce que le poème du vingtième siècle succède à l'avis du dix-neuvième, contient le Romantisme et le Symbolisme. D'autre part, il est influencé par deux guerres mondiales et les pensées nouvelles. Donc, depuis le vingtième siècle, le Symbolisme, le Dadaïsme et le Surréalisme, la pensée philosophique française est comme les vagues, changent constamment entre l'ancien et le nouveau, afin de stimuler l'évolution du domaine de la littérature française et l'innovation de la poésie.

Mais, dans la "*littérature française contemporaine*", Chang Jung a présenté la situation actuelle de vingtième siècle. Même si le vingtième siècle a beaucoup de poètes talentueux et poésie exquise, mais pas aussi bien que Moyen Âge. La poésie française n'a pas une position dans la littérature. En effet, la cause principale est qu'il n'y a pas de lecteur.

On ne peut pas toujours dire que la poésie n'est plus important car le lecteur n'aime pas la poésie, la cause principale vient de poète. Car la pertinence est réduit entre le sujet de la poésie et la société, c'est pourquoi la plupart de lecteur n'aime s'intéresse peu sur la poésie. Et l'autre raison important est que le média ne donne pas une position pour la poésie, cette situation laisse la poésie faire face à la difficulté. Malgré que le lecteur n'adore pas la plupart des poèmes, mais il existe encore des poèmes qui sont aimé par beaucoup de gens. Par exemple, Jacques Prévert(1900-1977) est un des poètes qui était plus aimé dans les lecteurs et les critiquesurs.

La méthode étudié dans ce mémoire utilise le première livre de Jacques Prévert, *Paroles*(1946) d'être le texte. Dans ce mémoire, on peut choisir la méthode de l'analyse du texte pour récit, puis citer les paroles de la théorie spatial ce qui est parlé par le philosophe français, Gaston Bachelard(1884-1962) pour supporter ce mémoire. Avec les preuves de la théorie spatial, on peut comprendre objectivement pourquoi les lecteurs aiment les poèmes de Jacques Prévert les plus, et on peut trouver l'esthétique de la poésie aussi sur les preuves des exemples.

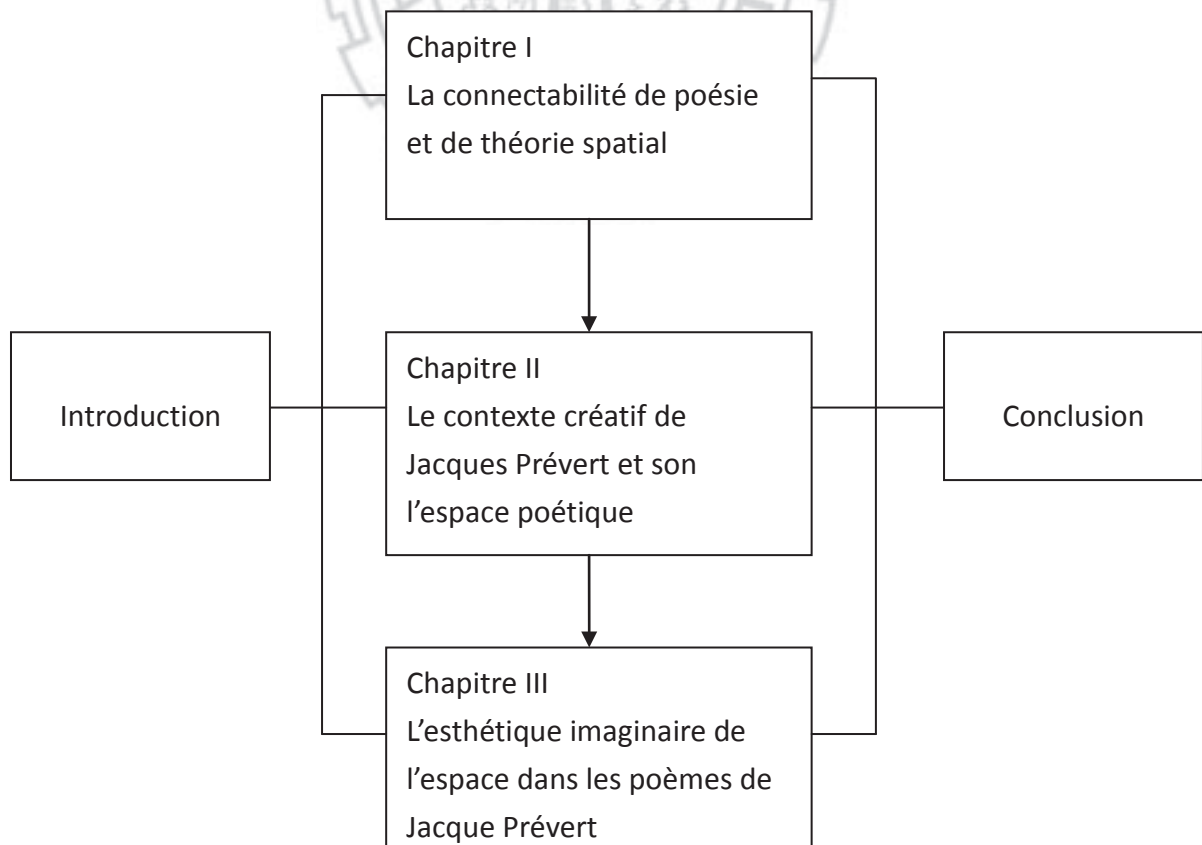
La construction de mémoire utilise *Paroles* le texte étudié pour analyser, et ajouter la théorie spatial de Gaston Bachelard le support. Le dessein du mémoire ce

que on veut discuter en deux : un dessein est trouvé l'imagine ce que présenté sur le poème de Jacques Prévert avec la théorie spatial, l'autre étude est sur cette analyse, on peut comprendre l'esthétique d'imaginaire dans le poème de Jacques Prévert.

Cette étude se divise en trois chapitres, chaque chapitre se divise en trois paragraphes. Le premier chapitre s'agit de la théorie littéraire. Au début, on discute la cognition et l'interprétation des concepts spatiaux dans la poésie traditionnelle. Quoi que *le Classique des vers* en Chine ou *la Poétique* de Aristote (B.C.384-B.C.322) , on peut voir la correspondance sur les deux théories poétique, et le théorie spatial est aussi pareil, même s'ils utilisent différent façon. Ensuite, on parle le développement sur la poésie moderne et le théorie spatial. On va présenter plusieurs théories ce qui agir de la poésie, par analyser, on peut apercevoir les relations sur les deux. Le dernière est la combinaison de l'espace poétique et de l'esthétique. Non seulement est un genre du littérature, mais aussi un art. Le poème est un façon ce qui présente le beau par les mots. Dans ce chapitre, on va comparer les différent d'imaginaire spatial entre la poésie traditionnelle et la poésie moderne, et par *la Poétique de l'espace*(1957), on peut voir la relation entre l'imagine poétique et le beau.

Le seconde chapitre s'agit de Jacques Prévert et ses poèmes. En commencement, on doit comprendre la biographie de Jacques Prévert, et puis, passer par la vie ce que Jacques Prévert a contacté, pensé et fait. En plus, on va présenter les style du poème de Jacques Prévert, on peut analyser le relation sur sa vie et ses styles dans les poèmes. Les styles du poème de Jacques Prévert sont complexe et humeur, le poème présente le sentiment dans la coeur du poète. Les styles crée de Jacques Prévert sont différent avec l'autre poète. Dans son poème, il perce le rythme traditionnel de poème, et puis, il estompe le ligne sur le poème et l'article, il crée le poème un espace nouvel.

Le troisième chapitre, on va discuter le partie de l'image spatial dans les poèmes de Jacques Prévert. Ce chapitre utilise le concept spatial dans *La Poétique de L'espace* de Gaston Bachelard. On peut comprendre l'image poétique ce que le poète veut dire vraiment à les lecteurs. Au début, l'espace est imaginaire. Dans l'espace de rêve de Bachelard, un coin est possible devenir un espace pour l'imaginer nouveau. C'est pareil, dans *Paroles*, il y a beaucoup de coins pour les lecteurs l'imaginer. Ensuite, l'espace est libéral. On va discuter trois aspects sur l'apparence, la réalité, et le soi-même dans les poèmes de Jacques Prévert. On va trouver la liberté n'existe pas seulement dans le texte, ce chapitre veut analyser comment l'espace est passé par le texte entre le rêve du lecteur. En fin, l'espace est poétique. On s'essaye utiliser la philosophie poétique de Bachelard pour prouver l'image poétique ne pas le poète donne, il est subjectif, il a crée par le poème et la lecture de lecteur.



Chapitre I :

La connectabilité de poésie et de théorie spatial

1.

Le poème est le plus ancien modèle de la littérature, qui avant la apparition du mot 「la littérature」, le poème déjà s'étale avec l'autre façon. Dans le développement du image concept de la poésie traditionnelle en l'orient et l'occident, on peut comprendre n'importe quel orient ou quel occident, le concept du image influe sur le traduction et l'expression de 「l'espace」 dans la poésie traditionnelle. Donc, ce mémoire veut passer par le processus sur l'image est est l'image ouest, pour comprendre les différences de la poésie traditionnelle est l'espace.

Dans la poésie traditionnelle, Chinois utilise 「l'image」 et 「l'espace imaginaire」 pour expliquer le sujet du poème. Mais, quel est le sujet du poème? Comment faire 「l'image」 et 「l'espace imaginaire」? C'est pareil qu'en l'ouest, il y a même question de la poésie. Mais, les philosophes d'ouest ne peut pas comprendre quoi est 「l'image」, ils consomment beaucoup d'effort sur la rhétorique et le grammaire, enfin ils utilisent la métaphysique de l'esthétique pour expliquer le concept d'image, mais ils ne peuvent pas définir clairement 「l'image」 et 「l'espace imaginaire」.

Car l'environnement différent, la culture sociale, l'habitude vivant, et l'idée religieuse, 「l'image」 est aussi traduit en différent façon. Sous la pensée subjective, l'image de poème chinois a l'ambiguïté forte ; au contraire, l'ouest toujours expliquer l'existence de 「l'image」 avec rationaliste et objective, l'aider de logique, l'utilisation de concept, le jugement, et la rationalité...etc. Donc, sous la pensée objective, l'image

de poème ouest a l'exactitude.

Dans la poésie traditionnelle en Chine, 「l'image」 en fin va devenir 「l'espace imaginaire」. Au contraire, la poésie traditionnelle en Ouest, essaye utiliser tous les émotions pour présenter 「l'objet」 dans le poème, et passer par cet objet pour présenter la critique culturelle et la philosophie du poète. C'est pourquoi la poésie traditionnelle en ouest laisse 「l'image」 vers le symbole, et ensuite, il a devenu le symbolisme.

2.

La fin du XXe siècle, les philosophes possèdent l'idée nouvelle sur 「l'espace」. Dans le passé, l'espace ce que nous nous familiarisons est 「l'expérience spatiale」, il s'exhibe un espace physique, ces expériences présentent les gens qui avoir la connaissance des concepts varié de l'espace. Et l'autre concept spatial est prolongé la spécificité de l'espace, et il s'ajoute le concept abstrait dans la région de l'espace. Le concept abstrait a trouvé une coin grâce à la explication. Les dernières années, les phylosophes ouest essaient d'utiliser différents types d'espace théorie pour analyser 「l'image」 et 「l'espace imaginaire」 dans les poèmes, et car ce raison, la poésie et le théorie spatial produisent la connectabilité très proche.

En commencement, on va discuter le phylosophe français, Gaston Bachelard. Il publié son livre *La poétique de l'espace* à 1957. Il utilise l'angle de la phénoménologie pour trouver qu'il y a un espace imaginaire, ce qui n'est pas contrôle par le temps et le lieu, c'est un espace interné a plein d'imagination poétique.

Inspiré de la théorie de Gaston Bachelard, l'autre phylosophe français, Michel

Foucault(1926-1984) qui a salué la théorie de Bachelard, donc Foucault présente le concept de hétérotopie pour compléter la théorie de Bachelard.

Dans *La production de l'espace*(1974) de Henri Lefebvre(1901-1991), il propose la théorie de la société spatiale, et classe des espaces en trois : la pratique spatiale, les représentations de l'espace et les espaces de représentation.

Edward Soja(1940-) a publié son livre : *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places* à 1996. Son livre conformément à la théorie spatiale de Lefebvre et Foucault, Soja construit « Thirdspace ». Soja pense qu'il existe un espace, il contient la dimension matérielle et la dimension spirituelle, en même temps, il transcende les deux avant, il présente la société contemporaine.

Mike Crang, le philosophe anglais, a publié son livre : *Cultural Geography* à 1998. Dans ce livre, utilise « Le Paysage Littéraire » d'être le sujet, et, il pense que le texte littéraire n'a pas seulement réfléchi le monde externe, « Le Paysage Littéraire » est combinable par la littérature et le paysage ; en même temps, « Le Paysage Littéraire » non seulement fournit la connaissance géographique, et aussi fournit quelque sentiment qui se produit par la littérature.

Donc, ce mémoire pense, le poème est le modèle de littérature, et aussi une façon pour observer le monde. Passer par la traduction de les théories spatiales pour l'espace poétique, on peut comprendre, si on va trouver la relation sur l'espace et la poésie, le meilleur façon est trouver l'espace spécial dans le poème, par l'analyse spatiale pour le concept de l'espace poétique avoir plus connotations. Et ces espaces poétiques on peut voir dans les poèmes de Jacques Prévert.

3.

Le façon pour adorer l'esthétique poétique est passer par la lecture, et on discute l'esthétique, c'est normal qu'on dit la beauté. On peut regarder l'objet de poème comme une manière présentée de langue, en même temps, il peut combiner avec l'image de poème, et puis, créer 「la sentiment esthétique」 du poème.

On peut passer par l'exemple de Paul Cézanne pour comprendre les différences sur l'objet et l'image de l'esthétique. Cézanne a déjà dit : *Avec une pomme, je veux étonner Paris*. Le sujet ce qu'il veut dire, Cézanne ne peint pas une pomme même comme la réalité, au contraire, il veut peindre une pomme avec l'impression du soi-même, par le changement de lumière et d'ombre, peindre la pomme réel ce qu'il pense.

Selon le livre, *La poésie esthétique et la littérature*, de Zhu Guangqian, il rend qu'il y a trois principes pour étudier l'esthétique, par ce livre, on peut comprendre, 「la sentiment esthétique」a social, et il y a un effet de la nature et l'environnement culturel. C'est pourquoi ce mémoire va arranger l'espace poétique à trois directivités du image esthétique : la beauté naturelle, la beauté sociale et la beauté imaginaire.

La philosophie poétique, dans la explication de *la Poétique de l'espace* de Bachelard, on peut saisir l'activité créative par la lecture, l'image poétique et l'imagination, il peut produire le changement nouveau laisser le lecteur entrer l'espace du rêve ce qui plein d'image, était là, par l'image poétique de l'espace poétique, on peut trouver la poésie spatial et l'esthétique imagé dans le poème.

Chapitre II :

Le contexte créatif de Jacques Prévert et son l'espace poétique

1.

Jacques Prévert, il est un poète et scénariste français, né le 4 février 1900 à Neuilly-sur-Seine. Quand il était enfant, il est allé souvent à théâtre, et le cinéma, en plus, Prévert aimait à lire les livres divers, ces intérêts le laissent vers au cinéma et au théâtre.

En 1925, il a participé au Surréalisme, et contacté avec les surréalistes, par exemple : André Breton (1896-1966), Benjamin Peret (1899-1959), Robert Desnos (1900-1945), Michel Leiris (1901-1990), Raymond Queneau (1903-1976)...etc. Jusqu'à 1928, Prévert a quitté le Surréalisme. Cette période, Prévert déjà écrit les poèmes.

Depuis 1930, Prévert a essayé d'écrire les paroles du cinéma, il crée quelques drames aussi. En plus, il écrit le drame avec son frère, Pierre. En même temps, il a commencé à publier quelques poèmes. En 1932, Prévert crée la troupe de théâtre français, nommé le groupe Octobre. Le groupe Octobre pénétrait dans la fabrique, la vie du cercle de travailleur, et obtenu la reconnaissance.

Après ce succès, Prévert crée beaucoup de scénario du cinéma et du théâtre. Ensuite, Prévert a commencé à coopérer avec les directeurs célèbres par exemple : Jean Renoir(1894-1979) et Macel Carné(1909-1996). Car les scénarios de Prévert

sont souples et poétiques, donc ses films a obtenu de bons avis.

À 10 mai 1946, son poème : *Paroles* a publié officiellement, il a reçu beaucoup d'adoration des lecteurs. Parce que son poème présente le sentiment vivant de travailleur, son poème obtient l'affection d'ouvrier. Le succès de *Paroles* laisse Prévert garder son esprit à créer le poème. Et puis, Prévert a écrit continuellement le scénario pour le cinéma, et écrit aussi le poème lyrique qui est réorganisé pour le théâtre. En 1946, Le musicien français, Joseph Kosma(1905-1969) a composé 21 chansons avec les poèmes de Prévert.

Prévert crée beaucoup de créations, laisse beaucoup de poème qui gagnent des éloges universels. À part de *Paroles*, ses poèmes par exemple : *Histoire*, *Spectacle*, *Grand bal du printemps*, *La pluie et le beau temps*, *Arbres...*etc. Les créations de Prévert sont faciles d'approche, près de sujet social, et le sujet complexe, la plupart des poèmes sont composé les chansons, certains poèmes sont joué en théâtre. Prévert est mort le 11 avril 1977 à Omnville-la Petite(Manche).

2.

Dans *Paroles*, on peut trouver les styles clairs et spéciaux quand Prévert écrit un poème. Ses styles spéciaux ont la corrélation avec la vie de Prévert ou on peut voir la personnalité, la pensée, et l'avis sur ses styles. Donc, si on comprend le style de Prévert, on peut comprendre Prévert et ses poèmes profondéments.

a. L'effet du surréalisme

Aux environs de 25 ans de Prévert, il a commencé à contacter avec le surréalisme. C'est normal que son poème est affectée du surréalisme. Quoi que ce soit dans le

sénario de cinéma ou le poème, on peut voir que Prévert utilise la technique de surréalisme pour écrire son création.

b. La présentation de la technique du cinéma

Quand Prévert était enfant, il est allé souvent au théâtre et au cinéma, et plus, il a écrit le scénario de cinéma, grâce aux expériences, Prévert ajoute l'élément de poème dans son scénario, et utilise aussi la technique de cinéma dans son poème. Par exemple, dans <chez la fleuriste>, le poète utilise l'intrigue de poème pour ajouter le résultat visible, et entendre la tension théâtral. Prévert est aussi excellent bon à utiliser la façon du récit pour les mots qui sont combinés et assemblés comme le montage.

c. L'écriture spéciale

Comme l'autre poète, Prévert excelle à jouer le jeu de langue dans le poème. Mais la différence est le poète non seulement utilise le calembour, l'assonance, la rime de tête, et le néologisme pour présenter sa raison, mais aussi ajouter sa humeur style dans le poème. En plus, son écriture spéciale de Prévert est 「la liste écriture」. Il présente à la phrase non-construction, et le calembour.

d. L'opposition binaire

Le principal modèle dans la poésie de Prévert est l'opposition binaire. Prévert excelle à chanter la beauté dont le poète pense, et moquer qu'il n'aime pas. Prévert écrit pas seulement pour rencontrer la droiture ou la méchanceté, les éléments juste une média pour dire une idée ou une pensée, ou, on peut dire c'est un moyen.

3.

À part de le style crée de Prévert, on peut trouver aussi l'image spatial dans son poème. Ses images spatials contiennent les espaces qui sont venus du poète soi-même, ou le personnage, l'intrigue, l'environnement et l'atmosphère. Ce mémoire veut trouver la spécialité de l'espace poétique sur la poésie moderne.

a. La cité et la campagne du récit de Prévert

Quoi que ce soit la cité ou la campagne, le poète recherche un environnement ce qui plein de la liberté, la paix, et la joie. Remplacer de la mort par le bonheur. Prévert laisse les places entrer non seulement dans les places, mais aussi dans un espace interné ce qui changer avec le sujet, ou les gens.(le poète, le rôle, ou le lecteur)

b. La présentation de sentiment

Sur le technique réel de Prévert, la façon meilleure pour présenter le sentiment est la construction et la destruction de l'atmosphère. Créer Créer une bonne atmosphère, on peut présenter le sentiment à l'espace externe, au contraire, une mauvaise atmosphère peut passer par l'effet du objet externe, changer le sentiment interne dans le poème de Prévert.

c. L'espace de traverser l'espace-temps

Voir directement le poème de Prévert, c'est pas difficile de trouver l'espace poétique de Prévert est non-limite, même dépasser le limite de l'espace-temps. Le poète utilise ce modèle pour monter les ans. Plus clairement, il veut dire la vie et les ans de la personne. Il soupire la fragilité de la vie et les ans si rapide, Prévert n'oublie pas chanter la beauté de la vie. Le poète veut dire aux femmes par le poème : Tenir

beaucoup au jeune âge, tenir le bonheur.

d. L'espace plein de histoire

Prévert passe par les poèmes pour présenter ses pensées, par exemple : contre la guerre, contre la religion, et contre le capitalisme. Ces ans sont difficiles et souffrants pour tout le monde, Prévert aussi. Don Prévert utilise le fort de tragédie pour montrer la valeur de bonheur. L'espace poétique de Prévert est un espace pour obtenir le bonheur, même si le poète utilise la tristesse pour souligner le part de la joie, mais tous les sentiments sont le présentation du récit. Pour Prévert, le poème devient le meilleur média de chanter le bonheur.



Chapitre III :

L'esthétique imaginaire de l'espace dans les poèmes de

Jacque Prévert

1.

Dans la première partie, ce mémoire utilise les concepts de la porte, des coins, de la maison, pour expliquer la spécialité de l'espace imaginaire, par 「le rêve」, l'image peut s'étendre sans bornes du temps et du espace. À la fin, ce mémoire analyse la relation sur le rêveur, l'espace révéral, et l'image de la maison par le poème <Pour faire le portrait d'un oiseau>.

Bachelard pense qu'on se permet de trouver la face de l'existence dans la phénoménologie de l'imagination poétique. Via la langue de poème, l'image poétique présente sur la face de l'existence. Via la signification, il se ferme quelque chose, mais, par la présentation poétique, il s'ouvre quelque chose. Sur la face de l'existence, 「l'être」 veut se voir, mais il veut se cache aussi. Donc, dans cet espace, toujours cela, C'est pourquoi Bachelard a dit : *l'homme est l'être entr'ouvert*. Et il a dit aussi : *La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert*.

On peut comprendre une raison par le poème <Pour faire le portrait d'un oiseau> : la nouveauté d'image est crée sur le rêveur soi-même. Cette création est la coalescence pour d'image, et aussi le but de la création du poète. Quand le rêveur peut imager totalement avec une attitude sincère, alors, la nouveauté d'image est né. Dans <Pour faire le portrait d'un oiseau>, du début à la fin, le poète ne dit pas l'image réel d'oiseau. Par exemple, la forme, la taille, le couleur, la race, même le son. Cette

méthode signifie qu'il n'y a pas d'image spéciale dans le rêve du repos du rêveur, il est l'existence du rêve seulement, pour le rêveur (le lecteur) imagine libre. En fin, le poète rappelle au lecteur à signer sur le coin de la peinture, et le nom de le rêveur pour donner l'image poétique de cette peinture imaginaire.

2.

Comme la scène du théâtre, ou le cinéma, l'espace du texte fournit une scène pour le poème, ce qui est développé inlimité aux rôles et les aux intrigues. Ces espaces peut d'être fictifs, imaginaires, ou similaires du monde réel. Et puis, on peut comprend sur la théorie de Bachelard, le but de l'espace poétique de la rêverie est trouvé l'exubérance de l'esprit et la profondeur de l'âme. Donc, la prise de conscience devient le commencement du rêve de rêveur, il crée un espace de rêve ce qui libre et vaste. Sauf l'imagination, ce mémoire veut insister sur la liberté d'espace. On va passer par le poème <Promenade de Picasso> pour comprendre la fluidité d'espace non seulement dans le texte, mais aussi par le texte pour entre le rêve du rêveur.

Dans <Promenade de Picasso>, on peut trouver que le texte apparaît quart espaces différents. Ce sont : la réalité réel, la réalité fictif, l'imagination réel, et l'imagination fictif. Depuis l'analyse des quart espaces, on peut obtenir une conclusion : Prévert utilise la traduction du espace pour dire aux tous les gens ce qui veut savoir quoi est l'art. Il pense que la réalité n'égale pas le fait, et l'imagination est le fait possible. Dans le poème, en fin, le peintre réaliste aperçoit que l'art réel ne peut pas voir par l'attitude réaliste mais utilise le coeur soi-même. Comme Picasso dit : *L'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui permet d'approcher la vérité, du moins la vérité qui nous est discernable.*

3.

Dans le poème <Inventaire >, c'est le poème plus spécial de Jacques Prévert. Il montre plein de la spécialité spatiale dans ce poème. Sauf l'imagination et la liberté ce que nous avons déjà dit sur les deux parties avant, le plus important est l'image poétique ce que le poème veut dire.

Dans ce poème, le poète expose tous les objets devant le lecteur, mais il ne présente pas la fonction des objets. Pour le lecteur, on voit les phrases désordonnées, et puis, commencer à combiner toutes les phrases, et essayer de trouver le but du poète. Mais, il n'y a pas de sens, même si le lecteur essaie de bien comprendre, le poète ne dit jamais quelque chose jamais. Cette situation de l'indécision imaginaire, crée le développement imprévu de l'espace poétique.

Bachelard dit : *Nous faisons remarquer que l'inconscient est logé. Il faut ajouter que l'inconscient est bien logé, heureusement logé. Il est logé dans l'espace de son bonheur.*

Quand le lecteur hésite du retentissement de l'écriture, en même temps, il arrange 「 le grenier 」 et 「 l'entrepôt 」 dans 「 la maison 」。 Par l'arrangement, le lecteur décore la maison de la manière ce que l'inconscient aime. Donc, on peut savoir que le lecteur décore sa maison avec son espoir, et la maison aussi donne au lecteur la réponse ce qu'il veut.

Ce mémoire utilise la théorie de Bachelard, *La Poétique de L'espace*, et comprend trois poèmes de Jacques Prévert. Quand on lit le poème par un point de

vue de 「 l'imagination 」 , on peut créer des milliers et des milliers de la maison bonheur dans l'espace imaginaire en soi-même. Quand on lire le poème par un point du vue de 「 la liberté 」 , on peut trouver le changement entre les espaces. À la fin, quand on lire le poème par un point du vue de 「 l'image poétique 」, on peut apercevoir l'image poétique déjà dans l'esprit et l'âme du lecteur soi-même.

Conclusion

Les phases dans la poésie toujours dirige les gens d'entrer dans le monde du poème, dan ce monde, le poète dit tous. Mais, récemment, les lecteurs qui lirent le poème de plus en plus rare. La poésie prend pour un mode de littérature, sa position est affaiblie aussi. Quel raison réduit le lecteur de la poésie ? Via l'étude spatial du *Paroles* de Jacques Prévert, ce mémoire espère de présenter plus de visages et plus de traduction du poème. D'ailleurs, on peut donner l'image nouveau pour le poème, mais aussi par vue de l'esthétique, les gens qui ne comprend pas le poème ou qui n'aime pas le poème, ils peuvent reconnaître la poésie et réaliser la beauté dans le poème.

目 錄

| | |
|--------------------|----|
| 一、緒論 | 1 |
| I. 研究動機與目的 | 1 |
| II. 研究方法 | 4 |
| III. 論文架構 | 4 |
| IV. 文獻分析 | 7 |
| | |
| 第一章 詩學與空間理論的連結 | 9 |
| 第一節 傳統詩學對空間概念的詮釋 | 10 |
| 第二節 現代空間理論的新詮釋 | 18 |
| 第三節 詩學空間與美學的結合 | 24 |
| | |
| 第二章 普雷維爾創作背景與空間詩學 | 33 |
| 第一節 普雷維爾的生平簡介 | 34 |
| 第二節 普雷維爾的創作風格 | 40 |
| 第三節 普雷維爾的詩學空間 | 51 |
| | |
| 第三章 普雷維爾詩作中空間的意象美學 | 63 |
| 第一節 空間是想像的 | 64 |
| 第二節 空間是自由的 | 72 |
| 第三節 空間是詩意的 | 79 |
| | |
| 結論 | 85 |

參考書目 89

附錄 95

附錄一 〈為鳥作畫〉法文原文與中文翻譯 97

附錄二 〈畢卡索的漫步〉法文原文與中文翻譯 99

附錄三 〈清單〉法文原文與中文翻譯 105

附錄四 普雷維爾著作表 110

附錄五 法文各版本之《話語集》 112

附錄六 《話語集》中文譯本簡介 114

附錄七 專有名詞索引 115



表 目 錄

【表 2-2-1】二元對立的存在關係 49

圖 目 錄

【圖 1】論文大綱架構圖 5

【圖 2】夢者、夢想場域與角落的關係 70

【圖 3】〈畢卡索的漫步〉意象空間示意圖 78

緒論

I. 研究動機與目的

詩，是單純地想像，也可以是日常生活碰觸到的經驗、想法、情緒反應作聯想，將內心中萌生的意義、意識或潛意識等用語言的型態表現並予以象徵化，佐以聲音及韻律等節奏性結構而成。詩是文學體裁的一種，透過語言的形式，除了表達文字的意義外，也表達情感與美感。詩在文學的領域中是獨樹一格並與眾不同的。詩的特別之處在於其在文學領域中能夠自成一格，也能與其他藝術相結合。如：與繪畫結合而成為圖文詩、與音樂結合則為香頌等。

文學為講究藝術性的語言產品，就如同繪畫是由線條與色彩組成，音樂是由曲調與樂器所搭配，文學即是語言與語言內部的藝術。因此，詩學所要研究的角度相較於其他文學形式更為明確。不同於小說的敘事情節與篇章結構，亦不同於散文的主題性與起承轉合。詩，可說是語言學與美學的體現。

法國二十世紀的詩歌作品無論在語言學或是美學的觀點上皆呈現複雜、多元的樣貌，突破傳統詩學的困囿。造就二十世紀詩歌豐富多變的最大原因。一方面，乃因延續十九世紀的浪漫主義、象徵主義等諸多主流思潮的理念，強烈影響二十世紀詩歌的創作風格；另一方面，則是受到兩次世界大戰與新興思潮所影響。因此從二十世紀初期開始，象徵主義、後象徵主義、到一次世界大戰後的達達主義、超現實主義等，法國哲學思潮就如同浪濤一般，不斷地新舊更迭，進而帶動法國文學領域的蛻變以及詩歌創作的創新與多元發展。

然而，在《法國當代文學》中，張容提出二十世紀法國詩學的現況，書中表示，二十世紀縱然有許多人才輩出的詩人與筆法精湛的詩歌作品，但相較下已不如中世紀時期的蓬勃發展，受到社會大眾的歡迎。法國詩歌在文壇上立足地位的困境與不景氣已成為不可置否的事實，其中，最根源的主因即是沒有讀者。

1982年的一次民意測驗中，受測人當中只有2%讀詩，而有30%的人看小說，評論家認為：「詩歌很難受到公眾的尊敬，詩人的創作和受物質束縛支配的社會活動之間的鴻溝越來越大，這種隔閡……也將是科學家的命運，如果他的科學不具有實用價值的話¹。」

詩歌受到讀者冷落的原因並不能完全歸咎於讀者們不再喜愛詩歌，有絕大部分的原因其實出自於詩人自身。法國現代詩內容的抽象化導致詩歌與社會、群眾雙方面的關聯性降低，其創作的題材與社會脫節致使大多數讀者因此對詩歌興趣缺缺。另一重要原因在於大眾傳播媒介不給予詩歌一定地位的位置，造成詩歌難以出版的困境。儘管讀者不再傾心大多數的詩歌作品，但仍有少許受到廣大讀者喜愛的詩人與詩歌，普雷維爾(Jacques Prévert, 1900-1977)即是二十世紀裡少數極為受讀者群與評論家都喜愛的詩人之一。

在法國二十世紀初期，多數評論家認為受到注目並大受歡迎的作品，往往沒有相對應的美學價值。非馬在其著作《裴外的詩》中提到，保守派評論家莫尼葉(Thierry Maulnier, 1909-1988)就對二次世界大戰以前的法國詩作出以下結論：

沒有比一首法國詩對法國生活更不相干的東西了。最受歡迎的英國或德國詩人也是最偉大的英國或德國詩人。最受歡迎的法國詩人是

¹張容著，《法國當代文學》，台北市：遠流出版社，1993，頁125。

我們最壞的詩人²。

非馬在書中還提到，法國藝術評論家比貢(Gaëtan Picon, 1915-1976)認為，普雷維爾的詩既有美學價值又受大眾歡迎。而小說家兼詩人肯諾(Raymond Queneau, 1903-1976)更認為，1940 年代最重要的兩位偉大青年領袖即沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)和普雷維爾，而影響最甚的兩本著作則是《存在與虛無》(*L'être et le néant*, 1943)與《話語集》(*Paroles*, 1946)。

《話語集》的出版在法國二十世紀的詩歌界備受矚目，就如同上段所述，評論家認為普雷維爾的詩作美學與讀者接受度兼備。試問，《話語集》中有何種獨特的特質與詩作之美？本論文的研究目的欲透過法國二十世紀中期詩人普雷維爾之詩集《話語集》詩作中的空間意涵，探求讀者如何透過閱讀追尋詩意象；進而探討其詩作能夠在讀者銳減的時代裡廣受喜愛的魅力主因；甚至是透過空間向度的研究分析試圖理解詩、詩人與讀者三者之間的關係。

²裴外著，非馬譯，《裴外的詩》，高雄市：大舞台書苑出版社，1978，頁 147。

II. 研究方法

本論文所使用的研究方法，是以普雷維爾於 1946 年出版的第一本詩集《話語集》作為本論文的文本研究範圍。在本論文中，筆者欲採用文本分析的方式進行論述，並引用哲學家巴舍拉(Gaston Bachelard, 1884-1962)的「空間理論」作為論點支撐。透過空間理論的辯證，不僅能更客觀了解讀者喜愛普雷維爾詩作的原因，亦經由詩作舉例證明並發掘其中的空間之美。

III. 論文架構

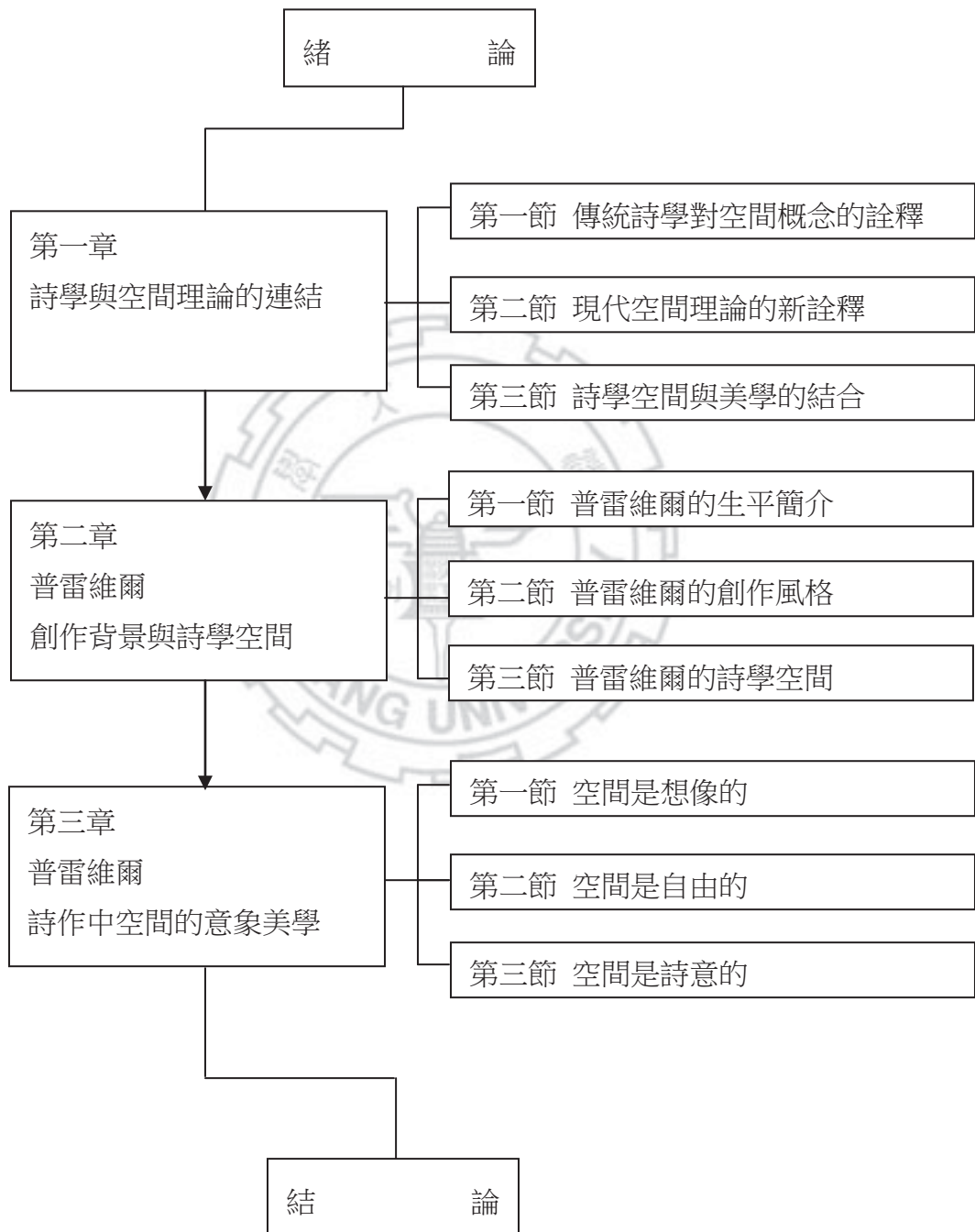
本論文的論文架構以普雷維爾的《話語集》為研究範圍進行文本的研究分析，並以空間理論作為本論文的論述基礎。本論文所要探討的研究目的有二：一為透過空間理論的方式分析普雷維爾在《話語集》文本中所欲表現之意象空間；另一為透過此研究分析瞭解普雷維爾詩作中的意象美學。

本論文共分為三章，每章各分為三節。章節內容分別為：第一章詩學與空間理論的連結、第二章普雷維爾創作背景與詩學空間、以及第三章普雷維爾詩作中空間的意象美學。可參考下頁【圖一】論文大綱架構圖。

第一章的內容，筆者以文學理論為起點，首節討論傳統詩學裡對於空間概念的認知與詮釋。無論在中國的《詩經》，亦或是亞里士多德的《詩學》中，都可看出傳統詩學領域裡與空間概念相關的見解。第二節，淺談近代詩學與空間理論的發展。二十世紀以來空間理論興起，帶動詩學領域也深受空間理論的影響，本節將介紹數個與詩學領域相關的空間理論，藉由空間理論的辯證可以使讀者更了解詩與空間的關係。最後一節，詩學空間與美學的結合。詩不僅是一種文學體裁，也是一種藝術。它是一種用文字型式表達「美」的方式，筆者欲透過分析傳統詩

學與現代詩學對意象空間概念的異同與巴舍拉《空間詩學》(*La poétique de l'espace*, 1957)一書中的概念，探討詩的意象與美之間的關係。

【圖 1】論文大綱架構圖



第二章的內容，首先介紹法國詩人普雷維爾的生平與個人經歷。讀者可透過了解普雷維爾一生所接觸的思想、行業、與其創作背景，更能感受詩人在其詩作中表現出的豐沛多彩與人生厚度。本章的第二節，進而介紹普雷維爾筆下的豐富多元的創作風格。其創作風格與其他同期詩人大相逕庭，不僅打破詩歌傳統的格律限制、模糊詩歌與散文的界限，此外，其獨特慣有的書寫手法也令人為之讚嘆。最後一節談論普雷維爾的詩學空間。介紹普雷維爾筆下生動鮮明的創作主題，筆者藉由空間概念的分野，將詩作做各個面向的空間歸納，透過分析各空間下的特質，建構出普雷維爾詩學空間裡更為立體的空間意涵。

第三章的內容，本論文將探討普雷維爾《話語集》中詩人欲透過詩作傳達出的意象空間部分。本章將以巴舍拉於《空間詩學》一書中現象學的概念為論點，深度了解引發讀者迴盪的詩人所真正想要表達給讀者們的詩意象。首節空間是想像的，在巴舍拉的「夢想場域」裡，一處不起眼的角落即可能就是一個新意象萌芽的場所。同樣地，在《話語集》裡，也有許多諸如角落般等著讀者去萌芽的想像。第二節空間是自由的，將討論在普雷維爾的詩作中表象、真實與自我之間的三角關係，自由並不只存於文本中，本論文於此節欲分析空間是如何透過詩作文本自由穿梭在讀者的深廣意識。第三節，空間是詩意的，在此，本論文欲強調的是巴舍拉「詩意哲學」的概念。詩意並不是詩人給予的，而是極為主觀的，其仰賴詩歌作品中意象與讀者閱讀當下之間兩者相互迴盪而形成。透過詩意意象的研究，瞭解詩作與讀者之間的私密性。

IV. 文獻分析

本論文所著重參考、研讀的著作，主要是普雷維爾的詩作《話語集》與巴舍拉的哲學專書《空間詩學》二本原文專書進行文本分析。

首先，《話語集》共收錄九十五首普雷維爾的詩作。其詩風幽默詼諧、變化多元、字句慷慨激昂之餘卻又流露出悲天憫人的情懷。通過普雷維爾的詩句，讀來無不深刻感人、全書刻劃出 20 世紀中期法國人民的生活概況與時代背景，與詩人堅持的信念與執著。

至於巴舍拉的《空間詩學》一書，其內容主要分為十個章節：第一章〈家屋·從地窖到閣樓·茅屋的意義〉(La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte)、第二章〈家屋和天地〉(Maison et Univers)、第三章〈抽屜·箱匣與衣櫥〉(Le tiroir. Les coffres et les armoires)、第四章〈窩巢〉(Le nid)、第五章〈介殼〉(La coquille)、第六章〈角落〉(Les coins)、第七章〈微型〉(La miniature)、第八章〈私密的浩瀚感〉(L'immensité intime)、第九章〈內與外的辯證〉(La dialectique du dehors et du dedans)、第十章〈圓的現象學〉(La phénoménologie du rond)。本書從現象學的觀點出發，運用「家屋」的概念，不僅賦予空間更多層次的發展性，並深入探討想像力的創造與意象的形成。

除了上述的專書之外，本論文亦參考了目前國內與本論文相關的論文主題研究作為主要輔助：

1. 熊一先，《裴維「話語集」之研究》，1985。

該論文以普雷維爾的《話語集》為主要文本分析對象，並將之分為兩大方向：一為《話語集》中，詩人欲敘述的主題分類介紹，二為《話語集》中的詩歌表

現方式與技巧。其焦點著重在詩作內容本身的文本分析，不僅詳細地將文本的各種表現手法歸類介紹，也可從中具體瞭解普雷維爾詩作的敘述特性。

2. 邱俊達，《朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學》中的現象學》，2008。

該論文以巴舍拉的哲學理論為出發點，分析《空間詩學》中「幸福空間」與「現象學」兩者的主要概念與意涵，並進而探討「詩意空間」與「幸福空間」兩者間空間性的關聯。



第一章 詩學與空間理論的連結

傳統詩學領域裡，中國人用「意象」與「意境」藉以表述詩作中所要傳達的詩意。但是，何謂詩意？意象與意境又是從何而生，去往何處？同樣地，在西方詩學裡也有與此相同的疑惑。然而，西方哲學家們甚至不瞭解何謂意象，因此他們耗費了極大的努力著重在修辭與語法上，直至後來使用美學的形上學角度詮釋意象的概念，卻仍舊無法對「意象」與「意境」下一個明確的定義。

二十世紀末期，哲學家們對「空間」的概念擁有嶄新的想法。在過去，我們所熟知的空間指的乃是「空間經驗」(Expériences spatiales)，它具體展現了物理性質的空間，這些經驗表現了人們對現實世界中多種多樣具體空間概念的意識。而另一種「空間概念」(Concepts spatiaux)則延展了空間的具體性，轉而將抽象的概念納入空間範圍之中。透過解釋而讓抽象的概念居有定所。近年來，西方哲學家嘗試著用各式不同的空間概念分析解釋詩作中的「意象」與「意境」，也因此，詩學與空間理論之間產生了密不可分的連結性。

然而，對於如此抽象的「意象空間」的空間概念，我們又該以何種角度端看它？在此章的最後一節，本論文嘗試用「美學」的觀點與巴舍拉在《空間詩學》一書裡的空間理論賦予讀者理解詩作與其意象空間的方法。

第一節 傳統詩學對空間概念的詮釋

在西方傳統哲學裡，對空間概念的認知是形而上學性質的。《理解空間》³一書中提及，古希臘哲學家將空間分為場所(Topos)、容器(Chora)、虛空(Kenon)與間隙(Diastema)等四種經驗空間的表現。古代原子論者認為，空間是包容物體的無限的容器，而柏拉圖(Platon, B.C.427-347)則把物體看作是幾何學裡被表面限定的空間中的一部分。亞里士多德(Aristotle, B.C.384-322)則綜合前二者的思想，他利用物理學的概念，以「位置」定義空間。他認為，「位置」是真實存在的，但並非實體性的存在，而是附屬於實體的存在。他還認為，每項事物都有其所占有的一定的「位置」，而空間則是所有「位置」的總和。最大的空間是包容整個宇宙的空間，因此，就亞力士多德的理論而言，空間是具體且有限的。

由此可知，西方傳統哲學對空間概念的定義無法完全正確地詮釋出詩作中的空間意涵，但是，我們並不能僅以此概念束縛住對空間的遐想，因此，本論文欲加入「意象」的概念以利了解傳統詩學對於空間概念的詮釋。

一、 中國傳統詩學的「意象」與「意境」

以中國古代傳統詩學理論而言，最早出現「意」、「象」概念的，為《周易》的〈繫辭〉：「子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之義，其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意。」此處的「象」實際上為「表象」，指的是用來表達某種抽象觀念的象徵形象，與後來的經過藝術情感浸染的「審美意象」(即形象)不一樣。意象是中國審美理論的核心範疇，後世發展出來重要的詩學觀念，例如「比興」、「興象」、「神思」以及「意境」等都以此為基礎。

³馮雷，《理解空間—現代空間觀念的批判與重構》，北京：中央編譯出版社，2008。

《詩經》有六義：〈風〉、〈雅〉、〈頌〉、〈賦〉、〈比〉、〈興〉。其中，〈風〉、〈雅〉、〈頌〉為詩的性質；〈賦〉、〈比〉、〈興〉為詩的作法。在此，我們談論《詩經》中詩的三種作法。根據《詩經問答》一書對《詩經》所下的註解寫道：何謂〈賦〉？宋代理學大家朱熹認為，〈賦〉的特點為鋪陳、直言。意即直接敘事、鋪陳情節並藉以抒情言志。〈比〉則是利用兩種同類或相似之物以描寫詩的主題，又或是藉由渲染或刻畫事物來說明道理，使人理解。〈比〉的表現手法有兩種：一種是以鮮明的比喻表達詩人的思想感情和觀點，就現代的通行語來說，即為譬喻；另一種比喻，則為現今修辭學中的明喻、暗喻與借喻。〈興〉在朱熹的解釋中認為：興者，先言他物已引起所詠之詞也。意即從客觀事物(他物)引發主觀情感的聯想，此即朱熹所謂「托物興辭」。然此，我們能瞭解，詩經中對於「象」的解釋仍舊停留於外在具體物象的範疇。

最早談論到意象的論著，即為劉勰的《文心雕龍》。在此談論的「象」就是文學的形象了，〈神思篇〉中談到「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹〔懌〕辭；玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤：此蓋馭文之首術，謀篇之大端⁴。」此句意謂劉勰已意識到藝術想像是優秀創作最為重要且必不可少的條件之一，作者唯有通過藝術想像活動，並加以適當的藝術處理，才能把精細入微的道理和曲折複雜的情致表現得惟妙惟肖。而這也是藝術欣賞中誘發讀者想像活動的必要條件。所以，在劉勰的《文心雕龍》中所談及的意象已是意中之象，此為中國詩學中意象概念最樸實的來源。

王昌齡⁵的《詩格》為最早直接使用意境一詞，其「意境說」即為《詩格》中所提及的「三境理論」。在《比較詩學》中提到，王昌齡認為詩有三境：一曰

⁴劉勰著，陳拱本義，《文心雕龍本義》(下冊)，臺北市：臺灣商務印書館公司，1999，頁 632-635。

⁵王昌齡(698-756)，字少伯，山西太原人，盛唐著名詩人。

物境，二曰情境，三曰意境。他認為，物境為經過創作客觀景物後而得的山水境界；情境是指詩人觸景生情，情景交融後而得的情境；至於意境，則是由意象所構成的虛幻之境界。

到了清末王國維⁶所著作的《人間詞話》，其「境界說」承接劉勰〈意象說〉與王昌齡〈意境說〉的概念，將意與象融於情景之中。他認為，詞的最高評價標準是境界，即意境。境界主要體現的是藝術的整體效果，意象則是既有整體效果亦有局部效果的體現。其所述不同，但是組成的結構卻是相同的。然而無論是意境亦或是境界，其中的「境」則具有現代空間概念的意涵。

由上述可知，中國傳統詩學認為的意象，「意」與「象」是不可分離的，由「象」生「意」，詩人往往透過對物象的描述，表達內心的情感。物象從視角的審視上仍是物象本身，但在情感的串聯上，卻都應和著詩人的思想情感與審美理念。此一心境(意)與物象(象)想像的相契合，就形成了詩學的意象。而由於詩意象不斷地生成與堆疊，最終使詩詞營造出某種「意境」。因此，倘若「意」與「象」失去關聯，則詩作也相對失去其詩意。

二、 西方傳統詩學對「意象」的解讀

而在西方傳統詩學中，意象往往更具主體性的意義。西方詩學中的「意象」(image)無論在英文或是法文中，不單指意象，同時，也具有形象與想像之意。因此，西方詩學認為「image」(意象)與「imagination」(想像力)是具有極為緊密的關係的。此一觀點則與中國詩學意象的概念不謀而合。西方詩學中的意象不同於中國意象理論源遠流長，直到二十世紀初英美意象派詩歌的出現之前，西方的意象一直被建構在美學的範疇。

⁶王國維(1877-1927)，字靜安，又字伯隅，晚號觀堂，諡忠愍。浙江嘉興海寧人，國學大師。

在談論到西方哲學的意象理論之前，則務必先談及亞里士多德的《詩學》(*La poétique*)。《詩學》為西方最早的詩學論著，其所強調的詩學是一種「模仿詩學」(*poétiques mimétiques*)，但其基礎卻是建立在戲劇上。模仿詩學主要研究作品和其所呈現的社會景象，此詩學理論從公元前一直沿用至文藝復興時期。《詩學》一書中認為，模仿是詩學研究範圍內的一切藝術(詩、音樂、舞蹈、繪畫、雕刻等)的共同原則。這些藝術可依據模仿的媒介、對象和樣式而做區分。

前述提及，亞里士多德認為空間是具體且有限的，此概念在其《詩學》第六章中對悲劇的定義即可得到印證。亞里士多德認為：「每一個悲劇，必須有六個要素，這些要素決定它的性質——即情節、人物、措辭、思想、場面、歌曲⁷。」場面(此指建構悲劇的空間)類屬於模仿的樣式。「場面，實質上有其自身所散發的情緒的魅力，但在所有成分中，它是最少藝術性，與詩的藝術的關聯性最小。說真的，悲劇力量，即令脫離呈現和演員也可以感覺到。此外，場面效果的製造依賴舞台技師的藝術要比詩人來得多⁸。」

回歸意象概念的發展，亞里士多德在詩學中並沒有提及意象，卻對悲劇的研究作出一番近似中國《詩經》中對意象概念的詮釋。在《詩學》第二十一章中，亞里士多德運用大篇幅分析詩的措辭中其「隱喻」的形成。他認為，一位詩人最難駕馭的能力即為隱喻的能力，因為要創造好的隱喻必須能敏銳的掌握類似性，意即比擬的能力。

亞里士多德之後，直到文藝復興，文學理論中現代意義的詩學才又開始蓬勃發展。與模仿詩學不同的是，中世紀的歐洲學者們將詩歌當作是關於說話藝術的

⁷亞里士多德著，劉效鵬譯註，《詩學》，臺北市：五南文庫，2008，頁 75。

⁸亞里士多德(2008)，頁 77。

研究，進而研究起詩作中的修辭學。但修辭學的興起卻讓詩學的創作越發狹隘，人們鑽研在詩作的語法修辭中，著重在詩作的語言結構，而非意象的掌握。

此外，在《美學理論》⁹一書中提到，十七世紀時期的布瓦洛(Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711)在其著作《詩的藝術》(*Art poétique*, 1674)裡，首先將「崇高」的概念放進著作中。他認為詩的秘訣首先在於要討人喜歡，要能打動人心。所以，「崇高」即為詩作討人喜歡的最高程度，它意指讀者在作品面前突然湧現的一種無法言喻的感動。布瓦洛的「崇高論」主要討論文學創作中如何使作品獲得崇高感。這裡所指「崇高」仍屬於修辭學的範疇。

而最早將「審美意象」從哲學引入美學領域的人，則為德國哲學家康德(Emmanuel Kant, 1724-1804)。康德受到柏克(Edmund Burke, 1729-1797)的啟發，開始對優美感與崇高感有所興趣。在他發表的《判斷力批判》(*Critique de la faculté de juger*, 1790)中認為：「審美意象」是想像力所形成的形象顯現，它能引發許多思想，然而卻沒有任何明確的思想或概念能與之恰當相合。康德的審美意象可等同於形象。除此之外，康德還認為空間是不需經驗知識的純直觀形式空間，因此，人們能夠主觀的瞭解空間的存在。所以，我們能夠認為，康德試著去創造一個空間，讓形象跟思想相容並存的空間。康德把想像力看成是意象生成的重要因素，且想像力為一種創造性的力量，透過想像力所形成的意象傳達一種「理性概念」。此一理性概念深深地影響二十世紀英美意象派的詩歌作品。

在康德之後，黑格爾(Georg Wilhedrich Hegel, 1770-1831) 從象徵型藝術作為出發點，認為「比喻」產生形象與意義之間明顯的對應關係，使得在比喻藝術形式中，能同時意識到形象與意義的存在。但這並不是最好的，黑格爾認為，真正完善的是象徵型藝術，它將語言形象與意義融為一體。他還認為：形象與意義之

⁹Theodor W. Adorno，林宏濤，王華君譯，《美學理論》，台北市：美學書房，2000。

間的關係如果是確定的，不存在曖昧性，那麼，其所表現出的具體事物就不再是真正的象徵，而是比喻。由此可知，就黑格爾來說，「比喻」與「象徵」之間的區別即在於前者的形象與意義是分開的，而後者將形象與意義合為一體。象徵最重要的並非語言形象的本身意義，而是隱藏其中的「暗寓意」。

因此，對於西方詩學的意象生成，我們能透過下段引述有充分地理解：

西方文論家認為，意象是指由我們的視覺、聽覺、觸覺、心理感覺所產生的印象，憑藉語言文字的表達媒介，透過比喻和象徵的技巧，將抽象不可見的概念，轉化為具體可感的意象。然而，當一首詩的意象無法完全為人瞭解時，它的意義和作用就會有某種程度的神秘感，因此讀者若欲探究意象箇中之奧妙，就得進入了詩意所寓的想像世界，把各種意象串連起來，再加以綜合判斷，最後找到對詩作的整體認識。¹⁰

總而言之，傳統西方對詩學的理解從擬真追求的模仿詩學進而到在文法修辭上的著墨，體察詩學的角度停滯了許久的一段時間。直至十八世紀，突破了文字上的困囿，哲學家們開始思考詩作本身所欲訴說的意義和想法，但是在各式理念之中，縱使發現跳脫詩作本身以外的「象徵」意涵，但仍未有一個更具體完整理解詩作的理論。

三、 從中西「意象」概念的異同詮釋傳統詩學的空間

詩歌是最古老的文學樣式，文學之母，在「文學」這一概念出現之前，詩歌

¹⁰王萬象，〈余寶琳的中西詩學意象論〉，《台北大學中文學報》，第4期，2008年3月，頁58-102。

即以各種形式流傳下來。從中西傳統詩學意象概念的發展中，我們能夠了解，無論在中國或是西方的詩學裡，「意象」的概念與範疇左右了傳統詩學裡對於「空間」的揣測與詮釋。因此，本論文欲透過中西方意象生成過程中的異同了解傳統詩學對空間理解的差異性。

由於不同的自然地理環境、社會文化背景、生活風俗習慣與宗教觀念等因素，中西方對意象解讀的思維方式也大相逕庭。首先，中國傳統詩學宣揚的是「道」的概念。此處的道可以指儒家之「道」，也可以指老莊之「道」。無論哪一種「道」，其基本內容都包含著主張人與自然的和諧相處，並強調主體內在修養的重要性。這與西方文化強調天人對立的關係是不同的。在西方文化中，人們對自然抱有恐懼與崇敬之情，並將之神格化，從柏拉圖的「主客二分」到笛卡爾的二元論，西方人傾向於注重主體與客體的分離，把主體和客體看成是獨立的存在。由此，中國對意象的描繪擁有的道家哲學所獨有的味道，中國詩學所追求的意象乃是「神似」、「像外之象」，運用直覺、靈感、聯想與想像把意象的概念連結起來。在主觀的思維模式下，中國詩歌中產生的意象具有強烈的模糊性。反之，西方在對意象認知上，總以理性思維去解釋意象的存在，借助邏輯的幫助，運用概念、判斷、理性等思維模式，嚴謹且客觀地定義意象。因此，在如此客觀的思維模式下，西方詩歌中產生的意象具有相當程度的精確性。

在中國傳統詩學中，「象」不斷追求「意」的內在化過程，將意象推向至意境，衍生出主觀且重虛輕實的「意境論」。反之，西方傳統詩學實事求是的理性精神反而嘗試將各種感情(「意」)藉由詩歌表達以呈現詩作中的「象」，以此表達詩人的文化批判或人生哲學。從而使西方傳統詩學將意象推向了象徵，進一步往象徵主義發展。

在詩歌意象的進展過程中我們能夠了解，中國詩學概念中的意象在某些部分

是與西方詩學相通的。劉勰在《文心雕龍》中提到：「神用象通，情變所孕。」其意指詩人在創作的過程中，將詩歌的內心的意象與外在的物象相互契合，讓詩歌達到情景交融的境界。此與黑格爾認為象徵藝術的最完美表現在於語言形象與意義的合而為一有異曲同工之妙。此外，王昌齡認為詩有物境、情境、意境三境之分，他將意象的概念延伸至意境，此一意象所構成的虛構空間強調了中國詩學側重於「象」的言外之意。與此相對地，西方詩學則更加注重修辭學中的隱喻與象徵，通過象徵，可以得到「象」外之象的追求，即意象。康德認為有一形象與意義可相互並存的假想空間，此一空間就現代詩學空間的理解即為意象的空間。由此，我們可以對傳統詩學的空間理論作出以下詮釋：中西方傳統詩學都透過比喻的形式與想像力的無限性將詩歌的意與象結合一起，即使是運用不同的理解方式。



第二節 現代空間理論的新詮釋

在過去西方哲學的觀念裡，空間一向附屬於時間。文學的領域尤其如此，歷時性的敘述模式將事物置於時間軸加以探討人事物生成、過程與流變關係，空間則侷限於配合時間的流動而有所變化。二十世紀末期，學者們開始將焦點轉向空間，分析人事物的共時性、在場性、構成性等的空间化分析研究。空間理論創造出「空間轉向」的概念，此一概念打破建築學、地理學、人文科學、社會科學等對傳統空間的思維模式，其突破時間理論的線性束縛，成為近年後現代學術中被廣泛討論的學術話題。故此，在文學的領域上對空間的理解亦不可能無動於衷，而詩學作為文學的一部分亦然。因此，本論文欲透過以下所述之當代哲學家對空間的思考以瞭解現代詩學對空間理論的詮釋。

傳統詩學對空間概念的認知著重在詩作風格的表現上。而現代詩學對空間概念則賦予其更廣泛的含意。除了運用創作手法營造出的詩作意象外，現代詩學開始注意到因創作過程中產生的某種內心狀態使人引發聯想並引導其創作方向的某種詩意空間的概念。

在此首要討論的是法國哲學家巴舍拉(Gaston Bachelard, 1884-1962)於1957年出版的《空間詩學》(*La poétique de l'espace*)。其在書中首度以現象學的角度探討人類透過「介物」的觸發所出現的想像力的馳騁空間，並辯證存有一種不受時空限制的「深廣意識」，一種仿如詩意般想像的內在空間。

巴舍拉認為空間有其主觀性的確定性。《空間詩學》中，巴舍拉欲探究的是一種存有在空間中的「詩意哲學」。「詩意象」的產生在於心理上突然湧現的立體感。而「詩意哲學」則是心醉神馳於此意象所產生的清新感之中。此外在《空間

詩學》中有一處特別的地方即詩歌的意象與比喻對巴舍拉而言是不相同的，他不僅肯定了意象與想像力之間的作用關係，同時也將意象與比喻設立了一道清楚的分界：

對於詩歌來說，隱喻沒有現象學研究的價值，它們只是理智化了的意象：「隱喻是一種偽意象，沒有深切、實在與現實的根源，隱喻是個轉瞬即逝的表達方式。它是...用過一次後就死去的東西。」由於隱喻限於其理智化、過度現實、強調因果關聯，因而讓隱喻所使用的字詞變得過於靜態。如果我們拿隱喻來做為我們瞭解現實的參考點，那麼隱喻就會限制我們所要瞭解的事物，讓它變成一個思考上固定而靜態的概念。而靈魂強調的卻不是客觀性，而是主體性，靈魂是屬於想像的機能，它運用的是意象的力量，這些意象的力量要發生作用，當然並不是從我們日常的意識生活當中產生，而是來自於在思想發生之前的意象想像活動¹¹。

此外，巴舍拉尋求詩意象的來源並非詩人，而是來自於讀者。閱讀現象學是巴舍拉《空間詩學》的另一重點。他認為，讀者在閱讀的過程中，詩人未將其意象的過去強加予讀者，而是詩意象的乍現轉瞬間在讀者內心中深根發芽。巴舍拉稱此現象為「迴盪」(retentissement)。簡言之，在此所謂的「迴盪」就是將文學的意象當作意象本身體驗，投身到意象所屬的個別想像世界。

受到巴舍拉理論的啟迪，另一位法國哲學家傅科(Michel Foucault, 1926-1984)推崇巴舍拉認為空間是非均質和空洞的，而是充滿著各種特質和奇異思想的概念。因此，傅科針對巴舍拉所提出的「內在空間」提出了「異托邦」(hétérotopie)概

¹¹巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，臺北市：張老師，2003，頁24。

念的補述。吳錫德在〈極簡敘述：卡繆作品中的空間書寫〉¹²中提到，傅科在〈其他空間〉(Des espaces autres, 1967)一文裡採用了不同於「烏托邦」(utopia)的概念：「異托邦」(hétérotopie)，來指稱這些「新」空間。他認為「烏托邦」是一個在世上並不存在的地方，而「異托邦」是具體存在的場域，但需要借助想像力以求對此空間場域的理解。此一概念不僅呼應巴舍拉探討的內在空間，還強調外部空間的可能性。傅科用異托邦表現一個被「文化」所創造出來的具體空間，此一具體空間實質存在卻又具有虛幻的雙重屬性。傅科的這份論述不僅擴大並延伸了巴舍拉現象學所探索的「內部空間」，更將「想像空間」具體化，從而讓人類的想像力更能清楚地馳騁；也將巴舍拉以讀者為主體的閱讀「迴蕩」現象，擴大到以藝術創作者為中心的想像和創作空間裡，即所謂的「主觀空間」(un espace subjectif)。

而在《現代性與空間的生產》¹³一書中則認為，法國哲學家列斐伏爾(Henri Lefebvre, 1901-1991)在 1974 年出版的《空間的生產》(*La production de l'espace*, 1974)中更進一步提出社會空間的理論，並具體地將空間歸類為空間實踐(*la pratique spatiale*)、空間表徵(*les représentations de l'espace*)與表徵空間(*les espaces de représentation*)三個層次。「空間實踐」的概念是指創造社會空間的物質活動。在這裡，空間是根據實際感覺組織起來的，在這種空間實踐中沒有對空間的反省意識，所以列斐伏爾把這類空間又稱為「被知覺的空間」。「空間表徵」是指通過對空間的符號化把握，理性地改造空間的活動。這主要是指科學家、城市規劃人員所從事的那種有意識的、自覺的空間操控。「表徵空間」不是像「空間表徵」那種對空間的抽象思維，而是把想像和象徵的因素加入到空間活動中，也就是在直接經驗的空間中表現自己。列斐伏爾認為，作為藝術家的作品的空間以及居住者營造的居住空間都是屬於「表徵的空間」。

¹²吳錫德，〈極簡敘述：卡繆作品中的空間書寫〉，新疆「石河子大學、北大、淡大外語教學研討會」，2009。

¹³包亞民主編，《現代性與空間的生產》，上海：上海教育出版社，2003。

由上述可知，20 世紀後半葉對空間的思考大體呈兩種向度。空間既被視為具體的物質形式，可以被標示、被分析、被解釋的空間；同時又是精神的建構，將想象的東西透過空間及其生活意義的表徵所呈現出的空間。在此，索雅(Edward Soja, 1940-)於 1996 年出版的《第三空間：去往洛杉磯和其他真實和想像地方的旅程》(*Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real- and-Imagined Places*, 1996)一書中依據列斐伏爾的空間理論提出三種「空間認識論」。陸揚在〈空間理論和文學空間〉一文裡指出，索雅所談論的第三空間理論除了闡述除了上述所認知的兩種空間向度外，還存在某種空間，它能把空間的物質維度和精神維度均包括在內的同時，又超越了前兩種空間，而呈現出現代在觀念、事件、表象以及意義的不斷變化的社會背景。

「第一空間認識論」的空間對象主要是列斐伏爾所說感知的、物質的空間，可以採用觀察、實驗等經驗手段，來作直接把握。「第二空間認識論」則可視為對第一空間認識論的封閉和強制客觀性質的反抗。索雅認為，第二空間為構想的空間。他從想像的地理學觀點出發，認為空間作為精神的存在，其能從事反思的、主體的、內省的、哲學的、個性化的活動。「第三空間認識論」則是對第一空間和第二空間認識論的解構與再重構。索雅強調在第三空間裡，一切都匯聚在一起：主體性與客體性、抽象與具象、真實與想像、可知與不可知、重複與差異、精神與肉體、意識與無意識，學科與跨學科等。由此可知，將索雅的第三空間運用在詩學的意義上則在於詩作文本與意象間所融合而形成的化外世界。

近年來，英國的麥克·克朗(Mike Crang)在 1998 年出版的《文化地理學》(*Cultural Geography*, 1998)中，以「文學景觀」為題專門討論了文學中的空間議題。克朗認為：文本並不是單純反映外部世界。「文學景觀」應為文學和景觀的兩相結合，同時，文學景觀不僅僅提供某種客觀的地理知識，還提供了從文學作

品產生的某種情感的呼應。

文本並不單純反映外在世界。觀察文本如何「準確」或以其他方式呼應世界，是錯誤的做法。這種天真的研究取向，錯失了文學地景最有用且有趣的元素。最好是將文學地景視為文學與地景的組合，而非把文學當作分離的透鏡或鏡子，映照或扭曲了外在世界。文學也不僅是在地理學的客觀知識之外，提供情感性的對應部分。反之，文學提供了體察世界的方式，展示品味、經驗與知識的廣闊地景。認為文學主觀便錯失了要點。文學是社會的產品，事實上，若就流通觀念而論，文學是個表意作用的社會過程。[...]任何個別敘述都會與其他文本互動。現在，這不必然都得是文學，也可能出現在其他媒體，或是不同的文學類型。文本創造了觀念之間的聯繫網路，以便建立觀看世界的方式¹⁴。

首先，克朗認為，文學作品中的地域描寫，即提供了一個文學特有的觀照世界的方式。進而，文學是一種社會產品。如同列斐伏爾《空間的生產》認為：空間被社會所生產，而同時也生產了社會。文學故此同樣是一種社會媒介，透過特定時代人們的意識形態和宗教信仰，由此組構了文本同時也為文本所組構。文本組構了作者想訴說的主題，同時又組構了訴說的方式。所以文本與文化空間的形成是環環相扣，兩者相互作用。最後，克朗對文學意象的解釋亦與巴舍拉的閱讀現象學相互呼應。克朗認為，文本必須要有讀者的閱讀參與才能使意象被傳達並使其具有意義。

因此，本論文認為，詩歌作為文學的一種形式，亦為一種體察世界的方式。

¹⁴Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北市：巨流圖書公司，2003，頁 75-76。

在上述各哲學家所提出的現代空間理論對詩學中的空間新詮釋中，我們能夠充分了解到，若要考察詩學與空間之間的連結關係，最好的辦法即是在詩作內部裡探究各特定的空間分野，透過這些分野的分析能讓詩作中的空間概念更為開闊多元，而這些都在普雷維爾的《話語集》中有著極為豐富多彩的呈現。



第三節 詩學空間與美學的結合

如何欣賞詩歌的美？簡政珍在〈落實人間的意象美學〉¹⁵一文中提到：

詩的語言，經常是在閱讀過後，才真正引發展現其美學天地。[…]
一首非目的論，非言說議論的詩，若非以現實的生活空間為著眼點，
藝術與美學只是漂浮的雲霧，不在人間。遠離人間的想像，可以天馬
行空，並不難，難在想像與現實拉扯，所保持的美學距離與敘述語調。

由此，我們可知，欣賞詩歌之美的方式乃是透過閱讀而生，而既然談到美，自然就與美學脫離不了干係。其中，詩的表象可以被視為一種語言的表現方式，它同時也與詩的意象相互融合，藉此創造出詩的「美感」。

一、 美學中的表象與意象

意象的探討除了可以在詩學空間內作著墨外，我們亦可以在美學的領域中找到值得探討的蹤跡。例如在音樂的領域裡如同貝多芬這樣偉大的音樂家或是其他領域中的佼佼者，我們都可從其所創造的「藝術作品」中，分析後發現，這些藝術作品的原始元素總是沒有任何意義的，就如同貝多芬樂譜裡的單一音符一樣不具意義，但是，原始元素結合後的整體卻是這麼完美並使人深深感動。因此，我們能夠做出以下理解：一件藝術作品的完成不僅代表了想像的體現，更讓意象的美透過藝術作品的呈現具體地表現出來。

藝術作品的真理在於它是否可以針對其內在的必然性而吸收那非概念性的

¹⁵簡政珍，〈落實人間的意象美學〉，「兩岸中生代詩學高層論壇暨簡政珍作品研討會」，二〇〇七年三月九日至三月十一日，北京師範大學珠海分校，頁4。

或偶然的事物，如果我們忽視藝術作品的內在完整性，則會給予表象間隙，表象將會侵襲作品自以為最安全的地方而以意象的型態自居。換言之，藝術作品本身才是美感的表象，如同詩歌文本作為一件詩人所創造的藝術作品，詩作本身即是美感的表象，然而對於美感的意象，則必須借助「想像力」，才能夠將「審美意象」具體地透過詩作此一美感表象完美地顯現出來。此觀念在康德的《判斷力批判》裡已有明確的解答：藝術的直觀性是矛盾的觀念。

美感表象的每個環節其實都摻雜著美感的矛盾，這同時意味著藝術作品(包含詩作本身)表現和本質的不一致性。有幾個典型的例子可以做驗證，數十年前人們絮絮叨叨地爭論著英國詩人兼編劇家威廉·莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)筆下精采絕倫的《哈姆雷特》(Hamlet)戲劇，舞台上的哈姆雷特曾經身穿過燕尾服、馬戲團小丑服、中世紀軍服與文藝復興時代禮服現身於丹麥艾森諾城堡。但是實際上哈姆雷特穿什麼並不重要，唯一重要的是我們能否通過莎士比亞筆下之精采劇本中對話的詩句裡找到同我們這個時代相關的經驗，可以順利地將空間詩學與意象美學給相結合在一起；除此之外，在德國詩人兼作曲家華格納(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)的經典名著《羅恩格林》(Lohengrin)中有寫到，河流中飄來一艘由天鵝拉著且載著白色盔甲騎士的小船，在這邊天鵝是否拉得動小船並不重要，實際上重要的是天鵝武士所代表的意象是一種意象美學的呈現。從上述兩則舉例中，我們能了解，藝術作品無法單獨支撐自身的內在想像。

然而，在十九世紀，美感的表象變成了幻景(fantasmagorie)的代名詞，直到現代主義盛行的年代，藝術作品仍舊是臣屬於這股潮流中，讓幻想出的藝術作品的表象特徵成為了絕對性的特徵。不過，後期的藝術家們也拒絕接受表象的破滅，他們露骨地侵入了作品的內在脈絡，直接地將創作與作品分解開來解釋，並且希望能夠改以創作的歷程來取代作品本身。對他們而言，藝術作品中的虛幻使得人們無法抗拒它的誘惑，藝術家們善用虛幻的技巧加強了作品的神祕性，此在作品

中追求自我探索的象徵主義表現手法，可以在普魯斯特(Marcel Proust, 1871-1922)以及散文詩人兼作家紀德(André Paul Guillaume Gide, 1869-1951)的作品中嗅出些端倪。

一般而言，藝術作品作為表象的呈現仍無法脫離對真實世界的模仿行為，因為我們無法看到純意象所形成的藝術，而是需要以物質化、具體化的形態出現。因此，若能夠在藝術作品中擺脫它的現實性，即便能夠顯示出那最純粹的意象的美感。除此之外，藝術作品不同於經驗與既有概念之處，主要是在於它的表象，而藝術的表象最難表達的概念，正是在於藝術必須超越出它自己本身所代表的既有概念來呈現出美感。可是在此超越自我的過程之中，現今因為藝術的幻象中常有無法順利表達出來的元素存在，使得包含詩人在內的藝術家因為無法在絕對顯現的概念中以超越現實以外的元素來解釋美感的內在性，該項藝術就會因為難以被一般大眾所接受而必須被妥協於物質化的意象，所以說藝術作品如果想藉以展現美感的法則，則是必須模仿自身的客觀理想，而不單純只是藝術家與詩人的理想。

我們可再藉由下述舉例中了解美學在表象與意象上的不同表現。法國畫家塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)曾說過：「我可以只用一顆蘋果便征服了全巴黎。」¹⁶塞尚這句話所要表達的意思，是指說他色彩的造型觀念的特異性質、與眾不同。塞尚畫的不是一顆與現實世界盡可能相仿的蘋果，而是以一種印象派對轉瞬即逝的瞬間中光影的變化，去畫出他心中所認為真正的蘋果。亦不同於「表象」所呈現的，他真的可以只用一顆蘋果就可以征服整個巴黎地區，這邊的蘋果與巴黎只是代表一種個人主觀的印象，我們並不能單從字義上的空間去套用在我們的生活經驗上，而是必須加入「想像」的主觀性，如同我們亦必須在詩作此一美感表象上加入「想像力」，才能夠將「審美意象」具體並完美地顯現出來是相同的道理。

¹⁶法文原文：Avec une pomme, je veux étonner Paris. 本文摘自 <http://www.atelier-cezanne.com/>。

這句話其實塞尚想要呈現的「意象」是形式主義中所關注的那個「有意義的形式」的元素，將「蘋果」轉化成令人充滿想像的空間，並將人們對「巴黎」的既定印象作為藝術作品的「表象」。《美學理論》一書裡亦認為，對於塞尚而言，線是不存在的，明暗也不存在，只存在色彩之間的對比。物象的體積是從色調準確的相互關係中表現出來。由此可知，塞尚的作品大多是他自己藝術思想的體現，我們可以發現塞尚要畫的真正的蘋果是一種將心中要表達的「意象」具現化後的蘋果。

二、 詩學空間中的美學

我們可由上段美學的表象與意象中了解到兩者之間在藝術作品呈現上的表現差異。而詩學除了是文學的一種形式外，同時也可被視為文字的藝術，此段落將承接本章第二節所介紹的空間理論，透過現代空間理論的詮釋，詩學中的空間因此而有許多不同的樣貌；而又該如何看待這些詩作所呈現出來的空間，並從而找出這些空間中的美感？

朱光潛在《美學詩學與文學》一書裡，提出研究美學的三個原則：

第一個原則所涉及的是最基本的問題，即文藝實踐和理論對現實社會基礎的關係，其中包括內容與形式，世界觀和創作方法，藝術的真實與生活的真實(包括歷史的真實)，典型化之類問題。因此，要研究一個時代的美學思想，首先就要基本掌握那個時代的社會基礎與歷史背景。

第二個原則所涉及的是文藝對社會的功用，即其中包括審美教育、文藝標準、文藝與群眾的關係、普及與提高、美與善的關係之類問題。

因此，要研究一個時代的美學思想，就必須了解那個時代的關係，社

會對文藝的要求以及文藝創作和審美理想對社會生活所起的作用。

第三個原則，即各種社會意識型態互相影響的原則¹⁷。

經由上述的三個原則我們可以理解，美感是具有社會性的，審美意識必然會受到自然與社會文化環境的影響。由此，本論文將欲探討的詩學空間依前兩節所述之空間理論歸納整理為三個方向的審美意象：

1. 自然美

自然美即為審美意象的本質。自然美是一個美學概念，指的是自然界的美。以美學的專門術語而言是指能作為人的審美對象的自然，對人來說具有審美價值的自然。以美學的角度欣賞的詩作空間裡的自然美，不僅止是自然物本質存在的客觀的美，亦包含人內心萌生的對自然物、自然風景等的主觀意象世界。此一人與自然風景意象的契合，乃依賴於審美主體的社會環境所賦予的具體環境與當下審美活動的情境。在中國古代的許多詩歌中，常創造出人與萬物合一所呈現出生氣蓬勃的景象，此意象即為自然美的表現。

2. 社會美

社會美是社會生活領域的意象世界，亦從審美活動中生成。更準確地說，它是指存在於社會事物、社會生活和社會現象中的美。它根源於人類生產勞動，直觀地體現人們處於社會下的一切情感、理想與意志，呈現出人類生命的社會意義。以美學的角度欣賞的詩作空間裡的社會美，詩作中描述的所有人類活動諸如工作、日常生活、出生以及死亡等體現出人的生命活動，即為社會美的核心價值，它欲探求人生命的本質與力量。此外，人類的歷史發展亦是社會美探討的一部分，由於歷史發展呈現出人類的社會發展，諸如時代的變遷、進步，戰爭與風俗民情、藝文活動等都屬於社會美討論的範疇。

¹⁷ 朱光潛著，《美學詩學與文學》，頁 49-51。

3. 意象美

意象美與自然美一樣，同為審美意象的本質。但其不同在於，意象美指的是作品帶給觀者的直覺感受，它所呈現出的是一個完整內在的、感性的意象世界。以美學的角度欣賞的詩作空間裡的意象美，即為詩作中的詩意象。前兩節中已提及「意象」與「意境」在詩學中的理解，然而，就美學觀點看來，意象即是帶有哲理性質的內在體會，而意境所要凸顯的則不僅僅存在於意象美的領域，同時也存在於自然美與社會美的領域。

三、 以《空間詩學》詮釋意象美學

巴舍拉的哲學理論不僅涉及現象學，也因為他鍾愛空間的系統性分析，所以同時在針對「場所分析」上亦具有跨文化的思維。在《空間詩學》一書中，巴舍拉認為空間並非均質的，空間同時可以代表成為我們人類意識的居所，他說：「在家屋和宇宙間的這種動態對峙中，我們已經遠離了任何單純的幾何學形式的參考架構。生活體驗中的家屋(maison vécu)，並不是一個了無動力的盒子，被居住過的空間實已超越了幾何學的空間¹⁸。」此在上一節中筆者已略有提及。在此，本論文欲針對《空間詩學》中巴舍拉對詩意象的解讀與詩意空間的形成進行更細部的探討，並進一步了解其在書中欲表達之由閱讀引發的詩意象美學。

1. 詩意象的形成：

當我們感受到一個清新的詩意象時，體驗到他的互為主體性

(intersubjectivité)，我們知道自己即將重述它，以便跟我的熱情溝通。

[...]詩意象已非因果律所能掌握。[...]透過這種創造性，我們便可以

¹⁸巴舍拉(2003)，頁 116。

很簡單而純粹地證實，進行著想像的意識(conscience imaginante)乃是根源。[...]藉由這種方式，以純粹的想像為起點，我們的詩意象研究限於它的根源，我們把詩的組構(composition)擺在一邊，這種問題把詩的組構視為眾多意象的集合¹⁹。

巴舍拉透過上述《空間詩學》的段落中很明確地表明意象的形成來自於夢者夢想場域裡想像的充盈。它是主觀的而且是「私密性的」，詩意象的私密性取決於意象與意義的差異性。如同上段引述中所述，詩的組構構成的僅為詩的表象，就如同藝術作品的表象一般，它賦予詩作一個表象的意涵，但那意涵的範圍僅侷限於意義，詩作的意義讓讀者了解到詩作的重心與詩人所欲陳述的哲理。然而意象關切的範圍卻遠比意義廣大許多，意象除了具備意義的特質，它還包含了僅屬於讀者的某種心理狀態，此種心理狀態是因人而異的，因此，我們能認為，意象的私密性即在於讀者個人透過想像引發的某種心理狀態所造就的不同詮釋。

2. 閱讀迴盪與詩意象的價值：

藉由單一詩意象的迴盪，觸發詩意創造的真實覺醒，直達讀者的靈魂。透過詩意象的清新感，搖撼著整體語言的活力。詩意象將我們安置在說話存有者的源頭上²⁰。

讀者透過閱讀詩作的當下，在某個頃刻間突然感受到強烈的震撼，此為閱讀時常有的「共鳴現象」。「共鳴」的產生是經由閱讀詩人的詩作的同時產生與詩人感同身受的想法，讀者並以詩作為介物將詩人所投注的情感投射至自身。而「迴盪」與「共鳴」則為同源異形。「迴盪」與「共鳴」不同的地方在於，「迴盪」為

¹⁹巴舍拉(2003)，頁 44。

²⁰巴舍拉(2003)，頁 42。

讀者閱讀詩作的當下感受到詩作的強烈情感，進而進入讀者的內心深處，讀者可能透過「迴盪」而想起了自身的過去經歷，亦或是在靈魂深處內化後而衍生出某種詩意，這樣的詩意乃是一種深切的感動，唯有透過詩意的「迴盪」，才能在詩作與讀者之間引發「共鳴」。

而詩意象的價值則在於它滿足讀者夢想成為詩人的願望。文本在經過讀者閱讀內化之後即在讀者的夢想場域裡建造一座專屬於讀者的意象家屋，裡面包含著經過「閱讀迴盪」所產生的詩意象。巴舍拉說：「對我來說，似乎只要運用一下現象學的閱讀威力，這種威力會讓讀者隨著他所讀到的意象境界變成詩人，這中間已帶有驕傲的跡象²¹。」由此可知，詩意象的完整能讓讀者的精神與靈魂昇華，讀者創造了詩意象就如同重新創造了詩作一樣，那麼，就某個程度而言，讀者儼然以透過詩意象而從讀者轉變為詩人。

3. 充滿幸福意象的詩意空間：

透過《空間詩學》的描述，我們能夠瞭解，巴舍拉所欲研究的詩意哲學是一個「幸福空間」(espace heureux)的意象，本論文在此將之解讀為詩意空間。巴舍拉運用「家屋」的形象描摹詩意空間，將其具體化以易於描述詩意空間。「家屋」內包含著眾多的詩意象，他將之分為許多部份，從地窖到閣樓。巴舍拉認為：「對現象學者、精神分析師或心理學者來說，重點不是在描述種種家屋、舉出其圖象特徵、分析它們讓人感到舒適的理由。與此相反，不論這些描述是主觀或是客觀，我們必須超越描述的課題，以便為隱藏在棲居活動基本作用中的依附找出其根本特性²²。」其中，「地窖」在巴舍拉上述的定義之下，帶有一種非理性、恐懼、殘酷、苦難的象徵。那麼，讀者如何在充滿晦暗的地窖裡尋找幸福意象呢？「現

²¹巴舍拉(2003)，頁 44。

²²巴舍拉(2003)，頁 65。

象學家不會如此捨近求遠。對他而言，意象就在眼前，話語會說話，詩人的話語會跟他說話。不需要先親身經歷過詩人的痛苦，才能掌握詩人話語間的幸福。詩歌裡的昇華，凸顯了世俗不幸靈魂的心理。但不論詩歌被用以展示再怎麼偉大的劇碼，詩歌擁有它自身的幸福，乃是一不爭的事實²³。」透過上述，巴舍拉解除了我們的疑惑。在讀者的閱讀過程中，縱然詩人透過詩句表現出的是極為痛苦的、晦暗的、彷彿沒有一絲陽光般的意象。但是，儘管幽暗，仍然能在漆黑中看到些許光亮。這也正說明了「地窖」是隱藏在暗部的意象，透過痛苦，更能夠珍惜所有；透過苦難，更明白幸福的真諦。此一詩意正是「地窖」所表達的「幸福」意象。

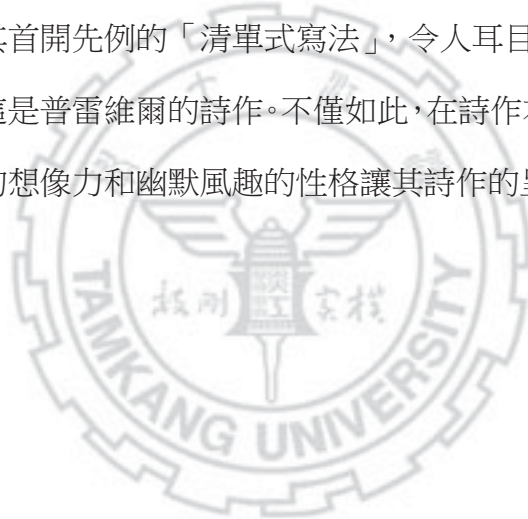
因此，我們在「家屋」裡，充分體驗了幸福空間的意象，它給予讀者無拘無束的詩意空間。而所謂的詩意哲學，在巴舍拉《空間詩學》的解讀下，能理解為是一個透過閱讀、意象與想像力之間動態運作所引發的創造性活動。此一創造性活動讓詩作產生了新的變化，引發讀者融入至意象豐富的夢想場域之中，在那裡，藉由馳騁在詩意空間裡的詩意象，將空間詩學與意象美學成功地結合並且完美地呈現出來。

²³巴舍拉(2003)，頁 50。

第二章 普雷維爾創作背景與空間詩學

若要充分理解一首詩作所要詮釋的意涵，那麼就必須同時理解詩作的作者生平以及詩作的創作背景。例如：普雷維爾的詩為何能打動人心？普雷維爾的詩又為何具備如此鮮明的個人特色？這些疑問光是讀詩作本身可能無法全然理解，卻可透過了解詩人的生平與創作背景，便不難發現，其一生的經歷、看待人生的態度以及理念都與他的詩歌作品有著緊密的連結性。

此外，普雷維爾的創作風格亦獨樹一幟，在其代表作《話語集》裡即展現出獨特的創作手法。其首開先例的「清單式寫法」，令人耳目一新且同時也讓讀者能夠看一次便猜出這是普雷維爾的詩作。不僅如此，在詩作本身的風格和主題上，普雷維爾運用豐富的想像力和幽默風趣的性格讓其詩作的呈現非常多元，且饒富趣味。



第一節 普雷維爾的生平簡介

瞭解普雷維爾的生平，就能清楚瞭解普雷維爾的創作動機。在他多產的詩歌作品裡，我們可以發現普雷維爾用生命書寫詩歌，簡單明瞭地將其一生中所接觸到的人事物，所引發的無限感懷，對社會、對時事的探討等融入到其詩歌之中。例如，普雷維爾一生熱愛電影，因此從撰寫電影劇本到創作詩歌，其為少數不以詩人自居，而是以劇作家自居的法國詩人。又例如普雷維爾早期受到超現實主義的薰陶，因此，在其創作的作品中就處處充滿著超現實主義的影子。此外，普雷維爾生存的年代經歷過兩次世界大戰，因此，在其詩歌作品中亦能明顯發現其崇尚自由與和平的強烈信念。以上種種都是普雷維爾的親身經歷，詩人信手拈來就將生命中的片段化作一首首的詩篇，由此，在瞭解其詩歌之前，應先對普雷維爾的生平有一番基本的認識。

一、 1900-1930

普雷維爾，為法國著名詩人、電影劇本作家、兒童讀物作家。1900年2月4日生於巴黎郊區的諾依里(Neuilly-sur Seine)，父親安德烈·普雷維爾(André Prévert)出身布列塔尼(Bretagne)的中產階級，過著放蕩不羈的生活；母親為奧文尼(Auvergne)人，雖出身寒門，卻聰明賢淑。普雷維爾為家庭成員中三個孩子裡排行老二，其兄長讓(Jean Prévert)比普雷維爾大兩歲，其弟弟皮耶爾(Pierre Prévert, 1906-1988)為日後的法國電影導演。

普雷維爾的父親平日在普羅維登斯(La Providence)保險公司工作，而閒暇之餘兼職擔任起戲劇評論家與電影評論家，熱衷於撰寫專欄文章與戲劇。由於撰寫評論的關係，常帶著小普雷維爾去戲院看戲劇演出或是欣賞電影。此外，童

年時期的普雷維爾喜歡閱讀各式各樣的兒童讀物，如：《三劍客》、《一千零一夜》、《湯姆叔叔》...等，這些都間接影響了日後普雷維爾朝向電影與戲劇發展的機緣。

1904 年普雷維爾一家搬離位在夏赫特路(Rue de Chartres)的住所，搬至路易飛利浦街(Rue Louis-Philippe)。在那裡，小普雷維爾認識了新鄰居，也是日後的法國詩人路易·阿拉貢(Louis Aragon, 1897-1982)。1906 年，普雷維爾的父親失業，一家經濟來源頓時陷入困境，隨後舉家搬遷到土倫(Toulon)一間破舊旅館。1907 年，家境逐漸好轉，重返巴黎，同年 2 月 1 日，小普雷維爾進入小學就讀。

1908 年，在普雷維爾的祖父建議之下，轉學至安德烈·阿蒙(André Harmon)私立學校就讀。1909 年，小普雷維爾開始慢慢地逃學，跟隨父親在巴黎街頭晃蕩。例如每星期四，小普雷維爾都會跟著父親到社福機構關懷貧窮弱勢的族群，在這項例行活動裡，間接地促成日後普雷維爾反抗壓迫者，並替中下階層發聲的強烈影響，在其詩作中即可明顯看出。1910 年，普雷維爾一家再度搬家到土爾農街(Rue de Tournon)的一間老舊公寓頂樓，在那裡，認識了未來的第一任妻子蒂安娜(Simone Dienne)。

1914 年，第一次世界大戰爆發，這年，普雷維爾十四歲，決定放棄學校課業，開始賺錢謀生，負擔家計。普雷維爾嘗試於各種類型的工作，當過送報員，也當過商店職員。1915 年，普雷維爾的哥哥讓因傷寒去世，這個突如其來的死亡讓普雷維爾與弟弟皮耶爾間的手足之情更為融洽，在日後無論是生活或是工作上都相互扶持且形影不離。1920 年 3 月 15 日，普雷維爾入伍，在法國東部駐紮期間，結識了日後的超現實主義畫家坦吉(Yves Tanguy, 1900-1955)。1921 年，普雷維爾服役期間調至伊斯坦堡，在那裡結識了作家杜哈默(Marcel Duhamel, 1900-1977)。第二年，普雷維爾退伍，隨後與坦吉一起任職於報社。1923 年，普

雷維爾與坦吉在書友之家²⁴遇見莫尼耶(Adrienne Monnier)，莫尼耶向普雷維爾與坦吉展示了洛特雷阿蒙(Lautréamont, 1846-1870)的詩集《馬爾多羅之歌》(*Les Chants de Maldoror*)。至此以後，普雷維爾開始廣泛閱讀文學書刊，並經常出入國家圖書館，這些都令他有機會認識許多知識份子與作家。當時，普雷維爾借住在杜哈默的住處，由於接近超現實主義者位於巴黎城堡街(Rue du Château)的據點，因而也漸漸頻繁地接觸與認識超現實主義者。

1925年，普雷維爾與認識多年的青梅竹馬蒂安娜結婚，可惜在結婚十年後離婚。同年，普雷維爾正式加入超現實主義(Surréalisme)，並與超現實主義者如布勒東(André Breton, 1896-1966)、培瑞(Benjamin Peret, 1899-1959)、德斯諾斯(Robert Desnos, 1900-1945)、萊里斯(Michel Leiris, 1901-1990)、格諾(Raymond Queneau, 1903-1976)有密切的往來。直到1928年，由於布勒東過於嚴苛的管理城堡街超現實主義的活動與運作，普雷維爾離開了超現實主義。此時期的普雷維爾已經開始在廣告公司工作並已著手寫詩。

二、 1930-1945

1930年起，普雷維爾嘗試替電影寫劇本對話，也自己創作些許劇本，如獨幕劇、短劇、笑劇等。同時，也開始陸續發表零散的詩歌，其中頗受歡迎的長篇詩歌〈試述一場法國化妝舞會的晚宴〉(*Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France*)，於1931年刊登於商業期刊(Commerce)，這首詩作強烈表達了對資本主義者與宗教強權的不滿，吐露中下階層百姓的心聲。同年，和其弟弟皮耶爾一起撰寫劇本，積極涉足影視圈。

²⁴書店店名。原文為 La maison des Amis des Livres。此為莫尼耶於1915年所開設的法文書店，此書店不僅提供圖書，更如同一座現代文學的圖書館，成為許多知名作家的討論文學的聚會場所。

1932年，他籌組工人劇團「初生之犢」(Prémices)，之後更名為十月劇團(Group Octobre)²⁵。此外，他將自行創作的劇本交予十月劇團演出，其演出的劇本：馮特洛瓦戰役(La Bataille de Fontenoy, 1932)還獲得工人戲劇國際奧林匹克大獎。

1933年，好友兼爵士樂家柯斯馬(Joseph Kosma, 1905-1969)演唱了普雷維爾幾首著名的詩，如〈捕鯨歌〉、〈芭芭拉〉、〈枯葉〉等，頗受好評，讓普雷維爾的詩開始受到注目。1934年，十月劇團深入工廠、工人生活區表演，深獲肯定。自此之後，普雷維爾創作大量的電影劇本和戲劇劇本。

1930年代中期是普雷維爾成名的發展期，在許多劇本獲得讚賞之後，他開始長期地與當時知名的電影導演們合作，幫他們邊寫電影劇本。如與雷諾瓦(Jean Renoir, 1894-1979)合作的電影《朗基先生的罪行》(Le Crime de Monsieur Lange, 1936)放映後，大受歡迎。1936年，普雷維爾由於劇本的邀約不斷，無暇顧及劇團演出，因而解散了十月劇團。劇團的解散並非結束，而是另一個開始，同年，普雷維爾結識電影導演卡爾內(Marcel Carné, 1909-1996)，寫下電影劇本《珍妮》(Jenny, 1936)、《荒誕無聊》(Drôle de drame, 1937)，1938年合作的《霧碼頭》(Le Quai des brumes, 1938)，由於普雷維爾所創作之富有詩意的柔美對白而讓電影獲得極大的迴響。普雷維爾與卡爾內合作時間長達十年，製作了多部膾炙人口的電影，透過電影，電影劇作家的身分已讓普雷維爾聲名大噪。

在二次世界大戰期間，普雷維爾到南法濱海阿爾卑斯省(Saint-Paul-de-Vence)避難，潛心創作。1942年，普雷維爾與弟弟皮耶爾(Pierre Prévert, 1906-1988)合作編導了電影《再見，雷歐納》(Adieu, Leonard, 1942)，戰爭期間，普雷維爾亦和卡爾內持續性合作，他們將電影題材轉向以中世紀為背景，拍攝了《夜間訪客》(Les Visiteurs du soir, 1943)，於1945年完成的《天堂的孩子》(Les Enfants du paradis)更成為戰後電影史上一部極具代表性的作品。

²⁵ 「十月劇團」為法國工人組成的劇團，1932年成立。

三、 1945-1977

1945年，好友貝爾特萊(René Bertelé, 1908-1973)，蒐集許多來自各方替普雷維爾保留的零散詩作，以及在創作劇作期間利用空暇寫作的一些詩歌，彙整後替他出版，成為普雷維爾所出版的第一部詩集：《話語集》。此時期普雷維爾已經是個頗有名氣的電影劇作家，1946年5月10日，他的詩集：《話語集》正式在書店上架，一出版即受到廣大讀者的讚揚。由於其詩作特別受到中下層勞動者的喜愛，也因此，讓普雷維爾獲得了郊區工廠詩人²⁶的稱號。

《話語集》的成功促使普雷維爾更潛心專注於創作詩歌，繼《話語集》之後，同年6月15日緊接著出版《故事集》(*Histoire*, 1946)，《故事集》收錄了在《話語集》中遺漏的詩作，《故事集》的出版亦大獲好評。同時，普雷維爾仍持續替電影寫劇本，也創作一些適合改編成戲劇的抒情詩。

1946年，爵士樂家柯斯馬從普雷維爾的詩作中精選21首譜成香頌樂譜出版。同年，普雷維爾的女兒蜜雪兒(Michèle Prévert)誕生，蜜雪兒是普雷維爾與珍妮(Janine Tricotet)所生。隔年，1947年，普雷維爾與珍妮結婚。由於小蜜雪兒的誕生，開啟普雷維爾兩個創作的方向：童話故事與兒童繪本、動畫。其著作如：《小獅子》(*Le petit lion*, 1947)、《給不聽話孩子的故事》(*Contes pour enfants passages*, 1947)、《月亮的歌劇》(*L'opéra de la lune*, 1953)、以及與法國知名動畫電影導演格里莫(Paul Grimault, 1905-1994)合作製作的公益性質動畫：《地球上的飢餓》(*La faim du monde*, 1958)等都深獲各年齡層讀者的喜愛。普雷維爾透過合作的方式出書，也因此結交了許多畫家朋友，如：布拉克(Georges Braque, 1882-1963)、畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)、布拉賽(George Brassai, 1899-1984)與攝影師朋

²⁶ 江伙生，《法國歷代詩歌》，武漢：武漢大學出版社，1996，頁512。

友，如：葉拉(Ylla, 1911-1955)、伊齊斯(Izis, 1911-1980)、維萊(André Villers, 1930-)、度瓦諾(Robert Doisneau, 1912-1994)等。

普雷維爾的一生創作大量的作品，留下了許多膾炙人口的名篇，除了上述介紹的許多令人久難忘懷的電影和戲劇劇本，以及最暢銷的詩集《話語集》之外，還有其他重要著作，如：《故事集》(*Histoire*, 1946)、《景象》(*Spectacle*, 1951)、《春天的盛大舞會》(*Grand bal du printemps*, 1951)、《雨天和晴天》(*La pluie et le beau temps*, 1955)、《樹》(*Arbres*, 1976)等；中晚期則創作了許多寫給兒童們的作品，以及與弟弟皮耶爾合作許多電視節目與電影。普雷維爾的創作平易近人、貼近社會議題、取材俯拾即是，大量詩作被改編成歌曲，有些甚至被改編成戲劇形式演出。

普雷維爾於 1977 年 4 月 11 日死於癌症，卒於芒什省(Manche)。普雷維爾去世後，1980 年，長期研究普雷維爾作品的雷斯特(Arnaud Laster)與普雷維爾的妻子珍妮共同搜集編輯出版詩集《夜裡的太陽》(*Soleil de nuit*, 1980)；1984 年又聯合出版遺作《第五季》(*La Cinquième Saison*, 1984)。1992 年，伽利馬出版社將其全部詩作收入七星叢書(La Pléiade, Gallimard)中。

第二節 普雷維爾的創作風格

在《話語集》中可以清楚找到許多普雷維爾寫作詩歌時特有的風格，這些風格特色有些與普雷維爾的生平息息相關，有些則可看出詩人的個性、思維以及想法等，瞭解普雷維爾的創作風格則能更深入瞭解普雷維爾這位詩人。其詩作不僅具有強烈的個人意識，獨特的表現手法，亦包含許多社會批判與人道關懷，因此我們更能透過其創作風格認識到詩人如何藉由詩歌積極入世。

一、 超現實主義的影響

超現實主義是指二十世紀文學與藝術的一種運動，文學家或是藝術家摒棄以往道德與美學方面的邏輯性與偏見，而以表達純粹的思想或意念為主要目的。超現實主義(Surrealisme)出現於 1920 年至 1945 年間，超現實主義一詞起源於法國詩人阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)於 1917 年發表的戲劇《蒂雷西亞的乳房》(Les Mamelles de Tirésias)，在其中創造出超現實主義這個名詞。之後於 1924 年，法國文學家布勒東發起「超現實主義宣言」(Manifeste Du Surréalisme)，確立超現實主義的意義，組織一個包括作家與藝術家的團體形式。他深受佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)精神分析理論的影響，推展夢與潛意識的心理因素，反對理性，追求精神的解放與思想的自由。

超現實主義亦延續達達主義(Dada)的概念，將事物脫離其功能的意義觀看，進而以非常理的方式重新組合物件與圖像，思考其象徵的意義，並創造新的藝術語言。就文學而言，布勒東發展自由寫作的方式，利用真實記錄思想活動，並以偶然性將這些記錄結合為一篇文章，強調無意識與創作的自發性。前一節中已提及，約在普雷維爾二十五歲時，便開始接觸超現實主義思維，因此自然深受超現

實主義的影響。無論在電影劇本或是詩歌中，都能看到普雷維爾運用超現實主義手法的作品。

超現實主義者在詩歌的內容上力主「自由、愛情、詩歌」三位一體²⁷。超現實主義手法的作品表現絲毫不受任何傳統思想束縛，展露出豐沛地想像力與情感，其愛戀的對象可以是詩人想像中的一切人或物，甚至是虛無的意象。

在詩歌的技巧上，超現實主義者倡導「自由寫作」與「下意識的表達」²⁸。超現實主義詩人認為，他們所表達的現實是超出現實侷限的「實」，往往表達的是詩人面臨精神、思想或人生危機時所表現的內在心理的反映。

從詩作中，我們可以明顯看出，普雷維爾的作品受到超現實主義影響極為深遠。其詩篇常使用平實樸素的素材，運用日常生活中常見的人、事、物入詩，筆法自由不受束縛。細讀後，讀者便可從中發現詩人所要表達的許多弦外之音。如：對社會的諷刺、對戰爭的反抗、對生命的關懷...等，皆強烈地表現出有別於文本內容中的「實」。

關於普雷維爾受超現實主義思潮影響的詩作，最明顯的例子，我們可透過羅寶珠於《笠詩刊》²⁹裡對〈為了你，我的愛〉(Pour toi, mon amour)³⁰賞析中瞭解：

詩中，鏈的聯想是束縛，奴隸的同義詞是不自由的象徵。作者真正想表達的一面是自由的可貴。錢可以買到諂媚，但買不到人性尊嚴。

²⁷江伙生(1996)，頁 33。

²⁸江伙生(1996)，頁 33。

²⁹羅寶珠，〈評介法國詩人裴外及其兩首詩〉，《笠》95 期，台北，1980，頁 43-44。

³⁰Jacques Prévert, *Paroles*, Paris : Gallimard, 2004, p.46. 原詩：Je suis allé au marché aux oiseaux / Et j'ai acheté des oiseaux / Pour toi / mon amour / Je suis allé au marché aux fleurs / Et j'ai acheté des fleurs / Pour toi / mon amour / Je suis allé au marché à la ferraille / Et j'ai acheté des chaînes / De lourdes chaînes / Pour toi / mon amour / Et puis je suis allé au marché aux esclaves / Et je t'ai pas trouvée / mon amour.

每個人都有同樣的自由意志，但自由意志也常遭受到考驗〔...〕。

就這首〈為了你，我的愛〉而言，詩人將超現實主義運用在詩歌上，並將其發揮得淋漓盡致。其內容將自由、愛情、詩歌三者融於一爐；技巧上，既表達了文本中的「實」，即愛情；亦表達了文本之外的「實」（意象），即自由。

在普雷維爾詩作的創作手法上，超現實主義的貢獻是無庸置疑的，但是普雷維爾卻用自己獨特的表現方式將對時事的批評融入到詩作之中。有別於布勒東所提倡的無意識，普雷維爾的記錄是「有意識」的。此類的作品運用相互呼應或重複的字詞，試圖展現系統化的文字對仗，不僅呈現出利用真實記錄思想活動，亦加強了詩人欲表達的強烈意圖。這些都可在〈清洗〉(La lessive)、〈清單〉(Inventaire)等可清楚看出。

總之，應該避免將普雷維爾歸類在超現實主義者中，因為，雖然他創造了一個夢的國度並且像是依靠在無意識寫作上，卻往往透過非常具有意識性的方式操縱著意象與表達方式，故意製造驚喜與詼諧以得到詩人追逐的效果。相反地，在布勒東的規則之下，他控制了意象的流動與虛構的表達方式，往往伴隨著自然的通常都是幻想出來的³¹。

由上述可知，普雷維爾的詩作風格雖然受到超現實主義的影響，卻又脫離超現實主義者創作的束縛。因此，我們能說普雷維爾的創作受到超現實主義影響，

³¹熊一先，《裴維『話語集』之研究》，1984，頁72。原文：*Bref, il faut éviter de faire de Prévert un surréaliste en titre, car, s'il sait créer un univers onirique et semble avoir recours à l'écriture automatique, le plus souvent, il manipule images et expressions d'une façon très consciente. C'est volontairement qu'il obtient des effets de surprise et de comique. Contrairement aux préceptes d'André Breton, il contrôle le jeu des images et l'expression de l'imaginaire, mais avec un naturel qui fait souvent illusion.*

卻不能因此斷言其為超現實主義詩人。

二、 電影技巧的表現

由於其幼年經常出入劇院與電影院，以及之後撰寫電影劇本所長期累積的經驗，不僅讓普雷維爾的電影劇本增添許多詩詞元素，同時，詩歌作品亦多了拍攝電影時運用到的技巧與表現方式。

30年代，法國影壇開始出現詩意的寫實主義(le réalisme poétique)。詩意寫實主義電影中的主角大多是微不足道的小人物，而此平凡無奇的小人物會因遇到美好的愛情而得著短暫的光輝，但故事的最終總是希望幻滅，以悲傷或死亡為結局。詩意寫實主義電影一方面立足於社會的普遍現實處境，另一方面又具有感性的浪漫主義色彩，使其詩意本質在表現手法上一覽無遺。

以詩意寫實主義電影聞名的導演包括長期與普雷維爾合作的卡爾內及雷諾瓦，他們都刻意經營視覺上的效果，在角色的對白、場面與氛圍上也都力求詩意化與風格化。因此，在美學表現上，詩意寫實主義的電影讓電影不再只是電影，而且兼具文學性。換言之，普雷維爾的詩作，很極端地，既受超現實主義所影響，又充滿電影詩意寫實主義的風格。因此，在他的詩作中，既有詩的文學性，亦有電影元素摻雜其中。

幾乎每一個研究裴外³² (即普雷維爾)的批評家在末了都用攝影機作為詩人詩型的象徵。這象徵的適切是因為攝影機不僅是記錄的工具，同時也是欺騙眼睛與想像的魔燈。雖然裴外能夠且確曾玩弄過音與

³²此為 Jacques Prévert 的另一中文譯名。

色，他的作品使人印象深刻的是高度的視覺化與戲劇化³³。

例如以〈在花店〉(Chez la fleuriste)一詩為例：「一個男人走進花店 / 挑選了些花...」由此可知，故事情節是在一個男人走進花店買了花後所發生。在此詩中，詩人以一個男人買花作為一個契機，以看似相當平常的買花程序：進花店→買花→從口袋裡掏出買花的錢。卻在此時戲劇性地發生了一件突發狀況：「他突然用手摀住心口 / 隨即跌倒 / 就在他倒下頃刻間 / 錢滾落到地上 / 隨即花也掉落 / 與男人一起 / 與錢幣一起。」在此，詩人運用情節的起伏巧妙增添視覺效果，擴大戲劇張力。末二段，詩人運用擅用的電影技巧，將整首詩用幾近於停格的狀態作描寫：

賣花的女孩愣在那裡
錢在滾動
花在毀壞
男人將死 [...]
她不知所措
不知從何著手
太多的事要做
男人將死
花已毀壞
而這些錢
錢在滾動
錢仍不停在滾動³⁴。



³³裴外(1978)，頁 166。

³⁴此首〈在花店〉中文版文為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert (2004), p.203.

詩人把文字透過如攝影機鏡頭般對賣花的女孩、錢、花、男人，這四個個體的狀態描寫，不僅表現出空間的停滯，亦將整首詩與讀者的驚訝感停留在詩末。

普雷維爾詩作中電影手法表現的另一特點，即假借電影的敘述方式將文字作類似剪輯般的結合與拼貼。

我們了解普雷維爾是一位「從事電影的男人」，他習慣於劇本或是戲劇理論等的特定風格。變形的介入並非單一意象的形變或是與現實相關聯的改變，而是去遮掩意象，詩意的行為會混淆詩本身所給予的視覺性的存在與絕對的力量。詩在表達之中，行為會從一個意象轉到另一個意象，一個物件轉到另一個物件。且詩作經常被拼裝，如同電影中的分鏡³⁵。

此類分鏡式的手法，可在〈第一天〉一詩中明顯看出，詩人將一個嬰兒誕生的過程用視覺上對物件與人物的描述隱藏住母親生產的過程。

白被單在衣櫥裡
紅被單在床舖上
孩子在母親身體裡
孩子的母親在痛苦
孩子的父親在走廊
走廊在房子裡
房子在城裡
城在夜裡
死絕地一聲哭喊下

³⁵ Gaëton Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960, P233.

隨即孩子誕生世上³⁶。

首先，詩人透過每一項單獨物件與人物的分鏡描述將詩作構成一個真實可被想像的環境，此外，詩人亦將文字描述透過如電影鏡頭的焦距般，焦點由近至遠(孩子→母親→父親)、場景由小而大(房間→走廊→房子→城→夜空)。分鏡式的電影手法不僅強調了各物體的存在性，亦透過文字的串聯，將被隱藏的意象完整呈現出來。

三、 獨特的書寫風格

如同其他詩人一樣，普雷維爾亦擅於在詩句中玩文字遊戲。但較不同的地方是，詩人不僅利用疊韻、韻頭或韻腳的方式，將理念放入字詞之中，同時在字裡行間添加詩人特有黑色幽默的風格。如在〈倒戈〉(La crosse en l'air)一詩中，即以近似於諷刺、嘲弄的態度，配合韻頭的玩性，高調展現自己是無神論者的堅定理念：

Je ne suis pas libre penseur dit le veilleur

Je suis athée [...]

A comme absolument athée

T comme totalement athée

H comme hermétiquement athée

É accent aigu comme étonnamment athée

³⁶此首〈第一天〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert (2004), p.199. 原詩：
Des draps blancs dans une armoire / Des draps rouges dans un lit / Un enfant dans sa mere / Sa mere dans les douleurs / Le pere dans le couloir / Le couloir dans la maison / La maison dans la ville / La ville dans la nuit / La mort dans un cri / Et l'enfant dans la vie.

*E comme entièrement athée*³⁷.

此外，普雷維爾亦擅長利用詞句的重覆書寫以達到強調或是意外的效果。詩人在詩句中運用重覆性的句子往往不只是為了整體結構的和諧性，相反地，不僅透過重複的吟詠達到強調的目的，且更讓詩歌的意象趨於完整。例如在〈芭芭拉〉(Barbara)一詩中，詩人用了共多達九次的「Rappelle-toi / Barbara」與前後相呼應的兩次「N'oublie pas」，詩人透過不斷地在詞句中重複強調以張顯出芭芭拉所要想的、不能遺忘的事情是多麼重要；更透過不斷地反覆吟詠，彰顯出相同地點在戰爭前與戰爭後的強烈對比。

普雷維爾最獨樹一幟的書寫特色，即是「清單式寫法」。清單式寫法著重在毫無結構性的句法與雙關語的表現。清單式寫法的運用常出現在普雷維爾的長詩中，我們可從非馬所評論之普雷維爾同名為〈清單〉(Inventaire)的詩中瞭解：

裴外（即普雷維爾）的〈清單〉是由一些順手撿來的「東西」所構成的：石頭、太陽、別針、象、靠椅以及幾隻浣熊。那是為了達到一種感情的效果而把意象作直覺的安排，而非把灑著美學糖霜的「思想」作理性的組織。[...]即使有意地經營，這些工具依然保有它們的自發性及不合理性。當然，為了有效地運用它們，詩人必須捨棄一些對文字理性的統馭。聽任它們在下意識的黑暗裡滋長，文字

³⁷此首〈倒戈〉中文版本為筆者自行翻譯。詩中段落原文譯自 Jacques Prévert (2004), p.144. 中文譯文：

我不是一個自由思想者 守夜人說
我是個無神論者[...]
A 就是完全地無神論者的 A
T 就是徹底地無神論者的 T
H 就是隱密地無神論者的 T
É 就是驚人的無神論者的 É
E 就是全然地無神論者的 E。

常能以擁有詩能的原始型態出現³⁸。

由上述可知，詩人使用清單式寫法的敘述方式並非無意義地做字詞上的刪減與排列組合，而是為了更準確地表達所要傳達予讀者詩之意象所呈現的方式。而普雷維爾的清單式寫法筆者將其細分為下列三種：

1. 條列式的清單

在詩的一個段落中利用條列式的方式敘述，是普雷維爾在詩作中最常使用的清單手法。例如在〈沖洗〉(La lessive)一詩裡描述一家之主的室內一隅：「*une rosette de la légion d'honneur / de vieux morceaux de coton à oreille / des rubans / une soutane / un caleçon de vaudeville / [...] / une culotte de peau...*」³⁹詩人運用數個物品清單讓讀者了解房子的內部。同樣的手法亦出現在〈清單〉、〈我看見其中幾個人...〉(J'en ai vu plusieurs...)、〈行列〉(cortège)等諸多詩作中。

2. 數字序列的清單

普雷維爾不僅創造出清單式的寫法，此外，亦不失其幽默風格，數字序列的清單表現出普雷維爾透過數字遊戲而得到的喜劇效果，讀者亦可從中發現隱藏在數字遊戲下的深意。其中，最強而有力的例子為〈卓越的家族〉(Les belles familles)裡，詩人從路易一世唱名至路易十八世，看似怪異的描述方式，卻囊括了法國中世紀到波旁王朝復辟的法國歷史。

3. 動作的清單

除了上述的兩種清單類型，普雷維爾還創造了近似於把動作分解成數句的清單。此類清單式寫法，為透過動作的分解描述，一方面呈現出欲表達的情感，

³⁸裴外(1978)，頁 166。

³⁹Jacques Prévert(2004), p.110.

另一方面也掌握了詩的節奏。例如在〈捕鳥者之歌〉(Chanson de l'oiseleur)一詩，透過描述鳥的一連串行為，表達出心想要飛翔的渴望。此外，在〈訊息〉(Le message)一詩中，亦透過某人的一連串動作，呈現出某個人存在過的痕跡，即使此人從未出現在詩句中。

四、 好與壞的二元對立

在普雷維爾的作品中最顯而易見的形式便是正與反，好與壞的二元對立模式。其中，又以歌詠詩人所認為的美好，並諷刺其所認為的醜惡為詩人所擅長。詩人描寫的元素並非絕對地善與惡，若以超現實主義觀點解讀詩人的作品，元素只不過是詩人與表達其理念或想法的一個媒介，或者，可以說是一種手段。因此以「崇尚自由」的角度分析，我們可從【表 2-2-1】針對〈笨學生〉(Le cancre)⁴⁰一詩辨別其二元對立的存在關係：

【表 2-2-1】二元對立的存在關係

| 受制約者 | | 不受制約者 |
|---------|------|--------|
| 老師 | 天才學生 | 笨學生 |
| 施問者 | | 受問者 |
| 向老師回答：否 | | 心裡認為：是 |
| 怒斥 | 嘲笑 | 笑 |
| 不幸 | | 幸福 |

製表者：黃祐萱 整理

⁴⁰Jacques Prévert(2004), p.68. 原詩：Il dit non avec la tête / Mais il dit oui avec le Coeur / Il dit oui à ce qu'il aime / Il dit non au professeur / Il est debout / On le questionne / Et tous les problèmes sont poses / Soudain le fou rire le prend / Et il efface tout / Les chiffres et les mots / Les dates et les noms / Les phrases et les pièges / Et malgré les menaces du maître / Sous les huées des enfants prodiges / Avec des craies de toutes les couleurs / Sur le tableau noir du malheur / Il dessine le visage du bonheur.

〈笨學生〉一詩運用了兩個極端元素的表現，使新詩本身自動凸顯出詩人欲表達的意念，如同普雷維爾一貫的超現實主義風格，在這首詩中，並非強調蠢材的愚笨與不受管教，相反地，卻透過蠢材的行動：擦掉黑板上所有的數字、字詞、日期、名字、難題，取而代之的是在「不幸的」黑板上畫上「幸福的」笑臉。從這些描述中能夠得知詩人所認為的不幸與幸福間的差異，是來自於內心深處最真切的感受，而非受社會經驗所灌輸的制式思維。



第三節 普雷維爾的詩學空間

在普雷維爾的詩作裡除了可以看出其獨特的創作風格外，亦能從中發現到極富趣饒的空間意涵。這些空間意涵包含來自對詩人本身，或是角色、情節、環境與氛圍等的空間分野，其所描繪的「空間」豐富多樣，有時彷彿可以望穿整個宇宙時空，有時又鑽入極為細小的縫隙中。筆者欲透過現代詩學對詩學空間的新詮釋藉以了解其中的特色。

一、 普雷維爾筆下的城市與自然

普雷維爾對於詩作裡場域的描述，大多來自於其寫作電影劇本吸取的經驗。因此，在其詩作文本中，場域的存在價值代表的不僅只是一個具體的描述空間，還是一個主角。以「城市」舉例而言，詩人如何書寫城市？而城市本身又隱藏著哪些含意？例如在〈比錫街如今...〉(La rue de Buci maintenant...)⁴¹一詩中，普雷維爾透過描述城市裡的一條街道上的形形色色，表現出城市今非昔比的「蕭條感」。從街道的牆角巷弄、退伍軍人、市場、攤販、路人、甚至是街道擬人化般的內心描寫，詩作首段開頭便使用灰黑的鐵門、昏暗的巷弄、被城市遺棄等字詞塑造出一個冷清、慘淡的街道空間，將比錫街的面貌點了出來：「他去哪了 / 星期天早上的那一群瘋子 / 是誰在這條街上拉下了這可憎的灰黑鐵門 / 這條街從前是多麼美好且多麼令人引以為傲 / 如同一個妙齡女子般感到自豪 / 可憐的街道 / 此刻你已在街區中被遺棄 / 街區也已在城市中被遺棄 / 可憐的街道 / 從一個昏暗巷弄的死角走向另一個死角。」

此外，詩人在〈比錫街如今...〉一詩裡還欲呈現出城市經過戰爭、社會動盪

⁴¹Jacques Prévert(2004), p.221-224.

與時代變遷等而留下的「陌生感」。首先是從描寫因戰爭而殘疾的軍人：「有次 另一場戰爭結束 / 讓他擁有自己的輪椅 / 讓他被奪去了雙腿 / 他有些個人習慣 / 他會向每個他所認識的所有人問好 / 所有人也都認識他 / 他轉著輪椅 / 然後 他停下來喝杯酒消愁 / 然後 他去吃午餐 / 而如今他又一如往昔 / 他緩慢地在他的街上轉著輪椅 / 他沒認出這條街 / 這條街也沒認出他。」透過殘疾軍人推輪椅向街坊鄰居問好的昔日與現在的“沒認出這條街”兩者的強烈對比，表現出景物依舊人事已非。為了讓讀者更為深刻的感受比錫街的變化，詩人將比錫街用擬人化的方式表現城市經過時代變遷後所改變的樣貌：「它拿走了你嘴裡的麵包 / 它摘除了你的卵巢 / 它用腳踩斷了你的草坪 / 它掐住你的喉嚨不讓你高歌 / 它奪取了你的快樂 / 而你如鑽石般充滿笑靨的牙齒被撞得粉碎 / 當你裝上那可恨與愚蠢的鐵門。」

接著，詩人感懷一個城市亦或一條城市裡的街道的蕭條與陌生並非來自於整體大環境的改變，真正改變的，是生活在此城市、此時代下人們的內心：「你們當然還在那 / 但你們的心卻早已不在 / 在這街區的心 / 在這交通樞紐的心 / 在這條街上的心 / 你們販賣那些敗壞的雜草 / 你們全都變了 / 你們的叫賣聲不再同樣悅耳 / 你們的聲音中有某個東西已經破滅...。」最後，詩人在末段藉由對一位年輕女孩的描述，表達其內心所嚮往的城市、嚮往的比錫街昔日的樣貌：「你的比錫街 / 十分氣憤 / 一臉憤怒 / 但在內心深處 / 感到快樂且驕傲 / 因為你美麗且耀眼 / 因為你年輕且誘人 / 因為你貧窮卻無瑕 / 因為你自由且恣意。」

透過對城市空間的描繪，我們可得知，普雷維爾對於城市因順應時代潮流看到一條街道從充滿人情味到逐漸變得冷漠無情感到悵然。由此，我們亦可反推發現普雷維爾崇尚大自然所賦予的「自在感」。例如在〈書寫練習頁〉(Page d'écriture)一詩裡，詩人如此寫道：

孩子藏起小鳥
藏進書桌裡
所有孩子
都聽見了它歌唱
所有孩子
都聽見了樂音 [...]
琴鳥跳鬧
孩子歡唱
教授大吼：
你們何時才能停止吵鬧！
但所有其他的孩子們
都聆聽著音樂
教室的牆壁
靜悄悄地崩塌
窗玻璃變成了沙
筆墨變成了水
書桌變成了樹木
粉筆變成了峭壁
筆管變成了小鳥⁴²。



由此，我們可明顯看出詩人透過詩中孩子們神遊課堂之外的想像，讓孩子的笑聲脫離教室而回到大自然的懷抱。

詩人描寫的大自然除了能讓人感到無拘無束的自在感之外，透過寫景，大自

⁴²此首〈書寫練習頁〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.155.

然還能夠表現如戀人般的浪漫感。例如透過〈浩瀚與紅〉(Immense et rouge)一詩，我們便能夠瞭解：「浩瀚與紅 / 在巴黎大皇宮上方 / 冬日的陽光時而乍現 / 時而隱匿 / 如它一般我的心也將消逝 / 與我全身的血液一起流盡 / 流盡直至將你尋覓 / 我的愛 / 我的美人 / 而我將你尋覓 / 啊 你在那兒⁴³。」〈浩瀚與紅〉透過可以看到冬日太陽的一個隨處可見的場景，運用大眾對冬天太陽的溫暖時有時無，此一令人難以捉摸的普遍性意識，進而透露出看到此景的人不自覺地與內心的感覺相互呼應。「如它一般我的心也將消逝」此句證實了地理空間與內心的感知空間引發共鳴。

從上述舉例中可以了解，無論是城市或是自然，詩人所嚮往的是自由、和諧、歡樂的環境。取代死寂、毫無生命力，追求欣欣向榮、充滿生機的「幸福感」才是詩人所想要呈現的。城市所呈現出的蕭條感、陌生感與大自然既有的自在感、浪漫感，這樣的表現讓物理空間超脫一個具體場域所具備的客觀立場，讓城市與自然不再單純地只是一個背景或是情節所欲發展的空間，普雷維爾讓這些客觀的空間隨著「人」(詩人、角色、讀者)進入詩作的空間裡而興起主觀的內在變化。

二、 感覺的表達

「空間」顯然並不局限在物理空間。巴舍拉認定會有一個「仿如詩意的般的想像空間」，列斐伏爾也提到「空間乃是意識的容器」。因此，在「感知」的空間裡，詮釋的不再是具體的外在空間，反而進入深不可測的內心世界。普雷維爾的創作即充分擅用詩中的角色去體會「感覺」的存在，特別地是，不僅只是表達，詩人還擅於透過角色與情節的安排烘托出某種從人內心深處萌發的難以言喻的

⁴³此首〈浩瀚與紅〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.191. 原詩：
*Immense et rouge / Au-dessus du Grand Palais / Le soleil d'hiver apparaît / Et disparaît / Comme lui
mon coeur va disparaître / Et tout mon sang va s'en aller / S'en aller à ta recherche / Mon amour /
Ma beauté / Et te trouver / Là où tu es.*

情感。

例如在〈夜晚的巴黎〉(Paris at night)一詩中，詩人透過三支火柴的燃滅不僅表達了詩人內心的嚮往，更運用光線的明暗增添引人遐想的浪漫：「在夜裡三根火柴棒一根一根地燃起 / 第一根是為了看清妳的臉 / 第二根為了看清妳的眼 / 最後一根為了看清妳的唇 / 隨即漆黑一片，將妳湧入懷中 / 教我無限回味⁴⁴。」從詩句中我們能明顯感受到火柴映照出的臉 / 眼 / 唇 等輪廓以此呈現出如戀人般親暱的感覺，與忽明忽暗的微弱光線相對應，營造出夜晚撲朔迷離的氛圍。並透過角色動作的表達讓巴黎的夜晚增添神秘感。根據詩中的描述，我們無從得知詩中的「tu」是一個人或是其他事物，但是「il」的存在傳遞出的美好感受卻是不容置疑的。

又例如〈早餐〉(Déjeuner du matin)一詩的描述：「他將咖啡 / 倒進杯子 / 將牛奶 / 倒進咖啡杯 / 將糖 / 倒進咖啡牛奶 / 用小湯匙 / 攪拌 / 他喝了咖啡牛奶 / 然後放下杯子 / 沒與我說話 / 他點燃 / 一根煙 / 將煙霧 / 吹成煙圈 / 將煙灰 / 彈進煙灰缸 / 沒與我說話 / 沒看我一眼 / 他起身 / 把帽子 / 戴在頭上 / 穿上 / 他的雨衣 / 因為下著雨 / 然後他離去 / 在雨中 / 沒說一句話 / 沒看我一眼 / 而我 / 把頭埋進手裡 / 大哭⁴⁵。」藉由細膩地觀察一個人的行為舉止以此凸顯詩中情感的波動與隔閡。看似平淡無奇的動作卻在舉手投足間牽動整首詩作氛圍的呈現。在此詩中，氛圍不是被「營造」出來，相反地，是以「破壞」強烈表達內心澎湃的情緒起伏。從詩中一再重覆的「沒與我說話」、「沒看我一眼」可觀察出詩中兩人毫無交流的情感。但，此時，凝滯在詩中兩人間的氛圍仍舊被矜持著不予以宣洩，直到詩的最後一句「而我 / 把頭埋進手裡 / 大哭」才將情緒一鼓作氣地宣洩出來。

⁴⁴此首〈夜晚的巴黎〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.214.

⁴⁵此首〈早餐〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.157-158.

從普雷維爾的創作手法中可看出，詩作中表達感覺最直接且深刻的方式，即在於氛圍的營造與破壞。創造出一個好的氛圍，能將「感覺」體現到外在空間中。反之，一個不好的氛圍亦能透過外在客觀條件的影響下，讓內在的「感覺」張力增強，直到無法負荷。

三、 穿越時空限制的空間

仔細閱讀普雷維爾的詩，不難發現，在普雷維爾的詩學空間裡，空間是無遠弗屆的，甚至超出了既定時空的限制。例如在〈花束〉(Le bouquet)一詩中，我們即可看出詩人藉由一朵花的生命隱喻女子青春的短暫：「你在做什麼小女孩 / 手捧新剪的花 / 你在做什麼年輕女孩 / 手捧枯萎的花 / 你在做什麼美麗婦人 / 手捧凋謝的花 / 你在做什麼老婦人 / 手捧垂死的花 / 我等待著勝利者⁴⁶。」詩中由小女孩到老婦人、新剪的花到垂死的花，兩者相互呼應同時又形成強烈對比，詩人描述女子的青春如嬌艷的花朵，進而成熟、蛻變，但生命中的花樣年華卻也隨著時間的流逝逐漸如花朵般枯萎、衰敗。最後，已將死的老婦人的姿態與垂死的花相呼應，兩者皆在追求與時間對抗的「勝利者」。

同樣地，〈在花店〉一詩也打破了既定時空的限制，但是，與〈花束〉一詩不同的是：〈花束〉是將時間如跑馬燈般的快轉，能讓讀者在讀完詩作的當下便了解到詩中角色的一生。相對地，〈在花店〉一詩同樣是利用花朵與人物的兩相呼應呈現出生命的脆弱，但不同的是，詩人將時間如定格般的停滯，將時間停留在一個固定的空間裡，凸顯出無論是花朵、人或是其他生命，都有可能突如其來的遇到生命裡一個令人措手不及且不知所措的意外。

⁴⁶此首〈花束〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.215.

從上述的舉例中我們可以明顯體會詩人運用時間與空間的呈現感嘆青春的短暫與生命的無常。詩人透過此一形式欲表達的既是時間亦是空間，更準確地來說，是人類存在的「生命」與「歲月」。在感嘆生命的脆弱與歲月不饒人之際，詩人亦不忘讚揚生命的美好。對普雷維爾而言，花朵與女子是象徵生命的代名詞，透過歌詠女子如花朵般的青春年華，喻人珍惜光陰，把握當下的幸福。

四、 歷史走過的空間

普雷維爾生活的年代歷經兩次世界大戰，「戰爭」顯然已成為普雷維爾詩作的一大代名詞。由於接連的戰爭，導致那時期的人民人心惶惶，因而極度崇拜宗教信仰，他們認為，宗教能帶領他們獲得新生並尋求解脫。但是，普雷維爾則不以為然。普雷維爾認為，宗教無法避免戰爭，所以更別說是解救人民，此外，戰爭的緣起也與宗教脫離不了關係，那些主教、祭司、高唱聖歌的人基本上只是虛有其表的謊言，與高唱和平論述的官員政要相同。他們為了一己之利而相互勾結，真正為此付出慘痛代價的卻是當時的市井小民。這些歷史不能抹滅的，普雷維爾透過詩句的描述，真實地吐露對戰爭、宗教與政治的強烈不滿。

戰爭帶來的苦痛與磨難是普雷維爾真切感受過的，為此，從青年時期開始，普雷維爾便積極反對戰爭，〈和平演說〉(La discours sur la paix)即是嘲諷政治最為明顯的例子。「一場極為重要的演說將要結束 / 那位政要卻被絆倒 / 絆倒在一個漂亮空洞的語詞裡 / 一頭栽了進去 / 且不知所措地張大嘴巴 / 氣喘吁吁 / 露出牙齒 / 他那和平論述的蛀牙 / 觸碰到戰爭痛處的神經 / 與那難根治的金錢問題⁴⁷。」在這首詩作中，詩人運用多處的「矛盾感」以凸顯戰爭的荒謬。例如一場重要的演說與一個漂亮空洞的語詞即強烈諷刺了這場演說說的只不過是些漂亮官話，既空洞又無用，與“重要”一點邊都沾不上。此外，詩作後段的描述

⁴⁷此首〈和平演說〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.235.

更嗤之以鼻地將政要所演說的和平論述比喻為一顆已經蛀到神經都在痛的蛀牙，痛的是經過戰爭後百姓家破人亡的痛楚，與經濟蕭條、民不聊生的金錢問題。

另一首〈芭芭拉〉(Barbara)⁴⁸亦為普雷維爾反戰詩中最好的代表作之一。詩的主角為戰爭中的一對戀人，一方面透過對心上人芭芭拉的喊話，回想兩人曾經的愛戀；同時另一方面，極度憤慨戰爭的摧殘，痛恨戰爭的荒謬、無理與其造就愛情無法延續的悲痛。透過詩中不斷反覆的「多麼荒謬的戰爭！」(Quelle connerie la guerre!)可看出普雷維爾對戰爭的厭惡與反感。在〈芭芭拉〉一詩裡詩人透過描述戰爭所帶來的種種破壞與死亡以張顯戰爭的無情與殘害：「歐 芭芭拉 / 多麼荒謬的戰爭 / 妳現在變成怎樣 / 在那鐵雨下 / 在火雨鋼雨血雨下 / 那個曾把你深擁入懷 / 柔情似水的 / 他是死亡從此消逝了或仍然活著 / 歐 芭芭拉 / 布勒斯特的雨仍舊下個不停 / 如同往常一樣 / 卻又不再相同地全部摧毀殆盡 / 這場可怖且淒慘的喪雨 / 已經不再狂風暴雨 / 鐵與鋼與血的暴雨 / 只剩純粹的雲 / 殘破有如斷氣的狗 / 消逝的狗 / 順著布勒斯特的雨 / 去往很遠的地方 / 離布勒斯特很遠非常遠 / 不留一物。」在詩中因戰爭被摧毀而變得殘破不堪的布勒斯特，景物、人事皆已全非。詩人透過描述在布勒斯特的一些人(情侶)、一些事(戰爭)強烈凸顯出這段在布勒斯特所背負的辛酸血淚。對於經歷過戰爭的普雷維爾而言，想必更是心有所感。因為戰爭，所以失去了愛人、失去了家園、也失去了青春。詩人透過詩句強烈地表述戰爭讓人失去的東西太多，所以不想再失去，所以反戰。

宗教信仰方面，普雷維爾是一個無神論者，在〈倒戈〉一詩裡，即已非常明確地表明自己的無神信仰。在此前提下，上帝與魔鬼只不過是有人心人士(如教宗、神父)把弄人心的工具。因此，在《話語集》中即有非常多的例子足以看出普雷

⁴⁸此首〈芭芭拉〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.216-217.

維爾揭露宗教的貪腐、反對教權的壓制。例如在聖經(*Écritures saintes*)⁴⁹一詩裡，上帝就在普雷維爾的比喻下變成了十足可笑的角色：一隻巨大的家兔、一個放高利貸者、一個自以為是的旅行家，還有一隻肥美的火雞等。他認為，自古以來，教宗與王儲(上帝的兒子)便總因為自身的利益而剝削人民、發動戰爭，假借上帝之名，行魔鬼之實。為了得到更多例證證明自己反宗教的正確性，普雷維爾還引用了英國詩人威廉·布萊克(William Blake, 1757-1827)的詩集《天堂與地獄的婚禮》(*The Marriage of Heaven and Hell*, 1793)之中的詩句作為對宗教最大的嘲諷。普雷維爾在〈婚禮與宴會〉一詩中便引述道：「人們用法律之石建造監獄 / 並用宗教之磚設立妓院⁵⁰。」此在諷刺宗教的教義往往會藉由某種方式給予人贖罪的管道，而肉體的奉獻則是贖罪的其中一種方式。宗教的敗壞來自於教士們的迂腐，對於教宗與神職人員，一概都列入被普雷維爾批評的名單之中：「就像毛毛蟲會選擇最漂亮的葉子產卵 / 教士往往在我們最快樂的事物上下詛咒⁵¹。」又再度呼應了普雷維爾的反教權主義。

普雷維爾所抨擊的宗教，理所當然也包含了對戰爭的批判，這關聯到普雷維爾十四歲經歷第一次世界大戰後經濟大蕭條的年代。過去，馬丁路德(Martin Luther, 1483-1546)成立新教(現在的基督教)時，由於受到德國諸侯的支持，使得路德認為教會必須支持政府，並利用「神權」達到統治「人權」的目的。但是，這樣的教義卻在之後為普雷維爾生存的年代帶來莫大的災難。一次大戰後，戰敗的德國爆發了經濟大恐慌，加上鼓吹信仰、服從、戰爭等精神的法西斯主義大盛行，所以導致德國社會開始支持納粹黨的執政理念，如此的執政理念加速了二次世界大戰的誕生。其中，這些理念還包括具有宗教色彩的極端思想以及限制與其意識形態相反的宗教自由。然而普雷維爾早已看穿這假借宗教名義的巨大謊言，極度反對統治者使用神權來達到管理人民的目的。這已強烈違反了他崇尚自由的

⁴⁹ Jacques Prévert (2004), P177-181.

⁵⁰ Jacques Prévert(2004), P253.

⁵¹ Jacques Prévert(2004), P253.

渴望，因此更堅定他反戰爭與反宗教的信念，這一切表現從普雷維爾的諸多反戰詩中已可以明顯看出。

〈詮釋主禱文〉(Pater noster)一詩，詩人將戰爭與宗教緊密的結合在一起：「我們的天父住在天上 / 就一直住在那吧 / 而我們就留在地上 / 有時候它是如此地美麗 / 伴隨著謎樣的紐約 / 還有謎樣的巴黎 / 他們足以媲美三位一體的迷思 / 與它的小奧爾克運河一起 / 中國的長城 / 莫爾萊的河川 / 康布雷的薄荷糖 / 還有太平洋 / 杜樂麗的兩座水池 / 與所有的好孩子和壞傢伙一起 / 與所有的世界奇觀一起 / 都在這裡 / 只存在在地上 / 賜予所有的人 / 散布各地的奇觀 / 也讚嘆自身的神奇 / 卻羞於承認 / 如同一位赤裸的美女羞於展現自身的光采 / 也與世上令人恐懼的災禍一起 / 接連不斷地 / 與它們的士兵 / 與它們的劊子手 / 與這世界的權貴們 / 權貴與他們的教士他們的叛徒他們的傭兵 / 四季更迭 / 年復一年 / 與美麗的女孩們和年老的蠢蛋們一起 / 與營養不良的稻麥在鋼炮下腐爛⁵²。」普雷維爾對宗教的詮釋，點出大眾不該盲從宗教與迷失自我，上帝既享受不到世間萬物的美好，理所當然地，也停止不了戰爭、避免不了災難。

受到戰爭摧殘與宗教偽善的傷害最為深刻的，莫過於人民百姓，尤其是中下階層的勞動者。普雷維爾憤筆批判的同時，更凸顯出其關懷社會底層勞工階級的困苦與艱難。在普雷維爾筆下的勞動者，由於接連不斷的戰爭而蕭條的經濟問題讓他們日以繼夜的工作，加上資本家的剝削與荼毒，使得勞動者的生存空間更加艱難。詩人在〈變換的風景〉(Le paysage changeur)寫道：「兩者之中一個是月亮 / 另一個是太陽 / 窮人們工人們卻看不到那些 / 他們的太陽是汗水是塵土是麻煩是苦惱 / 他們頂著烈日工作而工作卻遮蔽了他們的陽光 / 他們的太陽是中暑 / 而月光對於夜晚工作的人來說 / 是支氣管炎是藥包是麻煩是苦惱 / 就寢時失眠

⁵²此首〈詮釋主禱文〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.235.

無法入睡 / 起床時總被鬧鐘吵醒 / 他發現每天在他床前 / 工作那骯髒汗穢的嘴臉 / 對他嘲笑似的冷笑⁵³。」由此可知，中下階層勞動者日以繼夜的辛勤工作換取的並不是足以讓他們生活的金錢與快樂，取而代之的是心靈上的疲累與身體上的病痛。

但是，真正痛苦的，讓勞動者看不見「陽光」的原因不是工作本身，而是來自於戰爭導致的物資短缺、宗教團體的包庇縱容與資本家的無情剝削。在〈人類的努力〉裡，普雷維爾運用幸福與不幸的差別形成強烈的對比：「人類的努力並不是把孩子托在右肩上 / 頭頂另一個 / 左肩抱著第三個 / 與裝滿的工具包一起 / 手挽年輕的幸福妻子 / 人類的努力是背著疝氣帶 / 和鬥爭留下的傷疤 / 工人階級開戰 / 反抗愚蠢且毫無章法的世界 / 人類的努力不存在真正的家園 / 他嗅到他的工作散發出一種氣味 / 一種引發肺病的氣味 / 他的薪水微薄 / 她的孩子也是 / 他如黑奴般工作 / 黑奴也如他一般工作 / 人類的努力不懂得如何生活 / 人類的努力沒有理性的時期 / 人類的努力只有在兵營的歲月 / 服勞役和蹲監獄的歲月 / 上教堂和待工廠的歲月 / 槍砲的歲月⁵⁴。」

在普雷維爾的詩作裡，除了看到當下時代感受到的傷感與憤怒，卻也能夠在狹小的縫隙中看到普雷維爾不被戰爭打倒、不與資本主義妥協的意欲「自由」的渴望。這些渺小的希望就如同工人階級渴望看到的「真正的太陽」：「最後一次資本想遏止住他們的笑聲 / 他們殺了它 / 他們在窮困的風景下安葬了它 / 在那片佈滿塵埃與煤炭的窮困風景下 / 他們將其付之一炬 / 他們將其夷為平地 / 然後他們歌唱著創造出另一番風景 / 一片嶄新的美麗的風景 / 一片真正生機蓬勃的風景 / 他們和太陽一起做了許多的事 / 甚至將冬天變換成了春天」改革、革命是普雷維爾認為工人們所應該做的。起義反抗，無論是對於工作的壓力或是

⁵³此首〈變換的風景〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert(2004), p.93-96.

⁵⁴此首〈人類的努力〉中文版本為筆者自行翻譯。本詩原文譯自 Jacques Prévert (2004), P101-103.

被剝削的宿命，唯有申訴與抗議才能讓窮苦的風景轉換成自由的風景。詩人透過描寫戰爭時代下百姓的民不聊生與社會問題，表達對政府和資本主義的不滿。

綜觀普雷維爾的詩作，無論從哪一種空間維度分析，其詩作意欲表現的，即為「幸福感」。詩人莫渝在《波光瀲灩：20世紀法國文學》書中即如此寫道：

裴外詩篇創作的原動力是鼓舞人生的歡樂(joie)，包括愛情的歡樂，大自然的歡樂，花鳥的歡樂，乃至於城市灰黯街道上孩童的歡樂。任何違反這股歡樂氣氛的事物，不論是政治的、社會的或宗教的權威，都成為他指責、攻擊的對象，裴外就是這樣，在詩中掩藏自己對萬物的仁慈心懷⁵⁵。

透過上述，我們便可以更清楚了解，普雷維爾的詩學空間是一個為了追求幸福感所締造的空間，雖然在詩作中除了感受到歡欣美好的部分之外，亦強烈感受到普雷維爾的憤怒與哀傷，但這些都是詩人透過詩歌敘述的一種表達方式，在濃烈的情感背後，詩歌成為詩人分享其所認為之「幸福」的最佳媒介。

⁵⁵莫渝，《波光瀲灩：20世紀法國文學》，台北市：秀威資訊科技，2007，頁175。

第三章 普雷維爾詩作中空間的意象美學

在本章的章節中，筆者將深入探討巴舍拉《空間詩學》中的空間理論，並透過剖析普雷維爾《話語集》中的三首著名詩作：〈為鳥作畫〉、〈畢卡索的漫步〉、〈清單〉以詮釋詩作中的意象、想像力與詩意空間。

在第一節〈為鳥作畫〉中，筆者運用「門戶」、「角落」與「家屋」等概念解釋空間的想像特性，透過「日夢」，想像可以無限延伸，不受到時間與地域的束縛。在第一節的最後，筆者易透過其詩作說明夢者、夢想場域與家屋意象的相互關係。

第二節〈畢卡索的漫步〉，除了「想像」特性之外，筆者於此節中欲強調空間的自由性。相較於第一節，筆者將透過詩作帶領各位了解空間的流動不僅只限制於文本上的空間流動，空間亦能透過文本進入了夢者的日夢當中。但是，空間是如何從文本進入夢者的夢想場域的？在第二節裡，將會有所有解答。

而第三節的〈清單〉一詩，是詩人普雷維爾的詩作中最獨樹一格的詩作。他充分展現了詩作裡的空間特性除了上述兩節所提及的想像與自由之外，最重要的就是詩作中的詩意象。在先前的第一章裡，筆者已大略提及如何獲得詩意象的方法，然而，當面對的是一首毫無頭緒，只有一堆單詞堆疊而成的類詩之詩時，我們如何才能從中發現詩意象？而透過〈清單〉我們將能充分體會到所謂的詩意，其源頭為何。

第一節 空間是想像的

根據列斐伏爾的「社會空間」理論，存在有一種「三元組合概念」，即可將空間區分為：「感知空間」(espace perçu)、「體驗空間」(espace vécu)以及「構想空間」(espace conçu)。在上一章節中，我們已談到在普雷維爾詩作中「感知空間」與「體驗空間」範疇裡的各式空間形式。透過上述的兩種範疇，我們能夠瞭解到，普雷維爾透過詩作中的「人物」(角色)表達對外在物理空間的一切感受，以及透過詩作中的「事物」表達對社會問題的關注與權力關係的反抗。構想空間則超出上述的兩種空間範疇，它乃指被各類專家所「支配」的空間，或者由藝術創作者所「想像」出來的空間。

在巴舍拉《空間詩學》一書裡，將「想像」的概念稱作「深廣意識」，「深廣意識」為一切「夢想」的出發點，而「深廣意識」所建構出來的空間，巴舍拉稱之為「夢想場域」。在「夢想場域」裡，想像與真實自然而然地相互連結，從而創造出一幅超出文字敘述的新圖像。在此，我們能夠將巴舍拉所認為的「新圖像」解讀為「詩意象」的形成。在普雷維爾的詩作裡，我們將發現，詩作本身就是一個夢想場域的發展空間，它藉由詩人有意識的構想活動轉化成詩句呈現。

一、 想像的「門戶」

巴舍拉認為，詩意思象的現象學，允許我們探索被視為在「表面」存有的人類存有，這樣一種表面，它讓自身的領域與他者的領域有所區分。話語的世界宰制了所有的存有現象，而所有清新的現象就不言而喻了。透過詩的語言，存有的詩意流溢在存有的表面上。透過意義，它關圍起某些事態，而透過詩意的表達，它開啟某些事態。在存有的表面上，存有既想被看見、又想隱藏起來，因此，在

此界域當中，敞開與關閉的運動不間斷地進行，並不斷的反覆，充滿延宕未絕。所以，巴舍拉認為，人是半開半闔的存有(*l'homme est l'être entr'ouvert.*)⁵⁶，而「門戶」即為半開半闔的宇宙。

普雷維爾的〈為鳥作畫〉[附錄 1]一詩即清楚明確地表現了巴舍拉用場所分析表述的「詩意象」。接下來，筆者欲透過〈為鳥作畫〉的空間分析試瞭解普雷維爾詩作裡想像力的充盈。

本詩的首句詩人即用畫布框出了一個假想性質的具體的表象空間，這個表象空間的存有開啟了夢者(讀者)作夢(想像)的門戶。畫布連結了夢想場域內的與外在現實世界連結的想像與發自夢者內在的純粹想像。隨即，詩人運用畫畫的一連串動作延伸出空間的想像。「*Pour faire le portrait d'un oiseau / Peindre d'abord une cage / Avec une porte ouverte*」詩中指出，若要在畫布上為鳥作畫，首先應在畫布上建造一個鳥籠，與一扇敞開的門。夢者從畫布外的空間進入了畫布以內的空間的同時，夢者就已經處於無垠的深廣意識之中。

緊接著，要畫些什麼在此畫框以內的空間中？詩人透過詩的敘述將想像的門戶敞開，歡迎夢者進入。在此，筆者欲強調的是，進入深廣意識中的夢者，當下處於一個半開半闔的存有狀態。「*Quelque chose de joli / de simple / de beau / d'utile*」在夢想場域裡，夢者尋找詩人透過文字表象所給予的線索同時在想像空間與現實空間中來回奔走。夢者既須找尋與文字表象相符合的物質想像，又同時需要在半夢半醒間尋找符合夢者想像的實際存有。

而後，「*Placer ensuite la toile contre un arbre*」將畫上充滿夢者想像的畫布掛上樹梢。此時，詩人再度運用「*dans un jardin / dans un bois / ou dans une forêt*」

⁵⁶巴舍拉(2003)，324 頁。

等開放性的空間名詞創造出無限的空間可能。此一空間所賦予的「浩瀚感」，正應證巴舍拉所說：「浩瀚感的現象學就能夠直接地將我們託付給想像之意識。在分析浩瀚感意象的過程裡，我們會瞭解在自身體內即具有純粹想像的純粹存有⁵⁷。」詩人透過給予夢者空間的選擇權，讓夢者自行創造吊掛畫布的背景。而當夢者接受並採納詩人的提議時，夢者則在閱讀的當下在自身的夢想場域裡建造畫布內與外的想像空間。「浩瀚感就在我們自身體內。它與一種存有的擴張感狀態緊密關聯，這種狀態總被生活所箝制，被謹小慎微所局限，但是當我們孤獨一人時，它又再度復甦。一旦我們靜止不動，我們就身在他方，並且在一個浩瀚無垠的世界裡做著好夢。浩瀚感是靜止不動之人的運動；浩瀚感是靜謐白日夢所具有的動態特質之一⁵⁸。」由此，我們能夠理解，詩人要夢者行動的，並非真實關於地理上的空間，夢者不需實際去尋找掛上畫布的背景，他只消在夢想場域裡尋找來自自身的內在的浩瀚感，自然就能找到掛上畫布的背景。

等待鳥兒的來到需要時間，此時只需要耐心等待。當鳥兒來到時，詩人教導夢者：「Et quand il est entré / Fermer doucement la porte avec le pinceau / puis / effacer un à un tous les barreaux」此時，我們不禁產生一個疑問：籠子門的開闔具有什麼空間性質的意義？它闔上的是什麼？開啟的又是什麼？對夢者而言，鳥兒進入了畫布在此可視作鳥兒進入了夢者想像的夢想場域裡。「畫布」作為開啟想像「門戶」的存有，鳥兒進入籠子門即等同於進入夢者夢想場域裡其運用想像力所創造出的門，鳥兒因此進入了夢者的內在世界。透過夢者用想像的畫筆將假想的籠子門關上以確認鳥兒的存有。隨即，擦去一支支的欄杆與籠子門。被除去所有束縛的鳥兒，在畫布內的想像世界裡自由飛翔。因此，我們可以做出以下推測：籠子門關圍住的，是想像的存有；而除去籠子門所開啟的，是夢者自身私密的內在想像。

⁵⁷巴舍拉(2003)，頁 279。

⁵⁸巴舍拉(2003)，頁 280。

詩的最後，詩人用鳥兒的唱歌與否象徵著夢者在夢想場域裡所建構出的詩意象的好壞。「Si l'oiseau ne chante pas / c'est mauvais signe / signe que le tableau est mauvais / mais s'il chante c'est bon signe / signe que vous pouvez signer / Alors vous arrachez tout doucement / une des plumes de l'oiseau / et vous écrivez votre nom dans un coin du tableau.」巴舍拉認為：「要瞭解所有我們用以活化我們私密感日夢的種種意象，那麼，我們會看到千百種的棲身之所，彼此接壤、相連。而如果我們用完全真誠的態度，活出我們日夢所呈現的意象，會有多少原本支離破碎的價值，能夠藉此加以匯聚、集中⁵⁹。」

由此可知，我們能夠瞭解，一個令人心醉神馳且具有清新感的意象是經由夢者自身所創造出來的，這種創造，是對意象的凝聚(coalescence)，也是詩人創作的使命。當夢者能以「完全真誠的態度」去想像時，那麼具有清新感的意象便會油然而生。在〈為鳥作畫〉一詩裡，從頭至尾詩人都沒有提及過鳥兒的具體形象，鳥的外型、大小、顏色、品種、甚至是叫聲(唱歌)，這樣的表現手法意味著鳥兒在夢者的日夢想像中不具有任何特定的形象，它不過是一個日夢的存有者，任由夢者(讀者)自由的想像。最後，詩人提醒夢者在畫布的角落簽名，簽下夢者的名字，賦予這幅想象畫詩意與歸屬。

二、 從「角落」萌芽的日夢想像

除了上述從想像的外在性與內在性去分析〈為鳥作畫〉這首詩作，此外，我們也能從夢想場域的起始點，也就是日夢的起點—「角落」的觀點出發。首先，巴舍拉在《空間詩學》裡如此定義「角落」：

⁵⁹巴舍拉(2003)，頁 97。

家屋的每個角落，房間裡的每個牆角，我們喜愛藏匿與蜷縮其中的孤立空間的每一吋，對意象的想像而言是一種孤寂，也就是說，角落為一戶家屋或一間房間萌芽的起始點⁶⁰。

巴舍拉認為，「角落」是所有家屋意象中最為慘澹的一種，它極為孤寂卻同時擁有無數的意象。為什麼巴舍拉會如此認為呢？從普雷維爾的〈為鳥作畫〉裡，我們便能細微地發現到眾多可以發展成無數意象卻蜷縮在角落中等待夢者發現的日夢想像。因此，對「角落」而言，它是一個日夢存有者的隱形之處。因此，我們該從何著手去發現隱藏在「角落」裡的無數意象呢？巴舍拉給予了我們一個尋找角落意象的提示：「我們願意指出一個形容詞的力量，亦即這個形容詞一旦運用於形容生命時所攫取的力量⁶¹。」

如此，筆者嘗試在〈為鳥作畫〉裡找出隱居在角落的形容詞。詩中，「*Quelque chose de joli / de simple / de beau / d'utile*」詩人讓夢者自行放入一些「漂亮的、簡單的、美麗的、對鳥兒有用的」的東西。當夢者在架構這些「東西」的時候，這些東西的架構必然是從夢者的角落深淵裡，產生來自於過去經驗的印象與日夢想像結合而成的混合物。夢者在「角落」所創造出來的這些混和物既是符合詩人所給予的表象，但同時又為夢者所獨立創造。例如，以筆者自身而言，當筆者成為此首詩的夢者進入了日夢想像中，筆者所構想出的「漂亮的、簡單的、對鳥兒有用的」東西有成千上萬種可能性，而這些可能性來自於筆者想像與過去經驗到的、認知到的事物，在「角落」裡等待筆者幻想，透過幻想所創造出成千上萬種「意象」即成為日夢的存有者。

相同的例子亦出現在〈為鳥作畫〉的後半段：

⁶⁰巴舍拉(2003)，頁 223。

⁶¹巴舍拉(2003)，頁 231。

*Faire ensuite le portrait de l'arbre
en choisissant la plus belle de ses branches
pour l'oiseau
peindre aussi le vert feuillage et la fraîcheur du vent
la poussière du soleil
et le bruit des bêtes de l'herbe dans la chaleur de l'été
et puis attendre que l'oiseau se décide à chante.*

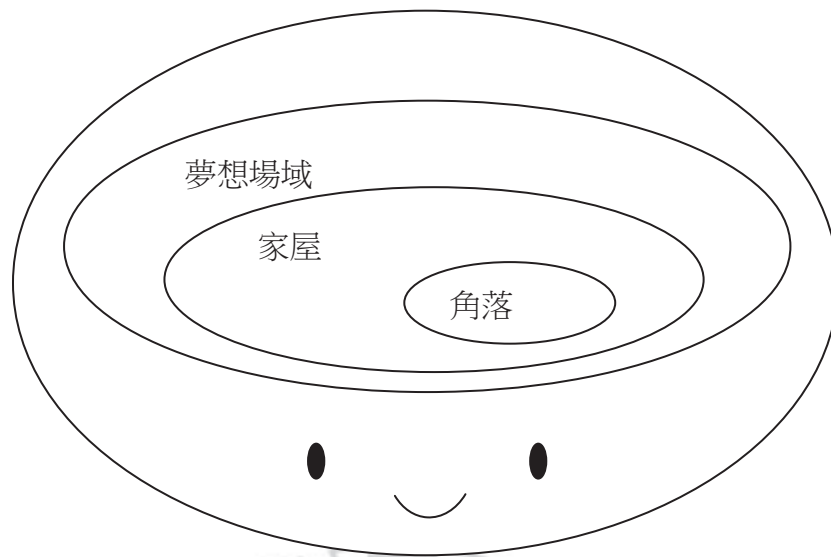
我們可以理解，在未替鳥兒畫上背景的想像的畫布上，鳥兒即棲息在夢者的角落裡。以此，我們能夠推論，「角落」為家屋意象中的一個極為特殊的「存有空間」(espace de l'être)，它是一個在家屋意象被形成前的棲居地，它為「象的主體」提供一個「靜定感」(immobilité)的空間，讓「象」回歸到最原始的狀態。「許多意象一旦住了進來，所有的角落都會有魅影走動，甚至有東西住定下來⁶²。」我們透過上述可以清楚了解到，在〈為鳥作畫〉裡，日夢的夢者(夢想者)透過詩句開始將許多其他意象的元素逐一放入想像的畫布中，那麼「角落」便為之起了變化，它開始在夢想場域的角落萌芽生長成許多意象，進而形成一個「家屋」。

透過以「角落」的觀點看普雷維爾的〈為鳥作畫〉一詩，筆者發現，在夢者的夢想場域裡，想像主宰著表象。故此，巴舍拉《空間詩學》裡說道：「表象不再只是一種具體表達、不再只是藉以溝通我們與他人的意象⁶³。」對夢者而言，日夢創造了並滿足了夢者的幻想，在日夢世界裡，可將所有蜷縮在「角落」的「象」挖掘出來。因此，筆者欲用下圖呈現出日夢的夢者、存有者與角落的關係：

⁶²巴舍拉(2003)，頁 227。

⁶³巴舍拉(2003)，頁 241。

【圖 2】夢者、夢想場域與角落的關係圖



製圖者：黃祐萱 整理

根據上圖的呈現我們可以理解，夢者為其夢想場域的主宰，使讀者(夢者)在閱讀的頃刻間，鳥兒進入了夢者的夢想場域裡，棲居在日夢的角落。在〈為鳥作畫〉一詩裡，從詩人隻字未提鳥兒的「表象」可知，鳥兒的存有正是處於「象」的最原始的狀態，它是來自於夢者自身內在的純粹存有。之後，夢者透過閱讀的當下賦予鳥兒樹木、樹梢、綠葉、清風、陽光...等給予鳥兒從「角落」生長至「家屋」的意象。這一系列的行動，對巴舍拉而言，正所謂讀者透過閱讀而昇華為詩人，賦予詩歌新的意象的結果。

三、 家屋意象

前兩部分已充分了解在普雷維爾的這首詩作中有眾多等待發現的「角落」與連結外在想像與內在想像的「門戶」。在〈為鳥作畫〉一詩裡，畫布除了扮演夢想場域裡分隔想像的外在性與內在性的存有外，同時，它也扮演了一個「家屋」的角色。「家屋」的存在意象如上列所述是由許許多多的「角落」、「房間」所構

成，它為「角落」創造出能夠支撐它的支架。

總之，畫布如何在夢者的日夢裡同時作為門戶又作為家屋呢？在詩的開頭，詩人以文字作畫，讀者(夢者)透過閱讀當下的想像作畫。在夢者的夢想場域裡，「門戶」外是與現實連結的交界，是讀者將閱讀到的訊息轉換為想像的假想之地。而「門戶」內則充滿了夢者滿滿的自由想像，從開始著筆在畫布上的那一刻起，「角落」便在夢者的畫布內萌芽滋長。「門戶」最後是消失了的，因為它漸漸地不需要詩人再給予訊息了。詩的中段，夢者終於等到了鳥兒，那一刻起，門戶已然關閉，卻同時築構了意象豐沛的家屋。家屋裡面包含著自由自在飛翔於陽光下、樹林裡，且恣意唱歌的鳥兒。因此，我們可以認為，在夢者簽下自己姓名的那一刻起，畫布內與畫布外都完整融合在夢者的夢想場域中，它們築構了整首詩作的「情態氛圍」(家屋)，進而使其「詩意象」在夢者的日夢下達到充實圓整(*rondur pleine*)。



第二節 空間是自由的

文本中的空間是自由的，顯然無庸置疑。如同戲劇的舞台背景、電影裡的拍攝場景，文本中的空間為詩作提供一個人物與情節可無限發展的場所空間。這些場所空間有可能是虛構的、想像的，也有可能與現實世界重疊，它可以透過人類的社會活動去理解。

但，空間如何自由的遊走在文本與讀者的夢想場域中？王昌齡在《詩格》中首度提出「三境理論」，用空間的形式關圍住文本中的空間，確立了意象的空間性。然而，巴舍拉所認為的詩意空間並不僅只存在於文本中，而是相對性地，存在於文本與讀者之間。

透過巴舍拉的理論我們能夠明白，經由日夢所呈現出的「詩意空間」乃在於探索「精神的沛然奔放」與「靈魂的深切」。因此「深廣意識」作為夢者一切「夢想」的開端所創造出的「夢想場域」它是自由且無邊界的。

普雷維爾的〈畢卡索的漫步〉[附錄 2]即是一個融合文本與讀者夢想場域的特殊詩作。在詩作中，我們將會看到空間自由的不同層次的空間領域裡不斷轉換、混和直至交融。當現實與想像的空間同時被「壓縮」在文本內時，其所迸發出來的詩意象更豐富多彩，如此特殊的詩意象是極為值得被深入探討的。

在探討〈畢卡索的漫步〉之前，筆者欲先陳述普雷維爾與畢卡索之間的關係。他們兩人於 1943 年相識，那時，剛展露頭角的普雷維爾受到畢卡索的邀請參與一項活動，從此建立了相當堅固的友情。畢卡索替好友普雷維爾畫肖像畫，而普雷維爾也創作詩歌回送。1945 年，普雷維爾發表了向畢卡索致敬的三首詩作，

其中一首即為〈畢卡索的漫步〉。兩人彼此惺惺相惜，不僅後來成為鄰居，1963年畢卡索特地於畢卡索博物館(Le musée Picasso d'Antibes)館內擺放了普雷維爾的畫作，取名《Les Image de Prévert》獻給普雷維爾，由此足見兩人深厚的交情。

一、 虛構的現實

畢卡索是一位超現實主義畫家，在普雷維爾的〈畢卡索的漫步〉一詩裡，詩人透過「寫實的畫家」的悲慘處境，歌詠讚嘆畢卡索豐富的想像力與打破現實與夢境界限的藝術駕馭能力。

詩的開頭，詩人敘述了一個現實世界所常見的景象，描述一個寫實主義畫家正欲描摹一顆圓盤上的蘋果的時刻。「Sur une assiette bien ronde en porcelaine bien réelle / Une pomme pose / Face à face avec elle / Un peintre de la réalité / Essaie vainement de peindre / La pomme telle qu'elle est」首句「réelle」一詞刻意強調蘋果的真實存在，以凸顯出蘋果與寫實主義畫家的真實性。詩中敘述寫實主義畫家所強調的風格，即為「寫實」，因此畫家試圖將蘋果畫得唯妙唯肖，栩栩如生。

但是，就在讀者剛要認為這正如詩人所言是一個「真實的」場景時，圓盤中蘋果的情緒卻引來莫大的震撼。「Mais / Elle ne se laisse pas faire / La pomme / Elle a son mot à dire / Et plusieurs tours dans son sac de pomme / La pomme / Et la voilà qui tourne / Dans son assiette réelle / Sournoisement sur elle-même / Doucement sans bouger」蘋果有了自己的情緒！這是何等不真實的幻境！但同時，詩人並沒有因此打算放棄此為一個現實世界的可能性。就如同人一樣，蘋果有情緒、會裝扮、還會旋轉。它將自己果上糖衣讓寫實主義的畫家看清楚它豐富多彩的表象，但卻無法理解它。

由此，畫家明白了：「Et c'est alors que le peintre de la réalité / Commence à réaliser / Que toutes les apparences de la pomme sont contre lui / Et / Comme le malheureux indigent / Comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la merci de n'importe quelle association / bienfaitrice et charitable et redoutable de bienfaisance de charité et de redoutabilité」詩人透過蘋果所展現出的各式表象讓畫家自己領悟：要把一顆真實的蘋果畫進畫裡是不具有任何藝術意義的。此外，詩人還運用了「窮人」諷刺寫實主義畫家想像力的貧乏，而蘋果反而成為了「慈善家」讓其領悟的一個媒介。

但是，要讓一個長期被困囿在寫實的思考邏輯下的一個人接觸到其所認為荒謬的想像是多麼不容易的一件事。「Et le peintre étourdi perd de vue son modèle / Et s'endort」當想像充盈在畫家的夢想場域裡時，便混亂了何謂真實，何謂虛幻。虛實之間，寫實主義的畫家擺脫不了理性的束縛，因而睡著了。詩人運用「s'endort」假設在一個現實的世界裡，當人們突然接觸到以前所不熟悉的新的事物時選擇逃避的最簡單方式就是將其當作一場夢，那麼，再不合理的事物也能被解釋得合情合理。

不過，「想像」對畢卡索而言，本身就是一件相當輕而易舉的事情。「C'est alors que Picasso / Qui passait par là comme il passe partout / Chaque jour comme chez lui / Voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi / Quelle idée de peindre une pomme / Dit Picasso / Et Picasso mange la pomme / Et la pomme lui dit Merci / Et Picasso casse l'assiette / Et s'en va en souriant」從詩中可以看出「想像」將畢卡索帶往各個空間，當他明白一個寫實的畫家欲畫一顆「寫實」的蘋果時，他困惑了，因為畢卡索已然瞭解這不是藝術所追求的美的表現。

然而，什麼才是美的真實表現？從畢卡索隨即將蘋果吃了而蘋果反而向他道

謝的敘述中，我們能夠理解，一顆蘋果開心於它的自然死亡出自於它平凡卻完整地過完它的一生。而後，畢卡索敲碎了圓盤，露出微笑。畢卡索為什麼要敲碎圓盤呢？筆者認為，圓盤所裝載的是一個蘋果，也是一個表象。當要挖掘一個事物的「美」時，表象不代表一切，眼見不能為憑。敲碎圓盤就等同敲碎寫實主義畫家的夢境，他們探求一切事物的真理，卻不得不接受藝術並不是用眼睛看得到的表象即可詮釋得了的。

詩人在詩的最後說道：「*Et le peintre arraché à ses songes / Comme une dent / Se retrouve tout seul devant sa toile inachevée / Avec au beau milieu de sa vaisselle brisée / Les terrifiants pépins de la réalité.*」詩人用寫實畫家的驚醒與句末的「現實」道出此般真正的現實。而這個現實無疑對寫實主義者而言是相當強烈且可怕的 (terrifiant)，就如同脫離了牙床的牙齒，明白了何謂想像的寫實主義畫家因此失去了長久以來奉為主臬的依靠。

二、 真實的想像

在〈畢卡索的漫步〉裡，先前我們已看到詩人安排一個「虛構的現實空間」讓蘋果、寫實主義的畫家與畢卡索能在空間裡自由走動。除此之外，詩人還樂此不疲地在虛構的現實空間裡創造了另一個「真實的想像空間」。

在寫實主義的畫家被迫放棄追求蘋果的一切表象之後，他開始嘗試無止盡的自由想像：「*Le malheureux peintre de la réalité / [...] / Plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle*」從蘋果到蘋果樹，開啟了寫實主義畫家的無限想像，而讀者彷彿進入了畫家的夢想場域一般，在閱讀畫家想像的同時，讀者也隨之開啟了日夢的想像，跟著畫家一起聯想。

那麼，何以說是「真實的想像」呢？在前段中，詩人在詩裡加入了蘋果、寫實主義畫家、畢卡索等現實世界即有的人與物，故意創造出讓讀者以為真實的現實空間，卻由於讓蘋果有了情緒與自我活動而成了虛構的現實空間。然而在畫家的想像世界裡，無論是聖經中亞當夏娃的故事或是希臘神話裡看守金蘋果園的故事、網球場宣言都是有根據的；更別說是蘋果、蘋果樹、牛頓、萬有引力、加拿大或諾曼地的蘋果、粗皮的與紅皮的蘋果等更是在現實世界真實存在或曾經存在過的。

三、空間是自由的

透過〈畢卡索的漫步〉一詩，我們能夠發現文本裡出現了四個空間層次的融合：現實、想像、真實、虛構的空間。在這些不同層次的空間裡，我們能了解普雷維爾在此首詩作裡對空間的詮釋：

1. 真實的現實：

在文本裡或文本外，都存在著蘋果、盛裝蘋果的圓盤、寫實主義畫家與超現實主義畫家畢卡索等，在此本論文姑且稱它們為「素材」，透過這些現實空間即已存在的素材，能使讀者輕易地將文本與現實世界做聯結。

2. 虛構的現實：

虛構的現實乃是當在現實世界裡存在的素材做出不合乎現實世界的常態時所出現，變成了一種虛構的存在，但此虛構的現實卻與虛構的想像不盡相同。虛構的現實屬於想像的一種，它乃藉由對現實世界所存有的物質進行想像，因此，我們能藉由此詩中旋轉並說話，表露出擬人化情緒的蘋果以證明，虛構的現實是一種結合想像與現實所創造出的產物。

3. 真實的想像：

在詩作中，詩人透過寫實主義畫家的想像作為媒介，但所陳述出來的想像，卻是藉由蘋果所引發的真實聯想。例如畫家看著蘋果聯想到了伊甸園的亞當夏娃與坐在蘋果樹下發現萬有引力的牛頓，這些聯想看似是屬於詩作中畫家的想像，卻是在現實世界裡眾所皆知的人事物，那麼，它究竟是屬於想像或是現實呢？由於這些「真實」是畫家所「想」的，因此，我們了解到，聯想做為想像的一種，其與現實世界的緊密關聯。

4. 虛構的想像：

就巴舍拉《空間詩學》的解釋來說，虛構的想像是一種純粹性質的內在想像。它不屬於現實，亦不真實，但在夢者的日夢裡卻是絕對地存有，且專屬於夢者。例如在本章上一章節中的〈為鳥作畫〉一詩裡就已談到關於虛構的想像的部分。詩人透過讓夢者在虛構的空間裡自由填入豐富的想像，並使其充實圓整，創造出只屬於夢者的詩意象。

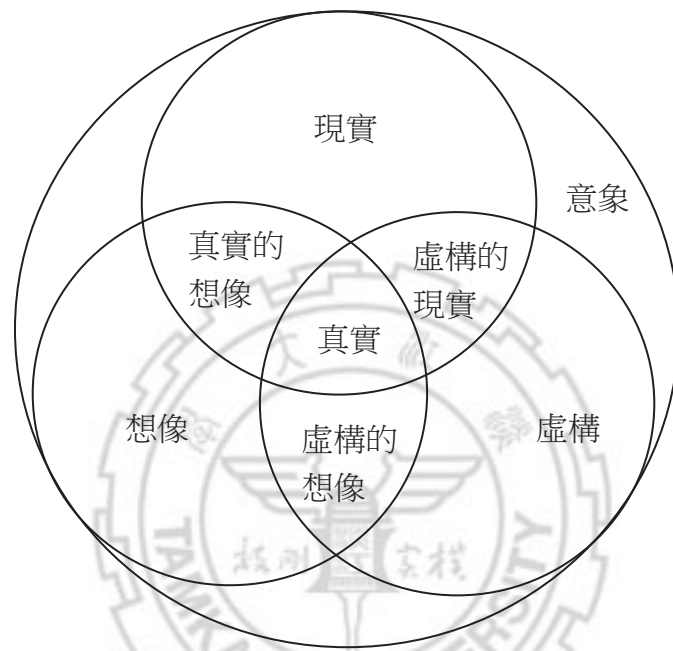
由上述分析可知，普雷維爾透過詩作中空間的詮釋告訴所有想看穿何謂「藝術」的人：「現實並不等於真實，想像也不一定是虛構」的這番理解。詩中的寫實主義畫家最後所認清的「現實」是藝術無法用「寫實」的態度去看待它。正如同畢卡索所言：「藝術是不真實的。藝術是被允許接近於真實的謊言，至少真實是能被我們所覺察到的⁶⁴。」

我們已經了解在〈畢卡索的漫步〉文本裡的想像空間豐富且多層次，那麼，對於閱讀的夢者而言，文本裡的想像與閱讀迴盪所產生的日夢想像又有何區別？從上述已經知道「虛構的現實」是想像的一種表現方式，由此，我們可以推論文

⁶⁴節選自 Jacques Prévert(2004), p.278. 原文：*L'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui permet d'approcher la vérité, du moins la vérité qui nous est discernable.*

本中的空間是一個假想的空間，而文本的空間本身就是一個日夢的場所。當讀者閱讀之際，即已進入讀者的日夢之中，正因為它是允許被想像的，而讀者接受了蘋果會旋轉的可能，因而迴盪才能繼續存在。

【圖 3】〈畢卡索的漫步〉意象空間示意圖



製圖者：黃祐萱 整理

根據上圖，我們很容易理解巴舍拉在《空間詩學》裡所認為的家屋意象：「它們在我們裡面，以及我們在它們裡面⁶⁵。」巴舍拉教導讀者，在意象空間裡，我們所能了解到的「真實」並非是物質上的真實性，而是取自過去經驗或是個人感受的人性的真實，無論是在現實、虛構或是純粹的想像中，「真實」皆存在於三者之中。對夢者而言，這份真實取自於夢想場域中的「角落」。以〈畢卡索的漫步〉舉例，透過文本引發的這份取自於夢者內在角落的「真實」，融合了對現實的認知、虛構的接受、與想像的創造，其融合的結果是在夢者的日夢世界裡建構出具清新感且自由不受空間束縛的詩意象。

⁶⁵巴舍拉(2003)，頁 57。

第三節 空間是詩意的

在詩的空間裡，我們已瞭解空間具有想像與自由的特性：純粹地想像讓詩句跳脫了文本的限制；而寄託於物的聯想更讓詩句自由穿梭在文本與讀者之間。這些空間特性讓詩具又更多層次的意涵，也豐富了詩作本身。然而詩意並非僅是全然地想像，以巴舍拉《空間詩學》中對詩意哲學的解釋，認為所謂的詩意，是空間、意象與美感活動結合在一起的集合體，巴舍拉認為，「詩意哲學」所要詮釋的，便是藉由讀者(夢者)閱讀迴盪後所產生的「幸福空間意象」。

然而，當我們在閱讀詩作的同時，又該如何去創造專屬於我們的幸福空間意象呢？巴舍拉在《空間詩學》裡，用從閣樓、地面層至地窖等的家屋意象詮釋人內心深處的潛意識、理性與非理性。在普雷維爾的〈清單〉一詩裡，即將此三種家屋意象的垂直存有連結在一起，在看似毫無意義的敘述清單中，透過潛意識的反射、理性的思考與非理性的想像，「幸福的空間意象」在讀者閱讀迴盪之下產生，一幢幢夢想中的家屋便形成，矗立在讀者腦海中廣闊的夢想場域。

一、 堆滿物品的儲藏室

普雷維爾在〈清單〉[附錄 3]一詩裡，即運用了其獨創的清單式寫法，此寫法的特色我們已在第二章第二節介紹過。故此，我們了解，清單式寫法為擅用列舉的方式將各式有用亦或無用的表象清單藉以描摹或是表現某個或數個詩意象。但是這些詩意象在詩中，詩人卻沒有給予一個明確性的方向。因此，讀者便在一連串的清單中不斷地在現實與夢境之間奔波。在〈清單〉裡，詩人相當誇張地運用了大量的名詞、形容詞與量詞營造出佈滿「傢俱」的家屋，但與其說是家屋，倒不如說彷彿「儲藏室」一般，堆放著五花八門有用的與無用的物品(素材)，卻

讓人無法看清這些東西的功用與用途。不過，本論文在此仍須先對「儲藏室」的定義暫且保留。那麼，我們又該如何理解此一雜亂無章的「儲藏室」呢？

其中，假設詩人在〈清單〉一詩裡以「浣熊」(un raton laveur)作為類似將儲藏室分門別類的分隔線，則首段「Une pierre / deux maisons / trois ruines quatre fossoyeurs / un jardin / des fleurs」詩人透過石頭、房子、廢墟、盜墓者、花園與花等元素，理性的觀察出這些元素都圍繞著地景而變化。它可能是同一地景，也有可能相異甚遠。有可能它讓夢者聯想到的是人們一生的生老病死與繁衍後代的“重生”，亦有可能只是單純描述一個地景的歷時性。無論如何，詩人欲表達的意象即隱藏在字句裡，由夢者的透過日夢想像而去發掘。

緊接著，又是另一截然不同的意象：「une douzaine d'huîtres un citron un pain / un rayon de soleil une lame de fond / six musiciens / une porte avec son paillason / un monsieur décoré de la légion d'honneur」陽光、海浪、海鮮的甜美、音樂家奏出音樂的浪漫感、與一位紳士，我們能從字句中隱約感受到豐足、悠閒與享受著當下時刻的氛圍。不過，詩人亦沒有給予任何明確的方向，他只提供物件，就如同化學家用一種原料就變換出多種不同的結果；又如同普雷維爾創造出的文字接龍遊戲，或許同一個劇情的開端卻隨著寫作之人的替換而讓想法自由開展，因而有各種各樣的故事結局。

之後，另一段意象又隨即展開。這次，詩人用了大幅的篇章試圖更具體地闡述其意象，但卻仍舊無法從中了解其目的性。就如同我們整理儲藏室時總常出現的情況，當「儲藏室」裡堆放的東西並不是只單屬於一人時，我們常會不清楚某件工具或器具的用途，以至於常會困惑該如何將其分類收納。因此，我們只能「猜測」或是「聯想」它們有何用途，或是具有哪些共同的關聯性。例如一卷布尺，當我們不知道它作何用途之前，我們很有可能將它與繩子放在同一類之中。

在〈清單〉的第三段裡，詩人的字句遍布許多範圍。它涉及了百姓的生活百態：「un sculpteur qui sculpte des Napoléon / la fleur qu'on appelle souci / deux amoureux sur un grand lit / un receveur des contributions une chaise trois dindons / un ecclésiastique un furuncle / une guêpe / un rein flottant / une écurie de courses」；亦涉及了宗教：「un fils indigne deux frères dominicains trois sauterelles un strapontin / deux filles de joie un oncle Cyprien / une Mater dolorosa trois papas gâteau deux chèvres de Monsieur Seguin」；而下述此句不僅涉及了歷史的興衰，同時亦呼應了歷史上宗教戰爭的開始與結束。「un talon Louis XV / un fauteuil Louis XVI / un buffet Henri II deux buffets Henri III trois buffets Henri IV / un tiroir dépareillé」此段最後，將範圍更擴及到戰爭：「une pelote de ficelle deux épingles de sûreté un monsieur âgé / [...] / deux pommes à l'anglaise / un face-à-main un valet de pied un orphelin un poumon d'acier」在此，由於巴舍拉認為隱喻是死的，而意象是活的。故此處本論文使用「涉及到」以避免讀者落入隱喻的漩渦之中。

由此，我們能夠推論，「儲藏室」隸屬於「房間」的一種變形，它的特色是當它空無一物時，它便是一個空的「房間」或者是空的「角落」，而當它堆滿物件時，便是一個極具私密感的空間，此空間讓人摸不著頭緒，無法理解，呈現出半昏暗又紊亂的狀態。正如同巴舍拉所言：「夢中不變的家屋必須保留其半昏暗狀。因為它屬於那種深切感的文學，換句話說，它屬於詩，而不屬於那種一看就懂的文學，這一類文學為了要分析私密感，而需要別人的故事來說明⁶⁶。」而儘管夢者將琳瑯滿目的物件塞進「儲藏室」將其堆得滿滿的彷彿雜亂無章，不具有任何意義。但是，夢者永遠不會知曉意象會不會調皮的在下一秒就在儲藏室的某個灰暗角落裡萌芽滋長。

⁶⁶巴舍拉(2003)，頁 75。

二、閣樓的房間

巴舍拉認為，家屋被想像為一種垂直的存有。因此，在一棟夢想的家屋裡，有深入暗部的「地窖」，也有朝向陽光的、理性的、嚮往外在世界的「閣樓」。在往上靠近屋頂的閣樓裡，展現出家屋最為明晰的部分。在普雷維爾的〈清單〉裡，我們不難察覺，詩人除了試圖將物件堆放在「儲藏室」之外，亦偏愛「閣樓」那孤寂、僻靜、不受人打擾的獨立空間。

透過對《空間詩學》的了解，明白巴舍拉視回憶也是空間中的一部分。他認為，「閣樓」是貯藏回憶的一處僻靜之地。「而我們過去渡過孤寂時刻的所有地方，[...], 顯然是因為存有者不想要磨滅它們。他以本能知道這些孤寂的空間具有形構力。[...]即便我們已不再擁有閣樓，閣樓上的小房間也一去不回，我們曾經有過對閣樓的愛、曾經在閣樓小房間上住過的事實，卻依然長存⁶⁷。」

從〈清單〉的最後一段裡，我們隱約接觸到了詩人貯放在「閣樓」裡的物件：「un petit garçon qui entre à l'école en pleurant / [...] / deux sœurs latines trois dimensions douze apôtres mille et une nuits trente-deux positions six parties du monde cinq points cardinaux dix ans de bons et loyaux services sept péchés capitaux deux doigts de la main dix gouttes avant chaque repas trente jours de prison dont quinze de cellule cinq minutes d'entracte」在上述這個同樣看似被詩人當作「儲藏室」對待的窄小房間裡，卻有著與「儲藏室」截然不同的擺設方式。像是在陳述一段段的回憶一般，它融合了儲藏室與房間的特性，將之擺放在更為孤寂的閣樓上，在那裡，只有詩人才會知道某個物件是源自何處。又或許整首詩作本身就處在閣樓的房間裡，而閣樓的房間本身即為一座儲藏室，只有在光透過窗戶投射進閣樓時，我們才能看清放在閣樓上的物品是被歸類在哪一個類別。

⁶⁷巴舍拉(2003)，頁 71。

詩人將所有物件攤開在讀者面前，卻不一一介紹這些物件的來歷與用處，那對於讀者而言呢？讀者看著這些攤開了的字句，開始在腦海裡重新歸類並排列組合，試圖從中看穿詩人心機的技倆，卻徒勞無功。縱使猜對了，詩人也不表示任何意見。此種表象堆疊所造成的意象模糊性，卻意外創造了「詩意空間」的無限發展。

當讀者面對詩作裡的字句加以揣測卻徒勞無功時，所能做的，便是純粹的想像了。放棄了現實世界裡的尋根問底，讀者一旦選擇進入夢想場域之中，那麼，詩人所堆疊在儲藏室內的物件便有合理的棲身之所了。在閣樓上的儲藏室裡，夢者可以選擇將儲藏室裡的物件全部打散，重組成自己所想像中的歸類方式，如此，便將詩人的閣樓納入夢者自身的閣樓了。在夢者夢想家屋的閣樓裡，物件原本的用途與夢者想拿哪些物件來做些什麼用途已經完全兩不相干了，誰規定一個物件只能有一個用途呢？

在夢者的閣樓裡，想像讓意象的模糊性逐漸變得清晰。例如在〈清單〉的第三段中，詩人提供的字詞與其所涉及到的意象範圍，夢者在自身的夢想場域裡便能自行決定它是否真要如此分類，夢者可以將其全部打散，透過想像將其組構成一幅嶄新的詩意象，也能接受詩人原先的安排並將它們透過想像予以合理化。舉例而言，即是我能想像路易十五樣式的鞋後跟可能很特別，而路易十六樣式的扶手椅可能機能性很好；也能想像路易十五的鞋後跟是多麼的有力，以至於可以撐起整個國家的經濟，而軟弱的路易十六只是一個坐在扶手椅上完全不堪一擊的老人。從上述兩個截然不同的想像，即創造出不同的詩意象。由此，我們亦能夠推斷，空間如何詩意？在夢想場域裡，讀者透過閱讀與想像創造出專屬於夢者的家屋意象，而在此空間中所營造出的情態氛圍，其箇中滋味即為詩意的表現。

三、 幸福的家屋

夢者徘徊於閱讀迴盪的當下，同時也整理了家屋裡的「閣樓」與「儲藏室」。透過整理，夢者不自覺地將家屋打造成或裝扮成其所希望的樣式。巴舍拉也表明：「潛意識有其住處，應該還要加上一點，潛意識有其感到幸福快樂的住處，住在它幸福的空間裡⁶⁸。」因此，夢者裝扮自己希望樣式的家屋，而家屋則相對應地也讓夢者感到幸福。

在本章中，本論文用巴舍拉的《空間詩學》理解了三首普雷維爾的詩作。當我們從「想像」的角度走進其詩作，我們便能從中創造出成千上萬個幸福的家屋在自身的夢想場域裡。當我們從「自由」的角度走進其詩作，則發現到空間之間變換的自由性。而當我們從「詩意」的角度其詩作，我們便能明白，詩意即在閱讀的讀者自身。



⁶⁸巴舍拉(2003)，頁 72。

結論

詩歌中的詞句引領人們走入詩歌的世界，在詩歌的世界裡，詩人侃侃而談，無所不談。但是，近年來，讀詩的人越來越少，姑且不論詩集的銷售量大減，詩歌作為文學的一種形式，其文學地位也越漸式微。究竟是什麼樣的原因導致詩歌的讀者銳減呢？本論文希望透過普雷維爾《話語集》的空間研究讓詩歌能呈現出更多面相且豐富意象的詮釋，除了讓詩歌有嶄新的詩意象之外，也希望透過美學的觀點讓不了解詩的，不喜歡詩的或是從未接觸過詩的人們能對詩有一番新的認識與了解，並從而幸福的體會詩中的美。

本論文第一章，從中西方的詩學演變探討詩歌「意象」的含意，到近代西方空間理論中詮釋詩作裡的空間性。我們發現，詩歌的意象是極容易發現，卻又極難將其定義的。當各個世代反覆推敲何謂「意象」的確切面貌之際，不妨跳脫詩學為文學的束縛，將其昇華至美學的角度，那麼「意象」的抽象概念與主觀性便能得到合理的接受。第一章的最後，本論文運用巴舍拉的《空間詩學》一書中的空間理論詮釋意象，讓變化多端不知從何解釋的詩意象用空間給予其一個棲居的空間，此名為「夢想場域」的空間包含且接納各式各樣的詩意象，讓夢者能夠在「日夢」的保護下安然作夢。

第二章的部分，本論文將焦點放在普雷維爾的生平與其詩作的風格和主題。透過認識普雷維爾的生平背景，我們能夠體會無論是他的劇本或是詩作都與早期接觸到超現實主義息息相關。然而，一個文學思潮並不代表就要將其奉為圭臬，普雷維爾的特色即在於他保留超現實主義的優點，卻又跳脫超現實主義的束縛，從他的創作中可以看到普雷維爾積極入世卻又天馬行空的表達方式。除了經由生平可看出其一生在文學上的貢獻外，我們也能從普雷維爾的詩作去了解。透過《話

語集》裡的篇篇詩作，我們發現到普雷維爾的詩作裡帶有幽默詼諧的調皮個性，但是這些幽默詼諧並不表示普雷維爾就生活在自己內心的世界中。普雷維爾透過詩歌，表達他對社會的不滿、戰爭的傷害、宗教與資本主義也一概被其列為批判的對象。從詩作的分析中，我們看到詩人追求自然、愛好和平與崇尚美好的一切。或許沒有經歷過戰爭苦痛的讀者無法深刻了解，但在普雷維爾生存的時代，這些美好都是人們所嚮往的、夢寐以求的。因此，普雷維爾透過詩作將其理念、想法傳達給大眾，此為，詩歌運用其自身的方式與社會連結了。

本論文的第三章，筆者以《空間詩學》的空間理論為理論依據，深入進入普雷維爾的詩作世界中。通常初次閱讀其詩作，讀者會不知其所云，不明白詩中所要表達的意涵。然而，透過巴舍拉的哲學理論，讀者便能嘗試用空間的概念讓想像力進駐到詩作之中。這種「閱讀迴盪」可以讓我們理解並成為一種閱讀方式；想像力是一個能讓讀者更能了解詩作的一大利器。本論文透過〈為鳥作畫〉讓讀者理解什麼是想像，因為想像是讀詩的必備條件。它不僅能讓讀者更能了解詩人所要表達的意象，同時也豐富了讀者自身的靈魂與精神。〈畢卡索的漫步〉則更進一步讓讀者體會到閱讀詩作所引發的空間流轉，在文本、現實與自我之間，有某種相通的意識，我們可以透過「閱讀」而將其融合並昇華。〈清單〉一詩則教導讀者在面對一首完全手足無措不知該從何理解的一首詩作時，「想像」的作用則更顯重要。本論文藉由巴舍拉的空間理論探討了許多普雷維爾詩歌的意象，然而空間理論只不過是眾多研究方法中的一種，我們發現普雷維爾的詩作仍有許多其他尚未提及的豐富意象值得進一步發掘並深入研究。

因此，本論文藉由探討普雷維爾詩作中的空間意涵研究，對於普雷維爾與其詩作，以及讀者之間有下列三點發現：

一、詩意象與想像力的相關性：

詩和讀者之間的關係，並不限於詩作與閱讀詩作之人僅此而已，而是在詩作背後支撐兩者的詩意象。詩意象的產生在於讀者在閱讀詩作時想像力的作用。透過「閱讀迴盪」，想像在讀者的腦海裡產生。因此，詩意象是千變萬化且無限制的，因為它會依據想像的夢者(即讀者)的不同因人而異。

二、文本空間與思維空間的互通性：

在普雷維爾的詩作裡，詩人運用詩歌的方式在文本的空間裡開闢一條想像的路徑。普雷維爾的詩作之所以受到歡迎與讚揚，乃因為其詩作具有透過文本自然與讀者連結的特質。當讀者閱讀詩作時，會因為文本中的描述進而觸動自身的思維和想像。而閱讀，則在此兩種不同維度的空間裡扮演建立二者互通橋樑的角色。

三、內在空間與意象美學的連結性：

當讀者閱讀一首詩作，詩意象賦予詩作除了文本本身以外的價值。以美學的角度而言，意象透過詩作賦予靈魂昇華的空間，此空間即為內在空間。一首詩作呈現出的美感，在於詩人文字上的藝術造詣，除此之外，則為讀者如何看待它。靈魂與意象的連結性是不可分割的，根據巴舍拉《空間詩學》的理論，夢想的家屋即與過往的童年記憶與經驗息息相關。因此，我們可認為，意象除了藉由想像力具現美感，亦能經由讀者自我的內在靈魂感受到詩意的存在。

總歸而論，我們不能肯定是否現在的讀者缺乏對事物的想像力，以致於閱讀詩作的人們越來越少。但是我們能夠肯定的是想像力是可以培養的，而它就存在於我們每一個人最深層的靈魂之中。詩是一個啟發人們想像的媒介，就如同在〈畢卡索的漫步〉裡的寫實畫家一樣，在接受一項新的思維之前總會遇到無法說服自

己的瓶頸，但何不就嘗試去跨越現實的束縛？當讀者跳脫冀望以純粹的閱讀來讀懂詩作，並且以美學的角度將詩作為一種文學形式的藝術品對待時，相信會有不一樣的啟發。



參考書目

專書

【法文】

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- Balpe, Jean-Pierre, *Lire la poésie : ou, Une langue dans tous ses états*, Paris : Armand Colin, 1980.
- Boisdeffre, Pierre de, *Anthologie de la poésie française : six siècles de poésie française de François Villon à Jacques Prévert*, Monaco : Rocher, 2002.
- Courrière, Yves, *Jacque Prévert : en vérité*, Paris : Gallimard, 2002.
- Delobbe, Karine, *Jacque Prévert*, Paris : PEMF, 2005.
- Doisneau, Robert, *Rue Jacques Prévert*, Paris : Hoëbeke, 1992.
- Fontaine, David, *La Poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris : Armand, 2005.
- Foucault, M., *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris : Gallimard, 2001.
- François, Corinne, *Jacques Prévert, Paroles*, Rosny : Bréal, 2000.
- Guidère, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Paris : Ellipses, 2004.
- Joubert, Jean-Louis, *La poésie*, Paris : Armand Colin, 1977.
- Lamy, Jean-Claude, *Prévert, les frères amis*, Paris : Robert Laffont, 1997.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000.
- Maulnier, Thierry, *Introduction à la poésie française*, 1939.
- Picon, Gaëton, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris : Gallimard, 1960.
- Prévert, Jacques, présentée par Arnaud Laster, *Un poète*, Paris : Gallimard, 1980.
- , dossier réalisé par Yann Le Lay, *Paroles*, Paris : Gallimard, 2004.

- , images de Jacqueline Duhême., Page d'écriture, Paris : Gallimard Jeunesse, 2007.
- , *Histoires*, Paris : Gallimard, 1972.
- , textes presentes et reunis par Carole Aurouet ... , *Frontières effacées" : actes des "Journées internationales Jacques Prévert*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2003.
- , images de Jacqueline Duhême, *Page d'écriture*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2007.

【英文】

- Bishop Michael, Jacques Prévert : from film and theater to poetry, art and song, Amsterdam : Rodopi, 2002.
- Prévert, Jacques, illustrations and translation by Mordicai Gerstein, How to paint the portrait of a bird, New York, Roaring Brook Press, 2007.
- Shapiro, Norman R., *Préversities : a Jacques Prévert sampler*, Boston, Mass : Black window press, 2010.

【中文】

- 王毓紅著，《在文心雕龍與詩學之間》，北京：學苑出版社，2002。
- 史忠義著，《中西比較詩學新探》 = (*New probes into Sino-Western comparative poetics*)，開封：河南大學出版社，2008。
- 包亞民主編，《現代性與空間的生產》，上海：上海教育出版社，2003。
- 江伙生著，《法語詩歌論》，成都市：四川人民出版社，2000。
- 朱光潛著，《美學詩學與文學》，台北市：康橋出版事業公司，1987。
- 何金蘭著，《法國文學理論與實踐》，臺北市：秀威資訊科技公司，2011。
- 李詠吟著，《詩學解釋學》，上海：上海人民出版社，2003。

- 翁麗雪著，《詩經問答》，臺北市：裡仁書局，2010
- 莫渝著，《波光瀲灩：20世紀法國文學》，台北市：秀威資訊科技公司，2007。
- 童強，《空間哲學》，北京：北京大學出版社，2011。
- 馮雷，《理解空間—現代空間觀念的批判與重構》，北京：中央編譯出版社，2008。
- 陳振堯著，《法國文學史》 = (*Histoire de la littérature française*)， 臺北市：天肯文化出版公司，2003。
- 張容著，《法國當代文學》，臺北市：遠流出版事業公司，1993。
- 張德厚著，《文學美學》，長春市：吉林大學出版社，1988。
- 葉維廉著，《比較詩學：理論架構的探討》，臺北市：三民書局，1983。
- 劉勰著，陳拱本義，《文心雕龍本義》(下冊)，臺北市：臺灣商務印書館公司，1999。
- 鄭克魯著，《法國詩歌史》，上海市：上海外語教育出版社，1996。
- 謝納，《空間生產與文化表徵——空間轉向視閾中的文學研究》，北京：中國人民大學出版社，2010。
- 蕭蕭著，《現代詩學》，臺北市：東大圖書公司，2006。

【譯文】

- 朱光潛編譯，《論美與美感》，台北市：藝軒圖書出版社，1983。
- 江伙生譯著，《法國歷代詩歌》，武漢市：武漢大學出版社，1996。
- 莫渝譯著，《香水與香頰：法國詩歌欣賞》，台北市：書林出版公司，1997。
- ，《法國20世紀詩選》，新北市：河童出版社，1999。
- Adams, Hazard，傅士珍譯，《西方文學理論四講》，臺北市：洪範書店，2000。
- Aristotle，劉效鵬譯註，《詩學》，臺北市：五南圖書出版公司，2008。
- Bachelard, Gaston，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北：張老師文化，2003。
- ，劉自強譯，《夢想的詩學》，北京：三聯書店，1996。
- C. De Ligny，M. Rousselot，王娉譯著，《法國文學》，臺北市：中央圖書出版社，

2002。

Crang, Mike, 王志宏、余佳玲、方淑惠譯,《文化地理學》,台北市:巨流圖書公司,2003。

Miner, Earl Roy, 王宇根, 宋偉杰等譯,《比較詩學》,北京:中央編譯出版社,1998。

Soja, Edward W., 王志弘等譯,《第三空間:航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》,台北:桂冠,2004。

Theodor W. Adorno, 林宏濤, 王華君譯,《美學理論》,台北市:美學書房,2000。

期刊

【英文】

Daniel, S. and Rycroft S., "Mapping the modern city: Alan Sillitoe's Nottingham novels", *Transactions of the Institute of British Geographers No.18*, 1993, P460-480.

【中文】

王萬象,〈余寶琳的中西詩學意象論〉,《台北大學中文學報》,第4期,2008年3月,58-102頁。

林鷺,〈詩意象的起點與外延〉,《台灣現代詩》18期,2009/6,94-97頁。

陸揚,〈空間理論和文學空間〉,《外國文學研究》,2004第4期,31-37頁。

羅寶珠,〈評介法國詩人裴外及其兩首詩〉,《笠》95期,台北,1980,43-44頁。

研討會論文

【中文】

吳錫德，〈極簡敘述：卡繆作品中的空間書寫〉，新疆「石河子大學、北大、淡大外語教學研討會」，2009/05。

簡政珍，〈落實人間的意象美學〉，「兩岸中生代詩學高層論壇暨簡政珍作品研討會」，2007/03/09。

博碩士論文

【西文】

姚小虹，〈亨利·詹姆斯的詩學空間：巴希拉赫式閱讀〉 (*Henry James's Poetics of Space: A Bachelardian Reading*)，國立台灣師範大學英國語文學系博士論文，2005。

熊一先，〈裴維「話語集」之研究〉 (*Paroles d'homme Et de Prevert*)，中國文化大學西洋文學研究所法文組碩士論文，1985，6月。

【中文】

邱俊達，〈朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學》中的現象學〉，國立中山大學哲學研究所碩士論文，2008。

林銳，〈徒然的追尋—零雨的空間詩學研究〉，東海大學中國文學系碩士論文，2011。

康哈拿，〈空間的社會批判：列斐伏爾空間理論研究〉，淡江大學法國語文學系碩士班論文，2012。

網路資料

【西文】

http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Pr%C3%A9vert

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Paroles_\(po%C3%A8mes\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Paroles_(po%C3%A8mes))

http://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_Octobre

<http://www.alalettre.com/search.php?cx=partner-pub-2668390679527828%3Airo7vfkna7h&cof=FORID%3A11&ie=ISO-8859-1&q=Jacques+Prevert&sa=Rechercher&siteurl=www.alalettre.com%2Findex.php&ref=french2.nccu.edu.tw%2Ffree.php%2333>

<http://www.amazon.fr/>

http://www.lexpress.fr/culture/les-influences-de-jacques-prevert_630639.html

<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/prevert-jacques>

【中文】

<http://www.books.com.tw/>

http://culture.ifeng.com/poet/detail_2011_12/06/11134920_0.shtml?_from_ralated

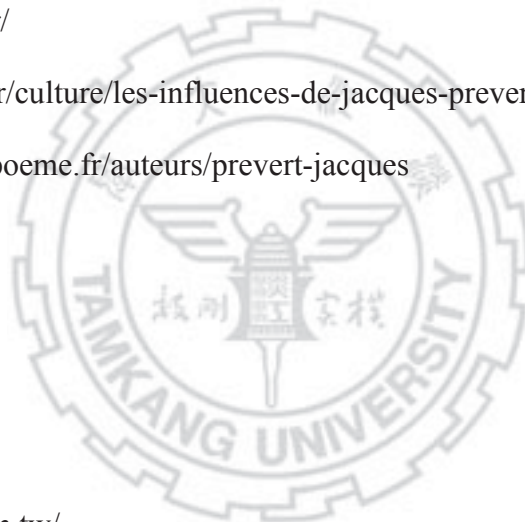
http://culture.ifeng.com/poet/detail_2012_02/07/12345338_0.shtml

<http://digitalarchives.tw/>

<http://web.nkuht.edu.tw/97project-2/teaching-3-2.html>

<http://wmarr9.home.comcast.net/~wmarr9/bmz.htm>

<http://www.fengtipoeticclub.com/hhtrinh/hhtrinh-a006.html>



附錄

【附錄一】〈為鳥作畫〉法文原文與中文翻譯

Pour faire le portrait d'un oiseau

Peindre d'abord une cage

Avec une porte ouverte

Peindre ensuite

Quelque chose de joli

Quelque chose de simple

Quelque chose de beau

Quelque chose d'utile

Pour l'oiseau

Placer ensuite la toile contre un arbre

Dans un jardin

Dans un bois

Ou dans une forêt

Se cacher derrière l'arbre

Sans rien dire

Sans bouger...

Parfois l'oiseau arrive vite

Mais il peut aussi bien mettre de longues années

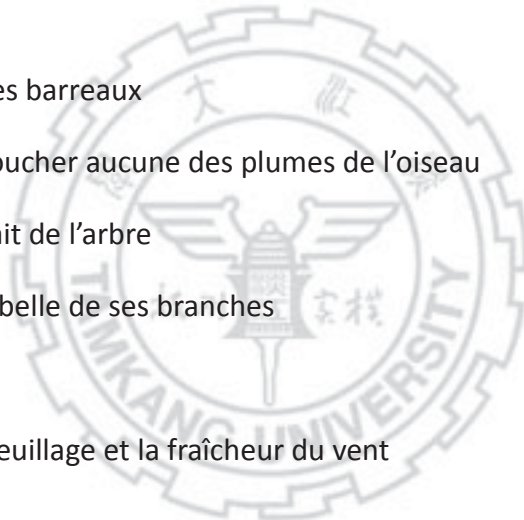
Avant de se décider

Ne pas se décourager

Attendre



Attendre s'il le faut pendant des années
La vitesse ou la lenteur de l'arrivée de l'oiseau
N'ayant aucun rapport
Quand l'oiseau arrive
S'il arrive
Observer le plus profond silence
Attendre que l'oiseau entre dans la cage
Et quand il est entré
Fermer doucement la porte avec le pinceau
Puis
Effacer un à un tous les barreaux
En ayant soin de ne toucher aucune des plumes de l'oiseau
Faire ensuite le portrait de l'arbre
En choisissant la plus belle de ses branches
Pour l'oiseau
Peindre aussi le vert feuillage et la fraîcheur du vent
La poussière du soleil
Et le bruit des bêtes de l'herbe dans la chaleur de l'été
Et puis attendre que l'oiseau se décide à chanter
Si l'oiseau ne chante pas
C'est mauvais signe
Signe que le tableau est mauvais
Mais s'il chante c'est bon signe
Alors vous arrachez tout doucement
Une des plumes de l'oiseau
Et vous écrivez votre nom dans un coin du tableau



〈為鳥作畫〉

首先畫上鳥籠
與一扇敞開的門
接著畫上
一些漂亮的東西
一些簡單的東西
一些美麗的東西
一些有用的東西
為了鳥兒
然後將畫布倚樹而靠
在花園裡
在樹林裡
或在森林裡
躲在樹的後面
不要出聲
不要走動...
或許鳥兒來得極快
又或許鳥兒要等上好幾年
才下定決心
不要氣餒
只消等待
必要的話等上幾年
鳥兒來得快或慢
都沒有關係
當鳥兒來到



如果牠來了
稍安勿躁
等待鳥兒進到鳥籠裡
當牠進去之後
溫柔地用畫筆將門關上
然後
一支支擦去所有圍欄
小心不碰著鳥兒的羽毛
然後畫上樹木
選擇最美麗的樹梢
為了鳥兒
再畫上綠葉與徐徐清風
陽光下的塵埃
以及酷暑的蟲鳴
然後等待鳥兒決心歌唱
如果鳥兒不歌唱
此為不好的跡象
但牠若歌唱便是個好兆頭
此時你便能溫柔拔下
一根鳥兒的羽毛
在畫的角落簽下你的名字



Promenade de Picasso

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
Face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne se laisse pas faire
la pomme
elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme
et la voilà qui tourne
dans une assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau bruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser



que toutes les apparences de la pomme sont contre lui
et
comme le malheureux indigent
comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la merci de n'importe quelle
association bienfaitante et charitable et redoutable de bienfaisance de charité et de
redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité
se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
Et la pomme en tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Ève et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel
et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle
et le peintre étourdi perd de vue son modèle
et s'endort
C'est alors que Picasso
qui passait par là comme il passe partout
chaque jour comme chez lui
voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme

dit Picasso
et Picasso mange la pomme
et la pomme lui dit Merci
et Picasso casse l'assiette
et s'en va en souriant
et le peintre arraché à ses songes
comme une dent
se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
les terrifiants pépins de la réalité



〈畢卡索的漫步〉

在一只真實的圓瓷盤上
放一顆蘋果
與它面對著面
一位寫實派的畫家
徒勞地試圖描繪
一顆一模一樣的蘋果
但是
它卻不讓他這麼做
蘋果
用它的語言說著
且自顧自地旋轉
蘋果
就這樣轉動著
在它真實的盤裡
暗自地自轉
緩緩地移動
如同吉斯公爵裝扮成煤油路燈
不顧一切地反對畫家替它作畫
蘋果用美麗的水果糖衣包裹自己
與此同時
寫實派的畫家
開始逐漸明白
蘋果的所有表象都在與自己作對
且



如同窮苦的貧民

如同清苦的窮人突然受到樂善好施且仁慈悲憫且令人生畏的慈悲為懷的慈善團體的佈施

可憐的寫實派畫家

突然受到痛苦的折磨

被無數群的聯想磨難

旋轉的蘋果讓人想到蘋果樹

世俗的伊甸園和夏娃然後是亞當

噴水壺帕蒙提耶梯子

加拿大海絲佩拉蒂諾曼地粗皮蘋果和紅皮小蘋果

網球場上的蛇蘋果汁的誓言

還有原罪

和藝術的起源

還有瑞士的威廉·泰爾

甚至是艾薩克·牛頓

在萬有引力的展覽會上受到多次表揚

而畫家迷迷糊糊地看著他的蘋果

睡著了

就在此時畢卡索

從旁走過就如同他走過各處

每一天如同在他的家

看著蘋果看著盤子再看著睡著的畫家

怎麼會想到要畫一顆蘋果

畢卡索喃喃自語

隨即畢卡索吃了蘋果

並且蘋果向他道謝



然後畢卡索摔碎盤子
之後就笑著離開
而畫家從夢境裡驚醒
如同一顆脫離的牙齒
獨自重返面對他未完成的畫
與在破碎盤子的正中心
現實那顆可怕的果核



【附錄三】〈清單〉法文原文與中文翻譯

Inventaire

Une pierre

deux maisons

trois ruines quatre fossoyeurs

un jardin

des fleurs

un raton laveur

une douzaine d'huîtres un citron un pain

un rayon de soleil une lame de fond

six musiciens

une porte avec son paillason

un monsieur décoré de la légion d'honneur

un autre raton laveur

un sculpteur qui sculpte des Napoléon

la fleur qu'on appelle souci

deux amoureux sur un grand lit

un receveur des contributions une chaise trois dindons

un ecclésiastique un furoncle

une guêpe

un rein flottant

une écurie de courses

un fils indigne deux frères dominicains trois sauterelles un strapontin

deux filles de joie un oncle Cyprien

une Mater dolorosa trois papas gâteau deux chèvres de Monsieur Seguin

un talon Louis XV

un fauteuil Louis XVI

un tiroir dépareillé

une pelote de ficelle deux épingles de sûreté un monsieur âgé

une Victoire de Samothrace un comptable deux aides-comptables un homme du monde deux chirurgiens trois végétariens

un cannibale

une expédition coloniale un cheval entier une demi-pinte de bon sang une mouche
tsé-tsé un homard à l'américaine un jardin à la française
deux pommes à l'anglaise
un face-à-main un valet de pied un orphelin un poumon d'acier
un jour de gloire
une semaine de bonté
un mois de Marie
une année terrible
une minute de silence
une seconde d'inattention
et...

cinq ou six ratons laveurs

un petit garçon qui entre à l'école en pleurant
un petit garçon qui sort de l'école en riant
une fourmi
deux pierres à briquet
dix-sept éléphants un juge d'instruction en vacances assis sur un pliant
un paysage avec beaucoup d'herbe verte dedans
une vache
un taureau
deux belles amours trois grandes orgues un veau marengo
un soleil d'Austerlitz
un siphon d'eau de Seltz
un vin blanc citron
un Petit Poucet un grand pardon un calvaire de pierre une échelle de corde
deux sœurs latines trois dimensions douze apôtres mille et une nuits trente-deux
positions six parties du monde cinq points cardinaux dix ans de bons et loyaux
services sept péchés capitaux deux doigts de la main dix gouttes avant chaque repas
trente jours de prison dont quinze de cellule cinq minutes d'entracte

et...

plusieurs ratons laveurs.

〈清單〉

一顆石頭

兩棟房子

三座廢墟

四個盜墓者

一座花園

許多花兒

一隻浣熊

一打牡蠣一顆檸檬一塊麵包

一道陽光

一波湧浪

六個音樂家

一扇鋪上門墊的門

一位配戴榮譽勳章的先生

另一隻浣熊

一名打造拿破崙的雕刻家

那朵如其名字的花兒

兩個戀人在一張大床上

一位稅務人員一把椅子三名笨蛋

一位教會人士一名癩子

一隻黃蜂



一顆游離腎

同個主人的馬兒們

一個不長進的兒子兩名多名我會的修道士三隻蚱蜢一張折疊椅

兩名嬌艷的妓女一位名叫西普里安的叔叔

一位哀慟的聖母三名溺愛孩子的爸爸兩隻瑟甘先生的山羊

一只路易十五的鞋後跟

一把路易十六的扶手椅

一座亨利二世的碗櫃兩座亨利三世的碗櫃三座亨利四世的碗櫃

一個不成套的抽屜

一球線團兩根安全別針一位老先生

一個勝利女神一位會計師兩名助理會計師一個上流社會人士兩名外科醫生三位

素食者

一個殘忍的人

一次殖民地的出征一隻未結紮的馬一瓶半品脫的好血一隻吸血的舌蠅

一尾美式龍蝦一座法式花園

兩粒英式蘋果

一副單柄眼鏡一名跑腿的奴隸一位孤兒一組人工鐵肺

一整天榮耀日

一星期善行周

一整月聖母月

一整年災難年

一分鐘的沉默

一秒鐘的疏忽

和...

五或六隻浣熊

一個小男孩哭著走進學校

一個小男孩笑著離開學校

一隻螞蟻

兩顆敲出火花的打火石

十七頭大象一名度假中預審法官坐在折疊椅上

一幅綠草如茵的風景畫

一頭母牛

一頭公牛

兩段美麗的戀情三台大管風琴一道番茄磨菇燉牛肉

一個奧斯特里茲的太陽

一個虹吸瓶

一杯檸檬白酒

一名「小拇指」一個贖罪日一座耶穌受難雕像一個繩梯

兩個拉丁修女三度空間十二位使徒一千零一夜三十二羅盤方位六大洲五個基本

十年的美好時光與忠誠的服務七罪宗兩根手指十滴餐前酒三十天監禁中十五天

住單人牢房五分鐘中場休息

和...

很多隻浣熊

【附錄四】普雷維爾著作表

詩集 (Oeuvres)

1946 : *Paroles*

1946 : *Histoires*

1947 : *Les Enfants qui s'aiment*

1951 : *Spectacle*

1955 : *La Pluie et le beau temps*

1955 : *Lumières d'homme*

1963 : *Histoires et d'autres histoires*

1966 : *Fatras*

1970 : *Imaginaires*

1972 : *Choses et autres*

1980 : *Soleil de nuit*, recueil posthume, édition préparée par Arnaud Laster avec le concours de Janine Prévert.

1984 : *La Cinquième Saison*, recueil posthume, édition préparée par Arnaud Laster et Danièle Gasiglia-Laster avec le concours de Janine Prévert.

Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Danièle

Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. I, 1992

[réimpression la plus récente : 2008], t. II, 1996 [réimpression la plus récente : 2004]

合集 (Livres d'art et collages)

1951 : *Grand Bal du printemps*, avec le photographe Izis

1952 : *Charmes de Londres*, avec le photographe Izis

Durnes, avec Pablo Picasso et le photographe André Villers

Couleur de Paris, avec le photographe Peter Cornelius

Carmina Burana, avec le compositeur Carl Orff et le peintre HAP Grieshaber

Le Cirque d'Izis, avec Marc Chagall et Izis

Les chiens ont soif, avec Max Ernst

Varengeville, avec Georges Braque

Fêtes, avec Alexander Calder

1973 : *Eaux-fortes* (avec Marcel Jean)

Adonides, avec Joan Miró

1976 : *Arbres* (gravures de Georges Ribemont-Dessaignes)

童書 (Livres pour enfants)

1947 : *Contes pour enfants pas sages*

1947 : *Le Petit Lion*, avec des photographies d'Ylla

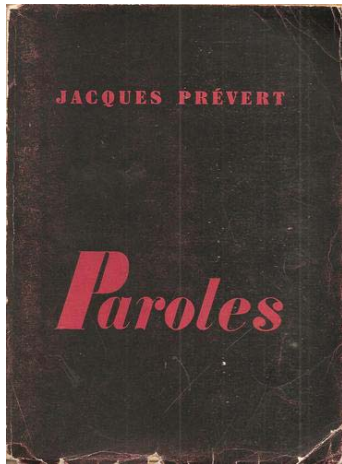
1950 : *Des bêtes*, avec des photographies d'Ylla

1952 : *Lettre des îles Baladar*, avec des illustrations de André François

1952 : *Guignol*, avec des peintures de Elsa Henriquez

1953 : *L'Opéra de la lune*, avec des illustrations de Jacqueline Duhême

【附錄五】法文各版本之《話語集》



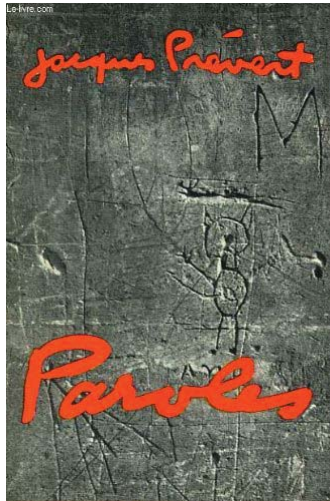
Paroles

Broché: 293 pages

Editeur : Gallimard

Année : 1949

Collection : Le Point du Jour

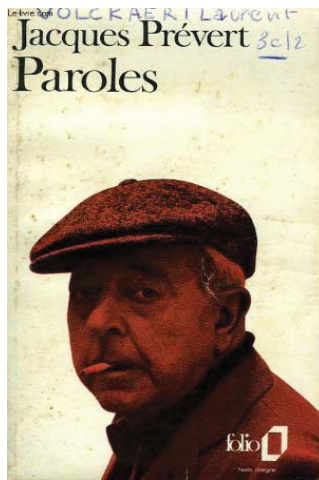


Paroles

Broché

Editeur : Editions livre de poche N°239

Année : 1962



Paroles

Broché

Editeur : Folio

Année : 1974

Jacques Prévert
Paroles



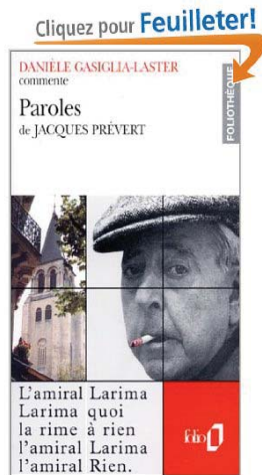
Paroles

Poche: 253 pages

Editeur : Gallimard

Année : 1976

Collection : Folio



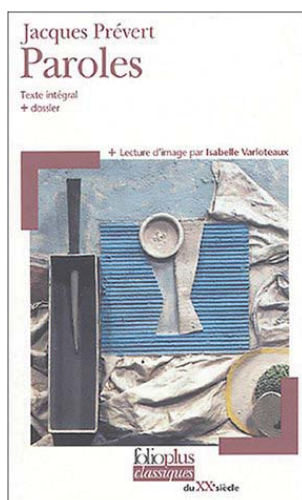
Paroles

Poche: 215 pages

Editeur : Folio

Année : 1993

Collection : Foliothèque



Paroles

Poche: 352 pages

Editeur : Folio

Année : 2004

Collection : Folioplus classiques

(以上圖片來源皆來自 <http://www.amazon.fr/>網站)

【附錄六】《話語集》中文譯本簡介



書名：裴外的詩

譯者：非馬

出版社：高雄：大舞台書苑出版社

出版年：1978 年

摘要：本書為譯者非馬譯自 1968 年佛苓蓋蒂(Lawrence Ferlinghetti)的英譯本，並非從法文原文直譯至中文，但是仍有參考價值，為台灣目前唯一的一本中譯本。

(圖片來源：<http://wmarr9.home.comcast.net/~wmarr9/bmz.htm> 網站)



書名：話語集

譯者：陳瑋

出版社：上海：上海人民出版社

出版年：2010 年

摘要：本書為大陸所出版的中譯本，是目前中譯本之中最為完整的。然因用語習慣與台灣不同，中文詮釋亦有些微誤差，但對於不諳法文的讀者而言，仍是一本值得大力讚揚的詩歌譯本。

(圖片來源：<http://www.books.com.tw> 網站)

【附錄七】專有名詞及人物索引 (依照筆劃排序)

| | |
|--|---|
| 十月劇團 | 克朗 |
| 35 | 19, 20 |
| 日夢 | 角落 |
| 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74, 76, 81 | 6, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 74, 77 |
| 巴舍拉 | 門戶 |
| 4, 6, 7, 15, 16, 17, 19, 26, 27, 28, 29, 51, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 74 | 59, 60, 61, 62, 66, 67 |
| 卡爾內 | 表象 |
| 35, 47 | 6, 8, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 61, 65, 66, 69, 70, 71, 75, 79 |
| 布勒東 | 柯斯馬 |
| 34, 38, 40 | 35, 36 |
| 布萊克 | 亞里士多德 |
| 57 | 4, 8, 10, 11 |
| 列斐伏爾 | 索雅 |
| 18, 19, 20, 52, 62, 91 | 19 |

| | |
|---|--|
| 迴盪 | 雷諾瓦 |
| 6, 17, 28, 29, 75, 76, 82, 84, 85 | 35, 41 |
| 家屋 | 意象美學 |
| 26, 28, 29, 59, 64, 65, 66, 67, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83 | 4, 21, 22, 26, 29, 59, 83 |
| 康德 | 畢卡索 |
| 12, 15, 23, 70 | 68, 69, 70, 71, 72, 73 |
| 黑格爾 | 夢想場域 |
| 12, 13, 15 | 6, 27, 28, 29, 50, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 79, 80, 81 |
| 傅科 | 詩意象 |
| 17, 18 | 3, 6, 10, 16, 26, 27, 28, 29, 59, 60, 61, 63, 67, 68, 73, 74, 75, 79, 81, 82 |
| 超現實主義 | 詩意的寫實主義 |
| 1, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 71, 74, 83 | 41 |
| 塞尚 | 閱讀迴盪 |
| 24, 25 | 27, 28, 73, 80, 82, 83 |