

《外國語文研究》第二十七期 抽印本
2017 年十二月 125~153 頁

莫泊桑短篇小說中之兩性書 寫：形式和內容

Gender Discourse in

Guy de Maupassant's Short Fiction

鄭安群

Jeng An Chyun

莫泊桑短篇小說中之兩性書寫：形式和內容

鄭安群*

摘要

莫泊桑常在文本中反應當時上層社會資產階級間法律禁止離婚下的婚姻制度，和大自然律法間的衝突。但這尖銳的民法和自然法間的矛盾，在莫泊桑平實的筆觸下常被隱藏了起來，因其寫作基本上繼承了福樓拜之「不表態」原則。有關兩性問題上，莫泊桑則深受叔本華思想影響，反對大自然透過愛情讓人類承受宿命輪迴。本研究採結構主義的方法和精神，用敘述學文本分析來觀察莫泊桑短篇之敘事技巧，利用結構變化來達到仿真之文字藝術。其三百多篇的短篇小說幾乎囊括了小說藝術在當時所能構思到的所有敘述結構。本研究亦歸納出人於資產社會中生存、莫泊桑所謂之「事物平均值」，即由愛情、結婚、外遇、厭倦到生子所構成的人生宿命線。

關鍵詞：十九世紀、婚姻、莫泊桑、福樓拜、短篇小說、敘述學。

* 淡江大學法國語文學系專任副教授
2017 年 8 月 21 日投稿 2017 年 12 月 30 日通過

Gender Discourse in Guy de Maupassant's Short Fiction

Jeng, An-Chyun *

Abstract

Maupassant's short fiction is more often than not characterized by the conflict between the law of nature and the law of marriage that precludes divorce in the upper class of 19th century French society. This paradox between the civil law and the natural law is rendered invisible in Maupassant's plain writing style in the shadow of Gustave Flaubert's theory of 'impersonality'. From the standpoint of gender, Maupassant is greatly influenced by Arthur Schopenhauer opposing the concept that nature through love renders human beings subject to the fatalism. This paper utilizes the methodology and spirit of structuralism and narratological textual analysis to view the narrative skill of Maupassant's short fictions; it further employs structural variation to display the simulation of the writing art. The more than three hundred short fictions nearly embrace all of the narrative structures of fictional art conceivable at that time. In addition, I also look at the human condition – Maupassant's 'golden means of the nature of all things' – in terms of love, marriage, the extra-marital relationship, and existential ennui.

Key words: 19th century, marriage, Maupassant, Flaubert, short story, narratology.

* Associate Professor, Department of French, Tamkang University

莫泊桑短篇小說中之兩性書寫：形式和內容

鄭安群

法國專門以出版文學作品聞名的書商，安端·伽里瑪(Antoine Gallimard)於1994年說：「在七星詩社叢書裡，我們有三個火車頭：莫泊桑、普魯斯特和塞利納。」(Lainé 9)。莫泊桑的短篇會如此受歡迎，首先是因為他的文字具備法文古典美的風格，簡約而明澈。另外是他很會說故事，特別是懂得使用敘述技巧來吸引讀者。大家都知道他師承文學大師福樓拜，左拉甚至說他是大師晚年的「養子」。沙特在他的自傳裡就說，他小時候，其祖父教他寫作時必需懂得用眼睛觀察，並引述莫泊桑的故事說道：「你知道莫泊桑小時候，福樓拜叫他做什麼事嗎？他讓他坐在一顆樹前，然後給他兩個小時做它的描寫。」(Sartre 131)。莫泊桑自己語帶感激地說：「我跟著福樓拜的七年間，一行字也沒寫（我所謂的沒寫是對大眾讀者而言，也就是說沒出版）。七年間他所教給我的文學概念，我四十年的寫作經驗都不會得到。」(Leclerc 225)。在這之後所發生的事情，大家都知道：1880年4月14日，以左拉為首的自然主義短篇小說集《梅塘夜譚》出版，其中莫泊桑所寫的《脂肪球》被公認為其中最好的一篇，莫泊桑也因此一夜成名。三週之後，福樓拜不幸突然暴斃。然而大師的愛徒已然獨立，並於五月底開始為巴黎報《高盧人》(Le Gaulois)寫專欄。在接下來的十年當中，莫泊桑不斷地工作，先後完成了三百篇的短篇小說，無數的報紙專欄、六本小說、遊記、一本詩集和戲劇集。1892年的元旦，由於無法忍受長年精神病之苦，莫泊桑自殺未遂，於瘋人院待了一年半後，於1893年7月6日過世，享年43歲。

莫泊桑特別以他的短篇小說著稱，在世界上享有極大的盛名。但許多人昧於他平整典雅、平實不做作的文字，以為文章淺顯而忽略了對他的作品進行深入探索，殊不知莫名的深淵也有可能隱藏在清澈的水面之下。又加上同時代福樓拜和

左拉等大師的盛名影響，很容易忽視莫泊桑的重要性。其實他的作品解讀不是那麼容易，很多的讀者在淺讀了他的短文之後以為懂了，但經詢問後，有時會被發現有誤讀。這是因為莫泊桑師承了福樓拜的一個寫作原則，即不表態原則(Principe de l'impersonnalité)，也就是將作品內涵解碼的趣味和文本詮釋等工作留給讀者。法國學界已改變過去對其作品的忽略，特別是最近這三十多年來，莫泊桑研究吸引了大批學者投入。目前莫泊桑的大部份作品（特別是長短篇小說、報紙專欄、交往信件等等）都已由專家定稿出版，方便了後續研究的進行。

在兩岸三地的華文世界裡，由於其文字平易近人，莫泊桑是最常被翻譯的法國作家，常年都有書商推出新的莫泊桑短篇小說選集。在台灣最近幾年當中，也有多份碩士生論文選擇研究莫泊桑的作品，但大多是有關他的長篇小說。這或許是由於他的短篇過於龐雜。並且，有些主題恐怕是出於文化差異，以致於長期未得青睞。觀察各家譯本，我們可以發現出版社一般比較偏好出版寫實的短篇小說，而較不重視其奇幻作品。對作家片面的認知，使得莫泊桑在台灣可說是一位有名的陌生人(illustre inconnu)。

莫泊桑終身未娶，但性史豐富，並經常在其短篇小說中觸及婚姻問題。因此在以下這篇研究中，我們想透過對他短篇小說的觀察，來了解他在兩性問題上的書寫和論述。首先，我們知道短篇小說不是長篇小說的縮小版。它有其獨立的歷史和獨特的寫作技巧。有關短篇小說特殊的敘事技巧和精神，美國作家愛倫坡就曾做了許多深入的分析 and 解釋。另外一個有關莫泊桑短篇小說研究的問題，是寫實和奇幻小說的分類。其分野其實並不是那麼的明確，而只是為了方便研究、解說和出版、約定俗成的做法。這個分類已行之多年，例如在由精通莫泊桑研究的瑪麗·克萊·邦卡(Marie-Claire Bancquart)女士擔任主編，於七零年代出版並於2004年再版的莫泊桑短篇小說全集當中，邦卡女士就將這些短篇作品分類為「恐怖和奇幻小說」、「諾曼第小說」和「巴黎小說」。後兩者就是通常所謂的寫實短篇小說。在我們的研究當中，我們將打破這個分類法，因為我們發現，莫泊桑的寫實和奇幻書寫，可同時出現於一篇短篇小說文本裡。莫泊桑就曾說過：最好的

奇幻書寫都是「站在可能的邊緣」(Maupassant, *Chroniques*, 236)，實和幻通常僅一線之隔，也就是說在奇幻文本內會有寫實的成份，就如同在寫實的文本裡也會出現奇幻的成份。

那麼，莫泊桑的寫實書寫特色為何？自柏拉圖和亞里士多德以來，一直到二十世紀的艾利旭·奧爾巴(Erich Auerbach)，有關於「模仿」(mimésis 或 mimétisme)理論的探討在西方已經持續了兩千多年之久。福樓拜和莫泊桑亦對寫實有獨特的詮釋。首先，他們都對當時由雄佛利(Champfleury)所提倡的「寫實主義」(réalisme)和後來所延伸出來、由左拉所倡導的自然主義不以為然。莫泊桑說福樓拜有生之年「非常氣憤這個人家強貼在他背上的寫實主義標籤，並且宣稱說他寫《包法利》就是為了反對雄佛利先生的學說。」(Maupassant, *Chroniques*, 279)。莫泊桑解釋自己和福樓拜對寫實的想法：「一位寫實主義者，如果他是藝術家，他就不會想讓我們看如相片般的平板生活，而是設法給我們一個比事實還全盤、還強烈、還更可能的意象。」(Maupassant, *Pierre*, 212)。例如，莫泊桑不說《包法利夫人》是寫實小說，但卻說它是一本「符合人性、具高真實度的民風研究，是一首眩目、由一連串形象和意象所構成的詩篇」(Maupassant, *Chroniques*, 284)。因此，莫泊桑和他老師福樓拜口中的「真實」(le Réel)書寫，其理念不是要人刻意去複製客觀事實，反而是比較貼近「真」(le Vrai)這個概念，吻合自十七世紀法國古典主義即已倡導的「可能性、合理性」(le Vraisemblable 或 la Vraisemblance)。一個情節，只要它充份反應了作家內心所構建的合理事件構圖，縱使在客觀世界不存在，並不妨礙它成為一個成功藝術作品。因此，質問荷馬描寫的特洛伊戰爭是否真的發生過，類似問題對作家而言變成了次要，因為詩人已經透過《伊里亞德》留給後世一場慘烈、比真實還真實的戰爭意象。福樓拜在完成《薩朗波》(Salammbô)後，曾受到許多學院派歷史學家的質疑和挑剔，可是對藝術家而言，他文本中的迦太基，被認為比歷史記錄中的或是考古學考據下的迦太基還更真實。基本上，福樓拜質疑寫實到似照相術般書寫的可能性。在出版於 1874 年的《聖安東尼的誘惑》(La Tentation de Saint Antoine)裡，魔鬼對聖者說：「事物只能透過你思想的中

介到達你。就好像一個弧狀鏡片，它讓事物變形，而你卻沒有任何辦法去檢測其準確性。」(Flaubert, *La Tentation*, 214)。在福樓拜之後，莫泊桑不僅繼承了其衣鉢，甚至宣稱小說是幻覺藝術：「再造真實(*Faire vrai*)其實就是按照事件最普通的邏輯，去製造一場真實的完全幻覺，而不是被動地將零碎事物依其先後性去書寫。因此我的結論是，應該稱有天份的寫實作家為幻覺藝術師(*illusionnistes*)。」(Maupassant, *Pierre*, 213)。了解這個如幻覺藝術般的書寫，進而剖析作家利用其豐富的敘述技巧，來傳達自己對現實社會中男女關係的看法，就成為我們這個研究的主要目的。

研究開始前，我們先簡短說明使用的文獻和研究方法。本研究所使用的莫泊桑短篇小說版本，是學者間所公認最好的版本：即巴黎伽里瑪(*Gallimard*)出版社於1974年和1979年由路易·弗雷傑(*Louis Forestier*)編輯，並收錄於「七星詩社叢書」(*Bibliothèque de la Pléiade*)中的兩冊套書。研究方法上，我們則使用傑哈·簡奈特(*Gérard Genette*)於《辭格 III》中所整理出的敘述學基本概念。簡奈特由美國學者的「視角」概念(*point de vue*)，發展出「聚焦」(*focalisation*)理論。他歸納出三種不同類型的小說敘述聚焦：零聚焦、內聚焦和外聚焦(*Genette 206-207*)。另外，在「語態」(*voix*)和「敘述主體」(*instance narrative*)的問題上，*Genette*也分辨了文本外敘述(*récit hétérodiégétique*)和文本內敘述(*récit homodiégétique*)兩種不同的觀念(*Genette 252*)。簡氏之理論為後來研究提供了基礎，*Yves Reuter*即借助交叉組合聚焦和敘述者這兩個概念，歸納出五種不同的敘述用以辨識小說類型(*Reuter 48-53*)。結構主義研究的一個特質，即在複雜現象中，理出形式結構上的類似性來進行分類歸納，由事物的個別認知提昇到較高的抽象「認識」層次(*épistémologie*)，不論是語言學領域的弗迪南·德·索緒爾(*Ferdinand de Saussure*)，或是人類學領域的克勞德·李維-史陀(*Claude Lévi-Strauss*)，「找出隱藏性結構」成為結構主義學者的共同目的。這個研究方向，改變了大家長久以來對「原因」(*cause*)的探索和對文本外(*extrinsèque*)問題的興趣，成為五零年代之後法國學派的特色。傅科鼓勵文本內研究，即言：「最近幾年，批評家們開始以類別或形式

來關切作品，注意作品基本組成單元結構的重複和異變，而重點已不在對作家人身的關切。」(Foucault 800)。研究注意觀察作家敘事策略，這態度符合若干視文學為理性產物作家們的想法。這思想最早可回溯至紀德(Gide)和梵樂希(Valéry)，甚至是福樓拜。莫泊桑身為福樓拜得意門生，自然也擁有類似理念。在一封給朋友的信中，他寫道：「藝術即數學。最好的效果，都是得自若干簡單的方法和組合(des moyens simples et bien combinés)。」(Place-Verghnes 191)。找出莫泊桑寫短篇小說時所使用的敘述方法和組合，就成為我們這篇研究的第一個目的。

壹、莫泊桑短篇小說的敘述結構和組合

莫泊桑短篇小說數量龐大、形態複雜，幾乎囊括了所有十九世紀百年間所發展出來的各種不同類型的小說敘述組合。因此，觀察莫泊桑的短篇小說，亦能讓我們一窺十九世紀末，在小說產生意識危機前所達到的傳統寫作巔峰藝術極致。敘述學觀念能協助我們辨識莫泊桑動用到的敘述技巧。我們的分析法不能過度複雜，如此才能有效地為它們進行分類。太過零碎細膩的分析，反而會讓研究迷失而無法達成目的。方法有很多，例如我們可以研究這些小說中的聚焦。我們可以發現，莫泊桑早已懂得利用聚焦技法來獲得某些效果。例如《脂肪球》(Boule de Suif；1880年4月)的開始，敘述者首先採用零聚焦的方式，來為普法戰爭的歷史時空背景做交代；但自從十位躲普軍的旅客陸續進入驛馬車並坐定後，敘述就改採有視角限制的內聚焦，用以反應這些人物在旅途中的惶恐不安和不知究竟的心境。另一個例子為《小女孩蘿柯》(La Petite Roque；1885年12月)：該故事分兩章，第一章用的是外聚焦，用以反應村民們大家對小女孩蘿柯凶殺案的大眾想法。第二章則採用內聚焦來描寫真正的凶手，也就是村長自己內心的煎熬。由此可知，莫泊桑非常明白技巧的選用，會直接關係到小說家要在閱讀者心中所營造出的效果。在這篇研究裏，我們欲分析莫泊桑短篇小說文本中的「敘述主體」，即敘述人稱的問題。我們知道在二十世紀新小說派的第二人稱寫作出現前，敘述人稱通常有兩個選擇：即第一人稱或第三人稱。在莫泊桑的短篇小說裏，有些短

篇的敘述是採單一語態(*la voix unique*)，也就是全篇敘述一致，由單一方式（全然是第一人稱，或全然是第三人稱）來領導進行。有些短篇的敘述則採混合語態(*la voix double*)，即包含第一人稱和第三人稱。當敘述採混合語態時，表示由第一人稱開始的敘述，在後來會由第三人稱來接手，由第三人稱開始的敘述，則後來會由第一人稱來繼續。理想狀態下，混合語態敘述還會有個收尾，也就是說由第一人稱起頭的敘述，在經過一段第三人稱的過程後，會在結束時回到第一人稱。由第三人稱起的頭，則經過第一人稱的過程後，會回到第三人稱。這種 I-III-I 或是 III-I-III 的組合，也就是一般所謂的「套裝結構」(*récit emboîté*)。這個結構形成了裡外兩層：外邊的第一層敘述我們就叫它「文本一」(*récit 1*)，在中間的內層敘述就叫做「文本二」(*récit 2*)。依照以上這個分類原則，我們就可以得到以下這五種莫泊桑短篇小說的敘述類型：

【類型 1】全然第三人稱敘述：

這類型的莫泊桑短篇小說數量龐大，共計有 115 篇。這個類型的故事敘述方法，通常不含複雜的敘述策略。第三人稱外，再搭配著一些相關技法，例如文本外的全知型敘述者和不含倒述的線性敘述，就構成了所謂的傳統「童話」(*conte*)型敘述。凡希·馬關(*Francis Marcoin*)寫道：「童話敘述沒有套裝結構，也沒有現身在文本內的敘述者，是最接近傳統的敘述法。」(*Maupassant. Miroir*, 62)。必須要說明的是「傳統」這詞無貶義，也不意味這類型敘述不含一些值得注意的結構變化。超過三分之一以上的莫泊桑短篇小說，甚至一些極為有名的短篇，例如《脂肪球》、《得里耶酒家》(*La Maison Tellier*；1881 年 5 月)和《郊外踏青》(*Une Partie de Campagne*；1881 年 4 月)，都是屬於這類型的敘述。這類型敘述在歐洲有長久的歷史，它的源頭是內容以農村為背景，並且性態度開放、沒有道德意識羈綁的中世紀民間短篇韻文故事(*fabliau* 或 *farce*)例如《狐狸的故事》(*Le Roman de Renart*)或是《十日談》(*Le Décameron*)。恐怕這也是當莫泊桑在處理類似主題時，也就是那些以諾曼第農民為背景的鄉土短篇(*les contes normands*)，就特別喜

愛使用這類型敘述，例如《一位村姑的故事》(Histoire d'une Fille de Ferme；1881年3月)。

【類型 2】全然第一人稱敘述：

這類型總共有 37 篇。這個類型的小說敘述，最接近莫泊桑的報紙專欄寫作，因為都是採用第一人稱敘述。由於兩者的類似性，以致於有些專家例如傑拉·德勒蒙(Gérard Delaisement)就認為莫泊桑是用新聞寫作入門，進而磨煉出他的小說寫作技巧。莫泊桑曾解釋過這兩種寫作的不同：小說家主要是努力去營造故事氛圍，專欄作家則「每天都有寫的壓力，每天都要有靈感，每天都要能討好讀者。」(Maupassant, Chroniques, 347)。另外一個分別小說寫作和專欄寫作的方法，就是看講述內容的真實性與否。可是這個辨別方法由於經常真假難分，變得非常脆弱。這也造成長久以來莫泊桑短篇小說的數量一直難以確定，而依各家版本收錄的差異而有所不同。

第一人稱敘述可供專欄作家來講述不同的內容。它可以用來講時事，例如《專欄》(Chronique；1884年4月)。也可以用它來作報導，例如《從巴黎到海斯特》(De Paris à Heyst；1887年7月)。它也可以是一篇不含任何故事敘述的個人想法發抒，例如《國慶日》(Jour de Fête；1886年7月)。以上這幾篇短文被使用版本的編輯弗雷傑排除在短篇小說類之外。可是編輯者的取捨其實不是那麼容易，特別是當這第一人稱敘述的專欄寫作文本裡，包含了一小段的故事講述。例如被弗雷傑所排除在外的《流動商販》(Le Colporteur；1889-1890)就和被收錄的《朱莉·羅曼》(Julie Romain；1886年3月)在形式和內容上其實沒有太大的差異。

當一篇專欄報導內所含的一小段情節或插曲，展延為一個完整故事的時候，例如短篇《回憶》(Souvenir；1884年5月)的情形，持客觀態度的第一人稱敘述者，這時就變成了故事的證人、參與者甚至是主角，而專欄作家也因此轉變成小說家。值得注意的是，在講述故事之前，莫泊桑的敘述者通常還會發表一些個人想法來為故事敘述作準備，這就形成了一種類似套裝結構的敘述，小故事情節

(action)構成了一種類似第二文本的獨立單位，並被包含於一個承載敘述者個人想法的大框架裏，而框架和故事都是使用第一人稱敘述。這類型的敘述結構也就是布拉斯-玟娜(Place-Verghnes)所稱的「含倒述而敘述者不變的短篇小說」(Place-Verghnes 102)。另外一個值得一提的現象，就是在這類包含有一個小故事的第一人稱敘述類型裏，給敘述者發表個人想法的起頭(préambule)有時會特別長。因此，賈普·林威(Jaap Lintvelt)叫這類「序言和故事敘述主體不變」的小說為「序言體小說」(récit à préambule)(Forestier 173)，例如《貓》(Sur les Chats；1886年2月)：敘述者首先講許多他對貓的想法，而至于某天晚上他在一個古堡和一隻貓相遇的故事，則幾乎要等到文本的中間才開始講述。

類型一和類型二都是屬於單一語態敘述(récit à voix unique)模式。接下來，我們要談的是莫泊桑短篇小說裏的混合語態敘述(récit à voix double)，也就是所謂的「套裝結構」。這種結構的產生，簡單的說，就是將一個單一語態敘述文本放置在一個大文本裏，就好像被一個畫框裱起來的畫一般。在這種混合語態敘述結構裡，「框」和「畫」之間，會有一個明顯的分野，也就是人稱的轉換。因此，第二文本如果是第一人稱敘述，它就會被放在一個第三人稱的敘述框架裏(類型三)，第二文本如果是第三人稱敘述，它就會被放在一個第一人稱敘述框架裏(類型四)。短篇小說《幸福》(Le Bonheur；1884年3月)就是一個第一人稱敘述以第二文本形式出現在一個第三人稱文本的例子：故事敘述某天晚餐後，一群人聚在客廳談論真愛的可能性，其中一人開始講述他五年前在科西嘉島所碰見的一對真誠戀人的故事。另外，《牧羊人斷崖》(Le Saut du Berger；1882年3月)則是一個以第三人稱進行敘述的第二文本出現在一個第一人稱文本的例子：故事講述有一天在面對英倫海峽的懸崖邊，敘述者聽一個當地農夫向他解釋地名的由來。

【類型3】文本一是第三人稱敘述，文本二是第一人稱敘述(III - I - III 結構)：

這類型的小說共有 49 篇。在這個類型結構中，框架的一個作用是用來作時空背景交代。在莫泊桑的短篇小說裏，那種能令人想打開話匣子講故事的情況，

通常就是三五好友飯後在客廳裏抽著煙聊天，或者是幾個打獵朋友在小木屋裏圍著爐火聊天。聊的主題可以很多樣，但一個經常出現的題目就是男女情愛和婚姻。例如在《給椅子換稻草的窮婦人》(La Rempailleuse；1882 年 9 月)裏，大家聊的題目是：「人是否只能愛一次或是許多次」(I, 546)。在此類文本中，第二文本敘述者發言前，第一人稱敘述者(即一般讀者所認定的作者)通常會表明其發話意願，以作為第一和第二文本間的銜接(transition)。例如在《墳場妓女》(Les Tombales；1891 年 1 月)裏，發話者對著幾位朋友說「幾天前我有一場奇遇」(I, 1239)，然後就開始說出他的第二文本故事。

在莫泊桑的短篇小說裏，這個類型的結構發展出了許多的變體。例如，有些同屬本類型短篇小說的框架不完全，多數的情況是缺「後框」(fermeture)，例如《柴火》(La Bûche；1882 年 1 月)。只有非常少數的情況是缺「前框」(préambule 或 chapeau)，例如《門》(La Porte；1887 年 5 月)。另外，框架也可能是以「劇場」(saynète)文本的形式來表現，例如《十一號房》(La Chambre 11；1884 年 11 月)。第二文本除了有可能是一段口述的回憶、經驗或轉述別人的第二手故事外，也可能是一封信，例如《傳令兵》(L'Ordonnance；1887 年 8 月)，也可能是一篇律師的辯詞，例如《殺人犯》(L'Assassin；1887 年 11 月)。這些如傅科所說的「重複和異變」曾讓我們在研究過程中迷惑，增加了辨識的難度，但它們也讓我們見識到莫泊桑敘事的靈活，體會到他所謂：「最好的（藝術）效果都是得自若干簡單的方法和組合。」

【類型 4】文本一是第一人稱敘述，文本二是第三人稱敘述（I - III - I 結構）：

這類型的小說共計有 15 篇。在這類型的結構當中（例如我們先前已提過的《牧羊人斷崖》），以第三人稱進行敘述的第二文本，通常擁有很強的獨立性，可說是一篇完整獨立的文章。第二文本的敘事架構，基本上就是我們先前所說的敘述類型一，也就是第三人稱敘述配合一個不具明確身份的文本外敘述者。在第二文本結束時，敘述者可以用一句話將敘述巧妙地帶回到第一文本上來，例如《鵲

鳥》(Les Bécasses；1885 年 10 月)：當文本二結束時，文本一敘述者說：「至于我，我親愛的朋友，我聽完這個故事後深受感動，今用粗鄙的話轉述給您，儘量不去更改這個農人告訴我的故事。」(II, 570)。第二文本的故事通常是用來烘托補充「前框」內所表達的抽象思想。例如《一頁野史》(Une Page d'Histoire inédite；1880 年 10 月)中所講述拿破崙幸運脫險的故事，就是為了回應文本起頭所言：「事件的隨機性控管著人類和世界」(I, 186)。另外，這類型的敘述也常被莫泊桑運用到專欄寫作當中。例如《可笑的衝突》(Conflits pour rire；1882 年 5 月)就是以說故事的方式，來客觀報導當時法國嚴重的政教衝突，而專欄記者這時即變成了說故事的小說家。

套裝結構除了剛才所講的兩種模式外，還有一個重要的組合，即：

【類型 5】雙敘述者結構：

文本一和文本二都是第一人稱敘述，但分別屬於兩個不同的敘述者，也就是我們所謂的「雙敘述者」(double narrateur)結構。這類型的小說總共有 53 篇。例如寫於 1882 年 1 月的《巴布第斯夫人》(Madame Baptiste)：某天在一個小鎮，敘述者（即敘述者一）在等車時見到一個送葬隊伍，好奇心驅使下，他請其中一位先生（敘述者二）告訴他死者的故事。在莫泊桑之前，另一位擅用此結構的短篇小說家就是梅里美(Prosper Mérimée)。後者在《里耳的美神》(La Vénus d'Ille)中，就是利用這種雙敘述者結構，以營造懸疑效果。莫泊桑不同於梅里美之處，在於後者的第一文本敘述者，通常是一位客觀並且值得信賴的學者，而前者的第一文本敘述者，則通常是一位喜歡安靜觀察周遭人事物的專欄記者，就像在《無聲的悲劇》(Humble Drame；1883 年 10 月)中一般。在這點上，兩位作家的選擇，均符合他們在社會中的實際身份：梅里美是科學院院士，而莫泊桑則是報紙專欄作家。另一個重要的不同點是，梅里美主要是將這個雙敘述者結構用在他的奇幻小說寫作上，而莫泊桑則用它來寫客觀的寫實小說。因此，這兩位十九世紀短篇小說大師，對這個特殊的敘述技巧有全然不同的想法和用法。值得注意的是，在

這種雙敘述者結構裏，敘述者二說的話，理應是透過敘述者一的轉述才讓讀者知道。可是當我們仔細觀察文本二，我們可以發現有些句子根本不可能在被轉述的過程中被保留，例如莫泊桑的《佃農》(Le Fermier；1886 年 10 月)中，文本二的這句話：「老天哪！我的朋友，您很難想像當我聽了這可憐人的話後有多麼的震驚」(II, 820)。這個雙敘述者結構在當時被普遍用來寫長短篇小說（長篇例如小仲馬的《茶花女》），可是幾乎所有十八到二十世紀初的小說家們，當他們在使用這類敘述架構時，都忽略了這個反邏輯的細節。由此可見文學有它自己的、並且超越個人的文本寫作習慣和敘述方式限制，其目的是用詞語（如同畫家用顏料、音樂家用音符）去再造一個仿真的幻覺(*illusion du réel*)，而無法如寫實或自然主義之要求，如照片般地去複製真實。

以上我們大致介紹了莫泊桑所慣用的單一語態和混合語態這兩大類敘述結構。其中又以「套裝」文本混合語態結構，最受莫泊桑研究專家們的注意。其數量因每位學者的分析方法和使用版本的差異而有所不同。如依我們自己的研究結果，莫泊桑的這類套裝結構短篇小說總共有 117 篇，佔所有短篇的三分之一強。可是多拿森·伊文(Mary Donaldson-Evans)認為有 126 篇(Forestier 73)。另外，布拉斯·玟娜於 2005 年彙整各家意見後寫道：「賈普·林威算出 143 或 144；瑞內·戈登(René Godenne)150；杜拉·雷曼(Tuula Lehman)169」(Place-Verghnes 97)馬克·那馬拉(Mac Namara)甚至宣稱「三篇裏就有兩篇」是這種混合語態結構(Europe 1993 : 45-48)。後者的意見，是我們認為最脫離事實的論點。

需補充說明的是，這類套裝結構小說的框架應包含兩個部份：前框和後框。原則上，前後框必須遵守「一致性」的原則，即不該發生以下這兩種情況：前框是第一人稱而後框是第三人稱，或者：前框是第三人稱而後框是第一人稱。在莫泊桑的短篇小說裏，「不一致」(*inconséquence*)情況只發生過一次，那就是《恐怖》(L'Horrible；1884 年 5 月)。該文前框是一個典型情況，即一位文本外敘述者用第三人稱說明時空情況：一群朋友飯後聊天。然後 G 將軍開始講述他年輕時曾碰過的兩個恐怖經驗。可是在故事末，讀者在後框時讀道：「以上就是那天晚上

G 將軍告訴我們的故事。」(II, 119)。前框的第三人稱敘述到了後框變成了第一人稱敘述「我們」。這個反邏輯的情況應該是莫泊桑一時疏忽造成的。另外就如前言,有些小說的套裝結構不完整,一般的情況是缺後框。至于缺前框的例子極少,前面我們提到寫於 1887 年 5 月的《門》似乎是這情況,但其實是因為這文的前框已萎縮成一小段「嵌入型子句」(incise)「卡爾·馬殊里尼喊道」(II, 902),並被併入文本二的「起始句」(incipit)裏,因此不易被察覺。

單一語態和混合語態這兩種結構,尚未能囊括所有的莫泊桑短篇小說敘述形式。另外還有三種獨立類型,分別是:話劇(9 篇)、書信(19 篇)和日記(4 篇)。以戲劇對話形式呈現的文本有兩類。一類是在對話文本前面還有一個以第三人稱進行敘述的前言,用以交代時空環境。有些這類的文本是所謂的「法庭故事」(conte du prétoire)。例如《呂農太太的案子》(Le Cas de Mme Luneau; 1883 年 8 月),和《鄉下法庭》(Tribunaux rustiques; 1884 年 11 月)。第二類則包含兩個短篇,它們基本上已脫離了小說體而完全成為了話劇腳本,即小說式敘述者的消失,而文本則完全被對話和「演出指示」(didascalie)所取代。它們是《床邊》(Au Bord du Lit; 1883 年 10 月),和《報復》(La Revanche; 1884 年 11 月)。這兩個故事的主題均為當時巴黎右岸鬧區「大道」(le Boulevard)附近幾家話劇院所喜愛的演出題材,即描寫資產階級夫妻間微妙關係的喜劇。顯然地,莫泊桑像許多十九世紀的小說家般(例如巴爾扎克和福樓拜),從未放棄有天成為名劇作家的願望。書信體的短篇也有兩類:一類只含一封信,另一類則包含一來一返兩封信。只含一篇信的短篇最類似我們先前所分析的類型二敘述(即第一人稱敘述),特別是當信中還講述了一則小故事,例如:《女人的自白》(La Confession d'une Femme; 1882 年 6 月)和《窗》(La Fenêtre; 1883 年 7 月)。所不同的是信件有特定的收信人,而類型二之第一人稱敘述者,講話時所面對的對象是一般讀者。《女人的自白》是一位老婦人寫信給一位關心她的男性「朋友」(I, 468),述說為何她從未愛過她的丈夫。《窗》則是一位男士向一位「女士」(I, 900)解釋他幾週前由於陰錯陽差,讓他幸運逃過婚姻。有時候,信件會以第二文本的方式,出現在一個類

型五的短篇當中，例如《我們的信》(Nos Lettres；1888年2月)：故事講述敘述者有天在一位朋友家過夜，意外讀到朋友一位已逝而外表嚴肅姨媽的婚外情情書。至於日記(journal intime)或是遊記(récit de voyage)，它們也非常類似我們的第二類型敘述，所不同的是它們沒有組織，有點類似中國的「隨筆」。弗雷傑說這類文本具有「點狀和印象派的鬆散」(II, 1493)風格。當它們完全沒有講述故事時，弗雷傑甚至會將它們剔除在他的版本之外，例如《溫泉城市》(Aux Eaux；1883年7月)。一篇遊記也有可能以第二文本的方式出現在一個第五敘述類型的短篇當中，例如《英國人》(Nos Anglais；1885年2月)：故事講述敘述者有天在火車車廂內撿到一本旅行筆記，於是就寫了簡短前言介紹它後出版。

貳、莫泊桑作品中所反映出的兩性關係

觀察過莫泊桑短篇小說的敘述結構和組合後，接下來我們將分析莫泊桑短篇小說裏，所要反映之當時社會由於禁止離婚之婚姻制度下所產生的兩性問題。婚姻這問題直到今日尚處在法律、宗教和社會道德壓力下而難有超然立場。在以下研究中，我們除了將儘量引述莫泊桑的文字，尊重文本，讓文章自己說話外，尚須借助客觀詮釋和理解，來了解莫泊桑的想法，因為莫泊桑在他的小說中是出了名的「沉默」(silence)。一般而言，在表述社會問題的方法上，小說家基本上已不同於哲學家。後者有其抽象的先驗思想體系來驗證事物的表象運作，前者則棄理論解說(telling)而去說故事(showing)，將衝突以劇情方式呈現，留給讀者自己去體會和下結論。因此小說家比哲學家更客觀，就如同梵樂希說伯格森(Bergson)「製作了一個可能世界，而非解釋世界。」(Valéry 1768)。寫實小說家更在意敘述之客觀性，斯湯達爾就曾以鏡子來比喻小說家之寫作。到了後來的福樓拜，小說藝術變得更為內斂。福樓拜在1852年12月9日的一封信裡要求小說家們遵守「不表態」(impersonnalité)原則：「作家在他的作品裏，就應像上帝在宇宙間般到處存在，卻從沒被人看見過。」(Flaubert, Correspondance, 204)。不表態不代表沒想法。在1876年2月6日回喬治桑的一封信中，福樓拜堅定地回答道：「至於要我（在

小說裏) 表達對我所創造出來的人物的個人想法, 不, 不, 一千個不! 我不認為我有這個權利。如果讀者無法讀出書中所要傳達的訊息, 或者是讀者愚蠢, 或者是這本書在忠實性上出了差錯。」(Flaubert, *Correspondance Flaubert-Sand*, 521)。

這個不表態原則, 後來成為二十世紀小說寫作的一個基本態度。普魯斯特在《追憶似水年華》裏就寫道:「小說裏有理論, 就好像買了件衣服而忘了拿掉價碼牌」(Proust 882)。保羅·里科(Paul Ricœur)也說:「敘述就已經是解說」, 特別是當它放棄邏輯性弱之依時間先後陳述法(*chronologie*);「理想狀態下, 故事敘述本身就應能做自我詮釋」(Ricœur 267, 316)。身為福樓拜弟子的莫泊桑, 自然也恪遵不表態原則。他在長篇小說《皮埃和鍾安》(*Pierre et Jean*)、名為《小說》(*Le Roman*)的前言中寫道:「人物心理應在書中隱藏起來, 就像它在生活當中被事物隱藏起來一般。依此原則寫出的小說應會變得更有意思、更生動, 就像多彩多姿的生命一般。」(Maupassant, *Pierre*, 215)。因此, 讀者讀莫泊桑作品的態度, 就必須如詮釋學(*Herméneutique*)所強調的原則般小心地對文本進行解碼。漢斯·羅伯特·耀斯(Hans Robert Jauss)提醒我們:好的「詮釋」(*Interprétation*)應奠基於好的文本「理解」(*Compréhension*)以避免違背文本初衷(*intentionnalité*)(Jauss 360)。

莫泊桑雖拜師福樓拜, 但也具個人特質。不同於福樓拜對歷史、宗教和哲學的興趣, 莫泊桑只對當下社會感興趣。他的短篇小說裏沒有歷史故事, 幾乎全是具「現代性」的主題。另外, 異於福樓拜的是, 他本質上就喜歡在平凡裏去發掘題材, 就如同《一個真實的悲劇》(*Un Drame vrai*; 1882 年 8 月)的敘述者在前言裏說道:「以前的文學只對生活裡不尋常的事情感興趣。相反地, 今天的文學強調事件的可能性(*vraisemblance*), 就好像已建構了一個事件平均值(*moyenne des événements ordinaires*)。」(I, 495)。在其後的《皮埃和鍾安》前言裏, 他亦宣稱:「過去的小說家寫生命的危機和心智的尖銳狀態。今天的小說家則寫心智靈魂在一般平常狀態下的情形。」(Maupassant, *Pierre*, 211)。至於生命裏可能發生和不可能發生的故事, 莫泊桑在短篇《傷殘者》(*L'Infirme*; 1888 年 10 月)中即提供了一個例子: 敘述者有天搭火車, 遇見了一位舊識軍官。這位軍官以前極為英挺,

深為女友所愛，但由於普法戰爭而變成了殘廢。敘述者見他手中握著小孩玩具，於是在心中建構了一幅浪漫的情節：他的女友由於愛，執意嫁給了這個男人。可是後來他明白這位來看望兒子的軍官沒結婚，而且女方帶子嫁了別人：「這麼樣的一個符合規則、符合一般性、符合事實、符合真實性的結局，卻違背了我的詩意情懷」(II, 1049)。莫泊桑在這裡暗諷了當時仍充斥於文壇的浪漫主義。

一、愛情：大自然的詭計

在莫泊桑所處的時代，浪漫主義早已於精英間褪色，就如同他於 1884 年寫道：「狂愛和激情之母的感性，已在分析和科學精神的攻擊下萎縮了。[...] 現在再也見不到那種像三四十年前詩人所歌頌和小說家所描寫的激情。」(II, 1542-1543)。甚且，莫泊桑在小說裡講了許多有關愛情或女性的一些尖銳想法，不僅讓當時欲介紹莫泊桑給保守英國人認識的亨利·詹姆士(Henry James)非常為難，甚至今天還會有維護婚姻和家庭制度的讀者對他不諒解。莫泊桑反對婚姻，支持盧梭的「自由戀愛理論」(I, 621)，但一個更重要的莫泊桑兩性論述思想來源，是福樓拜介紹給他認識的德國哲學家叔本華(Schopenhauer)(Vial 147sq.)。福樓拜曾在 1879 年 5 月 13 日的信裡如此形容叔本華哲學：「理想主義加悲觀主義，或更貼切點，佛教思想。我可以接受」(Flaubert, Carnets, 440)。莫泊桑短篇《在一位死者身邊》(Auprès d'un Mort；1883 年 1 月)的敘述者說：「叔本華在人性上蓋了輕蔑和失望的戳印。清醒而玩世不恭，他推翻信仰、希望、頌歌、幻想，摧毀理想、蹂躪信念、殺死愛情、打倒女性崇拜、戳破感情幻覺，實踐了懷疑論最偉大的功業。」(I, 728)。莫泊桑在 1881 年 1 月的一封信裡也表示：「我非常崇拜叔本華。他的愛情觀是唯一能讓我信服的理論。大自然為了讓物種綿延，將感情包裝在生殖的陷阱外。[...] 每次當我見到兩個情人互相說我愛你、我崇拜你，他們愚蠢的錯誤總讓我生氣。」(Benhamou 29)。叔本華確曾說：「所有的感情，不管它外表多麼純潔，它的根總是性直覺。」(Schopenhauer 1287)。莫泊桑短篇《春天》(Au Printemps；1881 年 5 月)的敘述者甚至提醒天下人：「小心愛情！」(I, 286)。

亨利·詹姆士說在莫泊桑的小說中，「性」無處不在(James 79)。在莫泊桑的思想體系中，性是驅動世界的原動力，男人因此會對女人展開不由自主的追求，就像在樹林裡兩隻碰面的野獸(II, 780)。在《保羅的女友》(La Femme de Paul；1881年5月)中，保羅所愛的女人蠢醜又任性，可是他已受制於「肉體的惡魔」，並「身陷愛情就好像掉到泥巴坑中」(I, 299)。叔本華解釋道：「就好像所有的直覺運作一般，真理借由幻覺操控人的意志力。這的確是一個美麗的幻覺在誤導著人，讓人以為會在一位自己所愛的人的臂彎裡，得到比別人更大的快感 [...]。因此每當慾望滿足，每個情人內心自然會難掩失望，並疑惑為何沒有在這位當初夢寐以求的對象身上，獲得比和別人在一起時更大的幸福 [...]。也如此，每個情人在事情完成後會有被騙的感覺，這是因為大自然用來蒙蔽並讓他上當的幻覺消失了。」(Schopenhauer 1295-1296)。

兩性互動中，不見得都是由男性先發難。在《殘骸》(Epaves；1881年12月)中，就有一對夫妻每天帶著他們三個尚未出嫁的女兒，在海濱有錢人度假村徘徊「釣丈夫」(I, 327)。在《被動風流者的訴願狀》(Pétition d'un Viver malgré Lui；1882年1月)裡，年邁的敘述者向判案時老是同情女性的法官抗議道：「我現在想想，覺得十次裡有九次，都是這位被你們說成是引誘者的男人被吸引、擄獲、捉住和套牢。他是獵物，而女人是獵人。」(I, 343)。他請法官觀察巴黎街頭的女人：「當一個男的走過她身邊，撞見了一個眼神似乎在說：你挑個時間吧。他停下，女子美麗並配合，他接受了。」；「請問，誰是獵犬，誰是獵物？」(I, 345)。《門門》(Le Verrou；1882年7月)的敘述者也說：「在有關女人這檔事上，都是兔子先開始，而不是獵人。」(I, 491)。

《它？》(Lui？；1883年7月)的敘述者稱婚姻為「合法交配」(l'accouplement légal)，並言：「我認為合法交配極愚蠢，並且我深信十位丈夫中有八位都給戴了綠帽。」(I, 869)。莫泊桑認為「婚姻有如賭博」(I, 665)，不僅幸福中獎率極低，而且還會毀了一個本來深具靈性的青年。《一個家》(Une Famille；1886年8月)即類似故事：敘述者受邀拜訪一位闊別十五年的知己，這位朋友娶妻生子發福作

鄉紳，「完全失去了那個能代表靈魂說話的敏銳眼神。」(II, 764)。在這裡還需說明的是，在十九世紀法國貴族間或資產階級有錢人中，很少婚姻是由於兩情相悅而結合，通常是方便兩個大家族利益的結盟，或是讓貧窮青年快速致富的方法，就如同《高老頭》中沃堂(Vautrin)給拉斯汀涅(Rastignac)的建議般。《二十五個日子》(Mes Vingt-cinq Jours；1885 年 8 月)的敘述者說，人走在路上如果碰到一位男子陪著一位醜女在散步：「一般人會想這人不是律師就是法官，因為這兩種職業有多金醜婦的專利。」(II, 535)。相反地，男方多金亦不利愛情；在中篇小說《巴宏先生》(Monsieur Parent；1885 年 12 月)中：亨莉葉(Henriette)解釋她為何恨他先生：「我恨他因為他娶了我，他買了我。」(II, 598)。這種婚姻無愛，「兩個人生活在一起互不了解，不斷地猜疑、揣度和觀察對方。」(II, 344)。

二、外遇：婚姻制度下的衍生現象

莫泊桑認為戀愛嚐鮮期大約三週到三個月(II, 1001)。之後，女人會懊惱嫁錯郎，男人則天性即有「多妻本能」(II, 1418)，因為「男人對任何事都會厭倦，特別是女人。」(II, 1244)。可是依照 1816 年到 1884 年間法國民法的規定，夫妻一旦結了婚就不能離婚，法院最多也只能判分居。因此縱使夫妻不合，兩人還是被迫要在一起。福樓拜筆下的艾瑪·包法利就反映了當時許多女人的共同感受，福樓拜在 1853 年 8 月的一封信裡寫道：「我可憐的包法利（夫人），此時此刻一定同時在法國的二十個村子裡鬱卒、哭泣。」(Flaubert, Correspondance, 392)。一個求解脫的方式就是當時於上層階級間極為普遍的「外遇」(adultère)。《流動商販》的敘述者在目睹了商人太太的背叛後說這是「每天以各種方式，在社會各個角落所上演的永恆戲碼。」(II, 1258)。

通常越是法律明文禁止的行為，越有吸引力。喬治·巴岱伊(Georges Bataille)就曾在《性》(L'Erotisme)一書中向我們解釋「禁忌」(interdit)和「違犯」(transgression)兩者間密切的關係，並言快感就是來自那明知故犯時內心所產生的犯罪感。巴岱伊引述薩德男爵的話：「誰也不能控制放蕩 [...] 最能讓慾望膨脹的方式，就是想

限制它」(Bataille 55)。在《鵲鳥》中，一個綽號叫「酒滴」的女人因已婚身份，反而成為村裡各男人最好的催情劑：「很快地在地方上出現了一種新遊戲：給可憐的卡貢冠綠帽。他結婚前，沒人想找酒滴睡覺。可是現在大家卻為了找樂子輪流搶。」(II, 569)。莫泊桑很多的短篇都是在談外遇。它也成為女人為自己報復的一種手段，例如寫於 1885 年 8 月到 1886 年 4 月、圍繞兩位貴婦的三個系列短篇：這兩位女士經常在一起數落她們的丈夫；在《知心話》(La Confidence)中，其中一位有天興奮地告訴另一位剛剛如何為自己報了仇，讓丈夫戴了綠帽(II, 525)。在這個以太太、先生和情人所構建的三角資產階級家庭悲喜劇裡，「被戴綠帽的丈夫最可笑」(II, 970)；「不管他怎麼做總會被奚落。他靜默時可笑，他生起氣來滑稽。」(II, 385)。這種情況下，作丈夫的唯一選擇就是默許，就如同《阿魯瑪》(Allouma；1889 年 2 月)敘述者的結論：「面對女人，必須不斷原諒，或是視而不見。」(II, 1117)。短篇《門》講的就是這麼一位「配合度高丈夫」(II, 902)的故事。

婚姻成為十九世紀貴族和上層資產階級間一種虛偽的關係：「大家都知道這種事存在。可是如非必要，不會去談它。」(II, 1060)。這種心照不宣的行為，產生了許多有趣的故事，例如《蛋糕》(Le Gâteau；1882 年 1 月)：安塞先生的太太既美麗又浪漫，她的文藝沙龍總是吸引大批男士。安塞先生這時就低調地另闢一室，叫做農業沙龍。安塞夫人的沙龍很簡單：大家喝茶、切蛋糕和聊天。可是大家都搶著切蛋糕，要成為握刀之人，「因為女主人會留給他所有的好處，所有的。」(I, 348)。好多年過去，搶切蛋糕的情形變少了。有一天，大家看到安塞夫人自己切蛋糕。有一天來了一位年青人。安塞夫人請他切蛋糕，他欣然接下任務，這時大家望著他，甚至有人稱讚他。這個年青人後來似乎懂了，因為隔天他躲在先生那裡。當太太走來要找他切蛋糕時，安塞先生禮貌地請她不要打擾他們，因為他們正在討論農業。

婚外情形成了一種平行契約。《新年禮物》(Etrennes；1887 年 1 月)中，一位貴婦的新科情人對她說：「情人和情婦間的約定是基於兩廂情願，其價值更甚

於在主持婚禮市長面前所作的承諾。情人和情婦兩人如果都是守信的人，他們的結合應更為緊密而強烈，比那些具儀式性的還健康。」(II, 873)。在這個階段，丈夫和情人間似乎也開始建立起友誼，甚至會一起陪太太出入劇院，兩人似乎「被一個微妙、不光彩、但在社會裡極常見的和平條款所約束」(II, 904)。但世上所有的事物到頭來都會有令人厭倦的時候。在《約會》(Le Rendez-vous; 1889 年 2 月)中，偷嘗禁果的快感已然消逝，留給珍·德·哈根夫人的，只是那個為了赴這兩年來每週一次的外遇約會，所走的那段「累人、單調、又千篇一律的愛情十字架道路」(II, 1120)。

這個由愛情、結婚、外遇到厭倦所組成的樣板生命模式，主宰著莫泊桑筆下的許多人物。這條人生宿命線，如依叔本華的解釋，有其目的，即物種延續。福樓拜和叔本華都反對小孩的誕生，前者是因為小孩會阻礙他的創作，後者則基於叔本華對佛學的個人理解，認為必須阻絕輪迴的宿命枷鎖以回歸涅槃(Nirvana)。在福樓拜《情感教育》裡，主角菲德烈望著情婦羅薩內(Rosanette)為他所生的小孩：「類似一團又紅又黃、皮皺在一起、又難聞又哭鬧的東西」(Flaubert, L'Education, 464)。莫泊桑也有類似的厭子傾向，這其實協助我們排解莫泊桑反對女人的壞名聲：因為與其說莫泊桑厭女，還不如說他厭子，和反對這個隱藏在愛情表象背後的大自然黑手。在 1890 年的遊記《漂泊生命》(La Vie errante)裡，莫泊桑在西西里島望著一尊維納斯雕像，內心想著：「有生命的女人當中，也有類似這似乎能帶給我們遙不可及夢想和神秘感情的目光。[...] 可是如果某些動人的女人能帶給我們靈魂這種難得的幻覺，其他的只不過是為了激起我們血液裡的熱潮以產下後代。[...] 叔本華曾說大自然為了延續物種，將生殖設為陷阱。」(Maupassant, Au Soleil, 403-404)。

在莫泊桑的短篇裡，許多的故事都和小孩有關，特別是私生子問題。依照尚·薩朗(Jean Salem)的統計：「在全部作品裡，私生子的主題總共出現了 82 次。」(Salem 18)。通常男人們在聽到情婦懷孕的消息時，他們的自然反應是設法悄悄地離開，例如寫於 1887 年的長篇小說《奧里奧爾山》(Mont-Oriol)中的布雷丁尼

(Brétigny)。因為情人和情婦們通常都是社會裡有身份地位的人物，在《棄兒》(L'Abandonné; 1884 年 8 月)中，德·阿培瓦(d'Apreval)如此提醒他的情婦卡杜夫人(Mme de Cadour)：「我有太太女兒，你有丈夫。因此，你我都得提防大眾輿論。」(II, 226)。可是降臨的問題終究要面對。那時既無墮胎，於是小說裡就出現了兩個辦法，一個是騙丈夫說孩子是他的，這是中篇小說《巴宏先生》的情節。更多的情況是太太找個借口離開先生一陣子，然後等小孩出生後，用點錢將小孩交給鄉下一戶人家去撫養。可是這個方法的壞處是當許多年過去，其中一人某天突然想看看這個舊日愛情結晶時，卻發現出現在他眼前的是一位粗鄙的鄉下人。這就是短篇《棄兒》和《杜舒》(Duchoux; 1887 年 11 月)裡的情節。因此，在《柴火》裡，奉行獨身主義的保羅做了以下這個結論：「與其結婚生子，以為年老時之安慰，但終究會被小孩遺棄，聰明的人還不如去找一位值得信賴的好朋友，和他在心靈相契中一起變老，而這類知己關係，僅可能發生在兩位男性當中。」(I, 353-354)。

結論

在以上的研究過程中，我們首先試著理出在莫泊桑的短篇寫作技巧裡被運用的幾個「簡單的方法和組合」。然後，我們列出了莫泊桑對當時兩性婚姻問題的揭發，借小說反應出他所謂生命裏的「事物平均值」。作家的思想通常隱藏在平實的文字和故事敘述技巧下，因為莫泊桑認為一位秉持客觀理念的作者，「如果他的目的是為了給我們一個生命的真實寫照，就應該小心地剔除所有的複雜解釋，所有的細部論述，而僅讓人物和事件展現在讀者眼前。」(Maupassant, Pierre, 215)。低調的個性讓莫泊桑不愛賣弄學識，或使用當時正在開始流行的象徵主義書寫，他說：「要為思想的條理層次作記錄，我們用不到那些目前以藝術體(écriture artiste)為名而強迫大家去接受的奇怪、複雜、多樣且難以理解的字彙。但是，我們必須能很清楚地知道每一個字依所處的位置不同而產生的字意轉變。[...] 另外，法文就像無法被矯揉造作作家打擾的一池清水。[...] 這個文字的本質是清澈、邏輯和

剛勁。它不會讓人變得軟弱、晦澀或變質。」(Maupassant, Pierre, 221-222)。莫泊桑在 1880 年代，確實是少數幾個還堅持維護法文古典傳統文風的作家。他的平實低調讓他被研究圈忽視了許多年，德勒斯蒙在他的《莫泊桑的現代性》中即言，很多的學者都被「(莫泊桑)作品的假清澈，和文體的假低調」給騙了(Delaisement 262)。莫泊桑作品於今日的不褪流行，驗證了他當時的遠見和堅持。

研究中我們也見到，在莫泊桑古典淳實的文字下所隱藏的，其實是一些對當時社會相當犀利的批評。他的許多想法和當時的布爾喬亞階級價值觀及規則格格不入。許多人不諒解他，一直到 1950 年代，還有位法國文評家很生氣地說莫泊桑這位「性偏執狂」的作家滿足了世界上反法的人，「因為他驗證了這些人對法國女性的刻板印象：一隻低俗、樂意和所有人睡覺的母雞。」(Lanoux 425)。我們想一位真正瞧不起女性的作家，應該寫不出類似以下的句子：「所有情人所崇拜的只不過是一個穿著女人外表的夢。」(II, 317)。這句話所包含的期待落空感，更勝於毀謗和攻擊。另外，在寫於 1882 年 11 月的一個名為《遺囑》(Le Testament)的短篇裡，我們讀到一位長年活在大男人主義丈夫陰影下的女人，於過世時將名下所有財產留給三個兒子中那位私下和情人所生的老么，並在遺囑裡宣稱：「我一輩子都在男人面前顫抖，忍受他們不公平的規則、反人性的習俗和卑鄙的成見[...] 死了，我唾棄他們可恥的虛偽。」(I, 623)。早在二十世紀女性主義出現前，莫泊桑就已讓這位女人喊出了她「絕望性的獨立宣言」(appel désespéré vers l'indépendance)(I, 622)。1890 年 4 月，在中篇《無用的美》(L'Inutile Beauté)中，莫泊桑更以積極的態度勾勒出他心目中理想的現代女性形像。一位三十歲、結婚十一年、已有七個孩子的母親拒絕再生育。除指控丈夫讓她不斷懷孕的目的是讓她變醜以斷絕別人的追求，她並正告丈夫馬伽瑞公爵(le comte de Mascaret)：「我、我們是文明世界的女人，先生。我們不再是、我們拒絕去做那個為繁衍大地的母性角色。」(II, 1223)。「美」之所以被稱「無用」，是因為女人的「美」不應再是大自然為達成生育目的的精心安排。透過該文第三章內一位名叫羅傑·德·沙蘭(Roger de Salins)的發言，莫泊桑補充道：「大自然造人似乎只是為了讓他們無恥

地繁殖然後死去」；因此，人類「必需不斷地抗拒大自然，因為它要把我們帶回到動物狀態。」(II, 1216)。莫泊桑在世時，女性讀者們似乎並沒有誤解他。莫泊桑當時經常會收到許多來自各地的女性讀者來信，她們應該是覺得莫泊桑比自己家裡的丈夫還了解她們。例如在短篇《詭詐》(Rouerie；1882 年 12 月)的一開始，敘述者首先抱怨女人狡猾，但隨後補充說這是因為男人霸道(I, 673)。最後，容我們引述叔本華的話作結：「朱比特縱使有小孩子的外表，但其實是位心懷敵意、殘忍而備受責備的神，是位令人捉摸不定和任性的魔鬼。[...] 它的標誌是傷人的箭、眼盲和一對翅膀。後者代表它的善變，也就是由滿足到幻想破滅、再由失望到背叛。」；「因此，一般規則是特瑟(Thésée)一旦滿足就會遺棄他的雅麗安(Ariane)。如果佩脫拉克的愛情得到了滿足，詩人的嘆息也就會跟著停歇，就好像鳥下完蛋後就叫聲停止。」；「為了安慰多情的人們，我們要補充說明的是，愛情有時會伴隨著一個本質完全不同的感情，也就是以心靈和諧為基礎、當性愛退燒後才浮現的友誼。」(Schopenhauer 1315-1317)。

參考文獻

- Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin 'Cursus', 1997.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard 'Tel', 1990.
- Bancquart, Marie-Claire, *Maupassant conteur fantastique*, Archives des Lettres Modernes, n°163, 1976.
- Bancquart, Marie-Claire, *Contes normands de Guy de Maupassant*, Paris, Pochothèque, 2004.
- Bancquart, Marie-Claire, *Contes parisiens de Guy de Maupassant*, Paris, Pochothèque, 2004.
- Bancquart, Marie-Claire, *Contes cruels et fantastiques de Guy de Maupassant*, Paris, Pochothèque, 2004.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 1957.
- Bayard, Pierre, *Maupassant, Juste avant Freud*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.
- Benhamou, Noëlle (dir.), *CRIN* (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française), *Guy de Maupassant*, Nimègue, vol. 48, 2007.
- Besnard-Coursodon, Micheline, « Regard et destin chez Guy de Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n°167, juillet-septembre 1977, p.423-441.
- Bessière, Jean (dir.), *Roman, Réalités, Réalismes*, Paris, PUF 'Université de Picardie', 1989.
- Bienvenu, Jacques (dir.), *Maupassant et les pays du soleil*, (Marseille, 1er et 2 juin 1997), Paris, Klincksieck, 1999.
- Bruneau, Charles, *Petite histoire de la langue française*, t.2 : De la Révolution à nos jours, Paris, Armand Colin, 1966.
- Bury, Mariane, *Ecriture et vision du monde dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Thèse Paris IV, 1991.

Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.

Chambers, Ross, « La lecture comme hantise : Spirite et Le Horla », *Revue des sciences humaines*, n°177, janvier-mars 1977, p.105-117.

Cogny, Pierre, *Maupassant, l'homme sans dieu*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968.

Danger, Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993.

Delaisement, Gérard, *La modernité de Maupassant*, Paris, Editions Rive Droite, 1995.

Dix-neuf / vingt (Revue de littérature moderne), 'Maupassant', n°5-6, octobre 1998.

Donea, Dorina, *Les fonctions des objets dans les nouvelles de Guy de Maupassant*, Bucarest, Editura Arefeana, 1999.

Dubois, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

Dumesnil, René, *Guy de Maupassant, Paris*, Tallandier, 1979.

Europe, 'Guy de Maupassant', juin 1969.

Europe, 'Guy de Maupassant', août-septembre 1993.

Flaubert, Gustave, *Carnets et projets*, Lausanne, Ed. Rencontre, 1965.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard 'Bibl. de la Pléiade', t.2, 1980.

Flaubert, Gustave, *Correspondance Flaubert-Sand*, Paris, Flammarion, 1981.

Flaubert, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, 1983.

Flaubert, Gustave, *L'Education sentimentale*, Paris, GF-Flammarion, 1985.

Forestier, Louis (dir), *Maupassant et l'écriture* (Fécamp, 21-23 mai 1993), Paris, Nathan, 1993.

Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, t.1, 1994.

Frébourg, Olivier, *Maupassant, le clandestin*, Paris, Mercure de France, 2000.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- Gicquel, Alain-Claude, *Tombeau de Guy de Maupassant*, Paris, L'incertain, 1993.
- Godenne, René, *La nouvelle*, Paris, Champion, 1995.
- Greimas, Algirdas Julien, *Maupassant et la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.
- Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 1993.
- Haezewindt, Bernard P.R., *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1993.
- Issacharoff, Michael, *L'Espace et la Nouvelle*, Paris, Corti, 1976.
- James, Henry, *Sur Maupassant*, Paris, Editions Complexe, 1987.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Lainé, Pierre, *Céline. Qui suis-je ?*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2005.
- Lanoux, Armand, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1967.
- Leclerc, Yvan (dir.), *Flaubert – Le Poittevin – Maupassant. Une affaire de famille littéraire* (Fécamp, 27-28 octobre 2000), Publications de l'Université de Rouen, 2002.
- Lehman, Tuula, *Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Helsinki, The Finnish Society of Sciences and Letters, 1990.
- Maupassant, *Guy de Maupassant inconnu. Ses conseils à une Femme de lettres*, présentés par Maurice d'Hartoy, Paris, Ed. 'Les Amis de Maupassant', 1957.
- Maupassant, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard 'Bibl. de la Pléiade', 2 vol. t.1, 1974, t.2, 1979.
- Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, Cercle du Bibliophile, 1979.
- Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Albin Michel, Cercle du Bibliophile, 1979.
- Maupassant, *Au Soleil, Sur l'eau, La Vie errante*, Paris, Albin Michel, Cercle du Bibliophile, 1979.
- Maupassant, *Chroniques littéraires et chroniques parisiennes*, Paris, Albin Michel,

Cercle du Bibliophile, 1979.

Maupassant, *Correspondance Flaubert – Maupassant*, Paris, Flammarion, 1993.

Maupassant, *Correspondance Maupassant – Marie Bashkirtseff*, Paris, Ed. Martine Reid, Actes Sud, 2000.

Maupassant, *Chroniques*, Gérard Delaisement (Ed.), Paris, Editions Rive Droite, 2 vol, 2003.

Maupassant, *Les Chroniques politiques*, Gérard Delaisement (Ed.), Paris, Editions Rive Droite, 2006.

Maupassant. *Miroir de la nouvelle* (Cerisy-la-Salle, 27 juin-7 juillet 1986), Presses universitaires de Vincennes, 1988.

Mitterand, Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.

Mitterand, Henri, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994.

Morand, Paul, *Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Editions Pygmalion, 1998.

Place-Verghnes, Floriane, *Jeux pragmatiques dans les Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Poe, Edgar Allan, *Contes, Essais, Poemes*, Paris, Robert Laffont 'Bouquins', 1989.

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, In. : *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard 'Bibl. de la Pléiade', t.3, 1954.

Quesnel, Alain, *Les romans de Maupassant*, Paris, PUF, 1999.

Raimond, Michel, *La crise du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

Reboul, Yves (dir.), *Maupassant multiple* (Toulouse, 13-15 décembre 1993), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Reda, Jacques, *Album Maupassant*, Paris, Pleiade, 1987.

Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Point Seuil, t.1, 1983.

Rochefort-Guillouet, Sophie, *Maupassant et le roman*, Paris, Ellipses, 1999.

- Salem, Jean, *Philosophie de Maupassant*, Paris, Ellipses, 2000.
- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- Satiat, Nadine, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 2003.
- Schasch, A.-F. Nafissa, *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, Paris, Nizet, 1983.
- Schinz, Albert, « Le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée », *Revue des langues romanes*, 6e série, t.II, janvier-février 1909, p.504-531.
- Schmidt, Albert-Marie, *Maupassant par lui-meme*, Paris, Seuil, 1962.
- Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- Schor, Naomi, « 'Une vie' / Des vides, ou le nom de la mère », *Larousse*, mai 1977, p.51-71, 1977.
- Stivale, Charles J., *The Art of Rupture. Narrative Desire and Duplicity in the Tales of Guy de Maupassant*, The University of Michigan Press, 1994.
- Tassart, François, *Souvenirs sur Guy de Maupassant par François son valet de chambre*, Paris, Edition du Mot Passant, 2007.
- Thierry, Jean-Jacques, *Gide*, Paris, Gallimard, 1962.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- Todorov, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Points Seuil, 1982.
- Tolstoï, Léon, *Guy de Maupassant*, Montpellier, Editions de l'Anabase, 1995.
- Troyat, Henri, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1989.
- Valéry, Paul, *Oeuvres*, Paris, Gallimard 'Bibl. de la Pléiade', t.1, 1957.
- Vernois, Paul, « Maupassant auteur rustique », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1964, p.115-135.
- Verrier, Jean, « La ficelle », revue *Poétique*, 1977, p.200-208.
- Vial, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1971.