

「我分泌天」與「道在屎尿」

——辛波絲卡的詩歌與中國智慧

傅 正 明

天無所不在，
甚至高懸在皮膚之下的幽暗裡。
我吃天，我分泌天。

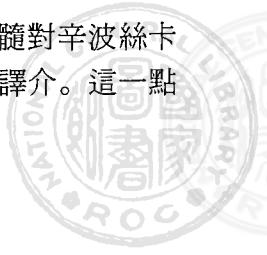
——辛波絲卡〈天〉(1993) ①

東郭子問於莊子曰：「所謂道，惡乎在！」莊子曰：「無所不在。」東郭子曰：「其而後可。」莊子曰：「在螻蟻。」曰：「何其下邪？」曰：「在梯稗。」曰：「何其愈下邪？」曰：「在瓦甓。」曰：「何其愈甚下邪？」曰：「在屎尿。」東郭子不應。莊子曰：「夫子之間也，固不及質。正獲之間於監市履狹也，每下愈況。」

——《莊子·知北遊》

1996 年諾貝爾文學獎得主薇絲拉娃·辛波絲卡 (Wislawa Szymborska) 是西方文化哺育出來的傑出的詩人，但她同時受到東方文化尤其是中國文化的深刻影響。

東方傳統文化對當代波蘭文學的影響，中國文學精髓對辛波絲卡的詩歌藝術的滲透，主要是通過波蘭現代學者和詩人的譯介。這一點



我以為可以從三個方面看出來，首先，是對中國文化影響深遠的印度哲學和佛學的譯介和傳播。波蘭作家澤·普澤斯米斯基（Zenon Przesmyski，筆名 Miriam）從梵文譯介了大量印度哲學和文學著作。辛波絲卡在她的書評《推薦閱讀》中也有介紹印度瑜伽（Yoga）的書評，她所推薦的是波蘭的東方學者米加爾斯加（Halina Michalska）所著的《指向萬有的瑜伽》（Hatha Joga dla wszystkich）一書。其次，波蘭華沙大學是歐洲漢學重鎮之一，老莊著作早就有波蘭文譯本。漢學家昆斯特勒（Mieczyslaw Jerzy Künstle）所著的《中國象形文字》（Pismo chin-skie）一書，《推薦閱讀》中同樣有介紹的書評。辛波絲卡對中國的象形文字和書法藝術表示了濃厚的興趣，最使她感到驚奇的是：一種如此複雜的文字，讀書人如何能用它來作快速筆記？需要怎樣精密的打字機才能打印文章？②再次，是波蘭詩人勒·斯塔夫（Leopold Staff）從法文本轉譯的中國古典詩歌。斯塔夫自身的詩歌風格淡中見奇，質樸而深刻，他最高的文學成就是詩集《楊柳》（Wiklina 1954），某些批評家認為其中的小詩宛如中國的表意文字。可見中國文學對波蘭詩壇的影響之一斑。當然，辛波絲卡所受到的外來文化的影響不是單一的，而是多元的。從梵·第根（Paul Van Tieghem）所說的「圓形研究」的角度著眼，東方文化對詩人的影響應當是多元影響中一個很有意味的側面。

當筆者讀到辛波絲卡的〈天〉（1993）一詩時，不能不驚異於詩人與莊子的「道在屎尿」的思想及其表述形式之間的類似性。從老莊哲學和佛學禪宗在整個歐洲的廣為傳播來看，從辛波絲卡廣泛的閱讀興趣來看，辛波絲卡也許讀過莊子，但她究竟讀過與否不得而知。然而，從比較文學的平行研究的角度出發，這種事實上的直接影響或「事實聯繫」並不重要，儘管辛波絲卡與老莊等中國哲人時隔兩千年之久，地隔東西方之遙，筆者從辛波絲卡的不少詩作中讀出了她的中國智慧。



一、莊子的「道在屎尿」

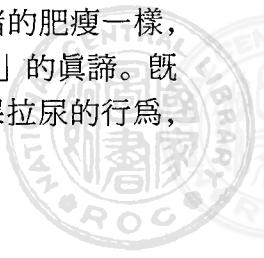
「我分泌天」。這行詩若譯為大白話，就是：我拉泡屎尿，就是天，天在屎尿之中。對於這句聽起來似乎不大潔淨的詩語，正人君子大可不必肝火太旺而斥曰：不須放屁！一是因為「不須放屁」也是可以入詩的（毛澤東詞〈念奴嬌·鳥兒問答〉），二是照辛波絲卡的觀點類推，「放屁」就是「放天」！無怪乎法國詩人米肖（Henri Michaux）自稱是「一個用放屁來表達思想的人」。

其實，辛波絲卡的這句頗有哲理的詩語，早在兩千多年之前，中國的哲人莊子就已經說過了。莊子說的「道在屎尿」語出〈知北遊〉第六節：東郭子問莊子：你所講的「道」究竟在什麼地方呢？莊子回答說「無所不在」。接着莊子以具體喻抽象，出乎意外地「每下愈况」，從螻蟻、梯稗、瓦甓一直降格到屎尿。東郭子大惑不解，莊子解釋道：「夫子之間也，固不及質。正獲之間於監市履狶也，每下愈况。」

對於莊子這段原文中最難理解的最後一句話，中華版辭海首先引用了某一版本《莊子》之書的原「注」：「注：『正，亭卒也；獲，其名也；監市，市魁也；狶，大豕也；履，踐也；夫市魁履豕，履其股腳難肥處，故知豕肥耳。問道亦况下賤，則知道也。』」接着是中華編者的解釋：「按文意本以明道之無所不在，即下賤處亦可見道，履豕之股腳而知豕肥，即可以此為況。故注曰。問道亦况下賤，則知道也。又據章炳麟新方言釋詞：愈况，猶愈甚也……」

這部辭海的「釋文」比較翔實。各家的解釋及引述後人的用法甚多，不一一贅述。「每下愈况」後來誤用作「每况愈下」，用以指情境向愈來愈壞的趨勢發展，與莊子的本意不符。

就「每下愈况」這一譬喻的本意而言，莊子的意思是說：就像用腳踩豬腳，愈往下踩在腳脰處無肉的地方，愈能辦別豬的肥瘦一樣，愈往卑微、渺小的事物上去推求尋思，就愈能懂得「道」的真諦。既然道無所不在，那麼極而言之，屎尿之中，或人的拉屎拉尿的行為，



也包含着遍在的道。

莊子的「謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭」，既頗有道理，也頗有幽默感。就以拉屎拉尿為例，我們一般總是感到非拉不可時才去如廁，不能強人所難；「沒有也要拉」，便是懶漢，「占着茅坑不拉屎」，便是尸位素餐，向來為人詬病恥笑；「尿脹千里路，屎脹寸步難行」，說明或可忍，或難忍，「是可忍，孰不可忍？」總有個限度，有個普遍原理；拉起來時，一般總是有條不紊，先尿後屎，先疾後徐，一般很難雙管齊下，還要動之以中節的肛門閉合，鼓之以巧妙的腹中運氣，甚至和之以輕微的口內呻吟；尾聲點點滴滴，最後衆竅諸寂，人們放下包袱，渾身輕鬆愉快，然後去工作，去飲茶吃食，醞釀下一輪屎尿，如此反覆，循環不已……「道在屎尿」，真是至理名言！

這個「道」，在莊子看來，是存在之真相，天地之大美，宇宙的本體，自由的象徵，智慧的靈動，它本身就是造物主。在〈大宗師〉中，莊子將「道」奉為「整萬物而不為義，澤及萬世而不為仁，長於上古而不為老，覆載天地，刻雕衆形而不為巧」的至神。

從藝術的角度來看，「每下愈況」的這種手法從某種偉大、崇高、莊嚴、高雅的事物層層推進到渺小、卑微、滑稽、粗俗的境地，類似於西方修辭學中的「遞進」（climax）或「階梯」（ladder）的修辭格。「遞進」，一種是向上的遞進，其反諷（irony）的逆轉效果在於爬得愈高，跌得愈慘，譬如一枚鷄蛋孵出小鷄餵養成母鷄再變成一群羊一群牛的幻想，以至手舞足蹈起來，結果歡喜之際打爛了蛋。但遞進有時也不一定有反諷的逆轉，如莊子〈大宗師〉所講的體道的過程：「參日而後能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而後能外物；已外物矣，吾又守之，九日而後能外生；已外生矣，而後能朝徹；朝徹而後能見獨；見獨而後能無古今；無古今而後能入於不死不生。」莊子就是這樣層層推進到「不死不生」的超化的最高境界。另一種向下的「遞進」，其氣勢同樣可以逐漸增強而達到頂點，往往具有意外的喜劇效果。據說這種手法是比莊子早出一百多年的希臘哲學家和喜劇詩人厄庇卡爾摩斯（Epicharmus）首創的。在他現存的一個喜劇殘篇（殘篇 148）中，寫到一個人物從宴會到狂歡，從狂歡到胡鬧，從胡鬧到



訴訟，從訴訟到辯護，最後手鐐足枷。這種「每下愈況」的妙用在於愈將酗酒者貶到尷尬的境地，就愈能說明酗酒的壞處。

在辛波絲卡的詩中，這種修辭手法是不難發現的，例如她的〈旅遊哀歌〉（1962）一詩，詩人寫到保加利亞首都索菲亞的一個舞蹈演員時也採用類似的手法；「索菲亞的那可憐的舞蹈演員／沒有臉頰的身體。／先是沒有眼睛的臉頰，／接着是沒有瞳孔的眼睛／然後是一只貓眼中的瞳孔。」

古語云：「文喜看山不喜平」，這種「每下愈況」式的或「層進」的修辭手法所造成的反諷就是一種最忌平鋪直敍的表現手法。

莊子的反諷藝術的傳統，在中國文學史上可謂源遠流長，例如在中國當代的所謂「先鋒文學」中，反諷就無所不在。例如，徐曉鶴的中篇小說《瘋子和他們的院長》把「英雄主義」的崇高簡直反諷褻瀆得極為滑稽可笑了：「瘋子們從悲愴憂憤中昂起不屈的頭顱。鬼一陣慌亂，時刻準備着屁滾尿流。」

無疑地，用莊子的眼光來讀，道在「屁滾尿流」中，用辛波絲卡的詩語來闡釋這種反諷，「屁滾尿流」真不知流出了多少「天」！

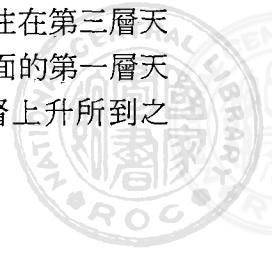
二、辛波絲卡的「我分泌天」

天，作為浩瀚無垠奧秘無窮美不勝收崇高無比的宇宙的一部分，古往今來，激起多少哲人的深思，詩人的遐想和科學家無盡的探索。

中國人自古認為「天圓而地方」，古代西方也把天想像為一個巨大的盛湯的圓圓的器皿，裝飾着無數的星星，只有通過全能的造物主的介入才能井然有序地旋轉不息。

在希臘文化中，天既是諸神出沒的極樂福地，又是德謨克拉特的原子活動的物質世界，但不管怎樣，它也許始終處於赫拉克利特的河流的不斷的流變狀態。

在《舊約》中，天是高懸地上的拱形穹廬，上帝居住在第三層天上，第二層天放置着上帝創造的太陽、月亮和星星，下面的第一層天便是璀璨似錦的彩雲的故鄉。在《新約》中，天是基督上升所到之



處，他坐在上帝的右邊，雖然也有邪惡的力量在那裡暗中凝聚，但邪不壓正，天永遠是天使、聖徒和被拯救的人們的至為光明幸福的所在。

在中國傳統文化中，一方面貫穿着「天尊地卑」、「君權天授」的神秘觀念，另一方面，道家哲人往往並不將「天」視為宗教意義的人格神，莊子談「天」，多指內在於事物的自然的狀態和屬性，司空圖的《詩品》從本體論出發將天與神對舉，他心目中天也是自然之道或生生不息的宇宙。

不管怎樣，如此崇高的天，似乎是神聖而不能亵瀆的，我們必須以虔敬畏懼的卑微之心面對蒼穹。十八世紀的英國詩人愛德華·揚格 (Edward Young) 在其《夜思》(Night Thoughts) 中就曾認為：「不虔誠的天文學家是個瘋子」。這種觀點在西方的傳統思想中是富於代表性的。

隨着現代科學的發展，人們對天的認識日新月異。英國科學家和詩人朱利安·赫胥黎 (Julian Huxley，《天演論》作者赫胥黎的孫子，著名作家奧爾德斯·赫胥黎的兄長) 在其詩作〈不虔誠的天文學家〉(Undevout Astronomers) 中，針對揚格的傳統的宇宙觀有感而發，指出自古以來人們以為天體無比崇高，以致瑕疵、腐敗、變化、降生和死亡不會發生在天體領域，而只會發生在地球上的人類中間，「但是，這不變的完美／將很難接受檢驗：／因為現在我們可以肯定／萬物同質同構——／不過物質而已——在天的浩瀚中／或在一塊烤黃油麵包中；／在天狼星或別的星辰中／或在你鞋子的污垢中……」赫胥黎闡明了現代的天的觀念，他像莊子一樣「每下愈況」，他認為現代天文學是一部瘋狂的《申命記》，重新闡述了時間、空間和因果的法則，由於愛因斯坦的相對論和普蘭克 (Planck, 德國物理學家) 的量子物理學的革命性影響，他認為如果揚格再世，同樣會否定他自己的見解。

辛波絲卡是否讀過赫胥黎的這首詩，不得而知。但其現代的宇宙觀顯然是驚人地相似的。在辛波絲卡的〈天〉一詩中，詩人寫道：



天——人類由此肇始。
一扇沒有窗葉窗框窗玻璃的窗戶。
打開窗戶窗外什麼也沒有，
但仍然大大打開一次。

詩人劈頭一句頗有些老子的宇宙生成論的意味：「天地萬物生於有，有生於無」；「道生一，一生二，二生三，三生萬物」。③老子又說：「道可道，非常道」。④即，能行諸語言的道，不是永恆的道。而他自認其「道」是永恆的，是無法用語言表述的。它無形、無聲，「視之不見」，「聽之不聞」，「搏之不得」。⑤與此相似的是，在辛波絲卡的眼裡，窗外的一片藍天也是一無所有。因此，她眼裡的天也許是與中國哲學的道相通的。在另一首重要詩作〈沙粒風景〉（1986）中，當詩人在欣賞一片風景時，她真正欣賞的，彷彿不是風景本身而是這奇妙的「道」：

從窗口觀賞湖光山色之美，
但風景自己不會觀賞自己。
世上的這片風景
無色無形
無聲無嗅
也無痛苦。

湖底無底，
湖濱無濱。
.....

天，無論何時何地都是一片風景的主要組成部分，很難想像一片沒有天的風景會顯得很美。〈沙粒風景〉中的這片風景，「風雲變幻，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人」。⑥正因為這一片湖光山色是與〈天〉一詩中天一樣的大

道寓乎其中的現象，詩人才可以「離形得似」，以「無形」曲盡有形之妙。在老子看來，「道」是「有」與「無」、「虛」與「實」的統一。莊子用以表現「道」的「象罔」的概念，同樣是這種統一。辛波絲卡筆下的「無色無形／無聲無嗅」的這種突破一片風景的有限形象的無限的「象」，虛實統一的「象」，即司空圖所說的「象外之象」、「景外之景」。劉安《淮南子·原道訓》對老莊哲學中的「無形」的概念曾作過透辟的分析：「夫無形者，物之大祖也。……無形者，一之謂也。所謂一者，無匹合於天下者也。卓然獨立，塊然獨處，上通九天，下貫九野，圓不中規，方不中矩，大渾爲一，葉累而爲根，懷襄天地，……是故視之不見其形，聽之不聞其聲，循之不得其身……」這段話用來詮釋辛波絲卡的上引詩句，似乎再貼切不過了。因爲這片風景是詩人的精神和人格的寫照，其「意境」是大自然的審美對象「張之於意而思之於心」之後「得其真」的結果。⑦以其具有獨立人格的「心」來思考，顯現其鮮明的個性特徵，這種與抹煞個性差異的集體主義相對立的個人的「卓然獨立」，正是辛波絲卡的詩作的一個最鮮明的主題之一。

就像道無所不在一樣，〈天〉一詩中的天也無所不在：

我不需要等候一個美麗的夜晚
或伸長脖頸
以便更接近地仰觀天象。
天在我背後在我手中在我眼簾。

辛波絲卡接着描繪了一系列意象，諸如高山絕頂、深淵絕谷、層雲、墓地、翻飛的鼴鼠、貓頭鷹、「天上的鬆散的浮動的／閃亮的瞬間的險象環生的／一片片一塊塊……」，其詩風有如司空圖《詩品》居首的「雄渾」之品：「具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。」而天所具備的萬物又「同質同構」，可以一以貫之：

天無所不在，



甚至高懸在皮膚之下的黑暗裡。

我吃天，我分泌天。

「我吃天，我分泌天。」真是快人快語！這個揮灑自如俯仰天地的我，是人的主體意識、自由精神和獨立人格的覺醒和吶喊，它與一切臣服權威景仰高貴的奴性如同冰炭不能相容。

「我吃天，我分泌天。」真是野人野語！這句詩如果反過來說，正好是樸實的中國農民的一句諺語：「吃的是這把屎，拉的是這把屎」。你盡可以說她是撒野，然《休齋詩話》云：「人之爲詩，要有野意」。^⑧盡管孔子說過：「言之無文，行之不遠」，但文野之別不能看得太絕對了。天天細膾精食，來點獐麂兔鹿，何嘗不好？甚至偶爾「時挑野菜和根煮」，也會覺得馨香無比。

「我吃天，我分泌天。」真是狂人狂語！如果揚格再世，會因此將辛波絲卡稱爲一位「不虔誠的天文學家」。然而，西諺云：「天才即瘋狂」，這並非沒有心理學根據的。翻開文學史或思想史，多少偉大的詩人和哲人都是天才的瘋子！李白自稱「我本楚狂人」，其〈日出入行〉一詩有言：「我將囊括大塊，浩然與溟涬同科！」其吞吐寰宇的氣魄足以與辛波絲卡媲美。西方詩人哲學家之狂者莫過於尼采（Nietzsche），而辛波絲卡一嬌小女性刮起的詩的狂飆，竟然也能與尼采比肩。批評家科爾比（Vineta Colby）論及辛波絲卡時指出：「在她的詩中滲透一種尼采式的氣魄（Nietzschean exuberance），一種歡樂的動力和活潑，表明她毫無受古雅的禮儀傳統束縛之嫌」。^⑨

「我吃天，我分泌天。」真是醉人醉語！據說辛波絲卡喜歡喝伏特加，莫非詩人多喝了幾盅？這種生命之本能橫溢狀態的醉境，就是尼采所言的象徵情感、真實、破壞、癲狂的酒神精神。許多大詩人、大藝術家都喜歡借助於酒力在醉境中創造，因爲一個人在清醒狀態下瞻前顧後，生怕失語失態，很難超脫世俗的羈絆。

「我吃天，我分泌天。」在這放蕩不羈的意境裡，宇宙人生的機械次序已經幻化消釋得無影無踪，人生已經在藝術世界中達到無限自由的完美境地。

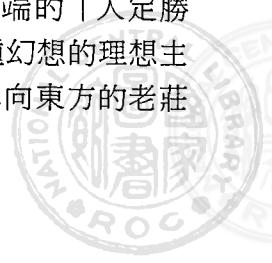
三、天地人合一

「天人合一」的思想是東方傳統文化共有的一個重要方面。中國人所追求的是人的精神消融於自然界之中，是人與自然共呼吸的和諧狀態。梵文中瑜珈（Yoga）的詞源 *yuj* 這個字，意為連合或同負一輶，目的也是要達到天人合一的境界。這種天人合一的文化特徵表現在各個方面，自然也表現在中國文學和詩歌的美學風格中。司空圖的《詩品》在以「雄渾」居首的「形容」、「自然」、「疏野」、「含蓄」諸品中都曾涉及天人之間的同步感應，在宏觀的宇宙觀的框架中將詩人對美的了悟等同於道家對宇宙本體的體知，追求天人合一的最高境界。

「天人合一」作為中國哲學的顯著特點之一，無論儒家、墨家和道家、佛家都有其大同小異的觀點，或承認事物的多樣性，或強調整體的和諧性。

一般來說，西方文化的希臘精神，在牧神潘（Pan）的身上體現了順乎自然的思想，但更多地傾向於「天人相離」乃至「天人相爭」的觀念，這種觀念造成了西方哲學的人類中心論。文藝復興盡管有復興希臘羅馬文化的一面，但在莎士比亞那裡，我們經常可以看到要把自然掀個人仰馬翻的主題。

當然，中國傳統文化中也有「人定勝天」的思想，語出《軼周書·文傳》：「兵強勝人，人強勝天。」荀子也會極端強調人對自然的控制。人類在宇宙面前，一方面，也許大可不必因為宇宙的崇高而感到自卑。英國哲學家培根（Francis Bacon）就說過：「人是微觀宇宙，世界的抽象或範式。」（*Man was microcosmus, an abstract or model of the world*）。「抽象」一詞，有「提取」之意，也就是從大千世界提取的精華。莎士比亞的哈姆雷特，作為文藝復興時期人文主義思想的喉舌，他將人讚美為「宇宙的精華！萬物的靈長！」^⑩但是，另一方面，人們早已認識到，極端的人本意識（anthropocentrism），極端的「人定勝天」，無疑會招致大自然的無情報復。正是基於對這種幻想的理想主義的反駁，海德格爾（M. Heidegger）等西方哲學家轉向東方的老莊



哲學，現象學的存在主義強調的就是人與自然、人與自身所處的歷史背景的和諧。

「天人合一」，可以有不同的理解，或以爲天人合一即人是自然的有機組成部分，其思維定勢是一方大於另一方，一方爲整體，另一方爲部分，其結果必然是一方吃掉另一方，「合二爲一」，當然，這也可以說是一種「天人合一」，但辛波絲卡是從另一個更高的層次上來看待天與人兩者的關係的，因爲天也可以成爲人的一個有機組成部分。

中國的《易經》強調的是「天地人合一」：「易有天道焉，地道焉，人道焉」古人云：「易之爲書也不可遠，爲道也屢遷，變動不居，周流六虛，上下無常，剛柔相易……」也就是說，易的道理，上上下下，東西南北地周流。在老子看來，人是宇宙中的四大之一：「道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然」。^⑪自然，指自生自發、自然而然的自然(*spontaneous*)。中國文化的基本精神，不存在西方自然法意義上作爲超驗存在的「自然」(*nature*)與人類的人文世界的「社會」之間的分裂。所謂「天地人合一」，是一種自然和諧(*spontaneous harmony*)，它既是自然秩序的和諧，也是人文秩序的和諧。也就是說，天、地、人都效法自然，我們對待人生、社會不要有不必要的作爲，更不能強作妄爲，而要順應自然。莊子的「天地與我並生，萬物與我爲一」的重要命題，意在撤銷一切觀念的界限，體現了莊子富於主體性的宏大胸懷。因此，在莊子的眼中，秋毫之末可以成爲龐然大物，崇山峻嶺可以成爲微小丁點。這種吞吐宇宙的氣派，完全可以作爲辛絲卡的「我吃天」的注腳。

而在辛波絲卡看來，人類社會也是這樣變動不居的。人也可以像天一樣大，甚至可以成爲將天囊括在自身之內的生命主體。但這種關係，並非人與自然之間的敵我關係。在辛波絲卡的新作，〈雲〉(1993)一詩中，詩人寫道：「人近雲時／石頭看起來也像兄弟／人們可以信賴，／而雲則是他們遙遠朦朧的表兄弟。」這就是說，「天地人合一」，更重要的是人與自然、人與人之間的和諧相處：



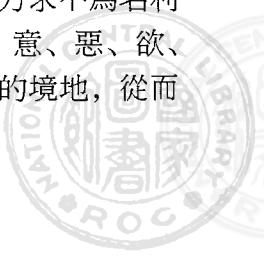
帶着微笑和親吻，我們更喜歡
尋求星空下的和諧，
盡管我們之間的差異
宛如兩滴清水。

——辛波絲卡〈從來沒有兩次〉(1957)

兩滴水都有所不同，更何況天地之間，天人之間呢？但差異並不意味矛盾衝突，而是可以和諧相處的。

和諧即美。和諧永遠是一種浪漫的追求，一種至高的理想。在波蘭作家、1924 年諾貝爾獎得主雷蒙特 (W. Reymont) 的史詩般的長篇小說《農民》(The Peasants) 中，作者謳歌的和諧就是天主教的儀式、節慶、歌舞以及人類的勞動生活與自然界四時運行節奏的和諧——一種富於詩意的最高和諧。如波蘭詩人赫伯特 (Zbigniew Herbert) 的〈事物的研究〉(A Study of the Object) 一詩中所認為的，最美的事物，是並不存在的事物，是無功能、無形式、無結構或缺乏存在的名相 (term of existence) 的事物。要抽象出這種事物，只能從並不存在的事物的影子中，從地極的太空 (polar space) 中，從內在眼睛的冥想中。這頗有點老子哲學的「大象無形」、「大音希聲」的意味。所以，勒維尼 (Madeline G. Levine) 在《當代波蘭詩歌》中指出：「對於赫伯特來說，當他寫作其〈事物的研究〉時，他在尋覓內在幻象 (inner vision)，在這種內在幻象中，可感知的事物較之在觀賞者的主觀知覺中被嗅到氛圍來說，顯得並不那麼重要，這就直接導致一種東方的神秘主義。」勒維尼認為其他大多數波蘭詩人都有像赫伯特一樣轉向東方的神秘主義的傾向。^⑫這位批評家心目中的這大多數波蘭詩人，我以為是應當將雷蒙特和辛波絲卡包括在內的。辛波絲卡的「天」的精微之處，其神秘的色彩在某種程度上也是只能意會不能言詮的。

莊子當過漆園吏後，便厭惡政治生活，終身不仕，力求不為名利所惑，去掉貴、富、顯、名等欲望，泯除容、動、氣、意、惡、欲、喜、怒、哀、樂等情緒，達到「形若槁木，心如死灰」的境地，從而



保持心靈的恬淡虛靜，與天合而為一，與道同為一體。辛波絲卡對於權力和名利也向來十分淡薄。她的詩中曾多次運用過「燃盡的星辰」這個意象，例如在〈事件的說法〉(1993) 中：

我們無人想掌握權力
或臣服於權力，
無人想打倒受害者，
爲了自己或別人的幻想，
不存在自願出席的
人民會議，閱兵遊行，
更無意依附絕種的血統的樹幹
——沒有這些樹幹歷史的傀儡
不能通過預言的世紀登場。

在這個時代
早就有更多點燃的星辰
燃盡餘熱而冷卻。
這是走向終結的高峰時期。

「燃盡的星辰」與「槁木」、「死灰」的意象是十分相似的。「我們」，首先指的是波蘭的有良知的知識分子。辛波絲卡認為在日益衰微的二十世紀下半，與淡薄名利的知識分子相反，某些人汲汲於貴、富、顯、名；他們希望自己成為「少數職位最後的候補人／充當發現者和療救者／充當並無名望的哲人」……但是，實際上他們是無法達成這些生存之道的。

按照莊子的觀點，這些受到現實世界的貴賤升降的困擾，受到各種物質條件的限制的人們，是為「有待」和「有己」，即有所依賴，有所期待，有所追求，並且有鮮明的自我意識，因此沒有真正的自由。要實現真正的自由，就必須「無待」、「無己」，即超脫一切自然和社會的限制，泯滅物、我的對立，不依賴任何外在的條件，通過

「齊物我」，「齊萬物」的途徑，從有待的現實世界進到「無待」的「無何有之鄉」，即獲得精神上的「逍遙遊」。

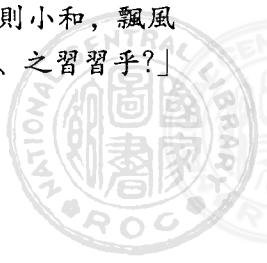
同樣，辛波絲卡在〈天〉中也認為「天地之間的劃分／不是真正的思考／這個整體的方式」。照此推論，天人之間的劃分，同樣不是思考這個整體的方式。因此，真正的自由，在辛波絲卡那裡也類似於莊子的「逍遙遊」，天地人合一的境界。

莊子的思想，產生於中國古代大發展大變革大動蕩的年月，最終導致宗法等級制度和專制政體進一步加強的戰國中期。莊子以其與道合一的思想和反諷藝術對統治者表現了極大的蔑視和否定。辛波絲卡的思想產生於二次大戰炮火之後的叱咤風雲的本世紀五十年代，孟子描繪莊子的時代「爭地以戰，殺人盈野；爭城以戰，殺人盈城」^⑬，用來形容辛波絲卡經歷過的戰亂，不同之處只是戰爭的規模更大，武器更現代化而已。波蘭從廢墟中崛起之後，詩人對於「烏托邦」的幻滅同樣使她從現實主義轉向東方的神秘主義和反諷藝術，進行歷史的和自我的解嘲。

四、莊禪的風喻與辛波絲卡的風喻

莊子〈齊物論〉中的道家人物南郭子綦在教授弟子時，靠着講桌坐着，一言不發，仰天噓氣，形如槁木，心如死灰。這種放下一切表現出心靈的自由的形象，可以說是比喻的比喻，他要比喻的是他要大發議論的「天籟」這個比喻，可「天籟」又是什麼呢？

子游曰：「敢問其方。」子綦曰：「夫大塊噫氣，其名爲風，是唯無作，作則萬竅怒號，而獨不聞之寥寥乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似窪者、似污者；激者、謫者、叱者、吸者、叫者、濠者、寘者、咬者，前者唱於而後者唱喁。冷風則小和，飄風則大和，厲風濟則衆竅爲虛。而獨不見之調調、之習習乎？」



這就是說，「風」是自然界的氣息鼓盪，不起則已，起則自然界的草木土石都成了怒吼的竅穴。但是，我們聽到的並非風的本音，風是無聲的。那些高低起伏的山林，粗細不同的樹木、深淺各異的凹洞才是音質音量各不相同的發音的樂器，風吹樂器，便撥動琴弦引發了各種樂音，清風徐來，叩響小弦如竊竊私語，大風驟起，鼓盪大弦如嘈嘈急雨，一旦風靜如初，萬籟俱寂，便不再聞嘈嘈切切調調習習之雄偉曼妙之樂音了。「天籟」與「地籟」、「人籟」是有所不同的：

子游曰：「地籟則衆竅是也，人籟者比竹是也，敢問天籟？」
子綦曰：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取怒者其誰邪！」

「地籟」是山川草木形成的自然之竅穴所作的風聲，「人籟」是各種樂器所成的樂音，「天籟」則是自然無聲的風而已，至於吹風一起，萬籟齊鳴，乃是各種竅穴自己的形體質地造成的，「天籟」是不管這些事的，它無意規定它們發出什麼聲音。

由於使聲音出現的根本原理是無聲的風，所以所謂「天籟」就是不可規定或不可僵化的道，就是造化本身。而世俗的議論和情緒的抒發不論如何有雅俗之別，高下之分，也只是「地籟」、「人籟」而已。

莊子的風喻首先可以使人想起意大利美學家克羅齊（Croce）的關於詩的靈感的著名比喻，克羅齊認為詩人好比希臘神話中的風神奧羅斯（Aeolus）的豎琴，是宇宙之風引起風琴震動發音。如果沒有外在的宇宙之風的撥動，詩琴無法奏響，但宇宙之風本身卻是無聲的。雖然，克羅齊並沒有像莊子那樣將「宇宙之風」喻為遍在的「道」，但由於克羅齊認為：現實的本質是心靈或精神，精神是富於推動力的，創造性的和具體的，「藝術是抒情的直覺」，「美即表現」，因此他與東方文化的神秘主義是靈犀相通的。如果讓克羅齊插足中國禪宗的那宗著名公案：法性寺外的旗桿上風吹幡動，究竟是風動還是幡動？他的回答也許會像慧能大師一樣當機立斷，一聲斷喝：「不是風動，不是幡動，是仁者心動！」。



禪宗在波蘭詩人中是並不陌生的。如波蘭當代詩人格洛科維亞克 (Stanisław Grochowiak) 題為〈禪〉的一首小詩：「禪——燈捕獲一只蛾／它焦急振翼但我沒有伸手／只有我腫脹的大眼簾緩緩移動」。辛波絲卡的詩心有時似乎是與禪心靈犀相通的。在〈告別一片風景〉(1993) 這首悼亡詩中，詩人懷念她死去的丈夫：

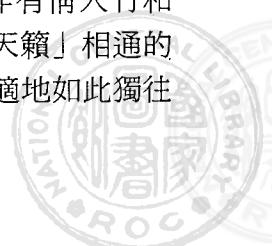
我不會遷怒於春，
春已重歸大地，
年年春相似，
我不會有怨語。

我的憂鬱
不能叫新緣止住。
一根葦草飄動，
那只是風而已。

一根葦草的意象在辛波絲卡的詩中曾多次出現，無疑借自帕斯卡爾 (Pascal) 的著名的比喻。辛波絲卡關於葦草與風的關係的比喻意在人與宇宙的關係。在詩人的〈沙粒風景〉中也有類似的風喻：

大自然的天穹下的萬物皆無天穹，
這裡太陽落山又沒有落山，
在一片不知道的雲層後面
它隱匿又沒有隱匿。
風吹而過除了吹過之外
別無情理。

在辛波絲卡眼裡，風的呼嘯，既非有意過江掀浪，也非有情入竹和鳴。這種「別無情理」的風，就是自然而然的風，與「天籟」相通的道，它無意規定各種竅穴應當發出什麼聲音，它只是自適地如此獨往



獨來地逍遙地存在而已。而一根葦草的意象，則類似於莊子的「地籟」和「人籟」，它產生了諸如憂鬱、怨怒等各種不同的情感，孕育了各種不同的思想、主義、教條或意識形態，發出了各種不同的社會議論，然而，這種「地籟」和「人籟」並不等於自然而然的「天籟」，並不是社會和宇宙之所以存在的根本原理。長於反諷的波蘭當代詩人勒克（Stanislaw Jerzy Lec）有句格言詩說：「許多人試圖以思想的『石化』（僵化）來創造一塊哲學的石頭」。^⑭他所諷刺的顯然是那些教條主義者，他們以為幾句教條就可以成為堅實的理論基石，宇宙的絕對真理，結果只能使人們的思想僵化。辛波絲卡的創作生涯，就是不斷從這「許多人」的行列中走出來的過程。莊子也是最反對思想僵化的。在莊子眼裡，「生死、存亡」等對立範疇，「是事之變，命之行也」^⑮，都可以齊而為一。同樣，辛波絲卡在喪夫之痛面前，雖然不能像莊子喪妻那樣曠達到「鼓盆而歌」的地步，但她盡量化解着自身的怨怒和憂慮，力求與天合一。^⑯

五、時空的超越

中國學者方東美先生在其〈中國形上學之宇宙與個人〉一文中會以一種簡明扼要的方法來概括彌貫於中國形上學慧觀中的三大人格類型：「在運思推理活動中，儒家是以一種『時際人』（Time-man）之身份而出現者（故尚『時』）；道家卻是典型的『太空人』（Space-man）（故崇尚『虛』、『無』）；佛家則是兼時、空而並遺（故尚『不執』與『無住』）。」其共同的特徵在於對「世界」或「宇宙」的「超化」——儒家超化為道德宇宙；道家超化為藝術天地；佛家超化為宗教境界。各派的哲學家均能以「超越形上學」（Transcendental Metaphysics）的精神，「建立一套『體用如一』、『變常不二』、『即現象即本體』、『即剎那即永恆』之形上學之體系，藉以了悟一切事理均相待而有，交融互攝，終乃成為旁通統貫的整體」。^⑰當然，方東美先生所說的「太空人」與現代宇航員是有所不同的，道家只是憑藉縱橫馳騁的想像遨游於太空而已。



當辛波絲卡將一切自然的生命、個人的發展、社會的演變、價值的體現投注在「時間」或時代的模式中，或欣然接受社會主義現實主義的模式，或幡然悔悟而諷喻現實政治的弊端，或支持波蘭團結工會的運動時，她是像儒家一樣的「時際人」；而在她創作上臻於成熟期的〈天〉、〈沙粒風景〉等詩作中，當她俯仰天地，游心太虛，振翮衝霄，騁情人幻時，她是像道家一樣的「太空人」。「時際人」與「太空人」的融為一體就是所謂儒道合流。

儘管辛波絲卡超化步入的宗教境界是帶有懷疑主義色彩的天主教信仰，但她也許像康德一樣把「道德法則」視為上帝的領域，她在道德領域的懺悔是在上帝面前的懺悔，她對於救贖的追求是並未從根本動搖過的。因此，她的理想的人格追求也是中西合流的，西方式的熱烈奔放和東方式的含蓄蘊藉都可以在她身上看到特殊的表現。

瑞典女詩人阿格尼達·普勒耶爾（Agneta Pleijel）在其〈為辛波絲卡題照〉^⑧一詩中就看到了辛波絲卡的思維的中國智慧和人格的東方魅力。詩人寫到辛波絲卡的一幀照片上擺在案頭的那個茶杯，她不知道杯中那濃濃的黑色的強力的液體是中國茶還是土爾其咖啡，但可以肯定的是，杯子是中國的瓷器，她由此聯想開去：「……此刻我看到／你的眼紋見出中國橘子的紋路。／旁邊用一只貂毛筆簽字／十分聰明、美麗地運轉。／嘴角像佛陀一樣：／一種專注莊重的微笑。」筆者譯為「中國橘子」的瑞典文中的 mandarin 一詞，最早可能是到中國來作買賣的葡萄牙人對清朝官員「滿大人」的稱呼，在英文和瑞典文中沿用至今，兼有「中國」、「橘子」、「國語」或普通話等多種含義，甚至可以泛指任何國家政府裡的高級官員。顯而易見，詩人講到辛波絲卡的眼紋的「中國橘子的紋路」時，是用以喻其思路。從我們已經論及的辛波絲卡的詩作來看，普勒耶爾的解讀言之中的。

據筆者所知，波蘭詩人中不乏學佛之人，美籍波蘭詩人、1985 年諾貝爾獎得主米華殊（Czeslaw Milosz）在《波蘭文學》中論及大力譯介佛學的澤·普澤斯米斯基時曾指出，「作為一位詩人，毋寧說他是一位巴那斯派詩人（Parnassian），這一點，當然，有助於加強他的『佛陀的忘情』（Buddhalike impassivity）的普遍觀點。」^⑨以辛波絲卡與她

的這位前輩詩人相比，她並不贊同十九世紀法國巴那斯派（或譯高蹈派）的所強調的詩的純客觀性，即所謂「無動於衷」（impassibility），她曾表達過對純詩的懷疑。但是，在我看來，在崇尚「不執」這一方面，辛波絲卡與澤·普澤斯米斯基頗多共同之處。在諸如〈告別一片風景〉等詩作中，她要力求破除的對死亡的恐懼，這種恐懼類似於佛教所否定的「執着」的生死觀。在佛教中，法輪象徵着生、死、再生……永無止息的過程。生、死、再生都是色相世界或形式世界的一部分。色相世界萬物皆空。佛教的發展對我們的一個重要啓示，就是人類智力對於實相（Reality）的終極本質的探索，要通過不斷的「悟」的道路，或「漸悟」或「頓悟」。瑜伽以控制呼吸和身體姿勢來訓練冥想，目的也是使人的靈魂從法輪的輪迴中求得今生的解脫。而西方所謂詩的直覺、潛意識、靈感正是這樣一條「悟」的道路。更接近禪宗的「悟」的概念的，是基督教的神的「顯靈」或「啓示」（epiphany）的觀念，這一詞的轉義就是對事物的真義的頓悟。辛波絲卡早就「悟」出了與方東美先生所說的「超越形上學」的幾乎相同的結論。米華殊就認為辛波絲卡的詩歌寫作過程如苦行僧的「修煉的」（asketisk）過程一樣。^{②0}以死亡而論，在〈我設計世界〉^{②1}一詩中，辛波絲卡覺得，死不過如此，如此活着比如此死了並無更多意義，人生只不過像巴赫奏鳴曲中小提琴奏出的短暫的瞬間。這無疑富於道家的生死齊一、「道通爲一」的智慧，認識到死亡乃是自然法則，也就少一點力圖求生避死的焦慮痛苦，而樂於同爲自然大道的運行秩序。莊子在〈大宗師〉中的所謂「坐忘」，就是形神兼忘，與道合一；所謂「外天下」、「外物」、「外生」就是遺忘了世事的思慮，遺忘了得失的計較，遺忘了生死的界限，從而達到如初升的太陽一樣清明洞徹的對道的觀照。〈人間世〉中所謂「心齋」，就是要求感官和思維活動歸心於虛空，凝神於寂靜，從而擺脫哀樂情緒的干擾的精神狀態。無論「坐忘」還是「心齋」，都是爲了求得超越時空與死生的精神的解脫。辛波絲卡經常進入的藝術創造的境界也是這樣一種「歸心於虛空，凝神於寂靜」的狀態：



我以一切語言
傳授靜
借助於觀察
夜空的繁星
北京猿人的下頸
蝗蟲的跳躍
新生的指甲
浮游的生命
飄落的雪花

——〈我傳授靜〉(1960)

這首詩像深受中國古典詩歌影響的英美「意象派」詩歌一樣，其中的意象是「一種在瞬間呈現的理智與感情的複雜經驗」，是一種「各種根本不同的觀念的連繹」。^②其「詩眼」就是一個「靜」字。辛波絲卡雖然不像學佛的中國詩人王維的晚年那樣「萬事不關心」，但她的「好靜」是人所共知的。在評介《中國象形文字》的書評中，辛波絲卡提到「靜」和「無」等幾個漢字，正好表明詩人的好「靜」尚「無」。在她看來，「靜」字本身就是一首微型小詩，「靜」的主要因素或最高境界是指人的心靜。^③因此，〈我傳授靜〉一詩也許就是從漢字「靜」引發的遐想。詩人也許有所不知，在不少中國讀書人的書齋裡，大書的「靜」字是懸掛的橫幅或條幅，一個「靜」字就可以蘊涵「淡泊以明志，寧靜以致遠」的詩意，不少漢字都可以像「靜」字一樣構成一首微型小詩，例如「忍」字也是在中國人的書齋裡可以經常見到的。北島在他的《太陽城札記》組詩最後一首〈生活〉中，就只得一「網」字，象徵社會生活的千絲萬縷的聯繫。因此，〈我傳授靜〉一詩典型地體現了辛波絲卡的詩風接近中國傳統文化精神的一面。當然，從西方文化史的角度來看，也可以說這首詩體現了西方文化的另一面，即與酒神精神相對互補的日神精神，她彷彿在良宵月夜「休憩在阿波羅沉思的平靜之中」^④。有意味的是，詩人是在哪裡靜觀默察歷史上如螢火般乍閃即滅的「北京猿人的下頸」呢？是在教科書的插

圖上，在博物館的陳列室裡，還是在純粹的日神的夢境裡，抑或乘着想像的彩翼飛到了東方這個的遙遠的神秘的國度？她是否也想到了北京猿人的後裔莊子呢？莊子的「心齋」，辛波絲卡的「傳授靜」，這種參透生死的智慧，你盡可以指為虛假的自由或悲觀主義。但是，正是這種悲觀主義的大徹大悟，使她同時認識到：盡管人的生命只在剎那之間，卻仍然能超越時空，以天國的救贖，與佛家殊途同歸，達到死後新生的涅槃大道，「即剎那即永恆」：

任何生命——
只要生存過瞬間——
都有永生的可能。

——〈不誇張地談論死亡〉(1986)

北京猿人是永恆的，莊子也是永恆的，辛波絲卡也將是永恆的。這種「即剎那即永恆」的慧見是主觀心靈的獨立王國，飽含着通透的解脫感和審美的愉悅，這種具有主觀性的時間和真理是真正的時間和真理，是「即現象即本體」的窮究，是人生的終極關懷。在上文提及的辛波絲卡的前輩詩人斯塔夫的詩歌中也有過類似的意境的表現，例如他的〈浮萍〉(Duckweek)，詩人寫到他獨立荒園池邊出神，但見昔日明淨如鏡的池水浮萍覆蓋，一片幽暗，詩人以樹枝挑開浮萍，疏通水道，一位智者見狀笑問：「君將惜乎虛度光陰乎？／每一剎那皆永恆之一滴，／人生乃永恆之明眸閃爍。／當務之急何其多！」詩人面對智者，退而羞愧，沉思良久，浮想聯翩：生和死，蘇格拉底，靈魂的不朽，埃及金字塔，古羅馬廣場，幾度明月，絕種古動物，艾菲爾鐵塔……種種意象紛至沓來。這首詩中的「智者」，完全可以看作中國智慧的化身。而詩人面對智者的羞愧，則是被人所惑，不能自看的表現。次日，詩人來到原地，看到那位智者揀起被自己丟掉的樹枝疏通水道。盡管詩至此已戛然而止，但詩人也許悟出了不被人惑，一切自看的詩與禪相通的人生宗旨。所以，辛波絲卡的中國智慧與她的某些前輩詩人也是一脈相承的。

另一方面，辛波絲卡曾經翻譯過不少法國詩歌。在現代法國詩人尤其是象徵主義和超現實主義詩人中，中國老莊哲學和詩歌的影響十分深遠。戈蒂葉（Théophile Gautier）請人翻譯過題為《玉書》的中國詩集。馬拉美（Stephane Mallarmé）自幼就喜愛中國詩歌和藝術，晚年的詩學觀點傾向於道家。米肖推崇老莊哲學，他許多詩接近道家的「空無」思想，被視為「無言詩」（poème du silence）……凡此種種，無疑會使辛波絲卡受到老莊哲學的間接影響。

要以有限的人生達成永生的可能，辛波絲卡求之於道德宇宙，更求之於藝術天地和宗教境界。在某種意義上，她像佛教徒一樣，是能以出世的精神做入世的事情的。

我們也許還可以從另一個角度來判斷詩人的優劣。如艾略特（T. S. Eliot）所言：「不成熟的詩人模仿；成熟的詩人剽竊；拙劣的詩人糟蹋他們拿來的東西；而優秀的詩人把它化成某種更好的東西，或至少把它變成某種別的東西。優秀的詩人將他的贓物融化成獨一無二的情感的整體，與他所撕下來的東西迥然不同；拙劣的詩人將它挪用到支離破碎的東西裡面。一個優秀的詩人通常借鑒時代遙遠的、語言不同或趣味迥異的作者。」^⑤辛波絲卡在某些方面，也許是以其特有的思維方式與東方智慧不謀而合，而在另一些方面，也許屬於「借鑒時代遙遠的、語言不同或趣味迥異的作者」的優秀詩人之列。



注 釋

- ① 本文所注明的辛波絲卡的詩作的年代指該詩所載入的詩集出版的年代，每首詩的寫作年代有可能與詩集出版的年代相同，但一般要早於出版的年代。詩題及其所載入的詩集名稱，可在引用書目中的辛波絲卡的波蘭文詩集或英譯本中查到波蘭文原文或英文，引文中筆者的譯文根據比較忠實於原文的瑞典文譯本並參看多家英譯譯出。
- ② 波蘭文本：Wislawa Szymborska：*Lektury nadobowiażkowe*，1996. p.70.
- ③ 《老子》四十二章。
- ④ 《老子》一章。
- ⑤ 《老子》十四章。
- ⑥ 司空圖：《二十四詩品·形容》
- ⑦ 這裡所說的意境，特指王昌齡在《詩格》中所說的「意境」，與一般意境說所說的「意境」不是同一個概念：「詩有三境：一曰物境。欲爲山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗極秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後用思，深得其情。三曰意境。亦張於意而思之於心，則得其真矣。」
- ⑧ 《詩人玉屑》卷六。
- ⑨ 科爾比（Vinate Colby）編輯的《世界作家》（*World Authors*，1980-1985），New York，1991，p.815.
- ⑩ 《哈姆雷特》第二幕第二場。
- ⑪ 《老子》二十五章。
- ⑫ 勒維尼（Madeline G. Levine）：《當代波蘭詩歌》（*Contemporary Polish Poetry*），Twayne，pp.132-133.
- ⑬ 《孟子·離婁上》。
- ⑭ 參見米華殊（Czeslaw Miłosz）：《波蘭文學史》（*The History of Polish Literature*），London，1969，p.521.
- ⑮ 《莊子·德充符》。
- ⑯ 《莊子·至樂》：「莊子妻死，惠子弔之，莊子則方箕踞鼓盆而歌。惠

子曰：『與人居，長子老生，死而不哭亦足矣，又鼓盆而歌，不亦甚乎？』」張和仲《千百年眼》：「莊周妻亡，鼓盆而歌，世以爲達，此殆不然。未能忘情，故歌以遣之耳。情若能忘，又何必歌？」張和仲語或許源出同時代的張萱《疑耀》卷二。若依此解釋，莊子是「歌以遣之」，辛波絲卡是詩以遣之。

- ⑯ 原著爲英文，見 *The Chinese Mind: Essentials of Chinese Philosophy and Culture*, Ed. by Charles A. Moore, 中譯本《中國人的心靈：中國哲學與文化要義》，臺北，民國 73 年，參見第 212、216 頁。
- ⑰ 見瑞典文雜誌《抒情詩友》(*Lyrikvänner*)，1995，4/5，pp.113-115.
- ⑱ 同注釋⑯，p.333.
- ⑲ 見《瑞典日報》(Dagbladet) 1996 年 10 月 4 日。
- ⑳ 見辛波絲卡詩歌的瑞典文選譯本《從來沒有兩次》(*Aldrig Två gånger*)。
- ㉑ 龐德 (Ezra Pound): “A Retrospect”，見艾略特 (T.S. Eliot) 編輯的《龐德文選》(*Literary Essays of Ezra Pound*)，London, 1963, p.4.
- ㉒ 同注釋⑲，p.69.
- ㉓ 見尼采 (Nietzsche) 《悲劇的誕生》第 6 節，Clifton P. Fadiman 英譯本。
- ㉔ 艾略特 (T.S. Eliot): “Introduction to *Selected Poems by Ezra Pound*”，見 *Selected Poems by Ezra Pound*，Faber & Gwyer, 1932.



引用書目

波蘭文部分

Szymborska, Wisława. *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań: Wydawnictwo a 5, 1996.
———. *Lektury nadobowiązkowe*. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1996.

英文部分

Szymborska, Wisław. *Sounds, Feelings, Thoughts: Seventy Poems*, Tr. Magnus J. Krynski and Robert A. Maguire. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
———. *People on a Bridge*, Tr. Adam Czerniawski. London: Forest Books, 1990.
———. *View with a Grain of Sand: Selected Poems*, Tr. by Stanisław Baranczak and Clare Cavanagh. New York: Harcourt Brace & Company, 1995.
World Authors, 1980-1985, Ed. Vinate Colby. New York: The H. W. Wilson Company, 1991.
Levine, Madeline G. *Contemporary Polish Poetry*. Boston: Twayne, 1981.
Milosz, Czesław. *The History of Polish Literature*. London: The Macmillan Company, 1969.

瑞典文部分

Szymborska, Wisława. *Aldrig två gånger*. Dikter i urval och tolkn. av P. A. Bodin och R. Fjellström, Ordström 1996.
Szymborska, Wisława. *Utopia*. Urval och översättn. av Anders Bodegård, Inledning av Lars Kleberg, FIB:s lyrikkubb, 1989.
Szymborska, Wisława. *Nära ögat*. övers. Anders Bodegård, FIB:s lyrikkubb, utk. hösten 1996.

傅正明，畢業於北京大學中文系，文學碩士。

