

语言与文化研究

(第十辑)

主 编 朱文斌 庄伟杰

光明日报出版社

前言

诗与历史关联/◎[澳]庄伟杰

名家讲坛

“文化战争”:关于20世纪中国文学批评的语境与情状/◎殷国明·2

探讨园地

关于现当代诗词史研究的几个问题/◎黄仁生·18

如何创造中国新文学的民族形式?

——回顾1940年代的民族形式论争/◎[澳门]龚刚·24

鲁迅和李光洙的“国民性”启蒙之道

——以《文化偏至论》和《民族改造论》为中心/◎许赛·36

传记写作:不详知不立传/◎李健健·43

新闻标题的制作艺术浅探/◎胡艳玲·52

散文诗写作与编辑探蠹/◎宓月·58

浙江民俗文化研习工作坊创建的实践探索/◎朱璨 王传飞·67

基于语料库的「たところ」让步文的中日对比研究/◎张锐·76

华文文学

从“性灵”到“灵性”

——小说创作的探索之途/◎[美国]施玮·86

论虹影小说《阿难》的深层人性探索/◎刘红英¹·100

泰华作家笔下的和尚形象/◎[泰国]曾心·107

生活在别处:澳华女作家海曙红的写作/◎何与怀·114

澳华书评两章/◎张奥列·130

台湾五十年代喧嚣的文学运动与文学思潮/◎古远清·137

绿蒂诗歌的艺术成就/◎[台湾]林明理·173

- 寻找“地毯中的图案”：《昙花梦》结构艺术初探/◎肖 成·183
“忧郁”之外：《香港文学大系》(1919 - 1949)
 散文卷中的香港形象^①/◎王文艳·198
于智照洞鉴中慨悟灵明
 ——论文榕咏月散文诗的美/◎崔国发·212
“世界华文文学区域关系与跨界发展”国际学术研讨会综述/◎韩宇瑄·217

人文视界

- 汉字八趣漫谈/◎卢善庆·228
跨界创意 ABC/◎凌 逾·241
网络文化与中国主流意识形态安全构建/◎王永乐 张军·247
网络流行语对传统语境的逆反及相关特征/◎阮 波·259
中国酒的文化气息与社会价值/◎李长空·271

序跋评述

- 践行“求正容变”创作“新风雅颂”
 ——序《赓歌齐唱水龙吟》/◎罗 辉·290
离开众声喧嚣的个人倾诉
 ——王爱红三十年诗歌阅读记/◎呼岩鸾·312
新著跋两篇：奔流不息的历史长河/◎曾纪鑫·331
风雨江湖 多情笔墨
 ——读李良博士《李可染》/◎陈大利·340
精通中国书画的艺术大师
 ——记台湾书画家高逸鸿/◎徐振忠·344
不须更写沧桑感，还我河山指顾中
 ——连横《台湾诗乘》初探/◎李 怡 周于飞·349

后记

- 编后漫谈/◎编 者·

前 言

诗与历史关联

◎[澳]庄伟杰

诗偏重直观感觉,温情而柔软、自由而唯美,属于精神形态(情感性);历史重在事实过程,复杂而多变、公正而无情,属于物质形态(时序性)。那么,诗与历史到底存在着什么关系?历史中的诗(人),与诗(人)中的历史,盘根错节及纠结所构成的巨大“网络”,似乎潜在着许多耐人寻味的话题值得我们认识和探讨。

如果说,诗歌作为一种精神文化,为人类提供了一个可以沟通心灵的共享时空,说明诗歌不仅具有跨(超越)时空性,而且具有普遍的人类性(意识),它首先应该是美的、是诗人个体的,然后应该是世界的。那么,对于历史的尊重,即关注和理解历史与人、历史与文化、历史与现实、历史与语言、历史与未来等多重的复杂关系,都表明诗歌对精神内涵和历史关怀有着不可忽视的重要性。海德格尔一针见血地指出:“诗歌即是历史。艺术是真理在作品中的创造性保存。它不仅是创造,而且是保存。艺术归根结底是历史性的。艺术不仅通过作品,通过鉴赏、评论、诠释保存历史,它还在时代的变迁中改变历史、矫正历

史。在诗的历史性面前,任何派系的职业诗人的任何嬉皮士心态、粗鄙的语言等非诗化状态都是荒谬的。”诚如任何人都会有自己的人生哲学,但他不一定也不必成为哲学家。同理而喻,生活中的任何人其实都是潜在的诗人,因为感觉是人类的共性,当人们心中涌动诗意或被某种事物刺激时,会情不自禁地发出一声声感叹,甚至可以自在愉快地走笔分行。然而,这种最为广泛的对于大千世界的感应,只有在转化为精巧而独特的艺术形式之后,才可能凝成为诗,也只有具备这种创造性转换的人才能成为严格意义上的诗人。诗只写给潜在的诗人看,诗的读者不一定是创造文字符号的诗人,但一定是生活在特定历史境遇中的诗人。海德格尔的精辟见解提醒着人们,当我们一旦以诗人的名义或默许读者承认我们以诗人名义的时候,面对诗与历史,我们必须虔诚地善待之,正如善待生命、善待自身的文明一样。

历史尚未开始之前,诗就诞生了。诗是语言的艺术,更是语言文字的极致。语言文字,作为一个民族文化遗产的最重要载体,对任何物质及精神的发展起着至关重要的、甚至是不可替代的作用。倘若一个民族的语言文字产生了断裂或同化,其文明历史进程将出现何等悲剧性的结果是可想而知的。正是继承了本民族语言的丰富遗产,中外历代诗人才得以从中汲取宝贵的精神资源和源源不断的艺术灵感,造就出一大批将古老语言、诗歌传统以及艺术思潮和时代精神交相辉映、融汇贯通的诗坛巨擘。诚然,语言本身有其相对恒定的传统,在发展中并非一帆风顺。很明显的,语言作为文化存在与发展的符号载体是很难更易的,即使对于独创性很强的诗歌艺术也不例外。有时语言还会演变为精神和思想的界限,汉语言如此,其他的语种亦然。那么,中外流传的诗歌经典,其经久不衰的魅力及神秘何在?一句话,艺术的常青得益于语言的常青。因为在诗歌语言的具体运用上,诗人享有相当的自由度。譬如,被誉为“众神之国”的希腊为何注定是一个诗的王国呢?这取决于数千年绵延不绝的希腊语言文化,当然还取决于大自然对这片土地的恩赐和厚爱,取决于它拥有悠久的文明积淀和诗歌文化传统。正是这三重合力因素,才使得希腊应运而诞生出伟大的诗人和伟大的诗歌作品。与此同时,对欧洲乃至世界诗歌发展做出过巨大贡献的希腊诗歌,在意大利文艺复兴之后,也开始受到来自其他艺术思潮及创作观念的影响。希腊的近现代诗人群体,既得天独厚地继承了这份宝贵遗产,又接受着同时代各种文艺思潮的浸染。如同汉语诗歌的写作者所遭遇的现状一样,如何看待现实与历史、传统

与现代、个人与社会之间的多重关系,成了每个诗人无法回避和亟须面对的问题。令人瞩目的是,置身于特定历史境遇和时代语境的希腊诗人,都以他们各自的历史和时代的亲身感悟以及独到的艺术观念和表现手法,对以上问题做出了他们所处的那个时代必须回应的问题。从荷马史诗到萨福情诗,开启西方诗歌的先河,成为叙事诗与抒情诗两大类型的奠基石;从民歌民谣到教堂颂诗,直至上世纪60、70年代先后诞生的两位诺贝尔文学奖得主塞弗里斯和埃利蒂斯。这些都足以表明历史中的希腊诗歌与诗歌中的希腊历史,在其民族精神生活中的作用、地位和意义。

作为人类文化整体系统中的精神文化现象之一,诗歌与文化的发展规律保持互动的同一性。文化的新旧交替的演变发展,从一个民族的诗歌艺术运动形态中可以窥其一斑。因而,诗歌的历史,总是在传统与创新并行交织的进程中构成的。传统及其保存下来的精华部分,作为文化中的恒定性因素,是文化得以传承延展的缘由,也是决定诗歌艺术得以承续发展的内在要素。诚然,以特定思维模式、哲学意识和文化母题等为资源而获得历史穿透力的诗歌艺术的创作观、本体观及审美观,也在某种程度上制约着特定民族任何历史时期、或地域诗人的诗美创造。因为任何创造都不可能是空穴来风,尽管诗歌艺术是注重想象力和创造性的写作实践(行为),但传统作为一种文化资源显然是十分必要的,当然传统也可能为诗人自由创造的本能欲望设置了障碍。因此作为诗人,首先面对的自然是对诗歌艺术的历史经验产物的承载、对接或转换。由于文化创造活动,实际上是“通过个人的创造能力把历史经验的内容现实化的活动。”(兹洛宾语,见《文化历史过程的规律性》)就此而言,诗歌即是通过诗人的诗美创造把诗歌艺术的历史经验现实化。如果说“历史经验”是指我们所谓的传统,那么“现实化”指的应是一种进行时态式的审美活动。在这个过程中,诗歌艺术的历史经验便有可能通过诗人个体创造性的活动获得新的生命、新的肌体。进一步说,诗歌写作是无法隔离和架空于诗歌艺术历史经验这一母体的,而作为一种创造性的文化行为,它一方面纵向地承续过去时代的艺术文化传统,另一方面则横向地受到同时代新潮文化直接或间接的影响和渗透。汉语新诗的横空出世,就是徘徊于过去(传统)的文化与新型(现代)的文化相互杂糅的历史背景和多元文化语境中。它意味着,并为我们审视和考察新诗的艺术流变、生存轨迹及其呈现的多元共生局面的文化生态,提供了一个相当有效的评判基点或切入视角。

诚然,任何一种文化现象,都不可能从历史生成的全部现象中抽离作孤立的分析和讨论。这不仅是历史学家的基本信条,对于诗与历史,同样要从其过去的全部生成过程去加以了解。倘若我们谈论当下诗歌,自然要放置于现代化以来的全部思潮冲击生成的历史语境中去透视。对此,著名诗人、学者叶维廉提出的“现代历史意识的持续”观点,其所蕴含的意义,值得我们细细思量。其实,每一个诗人之所以成为诗人,显然的都与其那一代人的生活境况和特殊阅历有关。朦胧诗的领军人物北岛在一篇题为《诗歌,带着历史的愁容》的随笔中,谈及了自己经历了文革初期大串连、尔后上山下乡,逐渐远离城市和故乡,到了改革开放时期便跨越国界而越走越远的历程,认为“这种行走使身份认同从开始就有漂移感和不确定性,与诗歌的特质相吻合。”那么,当年“朦胧诗”为何会崛起呢?它是否与历史关联?这就得从1978年底诞生的《今天》文学杂志说起,《今天》的重要成员几乎都是青年工人。而知识分子作为一个群体,当时的精神上已被打垮,无力载道,致使文化传统承接的链条断裂。而无知者无畏,正是这一批没受过多少正规教育的青年人敢领风气之先,在历史的转折时刻闯出一条新路。北岛站在反思的角度告诉我们,《今天》诗歌有两个直接的传统资源,一是革命主义诗歌,二是毛泽东的古体诗词。后来又加上西方诗歌的影响,但由于当时不懂外语,只能依赖译文,使这一资源的利用变得有限。有趣的是,北岛在回忆当年其父让他背中国古典诗词的无奈,想不到在很多年后当自己成为诗人时,才悟出其中让他终身受益的妙处:“正是背诵,让文字连同音乐性一起渗入血液中,穿透理解上的障碍,在生命过程中时不时照亮你自己。”可见,写作与生命、诗歌与历史,对于诗人,常常有一种平行交错的关系。而诗歌尤其是现代新诗,本身就具有其内在的价值系统。海德格尔针对的嬉皮士心态,粗鄙的语言等非诗化状态无疑的值得我们警惕。因此,如何对我们置身其间的历史和生存境况加以深刻揭示?如何对特定时代语言状况作出深度探测?且对即将面临的历史可能性进行审视和观照,从而落实到诗歌本体的纵深拓展上,让现代新诗在历史和当代经验中深扎进去,使个人真实生活与具体历史语境并行不悖、同步展开,形成一种历史承载力、内在穿透力和话语辐射力,举凡是真正把诗歌视为艺术的最高形式,对世界对现实、历史与未来作出独自判断和思考的诗人,无不虔诚地对待之。中外诗歌史上那些堪称经典的诗作,之所以始终弥漫于现代诗的每个角落,浸透于历代诗歌读者的血脉之中,莫不如此。远的不说,在

当代汉语诗坛,我们欣然可见,像彭燕郊、昌耀、杨炼、吉狄马加、西川、王家新、欧阳江河、臧棣、马永波、翟永明、于坚、周伦佑、王寅、孟浪等等诗人,在他们的诗歌文本中,几乎或多或少地凸现了与历史生存进行对话或相互穿插的情境,并以个体的人性人本的情怀和带有个人心灵史与人类的普遍精神产生对接和共鸣。也许,诗歌之魅力的其中要素,还在于它塑造了历史与未来,才显得如此独特而富有。

至此,顺便绕个弯说说“史诗”,这是中国人所偏爱的字眼,《现代汉语词典》是这样解释的:“叙述英雄传说或重大历史事件的叙事长诗。”其实,史诗的概念源自西方,准确地说,源自古希腊,且早已成为世界文学通识的关键词。真正的史诗,并非表面上的历史翻版,它应具有一种来自灵魂深处的内在精神力量。失去这种力量,题材多么重大、时空多么宽广、篇幅多么庞大,只能是一堆没有灵魂的骨架或躯壳。只有把历史意义上的事件转化为审美意义上的命运叙事,才能演绎出令人荡气回肠的真正史诗来。在中国新诗发展历程中,真正成功的史诗作品可谓凤毛麟角。说得绝一点,是中国没有出现严格意义上的史诗,类似于《神曲》《浮士德》那样的伟大史诗。究其原因,除了未能充分驾驭叙事诗文体及把握其写作特点外,还在于未能用所创造的语言及万物来彰显作为真正史诗的大气和磅礴。身为历史学家的诗人孙毓棠的《宝马》,堪称此类诗中难得一见的佳篇力作。此诗长达 760 多行,在现代新诗史上有着里程碑的意义。

在某种程度上,诗比历史更引人深思,也更永久。作为一位当代诗人,如能创造出传统继起的新的生命,即不切断历史,为下一代的历史意识的持续而努力,让他们伸入丰富而有力的现代文化思潮里,找回他们的文化源头,对自身文化(认同)有了确认后的信心,可能是我们共同的、也是无法动摇的根。

名家讲坛

“文化战争”:关于 20 世纪中国文学 批评的语境与情状

◎殷国明

摘要:中国 20 世纪是新旧文化交替的历史转型期,而这种转型并不是在某种和风细雨中进行的,而是中西、新旧、传统与现代文化的激烈碰撞和冲突中生发的,最终酿成一场决定中国社会前途和命运的、愈来愈引后来人瞩目“文化战争”。而在这里,之所以用“战争”来指认中国 20 世纪文学批评,也是为了呈现文学批评在中国 20 世纪所展示和显出的、几近极致的社会和文化功能,其意识形态政治化和符号化建构和表达,也被推到了登峰造极的地步,为世界性的所谓“批评的时代”打上中国独特的印记。

关键词:20 世纪 中国文学批评 文化战争 转型期 章太炎

中国 20 世纪文学批评是在中国“天下至变”历史语境中发生和发展的,同时又集中体现了世界性的、在文化与意识形态场域发生的大交流、大分化、大对抗、大融通的新局面和新格局,所以,把文学批评理解和描绘为“战争”,或者把文学批评放在战争框架内进行评述,或许确实有点暴烈和惊悚,但是,只要回溯一下中国 20 世纪以来,所发生的种种因文学而起的灾祸和灾难、以及很多人由此家破人亡的事情,就不至于感到过度惊异和敏感。

从某种程度来说,20 世纪中国文学批评在这场文化变革中充当了排头兵和领头羊的角色,其引领和承载了在思想文化领域所发生的一系列变化,以自己独特经历和面貌折射出中国文学、乃至整个社会和文化的世纪转型和转折。而就一个拥有几千年文明史的传统古国来说,这种世纪转型和转折注定不会那么平稳和一蹴而就,其不仅意味着要经历一个相当长的、在政治、经济等各个领域和层面的动荡、甚至动乱时期,在社会生活、乃至人的生命方面付出极大代价;还意味着文化和意识形态方面

将长期处于某种焦虑、困惑、紊乱和不确定状态。人们、首先是文化人,注定要遭遇和承受某种难以名状的重压,在精神和心理上付出代价。

一、缘起:“文化战争”由何而起?

所谓“文化战争”(Culture War)就是在这种历史语境中提出的。上世纪末,美国学者萨缪尔·亨廷顿(Samuel P. Huntington, 1927—2008)曾经就当时的世界状态提出“文明冲突论”,认为当今世界的主要危险来自于不同文明体系之间的冲突,而这种冲突在中国表现得更为深远和广泛;如果说,一次社会整体状态的巨变,同时也意味着文化和意识形态的脱胎换骨,那么,中国 20 世纪的这场巨变也必然伴随着一场史无前例的文化战争;也就是说,20 世纪中国所经历这种社会转型和巨变,不仅意味着政治、经济体制方面的一场大的博弈,而且相应的,在文化和意识形态场域进行着另一场不见刀枪、甚至比刀枪之搏更残酷和持久的搏斗,因为它更贴近于人的生活状态,甚至刺进了人的骨肉和心理深处,不仅关乎人们政治信仰和生活方式的种种方面,而且涉及到了民俗、民谚、民歌、甚至人们的生活习惯和喜好,落实在人的穿着打扮等各个方面;而每一个领域、每一个层面和方面的搏斗,都不仅有大会战,大运动,大风潮,还有许许多多面对面的,在城乡、单位、社区、甚至家庭内部的巷战和肉搏战——这一切都不仅仅在争夺社会的统治权和主导权、以及文化和意识形态的话语权,最终还涉及到不同阶级和层面人们的权力和利益分配。

战争是人类社会最极端的行为,不仅是政治的最高、最后的形式,也是文化、及其文化冲突与对抗发展到极致的表达和表现,以往总是把它归结为人类的暴力行为,很少从文化层面来为其定位,并从人类文化展演的视野来理解和把握其性质和意味;所以,把中国 20 世纪文学批评理解和描绘为“战争”,尽管似乎有点暴烈和惊悚,况且中国文化本身历来就崇尚“温柔敦厚”,尽力防范、消除、掩饰和淡化社会生活中的矛盾冲突,尽可能维持一团和气——哪怕是表面的——的状态和局面;但是,只要我们进入过往的历史现场,直面 20 世纪以来在文学批评领域发生的种种悲欢离合,关注无数因文学背井离乡、因思想家破人亡、因批评身陷牢狱、因文化命归黄泉的文化人的命运和境遇,以及连续不断的、令人不寒而栗、身心俱疲的文化事件、运动和学案,就不能不说:这确实是一场在中国发生的、独具中国特色的、具有举世无双的文化战争。

其实,关于“文化战争”的说法,在人类文化中源远流长。在著名的“柏拉图对话”中就留下了这样的阐释:

如果战争是用语言来进行的,那么这个部分可以称之为论战。^①

在泰阿泰德和客人的对话中,所谓智者就需要、也必须拥有争论、辩论、论战、打斗和战斗的知识和技艺。^②不过,从对话中可以看出,柏拉图似乎与孔子一样,不喜欢所有“巧言令色”的智者,认为他们都是一些心底狭隘、知识浅薄、卖弄学问、唯利是图、装腔作势的人,“有人说他们不值一提,有人说他们高于一切;有时候他们披着政治家的伪装,有时候以智者的面目出现,还有些时候看上去就像疯子”。^③

战争并非仅仅为了文化,但是以文化名义发动和进行战争,却是人类历史上的普遍现象。例如,欧洲延续千年的“十字军东征”,就是一场名副其实的文化战争,其宗教和信仰的争端和分歧,一直是战争的旗帜和口实;而第二次世界大战之后,全球在一段很长时期内,都笼罩在“冷战”阴影和恐怖之中,政治和意识形态的铁幕刀戈,也是其相互对峙、恶目相向的根源。还好,这种纯粹建立在精神和意识形态分野上、用思想和文化意识形态想象和建构的战争理由和逻辑,随着人类交流的拓展和文化批判思潮的洗涤,已经在日渐失去可信度,而文化作为一种“软实力”的较量,亦在力求摆脱以往你死我活的暴力和武力模式。

但是,这并不意味着战争即将消失,也并不意味在文化和意识形态场域进行的战争,失去了过去激烈、残酷、残忍的性质和程度。就此来说,英国学者约翰·汤姆森(John Thomson)1991年推出的论著《文化帝国主义》(Cultural Imperialism: A Critical Introduction)^④在某种程度上,已经做了说明。所不同的是,汤姆森所关注的主要是不同国度和文明体系之间的文化冲突和博弈,尚没有把它延伸到国家和文明体系内部,并视之为推动一个国家和民族、乃或文明体系变革的内生动能。

不同国度、民族和文明体系之间所进行的对抗和博弈一样,在国家、民族和文明体系内部的文化战争也在如火如荼进行,其不仅是战争方式的转变,从军事战、经济战、商战延伸和转移到了宣传战、思想战、心理战、信息战等意识形态领域,最终聚焦于无所不至的文化层面,而且是把文化差异和博弈发挥推到绝端和极端境地,进入了你死我活、有我无你、非此即彼的状态——这似乎可以参考美国学者萨缪尔·亨廷顿

(Samuel P. Huntington, 1927—2008)于二十世纪九十年代早期提出的“文明冲突论”(Clash of Civilization)之说,但是其范围和领域显然超越了以西方文化为本的视野,其冲突和对决绝不仅仅局限于两种或数种文明体系之间,而是扩展和深化于文化的各种表象和深层结构之中,成为人类历史变迁的重要动力源和要素。

“文化冲突”、乃至“文化战争”的提出,或许还基于人类社会在19世纪所发生的“大转变”——西方学者博兰尼曾用这个概念来指认人类文明在20世纪不能不面对的危机。这是一场激动人心、但是充满暴烈行动的人类社会变革,在波兰尼看来,这种大转变所滋生的最可怕的现象就是“文明的不可避免的自我毁灭”。

他还如此描述西方社会在20世纪初所发生的这种大转变带来的灾难性后果:

不能说明这种社会灾变的突发性的解释是无法令人满意的。仿佛变化的力量已经被郁积了一个世纪,一系列事件倾泻在人类身上。一场全球范围的社会转变被战争推向高潮,在这前所未有的形态的战争中,许多国家被摧毁,而新帝国的轮廓在血海之中显现出来。但是这一恶魔般的暴力仅仅只是浮于湍急而寂静的变迁洪流上的事物,这道洪流在波澜不惊的情况下不动声色地吞噬了人类整个过去!对这一大灾难的详尽的分析必须既能说明暴烈的行动,又能说明寂静的分崩离析。^⑤

尽管不能以此来解释和分析20世纪在中国所发生的一切,却为我们留下了很多遐想和想象的历史空间。

显然,所有上述这一切西方关于“战争”与文化关系的论说,都无法与中国的论说相比,因为中国是一个文化深远、历史厚重的国度,“文化”在中国历史构成中的意义独特,分量很重,但是正是这种历史语境,不仅造就了文化在社会发展和变迁过程中的特殊境遇,而且也使得战争很早就以文化方式展开。例如,在孔子学说中,就已经出现“以德服人”的主张,而在《孙子兵法》中,则把“不战以屈人之兵”,看作是战略战术的最高境界。而更重要的是,只要活在中国社会生活中,最终都会感觉到,除非革命和极端情景出现,人之一生就处于文化竞争和战争状态之中,从做人的细微末节,到人际关系的建立和处置;从最初的启蒙教育,到之后连续不断的官场、商场和情场的竞争,都在考验你的文化历练和素质,你的文化谋略和行动力。

在这里,确切地说,“文化战争”,其实就是人类在文明容许的框架内生存与发展竞争的最高形式,也是基于文化、为文化、用文化方式发起和进行的极端、极致和你死我活的行为和战争。

在人类历史上,因土地、资源、通道、商贸利益、管辖权、甚至配偶争夺和争端而引起的战争络绎不绝,已经成为一种常态,但是,因文化、为文化而生发的战争,却是一种新的呈现方式和历史范畴,若不是发生于某种特殊的社会和文化环境中,若没有新的社会因素的参与和加入,若不能体现人类社会新的变化和转型,是不可能产生“文化战争”这一新的、独特文化景观的——尤其是通过文学批评的方式来预演和展演这一景观,更是历史的奇迹。

当然,战争就必然牵扯到暴力,而文化战争同样是一种暴力手段,只不过一种文化暴力,即用文化方式、手段和形态构成的暴力方式,用齐泽克(Slavoj Zizek,1949—)的话来说,即首先表现为一种“主观暴力”(Subjective Violence),其完全不同于人们过去所意识到的犯罪或恐怖行为,以及社会动乱、国家冲突等明显的暴力事件,而往往以某种隐蔽的、非暴力的、甚至隐喻方式实施的:

主观暴力是一种及其明显的三位一体形式,其同样两种物质类型的暴力。第一,这是一种由言语及其组合方式构成的“象征”性暴力,也就是海德格尔所称的“我们的存在家园”(Our House of Being)。正如我们后来看到的,这种暴力不仅表现在那些带有明显煽动性的书写——包括由此延展出的研究中——形式和由我们习惯性言说方式产生的社会管控关系方面;而且更深层次表现在语言基本形式所产生的暴力,例如其所某种普遍意义的强势表达,等等。其二,这里还有我所说的“体系性”暴力,它们往往或者对于我们经济和政治体制灾难性状态具有经常性抹平功能。^⑥

可以断定,齐泽克关于“主观暴力”的论述,主要揭示了包括文学艺术在内的意识形态与人类战争暴力之间唇齿相依的关系,并掀开了人类文明史中“文化吃人”残酷景象的一角,对于我们回顾和反思中国20世纪文学批评历史有鉴照意义。

二、“背水一战”：20 世纪中国文学批评的发生语境

而这一切不仅有其历史文化根源,而且为人类文化的变革和变迁提供了独特的镜像。中国 20 世纪的社会变革,其实就是首先在精神场域打响,是从文化层面开始酝酿、生发和展开的。显然,作为历史的造物,中国 20 世纪文学批评的发生是极其独特的。从某种程度来说,20 世纪中国文学批评在这场文化变革中充当了排头兵和领头羊的角色,其引领和承载了在思想文化领域所发生的一系列变化,以自己独特经历和面貌折射出中国文学、乃至整个社会和文化的世纪转型和转折。而就一个拥有几千年文明史的传统古国来说,这种世纪转型和转折注定不会那么平稳和一蹴而就的,其不仅意味着要经历一个相当长的、在政治、经济等各个领域和层面的动荡、甚至动乱时期,在社会生活、乃至人的生命方面付出极大代价;还意味着在文化和意识形态方面的长期处于某种焦虑、困惑、紊乱和不确定状态,人们、首先是文化人,注定要遭遇和承受某种难以名状的重压,在精神和心理上付出代价。

但是,在 20 世纪的中国,何以把在社会蜕变和意识形态场域异军突起的文学批评称之为“文化战争”、或者其中一部分、而这场“战争”又是如何酝酿、孕育和发生的,具有何种文化和历史特点,经历了怎样的战略和战术阶段,发明和使用了怎样的思想武器和战略战术,则是至今为止的中国人文学术研究界的空白和空缺。

理解“文化战争”,自然要把“文化”放在生死存亡的天秤上,才具有让人为之粉身碎骨的奉献精神。就中国人对于文化的精神崇拜和依赖程度来说,这一基础并不缺失,尤其在民族和国家危患情形严重、外来势力破门而入之时,所谓文化优胜感、恐惧感都会油然而生,形成过度紧张、焦虑和兴奋的精神状态。例如,曾国藩在讨伐太平军之际,就充满一种“为文化而战”的情怀;而邓实在呼吁保持中国文字之独立性之时,所恐惧的是“其灭人国也,必先灭其语言及其文学以次灭其种姓。”^⑦

所谓“文化战争”自然不是武器暴力的生命之搏,而是文化、思想和信仰及其意识形态场域的针锋相对和你死我存的决斗,其毫无慈悲可言的激烈程度绝不亚于实体战争。对于这一点,饱受千年文化传统浸染的中国文化人自有其敏锐感受,亦有具有远见卓识的论说。例如,杜亚泉早在 1915 年就明确提出“思想战”的观念,认为“今之时代,为思想战之时代”^⑧,并且从人类文化史的广阔视野出发,叙述和揭示了 20 世纪

中国“思想战”源起的特殊语境和线索：

十九世纪民族思想之发达,意大利合并,巴尔干分裂,其他民族战争之爆发于各地者,更不知凡几。此回旋彭拜之思潮,更由太平洋印度洋远渡亚东,波及吾国,而有辛亥之役。吾国之思想战,盖以此为著也。吾国思想界,于战国时代,最为活动。秦汉之后,迨于今世,无甚变迁,一则以孔孟之思想,圆满而有系统,后来发生之新思想,不能逾越之范围;二则专制政体之下,往往以政治势力,统一国民思想,防遏异思想之发生。期间若黄老之兴起,佛教之输入,与王莽之复古,安石之新法,稍稍以思想影响于政治,而其势力薄弱,尚不足引起战争。迨欧化东渐,吾国固有思想,大受动摇,于是守旧维新之两派,其思想如水火不相容。前清之季,若拳匪之祸,若安庆之变,皆思想战之局部也。辛亥一役,思想战爆发,民国由是而成立。赣宁战事,犹为革命思想之余波。而今而后,吾国民将以思想防遏战争乎,抑将以思想发生战争乎,则在吾国民之自择矣。^⑨

可以说,杜亚泉的思路与日后齐泽克、亨廷顿等人的思想颇有相通之处,其“思想战”观念的提出又早于他们半个世纪,不能不说令人叹为观止。而杜亚泉在文章中关于实体战争与思想战争之间关系的论述,以及对于中国当时“思想战”状态的分析,又无不给人一种高屋建瓴、且具体入微的感觉。

事实上,中国社会在20世纪初就进入一种新旧文化决战的时代,而文学批评的揭竿而起正是这个时代的标志性事件。

这是由于中国文化的特殊历史形态和境遇造成的。中国文化却不同于先前曾经辉煌、但是已经消失的任何一种文明和文化,因为它不仅博大精深、力量和体量足够强大,而且尚没有任何一种外来文化能够完全融化它和征服它,它在20世纪必定要遭遇历经死地而后生的命运。

没有理由对于传统文化深恶痛绝,但是,正如一位法国学者麦克林(Mclean. G. F)所说,在一个大变革的时代,“要求古老的文化来适应新事物”势在必行,而“在如此这般的巨大转变中,除非得到精心的培育和转化,那些原有的强势就有变成弱项的危险”。^⑩——实际上,近代以来,这种“原有的强势就有变成弱项”已经不

是危险,而成为一种现实,致使中国文化濒临“死地”的遭遇。这种遭遇来自内外两方面原因,不幸或者万幸的是,它们几乎是同时发生的。关于内在的原因,是指一种文化或文明,发展到一定阶段,势必会把各种原有的优厚条件和资源消耗殆尽,也必然会遇到新的状况和挑战,自我面临某种瓶颈状态,不突破、不创新和不更新,就会陷入危机和衰退,甚至会最终导致生命力的衰竭、乃至死亡,其可能是极盛而衰,如希腊文化;也可能暴烈而亡,例如玛雅文化;或可能是腐败而终,如罗马文化,等等。

中国文化是一种过早和过于成熟的体系和系统,尤其是在政教合一(政治与道德)、官学合一(政治与文化体制)方面,已经达到完美、完善和精致入微的程度,不能不呈现出僵化、固执和“老子天下第一”的特点,很难有所创新,亦很难容纳和接受新的变化和事物。就此来说,某种文化的完美、完善和完整无缺,在人类文明进程中,不仅面临“适应新事物”的考验,还可能意味着僵化、死亡和终结。

这或许就是人类文明的新陈代谢,新生命的诞生,伴随着旧肌体的衰老和死亡。任何一种人类现象,如果发展到登峰造极的阶段,假如已经进入了绝对完美和完满的状态,就必然会出现裂变、裂缝和变革,以打破旧的状态,以孕育和生发新的生命和活力,否则就意味着老死、坏死和腐败死,或者退化到花岗岩之类的无机世界。这一点,在人类文化发展史上,不难找到例证。古埃及文化、古希腊和罗马文化、古印度文化的辉煌和终结,都经历了几乎相同、或相似的过程,其裂变、裂缝和变革、乃至在某种意义上的被终结,都是在发展到登峰造极阶段发生的——只不过在以往的历史叙述和评判中,人们总是把焦点放在经济、军事、阶级斗争和自然变故方面,反而忽视了文化本身的状态和变化。

在这种语境中,如何才能超越传统、打破文化僵局和困境,是20世纪初摆在所有文化人,不能不直面的问题;而如果是局外人、或者仅仅从理性思想层面来评判是非竖直的话,或许很难解释当时聚集在中国文化人心头的暴风骤雨。从这个意义上说,法国学者麦克林亦无法想象,当时中国所选择的对于传统的超越,不是伽达默尔在《真理与方法》中津津乐道的文化传承,也不是他所欣赏的继续以新的形式延续传统文化的“规范性”和“经典性”,更不是柯雄文(Antonio S. Cua, 1932 - 2007)在《儒家传统》中所提供的朱熹的“贯通”,即“就儒家传统的信徒而言,传统之所以是情感和敬畏的主体,是因为它被视为是智慧(智)的体现。在朱熹看来,‘智’是一种个人和人与人之间调适的远见卓识,用以处理现实的问题和适应变化的环境”;麦克林或许更

难以想象当时一位饱读诗书、一生研究中国古代文学的文化人,竟开出如此一个“救中国之妙方”,即“大乱者”:

中国情势,事事皆现死机,处处皆成死境:膏肓之疾,已不可为。然犹上下醉梦,不知死期之将至,长日如年,昏沈虚度;软瘫一朵。人人病夫,此时非有人极大之震动,极烈之改革,唤醒四万万人之沈梦,亡国奴之官衔,行见人人欢然自戴而不自知耳。和平改革,既为事理所必无,次之则无规则之大乱,予人民以深创巨痛,使至于绝地,而顿易其亡国之观念,是亦无可奈何之希望。故大乱者,实今日救中国之妙药也。呜呼!爱国志士乎!救国之健儿乎!和平已无可望矣。国危如是,男儿死耳!好自为之,毋令黄祖呼佞而已。

这篇文章题名为:《大乱者救中国之妙药也》,原载1911年7月26日汉口《大江报》,署名奇谈,是黄季刚的笔名。据说,这是黄季刚遭遇牢狱之灾后所做,所以愤懑之情溢于言表,而更值得分析的是,这里所表现的“死机”、“死境”和“死期之将至”的危患意识,不仅是社会的、政治的,也是文化的,其“大乱者”不仅是一种期待,也是一种预感,其中包含着对于中国文化、首先是文化人状态的忧虑和不满。

这一点,从他更早时候写的《专一之驱满主义》、《哀贫民》、《释侠》、《论立宪党人与中国国民道德前途之关系》、《哀太平天国》等时评政论文章,就已经有所透露,尤其是《论立宪党人与中国国民道德前途之关系》(原载1907年《民报》第18期,署名不佞)一文,不仅是当时投入《民报》与《新民丛报》论战的一篇檄文,锋芒犀利,所向无敌,为《民报》斩获文化和意识形态话语权立下汗马功劳,也视为较早发起国民性批判的一把匕首;这篇文章尽管论战头直指康有为、梁启超等立宪派文人,所剖析和评判的却是传统文人对于官僚体制的崇尚和依赖。黄季刚把这类人称之为“官胚”,并对于新旧文人表现方式之不同进行了揭示:

……吾名之曰“官胚”。统现在之已为官者,与现在虽非官而其志在官者论之,其丑行尽荆越之竹,犹不能书也。总而言之,冀为宪政国家之巨官议士,以佈其所谓政治法律之学,固宠禄以诒子孙,种族国家,匪皇恤也。此

曹之心,固与昔者以八股策论取名利者略同。若其质实无欺,不为奸言以簧鼓天下者,仰又不逮。异同之故,可得而言。往者,学究笃守四书,诵法程朱,高头讲章,奉为临文圭臬,狂瞽之极。或谓率是可以致治平。今之官胚,笃守政治法律范围,诵法康德、伯伦、知理诸氏,其讲章取之日本高田早苗、浮田和民等。既卒業,则挈之而西,以应伪廷之试,亦谓改革中国非此莫由。苟用其言,中国将与欧美齐其轨度,此其同也。往者学究精研举业,亦曰非此不能致身卿相,多积金钱以肥其身。畴人之中自曝其宗旨,无稍隐秘,若乃高言经世,出语无诈者,固时时有之,然而少矣。故夫就试场屋,欢喜雀跃而趋之,及其名列榜末,亲官走贺,咸曰高官厚禄,此其权舆;其颠踬既久,犹不得博一荣名,则与妇孺相对号咷,呕血投河,至为常事。今之官胚,高言救国,而隐其竞名死利之心,以为吾说不用,中国将亡,颤声长号,冀聳人听。人为所惑,未尝不慕其爱国之真。微而察之,昏夜夤缘,黄金贿赂之事,固依然此曹所为也。岂不痛哉!

三、“匕首”与“投枪”:20 世纪文学批评的中国利器

这种批评,即便放到 21 世纪亦不算过时,可见黄季刚对中国文化观察之深邃,笔致因此能够切入骨髓。其实,黄季刚留下的批评文字几几可数(由于多以笔名发表,时间久远,可能还有一些篇什有待于发现),但是篇篇都具有“匕首”和“投枪”的犀利,它们的锋芒和风格,在中国 20 世纪文学批评史上刻下了痕迹,影响了后来批评的发展。例如,当我们读到“软癩一朵”之类的比喻时,或许能够想起鲁迅对于所谓“国粹”和国民精神劣根性的讽刺和批判:“即使无名肿毒,倘若生在中国人身上,也便是肿之处,艳若桃花;溃烂之时,美如乳酪”。

不仅如此,黄侃何以在“大乱”到来之际,迅速中断了自己在政论和文学批评方面的激扬文字,转向中国传统文字和语言研究,也是一个值得探讨的命题。在这方面,作为章太炎先生的大弟子,章太炎对于他的影响固然很大,但是,就在社会政变革峰回路转、辛亥革命即获成功之时,作为民国创建的文化功臣,黄侃居然从文化和意识形态公共场域退居下来,选择了寂寞、冷僻的古代汉语和文字研究,不能不说隐含着

他对于中国社会变革和文化状态的特殊公务和理解,而在他的文化性格中所包含的新与旧、激进与保守、放荡不羁与谦虚严谨等不同因素的交织,不仅为后人称奇,也为我们解读中国 20 世纪文学批评提供了一份参照。

无独有偶,除了黄侃之外,另外一位姓黄的文化人也可以列为参照——这就是黄节(1873—1935)。生在忧患中的黄节,年少时就有从戎报国之志,在 1895 年他 22 岁时,就中国甲午战败写的《宴集桃李花下,兴言边患,夜分不寐》诗中就有“丈夫拊髀惊,冲冠裂目叱”、“何必怯舟师,何必畏利器”、“壮士怀关东,举酒问天醉”等诗句,正是出于这种情怀,他日后参加了轰轰烈烈的辛亥革命浪潮,先后于 1901 年在广州创办“群学书社”,后改名“武南公学会”,翌年参加乡试落第后,与邓实创办《政世通报》,走上文化救国之路;随后,1905 年章炳麟、邓实、马叙伦、刘师培等创立国学保存会,并创办《国粹学报》,激发民粹思想,主张推翻满清专制制度;后又主编《广州旬报》和《拒约报》,赞助于右任等创办《神州日报》,参与组织南社等,在 1909 年加入同盟会,成为辛亥革命浪潮中的文化骁勇,在一定程度上实现了年轻时的誓言:“苟得死士心,无敌有大义”。

即便民国建立之后,黄节依然斗志不减,积极参与各种政治和文化活动。在广东光复后,黄节返粤合创南武公学会、南武中学堂,并出任省高等学堂监督,为都督胡汉民草拟《改元剪辮文告》、《誓师北伐文》;1912 年,又与谢英伯、潘达微等组织天民社,创办《天民日报》等等,而就在袁世凯策划“君主立宪”、章太炎因反对而被监禁期间,黄节依然表现英勇,不仅在诗文中痛斥专制独裁及其走狗,而且在行动上进行营救,由此遭到监视和威胁,家庭经济生活也出现困境。

但是,就是这样一个历经考验和磨练的斗士,又何以在“五四”之前,尤其是 1917 年进入北京大学、成为大学教授之后,竟乐于把自己埋在古字堆里、对于已经发生和将要发生的新的文化变革,不仅不能接受和理解,反而会愤愤然的态度呢?除了为保生计和经济安全方面的考虑外,对于传统文化价值和“大义”的依赖和依恋,始终未曾被时代风云变幻所摧毁,并且在他对于社会和人事极度怀疑、失望、甚至绝望之时,为其人生提供了最后的庇护和意义支撑。这恐怕就是他在《诗学》讲义“序”之开篇所言:

《诗·序》曰:“小雅尽废,则四夷交侵,中国微矣。”夫诗教之大关于国

之兴微,而今论诗者以为不急,或则沉吟乎斯矣。而又放教于江湖裙屐间,借以揄扬赠答者有之,诗之衰也,诗义之不明也。《诗·序》自《鹿鸣》以至《菁菁者莪》,述文武成康之治。治之以生人之道,所谓义者而已。《记》曰:“诗以理性情,人之情时藉诗以申其义。”义寄于诗,而俗行于国,故义废则国微。奈何今之论诗以为不急乎?

这是一篇引经据典、开宗明义的开场白,表达了黄节讲授诗学的初衷,就是拯救中国文化于国势衰微之中,而中国诗学、乃至文化盛,中国既盛,否则中国危亡。在这里,不仅诗歌衰废与“四夷交侵”紧密相连,而且与国家危亡息息相关,其所指所喻所引申,与中国20世纪所处之文化境况和社会状态丝丝相扣,更突出延展了黄节当年“苟得死士心,无敌有大义”的情怀。

无疑,黄节又回到了中国传统文论的基点上,即把文学、乃至文化视为家国之根基,视为“经国之大业,不朽之盛事”。不过,熟悉《诗经》中《六月》这首诗的人无不知晓,这是一首描述将士出征的诗作,场面壮阔,激情高扬,有激励士气之景象,不能说与国家危亡毫无关系,但是,把它提高到“诗教之大关于国之兴微”层面加以强调,不仅表现了汉代之后儒家正统思想对诗学文论的强势侵入,在论述上也难免有过度阐释的嫌疑。

在中国文学史上,《毛诗正义》成书过程漫长复杂,从汉代毛亨、郑玄到唐代孔颖达,再到清代阮元整饬修正,收入钦定《四库全书》十三经注疏集成,经历千余年文化和意识形态的淘洗和磨合,不仅折射了中国传统文学理论生发和定型过程,而且也是人类历史上文学作品与文学阐释、文学批评与文化研究完美结合的典范。也正是在这个过程中,尽管在对诗经具体作品的评介和阐释中,存在不少牵强附会、肆意假借、甚至强加于诗之处,但是在确立中国传统文化价值观和思想体系方面,具有不可或缺的作用,所以它能够以“经”的范式,列入“经学”范畴,地位甚至高于刘勰的《文心雕龙》。

可见,20世纪初的黄节,从社会变革的文化前沿,退居到大学书斋,专心研究中国古代文学,并非意味着放弃救国济世的意愿和责任,而是试图以文化和学术的方式,继续践行和履行自己的社会责任。由此重读黄节诗学讲义中的这段开场白,就会感觉到一种强烈的现实感回荡在传统与现代之间,所谓“微”乃通“危”也,危患之际,

危险在即,危机重重,于是不能“不急”,以拯救和复兴处于“义废而国微”中的中国社会和文化。

这当然是一种不改初心和初衷的表现,与章太炎、黄侃等人的思想有相通之处。而就此来说,发生在1906年前后,章太炎、黄侃诸人与梁启超《新民丛报》诸人的那场论战,可谓是短兵相接,各自怀抱的文学价值观几乎相同,只是站在不同文化平台上,所面临的挑战来自不同方向,所以交手后很快发现胜负不在文化和文学观念,而在于不同的阵营和社会集团。其实,同黄节一样,梁启超也多次叫过“急”,变法、改革和“欲新民”,皆不能“不急”,其声音之急切、语气之紧迫,绝不亚于黄节的“奈何今之论诗以为不急乎”;为此他把小说也拉到变革社会、救国救民的前线,视文学、哲学、历史等皆为社会变革的工具,实际上并不违逆中国传统文学价值观的追求,所不同的只是,章太炎、黄侃、黄节诸人,始终把处于“四夷交侵”中的中国文化危机放在首位。

在章太炎看来,国家危患始于文化,而文化危患重在学术,因为“近代学者,率稚少文,文士亦多不学”,不仅“魏源、龚自珍,乃所谓伪体者也”,而且由于“后生信其炫耀,以为巨子,诚以舒纵易效,又多淫丽之辞,中其所嗜,故少年靡然乡风。”由此章太炎不能不发出如此悲叹:

自珍之文贵,则文学涂地垂尽,将汉种灭亡之妖耶? 孔子云:觚不觚,觚哉觚哉!

由此可以说,在中国近现代,先有“中国文化到了最危险的时刻”的意识,才有了“中华民族到了最危险的时刻”的共鸣,文化危患意识是引发这场特殊战争的导火索。在中西文化碰撞和交织中,排除不同文见之争,从林则徐、魏源、张之洞、曾国藩、左宗棠、李鸿章等人起,关于中国文化之危患之思就不断涌现,而到了章太炎等人提出弘扬“国粹”之时,中国文化的自救和自强意识无疑达到了一个转折时期,从外在的中西对抗,转向了内在的自我省思和批判阶段,新旧对峙和交融,最终生发了史无前例的五四新文化运动。

这是中国新旧文化交替的历史转机,而这种转机却并不是在某种和风细雨中进行的,而是中西、新旧、传统与现代文化的激烈碰撞和冲突中生发的,最终酿成一场决定中国社会前途和命运的、愈来愈引后来人瞩目“文化战争”。

如果说，“战争”是人性和人类文明行为最极端和极致的表现和表达，那么，文化发展到极端和极致，也无非是为了最终避免用铁血战争来解决问题。而在这里，之所以用“战争”来指认中国 20 世纪文学批评，也是为了呈现文学批评在中国 20 世纪所展示和显出的、几近极致的社会和文化功能，其意识形态政治化和符号化建构和表达，也被推到了登峰造极的地步，为世界性的所谓“批评的时代”打上中国独特的印记。也许不幸的是，在 20 世纪的中国，几乎所有文化和意识形态领域，都不可避免地卷入了这场文化战争，所有的文化人都难以幸免——尽管其中很多人确实在努力逃脱和逃避，但是最后不能不以悲剧告终。而文学批评无疑是这场中国历史上史无前例的文化战争中的前沿阵地和先锋领域，文学批评家也成为了为时代前行披荆斩棘的斗士。

注释：

- ①②③[古希腊]柏拉图：《智者篇》，《柏拉图全集》第三卷，王晓朝译，北京人民出版社 2003 年 4 月第一版，第 15、16、3 页。
- ④[英]汤姆森：《文化帝国主义》，冯建三译，郭英剑校订，上海人民出版社 1999 年 1 月出版。
- ⑤[英]卡尔·波兰尼：《大转型：我们时代的政治与经济起源》，冯钢，刘阳译，浙江人民出版社，2007 年 4 月第 1 版，第 4 页。
- ⑥Quoted from Slavoj Zizek, *Violence*, New York, Picador, 2008, P2.
- ⑦邓实：《鸡鸣风雨楼独立书·自叙》，转引自张为刚《“正名”与刘师培前期文学思想研究（1903—1908）》，华东师范大学中文系，2016 年博士学位论文预答辩稿，分类号：1206.6，学校代码 10269。
- ⑧⑨杜亚泉：《论思想战》，原载《东方杂志》1915 年 3 月第 12 卷第 3 号，《杜亚泉文选》，华东师范大学出版社 1993 年 10 月出版，第 168 页。
- ⑩⑪⑫[法]麦克林：《传统与超越》，于青松、杨风岗译，北京华夏出版社，2000 年 1 月出版，第 2、20、21 页。
- ⑬黄季刚：《大乱者救中国之妙药也》，《黄季刚诗文钞》，湖北人民出版社 1985 年 9 月出版，第 9 页。
- ⑭黄季刚，即黄侃（1886—1935），著名语言文字学家。初名乔鼐，后更名乔馨，最后改为侃，字季刚，又字季子，晚年自号量守居士，湖北省蕲春县人。1886 年 4 月 3 日生于成

都。1905年留学日本,在东京师事章太炎,受小学、经学,为章太炎大弟子。曾在北京大学、中央大学、金陵大学、山西大学等任教授。人称他与章太炎、刘师培为“国学大师”,称他与章太炎为“乾嘉以来小学的集大成者”。

⑮据百度搜索条目“黄侃”中介绍,1911年7月,黄侃因宣传革命,被河南豫河中学解职,返乡途经汉口之际,同盟会同志及友人为他设宴洗尘。席间论及清廷,革命浪潮的高涨,黄侃激愤不已,当晚,黄侃借酒性挥毫成文,题为《大乱者,救中国之妙药也》,文章刊出,舆论哗然,各地报刊或纷纷报道,或全文转载,清廷惊恐万分。

⑯黄季刚:《论立宪党人与中国国民道德前途之关系》,《黄季刚诗文钞》,湖北人民出版社1985年9月出版,第16、17页。

⑰黄节:《宴集桃李花下,兴言边患,夜分不寐》,《黄节诗选》,刘斯奋选注,广东人民出版社,1993年10月出版,第2页。上引数句诗皆在同一诗中。

⑱黄节:《诗学》,《黄节诗学诗律讲义》,天津古籍出版社2007年2月出版,第2—3页。

⑲章太炎:《章太炎全集》(四),上海人民出版社,1985年9月第1版,第121页。

(殷国明,男,1956年生于新疆伊宁,祖籍江苏武进,上海华东师范大学中文系教授,博士生导师,著有《中国现代文学流派发展史》(1989年)等多种专著,研究方向为中国现当代文学和比较文学)

探讨园地

关于现当代诗词史研究的几个问题

◎黄仁生

摘要:自1980年代提出“重写文学史”以来,参与现当代文学史重写的专家们是以新文学为正宗并作为研究对象来实施的,压根儿就没有分派给旧体诗词一席位置,我们今天就现当代诗词的文学史地位以及“补写现当代诗词史”的问题进行研讨,是具有前瞻意识和积极意义的。第一,关于现当代诗词史的研究对象之范围,简单地说就是对于“写什么”的界定;第二、关于现当代诗词史的研究方法与视角,简单地说就是“怎么写”要进行讨论;第三、关于现当代诗词史研究撰写者应具备的知识结构和学科修养,简单地说就是“由谁写”为宜。

关键词:现当代 文学史 旧体诗词 古今演变

自上世纪80年代学术界提出“重写文学史”以来,有关中国文学专题史、分体史、断代史乃至通史的研究与写作,都取得了丰硕的成果。30年后的今天,关于现当代诗词史的研究与写作又作为一个问题拿出来进行讨论,表面上看来似乎有点滑稽,实际上仍然牵涉到文学史观念的解放或更新,但这次不能称为“重写现当代诗词史”,而应称做“补写现当代诗词史”。因为1980年代提出“重写文学史”以后,参与现当代文学史重写的专家们是以新文学为正宗并作为研究对象来实施的(1950年代初期,各大学中文系开设的课程叫“中国新文学史”,于是王瑶先生所撰著作也叫《中国新文学史稿》;后来才改称现代文学、当代文学,并有相应的《现代文学史》、《当代文学史》等著作推出),似乎并没有人觉得旧体诗词不写入现当代文学史有什么不妥,有什么冤屈?换言之,近30年中重写的《现代文学史》、《当代文学史》通行本中,压根儿就没有分派给旧体诗词一席位置,似乎它们真的被新文学运动给灭掉了,我们今天讨论现当代诗词史的研究与写作,不是改写、重写的问题,而是要从打基础开始,全新建构,相对于已有的《现代文学史》、《当代文学史》而言,则当为补写。

当然,在此之前,作为个人的研究与写作,这个领域还是有人做过探讨的。例如,1998年复旦大学出版社推出的《风骚余韵论》一书,应是较早系统研究20世纪旧体诗词演变的一部专著。作者朱文华先生是复旦大学中文系治现当代文学的教授,他坚定地站在新诗的立场上,认为“五·四”以来的旧体诗词创作仅仅是风骚余韵,“是文化保守主义的自觉或不自觉的产物”,相对新诗来说“主要是起陪衬或点缀的作用”,甚至不合时宜地预测新时期呈现的所谓“旧体诗热”即使再持续下去,“中兴”的局面同样是可望而不可即的;但他关于新时期旧体诗词弊端的分析和批评,还是有依据、有价值的,值得旧体诗词作者和批评者予以重视和反思。该书出版后的十多年间,旧体诗词领域的问题或弊病虽然依旧存在,甚至有过之而无不及,但无论创作和批评都出现了新的变化,纸质媒体和网络上发表的优秀作品(或称有特色的作品)正在增多,有关20世纪旧体诗词研究的专著和论文也在逐渐推出——其中有些是受到国家社科基金、教育部人文社科研究基金等资助的项目成果,有些是硕士论文或博士论文——包括陈友康教授、马大勇教授在内的一批后继者,他们在各自研究的领域中已经提出了一系列有价值的见解。但这些探讨仍然只是个人的尝试,整体基础尚未建好,学理共识尚未形成,不要说获得像小说那样的重视,即使与新诗的待遇相比,也难以望其项背。中华诗词研究院今天邀集各位专家就现当代诗词的文学史地位以及“补写现当代诗词史”的问题进行研讨,是具有前瞻意识和积极意义的。

我作为长期从事中国古代文学教学与研究的教师,今天也被邀请出席“现当代诗词的文学史地位专题研讨会”,揆之常理,应主要聆听现当代文学专家的意见;但近十多年来,我奉命兼做中国文学古今演变的教学与研究,对现当代文学的创作与研究也有所关注,因而不揣冒昧地就现当代诗词史的研究与写作提出如下几个问题来讨论,就算抛砖引玉,供大家参考与批评。

第一,关于现当代诗词史的研究对象之范围,简单地说就是对于“写什么”的界定。作为研究对象,无疑就是现当代作家撰写的格律诗词及相关理论,虽然其间也存在一些介于自由诗与旧体诗词之间的作品——即不大合乎旧体诗词格律的所谓“打油诗”之类,需要甄别取舍,但不影响现当代诗词史研究的大局。就作品写作的范围而言,或从1917至2014,或从1911至2014,这种差别并不大,因而真正要讨论的是作家生存活动的空间范围。我反复阅读了此次会议的主题和参考议题,其中并没有标出“中国”或“中华”一类限定词语,那么,是否可以提出如下假说:1. 不管作者的

籍贯、出生地、国籍和主要生活工作的所在地点,只要是用汉语写作并符合格律的旧体诗词,都可以纳入现当代诗词史的研究对象,那么,这个范围内的研究实际上可以称为“世界汉诗研究”。在全球经济一体化和“孔子学院”在全球不断增多的背景下,这种研究视野是具有前瞻意义的,对于提高包括中国诗歌在内的中国文化在世界上的影响,具有非常重要的意义。关于这个问题,我曾在一篇论文中谈及世界汉文学研究构想,^①这里不拟展开,仅点到为止。

2. 如果表述为中华现当代诗词史,其研究范围首先当然是指中国大陆的作家,其次应包括港澳台作家,此外,是否还应包括世界范围内的华人作家(其中又有华裔和移民不久的外籍华人之别)。

3. 仍按以往惯例,称为中国现当代诗词史,其中是否包括港澳台作家,以及一些本来长期生活在中国、后来移民入了外国籍的作家?这个问题在当代小说领域也存在,例如,高行健、严歌苓的创作,是否应写入《中国当代文学史》?

第二、关于现当代诗词史的研究方法与视角,简单地说就是“怎么写”要进行讨论。从已有的尝试来看,朱文华教授持新诗正宗立场,对旧体诗词进行评估和描述,是一种写法;陈友康教授、马大勇教授等站在肯定旧体诗词合法性的立场上来描述其发展,是另一种写法。我认为现当代诗词史的研究与写作,应分别从不同的方向或层次来进行,例如,不妨先研究和写作专题史、分体史(诗史、词史)、断代史(现代与当代)、百年史,然后再将旧体诗词的发展写入《现代文学史》、《当代文学史》或《近百年中国文学史》中去。就研究方法与视角而言,当然可以采取多元方法和不同的视角,但我在这儿提一个建议:关于现当代诗词史的研究与写作,如果采用中国文学古今演变的研究方法与视角来进行,则更能说明旧体诗词在现当代继续存在、发展的合法性和文学史价值。原因何在呢?与现当代小说作家作品的研究中,采用西方文学理论或审美标准进行评价,也可以得出令人信服的结论不同,现当代诗词本是从古典诗词演变而来的,它具有独特的格律要求、表现技巧和价值评估体系,运用西方文学理论或审美标准来进行分析评价,往往只能隔靴搔痒,是很难中其肯綮的。例如,毛泽东诗词的深远影响,是近百年任何中国作家的作品难以比拟的,有关毛泽东诗词的研究成果,从数量上说已非常惊人,但大多是就毛泽东诗词论毛泽东诗词,或从政治角度叙说其意义,或运用西方文学理论来评价,因此,其中难免有很多是高调评价和过度阐释。实际上毛泽东在1939年5月20日曾说:“古人讲过:‘人不通古今,马牛而襟裾。’就是说:人不知道古今,等于牛马穿了衣裳一样。什么叫‘古’,自盘古开天地,

一直到如今,这个中间过程就叫做‘古’。‘今’就是现在。我们单通现在是不够的,还须通过去。”^②他这里所说的“通过去”,当指通晓包括文史在内的传统文化;稍后,他还进一步明确地说:“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”^③1949年12月,他在与费德林谈诗歌时还提到:“我们每个人都在考虑过去和将来、继承和发展的关系。”^④那么,就文学领域而言,毛泽东所谓“通古今”,实与刘勰在《文心雕龙》中建构的“通变”理论是一脉相承的。按照这个思路,我最近写了《论毛泽东在中国诗歌古今演变史上的作为与影响》一文,得出的结论就与通行的看法有异。因此,对于现当代诗词史的研究与写作,我认为不能只盯着近百年的诗词作家作品进行分析和评价,而应放在三千年的中国诗歌演变史上来进行分析和评价,甚至不妨明确打出“中国诗词古今演变研究”的旗号,鼓励和支持有志于此的学者从事《中国诗歌古今演变》、《中国古今词史》这样的分体通史的研究与写作。

第三、关于现当代诗词史研究撰写者应具备的知识结构和学科修养,简单地讲就是“由谁写”为宜。严格地说,要写出高质量的《现代诗词史》、《当代诗词史》,作者的知识结构和学科修养应能贯通古今。如果仅就从事中国文学研究的学者而言,参与写作旧体诗词的人数,治古典文学者可能多于治现当代文学者;近十多年间参与研究现当代诗词的人数,治古典文学者可能也多于治现当代文学者;甚至近些年之所以能产生一些研究现当代诗词的硕士论文和博士论文,是与其导师的态度密不可分的,而这些导师中,既有现当代文学专家,也有古代文学专家。因此,要真正将现当代诗词史的研究深入开展下去,我们既要团结那些关注现当代文学(尤其是诗词)发展的古代文学专家,更要争取那些具有古典文学(尤其是诗词)修养的现当代文学专家的支持,甚至我们应该提倡贯通古今的学术理念,有意识地突破学科的壁垒,进行跨学科的研究。关于学者贯通古今的问题,在1949年以前本是社会和个人都期许的一种追求,例如,王瑶先生就既是古代文学专家,也是新文学专家。即以当代学术界而言,也有人做过尝试,如中国社科院文学所的杨义先生本是研究现代文学的专家,但他不仅先写了《中国现代小说史》(人民文学出版社,1986),而且接着又写了《中国古代小说史论》(中国社会科学出版社,1995),这就把中国古今小说的研究打通了。又如2002年6月,四川人民出版社出版了一部《百年中国文学史》,是从1872年写到1986年。总主编于润琦《百年中国文学史·前言》指出:“可以说,百年文学史就是百年文艺报

刊史。近现代报刊文化彻底改变了古代文学的传播方式,以其独特的开放性使文学空前普及,空前大众化;以其时效性使文学增加了现实内涵;以其特有的商业性而孕育了一代代的自由撰稿人和作家。这也是报刊对文学产生特有的文化现象。”这部书以文学传播方式为着眼点,有意淡化了近代、现代、当代这样一些概念,也在一定程度上把古今文学打通了。我曾在一篇文章中把袁行霈先生主编的《中国文学史》和章培恒先生主编的《中国文学史新著》,作为“重写文学史”以来产生的影响颇大的两部通史进行过比较分析,其中提到游国恩等教授主编的《中国文学史》和中国科学院文学所主编的《中国文学史》,以及袁先生主编的《中国文学史》和章先生主编的《中国文学史新著》,都只写到清末,却仍使用“中国文学史”这个书名,表面上看来似乎名不副实,实际透露出来的是教育体制的尴尬。^⑤具体的论述我这里不拟重复,但想做一个假设,如果袁先生有可能再领衔继续主编一本“近百年中国文学史”,把它作为这套《中国文学史》的第五册出版,无论讲授现当代文学课程的老师是否采用,它都将在社会上与学术界产生巨大影响是可以预期的。当然,我作为学生辈是不能给百忙中的袁先生提出这样的要求的,只是借此引出一个愿望,假如今后还有学者主编《中国文学史》,不妨从上古一直写到当下,其中关于现当代文学(包括诗词)史的描述,或许将与通行的《现代文学史》、《当代文学史》迥然不同,从而促使现当代文学专家再次重写《现代文学史》和《当代文学史》。

最后,我还想向各位报告,复旦大学和浙江师范大学从2001年11月开始联合举办“中国文学古今演变研究国际学术研讨会”,到今年12月将举行第六届同样性质的研讨会,每届会议都出版了论文集。同时,复旦大学中国古代文学研究中心从2001年9月开始招收中国文学古今演变研究方向的硕士研究生,2003年9月开始招收中国文学古今演变研究方向的博士研究生(硕士和博士皆列为中国古代文学专业的一个方向)。2005年经国家学位办批准,将中国文学古今演变研究列为与中国古代文学研究、中国现代文学研究平行的二级学科,相关的招生培养工作和学术研究都已在有序进行之中。如果中华诗词院和在座的各位专家觉得我的建议将有助于现当代诗词史的研究,我们可以向复旦大学研究生院和学校有关方面汇报,与中华诗词院联合举办“中华诗词古今演变研究”学术研讨会,合作开设“中国诗歌古今演变研究”学位课程,甚至专门招收“中华诗词古今演变”研究方向的研究生。

(说明:本文原为作者于2014年12月1日在北京出席国务院参事室中华诗词研

究院主持召开的“现当代诗词的文学史地位专题研讨会”上的发言稿,为便于读者按图索骥,此次发表前又增添了几个脚注。)

注释:

- ①黄仁生:《海外现存集部汉籍与中国文学研究——以日本现存汉籍为中心》,《社会科学》2011年第4期。
- ②毛泽东:《在延安在职干部教育动员大会上的讲话》,见《毛泽东文集》第二卷,人民出版社1993年版,第177页。所引二句诗,出自韩愈《符读书城南》。
- ③毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942年5月),见《毛泽东著作选读》下册,人民出版社1986年版,第537页。
- ④转引自[俄]尼·费德林:《我所接触的中苏领导人》,周爱琦译,新华出版社1995年版。
- ⑤黄仁生:《中国文学古今演变研究绪论》,《湖南文理学院学报》2009年第5期。

(黄仁生,男,湖南常德人,文学博士,复旦大学古籍整理研究所教授,博士生导师,主要从事中国古代文学研究、中国文学古今演变研究)

如何创造中国新文学的民族形式?

——回顾 1940 年代的民族形式论争

◎[澳门] 龚 刚

摘要:民族形式论争作为“抗战”以来文艺民族化思潮的主体,既是五四时期新旧中西之争的拓展,也是三十年代文艺大众化问题讨论的深化,不仅关乎中国文学的发展方向,也关乎对五四新文艺传统的正确评价。“抗战”爆发后,文学需要承担起动员大众、鼓舞大众的职责,因此,民族形式问题就成了深受关注的重大文艺问题。对于民族形式的强调,既是为了强化民族意识,也是基于战争期间广泛动员大众的需要。关于民族形式的论争,是在论辩双方都对创造民族形式的必要性予以肯定的前提下,围绕着向林冰的“民族形式的中心源泉是民间形式”这一观点展开。本文反思了胡风所谓民族形式论争是“理论的悲剧”的观点,探讨了外来形式的移植与旧形式的利用这两个关乎中国新文艺发展的重大问题,分析了民族形式论争的理论价值与实践指导意义,并以莫言为例,论及民族化小说的当代发展。

关键词:民族形式论争 外砾法则 新旧斗争法则 五四新文艺传统 胡风 莫言

民族形式论争是“抗战”爆发后中国文艺界就新形势下文艺发展方向展开的一次重大论争,它既是晚清以来不绝如缕的“西方化”和“民族化”之争的延续,也是五四以来方兴未艾的文艺大众化思潮的延伸和发展。自 1940 年春开始,这场论争持续了“半年以上的时间”^①,解放区的周扬、何其芳、艾思奇、冼星海、光未然和国统区的茅盾、郭沫若、胡风、胡绳等众多文化界代表人物均参与其中,堪称“文坛上的一件大事”。^②

这次论争主要围绕向林冰(1905-1982,原名化南)的“民族形式的中心源泉是民间形式”这一观点展开。向林冰认为,“新质发生于旧质的胎内”,因此,“民族形式的创造”便不是“外砾的范畴”,而是对“民间形式”的“批判的运用”。^③他甚至批评说,

如果“不从旧形式的内的自己否定中来发现新形式的萌芽,这完全是纯主观性的腾云驾雾的文艺发展中的空想主义路线。”^④向林冰的看法受到了郭沫若、何其芳、胡风等人的批判,他们均反对将创造民族形式与借鉴外来形式相对立,并充分肯定了引进外国优秀文艺的重要性。从文学史的角度来看,这次论争不仅关乎中国文学的发展方向,也关乎对五四新文艺传统的正确评价,具有重大的理论意义。

时隔六十年,莫言在《檀香刑》(2001年初版)这部被誉为“真正民族化的小说”的当代文学名著的后记中提出了“从西方文学大踏步撤退到民间文学”的观点。^⑤这种回撤民间的美学立场与向林冰的“中心源泉”论遥相呼应,又与当代文艺史上以《刘三姐》的风行一时为代表的民间文艺浪潮以及“越是民族的,越是世界的”等各类民族本位的文艺观相契合,彰显了民族形式的创造问题并未丧失理论生命力和实践意义,而是一个在新的社会文化语境中值得进一步深思和探究的问题。

一、民族形式论争并非“理论的悲剧”

“抗战”爆发后,文学需要承担起动员大众、鼓舞大众的职责,因此,民族形式问题就成了深受关注的重大文艺问题。对于民族形式的强调,既是为了强化民族意识,也是基于战争期间广泛动员大众的需要。关于民族形式的论争,是在争论双方都对创造民族形式的必要性予以肯定的前提下展开的,讨论的焦点,不是要不要民族形式,而是如何创造民族形式,以及如何促进文艺的大众化。

回顾中国近现代文艺思想史,较早提出“民族形式”这一概念的是毛泽东。1938年,由于受到“社会主义的内容,民族的形式”^⑥等苏联文艺理念的影响,毛泽东在题为《中国共产党在民族战争中的地位》的报告中提出,应把“国际主义的内容”和“民族形式”紧密地结合起来,创造出“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。^⑦1940年2月,毛泽东又在《新民主主义论》中指出:“民族的形式,新民主主义的内容,——这就是我们今天的新文化”。^⑧1940年3月,向林冰在重庆的《大公报》上发表《论“民族形式”的中心源泉》一文,文中认为,为配合“抗战建国的政治实践的发展”,需创造出“大众文艺的民族形式”,亦即“中国作风与中国气派的民族形式”^⑨,而“在民族形式的前头,有两种文艺形式存在着:其一,五四以来的新兴文艺形式,其二,大众所习见常闻的民间文艺形式”^⑩,两者之中,民间文艺形式才是民族

形式的“中心源泉”,五四以来的新兴文艺形式只应置于“副次的地位”。^①

胡风指出,向林冰的论点和新文艺的传统方向形成了鲜明对立,因此,民族形式论争的主要批判对象即是向林冰的“中心源泉”论。^②对于这次论争的水准与成效,胡风评价不高,他用两个“理论的悲剧”概括论争双方的思想局限。第一个“理论的悲剧”是指向林冰以观念论为基础的对于文艺的形式主义的理解。胡风认为,向林冰试图用自成体系的辩证法的观点来解决文艺问题,但不幸的是,他的辩证法是脱离了实际生活的社会内容、也脱离了实际的文艺发展过程的“纸面上的图案”,因而形成了对于实际文艺运动不但无益而且有害的“错误方向”。^③第二个“理论的悲剧”是指反对者们没有跳出向林冰的理论体系,只是围绕着“中心源泉”的圈子团团打转,忘记了从实际的斗争过程上去理解问题,解决问题。其结果,一方面使民族形式问题的真实面貌不够突出,一方面使文坛的大部分精力集中到抽象的讨论里面,反而把急迫的斗争课题丢到了一边。^④胡风因此建议,不要离开实际的文艺发展过程和现实的文艺斗争情势讨论如何创造民族形式,在他看来,这是既要面对“贫弱”的“文艺理论遗产”、又要面对“迫切”的“现实文艺斗争任务”的论辩双方所应采取的态度。^⑤

从逻辑上来看,胡风主张理论联系实际固然是无可非议的,但他以“理论的悲剧”评价除他以外的反方的思考,未免失之片面。首先,文学理论对创作实践的指导作用并非一蹴而就、一步到位,创作不是操作,不是机械地执行指令,而是创造性的艺术活动,除了生活的积累、情感的积淀,更要有创造的热情、才华和灵感。作家的心性、体验、趣味、文化修养内在地决定了他的创作取向、创作风格,对于理论上的指南,作家有一个选择、接受、逐渐消化的过程,不能强求作家遵循民族化、大众化等文学发展方向立刻创作出精品力作,也不能因为民族形式论争没有立刻实现其理论指导作用而否定其理论价值。其次,民族形式论争虽然不乏“抽象的讨论”,却并不是脱离实际的空想、空谈,一方面,它对创作实践产生了实际的影响,催生了一批大众文学经典,如《马凡陀的山歌》,赵树理的《小二黑结婚》等,另一方面,诸多论者的抽象讨论常以实践经验为依据,并以迫切的“现实文艺斗争任务”为旨归,例如光未然在探讨小说的民族形式时指出:

“我们的小说还要打进群众中去,这就必须从案头‘小说’的方式解放出来,到广场人群中间去‘大说特说’。就是说,小说应该采取口语化的,朗

诵体的‘演讲文学’、‘告白文学’的方式,而使其效果扩大。至于抗战期间生长出来的报告文学,速写的体裁,则要加强其灵活性与艺术性,使其应用扩大与每一农场,工厂,学校,兵营中。至于旧习惯的运用与克服上,我以为象(像)鲁迅先生的《阿Q正传》的章法及开篇法,是正确地运用旧习惯的实例。在短篇小说的收获上,象(像)力群的《野姑娘的故事》(刊载于《文艺战线》),虽然有很多缺陷,但象那样生动地运用旧形式的开篇法,和大胆地引进大鼓的说白法,和聪明地溶化了电影的结尾法,在这些地方,我以为已经是民族形式的雏形,而值得我们参考的。”^⑩

光未然的上述观点以抗战爆发后的文学使命为出发点,密切结合文学发展的实际,指出了创造小说的民族形式的具体方法,如采取朗诵体的“演讲文学”、“告白文学”的方式,借鉴旧小说的开篇法,引进大鼓的说白法,以至融入电影等新兴艺术的表现手法。如果说,光未然所列举的《野姑娘的故事》勾勒出了民族化小说的雏形,此后的赵树理的《小二黑结婚》等小说标志着民族化小说的初步成熟,那么,莫言的《檀香刑》、《生死疲劳》等作品就代表了民族化小说的新境界、新高度。莫言在评论《檀香刑》的艺术特点时颇为自谦地指出,“就像猫腔只能在广场上为劳苦大众演出一样,我的这部小说也只能被对民间文化持比较亲和态度的读者阅读。也许,这部小说更合适在广场上由一个嗓音嘶哑的人来高声朗诵,在他的周围围绕着听众,这是一种用耳朵的阅读,是一种全身心的参与。为了适合广场化的、用耳朵的阅读,我有意地大量使用了韵文,有意地使用了戏剧化的叙事手段,制造出了流畅、浅显、夸张、华丽的叙事效果。”^⑪莫言对小说的广场化效果和大众化目标的审美诉求,显然是在新的历史文化语境中回应和发展了光未然的从案头小说走向广场文学的民族化创作理念。

总而言之,民族形式论争这场持续半年之久的文艺论争既深化了对于文学的形式、源泉、功能等文艺问题的理论研究,积累了较丰富的现代美学思想,也推进了对民间文艺、五四新文艺、新旧文学关系、中外文学关系等诸范畴的认识,具有重要的理论价值,绝非“理论的悲剧”。而在围绕民族形式的中心源泉这个核心问题所展开的讨论上,这场论争深入探究了中国新文艺发展的两个关键问题,一是外来形式的移植,二是旧形式的利用。下文将予以申论。

二、外砾法则与新旧斗争法则的提出

对于中国新文学与旧形式以及外来形式的关系,郭沫若提出了颇为辩证的解答:

“中国新文艺,事实上也可以说是中国旧有的两种形式——民间形式与士大夫形式——的综合统一。从民间形式取其通俗性,从士大夫形式取其艺术性,而益之以外来的因素,又成为旧有形式与外来形式的综合统一。”^⑧

在郭沫若看来,中国新文艺事实上实现了“两个统一”:一是旧有形式里的“民间形式”与“士大夫形式”的综合统一,二是“旧有形式”与“外来形式”的综合统一。这一观点较之向林冰的“中心源泉”论显然更为圆通,也更为切合事实。

与郭沫若的调和论立场稍有不同,胡风援引弗里契(前苏联文论家,1870-1929)的观点指出,新形式的形成依照两个相对立的法则:一是“外砾法则”,一是“新旧斗争法则”。^⑨所谓“外砾法则”,即是一民族对于社会基础与其相类似的其他民族所产生的文艺形式予以接受和移植。移植的目的是因为这种外来形式“适合于反映自民族的生活现实”。^⑩胡风指出,这一法则是从文艺史的丰富现象中概括出来的,并非纯主观的空想。例如“颂歌”(Ode)这一体裁,原本兴盛于十八世纪中叶的法国,但百年之后,这一体裁却被移植到俄罗斯的土壤,并且生根开花,原因是路易十四时期的法国与叶卡捷琳娜时期的俄罗斯均沉浸于帝国的荣耀与英雄主义的氛围,颂歌这种充斥着夸张、譬喻以及修辞上的滥调的抒情形式,正好契合了时代的需要,因而先后盛行于法、俄两国。此外,法国的维尼(Alfred de Vigny,1797-1863,法国浪漫派诗人)和英国的拜伦对于同一社会基础的俄国作家莱蒙托夫,法国的庄园作家乔治·桑对于同一社会基础的俄国作家屠格涅夫等的影响,均证明了外砾法则的合理性。^⑪

胡风指出,向林冰其实研究过与弗里契的观点相似的普列汉诺夫的“移植形式”的理论。遗憾的是,普列汉诺夫虽然从社会诸关系的相类似的程度上肯定了一国所产生的文艺有移植到另一国的可能性,并揭示了其成功程度和变质程度,但向林冰却片面地以“英国的模仿者决不能和法兰西的原型对抗”等现象为依据,坚持其民族形式的创造不能是外砾范畴的观点。^⑫这一观点既不符合世界文学交流史的史实,又会

阻碍本民族文学充分吸纳异域文学之长以求创新发展,确实是指出了一个有害的方向、错误的方向。从中国新文学的发生发展来看,新形式的形成的确有赖于外来形式的启迪,鲁迅自称其小说有两个特点,其中之一是“格式的特别”,所谓“特别”,实则是吸纳现代派手法等外来形式基础上的创新。这就从现代中外文学关系史的层面,证明了“外砾法则”的有效性。

所谓“新旧斗争法则”,是指新兴的社会阶层通过否定以前占据支配地位、但现在已失去力量的社会阶层的体裁和风格,形成自己的体裁和风格。胡风阐发说,文艺史上每一新的思潮、新的形式的产生和繁盛,没有不是和前一代的思潮、形式作过了激烈的斗争。^②这一观点可以说是元、明以来文体代胜的文学发展观以及新文化运动时期的文学革命论、文学进化论的新的表现形式。1912年,王国维在《宋元戏曲考·自序》中提出:“凡一代有一代之文学,楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”^③这是对元、明以来文体代胜说的总结,基本没有超出刘勰“文变染乎世情,兴废系于时序”之说^④的思想框架。1917年,胡适在《文学改良刍议》中指出,历朝历代的文学“各因时势风会而变,各有其特长,吾辈以历史进化之眼光观之,决不可谓古人之文学皆胜于今人也。”他举例说,“左氏、史公之文奇矣,然施耐庵之《水浒传》视《左传》、《史记》,何多让焉?《三都》、《两京》之赋富矣,然以视唐诗、宋词,则糟粕耳。”^⑤胡适的文学发展观赋予了传统的文体代胜论以进化论的内涵,显然超越了前人的认知视野。以此认识为依据,胡适进而指出,“一部中国文学史只是一部文字形式(工具)新陈代谢的历史,只是‘活文学’随时起来替代了‘死文学’的历史”^⑥,因此,“今日之文学,当以白话文学为正宗”。^⑦客观来看,新文化运动时期的文白之争确实可以说是新形式与旧形式的激烈斗争,同时也是新思潮与旧思想的激烈斗争。陈独秀所谓“今欲革新政治,势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”^⑧,恰恰说明了文学革命与思想革命、政治革命的深刻关联性。

不过,新文化运动毕竟是关乎中国社会根本性变革的思想文化运动,在这场运动的发生发展过程中,新旧形式的更替演变为激烈的斗争,是时势使然,并非普遍规律的体现。综观中外文学发展史,新旧形式的更替常常是自然演变的结果,新旧形式之间的关系也并非总是水火不容,在激进思想退潮的时期,新形式不但可与旧形式和平共存,而且会积极汲取旧形式的养分以求创新发展,这就凸显了胡风所谓“新旧斗争

法则”的局限性。

相对于胡风的斗争性思维,艾思奇、夏照滨等人对旧形式的评价及其对如何利用旧形式的思考,显然更为温和。艾思奇指出:

“中国的旧形式并不离开现实,而是反映现实的一种特殊的方式,方法,或手法。这种手法的特点在于把现实事物的重要的方面作夸张的格式化的表现,这在旧小说和旧戏剧方面都有最明显的表现。在这种意义上,我们可以说旧形式不是写实的,而是(借中国画上术语来说)写意的。……因为它的夸张性,所以能够强烈地反映现实,把它的要点放大,因此也就更有群众性。艺术的作用原不需要纤微毕现的写实,而只要能有力地把握住现实,在这一点上,旧形式是有它的特长的,……”^③

“对于旧形式要把握的是它的‘合理的核心’。它的强调要点,适度夸张的手法,……”^④

夏照滨指出:

“无可否认地,中国的读者大众始终还在《说岳传》、《薛仁贵征东》、《包公案》、《施公案》的势力之下。虽然那种形式不健全,那种内容是有毒的,却是千百年来中国土壤、中国水份的灌溉下长成的产品。所以它们是中国自己的、特别能发现中国民族色彩的。所以要建立小说的民族形式,我们不得不注意这种旧小说旧形式的感染力量。所以,第一,对于旧小说中的某些手法,如刻划人的方法以及特别富于感动中国大众的词句,都该接受。”^⑤

从上述引文可见,艾思奇和夏照滨均主张合理接受文学遗产,如旧小说、旧戏剧中“强调要点,适度夸张的手法”、“刻划人的方法”以及“特别富于感动中国大众的词句”。在夏照滨看来,《说岳传》、《包公案》等旧小说虽然形式、内容上都有缺陷,但它们是中国土壤里长成的产品,特别能够体现民族色彩,对于中国大众具有不容忽视的感染力量,因此,欲建立小说的民族形式,应当要借鉴、利用旧形式。

回顾中国现代文学史,作品最畅销、影响最广泛的作家不是鲁郭茅巴老曹等新文学名家,而是“章回小说大家”张恨水;最轰动的文学作品,不是鲁迅的《狂人日记》,不是郭沫若的《女神》、《蔡文姬》,不是茅盾的《子夜》,不是巴金的“激流三部曲”,不是老舍的《四世同堂》,不是曹禺的《雷雨》,而是张恨水的《啼笑因缘》,这部小说再版二十余次,先后六次拍成电影,创下空前记录。除了《啼笑因缘》,张恨水的《春明外史》、《金粉世家》等融传统小说体式与西洋小说技法于一体的长篇小说均风靡全国,倾倒众生。其中《金粉世家》借“六朝金粉”的典故,以总理之子金燕西与平民女学生冷清秋的恩怨情仇为主线,描写了民国豪门的盛衰史,带有颇为浓厚的贵族文学和古典言情小说色彩,并未明显地体现出新兴阶层的观念和风格。这部小说及其它类似作品在五四之后的流行,足以证明旧形式依然有其生命力,也足以证明新兴阶层的审美趣味可以包容旧文学、旧形式。

三、民族形式的创造与五四新文艺传统

从民族形式的创造这一根本问题着眼,郭沫若的“综合统一”说与胡风从弗里契的文艺史观中归纳出来的“外砾法则”可以说是既合乎文学原理又颇具实效性的简明理论指南。

按照郭沫若的看法,五四以来的新兴文艺形式是在民间形式和士大夫形式这两种旧有形式的基础上融入了外来形式,这就表明了平民化、大众化的民间文艺与陈独秀所谓“贵族文学”、“山林文学”其实可以互补共生,也表明了民族形式的创造有赖于借鉴外来形式。显而易见,郭沫若对排斥外来形式与推倒士大夫形式这两种激进立场均不认同。因此,他的“综合统一”说不是对向林冰所谓“民族形式的创造不能是中国文艺运动史‘外砾’的范畴”^③这一片面认识的否定,也是对陈独秀的文学革命论与胡风所谓新旧斗争法则的纠偏。不过,郭沫若与胡风虽然对新旧文学关系的认知有异,但在五四新文艺与外来文学的关系以及新形势下民族形式的创造应否遵循外砾法则这两个问题上,却有着比较一致的意见。

胡风认为,对“民族形式”的探索本质上是“五四的现实主义的传统”在新的情势下面主动争取发展道路的体现。“五四传统”是和争取解放、争取进步的民族现实发展过程结合着的力量,这个力量“一方面在方法上继续而且加强地接受急激发展着的

世界革命文艺经验的指导,走向被提高的路”,“一方面在对象上更深地更广地接受急激发展着的民族现实的培养,走向被丰富的路”。^③胡风进而认为,向林冰的“中心源泉”论或赵象离等人的“旧瓶新酒”主义^④的理论症结在于违反了“内容决定形式”的原则。按照“内容决定形式”的原则,特定形式不能离开特定内容而作为外来的东西被作家运用,因此,能够被接受的形式,不能够是“瓶”,而只能是被作家认为是和他所把握到的客观现实的内在规律相契合、并且融化到他对于客观现实的全面认识过程里面去的表现形式。由于“民族形式”的提出是以“争取‘新民主主义的内容’能够更胜利地得到艺术的表现”^⑤、并以创造“中国作风”和“新中国乐观主义的思想力量或艺术力量”^⑥为目标,因此,一方面既要向民间文艺和传统文艺汲取营养,以加深对中国大众的“生活样相”、“观念形态”、“文艺词汇”及其表现感情思维的方式的理解,一方面又要积极地接受“国际革命文学的经验”并深入“活的现实”,以克服新文艺的缺点。^⑦但是,学习民间文艺和传统文艺不是为了否定“五四的反抗旧传统的精神”,不是为了复活旧传统,而是为了“克服它们”,为了“创造新的内容和新的形式”^⑧;而克服新文艺的缺点,“并不是要丢掉新文艺,或者用另外一种东西来代替新文艺,而是要使新文艺更健康、更发展。”^⑨

概而言之,对胡风来说,民族形式的中心源泉不是“民间文艺形式”,而是“世界革命文艺经验”和“急激发展着的民族现实”;创造民族形式的根本目的是推动他所理解的五四新文化运动和五四新文艺传统的发展,而不是振兴民间文艺或复兴传统文艺。与民族形式论争中的各方主要观点相对照,胡风对向林冰过于抬高民间形式而贬低五四新文艺^⑩的“中心源泉”论的驳斥,虽然较为激烈,但也较为全面、较为系统。他的长篇论文《论民族形式的问题》也的确可以视为长达半年之久的民族形式论争的总结之作。但是,关于民族形式与民间文艺、五四新文艺等各种文艺类型之关系的最为公允客观的论断,却是潘梓年的如下论述:

“文艺的民族形式,一方面需要从民间文艺以至民族古典文艺中洗炼出多量的优秀语言、语法、色调、笔法、调格等等,同样也需要从外国的古典文艺中吸收多量的作法、章法、体裁等等,也需要从五四以来新文艺优秀作品中继续发扬其作风。这些都同样是民族形式的源泉。这里很难得分别出谁是中心谁是非中心。”^⑪

从文学史的角度来看,民族形式论争所触及到的文学的源泉,文学的社会功能,文学的民族性与世界性等问题,具有超越特定历史背景和特定政治目标的普遍性理论意义。由这些问题又可以进一步提炼出一个对中国文学发展而言至关重要的问题,即,如何创造适合于表现本民族的新现实的新文学?对这一问题的探究,必然会一再引发诸如西化与本土化,民族性与世界性,大众化与精英化,民间立场与知识分子立场等对立视角、对立观点的争议和冲突,也会一再引发对于中国文学的发展创新与民间文艺、古典文艺以及外国文艺相互关系的探讨。^④换言之,发生于20世纪40年代早期的民族形式论争虽然已成为历史名词,但关于民族形式与民族化路线的探索并未终结,而且延伸到了新的世纪。

如果说,新世纪的中国文学主要包括网络化、奇幻化、小资化、民间化等发展路向,那么,莫言的“大踏步从西方文学撤退”的宣告及其对民间叙事结构、章回小说体例、大众文艺形式的借鉴,正可以代表新世纪中国文学的民间化发展路向。这是一个值得进一步探究的问题。

注释:

①②③④⑤胡风:《论民族形式问题·附记》,《胡风全集》第二卷,武汉:湖北人民出版社1999年版,第790、790-791、791页。

②胡风:《论民族形式问题·题记》,《胡风全集》第二卷,第711页。

③向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,徐迺翔编《文学的“民族形式”讨论资料》,北京:知识产权出版社2010年版,第156、158页。

④向林冰:《民间形式的运用与民族形式的创造》,《中苏文化》第6卷第1期,1940年4月5日。

⑤莫言:《檀香刑·后记》,《檀香刑》,北京:作家出版社2012年版,第515-516页。

⑥郭沫若:《“民族形式”商兑》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第254页。

⑦毛泽东:《中国共产党在民族战争中的地位》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第2页。

⑧毛泽东:《新民主主义论》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第126页。

⑨⑩⑪向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第158-159、156、158页。

- ①⑥光未然:《文艺的民族形式问题》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第246页。
- ①⑦莫言:《檀香刑·后记》,《檀香刑》,第515页。
- ①⑧郭沫若:《“民族形式”商兑》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第256页。
- ①⑨②①②②③③④③⑤③⑥⑦③⑧④⑩胡风《论民族形式问题》,《胡风全集》第二卷,第731、735、731-733、733-734、735、729、769-770、763、788、773、773-774、774页。
- ②④王国维:《宋元戏曲考·自序》,叶长海导读《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第1页。
- ②⑤周振甫:《文心雕龙今译》,北京:中华书局1986年版,第404页。
- ②⑥胡适:《文学改良刍议》,姜义华主编《胡适学术文集·新文学运动》,北京:中华书局1993年版,第21页。另外,胡适在此后的《文学进化观念与戏剧改良》一文中发表过类似观点:“文学乃是人类生活状态的一种记载,人类生活随时代变迁,故文学也随时代变迁,故一代有一代的文学。周秦有周秦的文学,汉魏有汉魏的文学,唐有唐的文学,宋有宋的文学,元有元的文学。《三百篇》的诗人做不出《元曲选》,《元曲选》的杂剧家也做不出《三百篇》。左丘明做不出《水浒传》,施耐庵也做不出《春秋左传》。”(见姜义华主编《胡适学术文集·新文学运动》,第74-75页)
- ②⑦胡适:《逼上梁山》,《胡适学术文集·新文学运动》,第200页。
- ②⑧胡适:《文学改良刍议》,《胡适学术文集·新文学运动》,第28页。
- ②⑨陈独秀:《文学革命论》,《独秀文存》,合肥:安徽人民出版社1987年版,第98页。
- ③⑩③①艾思奇:《旧形式运用的基本原则》,《文学的“民族形式”讨论资料》,第13-14、14页。
- ③②夏照滨:《关于建立文艺的民族形式》,转引自胡风《论民族形式问题》,《胡风全集》第二卷,第754页。
- ③③胡风:《论民族形式问题》,《胡风全集》第二卷,第774页。另外,胡风甚至认为,对于新的现实主义文艺而言,一切旧形式(包括民间形式和士大夫形式)虽然能尽一点开路的作用,但本质上却是尽着抵抗的作用,所以应当坚决地为着加强新的现实主义文艺的先锋的主导的作用而斗争,使这些在民族战争背景下复活了的旧形式达到“合理的消灭”。(见胡风《论民族形式问题》,《胡风全集》第二卷,第771-772页)
- ④①向林冰援引黄绳:《当前文艺运动的一个考察》一文中的观点下断语说,“五四以来的新兴文艺样式,由于是缺乏口头告白性质的‘畸形发展的都市的产物’,是‘大学教授,银行经理,舞女,政客以及其他小“布尔”的适切的形式’。”(见向林冰《论“民族形式”

的中心源泉》，《胡风文集》第二卷，第158页。小“布尔”，即 *petite bourgeoisie*，意同今人所谓“小资”。黄绳的相关论述见《文学的“民族形式”讨论资料》第45页）瞿秋白早在1932年就提出：“‘五四’的新文化运动，对于民众仿佛是白费了似的。五四式的新文言的文学，只是替欧化的绅士换换胃口的鱼翅酒席，劳动民众是没有福气吃的。”（见瞿秋白《五四和新的文化革命》，《文学运动史料选》第二册，上海教育出版社1979年版，第368页）

④②潘梓年：《继承五四的革命传统 开展新民主主义的文化》，转引自胡风《论民族形式问题》，《胡风全集》第二卷，第774-775页。

④③例如，20世纪40年代解放区出现了以“山药蛋”派等为代表的小说创作潮流，解放区作家在解放以后十七年期间一直是中国文坛的主流；1960年前后，中国文坛还出现了以民间通俗文艺为基础的民间文艺浪潮，《刘三姐》一类作品一时间成了文坛正宗。

（龚刚，1994年起于北大比较文学研究所攻读硕士、博士，后于清华哲学系从事博士后研究，先后师从戴锦华、乐黛云、万俊人教授，现任澳大南国人文研究中心学术总口、中文系博导、澳门文艺评论家协会副主席、《澳门人文学刊》主编。主要研究方向：中国现当代文论与文学；伦理叙事学；比较文学）

鲁迅和李光洙的“国民性”启蒙之道

——以《文化偏至论》和《民族改造论》为中心

◎许 赛

摘要:近代初期,西方列强用“坚船利炮”强行打开中韩两国的国门之后,以鲁迅和李光洙为代表的两国文人均在各自的作品中表达了对现代性追求的渴望及对国民性启蒙的迫切要求,然而他们的启蒙策略却存在较大的差异。本文将基于各自作品的内容,探讨现代性的文学思维刚刚进入两国的初期,近代的文学家对待“民族改造”和“国民启蒙”的不同策略和意识。

关键词:启蒙主义 国民性改造 文化偏至 现代性

鲁迅的《狂人日记》(1918)和李光洙的《无情》(1917)是对传统文学产生了颠覆性影响并开创两国近代文学之先河的作品。因此,两人也被公认为两国近代文学的开拓者。但是,伴随着一系列近代政治事件的发生,他们的文学观念、民族立场、启蒙意识出现了明显的分歧,后人的评价也大多具有“一边倒”的特征——对于鲁迅,从“国民性改造”的求索到“民族劣根性”的呐喊,国民性的启蒙成了其毕生为之努力的目标并为后人所尊敬;而关于李光洙,由于在20世纪30年代过于显露的亲日行为,致使文学界至今都否定着他对韩国近代文学的功绩,对他的研究也大多是绕开了“政治正确”的磁场,单纯的以文学价值的立场出发进行分析、解释。因此,为避免“一边倒”的论述,本文不是对“爱国者鲁迅”和“亲日派李光洙”的比较,而是基于各自作品的内容,探讨现代性的文学思维刚刚进入两国的初期,近代的文学家对待“民族改造”和“国民启蒙”的不同策略和意识的研究。

一、反对传统、追求变革

作为诞生并成长于近代初期的作家,鲁迅和李光洙均在自己的作品中表达了对

传统的反抗以及对现代性的追求。鲁迅在《文化偏至论》(1908)(下称《文》)^①的开篇便指出中国“自尊自大、抱守残缺”的传统偏执思想,这种闭关自守、妄自尊大的状态直至“海禁既开,哲人踵至”时才得以逐渐改观,于是“近世人士”提出“以革前缪而图富强”(p. 358)的强国之路。无独有偶,李光洙也在他的《民族改造论》(1922)(下称《民》)^②中对“堕落的民族性、社会民众的利己性、虚伪性”进行了深刻的批判,并主张从道德层面着手开启启蒙自新之途。文章中,他们都采取了“自我否定”的方式对传统的弊病提出了有力的挑战,并且认同“改革图新”是解决两国现状的唯一出路。也就是说他们的现代性启蒙是建立在不断地“自我更新”或“自我改造”的基础上才得以实现的。但是,从主体性的角度观察,鲁迅在国民性的改造、现代性的追求等语境中一直试图向世人阐释“偏至”的危害及“均衡”的必要,他的启蒙策略不是全盘西化更不是固守成规,而是“权衡较量,去其偏颇,得其神明……取今复古,别立新宗”(p. 363),在启蒙诉求中的主体性特征较为明显,有的学者还认为他的这种启蒙是“反现代性的现代性”^③;而李光洙的启蒙从“道德性”改造开始到国民的“现代性文化认同感”的建构,试图摒弃所有传统的东西并将朝鲜带入一个乌托邦式的理想世界,这个“世界”是完全建立在西化的启蒙思想基础之上的现代化社会,对于一个“后发型现代化”的国家而言这种启蒙无疑是被移植的启蒙、他律式的启蒙、殖民化的启蒙^④,用鲁迅的话来形容就是“言非同西方之理弗道,事非合西方之术弗行”(p. 358)式的“偏至”化启蒙。

二、批判“物质文明”、渴望民族启蒙

尽管自文艺复兴以来,物质的发展和科学的发现对启蒙运动产生了极大地推动作用,但物质、科学本身并非启蒙运动的目的,而只是启蒙运动的工具。从根本上说,启蒙运动只有一个目的,那就是“人的解放”。^⑤对于过度倚重物质的现代化文明的矛盾,两位作家都是有所觉醒的。鲁迅对此指出“重杀之以物质而囿之以多数,个人之性,剥夺无余。往者为本体自发之偏枯,今则获以交通传来之新疫,二患交伐,而中国之沉沦遂以益速矣”,继而提出了“非物质、重个人”(p. 360)的思想,并以此作为现代性追求的根本目的,确立了“国民性改造”的启蒙主义文化思路。

李光洙对西方现代文明的警觉也是从物质文明的两面性中发现的,“事实上,现

代的人生正处于十字路口,他们在国家主义和帝国主义的基础上将工业的发达、科学的发明、军队、宪法、条约等作为使人生得以幸福的条件。然而,时至今日,他们似乎感觉到了这种信仰只是一种妄想,并且处于不知如何是好的彷徨之中”^⑥可以看出他已然发觉起源于西方的近代启蒙运动在经历了近400多年的发展之后已将曾经的启蒙工具——“物质和科学”错位到了启蒙目的之中的弊端。物质文明的高扬必然导致精神文明的低落,这是19世纪社会弊病的根源所在,由此李光洙发出了“将帝国主义的世界改造成民主主义的世界,将资本主义的世界改造成共产主义的世界,将生存竞争的世界改造成相互辅助的世界,将男尊女卑的世界改造成男女平等的世界”^⑦的呼声,将民族启蒙的视线转移到了人的精神层面,提出了“道德性启蒙”的主张。因此,李光洙的“民族改造论”归根结底是关于民众的启蒙论,更进一步讲就是关于民众的内部精神层面——道德的改造论,这和李光洙接受了法国社会心理学家古斯塔夫·勒庞的“群体精神统一性的心理学定律”是有关联的。勒庞认为构成国家、国民的群集并不是作为“理性的、自律的、主体的”个人,因为在群集情况下,个体将失去独立思考和判断的能力,转而由群体代替自己的精神。^⑧因此,李光洙眼中的“民众”便成了感性的、他律的启蒙对象,他试图通过对大众的内在道德精神的改造来达到思想互为统一的群集效应。但这种“统一划分”式的民族性改造论正好契合了当时日本殖民主义对朝鲜进行“文化统治”的策略意图,持否定态度的学者更批评他的民族改造论是一种和“文化法西斯”同轨的意识形态。^⑨

三、“国民性”改造的双重内涵:启蒙与革命

中韩两国的现代化进程和启蒙运动均不是通过社会自身的力量而产生的内部更新,而是在经历了西方列强的侵略之后被动推进的“外诱变迁型(exogenous change)”的“外源现代化”。^⑩因此,两国的启蒙需要在物质、文化、制度等“外源”配合之下开展“内源”性改革,即对传统文化的改造。也就是说对于“外援化的现代化”国家来说,“外源”的改革要重于“内源”的启蒙。然而,两国的现代化发展的矛盾就在于“外源”的现代性和“内源”的传统性之间的不和谐,而这种不和谐的焦点主要在于“人”的观念。因此鲁迅和李光洙在看清了物质文明对启蒙运动的影响之后都指出了关于民族改造的方向,那就是就对“人”的启蒙。可是,鲁迅所主张的不是盲目的西方式启蒙,

他并不否认中国的现代化进程要向西方学习的观点,只是那需要建立在“去其糟粕”的基础之上。换句话说鲁迅的启蒙之道是效仿不“偏至”的西方文明,并最终用于改造中国或改造中国民众的国民性。因此,鲁迅的启蒙是先“外源”再“内源”式的改造。

相比之下,李光洙的启蒙方案则显得较为“内敛”。他通过对“民众道德性改造”(p. 133)论的提出将启蒙的视线统一到了民族的内部,他的这种偏重“内源”改造的启蒙策略,本身就与“外援化的现代化国家”的现代化发展发生了矛盾。因此,他所谓的民族改造并没有过多的关注从西方移植至朝鲜的近代意识或现代性的接受问题,而是将重点放在了导致朝鲜落后于他国的“容忍恶政、妨碍维新的‘堕落的民族性’”(p. 126)上了。对此,鲁迅也在《摩罗诗力说》中指出导致中国革新的最大障碍便是民族性(奴隶根性)的问题,可区别在于李光洙在批判朝鲜民族劣根性时所采取的独特思维模式。他首先盛赞了英国“自由、务实、进取、民主”(p. 125)的民族特性,认为正是由于“英国优良的民族性,被其统治的殖民地(比如埃及和菲律宾)也同样繁昌、自由”(p. 125)。继而引出朝鲜“不讲信用”的民族劣根性,同时指出朝鲜人的“无信和虚伪”也是朝鲜的殖民者“日本人不信任朝鲜人”(p. 138)的原因所在。这种过度的歪曲和脱离现实的历史意识说明李光洙的民族改造诉求并不是构建于寻求民族自主、独立的国民性启蒙,而只是一个臣服于被日本殖民统治的框架之下所成立的国民劣根性的改造理论。因此和鲁迅的自主、“外源式现代化”的启蒙诉求相比李光洙的民族启蒙意识缺乏了“主体性”的创建,同时也缺少了对待“革命”的意志。因为,“外源现代化”的实现不仅需要“内源”启蒙(思想行为层次:behavioral level)的支撑,更需要对“外源”中的器物技能层次(technical level)和制度层次(institutional level)的革新并进而推动社会的变革^①。正如赵歌东评价鲁迅的现代性诉求是“革命和启蒙的双重变奏”一样,其启蒙意识也存在“革命和启蒙的双重内涵”^②,而同时期的李光洙只发现了启蒙的重要性,却在特殊的政治背景下忽视了革命的存在价值。

四、个人和集体——反抗和顺从

从两位作家对国民性改造的启蒙路径的设计来看,鲁迅因为辛亥革命的失败促使其提出了“是故将生存两间,角逐列国是务,其首在立人,人立而后凡事举”

(p. 363)的以“立人”为根本的现代性追求的思想架构,从而确立了“国民性改造”的启蒙主义思路。并通过斯蒂娜的个人主义、亨利·易卜生的反民主倾向、尼采的“超人”理论的影响表现出了对先觉者(明哲之士)的渴望,同时也表达了对西方“少数服从多数”的大众民主的否定和对个人(个性)主体性的肯定。所以,“尊个性而张精神”(p. 363)是他对国民性启蒙的概括及要求。笔者认为鲁迅的这种个体指向性的启蒙诉求与他和钱玄同关于“打破铁屋子”的讨论是贯通的。面对即将要“昏睡入死灭”的人们,他最终选择了唤醒其中几个觉醒者来毁坏这间“万难破毁的铁屋子”,其目标有两个,首先是个人的觉醒,其次是群体的拯救。这从另一个侧面表明了鲁迅现代性启蒙的策略是以个人为本位,目标也指向了个体的启蒙和思想的开放。纵使鲁迅的一生有使其怀疑、颓唐乃至绝望的事件不断发生,但是他对个性的解放、个体的觉醒的启蒙主张一直没有改变。

李光洙在面对“堕落的民族性”问题中也提出了用少数的先觉者拯救大众的主张,即“只有少数的善人才是民族复活的希望。……通过其中一人改造民族的自觉和决心的出现来影响大众”(p. 128)。他既赞同勒庞的“大众是一个没有主体性的群集”(p. 128)的理论,同时又借助这个理论用逆向思维阐述了“少数的善人”对民族改造的重要性。他期待一个觉醒的人的出现,通过这个人对其民众的感化形成集群效应,以此方式展开他所谓的民族国民性的改造。从表面上看,这似乎和鲁迅的主张极为相似,但从对个体主体性建构的意识角度分析,两人的观点实则是对立的。鲁迅所期望的被改造的对象是不受“偏至”思想的侵扰并极力反对被冠以“民主”美名的“少数服从多数”式的“全民意志”的“大众民主”,因此,他眼中的“先觉者”是只尊崇自己的个性、精神和意志的带有反抗意识和主体性价值的存在。相反,李光洙所指向的所谓“少数善人”的个体是指“作为文明社会的一员,具有经营独立生活和承担社会责任的诚意及能力的人”(p. 137),这正好和鲁迅“反抗的个体”相对立,他的个体意识是作为一个顺从于某一个集体意识形态的存在,换言之,他的启蒙最终又回到了勒庞所批判的“无主体性的集群”之中去了。是一种在背离政治、背离革命、背离历史文化的大同世界般的乌托邦中所追求的现代性启蒙——正如韦伯、尼采所说的小资产阶级或小市民的政治软骨症及一厢情愿的幻想而已。^⑬

五、结语

综上,本文从现代性追求、民族启蒙意识、改造国民性的双重内涵以及改造对象等方面着手对鲁迅和李光洙的“国民性”启蒙策略进行了逐一分析及比较。近代初期,西方列强用“坚船利炮”强行打开中韩两国的国门之后,以鲁迅和李光洙为代表的两国文人均在各自的作品中表达了对现代性追求的渴望以及对国民性启蒙的迫切要求,然而他们的启蒙策略却存在较大的差异。鲁迅作为一个追求现代性的人物的同时又扮演了反对现代性的角色,他的启蒙方案既是复杂的又是悖论式的,同时还蕴含着坚韧的反抗意志。他在倡导民主、提倡启蒙、相信科学、反对传统的同时又批判民主、怀疑启蒙、否定科学、迷恋传统。简言之,他在对待中西方文明、国民性启蒙的时候极力的反对盲目的追从,继而提出了不“偏至”的理论,这也可谓是他一生的“启蒙之道”。如果说鲁迅的启蒙是建立在对现实的深刻批判的基础之上的话,那么李光洙的启蒙明显是忽略了现实的重要性。他对“堕落的国民性”的启蒙理解和康德的建立于理性的“先验的个人”的认识颇为相似,所谓“先验的个人”就是对政治、文化、价值、启蒙等立场均保持中立态度的个人。由这样的“个人”所组成的集群不正是勒庞所批判的“无主体性的集群”吗?不就是尼采所批判的“庸众”吗?纵观李光洙的《民》一文,通篇都是在这样一种失去了主体性并背离了现实的幻想中所构造出的启蒙蓝图。因此,针对李光洙的在乌托邦的幻想语境中所提出的国民性启蒙思维,本文将借用毛主席的一句话加以总结并作为结语——丢掉幻想、准备斗争!^④

注释:

- ①本文对《文化偏至论》的引用均来自中国华侨出版社 2012 年版的《鲁迅经典大全集》,下文中的相关引用不再具体说明,只做页码标注。
- ②本文对《民族改造论》的引用均来自韩国三中堂出版社 1972 年版的《李光洙全集》,中文翻译为笔者自译,下文中的相关引用不再具体说明,只做页码标注。
- ③汪辉:《反抗绝望:鲁迅及其文学世界》,三联书店 2008 年版,第 152 页。
- ④[韩]황중연:《译语:文学》,《韩国文学与启蒙谈论》,文学社和批评研究会 1999 年版,第 12 页。

- ⑤赵歌东:《启蒙与革命》,中国社会科学出版社2011年版,第13页。
- ⑥[韩]李光洙:《艺术和人生》,《李光洙全集》,三中堂1972年版,第359页。
- ⑦[韩]李光洙:《民族改造论》,《李光洙全集》,三中堂1972年版,第123页。
- ⑧古斯塔夫·勒庞著,冯克利译:《乌合之众:大众心理研究》,中央编译出版社2004年版。
- ⑨[韩]이성희:《李光洙历史小说中的民族观》,韩国木浦大学硕士学位论文2008年版,第7页。
- ⑩罗荣渠:《现代化新论》,商务印书馆2004年版,第131页。
- ⑪金耀基:《从传统到现代》,中国人民大学出版社1999年版,第131页。
- ⑫赵歌东,同上书,第21页。
- ⑬韩毓海:《自由意味着责任担当》,《天涯》2003年第五期,第175页。
- ⑭毛泽东:《丢掉幻想,准备斗争》,《毛泽东语录第四卷》1949年版。

(许赛,男,1982年11月19日出生,浙江嵊州人,博士,浙江越秀外国语学院讲师,主要研究方向为中韩文学比较、文学现代性)

传记写作：不详知不立传

◎李健健

摘要：传记是信史。信史难求是因为传记没有正本清源，回到人物本身；唯有抓住活生生的传主这一主要矛盾，心怀敬畏，诚实无欺，传记才可谓走入正途；唯有传主对传记家无所遮蔽，和盘托出，才是对自我的最大保护。传记家详知深知传主，与其面对面反复沟通采访，是传记的基石与根本。唯如此，真实可信，血肉丰满，栩栩如生的传主才有望借助传记文本名垂青史，永世长存。

关键词：传记 信史 心怀敬畏 详知传主 面对面

引言

传记是个人的信史。惟有直书其人其事，实录不讹，不掺己意，传记方能“共日月长存，并天地久大。”世变风移，中国传记自司马迁、班固以来，两千多年史传合一，千百字文言文的传记现今一去不返。社会文明的进步，使人们认识到“人是地球上最复杂的系统”，每个人都是独一无二绝无仅有的。

寰宇之内，史传分离。传记作为独立于史的文类，虽层出不穷，但精品鲜见。对此，传记必须正本清源。当今传记不能再恪守“史者仅由文献而成”，勤访档案，擅长考证，以今人好恶，断古人是非。同样，对传主臆测虚构，妄生穿凿，着骷髅于血肉，或者剪贴成书，东拼西凑，传主存活于世，未经许可，恣意妄为写其大传全传，都违背了传记惟真无他、信实有效的基本原则，并为传记研究者或传主本人所诟病与不齿。

回归传记本质。传记家必须直面传主次传主，探其肺腑，知其脉络，明其相乘，秉笔直书。实现这一正途的前提必是传主次传主与传记家的信实无欺，精诚合作，心怀

敬畏地面对面反复沟通,详知深知传主命运的复杂性丰富性矛盾性,唯如此,血肉丰满,栩栩如生,个性鲜明的传主才有望借助传记成为真实可信,动人心魄,传之久远的历史人物。

—

文随世移。一个时代有一个时代的传记。传记家只属于自己的时代,不属于任何别的时代。我们今天得以知晓历史上的各路英豪俊杰,是因为有一代代史学家呕心沥血不辱使命。“史之为任,乃弥纶一代,负海内之责,而羸是非之尤,秉笔荷担,莫此之劳。迁、固通矣,而历诋后世,若任情失正,文其殆哉。”^①

中国几千年历史皆以史传为本,“借传窥史”由来已久。西学东渐,人们认识到历史并非众生之相,不得视为传记之汇聚。历史乃是军国大事、典章制度之综述。传记是一个人生平、轶事、个性的客观呈现。史传分离,传记脱胎于历史,自立门户。追根溯源,历史与传记都必须以真实为本,言必有据。中西史家,俱以存往迹为己任。学优自洁者,深悉握铅槩之重。因此,无论作史者还是作传者都把对信史的追寻视为天职。

人类的进化,使得传记写作不再局限于善恶好坏,非此即彼的二元对立,不再简单呈现传主表象外在,而转向探寻复杂人性,因果相系,及传主的起心动念。这种对人性认知的丰富深刻,决定着传记家详知传主的当务之急与深远意义。

详知传主是传记家的本职。古人说:“吾心既宇宙,宇宙既吾心。”王阳明把“心”确认为宇宙的主宰。他说:“人者,天地万物之心也;心者,天地万物之主也。心即天,言心则天地万物皆举之矣。”哲学家闵家胤划出“心灵系统结构图”,他认为,人的心灵是“三足鼎立”的,那就是“情”、“理”和“意”。并强调人的心灵“九分天下”;欲望、感情、冲动、感性、知性、理性、意念、意向、意志。人体以心灵为君王。而人的心灵系统是有方向性的,心灵的方向是内中的意念、意向和意志所指的方向。传主的闪念感悟也具有心灵方向,善念付诸实践无疑成就非凡业绩。作为传记家展现的不仅仅是外在的宏图伟业,而应深刻体现心灵内部方向的确立和实施的矛盾斗争。如此,心灵的悸动与澎湃才有可能激荡他者的心灵。

传记家对传主的详知深知,其目的在于减少相互间的信息不对称,最终以信实可

靠的真相呈现于世。“透视论认为,人的认识活动是在认知系统中实现的。认知系统是由主体和客体组成的通讯系统,把它们连接起来的是信道。不管你怎么言说,主体是感知者而客体是被感知者,或者主体是反映者而客体是被反映者,或者主体是透视者而客体是被透视者,它们之间总有不可逾越的鸿沟或不可打破的间隔。主客体之间的距离可以缩短,但不会消失。因此,主客体之间永远只能达到相对的统一而不能达到绝对的一致。换句话说,透视论拥护康德的观点,承认‘自在之物’的彼岸性和‘为我之物’的此岸性,承认人的认识能力总是有局限性的。”^②人的局限性决定了传记家对传主的详知深知都是相对而言,假设传主袒露无疑、无所遮蔽,传记家也无法完美呈现绝对真实的传主。即便传主本人的自传也无法实现绝对真实。因此,传记遵循的基本原则只能是相对真实,传记家追求的永远是趋近真实。

详知深知传主的前提,必是传主与传记家并时而生。共时空促进了信史的纪实性,言语体现传主思想、性格,面对面实录传主言说,记其当世口语,如聆听谈论,口角亲切。“故今人作传,宜专治一人之首尾,详其言行,并能旁见侧出,以见其时代。然则千百年后,不仅其人栩栩如生,而其时代之表里,亦为之彰明。此迁固而后千余年,纪传不得不改弦更张者也。”^③

人性的复杂性丰富性决定了传记的厚重深邃。环顾周围的人,我们会发现没有任何一个人是绝对孤立的存在物,他总要隶属于一定的家庭、家族、民族、种族、行业、阶层、阶级、党派、国家等,他是各种社会组织或社会系统的成员。进一步,还会发现,每一个人都是独一无二的个体,没有任何两个人是完全相同的。在机体生理构造和功能方面,人又是“社会动物”“理性动物”“使用符号的动物”等等。人作为动物,他同植物、微生物又归属更大的类——生物。地球上所有的生物个体都是开放系统,全都是同环境有物质、能量、信息交换的开放系统。人是一个要保持稳态和进行内稳态调解的开放系统。

传记就是由具体实存的非凡个人所构成。传主秉承的遗传基因与所接受的社会——文化遗传基因,以及生活经历决定其世界观、价值观、知识结构、道德品质和行为方式独具特色,并形成传主的独特个性。展现传主的独特个性一直是传记的最高追求。唯有面对面详知深知的言谈、举止、态度和行为,传主的气质、能力、习惯、思想、品德、意志等才能通过巨细靡遗的无数实事,建构真实可信而有绝无仅有的独特传主。

二

生命无比宝贵,对生命的赞美与歌诗可谓耳熟能详。其缘由之一是生命的短暂莫测,如湖上之风转瞬即逝,渺难追寻。古往今来的英雄豪杰能在如此飘忽的生命逗留中,建立丰功伟绩,福泽苍生万物。据今之人能不心怀敬畏?对遥远古人对逝者,对同时代的卓越英才乃至贩夫走卒,传记家都应从人性人道的高度给予同情、关怀和理解。因为传记不仅仅是一本书,谁接触它,谁就在接触一个人。传记可以引起人性的共鸣。

优秀传记也是照亮众人心间的一盏灯。传记家怎能不虔敬、严谨,孜孜以求传主生命的起承转合?深入细致地详知传主命运中无数实事细节、矛盾苦闷、挣扎不屈。一个人能够卓尔不群,他的人生足迹里一定浸透了心血和汗水。传记家的视野里不是刹那的掌声与鲜花,是传主身后的凄风苦雨和内心伟力。与传主面对面至微至深的心灵沟通,及回溯传主的生命之旅,应该是传记家呈现传主的有效捷径和趋近真实的可靠保证,虽繁琐艰辛乃至熬煎心神,唯如此,照耀人生与历史的传记才能横空出世。刘知几曾说:“竹帛长存,则其人已亡,杳成空寂,而其事如在,皎同星汉,用使后之学者,坐披囊篋,而神交万古,不出户庭,而穷览千载。”

纵观传记发展史,乱主逆子、奸佞贼臣,史官直书其事,不掩其瑕,秽迹彰于一朝,恶名被于千载。其目的“盖因已往之兴废,堪做将来之法戒。”所瘕之恶,树之风声。时至今日,我们对那些违法乱纪者,也应该从人性人道的立场客观详尽展现他们蜕变堕落的轨迹,如此才能防微杜渐、警示众人。

传记领域也不乏对传主执行“升天入渊”的张狂之徒,他们任意解释传主,为传主代言,借传主之名附着自己的人生经历,视传主为奴仆为木偶,可使之升天,也可使之入渊,权归史笔。魏收秽史,遗臭千古。秉笔之士雅不欲为史家之蠹。

传记家详知深知传主,才能由表及里、立体多面地呈现其多姿多彩苦乐参半的人生。戒除传叙者率尔操觚、傲慢无礼之心。

对传记心怀敬畏,以尊史为尊心,心绪平和,析理居正,以果求因,站在人性人道的立场面对传主,如此可谓传记家的职业道德与良知。

毋庸讳言,古代史官与职业传记家,内心深怀职业崇高感。司马迁以史官之职

“究天地之际,通古今之变,成一家之言。”刘知几赞扬史官,“盖烈士徇名,壮夫重气,宁为兰摧玉折,不作瓦砾长存。若南、董之仗气直书,不避强御;韦、崔之肆情奋笔,无所阿荣。虽周身之防有所不足,而遗芳余烈,人到于今称之。”^④吕祖谦则说:“身可杀而笔不可夺,鈇钺有敝,笔锋益强,威加一国,而莫能增损汗简之半辞。”

历史上有“崔杼弑其君!”“崔子杀之,其弟嗣书,而死者二人,其弟又书,乃舍之。南史氏闻太史尽死,执简以往,闻既书矣,乃还。”奉史为天职,以死相争。今日看来,假如齐史详其缘由,明其是非,面对面详知崔杼所为,会丧命吗?《长短经》记载,“齐崔杼之妻美,庄公通之。崔杼率其党而攻庄公,庄公走出,逾于外墙。射中其股,遂杀之而立其弟。”^⑤

汪荣祖认为,“史家追求真理,直笔不讳,固其宜矣,然理未易明,真非必得,若一恃道德之勇气,不作理智之辩解,则其真其直,或竟如镜花水月,岂非妄费心力生命欤?”

传记家不仅要详知深知传主,努力写出个人信史,与此同时,对后世同行的审核评判也应心怀敬畏。“一入此局,即为后世之人,吹毛索垢,片言轻重,目为某党,不能脱然于评林之外矣。”“后世学者,则考辨旧籍,或版本互校,以书证书;或析论实事,以史证史。兼发本末经纬,人物贤愚。崔述《考信》,开疑古之先河。中国旧史固不可尽信,然考而后信,历代史家夙所稔知者也,后人自可精而求精,何庸尽舍家藏而别求之于外乎?”^⑥1879年《北美评论》披露“公仆日记”,记载南北战争及林肯佚事。不少专家学者如获至宝,信以为真,据此著述。60年后,安德森教授穷半生之力,辨别真伪,“公仆日记”之伪大白天下,贻笑大方。传记家不可不畏。

英国斯特拉奇的《维多利亚时代名人传》对南丁格尔、曼宁、阿诺德、戈登冷嘲热讽,虚构传主阴暗人性,颠覆毁灭英国的精神偶像。英国历史学家保罗·约翰逊批评道:“这部传记对英国古老价值观所造成的破坏是任何强大的敌人都无法做到的。”

罗曼罗兰的《夏洛外传》《贝多芬传》《米开朗琪罗传》《托尔斯泰传》《服尔德传》是传记吗?“夏洛是谁?”傅雷告诉你,是卓别林全部电影作品中的主人翁,是卓别林幻想出来的人物,是卓别林自身的影子,是你,是我,是他,是一切弱者的影子。

罗曼罗兰的贝多芬呢?那是供古人之肝肠,浇心中之块垒。在1927年贝多芬百年死忌时,罗曼罗兰说,“那是1902年,我正经历着一个骚乱不宁的时期,充满着兼有毁灭与更新作用的雷雨。我逃出了巴黎,来到我童年的伴侣,曾经在人生的战场上屡

次撑持我的贝多芬那边……得到了鼓励,和人生重新缔了约,一路向神明唱着病愈者的感谢曲。”^⑦此番表述正说明传记激励鼓舞人心的励志作用。这部有关贝多芬的小册子可以是历史人物研究,可以是散文,但不能视作传记。

同理,林语堂的《苏东坡传》也不能称为传记,传记不能妄加我见。“两脚踏东西文化,一心评宇宙文章”的林语堂视苏东坡为异代知己。1936年林语堂全家赴美时,他就想写《苏东坡传》,收集苏东坡的参考文献达120多种。1947年在纽约出版时,书名为《快乐的天才——苏东坡的生活与时代》。台湾译者张振玉直译为《苏东坡传》。实际上,文本间多有林语堂的虚构与评论。林语堂写的苏东坡只可视为历史人物研究一类,不可看作传记文类。

“天长地久,风俗无恒,后之视今,亦犹今之视昔。”传记家不可无视不可无畏。

三

龚自珍曾说:“灭人之国,必先去其史。”假如传记失实,何异自去其史,自昧往迹。更有甚者,鉴于党派和立场的对立,处心积虑妖魔化对手或造谣攻击某领导人的传记比比皆是。其目的破坏民众对传主及其团体的接受和拥戴。因此,传主的传记意识必须加深加强。

叙事理论中有首位效果的概念,即我们倾向于把最初收到的信息视为正确有效的,即便这个信息与同一行文中后面出现的信息相矛盾。不难看出,人们相信第一印象。所以,传主积极主动地与传记家、读者坦诚相见、保护自我尤为重要。海德格乐说,“存在者整体被带入无蔽并保持于无蔽之中。保持原本就意味着守护。”^⑧

传记家的使命任重道远。传记“文非泛论,按实而书”,章学诚指出,“文士撰文惟恐不自己出,史家之文惟恐出之于己。”“史体述而不造,史文而出于己,是为言之无征。”由此可知,传记文本中的叙述言说都必须博采传主次传主的真实回忆,传记家没有权力推想解释妄议传主。狭义理解,传记家就是为他人做嫁衣。

这就要求传主与传记家平等互信、精诚合作,面对面深度沟通。哲学家列维纳斯多次深入描述“面对面”,他认为,面孔作为活的存在,其自身也就是一种表达。“面孔会表达思想,面孔呈现出来时已经是言语了……它不断地对它所提供的形式进行限定。”最能保持语言公正性的形式是口语,它也是语言的最高形式,因为在口语中主

体参与了表达,使自身的存在变得更为活跃。表达思想的行为往往比一切内容都更为新鲜,“它产生意义”。说话中包含着比话语更多的内容:说,就是使自己成为符号,就是和盘托出,成为被陈述的对象。

与传主“面对面”是对传记真实性最有力的保证。“面对面”旨在使过去的踪迹活跃起来,直至能够为我们形成爆炸性的力量,甚至能打断持续的时间。空间与时间变成了人类感受的形式,变成了普遍感知的方式。自我保存促成了人们对直接经验的把握。在怀旧之情的引导下,一种对他者的极度忠诚出现了,这是一种完全自我的表达,无需以外在作为自己的衡量尺度,也不存在任何标准。

“面对面”,由保存自我而形成传记,将眼光移向外部的同时,也让传主向里看,向自我内心深处看。黑格尔认为:“人只需要用自身来为自己辩护,于是主客体的同一性成为真理存在的必要条件。”经历了不确定的命运,回归传主本我的言说,才能实现详知传主,才能“明其地、定其时、悉其人”,时、地、人既彰,伪可破,真相未有不显者也。

面对面深度沟通采访,在详知传主的基础上建构的传记文本可谓真实可信。“毋惮旁搜,庶成信史。”当今世界,“时事迅为史事,其速前所未见。”汪荣祖指出,“若坐视近事,以待来者,来者反难求其备矣。又近事参与者众,殊非帝王将相可毕事;而参与之人各有见闻,设非及时记录,则似鸿飞冥冥,阅世而后,其迹无存。”

同样,传主命定的因果关系,唯有传主本人能详细解释其中的来龙去脉。任何以他者身份,运用心理学或精神分析学解释传主都是不允许的。因为谁都不愿意被他人臆想揣度。而“死者无情”,传主拯救自我的最佳途径,就是让传记家详知再详知,唯真无它,留下真相,保护自我。

四

传记文本的诞生是艰辛劳苦、缜密严谨的大工程。人有多复杂,传记就有多繁杂。传记不同于小说的虚构;绘画的创造;不同于报告文学的时效性与夹叙夹议;不同于历史人物的研究评判。传记要求传记家“不介入”“不解释”与传主相关的矛盾斗争,以超然的局外人客观呈现传主的生命轨迹,直书其事,褒贬自见。

“去情”“不介入”对传记家来说有一定难度。传记毕竟是传记家的泣血笔耕,劳

心劳神、采访收集、织片段成全图,没有巨大毅力与使命感召,无人愿意苦其心志、劳其筋骨。因而传记家也在遴选传主,传主灵魂里人性光芒的普照若能穿越时空,直抵历史的长河,传记家才肯历经千辛万苦,用自己的生命成就传主别样的永生。

“去情”“不介入”是传记家的职业道德。传记家的“超然事外,以免偏依”的“去情”之心与传主清晰的作传意图相共鸣,方能保证传记的客观真实。戴名世道出真谛,“夫与吾并时而生者,吾誉之而失其实,必有据其实而正之者,吾毁之而失其实,其人必与吾争辩,而不吾听也,若乃从数十百年之后而追前人之遗迹,毁之惟吾,誉之惟吾,其人不能起九原而自明也。”

这种毁之惟吾,誉之惟吾的高傲心态,传记家必须革除。乔布斯生前意识到了这种毁誉由人的弊端。为此他说,“我意识到如果我死了,其他人肯定会写我,而他们根本不了解我。他们会全都搞错。所以我想确保有人能听到我想说的话。”乔布斯的传记作者与他进行了40多次面对面的深度沟通,并采访了他的100多个家庭成员、朋友、竞争对手和同事。乔布斯全力配合,不干涉,不限定。他对一切完全开放,甚至鼓励大家袒露心声。

传记是留给当下和历史的,是要流芳百世。传记家对待传主既不能心怀仰望,也不能居高临下。若是作传者趋炎附势、谀言媚主,以成王败寇论英雄,此类传记不仅招嫌而且招秽。同时,对传主也会贻害无穷。

“去情”之外,还有世情利害、恩怨多乖。传记家秉笔直书、无偏无倚。这要求对传主详知之外,还要对次传主了然于心,甚至传主的敌人也要与之面对面。传记绝不是一个人自说自话。传主不仅有自身的矛盾,也有与他人与社会的矛盾,克服各种矛盾往往是体现传主人格魅力的光辉之处。时同多诡,传主与次传主相互印证,共同建构传记文本,才有可能在详知的基础上避免对传主误读。详知传主,一定要传主本人娓娓道来。有的传记作者在传主逝去后,采访他的爱人、子女、同事,这些都是他者言说,他们也不见得深知传主。若涉及的传主对手也是逝者,家族之争有时会牵连传记作者对簿公堂。所以,为生者立传,详知深知传主无疑对双方都是一种保护和尽责。

传记写作中,详知深知传主仅仅是传记的一个重要因素。传记家思想的深度、才学的丰厚,对传记文本的谋篇布局、遣词造句的精细准确,以及用文字建构的画面感,都将影响传记文本的接受效果。

传记家除了厘清传主人生轨迹的起承转合、内外世界、矛盾关系等等,传记家还

要有“思接千载,视通万里”的博学深邃;具备“无私欲,无妄念”的素心;拥有“史之三长;才、学、识。非识无以断其义,非才无以善其文,非学无以练其事。”章学诚进一步提出传记家要有“史德”,“能具史识者,必知史德。德者何?谓著书者之心术也。”优秀的传记家要兼具“才、学、识、德”,其艰难如同攀青天蜀道。传记家皓首穷经,博览多闻,积淀知识,“理其绪、达其情”,以文采释事圆通、因果相系、弥缝无隙地呈现立体多面、血肉丰满、善恶兼具的非凡传主。这无疑是两座高峰的对谈。唯有灵魂共鸣,加之对传主的详知与传记家才学识的厚积薄发,才有望在历史的长河里构建一座生命灯塔——传记精品。

无论我国传记有多少弊病,在21世纪是传记的世纪的今天,革除这些弊病,迫在眉睫。因为传记自身兼具新民启智,它有着激励人心、改变命运的力量。今天,社会的改变在于改变文化,而文化的改变最终在改变人心。

所以,在传记领域,我首先要改变传记观念,努力做到对传主“不详知不立传”。

注释:

- ①③⑥[美]汪荣祖:《史传说——中西史学之比较》中华书局,2003年12月新1版,第232、186、251页。
- ②闵家胤著《进化的多元论》,中国社会科学出版社,2012年修订版,第218页。
- ④[唐]刘知几《史通》,上海世纪出版集团,第141页。
- ⑤[唐]赵蕤《长短经》上,中国书店,2013年第1版,第212页。
- ⑦傅雷译《傅译传记五种》,北京十月文艺出版社,2004年第1版,第79页。
- ⑧倪梁康主编《面对实事本身——现象学经典文选》,东方出版社,第1版,第385页。

(李健健,女,文学博士后,解放军报高级记者,研究方向为中国现当代文学、传记文学)

新闻标题的制作艺术浅探

◎胡艳玲

优秀的新闻作品与文学作品一样,都是语言的艺术。标题,则是一篇作品的灵魂,或绘声绘色,妙笔生花;或议论风生,醒目诱人;或须眉毕现,准确鲜明;或先声夺人,生动抢眼……由此可见,新闻标题的巧妙制作和语言运用,本身就是一种技巧、一种艺术。在某种程度上,它不仅具有现实意义的价值效应,而且具有一定审美意义的价值功能。俗语云:“好题一半文”。“看书看皮,读报读题”。的确自有一番道理在。

在高科技信息“大爆炸”的文化语境中,随着人们生活节奏的加快,读者庶几已进入快速阅读的时代,希望在尽可能短的时间里获取尽量多的新闻信息。就报纸而言,只有制作出好的标题才能在瞬间吸人眼球,赢得读者的青睐,激发其阅读新闻的兴趣。因此,对于传统新闻媒体的报纸,在新闻竞争日趋激烈的境遇中,如何迅速增强传播效能,摆脱传播自身潜在的困境,是摆在新世纪报人面前一个严峻而现实的问题。尽管文字新闻寻求发展的出路是多元化的,但同是大致相近的新闻内容,不同的报道手法尤其是标题制作所产生的效果却大异其趣。由是观之,突出新闻标题、强化标题信息语言的直观可感,既让人一见钟情,又能发挥以目传神的效应,无疑的将有利于更迅捷、更顺畅、更高效地传递新闻信息。

那么,“什么样的标题”才称上是好的标题呢?或者说,新闻标题应如何制作才能吸引人的视线和获得认同,并带给读者精神上的愉悦及心理上的满足呢?我们不妨根据标题制作的重要性和针对性,从如下几个方面来进行一番粗略的勾勒、分析和描述。

一、在直感中凸现情感的标题

由于新闻的氛围特征使然,一般的语言表述是乏善可陈的,这样常常会使制作的

标题令人生厌。因此,标题制作需要恰切地运用一定的表现手法加以传达,或妙用辞格增强色彩,或锤炼词语表达情感,或活用口语平中见奇,或时空点色借物寄意。如是,往往可以化平庸为神奇,可以变无生命为有生命、变无形为有形,甚或可以化抽象为具体、化隐微为显著,从而有效地调动读者的感官和心理,唤起他们的阅读消费欲望。有例为证——

(1)赢球了!出线了!疯狂了!

(2001年10月8日《体育周报》)

(2)《睡美人》在中国舞台醒来

(2005年4月24日《中国青年报》)

(3)“和平号”惜别太空

(2001年3月24日《中国青年报》)

(4)喜闻领导“跑龙套”

(2007年3月3日《河北日报》)

(5)银蛇飞舞去,天马踏空来

2002,中国有了好兆头

(2002年1月2日《参考消息》)

(6)别了,0!

(1984年7月31日《中国青年报》)

例(1)运用的是递层式修辞,即以三个“了”、三个“!”、三句话加以铺排,情感充沛。整个标题可谓表意畅达,音韵和谐,一种欣悦之情呼之欲出,扣人心弦。例(2)标题活用,顺水推舟,把物当人来描述。一“睡”一“醒”的巧妙比照,使标题富有情趣,且动感凸现,能直接刺激读者的感官。例(3)整个标题以物拟人来渲染情感,“惜别”两字仿佛让人看到了“和平号”依依不舍离开太空的情景,那种悲壮美极具感染力。例(4)和例(6)则异曲同工。前者用“跑龙套”这个民间通俗生动的口头语来表意,形象可感又言约意丰,让人深为好奇:领导到底怎样“跑龙套”啦?后者标题纯属口语化,廖廖三两语,干净利落,平中见奇。“别了”包含了多少难言的复杂情绪,一个“0”则意味着耻辱已成为历史。例(5)标题通过点色,营造氛围,工整的语言富有诗意美,堪称情采兼具,别有意境,值得品味一番。

二、在创新中超常搭配的标题

新闻标题的超常搭配,是指词语在组合上打破常规语法的配搭习惯,另辟蹊径,妙合链接。其实,这是中国诗词中常用的一种技巧。新闻标题作为文章之眼,一旦借助词语的超常组合来凝聚丰富的情感和信息,就能获得良好的表达效果,不管是主谓之间还是动宾之间,抑或是偏正之间,只要大胆创意和构思,以超常组合的语言方式制作标题,就能强化标题的表现力和吸引力。这是新闻标题制作中不可或缺的重要技法之一。不妨举例说明:

(1)红白黑:中国新娘的幸福旋律

(2005年1月2日《中国青年报》)

(2)约以和谈喜鹊叫喳喳

(2001年6月10日《中国青年报》)

(3)干部要“五官端正”

(2007年11月4日《文汇报》)

(4)大力士试举筷子

(2003年10月3日《人民日报》)

(5)星期日夫妻

(2007年5月29日《人民日报》)

(6)奥林匹克游泳馆中的?。!

(2004年8月19日《中国青年报》)

上述例(1)标题中的“红白黑”以其超常的意义作主语,不单是表示色彩的词,而是带有借代意义:“红”指场面,“白”代婚纱,“黑”代指婚宴上黑色晚礼服。主语的超常表达,构成为意象跳跃的复合空间,一种视觉美感流动为听觉上的“旋律”。例(2)的谓语巧用比喻,造成主谓关系的反差和不和谐,即把严肃性的外交事件,用“喜鹊叫喳喳”的形象语趣来激发读者的阅读欲望。例(3)以“五官端正”作为标题宾语,其实是一反长相的本义,标题语言超常而新奇的变化,着实耐人寻味。例(4)用举重比赛中的“试举”与宾语“筷子”互配,打破语言习惯,新奇的组合收到一种夸张的幽默效果,趣味横生。例(5)在特定新闻语境中,“夫妻”通常不为时间概念“星期日”所修饰,但巧妙搭配,颇

有意味,达到某种特殊表达效果。例(6)则用3个标点符号作为中心语,使不具有语言功能的标点收到难以言喻的表达功效。三个标点分别表示水球队、跳水队、游泳队的训练情况。这种制作标题的方式,无疑的能唤起读者关注其中报道的新闻事件。

三、在造语中先声夺人的标题

俗话说:“未见其人,先闻其声。”常指文学作品描写人物、塑造形象时,在人物尚未出场时,对其语言进行描述,给人一种先声夺人的艺术感觉。在新闻标题的制作中,借鉴此种技巧同样可以起到某种意想不到的效果。事实上,不少好的新闻标题本身就是运用人物语言来拟制的,无论是充满个性之声或鲜活之声,还是洋溢亲和之声或风趣之声,皆能使人如临其境,如闻其声,如染其情。

(1) 裴恩才:请给我们一点时间

(2005年8月20日《光明日报》)

(2) 孩子! 孩子! 孩子!

——江西省广电幼儿园火灾直击

(2001年6月7日《南方周末》)

(3) 今天凌晨,澳门回家

(1999年12月20日《羊城晚报》)

(4) 日外务省官员谈中日关系

——日中“不能离婚也不能分居”

(2006年2月3日《参考消息》)

(5) 山倒了,人要站起来!

(2005年6月26日《福建日报》)

(6) 名校响警号又出状元又出贼

(2006年香港《文汇报》最佳标题中文组冠军)

(7) 盗水者,住手

(2006年12月3日《长沙商报》)

不妨对上述例举的标题作一番探析。例(1)是面对球迷、公众和媒体的发问:中国女足到底怎么了? 教练裴恩才的自我坦白。因为在东亚四国女足赛上,中国女足

三战皆负。标题中一个“请”字,充分道出了裴恩才当时无奈、诚恳而又充满信心的复杂心情。例(2)以孩子家长的口吻为题,反复叠用“孩子”两字,一种焦灼和急切的强烈呼声扑面而来,给人带来了心灵的震撼力。例(3)善于选择让人感兴趣的角度,直接告诉读者一个新鲜的话题,并以亲切鲜活之声夺人耳目。例(4)标题将中日谁也离不开谁的重要性,以被采访者形象的比喻语言为题,风趣而诙谐地表现出来。这种标题既披露了消息的内容,又寓警醒于轻松机智中,同样起到先声夺人的作用。例(5)与例(7)的标题皆具有一种力量美。后者称得上掷地有声,振聋发聩,那种警示的声音,足以让不法分子心惊胆颤。前者标题铿锵有力,让人赏心悦目,击掌赞叹。蕴含的感情强化了新闻标题的气势,犹如暮鼓晨钟,催人奋取。例(6)标题中一个“响”字,声若洪钟,震慑人心,两个“出”字引出“状元”与“贼”的对比反差,形成撼人心魄的视觉冲击力。这种标题看似简单,但处理不当会出现新闻真实度的偏差,而高度的概括力则需要深厚的语言功力。

四、在化用中巧妙改造的标题

新闻标题的化用,指的是一种“翻作”现象,或者称仿拟点化,即在固有的语句格式基础上,根据内容需要进行改造,或利用古典诗词名句、成语、格言、警句等,古为今用,他为我用,其指向是借原来的意思或形式以引起读者的联想,并在赋予新意中让标题更加醒目生动,新鲜活泼。试看例子:

(1)不怕肥水落外田

(《人民日报》1992年2月12日)

(2)国有企业:潇洒“死”一回

(《亚太经济时报》1993年4月22日)

(3)知否,知否,应是贱肥贵瘦

(《羊城晚报》1983年9月24日)

(4)复婚——好马也吃回头草

(《中国青年报》1993年7月24日)

(5)要管他人瓦上霜

(《人民日报》1994年5月5日)

从上面的标题可见,“化用”在新闻标题的制作中也是一种常用方法。例(1)即是脱胎于民间俗语“肥水不流外人田”。例(2)是在通俗歌曲“潇洒走一回”的基础上作一字之改,画龙点睛式的改换,正是新闻报道突出和强调的关键所在。例(3)活用李清照《如梦令》词中的佳句,把“绿肥红瘦”换成“贱肥贵瘦”,既保留原句造语的急迫感与音韵感,又起到独到的表达效果。其实,这是一条关于猪肉调价的消息。例(4)与例(5),乃是从俗语和古诗句中脱胎而出,标题之义与原句正好相反或相悖,如此翻新化用,却给人耳目一新之感。

通常情况下,新闻作品被看做是一种“快销品”,而非艺术品;新闻语言是对正在发生事实的认知诉说为目的。是故,有人把新闻的审美意识看作是一种“附加值”。这种意识的体现需要对新闻语言进行重构另组,适当运用文学语言的手段,扩大新闻语言的张力,激活其审美情趣,提高其社会功能,让新闻作品在传递信息和引导舆论的过程中吸引受众的目光、调动读者的兴趣,唤起他们的情感认知和心灵共鸣。作为新闻作品的眼睛,新闻标题是否精彩、是否引人注目,在很大程度上甚至影响报纸的质量。由此观之,一是要求记者和编辑的眼光具有穿透力,能够洞察稿件的“新闻眼”,方能把最有新闻价值的内容通过标题生动有力地展示出来;二是新闻标题的出彩,要站在读者的角度去加以考虑,这样,才能有的放矢,符合读者的阅读习惯及审美观念。

值得注意的是,新闻标题的制作在求新求异新变的同时,不能只是一味追求“吸人眼球”或“提高点击率”,自觉或不自觉地陷入庸俗或媚俗的怪圈,降低自身的品位,以免给读者带来负面的影响,甚至影响到报纸的品牌建设。

诚然,新闻标题的形式是多种多样的。无论是运用什么方式和技巧来表现,除了注意标题音节和结构的自然和谐,还要注重内容与形式的统一,力求使标题具有适合自身特点的或真实自然、或质朴准确、或简洁诱人的美感,又能立足于平民视角体现出人性美,即务必服从表达的需要,决不勉强拼凑。如是便能收到事半功倍、以少胜多的特殊效应,并赋予标题特有的语言艺术魅力。

(胡艳玲,女,主任记者,供职于福建漳州市委宣传部,研究方向为新闻传播、文化推广)

散文诗写作与编辑探蠡

◎ 宓 月

让时光在诗中停留

蓦然看到三朵粉红的石斛花在窗台绽放,我就感到时光又回到了窗台,停留在翠竹的嫩尖上,停留在米兰的馨香里,停留在我书桌上的诗稿里。

“在戈壁,流水让日子停下来。日子停久了,就是片片绿洲。”(支禄《西北偏西(九章)》)

我是一位散文诗编辑,更是一位散文诗读者。与其说我喜欢编辑工作,还不如说我喜欢读散文诗。每当读到一章优秀的散文诗,我就觉得时光已经停止,世界开始展现出色彩、温度和重量。仿佛在风都能吹走的匆匆岁月里,陡然挤进了一个别样的空间,如“那弯初上枝梢的白月,作为一枚图钉,让这陡峭的视野,慢慢地规整了起来。”(潘玉渠《月黄昏》)。

不同风格和题材的作品,不断调整着我们看待世界的视角,我们的视域因此而广阔。

能不能让时光停留,由平面变成无限外延的立体空间,是我区别散文诗优劣的标准。

“秋天无法固定下来。”散文诗人杨开延说。

时光是我们最大的纠结。我曾感叹时光随石斛花的萎谢而一去不复返。谁也不能让时光真正停留,能让片刻时光与诗相关,就是编者和读者的幸福。

余才智却让时光停留在凤凰古城,停留在“苗家姑娘的歌声里”,“美得如此普通,美得如此自然。”三色堇在长安城找到了时光的纵深,邓杰在微尘上探寻……

泛黄的日历会撕碎时光,不停跳动的数字会赶走时光,钟表会锈蚀时光,绝望会

吓跑时光……但我们常常会看到时光不愿离开一张笑脸,定格在影像里的一缕时光依然灿烂。

时光可以倒流。它们藏在竹根,躲在书柜,留在前人的佳词丽句里。它们始终在窗台徘徊,永远在宇宙缭绕。

捉摸不定的不是时光,是我们的心;碎片不是时光的特性,梦能够修复生命的伤口。

黄河可以浑浊,但我们的眼光必须清澈,我们的心必须干净。

“水没有尽头。”(李晓园《黄河,在我的血脉流淌》)光阴就在我们的诗里。

当我们用生命盛装,用心灵挽留,时光就不会溜走。

散文诗的春天

穿梭于城市,碰到的多是汽车、围墙、街巷,绕不过的人群,望不穿的高楼大厦。进城难,出城也难。城市越来越像密不透风的铁桶。城市之光让我不知晨昏。空调、互联网让我忘了四季变换。我甚至觉得风都挤不进去,春天都无法光临。

蓦然看到室内水仙开花,海棠吐艳,才惊觉春天已到。她带着花香鸟语顺溜进城,漫到了我的书桌、电脑、纸上……赵振元先生在《春天的呼唤》里唤出了一个企业家的早春心声:“迈过坎,就是艳阳天。”广东散文诗人张宇航发出的是“六十岁,走阿里”的豪迈。青年诗人林溪眼里的春天显得清新而柔美:“你的笑,要用一朵缓缓绽放的花来形容。”任俊国将春天的目光安放在稻田里。老诗人谭楷从遥远的温哥华送来了对著名翻译家杨武能的祝贺。上海的桂兴华在春天寄给亡妻一片悠悠深情……

曾以为春天绵软无力,曾以为春天乍暖还寒。看到春天在城市的各个角落荡漾,我就觉得最有力量季节是春天。老树绽出了新芽。脸庞露出了笑颜。楼宇长出了绿叶鲜花。春天,脱去了城市的伪装。

林语堂先生在《生活的艺术》中说:“社会哲学的最高目标,也无非是希望每个人都可以过上幸福的生活。”文学艺术的追求,是为了丰富人类的精神生活。春天的光临,是为了一个花红柳绿的世界。

世界因差异而丰富,无论感悟生活、探究人生,还是针贬时弊、解剖灵魂,散文诗需要有风格迥异的作品。老诗人王尔碑曾说:“星星因相似而黯淡。”艺术的生命力在

于创新。春天是最利于创新的时节。有创新的作品才能让自己成为自己。樱花、桃花、玫瑰花、油菜花,同样是花朵,却拥有各自的美。万物没有高低贵贱,不分伟大渺小,它们各自擎着一个春天,一起汇成一个生机蓬勃的世界。

散文诗世界是春天的原野。她希望百花盛开。她能让每位散文诗人展现各自的风采。

唤醒沉睡的那部分

进入四月,雨水多了,雨声大了。在白天下得不尽兴,晚上还常常光临。它在清洗阴霾的天空,它要把我的心砸出涟漪,它要唤醒沉睡在冬季的种子、嫩芽、花朵……似乎连阳光和温暖,也是雨水带来的。

“清明时节雨纷纷。”

清明节那天,我跟先生回老家扫墓,我感到,雨水已把逝去的亲人们唤醒。

只要有雨水,荒凉的沙漠也会变成绿洲。伴随雨水的降落,生命在成长。有雨的日子,就是春天。

在编辑刊物时,我发现,诗人的心,都被雨水淋湿了。在他们的作品里,蓬勃着生命的主题。虞锦贵让“那些散落的往事,开始在一首诗里回归”,而曹雷则看到了“辉煌燃过的灰烬,只会比自然跌落的叶片还轻,比遗忘还要疲倦”。与名家作品的成熟老到相比,散文诗人刘慧娟、王德宝、孔令滨、舒琦、洪孟春、阿垅、白炳安、苏卯卯、容浩、熊荟蓉等的作品,则从我们与自然、与自我、与世界对话的不同角度,抒写了各自不同的体悟。特别是容浩、熊荟蓉的作品,给散文诗注入了故事、情节,让作品有了生活的根。

艺术作品,虽然没有单一的评判标准,但作为编辑,却有自己的选稿标准。我的标准就是,作品能不能唤醒作者内心蛰伏的东西,能不能唤醒读者沉睡的部分。人的内心,像大自然一样丰富多彩。乏味的人,只是他的某些部分没被唤醒。我把经常说“仁者见仁,智者见智”的人分为两类,一是谦逊的人,一是为自己的拙作找借口。

“为什么想爱的嘴唇都隐藏着牙齿?”(阿垅《甘南书简》)

社会的纷繁复杂,遮蔽了人性中很多的真实和美好,让我们有意无意地绕开它们,使它们沉睡。

写作,就是通过文字来唤醒我们的良知、爱、美、善,就像雨水唤醒干涸的大地,让我们的生活繁花似锦。

散文诗“迷宫”

过去读《三国演义》,总觉得诸葛亮不是在运筹帷幄,排兵布阵,而是在吟诗作赋。特别是他唱空城计、布九宫八卦阵,好像在创作一部抚琴按箫的神秘小说。他在鱼腹浦用乱石“伏下十万兵”,困住东吴大将陆逊,连其岳父黄承彦都说:“变化无穷,不能学也。”

武侠小说里那些武功招式,也总能让我产生一种诗意,如凌波微步、逍遥折梅手、如影随形腿、弹指神通、黯然销魂掌等,充满了想象的张力,也极具幽默和诙谐。有人把武侠小说比作成人童话,就在于它打开了人的思维套式,天马行空,不拘形式。

散文诗作为一种更自由、舒放的诗体,按理,更应让写作者放松,灵感翩至,让阅读者因探寻到作者思想、情感的幽径而有有心之灵犀,创作和阅读,都应是一件令人愉悦的事。但近来选稿,发现邮箱里充斥着大量缺乏诗意的散文诗。用词佶屈聱牙,词义重复、断裂,不知所云,仿佛梦魇澹语,徒有散文诗之形,而无散文诗之魂。我把它们归为“迷宫”散文诗。

神机鬼藏的迷宫,本来很有吸引力。任何迷宫,目的是供人解密,而不是真的要把人困死其中。无论多复杂的迷宫,都可以从中走出来。设计迷宫的人,都会设计生门。但是,那些迷宫散文诗,好像故意跟阅读作对,设计的都是死门,常常让我陷入奇门遁甲出不来。我相信,这些高深莫测的迷宫散文诗,没迷倒读者,先把自己迷没了。

作为编者、读者,我不希望自己像披甲带刀的战士,必须杀出一条血路,方可破阵。

过多修饰和晦涩形容,其实都是对诗意的一种拒绝,而没有诗意的散文诗就无法称其为散文诗。

诗意,不仅体现在思想和情感上,更体现在审美和想象上。一章好的散文诗,营造的是一个全新的意境,具有迷宫、太极图一样丰富的诗意、内涵和智慧。而抵达这样的境界,或许,返璞归真是最便捷的一条路径。

矫 情

不久前,受邀参加一位诗人的新书发布暨诗歌朗诵会。据说,该诗人才华横溢,从喝酒、吃饭到口水、唾液,从睡觉到隐私,信手拈来,没有什么不可以入诗。刚开始,我还充满期待。随着高潮迭起的朗诵和插科打诨,我越听越不是滋味,加上现场人多,还有人抽烟,我的脑袋便晕晕乎乎,仿佛掉进了一个混沌世界。明明是些逗趣搞笑的段子,偏偏说成“具有先锋和批判精神”的诗。像某些作品研讨会,只有掌声、笑声和喧哗,而没有发自内心的聆听、诗意的氛围、批评的声音。

在编辑本期稿件时,我也发现不少贴上“散文诗”标签的段子散文诗。与其说他们是诗人,还不如说是段子高手。讥讽挖苦、自我作践不等于幽默睿智。他们之所以喜欢“卖弄”,除博取眼球外,实则是骨子里的矫情在作怪。矫情,也是散文诗被诟病的主要根由之一。

矫情散文诗的特征明显:虚饰,没有真情实感,只会激动而不会感动;缺少节制,常常“一发而不可收拾”;悬浮状态,上不着天,下不着地;散文诗功能被过分放大,为一章散文诗就是一剂“救世良方”;有些人本想写几首诗来拯救世界的,可一到关键处便欲言又止,好像害怕被人发现其伟大理想,要人去猜,要人去帮他解读;哗众取宠、装模作样、不好好说话、为赋新词强说愁、功夫在诗外……

鲁迅先生做人为文从不矫情。他的《野草》无疑是散文诗世界里的一座高峰。他认为,他的散文诗只是些“小感触”,但这些“小感触”是他思想的晶粒,情感的飞絮,源自生命的感悟。小感触里隐着人生哲学,“入于心”,让人回味、深思。

生活的优渥,思想的浅薄,助长了矫情的泛滥。科技的发展,也使许多事物的功能被无限放大,或者被过分遮蔽。我相信,无论是散文诗写作者或者阅读者,安静仍是有必要的。泡沫都会有破灭时候,喧嚣也终将归于宁静。适时审察自我,寻找病症,少些轻浮、睥睨和矫揉造作,才能走得更远。

这几年,我写散文诗越来越小心谨慎,我不想过分低估或放大散文诗的功用,生怕自己随手写下的文字有负于我多年来对散文诗的热爱。

除去修饰,我们只是一张朴素的面孔。本真的情感,才能耐得住咀嚼,经得住时间之潮的淘洗。

大 词

我在网上阅读散文诗的速度,让一些朋友颇为“佩服”。我可以瞬间扫描大量来稿,迅速决定选不选用。其实,我这个“本领”,无关阅读速度的快慢,也没什么秘诀。只是长期编辑训练、看稿习惯的结果,就像用五笔打字,“手熟”“眼熟”尔。加之散文诗体量小,谁都能够一望而知。

长期以来,我已养成自己的选稿方式。比如,盯紧大词。一旦发现使用太多大词的散文诗,我几乎不再细读,更不会选用,相当于首轮淘汰。

也许,自由、主义之类的大词在某些地方有用,甚至能起到“山呼海啸”“总而言之”“一言以蔽之”的效果,但是,在散文诗中露脸太多,就有点刺眼。古人说,“以辞害意”,大概就是这种现象。

散文诗是种感性而鲜活的文体。散文诗创作,不是词句的罗列和意象的铺排。散文诗本来就篇幅短小,几个口号式的大词镶嵌其中,效果可想而知。大词的堆砌,更会使散文诗成为剥皮剔肉的骷髅。像秋风扫过的原野,只等野火把它变成灰烬。大词在散文诗中的泛滥,造成了散文诗的悬浮和贫血。

我在写作时,也曾用过不少大词。特别是在绞尽脑汁仍不知如何描述表达时,就顺手掳来大词撑腰壮胆。反正就是那个意思。事后看来,总觉得干瘪、无味。那是偷懒,或江郎才尽的表现。

任何文学作品都不是无诗意的。摒弃诗意,小说也会失败。迷惑性的大词,是诗意的栅栏。优秀的散文诗都是以心传心,有感悟,有味道,让人怦然心动,回味无穷。而作为常识性的大词,烙有概念痕迹的大词,很难做到。

如果只是用了几大词,也许对一章散文诗无伤大雅,我也不会因为几个我不喜欢的大词,就对一首佳作说三道四。但在大量来稿中,我发现不少人爱用大词创作散文诗。他们动不动就把小草拔到巨树的高度,稍不留神就去了宇宙。好像他们能代表人类,指证未来。

有些散文诗,并没有用大词,却是真正的大词散文诗。空洞的抒情,抽象的说教,苍白的情怀,玄乎的真理阐释。看似宏大,实则无物。看似高深莫测,实则抽象肤浅。看似海阔天空,实则味同嚼蜡。看似悲天悯人,实则无病呻吟。

散文诗,不需要大词的装点。就像我们的心灵,无须大海的象征。散文诗的语言魅力,在于文字有尽而余韵未了。这是一种功力,或者说是天赋。当然,具备这种能力的人毕竟少数。对于热爱散文诗创作的人来说,也许驾驭文字能力不逮,但至少可以在文字中倾注自己的全部真诚。

在火热的夏日,一缕清风吹来的散文诗,也许比从太空坠落的散文诗更动人。

保持审美距离

这几天,我在初选“金达——爱德杯”国际散文诗大赛的征文稿件时,发现不少作者困在“亚麻”城堡里没能出来。

这次征文的主题,是“要体现亚麻带给日常生活的幸福与美好,或者亚麻契合或改变现代生活”。而大多征文散文诗或就事论事,或空泛抒情,不能将亚麻与我、与生活、乃至与世界深层次的联系挖掘出来。我想,这是他们没有与抒写对象保持一定审美距离的原因。

作为一个散文诗人,应该警惕什么?散文诗语言,从某种意义上说,是一种试验性语言,是惯性思维的悖逆。优秀的散文诗人,从来不走寻常路。中规中矩的散文诗人,顶多算三流散文诗人。

在现实生活中,以写散文诗为职业的只是少数。虽然有人将散文诗比作水和空气,生命的必须。但散文诗像其他文学作品一样,能喂养我们的精神,却喂养不了我们的肉体。对大多数人来说,阅读散文诗、写散文诗只是业余爱好,日常生活的一种“佐剂”。这种与现实“有距离”的阅读、写作状态,才是散文诗与生活最本真的状态:超现实意义的精神之旅。

无论写作还是欣赏散文诗,都是我们的一种审美活动。因此,在散文诗创作中,与抒写事物保持适当的审美距离,是十分必要的。这样,我们才能找到另一种观察世界体验世界感受世界的角度,才会产生别样的审美视野。

王国维在《人间词话》中说:“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气,出乎其外,故有高致……”能入能出,只因为有距离。没有距离,就无所谓入和出。

命题作文,是一种束缚。保持距离,也许就能摆脱束缚。

在生活中,亚麻是一种植物,一种纺织品的原材料。在散文诗中,亚麻是一种象征、一种隐喻、一种有距离的审美对象。

悬 浮

今天是立夏,今年春天的结束。不少人又在微信上年复一年地重复万千感慨。我无暇惜春悲秋。我要编稿子,还有许多“杂事”。我向来把那些与文字无关的事视为“杂事”,即便它们关乎生计。

先生说,我们生活在现实中,无论杂事、正事,不能回避,也不应该刻意回避。它是我们存在的证明,也是我们与生活联结的纽带。成天窝在书堆里,顶多算个书虫。我知道先生的话有理,但一个人的时间有限,把白天没做完的文字工作移到晚上,甚至夜深人静,便成了常事。熬夜有损健康,也会使人过早衰老。但要我远离文字工作却比衰老更为严重:我的人生将会失衡。

作为职业编辑,我很少像读者那样以欣赏的态度来看稿,而习惯性地将自己当作局外人去审视评判,久而久之,我便有种悬置的感觉,经常感到疲惫不堪。每当这时,先生便怂恿我干杂事。干“杂事”,让我悬浮在空中的生活有了根,让我更清楚自己生活在一个什么样的时代什么样的环境,而不是只知道凭借书籍、报刊、微信朋友圈得来的二手信息。

在来稿里,我经常发现许多悬置的散文诗,与生活隔离,与这个时代有“代沟”,甚至是一条“鸿沟”。他们要么俯视生活,要么仰视生活。世界在急剧变化,科技的发展正不断加剧这种变化。生活需要我们参与、思考,科技迫使我们改变思维方式、行为习惯。而我们接受的教育、阅读的层面,又束缚着我们的认知。面对纷繁错综的当下社会,我们没有足够犀利的目光去揭开蒙在面上的那层假象,或者,只能够想当然地去解读,无法用文字去深入深刻地剖析。

我觉得,有表达的欲望,是写作的第一层次。能够正确表达,并直击真相,是写作的第二层次。能纵横古今,透过当下生活揭示出人类本质,是写作的最高层次。作为散文诗人,不妨学习科幻作家那种敢于预言未来的气魄,不做一个温柔的诉说者、歌吟者、伤逝者,而是做一个敢于仗剑走天涯、敢于去改变未来的狂人、野心家。

岁月的流沙,总是无情地不断淘洗、掩埋。一代又一代人远去,消失无踪,只留下

几个依稀的背影。悬浮,就是虚无的影子。

附注:编入辑中的文章,系平时编辑《散文诗世界》杂志所撰写“主编手记”中遴选的部分,大多属于感悟性质,希望与散文诗创作者与爱好者共同分享。

(宓月,女,浙江绍兴人,现居四川成都。毕业于四川大学新闻系,现为中外散文诗学会副主席兼秘书长、《散文诗世界》杂志主编、成都文学院签约作家。著有散文诗集《夜雨潇潇》《人在他乡》《明天的背后》、长篇小说《一江春水》、诗集《早春二月》、人物评传《大学之魂——中国工程院院士、四川大学校长谢和平》等。作品多次入选各种年度选本、中学生课外阅读书籍和中考阅读理解试题)

浙江民俗文化研习工作坊创建的实践探索*

◎朱 璨 王传飞

摘 要:民俗文化研习工作坊是一个由师生共同参与的、理论与实践相结合、校内外相结合、以浙江特色民俗为主要内容的学习、调查、研究、传播、参与保护与开发的综合性研习与实践平台。在具体的创建中,特别注重对民俗学理论、方法及前沿问题的学习,对民俗学案例的研讨,对浙江特色民俗的专题研讨和实地考察,参与地方乡镇乡土民俗的传播、保护与创意开发工作等。这一实践无论对教学方式的创新拓展、学生民俗文化素养及实践能力的提高还是对地方民俗文化的传播、保护与开发来说,都是有积极意义的。

关键字:浙江民俗文化研习工作坊 教学 创建 实践与探索

浙江民俗文化研习工作坊是《中国文化概论》《中国民俗学》课程在第二、第三课堂方面的学术性和实践性的拓展与延伸;是一个由师生共同参与的、理论与实践相结合、校内外(校地、校企、校村)相结合、以浙江特色民俗为主要内容的学习、调查、研究、传播、保护与开发方案创制以及有关民俗文化创意综合性研习与实践平台。其团队主要由两方面的人员构成:一是中国民俗学、中国传统文化等方面的指导老师,一是在民俗文化和传统文化方面有一定修养和较大兴趣,有较强的自主学习、学术探讨、调查实践能力,有较好的创新意识,有很好的交流合作精神和较大毅力的学生。在具体创建实践中,除了工作坊平台的基础建设外,特别注重对民俗学理论、方法及前沿问题的学习;对民俗学案例的研讨;对浙江特色民俗的专题研讨和实地考察;参与地方乡镇乡土民俗的传播、保护与创意开发工作等。

浙江民俗文化研习工作坊的创新实践,不光是高校民俗学专业性学习与实践的

* 本文为2016年国家级大学生创新创业训练计划项目《民俗文化研习工作坊创建研究——以浙江为例》(项目编号:201612792012)结题成果。

综合性平台和新模式,更重要的是它有效整合了多种教育及实践资源,锻炼了学生的研习和实践创新能力,提升了其专业素质和文化素养。同时通过这样的平台和模式,也让大学生在读书期间,一定程度地参与了社会工作,发挥自己的智慧与才能,做出了一些力所能及的文化贡献,提升了社会服务的层次。这一实践创新活动对大学教育理念、人才培养模式和课程创新也都有一定的启发和示范效用。

一、民俗文化研习工作坊创建的背景及意义

民俗文化研习工作坊创建的背景主要体现在以下两个方面:

第一、从社会文化的现实层面看,民俗文化是一种生活文化,是生活场和生活相,是民众赖以生存和发展的物态生活和非物态生活资源的综合体,也是一个国家、民族历史文化的基层表现。离开了民俗文化,一个民族的精神生活和情感生活也就成了无本之木。近年来,国家对传统文化的倡导与弘扬,成了时代文化的重要主题之一。各地民俗文化的历史与当代价值逐渐被人们所重视;随着时代与社会的发展,民俗文化的变迁、新民俗的出现也成了当代文化的一大特点;基于民俗文化的文化创意方兴未艾。而另一方面,在快速的城市化进程中,在新型城镇化和新农村建设的国家战略推进中,一些独具特色的乡风土俗、有民俗文化价值的老街老屋古村落也日益没落或被人为的拆迁与规划所破坏。针对这一现象,习近平主席提出要保护传统文化之根,留住乡愁;李克强总理更是强调在推进新型城镇化过程中注意传统文化生态的保护,不能将新旧简单化割裂,以破坏有价值的文化遗产为代价推进新型城镇和新农村的建设发展;以冯骥才为代表的文化届有识之士更是明确提出了保护传统古村落和乡土民俗刻不容缓的理念,并已经投身于古村落和民俗档案体系建设的实践。

浙江是民俗文化大省,散布各地的古村落和民俗文化资源丰富,有些在保护和开发之中,有些已经引起了地方和学界的注意,有些还藏在深闺人未识,甚或对当地人来说,熟视无睹,不以为贵,有些正面临着损毁和消失的危险。对于来自浙江各地的大学生来说,这些民俗和古村落正是他们生于斯、长于斯的文化土壤以及乡愁、乡土情结之所在,我们这些热爱民俗学、有一定民俗学修养、热爱浙江民俗文化的大学生,有责任和义务关注她们的命运,为浙江特色民俗的发掘、保护、开发、传播尽一份心和力。

第二、从高校功能、人才培养和专业学习层面看,高校承担着人才培养、学术研究、文化传承和社会服务四大功能,当代高等教育尤其强调后二者。但传统的以校内尤其是课堂和研究所为主要平台的教育模式,很难更大范围、更深层次地完成文化传承和社会服务的功能,所以很多高校逐渐深刻认识到,培养应用型、复合型、创新型人才不是学校一方的事,再也不能关起门来办教育,于是,积极拓展校外实践平台,与地方、企业、社会联合构建多渠道、多层面、立体化的人才培养平台系统,提升人才培养的社会适应性,成了当代高等教育的前沿课题。适应这样的变化,我们创建将学习、研究、社会实践、文化创新融为一体的浙江民俗文化研习工作坊,联通课内外、校内外,形成课堂、校园、地方文化部门、乡村、企业多元互动的人才培养和专业学习、实践、创新平台,在实实在在的沙龙式研讨和实地调查、实践创新活动中,切实提升学生对传统文化、民俗文化的兴趣,尤其是培养其文化实践和文化创新的素质、能力,从而打破单一课堂理论学习和实际效果欠佳的校园社团活动的模式,显然也是十分必要的。

工作坊的创建意义,概括说来主要有四个方面:

1. 拓展了人才培养和专业学习的空间和思路,有利于研究性、实践性、创新性人才的培养。
2. 深化了对民俗文化和传统文化的认识,可以更好地传承与传播传统文化。
3. 可以全面深入地了解 and 认知浙江特色民俗文化,为浙江民俗文化的保护、开发、弘扬尽心尽力,为浙俗的当代发展贡献力量。
4. 有效磨练学生的实践与创新品格,为之后的就业、创业打下基础。

二、浙江民俗文化研习工作坊创建的实践探索

(一) 工作坊平台的基础建设

我们规定了工作坊平台的基本人员组成,研习需要遵循的基本规范,制定了基本的工作计划和方案,同时也对工作坊资金来源和使用做了规定。

1. 队伍建设

作为一种实践教学方式,我们强调学生为中心的教学模式,第一期工作坊参与者

为学校热爱民俗学、对民俗研究有浓厚兴趣的、具有一定民俗文化理论基础的学生,同时邀请民俗与传统文化方面的教师组成指导团队;并且也积极邀请校外民俗文化专家灵活参与项目进程指导。

2. 研习制度建设

无规矩不成方圆,针对研习活动,我们建立了规范的研习制度,对项目成员有约束作用的同时,也是保证了工作坊研习活动的正常开展。

(1)定期研习探讨活动。每个月至少进行一次沙龙式的研习,学生具体就自己的研习经验发言,阐述体会,就建议和意见进行方案修改。

(2)积极参与项目研究。工作坊学生必须发挥主体的能动性,负责至少一个地域民俗文化的调查研究,提倡从自己家乡选择有切身感受的民俗素材为对象,积极将课本知识融于实际生活。根据自己前期观察、学习、探讨、研究完成民俗文化任务并达到学习的目的。

(3)研习笔记的撰写。积累自己的学习经验,按研习情况定期做学习日记,并进行小组交流后提交工作坊备档。

(4)自我研习为主,工作坊成员要有良好的学习习惯,善于思考,寻找学习的有效办法,学以致用,将所学知识可以运用实践行为。

3. 制定工作计划和方案

针对工作坊的各项活动内容,我们制定了明确的研习工作计划,尤其是对具体调查的民俗地和开发项目做好研究主题和行动方案的设计。我们将工作坊的工作计划分为三个阶段:

第一阶段是民俗文化的前期研习活动。将项目成员按照相似地域划分分为5支队伍,选择5个地方民俗文化进行研习活动,召开研习会议,设计民俗项目的选题,明确研习任务,确定项目研究的内容,调查报告的撰写以及项目组成员个人的年度目标,邀请民俗学专业教师指导,组织民俗学有关方法论的深入学习,并进行专项培训,确立的民俗研习的具体项目,组织学习已有成功的民俗文化保护方面的个案,指导教师就民俗相关理论和调查方法进行讲解答疑。

第二阶段,进行具体的浙江特色民俗实地调查和考察。利用寒假时间,学生团队深入乡土田野进行调研考察,走访各地乡镇了解民俗保护的现状,与当地乡民接触,

体验当地的各项风土民情,参与当地的节日庆典,更精细的了解民俗的形式和具体含义,形成初步的地方民俗调查报告。

第三阶段,参与地方乡镇有关乡土民俗的文化产业保护与开发。按照选取项目地的具体民俗文化保护的要求,我们积极配合相关保护单位对民俗文化进行前期资料整理,并配合相关文化产业部门进行文创产品项目的策划工作,再者,我们参与各乡镇小学的公益性课堂的教学,做好民俗文化的传播工作。

4. 资金建设

项目的基础经费主要来自项目立项时的资金支持,另外部分从社会筹募而来,还有一部分是在与地方乡镇、乡村以及文创企业合作中,获得一定的资料费、调查费等相应的横向合作经费。

我们项目的资金主要使用于项目组成员进行具体实践调查时所产生的差旅费,参与专业性会议的研讨费,调查报告和论文发表的版面费以及购买民俗学研究的材料费,规定该笔款项只用做工作坊建设所用。

(二) 民俗学的研习活动

序号	日期	主题	活动主要内容
1	2016年6月	民俗研究调查的方法	指导老师就如何开展民俗选题,民俗调查,民俗类论文的撰写进行讲解。
2	2016年7月	第一期民俗文化工作坊项目确定及选题	确立民俗第一期项目的选题,按照地域划分小组成员,选择浙江有研究价值和意义的民俗进行项目确定。
3	2016年9月	民俗研究的个案分析	集中成员学习分析冯骥才对宁波慈城古村落的保护措施,剖析该研究项目成功的原因和方法。
4	2016年10月	专题研讨(1):乡土民俗文化的研习探讨	就本期项目的研究对象:畲族三月三,温州糖金杏婚俗小吃的传承、台州仙居正月十四元宵节的传承研习情况讨论。探讨进行具体研究和实践调查的思路,成员共同讨论,提出建设性意见
5	2016年11月	专题研讨(2):乡土民俗文化的研习探讨	就平湖西瓜灯节、诸葛八卦村民俗文化保护、象山开鱼节海洋文化的保护开发研习情况讨论。探讨进行具体研究和实践调查的思路,项目成员集体讨论,对情况提出建设性意见。

(三) 浙江特色民俗调查

经过具体研习活动之后,我们确立了民俗调查的选题以及调查的方向,层层深入了解几个子项目民俗文化的历史以及现状,即通过实际走访该地进行民俗问卷调查和现状分析,对如何保护这些传统民俗提出建设性的意见。在后期的实践过程中,对民俗的现状进行了实地考察和研究,同时对当地民俗保护收集了调查问卷并对结果进行分析,各个小组针对性的提出民俗文化保护传播的具体方案。

1. 诸葛八卦村民俗保护

针对诸葛八卦村旅游的开发现状,提出诸如民俗文化失去本来面貌、文化内涵丧失、旅游项目设施不够完善等问题。针对该问题提出了规划民俗文化保护的相关对策,主要落实在文化内涵的提高,基础设施的改善,新兴文化特色旅游项目的谋划等。

2. 温州特色婚俗小吃糖金杏的传承

通过考察“糖金杏”传统民俗的由来和现状,对这种制作工艺和制作模具技术要求较高、但经济效益却又不高的传统习俗进行了实地问卷调查,通过研讨分析,提出结合其他当地民俗小吃组成旅游线路,挖掘其中的营养和美食价值,更现代化的包装等措施帮助糖金杏传统民俗小吃的保护传承。

3. 浙南畲族三月三民歌文化的传承

通过了解如今浙南畲族传统民歌的起源和形式,考察并分析了这种民俗文化的发展衰弱的现状及原因:调式的不流行、传承人年龄普遍偏大等。经过小组讨论研究、实地调查,提出了让这种民歌进校园的教学实践活动、与旅游相结合等建议。

4. 平湖西瓜灯节的保护与发展

随着嘉兴经济的发展,作为重要特色文化活动的西瓜灯节与当地支柱型产业相结合,具有很好的发展势头。但是通过调查研究,灯节的举办模式单一,宣传力度不到位,专业性人才缺失,从而影响了这种节日的现代发展。本组成员由此提出打造品牌化战略,通过网络宣传打开知名度的方式更好的发展这种传统文化。

5. 象山开渔节海洋文化的保护开发

项目小组从考察如今象山开渔节海洋民俗文化的现状入手,探索该民俗文化传播的形式和成因以及传播这种海洋民俗文化的价值,分析现如今过度开发、超额消费所导

致的后果,提出建立当地海洋文化圈,设立海洋档案保护点以保证其完整的文化产业链,并且提出了可以将保护传承这种文化与学校乡土文化教育实践相结合的意见。

通过上述民俗文化的实地调查与研讨,我们在了解浙俗文化的同事,也增强了社会实践能力,培养了发现问题、分析问题、解决问题的能力,同时也增强了对家乡的文化情感。

(四) 参与民俗保护与创意开发

在我们具体研习的子项目诸葛八卦村中,我们通过前期工作坊的研习活动以及实践产生的项目调查报告和结果分析,对相关乡土民俗保护与开发提供了建设性意见。

例如诸葛八卦村依托古村落的资源优势,借此开发了古村落的文化旅游项目,政府将其定位为历史文化名村,重点保护单位,十年后制订了《诸葛八卦村农业休闲观光总体规划》,形成以观光为主题的大格局。但是开发过程中缺乏文化定位,意识不强,文化内涵丧失等问题使得目前诸葛八卦村的发展停滞难以更进一步。在这个问题上,当地政府拟将旅游发展的总体规划与文化遗产保护相结合,这样既保护了文化遗产,又可产生经济效益。在这个方案中,我们提出划分不同层次的保护区域,将珍贵的历史文化遗产更好地依据不同的方案保护起来,包括外在整体风貌的展现以及内在特色历史文化价值的弘扬。这种有层次的文化旅游项目更能调动游客的积极性。再者针对已经开发的创意旅游产品,我们提出文化展览小铺的构想,宣传手工艺和民风民情,这些意见得到了有关创新开发机构的重视,为诸葛八卦村的民俗的开发利用和保护提供了帮助。

(五) 民俗文化的公益性传播活动

通过对民俗文化前期研习工作,在进行民俗文化保护的探索中,我们项目组研习学生还利用寒暑假时间,具体参与到民俗文化保护的相关部门与企业进行实习,参与各乡镇企业、文化单位进行公益性质的宣传活动。利用前期资料收集整理,从生活细微处潜移默化的灌输保护民俗文化的理念。

不仅如此我们也走进一些乡镇的中小学,通过当地一些具体文化课堂,进行浙江乡土民俗文化的公益性教学。我们走进景宁畲族小学的课堂,通过他们畲族歌曲文化体验课的课堂,宣传三月三节日畲族山歌的由来。

三、工作坊创建实践的收获和展望

(一)收获

本项目建立了一个体制完善,能够满足学生研习和实践的民俗文化研究平台,并进行了第一期民俗文化研习实践活动,在耗时一年的付出后,收获也是非常显著的。

在学生能力培养方面,与传统课堂的理论输入相比,本项目从研习初期,就更加注重培养学生自主学习能力,每个成员都要确定明确的目标,对自己的项目主题进行深入思考,采取微信小组监督机制,项目组成员需要定期上交研究日志,汇报遇到的问题以及在研究项目过程中的心得体会。通过观察显示,学生在具体研习活动中呈现出了较高的参与度和投入度,并且将这种自主行为运用到其他课程中。

另外学生的团队协作意识也通过该项目得以增强。比如在对前期项目背景知识的研究上,每个成员在整理了自己的素材之后,通过沙龙式的探讨,与其他成员沟通,协调意见,共享资源。根据每一期沙龙的记录,有的通过素材搜集,对从前研究上的不足进行探讨,有的针对后期工作坊民俗实践部分的分工开展提供建议。可以说工作坊创造了一个人人参与,相互交流的环境氛围,在团队中每个人都要提出意见,进行讨论得出最优化方案,项目组成员拧成一股绳,齐心协力朝着一个目标努力,通过这种模式快速培养了学生的交流能力和合作意识。

同时学生的培创新性思维能力也得到训练。在处理复杂问题的时候,项目组成员对已知的知识进行创新性思考,合理挖掘传统民俗文化与现代价值取向之间的内在联系,例如在对诸葛八卦村的古村落遗产保护上,项目组成员设计出文化展览小铺的构想,所以这对他们的潜能和创新能力的培养大有裨益。

更重要的是这也加深了学生对于家乡文化的认同感,培养了学生对于吾乡吾土的炙热情感。通过民俗文化的学习,从事民俗调查活动,实践记录乡情,进一步的了解风土人情,了解家乡文化的魅力,加深了乡土情结,这也为未来从事传统文化保护的学生提供了前期基础。

此外在地方民俗文化保护方面,通过研习和实践调查,我们撰写了调查报告,这些调查报告对于地方乡镇乡村文化企业部门,保护地方民俗文化提供了建设性的意见。

(二) 展望

在今后工作坊的运行中,我们还需要进一步的优化工作坊的计划和方案,在初步探索的基础上进行一些创新性工作,对民俗文化的研究更加全面,确保这一实践平台可以更好的进行下去。

首先是让平台延续下去的组织和人力保障。我们工作坊成立一年时间里,第一期活动项目探索取得了较大的成功,之后还会有第二期的具体计划方案,计划将跨学校跨地域吸纳对民俗文化感兴趣的学生加入队伍支持之后的开拓工作。

其次是民俗文化研习和实践中遇到的困难。由于目前社会对于学生进行实践的积极性不够以及建议接受度不够高,所以没有那么多余和充足的时间给予学生保障,也没有更多的激励措施,所以我们正在探寻改进和完善,提供学生开展科学实践学习的动力。

最后是工作坊民俗研究的后续传播工作,在新媒体发展迅速的时代大背景下,民俗文化的受众群体往往通过方便的线上网站或者手机 APP 查询相关的传统民俗文化,因此需要结合线上网络平台和轻媒体搭建民俗性网站,将研习完成的民俗文化调查形成一个储存大量民俗文化的网络信息资源库,集中展示浙江相关民俗的知识,同时也分享我们的创意,通过线上线下的配合进行,使得普及民俗文化更加高效和全面。

(朱璨,女,1993年6月,浙江丽水,大学本科,毕业于浙江越秀外国语学院中国语言文化学院,2016年国家级大学生创新创业训练计划项目《民俗文化研习工作坊创建研究——以浙江为例》主持人,研究方向为;王传飞,2016年国家级大学生创新创业训练计划项目《民俗文化研习工作坊创建研究——以浙江为例》项目指导教师,男,1970年6月,江苏淮阴,文学博士,浙江越秀外国语学院中国语言文化学院教师,副教授,从事中国古代文学和传统文化教学与研究)

基于语料库的「たところで」让步文的中日对比研究

◎张 锐

摘 要:以日语中表达让步的接续助词「たところで」为考察对象,从中日对译语料库中筛选出与其相关的对译之后进行分类整理,调查「たところで」和中文的对译倾向,并在此基础上探究其形成原因。通过调查得知,「たところで」除了表示时点外,一般被认为是让步式转折复句的一种,与其对应的译文可以分为假设性让步句、容忍性让步句和无条件让步句,其对应汉语形式有“即使/即便/纵令/纵然 p,也 q”“无论/不管 p,也 q”等。

关键词:「たところで」 接续助词 对译倾向 语料库

一、引言

表示场所、位置的形式名词「ところ」和格助词「で」连用时,以「ところで」的形式表示“时点、契机”和“让步条件”。如下面两个例句:

- (1) 彼が入ってきたところで、パーティーが始まった。(时点、契机)
- (2) 彼が入ってきたところで、パーティーは始まらない。(让步条件)

对于「たところで」的接续用法,先行研究中一般只给出简单的释义,因此学习者只了解「たところで」可以表示“让步条件”,可以说对其具体的意义用法并没有真正的掌握。而且从言语类型论的角度进行的对比研究迄今为止还鲜有见到。本研究旨在通过语料库中大量的实例,弄清表示让步条件的接续助词「たところで」与汉语的对译情况,从言语类型论的角度考察分析「たところで」文在句式结构与翻译倾向上的异同点,并分析其原因,希望对国内日语学习者更好的掌握「たところで」的意义用法起到参考作用。

二、文献综述

对「たところで」的研究,日本国内成果较为丰富。其中,前田(1994^①、2009^②)指出「たところで」是表示逆接条件的接续助词,可以表示假说条件和事实条件,然而并没有详细论述关于「たところで」的意义分类。

《日本語文型辞典》^③中指出「たところで」的两个用法,一个表示分段话题的时点,可以译为“刚好,刚刚”,另一个表示逆接关系,可以译为“就是、即使、即便”。表示逆接用法根据主句的特点,又分为两层意思,即①在预料前项所讲的将成为徒劳之事的情况下,用以连接后项,多以「…たところで…ない」的形式出现。如例(3):

(3)いくら頼んだところで、あの人は引き受けてはくれないだろう。

(『日本語文型辞典』1998:334)

即使你再怎么他,他大概也不会答应你的。

②在预料前项事态要变为非人所期望的情况下,用以连接后项。如例(4):

(4)泥棒が入られたところで、価値のあるものは本ぐらいしかない。

(『日本語文型辞典』1998:334)

即使小偷摸进来的了,值钱的也只有书之类的。

邢福义^④具体论述了汉语让步句的分类和作用,将让步句分为虚拟性让步句、承认性让步句、忍让性让步句和无条件让步句。前面的《日本語文型辞典》中提到的译文“即使、即便、就算”即属于邢福义所说的虚拟性让步句。但是前田(2009)中指出「たところで」既可以表示假定条件,也可以表示事实条件。那么「たところで」是如何对应汉语的让步句的?其对译倾向形成的原因又是什么呢?本研究将就这两点进行初步考察。

三、让步条件「たところで」的对译倾向

本研究以北京日本学研究中心开发的《中日对译语料库》(2003)为调查资料,按照文字列检索抽取日语原文中出现「たところで」的例句及其对译句,对其汉译类型进行实证性研究。具体用例出处参照文后。

汉语中将具有接续功能的词称作“关联词语”,通过对对译句的考察,发现与「た
ところで」相对应的汉语中既有“即使 p, 也 q”的情况,也有前后句单独使用的情况,
还有通过“意合法”不使用“关联词语”的情况。与「たところで」相对应的汉语表现
类型总结如图 1 所示。

G P、G Q	“即使 P, 也 Q”类型
P、G Q	“P, 也 Q”类型
G P、Q	“即使 P, Q”类型
P、Q	“P, Q”类型(意合法)
(G 表示“关联词语”, P 表示主句, Q 表示从句)	

图 1 与「たところで」相对应的汉语表现类型

本研究中抽取的 15 部作品中,一部原文对应多部译文的情况,统计时分别计数。
调查结果如下,「たところで」的对译句中,分为使用“关联词语”和不使用“关联
词语”两种情况,其中使用“关联词语”的又分为“接续词 + 副词”(用 a 表示)和“副词”
(用 b 表示)两种。不使用“关联词语”的情况用 c 表示。翻译倾向如表 1 所示。

表 1 「たところで」的翻译倾向

有标	无标	总计	全体合计
62	10	72	全体使用率
86.1%	13.9%	100%	

另外,本研究中共抽取例句 72 例,对译句中使用关联词语的 62 例,不使用“关联
词语”的 10 例。其中 a 类 48 例, b 类 14 例。具体的汉语表现形式如表 2 所示。

表 2 与「たところで」相对应的汉语表现极其出现数

a 类				b 类	
译语	出现数	译语	出现数	译语	出现数
即使…也	11	无论怎样…都	2	…也	7
即便…也	9	再怎么…也	1	…就	3
即使…并	1	任凭怎么…也	1	…还	1
即使…又…	1	不管…还是	1	…可	1
即使…还是	1	不管…也	1	…又	1

a 类				b 类	
即使…但	1	不管怎样…	1	…但	1
即使…	4	再不管怎么…还是	1		
即便…然而	1				
即便…却	1				
纵令…也	4				
纵然…也	2				
纵然…还是	1				
纵使…还是	1				
尽管…还是	1				
虽说…也	1				
就是…也	1				
就算…又	1				
况且…也	1				
如果…就	1				
一旦…就…	1				

四、分析与考察

从表1和表2的结果可以看出,「たところで」相对应的汉语表现有很多,其中使用接续表现的例句比不使用接续表现的例句多,本研究从语用论、文体角度对其对译原因进行分析。

1. 意合法的情况

通过调查得知,不翻译即“意合法”的例句占11.7%。黎锦熙^⑤指出,汉语属于孤立语,其“意合法”在复句中起主要功能,而“形合法”只起到辅助功能。所以汉语中关联词语的使用相对比较自由,根据语顺和前后文就可以表示主从句的逻辑关系。调查得知「たところで」的对译句88.3%都是有标的,即形合法例句。因为让步条件与顺接条件不同,表示与人通常的逻辑性思维相反的结果时,一般使用关联词语。不使用关联词语的情况,多数例句的主句都不是陈述句,而是用疑问句或者是双重否定句,来强调主句事态的发生不受从句的影响。如例(5)(6)(7):

(5)君、僕が新平民だとしたところで、一向差支えはないじゃないか。(『破』)

把我当成新平民,有什么关系呢? (《破》)

(6)人間一人がいなくなったところで、どうってことはないと考えてしまっていない? (『五』)

你是一个人,你不在了,地球不是照样运转吗? (《五》)

(7)そんなところへ娘をくれたところで、何か面白かろう。(『破』)

把一个姑娘嫁给这号人,是为的什么呢? (《破》)

另外,如例(8)中表达说话者的推论与现实相对立时,也多不使用关联词语。(8)中主句是「満足する」是无意志动词,说话者预测主句事件会发生,但是“会甘心”这个推论正好与“不甘心”这一现实的对立。

(8)その自身を彼に認めたところで、私は決して満足できなかったのです。(『こ』)

在他脸上看到这种自信,我是绝不会甘心的。(《心①》)

在他身上肯定了这种自信以后,我绝不能够满足。(《心②》)

2. 形合法的情况

通过对调查数据的整理,将「たところで」的意义用法分为四类进行考察分析。

2.1 假定让步条件

假定让步条件就是从逻辑上对“条件-结果”关系进行否定的转折条件句^⑥。如(9)所示,用接续助词「たところで」来否定「説き伏せる」与「激する」的逻辑关系,即如果「説き伏せる」成立的话,相应的结果应该是「激しない」,正好与主句的「激する」相反,所以说用「たところで」否定了主句和从句的逻辑关系,构成了假定让步条件句。主句往往出现表示判断、推理的「はずだ/かもしれない/だろう/にちがいない」等。假定让步条件句共出现41例,其中以“即使…也”的翻译形式最多,共计17例,其次是“即便…也”5例,“纵令…也”4例。

(9)よし私が彼を説き伏せたところで、彼は必ず激するに違いないのです。(『心』)

纵令我说服了他,他也定会激怒的。(《心①》)

(10)神戸に帰ったところで、何か面白いことがあるわけでもないし、会いたい相手がいるわけでもないのだ。(『ノ』)

即使回神户,也没有什么有趣的事,有没有要见的人。(《挪》)

2.2 事实让步条件

事实让步条件句共计出现 28 例,“…也”和无标“p,q”形式的对译句较多,分别为 6 例和 9 例。如例(11)所示,事实让步条件句中主语与从句一般都是发生过的事情或已经成立的事实。杉村(1992)将条件句分为“叙事描写句”和“演绎推断句”,与假定让步条件句不同,事实让步条件句一般不表示推理和判断,大多属于过去时态或现在事态的叙事描写句。基本上与汉语的容忍性让步句相对应,起到了实让作用。容忍性让步句的代表格式为“虽然…但是”,但实际上和“虽然”连用的副词除了“但”还有“也”等其他词。

(11)だからストが叩きつぶされたところで、とくに何の感慨もなかった。
(『ノ』)

因此,学潮被摧毁也毫无感慨。(《挪》)

(12)準備してないといったところで、焼却場の予定は組まれてあるし、トラックも持ってきたんだ。(『飼』)

说是没准备好,但和火葬场已经预约好了,而且卡车也开来了呀。(《饲》)

2.3 反事实让步条件

反事实让步条件在「たところで」让步条件句中仅有 3 例,翻译成“即使…也”。反事实让步条件句指的是从句与事实相违背的条件下,主句的事态也会发生。如(13)的「島村の方へ振り向く」的事态是不可能发生的,而在这种情况下主句的事态仍然不变。且反事实让步条件句大多属于演绎推断句,主句常出现「と思う/だろう/かもしれない」等。

(13)たとえ島村の方へ振り向いたところで、窓ガラスに映る自分の姿は見え
ず、窓の外を眺める男など目にも留まらなかつただろう。『雪』

即便转过头来朝着岛村,也不可能望见自己映在窗玻璃上的身影,恐怕更不会去留意一个眺望窗外的男人了。《雪③》

2.4 无条件让步

无条件让步是指在从句中出现「どう/どんなに/なにほど」等疑问词或不定词,表示不管什么条件结果都不变。这种情况下多译为“无论怎样…”。与汉语的无条件让步句相对应。且从句中多实用“无论”、“任凭”等副词,主句中也会使用“也”、“都”等词。如例(14)(15):

(14)何を言ったところで、世間の人って自分の信じたいことしか信じないんだもの。(『ノ』)

任凭怎么解释,世人也只能相信自己愿意相信的事情。(《挪》)

(15)それはどのように嘆いたところで二度と戻ってはこないのだ。(『ノ』)
无论怎样长吁短叹,都已无法挽回。(《挪》)

五、结语

本研究基于中日对照语料库对表示让步条件的「たところで」的汉译类型进行了考察与分析,得出与「たところで」的四种意义用法相对应的汉语译文,表示假定让步条件的例句最多,和汉语的虚拟性让步句相对应,多被译为“即使…也”;事实让步条件表示对既定事情的让步,和日语的容忍性让步句相对应,多被译为“虽然…但”,“…也”。与疑问词连用时,相当于汉语的无条件让步复句,多译为“无论…还”等。本研究明确了「たところで」和汉语的对译形式,但是只是对表示让步条件的其中一种接续形式进行了分析,日语中其他表示让步分析的接续形式还有考察的必要,需待进一步的实践研究。

用例出处

北京日本学研究中心「日中対訳コーパス」(2003)

『坊ちゃん』	『坊』《哥们》	《哥①》《哥②》《哥③》
『破戒』	『破』《破戒》	《破》
『ころ』	『こ』《心》	《心①》《心②》
『高野聖』	『高』《高野圣僧》	《高》
『ノルウェイの森』	『ノ』《挪威的森林》	《挪》
『飼育』	『飼』《饲养》	《饲》
『砂の女』	『砂』《砂女》	《砂》
『斜陽』	『斜』《斜阳》	《斜》
『痴人の愛』	『痴』《痴人之爱》	《痴》

『雪国』	『雪』《雪国》	《雪①》《雪②》《雪③》
『百言百話』	『百』《百言百話》	《百》
『心の危機管理術』	『危』《顺应自然的生存哲学》	《顺》
『適応の条件』	『適』《适应的条件》	《适》
『マッテオ・リッチ伝』	『マ』《利玛窦传》	《利》
『五体不満足』	『五』《五体不満足》	《五》

注释:

- ①[日]前田直子:《条件表現各論—テモ/タッテ/トコロデ/トコロガ—》,《日本語学》1994年第9期,第104-113页。
- ②[日]前田直子:《日本語の複文条件文と原因・理由文の記述的研究》,くろしお出版2009年版,第226-229页。
- ③[日]グループ・ジャマシイ:《日本語文型辞典》,くろしお出版1998年版,第333-334页。
- ④刑福义:《汉语复句研究》,商务印书馆2011年版,第467页。
- ⑤黎锦熙:《新著国语文法》,商务印书馆1924年版,第201页。
- ⑥[日]蓮沼昭子,有田節子,前田直子:《条件表現文法セルフマスターシリーズ7》,くろしお出版2001年版,第25页。

(张锐,女,黑龙江人,首都大学东京博士生,哈尔滨师范大学讲师,研究方向为日语教育)

华文文学

从“性灵”到“灵性”

——小说创作的探索之途

◎[美国]施 玮

一、从诗歌到小说的创作审美追求

我首先是个诗人,从小受到的教育也是诗歌性的较多,无论是唐诗宋词,还是戏曲唱词。我在苏州、上海、南京三地长大,从小主要听的是昆曲、越剧和评弹,戏曲留给我的记忆不是故事,甚至也不是人物,而是一种意境。是以温婉的唱腔和动作编织成的意境,是由一串串细微的“妙不可言”叠映在我心里,从而形成了一种注重心灵主观感受的审美趋向。这种审美趋向不仅主导了我的诗歌创作,也对我的小说创作和绘画产生了极大的影响。

所以我始终无法把“讲好一个故事”当作小说创作的首要目标。小说创作有趣的地方在于我可以创造一个世界,这个世界是一种特殊的舞台或是展示空间,是透明的,可以让人的五脏六腑、心思意念都被看见。就像将人在暗处做的,甚至是潜意识里存在的,都被显明出来。下笔如刀,剖开人性,我不以为是残忍的事,却觉得是一种释放。从各种自欺中释放作者自己,也释放读者,这种释放是还人以尊严。因为认识真实、面对真实是人性的天赋“尊严”,也只有真实中,才有可以追求自由、自律、自洁,而美的基石首先就是真。

“性灵”在中国一般指人的内心世界,泛指精神、思想、情感等。刘勰《文心雕龙》首篇〈原道〉开卷:“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分,日月迭璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形:此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才。为五行之秀,实天地之心,心生而言立,言立而文明,自然之道也。”中国古代文献中多有对“性灵”的描

述,谓万物中唯有人有性灵,能思想,所以可以和天地并称为“三才”,人如天地之心,能感应天地之华彩,能借着天地万物领悟其中“全善之律”、“真实之美”。

《晋书·乐志上》中说:“夫性灵之表,不知所以发于咏歌;感动之端,不知所以关于手足。”也可以说中国传统观念文学艺术大致来源于“性灵”也就是“心灵”。中国古代诗歌理论的一个流派“性灵说”的核心,就是强调诗歌创作要直接抒发诗人的心灵,表现真情实感,认为诗歌的本质即是表达感情的,是人的感情的自然流露。

袁枚的“性灵”包含性情、个性、诗才。性情是诗歌的第一要素,“性情之外本无诗”(《寄怀钱屿纱方伯予告归里》)。而这种性情要表现出诗人独特的个性,“作诗不可无我”(《随园诗话》卷七),提倡创写“有我”之旨是性灵说审美价值的核心。这一点虽然是在说诗歌创作,我认为也是中国古典文学艺术审美的核心。在个性和性情的基础上才是表现这一切的才气,也就是艺术构思和表达中的才气与学识。

袁枚的“性灵说”是在李贽“童心说”的启发下产生的,李贽主张文学要写“童心”,即“真心”,认为凡天下之至文,莫不是“童心”的体现。王国维在《人间词话》中也特别推崇“赤子之心”,但他说:“阅世愈浅,则性情愈真,李后主是也。”这一点我却不赞同,事实上丧国之君岂可能阅世浅?而李煜的代表性诗作也大多是他失国之后写的。

他们的观点使我从诗歌转入小说创作时,延续了几方面的趋向:

首先,重内心精神层面的挖掘,我小说中所有的人物和环境描写,都只是为了更有效和准确地呈现人性和人心。所以一般我是不愿意多去描述人物外观和衣着,更不愿铺张华彩文笔大段写风景。这也是受诗歌创作以境寄情的审美影响,认为文学中的景是人情感与性灵的投射。甚至是小说的结构和情节我都只是为了呈现人性,为了更充分地展现人物内心的细微。

而小说的意义就在于其能够揭示人心底深处的复杂。如果小说是重复一遍人们的生活,是个原样照搬的录像,我个人觉得再精致再美,其意义也不大。因为这不是文字的特长,拍纪录片更好。虽然,这种创作很真实,但今天的影像世界已经替代了这一部分功用。如何让人看到生活现象背后的灵魂呼喊、生命挣扎?如何让匆忙中忽略的心灵悸动,细微之处,从人心中浮起,让人走入自己的真实内心,了解自己、释放自己、医治自己,这才是文学存在的意义。

其次,注重“真”。追求“功夫在诗外”的知识贮备和心灵境界的提高,追求语言和结构的文学技巧,追求诗的意境和气韵融于小说中,但这一切的追求都仅仅服务于“真”,为了“准确”而又“不隔”地呈现“真”。也因此,“准确”与“不隔”之间的张力,就是我创作中的挣扎与痛苦,也是不断研究并提升创作方式和技巧的动力与目标。

第三方面,就是变。因为写作成了自己对自己的认知过程,也是借着自己这个个体对人类共性的认知,我自然无法满足于在同样的认知程度中一再书写。于是这也造成了我无法真正成为一个职业小说家。但同时,我心灵奔跑的速度太快,我一直想抓住它,想知道“我是谁”,然后对自己有一个彻底的了解,这使我顾不上看外面的事。我一直在追逐自己的灵魂,灵魂又跑的太快,总是要抓到它了,它又跑了。所以我一直在追逐,写作是我追逐自己灵魂的过程在物质世界留下的一点痕迹。因为这个原因,我的创作,无论是诗歌小说还是绘画,变化度都很大,评论界很难给我归类,我也无法加入什么流派。事实有些流派,我刚进入就离开了,我无法停下脚步,也无法与他人的创作保持长时间的相伴同行,或者说我的写作是身不由己,它不得不跟随我风驰电掣的灵魂。内心的痛苦是我始终追不上自己的灵魂,文字的表达也就永远有一种毫无把握的陌生感。宋晓英教授在对我的四万字长篇访谈中,称之为:“归零”意识。(《孤独是生命真实的状态——施玮访谈录》)

二、探索自我的性灵之境:《世家美眷》与《纸爱人》

《世家美眷》是我的第一部长篇小说,1994年冬开始写作,在此之前我并没有写过小说。那时我在北京文联书店承包发行部,也就是做书商。当时长篇小说越来越火,诗人却大多下了神坛,二渠道书商发行会竟如同是诗会。这是个特殊的,精神与金钱、梦想与现实的博弈与交媾时期,后来我在美国将那个时期的京城诗人生活写成了长篇小说《放逐伊甸》。个人方面是因为丈夫准备出国留学,需要一笔钱;还有就是我一直写诗,突然萌生了写很多字,构建一个世界的欲望,也可以说是想过一把讲故事的瘾。

整整一年半,我每天在清华园里写这部长篇,因为不会写小说,却又看了太多小说,所以开头就写了七遍才满意,之后在稿纸上一字一格一路顺畅地写下去。写的是我父母家族中的故事,熟悉的人物、场景、事件,包括虚构的人物也都像演戏般出现在

我面前。这本小说应该说是蓄满了我最原初的生命冲动,在我的小说中也最具有中国传统文学审美趋向。

《世家美眷》1997年出版时名为《柔若无骨》(内蒙人民出版社),在小说的创作中我秉承了“性灵说”的核心价值“真”,力求自由地、全无伪善地呈现女人在战争、革命、改革三个历史时期中,肉体与灵性的生存困境与挣扎。“这一写就写了上百年。这也是一项浩瀚巨大的灵性工程,承载了一个苏州陆氏状元府家族五代的衰败史。作者落笔在美眷中,写的主要是一个女性世界,然而仍展现出了整个社会百年的历史变迁,人民离乱疾苦的悲惨命运。”(陈公仲)

2002年再版,中国电影出版社更名为《柔情无限》,2012年美国《国际日报》连载,2013年九州出版社三版,这一次终于可以自己作主起一个书名《世家美眷》,我也全文修改了一遍。在这三版的过程中,中国社会、文化、文学都发生了巨大的改变。1997年第一版时畅销,但封面图片中的人状告出版社将她的肖像用在一本黄色小说上,甚至央视也播了这条新闻,父母都在电视上看见了。我当时在美国,不屑于回去借“官司”争辩或“出名”,以至书被禁,出版人赔钱。五年后同一个出版人再版,用了我自己的照片,连续三年在东单图书城架上热销。到2013年三版时,公仲老师的序中言:“这百年的似水流年,给我们留下的思考实在太多了,有政治的,有历史的,有人伦的,有性爱的,有心理的,更有灵性的。作者认为人的灵性高于理性。有灵性的作品,浸透了神圣者的智慧,有深刻的生命意识和人性意蕴,是灵魂拯救的文学。我看《世家美眷》就属于这种文学。”

在中国美女写作大行其道时,2006年曾有美国纽约广播电台电话采访我时间:“你的《柔若无骨》写两性很超前,应该算是这类美女写作、女性文学的先行者,为什么你现在不继续写?反而又写起冷僻的宗教文学?”我的回答是:“当年女性的性意识被禁忌,我用文字来释放。今天女性性意识已经成了文学中的贩卖品,我何必再写?而今天人的灵性被压抑,甚至是禁忌,所以我要用文字来唤醒沉睡、释放捆绑。我的文学宗旨始终是一至的。”

我写的第一篇中篇小说是《纸爱人》,初稿是和《世家美眷》几乎同时写的,写在一个本子里的,写完就一直放在那里,直到2005年因为杂志约稿,修改发表在《红豆》。写的是一个男人出轨的故事,用了由丈夫和妻子分别以第一人称轮流叙述的结构,展现男女不同视角中的婚姻,更是极细致地呈现出在婚姻变故这样一个“透明空

间”中,这个男人和这个女人内心世界剧烈而又细微繁复的变化。后来我的获奖作品长篇小说《红墙白玉兰》也是用了这种结构,但因为那时已经可以熟练运用心理辅导学的内容,并有了辅导咨询的实践经验,同时自己对婚姻、两性和命运也有了更深的理解,所以从中篇《纸爱人》到长篇《红墙白玉兰》,以相同的结构完成了一个螺旋上升的小说创作探索路径。

《纸爱人》里面的女主人公是一个知识分子的典型,虽然从情节上看,她出差回家撞见丈夫出轨,她应该是个受害者。但我却以这个人物来解构了窦娥、秦香莲、杜十娘的冤屈、委屈。在这篇最早的小说中我已经有意识地开始表现自己的女性观,受西方人文主义的熏染而强调主体性自觉意识,相信这个“冤”,自己受到的“不公”,是与自己的“参与”有关系的。知识分子最大的尊严在于主体性,在于自省,最大的“悲剧”也在于自省,因为自省,所以无法为自己呐喊和伸冤。与窦娥的呼喊、秋菊的反抗不同,我笔下的人物大多是具有人文意识觉醒的知识女性。这种女性在中国的长篇文学作品中较少,但却更具有当下性和中西方的共通性。

我一直比较喜欢冷静的笔法,大的荒诞与痛苦被隐忍在客观冷静的叙述之下。人生的大恸其实并不像小说或通俗剧里面那种嚎啕大哭,气愤得耳光打来打去。真正的痛是没有眼泪的,是在荒诞中选择的麻木。我在写这个中篇的时候,最初的感觉就是一种茫然,女主人公淼淼有一种与世隔膜的感觉,小说中人物的行为与思想的差异形成荒诞,感觉不真实。所以在作品的最后,我写道:“爱的人或者是不爱的人,都像纸片一样在这个世界晃来晃去。”

2013年《小说选刊》再次刊登这个中篇小说,许多人喜欢,二十年后,在知识分子心中隐然波动的“茫然”已经在中国社会中泛滥。我所描述的那种“纸片”般的人,当时还不被理解,认为小众,可悲的却是现在年轻一代的主流精神状态。我认为作为一个作家,首先就要有这种能力,要看到精神上的某种趋向,经过十几年后会泛滥出来,变成一种社会现象,而不是跟在大众后面描述已经显在表面的“现状”。文学创作应当有先知的预言预见性,和寓言的奥秘启示性。

在小说创作的起初阶段,我只是以探索自己为线索,用笔如解剖刀般剖析自己的内心,自我的性灵之境,从而得以抵达“无隔”地呈现一个时代的精神“潜流”。

三、灵性文学诠释与实践：《放逐伊甸》《红墙白玉兰》

我是为了文学而阅读并研究《圣经》的，逾十年后，1999年本命年，那年的复活节我归信了耶稣基督，同年底我开始在美国西南三一学院读圣经研究的本科。起初只是为了更好地读懂西方文学，了解西方文化精髓。随着对圣经神学的基本学习和释经学、希伯来语等的学习，西方文学乃至世界文学终于仿佛是重新向我打开了门。那段时间我重新阅读经典，发现自己过去在中国时对世界文学的理解，因为宗教知识缺乏，宗教意识和信仰体验的模糊，实在是知其然不知其所以然，甚至存在许多误读。于是，在文学创作中的学习，就只能是仿得表面皮毛，而没有里面充沛的骨血、精气。

有一段时间，我对圣经神学的着迷度甚至超过了文学本身，但我所能运用的表达方式仍只有文学。从2000年到2006年，我前后六遍修改了我刚到美国时写的长篇小说《放逐伊甸》初稿。1998年小说初稿写完时，当时国内我的《柔若无骨》被禁，书商正希望马上出我的新书，但我没有拿出去出版，我的创作谈《放逐之途》中写道：

在荒漠四围的阿尔伯克基城，在绚丽而高远的天空下，我的生命仿佛也进入了荒原。我极端地思念留在北京的一切，思念那本已厌恶并逃避的“罪”中之乐，于是我开始写这本小说（原名：失乐园）。

随着写作的进行，我又似乎回到了那片刚刚离开的土地与人群中，重又体会着那种生命的尴尬、失落、污秽与无奈；重又体会了那灵魂与肉体被世俗之潮、金钱之潮席卷的滋味。我无限悲哀地看着我的主人公一个个走向死亡，绝望地感受着梦与“乐园”的远离以至消失。我不能为笔下的人们及自己找到一条复乐园的路。

无论是李亚的放纵寻死，还是赵溟的躲避等死，又或像戴航那样游离着不敢真正去活，他们与我这个创造他们的人都有着同样的无奈与绝望。我最后给他们找到的一条路，是在腐烂中等待着通过精神分裂进入精神乐园，这其实也是我自己多年心中暗藏的一种隐约的期待。

在神学院学习过程中，也是借着祷告，上帝让我看到一条人类从伊甸园被放逐的

路,看到一条叠映的“放逐之路”:古时的,现代的;历史的,日常的。最后,经过七易其稿,写成了三重复式结构的,描写九十年代知识分子精神放逐与回归的小说。但非常可惜的是2007年在中国电影出版社出版时删了不少,未能完整呈现小说结构的寓意性。2008年在美国《国际日报》连载了全文。2016年我又再度修改,修改了当时因为正在读神学院而存在的过于理性思辨的文字,希望有一天能向中国读者呈现小说更完美的全貌。

我自己对“知识分子”这个群体是有期待的,认为应该承担民众的心灵负荷。知识分子天性敏感,但应该有更多的自觉意识,替这个时代,甚至是整个民族来对“灵性”、“良知”敏感。虽然民众也存在于万象之中,但是他们大多选择遗忘、麻木、或视而不见,推崇“糊涂是福”的所谓中国文化。《放逐伊甸》中主人公们在激流勇进或激流勇退的过程中徘徊、犹豫、无所适从,正是九十年代初的知识分子责任意识真实写照。从那以后,大家似乎因无奈而绝望,不再竭力回归“乐园”而选择主动遗忘,作家在文学作品中渐渐放弃了正视自己的内心挣扎。

真正意义上的作家应该是“知识分子”,是“社会的良心”。中国现今缺少这种知识分子的原因,是“士”角色的缺失。我喜欢用“士”这个字。知识分子为什么矮化、委琐成了“规规矩矩”,而不是有担当的“士”了呢?中国传统文化中的“士”主要是指文人,有文化的人。但是科学技术进入中国以后,人人都有了知识,好像就不用“先生”教了。但是大家忽略了“先生”的另一个意义,就是“传道”的角色。比如说高中毕业以后大学分为理工科和人文科,通识教育相对很弱。如果将科技中抽离了文化,就只有技术的层面,而没有“道”的层面,这样培养出来的人其实不是真正意义上的知识分子。当大批有技术而没“文化”的人被称为知识分子时,“知识分子”这个词就改变了,中国传统文化中的士阶层就消失了。作家如果只是会写故事,或是写作技巧纯熟,这都只是“技”的层面。作家如果是个工种,就不会自视为“士”,也就不再有道徳层面和良知层面的义务,文学也就只是一个媒体了,可以被各种媒体所代替。

这些在文学和神学上的反思,让我在2008年正式提出“灵性文学”理念。在《开拓华语文学的灵性空间——“灵性文学”的诠释》(海南师范大学学报,2008/6)一文中我提出:“‘灵性文学’这一文学概念,是基于圣经的‘人论’神学,也是对中国传统文化的传承与超越。‘灵性文学’的三个层面就是:1、有灵活人的写作;2、呈现有灵活人的思想与生活;3、启示出住在人里面的灵的属性。‘灵性文学’创作在思想、体验、

语言三个方面其特点：神性光照的思想特质、灵性空间的创作体验、信望爱的文学语言。

2007 - 2008 年我主编了《灵性文学丛书》五卷本作为灵性文学的文本，收录了世界十三个国家地区的一百多位活着的基督徒的作品，其中的长篇小说卷就是《放逐伊甸》。2008 年 10 月我和杨剑龙教授合作，在上海主办了《中华灵性文学学术研讨会》，到会的三十多位专家教授发表了他们对华文基督教文学，及我主编的灵性文学丛书的研究论文。在这次会上我发表了论文《开拓华语文学的灵性空间——灵性文学诠释》，新加坡青年书局出版了会议论文集《灵魂拯救与灵性文学》。

灵性文学正是要给予阅读者一双灵性的眼睛，让人看见繁琐平淡生活中的美善之光，让人从扭曲、污损的生命中看见人里面“神”的形象，看见人原初当有的尊严与荣美。它不是出“世”的文字，而是在“世”的文字；但它是不受“世”所缚的文字，是可以成为“世”之翅的文字。（《开拓华语文学的灵性空间——“灵性文学”的诠释》）

从此以后，我的创作就一直是我提倡的灵性文学的实践。努力实现神性光照的思想特质、灵性空间的创作体验、和信望爱的文学语言。长篇小说《红墙白玉兰》和诗全集《歌中雅歌》就是最初的实践成果。

长篇小说《红墙白玉兰》（2008 年发表于《长篇小说》杂志，2008 年在中国广播电视出版社出版，美国《国际日报》连载），获得了由台湾华侨联合会颁发的 98 年度（2009 年）世界华文著述奖文艺创作项小说类的第一名。美国著名政评家、《国际日报》主编朱易说：“施玮的小说恣意纵横、没有定规。写实与超验结合，将阔大的哲理性，奇妙地与细致的描写、感性的想象融合在一起，形成一种绚丽的阅读效果。内敛的笔法让读者的痛因着被阻挡，而孕育成汹涌的内省的震撼，以及笔下人物的天窗意识，使施玮的作品脱离了低俗的煽情、超越了对生活简单的翻版复制。”

写这部小说的原因是我回北京时，在东单图书城翻阅，看到大批中年婚姻问题的小说，对当时的“爱情不排对”“离婚是最好的出路”等价值趋向不认同，认为其中有太多作家的自我蒙蔽和虚伪的障目之“情”，我当时在正学心理咨询辅导，在辅导的临床实践中，我作家的良心常被震痛，而我自己也被世俗的“情障”捆绑，对婚姻、爱、命

运难以厘清。于是,我就用心理学临床辅导的一些方法开始写这本小说,整本小说如同一场心理疏导医治,带我自己一步步走出来,也就相伴我的读者一同一步步走出来。在写作的过程中,我美国的一些华裔邻居朋友借着追看讨论,首先感受了这种小说与心理医治的结合,非常有效。其后,在十三个城市的签售和读者见面会中,有许多的反馈,以至之后我一直被当作婚恋辅导专家邀请讲座和在电台开专栏。

这一时期我在灵性文学的小说创作实践中,还写了几个中短篇:中篇小说《斜阳下的河流》(2002《海外校园》)、短篇《躲藏》(2002《海外校园》)、《日食》(2006《国际日报》)、短篇《那夜,风动》(2007《海外校园》),我写的中短篇小说很少,这几个中短篇几乎风格结构都不同,被各种选本收入。其中最为成熟的灵性文学创作成果是中篇小说《斜阳下的河流》(后刊登于《安徽文学》)。《日食》被编入《一代飞鸿》,在2008年10月的第十五届华文文学国际学术研讨会上,受到喻大翔等学者评论家的关注与好评,认为是海外移民文学中难得的在语言和结构风格上的先锋性开拓。

四、文学交融中的灵性书写:《记忆条》与《叛教者》

远在我1989年进入上海复旦大学中文系作家班时,陈思和老师的一句话就进入了我的心里,他说希望在我们这一代作家中出现学者型的作家。当时的作家大部分是工农兵出生,写作主要是靠本能和天赋,写的也主要是草根性生活的直接呈现,是情绪的直接抒发。当时,甚至直到现在的主流都是倾向这种文学,认为这是接地气的写作。但这类小说的写作,缺乏抽象性、深层哲理的思考,缺乏自觉意识的反思与灵性的探索,经过将近三十年后,已经几乎完全被更善长讲故事,更善长表现生活表层的影视作品覆盖。甚至到了一个程度,小说写作的目标就是被影视改编,小说家的知名度也要靠影视改编,语言和思想已经成了文学的鸡肋。回头反思,这也正是因为作家缺乏知识贮备和人文思考的原因。

我的第一个作品研讨会是1990年陈思和老师主持的,是复旦中文系与上海作协合办的,当时我还只写诗歌。二十五年后,我在韩国的一个文学评论会中有时间与老师深聊。愧对的是,我并没能成为学者型作家;所幸的是,他的勉励让我一直在这条路上努力。从1999到2013年,我陆续在美国神学院拿了本科、硕士和博士学位,特别是三年半的博士学习期间,我选择的研究课题是“旧约文学的汉语处境化研究”,回

到文本,从文体角度来比较希伯来古文学与中国古文学之间的相似性与差异性,以及结构和修辞的差别对于思想传递的功用。

在读博期间,我陆续发表了《约伯记与中国人的认识论》《所罗门与庄子不同的“虚空”》《实与空——比较《创世记》与《红楼梦》的预言性叙事艺术》《箴言与论语的处世之道》《汉语诗歌审美与旧约诗篇》《先知视角对叙事文体的影响》《旧约人物给予中国当代文学创作的启迪》等学术论文,并在香港出版了我的博士论文《在大观园遇见夏娃——圣经旧约的汉语处境化研读》(2014/10,香港浸信会出版社)。

正如我在论文最后所说:“借助对《圣经》文体和艺术特质的研究,可以为汉语基督教文学创作,提供新的叙事视角和表达方式,让《圣经》真正成为基督教文学的创作范本,不仅在神学思想上,也在文学形式上,成为汉语基督教文学的基石,并最终对中国的当代文学产生影响。文学表达的内容核心常常并没有大的改变,但其表达方式是多变的、与时俱进的。因此,无论是历世历代的基督教文学经典作品,还是当代的西方(以英语为主)基督教文学作品,都很难直接成为汉语基督教文学创作的范本。笔者认为只有扎根于《圣经》本身,并在汉语语境的土壤中,才可能生发出汉语基督教文学。”

至此,我觉得自己才初步构建好基本的灵性文学创作的理论体系和知识贮备,开始一个新的阶段的小说创作。

2014年3月号在《中国作家》发表的五万字中篇小说《记忆条》是我读完博士后的第一次创作实践,这也是构思的一个《温暖国》系列中的第一篇,我遵循圣经中的神学和寓意,构建了一个具有当下中国人情怀的虚拟世界——温暖国,这也是西方小说中常借用的圣经启示文学的模式。同时,我将心理医治程序和穿越文学、成人童话,一起整合在神学逻辑底座上,对文革创伤和移民生活进行了新的叙事。

2009年她在中篇小说《斜阳下的河流》中所书写的主人公对‘信、望、爱’的坚守,让我们看到了一种新的精神向度,这对我们民族医治现当代历史中大陆人民的集体创伤记忆是有益的。2014年她刚刚发表的中篇小说《记忆条》则更丰富了《斜阳下的河流》中对历史、对人性的讨论,而这些都与她持续的对“有灵的活人”的思考有关联。

《记忆条》以温暖国的“小火苗”为叙述视角,由于“小火苗”可以自由地进入人的灵体,知道人的心里活动,所以小说中人物的内心犹如透明一般呈现出来。如果我们熟悉圣经,我们便会知道圣经中“火”的意象常与圣灵有关。那么《记忆条》中就不止一次地透过“小火苗”写到圣灵的叹息,圣灵的担忧,由此写出灵魂深处的破碎与绝望。通过“小火苗”的视角,施玮看到了一个个无法得到安慰的灵魂,其中既有政治运动中的受害者,也有政治运动中的伤人者,他们都一样没有勇气面对自己的人生。受虐的一方无法释怀、原谅,而施虐的一方亦因无处忏悔而难以不受良心的控告。”(“两性·历史·信仰——评海外新移民作家施玮的中篇小说《记忆条》”)

因为这是第一次实践,一方面中国读者和评论家对圣经文体和典故并不熟悉,另一方面也是我对其掌握的还不够纯熟,同时也因为这只是系列小说中的第一篇,因此大家关注的主要是我小说的创伤医治的内容,而大多忽略了我借鉴圣经叙述模式,应用启示文学和先知视角写作的尝试。

紧接着2015年1月开始我着手写《叛教者》,这是一部我从2000年就开始酝酿、阅读,2003年开始采访、收集资料,以真实历史事件和人物为原型的长篇小说,相关资料、回忆录、原型人物的著述等,我阅读的书籍近六十部。小说完稿后,我曾和另一个博师生导师一起,在美国的神学院开了一门原型人物的生平与神学思想研究的博士课,并将小说稿送给神学、史学专家预读,以确保史料和神学思想的严谨。这本小说的写作,我确实是以学者治学的精神来分析研读材料,并进行文学性的创作。“性灵说”对人之“真”的追求,和“灵性文学”对神之“真”的追求,在这次创作中相遇,让“真”去遮蔽、净铅华,以我为器,直接发声。

2016年7月《叛教者》在美国出版,美加多地发布会形成轰动,许多历史的见证人来找到我,感谢我帮助他们直面真相、直面自己的人生。这本小说我从外写到内,笔法也由繁入简,仿佛一层层剥洋葱,并且是越剥越快,克服了长篇小说虎头蛇尾、笔力不足的普遍现象,完成了一次以深度和力度在思想情感高潮中的圆满收笔。

公仲老师在序言中说:“小说的一大成就,就是为当代的文学殿堂,增添了一幅浓墨重彩、斑斓多姿的宗教人物的长轴画卷。”海外文学评论家陈瑞琳称此书,“为当代中国文学完成了一部“补天”之作,补了那段历史留给我们的一个黑洞!”“补天”之作

一词后来被许多人引用,我实不敢当,也没想过,但作家的良心和学者的精神却让我用笔,将这群几乎被淹没的人,被刻意抹去的生命和灵魂残烈的挣扎,真实地呈现出来。“我深感自己和这群人站在一起,成了一台戏,给世人和天使观看。瓦器虽然破碎,但里面的宝贝却发出了光来。”(施玮“《叛教者》的生产之痛”2016《恩福》)这也是完成了文学的见证性使命。

《叛教者》是我追求学者型写作的一次实践,蓄积了大量的知识性、历史性贮备,和人文与神学的思考。也因此,它的读者并不限于文学爱好者,许多从来不读小说的人文学者、历史学教授、哲学和法学学者、牧师等,也都热烈地阅读并讨论,给我来信的读者从老到少、各行各业都有。在翼书网这样以年轻一代流行文学为主的电子书平台上,销售半年来,始终是每日榜首。由此也印证了我对今天文学走向的思考,特别是我在“跨越时空的舞蹈——新移民文学发展的可能性路径”一文中的观点:

首先是以新移民视角看中国历史、中国现实、中国人的故事,作家可以在其作品中对这一切进行重新解读。在具体的创作中,新移民文学创作者可以利用海外资讯更多、图书馆收藏更丰、生活在海外的历史知情人更愿说出真相,等等。来重新探索和还原一些事件的真实,由此挖掘人性的真实,反思历史和民族性。

新移民作家通过学习和理解西方的人文、哲学、宗教,从而真正了解西方文学发展的内在动力和思想轨迹,才能更准确地运用现代文学的各种形式,更好地解决文学的核心与形式的关系。这也是相对于本土作家,新移民作家可能有的优势。通过融会贯通中西方的宗教与哲学,从而发展出新的文学形式,找到新的故事单元结构,塑造新的人物。

《叛教者》虽然还没有能在中国大陆出版,但作为海外华文文学作品,也受到了中国很多学者的关注,有近二十位学者为此书写下评论,其中王文胜、冉云飞、朱云霞、张娟等都写下近万言的评论。方忠教授说:

掩卷之余,深长思索,一部小说在给读者提供丰富的人生体验的同时,如果因其在人性上的大胆深入开掘,而能给人以更多的启迪和遐想,这样的

作品应该更有思想的力量。施玮的《叛教者》就属于这样一类作品。小说在宏阔的艺术视野中,呈现出人物命运的悲剧性,揭示出人性的种种丰富性和复杂性,以及这些复杂人性在悲剧中的作用,从而使作品在充满艺术感染力的同时也具有了理性色彩和思辨力量。这在当下华文文学创作中是较为缺乏的。”(《论施玮《叛教者》中的人生意蕴与命运悲剧》“香港文学”2016)这不啻是对我的一份期待和激励。

更为让我欣慰的是评论家们对灵性文学创作的关注点,从浅层的“爱”与“救赎”到达神本的人性解读,并且开始在关注小说内容和思想的同时,也关注到了我在文体结构上的尝试,这个尝试也是一种中西方文学、圣俗文学、经典与当下,结合交融的尝试。王文胜在教授说:“施玮在《叛教者》中熟练地运用了《圣经》中的英雄叙事范式来展开对英雄主人公李述先的书写,作者对《圣经》叙事模式中“典范场景”(type - scene)的运用不仅增强了《叛教者》的叙事张力,而且也丰富了中国基督教题材小说创作的叙事手法。”(《圣徒与士子——论《叛教者》对华语基督教题材文学创作的贡献》)

二十多年的小说创作过程也是我从“性灵”到“灵性”的探索过程,我读的书多,写得书少,基本上处于积累预备期。白驹过隙,不觉已经年过半百,难免忐忑是否还有足够的精力和时间将预备与贮蓄的变成作品呢?但即便最终我写不尽心中之意,又有何憾?文学创作于我,已经不是目的导向,而是过程导向。一路过来,好像武侠小说里独行的剑客,一直在寻求自我的突破,一次次的自我否定也是一次次的自我释放,一次次上天的呼召也是一次次命定的成全。

“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索。”虽然写作者的本质是孤独的,但仍是希望与同道中人共勉,不以文学为技,而让它成为一条通道,成为光的通道,也供灵性的追求者上下求索。

2017年3月24日于洛杉矶东谷书屋

(施玮,博士、诗人、作家、画家、学者。祖籍中国苏州。曾在北京鲁迅文学院、复旦大学中文系学习。1996年底移居美国,获圣经文学博士学位。八十年代开始在《人民文学》《诗刊》《星星诗刊》《诗大陆》《一行》《国际日报》等海内外报刊发表诗

歌、小说、随笔、评论五百多万字。诗歌和小说作品都入选多部选集,并多次获奖,出版作品十五部。在美国举办多次灵性艺术诗画展,画作多次发表并被收藏。与音乐家合作歌剧、交响合唱诗、合唱组歌等。在中美及欧洲讲学,主编《灵性文学丛书》,倡导并推动“灵性文学”创作)

论虹影小说《阿难》的深层人性探索^{*}

◎刘红英¹

摘要:新移民作家虹影的小说《阿难》,获得众多评论家关注。这篇小说通过揭示欲望与精神、信仰与理性之间的悖谬关系,旨在对人性予以探索。作者紧紧围绕苦难与救赎、欲望与理智、精神升华与物质迷恋等视角展开叙事,小说张扬“五四”传统与自由精神,肯定欲望与激情。其思想主题不仅渗透了对现代文化的批判性反思,而且对苦难人生与灵魂救赎的美学观照,进一步思考如何建构深层人性的可能性与必要性。

关键词:苦难 欲望 救赎 人性

在当代文坛,新移民女作家虹影引人瞩目。她的小说《阿难》饱蕴着激情与个性,交织其中的是血腥与死亡、背叛与冷漠。其主人公是矛盾人性的多棱镜,若冰层下涌动的暗流,急欲破冰而出,在苦闷中寻求灵魂出路。与其它新移民作家创作不同,虹影小说常常隐含着一种神秘与诡异的独特价值。这种神秘是超越经验的形而上思考,是对人的精神世界与终极价值的探索。她在继承中国新文学传统的基础上,结合移民经验对人性欲望重新书写,故作品别具一格。

一、欲望迷失与信仰追寻

上世纪九十年代以来,受商品大潮的冲击,越来越多人投身于商海,物质追逐淹没了精神防岸。于是,如何从欲望中解脱出来,获得灵魂救赎,成为众多坚守人文阵线的作家、学者们关注的话题。虹影的小说《阿难》也正是出现在这个时候。在欲

^{*} 本文为国家社科基金项目(编号:15BZW145)的阶段性成果。

望与信仰之间,虹影并没有非此即彼的二元论思考。她不会肯定信仰就否决了欲望。她所呈现的是这两者之间悖论关系。这是新移民作家在东西方文化的冲突与矛盾中所构筑出的“第三种文化”的表征,是一种全新的思维特质,也是域外作家不同于大陆作家的价值立场。

阿难是小说中的主人公,是“我”帮助朋友寻找的对象。他基本上没出场,他的事迹是通过他人转述而来。因此,这个小说听起来就像一段传奇、一个神话,巧妙的叙事模式营造了故事中的故事。阿难的现身,是在小说结尾。他以瞬间闪现的身影跃进恒河。这种叙事方式别有意味,既富有古老神话的神秘感,又具有悬疑性侦探小说的特征。更准确地说,阿难是一个象征,是一个具有所指意义的符号。阿难,即苦难的意思。他出生于历史上印巴分治时种族之间残忍仇杀的劫难中,成长于中国历史上的“文革”浩劫中。他是一个苦难生命的象征,隐含着一代人的伤与痛。但在命运与生存之间,他顽强地存活着,并且养成了桀骜不驯的个性:在插队期间,“他怀着野心,凌晨抽空就在森林里练声,练琴,八年如一日。”^①80年代后,他成了一位著名的摇滚歌手,一个具有先锋意识的新锐人物。他用歌声唱出他对生命的理解,在艺术地寻求着生命的真实。这里隐喻的是生命个体对荒谬历史的抗衡。然而,阿难的艺术与生命个性并没有坚韧到底,90年代后,随着商业的繁盛,他涉入商海。阿难改名为黄亚连,贪财好色,贪污行贿,涉嫌命案,一度成为警察通缉的对象。

值得注意的是,阿难的这种“变”,既有政治隐喻的意味,也有个体沦落的象征。虹影对现实的干预与挑战,对世俗的质疑与反叛,超出了一般女性作家笔下常有的怨恨与柔情,超出了儿女琐事的日常话语。小说中交代阿难的退却舞台与放弃摇滚,某种程度上是受到“警察”的干预与政治的阻扰。但是,虹影在此并没有过多停留,政治的话语于生命真实而言,仍然是外在的。弥漫于整篇小说的氛围,是宗教与信仰。与这种氛围形成鲜明对照的,是商人黄亚连,即沉沦的阿难。阿难转变为黄亚连,固然因为外在的环境,但更多因为个体欲望的追逐。因为政治环境与个体生命并不是必然对抗的关系,外在环境也就不能构成导致阿难生命沦落的必然理由。真正使他沦落的是个体内在的精神丧失。而对丧失的精神个体又该如何挽救?小说结尾,阿难回到了印度,回到了舞台,寻回了歌声,其实质,是回到了自身。能够洗涤他的,是恒河的水;能够使他皈依的,是信仰,是在神的面前的谦卑与真实。甚至,阿难的皈依,并不是由于警察的追踪,更多是对物质的厌恶与自省,是对俗世的疲惫与放弃。阿难

从此完成了对生命苦难的超越。如果说阿难从小作为孤儿、长大经历文革是一次苦难,那么,陷入物质泥淖,满足于声色的生命,是更深更重的苦难。如英国诗人威斯坦·休·奥登(Wysitan Hugh Auden)所言:“苦难与不幸不是神愤怒导致的,只要人没有犯罪,也就不会有悲剧产生,但是苦难在人的生活中是不可避免的因素,没有人不会遭受苦难,必须承受它,承受的不是苦难本身,也不是苦难者所犯的罪相符合的一种惩罚,而是作为上帝赐予的赎罪的机会或是赎罪的过程。”^②小说《阿难》所寓言的即是自我的迷失与对信仰的追寻。

需要进一步分析的是,小说中的人物苏菲的形象。苏菲是一个欲望的化身。她的出现,使阿难走向堕落。苏菲就像古希腊神话中的卡吉雅,肌体丰盈、漂亮美丽而性感十足。而且,她富有心计,热情智慧。苏菲公司管理与经营能力强,拥有巨大财富,在商品经济的浪潮中脱颖而出。以她的富有、美丽与智慧拉引阿难走进商海。她喜欢阿难,爱得死去活来。我们往往会把苏菲看成是一个淫欲、邪恶的女子,是她导致阿难走上罪恶的道路。但事实并非如此,这里涉及到的是伦理问题。刘小枫在《沉重的肉身》中讲述了一个古希腊神话的故事,并对这个故事做出了精彩的分析。赫拉克勒斯有一天看见有两个女人向自己走来,一个是卡吉雅,一个是阿雷特,卡吉雅说,“我会领你走在最快乐、最舒适的人生路上”,阿雷特说:“我带给你的生活虽然沉重,却很美好”。^③这个故事“经过苏格拉底的叙事,卡吉雅的身体向赫拉克勒斯期许的感官的适意、丰满和享受就成了‘邪恶、淫荡’,阿雷特的身体期许的辛劳、沉重和美好就成了‘美德、美好’”“为什么同样是女性的身体,苏格拉底这个男人要通过叙事编制言语织体来区分丰盈的轻逸和美好的沉重?”^④所以,我们今天,也会无意之中就会认定,阿雷特是个好女人,卡吉雅是个坏女人。“你应该和阿雷特一起”就成为一种无意间的道德律令。刘小枫旨在指出俗成的道德规范并不是生来如此,而是历史话语造成的,现代自由伦理意味着的是“一种生命的感觉”^⑤。这样看来,阿难选择苏菲也没有错,小说叙事者的态度有点像但丁在《神曲》中的矛盾,然而,正是这种矛盾,使这部小说更吸引人,更具有人性深度。

二、死亡恐惧与孤独体验

从叙事结构来看,《阿难》是多视角、多线索的。其中有两线索最为显著:其一

是阿难的身世,其二是关于“我”的经历。“我”充满了对死亡恐惧与孤独体验。可以说,“我”与阿难有着异曲同质的特征,都有着对苦难的记忆,对现实的隔膜,对艺术的追寻,对宗教的信仰。宛若朝圣的使徒,在艰难的路上行进,不断迷茫,不断摸索,不断探求,找寻灵魂的真善与和谐。小说写到:“我这个中篇叫《鹤止步》。听什么类型的音乐,跟我追求的气氛有关。……我如果要写出我自己,我生命中最珍贵的忧郁,恐怕只有听阿难的歌了。”^⑥作者构塑阿难,表达的是“我”;表达“我”,其实是对阿难心路的补充。一体两面完成一种寓意,一种对现实的否决与精神上的突围。

丈夫的冷漠与父亲的死亡构成了“我”的梦靥记忆。“我”常常感受着死亡的恐惧与被冷漠的孤独。破碎的情感让我逃避,却摆脱不掉精神上的压抑与苦闷,睡梦中常常有个“黑衣人”向我走来。这里,丈夫的冷酷隐喻现实的受挫,“黑衣人”的意象是内心恐惧的表征。然而,叙事者“我”对死亡的意识并非完全惧怕,一个一个梦靥过后,“我”反而坦然,直面死亡甚至拥抱死亡。这样,死亡之因就不再是对现实的无奈,而是对生命本真状态的一种洞悟,是向死而生的超然境界。小说第一章是“遗言”,是“我”自杀前的心迹,是“我”选择死亡时的快感呈现。这是全篇基调,也是弥漫在字里行间的底蕴。黑色死亡带来的是对社会、人生、世界的反思。“死亡促使人沉思,为人的一切思考提供了一个原生点,这就有了哲学。死亡促使人超越生命的边界,臻求趋向无限的精神价值,这就有了伦理学。当人解开死亡的奥秘,洞烛了它的幽微,人类波澜壮阔的理想便平添上了一层崇高的美。这就是死亡的审美意义。”^⑦因此,尽管黑色死亡弥漫在文本中,但黑色之下涌动的激情与个性像地火一样要喷射而出,两种力量扭结造成了美学上的张力,带给人的是对真理的执着求索。虹影小说的“激情与个性”是对生命至真至善的追求。生命是虚无的。在一个又一个冰冷的黑夜中,“我”看着丈夫和其它女人经过我的床边,“我”无动于衷,却僵硬如尸。没有温热的家庭使我出走,“印度”、“恒河”吸引了“我”。佛教与彼岸世界的空灵使我向往。世俗泥淖污秽不堪,“我”急迫地欲求洗涤罪迹。“我”深味孤独,却并不凄凉。这种孤独是对世俗污垢的厌恶,对生命虚无的感知。虹影小说呈现出来的“孤独”是拜伦式的,充满着西方精神中恶魔般的力量,又多了理性的思辨。“我”的经历与对生命的体悟,与阿难的思想境界形成了一种同构关系。

需要补充说明的是,阿难、苏菲和“我”的关系。苏菲是欲望的化身,苏菲与阿难,犹如靡菲斯特与浮士德,不仅如此,这里还多一层爱欲与情感。从讲述方式来说,这

是虹影对原型意象的一种置换与演变,显示出虹影小说叙事的能力与技巧。“我”是精神存在体,苏菲与阿难在显性层面上一致,“我”与阿难则为隐性的同一。“我”与苏菲分别代表阿难的两面,神性的追求与肉身的欲望。阿难的人性是丰满的,苦难磨练、欲望追逐、罪感意识集中在他的身上。阿难一直不在场,他象征着作为每一个普遍的个体或者说人类总体,面临着各种外在的经历与磨练,同时也经历着内在灵魂的煎熬、搏击与探寻。阿难因此被赋予了人类共通的特征。

三、宗教救赎与深层人性

从小说的表层结构来看,罪感、苦难与救赎是这篇小说的主题。阿难、苏菲、“我”、孟浩等小说中主要人物最后都汇集在印度的恒河边上。“我们”一直在向着这个地方行进,有意无意都是佛教的朝圣者。生活在现代世界里,我们欲念不断,负债累累,精神的贫瘠再也抵挡不住欲望的诱惑。《阿难》所揭示的是一个关乎信仰的社会问题。李洁非在《为何去印度——对虹影〈阿难〉的感思》中指出:“阿难是一个精神危机的象征;这种危机,部分是他作为一个人或一个个体的存在危机,部分则作为一个缩影,以反映置于全球化和现代性背景下的中国文化的劫难。”^⑧这种评析可谓一语中的。处于社会转型期,大多数的人都像无头的苍蝇,被裹夹在商品经济的洪流中,顺潮而下。《阿难》有着强烈的现实隐喻性与文化指涉性。人类在面对物质功利时,往往会投入享受,但另一方面又设法超越。在竭尽现实苦难的同时,最终会依归宗教。

然而,宗教就能拯救绝境中的人吗?人们寻找宗教,实际是寻找某种精神的支撑与依托。宗教是整个人类精神的高级追求。但在中国传统文化中,缺乏严格意义上的宗教文化。佛教在东汉末年传入中国本土,它带来的是前生后世、轮回转世等观念。这种观念与儒家文化中的因果报应观结合,成为俗世人们用来自我约束的道德标准,同时也成为他们精神上的慰藉与灵魂的避难所。这种情况导致的结果是,临危抱佛脚,顺境时却无所信仰。它和“达,则兼治天下;穷,则独善其身”也是一致的。独善其身的精神信仰便是以道与释的哲学作为支撑。没有与生俱来的本土宗教观,容易让人走极端。信的时候,失却了人性,消泯了欲望。西方中世纪也如此。但丁的《神曲》之所以伟大,是因为他对宗教信仰与人性欲望之间的矛盾态度,歌德的《浮士

德》之所以伟大,是他肯定了人性欲望与道德律令之间的背反。正是这种矛盾与背反,推动了历史的前进。在欲望与理智、情感与理性的悖谬中摸索前行,这才是深层人性的表达。西方文学的两大源头,古希腊文化与古希伯来文化缺一不可,共同构筑了西方文学的强大,而人性是其中的关键词之一,从荷马、但丁、歌德、莎士比亚,到现代的卡夫卡、艾略特,都在从不同的角度对深层人性进行书写。

《阿难》中阿难是个苦难者,但也是一个叛逆者。小说中写道:“他们(阿难及其舅舅)是印度教的叛逆,正像耶稣是犹太教的叛逆,佛陀是吠度教的叛逆一样。但他们又是恒河的崇拜者,他们渴望一种超脱,用来摆脱灵魂的漂泊无依,却没有找到可以皈依的主,”“他们明白,现存的宗教都无法解救任何人,只有用自己孤独的手度脱世代的罪孽。”^⑨这里所显示的似乎是对全部主题的一个消解,但意义也正在这种消解中重新诞生。寻找信仰与坚持叛逆构成虹影小说的内在结构。小说最后的《章外章》颇有寓言性,个体欲望的沉浮与大时代的堕落腐败不无关系,个体灾难实际上是一场政治隐喻;个人在无尽的苦难中,面对死亡与恐惧,在音乐的销魂与醉生梦死中寻求安慰,无济于事,于是,最终寻到宗教的皈依,“莲花”盛开,看到了希望,然而,“下一世我们将是最卑贱的虫豸,我们将是蜘蛛,永远在一起,你是那种‘黑寡妇’似得贪婪的雌蜘蛛,我将让你吞食我,一口口撕咬吞进你的身体,在一场忘情的交合后。”^⑩前生后世的轮回想象中,作者所指出的,不是佛教中的因果报应,却仍然是对人性欲求的肯定。但这种肯定是经过否定之否定后的曲折上升,这种人性交合已经升华,这种欲求已经不是低级动物般需求,也不是神性之无欲,而是深层人性,超越一切物质欲望后灵魂的碰撞。在这里,我们看虹影创作的思想资源与精神传承,是与西方文学中的《神曲》《浮士德》一脉相承的。那种执拗的欲念、叛逆而又坚韧。然而,她毕竟描绘的是一个东方的故事,是主人公、叙事者、以及各种人物走向佛教圣地的故事。这个故事也并不是浅层的框架,人为的预设,它是一代中国人的故事和她们心中的向往。正如乐黛云所指出的:“这部小说不管在形式与内容上,在哲学与宗教的结合上,在艺术与人生构思上都很突出,它探索人的灵魂与归属,有很高的品味。”

四、结语

在世纪末的文化反思中,学者聚焦文化转向的问题。但是,虹影在竭力寻求宗教

信仰的价值庇护,同时推崇“五四”个性精神解放。这可能是新移民作家对中西文化精髓汇通融合的印证,也是新移民作家移民海外后对中西文化审视而得的结果。虹影凭着自己执着的个性与认知,既皈依又叛逆,在建构中消解,在消解中重构,对中国新文学做出了独特贡献。

注释:

- ①⑥⑨⑩虹影:《阿难》,文化艺术出版社,2006年1月版,第184、39、219、249页。
- ②Wystan Hugh Auden: *Arthur Christianity*. New Haven & London: Yale University Press, 2005, P80.
- ③④⑤刘小枫:《沉重的肉身》,华夏出版社,2012年1月版,第76、77、4页。
- ⑦陆扬:《死亡美学》,北京大出版社,2006年版,第2页。
- ⑧李洁非:《为何去印度——对虹影〈阿难〉的感思》《南方文坛》,2002年第6期,第55页。
- ? 乐黛云:《中国式的后现代小说——评虹影的新作〈阿难〉》,涪陵师范学院学报,2007年第1期。

(刘红英,女,文学博士,浙江越秀外国语学院中国语言文化学院副教授,研究方向为中国现当代文学、台港澳暨海外华文文学)

泰华作家笔下的和尚形象

◎[泰国]曾 心

摘 要:中国元明清以来的小说,多数和尚为负面形象。泰华作家的微型小说(包括闪小说)与短篇小说几乎都写正面形象。本文主要例举了五种类型的正面和尚形象,并提出写出不同形象的和尚是泰华文学一道富有特色的现实题材。

关键词:和尚形象 五蕴皆空 以心传心 大慈悲 不可说。

泰国素有“黄袍佛国”著称。在泰国作品、影片,和尚形象屡见不鲜。可是在泰华作家作品中,和尚形象却不多见。近来,读了司马攻、马凡、博夫、曾心的微型小说和闪小说集,刘扬的短篇小说集,发现了有数篇是写和尚的。如司马攻的《心壶》《孤僧》《宁死无亏》《和尚的秘密》《彼一时此一时》《大师》《渡》,博夫的《寺院深深》《偷缘金的小孩》《人生如茶》《佛说前世的五百次回眸才换来今生的擦肩而过》,马凡的《求禅》,曾心的《四菜地》《九指半》《新别墅》,还有刘扬的短篇小说《心血》和《分岔口》等。

“纵观中国古代文学史,和尚形象为负面,是元明清三朝以来的现象。比如杂剧《竹坞听琴》《桂枝儿》《女贞观》,小说《水浒传》《金瓶梅》、“三言二拍”,都出现了犯色戒的僧尼形象。《水浒传》写到裴如海和《金瓶梅》写到潘金莲请和尚为武大郎做法事时,都出现了“一个字便是僧,两个字是和尚,三个字鬼乐官,四字色中饿鬼”这首打油诗。”^①

中国小说塑造的和尚形象,多是违反“佛规”,“佛理”的野和尚。如《儒林外史》,吴敬梓以嘲讽的心态,塑造了和尚群相。在全书多达十几处中,只有一个好人,那就是甘露庵的老和尚。其他都是被嘲讽的对象,如贪婪无比、醉心钱财的和尚;性格狡黠、势利刻薄的和尚;不戒酒色的和尚;假借和尚之名的俗人等。

观照泰华作家笔下微型小说、闪小说的和尚形象,却以之相反,多数是写慰藉乃

至度化“世道人心”的正面和尚。

泰华作家笔下有哪些和尚形象?

(1)“五蕴皆空”^②的和尚形象。

佛教有“四大皆空”的教化,就是说心中没有“地、水、火、风”四大物质界。但小乘佛教的“空”不仅要空去“四大”,还要空去“五蕴”。所谓“五蕴”就是色、受、想、行、识。“色”是属于物质界;“受、想、行、识”属于精神界。小乘佛教的“空”,就是看空“色身”,“不以色身为实在的我,不因执取色身为我而造种种生死之业”^③,一旦把我看“空”,便会进入小乘的涅槃境界,不再轮回生死。

司马攻的《心壶》塑造两个人,一个属于占有欲很强的“我”,一个把一切看空的方丈。作品写的是“我”到某个佛寺去礼佛,见到方丈木柜中有五个古朴名贵的小茶壶,便萌起一种“占有欲”。首先与住持巴空大师聊古说今,谈得很“投机”。数月后,“我”就开始用了“心智”：“我”用一斤“乌龙茶”和一把宜兴出品的小茶壶,放进巴空大师的厨里,顺手取出一把古老的小茶壶。当巴空大师发现,“我”立刻拿出一千铢善金奉献。大师眼一闭,不说什么。“我”就拿着那把古朴的小茶壶回家了。往后,以同样的办法,在三个月内换到了四把名贵的小茶壶。当“我”要去取下第五把时,情况发生变化:“第五把古老小茶壶不见了”。巴空大师把眼睛睁开:“颂吉施主,这个纸盒送给你,你拿回家去吧!”说完又闭眼入定。原来巴空方丈四把新茶壶、四斤乌龙茶及四张一千铢,还有想得到那把名贵小茶壶都放在纸盒送给“我”。使“我”思想受到大震动,整夜没睡。第二天,“我”带了那五把名贵小茶壶到佛寺去,轻轻地放回原位。

这篇微型小说,写佛寺方丈巴空大师平时与“施主”,谈话“投机”,一遇到有“占有欲”的“我”,想要拿走他厨里的五把名贵“小茶壶”。作者第一次刻画“巴空大师瞪着眼看一看我的脸”,第二次“大师眼一闭,不说什么。”第三次“巴空的大师把眼睛睁开”说:“颂吉施主,这个纸盒送给你,你拿回家去吧”,“说后又闭眼入定了”。第四次在“我”的背后传来巴空大师的声音:“颂吉施主,厨中有没有壶,是新的还是旧的,对于我都是一样的,但是对你,……对你可能很重要”。作者通过三次眼睛的“睁”“闭”和简短的声音,成功刻画出一位“五蕴皆空”的巴空大师。他的行动到他说的这句话,都表现出“不以色身为实在的我”的“空无”的形象。

(2)“以心传心”的和尚形象

唐代宗秘《禅源诸诠集都序》云:“法是我心,故但以心传心,不立文字”^④。《六祖

坛经》在《行由》中则有“法则以心传心，皆令自悟了解”^⑤。“以心传心”是佛教用语。指传授禅法的一种特殊方法，即离开语言文字，以慧心相传授。其重点在于修心，强调学禅者对禅法的内心自悟。

马凡的微型小说的《求禅》，写的是北部边城 S 小镇，有一古刹，名叫“真悟寺”，住持是位年事已高老僧，当地人称为“心明大师”。在 S 小镇上有位“硬直肠子的人”，名叫朱城。因“愤世嫉俗”，晚年常到真悟寺，拜谒心明大师求禅。心明大师对他说道：“有心求禅，要静心自悟。所谓静心，就是心绝不邪，不染尘劳；所谓自悟，就是一切皆空，无有烦恼……”从此，朱城静心修炼，“那火爆的心地，似乎静了许多。”朱城在“真悟寺”修性三年期间，竟见到“欧美洋人来落发为僧，这庙寺倒授了好几位洋徒弟。因此真悟寺风光得不得了。”朱城觉得奇怪，“心明大师不懂外文，从小就到古刹做小沙弥，到长大了才改做和尚，他怎么授洋徒呢？”这个疑问，朱城一直藏在心里，一天终于启口问大师：“弟子知道大师不懂外文的，但不知道怎样授洋徒弟”，“怎样对洋和尚讲佛理，释佛道”？心明大师回答：“这吗？——施主养狗是否跟它说狗话？！”

文章嘎然而止。凌鼎年曾点评这篇文章说：“这实在是大幽默，其中哲理可玩味。”“心明大师是在调侃吗？也许不无这种成分，但究其实，这种命题是严肃的，其中是否包含着身教重于言教的内核呢，是否包含着佛家只可意会不可言传的那种悟道之法呢？这就看读者各自的认识与领会了。”

我的领会是，明心大师从小就到古刹当小沙弥，长大了做和尚，是一个几乎没有上过正规学校的人。他的智慧几乎都是靠“明心”所得，他给洋人传授佛理、佛道，即“离开语言文字，以慧心相传授”。他说的那句“施主养狗是否跟它说狗话”，看来有点粗俗，带有些幽默色彩，但他是用民间老百姓通俗的语言，讲出了“以心传心，皆令自悟了解”的传禅的道理。由此可见，明心大师，顾名思义，“明心”即发现自己的真心。他自己靠“明心见性”而成佛，同样，他授徒则“以心传心”，让不能用语言沟通的洋和尚“明心见性”而成佛。

(3) 施行大慈悲的和尚形象

慈悲心是佛教徒应当具备的基本品质。佛教以慈悲为怀，佛教三藏十二部经典皆以慈悲为根本。慈悲的含义为：慈爱众生并给予快乐（与乐），称为慈；同感其苦，怜悯众生，并拔除其苦（拔苦），称为悲；二者合称为慈悲。慈悲是大爱，不求回报，包容

一切,爱是占有,是种我执。

博夫的《偷缘金的小孩》,写的是“不论晴天或是风雨,不论早晨还是黄昏,我总是看到一个年轻和尚默默地站在大树下托钵化缘。他总是紧闭双目,纹丝不动地伫立着。”树下常有两三位蓬头垢面、衣衫褴褛的小孩竟公然窃取和尚钵里的“缘金”,而和尚却视若无睹。

往后经我仔细观察,小孩的偷窃行为并非“偶然”,而是一种“习惯”。和尚的“缘金”竟成了他们一种固定的收入。我气愤已极,真想将小孩绳之以法。但几经思量,最后还是成全了和尚的慈怀。

不久我迁了新居,就未曾再经过那个路口,以上的小事也就逐渐在脑海里淡忘。

前天,我无意中又经过那个路口,发现那个和尚仍默默地站在那儿化缘,但旁边多了两位小沙弥。

当我迈前仔细一看,发觉竟是那两位偷窃缘金的小孩。骤然间,我若有所悟。

儒家讲究“有教无类”,刑法追求“有期徒刑”,佛教主张“普渡众生”,无形中,我又上了一堂课。

这篇微型小说很短,只有 338 个字,应属闪小说。作者用散文诗的笔调书写,故事很简单,但读起来还颇有味道。故事只写“我”见到两个“镜头”。一是两三个穷孩子“窃取和尚钵里的缘金,而和尚却视若无睹。”二是过了不久“发现那个和尚仍默默地站在那儿化缘,但旁边多了那两个小沙弥”,令“我”惊奇的是那两个小沙弥“竟是那两位偷窃缘金的小孩”。

文中写的和尚也没名没字,只写那个“默默地站在那儿化缘”的和尚,任孩子窃取钵里的缘金,不说一句话,结果以他的施舍的大悲心点化了两个偷缘金的小走上“空门”之路。这是《大般涅槃经》所说的“无缘慈悲,为远离差别之见解,无分别心而起的平等绝对之慈悲,此系佛独具之大悲,非凡夫、二乘等所能起,故特称为大慈大悲、大慈悲。”^⑥

(4)“不可说”的和尚形象

佛家有句名言“不可说”,又称“不可言说”,或单称“不说”。谓真理可证知,然不可以言说诠释。佛曰:“不可说”;道家讲“三缄其口”;儒家讲“沉默是金”。人们的对话中,“不可说”指的是“不可说出来”的意思。但是在佛经中,不可说的意思并不一定是这样。世尊的确说过许多的不可说,如:《华严经》云:“不可言说不可说,充满

一切不可说,不可言说诸劫中,说不可说不可尽……”^①

曾心写的《四菜地》,就是反映这样一个高僧。写出了“不可说”的和尚形象。

故事发生在万磅某佛寺,寺内有四菜荒地。有一对来自农村双胞胎和尚,很想把这块荒地开垦作为良田。

他们去请住持高僧,高僧入定,不言不语。

他们想到“有句佛家语:‘不可说’,是说无言的沉默。无言的沉默就是默然呀!”。于是,他们披袈裟去开垦,惊动了村民,村民也主动帮助耕田,从开荒到播种,从插秧到收割,充满着辛劳的喜悦,一时传为佳话。

泰国的和尚,衣食都是靠化缘而得来的,不必下地劳动。于是此事成为新闻,有个记者采访了住持。

住持“无言”片刻说:“虽然种田不是佛寺僧侣的事,但他们自愿靠自己的手,种出来的稻谷,献给佛寺作善事,也是一种自力修行喔。”

结果,四菜地获得大丰收,每菜打出稻谷千把公斤。兄弟俩又去请示住持如何处理。又见住持坐在菩提树下入定,不言不语。

兄弟俩二丈金刚摸不着头脑。

第二天一早,佛寺里来了一辆红十字会的大卡车。兄弟俩见到全部的稻米都搬上卡车,急问:“要运到哪儿?”司机说:“尼泊尔发生7.5级地震,要运去赈济灾民。”

“谁的旨意?”

随车人员遥指在菩提树下禅坐的住持高僧。

整篇文章写住持高僧只讲了一句话:“靠自己的手,种出来的稻谷,献给佛寺作善事,也是一种自力修行喔。”其它场面都以“不可说”的姿态出现,由经事人自己去领会,去意会,去按自己的心愿行事,结果功德圆满。

龙彼德先生看了这篇闪小说《四菜地》,建议改题为《不可说》。我想用佛家佛语作题目,也颇有意思。

(5) 思想启迪者的和尚

泰华著名小说家刘扬有短篇小说《心血》和《岔道口》是写和尚的。

《心血》描写一位老农有一头病重而又怀孕的母牛要被场主卖进屠宰场,高僧指点着老农用分期付款买下了病牛。老农昼夜照料,病牛开始康复。场主反悔,逼迫老

农一次兑付现钱,否则立即将母牛转卖。老农无钱兑付,欲哭无泪。高僧再次倾囊相助。当母牛产下一只健壮的牛犊时,高僧悄然离去。另一篇《岔道口》是描写“我”原来有五头水牛,一夜之间被人偷走,全遭宰杀。“我”得知偷牛者正是自己的“情敌”,便带上自制短枪,一连十几天,藏于岔道口树下,伺机复仇。亲人好友多方劝阻,“我”仍气恨难消,幸遇高僧套抱,他以佛义相劝,又用实际行动感化,“我”终于“放下屠刀”。

这两篇短篇小说写的和尚形象都是平易可亲,善解人意,与乡民们相处融洽,当村民的“思想”的启迪者。高僧所讲的佛理,往往起调解纠纷,化解矛盾的现实功效。

从以上的作品中可看出,泰华作家写到和尚都以正面“人物”出现。

在现实中,泰国的和尚也有像《儒林外史》中所写的形色各异的反面和尚,如贪婪、势利、无耻、狡黠、粗俗的和尚形象。但泰国有佛规佛戒,一旦这些假和尚、野和尚、酒色和尚、贪财和尚等露出“水面”,就会受到以法律绳之以法,令其还俗。

现在泰国全国有三万多座寺庙,三十多万和尚。寺庙既是佛门之地,也是学校之所。和尚既要承担自己的潜心修行,还要承担贫困学生义务教育、传播佛教佛理,要人们认识到:生命是循环不断的,一个人的一生不是以生为始,以死为终的,而生死只是人生轮回中的一个环节,每个人都有前世及来生。使人联想到自己贪欲的结果只能招致痛苦,相反,怜悯与关爱别人会给自己带来快乐和幸福。只有戒除欲望才能得到心灵上的平静,经由涅槃而至臻圆满。

因此,泰国和尚不论在寺庙还是学校,甚至到边远农村去讲佛理,都是教育人们远离“贪、痴、嗔”三毒,走向“自净其意”,“诸恶莫作,众善奉行”“的彼岸。基本面是阳光的,正能量的。泰华作家笔下的和尚以“正面人物”出现,这和现实泰国和尚的基本面是一致的,相吻合的,也符合亲和、包容、仁善的泰国人民的心愿。

泰华作家的微型小说、和短篇小说写和尚的形象,应是泰华文学一道特有现实的题材,泰华作家应当写出更多富有佛国特色的作品来。

注释:

①福宁客:《古代文学作品为何喜欢把和尚写成“淫僧?”》,见新浪博客,2015-11-06 08:17:08。

②出自《般若波罗密多心经》,国家图书出版社,2011年1月1日。

③圣严法师:《禅的世界》,上海三联书店,2006年1月。

- ④(唐)宗密撰:《禅源诸论集都序》,中州古籍出版,2008年1月。
- ⑤《六祖坛经》(传法者惠能),远方出版社,2007年1月。
- ⑥《大般涅槃经今译》(昙无讖原译/破瞋虚明注译)中国社会科学出版社,2003年7月。
- ⑦高振农译注:《华严经译注》,中华书局,2012年8月。

(曾心,生于泰国曼谷,泰籍,祖籍广东普宁。毕业于厦门大学汉语言文学系,深造于广州中医学院。1982年返回出生地,从商、从医、从教、从文。出版《大自然的儿子》《心追那钟声》《蓝眼睛》《消失的曲声》《凉亭》《曾心自选集——小诗三百首》《曾心小诗500首》《给泰华文学把脉》等19部。多篇作品获奖,被选入“教程”、“读本”,和中国省市中考、高考语文试题。其中《捐躯》被选为2015年中国普通高等学校招生全国统一考试语文试题。

现为泰华作家协会副主席、厦门大学东南亚华文文学研究中心兼职研究员、东南大学现代汉诗研究所兼职研究员、泰国留学中国大学校友总会办公室主任,研究方向为)

生活在别处:澳华女作家海曙红的写作

◎何与怀

一、首位两次荣获南澳出版基金赞助的作家

2014年4月,澳大利亚南澳出版基金收到海曙红女士一部提请赞助出版的书稿:《一个中国人眼里的澳洲艺术》。这是一部艺术随笔集。在这以前,澳华文坛从未有人用中文以整本书的篇幅探讨过澳洲艺术。这个基金组织第一次收到此类作品,就凭这一点,便很使众评委眼前一亮。后来海曙红的大著果然通过了评审,接着,她根据评委们的建议,在书名和图文编排上作了修改补充,于2015年6月正式出版了更名后的《澳洲艺术随笔》(英文名字是“A Chinese Perspective on Australian Art”, BLURB 出版印刷)。

这样,海曙红破天荒成了首位两次荣获南澳出版基金赞助的作家——第一次是2005年赞助她的长篇日记体小说《在天堂门外——澳洲老人院护理日记》(英文名字是“Gates to Paradise”,澳洲鸿运海华出版社,2005年12月)。

二、《澳洲艺术随笔》:海曙红四年苦读的第一个成果

前些年,很长一段时间,悉尼文友很少看到海曙红的身影。原来,她为拓宽新的视野,毅然走进悉尼大学的课堂,苦读去了。她选择艺术史论作为主修专业。目的很明确:既系统地了解人类历史中艺术的形成与发展、以及古今中外各种风格流派的艺术家和艺术作品;也为将来的艺术写作打下理论基础。

悉尼大学的教育是学分制,要取得艺术史学士位,必须在二十四门课中主修八门与艺术史有关的课程。海曙红选了十门,同时还选了八门亚洲研究的课程,因此她实

际上主修了艺术史和亚洲研究两个专业,其余课程也都是与艺术有关的考古学和人类学。在这十门艺术史课程中,给她留下极其深刻印象的有三门与澳洲艺术有关的课程:罗杰·本杰明教授主讲的“澳洲当代土著艺术”、卡特利娜·莫尔博士主讲的“战后的澳洲艺术”以及阿妮塔·克拉维博士主讲的“澳洲艺术:从殖民到联邦”。就澳洲艺术而言,这三门课程涵盖了古老的澳洲土著艺术、澳洲白人殖民艺术和现代艺术,以及澳洲当代艺术;在时间和空间上,它们既各自独立发展,也相互渗透和影响,一切取决于历史、社会和文化语境。

经过四年苦读,海曙红以优异成绩获得艺术史学士学位。就在续读荣誉学位时,她因病动了手术,只得放弃问津更高学位。在与病痛周旋之中,她立下了雄心——着手整理大学笔记和各课论文,拟写三本书。现在人们看到的《澳洲艺术随笔》便是她的第一本书。为什么选择先写澳洲艺术?从浅处看,直白明显的原因是:因为尚未看到相关的中文书介绍澳洲艺术尤其是土著艺术,而她在课堂和书本上学到不少东西,很想与更多的读者分享;二是受澳洲朋友戴维·福克斯博士的影响。这位博士从上世纪八十年代开始收藏土著艺术品,而海曙红对澳洲艺术的认识始于澳洲土著艺术。

澳洲这块大陆足够古老。虽然如果从1788年英国第一舰队在悉尼波坦尼湾登陆算起,澳洲历史至今也不过两百二十多年,然而地质学和考古学的研究表明,距今五万多年前甚至更早,澳洲就有土著人(原住民)生活的踪迹或是天然的纪录。在欧洲白人到达之前,地域辽阔的澳洲大陆上曾有二百五十多个土著部落,说几百种不同的土著语言,他们基本上以狩猎捕鱼和采集野果为生。艺术是土著人生活的中心,其形式丰富多样,如岩刻岩画、树皮画、沙石画、人体绘画、吟唱舞蹈、木雕贝雕、篮艺编织等,土著人用各种传统艺术形式反映梦幻时代的创世先祖、仪式活动以及日常生活。

海曙红充分理解到艺术浓缩了一般意义上的历史。她的澳洲艺术随笔就从这里开始。

在此书图文并茂的篇什中,海曙红把澳洲艺术史中一些较有影响的艺术家及艺术作品介绍给读者,笔墨多落在历史文化、社会信息以及艺术欣赏方面。她的意图是:好象课堂上常有主座客座讲师,就某一艺术专题展开叙述;又好象观赏某个画展或漫步于美术馆博物馆,面对丰富的艺术展品,一任想象的思绪纵横游离。简言之,既探讨澳洲艺术丰富多样的形式和内容,展示广阔的历史文化背景,也揭示某一艺术

门类或流派的独特性,同时亦抒写她个人对澳洲艺术的理解与感受,意在让读者从艺术的视角对澳洲社会及历史文化有更多了解;或是起个抛砖引玉的作用,希望有助于对澳洲艺术感兴趣的读者进一步展开研究。

三、民族感应与归属感:以感恩之心回报澳洲

在她的书中,海曙红给澳洲土著艺术极其高度的评价。她觉得,如果说土著人的绘画形式比较简单,那么,却在另一方面有着非土著画家不易达到的优点——那就是土著画里千万年生存孕育出的原始力量,包括他们的原始信仰、他们同周遭一切紧密相连的生死观念,以及自身的神灵崇拜。画作就是他们自己的精神存在。

全书第一章是《岩石艺术》。这是理所当然的,“岩石艺术”那自然是最古老的澳洲土著艺术,现已发现的距今约三万多年。人类历史上,绘画总是先于文字而产生,“岩石艺术”便是土著文化中对过去事件的一种书面记录,画面上的每个符号如同文字,似乎都含有信息。海曙红写道,岩石艺术也许看似简单却富有魅力,形式越简单的东西生命力越强、越容易被复制、越能流传久远。澳洲的土著岩石艺术一任岁月拂拭,今天依然鲜活生动,岩石表面所存留的各种符号与图像已成为世世代代后来者坐享其成的一笔巨大的文化财富。

此书最后一章则是《土著艺术在巴黎》,此种安排更是有意为之。海曙红写道,塞纳河畔左岸的巴黎国家魁布朗利艺术博物馆筹办时就选中了好几位澳洲土著画家的作品来装饰博物馆内外的墙壁及天顶。2010年3月,这个博物馆举办了在澳洲本土之外最大的一次展示澳洲当代土著绘画的展览,三个月内观众就达十三万余人次。而在展期的同一时间内,作为艺术之都的巴黎正在展出萨尔瓦多·达利以及爱德华·霍普的作品,在名闻天下的大师面前,也未见有观众分流现象,可见澳洲土著艺术足具魅力。展览中有澳洲土著女画家莱娜·尼亚比创作的《石矛》和《澳洲肺鱼鳞》。其中《石矛》已成为艺术馆永久的固定装置,这幅壁画占了建筑的整个一面外墙。三年之后,《澳洲肺鱼鳞》在原画的尺寸上被放大了46倍,也就是说放大到了七百平方米,作为当代装置艺术展示于博物馆多媒介图书馆的屋顶上,如果从谷歌网站搜索,一如醒目的地标。而离博物馆不远处就是举世闻名的埃菲尔铁塔,若从铁塔上往下张望,这巨幅画面便可尽收眼底。这样一来,每年看到这幅来自澳洲的土著屋顶画的

人数,与观看达芬奇的名画《蒙娜丽莎》的人数大致相等,即大概七百多万。海曙红欣喜地发现,在同样众多目光的注视下,澳洲土著画家的艺术含金量与欧洲文艺复兴时期艺术大师的不相上下。

海曙红对澳洲土著艺术极其崇敬极其热爱。她的认知也从大画家毕加索那里得到验证。毕加索当年对澳洲土著文化艺术观察之后说过这样一句话:“这是我毕生努力所想达到的艺术境界。”这足可见毕加索对澳洲土著艺术的欣赏程度。对此,海曙红甚至敢下这个断语:假设毕加索在摸索出立体主义风格之前就看到澳洲土著艺术,那么西方艺术史很有可能会改写。

也许,海曙红这种崇敬和热爱,在潜意识里,有着某种天生的民族感应因素。作为一个华人,海曙红身上带着七十万年前周口店人老祖宗的血脉闪显着五千年中华文明传统的光环,她自觉或不自觉地在另一个古老民族的文化里找到一种激情。书中,海曙红回忆她见到澳洲土著画家尼亚比名画《澳洲肺鱼鳞》的第一感觉。当时,她突然想到小时候常去运河边上的老外婆家,那青砖粉墙的老屋屋顶就是这样的层次和结构,如果把中国传统民居屋顶上层层叠叠的瓦片画下来,大概也可以画成这样重叠的弧形线条。在她眼中,尼亚比画的肺鱼鱼鳞就像她记忆中那层层叠叠的瓦片。海曙红觉得,有些欧洲白人在艺术上把土著人表现成似曾熟悉却又原始的“另类人”,这种狭隘观念是非常不对的,相反,应该从人类“共同寻根”的角度去领会并升华。的确,土著性存在于内心深处,这种内在的事实无法言传,应该有更广大深厚得多的解说。我感觉到,《澳洲艺术随笔》隐隐约约像是一个古老文明传人对另一个古老文明传统的致敬。

海曙红这种心思,应该还有一个重要原因。这就是,作为一个移民,海曙红对澳大利亚这个民主自由平和美丽的国家充满热爱,她的爱自然也伸延到澳洲土著艺术,毕竟土著是这个国土的最初的主人。关于这一点,我们在《澳洲艺术随笔》书中她对澳洲“非土著”画家也就是从英国以及欧洲其他国家移民到澳洲的白人画家的评论中可以明显觉察到。对这些白人画家的画作的认可和称赞,海曙红的着眼点都是“对澳洲自然的认知到位”,是给人一种“归属”感或“依属”感,并认为正是这一点使得他们的绘画现实中永远不缺乏“敬畏”。在评论后来的海德堡派的领军人物罗伯茨的画作《剪羊毛》时,海曙红指出,此画出色之处,是“画你所爱、爱你所画——这是最能体现澳洲生活特色和民族精神的绘画题材”。

显然,这些澳洲非土著画家所表现的归属感依属感在中国移民海曙红那里得到极大的共鸣。她同样也充分领会到:如果只是暂住,人就不会全身心投入,只有绘画的人定居下来,以土地为家安居乐业,才能享受自己的生活,才能感受到澳洲阳光的灿烂温暖,才能闻到桉树叶和金合欢花的清香,才能真正画出这块土地的动人之处。海曙红以她的《澳洲艺术随笔》清晰地回答了她在书中提出的问题:澳洲土著眼里真正意义的风景是什么?真正揭示出澳洲风景的动人之处又是什么?

海曙红回想当年移居澳洲,皆因澳洲是一块幸运的土地;现在,从艺术角度观之,就其古老历史、奇特地貌、土著传说、白人定居、社会发展、艺术创作而言,澳洲又堪称是一块神奇的土地。二十年来,她对这片土地的爱有增无减,更是从不后悔。她尝试从一个华人移民的角度来谈论澳洲艺术史的社会文化现象,这是她以感恩之心对她的新的家园的一个回报。

四、《在天堂门外》:在养老院做助理护士的切身感悟

海曙红是1996年移居澳洲悉尼的,当时她已是不惑之年。离开中国之前,她是《华东旅游报》记者,所以一到悉尼,就先去工艺学院(TAFE)读书以便拿到旅行社的三级证书文凭。面对现实,一切从头开始,边读书边打工,在唐人街做了几年旅行社票务员,又在中文报社作翻译、打字、排版员。报社突然关门后,因为家庭生活中的现实问题和对经济收入的考虑,她未去朋友的移民事务所做翻译工作,而是转型去了澳洲慈善机构开的养老院。这家老人院是悉尼很有名的慈善机构开的,在富人聚集区口碑甚佳,那儿有先进的设施,高档的管理,对工作人员亦有相当要求,她是经过面试笔试口试之后才得到这份工作的,而且还要一边工作一边学习攻读三级护理证书。起初,是因为生活所迫改行到一个完全陌生的领域,和她做过的多种工作一样,都是为了生存,尤其是来澳不久离异后她得独自养育女儿,得自食其力,但沉静下来后,她发现对人生有了更深的感悟。

结果,2004年,海曙红完成了她移居澳洲后写的第一部长篇小说:《在天堂门外》,并荣获2005年度澳大利亚南澳出版基金的资助。

小说是日记体形式。海曙红有写日记的习惯,在养老院做助理护士的三年多,每天记下她所遇见的人物所听见的故事,以及她所思所想,她的切身感悟。此书的文字

就是从那三年多的日记中挑选出来,经过提炼加工,说不上是写实,亦不算虚构。如她所表示,特定的环境会影响语言风格,书中多用平实的叙事风格,文字的表达谈不上轻松快乐,但也没有所谓新移民的隐忍、哀怨与诉苦。在这点上,读者会发现,这部书与初期澳华留学生文学有所区别。读者还会想到,作者若没身体力行地在养老院工作过,这书是断然写不出来的。海曙红自己也感谢生活给了她这样的人生经历和创作体验,如果没有这样一段生活,可能连创作的冲动都不会有。

文学是人学。这部长篇日记体小说《在天堂门外》写的人物有五十多个。在老人院这个特定环境中,不仅有衰老的人群,还有外来探访的各种人(代表了社会各个层面的人),还有和海曙红一起共事的不同文化背景的人。老人院离天堂很近,那儿的生活并非乏善可陈,老人们也并非就在那儿等死,他们也曾年轻过,也曾为生活奋斗过。人生形形色色,每个人的人生都是一段奇特的旅程,都可以成为一个与众不同的故事。当然,把故事写得好并非易事,若真要落笔把众多人物刻划得生动,实在需要作者具备多方面的素质和功力。创作过程的本身就是对作者的一种挑战,作者首先要会观察,其次还要会与人交谈,书中好些个想法与感悟就是来自对人的观察与交谈。有些人物感动她多些,可塑性大些,她写的时候所花笔力也就多些;而有些人物比较苍白,写的时候也只能轻描淡写。毋庸讳言,她也因体裁的局限及自身能力有限,时而会有那么几分力不能及的感觉,在写作中不时会烦躁不安。不过,如有位作家说过:文学不仅仅是挑战,它又是一个和解的元素;它不仅仅在于发发牢骚、不满和孤独,更能让人感觉到仁慈和爱,表达众多美好的东西。海曙红有所领悟。生活中不全是美好的东西,这就要看作者是否有一双发现美好的眼睛和信心;走向死亡的过程也可以是坦然、美好的,需要所有卷入其中的人用智慧和勇气去面对。海曙红在写作中慢慢地也感觉心平气和了,也善于表达仁慈美好的东西了。

五、人的大限与大爱:澳洲价值观的呈现与赞美

《在天堂门外》这部小说涉及衰老死亡、终极关怀以及人性这些人类重大问题,涉及人类共同追求和秉持的普世价值观。

海曙红是个富有好奇心的人。她在老人院里工作中观察到,西方人看重人的生命价值,这个价值既分对象也分阶段。当一个人垂垂老矣,不能自理,需要得到家人

和他人的关怀和照顾时,这个时候人的价值观会有所改变,人与人之间的关系也会发生变化。我们都是在天堂门外等待死亡降临的人,只是每个人走向死亡的过程和方式不同。老人院里的老人需要有人帮助他们去实现各自人生的最后价值。活着的人,不能回避死亡,也不能回避人性。

海曙红在书写中多有对生命过程的好奇与自问。如果细读书中文字,应该感受到作者在那种特定的环境所看到的老人步入黄昏时的心态,以及尚在天堂门外的人对人类生命终极的困惑和疑问。书中,不乏对死亡和人性的关注和思索。这是在一个人人平等的社会中对人生晚境和人性的思索;是以一个新来的移民难免的“东方视角”关注西方人的老年问题和社会问题。这部小说不是写个人的悲苦,而是写人的大限和大爱。这是很值得赞许之处。此书写成后多年,海曙红曾在网上看到美国有个老人院的护理员说了这样一句话:“她们在异国他乡照顾陌生的异国老人,却不能孝敬自己日渐年迈的父母亲人。”她说,听着多少有点心酸,但又有几分崇高,那是一种超越地域文化差异的包容和大度。在社会越来越老龄化的今天,或是全球老龄化的明天,人类该如何对待老年问题也是对文明的考验。诚哉斯言!

《在天堂门外》也许文学成就并非如何如何了不起,但其价值有目共睹。海曙红记得,有一次她给悉尼市政厅图书馆送书时,当时的中文部主任吴女士转告一些年长的读者询问:“你们图书馆为什么不多进些《在天堂门外》的书?”在悉尼曾有华人教会组织一次购买过三十余本。还有不相识的读者通过电子邮件询问写书的体会以及书中的故事。海曙红颇能理解这些读者的心情,他们关心澳洲的养老制度,关心自己的晚年生活。也有一些澳洲朋友看到她的新书想读到英文版,他们多次鼓励她将书译成英文。海曙红至今未有时间和精力付诸行动,但她表示,也许过几年老了回首往事时,可以重新用英文再写一篇老人院的故事。

还有一件小事,值得说说。海曙红曾经说起,2007年左右,西悉尼大学有位硕士生写论文时引用了她书中一首从英文翻译过来的诗。这首诗是一个来探望老人的女儿推荐的,海曙红第一次读到就很感动,马上把它翻译成中文并用在书中。那位硕士生研究中英互译,他说读到《在天堂门外》中这首中译英文诗时激动不已,后来他对比之后说这首诗翻译得很有感染力。这也算是对海曙红的一种鼓励。

这首英文诗是一个面临死亡的人的独白,原标题为:Miss Me But Let Me Go(即“思念我但让我走”),作者何人至今无从知晓,但已配成歌曲,非常流行。它相当准

确地表达了澳洲人对死亡的豁达大度：

当我走到生命之路的尽头
 落日正在等候
 我要在黑暗弥漫中举行典礼
 别为我自由的灵魂哀忧

思念我一点儿,但不要太久
 更不要低埋你的头
 记住我们曾分享过的爱
 思念我但让我走

因为我们每个人都要独自
 走向生命的尽头
 谁也无法逃脱
 死亡只不过是命运的一部分
 回家路上的最后一级台阶

当你感到孤独哀愁
 去找我们从前的老朋友
 在回忆往日的快乐时忘掉你的悲伤
 思念我但让我走

六、《水流花落》：十年移民生活反思的文学结晶

海曙红移民澳洲十周年时,出版了另一部长篇小说《水流花落》(国际华文出版社,2006年11月,2009年为中国现代文学馆收藏)。

最初的创作灵感来自一次海曙红和澳洲朋友的闲聊。撇开已经成功已经富有的

移民不谈,许多来澳洲刚开创新生活的移民因为找不到自己的位置或多或少都会有一种怀念从前若有所失的感觉。这种感觉是言说不清的,模糊难辨的。澳洲朋友对像海曙红这种受过教育饱读诗书的人却不能做自己喜欢的工作感到可惜。他认为,一个人的出生地是不能选择,但故国故乡总是最好的,所以他的结论是:只有在本国本土不得志的人才会移居异国他乡。海曙红当时听他那样说,心里五味杂陈,就和他争论起来。她说实际上也有很多人虽然在本国本土春风得意已获成功也会移居异国他乡,但澳洲朋友坚持说这样的人极少。

争论之后,海曙红开始反思自己在澳洲渡过的十年移民生活。当年,她揣着贴有永久居民签证的护照以家庭团聚类别移居澳洲,已是不惑之年,一切却重新开始从头来过。她一次又一次反思:自己在故国故乡工作多年得意吗成功吗?还是发财无道升官无门?移居澳洲是一种新潮吗?是追赶潮流吗还是命运安排?到新大陆去做新移民是前功尽弃吗?是移情别恋吗还是风水轮流转?回想她在澳洲生活十年中遇到的一些人,其中大多是不同肤色不同文化不同年龄不同性别的移民。他们生活在异乡的土地上,生活得平安吗快乐吗?想得最多的是什么?会想念从前吗?还是脱胎换骨改头换面忘却所有?是怨天忧人痛心疾首还是任劳任怨知足长乐?似曾听人说流浪远方是为了遗忘,但离开故乡越远,从前的一些事反倒越来越清晰,也许是因为生存环境的反差吧。海曙红想起,小的时候她常对着地球仪看得入神,还喜欢用手指去拨动地球仪让它转动,每转动一个角度就要幻想世界不同角落的奇妙,为什么这儿有片片山峰?为什么那儿有道道水流?谁又能说那时候的幻想不是一种雏形的移民梦呢?等到真的成人之后真的远离从小长大的土地而居住到了另一块陌生土地上时,却又总想起渐已淡去的童年。童年总是和故乡融合在一起的,谁又能说人到中年在异国他乡的童年回忆不是一种怀乡梦呢?正是有这样一些前前后后看来矛盾的想法,有许多这样反反复复的梦交织在一起,海曙红无法抑制自己的万般思绪,终于写出了《水流花落》这本小说。

澳洲是个有众多移民的多元文化国家,居住着来自世界上一百多个国家地区的移民。十年之中海曙红接触到了不少不同的移民,从路人、同学、同事到顾客、学生、朋友,在生活中与这些人建立了不同的关系。她在《水流花落》中至少写到十几个不同国家来的移民,有从亚洲来的,欧洲来的,或南美洲来的,有老一辈的或小一辈的,一些人出自虚构,而一些人确实是作者在生活中曾经碰到的。作为一部长篇小说,如

果严格来说,或者可以指出,书中在人物处理上,有时过于简单,没有很好铺展,不能完全满足读者的窥视欲;某些情节本来需要浓墨勾划一下,却轻描淡写,一笔带过了。这里面可能涉及到小说的写作技巧(《在天堂门外》也有类似问题,当然也是因为受到日记体的限制)。但是,小说里写出的几个华裔女人,都很有些看头。宋梅和元慧,着墨不多,但也有她们的个性和故事的,在悉尼华人圈子里,象她们这样的女人并不少见。当然,最主要的,在书中,海曙红塑造了唐诗意这样一个女主角。她在中国时是大学教师,也当过编辑、记者,随丈夫出国到了澳洲,学历和工作经历不获承认,得从零开始,从头干起。为了生存,她做过割草工、清洁工,也曾做过旅行社的票务员、翻译和教儿童学中文的工作,可谓辛苦备尝。偏又遇人不淑,丈夫吴毅竟背叛了他们俩年青时的爱情,背叛了妻子女儿,与别的女人有了孩子。即便如此内外交困,但唐诗意学完了旅游课程,又取得了翻译文凭,坚定不移地相信自己通过努力奋斗可以赢来美好的未来。她宽宏大量,对破坏她婚姻的宋梅,在其陷入生活窘境时,仍然伸出了援手。她的才能和人品,她的内在美,最后得到了西人朋友德维的尊重与爱恋。作为一个新移民,唐诗意在澳洲的打拼绝不轻松,生活上更遭受重大打击,但她热爱生活,实实在在,在对生活的观察和理解中悟出一些哲理,并以此鼓励自己提升自己。唐诗意是个乐观进取的移民,不管是寻工打工还是读书上学,不管是面对家庭还是面对社会,她都是一个生活中的强者(相比之下,另一个陪衬人物宋梅就一直生活在各种阴影之中,到最后也没摆脱阴影)。唐诗意是一个很令人喜欢令人认同的人物。

还值得一提的是,《水流花落》这部长篇并非描写新移民如何如何凄苦,它保持了《在天堂门外》的主旨理念,同样有别于初期澳华留学生文学不少作品哀怨诉苦的“伤痕文学”特征。

七、文如其人:海曙红的文字风格

行文至此,要确定本文的标题了。原先想了几个标题,最后定下来用“她以文字表达对这片国土有增无减的爱”,副标题是“谈海曙红生活在别处的写作”。前文讲了海曙红对澳洲大陆这片国土有增无减的爱,讲了她对重视生命弘扬大爱的澳洲价值观的呈现与赞美,讲了她十年移民生活反思的文学结晶,现在谈谈海曙红的文字。关于她的文字,其特点很明显,简而言之,可以说,就是:文如其人。

《澳洲艺术随笔》给读者介绍澳洲艺术史中一些较有影响的艺术家及艺术作品,内容牵涉艺术理论及其历史变迁,但海曙红绝不以卖弄学术博取眼球。她以清晰易懂又富有文学性的随笔形式写出,平易近人,读来一点都不会枯燥。《在天堂门外》和《水流花落》是长篇小说,整个叙事语言,平淡自然,清新优雅,不时在关键之处,还语颇隽永,耐人寻味。例如,《水流花落》全书最后以这一小段终结,虽说文字本身平淡无奇,但如果你看完前面全部故事便不禁感慨万千:

唐诗意靠在房屋出售的招牌旁一动不动,她知道这块招牌不会站得很久,这小白楼也很快会有新主人,远处辽阔的大海照样会起伏如常,岩石上的栏杆依然不会孤独冷清。

海曙红的文字风格在她的散文里尤其明显。悉尼《澳洲新报》文学副刊《澳华新文苑》发表过她一些散文名篇,《父亲的书斋》《西出阳关》《采石矶的遗憾》《途中的一抹记忆》……等等篇什,都很让人留下深刻的印象。

例如,《父亲的书斋》。大家知道,海曙红的父亲海笑先生是中国一级作家,曾任江苏省文联以及作家协会副主席。海曙红平静地也深情地道出父亲书斋的变迁。她说,小的时候,家里祖孙同堂,住房狭小,父亲没有独立的书斋,但在他卧室的大床和小床中间摆有一张很大的写字台,两张藤书架,还有许多书放在床底下的几只木头箱子里。文革中,父亲厄运临头,他的几大箱子藏书也在劫难逃。幸存下来的书好像宝贝似地随父亲飘泊,从省城下放到农村,再从农村回到省城,每次搬家,木箱子里的书就象金银财宝一样格外受到厚待,那时木箱就是父亲的书斋。海曙红特别写出,父亲的书房,门口挂着一幅对联,是他自己动手找来的一截毛竹,一劈为二,在竹片上书刻着“淡泊以明志,宁静以致远”。后来,父亲用大毫蘸着浓浓的黑墨写下“思静斋”三字作为书斋的门额,并写《思静斋主自白》表明:“富贵非吾愿,帝乡不可期”。他唯愿思接千载,视通万里,静心苦读,积学储宝。海曙红童年时,便朦胧觉得书是种神秘的东西,长大后,一走进父亲的书斋,往往就出不来,那里能牵住人灵魂的东西太多了。父亲的书斋让她自然在内心深处萌生不可抑制的向往:

我每次回家,总喜欢一头扎进父亲的书斋里,一呆就可以呆上半天,我

坐在那里不仅只是翻翻书看看,更喜欢书斋里那种令人吸之神清志爽的气味。我想当作家久矣,但总是静不下心来,那天我坐在父亲的书斋里,凝视着书架上一排排的书,于静谧之中听到一种奇特的声音,好象有无数双作家的眼睛在对我闪烁,好象有话要对我说。

关于父亲在文革中遭受什么迫害,海曙红没有多少笔墨,但有《途中的一抹记忆》。去年,为了回顾与反思这场长达十年的中华民族空前大劫难,我主编了一部文集,称为《文革五十年祭》,海曙红便送来这篇文章。文中说,记得在父亲隔离受审期间,有一次母亲带着她和姐姐,无意中遇见父亲迎面走来,身负一大捆柴禾,身后跟着一个两手空空漫不经心的年轻人,看押着他。父亲看见她们母女,突然就停住了脚步。海曙红差点没认出父亲,只见他又黑又瘦,满头长发蓬乱,脸上粗黑的胡茬如野地里的荒草。父亲站在那儿一动不动地有那么一两分钟。他苦苦地望着母亲望着她们姐妹,似乎在等待什么。母亲赶紧扭过脸去,海曙红刚要喊出一声“爸爸”,母亲就头都不回地把她们姐妹拉走了。她拉着她们快步走上一个种满茶树的小山坡,在那儿看不见其他人,只有远近的青山绿树在眼前晃动。这时,但见母亲的眼泪象断了线的珍珠啪嗒啪嗒往下掉……

这就是海曙红文革岁月中某次途中的一抹记忆。没有惨烈的场面,没有打人死人,但这一抹并非显示什么大场面似乎也并非深具什么重大意义的记忆,却能躡入读者心灵深处,让人感受到文革对人性的摧残,感受到文革的荒诞。

文如其人,或者倒过来说,人如其文,这就是海曙红。

这里,还可以拿海曙红一些游记说说。她的游记,富有个人感触,有感而发,感人至深。

例如,《西出阳关》以虽知音难觅但又自信放达这样的感叹结束:

只有王维,安详沉着,举杯相送;只有诗人,自信放达,最解阳关。不写刀光剑影,不写悲叹洒泪。扎营在阳关的兵卒,谪逐到阳关的文臣,需要的只是知音而已。西出阳关,何处觅故人?休烦恼,更尽酒,哪怕人生会少。何其壮哉,西出阳关。

例如,《采石矶的遗憾》。长江中有三大矶:湖南岳阳的城陵矶、江苏南京的燕子矶,和安徽马鞍山的采石矶,海曙红这篇散文对采石矶作了发自肺腑的赞叹。她赞叹道,三矶之中,采石矶是因其山水之险、风物之秀独领风骚的。它壁立江流,浮岩若翠,再加上矶上到处都是谪仙李白的踪迹,刻着李白对长江的眷恋、对采石的钟情。特别是自李白“长来采石江边眠”之后,采石矶便成了历代文人墨客尽览山水、凭吊诗仙的胜地。但为什么采石矶会有遗憾呢?海曙红说:

本来这个借青山借绝壁借长江借文化造成的采石矶风景区应该是声名遐迩游人如织的,但是很多人都不知道长江边上还有这样一个好去处,因而采石矶又显得有几分抹不去的寂寞,好象不受世俗青睐的文人孤立江边自尝自吟,虽然它也会有知音,但毕竟知音少,我在向采石矶投去最后一瞥留恋的目光时不能不说一声遗憾。

这段文字读来又何尝不也是海曙红一种自我投射一种自我感叹呢?!

八、水流花落魂归何处? 解读海曙红

此文显然还不能就此结束。就让我再回头谈谈《水流花落》这部长篇小说,特别是小说的主角唐诗意,并通过唐诗意,解读唐诗意的塑造者海曙红——这其实是本文最主要的重点并为此作了如此安排。

《水流花落》成书后,海曙红的父亲母亲都读过,感觉写得很好。江苏省著名文学评论家陈辽先生看后也很感动,并发表了评论。他认为唐诗意是“新世纪华人中的一个典型”。他写道:“在她(唐诗意——引者)身上,中国人的传统美德有所发扬,而在新的历史和新的环境中,‘艰难困苦,玉汝于成’,造就了她的新的华人的民族性格。无论是唐诗意的形象、事迹,还是她的经历、际遇,都是过去家族文学所没有的。”(见陈辽,《新世纪的新家族文学——评海笑父女的几部作品》,《江苏作家》2007年第4期)

陈辽以知名于世的老作家海笑及其女儿海蔚蓝、海曙红、儿子海浪近几年出版的几部作品,说明家族文学在新世纪未曾中断,而且有了新的世纪特点。他认为,以往,

家族文学具有“三性”：现实主义性、爱国性，以及语言的洗炼性。现在，海氏的家族文学有了新的发展。第一，是它的题材的开拓性，涵盖了国内和海外；其次是海氏他们对西方文化所持态度的客观性和辩证性；第三，海氏家族的作品还强烈表现了当代中国人敢于拼搏、自强不息、胸襟开阔、善于与外国人相处、求同存异的新的民族性。

陈辽这位中国文学评论家，还热心研究世界华文文学，在这个领域，发表了不少文章，主编过《台湾澳暨海外华文文学辞典》和《我与世界华文文学》两部大著。他去年刚刚去世，生前熟识海笑一家，是他们的好朋友。他对海笑父女的文学创作做了深入的研究，给予高度的肯定，这是值得称赞的。但是，毋庸讳言，陈辽的角度是从中国这个中心以中国某种主流意识观念看“海外”的“华人”研究“海外”的“华文文学”，虽然说得头头是道，虽然以他的立场视角这完全理所当然无可厚非甚至已经相当包容大度了，但我作为一个澳洲华人，读来不能不觉察到味道有些不对。

究其要者，陈辽所大加赞扬的《水流花落》的主角唐诗意的“民族性”，虽然冠以一个“新”，但不管如何“新”，他是指“当代中国人”的“民族性”。这就不完全是唐诗意了——她是华人，但是华裔澳洲人。的确，她是第一代移民，且移民时间不长，生活习惯思想意识还很“中国”，但是，把唐诗意定位为表现“当代中国人”的“民族性”的典型，并把创造这个“典型”视为这部小说最大的价值所在，这种评价可能并不十分恰当。

海曙红，作为《水流花落》的作者，在谈她的创作随感时，使用“生活在别处”这个说法，我以为就比较好。（见海曙红《生活在别处——〈水流花落〉创作随感》，原载《澳洲新报·澳华新文苑》第340期，2008年9月6日）可以说，《水流花落》里的主角唐诗意是女性华人“生活在别处”的一种写照。

“生活在别处”，这个说法典出于法国象征主义诗人阿瑟·兰波的一句名言，曾经被捷克作家米兰·昆德拉用作他一部小说的题目。古今中外的作家都想通过自己的作品说明一点：人类的生存是什么？这也许是海曙红极力想表现的东西，也许是她力所不及解释清楚的东西，但不管怎样，如前文所说，海曙红移居澳洲这十年，虽然没有大起大伏的经历，也足以让她对这段人生做个小结或是反思。

其实，海曙红自己，就是唐诗意的原型。如她坦言，《水流花落》是一部半自传体小说，虽然书中不少是她从生活见闻之中虚构出来的故事，但有一半就是她自己的生活经历（例如小说中便有上节说到的《途中的一抹记忆》、《采石矶的遗憾》中的真实

情节)。海曙红在澳洲认识一些移民,也就是“生活在别处”的人,有的因失落而心理变态,有的在逆境中奋斗不止,扎下根来,每个人都用各种各样的方式来书写自己的奋斗史生活史。她越来越清晰地觉得,其实,人不管生活在哪里,人生不就是这样吗?于是,她力求在《水流花落》里用一种近似白描的手法真实地描写移民生活,她更要写出移民们感受到了什么,思考了些什么。当然,最主要是表达小说主角唐诗意对生活的感悟。而唐诗意对生活的感悟,也就是海曙红自己对生活的感悟。

沧海桑田,芸芸众生,攘往熙来。如某联曰:“白鸟忘饥,任林间云去云来,云来云去;青山无语,看世上花开花落,花落花开”,“水流花落”,作这部小说的书名,很有意思,似露禅心。水流、花落,本是自然现象,各是飘零,总不相关矣。每个移居到澳洲生活的人,不管成功与否,都是生活的写照。在现实生活中,成功的定义不同,也不可能人人都成功,成功的人也不可能时时都称心如意,人有得意之时也有失落之日。移民生活,虽然“生活在别处”,也像水流来流去像开花了又谢一样地自然而然。

温庭筠诗云:“水流花落叹浮生,又伴游人宿杜城。”取此为书名,也是对书中两个女人命运的慨叹。她们人到中年去异国他乡,生活中多有磨难甚至不测。其中一个女人的名字叫唐诗意,也因此与书名相呼应。而且,“水流花落”也可以倒着读成“落花流水”——“落花流水春去也,天上人间”,李煜的词句亦颇切合书中两个女人的命运。海曙红自己亦坦言,取“水流花落”,也是一时感怀,是一种对逝去年华的追忆。

还可进一步深究。这部小说一共十四章,最后一章是:“水流花落魂归何处”。唐诗意和她的西人男友德维在远离喧嚣的海边买了一间小白楼,并结了婚,对他们两人来说,当然称得上是个“happy ending”。但在这一章,又出现不止一个的生命的终结;小白楼住了不久又行将出售。看来,魂归何处?对所有“生活在别处”的人来说,这必然是一个让人纠结但又必须求得解决的问题。

可以说,《水流花落》就是一部关于水流花落魂归何处的故事,说深一点,它描写了水流花落的人生并发出了魂归何处的人生追问。这是此书的深意亦是它的价值所在。如果说《在天堂门外》揭示死亡面前的人性表现;那么,《水流花落》则是对人生归宿的寻觅。而它的作者海曙红也以此书做出了自我肯定自我安慰——正如苏轼《定风波》所云:“此心安处是吾乡。”

海曙红写出了唐诗意这一个“生活在别处”女性华人,而她自己又何尝不是这样一个女人?如果对唐诗意理解有偏差,对海曙红也难于作出准确的解读。在海曙红

身上,如前文说过,同时出现“民族感应”与“归属感”,不过某些人对此难以理解;对她以感恩之心回报澳洲也没有多少感觉。

海曙红,这是一位从书香门第中走出来的娴静的女性——她是如此的娴静,甚至如她所说,患有社交恐惧症。她有幸耳濡目染父辈书卷气,自幼喜爱文学艺术。她在澳洲开始了另一种生活,虽然以世俗的眼光看,这种生活远非辉煌。她在这里爱上了写作,唯有写作让她感到轻松。她对这片国土生发有增无减的爱;她的女儿更是一个完全认同澳洲价值的澳洲人。如今,她的女儿大学毕业了,工作了,她也在一天天变老。她要换个活法,去做自己喜欢做的事情。

她还要写出一部深深揭示灵魂触动灵魂的长篇。她注定是要去圆一个梦……

2017年6月3日于悉尼

(何与怀,男,文学博士,《澳洲新报》副刊澳华新文苑主编。研究方向为海外华文文学)

澳华书评两章

◎张奥列

最近澳大利亚华文作家有两本新书撩起了我的兴趣。一本是墨尔本作家陆扬烈先生的中篇小说《渡雪门》(上海华语文学网出版),一本是布里斯班作家洪丕柱先生的文化散文集《文化,无处不在的文化!》(台北秀威资讯出版)。这两本书的体裁、内容大不相同,但都有一个共同之处,即在对现实生活描述的同时,将笔触探入社会、历史、文化的深层,力图思考现象的本质,令作品有一种厚重感。

有趣的是,两位作家都来自上海,一位居住澳洲的南部,一位居住澳洲的北部,而我居住的悉尼,正好是他们两地的中间。他们之间是否有交往我不清楚,但他们近年来都出版了不少书,我大都拜读了。所以,他们出版这两本新书的时候,都不约而同请我为其作序。我也正好利用这样的机会,分享两位前辈的创作欢愉。下面便是我对两书的阅读心得。

洪丕柱:多维度的文化思考

我喜欢读洪丕柱先生的作品,不读则已,一捧读就会陷入一种沉思,不断咀嚼,不断回味,不断反思。丕柱兄是以一种学者的文化眼光,对生活作一种文化透视,把生活现象提升为一种文化意识。他已出版有多种著作,其核心视角,就是文化追溯,其描述主线,也是文化追问。可以说,斑斓的文化色彩,是洪丕柱创作的亮点,强烈的文化思辨,是其作品的价值所在。

现如今,洪丕柱先生又奉上了这本新著《文化,无处不在的文化!》,既延续了他的这种写作思路,也体现其创作的最大特色——无处不在的文化。

我很高兴向大家推荐这本书,为什么?我们常说中西方文化的差异,差异在哪里?我们常谈中西方文化的冲突,为何冲突?我们期待中西方文化交融,又在哪一点

上能交融？我们难免有困惑。在中国生长，深谙中华文化；在澳洲生活，又熟知西方文化；洪丕柱先生不断在中国/澳洲，华人/西人，东方/西方之间进行比较，以其生活实感，以其文化认知，尝试为我们解惑，无疑为我们提供了有益的启迪。

我和丕柱兄都是澳洲文友。他长期在布里斯本的多所大学任教，我一直在悉尼的多家中文媒体任职，虽远隔八百多公里，见面机会不多，但我常在各种报刊上读到他的新作，也多次在中国及海外的国际性文学会议上聚首交流。也许都是文化人，他身上那种淡泊、明志、不落流俗的书卷雅气，很容易感染我。跟他的作品一样，其人其文无时无刻散发着一种文化气息。我曾写过他的人物专访，关注他的文化追问，也曾写过他的作品读后，赞赏他的文化思考。文化，是他观察生活思考人生的支撑点。文化意识，充溢其生活中，渗透其著作中。

文化，是世界文明的创造，是人类历史的推力。如是，社会的深层结构是文化，人的深层意识也是文化。文化影响着社会形态，左右着人的思想行为。不过，文化与时代是一种双向关系。文化既改造着社会和人，社会和人同样也改造着文化。惟其如此，从生活中解读文化，从文化中阐释社会，更能透过现象看本质。丕柱兄的这本新著，就是从某种生活现象切入，层层推进，揭示人类社会的某些本质，使作品具一定的力度和厚度。

虽然现在不乏文化思考的作品，但我特别欣赏丕柱兄这本新著的是，他的文化思考，不是单维度的文化思考，而是一种在中西方生活交集，东西方文化比较中所作的思考，也是一种跨地域跨文化跨古今的多维度思考。丕柱兄的视野比较开阔，眼光比较独到，因而作品多了点新意，多了点深意，也多了点让人思索的空间。

丕柱兄何以对文化情有独钟，尤其对东西方文化差异比普通的中国人有更多的了解、理解和感触？这当然与他的家学渊源，与他的生活背景，与他的双语优势有关。他的父亲就是一个留学法国的博士，回中国任教时仍保留着不少西方的生活习惯，加上其深厚的国学背景和故乡的传统习俗，使其学贯中西，也将东西方文化融合在其生活中。这无疑自幼影响着丕柱的成长。年轻时的丕柱虽然在市井里弄长大，但也吃遍了上海滩的西餐，通晓英语、法语并在学校任教。赴澳留学后，他更取得了多种学位，也包括获得国家三级翻译资格证书。他一方面在华人圈子中交往，另一方面他更多地泡在西人的生活圈子里。他在大学既教华洋学生专业课程，又专门培训中国来的公务员，还常常为政府官员、学校领导担任接待中国代表团的翻译，也经常赴海外

参加国际性的学术会议,到中国开拓教育市场。可以说,他游走于中西方生活之间、穿梭于中西方文化之域,并自觉融入澳洲主流社会。所以,他对中西方社会,中西方文化,都有亲身体验、切身体会,喜欢用一种国际视野来打量生活,透析不同文化基因下人的思想行为。

说起来,这本书的写作动因也蛮有意思的。他初来澳洲入学的第一天,就碰到东西方文化的撞击而始料不及。他原先自认为自己能说英语,爱吃西餐,也从父亲言传身教中接触到西方思想,应该说比较了解西方文化了。谁知,面对西人教授,其中国式思维与西方式思维出现了错位,因而重重地碰了壁。以他自己的话来说是“头破血流”。这反而令他清醒意识到,要真正了解两种不同文化极其艰难,两种文化的差异,对于中国人在异域生存有着重大影响。因而使他有意识地关注着东西方两种文化的异同,并把这些微妙的感受,通过随笔的形式记录下来。历经二十多年,集腋成裘,他精选了部分篇章结集成此书,以期与读者分享他多年来的文化观察与生活感悟之心得点滴。

这本 20 余万字的文化散文集《文化,无处不在的文化!》,包括了 63 篇作品,就其生活话题而言,大抵可分为三类,一是谈生肖动物,一是聊日常饮食,一是侃行为习惯。说的都是生活琐事,日常情景。这些,也许我们会见惯不怪,习以为常,但作者却有一种文化的敏感度,观察的敏锐性,因而常有不一般的发现。

譬如吃鱼,不管吃什么鱼,我们吃了也就吃了,而作者却不。他发现,自己在中国吃的是河鱼,在澳洲吃的是海鱼,味道有别。进而观察到,西人爱吃海鱼,中国人爱吃河鱼,大家口味不一样,而且吃的方式也不一样。他竟从鱼骨的粗细,吐刺的难易,咀嚼出华洋不同的生活习惯,不同的行为方式,也表达出他对做人道理的感悟。

又譬如,澳洲西人的店名和华人的店名大异奇趣。西人店名大都是以 Cut Price (减价)、Payless(少花钱)、Discount(折扣)、Low(低廉)、Save Way(省钱方式)等等作招徕,以迎合顾客希望价廉物美质优的消费心理。而华人店名,则喜欢用金、宝、福、祥、兴、隆、昌、盛之类的字眼,不可抑制地表达出老板做生意发财致富的强烈意愿。即使店名、品牌、地名、人名的洋名中译,华人也喜欢与福气好运的字眼联系起来。作者从这些司空见惯的店名和译名中,把握到一种文化行为的因果关系。真是不比不知道,一比吓一跳,店名文化的背后,也体现了东西方文化的不同价值观。无论华洋老板,虽然都是想赚钱发财,但思维方式迥然不同,一个是从自己出发,一个是从顾客

出发,虽殊途同归于发财,但以老板为中心,或以顾客为中心,却是两种不同的价值体系。

还有,华人讲养生,西人讲健身;华人爱热食,西人爱冷吃;华人动作快,西人效率高;华人重视送礼,西人喜欢甜言蜜语;华人面性思维,西人线性思维……诸如此类的生活细节,文化比较,人生感悟,几乎全书皆是,不胜枚举,可见丕柱兄身上充满了文化思考的细胞。从这些满目皆是的生活细节中,作者揣摩出人的文化行为,透视出社会的文化基因,从而让原先不以为然的我们,借助这种文化解读,对自身行为之使然豁然开朗,有一种猛然醒悟的思想撞击。

我还想指出的是,无论对东方还是西方的文化糟粕及生活陋习,丕柱兄都是持批判态度的。但本书对于母文化的批判,对于中华文化传统中的陋习、民族劣根性的批判尤其强烈,哀其不幸,怒其不争。这种逆耳忠言的针砭,实则是作者希望具五千年历史的中华文化传统,在现代文明的淘洗下蜕更新,跟上潮流,焕发出更大的热力和光彩。

另外,虽然不同文化有不同的表现,但人情人性是相通的,只不过,这种人情人性也体现着不同的人生观价值观。纵观全书,作者写出文化,显然又跳出文化,指向更广阔的社会层面,大概是想藉此探寻人类文明和社会价值观念的某些真义吧!

以上谈及这本书的内容特点,文化内涵,也许会有读者认为,奢谈文化,一定很学术,很枯燥。不是的,这其实是一本有文化内涵的生活随笔,既有散文的情景交融,又有杂文的幽默风趣。作为教育家、翻译家、文学家,丕柱兄思想开放,文笔洒脱。他以散文灵活随意的轻松笔调,触景生情,随情而论;以杂文犀利洞察的思辨笔法,侃侃而谈,针砭自如,令你读来时而忍俊不禁,时而掩卷沉思。

确实,读洪丕柱先生的书,是一种精神享受,是一种生活体验,也是一次灵魂自省的文化之旅。呵,文化,无处不在的文化,深入人的骨髓,渗透于社会血脉,铸造著社时代灵魂!

陆扬烈:生死相隔的爱情悲剧

当墨尔本的陆扬烈先生出版他的新著《渡雪门》时,我甚为惊喜。惊得是,他是华文坛中难得的高产作家,竟接二连三,又有新著问世;喜的是,这本中英双语著作,

是墨尔本青年女作家庄雨翻译,拓展了读者面。不过,我更难以想象的是,一位 86 岁高龄的作家,竟能写出如此感人的青葱岁月的爱情故事。

《渡雪门》故事不长,是个中篇,人物和情节也单纯,只有三、五个人物,一段相识相知相爱而生死离别的遭遇。之所以感人,是源自于作者练达的文笔,源自于作者真挚的情感表达,更源自于现实的残酷与人性的光辉所碰撞出的思想火花。那种纯洁心灵的被玷污,那种坚定信念的被摧毁,那种今昔变迁的沧桑,令你唏嘘,令你慨叹,令你情不自禁流出悲喜交杂的泪花。

是的,悲喜交杂!悲,不是个人丑态之悲,而是时代扭曲之悲;喜,既是人间真情之喜,更是时移势易之喜。由此,你就知道这不是一个轻松的爱情欢乐颂,而是一个沉重惨痛的爱情悲剧。

悲从何来?一个善良朝气的军队医院女护士,恋上了自己护理的伤员——舍己救人的英雄,俩情相悦,向往美好,坚信未来,本来是令人艳羡的好一对才子佳人结良缘,但却因某种政治气候而闹出了人命而生死相隔饮恨人间。

这是一篇艺术虚构的小说,但绝不是虚饰杜撰的故事。它是当年派驻西藏的青年中尉军官陆扬烈之亲历亲闻亲见,作者把许多鲜活的生活原型糅合起来,展示了生活的真实,社会的真实,历史的真实,人性的真实。作者说,这个小说题材在脑海里蕴藏了半个世纪之久。我想,之所以这样难产,是故事题材触及到一个敏感的话题,揭示了共和国土壤中仍存有封建“血统论”残余吧!在红色“血统论”当道之时,在北京青年遇罗克于文革中挑战“老子英雄儿好汉,老子反动儿混蛋”的“血统论”而遭枪决之时,你还能对此说点什么,写点什么吗?蕴藏,就是一种悟,一种对生活现象咀嚼沉淀的过程,也是一种反思的机缘。

小说中的女护士小月,明明心地善良,表现出色,不仅精心护理受伤的韩参谋,更拯救了女奴桑格才旦,被这位农奴等级中最下贱而被称之为“黑骨头”的铁匠女儿视为救命恩人“金珠玛米”(解放军同志)。然而她却在肃反运动中,因有个从未见过面并抛弃了她们母女俩的国民党父亲,而被清理出医院,清理出部队。直到这时,她才意识到,自己虽是被“黑骨头”顶礼膜拜的“金珠玛米”,但其实自己打从娘胎里也是“黑骨头”,基本上就是一条贱命。而且更悲的是,她不仅没有“金珠玛米”来搭救,反而是被“金珠玛米”所清理。为了不影响自己恋人韩参谋的前途,为了不让腹中的胎儿背负“黑骨头”的贱名,她带着身孕含恨忍痛选择了离开这个世界。

时隔半个多世纪,作者今天终于把它写出来,是因为他头上有一片辽阔的天空,脚下有一块自由的土地,更因为历尽人间沧桑的老作家,想以此警醒世人:“血统论”是对人性的摧残,对人道的毁灭,对社会的不公正、不公平。我们知道,每个人的血缘关系是无法选择的,但每个人的尊严,每个人的平等权利,则是与生俱来的,是天赋人权,是普世价值。然而,这与某些中国传统观念及世俗社会格格不入。如不破除“血统论”,这种不公的世道将会无形中影响一代又一代。这种社会气候若不改变,“黑骨头”的烙印就会一直延续下去,永世不得翻身。

《渡雪门》可贵之处在于,作者以传统的文学形式,表现反传统的思想观念。作者并没有在表现手法上玩耍什么招式,而是在传统的叙事中,平实的描述中,恰到好处地引导你进入作品的思想内核。作品内核就是揭露批判中华传统观念中旧规恶习的“血统论”对人类社会的危害,而这种“龙生龙,凤生凤,老鼠的儿子会打洞”的“血统”观念,无疑是专制的封建社会与现代的集权社会一脉相承的。血缘,当然有强大的亲和力,但毕竟只是影响世人言行的社会因素之一,并不能从根本上决定人的理念和思想追求。血统论,是把血缘关系极端化,粗俗化。封建社会利用它,制造了等级观念,拱卫皇权;集权社会利用它,渲染了阶级斗争,营造了以此为纲为专政。作者在一种熟知的语言表述中,没有浮华,没有虚饰,让你毫不分心地去感悟人物的际遇及其因果,领悟血缘等级对人格损毁之贻害。

作者表现手法虽属传统,但构思却极为巧妙,明显的有两点。其一,用神话传说与现实生活相映相衬,产生某种隐喻效果。渡雪大坝冬天仍花草常鲜,降雨时也电闪雷鸣,被当地藏民称为“天神的花园”,坝前的两座山峰,也被看作相爱而不能相聚的一对恋人守护神。其实,这是当地人对自然现象的地热知识贫乏而幻化出的一种意象,一种图腾崇拜。而小月也以为自己穿上军装,服务百姓,就是红色的革命者,其实也是对政治认知的肤浅,对社会现实的理想化。当她明白自己不能改变“黑骨头”命运时,理想幻灭,前途渺茫,深感无力无助无奈而走上绝路。韩参谋也只能与她灵魂相伴,厮守终身,并扎根渡雪,建设渡雪,成为现实版的渡雪门守护神。

同样,即其二,桑格才旦的遭遇与小月的境况互为交织,也有强烈的反讽意味。新中国解放了农奴,让许多的桑格才旦这类“黑骨头”翻了身;但同时也有形无形地制造着更广义的“黑骨头”,歧视小月这类更普遍更大众的“黑骨头”。可见“血统论”源远流长、根深蒂固——这也正是作品的深刻之处。今天,小月所处的时代已经翻篇,

“血统论”也不再大行其道,但未必就阴魂已散。当下所谓的“红二代”、“福二代”之说,有没有一种血统观念的延伸,出身印记的推崇之残余呢?

生死相隔的爱情悲剧,撕裂社会的血统观念——也许,这就是作者蕴酿了半个世纪而悟出的一种“道”。

我读过陆扬烈先生居澳后写的许多作品,从短篇小说到长篇小说,从儿童文学到纪实文学,从散文游记到评论随笔,各种体裁无不涉笔,且捏拿到位。从上世纪50年代初至今,六十多年的写作经验。八十多年的人生阅历,自然把他淬打得炉火纯青。按理,人到老年,精力、笔力、思维力一般都会随着岁月的冲刷而有所消磨弱化,然而陆老却似乎未“顺应”这种自然规律,而是益发“老而弥坚”,而这部《渡雪门》,汉藏风情味十足,思想批判力甚强,就是陆老奉上的一个坚实沉甸的文学硕果。

祝贺陆扬烈,点赞《渡雪门》;让我们铭记历史,关注当下!

(张奥列,)

台湾五十年代喧嚣的文学运动与文学思潮

◎ 古远清

摘要:50年代,扮演中华文化守护者的国民党推行“战斗文艺”,开展文化清洁运动,批判三十年代文艺,其文艺政策的执行主要有两支文武结合的部队:一为张道藩负责的“中国文艺协会”及“中华文艺奖金委员会”,二是由蒋经国领衔的军中系统。胡适“自由的文学”主张和现代主义思潮的崛起,形成了向“战斗文学”及其文艺政策挑战的形势。

关键词:台湾文学 战斗文学 文艺政策 自由的文学

“战斗文艺”的倡导

随着中华人民共和国的成立,“行政院”院长阎锡山于1949年12月8日宣布迁都台北。

为了摆脱困境,官方在台湾进行了一场残酷的清共运动。“那是一种彻底的高压统治,完完全全用武力铲除一切可能发生的反对力量,务求在短期间内,建立起绝对的控制权。”^①这种恐共、恨共的情意结,不仅表现在军事上、外交上,也体现在文艺上。1950年3月,由蒋介石的17名亲信组成的“中央改造委员会”,在政纲中要求文艺工作全力配合“反共抗俄”、“反共复国”的战斗任务。

50年代流行的“战斗文艺”,就题材而言,相当一部分属于“回忆文学”;就功用而言,

是为政治服务的“大兵文学”。倡导者要求文学自由主义者牺牲个人的自由,要求作家放弃个人单独的行动和写作主张,“一致声讨共产党”。当时孙陵因创作反共歌词有功,很快被委任为台北《民族报》副刊主编,使该副刊成为台湾第一家反共报纸

副刊。在题为《文艺工作者底当前任务——展开战斗,反击敌人》的“发刊词”中,孙陵要求作家去“创造士兵文学!创造反共文学!”攻击不愿随大流的作家是“聪明透顶的‘上下左右的古今派’,身在汉营,心存魏阙,贪图安逸,又想邀功;以‘清高’,以‘自由主义者’作掩护,自列于反侵略反卖国的阵营之外,自己怠工,还恐吓旁人,只可旁观,不许动手?以待‘解放大军’到来,作为邀得一官半职的资本。”^②

1955年元月,蒋介石正式出面号召作家创作“战斗文艺”。部分由大陆去台的文化人和军中文职人员,如陈纪滢、王蓝、姜贵、潘人木、潘垒、朱西宁、司马中原、段彩华等相继登场,先后创作了一批反共作品,如《女匪干》、《马兰自传》、《红河三部曲》、《荻村传》、《华夏八年》、《近乡情怯》、《荒原》、《幕后》、《莲漪表妹》、《滚滚辽河》等。其中在汤恩伯总部任过上校的姜贵创作的长篇小说《旋风》^③、《重阳》^④,曾受到胡适等人的肯定。姜贵写此小说时生活贫



困,这促使他正视现实,即在控诉共党的同时大胆揭露旧中国生活的恐怖和黑暗,使得《旋风》这部小说长达6年找不到出版者,后来还是台北美国新闻处协助才正式出版。王蓝的《蓝与黑》(红蓝出版社1958年版)也很著名。写歌颂领袖、抨击“共匪”、鼓舞士气的反共诗与反共歌词的作家亦不少。纪弦与痖弦“两弦”外加现代诗明星余光中、洛夫、向明、罗门、管管、张默、郑愁予等人,元不是炮制反共诗的能手。(图:王蓝)

文艺理论也不可能超时代,不能不受这股潮流的影响。1955年7月初,“中华文化出版事业委员会”出版了葛贤宁的《论战斗的文学》一书。作者称这本书完全是受了蒋介石有关“战斗文艺”的启示而写。他的确跟得很紧,只用了4个月就写成阐发蒋氏文艺思想的,共分八章4大主题:一是中国文学中的战斗精神;二是欧美文学中的战斗精神;三是今日反共文学的战斗任务;四是几种错误观念的纠正。在开头,作者把“战斗文学”定义为:“凡以文学的诗歌、小说、戏剧与散文来表现人类社会各种战斗生活,而含有积极的思想、意识、情绪与精神者,都叫做战斗文学。”^⑤在这里,他把人类和外界的大自然相搏斗,以及人类内在的心与物、灵与肉、理智与情感、恋爱与道德等相激斗的内容排除在“战斗文学”之外。也就是说,“战斗文学”是从政治思想上着眼的。另一方面,他也没笼统地把表现人类社会各种战斗生活的文学都叫“战斗

文学”。以军事的战斗生活为例,项羽的《垓下歌》因含有悲观、绝望的成分,因而不能称为“战斗文学”。葛贤宁还从军事、政治、经济、宗教、社会5方面将“战斗文学”悉加分类。

尽管葛贤宁用尽心机为“战斗文学”抹上一层理论色彩,但由于“战斗文学”的提倡不符合台湾人民渴望过和平生活的意愿,因而遭到不少作家、读者的抵制和反对。他们认为:不管如何强辩,“战斗文学”的实质是“战争文学”,而“战争文学”绝对不能提倡”^⑥。因中外文学史上许多进步作家的作品,都是“反战”和“厌战”的。另“有许多作家认为‘战斗文学’仅是一时的应景之作,没有艺术价值的,那是政治上的工具和‘奴婢’,那是粗浅的鄙俗的标语、口号与传单一类;只有非战斗的文学,才有艺术价值,才有永久性而可以流传不朽的。”^⑦当时不仅非战斗的纯文学家们一向鄙视文学与政治的结合,就是那些心甘情愿创作“战斗文艺”的作家,也感到写“战斗文艺”难免应景,无法使自己的作品传之久远。

事实证明,这种看法是对的。试看1949年11月,孙陵受国民党中央宣传部代部长任卓宣之托所写的《保卫大台湾》歌词:“打倒苏联强盗!消灭共匪汉奸!保卫反攻战线,保卫金澎舟山!”这和当时从火车站到酒瓶上写的“反共复国”的标语相差无几,所不同的是加以押韵和分行排列。再加上当局审查尺度过苛,连反共作家孙陵的小说《大风雪》也遭查禁。穆中南的《大动乱》因某些内容不适合当局的口味而遭禁錮,这便促使反共文学走上公式化的道路,形成所谓“战鼓与军号齐鸣,党旗共标语一色”^⑧的八股之作。

当作家和评论家把争拿巨额稿费作为写作动力,把所谓“一年准备,二年反攻,三年扫荡,五年成功”作为自己的最高理想时,他们所写出的作品和文章,自然难以顾及艺术性,更难以和现实对上号。但由于这类作品走红,写的人便愈来愈多,以至一些与文艺无关的人也挤了进来。据统计,当时推行反共文艺运动只3年,从事这类题材写作的便多达1500人至2000人。这在当时来说,数字是够庞大的。此外,政治挂帅的文艺刊物不断出现,图书出版也水涨船高,3年间出版长篇小说十余种,中篇小说二十余



种,短篇小说近三十种,诗集约廿种,剧本约廿种,漫画与歌曲十余种,合计有一百二、三十种之多。^⑨反共作家高密度生长,造成产品过剩;许多人不是为艺术而写作,而是为奖金写作,如葛贤宁祝蒋介石“青春永驻”6000行长诗《常住峰的青春》得大奖后,其他诗人纷纷仿效,如上官予的《殷红的血》7000行,墨人的《哀祖国》5000行,古之红的《湖滨》3000行。这些作品无论是主题还是表现方式,均大同小异。反共小说是作者靠官式简陋的宣传提纲去作形象图解,以至陷入“爱情加反共”、“知识分子误入共产党又觉醒”的模式或编造“共产党勾结日寇打国民党”的情节还有共党“鼓励乱伦,实行配给婚姻”的谎言取悦官方。尤其是评论家把“政治正确”当作写作最高目的,反共反到后来变成一切必须与对方完全相反,这就与实事求是、学术建树相距十万八千里。尽管当局吹嘘“有了很多的优秀作品,但究竟哪一部具体地、明显地表现了它的反共的战斗力?似乎很难举出实绩来”。^⑩(图:“战斗文艺”的主要发表园地)

关于“战斗文艺”走向公式化、概念化,遭广大读者厌倦的情况,连张道藩也承认:“一个不容否认的事实摆在我们面前:便是反共的文艺作品一年比一年产生得多了,广大读者对反共文艺作品的欣赏兴趣却一年一年减少了。不仅是少数专家学者认为这些作品,是属于宣传一类的东西;便是广大的读者,也把它们当作宣传品看待。反共文艺的效用,在逐渐减削。如反共诗人写的作品,“老是那一种形式,那一种调儿,那一种风格,读10篇同读1篇是一样的感觉”,而反共小说则是“千篇一律的形式,千篇一律的布局结构,千篇一律的叙述描写,千篇一律的语言文字。”^⑪反共文艺评论也好不了多少:写得愈多,读者的兴趣反而愈淡。当时的作家和评论家之所以愿意写这类作品,一方面是为了适应当时的政治需要,另一方面也是为了逃避现实,麻醉自己的心灵。正如聂华苓所说:“大陆来台的人,由于怀乡,不得不相信国民党的反攻神话,生活在一厢情愿的梦想中、幻想中。他们不敢也不愿意承认自己会长期流放下去”。^⑫

当时言论不自由,人们很难直接批评“战斗文艺”的倡导,因而有一类作家婉转地说:

“战斗文学固然可提倡,非战斗的文学也不容偏废。即是非战斗的文学应与战斗的文学并存共荣而不冲突。”^⑬这实际上是主张题材多样化,认为作家应有选择题材的自由,不应由“战斗文学”一统天下。还在1949年11月,就有人认为“宣传,正面不如侧面,注射不如渗透,论文不如小说,八股不如诗歌,训话不如小品,破口大骂不如幽默地旁敲侧击”。^⑭也有人认为,“一个勤劳终日的工作者,在休息的时候,往往要一

点轻松的趣味的调剂,抽一支烟,喝一杯茶,唱一只小调,开一回玩笑,这都有益于他的身心,而无碍于工作。同样,一个鏖战疆场的战士,也有相似的需要,拿破仑军书傍午,犹手一卷儿女情长的《少年维特之烦恼》;谢大傅大敌当前,还有闲情逸致博弈消遣。这说明即使是战斗的生活,有时也需要一些非战斗性的调剂。”^⑮可惜这种合乎人之常情的要求,有关部门听不进。葛贤宁还认为这种观点比小看“战斗文学”只有宣传价值而无艺术价值的论调更为有害。可主张题材多样化的作家并不认同,他们以过去的中国文学为例:“战国七雄的纷扰,曾产生了屈原的《离骚》、《天问》、《国殇》等一些政治性和军事性战斗的文学,而非战斗的诗歌,在数量上产生得更多。……魏晋南北朝三百余年间的黑暗与纷扰,可说是一个大战斗的时代,而产生的文学作品,除了那些价值不高的军歌外,99%以上都是没有战斗性的”。^⑯他们以中国文学史上非战斗文学与战斗文学并存的史实,乃至以任何民族文学史上非战斗文学与战斗文学并存的史实,去争文学创作自由发展的空间,去反对在战斗时代只能写战斗文学的谬论,可谓言之凿凿,有理有据。可官方并不听这一套,他们只对反共的战斗文学有兴趣。只要谁写了反共作品,便会受到最优惠的待遇。纪弦曾写过一首反共诗《在飞扬的时代》,通过穆中南介绍给国民党宣传部长张其昀,便领取了相当于公务员半年薪水的巨额稿费700元。葛贤宁的《常住峰的青春》(原名《埃佛勒斯峰》)后来被推荐到正中书局出版,作者被延揽到“中华文艺奖金委员会”工作,给予《文艺创作》主编的头衔。^⑰

反对“战斗文学”一统天下的作家,都是文学史知识非常丰富的人。他们还“以现代欧美各国的文学来解释:他们举出在第一次世界大战中英、美、法、德、意各国的文学,非战斗的作品超过战斗性的作品有好几倍;他们又举出在第二次世界大战中,各民主国家的文学,非战斗性的作品仍然超过战斗性的作品有好几倍;他们复举出在第三次世界大战前夕的今天,各民主国家的文学,非战斗的作品超过战斗性的作品,更不可计数。”^⑱尽管葛贤宁在反驳这些论点时没注明出处,但显然不是他凭空杜撰,而是他阅读了大量有关“战斗文学”的正反材料后归纳或摘录出来的,从这里也可以看出当年反对“战斗文学”的势力不可小视(当时,《野风》杂志就很少出现“反共抗俄”的字眼)。要不然,葛贤宁就用不着花费这么多篇幅去反驳这些人的观点了。

为“战斗文艺”制造理论根据的还有王集丛、蔡丹冶等人。^⑲另还有许多文章散见于各报刊。如《文艺创作》出版的“论评专号”,就有张道藩的《论文艺作战与反攻》、

齐如山的《论平剧的特质及其战斗力》、虞君质的《论文学与战斗》、梁宗之的《论小说的战斗性》、王聿均的《论诗歌的战斗性》、施翠峰的《论绘画的战斗性》、李中和的《论音乐的战斗性》^⑨。这些文章,以意识形态的偏见和主观化、情绪化、充满敌意的方式表现在字里行间,毫无建设性可言。蒋经国做后台老板的《幼狮文艺》也不甘落后,从1955年第1期起连续刊出《战斗文艺向谁战斗?怎样战斗?》一类的评论加以呼应,提出“战斗文艺”不仅需要数量,更重要的在于质量,即作品要有生活气息外加完美的技巧,否则便会失去读者。此外,军中系统还举办过多场的“战斗文艺座谈会”,并扩大《军中文艺》范围而更名为《革命文艺》。可是到后来,随着“反攻大陆”的神话逝去,“战斗文艺”理论及其公式化作品遂在50年代后期急剧衰微。虽然它不可能完全寿终正寝,但毕竟是强弩之末,再也无法左右文坛局势,更无法与后来兴起的现代主义及乡土文学潮流抗争了。

小型“文革”:文化清洁运动

“到了北京才知道官小,到了深圳才知道钱少,到了台湾才知道文化革命还在搞。”这首民谣是形容新世纪的台湾用撕裂族群的“文革”手段“去中国化”的实况。客观地说,两岸搞政治运动尽管火药目标南辕北辙,但在形式上却非常相似,王鼎钧就曾谈到自己根据《诗经·汝坟》篇构想了一个情节:鲂鱼发怒时尾巴变成红色,那一定是忍无可忍了罢,这使人感到害怕,好像将要发生不可测的行动,便借着故事人物的口吻说:“你不可欺人太甚!”写这个小故事只想炫耀自己博学,可在号称“恐怖十年”的1950年代,被“检肃匪谍”辣手无情的图书检查官发现,便恶狠狠地指着王鼎钧的鼻子:“你们这些臭文人这套把戏我看得很清楚,鱼代表老百姓,红色代表共产党,你分明是鼓吹农民暴动!”原来深文周纳的姚文元不仅大陆有,台湾也有,而且比大陆早出10年。^⑩正是在这个意义上,台湾50年代开展的文化清洁运动,也不妨视为一场小型“文革”。

台湾的“文革”式运动与文学主张,均来源于蒋介石《反共抗俄基本论》、《三民主义的本质》、《解决共产主义思想与方法的根本问题》、《总理知难行易学说与阳明知行合一哲学之综合研究》等一系列文章和演讲。其中蒋氏写于1953年,正式确立其为孙中山提出的三民主义继承者兼发展者形象的《民生主义育乐两篇补述》,多次论

及文艺问题,提示“民生主义社会文艺政策”的重点与方向。该文指出:“旧社会组织既不能适应工业革命,就要流于瓦解。我们中国近30年来的趋势,最主要的就是农业已趋凋蔽,工业未能顺利发达。旧社会组织瓦解,新社会组织还没有完成。”在新旧社会交替期中,旧社会的文艺是“一般特权阶级之士大夫,往往独占文坛,玩弄其繁琐的格局,保守其僵化的形式,民间文学反而埋没。”而新社会的文艺则趋于商业化。“书贾为了把握文学作品的销畅,只有迎合一般群众的胃口,便阻碍了文学走上真挚和优美的道路”。

除以上内容外,《民生主义育乐两篇补述》还论述了音乐、绘画、雕刻、电影、广播等艺术形式的创作方向问题。其中谈到电影和广播时,指出“电化教育事业必须先要由国家经营,……以达成保持与增进国民心理康乐的目的”,并批评“外国电影是商业化的娱乐品,我们的文学与戏剧便在这商业化的影响之下,走向堕落的道路。”作为政治家的蒋介石,他谈文艺主要从政权需要出发,所强调的是内容的重要性。他将中国的传统文化当代台湾文艺紧密结合在一起,以“中国过去的学术文化界”的传统风尚(如“讲究个人品德的修养与性情的陶冶”)作为艺术家们借鉴的对象,所强化的是他本人为中国文化传统当然继承者的形象,以便和大陆提倡学习苏联文学、运用马克思主义指导文学创作形成鲜明的反差,另方面也是将矛头对准台湾社会内部要求国民党开放政权和实行民主的自由势力。

同年,官方控制的“中国文艺协会”为了效忠当局和贯彻蒋氏讲话精神,公布了《中国文艺协会动员公约》:

我们愿意贡献一切力量,争取反共抗俄战争的胜利,并为厉行国家总动员法令,各自努力本位工作,经郑重议定下列公约,保证切实履行,如有违反,愿服从众议,接受严厉的批评和制裁,决无异言。

- (一) 恪遵政府法令,推动文化动员。
- (二) 发扬民族精神,致力救国文艺。
- (三) 团结文艺力量,坚持反共斗争。
- (四) 厉行新速实简,转移社会风气。
- (五) 严肃写作态度,坚定革命立场。



(六)巩固文艺阵营,注意保密防谍。

(七)加强研究工作,互相砥砺学习。

(八)集会严守时间,力求生活节约。

(图:陈纪滢书影)

这种“公约”,以文艺之名向当局表忠心。而“接受严厉的批评和制裁”云云,正可见文坛上所笼罩的严酷政治氛围。更值得注意的是“中国文艺协会”发动会员“展开热烈研读,前后举行座谈24次,发表文章30万字”,最有代表性的是1953年12月发表的该协会全体会员学习《〈民生主义育乐两篇补述〉的心得与建议》,除宣扬蒋氏的“伟大贡献”外,还请求“中央委员会”从速制定“民生主义社会文艺政策”。“中国文艺协会”又于1954年5月4日集合了陈纪滢、王平陵、陈雪屏、罗家伦、任卓宣、苏雪林、谢冰莹、李辰冬、赵友培、何容、王蓝、马寿华、何志浩、耿修业、梁又铭、梁中铭、宋膺、乔竹君、王宇清、王集丛等人成立“文化清洁运动专门研究小组”,负责研究如何会同各界开展这项运动。后来决定由会方发表书面谈话,暗示运动即将展开。值得注意的是,蒋介石在《民生主义育乐两篇补述》中只提到“国民不是受黄色的害,便是中赤色的毒。”但是到了陈纪滢以“某文化人士”的名义在1954年7月26日的《中央日报》、《台湾新生报》上正式提出“文化清洁运动”的口号时,却多加了一条“黑色的罪”。中国文艺协会常务理事及国民党内“文艺协会党团”的干事会书记陈纪滢指出:“文化清洁运动”也可以叫做“除文化三害运动”。这是两年前鉴于不少出版商专门编印诲淫诲盗、造谣生事、揭发隐私的书籍而提出“肃清文化阵容”口号的发展。鉴于“黑色新闻”势力非常强大,他们常依仗“谁来管我,先内幕谁一番”,因而许多部门无奈他何。这次“某文化人士”谈话一发表,立即受到内幕新闻杂志的围攻,但鉴于陈纪滢的谈话不代表个人,因而他并不怕别人报复。1954年8月7、8日,陈纪滢和王蓝以“中国文艺协会”代表人物正式亮相:严厉呵斥“赤、黄、黑”三害,并表明“中国文艺协会”愿意充当除“三害”的前驱,从而正式揭开了“文化清洁运动”的序幕。纪弦曾作《除三害歌》为“文清”运动喊出口号:

除三害! 除三害!

赤色,黄色,黑色的毒素,

不能让它存在：
不编，不写，不看，
不印，不买，不卖，
不唱，不听，不说，
不演，不画，不刻，
不跟那些败类来往。

除三害！除三害！
三害不除，大家危殆。
爱国家，爱民族，
有热血，有志气，
站在反共抗俄大旗下的
自由中国各界，
快快一致团结起来，
厉行除三害！^②

无论是蒋介石还是陈纪滢所讲的“赤色之毒”，均是指宣传共产主义及过高估计苏联及中国共产党的力量。“黄色之害”是指低级下流的色情作品和海淫海盗的图文。“黑色之罪”，是指用夸张渲染手法写黑社会杀人越货、走私贩毒黑幕的作品，其中包括有的报纸杂志与通讯社虚构大陆新闻而美其名曰揭发内幕的报导。像主持《台湾新生报》副刊的傅红蓼，原就是“鸳鸯蝴蝶派”的成员。在他控制下的副刊，均为一股黄色乃至黑色的文艺氛围所笼罩，并影响着别的报刊。在某种意义上说，“文化清洁运动”就是针对该报的。正如一位文学史家所记载：“台湾当时，既然这样受大陆局势恶化的影响，在文坛方面，便呈现着‘动乱、灰色和黄色’。方形的黄色杂志和报道内幕的杂志很多，里面的东西不是黄得一塌糊涂，就是捕风捉影的似是而非的战局内幕，和一些私人生活的内幕。报纸副刊的文章，充满了名人以及名女人轶事，陈旧不堪的掌故，‘鸳鸯派’的抒情，以及庸俗酬唱的旧诗词。有多少文人噤若寒蝉，不敢说话，也不敢发表文章；有多少文人写着‘大腿、樱唇、隆胸、丰臀’的黄色文艺，和胡扯八道的洋幽默。”^③

从文学反映现实的角度看,黄色和黑色文艺倒是适应了动荡时代变化的需要,也是统治者麻醉人民的一种必要手段。而扫黄反黑“不过暴露了以政治强力干预文艺活动,以蛮力扭曲现实的强悍作风,并开始了永不歇止的文艺箝制政策。”^④这里讲的“政治强力”,包括官方控制的文艺团体和报刊一起动员和上阵推行“文化清洁运动”,分别在台湾、军中、空军、警察广播电台举办专题讲座,前后达74次。8月9日,包括155个社团的500余人连署,同时在各报发表《自由中国各界为推行文化清洁运动厉行除三害宣言》。其中较突出者如政界的民社党负责人徐傅霖、蒋匀田,青年党领袖余家菊,教育界如台湾大学校长钱思亮、台湾师范大学校长刘真,还有当年的10家大出版单位及93种杂志都加入了除“三害”的大合唱,连朝鲜战争结束后遣送的“反共义士”王建国等1万4千多人也表示支持这一“文化清洁运动”。至于蒋经国的军团系统,则以中国青年写作协会(简称“作协”)所发表的《我们对于文清运动的认识》作为响应:除表示支持这个运动的开展外,还特别指出除三害还应加上为害甚烈且随处可读到却又不引起人们重视的粗制滥造的小说散文、看不懂的新诗和旧体诗、主题不明确的剧本、内容贫乏的文艺理论,这些也应该加以扫荡。这表面上看“作协”比“文协”高明,其实暴露了军中文艺系统比“文协”更残暴,更想“横扫一切牛鬼蛇神!”

由于动员面是如此之广,乃至事后有小型“文革”之称的“文化清洁运动”,其涉及的不仅是文艺界,而是整个文化界。其中反黄、反黑在客观效果上虽然有一定的积极意义,但反“赤”则纯是禁锢言论自由、以通匪为借口修理异己,由此实施以打击“赤害”为名的恐共统治的一种专制手段。可见“文化清洁运动”并不是单纯的文化运动,而是由官方支持的一项政治整肃运动。正因为反“三害”的重点在反赤,而反赤又是为了统一思想、除掉异端的声音,因而这一运动“马上引起很大的争论。而所谓争论,是官方的报章杂志与非官方的报章杂志对这个问题的看法竟不一致。”^⑤民营报纸曾“平心静气地对这个问题给予极客观的分析”：“他们并非无条件的承认三害之形成及存在,而是进一步分析三害形成及存在的主观原因。这与政府的文化政策有密切的关系,与社会的文艺活动更有关系。……由是观之,‘反三害’不仅揭示了台湾文化界黑暗之一面,亦暴露了文化与政治之间的若干矛盾。如果大家有勇气承认这个矛盾的存在是在严重打击了自由文艺运动,那么,我们更要有勇气来实行消灭这个矛盾的必要工作。庶几作家们与文化人能够安心的为自由文艺运动而尽更多的

努力。”

为了清除对“文化清洁运动”的不同意见,《中央日报》于1954年8月5日发表了《文化清洁运动》的社论,为蒋介石的号召作理论注释。当时颇有影响的《中华日报》、《新生日报》也于同年8月7日、8日发表了“反三害”的文章。《公论报》、《联合报》为“文化清洁运动”大吹大擂。9月15日出版的《文坛》第三卷第一期,还制作了“文化清洁运动”专辑。这次行动不仅将某些患软骨症的文艺家们和作家们治得服服贴贴,而且也是张道藩借文艺整肃而扩大个人的实力的一次集中体现。

面对这种如火如荼的“反三害”运动,民营报纸缺乏应有的热情,即使有文章发表也是持一种冷静客观的态度,这与官方报刊一窝风配合正好形成鲜明的对照。但当局推行“反三害”运动是铁了心的。他们不仅大造舆论,而且动用行政手段,于1954年8月27日,通知台湾省政府,立即处分下列刊物:(一)《中国新闻》、《新闻观察》、《纽司》、《联合新闻》、《世界评论》等5种杂志,作停刊10个月的处分;(二)《新闻评论》、《自由亚洲》作停刊两个月的警告;(三)《妇女杂志》、《新希望》、《影剧杂志》,以停刊3个月作为惩罚。这个决定由“内政部长”王德溥宣布,可见问题之严重。当局这种警察行动,引起文化界人士的普遍不满。刊物本来就不多,现在有众多刊物被迫停刊,使出版界显得更为萧条。民间舆论还认为,“反三害运动应该是纯粹的文化界的任务。由文化工作者、作家们自己去检讨批评和改善”,^②而不应由官方使用强制性的方法去解决。现在这种做法,只能使人觉得台湾“没有言论与出版的自由”。^③

“文化清洁运动”像一阵狂风横扫文坛,由于它破坏性大于建设性,故来得猛,去得也快。它给文坛带来更多的是负面影响:一、扫黄反黑的扩大化,把不是黄的、黑的,也打成黄、黑。如风靡一时的《野风》杂志,就不断受到卫道者的攻击。该刊曾登过一篇署名“妮妮女士”所写的作品,内容为一个丑陋的女子单恋一位男青年的内心独白,刊出后便引起一场风波,以至在“文化清洁运动”中,该刊被“中国文艺协会”改组。郭良蕙并非黄色小说的《心锁》也挨批判,作者还被开除“妇协”、“文协”会籍^④。二、反“赤害”同样严重扩大化,当时被视为“以隐喻方式为匪宣传”查禁的武侠小说就多达一千多种。1955年,“文协”为了扩大战果,又继续开展反黄色作品运动,举办“清除黄色作品专题广播”,“扩大反黄色作品的社会运动”、“参加拒读不良书刊运动”,这些连续不断的运动固然扫除了一批黄色刊物,但更多的是把并非黄色书刊打成淫秽书刊,由此造成了一片白色恐怖气氛.以至使不同政见、文见的作家的创作积

极性受到极大的打击。至于“文化清洁运动”于1954年9月告一段落后紧接着“遏阻盗印恶风”的作法,则在某种程度上起到了阻吓盗印恶风的作用。

胡适“自由的文学”主张

在50年代前期,“战斗文艺”将文坛弄得死气沉沉,右翼文人中的自由主义派不甘心无休止地“战斗”下去,便想通过另外的途径复苏文艺。这复苏文艺的任务除有夏济安主持的《文学杂志》担当外,另有胡适任发行人的《自由中国》(由聂华苓主持)的文艺栏。

到台湾后的胡适,继续从政治上支持国民党的统治。1949年春,他奉蒋介石之命到美国去争取美方对国民党的援助时,公开表明自己的政治立场:“我愿意用我的道义力量来支持蒋介石先生的政府。”^②基于这种立场,他发表的许多文章和讲话充满着反共色彩。

但是,事情是复杂的。胡适一方面拥蒋反共,另一方面在意识形态上却和当局离心离德。胡适不愿意做一般的学者,而要当国民党的高参,做他们的“诤友”,极力鼓吹在台湾照搬西方的自由民主制度。他在自己做发行人的《自由中国》杂志上极力宣传言论自由,认为“不能有用负责态度批评实际政治,这是台湾政治的最大耻辱。”^③(图:胡适)



1956年10月,在蒋介石70岁生日前夕,胡适劝蒋介石不妨尝试一下古代圣贤所奉行的“无智、无能、无为”六字诀,做一个“三无”的元首^④。这是对独揽大权的蒋介石的委婉讽刺。

1958年5月4日,胡适在中国文艺协会第八届会员大会上发表演说时,正式扯起“人的文学”和“自由的文学”两面大旗,和他反对蒋介石独裁政治的主张相配合:

我们希望的除了白话是活的文字活的文学之外,我们希望两个标准:第一个是人的文学。人,不是一种非人的文学,要够得上人味儿的文学。要有点人气,要有点儿人格,要有人味儿的。人的文学,文学里面每个人是人,人

的文学;第二,我们希望要有自由的文学。文学这东西不能由政府来辅导,更不能由政府来指导。……人人是自由,本他的良心,本他的知识,充分用他的材料,用他的自由…创作的自由来创作。这个是我们希望的二个目标:人的文学,自由的文学。^②

周作人在“五·四”时代即1918年12月7日在《新青年》发表的《人的文学》中,倡导过“人的文学”。他讲的“人的文学”,即提倡“一个个人主义的人间本位主义”,而“用这人道主义为本,对于人生诸问题,加以记录研究的文字。”胡适讲的“人的文学”,自然不是周作人的简单重复。他比周氏更强调发扬人性和重视人格的尊严。他提倡“自由的文学”,乍看起来有些奇怪:台湾不是“自由世界”吗?怎么还用得着提倡“自由的文学”?原来胡适早就感到这个“自由世界”缺乏言论自由。在他做发行人的《自由中国》出版的为蒋介石“祝寿专号”中,曾发过社论要求蒋介石不要连任总统,还反对在军队内设立国民党党部,要求“军队国家化”,并主张取消“救国团”,贯彻“自由教育”方针。^③这引起国民党极大恐慌,连忙开除雷震国民党党籍,并由“国防部总政治部”以“极机密”名义,发出《向毒素思想总攻击》的特字99号“特种指示”,把矛头对准胡适。作为一介书生的胡适,除了以笔杆子与之对抗外,没有别的办法。他主张政府不要干预文艺,正是他对官方反民主行径的一种反抗方式。

胡适的文章发表后,国民党高级文化官员任卓宣发表了《论人的文学和自由的文学》,^④和胡适唱对台戏。他在第一部分《论人的文学》中,先肯定“人的文学”的口号没有什么错,然后以退为进,认为这个口号“却又不够得很,因为人乃与非人相对而言,即与物相对而言,没有好多内容.说得异常简单。他的理由就是‘人味’、‘人气’、‘人格’,这不过三个口号而已。而这三个口号,第一是人,第二是人,第三还是人。总之,人的文学就是人的文学。这有什么意思呢?可见胡适思想干枯,理论贫乏,说不出道理来。”任卓宣是从三民主义角度批胡适的,认为胡适讲的“人的文学”没有三民主义深刻。他要将胡适的思想拉回三民主义轨道,认为“人的文学就是三民主义的文学。反之,三民主义的文学就是人的文学。”在第一部分《论自由的文学》中,他仍先肯定“自由的文学”口号没有错,但反对胡适所主张的文艺“不能由政府来辅导,更不能由政府来指导”的观念。理由是“自由的文学只应反对政府压迫作家,不应反对政府辅导作家。原来辅导与压迫不同。辅导是辅助和指导,为帮助之意,并无害于自

由,反有益于自由。”

胡适关于“人的文学”和“自由的文学”的讲话,台湾各报及《笔汇》均有报导,但较为简略,后来《文坛》季刊第二号刊登了由穆穆整理的全文。在刊登此文前面,穆中南写了和胡适看法不同的《关于文艺政策》。穆氏不仅主张政府应辅导文艺,而且还献计献策,诸如成立文艺专门机构去辅导文艺,尤其是要有一个文艺政策来辅导文艺。据任卓宣说:穆中南的主张“是中国文艺协会中多数人甚至全体人底愿望。”^⑤其实,很多作家是反对官方制定文艺政策去管制文艺的。当局当然不会因作家的反对放弃对文艺的领导权。蒋介石为了让作家为“反共抗俄”服务,提出了“民生主义社会文艺政策”。“文艺总管”张道藩立即写了《略述民生主义社会的文艺政策》去阐述,将蒋氏的观点理论化。在此文中,张道藩又不指名地将胡适批评了一通:

也许有人认为民生主义社会的建设过程中,应该让文艺作自由的放任的发展,无须乎文艺政策的,那是一种错误的思想。所谓文艺政策,不限定全是消极的“统制”,同样也有积极的“倡导”;不限定属于专横的独裁,同样也可以有民主的包容。单是“统制”与“独裁”,确是伤害了文艺的发展的。若侧重于积极的“倡导”,则可促进文艺正常的发展。倡导中若有民主的包容,则与文艺的发展更有百利而无一害。^⑥

这段话表面看似正确,其实,说的是一套做的又是一套。张氏担任文艺领导人期间,“倡导”中极少民主,“统制”与“独裁”却占了重要地位,因而引起众多作家反对。以梁实秋这样一位长期与官方政治上保持一致的作家而论,早在半个世纪前,就反对文艺政策一说(“文艺政策”一词,正始自张道藩1942年9月发表的《我们所需要的文艺政策》),认为文艺而可以有政策,本身就是一个名词上的矛盾。后来他在台湾出版厚达700页的《梁实秋论文学》一书中,又原封不动重复这些话,认为制定“文艺政策”不过是以政治手段来剥夺作者的思想自由。

当局本拟有计划地对胡适的“人的文学”与“自由的文学”主张进行批评,但鉴于胡适的声望,又不敢公开否定其主张的合理性,便打出三民主义的旗号去解释和修正他的理论的“偏颇”。当局对胡适反对政府指导文艺的言论本来极为反感,巴不得把这一观点的影响迅速消除掉,另方面他们又还要继续利用胡适这块“自由主义者”的

招牌为其统治文艺服务,故批起来不痛不痒,这就是胡适的文艺主张与官方政治的微妙关系。

胡适的文艺主张虽然被压下去了,但夏济安创办的《文学杂志》,倒真正实践了“人的文学”、“自由的文学”精神。该刊倡导的朴实、冷静的文风,提供了一个与官方意见不同的作家自由地抒发思想感情的园地(详见本编第六章第二节)。

现代主义文学思潮的出现

50年代后期,现代主义思潮在台湾崛起,形成了向“战斗文学”挑战的形势。对此,有人感到不可理解,也有人极力抨击。其实,这是政治局面、社会现实条件及文学艺术形势发展的必然结果。

现代主义在台湾崛起后能主导60年代的文坛,70年代后期不再走红但仍有一定的生命力,以至差不多成为贯穿台湾当代文学的一大创作潮流,这决不是偶然现象。具体说来,有如下几方面的原因:

一是台湾社会西化的发展趋势。50年代的台湾,总的说来是一个封闭式的农业社会。

60年代尤其是实施了“第四期计划”、“第五期计划”后,台湾的社会经济结构从以农业为主,转向以工业为主,工业以进口替代工业为主转向以出口工业为主,工业内部重工业比重亦急剧增加。这种变化,适应了经济繁荣的各资本主义国家要有台湾这样的加工出口经济作为工业发展补充的需要。此外,光复后一切所谓“附匪”学者的著作均在查禁之列,连当年得过国民政府奖励的冯友兰的哲学著作都遭封杀,康有为的《大同书》因言及“麦克斯”亦被“警总”列入禁书目录,难怪时任台湾大学法学院院长萨孟武称台湾为“文化沙漠”。正是这种真空地带,给美日资本竞相向台湾扩张提供了有利条件,西方的文化、新闻、外交便随之向台湾开展业务活动,打着援助的旗号大力进行渗透。以在西化潮流下产生的学院派刊物《文学杂志》及《现代文学》而论,不仅在经济上得到美国的扶助(如美国新闻处只要《现代文学》杂志一出来,每期均购买几百册),而且在精神上,与美国新闻处有千丝万缕的联系。尤其是译作,是通过美国新闻处与今日世界出版社提供稿源才面世的。正如尉天骢在《第二次大战后台湾的社会与文学》一书中所说:“两份刊物,再加上余光中、夏菁主持的蓝星诗社,可

以说都是在美国新闻处指导下,在大学外文系发生作用的。当时不仅他们的作家吴鲁芹、林以亮、思果、陈若曦、戴天等人先后在美国新闻处工作,他们的作品最早也是经由美新处翻译成英文介绍到国外的。”可当局对岛内加紧思想控制,不许人们阅读大陆现代文学作品,形成纵的只有《诗经》以来的古典文学,横的只有西方文学的特殊环境。在这种氛围下,许多人感到李白杜甫已离我们很远,只有将目光转向西方,才能找到新的出路,以至有人说出这样极端的话:“为了要全盘西化,我们应该不惜牺牲连西方的缺点也照单全收之”^⑧。

二是对 50 年代“战斗文学”思潮的厌倦和反叛。在“战斗文学”运动中出现的作品,均为对假想敌人的诅咒与对自己的歌功颂德,其框架呆板缺乏灵气,更谈不上创造精神,许多人都嘲笑这种没有生活真实性做基础的作品为“反共八股”。加上台湾经济起飞后局面较为安定,现实社会有反共之外的新需要。偏重于内心探索的现代主义文学,正好和由于失落于孤岛产生悲观绝望的大陆去台作家、希望创新探索的年轻作家找到了共鸣点。李欧梵曾这样论述道:“那里的‘国民’政府根据一种政治神话——他们‘收复大陆’——进行统治的。

国民党全面树立权威的手腕,不是使人悚惧无言,就是进一步导致人们政治上的淡漠。由于 60 年代土地改革的成功和社会商业化的进展,基本上是‘非政治性’的中产阶级思想蔓延开来了。台湾的群众,开始要求逃避主义的欣赏:他们无意于未来命运尚未肯定的政治现实。无论是从大陆来的还是台湾本地的作家,都逐渐内向化起来,沉浸于个人的感觉的、下意识的和梦幻的世界之中。”^⑨创刊于 1956 年 9 月,由台湾大学外文系教授夏济安领衔的《文学杂志》,在创刊号《致读者》中,也认为“我们虽然身处动乱时代,我们希望我们的文学并不动乱”,即含蓄地暗示反对将文学作为攻讦敌方、制造动乱的工具。这个刊物所提倡的“朴实、理智、冷静的作风”,对那种极端粗暴、充满了血腥味的政治文学来说,无疑是一种异端。正如王文兴所说:“他们与其他大陆来台的作家是有很大区别的”,“它摆脱描写军中生活以及对大陆怀念的创作领域,转入知识分子层面,将单纯的写实小说拉回到学术层次里去。”

三是部分青年的逃避主义心理和颓废情绪,使现代主义找到了广泛滋生的温床。不少渡海来台的青年,大都经过死亡的严酷考验。来到台湾后,苛酷的戒严政治使他们产生幻灭之感,感到前途无望。既然无望且又不许碰现实问题,“余下来的一条路,似乎就只有向内走,走入个人世界,感官经验的世界,潜意识如梦的世界。弗洛伊德

的泛性论和心理分析,意识流手法的小说,反理性的诗等等,乃成为青年作者刻意追慕的对象。”^⑨而“那样的世界就需要不同的文学语言和艺术手法。”^⑩现代主义的暗示象征手段和讽刺艺术,正有利于这部分青年表现他们对封闭环境的恐惧、不安的感觉,以及对人为扭断台湾文学与大陆文学之间的脐带关系所感到的困惑。

从1954年起,现代主义文学由新诗领队登陆文坛。早在30年代,以戴望舒为首的现代派诗潮就曾在大陆走红。他们的诗学观,一方面来自英美意象派,一方面来自德国象征派。被称作台湾“新诗的再革命”的领导者纪弦,1936年就曾和戴望舒、徐迟一起创办过现代派杂志《新诗》。他于1948年去台后,诗学观不仅未加改变,反而有所发展。正是他,将上海的现代派火种带到台湾,于1956年1月点燃:在台北召开第一届现代诗人代表大会,宣布成立“现代派”,并创办了《现代诗》杂志。1954年3月,在台北又成立了由覃子豪、钟鼎文、余光中等人组成的有“温和现代派”之称的“蓝星”诗社。1954年10月,在张默、洛夫的倡导下,部分军队诗人在高雄左营创办了“创世纪”诗社,并于同年10月10日出版了《创世纪》诗刊。该刊先是提倡“新民族诗型”,后从第十一期(1959年4月)

起改弦易辙,大力介绍西方现代主义文艺思潮及现代派诗人。在这些现代主义诗群中,取得较大成就和影响较大者有纪弦、郑愁予、羊令野、罗门、覃子豪、余光中、蓉子、周梦蝶、痖弦、洛夫、商禽、叶维廉、管管等。他们的创作,与传统诗最大的不同是表现自我,走向内心,企图躲



进与现实隔绝的象牙塔去寻求精神解脱;强调反理性,“我们所持以反理性的不是个人的感情,而是经弗洛伊德与容格分析过的源于被压抑的欲望或是全民族的记忆之潜意识,一种先于文明,超乎道德,且充满于人性之中,弥漫于理性之外的原始感,一种反对理想主义之天真与浪漫主义自怜的醒悟。”^⑪他们还致力于潜意识的表现,把梦幻、本能、下意识看作艺术创作的源泉。与此相关的是他们十分注重意象的经营和象征、暗示手法的运用,爱用声色交感、扭曲变形和歧义性手法,追求时空的交错、转移以及主、客体的对立和换位,为刷新诗艺作出了应有的努力和贡献。其缺陷是脱离现实,形式怪异,语言晦涩。这些诗人的理论主张,集中体现在纪弦为现代派诗所制

定的《六大信条》及洛夫、张默、痖弦合编的《中国现代诗论选》^⑩中。(图:白先勇)

现代主义文学发端于现代派诗歌的勃兴,鼎盛于现代派小说的出现。谈到现代派小说,不能不提及创刊于1960年3月5日,停刊于1973年9月的《现代文学》。此刊创办者为台湾大学外文系的一群青年学生:白先勇、欧阳子、王文兴、陈若曦等人。这个刊物的《发刊词》曾传达出向西化进军的信息:

不想在“想当年”的瘫痪心下过日子。我们得承认落后,在新文学的界道上,我们虽不至一片空白,但至少是荒凉的。……我们不愿呼号曹雪芹之名来增加中国小说的身价。总之,我们得靠自己努力。

我们有感于旧有的艺术形式和风格不足以表现我们。

为了和旧的艺术告别,该刊以出专辑的方式,介绍卡夫卡、汤姆斯·曼、詹姆斯·乔艾思、沙特、约翰·史坦贝克、吴尔夫夫人、凯瑟琳·安·波特、龙金·奥尼尔、叶慈、斯特林堡、乔哀思、佛克纳等人的作品和文学观。像这样系统介绍西方现代派作品及其文学思潮,在台湾文坛是空前的。该刊还非常重视文学批评,注意通过文学评论推动现代主义文学尤其是小说创作的发展。该刊的另一特点是反对因循守旧照抄传统,主张反叛传统,做“破坏的建设的工作”。在这种编辑方针下,小说家们将艺术视野从外在的现实世界,拓展、深化到人物的内心世界,使自己的小说世界成为作家一己的心象图和人性负面的呈露。他们还深受存在主义哲学的影响,注意强化小说主题的譬喻性和形象的抽象化、手法的荒诞性,并广泛运用以弗洛伊德精神分析学说为依据的意识流手法。这批作家主要有白先勇、聂华苓、於梨华、陈若曦、王文兴、欧阳子、七等生、丛甦、林怀民、水晶、施叔青、王禎和、陈映真、李昂、王拓、黄春明、李乔、季季等。

当西化之风劲吹的时候,不仅上面讲的三大诗社和《现代文学》作家群写了“新”、“乱”、“怪”的作品,而且别的文体和流派、社团的作家,也或多或少受到现代主义思潮的影响。就连《笔汇》、《文学季刊》这些富于浓厚乡土气息的刊物也在卖力气地介绍外国作家及其文艺思想、理论著作,但这并不等于说当代文学已全盘西化。这是因为,台湾社会还不存在全盘西化的土壤。在60年代,首先向现代化拥抱的是从大陆败逃台湾的贵族阶级及附属于这一阶级的文人和军中作家。在第一次土地改革

中尝到甜头的中产阶级,没有精神崩溃,不存在着颓废心态,因而以反映中产阶级思想面貌的台湾西化文学,得不到反映对象的强有力支持。另一方面,台湾西化文学无论在政治上还是文艺上,都存在着抵消力量。在政治上,当局实行的是高压的戒严专制统治,其特点是反民主,对异端思潮的宽容十分有限。它支持的是僵化守旧的“战斗文艺”,而不是依附西方民主政治的西化文学,这就难怪一些朝西化道路上走得过远的作家遭到政治的干预。更何况西化新诗、小说还受到乡土文学以及乡情文学、言情小说、武侠小说、战斗文学的牵制和竞争。再加上西化作家对现代派文学并没有透彻的了解,在不少时候生搬硬套外来作品的艺术形式,故不能认为台湾社会进入60年代之后,其经济已全面资本主义化以及有像王文兴这样主张全盘西化的作家,便判定台湾的民族文学传统已泯灭于欧风美雨之中。对不少作家来说,他们是“无意离家出走”的,只不过是“勉强跟一个狂放的浪子私奔了一程”^④。

现代主义文艺思潮从登陆台湾文坛第一天起,就受到过乡土派作家及其他文学评论家的批评。在这些批评中,值得一提的是来自现代派营垒反戈一击的陈映真所写的《现代主义底再出发》:

在台湾的现代主义,至少在下述的两点上应该批评的。

第一、在台湾的现代主义,在性格上是亚流的。促成这种亚流的性格的条件有:(一)客观基础底缺乏。现代主义文艺是现代社会的产物。台湾现代化的现代程度问题:现代化的虚象和实象间的超离,即现代化的性质问题,都在说明了何以此间的现代主义文艺缺乏了某种具有实感的东西;何以徒然具有“现代”的空架,一片轻飘飘的糊涂景象,就连现代人的某种疼痛和悲怆的感觉都是那么做作。土壤贫瘠,又偏偏要学别人种一些不适于这个土壤的东西,长的当然也就一片焦黄,而且斑斑虫蚀的了。(二)台湾的现代主义,不但是西方现代主义的末流,而且是这末流的第二等次元的亚流。从时间上说,台湾的现代主义晚了将近半个世纪,从实质上说,不但缺乏在(一)中所说的自然基础,而且缺乏与它的西方母体之间的脐带联系……即真正反映了现代西方人精神状态的文学底、音乐底、绘画底作品。结果,台湾的现代主义文艺,像所有西方的文化在一切后进地区,一切殖民地地区那样一般,只看见它那末期的、腐败的、歪扭了的亚流化的影响。

第二,思想上和知性上的贫弱症。在此间的现代主义文艺里,看不见任何思考底、知性底东西。文化人在思考、知性上的阳萎症状之普遍,实在找不到第二块土地可以和这儿比较的罢。这样的结果,我们的现代主义者们,只是在那里玩弄语言、色彩和音响上的苍白趣味,只是在那儿幼稚地堆着形式的积木,只是在那儿絮絮不休地缠着一些形而上的——连他自己都给吓得昏头转向了的——“理论”和“哲学”。^④

陈映真批评台湾西化文学脱离了现实生活的土壤,大力宣传“为艺术而艺术”、“艺术至上”的观点,确实击中了要害。但不能因为现代派文学精神过于孤绝,流于个人的梦呓,欠缺广大社会的关注和同情便轻易否定台湾现代派的历史功绩和地位。首先,台湾现代派文学对“战斗文艺”作了勇敢的冲击。像夏济安创办的《文学杂志》,着重文学本身的价值不在乎“战斗”功能,这在促使台湾文坛由“战斗文艺”转换到纯文学方面起了桥梁作用,并为以后现实主义的乡土文学发展提供了有利条件。在政治思想上,现代派作家们大力宣扬西方的民主自由与个人主义、存在主义、人性、人权思想,在客观效果上对封建保守的台湾社会及其独裁统治,都有制衡作用。其次,现代派文学所运用的意识流、打破时空的心理结构、象征、暗示语言的歧义性、多角度多变化的叙述观、富于感性的语言、超现实手法,对丰富文学艺术的客观手段,提高台湾的文学创作水平,均起到一定的促进作用。再次,在台湾现代主义思潮影响下,涌现了一批优秀作家和作品。拿郑愁予来说,他虽是“现代派”的重要骨干,但他并不是中国的西化诗人,而是“中国的中国诗人,用良好的中国文字写作,形象准确,声籁华美,而且绝对地现代的。”^⑤余光中的诗集《白玉苦瓜》,聂华苓的《桑青与桃红》,於梨华的《又见棕榈,又见棕榈》,白先勇的《台北人》,无论在思想上还是在艺术上都达到了较高的地步。在文艺理论上,也涌现了一批有影响的著作。关于后一点,本书在下面几章中将分别论述。

军中文艺体系的窜起

在50年代,当局推行文艺政策主要有两支文武结合的部队:一为张道藩负责的“中国文艺协会”及“中华文艺奖金委员会”,二是由蒋经国领衔的军中系统。这两个

系统原是平行的,互相配合的,但到了1956年后期,情况发生了变化:当局的文艺政策主要通过蒋经国的“党政军团”出面贯彻执行,“中国文艺协会”则成了配合部门。

蒋经国长达20年(1952—1973)出任“国防部总政治部主任”,号称“青年导师”。在其任内为抓笔杆子,采取了以下措施:

1、1950年6月起发行《军中文摘》,此阶段是以刊登社会各界的适合作品为主。日后此刊物随着军中文艺的实际发展及因应时局的需要,迭有更名及调整编辑方向。

2、1956年12月间,总政治部首先举行许多场的军中文艺座谈会,极力结合社会的知名作家与军中文艺工作者参与,透过军属广播电台及报刊大力宣达。

3、1951年5月,蒋经国以总政治部主任名义发表《敬告文艺界人士书》,号召“文艺到军中去”运动,希冀藉由文坛的活动使文艺在军中由萌芽而开花结果。

4、1952年6月,国防部总政治部大力举办“军中文艺示范营”,大批邀约文艺界人士到军中轮流开课、举行座谈会指导,会中提出“兵写兵、兵唱兵、兵演兵,兵画兵”的口号。

5、1954年,陆陆续续邀请文协会军中访问团到全台各个军中基地参访,对作家给予相当的礼遇。

6、1954年1月起军中刊物改名为《军中文艺》,此阶段已是以刊登军中作家作品为主,因为先前刻意推动的军中文艺风气已初见成果。

7、1954年开始,国防部总政治部年年举办“军中文艺奖”,直至1958年间才停办。后改以“国军新文艺金像奖”接续。

8、1955年为配合蒋介石的战斗文艺号召,《军中文艺》又改名为《革命文艺》。^④

军中作家系50年代反共作家另一支重要力量。官方在倡导“战斗文艺”时,特别开展了“国军文艺运动”,组织军中文艺团体,这样便培育了一大批效忠现政权的作家,主要有邓文来、姜穆、尼洛、赵滋蕃、公孙嫵、邵涧、桑品载、田源、穆穆等。他们的

作品多为反共小说,又称为“大兵文学”。其中创作时间较长和作品产量较丰者有司马中原、朱西宁、段彩华等“三剑客”。他们和政界作家相通之处均是努力地书写“反共文艺”,但由于他们较年轻,对国共的斗争实际体验不多,



故其积极性比老一辈作家稍弱;他们对反共八股后来有些厌倦,改为注重艺术锤炼,如司马中原的《割缘》、《流星雨》及朱西宁的《画梦记》,其中少部分作家还偏离了“战斗”倾向,写了一些有影响的历史小说,如高阳。

到了60年代,军中文艺仍得到蓬勃发展:1965年4月8日至9日在台北市北投复兴岗上召开了第一届“国军文艺大会”,参加者除军中文艺工作者外,还邀请了社会文艺工作者参加,总计五百余人。蒋介石亲临训示,提出了“抑扬节宣”四字诀,并以“新文艺的12项内容”训勉与会人员:

- 一、发扬民族仁爱精神;
- 二、复兴革命武德精神;
- 三、激励慷慨奋斗精神;
- 四、发挥合群互助精神;
- 五、实践言行一致精神;
- 六、鼓舞乐观奋斗精神;
- 七、激发冒险创造精神;
- 八、奖进积极负责精神;
- 九、提高求精求实精神;
- 十、强固雪耻复仇精神;
- 十一、砥砺献身殉国精神;
- 十二、培育成功成仁精神。

大会根据蒋氏这种“雪耻复仇”的讲话精神,除设立了“国军文艺金像奖”外,还发表了《国军第一届文艺大会宣言》,重点阐明了“三民主义新文艺”的主张,强调“新文艺,是以伦理、民主、科学为内容,以民族的风格、革命的意识、战斗的精神熔铸而成的三民主义的新文艺。”“新文艺运动的目的,就在提高人性的尊严,在谋求人群的幸福。这一崇高真善美的文艺理想如果用现代的语汇来说,称之为‘人文主义’也未尝不可。但我们相信,它比15世纪的‘人文主义’更积极,比18世纪的‘新人文主义’更进步,因此,新文艺也可以称之为‘进步的人文主义’”。

依据第一次文艺大会宣言与决议案所订定的《国军新文艺运动推行纲要》,其准则为:

“(一)文艺本质与三民主义思想结合起来。(二)文艺路线与反共复国运动结合起来。(三)文艺题材与现实生活结合起来。(四)文艺创作与民族情感结合起来。”

为了加强对文艺工作的控制,国民党于1967年11月举行九届五中全会,由张道藩精心制作,经大会修正通过了《当前文艺政策》,并成立由“教育部”管辖的文化局负责贯彻执行,这便“将国民党的文艺政策正式纳编于国民党行政体系之中,形成了党政军三联合的集团文化改造运动,将环绕着‘战斗文艺’的各个主题推向高峰。”^④大会通过的《当前文艺政策》,充分肯定了进步的人文主义主张,并对文艺创作基本目标、文艺创作路线、文艺工作、文艺人才、文艺机构、文艺经费等提出了具体推行原则。这个政策的最基本精神是强调“配合中华文化复兴运动,积极推进三民主义新文艺建设”,“促进文艺与武艺合一,军中与社会一家”,“强化文艺的敌情观念,坚持文艺的反共立场”等。“创作路线”则强调要“加强文艺创作的时代精神、国家观念与民族意识,使新文艺负起承先启后的使命”;“重视文艺创作的社会性,建立清新、雄健、温厚、明朗的风格”;“创造纯真优美至善的文艺,使思想信仰力量融贯于作品之中,并力求深入浅出的表现,以照耀人性的光辉,启示生命的意义。”

从《当前文艺政策》基本目标和创作路线看,它标榜的是进步的人文主义。这可从创作路线第二、三、四条可看出:“文艺创作应以服务人生为主旨”,“文艺的价值,即在增进生活的情趣,扩大心灵的境界,以滋润人生,充实人生,美化人生。”

同年10月,为了呼应和表示衷心拥护《当前文艺政策》,张道藩、梁寒操、马寿华、郎静山、陈纪滢、黄君璧、戴粹伦、何容、苏雪林、谢冰莹、李曼瑰、姚葳、张秀亚、钟梅音、林海音、邓绥宁、毛子水、黎东方、李辰冬、邓昌国、王梦鸥、柯叔宝、冯放民、赵滋蕃、梁又铭、何志浩、张大夏、王集丛、钟鼎文、余光中、田原、尼洛、龚弘、钟雷、吴若、王生善、尹雪曼、穆中南、王蓝、赵友培等40人,共同发表了一篇带宣言性的长文《我们为什么要提倡文艺》。此文除引言、结论外,尚有:(一)文艺与新闻;(二)文艺与出版;(三)文艺与教育;(四)文艺与科学;(五)文艺与哲学;(六)文艺与宗教;(七)文艺与政治;(八)文艺与军事;(九)文艺与外交;(十)文艺与经济。他们在《引言》中提出:“凡是文艺创造,都是美的表现;文艺创造所表现的美,当为融真合善之美,不是离真背善之美。而文艺的大用,是美之用,是美而真、美而善之用。”这种主张,比起单纯强调文艺的作战功能,无疑是一个进步。

为了检讨文艺政策执行情况,国民党还于1971年2月召开“中央文艺工作研讨

会”,出席会议的有文教机关、文艺团体及各级党部主管文艺工作人员 168 人。会后通过了《总决议文》,强调“继续贯彻战斗文艺运动,使文艺充分发挥作为思想作战先锋的功能”;“建立三民主义的文艺理论体系与创作路线,以伦理道德为中心思想,以民族风格为表现方式,在技巧方法上顺应潮流,在精神思想上发扬传统,使文艺在民族的根干上开花结实,以抵御外来文化的逆流,并进而影响外来文化”;“发挥以‘仁’为极致的中国文化精义,宏扬民族的正气,照耀人性的光辉,创造以忠孝仁爱为本的民族主义文艺,以平等自由为本的民权主义文艺,以和平乐利为本的民生主义文艺,重视教育的教育性和社会性,建立敦厚、清澈、明朗的文艺风格.发聋振聩,鼓舞群伦,汇合教育、科学与大众传播的力量,导向三民主义以仁为本的思想主流,使文艺与文化复兴运动相结合。”这里所讲的“抵御外来文化的逆流”,乍看起来与张道藩于 1952 年 5 月在《联合报》副刊发表的《论当前文艺创作三个问题》中讲的“向欧美各民主国家当代的文艺杰作多学习”相矛盾,其实这是“文坛”与“政坛”起承转合所致,或曰当局实行的是“糖与鞭”的政策所造成。不过,官方越是高喊要“抵御外来文化的逆流”,可作家们写得越是起劲,读者们也更欢迎这些令人耳目一新之作。

1968 年,国民党为了促进《当前文艺政策》的推行,于 5 月 27 日至 29 日举行了为期 3 天的“文艺会谈”。蒋介石于 28 日向大会发表《书面训词》,强调“积极的去开创三民主义的新文艺运动”,以强化文学的反共使命。这表现了蒋介石晚年仍非常关心台湾文艺的发展,但他毕竟力不从心了。尤其是到了 70 年代,蒋介石的大权已转移到他的长子蒋经国手中。在反共这一点来说,他们父子是一致的,但蒋经国比起蒋介石更注意经济建设和团结本省同胞。基于这一点,他“对于文化思想界的态度毋宁说是居于消极防杜而非积极领导”^⑧。鉴于蒋经国将主要精力放在抓十项经济建设上,又由于当时国民党主管文宣事务人员多半对文艺不大内行,所以这时期不但现代主义文艺得到迅速发展,就是对现代主义和《当前文艺政策》均产生严重威胁的乡土文学,也没有受到官方的批评和阻止。

70 年代后期,蒋经国的亲信王升接替了“国防部总政治作战部主任”的要职,文化战线便从此归他统管。蒋经国所开创的军中文艺体制也由此进一步得到延续和发展。

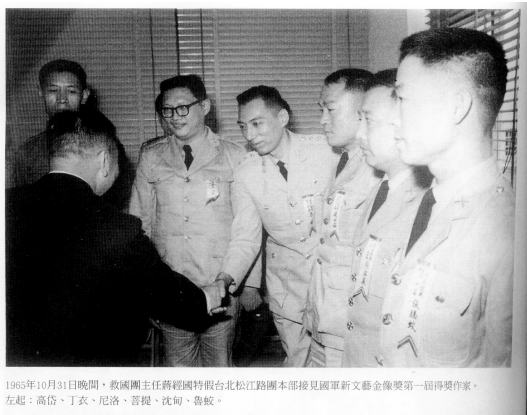
1975 年 4 月 5 日,蒋介石因心脏病发作去世。次日,国民党中央常务委员会召开临时会议,决定由严家淦继任“总统”。这位过渡时期的人物,主持了于 1977 年 8 月

29日至31日在台北举行的第二次文艺会谈。会议排斥以钟肇政为首的“有问题”的作家参加。王升、李涣、陈纪滢、尹雪曼、余光中等党政要人及反乡土文学有功之臣共15人组成大会主席团。由严家淦致词。出席会议的有五百多位作家、文艺界人士。这次会议,一面检查上次会议决议执行情况(如“国家文艺基金会”已成立),另一方面为制定文艺政策提出参考意见。会议的结果主要表现在再次确认了理论原则,如相信文艺的内涵,应是永久不变的人性,这种人性其源出于蒋介石讲的“怯懦原是一种苟且偷惰的本能”这种看法;再次肯定文艺要以“三民主义为中心思想,并发扬中华固有文化、光大民族遗产。”这种认识也来源于蒋介石讲的“文艺之本在思想。如以情感为文艺的花果,思想即为文艺的根株。在三民主义思想指导之下的文艺创作,必须发扬至真至善至美的优良文化传统,恢宏伦理道德的观念,培养实践笃行的习性,并使文艺与科学均衡发展,以提高人类精神的境界,免于物欲横流的陷弱。”^④会议期间,当局控制的各类报刊加入了围攻乡土文学的行列。大会最后通过了《对当前文艺政策之修订建议案》、《发挥文艺功能,加强心理建设案》。继续强调“坚持反共文艺立场”,并建议恢复“中央文艺工作小组”,以加强对文艺工作的控制。

这次文艺会谈,比起上一次文艺会谈并无新鲜内容。严家淦的讲话仍然是重复蒋介石生前的思想,这均暴露了严家淦保守拘谨、维持现状的政治品格。

1978年元月18、19日,在台北再次举行“国军文艺大会”,出席者有军中作家及特邀社会人士共400多人。“参谋总长”宋长志和国民党负责文化工作的

楚崧秋主任的讲话,均强调过去说过多次的批判唯物主义,国军新文艺运动要担负起“宣扬三民主义,发扬中华文化的双重任务”。最值得重视的是“国防部总政作战部主任”王升于19日下午所作的《提笔上阵,迎接战斗》的即兴式结论演讲。此演讲充分代表了主流意识形态,是“截至目前为止台湾比较重要的文艺政策宣言中最后的一篇,也引领了文艺政策全盘崩溃前的最后高潮。”^⑤此讲话谈到存在主义和他们的“伪自由主义”,指出沙特式的“为反抗而反抗”的存在主义与今日中华民族之处境不相干。此段话明显是指李敖在《文星》杂志上宣扬的西方存在主义哲学和胡适思想的本



1965年10月31日晚間,救國團主任蔣經國特假台北松江路團本部接見國軍新文藝金像獎第一屆得獎作家。
左起:高信、丁衣、尼洛、菩提、沈甸、魯敏。

质“自由主义精神”。在谈到在海内外报刊上经常被讨论乃至被抨击的“工农兵文学”与“乡土文学”时,一方面指出作家应该描写乃至歌颂工人与农人,一方面又指出“我们却不能走中共那一套‘工农兵文学’路线”;一方面强调“绝不能把写乡土文学的人都给他打成左派、头上戴上红帽子”,另一方面又反对只“强调一种狭隘的地域的观念,帮台独开路。”这种左右开弓的做法,反映了他善于处理复杂问题的才能。他对不利当局文艺政策贯彻的乡土文学思潮没有采用过去“战斗文艺”主持者的主动进攻的办法,而是用被动的守势法去说服论战双方,这均是为了调和当局与本省民众的关系,以求稳定社会秩序,更好地推行本土化政策,达到巩固其统治的目的。

第三次文艺会谈于1981年12月12日至13日在台北阳明山中华文化会堂举行。严家淦、谢东闵、蒋彥士亲临大会并作了发言,蒋经国作了题为《使文艺花果更加灿烂光辉》的书面致词,要求文艺界“致力于文化复兴、文化建设、文化发展”,以实现“三民主义统一中国的大业”。中华文化复兴运动推行委员会文艺研究促进会主任委员周应龙作了《从通俗艺术的开展向精致面艺术的提升》的总结报告。

从以上对军中文艺体制的窜起及当局召开的各种重要文艺会议及其制订的文艺政策回顾中,我们可以看到:三民主义是纵贯台湾当代文化(主要是1949年以后)走向的主轴,这就难怪当时出版的或获奖的文艺理论著作都不可避免地打上三民主义的烙印。至于领导人的讲话,不考虑艺术的本质是什么,而只从政治对艺术的亟需出发规定艺术应是什么,作家应写什么,评论家应宣传而不是研究什么。尤其是军中文艺体制把艺术的多功能简缩为单一的战斗功能,并且为了独树一帜功能论,要求作家、评论家“担当起三民主义政治作战与心理作战的前锋”,^⑤这就埋没了艺术的审美本性,为整个文坛异化为“一个文网密布的监狱”^⑥提供了充分的理论基础。

三十年代文艺批判

“文革”期间,中共对台工作走回头路,由“和平解放台湾”退回到50年代提出的“一定要解放台湾”。1966年6月27日,《人民日报》发表了《一定要把五星红旗插到台湾省》的社论。由于左倾思潮泛滥,中共对台工作部门被“四人帮”打成“特务据点”,统战部门被戴上投降主义帽子而被砸烂。这股思潮表现在艺术上,大搞清理阶级队伍,把大批党外爱国人士乃至家属打成“黑帮分子”,并将“文艺黑线”的根源溯

至30年代。《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》指出：“到了三十年代中期，那时左翼的某些领导人在王明的右倾投降主义路线的影响下，背离马克思列宁主义的阶级观点，提出了‘国防文学’的口号。这个口号，就是资产阶级的口号，而‘民族革命战争的大众文学’这个无产阶级的口号，却是鲁迅提出来的。”事实上，“国防文学”并非投降主义口号。那时，中华民族到了紧急关头，各党派作家理应抛弃成见，站在全民族立场创作不限于某一阶级利益的文学。林彪、江青不顾当时的历史情境，组织了许多写作组批判“国防文学”的口号，由此又批判周扬、田汉、夏衍、阳翰笙等“四条汉子”所谓反对鲁迅的“罪行”。

在“纪要”指引下，文艺界爆破声四起。1966年3月12日，《光明日报》发表该报总编辑穆欣的文章《评〈赛金花〉剧本的反动思想——剖析三十年代的一个所谓名剧》，认为在对帝国主义侵略者和封建统治的描写上，作者“不仅丧失了一个无产阶级战士应有的立场，也丧失了一个真正的爱国者应有的民族立场。”同年4月18日，《人民日报》发表《破除对“三十年代”电影的迷信——批判程季华主编的〈中国电影发展史〉》，称其是“反党反社会主义大毒草”。在这种“山雨欲来风满楼”的情势下，许多三十年代作家受到批斗清算，有的甚至自杀。这一出悲剧，在台湾引起了强烈的反应。国民党原对三十年代文艺恨之入骨，认为当时的众多左派文人反政府，被共产党“利用”，因而三十年代文艺“是在共产国际的指导下，破坏中国、并且企图灭亡中国的一部分”^⑤；再加上他们中的绝大多数人又没有去台湾，现在他们也挨斗了，许多右派文人便幸灾乐祸。从1966年5月起，《中央日报》文艺副刊便大登特登挞伐三十年代文艺的文章，后结集为《三十年代文艺论丛》，由《中央日报》社选择在当年的双十节出版。（图：赛金花）



这些批判三十年代文艺的文章，由于是从政治需要出发，用孙如陵在《序》中的话来说是“为了催使反攻的时机到来，伐敌诛奸”，因而政治功利作用远远胜于文艺价值，使人读了后感到大都文不对题，荒腔走板。如该书重头文章《“三十年代文艺”琐谈》的作者陶希圣，并不是作家，他写的47则琐谈，大都是非文艺问题，诸如《世界大战与俄国革命》、《威尔逊14点与巴黎和会》、《北伐后的三大城市》、《史达林的革命

高潮》。有些标题看似谈文艺,其实是宣扬自己,宣扬的又是与文艺无关的投稿经过,如第十则《文学研究会与语丝社》,谈的是二十年代文艺而非三十年代文艺。就是谈二十年代文艺,也是东拉西扯:“我不写小说,不作文艺批评,亦未曾投稿《小说月报》,我的稿子是投《学生月刊》及《妇女月刊》”。这正好说明他是文艺门外汉。奇怪的是官修的《中华民国文艺史》,竟大段大段引用他的话去说明三十年代文艺真相^④。

《三十年代文艺论丛》的史料错误也不少。如号称现代文学史通的玄默写的《抗战前夕上海左倾刊物》中,这样记述1936年《大公报》设的文艺奖金:“大概是在民国25年,《大公报》首创文艺奖金,曹禺的《雷雨》,何其芳的《画梦录》,艾青的《大堰河》入选。”这里讲的三种作品,只说对了一种:即何其芳的《画梦录》确实获得散文奖。至于戏剧奖的获得者虽为曹禺,但入选作品是《日出》而不是《雷雨》。艾青诗作的全称应为《大堰河——我的保姆》,但此诗并未入选,因当时没设新诗奖。玄默这段话还遗漏了小说奖,入选作品为芦焚的《谷》。

当局禁闭和大力批判三十年代文艺,正如香港作家徐速所说:“对台湾文艺界的影响更是相当不利的,今日台湾作品规模不够恢宏,一派岛国作风,大多有‘失落’的感觉,除了这点受到西方的影响,其他很可能受到‘无根’的影响。事实上,台湾地方文学并不能代表深厚博大的中国传统新文学。”^⑤

这本被认为“水准很高”^⑥的论丛,其实硬伤甚多,如“重点作者”唐柱国写的《李



达与珞珈山》,就离题万里。李达明明是哲学家,怎么变成了三十年代作家?珞珈山是武汉大学所在地,与三十年代文艺也扯不上。丁望是一位在香港积极呼应台湾批判三十年代文艺的评论家,他后些时在台湾出版的《三十年代作家评介》^⑦,将三十年代文艺内涵无限延伸。众所周知,三十年代文艺通常是指1930年至1939年间的文艺,或上溯至1927年左联成立,下至1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》止。可丁望所评的作家如黄秋耘、秦牧、康濯均是四十年代作家。丁望把凡是在十年浩劫中批斗过的作家都算作三十年代作家,这种从政治出发的划分,严重违反了文学史的实际。

禁锢的另一种副作用是盗印大陆著作成风,只不过是盗印者慑于官方压力,不敢公开印出作者的名字,只好使用改名法,如将《中国文学研究》的作者朱光潜的名字改为“朱潜”。还有一个副作用是某些学者自以为读者看不到大陆作品,便刮起一股抄袭大陆学人著作的歪风。如陶唐教授的《宋词评注》,被揭发系抄袭北京中华书局出版的胡云翼的《宋词选》。当然,胡云翼的著作并非 30 年代文艺,但这些抄袭案是由禁 30 年代文艺牵连到禁一切大陆学者著作而出现的。

鉴于禁止及批判三十年代文艺后患无穷,再加上许多作家在大陆被斗,当局为了表示他们对这些作家的同情,把怀念三十年代歪曲为“就是怀念国民政府,就是怀念三民主义的文艺政策”^⑤,因而在 1973 年左右作了某些让步,同意让某些政治色彩不浓的大陆作家作品公开出版,但这与全面开放三十年代文艺作品的要求仍距离甚远。这便有 80 年代关于开放三十年代作品的争论,详见本书第三编第二章。

扮演中华文化的守护者

1966 年 11 月 12 日,为孙中山一百晋一诞辰。这时,恰逢中山楼中华文化堂在台北市阳明山建成。蒋介石乘此机会发表了《国父一百晋一诞辰中山楼中华文化堂落成纪念文》,其中心是阐述三民主义与中国文化的关系,鼓吹“三民主义思想,不惟为中华民族文化之汇归,而三民主义之国民革命,乃益为中华民族文化之保卫者”,认为台湾是“汇集中华文化精华唯一之宝藏”和发扬民族文化的“式范”^⑥。嗣后,孙科、王云五、张知平等 1500 人联名给“行政院”上书,建议发起中华文化复兴运动,将孙中山诞辰的 11 月 12 日定为“中华文化复兴节”。同年 12 月,国民党九届四中全会通过了《中华文化复兴运动推行纲要》。次年 7 月 28 日,“中华文化复兴运动推行委员会”成立,会长由蒋介石亲自兼任,副会长为孙科、王云五、陈立夫,秘书长为谷凤翔。在此之后,中华文化复兴运动遂在全台湾相继开展,“教育部文化局”亦在此时成立。

国民党兵败大陆后,一直在总结失败教训。他们不仅立足于军事上反省,而且还从道德文化角度考虑。蒋介石就认为,国共两党之争并不仅是军事力量的较量,同时也是一场“道德文化战争”,是“七分政治的斗争条件与成效”^⑦。为了不再重蹈过去不重视文化的错误,他决心用经过曲解的“民族文化”作为强化自己在台湾统治的思想基础。关于这“曲折的民族文化”,有一位论者这样解释:

文复运动所推展的“中华文化”,不仅借由三民主义将传统与现代互相联结,还以道统强化台湾在中华文化的正统性,并借由强调台湾与中国渊源的方式,将中华文化深植于台湾。^①

可见,蒋氏所推行的“中华文化”,在某种程度上来说与大陆讲的“中华文化”有质的差异,因为它以是三民主义为核心的,其目的是让台湾成为接受所谓“正统”中华文化的“模范省”。也就是说,“这是一种用‘立国’、‘建党’思想为条件所择取、‘净化’后的中华文化。一个将文化、思想与政体相结合的民族论述,才是‘文复运动’的真正主轴。”^②

蒋介石发动“中华文化复兴运动”另一原因是在60年代,美国要求国民党不要寄希望于“反攻大陆”,而应改变策略,由积极进攻变为消极地扮演中国文化的守护者,以争取大陆人心。虽说是无可奈何,但仍有积极作用,它可用来针对大陆发生的文化大革命运动。对岸发生的这场“文革”,以扫“四旧”为名毁灭了大量的中外文化精华,并使大陆的经济发展跌入崩溃的边缘。大陆发生的这场悲剧,国民党自然幸灾乐祸,也正是他们把自己装扮为中华文化的继承者和捍卫者的最好时机。蒋介石在召见王洪钧(文化大学传播学院院长)谈及“文复会”的设立时,就直言不讳地说:“中共发起文化大革命,对中国青年在传统文化的认识方面残害最深,为免于中华文化的断绝,我们要设立文复会来延续中华文化的命脉!”^③可见,“文复”运动的开展,带有浓厚的政治功利主义成分在内。

“中华文化复兴运动”开展的又一原因是伴随着台湾经济的发展,人民的道德水准在下降:投机贪婪之风日盛,人与人之间信任感无由建立,“社会正义”几乎成了古老词汇。这种“酒逢千杯知己少,话不半句投机多”的情况也需要求助传统文化去改良日益恶化的社会风气。(图:孔子)

“中华文化复兴运动”的开展还由于台湾社会当时盛行“全盘西化”论。50年代初,鸭绿江边战火蔓延。为了把台湾变成入侵朝鲜的跳板,美国与台湾



当局签订了共同防御条约。接着是美援、日援在台湾泛滥成灾。随着西方经济和商品的输进,西方的文化思潮也成为许多文化人追逐的对象,尤其是英美派的自由主义和实用主义蔚然成为学术教育界的主流。像李敖这样年轻有为的知识分子,由于不满俗陋的文化生态环境,便想借宣传西方的科学与民主来提升本国的文化,并借题发挥抨击国民党的道统。由李敖领头的,以提倡现代化和“全盘西化”著称的《文星》杂志自此一纸风行,不仅在台湾而且在香港也拥有众多的读者。国民党为了抵消李敖以及《文星》关门前夕谢志文出版《新潮文库》的影响,使自己的统治地位不至于动摇,便扬起传统文化的旗帜与之抗争。

具体来说,从学术整理为文化复兴开路,对传统文化作一番整理,去芜存菁。同时选择西洋文化的精华,吸取采用,合中西文化融于一炉,而造成一种更新的能造福人类的中和文化”。整理大量的古籍,使文字显明易懂化,让普通民众能读得懂。编印《中华文化概述》,出版中国历代思想家(一百位)小传,介绍其生平思想行谊及其著作的影响作用,使国人对中国学术思想之演变,有较深入认识。编印中国历代忠孝人物故事(一百位)及忠孝文选,以发扬民族文化人文精神的宏伟风范。重新英译四书,并向海外发行,以加强国际学者对中国文化的了解与景崇。译介西方名著,有关于政治、经济、社会、科学等各方面者,已有多种出版。翻译英国人李约瑟所著《中国的科学与文明》,编印“中国科学技术史”丛书、《周秦汉魏诸子知见书目》、《中国史学论文选集》及“中国人文及社会科学史丛书”、“中国近代法制研究”、“中国文献西译书目”、“现代化建设与中华文化复兴运动”专辑、“中华文化总论书目”、“中华文化复兴论丛”、“研订标准行书模板”等书。此外是促进中西文化交流,引进新的科学技术,吸收新的科学知识,以加速现代化的行程,俾收文化整合的帮助。这些开放型的学术交工作,是光大中华文化所必循的途径,也是融合中西文化所必采的方法。

此外,从文艺研究为文化复兴发皇,从民族文化人文主义所掀起文艺思潮:第一是宏扬伦理道德的具体行为,以表现国民的忠孝仁爱精神。第二是倡导“反共产反奴役反迫害的民主意识”,以稳固民主思想与制度。第三是发展科学技术,促进科技进步,以实现国家的现代化与现代文明。设立“国家文艺基金会”,拟定文化政策。国剧推行委员会则负责对国剧的进行改进与推行,如国剧的定期演出,剧本的整理与创作,场面人员的训练,国剧课程的设计与课本的改进,举办各大专青年暑期国剧研习会等。另设立由中央到地方各文化中心机构,联合全台湾文艺界举行文艺座谈,举办

各种文艺季,奖励文艺创作,设立文艺研究班,辅导各种文艺活动,如书画展览、戏剧演出、舞蹈表演、音乐演奏,各种文艺创作比赛,改进与弘扬传统艺术。办理国际文化交流,研习国际文艺创作技巧。编印中华文艺史,匡正中国共产党对中国传统文艺的“破坏”。制作大量配合大众传播的文艺节目,发扬文艺工作的多彩多姿,精印中国当代名家书画专辑等。

“中华文化复兴运动”开展后,在70年代初达到了高潮。“文复会”颁布了“国民生活须知”99条,并在文艺、学术、科技、教育、新闻、出版等领域大规模推行“文复”运动,在总会之下还设立了名目繁多的专门性委员会:国民生活运动辅导委员会、文艺研究促进委员会、学术研究出版促进委员会、教育改革促进委员会和基金委员会。后来,陈立夫力倡翻译李约瑟的著作,便加设了中国科学与文明编译委员会,以后又有中国科学技术发明奖助委员会、设计研究委员会、标准行书研究委员会和梅花、围棋委员会等。这些委员会均由“教育部”预算中提供经费补助(每年40万,后增至50万)。它们的共同任务,就是利用孙中山在1922年和共产国际代表马林的谈话,散播“中国文化、三民主义、中华民国三位一体论”。蒋介石下列这段话,便是各委员会立论的依据:“三民主义以承继中华民族大道德行和传统为己任”,“使中华一贯的道德文化,又一次发射出光辉灿烂的光彩”;“三民主义为民族之托命,亦为我文化之凝聚。”^④陈立夫、陶希圣、梁寒操、马树礼等要人,各做着长短不一的文章,专门阐明“固有的优秀文化,主要就是这一部三民主义”^⑤的中心论点。

这场运动在宣扬“礼、义、廉、耻”方面未免老调重弹,但它在批判“全盘西化”论,提高民族自信心,发展社会文明,推动古典文化的整理、普及等方面产生了程度不等的积极作用。如台湾商务印书馆与国立编译馆合作出版了《尚书今注今译》、《周易今注今译》、《老子今注今译》、《礼记今注今译》、《庄子今注今译》、《大学今注今译》等28种,为保存光辉灿烂的传统文化作出了应有的贡献。再如魏子云邀请全台各高校中文系教授,开设中国文化讲座,讲座以中国诗、词、戏剧、小说为内容,让读者领会中华文化的精采之处,且将演讲的材料汇编成册,广为流传,其功亦不可没。

“行政院文化建设委员会”即“文建会”成立后,“文复会”补助款项改由“文建会”提供。“文建会”除继续从事古籍今注今译外,并执行策划《孔子庙庭》杂志编辑,另出版数种《四库全书索引》以及民族学方面的专书《生命礼俗》。动态部分则保留文化讲座,并举办“现代生活与传统文化”、“国民现代生活运动”、“孝行分孝道”等大

型座谈会。

“文复会”在组织结构上,可谓是五脏俱全,但在实际效果上,引起人们重视的只是上面提及的文化讲座的举办及古籍的普及。由于这场声势浩大的文化复兴运动主事者们对抗大陆“文革”心切,而事先并未对中华文化的实质意义领会透彻,因而他们往往把传统局限在线装书范围之内,而忽视了文化的现代形态,甚至有以固有文化压抑台湾本土文化的倾向,以致使人无法从实际生活中感到复兴文化的迫切性。在人事安排上,“文复会”的成员清一色是党政要员,尤其是会长一职由历届“总统”担任,这就难免有人议论:要受到官僚文化的影响……,以至文复会既未能彻底复兴、也未推动中华文化,“只是以古籍注释来充其成绩单”^⑥。又由于“文复会”经费日益减少,它面临“求生不得,欲死不能”的尴尬情况,故又有不少人怀疑其存在的价值与功能,说“文复会”“实质功能不大,成为一个只会说教条、喊口号的文化单位。”^⑦

为了挽救濒临消失的“中华文化复兴运动推行委员会”,李登辉于1991年春召开文化工作会议。4月中旬,“中华文化复兴运动推行委员会”改组为“中华文化复兴运动总会”,由李登辉兼任会长。民进党执政期间,“文复会”改名为“国家文化总会”,由陈水扁任会长,叶石涛等为副会长。马英九执政后,该会名誉会长为马英九,会长为刘兆玄,副会长为林澄枝、刘吉人,秘书长杨渡(杨照浓)。这个组织在开展两岸编字典、词典方面做了不少工作。2010年12月底,兼顾该会历史传承和未来发展,也是因应两岸文化交流趋势的政治现实考虑——因为中共官方对象征主权名称有所顾忌,再加上此组织申报以甲骨文为世界记忆遗产行动,主办单位质疑“国家文化总会”与政府机构有关而非民间社团,所以马英九在讨论文化总会工作重点时,认为孟子所说“谷与鱼鳖不可胜食,材木不可胜用,是使民养生丧死无憾也。养生丧死无憾,王道之始也”正是中华文化落实庶民生活的王道实践,故会名无须再冠上“复兴”两字,更名为“中华文化总会”即可,并明确该会以建立文化主体性,弘扬人本精神为宗旨。主要任务为:发扬中华文化,深植本土文化,提升国民气质,加强文化交流,推展国际合作,促进文创产业。

注释:

①焦桐:《台湾战后初期的戏剧》,台北:台原出版社,1990年6月版。

②台北:《民族报》副刊,1949年11月16日。

- ③台北:明华书局,1959年。
- ④台北:皇冠出版,1961年版。
- ⑤⑥⑦⑩⑪葛贤宁:《论战斗的文学》,台北:中华文化出版事业委员会,1955年7月,第1、112、113、116、120页。
- ⑧郭枫:《40年来台湾文学的环境与生态》,台北:《新地文学》,1990年,第2期。
- ⑨张道藩:《论当前自由中国文艺发展的方向》,台北:《文艺创作》,1953年,第21期。
- ⑩周弃子:《脚踏实地说老实话——读〈文学杂志〉创刊号》,台北:《自由中国》,第十五卷,第17期。
- ⑪⑬葛贤宁:《论战斗的文学》,台北:中华文化出版事业委员会,1955年7月,第115页。
- ⑫《聂华苓谈台湾和海外文学情况》。
- ⑭⑮转引自冯放民(风兮):《拿言语》,台北:《台湾新生报》副刊,1949年11月。
- ⑱陈纪滢:《张道藩先生与文奖会文艺协会》,见《中国文艺斗士张道藩先生哀思录》,台北:张道藩治丧委员会,1968年版,第220页。
- ⑲参看蔡丹冶:《略论战斗文艺》,载《文艺论评集》,台北:文艺月刊社,1969年版。
- ⑳1953年5月1日出版。
- ㉑王鼎钧:《文学江湖》,台北:尔雅出版社,2009年版。
- ㉒纪弦:《除三害歌》,台北,《文艺创作》,1955年2月,第44页。
- ㉓刘心皇:《自由中国文学30年》,台北,国立编译馆馆刊,第九卷,第2期。
- ㉔彭瑞金:《台湾新文学运动40年》,台北:自立晚报社文化出版部,1991年版。
- ㉕㉖㉗李文:《当代中国自由文艺》,香港:亚洲出版社,1955年版。
- ㉘详见本编第四章第二节。
- ㉙见胡适1960年11月28日日记,收入《雷震回忆录》,香港:七十年代杂志出版社,第116页。
- ㉚参见胡适1951年8月11日致雷震信,见《雷震回忆录》,第95页。
- ㉛参见《雷震回忆录》,第108-109页。
- ㉜胡适:《中国文艺复兴·人的文学·自由的文学》,台北:《文坛》季刊,1958年,第2期。
- ㉝参见《雷震回忆录》,第107页。
- ㉞㉟台北,《文坛》季刊,第3号,1958年。
- ㊱王梦鸥选编:《当代中国新文学大系·文学论评集》,台北:天视出版事业有限公司,1981年,第42页。

- ③⑦转引自陈映真:《文学来自社会反映社会》,载台北,《仙人掌》杂志,1977年7月1日,第5期。
- ③⑧李欧梵:《台湾文学中的“现代主义”和“浪漫主义”》。
- ③⑨余光中:《中国现代文学大系·总序》,台北:巨人出版社,1972年版。
- ④⑩聂华苓:《关于〈德莫福夫人〉》,原载《德莫福夫人》,上海:译文出版社,1980年版。
- ④⑪余光中:《掌上雨·新诗与传统》,台北:时报文化出版公司,1986年,第130页。
- ④⑫高雄,大业书店,1969年版。
- ④⑬余光中:《天狼仍嗥光年外》。
- ④⑭原刊于《剧场》,1967年3月,第4期,后收入陈映真作品集八《鸢山》,台北:人间出版社,1988年版。
- ④⑮杨牧:《郑愁予传奇》,见叶维廉主编:《中国现代作家论》,台北:联经出版事业公司,1976年,第76页。
- ④⑯⑰陈明成:《反攻与反共:关键年代的关键年份——台湾文坛1956的再考察》,载《文学与社会学术研讨会——2004青年文学会议论文集》,台南:台湾文学馆2004年版。
- ④⑱⑲⑳郑明嫻:《台湾文艺政策现象》,香港:“世界华文文学研讨会”论文,1991年。
- ④㉑转引自侯健:《过去一年的文艺批评》,台北:《联合报》,1987年1月2日。
- ④㉒蒋介石在第一次“文艺会谈”上的讲话。转引自《中华民国文艺史》,台北:正中书局,1975年,第979页。
- ④㉓姜穆:《三十年代作家论》,台北:东大图书公司,1986年,第3、4页。
- ④㉔参见尹雪曼总纂:《中华民国文艺史》,台北:正中书局,1976年,第936—938、941—944页。
- ④㉕徐速:《欣闻台湾开放三十年代文艺》,《徐速小论》,香港:高原出版社,1979年版,第247页。
- ④㉖⑴孙如陵:《三十年代文艺论丛》序,台北:中央日报社,1966年版,第2页。
- ④㉗台北:时报出版公司,1978年版。
- ④㉘⑵参见《中华文化复兴论丛》第一集,台北,“中华文化复兴运动推行委员会”,1969年3月,第1—3页。
- ④㉙参见秦孝仪:《中华民国文化发展史》第四册,台北:近代中国出版社,1981年版,第2153页。
- ④㉚林果显:《“中华文化复兴运动推行委员会”之研究》,台北:稻乡出版社,2005年版。

⑥②李知灏:《“被稼接”的台湾古典诗坛——〈中华民国文艺史〉中官方古典诗史观的建构》,台南:《台湾文学研究学报》,2007年10月,第191页。

⑥③⑥⑤⑥⑥王洪钧:《研拟执行文化复兴的具体计划》,台北:《文讯》1990年第12期。

⑥⑦颜昆阳:《从实际生活去推展文化》,台北:《文讯》1990年第12期。

(古远清,男,1941年出生,广东梅县人,中南财经大学文学教授,浙江越秀外国语学院兼职教授,研究方向为台港文学)

绿蒂诗歌的艺术成就

◎[台湾]林明理

摘要:绿蒂(1942-),本名王吉隆,是台湾诗史上具有独特贡献的诗人。在他走过了五十多年的创作历程中,未曾放弃对真善美的热烈向往与追求。从他大学拿起诗笔、进而创刊及执教退休,直到担任起三任中国文艺协会理事长开始,就以澎湃的热情为海峡两岸文艺界搭起一座座交流的桥梁,为世界诗人大会的举办而付出心力,并以清逸的诗笔及充满了禅思的浪漫主义气息,描绘出各具其态的艺术形象,在华人界和世界诗坛都做出了巨大的贡献。以下拟从其诗艺的精心探索,及其反映生活和抒情状物与诗作风格在艺术上的成就做一些探讨。

关键词:绿蒂 诗人 艺术 浪漫主义 风格

与绿蒂先生相识有五年了。后来虽因南北之距,难以见面,但他在诗艺上的成就一直是我所关注的。今年五月四日意外获得“中国文艺协会”诗歌创作奖章,十月下旬,随从他带团抵达马来西亚参加第三十三届世界诗人大会。颁奖及吟诵后,再度收到他的新诗集《四季风华》,令人惊喜。书里,不仅系统地展现了他的诗学思想,同时,也显示出他生活行旅与宽容面对世间万物幻化的心境写照。对于绿蒂来说,诗,一直奔涌于他的血液中,是他生命存在的脉搏和颤动。直到今天,他出版了16部诗集及一本译诗集,就总体特点来看,早期的诗多为清丽、雅美的直抒情怀,中年以后则对自然风光及对现实生活感悟多加描绘。晚期之作,除抒情气氛更为浓郁外,又多了对生命的思考,禅境色彩更为增强。

绿蒂,是台湾诗史上具有独特贡献的诗人。在他走过了近五十年的创作历程中,未曾放弃对真善美的热烈向往与追求。从他大学拿起诗笔、进而创刊及执教退休,直到担任起三任中国文艺学会理事长开始,就以澎湃的热情为海峡两岸文艺界搭起一

座座交流的桥梁,为世界诗人大会的举办而付出心力,并以清逸的诗笔及充满了禅思的浪漫主义气息,描绘出各具其态的艺术形象,在华文界和世界诗坛都做出了巨大的贡献。以下拟从其诗艺的精心探索,及其反映生活和抒情状物与诗作风格在艺术上的成就做一些探讨。

一、闪着幽雅光彩的《四季风华》

《四季风华》是作者一生诗情的精彩回顾与心灵的记录,共收 143 首诗。先说第一卷《春天记事》。作者把对台湾、中国旅游的吉光片羽、欧美记游的真切感受,在诗中生动地展现出来了,更可贵的是诗中表达的为痴心写诗而献身的精神。当然,使他最受感动的题材还是写家乡、写惦记的那些场景与细节,如《返乡》、《野宴》、《联想》、《好久不见》等。这些都给人以精神上强烈感染和情感的共鸣。

(一) 诗情创造的禅思境界

从艺术上看,《春天记事》诗中最鲜明的思想倾向,是诗情——浪漫想象——禅思的完美结合。绿蒂的可贵之处,恰恰在于:他驾驭语言的能力也是很强的,既能满怀深深的情感去揭示世间物换星移的感慨,又能充满无限的信心地迎接每一黎明的到来而高歌。比如,在《和南寺钟声》中寄托了不少思念与期待,写得唯美而富有禅思:

蝉声与禅声
 鸟语与诵音
 凝成野百合清香的午后
 寺院飞檐掩映天际的湛蓝

立在这方高高的净土
 是心离天空最近的地方
 是意境最辽阔的清晰视野
 黄昏款款走近
 秋意悄悄袭来
 披上金色夕阳的海

远眺成变幻多端的色相

暮鼓的节奏

播动追梦的心思

晚钟的回荡

唤醒孤寂的无常

山风簌簌垂落的

是远方乡愁的声音

回首的暮色

流淌在远处

模糊又清晰地

逐渐亮起夜初的灯晖

将往事拓印成典雅的纹路

风随钟声夜泊

于和南寺美丽的清寂

这里,有许多细节描绘,让人如置身其中。开头的“蝉声与禅声”就已渲染了山寺中肃穆静谧的气氛,而最后暮鼓晚钟的叩醒,又给人们的听觉上造成一种舒缓萦回的旋律感。看来作者对愚溪先生所建立的和南寺所展开丰富的艺术想象,能生发出一种博大庄严之情,因而,写起来可触可感。

(二) 诗中的绘画美与音乐美

《四季风华》中特有的绘画美也使诗作增色不少。正因绿蒂生于云林县北港的小镇上,从小聪慧过人;常跟着教授私塾的父亲饱读古书、学下棋、猜谜题,深受熏陶。这培训了他神奇、大胆的艺术想象、灵动的听觉及敏锐的视觉感染力。他毕业于淡江大学中文系,任教退休后,专职于写作并担任《秋水》诗刊发行人、中国文艺协会理事长等职。在他的诗篇中总是喜爱把那些色彩感极强的语汇调遣到诗笔下,从而创造出大自然多彩的画面与一个超尘的境地;其中,有的清丽如水,有的朴实如玉,有的幽静而清谧,有的凄美如夕颜。绿蒂总是力争上游,终成为文学人的思想者。他的诗常以“自然”为主题,能把自己胸中的不同感受,都用其多彩的诗笔表现出来了。

如书中第二卷《夏日山城》的《观海》，诗人描绘：

望海的孩子
了解千年珊瑚的手语
听懂海豚欢唱的音符
却无法分辨归人与过客
在众人纷沓重复的足痕
满风的涛声宣读
苍茫无声的自语

反复的潮汐
吹响贝壳记忆的风洞
传递预言与故事的神话
却无法复制曾经的沧海
往前推涌的后浪
触岩拍岸的瞬间
荡起似曾相识的水花

烟云 飘忽而健忘
不断消失
不断升起
他又将我带回去岁的纳风亭上
观海

诗中的音韵活泼，已跳脱浪漫诗的格律常规。显然，诗人利用视、触、听的多种感觉，描绘了观海的优美情境。这首诗也是由绘画美生发出的一种意境美，主要通过观海的描景记事引伸到诗人对美好事物易逝的怅然之情，就构成了一个淡远而异常恬静的艺术境界，从而完成诗美的创造。

(三) 感情深藏进诗行的形式美

绿蒂在诗美的追求上,其特质在于凝练、含蓄的诗语表达中,透出极为深沉、专注的感情。明确地说,阅读《四季风华》,书里从头到尾,诗人感情的大门始终是打开的,但其思想感情里既要求自己要有浓郁的诗味和盎然的情趣外,还要有艺术特色的形式美。试看第三卷《秋光云影》里的这首《四个背影》:

有四个背影
从未走出我视线的远方

父亲的背影
微微佝偻 淳淳叮咛
交付我一生笔墨的负荷

爱妻的背影
恬静优雅 长发飘逸
毋须面对也能洞悉眼神的关爱

诗人的背影
扶杖前行 犹如先知
让我孤寂独处而不感孤独

无法定义的背影
在不可触及的悬崖高处
瞬间闯入而永恒封印于诗的深层

背影远去对我告别
消隐在前方的光辉或阴暗
从未期待它蓦然回首的牵引
也从未真正地让它离我远去

这是诗人写自己对亲友的爱,他把感情浓缩进深处理藏并渗入到一个独特的艺术境地。掩卷之后,虽使人感伤,但诗的艺术感染力也随之增强。从表达作者的思想感情讲,诗人用的是暗示手法,但给人心灵的摇撼却是难禁的。绿蒂在大学时就展现诗情,诗句多纯挚;后期的诗,主张形式完美、文字纯净,有极端的温柔,却总能不落俗套。

(四)形象描绘的巧思与多种修辞手法的运用

绿蒂在诗歌语言上最突出的特色,是他对形象描绘的巧思与多种修辞手法的运用。他在自序里曾希望,以“春天记事”、“夏日山城”、“秋光云影”到“冬雪冰清”,以这四部曲来精装其生命里的“四季风华”,存档为“诗美学”的永恒风景。^①由此而知,他最讲求用比喻,总是能将抽象的概念加以形体化。晚年的诗,成熟的思想与细腻的感觉,更加重了诗的思辩性。如第四卷里的诗《六十五岁的城堡》,诗人已理解世界的深度,并表现在他所创造的形象的明确度上:

鸽影散落在城堡的暮霭
城垣的色调渐次灰暗下来
记忆的故居迤邐了黄昏的身影
梧桐叶落满地
因风干而缩绉的往事
模糊了眼前装饰的繁华

半价的机票与车票
伯伯的尊称与让座
搜寻怀旧的老店在琳琅满目的市招中
犹如现实画布上开始剥落的粉彩
不适合群居的人,即使
再多相识与不识的

聚光灯

明了又暗,拢了又散
 独自吟唱的
 还是心中的那首歌
 在钟楼的高处 眺望
 山的葱郁 海的浩瀚
 我的六十五岁就围困成一座小小孤城
 芝麻与绿豆闲散为必需的囤粮
 灰白的鬓色是严肃的卫士
 阅读与书写筑成寂静的护城河

看,由于诗人形象地描绘,把自己晚年仍喜爱阅读与书写的影像,做出恰切而又生动的比喻。他以冷静的笔调、写出心理的灵敏反应与向往佛学的内省,常能引人深思。他总是把自己的诗当作一件造型幽雅的艺术品去雕塑,并以此折射自己的心灵之光。

二、淡雅、幽静的艺术风格

多年来,对绿蒂诗歌的艺术风格,曾有多种评论,但最确切的恐怕是“淡雅、幽静”四字。记得北魏祖莹曾说:“文章当自出机杼,成一家风骨,不可寄人篱下。”^②这说的就是,风格独创的重要性。他的这种艺术风格形成的主客观原因。诚然,诗人从单纯的童年到垂暮之年,生命中曾有过复杂曲折的经历以及众多美丽或哀伤的过程,这些社会现实带给他的苦闷与痛处从而在感情上形成比较细腻而温婉的性格。但更重要的,还是由于他这五十多年来对诗的珍爱从未停止。诗人曾自己介绍自己写诗的心境与旅程,从北港小镇到台北,从故乡的砖砌小屋到十五层上的公寓,到客居新店小屋,他以精美而简练的语言去捕捉每一次心灵的悸动与最美丽的声音。因而,绿蒂的诗才具备了自己的深沉思想、丰沛感情与诗意性格。

迄今,绿蒂的抒情诗仍受到广大读者的喜爱。究其原因,首要一点,正是他的诗作中所抒发的细腻感人的真情和创作时,对追求美感与纯粹的坚持,并强调艺术化的结构与音韵,常能激起读者情感的共鸣。他的诗篇包含着自己的孤独、爱情、心灵、人

间的际遇、痛苦与欢喜、深具禅思。他也是一位以诗为生命的诗人,能忠于生命又追求简静的生活。他的歌里有它独自知道的别一个世界的哀愁,也有它独自知道的喜悦与沉痛的鲜明;诗人也是风的捕手,他常把自己柔软的心窝紧贴着孤寂的星空,却不住地唱着等待星光温柔的投递与放眼辽阔的苍茫。他的痛苦与快乐,其实是浑成一体。他也正是一个把自己的感情透过柔美流丽的抒情语调、喜爱驰骋想象的一只痴鸟。

三、绿蒂:诗美的精湛创造和对华文界新诗发展的开拓者

在台湾,投身于新诗园地耕耘最长久、对华文界及推动世界诗人大会交流的贡献最多的,绿蒂在诗界可说是始终不懈怠的领航人物。他虽长相平凡、身形矮小,但有铮铮硬骨,从不向苦难和贫困低头;行事不卑不亢及个性温和是其惯有的作风。他热爱乡土及人民,也爱大自然及悲悯于社会中的弱小者。晚年仍继续写诗,并致力于推展两岸大型文艺联展及学术界联谊活动,很获好评。且看他的这首《漂流之歌》的末两段:

在不同的河道与海域
你我的岁月奔流不歇
载浮载沉的
不管是泡沫或漂木
相隔的不只是风浪与黑夜
交会成为永远的等待

灯塔与星辰一样是遥远处
稀微的光源与救赎
所有的流动是同一首歌
在漂流中定居
也在定居中漂流

在诗中,诗人不同于某些浪漫主义诗人的直抒胸怀,既具有深刻的思想,又能抓住漂流是诗人孤独的本质;这正是他痛苦又丰富人生的感慨。在个人情感的表达上,绿蒂也很少直露浅白的叙说,而是借助于形象曲折地抒发。从这几个侧面,就可知诗人在诗歌语言上的一番用心了。对他而言,写诗是神圣的使命;其中蕴含的温柔、丰盛或忧伤,常能深入人心,深具魅力。

此外,绿蒂也曾在1994年担任在台北举行的第十五届世界诗人大会会长及2003年第二十三届世界诗人大会会长,2010年汉城世界诗人大会获颁“桂冠诗人”,2010年在台湾获颁“中国荣誉文艺奖章”、香港广大学院文学博士、日本东京创价大学最高荣誉奖等殊荣。

总之,他是秋夜现出银河里的一颗蓝星,其清影不仅在台湾新诗史上留下了重要的位置,而且他的诗观,在今天看来仍有宝贵的价值和启示。他在代序中提到,“记忆是唯一的真实,意念是瞬间的不灭。”他的诗心永远年轻,语言不尚雕琢,总是在平静、自然的叙述和生动的描绘中去创造诗美。最后,为了表达对这位老同乡的诗人带领我入国际诗坛交流及不时地鼓励与支持的敬意,即兴赋诗一首《勇者的画像一致绿蒂》:

天上的云啊,和我一样
秋光的飘泊者
我们源自同一故乡
那儿有闪耀的蔗田,怀旧的小巷
那儿有蝉嘶的童年,华灯的庙堂
从银河的北面奔向南方

是谁驱赶着你?
游牧的行吟? 命运的神话?
乡愁的悸动? 旷原的呼喊?
或是驻留使你倦怠?
是不息的血脉相连的山?

还是一生深长的眷想?

噢,不,你已栖息灵魂中……

歌声在星夜中倍感清妙

那曾经的华丽与愁怅

已幻成合掌的真诚

随着钟鼓、海风,喜悦飞翔

你没有行脚,无所谓阳光

注释:

①绿蒂:《四季风华》,普音,台北,2013年7月版,第312页。

②袁枚:《随园诗话》,人民文学出版社,第216页。

(林明理,1961年生,台湾云林县人,法学硕士,曾任屏东师院讲师,现任「中国文艺协会」理事,诗人,诗歌评论研究,获美国世界文化艺术学院荣誉文学博士)

寻找“地毯中的图案”：《昙花梦》结构艺术初探

◎肖 成

摘 要：香港著名女作家陈娟创作的长篇小说《昙花梦》，以其精彩的传记写实手法、侦探套路设计，以及言情点缀等诸多艺术因子的融汇运用，不仅塑造出了系列鲜活的人物群像，而且以环环相扣、经纬穿梭、枝蔓相连的宏大布局结构，将 1940 年代末国民党溃败台湾这一特殊历史背景下中国社会的容颜与风貌，以及国民党溃败前夜的繁荣与腐败栩栩如生地呈现于世。

关键词：小说立传 群像结构 环环相扣 经纬穿梭

文学大师歌德曾说：“生活之树常青，理论是灰色的”。诚然也！当然可能有很多人会认为自己并不需要文学的想象，这也是事实。可我以为，只要这世界上还有人存在，就一定还需要文学，因为我始终相信，对于人类来说，在文学的阅读中始终隐含着非凡的吸引力。在春雨连绵的三月中，再次重读长篇小说《昙花梦》，未料到竟在不经意间“邂逅”了一个充满奇妙想象的世界，我被《昙花梦》深邃巧妙的结构艺术所深深吸引住了，它不断刺激着我的阅读兴奋点，激活了我的文学原初感受，让我在阅读的过程中，捕捉到了一团照亮落寞、平庸世界的智慧之火，让我突然间产生了一种“生活在别处”的快乐。回想 1980 年代中叶，第一次读《昙花梦》时，即深深被它精心编织的故事情节所吸引，这部以写实手法、侦探套路、言情点缀模式面世的小说，以神探程慈航和金枝玉叶、踏雪无痕、江湖一奇、歌坛皇后、当代黛玉等红颜知己的爱、怨、情、殇为经线，以“七卡拉钻戒失窃”、“马歇尔汽车被盗”、“加拿大使馆丢香水”、“玄武湖色狼沉尸”、“清凉山歌女受辱”、“采花蜂淫窟纵欲”、“玉面狼情场骗奸”、“参议员金陵贩毒”、“痴情女魂断秦淮”等一系列发生于 1940 年代末南京与上海之间的多桩连环大案、要案与奇案为纬线，精心编织起了一幅民国末年生动、逼真的世情画卷，其情节

之离奇曲折、悬念丛生,又风月无边、缠绵风流,的确令人难以忘怀。而今人到中年,时隔30年,再续与《昙花梦》之前缘,却又读出了别一番风情,另一种趣味,也有了一定的人生阅历和足够的时间距离去重新探讨和省视《昙花梦》的得失。

从《昙花梦》作者陈娟的经历看,她出生旧官僚家庭,有幸在内地读过大学,经历过“文革”浩劫,1980年代又移居香港,初到香江,生计艰难,努力奋斗之余,却仍不忘寄情文学创作。正是这种丰富的生活体验、精神追求和实践,使她不同于纯粹的社会世情作家,也与一般侦探悬疑作家有着根本的不同,她的创作并非一般所认为的“通俗文学”,而是以“通俗文学”面貌出现的、有强烈现实主义色彩的“纯文学”。《昙花梦》的问世虽然是在1980年代初,但却是作者陈娟“十年磨一剑”的精心之作,其创作始于1972年,乃是冒天下之大不韪的“地下文学”,此间历经多次修改,为了更真实地呈现民国世情,作者陈娟甚至还亲自应聘到香港酒店去工作,以便获得第一手感性资料;而且由于《昙花梦》中故事素材全部来自其父的亲身经历,因此陈娟写这部作品时就有为父亲立传的野望,创作期间屡屡与其父交流、探讨如何下笔的问题。由此《昙花梦》作者创作心路历程之不易,其间甘苦,如人饮水,冷暖自知。小说虽然只叙述了1940年代民国末期的世情,但却要从1948年到国民党溃败台湾这时间跨度不大的历史背景下,描摹刻画出了当时中国社会的容颜与风貌,呈现出国民党溃败前夜的繁荣与腐败。这么广泛的内容,不是一、两个人物的故事或经历所能概括的,于是作者发明了“群体形象”的写法。小说通过精心编织、布局结构,围绕着神探程慈航的探案故事,将李丽兰、林映雪、黎丽丽、杨玉琼、柳素贞、花锦芳、戚玉芳、马太太、方瑶琴、马玉媛、余倩等主要女性人物,与刘振亮、王存金、高翔、严中甫、唐通等主要男性人物,全部网络在一起,他们的故事虽然都独立成篇,却又互相关联,间或交集,环环相扣,枝蔓相缠、经纬穿梭地编织成了一幅花团锦簇的精美“地毯”。而且在侦探与风月的声色光影中,作者还巧妙布局,为其父精心撰写了一部“传记”,这在当时的确是需相当大气魄和手笔的。或许正是这样隐秘的、潜意识的“为父立传”的心理的驱使,《昙花梦》的问世一下就勾起了人们将小说人物与真人真事对号入座的好奇、探究心理,从而轰动了海内外文坛,此后这部小说一版再版,甚至盗版满天飞,还先后多次被改编为脍炙人口的电视连续剧。它为什么会产生如此巨大的反响?何以会有如此经久不衰的艺术魅力呢?这是很值得深入究根寻源的。

那么,问题的突破口在哪里呢?一时之间似乎并不容易找到答案。或者说,我们

要如何寻找《昙花梦》中暗藏的这幅“地毯中的图案”呢？“地毯中的图案”是著名小说家亨利·詹姆斯一篇小说的标题，讲述一位批评家在研究一位作家的作品时，力图找到“地毯中的图案”这把钥匙，以期开启作品的意义之门。因为无论多高明的艺术家，在把现实世界转变为艺术世界时，都不可避免地要留下一些痕迹，特别是在将原始素材提炼为可用的题材，并重新组织叙事时，其编织的故事中一定会留下大量的“地毯中的图案”。而《昙花梦》精巧、深邃的艺术构思就是这把开启“地毯中图案”的钥匙，因为这种精巧、深邃的艺术构思有着无限的意味，是一种“有意味的形式”。这正说明了《昙花梦》的结构艺术和叙述风格是完全开放的，没有被锁闭在所谓“纯粹”的模式之中，一个故事完全可以有几百万种讲述方法，讲述的方法不同，自然会产生不同的效果。换言之，正是由于《昙花梦》极其简捷、鲜明地构成了回环往复、寓变化于整一、寓整一于变化的网格状叙事结构，使所有的故事都不再是孤立的、或单线性发展的，而是都发展成为了无限多向延伸的轨迹，而主要人物就处在互相对立，又互相推移、转换的位置上，彼此中介，互相贯通，相辅相成，直至难分难解。

在中国古代文艺美学史上，清代著名文艺理论家李渔第一个提出了“结构第一”的观点，他这样指出：“至于‘结构’二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势力。倘无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断绪之痕迹，而血气为之中阻矣。”^①这里强调了文学创作之前必须首先要有“成局”，即完好的总体艺术构思。李渔所谓“结构”与我们今天所说的“结构”，意思虽大体相近，但又不尽相同。李渔所指，当更宽泛一些，还包含着“构思”、“布局”的一部分意思在内。李渔还以建筑设计师建造住宅为比喻，说明创作之前必须首先考虑结构的道理。要建一住宅，就必须先筹划好在哪里建厅堂？何处开门户？栋需何木？梁用何材？只有成竹在胸，格局了然，一一计划、安排妥当，然后才可以挥斤运斧，破土动工；如若不然，必然落得个未成先毁的结局。换言之，一部作品是杰作，还是平庸之作，首先和主要取决于总体结构之是否深邃与精巧？作家创作就像牛反刍，要把情节、人物和主题、意义的“材料”不时地涌返回口腔细细咀嚼。因此，李渔提出：“作传奇者不宜卒急拈毫，袖手于前始能疾书于后”。意思就是说，作者要先在心中“结构全部规模”，^②把整部作品中人物的相互关系，故事的发展脉络，起、承、转、合等问题全部考虑清楚、安排妥当，为落笔疾书作好充分的准备。而《昙花梦》在创作过程中，作者完全继承和发展了李渔这个理

论。其要点如下:(1)每个故事都以‘局式’取胜”,高度重视了小说结构的极端重要性,从小说艺术的内部规律,道出了故事之所以为传奇,有特殊美丽的要诀;(2)巧妙的明、暗双线辅助结构确实可以突出小说的主题思想,加强内容的深刻性。结构既是形式,又是内容,是形式与内容的辩证统一体;(3)叙事风格和故事“局式”与人物性格离不开,性格是“局式”的基础,“局式”是性格的升华。阐明了局式与性格的辩证关系。这三个基本点组成了《昙花梦》的艺术结构理论,也是全书叙事艺术模式的底盘。可见《昙花梦》既是形成这个理论的有力杠杆,又是这个理论的成功应用和具体表现,故而以此结构理论为突破口探进去,从纵横两个方面来剖析《昙花梦》总体结构的艺术特色,当可寻找到开启这部小说中“地毯中的图案”之钥匙。纵观全书,我们可以通过实例来具体考察、分析一下这部小说是如何结构布局的。

一、创造性地采用了“背反法”的结构形式,这是《昙花梦》的一大艺术特色。所谓“背反法”,具体来说,就是以喜剧开头写悲剧;以悲剧开头写喜剧。众所周知,文学艺术必须以情感人,而小说艺术尤其要如此。为了达到这个目的。《昙花梦》以矛盾转化的艺术辩证观为指导,在大局结构上采取了独特的起、中、迄——“背反法”,在不同质的“双峰对峙”的深谷间,最大限度地激荡出浓烈的情感,产生出强烈的戏剧效果。那么,悲中怎样出喜呢?抑或喜中如何显悲呢?我们可以《昙花梦》最精彩的一个案例“踏雪无痕京都三窃公馆”这个李丽兰的故事来剖析一下,它的开场,用了“两波起一浪”的“缓起法”:白玉姣的七卡拉钻戒离奇失窃,锦线高手金枝玉叶花锦芳的神秘出手与遁走,成为一波;京都神探程慈航出场,又成一波。这二波酿成了一个锦线与警方交织冲突的浪谷,从而引出了金枝玉叶同门师妹踏雪无痕李丽兰的登场。而倒叙回忆的李丽兰故事,这就典型地印证了以悲剧开场写喜剧的“背反法”。当程慈航破获踏雪无痕李丽兰京都连环窃案后,在人赃并获的铁证下,李丽兰以为要身陷囹圄了,将在铁窗中度日时,出现了这样的场景:

黑暗的牢狱生活,定把我整个青春消磨殆尽,到了刑满出狱之时,我已经是三十开外的人了。那时脸黄肌瘦,鹄面鸠形,不像人形了。家产已被充公,归去无着,只好流落街头,沦为娼妓,以父母生下之躯体换来一口饭吃。转眼间,花柳梅毒,发于全身,饥寒交迫,疾病缠绵,谋生无计。最后走投无路,只好对那滚滚长江,了却一生孽债。鱼鳖为棺,蛟龙为槨,扬子江之万顷

波澜,是我李丽兰一抔三尺。

她越想越可怕,感到前景惨淡,以被掩面,嚤嚤啜泣。她惨然想到:“‘无可奈何花落去’,这是大自然的规律,春尽花残,已成铁的事实,谁能妙手回春,使残花再发?这简直是个幻想!完了,我什么郡完了,这是我彻底的失败,彻底的毁灭!”

李丽兰躺在床上,辗转反侧,难以成眠,耳听外面时钟打着一点、二点、三点、四点、五点。在她听来,今晚的钟声特别刺耳,好像丧钟敲在心坎上,一声声来,一阵阵痛。这样痛苦的时间实在很难挨过,她触景伤情,嘴里喃喃念着:“莫道长宵似年,侬看一年比更尤短,过五更已是五年,更有何人不老。”

五更的天气特别严寒,李丽兰兜紧锦被,等待天明。她觉得黑夜可怕,但又感到白天更可怕!她整夜未曾合眼,直到天将黎明的时候,才朦胧睡去。

原本李丽兰以为即将发生的板上钉钉的悲剧命运,不料却峰回路转,程慈航科长怜悯李丽兰的不幸遭遇和迫不得已,在他的巧妙周旋和暗中援手之下,李丽兰不仅重获自由,而且保全了名誉和婚礼。《昙花梦》中是这样逆转结局的:

李丽兰送走了客人,关上房门。她如释千钧重负,高兴得有点发狂。她把自己摔向床铺,又弹跳起来。她自出娘胎以来,从来没有像现在这样地高兴过。她觉得房间里每件东西都向她欢笑,热烈祝贺她的新生。她抬起头来,娇艳的脸上,笑容灿烂。她按捺不住内心的喜悦,伸张双臂,仰天欢呼:

“呀,世界多么美好,自由多么可贵!”

……

李丽兰看着这封充满感情的信,心潮不断起伏,激动得泪如泉涌,一股暖流像电波一样顷刻间流通全身。她想:“没有他,我就无法逃出法网,必将身败名裂,前途尽毁。当时我对他冷嘲热讽,耍尽无赖,但他总是克制自己的感情,仍然对我曲意招待。他多么温柔体贴、知情识趣啊!他沉着、机智,挽狂澜于既倒,扶大厦之将倾,挽救了我,真乃仁至义尽,我该怎么报答他

呢?”她只觉得程科长的形象在她心中愈来愈高大,几乎遮没了沈子良。

通过这种“背反法”,小说不仅完成了悲剧向喜剧的顺利转换,同时还巧妙地撒下了后边神探程慈航和踏雪无痕李丽兰之间暗中互相倾慕的情爱种子,为后面的故事埋下了后续发展的伏笔。这种悲剧中蕴涵着喜剧新质元素的“背反法”,在此后讲述的金枝玉叶花锦芳和歌坛皇后黎丽丽的故事中也一再被运用。然后,作者依据人物的个性特质,合乎逻辑地写他们人际关系的自行发展,并将正与邪、善与恶、真与假等诸种势力之间的交锋、博弈及争斗,精心扩展到了锦线、黑线和白线繁复编织的社会网络中去了,程慈航所接手的大部分侦探案件便都围绕着这几位女性的爱恨情仇、性命前程、社会关系、新旧恩怨而展开。换言之,作者在故事的谋篇布局上,始终紧紧抓住悲喜因素之间相互转化的辩证关系,通过主要案件的关键性场面,不断让人物涉及的社会关系网络成为推动案件侦破的决定性因素,逐步促使喜剧因素,由量的积累,部分质变,而终于到达质的飞跃;于是,奇迹屡屡出现了:与开头的“悲峰”对峙的“喜峰”亦发生了大逆转,最后双方握手言和,皆大欢喜。这种由悲悲切切到喜乐陶陶的逆转过程,其情感的震荡度,可谓相当强烈,而一旦喜剧高潮到来,《昙花梦》则绝不画蛇添足,立刻紧收笔墨,落闸关幕,戛然而止。这使每个独立的小故事都显得分外含蓄隽永,且耐人寻味,这也无形中收到了“客从悲来喜更喜”的戏剧效果了。

二、巧妙地组织了“大一线、小三线”极富表现力的情节线索网络,这是《昙花梦》的结构艺术中最为精巧的呈现之一。所谓“大一线”,是指《昙花梦》全书只有一条主干情节线。这条主干情节线就是:神探程慈航在侦破案件时和多个女性所发生的情爱瓜葛。它的关节点就在围绕踏雪无痕、金枝玉叶、江湖一奇所展开的连环案件上。特别是踏雪无痕李丽兰和程慈航之间的情爱纠葛与惺惺相惜更是全书不断出彩之处,故而围绕踏雪无痕李丽兰多次协助程慈航破获的数桩奇案、要案,就成了全书的重头戏,不仅故事悬念迭生,而且警匪双方的对峙冲突也显得尤其紧张、激烈,特别吸引人。同时小说还借鉴了中国古代章回小说“花开两朵,各表一枝”的结构艺术,在主干情节线上穿插进以马太太、黎丽丽、林映雪、戚玉芳、马玉媛、方瑶琴、余倩、刘振亮、严中甫、王存金、唐通等多个案中案,进行“穿梭式”的解说、外加往事回忆的侦破模式,从而形成了《昙花梦》所特意设计的“此案中有彼案,彼案中涉此案”的网络状总体布局。这么结构组织,使故事的整个主干情节的发展就显得有张有弛,有急有

缓。故事叙事的节奏感请,宛如海浪拍礁石,一浪一浪地奔向故事的高潮。显然,这种张与弛、快与慢、轻与重结合的情节发展形态,是完全符合艺术辩证法的,也是适应读者思想情感发展变化规律的。

所谓“小三线”,是指《昙花梦》在具体场面结构上,多数采用了“扇形”的三条小情节线聚成一点的布局方式。比如“马歇尔汽车失窃案”就是一个典型的例子。故事开始之后不久,即由李丽兰的回忆追溯而转入围绕飞贼刘振亮发生的一系列案件的侦破。李丽兰揭破刘振亮底细之谜为一小线,刘振亮频频作案为一小线,牵扯出马太太惩恶同时又“黑吃黑”的案中案为一小线。三条小线逐条拉出,最终都聚到神探程慈航这个点上,而这个点又是处在主干情节线上的。这么一来,好像树干之上疏密相宜地长着枝、茎、叶、花,构成了“单”(主干线)与“复”(小情节线)的既对立统一,又纵横交错的网络,每一条小情节线中都包含有大一线的因子;大一线又统摄了所有小情节线。这样就简中有繁、繁而不多余。简言之,《昙花梦》的结构艺术,使每个情节都落入一个精巧的网络“局式”中,令人意料不到,而又在情理之中。

《昙花梦》这种“大一线、小三线”的情节线型网络,与我国古代传统的章回小说大都采用的多头绪、多层次、松结构的情节线型比较起来,要优越得多。它几乎没有芜枝蔓叶旁生、人物飘忽之弊,反而使小说内容集中、主题突出,刻画的主要人物成为了“典型环境中的典型人物”(恩格斯语言)。譬如刘振亮这个反派的黑道人物在全书中多次作为主角出场,而马太太也相应地多次出场,通过关于刘振亮的一句谶语“逢马必瘁”为隐喻,从“马歇尔汽车被盗”、“茅舍精庐恩将仇报”、“玉面狼情场骗奸”等相互关联的系列案件中,马太太和刘振亮两人之间的斗智斗勇,使这两个人物甚至在某些特别案件中的表现甚至超过了中心主人公程慈航,而成了这几个案件中近乎一贯到底的核心人物,始终处于侦破案件这一系列戏剧事件的旋涡里,不仅把“盗亦有道”的马太太的勇敢机智、重情重义、足智多谋和擅长体情说理的形象刻画得栩栩如生,令作者心爱的人物黑道之祖——江湖一奇马太太的形象在读者面前活脱脱地站立了起来;而且将反派人物刘振亮的凶残、狡诈、狠毒、虚伪、卑鄙、忘恩负义的无耻品性,也入木三分地精心勾勒了出来。试想,如果《昙花梦》不是采用“大一线、小三线”的“扇型”结构艺术的话,哪能如此充分地展示主人公的性格历史、又焉可这样有侧重地写活主要人物呢?可见,采用“大一线、小三线”的情节线型网络结构,是《昙花梦》大局结构的又一特点和优点,也是小说总体布局结构之所以深邃、精巧的第

二个原因。

三、将明线、暗线,以及主人公行动贯穿线相辅相成地“拧”在一块,纵横交错编织成具有多重意义性的主题思想,催生了悬疑性、趣味性、批判性高度统一的小说艺术模式的革命。这是《昙花梦》总体布局结构的又一主要特点,是作者艺术创作大局观最深邃和深刻的所在。如果忽略了这一点,以为《昙花梦》仅仅表达了侦破单一悬疑性主题;或以为它只是个有些趣味性的通俗小说,那么对于作者之良苦用心的理解,恐怕都不免失之主观、片面。

事实上,细心的读者不难发现,《昙花梦》的全书贯穿线有三条:一条是明线——程慈航为代表的警方力量与盗匪为代表的锦线、白线、黑线势力之间的交锋、博弈。因为这正是小说故事叙事的主要内容,所以称之为明线。譬如《昙花梦》中作者心爱的女性李丽兰、花锦芳、黎丽丽,几乎都与程慈航进行过激烈的交锋和多次博弈,但在案件的起承转合中,她们的命运又常常因为程慈航的悲悯情怀和怜香惜玉性格而屡屡峰回路转、柳暗花明。而从刘振亮、王存金,以及严中甫所涉及的连环案中,程慈航都是在案件一开始就与他们形成了水火不容的激烈争斗态势,警匪双方,均可谓计谋百出、斗智斗勇,不达目的决不罢休。而红颜知己李丽兰的暗中出手相助程慈航,则使这种警匪斗争改变了形态,增添了新的变化因素。换言之,在《昙花梦》所花费笔墨最多的重点案件中,正是由于程慈航的急中生智与怜香惜玉,令许多女性的命运一再出现戏剧性的逆转,得以保全了名誉、幸福,并免于铁窗的幽囚之苦。在这些精心设计的场景中,各种人物的内心活动、外在行动和彼此之间相互牵制的行为冲突,究其实质依然是正、邪两种势力斗争的深入。这种斗争又分为两类性质和两种方式进行着:一类是,杨玉琼、柳素贞辅佐程慈航与盗匪之间的正邪斗争,由于她们的支持,无形中也壮大了程慈航代表一芳的力量;另一类是由正面人物程慈航与反派严中甫、刘振亮、王存金的思想境界差异而引起的,掺杂上李丽兰、花锦芳、歌女皇后黎丽丽等受恩报恩、以德报德的内在思想情感,程慈航对她们晓以恩义、明以利害,不仅推动了案件的侦破,她们的加盟,最终促成程慈航一方的力量,最终取得了有决定性意义的胜利。

第二条是具有辅助性意义的暗线——在系列案件的侦破过程中,程慈航和李丽兰之间也缔结了以互相倾慕、惺惺相惜为基础的情爱关系。因为《昙花梦》采用了“欲扬先抑”的手法,隐蔽的描写,所以称为暗线。譬如:“京都公馆连环失窃案”叙述

了李丽兰对程慈航竭力解脱已难的感恩思想和倾慕之情,作者写得虽然隐晦,然而观众已经心领神会,李丽兰的心头已在她走出警察局的那刻就中了丘比特的箭了,爱情的种子已经深埋在其心田了。而程慈航不出席李丽兰婚礼的行为,也在不寻常的举动中透露出他心中萌发的情爱。这样开场,看似这个戏落入了“才子佳人”的窠臼,妙就妙在《昙花梦》的作者却毫锋一转,按人物个性发展的必然趋势,迅速结束了这个案件中的爱情铺叙,反而进入另一个案件的侦破中。这样交叉的人物在不同的侦探故事中就沿着自身轨迹自然而然地发展下去。随着李丽兰一而再,再而三地协助程慈航侦破案件,两人情爱贯穿线就在读者的期待中开始逐渐走向明朗化,虽然并没有过分渲染他们的情爱关系,然而每一次疑难案件的破获却都维系到了情爱这条线上,都使他们的情爱开始渐入佳境。到最后案件侦破了,程慈航和李丽兰的爱情也圆满了。换言之,正是由于作者没有像平庸的作家那样,抓起“爱情的胡椒粉”乱撒一气,或搞“爱情至上”,喧宾夺主地取代了侦探小说的趣味性,反而为了突出更高的主题思想,有意识地用隐蔽手法,恰如其分地暗写情爱。而这种使情爱受制于侦探工作的艺术构思、描写手法,确实反映了作家的爱情观和高超的结构技巧。

第三线是主人公的行动贯穿线——它是在明线和暗线相辅相成的发展过程中,通过几个主要人物活动于其中的动作系列而反作用于明线、暗线的发展而实现的一条侧映线。这是《昙花梦》中相当引人注目的一条贯穿线。江湖一奇——马太太的故事就主要采用这种方式进行叙事的。

毫无疑问,在《昙花梦》中,这三条贯穿线都是作者总体布局结构中客观存在的。承认了这三条贯穿线,就必然要承认多义性的主题思想;而承认了多义性的主题思想,也就必然能清楚《昙花梦》这部小说的性质,的确是悬疑性、趣味性与批判现实主义高度结合得恰到好处的一部佳作。

四、小说细部情节结构的精巧性,这亦为《昙花梦》的一大布局中不可忽视的优点。前苏联著名文艺理论家爱森斯坦在《结构问题》中这样说道:“‘结构’这个术语的直接意义首先是指‘对比’和‘接合’。我们正要从结构的这种狭义的方面,去研究这里所分析的材料,一边学习怎样确定一个作品的各个部分之间,各个场面之间和各个片断之间合乎规律的的联系和接合。”^③这段话告诉我们,《昙花梦》之所以成功,除了精彩的故事内容之外,不但要研究其总体布局结构,而且要探讨细部结构,才可完整地了解《昙花梦》的小说结构艺术之深邃性、精巧性。《昙花梦》这部小说,大局套

中局、中局套小局,形成了多层次的、立体交叉的完整网状结构,宛如镂空的象牙球。具体而言,《昙花梦》大局结构的深邃性,是通过中、小局的精巧性来实现和完成的。要检验中、小局是否精巧?不是凭主观臆断或任意褒贬,而是有一定的标准的。一是看它自身结构是不是合理、完整;二是看它是否为高潮的准备所必需;三是看它是否合乎情节、性格发展的逻辑,是不是为表达主题思想所不可或缺。

下面,我们选取《昙花梦》中的具体故事进行剖析:涉及歌坛皇后黎丽丽相关的案件,其故事的情节结构就显得相当典型。同黎丽丽相关的案件就是由一个大局、一个中局和两个小局组成的。黎丽丽和刘振亮的关系为两个小局,黎丽丽与王存金的关系为一中局;黎丽丽和程慈航的关系则演变为另一大局。黎丽丽和刘振亮的故事,是从“马歇尔汽车被盜案”拉开了序幕的,黎丽丽利用王存金为刘振亮报仇的系列“飞贼”案则构成了故事的核心部分,然后一步步向黎丽丽与程慈航冰释误会这个大局推进,最后以黎丽丽“魂断秦淮落”幕。这样的艺术结构至少起了三个作用:一是开始铺设了善恶斗争的明线和黎丽丽暗恋程慈航的爱情暗线,暗示了大局发展的趋向;二是定下了相互关联的几个案件中主要人物性格和彼此关系的基调;三是设置了强烈的戏剧悬念,譬如黎丽丽之后的命运如何?黎丽丽对程慈航萌发的爱慕之情会不会开花结果?史朝云在黎丽丽的身边扮演什么样的角色?刘振亮、王存金将有如何的下场?等等。简言之,小说主要人物的性格矛盾,表现为外部动作的激烈冲突。而由黎丽丽故事,又牵引出另一桩尘封已久的林映雪的案件。作者通过黎丽丽与林映雪两个人物性格的对照发展,通过外部动作的激烈冲突,折射了人物的内心世界。黎丽丽与林映雪殊途同归的悲剧命运,形成了强烈的戏剧性,一下子就抓住了读者的心,使读者情不自禁地产生了悲悯情绪,使人在窥探谜底的同时,也产生了非看下去不可的欲望。再如马太太算计刘振亮的连环案中案,也由这样的大局套中局、中局套小局,环形网状结构组成。在“马歇尔汽车被盜”、“茅舍精庐恩将仇报”、“采花蜂淫窟纵欲”、“玉面狼情场骗奸”等案件中,每个案件构成的小局既彼此独立而又有内在联系。它所起的作用:一是强化了惩恶扬善主题思想的同时,马太太的身世、爱情的暗线,也因刘振亮恩将仇报“茅舍精庐父女”而逐步变得明朗化,读者期待的心情被撩拨得更为强烈;二是通过连环案、案中案的斗智斗勇,有力刻画了马太太坚持“盗亦有道”的形象和有胆有识、机智无双、老谋深算,又善良助人的个性特征,同时也揭示了人物的最终结局。三是打开了“大一线、小三线”的叙事路径,引出了新的局。这就把

典型环境里生长的典型性格的两重性给活画了出来。这里,读者很清楚地看到性格是“局式”的基础,“局式”是性格的升华这一辩证的关系。可见,《昙花梦》的“局式”决不是作者随心所欲就能轻易构思出来的。

值得注意的是,不仅在《昙花梦》中像这样的“局中套局”的结构比比皆是,而且即使是本属“过场戏”的案件,作者也会做些特别的结构文章,按照人物的各自个性特征,刻画了各自的心理活动,写出精彩的场景来。譬如“湖南路童家巷朱宅失窃案”和“玄武湖色狼沉尸案”这样的“过场戏”,也均以“局中套局”的方式来揭开重重谜底,通过朱文彬、方瑶琴、叶竹青三人之间的情感纠葛,以朱文彬的退一步海阔天空,方瑶琴和叶竹青两人有情人终成眷属的结局,既抓住和深化了《昙花梦》的人物塑造核心,生动地揭示了这些人物各自的内心世界,而且案件的侦破,也从这些人物的性格特征中得到了合乎情理的解释。“玄武湖色狼沉尸案”,则以精巧结构和工笔细描,把神探程慈航善于抓住对方思想脉搏、体情顺理的个性特征,以及女主人公余倩复杂的心理活动刻画得淋漓尽致、有声有色。而穿插在案件侦破间隙中,程慈航向部下回忆往事,自我表明心迹的一番话在全书中也别有意义:“我高中毕业那年,我的家乡惨遭第一次沦陷。那时,我亲眼看到日军进城,铁蹄蹂躏这个美丽城市的情景。他们如狼似虎,手中高擎那面膏药似的太阳旗,如招魂吊幡,全市各大街小巷,敌人岗哨林立,十字路口,坐着战胜者——‘皇军’,行人由此经过,诚惶诚恐,胆战心惊,都要向他们做九十度鞠躬。稍不如意,就被吆喝、体罚,轻者掸鼻子,刮耳光,重则刺刀刺腿,枪柄捅腰。女人稍有姿色者,以检查为名,剥开她们的衣服,当众侮辱。在市郊人迹比较稀少的地方,行人经常被当活靶,惨遭杀害。因此,附近各县农民,不敢把农产品输送进城,造成粮食奇缺,米价高涨,一般居民,家无隔宿之粮,饿死者不计其数。城内经常突击定点检查,为期三五天,居民不能出门一步,敌人利用搜查名义,囊括财宝,奸淫妇女。被奸的妇女,弱者忍辱而苟生,强者自杀而全节。这种惨绝人寰的暴行,弄得民不聊生。这就是亡国奴的惨痛生活。青年人处于这种屈辱的环境之下,热血沸腾,实在无法忍受下去。”这段话不仅突出了惩恶扬善的主题意义,也有意阐明了程慈航在案件侦破过程中,之所以屡屡在挽救、或搭救女性时,为何会一再怜香惜玉,展现侠骨柔肠的原因,而且无形中也为程慈航最后所作的网开一面的的结案奠定了基础,提供了内在根源。当然,作者也因此而完美定格和升华了程慈航济世救人的仁慈形象,从而达到了为父亲“立传”的潜在目的。

最后,呼应开篇的“七卡拉钻戒案”之最后结案,也是《昙花梦》结尾之前的又一个戏剧高潮,也是所有案件的终章。这种首尾呼应的结构布局,不仅在一个圆环状的案件侦破中,令此案之前、之中的一切大波小浪的案件,都奔涌和汇集到这里来了,形成了一个戏剧尾声高潮。“高潮是主题在事件中的体现”,“高潮是考验结构中每一元素的效用的试金石。”^④至于整部《昙花梦》整个叙事结构是不是合理?多义性主题能不能圆满实现?这个终章结构显然是关键之关键。而全书多义性的主题,在此结构“局式”中亦表现得最为明显和突出。作者借金枝玉叶花锦芳之口达到了批判现实的目的:“我认为这个社会非常不公平,比如说,许多有钱有势的人,他们的财富多半都是取之不义之财。他们有的屯积居奇,大发国难财;有的劫收敌产而起家;有的包庇汉奸从中取利;有的侵吞大量公款;有的武装走私;有的掩护贩毒;甚至有的派兵挖掘古墓盗窃古宝。这批人现在都高踞要职,他们的不义之财都得到合法的保障。他们在灯红酒绿、纸醉金迷的大城市里,追求酒色时气,享用民脂民膏,大肆挥霍。但是,有一部分人因为迫于生计,走投无路,不得不铤而走险。现在国家所设的严刑、峻法,也就是专门对付这批可怜虫,所谓‘窃钩者诛,窃国者侯’,你想想看,今天这个社会,豺狼当道,安问狐狸?”作为一个黑道上锦线人物中的佼佼者,花锦芳的这段话不但在多义性主题方面有力揭露了当时社会的腐败与黑暗,而且在结构上起到了首尾呼应、承上启下的作用。“承上”,就是把前面展开的矛盾集中到一个人物身上,强化了矛盾;“启下”就是埋下了新伏笔,当然也为“七卡拉钻戒案”的最终结案做了铺垫。这是作者所设计的“巧局”,的确达到了生动描摹了金枝玉叶美丽聪慧、敢想敢干、多智善谋性格的目的,同时又把情节渗透到了花锦芳和程慈航的情爱线索中去,按照一般的说法,这可以称为“必须场面”。结案时的那个场面和对话,正是花锦芳性格的定格,软弱与强硬、胆小和胆大、谨慎与放肆,都按照对立统一的规律呈现出来了。很显然,《昙花梦》作者不仅相当擅长对真善美和假恶丑进行甄别,而且也很善于把主要人物的命运都紧紧攥在手里,有条不紊地加以处置、解决。换言之,作者正是通过巧妙的结构布局的步步推进方式,构成了矛盾冲突极度紧张激烈的高潮,有力地解决了贯彻全局的多组矛盾,而程慈航与金枝玉叶、踏雪无痕3人之间的情爱也在此得到了读者所期待的结局。小说的多义性和主题思想呈现到此便顺利完成了。总而言之,当我们剖析完了精巧的中、小局结构之后,自然会想到,原来大、中、小局之间的关系,是对立统一的,没有深度的总体艺术构思、大局结构,中、小局结构就必定会

盲目、肤浅；而没有精巧的中、小局结构，大局的深邃性就没有着落。《昙花梦》以“七卡拉钻戒案”的发生开启序幕，也由此案的侦结而首尾呼应地画上了圆满的尾声。这一陈娟精心“咀嚼”出来的艺术结构，恰恰印证了著名文艺理论家别林斯基所说的：“悲剧或者喜剧，也正像一切艺术作品一样，应该表现为特殊的、锁闭在自身里面的世界，就是说，应该具有不是来自外部形式，而是从横呈在根柢里的那概念而来的行动的统一。”^⑤《昙花梦》的小说叙事结构，便是这样一个深邃精巧、富有艺术魅力的“特殊世界”。

当然，创作一部宏大的社会历史小说，作者的难题还在于，同原始素材如何保持距离？如何将素材提炼、转化为创作题材？如果《昙花梦》把真人真事如同报告文学那样直接搬进小说，那么小说的情节和人物就会很快过时，正像特定历史时期中某个问题的火花一闪即逝一样。正是由于《昙花梦》采取了先将事件抽象化，然后又进行形象化加以概括的方式，从而使得这部小说才具有了传奇一类的性质。如果作者对所关心的问题过于热情的话，叙事不节制的话，那么小说就会成为宣传性的小册子，而不再是小说了。这也确实说明了写社会小说的难处。《昙花梦》有不少真人真事，这些文字不属于叙述主体，作者用“人物小传”这种体裁另行处理，没有把它们和虚构的人物群体形象混在一起，避免了牵制和拘泥，达到了言简意赅的效果。所以在这种以小说体裁为真实人物立传的情况下，故事中的主人公就只能游走于“真实”和“虚构”之间，成为虚构的真人的“本事”。作者很好地做到了这一点，小说的“立传”意图并不是因为写小说的需要而作的权宜之计，而是作者潜意识的强烈影射。毕竟对《昙花梦》这部小说进行最后修订的时候，是作者陈娟刚移居香港不久的艰难时期，正处于人生奋斗的低谷。她带着对资本主义的一种半是批判、审视，半是困惑、迷惘的情绪投入到这部小说的写作中。因此在《昙花梦》中，我们可以看到作者最心爱的人物程慈航身上，也有这种同情、悲悯似的审视眼光屡屡流露，并把这种情绪融化到了怜香惜玉的同情与拯救行动中去了。或者正是因为作者当时的处境，使其看任何人、事，都是从底层的人生出发，而不是从处于高层的人出发。这也无形中使这部小说更加“接地气”，或许不属于“阳春白雪”之作，但却深得“下里巴人”喜欢，获得了最为广大的普通读者群的赞赏，从而一炮打响！

若再进一步探究，或许是潜在的为自己的父亲“立传”意识的作祟，从这个层次上的情感认知，深刻影响到了《昙花梦》主题表现的多义性，整个情调充满了感伤、怅惘

的挽歌意味。作者通过程慈航、金枝玉叶、踏雪无痕、杨玉琼、黎丽丽等人物,最后或离开、或死亡、或留下的命运选择,隐喻了“天下没有不散的宴席”这一人生无常的结局。在《昙花梦》作者的笔下,1940年代末叶的大陆是惶惶不安的,在作者眼中的国民政府正是一个走向失败与崩溃的政府。因此《昙花梦》结尾时程慈航探长在时局剧变中,最后不得不独自面对眼前的残破景象:

回想几年来京都生涯,他的事业一帆风顺,声誉与日俱增,他曾经生活在花团锦簇中,沉浸在“温柔乡”里,所谓到了江南赶上春。想不到好景不长,曾几何时,世事沧桑,风情突变。几天之内,鲜花美人,面目全非。

她们死的死,走的走。在那死别生离之际,她们的眷恋与深情,缠绵与温馨,都化作他心灵的绞痛!最后的结局只给他留一个“空”字。

史朝云在旁百般抚慰,劝他节哀顺变,保重身体。

程科长伤心地捧着丽丽的剪集簿,走进窗前,仰望长空,面对乌衣巷。

只见暮色苍茫,园林幽暗,花木凋零,败叶满地。

只听寒风飒飒,昏鸦哑哑,远处城头,号角哀鸣!

程科长喃喃自语道:“明日将临,风流云散,回首前情,昙花一梦!”

事实上,程慈航喃喃自语中所透露出来的惆怅、迷惘,以及如同昙花一现的惋惜和慨叹的袅袅余音中,正可以看出一个时代、一个王朝和属于这个王朝人物的挽歌,即使再美丽也将遗憾地唱响了。换言之,这个结尾,不仅概括了书中人物爱、怨、情、殇的结局,而且也回应了踏雪无痕李丽兰关于昙花的人生禅悟:“这种花一生只开几个钟头,很快就枯萎了。这说明了什么?说明人生是短暂的,得意之时更加短暂。昙花好像莲花,但穗状花序,所以又称金钩莲。此花多开于午夜,人们都已睡熟了,它娇美之姿有谁看到?只有天上月,因而又号为‘月下美人’。当春天到来的时候,百花各倾全力,争奇斗艳,姹紫嫣红。但是造物主无情,转眼间春尽花残,红颜老去,片片零落。它不仅无意苦争春,而目连白天都不愿现形。你是名利中人,热中于富贵利禄,哪里有闲情半夜起来欣赏它的窈窕姣好之姿容呢?所以你不懂装懂,只好以野草闲花视之。不过为名为利是人之常情,这也难怪你的。我看了这朵花,有所感悟,既知昙花一现,何必费尽心机,呕心沥血,日以继夜,到处奔波,年年压金线,为他人做嫁衣

裳？人生到头来，不过一场春梦，转眼皆空！这是我的一见之得，你看如何？”是啊，在鼎革之变即将到来的1940年代，最后两年的京、沪两地的最后热闹与繁华，恰似“幽幽昙花一梦逝”（张诗剑语）！所有的人物都在这一场场的侦探游戏中，激动过、渴望过，到头来两手空空，一无所有。正是这种“世间好物不坚牢，彩云易散琉璃碎”般的离散情绪拉开了小说的社会政治距离，没有传统“大团圆”的喜剧结局，却在社会价值和人理念这两个问题上，表现出了离散的悲情与不由自主的怅惘。然而，从另一重视角来看，这里的隐喻意义也不言自明。程慈航作为整部小说的压轴人物，既是一个没落王朝美丽挽歌的象征，也开启了一个新时代的曙光。

注释：

- ①②[清]李渔：《闲情偶寄》之“词曲部”，中华书局2007年9月版，第126页。
- ③[苏]爱森斯坦：《爱森斯坦论文选集》，黄定宇等人编译，中国电影出版社1962年12月版，第137页。
- ④[美]约翰·霍华德·劳逊著：《戏剧的与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1961年12月版，第73页。
- ⑤[俄]别林斯基：《别林斯基选集》（第1卷），满涛译，上海译文出版社1980年10月版，第353页。

（肖成，女，福建福州人，文学博士。福建社会科学院文学研究所副研究员，主要从事台港澳暨海外华文文学研究）

“忧郁”之外:《香港文学大系》 (1919 - 1949) 散文卷中的香港形象^①

◎王文艳

摘要:卢玮銮在其著作《香港的忧郁:文人笔下的香港(1925 - 1941)》借用楼适夷《香港的忧郁》一文的标题来表达内地赴港文人与香港彼此相依却不相亲的关系,从而概括为香港的悲剧性格。《香港文学大系》(1919 - 1949)中的散文卷刊登了以香港为题材的诸多散文作品,真实地折射出文人对于香港这座城市所寄托的复杂情感。叙事者处于不同的文化背景和叙述立场描摹了不同的香港形象,这些香港形象呈现了“忧郁之外”更为丰富的审美意蕴。这些不同的形象之间构成了对话、补充甚至相互质疑、消解的关系,显示了香港形象的复杂性。这些形象赋予了我们重新的思考,香港应该是一个文学和文化空间的概念,它容纳了多元、异质的文学形态和文学类型,香港文学应该是在这个文化空间内形成“共生关系”的文学。而香港文学史的写作在处理 1949 年之前的香港文学时亦应考虑到其具有的复杂性。

关键词:香港文学大系 香港形象 中原心态

卢玮銮在其 1983 年出版的著作《香港的忧郁:文人笔下的香港(1925 - 1941)》里,选录了多篇内地赴港文人谈香港的散文,并借用楼适夷《香港的忧郁》一文的标题来表达内地赴港文人与香港相依却不相亲的关系,从而概括出香港的悲剧性格^②。2014 年出版的《香港文学大系》(1919 - 1949)中的散文卷也选录了以香港为题材的诸多散文作品,叙事者处于不同的文化背景和叙述立场描摹了不同的香港形象,真实地折射出文人对于香港这座城市所寄托的复杂情感,使香港呈现出“忧郁”之外更为丰富的审美意蕴。樊善标在散文卷导言中谈到,“本卷并不企图通过筛选作品建构任何一贯的香港特色。唯一预设了要排除的只有一类作品,即虽然在香港发表,但在发表前作者不曾在香港居住过,内容也不涉及香港的作品。”^③正是由于这种“不企图”

的开放与包容,使得散文卷中的香港形象具有多元异质的特点,表达了各自独立而不相融合的声音和意识,甚至相互之间构成了拆解的关系,这些同样具有充分价值的不同声音构成了对香港复杂性的描述。

一、“中原心态”俯视下的香港形象

李欧梵认为,五四知识分子的心态绝对是“中心”式的:他们自居于中国文化和商业的中心(北京和上海是五四时期的双城),也继承了传统知识分子以天下为己任的精英主义的雄心大志,虽然在思想上吸收了不少晚清以来的西方文化,然而却自视甚高,从不把自己放在边缘地位,所以,在意识形态上他们创造了一套乌托邦式的宏大理想,而把自己置于现代历史潮流的浪尖上。……也无法从边缘的立场透视问题,更不会对边缘地区如香港感到兴趣。^④这段话在探讨香港文化身份时常被引述,但以“中原心态”俯瞰香港时,香港的形象究竟呈现出怎样的面目,却少有具体的探讨。

1. “花香”与“鸦片”:永不调和的气息

发表于1934年问鹄的《外省人的香港印象记》中,“我”看到的香港:

纵横屈曲的柏油路,配着这浓绿的山岗,正像无数条银灰色的丝带,紧束在一堆翠玉上面。山岗的路面,却用深黄或是棕色的碎石砌成花纹状,石缝的中间,开遍了许多不知名的野花,花瓣的巨大,颜色的浓艳,大概都是近热带的植物了。山径的下面流着一条条的涧水,虽是人工筑成的,可是那琮琤琤琤的声音也很可听。黑色的铁栏,缭绕在所有的山道和水沟的两岸,远看很像蛛网。一辆汽车从花木织成的网幕下倏然钻出,又倏然消失在丛林深处。无数颜色不同的建筑物躲在绿荫下面,静静地做着它们的美梦。^⑤

“宛如灰色丝带”的柏油路,用碎石铺就的花纹状路面,人工筑成的小溪,宛如蜘蛛网的铁栏,颜色不同的建筑物,这些无疑是香港引进西方资本主义物质文明的产物,是香港现代化的表征。1840年,英国占领香港岛后,就开始在港岛北部建立城市。19世纪50年代,为适应人口增长与经济发展的需要,一批新的市政和公共工程,如凿井供水,铺设排水管道、安装煤油街灯等陆续完成。1860年开筑了太平山街等多条街

市,设立了官立医院和学校,维多利亚城已经略具雏形。^⑥经历了近百年的经营,到了1930年,香港的市政设施更加完善,港英政府在建设和管理城市方面卓有成效,香港呈现出迥异于内地大多数城市的现代化面目。这让外省人问鹃发出了由衷的赞叹,“真是个大美的大花园”,并感慨道:“中国人手里的荒岛,一落到外国人的掌握,变成了胜地了。”^⑦

但是,当作者看到香港人的时候,笔下的描述却呈现出另外的景观:“忽听得山上一阵喧闹,接着就有许多人奔下山来,一路乱跑乱撞,叫着笑着,那种无秩序无组织的情形,和他们身边的建筑物一对比,使人有说不出的感慨。”在作者的感慨中,他们的装束和“长江一带二十年前的装束差不很多”,“从他们的皮肤营养和服装华丽上看来,他们是有着很好的物质生活的;可是在他们的表情和言语中间,却怎么也找不到一点教养的痕迹。这些大概就是殖民地典型的好百姓了。”^⑧

仅凭着表情和片言只语,便笼统地以没有教养来判定香港人的性格,进而将之概括为殖民地百姓的典型。在问鹃的描述中,香港的形象呈现出鲜明的二元对立的结构模式,在“花园”、“胜地”与“没有教养”的香港人这种简单粗率的对比和论断中,作者的中原心态暴露无遗,支撑作者结论更多的是潜在的先验性判断:香港是个殖民地,在思想文化层面必然是落后的,同时也流露出作者对于殖民地和现代性片面化理解。最后轻率地得出结论,“夹道的花香,海的温柔的气息,浓烈的鸦片烟香混作一片。它们的永不调和的气息,也许就是香港的特色。”^⑨花隐喻着外在景观的美好,鸦片隐喻着内在思想的腐朽,这就是外省人心目中的香港形象。

2. 改造“香港头”

在黄秋耘的《“香港头”的改造——青年生活诸问题之二》里,对香港及香港青年性质的概括呈现出清晰的思路上的演绎:

华侨青年本来是中国人,但生长在殖民地社会里。他们一方面背负着封建意识因袭的重担,另一方面又受着外族统治者奴化教育的熏陶。他们既否定了中国士大夫阶层的固有道德(如节操、廉耻之类),认为迂阔而不合时宜,但又接受不了欧美资本主义的民主精神(即使是旧式的民主),连呼吸一下自由平等空气的机会也没有(因为这些只是主子们的专利品)。同时,如所周知,殖民地社会是一个生存与斗争激烈到极点的地方,为了寻求自己

的温饱和享受,就往往免不了要欺骗别人,损害别人,把别人的痛苦铺成走向自己幸福的道路。人与人之间,只有对立,没有互助,没有道义的友谊。这样的社会环境,正是培育“香港头”细菌的最好的场所。^⑩

在这里,叙述显示出极大的偏执和狭隘,殖民地自动剔除了诸种善德和美好的可能(节操、廉耻、民主、自由、平等),成为一个“藏污纳垢”之所,它因而自然产生了“极端的市侩主义,狭隘无聊的生活圈子,儇薄轻浮的卑下情操,民族自尊心的丧失”^⑪等被称为“香港头”的思想意识。也就是香港人因其身处于殖民地社会,其思想性质已经被先验性的规定了。

而“改造一个‘香港头’(拯救一个堕落的灵魂),其功德之大,自非捧一匹小鸟回巢可比。我们祈望着每一个自觉的进步的华侨青年,都以‘香港头’医生自居。”^⑫这种拯救者和医生的姿态,显现了从中原心态出发的知识分子对香港的轻视,无法从香港特殊的历史文化境遇中去思考问题,建立不了与香港真实而亲密地联结。

二、左翼文化思潮影响下的香港书写

1945年8月香港光复,恢复了港英政府统治的传统。在国共战争日趋白炽化的中国内地之外,香港为中国现代文学的生存发展,提供了一种较具包容性的空间。中国共产党领导并影响的左翼文化力量和国民党的右翼文化势力都进入到了香港。而左翼文化思潮也深刻影响了对香港形象的建构。

1. “奇形怪状”的人

黄药眠的《没有眼泪的城市》开篇首先用抒情的笔致描述了香港的美,把它比喻成“珍珠之城”,夜晚的香港“一艘艘的船,像是黑色的鱼,口衔着一颗颗的珍珠,向这里朝拜。”但对香港内在的描述,依然是强调其没有文化,“书店里却寂寞得有如古庙”,^⑬这里显然又是“花香与鸦片”的二元对立结构,但更为严重的是,接下来的香港在这里被描述为一个等级分明,被金钱“异化”,腐蚀,弱肉强食的资本主义社会。

这里没有什么等级,但有钱的是站在一边,无钱的又是站在另一边,这里有着无形的界限。一切都是商品,一切都是买卖。女人们之所以打扮得

这样如花似锦,不是为了真的要美,而是打扮美丽些,然后能够做得更好的买卖……如果你看见一对男女,或者在楼头并肩地倚着栏杆,或在花园里携手散步,或在海滨石凳上喁喁私语,你们一定以为他们都是沉醉在爱的幸福里,感觉到羡慕。然而假如你有机会去窃听一下,那你就立即会失望,因为他们当中十之七八,不是在谈论着月亮、星星、美丽的黄昏和缪塞的诗,而是在那里商讨条件,或者各运用着巧妙的语言,试探着对方关于交易的诚意。这里一切都是现实的,没有感情的。^⑭

夸饰化、激越化的话语模式,笼统地概括和描述,香港被塑造成了万恶的资本主义社会,人性的丰富在“反资”的理念下,被抽干了复杂的内涵。

当夏天,每个窗户都敞开来的时候,你如果肯留心去窥探一下你就更容易看见这城市的五脏六腑了。每个窗子里面都住着奇形怪状的人。有一间是佝偻的老妇,独自一个人,在光滑的地板上堆起了破布堆,不知找寻什么。有一间是五六个人半裸着身,围着桌子打麻将,额上挂着黄豆般大的汗;有一间是一对青年男女,穿着笔挺的西装,口中会念念有辞,跪拜在涂着红脸孔的女神像下面;有一间是五六个涂脂抹粉的妇人,坐在墙角里,而其中一个则几乎全裸着,张开两手,挺起乳峰面对着电风扇,吹得非常得意……^⑮

这些“奇形怪状”的丑态“大展览”,缺乏对港人具体生活情景的同情之理解,俨然是漫画式的丑化,体现了从阶级观点出发对香港形象粗暴和肆意的扭曲。

2. 由忍耐到反抗的“大的群体”

司马文森的《“山上人”和“山下人”》以“居住在香港十余年”的余君给大家作报告的形式,讲述了香港一个小岛兴衰与起落的传奇。作报告本身就带有一种规训和劝诫的意味,而文本主要从“反帝”的视角,着力刻画了象征着无产阶级的“山下人”与象征着帝国主义势力的“山上人”之间的矛盾和斗争,最终以无产阶级的胜利而告终,全文散发着浓厚的阶级斗争的气味。

文章开篇首先强调了两个阶级之间不可调和的矛盾:

“山上,另有一个世界,完全不为山下人所了解的,这儿,住有英国人,美国人,意大利人,德国人,以至法国人,本地欧洲的阔人,差不多全在这儿建立了别墅。他们自己定了法律、用障碍物,用铁丝网,从半山包围起来,不叫山下人上去。”“这些山上人在他们的‘禁区’内,除了武装着一些中国和印度雇仆,还养了不少狼狗,他们说这是用来对付强盗的,实际上就是用来对付乡下人。……有些山下人也壮着胆想到‘禁区’内去看看,于是,枪击事件和狼狗咬伤人的事件便不断发生了。日子一天一天的过去,隔膜和仇恨也就一天天的加深了。山上人做过了多少坏事,山下人照例是沉默着,可是他们在心中一笔一笔的记下这一笔血债!”^⑩

司马文森把两个阶级的对立写得泾渭分明。面对山上人的压迫,司马文森写出了山下人团结起来反抗的决绝。同是一件物品,山下人买只要很低的价格,可是以高价开售给山上人,甚至不惜付出坐牢的代价。在日本人占领香港后,山上人秘密撤离。愤怒的山下人知悉后成群结队,“象一群疯了的动物,他们任意的践踏花草,砍去树木,并从所有富丽的别墅中,搬出了那些罕见的华丽家私。他们不愿把它带回家去,倒是把它堆在一起放火烧掉了。”^⑪司马文森写出了两个阶级矛盾的激化,以及最后无产阶级使用暴力手段,彻底地摧毁了帝国主义者们的嚣张气焰,试图唤起读者对无产阶级这一理想群体的认同。

在整个叙事中,山下人被压迫的苦难感受,反抗情绪和方式完全体现了集体的意志,勾勒出一个在帝国主义的步步紧逼下由忍耐到反抗的“大的群体”。

从1840年起,港英当局实行种族隔离,分区而居的政策,将中环维多利亚城中心划为欧人专属居住区,迫令该地华人迁居太平山。到了19世纪60年代,域多利皇后街成了华洋两大社区的隔离线。此后,港英当局又制定了《保留欧人区域法例》(1888年)、《保留山顶住宅法例》(1904年)、《长洲住宅区法例》(1919年),将威灵顿和坚道之间的区域、山顶区等专供欧人居住,防止华人迁入。直到1946年,上述法例才被完全废除,前后历时百年。^⑫应该说,司马文森借余君讲述的“传奇”是有历史依据的,分住在两大区域的洋华社会之间的猜忌、隔膜、对峙、反抗也确实是在演绎帝国主义奉行种族主义歧视恶行的好题材。但在左翼叙事下,把两大阶层凝固成两个对立的整体,其声音、感觉、情绪都规约化,对个体生命的编排和整合在满足政治功利目的

需要的同时,也造成了两个阶层形象的单薄,审美感受的匮乏。

不管是中原心态俯视下对香港形象的塑造,或是左翼文化思潮影响下的香港形象,都体现了内地文人对香港情感的疏离,这些造成了卢玮銮所说的“香港的忧郁”。但香港的形象绝不仅于此,它的呈现有更活泼生动的姿态。

三、“难民”笔下的香港世相

香港自开埠以来,就是一个移民社会。1937年全面抗战爆发后,难民潮汹涌澎湃。据统计,1937年约有10万难民涌进香港。这些难民中有不少是生活相对困窘的知识分子,他们把触角深入到了香港的各个阶层,在日常生活中获得了对香港的深度体验,因此,他们的散文里没有外来者居高临下的审问和批判,也没有对无产阶级理论的刻板演绎和僵硬论证,他们的体验让他们对香港的判断更为谨慎,“香港地方虽小,而其中凡事千变万化,不可尽窥。”^⑩由此,他们的笔下呈现出了相对真实、复杂的香港形象。

1. “住”和“行”

1937年后,香港社会在民生方面面临的最严峻的问题就是由大量难民涌入导致的住房困难。在这方面,高岱的《香港的二楼社会》、李绣的《职业太太》、易水的《木屋旅行记》都从不同的角度涉及到这个问题。高岱的《香港的二楼社会》具体的描述了香港由于难民涌入而形成奇特的住房现象:

“每栋房子连骑楼上下及甬道都住满了人,那容量超出了应住的房客十倍以上,一层房子同住的,真是集中了三教九流的人物,于是香港这奇特的社会的缩影,便存在于每一层房子里面。”并穷形尽相地描绘了底层百姓的悲哀与凄凉,“走廊床位的弱小者在呻吟,穷病者在头房发出绝望的哀号,中间的夫妇为了生活不如意而吵嘴,阁仔的妇人受欺骗要跳楼自杀,尾房的‘坏女人’发出了淫荡的笑声,包租婆在迫着骑楼房的人要租钱……。”^⑪

与前者的沉重不同,李绣的《职业太太》则讲述了一个啼笑皆非的故事,为了应付房租太太“非眷莫问”的苛刻,单身的“我”不得已找到朋友的女佣当了五天的职业太

太。而易水的《木屋旅行记》则讲述了一个“只有一丈丁方面积”，“一边全开了门来做生意的”房子^①，从剃头铺变成熟食铺，再到旧衣铺，到处搬迁不断易主的故事，一方面折射出当时居民住房的困难，同时也显示了底层百姓自强不息的奋斗精神和生存智慧。

除了住，由于人口的大量涌入，出行也成了当时香港居民的一大难题。苏海的《电车社会》写出了当时社会无处不在的等级观念和殖民政府执法的粗暴，“有楼梯的电车”分为头等和三等，“警察可以拿起鞭子打三等的越额搭客。”^②为了避免羞辱，囊中羞涩的我不得已买了头等票。可头等票又分无座和有座，最终我还是被请进了警局。其间的曲折，道尽了下层百姓的辛酸。何穆之的《冲锋章》则用诙谐的笔法写出了交通的拥挤：

轮渡的桥还没有放稳，男女好汉便一拥而出，毛腿与玉腿齐飞，大汉与娇娘同抢，这是女权不让人，蛾眉颜色的大平等相，泰山崩于前，疾雷破柱也没有这个场景的动人心魄。^③

令人忍俊不禁的同时，不得不佩服作者积极乐观的处世方式和豁达的人生态度。

2. 风俗画

易玲的《香港新年杂景》和华胥的《九龙塘的花市》或是刻画了香港都市新年花市灯如昼的繁华，或是写出了清晨乡村小农墟的清新质朴，呈现了别具特色的香港风情。

文值的《秋风里的萧顿球场》描绘了方圆不到六千尺，内里却洋洋大观，应有尽有的夜市。食物档里的“价钱便宜，三毫一碟田螺，三毫一碗烧鹅饭”，吸引最多观众的讲古寮与江湖的卖药档，生意清淡的卦象摊，“花枝招展傍着老妈子走来走去的私娼”，活跃的扒手，勒收保护费的黑社会人物。这些世相百态，写活了“20世纪底层百姓讨生活的手法，也有各种不同代价的享受”，“有血痕，也有汗迹，在同一块土地上确有万千错综矛盾的心情。”^④

李明的《街景》描绘了一个原来有着“花绣镂金的戏服，锣鼓弦管”的街头戏班子为讨口饭吃，积极卖力的演出，但终不可得，最后作鸟兽散，只剩下一个“八卦婆”在竭力的唱戏。最后因为只得一个铜板，破口大骂，“……没饭吃，没法子不撕烂面皮……”

丢那妈!真的只是一个铜板,只得一个铜板?孤寒呀,孤寒……我老母剩给我五千块钱,因为孤寒,后来完全送给药材铺!”^⑤怒骂的背后渗透了挣扎在生死线上的无奈和绝望。

伽达默尔曾提醒我们注意体验对于生命存在的本体性意义,“它不是概念性地被规定的。在体验中所表现出的东西就是生命。”“每一种体验都是从生命的延续中产生的,而且同时是与其自身生命的整体相关的。”^⑥因此,不同程度的体验在文学创作上也相应地呈现出不同的美学形态。高岱、李绣、易水、何穆之、苏海、文值、李明等作者,生平资料多不详,他们的文章最初多发表在报纸副刊。在更大程度上,他们代表着大多数三十年代以来从内地赴港讨生活的普通知识份子。他们虽然是外来者,但生活多困窘,往往融入了香港底层市民生活,一同体验着香港底层老百姓的喜怒哀乐,因此他们的笔端往往饱蘸着同情和理解。正如高岱所言,“因为我和你都是二楼的一员。”^⑦因此,在他们笔下呈现出一幅幅多姿多彩的香港风俗画卷。

四、岭南文化视野下的香港形象

樊善标在导言中谈到“香港散文的主要发表场地其实是副刊,而报纸的商业性质也塑造了这一时期散文的基本形态。为了吸引一般读者,副刊散文多为千字以下的短稿,行文务须浅白易懂。”^⑧这种与报章紧密结合的因素往往限制了早期大部分香港散文的美学质素,但我们也看到有少数散文,它们最初刊登在文学期刊上,如阿宁的《香港果菜小贩义卖速写》、海兵的《风灾》,戈云的《周求落魄记》,它们以“报告文学”的姿态显现,相对宽裕的篇幅赋予了作者相对从容的写作心态。他们用小说的笔法,在注重新闻真实性的同时,叙述情节生动,细节丰富,塑造了富有感染力的文学形象,并洋溢着浓郁的岭南风情。

香港是岭南地理概念的重要构成。尽管鸦片战争之后,香港沦为殖民地,受到西方文化的强烈冲击,但并没有从根本上改变香港文化的岭南本根性。作为香港文化精神投射的香港文学,岭南文化体现为渗透于文本中方言的、地理的、生活习俗的文学表达。

1. “爱国”的小贩

阿宁的《香港果菜小贩义买速写》选自1938年10月16日茅盾主编的《文艺阵

地》第二卷第一期。据史料记载,1938年8月,香港九龙深水埗的瓜菜小贩率先开始义卖,献金救国。义卖活动随即扩大到繁华的中环地区、西环区、上环区也紧随其后,参加义卖的有洋货摊、鲜花摊等许多行业。一时间风起云涌,热闹非凡。香港的八·一三救国献金运动,取得了献金百万的巨大成绩。^⑨阿宁的书写不仅为这一重要事件留下了记录,具有史料的意义,而且将粤方言恰到好处地融入到行文当中,传神活泼,对读者产生了极大的亲和力。

譬如“有一个女佣买了一斤龙眼,拿给卖货员五块钱,那卖货员毫不客气地将她的五块钱放进铁箱里,于是她就吵起来了:‘为什么你不早告诉我啊!阴功!’”阴功是粤方言,是“造孽”的意思,还有可怜,凄凉的引申义。女佣的无奈、郁闷,声口毕肖,令读者不禁会心一笑。类似的词还有“不打就只有亡国,你想做阿差么?咳!”中的“阿差”;这些无灵魂的衰仔,谁还要说和平的就杀头!”中的“衰仔”;“这是我一年来的积蓄,换一只金山橙。”中的“金山橙”;“挑,孤寒种”中的“孤寒”;“单把银纸就压死日本仔了!”中的“银纸”、“日本仔”,^⑩都具有强烈的地方色彩,把底层老百姓的爱国热情形容得维妙维肖,不仅本地人看了如临其境,感动欲泣,外地读者看了,也能领悟其中的内涵,并带来新鲜的审美感受。

这篇散文与前述“中原心态下”对香港殖民地“只有对立,没有互助,没有道义的友谊”的刻画,与左翼文化思潮下的“这里一切都是现实的,没有感情的”,充斥着“奇形怪状的人”的香港形成了鲜明的对比,后者以真实并富有充沛感性的描摹直接对前者构成了质疑和消解。

2. 厝家人

除了阿宁的《香港果菜小贩义卖速写》,最初发表在司马文森、陈残云主编的《文艺生活》上的两篇报告文学《风灾》和《周求落魄记》也写得极富岭南情韵。1947年,在解放区革命大众文艺的影响下,香港引发了持续了三个月之久的有关“方言”文化的论争,对华南地区的文艺大众化和“方言文学”运动起到了极大的推动作用。在港的作家开始探索采用民间文学的形式和方言进行创作,其中最为人熟知的成果是黄谷柳的长篇小说《虾球传》。从两篇报告文学《风灾》和《周求落魄记》发表的日期1948年来看,两篇作品应该也受到了当时“方言文学”运动的影响,不仅都尝试将粤方言融入到写作中,而且在内在的叙述层面,以及人物形象的塑造上,都具有鲜明的岭南文化特点。

《风灾》讲述的是台风来临时水上人家或者称疍家人顺福一家抗争灾难的悲剧。香港由于地理位置的原因,每年5月到11月之间经常受到不同风力的热带气旋所影响,而以九月受到台风吹袭的次数最为频繁。而香港作为渔乡与贸易港,猛烈的台风来袭往往严重打击渔民与商家的生计。疍家也是香港人口结构中一个极具特色的构成部分,据统计截止到1941年,疍家仍占了香港人口总数的9.4%。疍家是我国东南沿海水上居民的一个统称。他们以舟为家,常年累月生活在水面上,婚丧嫁娶都在水面上进行,形成了自己独特的文化传统。香港的疍民基本上讲粤语,籍贯大多源于广东。因此,《风灾》的选材首先极具当地特色。

而海兵对顺福一家人在台风来临之前的准备,风暴来临时的抵抗和拜神,船快沉毁时,顺福嫂和金仔在丈夫帮助下幸运地跳离船只,以及最后风灾过后,岸上人抢救搁浅船只的整个过程都刻画得细致入微,游刃有余,显示出海兵对水上人家生活和习俗相当的熟稔。譬如开篇的描写:

顺嫂拜完了船头神,用破布缠扎着与船头磨擦的一段锚缆,又继续埋怨着她的丈夫:“知道这场风避不过,船上‘架生’不够,就早该驶去梅窝,……‘死冇本事鬼’借钱买条筏缆都借不来,半夜回来还打人,……你看,灯芯这样大的一根‘烂鬼’旧缆……祖宗保佑,捱过这场风才好啊!……”^①

断断续续的一段略带粗鄙的埋怨道出了家庭赤贫的辛酸,又带出了水上人家的习俗。风灾过后,海兵描绘同样是底层百姓的“岸上人”,赤裸裸地掠夺疍家人财物的场景,与司马文森的《“山上人”和“山下人”》里呈现的那个代表着先进性的“大的群体”相比,显示出这个底层大众本身具有的复杂性和真实性。

沙滩上临时变成了他们公开掠夺的市场,不但竞争着抢拾着波浪打上来的现成的东西,而且用斧头凿子把一些半烂未烂的渔船也劈的劈,凿的凿,拆的稀烂,不可收拾……横竖是疍家仔的东西,“搵咗着数,包冇撞板,”“而家唔驳乱,重等几时?”渔民们痛苦流涕,赶这个,逐那个,顾得东,顾不得西,结果还是白费力气,“真抵死”!“天”永远也不会为他们张一张眼的,呼啸而来,满载而归的人们可以放心为所欲为了。^②

海兵的描写深刻地揭示了流亡无产者的好勇斗狠,贪婪自私的一面,呈现了旧社会最下层中消极腐化的部分。

3. “走私者”周求

戈云的《周求落魄记》中刻画了一个原来只“日求两餐,夜求一宿,重有,任凭你地打崩天我都懒得理!”的农民周求,在现实面前发现“老老实实终归乞食,滚滚搞搞重有两餐饱”^③的情况下,开始铤而走险从事非法走私活动。由于性格耿直爽朗不吝啬银钱,能吃苦,很快发财致富。但不久遭到同行勒索诬陷,合伙人诈骗,最后不得不离开这行当,返回家乡种田。但在辛辛苦苦经营好五十亩烂坏了的“基围田”之后,又被地主眼红,与官府勾结强行夺回。最后,落魄的周求只好带着残破的一家,在香港青山湾批了一条基围田暂时捕鱼养活一家人。

文章没有把周求塑造成一个在黑暗中不断挣扎最后觉悟走向光明大道的青年形象,他一开始接触的“有东江那些‘飞虎队’,广九支队等等的游击队员,也有成了省港走私专家的‘飞机仔’。”但是他“倾慕那些人民队伍,对那些干走私投机营生的,却更心爱”,这种“重欲轻义”的人格特质,是比较符合岭南文化中注重享乐的特质。^④而最后落魄的周求只是“每当想到青山背后的铜鼓探,”“心头总会涌起无穷的仇恨。”^⑤但周求仇恨谁,仇恨后是否会走上无产阶级革命的道路,文章并没有交代。但这个憨直、单纯、勤奋又不乏贪心的农民形象却显得更真实可信。

阿宁、海兵的生平不详,但从他们的作品中可以感受到他们对岭南文化的熟悉。戈云,出生于广西藤县,属于粤方言区,一九四六年因战乱来港,曾入读达德学院。1948年,达德学院被封,前往东江纵队教导营入伍。从他的作品中,虽然也可隐约感受到左翼文化思潮的潜在影响,但被小说中更深厚的岭南文化经验所覆盖。

五、结语

《香港文学大系》(1919-1949)中的散文卷呈现了香港形象“忧郁之外”的复杂性和丰富性。而这种多元异质的香港形象与大系的结构方式有关。陈国球在总序中谈到:“这多册的文学史,要能自成结构;结构的方式和目的在于立体地呈现其指涉的

文学史,‘立体’的意义在于超越叙事体的文学史书写和示例式的选本的局限和片面”^⑧,在这个意义上,这套文学史大系是个成功的范例。它赋予了我们重新的思考,香港应该是一个文学和文化空间的概念,它容纳了多元、异质的文学形态,香港文学应该是这个文化空间形成的“共生关系”的文学。在现有的大陆学者撰述的香港文学史中,1949年之前的香港文学史的叙述主体主要是由内地赴港作家的文学创作与文学活动构成,但是内地赴港作家的复杂性和多样性仍未有得到充分的展开,而当地文人的创作成果也未有得到充分的重视。而这部文学大系蕴含的“立体空间”敦促我们反思香港文学史的书写不应该是铁板一块的,在叙述中我们更应该注意各种观点的并峙、对抗、渗透等各种复杂的可能,不断逼近文学历史的真相。

注释:

- ①此文为广东工业大学青年基金《岭南文化视域下的香港文学研究(1927-2000)》的阶段性研究成果。
- ②卢玮銮:《香港的忧郁·序》,香港:香港华风出版社,1983。
- ③②⑧樊善标:《香港文学大系(散文卷一)导言》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年。
- ④李欧梵:《寻回香港文化》,广西:广西师范大学出版社出版,2003年,第154-156页。
- ⑤⑦⑧⑨问鹃:《外省人的香港印象记》,香港文学大系(散文卷一),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第140页,第141页。
- ⑥⑬⑲刘蜀永:《简明香港史》,香港:三联书店(香港)有限公司,第63页,第101页,第155页。
- ⑩⑪⑫黄秋耘:《“香港头”的改造——青年生活诸问题之三》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第214页,第215-216页,第218页。
- ⑬⑭⑮黄药眠:《没有眼泪的城市》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第237页,第241页。
- ⑯⑰司马文森:《山上人与山下》,香港:香港文学大系(散文卷二),商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第353页,356页。
- ⑱⑳文值:《秋风里的萧顿球场》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第398页,第399页。
- ㉑㉒高岱:《香港的二楼社会》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限

公司,2014年,第385页。

②①易水:《木屋旅行记》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第277页。

②②苏海:《电车社会》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第274页。

②③何穆之:《冲锋章》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第221页。

②④李明:《街景》,香港文学大系(散文卷一),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第394页。

②⑤伽达默尔:《真理与方法》,王才勇译,沈阳:辽宁人民出版社1987年,第94,99页。

③⑥阿宁:《香港果菜小贩义卖速写》,香港:香港文学大系(散文卷一),商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第271页。

③⑦⑧海兵:《风灾》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第370页,第375页。

③⑨⑩戈云:《周求落魄记》,香港文学大系(散文卷二),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年,第391页。

③⑪李权时 李明华 韩强:《岭南文化(修订本)》,广州:广东人民出版社,2010年2月,第23页。

③⑫陈国球:《香港文学大系·总序》,香港文学大系(散文卷一),香港:商务印书馆(香港)有限公司,2014年。

(王文艳,女,1978年出生,文学博士,广东工业大学通识教育中心讲师,研究方向:港台暨海外华文文学研究)

于智照洞鉴中慨悟灵明

——论文榕咏月散文诗的美

◎崔国发

摘要:文榕的咏月散文诗,宁静温润、清新秀逸,于淡雅晶莹中呈现深意,于智照洞鉴中慨悟灵明,通过对月、邀月、捧月、揽月、捉月,而能凭藉月的溶溶而皎洁的清辉,挥发出诗性智慧与绵邈深长的精神的美。

关键词:文榕 散文诗 咏月 智照 洞鉴 灵明

文榕的散文诗以灵动自然、宁静温润、清新秀逸著称。她总是走向比春天更远的地方,将自己的内心修为、情感体验、文化关怀与自然之境真挚地融为一体,无论是月亮泉的洗礼、风起时的脉跳、仲夏梦的轻舞、香江情的缱绻,还是从心出发的灵魂颤动,写给远方的梦幻挂虑,从海到海的心灵流转,还有那些在她笔下的山川草木、风花雪月、江河湖海、晨昏季候、人物亲情、城乡万象,都是可感而生动的。她的散文诗,致力于将古典意蕴与现代生活体验相结合,将本真的客体事物与内心的主体感悟相结合,将审美的表现形式与审智的丰富内涵相结合,每每把自己对于自然的热爱与空灵的哲思交织在一起,于温暖与亲切的语境里,写出了诗人心中的爱与美、梦与醒、思与痛、情与真。

在由河南文艺出版社出版的文榕散文诗集《比春天更远的地方》中,有许多咏月诗。天地大美,月影朦胧。他喜欢用月亮的清泉来洗涤自己的心灵,于一轮明月的淡光素影中牵出风情万种,于一阕诗韵的情采并发中写尽空灵绮丽。诗人通过对月、邀月、捧月、揽月、捉月,而能凭藉月的溶溶而皎洁的清辉,挥发出诗性智慧与绵邈深长的精神的美。

著名哲学家黑格尔说:“我们只有在自然形象的符合概念的客观性相之中见出受

到生气灌注的互相依存的关系时,才可以见出自然的美”、“自然美还由于感发心情和契合心情而得到一种特性。”^①,文榕的散文诗中所写的月亮,正是这样的把主观与客观之间相互依存的关系紧密结合,让大千世界中的月亮与诗者的心情生气灌注,这些客观事物因能与抒情主体“感发心情”与“契合心情”而呈现出思想的光辉与灵魂的美。“月亮又来床沿亲吻我了,并将我唤醒,这样宁静的夜晚,我感到生存的美好。/将手伸出窗外,感受一下风的抚摸。/这样宁静的夜晚,安详,和谐,不再向生活索求什么,存在的本身已经丰足。每个人心中都有一泓甘泉吧,这样的夜里,我被它洗净。/白日的喧嚣远了,所有的绚烂都归于平淡。你远了,我安于心上的淡漠。我明白,由生至死,所有的绚烂都必归于平淡。/我满足,为已拥有的一切。”(《月亮泉》),诗一开始即从李白的“床前明月光”的古典意蕴中,生出现代人生命与心灵的感悟,诗人于“这样宁静的夜晚”接受月亮这一泓甘泉的施洗,如同受到一种“风的抚摸”,她想洗掉什么呢?洗去“白日的喧嚣”,洗去“所有的绚烂”,诗人的灵魂也在对月亮泉的观照里,因为“洗净”而对“安详、和谐、平淡”之美倍感“满足”,并显现出一种愉快的动人的和谐、温润与协调,此可谓引人入胜,进而又联系到“不再向生活索求什么,存在的本身已经丰足”的观念,这种理念与诗人所特有的心情相吻合,正如黑格尔所说:“自然美只是为其它对象而美,这就是说,为我们,为审美的意识而美”^②,或如英国美学家夏夫兹博里所说的“外在美表现内在性情”^③,诗人真的拥有审美的“内在感官”、“内在眼睛”,拥有她的真思想、真性情、真感受,可见自然中的月亮等美好事物与诗人的审美感官是相通的,一致的,由此我蓦然想起了意大利哲学家圣·托马斯·阿奎那美的要素说,那就是:完美、和谐、鲜明^④——在我看来,文榕的“月亮泉”,恰好兼备这美的三要素,月亮的美正在于协调和鲜明,于最诗意和浪漫的时分,经由晶莹剔透品质的照耀,人的意念一下子变得慨悟澄明,她使蒙蔽在尘世里的纤尘悉数被清洗干净。

文榕的咏月散文诗便是这样的,于自然的洗礼中实现对月亮的“亲近”：“一股空灵的生气攫住了我,轻轻地把我安顿在这个尘世,我有点不耐烦于风的出出进进,这时月亮授予我力量。/在我种植的高大的翠枝上方悬着它,一定要明晃晃的心思随着它飘,我安稳在自己的事务中,没有跟它走。/月亮的亲近有如悬崖,中止俗世的心跳,有只船儿靠向分离的岸。一瞬,它发现我有所不同,也仅一瞬,我融入更为柔软的地方。”(《月亮的亲近》),亲近与分离,或若即若离,“即”与“离”,聚与合,“我”与“月

亮”的物理距离之“远”与心理距离是之“近”(其实也不“近”),这真是一种意味深长而又难以捉摸的相处状态:是“明晃晃的心思随着它飘”,还是“安稳在自己的事务中,没有跟它走”?深陷于此“两难处境”,诗者不免有些纠结。但“悬崖”这个意象既出,月亮的清高自许,抑或高不可攀,不着边际的幻想,危乎高哉的视阈,与其“中止俗世的心跳”,毋宁像一只船儿“靠向分离的岸”,去融入现实中那“更为柔软的地方”——乃是一种“空明寂静的心理状态”啊,由此我想起了庄子的“虚静”,唯道集虚,绝圣弃智,虚静恬淡,静乃自得,它可以使人进入到一个“大明”的境界,于此心理负担便可以丢开,正如“一只船儿靠向分离的岸”——文榕的咏月散文诗,高人一筹的地方,也许就在于她能“智照日月,洞鉴万物”,清澈见底也。无怪乎“有时望月,月并不在心中。黑暗缓缓靠临时,她会忽然升起在心里”、“静静地眠去时,如行走在水月之上。不敢随便祈祷,怕刻意的安排带来风浪。”(《随身携带的月亮》),月光在诗人的诗中和身上来来去去,忽有忽无,若有若无,如庄子《在宥》篇中说:“无视无听,抱神以静,形将自正”、“目无所见,耳无所闻,心无所知,女神将守形,形乃长生。”^⑤随缘而不“刻意”,反而自然而然。那随身携带着的月亮,紫的也好,白的也罢,皆伴着诗人飘浮的心绪,化为虚静,无迹可寻。

一轮满月的美,存在于自然的天宇之中,它不仅以多种多样的现实形式在文榕的散文诗中呈现出来,而且我认为,这种美的表现,与诗人所获得的思想力量是成正比的。月亮经过艺术的打扮和心灵的征服便产生出具体形象,成为美的事物,而美的通透与折射,或能使美的事物获得满满的心灵的力量,所以,意大利美学家克罗奇认为,美属于人心的活动。我们再来看看文榕的《秋月》:“夜深沉。/月华下,夜风把你的影子吹淡”、“独吟月影的沉寂,夜漫漫。/陌陌红尘里,紫色花香中,在你的注视下长大,/我多想以风的姿势永守在你身旁,/逝去的风景,遗忘的情节,仍弥留在心上”、“月下默想,天涯海角。/思念如幻。”诗人在诗里,独吟月影的沉寂,睹月思人,内心中充满着对于父亲的深切怀念,这是由那一轮“月华”而在诗人的心灵深处,所唤起的一种亲情的力量。“我把目光移向那人的脸,满月升起在他的眸中。我问:我们来人间一遭,只是为了今夜吗?我再次凝望身后的相思树,知道他仍在我身旁,而隔着时光的迷雾,渗透草木的清宁,我仍想说:我想念你。”(《月升》)、“她是银质的、歌唱的神秘的声音,不轻易说出一点儿疼痛。/她有易碎的阴影,莽撞的声浪,绝不让你的想象停息。/在屋顶看不见她时,爱意渐深不可自拔。/她忽又端出整个玉盘,领我看到:

我恋着的人的影子,高高的白杨树!”(《魔术的月亮》),无论是眸中的满月,还是银质的玉盘,亦无论是清宁的草木,还是高高的白杨树,于错采镂金的光华里,书写着清词丽句,情幽兴远,寄慨遥深,乃为“神来之诗”与“情来之笔”,寄寓着诗人充沛的、强烈的感情,望月思情,以心捧月,深得其境,如刘勰《文心雕龙·物色篇》所说的心需“随物以宛转”,物需“与心而徘徊”,^⑥又如王昌龄在《诗格》里所说的那样:“取用之意,用之时,必须安神净虑。目睹其物,即入于心;心通其物,物通其言。言其状,似通实景。语须天海之内,皆入纳于方寸。”^⑦文榕的散文诗强调心与物(“月”)的融合,意与境的和谐,于自己的心灵中产生出爱情的力量。“高风亮节的坚守,使月光在此岸和彼岸,同样晴朗。/我暂忘自我的步履,看月华耕耘繁华:/清寂是往事的清寂,繁茂的花束遍插边界两岸,/顺着罗湖区,流向祖国的四面八方。”(《月光照在罗湖口岸》),这又是诗人从照在罗湖口岸的月光生发出如歌的心跳,流露的是一腔炽热的爱国之情,这是一种崇高的心灵的力量,实现了月亮的阴柔之美与诗人心灵的阳刚之美,尽管作为女性诗人的文榕,她的散文诗亦决不都是一种柔软的状态,有时,借助于有力度美的文词,一样可以闪烁着思想的光辉,因而,诗人在亲情、爱情与爱国之情的抒写中,让月亮这个审美意象深刻地打入自己的灵魂深处,令人欣喜、振奋而有一种深长的感动。

文榕有很多散文诗都写到了月亮,她还有本诗集以《轻飞的月光》命名,可见其耕耘播月之心。与月华肝胆相照,谁能于淡雅中见深意,于高洁中见精神,而能臻率真向善大美之境者,文榕是也。

注释:

①②黑格尔:《美学》第一卷,《西方美学家论美和美感》,商务印务馆1982年版,第197-198、196页。

③夏夫兹博里:《论特征》,朱光潜译,《西方美学家论美和美感》,商务印务馆1982年版,第94页。

④圣·托马斯·阿奎那:《神学大全》卷一39章8节,朱光潜译,《西方美学家论美和美感》,商务印务馆1982年版,第65页。

⑤庄子:《在宥》篇,张少康著《中国文学理论批评史》(上),北京大学出版社2005年版,第57页。

⑥刘勰:《文心雕龙·物色第四十六》,周振甫《文心雕龙注释》,人民文学出版社1983年版,第493页。

⑦王昌龄:《诗格》,参见张伯伟撰,《全唐五代诗格汇考》,凤凰出版社2002年版。

(崔国发,男,1964年6月生,安徽望江人,铜陵学院党委副书记,中国散文诗研究中心研究员,中国作家协会会员,安徽作协散文诗委员会副主任。主要研究方向为散文诗与诗学研究)

“世界华文文学区域关系与跨界发展” 国际学术研讨会综述

◎韩宇瑄

摘要:2017年4月8日至10日,由中国艺术研究院《文艺研究》编辑部、浙江大学海外华人文学与文化研究中心、中国现当代文学与文化研究所联合主办的“世界华文文学区域关系与跨界发展”国际学术研讨会在浙江大学隆重举行,会议以“世界华文文学区域关系与跨界发展”问题为主题展开深入探究,发出了许多值得关注的声音。本文从“世界华文文学相关概念的厘定”“世界华文文学作家及作家群研究”“世界华文文学作品研究”三方面对会议声音进行了提炼归纳,试图通过主题分类,较为全面地检阅本次大会成绩,展示学科的长足发展,展望研究的美好未来。

关键词:世界华文文学 区域关系 跨界发展

2017年4月8日至10日,“世界华文文学区域关系与跨界发展”国际学术研讨会在浙江大学隆重举行。本次会议由中国艺术研究院《文艺研究》编辑部、浙江大学海外华人文学与文化研究中心、中国现当代文学与文化研究所联合主办,来自世界各国的百余名专家学者相聚杭州,济济一堂,在多个视阈与问题中,对“世界华文文学区域关系与跨界发展”问题展开深入探究,开拓出较大的问题场域与论辩空间。

本次会议共邀请海内外专家学者101名,提交论文53篇,会议期间举行主题演讲6场,论文报告44场,评论10场,使本次会议得以从不同视角多维切入世界华文文学,呈现出百家争鸣、众声喧哗的学术风貌。检阅来自会议中的声音,主要包括以下几个方面的内容:

一、世界华文文学相关概念的厘定

随着文学史观念的不断演进和中国国际影响力的不断增强,世界华文文学作为

一种创作现象和历史存在受到了广泛关注。世界华文文学不仅成为中国文学“走出去”的重要历史源流和现实支点,也成为当前中国现当代文学研究的重要学术生长点。但是由于历史、现实以及学理上的原因,在相当长的时间内,对于世界华文文学所包含的的创作现实与文学史命名相当混乱,产生了数量诸多又相互存在复杂交错关系的子概念。在本次大会上,相当多的学者关注到世界华文文学概念下的相关概念,并试图通过对其内涵与外延的分析对于这些概念加以整理、明确,为世界华文文学这一新兴研究方向清理和构筑起坚实的理论地基。

随着中国综合国力的不断增强,中国文学面临着“走出去”的课题,在这一背景下,构筑合理的概念体系和价值体系容纳变得多元而复杂的多地域、多价值、多文化的文学事实变得非常迫切。朱寿桐(澳门大学)在主题演讲《汉语新文学概念的延展性》中,分析了“汉语新文学”作为学术概念所具有的学术优势与学理缺陷,指出汉语新文学的学术文化优势在于其能够有效地避免整治区域意义上的国体概念必然导致的人为区隔和自我设限的某种尴尬,是对于“新文学”概念的回归与拓展,使得这一文化概念的学术活力再次得到启动;但其学理缺陷在于其作为概念的延展性不足,导致使用这一概念的学者在学术实践中收到某种限制,并呼吁对于这一概念加以进一步讨论,以求扬长避短。王列耀(暨南大学)在主题演讲《华侨华人与百年中国文学及海外传播》中,提出“华侨华人文学”的文学史视角,关注华侨华人作为百年中国文学海外传播生产者、传播者、接受者的重要地位,试图引入“文化中华”的观照方式,理性评估世界华文文学的学理内涵重新考量文学史的书写,以构建适应中国文学实绩的中国文学海外传播体系。

作为海外学术界较为普遍使用的概念,“华语语系文学”的概念具有较大的理论影响力,其自身合理性与局限性成为世界华文文学学科构建的基础和动力。山口守(日本大学)在学术演讲《巴别塔之后:华语语系到母语之外》中,通过分析“华语语系文学”这一概念,对以往华文文学论述提出了质疑,并引入高语境和低语境的概念,指出探讨“于华语/非华语”之间华语语系文学研究的必要性,并由此通过对于汉语-母语的语言学分析与例证,提出了“作为策略的华语语系文学/母语之外文学”的概念。而金进(浙江大学)的学术演讲《关于“华语语系”理论的溯源与批评》对于“华语语系文学”这一概念的内涵与理论源流进行了详尽的梳理与考证,并通过比较王德威与史书美关于华语语系文学的论述,引出对于华语语系文学的评价问题,认为重审华语语

系的理论源头和批评方法,最大的意义就是我们学习和理解另外一种片面的深刻的批评方式。

“华文文学”也是世界华文文学研究中影响较大的概念之一,但随着近些年来理论的发展与文学内外环境的变迁,这一概念的理论边界存在着泛化和窄化的双重挑战。杨际岚(福建省作协)在学术演讲《“世界华文文学”之“界”在哪儿?》从被冠以“世界华文文学”的多种征文评奖结果入手分析“海外华文文学”之界,并指出在世界华文文学研究“完整”、“准确”、“深刻”诸标准中,“完整”是后两者的必要前提,因此“世界华文文学”之界,应涵盖中国大陆和港澳台地区以及海外华文文坛。而古远清(华中师范大学)在演讲《台湾文学是“海外华文文学”吗?》中则通过对“海外华文文学”、“台湾文学”概念的辨析,指出台港澳文学是中国所属的区域型文学,不应划入“海外华文文学”范畴之中,而应属于“中国文学”序列。上述观点引起海内外与会学者的普遍争鸣,为认识和厘清“世界华文文学”体系内诸概念内涵及关系提供了有益借鉴。

二、世界华文文学作家及作家群研究

世界华文文学作为传统中国现当代文学研究的重要补充,为中国现当代文学研究开辟了全新疆域,也为中国现当代文学史作家谱系提供了更新与补充的全新机遇。近年来,随着“全球化”的不断推进和中国国际影响力的不断增强,又有越来越多的来自全世界不同地域的写作者和作家群加入华文文学作家行列,为现当代文学作家研究提供着源源不断的充沛资源。本次研讨会上,许多学者以世界华文文学作家与作家群作为选题进行研究,使越来越多的世界华文文学作家及作家群进入我们的视野。

起源于上世纪70年代末的海外华文文学研究使一批原先在文学史中被遮蔽、被遗忘的作家浮出水面,极大地丰富了我们的文学史认知和文学谱系。本次会议上,许多学者以被通行的文学史遗漏或误读、窄化的作家为题材进行作家论研究,丰富和补充了我们对于这些创作个体与该时段文学史的认识。朴宰雨(韩国外国语大学)在演讲《韩国革命者金山的华文作品探索》中,以其代表作《阿里郎之歌》作为索引,通过对奔赴延安的韩国革命者金山的经历梳理,全面分析了金山在其华文写作作品中所折射出的革命心态与个体体验,为全面观照延安文学这一特殊文学史版图提供了独

特视角。杨翠(台湾东华大学)的演讲《根植土地:杨逵的农耕书写与生活美学》认为,在和历史赋予的诸多身份之中,最能体现杨逵志向而又被忽略最多的身份便是园丁,杨翠通过梳理杨逵作为一名终生农作劳动者的历史,联系其散文小说中对于劳动生活图景和对农民被剥夺生存权的批判,体现了杨逵作为一名写作的劳动者、反抗的劳动者、争取自由民主百花齐放新乐园的劳动者的追求,为我们接近杨逵的真实历史面貌提供了另一种视角。赵稀方(中国社科院)的主题演讲《今天我们为什么纪念陈映真?》则为我们展示了陈映真研究中一直被忽视的、对于台湾本土殖民地性的批判视角,从而为我们理解和观照陈映真展示给大多数人的“左”的面孔提供了解释,也从另一个角度,反拨了我们对于陈映真的简单化、刻板化印象。张岩泉(华中师范大学)的演讲《余光中新文学评论之评议》从余光中新文学评论引发的论证说起,通过对余光中新文学评论代表作《评戴望舒的诗》、《论朱自清的散文》的分析,提出了余光中新文学批评“名作求疵”、“文本细读”的特点,并通过其文学批评的错位与张力,对大陆当下的文学创作和批评有所启示。Carlos Rojas(美国杜克大学)的主题演讲“翻译与中国”借用地域与语言的视角观照阎连科、阿来、董啟章、黄锦树、郭小橧的作品,指出了语言陌生感给作家文学语言带来的特色,并提出了“一种地域文学总是不得不使一种跨地域文学”的观点。除此以外,樊善标(香港中文大学)的《从香港〈立报〉(1938-1941)“小茶馆”》、潘碧华(马来西亚马来亚大学)的《南侨诗宗:丘菽园传统诗歌的精神与家国关怀》也分别从报刊史料和作家情怀的角度,推介了萨空了和丘菽园两位作家,论述了他们的国家想象和家国关怀,为我们全面地认识特殊历史情境下大陆文学场域外作家的国族认同提供了全新角度。

近年来,随着国际交流的日益频繁,越来越多的作家加入到华文写作的行列之中,其特殊的在地性与其对中国本土的疏离与亲近使之成为世界华文文学中一道独特而值得关注的风景线。孙彦庄(马来西亚马来亚大学)、孙彦彬(马来西亚南方大学)的《本土化的马华生态文学——以田思为研究个案》通过对田思“我乡”书写中有关物种危机和环境问题的考察,分析田思在生态文学书写中的本土化特点和自我文化身份的重塑,并通过田思这一个案,管窥马华生态文学今年来的本土化趋向。钱虹(同济大学)的《中西荟萃,文化雅韵——论旅法女作家吕大明的独特散文艺术》用诗性的语言着重对吕大明出版的一系列散文集进行艺术研究,从艺术审美的角度评价其东西方融会贯通的深厚底蕴与自觉比较视角,并通过其对民族性格与文化差异的

人文关怀书写,揭示她对于构建“文化散文”体式和格局的启示。王璐(暨南大学)的《论美国新移民小说家李翊云的创作个性与作品接受》通过对其作品《千年敬祈》、《漂泊者》、《金童玉女》、《比孤独更温暖》的文本细读,体察其作品中通过小人物悲剧性命运体现出的对于社会转型背景下当代中国的深刻思考和反思,总结出其独特的创作风格与写作姿态,并试图从中得出其创作对于美国新移民文学的启示。吴晓(浙江大学)的《论洛夫“天涯美学”的诗学意义》通过对于洛夫是个创作的独特视角,发掘洛夫诗歌中强大的生命意识、超常的宇宙意识和,并由这种“漂泊美”升华出其创作精神的核心“天涯美学”,对我们认识和把握洛夫的创作具有很强的启示意义。

文学社团和作家群落是新文学不断发展的必然产物,也是文学现代化的重要表征。在世界华文文学的理论大背景下,一批在以往文学史观下未见视野的社团、群落浮出水面,并借诸其海外生活体验和海外华文环境呈现出更加丰富多彩的样貌。赵小琪(武汉大学)的《台湾新世代本土诗人想象的中国社会空间的二重性》利用社会空间理论,从对台湾新世代本土诗人群落所处的时代文化背景与创作姿态入手,研究在中国民本主义为基调的社会关怀意识下,以“团体”形式崛起于诗坛的台湾本土诗人创作中呈现出的历时性维度和共时性维度上的“民本与民主”、“家庭伦理与人性”的二重性特性,对当代学界研究台湾诗人在不同时代的创作心态与呈现不无启示。陈瑞琳(北美华文作家协会)的《飞翔在“本土”与“异国”之间——浅述“新移民文学”的互动与跨界》详细梳理了“新移民文学”的前世今生与发生发展,并对新移民文学对台湾文坛、大陆本土文学以及海外英语文坛的影响进行了分析,对将中国故事向世界文坛传播的时代性命题有所启发。周德成(英国剑桥大学)的《族·语·地的纠缠——新加坡后“南洋诗学”中的认同褶皱》引入“认同”视角,以新加坡后“南洋诗学”作者群及其创作作为个案,分析这一群体身在大陆境外、又不属欧美的新华文文本中认同的褶皱,并进而认为东南亚华文文学可以取“褶皱”譬喻阐释其认同“杂糅”的性质,并点出当前“世华文学”与“华语语系”主要论争的得失功过,具有小切口、深挖掘的学术特色,发人深省。王海蓝(日本筑波大学)的《在日华人知日派作家随笔作品初探》在厘清“知日派”和“随笔”概念内涵的基础上分析日本当代华人知日派随笔作家及其作品的各自特点,总结出在日华人随笔作家作品的共同特性,以引起学术界对于日华文学研究必要性和迫切性的关注。朱文斌(浙江越秀外国语学院)的《天狼星诗社创作心理探究》通过对于天狼星诗社在20世纪70年代崛起的史实研究,认

为“社会因素的影响”、“心理平衡的追求”以及“自我实现的渴望”是天狼星诗社深层心理创作驱动力,也是其内心感受转化为是个文本的关键因素,为我们研究海外华文文学文学团体提供了新的研究视角。舛谷锐(日本立教大学)的《马华环境文学研究》通过环境因素管窥马华文学,尝试探讨马华文学中的环境文学关系,介意试图解释马华文学的独特性命题。

三、世界华文文学作品研究

20世纪以来,华人在“三千年未有之大变局”之中峥嵘坎坷、流离四方。这样的遭遇一方面是历史的悲剧,另一方面也极大地丰富了各地域版图内华人的生命体验与情感方式,使之身处独特的社会文化环境与心理体验之中,以独特的创作心态与创作视角创造出一大批反映世界华文文学较高水平的作品。这些作品体裁多样、题材丰富、内涵复杂,是世界华文文学的重要财富。在本次会议上,有相当多的学者聚焦于具体世界华文文学作品,在世界华文文学史观观照下,对这些作品的艺术价值与思想内涵进行评估。

游俊豪(新加坡南洋理工大学)的主题演讲《离而不散的华语新诗:〈四海为诗〉文本分析》以美国新泽西大学米家路主编的《四海为诗》为研究对象,首先分析23位是人的身份与背景,进而解读他们的诗作主题与书写特色,探讨当代中国移民诗人如何摆脱“四海为家”有关流浪与寓居的想象,进入话语为依靠与再现的跨国脉络,并在最后讨论了这本诗集的坐标意义,论析其如何回应华人移民与离散话语等更大命题。周锦聪(马来西亚吉隆坡启智师范学院)在《马华诗人周若涛诗中的张力:以〈神秘之歌〉为例》重点分析周锦聪诗集《神秘之歌》中诗歌的戏剧化色彩,探讨周锦聪诗歌建构富有喜剧色彩的张力世界的路径和美学价值,以提示学界对于周锦聪诗歌研究的重视,并试图进而引起国内学界对于马华文学的重视。廖冰凌(马来西亚拉曼大学)的《历险小说与马来亚华人移民书写——以〈三顺伯番邦历险记〉为解读对象》以毅父的《三顺伯番邦历险记》这一中篇小说为解读对象,具体分析其文本线索、具体情节、人物心理与创作新滩,试图探索其“历险”主图与马来亚华人移民书写的关系。凌逾(华南师范大学)的《开拓跨国贸易与哲思小说的新格局——论捷克华人作家老木长篇〈新生〉》通过分析《新生》的故事情节、思想内涵、人物塑造等内容,展现了

《新生》所代表的世界华文文学在拓展题材广度、思想高度、灵魂深度等方面所做出的努力和取得的成就,并进而提出其修订的各种可能性,表现了研究者的问题意识与批评家与作者之间的对话意识。计红芳(常熟理工学院)在《论余泽民〈纸鱼缸〉的匈牙利历史题材写作》中通过对于余泽民的新作《纸鱼缸》对于匈牙利与中国两国历史镜像相互映照书写的分析,论述了《纸鱼缸》在思想上的深度和艺术技巧上的成熟,向这部拷问历史、拷问人性、拷问人类未来命运的创新之作表达了自己的敬意。刘艳(中国社科院)在《叙事结构的嵌套与“绾合”面向——对严歌苓〈上海舞男〉的一种解读》分析了《上海舞男》在情节布局、人物刻画、叙事结构和叙事策略等方面的特点,指出小说“套中套”的叙事结构与其彼此嵌套、绾合的水乳交融程度都充分体现了严歌苓作为一名华文文学作家在艺术上所取得的成就,高度评价了作品使文学与现实在文本中自在自为而又统一的艺术境界。苏晖(华中师范大学)《华裔美国文学中华人伦理身份与伦理选择的嬗变——以〈望岩〉和〈莫娜在希望之乡〉为例》从伦理学角度分析了美国华裔女作家伍慧明的《望岩》和任碧莲的《莫娜在希望之乡》中主人公对伦理身份的探寻与选择过程,并通过二者的比较指出两部作品反映出两代美国华人伦理身份意识的转变及华人伦理身份观念从二元到多元的变化,并认为两部作品都打破了美国华人作家的创作路径,分别为华裔美国文学创作开辟了新路。陆士清(复旦大学)的《崛起民族的精、气、神——读周励的〈曼哈顿的中国女人〉》通过对于旅美华文作家周励的自传体小说《曼哈顿的中国女人》的分析,认为作品的成功不仅成功刻画了成功的中国女人形象和文本美,更在于其通过人物表现了崛起的中华民族的精、气、神,呈现出非同一般的文学价值和文学史意义。孙良好(温州大学)的《“杨生”晓梦迷“甲骨”——论陈河的〈甲骨时光〉》通过对旅加华裔作家陈河的作品《甲骨时光》的文本细读,分析了其充满隐喻的互文结构、古今呼应的“有情历史”以及作品中多维度时间描写中所凭借的天人感应的现代映射,认为该作超越了类型小说的传奇叙事,而是一部有准确文化信息,又富有故事悬念的现代小说。陈志锐(新加坡南洋理工大学)的《华语语系在新加坡舞台:郭宝崑的新加坡版茶馆——〈糕呖店〉》引用华语文学“新三民主义”理论,将郭宝崑戏剧作品《糕呖店》与老舍《茶馆》相参照,分析该剧中去中国化的书写模式、东西方的戏剧手法、众语喧哗的戏剧语言以及重新塑造的新三民形象,以郭宝崑对于新加坡戏剧多元化和本土化方面的极大贡献对这一新加坡国宝级人物给以推介。除对于海外华文文学作品的考察外,中

国作家作品中所体现出的世界华文文学与文化观念。葛亮(香港浸会大学)的《物外之境——〈青鸟故事集〉与中西文化之辩》通过对李敬泽《青鸟故事集》中所传递出的全球性的文化事业,分析了全球化视野中“物”的流转与命名、中西间文化的误读以及翻译在文化交流场域中所体现出的“第三种权力”,表达了对于该作中传递出“人类交流史悉为误读与和解的咏物史”的观念的认同,这样的文化交流观,对于正在借世界华文文学而蓬勃开展的中西方文化交流充满启迪。

四、世界华文文学区域研究

因为历史的、政治的等多方面的原因,世界华文文学在发生发展的过程中以地域为界形成了不同的版图,随着全球化的不断推进与政治壁垒的逐渐破除,不同华文文学区域之间有阻隔,也有交流;有共性,也有个性;有共同价值,也有各自内在的精神取向与艺术风格,他们共同丰富着世界华文文学的创作实绩。本次研讨会上,很多专家聚焦世界华文文学区域,以区域或跨区域的观点,考察世界华文文学的区域关系。

在世界华文文学版图中,台港文学以其母语性和非大陆性占有特殊而重要的地位。魏贻君(台湾东华大学)的《离散不打散——1950年代之后再中国的台湾原住民文学》和白杨(吉林大学)的《传统的重塑:20世纪70年代台湾现代诗的另类现代性》聚焦台湾文学的不同世代,通过不同年代台湾作家在不同历史时期的华文文学书写,勾勒台湾文学走向现代化过程中的显流与潜流,丰富和完善了台湾不同时代作家文学谱系的构建。朱双一(厦门大学)的《语言与台湾民众的国族认同——以百年来台湾文学作家为中心》和方爱武(浙江工业大学)的《多元文化视阈下台湾新文学中“台湾意识”发展形态论》则从整体着眼,分别从语言与文化视角切入台湾百年新文学实践,以翔实的史料积累与丰厚的理论修养论述世界华文文学视角下台湾文学国族想象和本土意识两大路向上所体现出的文学思潮。黄万华(山东大学)的《百年语图:台湾香港文学与中国现当代文学的一种新审视》另辟蹊径,通过考察台湾香港文学中的文学图像,发掘台港文学现实主义深化、现代主义兴盛、后现代话语拓展的历史事实,试图从语图关系角度重新审视台湾香港文学,以发掘新质,发现新知。方忠(江苏师范大学)的《五四自由主义文学传统与台湾当代文学的发生》则通过对《自由中国》系杂志的史料梳理,发掘50年代台湾文学发生发展与五四自由主义文学的内在联

系,阐释了世界华文文学不通版图间相互影响、沿袭的事实。除已研究较多的台港文学之外,许多学者还将研究的视角伸向以往不为我们所注意的华文文学版图。张凤(北美华文作协)的《哈佛大学百年华文文学与北美纽英伦地区华裔移民历史》,郑南川(加拿大魁北克华人作协)的《论北美新移民华文文学本土化趋向及其特征》,郑绩(浙江省社科院)的《墨尔本的华文文学概况》,曹惠民(苏州大学)的《当代日本华人写作窥略》,金敏善、沈叡禛(韩国外国语大学)的《海外华文作家的旅韩游记考察》通过史料梳理的方式,向学界介绍了北美、澳洲、日本、韩国等地华文文学的发展脉络、现状与未来,为我们构建整体性的世界华文文学版图和文学史观有启发意义。而千野拓政(日本早稻田大学)的主题演讲《我们跑到哪里去:东亚助城市的青年文化与青少年的心理》则通过社会调查和文化研究的方式调研当下东亚主要城市的青年文化状况,讨论今天青年文化和现代文化转折的关系、当下亚文化流行和青少年文化心理的关系,揭示这些亚洲共通现象对日中韩文化交流的启示,取材新颖,视野宏阔,拓展了世界华文文学的研究视野。

本次会议由中国艺术研究院研究员、《文艺研究》主编方宁,浙江大学中国现当代文学与文化研究所所长吴秀明,浙江大学海外华文文学与文化研究中心主任金进担任大会主席。浙江大学副校长罗卫东,人文学部主任、人文学院院长黄华新,人文学院党委书记楼含松莅临开幕式。在闭幕词中,金进表达了对于与会学者高质量报告、讨论的由衷感谢,并表示通过本次会议,世界华文文学中的一些概念得到了廓清、作家作品得到了研究、文学版图和谱系得到了丰富,对于世界华文文学而言,区域关系是重点,跨界发展是路径,期待世界华文文学这一年轻的学科在学术界与创作界的共同努力下获得更为长足的发展。

(韩宇口,男,1991年6月生,吉林长春人,浙江大学博士研究生,主要研究方向为中国现当代文学)

人文视界

汉字八趣漫谈

◎卢善庆

引言：汉字由形音义组成

汉字是方块字,基本上是一字、一形、一音、一义。也就是说,形、音、义组成了汉字,成为纪录、贮存、交流的一种工具。引言分三点如次:

一、汉字的形——五百四十部首

汉代许慎对汉字做了一次规范,把九千多个汉字分属五百四十部首。“一”字为第一部首,“亥”字为最后一个部首,形成了《说文解字》一书。汇集了线条的篆书和笔划的楷书。

在这些规范字之外,还有音、义相同,形不同的字,称为异体字。《说文解字》中就有古字。新中国建立后,公布了简化字,形与繁体字有对应关系,音、义相同,并列表对照。

二、汉字的音——音韵、声律

1、音——一字一音。一字多音(多音字)。

2、75%形声字。“有边读边,无边读上下”的对与错。如“汶(wèn)川不念“文”(Wén)川。我女儿名中有个“霁”(jì),读“齐”(qí)不对。

3、音韵——一个字的音由“声母”和“韵母”构成。

文章有两类 押韵——诗词曲、骈文。不押韵——散文、应用文。

4、声律——唐人沈约提出了“四声”——平、上、去、入。普通话发展到今日,去掉了“入”声,成了另一“四声”——阳平、阴平、上、去。在拼音字上有标号“一”“/”“V”“\”。古代诗词曲中分“平”(阳平、阴平)“仄”(上、去、入)。它们排列在一起,因古诗中有五律、七律,成了声律,如“仄仄平平仄仄平”。

三、汉字的义——听读两个渠道

- 1、听(说话)“音”→联想“形”(文盲除外)→“义”。
- 2、读“形”→默读或朗读:‘音’→“义”
- 3、字义,有单义字,多义字。

第一问题 字体变趣

汉字书写工具不同、书写载体不同,在历史上形成了不同书体。主要有:

一、甲骨文	刻。龟甲上	线条	 甲骨文
二、篆书	漆。竹简上	线条	 小篆
三、隶书	漆。竹简上。石刻	笔画。波磔	 隶书
四、草书	墨。绢纸上	笔画	 草书
五、楷书	墨。绢纸上	笔画	 楷书

一、不同书体,给书法创作留下空间。

二、篆刻。以石、牙、角为材质,字体一般采用篆书,先写后刻的印章。

三、初学字者临摹。有帖学(崇尚法帖书派)和碑学(清人阮元倡为南北书派。包世臣继起,提倡北碑。康有为主张“雄强美”^①)。

四、楷书为当下通行体,特别在印刷书报使用。

第二问题 构成秘趣

一、由“六书”说开去

传统的“六书”说是基于小篆的字形结构,但对小篆以前的古汉字也是适用。虽然“六书”释文和字例还不够完善,许慎对它们下的定义也不够准确,界说也不很清楚,但对于绝大多数汉字的构造来说,尚能揭示其秘趣。

二、许慎“六书”是什么?

1、象形——“画成其物,随体诘屈,日月是也。”

意思是说,象形字就是字形画成字义来表示事物的形状,即用文字的线条或笔画,把要表达物体的外形特征具体地勾画出来,它奠定了汉字造字方法的基础。

2、指事——“视而可识,察而见意,上下是也。”

意思是说,指事字刚一看就可以知其形之所指,仔细观察就能发现它的意义,“上”字和“下”字就是这种字。

3、会意——“比类合谊,以见指撝,武信是也。”

意思是说,会意字是把两个或两个以上的表意符号结合起来以表示一个新的意义,“武”、“信”就是这样的字。

4、形声——“以事为名,取譬相成,江河是也。”

意思是说,用表示事类的构件作形符,再取一个读音相似的声符(即读音与新字相同或相近的字)配合而成。例字是“江”和“河”。

5、转注——“建类一首,同类相受,考老是也。”

意思是说,部首相同,读音有关的字间的转换。“考”、“老”就是这样的字。

6、假借——“本无其字,依声托事,今长是也。”

意思是说,语言中有某个词,却没有相应的字来表示,就借此词同音的他字之形来表示这个词。“今”、“长”就是这种字。^②

三、后人对“六书”提出了三个问题

1、一释。胡晓萍指出:

许慎对转注的定义过于简略,不明确,其中的“类”和“首”可以从不同的角度去理解。另外,除“考”和“老”二字外,《说文解字》在解释九千多字

中没有用文字特别指出哪些是转注字,因此从古到今转注的不同解释非常多,转注成了六书中争论最多的一个问题。^③

2、一例,假借释文是很清楚,“今”、“长”二字作为例字,在后世产生异议,有三种意见:

(1)认为“今”“长”为词义引申。

(2)认为“今”“长”就是假借。

(3)认为许书的假借就是引申。^④

3、许慎“六书”说提出之后,还有“四体‘’说(象形、指事、会意、形声为造字)二用(转注、假借为用字)和唐兰等人“三书‘’说(象形、象意、形声)。但是汉字有些不能纳入六书的文字,同样也有些不能纳入新三书的文字。现在讲汉字结构的人,大多数仍沿用六书说。^⑤本文也如此。

第三问题 数字理趣

数,是抽象的。在现实世界中,找不到“一”“二”“三”。但是,又要在现实世界中广泛运用,开始“结绳记事”,做一件事打个结,做两件事打二个结……。发明了汉字,运用“数”字,则充满了理趣:

“一”——万物之始,一切之源

“一”字在各种字体里,变化最少的一个字。无论是甲骨文、篆书,还是隶书、草书、楷书,始终字形如一,用一个横画来表示事物单数属性。《说文解字》解释其为“惟初太始,道立为一,造分天地,化成万物。”把“一”在古文化中的地位推崇到至高无上。《淮南子·诠言》解释为:“一也者,万物之本也。”老子《道德经》信奉“一”的哲学:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”等等。

“二”——一长一短,组合完美

数字中,“一”是一条横杠,“二”是再加一条横杠。先民云“积画为数”,同“一”一样,就用两个筹码或画的两道来表示“二”字。

汉字是方块字,像建筑一样,一是笔画之间有穿插、避让,卯榫一样,相互扣紧。一是下重上轻、右重左轻。于是,在实际生活中的两个筹码,等长同形,在甲骨文中充分体现出来。到了篆书、隶书、楷书,则成了一长一短,下长上短,组合得很完美。

“三”——一而再、再而三的逻辑

“三”与“一”、“二”，都是原始的记数符号，最古老。“三”字，有着深层的文化内涵。《说文解字·三部》：“三，天地人之道也。”有“三才‘ ’”(天、地、人)、“三光‘ ’”(太阳、月亮、星星)等说法。福、禄、寿为“三星”，松、竹、梅为“三友”等。以上的“三”皆是实指。

“三”有虚指，多意。清人汪中有《释“三九”》专文。“卷我屋上三重茅”(杜甫诗句)，被郭沫若考证说：“这是表明老屋的顶层加盖过两次。一般说来，一重约有四、五寸厚，三重便有一尺多厚。这样的茅屋是冬暖夏凉的，有时候比瓦房还要讲究。”^⑥

“三”是虚数，多意也。同样，“三思而后行”也不是三次，而是“多思”。

“三”还有逻辑。说什么“一而再，再而三。”“无三不成理”等。

“四”——双加双的吉凶两面

“四”字是一个指事符号，本意为数字，即三加一的和。在甲骨文和金文中，“四”字用四横画来表示的。后来，“四”字假借为表示气息的意义。为了区别“四”这两种含义，先民又造了“咽”字，专门指代气息。而原来的“四”则成为一个数字，沿用至今。

数字四是双的双，有非凡、吉祥的意义。成语中，就有“四海为家”、“四面八方”、“四平八稳”、“四通八达”等。

“四”还有另一面，就“四”和“死”谐音，人们避之不吉。特别是“三”“四”组成的成语，几乎没有一个吉祥的。如“不三不四”、“低三下四”、“颠三倒四”、“丢三落四”、“调三窝四”、“推三阻四”、“朝三暮四”等。

“五”——福之临门，美好祝愿

“五”字既不是象形，又不是形声，它有特殊的构成。正如汉代许慎《说文解字》中所说的：“五行也。从二。阴阳在天地间交午也。凡五之属皆从五。”这个字，自古有之。甲骨文的“五”字，就是从二，从又，像二物交错之形，表明了就是，先民以结绳记事的痕迹。小时候，妈妈叫我识数，是用扳手指方法。“1、2、3、4、5”，“6、7、8、9、10”，一遍又一遍数着。进入“10”位数以后，竟把小脚丫也凑上了。如此往复，最能记得的，恐怕是“5”和“10”了，成了吉祥数。成语中的“一五一十”本意，应为数数一种状态或过程，引伸为“从头到尾”。^⑦

除《说文解字》提及“五行‘ ’”(金、木、水、火、土)以外，还有“五福‘ ’”(寿、富、康

宁、攸好德、考终命)、“五谷” (稻、黍、稷、麦、豆)、“五常” (仁、义、礼、智、信)、“五方” (东、南、西、北、中)等,无不代表人们对美好生活的一种愿望,展现了人们对幸福人生的一种企盼。宋代欧阳修诗云:事国一心勤以瘁,还家五福寿而康。^⑧

“六”——六为大顺,淡定处事

“六”字本义为房舍,是一个象形字。在甲骨文及金文中,“六”字字形很像一间十分简陋的房屋。后来,“六”字本意消失,而被假借为一个数字,处在“五”与“七”之间。

“六”也是一个充满文化内涵的数。人们借用掷骰子说法“六六大顺”,表明一种喜庆的心态和情景。但是,也有“六神无主”说法,此时更得淡定处事,保全身心,超然物外。

“七”——呈现周期,注意调节

“七”是个指事字。本意就是数字七,字形变化比较大。甲骨文和金文的“七”,字形都像是用刀在木头上刻画下的十字形。后来为了区分“七”和“十”,在小篆字形中,便将“七”字的下方变成了弯折线,^⑨沿用至今。

“七”是一个神秘的数目字。《易经》曰:“反复其道,七日来复,天行也。”王弼注:“阳气始剥尽至来复,时凡七日。”孔颖达疏:“天之阳气绝灭之后,不过七日阳气复生,此及天之自然之理,故曰天行”。“七日来复”之说,揭示了天地阴阳的循环规律及人体的节律变化。就连西方也以七天为一个星期。^⑩

“七”作为一个周期,与人的生理、心理有极大的关系。在学会掌控的过程中,注意调节,保持旺盛的、健康的身心,积极的投入到工作、学习中去!

“八”——劳动创造,兴旺发达

“八”字本意是相背、分开,江浙一带把东西送给别人,叫做“八”。

偶数当中“八”由于与粤语的“发”谐音,民间有“要得发,不离八”的说法。

“八”是“五”以后的数字字形变化最小的。无论是甲骨文、金文、小篆,还是隶书、楷书,从古到今,“八”字的形体基本相同,均是由两条相背、分开的曲线构成,是一种近似符号性质的指事字。

“九”——九五至尊,臣民卑微

“九”字本意为人的手肘。在甲骨文中,其字形就像人的肘部,手指被简化了。后来,“九”字本意渐渐消失不用,成为专指数目字。

“九”是十以内奇数中最大的数,即为单数之至也,数字到了这里,就上不去了,至大至高。《易》:“九五,飞龙在天,利见大人。”九五至尊在封建社会讲的是皇帝。当不了皇帝,怕皇帝,臣民卑微。

据说,永安安贞堡,建堡主人中举做官、家中有钱,但他是臣民。安贞堡大厅挂的匾,写的是“第一层”,从天井上大厅的阶梯,做了八层半,怎么也不敢惹“九”字,是聪明人!

“十”——十拿九稳,不能满打满算

甲骨文在表示数的时候,用横画表示个位字,如一横即为“一”,两横即为“二”;“十”则加进“丨”竖画出来表示。即一竖为“十”,两竖为“二十”(廿)。可见,中国很早就开始实行了十进位了,成为中国古代科技发明 66 项之一。随着计数方法的改进,到了金文,竖画中间加了一个圆点表示“十”,有“结绳记数”之义。战国时期,十用一横一竖交叉表示“十”。“十”字本意就是数字十。称之为满贯之数,所以“十”又引申为“完满”的意思。《说文解字》十部云:“十,数之具也。一为东西,丨为南北,则四方中央备矣”。如“十全十美”、“十面埋伏”、“十口相传”、“十万火急”等。值得注意的是,即使“十拿九稳”,也得分析主客观条件,留有余地,不能满打满算!

“百”——字寓意多,化繁就简

虽然汉代许慎在《说文解字》里解释“百”字时说:“十十也。”“百”就是十个十。但又将它归入“一”字部首。这说明“百”字表示数目繁多,而“一”笔画简洁,代表数目纯一;将“一”稍作变通,以“白”为声就变成了“百”字。后来“百”字引申为众多,如“百战百胜”、“百姓”等。

“千”——以人为本,虚实相依

“千”的本义是抽象的数。因为它非常难以表达,所以古人不得不借用“人”的读音,然后在“人”的上面加一横来表现,成为“千”字。如果遇到记录,“一千”至“五千”的话,就将一横变成二、三、四、五横,加以识别,还是部分以画为算筹。^⑤这个字在甲骨文、金文、小篆里“亻”(人)的形体变异不大,但隶书“千”却把人身和指事符号变为“十”字、“ノ”字了,于是发展成为现在的楷书。但“数目众多”的原义,仍至今不变。“千”作为数词,实指外,还常用于虚指。如“千秋万代”“千古兴亡”“千方百计”等。我们平时称人家的女儿为“千金”,也是虚指,并不是女儿值“千金”,而是转义为“尊贵”,褒称。

“万”——形似毒蝎,变通为数

我们现在常用的是“万”字的简化字,“万”字的繁体字写作“萬”,则是以毒著称的蝎子的象形。甲骨文强调了它身上的斑纹、钳肢、毒钩等特征。这种虫繁殖能力惊人,很快便会繁衍出千子万孙,于是,先民便以这种动物作为数字中的“万”字。经过长期的演化之后,才发展成了楷书的繁体“萬”字。

一只蝎子的形象,取代了积画为数所带来的困难。确实“一”、“二”、“三”,都是因积画为数而产生,总不能画一“万”画来表现这么一个庞大的数吧!先民思维不断地进行创新性的发明和借用,用这只张牙舞爪的大毒蝎的象形字(萬)来表现。我们今人是“万”“万”没有想到的。

第四问题 食字味趣

刚才说了“数”字的理性,而下面的“食”、“行”、“居”则十分感性了。它们分别与“味”、“超”、“适”发生关系。

一、鱼、羊为“鲜”

这是合成字。然而,传统的说法,看成形声字。《说文解字》将“鲜”辑入“鱼”部。《流沙河认字》仍坚持它是一种鱼。

鱼、羊是两个食材,放在同一锅中煮,其汤极鲜。有两个传说,不重要。日本人将海带中的“谷氨酸钠”提炼出,制造出味精。1993年,笔者请台湾美学家姚一苇夫妇在厦门南普陀吃素斋,其夫人评说,没有放味精,仍然有食材之鲜。

二、“酒”香醉人

“酒”字的“酉”,象形,是尖底的坛子,“シ”旁有两解:一解为水。“酒”字一半是水一半是火,或说成水的形态火的性格。另一解为香气。特别有个甲骨文,在酒罈两边都有放出香气符号。“酒好不怕巷子深”,就是靠酒的品质,酒的香气,飘散四方。

“酒”香有清香、果香、酱香等。喝酒有个过程,由花言巧语(劝酒)→豪言壮语(拼酒)→胡言乱语(发酒疯,武醉)→无言无语(文醉)。传说,制酒时,用了秀才、武士、疯子的三滴血,有点道理。

三、酸“醋”两用


“醋”在日常生活中很有地位。“开门七事,柴、米、油、盐、酱、醋、茶”,排行第六。

吃鱼一定要“醋”碟,小菜就有“菜头酸”。“醋”是酸性调味品,上好的作料。“醋”还可养生、防病。我在三明旅游考察,遇一学生,每逢开饭前他得先喝一大碗“醋”。同时对我说:“整日在野外工作,我主要是靠这碗醋防暑气和防感冒的。”

四、《味蕾小品》十四则,辑入拙著《景观文化学》(2007年版。限于篇幅,此处暂略)。

第五问题 行字超趣

一、三十六计,“走”为上计

“走”字,从金文看,是用开双臂大步奔跑,现在变成了一步步安稳前行。《说文解字》:“走,趋也。”这是个会意字。毛泽东主张运动战,不搞阵地战——打得赢就打,打不赢就“走”。最大的“走”计,就是举世闻名的长征,“走”了二万五千里。解放战争三大战役胜利,也是“走”出来的。解放军战士的双脚,“走”过了国民党的汽车轮子。

二、“登”高壮观天地间

这是李白诗句。“登”字在上升的动作陈述的同时,又具有避免而又超越某环境,努力提升自己的真切感受。‘登登山路行尽时,脚力尽时山更好。’这与李白诗句,可谓有异曲同工之妙。

三、“车”到山前必有路

“车”,据说是四千六百年前黄帝发明的,叫“轩辕氏”,与“车”发生关系。在甲骨文、金文、古文中,“车”字采取了散点式的描绘,有百多种。后来省形为一个车轮的描绘,看篆书即可明白。

“车到山前必有路”这句话,体现了决心(不退缩、不下车)、恒心(无路找路)、信心(必有)。天下的事,有了决心、恒心、信心,就没有什么事做不成的。

第六问题 房字适趣

2005年,北大房地产硕士班找到我讲课。讲完课,我将讲稿整理成文,寄给时任厦门房管局局长陈心田。寄到收发室,散包,后被《厦门房地产》杂志用稿、约稿,开辟了

《营造偶识》专栏,从2005年到2008年登了三十多篇,对“房”字进行了一系列的探究。

一、房者,防也

四柱是房的逻辑起点。为了居住安全和个人隐私,上加盖房顶和周边加了围墙,便于进出和通风,有了门和窗。钱钟书先生如是说:从门进出的,是你女儿的丈夫,从窗子进出的,是你女儿的情人。

二、楼为二层相叠的房,解决“上热下湿”问题

这是生存、生活环境逼出来的。既不完全不是为了看风景,更不是为了摆阔,而是适者之需。

三、亭与(横向)廊及(竖向)塔

“亭者,停也。”中国亭,有几根柱子。上盖亭顶,进入亭子有安全感。不建围墙,无窗、无门。站在亭子中间,可以自由地无遮挡地观看四周风景,所以要叫人停下来。厦门鼓浪屿、菽庄花园有各式各样的“亭”,叫你停下来看风景。

亭的横向二方连续成为廊。大家看,偌大的昆明湖怎么看。慈禧太后说,建个长廊,走吧,大家边走边看!为了与长廊呼应,还建了个十七孔桥,也特别长。颐和园长廊,像人的裤腰带,束紧了我们的目光,放眼昆明湖。从长廊,还可以看山,变平视为仰视,背后有万寿山。

亭的竖向二方连续成为塔,是城镇的制高点和标志物。解放前,厦门没有什么塔。泉州牛呀!一建就是两座东西塔。现在厦门的园博园不敢建太高,建成一个又矮又胖的阁。

四、“园林”拆字,五大要素

汉字的字形有可分析性,相当于“拆字”。园林的园字,有繁体園。这个繁体字的外围一个大“口”,为围墙。土代表山,下面有个小口代表建筑,“衣”的下半部,为水。这样,有围墙、有山、有建筑、有水,就是园林。这个说法,不完全。应该重视“林”字。双木为“林”。汉代的皇家园林叫“苑”,养了很多动物。养动物,特别是大动物,对园林环境损害很大。海沧野生动物园请我去考察,我站在骆驼边,地板又是三合土,那骆驼的尿味和身上的气息,熏得站不住。到了江南园林,基本拒绝了饲养大动物,主要依靠植物。

杏林园博园要出书,约我写文章。写什么呢?我就抓大意象、抓细节。抓大意象,园博园是躺在大海上一棵大树。它有一条垂直的大道,像乔木树杆,有七个岛,被

桥连络在一起,像树叶。园博园内有若干个馆,来自全国,有济南、上海、厦门、泉州、香港等等,这些馆之间靠什么来间隔、引领、过渡、对接呢?植物!因此,我们在为繁体字“园”拆字时千万不要忘掉“林”字,它有五大要素。“园林本身就是生态载体。”^②




第七问题 位字难趣

“位”字是空间感,“时”是时间感。与“数”字一样,也很抽象的。对应它们,只能是“难”、“惜”了,回到主体,关键在于态度、心情、心境,中国哲学讲内省,就讲到了关键。

一、保持中立,避免“左”“右”为难

“左”、“右”两字,在甲骨文中,有手的形象。“王作三师:右中左。”就是王有右师、中师、左师,是方位词。保持中立,不偏不倚,免得“左”“右”为难,是上上策。

二、遇事避免七“上”八“下”

“上”、“下”两个方位词,在甲骨中写成“”、“”。有人特发奇想,说,甲骨文的“上”像一块大饼上的一粒芝麻,“下”像大饼凉了,又要放在火上烤。“上”“下”与“二”字区别,中间加了一竖。“卡”是“上”“下”的合体字。清华大学研究院四大导师之一赵元任生造了一字“”被他解释为“电梯女郎”,吸引眼球。

三、勿“南”辕“北”辙,避免犯方向性的错误

“南”、“北”也是方位词。辕,车辕,马车前驾馭部分。辙,马车在泥地上留下的印痕。要慎重选择好前行路,避免犯方向性的错误,成了忠告。

第八问题 时字惜趣

一、“时”原文是四季中季节。《说文解字》:“时,四时也。”指季节,引伸为事物发展变化所经历的历程,泛指为时间。简体字与繁体字比较,我说不好。具体来说,有的简得不好。记得赴广州参加港台文学研讨会,巧遇一位台湾文学评论家叶维廉,我带书要签送给他。他就说名字不要写简体“叶”字,太难看了。可是,有的简得好。如,繁体的“時”字,形声字。简体“时”成了会意字,“一寸光阴一寸金,寸金难买寸光阴”。不是很好吗?

二、“年”，是会意字。“禾”字头在甲骨文、金文里都有，表示丰收或（跳舞）庆丰收，后作计时单位。一“年”365天，‘’日出日落三百六，一岁月有十二圆。‘’要珍惜生命、珍惜美好“年”华。除夕守岁，就一“年”算总账了。有人说“除夕”是——今岁今宵尽，明年明日催。

三、“天”，常指天空，一日也被称为一“天”24小时，成了计时器。2011年我曾住在马来西亚一家宾馆，落地窗对着双子星塔。双子星塔前面有一栋楼上，挂了一只电子钟“XX:XX”。接待我的侨领，叫我子夜时分，观看双子星塔熄灯节目，算一天总账。此事，写进了《新马掠影》游记，辑录拙著《海国巨观夜厦门》（2017年版）。

结语 母语有汉字 文化超自信

一、母语之固化

公元前，地球上曾有一万三千种语言，到了公元元年时，只剩下一万多种语言。当前世界有六千多种语言，其中有三千种语言面临着死亡的危险。目前，有的语言只有几百人讲或只有几个人会讲，最后一个老人仙逝了，这个语言就消失了。先有语言，后有文字。汉语有了汉字，已存在五千年。中国统一在于“书同文”。汉语有八大方言区，用同一个字，读音不一样。闽南话就有文读和白读。

二、文化之载体

语言的竞争，不是语言的优势，而是取决于文化，是文化的竞争。以上我讲的“八趣”，意味着汉字中蕴藏传统文化，具有竞争力。

三、文明之古根

上述我们讲到“字体变趣”，主要讲到甲骨文、篆书、隶书、草书、楷书等，说明了汉字文明之古根。儒释道是传统，汉字是传统的传统。汉字代表了一种精神——民族魂！

四、艺术之美妙

汉字有优势，有良好的配塔关系以及形体的表意性和艺术性。刚才讲到书法是线的艺术，是同汉字中用线条或点画表现有极大关系，发展成为形式美的极致。汉字的优势，没有时态，英语中正在进行时，要加“ing”。英语虽有24时态，但有些时态只留在莎亚比亚戏剧中了，现实没那么多。但汉字不一样。如：鸡声茅店月，人迹板桥霜。诗句中都是名词的组合，却可以形成一种意境。至于这个“迹”，是什么时候留下

的,你搞不清楚,也不必要搞清楚。

五、学习之阶梯。

汉字最大的劣势,是难写难认。然而,汉字作为学习中国文化的阶梯。不怎么会写,至少要会说,才能驰骋于汉字文化圈!

随着汉字国内地位稳定和国际地位提升,遍布五大洲高校内有 300 座孔子学院,1000 多个孔子课堂,堪称十分壮观!

总之,母语汉语言文字——早已约定俗成,有其思维定势,有其家国情怀,有其审美趣味。

附记:2017 年 3 月 13 日应邀为某场汉字听写大赛作辅导,事后整理成文。

注释:

- ①卢善庆:《中国近代美学思想史》,华东师范大学出版社 1991 年版,第 75 - 84、172 - 175 页。
- ②③④⑤胡晓萍编著:《汉字的结构和演变》,东北师范大学出版社 2015 年版,第 25 - 40、41、62、38 - 41 页。
- ⑥郭沫若:《李白与杜甫》,中国长安出版社 2010 年版,第 152 - 153 页。
- ⑦《辞源》第一册,商务印书馆 1979 年版,第 11 页。
- ⑧[宋]欧阳修:《文忠集》十二,《纪德陈情上改政太溥杜相公诗》。
- ⑨⑩⑫⑬《图解〈说文解字〉:画说文字》,北京联合出版公司 2014 年版,第 216、271、321 页。
- ⑭⑮⑯⑰⑱文嘉编著:《字解人生:汉字中的生命智慧》,中国纺织出版社 2015 年版,第 29、31、34、35、36 页。
- ⑲《流沙河认字》,成都:时代出版社 2010 年版,第 256 页。
- ⑳[明]计成《园治》。
- ㉑甘丽红:《别恋别意别趣——菽庄花园 100 年卢善庆带你逛园》,《台海》2013 年四期。

(卢善庆,男,江苏扬州人,当代美学家,厦门大学哲学系教授,研究方向为中国文化艺术和美学)

跨界创意 ABC*

◎凌 逾

跨界,带来创意无限。跨媒介创意,是新时代文化的发展核心。言不尽意,因此需要跨界,文学借助外力传情达意、再现思想。言之不足,故文之、化之,是为文化。单一媒介的叙事在今日世界显得愈加势单力薄,难以为继。打通文学与科技、网络、媒介与艺术,打通中西与古今,在边界与无界之间来回穿梭、实验、淬炼,产生出“文学+X”的创意,“N合一牌”跨媒介创意。跨学科、跨专业、跨媒介、跨文化……不仅在人文社科,而且在自然科学领域都日益兴盛,都强调在更宏阔的视野中拓展研究。

追根溯源,跨界思维源远流长。孔子有谓:“君子不器”,即君子通才。关于“器”,《易经·系辞》论曰:“形而上者谓之道,形而下者谓之器。”器即器物,万物各自的象、用。所有的有形物质都是器;而道,是无形的道体,是所有器物存在、运动、发展的总规律。人若拘泥于形式教条,就像器具,作用仅限其一,被那万物各自的形象与用途束缚其中,不能领悟、回归到无形的道体。君子不能囿于一技之长,而要心怀天下,当志于道。跨界太极,阴阳一体,道器不离,悟道总在器中,悟道后还是在器中运用。只有悟道,才能从万象纷呈的世界里,悟到冥冥天道,天道与本心为一,才能持经达变,抱一应万。

虽说跨媒介古已有之,例如,“张旭从公孙大娘的剑舞中悟出草书灵感,杜甫见其弟子李十二娘献技,写下名诗,这是文学艺术之间微妙的转化与挪移”,^①然而,这些跨界多偶尔为之,属于不自觉打通。当今社会是高度综合的时代,跨媒介创意更讲究有心有意,全盘整合,多元互补,连锁效应,生化反应,水乳交融。例如,数学系大学生组织“数学情诗”写作大赛,数学是理,情诗是文,文理联姻,生成创意。“文学地理学、小说电影学、数理文学”等都大有学科新建之势。诺贝尔奖项也愈来愈倾向于颁

* 本文为国家社科基金重大项目《华文文学与中华文化研究》(批准号:14ZDB080)的阶段性成果。

给全球的跨学科研究成果。当今社会日益错综复杂,新问题层出不穷,在单一学科中越来越难以找到解决之道,于是,学科交叉、跨界融通应时而生。

跨媒介在人文社科与高端科技的思想碰撞中,激发出电光石火,发现新变的可能性。赛博语境下,传播媒介日益丰富多元:纸质传播有报纸、书籍、杂志等形式;电子传播有广播、电影、电视、电话、电报等形式;数字传播有计算机、手机、互联网、VCD、DVD、QQ、博客、微博、微信等。不同信息传播渠道可选择的可能性日益多样。相同的信息也可综合利用媒介资源,交叉整合传播,故事文本框架构建得以不断延伸,生成新意。在数字化生存时代,似乎谁都可以做数码诗人,数码文人,拍PTV影像诗歌,当文字的导演,拍网络自制剧。传统的一对一的线性阅读经验,转化为当今的一对多、多对一、多对多等网状观赏经验,召唤受众参与的开放、互动的可能性增多。数码人文与印刷人文不同,呈现出新的文化生态。



异质同构跨界创意图

跨界创意之所以能实现,重要原因是异质同构,即各种艺术形式、感觉之间,在某方面达到相似或一致时,存在异质同构性的可能。这个“格式塔”心理学理论核心术语,源于鲁道夫·阿恩海姆1954年的论著《艺术与视知觉》,该书阐述了艺术-感觉的“异质同构”,陈述

艺术与视知觉潜在的原则,阐述视觉如何倾向于最简洁结构的趋势,视觉图式细分的发展阶段,知觉的动力特性,适用于所有视觉现象的基本原则。异质同构指在外部事物的存在形式、人的视知觉组织活动和人情感以及视觉艺术形式之间,有一种对应关系,一旦这几种不同领域的“力”作用模式达到结构上的一致时,就有可能激起审美经验。今世涌现出越来越多异质同构的跨界创意,如图。人体彩绘也多据此原理进行创意设计。正是在“异质同构”作用下,人们才在外部事物和艺术品形式中,直接感受到“活力”“生命”“运动”“平衡”等性质。

异质同构,重新建构艺术本体,用形式关系解释艺术,这是西方现代美学的重要路向。苏珊·朗格运用生理学、生命科学方法,阿恩海姆用心理学方法;跨媒介叙事侧重研究文体学、符号学、媒介学等方法,这些都有利于开展跨界研究。但是,跨媒介文化研究,不仅注重形式的研究,具备实验性与创新性,也重视内容意蕴的深刻开掘。

跨媒介创意研究,不仅需要看清研究对象的本质,也要看清发生联系的两种或以上媒介形式的本质,寻找本质上的共同点,才能使异质同构性有存在的基础。

跨界点焊,找到一微妙的焊接点,异质同构创意就可以生成。这些粘连点不讲求逻辑因果关系,而是要破框,突破常规,出其不意,其中潜藏的是神跳接、神转折、无理性、非逻辑。就像电影《重庆森林》,两个失恋男都钟情于一个偶遇女子,命运偶尔交错,拼合出错综对倒的叙事创意。小说《对倒》,互不相识的一老一少因无意中都看到同一场车祸、观看同一出电影,因此成就一场意识流的焊接创意。

跨媒介讲究打通,在多变、多元的关系与连接中,激发灵感。《赖声川的创意学》第十章谈到相关理论:“创意的精髓在于事物之间的连结……潜意识和意识的连结,目的与方法的连结,个人与社会的连结,演出和观众的连结,以及这一切连结后的化学作用”。“看清事物的基础方法就是‘去标签’,这就是‘可能性’无限开展的机会。”^②中山大学王坤教授在一次演讲中说:“电子计算是 4×100 的接力赛,采用串联法;而量子计算是成百上千人同时起跑,采用并联法,能同时处理难以计数的云计算,这种联通能力是种突飞猛进的技术飞跃。”创意讲究联结,网络讲究联结,网络时代的创意重在联通一切。

那么,哪些媒介更容易联结,突破和其他媒介的界限?

第一,图像与文字打通互涉,如西西《哨鹿》以长卷连环图为基点,创编新图史故事,《浮城志异》以超现实画作激发新哲思故事;卡尔维诺的《时间和猎人》引导读者绘画鸟类;图像诗歌《蚁呓》,将一行字排列得像一只蚂蚁进洞,中间有揉成一团的字,组成蚂蚁兵团的形象。笔者曾指导2012级本科生张逸龙研究卡尔维诺的跨媒介叙事,该优秀论文以长篇《命运交叉的城堡》为例,分析作家如何以塔罗牌为叙事载体,在扑克方阵的图像符号基础上,运用晶体结构、迷宫叙事等手法,进行图文互涉、交融的跨媒介叙事实验。具体而言,从叙事材料的跨媒介应用、文本形式的创新及小说意象的设置用意等三部分,探究卡尔维诺如何强化塔罗牌的符号叙事功能,塔罗牌方阵文字游戏的无限可能。

第二,影像与文字贯通融合。小说采用蒙太奇、多声道、特写等电影技巧,如李碧华小说的好莱坞电影叙事法,西西《哨鹿》《候鸟》两部长篇小说采取“比”“兴”蒙太奇手法,《感冒》在文本中加插括号诗文,形成各时各地的拼贴。小说与影视可以实现对倒叙事创意,如连体相依的223和663警察,心事重重的镜子,感情丰富的毛巾,都

可以成为王家卫艺术跨界的对倒串接点。

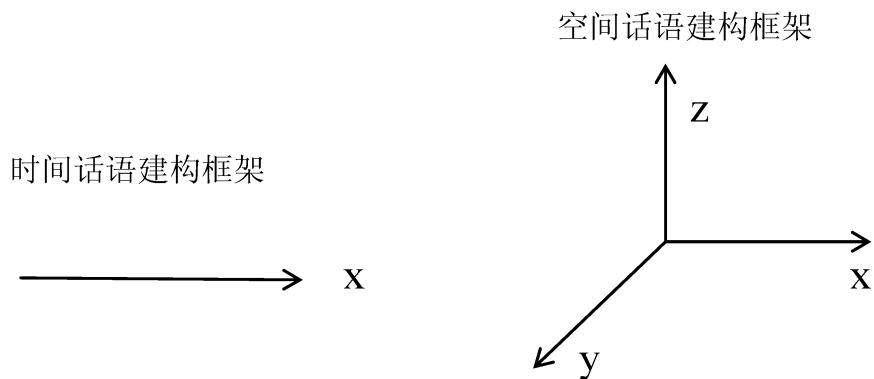
第三,印刷和网络世界互通,激发作者与读者的互动想象。激发读者从所读之书寻找灵感,自主创作,如西西《永不终止的大故事》;富有想象色彩的寓言和幻想化的增殖文体,开放性结局,留给读者更多自由的想象空间,如西西《飞毡》;激励读者改写传统典籍,如西西《故事里的故事》。自由越界、伸缩度强的灵活叙述,更有互动扩充的可能,自由突破时空的次序,叙述人称频繁转换,打破线性时间顺序,频繁地切割场景,如西西《我城》、黄碧云《血卡门》《媚行者》等。再如,《一千零一夜》大故事嵌套小故事;西西《肥土镇灰阑记》《苹果》的多层叙述,可随时扩充出多重叙述层次。故事套盒,好比电影的层级套盒,镜像层次越丰富,实景虚景、前景中景等重重叠叠,镜像叙事层次越多则越深刻,如李安电影《少年派的奇幻漂流》,结尾揭示出海难漂泊故事其实有很多个版本。未来可能拓展出更新型的互动艺术,例如,受众可以随意穿越参与的互动戏剧,故事性更强的新式电子游戏,网络世界的受众互动将会更加丰富。

跨界创意,需要寻求“万物运行原理”,即研究万物世界最根本的元素——空间和时间,如何展开运作。时间话语是一维空间,主要以历史发展脉络架构理论,各部分呈线性关系;空间话语则是三维空间,以x轴、y轴、z轴的架构理论,长宽高,各部分呈立体相交的关系。跨界思维要培养对时间和空间的觉知,进行形而上的哲学思辨。

跨媒介研究,讲究时间与空间维度的深度结合,如凌逾的《跨媒介叙事》,分析“西西影像叙事与略萨结构写实的空间叙述”、《浮城志异》的“时间零”论述;凌逾的《跨媒介香港》,论述“轮回叙事:时空穿越、东西符号与性别转世”,分析“各类跨界式的空间叙事创意”等。两书都未将时间与空间作为独立本体,而是紧密结合文学时间与文学空间论述,对跨界文本进行叙事分析。

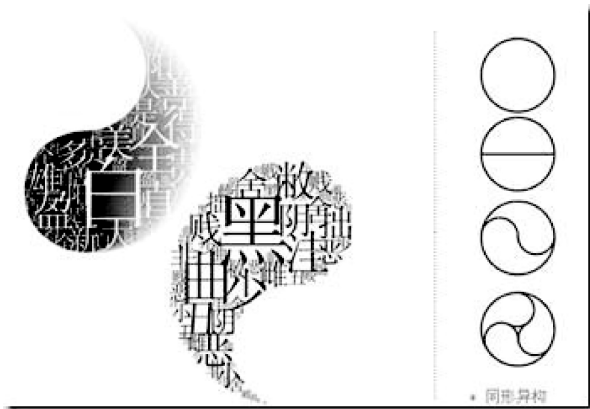
笔者曾在课堂提问研究生:如何用空间话语构建中国叙事学的理论框架?有学生黄磊提出,能否分为五部分:自然叙事空间(太阳叙事等)、物质叙事空间(器物叙事等)、文本叙事空间(史传文学、明清小说等),均为x轴,而视听叙事空间(视觉叙事和听觉叙事)为y轴,时空叙事空间(时间叙事和空间叙事)为z轴。想法有新意,未来可以拓展。传统叙事学注重实践话语理论研究,后经典叙事学更注重多维角度研究。

总括起来,跨媒介思维主要有以下几点特征。



第一,滚动孕育。跨媒介运作过程中,维度和层级世界会产生变化。一是从文字一维转向图文二维,例如,绘本文字、手卷小说、脚本文学更注重画面的衔接度、突出描写对象的层次感。二是从图像二维转向影像三维,如转向电影、舞蹈、建筑等,建造更立体的空间架构,如《蒙娜丽莎》的背景色使用熔技法,使得人像同时具有上升、下降趋势。三是从立体三维转向更高维的世界,如4D电影,5D电影,虚拟现实游戏,大型的奥运会开幕式等。跨媒介创意最初多从文学跨越到绘画,后来,日益从文学跨越到动画、电视、电影、游戏等,从静态文字到静态图画,再到二维平面动画,最后到三维立体动画,呈现出由静到动、由线到面、再到立体的循序渐进过程。维度越高,层次越多,意涵越丰富。如《秦时明月》,从小说文本改编成漫画,再改编成动画连续剧,然后是动画大电影,再到真人电视剧。跨媒介,既要吸取前文本精华,用好典故,化好传统;也要在原著原作这些先文本的基础上,进一步跨越。这当然难以一蹴而就,而要不断地创造跨越基础和契机。

第二,动态求变。跨界创意强调动态的过程、双向甚至多向的联系。跨媒介,并非从一处跳跃到另一处,而是架起一座横跨双方的桥梁,在保有双方特色的同时,处理好双方的互动和磨合。在创作的过程中,原媒介和新媒介共同创造一个新故事,原故事与新故事相互影响、相互补充,共同完成具有延续性和创新性的跨媒介叙事创意。这需要用联系的、动态发展的眼光去思考、判断、选择,方能看得透彻,看得全面。



第三,媒介联动。跨媒介创意的内在驱动力在于,原媒介已无法承载作品的延伸主题或深层主旨,需要整合新媒介来完成作品的创意性表达。一个叙事文本,借助媒介来多重呈现,实现听觉、视觉、嗅觉等多层次的同时绽放。如笔者的本科生小组将王菲歌曲《单行道》改编成MV小视频,加插自绘图画,使原作品更具有画面感和动态化观感,从听觉和视觉两方面,对作品中蕴含的人生体验、玄妙哲理进行深层次和创意性的阐述,图文乐三合一,给予作品新的生命力。

第四,通疆化域。跨媒介意味着破限、去蔽和跨越,从符号到文本、从传统到现代、从虚拟到真实……开拓视野,在接地气的生活现象和高深的理论建构之间游走,实现有趣的“跨越”。一部成功的创意作品,往往不限于单一媒介的承载,多元化的主旨和可供挖掘的空间凝聚成通疆化域的叙事张力。不同的媒介即是不同的土壤,一个故事在不同的土壤落地生根,衍生出诸多具有创意性的新故事。创意产品寻求与受众的互动和共鸣。而学术研究,亦需打破前人视角、理论成果、学科类属等诸多域限,方能一窥潜藏的精华要义。

实现跨媒介创意,是复杂的系统工程,需要经历从“一变多”然后到“多变一”的动态变化过程:先要有“一变多”的创意思路、方向指引、方法策略;然后,在具体创意实践过程中,要实现“多变一”目标,所有的跨界凝成一股绳,不管是形式还是内容的创意,都凝结为一体,为创意目标意旨服务。这些创意实践还需要考虑受众的接受层次问题,接受受众的考验,打动受众的内心,然后引导提升受众的创意能力,从而营造全民创意的氛围。

注释:

①西西:《缝熊志》,三联书店(香港)有限公司,2009年8月初版,第64页。

②赖声川:《赖声川的创意学》,台北天下杂志股份有限公司2006年版,第283-284页。

(凌逾,华南师范大学文学院教授,研究方向)

网络文化与中国主流意识形态安全构建^{*}

◎王永乐 张军

摘要:随着网络社会初步形成,网络文化应运而生。网络文化不再是仅限于传统意义上网络空间内的文化,而是在网络时代一定的物质生产方式基础上所产生和发展,继承和创新的社会精神财富的总和。为了应对网络文化的时代性、矛盾认同性和双重效应性等特征给我国主流意识形态安全带来的巨大挑战,本文尝试从主流意识形态的科学性外化为网络文化的引领性,主流意识形态的精髓内化为网络文化的认同性,构建网络文化和主流意识形态话语体系的同心圆三个向度,论证筑牢网络文化语境下我国主流意识形态安全防火墙的战略路径。

关键词:网络文化;主流意识形态;挑战与路径

特定的时代会形成相应的时代文化,网络社会的形成,网络文化也应运而生。网络文化的网络时代性、矛盾认同性和双重效应性对中国主流意识形态安全构成了巨大的挑战,主要体现在网络文化的全球性和开放性与主流意识形态的区域性和封闭性的碰撞,网络文化多元性与主流意识形态认同性之间的效度对冲。为了缓冲激烈的碰撞和效度对冲,笔者尝试着分别从传播、认同和构建等视角,即我国主流意识形态的科学性外化为网络文化的引领性,主流意识形态的精髓内化为网络文化的认同性,构建网络文化和主流意识形态话语体系的同心圆,论证网络文化语境下中国主流意识形态安全构建路径。

^{*} 基金项目:浙江社会科学规划一般项目(15JDZD05YB);浙江越秀外国语学院课题(YC2016004)和(QD15020)。

一、网络社会的渐进形成与网络文化的初步成熟

(一) 网络社会的渐进形成

判定一个社会类型形成的标志主要是依据于该社会主体的生产、流通和消费等生活和行为方式是否已严重依赖于某个特定科技要素,且密不可分。粗糙的石器,打制的石器、金属或机器等先后成为人类社会的主要工具,相应的,旧石器时代、新石器时代,铁器时代和工业革命时代纷纷登上历史舞台。当计算机问世后,人类开始思索信息社会的特征。当下社会的一个显性特征是,不论是信息社会,还是网络社会,都是以计算机为主要载体,以光纤电缆为支撑的网络平台已经开始主导人类社会的行为方式和思维方式。

目前,网络已直接或间接地开始主导人们的生活和生产。互联网的历史并不长,1969年9月1日,美国国防部高级研究计划署(The Advanced Research Projects Agency,即ARPA)建成人类历史上第一个电脑网络阿帕网(ARPANET),1994年中国接入互联网。其后,中国互联网络发展迅速。中国互联网络信息中心(CNNIC)在京发布的第40次《中国互联网络发展状况统计报告》^①显示:到2017年6月,中国网民规模达到7.51亿,互联网普及率为54.3%,手机网民规模达7.24亿,手机外卖用户规模达到2.74亿,移动支付用户规模达5.02亿,4.63亿网民在线下消费时使用手机进行支付,互联网理财用户规模达到1.26亿。在公共服务类领域,在线教育、网约出租车、网约专车或快车的用户规模分别达到1.44亿、2.78亿和2.17亿。

显然,个体和群体的行为方式网络化是网络社会的显性特征。不仅如此,人类的军工生产、航天事业、导航领域、金融行业、天文气象等如果离开了网络平台是难以想象的。可以毫不夸张的说,人类再也离不开网络,不能再回到前网络社会。

(二) 网络文化的内涵和特征

每一个社会都拥有自己独特的文化。在网络社会,学界探讨网络文化的内涵和特征有助于网络社会的健康有序发展。但是关于网络文化的含义远远没有达成共识,其原因在于绝大多数学者还停留在网络文化是当下社会发展的重要要素,但网络社会还没有形成,相应的,关于网络文化的解读也难以超越网络文化是网络平台和网

络技术承载的网络区间文化的认知阶段。广义上,网络文化是指网络上的具有网络社会特征的文化活动及文化产品,是以网络物质的创造发展为基础的网络精神,或认为是人类传统文化、传统道德在网络上的延伸和展现;狭义上,网络文化是一种只在互联网上流通独有文化,或是指建立在计算机技术和信息技术以及网络经济基础上的精神创造活动及其成果,是人们在互联网这个特殊世界中,进行工作、学习、交往、沟通、休闲、娱乐等所形成的活动方式及其所反映的价值观念和社会心态等方面的总称。

然而,网络社会已经形成,网络文化不仅仅是网络区间、或网络承载的文化,也是整个社会的文化。然而,网络社会形成不久,网络文化的形成具有滞后性,因此网络文化的科学内涵需要学界和全社会加强研究和探索。

网络文化也是人类的文化。我们从宏观的视域和历史的角梳理文化的科学概念,这对精准概括和提炼网络文化的内涵是重要的一环。据考证,“文化”来自于“人文化成”一语,出自于易经贲卦彖辞:“刚柔交错,天文也;文明以止,人文也。观乎天文,以察时变,观乎人文,以化成天下。”其中,“文”的本义,指各色交错的纹理。《易·系辞下》云:“物相杂,故曰文”;“化”,本义为改易、生成、造化,如《庄子·逍遥游》:“化而为鸟,其名曰鹏”。可见,文化的历史性、承继性和创造性特征凸显。因而广义上的文化是指,人类在社会历史实践过程中所创造的物质财富和精神财富的总和;狭义上的文化是历史上在一定的物质生产方式的基础上产生和发展的社会精神生活形式的总和。据此,我们认为网络文化是在网络时代一定的物质生产方式基础上所产生和发展,继承和创新的社会精神财富的总和。

通过对文化特征和网络文化内涵的分析,网络文化特征是:1. 网络时代性:任何一个文化都有自己的时代性。网络文化首要的特征就是网络时代性。网络文化的时代性,在于网络文化的形成基础是对历史积淀文化的继承,更在于网络文化的发展、整合和创新也深深打上网络的烙印;2. 矛盾认同性:网络的不可控性和无中心化决定了网络文化的开放性。网络文化是多元的,也是包容的,汇集了不同国家和民族的主流文化、非主流文化,不同社会的主流意识形态和非主流意识形态,不同宗教和宗族的信仰等;但网络文化的区域群体性凸显。由于信仰、认同、认知教育背景的迥异,不同国家、民族和宗教更偏重于选择同质文化;3. 双重效应性(显性与阴性,现实与虚拟):网络文化是人类实践的活生生文化,是现实生活的反映,但是其载体网络又有

虚拟的一面。网络文化的现实与虚拟性是由网络的特性所决定的,正如本尼迪克特(M. Benedikt)所说:“由计算机支持、由计算机进入和由计算机产生的全球网络化,是多维度的、人造的或‘虚拟’的真实。它是真实的,每一台计算机都是一个窗口;它是虚拟的,所看到的或听到的,既不是物质,也不是物质的表现,相反它们都是由纯粹的数据或信息组成的。”^②网络文化的现实与虚拟的双重效应也决定了网络主体(个体、群体)行为的显性与阴性运作。

二、网络文化对我国主流意识形态安全构建的挑战

网络文化对人类文化的构建挑战不仅在于网络时代如何对人类文化的继承和整合,也在于如何发展与创新。对作为主流主导的观念文化,即主流意识形态而言,上述挑战不仅同样存在,还在于对主流意识形态的主导与主流如何实现的层面。

(一) 意识形态的文化本质属性

意识形态一词最早是由法国学者特拉西(Destuttde Tracy, 1754 - 1836)提出。特氏认为意识形态是一种观念,希望通过“从观念还原到感觉”的方法,“摒弃宗教、形而上学及其它各种传统的、权威的门户之见,在牢靠的感觉经验的基础上,阐述政治、伦理、法律、经济、语音、教育等各门科学的基本观念。”^③特拉西的意识形态学说获得了拿破仑的支持和认同,但随后又被拿破仑封杀。在拿破仑看来,淡化冲突色彩的意识形态观念说有助于主流意识形态的构建,也有利于国家的统一,但特拉西追求的纯学理性的观念学说只会让各种观念自由表达和涌现,有碍意识形态观念的统一。

在意识形态一词提出之前,把意识形态作为观念文化影响人类发展的重大历史事件屡见不鲜。秦始皇“书同文”,汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”之举旨在全国形成和推广统一的观念文化。意识形态明确提出 200 多年来,治者阶级旗帜鲜明提倡意识形态观念文化的主导和主流地位,但也有如美国社会把意识形态观念教育以立法的形式隐性地、以民主、自由等观念贯穿于国民教育之中。

毫无疑问,意识形态是一种观念文化,意识形态的本质属性是文化。正如英国文化研究学派的创始人雷蒙德·威廉姆斯所阐释的,意识形态“是与我们息息相关的种种有关世界意义的信息,是所谓的文化传统,文化体系,精神财富或价值观念的总和”。^④

(二) 网络文化的全球性和开放性与主流意识形态的区域性和封闭性的碰撞

网络文化的全球性与开放性是和网络技术衍生的网络文化不可控性和无中心化密切相关。当下,网络文化的全球性主导权被掌握在美国等西方发达国家手中,表现为西方文化和价值观的全球化,这是美国等掌控网络技术和网络话语权所决定的。据美国南加州大学在2001年发布的统计表明,美国生产了全球电脑92%的中央处理机(CPU),70%的系统软件,另外网络大型数据库的70%集中在美国,网上信息总量的80%和服务信息总量的95%均出自美国。

当前西方主导的网络文化的全球化形式上表现为消费主义文化,但实质上是资本主义全球化。消费主义文化提倡的消费主义,倡导消费至上,享乐为王,借助于好莱坞影视、流行音乐、西方生活方式等消费主义思潮,消解人类的审美情趣、品位建构、价值观念,解构国家情感、宗教信仰、集体主义情怀和公正等理想和追求,模糊民族文化和人类的基本价值情感和判断,仅仅是为资本的生产、流通和消费助一臂之力。恰如卡斯特罗所指出的,“这些休闲和消费杂志的商业宣传,都会诱惑我们的同胞。在我们这些国家的任何一个首都的大街上,叫花子也看这种杂志,它向他们展示豪华的小轿车,伴有女郎,甚至还展示游艇诸如此类的东西。他们就用这种宣传使人们慢慢中毒,以至于连叫花子都残酷地受影响”。^⑤

与消费主义文化遥相呼应,资本主义国家的政治体制文化,政治体制的构建所依赖的理论学说都是围绕着资本主义全球化的轴心。三权分立是为了调和资本利益集团的矛盾,通过相互牵制,达到一种相对的弱平衡。资本主义国家鼓吹的人权高于主权,也是希望资本主义的政治体制模式成为“天下通一式”,通过复制和移植这种模式便于资本主义的扩张。当下盛行的资产阶级理论学说反复鼓吹新自由主义,打着“全球主义”幌子,披上资本资源市场自由的外衣,让资本要素便捷流通,寻求资本利益的最大化和资本要素的优化。美国前总统克林顿毫不掩饰地坦言:“某些人把这种不断增加的国际相互依赖视为对我们国家和我们作为美国人的价值观的威胁。但事实几乎恰恰相反。在世界上影响不断加强的正是美国的价值观——自由、自决和市场经济。”^⑥

目前,网络文化的全球化实质上表现为资本主义全球化,这与主流意识形态的区域性和相对封闭性发生了激烈的碰撞。一个国家、民族和社会制度的主流意识形态的形成,首先取决于相对固定区域的群体在历史发展过程中,经过社会实践的裁决,

选择符合人文情怀、价值判定的主体认知;其次与时俱进地吸纳人类发展的共同文明成果,构建当下的、稳定的认同。如中华民族是在长期的历史发展中,以儒家学说为主体,吸纳了佛教和伊斯兰教等文明,在五四运动后开始注重社会现代性,把马克思主义和中国民族的实际结合起来,在以凝聚力和向心力为内核的爱国主义的认同中,形成了延续几千年的文明。中东等伊斯兰教国家,在尊重伊斯兰教文明的基础上,充分吸纳现代国家制度的构建成果,选择了符合本民族发展的主流意识形态。鉴于此,就不难理解,西方社会主导的网络文化的全球化与民族国家的主流意识形态发生了激烈碰撞,擦出了“历史终结论”、“文明冲突论”,“邪恶国家”,最后“一个眼中钉”(指中国)^⑦等火花。

(三) 网络文化多元性与主流意识形态认同性之间的效度对冲

当前,网络传播的空间无限化、结构的去中心化和传播内容的碎片化,网络媒体的即时性,交互性,虚拟性等因素导致了网络文化日趋多元。网络文化的多样性首先表现为社会公平正义的国家制度构建与打着人权民主平等幌子的以资本全球化为核心国家体制之争,如社会主义意识形态文化和资本主义文化冲突。与此相关支撑的学术理论在论证自我制度的合理性同时,也痛驳异己的缺陷和缺少,如马克思主义、西方马克思主义、社会主义和自由主义、新自由主义、保守主义、普世价值主义和宪政主义之争;其次表现为自身制度的探究和探讨,如社会主义、新左派和修正主义,自由主义和新自由主义的辩论;再次表现为宗教、社会思潮、意识形态等的冲突,如新儒家、伊斯兰教和基督教,民族主义、民粹主义、生态主义、历史虚无主义、极端主义和恐怖主义,主流意识形态和非主流意识形态等等的交锋和碰撞。

据《中国国家安全研究报告(2014)》,“中国意识形态安全总体是稳定的,但在复杂的国际国内环境下,中国意识形态安全面临着严峻的挑战,特别是西方国家民主输出、西方国家文化霸权、网络信息舆论多元传播、宗教渗透等对中国意识形态安全构成严重威胁”^⑧这里的严重威胁就是网络文化的多元性对中国主流意识形态认同的冲击。

首先,网络文化的多元性淡化了主流意识形态的认同性。不同社会性质的意识形态、主流和非主流的社会意识形态、形形色色的社会思潮、不同宗教与文明的多元并存态势,稀释和淡化了主流意识形态的认同,削弱了社会对主流核心价值的判断,影响了凝聚力和吸引力的整合。淡化和稀释的局面不可能人为改变,这是由

网络技术的不可空性,及民族国家和社会组织有意识地输出自己的文化等因素决定的。

其次,网络文化的多元性对冲了主流意识形态的认同性。这主要体现在异质文化的对冲和思想构建模式的失范。一方面,西方主导的所谓全球性文化力图同质马克思主义文化和社会主义意识形态,打着消费主义旗号的资本主义全球性文化的消极负面影响日趋显现,“从长期来看,它(指消费)为美国的意识形态产业(诸如电影、激光唱盘、软件、电视)和使国际交流更为便利的产品(诸如传真机和互联网计算机)开辟市场,这些有可能使中国的人权状况得到改善,从而发挥我们所有直接的和政府之间的努力加起来一样大的促进作用。”^⑨;另一方面,前网络文化社会,政府、宣传部分等职能思想教育部门透过顶层设计,强烈灌输主流意识形态,通过把关人的过滤和角色,传统媒体的导向型的议题设置,单向而有效地固化了主流意识形态的不可撼动的地位。当下,网络文化多元性以多向对单向、多向对多向等思想教育模式对冲了业已形成的主流意识形态的认同效度,也将对主流意识形态的未来向度发力。

三、网络文化语境下我国主流意识形态安全的战略路径

网络文化的网络时代性、多元性等对我国主流意识形态安全产生了巨大挑战。社会主义主流意识形态作为一种文化观念,与多元文化碰撞,与企图同质社会主义意识形态的强势的资本主义消费文化争锋相对。在多元文化百花齐放的态势下,如何实现我国主流意识形态安全和领导权的课题切实地提到了议事日程上来。我们从认识规律的视角,从主流意识形态的传播、认同和构建的层面,探究了网络文化语境下我国主流意识形态安全的战略路径。

(一) 主流意识形态的科学性内化为网络文化的引领性

从传播的角度来看,网络文化的不可控性影响了意识形态灌输的传统传播效果,网络传播的开放性、交互性、无中心化和及时性决定了多种意识形态、各种文化观念多元长期并存,斗争性和统一性同在。因而,主流意识形态不可能消灭和扼杀非主流意识形态和异质非主流意识形态。当下,实现我国主流意识形态的科学性内化为网络文化的引领性成为保障我国主流意识形态安全的重要战略举措。

重新审视原生态的马克思主义,还原其科学性的原貌。但由于历史的原因,马克思主义的科学性被质疑或被模糊了。马克思主义诞生以来,修正主义企图解构马克思主义,马克思主义者为了宣传马克思主义和其他非马克思主义进行斗争的需要,把整体的马克思主义进行了分解^⑩,社会主义的旗帜曾在前苏联和东欧黯然落下,中国文化大革命也引发了各种质疑。事实上,马克思主义是其创始人以唯物史观为指导,对资本主义进行剖析,对未来社会构建进行预设的世界观和方法论。马克思主义的科学性不是故步自封的,修正主义理论、苏联等社会主义的失败和中国文化大革命的错误正是违背了马克思主义的科学性。

历史和现实一再证实马克思主义的科学性。自《共产党宣言》诞生以来,共产主义幽灵徘徊在欧洲上空,吹响了巴黎公社的革命号角,打响了阿芙乐尔号巡洋舰第一炮,点燃了中国的星星之火。中国特色社会主义奏响了中华民族的新篇章,也在改变着世界的走向。正因为如此,1999年秋天,英国广播公司(BBC)在互联网上经过反复评选,最后选定马克思(排在第一位)和爱问斯坦(排在第二位)为千年最伟大、最有影响的思想家。一个伟大社会科学家和一个伟大的自然科学家位列第一和第二的结果,说明了当今时代需要马克思主义,就像自然科学需要爱因斯坦的理论一样,显示了马克思主义科学性。

当下,我们要做的是讲好中华民族复兴故事,切实推进“一带一路”建设,实现中国版本的人类命运共同性方案。这样以来,不论从历史的维度,还是现实观瞻,社会主义意识形态的科学性就会吸引和引领其他意识形态和文化前行。正如《论语·子路》所说:“其身正,不令而行;其身不正,虽令不从”。

(二) 主流意识形态的精髓外化为网络文化的认同性

主流意识形态与各种非主流意识形态、各种观念文化在网络时代不得不“包容共处”,在冲突、相互吸引、整合中相互碰撞与激荡。任何一种文化都是庞大的理论和实践体系,要引领其他文化行进,必须被浓缩和高度提炼以概括出精髓,才能最大化地与其他文化进行比较。从认同的角度来,不同文化体系之间的相互比较实质上就是不同文化体系精髓的较量。

社会主义核心价值观是社会主义意识形态的精髓。社会主义意识形态包括政治制度、经济制度和文化制度等观念体系,包括内嵌于其中的哲学构建基础——马克思主义,也包括中华民族的传统文化基因和人类文明的共同优秀成果。目前,我

国社会主义意识形态被概括为社会主义核心价值体系。这一体系包括马克思主义的指导思想、中国特色社会主义的共同理想、以爱国主义为核心的民族精神和以改革创新为核心的时代精神、社会主义荣辱观。其中,马克思主义是基础,中国特色社会主义共同理想是主题,爱国主义为核心的民族精神和以改革开放为核心的时代精神是精髓。不要回避的是,社会主义核心价值体系过于高度概括和抽象,从理论构建的角度来看,是科学而严谨的,但还需要进一步细化才能更容易感知。因而,中共十八大提出了社会主义核心价值观。社会主义核心价值观,是社会主义核心价值体系的内核,体现社会主义核心价值体系的根本性质和基本特征,也是社会主义意识形态的精髓。

社会主义意识形态的精髓,即社会主义核心价值观,在很大程度上获得了其他文化的认同,但仍需进一步概括和提升。社会主义核心价值观从国家、社会和个人层面阐述了自身的理论诉求,吸纳了人类的优秀文明成果和发展要求(如富强、民主、文明、和谐、自由、平等和法制等),容纳了人的发展最核心要素(如诚信、友善和爱国等),更体现了人类社会发展的目标(如公正)。显然社会主义核心价值观是包容的、与时俱进的、科学的,也是严谨的。但就中华民族的文化基因来看,这一概括还需进一步提升。中华文明是延续几千年而不中断的唯一人类文明,有着自己独特的、排他的基因。爱国主义的民族精神是中华文明延续的重要要素,但不能仅仅笼统归因于爱国主义,因为爱国主义也是其他民族应该同样具有的,但如何概括和提炼仍需进一步探究。我们认为,超强的凝聚力和向心力是值得思考的方向。

夯实社会主义意识形态精髓的实践基础,使抽象的理论实心化。社会主义意识形态的精髓——社会主义核心价值观——是抽象的理论,但可以实心化,被实践裁决。只有落地的、实实在在的“精髓”才最具有话语权,才能“用社会主义核心价值观体系引领社会思潮、凝聚社会共识”。建设好中国特色社会主义,实现中华民族的伟大复兴是夯实社会主义意识形态精髓的实践基础。当理论外化为真正的实践,社会主义核心价值观以中国的故事诉说和证实社会主义意识形态的科学性和合理性,才能外化为网络文化的认同。

(三) 构建网络文化和主流意识形态话语体系的同心圆

构建网络文化和社会主义意识形态的综合话语体系,就是实现多元的网络文化和主流意识形态的整合、包容,这是主流意识形态内化为网络文化的引领性,外

化为网络文化的认同性的关键一环。社会主义意识形态以马克思主义为基础、中华民族文化为内核、与时俱进为观瞻等作为圆心,兼容多元的网络文化。具体来说,构建网络文化和社会主义意识形态的综合话语体系包括尊重社会阶层的核心文化,强化社会阶层的亚文化,淡化社会阶层的冲突文化,培育社会阶层的重叠文化等四个维度。

构建网络文化和社会主义意识形态的综合话语体系是对建构主流意识形态历史经验教训的吸取,也是现实的迫切要求。在前网络文化时代,意识形态或文化主管部门更多的是高调宣扬社会主义意识形态的科学性和阶级性,以“左”或“右”为判断标尺,分野意识形态或文化观念。事实上,抽象的宣传与粗线条的灌输对主流意识形态和多元文化的整合效度并不理想。在网络时代,网络文化更加多元。首先,一方面,多元的文化是经济利益多维的反映。不仅社会制度多元,就是同一社会制度也采取合理和灵活的分配制度和方式,社会阶层的经济利益和诉求多元化;另一方面,多元的文化观念和社会思潮是多元社会心理的反映。文化操守者有着迥异信仰、宗教和文化教育背景,形成了特有的社会心理。社会心理是文化形成的基础,也是意识形态的低级形式,其发展趋势将极大影响主流意识形态与文化的整合。其次,在网络文化时代,网络不可控性与交互性为文化的多元并存提供了技术平台。各社会阶层利用网络的无中心化和虚拟特征和功能,充分展示独特的文化和宣泄个性的心理诉求。显然,不论是过去,还是当下,文化的多元性是因为社会阶层的细化决定的。如何实现社会阶层文化的兼容并蓄是主流意识形态构建的关键。

构建网络文化和社会主义意识形态的综合话语体系就是尊重差异中扩大社会阶层的文化认同,在包容多样中增进社会阶层的共识,旨在实现主流意识形态和网络文化多元性有效整合。厘清网络多元文化的关系,探究网络多元文化的具体思想内容和表现形式。特定社会阶层所皈依的网络文化应有不同的层级。核心文化是与民族文化和理想信仰教育有关,如社会主义文化、资本主义文化、伊斯兰文化中华文化等;亚文化是与区域环境、年龄和生态等相关联,如青年文化、老年文化,城市文化和乡村文化等,沟通核心文化和外围层级文化;冲突文化是与社会分工、利益诉求、理想信仰不同而形成的,既有狭义的社会特定阶层内部的冲突文化,也有不同社会阶层之间广义的冲突文化;重叠文化是指被大多社会阶层认同的,人类文化发展的优秀文化成果,如民主、法制、和谐、诚信和和谐等等。通过上述分析,社会主义意识形态在网络

文化的语境下,通过尊重社会阶层的核心文化,强化社会阶层的亚文化,淡化社会阶层的冲突文化,培育社会阶层的重叠文化构建综合话语体系,才能占领网络文化制高点,确保社会主义意识形态的安全和主导地位。

注释:

- ①http://www.cnnic.net.cn/hlwfzyj/hlwzbg/hlwtjbg/201708/t20170803_69444.htm.
- ②Benedikt, M. Cyberspace. some Proposals(A). In M. Benedikt(Ed). Cyberspace: First Steps (c). Cambridge MA: The MIT Press, 1994, p123.
- ③Hans Barth. Wahrheit und Ideologie, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1961, p24.
- ④Raymond Wiviams, Keywords. A Vocabulmy of Culture and society. New York: Oxford UP, 1983, p57 - 58.
- ⑤[古]菲德尔卡斯特罗:《全球化与现代资本主义》,北京:社会科学文献出版社 2000 年版,第 78 页。
- ⑥[美]比尔·克林顿:《希望与历史之间:迎接 21 世纪对美国的挑战区》,海口:海南出版社 1996 年版,第 117 页。
- ⑦[日]加德里:《美国的目标是使中国解体,从而除去最后一个眼中钉》选择(日本), 1991, (11).
- ⑧<http://world.people.com.cn/n/2014/0506/c1002-24981490.htm1>.
- ⑨Testimony by Kent Wiedemann, U. S. Deputy Assistant Secretary of State for East Asian and Pacific Affairs, before Senate Foreign Relations Committee Subcommittee on East Asian and Pacific Affairs, July 25, 1995.
- ⑩恩格斯和杜林进行论战,把马克思主义分为三个部分;列宁曾经把马克思主义分为四个或五个部分(列宁·列宁选集 第 4 卷,北京:人民出版社,1995:284);毛泽东甚至一度认为马克思主义就是阶级斗争。
- ⑪胡锦涛:《在中国共产党第十七次全国代表大会上的报告》,北京:人民出版社 2007 年版,第 34 页。
- ⑫胡锦涛:《在中国共产党第十八次全国代表大会上的报告》,北京:人民出版社 2012 年版,第 31 页。
- ⑬亚文化:1950 年大卫·雷斯曼(David Riesman)提出的,又称集体文化或副文化或次文化,指与核心文化相对应的那些非主流的、局部的文化现象,具有区域性和集体特性,

一种亚文化不仅包含着与主文化相通的价值与观念,也有属于自己的独特的理念情怀,起着桥梁的作用,沟通着核心文化与社会心理和冲突文化。

(王永乐,男,汉族,安徽淮南人,浙江越秀外国语学院教师,博士,副教授,研究方向为马克思主义中国化研究,网络文化传播等;张军,男,汉族,山东枣庄人,浙江越秀外国语学院教师,讲师,博士,研究方向为马克思主义哲学。)

网络流行语对传统语境的逆反及相关特征

◎ 阮 波

摘 要:网络流行语是一种亚文化,它反映了一些社会边缘群体的生活状态,是边缘群体表达其意见的一种方式,无不反映我国在经济高速发展中所产生的种种问题。而边缘群体通过建构他们的语言来反抗传统语境所建构的种种主流语境。与此同时,由于文化具有继承性与融合的可能,亚文化也融入到主流文化之中。网络流行语传播广泛,除了其母体媒介网络,更是影响了主流媒体,在广告、新闻、歌词、影视、文学及日常生活中,自然而然地融入了我们的生活,在很多人看来这种融入对于传统汉语所产生的影响是一把双刃剑。本文对网络流行语的现状与背景、在不同语境中产生的逆反现象、网络流行语的语言特征分析及其非语言因素分析等几个方面进行了研究。

关键词:网络流行语 逆反 语言 特征

一、研究现状与背景

中国人的语言向来不缺乏惊人的智慧与创造力,最早雄霸唐人街的不是中国人而是台山话,《汉英大词典》里收藏了“躲猫猫”(hide and seek),“大咖”进入汉语简体字输入法,“到此一游”完成了“汉字输出全世界的不光彩方式”,什么“舌尖体”“蒜泥体”“长发及腰体”“甄嬛体”“淘宝体”“TVB体”“十动然拒体”等等等等……在这场巨大无疆的语言游戏中,中国的文字在狱与欲中衍生的同时又在雅与俗之间穿行着。中国文字历来不避俗,尤其在这个年代,没有什么比“俗”更有力量的了,它代表来自于民间的欲望和力量,于“俗”的放声歌唱无疑是狱与欲爱恨纠结的重要表现形式。在这个标准莫测模糊的年代,当“雅”成为点到即止的一种装饰,当“雅”成为令人恐

惧的一种势力,媚俗自然退位于媚雅,每一位活得明白的文字操练者皆以“俗”自居。可我们也无须惊慌,任何一种势力皆以混沌为其初始,并以另一种混沌为其终结,这是人类文明的必然轨迹,不到尘埃落定的前一秒,我们都不知道文字的指向是此岸抑或彼岸。^①

语言早已成为我们无法回避的一种人生态度,而网络文学毫无疑问呈现出明显的通俗特征。从严家炎在北大开设金庸的研究课程遭人取笑,到如今网络作品在主题和写法上的延展,这是一代自发地告别了经典文学传统、出身另类旁门而有着新的文学渊源的新媒介文学。而正在书写自己历史的网络流行语,作为伴随网络而生的新势力,在给当代的语言文化世界注入新鲜空气的同时也引来了各种扑天盖地的声音:网络流行究竟是一种经典,还是一种恶搞?是当代语言积极发展的创新,还是一群网络人兴之所至的文字游戏?网络流行语到底对当代语言的运用产生了什么样的影响?

面对网络文学日益强劲的发展势头,与国内文学网站每月推出新作的庞大数量相比,网络文学的研究尤显精力不足,是文学现象还是文学个案?是学理性的分析,还是对网络文学作品持批评态度?是建设性的态度还是只停留在理论建构、理论框架的阶段?是重要的网络文学现象、作家、作品无法进入应有的研究视野还是网络作品文学性不高?黄鸣奋上世纪90年代中期开始了对网络文学的研究,网络文学研究学者欧阳友权也先后出版了《网络文学论纲》等专著,主编网络文学丛书,组建了网络文学的研究团队和“湖南省网络文学研究基地”。通过中国学术期刊网搜索国内学术期刊上发表的以“网络文学”为题的研究论文,1999年为2篇,2000年为18篇,2001年为34篇,到2008年1月,总数已达700余篇。随着网络文学影响的无限扩大,与之相关的研究文章、著作也越来越多。^②

二、网络流行语在不同语境中产生的逆反现象

网络流行语的兴起与传播不仅对社会生活产生影响,还对传统语境造成冲击,每个流行语都有着其背后的故事或出处。因为其语体结构的特殊性,通过网络化的加工,借助新兴媒体的传播便红透网络。网络拥有的开放、互动、自由等特点为网络语言的产生提供了丰沃的土壤,网络流行语言成为伴随网络普及而产生的一种特殊的

语言现象。网络词汇流行的动力,正是对常规的逆反,在逆反的双关意义中,人们表达着对生活、对时事的矛盾情绪。

1、在传统媒体中的逆反

2010年《人民日报》上出现了一个雷人的网络用语“给力”,该词在各大媒体上迅速蹿红并引起读者的强烈反应。大家都在想,连这样一个严肃的党报都用上了这么“潮”的词,是不是传统媒体给出的风向标?《人民日报》这一举动,给传统媒体吹来了一阵清风,让读者觉得更有新鲜感及亲切感。随后发展到近来“元芳体”体在网上蹿红,南方都市报等各大媒体在新闻报道中都用上了这句时下相当流行的“元芳,你怎么看?”,这在一定的程度上可以看出网络流行语对于新闻媒体的逆袭。拿媒体来说,无论是网络媒体还是传统媒体,都习惯性地 will 网络流行语作为文章标题的“母板”,演变出许多颇具吸引人眼球的标题。此外,不仅仅是标题,在行文中也不时地可以看到网络流行语的身影,其实,当初的网络使用者出于对相应新闻事件的交流需要,建立起一种简洁、有代表性、容易被记住的话语体系。^③而今,某些网络流行语却正因其易于理解、大众认可度高、幽默生动已成为约定俗成的表达。

2、在文学中的逆反

《天涯》杂志1996年改版后第一期“民间语文”的“编者按”曾指出:“广义的文学,包括人类一切有创造力的语言和文字,并非作家的专属领地”。^④“民间语文”此词一出,网民们似乎看到了江湖一统的壮丽前景,他们更加积极地投入到那令人欢欣鼓舞的全民写作的场景中,坚信以己之力能记载住千姿百态的“民间”景象。“民间语文”一词的指向看似是解构精英、少数派、正统、主流文学的模式,民间资源焕发出不曾有过的魅力。当然,最近莫言的获奖也使人关注到他作品里的民间资源,但很多业外人士是无法分清此“民间资源”与彼“民间资源”之间的区别的。如果说早年的《天涯》杂志为那些被压抑的民间话语权提供了展示的可能性的话,对一般民众来说,文学终归是文学,文学刊物提供的所谓平台的门槛依然还是门槛,而网络文学的完全不设限,似乎为来自民间群情汹涌的全民创作提供了更为广阔的舞台。而韩寒、郭敬明等新生代作家在作品中对网络时代文化转型的试验就不仅仅停留在几句网络语的层次了。

3、在日常广告生活中的逆反

不管创造者或者传播者具有什么样的目的,网络流行语都发挥着社会传播的功

能对日常的生活有着深刻影响。网络流行语的最大贡献是为商家们提供了“金点子”,网络流行语对广告的逆反可以用一个例子来说明,如“贾君鹏,XX 喊你来学英语!”这一句广告词正是改编自网络神帖“贾君鹏,你妈妈喊你回家吃饭”。当“贾君鹏”体在网络爆红之后,各种版本的“贾君鹏”广告如雨后春笋般冒出,从学习机构到理发店甚至献血者,都用上了“贾君鹏”体。

4、在影视作品中的逆反

除了广告、新闻中网络流行语的强势逆反,不少热门影视作品和电视节目也争相大量引用网络流行用语,连歌曲里也满是网络用语的身影。同样是被封为神曲的《伤不起》,其曲名“伤不起”也是在网络红极一时。在影视作品中,演员们的台词越来越通俗,更是用上了类似“有木有”“打酱油”、“我勒个去”等流行词。网络语和影视作品之间的相互渗透与影响,使得网民们见识到春晚流行语与网络流行语在生活中穿梭互惠的奇迹。“你妈喊你回家吃饭”“不要迷恋哥,哥只是个传说”、“哥抽的不是烟,是寂寞”“飞的不是飞机,是寂寞”等当年流行网络词汇在 2010 年春晚的频频出现,充分说明了网络流行语对传统电视媒体的逆袭。而《让子弹飞》《非诚勿扰 2》《人在囧途》《失恋 33 天》《泰囧》《西游降魔》等纷纷获得票房大卖的影片,遑论影片投资的大小、演员阵容与表演的优劣,最吸引观众的不外乎还是诙谐幽默的对白。且不探讨这些对白流行是在影片公映之前之后,网络语与影视片谁影响的睡,反正流行语对票房的加盟在今天看来似乎是功不可没并且不可或缺的了。

三、网络流行语的语言特征分析

简言之,网络流行语就是在网络上流行的语言,它是网民们约定俗成的交流方式。^⑤[3]网络词汇之所以会演变成为网络流行语,甚至成功对传统语境产生逆反作用,与网络语的一些常规性特征有关。

1、方言力量

一种语言要广为流传,首先在外在形态上必须口语化,网络流行语不拘于传统语法及语言习惯,简洁易懂、朗朗上口,在语法上具有简洁、随意、不规范等特点,具有典型的口语化特征。网络流行语的口语化与以下三方面的资源相关。

方言是民族原生态民族共同语的活水和源头,有一种玩笑的说法是,学语言最好从骂人开始,如果你掌握了当地的粗口,你就掌握了一个地方语言文化的本质。四川方言“龟儿子”“锤子”“雄起”都与性事有关,会心一笑,无法细说。方言的张力与魅力是无以伦比的,十里洋场的上海就曾是新语言的发祥地,由“算盘”而来的“开盘”“收盘”“盘点”,鲜活无比。粤语那横空出世的创造力在《低俗喜剧》里有所表现,不再是改革之初被小品妖魔化的“母鸡”“丢雷”“猴赛雷”,一个两男一女组合而成的字眼“棚”,妙趣无限。

有些网络流行语就直接受方言的影响。在现实生活中,同一个词在不同的方言中可能读音不同,但书面文字还是相同的,例如“鞋子”在有的方言中读成“孩子”,但书面语写出来都是“鞋子”这两个字。在网络交际中,语言没有声音,全部由文字所代替,来自全国各地的网民出于习惯常常会根据自己方言的读音来书写词汇,这就创造出了若干个没有任何关联的语素拼凑起来的新词。例如有的人把“非常”写成“灰常”,这说明这个地区的人 h 和 f 不分;有的人把“感觉”写成“赶脚”,这出自湖南一带的方言。久而久之,这些词就成了网络流行语,不说这些方言的网民也开始使用这些词。在现实中,方言往往被普通话所同化,而在网络中,普通话却往往要被方言“异化”。

2、谐音现象

另外,有些网络流行语体现了汉语里的谐音现象,有些网络流行语甚至直接利用普通话里相谐音的词汇。以 2011 年的网络流行语“神马都是浮云”一句为例,其中,“神马”(读音为“shén mǎ”)一词是由“什么”(读音“shén me”)谐音而来,“神马都是浮云”即是“什么都是浮云”,意思是什么都不值得一提。“神马”一词以其独特的表达方式和时尚新潮的感觉,在网络以及人们日常生活中快速的流传开来,尤其受到年轻人的青睐。相似的,由谐音而来的网络流行语还有:鸭梨(压力)、稀饭(喜欢)、斑竹(版主)、杯具(悲剧)、围脖(微博)、囧(窘)、“蒜你狠”、“凡客体”、“闹太套”、“躲猫猫”等等。这种故意改变“能指”与“所指”对应关系的方式,既生动形象又不乏力度,最重要的是这种谐音所有人都听得懂,这也是它能够快速传播和流行的基本条件,反映了语言的全民性。在网络流行语中,由谐音变化而来的流行语占有很大比例,这些流行语通过模仿一个其他词语的语音,找到与这个语音相近或者相似的另外一个词语,将其运用到具体的语句、语境中,表达一定概念和意义,从而创造新的词语。

还有用数字或字母来表示和它读音相同或者相似的汉字的意义,即数字或字母型谐音流行语,如:1314(一生一世)、886(拜拜咯)、520(我爱你)、555(呜呜呜)、3Q(谢谢你,英语为“Thank you”)等新词在网络语言交流中也被广泛使用。

3、文化渗透

有些网络流行语还直接受外来语的影响,如台语的“美眉”“正点”,日文输出的“萌”“宅男”“吐槽”,网络社会就是一个各民族语言文化互相交流融合的虚拟场所,诞生了许多受外来语影响的网络流行语。英汉缩略型网络流行语,多是英语常用词的缩写,使用这种缩语的网民多少知道一些常用英语,常见的英语缩略网络流行语有 AFAIK(As far as I know),据我所知;CU(See you)、CUL(See you later),再见;BTW(By the way),顺便问一下;JAM(Just a moment),等一会儿;OIC(Oh,I see),哦 我明白;R U THERE(Are you there?),你在那里吗。当然也有不少缩略汉语拼音的网络流行语,如 MM 即妹妹;GG 即哥哥;BB 即宝贝,词语简略以后比起规范汉语或英语的输入速度得到了提升,便于网民的交流与沟通。虽然这些新的网络流行语来源各不相同,并且被当代汉语系统所吸纳、接受、认同的程度还很低,还不能真正算作汉语语汇系统的新成员,但是这些特殊的网络语汇标示着一种时尚的语用现象,丰富了当代汉语的语汇系统。^⑥

广东人通过食物引领的语言渗透在美加社会也是一景,如果你在那儿旅游时看到 Lo Mei with beef/shrimp/seafood,这就是牛肉/虾/海鲜炒面。还有印度加中国的新单词 Chindia,美国加中国的新单词 Chimerica,都是全球一体化、文化大融合的绝佳体现。

4、新修辞学

从语言风格上来说,网络流行语具有搞怪、讽刺、幽默的特点。不难发现,网络流行语总是对于一些不良的社会现象采取一种戏谑的态度,表明看似幽默,却包含讽刺。从 09 年网名疯传的“哥抽的不是烟,是寂寞”,以“烟”揭示了当代人精神上的空虚和无助。从自嘲和讽刺当中,反应了消费社会下社会底层群体的生存状态。网络流行语的幽默新奇实际上就是旧词新用,旧的词语被赋予新的语义。网络流行语中的奇思异想可谓多如牛毛,不胜枚举。也许网民们觉得网络是一个虚拟的空间,表达思想情感的方式也应该与现实生活中人们的表达习惯有所不同。于是网民们挖空心

思,在交流的过程中创造出令人感到新奇的网络流行语,大有语不惊人死不休的劲头。

一种是通过比喻的方式创造得来的流行语,主要针对某一事件或某个人物加之形象的比喻,使其措辞新颖,在年轻人士广为流传。例如,网络迅速窜红的“打酱油”一词,源于广州电视台对于艳照门很黄很暴力的看法的采访中,某市民说:“关我什么事,我只是出来买酱油的。”后来,网友用“打酱油”回帖,相当于“路过”“飘过”的意思。由此“打酱油”成为流行网络语,“酱油男”成为笑谈,甚至派生出了酱油族等网络用语。“打酱油”这种幽默的托辞和极具调侃的语气,应和了当下网友在网络上隐藏自己,事不关己的心态。类似的具有比喻意义的新词还有:“高帅富”“白富美”“犀利哥”“蒜你狠”“躲猫猫”“范跑跑”“楼歪歪”“橡皮人”“表哥”“房叔”等。

还有通过词义变化即是旧词换新意而来的流行语。通过固有的一些词汇,在其本意的基础上进行延伸,与不同词语进行搭配,从而创造出另外一些具有新意的词汇,并得以广泛传播、使用。这些新词以“类族词”居多。如电视剧《裸婚时代》开播后,“裸”字就被大规模的流传开来,“裸”本身不是一个新词,在汉语大词典中意为“露出,没有遮盖”,这与和我国传统保守的思想相悖,因此在以往的交流或使用中并不为人们所喜好。而如今,与“裸”字有关的流行语却屡见不鲜,从“身体裸露”如:裸体、裸照、裸奔等到“没有包装、透明公开”如:裸机、裸考、裸婚、裸官等,“裸”字的意义也很大程度上有所变化。同样形式的类族词还有:“族”“闪”“吧”“客”“奴”“门”等等。如:蚁族、啃老族、BOBO族、打工族、月光族;房奴、车奴、考奴、网奴;黑客、博客、闪客、播客、拼客;水门、艳照门、抄袭门、代言门等等。

5、短暂性和不规范性

流行语的产生和存在总是短暂的,这也反映出了流行语的特点:长时间存在的东西不能称之为“流行”。同时,网络流行语又是具有鲜明时代性的,每年都有新的网络流行语产生,而这些网络流行语的产生大都依赖于某些社会事件。当某些新社会现象引起人们的关注时,新的网络流行语随之产生。^⑦如“我爸是李刚”、“蒜你狠”等2010年网络流行语,都是反映当年热点社会现象,但是现在还会有多少人再用这些网络流行语呢?网络流行语的产生是迅速的,但同时它的存在也是短暂的,当人们关注点转移时,新的流行语出现,旧的网络流行语就会被逐渐取代。

网络流行语的不规范性特点是之前所有特点的必然后果。从规范的汉语表达方

式看,网络流行语中汉字、数字、英语字母以及文本符号的混杂使用,怪字、错字、别字层出不穷,几乎全部是病句,有许多学者认为这种语言的随意性太大,不稳定,只是年轻人之间时髦的文字游戏。^⑧

四、网络语流行的非语言因素分析

基于以上这些语言特征,网络流行语与传统语境发生了化学作用,并出现了传统语境与网络流行语相互融合的趋势。其实,除了语言方面的流行优势外,在社会学、心理学方面也有着深刻的原因。

1、关系社会热点问题

网络流行语从流行内容上看,大多与社会热点问题紧密关联,几乎每一个流行语都与某一种不良社会现象和问题相对应,其高度的概况、幽默的反讽给予对社会不良现象有着怨愤的民众带来共鸣,很大程度上是群众对社会不良现象的一种心理宣泄和讽刺。在网络平台上,不少网络流行语似乎都渗透着网民对热点新闻事件的质疑与不满,这种难以认同的声音迅速而广泛地传播,从而引起最大范围的回响与共鸣。

例如2010年10月16晚,在河北大学新区超市前,一牌照为“冀FWE420”的黑色轿车,将两名女生撞出数米远,造成一人死亡,一人受伤。而肇事司机不但没有对自己的劣行惭愧,反而是口出狂言“有本事你们告去,我爸爸是李刚。”随后,“我爸是李刚”便立刻蹿红网络,这种看似幽默搞笑的背后,其实是人们自发形成的对权力阶层的一种声讨。

网友们每年使用频率最高的流行语,基本上都可以用来表现他们对社会热点事件的态度和看法,反映了大众普遍的心理特征。例如“豆你玩”“蒜你狠”等词,都是利用谐音的方式反映了菜价普遍上涨的客观事实,也反映了这种现象对老百姓正常生活的不良影响。如“有木有”、“伤不起”、“悲催”等来调侃当年所发生的社会现象,反映了一种语言态度。再看看2011年的十大网络流行语,“不管你信不信,我反正信了”、“Hold住”、“有木有”、“伤不起”、“卖萌”、“坑爹”、“你妹”、“悲催”、“普通青年、文艺青年、2B青年”、和“蛋定”,网友通过网络流行语来表达他们的思想状态,突显自己的个性,调侃一些社会现象,反映了大众普遍的心理特征。

2、网络的敏感性与先锋性

在信息社会,我们每天看到海量的资讯在网络上发布并传播,网络社会对社会生活的变化发展具有天生的敏感性,网民也能够第一时间得到信息并发表评论。于是诞生了“围观”“路过”“打酱油”等流行语,表示第一时间对某事件形成关注和讨论。而像“雷”、“山寨”、“神马都是浮云”等词也都是在网络爆红之后,才渐渐进入平面媒体、娱乐节目及大众视野。网络作为信息传播的媒体,其传播速度总是要快于报刊、电视等传统媒体。当公众参与新闻事件的讨论时,无需过多的说明和解释,只需一个网络流行语,群体讨论便会有有一种默契和不可言说的心理,极大地提升了事件传播的广度和速度。许多新闻事件得以迅速传播,与一个言简意赅而又不乏内涵的网络流行语的出现有很大关系。

中国有4.2亿网民,调查结果显示在年龄构成上网民中年轻人最多,他们对新事物的向往,对个性展示的追求,使得他们创造的网络流行语总是标新立异的。

3、群体作用与草根力量

心理学家梅厄斯在《社会心理学》一书中指出:“群体极化就是指群体成员中原已存在的倾向性得到加强,使一种观点或态度从原来的群体平均水平,加强到具有支配性地位的现象。”也就是说,个人的观点在群体里会得到加强和放大。因此,网络用语一旦诞生就会以无法预知的速度迅速传播开来,成为网络流行语,“给力”一词从网络到现实的爆红就是最典型的例子。

每个人都有表达和沟通的欲望,随着网络流行语的出现和蔓延,草根文化的力量逐渐增大,公众的话语权也被一再扩大。有业内人士表示,很大程度上,网络热词也是“社会热词”,每一个网络热词背后都有故事和诉求,这些都值得我们去深思和探究。网络流行语从文化层面上来说,折射的是大众文化、草根文化对精英文化的消解式传播,使得主流媒体不得不顺应这个潮流,承认了这些流行语的存在价值。虽然网络流行语来源于大众文化,但却实现了对精英文化的改造,特别是网络流行语对精英文化的另类诠释,更使得精英文化背离了其最初的意愿,向着搞笑、“雷人”、夸张的方向过渡。

结 语

网络流行语是一种亚文化,它反映了一些社会边缘群体的生活状态,是边缘群体表达其意见的一种方式,如:富二代,高富帅,白富美等等流行语,无不反映我国在经济高速发展中所产生的种种问题。而边缘群体通过建构他们的语言来反抗传统语境所建构的种种主流语境。与此同时,由于文化具有继承性与融合的可能,亚文化也融入到主流文化之中。网络流行语传播广泛,除了其母体媒介网络,更是影响了主流媒体,在广告、新闻、歌词、影视、文学及日常生活中,随处都可以听到或看到那么几句网络流行语。网络流行语自然而然地融入了我们的生活,在很多人看来这种融入对于传统汉语所产生的影响是一把双刃剑。

网络流行语与传统语境相互作用与发展,一方面,网络流行语对传统语言词汇库的确有一个扩充的作用,丰富了传统语境的词量。虽然网络流行语的词汇或语句都较为简单,但其反应出传统语境中原本所没有的一些感觉,并且可以随着社会的发展自我淘汰一些缺乏生命力或说被逐渐废置的词汇,同时吸收和接纳新词,从而更好地体现个性,满足交际需求。在吸收网络流行语的同时,有些传统语汇在以网络为媒介的交流中被赋予了新的涵义,让原本正统严肃的传统语境更显活力,更适应社会发展的步伐。从这一角度来说,网络流行语的融入对于传统语境是有利的。

但我们更应该关注的是网络流行语对当代语言的消极影响,在肯定网络流行语的积极影响的同时,我们还必须充分认识到网络语汇渗入当代语言所带来的一些问题。不可否认,大多数的网络流行语缺乏规范性和逻辑性,网络流行语的滥用一定会妨碍语言文字的进一步规范 and 普及。一些专业人士又把诸如“‘洋词’中用”、“网络语汇非网络化”等视为新潮,使得情况更为复杂混乱。而网络流行语简约、快捷和形象的特点,对于喜欢追求新颖时髦、贪图便捷的青少年学生来说,正中下怀^⑨。谐音在网络语中的使用,虽然增加了趣味性,但会导致正处在语言学习阶段的青少年不清楚文字的正确写法与语音,无法分清各种文体之间的差别,养成语言使用的坏习惯。更别提夹杂其中的土话、粗口、异类、火星文,完全脱离了传统的语言符号系统,严重影响当代语言的继承与发展,个性张扬的结果是规范的丧失。

总的来说,网络流行语对于传统语境的逆反无可厚非,但拿捏好网络流行语与传

统语境之间的分寸,实施行之有效的网络监督,对网络流行语进行有利筛选,才能在不动摇传统语境的情况下,让网络流行语发挥其丰富和扩充传统语言的作用,使传统语言在吸收鲜活内容的基础上呈现有利的发展和演化。网络始终以惊人的速度在发展,它改变着世界,也改变了我们对文化的认识,网络文化和传统文化、精英文化和大众文化,不断地实现着交锋、争鸣、扬弃,才能激发更大的创造。

今天,每个汉语使用者都像是站在一个巨大的语言实验场的前沿,“道德飚车”“开胸验肺”“拼爹游戏”等新事物新成语还在层出不穷,而令人质疑的是,游戏的功能真可以大于一切吗?一个民族太轻飘、太无畏、太不敬是一种大缺陷。我们应该看到,从传统语境到网络语言,象征中国整个时代精神的转换与演变,是从崇高典雅的整体主义向自由散漫的个人主义的转变,是从普遍性向个体性的转变,它蕴含了人性的觉醒。当然,分量在哪?分寸在哪?交接点在哪?这才是两者之间最微妙、有趣的一面。网络流行语所表现出来的问题,与现阶段中国社会的种种歪相一样,正是基于之前长时期压制的结果——补偿、反刍、不知所措,且因其浓烈的低俗性而呈现出一副喜剧的滑稽面貌,喜剧的可怕之处正是:笑是最后的和最高的审判^①。而站在一个更为宽广的全球视角俯瞰,又具有共通性,这是一个多元消费的时代,无论什么种族、国别、性别、背景,在“无聊地消费无聊”这一点上如此相似,因为在消费“语言这种亚文化”时成本很低,大家容易产生多元共鸣。最终,一个个词语“成了一颗颗钉子,不同年代的衣服得以挂在上面,从而确凿地还原出当时的情形与故事”。^②(刘君《每个词语都有自己的命运》)

注释:

①阮波:《阮波自选集》(评论卷《文字狱 vs 文字欲》),广州:广东人民出版社 2011 年版。

②①新语文:《南方航空》2013 年版。

③④毛贺祺、张坤:《新闻事件网络流行语使用行为研究》,《今传媒》,2013 年第 1 期。

⑤逯彦萃:《网络流行语的传播原因及效应》,《新闻爱好者》,2010,(16)。

⑥索绪尔:《普通语言学教程》,商务印书馆 1980 年版,第 115 页。

⑦祁伟:《试论社会流行语和网络流行语言》,《语言与翻译》2002 年第 3 期。

⑧钟吉娅:《网络语言的特点和对反探析》,《河南师范大学学报》,2001 年第 6 期。

⑨王炎龙:《网络语言的传播与控制研究:兼论未成年人网络素养研究》,成都:四川大学

出版社 2009 年版。

⑩阮波. 阮波自选集:《悲喜之间》,广州:广东人民出版社 2011 年版。

[8]《天涯》杂志 1996 年第一期编者按[J]. 海口:海南省作家协会天涯杂志社

(阮波,电子科技大学中山学院人文社科系副教授,中山市文艺评论家协会主席,研究方向为当代文学及文化现象)

中国酒的文化气息与社会价值

◎李长空

摘要:酒是人类文化发展的产物,它不仅具备使用价值,更重要的是还具备社会价值。酒的双重价值决定了酒所散发出来的文化气息要比酒本身更充满力量和魅力。进入 21 世纪,弘扬中华民族优秀酒文化,使越来越多的人对中国酒历史有所了解,从中看到中华文明的酿造芬芳绽放异彩,以文化的软实力锻造发展的硬功夫,这本身是一种文化,一种精神,一种力量。

关键词:中国酒 文化气息 社会价值

酒,天之美禄也。不一样的酒,折射出不一样的文化韵味;不一样的酒,承载着不一样的文化。归根到底,文化是酒的灵魂。在中国几千年的文明史中,酒几乎渗透到政治、军事、经济、文化、社会生活和文学艺术等各个领域。

建安七子之一的玉祭曾作《酒赋》,概括了酒的作用:彰文德于庙堂,协武义于三军。致子弟之存养,纠骨肉之睦亲。成朋友之欢好,赞交往之主宾。既无礼而不入,又何事而不因。贼功业而败事,毁名行以取诬。遗大耻于载籍,祸简串而见书。孰不饮而罹兹,罔非酒而惟事。酒既能协助文治武功,又能维系宗法伦理统治的伦常秩序,使等级礼数赖以体现,这是酒在世界任何民族中所未有的巨大效能。

一、酒与文化艺术

酒在经济中发挥着活力素的作用。酒,本身就是一种高附加值的商品。由于饮酒是一项非常普遍的社会活动,消费群体非常广泛,酿酒业历来是获利丰厚的行业。

酒,在人类文化的历史长河中,它已不仅仅是一种客观的物质存在,而是一种文

化象征,即酒神精神的象征。

●酒与精神

在中国,酒神精神以道家哲学为源头。庄周主张“物我合一”、“天人合一”,高唱绝对自由之歌,倡导“乘物而游”、“游乎四海之外”、“无何有之乡”。庄子宁愿做自由的在烂泥塘里摇头摆尾的乌龟,而不做受人束缚的昂头阔步的千里马。追求绝对自由、忘却生死利禄及荣辱,是中国酒神精神的精髓所在。

世界文化现象有着惊人的相似之处,西方的酒神精神以葡萄种植业和酿酒业之神狄奥尼苏斯为象征,到古希腊悲剧中,西方酒神精神上升到理论高度,德国哲学家尼采的哲学使这种酒神精神得以升华。尼采认为,酒神精神喻示着情绪的发泄,是抛弃传统束缚回归原始状态的生存体验,人类在消失个体与世界合一的绝望痛苦的哀号中获得生的极大快意,这与庄周的“物我合一”主张也高度契合。

●酒与道德

常言道:文有文德,武有武德。饮酒自然也应有酒德。早在西周时期,周公就总结,王朝败于酗酒,提出饮酒要限制的主张。春秋时期,孔子对饮酒有了鲜明的个人见解:“饮酒以不醉为度”,“唯酒无量,不及乱”。

为了引导人们崇尚酒德,古人还专门制定酒礼:“一献之礼,其宾主百拜,终日饮酒而不得醉焉,此先王所备酒祸也。”^①意即在繁冗的礼仪中,采取延长每喝一盅酒的时间来防止酒祸。当时饮酒之礼规定具体,能饮酒的人,可以饮;不能饮酒的人,可以不饮,决不可以强灌,要做到不沉不湎,饮而成欢,不生是非。更有趣的是,在酒席上,为防止有人不遵酒德,还采取处罚的手段。如果有谁喝醉出言不逊,或随意骂人,失态损德,就罚他上交无角的羚羊。就连饮酒器也在警示人们节制饮酒,如用来罚酒的斗制作人形,意在提醒酒友不要重蹈国君酗酒而亡国之后尘。

为了强化酒德,周代曾专门设置一种叫“萍氏”的官职,提醒人们饮酒须谨慎有节制。另外,古人反对在夜间饮酒:“古人饮酒有节,多不至夜。”^②前秦苻坚的黄门侍郎赵整目睹苻坚与大臣们终日泡在酒中,专门写了一首劝戒的《酒德歌》:“地列酒泉,天垂酒池,杜康妙识,仪狄先知。纣丧殷邦,桀倾夏国。由此言之,前危后则。”以前人酗酒亡国之例警训苻坚,使之反省而接受这一劝谏。对一些执迷不悟的酒徒,古人习惯以形象实例规劝从酒德。元朝名相耶律楚材一天指着酒槽对酗酒无度的元太祖说:“这是铁器,都被酒腐蚀得这个样子,更何况人的五脏?”

酒德更牵涉到文明礼貌。古人吴彬提出酒要禁忌“华诞、连宵、苦劝、争执、避酒、恶谑、喷秽”，程洪毅在《酒警》中指出饮酒要“警骂座”、“警苛令”、“警趋附”、“警喧谈”、“警煞风景”。

●酒与美学

酒,在我国传统文化的审美体系中,具有与“美女(仕女)”同等的审美价值。所以,中华美酒历来都追求和谐、幽雅、柔和、细腻审美品格,从而显示出中华美酒的一般审美价值,并以此在世界酒品审美中独树一帜。

我们知道:任何一个事物的美,从它的系统构成性方面看,都包含两个基本层次:一是外在节律形式本身;二是内在“自然向人生成”的肯定性意蕴。所谓外在节律形式本身,是说大千世界,一切事物都在不停的运动,都具有一定的力度、气势、节奏和旋律。这些现出一定秩序结构的运动形式,便是节奏形式。在酒上体现在酒的意境美、诗美及艺术的灵性美,所谓“自然向人生成”的肯定性意蕴,是说世间万物,最终是朝人的本质生长前进的。事物只要表现了人的本质和发展趋势,也就有了“自然向人生成”的肯定性意蕴,该事物也就是美的了。表现在酒上的是其个性美、结构美。以此来审视酒品,那么他以“美”的独特的艺术性,也就显而易见了。

人们最常说的“品酒”二字中的“品”字,就充分表明人们对酒是作为一种艺术品去欣赏、感受的。“悠悠迷所留,酒中深有味”,又深刻地揭示出酒中的“深味”、诗意、美境,使之与诗中酒、史中酒内外结合,相辅相成。酒的结构美、个性美、意境美构成“酒内”文化的精华。

首先是结构美。结构美就是构成酒的各种成分、各层次之间的统一性、平衡性、协调性、自然性。对于美酒来说是,香与味的协调平衡是其成功的基点。一种美酒其独特的酿造工艺决定了它奇特的微量成分结构。经过应用高灵敏度、高分辨率的分析方法全面剖析,已经查出的影响美酒主要香气微量成份就达104种,并对其中的74种微量成份有了定量分析,这样丰富的香气微量成份就构成了美酒特殊的香型。酒味本身具有酸、甜、苦、涩、辣、杂之分。但它给人感觉也总是复合之味,综合之感。譬如人们常说的某某酒“诸味协调”,就是说该酒酸、甜、苦、辣、香五味俱全,均匀、平衡、即酸而不涩、甜而不腻、苦而不粘、辣不呛喉、香不刺鼻、饮后回甘,达到诸味浑然一体、非常协调的境界。总之,一种酒的独特的典型风味及其结构美,从根本上说,来源于经过几千年发展、完善、精益求精的独特传统工艺。

其次是个性美。风格、典型、个性是艺术的生命,是美的灵魂,也是各种酒的生命和灵魂。在全国名酒中,就好象每一个人都有自己的特殊脾气一样,也属于自己的“个性”、“风格”。这种“个性”、“风格”在酒界就叫做“香型”。各类名酒都是以其酸、甜、苦、辣、香等诸味协调统一而独树一帜于酒林中,展现自己丰富的个性美。

最后是意境美。酒是劳动者从天然事物中凝酿而成,具有人的灵性与天地的灵性的结晶。品酒,首先是通过各种感官给人一种风味综合感,这是领略酒内在形式上的美,然后随着人们艺术修养的不同,才能超过酒的风味本身,涌现出各种各样的酒诗、酒文、酒饰、饮酒环境、佐酒方式等等美的外在形式,达到对美体的整体美感效应,妙趣无穷,时空无限。

味可知文,一个酒品有一个地域的文化熏陶。一方水土养一方人,一方人喝一方酒。酒中融合了造酒者的性格与信仰。当然,风味美也具有时代性。酒的风味和品种,随着科学的发展而不断创新,随着社会生活方式的演变而不断变换着主题,并由单一品种向多品种、系列化发展,从一般包装向精美包装发展,产品质量也不断精益求精,并在其不断发展中具有更加广泛的文化适应性。

●酒与医学

酒与中国医学,有着很深的渊源。有许多医学史书中,记载着酒和医学的密切关系。我国最古老的医学著作《黄帝内经》中就记载了“汤液醪醴论”的专章,“醪醴”就是治病的药酒;东汉名医华佗在其所著《中藏经》中载有“延寿酒方”,即以黄精、苍术、天门冬、枸杞等制成补酒,用以延年益寿;《养生要集》说,酒者“节其分剂而饮之,宜和百脉,消邪却冷”。《本草纲目》中有烧酒温饮治“阴毒腹痛”和用烧酒浸猪脂、蜜、香油、茶末治“寒痰咳嗽”等记载。

酒乃水谷之气、味辛甘、性热、入心肝二经,有畅通血脉、活血行气、祛风散寒、消冷积、医胃寒、健脾胃及引药上行助药力的功效。因此,人们适量饮酒,可起到强心提神、助气健胃、消除疲劳、促进睡眠等作用。酒主要成分是水 and 乙醇,酒进入人体后,即可引起血管扩张,脑血管扩张后血流量增加,可使大脑兴奋、疲劳感消失。由于酒对味觉、嗅觉的刺激,可反射地增加呼吸量和增进食欲。国外科学家还通过实验证明:对于控制精神紧张,酒具有安定剂相同的缓和作用。

发汗,被认为是一种治疗感冒的妙方,而酒可以使体温增高,引起发汗。在欧美及日本民间,也有用酒治感冒的习惯。例如在欧洲,人们就经常让感冒的孩子服用热

葡萄酒。

用含有乙醇量高的酒摩擦扭伤的部位或因寒湿引起疼痛的关节,是我国民间普遍采用的治疗方法,尤其是将酒点燃后蘸着摩擦更为理想。中暑的人或高烧的病人,也可用高浓度的酒擦身,因为酒蒸发时,要吸收较多的热量。

每日适量饮酒,对防癌有一定作用。一般认为:食物中蛋白质的含量低,营养较差,新鲜蔬菜和水果缺乏,易得癌。此外,情绪忧郁,生“闷气”也是一因素。假如适量或少量饮酒,并伴佳肴,营养水平必然提高,饮酒消忧畅意,解除情绪上的疙瘩,这也是防癌的良好方法。值得一提的是:治疗食管癌的某些药物甚至也需要酒制作,或在药中加酒,以利药效到达癌肿部位。

酒的主要成分乙醇是一种良好的溶剂,能溶解许多难溶或不溶于水的物质。因此人们常用酒精或酒来浸泡中草药,泡制药酒和补酒。从现代医学观点看:药酒或补酒服用后,大约一小时内可以达到十二指肠,即使在胃里被分解消化一部分,也不会全部被分解成无效物质,却有些有效物在体内被吸收。我国泡制药酒和补酒,在世界上不仅历史悠久,经验丰富,品种繁多,而且功效卓越,独具一格,享有权高的声誉。

总之,酒的发明及发展,尤其到药酒、补酒,无疑是中华民族对世界医药事业所做的又一巨大的贡献。正如清代的袁枚所言:“烧酒乃人中之光棍,县中之酷吏,打擂台非光棍不可,除盗贼非酷吏不可,祛风寒、小积滞非烧酒不可。”酒在医药上的功劳是不可磨灭的。但值得提出的是,以上作用只在适量饮酒的情况下有效,超过限度,恐就变为“醉汉靠门帘——靠不住”。

●酒与文艺

酒,水的外形,火的性格。人酿造了酒,而酒创造了人们丰富多彩的生活。翻开一部人类生活史,没有酒的章节几乎少之有少。酒与人有着一种漫长而亲密的关系。难怪海外学人李欧梵得出这样的结论:“中国人喜欢在饮酒中寻求精神享受,而西方人则喜欢在做爱中找寻生活的乐趣。于是中国多酒艺术,西方多性艺术。”

酒能促使大脑两半球以及全身的神经细胞兴奋活泼,心智焕发,诱导人的灵感和创作欲望,使文学艺术家能放胆挥写。中国文学艺术史从先秦的《诗经》、《楚辞》起,就和酒结下了不解之缘,多少诗人、作家、书画家都因酒而挥发其天才,都在酒中沉湎、宣泄、表现其喜怒哀乐,使酒成为中国文艺不能替代的重大主题。

酒与文艺结缘,形成了独特的风格,有了深刻的意境。文人墨客以酒作诗,诗酒

同风;以酒书画,画韵悠长;以酒挥毫,曲水流觞。文艺伴着酒,酒浸润着文艺,在纷繁的生活中抚慰着灵魂,激活了生命,微醉微醺中同了天地,合了物我,醅醅酒香酿造出一个神奇迷离的审美境界,正所谓“四时春富贵,万物酒风流”。

“腹大如壶,尽日盛酒”的西汉文学家扬雄,虽然写了历史上第一篇《酒赋》,不过他是靠着“时有好事者,载酒肴,从游学。”(《汉书·扬雄传》)来满足自己的酒瘾。及至魏晋,由于文人嗜酒成风,酒的文学也就应运而生。先是曹操“对酒当歌”,嗟叹“人生几何”?继而是孔融发“座上客常满,樽中酒不空,可以无忧矣。”之叹。再往后,是刘伶、阮籍之辈:“兀然而醉,豁然而醒”,浑然“不觉寒暑之切骨,利欲之感情。”阮步兵借酒装疯,痛哭长啸,已算过份了吧,然而:“邻家少妇有美色,当垆沽酒,籍尝诣饮,醉,便卧其侧。”(《晋书·阮籍传》)害得人家丈夫提心吊胆的,生怕沾了他老婆的便宜。再如刘伶,喝酒的时候,总要身后跟个人,并且荷锄,嘱之曰:“死便埋我。”可谓旷达。但醉后,往往喜欢脱光了衣服跳舞。“人见讥之,伶曰:‘我以天地为栋宇,屋室浑衣,诸君何为人我帐中?’”真是好笑。这两人,在酒文学史上很是写了一笔,前者有多首《饮酒诗》,后者有篇名作《酒德颂》。然而,喝酒喝到最高境界的,当首推陶渊明,他虽自云:“性嗜酒,家贫不能常得”(《五柳先生传》),但时常一付“引壶觞以自酌,眄庭柯以怡颜”(《归去来辞》)的模样,叫人一读到他的诗,便在心中勾画他那仙风道骨般的神气。公元353年,“书圣”王羲之与一群文人雅士会于绍兴兰亭,醉酒时挥毫而作《兰亭序》,“遒媚劲健,绝代所无”,而至酒醒时“更书数十本,终不能及之”,留下“王羲之醉书《兰亭序》”的千古佳话。后来,李世民令善书者冯承素、褚遂良、欧阳询、虞世南等,各临摹数本,以赐近臣。李世民临终前,叮嘱以《兰亭序》真迹殉葬。再后来,赵孟頫、文征明等均有摹本传世。

唐宋以后,酒文艺在李白、王维、吴道子、怀素、张旭、苏轼等人手中发扬光大。李白是我国伟大的浪漫主义诗人,他嗜酒如命,他的诗篇也多与酒有关,诸如“自古圣贤皆寂寞,惟有饮者留其名”、“人生得意须尽欢,莫使金樽空对月”等等,无论老幼妇孺,少有不会背上两句的。不过,李白“尝沉醉于殿上,引足令高力士脱靴,由是斥去,浪迹江湖,终日沉饮”(《旧唐书·李白传》)的事迹,更成为饮酒之谈资,后来诗人“竟以饮酒过度,醉死于宣城。”(《新唐书·李白传》)终于随一缕酒香仙去;王维与友人告别之际“劝君更尽一杯酒”,这杯浸透了诗人全部深挚情谊的琼浆至今令人陶醉;画圣吴道子,作画前必酣饮大醉方可动笔,醉后为画,挥毫立就;草圣张旭,“每大醉,呼

叫狂走,乃下笔”,于是有其“挥毫落纸如云烟”的《古诗四帖》;醉僧怀素酒醉泼墨,“吾师醉后依胡床,须臾扫尽数千张。飘飞骤雨惊飒飒,落花飞雪何茫茫”,留下神鬼皆惊的《自叙帖》;而博学多才、身通数艺的苏轼,也“终日饮酒”,在高声吟诵“明月几时有?把酒问青天”之余,还写有《东坡酒经》一卷。

明清以来,酒风渐衰,好饮酒而又才高八斗的文人,也就更少了。唯有吴趸人,“纵酒自放,每独酌大醉。”忽一日,他对朋友道:“吾殆将死乎?吾向饮汾酒,淡淡有味,今晨饮,顿觉棘喉刺舌,何也?吾禄不永矣。”果不其然,他回家后,便死掉了。明清之际创作的许多小说,如《三国演义》、《红楼梦》、《聊斋志异》等,其中多有关于饮酒的精彩情节。郑板桥的字画不能轻易得到,于是求者拿狗肉与美酒款待,在郑板桥的醉意中求字画者即可如愿。郑板桥也知道求画者的把戏,但他耐不住美酒狗肉的诱惑,只好写诗自嘲:“看月不妨人去尽,对月只恨酒来迟。笑他缣素求书辈,又要先生烂醉时。”

民国胡山源先生,感于好友善生和惠卿相继贪杯醉死,于是翻遍经史,阅尽子集,辑录古今关于酒的文献,编而成册,取名曰《古今酒事》,并在扉页题了八个字:“埋愁无地,倚醉有缘。”算作对友人的祭奠。现代作家,喝酒上瘾的,譬如郁达夫,据说他写东西时,总是一手把杯,一手执笔,饮了又写,写了又饮,好不畅快。鲁迅先生大概是不嗜酒的,但他笔下的人物,象孔已己,便是十足的酒鬼。还有纬甫、连殳等人,也是爱极了这杯中之物的。

少数民族的歌舞艺术,也常常与酒息息相关。酒助歌舞之兴,歌舞酣畅之时酒兴益浓。而且少数民族还有大量的吟咏酒的“酒歌”,描述与酒相关的生活,抒发由酒激发的感情。

总之,酒启发艺术创作的灵感,艺术作品记叙了酒的灵动之力;酒不仅满足人生理上的陶醉,也满足人精神上的陶醉。难怪爱酒的文人墨客,在作品中寄托了极其微妙的情感,并叙之以文,泼之以墨。诚如胡山源先生所说,“酒是好文字,我读着它们,真有些口角六涎,在不知不觉间,我就真正知道了酒”。善饮者以实践获酒趣,不善者借艺术品酒趣,各思其道,皆得无穷酒趣。

二、酒与政经军事

尽管历史上也有不少因纵酒而误国的事例,但酒文化作为政治军事文化的作用是不容忽视的。皇帝赐酒犒赏出征将士以激励其英勇作战,赐酒予文官以鼓励其秉公勤政,以酒食款待外国使节而敦促两国修好,均有其正面的意义。

●酒与政治

酒作为政治产物,是从儒家学说的礼治思想直接生发出来的。礼必须贯彻到政治实践中去,而国家政权是靠文、武两手来维持的。《左传·成公十三年》有云:“国之大事,在祀与戎”。在中国古代,祭祀是君王向臣民推行礼治的示范,也是臣民向代表上天意旨来治理百姓的帝王表示虔诚和崇拜的一种方式。在一些重要的节日,都要祭祀祖先,以表达对死者的思念和敬仰。酒是祭祀时的必备用品之一,祭祀活动中,首先要奉献给神灵和祖先享用。《周礼》中对祭祀用酒有明确的规定,如祭祀时,要用“五齐”、“三酒”共8种酒。在祭祀奠仪中体现出来的上下尊卑的等级名分,臣民必须恪守不渝。

酒宴席位的尊卑有别,也是以礼为核心的。其中一些礼仪、礼节延续至今。如中国大部分地区还保留“三巡”的习惯,无论待客还是朋友相聚,首先要通喝三杯;酒宴上晚辈或下级要主动敬长辈或上级酒。敬酒时,晚辈或下级在碰杯的时候,酒杯要低于对方,以示尊敬;又如酒桌新上的每一道菜都要首先转到主位等。这些礼仪要素的重复、强化,最终会对人在生活中的思维和行为产生影响,发挥潜移默化的教化作用。酒桌上的长幼有序、尊老爱幼、以敬为礼、谦和礼让,既是中国文化的体现,反过来也是对中国文化的强化。

在古代,酒不仅是统治者施恩臣民和收买人心的政治手段,还是其试探人、实施阴谋权计的载体。如春秋时期,秦穆公因施“食马得酒”之恩,使其在秦晋之战中反败为胜:“居三年,晋攻秦穆公,围之。往时食马肉者相谓曰:‘可以出死,报食马得酒之恩矣。’遂溃围,穆公卒得以解难,胜晋,获惠公以归”;又如《说苑·楚庄王绝缨》:“楚庄王赐群臣酒,日暮酒酣,灯烛灭,乃有人引美人之衣者,美人援绝其冠缨,告王曰:‘今者烛灭,有引妾衣者,妾援得其冠缨持之,趣火来上,视绝缨者。’王曰:‘赐人酒,使醉失礼,奈何欲显妇人之节而辱士乎?’乃命左右曰:‘今日与寡人饮,不绝冠缨者不

權。’群臣百有余人皆绝去其冠纓而上火，卒尽權而罢。居三年，晋与楚战，有一臣常在前，五合五奋，首却敌，卒得胜之，庄王怪而问曰：‘寡人德薄，又未尝异子，子何故出死不疑如是？’对曰：‘臣当死，往者醉失礼，王隐忍不加诛也；臣终不敢以荫蔽之德而不显报王也，常愿肝脑涂地，用颈血湔敌久矣，臣乃夜绝纓者。’遂败晋军，楚得以强，此有阴德者必有阳报也。”也是以酒施恩、团结下属并取得良好效果之事。其他如象征楚汉相争的“鸿门宴”、西汉刘章“行酒令除异己”、三国时期曹操“青梅煮酒论英雄”和“醉后杀杨修”、北宋开国皇帝赵匡胤的“杯酒释兵权”等等，酒都在其中充当了媒介。

由于酒特有的诱惑力，使人上瘾，饮多致醉，不能自制，惹事生非，伤身败体，被认为是引起祸乱的根源。所以，饮酒不仅仅是饮酒者个人的事情，而且是一种社会行为。特别是贵族阶层耽湎于酒，成为严重的社会问题。历史上还有不少国君因耽湎于酒，引来亡国之祸。最高统治者从维护自身利益出发，不得不对酒的生产 and 消费制定了严格的管理制度，直至禁酒。

●酒与经济

在古代，开办酒坊便预示着滚滚财源，不断成就着富商巨贾。自从汉武帝实行国家对酒的专卖政策以来，从酿酒业收取的专卖收入或酒税就成为了国家财政收入的主要来源之一。南宋时期，赵构皇帝避金南退至绍兴，为支付其庞大的费用开支，就出政策大力扶植绍兴酒的生产发展，才使之有了“越地无处不酒家”、“城中酒垆千百所”之写照。在今天，名牌名酒往往是当地的“支柱产业”，担当着振兴当地经济的重任，白酒中的十七朵金花、啤酒中几大巨头、葡萄酒中的三大支柱、黄酒中的古越龙山，无不为之倾力贡献。此外，酒在经济交往、礼尚往来、密切关系、沟通感情方面有着其他商品无法替代的作用，在招商引资、搞活地区经济方面始终发挥着“活力素”的作用。

由于中国长期以来是一个以农立国的国家，而中国的酒绝大多数是以粮食酿造的，因此酒紧紧依附于农业，成为农业经济的一部分。粮食生产的丰歉决定了酒业的兴衰，各朝代统治者根据粮食的收成情况，通过发布酒禁或开禁，来调节酒的生产，从而确保民食；反过来，酒业的兴衰反映了当时农业生产的状况，也是了解历史上天灾人祸的重要线索。

●酒与军事

酒在军事中具有作战动员令之要。无论是古代还是现代，酒与军队征战的关系

是密不可分的。军队出征前,要喝出征壮行酒;凯旋后,要喝庆祝胜利的祝捷酒。“野幕敞琼宴,羌戎贺劳旋。醉和金甲舞,雷鼓动山川”,军队打了胜仗,接踵而至的是:盛大的宴会,异族的祝贺,乘醉的狂舞,震天的鼓声。历史上,这类以酒壮行、以酒祝捷的事例比比皆是。如越王勾践在率兵伐吴之前,将酒倒在河的上流,与将士一起迎流共饮,士卒士气大振,留下了“箪醪劳师”之千古典故;秦穆公讨伐晋国前,打算犒劳将士,以鼓舞将士,但酒醪却仅有一钟,于是秦穆公将这一钟酒倒入河中与大家分享,三军饮后,酒不醉人心自醉;西汉时,大将军霍去病收复河西失地有功,汉武帝赐酒犒劳。因酒少兵多,霍去病下令将酒倾入一眼井中,与士卒共饮。斯人已逝,但历史永存,今日的酒泉还在默默地向人们诉说着久远的故事;电影《上甘岭》插曲中的“朋友来了有好酒,若是那豺狼来了,迎接它的有猎枪。”实质上也是志愿军保家卫国的“动员令”。事实说明,酒确实具有鼓舞士气,给英雄壮胆的作用。

酒又是军事斗争的手段。赤壁大战前夕,周瑜知道曹军中只有蔡瑁、张允二将精通水战,便想借曹操之手杀掉这两个人。适逢故人蒋干相访,周瑜设下反间计,随后带着众人亲出帐门迎接,并设盛宴款待蒋干,请文武官员都来作陪。席上,周瑜解下佩剑交给太史慈,命他掌剑监酒,又传令奏起军中得胜之乐,开怀畅饮。直喝得酩酊大醉。宴罢,蒋干扶着周瑜回到帐中,周瑜说道:“很久没和子翼兄共寝,今夜要同榻而眠。”说着,朦朦胧胧地睡去。蒋干见周瑜鼾声如雷,便摸到桌前,拿起一叠文书偷看起来。正翻着,忽见里面有一封书信,细看却是曹操的水军都督蔡瑁、张允写给周瑜的降书。蒋干看罢,大吃一惊,慌忙把信藏在衣内。清晨,有人入帐叫醒周瑜,说道:“江北有人来……”,周瑜急忙止住他,看看蒋干,蒋干只装熟睡。周瑜和那人轻轻走出帐外,又听那人低声说道:“蔡瑁、张允说,现在还不能下手……”,声音越来越低。蒋干心中着急,可又不敢乱动。不一会儿,周瑜回来躺下睡了。蒋干怕惊动周瑜,等周瑜睡熟,偷偷地爬起来,径直走出军营,守营军士也不阻拦。他来到江边,寻着小船,飞一般驰过长江,回见曹操。曹操果真上了当,斩了蔡瑁、张允。等到众人将蔡瑁、张允的头送上时,曹操才省悟过来,已经晚了,只好另换了两个水军都督。结果,赤壁一战,曹操水军一败涂地。

酒还能激发和鼓舞将士们的斗志。“葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑,古来征战几人回。”唐朝著名诗人王翰的这首《凉州词》,描绘了出征将士纵情饮酒的心境,歌颂了他们视死如归的大无畏精神和战斗豪情。

●酒与官场

酒是表现官员能力的一个根本特征。无酒不成席,无酒不欢。官员走访、调查、考察,最后都表现在酒桌上。于是,官场就流行起了这样一些俗语:“能喝八两喝一斤,这样的同志可放心;能喝一斤喝八两,这样的同志要培养;能喝白酒喝啤酒,这样的同志要调走;能喝啤酒喝饮料,这样的同志不能要。”“公家出钱我出胃,吃喝为了本单位。”“穷也罢富也罢,喝罢!兴也罢衰也罢,醉罢!”“领导干部不喝酒,一个朋友也没有;中层干部不喝酒,一点信息也没有;基层干部不喝酒,一点希望也没有;纪检干部不喝酒,一点线索也没有。”许多官员为了表现自己的能力,拼命的喝酒,不论是否能喝酒,也不论酒量有多大,更不论自己身体行不行,反正只要领导高兴就行,因为喝酒已成官员能力大小的一个基本特征。近几年来,多次听到也看到一些官员英勇牺牲在酒桌上,就是为了表现自己的能力。

三、酒与社会生活

酒对于人类社会生活有利有弊。有时是艺术灵感的催化剂,有时是增进爱情、友谊、勇气的兴奋剂或强化剂,但又常常是助长丑恶、激发人类兽性本能和失控的情欲,终至酿成灾祸或无可弥补的悲剧。故,好饮者须警之鉴之。

●酒与社交

作为交往,酒在其中是媒介,是黏合剂。常言道,酒逢知己千杯少,话不投机半句多。喝酒是表达友好的一种方式。要交友,常喝酒。酒与社交有内在的联系,饮酒为结交朋友提供了良好的契机。有了酒,朋友间的感情会更融洽,“五花马,千金裘,呼儿将出换美酒,与尔同销万古愁。”、“自古圣贤皆寂寞,唯有饮者留其名”,所表示的心态是一种真情的流露。

喝酒是表达友好的一种方式。酒还是化解个人之间恩怨的有效手段。“度尽劫波兄弟在,酒杯一端泯恩仇”。双方之间不管有多深的积怨,只要一端杯矛盾差不多就化解了。饮酒为交友提供了良好的契机。到一个朋友那里喝酒,会结识许多新朋友,朋友的朋友会发展成为你的朋友,如此滚动下去,你的朋友就会遍天下了。举杯同饮的“同心酒”,交臂搭膊一饮而尽的“盟誓酒”,不仅会起到增进了解、密切感情的作用,甚至会达到同生死共命运的盟誓效果。饮酒也是展示个人风采和魅力的重要窗口。温雅的姿

态,合体的举止,文明的谈吐,都会给人留下美好的印象,提高你的社会地位和知名度。

●酒与风俗

随着社会的发展和酿酒业的普遍兴起,酒逐渐深入人们日常活动的各个领域,酒事活动也随之广泛,并逐渐程式化,形成较为系统的酒风俗习惯。

在中国各族人民的日常生产、生活、社交活动中,酒与民风民俗保持着血肉相连的密切关系。诸如农事节庆、婚丧嫁娶、生日寿庆、庆功祭奠、迎送宾客等民俗活动,酒都成为必备物品。农事节庆时的祭拜庆典借酒缅怀先祖、寄托追求丰收富裕的情感和意愿;男婚女嫁是人生终身大事,在隆重的婚礼中,喜庆的婚宴充满着民间特有的欢乐情趣。丧葬之酒,表后人忠孝之心;生日寿庆之酒,显人生之乐趣;亲友相聚之酒,叙手足之情谊。总之,无酒不成席,无酒不成礼,无酒不成俗,离开了酒,民俗活动便无以举行,悲喜情感便无所依托。

即使是在既无大喜大悲的平静心态下,只要有空闲时光,也难免要相互邀约喝上几杯,联络感情,聊聊自己的理想抱负,谈谈生活中发生的点点滴滴。这些虽都是琐碎之事,酒在此时此刻却是起到了桥梁的作用。民间有酒喝常被视为人生最幸福的事,尤其喜欢聚饮。大家聚到一起,饮着酒,趁着酒兴,把酒话桑麻,表达心中的情感和思想,觉得是莫大的快慰之事。

●酒与氛围

饮酒也同其他活动一样,需要一个良好的心理氛围,有了良好的饮酒氛围,喝酒才觉得醇,觉得甜,觉得香,才能尽兴,这就是跟着感觉喝。否则再好的酒也会变味,也觉得苦,觉得涩,觉得难受,怎么喝也喝不出情绪来。那么,如何才能形成良好的心理氛围呢?

首先是主人必饮。这是至关重要的。一般来说,除关系极为密切的亲朋外,如果主人不饮酒,客人是不愿意饮酒的。即使饮也难以尽兴。当然,如果客人是个酒鬼,有嗜酒的癖好,则另当别论。可见,一般情况下,只有主人尽兴,客人才会尽兴的。因此,在酒宴上主人应诚恳举杯并带头一饮而尽。这样客人的情绪才能真正调动起来。主人如能及时发表热情洋溢文雅得体的祝酒辞,则效果更佳。

其次是参宴者互敬。在主人热情、诚恳、豪放性格的感染下,宴会的气氛会立即活跃起来。这时参加宴会的人会互相举杯敬酒并亲切交谈,酒过三巡,人们的大脑神经便在酒精的刺激下,变得异常兴奋起来,饮宴者们的话匣子便自动开启,即使平时

性格内向、不善言辞者也会滔滔不绝,不在沉默寡言;那些平时性格外向、善于辞令者则口若悬河、谈吐不凡;那些饱学多识的文人则诗兴大发,妙语连珠。这样就会很自然地把宴会的气氛推向高潮。

再次是频频碰杯。宴会进入高潮后,如果主人急于刹车,想匆匆结束,必然会使客人感到心里不快,觉得余兴未尽,那就达不到最佳效果。因此需要维持一定时间的酒宴高潮。而要维持这种高潮,相互之间就得频频碰杯。而敬酒者得搜肠刮肚,寻找恰当的敬酒理由。好在中国人的酒文化历史悠久,内容丰富,格言佳句信手拈来,什么“久逢知己,千杯少”、“莫使金樽空对月”、“会须一饮三百杯”、“人生得意须尽欢”、“人生难得几回醉”、“今日送君须尽醉”等等,然而人的酒量毕竟是有限的,频频碰杯与人的酒量之间就会发生严重的冲突,而要从中解脱出来,最好的办法就是由高度酒改为低度酒,有大杯改为小酒杯。这样就可以在酒量不变的情况下,多碰几次杯增强气氛。心理学研究表明:人际关系与交往频率密切相关,多碰几次杯看似小事,实际上却增加了交往频度,人们会在不知不觉中增进友谊,加深感情,密切关系。

四、酒与女性地位

酒蕴含着深厚的文化底蕴,一杯酒折射出了中国社会历史发展的进程。而在它的历史发展脉络中,历代女性与酒的渊源很深,从中亦可感知不同时期中国女性之社会地位。

●酒与先秦女性地位

甲骨文中没有“酒”字,酒的表述为“酉”,不从水。因出土地点的不同,酉字象形也稍有不同,时代大约都是距今三千多年前的殷末。对于酒的发明,晋代文人江统的《酒诰》中有段介绍:“酒之所兴,肇自上皇;或云仪狄,一曰杜康。有饭不尽,委之空桑,积郁成味,久蓄气芳,本出于此,不由奇方”。

《战国策·魏二》的记载是:“昔者帝女令仪狄作酒而美,进之禹”,从这个记载上看,酒是帝女令仪狄制作的,时间是夏初。关于仪狄,有人认定是男性,也有人说是女性,著名历史学家端木蕻良先生认为仪狄为女性,并说像仪狄这样的女人在那个时代“丈夫应是多数的”。命仪狄作酒的帝女一般被认为是天帝之女,或舜帝之女,《山海经图赞》中说她是“天帝之女,蓬发虎颜”。古代酿酒的人,最初可能也大都是女性,

这可能与当时男女社会分工有关,所以古代将最高的祭祀用酒称作“女酒”。《周礼·天官》记载有:“女酒三十人”、“奚三百人”,这里“女酒”是掌管造酒业的女人,“奚”是奴隶。

在中国,女性从有酒开始可能就是酒的消费者。《光明日报》一九八七年五月二十八日第一版头条曾经报道,在辽西发现了五千年前受祭的神灵,那是一座女神庙,当时的祭坛是献给她的。可见在中国古代,酒与女性有千丝万缕的联系。

●酒与汉代女性地位

汉代是中国酒和酒文化发展的重要时期,也是中国妇女地位发生转变的关键时期。汉初妇女受礼教影响小,实际地位也并不低,女子可以参政,可以封侯,可以自己挑选夫婿,可以让子女跟随己姓,寡妇再嫁甚至不掉价,甚至汉高祖尊母不尊父在当时都是正常行为。社会对女性饮酒的观念较为中性,甚至是相当健康自然。

汉代女性饮酒的记载大多为社会上层的贵族女性。汉代女文学家班婕妤好多才艺,曾被汉成帝宠幸,后皇帝移情赵飞燕和赵合德,她自做赋曰:“俯视兮丹墀,思君兮履綦;仰视兮云屋,双涕兮横流;顾左右兮和颜,酌羽觞兮销忧。”后边两句的意思是,但看两边笑脸,自己只能举起酒杯借酒消愁。《后汉书·刘玄传》记载继王莽而登天子宝座的更始帝刘玄,“日夜与妇人饮后庭,群臣欲言事,辄醉不能见”。更始帝的韩夫人更是嗜酒如命,每当夫妇对饮时,遇上臣下奏事,这夫人便怒不可遏,认为坏了她的美事,有一次一巴掌硬是拍破了书案。

汉代的女性不仅饮酒,她们同样也参加了酿酒和卖酒的活动。卓文君在丈夫去世后,与司马相如相爱并私奔,因为缺乏经济来源生活陷入困境,两人苦中作乐,典当衣服赊酒,同饮共乐。最后自己开了一家酒馆,于是妇唱夫随,这就是后来“文君当垆”的故事。而且,汉代卖酒的女性可能并不是个别的。《史记·高祖本纪》中直言不讳地记述汉高祖刘邦:“廷中吏无所不狎侮,好酒及色,常从王媪、武负贯酒。”东汉辛延年在《羽林郎》诗中还勾画了一件事情:“昔有霍家奴,姓冯名子都。倚仗将军势,调笑酒家胡。胡姬年十五,春日独当垆。长裙连理带,广袖合欢襦。头上蓝田玉,耳后大秦珠。”大意是说东汉的胡姬,当垆沽酒的时候,在引得艳羡的同时,也遭到了好色男人的调戏,最后还是拒绝了将军家里的奴才。

●酒与唐代女性地位

唐代是中国历史上一个灿烂辉煌的时期,生活的相对富足为酒和酒产业的发展

提供了良好的机遇。社会上妇女的独立性和地位也有所提高,但由于受到了封建道德制约、社会习俗和环境的综合管束,使得女性出现阶层现象,上层的地位很崇高,下层女性则沦为时尚酒妓,成为男性消费的一部分。

杨贵妃是中国历史上知名度最高的女性之一,有大量的诗歌和故事描写过她。白居易的长恨歌中写道:“后宫佳丽三千人,三千宠爱在一身。金屋妆成娇侍夜,玉楼宴罢醉和春。”说明她是陪唐明皇喝酒,而且喝醉了。

唐代女性并不避讳她们对酒的热爱,常用诗歌表达她们以酒消愁和醉酒后的感觉,可见当时的社会对女性饮酒还是比较宽容,并没有逃避负面的意象和限制。唐代的女道士兼女诗人鱼玄机常常借酒消愁:“旦夕醉吟身,相思又此春。雨中寄书使,窗下断肠人。”她愁思绵长,为了忘却这愁思而旦夕饮酒,以酒浇愁。李季兰在《湖上卧病喜陆鸿渐至》一诗里这样写道:“强劝陶家酒,还今谢客诗。偶然成一醉,此外欲何之?”陆蒙之妻蒋凝之女,因酒成疾,姊妹们劝她节饮加餐,她作诗回答:“平生偏好酒,劳尔劝吾餐。但得杯中满,时光度不难。”自称襄阳人的诗妓,在佐酒承欢时发自肺腑的感受:“弄珠滩上欲销魂,独把离怀寄酒尊。无限烟花不留意,忍教芳草怨王孙。”成都名妓卓英英在《锦城春望》中写到:“和风装点锦城春,细雨强丝压玉尘。漫把诗情访清景,艳花浓酒属闲人。”诗妓颜令宾在暮春病甚时,自作诗文召文人墨客来给她佐酒,特求各位给她作悼亡诗,并且自作一首:“气余三五喘,花剩两三枝,话别一尊酒,相邀无后期。”

在唐代,男性的诗歌和文学创作中,女性和酒是并列存在的,女性的意象成为文人雅士的消费和创作灵感的来源。李白的嗜酒与狎妓,全都公开地标榜在诗篇中:“风吹柳花满店香,吴姬压酒唤客尝。”“葡萄酒,金叵罗;吴姬十五细马驮。青黛画眉红锦靴,道字不正娇唱歌。玳瑁筵中怀里醉,芙蓉帐里奈何?”“何处可为别,长安青绮门。胡姬招素手,延客醉金樽。”;杜甫的诗中也有诸如“谁能载酒开金盏,唤取佳人舞绣筵”的诗句。

●酒与宋代女性地位

宋代的社会风尚开始变得保守。李清照是南宋著名女词人,出身名门。后据统计,在她的四十几首词中,写到酒的有二十首,几乎占了她作品的一半。李清照在少女少妇时期就饮酒赋诗,坦露自己率真的情怀:“昨夜雨疏风骤,浓睡不消残酒。试问卷帘人:却道海棠依旧。知否?知否?应是绿肥红瘦!”除了这首《如梦令》,李清照的其它流传较为广泛的词中也大多和酒的描述有关,如“东篱把酒黄昏后,有暗香盈

袖。莫道不销魂,帘卷西风,人比黄花瘦。”“夜来沈醉卸妆迟,梅萼插残枝。酒醒熏破春睡”“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候,最难将息。三杯两盏淡酒,怎敌他、晚来风急?”“金尊倒,拚了尽烛,不管黄昏”等名句佳作。尽管经历了战乱中颠沛流离的生活,饮酒,无论是享受酒的乐趣,还是借酒消愁都贯穿了李清照的一生。可见宋朝妇女饮酒,特别是上层的妇女饮酒还是比较常见的。

宋代写女人与酒的诗词比比皆是。在宋朝的男性文人墨客的思想意识中,女性与酒仍然是男性的消费品,如欧阳修就写道“好妓好歌喉,不醉难休。劝君满满酌金瓯,总使花时常病酒,也是风流。”

●酒与元代女性地位

元代普通女性与酒的关系可以从元曲中窥见一斑。在高茂卿的杂剧《翠红乡儿女两团圆》第四折有一段对白:“王兽医云:叔叔你欢喜么?正末云:可知欢喜哩。王兽医云:……认了你个生身父母,俺牵羊担酒却拜谢俺那养育爷娘。”戏文如《荆钗记》第七出《退契》:“净云:……妈妈,成亲之后,自有礼物登门谢媒。花红羊酒锦段赠之。”又同出《豹子令》也有“牵羊担酒谢姑婆”的话语。关汉卿《救风尘》中:“周舍云:你也是我老婆。正旦云:我怎么是你老婆?周舍云:你吃了我的酒来。正旦云:我车上有十瓶好酒,怎么是你的?”可见酒在元代也存在普通人家的生活中,女性在节令、恋爱、致谢中常常用到酒。

《管道升图》。管道升,元代女性书画家,书画名家赵孟頫之妻,婚后与丈夫相敬如宾。中年后,因“玉貌一衰难再好”,赵孟頫准备纳妾。管道升遂写了《我依词》表达自己的感受:“你依我依,忒煞情多;情多处,热似火;把一块泥,捻一个你,塑一个我。将咱两个一齐打破,用水调和;再捻一个你,再塑一个我。我泥中有你,你泥中有我:我与你生同一个衾,死同一个椁。”从此,赵孟頫再没有提过纳妾之事。

在元代,民间卖酒的商贩很多,女性仍然从事着卖酒的营生,“歌风台前野水长,王媪卖酒茅屋凉。”她们卖的酒有的是自家酿制的,有的是从酒坊贩卖而来然后卖向市场,规模都比较小。在经济不发达的条件下,有限的酒可能首先供男性饮用,“扁舟棹短。名休挂齿,身不属官。船头酒醒妻儿唤,笑语团圆。”《桐江集》作者方回记述自己的七叔父“小节夜三杯,回辈皆为果饌盐钉,不治羹。大节七杯,招弟妹亲姻,始治羹。非生日,他喜庆,无十杯也。”

同唐、宋一样,元代文人士大夫宴客用酒妓、歌童、优伶佐酒的现象十分普遍。酒

妓多色艺俱佳,不仅容颜悦人,且身怀绝技,具有较高的艺术修养,琴棋书画兼通,一些高层次酒客往往在她们身上享受到身心的慰藉,甚至引为红尘知己。杂剧名伶张怡云“能诗词,善谈笑,艺绝流辈,名重京师。”姚燧、阎复常于其家小酌。大都城外有一宴游佳处名万柳堂,平章政事廉希宪曾在此张筵,邀名士卢挚、赵孟頫共饮,时歌伎解语花佐酒,左手折荷花,右手执杯,歌元好问所制《骤雨打新荷》之曲。既而行酒,赵公即席赋诗一首,中有:“手把荷花来劝酒,步随芳草去寻诗。”之句。

●酒与明清女性地位

明清后,中国的经济发展放缓,社会风尚更加趋于保守。女性诗人、词人也无法与前些朝代相比,但是部分女性还是能享受到酒。清代女诗人归懋仪有这样的诗句:“众香国里任盘桓,酒垒词坛境界宽。九十春光浓似锦,名花最好醉中看。”据说清代女诗人刘古香喝了高沟大曲,挥毫写下这样一副对联:“天既有星糟滴珍珠红艳,泉还名郡坊开琥珀香浓。”

不像前人,曹雪芹在《红楼梦》里不再把女性当作男性的附属品和消费品,相反,把女性放到了可尊可敬的地位。《红楼梦》里有多处女性饮酒的场景,如《红楼梦》第三十八回,黛玉食蟹后想吃点酒,宝玉一听,“便命将那合欢花浸的酒烫一壶来”,给黛玉吃;第六十二回,芳官说:“我先在家里,吃二三斤好惠泉酒呢!”惠泉酒是一种甜米酒。而史湘云醉酒后,跑到后山僻静处乘凉,不知不觉便在石凳上睡着了,众人又是怜爱,又觉好笑;第六十三回,“寿怡红群芳开夜宴”,大观园的姑娘们畅饮了一坛子“绍兴酒”。说明在清代家庭,至少是在贵族家庭,女性饮酒是受到尊重的。

酒之于秋瑾则多了几分豪气、侠气,秋瑾在《对酒》中云:“不惜千金买宝刀,貂裘换酒也堪豪。一腔热血勤珍重,洒去犹能化碧涛。”还有一首《剑歌》:“何期一旦落君手,右手把剑左把酒,酒酣耳热起舞时,天骄如见龙蛇走。”此外还有“浊酒不堪忧国泪,救时应仗出群才”等慷慨诗句。在民族危亡的历史时刻,少数受过教育的觉醒的女性,彰显强烈的社会责任感,用酒来表达自己的革命豪情。

当然在清代世俗眼中,女人醉酒的评价在当时是比较负面的。

●酒与当代女性地位

随着女性独立意识的觉醒和女性解放运动的发展,女性与酒的关系变得更加健康而自然。当代女性更多地是为健康饮酒,从饮酒中得到快乐和放松。在多数的社交和商务场合,女性饮酒的自由较多地得到尊重,在情人节、恋爱纪念日、结婚纪念日

等特殊节日,男性也会与女性同饮以示庆贺。

尽管中国有劝酒和醉酒的传统餐饮文化,但一般场合对女性往往能够做到网开一面,保留餐桌上的矜持与面子。有些女性因为有较好的酒量或者出于商务或社交的考虑,也会和男性一起饮用大量的白酒、啤酒或葡萄酒。一些从事酒精饮料推销以及娱乐行业的年轻女性,会利用卖酒和饮酒达到商业的目的。

市场调查表明,男性在酒的消费和购买上拥有更多的话语权。在社会的认知中,虽然对普通女性的饮酒已经相当的宽容,但对女性的豪饮、醉酒等,仍然保持着相当审慎和负面的看法。

五、结语

杯小乾坤大,壶中日月长。酒是人类文化发展的产物,它不仅具备使用价值,更重要的是还具备社会价值。酒的双重价值决定了酒所散发出来的文化气息要比酒本身更充满力量和魅力。

进入 21 世纪以来,随着经济的发展和人民生活水平的提高,酒文化的内容也愈来愈丰富。国家、民族之间的相互文化交流与融合已经成为一种趋势,弘扬中华民族优秀酒文化,使越来越多的人对中国酒历史有所了解,从中看到中华文明的酿造芬芳绽放异彩,以文化的软实力锻造了发展的硬功夫,这本身是一种文化,一种精神,一种力量。因此,在国家倡导大力建设社会主义文化强国、推进中国梦的实现的时代召唤下,结合当前中国构建和谐世界以及和谐世界的具体实际,树立中国传统文化自觉意识和自信意识很有必要。由此可见,酒文化事业的传承与发展,必将迎来一个崭新的春天。

注释:

①佚名·礼记·乐记,人民文学出版社 1986 年版。

②[明]陆容:《菽园杂记》,上海古籍出版社 2012 年版。

(李家庆,笔名李长空,中国酒文化研究者。曾在多家知名白酒企业任职。作品散见《糖烟酒周刊》、《华夏酒报》、《中国食品》、《中国名酒鉴赏》等报刊书籍,著有《中国酒道(上中下)》、《酒类营销策略》、《品牌塑造与管理》等商学集。研究方向为)

序跋评述

践行“求正容变”创作“新风雅颂”

——序《赓歌齐唱水龙吟》

◎罗 辉

三十年前,中华诗词学会在首都北京正式成立,这是中华诗词开始复苏的重要标志。党的十八大以来,以习近平同志为核心的党中央高度重视传承发展优秀传统文化,当代诗坛正沐浴着新时代的强劲东风,隆重纪念中华诗词学会成立三十周年,这必将成为中华诗词从复苏走向复兴的重要节点,举国诗家,为之振奋,共襄盛事。首届聂绀弩诗词奖成就奖得主、首届中华诗词学会副会长——九十一岁高龄的刘征先生,亲身见证了中华诗词学会这几十年的发展历程。适逢新的发展机遇,他欣然命笔,填写了贺词《水龙吟·贺中华诗词学会创建三十周年》(参见附录一)。刘征先生的贺词,就内容而言,回顾过去,憧憬未来。上阕用“瞬三十年,云兴潮涌,弦歌户户”这样的词句,既充分肯定了三十年中华诗词快速复苏的显著成绩,又流露出“嫌未足”的遗憾,进而在下阕表达了对未来发展的殷切希望。“待向来朝纵目。梦飞天,临眺乡土”“向珠峰高处,摩崖镌刻,吾华族,腾飞赋”等词句,正代表着中华诗词学会创建元老,对未来传承发展中华诗词文化的热情期盼。刘征先生的贺词,就形式而言,堪称是一首格律方面“求正容变”的典范之作。一词激起千重浪,众多诗家以步韵方式竞相赓和,呈现出一道亮丽的风景线。这既是大家共同庆祝中华诗词学会成立三十周年的文化自觉,也是践行“求正容变”原则的创作实践。借此机会,笔者就相关问题谈点一孔之见,以求教于广大诗友,恳请各位诗家批评指正!

为了对参与这些唱和活动的诗友们表示由衷的谢意,笔者特口占一绝,聊表寸心。

经寒历暑步青云,唤醒国风三十春。

播绿千山万枝茂,赓歌齐唱水龙吟。

——《感谢广大诗友赓和刘征先生贺词〈水龙吟〉》

—

在中国文联十大与中国作协九大开幕式上,习近平总书记明确要求:“广大文艺工作者要坚持以人民为中心的创作导向,坚持为人民服务、为社会主义服务,坚持百花齐放、百家争鸣,坚持创造性转化、创新性发展,高擎民族精神火炬,吹响时代前进号角,把艺术理想融入党和人民事业之中,做到胸中有大义、心里有人民、肩头有责任、笔下有乾坤,推出更多反映时代呼声、展现人民奋斗、振奋民族精神、陶冶高尚情操的优秀作品,为我们的人民昭示更加美好的前景,为我们的民族描绘更加光明的未来。”^①当代诗家要牢记习近平总书记的谆谆教导,牢固树立起“胸中有大义、心里有人民、肩头有责任、笔下有乾坤”的“四有”精神,在为祖国放歌、为人民抒怀、为英雄点赞的过程中,让传统诗词“兴观群怨”的社会功能实现“创造性转化”与“创新性发展”。

中华诗词的传承发展,既需要“盘活存量”,更呼唤“创造增量”(特别是精品力作)。中央电视台举办的“中国诗词大会”,可以说是以“盘活存量”为特色所举办的一次史无前例的超大规模的中华诗教大会,在全社会产生了巨大的反响,掀起了新一轮传承与发展中华诗词文化的热潮。但是,单纯的“盘活存量”而不“创造增量”,只能是静态的传承;只有既“盘活存量”又“创造增量”,才是动态的发展,才能谈得上是全面的传承发展。马克思把艺术创造称为“艺术生产”。^②就“创造增量”而言,诗词创作作为一种艺术生产,也如同物质产品生产一样,有一个“为什么生产”“生产什么”与“怎么生产”这样的“三么”问题。

(一)“为什么生产”,是说诗家为什么要写诗。对于其他艺术生产而言,这个问题的答案相当直观,那就是为社会提供精神产品。但对诗词而言,这个问题有时却有些模糊不清。纵观古往今来,也许是由于“诗言志”的固有特性,让诗词界只有“业余”作者,而未见职业作家。很多诗人的许多诗作都是发自内心,自己往往是第一甚至成为唯一的鉴赏者。但是,诗人出于社会交往的需要以及对人生价值的追求,其诗作必然会以不同的渠道流向社会,进入大众视野。这就说明,诗词不只是写给自己看的,同样也是写给别人看的,诗人需要有社会责任感。理论与实践表明,诗词创作是“诗言志”“诗缘情”与“诗缘政”的产物。其中,“诗言志”与“诗缘情”早已家喻户晓,

深入人心,甚至在实践中又常将“志”与“情”融为一体,称之为“情志”。只是不知何故,“诗缘政”这一命题却鲜为人知。实际上,这一诗学命题是唐代孔颖达《毛诗正义》疏证笺注时提出的。《诗大序疏》云:“风、雅之诗,缘政而作,政既不同,诗亦异体。”又云:“风、雅、颂者,皆是施政之名。”如果将“诗言志”“诗缘情”与“诗缘政”三者综合起来思考,对理解“为什么生产”的问题就迎刃而解了。

通常,文主发议论,诗主发志向。《诗大序》云:“诗者,志之所之也。”“在心为志,发言为诗。”而诗所感发之志向,既有“大我”之志向,也有“小我”之志向。所谓“大我”之志向,是指关乎国家、民族、时代、社会与民众的情感;所谓“小我”之志向,是指涉及个人自身的情感。言“大我”之志向,必然“缘政”;言“小我”之志向,自会“缘情”。显然,“大我”与“小我”不能截然分开。言“大我”之志向,是由“小我”来抒发的,自然会融入“小我”之情感;而言“小我”之志向,这个“小我”也生活在“大我”之中,必然会有“大我”的影子。所以,无论是“缘政”——言大我之志向,还是“缘情”——言小我之志向,都不能违背“文以载道”这个原则。

新诗界有专家认为,如果用一个词来描述新诗的本质,那就是“自由”。同样,对传统诗词而言,如果也用一个词来描述其本质的话,那就是“无邪”。孔子曰:“诗,一言以蔽之,曰:‘思无邪’。”实际上,我国从第一部诗歌总集——《诗经》开始,“诗”所载之道,其主旋律一直就是“礼乐”之道、“无邪”之道,进而也让《诗经》成为中华诗教教材的开山之作。今天,我们谈论“为什么生产”这个问题时,必须不忘本来,始终把握好“诗无邪”这个本质,牢固树立“胸中有大义、心里有人民、肩头有责任、笔下有乾坤”的“四有”精神,以优秀的诗词作品,立足时代,面向社会,服务人民,大力弘扬正能量。

(二)“生产什么”,是说诗家需要写什么样的诗。当然,这个问题可以从多个方面来回答。比如,从诗的体裁来说,有诗、词、曲三大类;从诗的风格来说,有豪放、婉约、沉郁等;从诗的题材来说,更是五彩缤纷,多种多样,诸如咏物诗、叙事诗等。这里,笔者试图运用接受诗学的理论,借鉴“风、雅、颂”的概念谈点管窥之见。

《毛诗序》云:“诗有六义焉:一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。”孔颖达注“六义”,明确提出“三体三用”,即“赋、比、兴是诗之所用,风、雅、颂是诗之成形,用彼三事成此三事,是故同称为义,非别有篇卷也。”^③《毛诗序》又云:“风,风也,教也;风以动之,教以化之。”“上以风化下,下以风刺上,主文而谏,言之者无罪,

闻之者足以戒,故曰风。”“是以一国之事,系一人之本,谓之风;言天下之事,形四方之风,谓之雅。雅者,正也,言王政之所由废兴也。”“颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明也。”^④显然,孔颖达的解说是依据内容来描述的。不过,对“风、雅”两体的区分仍然含混不清。此外,也有结合诗的来源来进行解说的。例如,南宋郑樵则认为:“风土之音曰风,朝廷之音曰雅,宗庙之音曰颂”^⑤;又说:“风者,出于风土,大概小夫贱隶妇人女子之言。其意虽远,其言浅近重复,故谓之风。雅者,出于朝廷士大夫,其言纯厚典则,其体抑扬顿挫,非复小夫贱隶妇人女子所能道,故曰雅。颂者,初无讽颂,惟己铺张功勋而已,其辞严,其声有节,以示有所尊,故曰颂。”^⑥这里,笔者引用前人的这些论述,是本着古为今用的原则,借鉴接受诗学理论赋予“风雅颂”新的内涵,以立足新的时代,创作新“风雅颂”,不断传承与发展中华诗词文化,着力涵养与弘扬社会主义核心价值观。

周圣弘《接受诗学》指出:“诗学作为一种活动,存在于从创作活动到阅读接受活动的全过程,存在于从诗人——作品——读者这个动态流程之中。这三个环节构成的全部活动过程,就是诗歌的存在方式。缺少任何一环,诗歌都不能存在。没有创作,诗歌就无从产生;没有作品,诗歌就失去物质载体;没有阅读接受,诗歌的潜在可能就永远只是一种可能性而成不了现实性。就诗歌存在方式而论,诗歌活动三环节中最重要的是读者。因为作者创作活动完成后,作品就脱离作者而独立了;但独立并不是诗歌作品的真实存在,唯有通过读者的阅读接受活动,并在阅读接受的时间流程中,诗歌作品方获得现实的生命。”^⑦根据《接受诗学》的观点,立足焕发传统诗词的现实生命,似可从围绕“接受”来赋予“风雅颂”新的涵义,进而回答“生产什么”这个问题。

所谓新“风”之作,是指适应社会大众的审美心理、文化需求与语言习惯,运用“诗家语”为之发声,让广大人民群众作为接受者,使之喜闻乐见的诗作。从传播方式来看,这类诗作往往还可凭借自媒体,通过网络来加快传播,扩大接受的广度与深度。孔颖达在《诗大序正义》中说:“诗述民志,乐歌民诗,故时政善恶见于音也。”^⑧这就是说,对于新“风”之作,“诗言志”之“志”自是“民志”,“诗缘情”之“情”自是“民情”,新“风”之作自应反映社情民意。显然,创作新“风”诗作,要求诗人必须要有强烈的社会责任感与担当精神,经常深入实际、融入生活、贴近群众,从百姓诉求、基层呼声、群众关切以及风土人情、风俗习惯等方面选择素材,捕捉灵感,进而让人民群众的喜

怒哀乐融入诗作。所谓新“雅”之作,一方面是指适应特定人群的审美心理、精神追求与修身特点,运用“诗家语”进行交流(其中,还应包括自我交流),走访精神家园,进而让彼此心领神会(或自我身心调适)的诗作;另一方面是指围绕特定的“事项”(包括人或事),运用“诗家语”向社会传递诗家心声的诗作。所谓新“颂”之作,是指新“风”或新“雅”之作中具有“歌颂”性质的作品,也就是讴歌祖国、礼赞英雄,颂扬社会新人、新事、新风尚、新气象的诗作。笔者提倡创作新“风雅颂”,就是主张当代诗坛要全面认识传统诗词的生命价值,不要局限于个人自身的“浅斟低唱”,而要走出书斋,走向社会,用手中的诗笔去彰显“兴观群怨”的当代价值。

(三)“如何生产”,说的是诗家怎么创作的问题。其中,又包括诗词内容与诗词形式这两个不可分割的方面。就诗词内容而言,伟人诗人毛泽东的诗论名言道出了古今诗学的共识,那就是“诗要用形象思维,不能如散文那样直说,所以比、兴两法是不能不用的”^⑨。这里,诗词创作的“思维”活动,往上反映了艺术“心理”,往下决定着文字“修辞”。千百年来古今诗家的创作实践表明:在“如何生产”的问题上,似乎始终贯穿着一条以“积极”为标志的主线,那就是在以审美心理为特色的积极心理的引领下,展开以形象思维为特色的积极思维,进而决定了必须运用以比兴为特色的积极修辞,最终通过意象组合来构筑诗作的意境。当然,就诗词内容而言,诗无定法,作品意境的高低主要取决于个人的诗词修养水平,需要通过持续不断的理论学习与创作实践,不断激发灵感,着力提高悟性,切实增强驾驭诗词语言的能力。

就诗词形式而言,要求传统诗词的创作既要注重内容,重视构筑意境,又要讲求形式,不能违背格律。对词律来说,主要涉及长短句结构以及如何用韵与如何确定平仄格式等问题。这个问题不完全取决于诗人个体的创作习惯,更需要当代诗坛形成共识。而形成“共识”的困难还不在于格律本身,而在于如何选定格律宽严程度的思维方式。著名诗人马凯副总理倡导“求正容变”,其中就包括诗词格律的适应性和包容性。刘征先生精通诗词格律,其《水龙吟·贺中华诗词学会创建三十周年》,就是在驾驭唐宋词规律的基础上,按照“求正容变”的要求活用唐宋词律的典范。关于这个问题,将在本序的第三部分专门讨论。

二

如上所述,围绕特定“事项”的吟咏活动是新“雅”之作的重要组成部分,其中最

具特色的就是唱和诗词。可以说,这本《赓歌齐唱水龙吟》,既是典型的新“雅”之作,也是对千古诗坛唱和传统的发扬光大。当然,古今诗坛对唱和诗词的看法,都是仁者见仁,智者见智,有褒有贬。但笔者认为,正确认识诗词唱和,积极参与诗词唱和,既有利于促进当代诗词创作水平的提高,也有利于充分发挥“诗可以群”的社会功能,促进中华诗词文化的传承与发展。

(一)正确认识与体会诗词唱和。诗词唱和,应该是与诗词相伴而生。刘熙载云:“词有创调、倚声,本诸倡和。”^⑩有人统计,在《全宋词》中,和韵占词作总数的12%。^⑪“宋词之次韵,自张先开始”,“经苏轼及其门人推波助澜,风气大开,盛行词坛,直至南宋灭亡,仍流风未泯。”^⑫

然而,古往今来一直有人对诗词唱和的作用和价值说法不一。例如,宋严羽就说:“和韵最害人诗。”^⑬明王世贞则说:“和韵联句,皆易为诗害而无大益。”^⑭不过,倒是唱和者自身却不以为然。例如,著名诗人白居易就自称其诗中“得隽之句,警策之篇,多因彼唱此和中得之,他人未尝能发也。所以辄自爱重。”^⑮在如何评价诗词唱和的问题上,为什么会褒贬不一呢?除历代诗词唱和本身也存在良莠不齐等多方面的原因之外,更重要原因还在于对诗词唱和的作用缺乏全面正确的认识与理解。

刘东海《顺康词坛群体步韵唱和研究》一书,以一个较长的历史阶段为研究对象,对群体步韵唱和问题进行了初步梳理,不少观点都值得当代诗坛借鉴。特别是王兆鹏在为该书所作的《序》中指出:“词作的唱和,还有很多有意味的问题需要深入探讨。比如,唱和的动机和功能,就有深入探讨的必要。自北宋以来,词人为什么喜欢唱和?是为了交流情感,还是为了切磋词艺?有没有露才扬己之心、竞技逞能之意?不同词人在不同的语境,唱和的动机目的有何不同?唱和,不仅是一种创作方式,还是一种传播行为,在这种特殊的传播互动中,原唱者(首倡者)既是创作者,又是传播者;和唱者既是接受者,也是创作者,同时也是传播者。唱和过程,包含着创作——传播——接受——创作的循环往复过程。从传播接受的角度探讨唱和的意义,应该有新的发现。唱和,对推动文学的发展进步,究竟起着什么样的作用?也值得总结。”^⑯笔者希望当代诗坛通过唱和实践(特别是群体唱和实践),能逐步形成对这些问题的共识,进而在新的形势下更好地组织开展诗词唱和活动。

在如何全面客观地看待唱和诗词的问题上,笔者认为清朱庭珍《筱园诗话》中的一段话值得深思。其曰:“夫朋友列五伦之一,‘同心之言,其臭如兰’,《周易》亦有取

焉。勿论赠答唱和之作,但有深意,有至情,即有真诗,自应存以传世,不得谓之应酬。即投赠名公巨卿,或感其知,或颂其德,或纪其功,或述其文,但使言由衷发,无溢美逾分之词,则我系称情而施,彼亦实足当之,有情有文,仍是真诗。即其人无功德可传,而实能略分忘位,爱士怜才,于我果有深交厚谊,则知己之感,自有不容已于言者。意既真挚,情自缠绵,本非违心之词,亦是真诗,均不得以应酬论。所谓应酬者,或上高位,或投泛交,既无功德可颂,又无交情可言,徒以慕势希荣,逐利求知,屈意颂扬,违心谀媚,有文无情,多词少意,心浮而伪,志躁以卑,以及祝寿贺喜,述德感恩,谢馈赠,叙寒暄,征逐酒食,流连游,题图赞像,和韵叠章。诸如此类,岂非词坛干进之媒,雅道趋炎之径!清夜扪心,良知如动,应自忸怩,不待非议及矣,是皆误于‘应酬’二字者也。”^⑩当然,对于朱庭珍“皆误于‘应酬’二字”的相关问题还有待商榷,但他认为“感情真挚”与“应酬诗”可以兼容的观点客观实际,值得肯定。这也充分说明“诗可以群”,并不影响诗人摭写个性、彰显自我。

(二)清袁枚对唱和诗词的认知变化发人深省。笔者通过阅读袁枚的《随园诗话》,深深地感觉到作者对唱和诗词认知的不断变化,值得当代诗坛认真借鉴与深刻回味。

1. 袁枚在《随园诗话》卷一之六中写道:“余作诗,雅不喜叠韵、和韵及用古人韵。以为诗写性情,惟吾所适。一韵中有千百字,凭吾所选,尚有用定后不惬意而别改者;何得以一二韵约束为之?既约束,则不得不凑拍,既凑拍安得有性情哉?《庄子》曰:‘忘足,履之适也。’余亦曰:忘韵,诗之适也。”^⑪显然,袁枚这一段话的意思是不赞成诗词唱和的。

2. 袁枚在该书卷三之二四中又写道:“予在转运卢雅雨席上,见有上诗者,卢不喜。余为解曰:‘此应酬诗,故不能佳。’卢曰:‘君误矣!古大家韩、杜、欧、苏集中,强半应酬诗也。谁谓应酬诗不能工耶?’予深然其说。后见粤西学使许竹人先生,自序其《越吟》云:‘诗家以不登应酬作为高。余曰:不然。《三百篇》行役之外,赠答半焉。逮自河梁,洎李、杜、王、孟,无集无之。已实不工,体于何有?万里之外,交生情,情生文;存其文,思其事,见其人,又可弃乎?今而可弃,昔可无赠;毋宁以不工规我?’”^⑫显然,袁枚的这一段话又自我调整了过去对应酬诗的负面看法,接受了卢、许二人支持唱和,褒奖其积极意义的观点。

3. 袁枚在该书补遗卷五之六〇中还写道:“和韵诗,有困难而见巧者。张止原居

士在苏州作《白桃花》诗,第八句用‘今’字韵。一时和者数十人,押‘今’字无一佳者;余亦知难而退。不料刘霞裳和云:‘刘郎去后情怀减,不肯红妆直到今。’余夸为独绝。使作者不姓刘,亦妙,而况其姓刘乎?使不押‘今’字,恐反无此巧妙也。”^{②0}显然,袁枚的这段话,又比“从善如流”更进一步,结合具体的诗词唱和实例,从被动的“深然其说”转为主动的点赞了。

4. 袁枚在该书补遗卷九之六中又再写道:“和余《八十自寿》诗者多矣,余最爱程望川宗落押‘愁’字韵云:‘百事早为他日计,一生常看别人愁。’和‘朝’字韵云:‘八千里外常扶杖,五十年来不上朝。’将‘杖朝’二字拆开一用,便成妙谛。”^{②1}显然,袁枚的这段话说明他从最开始不主张诗词唱和,经过虚心听取他人的意见,并通过创作实践的切身体验,最终自觉地为诗词唱和点赞。

(三)从唱和中提升诗词素养。直面古今,情绪化对待诗词唱和者,不乏其人。例如,清邹祗谟云:“语句参错,复格以成韵,支分驱染,欲合得离,如方千里和片玉,张杞之和花间,首首强协,纵极肖,能如新丰鸡犬,盖得故处乎?”^{②2}又如,清彭孙遹云:“宋以前,作者林立,而未有次韵,苏、黄两公,间一为之,犹不免小作狡狴。稼轩、后村,乃始逞奇斗博,短篇长阕,靡所不有。虽有才气使然,非词之正也。”^{②3}今人对诗词唱和说三道四者,也不是个别现象。倒是也很奇怪,自古以来,包括前述彭孙遹、邹祗谟等人在内,一些振振有辞地反对唱和的人,却又是诗词唱和的积极参与者,这是否也从另一种视角说明诗词唱和的魅力所在呢?

当然,笔者是一名诗词唱和的坚定拥护者和积极参与者,从切身的唱和实践中体会到,诗词唱和百利而无一害,尤其是通过每一次唱和,可以相互对比,互教互学,取长补短,对提高自身诗词素养和创作水平不可或缺。这里,以苏轼次韵章质夫《水龙吟·杨花词》为例,说明唱和诗词的“工”与“不工”,与其他诗词创作一样,全凭作者的功力与灵感,而不在于唱和方式本身。章质夫《水龙吟·杨花词》为:

燕忙莺懒花残,正堤上柳花飘坠。轻飞点画青林,谁道全无才思。闲趁游丝,静临深院,日长门闭。傍珠帘散漫,垂垂欲下,依前被、风扶起。

兰帐玉人睡觉,怪春衣、雪沾琼缀。绣床旋满,香球无数,才圆却碎。时见蜂儿,仰粘轻粉,鱼吹池水。望章台路杳,金鞍游荡,有盈盈泪。

苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》为:

似花还似非花,也无人惜从教坠。抛家傍路,思量却是,无情有思。萦损柔肠,困酣娇眼,欲开还闭。梦随风万里,寻郎去处,又还被、莺呼起。

不恨此花飞尽,恨西园落红难缀。晓来雨过,遗踪何在,一池萍碎。春色三分,二分尘土,一分流水。细看来、不是杨花,点点是、离人泪。

对比原作与步韵,总的来说可以用“珠联璧合”四字来评价。请看:章词上阕通过“轻飞”“傍青林”等句,描写柳花之形态,就相当生动传神;下阕则透过“玉人”之眼,作进一步的描述,特别是巧妙地融入闺怨,并通过结尾三句,发人深省。而苏轼的步韵,似受原作“轻飞点画青林,谁道全无才思”的启发,通篇用拟人手法,将咏花与惜春、伤春、闺怨揉合在一起。尽管前人对原作与步韵的高下多有评论,但不能否认它们都是出神入化的上乘之作,特别是步韵之作,丝毫不因为步韵的局限而影响诗人想象力的充分发挥。

就本次唱和词集《赓歌齐唱水龙吟》而言,笔者相信,当各位作者拿到该书以后,若是仔细揣摩包括自己作品在内的全部作品,肯定会从中得到许多启示,且这种效果是其他教学活动所难以达到的。毋庸置疑,诗词唱和,特别是围绕同一主题的群体步韵,相互之间意象重复的现象在所难免,不同词作的水平也参差不齐。但是,从诸多相同或相近的意象组合中,却会产生高下迥然不同的意境,这也是问题群体步韵唱和的一大特色。对每一位参与者而言,可以结合自身体会,参照诸多同类作品,从意象选择、意象组合、遣词造句、谋篇布局等方面,去比较各自的切入点与闪光点,进而能不同程度地感受到“新丰鸡犬”“盖得故处”之妙。

三

格律诗词的“美”,往往离不开格律;格律诗词的“难”,也经常牵扯上格律。在坚持格律的问题上,“求正容变”已成为当代诗坛的共识。但是,“求正”必须“知正”,“容变”必须“会变”。同时,在格律运用的问题上,笔者主张分清“好、对、错”三者之间的联系与区别,即运用格律的原则是“确保‘对’而不‘错’,力争既‘对’又‘好’,但

决不能用‘好’的标准来判别‘对’与‘错’。”

对填词而言,词律的主要内容包括词的长短句结构、长短各句的平仄格式以及用韵等。长期以来,由于填词者所依据的词谱,均是基于“一人一词一谱”,即以某一位词人的作品为正格或正体,其他的词作为变格或变体。所以,不少人将“求正”理解为就是根据“正格”填词,“容变”就是根据“变格”填词。其实,并非如此。笔者以唐宋词人各个词牌的诸多作品为样本,本着“求正容变”的原则,运用统计分析方法还原了古人填词的自由空间。其关键是根据长短句结构分析划分乐段,以“表”述词谱的方式,揭示了《康熙词谱》所载各个词牌的内在规律,其成果以《新修康熙词谱》面世。该书《凡例》第10条明确指出:“使用‘表’述词谱,不止是使用根据现有词例编制的有形谱式;还可以参照唐宋词的变化规则,运用‘谱外之谱’,即举一反三,创制新的变格。”^④根据笔者的研究体会,所谓“求正”,就是认识掌握各个词牌的内在规律,并根据正格的“有形之谱”进行创作;所谓“容变”,既包括根据各种变格的有形之谱进行创作,也包括依据各个词牌的变化规律,允许运用“谱外之谱”创制新的变格。下面,就结合这次步韵唱和《水龙吟》,谈谈词律的相关问题。

(一)关于长短句结构。词又称长短句。对某一个词牌而言,其长短句结构代表着本词牌的固有特征。《康熙词谱》一共载有25体《水龙吟》,或102字,或101字、104字、106字等,由这25首词作揭示的长短句结构如表所示(表中末行所列长短句结构,为辛弃疾仿楚辞体)。其中,对于“三字读”或“三字句”,一些谱书标注不尽一致,《康熙词谱》均标注为“三字读”,而龙榆生《唐宋词格律》则都标注为“三字句”。统计规律表明,“三字读”或“三字句”可根据语意情况与使用习惯,由词人自主确定。《康熙词谱》以苏轼词(102字,其长短句结构上阕为“764444445433”,下阕为“634444444544”)与秦观词(102字,其长短句结构上阕为“674444445433”,下阕为“634444444364”)为正格(注:单个数字表示句子的字数,“34”数字表示“上三下四”七字句、“33”表示“上三下三”六字句,余者据此类推)。

《水龙吟》的长短句结构

上阙,四个乐段			
乐段一(十三字或十二字)	乐段二(十二字或十四字)	乐段三(十二字)	乐段四(十五字或十四字)
7 6 7 33 6 7 4 4 5 6 6	4 4 4 6 6 36 5 7 5	4 4 4 5 34 5 7	5 4 33 36 33 36 6 4 4 33 5 4 33 7 34
6 1 5 1	4 4 3 1	4 4 3 1	5 4 3 2 1
下阙,四个乐段			
乐段一(十三字或十五字、十四字)	乐段二(十二字或十三字)	乐段三(十二字或十六字)	乐段四(十三字或十二字、十四字、十五字)
6 34 2 4 34 6 3 6 4 4 33	4 4 4 4 4 5 6 6 7 5	4 4 4 5 34 6 4 6 7 5	5 4 4 36 4 5 7 34 33 34 6 36 5 5 4 33 4 4 33 7 34
5 1 6 1	4 4 3 1	4 4 3 1	5 4 3 1

需要强调的是,表中所述《水龙吟》的长短句结构,是根据《康熙词谱》所载样本作出的,总的规律是上下阙分别四个乐段,每个乐段大体有相对稳定的长短句组合,且这些组合都有一定的变化规则。下面,结合刘征、章质夫与苏轼的三首《水龙吟》来作进一步的说明。如下表所示,刘词 104 字,其长短句结构与《康熙词谱》所载变格——葛立方词(在《康熙词谱》中,对葛词只是就该词各字的平仄逐一标注,而未标注“宜平可仄”或“宜仄可平”的符号)基本相同,只是将上下阙末句“33”结构,变成两个三字句,即“33”结构。章词的长短句结构,其规则也完全包含其中,只是将乐段一中的七字句,由通常“上四下三”结构,变成“上三下四”的七字句。这种结构由于《康

熙词谱》所载诸词均未出现,所以在《水龙吟》的长短句结构表中未标注,这也正好印证了依据“无形之谱”创作新变格的说法。苏词的长短句结构则完全符合表中相关格式。龙榆生在《唐宋词格律》中,用苏轼次韵章质夫杨花词这首《水龙吟》作为标谱实例,且将下阕乐段四中的十三字断句为:“细看来不是,杨花点点,是离人泪。”但根据语意,其断句应为:“细看来、不是杨花,点点是、离人泪。”一些收录了此词的其他著作,则都是这么断句的。这也说明,若是囿于某一种长短句格式来断句,就很可能出现断句失误。

刘征、章质夫、苏轼《水龙吟》的长短句结构

上阕				
	乐段一	乐段二	乐段三	乐段四
刘词	6 7	4 4 4	4 4 4	5 4 3 3
章词	6 34	6 6	4 4 4	5 4 33
苏词	6 7	4 4 4	4 4 4	5 4 3 3
下阕				
	乐段一	乐段二	乐段三	乐段四
刘词	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 3 3
章词	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 4
苏词	6 34	4 4 4	4 4 4	34 33

从上可以看出,苏轼次韵章质夫的《水龙吟》,也没有局限于章词的长短句结构,所以,众家步韵唱和刘征先生贺词也没有必要完全照搬其长短句结构。为了现身说法,笔者滥竽充数,从不同的角度步韵唱和了十二首(参见附录二),各自的长短句结构如下表所示。其中,有多首词作的长短句结构并未与古人的某一首词作对应,自是新的变体。

笔者十二首《水龙吟·步刘征先生贺词原玉》的长短句结构

上阕				
	乐段一	乐段二	乐段三	乐段四
一	6 7	4 4 4	4 4 4	7 34
二	6 7	6 6	4 4 4	7 34
三	6 7	4 4 4	4 4 4	7 34
四	4 4 5	4 4 4	4 4 4	5 4 33
五	6 7	7 5	5 34	5 4 33

上阙				
六	6 7	4 4 4	5 34	7 34
七	6 7	4 4 4	4 4 4	7 34
八	6 6	7 5	4 4 4	5 4 33
九	6 7	4 4 4	4 4 4	5 4 33
十	6 7	4 4 4	4 4 4	5 4 33
十一	6 7	6 6	5 34	36 6
十二	7 33	4 4 4	4 4 4	5 4 33
下阙				
	乐段一	乐段二	乐段三	乐段四
一	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 33
二	6 34	7 5	4 4 4	5 4 33
三	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 33
四	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 33
五	6 34	4 4 4	5 34	4 4 33
六	6 34	4 4 4	5 34	5 4 33
七	6 34	4 4 4	4 4 4	5 7
八	6 34	4 4 4	4 4 4	7 34
九	6 34	4 4 4	4 4 4	5 4 33
十	6 34	4 4 4	5 34	5 7
十一	6 34	7 5	7 5	34 6
十二	6 34	6 6	4 4 4	5 7

(二)关于长短各句的句式及其平仄格式。笔者在《新修康熙词谱》中,对各个词牌长短各句的平仄格式,是采用统计分析与实证分析相结合的方式来标注的。并遵循“求正容变”原则,主张依据唐宋词格律的内在规律,运用“谱外之谱”。对于长短各句的平仄格式,《凡例》第10条第二款明确指出:“现有词例长短各句的平仄格式可能只有一种,但根据需要可选择同类的相关平仄格式。”^⑤显然,传统词谱凭借“一词一谱”或“几词一谱”的标注,未免过度严格。今人若是基于一知半解,囿于这一类词谱填词,势必自我加重格律“镣铐”,甚至妄议他人作品出律。这次群体步韵唱和刘征先生贺词《水龙吟》,一些手持龙榆生《唐宋词格律》的唱和者,就相关句子的平仄格式所提出的质疑,其因多出于此。

1. 对于《水龙吟》上、下阙乐段一中的两句,若首句为六字,则是典型的平脚六字

句,《新修康熙词谱》依据该句平仄的统计分析格式,标为“+—+ | ——”(“—”表示平声;“|”表示仄声;“+”表示可平可仄)。但是,龙榆生《唐宋词格律》^②则将此句的平仄标注为“|—+ | ——”。然而,这种标注不但与该句平仄的统计分析格式不符,而且也与实证分析格式相悖,例如,《康熙词谱》所载宋人黄机的一首《水龙吟》,共首句“清江滚滚东流”,第一字就是平声;刘征先生贺词第一句“风骚焕彩千秋”,第一字也是平声,完全合律。

2. 三字句或三字读,在句读上多随自便。统计分析格式可标为“+++”(可平可仄三处,尽管词例中有三连仄或三连平现象,但以有平有仄为宜)。对于《水龙吟》的正格,其上阕乐段四中长短句结构:龙榆生《唐宋词格律》标为“5433”;《新修康熙词谱》标为“5433”。对于后六字,龙榆生《唐宋词格律》标注为“+—|(句)——|(韵)”;《新修康熙词谱》标为“+++ (读)——|(韵)”,且若是依据“谱外之谱”,后三字的平仄格式完全可以是“—+|(韵)”或“+—|(韵)”。显然,刘征先生贺词的六字“浮大白,嫌未足”完全合律。

3. 《水龙吟》仄脚四字句,《新修康熙词谱》依据该句平仄的统计分析格式,标为“+—+ |”,在龙榆生的《唐宋词格律》中,有的句或标为“+—| |”“+——|”“|——|”;带“一字领”的仄脚五字句,其平仄的统计分析格式为“|+—+ |”,可是,在龙榆生的《唐宋词格律》中,却标为“|——| |”。这就表明,刘征先生贺词中的仄脚四字句,无一不合格律。

4. 《水龙吟》上阕的乐段三,有一种长短句结构“444”,第一个四字句常为“上二下二”的平脚四字句,《新修康熙词谱》依据该句平仄的统计分析格式,标为“+ | ——(句)”。但是,若是通过横向比较,也应允许为“+ | +—(句)”或“+—|—(句)”。与此同时,长短各句的平仄格式也是可以变化的。例如《水龙吟》下阕末句的四字,通常为“上二下二”句式,但章质夫就写过“有盈盈泪”(“上一下三”句式)。又如,《水龙吟》上阕的第二句,常为“上四下三”句式,章质夫就写过“正堤上柳花飘坠”(“上三下四”句式)。有鉴于此,刘征先生贺词上阕第六句“瞬三十年”四字,完全合律。

综上所述,刘征先生的贺词《水龙吟》,各句的平仄格式无一出律。那些热情的质询者,正好说明迄今为止所流行的传统词谱的弊端。刘征先生对诗词格律的驾驭,可谓炉火纯青。他的创作实践告诫我们,千万不要将诗词格律神秘化。当然,运用诗词格律,只有精通才能“从心所欲而不逾矩”。

(三)关于用韵。押韵是诗词格律的重要内容之一。自古以来,押韵都要依照韵书。众所周知,鉴于语言的变化,有“古四声”与“新四声”之别,所以,当代诗坛相对常见的韵书就有多种,如《佩文诗韵》《词林正韵》《中原音韵》《诗韵新编》(即十八韵《中华新韵》的简本)、《中华新韵》(十四韵)等。王力教授在《汉语音韵》中,关于“韵部”提出了两个标准:即“音韵学的标准”和“语音学的标准”。其中,“语音学的标准”是“不同韵头的字,只要主要元音和韵尾相同(如果有韵尾的话),就算是韵部相同”;而“音韵学”的标准,则是“不要求韵母的主要元音完全一致,音色近似的元音也可以认为是属于同一个韵部”。^⑦显然,“语音学的标准”严于“音韵学的标准”。

然而,实证分析表明,古今韵书韵部划分的标准,既不完全适用于王力教授所说的“语音学的标准”,也不完全适用于他所说的“音韵学的标准”。这就说明,韵腹与韵尾相同或相异(如果有韵尾的话)并不是划分韵部的刚性原则。正因为如此,不同的韵书,就出现了不同的韵部划分。其中,最容易引起争论的是两点:一是用韵的宽严问题;二是如何对待入声字的问题。这次群体步韵唱和刘征先生贺词,同样遇到了这两个问题,引起了很多诗友的争鸣。

刘征先生的《水龙吟》一共用了九个韵脚:即“曲、雨、户、足、目、土、玉、杜、赋”,从下表的比较分析可以看出,这首词是依据《诗韵新编》用韵的。其特点:一是将入声字全部作为仄声使用;二是采用合韵为部的宽押方式。刘征先生在这首《水龙吟》中的用韵,给了当代诗坛很多有益的启示:

刘征先生贺词《水龙吟》韵脚用字的比较分析

	曲	雨	户	足	目	土	玉	杜	赋
古四声	入	上	上	入	入	上	入	上	去
新四声	上或平	上	去	平	去	上	去	去	去
韵	十一鱼	十一鱼	十姑	十姑	十姑	十姑	十一鱼	十姑	十姑
部	十姑、十一鱼两韵同用通押								
注:本表第四行所谓“韵”,是指该韵脚字在《诗韵新编》(即十八韵《中华新韵》的简本)中所属的“韵”;所谓“部”,是指该韵脚字在《诗韵新编》中所属的“部”。同时,在《诗韵新编》中,以“仄声·入声”为一特别种类,可将旧读入声字全作为仄声使用。									

1. 韵部的有分有合与用韵的宽严相济。王力教授在研究分析古代韵书的韵部时,重申了“独用”与“同用”两个概念,进而可以将韵部分为两类:即独用自押韵部与同用通押韵部。所谓独用自押韵部,即只用该韵部中的字押韵。所谓同用通押韵部,

也就是允许两个或两个以上的独用自押韵部中的字同时使用,进而形成一个可以通押的韵部。例如,《诗韵新编》在“凡例”中明确规定:十姑“通鱼”与十一鱼“通姑”,即形成一个可以通押的韵部。谢德馨在《押韵基本知识》中指出:“时至今日,也有人为了分别指称大类或小类的方便,把韵的大类称为‘部’,而把韵的小类称为‘韵’。”^{②8}这里,所谓“小类”,是对独用自押韵部而言的,常称之为“韵”;而所谓“大类”,则是对同用通押韵部而言的,常称之为“部”。据此,对《诗韵新编》而言,实质就是十三“大类”十八“小类”,即“十三部十八韵”。

诗词创作实践表明,押韵的严和宽,必然决定着音韵和谐程度的高与低,若是按照“小类”与“大类”,将韵部分为“韵”与“部”,且有分有合,诗词创作时是遵从大类还是遵从小类(小类明显比较和谐),即押韵是宽一点还是严一点,全由作者本人自行选择。显然,若是单纯采用独用自押韵部的方式来划分韵部(可称之为“一类分部法”),那么,韵部划分得越细,押韵就越严。若是采用“有分有合”的韵部划分方式,即在按照独用自押划分韵部的基础上,再合并相关独用自押韵部,让它们同用通押(可称之为“两类分部法”),必然有利于实现押韵的“可严可宽”,为韵书使用者提供较大的选择空间。

2. 关于入声字问题。如何对待入声字,当代诗坛一直都存在着两种尖锐对立的观点,一是“誓死捍卫平水韵”,也就是继续推行“古四声”,入声作为仄声并单独形成韵部;一是“坚持推行普通话韵”,即完全废弃入声,按照现代汉语拼音全面实施“入派三声”。笔者预计,由于历史与现实的原因,“入声字”这个特殊问题,未来一个时期恐难形成共识。

实际上,古今韵书对入声字的处理有下述几种方式:一种方式是传统的诗用韵书《佩文诗韵》与词用韵书《词林正韵》,都是将入声字单列为相对独立的韵部。另一种方式是传统的曲用韵书《中原音韵》和《十三辙》,按照“入派三声”的方式,将旧读入声的字分别归入相应韵部中的平、上、去三声中去了。再一种方式是《诗韵新编》的做法,即全部采用《汉语拼音方案》注音,但在相关韵部中将本韵部的旧读入声字单列,并注明“仄声·入声”。参照刘征先生《水龙吟》的用韵,比较这三种做法,笔者认为:现代韵书在坚持以《汉语拼音方案》和《通用规范汉字表》为基础的前提下,给入声字的使用留下自由空间,进而调和截然不同的两种观点是必要的。湖北省荆门市聂绀弩诗词研究基金会组编的《诗词通韵(13部21韵)》(华中师范大学出版社,2016年版)

采用的就是这样一种思路。

最后,再顺便谈一下《诗词通韵(13部21韵)》,因为它与刘征先生《水龙吟》的用韵正好相关。该部韵书划分韵部的原则是:“有分有合,可严可宽,分韵从严,合部从宽”。也就是说,它采用的是既分“韵”,又合“部”的“两类分部法”。若是依“韵”中的字“独用自押”,当然表现为用韵“严”,若是依将相关“韵”合成的“部”中的字“同用通押”,当然表现为用韵“宽”。其中的“13”与“21”也是两个彰显韵部规律的数字,即“合部从宽”,却不会少于13部(将韵合成部的方式不止一种,本着“从宽”的原则都应尊重,但再宽不会低于13部);“分韵从严”,却不会多于21韵,那些采用“一类分部法”的韵书,其韵部数目,肯定是“21韵”之内的某一种组合,但任何一种组合,都会出现宽严尺度不均衡现象。与此同时,《诗词通韵(13部21韵)》对入声字的处理上,采取调和的态度,即在正文中严格遵循《汉语拼音方案》和《通用规范汉字表》来分韵与合部,但对旧读入声字加一圆点记号,以提醒使用者。同时,每一部都有“附录”,将旧读入声字归类放在一起。这样做的目的就是为了适应不同观点读者的用韵习惯。刘征先生《水龙吟》所用的韵脚九字就全部在《诗词通韵(13部21韵)》的第五部(包括八姑与九鱼),并将旧读入声字用作仄声。

附录一:刘征《水龙吟·贺中华诗词学会创建三十周年》

风骚焕彩千秋,新天恰待翻新曲。春阳破冻,故园荒寂,沐风栉雨。瞬三十年,云兴潮涌,弦歌户户。会耦耕俦侣,白头笑对,浮大白,嫌未足。待向来朝纵目。梦飞天,临睨乡土。百花解语,江河化酒,群山峙玉。狂喜灵均,欢歌鲍谢,千杯李杜。向珠峰高处,摩崖镌刻,吾华族,腾飞赋。

附录二:罗辉《水龙吟·步刘征先生贺词原玉贺中华诗词学会成立三十周年(十二首)并序》

丁酉闻鸡起舞,世间万象更新,中华诗词学会迎来而立之年。创会元老、诗坛耆宿、“聂奖”得主刘征先生欣然命笔,情溢毫端。一词激起千重浪,八方唱和万家欢。天下诗友竞寄诗怀,广结诗缘。笔者参与倡导,自然戮力前行,未敢袖手旁观。宁可滥竽充数,也要寻章摘句,依谱步韵数篇。十二生肖,十二词作,数字蕴涵祝福,拙作饱含心愿。与此同时,正好作为尝试,践行“求正容变”,运用“表”述词谱,创作新体变格,彰显唐宋词律自由空间。

一

闻鸡三十而歌,长庚明月迎春曲。汉江流韵,唐瓷添彩,楚风生雨。赋雪梁园,扬帆陆海,冰心入户。芳草琼花皆着意,情融景、犹如手足。更喜凌云送目。蓝天下、神州沃土。东坡赤壁,西湖碧浪,南山白玉。雄起宏图,放飞新梦,赓酬韩杜。问人间正道,缤纷多彩,齐吟诵、沧桑赋。

二

唐星宋斗回旋,入时天籁传新曲。自当调理宫商,不负风吹时雨。飞入柴门,情牵百姓,乐融千户。但愿扬鞭奔万马,一路上、并驱齐足。莫道叶能遮目。常踏遍、软红香土。迎来瑞雪白枝头,恰美颜如玉。爆竹冲天,弦歌动地,望中芳杜。正岁逢丁酉,时逢盛典,又欣闻、雄鸡赋。

三

壮观盛宴丰餐,普天一会诗词曲。追寻唐宋,牵连文脉,春风播雨。四世同堂,万家团聚,欢声盈户。比拼擂台传鼓点,视屏前、评头论足。试问白头深目。莫等闲、绸缪桑土。大江流韵,长帆破晓,浪花如玉。世事常新,而今上网,堪超李杜。望千秋北斗,畅吟牛渚,永不忘、初心赋。

四

凤凰迎客,鸡林传咏,遍地阳春曲。纵观遐迩,莫言肥瘦,但鸣蛙雨。太白豪情,东坡妙笔,遗山奇户。有诗词乐府,经天纬地,齐鼎立、相将足。但愿举纲张目。争向前、开疆拓土。挥鞭策马,扬清激浊,淘金琢玉。笔力千钧,情怀万古,魂牵屈杜。望群峰众顶,长空短信,争传递、登高赋。

注:“遗山奇户”句:元好问,曾居遗山,故号遗山。

五

壮哉而立之年,中流击楫鸣金曲。晴空万里白云飘,波涛犹化雨。王谢堂前燕,驾长风、不分门户。唐山流宋水,明溪清岸,常跋涉、凭双足。网上纵横耳目。谁不爱、吾乡吾土。栽桃浇李,飘香挂果,连珠漱玉。遥望摩天笔,戴明月、壮怀难杜。归来黄鹤,飞临赤壁,问谁续、东坡赋?

六

平平仄仄平平,等闲行路多弯曲。高坡低坎,深沟浅涧,新风旧雨。侧耳闻天籁,何须比、朱门大户。待到雄鸡鸣晓曙,忙起舞、难能停足。白发丹心青目。尤眷恋、一抔红土。痴情不改,壮心犹在,抛砖引玉。穿越红尘里,悟空灵、源清弊杜。梦潘江舀水,兰亭磨墨,试书写、桑榆赋。

七

欣闻网上传声,古时弦管今时曲。回眸平水,流长源远,放飞心雨。北斗凝眸,东风给力,环球开户。料可乘流通大海,自常葆、神清气足。何处寻千里目?唯争得、摩天寸土。赤心追梦,九霄邀月,五洋搜玉。问道知行,多谋善断,尊房崇杜。有高峰呼唤,千金难买登攀赋。

八

寻思千古遗篇,一样同工异曲。流年不负有心人,耕云能化雨。守望长空,一轮明月,对门当户。问璀璨星光,寒来暑往,历春秋、何为足?借得兰亭序目。会稽山、名扬率土。牌楼如字,文辞如屋,相融如玉。但话而今,可怜椽笔,常将口杜。孰知文字不分手,当立言、诗词联赋。

九

流连诗话芳丛,个中多少知音曲。吹糠见米,标新立异,兴云致雨。唤出星光,点燃火炬,打通门户。见苦茶甜芥,绿茶红酒,不品尝、谁知足? 纵览千篇万目。试攀比、古今风土。合浦还珠,宫商倾吐,荆山进玉。但愿时人,常怀“六一”,欧言莫杜。愿八方椽笔,百家联袂,舞雕龙、潜心赋。

注:“欧言莫杜”等句:北宋名家欧阳修,晚年号六一居士,著有《六一诗话》,也是最早出现的诗话。

十

大江千里奔涛,周郎枉顾东风曲。吴头楚尾,巴山蜀水,连床夜雨。莫吝离愁,但干杯酒,晚霞当户。有半亩骈田,一窗松竹,邀明月、鸡豚足。 又读诗经篇目。欲躬耕、东篱芳土。杏坛葱郁,兰亭清静,守身如玉。坐啸南山下,自可而、微防渐杜。愿程门立雪,过庭闻取相如赋。

十一

烟花爆竹喧天,雄鸡又唱江南曲。一簪华发披风,九畹兰芽滋雨。随处春光好,又何止、绿窗朱户。抬望眼、万里天高云淡,吟边画图难足。 振翅飞鸿悦目。任浑身、青衫粘土。欲寻佳句向长空,愿韵敲珠玉。自信明朝有吟客,堪追诗圣杜。待来日、微信传书,试比百家词赋。

十二

白头霜鬓难重黑,黄鸡唱、玲珑曲。向来回首,书山宦海,无晴无雨。一碗清茶,半壶醇酒,松窗竹户。更览胜西湖,犹闻西子,莫须叹、情难足。 过往烟云断目。笑谈间、化为尘土。相逢邂逅风平,一片冰心若玉。待到黄昏,自将三省,见微知杜。

问世情千万,灯前网上搜辞赋。

注释:

- ①习近平:《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》,人民出版社2016年版,第2页。
- ②《马克思恩格斯选集》,人民出版社1972年版,第112—113页。
- ③[汉]毛亨传,[汉]郑玄笺,[唐]孔颖达疏,《十三经注疏》整理委员会整理,李学勤主编:《毛诗正义》,北京大学出版社1999年版,第12—13页。
- ④⑤⑥转引自刘生良:《风雅颂分类依据之我见》,《河北师范大学学报(哲学社会科学版)》2011年第1期。
- ⑦周圣弘:《接受诗学》,中国传媒大学出版社2011年版,第5页。
- ⑧孔颖达:《毛诗正义》,《十三经注疏(标点本)》,北京大学出版社1999年版,第9页。
- ⑨毛泽东:《给陈毅同志谈诗的一封信》,《诗刊》1978年1月号。
- ⑩[清]刘熙载《艺概·词曲概》,上海古籍出版社1978年版,第106页。
- ⑪童向飞:《诗词唱和的历史、研究意义及研究现状概述》,《湖北大学成人教育学院学报》2011年第5期。
- ⑫刘华民:《宋词次韵现象探讨》,《常州理工学院学报》2006年第1期。
- ⑬[宋]严羽撰、郭绍虞校释:《沧浪诗话校释·诗评》,人民文学出版社1983年版,第193页。
- ⑭[明]王世贞:《艺苑卮言》卷一,丁福保辑《历代诗话续编》本,中华书局1983年版,第962页。
- ⑮[唐]白居易:《与刘苏州书》,《白居易全集》卷六十八,珠海出版社1996年版,第1121页。
- ⑯刘东海:《顺康词坛群体步韵唱和研究》,上海世纪出版集团2013年版。
- ⑰郭绍虞编选,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第2405—2406页。
- ⑱⑲⑳㉑[清]袁枚撰,顾学颀点校:《随园诗话》,人民文学出版社1982年版,第3、78、702、794页。
- ㉒[清]田同之:《西圃词说》,见《词话丛编》,中华书局1986年版,第1464页。
- ㉓[清]彭孙遹:《红豆词序》,《松桂堂全集》卷三十七,《景印文渊阁四库全书》,第1317

册,台北商务印书馆 1986 年版,303 页。

②⑤罗辉:《新修康熙词谱》,湖北人民出版社 2016 年版,第 25、26 页。

②⑥龙榆生:《唐宋词格律》,上海古籍出版社 2010 年版,第 158—159 页。

②⑦王力:《汉语音韵》,中华书局 2013 年版,第 21—22 页。

②⑧谢德馨:《中华新诗韵》,汉语大词典出版社 2004 年版,第 7—8 页。

(罗辉,男,1950 年 4 月出生,湖北省大冶市人,湖北省人大常委会原副主任,研究员,现任中华诗词学会副会长、湖北省荆门聂绀弩诗词研究基金会理事长,研究方向)

离开众声喧嚣的个人倾诉

——王爱红三十年诗歌阅读记

◎呼岩鸾

摘要:当代诗人王爱红三十年诗歌的阶段观察。独辟蹊径的路线图是离开众声喧嚣的个人倾诉。青春时期农村诗歌散发胶东土地的芳香,工厂诗歌轰鸣着挂满标语口号的车间内机器转动工友说话的混声。北京时期诗歌揭开建筑与人物以往未见的外观与内质。那一对乞丐滋生联想力,隐约着佛教世尊入城乞食的拯救,基督教乞丐拉撒路在上帝怀中的感恩。诗笔此后扫过中国与世界各地,深入历史,寻找末日与诞生。这位60后诗人诗歌和朦胧派后现代派是两条线,互相吸引但不重合,交叉即闪出火花。抒情绵密藏针,叙事跌宕曲折,议论吊诡但不悖常理。在伟大诗人写不出伟大诗歌的时代,必须不放过倾向伟大的诗歌。

关键词: 六零后诗人 高蹈的现实主义与现实的唯美吟唱 个人倾诉 爱与宗教感情

朱光潜在《谈美》一文中,把文学评论家分为四种:“导师”、“法官”、“舌人”、“印象”派。什么意思?褒贬之间望文生义,即可明白,无须深说。

我不是什么评论家,其实我是很厌恶那些充当文学掮客的评论家的,名衔的含金量愈高,我愈鄙视。我自认是一个阅读者,认真阅读值得阅读的文学作品,把真实的认识照写出来。从直觉始,直觉是美学;到概念止,概念是逻辑学。阅读是我的劳动,既沉重,又愉悦——一棵老草根又冲破地面发一次芽。

这次,我的劳动对象是诗人王爱红,他的诗歌:《王爱红诗集》(2016年出版,近年新作)。《王爱红诗选》(2016年出版,历年诗作,并有众书法家书其原诗,诗歌的雪泥鸿爪跬步蹈虚的艺术呈现)。《清月飞花》(2005年出版,此年以前历年诗歌)。还有必不可少的背景材料:他的散文作品、评论作品、书法作品;他编选的几种书籍,和文艺界人士对他的访谈录与大量评说。

我把一首诗阅读过程中的初次震撼力与持久震撼力,作为评价其高下优劣的先人标准。《亦截句》,诗语横空出世,有石破天惊之势。第一次读,震撼了我;一月后读,还震撼着我。我相信很长时间过去后重读,震撼力还像地雷一样埋在那里等我。这时候,王爱红是尼采了。

看——一个哲人
翻开垃圾在寻找食物的
疯子

王爱红是60后诗人。和所有诗有成就的60后诗人一样,他们在前面的朦胧诗,在后面的学院派诗、口语诗、下半身诗等等新潮诗,夹在两个巨型诗歌团块(非高峰)的中间,要想站起来并站得高些,他们必须冲破朦胧诗磷火闪烁的幻境,消除朦胧诗的并不朦胧的人文意识初醒的浅薄直露,及对十七年诗歌体制的恐惧感与被迫害感。他们又必须拒绝新潮诗歌流行时尚的诱惑,隔绝以怪异招摇成名的原始性功利主义痼疾。所有流派的诗歌,都是自己土垠的生长物,具有完全的时代合理性。没有朦胧诗在一层薄雾遮蔽下的冲锋,今日诗坛还会敲着旧钟颂圣;有了朦胧诗明白如话的“朦胧”,诗歌又恢复了一种美学品质。新潮诗歌即如很不为人齿的下半身诗歌,在诗歌创新意义上也作出了奉献。身体下半身诗歌接生了社会下半身诗歌。下半身揭示了上半身的污秽,下半身纠正上半身的歪斜。写下半身诗歌的人倒是正人君子,有些写上半身诗歌的人犯了下半身的错误。在朦胧诗派和新潮流诗派中间站起来站得高的不朽诗人是海子,诗高高站立之日人已经走了。始终高高站立着的诗人是王爱红。海子和王爱红,同一代诗人,都对诗歌和时代知根知柢,当行即行,当止即止,或改道而行。

王爱红之所以能够在诗歌上长久站立,是因为它具备一个优秀诗人应具备的全部精神心理素质,和诗写天赋与诗学修为。在诗歌生态的两极以至多极的往返折冲中保持平衡;在长时沉潜后以更充沛的功力浮升;看淡了诗人的名份而特别看重诗歌的名份。三者齐聚于同一个诗人,得益于王爱红先天本有与后天修炼的健全身心。他说:“地瓜是我心中的底儿,诗是我心中的底儿”。“心中的底儿”诗歌是必须有的;“腹中的底儿”是大地的恩赐物,托举着“心中的底儿”。好诗人都有这两个底儿。美

籍俄罗斯诗人布罗茨基的腹中的底儿是土豆,就是中国山东的地蛋。哪个诗人能从大地深处汲取营养滋生诗歌,他的诗歌作为植物形态,必高于必异于其他植物。王爱红诗歌已经区别于他前面和后面的诗歌了。

教养

他画得真是好
 他写得真不错
 这是你认为的
 展厅里
 大家都在看人
 作者往往不在这里
 他忙了一天
 现在已超过六十岁
 最好不要赞美
 逐步放射出的荧光
 照到众人的脸上
 你不说话显得更有教养

朦胧指数已经超过经典朦胧诗了,雾气后面站着纤细的骨头。这不是口语诗,无一点涎沫,而从嘴中直接说出,也毫无修饰让它自然天成。有学院派诗人知识分子写作的温良谦恭让,有无掉中外书袋的夫子酸腐气。萤火照亮不照下半身。这是王爱红式的诗,他发展到2015年年底的诗,温和厚道地传布一种雅俗共赏的教养,适用于各个时代,却因人而异。吃土豆的诗人布罗茨基“不相信人可以通过上学当诗人”,或许吃地瓜的诗人王爱红喜爱的教养就是这种布罗茨基式的。

我相信文学理论的一个说法,诗先孕于心,这时的诗是诗人心中的一尊诗魂(柏拉图的“理式”,黑格尔的“理念”,佛洛伊德的“潜意识”;或陆机、刘勰、钟嵘的“感物”),如灵胎一样泓深无涯却又浓缩凝聚泊于一心,运动着,发育着,成长着,还迟疑着,踟蹰着,自有感情与性格,渴望着诞生最后成形。

亦截句(片段摘句)

我们写诗也是向真理靠近
只是有时候似乎与真理越来越远

聪明的人迈出了第一步
只有傻瓜才能继续前进

过去是今天的孩子
在陌生的地方走一走,真好

你是神的孩子
你是父母的孩子
你是生活的孩子
但更多的时候,你是你自己的孩子

王爱红的眼睛和超声波透视一样精准,这个孩子就是诗魂灵胎呀。诗魂成熟了,诗人的心关不住了。诗魂出来遇到合适的语言就是诗歌。王爱红在新世纪前后一段漫长时间,在诗歌里沉潜了,“与诗稍远了些”。他心中的诗魂仍在滋育,出来遇到了汉语方块字,成了诗性书法;遇到了绘画,成了诗性美术评论家。王爱红成了诗人书法家与诗人美术评论家。他写字,依其性情诗风钟情行草,草书更显其性其风,瘦韧聚力,一脉贯通,骨隐颈现。最能变现汉字场景内涵的草书《望岳》,一线牵引四十字,云影鸟迹,昏晓阴阳,皆气也势也力也,绝顶置众小尽处,再创造了一次杜诗,再创造了一次泰山。他评论国画大师于希宁,把一位集画家、诗人、儒者、学者四种身份具兼的老人,写成了一首诗,尽现他梅花一般风姿绰约老而弥坚的形质。更多的时候,他的生生不息的诗魂,附着的是语言,形成众量诗歌。

诗人一个阶段有一个阶段的诗魂,一个阶段有一个阶段的语言。诗魂附着什么样的语言就是什么样的诗歌,风格是阶段性的。王爱红三十多年的诗歌成绩,可分为

三个各有诗质又不可切断的阶段:

王爱红诗歌之高蹈的现实主义发现

王爱红写诗因资源储积丰厚而起点很高,并有颇为严重的远离模仿的创造性洁癖。他首先想到的是要写得和别人不一样,然后才想要写得怎么样。王爱红极欣赏老画家卢光照的一句真言——艺术就是“开窍”;开窍者,有了悟性或灵性。如佛像点睛开眼,物品被佛关照得佛性开光。王爱红作为诗人,早早就开窍开光开眼有了悟性灵性,下笔时能一诗一开窍。王爱红在诗歌全局上看清了当代诗人何为而为。中国1980年代的现实已不是旧体制下“革命”现实主义所能囊括了,但遗风尚劲,脚下的坎坷遗迹尚须顾视,他必须以似乎自发自成的新诗艺,高蹈于旧现实主义斑驳阴影上去发现新事物。王爱红诗歌起点高主要高在这里。当时中国诗坛还一一挂着“农民诗人”、“钢铁诗人”、“石油诗人”、“煤矿诗人”、“纺织诗人”等等的旧朝冠冕,不改诗人唯成份论。这些行业工匠习气的诗人门户,被王爱红一步跨过,年纪青青,就自认是独步现实的个体诗人。当一些富创新精神的诗歌理论家在兴奋地宣传普及“陌生化”,“细节表现”、“叙事抒情化”、“庞德地铁站意象”、“黑色幽默”、“反讽佯谬”等西方诗艺常识时,王爱红已经熟练地见惯不惊似的使用这些技巧,写出流光溢彩的关于大地田野、工厂车间的青春现实的精致拓印。

大地田野是王爱红青春劳作挥霍岁月的一个基地,他的大地田野已没有人民公社“农业学大寨”的使人心情沸腾肚子饥饿的旧模样了。

秋空

淡淡的

一杯水

仿佛一仰便可饮入

轻轻地

柔柔地触摸

飞过蓝天的白云

那些鸟

像在地上爬

盛夏到这里

只剩下早晨和傍晚

所有的太阳

都纳入静静的葡萄树下

分到了土地使用权后能自由劳动的农民才能体会到这样的天空。“秋空”这个庞大意象笼罩着几个小意象，杯水、白云、鸟儿、太阳和葡萄树，恬淡的，温柔的，清爽的。有闲情，才有逸致，才能享受诗意。过了三十年集体化劳动生活后，田野上的人们对这样的秋日天空，突见感到陌生，以后就不会了。《秋雨》一首也在弥散新农村的灵氛。《村庄》的特征发现是“蚂蚁的集市/搬出各自的村庄”。《农具》最新定位是“农具守护在农业的边缘”。《夯头》对自己在土地上劳动的提升是“我是她唯一的牛马/不肯倒下的庄稼”。《弯弯的磨石》，通过磨石的磨擦系数，发现镰刀在“无数通往田地的道路上/生长绿色的光芒”。《俗称地瓜》、《俗称地蛋》，把这些地底下的块根状农产品，安放到庄严的神龛上，“地瓜是我腹中的底”；“我在乡下的日子之所以不死”，“我能够继续健康地活下去”，全赖“地蛋”这神粮的救护。《又见梨花》，所见的是普泛的生命过程，“生命的梨花”，“让我们来吃粗糙的梨”，“我想是怎样把梨花送走……/我要用爱情的桔子或苹果/把它一一埋葬”，包括人类所有生命都蒙受这样的垂怜，跳跃得过于突兀，但更显出生命轮回的突兀。《祖母的村庄》《爷爷》《一只鸡蛋》《中午的梦》，精巧温顺的叙事中，出现了有着当世亲情、历史刻痕、永远葆有当年状态的爷爷、奶奶、兄弟、妻子这些亲人们，对我们也是可感知可亲近的。王爱红的诗歌农人，绝不是艾青、田间、张志民、李季的诗歌农人了，更不是大跃进诗歌与小靳庄诗歌中的农人，更异于新潮流诗歌中的外出或留守的农人。

一切风景一切人事都要改变，但1980年代山东潍坊平原上的田野与农人就是这个样子的。此前不是，此后不是，只在王爱红诗歌中存在了。

工厂车间是王爱红青春劳作挥霍岁月的另一个基地。诗人王爱红这个青年工

人,不会看见车间横梁上挂的“工业学大庆”的火红横幅了,不曾盘算过干到二级工一月拿三十八元工资的幸福未来。他单单注目梅花扳手、千斤顶、大锤、齿轮、钢珠、螺丝这些工具与配件;警惧地想到手持工具的产业工人的魔幻物化,“工具就像动物的警觉方式”,“人成为机器的另一种组成部分”;人役使着他的工具动物,创造了中国1980年代改革开放初期的古典制造业。穿油污的蓝色工作服的诗人,感到“工人留在我的心中/工厂的背影永远是最美的风景”(《风景》)。他聚精会神地揭发了钢珠的隐私,“钢珠在齿轮里/如大豆在豆荚里”(《钢珠》)。大锤锤击着诗人的身心,“我就是通过这只熟悉的老拳头/如打一块废铁”(《大锤》)。诗人这样成为语言的主人,工人这样成为工厂的主人,就可以倾情审视与赞美从他手中而出进入工业大体系与社会人生大体系的一个配件了。

螺丝(后半部分)

我的师傅紧紧系着这颗螺丝
 我的情人终生依恋着这颗螺丝
 我的师兄师妹在这个螺丝的周围
 透过一圈又一圈螺纹
 我看到他们的生活与追求
 目光呈现向上的亮度
 我在这颗螺丝上劳作
 在这颗螺丝上寻找幸福的触须
 我在这颗螺丝下歌唱
 满怀朴素而善良的心情

螺丝

这是我血液里的高分子

工人已不是旧体制下的自在之物,还不是未来体制下的打工族,当时的工人在诗歌中是自为的工厂主人,把他们爱厂如家的主人翁精神化入机器工具,使得冰冷坚硬

的金属通了人性,有了人的心跳与气息了。写于1985年的《他与师傅》,经验丰富脾气倔强极不服老的师傅和掌握文化科技知识的徒弟对决,师傅扛得起大山的精神折服了徒弟。这种表现工人阶级内部血肉精神继承发扬关系的描述方式,歌颂赵占魁的延安诗人与歌颂王进喜的十七年诗人都不曾用过,也不会变衍出打工诗人代言农民工怨愤莫名哀告乞怜的纠结曲线诉说。王爱红以卓越的诗才,及一个劳动者的亲身体悟,写出了自海涅《西西里的织工》以来绝无仅有以后也不会有工厂经典诗歌,他在螺丝上已找到的“幸福的触须”,在他以后也无人能找到了。破产拆迁或改制拍卖的国企工厂的“背影”,也不是工人和诗人“最美的风景”了。时代只能这样轮转,徒唤奈何,幸留诗痕。

那时是诗歌手抄稿时代,通过邮寄的诗歌只能到达有限的人群中,不可能像现在这样通过手机或电脑进入互联网瞬间被传遍四方,而且诗人王爱红当时生活在农村和一个县城,他的诗歌因而未引起北京、上海、成都、广州等诗歌中心的注意。但时间是公平的,时隔多年后,王爱红早期诗歌的美学与人文价值,仍然得到诸多识家的肯定与称赞。他的这些诗歌特别具备的锤击闪光的抒情力量,包含着深入劳动人民血脉肌理的人性关怀,作出了正面的光明的无怨无悔的朴素倾叙。这是不可多得的历史片段性诗歌。王爱红的不能戒严的青春力量,也有擦枪走火的时刻,寻隙冲决得过于匆忙,造成他的某些诗语有失从容镇静,直说心曲,虽显得有些粗糙,却保存着青春状态应有的可爱之处。

王爱红诗歌之现实的唯美主义歌吟

抒情是诗歌的本质。人们对颂圣的标语口号式抒情厌倦已久,接着又开始抛掷缺乏精神钙质的糜软抒情,在1990年代诗歌稀见抒情的叙事沉重中,王爱红写出了一批翩飞灵动的抒情诗歌,在很多评论家那里得到了好评。他的呕心泣血的美声吟诵,不但是对过往抒情者的回应,而且也会得到往后任何年代的得心会意的回应。

甚至

甚至忘记了你的名字,我

甚至忘记了,是在何时何地
与你相识。我们俩甚至
没有构成故事的开始那样激动人心

我甚至忘记了,你
对我说的一句话
甚至忘记了你的容颜
甚至根本没有你

你仍然在茫茫的人海里
并且和我一样
在一条道路上行走着
我会碰见一张熟悉的面孔
非常熟悉,但肯定不是你

因为这是另一种美丽
一闪又不见了

连用五个极端副词“甚至”后跌入的沉湎之深与跌宕之难中,挣扎着的抒情最动人心魄。在四声“忘记”的回环中,诗人只是没有忘记他的忧郁——超越惆怅的美丽。这一个漂泊的年代,产生了许多漂泊者,飘到北京,飘到最南端的海南岛。漂泊者的故事不完整,没有高潮,没有一句话的记忆。漂泊者的“你”在人称复数中消失而没有你,没有了个体的容颜。时时会遇见的“另一种美丽”也会一闪不见。经历中的,熟悉过的,俱是他者,不复是你。在同一条道路上走着的人们,你我他复制着你我他。这是个奇异的大概能有光辉未来的时代,逼迫敏感诗人的感受如此迷离缺失确定性;因而王爱红对这个时代的抒情,不得不带上一种流动人口羞涩表达的美质,这种残缺美给时代烙印了奇幻炫目的图形。

冯至被鲁迅誉为“中国最为杰出的抒情诗人”,1941年写出著名抒情诗十四行体的《什么能从我们身上脱落》。我们是时代安排的秋树,树木脱落在花朵,蝉蜕脱落残

壳,音乐脱落歌声——都是我们身上的,脱落后化作尘埃还给时代。王爱红的“忘记”就是他的先辈冯至的“脱落”,王爱红的我和你 and 另一种美丽就是冯至的“我们”。时代不同了,两个诗人以质同形异的个人抒情向各自的时代作了完美的交代。

王爱红也要在爱情——诗歌的永恒主题上来一个一刀见血的抒情。

爱人(共五节,摘两节)

阳光灿烂,鲜花盛开
日子多么美,多么明亮
如果我死了,那么
一定是在找你的路上

我转身的时候,爱人
你是我最好的灵柩
盛上我空空的躯壳

这才叫爱情诗的空前绝后!王爱红给爱情建构了一个最新的圣殿,可以一直供代代有情人入内山盟海誓。他把爱情的生死相依直接交给生死,死在寻找爱人的路上;死了,爱人就是灵柩。我把你当作我的棺材!多么狠的狠话,多么彻底的温柔。两个身体化为一个,两个灵魂化为一个,这是从未发生过的爱情涅槃。王爱红爱情诗的高度与厚度,可作为上一代诗人舒婷《神女峰》的基座与《致橡树》的天空。

王爱红的抒情诗因其审美的精巧灵动与现实光亮面的密接,都是可吟可颂的。《风》,持久,强劲,硬汉情怀却也柔软,“我喊出风的名字”,一百只小手,一百只哀鸿,一百具竖琴,能奏出一百年诗歌的能量。《草》,草的生命力就是诗歌喝的骨血,诗人能在“众草”之上就是“不可分割的王”。《第四个人》是玄妙的哲理抒情诗,在形而上的上界。我、你、他三个人,加上另一组我、你、他,一共是六个人。出现了我、你、他以外的第四个人,“生活在我们中间”,“现在生活得很好”。无数我、你、他是我们,“第四个就像我们的队长/我们宽阔的部分”,“他使我们走在阳光的大道上”,第四个人是神吗?她是谁已成百解之谜。或者,以不曾有过的抒情方式,诠释了历史唯物主义

的群众和领袖的和谐关系。《吉他》十根手指十只蝉伏在吉他琴体上,胸膛是吉他的音箱,心为音符,人和乐器融为一体共同动作,奏出数如树叶的优美曲子打破沉寂,揭开亦哀伤亦欢乐的“七月绯红”。那个年代无数青年都这样抱着吉他抒情。

《唱歌的人》,我坚信在暮春晚上,“在一条水上”唱“美丽忧伤”的歌曲的人,是在唱着把唯美主义抒情推进到顶点的诗人何其芳六七十年《预言》中的爱情、亲情、友情、故土与人生理想。又坚信这个唱歌的人是王爱红他自己。他优美地弥散何其芳风韵的抒情诗还有《听雨》《碎片》《夏日黄昏》等等。生活给一个诗人能留出多少岁月保持抒情的愿望;同时又能给诗人划出多大空间展示抒情的能力?在世道人心急剧转型的眩晕中,王爱红不是唯一的抒情诗人,但他的抒情诗是在优秀者阵列中的。

王爱红有一首诗,在诗坛上很有名,我认定是王爱红诗风转变的风向标,被吴开晋教授看作是王爱红艺术风格成熟的代表,诗人王立世断言王爱红正在走向经典,那么这首诗就是途中的驿站。

今天是月亮的一半

今天是月亮的一半

今天的月亮不同往常

今天我打开一扇门

另一扇就被一具琵琶遮挡

遍地的碎银,为我而碎

遍地的芬芳,淡淡的,像我的忧伤

在仰视和低头之间

我轻轻地呼吸,但不能歌唱

今夜星光灿烂,琴声不断

悠扬渐渐绷紧了琴弦

琴的深处,你和我隔着一件衣裳

怎样才能消除今夜的遗憾

今天是月亮的一半

今天美丽的月光我和谁分享

和王爱红同一年代的诗人海子的《面朝大海,春暖花开》,应该是这一首诗的对应诗,都是十四行,但不是欧洲十四行的“商籁”,而是中国现代诗的“汉风”。海子和王爱红的两首诗确有很大的不同,不同的语言写出了不同的语境,不同的语境产生出了不同的意境。但两首诗又有终结性的相同,给人的末端精神感应只是一种:精神被语言的掌纹抚摸着醒过来了,变得敏锐细腻起来;要幸福地生活下去,自己和大家。

海子热烈、执拗,向着世界无限宽阔。他的幸福有尘世的具体,遍及劳动、旅游、食物、面朝大海春暖花开的好房子。他的幸福是共享性的,遍及亲人、陌生人、山岳河川,都要写信、祝福、命名。他的幸福是预约的想得到而未得到的,好像基督教的祈祷辞。

王爱红清凉、放松、精致,只用一室接纳月亮。这月亮的一半是上弦,还是下弦?是趋向圆,还是趋向缺?诗人只想享受当下的幸福,门开一扇迎月另一扇由琵琶独踞。品碎银月光,敛声呼吸,在昂首低头的月光琴声中思谋消除隔开美好物事的衣裳。王爱红的幸福是已经得到的正在独在独享的,可贵处在自我满足中不忘“和谁分享”。王爱红的诗歌是外儒内佛的诗人写的禅诗。

王爱红的诗写在海子的诗写出很多年以后,价值观念被时间搓摩产生了些许歧异;但两人诗艺的同样出众与诗心的同样悲悯,成了两首诗都能传世的充足理由。

人们都愿意海子享受到他设想过的简单幸福,但想不到海子在1989年1月13日写出他的幸福诗歌的两个月后,3月14日写出《春天,十个海子》,预告“这是一个黑夜的孩子,沉浸于冬天,倾心死亡”,十二天后于3月26日拥抱了绿皮子火车,到达他的《弥赛亚》的天堂,享受“大地不能承担的一片苦叶子的幸福”。60后诗人中最卓越的诗歌定型于青铜不朽了。海子的诗歌为死亡而存在。

过去很多年了,诗人王爱红的私家车上坐着莫言、北岛、欧阳江河……走在北京,走进了他的诗歌的“亦截句”散点扫描与“非虚构”叙事独语阶段。

王爱红诗歌之一个人自己的叙事、抒情、思想的独语

王爱红的语言仓储繁富丰盈,他又极富转换语言形态的应变能力。他心中诗魂跃出附着什么样的语言,就是什么样的诗歌,附着了他的2015——2016年的语言,就形成了《亦截句》《非虚构》《北京,北京》《继续》那样的诗歌。语言与诗意已大异于前两个阶段。语言从青春的华光熠熠,从成熟的唯美深沉转换到崭新的语境场地,朴实而又开放,沉静而又嘹亮,从容自若旁若无人地滔滔诉说。诗意见缝插针,深入到生活实相的另外角落,深入到人类心灵的多处角落。叙事为主代替了抒情为主,学会了在叙事中突发抒情,叙事抒情中一一勾出人世与私人的隐秘,这些隐秘其实是诗人深思熟虑的不温不火的思想结晶,大水漫过河床后的金沙粒。

《亦截句》完全是一首心灵叙事长诗,以突然断裂远处突然接续的怪异诗行,对心灵版图进行散点扫描,把所见所感惊心动魄处记录在案。中年人的心理埋伏着闪光的金子,金子在尘世蒙尘土头土脑。见过世面的中年人的嘴巴很紧,开口出来的就是金子,一点也无须雕镂修饰。爷爷奶奶爸爸妈妈妻子,作家诗人画家哲人农村或城市的“小芳”,小狗鸟儿鱼儿鱼籽鱼刺,还有革命与诗集,在诗人从北京到南京的往返路线图上,以散乱的队形走过,但依稀凸凹着可以编程的程序化思想光点。他把心灵的盆地清扫了一遍,“几乎忘掉了/那些恶心的事儿”。他恐惧时间无情,写着字的纸会变成白纸。他恐惧异化的卡夫卡爬虫,回到从前回不到现在,梦中醒来自己不是自己。他对全球化中的民族性消亡进行了微不足道的抵抗,“一只法国的蚊子咬了我一口/我还打死了一只法国的苍蝇”。他无限热爱自己和人民的血缘关系,愿做各种基因上的孩子,把自己放低谦卑下来,确信“那些关心我爱护我的都是我的父亲”。他遇到了历史沉疴潜伏的凶险,“屠夫,我们常用这个词/来打磨牙齿/他有一套家伙和程序/给人震慑,让人心惊肉跳//千万不要用擦脸的毛巾当抹布/千万不要用拖地的抹布再擦脸”。巨大的思想不要明白说出来,叙事中的实事也是思想。诗歌正确是诗人的底线与红线,颠倒再颠倒后,诗人再放胆抒情吧。诗人不胆怯,他是勇敢的,他的诗歌出发点是人民,他的大脑有“浓缩一千倍或放大一千倍”的乡村与工厂(《随想:大红工厂》);他惦记“农具的重量随同粮食经过城市的胃/已经流失了”的结局(《下乡》)。

这本诗集中所有的诗都是非虚构真实叙事,说一个个现代中国故事:家族故事、

诗人故事、革命故事、陌生人故事。故事的场景多在北京,有的在他处。诗人是一个读书人,识透了世道人心,看穿了人情世故。他独语——自说自话,冒着古典与现代的书卷气,却无书袋里的陈腐味;冒着市井细民的泥土气,却滤掉了污渣。这二者结合就厉害了。高雅者见其堂室典奥;平实者见其圆径清晰;中庸者二者可见轻松徜徉。说情爱慎说情语,情爱更深更亲。说革命避开壮语豪言,革命更轰轰烈烈。说事就直奔事去无废话,说人说头说脸不修不饰,诗人要表露的思想就在人和事的这些包袱里了。有好几层皮子,包得紧,有耐心才能慢慢解开。他的臧否褒贬、肯定否定、赞美诅咒、拥护反对,都不在语言里面,而在语言外面。

《逗眼捧眼》《漂友》《致雷人》,嘻嘻哈哈地写出了诗歌兄弟们的可爱可亲,对不可亲不爱者也是笔下留情,戏而不谑。当代中国诗歌就是这样闹嚷嚷地前进着。《一位画家的经典》,画家怪脾气成了经典也不足为怪,给他一句“红脸白眼”看人,轻刺一下也极痛快。《一位玩玉石的朋友》,诗人没有给他倾倒耶和华的“七碗之怒”,只是撒了些纪实性的语言,就把文物界及所有各界的大款大腕的丑陋贪腐以假斯文遮掩的形象,描绘得活灵活现了,未了揭其至命之短,土块将比玉石值钱;诚如马克思所预言,黄金将用来建造公共厕所。

《作为周氏兄弟母亲的鲁瑞》《想起奶奶》《京姑》《想起周姐》,说了三个时代的四个中国女性。她们身上的时代痕迹,都是生活的琐屑,却形成百年历史的鲜明符号。鲁瑞作为鲁迅、周作人、周建人三位现代名人的血缘母亲,“她好像不是一个人/有时候,她更像是三个人”,一句话折射出同血三兄弟的不同归向。她生前死后,也承担了三个儿子的不同命运,“还好,这样子/她活得风光,死得不太冤枉”。有人回忆,鲁瑞女士爱读通俗章回小说,拿《故乡》给她看,故意不说是鲁迅写的,她看完说“没啥希奇,都是老家我见过的”,多准的评价。《想起奶奶》,“她比毛主席整整小一句”,“我奶奶说,毛主席应该活到160岁/不,确切地说/应该是166岁”。原因是她对阳历阴历的误解,“她在365天里/过了两个年”,应该还有对伟大领袖的革命感情与虔诚祈愿。这个老农妇对民族礼教与社会主义现实都有坦然地担当,“薛仁贵与王宝钏的传奇/在奶奶心里都烂成了泥/在现实这个死鬼和向往这尊佛面前/她总是满足/她从未都没说过苦”。《京姑》,革命给人恩赐不同的命运。同一顶“三青团员”的黑帽子,拉来扯去戴在同名的姑姑与父亲头上。平头百姓的京姑与革命干部的父亲,就面临了不同的后果。是京姑的话,也是乱成一团的阶级关系的话,“让我楞了一下”。能让

大家都“愣一下”的时代故事实在不少。《想起周姐》，五十岁的周姐还未结婚，“值得周姐去爱的人”是普金，“一定会去俄罗斯找他”。四个中国女性是三代人，绝不是每况愈下，而是每况愈变，各有一种“悲情”；人的价值观到头来以极陌生。不能对价值作道德评判，现象排列比现象解析更醒目。

王爱红的北京叙事，是连续性的画面叙事，是外乡人的首善之区的新鲜体验，从进京序曲说起，刚进“庐山”不久，尚能见“庐山”真面貌。前门，前门宾馆，在前门一年，天安门广场，假日里的天安门广场，“所有的人都处于公干”，在北京拉家常，跟卖菜的打个招呼，“在北京我已经不觉得冷”，“喜欢上北京的生活”。胜利的革命建立的首都，1949年以后获得无数革命诗歌的赞颂。“七月派”诗人绿原，因胡风反革命案获罪入狱前，也写过激情勃发热泪盈眶的《沿着中南海的红墙走》呢。王爱红的北京诗歌，跟此前此后所有诗人的北京诗歌不同，因为他用一根自家特有的坚韧红线串连着叙事。北京啊北京，诗人的春秋笔法，随处都有，不会把人绊倒。

第一次进北京

豁然看见天安门

浑身的鸡皮疙瘩都出来了

(那时候,四周还没有设置栅栏)

天安门广场就显得更大了

人民大会堂像一片绿荫

我觉得凉爽了,在一个酷热的夏天

我翘首仰望人民英雄纪念碑

胸膛里一下一下滚动着轰轰的炮声

等走到毛主席纪念堂

我的眼睛有点湿润了

当我看到天安门上的毛主席
眼泪竟然唰地一下流了下来

父亲突发心脏病不幸辞世
那是1985年,我第一次来北京

第一次来北京豁目看见天安门广场,竟然浑身窜出鸡皮疙瘩,真实得令人吃惊。他能自由地走在世界最大广场上,所见都引出真情。享受人民大会堂的荫蔽,人民英雄纪念碑前听到隆隆炮声,走到了毛主席纪念堂,悲痛欲哭,回首见到天安门上的毛主席画像,眼泪果真流了下来了。这些真情实感突又峰回路转,到达了刚刚辞世不久的父亲身上,他是在毛主席指挥下走上解放战场打仗的老战士。从故宫径直向南,到毛主席纪念堂,一路都是中国近现代革命历史。后人的历史感情,不应摆脱也摆脱不了,而应该在精神上与心理上接受消化,否则这里今后发生的故事就不能接受消化了。王爱红接受消化神圣革命后的诗歌精致结晶,还有《天安门上毛主席》:“不管我在哪里/不管我在哪个方向/您都在看着我”。《中南海(一)》:“与那些博大的胸怀相比/海,确实显得小了”。《中南海(二)》:“叫海/也显得小”。都是二三行小诗。伟大的历史人物都有几个侧面,他在各个方向上看我们,我们也在各个方向上看他,看天高地低,看海深海浅。

《是真的还是假的》,看见一男一女抱着婴儿的奇怪乞丐,穿着时尚,干干净净,年轻漂亮像一对大学生,真假难辨,诗人费尽思量。诗人的叙事技巧确实高超便巧,诗人的感情变化确实出人意料,“我宁愿他们是强盗/也不愿意他们是乞丐/他们迫切的需要已接近抢劫了”。诗是好诗。由此诗我想起了基督教《圣经·福音书》中著名乞丐拉撒路,想起了佛教《金刚经》中佛祖午中去城里讨饭,想起了儒教的“十儒九丐”,想起了现代社会心理学人类群落中的丐帮。对人类历史代代都不可缺少的一种生活方式的实行者乞丐,除了诗人的锐见,还应该排除价值道德评判,大方地给予宗教意义与心理意义上的理解与承认。面对乞丐,应以《在无锡大佛脚下》对小草的证悟来证悟他们;像贴近看家中一个基督徒姐妹发生的感应来感应他们,也做出宗教徒的样子向他们伸出手。以平常心看平常人那样看乞丐,不考虑真假,假的也是上帝的使者

或社会的符号。那些真正伟大的作家诗人,那些获得了诺贝尔文学奖的作家诗人,都是富有宗教感情与宗教批判意识的。

王爱红写诗爱用从《诗经》开始的最原始的技巧——比喻,把这种最原始的技巧用得像刚刚诞生那样鲜活,每一个比喻都是由他开始,他第一次这样用,别人从未用过。天空飞鸟“像在地上爬”。天空“就像一张砂纸/把我打磨”。“寒冷正像/一群顽皮的孩子在大街上跑来跑去”。“春节是位将军”,“打开一首古诗/在上面我患了沙眼/另外还有流行感冒”。“肺叶般的暖气片又复活了”。“谎言是那场雪”。钟声“像昨日的领袖/扬起手掌”。“秋雨是一颗颗熟透的葡萄”……语言场上突然绽放的奇葩,美不胜收,看到了是第一次看到,过目不忘。诗人本身就是一个比喻,藏在语言后面,以比喻玩出花样:直喻、隐喻、暗喻、转喻、广喻、博喻、近喻、远喻……而诗人最高的功夫是不在比喻上止步,诗不到比喻为止。王爱红样式的比喻是有萌发力的,每一个比喻都能化生成一个挺立的意象,意象对诗歌的作用比起比喻来是双重的。意象是现代派诗歌最突出的标识。这样,王爱红借助比喻意象化,就把诗歌最原始的技巧变成了新潮诗技巧。

王爱红也用近年刚开始流行的最新式技巧——后现代反逻辑技巧写诗写出了优秀诗篇。在他的诗中,逻辑推理的悖反思维方式弄成了前《诗经》最原始部落巫师的巫术。《你牵过的手》,手纹迷乱,手相不明。《泰山石趣》,石头已进疯人心中,成“短线的风筝”。《温暖的冰》,比神话更不可理喻,一块冰的“目光里有一只可爱的动物”。《夜晚,我听到鸟鸣》,平常的鸟鸣妖魔化,“像一些桃子/撒落在必经之路上”。《玻璃板上的树》,一棵非植物性的树,从杯子打翻后的茶叶中长出。《荷锄的人》,画家米勒画中的锄杆和诗人的笔管接在一起让汗水流下。《又见梨花》,梨花被桔子或苹果埋葬,梨子在钟表上摆动。《鱼和鸟的爱情》,鱼和鸟能够并立一个平台,迎接印度洋的海啸。《列车上的桃子》,桃子无真假,观者神志只痴迷那一种美丽。《第四个人》,三个人、四个人、六个人、局外人,一些简单数量形成的空间无路可走。推翻逻辑推理后,立起的是诗性思维。诗失去常识性逻辑而栖居于诗性思维就成了好诗,最失常的诗性思维出最好的诗。科学必须推理,但推理却能推翻信仰推翻诗歌。

王爱红在最原始的技巧与最现代的技巧之间,游刃有余地娴熟使用着历代好诗人磨练积累出的十八般诗艺,因而他的诗歌就散发着一批优秀诗人佳作的诗味。王爱红诗歌的诗味是属于广谱性的。这诗味的味道不是生理意义上的,而是克莱尔·

贝尔的艺术作品的精神文化“意味”。说王爱红的诗像某代某些杰出诗人的诗是不准确的。虽然写到“像”的程度也很难,并非降格以求,但忽视了他的独立自成意义。优秀诗作总有若干相同的诗味,这种近似的美学“意味”反应,在审美的味蕾上,上下代之间是隔代继承发扬,同代之间是交叉相互浸润熏沐。美学反应上的共同性就是一代诗风。一代诗风不是在王爱红所弃绝的“文人相轻”中形成的,而是在王爱红所赞成的“在诗歌上人人平等”中形成的。

王爱红的潍县平原诗篇,延伸了臧克家农村诗篇中广阔深厚的土地与农民的勤劳坚韧。《中秋夜》《甚至……》《握手》《那个名字不是你》《不知我的心情是否已改变》《歌唱》等诗篇唯美抒情诗歌,把唯美主义诗人何其芳的轻柔纱布,披在今天的淡淡忧伤上面。《握着一把刀入眠》,王爱红的老虎和牛汉的老虎步履不同,却发出共同吼声。《诗神》《想念》《世纪末》《星星》,小诗的珍珠,能够和孔孚、非马的小诗比试亮度和色泽。《面对茶杯的习惯式》《我在一片叶子下面避雨》《诗行》《一块打碎的茶色玻璃》,思考着学院派诗人知识分子写作的形而上玄学。《家庭成分》《我在前门一年》,纯粹的北方口语诗,从竹筒里倒出的豆子,是精选过的,可选入口语诗经典。《表达》《装饰》《思念》,用顾城的童心,去发现纯洁稚拙的人之初的人性。王爱红向所有存在过的与还在创作着的诗人们致敬。向叶圣陶的《风》致敬,也写一首《风》,“五四”吹过的遥远的风有了当代的形体。向徐志摩的《我不知道风向哪一个方向吹》致敬,他特别向海子的麦子致敬。王爱红和海子都是在土地上种过麦子的孩子,从未把韭菜与兰草当成麦子。海子放下锄头后,北方的麦子继续在王爱红《残雪》《深入》《怀揣着朋友的诗集》等诗篇上生长繁茂丰收着。“把重新生长的麦子传给我”,“今年的小麦已趋向镰刀”,“小麦收割了,剩下拾麦的少年”,“捡拾你留在麦茬上的诗篇/被镰刀割破的手指还留着殷殷的鲜红”,“二十五年一闪而过,我惊奇地发现你已经长大了”……谁又能解读与测度王爱红喟叹的“不理解的部分和麦秸垛的高度”呢。

王爱红始终是独立存在的“这一个”诗人。仍在坚持的和已经退去的诗人,他们和王爱红一起建设了一个时代的诗歌。

诗人在喧嚣的职场谋生,诗魂在自由的时间与空间外化。离开众声喧嚣后的个人倾诉,是60后优秀诗人的共同诗歌履历,又各有殊异的特殊呈现。攀登弥赛亚天

梯的海子是诗歌天使,一闪而过遗下太阳照透的陨石。在学院高墙后面的西川,细心揭开历史隐秘的面巾,实证地构建了民族精神家谱。舍利挑选尘世的净土奏响佛号梵音,以生死大悟的慈航普度八苦众生进入极乐。悲情救世的刘川给底层民众义不容辞地当了代言人,放出农民工的断腿飞于天空,讽喻性地计量时代前进的步幅。良心日夜清醒着的马启代只为良心写作,像蚯蚓那样在黑暗的地下运动。我刚读完他大部分诗作的王爱红,像出生时就颈系一根红绳一样,毫不疲倦坚持不懈地向世界反思他的家族与个人的命运。我读到的他的第一首诗是在1983年的《等待》,想在“等待里抵达”,最近的诗是2015年底——2016年初未结集的《我在北京旅游》和《在东川》。三辈人都是旅游者,有的能回来,有的回不来了。王爱红三十年的诗歌劳动,锤去了开始写作时即少有的渣子,他的诗性已臻精纯,如精纯之钢却又温良驯善。他的诗歌是诗,他的书法与画评是诗。“有人看见我,说我/在北京提着一只鸟笼”,他的行为艺术也是诗。

在诗歌阵地上,王爱红对导师的教导,不当成教条;对法官的判决,不会服从;对舌人的揶揄,付之一笑;对印象派的印象,在自己的印象中去印证。王爱红的“诗魂”、“理式”,“理念”,“潜意识”,“感动”,终能跳入自己和生活找到语言和言说方式。人们要在诗歌中找到的,只能是温柔的审美与沉重的思想。自然界的天空有灰霾,诗歌界的天空也有灰霾;而王爱红的诗歌与很多优秀诗人的诗歌是晴空或风景,让人俯仰之间,或赏心悦目或痛心疾首。诗也成了诗了。

(呼岩鸾,男,当代诗人、评论家,研究方向为现代诗与佛教文学)

新著跋两篇：奔流不息的历史长河

◎曾纪鑫

一、《活着的历史》跋

历史在前行的过程之中,常常面临多种选择与可能,但一经发生,便成为不可更改的事实,影响乃至决定未来的路径与发展。这种影响,不仅包括社会、政治、军事、哲学、宗教、思想、文化、教育、经济、习俗等人类生活的方方面面,生态文明、自然环境等也会受到波及。变动不居的现实,背后便有一双看不见的无形之手——历史的作用与推动。

“过去其实并没有真的过去,过去就活在今天。”我在创作《昨天并未远去·咸宁向阳湖“五七干校”回眸与反思》一文开首,引用了美国著名作家威廉·福克纳的这句名言。

是的,历史不仅“活”着,就“活”在当下,“活”在与我们同步的今天!

就理论而言,时间越远,所耗“能量”越多,历史对现实的影响会越来越弱,范围会越来越小。而许多时候,事实并非如此,历史的能量不能以常规视之,犹如聚变、裂变的“核能”,不因其消耗而衰减,随着时间的推移、人口的增多、空间的扩展,影响会越来越来大。

妈祖作为一位实有其人的民间女子林默娘,由治病颇为灵验的“神姑”,遇难后被当地百姓奉为“通贤灵女”,尊为海洋神灵。尔后,这一民间信仰受到官方接纳,经南宋、元代统治者屡屡册封,成为“泉州女神”,终于结束了中国海洋“未有专神”的局面。此后,妈祖又在历代朝廷的多次册封中由“泉州女神”升格为“天妃”、“天后”、“天上圣母”,逐渐超过其他海神而“一统江山”,成为全国普遍信奉的专职海洋神灵。一名年仅二十八岁的普通女子,就这样在官方的不断册封中,向内陆省份、台湾、东南

亚地区及其他国家扩展……时至今日,这种信仰不仅没有衰减,反而越来越浓烈。据相关资料统计,全世界现有妈祖庙五千多座,信徒两亿多人,主要分布中国大陆、台湾、香港、澳门以及日本、韩国、泰国、越南、柬埔寨、缅甸、文莱、新加坡、马来西亚、印度尼西亚、印度、菲律宾、美国、法国、丹麦、巴西、阿根廷等二十多个国家和地区。在妈祖的故乡福建莆田湄洲岛上,建有规模庞大的妈祖庙建筑群落,每年农历三月廿三妈祖生日这一天,岛上渔民禁止出海捕鱼,家家户户张灯结彩;来自世界各地的信徒组织进香团体“回娘家”祈祷,每年多达五千多个,人数百万以上,再将分灵妈祖神像隆重接回。如此浩大的声势、汹涌的人流汇聚在一座小岛,该是一种怎样的人间奇观!

韩愈在人们心中的地位与印象,在于“文起八代之衰”,位列“唐宋八大散文家”之首。一千多年来,他的诗文不断再版,收入中学课本、大学教材,影响深远。其实,韩愈不仅是著名的文学家,也是一位杰出的政治家、哲学家、思想家。元和十四年(819年)正月,任职刑部侍郎的韩愈,因奏章《论佛骨表》被唐宪宗贬为潮州刺史。他刚抵潮州,便“与官吏百姓等相见”,“面问百姓疾苦”,然后雷厉风行地做了几件解民之苦的实事:驱除鳄鱼,为民除害;关注农桑,祭神止雨;广施善政,释放奴隶;兴办学校,培育人才……韩愈在潮州呆了不过半年,却在当地留下了浓墨重彩的一笔:因有韩愈过化,原名恶溪的大江,更名韩江;城东的文笔山,因韩愈登临游览,改名韩山;橡木树改称韩木;纪念他的文物胜迹,除最负盛名的韩文公祠外,还有昌黎旧治坊、景韩亭、昌黎路、韩山书院等。这些都是看得见的物质性遗存或纪念,而内在的影响,一种精神的贯注,则如汹涌的潜流,在潮州澎湃了一千多年,深刻地影响、改变着这块土地的文明与气质。在百姓眼里,韩愈犹如一颗耀眼的星辰,是潮州地方发展史上举足轻重的关键性转换人物,地位最高,影响最深。

赵匡胤因黄袍加身成为宋朝开国君主,帝国及其后裔也因“黄袍加身”打上了无以更改的宿命阴影。赵匡胤在汴京(今开封)登基,不得不以此作为开国之都。自963年石敬瑭将河北、山西一带约十二万平方公里的幽云十六州割给契丹之后,长城的拱卫功能不复存在,从国界到汴京约五百公里全为一马平川,不仅没有天然屏障,就连一个险要的关隘也没有。北宋在与辽、金的长期对峙中,敌军动不动就屯兵京城,朝廷时时处于惊惶失措、提心吊胆、被动挨打的局面,想想看,该是一种怎样的沉重与无奈?赵匡胤想迁都,他西巡洛阳,实地考察,大造舆论,可迁都序幕刚一拉开,

就遭致诸多勋臣贵戚的极力反对,不得不放弃。兄终弟及,赵光义继位,曾极力反对迁都的他自然不会“无事找事”地将龙椅搬离开封。后代以降,在一代弱于一代的衰落中,迁都之事更是无人提及。直到一百六十多年后,开封在异族的铁蹄下以惨烈的毁灭而收煞。

赵匡胤被部下披上黄袍而登基,总担心他们拥兵自重,以同样的方式篡位,不得不严加防范,将军权牢牢控制。他创立“更戍法”不断调换将领,使得“兵无常帅,帅无常师”,结果导致“兵不识将,将不识兵”;他重文轻武,“好男不当兵,好铁不打钉”的俗语便出自宋朝。北宋职业化的庞大军队,是辽军、金兵的好几倍,可宋朝自始至终,除镇压内部农民起义大获成功外,在对外作战中从未取得过一次像样的决定性军事胜利,开启了中国历史上“内战内行,外战外行”之先河。厓山之战结束,古老的汉族第一次整体尝到了蒙元异族统治的切肤之痛,国土沦陷,生灵涂炭。每一次改朝换代,伴随着的往往是数不胜数的残忍杀戮,在血雨腥风的笼罩下,先朝皇族首当其冲,赵氏后裔几乎被斩尽杀绝。侥幸逃脱的一支,在福建漳浦一处远离集镇的湖西硕高地隐身而居。没想到这一住就是七百多年,随着人丁的繁衍兴旺,当地耸起了一座仿宋建筑群落——赵家堡。大宋王朝,挽歌袅袅,余音不绝,直至今日,可谓一曲令人伤感、引人缅怀、穿越时空的千古绝唱……

我将这些历史与现实相互缠绕的题材诉诸笔端,便是《走向海洋的心灵皈依》《韩愈贬潮州》及《从汴京到赵家堡》。创作时,我不仅通过书籍、杂志、报纸、网络等搜求、阅读所能找到的相关文字,还实地踏访相关遗迹,梳理脉络,厘清变迁,尽可能地探寻那隐藏在历史表象背后的发展规律。

唐太宗曾感叹:“以史为鉴,可以知兴替”;英国哲学家培根说过:“读史使人明智”;德国兰克史学认为历史学的任务,就在于“批判过去,教导现在,以有利于未来”……说法不一,意思大同小异。就某种程度而言,历史与现实同构,我们脚下的现实与土壤,便是历史的延伸与发酵。

收入本书的其余各篇,无论写人,还是纪事,所涉及的内容,都在一定的时间与空间,产生过较大影响,具有一定的代表性或象征意义。

《朱熹的建阳情结》中的建阳,是朱熹晚年的定居与归葬之所;《朱熹与紫阳过化》所写同安,是朱熹的首仕之地,他的一系列活动,使得建阳、同安两地的教育水平、文化品位得到极大提高,影响之深,亘古未有,至今仍是当地一道靓丽而独特的人文

奇观。

清人惨烈的统治措施——剃头令,催生了一个新的行业。清朝灭亡,辫子不复存在,“剃头令”自然成了一纸空文,可剃头业不仅没有衰落,反而更加红火了。我在《从剃头到理发》结尾写道:“透过三百多年与头发相关的历史,其实我们可以或多或少地窥见汉民族的心理压抑、个性扭曲、自我排解等方面的演变轨迹。”

早在二千五百多年前,古希腊海洋学家狄米斯·托克利就说过:“谁控制了海洋,谁就控制了一切。”福州马尾,不仅是中国重要的科技基地、造船工业的发祥地,更是中国海军的摇篮。中国近代海军建设,正是从此起步;也是在这里,爆发了中法马江海战,福建海军覆灭,马尾船厂被毁,中国海军遭受第一次挫折与重创;此后又是中日甲午海战的惨败,北洋海军覆没……《蹒跚的步履》由马尾起笔,叙写了中国海军发展的艰难历程:“世界各国在保卫海洋权益、争夺制海权的较量背后,实则关系到一个国家、一个民族的生存与发展。”

1911年10月10日,辛亥首义在武昌爆发并迅速取得胜利,不仅推翻了满清王朝,而且结束了中国两千多年的封建专制。辛亥革命的任务其实有两项,推翻清朝与推翻帝制,但它只推翻了满清皇朝,后一项任务远没有完成。尽管如此,辛亥革命毕竟不同于中国历史上暴风骤雨般的农民起义,它是国家的暴力机器军队与具有西方先进民主意识的知识分子相互结合的产物,将中国革命推向一个崭新的高度,人民的思想得到了一次极大的解放,懂得了怎样行使手中的权利去争取真正意义上的民主与自由。辛亥革命产生的影响之巨,覆盖的内容之广,蕴含的课题之深,是我们前行路上一座无法绕开的“高山”,追寻、反思、探讨其历史价值与现实意义,也是我创作《辛亥首义》一文的应有之义……

历史虽然是已经发生过的往事,但其积淀的成果是文化,无时无刻不作用于生活在今天的我们,可以毫不夸张地说,历史是今天所有问题的谜底。因此,正确认识历史,对于了解现实,认识我们自身,乃至创造未来,都富有极其重要的意义。

二、《遥远的绝响》跋

我们的祖先,创造过高度发达的辉煌文明。这些文明,有形的物质与内在的精神兼而有之。星移斗转,日月轮回,有的仍然延续发展,有的不断推陈出新,而有的则失

落无几或湮没无闻了。

比如远古的青铜时代,尽管铜器的最早使用不在中国,但我们的祖先以其勤劳与智慧,创造出了体系独特、光彩夺目、无与伦比的青铜文化,在世界长期居于遥遥领先的地位。但很长一段时间,人们面对种类繁多、铸造精巧、造型生动、纹饰华美的青铜器物,感叹赞赏之余,却因资料匮乏而对制作这些精美铜器的过程——铜矿的开采、冶炼技术、制作工艺不甚明了,“史文阙佚,考古者为之茫然”,只好“姑且存而不论”。

1978年,深埋地底长达两千四百多年的曾侯乙编钟重见天日,这套六十五个大小编钟,总重量达二千五百多公斤,融大气磅礴与典雅精致于一体,巧夺天工,令人拍案叫绝:远看,按原钟架排序,气势雄伟,蔚为壮观;近观,造型别致,纹饰精巧,玲珑剔透;不仅如此,每组铜钟的音阶都符合音律要求,演奏时音色优美,音域宽广,它的演奏音域只比现代钢琴少两个八度音,音附结构相当于今天的C大调七声音阶,总音域跨五个八度,可以演奏古今中外多种曲调。对此,美国音乐权威人士G·麦克伦不得不心悦诚服地说道:“曾侯钟及其排列方法、命名系统和调律都显示出‘结构’上的成熟;复杂的律制与高超的工艺都超过了我们迄今对古代音乐世界一切东西的猜想。不仅其制造的技术水平,而且在哲学——音乐学上所获得的成就都使我们高度钦佩。同是处在公元前5世纪的古希腊,却没有给我们留下任何堪与之比较的具有音乐价值的工艺品,虽然我们一向习惯于崇拜古希腊。”

是的,与古希腊处于同一时期的战国年代,其他方面姑且不论,但我们的音乐,却远远地走在了他们前面!

并且,规模宏大的曾侯乙编钟在当时只算得上二级水平,其规格在“九龙之钟”、“十龙之钟”之下。若依此向前发展,今日中国音乐之发达,当遥居世界领先地位。令人丧气的是,实际情况远非如此。即以乐器而言,中国民乐队中的绝大多数乐器并非本土制造,而属“外来户”。中国民族乐器都到哪儿去啦?大多湮没失传了!不说更高规格的“九龙之钟”、“十龙之钟”,即使曾侯乙编钟的出土也属偶然。“皮之不存,毛将焉附?”伴随筑、箏、笛、埙、排箫、柷鼓等大量民族乐器的消失,相关的音乐理论、演奏技巧等,要么断裂,要么退化。

我国音乐在战国时期以编钟为标志,已臻成熟。汉、唐两代,更是中国音乐发展史上的两座高峰。此后,中国音乐就开始走下坡路了,乐器失传,理论枯萎,规模缩小,统治者禁锢……一旦衰颓,便呈覆水难收之势,跌入历史的深谷低迷徘徊。

我在《青铜时代》与《遥远的绝响》中,扼腕于青铜时代、传统音乐的衰落,追溯古人创造的辉煌,在古今中外的相互比较中,尽可能地叙写某一时代的独特内涵,勾勒社会由旧时代向新时代不断递进、演变、发展的轨迹。

法国著名历史学家费尔南·布罗代尔认为历史有三种不同的时间——地理时间、社会时间与个体时间。自然地理环境的变化,在历史进程中的演变十分缓慢,他将这种地理时间称之为“长时段”;社会时间,指变化明显但相对稳定的历史,又称“中时段”;个体时间即“短时段”,历史处于不断运动、进化与过渡之中。

如果我们将某一人物事件、生活习俗、社会现象等放在不同的历史时段,所看到的内容、得出的结论会相应地有所不同。

当印刷术最初在唐代发明、推广与应用之时,位于福建西部四县交界偏远地带的连城县四堡乡根本与之无缘。不唯四堡,即使整个福建,当时还是一块“化外之地”。明代中叶,四堡突然“发力”,由农业转型为手工印刷业,并在清代乾隆、嘉庆、道光年间,一跃而成为我国南方坊刻中心、中国四大雕版印刷基地之一。

四堡不仅创造了一个奇迹,从某种程度而言,简直就是一个“神话”。当我们将四堡乡及其发生在这块土地上的一切,放在长时段里观察,便可见出雕版印刷从兴起到发展、鼎盛、衰落的明晰轨迹:多种合力促成雕版印刷在此落脚;四堡人抓住机遇使之繁荣昌盛,五百户人家,便有书坊三百间;一册册书籍从四堡运往四面八方,垄断江南,行销全国,远播海外,出版总量仅次于北京、汉口,排名全国第三;清朝末年,国外铅印新工艺传入中国,四堡无法与之抗衡,书坊大多停业倒闭,残存的几家苦苦支撑,惨淡经营至1942年,终于落下了最后的帷幕……

我们不妨设想一下,面对石印、铅印等新技术的竞争与挑战,如果四堡及时引进新设备,淘汰旧技术,是否会获得新生?答案不言而喻。而实际上,就传统文化机制而言,这种转型几无可能,衰亡势不可免。对此,我在《走进四堡》一文中不禁颇为沮丧地写道:“不唯四堡,即使整个民族,在新技术面前也表现出相当的守旧与顽固。早在九百多年前的北宋庆历年间,毕升就发明了效率大为提高的活字印刷术,可这一被国人自豪地称为中国古代四大发明之一的先进技术却长期没有得到推广。直到鸦片战争前夕,活字印刷不仅没有取代雕版印刷,就连相应的发展也微乎其微。对此,有人做过专门统计,清末版本目录《增订四库简明目录标注》共著录历代书籍七千七百四十八种,不同版本计两万部,其中活字印本只有二百二十部,仅占总数的百分之

一强。”

中国文人的生存现状及人格特征有目共睹,毋庸赘言。其实,我们所见到的只是千百年来不断演变、发展的结果,如果将历史的触角不断向上追溯、朝内延伸,直至远古时期文人诞生的源头,那么,因与果,明与暗,发展与转变,一切的一切,将“大白于天下”。我在《古代文人的诞生、崛起与宿命》《秦汉文人的蹂躏与阉割》《魏晋文人的劫难与怪圈》三文中,就此进行了一番探寻、梳理与反思。

中国古代的最早文人巫覡,在西周时由“士”所取代,进入春秋时期,宽松的政治环境出现了,人们获得了参政议政的权利与自由,独特的个性受到社会的广泛尊重。这一时期的知识阶层,大多处于“游士”状态,他们不愿受制于人、依附于人,将人生定位在“为王者师,为诸侯友”,游离于政治体制、官僚体系之外,凭借智慧才能、道德品质、人格力量震慑君王、左右诸侯,以思想学说干预政治、影响政治,从而实现人生的意义与价值。战国时期的文人,更是进入多重自由的人生境界——心灵自由、人身自由、人格自由。他们没有不敢说的话,没有不敢做的事,没有不敢涉足的领域,大胆否定,开拓进取,勇于创新,个人的能量与潜力得到最大限度的释放,生命力、创造力得到最大限度的发挥。春秋战国时期,理性闪烁,人才辈出,是知识分子少有的黄金时代!

随着六国的消亡与大秦帝国的建立,文人求新求异的创造活力被纳入规范整合的框架之中,自由与独立被专制集权残酷扼杀。秦始皇的焚书坑儒,使整个社会从上到下,变得喑哑死寂。文人的社会地位与生存环境,由春秋战国的绚烂春天,陡然跌入专制集权的三九寒冬。汉武帝罢黜百家、独尊儒术,全国只剩下一门异化了的政治学问儒教,国人所读之书、所学之理,全是儒家的一套“玩意儿”。而儒学经典就那么少量的几本书,中国几乎所有知识分子所干的事情,不是诵读六经,就是“六经注我,我注六经”,一代代文化精英的智慧与才华白白空耗浪费,陷入自我封闭、盲目自大、因循守旧的怪圈之中难以自拔。

魏晋南北朝三百年混乱,朝代如走马灯似的不断更换,历史舞台少有知识分子活动的身影。他们不仅没有春秋战国时期游士的干预世事、积极进取,反而陷入一种莫可名状的忧虑烦恼、惶恐不安与悲哀痛苦之中。为渲泻排遣,他们或服药行散、醉酒长啸,或放浪行骸、谈虚说玄。尽管如此,统治者仍不肯放过他们。曹操视士大夫为草芥,将他们玩弄于掌股之间,孔融、许攸、杨修、姜圭、崔琰等一大批著名知识分子,

无不遭到他的强权诛杀,弄得整个士大夫阶层人人自危。司马懿一场兵变,不仅给满门曹氏皇族带来血腥之灾,何宴、丁谧、毕轨、李胜、桓范等辅政名士也惨遭杀害。据《汉晋春秋》记载,仅司马懿的这次屠杀,就造成当时名士减少一半。置身封建专制统治之下,稍有一点血性与骨气的文人无不动辄得咎,成为统治者剿杀异己的牺牲品。要想生存,就得依附权贵,“学好文武艺,货与帝王家”……

于是,我们更加缅怀百家争鸣、百花齐放的春秋战国时代!

文化的繁荣、文明的辉煌,是先祖列宗高贵人格、高尚道德、高超智慧的结晶与体现。湮没的文明,犹如划过长空的流星,虽然短暂,但照亮了历史的夜空;这些消失的绝响,看似无从追寻,却充塞天地,余韵袅袅,永远在后人心中回荡。

文明的失落,既有自身体系停滞的缺陷,更有改朝换代所带来的严重破坏。每一次改朝换代,总是伴随着大规模的动荡与战乱,物质毁弃、人才蒙难、百姓涂炭,文明的断裂程度,与战乱的规模大小、时间长短成正比。而开国新朝,总是肆意践踏、破坏乃至毁灭前朝的一切文明成果。等到战乱结束,新朝一统天下、政权渐稳,然后休养生息、恢复元气,新的文明种子萌芽、生长,还没长成参天大树呢,又将面临新的换代、战乱与毁弃。

这种情形,既与传统文化“血肉”相连,也与人类特性密不可分。说到底,人就是一种动物,哪怕高级动物也罢,仍脱不了动物的“胎记”。几千年来,人的生理条件、人性中的野蛮因子,并未发生多大进化与改观。每一次黑暗的降临与笼罩,使得人的神性反而有所退化。

历史是一条绵延不绝、缓缓流淌的长河,我们心中,应有一种大历史观、大文化观、大文明观。

因此,如果将中国几千年的文明发展史放在整个人类的历史长河,放在地理时间的“长时段”中考量,我们并不感到悲观。

谈及大历史,我们会想到黄仁宇的《万历十五年》,而新近出版的一部由三位美国历史学家创作的《大历史·虚无与万物之间》不容忽略,该书近七十万字,从宇宙大爆炸开始写起,一直写到今天的互联网时代,整整一百三十八亿年的时间!这一无法形容的漫长历史,经历了八道“门槛”与突破:第一道门槛,大爆炸宇宙学、宇宙起源;接着是星系、太阳、地球、生命出现;然后人亚科原人进化,人类进入旧石器时代,城市、国家与农耕文明出现,直到跨越第八道门槛——通向现代性的突破,迈向工业革命、

全球化、人类世；书末还展望了接下来的几千年乃至更加遥远的未来。这是一部具有科学依据的人类、地球乃至宇宙的整体发展史，人类从无到有，从渺小到伟大，不断挣脱束缚，不断突破进化，前景一片灿烂！

如果将中华文明放在这一浩瀚的大历史格局之中，其失落与湮灭，简直可以忽略不计，映入我们眼帘的，是人性的光芒与历史的永恒……

历史既是一门科学，也是一门艺术。在普通读者眼里，历史是难懂的古文，是书斋里的学问。如何读懂历史，正确认识历史，清醒地活在当下，客观而公正的历史书写，为此提供了可能。而厘清事实真相，回归历史本身，则是艺术地书写历史的重要前提。

收入本书的十六篇文化历史散文，《禅语五祖寺》写得最早。1993年5月，我拜访尚在湖北黄梅县师范学校任教的大学同学朱移德，在他的陪同下游了一趟禅宗策源地——黄梅五祖寺，不禁为禅者们刻苦修行、超越物欲、把握自我、独立思考、大胆怀疑、追求独立人格的精神所震撼，更因平凡朴实、生动活泼、博大精深的禅宗为人类价值信仰的批判与重构提供了一个很好的参照系而激动不已，情不自持地写下了我的第一篇文化历史散文。没想到这一写就是二十多年，题材虽有一定的随机性，但每篇所写，绝不“无病呻吟”，总得拨动我的心弦，激发我的灵感，带着一定的反思与启迪，具有独特的意义与价值。

整理旧稿，当时虽然写得认真用心，但总会存在这样那样的缺憾。为此，我不得不反复修订，或增删，或重写，更正事实，调整结构，融入新的认识与思考。但愿我的文化历史散文，能为读者带来些许新的气息。

（曾纪鑫，男，湖北公安县人，《厦门文艺》主编，一级文学创作，中国作家协会会员，厦门市作家协会副主席，主要从事文艺创作与研究）

风雨江湖 多情笔墨

——读李良博士《李可染》

◎陈大利

李良博士的传记大著《李可染》(江苏人民出版社2016年6月版)的问世,实为文学界和艺术界的一件好事,细细读来,该著堪称近年来优秀而少见的艺术名家传记之一种。传主李可染是徐州人,作者李良也是徐州人;李可染是二十世纪中国美术史上重要的画家,李良是江苏省研究现当代中国文学文艺的俊彦;李可染以如椽巨笔为祖国河山立传,既有传承,更重创新,开宗立派,大美无垠;李良视野开阔,笔墨含情,力求全方位、多角度地描绘出身处江湖风雨之中的李可染,如何从容度过,并老而弥坚,终臻大成。李良为乡贤立传,固是情感使然,也是责任内驱,字里行间充满着一份自然与自信。捧书在手,宛若欣赏一幅关于李可染艺术人生的长卷,点线面块,皴擦渲染,跌宕起伏,光色辉映,意境全出,耐人寻味。

传记共分八章,环环相扣,犹如章回体小说一般的结构。第一章“我是徐州人”,铺叙李可染平凡的家世,“素质可染”的秉赋,以及二胡情深的渊源,充分展示了著者对于家乡风土人情的熟悉和热爱,以及对于李可染生活环境的理解与认同。这种建立在理解基础上的认同,也贯穿了全著行文的始终,《李可染》一书给读者最突出的感受就是:既有详赡可靠的材料作为有力的学理支撑,又饱含激越的情感浇筑于字里行间,语言鲜活、文笔生动,是一篇可读性很强的艺术人物传记。

孟子说:“颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。”知人论世,若要了解李可染其人其艺,必须结合其生活的时代;而李可染的艺术之路,其实也能够折射出一代艺术家们的奋斗历程。二十世纪初期是新旧文化冲突最为激烈的时期,绘画领域的“中西融合”、“借古开今”思想应时而生。生于二十世纪初期的李可染,在学艺之初先是随乡贤画家钱食芝等人,临习王石谷一派的传统山水,其后求学于上海美术专门学校,学习水彩、木炭等西方绘画方法,深得刘海粟褒赞,经过在徐州艺专十余

年的教学生涯之后,再求学于国立杭州艺术院,学习素描、油画,得西湖山水的滋养以及校长林风眠的关爱,收获了圆满婚姻,并积极参加进步学生组织“一八艺社”,走上争民主、要自由的道路。传著第二章“去来之间”,细致梳理了李可染求艺之路上的点滴发展变化,关注李可染“为人生而艺术”的观念是如何形成的这一命题,尤其是点出李可染再度回到徐州艺专教学之后成立的“黑白画会”,奠定了李可染一生水墨山水的基础。

第三章“声名渐起”,描述了抗日战争全面爆发之后,李可染辗转徐州、西安、武汉、长沙、桂林、重庆各地,用手中的画笔,积极宣传抗日,践行着为人生的艺术创作观念。著者通过对李可染具体画作的细致解读,尤其是对重庆期间画人物、画水牛、画蜀中山水的具体作品的分析,将这一时期李可染笔下技法不断精进,审美心灵进一步提升,交游日广,声名渐起的艺术人生进行了高度概括。在这一章里,著者使用史料时的态度极为审慎而严谨,既有对画家本人所做题跋的解读,又有同代友朋、弟子的如实记录,口述、笔录,力求详实可靠;而对于一些材料,即便是本人的口述,若有不妥,也能辩证使用,如李可染以牵线徐悲鸿与林风眠第一次见面为平生得意之举,而不知徐、林二人早已相识,就并未为尊者讳,而是站在同情的理解这一角度,敬佩李可染对师长和艺术的尊敬与真诚。尤其值得特别提及的是著者在本章中涉写李可染结交徐悲鸿、傅抱石之后获得的启迪与影响,着墨不少,尤其是重写李可染山水画创作方面既重视对传统的深入研究又重视对写实写生的积累与实践,正看出著者李良的别有用心以及这种用心背后的眼光与见识。

著者分别以“用最大的功力打进去”和“用最大的勇气打出来”为第四、第五两章标题,剖析了李可染入职北京之后,既潜心学习传统,师法古人,又自觉寻求变革,师法自然,目标明确而坚定,行动勤奋而执着,终于有所成就。纵览传主一生,在抗战胜利之后,李可染北上执教北平艺专,既是徐悲鸿延揽人才的盛情相邀,更是李可染自我有意味的选择,著者能够敏锐地捕捉到历史发展的滔滔洪流中之矛盾与发展,并不讳言复杂的人事斗争,这是著者的学识与胆识所致。有人的地方就有江湖,在江湖风雨的考验中,反倒更能显示人性与真情。李可染师从齐白石、黄宾虹,自称“齐黄之徒”,不仅在技法上学习齐、黄的线条构图、笔墨层次,更注重从艺术观念、思想格调方面深入继承。著者李良熟稔现当代中国历史发展的大背景,也能够把握住李可染师法齐、黄,更师法传统的思想脉络与创作轨迹,包括李可染在中央美院的教学理念,考

察石窟及文化遗迹的切实收获,都是李可染自己所言“用最大的功力打进去”的证明,顺而言之,如此纪传也是著者“打进去”的结果。

“用最大的勇气打出来”,彰显了李可染在新中国成立之后改革中国画的决心。继1954年历时三个月的江南野外写生之后,1956年江南第二次写生,1963年赴江西庐山、井冈山写生,等等,都是“为祖国河山立传”的不断尝试,著者视野宏阔,将李可染与张仃、陈大羽等画家写生风格不同的比较,凸显其山水画变革的成就。1957年历时四个月的东德写生访问,对景创作,达到李可染山水创造的高峰,著者认为,这是“李可染艺术创新的内心渴求受到特殊政治语境的挤压,在进入一种相对宽松环境下得以最大可能的释放”,“在50年代政治意识形态对艺术的约束尚存一定弹性空间的背景下,李可染借助异域题材极力进行艺术语言探索,成为相对纯粹地通过域外写生和考察推进自己艺术语言变革的成功案例”,这是社会学、政治学、艺术学综合思考的发见。石涛认为“笔墨当随时代”,李可染则直接宣称要改造中国山水画,十分重视探讨中国山水画的意境与笔法表达,从写生到创作,尤重“采一炼十”,同一题材的绘画,反复锤炼,如著名的《万山红遍》。著者尽量从具体的历史语境中,去分析这一时期书画界不约而同选择毛泽东诗词为创作题材的社会原因,“是时空大气候下的艺术选择”,我们不能否认,在气质与情怀上,李可染的作品确实最为接近时代症候,确实是“红色山水画”的代表。

“可贵者胆”,“所要者魂”,本是李可染为自己的创作定下的两句座右铭,著者李良拿来作为第六、第七章的标题,确实可见另有深意。用可靠的材料还原李可染文革期间的真实心理:政治冲击下,被批为黑画家的李可染,整日提心吊胆,战战兢兢。但被剥夺作画的权利,却成就了李可染“酱当体”的书法风格。梁简文帝有“立身先须谨重,文章且须放荡”句,李可染为人寡言持重,书法以碑为主,融合篆隶,讲究重拙苍大,但并非豪放派。在著者看来,身处江湖风雨之中的李可染,能够从容度过牛棚时期,并获得回北京画画、去漓江写生的劫后余生,看似人生偶然幸运的一个例外,实质上也是一种坚强。这份坚强坚持到了文革结束,李可染迎来了他艺术人生的真正春天。以“白发学童”自喻,“七十始知己无知”,培养人才,勤力苦学,终至澄怀观道的化境。艺术大家已去数十年,当我们回窥还算不远的那段历史,我们看到了宏大的历史风云中某种伟大的坚持。

著者在最后一章以“东方既白”作为对于李可染一生成就与贡献的总结:识缺斋

中省思坚持,师牛堂内踏实前进,李家山水卓然独立而示范未来。中国画是中国的,李家山水是中国画的卓然一派。

李可染是现当代画坛大家,关注并学习的后来人也很多,所以,关于李可染其人其画的论文、专著并不少见,李良博士的这本《李可染》有着属于自己的独特发现和鲜明特点,与同题材相关阐述和而不同,不乏启发意义。

这本传记写作的视野宏阔、视角独到。李良博士一直从事现当代文学史的研究,对于李可染生存的现当代时期有着深刻的体认,他没有孤立地看待李可染的人生与艺术,一直努力站在更为宏大的历史背景下,纵横捭阖,返回历史,返回现场,历时性和共时性相统一,努力还原李可染在每一个重要人生阶段的原生态环境及艺术发展的客观事实,不拔高,不媚俗,知人论世,为读者勾勒出清晰而丰满的人物形象。

传记使用的材料十分丰赡,逻辑也严密。作为一名治学严谨的学者,著者在文中所使用的材料十分丰富,其中不乏第一手的资料,如地方志、族谱、旧报刊杂志、口述、题跋。无论是对人物事件的陈述,还是对于画家画作的分析,著者对于材料的使用都尽量做到详实而可靠,使这篇传记的学术性很强。

读一本传记作品,捧起来则舍不得放下,要么是传主行迹震撼,要么是著者运笔独到,阅读《李可染》,兼得这两个方面,尤其是作为后来人的著者没有被关于传主的浩如烟海的记述淹没,而是站在同情的理解、理解的认同、认同的分析等维度上展开叙述,更显李良博士的视界之严谨高阔。一篇传记的作者,其实是在传记对象和读者之间架起一座沟通的桥梁,作者既要对象有高度的认识,尤其是“了解的同情”,又要为读者考虑,保持文字的生动性与可读性,“言之无文,行而不远”,李良博士在撰写这本书的时候,显然注意到了这一点。

(陈大利,男,艺术学博士,淮南师范学院美术与设计学院副教授,研究方向为中国文学与书法研究)

精通中国书画的艺术大师

——记台湾书画家高逸鸿

◎徐振忠

摘要:“中国书画”凝聚着五千年优秀的华夏文化积淀,涌现出许多各领风骚的杰出书画家,原籍浙江临安的旅台著名书画家高逸鸿,是一位自学成才书画精通的泰斗,他一生坚持传承弘扬华夏文化的民族传统,立于世界文化之林,在世界艺林中荣获崇高的荣誉。

关键词:中国书法 国画 高逸鸿 艺术大师

中国书法是我国丰富多彩的艺术宝库中的一种国宝家珍。它是借助汉字的书写,充分发挥毛笔的特殊性能,通过点线的变化运动,以表达作者的审美观念、学问修养、思想感情、性格气质等精神因素的美的艺术。它有妙不可言的艺术魅力,是中国优秀传统文化中的重要组成部分。书法创作要达到较高的艺术水平,必须借助于学问修养。笔墨的神采飞扬,往往是作者渊博学识的体现,当然也有技法技巧方法的问题。^①

中国书法包括笔法、结体和笔意三要素。它伴随着汉字从甲骨文演进到大篆、小篆、隶书、楷书及行书、草书。^②它凝聚着五千年的文化积淀,涌现出很多各领风骚的杰出书法家,如东晋的王羲之、王献之父子,人们称王羲之的字有“超逸的美”;唐代有欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权,各创自成一格的楷书,人们称颜真卿的字有“雄强的美”;还有张旭、怀素的狂草亦别有魅力,人们称张、怀的字有“奔放的美”;宋代苏轼、黄庭坚、米芾等以行草书著称,^③人们称黄庭坚、米芾的字有“清新的美”;^④明代有四大书法家董其昌、张瑞图、米万钟、邢侗,其中前两者被称为“南张北董”,最为出名。张瑞图,泉州人,府志称他蘸发泼墨,奇姿横生,尤其精于大字匾额,其笔力不凡,行家称为“铁划银钩”^⑤。清代有碑派、帖派之分、各有一定的艺术成就;近现代的于右任把碑、

帖所代表的两大美学体系融为一炉,推出一个新的美学境界^⑥。历史文化名城、东亚文化之都的泉州在近现代也出几名书法家,如曾迺(振仲)、梁波云(龙光)和黄光汉,以及弘一法师,其中梁波云还是一位书法研究专家,他编纂出版了一部《中国书法大辞典》,在香港出版,驰名中外。^⑦

中国绘画简称国画,它具有鲜明的民族形式和艺术特色,历史悠久,传统优良。远在文字形成以前,就已有绘画的萌芽。史前文化以及整个中国文化灿烂的历史,都与绘画艺术息息相关。国画是用毛笔、墨和中国颜料,在特制的宣纸或绢上创作的。类型有人物画、山水画和花鸟画。技法上分为工笔和写意两大类;有壁画、屏障、卷轴、册页、扇面等多种画幅形式,还有独特的装裱工艺。国画表现物象的传统美学法则是:“外师造化,中得心源”;采用的方法是:“目识心记,以形写神”。国画不是对物象作纯客观的描摹,而是把客观物象与作者的艺术思维融合在一起,把自然形象变为“艺术的形象”,也就是赋予物象的感情,渗入作者的气质与品格,以达到“以形写神”、“形神兼备”的最高境界。^⑧历史上著名的画家及其代表作有:唐代阎立本和他的《步辇图》,吴道子和他的《送子天王图》,王维和他的《辋川图》;北宋张择端和他的《清明上河图》,南宋马远和他的《踏歌图》,元代黄公望的《富春山居图》;明代徐渭的《墨葡萄图》,清代朱耷的《荷花双鸟》和原济的《山水清音图》等。^⑨

旅居台湾的著名书画家高逸鸿(1907-1982),原名高崇尧,字逸鸿,浙江临安人,出身在一个望族家庭。1932年毕业于浙江大学中文系。抗日战争开始,他投笔从戎。1938年到重庆军委会运输统计局任职,参与抗战军运,监督运送军粮械弹,支持抗日前线,驰骋战场,经历无数风险。1945年日寇投降,他解甲归田,到中国纺织公司任职,谋求工业建国。然而,接着内战频起,他感到十分失望,转往香港和台湾,决意以书画艺术创作为生。

高逸鸿出身于一个书香门弟家庭,家里收藏了丰富的国画和名家作品。他从小耳濡目染,喜爱书画艺术,九岁时就学习临摹巨幅渔樵耕读图,深受其父赞赏,并安排他课余时间学习摹写古画书帖,打下深厚的基础。在浙大读书期间,他坚持利用课余到杭州西泠书画社向名家王潜癯、余越园、武吉劼学习;同时也常到杭州艺专向名师潘天寿、郑祖伟求教,使他的国画艺术上了一个新台阶。大学毕业后,在就职单位他又结交了著名的书法家沙孟海。他把沙孟海当作自己的良师益友,虚心向其学习,使自己在真、草、隶、篆四体都十分娴熟。

在书法和国画两个领域中,多数人只擅长一个方面,而高逸鸿却是两者都精通。作为一们书画家,高逸鸿虽然不是科班出身,而是“半路出家”的,但他自学成才,另外,他大学所学的那丰富的文史知识和具备的文学修养,也成就了他为一流的书画大师。他甚至大大超越了许多科班出身的同行。在中国绘画史上,重要的画家和代表作都出自非科班出身的书画家之手。这是因为,文人创造和掌握了文化,他们使绘画的高度能够与文化发展的高度相并行。而文化的表达都离不开文字,文字是文化的载体,它是传统文化的重要根基。因此,著名的画家往往必须也是名书法家与诗人。高逸鸿就是这样一位典型人物。他的汉语语言文学的修养也极高,他的学问、修养、情感等方面的积淀极其深厚。

高逸鸿在台湾从事书画创作,每天黎明即起,作各体碑帖,尤其酷爱雄奇古朴的石鼓文。他的字是真、草、隶、篆四体都能写得好,而最擅长行书和草书。现代书法家能作巨幅行书草书中堂和大屏行草的不多,只有他写的每幅都是成丈的长,快墨淋漓,大气磅礴,表现他是心量开朗、气象峥嵘的人。他不以纤巧自炫而以豪雄自许,化暮气为朝气,化板滞为活力。人们称赞他的书法既有王羲之的神髓,兼及褚遂良、颜真卿的骨力,苏轼、米芾的气韵,参以傅青主、王觉斯岩逸雄畅,融会诸家所长,已达到出神入化之境,炉火纯青的地步,而自成一家。^⑩

高逸鸿的国画,是运书法之长,使水与墨两相活用。他早年致力于工笔画,临摹古人名作;后来从事写生,摄取物象,而以水墨与彩色表现。中期转向写意,求其形意兼赅。晚期则融书入画,有笔墨处皆以书法含意沟联。晚期他也不愿意画浓艳的牡丹。因为牡丹俗称富贵花。他更愿意画兰竹,以表现他的勤奋朴素精神。他在其写意花鸟画的创作中,表现了前人所没有的饱满精神和充沛感情。实现了传统笔墨意境向现代笔墨构成的转化。在有效强化写意花鸟视觉能力的同时,赋予了写意花鸟画以高亢昂扬又饶于生趣的内在精神,从而在前人的基础上把写意花鸟推向一个新的境地。他从小就打下极为坚实的梅竹菊花的基本功,经过数十年非凡的努力,实现了融气磅礴与真情实感为一,汇笔歌墨舞与平面构成为一,有效地推进了写意花鸟画的发展。

高逸鸿的花鸟画,是生命活力的展现,是天人合一的历史文脉的阐释,是个人精神生活的憧憬,也是对祖国、对家乡、对民族历史、对神州生灵不朽的讴歌;更是以现代审美经验对中国画传统有效整合与积极的弘扬。真是“笼天地于形内,挫万物于

笔端，”^⑩

高逸鸿是泉州的女婿，其夫人龚书锦出身于泉州西街“旧馆驿龚”，一个书香门第的家庭。她是台湾师大教育学教授，诗歌散文作家，也是一位国画家。她的画艺是向丈夫高逸鸿学来的。他们伉俪育有三男三女。二女儿高静华是一名旅美画家，从小由父亲培养学画成才，也是擅长花鸟画。最近他出版一部画册《花间听鸟语》（2014年台湾商务印书馆出版），轰动海内外。她既继承了父亲画花鸟的传统与技艺，又有突破与创新，把鸟儿拟人化，配以生动的中英对话，既幽默又风趣，其艺术技巧达到了炉火纯青的地点。

高逸鸿一生除献身于书画创作外，还兼任台湾文化大学美术系的教授，呕心沥血培养了许多书画人才；他还曾受聘作为蒋经国的书画师，夫人龚书锦为蒋经国的师母。他一生在国内外举办过许多书画展，荣获许多艺术奖，出版多部个人画册。他早在1939-1940年就在重庆举办过个人书画展，1950-1951年又在香港和台北分别举行个人书画展，1958年在美国一些大城市举行个人书画展，1969年在加拿大举行个人书画展，1977年他与夫人共同在台北举行伉俪书画展。他逝世后，分别在1992年与1996年在台北举行“高逸鸿、龚书锦、高静华合家书画展与两代联展。”他曾在1958年荣获台湾“教育部”最高荣誉艺术奖，1968年荣获美国圣若望大学校长金质奖，美国洛杉矶市政府颁发奖章，美国芝加哥斐尔特历史博物馆是最高艺术荣誉奖，1969年加拿大荣誉市民证书及最高荣誉奖，1969年加拿大荣誉市民证书及最高美术荣誉奖。他一生出版过四部书画集：《高逸鸿画集》（1958年），《高逸鸿书陆放翁诗集全本》（1980年），《高逸鸿苏东坡赤壁赋全本》（1981年），《高逸鸿书画集》（1984年）。^⑪

高逸鸿大师是中国书画艺术家的泰斗，他一生为弘扬中华传统文化作出了不可磨灭的贡献。众所周知，近百年来，中国书画艺术在自己的故乡逐渐被边缘化了，代之是西方的素描与油画，许多画家丧失了中国艺人的民族传统。而高逸鸿大师却不随波逐流，他经常说：要从事绘画艺术，首先必须敦品励行，开拓胸襟，扩展视野，接近自然，而后下笔，则画中的意境自然高妙。读书不多，则画不雅驯，胸襟不开，则画必滞俗。人品不高，则用墨无力。^⑫他一生坚持自我品性修养，认真读书传承和弘扬华夏文化的民族传统，把民族传统与当代精神结合起来，把中华文化精神的深度与国画本体高度统一起来，立于世界文化之林，在世界艺林中荣获赞赏与崇高的荣誉，为中华民族争光。

注释:

①②③④⑥⑧⑨张定之主编:《中国传统文化》,北京:高等教育出版社2005年版,第198-199、200、203-208、210-212、214、215-216、217-229页。

⑤陈笃彬、苏黎明:《泉州历史上的人与事》,济南:齐鲁书社2010年版,第49页。

⑦张岱年、方克立主编:《中国文化概论》,北京师范大学出版社2004年版,第184-185页。

⑩⑪⑬龚书绵:《芳草山庄——龚书绵散文集》,台北星光出版社1988年版,第329-331、332-335、389-390页。

⑫龚书绵:《龚书绵诗文选》,北京:作家出版社2012年版,第183-185页。

(徐振忠,男,1940年生,籍贯福建泉州,泉州黎明大学国际贸易学院英语教授,研究方向:英文辞典、英语演说、中英美历史文化)

不须更写沧桑感,还我河山指顾中*

——连横《台湾诗乘》初探

◎李 怡 周于飞

摘 要:《台湾诗乘》系台湾诗人连横先生继《台湾通史》后编纂的一部以台湾历史发展为主轴,包含文化,风景,民俗,战役等多元素的诗歌总集。此书以保存台湾诗歌为目的,收录了1402(明建文四年壬午)—1921(民国十年辛酉)五百多年间257家作者共1126首诗作。其中包括沈斯庵,张苍水,徐佩云,朱筠园,萧子山,谢退谷,陈铁香,林鹤山,丘逢甲,蔡玉屏,林朝崧等著名诗人,是一部具有较高文献价值的诗歌总集。

关键词:连横 台湾诗乘 诗歌总集

《台湾诗乘》是一部以台湾历史发展为主轴的诗歌总集,收录了1402(明建文四年壬午)—1921(民国十年辛酉)五百多年间257家作者共1126首诗作。其中包括沈斯庵,张苍水,徐佩云,朱筠园,萧子山,谢退谷,陈铁香,林鹤山,丘逢甲,蔡玉屏,林朝崧等著名诗人。该书搜罗范围极广,与台湾历史有关诗歌尽收其中,整部诗集展现了台湾的秀丽风景,风俗文化及历史变迁,是一部具有较高文献价值的诗歌总集。

一、编撰目的及体例

《台湾诗乘》取名选用“诗乘”,而不用“诗传”或“诗话”是有深意的。“诗传”特指对《诗经》的注解或诗的总集。如李渔叔在撰写《三台诗话》时,

一开始名为《三台诗传》。“从表面看来,李渔叔的《三台诗传》与一般的「诗话」无

* 基金项目:西南科技大学教育教学研究与改革研究一般项目“中文专业本科生网络文学教学探索”,项目编号16xn0089。

异,都是记载诗人轶事的笔记总集。”^①连横在《台湾诗乘》第三卷中写道:“<诗乘>与<诗话>异,诗话之诗必论工拙,而诗乘不然;凡有系于历史,地理,风土,人情者则采之,固不以人废言也。”^②由此可见“诗乘”与“诗传”及“诗话”有别,所采诗歌,以保存历史风土人情为准绳,不论工拙,不以人废言。如连横《自序》所言:“读此编者,其亦有感于变风,变雅之会也欤!”^③

甲午(1894)中日战役,清政府惨败于日本,与其签订了丧权辱国的《马关条约》。将台湾岛割让给了日本。日军登岛后一年对台湾人民进行精神禁锢和文化残蚀。国家的不幸遭遇唤起了连横的救国雄心,开启了他拯救台湾文化的壮举。他在《台湾诗乘》自序中说:“夫台湾固无史,又无诗。余之所戚者则无史。”^④自1908至1918十年间,连横为编撰《台湾通史》搜寻史料,“追溯考核,旁及西书;网罗旧集,博采遗闻。”^⑤有关台湾历史,地理,风景,民俗的事件均被录入。该书采用文言记叙,效仿司马迁《史记》。之后又将收集史料时查阅到的关于古今描写台湾历史,景色等诗收集编成《台湾诗乘》。这两部著作均以存留和赞颂台湾历史为出发点,《台湾诗乘》是编撰《台湾通史》的副产品。

连横在《台湾诗乘》的序言中交代了编撰诗集与修史二者的关系——子舆有言:“王者之迹熄而诗亡,诗亡然后<春秋>作。”^⑥这里的“诗”特指《诗经》中的雅诗类。周天子时期,每年祭祀各地封诸侯都要回来一同协助周天子来祭祀文王。在祭祀的庙里行祭祀礼时唱歌,跳舞。祭祀所唱之歌以赞颂文王功绩为主。其次,天子在派军打仗临行前也会举行宴会载歌载舞,为士兵打气助威,等打了胜仗凯旋归来同样要举办庆祝,所唱之词是对士兵的鼓舞祝贺之词,这些都被记录在了《诗经》里。到后来,周王之迹熄,诸侯不再到朝廷参加祭祀,如此,诗亡矣。《春秋》记载了春秋时期中国各个方面包括政治,军事,天文,文化,社会生活等全方位的历史。由于当时各诸侯将当地所发生的事情上报给中央王室,同时也将这些事报给各地的史官。这些材料即为孔子作《春秋》的根据。连横在自序中写道“子舆有言,王者之迹熄而诗亡,诗亡然后<春秋>作。”^⑦在“诗”的功能消失以后,以史为根基的“春秋”发挥了它的史学价值。连横深受孟子之言的触发,以此担负起这一沉重的历史责任。如其所讲“是诗则史也,史则诗也。”^⑧

《自序》中说到台湾是一个没有历史的地方,诗史同一,台湾也没有诗。原因在于,台湾自身的地理位置处于孤立之态,四周环海,几近荒土。后来有先民登岛,在这

座荒岛上艰难开垦土地求生存,歌舞之事十分罕见。因此,诗歌没有得到发展。直到延平郡王郑成功登岛,率军抗击荷兰在今台南的驻军,从此开启了郑氏在台湾的统治,台湾本土诗歌就此有了萌芽。作者撰写《台湾通史》平复了内心对于台湾无史的悲痛,继而又编纂《台湾诗乘》。《诗经》具有兴观群怨的作用,连横编纂《台湾诗乘》,亦可兴可群,使读者能够感受到《台湾诗乘》中的变风变雅文学观。

《台湾诗乘》前后凡六卷,每卷所录诗歌,以创作时间为序进行排列。第一卷 1402(明建文四年壬午)—1720(清康熙五十九年庚子),收录 27 位诗人共 165 首诗作;第二卷 1721(清康熙六十年辛丑)—1785(清乾隆五十年乙巳),收录 60 位诗人共 304 首诗作;第三卷 1786(清乾隆五十一年丙午)—1802(清嘉庆七年壬戌),收录 65 位诗人共 184 首诗作;第四卷 1803(清嘉庆八年癸亥)—1873(清同治十二年癸酉),收录 41 位诗人共 149 首诗作;第五卷 1874(清同治十三年甲戌)—1894(清光绪二十年甲午),收录 24 位诗人共 161 首诗作;第六卷 1895(清光绪二十一年乙未)—1921(民国十年辛酉)。每卷附录重要诗人籍贯,年号,生平以及与诗相关的历史事件,背景,景物,地点的描述,还录有部分不完整诗句以及诗人所撰《序》。另外,所采录作品附有作者生平,若诗中涉及到风俗,景物,地名等,也会在诗后附有注释。除此之外,一些相对重要的作家除了介绍生平外,还介绍所录诗歌的出处,作者的其他著作,生活阅历等情况,地位及一般作者的简要生平介绍。

《台湾诗乘》的辑录标准不像其他诗词集,对于诗词的格律,题材,意境有严格的规定。连横在自序中说:“刺其有系台湾者编而次之”。^⑨本书的编纂标准可归纳为两点:第一题材必须与台湾相关,但不限定具体写史,状物或抒情。第二必须于台湾创作,无论是生于台湾者或是大陆宦游人士者所作,凡至台湾所作均可入选。本书六卷中,第一卷所跨年份最多,长达 318 年,但入选诗歌却仅有 165 首,数量远不及后五卷。可见台湾诗歌创作在清代之前还非常薄弱,入清之后才逐渐走向成熟。

二、风物习俗中的台史变迁

《台湾诗乘》的编纂出发点是记史并保留文化,凡涉及台湾之作品及作者均录入其中。因此所辑录的诗作有不少描写台湾山水风景,人文风俗以及生活场景。以上诗作是编者从《台湾府志》,各地《县志》以及作者的著作中收集而得,个别诗作甚至

来自于庙宇的墙壁所刻。读者能够通过诗词体会台湾风土人情在历史轨迹中的变迁,同时为更多的台湾文学研究者提供了珍贵的研究资料。

(一) 景物物产

台湾岛的开发最早可追溯至秦汉时期,处于台湾东部的澎湖岛已经发现一些先人遗留物品。由此可断,大陆文化最开始先传播到的是澎湖,之后再由澎湖传播至台湾岛内。随着内陆人民的不断迁入,中央政府开始派遣专门官员对澎湖进行管辖,此时宦游之士众多,在执行公务年间,四处游历巡查,面对别样的海岛风景,题诗以抒发感情,此录二首以示:

《澎湖云》(朱仕玠)

澎湖一穷岛,外海称险恶。
东南控制静,内海安棲息。
山童草木荒,潮涸盐卤塞。
地泻不宜稼,耙犁安所力。
波涛狎床帟,蛟螫轻蜥蜴。
肆其虺闼性,冥涨犹偏仄。
粟米自东来,未能饱饥膈。
修鳞与团介,怙脍无不得。
天兵昔东下,万艘暍荷戟。
神界将军泉,至今喷涌沓。
东临望台疆,时见山尻脊。
西颺会有期,便挂如云席。^⑩

朱仕玠,号筠园,福建邵武建宁人,乾隆二十八年(1763)任凤山县学教谕。他将途中所见所闻,诸如岛屿,山川风景,花草昆虫,民俗文化等均以诗歌记载下来。澎湖是远离台湾本岛的外岛,其地势平坦,土壤层较薄,不适宜庄稼种植,且水资源匮乏。此番景象从朱仕玠《澎湖云》一诗中均可看到,首句“澎湖一穷岛”是对澎湖的第一定位,从“粟米自东来”可以判断,澎湖岛由于不适宜庄稼种植,粮食等均依靠台湾本岛来供给。除此之外,草木荒芜,气候恶劣,海浪巨大,生存环境十分恶劣。诗篇言词简

明,是对澎湖地理环境的充分展现。

台湾八景自古以来为文学之士所流传,为其题诗者众多,但佳作却甚少。连横在阅读《台湾府志》时看到高拱乾之作为最早。康熙年间,高拱乾所撰写的《台湾府志》为台湾第一本府志,其中选定的台湾八景为:安平晚渡,沙鲲渔火,鹿耳春潮,鸡笼积雪,东奥晓日,西屿落霞,斐亭听涛,澄台观海。此录一景《鹿耳春潮》:

《鹿耳春潮》(高拱乾)

海门雄鹿耳,春色共潮来。
二月青郊外,千盘白浪推。
线看沙欲断,射拟弩齐开。
独喜西归舶,争隋洛处回。^①

高拱乾,陕西榆林人,康熙三十一年(1692)就任,延聘文人。“八景”诗最早可追溯到宋朝时期的“潇湘八景”。《辞源》中的“潇湘八景”条目,以《梦溪笔谈》为最具考证价值的出处。之后出现了西湖八景,燕京八景等。“台湾八景”出现在后,来源与“潇湘八景”有着紧密的联系。台湾八景其中一景于外岛(西屿落霞),另一景于北区(鸡笼积雪),剩下六景均位于台南。鹿耳港位于台南市安平镇,为明清时期的重要港口,因其两岸沙角形似鹿耳得名。二月的鹿耳港是春潮频出之时,由于其港口曲折,如“线看沙欲断,射拟弩齐开”,会出现崎岖险要之景,“千盘白浪推”中一个“推”字,赋予浪潮人性化的色彩,壮观景象尽显眼前。最后一句“独喜西归舶”表现了对西边归来船舶的欣喜之情。

台湾四面环海,气候湿润,阳光充足,物产丰富。茶叶质量十分优质,特以乌龙茶种为最佳,也就是台湾今天所说的东方美人茶。水果种类也颇多,有木瓜,甘蔗,油桃,柳丁,槟榔等等,另外芋头和番薯也在这片土地上品质发展可谓上等,产量充足,口感佳。在这些物产中,番薯和槟榔则更为久远,此录二首,分别论析:

《地瓜行》(施茂才)

葡萄绿乳西土贡,荔支丹实南州来。
此瓜传闻出吕宋,地不爱宝呈奇材。

有明末年通舶使,桶底绒藤什袭至。
 植溉初惊外域珍,蔓延反作中邦利。
 白花朱实盈郊原,田夫只解薯称番。
 岂知糗粮资甲货,嗒嗒可比蹲鸱蹲。
 海隅苍生艰稼穡,惟土爱物补痲瘠。
 不得更考范氏书,历年穰穰满阡陌。^⑫

作《地瓜行》者众多,唯独施茂才此首较好。此诗语言较为平实,开篇抛砖引玉,用外域传入的葡萄和荔枝引出地瓜来自吕宋(今菲律宾),由“植溉初惊外域珍……嗒嗒可比蹲鸱蹲”可看出,这一外来之物在台湾这篇土地上能够繁育生长,枝藤蔓延迅速,“嗒嗒”一语实为台湾地区客家话读音,意为结实累累。

《咏槟榔子》(施霄上)

博物曾看选赋详,仁频著号即槟榔。
 平林干耸千杆直,近宅花迎十亩香。
 绿绕群呼青子熟,红残偏许白丁尝。
 村墟趁市皆充案,闺阁咸珍半贮藏。
 淡可疗饥医苦口,津能分润滴枯肠。
 非关饱腹有茶癖,未必頽颜是酒乡。
 终日交游持以赠,不时咀嚼味尤长。
 瀛孺自昔称多瘴,佳实功宜补药力。^⑬

台湾盛产槟榔,枝干笔直高松,叶子大如凤尾,成熟于初秋。果实采摘后与蚘灰混合,用萋叶包裹,无论男女都可嚼之。以上诗中对槟榔树的枝干,槟榔的作用和价值均作其中。“疗饥,医苦口”可以看出槟榔可以增加饱腹感并解决口苦,“津能分润滴枯肠”是其润肠功效,对人的身体十分有益。除此之外,男女订婚享客,以此为礼。“瀛孺自昔称多瘴,佳实功宜补药丸”这里说的是槟榔有驱虫之功效。传说古代云南傣族山寨有一个叫兰香的姑娘,与一个叫岩峰的男子相爱,两人正当热恋,兰香的肚子不知什么原因大了起来,兰香的妈妈非常生气,不给兰香吃饭,让她吃了很多槟榔

去深山中死去,结果不久后,兰香不但没死,他的肚子平坦如初,原来兰香在吃了槟榔之后,体内排出了很多虫子,这时人们才明白,原来兰香得了一种名叫虫积蛊胀病,而槟榔具有驱虫消胀之用。

(二) 习俗变迁

自明朝开始,中央开始对台湾进行正式的管辖,民俗文化也在不知不觉得到交流和同化。由于台湾是在大陆人民迁移过去后才得以发展,因此在风物习俗方面受内陆影响很大。随着时间的变迁,加之其远居海上的地域局限性,尽管在主要的传统节日上依然与内陆保持一致,但部分节日已开始随着人们的生活方式而改变。此处选二首论析:

《风物吟》其一(郑大柜)

六月家家作半年,
红团糖馅大于钱。
娇儿痴女频欢乐,
金鼓丁冬闹暑天。^①

郑大柜,乾隆初期来台,作《风物吟》十二首,此录二首。此诗所讲的是流行于福建,台湾地区的庆“半年”,六月朔(农历六月初一),用红麴与米粉搓成丸状,称作半年丸,人们在祭神祭祖后同亲戚家人齐聚在一起,杀猪和鸡鸭,放鞭炮,热闹程度不比春节少。此诗就是对这一习俗的描绘,红团糖馅即为半年丸,后两句“娇儿痴女频欢乐,金鼓丁冬闹暑天”展现了热闹喜庆的半年庆景象。除此之外,由于台湾地区夏季台风频发,并且夏季容易连续的阵雨天气,对庄稼的影响很大,此节日也是为了祈祷这一季能够风调雨顺,能有好的收成。

《风物吟》其二(郑大柜)

宰鸭书符压岁凶,
松盆燎火煖芙蓉。
千茎爆竹通宵响,

贾岛精神酒一钟。^⑮

此诗讲述的是除夕夜的习俗,“宰鸭书符压岁凶”是说杀黑鸭祭神,画符以镇压凶物。“松盆燎火煖芙蓉”讲述的是用瓦盆烧松枝,火光烛天。除此之外还有,以纸老虎涂以鸭血或猪血在门外烧掉,算是对神的“贿赂”,以此除不祥之物和景象,保佑这一年的风调雨顺。

三、外忧内患下的家国之情

爱国主义是一个民族树立尊严的必要条件,是人民对国家忠诚的表现。在几千年的历史发展中,爱国主义是民族凝聚力的催化剂,是国家发展的动力。伴随外患而出现的内忧问题,对民族的稳定有极强的冲击力,外侵内腐的病态让沦亡的进程迅速上升。面对这一态势,具有高度民族意识的台湾人民一面奋勇抗敌,一面进行着起义运动。连横在前期搜集诗歌作品时,台湾山水风景以及宦游之士游历所题之诗是这一过程中不可忽视的部分,而台湾在过去几百年中所经历的反帝反封建事件,大大小小的战役起义,与此相关的诗作以及这些事件的经历者也是辑录的重要部分。如本书编者所言:台湾故无史。记录历史事件在本书中占有十分重要的地位。

(一) 反抗对外敌侵略

自先民至台之后,艰难开垦荒土,倚靠地势及气候特征进行作业。宋朝开始,闽粤一带移民逐渐增加,由于人口的增加,生存需要,对土地开辟速度和范围不断加大。另外,随着生活的稳定,人力的增加,对经济作物及资源的开发逐渐丰富。对土地的开发力度不断加大,资源的发掘速度大大加快,经济逐渐有所发展。随着西方殖民势力的迅速崛起,列强将矛头对准了东方,由于台湾远居海上,四面环海与其周围岛屿均距离中央较远,在管理控制上远不如内陆,因此外敌将矛头直指台湾。自明朝至近代,由于台湾的特殊地理位置遭受了荷兰,西班牙,日本等国家的侵略和殖民。面对外敌的残害掠夺,人民的奋勇抗击,诗人们用诗歌表达着自己对同胞的牺牲和国土的沦丧的惋惜和哀痛之情。如:

《视师中左所》(南居益)

辽阔闽天际,纵横岛屿微。
 长风吹浪立,片雨狭潮飞。
 半夜防维楫,中流谨衲衣。
 听鸡频起舞,万里待扬威。^⑩

明天启二年(1622),荷兰人想要逼迫清廷“互市”,清廷不允,荷兰军队决定开始袭击中国沿岸的岛屿以及港口,带领军舰占据了澎湖岛。此后,荷兰继续在澎湖增兵,扬言若不答应“互市”,必将兵戎相见。福建巡抚南居益眼看着日渐繁荣的岛屿将在敌军的侵蚀中毁灭,深知这背后还隐藏着一个更加可怕的阴谋,于是上疏朝廷请求带兵前往澎湖驱赶外敌。天启四年(1624),南居益以副总兵俞咨皋为主将,率兵向澎湖进发,大败荷军。同年八月,荷军请和,退出澎湖至台湾南部。此诗是南居益准备作战前,去厦门调集水兵时所作。面对即将到来的风雨,诗人无所畏惧,一切准备就绪。“万里待扬威”便是对这场战役必胜的信心和勇气。

《己亥除夕之诗》(沈思庵)

年年送穷穷愈留,今年不送穷且羞。
 穷亦知羞穷自去,明朝恰与新年遇。
 赠我椒尊属故交,频频推解为同胞。
 客路相依十四载,明年此日知何在。
 修门遥遥路难通,古来击楫更谁同。
 也怜窸空嗟无告,犹欲坚持冰雪操。
 爆竹声喧似故乡,繁华满目总堪伤。
 起去看天天未晓,鸡声一唱残年了。^⑪

沈思庵于1649年(南明永历三年,清顺治六年)入台,当时的台湾被荷兰人所占据,因此其生活十分艰难。直到1661年(南明永历十五年,清顺治十八年)延平郡王郑成功率兵登台,赶走了在台湾统治了三十八年之久的荷兰军,沈氏的生活开始有所改善。自荷兰占据台湾到郑氏三代衰亡。沈思庵目击这些年发生在岛上的大小事件。上面一首《己亥除夕之诗》作于南明永历十三年(清顺治十六年,1659),此时正

值荷人据台时期,想到外敌重压下人民所受到的压榨和残害,本该欢乐团圆的除夕夜又唤起了诗人心中的哀愁与忧伤。诗中“穷、羞、伤、残年”等等的字眼都是作者哀伤的具体表现。

《秋感云》其一(黄骏孙)

消夏诗成墨未干,秋风吹动泪阑干。

正欣辽左连城返,忽报台中半壁残。

墩烬葫芦明野火,山崩八卦落惊湍。

云林图画沙莲水,如此膏腴保恐难。^⑩

公元1894年甲午中日战争爆发,清政府仓皇应战最终以惨败告终。次年,清政府在日本的压迫下签订了丧权辱国的《马关条约》,将台湾岛割让给了日本,并赔军费两万万两。此消息迅速传遍国内,台湾人民更是悲痛不已。黄骏孙于光绪年间宦游台湾,割台之事系亲眼所见。台湾土地一步一步被日本殖民军侵蚀侵占,台湾人民遭受迫害和打压。面对如此惨状,黄骏孙作《消夏》和《秋感》诸诗记之。此录《秋感》诗其一。诗中台中,葫芦墩,八卦山,还有云林的山水美景一步一步被敌人占据,国土就此沦陷。读其诗,此情此景仿佛近在眼前。

(二) 反对封建压迫

自击退荷兰军队之后,郑氏在台湾岛上设立承天府进行治理。而后,清朝消灭了明朝的残余势力,设立台湾府,隶属于福建省。台湾远居沿海,台湾人民面对压榨,不断发生农民起义反抗清廷压迫。面对人民生活的不易,宦游之士用诗作抒发着自己对所见情形的悲哀。

蓝鼎元(1680—1733),字玉霖,号鹿洲,漳浦县赤岭人。其文章佳作甚多,且数量不少,而诗作偏少。唯呈黄玉圃侍御十首,以韵语而论时事,且深得杜甫笔意。此录其诗作十首之一,如:

《黄玉圃侍御》其七(蓝鼎元)

台邑最偏小,征粮视凤诸。

土狭赋独重,民困曷以纾。

台田大一甲,内地十亩余。
 甲租八九石,亩银一钱输。
 将银来比粟,相去竟何如。
 纳粟弊多端,斗斛交相瘠。
 折色比时价,加倍复何居。
 凤诸虽厚敛,什百台版图。
 垦多或报少,以羨补不敷。
 台土瘠无旷,衝压且偏枯。
 安得相均匀,丈之三邑俱。
 征收同内地,含哺乐只且。^①

这首诗记叙的是朱一贵反清起义事件。当时凤山县知县位子空缺,暂由王珍知府代理,王珍将政务交由其子管理。但其子以苛捐杂税残酷压榨农民。朱一贵对于清朝官员的剥削管理早已心怀怨气,于是与其友人一起组织了武装起义来反抗,史称朱一贵事件。此次起义事件,蓝鼎元曾参戎幕。此诗是对官吏征收高税压榨百姓的揭露和抨击。“垦多或报少,以羨补不敷”。可见农民的辛苦耕作和他们的所得远不相符。

《三仁诗》其一(陈裴之)

恋父必甘白刃蹈,满姑死烈刃死孝。
 骂贼不畏遭群凶,满姑死孝还死忠。
 三尺刀光一池水,满姑知生不如死。
 君恩隆祀台湾城,满姑虽死仍如生。
 史乘千秋载奇节,刘郡丞女年十七。^②

林爽文之役与朱一贵起义,戴潮春事件,并称台湾清治时期的三大民变。1786年(清乾隆五十一年),为反对清朝统治者的剥削压迫,台湾汉族和高山族人民在林爽文的带领下,掀起了一场大规模的农民起义。由于林爽文所带领的起义军内部纪律严明,又有广大的农民支持者,加上天地会组织的响应,很快攻下了多地。而后清军加

大攻打力度,起义军最终以失败告终。但这一起义事件给了清政府沉重一击。此次起义,波及范围广,伤亡人数众多。陈裴之所作《三仁诗》即是悼念死于此次事件中的寿先生,李义士及刘烈女。上录一首为刘烈女之作,“不畏群凶,死孝死忠,宁死不屈”,在封建社会女性地位低下的环境里,一位年仅十七岁的少女奋起抗争最终壮烈牺牲,可谓“千秋奇节”。

结 语

“国可亡而史不可灭”^①这一信念支撑着连横先生在国土沦陷,战火纷飞的恶劣环境下完成了《台湾诗乘》的编纂工作。吴兴陈其采先生题词“不须更写沧桑感,还我河山指顾中。”^②此诗道出连横平生心愿。《台湾诗乘》的问世可谓“下启普世大众之心,上托民族信心之灵”^③,对台湾文化的保存和发展功不可没。该书弥补了几百年来台诗在古典诗坛上的空缺,同时又让宝岛的历史站稳了脚跟,值得引起学界的关注和更为深入的研究。

注释:

①李知灏:《李渔叔《三台诗传》中台湾「遗民」诗史的形塑》,《文史台湾学报》2013年第7期。

②③④⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒连横:《台湾诗乘》,《台湾文献史料丛刊》(第八辑),台湾大通书局1987年版,第117、3、75、23、141、155、84、85、2、3、239、44、122、5页。

⑤连横:《台湾通史》,《台湾文献史料丛刊》(第一辑),台湾大通书局1987年版,第15页。

⑥元晴:《著名历史学家和爱国诗人连横》,《炎黄春秋》2000年第9期。

⑦陈忠义:《试论哈华诗中雅堂的人格形象和布衣精神》,《闽台文化交流季刊》,2006年第16期。

(李怡,女,陕西渭南人,西南科技大学文学与艺术学院中文系2014级本科生;周于飞,女,湖南衡阳人,文学博士,西南科技大学文学与艺术学院中文系讲师,主要研究方向为清代诗歌)