

新世纪季刊

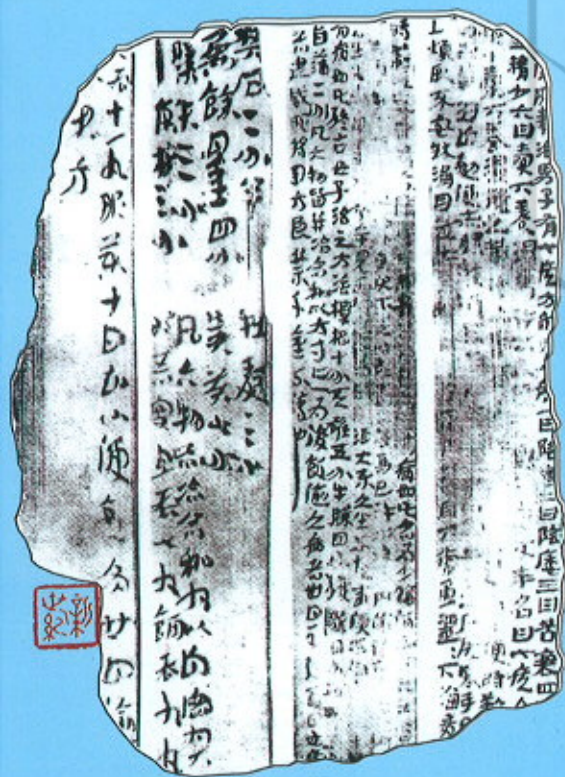
New Century Journal

第十期

创刊10周年

要目:

- ◎ 中国革命文学如何影响马华文学的走向
- ◎ 论析战前诗人刘思抗战诗作的特色
- ◎ 新时期印华微型小说发展概述
- ◎ 生命与创作
——巴金·萧乾·大江健三郎
- ◎ 论中国园林审美中的创造性“误读”
- ◎ 论文艺学范式转型的特点
- ◎ 女性“替罪羊”形象之探究



● 新雅舍 出版

新加坡斯雅舍最新出版
世华文学研创会
《研究丛书系列》《创作丛书系列》



此系列丛书获李氏基金赞助部分出版经费

新加坡斯雅舍
亚细安（东盟）地区大型世华学术理论年刊
《新世纪学刊》的姐妹刊物——

新世纪文艺（半年刊）



新世纪学刊

New Century Journal

第十期



亚细安（东盟）地区大型世华学术理论年刊

斯華舍 出版

本学刊编辑及编务顾问

新世纪学刊第十期 (2010年12月出版)

编辑: 新世纪学刊编委会

Editor: New Century Journal

Editorial Committee

出版者: 斯雅舍

Si Ya She

通讯处: Block 12, Ghim Moh Road,

#06-04, Singapore 270012

Tel: (65) 9012-2319

封面设计与刊名题字: 廖宝强

排版装帧: 城市精英文化传播有限公司

<http://www.cntopcs.com>

承印: 东艺印务公司

Eastern Art Printing Company

Tel: (60) 6292-8967

发行: 今古书店

Tel: 6338-5380

准证号码: MICA (P) 058/10/2009

ISSN 0219-6085

售价: S\$12.00

海外: US\$10.00

本刊法律顾问:

黄锦西律师

刘华源律师

本刊顾问:

新加坡:

方修

新马华文文学史家兼作家

马来西亚

甄供

董教总教育中心研究员

文莱:

一凡

文莱华文作家

日本:

小木裕文 京都立命馆大学国际关系部教授

菊池一隆 爱知学院大学部教授

美国:

陈葆珍

世华文协副监事长

加拿大:

詹文义教授 约克大学政治学系资深学者

陈国相教授 **University of Guelph**

中国:

李庆

上海复旦大学兼日本金泽大学教授

周宁

厦门大学中文系系主任、教授暨博导师

金元浦

中国人民大学中文系教授

李一平

厦门大学南洋研究院研究员

童强

南京大学

中国思想家研究所研究员

李勇

苏州大学中文系教授

刘登翰

中国华文文学家协会常务理事

台湾:

陈映真

台湾名作家

香港:

忠扬

世界华文文学家协会常务理事

泰国:

岭南人

泰华文艺作家协会副会长

□ 新马及亚细安文学研究

- 中国革命文学如何影响马华文学的走向 谢诗坚 01
- 新马文学思潮演变勾勒 欧清池 08
- 永恒的精神流亡 陈政仪 15

——论风沙雁散文和小说的流亡意识及其背景

- 吟魂夜夜到星洲 李庆年 30

——邱菽园与台湾诗人王松

- 论析战前诗人刘思抗战诗作的特色 黄治澎 35

- 浅谈风沙雁文化散文中修辞的综合运用 何逸敏 40

——以《燧火的追寻》为例

- 新时期印华微型小说发展概述 马 峰 45

□ 中国文史课题研究

- 生命与创作 顾伟良 55

——巴金·萧乾·大江健三郎

- 白居易叙事诗研究 萧国荣 72

- 论中国园林审美中的创造性“误读” 曹林娣 85

- 论文艺学范式转型的特点 李 勇 90

- 思路、写路与寻路 朱崇科 96

——论鲁迅小说中路的话语形构

□ 争 鸣

- 东学西渐——西方文明的主动选择 沈 岚 104

- 摄影是否在麻醉我们? 陈 芬 109

——苏珊·桑塔格的现代性困惑

- 消费时代的真实与虚幻 杨昕茹 113

- 女性“替罪羊”形象之探究 赵玉平 116

- 语境、身份、表现 吴雨平 张一楠 120

——村上春树和卫慧代表作的解读

更上层楼，是为乡愁 陈 新 125

——王之涣《登鹳雀楼》诗意再探

文学作品中常见拟声词简表初稿（中） 忠 扬 128

□ 书 评

现代新儒家美学思想的新探索 杨梅英 140

——读侯敏《现代新儒家美学论衡》

深层原委的探究 李 庆 143

——读陈方正《继承与叛逆——现代科学为何出现在西方》

写好这一页 朱厚刚 149

——评史英《诗文同源各自流》

小世界里的艺术 吴嗣勇 152

——评忠扬《微不？足道！》

咫尺天地 池水兴波 张淑云 155

——浅谈忠扬微型小说的艺术创新

于细微处显示大功能 谭慧娟 158

——读忠扬的《微不？足道！》有感

《新世纪学刊》第九期第160页勘误表 162

□ 编后语 163

□ 刊物介绍 164

中国革命文学 如何影响马华文学的走向

马来西亚 谢诗坚

从1926年中国提倡革命文学起到1976年的“文化大革命”的结束这角度来考察革命文学如何影响马华文学向左转，而成为文学主流的50年来的曲折路程。这一类的文学，我们可以归之为“政治文学”，因为它是为政治目的而服务的。这种文学思潮不是偶然的，而是在中国和新马历史中的一个必然产物。因此，对它的考察就必须放在现代性的历史过程中去。

一、现代性与现代民族国家

为了更好的厘清中马文学之间的错综复杂关系，我们先进入特定的历史语境，这就是现代性与现代民族国家的历史要求。20世纪中马都面临着一个共同的历史任务，就是实现现代性和建立现代民族国家。但这两者之间，又因时代、国情的不同与政治需要而出现矛盾和冲突。实有必要扼要简述现代性的发生是与现代和现代化的出现息息相关的，并从政治文学中探讨现代民族国家为何会在特定的年代与现代性产生冲突，以致文学成为了革命的工具。

首先现代（Modern）一词是用以区别“古代的、老的和旧的”，有时间性的观念，它适用于任何方面。一般意义上，现代性以16世纪的欧洲文艺复兴做为起点，而以18世纪兴起的启蒙思想作为核心的推动力量。美国当代文艺批评家弗莱德里克因此认为，“在近一百年中，‘现代’，‘已无法与我们的生活方式相区别’，‘现代观念已成为有机体，不仅在艺术和科学方面，而且在社会和政治生活方面入侵我们的思维，以其各种政权形式支配着我们的经济思想和对待其它国家和民族的态度，

支配着我们表示赞同或反对’”。¹他进一步意识到，无论是艺术的或政治的，“现代”都是一个革命的词令，是表示赞成或反对的激烈口号，却与各种矛盾、竞争的观念密不可分，人们会为现代而杀生，不然便会为反对现代而杀生。²这就是说，“现代”既带来了进步，也带来了恐惧，因为“现代”意味着革新乃至“革命”，不是守旧或传统份子所能全盘接受的。但在另一方面，又衍生了各式各样的对“现代”的诠释，而以思识型态作为一个标准来检视所谓的“现代”是进步的或是反动的。

接着有了现代化（Modernisation）——因为有了“现代”的出现，也就有了现代化的需求，以便告别古代和守旧的，它是一种动力，以驱使西方国家追求一个现代化的社会和生活，进而影响到不发达的国家也要急起直追。现代化在那个特定的年代应运而生，它是没有时间观念和时代限制的，而是每一个国家的人民根据他们的需要作全面性的改革，以出现一个与过去不同的实体（特质）和文明（精神）。

最具体表现的是资本主义的兴起，以取代封建王朝，因此在西方的社会，最先出现“现代”的概念，才有了现代化的努力，也就给资本主义世界在政治、经济和社会等方面带来了革命性的变革、工业化、城市化、市场经济、市民社会、民主化、世俗化等的现代指标逐一出现。由于这样，“文化的内容、形式与功能也发生深刻的变化”。³在资本主义发展的过程中，也会出现诸多的矛盾和冲突，也就反映在文化和文学之中。既然人已开始主宰现代化的进程，不可避免地会使世界发生变化，也会产生人与人之间的斗争，国与国之间的矛盾。这

种“永不满足的追逐，使人们陷入了动荡与混乱之中”。⁴

当“现代”与“现代化”出现后，“现代性”逐渐发展成一个新时代的理论。

因此现代性（Modernity）——是因有“现代”出现和有“现代化”进程而出现的一个关于现代的理念。对“现代性”有深入研究的美学家杨春时这样说：“现代性最基本的内涵是一种现代理性精神，包括科学主义和人文主义”。“现代性发源于欧洲文艺复兴，以科学精神反对宗教蒙昧，以人文精神反对神权压迫。现代理性精神展开两翼，带动西方脱离古典时代，进入现代社会”。⁵不过由于中国向来缺乏科学精神和个体理性的人文精神（儒家的人文精神被认为是集体理性的）。因此要建立现代性，杨春时说，只有从西方引进，这也在后来产生激烈的斗争。马泰·卡林内斯库区分了两种现代性——社会现代性和审美现代性。他说：“……两种剧烈冲突的现代性：一方面是社会领域的现代性，源于工业与科学革命，以及资本主义在欧洲的胜利；另一方面是本质属于论战式的美学现代性，它的起源可追溯到波德莱尔”⁶（波德莱尔（1816—1861）在法国19世纪最著名的现代派诗人。他在晚年时是最早在审美层面上议论“现代型”）。

在文学领域上，杨春时认为现代性有两个基本层面，一个是现实层面，文学受制于社会、文化；另一个是超越现实的审美层面，文学以其审美意义超越社会、文化。它以自由的名义批判现实。审美层面是文学的最高层次。因此审美意义是文学的本质。他这样说：“通过这种对理性的批判，文学捍卫了人的自由，并为人揭示了生存的意义。只有当文学达到这种历史水平时，它才获得了文学的现代性”。⁷

由于现代性经过三、四百年的演化，从感性层面到理性层面，再发展到超越层面，终于形成一个现代性文化图。

现代性	理性层面：启蒙现代性	价值理性 工具理性
	感性层面：感性现代性	
	超越层面：审美现代性 ⁸	

杨春时对此作出解释：现代性理论是解决

社会、文化现代发展的锁匙。所谓现代性，其核心是包括科学主义（工具理性）和人文主义（价值理性）的理性精神。但同时，现代性还应包括反思、超越层面，即哲学、艺术等对现代性的弊端的思考、批判。这就是说，现代性既包括世俗的现代性，也包括超越的现代性。世俗的现代性推动社会的现代化；而超越的现代性则抵制着现代社会的弊端，维护人的精神自由。

不过杨春时指出“文学的现代性不属于世俗现代性，而属于超越的现代性，这是由文学的审美本质决定的。在美学是文学理论的核心下，文学理论的现代性，本质上就是对文学现代性的肯定，即对文学的非理性和超越理性本质的肯定，对理性主义文学观的否定”。⁹

因为有了现代性作为文学现代化的架构，它不仅产生现代性的文学理论，也促成了一个时代的思潮。“五四运动”的发生和高涨，恰恰是引进了西方的现代性学说而蔚成波澜壮阔的运动。但不可否认的是，现代性的发展，也诱发物质的享受和道德的沦丧，以致人与人之间的斗争出于私利而变得残酷与不择手段。这也是为什么在现代性出现和流行一段长时间后，又衍生了反思、批判现代性的现代主义文学这个派别。

所谓现代主义（Modernism）——是由于现代性带来了现代文明，而现代文明集中体现在资本主义的进步（相对于封建制度而言），但这之中人类的贪婪也使到人类社会出现变幻莫测的不稳定因素，尤其是重物资轻精神导致了矛盾出现与人的精神的失落与彷徨，进而对资本主义存在的内在危机进行批判。带有超越社会和美学成份的现代主义文学便告出现了。它的背景是这样被揭述的：“从19、20世纪之交迄今，西方传统文化先受步入垄断阶段后的资本主义社会所出现的重大变化的冲击，接踵遭到两次世界大战的摧残，继而又蒙受60年代剧烈的社会动荡颠覆，引起以理性为根基的传统价值观念的动摇。人的自信和尊严濒临危机，现实呈现出‘绝对理念的式微与衰弱，造成文化心理上的失衡与无归宿的状态。在这空前的精神痛苦中，现代主义文艺思潮应时风起，迅疾扩大，并有不断拥有一批批为它几欲发狂的知音，使之当然成为一部份中小资产价

级知识分子畅快地渲泄情绪的重要思想艺术形式。其突出自我、反抗权威、否定现实、悖逆传统的特征,表现了他们视自己为人类精神载体的假定和对自我的病态崇拜与偏执确认。¹⁰

虽然现代主义的时代一般上被认为起于1808年至1930年,但它的全盛期则是介于1910至1930年间。¹¹就此杨春时提出只是从20世纪开始,才出现非理性的现代主义思潮。现代主义控诉资本主义现代化带来的异化,反抗理性对人的摧残,表达对生存意义遗失的迷惘、恐惧和荒诞感。¹²就这样现代主义出现诸多流派,如后期象征主义,达达主义、超现实主义,表现主义,意象派等形成了现代主义文学波澜壮阔的景象。¹³代之而起的是后现代主义,被看成是对现代主义文学的继承。反拨和超越。¹⁴杨春时所指的即是这一阶段的文学观的缤纷呈现,它标志着美学居于重要的地位。

与此同时,现代主义文学也有其缺陷,思想的非理性,导致了虚无主义;怪诞的风格使人不明究里;内容的空虚,也被斥为无病呻吟。虽有对现社会的不满。但诉诸的手法是隐意与晦涩的,把自己与现实分离开来。它成了反抗现实主义文学而被视另类政治话语。因此在一段长时间,它被排斥在文学主流之外(中马情况尤其明显),甚至成为被批判的对象。

至于现代民族国家——是与现代性相关的概念,是现代性的产物。杨春时立论说:“现代性是使现代社会成为可能的精神力量,其核心是理性精神(科学精神和人文精神),而现代民族国家是现代性的产物,也是政治性的实体,它区别于传统的王朝国家,是民族利益的代表。”¹⁵关于现代民族国家研究比较突出的学者是吉登斯。¹⁶那么什么是现代民族国家呢?吉登斯的定义是:“民族-国家存在于由他民族-国家所组成的联合体之中,它是统治的一系列制度模式,它对业已划定边界(国界)的领土实施行政垄断,它的统治靠法律以及对内外暴力工具的直接控制而得以维护”。¹⁷现代性与现代民族国家之间的关系,在欧洲与中国有所不同。在欧洲,二者基本上是一致的,它们都反对共同的敌人——教会和封建贵族。科学精神、人文精神与民族主义之间并不冲突,甚至是相辅相成的。反之,在中国,现代性是外发的,也就是西方的产物而不是中国土生土

长的。因此当现代性的科学精神与人文精神被引进中国后,就与民族主义发生了冲突,在抗日时期尤其明显。中国必须在现代性与现代民族国家(民族独立)之间作出一个抉择。前者是向西方学习;后者是反西方的,因为帝国主义的入侵瓜分了中国而面临灭亡的威胁。在“救亡压倒启蒙”下,现代性被牺牲了¹⁸(启蒙是现代性的一个重要的手段和运动,没有经过启蒙运动,就不可能走向现代性)。从“五四”的文学革命转向“革命文学”(1926年起)证明了建立“现代民族国家”是迫切和刻不容缓的。革命文学是对现代民族国家的回应,它鼓吹革命,突出政治,最后以毛泽东文艺理论的形成(无产阶级的,为工农服务的文学)确定其权威,为“现代民族国家”竖立起一面鲜红的旗帜。

这面旗帜就是革命现实主义文学——它是在现代民族国家的理念下,从苏联引进的社会主义现实主义文学成为一个时代的标记。这是为适应中国的革命需求而从苏联引进的一个文学理论。基本上,它扬弃了“五四”的西化,转成革命的“苏化”。在中国抗日时期,归顺或支持中共抗日的文人也就全盘地接受来自苏联的文学理论。这样一来,革命现实主义成为左翼的政治思潮,因为它体现了建立现代民族国家的需要。¹⁹这种革命现实主义也在后来被中国本土化了。在1949年建国后仍然得到进一步的扩张和膨胀,连带在马新社会的文学界传播开来。基本上,它是赋有政治使命的,是为了集体而创作的,以达致建立社会主义的“现代民族国家”为目的。为现代民族国家服务的文学思潮是新古典主义,欧洲17世纪的文学思潮就是新古典主义,它是为新兴起的中央集权的封建王朝服务的,而这就是现代民族国家的雏形,即吉登斯所说的“绝对主义国家”。新古典主义的基本特性是遵从理性和讲求规范矫饰现实,以适应巩固王权的政治需要。

当革命现实主义被中国“本土化”后,它就与中国的革命运动紧紧的绑在一起,而成为中国的新(革命)古典主义。中国的新古典主义滥觞时期具有下列的特征:强调文学的政治性;浓厚的文化保守主义;崇尚阳刚文风、鼓吹革命、倡导战斗;主张平民主义的文学观,文学通俗化与大众化。由于解放后的中国依然

以文学作为政治工具和武器，因而有了1958年的大跃进下的“两结合文学”（革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合）和1966年的“文化大革命”的悲剧，把新古典主义导向“伪古典主义”。

在解释了与现代有关的现象、理论和思潮后，我们可以更好的论述和分析本文所要开展的课题。中马文学都是在追求现代民族国家的理想下开展的一场轰轰烈烈的革命文学运动，既与现代性脱节，也与现代主义分庭抗礼。正是在这个背景下，在长达50年内，革命文学红潮滚滚，波及到海外，尤其是马新地区。

二、中国革命文学的定位

有了上述的阐述，可以先给中国革命文学定位，它起于中国发生的“五四”新文化运动，为中国带来新思潮、新文化和新文学，也为中国打开了一扇大门，引进了西方的科学和民主。“文学革命”是“五四”新文化运动的重要组成部分，它树起一座历史的丰碑，标志着古典文学的结束、现代文学的开始。这场革命的基本内容是提倡白话文、废除文言文；以科学主义反对道德主义；以进化论反对复古主义；以人道主义反对宗法礼教；以世界主义反对华夏中心主义；进而发展成平民文学反对贵族文学、士大夫文学，以写实主义（启蒙主义）反对古典主义。开创“五四”文学革命的三位大师是陈独秀、胡适和鲁迅。学者也界定为“五四文学革命是中国文学现代性的发端”。这个现代性来源于西方文学传统，而非中国文学传统，因为中国文学传统内不可能有现代化的因子。²⁰

由于“文学革命”不能满足也不能达成中国政治的改革，结果一批文人扭转方向，将之演变成“革命文学”，竟而中止了“五四”开创的“文学革命”。这就是说，中国现代性与现代民族国家之间的冲突以及实现现代民族国家任务的紧迫性（救亡压倒启蒙），致使“五四”文学思想发生分化和蜕变，导致“革命文学”出现并成为主流文学思潮。就客观而言，在“五四”以后，中国文学思想基本上有三个主要流派，一是苏联文学思想以及它的中国形式——后来演变成毛泽东文艺思想，可以

统称为革命文学思想；二是启蒙主义文学思想，它固守着“五四”文学革命的立场，是“五四”文学思想的延续。三是各种现代文学思想，包括现实主义、浪漫主义以及现代主义，它是“五四”文学思想的现代发展。结果是第一流派压倒一切。

于是，“五四”文学革命止于20年代中期，代之而起的是“革命文学”。较明确推动“革命文学”思潮的是郭沫若，他在1926年5月16日在《创造月刊》（第一卷第3期）发表题为《革命与文学》中这样宣示：“真正的文学只有革命文学的一种”。春雷一声响，代表着郭沫若思想的大转变，亦即首次提出“革命文学”的口号，引入苏联革命文学思想，将文学导入政治洪流中。因此我们以1926年作为“革命文学”的开端，而政治与文学的结盟也可以说是在1926年被确定下来的。

1930年3月2日，“中国左翼作家联盟”正式成立，鲁迅、沈瑞先及钱杏邨成为主席团成员，它被形容为“现代文学史上一面鲜红的红旗”，这意味着“革命文学”已臻入有组织的成熟阶段。

1937年抗日战争时期，左翼文学转化为“抗战文学”，其主导思想还是苏联文学理论。文学被赋予强烈的政治意识，从而成为政治运动的一道战线。毛泽东于1942年5月“在延安文艺座谈会上的讲话”发表后，指明了中国革命文学的理论与方向。他明确指出：我们的文艺，必须站在无产阶级的立场，为工农兵群众服务。

一直到1949年毛泽东领导中国共产党全面解放并成立“中华人民共和国”之后，毛泽东的《讲话》已成为整个文艺的总路线。它判定文艺是为政治而服务的（政治标准放在第一位，艺术标准放在第二位），是阶级斗争的工具。一方面强化了文学的政治功能，另一方面也僵化了文学艺术的功能。在1966年掀起的史无前例的“中国文化大革命”中，这种路线走到极点。

1976年“文革”的结束，也宣告中国革命文学传统完成自己的历史行程，并随着80年代改革开放的到来而开启了新的历史篇章。

中国学者对1926—1976这半个世纪的中国“革命文学”作出如下的总结：“从‘革命文

学’论争到左翼文学运动,抗战文学和延安整风,以及解放以后的社会主义文学时期的‘革命现实主义’和‘社会主义现实主义’,‘革命现实主义与革命浪漫主义相结合’,新古典主义文学形成、发展,直到‘文革’推出‘样板戏’和‘三突出’原则而走向终结,新古典主义(带有阶级性与单一视角)主导了中国文坛达半个多世纪”。²¹

本文的“革命文学”泛指1926—1976这50年间的中国文学主潮,它伴随着政治的“不断革命”对海外(尤其是指马来西亚)的文学产生不间断的冲击和影响。

三、马华左翼文学的定位

中国革命文学与马华左翼文学之间有紧密的关系,甚至可以说后者是前者的产物。马来西亚与中国在社会性质上有相同之处,中国是半殖民地半封建社会,而马来西亚则是半封建性质的殖民地,两个国家都面临着实现现代性和现代民族国家的双重任务。此外,当时的马来西亚文学的主体基本上是华人(本土马来人文学尚未被发展起来)。由于初期主要是从中国移居的华人,他们用华文写作;马华新文学也就在“五四”新文化运动的基础上发展起来,并且在同一个时期接受中国革命文学的传播而称之为“新兴文学”(用以代替比较敏感的“无产阶级文学”的字眼),是为马华左翼文学的开端。

马华文史学家方修指出:“1927年起,马华新文学从单纯的新文学运动发展到新兴文学运动,从宣扬科学民主到提倡新兴思想。所谓新兴文学是当时中国的‘革命文学’的别称。新兴文学运动也就是当时马华文艺界对于中国‘革命文学运动’所发出的共鸣”。²²

马来亚共产党在1930年在共产国际和中国共产党的支持下,由胡志明宣告成立,并在1932年成立“无产阶级作家联盟”,组成一个新的宣传阵线,为共产主义而斗争。²³虽然马来亚的“无产阶级作家联盟”未能形成一种运动,但种子已经播下而发芽。而这个组织与1930年中国成立的“左翼作家联盟”是同出一辙的。

转入1937年,中国开始全面抗日,马来亚

的华人在陈嘉庚领导下成立“南侨总会”,促使马华文学与抗日战争连成一体。马共领导下的抗日报章应运而生,不断揭露日军的残暴行径,疾呼支持中国抗日。1937年后,战争形势使到原本暮气沉沉的马华文学走向高潮,卷入政治大浪潮中。²⁴这样一来属于主导地位的马华左翼文学顺势带动整个抗日运动,它与中国革命文学相互呼应。

1945年8月15日日本战败投降,日军对马来亚3年8个月的残暴统治终于结束,马共则跃居成为政治主流,有利地推动革命文学的发展。虽然在英军重临马来亚3年后的1948年,马共被宣布为非法组织,逼使马共走入森林再度展开游击战;虽然,英军政府也无情地镇压马华左翼文学的活动,大量地驱逐文人回到中国,使其暂时陷入低潮;但在1953年藉反对“黄色文化”名堂下,马华新文学运动又在学运和工运的统战中再次活跃起来,而且立场明显地高举左翼现实主义旗帜一路向前挺进。

即便1965年马新分离后,左派统战组织和文化界人士并不承认马新分家,也不因为政治的分离切割了马华文学。这是因为从一开始,左派统战并不承认1963年成立的马来西亚,认为是新殖民地产物,也就一如既往地只承认马来亚而不是马来西亚,坚持马来亚也包括新加坡在内,没有所谓马新之分。因此本文仍然沿用“马华左翼文学”这一历史名词概括了新加坡在内。马华左翼文学不仅公开主张现实主义,而且在内容和形式上与中国的革命文学统成一体,并随着中国政治气候的转变而转变。

当“中国文化大革命”爆发后,也在根本上改变了马华左翼文学的命运。它与“文革”的革命激情共舞,直到1976年文革结束。马华左翼文学随着迷失方向,并在1978年后自动地退出文学阵地。外来的(主要指台湾的)及本土化的现代主义文学崛起,从边缘走向中心,取代了马华左翼文学半个世纪之久的主导地位。

为此,笔者所指的“马华左翼文学”是泛指20年代到70年代整整半个世纪的文学主潮,它主导了马华新文学(包括新加坡)的大潮流,与中国的“革命文学”相互拥抱。不论是中国的“革命文学”或“马华左翼文学”,在那个风雷激荡的年代,是沿着一条毛泽东文艺思想的路线,一前一后地一起成长,并一起消

逝于文学领域中。

当我们为中国的“革命文学”与“马华左翼文学”作定位后,探讨和连贯两者之间的紧密关系也就更容易梳理了。这对当代文学史的研究具有启发意义。

四、马华左翼文学的历史特性

既然马华左翼文学跟随中国革命文学而发展,同时它又是马华本土文学,马华左翼文学也就不仅受影响于中国革命文学,而且受制于马华社会的状况和历史要求。综观马华文学的历史,可以发现以下几个历史特性:

第一,中国文学传统与马华本土文学的关系制约着马华文学的发展。马华文学发源于中国现代文学革命,1926年后甚至是中国革命文学的分支(华侨文学)。这首先是因为马华文学的主体(作者和读者)是中国的移民和侨民,他们侨居海外,心向祖国,自觉地以文学来推动中国革命,表达自己的爱国之心。换句话说,马华文学从作者、题材到思想内容初期大都来自中国,以后才逐渐转向本土;但即使后来以本土作者为主体,以马华本土生活作为文学的表现对象,马华文学也没有摆脱中国革命文学的强大影响。中国革命文学一直是马华文学的直接的思维资源。还有,马华文学用汉语写作,继承了中国的文学传统,受到中国文学传统的强固影响,不能完全从中国文学传统中分出来。

但是,事情还有另一方面,就是马华文学毕竟不全是中国的翻版,它属于新生的马华民族,自然有自己的特性,包括自己的思想、内容、风格,并形成自己的传统。这样,中国文学与马华文学之间就存在着错综复杂的关系。一方面,马华文学跟随着中国文学的脚步,受到它的强大牵动;另一方面,马华文学又不断自我成熟,试图逐步摆脱中国文学的模式,走向独立。成功与否,另当别论,但这种既分又合的关系影响了马华文学在当时的整个历程。

第二,由于现代性与现代民族国家的冲突,使革命文学成为马华文学的主流。这是因为马华的社会性质与中国相近,都有建立现代民族国家的迫切历史任务,革命的左翼文学因

此成了马华文学的主流。它的特点是反对殖民主义,争取民族独立的同时,也要反对西方列强,从而排斥了现代性代表的西方现代文明,走向新古典主义,提倡政治理性,也就产生了以为政治服务,服从革命意识形态的革命文学了。在左翼文学紧密地抓住革命斗争作为主体下,有力地推动了民族革命运动,这是其历史功绩和痕迹。

再者,由于马华社会是完全的殖民地社会,启蒙任务没有提到现代化的日程上来,而反对殖民主义的历史任务更为迫切,判定马华左翼文学几乎没有经历中国五四文学的启蒙主义阶段,就直接进入了革命文学。马华文学的历史也就缺失了启蒙主义传统。在启蒙主义的缺失下,左翼文学没有了对手和制约的力量,从而导致左翼文学独霸文坛,一度占有比中国革命文学更强固的统治地位。这也导致在左翼文学衰竭后,被台湾传入的现代主义所取代。

第三,马华左翼文学的革命性与文学性本身的冲突,影响了马华文学的发展。因为文学有现实性,也有超越性(审美品格),二者的对立统一构成了文学的内在张力。可是左翼文学强调文学为政治服务,重视文学的社会功能,轻视文学的审美品格,无形中马华左翼文学在极度发挥政治上功能的同时,忽视了其文学性的价值,几乎没有产生经典性的成果。与中国一样,马华文学为革命做出了牺牲。因此检视革命性与文学性的冲突,可以揭示马华左翼文学的重要历史特性。

为方便论述,笔者划分出五个阶段来演绎这半个世纪以来,中国革命文学影响下的马华左翼文学的历史演变。这五个阶段是这样划分的:

1	1926—1936年——	中国革命文学与马华新兴文学
2	1937—1945年——	中国抗日文学与马华统战文学
3	1946—1957年——	中国建国文学与马华文艺(民族文学)独特性
4	1958—1965年——	中国“两结合”文学与马华爱国主义文学
5	1966—1976年——	中国“文革”文学与马华革命文学

前三个阶段的马华作家绝大部分(几乎全部)是来自中国的文人,其中有不少左翼文人。他们所表达出来的文学形式和内容是与中

国革命文学大同小异的。虽然有不同的题材与背景,但思想与意识形态是大致相同的。后两个阶段的马华左翼作家绝大多数是土生土长的,可是他们继承了毛泽东的思想,因而在创作上及文学批评上都以此为准绳。

其实不论是南来的左翼文人或土生的左翼文人,他们所接受的华文教育都是同文同体的,思想也受到同样的洗礼,对革命文学的追求是不遗余力的。他们最大的共同点是两者都把文学和政治结合为一体,置文学从属于革命斗争。从意识形态观之,马华左翼文学与中国革命文学自然而然地形成了“父子关系”。另一方面,由于马华民族的形成,马华文学又呈现出自己的特点,由此就产生了马华文学与中国文学之间的既分又合的微妙关系。其中最明显的是马华文学追求独立性已被提到日程上来。这就是笔者所要表达的主旨。

注解

- 1、(美)弗莱德里克·R·卡尔著,傅景川、陈永国译《现代与现代主义》,吉林教育出版社出版,1995年,第4页。
- 2、(美)弗莱德里克·R·卡尔著,傅景川、陈永国译《现代与现代主义》,吉林教育出版社出版,1995年,第5页。
- 3、罗明著《1930年代中国现代主义文学与政治》,民主出版社出版,2006年,第19页。
- 4、同上,第19页。
- 5、杨春时著《现代性与中国文化》,国际文化出版公司出版,2002年,第9页。
- 6、马泰·卡林内斯库著《现代性,现代主义,现代化——现代主题的变奏曲》,王民安等编《现代性基本读本》(上),河南大学出版社2005年版,第254页。
- 7、杨春时著《现代性与中国文化》,国际文化出版公司出版,2002年,第138页。
- 8、林朝霞著《现代性与中国启蒙主义文学思潮》,厦门大学博士论文,2007年,第70页。
- 9、杨春时著《现代性视野中的文学与美学》,黑龙江教育出版社出版,2002年,第50-51页。
- 10、(美)弗莱德里克·R·卡尔著,傅景川、陈永国译《现代与现代主义》,吉林教育出版社出版,1995年,第1-2页有关译者序。
- 11、罗明著《1930年代中国现代主义文学与政治》,民族出版社出版,2006年,第30,34页。
- 12、杨春时著《现代性与中国文化》,国际文化出版公司出版,2002年,第139页。
- 13、罗明著《1930年代中国现代主义文学与政治》,民族出版社出版,2006年,第34页。
- 14、同上,第30,35页。
- 15、杨春时著《现代性与中国文学思潮的发端》,论文,2005年,第1页。
- 16、英国社会理论学家。1938年至1974年考获剑桥大学博士。著作包括论述《民族—国家与暴力》
- 17、安东尼·吉登斯著《民族—国家与暴力》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第147页。
- 18、杨春时著《现代性与中国文化》,国际文化出版公司,2002年,第11页。
- 19、杨春时著《现代性与中国文化》,国际文化出版公司,2002年,第7页。
- 20、杨春时著《百年文心》(20世纪中国文学思想史),黑龙江教育出版社出版,2000年,第13页。
- 21、杨春时著《现代视野中的中国文学思潮》,载《天津社会科学》2006年第2期,第115页。
- 22、方修著《马华新文学简史》,万里书局出版,1974年,第52页。
- 23、杨进发(C.F.YONG)著《马来亚共产主义的起源》(The Origins Of Malayan Communism),Published By South Seas Society, Singapore, 1997, p151-159.
- 24、谢诗坚著《“五四”以来中国新文学对马华新文学的影响》,南京大学文学硕士毕业论文,2004年,第15页。



新马文学思潮演变勾勒

新加坡 欧清池

战前新马文学和战后新马文学的最大不同点是：战前的作品所蕴藏的使命感特浓，作品基本上可分为两类，一是反映本地现实的富有南洋色彩之作；另一类是书写原乡情思、故事的侨民文学；此二类作品的共同点是作者的使命感都很强烈，而不同点是他们各书所感，并不时发生论争。战后的新马文学作品截至1980年代前半期，其中所蕴藏的使命感依然浓郁，但从80年代后半期起至今，大部分作品中的使命感就几乎全然消失，一种哀悼民族文化、语文日益式微的“黍离之伤”情感弥漫在几乎所有文体的作品中。¹

战前文艺思潮简述

与世界各国文学如日本、美国文学一样，马华文学从一萌芽就逐渐朝向独立自主的路向发展。在1919—1924年间的马华文学萌芽阶段，马华文学作者处于没组织、没理论体系支撑状态中，但一些作家也不自觉地、自然而然地写出一些带有南洋地方色彩的作品。这特点在在小说方面最为明显，总体来说，反映本地现实生活的小说也很不少，例如陈焕明的《一个可怜的少年》、李垂拱的《一个车夫的梦》、李西浪的《蜜花惨果》，描写的都是本地的现实，南洋色彩甚浓。²

散文大多是议论一般社会陋习的，且不少是有关中国国情的。但也有一些反映本地现实的，例如玉贞的《人间地狱》、天木的《夜市掳客》、雪樵的《中夜哭声》等等，就多少带有南洋地方色彩。³

剧本也以批判社会歪风陋习为主，有反映抽鸦片之害的，如邱国基的《鸦片毒》；有揭露庸医误人的，如朱梦非的《死了》；有反对

过农历新年的，如郭乐仙的《觉悟》；有通过谈论婚姻、爱情、遗产、育婴等问题来阐述初步社会主义思想的，如新晓的《买婚书》。戏剧从一萌芽就紧扣本地社会现象来创作，这特点在四大文体中显得很突出。⁴

诗歌不如小说那样较全面反映本地现实。客子思乡、伤春悲秋之诗作最多，此外也有一些讴歌自由、劳动、勉励青年向上求进之作；少数带有点本地色彩的诗作如子淳的抨击女学生涂脂抹粉、刻意打扮之作《一阵香气》，有趣的《游加当》，以及秋毫的《南洋励志歌》算是隐隐约约透露出那么一点点本地色彩。⁵

到了1925—1933年间的扩展时期，文坛上有两股思潮在相互激荡，一是新兴文学思潮。在新兴文学思潮兴起初期，小说作品的内容多是有关中国的题材，例如忠实的《笑纹与波光一样柔和》；到了1930年初，由于当地备受世界经济恐慌的打击，此派小说转而反映当地现实，如胶价锡价的惨跌，失业浪潮的汹涌，职工运动的兴起，民族独立的要求等。代表作家作品如罗依夫的《猎狗》、李梅子的《红溪的故事》、浪花的《生活的锁链》、慧聆的《铁牛》、海底山的《拉多公公》等等。

二是南洋色彩的提倡，早在1927年初，张金燕、黄振彝、邓励诚、朱法雨等人就大力提倡南洋色彩文学，并有意识地创作具有南洋色彩的作品，例如张金燕的《悲其遇》、朱法雨的《独身者》。其后，曾圣提、吴仲青、曾华丁等人在吸纳了新兴文学的强调深入反映民生的主张后，创作了一些具有革命激情且富有南洋色彩的作品，例如曾圣提的《生与罪》、吴仲青的《梯形》、曾玉羊的《生活圈外》、曾华丁的《五兄弟墓》等等，这些作品可以说为战后的本土意识的腾涨打下了坚实的基础。⁶

此时期的散文，从整体上来说，在反映本地现实方面，远远不如小说的深入全面。而且，即使是描写当地风情景物的，作者所寄托的也只是个人对某地风土人情的怀念，而不是把该地当做乡土来思念。把新马当做祖国或故乡来爱恋，只有到了战后的50年代后期才形成一种风气。然而，这时期的富有南洋色彩的散文，无论在质或量上都凌驾于前一时期。有针对在本地发生的事件而发议论的散文，如谭云山的《南洋教育之朕兆》、一工的《旺相可风》、《博士敬进教育言》、张金燕的《南洋华侨的祖家观念》、林仙桥的《南洋的诗人》等；有描写工人生活状况的，如朱女的《在厂中》、巨鳄的《在建筑工场》等；有描绘本土风光的，如林仙桥的《晨》、《柔佛的夜》等等。⁷

此时期的剧作在技巧上已有所提高，比较富有南洋色彩的剧本有林姗姗的描写济南惨案发生后，南洋各地华人群体的反日反汉奸的行动的《良心之狱》；寰游的书写马来亚在经济不景气下，失业民众流浪街头，终于结队游行的情况的《十字街头》；以及静倩的三出具有南洋色彩剧作《夫妇》、《凄凄惨惨》及《女招待的悲哀》。⁸

比起散文来，这时期的诗歌就更有本地色彩。一方面是描写南洋风情之作多了起来，如梵夫的《南岛杂诗》、老爹的《英雄的马来亚》、残痕的《怀槟城》、拔其的《到极乐寺去》等；另一方面是反映本地现实具有浓郁色彩的诗作也频频出现，如槐才的《红毛路上杂感》、冷笑的《‘萍影集’叙诗》、依夫的《憔悴了的橡树》、细胡的《地球一角的忧愁》等等。这两类诗作说明了新马文学进入有组织、有主张的发展阶段，无论哪一种文体的作品的本地色彩都增浓了。⁹

自此，南洋色彩思潮就与侨民意识不停地较量。

低潮期文运衰退，文坛出现恶劣文风，鸳鸯蝴蝶派与色情小说盛行，例如死浪的《狂欢时节》、罗永年的《如此上海》、郑文通的《爱与恨》都是其例。但在一片浊流泛滥潮里，也有两股清流力涌而出。在1932—1934年间的清流应以丘士珍、蔡增建、枕戈、饶楚瑜为代表。丘士珍的《娘惹与峇峇》是描写一个

买卖树胶的老商人在世界经济大恐慌中，家境破产没落，儿女乱伦，家破人亡的过程；蔡增建的《雪影》写的是割胶少女嫁给园主为妾，遭受遗弃转嫁乡村教师的故事；枕戈的《他的美梦醒了》则是叙述中学生岩影与其姐同学梧枝的恋爱不成，终于醒悟过来而决心投身于改革社会的工作；饶楚瑜的《囚笼》反映的是一批胶工在园丘里过着像囚徒一样的生活，所收割的胶汁在过秤时被减算，而工头“猫头”包伙食，开赌场，把胶工的血汗钱吸干了，林参天的长篇小说《浓烟》则暴露了当时教育界的阴暗面，这些小说所涉及的内容都是新马的社会现实，可说充满南洋色彩。

在1935—36年间的清流代表可以一村、瞻昕、侠夫、流浪、李润湖、陈子遗、辜斧夫等位代表。一村的《橡林深处》写的是200余中国农民被骗到南洋一处胶园工作，收入微薄，工头除了在园内开杂货店，包伙食，强迫工人必须向他购物及寄食外；又设赌场，放赌债，设计让工人永远留在园内做猪仔，但工人最终终于醒悟过来，团结起来要求改善待遇。瞻昕的《通舱里》描述的是一名中国农民在家乡受尽地主的欺凌压迫，家破人亡，远走南洋求生，并发誓要回乡报仇。这些作品不只维持了新马文学反映现实的优良传统，也在很大程度上增浓了南洋色调。¹⁰

这时期的散文，要找到一篇半篇具有南洋色彩的作品，可说是难如登天。

撇开思想性不说，此时期具有南洋地方色彩的剧本可以林参天的《南洋的女朋友》、《金表》、《隐痛》；曾强的《大学生与姨太太》为代表。

在诗歌方面，由于当时的马来亚还未从世界经济大恐慌中复苏过来，许多底层民众仍然挣扎在生活线上，好些新诗作者为这些民众的困境表示同情和哀悯，此类诗作有锡清的《都市》、辛芜的《饥饿者》、香雪梅的《卖淫妇的诉语》、胡的《咖啡女》、白露的《缝衣的女人》、瑞明的《茶花女》、辛汗的《饥饿者的呼号》、白露的《被遗忘的一群》等等；另有一些具有南洋色彩诗作如刘炳《南洋》、天霖《十字街头》等等；由此看来，在低潮期，除了散文，其他文体的作品，不但反映了本地的现实内容，也凸显了南洋色彩。

在低潮期的1934年3月丘士珍以废名为笔名发表了《地方作家谈》，这篇文章引起一场论争，论争并没达致任何结论，但其意义却是重大的。此前，人们谈及马华文学，或称南洋文学，或称南国文学，从没有人提到马来亚文学这样的字眼。在这场论争中所提及的新马文学，都用马来亚这样的字眼，参与论争者肯定马来亚文学有它独立于中国文学以外的个性。

“马来亚文艺”概念在此时提出，意义重大，可以说是从理论上对马华文学一萌芽就出现具有南洋色彩作品的再次确认，是对扩展期文艺工作者所提倡的南洋文艺在理论上给予高层次的肯定，是为40年代初期的“马华文化现实化运动”埋下种子，是导致战后1947年发生的“马华文艺”与“侨民文艺”论争的远因，是新马华文学自主独立运动的一个重要里程碑。

1937—1942年间是新马文学的繁盛期，那是火与血混合的年代，为了支援中国的抗日战争，此时期的作品，无论诗歌、散文、小说或戏剧，内容几乎都是有关抗日战争的。南洋色彩受到了很大的冲击，本土意识趋淡，但始终没消失。

在此时，也发生了一场关于“南洋地方性剧本”的论战。事缘叶尼的《伤兵医院》与爱同校友会集体创作的《怒涛》在内容上的截然不同引起，前者以中国的题材为故事，后者则以当地发生的事物为剧本的素材。吴文翔为文推崇《怒涛》富有现实意义，指责《伤兵医院》没有“南洋地方性”，因此引发业余话剧社的导演黄觉等人的答辩，认为“地方性”并不限于当地发生的事物，凡与当地读者密切关系，为当地读者所深切关注的事物，都是具有地方性的。这场论战意义也很重大，它有力地说明了即使在此时期，本土意识虽遭受压制，但并没消失，且依然与侨民意识相互抗衡。¹¹

战后文艺思潮简述

战后新马华文文学于1947年发生了那场“马华文艺”与“侨民文艺”的论争后，具侨民意识的作品基本上逐年递减，而紧扣本地现实，关注本地民生，深具本地色彩的作品与年俱增。从这一年开始至1965年新加坡脱离马来西亚而独立为止，新马华文文学无论是小说、

散文、诗歌或戏剧，都涌现了大批深入反映本地现实，描绘本地山川人文景物，歌颂热爱家乡山水之情的作品。此时期有两股文艺思潮涌现，一为反黄运动思潮，二为爱国主义文学运动，前者主要是把文学作为反殖斗争的一环而提出的主张，后者则是探讨马来亚独立后文学应走的路向的论调。这两股文学思潮可视为新马华文艺工作者在扬弃了侨民意识后，在发扬本地意识的同时，也努力地把文学与建国大业配合起来的构想。但这种美好的意愿却随着新马于1965年在政治上的分道扬镳而无法实现。新马华文文学自此分头发展，并出现各自不同的风貌。

马国独立后至今思潮特点

战后的马来亚，其政府每隔三几年就推出一份教育报告书，建议实行的内容都不利于华文教育，例如1940—1950年代出现的多份教育报告书，就都会危害到华文教育：

(1) 1951年巴恩氏报告书建议须通过英巫文培养马来亚观念，华淡排除在外。

(2) 1952年教育法令建议应办国民学校，以英巫文教学，华淡语文学学校应改为国民学校。其要点是：1、国民学校供给为期六年免费、强迫性教育。2、以马来亚乡土观念灌输给各籍之学童。3、在国民学校中之学童如果想学习华文或印文时，必须出自于家长之愿望，并须在每班中有十五名以上的家长请求，学校当局始供给教授华文或印文。4、现有之政府津贴学校及若干华校或印校，应逐渐成为容纳各民族学童之国民学校。1952年教育法令，关系华文教育的存亡。因为凡在设有国民学校的地区，所有的适龄儿童均被强迫入国民学校。换言之，国民学校愈普遍设立起来，则方言学校亦自然而然被消灭。

1957年独立至1970年代所推出的几份教育报告书，更是进一步想消灭华文教育：

(1) 1957年的教育报告书有这么一段话：“我们相信本邦教育政策之最终目标必须为集中各族儿童于一种全国性的教育制度之下，而在此教育制度之下，本邦国语乃主要之教学媒介”，这段话中就暗藏扼杀华教阴谋。

(2) 1960年达立报告书建议废除初中会

考及华文升学考试,中学所有考试,只能以英巫文为媒介,全国只有津贴中学与独中。

(3) 1967年政府规定只有考获政府教育文凭者才可出国深造。

简言之,1960—1970年代是华校备受摧残时期。

马来西亚于1969年更爆发了种族流血冲突,这是马国政治的分水岭,自此宪法规定不能质疑马来人的特权、马来统治者的地位、马来文作为国语的地位、回教作为官方宗教的地位,这说明了马来人主导权的真正确立。1971年的国家文化大会更议决,只有用马来文书写的文学作品才是国家文学,其他语言的文学被标签为“族群文学”,马国华文文学自此被排除在国家文学之外。再加上1980年南大并入新大成为国大,马国独中生大批前往台湾深造。这三大因素促使马国华文文学从1980年代后期开始涌现一些“哀伤文学”,他们抒发的是追思中华文化的情意结,且错误地把台湾当做中华文化的原乡;自然也另有一批仍然抱着文学须干预现实、反映社会本质课题的本土派作家。文学作品的这两种倾向表现在文学思潮方面就是:一方面是有人高唱“去中国化”的调子;另一方面,坚持现实主义为基调的作家则提倡现实主义应吸取其他文学流派的表现手法,如象征主义、后现代主义、荒谬现实主义等等。¹²

马国华社于上世纪“六七十年代在政治、经济和文化各方面所经历的困厄,以及受到种族主义与宗教极端主义的暗流冲击时,心灵深处的苦闷与彷徨,(诗人们)并没有显著地在诗中充分展现。”¹³主因是当年的政治气候与客观环境令诗人无法直抒胸臆,并将内心的感伤和喟叹流露出来。但不少诗人仍然坚持贯彻薪火相传的使命,崇尚正义,关心社会,扎根乡土,体现民族自尊的情怀,依然深藏于1965—1980年的诗歌中。

进入80年代,马国国内风云激荡,经济衰退、党争、合作社风暴、“茅草行动”大逮捕等等事件接踵而至,给华社带来更多冲击,诗人写了不少诗歌表达他们对这些事件的看法。且马国华文文学也在这样的困境中开始复苏,并逐渐繁盛起来直到今天。

与新华诗歌的直接哀悼民族文化或传统

的式微不同,马国诗人是通过对传统节日或文物的歌颂来展示他们的热爱民族文化之情,我们因此看到了冬竹的《元宵》、方昂的《树的死亡》、傅承得的《难题》、何乃健的《海棠》、《掌纹》、何伟义的《华族乐器》、林添拱的《屈原·五百万种声音》、韵义的《三宝山的悲泣》、吴岸的《粽子赋》、谢川成的《文房四宝》、颜永安的《八月十五的晚上》、杨川的《月是唯一的主题》、彼岸的《写给祖国的情诗》、游川的《青云亭》、《中国茶》等等诗作。¹⁴

相对地来说,1965—1981年间的马国散文着重描绘的是胶林、梨乡、椰乡、旧屋、桥、街以及亲情的悲欢离合;有反映乡民的淳朴和城民的自私、回忆家庭成员的生活片段的;也有歌颂为华教作出贡献的各方人士的。¹⁵

1981—1996年间的散文在题材方面基本上并无太多变化,无论是小品文、记述文、抒情文或议论文,都是以非常真挚的感情记录了过去数十年来,马国的山川、风土、民俗的变迁以及个人对生命的省思;从北方的辽阔稻田到南部的风雨,由繁华的首府到沙撈越的莽莽丛林,散文作者都有所触及。¹⁶

综观马国的短、中、长篇小说所反映的内容似乎较倾向于对乡土人物及风情的刻画描述,例如梁园的小说有不少题材是来自马来社会,甚至以马来人为书写对象,如《县长下乡记》、《赍金》就深富乡土味和农村生活气息;宋子衡的小说中人物则体现了对乡土的眷念,如《虎骨酒》、《血源》,此外菊凡的《暮色中》、薛嘉元《拓荒者》、何谨《迁移》也是描写小人物生活的乡土小说。

较广泛反映社会生活面的小说有云里风的《处处陷阱》、姚拓的《走死运的人》、潘雨桐的《月落泽西城》、方娥真的《纸新娘》以及魏萌的《闻人》。

另一方面,走现代派路线的小说作者的小说,大多以思考个人生存问题为主题,例如鳄园的《乔十三》、洪泉的《莫明卷》、朱牛人的《灵与肉》、温祥英的《冷藏着的世界》以及张贵兴的《雄辩的魂》,都是其例。“此类小说表达的(是)悲戚的内心情感,对生活充满无奈感。”“文字繁复而流于艰涩沉闷”。¹⁷

和新华当代的小说比较,马国的小说在

反映时代的风貌方面似乎不如新华的全面、深入、宏阔。

在马国华文文学四大文体中,戏剧的表现最为差强人意,在1965-1975年间,无论剧本创作或演出都处于低迷状态,资深剧作者如陶焰、罗大章等淡出剧坛,仅征雁、叶苔痕有作品问世。到了80年代,剧坛稍有活力,一批新人如陈政欣、戴小华、野蔓子、唐珉、高秀、方昂出现;吉隆坡的人镜白话剧社、霹雳的华工服务剧社、怡保的韵清合唱团和檳城的青云艺术剧团都有演出。进入90年代,因戏剧团体的努力,既带动小剧场的演出,也造就一批新生代戏剧工作者,李华霖、贺世平、叶虹伶、丘传业、吴国煌、吴国崧、吴友凭、高俊耀、谭月蓉便是其代表。马国戏剧的剧作内容较为一般,可一提的有征雁的《钟馗夜访》、戴小华的《沙城》。¹⁸

新加坡独立至1985年思潮特点

新加坡独立后,新华文学从1965年到1980年代前半期为止可说是爱国思潮涌现期。此时期的新华文学作品,无论是诗歌、散文、小说或戏剧,都全面体现了人民欢呼新加坡独立的喜悦。此时期的文学思潮基本上是沿袭着马来亚独立前后的传统,在这10多年里并没出现与前此截然不同的理论,文坛上偶尔发生的一两场争论,多为枝节问题的讨论,而不是有关发展大方向的辩论。¹⁹

在1965-1985这20年间,我们可把60年代后期至70年代前半期划为“世界各地的工潮、反战示威此起彼伏,毛泽东的‘国家要独立,民族要解放’的口号风靡全世界”期,而把70年代后半期至80年代前半期划为“国际局势急速演变、国内客观现实极度严峻”期。

在前一期,由于受到国际思潮与中国文革思潮的影响,在诗歌方面出现服膺现实主义的诗人积极介入生活,并揭露社会贫富悬殊及下层人民的生活苦状的现象,他们也歌颂心目中追寻的理想。另一方面,由于中国出版的书籍被禁,使其时流行于台湾的现代派诗歌趁虚而入,流风所及,使得本地诗坛的现代派诗人阵容日益扩大。来到后一时期,由于严峻的客观环境的钳制和国际局势的迅速变化,使得强调

表现技巧的现代派诗人的队伍进一步扩大;而奉行现实主义理论的诗人则大部分沉寂下来,一直到80年代,这群诗人才又重新提笔上阵。

在小说方面,其局面大体上与诗歌相似:在前半期,现实主义小说家着力描写发生在工厂、农场、胶林、矿山的感人故事,表现劳动阶层的友爱团结,守望相助的可贵品格。到了后半期,因为受到国际先进政治思潮消退的影响,宣扬人类的理想、揭露社会的阴暗面、歌颂先进的人事以及反映商界的劳资矛盾、刻画资本家如何剥削雇员的小说就大为减少。

新马华文文学中的真正意义上的散文,是要到了1950年代后期才开始成长,来到60年代基本上已趋向成熟,各种类别的散文,在一大群土生土长的作者的耕耘下,散文园圃百花怒放。从1965至1980年代前半期,大批的散文作者描绘出新加坡的社会变迁面貌,唱出新加坡独立建国后国人的欢欣与期待。这些作品即使有揭露社会的阴暗面的,作者也是本着爱之深、恨之切的感情来抒发胸臆的。与此时期的诗歌、小说不一样,散文的特质决定了此文体的绝大部分作品的抒情意味浓郁,直接描写新加坡的自然景观或人文山川以抒发爱国爱乡之情的作品,其数量之多与质量之高,在新马文学上可说是空前绝后的。

与小说一样,独立以来至1985年的戏剧发展特点是剧本很能配合时代思潮,内容紧扣现实,突出社会矛盾,剧作表现手法继承现实主义传统,抨击社会偏差直截了当,好多剧本因此无法上演。这时期的戏剧文学在形式上有三大特点:一、品种多样化,除独幕剧外,还有朗诵剧、相声与多幕剧。二、题材扩大:从制衣厂、电子厂、矿山工人到菜农、果农等的生活景况,都有剧作者触及。三、集体创作风气兴盛:这时期有好多剧作都是集体书写的。正由于不少能体现时代精神的剧作触及当局的逆鳞,在客观环境的钳制下,从1976年起,由于受到客观严峻环境的限制,戏剧开始走向衰微。

1986年后至今思潮特点

1980年南大并入新大成为国大,1986年华校成为历史名词,此二大事件沉重地挫伤了新华作家的心灵。再加上从90年代起当局鼓励优

秀的中学生学习工业先进国的语文如日、法、德、西班牙文，致造成学生不以学不好母语为憾，而以学好第三语文为荣，母语水平与地位更进一步下降。在这三大因素影响下，新华文学转调了，作家抛弃了作为中华文化的二大脊梁之一的使命感，而在新马华文文学史上少见的另一中华文化的脊梁“黍离之伤”却鲜明地凸显了。新华文学无论是诗歌、小说、散文或戏剧，都流泛着哀伤华文水平日降、中华文化与传统日渐消失的情思。²⁰

在国际形势方面，随着中国四人帮的倒台及邓小平改革开放政策的落实，苏联的解体以及东欧社会主义国家的分崩离析，不少人一度追求的理想社会体制，已化为人类发展途上的一道可望而不可即的天边彩虹。政治思潮呈现另一种状态，世界多极化了，种族与宗教矛盾成为战争或冲突的主因。这种思想意识范畴的缩小，使人类的思维倾向内心世界的探索而不是外延的深思。民族主义思潮抬头，国际主义精神已让位。

在这样的思潮中，诗人自然不能摆脱客观环境的影响而唱出富有国际主义精神的赞歌。因此，1986年后的新华诗歌已丧失了五六十年代的那种关怀世界、拥抱祖国、揭露社会弊病、申诉民间疾苦的传统，也失掉里70年代那种歌颂先进事物热爱乡土的热忱。1986年后的诗歌的总体特色是：由大视野的展望转向小视野的内拓，由关心世界大事转向焦虑民族文化与语文的存亡；由活泼明朗的格调转向悲吟哀唱。他们哀唱南大消失、华校死亡；他们揭露丧失了民族文化的下一代的丑态；他们借歌颂中华文物 江山之壮丽以寄托热爱民族文化之情。

在新华诗歌中流露的这种史无前例的黍离之伤色彩，这种感叹民族文化家园与语文日益荒芜的哀怨之情，在小说界也普遍存在，但表现得最为明显的是兴起于70年代末的微型小说。微型小说在反映黍离之伤方面，几乎可以和诗歌媲美。以教育、母语和文化为主题类型的短篇小说，其数量之少则教人诧异。且在反映教育的短篇小说中，最受批判的是因受西化教育而导致品德变质的女性角色。论者认为，这是源于历时世界中男尊女卑的传统观念影响的结果。²¹我却认为，这除了受到历时世界中传统观念的影响外，共时世界中民族传统、文

化与语文日渐式微的现实，也使得女小说家在潜意识里兴起维护民族传统、文化与语文的情意结，因而在其创作文本中，就有意识或无意识地渲染起拥护历时世界中的传统价值观，即使那价值观包含着男尊女卑的父权话语也在所不惜。

在新马文学史上最为歉收的长篇小说，在新加坡独立以来的40余年里，却一反常态产生了20多部，内容有反映商界景象的，有描绘乡土事迹人物的，有刻画大时代风云的，也有触及文教界面貌的。在此文坛处于风雨飘摇的年代，这么多长篇小说的出现不禁让人有回光返照的不详预兆。

散文的情况也一样，时序一进入80年代后期，随着南大的关门与华校的走进历史，受华文教育的文艺工作者的心灵受到史无前例的创伤，他们几乎彻底地抛弃了使命感，他们写散文再也不是为了反映社会的阴暗面或有思于改进社会现状，而是在绝大多数情况下是为抒发胸中的隐痛。这种抒发黍离之痛的作风，虽然不会因为写作者的年纪与资历而有所不同，但笼统来说，年长写作人的哀伤是沉重了点，态度是消极了些，有点要藉籍国的山川人文景物寄寓己情之意；年轻写作人则在感叹文物消失语文水平日降的同时，也敢为文据理力争，全面陈述民族语文与文化消失后所须面对的严重后果。六七十年代散文作者那种描写家乡山水人文，抒发爱乡土爱国家的作品，在此时绝无仅有，少若凤毛麟角。偶尔见到一两篇这类性质的散文，却也是充满着哀伤格调的。

80年代的剧作试图探索向多元领域发展的空间，剧本旨趣大多已不再侧重于演绎载道主题，转而对种种理念和意蕴的开拓。题材范围表面上看来似乎有了更多的发掘，事实上是避开了敏感的课题。整个80年代见证了现实主义剧作日渐式微，这年代的剧作者，似乎对现实的畸形现象虽有其看法，却拟通过寓言和荒谬剧来曲折地反映心中的不满，而扬弃以写实手法直接揭露现实的矛盾。此外，即兴剧也在80年代成为主流。80年代中期后的话剧中的语言，逐渐脱离舞台语言而向生活中的新加坡式的语言靠近，例如海燕剧社的剧本，其语言特点是掺杂了方言和英语，很生活化，反映了新加坡人讲支离破碎的语言的现象，题材现实，

有生活气息,有点批判现实意味,但嫌不够深入。

新马华文文学在内容实质与表现技巧的真正成熟期始于战后的1950年代,自彼时起至今为止,新马华文文学思潮始终围绕着本地课题而演进。战后新马华文文学除了发挥其作为审美意识形态的艺术的多种功能外,也紧密地配合时势并力图与建国大业结合在一起而求发展求繁荣。战后这50年来,新马华文文学思潮的改向或变调轨迹非常明显,简言之,40年代是厘清内部侨民意识干扰的时期;50至60年代前半期则是配合争取国家民族独立自立而提倡爱国主义文学及反黄运动思潮时期;60年代后半期至80年代初期,因为新马分家,新华文学思潮涌现爱国情思的特点,而马国华文文学思潮则进入沉寂思索期;80年代后期至今,新马华文文学思潮都隐然出现哀伤与悲情,但格调却也有所不同。

此数十年来新马的政经文教政策的大变动,对两国的华文文学发展的冲击史无前例,文学思潮因而或改向或变调,这一点也不教人感到费解。然而,这种变调或改向对国家的文化建设又有何影响,至今尚未有人加以深入探讨。

注解

1. 有关新马华文文学思潮的演变情况,方修凸显的是作品中的反殖、反封建意识,而杨松年则从作品的南洋色彩与侨民意识这角度来剖析问题,两人的看法都有道理,各有所长,却也有所不足。方修的观点到了1965年新加坡独立了,基本上已不适用;而杨松年的观点来到1980年代后期当语文环境大改变了,也就显得不太合潮流。参阅方修《马华新文学简史》(新加坡:万里文化企业公司,1974);杨松年《新马华文现代文学史初稿》(新加坡:教育出版社,2000年12月)。
2. 方修《马华新文学大系·小说一集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
3. 方修《马华新文学大系·散文》(星洲世界书局有限公司,1970)。
4. 方修《马华新文学大系·戏剧集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
5. 方修《马华新文学大系·诗集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
6. 方修《马华新文学大系·小说二集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
7. 方修《马华新文学大系·散文》(星洲世界书局有限公司,1970)。
8. 方修《马华新文学大系·戏剧》(星洲世界书局有限公司,1970)。
9. 方修《马华新文学大系·诗集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
10. 方修《马华新文学大系·小说二集》(星洲世界书局有限公司,1970)。
11. 参阅方修《马华新文学简史》(吉隆坡:马来西亚华校董事联合总会,1986)。
12. 此类“哀伤文学”在戴小华主编的《马华文学大系》中并不多见。我把作品中充满中国情意结的当代马国华文作品归类于“哀伤文学”,理由是此类作品的作者颇有在家乡眼见民族文化与传统日渐式微,便转面向祖籍国寻求精神寄托的倾向,这是另一种精神上的“侨民意识”的体现,也是间接哀悼民族文化衰微的作法。有关这类作品中所体现的中国情意结,可参阅林春美《近十年来马华文学的中国情意结》,文收张永修等主编《辣味马华文学》(吉隆坡:雪兰莪中华大会堂、马来西亚留台校友会联合总会出版,2002年)。
13. 何乃健“序”,文见戴小华主编《马华文学大系·诗歌(1)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
14. 沈钧庭“序”,文见戴小华主编《马华文学大系·诗歌(2)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
15. 碧澄《序》,文见戴小华主编《马华文学大系·散文(1)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
16. 小黑《序》,文见戴小华主编《马华文学大系·散文(2)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
17. 参考李忆著主编《马华文学大系·小说(序)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
18. 参考柯金德主编《马华文学大系·戏剧(序)》(吉隆坡:彩虹出版有限公司,2002)。
19. 参阅方修《马华新文学简史》(吉隆坡:马来西亚华校董事联合总会,1986)。
20. 参阅瑞岗《当代新华文学史初稿绪论》、《新华当代诗歌论述》、《新华当代诗人评介》、《新华当代散文论述》、《新华当代散文作者评介》、《新华当代小说论述》、《新华当代小说作者评价》、《新华当代戏剧论述》,文刊《新世纪学刊》1-8期(新加坡:斯雅舍出版,2001-2008年)。另参阅张森林未刊学位论文《中国当代学者对新加坡伤痕文学的文化解读(1981-2007)》(新加坡:新跃大学中文系学士论文,2007)。
21. 据胡月宝统计,在当代新华女性的283篇小说中,与教育、母语和文化有关的主题类型作品只有23篇,占8%。见胡月宝《新华女性小说研究》(新加坡:新华文化事业有限公司,2006)。



永恒的精神流亡

——论风沙雁散文和小说的流亡意识及其背景

新加坡 陈政仪

第一章 绪论

第一节 论文写作与选题动机

来新跃大学就读汉语文文学学士班前，我从没接触过风沙的作品。有幸的是，风沙雁恰巧是大学里文学理论课和新马文学讲师——欧清池老师，也因此，我才有机会接触并拜读了风沙雁其作品。我之所以会选择研究风沙雁的作品，除了因非常尊敬他对华文教育与文化建设的不遗余力外，也因自身的家庭背景使然。

生长在70年代的我，在少不更事时，就常听到家父对政府所推行的教育政策和讲华语运动发表自己的看法。对于家父的看法，我虽记忆犹新，但，在当时，却是懵懵懂懂的。我在年少时，从我三姐那儿得知，对于让儿女接受哪种源流的教育，我们父母亲是兵分两路的。家父主张孩子们接受华文教育，而家母却坚持孩子们接受英文教育。父母较劲的结果，是四名为首的姐弟接受了华文教育，而排在后面的五个孩子，是家母乘着家父不留神时，偷偷给我们报读了英校。现在回想起来，我开始了解父母意见相左的成因。

我想家父家母对于孩子们的教育问题，看法之所以南辕北辙，主要在于家父是在九岁时才随祖母南来新加坡的移民，而家母却是一个没受过几年教育、土生土长的新加坡华人。家父对自己是一名来自潮州的潮安人，是绝对引以为荣的。谈起潮州和有关中国的一切，他的拇指总是翘得最高，声音洪亮，神采飞扬。而我，却从没在家母身上看过类似对华族与其文化的狂热与骄傲。可以说，我之所以会这么热爱华语及华族文化，家父的长期熏陶与影响是

功不可没的。

身为家中老幺的我，在八名兄姐身上，也看到了受华文教育者和英文教育者的差异。虽然同在一个家庭里长大，为首四个兄姐们明显地较为保守与传统，后面的四个兄姐们却较为自信与自我。而我，在家中算是奇特与幸运的。由于小六的会考成绩不错，有机会华英并重地学习双语，并进入有重视华族文化传统的中学就读。那四年的中学生活，是我人生重要的转换点。它不单为我打开了解及欣赏本族文化、文学之门，也为我日后进一步学习华文奠定了很好的基础。我由于同时接受中西方的教育，亲自感受到华语及母族文化的美好，所以对母语在本国逐年式微也深有感触和关注。

由于特殊的因素，南大与华校在八十年代走入历史，受华文教育者突然被排挤在外，迫使许许多多的华校生经历了椎心的精神流亡，甚至是地理上的流亡。我虽不是这样一个不幸年代的牺牲者，但，因生活在这年代，身旁围绕着华校生，让我对他们所经历的彷徨与痛苦感同身受。因此，我在读风沙雁的文章时，是百感交集的。他的文章，让我看到了受华文教育的兄姐们和朋友们的心路历程，也勾起了我对家父在潮州方言、方言文化和华族文化在本土日渐式微的感叹与忧心忡忡的回忆。更重要的是，风沙雁的文章让我慎重思考我们被迫接受以英语为主要媒介教学的下一代，在精神上，该何去何从。

基于上述的种种原因，我决定了研究风沙雁创作中的流亡意识。对华校生们的‘南大精神’的崇敬，是我想把这篇论文写好的最大推动力。

第二节 风沙雁人生之路——路漫漫其修远兮

风沙雁，原名欧清池，新加坡公民，祖籍福建龙溪。其他笔名有瑶岗、向民、雨中雁等。他在六十年代末开始文艺创作，在七十年代大量地写诗歌与散文，他在这个时期的创作都收集在《砂砾集》和《茅盾集》中。作者在这时期的作品里，展示的是他欲献身社会和改革社会的热忱与激情。

后来，作者就是带着这样的期盼，报读了南洋大学。在南大的四年学生生涯，让他进一步深切地享受到中华文化的美，度过了令他毕生难忘的美好岁月。1971年，作者毕业于南洋大学中文系后，曾担任移民厅副助理厅长职位至1975年。由于移民厅以英语为官方语言，具有华校生身份的风沙雁因此不受重用，终日只是在做些等因奉此的工作，在职场上不甚得意。风沙雁在移民厅深感到欲献身而无门的苦闷，毅然决定离开移民厅，转到外交部工作，被派往新加坡驻日本大使馆担任三等秘书，为期五年。作者在离开移民厅时，带着一种“挂剑走天涯”的决心。他原本计划在日本就任期间考获博士学位，然后踏上学者之路，再也不回到令他伤心的岛国。可是，他没想到的是置身在具有浓厚中华气息的日本虽让他得到精神上的安慰，但与此同时，去国离乡的飘零感和落寞感却悄然地占据了他的心房，让他感悟到人还是必须有故乡才好。也因此，他在1981年获得日本上智大学比较文化硕士学位后，决定回到故乡做些有益华族文化建设工作，加入了《联合早报》，先任社论委员，后任新闻编辑。

风沙雁在八十年代初期回国后，由于对华族文化及母语在岛国式微的失望及年岁渐长的缘故，少了写诗的激情，转而专注于写散文与政论文章，著有《樱花飘落时节》、《哀思集》、《文艺絮语集》，并从事学术研究工作，开始撰写新华当代文学史。风沙雁这时期的创作非常具有时代特色，在他的散文里处处反映的是文化断根后的哀伤及飘零感和对母族文化的关怀，展示了非常强烈的流亡意识。

到了九十年代直至今日，在痛定思痛和积累了丰富的人生经验后，风沙雁除了继续他的散文创作之外，也开始了小说创作。著有长

篇小说《追逐阳光的人》和《遥远的期待》，散文集《风沙雁文集》，政论集选《海外来风——新加坡人眼中的亚洲》以及学术论文集《方修及其作品研究》。到了九十年代后期，作者更积极地投入对民族文化建设有帮助的工作中。除了创作和继续学术研究工作以外，作者也从2002年开始，任新跃大学中文系讲师并出版《新世纪学刊》和《新世纪文艺》这两本不同性质的刊物。前者专注于学术报告，而后者则收集了亚细安各界人士的创作，对促进岛国民族文化的建设可谓不遗余力。

第三节 研究角度、意义、方法

继殖民地时代之后，华文的社会地位在岛国独立后，继续飘摇不定。直至八十年代，南大和华校走入历史，许多作家在这一时期发表了许多文学作品，抒发了内心的沉痛与失落，因此有人把这一时期的文学称之为新加坡的“伤痕文学”。笔者在接触了流亡文学之后，发现这时期的作品所展示的漂流意识与勃兰克斯所指的流亡文学有着相似的意识形态，所以觉得可以以风沙雁为研究对象，从流亡文学的角度来探讨这一时期的文学创作。

关于风沙雁散文和小说的研究，因新马文学作者的读者群较小和国内缺乏文艺批评风气的关系，因此不能与古代和中国现当代知名的作家相比拟。但，就新马文学的作家来说，以风沙雁文学作品相关的评论和论文，还仍然为数不少。风沙雁已把诸家对自己创评论其作品的25篇文章编辑成《风沙雁精神家园透视》一书。这些评论文章有的论析风沙雁散文里的思想核心，如周宁的《寻梦寻根诗人文人——风沙雁创作论》，有的分析其散文的艺术特色，如李小平的《根系中华文化的古典美和现代情——论风沙雁的散文创作艺术》。更有者与读者分享他对风沙雁小说的读后感，如一凡的《一曲时代的悲歌——风沙雁〈追逐阳光的人〉读后感》等。学位论文方面有何逸敏的《浅说欧清池博士文化散文中修辞的综合运用——以〈燭火的追寻〉为例》。

研究及评论风沙雁的创作的人虽然不少，但评析风沙雁创作思想内容的几篇评论，都以作者的文化关怀和忧患意识来概括风沙雁的创作核心。这些文章虽提到作者背负了南大与华

校走入历史的黍离之伤,但可能因为二十世纪的流亡文学的主要流亡文学形态是由俄国、东欧、德国和中国形成的,也可能因为作者本身并没有真正流亡他国,因此,虽然他在其作品中展现强烈的流亡意识,目前尚无人从流亡文学形态的角度来探讨其作品。本论文有意从流亡文学形态从这一角度来剖析风沙雁的作品,并深入探讨作者在创作中所展示的流亡意识及其形成的原因。

笔者将以流亡文学形成的原因和特征为出发点,试图探讨风沙雁创作中形成流亡意识的原因和其创作核心。笔者也走访了风沙雁本人,近距离地接触他的精神世界和了解他的创作心路历程。由于风沙雁勤于笔耕,因此他所写的散文¹不胜枚举。笔者搜集了作者的八本散文集、两部小说及与风沙雁有关的评论与论文。此外,笔者也在网络上参阅了多种有关流亡文化与流亡意识的相关学术评论、期刊和论文。论文将以风沙雁的散文与小说为研究范围,结合笔者对流亡意识的认识,对风沙雁创作中的流亡意识作详细的分析与说明。

第二章 流亡文学的内涵

第一节 流亡与流亡文学

“流亡”在英语中的同义词是“diaspora”。这一词源自希腊“diaspeirein”,具有离散、分散、解散之意²。“Diaspora”原指在公元前587-538年之间,在“巴比伦流放”(Babylonian Exile)时,被迫流亡在巴勒斯坦(即现代的以色列)之外群居的犹太人。虽然“流亡”一词泛指犹太人的流放,具有地理上的意义,但“流亡”也包含着宗教的、哲学的和末世学的含义³。“流亡”一词后来从原义引申为或因政治因素、或因灾害而被迫或自愿地、集体性地远离故乡,迁徙到他国去定居。

文学是一种话语活动。刘小枫教授⁴认为“早在人类精神文化的第一个繁荣期”,流亡话语就已经以屈原的《离骚》和希腊的荷马史诗《奥德赛》“突出地呈现出来”了。⁵因此,这两部著作可谓是东西方流亡文学的鼻祖。

但,“流亡文学”这一文学概念却是由丹麦文学史家奥尔格·勃兰克斯在其名著

《十九世纪文学主流》第一册中所提出来的⁶。他在分为六册的著作里概述了从十九世纪初叶起,欧洲几个主要国家,即英国、法国和德国的文学发展状况。著作的第一分册《流亡文学》,主要是介绍和分析了法国流亡作家们及他们的作品。

法国在十八世纪和十九世纪之交,因国民公会和帝国的暴政,迫使许多贵族、教士、自由分子、哲学家和文人或被流放、或为保命而远离巴黎。这些人要不就在偏远的乡间过着死寂般的生活,要不就得逃去瑞士、德国、英国或美国,才能有言论的自由。动荡和战事把欧洲各民族凑合在一起,让流亡在外的法国人对外国的特点和文化有了认识,并把这些知识传播回法国。勃兰斯克把这一时期的文学活动称之为“流亡文学”。他在著作中写道:“这(指“流亡文学”)也只是一个名称而已,理解得不能过于拘泥,比如有些作家,尽管不住在巴黎,甚至不住在法国,却并不是流亡者,只要他们的作品属于同一类,硬要不把它们和流亡者的作品归在一起是愚蠢的”。而作者也在著作中遵循自己的想法,把从未过流亡生活的巴特朗列为流亡文学作家之一。

第二节 流亡意识形态

刘小枫教授认为每种流亡话语“自有其生存论上的土地因素”,“亦自有其本己的精神地域”。⁷

根据刘小枫教授的看法,流亡有两种意识形态(一)外在流亡,即流亡者或因政治、或因宗教、或为个人的原因,或被迫或自愿地离开自己国家,移居异国他乡;(二)内在流亡,是个人一种被放逐或被驱赶的心理状态。外在流亡者与内在流亡者的最大区别在于前者被迫客居他乡,因此,他们的流亡,是地理的,也是精神的。反之,内在流亡则是后者在某些力量冲击下,对急剧变化的周遭的反应。这些力量大多与政治挂钩,但也可以是宗教,社会的,或是个人的。对于精神流亡者来说,真正的家园并不是现实中的家园,而是他们心之向往的乐土。无论是外在或是内在流亡,都意味着被剥夺、失根、疏离和被边缘化。

张德明教授⁸在《流浪的缪斯——20世纪流亡文学初探》一文中提道:“20世纪是人

类迄今为止经历的最为动荡不安、复杂多变的时代。两次世界大战、东西方之间长达半个世纪之久的冷战、以及后冷战时代的经济全球化进程,使流亡和移民成为全球性的社会文化现象,也使流亡与文学的亲密关系得到空前的凸现和发展。一大批文人、作家、学者出于政治的、宗教的、个人的原因,或自愿或被迫地离开自己的祖国,漂泊于世界各地;一大批移民的后代出于对民族文化本根的认同,对主流话语霸权的抵制和反抗,在异国他乡发出自己独特的声音,而成为另一种意义上的流亡作家。”

综合上述学者们对流亡话语和文学所提出的几个观点,流亡文学并不一定非出自具有地理上流亡经验者之手,而作为移民后代的文学工作者,在文学创作上由于对自己民族文化的认同,在所在国面对主流话语霸权所流露的反抗精神,也可被视为是另一意义上的流亡作家。

就这些观点来看,新加坡的一些作者,可被列入张德明教授所指的“另一种意义上的流亡作家”之中。就风沙雁的创作风格而言,他早期的作品多是关心底层人民和赞颂生活的诗或散文,这些作品的基调是积极向上的。到了七十年代后期和八十年代,由于作者感到母族文化与语言在岛国大势已去,又因自己在移民厅的工作不尽如意,其作品的内容大多是抒发作者对现实的失望与哀伤,流露出非常浓烈的流亡意识。因此,笔者认为风沙雁这一时期的作品可被视为另一种意义上的流亡文学。

第三章 精神流亡之旅

此章所要探讨的问题有二:一是风沙雁何时开始经历精神流亡,二是造成作者精神流亡的背景及原因。

第一节 精神流亡的起点

风沙雁早期的创作如《矛盾集》和《砂砾集》是以诗和散文的形式发表的。其作品内容包括对云南园的歌颂、社会和文艺批评,还有对底层人民生活的描写。在其早期的作品中,虽偶有抨击提出华文为第二语文的“民族败类”⁹的文章,但大多作品并无涉及民族文化和

语言式微的课题,作者也没在其早期的作品中显示任何强烈的流亡意识。

笔者以为,风沙雁的精神流亡应在他踏入社会后,也就是七十年代才真正开始的。这一点可从他在《砂砾集》的后记、《樱花飘落时节》和其后来的作品中得到验证。作者在《砂砾集》后记中写道:“……即使风雨迫人,现在这些朋友当中有的已走回头路,也劝别人跟他们走;有的索性坐在小径中央,成为别人前进的阻碍物……,我知道而且看到许多有理想的人在赶路,……,我也愿意跟大家一起走”。¹⁰笔者从这后记及作者写它的日期推断,¹¹受华文教育者在当时已感觉不到新政府对华文教育的支持,但他们其中有志者人仍朝着自己的理想迈进,而风沙雁也表明愿追随他们。

让作者深切感受被社会排挤和疏离,应该是在他开始在外交部工作之后,以致他在70年代中期,因再也忍受不了家乡的一切,断然自我放逐到扶桑工作了五年。

《樱花飘落时节》出版于1982年,但它所收集的作品却是作者写于1976年到1981年之间。这些作品记载着作者在异乡的见闻,还有他在异乡的内心活动。作者在这一散文集里,流露了许多他对故乡的感慨和想法,展示了其精神的失重。尔后,贯彻风沙雁的作品里的精神核心有二。一为在其作品中无处不在的文化失落感,二为因文化失落感而产生的文化关怀。

第二节 精神流亡的背景及原因

造成流亡的原因极其复杂,其中包括历史、政治、经济、社会和心理等多方面的因素。以下将探讨的是导致新加坡华校生精神流亡的时代背景和原因。

(一) 华文教育的坎坷路,华族文化与语言的式微

新加坡在自治前,曾为英国殖民地有一百多年之久。其主要人口成分,以外来移民为主。当时的殖民地政府,以委任社区领袖来管制移民社群。殖民地政府对华文教育是漠不关心的。例如在1918年,殖民政府宣布提供免费的英文教育直至四号程度,而华文学校却只收

到微不足道的资助。当时的华人学校都是沿袭了中国教育体制的民办学校，其经济来源来自社会中的成功商界人士。

肯雅后殖民作家尼古基·瓦·西昂戈相信：“子弹是征服物质的武器，语言是征服精神的武器”。¹²而深受西昂戈影响的弗兰兹·法依¹³也指出：在殖民地的生活中，语言先是作为同化的工具，并继而成为对语言的融合与异化的反抗的工具。¹⁴这两个理论或可用来解说殖民地政府不支持华文教育的原因。华族语言与文化对英国殖民地政府来说是异质文化，所以他们并不支持殖民地子民弘扬母族文化与语言，甚至可说，他们是想尽方法想来阻碍其发展的。其中，殖民地政府就曾试图通过学校登记、课程审查与有条件津贴等手段来控制华校。

二战过后，殖民地政府积极开发英文教育，英校享有75.3%高额的教育津贴，而华校只分得5.6%。华文教育虽受到殖民地政府的压制，但仍迅速发展。华文教育在殖民地时代仅发展到中学阶段，而后，华校中学毕业生可到中国深造。新加坡在当时虽然有马来亚大学，但其课程是以英文为教学媒介的。因此，大学虽在表面上对所有族群开放，但能进入大学就读的华校生却寥寥无几。华校生毕业后，除了教职之外，其他专业都不对他们开放。因为英语是政府机关的行政语，华校生因此也只能谋得底层的工作。反观英校生，他们就有机会进入具有升迁机会的职业和专业工作，这个现实是后来导致民族文化及语言式微的导火线。

对于殖民地政府对本族文化与语言的残害，风沙雁在《追逐阳光的人》里就写道：“这就是英殖民的‘德政’，它走了，坏的是留下一大堆棘手的难题，如种族问题、语文问题，像印度，斯里兰卡等等，较不那么坏的，是留下一点点所谓的优雅文化气息，让‘孝子孝孙’去缅怀……当年反对华人兴办南大最强烈的就是英国殖民地政府，它以不承认南大学位的温和的狡猾的方法，压抑南大生进入决策阶层，……华族移民就是在孤立无援的情况下，合众人的力量兴办学校，较成功的多少保留了民族的特点，不成功的就被人家同化了。哪像英国殖民地政府，通过各种行政措施推行本身的语文教育，而且教给殖民弟子民的又不

是最优秀的文化，而是肤浅的，只能做等因奉此的语文教育。另一方面，却又通过对小传统的渲染，引诱殖民地子民向往英国上流社会的的生活方式。因此，凡被英国殖民过的地区或国家，总有一小撮自命为英国文化通的人，当英国势力撤退后，依然在那儿对天遥望，缅怀过去，过着自以为是英国绅士般的生活。其实，这些人既放弃了母族文化，对英国文化也只懂一点皮毛而已。他们既不读英国文学，也不听歌剧，古典音乐，就只懂得喝下午茶，粗浅得很。”¹⁵

从1949年起，由于华校毕业生无法到中国深造，在马来亚（包括新加坡）就有40万学生面临失去大学教育的机会。当时的马华公会主席陈炳禄因此提议创办一间以华语为主要媒介语的华人大学来为华校毕业生提供一个完整的大学教育系统。于是，南洋大学（简称南大）就这样在1955年应运而生了。殖民政府由始至终都不支持创办华文大学的计划，因此拒绝以大学地位赋予南大。最后，南大只好以公司方式注册。

1965年，新加坡宣布脱离马来亚。独立后，我国面对了求存的问题。我国的政治领袖在考虑了当时的政治和经济情况之后，决定国人应掌握英语，以便新加坡开拓为一个国际市场。此后，英语成为我们多元种族社会的共同语。

直至1968年5月前，新加坡公共服务委员会及马来亚公共服务委员在任职公务员时，仅承认由政府主办的大学所颁予的学位，而不承认民办大学——南大所颁发的文凭。此间，大批南大毕业生因学位不受政府承认，被迫大量前往海外继续深造或另谋发展。

1980年3月7日，李光耀总理建议新大与南大合并为新加坡国立大学（简称国大）。1980年8月16日，南大在举行第十一届毕业典礼后，成为历史名词。对于风沙雁来说，这无疑是精神家园被毁灭。

作者曾说过：“我这半生有两段生活最难以忘怀，一是云南园的四年寄读生活，二是东京的五年暂居经验。前者是品味中华文化精髓的切实感受期，后者是领略东洋情调的凄清经验期，这两段生涯都教我有刻骨铭心的记忆。”¹⁶对于大多数人来说，年轻时流金岁月的记忆是

最深刻的。作者应该也是如此。作者热爱华文及华族文化，也因此，他一生中最令他怀念的，是他浸濡在中化文化气息最浓厚的那些日子——即就读南大的四年和在东京的五年暂居岁月。

南洋大学对作者来说，有着非凡的意义。除了本身因是华校生而遭受排挤的痛苦和眼见民族文化的流失，南洋大学的关闭更是作者胸口永远的痛，也意味着作者精神的永恒流亡。

从1959年至1984年，华校学生的总人数骤降，从约莫46%降至0.7%。这意味着国民已意识到英文的实用价值——学好英语无论对进入高等学府或就业都有极大的好处。华文中小学最终在1986年走入历史。

八十年代，南大关闭和华文中小学走入历史的事件使华文在社会上的地位一降再降，这使本国华校生的心灵再次受到严重的打击。建国以来，政府针对提高国人的英语水平所做出的一系列改革措施如关闭南洋大学、把全国的华文中小学改成以英语为主要教学媒介语，使华文沦为第二语文、减少华文的教学时间等开始收效。国人的英语能力加强了，但，新加坡华人的民族之根也在学习英语当中遗失了。在这期间，又有更多华校生因欲献身报国而无门，选择了离开岛国，“流亡”在世界各地，在各行各业大放异彩。而更多的是留在国内，被社会排挤、疏离和被边缘化，目睹民族文化在建国的数十年里迅速流失，眼见新一代成为“无根一族”，哀叹着精神家园的丧失，忧患着民族的未来，经历了不为人知的“精神流亡”的华校知识分子。而作者——风沙雁，便是其中一位时代的牺牲者。

（二）重物质，轻精神的国人

从殖民地政府到新加坡独立后，我国都是以英文为官方行政语言。这些既定的现实使许多人开始信奉实用主义，变得功利起来。再加上中国在1949年之后对外关闭，美国经济在二战过后开始起飞，顿时，学好英语成为国人谋取经济效益与提升社会地位的最佳途径，而“华文”则被视为非高尚职业与非高收入者的语言，毫无经济价值可言。因此，受华文教育者，也理所当然地被视为次等公民，被排挤在主流之外，被边缘化。

对于社会的日趋功利，风沙雁是深有其感的。国人终日忙着追求物质生活，最令他们感兴趣的是如何迅速致富之类的话题，令作者听了索然无味。他在其作品中不时流露出他对功利社会的反感和失望。

除了对功利社会里的许多市侩嘴脸感到厌恶，自觉与这些人格格不入外，风沙雁的失落感也来自在现实社会里知音难寻的落寞。作者就在《风沙雁文集》后记中提到这一点：“在讲求功利的文化边缘地带生活是寂寞的，是绝难找到知音的。在过去的岁月里，我虽也曾出版过六册集子，但深感能读得懂或回去读你的文章的人一日比一日少，心情就更加的落寞。在一个不重视文化的地带生活，出书除了得自费外，还有有书也少有人要阅读的烦恼。”¹⁷就如周宁博士《寻梦寻根诗人文人》中所说的：“华文落寞，同时也剥夺了华文文学的读者。当文学家想再次发挥文学的魅力，将流落的华族魂召唤到一起时，他们痛苦地发现他们的努力最终成为没有回响的悲鸣。有人写没人读的文学是残缺的文学。”¹⁸这是风沙雁身陷只重物质享受，不重精神文明的社会的苦痛之一。

我们从上述的例子中不难看到功利社会对作者精神上的打击，并体会他对这样一个社会的深恶痛绝和失望的原因。

（三）语言上的隔阂——失语和杂语

弗兰兹·法依在他的著作《黑皮肤，白面具》中指出“话语是承担文化和支撑着文明的力量”，¹⁹“一个人拥有了语言，就拥有了这种语言所承载和表现的世界”。²⁰

风沙雁亲眼见证了民族文化因语言水准的日益降低而迅速流失，在岛国面对了失语的和杂语的问题。华文在岛国的社会地位一降再降，使许多岛国人民视母族文化和语言为社会底层人士的“低级文化和用语”。因此，有许多国民断然以英语为家庭语，以撇清他们与“低级文化和语言”的关系。在这些国民当中，不乏英文程度并不比华文程度高的人，更有以自己是华校生为耻的人。这些人继而‘造就’了我们年轻一代不中不西，既不谙英语，又对自己的母族文化及语言全然断根的可悲现象。面对着这样的一代人，风沙雁不仅在与他

们沟通上有失语的问题，更有无以为语的沉痛。

至于杂语，其问题来源有二。一是作者周遭到处都是因华文水平低而不能以流利的华语来沟通的人（多为受英文教育者），二是身旁有一些受华文教育者，因有鉴于华文在岛国的地位不高，或出于自卑，或出于炫耀自己尚懂英语的心理，总故意在与人的对话中，穿插一些英文单字。

以上的两点可从风沙雁杂文《华语夹外语不是好现象》和小说《追逐阳光的人》里，一窥一二。作者在杂文中说：“随着教育政策的改变，英语早已成为这小岛的强势语言，华语在四面受困的情况下，已出现用词捉襟见肘的窘态。较年轻一代将话语夹杂着不少英语词汇，严格来说，并不是一种可喜的现象。”²¹

作者在表述岛国的文化失语问题时，写道：“好多人以为这小岛华人占大多数，中华文化的发展就不成问题。事实并不是如此。懂得中华文化精髓的人已如凤毛麟角，能读和爱读中文书报的人一日比一日少……”，²²“从世界格局看问题……一两百万华人不要中华文化，中华文化依然会灿烂下去。”²³正因为作者身处在华人占大多数的小岛上，却很讽刺地看到华族摒弃自己的文化与语言，排挤热爱自己母族文化的人，使得他常有“终老异乡又何妨”的想法。

（四）文化流失和价值观的巨变

新加坡华人社会从五十年代到八十年代的社会变迁不可谓不大。我们可从五十年代各方各界不遗余力地想尽方法让南大落成到八十年代华校中小学走入历史看到华人社会在思想上巨大的改变。从排除万难一心办好华文教育到华校因收生率低而一一关闭，我们看到的不仅是华族放弃了自己的母语，也看到了华族文化因语文程度日益降低而迅速流失。后殖民作家弗兰兹·法依说：“一个人拥有了语言就拥有了这种语言所承载和表现的世界”。²⁴若果这理论成立的话，那么它可以用来解释新加坡华人在失去了其母族语言的当儿，也失去母族语言所承载的文化及传统的必然。

风沙雁生长于四、五十年代，而那正是民族传统文化气息很浓厚的华人社会。因为他享

受过中华文化传统的美好，所以比众人更清楚放弃母族语言和文化的代价，也因此他对政府的语言政策不敢苟同。与此同时，他又意识到大势所趋，国人文化失语和精神真空的必然，于是他的精神备受困扰，对民族的将来感到彷徨与痛心。

因为风沙雁本身推崇的是精神生活至上的理念，对于为了更好的物质生活而舍弃自己语言文化的国人，作者显然不能理解，也觉得这样的人生毫无意义。这样的思想在他的好些作品中都流露无遗，如：

《遥远的期待》：“你们倾力办学，力争民族教育权的精神很叫我们敬佩，这种精神可激励我们岛民们的年轻一代，他们在这些年来强调的技术教育政策影响下，民族性已被冲洗得几乎荡然无存了。”²⁵

文学和阅读对风沙雁来说，是滋润和丰富其精神生活的泉源。但，随着社会的变迁和价值观的更变，他发现了新一代把文学和阅读当作一种应付考试的苦差，既放弃了本族文学，对英国文学也不感兴趣，连大文豪莎士比亚也成为一些学生咒骂的对象。而一向被华族视为美德的礼让和尽忠也被视为是傻瓜哲学。²⁶对于新一代的思想真空，作者不无感慨与忧心。

他在小说的后记写道：“我似乎时常在梦中见到的这些文化界的现象，在我清醒时，却显得那么真实与荒唐，让我觉得非把它写下来不可。这小说中的人物是身历其境者所熟悉的，是综合众多人物的特点而创作出来的典型。他们不是一个个现实中人物的复制，而是一个特定时代、特定环境中产生的，他们是这个时代的一个个代表。我只是一个执笔者，一个幸运或不幸的身历其境者，一个目睹一切的证人。”²⁷我们不能不说这些不愉快的经历，加剧了他的精神流亡，让他与现实社会之间的裂缝越来越大。

流亡的原因在许多时候不是单一而是错综复杂的。综合上述的剖析，造成岛国华校生，乃至风沙雁的精神流亡的因素不单是历史的，也是政治和社会的。

第四章 作品里的流亡意识

流亡意味着断根，也意味着越界和漂流。一个人若因迫于无奈而把自己从已身熟悉的环境中连根拔起，移植到另一个陌生的地方，难免会在越界后，面对失根之后接踵而来的飘零感和落寞感。

像风沙雁这样的精神流亡者，除了五年暂居东瀛的经验以外，并没有像一般流亡者一样有地理意义上的越界。可是，由于他心之向往的家园被毁灭了，因此，他也与一般流亡者一样有归不得的地方。两者同样面对精神上失根后的漂流、迷失、惶惑、失落、矛盾等情绪。

此章将探讨风沙雁作品里所展示的流亡意识。

第一节 失根后的迷失与彷徨

失根后的风沙雁彷徨了一些时日。在这样的日子里，他是落寞的。他不敢把自己的所思所想与友人分享，生怕别人感染了他的情绪。以下是他彷徨时的一些思绪：

《执着地热爱土地的人》：“……我却是自觉地活在自营的理想中，还拿它来慰藉别人。但正由于我是自觉的，在感到幻灭的时候，我感到痛苦与彷徨，我又不敢把这痛苦与彷徨传染给别人，而只能自觉地把自己也知道是虚幻的理想慰藉别人，这样做除担心别人讥笑我傻外，还时时感到内疚。”²⁸

《晨雨》：“我那时心中涌起沉重的彷徨感，但不愿感染友人，我依然在探索我的方向，一个还在探索方向的人，是不可将彷徨感随意说出来的。”²⁹

诚如鲁迅的诗《题〈彷徨〉》曰：“寂寞新文苑，平安旧战场，两间余一卒，荷戟独彷徨”。彷徨，何尝不是一种精神上的游离和流亡？

面对着文化断根而不知所措，作者的情绪在痛苦难当的迷惘中，带着消极的悲忿。如在《晚来风雨骤·能饮一杯否？》一文里，作者就流露了这样的情绪：“在这周遭尽是现代化的建筑物群中，又是雨天，既无弦歌好曲可解闷，又无高雅艺术可消闲，不寄情于杜康，

将何以解脱呢？这么一推想，我也颓然放下了报纸，要了两瓶青岛。爽然灌下两大杯后，竟有点嗒然若失，……在喝下两瓶青岛后，我竟然下这么一个结论，这毕竟是个醉生梦死的时代，什么民族文化，仁义道德，都是叫人关心不得的事。……与其苦口婆心劝导别人爱护母族文化，不妨冷眼看他们去摒弃自己民族的文化精华，这不是更逍遥吗？你说我消极，我却认为这是解脱……”³⁰

文化失落和民族问题所带来的精神折磨对风沙雁来说是巨大的。因此如何自我解脱也成为了风沙雁在迷失时代中的另一个生存维度。作者常常为了摆脱这时代给予他的痛苦而做各种尝试。这其中就有冷眼旁观的伪装、或借助酒力来模糊自己的现实意识、或在大自然中烫平伤口、如在《雨后薄暮里的宁静》中，他说：“在这熙熙攘攘的社会里，只有朦胧里寻求解脱，才是正道。这么一想，便也释然了。人生的痛苦，有时就因过于痴情，过于难忘怀造成的。众人皆醉我独醒，这样的苦痛难受极了，我还是在这宁静的落暮里寻找我的解脱吧。”³¹忘情于文学世界中又是风沙雁寻求解脱的另一方法。例如《善游的鱼》：“燠热的天气，我只有借文学作品中春景秋风冬寒的描写寻求解脱。在文化上无所依附者要怎么样开脱烦忧呢？我可把我的感悟告诉别人？可当你看到来与你分享你的感悟的，独独缺乏在物质生活方面最丰厚的人时，你就会反问，这样的集会是不是另一种宗教活动？文化修养若不是流在人身上的一部分，而是穿在身上的一袭衣裳，那是多大的一种悲哀。”³²这些在在地让我们看到作者在飘零中，心情的大度起伏，也让我们看到作者如何在自我安慰中在迷乱的时代里得到片刻的宁静。

第二节 自我放逐意识

笔者在与风沙雁的访谈中曾向他了解了当年决定离乡背井到日本工作的原因，知道作者在当时除了急于逃离一个令他颓丧的地方之外，也计划着在日本暂居期间，考获博士学位，踏上学者的路，从此“挂剑走天涯”，游走他方，不再回到岛国。正如作者在其小说中所写的一样：“我的心态与春生在某一方是十分相似的，我们都不满现实，却又苦于无法

改变现实，结果只有选择放逐这条路。”³³
“我常常有一去国兮不再回的感触，多少就是不想看到民族文化在岛国逐渐消失的悲哀”。³⁴

作者对自愿放弃民族文化的岛国是失望的。离开伤心地，远走他方成为他世界最黑暗时的一道曙光。风沙雁在无法再忍受岛国的一切时，毅然做出了以出国工作为由，自我放逐异乡的决定。他当时的心情写照，就反映在《生活哲理》一文中：“我八年前离过远赴日本接任，就全然没有一点怀念故土之情，……，是人谁不热爱自己的祖国？但如果祖国太教人失望，那也只有远走他方一途了。”³⁵可是在家乡因文化的没落所感受的迷惘与失落，并没有在他到异乡之后而消失，出乎作者意料之外的，伴随着他的彷徨与失落感，在他看到其他流落异乡者的落寞后，随之而加深。

民族文化问题、失根的隐痛依旧困扰着离乡五千多里外的作者。他与同族的朋友在日本谈论的，依旧是这些他关心，同时也是困扰着他的话题。但这些讨论除了带给作者一些相知的慰藉外，始终没有为作者带来任何答案。在《薄暮的苍凉》里，作者写道：“我们在谈论民族文化问题，在感叹失根后的彷徨与落寞情怀时，骤然见到深冬薄暮的残景，在乡愁外又加上别绪，我于此算是真正尝到所谓漂泊的滋味了。”³⁶文化断根之痛并没因为作者的离乡而减轻，与此同时，作者也发现自己的愁绪中，添加了一份乡愁。

作者原以为距离能帮他摆脱岛国给予他的痛苦，却没想到离开岛国的结论是：“人总该有故乡的，只有在故乡，我才能更好地工作。正如大树要在泥土里才能壮大，才能撑荫；人要在故乡才能发挥力量。我真的想回乡了。你知道我多激动与伤心，当我看到一批批的难民在破船上漂流；我并且由此知道故乡的可贵。一个人只有在先保存故乡的前提下，他才有可能去计划一切工作的内容。”³⁷再加上，他“在东京就遇到不少胸怀大志的知识分子。或在物质上或在精神上都是落拓得一筹莫展的。”³⁸这更坚定了他回国的决心。

事与愿违，作者没能在当时取得他梦想中的博士学位，又加上他在异乡时对故乡的感悟，作者于是抱着矛盾的心情回国。对于阔别

五年的故乡，作者在落寞之余，又抱有一些期望。正如作者在《异乡的夜》³⁹中说的：“……有时深夜做梦或被冻醒未能入眠时，梦到的想到的还是自己的家乡，亲人，朋友。人是没有不爱自己的家乡的，尽管他可能对某些现象非常的不满。”可是，在作者回国后，却只看到物质建设方面的迅速发展和一片文化沙漠。

正如作者在《众鸟高飞尽·孤云独去闲——致宋殷玮的信》写的一样：“……淡淡的乡愁与轻轻的异乡乐，像陈年美酒那样交织在我心头。我想自此远走他乡，却又怕从此断送了根；我静静回到故土，却又重尝到孤独的滋味。”⁴⁰作者在五年后又回到了岛国。可是，回来后，看到的是母校——南大被迫关闭、华文中小学一间间渐渐走入历史，教育政策的偏差、民族文化几乎荡然无存等令人伤心的景象，这使他的自我放逐的意识再度浮现。

作者在回国后，原以为可通过自己在报馆的工作，为民族文化尽一分力，可是，这样的理想最后也破灭了。作者最后没有再离开岛国到异乡居住，但自我放逐于山水之间和中华气息浓厚的国度的思想却一直在他脑海中盘旋着。流露这样的思想的作品不少，以下是一些例子：

《善游的鱼》：“人是浸在他生活着的特定环境的一条善游的鱼。他身上带着特定环境给他的一切味道，包括铜臭味与庸俗气。我有时真想游到异国的山巅小庙静静度过宁静的岁月，那时我就可渐渐洗掉我身上带着的腥味。在炎热的月份里，这样的欲望尤其炽热，我还没这么做，一是缺乏经济基础，二是还舍弃不了这社会。可有时想想自己的所作所为，很可能是文化上的善后工作时，就更想来一叶扁舟，遨游于长江大河了。”⁴¹

《心造意境》：“在教人伤感的恰如缺乏嫩寒的春，或少了红叶的秋的此时此地，我想最恰当的做法是学日本俳句大师芭蕉那样背着诗囊到处浪迹捡取诗情，可我有这样的闲情逸致吗？”

我常常幻想把我的年老岁月掷在杭州西湖畔的闲步里或扔进钱塘江畔的听潮声中，诗经、楚辞、唐诗、宋词、元曲，或明清小品

文,都是我晨昏吟咏的作品,偶有感触,自会发之为文,可那时我还能找到知音吗?”⁴²

《让洪荒洪荒下去》:“我觉得社会离我越来越远了,有人倡议别提一百多年之前的民族历史文化,有人声言第二语文不一定得学母语,有人煞有介事说特选学校对种族和谐不利,想自我断绝与民族文化长河之外,并封闭起来制造各种各样五花八门的自欺欺人的玩意,就此度过虚妄一生,与这样的人共同生活在一起,我有时想这与孤单单生活在沙漠上的一角又有何差异?”⁴³

我们从上诉的几个例子,不难察觉到风沙雁自我放逐的强烈意识。

第三节 强烈自我意识及对生命意义的追寻

失根的苦痛让作者对自己的身份和存在有了强烈的自我意识,他在迷失中不断地探索与追寻存在与生命的意义,寻求解脱。

《闲坐》一文中就有这一段:“一位久别重逢的同事说我生活在上层阶级,已不了解民间疾苦,这话多少有点属实,但我苦恼的并不是这些。对于一个在文化上感到失落的人来说,他所探索的是人生的意义。而不是民众的生活情况。……现状的凄清,我可不能以过分清醒的眼光去对待,否则就会颓丧。……人类的历史常常充满错误,万一你不幸遇上,那点哀痛自难掩饰。……潇洒是悲痛后为求解脱而来的作态,冷漠是入世未深者对生活感受太浅的表态,只有哀伤者的执着,一如这黄昏的苍凉,才是深深感受到时代脉搏跳动着坚强表现。我欣赏这黄昏的苍凉,而且会在苍凉中消磨我的余生,不只为自己,也是为时代留下一点痕迹。”⁴⁴

他对岛国人民不断追逐物质的生活方式抱着否定的态度。他在《追逐阳光的人》中反问:“我们生活在桃花源岛上,都身不由己地被迫参加一场又一场物质享受的竞赛,我们吃饭,睡觉,一醒来后,什么都来不及思考,就又投入另一场物质报酬的追逐赛中去,人生的意义就是这样吗?”⁴⁵

在《秋意·秋意·诗情诗情》,他问:“……人生在世,原本就不是为了追求丰富的物质享受,舍本逐末而致放弃自己的文化,致使自己在瑰丽的大自然面前,也描不出一丝美来,这样的苟活一生,又与其他低等动物有何差异呢?”⁴⁶

他在《追逐阳光的人》肯定地说:“人总不能只为了吃饭而活着吧。人不是低等动物,人是万物之灵,人应该有丰富的物质与精神生活的,比较起来,精神生活是更重要的。”⁴⁷

结果,他得到的结论是——生命的意义大于对物质享受的追求。人,应该追求的是一种永恒的、有意义的美,而把自己的“一生凝聚为一点小水滴,投进浩荡荡的文化长河”⁴⁸中,为民族文化发展作出一点贡献是对这种追求付诸于行的表现。

第四节 被排挤和疏离的落寞与苦痛

风沙雁在南大以优异的成绩毕业后,发现自己欲献身报国而无门,深深体会到因自己是华校生的身份而被排挤在外,成为“二等公民”的痛苦。为了生计,他在政府部门受尽来自英文源流的上司与同事的冷嘲热讽,倍感失望与失落。作者在《衣带渐宽终不悔》就写道:“在官场浮沉十年,虽拥有第二个学位,人家还是忘不掉你是华文底的,成见与歧视,使我吃过不少亏……诚然,如果我是受纯英文教育的,我就能争取到更好的物质生活……”⁴⁹

对于疏离,作者有很深刻的体会。作者在《参予感》一文中,就把被疏离的痛苦写得淋漓尽致。文中写他的某位在大学任教的教授朋友,原籍台湾,却因政见的关系,在日本流亡了十多年。朋友虽在日本成家立业,却始终感觉寂寞,只因朋友觉得自己在日本“没有参予感。”作者虽“在东京交了不少旅日的华侨,听了不少诉说被日本社会摒弃在一旁的苦话”⁵⁰但觉得朋友的“这句没有‘参予感’最形象地总括了客居他国者的孤单落寞,茫然的情怀。”作者写的虽是朋友的落寞,但朋友的心情,其实是作者本身的写照。我们或可说,作者的精神寂寞尤甚其朋友,因原籍台湾的朋友被日本人排斥,似乎理所当然,然而作者是“即使在自己的家乡”也没有参予感,而且,

作者也意识到“参予感是不能强求的，也不可以去乞求……”。此话虽言之有理，但因被同族同类排挤，作者心中的无奈与落寞感，早已跃然纸上。

作者也在另一篇作品《开朗》中描述了他 在异乡和家乡的落寞：“……那不好受的滋味，我曾亲身体会过。在异乡的心态，真有点像乘风归去的凄凉而又飘渺，因而往往只有借酒后的朦胧感，才可使自己解脱。”⁵¹

身为社会中的异声，作者与和他有共同理想的人难免因遭疏离而落单和寂寞。作者在《让洪荒洪荒下去》中这么写：“我有时就这么想，与我有一样想法的人，就都是沙漠海边的花朵与绿叶，我们是寂寞的一群，我这种想法，最近在东京与三两好友痛饮时说了出来，其中一位很惊讶在文化上我们竟有这么深沉的痛苦与隐忧。……我们若是一群在沙漠上的花朵，我们注定就要孤单落寞的。”⁵²

作者在八十年代初，在《深造去》一文中便道出了故乡对被功利社会视为没有实际用途的文科生的排挤和疏离：“自离开大学以来，整整七个年头，东走西窜，结果一事无成，于此才知道生活无情，你爱文学，便只有绝路一条。”⁵³二十余年后，作者同样地也在小说里抒发相同的论点：“在一个绝对讲求功利的社会里，念文学系肯定没有好出路。要是你又骨头硬，想通过文学来讽刺现实，那你的生活道路就会更坎坷……，一个满脑子理想与浪漫想法的人，在讲求功利的社会里生活，除了到处碰壁，也很难找知音，生活就会显得非常寂寞……”。⁵⁴由此可见，功利社会给予作者的疏离感和失落感并不曾因时间的流逝而被冲淡，这两种感觉似乎已深深的烙印在作者身上，成为他人生的一部分。

第五节 徘徊在回忆和遗忘的痛苦边缘

风沙雁常陷于回忆和遗忘的两难之中。所有过往的美好，似乎只能在回忆中重拾，但回忆却令现实更不堪。因此，回忆对作者来说虽有甜蜜，但，更多的是痛苦！

《沉重的记忆》：“回忆有时是苦涩的，生活应该朝前看。我现在是一上山岗，既没有永恒感，也没能领会到凄清美。牌坊，它只勾

起我沉重的记忆。我不如到长城去咆哮，或躲在江南小乡品茗，逍遥有时并不比永恒逊色，如果标帜的事物只是象征性的存在，何苦把浮生寄给山川。”⁵⁵

《薄暮苍凉》：“我想起在故乡乡居的情调来了。对于在旷野上搭起戏棚上演地方戏剧的记忆，已随着搬进租屋而渐渐退色了。但在适应乡村的地方戏剧及其他文化形式的落没后，而没有相应的艺术来弥补空虚的困境下，我对故乡的薄暮的感受，竟然是一如异乡的那么苍凉。日本的冬的薄暮给予我苍凉感，却是因本族文化没落而来的悲伤。”⁵⁶

作者因此想遗忘，他认为遗忘能让他彻底地得到解脱。作者在《樱花飘落时节》的《后记》是这样写的：“人的可贵，在于不容易忘掉过去的经历……，但，人的可悲，也在于不能忘怀你所喜欢的东西，这种执着，有时是会使人消极到了结生命的。……但环顾我们四周的现实是华文日趋没落，华文必然渐渐消失，又似乎是无可挽回的局面。在这样的环境下生活，我要学的是一种非常难以收效，但又是唯一能使我解脱的功夫，这功夫就叫忘怀。在这社会，你只有忘怀那些不愿学华文的人，你才可以解脱。但要轻易地忘怀，却又很不容易做到，因此，我也就常常彷徨与苦闷，就如我眼看樱花飘落而无法挽救一样无奈。”⁵⁷

《给桃女的信》：“我怀念东京，大半是在那儿我能看到自己文化的点滴造成的。我回来后的失落，却大半是看到一些好事物日渐消失造成的。……但我也要尽力在故乡做一些事，不过，我相当消极，我在培养忘怀一切的残忍情操。”⁵⁸

法国流亡作家米兰·昆德拉说：“忘。这是人的一个重大的个人问题：作为自我丧失的死亡”，“我们对死亡的恐怖不是失去将来而是失去过去。忘从来就是在生命之内存在的一种死亡的形式。”⁵⁹

作者在《生命的洗濯》里提出他对练就‘遗忘功夫’的质疑：“此刻夜阑人静，身在五千多公里外的初夏的异乡眺望远处高耸建筑

物的朦胧灯光，一缕缕乡愁又来袭。……我真的能忘却故乡么？我能就这样一生消闲在异乡的平静的河边垂钓么？若然，我就不会时常忙得连生命的洗濯也没时间。但异乡的这夜既是这么平静，我就不妨让《二泉映月》的呜咽来烫平我的愁绪。”⁶⁰

作者在回忆美好的事物中，体会到他生存的意义。可是，回忆又很残酷地指向现实中的惨况，让作者不堪回首，想以“忘”来宣判自己的精神死亡，以内在死亡来和痛苦的现实作最后的抗争。

但是，遗忘和回忆一样，不受人控制——回忆要不就是随着岁月的流逝而渐渐变淡，要不就是不堪回首，而现实却是丑陋得陌生。想遗忘，却常想起。作者最终只能身陷在回忆和遗忘的图圈中，在两者的夹缝中做无休止的挣扎。

第六节 回归与认同——永远的心理抗争

作者因受不了在家乡的现况，选择了到外国工作来自我放逐。结果，到了异乡，又开始思念家乡，在蛰居东京五年的时间，亲自目睹和耳闻了失根者的历程与心情，觉得人还是有故乡的好，所以又抱着希望重回故土。可是，五年的离别虽常让他思念起故乡，但作者与家乡的距离并没有因为作者的离开而拉近，家乡在五年内的变化之大，让作者与家乡渐行渐远。

“从异乡归来后，我总有一份失落感，……有朋友问我为何要回来，我老答不上来，故乡对我有时竟是鸡肋。……有闲暇了却不知何所寄托，这种闲愁竟然与在异乡的漂泊感何其相似。”⁶¹作者因对家乡不满而离去五年，在异乡时，却矛盾地无时无刻不想起自己的故乡。可是，回来后看到家乡的变化，又对它再度失望，促使一份失落感始终追随着作者，让他无法得到解脱。

作者借《追逐阳光的人》里的人物，学尖端化学，在英属哥伦比亚大学教书的李利民之口，道出了常年流落他乡和回归无望的原因：“……我们这批当年学成归来，想献身国家者，却或因英语说得不够流利，或因偏见与成见，而无法找到可施展所学的工作，只好长期流浪在外国，为外国作育英才，一直把他乡当故乡，如今垂垂老矣，即使再度归来，也很难适应社会了。这是历

史的错误，也是我们的悲哀。”⁶²

作者在《海的追忆》中，暗喻了自己‘回归后’与社会的疏离：“归来后看到的海，好像离我更远了。过于明朗的白昼的海，只宜在夜晚看，最好还需再喝下几杯啤酒后，以朦胧的眼睛去看，但后来连坐在海滨喝酒看海，也可能涉嫌实在干伤风败俗的事，海真得越来越远离了我。”⁶³

作者以为：“生活在这时代的知识分子，确实是不易找到人生的道路的。而且，依我的生活经验来说，即使到天涯海角，也还是找不到人生道路的。这样的迷失的时代，一个人浪迹天涯，或蛰居故乡，似乎并没什么差别……”⁶⁴

作者走过五湖四海，却发现除却巫山不是云。即便是有他所向往的杏花春雨江南的现实中的中国，也不再是他理想中的家园。他理想中的家园，极可能是《镜花缘》中的君子国，但这国度必须具有他精神上赖以生存的浓厚中华文化气息。

作者在其文中曾说：‘我欲乘风归去’，是这些年来我的心境的写照，欲归而无路，我只好尽量在大自然里寻找寄托，……”⁶⁵我想作者应该说的是：“‘我欲乘风归去’，是这些年来我的心境的写照，欲归而无路，欲走而无门，所以我只好尽量在大自然里寻找寄托，……”。作者终将在留与走之间踌躇徘徊——这，是一种永远的心理抗争。

身处在他无法改变的大环境中，面对着自己赖以生存的精神粮食被众人弃如敝屣，风沙雁在感情上是屈辱和郁闷的。作者在精神流亡的日子里，从失重到自我放逐和回归，一路走来即寂寞又痛苦。精神上的困扰使得他的自我意识相对的强烈，进而对生命意义不停地探索与追寻。在功利的社会里，他关注的是社会和民族文化，走的是一条即艰难且寂寞的路。他的中后期作品，反映的正是这个特别年代给予他的苦痛与漂流。

第五章 结论

风沙雁从早期到今日的创作风格的改变是明显的。他在体裁上从早期的诗歌和散文创作，到中期的散文和议论文的创作，到现在的

散文小说形式，一直都在努力地寻找和运用最适合自己的体裁来抒发他的思想与情感。其作品里的思想感情是随着时代的脚步而移动的。早期的风沙雁是一个满腔热血和充满理想的青年，他的作品题材反映的是一些底层人民的生活和作者对云南的赞颂。

作者是在走入社会后才遭无情的现实狠狠地敲醒。他花了五年的时间在以英语为官方语的移民厅做一些等因奉此的工作，眼见自己无比热爱的文化与语言日渐式微，他深感郁闷无助，于是断然离开故土。可是，到了充满中华文化气息的东瀛之后，他在精神上虽得到了些许安慰，却又尝尽去国离乡之苦。这经历使他开始反思并感悟到凡是人都必须要有故乡，于是，他又带着些许期盼重回故土，可他万万没想到的是等着他的竟是一片荒芜。他把他在这一时期的所思所感抒发在其中后期的作品里，在这些作品的字里行间总渗透着浓烈的流亡意识，蕴藏着深重的流亡思想。

爱德华·萨伊特说：“流亡无休无止，东奔西走，一直未能定下来，无法回到某个更早、更稳定的安适自在的状态；更可悲的是，永远无法完全抵达，永远无法与新家或者新情景合二为一。”⁶⁶

我想时代赋予风沙雁的伤痛与漂泊，正如萨伊德所描述的境况一样，将是永恒的。姑且不论时代已飘流太远，社会已变迁太多，就算我们现在发现母族语言及文化的重要，想尽一切方法把风沙雁理想中的家园建立起来，在漂泊中流逝的岁月，破碎的梦已找不回来。他的心境也已不一样了。

风沙雁在《哀思集》后记说：“我不想再强调这时代曾亏待过我们这一群人，但我们的哀伤是具有时代色彩的。我的拟转向淡雅，固然与我太太的过世有关，但相当大程度上，却也是与这时代的转调息息相关的。”⁶⁷

或许政治家和历史学家会说，为了一个国家的富强，牺牲一小撮人是无法避免的。但，我们不可否认的是，时代确实亏待了一群有抱负，有理想的华校生。虽然贯穿风沙雁的许多作品中的哀伤是他个人的，但他可敬的地方在于他的哀伤是源自于他热爱民族、热爱民族文化及语言。他对母校被关闭的哀伤，并不是因为他再也不能站在山岗上回忆他的流金岁月，

而是母校的关闭象征着母族文化的式微及民族的即将失根。因此，他的伤痛固然是为个人的。但，也绝对是为民族的。

对于飘流无依时的孤独感，刘再复描述它为“庞大”，“常常沉重得喘不过气来”。⁶⁸阅读风沙雁写于迷失的时代的抒情散文时，确实有此感觉——常常被他字里行间庞大的忧伤和孤独感所笼罩，觉得精神窒息。

在阅读和研究风沙雁的作品的当儿，为了更深刻的了解流亡之人的精神状态，笔者也阅读了其他流亡作家的作品，如纳博科夫的《洛莉塔》和刘再复的《漂泊传》。笔者在阅读刘再复的一篇散文《孤独的领悟》的期间，想起了风沙雁，觉得刘再复在写自己的当儿，也写了风沙雁。

我想在这儿引述刘再复的话，因他的文字很能总结我对风沙雁的精神流亡的感想。

“孤独可以使人颓废，但也可以使人深刻。当我的心灵足以支撑庞大的孤独时，我发现在最孤独的时候，同时也是拥有最丰富的内心生活的时候。说不出什么原因，在这个时候，心灵中许多埋藏了很久的思绪突然复活了，一切思绪都涌向孤独的主人，无尽的回忆，无尽的思念，无尽的辩护，无尽的歌哭，全都一涌而上……一个人的一生，如果总是风风火火，不管风云如何变幻，总是不会感到孤独，这大约不是深刻的灵魂。在中国现代文化史上，鲁迅和郭沫若的差别，就在于一个有孤独感，一个没有孤独感。郭沫若晚年的悲剧，就是在应当孤独的时候却没有孤独……而鲁迅，却把他的孤独感真实的展示出来，至今，我们仍然阐释不尽他那些“孤独”所包含的深广内涵。”⁶⁹

在迷失的年代，在功利的社会里生活，风沙雁无疑是孤独的。但，这孤独却令他无论在面对自己或问题时，都更深刻。孤独让他的内心更丰富、思维更活跃，也让他的笔杆至今都停不下来。他的作品是他的回忆、思念、抗辩、歌哭糅合而成的。时代让他孤独，也让他丰富。时代剥夺了他，也赋予了他。

注释

1. 这里所指的散文为广义的散文, 其中包括抒情散文, 杂文和文艺评论。
2. Merriam On-Line Dictionary, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/diaspora>
3. Encyclopaedia Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/161756/Diaspora>
4. 重庆人, 中国人民大学文学院教授, 博士生导师。中山大学“逸仙”讲座教授, 博士生导师, 主要从事西方哲学研究。
5. 刘小枫《流亡话语与意识形态》, <http://quacor.showchina.org/show.php?contentid=50148>, 1990年3月, 页1。
6. 奥尔格·勃兰克斯《十九世纪文学主流》第一册, 页4。
7. 刘小枫《流亡话语与意识形态》, <http://quacor.showchina.org/show.php?contentid=50148>, 1990年3月, 页2-3。
8. 张德明, 男, 1954年生, 浙江大学人文学院教授、世界文学与比较文学研究所副所长。近年发表的主要论文有《多元文化杂交时代的民族文化记忆问题》、《当代文化批评与话语空间的开拓》等, 另有专著《人类学诗学》, 译著《天堂与地狱的婚姻——布莱克诗选》等。
9. 风沙雁《矛盾集》(新加坡: 洪炉文化企业公司, 1976), 页6。
10. 风沙雁《砂砾集》(新加坡: 万里文化企业公司, 1974年), 页82。
11. 这篇后记写于1973年3月15日。
12. Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming: Towards a National Culture*. (London: HEB, 1972), p.282.
13. 弗兰兹·法依, 心理学家、哲学家、作者。生长于一个法国的殖民地——马提尼克岛。
14. Gendzier, Irene L., *Fanon: A Critical Study*. (London, Wildwood House, 1973), p.47.
15. 风沙雁《追逐阳光的人》(新加坡: 创意圈工作室, 2003年), 页50。
16. 风沙雁《风沙雁文集》(下卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页528。
17. 风沙雁《风沙雁文集》(下卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页813。
18. 风沙雁《风沙雁精神家园透视》(新加坡: 斯雅舍, 2009年), 页20。
19. Franz Fanon, "Black Skin, White Masks" (New York: Grove, 1967), p.17.
20. Ibid, p.18.
21. 欧清池《海外来风——新加坡人眼中的亚洲》(哈尔滨: 黑龙江教育出版社, 1992年), 页32。
22. 风沙雁《追逐阳光的人》(新加坡: 创意圈工作室, 2003年), 页60。
23. 同前注, 页38。
24. Franz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove, 1967), p.18.
25. 风沙雁《遥远的期待》(新加坡: 西风云出版社, 2008年), 页78。
26. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页55。
27. 风沙雁《遥远的期待》(新加坡: 风云出版社, 2008年), 页198。
28. 风沙雁《哀思集》(新加坡: 中外翻译书业社, 1993年), 页23。
29. 风沙雁《哀思集》(新加坡: 中外翻译书业社, 1993年), 页39。
30. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页3。
31. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页7。
32. 风沙雁《哀思集》(新加坡: 中外翻译书业社, 1993年), 页83-84。
33. 风沙雁《追逐阳光的人》(新加坡: 创意圈工作室, 2003年), 页92。
34. 同前注, 页120。
35. 风沙雁《风沙雁文集》(下卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页620。
36. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页175。
37. 风沙雁《樱花飘落时节》(新加坡: 风云出版社, 1982年), 页35。
38. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页83。
39. 风沙雁《樱花飘落时节》(新加坡: 风云出版社, 1982年2月), 页4。
40. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页68。
41. 风沙雁《哀思集》(新加坡: 中外翻译书业社, 1993年), 页83-84。
42. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页51-52。
43. 同前注, 页70。
44. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页24-25。
45. 风沙雁《遥远的期待》(新加坡: 风云出版社, 2008年), 页147。
46. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页202。
47. 风沙雁《追逐阳光的人》(新加坡: 创意圈工作室, 2003年), 页92。
48. 风沙雁《追逐阳光的人》(新加坡: 创意圈工作室, 2003年), 页126。
49. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页204。
50. 风沙雁《樱花飘落时节》

- (新加坡: 风云出版社, 1982年), 页20。
51. 风沙雁《风沙雁文集》(下卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页621。
 52. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页70-71。
 53. 风沙雁《樱花飘落时节》
(新加坡: 风云出版社, 1982年2月), 页29。
 54. 风沙雁《追逐阳光的人》
(新加坡: 创意权工作室, 2003年), 页95。
 55. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页42。
 56. 同前注, 页176。
 57. 风沙雁《樱花飘落时节》
(新加坡: 风云出版社, 1982年), 页89。
 58. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页166。
 59. 艾晓明《小说的智慧——认识米兰·昆德拉》
(长春: 时代文艺出版社), 页44。
 60. 风沙雁《樱花飘落时节》
(新加坡: 风云出版社, 1982年), 页36。
 61. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页28。
 62. 风沙雁《追逐阳光的人》
(新加坡: 创意权工作室, 2003年), 页42。
 63. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页172。
 64. 同前注, 页83-84。
 65. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页43。
 66. 爱德华·萨伊德《知识分子论》
(单德兴译, 北京: 三联书店, 2002), 页48。
 67. 风沙雁《风沙雁文集》(上卷)
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年), 页142。
 68. 刘再复《漂泊传》(新加坡青年书局、香港明报月刊出版社联合出版, 2009年), 页20。
 69. 刘再复《漂泊传》(新加坡青年书局、香港明报月刊出版社联合出版, 2009年), 页21-22。
 - (新加坡: 斯雅舍, 2009年)。
 6. 风沙雁《风沙雁文集》上卷
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年)。
 7. 风沙雁《风沙雁文集》下卷,
(福建: 海峡文艺出版社, 1997年)。
 8. 风沙雁《海外来风——新加坡人眼中的亚洲》
(哈尔滨: 黑龙江教育出版社, 1992年)。
 9. 风沙雁《矛盾集》(新加坡: 洪炉文化企业公司, 1976)。
 10. 风沙雁《樱花飘落时节》(新加坡: 风云出版社, 1982年)。
 11. 风沙雁《砂砾集》(新加坡: 万里文化企业公司, 1974年)。
 12. 风沙雁《文艺絮语集》(新加坡: 中外翻译书业社)。
 13. 风沙雁《遥远的期待》(新加坡: 风云出版社, 2008年)。
 14. 风沙雁《追逐阳光的人》
(新加坡: 创意权工作室, 2003年)。
 15. 李昌珂《以自我意识的勃兴和高扬来匡正自我失落的感觉——谈德国流亡文学的一个方面》, 见1995年《国外文学》(季刊), 第2期, 页25-36。
 16. 李维《异质文化下的生命抗争——米兰·昆德拉的流亡书写》, 见2009年4月《湖南农业大学学报(社会科学版)》, 第10卷, 第2期, 页90-93。
 17. 刘小枫《流亡话语与意识形态》, 见<http://quacor.showchina.org/show.php?contentid=50148>
 18. 刘再复《漂泊传》, (香港: 新加坡青年书局、香港明报月刊出版社联合出版, 2009年)。
 19. 任一鸣《承载文化的语言——尼·瓦·西昂戈的民族语言创作观》, 见2002年11月《外语文学》, 第6期, 页26-29。
 20. 任一鸣《“流放”与“寻根”——英语后殖民文学创作语言》, 见2003年《中国比较文学》第2期, 页159-167。
 21. 新加坡文献馆《创办南洋大学的背景》,
见<http://www.sginsight.com/xjp/index.php?id=60>
 22. 新加坡文献馆《华文教育体系的坎坷历史》,
见<http://www.sginsight.com/xjp/index.php?id=182>
 23. 新加坡文献馆《民办教育的历史背景》,
见<http://www.sginsight.com/xjp/index.php?id=59>
 24. 新加坡文献馆《政治对新加坡华文教育的影响》,
见<http://www.sginsight.com/xjp/index.php?id=1275>
 25. 张德明《流浪的穆斯林——20世纪流亡文学初探》,
<http://www.xschina.org/show.php?id=7567>
 26. Franz Fanon, Black Skin,
White Masks (New York: Grove, 1967).
 27. Gendzier, Irene L., Fanon:
A Critical Study. (London: Wildhouse, 1973).
 28. Ngugi wa Thiong'o, Homecoming:
Towards a National Culture. (London: HEB, 1972).

参考文献

1. 爱德华·萨伊德《知识分子论》
(单德兴译, 北京: 三联书店, 2002)。
2. 艾晓明, 《小说的智慧——认识米兰·昆德拉》,
(长春: 时代文艺出版社)。
3. 勃兰克斯《十九世纪文学主流》(第一分册, 流亡文学)
(北京: 人民文学出版社, 1980年)。
4. 风沙雁《哀思集》(新加坡: 中外翻译书业社, 1993年)。
5. 风沙雁《风沙雁精神家园透视》

吟魂夜夜到星洲

——邱菽园与台湾诗人王松

新加坡 李庆年

清末民初，新加坡诗人星洲寓公邱菽园与台湾诗人颇有诗简往来，如王松、许南英、谢道隆、王石鹏、洪縡等人，其中以王松与邱菽园关系最为密切。邱、王二人海天相隔，从未谋面，一在东海之右，一在南海之极，溟鸿杳杳，却能推心置腹，王松视邱菽园为师，邱菽园待王松如弟子，忘年之交，全凭对诗的真心得以投入，对诗的真髓理解。本文缀拾点滴资料，编织成篇，以供同好。

1899年5月9日，邱菽园经营的新加坡《天南新报》刊登台湾诗人王松的两首诗，题为《俚句寄呈菽园先生即请钧海》，诗如下：

未曾识面早知名，一片葵心向日倾。请益莫嫌缘分浅，几回梦里拜先生。

当日高轩过海疆，危趋未遂仰台光。问奇载酒知何日，双鲤聊当一瓣香。

后署“台湾愿学弟子王松友竹拜稿”，这是王松的作品第一次在新加坡见报。根据“双鲤聊当一瓣香”，此诗之作时两人已经有书信来往。王松何时认识邱菽园？怎样认识邱菽园？这答案在1899年6月28日《天南新报》“杂著附刊”之随笔“五百石洞天挥麈二则”：

王松，字友竹，号沧海遗民；王石鹏，字箴盘，号水月主人。皆籍台湾新竹县，归日版图后，始为今号以见志，识者伤之。箴盘通日语，于办务署永井完久君处见余选诗图小照及“挥麈”之已载报，读者因以告友竹，先后贻诗为贄。友竹之言曰：“几回梦里拜先生”，箴盘之言曰：“随园而后菽园翁”，词义郑重，在鄙人何足当此？其情则诚可感矣。殆后询去岁自厦岛寄诗之王后秋，固与二君为同

族，翰墨因缘，重重叠叠，夫亦巧而不疏哉！闻友竹辑有《台阳诗话》，有多采余及仲闾之作。

据此，由于另一台湾诗人王石鹏在新竹县日本人永井完久办务署见到邱菽园的选诗图照片以及刊登在《天南新报》之“五百石洞天挥麈”（注1），阅读之后告诉王松，王松因此主动寄诗为贄，因而认识。至于永井完久为何手中有选诗图照片和刊登“五百石洞天挥麈”之《天南新报》？我们只要一看1898年11月16日《天南新报》“杂著附刊”之“五百石洞天挥麈”，即可明白：

春初，有日本诗人永井 石完久自台湾新竹县办务署以诗函寄余星洲请正，略言在台见“客云庐诗启”，故有是举。余谅其诚，就来诗录七绝二首，《题载梦日乘》云“对镜弄花花欲语，临流迎月月还来。人栖众妙大天地，到处月明花正开。”《咏台湾生番人》云“巢窟犹存太古风，四千年未破鸿蒙。从禽乐酒浑闲事，先得人头第一功。”旋报以丁酉刻本拙著三种，君答诗云“远搜著作九州来，生面如公此日开。解得乾坤清字诀，庸脂俗粉一时回。”诗跋且有旷世思师之誉，太长不及录。自愧虚名浪传海国，默数年来交好，虽不乏爱我之深，然皆觐以后而然，其未觐而倾倒于数千里外者，亦惟乡邦之同志为然，未有迹阻东南，国分统属，而亦闻声思影，志切神交如我永井氏其人，此中殆有佛说因缘者在耶？

永井完久（全名永井磐石完久，为日本派驻台湾新竹办务署官员，懂汉文。）在1898年春初以诗函寄给邱菽园，说是见到“客云庐诗启”而以诗请教，“客云庐诗启”刊登在《天南新

报》，由此可知永井完久是通过此报而知道邱菽园其人。

邱菽园在1896年10月请厦门摄影师许纶亭(筠)拍了一张端坐看稿照片，他称之为“选诗图”，并将之广赠友朋，要求题咏。由于永井完久寄来诗函，他也随送一帧。但是当王石鹏看到此照时，已经相隔一年，因此王松与邱菽园诗书来往，或许应该就在1899年。120710

至于“客云庐诗启”，是邱菽园于1897年10月27日以他创办的文社乐群文社之名发起的征诗活动，打算将各地投稿之诗作汇集成书，征诗广告就刊登在《天南新报》，征诗之缘起称为“征刻近诗质言”。12月，又刊登“客云庐诗录发凡”，详细说明征诗细节，此后，报纸上出现名称不一的征诗栏目，有称“客云庐诗略”、“客云庐诗征”、“客云庐诗录”、“客云庐诗词征”以及“客云庐诗词录”，然而最终却没有汇集成书。

永井完久见到的“客云庐诗启”是在1898年春初，既称“诗启”，应该是指“征刻近诗质言”、“客云庐诗录发凡”。

我们虽然认为王松与邱菽园诗书来往在1899年，可是王松《俚句寄呈菽园先生即请钧诲》中诗句“当日高轩过海疆，兔趋未遂仰台光”却隐含着另一个讯息。1896年12月13日，邱菽园扶父柩回家乡福建海澄安葬，并在家乡整理他刊登在《星报》的“菽园赘谈”(注2)稿件。1897年2月2日，他应韶安风雅之士所邀，离开海澄前往韶安设立“问桃小舫社”，并举行征咏活动。其间，他曾前往澎湖一行，原因不详。此后他前往广州、香港，购买筹办《天南新报》(此报创刊于1898年5月28)之印刷机与铅字，并与潘飞声、廖恩焘等诗人会面，7月回返新加坡，创办《天南新报》，并积极投入保皇尊孔运动。邱菽园回乡之时，曾秘密赴澎湖一行，随即匆匆返回福建，王松诗中所谓“高轩”，即指邱菽园，后句是说自己与邱菽园碰不上面，而“兔趋”乃指兔水而趋，即乘船前往。以此看来，王松之过海求见，可能是邱菽园之前在书信中有所表示，这说明了他们更早于1899年之前已有交往。我们再举一例证说明他们早已认识，那就是王松寄给邱菽园的《闽南道中杂诗录寄邱菽园师海政》，诗如下：

客睡何曾一夜成，霜桥店月趁行程。凭谁借得图经看，过眼溪山尽识名。(我内地，交通不便，并无指南等小册子可购，足以为游历家之助。不得已，乞灵于旧时官书，如所谓某

某县志，某某府志者，殆亦慰情，聊胜于无耶)

停云落月不胜悲，文酒流连尚梦思。应有故人从此过，沿途墙柱且题诗。(文人习气，每喜疥壁，余愧未能免俗，但以诗笺糊贴，不敢损污他人素壁也)

才脱鲸氛遇绿林(乘危打劫之土匪，遍地皆是。余不幸，亦承其光顾一回，独余粗笨行李，破敝衣裳，仅供旅费。)客囊羞涩尚高吟。枫亭驿里饥肠转，饱啖离支当点心(时方逢次莆田，荔枝烂熟，街头呼卖，索价极贱)。

问遍邮程问鸟名，他乡人语听难明。先型古迹流连久，恼煞舆夫强促行(兴化各站，土音难解。惟所经途，直到泉州，沿路颇多先儒石坊，起人景仰)。

日日烟波任去留，鸬鹚为钓竹为舟。得鱼换酒垂榕岸，醉倒零笥作枕头(日中偶书，所见如此)。(《叻报》1926年12月8日“诗界”)

根据邱菽园的《赠王友竹诗序》与连横的《王友竹先生五旬寿序》，都提到在马关条约签订后，王松携眷避地泉州，不幸路上遇盗，嗣后又返回台湾。此诗自然是遇盗之后所作，相信距离马关条约签订的时间1895年4月17日不久。王石鹏在永井完久办务署见到1896年10月拍摄的选诗图后，“因以告友竹，先后贻诗为赞”，他把此事告诉了王松，两人先后寄诗为礼，因此，更能肯定王松与邱菽园认识，是在1896年10月之后，1896年12月13日邱菽园扶柩回乡之前。

王松在他写给邱菽园的诗中，称呼邱菽园为师，自称弟子，这种关系是王松出自内心的敬仰。1899年5月9日，《天南新报》发表王松《俚句寄呈菽园先生即请钧诲》时，王松33岁，邱菽园52岁，两人年龄相差19岁，因此王松称邱菽园为师是恰当的。前面所提到的邱菽园“五百石洞天挥麈二则”称王石鹏和王松二人寄诗为赞，其中的“词义郑重，在鄙人何足当此？”之言，可以证明是王松自愿拜邱菽园为师。

自1899年5月9日《天南新报》刊登王松《俚句寄呈菽园先生即请钧诲》之后，报上屡见其作品，而且多为赠人之作，与台湾有关的作品如《山中访友》、《赠白井新太郎》，《寄怀郑香谷主政如兰》，《寄怀陈子潜广文朝龙》，《赠家瑶京弟》、《送叶寿庭广文述

昌回原籍之作》、《村居书兴》。与邱菽园有关的如《寄丘菽园先生》、《得丘菽园先生来书知代谋席位招作南游感而赋此并寄吟止》、《奉题菽园我师风月琴尊图》。

在写给邱菽园的诗作里，王松表露了自己的敬仰之情，同时我们也看到了邱菽园对他敞开的爱惜之心。今将有关诗作录下：

《寄丘菽园先生》

秋风秋月海天宽，无限相思下笔难。
南望云山深仰止，起居还祝竹平安！

樽酒何时细论文？每逢风雨辄思君！
可怜老天倘遂愿，载酒长驱商字车。

诗弟子台湾王松拜稿

(1899年11月28日《天南新报》“词人妙翰”)

《得丘菽园先生来书知代谋席

位招作南游感而赋此并寄吟止》

风月琴尊口此贤，灵山会上有前缘。
未曾识面情先密，同调欣逢李谪仙。
几度蒙招得手书，学歌弹铗岂思鱼。
愧无野草春风句，转恐长安不易居。

生财无道代思量，许我传经到草堂。
愿执吟鞭为弟子，共收山水入诗囊。
亲朋作钱贺南游，拟作平原十日留。
梦里公曾逢我否？吟魂夜夜到星洲。

沧海遗民王松稿

(1900年3月26日《天南新报》“词人妙翰”)

《奉题菽园我师风月琴尊图》

邱星洲，面未谋。披图画，见清流。
芦水畔，不系舟。侣风月，与天游。
对琴樽，傲公侯。偶抗疏，东环球。
功百辟，业千秋。五湖翁，好监鸥。

诗弟子王松呈草

(1902年8月29日《天南新报》“词人妙翰”)

根据第二题内容，邱菽园曾经招徕王松，愿意替他在新加坡谋一职位，据“生财无道代思量，许我传经到草堂”看，可能是指邱菽园家业恒春米行，也可能指《天南新报》报馆之职位。王松本有南来之意，但只是为了南游，并无久留之意，“亲朋作钱贺南游，拟作平原十日留”可以为证。王松终究没有南来，海天遥望，吟魂夜梦而已，不过王松说“梦里公曾逢我否？吟魂夜夜到星洲”，却可看出他对邱菽园近敬仰之深。

邱菽园对王松的师友关系，完全表现在1902年6月11日刊登在《天南新报》的《赠王友竹诗序》，此序概括了王松前半生的事迹与文学成就，与连横所撰《王友竹先生五旬寿序》同为研究王松的第一手资料。邱菽园序如下：

嗟乎，吾盖观于古今来，才人学人之以诗闻者，其平日之才之学固皆甚有余于诗之外者乎？夫以诗之门径烦纡，堂奥深博，虽即吾毕生之才学，穷神尽气，心摹手追，以究六义之终始，尚恐其未必有当，而猥以余事视之耶？然则即诗名以尽一生，即诗境以游终日，寝之，食之，寤之，寐之，此外遂无事业。吾知凡为诗人者，盖皆其所不安者也。以其所不安，而竟盘旋磨折，一若有甚不得已而后以诗闻焉。此吾所谓其才其学，当有余于诗之外也。

吾友王君松，字友竹，为台湾之新竹人。其先由泉州来，系出前明太保继隆先生。自其生也，在中国割台之前三十年。奇气虎虎，狂志嚆嚆，读书即以经世为务，穷究博览于中外之籍，独不喜为帖括家言。暇则登涉山水，赋诗饮酒，自乐而已，乡里父老，称其内行孝友淳实，皆以才学人称之，共白当事，奖以职衔，力辞者屡矣。或醉以觥，逼使言志，则囁然曰：吾诚有恶于今之头巾气，故借山水诗酒而逃之，乃忽因虚誉而猎冠服，是自欺吾志也。无志者不可以为人，自欺者不足以立身，世苟有安吾身而伸吾志者，吾其从之游乎！或闻其言，遂以狂目之。

迨岁甲申，法舰猝扰台澎，终未得逞，草草议款而罢。时乃告其乡人曰：吾辈毋以目前之役而嬉也，台地孤悬海中，材木矿山，久闻于外，譬之积薪，可以召火，慢藏可以诲盗，其君子多昧曲突徙薪之意。其小人常为幕燕堂雀之嬉，隐忧所伏，正未易平，十年之后，人其念哉！及甲午中东议和，果以要割全台，争之不胜，众咸服其先见。

于时风云纷扰，民间竞立名号，谋拒日人，乃携眷属，趣返泉州，中途遇盗，尽倾其家，嗣再东渡，抱道自重，吏民敬之。城乡聚落，藉其言而得免锋刃横困者甚夥。已则青鞋布袜，蔬食啸歌。虽日与贵官往还，未尝别有干谒，故四方外来之士，苟及新竹，毋不知有诗人王某者。嗟乎，世有如友竹之人，而谓其才其学，能无余于诗之外耶？

光绪己亥，友竹则竟编其所著诗集四种，将以行之，是友竹亦愿以诗闻矣，其诸有所不安者欤，抑有甚不得已而后出此者欤！殆皆未可知。然能屈其才学以为诗，则诗之层累曲

折，将必深味之而日甘；能捐其日月以为诗，则诗之升降正变又必切之喻而日化。友竹乎，其以诗为寝食寤寐者乎？仲尼曰：求仁而得仁。友竹亦惟日求之诗，则得之矣！海澄邱炜莹撰。

邱菽园撰此序之后12年，他任职《振南报》编辑，1914年4月1日、2日，又在该报副刊之“海日楼随笔”重刊此序，署名“菽园”，并作了一些修改，可见他对此序之重视，今亦将之录后，以作对比，并供参考：

嗟乎，吾盖观于古今来才学人之以诗闻者，其平日之才学固皆甚有余于诗之外者乎？夫以诗之门径烦纤，堂奥深博，虽则毕吾世之才学，穷神尽气，心摹手追，以究六义之终始，尚恐其未必有当，而猥以余事视之耶？然则即诗名以尽一生，即诗境以游终日，寝之馈之，寤之寐之，此外遂无事业，此蒋心余所谓呼作词人心骨痛者。吾知凡为诗人者，盖皆其所不安者也。以其所不安，而竟盘旋磨折，一若有甚不得已，而后以诗闻焉，此吾所谓其才其学，当有余于诗之外也。

若吾门王生友竹者，殆其述已。友竹名松，为台湾之新竹厅人。其先自吾闽之泉州来，系出前明太保继隆先生。自其生也，在中国割台之前二十年。奇气虎虎，狂志嚶嚶，读书以经世为务，穷究博览于古今之载籍，独不喜为帖括家言。暇则登涉山水，赋诗饮酒，自乐而已。乡里父老，谄其内行孝友淳实，皆以才学人称之，共白当事，奖以职衔，列入保案，奖以职衔荣典，而友竹独意弗屑，力辞者屡矣。或醉以觥，逼使言志，则嚶嚶然曰：吾诚有恶于今之官僚派者，故借山水诗酒而逃之，乃忽因虚誉而猎冠服，是自欺吾志也。无志者不可以为人，自欺者不足以立身，世苟有安吾身而伸吾志者，吾其从之游乎！或闻其言，遂以狂生目之，而生固自谓我非狂也。

迨前清光绪甲申岁，法越事起，法舰骤扰台湾，袭取澎湖踞之，草草议款，幸得退还。时乃告其乡人曰：吾辈无以目前之苟安而嬉也，台地孤悬海中，材木矿山，久闻于外，譬之积薪可以召火，慢藏可以诲盗，乃观之今，其君子多昧曲突徙薪之意。其小人常为梁燕堂雀之嬉，隐忧所伏，正未易弭，十年之后，人其念哉！及甲午中东之战，果以要割全台，争之不胜，众咸服其先见。

于时风烟倥偬，民间竞立名号，谋拒日

人，乃携眷属避地，趣返泉州祖籍，中途遇盗，倾其所有。不得已于事平后，嗣再东渡，托一廛焉。平居抱志自重，吏民敬之，城乡聚落，藉其言而得免锋镝之患者夥颐。已则青鞋布袜，蔬食啸歌。虽日与贵官往还，未尝私有干请，故四方外来之士，苟及新竹，无不知有诗人王松之名者。嗟乎，世有如友竹之人，而谓其才其学，能无余于诗之外耶？

比年以来，友竹则竟编其所作诗集诗话四种，将以梓行，是友竹亦愿以诗闻矣，其诸有所不安者欤，抑有所甚不得已而后出此者欤！殆皆未可知。然能屈其才学以为诗，则诗之层累曲折，将必深味之而日甘；能并其目力以为诗，则诗之浅深得失，又必切喻之而日化。友竹乎，其以诗为寝食寤寐者乎？仲尼曰：求仁而得仁。友竹亦惟日求之诗，斯则得之矣！

《天南新报》所登与《振南报》所载的最大差别在于前者之“自其生也，在中国割台之前三十年。”与后者之“自其生也，在中国割台之前二十年。”两者说法相差十年。然而当以《天南新报》所言为是，因为此句是说王松出生于马关条约之前三十年。王松生于1866年，马关条约订于1895年，相隔29年，说“三十年”可通。《振南报》之记载，应该是手民误置，也许由于有《振南报》“二十年”之说，再紧接着又有“奇气虎虎，狂志嚶嚶”的描写，于是台湾方面就有学者以为邱菽园指王松在马关条约之前的诗风，不过由马关条约订立的1895年回溯20年，那是1875年，王松只有9岁，怎能“奇气虎虎，狂志嚶嚶”呢？

邱菽园批评王松的诗作“奇气虎虎，狂志嚶嚶”是说他的作品有奇气，虎虎生动，然而却又有志大言夸的特点，这是指个人创作的特点，并非特别夸奖，亦非有意贬低。邱菽园欣赏王松的原因在于王松对诗的沉迷与执着，这是他与邱菽园的共同点。此外王松在日治时代洁身自守，不事权贵，与当时许多台湾文人屈膝媚敌有所不同，这就是邱菽园所说的“世有如友竹之人，而谓其才其学，能无余于诗之外耶？”

《振南报》修改之《赠王友竹序》之后，邱菽园另附一跋，说明1902年作序的缘由，跋如下：

或诵此全文，曾以疑义求析曰：何中段之与列传体相似耶？余曰：然哉，然哉，余初本欲为王生作小传，既而思之，史家之例，无为生人立传者。明代文豪，如归震川先生等，每为生人载笔，必移诸寿序，自开此创格而后，

后人率多效之，故一集之成，寿序累累，虽以魏叔子之文体高洁，义例谨严，亦不能免，况下此者乎？余维师生之谊，当以古道相期，不应从权世俗，故不用寿文，而用赠序，是作此篇之旨也。甲申暮春。付编排时，加跋其后。

1914年1月6日、8日，《振南报》刊登王松《挽郑香谷老先生》七律八首，邱菽园作一跋附于其后，跋如下：

香谷老人，富而好礼。今其文孙伯端君，克承其志，方刻老人遗著，吴曾祺、江春霖及余，均乐得为之弁言。余门人王松，字友竹，夙从公游，备知善行，右作可当一篇佳志铭观也。即以挽章之体而论，由情生文，浑笃真挚，颇极哀感之至，可以传矣。世有编录诗话随笔之作，宜有取尔，盖以事言，固关闽南之文献；以诗言，亦动骚界之幽思也。癸丑仲冬邱菽园跋于星岛。

他对自己的弟子之作品，甚为赞赏，甚至视之为文献。不久，邱菽园于该报刊登《郑香谷偏远堂遗草序》，称赞郑香谷富而能诗，对比自己“余固穷者也，遇愈穷而诗不工”，把自己拮据的处境都吐露在诗序上。

1916年，王松五十岁，自作《五十初度》七律五首，并寄给邱菽园，时邱菽园在《振南报》为编辑，将此诗刊登在该报副刊之“诗界”，刊登日期为1916年5月18日。此诗之后，又将台湾时人为王松祝寿之诗作刊之报上，计有叶涣亭《寿友竹词宗五十初度长句》、林毓川《恭祝王友竹词宗五旬寿庆》、李子瑜《恭祝友竹王先生五十荣寿》、王瑞京《祝友竹堂兄五秩寿庆》、森鸿（日人）《王友竹先生五十初度》、郑彩彤《王友竹先生五十初度》、郑虚一《王友竹先生五十初度》、谢贤霖《寄寿王友竹先生五十》、刘崧英《寄寿王友竹先生五十》、萨嘉曦《王友竹君五十生朝》、沈麒清《王友竹君五十生朝》、夏子清《寿王友竹先生五十诗二首》，于此可见邱菽园对王友竹情感之深。

1924年1月22日，邱菽园将自己为王松而作的《王友竹诗集题辞》并序投稿《叻报》，录之如下：

友竹名松，台湾人。三十年前，我国弃地于日本，友竹愤焚儒服，隐沦不出。今老矣，乃哀历年所得诗，都为若干卷，请余序首，余乃先赋一律以归之，用当题辞。

献身詎便许骚坛，终屈吟怀一世殚。
师友相资为学易，乱离之际立言难。
愁来厄我疑天醉，梦觉将心与汝安。
且快生前亲写定，懒从群少问衰殚。

邱菽园自1903年破产后，1913年与人合办《振南报》自任编辑，1920年该报停刊，此后他在各家报纸附刊担任副刊编辑，他所编的版位属于旧文学范畴，由于新文学力量的冲击，因此寿命都不长久，于是屡换报馆，屡觅新职，生活日渐穷困，可是他对于旧体诗仍然迷如故。此诗之一二和五六句，其实是他的自我写照，把作诗当成一辈子的嗜好，不管忧愁困厄，竭尽全力，永不停止，而王松就是他的知音。此诗充满鼓励，洋溢爱惜，亦师亦友之挚情，跃然纸上。

1925年3月11日，《叻报》“诗界”刊登邱菽园《寄赠王友竹君两贤郎奎光承祖》，诗如下：

中原乱不到江东，义献传家有旧风。
今日海东王友竹，诸郎笋立祝凌空。

邱菽园为晚辈之晚辈作诗祝愿，实属罕见，然而也可以看出他与王松交往之深。1926年11月6日，《叻报》还刊出刘翰怡《寄赠王友竹隐君》。12月8日，刊出前述之王友竹《闽南道中杂诗录寄邱菽园师海政》。此后是12月11日之王友竹《适兴一首录请邱师菽园海正》，诗如下：

人闲境静道心生，日掩柴扉绝送迎。
竹影上墙如墨画，泉声到枕当琴鸣。
谁知泛爱为身累，始信无求得梦清。
触目不须轻感慨，耕桑也是答升平。

1926年，邱菽园已经困顿潦倒，王松此诗，带有劝慰之意，师生之谊，朋友之义，在这诗中表露无余。可是，自此之后，再也不见与王松有关的资料。

二〇一〇年三月十六日完稿

注1 《五百石洞天挥麈》，邱菽园刊登在《天南新报》的随笔札记，介绍诗人兼及评论，1899年辑集成书。

注2 《菽园赞谈》邱菽园刊登在《星报》的随笔杂谈，1897年成书出版，1902年再版。

论析战前诗人 刘思抗战诗作的特色

新加坡 黄治澎

刘思是上个世纪30年代一位典型“侨民意识”和具有代表性的南洋文学诗人。就像许多新马华文文学作者一样，刘思从中国闽、粤地区南来，祖籍潮汕的他，在前路未卜、生活困苦以及背井离乡的多重苦闷和愁绪的交织下，情感的抒发出只能寄寓在笔尖的墨迹上。

30年代的芦沟桥事变，激活了处在因政治打压而沉寂低迷的南洋文学，也使得南洋文坛刚在30年代（1932—1936年）才摸索出的一条属于所谓“马来亚地方文学”道路，急速转换跑道，创作出反映中国抗战、赈济中国难民的抗战文学，也就是新马华文文史上称之为“侨民意识腾涨期”（1937—1942年），这个时期也成就了新马文学前所未有的高峰状态。

这段时期的新马华文文学，面对一场大时代的震撼感召，久未激化的爱国神经，通过大众文学的提倡，着重催化爱国和抗战的呼号，作家多以他们炽热的爱国热情为抗日怒吼，传达救国（中国）御敌的信息。

由于诗歌创作在本质上具有强烈的机动性和功能性，作为宣导爱国抗日的效果威力强大，因此口号式的高昂激情承继了早先新兴文学（革命文学）的调性，激发了无数爱国志士对抗亡救国的响应。“吼社”成立在此时，正好造就、催生了第一个新马诗歌团体，积极推动了诗歌大众化的爱国运动。

事实上，这个时期的抗战诗歌绝大部分是反映当地的救亡运动和战时生活，这与侧重描写中国题材的抗战小说及救亡戏剧形成了一个落差巨大的对比。诗作数量多，形式也多样化，新旧形式的诗体一并出笼，诗人的杰出作品为当时文坛所关切的大时代核心主题注射了一剂猛药，刘思就是其中的一位诗人，他的一系列可歌可泣、激昂嘹亮、委婉动情的诗歌，

就在这样的大背景底下孕育而生了。

刘思的战前诗作共有76首，他创作了大量的政治诗和不少的生活抒情作品。这些诗作的共同特点就是充满了对现实生活情境的体现以及关切祖国大陆的前途，向往着美好、合理的生活憧憬。

仔细阅读刘思在战前诗作，不难发现，在刘思的抗战诗中，情感之丰富澎湃，全情体现在他1937年到1941年间所创作的诗集中，并可粗略地分成主要的六个类别：

第一类：直接号召侨居地的爱国志士奋力抗战的诗作：如《就回来了》、《去，去当兵》、《起来，中华优秀的儿女们》。

第二类：歌颂抗日英雄的爱国情操：《寄李南》、《跳龙门》、《夜读普式庚诗》等。

第三类：对祖国大陆烽火连天的悲痛和绝望：如《黄河歌》、《我》、《湘怨》、《大火烧广州》。

第四类：对侵略者无情地批判和挑战：如《世纪的呼唤》、《口令》。

第五类：因逃避战火而南来的懊恼以及无力抗战的自责。如：《你来自何方》、《感激》、《别宫扉》、《倦游篇》、《高楼骋目》、《过番》。

第六类：送征人的抗战诗，如：《易水曲》、《代募寒夜》、《留别》。

综观刘思的抗战诗作，我们可以发现其诗作具有以下特征：

1、强烈的现实主义的典型诗风，关心时局、体现生活是刘思抗战诗歌的最大特色

在远离家乡、侨居异地的初期，刘思对祖国大陆随时沦陷的深切担忧强烈地溢于纸上，通过《五月献词》，诗作讴歌了军委会政治部将五月定为“雪耻月”；《大火烧广州》翔实地反映了战区同胞身陷炮火中的凄凉与无助；为“九一八”七周年纪念而作的《跳龙门》；为“七七签名运动”写出了《五彩梦》。这些诗作深刻地体现了作者对祖国大陆深陷战火的焦虑和不安，作品中对深为侨民的南洋华人对抗战寄予最大的支持和痛切的关怀，充分展现出一个大时代下的诗人对现实典型素材的掌握和体现，展现了刘思在这个时期的抗战诗歌创作中的巨大成就。

2、个人情感的抒发与时代巨轮的轰声巨响完美结合，并通过抗战诗歌号召侨民支援抗战，成了经典的典型环境下的典型诗作

刘思的抗战诗歌豪放和婉约兼具，在抒发个人情感上，他轻缓的笔触，委婉的声线，娓娓道出情真意切的真性情，如在《祝福》中，作者对祖国烽火的燃烧，无力地发出惆怅的感怀，诗人只有在梦中才能倾听到祖国山河的呼唤。他恨天上的“新虹不垂下成桥”，好让自己“扬鞭归去那远处的家乡”。既然是如此，作者立下心愿要锻炼得更加坚强，在“南国勾出一面新妆”。

在《自问》中，作者要以“玉喉”唱出内心的热情，他听到了祖国大地的咆哮，看见了同胞在征战，于是呼唤着人们打破沉默，奋起救国！

《过番》反映出诗人离乡背井的真情写照，离开了祖国——这一“黑夜的急行车”，自己却只能将“悲愤随着被炸的枕木深入无涯”。

诗歌的感染力在非常时期是巨大的，特别是涉及民族存亡和国家兴衰的时期，刘思写了不少号召侨民救国抗战的诗作，如《起来，中华优秀的儿女们》，《留别》、《别》、《夜读普式庚诗》、《自问》、《黄河歌》等等，这些作品激情豪放、热血澎湃。在《别》中，作者借用李后主丢失江山的典故——“南唐废帝回首不胜怆然，黄沙已抹去妃子的颜色。还留着江南唱虞美人吗？只恐‘一江春水’流入呜咽”，抒发国破家亡的悲感。

3、“象征型”的创作风格体现了作者在抗战失利后的深沉矛盾和呐喊

战火蹂躏着祖国南方，使得刘思的诗作更激起了愤懑难平的怒火和无奈，诗人的情绪从高亢到绝望，从绝处中又试图冲出郁闷，这个时期的诗作最显著的特点，即是作者锲而不舍的精神，并对祖国抱以无穷的信心。在1938年5月21日开始对祖国随时沦陷所写的《救亡线畔》，以“梦的缺陷”诉出“故乡荡漾在火线上”的焦虑。到1940年的《窗子》，战火下被残害的民族，作者的情绪在希望和绝望中跌宕起伏，形成了刘思抗战诗作的另一个特点。例如在《窗子》中，“日光”是希望的化身，它把每一扇窗子中的每一颗眼泪驱走；日光要把窗里的人们唤醒，带给他们希望、力量，引领着他们向前冲刺。

再如《湘怨》，战火烧尽了诗人的希望，更燃尽了祖国的未来。诗人在月光下，走入了梦中隧道，来到了洞庭湖上，看着那清澈的沧浪，在秋波上，心却冷却了。诗人的心冷了，望着窗外残山剩水，这南国的佳人——仿佛象征着自己的祖国，它随着秋光走远了，没带走一丝琴弦。诗人慌了，没琴无弦，能再唱出感人的旋律吗？

刘思在《我》这首诗中以跳动的节奏，在心情沉淀之后明快起来，化作希望的威慑：静静地、悄悄地、悠悠地、怯怯地，如云，如风，似水，似露，诗人要飞过圆穹，开一蕊芙蓉，掠过花丛，摇下一个梦，流过入睡的彩虹，追那古寺的一声钟，盼红日飞出高峰，还它这一份玲珑。

《别宫扉》充满着诗人对自己无力抗战的强烈自责，对生命的未知充满着无奈，诗人自诩如野马飞跃万重山，不知前程剩几多？只觉得一程远比一程更陌生，只邀喝尽最后一杯来忘却来日的悲哀。

《祭》象征朦胧地以既悲愤又害怕的心情，挥别对祖国的惦念。诗人恨地上的卑微，忽然想踏着落叶飞向不知处，不知何时回，但他害怕，怕那空中的寂寞，云树的凄迷。诗作极为朦胧，那一串相思泪水，化为灵台上的灰，诗人似乎回心转意不飞了，但祖国不看他，垂下了无形的眉头。

《关山月》，“梦中出塞”，尽是风纱，诗中说道：“关山月，今宵还照着汉宫吗？莫向旧日妆台，当心有人踟蹰”这种惊恐的心，感染了当时“亡国”的情怀。

这一组象征型的诗作深刻体现了诗人既无力又蓄势待发的冲劲，在黑暗中闪烁着一丝光

芒——即便那是一闪微弱的光芒。

4、刘思的抗日诗作想像力丰富，也呈现出诗人对朦胧诗意境的功力

《我》是诗人想像力奔腾的代表作之一，诗中通过大自然的云、风、水、露的变化，使芙蓉可以在天上绽开。风吹过的花丛，欢笑地摇下一个梦；水流过沉睡的彩虹，去追逐古寺的钟声等等，这出神入化的将情感挥洒得诗意盎然，更平添了在一片烟硝中的神往和脱俗。

《过番》的朦胧境界更是耐人寻味，“大城挂了彩，烟土残灰乱一堆，寥落的西马路，轻敲着我的第一双鞋。//跑上月台，悲愤随着被炸的枕木伸入无涯，祖国，黑夜的急行车啊，你要小心的开。过番客此时的心境显然是不愉快的。但让他郁闷的是祖国大地的残灰烟土，月台上的悲愤无限上纲地驰骋到什么地方去呢？显然地，此诗作的朦胧性使得读者无所适从，更凸显了过番客对前路未卜的迷茫。

此外，《留别》梦幻着为国捐躯的壮志；看似情歌的《期待》所蕴涵的深层话语给了读者深广不可探知的意味；《五彩梦》为“七七签名运动”带了些具体的讯息，这旅人心中开出的五彩梦中杉木、喷泉、炉灰到底在哪里？御沟有多幽怨？宫女为何还魂？如何能在春风里追寻前朝帝王？这《五彩梦》如梦似幻地，晦涩迷蒙，刘思的抗日诗歌中，就有不少类似的作品，也形成了他朦胧意境的显著特色。

5、寄情于梦境、月色和星空情牵祖国，虚虚实实令人神往

刘思在南洋的异地生涯，阻隔了自己与祖国大陆的联系，唯有通过月光下、星空中的梦境，情牵祖国。这在诗人抗日诗创作不断重复出现，如《救亡线畔》：“梦也成了缺陷”，“向谁呢/诉与天心月亮”；《大火烧广州》：“星空在火上高歌”；《安德生桥上》：“领受这一天月色”，“在似花的月前面”，“故乡月，今夜也一样玲珑吗？”等等。

另外，《关山月》通过“梦境”、琵琶琴声流飞到祖国，“关山月，今宵还照汉宫吗？”虚虚实实、错落有致。

《元宵夜月》在对报国的承诺中以月比喻为妙龄的女郎，“不吝惜她的热情，让浩荡的灵液，挥洒向一切梦里，震颤的灵魂。”；《三月六日夜》中的“一轮明月，高高地挂在蓝天的中央，环绕着点点绿色的星光。”

我们不难想像，在那个“云海相隔”的离乡日子里，唯有通过星空月色与梦境，才能魂归家乡，拥抱祖国的土地。

6、刘思在其抗日作品中的另一个特点是从侨居生活中的掠影折射出抗日信息

对逃避家乡战火南来的刘思，在诗作中也充满着懊恼的情绪，《你来自何方》，在深受老板娘丢给他一枚铜板而“断几回肠”。诗人曾是田舍郎，因逃避参军而舍弃了黄澄澄的麦田，连夜出洋，寻找梦里的黄金窟！结果却落得流浪异乡，潦倒在外洋，作者愧对“投笔抗敌”的人，更“无颜问月，撒泪说凄凉”。从诗作中，我们可以看到诗人从侧面的角度反映了文人积极参与祖国抗日、甚至是归国加入抗战队伍，这使得诗人更加惭愧和不安。背井离乡逃避战火的诗作还有《过番》，“大城挂了彩，烟土残灰乱一堆，寥落的西马路，轻敲着我的第一双草鞋”，还有“跑上月台，悲愤随着被炸的枕木伸入无涯，祖国，黑夜的急行车啊，你要小心开”。这些作品虽然含蓄抒发个人情怀，但是却埋伏着山雨欲来的低气压氛围，使人深感暴风雨随时将冲击着人们阅读诗作时的心扉。

7、刘思的抗日诗节奏轻快，音韵和谐，口号式和鼓点式的创作激动人心

抗日诗就如同中国文学在抗敌杀寇的许多作品一样，对敌人的侵略的深恶痛绝情感是千古不变的。刘思在诗歌创作上踩动着轻快的节奏，铿锵的音韵，呼唤着爱国同胞，慷慨激昂地把众人的爱国情怀动员起来。如《去！去当兵！》，就以严谨、跳动、鼓点式的表现手法牵动着所有人的心。这种鼓点式的诗风，很容易激起众人的情绪，“好，/你就去！/你到南国，/荔枝应开了。//紧紧吧，/握一握手；/热烈的掌心/燃烧着一团笑。//笑，/珍重它/带到战场上/迎接自由的归来吧！//去，/去当兵，/去参加战斗，/跟着我就来呀！”。这种鼓点式的形式，是受到了在中国田间兴起的抗战诗的影响的，这类田间的诗作短小精悍、雄浑有力，战斗情绪高昂，在表现上采用反复纷沓的诗句，节奏上急促和鼓动，仿佛是擂鼓一般的朗诵。

刘思的抗战诗也有着战斗诗的概念化与口号式的特点，《你笑了，伟大的狮子》通过对狮子的坚韧赞美，象征着侨民对祖国的死忠

不渝的情操。诗中道出了狮子（侨民）虽然曾被桎梏在“牢笼”中当小丑，却能忍辱负重，默默地等待着光明胜利的到来。例如“给你，你——正义的守卫者，真理的战士”。还有，“敬礼！伟大的狮子，鼓起勇气，争取胜利。”这类作品在激励人心的功能性上是非常有效的。其他的如《易水曲》、《代募寒衣》等诗作，同样是以鼓点式的手法，激励着出征人杀敌报国的诗作。在《易水曲》中，“乘着季候风／送你，飞上／世纪的高峰／你不用脸红／祖国，等你／蔷薇的梦中／我泪雨倾涌……朗读的时候，激情又亢奋。《代募寒衣》也通过概念化和口号式的手段，“当雪花片片……试想今夜……借一天云……等的格式对归国征战的弟兄同胞致敬和送暖。

8、刘思的抗日诗也注重韵脚的添加

刘思对诗歌的韵脚也颇具特色，如《祭》就是全首押韵的诗作，诗歌几乎在每一行的末字都押了“ei”或“ui”的韵脚：如“你恨地上的卑‘微’，忽然想‘飞’”；“什么时候‘回’”；“一串相思‘泪’，滴作灵台的‘灰’”；“你的眼未闭，她的眉先‘垂’”。全诗呈现出云彩飞扬的舒畅与飘荡，全诗押韵极易牵动读者的心灵进入诗中与作者共同祭祀逝者是沉重郁悒，委婉凄美，令人哀思。

9、刘思的抗日诗也有其自创的格律诗

排列整齐、句式短小精悍又简约的格律形式，出现在多首刘思的抗日诗里。如《自问》、《太阳》、《倦游篇》、《别宫扉》、《别恨》、《易水曲》、《窗子》等等。这些诗作明显地受到古典诗词的影响，结构缜密，为他在战后走向格律诗创作奠下了基础。

《倦游篇》

袖底的信儿无处可投
燕子来时已误了季候
楼外星辰点点如新愁
银河流不尽天上哀愁

《别宫扉》

我如野马飞过万重山
剩下只影独对着荒寒
不知前面还有几多程
只觉一程比一程陌生

除了在形式上，有些诗句在用语结构上也很有创意，如《我》是诗人在中国抗战进行得如火如荼的时期，也就是1941年写成的。诗体十分工整，呈现出一个螺旋型的格式，这首诗用了很多叠字：静静、悄悄、悠悠、怯怯。而且都出现在四节诗中的第二行中。此外，诗中的每一节的第三和第五行的末字都押韵，使得整首诗越发显得音韵圆融，错落有致：

我是云
静静地
飞过透明的穹穹
青天里
开一蕊芙蓉

我是风
悄悄地
掠过笑语的花丛
轻柔地
下一个梦

我是水
悠悠地
流过入睡的彩虹
追
古寺一声钟

我是露
怯怯地
盼红日飞出高峰
还给它
这一份玲珑

10、语言高度凝练，凸显作者的语言功力

刘思的诗作语言凝练的功力，充分展现在他的精简透辟的句式里。他的诗作虽然有“格律化”的倾向，但在绝大多数的抗战诗歌里依然时以长短句的格式创作的，言简意赅的丰富情感，字字珠玑，引人入胜，如《亡乡小草》：征途 归路 谁长呢？／旅人紧束着双脚，呆住了！／龙眼花，算是永别吗？／昨夜才分外依恋地／装饰我一宵好梦哪！

归路对照征途，字面上是不同意义的。但深一层思量，征途和归路在诗中的话语其实不是一样的吗？回去就是为了抗战，但诗人笔锋一转：“谁长呢？”这高度的凝练性，既有文学作品中的陌生感，又带着极度的迫切感，归

路即抗战，征途就是战场，谁理谁长啊？但是旅人却呆住了，连他也矛盾起来！昨夜才装饰自己一宵好梦的龙眼花，今天算是永别了吗？短短的41个字，却载不动几多惆怅的矛盾啊！

11、具体话语情境的营造奠定了刘思诗歌的创作风格

刘思创作于1938年的诗歌《世纪的呼唤》，辩证了语言和作者的诗歌风格是紧密联系。刘思以激昂高亢的话语，痛击“法西斯蒂”对全世界的侵略和摧残，对恶势力的最终将被击败以及对民族救亡和振兴寄予无限的期待和信心，在在展现了他对大时代的世界观。从作者的诗风看来，刘思的诗作具有高度的艺术感染力，审美视角也有令人耳目一新，简约易懂的文字，赋予读者广大的思考空间和想像空想。

从创作个性上考量，刘思的诗作无论是在其世界观上、艺术观、审美理想和艺术才能上，都充分体现在诗作中具体话语情境的营造，在抗战期间的前5、6年的众多作品中，刘思的诗歌的创作个性极其稳定和一致，形成了他的抗日诗作，从开始到结束的一脉相承的洪流巨作所形成的文学风格。

在话语情境的营造上，刘思的一贯性的思想价值、价值观和艺术功力，使得几乎所有的作品都发挥了在语言上、结构上以及形象塑造上随着时间的推移使读者充分感染到在一场烽火连天前后的震撼。从逃避战火南来之后时局的宁静，到祖国局势告急的焦虑；到杀戮声响起的震撼；到局势的每况愈下后的绝望与希望在情绪的跌宕起伏，诗人在话语情境的营造，像一部诗史般地把读者带入了现场，这一特征让人自然地联想起杜甫在安史之乱前后的诗作，如《自京赴奉先县咏怀五百字》、“三吏”、“三别”、《兵车行》等等的情境相比较。那种焦虑、彷徨、无力、悲痛的情景和杜甫诗如出一辙。读杜甫的诗作，可以见证盛唐没落的因果；诵刘思的抗日诗，仿佛重回兵荒马乱前后的现场，感染当时的氛围，带给读者强烈的视觉震荡。

12、声色具备的饱满情绪，挥洒刘思抗日的气魄

读刘思的诗作，伴随而来的是如“诗化”了的惊涛拍岸，令人情绪汹涌澎湃。他的许多诗作都充满着激情的声调和奔腾，气势快速地

节节逼近读者的心房。

如《黄河歌》，把滔滔大浪比喻为天上奔来的红鬃烈马，具象的黄河巨浪仿佛是烈马奔腾时随风扬起的长长鬃毛，诗才开始，就令人握住呼吸，目瞪着那红鬃烈马“雄雄地”的英姿！马儿正要向前，诗句突然节奏放缓，马儿停下脚踏，以“摇首太息，椎膺流泪”来回应诗人的问话：你“到底是不是要找那个骑过你的主人……祖先……黄帝！”作者笔锋一转，特写了全是鲜血淋漓的马躯，令人震撼不已。

仿佛交响乐奏起了激昂的回响曲，诗人引吭高唱起令人振奋的乐章：“长寿的古英雄哟，不怕的，不怕的，我们就是你的主人的后裔，我们有四万万的兄弟，我们要保护你，保护你！”

那是多么令人热血沸腾的乐章，刘思这一类集“诗情、乐感”于一体的作品，腾跃在节奏明快和情感饱满的抗日诗作中，俯首皆是。

再如《世纪的呼喊》更是高分贝地控诉着“法西斯蒂”那杀人不眨眼的恶魔，控诉着法西斯蒂的罪行，让“老人慌张”、“小孩战栗”。

诗歌不断地以“世界的法西斯蒂啊”叫嚣了五遍，形成了如《诗经》中的篇章所呈现出的“回复纷沓”。在结构上，它像是奔放回旋，激情荡漾的曲子，展现出一曲环环相扣、紧逼着恶魔，直逼着它“自身碎裂”方才罢休的气势！

《口令》、《你笑了，伟大的狮子》都同样地有着交响乐诗的气派与宏图，结合了声、色、情乃至三维动画般地多层次构图，着实是刘思呕心沥血的旷世佳作！

刘思战前的抗日诗作是一部南洋侨民的抗日诗史，对一个大时代的大环境的准确把握也融和了诗人细腻的思想情感和爱国情操，难能可贵的是，刘思的诗作全面的反映了爱国、征人、运动、咆哮、沉淀、希望等的多重复杂的情感，通过平易通俗的语言、清新的笔触、凝练的诗句，以他高度纯熟的创作风格，鼓动着所有的爱国同胞奋力抗敌的决心，积极面对挑战，掌握着自己的命运。虽然征途坎坷，刘思在希望与绝望的跌宕中，依然对祖国的最终胜利抱着乐观的信心，给读者以坚强无比的自信迎向必胜的康庄大道！

浅谈风沙雁文化散文中 修辞的综合运用

——以《燭火的追寻》为例

新加坡 何逸敏

社会生活纷繁复杂千姿百态，虽然普遍维系其运作的最重要纽带只有一条——语言。但，在新加坡有其特殊的多种语言并存的现象，人们通过各自民族的语言沟通，交流，进行社会活动。最为官方的语言是英文，中文（华语）和印度文及马来文也是各民族生活用语和重要的语言交流工具。

新加坡华、巫、印、欧亚混血四大民族和谐相处，各民族通过语言思维、认知，运用语言交流、娱乐，依靠语言记录并再现自己民族的历史、文化。中文有着悠久的历史和文化，在汉代的刘向曾引用主父偃的话说：“人而无辞，安所用和之。昔子产修其辞而赵武致其敬，王孙满明其言而楚庄以渐，苏秦行其六说而六国以安，蒯通陈其说而身得以全。夫辞者乃以尊君重身，安国全性者也。故辞不可不修，说不可不善。”可见，文章的修辞，作者的语言能力，说话的文采，是何等的重要。

修辞与文学的关系在于文学创作通过构造艺术话语，实施旨在创造艺术言语产品的言语交际行为，由于文学创造的艺术性，文艺修辞多运用文艺语体，多使用艺术化的修辞手段，并且讲究雕词琢句，修饰加工。

既然修辞是一种言语交际的行为，那么它就是一种社会行为。社会生活需要互动与合作，文章的建构需要适切的话语，需要以社会环境价值为参照系，更需要以社会背景为基础，它成为衡量主体和评价的标准。修辞的社会性是以社会生活的展开和延续与人际修辞互动为基础的。

一篇文章如果毫无动机，目的的言语算不

得修辞行为，修辞就失去灵魂，失去存在的价值。实际上，生活中的大量文章存在着“废话连篇”，因此，把握修辞的效率，把握修辞的动机，提高修辞的水平，是值得探讨的。下面就以风沙雁的散文《燭火的追寻》为例。

风沙雁原名欧清池，毕业于新加坡南洋大学，后负笈日本大学，获比较文化硕士学位，拥有新加坡国立大学博士学位。曾任职于新加坡驻日本大使馆五年，新加坡移民厅，新加坡华文报《联合早报》的资深编辑，现为新加坡新跃大学中文课程导师。

风沙雁文体丰富，写诗、散文、政论、杂文、长篇小说、文学评论及新马文学当代史，风格明显，修辞具有深刻的属性，特别表现在修辞的语境、社会性、动机性和目的性方面，当然还有其它修辞的综合运用，整体风格具有高素质的文风和鲜明的忧患个性。

在风沙雁的文化散文中，令人感到他对纷繁复杂社会的剖析，修辞方面建构适切的话语，抒发自己的情感，表达他对生命的追求，生活真理的执着，表达他自己的意见，甚至为维护华族华语、传统文化，不惜唇枪舌战，为捍卫真理而大声疾呼。

“我生活在一个小岛上，自我稍微懂事起，我就有把一生献给某一种理想的想法。这种想法像摇晃在我眼前的一团燭火，它一直牵引着我前进，可我总无法一手捉住它。它似在我眼前，但当我逼近时，它却又飘得好远好远。”

在上面这段话里，作者运用了修辞中的意义化修辞的方法：形象生动法的比喻，“这种

想法像……”以达到使人联想、想象的感受。

“像”是喻词，“我就有把一生献给某一种理想的想法”是本体，“烟火”不仅是喻体，除了话语层面上的比喻之外，我们还可以从语言层面找到这比喻的凝固的形态，“火”是“烟火”即炬火，小火也，我们可以看到比喻过程中的喻体和喻解，这比喻是可以还原的，“火如烟火”或者把后面一个语素作为喻解，也是可以的。

“它一直牵引着我前进，可我总无法一手捉住它。”把烟火拟人化，吸引和牵引作者永远追求。

明喻还有以“似”为喻词的比喻句，“它似在我眼前”，“但当我逼近时，它却又飘得好远好远。”这里运用了修辞的含蓄委婉法：双关。作者在特定的语境中使话语同时具有两重意思，完成直言无法完成的交际任务。海外华人秉承传统，热爱中华千年文化如同“烟火”般在心中燃烧，自小形成，但是国家政治大环境的不断改变，作者工作的语言环境完全和中文毫无联系的无奈，教育体制的大变动，让作者话语委婉，利用“它似在我眼前”，“但当我逼近时，它却又飘得好远好远。”来达到含义深刻隽永，耐人寻味，艺术效果独具的美感。

其中“但当我逼近时”里又运用了修辞的移就法，移就是词语一种超常的搭配，具有超常的艺术魅力。“逼近”是一种压力感甚大的词语，体现出作者要表达热爱精神文化的程度是那么的迫切而热烈，但下一句的“它却又飘得好远好远。”的远离，推断出失去精神家园的痛苦和无奈。

移就手法的运用，把修辞者省略的相关联系通过联想、推理恢复，移就的理解过程需要读者把这种换位中的逻辑关系解析出来，放入新加坡旧南洋大学学生深受时代大潮的冲击，南大学生乃至当时整个华文教育和文化传承氛围。南大生的南大情意结及民族的华文情意结逐渐形成，这种已根深蒂固的文化与民族的情意结导致对整个社会变革的不安、关注、挣扎和执着，南大生运用各种文体在文学作品中有明显及含蓄的充分体现，如果明白文章的语境，读来就更有从含蓄到领悟。双关和移就的运用，都需要一定的文化背景知识和具体的语境知识。

说话和写文章都离不开特定的言语环境，它对话语的建构和理解起着重要的制约作用。

“语境”一词，一般认为是人类学家马林诺夫斯基首次提出的，到了80年代，人们逐渐认识到“语境是修辞学的基础”。进入90年代，语境研究纳入修辞规律研究并成为主线，随着修辞研究的深入，语境成为揭示修辞规律的重要途径。

“我却又会陷入愁思中，这种愁思来自对本族文化日渐消失的担忧，也来自深感在社会上少有参与感的落寞，更来自中华文化强调人生是完成历史美的特质、而我却无从参与的无奈。”

修辞过程中的话语建构和话语理解行为，都离不开句子的修辞的社会性的认知，正如上面一段话，那是作者对东南亚第一所华文大学南洋大学并入国大后，延伸至整个新加坡教育体制和媒介都转向英文为主流后的担忧，如果离开了作者文章当时的语境的理解，风沙雁的文化散文中的话语建构的信息就没有了参照网络，读者理解会导致其修辞行为的盲目、出现失误。

继而，作者运用诗歌的意象手段，中华文化悠悠历史长河流入东南亚，流入相同方块字的“小溪”，流入华人拥有“小溪的清凉与宁静、萍池的美姿及草场的深邃意境。”用“小溪”来比喻新加坡华文深受主流中国古老文化长河的一脉相承，在海外的华人也深受古典文学的熏陶，热带雨林，蕉风椰语下同样有对中华文化独有情钟的华人，想象自己无时无刻不浸儒在孔子的训导下，无不徜徉在唐诗宋词的意境中，“我往往会进入一种缈远又优美的境界。”作者自把新加坡比喻为小溪，中国是长河，语境的深刻内涵，需要借修辞的话语的动机来实现，风沙雁文化散文中的修辞行为，是有指向的。

“草场靠近教室处有一块布告板，粘贴的都是学生的作文，版名叫‘小使命’，那是我常驻足的地方，我从那儿能找到我的乡村的小溪似的清凉和宁静。这样一来，我的生活就更丰富了。”

“版名叫‘小使命’”利用作文版面的名称，来借代海外华人从小树立以继承传统文化为己任的深刻涵义。借代的修辞功能使话语简洁，体现风沙雁运用词语的技巧高超，与双关不同的是，借代的两个所指之间具有紧密的联系，这里的借代依靠风沙雁散文中的文化背景和上下文等语境因素来实现作者的言语动机。

在当年“小使命”作文版上发表习作的

学生长大后肩负关心社会的“大使命”，“我已意识到这条河是具有反抗性的。”“我的视野已不只是校门前那条河、小学的那个萍地、乡村的那条小溪，隐隐约约中，我已看到中华文化的历史长河。我对民族文化的爱开始萌芽，且很快变得茁壮起来。我在古典与现代文学作品中隐约看到我这一生所想追寻的烟火了。”

“我已意识到这条河是具有反抗性的。”中的“反抗性”是比拟的修辞法。把流淌的“河”比拟成有“人”的情感，有“人”的意愿，表现出作者的爱憎。“南洋大学，是马新两地华裔志坚不渝、排除万难，集资兴办的华文教育最高堡垒，南大生对南大的拳拳之心岂止只是母校之情，这牵涉到南大生们对自己华族文化的语言、教育、民族意识等层面的元素，这也帮助我们理解为什么南大被合并后，南大生充满着哀越校殇的情感？为什么引发更为深层的文化思考？”

“我的视野已不只是校门前那条河、小学的那个萍地、乡村的那条小溪，”句子松爽，舒缓，明晰清楚，细致地描摹从前让作者流连的事物之状态，增添感情抒发的力量。这是修辞“松句”的运用，主要是把一句话分成几句话来说，着重于反复、强调和复指。“隐隐约约中，我已看到中华文化的历史长河。”又是利用前一句的具体事物来巧妙地把后一句话搭配起来，后者的“中华文化的历史长河”是抽象的事物，产生了特定的修辞意义。风沙雁运用了宽式的拈连手法，省略了拈词，富于表现力，寓意深远，同时又巧妙地连接上下文，完成语义的跳跃，具有简洁、明快，使语句连贯的功效。“萌芽”一词又是借小苗发芽的形象来借代作者在家乡开始读书后，已经萌动热爱中华文化的热诚，用竹子的“茁壮”来形象地比喻心中对方块字的热爱正迅速发展，再用“曲语”手法把不便直说的话用别的词语，这里用“烟火”来代替。

“在云南园四年的学习生活中，南大湖是我精神的寄托所在。”“它是一湖被困住的水，偶尔在明媚的阳光的照耀下，也会有波光潋滟的景致，稍可慰藉海外华人对母族文化的思念，但每当我在湖畔漫步时，总被那永远浊黄的湖水困扰着，我深刻地体会到，被困着的水是无法展示它的生命力的。直到若干年后，南大成为历史名词时，我才又恍然大悟，那湖水无异是海外华人对母族文化的相思泪。”

“它是一湖被困住的水”“被困着的水是无法展示它的生命力的”“那湖水无异是海外华人对母族文化的相思泪。”这三句话中，“是”是修辞中的“暗喻”法的喻词，从表面上看是判断、说明，其实暗中包含着比喻关系。

修辞中肯定句是对事物作出肯定判断的句子，否定句是对事物作出否定判断的句子。肯定和否定是互相联系着的，肯定什么意味着否定什么，因此肯定句和否定句之间常常可以变换。

“偶尔在明媚的阳光的照耀下，也会有波光潋滟的景致，稍可慰藉海外华人对母族文化的思念，但每当我在湖畔漫步时，总被那永远浊黄的湖水困扰着，我深刻地体会到，被困着的水是无法展示它的生命力的。直到若干年后，南大成为历史名词时，我才又恍然大悟，那湖水无异是海外华人对母族文化的相思泪。”这一段话中，风沙雁运用自如地其格式为“肯定——否定——再肯定”，再肯定似乎是对前一肯定的修正，实际是为了最后的肯定的进展，虽然意义上是伤感的，这是修辞手法中肯定否定交错递进法。

“语言是民族的灵魂”，而事实上南大从创立到合并，无不是语言、文化、教育与民族权益的争取，一种民族精神的强烈体现。因此，南大情意结除了母校之情，更是鞠躬尽瘁，捍卫民族教育，深入新时代下文化思考的一颗赤子之心。”

“那一年，为反对教育改制，我参加了全国性的中四罢考。”“那个早晨不停地下雨，武吉知马河又淹水了，淹得很厉害，河水呈血红，流势急速，浩浩荡荡，有排山倒海，席卷一切人间垃圾之概。我们唱着团结的歌，在雨中游行，我第一次感受到气壮山河的滋味，我也明了那河的怒吼的含意。”

以上的这段话松紧交错，各有价值。语段松—紧—松，灵活多变，最后突出情感的强烈。

“隐喻”不仅是激起诗意和想象力的修辞手段，还是一种思维的方式，是人们赖以思维和行动的概念联系系统。Lakoff (1980)就提出了很有解释力的概念隐喻观念，概念隐喻可以称之为母喻，在其下构成的一个个具体的隐喻为子喻。不难发现，“水”的隐喻在日常生活

中用得极为频繁,但风沙雁用“水”来作为始源域映射在散文的领域中,以更生动、更有力地表现所要描述的事情。“不停地下雨……河又淹水了,淹得很厉害,河水呈血红,流势急速,浩浩荡荡,有排山倒海,席卷一切人间垃圾之概。……在雨中游行……那河的怒吼的含意。”概念隐喻是一种非常有指导意义的话语修辞建构策略,能够成系统地激发隐喻想象,对表达复杂的、抽象的整体事物,架构隐喻手段体系具有切实的帮助,作者利用“下雨”来渲染气氛,下雨后“河水”的高涨,“流势急速,浩浩荡荡,有排山倒海,席卷一切人间垃圾之概”形成概念隐喻系统,加强说明游行队伍的浩荡气势,“河的怒吼”隐喻游行成员的豪迈激情。

“在云南园的日子里,我倒往往通过园内的那条宽不过一米却长达近半公里的弯曲的小溪的奔奔跳跳的流水看到华族文化的生命力。那小溪流经竹丛、相思树、花树,然后朝农家的园地流去。”

长句指词语多,结构复杂的单句或分句。长句表意丰富、精确、严密。“我倒往往通过园内的那条宽不过一米却长达近半公里的弯曲的小溪的奔奔跳跳的流水看到华族文化的生命力。”从“我”开始48个字组成一个长句,用“园内的那条宽不过一米却长达近半公里的弯曲的小溪”和云南湖相比,用“奔奔跳跳的流水”和前面的“但每当我在湖畔漫步时,总被那永远浊黄的湖水困扰着,我深刻地体会到,被困着的水是无法展示它的生命力的。直到若干年后,南大成为历史名词时,我才又恍然大悟,那湖水无异是海外华人对母族文化的相思泪。”相比较,虽然句子较长,但层次排列清楚,句中的停顿较多,造成长中有短,疏密有致,读起来文气畅达,并不感到吃力。“那小溪流经竹丛、相思树、花树,然后朝农家的园地流去。”属于修辞的严式拈连,拈词“流”分别出现在前提和拈句中。

“在移民厅任职伊始的五年里,有好长的一段日子,我天天与海为伍,苦涩的海风吹黑了我的皮肤,咸咸的海水带着腥味拍打着我们的小船,我在蔚蓝一片的大海中看到天地的广大,但也体会到海洋的凶猛与霸道。在风刮雨飘的黑夜,我们的小船在波涛滚滚的海面前进

时,那种颠簸摇晃的折磨滋味真难受。”

这段话是修辞格的套用,一种辞格里又包含着其他辞格,形成大套小的包容关系,比拟中套比喻。在风沙雁的文化散文中,很多段落都营造着诗歌的意境,深邃的内涵,优美的修辞。

“我在日本五年,多少也总能从日本文化中窥视到中华文化的影子。日本的街景,都是古诗词意境的具体化。浅草散发的浓郁凄清文化气息、日光泛滥的淡雅潇洒情调、箱根流泛着的幽远脱俗风情。泛舟芦之湖的逍遥情怀、漫步长崎夜街的怆然情思,夜枕立山旅馆听河流急奔的潇洒自在;这一切都曾教我沉醉,但也更叫我兴起对中华文化的思念,我在异乡生活、缺乏的正是叫我神往的生活中的烟火。”

“浅草散发的浓郁凄清文化气息、日光泛滥的淡雅潇洒情调、箱根流泛着的幽远脱俗风情。泛舟芦之湖的逍遥情怀、漫步长崎夜街的怆然情思,夜枕立山旅馆听河流急奔的潇洒自在。”以上这6个句子结构相似,语气一致,意义密切关联,欧清池博士把它们排列在一起,以增加气势、强调语意、加深情感的表达,是富于表现力的排比手法。这种状物的手法把日本的美景描摹得井然有序,同时运用排比修辞来抒情,一贯而下。在语意上,6个排比句子之后,到了“这一切都曾教我沉醉,但也更叫我兴起对中华文化的思念,”有一个顿挫,停了一停,结合前面的6个排比句句意上的语意递升,整个语意递升的句子完全地排列在一起,表达层层递进的内容,风沙雁灵活地用了这种层递的辞格,造成情感上惬意和失落的对比,突出思乡和怀念本族文化的热烈之情。

整个段落,松句后马上收紧,紧句后即止,把情感抒发的淋漓尽致,带出最后一句话,“缺乏的正是叫我神往的生活中的烟火。”从而达到抒情的高潮。

“漓江是一幅会动的水墨画,白云是山峰的面纱,江水是山峰的梳妆镜,江面的扁舟与鸬鹚捕鱼的景象,则是镜子的点缀品了。那个清晨天下着细雨,江面迷朦一片,漓江挂着的是一片呈现出唐诗宋词元曲的意境。”

中国水墨画它不是再现自然景观,而是通过自然景观的表现,赋予自然以文化的内涵和审美的观照。春夏秋冬,朝暮白昼,风霜雨雪,山水表现出了不同的面貌,体现了生命的意义。山水和人一样具有内在的生命运动和精神力量。天人合一,人与自然的亲和,是山水画的基础。漓江,两岸的山峰伟岸挺拔,形态万千,最可爱是山峰倒影,几分朦胧,几分清晰。江面渔舟几点,红帆数页,从山峰倒影的画面上流过,真有“船在青山顶上行”的意境。百里漓江的每一处景致,都是一幅典型的中国水墨画。因此,风沙雁用“会动的水墨画”来借代形容漓江的美,客观事物之间的种种关系通过巧妙地构成语言上的艺术换名,突出事物的特征,引人联想,增强语言的形象性,使语言生动活泼、富于变化。

“漓江是一幅会动的水墨画,白云是山峰的面纱,江水是山峰的梳妆镜,……则是镜子的点缀品了。……漓江挂着的是一片呈现出唐诗宋词元曲的意境。”这些句子明显的是暗喻,喻词由“是”充当。

“往后数日,我又在温哥华唐人街的中山公园嗅到中华文化的气息。温哥华的秋是多雨季节,秋雨缠绵得教人心酸,一如老浮现在海外华人心上的那股乡愁。中山公园无疑是为慰藉海外华人乡愁而建的,园中的那一方小湖,更是旅居海外华人的思乡泪汇聚而成的。”……“乡愁、乡愁,它像十月的秋雨,老缠绵在异乡的华侨心上。”

“秋雨”利用语义,有意使语句同时兼顾表里两个双关意思,“温哥华的秋是多雨季节,”是平地地写天气多雨,但“秋雨缠绵得教人心酸,一如老浮现在海外华人心上的那股乡愁”实际上是以“秋雨”来套用古人的“秋风秋雨秋煞人”的文人“悲秋”的传统,在形式上现此隐彼,在语义上借此言彼。风沙雁用双关达到含蓄、委婉、深刻、启迪、思考的教益作用。

“一如老浮现在海外华人心上的那股乡愁。”中,“一如”是喻词,呈明喻辞格。

“园中的那一方小湖,更是旅居海外华人的思乡泪汇聚而成的。”中的“是”带出暗喻辞格。“乡愁、乡愁,”有意用反复辞格,强调乡愁和抒情,这里连续反复是接连重复相同的词语,中间没有其他词语间隔的反复,称连续

反复。接下来的“它像……。”又是喻词是“像”的明喻,利用反复具有突出思想感情,增加节奏并使语句层次分明的效果。“乡愁、乡愁,它像十月的秋雨,老缠绵在异乡的华侨心上。”这里风沙雁运用反复手法,迥异于某些作者文章中的言语罗唆,因为风沙雁文章中有充实的思想内容,渲染着强烈的感情色彩,从表达的实际需要出发,让华侨的乡愁之情如“秋雨”般“老缠绵”无尽,使感情抒发得更强烈,更深沉,起到强调主题思想,构成旋律美的作用,一唱三叹。

“长江的浩瀚,黄河的奔腾,其气派的雄伟,何止是我过去岁月所看到的小溪、萍地、河流的千万倍,在想象中,这团光辉夺目的烟火,将教我的余生更充满生气与活力。……饮水思源,慎终追远,热爱母族文化,这些情丝如流水一般紧随着华人走到天涯海角。”

以上这段话整句和散句错落有致,整散结合。整句的结构相似,“长江的浩瀚,黄河的奔腾”“气派的雄伟”,整齐地排列一组句子,接下来的“小溪、萍地、河流的千万倍,在想象中,这团光辉夺目的烟火,将教我的余生更充满生气与活力”结构不整齐,各种句式交错使用,形成散句。“饮水思源,慎终追远,热爱母族文化,这些情丝如流水一般紧随着华人走到天涯海角。”“如流水一般”的明喻,加上整散结构,句式形式多变,表达灵活,散而不乱。整体读来,力避单调呆板,富有参差美。

身处东南亚极为特殊的华语语境,新加坡以英文为主流媒介的大环境,风沙雁的文章无不考虑到社会文化背景,同样的话语,在风沙雁的任何题材的文章中,都因为其语境的特殊而其效果也不一样。当我们了解了作者曾经是南洋大学中文系的荣誉学位毕业生,我们就不难理解风沙雁文化散文修辞过程中的话语解释系统,修辞手段的综合运用,表现在句式、修辞方法、修辞规律、话语建构、语境性、社会性、言语动机等修辞的本质属性和手段,再加上他曾担任报馆编辑几十年,文章修辞的社会性更是责无旁贷,毋庸置疑的。

新时期印华微型小说发展概述

新时期印华微型小说发展迅速,其总体创作趋势可以从四个方面归类概述:一、微型小说的发轫:《印华微型小说选》;二、微型小说创作高潮:《印华微型小说选二集》;三、精彩纷呈的个人微型小说集:《莫名其妙短篇小说》的幽默诙谐、《晓星极短篇》的现实情怀、《失落的锁匙圈》的情理兼备,侧重分析个别作家的微型小说创作风格;四、多国文集选编:《做脸》、《世界华文女作家微型小说选》,印华微型小说不断走向世界。印华微型小说经过探索、试验,逐渐走向成熟,其创作具有浓郁的现实情怀与本土特色。

印尼建国大学中文系 马峰

前言

印度尼西亚华人经历了血与火的考验,三十多年的禁令使华文遭到毁灭性的打击。印华文学的发展历尽艰辛,新时期的华文教育与华文文学迎来了发展契机。“所谓‘新时期’的印华文学,又称‘复兴期’的印华文学,具体的是指1996迄于今。”²印华文学复兴至今,其创作既有对历史积淀的挖掘,也有对当今社会的反思透视;既有冷静清醒的现实主义创作,也有浓郁的浪漫主义情调,其中不乏对现代主义手法的尝试。伤痕、反思、创新的并行不悖,让其创作独具魅力。印华文学在新时期发展迅速,其微型小说创作也不断突破。

微型小说以其短小精悍蕴蓄宏旨大义,以精雕细刻之笔讽世喻人。印华微型小说以深刻的现实笔调描绘社会人生的酸甜苦辣,具有浓郁的本土情怀。“一九六五年印度尼西亚政局变化,印华文学陷入困境,九十年代末解冻,文学欣欣向荣,较之以前印华文学更有本土特色。”³新时期印华作家大胆尝试现代技巧,在传统的现实主义、浪漫主义手法中糅合现代主义元素。微型小说以其灵活多变的兼容性为现代主义、后现代主义技巧的运用提供了试验场,印华作家的探索颇具成效,其主题与技巧的衔接自然妥帖,形象地描摹出现代人的生存境遇,深刻地透视出人性的内在细微。新时期印华文学正迅速发展,在东南亚及世界华文文学中渐具影响。

一、微型小说的发轫: 《印华微型小说选》

《印华微型小说选》初版于1998年,它是印华微型小说创作的发轫,堪称印华微型小说的开山之作。1999年,陈冬龙的印译本《印华微型小说选》在印尼文坛引起了对华文文学的关注。小说选收录52位作家的96篇作品,是印华文坛微型小说创作试验的丰硕成果。“印华微型小说出书之前,却经历了一场历时一年多的微型小说创作的空前大热潮,堪称为写作微型、发表微型的微型文学大运动。在三十多年的印华文学发展史上,其繁荣景象蔚成奇观。”⁴小说选是印华作家集体创作的结晶,是华文复苏后印华文学前进的排头兵,是新时期印华文学大发展的里程碑。

(一) 包罗万象的题材

小说选展现印度尼西亚广阔的社会生活画面,有浓郁的本土情调,富有强烈的现实主义色彩。既有对历史伤痛的回忆与反思,也有对小人物命运的同情与呐喊;在至情至理中刻画人性的美丑善恶,在相互映照中给人视觉与心灵的双重冲击。众多作家对相同主题的关注,宛若多声部的共奏,深化主题的同时也描绘出一幅全景图。

爱情变奏:爱的美丽,让人欣喜陶醉;爱的围城,让人犹豫彷徨;爱的虚伪,让人心酸不已;爱的丑陋,让人原形毕露。《知音何处》失去的知音再也无法追回的落寞悲痛展露无遗。《伴舞女郎》反讽男人对舞女的虚假动情。《扒手》、《看房子》、《‘夫’复何言?》勾勒女人爱情的伪善,物重于情的悲哀。《追求》探讨爱情的价值观,《第一位爱人》倾诉单纯的童年之爱,《愿为连理枝》夕

阳之恋的温馨。《胜利的微笑》爱情与生活的奋斗史,《一生一世的情人》诠释爱情的美好。

家庭伦理:亲情的淡薄与浓重、欲望与纷争、辛酸与奋斗、寂寞与温馨淋漓尽致的展现。《生还》、《搬家》暗讽子女对父母的遗弃。《送花》反省孝敬父母,《最后的旅客》旁观者的视角勾勒败家之举。《妈妈,您杀了我的孩子!》母命难违的惨痛代价。《睡梦中的微笑》、《阿秀》讴歌母爱的坚强伟大。

《山遥水长》悲喜两重天,父子梦想的破灭。

《枕边人去上班》幽默口吻展现家庭温馨。

生活点滴:以小见大,截取身边琐事,流露生活五味。《师生之间》、《八月的喜帖》、《师生情》抒写师生情谊的迷失、慰藉与沉思。《现身不得》、《阴沟里翻船》、

《老农》、《意料之外》充满对社会阴暗面的反思。《一场虚惊》欢快的夫妻善举,《痰》沉重的商人忏悔录。《枕头》旨在勤恒与毅力,《跨世纪的艺术》过度的抽象晦涩让人敬而远之。《灾区里一个小故事》、《牧童哈山》勾勒孩子的善心与牧童的纯真。

友族情谊⁵:描写友族之作,有伤痛记忆,也有真诚友谊;有的直言其身份,有的则表达含蓄。《无檐帽》赞扬友族情谊的真挚,

“《印华微型小说选》反映出,严重的社会问题如部族间的矛盾冲突、社会上的嫉妒情绪等等,能通过有创造性的、富有人情味和幽默感的艺术途径来化解。……文中的无檐帽已起了成为部族特征的象征物和部族间友谊桥梁的作用。”⁶《二十一世纪序曲》以“印籍少女”的寻职广告点出华语魅力;《红圈子》则未点明身份,描写小商贩的艰辛,刻画妻子对阿米娜的同情。

人生道理:生命善恶轻重交错,谱写人生的真谛。《应战》、《横祸》生命的偶然;《是你教我的》道德影响的悔恨,《阿六伯的远见》自以为是的危害,《小巷午夜》过年提价的恶习;《骗》同情者的受骗,《车祸》见义勇为的顾虑,《旧路》弃恶从善的艰辛;《倩影芳踪》以貌取人的错觉,《最后一关》银行实习员的贪婪,《跟不上时代》旁观者的麻木,《关心别人》抒写人情淡薄。《售屋记》、《最后的捐献》关注下层悲惨生活,森

伯一无所有的凄凉,妻子私奔、儿子暴毙、老屋变卖;“老狗”丘成义为汤家奉献了一生,儿子横死、女儿卖身,最后女儿端秀的脸孔被少东汤子钦看中,“于是,已经一无所有、气穷力尽的老‘废物’丘成义夫妇竟还在他俩死亡之前,必须而且能够再对这社会制度、对这已成为豪富的汤家作出这最后的一项捐献!”⁷

(二) 灵活多变的手法

小说选注重艺术技巧的运用,创作手法灵活多变,在尝试中凸现创新。有巧妙的谋篇布局,有幻境、儿童视角的独特叙事,有精雕细琢的心理刻画,有淋漓尽致的情感抒发。

谋篇布局:凡夫《败家仔》运用连环镶嵌式的结构。白放情的《窗里窗外》、《周末的下午》以耐人寻味的结尾见长。林万里的《大小通吃》、《香烟与长寿》、《智擒偷情贼》构思新颖,故事波澜起伏;《厂花莎丽玛》语言幽默诙谐,母亲结婚十次,莎丽玛则“直接遗传”,母女都是结婚高手。《坟前》、《命运》、《大慈善家的父亲》、《庙内,庙外》、《瞬息之变》、《财叔》、《豪雨寒风中》以精妙的对比手法描绘爱情、亲情、人生的微妙。北雁的微型《他只有一百盾》、《镜之恋》、《适时》、《月儿的脸越来越白》短小精悍。杨叶青《不一样的钱筒》运用儿童视角白描,小珍的熊猫钱筒存储着梦想与期盼,爸爸的假腿却存储着毒品与罪恶。

幻境叙述:晓星《绝处逢生》梦境与现实的巧合,亦真亦幻,透视出布商的忧虑、邪念、无奈,令人可悲可叹;《亡羊补牢》精雕出梦的清醒与混沌,姐弟相依为命的苦涩,恶梦成真令人痛心不已;《嫦娥之叹》如梦似幻的手法雕刻出继母的凶残与伪善,用月亮去叙说小玲的凄惨生活,继母的罪有应得与月亮的轻轻叹息令结尾飘荡绵延。黎明《泡泡散了》一无所有的赌徒的意识流动,朦胧杂乱如梦境般的心理呈现。雨村善用虚幻、玄幻笔法,《百美图》恰似《聊斋志异》的虚幻离奇;《怪鱼》中人鱼论理则有庄子寓言的机智深邃;《一把军刀的故事》将历史、现实、梦幻交融,让鬼刀邪不可测。

以情取胜:谢梦涵《一块月饼》散文诗的美妙意境酝酿出纯洁的爱慕之情,恍若初恋

的娇羞，流水落花两相依。“梦一般的灯光柔柔的照着，落在她永远慧黠的黑眸，为了使这双眼睛能够永远晶莹乐观，他愿意永远与她保持这种距离，只许喝一点酒，陶一点醉，把朦胧镶在现实的框框中。”冰湖《斜阳》运用蒙太奇勾勒爱情的巧合，故事动静结合，却有一股暗流涌动，恰似斜阳勾起无尽伤心事！柔密欧·郑《走不出相思巷的》潜蕴丝丝凄情，对琴姑的心理刻画细致入微，“难道自己的生命已开始腐蚀？难道自己永远打不开那被锁住的青春？渐渐地她比暮色更模糊了，所有逆袭过来的压力使她无法招架，说也说不尽，可像一只哑了的弦；就这样没有人觉察出来，甚至也有人看得自己，一颗泪珠从她脸上滚下来，接着又是一颗。”跳跃式的意象“相思巷、古老大座钟、暮色、哑了的弦”等拼接出作家对心理的感触，抽象化描绘压抑的无可名状，陌生化的效果透视心灵的扭曲。

二、微型小说创作高潮： 《印华微型小说选二集》

2004年出版的《印华微型小说选二集》是第二届印华金鹰杯微型小说创作征文比赛的结晶，也掀起了印华微型小说创作的高潮。全书分成“印华写作人作品”和“第二届金鹰杯印华微型小说征文比赛获奖和推荐发表作品”两部分，收录60位作家的86篇作品。莎萍先生评价道，“虽然微型小说写的只是生活的一个侧面，一些小片断，但却很浓缩，读多了集合起来也是一个广阔现实的反映，也能拼凑出生活的缩影。”⁸《小说选》从“情、理、趣、幻、欲”等方面展现印度尼西亚当代生活的全景图，生活百味齐聚。⁹

(一)“情”：侧重亲情、爱情、友情、邻里情。亲情篇：或感人至深，或引人深思，或愤懑难当。《预言》、《第四个儿子》老年生活仿佛凄凉晚秋。《玻璃屋的男孩》讲述孩子心灵与肉体的双重负担。《情谊》中福伯倒在染上毒瘾的儿子刀下。《先买黄金》、《一笔来历不明的钱》展现“滴水之恩，当涌泉相报”。《哀怨的笛声》则谱写了一曲“父不离女、女不弃父”的不朽乐章。爱情篇：

《斜利缘》烂漫爱情，犹如春风拂面，让人回味无穷；《眷恋》浪子回头，赌徒醒悟破镜重圆，迟来的爱弥足珍贵；《懵懂的爱》与《惊情记》弃妇怨曲，薄情寡义，人神共愤；《重见天日》爱的奉献，为丈夫献出双目，淑英是一个理想化的贤妻良母。《活着真好》黄昏之恋，把愤恨之情慢慢抚平，送来一曲温馨惬意的夕阳恋歌！《星星带给你快乐》小天使瓦希尔，命运多舛却把爱心友情永留人间。《睦邻》、《邻居》展现邻里情的无奈与珍贵。

(二)“理”：从个人、企业、社团到政党、民族、国家，品评时弊，启人深思！盗亦有道：《失算》盗贼连人带车挟裹而去。《曲尺冤家》“天下无贼”的理想色彩，公车上“礼尚往来”族谊的意外收获。《公车惊魂》巴士抢劫，结尾对“印尼族群方言的效用”无奈调侃。《昂贵的学费》与《我要回家》主人公都为其“铤而走险”付出了昂贵代价！“颤抖着的身躯、肮脏的脸庞、无神的眼睛，对了，还有嘴唇在蠕动，似乎是在申说：我要回家，我只是要回家，我不得不回家！可惜声音太微弱，身边的人根本没听到，再也没有任何人能听到了。”¹⁰《取消控状》、《嫁人》、《连这口饭都给砸了》讲述小市民的辛酸与无奈，“椰城这座繁华又充满罪恶的城市，萌起过多少人金光闪烁的希望；也埋葬了不少人的绚丽幻想。它又像一盏灯，引来飞蛾绕它飞舞，让它断翅折翼。”《外公与我》、《糊涂不得》探讨情变与婚变，一个是喜新厌旧的“付新仁”，一个是难得糊涂的“朋友之妻不客气”。《忏悔》、《小巷》的伤痕与记忆，描绘政治给华人的极大冲击，透视历史抹不去的阴影。《亡羊补牢》人与自然的战争，亡羊补牢能让光秃秃的山头生机盎然，但不会让两百人重新活过来，也不能消除孩子心灵中可怕的烙印。

(三)“趣”：家庭琐事，有的逗人一笑，其乐无穷；有的以小见大，蕴含深意。《虚惊》一个家庭小插曲，《鸡？鸭？》一触即发的无谓争辩。《染发》夫妻间的故事，“强力特效美发膏”变成“巴黎上等脱发剂”。《非典》来袭，表弟的妙招让老夫妻享受到“免费医疗”，解决了沉重的求医难题。《不必你关心》生病的妈妈，洁白的百合花，

匿名的送花者，这一切让“爸看在眼里，闷在心里。”老爸的可爱，通过儿子的巧施妙计而淋漓凸现。《惊逃》撞车引出“顾全大局”的不得已之举，“我看他是原住民，与原住民在这件事情上论理，引来一大群人围拢而来，闹起事来我们华人是凶多吉少的。引发反华族事端，我可担当不起。”小说运用了灰色幽默的笔调，看似轻松的故事，却蕴含了对社会现实的反思。

(四) “幻”：梦幻、科幻、玄幻交织。

《惊涛骇浪》梦境朦胧迷离，血腥漫漫的惨痛与惶恐。《一线光明》亦幻亦真，黑暗中的痛苦挣扎，飘飘袅袅、疼痛、哀嚎、步履蹒跚，画面交错，时序跳跃，杂乱中展现记忆的伤痛！《魅影》五月风暴的警世记忆，“冤……冤哪！乱世之中我们已经成了冤魂，清平之世你们还要自相残害？”《克隆爱情》科幻中的儿女私情，小说题目新颖，情节出人意外，爱情能否克隆给人许多回味。人鬼殊途的玄幻，《自高自大鬼嘲弄》与《带不走的功德》通过鬼讲述为人处事的道理。《凤凰的叹息》集梦幻、科幻、玄幻于一体，结尾凤凰感叹地说：“只是……这人世间，只为了争名，竟然如此对我，倒真的是太不够义气了！也太令我失望了！”

(五) “欲”：《焚场上》与《卖书记》，一个是缉私处长，一个是金店老板，两个自鸣得意、爱慕虚荣、醉心名利的人。《赴宴》华社精英与害群之马的角色转换，极具反讽意味，“忘了98年吗，再新的车也一把火给人烧了！对吗？”车夫的话让人不寒而栗。

《自己人》亲情成为牟利的砝码，《古壶》则由传家宝引发了亲情与金钱的较量。《狗眼看人低》对社会现实的无情嘲讽，“真他妈的狗眼识名牌。这畜生对穿着名牌的人就不敢乱吠了。”狗眼看世界，人被贴上了特殊的标签，富者尊，穷者卑。《白炒》猪仔从穷困潦倒的“白吃”摇身一变开办“超级速富乐透投资公司”，群英荟萃奔赴发财行列，结果却落得两手空空，“白炒”一场。

三、精彩纷呈的个人微型小说集

(一) 莫名妙的幽默诙谐

《莫名妙极短篇》初版于1998年，收录54篇文章，堪称印华个人微型小说集的开山之作，极大地推动了新时期印华微型小说的发展。其作品在嬉笑中蕴含对人生的冷静思考，以风趣调侃的笔调窥探大千世界的奥妙莫测；令人捧腹的大笑，其乐融融的微笑，无可奈何的冷笑，一针见血的嘲笑，生命的“轻与重”在笑声中飘荡；笑声远去，或凝眉沉思，或辛酸流泪，或愤懑不平。东瑞对小说集分类编排，并在序中做了全景式的评析，“莫名妙的极短篇，基本文风是轻松、诙谐和幽默的。幽默乐观的个性与生俱来，难得的是人文合一。他比别人的极短篇多了一份娱乐性。”¹¹

善用语言的高手，寓通俗与幽默于一体。

《买橘树》、《浪漫情怀》运用通俗俚语，《特长》的夸张调侃，妙趣横生。《陆小姐》愿者上钩的自嘲，“我因贪生怕死，当时妻子还年青，孩子又小，所以保险公司不找我，我也会自动送上门。”¹²《出书记》“他想象书的出版，像沙漠上突然出现绿洲一样，让人惊叹、向往、奔走相告。”《过站》一次火车过站的“乌龙糗事”，“当时我别无选择，就这样跟一个萍水相逢的人踏入他家；世事难料，这一踏竟是三十年，真不可思议。他说，他为了那次的错误，得付出终生的代价。而我，也为了一次的过站，只好跟随他走到人生的终点。”

故事情节的对比，无奈与幽默交融。当医生碰到醉汉，会心一笑，《医生生气》在所难免。《唉，真惨》面临破产，富者穷日子甜过；领了花红，穷者富日子苦过。《避难》众人忙上山避暑，林嫂急下山避难，清静难寻的无奈。《我像阿Q》对自我虚荣的冷嘲。

《衣钵真传》儿子小熊“讲假话、骗老师、偷试卷”被学校开除，老张为“鬼才”付出了代价。《村长有气》不顾居民利益，一心想上电视的村长。《意外惊喜》宛若《麦琪的礼物》，一个哭笑不得，一个含泪微笑。林嫂要买音响送丈夫，林哥要买洗衣机送妻子，二人给“我”的生意带来意外惊喜，最后礼物退

回，二人收获惊喜，“我”却徒留意外！《旧瓶》故事娓娓道来，免费机票、人寿保险、体检按部就班的进行，验尿突生枝节，王小姐好心给他“旧瓶换新尿”，结果却上演了“你怎么会有身孕”的闹剧。

结尾画龙点睛，潜蕴机智与幽默。《盆栽》夫妻比试盆栽，盗贼辨别优劣。“是啊，我们告诉警察说，那人与我们同好，又是识货的人，人生难得一知己，我们希望快将他释放，想与他结交呢。”《君子》聪明反被聪明误，《一双勤劳的手》现代人寻找曾经失落的回忆。不收欠债的《高境界》，以硬纸皮字条嘎然而止，“本人患有严重健忘症，如故疾复发，请仁人君子施援手与下址和电话联系……”《知音》作者在故事中的显现，“我”是一个爱好写作之人，与日光同事，相谈甚欢如知音，结尾处日光太太郁郁之言可谓醍醐灌顶，“日光旧病又复发了，他看了您的作品后，彻夜难眠，他说你真是莫名其妙，一派胡言……”且勿论作者是有意为之，或无心插柳之举，“莫名其妙”四字足以让人对“莫名其妙”的诙谐拍手称快。

灰色调的漫画，幽默中见反讽。《闭目养神》小雄见义勇为惹苦恼，老王闭目养神逃事端。《老板的信用》、《保密的故事》反讽表里不一与守口如瓶。《兄弟俩》寓意深刻，表现“手足情深”与生死无情的纠葛，潜蕴亲情的“轻与重”。“他看似无情，内心却是炽热。他好像漠不关心，其实他是深思熟虑，他有一个全盘为弟弟着想的周密计划：他为弟弟保存一笔数目可观的钱，在弟弟有急需的时候，他会拿出来全力支持他。”最后，弟弟穷困潦倒中与世长辞。哥哥的爱充满了反讽，留给读者无尽的疑惑。

情爱的变奏曲，欢快与沉重共鸣。《女推销员》、《邮差》一个推销爱情，一个邮递姻缘。《征服》“玩世不恭者”的倾心征服，《择偶》“真正王老五”的缘分难求。夫妻闹剧在《分歧》、《一段情》、《他和她》、《辞职不干了》、《完美的婚事》中展现的淋漓尽致，会心一笑，别有一番生活情趣。《锦囊妙计》丈夫出差，妻授以锦囊妙计“能省则省，能赚则赚”。文章短小精悍，宛若文言小品，活灵活现。《冲红灯》旧情人的暧昧插

曲，《你是应该信任我的》多角爱情的重奏，祥伯对朱太培养感情，对鲁莽妻子的忠言，对助手咪咪的暧昧。

人情的浓重淡薄，感动与调侃映衬。《婆婆与奖杯》、《调虎离山》、《孩子留洋》、《我不怕你变胖》、《老人的喃喃自语》表现婆婆的关爱、外甥女的狡猾、母亲的挂念、母女代沟及老人的孤寂。《生日》、《快点跑》、《师生情》、《苹果情》再现母女情、侄儿情、师生情、读者情的浓重，《不服气》、《芳邻》、《修车》、《呕吐》令人慨叹人情的淡薄。《先生，你怎么不讲理》细腻的心理刻画“让座”的辛酸。《一无所有》泥菩萨尚能救人的苦笑，无奈调侃中显现人情的浓重。

（二）晓星的现实情怀

《晓星极短篇》初版于2006年，是《印华微型小说选二集》创作高潮后个人微型小说集的又一次丰收。小说集共42篇，由七个专辑组成：海啸惊魂、甲醛兴波、泰山压顶、闲游学海、善恶交错、点点滴滴、冥思生死。晓星善用现实主义的笔法描写人间百态，其题材丰富，运用一条悲天悯人的主线贯穿全书，可谓“心忧苍生善恶念，胸怀天下不平事。”他敢怒敢言，或为小人物奔走疾呼，或为政府弊病痛心不已，或为投机取巧者敲响警钟；他善恶分明，时而针砭恶人盗贼的行径，时而倾吐怨恶扬善的宏旨，时而感叹生死轮回的无常。

海啸惊魂：勾勒灾难来临的众生相。《水落石出》欲扬先抑，对中国救灾队“逾期食品”的疑虑。《“顽固”本色》人道主义的伟大，行善的执着与顽固。《改邪归正》、《手》通过两只手的善恶对比，一个是“浪子回头只为金”的恶徒Sam，一个是舍己救人的英雄候殷彪。《扶摇直上》描绘惟恐天下不乱的趁火打劫者，“那是自然，我们还得要感谢这地震，再震多几次我们不扶摇直上也难啊！”¹³

甲醛兴波：民以食为天，为富不仁的奸商却给生活蒙上了挥之不去的阴影。甲醛让人对豆腐敬而远之，“老王的豆腐臭了”反而让其生意兴隆。《臭豆腐的价值》以清白豆腐影射肮脏商人，不仅批评了损人利己的奸商，同

时也衡量了生意之道、为人之本。《“生态”平衡》让人哭笑不得，把握商机的小姐略施妙招，“反正吃了甲醛，再喝叶绿素、贴膏药把毒素洗出、吸出，不就得了吗？”《狗仔上电视》则让人欲哭无泪，狗仔因甲醛而大享免费美餐。这是狗仔的“幸运”，还是老板的无奈？

泰山压顶：反思政府的廉洁，抒写小人物的辛酸。《几家欢乐几家愁》路的几番折腾，肥了投机倒把之徒，苦了平民百姓之家。《电视上怎么说？》、《不为最先》、《刑不上大夫》反思邮政局、法庭、警察局的“公正”。《水涨船高》是卡车司机乌佐同卸货费、保安费、过路费、修路捐等无尽关卡的“一场没有硝烟的战争”。《这可是件奇事》一贫如洗的杜蒂没领到燃油津贴金，而有摩托车、电视的苏瓦诺却满载而归，“我坦白告诉你们吧，除了把值钱的东西暂时藏起来之外，这里头还有一个窍门，那就是：你还得给村长五万盾的疏通费，懂得这个窍门的成千上万呢……”《民以“水”为天》道破自来水局的伎俩，《十字路口》刻画交警的百般刁难，《可别传出去》痛斥市长的假公济私。

闲游学海：或敬佩，或感叹，或忠告，学海无涯的反思启迪。《姑姑》在困难时期的使命，“风声紧，姑姑就转到学生家里继续教华文。风平浪静，她又到回小巷还是继续教。照她的话说是：她离不开小巷。但小巷里的人则说：是小巷缺不了她。”《为校争光》教导主任与羽毛球“国手”的较量，名校校规与为校争光将一决高下。《最后的一课》永源在高中毕业的狂欢飚车中丧命，青春的色彩斑斓霎那间烟消云散。《返老还童》好学不倦的老人的忆苦思甜与谆谆盼望。《班门弄斧》从薛老头对补习班的刁难引出对年轻人虚心钻研的忠告。

善恶交错：《来者不善》刻画了假冒公务员的敲诈勒索之徒，天衣无缝的双簧让店主不知所措，终究未能逃出两个“瘟神”的圈套。《与人方便》却惨遭勒索，令人怀疑“绅士”与警察是否也是双簧。《有理走遍天下？》苏瓦诺在拳打脚踢中的狼狈相给人们解除了疑问，警察也在暴徒的挑衅下落荒而逃，真可谓“有理也寸步难行。”《丰年泣》丰收的无奈，有人“借光”让橘子不断涌入市场而价格

暴跌的苦楚。《贪关难“过”》骗人的集资公司让众人的贪欲淋漓凸现。《姗姗的秘密》一个孩子的善良用心；《一枕黄粱》一个奶奶的辛酸孤寂，谴责亲情的遗失，咳嗽让奶奶的安享天伦之乐成为空中楼阁。

点点滴滴：信手拈来，处处精妙，寓宏旨于徽章，以点滴小事隐喻生活大道理。《夜》对机器三轮车由讨厌到赞美，司机的故事激发了对劳动者的吟唱。《秘诀》行窃与忠诚只在一念间，尔崛的善有善报。《孰之过？》面对骗子高超伎俩的无奈。《远亲不如近邻》步惊辉“忍”的哲学在邻居的“额外关照”下终于土崩瓦解。《“愚”中有诈》愚人节的玩笑也是对现实骗局的一次彩排。《北京的来客》皇甫娇悲喜两重天，出书不易的苦恼，知音难寻的惊喜。

冥思生死：感叹生死轮回的无常，悲悯抱憾终生的过错，赞颂求生意志的坚强。《端午怀》挥之不去的伤痛记忆，浓重的忏悔悲情。《生死一线隔》疏忽大意险酿千古恨，两次降血糖的药险些要了婆婆的命。《防不胜防》、《阴差阳错》思索生命的偶然，一个酷爱养生的老头被飞机碾死，一个小生命因妈妈的怒火而遭到灭顶之灾。《生死攸关一念间》朦胧的意识流动与清醒细腻触觉结合，冷静描写求生意志的坚强。

（三）袁霓的情理兼备

《失落的锁匙圈》是袁霓2010年6月出版的微型小说集，35篇微型小说是其十几年创作的汇流，其颇具魅力的创作展现了印华微型小说的茁壮成长。¹⁴作品勾勒出一幅广阔的社会生活画面，其浓郁的本土特色、强烈的现实情怀、现代的手法技巧渐趋成熟，其细腻精巧的笔法丰富了当今印华文坛的创作。其创作情理兼备，爱情、社会、亲情交响协奏，既有个人心路历程的内在透视，又有关心人情百态、社会疾苦的向外视野。陈喜儒认为，“她的小说，多以爱情、婚姻、家庭为主题，探索爱情和生命的意义，反映印度尼西亚华人在传统和现代交织中的复杂心态。”¹⁵袁霓具有浓重的现实情怀，不仅观照华人生存状态及心理，也对印尼社会现实、族群和谐以及下层小人物进行审视。同时，她对小说的语言及形式

要求严谨，自然流畅的叙事中略显沉重，细腻含蓄的语言中凸现质朴，跌宕起伏的情节中蕴蓄深刻。

“爱情篇”宛若情爱万花筒，恋人、夫妻、情人都粉墨登场，幻想、隔阂、虚伪皆暴露无遗。她善于挖掘人物内心的细微处，以精雕细刻的笔法描绘爱情的忠诚与背叛、虚假与真挚、辛酸与慰藉。她对爱情中女性心理的把握尤其出色，对情感纠葛的呈现出神入化。

《猎物》、《半包瓜子》爱情抉择的心酸与痛楚。《短讯》、《情敌》、《X+Y的计划》夫妻恩怨情仇的纠结，精妙构思与形式创新的结合，婚姻在殿堂与地狱间徘徊。婚外恋让多少家庭妻离子散，是寂寞后的慰藉，还是沉迷后的难舍？《10:10》与《跪》以细腻的心理抒写婚外恋的迷失与谴责。《伴娘》、《生日那一天》、《李有恒》、《痴》展现情妇、第三者、推销员、店员的爱情幻想。爱情掉包的痛楚在《圆不了的月》中淋漓尽致的呈现，小说恰似优美的散文诗，女主人伤痛的心境又赋予景物丝丝凄美。“夕阳把天织成一张巨大的橙红色的网，把她网在里面。她满身疲惫，满心忐忑和犹豫，在橙红色的网里踽踽而行，她希望这条路永无尽头，让她做着永不醒的梦。”¹⁶美梦惊醒，曾经的男友成了自己的爸爸。从夕阳到黑夜，从橙红到天网到漆黑的心网，极富张力的语言与细腻的心理刻画结合，让爱情的伪善与亲情的虚假原形毕露，倾诉心被吞噬的伤痛与梦被撕裂的悲哀。

“社会篇”入木三分的雕刻善恶众生相，一针见血的抨击社会弊病，或点名道理，或引人深思。袁霓以警世之言惩恶扬善，不乏悲天悯人之心；以幻境之语讽喻现实，足见济世救人之切。她善于将上层社会的伪善与下层社会的辛酸对比，善于以小题材见大道理，善用讽喻手法发人深省。《米》、《慈善企业》、《面包》探讨人的同情心，揭示人性的善恶。《吉屋出售》连环骗局的迷惑，《雅加达的圣诞夜》宗教融合的期盼。《丰收》喜悦与苦涩交织，再现了一场民与官的“暗战”。在社会反思中融入幻境叙事，梦幻、玄幻、科幻交织，亦真亦幻的笔法透射人生真谛。《杀人的刀》运用武侠小说谋篇布局，情节跌宕起伏，“毛笔、字、眼泪”皆幻化成能置人于死地的

利器，展现“明枪易躲，暗箭难防”的江湖险恶，其创作受武侠小说影响颇深，“她称在她的写作生涯中，对她影响最大的莫过于金庸、梁羽生等著名作家的武侠小说。”¹⁷《呈堂证物》、《遁》充满玄幻。《“家”之国》忧患意识的科幻小说，诙谐轻松的叙述中给人沉重的反思。历史的惨痛与时下的笙歌对比，暗讽华人对五月风暴的遗忘。《十字路》如梦似幻的笔调演绎人生哲理寓言，向左暴乱，向右烧杀，向前灾祸，“他在十字路口彷徨，不知是否要调转头回去，或在此等待。”十字路的彷徨暗喻了历史伤痛记忆中的迷失，谴责社会纷争与恶徒暴乱，批评汲汲名利者的冷漠，叹惜下层人民的苦难，“安平港”恰似可望不可及的“城堡”，它代表了人们期盼的“绿草如茵，宁静安详”的理想国，或许只有明天众人齐心协力方能抵达安平港。

“亲情篇”运用细腻的笔触勾勒亲情的酸甜苦辣。亲情，集个人心路历程与集体伤痕记忆于一炉，有家庭辛酸的情感抒发，有现实社会的伤痛苦难，有人生命运的清醒反思。其亲情浓郁厚重，关注社会敏感问题，剖析下层人的苦难根源，反思社会的弊病；以广阔的视野着笔，以历史的记忆为底色，以社会的现实为主色调，以人生的苦难为配色，以悲天悯人的笔调描绘出一幅幅富含印度尼西亚本土特质的图景。《拮据》、《三个皮箱》、《恐惧症》、《达尔梭的遭遇》经济危机、五月暴乱、国家动荡给人精神与肉体的双重创伤。

《豹子》罪恶的父与子，《十八年》、《命运》、《求神》充满生命历程的苦涩艰辛。

《上报》在法蒂玛一天的盼望等待中浓缩一生的悲苦。现实与回忆交迭叙述，心理透视法表现她无望的等待，“阳光射在她的脸上，深透的皱纹衬着她呆滞的眼神，不知她在思索什么？也可能什么也没有想。”白描的手法融情于景，冷静的叙述解剖人生的苦难。《祖母口中的祖父》采用复数的叙述者“我们”讲述故事，孙子辈的“我们”具有共同的经验，即雅恩所提出的“集体式聚焦”。¹⁸祖父的故事娓娓道来、自然流畅，宛如一曲清新的笛韵，遥远温馨的回忆悠扬而至。祖父跨山涉水、漂泊南洋的传奇也是华人创业的艰辛史。《母亲》采用第三人称叙述，惊悚之中加入玄幻，孩子

的梦与母亲的驱魔，儿子精神分裂变成吃人恶魔。《失落的锁匙圈》采用第一人称叙述者，记忆的帷幕在舒缓的自我经验叙事中展开，锁匙圈引发的一段辛酸回忆，铺叙了印度尼西亚华人几十年的风云史，慨叹阿狗的悲惨命运，潜蕴对历史的疑惑与控诉，充满对苦难人生的思索。

四、印华微型小说走向世界

(一) 《做脸》

《做脸》是华文微型小说学会2002年编的丛刊，收录香港、新加坡、马来西亚、泰国、印尼的46位作者的63篇作品。印尼部分包括16位作家的19篇微型小说，作品多具有强烈的现实批判色彩，有惩恶扬善之功效。其爱情、友情、亲情主题则轻松中蕴含沉重，诙谐中显见反思。

强烈的谴责，抨击天下不平事，揭露人性的卑劣，控诉社会的阴暗。阿蕉《睡丐》浓浓的怜悯之情与无声的谴责，每天睡丐都像死狗一样活着，中年男人用残疾人赚取人们的怜悯钱，人性的卑劣令人发指。张秉运《为什么在法律上我不是爸妈的孩子》外侨入籍归化的苦衷，三十年的等待，几十万华人劳工终于拿到了印尼国籍证，但孩子在法律上却永远不属于自己！“生于斯，长于斯，要讨张印尼国籍证比登天还难，这岂不是要把人当油菜子来榨吗？”¹⁹对种族歧视的国籍法的批判。晓星《盒里乾坤》火柴盒引出了警察的贪污，暗讽了记者的恶习，揭露了强盗的明火执仗，结尾司机为捡到火柴盒庆幸。司机逃过了被罚款的忧虑，又躲过了记者曝光的忐忑，最后却中了劫匪的计，无辜、无奈令人叹息。《一了百了》开头出色的气氛营造，“那根食指已三次触到了那红色的按铃，但每次都像触电似的闪电般的缩了回来，而这‘电源’就来自那食指主人的耳畔，在那食指欲按未按之际，像惊雷般地响起的王司机那沙哑的声音：‘记住！严守秘密！’”交通事故草菅人命，司机的残忍、老板的“细账”让诚实善良的阿强惊叹不已。

沉重的反思，对社会问题的关注，呼唤人的善心与美满的家庭。奇葩《舞女》父亲染

毒让家庭支离破碎，女儿做舞女也染上毒瘾，女儿“不安、悲伤”的内心挣扎恰是倾诉毒品危害之苦。袁霓《杀人的刀》揭示江湖险恶与人心不古。高鹰《一场美梦》对乞讨小女孩的同情，可怜的收入还要受到“鸭头哥”盘剥，她的理想与美梦映衬出现实的残酷。刘昶《稿费》一曲友情之歌，困境中文友的无私援助。雯飞《良知》车夫因孩子患急症铤而走险，一句“真主阿拉”唤醒了他的良知。可是有多少走投无路的人能幡然醒悟，他们的下场又将如何？木桑《世上也有好爸爸》，父亲用生命去戒掉儿子的赌瘾，小说以浓云寒风开头，以皎洁明月结尾，浪子回头留给人希望。

轻松与诙谐，轻松琐事让人会心一笑，诙谐幽默则令人凝眉蹙首。金梅子《客家面》轻松愉快，客家面变成残肴碎骨不知岳母感想如何。李曼陀以《细姨》现华语与方言的趣事，小姨与细姨的误称，闹出花边新闻。松华《进修班》采用对话体谋篇布局，乞丐进修班的畅想，以精练幽默之语讽喻社会动乱、国家管理；《母女情》母女情深，离别的不舍之情。邱鑫《误杀》爱弄风情的杜蒂因不正行为被村长休妻，情人又不负责任离去，她想用“致命饮料”自杀，犹豫不定却误杀弟弟；《名叫“总统”》合作社迎接苏哈托总统时孩子恰好出生而得名，“总统”进城打工，试问谁人敢雇？

真情与假意，拨开爱情的迷雾，真诚纯洁让人如沐春风，虚情假意令人迷惑彷徨。爱伦《夕阳情》是一曲爱的升华之歌，失去伴侣的他们相遇相恋，“也许会是无言的结局，但他们明白，爱并不在乎朝朝暮暮，在乎于相互的牵挂、关心、疼爱。”雨村的《失算》笼罩爱情的迷雾，由高昂的赞歌到一丝疑虑。妻子死后浓雾散开，看似纯情的海源却金屋藏娇，结尾用“律师楼”设置悬念，或许伪善的海源也失算了。凡若《薇薇的淡愁》窥探爱的深渊，“薇薇万万想不到，最后她偏偏遇上一个喜欢玩美女的男人，这对一个被人宠大的公主来说是一个讽刺与挑衅。”在游戏爱情中，她被爱情游戏了。当爱已成真，游戏便失去了刺激而平添淡淡的愁绪。

(二) 《世界华文女作家微型小说选》

《世界华文女作家微型小说选》收录世

世界各地的九十六位华文女作家的作品，印尼有九位作家的十六篇作品入选。女作家在印尼华文文坛的阵容强大，她们多以细腻情感见长。

“印度尼西亚华人女作家大都都有着悲天悯人的心肠，她们的目光并不局限于个人的感情世界里，而是以更广阔的眼光去看待社会上的人和事。”²⁰强烈的现实情怀，敏锐的心灵视角，让她们对社会人生尽情描绘。印华女作家的诗歌、散文创作颇丰，其微型小说中也不乏散文诗般细腻优美的情调。社会人生的苦涩，精雕细刻的笔法，令人回味无穷。

洪念娟《卖房》涉入家庭的暗流，蓝思为了家庭起早贪黑，女儿离婚卖房，丈夫旧居藏娇，她坚强的心被击得粉碎。小白鸽《舞池里的一曲》倾诉家庭变故的悲痛，父亲喜新厌旧，家庭分崩离析，姐弟亲情相依。夏之云《荡开的心湖》夫妻生活的插曲，甜蜜的爱情荡起一丝涟漪，雾消云散后爱情愈加芬芳。

《两株树》和睦可亲的邻里，水火不容的冤家。芒果树、榕树惨遭厄运，枝节小事断送邻里友情，“不知仇恨穿越了多少时空，忽然，那光秃秃的树干爆出了一丝丝的绿意，它们逐渐滋生繁荣……”²¹夏梦在《失落》中呼唤亲情的回归，忙碌子女的心不在焉，孤独母亲的执著守望。子女对父母爱的缺失，“她陷入一阵虚无与失落的感觉。窗外的雨绵绵密密地下着，下不停，春花感到孤独与寂寞，黯然泪下……”张颖《生日礼物》以轻松笔调描绘师生情趣，老师弹耳刑罚成瘾，学生巧送妙礼破解。陆晓灵的《雨中情》表现人狗情缘，流浪小狗在“我”的身上找到了温暖与幸福，小狗为了追逐“梦想”而付出了生命，狗对人的依恋，也给“我”留下了无尽的愧疚。

竹樱的叙述手法新颖别致，《忏悔》采用梦幻式的笔法勾勒阴阳两隔的痛楚，死者叙述中意识的流动恰似灵魂的飘忽。开头“我飘悠在半空中，迷惑地看着一群警察及记者，在忙着拍照及查看我那僵硬的躯体；突然一阵凄厉的哭喊声，从外而入，我往门外一看，一群人哭哭啼啼，呵，是妈妈和妹妹，她们怎么了？只见她们奔向我那躺着的躯体。”自杀是对负情男人的谴责，忏悔是对无辜子女的留恋。自杀令人心痛，忏悔令人心酸！袁霓的创作在印华文坛别具一格，《呈堂证物》、《三个

皮箱》、《圆不了的月》、《痴》涉及人生道理、情感纠葛，其艺术手法自然娴熟。

碧玲的创作以情见长，善用细腻优美的笔调抒发浓郁强烈的感情。《撑伞的小女孩》的悲情，令人想起“卖火柴的小女孩”的凄美童话。梦想让小女孩变得坚强，“雨啊，下吧，让我多挣一些钱，给妈妈凑足学费——”暴雨却无情地把她击倒了，“仿佛依稀，她看见大花伞变作大风车，开始旋转，旋转，不断的在旋转。那不断的向她吹扑过来的寒风，令她步伐踉跄！大花伞终于自她的双手中挣脱出，随风飘去，飘落在雾一般的朦胧中——”《约》星星、流云、烟花，文友之约的美妙、惬意。诗情画意之美，“人生像空中的浮云，偶尔会遇上。有的人会在无意的相逢中，只见一次面，就留一个深长的怀念。我是一片云，当你抬头之际就可看到我。”《鸡翼》倾诉寄人篱下的母女辛酸。《“吉屋出售”》亲情的疏远，老妇人安详沉重的意识流动链接全篇，耳旁是子女为遗产的瓜分争执，终于老伴踩着云朵把她接走了，“那张‘吉屋出售’的字条，被她的左手抓破了，那把烂扇寂寞的躺在杨桃树下。”

结语

印华文学发展曾充满了曲折险阻，新时期随着华文的复苏壮大，作家在诗歌、散文、小说创作等方面都取得了突出的成绩。回顾新时期文学，印华微型小说的创作经过探索实验正逐步走向成熟。《印华微型小说选》是微型小说创作的急先锋，也吹响了新时期印华文学前进的号角；《印华微型小说选二集》则掀起了微型创作的又一股热潮。印华作家的两次集体创作，丰富了微型小说的主题与技巧，也为个人集的相继出现带来契机。莫名妙、晓星、袁霓的微型小说集的出版是印华微型小说不断走向成熟的标志，《莫名妙极短篇》的幽默诙谐、《晓星极短篇》的现实情怀、《失落的锁匙圈》的情理兼备，各具魅力的创作特色让印华文学异彩纷呈。《做脸》、《世界华文女作家微型小说选》则让印华微型小说作品不断走向世界文坛，通过各国作家间的比较，可以发掘印华作家的独特魅力。除了微型小说专辑，

印华作家的综合文集数量众多,其微型小说在各种体裁中占据一定比重。亚细安华文文艺营是东南亚各国华文文学创作交流的平台,其文集中也可散见微型小说作品。

短暂的十四年间,印华微型小说的创作发展,从作家队伍、创作质量上展现了印华文坛的现状,从内容题材、艺术技巧上呈现出印华文学的特色。“20世纪70年代末后,随着政治气氛稍微缓和(90年代后更为宽松),印华文学有了直面现实的勇气,对族群关系中的敏感问题已有所触及,一些作家还有了自我审视和批判意识。”²²新时期印华微型小说中描写友族的文章不断增多,敢于揭露华族自身的弊病,同时大胆抨击社会问题,同情关注下层小人物的命运。悲天悯人的现实情怀让印华文学不断融入印尼文学,也为印尼文坛所认可。印华微型小说经历伤痕、反思、探索,结合广阔的题材与形式的创新,富有浓郁的本土情调,其未来发展将不断凸现出印度尼西亚的文化特质。

注释

1. “印华文学”,印度尼西亚华文文学的简称。
2. 东瑞:《新时期印华文学概述1996-2002》,《流金季节续编》,获益出版事业有限公司,2006,第2页。
3. 庄钟庆:《印华文学多面观》,《印华文友》第38期,2010年1月,第13页。
4. 东瑞:《印华正向“微型”大国迈进》,《印华微型小说选》,获益出版事业有限公司,1998,第9页。
5. “友族”即当前印尼华人对“原住民族”的尊称,又有“原住民、当地民族、土著、兄弟族”等说法。
6. 梅兰妮:《风趣娱人的文学》,幸一舟译,《印华文友》第4期,2000年1月,第9-10页。
7. 东瑞:《印华微型小说选》,获益出版事业有限公司,1998,第151-152页。本节引文皆摘自本书。
8. 莎萍:《写在前面》,《印华微型小说选二集》,获益出版事业有限公司,2004,第7页。
9. 马峰:《千岛文化缩影》,《印华文友》第37期,2009年8月,第2页。
10. 印华作协,获益编辑部:《印华微型小说选二集》,获益出版事业有限公司,2004,第112页。本节引文皆摘自本书。
11. 东瑞:《莫名妙和他的微型艺术》,《莫名妙极短篇》,获益出版事业有限公司,1998,第16页。
12. 莫名妙:《莫名妙极短篇》,获益出版事业有限公司,1998,第55页。本节引文皆摘自本书。
13. 晓星:《晓星极短篇》,印华作协出版,2006,第26页。本节引文皆摘自《晓星极短篇》。
14. 袁宽的微型小说见于多部文集,《圆不了的月》、《痴》、

《命运》、《母亲》曾收录于《印华微型小说选》;《呈堂证物》、《慈善企业》、《丰收》曾收录于《印华微型小说选二集》;《杀人的刀》曾收录于《做脸》;《呈堂证物》、《三个皮箱》、《圆不了的月》、《痴》曾收录于《世界华文女作家微型小说选》;《雅加达的圣诞夜》曾收录于《2005年世界华语文学作品精选》。

15. 陈喜儒:《阅读印度尼西亚华人作家袁宽》,2005年02月28日《人民日报》(海外版)第7版。
16. 袁宽:《失落的锁匙圈》,获益出版事业有限公司,2010,第46页。本节引文皆摘自本书。
17. 张迪:《领袖群英的时代才女——专访印华作协主席袁宽》,2010年8月21日印尼《国际日报》B6版。
18. 谭君强:《叙事学导论:从经典叙事到后经典叙事》,高等教育出版社,2008,第87页。
19. 华文微型小说学会:《做脸》,获益出版事业有限公司,2002,第121页。本节引文皆摘自本书。
20. 王列耀,颜敏:《困者之舞:印度尼西亚华文文学四十年》,中国社会科学出版社,2007,第236页。
21. 钦鸿:《世界华文女作家微型小说选》,上海人民出版社,2004,第463页。本节引文皆摘自本书。
22. 颜敏:《印尼华文文学中的异族叙事模式》,《世界华文文学研究》(第三辑),安徽大学出版社,2006,第50页。

参考书目:

- [1] 东瑞:《印华微型小说选》,香港:获益出版事业有限公司,1998.7。
- [2] 印华作协,获益编辑部:《印华微型小说选二集》,香港:获益出版事业有限公司,2004.12。
- [3] 华文微型小说学会:《做脸》,香港:获益出版事业有限公司,2002.7。
- [4] 钦鸿:《世界华文女作家微型小说选》,上海:上海人民出版社,2004.12。
- [5] 莫名妙:《莫名妙极短篇》,香港:获益出版事业有限公司,1998.12。
- [6] 晓星:《晓星极短篇》,雅加达:印华作协出版,2006.10。
- [7] 袁宽:《失落的锁匙圈》,香港:获益出版事业有限公司,2010.6。
- [8] 东瑞:《流金季节续编》,香港:获益出版事业有限公司,2006.11。
- [9] 杨振昆:《东南亚华文文学论》,重庆:重庆大学出版社,1994.10。
- [10] 陈贤茂:《海外华文文学史》(第三卷),厦门:鹭江出版社,1999.8。
- [11] 朱文斌:《世界华文文学研究》(第三辑),合肥:安徽大学出版社,2006.12。
- [12] 王列耀,颜敏:《困者之舞:印度尼西亚华文文学四十年》,北京:中国社会科学出版社,2007.7。
- [13] 谭君强:《叙事学导论:从经典叙事到后经典叙事》,北京:高等教育出版社,2008.11。
- [14] 倪浓水:《小说叙事研究》,北京:群言出版社,2008.4。
- [15] 黄昆章:《印尼华人华侨史(1950-2004年)》,广州:广东高等教育出版社,2005.1。

生命与创作

——巴金·萧乾·大江健三郎

日本 顾伟良

备受关注的《萧乾全集》(二十卷)将于二〇一五年问世,包括创作、译作与英文著作。距《青年杂志》(1915年9月,上海)创办以来,中国新文学正好跨越一个世纪。在这百年交织的脚步声中,累月经年,映照出艰辛的民族步履,更让人回溯起忧伤的峥嵘岁月。当我研究郁达夫,尤其是知悉达夫遭到日本宪兵杀害之后,一直在琢磨着中国现代作家的夭折及精神创伤。当我接触到萧乾文学之后又使我震撼不已。我曾思考过这么一个问题:当你打开中国现代文学扉页,除了个别作家之外,便会发现许多作家的文学全集都是残缺不齐的,里面留下了一大片空白。不是步履重重,便是伤痕累累。今后无论怎么重写一部完美的文学史也无法填补这一空白。

进入新时期,中国现代文学又一次焕发了青春。年逾七旬的巴金、已近七旬的萧乾,在人生最后的时刻重放光芒。如果没有他们的晚年,中国现代文学将会更为黯淡。对文学家来讲,没有比生命与创作更重要的东西了。日本作家中村真一郎在其所著《百年小说——人生与文学》一书中说道:“日本近代文学史是一部青年文学史。”我羡慕用这么一句话来概括日本近代文学史(日本文学在日本军国主义时代也曾被利用)。中村真一郎又自豪地说道:“日本小说不仅得到本国读者的喜爱,同时也受到了西欧读者的青睐。”我们不能说中国现代文学在世界舞台上没有地位。文学道路固然不可能一帆风顺,而在蹉跎岁月中如此接踵而至的悲剧却给读者带来了沉重的思考。我们不能光享受现代作家的作品,而不去思索他们的精神创伤。

新时期文学现象,绝非偶然。它发挥了

五四运动以来中国现代文学的巨大潜力,犹如火山爆发似的五彩缤纷,让中国现代文学换上了新装,并受到了世界的瞩目。除了老一辈作家之外,新时期文学中涌现出了众多的年轻诗人和作家,他们谱写了许许多多脍炙人口的作品。可是,新时期文学出现得迅猛,消失得也快(当然它决不是自然消失的)。如今,当人们追忆它时早已无影无踪,真是耐人寻味。

经历了新时期文学的洗礼,中国现代文学迎来了一个新的高峰,其意义非常重要。我认为,新时期文学与日本战后文学有共同之处,即向往未来和反思人性。与中国新时期文学一样,日本战后文学也焕发了青春。大江健三郎对战后文学极为重视,作了很高评价。新时期文学与日本战后文学虽然都已成为历史,但留下了时代的脚印。今天的演讲也是缅怀过去,为了发扬文学精神,来作一次批评的尝试。

一、交织的脚步声

选择什么样的文学便有什么样的文学前途。五十年代、六十年代、七十年代,世界文学正处于发展高潮。尤其是六十年代以后,新兴非洲后殖民文学以及拉丁美洲文学的兴起对世界文学起了重大影响。在这期间世界文学朝气蓬勃茁壮成长,而中国呢?无以计数的中国知识分子却被戴上了右派帽子,被剥丢了手中之笔。紧接着就是十年浩劫,可谓是雪上加霜。进入新时期后,巴金说过这么一段耐人寻味的話:“现在看来,你出主意,我写作,这样的方式从事创作,总是要失败的。解放初期,我不过四十出头,正当壮年,总想写出点东西来,但总是写不好。可以说,我在十七年

中,没有写出一篇使自己满意的作品,我写不好自己不熟悉的生活。茅盾在解放后不是没有从事过创作。他也尝试过,甚至写电影剧本,但没有成功。曹禺写《明朗的天》效果也不好,大家都知道的。”(《巴金与徐开垒的谈话》,原载《文汇》月刊1989年第1期)当许多作家重见天日拿起秃笔创作时早已老态龙钟,金子般的岁月再也不复返了。面对这样一部活生生的中国现代精神史,你能处之泰然吗?

1. 萧乾的畏友——杨刚之死

在鲁迅的思想圈子里有一大批出色的作家。今天要提到的巴金、萧乾、大江健三郎,他们都具有深邃的思想和批评精神。更可贵的是,他们身上无保全自身之陋习;并在关键时刻无所畏惧,对时代作出冷静的思考。巴金继承了鲁迅的精神。这种精神为中国新生力量,曾影响了一批文学青年。萧乾便是其中一名。

萧乾(1910——1999)出身于一个蒙古族的贫穷家庭,在北京土生土长。父亲原是东直门城门的看守,一生贫困潦倒,没过上安稳的日子。儿子还在妻子的肚子里时他就默默无闻地离开了人世。萧乾早年叫萧秉乾,被同学们起了个外号叫“饼干”,后来他把“秉”字去掉了。萧乾与冰心是挚友,冰心子女一直称萧乾为“饼干舅舅”。萧乾早年就读于辅仁大学西语系,两年后到福州英华学校去教书。翌年转入燕京大学新闻系三年级。这期间受教于埃得加·斯诺。一九三五年毕业后进《大公报》当记者。一九三九年在香港《大公报》任职时,应聘赴英,执教于伦敦大学东方学院,兼任《大公报》驻英特派员。后入剑桥大学王家学院,研究“英国心理派小说”。一九四四年六月,接受《大公报》社长胡霖的劝告,离开剑桥,在伦敦舰队街设立《大公报》驻伦敦办事处,任战地记者。又被盟军命为少校军衔,亲身经历了欧洲战场。入秋后,他在瓦砾还冒着硝烟的巴黎与埃德加·斯诺邂逅。当时萧乾正准备随第七军挺进莱茵,斯诺则是六个获准采访东线(苏联与东欧)的美国记者之一。萧乾一生坎坷,有幸到了晚年重放光芒。

他在《萧乾文集·自序》中谈到:“自从1979年这枝笔又回到我手中以来,我可一刻也没让它闲着。这辈子足足丢了二十二年。我一直在努力把丢失的岁月捡回来,能捡多少就捡多少。”在萧乾生命最后二十年之中的所著所

译,甚至超过了他前半身的著译。

在萧乾的生涯中,有一个人物对他起了非同小可的作用。她的名字叫杨绉(1905—1957,后改名为杨刚),是燕京大学英语系的学生。当时萧乾是燕京大学国文专修班的学生。杨刚可是第一个向萧乾传授革命真理的女青年,并总在关键时刻出现在萧乾面前。

萧乾在《释“地图”》一文中描写了他与杨刚的对话情景。女的冲着男的说:“这么重要的理论书你为什么看不下去?……朋友,这不是本随随便便的书,这是革命真理!”男的嚷起:“理论,理论,充其量只不过是张地图。它代替不了旅行。可我要的是体验这个光怪陆离的大千世界本身。随你这个书呆子念地图去吧!我嘛,我要采访人生。”女的没办法,只好气鼓鼓地骂着:“你真是一匹野马……”

一九五七年,大张旗鼓的反右运动展开之后,五十五万中国知识分子一夜之间转为阶下囚。萧乾就是其中的一个。《读书》(二〇〇九年第一期)杂志发表了一篇题为《杨刚之死》(杨晶)的文章,说杨刚于一九五七年十月七日清晨,被人发现躺在自己的床上,上身穿一件中式对襟玫瑰红棉袄,下身穿一身笔挺的黑呢裤子,她服了大量安眠药。谁也不知道离去时她想了些什么,她孤独离开了这个为之奋斗一生的世界。这篇文章在末尾引用了鲁迅的几句话作为对杨刚的送行。最后写到:“杨刚是一位真正的知识分子,她只做了她应该做的,这是她的使命,也是她的宿命。”

关于杨刚的自杀身亡,至今仍是谜。通常,采取非自然死的方式结束生命的人,这种死的方式恰恰说明了死者无法解脱人生问题及思想问题。杨刚的死,确实给后世留下了难解的课题。杨刚生前担任过政府要职,但在她临走之际这些都成为次要的了。

萧乾回忆杨刚时说过:“她是我一生的几位挚友、益友和畏友之一。”从萧乾关于杨刚的回忆文章中得知杨刚性格刚毅,有一股烈火般的革命热情,是一位名副其实的革命女性。一九七九年,萧乾的名誉得到恢复后,又拿起笔来。由于萧乾的回忆文章,许多人才重新记起了杨刚。萧乾在《〈杨刚文集〉编后记》(1984)中写道:“我们编这个文集是为了纪念三十及四十年代曾经在革命斗争中活跃过的一位聪明、勇

敢、勤奋、坚贞的女作家。我希望杨刚对旧世界的揭露和谴责能帮助新一代永远保持清醒的头脑，希望她为民族、为进步人类所唱的赞歌(请记住，那是在极端黑暗中唱出的)以及她对革命毫无保留的献身精神，能继续激发并鼓励后人，让她从二十年代就高高擎起的火炬，永远燃烧下去，照亮我们前进的道路。”从这些字句中，我们可依稀发现“对旧世界的揭露和谴责”也是杨刚对革命的一种献身精神。

《杨刚文集》(人民文学出版社，1984)里收录了一首长达八百多行的诗《我站在地球中央》。诗人在诗的末尾大声疾呼道：“我站在地球的中央，竖起了战斗的大纛！我的旗帜有鲜明的红光，有晴天的荣耀！有白羽金箭的美，我的旗帜出自地球孕育永恒的娘胎，它流着生命的血液，那是五千年不死的血，为了这一柄血的旗帜，我预备另一个五千年！”

这首诗中的“我”是自我膨胀的自画像，“旗帜”是革命的象征。于是，战斗的大纛、鲜明的旗帜意味着五千年的沸腾的鲜血。为了举起这面革命旗帜，诗人要奋斗到底，不惜牺牲一切。革命便成为历史的潮流。在这种历史意识的背后，我们不能忘记诗人还在寻求一种生的力量。正如杨刚所说的那样：“生在天上，生在地球，生也在人间。”(《我站在地球中央》代序)

《杨刚之死》的作者把这首诗解释为杨刚的“生命哲学观”，多少有点费解。不过这位作者也指出了杨刚的思想特征。其实，这首诗的句法与郭沫若的《凤凰涅槃》的象征手法非常相似。在解释杨刚的这首长诗时，如忽略诗中的象征手法，对杨刚的“革命思想”便无从谈起。

我们在分析了杨刚的诗之后，再来看看她的革命思想吧。《杨刚之死》的作者提到了杨刚的自传体小说《挑战》，文中写到：“杨刚认为在人类历史进程中革命是不可避免的，尤其在二十世纪初是社会危机爆发的结果，具有历史的正义性。其次，革命的发生虽然是历史的必然，但也是解决矛盾的一次痛苦代价，常常显示出非理性和残酷，具有一种‘非人性的正义’。在革命中，疯狂的概念有时能扭曲人性，这是向旧时代的回归。革命的目的不只是自由、公正、平等，真正的深刻意义应在于人的解放，任何社会不能凌驾于个人之上。最后，她指出，由于对革命的曲解，总是错误地认为，为了将来

的自由、美好与幸福，现在就可以暂时不择手段，压制个体、仇视文化、仇视思想。于是在革命中手段成了目的，而革命所宣传的那个美好的目标却被失落了。”

杨刚把革命的发生看作是历史的必然性，也即“非人性的正义”。又补充说，革命的目的不只是自由、公正、平等，真正的意义在于人的解放。那么，广义的人的解放应包含人道主义，这是人类共同的目标。但作者并未提及这个问题。从杨刚的革命思想逻辑来分析，反右运动为革命的持续，因为它是解决矛盾的痛苦代价。那么，人的解放到底意味着什么？人性的自由、人道主义又该怎么解释呢？我们知道，人的解放则是人类的共同目标，可以说是无止境的。如果中国革命仅仅是手段而已，对人的解放、人性自由不作继续反思的话，那么付出巨大代价的中国革命也将会失去意义。中国革命对人类进步有着至关重要的意义，也是中国思想史的大问题。然而在那个时代，对革命的怀疑则意味着背叛革命。杨刚作为现代中国的一位典型的革命女性，可以想象她的思想是十分痛苦的。她在革命与人性发生冲突之际，终于低下了头，却无勇气向人性自由去作挑战。再有，那个时代里谎言盛行，流言蜚语能让人至于死地。也许杨刚经不起流言蜚语，干脆一走了之。她并未屈服于革命，而是屈服于自己。这对充满革命精神的杨刚来讲，有生以来可能还是头一回。

杨刚并不是一个头脑简单缺乏想象力的人。她受过燕京大学英文教授包贵思(Grace M. Boynton)的文学熏陶。据萧乾回忆说，杨刚是她最喜欢的得意门生。萧乾与杨刚也经常包贵思家里碰面，聆听包贵思的英美文学讲授。杨刚又是商务印书馆出版的《傲慢与偏见》的译者。萧乾在《杨刚与包贵思》一文中谈到：“多年来我心里一直有个哑谜：共产党员杨刚怎么会同笃信宗教的包贵思那么亲近？”杨刚在临走之前上身穿了一件中式对襟玫瑰红棉袄，下身套了笔挺的黑呢裤子。红与黑的对比意味着什么？杨刚为自己精心所选的这身装束，不得不发人深思。她为自己挑选了一件玫瑰红棉袄带着一片忧伤而去。玫瑰象征着纯洁的心，她以诗的象征手法作了自白。我们不能忘记在她作为革命者的形象后面，她还是一名文学者。在生命的最后一刻，她让自己回归到了文学青春。反复的节

奏，重现的旋律，人生对此是有所偏爱的，也是有所选择的。

有关杨刚之死，不免使我想起萧乾所写的《海伦·斯诺如是说》（《一本褪色的相册》，三联书店香港分店，1985年）一文中所提到的斯诺前妻海伦谈及杨刚时的一段话。这是萧乾于1979年8月重访海伦时的访谈录。萧乾这么写道：

她拉着我的手十分感动地说，「老朋友中间，你是唯一费了这么大劲到麦笛孙来看望我的。」我说，我这也是代表所有关心她的中国朋友们而来的。她又无限感慨地说，「我很高心你又能写作了。埃德加如果在世的话，他也会十分高心的。」接着，她又念道起杨刚来。「她死得太早，太可惜了！三五年她同我分手去的天津，三八年我们在上海又见过一面，四〇年她在美国来看过我。喏，还在这儿住了一夜。那天很冷，她穿的很单薄，我给了她一件丝棉袍，叫她穿走了。是玫瑰色的，可惜太大了些。」接着又说，「她好像变了个人，脸上没一点表情，像是很不快活……」

杨刚去世时身上穿的一件对襟玫瑰红棉袄，很可能就是当年海伦给杨刚的那件玫瑰丝棉袍。杨刚非常珍惜这件丝棉袍，怀着对海伦的纪念穿着它悄悄地离开了这个世界。时隔二十余年后，杨刚的挚友萧乾重访海伦也表达了杨刚的一份心愿。

长期以来，中国现代文学最大的不幸是受政治语言干扰太多。诚然，政治是组成社会生活的重要一部分，但无权利可凌驾于文学语言。海德格尔曾在他的著作《艺术作品之根源》里分析物性与作品关系时说过这么一句话：“我们应该至少避免过于性急地把物性与作品单单看作一种道具的变种。”此语含义深刻，值得重视。换言之，我们不能把作家的文学思想变换成一种简单的语言工具。如对鲁迅文学思想的评价曾出现过这种弊病。在那个年代里，人们习惯于把一些原本是由外力强加的说法或看法变换成自己的思想常态。这一结果致使中国语言传统受挫，无法建立起批评语言。我们可借用海德格尔的文艺理论来帮助我们去识破这种语言魔术的伎俩。真正的文学必须建立在文学批评语言之上，我们应该清醒地认识到这一点。建立一种健全的政治、文化的

批评语言，是衡量一个国家的文化机制是否健全，两者不可缺一。

自反右运动以后，如同狂风骤雨似的一场接一场的政治斗争给中国人带来了血淋淋的教训。在苦难的岁月之中，杨刚的挚友萧乾却吞下苦果咀嚼了二十几载。

2. 诗的语言

既然点到了杨刚的诗，我们不妨来看看新时期的诗歌形式吧。大凡论诗评语要有一份责任心，这点很重要。做不到的干脆不评为好。我认为，著书立说也好作诗谱曲也好，都是约定俗成的东西，主要是来提高道德情操的。

《诗经》便是中国最早的一部民间诗集。那么，论诗评语，怎么来论？怎么来评？有评得好的，也有论不好的。还有论错的，感触到之后可再重论。这是替人负责，值得提倡。我们知道，诗歌有诗歌形式，小说有小说形式，电影有电影形式，新闻媒体自有它的媒体语言，各自功能不一，很难求同。谈及这些，当然不能一一举例来说明。当今的时代是多维空间，显得比以前宽松多了。在小说语言里也不可缺少多维空间。何谓“多维”？日语中称为“多次元”。什么是次元？简单地说，它是建筑空间用语。多一个次元就多一个自由空间。小说语言若在多维空间中自由运用，就会愈发增添新意。那么，诗的语言需要多维空间吗？同样需要。不仅三维，甚至四维空间也需要。什么是四维空间？目前的科学还未达到可让人们去直接享受四维空间。但可在诗歌、科幻小说、或科幻电影中去体会。不是光看，要凭人的感官去体会，这就比较困难了。有人感受得到，有人感受不到。诗的境界之崇高与深邃，让人敬而远之，此乃是文学中常遇到的事。无可责备。

具有悠久历史的诗文大国，中国的新诗发展却走了一条艰难曲折的道路。自一九一七年开始了新文化运动之后，期间也尝试过模仿日本短诗或泰戈尔的小诗，终究不成。然其尝试并非无意义。日本的短诗历程走了几百年历史，而中国新诗进入二十世纪之后才开始发展。二十年代至四十年代里冒出了很多诗人，但较之散文，中国的新诗发展仍觉不太理想。

“文革”之后出现了一个诗的新世纪。在新时期的天地里，诗星泛出，如顾城、海子等诗人的诗篇，曾轰动过中国大陆。德国汉学家顾宾、瑞典汉学家马悦然（诺贝尔文学奖评委会

员)等都赞不绝口,称中国新诗迎来了新世纪。

我们来看一下顾城的组诗「我的幻想」中的一首诗「留念(一)」(1969)。

从遥远的西天
从余霞中间

飞来一片枫叶
飞来一朵火焰

我把它拾起
作为永久的留念

好,我们再来读一首顾城的诗「一代人」(1979)。

黑夜给了我黑色的眼睛
我却用它寻找光明

短短的两行诗震惊了当时的诗坛。回头让我们来读读德国汉学家顾宾与顾城的谈话。问:“什么原因使你开始写诗?”答:“我在自然中间听到一种秘密的声音,这种声音在我的生命里变成了诗。”顾宾娶了一个中国老婆,在波恩会见时俩人都在场。

顾城(1956—1993)于1987年应邀出访欧美等国。瑞典汉学家马悦然非常欣赏顾城的诗,他是诺贝尔文学奖评选委员,曾多次邀请顾城去德国讲学访问。1988年,顾城赴新西兰讲授中国古典文学,被聘为奥克兰大学亚语系研究员。1992年重访欧美。然后他又回到南太平洋新西兰岛国的激流岛上,走上了他的独立王国生活。之后事态急剧向坏的方面发展。他是个唯我独尊、自私自利的天才,连唯一的儿子也送给了人。他演出一场妻妾同堂的丑戏。妾丢了他,走了。妻子谢烨忍无可忍,也准备一走了之。1993年10月8日顾城杀妻自尽。

好,接下来看看海子(1964—1989)的诗吧。「十四行:夜晚的月亮」(1985.6.19)。

推开树林
太阳把血
放入灯盏

我静静坐在

人的村庄
人居住的地方

一切都和本原一样
一切都存入
人的世世代代的脸
一切不幸

我仿佛
一口祖先们
向后代挖掘的井。
一切不幸都源于我幽深而神秘的水

顾城与海子各有风格,前者开创了“朦胧诗”,后者谱写了脍炙人口的史诗,也即叙事诗(中国历来缺乏史诗)。两个诗人两种风格,从他们的诗中便可感悟。在海子的史诗《太阳·七部书》构图的范围内产生过世界最伟大的史诗。但他不是沿袭古代太阳神崇拜,更主要的是,他要以“太阳王”这个火辣辣的形象来笼罩光明与黑暗的力量。他的生与死都与《太阳·七部书》有关。1989年3月26日黄昏,海子在北京郊外卧轨自杀。年仅二十五岁。他毕业于北京大学法律系。真正值得同情的是与他相依为命的寡母。

在中国新文学运动里有一个遗憾至极的事,即俄国形式主义诗的运动未被输入。俄国形式主义诗的运动早在十月革命之前就开始了。马雅可夫斯基为当时的代表诗人,十月革命时年仅二十五岁的他,当上了莫斯科地区军政委。这为他以后的诗人生涯酿了一口苦酒。那么,俄国形式主义诗到底是什么形式呢?其实并没有什么诗的形式,打破既成的“自然”便是了。

这个时代的诗人打破了旧有的风格,在诗的语言里建立起了自己的多维空间。如诗人特列季亚科夫的长诗「怒吼吧、中国」(1924)共有三百八十多行。在这部诗篇里,诗人亲临北京街头,把聆听到的各种各样声音及所见所闻都用自已的语言记述了下来。这就是那个时代的杂声、脚步声,好坏是另一回事。就像我们现在去北京前门逛大街一样,如果你可以把那里的杂声以及所有的一切都编成诗的形式的话,你也可成为一位诗人。长诗《怒吼吧、中国》实际上是诗的语言实践、诗的形式并带有电影手法。

我对俄罗斯这个优秀民族的文学艺术情有独钟。天智聪慧的俄罗斯民族在十九世纪初便开创了自然主义文学，谱写了许许多多的诗篇。在俄罗斯文学里称其为“黄金时代”(The Golden Age)。到了十九世纪末、二十世纪初又迎来了“白银时代”(The Silver Age)。

“爸爸，爸爸，我又想出来一首诗，一首诗……”，据顾城父亲讲，八岁的顾城每天从西直门小学放学回家，沿着曲曲折折的楼梯、长长的甬道奔跑着，推开房门扑到他父亲怀里，噘着小嘴吐出诗句来。顾城父亲是位革命诗人，名叫顾工。他却看不懂顾城写的诗，这是必然的。他们那一代的诗人所写的诗歌都充满着火药味。用于诗歌的语言不能有像大炮一样的声响。诗的语言要淡妆，不可浓妆。并要有协调的音乐美。试想一下，为什么现代中国出现不了像艾略特那样的诗人？为什么中国现代诗歌里没有《荒原》那样的诗歌？其实我们不必拘泥诗人不诗人这种称号，只要自己认为是诗人也行。跟发表没发表过诗也没什么关系。我们的社会里存在着各种各样的语言。如有哲学思想的语言，也有小说诗歌的语言，更有残留着各种时代的语言。诗人只要有了自己的思想才会产生新颖的语言形式。诗的形式确实代表了诗人的思想。

诗人是什么！？被誉为现代杜甫的诗人芒克，曾在东京冲着我说过这么一句话：诗人是疯子，是精神病患者！！

顾城曾有一次在南太平洋的荒岛上走进一所红房子，里面有一个脸色苍白的男人，正在使劲地砍柱子。他抬起头看到了顾城。便开口说：“世界末日就要到了，你知道吗？”顾城问他：“什么时候？”“五十年之后。”“没事，我只要二十年。”顾城死去已有十六年了，世界的末日还未至，但末世的幻想愈加浓烈了。顾城活不下去了，完全可以自缢，我们不能原谅他把妻子年轻的生命也搭进去。

“我们凭了人间共同的情感，可以了解一切的艺术作品，但是因了后天养成的不同的趣味，就此生出差别，以至爱憎之见来。我们应当承认这是无可奈何的事，不过同时也应该知道这只是我们自己主观的迎拒，不能影响到作品的客观的本质上去，因为他的绝对的真价我们是不能估定的。”这是周作人在其《文艺批评杂话》中的一段话。那么我们对顾城的诗歌也应如此。

一九九八年岁末，在东京召开中日国际诗人会议，我匆匆赶去参加了这个会。会后跟北岛、芒克见了一面，北岛的神情就像大海一样宁静。不愧为他是流亡诗人。据诗人北岛说，他的堂妹对他作过这样一个声明：“你的诗集就免了，等散文集出来再送我。”看来诗人已被视为疯子精神患者。北岛自从流亡海外后，他不能光顾写诗，这样准会没饭吃。于是他就拿起流亡之笔来写他的流亡生活。他的散文独具风格，文字清秀，读了让人心旷神怡。字里行间，有一种跃然之感，寥寥数语，就将一个人、一事物描绘得有声有色。活像一个大厨师似的，三下两下就能炒出一品菜，让你赞不绝口。北岛的散文再现了中文的魅力，词与词的搭配得当，富有距离感。在散文里他还把时间颠来倒去，让你捉摸不透，真是妙极了。这跟他漂泊海外有关。在他的书中，你还可以找到他在世界角落里的影子。他的诗文墨迹就像雪片似的洒向那些角落里。北岛的文字朴实，体现了他的缄默的性格。他的散文给中国现代散文又增添了光辉的一页。散文的语句不能追求华丽，华丽是一种无思想的见证。就像大学一样不能光盖金碧辉煌的高楼，在知识的殿堂里应该剥离华丽。具有几百年历史的耶鲁、哈佛等大学，给人的印象就是古朴端庄、严肃而宁静。其实，流亡海外，并非单纯是流亡。流亡是一种生存方式，也是一种写作方式；其实质在于离开主流思想，建立自己的思想。只要读一读海明威的作品就可领悟这一道理。我时而捧起北岛的散文来读，好松懈一下精神上的困苦。

诗人，唯独诗人才能向这个世界怒吼！艾伦·金斯堡可以说是美国嬉皮士的鳌头。他度过了七十有余之生，他给许许多多的青年带来了欢乐，但他的一生是怒吼的一生。有时他像法官似的为朋友打抱不平，终年忿忿不平。在他去世时，朋友们聚集在他的住所一起喝酒，消除寂寞，好像不顾金斯堡死去似的。不过他们这些嗜酒自残的嬉皮士，在他们的世界观里却有一种人道主义精神，所以他们能有召唤世界的魅力。我认为，“垮掉的一代”的文学才是真正的“空虚的文学”。它是在经历了被战争摧毁了世界之后出现的青年文学。他们都嗜好自由放荡，他们用自己的诗歌、小说震撼了世界青年。这种诗歌的语言，依我来看就是“空

虚”。它叫你怎么去对付这个荒唐无稽、伪善的世界。可是当今的诗人拮据，与世隔绝，非为一般人所知。多亏了艾伦·金斯堡、克鲁亚克这些嬉皮士，让中国的年轻诗人也染上了空虚精神。北岛也是艾伦·金斯堡的好朋友。

诗歌的语言是想象的翅膀，它把你带进另一世界。当你彼岸产生一种新的感觉后，就会吐出心中的词语，去编织世界的彩虹。总在教堂里回荡的上帝的声音，究竟对人间起多大作用，其实世人并不知道；而诗人却像疯子似的不停地在编制人间的呓语。人们常说诗人总跟世界过意不去，但乌云总是笼罩着人间，人们只有在黯淡的世界中寻找光明。世界总在诗人的脚下。

我在“前言”中谈到，新时期文学出现得迅猛，消失得也快；当我们追忆它时早已无影无踪，真是耐人寻味。这个问题值得重视，它不仅仅是作家个人的行为，而是与中国现代文学的发展进程密切相关。

二、萧乾的人生行旅

1. 萧乾与埃德加·斯诺、《大公报》

萧乾早期的作品主题是贫穷。对萧乾的童年来讲，世界的台阶太高了。他家贫困，到初中三年级他就不得不考虑谋生的职业了。当时他天天看报上的“征求”栏。有一次北新书局招练习生，他通过考试成为一名练习生。他在北新书局没干多久就因跟两个徒弟一道闹“罢工”，被赶了出来。由周氏兄弟等人士创办的《语丝》杂志就在北新书局印刷。萧乾作为北新书局的徒弟，还常将刊物稿费送到鲁迅和周作人的住所那里。萧乾在燕京大学读国文专修班时，结识了一个二十四五岁的美国青年。他名叫威廉·阿兰。他妈妈给他一笔钱让他见识一下世界，他就来到了这个古老的国度。萧乾的国文老师是清华来的客座教授杨振声，萧乾把从教授那里听来的有关中国新文艺运动的情况讲给这位威廉·阿兰听。后来他们两个人办起了一份《中国简报》（《China in Brief》），简报资金是由这位美国青年掏出来的。萧乾专门介绍中国新文学，这份简报现存八期，已捐给中国现代文学馆。

一九二八年，二十三岁的斯诺从美国密苏里洲的堪萨斯来到中国。一九三一年至三三年，他在上海结识了鲁迅先生和孙夫人，他接

触到中国人民为抗日、为民主而进行的不屈不挠的斗争。为了编《活的中国》（“Living China”），他读了鲁迅先生和三十年代中国其它作家的作品。在姚克（莘农）的帮助下，将鲁迅的《呐喊》等七篇作品译成英文。这是《活的中国》第一部分。一九三三年秋至一九三五年七月，斯诺教了萧乾两年书。这期间，萧乾（后来杨刚也参加了）协助斯诺选译了茅盾、田军、丁玲的作品各两篇、柔石、郭沫若、巴金、沈从文、孙席珍、郁达夫、张天翼、沙汀的作品各一篇。在斯诺的要求下，萧乾和杨刚各提供了一篇。萧乾那篇是《皈依》。一九八二年，萧乾在《一个乐观主义者的独白》一文中回顾道：“我那时所抨击的社会不公平和宗教奴役都是我自己所亲身遭受的。……我曾见过一个九代世袭的天主教徒，她根本不承认自己是中国人，认定生来就是属于梵蒂冈的。宗教就是这样用无形的刀子从东方人的灵魂里把民族感情挖个干净；然而不远万里来传经的人，都以本国的炮舰作后盾。当年就是这事实促使我写了《栗子》里那几篇小说。”

一九七九年八月，萧乾应邀赴美，参加保罗·安格尔·聂华苓夫妇创办的爱荷华大学“国际写作计划”的活动。回国后，接到美国加利福尼亚大学教授路易斯·罗宾的信，说他正在研究萧乾早年所写的揭露教会学校里暗面的小说。问他在半个多世纪后，对基督教的态度改变了没有。萧乾回信说，他揭露并反对的是二十年代的强迫性信仰，以及宗教格帝国主义的关系，但并不反对宗教本身。

一九八八年，这位教授寄来了一本书：《两刃剑——基督教与二十世纪中国小说》。其中有一章是：“萧乾：一位反基督教作家”。他着重分析了萧乾的四个短篇《皈依》、《昙》、《鹏程》、《参商》。一九九〇年，萧乾写了一篇《在十字架下的阴影下》，说明了他反的不是基督教本身，而是历史上这些在十字架的阴影下发生的不愉快的事。萧乾在崇实所接受的宗教教育既是原教旨的，又带强迫性的。萧乾对基督教的反感，我们可看作是萧乾少年时代对世界所产生的一种感性认识。也可以说萧乾在少年时期就经受了一场思想的洗礼。

《大公报》是萧乾走出校门谋到的第一个职业岗位。他担任了以小市民为对象的《小

公园》副刊编务。这个刊物五花八门，内容低俗，读者都是些平庸之辈。当时正好处在新旧交替的阶段，《大公报》社长胡霖让萧乾独当一面，是为了把刊物办得更好。在这之前，萧乾已结识巴金等年轻作家。经萧乾一番努力，不久《小公园》上面出现了叶圣陶、冰心、知堂、巴金、靳以等作家的名字。随后林徽因也来发表作品。胡霖发现萧乾把《小公园》编得跟《文艺》毫无差别，于是，索性将《文艺》和《国闻周报》的文艺栏也交给了他。

一九三四年十一月，巴金为学日语东渡日本。他居住在横滨的一位朋友家里，有位朋友要巴金教他中文。当时日本称中国为“支那”，于是中文也就成为“支那语”了。巴金在《“支那语”》(1935)一文中写到，日本的“支那语界的三权威”(宫越健太郎、杉武夫、清水元助)主办的杂志《支那语》里面有伪满洲国外交部宣言，伪满洲国报纸的时评，以及溥仪的即位诏书。并把一些满洲的土话等都编了进去。也常常有人选《大公报·小公园》的文章来译注。对此，巴金说到：“这《小公园》大概便是他们眼中的现在中国文坛了。作为第一权威的宫越氏曾编过一本《支那现代短篇小说集》，选入了刘大杰氏的《黄鹤楼头》等小说，这是五年前的事情。……权威的努力是很可佩服的；但是做了中国人而来读这种奇怪的中国文和中国话，落进了这样恶运的我也该是值得怜悯的罢。”巴金在日本受到了歧视，如同放逐似的境外生活激发了年轻作家的想象力。

萧乾在回忆录中说：“从1935到1939年，无论我在天津、上海还是香港编刊物，书评这一栏从没间断过。”在这期间，萧乾还写了各种评论文章，也有游记。如《雁荡行》(1937)这篇纪行，非同于游记文学；作者的眼光深邃，从内容来讲可以说是一篇近代文明批评的纪行文。

“生活的丰富不在于生存方式的种类的多或少，而在客观的观察力和主观感觉力的锐利敏捷。一个人要能多方面地了解、品尝所见到听到的事，要去观察和分析所到过的地方，观察和分析看到的各种情景。我认为一个人生活是不是丰富，不在于他客观上见过多少事物，而在他能主观地激发多样的情感，能够同情人性的方面。”这几句话，是林徽因在自己寓所里对着沈从文和萧乾来见她时倾谈的。人生好

比是一部活的书。里面记载了真实的过去，离开人生便无从可谈。人的出生是无可奈何的事，但生存永远是搏斗。无论在哪儿生活，搏斗能使你感悟人生，并去开创自己的路。

2. 生的炼狱——《未带地图的旅人》

《未带地图的旅人——萧乾回忆录》(香江出版社,1988)共分七章。一至七章的时间序列分别为：第一章《黎明曲》(1910-1928)、第二章《冲出去》(1928-1935)、第三章《我与<大公报>》(1935-1939)、第四章《旅英七载》(1939-1946)、第五章《大十字路口》(1946-1949)、第六章《我回来落户了》(1949-1979)、第七章《重见光明》(1979-1988)。我把第一章至第四章作为前半部，第五章至第七章作为后半部。

我被书名新奇的《未带地图的旅人》所迷住是一年前的事。二〇〇八年夏天，我应鲁迅博物馆陈漱渝先生的介绍采访了文洁若女士。说来惭愧，我在文老师的寓所墙上看到挂着一幅老人头像，觉得很眼熟，但一时想不起来。蓦然间我才醒悟到那老人头像就是萧乾。此次采访收获不小，文洁若老师赠送了十几本书给我，其中一本就是萧乾回忆录《未带地图的旅人》。我手头有一套《萧乾文集》(10卷，浙江文艺出版社，1998)，是出版不久托人从国内带到日本的。当时我正在研究郁达夫，很想知道有关达夫被害的报道情况，萧乾又是第一个报道郁达夫被害的中国记者。如今，《萧乾文集》已成为我的好朋友。

去年十月间，我细读了《未带地图的旅人》。我觉得读萧乾文学是一场震撼，他的文学能改变中国现代文学的地图。周作人曾说过：“好的回想录必须具备诗与真实。”那么一部好的传记也是同样。《未带地图的旅人》记录了萧乾的激荡人生，它非同于文坛旧事的回想录；这是一部题材奇特的传记，又是一部描写“疯狂岁月”的人生悲喜剧。作为新时期文学的里程碑，这部作品将永远铭刻在中国文学史上。

萧乾说二十世纪中国文学的主流一直是对现实生活的关切。当我躺在榻榻米上时，《未带地图的旅人》中所描写的一切，仿佛银幕似的一幅幅展现在眼前。倘若这部回忆录拍成一部电影的话，将更会感人。因为这是一部描写今日中国的尤利西斯作品，又是一部现代中国的精神忏悔史，它将会让世界知道中国现代

知识分子所遭受的厄运。迄今我还未读过像这样的作品。我觉得把达夫和萧乾的名字排在一起,是具有非常的象征意义。郁达夫是在中国遭受日本侵略之后被日本宪兵杀害的,他的被害凝固了近代中国的悲惨命运;而萧乾在壮年期所受的遭遇则代表了中国知识分子的厄运。萧乾的前半生与西方现代文学紧密相连,并在世界近代史上留下了足迹。随着时间的推移,《未带地图的旅人》将会成为一部伟大的作品。它含有东西文化的结晶,是一部揭示人性的历史题材传记作品。

从作品角度来看,前半部的描写场面为多。从一个出身贫穷的少年到成长为一名报社记者再去欧洲战场亲临战争硝烟,这些描述非常生动。它让读者觉得这个陌生的世界是多么神秘,让人鼓足勇气走向世界,去较量自己。作品中所描写的那位青年是那么一往无前,他走到一个地方欢乐就接踵而来,并总是设法让自己与世界对话,并且成功了。前半部的尾声描写了他那归心似箭的故土情结,给读者留下了深刻的印象。然而,这只归家心切的鸽子却回到了一个灰色的世界。一跨入作品后半部,顿时黯然失色,世界失去了原有的光辉。作品叙述非常痛苦,人被一种专制的文字游戏整得喘不过气来。那是一个缺乏人性的疯狂的世界,人们都失去了灵魂。唯一给男主人添一份情意的是一位善良的女性。洁若(此名字在作品里更显得温文尔雅)这个女性的描写虽然不太突出,却成了我们落了魂的男主人的精神依托。两人相依为命,支撑着一个小家。尽管眼前的世界破灭了,但对未来的生活却充满着希望,那一股子情热始终没有消退。作品中的男主人和洁若,俩人和睦倡随,相依为命,悲中取乐,真是催泪如流。整篇作品带有悲剧性,但同时又是一部人间喜剧,里面充满了人生麻辣味。我觉得萧乾文学里含有西洋文学的戏剧性,这个问题恐怕还未引起重视,值得研究。

萧乾曾说过:“伟大的作品在实质上多是自传性的。想象的工作只在于修剪、弥补、调布和转换已有的材料,以解释人生的某一方面。”在中国近代文学的作品里常出现有强大的家庭背景或社会背景,有时感到小说人物被压得气都透不过来,当然这些都是深沉的人生课题。萧乾早期作品则与之不同,不同之处在于人物不受家庭传统道德等影响。他的文学

里能焕发出一种新的生活气息,以坚韧不拔的锐气冲向世界。在生活的另一头,向你微笑。

《未带地图的旅人》既含有深沉的人生课题,又充满了勃勃生机。而这生机多半是由文洁若带给萧乾的。歌德说过:女性是永恒的。我一直似懂非懂,总以为自己理解了这句话。当我读了《未带地图的旅人》之后才领会这句话的意思。文洁若女士的一辈子,忍受了巨大的精神折磨和肉体痛苦,她在最关键时刻还是挺住了。如果萧乾身边没有文洁若作伴的话,他很可能走到另外一个世界去了。正因为有了文洁若的支撑,才使萧乾留下了这部作品。

文学的重读是对文学史以及原有的文学观重新批评。我认为,西方对萧乾文学不够重视的原因是在于他们眼光老盯住古老的东方。他们可在老舍或沈从文的作品里寻找古老的中国影子或乡间稻香的原初风味,以此来满足他们的东方情趣。《未带地图的旅人》推动中国文学跨进了一个新的世纪,它的前半部记述了一个中国新青年走向世界,让世界发现了今日之中国。不管如何评价萧乾文学,我相信世界不会忘记《未带地图的旅人》。这是一部揭示人性的伟大作品,国内也有一部《狂欢的季节》,但简直无法同日而语。

席勒有句名言:“生活是严肃的而艺术是宁静的”,美应当使人获得解放并给人以愉悦。对文学家来讲,没有再比生命与创作更重要的东西了。文学是孤独者的园地,也是追求思想自由、磨练精神与想像力的园地。诗人勃莱克曾说艺术专重感兴(Inspiration),技巧只是辅助的东西。我们知道,鲁迅笔下的阿Q、孔己己等人物形象背后蕴藏着孤独者的影子,它震撼了当时的中国和世界。进入新时期,中国现代文学又一次焕发了青春。年逾七旬的巴金、已近七旬的萧乾,在人生最后的时刻重放光芒。如果没有他们的晚年,中国现代文学将更为黯淡。他们的小说创作年华虽已逝去,但值得庆幸的是,他们从揭示人性的角度写下了不朽之作。《随想录》与《未带地图的旅人》分别都译成日文,反响很大。在这两部作品中我们可看到正直的人性被扭曲,求生成为了唯一的生存方式。作者在作品中还留下了一大片空白,不是步履重重,便是伤痕累累。他们的痛苦是来自于创作的割裂,今后无论怎么重写一部完美的文学史也无法填补这一空白。梦魇般的疯狂岁月给我们所留下惨痛的教训是:现代中

国的思想文学受挫在短时期内是无法挽回的。

日文版《未带地图的旅人》的主编丸山升先生，为东京大学教授，中国现代文学研究家，著作丰硕。于2006年11月26日患病去世。丸山先生在翻译《未带地图的旅人》之际，与萧乾、文洁若经常通信。丸山升先生在日文版的《解说》中这么写道：“该书的魅力首先在于萧乾所经历的一切事实（此种场合的‘魅力’一词可能对其家属所受的痛苦恐有失礼）。中国知识分子所经受的苦难，对日本人来讲，多多少少有点难以想象。如同萧乾本人经常所说的那样，即‘中国知识分子的一生皆可成为一本书’。惟独萧乾的生涯是独特的。”寥寥数语，说出了丸山升先生的肺腑之言。

思想家本雅明告诉我们，对过去所有的一切意象，如果现在不作与己相关的认识，将会永远消失无法挽回（《历史的概念》）。当人类受尽灾难，从一个黑暗的时代、或从愚昧的时代中走出之后，觉醒是最关键的。巴金在《随想录》中意味深长地说道：“十年浩劫决不是黄粱一梦。这个大灾难同全世界人民都有很大关系，我们要是不搞得一清二楚，作一个能说服人的总结，如何向别国人民交代！可惜我们没有但丁，但总有一天会有人写出新的《神曲》。”一部《未带地图的旅人》，思想深邃，情节感人，不失为是现代中国一部新的《神曲》。

任何一部名作都有它的时代背景和思想背景。在二十世纪的头尾恰恰诞生了《尤利西斯》与《未带地图的旅人》，这无疑是历史给排好了位置。萧乾回忆录以其惨痛的主题在现代中国，正直的人性只被当作疯狂成了他的成功作之一。

萧乾早期作品如《蚕》(1935)、《栗子》(1936)、《矮檐》(1936)等描述了贫困的童年生活。萧乾孩提时喜欢小动物，他对人物刻画非常细腻，富有生命感。由于贫穷使他对生命更有执著的追求，他只能在宠物世界里得到一些慰藉。我认为，对生命执著的追求是萧乾文学的一条重要底线。萧乾坚信自己是一名唯物主义者，这一思想是与他的童年生活不可分割的。到了晚年萧乾仍对世界充满了希望，并使他的作品熠熠闪光，这与他的早期作品也是紧密相关的。萧乾的文学作品自传色彩浓烈，《梦之谷》(1937)有着强烈的艺术震撼力，为

萧乾早期的代表作。

一九七九年二月，萧乾手里接到了一张恢复名誉的纸签。自此以后他重见天日，焕发了暮年的青春。并撰写了许多重要文章。如《斯诺与中国新文艺运动》(1978)、《鱼饵·论·阵地》(1978)、《海伦·斯诺如是说》(1979)、《挚友、益友和畏友巴金》(1981)、《杨刚与包贵思——一场奇特的中美友谊》(1982)、《在洋山洋水面前》(1982)、《从斯诺的一生看新闻记者的素质》(1983)、《负笈剑桥》(1984)、《我的启蒙老师杨振声》(1984)、《一代才女林徽因》(1984)、《北欧的斯诺》(1984)、《欧行冥想录》(1985)、《改正之后——一个老知识分子的心境素描》(1985)、《欧战杂忆》(1985)、《北京城杂忆》(1985)、《在歌声中回忆》(1985)等等。每一篇文章里都洋溢着萧乾对人生执著的爱，又是五四文学以来珍贵的回忆。

萧乾是一位才思敏捷并有良知的作家，巴金是他终生挚友。埃得加·斯诺在《活的中国》一书中说过这么一句话：“中国只要不扼杀知识分子是最有希望的。”此语含义深刻，充满了斯诺对中国文学所寄予的希望。萧乾回忆录《未带地图的旅人》，有英译本：Traveller without a Map(伦敦贺金森出版社[Hutchinson]1990年版)，以及美国斯坦福大学出版社[Stanford University Press]1993年版。日文版有『地図を持たない旅人』(上下卷、丸山升监译，[日]花传社、1992年)。

3. 萧乾与英国作家福斯特

我们知道，一国文学很难断定有成熟期。但对一个作家来讲，有他自己的文学道路，即有青春期、成熟期、晚年期。遗憾至极的是，萧乾的壮年期经历了文字禁锢。他所走的文学道路，典型地代表了许许多多中国知识分子的命运。到了晚年，萧乾文学令人震撼的便是惻隐之心的复燃。我认为最终还是与英国作家福斯特的文学汇合了。《未带地图的旅人》描述了一位弱者的灵魂失落、而又怎样重新得到挽救的一部真实的人生悲喜剧。这部回忆录不失为新时期的里程碑。负笈英伦七载，萧乾与福斯特在剑桥邂逅相遇，并交下了跨国友情。这段情谊虽然以悲剧而告终，但文学的力量最终还是跨越国界，使得他们的文学结合在一起了。福斯特曾说过一句话：“在国家与朋友之

间如果非要我背叛一方不可的话,我将鼓足勇气去背叛国家。”在大江健三郎的文学里,也把人的价值看作高于国家利益。因为通过语言创造人的价值,对一个真正拥有思想的作家来讲比什么都重要。

一九四一年五月九日,英国为泰戈尔逝世在伦敦举行了一个追悼会。萧乾代表中国出席了那次会,并作了讲话。在这个会上萧乾与福斯特结识。一九五四年,福斯特趁英国一个文化代表团访华之际,委托代表团一成员带给萧乾一封信和一本新作。萧乾应邀参加了欢迎酒会。当那个成员(福斯特的密友——诺丁汉大学教授斯普劳斯特)与萧乾碰杯共酌时,悄悄地说带来了福斯特的书信。萧乾如同洒了一桶冷水似的愣住了。他不敢接受。萧乾在《记E·M·福斯特》一文中写到:“斯普劳斯特想必是原封不动带着那封信及书回到了英国。我甚至推想福斯特在得悉一切经过之后,痛心地把过去写给他的信,一古脑儿撕个粉碎。也许还骂过一声:‘中国人真不懂友谊,不通人性!’我所以这样臆断,是因为1984年我重访剑桥时,掌管福斯特遗物的豪尔博士对我说,福斯特逝世后,连一封我的信也没找到。可以说,福斯特把我们的友情痕迹消灭得一干二净。”(《萧乾文集·第五卷》)“文革”期间,萧乾所保存的福斯特的一百多封书信也统统化为灰烬。

一九四九年三月,英国作家福斯特曾拜托何伦教授(入了英国籍的捷克汉学家,萧乾旅英期间的好友),趁着赴香港为剑桥大学王家学院采购书籍之便,三次登门力促萧乾前往英国当剑桥大学的终身教授。条件十分优厚,许诺以全家三口人的旅费。萧乾坚决谢绝了。进入新时期,一九八六年文洁若陪萧乾第二次赴英(第一次是一九八四年),看到当时的档案中有“萧乾处在危险中”字样。福斯特把友谊看得高于一切。他对萧乾说过:“倘若在友谊和祖国之间做抉择,我会选友谊。”他不可能理解萧乾这种类型的知识分子。(文洁若语)

在福斯特的文学里,洋溢着对弱者的同情、怜悯。这种怜悯之情来自于他就读公立男子高中时遭受到同学之间的“性”的暴力与压抑。培育出敏捷的思想语言、炼出健壮魁梧的身体为将来效忠国家,则为大英帝国所有的公立学校的宗旨。遗憾的是,体弱的福斯特未具

备魁梧的身材,于是他就遭到了周围的歧视。尽管他未遭到国家的欺骗,但在小说《印度之旅》(1924)里却揭示了白色人种的真实面貌。可以说福斯特是一位永远背叛国家的勇者,因为他拥有了一颗弱者的灵魂。小说《无尽的旅程》(The Longest Journey, 1907)中记载了一位弱者的心声。一九六〇年,福斯特在《无尽的旅程》新版序言中说到:在我的五篇小说中,这篇小说最不受欢迎,而在自己的记忆中倒是一部愉快的小说。

据《爱·摩·福斯特评传》(Francis King, E. M. Forster, Thames and Hudson, 1978)一书所讲,福斯特(1879-1970)生于伦敦一个建筑师家庭。生下一年后其父患肺癌去世。福斯特厌恶公学。在剑桥大学他与“布鲁姆斯伯里”(Bloomsbury)一派作家交往密切,包括罗素和吴尔夫夫妇等人,政治上自由主义,艺术上崇尚法国印象派和后期印象派,宗教上无神论。一九二二年和一九二一年两次去印度。一九二七年,开始在剑桥大学讲授文艺批评和文学创作课程,一直在剑桥,任校务委员。四十年代萧乾是经福斯特和魏礼的推荐进入剑桥大学王家学院的。

福斯特以其深刻的洞察力和高超的文学笔触在小说中塑造出一大批性格鲜明的人物形象。福斯特在文学理论方面也有建树,他的理论著作《小说面面观》对后来小说理论的发展产生了很大影响。福斯特强调“人与人之间的真诚关系”,呼吁人们排除个性、种族、阶级的偏见与隔膜,寻求人类的共通之处。并指责英国资产阶级的虚伪性和局限性。福斯特生活得似乎异常平静。没有轰轰烈烈的“丑闻”,也没有惊天动地的爱情,90岁高龄得以善终。那本足以引发人们对他同性恋身份风言风语的《莫瑞斯》,直到他死后才得以出版。

旅英七载,萧乾与英国作家爱·摩·福斯特结下弥足珍贵的友谊。在改革开放之前的大环境下,这段跨国友谊以悲剧告终。福斯特长萧乾二十九岁。萧乾去世后,文洁若把福斯特的《莫瑞斯》(Maurice, 1971)译出,分别在台北和北京出版了繁体字和简体字本,以缅怀故人。北京的文化艺术出版社印了一版,新版即将由上海译文出版社推出。

王芝理在《百年沧桑:王芸生与〈大公报〉》一书中写道:“萧乾仍是《大公报》诸记

者中最幸运的。实际上，他的名声大振，是在改革开放年代……萧乾是《大公报》诸记者中罕见的最少具有悲剧色彩的人物。”（见148页）“总编辑王芸生嘱他写的《英国工党执政一年》和《自由主义者的信念》……既表达了萧乾当时的思想，也反映当年《大公报》的思想潮流。”（见第147至148页）

杨王荃在《萧乾、〈大公报·文艺〉与〈清算日本〉》一文中〔见《香港文学》1985年7月〕中写道：“如果说萧乾是个民族意识强烈的作家，实在并不过誉。早在三十年代，正当中国陷入内忧外侮的情况下，萧乾已有计划撰写一部揭露帝国主义文化侵略阴谋的长篇，而且得到美国进步记者斯诺的支持，可惜未能实现。然而他在运期间的反宗教主题小说，实际是站在民族主义立场创作的。萧乾是个作家，是个记者，同时也是个编辑。无论在任何岗位，他同样的留意社会，关心国事。”

杨雪梅在《人生的采访者——萧乾与〈大公报〉》（见《大公报记者丛书萧乾卷》，2007年6月）一文中指出：“在二十世纪的中国记者中，像萧乾这样具有宽广丰富的阅历、多种多样的才能的并不多。”丁忆帆在《人生采访者：萧乾》（见《新闻爱好者》，1995年月号）中写道：萧乾“充分显示了一个新闻记者的应有的良知与正义，反映了他对历史的深刻理解和洞识……”

谢冰、丁东、高增德关于“几位著名知识分子的晚年境界”的对话（见《东方》杂志，1996年2期）也值得注意，关于萧乾，丁东认为“萧乾今天的价值，正在于他没有沉默。”萧乾《读丁东的〈和友人对话〉小议知识分子的问题》一文已收入《萧乾全采》译文卷。

周作人在其回忆录中曾谈到一则树叶忠墓的故事，寥寥数语，十分感人。“每片树叶在将落之前，必先将所有的糖分叶绿等贵重的成分退还给树身，落在地上，又经蚯蚓运入土中，化成植物性壤土，以供后代之用。在这自然的经济里，可以看出别的意义，这便是树叶的忠墓，假如你要谈教训的话。”在自然界里既然连一片树叶都尽到了它的义务。那么，人的生命更可贵了。周作人还谈到，大抵人都活在一个过渡的时代，为了明天做他应该做的事。我们不能光有世界而无传统，也不能光有生命而无活动。要让生活在一个国度里的人，

都知道自己是一个光明使者，那是最为幸福的事了。我们可在巴金、萧乾等作家身上看到他们辛勤的耕耘创作。

笔者喜欢萧乾《拟J·玛萨里克遗书》中的一句话，即“——明天不用浪费你们的泪水和鲜花，正如今日你们不必浪费有失自己身份的言词一样。”这句话应作为我们面向未来的一面镜子。

三、巴金与大江健三郎

一九四五年八月六日，在广岛投下原子弹爆炸时的温度达5000度左右，由细胞组成的人体一瞬间都被化成灰烬。这颗原子弹的代号为“小男孩”（LITTLE BOY）。广岛、长崎（1945年8月9日）原子弹爆炸已有六十四周年了。目前全世界正在展开无核运动，此规模已扩大到地球的三分之二。战后，日本作家纷纷对广岛原子弹爆炸作了深邃的思考。正如战后作家野间宏在《世界意识的发生》（1954）一文中所指出的：核时代为世界意识。当今的世界文学正面临核时代的危机。迄今，日本作家写下了许多关于核时代的作品。大江健三郎也是其中一位。

1. 核时代的文学——“我们为什么写作”

巴金于第四十七界国际笔会大会上的发言稿《核时代的文学——我们为什么写作》（1984年）。时值日本作家井上靖为第九任日本笔会会长（1981-1985）。这一届国际笔会的中心议题为核时代的文学与作家的关系。在遭受原子弹爆炸的日本讨论这一议题，具有特殊的意义。巴金曾访问过广岛长崎，他目睹了三十九年前发生的原子弹轰炸的残迹。他在演说中对核爆炸受害者表达了深切的同情，并以强烈的责任感，呼吁各国作家用自己手中的笔承担起保卫世界和平的使命，以使广岛长崎的悲剧不致重演，使核时代成为和平建设的时代。他坚信：“只要全世界的作家团结起来，亿万支笔集在一起，就能够为后代创造一个更好的世界。”在演说中，巴金还谈了自己的文学生涯的感受，使读者感受到他从“文革”灾难中走出之后的胸中澎湃的激情。

大家知道，沙皇时代的俄国作家赫尔岑在他流亡期间，写了一部日记、书信、随笔、政论和杂感的长篇回忆录《往事与随想》。他

对往事的追忆是非凡的，加之现在的时间中所作的随想构成了他的巨篇。俄国文学的一个特点，它们并不把诗与散文的语言区分开来。这一现象早在十八世纪的诗人中已出现。他们受了教会斯拉夫语的影响后，非常重视艺术作品的意象，即没有意象便不存在艺术。所以近代俄国的散文非常发达。不像中国古代把诗歌视为极品，而把散文则分成几等品级。以至中国近代散文与古文发生断裂，此现象一直持续到现代。当今来崇尚“美文”只不过是一种怀旧而已。不过赫尔岑只把历史看作是偶然性，就像一个人走在道上一样。这种历史观，显然制约了《往事与随想》的思想性。

思想家本雅明告诉我们，对过去所有一切的意象，如果现在不作与己相关的认识，将会永远消失无法挽回（《历史的概念》）。当人类受尽了灾难，从一个黑暗的时代、或是愚昧的时代中走出之后，觉醒是最关键的。回顾一下我们中国，亦绝非有隔岸观火之等闲。

梦魇般的“文革”结束之后，巴金已逾七旬。人过七旬，算是进入风烛残年了吧。巴金说过：“作家是靠作品而存在的，没有作品就没有作家。”一九七九年十二月至一九八六年十二月、以及一九八〇年六月至一九八六年十二月，香港三联书店与人民文学出版社分别出版了巴金的《随想录》。《随想录》共五集，即《随想录》《探索集》《真话集》《病中集》《无题集》。此外，日本也翻译出版了日译本《巴金随想录全五集》（1982-1988，筑摩书房）。《随想录》涉及面之广，已为大家所知。有关《随想录》的文章之多，也超出一般想象。

正如大江健三郎所指出的那样：“《随想录》是一部范例，它揭示了中国作家和知识分子在时代潮流中是怎样度过的。”《随想录》是一部非常珍贵的文学作品。它的思考形式、体裁是对“文革”十年的一个总结。《随想录》的出现并非偶然。它是中国现代文学处在最为艰难时代的试金石，也是中国现代文学走向思想成熟的标志。它证明了中国现代文学的巨大潜力，并给人们带来了沉重的思考与反思。

巴金于六十年代前期多次访问日本，终未实现广岛的访问。一九八〇年春天，巴金首次访问了广岛、长崎。他在《访问广岛》一文中谈到：“我们去的第一个地方就是原子弹爆炸

中心的废墟上建设起来的和平公园，我们把鲜花扎成的花圈放在悼念受害者的慰灵碑前，站在那里默哀行礼。……马鞍形大纪念碑下面有一个石箱，箱里存放死者的姓名簿，箱上有三行文字，译成中文就是：‘安息吧，过去的错误不会再犯了。’这碑文据说是广岛大学一位教授在一九五二年写的。……三十五年前这里曾经是一片火海，今天面对着慰灵碑我还有口干的感觉。……在慰灵碑后面隔着水池便是‘和平之灯’，两只象征性的大手捧着一只杯形的火炬，火是一九六四年八月一日点起来的，而且要燃下去，一直到世界上没有了核武器的时候。”

文中提到的那位教授是广岛大学医学部教授。他身为医学专家，知悉当时的内幕。如果战争持续下去的话，日本军国主义者也会采取这一妄举。日本NHK电视台曾多次播放过广岛原子弹爆炸以及有关这位教授的情况。“安息吧，过去的错误不会再犯了。”这句碑文不仅仅意味着这位教授本人的信念，它表达了世界人民的共同心愿。

一九五一年，一位年仅四十五岁的日本作家卧轨自杀。他叫原民喜，他的妻子死于原子弹爆炸放射能。朝鲜战争爆发之后，朝鲜半岛面临再次遭受原子弹爆炸的威胁，原民喜对此表示愤怒就采取了这一手段，并非是绝望的表示。如果把他的自杀行为看作是“绝望”的话，那将是对他的侮辱。为了纪念他，广岛原子弹爆炸纪念公园内建立了原民喜的诗碑。原民喜著有《夏天的花》（1949）等小说。大江健三郎在《核大火与“人”的声音》（1982）一书中提及了此事，指出我们要一直记住原民喜这位作家以及其它战后作家。核大火构成了警世危言，充分显示了大江健三郎的想象力。正如战后作家野间宏在《世界意识的发生》一文中所指出的那样，核时代为世界意识。

巴金先生的演说“我们为什么写作”，这不仅仅是他个人的声音，而是作家的使命。巴金立志创作文学之时就把自己投入于这一使命中去了。今天我们来重温一下写作与时代的意义。

文学只能从渺小的意象出发。因为意象是发源于人对小宇宙最初的想象，语言则作为意象工具构成文学艺术的载体。诗歌小说便是文化的载体，它与社会紧密联在一起形成一个整体。任何作家诗人也无法否定。大江健三郎认

为，小说的想象力在于创造超越时代的形象。而今天在个人小圈子内写作的作家越来越多。不过，他们的写作只能是从个人小圈子到个人小圈子为止。这就是日本文学的现状。文学是一种尝试，它让人从奇怪的现代社会当中如何发现自己延伸下去。这一尝试如今已成为艺术、学问的目的了。美国战后文学的重要作家诺曼·梅勒，他的小说对医治美国人的精神创伤起了很好的作用。即他的小说激发了超越时代的想象力。诗人庞德的一首诗《黑夜降临在支那上空》所指的就是当时日本侵略中国，生活在地球上悲惨的人们，他们在怒吼、悲泣。

有史以来，人类经历了各种类型的战争，如今却又不幸跨入了核时代。美国小说家库尔特·冯内古特(1922-2007)，也是一名剧作家。他想象力极为丰富，说我们现在都生活在一个奇怪的世界里，世界的命运是由几个政治家来掌管着。他出于奇特的想象力，意想出了一个名叫“Planet”的小行星。他说把这颗行星让给五个政治家去管理，其结果会怎么样？如果这五个政治家头脑都有毛病，那么这颗小行星岂不是完蛋了吗？由五个政治家掌管的这颗小行星即指“五角大楼”(Pentagon)。如果发生核战争的话，世界就彻底完了。我们生活在这样一个疯狂的世界里，这种情况是前所未有的。

文学正处在这样一个核时代，凡有思想的作家都在为这个世界着想。文学艺术不能为满足于物欲的弱智献媚。现在大家该明白巴金先生所说的“我们为什么写作”的意义了吧。德国社会思想家马尔库塞著有一书，书名为《一次元的人》。这是一本关于先进国家产业社会意识形态的研究著作。他讽刺批判了当今的商业社会。即我们的空间全被商业广告新闻媒体所占领，当今的世界变得越来越小，越来越窄。而政治家愈发淫威。有人说现在是后现代文化的时代，也没错。不过，这只是现象而已，与文化本质并无相关。文化是建立一种独立性的批评语言，新闻媒体也是如此。批评是一种伦理方式，对文化深具影响，并使人超越时代。所以我们的社会需要文学家、艺术家和思想哲学家。他们的创作决不是为了个人，而是关系到民族文化乃至人类的大事。

巴金在第四十七届国际笔会大会上所作的演说，使我肃然起敬。因为他说出了文学创作与时代的根本的关系及其思想。人类虽然缺乏

准确的预知能力，但人类思想中有自我更新的能力，相信文学的力量能唤醒人性。因为文学语言迥别于政治评价；政治出于本身目的，往往会抬高或贬低某种思想，甚至会压制文学。

一个作家对生命与人性的呼唤并不出于个人利益，它跨越了国界。巴金在谈爱的力量，宽容是多么伟大，不易做到。让人知道生命的可贵，和平的重要。人类为追求美好的世界曾付出了巨大的代价，可是人类的悲剧总会发生。其悲剧的一个原因在于：人在做某件事的时候总以为自己是正确的，甚至执迷不悟。这是人的短处，所以人要不断思考反思。那种把一切都看成为过去的事，再也不会重演的想法，恰恰是缺乏思想的写照。

出生于官僚大地主家庭的巴金，面对社会现实，使他对家族制度产生了强烈的不满。巴金早期作品中的人物描写较粗糙，如爱情的描写方式与电影手法是分不开的。《灭亡》《新生》《死去的太阳》等作品，我觉得最大特征是描写了青年特有的一种情绪，即“焦躁”。当然，爱情的波折与命运的折磨、厂主的剥削与工人的受压、贫富之不平等现象，这些题材都与当时的中国命运联在一块。对今天的中国社会也有积极的意义。

巴金在《长崎的梦》一文中还谈到：“每个作家有他自己的生活的感受，有他自己的思想感情。在广岛和长崎，我回顾了过去长时间复杂的经历，也想到横在面前的漫长的道路，我十分痛惜那些白白浪费了的宝贵时间。”晚年的托尔斯泰被他的宗教思想所缠，他觉得自己未做到言行一致，精神上十分痛苦，为一般人是无法通晓的。巴金在思想上的矛盾、精神上的痛苦以及心灵的忏悔非同于托尔斯泰，巴金的痛苦是来自于创作的割裂。《随想录》近似于默示录，但又非同于默示录。巴金在历史面前保持了正直与冷静的思考。《随想录》就是这样一位文学思想家的足迹。

巴金的《随想录》问世后，众说纷纭。对此，巴金曾在《〈随想录〉日译本序》中谈到：“前些时候有人批评《随想录》‘忽略了文学技巧’。我不想替我的小书辩护，不过我要声明：我也不是空手‘闯进’文坛，对一个作家来说，更重要的是艺术的良心。”

《随想录》思想深邃，是一部忏悔之书。“技巧”一词，只能表明缺乏思想，是一种虚

无主义的姿态。任何思想都需要时间来验证。巴金的肺腑之言，也可用来验证当今中国社会中的文学价值。且来聆听一下他的肺腑之言，这些都发源于艺术的良心。

“文明社会应当爱惜它的人才，应当爱护它的作家。如果没有丰富的文化积累，如果拿不出优秀的现代文艺作品，单靠大量的出土文物，也不能说明我们的精神文明。”

“没有过去的文化积累，没有新的文化积累，没有出色的学术著作，没有优秀的文艺作品，所谓精神文明只是一句空话。”（《真话集》）

在巴金的文学中贯有中流砥柱的精神，即对事物不断反思。这种精神萌生于巴金早期的作品，无反思便无创新。我们将在后面提到，巴金的思想与大江健三郎以及大江的导师渡边一夫的思想相通。文学语言意味深长，超出任何政治评价。巴金《随想录》的重要性则毋庸置疑。它将永存于中国现代文学史上，并让人们永远记住疯狂的“文革”岁月。

2. 中国文学的希望——大江健三郎

二〇〇五年十月十七日，巴金于上海去世。终年一百岁。十月十九日，新华社发表了大江健三郎的唁电文。下面是唁电全文。

据今晨的早刊新闻，惊悉巴金先生去世，为之悲恸。对巴金先生的敬仰再次涌上了我的心头。我认为，《家》《春》《秋》是亚洲最伟大的三部作品。前不久我也完成了三部作，由衷感到巴金先生的伟大。先生的《随想录》是一部范例，它揭示了中国作家和知识分子在时代潮流中是怎样度过的。我想以这一范例来回顾自己。

另使我感到悲愤的是，小泉首相参拜靖国神社。日本政治家总是与中国人民的善意背道而驰。我为日本政治家所作出这样的卑劣行为而感到可耻。（2005年10月19日新华社，笔者译）

寥寥数语，言简意赅，充分显示了大江健三郎的敏捷的思想及其正义感。大江健三郎作为日本普济主义思想的继承者，他以犀利的批评眼光经常与世界共识人士、年轻作家一起共同探讨世界和平，交流思想。近年来多次来中国讲学，并与中国年轻一辈广泛交流。大江健三郎是日本战后文学的继承者，又是日本知识分子的良知。他的思想与文学批评对世界文学深具影响。长期来他非常关注中国文学的发

展，并寄予很大希望。

二〇〇〇年初秋，大江健三郎受中国社会科学院之邀访问了中国并在北京作了演讲。他在《二零零零年北京讲演》中，谈到了在他孩提时母亲曾说过的一句话，至今仍记忆犹新。即：“在亚洲除了泰戈尔以外，有资格获诺贝尔文学奖的作家是鲁迅先生。遗憾的是他去世了。”当时大江健三郎未满十岁，可见在他幼小的心灵里母亲就给他播下了文学种子。

一九六〇年夏天，大江健三郎随日本作家访华代表团第一次访问了中国。当时他才二十五岁。他们一行在北京见到了中国领导人，其中还有郭沫若、茅盾、巴金等作家。迄今为止，大江共七次访问了中国。几十年来，大江非常关心中国文学，通过翻译，他可能读过中国主要作家的作品（比如他说过《鲁迅全集》已读了好几遍）。二〇〇八年，大江健三郎的最新小说《优美的安娜贝尔·李寒彻颤栗早逝去》，于二〇〇九年春季获得了《人民文学》杂志社颁发的“21世纪年度最佳外国小说微山湖奖”。

《二零零零年北京讲演》共分六部分。由于时间关系，不作一一介绍。演讲内容可分四部分：一、对日本近现代文学的反思；二、对日本近代国家主义以及超国家主义的批判；三、对中国“五四”文学运动的总结；四、高度评价新时期文学。

大江对“五四”运动中中国知识分子所起的作用看成是时代先驱，并对五四运动所作出的成就感到骄傲。大江指出：中国现代文学有两大特点，即时间的跨度与潜力之深。在演讲中，大江明确地指出他的演讲有两个意图。意图之一，他在北京面向中国听众演讲，实际上也是向日本年轻的知识分子作宣传。大江指出：“日本的近现代文学缺乏对问题的认识性，不像中国近现代文学那样，以各种方法树立新的国家以及人民的形象。夏目漱石为日本近代文豪。他对日本、以及对近代国家操之过急的近代化所带来的社会扭曲、对缺乏觉悟的日本人虽然作了批判；但他并未提出有关日本新国家以及日本人的积极象征，也未引导同时代的年轻知识分子。日本近代、现代社会以及日本是怎样一个国家、日本人是什么样的人，对此作出综合判断多方面认识的，是在战后废墟中为生命的再生而奋斗的战后知识分子。他

们都有过战争经验，其中有的作为侵略者曾去过中国。战败后出现了一个知识分子团体，即‘悔恨共同体’。这个团体是由政治思想史学家丸山真男起的名。他们认为，为何战前有那么多知识分子却各自孤立，而未团结起来向发动战争的势力作抵抗？于是，他们以悔恨的姿态来积极思考新的国家和国民。这就是他们的意图。之后，文学者也参加了进来，并取得了辉煌的成就。野间宏、武田泰淳、大冈升平等作家都一起参加了。”

“悔恨共同体”是指一九四六年成立的《二十世纪研究所》。这个研究组织由东京大学几位教授创办，他们还创刊了《季刊社会思想》。所谓“二十世纪”，是针对日本战前使用的“皇纪〇〇年”而起的名。意图是指日本跨入新世纪。大江健三郎的导师渡边一夫也是成员之一。渡边一夫作为法国文学研究者，在日本知识分子圈子里可以说对西欧文艺复兴时期的人道主义思想研究得最为透彻。渡边一夫的思想方法有一特色，即对人性持怀疑悲观，然对未来持乐观。这一思想对他的学生以及大江健三郎深具影响。渡边一夫为战前未能对抗超级国家主义而感到内疚。他在日本投降之前写下了一部《败战日记》。这部短短的日记(1945年3月11日至8月18日)在他去世之后被发现，里面记载了他的痛苦思考。日记中最为动人的便是渡边一夫对人性的弱点作了深刻反省。他在六月六日的日记中写到：“这本小册子一定要留存下来。要让所有的日本人来读。”

日本战后文学是在一片废墟中站立起来的。战后派的许多作家都经历过侵略战争，有的手上甚至还沾了血腥行为。战后派文学的出发点首先站在历史的审判台上，控诉了惨无人道的战争行为。日本战后文学还有一个出发点，就是在广岛长崎的废墟之中经历了灭绝人性的原子弹爆炸。所以，战后派的文学不光停留在反战意义上，他们的文学作品还证实了人类所经历的最黑暗的时代。此外，日本战后文学另有一个新的经验，即体验了民主主义制度之后，它对任何事物任何思想都不抱绝对的价值观。换言之，它们蕴藏了否定所有一切的力量。

大江健三郎对中国文学所作的评价，我认为他是从国民文学想象力这一角度来思考的。大江在演讲中谈到，“四十年来，我通过日语、英语、法语的翻译，一直关注阅读中国国

内的优秀作家的作品。那些在中国国内有过出色的工作之后到国外创作活动的作家和诗人，我也阅读了他们各个时期的作品。像我这样阅读了四十年的读者，与短时期内作出的评价显然是不同的。我可能在更广的视野中了解到了中国文学的综合整体。对我来讲，这就是中国文学。”他指出：“我在各方面目睹到了中国文学的强大潜力。鲁迅自不必多谈，参加国民革命的郭沫若郁达夫等创造社成员以及茅盾都创作了非常优秀的作品。受他们的影响之后涌现出了潜力更大的青年知识分子。”他还指出：“国民革命前后，出现了作家老舍丁玲以及年轻的巴金。在日本全面侵略中国的期间，上海有张爱玲的创作以及写《围城》的钱钟书。赵树理也不能忘记，总之他们都是非常优秀的作家。中华人民共和国成立之后，我对同时代的亚洲文学、即对中国文学特别关注，没有必要来分析政治风云和文学动向。”

我知道，一位出色的文学家与一名文学研究者对中国文学所作的评价自然会有不同之处。不同之处不在于个人的观点如何，主要是文学想象力的问题。作家往往通过作品来丰富文学想象力，以此来提高国民素质。任何一国文学都离不开以母语为主的国民文学想象力这个思想圈子。比如周氏兄弟的思想方法决然不同。鲁迅文学更接近现代主义，其现代意义之广、丰富而受到世界公认。至于世上有人以鲁迅支持左翼文学而来贬低鲁迅，纯属无稽之谈。殊不知国民文学含义究竟如何，恐失文学真实。较之鲁迅，周作人的思想更为复杂。正如舒芜所指出，在周作人的精神结构里，一切强烈的东西都没有地位；他提倡中庸，赞颂希腊的和谐、均衡、宁静之美。但从哲学角度看，周作人的精神世界更为诡秘，对一切所采怀疑主义，我们可以在他的精神世界里找到古典主义色彩。周作人不赞赏集体精神，崇尚个人精神。一个从国民文学的角度来支持文学新手，一个则从个人主义思想角度来陶冶自己的思想，充分说明了三十年代学问是极有自由宽度的。

大江健三郎在讲演中又对新时期文学的成就作了高度评价。他的意图之二，就是想提及新时期文学的代表作家，即《老井》和《红高粱家族》的作者。他也指出《老井》的作者，现在无法在中国创作。大江说中国每隔一段时期便出现强有力的新文学，真是层出不穷。这两部伟大的作品不仅显示了作家的才能以及他

们旺盛的精力，同时也说明中国将会出现更大潜力的丰润的作品。大江相信中国将会出现更有潜力的新人，他们一旦获得创作的自由，便会取得更大的收获。

他说：“时隔五十年之后，日本战后知识分子的‘遗志’被年轻的知识分子继承了下来吗？我认为没有。我也希望自己继承战后文学者的‘遗志’，并作为他们行列中的一名尾随者开始小说创作的。但我对自己的创作评价不能过分。包括自我批判在内，我跑到北京来，向现在的日本年轻作家以及年轻的读者呼吁，希望他们继承战后文学的‘遗志’，并充分发挥他们自身的‘潜力’。”

对中国文学作出如此评价的大江健三郎的眼光，我认为自有他的独到之处。大江把文学视为任何政治都不可分割的共和国。《老井》的作者，即在文学的共和国里发挥了民间神话想象力以及多层次的描述手法，并获得了成功。他是与《红高粱家族》的作者莫言并肩站在一起的。旁边还有一位想象力丰富、方法新颖的作家，即《风马耀耀》的作者札西达娃。有关新时期的诗人，大江也提到了北岛，对他的作品寄予强烈的关心。大江在美国的学术会议上遇见过北岛，与他作过交谈。还有一位女诗人舒婷也铭刻在大江的心里。

大江健三郎的北京演讲内容，十分精彩幽默。我想不少听众肯定受到很大鼓舞。文学是来沟通人与人之间的情感，从而丰富世界的语言。文学只有当忏悔之心、善美的心灵汇合在一起后才能产生一种生命之光及无限的力量。文学始终给人一种美的爱的方式，它让人如何懂得去忏悔。文学想象力犹如翅膀一样，把读者带进思想的境界，让你自由飞翔。只有爱护文学艺术的国家，才会有艺术的明天。正如大江健三郎所指出的那样，中国文学者将继承百花齐放、百家争鸣的伟大传统，一定会给中国现代文学增添更多的光辉。

日本战后作家埴谷雄高曾对大江健三郎作了如下评价。他说：“用科幻小说来作形容的话，大江健三郎所具有的奇异的力量好像是一台奇特闪光的内燃机。即它是人类首次自觉到在自己内部燃烧的最初的原始装置。它又是一台面向未来的‘超’新型内燃机，燃料可转化成‘无限的动力’，可推动世界所有的一切。大江健三郎确实作为‘迟到的青年’，他一天

比一天困难，将会面临到我们所意料不到的新的困难局面。即便是绝对不燃物也将会被他融化，并发出一种奇特的灰白的闪光。”（《核时代的想象力——关于大江健三郎》）

不愧为是《死灵》的作者，他扮演了一个星球人，对大江健三郎作了一个未来式的比喻。比起核动力装置，内燃机虽然落后，但无危险性。核动力放射能将会在地球及大气层里残留几十亿年。大江健三郎也对埴谷雄高作过比喻，即“迈进、疾速的飞翔为埴谷雄高的想象力方式”。这两位作家，一个作默示录般的思索，一个向人性弱点挑战。二位异曲同工之妙，丰富了日本战后文学思想。

后记

结束我的演讲之际，我们再回顾一下萧乾和杨刚。一个是激荡的文学人生，一个是献身于革命的人生。两者虽然不是谁胜谁负，但不同的人生揭示了不同的命运。这也是中国现代文学史和激荡的革命史的一个侧影。古今中外，生活在世界上的人，都可能对历史或对世界作出一种选择。有的一生坚持自己的选择，有的中途抛弃选择（杨刚便是一例）；这也无所非议。人与历史对抗而遭灭亡，也是一种普遍现象。但人的价值往往超过历史，永存于世。文学自有文学的规律，任何政治手段、社会道德思想都不能强加于文学头上。这是普遍的真理。

历史是必然的，我们不可能战胜这一必然性。只有认识到历史的局限性才能有自由选择，这一思想在任何时候都不可轻易丧失。文学的想象力，它能让人从历史的枷锁中解放出来。我们生活在现实世界，同时也生活在想象力的世界之中。文学艺术会给我们带来力量。在中国现代文学里曾极度崇仰过“自我意识”，并经历了一段段惊涛骇浪的岁月。当这种高扬的自我意识一旦失落之后，便会发生悲剧。

一国文学、一国文化必须要有前赴后继，不断涌现新人才能后继有人。大江健三郎的北京讲演，使我们更体会到中国现代文学的潜力之深。从这点来讲，大江在讲演中特意提到的《老井》与《红高粱家族》的作者，他们也不愧为是鲁迅文学的继承者。凡有思想的文学都是一种新生力量，我们应该爱护它，让它自由发展。

白居易叙事诗研究

新加坡 萧国荣

第一章 绪论

白居易是继盛唐大诗人杜甫（712—770年）之后，在中唐时代的现实主义大诗人。白居易（772—846年），汉族，字乐天，晚年又号香山居士，河南新郑（今郑州新郑）人。他的生平可分为前后两期。我们能以白居易在元和十年（815年），他44岁时被贬为江州司马作为分界线，前期兼济天下，后期较为独善其身。44岁前仕途一帆风顺，担任了左拾遗，¹翰林学士。²可以说，白居易较为风光的年代在于唐宪宗元和年间（806—820年）的前几年，即公元806年到元和六年811年。

虽然在政治上波折重重，白居易也有成功的一面。他是新乐府运动的倡导人。唐代贞元（785—805年）、元和年间（806—820年），以白居易为首的一派忧国忧民的诗人，大写以讽喻、新题乐府为形式的诗歌，一时之间蔚成风气，形成高潮，这就是文学史上著名的新乐府运动。

以传统的角度研究中国古代诗歌的论文可说是多不胜数，实在难以突破。为此，本文将以西方的叙事理论（narrative theory）套入白居易的叙事诗中。根据西方文艺理论（Literary Theory）的分法，诗歌其中分为叙事诗（narrative poetry）。叙事诗和“叙事学”是息息相关的。“叙事学”是二十世纪六十年代来自于西方的一种文艺批评的理论。法国叙事学家杰拉尔·普兰斯说：“叙事学是对叙事文的形式和功能的研究”。荷兰叙事学家米克·巴尔认为，叙事学是叙事文本的理论。所谓“叙事”，顾名思义，就是在讲故事。在四大文体中，除了小说，诗歌也有叙事性的内容。

诗歌的特点在于跳跃性、音乐性与凝练性，但在短短的几行字中，有人物和情节的诗歌却是存在的。西方有史诗，最出名的不愧是《荷马史诗》了。《荷马史诗》开启了西方叙事诗的先河。那么，中国是否也有叙事诗呢？

其实，在中国古代文学里，的确是存在的。而且，值得研究的是，中唐大诗人白居易除了自己一套创作理论之外，他也创作了许多广泛流传的叙事诗。本文所要谈的重点就在于白居易的叙事诗。其中，他的创作意图（authorial intention）便是一个重点。此外，文中也会涉及到古希腊哲学家亚里士多德（Aristotle）所提其的悲剧意识（tragedy）。

本文的重点有四大要点：其一、在白居易叙事诗的创作意图中，我归纳出三大创作意图，并从而看出诗人的悲剧意识；其二、论述白居易叙事诗的结构模式；其三、谈白居易叙事诗的叙事手法；其四、论白居易叙事诗的人物形象。

我将从以上几个要点进行分析，并总结出白居易的叙事诗是能够从其它的文类中独立出来，脱颖而出。

第二章 白居易叙事诗的创作意图

任何作者在创作文学文本时，可以是个人抒情，直抒达意，或者是先有个创作动机。此动机在文学理论称之为“创作意图”。所谓“文学是人学”，创作一般上来自于生活，在生活中的经历或是有感而发而创作文艺作品。

日本学者堤留吉认为，白居易的诗具有强大的“现实性、人民性、斗争性”。³他不只是现实主义（realism）诗人，他也是文学理论家。他自创一套创作理论，并将理论化为实践。他在《新乐府序》里提出了“为君、为臣、为民，为物、为事而作，不为文而作也。”⁴此外，他在《与元九书》里提出了“文章合为时而著，诗歌合为事而作”。⁵

“君”与“臣”乃君主与臣子。白居易的风光伟业可以说是在唐宪宗（李纯，778年—820年）元和年间（806—820年）。详细说明，就是在元和二年（807年）到元和五年（811年），当时白居易36—39岁之间。白居易

受到唐宪宗的赏识，被任翰林学士，又任左拾遗，之后又任京兆府户曹参军。据了解，唐宪宗是个乐于听取意见的皇帝。“他鼓励朝臣们大胆发言，而如果有人不敢参加重要的辩论，他就会不高兴。”⁶据《资治通鉴》记载，白居易在一次的辩论中却得罪了皇帝唐宪宗：

“白居易尝因论事，言‘陛下错’，上色庄而罢，密召承旨李絳，谓：‘白居易小臣不逊，须令出院。’”⁷

白居易在此次的议事中大胆地指责皇帝，使得唐宪宗面色沉重严肃地停止了谈话，暗中将翰林学士李絳召来，告诉他说要将白居易赶出翰林院。⁸李絳便为白居易说好话，觉得既然唐宪宗能够容纳直率的进言，因此臣子们才不屑隐瞒，直言进谏。这表示了对皇帝的忠诚。若将白居易处罚，天下人便会缄默不语。于是，唐宪宗便原谅了白居易。主观来说，敢怒敢言是白居易的个性；客观来说，执政者唐宪宗愿意听取臣子的意见也是促使白居易有感而发的原因之一。

再说，白居易身为左拾遗，就是要补察时政，为老百姓请命。白居易在《新乐府序》中提到“为民”，指的便是这一点。

此外，白居易提到“为物”和“为事”。如果将两者混为一谈，说“物”就是“事”，“事”就是“物”，那就未免太过草率了。既然白居易将“物”与“事”分开，想必事有其因。概括来说，“为物”指的是“实物”，而“为事”指的是“时事”。中规中矩，白居易所要反映的是现实中所发生的点点滴滴。

当然，白居易所要反映的现实与他当时（元和年间）的官职有关。他身为左拾遗，又是翰林学士，责任在于补察时政。他曾说过“启奏之外，又可以救济人病，裨补时阙，而难于直言者，辄歌咏之，欲稍稍递进闻于上。”这充分地看出了他创作动机。

为此，我们可以归纳出白居易叙事诗的三大创作的意图：其一、反映人民生活的苦难；其二、反映战争的祸害；其三、反映痴情男女的悲剧。

白居易生于唐代宗李豫大历七年（公元772年）正月二十日。虽然唐朝（618—907年）只有两百九十年，但白居易出生年的前后，发生了不少社会动乱，包括著名的“安史之乱”、“马嵬兵变”、“永贞革新”。白居易年少时，写的诗虽是抒情诗，但从他的《赋得古原草送别》⁹一句“野火烧不尽，春风吹又生”可看出他现实主义诗作的哲理性，奠定了他未来的创作风格的趋向。

论现实主义，在某种程度上少不了“悲剧意识”或“悲剧性”（tragedy）。悲剧作为一个重要的美学（Aesthetics）范畴，自古以来是西方哲学家们所关注的课题。亚里士多德（公元前384——前322年）曾对“悲剧”下个定义，表示：

“通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄”¹⁰

亚里士多德认为悲剧性的特殊效果在于引起人们的“怜悯和恐惧”，惟有“一个人遭遇不应遭遇的厄运”，才能达到这种效果。悲剧不只是戏剧独有的特点，而这也是其它形式的文学作品可能具有的属性。白居易的叙事诗具有现实主义的色彩，也包含了悲剧意识。深入研究，其悲剧意识也能够反映出白居易叙事诗的创作特点。

第一节 反映人民生活的苦难

在此节里，“层”指的是社会阶层（social class）。白居易的叙事诗写的不只是底层人民（lower class）老百姓的困苦的生活，他也善长写上层人民或贵族（upper class）的生活困难。

白居易的一篇叙事诗《陵园妾》作于元和四年（809年），当时38岁，正担任左拾遗、翰林学士。此篇叙事诗所讲述的是有关于宫女“陵园妾”的苦命生活悲剧。“陵园”是皇帝的坟园。据唐朝的制度，皇帝死后，凡是没有儿子的宫人全部被派遣到陵园，像伺候活人一样地“伺候”死者，此人称为“陵园妾”。诗人描述了这位陵园妾在陵园的生活。“山宫一闭无开日，为死此身不令出”强烈说明了陵园妾被禁锢，有如囚鸟，后半生一生面对皇坟直到老死。岁月不居，她宁可“愿令轮转直陵园”，被下令轮流看守陵园，也不要一辈子困在陵园里，不见天日。白居易费尽了笔墨写这首叙事诗，目的在于对封建社会里处于被受欺压的上层妇女表示同情，并希望唤起皇帝的注意。

白居易作于元和四年（809年）的《杜陵叟》也是反映底层人民生活苦难的叙事诗之一。杜陵是京城附近地区的一个地方。此叙事诗的写作背景于长安城附近地区的早霜灾害。话说杜陵的一位老人面临着“三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死”，又“九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干”。地方官明知道农民的田地发生了灾害，但却没向高层领导报告。事实上，当灾情严重的时候，朝廷颁布一个豁免赋税的布告，而地方官仍然急敛暴征，赋税收得越多越好，此以邀功。老人为了筹钱纳税，便忍痛点桑卖地，才能够缴纳官租。白居易向皇帝请命后，皇帝便大发慈悲，

下令京城附近的农民百姓都免除当年的租税。白居易除了为老人打抱不平之外，此诗也揭露朝廷与官吏卑鄙丑陋的现实。

第二节 反映战争祸害的困苦

白居易生长在政治局势紧张的动乱时代。元和年间，在担任左拾遗、翰林学士期间，白居易的叙事诗敢于正视现实生活中老百姓的苦难，与此同时，他也反映战争祸害所带来的困苦。

唐宪宗元和四年（809年），白居易在新丰县（今陕西省临潼县境内）的路上遇到一位高龄八十八岁的老翁，通过叙述的方式写了《新丰折臂翁》。从老翁的口中得知，天宝年间（742—756年）大捉壮丁，被捉到远赴云南万里外打仗。老翁还听说云南有一条泸江（即长江上游的金沙江流经云南的一段），椒花落的时候便起烟瘴，若大军要渡河，十个就死了两、三个，“皆云前后征蛮者，千万人行无一回”。老翁为了“逃兵”，“夜深不敢使人知，偷将大石捶折臂。”老翁的手臂虽然断了，但却能保住了性命。他在诗中向读者表示“老人言，君听取”，希望读者能够仔细地听这位老翁的辛酸。可见，白居易虽不是皇帝，但他心地善良，关心中下层人民的困苦。

白居易的《缚戎人》，同样作于元和四年（809年），目的在于“达穷民之情”。“缚”指的是捉、捆绑，而“戎人”是指被虏获的吐蕃人。诗中的其中一个缚戎人透露，他的家乡本来在凉原，¹¹唐代宗大历年间（766—779年）陷落在吐蕃之中，陷落了四十余载，穿的是皮裘，系的是毛带，只有在元旦才能够服用汉人的衣冠。这是因为，根据吐蕃的法令规定，只有在正月一日，才能够允许陷落吐蕃的唐人服用唐人的衣冠。他为此感到非常愤慨，便秘密地策划还乡的计划。当他听到汉军击鼓的声音时，便一声不响地从路旁跳出来跪拜迎接。但却被当成是吐蕃的兵士，并被遣送到江南湿地一带。说到这儿，他“敛衣整巾潜泪垂”，泣不成声，感叹再也无法和妻儿团圆了。白居易要通过缚戎人的遭遇揭露唐皇朝官兵乱抓人为俘虏邀功的丑行，也在很大的程度上反映了民族侵略所带来的痛苦与祸害。

第三节 反映痴情男女的悲剧

在白居易的叙事诗中，有些反映了痴情男女的爱情悲剧。作于元和四年（809年）的《井底引银瓶》中，诗人白居易以女性视角来讲述一则有关于“她”（诗中的女主人翁）与“他”青梅竹马的爱

情悲剧。白居易以“她”叙述了当时与另一半一见钟情，“她”向如意郎君示意，两人并指着松柏树立下海誓山盟，并与他私奔。可惜的是，“到君家舍五六六年，君家大人频有言”。男方家的大人认为“聘则为妻奔是妾”，没资格当主妇祭祀祖宗。既然在男方家里不受重视，“终知君家不可住”，只好“其奈出门无去处”离开男方的家。她埋怨当时的一时冲动，导致“今日悲羞归不得”。从诗中的“为君一日恩，误妾百年身”的“恩”字可以推断出，女方是为了要对男方表示“感恩”之情而爱上了他，但却耽误了她的终身。在诗的最后一句“寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人”，诗人要借此告诉年幼的痴情闺女，要洁身自爱，千万不要轻易地与任何男友许下爱的诺言。此外，白居易要抨击当时封建社会中的封建礼教。爱情应该是两人之间的事，自由恋爱，自由地选择伴侣。但在当时的封建社会，爱情与婚姻都是“父母之命，媒妁之言”。

白居易作于元和元年（806年）的长篇叙事诗《长恨歌》也是如此。叙事诗的主人翁唐明皇身为皇帝，为了杨贵妃而不顾朝政，这就揭示了发生悲剧的必然性。

总而言之，从白居易叙事诗的创作意图来看，他所反映的悲剧大部分来自于现实生活。不论上至皇帝下至百姓，他都摘取现实生活。他实践了自己的创作理论，他反映现实生活和敢于讲真话的创作值得加以肯定。

第三章 白居易叙事诗的结构模式

所谓叙事诗的“结构模式”，指的是叙事诗的结构形式（structures and forms）和叙事形式（forms of narrative）。白居易所创作的叙事诗可以分为三种形式：其一、记事线形的叙事结构模式；其二、联章组诗的叙事结构模式；其三、故事情节的叙事结构模式。

第一节 记事线形的叙事结构模式

所谓“记事”，就是记录事实，所要追求的是诗的真实性与历史性。诗人在创作时，必须反映实地的情况，并客观地反映事实。

据Mastering Practical Criticism（《掌握批评实践》）说明，叙事的结构模式主要有两方面：其一、“主要的情况与事件”；¹²其二、“人物”。¹³运用这类叙事的结构模式一定是涉及到真实情况，在当时当地所发生的事件。当然，人物是叙事诗里扮演着重要的角色，实在是不可或缺。记事线形的叙事结构模式的叙事诗得包括以上两方面，以便使到叙事

诗的内容更加完整。

白居易作于元和八年(813年)的叙事诗《采地黄者》便是如此。白居易因守孝居住在渭村¹⁴的时候,广泛了解农民生活,自己贫病交加,靠元稹¹⁵接济过日子,因而对农民的悲惨遭遇有深切的感受,写了一些反映农民疾苦的叙事诗。

在叙事诗《采地黄者》中,“地黄”指的是多年生草本植物,根子细如手指,长四、五寸,是中药里的一种补药,生的称为“生地”,熟的称为“熟地”。白居易开篇就写道“麦死春不雨,禾损秋早霜。”只好“田中采地黄”,打算“持以易糗粮”,那去卖后换成干粮。“凌晨荷锄去,薄暮不盈筐。”说明了采地黄的辛苦,一整天才采了半筐,才能够拿到富贵人家中去卖。从最后一句“愿易马残粟,救此苦饥肠。”可知,贫民希望用那一整天辛苦采来的地黄换一些马吃剩的饲料,去解救全家的饥肠。贫民百姓不要求三餐温饱,只要求能够充饥。农民的生活来源主要是田地的果实。但天有不测之风云,人有旦夕之祸福,自然灾害随时有可以发生,害得农民们饥饿难耐,才得四处寻找食物,就连马吃剩的饲料也不放过。这也说明了农民的困苦与无助。

其实,白居易诸多的叙事诗都是属于记事线形的叙事结构模式。除了真实性与历史性外,这类叙事诗还交待了前因后果。就如以上的《采地黄者》,白居易先提旱灾,说明了旱灾的情况,之后才讲述旱灾所带来的后果(事件)。白居易著名的《卖炭翁》、《新丰折臂翁》等叙事诗也是属于此类型结构模式。

第二节 联章组诗的叙事结构模式

联章组诗的叙事结构模式主要还是脱离不了现实主义的创作手法。与前者不同的是,这一类型的叙事结构模式是当诗人面对篇幅所产生的局限时,便采用联章组诗的方式来实现作品所要传达的信息。在白居易的叙事诗中,联章组诗《秦中吟》包括了十首叙事诗,¹⁶此外还附上了序文。

白居易的叙事诗《秦中吟》创作于元和四、五年之间(809-810年),当时38-39岁。以下是《秦中吟》的序文:

“贞元元和之际,予在长安,闻见之间,有足悲者,因直歌其事,命为秦中吟。”¹⁷

在元和三年(808年)冬至元和四年(809年)春,江南发生旱灾。白居易在《轻肥》¹⁸中写道“尊罍溢九酝,水陆罗八珍。果擘洞庭橘,脍切天池鳞。食饱心自若,酒酣气益

振。”透露了朝廷的宦官不顾人民的死活,只顾贪图享乐;美酒、山珍海味、新鲜的水果,吃得欢畅,醉得振奋,人民却“人食人”了。“人食人”的惨象作为对照,勾画了这幅肆意挥霍人民血汗的图景,非常愤慨,于是写了此篇名为《轻肥》的叙事诗。

白居易的《歌舞》是特别为监下囚犯诉苦的叙事诗,写法与《轻肥》相似。《轻肥》写的是宦官只顾享乐,不管人民的苦难生活;

《歌舞》写的是司法大权只顾享乐,不管囚犯的苦难起居。白居易写道“秋官为主人,廷尉居上头。日中为一乐,夜半不能休。”透露了管刑狱的秋官与管刑罚的廷尉从白天到黑夜享受饮宴都不罢休。最后道出“岂知阆乡狱,中有冻死囚。”表示在阆乡(今河南省西北部)狱里的囚犯都被冻死了。

唐朝在开元以前,实行租、庸、调的租法。到德宗建中元年,用宰相杨炎的建议,合租、庸、调为一,命令以钱纳税,分夏秋两季征收,称为“两税法”。《重赋》这首叙事诗是针对地方官吏在“两税法”之外蓄意勒索并向皇帝“进奉”而写的。当时,许多节度使都现行“进奉”,后请入朝,图谋升官。白居易在此叙事诗提到“国家定两税,本意在爱人。”说明了“两税法”本来是有利于老百姓的,并指出“厥初防其淫,明敕内外臣。税外加一物,皆以枉法论。”表示为了遏制恶行,一开始就表明,收税以外多收一物,就得按照法律处置。不过贪得无厌的官吏还是横行霸道。诗中“奈何岁月久,贪吏得因循。浚我以求宠,敛索无冬春。”透露,贪官污吏不分四季地剥削人民,暴敛急征,以便讨好上司。白居易对此可谓感慨万端。

据《资治通鉴》记载,在元和四年(809年),中国南方发生了严重的旱灾:

“南方旱饥。庚寅,命左司郎中郑敬等为江、淮、二浙、荆、湖、襄、鄂等道宣慰使,赈恤之,将行,上戒之曰:‘朕宫中用帛一匹,皆籍其数,惟贝周救百姓,则不计费,卿辈宜识此意,……’”¹⁹

此外,皇帝唐宪宗还警告臣子们说,他在宫中所使用的一批丝帛,都要登记使用的数额;只有在救济百姓时,才不计算费用。唐宪宗也要臣子们记住他的用心。

身为左拾遗与翰林学士的白居易也曾在当时(元和四年,809年)向皇帝唐宪宗进谏:

“上以久旱，欲降德音。翰林学士李绹、白居易上言，以为‘欲令实惠及人，无如减其租税。’又言‘宫人驱使之余，其数犹广，事宜省费，物贵徇情。’又请‘禁诸道横敛，以充进奉。’又言‘岭南、黔中、福建风俗，多掠良人卖为奴婢，乞严禁止。’”²⁰

由于长时期发生了干旱，翰林学士李绹与白居易共同向皇帝唐宪宗进谏，表示若要让老百姓的得到实际的帮助，减轻他们的租税是最好的方法。此外，他们还表示虽然有许多官员被派出差办事，但宫里的人力资源还是充足的，为此应该节省开支。他们还请求，禁止各道暴敛以充当进献的贡物。还有，民间发生掠夺良民财务，以及将他们卖为奴婢的恶行应该禁止。于是，唐宪宗下令减轻对全国在押囚犯的处罚，免除当年的租赋，并禁止掠夺、贩卖人口。这表示，唐宪宗已接受李绹与白居易的建议，并果断地实行措施，改进老百姓的生活。

白居易的《议婚》道出“富家女易嫁，嫁早轻其夫。贫家女难嫁，嫁晚孝于姑。”，揭露并批判在婚姻问题上攀高结富的恶俗，对贫家女难以出嫁表示同情。白居易在《伤宅》里以“主人此中坐，十载为大官。厨有臭败肉，库有贯朽钱。”揭露了大官豪华奢侈的生活起居。

他在《立碑》中提到一个名为信陵的县令，此人“在官有仁政，名不闻京师”。²¹当他“身歿欲归葬，百姓遮路歧”，死后被运回故乡安葬，老百姓拥在路口上遮挡，但“至今道其名，男女涕皆垂。无人立碑碣，唯有邑人知。”，没人为他立碑石。白居易的《买花》则主要讲述的是剥削者与被剥削之间的关系。在叙事诗中，从“贵贱无常价，酬直看花数。”可以得知，花的价格不固定，而是看花的数目。白居易通过一个种田的老汉的感叹，一丛深红色的花得付十户中农的税粮。白居易不仅说明了牡丹的昂贵，而且说穿了买花钱的来源。此诗的高明之处在于白居易独具慧眼，能够从买花的场景中发现一位别人视而不见的“田舍翁”，反映出不平等的现象。

组诗《秦中吟》所要传达的创作意图与“记事线型的叙事结构模式”的叙事诗是一致的，同样是现实主义的创作，补察时政，反映人民困苦的生活，以及抨击不合理的社会现象。此外，值得一提的是，《秦中吟》的诗与诗之间没有任何因果关系。他将实地的所见所闻直接反映于组诗中，没有用到任何回溯的创作手法。

第三节 故事情节的叙事结构模式

“故事情节”英文称为“storyline”或“plot”，注重的是叙事诗中的情节。英国作家和评论家福斯特（Edward Morgan Foster，1879—1970）曾给“故事”和“情节”下个定义：

“故事是关于按时间顺序排列的一个个事件的叙述。情节也是关于一个个事件的叙述，但是它所强调的是其间的因果关系。”²²

能够列入此叙事结构模式的叙事诗必须体现完整或相当完整的情节。所谓“完整的情节”指的是除了必须有情节、人物、时间、地点之外，故事的发展得有冲突与高潮，形成了起承转合的特点。这一点，恐怕只有篇幅较长的叙事诗可以做得到了。

论白居易的长篇叙事诗，就是《长恨歌》和《琵琶行》这两首了。前者所叙述的是唐明皇和杨贵妃的爱情悲剧，而后者叙述了白居易与琵琶女的邂逅。在这两篇之间，《长恨歌》的内容可说是虚实相生，而且包括了冲突与高潮，而《琵琶行》大致上是叙事兼抒情，谈不上任何冲突。

《长恨歌》开篇一出场的就是唐明皇（唐玄宗李隆基，公元685—762年），第一句就揭露了唐明皇的为人。“汉皇重色思倾国”，可见唐明皇身为九五至尊，但却“重色”，又“思倾国”。“重色”，顾名思义就是注重美色。谁的美色？当然是杨贵妃（本名杨玉环，公元719—756年）的美色。“重色”与“倾国”之间有个“思”字，这就表示说，唐明皇不只是心理上好色，他脑子里也“思”色，一直想着杨贵妃。“倾国”指的是美女，这当然也是指杨贵妃。此外，“倾国”还有另一种解释，就是“国家倾倒”，这是唐明皇因为太注重杨贵妃而误了国家大事。自从有了杨贵妃之后，“从此君王不早朝”。唐明皇过的是醉生梦死的宫廷生活，只顾眼前的歌舞升平，完全不理朝政。这就为“安史之乱”的发生埋下了伏笔，揭示叛乱的必然性。

据历史记载，天宝十五年（756年）六月，安史乱军攻陷潼关，危及长安，唐玄宗仓惶逃蜀，途经马嵬坡。杀奸相杨国忠，逼玄宗赐死贵妃，此为“马嵬事变”。据诗中的描述，渔阳（在今天津蓟县一带）的战鼓传来惊天动地的杀声，惊乱了《霓裳羽衣曲》²³的舞步弦音。当时宫里弥漫着滚滚的烟尘，千骑万

乘向遥远的蜀国逃奔。跑了几百里路，将士们也累了，不肯前进，唐明皇也无可奈何。就在马嵬坡（今陕西兴平市西）那儿，恨得“君王掩面救不得，会看血泪相和流”。杨贵妃的不幸遭遇，使得唐明皇极度消沉。上述各个事件接踵而来，诗人白居易的笔锋一转，从抨击唐明皇荒废朝政的罪行到歌颂唐明皇与杨贵妃至死不渝的爱情悲剧。

年复一年，日复一日，“圣主朝朝暮暮情”，唐明皇日有所思，夜有所梦，但却感叹杨贵妃的灵魂从来没到唐明皇的梦中。接着，诗人写道，有个道士居住在京城长安，能以诚心招引死者的灵魂。由于同情唐明皇对杨贵妃的彻夜思念，道士便帮了他一个大忙。可是，无论是上天堂或下黄泉，都找不到杨贵妃的灵魂。这位道士忽然听说大海上有一座仙山，里面有一位仙人名字叫太真，并立即到这“蓬莱山”探个究竟。果然，杨贵妃的灵魂就在里面。她含着无限的深情感谢唐明皇，表示自从离开之后，再也没有相见的希望，只能够住在蓬莱宫中度过一生。她不能够再与唐明皇相遇，只能够将一只金钗“寄”到他的身边。这个金钗别有意义，代表了李杨爱情的坚贞，也表示“天上人间会相见”。

若问，唐明皇与杨贵妃的爱情到底是真是假，从诗中可以看出，他确实是对杨玉环动了真情，死后还藕断丝连。在诗的结尾，诗人写道：“七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。”尤其是最后两句，极为感人肺腑，激动人心。所谓“恨”，今日之意为“讨厌”，但《长恨歌》中的“恨”，表示惋惜的意思。白居易以“歌行体”反映了源远流长的爱情之感和无可挽回的惋惜之痛。

之前引述了英国作家和评论家福斯特对于“情节”的定义，表示“因果关系”。的确，有因必有果，因为荒废朝政，所以导致安史之乱的发生；因为过于宠爱杨贵妃，结果爱变成害。唐明皇不但害了自己，也害了朝廷，更是害了老百姓没安定的日子。纵观全篇，白居易的长篇叙事诗《长恨歌》具有戏剧性的情节发展，起承转合高潮迭起，可以说是“故事情节的叙事结构模式”的代表诗作。

简言之，白居易的叙事诗还是以记事线形的叙事结构模式为主。反之，故事情节的叙事结构模式的叙事诗还是少之又少。

第四章 白居易叙事诗的叙事手法

叙事诗作为叙事文学的一种文类，叙述者

(narrator)是不可缺少的。叙述者，顾名思义，指的是讲故事的人。故事是叙事的主干，在《文学理论批评术语汇释》里有以下的解释：

“叙事学的基本术语。在最一般的意义上，故事指‘叙事文的内容即事件与存在’，包括了具体的事件、人物、背景，以及对他们的安排（西摩·查特曼）《故事与话语》）。”²⁴

叙述者可以通过几个叙事视角安排故事的形成。第一人称的叙事视角是通过“我”来讲故事，直接参与叙事诗的故事的发展。与第一人称相对的是第三人称的叙事视角，叙述者成为了局外人，只是在讲故事。此外，还有第二人称的叙事视角。叙述者用“你”来创作，但这类作品极为罕见。

白居易叙事诗的叙事视角主要有两种：第一人称和第三人称。其中，以第三人的叙事视角来讲故事的叙事诗较为普遍。

在论述叙事视角时，还会涉及到叙事结构。叙事诗有别于抒情诗是因为叙事诗的结构比较严谨。一篇完整的叙事诗得交待人物（character）、时间（time）、地点（place）、事件（event）。要知道，事件是“构成故事的基本单位”。²⁵当然，若在叙事诗中能够透露多一点关于事件的详情，说明发生什么事（what）、涉及到谁（who）、事件发生在哪儿（where）、事件几时发生（when）、事件为何发生（why）、事件如何发生（how），那么这类的叙事诗就甚为详尽了。

叙事视角以及所涉及到的叙事结构只是叙事文学的一部分。以西方文学理论的角度论诗，不能够缺少作者的叙事手法。叙事手法是作者的写作方法，或写作的特点。这是作品的艺术特色。

据我归纳，白居易叙事诗的叙事手法有以下几点：一、回溯历史往事；二、视觉意象为主；三、对比映衬；四、典故引用；五、比喻与隐喻。这几种叙事手法的特征及如何体现在白居易的叙事诗，下边也会详细地论述。

第一节 第三人称为主的叙事手法

据前一章关于白居易叙事诗的创作意图所述，许多叙事诗都是为年迈的贫民老百姓讲话，说出底层人民的心声。

《观刈麦》是白居易在元和二年间（807年），当时他36岁，任翰林学士时所写的一篇叙事诗。此诗开篇就以“田家少闲月，五月人倍忙”讲述农民一年四季的生活概况，接着叙

述田家女子家肩上挑着食盒、孩童们手提着壶浆送到田里去给正在收割小麦的壮汉。这一连串的叙事都是以第三人称的角度而述说。

白居易作于元和四年(809年)的叙事诗《新丰折臂翁》开篇就交待了人物和地点。此诗的主要人物是八十八岁的老翁,地点位于新丰县(今陕西省临潼县境内)。至于时间,同样是元和四年(809年)。他以第三人称的叙事手法叙述他本身所观察到的事物。与前一首叙事诗相比,此诗的特点在于加上了对话。白居易只问了老翁他的手臂断了多久,老翁便详细地回答。此回答透露了发生在老翁身上的事件的时间,还有地点、原因、所涉及的人、如何斩断手臂。

以第三人称的叙事手法,就连白居易的《缚戎人》也是如此。开篇的第一句就是“缚戎人,缚戎人……”,先是人物的出场,之后再叙述他的故事。白居易写上层人民,即宫女的叙事诗如《上阳白发人》,第一句为“上阳人,红颜暗老白发新”、同样是写宫女的《陵园妾》,第一句为“陵园妾,颜色如花命如叶”,都是先让故事主人翁出场,之后才讲述相关的故事情节。

当然,白居易的叙事诗也有以第一人称的叙事视角为主线,但是这类作品比较少。就如于元和四年(809年)白居易所作的《井底引银瓶》,整篇叙事诗是以一个苦命女子作为第一人称的口吻述说了她的爱情悲剧。其实,诗人白居易以女性视角来阐述故事是别有用意的。若以第三者的叙述视角来阐述故事,诗人所要达到的客观效果将不会比运用女性口吻来叙述的效果更为强烈。

从以上的几个例子可以看出,白居易叙事诗的叙事结构是较为详尽的。此外,白居易较为常用的叙事手法一般便是第三人称了。

第二节 回溯历史往事的叙事手法

“回溯”、“回顾”、“闪回”等都与讲述过去所发生的事情有关,英文称之为“flashback”。在《文学理论批评术语汇释》里有以下的解释:

“回顾作为一种更常见的手法,是在事件发生之后讲述所发生的事实;在古典的叙事文中,一个新人物的出现通常伴随着对于他的过去的介绍,或者关于他的祖先的提示。”²⁶

就如白居易的叙事诗《缚戎人》来说,其中一部分写到有关于一位与缚戎人同命相怜

的人向所有缚戎人感叹,回溯了他本来住在凉原,因为家乡被吐蕃侵略占领了,受到不公平的待遇而抛下妻儿,以为逃到唐王朝统治的地区能够安全,没想到却被官兵视为战俘。

再来,在白居易于元和十一年(816年),当年45岁,任江州司马时所作的著名长篇叙事诗《琵琶行》里,当琵琶女第二次弹奏完毕时,便开始自述自己坎坷的人生。原来琵琶女住在京城,十三岁学会了弹奏琵琶,名扬京都,但却嫁给了重利而轻视离别的商人,独自到浮梁(位于江西省北部)做生意,留下她一个人孤苦伶仃。诗人白居易感同身受,才感叹“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识?”

还有,在白居易作于元和七年至九年之间(812年-814年)的叙事诗《纳粟》中,当他在渭村写出了他对官府催纳税粮和百姓缴纳税粮的切身体验时,回忆了自己当官时的事情。他在诗中里写道“昔余谬从事,内愧才不足;连受四命官,坐尸十年禄”,表示虽曾当官,但能力不足,连任四级的官,却白吃了十年的禄粮,便觉得今日应该偿还。

第三节 视觉意象为主的叙事手法

意象(imagery)是诗词作者在头脑中孕育而成的,灌注了一定的思想情感的形象,也就是中国古代文学里所说的意中之象、有意之象、意造之象或象外之意等。它能够显示本质,但不是概念;它保留了具体可感的特点,但又不停留在表象,而是感性与理性、现象与本质、情感与认识相统一的形象。意象的出现是创作过程中的一次飞跃,在诗词作者笔下变成了一个个表意的典型物象,是主观之象,是可以感知的具体外物,但却又超脱外物。这是因为它只是借助于具体外物让思想感情在物象上通过比喻、象征、寄托或比兴手法所表达的一种情思,而非物象本身。

中国古典诗词中的传统意象有:月亮、杨柳、中秋、暮春、蜡烛、松柏、梅兰竹菊等等。以上所举的例子在西方文艺理论里称为“视觉意象”(visual imagery)。一本名为“Mastering Practical Criticism”(《掌握实践批评》)的西方文艺理论的书对意象分为以下几类:

“视觉意象(visual imagery)——与我们所看到的事物有关;听觉意象(aural imagery)——联系到我们听到的;触觉意象(tactile imagery)——关系到我们能够感受或碰触的;嗅觉意象(olfactory

imagery)——关于我们嗅到的;味觉意象(gustorial imagery)——与含在口中的味觉有关。”²⁷(注:此段经过翻译)

除了以上的五种意象,还有一种意象称为“综合意象”(mixed imagery)。这是两、三种意象所结合而成的。就拿白居易的长篇叙事诗《琵琶行》来说,这首歌行体的长篇叙事诗基本上是以“听觉意象”(aural imagery)为主。但是,其中还夹带了“视觉意象”(visual imagery)。

白居易的长篇叙事诗《琵琶行》继承了汉乐府叙事诗的传统,是初唐以来七言歌行的代表作。由于叙事与感情互相结合,白居易的长篇叙事诗优美动人,可以说是中国古典叙事诗又一新的高峰,在诗人生前,就被广为传诵。时至今日,千百年过去了,但仍然感人肺腑。此诗主要叙述了诗人与在长安的歌伎邂逅相遇,并被其琴声和凄苦身世感动的故事。

白居易在开头“浔阳江头夜送客,枫叶荻花秋瑟瑟”交代了故事发生的时间与其自然环境之后,接着便叙述了他与客人饯别时的凄凉情景。之后借用秋江月影为视觉意象,烘托出主客之间相对无言,抒发了黯然神伤的心情。接着,琵琶女的出场“忽闻水上琵琶声,主人忘归客不发”,以听觉意象侧面地烘托音乐之美。

接下来,诗人以非常细腻的手法表现出琵琶女第二次弹奏的整个过程。琵琶女出场后,“转轴拨弦三两声,未成曲调先有情”。琵琶女虽然没有介绍说要弹奏什么乐曲,但作者锐利的眼光能够看出她要弹奏的是倾诉悲情的名曲。诗人从写琵琶女的调弦、音调、感受、神态,包含丰富的切身生活体验,为下文弹奏有情作铺垫;接着又写指法,以高超的技巧所奏的名曲,然后对音乐展开大段描写。从开始弹奏,到“此时无声胜有声”,到“银瓶乍破”和“铁骑突出”能够看出琵琶女的演出富有浓厚的情感色彩。弹奏完了,“东船西舫悄无言,唯见江心秋月白”,说明乐曲引人入胜,感人肺腑,它虽然结束了,但听众还是曲意未尽,仍然沉浸在动人的音乐中,神情恍惚,如醉如痴。

除了《琵琶行》,作于元和元年(806年)的长篇叙事诗《长恨歌》也包含了意象,但主要是“视觉意象”。就如对杨贵妃的描写来说,“芙蓉如面柳如眉”、“芙蓉帐暖度春宵”、“太液芙蓉未央柳”等都以芙蓉花为意象来比喻杨贵妃的美。再者,此句“秋雨梧桐叶落时”连用了三个视觉意象——秋雨、梧桐、落叶。这代表了家破人亡的感慨。见月伤

心、看花流泪乃是自古以来诗人的气质,“行宫见月伤心色,夜雨闻铃肠断声”里先是提及视觉意象“月亮”,再说听觉意象“雨”。

从以上几首白居易叙事诗对于意象的举例与说明,可见他虽是个现实主义诗人,他也表现了深情的一面,可说是带有浓厚的浪漫主义色彩。虽然没能提到其余的触觉意象、嗅觉意象和味觉意象,但是这也能够表示,中国古代诗词的意象一般上都是以视觉意象为主的,也包含了听觉意象,但没像西方文艺那样能够细分出各类意象。

第四节 对比映衬的叙事手法

对比(contrast)是由一种事物联想到在性质上或特点上与之相反的另一事物。运用对比这种创作的叙事方式有助于突出事物的特征,表达明确的判断,给人一种鲜明的印象。

在白居易于元和四年(809年)的叙事诗《新丰折臂翁》中,他向读者问道,说是否有听过一位名叫宋璟(663年-737年),开元年间(713-741年)的宰相。这位宰相不赏边功,为的是防止侵略战争。他一生为振兴大唐励精图治,并与姚崇(650年-721年)同心协力,把一个充满内忧外患的唐朝,改变为政治、经济、文化、军事处于世界领先地位的大唐帝国,史称“开元盛世”。²⁸同样的,白居易在此叙事诗中间读者是否有听过一位名为杨国忠(生年不详-756年),天宝年间(742-756年)的宰相。这位宰相为了得到恩宠,只妄想建立边功,还没建立边功就引起人民的怨恨。此叙事诗虽然带有同情的色彩,实际上诗人是要借此诗来抨击当时朝政的腐败,尤其是奸臣杨国忠。诗人以宋璟和杨国忠做个强烈的对比,希望能够引起最高统治者的注意。

论白居易于元和四年(809年)的叙事诗《轻肥》中,诗人以“脍切天池鳞”与“微州人食人”形成强烈的对比。宦官们吃的是细切的鱼肉,而微州的老百姓饿得快要吃人肉了。诗人以“人食人”的惨象作为对照,勾画了这幅肆意挥霍人民血汗的生活图景,揭示出封建统治者与人民的尖锐矛盾。

第五节 典故引用的叙事手法

刘勰(约465—520)所著的《文心雕龙·事类》讲述了在作品中引事引言的问题。刘勰表示,引用典故必须引得恰当:

“凡用旧合机,不啻自其口出;引事乖谬,虽千载而为瑕。”²⁹

据书中所译,“一切引用故事或旧文用得适合,跟从作者自己口内说出来的话没有什么两样;要是把故事引用错了,即使传了千百年也还是毛病”。³⁰在西方的文艺理论里,“引用”、“用典”等称之为“Allusion”。

“引用”可分为“直接引用”(explicit allusion)和“间接引用”(implicit allusion)。“用典”的定义如下:

“‘用典’(allusion)之所以产生是因为一个文本(text)以间接(implicit)或直接(explicit)的方式取材于另一个文本。”

(注:此段经过翻译)³¹

在白居易于元和四年(809年)所作的叙事诗《井底引银瓶》里,诗人引用了“青梅”与“白马”,实际上是来自于盛唐大诗人李白(701年—762年)的《长干行》。³²其中的“弄青梅”和“骑竹马”是描写小儿女游戏的举动。此白居易诗里的“妾弄青梅”和“郎骑白马”则是描写青年男女初恋时的情态。以西方的文学理论来说,把“青梅”和“白马”借过来用的创作手法称之为“引用”。白居易并非将整句来自于李白《长干行》的诗句照搬过来,而只运用其中的“青梅”与“白马”,因此他用的是“间接引用”的创作手法。

再者,在白居易叙事诗《两朱阁》³³的其中一句“帝子吹箫双得仙,五云飘飘飞上天。”中也用典。据《列仙传》(《艺文类聚·仙道》所引)所说:萧史擅长吹箫,秦穆公的女儿弄玉很喜欢,便嫁给他。每天跟他学吹箫,模仿凤鸣的声调,结果引来了凤鸟,两人便跨凤飞升,成了神仙。此叙事诗《两朱阁》的“帝子吹箫双得仙,五云飘飘飞上天。”就是用了这个典故,而且是直接引用。

第六节 比喻与隐喻的叙事手法

比,指的就是比喻。在先秦时代,比喻的创作手法常见于《诗经》。据朱熹(1130年—1200年)说,“比者,以彼物比此物也”。刘勰的《文心雕龙·比兴》也对此有说明:

“且何谓为‘比’,盖写物以附意,寓言以切事者也。故金锡以喻明德,珪璋以譬秀民,螟蛉以类教诲,蜩蟪以写号呼,浣衣以拟心忧,席卷以方志固:凡斯切象,皆比义也。”³⁴

刘勰指出,比喻“是用事物来打比方,明白而确切地说明用意。”³⁵

朱光潜(1897—1986年)的《诗论》对于比喻与隐喻做出以下的解释:

“以甲事物隐射乙事物时,甲乙大半有类似点,可以互相譬喻。有时甲乙并举,则为显喻(simile),有时以乙暗示甲,则为隐喻(metaphor)。”³⁶

亚里士多德(前384—前322年)在《诗学》里对隐喻(metaphor)的定义如下:

“用一个表示某物的词借喻它物,这个词便成了隐喻词。”³⁷

在白居易于元和四年(809年)所作的叙事诗《陵园妾》里,诗人以“颜色如花”来比喻之前是一个宫女的陵园妾。但是,这位宫女受他人猜忌,在她背后向皇帝说她的坏话,皇帝便把她派遣到陵园里的“奉寝宫”,伺候已驾崩死去的皇帝,幽禁终身。

在白居易于元和四年(809年)所作的叙事诗《杜陵叟》里,当诗里的老人非常感叹下一年所要穿的和吃的该怎么办时,老人表示“虐人害物即豺狼”,怒骂地方官僚有如豺狼。

白居易的长篇叙事诗《长恨歌》也运用了比喻的叙事手法。除了以芙蓉花为视觉意象来比喻杨贵妃的美以外,诗句“在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝”中的“比翼鸟”是传说中的鸟名,两鸟并翅而飞;“连理枝”则为不同根的两棵树,枝干结合在一起,称为连理,两者都比喻李杨的爱情悲剧的坚定,永不分离。还有,白居易以“玉容寂寞泪阑干,梨花一枝春带雨”二句,以梨花白喻玉容白,以梨花一枝喻玉容寂寞,以梨花带雨喻玉容含泪,层层设喻,可以说是妙笔生花。

在白居易著名长篇叙事诗《琵琶行》的“浔阳江头夜送客,枫叶荻花秋瑟瑟”中,诗人先交代故事发生的时间与环境,之后表现的是一种“隐喻”的创作手法,使得全诗一开始就笼罩着悲凉的气氛。

还有,在此诗中,诗人白居易连用八个比喻描摹琵琶乐声:

“大弦嘈嘈如急雨”、“小弦切切如私语”、“大珠小珠落玉盘”、“间关莺语花底滑”、“幽咽泉流冰下难”、“银瓶乍破水浆迸”、“铁骑突出刀枪鸣”、“四弦一声如裂帛”,

以声喻声。

至于隐喻，白居易的叙事诗《秦吉了》就用了这种叙事手法。诗一开篇就介绍秦吉了：“秦吉了，出南中，彩毛青黑花颈红。耳聪心慧舌端巧，鸟语人言无不通。”秦吉了是属于鸣禽类的鸟，嘴巴和脚都是红色，头部有黄肉冠形似鹦鹉，儿声音较大，产于广西一带。其性格伶俐，能学人说话，而且能识人。此叙事诗通篇用隐喻来写，以鸢鸟喻强者，以燕鸟喻弱者，以雕鸮喻素餐的在位者，以凤凰喻国君。这是一首叙事诗，也是一首寓言诗。此诗的特别之处在于，写的虽是各种禽鸟，反映的却是社会问题。

纵观白居易叙事诗的叙事手法，可以看出以第三人称的叙事手法作诗较为普遍。他的叙事诗的叙事结构相当严谨，人物、事件叙述得相当详尽。此外，白居易不是平铺直叙，而是运用上述的叙事手法来叙述事件。虽然用典和隐喻用得比较少，但多样化的叙事手法使到他的叙事诗读起来扣人心弦。

第五章 白居易叙事诗的人物形象

人物是叙事文学中不可缺少的重要部分。专家学者谢思炜表示，“对人物形象进行分类的‘类型’，可有两种意义上的：一种是文体或叙述方式，意义上的，另一种是性格（character）和圆形（archetype）意义上的。”³⁸

英国作家和理论家福斯特（Edward Morgan Forster, 1879 - 1970）对于人物形象提出了“圆形人物”和“扁形人物”两种概念。这是针对小说的人物类型（character types）。“扁形人物”是，“用福斯特的话解释，既是‘作者围绕着一个单独的概念或者素质创造出来’的人物，亦即是可以一句话加以概括的人物。”³⁹相对于“扁形人物”，“圆形人物”就是不能够用一句话加以概括的人物。福斯特表示，“惟有圆形人物才宜于扮演一个悲剧性的角色……。”⁴⁰

的确，从白居易叙事诗的创作意图与以上所分析的作品来看，诗中的人物大多数是圆形人物。白居易是现实主义诗人，所叙事的真实故事都是取材于老百姓的生活，其人物形象皆是血肉丰满，特征鲜明。此外，白居易所涉及的人物众多。“白居易的叙事诗为我们塑造了众多的人物形象，有农民、士卒、商人、艺人、帝王、妃嫔等，不一而足。”⁴¹

白居易的叙事诗所涉及的人物可以说是具有独创性。就如苏联的文艺理论家别林斯基

⁴²（1811—1848年）所说的“创作本身的显著标志之一，就是这典型性……”。“白居易叙事诗中的人物也可说是典型的人物；有血，有肉，有灵魂。”

白居易和盛唐现实主义大诗人杜甫（712—770年）相比之下，前者的叙事诗善于以个体代表群体，捕捉个体的外貌、经历与命运；后者则是群体的人物形象，缺乏个性特征。比如杜甫的《兵车行》，开篇便是“车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰”，叙述了出征的战士都把箭挂在腰间；接着“耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥”，叙述了爹娘妻子儿女奔走相送的情景。白居易叙事诗以个体代表群体的创作艺术，下边将举例说明。我将白居易叙事诗里所涉及的人物在此章里概括为三个章节论述：其一、老人的人物形象；其二、妇女的人物形象；其三、皇帝的人物形象。

第一节 老人的人物形象

从前面几章来看，白居易的叙事诗大多数作于元和四年（809年），当年38岁，任左拾遗时所作的。论其叙事诗《卖炭翁》、《新丰折臂翁》、《杜陵叟》等，他所涉及到的人物几乎没有涉及到年轻人，写的大多数是年迈的老年人。

论《卖炭翁》，开篇的第一句“卖炭翁，伐薪烧炭南山中”就介绍了有一位卖炭的老人在终南山（西安长安区城南）上砍柴烧炭。白居易描述他“满面尘灰烟火色，两鬓苍苍十指黑”，说明了这名卖炭翁受尽了烟熏火燎，终日劳碌烧炭，十个手指头都变黑了。他的衣衫破烂陈旧。诗人对这位素昧平生的卖炭翁深表同情。此外，卖炭翁盼望冬天的来临是因为天气更冷，炭价就会更高一些。不料，到了长安城市之门，两个朝廷官吏“手把文书口称敕，回车叱牛牵向北”。官吏便以“半匹红纱一丈绡”系在老翁的牛只上，这是牛只在“宫市”里的售价。所谓“宫市”，是指皇宫里所需的物品拿到市集上售卖，但是实际上，官吏所售卖的财物都是不义之财，是从老百姓那儿抢夺到市集售卖的。诗人白居易写的人虽然只是卖炭翁一人，但是足以反映当时的统治者欺压老百姓，把老百姓赖以劳动的果实给掠夺了，对他们激起正义的控诉。

白居易的叙事诗《新丰折臂翁》的人物形象也是如此。白居易在新丰县（今陕西省临潼县境内）的路上遇到一位高龄八十八岁的老翁。老翁断了一条手臂，而他的样貌是如此地沧桑，头鬓须眉像白雪一样白。这篇叙事诗通篇叙述老翁的故事，借此为他，以及无故被捉去打仗的人民宣张正义。

然而，白居易笔下的坏人，即伤害诗里故事主人翁的人，对其人物形象采取直接抨击的手段说明其性格特征。就如长篇叙事诗《琵琶行》里，琵琶女自述身世时，她“老大嫁作商人妇”，但身为商人的丈夫却“商人重利轻别离”，使得她情场失意，就连她的人生的最后一个希望也被破灭。在中国古代的封建社会里，存在着四大阶层“仕、农、工、商”，读书人排在前面，而商人排在最后。可见，商人重利不重情已是一个不争的事实了。倘若琵琶女嫁给一个文人，那么或许她的命运就不会落到如此悲惨的地步了。

从以上的例子能够看出，白居易的叙事诗除了结构层次分明以外，而且善于运用浅白易懂的语言刻画出一个个令人同情的好人形象与令人发指的坏人形象。

第二节 妇女的人物形象

白居易的叙事诗写的不只是老人，而且涉及了底层人民，如老妇和妇女。有学者就表示，“白居易诗中的妇女形象极为真实，涉及的面非常之广。有描写古代劳动妇女形象的，有描写宫女形象的，有描写上层贵族妇女形象的，有描写娼妓形象的，其他各色妇女形象的。”^[4]

就拿《上阳白发人》（作于元和四年，809年）来说，白居易一开头就写“上阳人，红颜暗老白发新”，直接描写她的外貌。诗人开头就叙述上阳人老境苍凉的形象，这突出了幽闭岁月之长。“暗”字寓意深刻，揭示了宫女的青春被几十年的幽禁生活暗暗夺去。此外，上阳人“玄宗末岁初选入，入时十六今六十”，又“同时采择百余人，零落年深残此身”。这两句勾勒了老宫女的身世。此诗没有叙述所有“后宫人”的种种不幸的遭遇，而是选取了一个终生被禁锢的宫女做为典型人物（圆型人物），不写她的年轻或中年时的生活，而是写她的垂暮之年的生活悲剧；不写她的希望，而是写她的绝望之情。通过这位老宫女一生的悲惨遭遇，诗人极为形象而又富有概括力地显示了所谓“后宫佳丽三千人”的悲剧，揭露了封建最高统治者摧残无辜女性的罪恶行径。

除了反映宫女的女性形象，白居易的叙事诗中也反映了劳动妇女的形象。比如在白居易最有代表性的反映劳动妇女艰苦劳动的叙事诗《缭绹》里，其中的“丝细縠多女手疼，扎扎千声不盈尺”反映了当时元和四年（809年），诗人所见的妇女劳动的情况。可见，当时的妇女生活非常辛苦，干活儿也得飞尽力气。

白居易描写贵族妇女的形象就是来自于著名长篇叙事诗《长恨歌》了。他把杨贵妃的人物形象描写得淋漓尽致。其中一句说明杨贵妃“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，可见她美若天仙，这也难怪使到唐明皇“重色思倾国”，又“从此君王不早朝”。当安史之乱发生后，李杨被迫潜逃，但杨贵妃死于马嵬坡。唐明皇一心想再见杨贵妃，便请了道士寻找杨贵妃。最终，杨贵妃以“玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨”的形象在仙境中再现，殷勤迎接汉家的使者，托物寄词，重申前誓。可见，白居易笔下的杨贵妃是个悲剧人物，安史之乱之前写了杨贵妃的“笑”，杨贵妃死后便写她的“泪”，活灵活现展现在读者的眼前。

据专家学者谢思炜在《从神女到佳人——文学女性形象的演变》表示，“她（杨贵妃）的故事成了安史之乱这一重大的历史事件的主线索，使“专宠”故事导致了最可怕的结局，她的形象因而也归入最可怕的祸水人物妲己、褒姒之列。她在历史上的死，本身就是这种祸水观念作用的结果。”^[5]此外，他也表示，“杨贵妃以一个真实历史人物的身分，并基本上保持其现实形象……成为中国文学中一个经典的美妇形象。”^[6]杨贵妃虽然命运注定为贵族，成为了唐明皇的王朝失败的祸根，但她与唐明皇的爱情充满了平民的色彩，成为了当时民间人民津津乐道的爱情悲剧的故事。

第三节 皇帝的人物形象

白居易的《长恨歌》开篇一出场的就是唐明皇，第一句“汉皇重色思倾国”就揭露了唐明皇身为皇帝，却“重色”，又“思倾国”。此外，“从此君王不早朝”，唐明皇过的是醉生梦死的宫廷生活，这就揭示了叛乱的必然性。在这长篇叙事诗中，白居易笔下的唐明皇可说是个多重性格的人。除了风流倜傥之外，唐明皇还是个多愁善感的人。当杨贵妃奄奄一息而逝时，“君王掩面救不得，回看血泪相和流”。之后，唐明皇彻夜难眠，见月伤心，看花流泪；回到长安更是寝食难安。为了想再见到杨贵妃，唐明皇请了道士，最终两人相约“七月七日长生殿，夜半无人私语时”，誓言“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝，天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”。可见，唐明皇对杨贵妃的爱是毋庸置疑的。

此外，白居易作于元和四年（809年）所作的叙事诗《杂兴》三首一口气就直接谈到了三个皇帝

的形象。其一，论楚王，“楚王多内宠，倾国选嫔妃”，又“又爱从禽乐，驰骋每相随”。其二，论越王勾践，“越王日游嬉”。其三，论吴王，“吴王心日侈，服玩尽奇瑰”。在这三个皇帝之中，白居易将吴王夫差的人物形象刻画地淋漓尽致。开篇就写到吴王夫差的贪念一天比一天大。他“身卧翠羽帐，手持红玉杯”，而且“行动自矜顾，数步一裴回”，表示他生活奢侈，洋洋得意的，深刻地刻画出昏庸腐化的昏君形象。

纵观以上对于白居易叙事诗的人物形象，可以看出，不论是写底层人民，如老妇的悲剧和劳动的妇女，还是上层人民或贵族，他所刻画的人物形象大多数是圆形人物，有血有泪，栩栩如生，富有典型性。此外，他所刻画的人物具有时代的特征与色彩。诗人往往以一个主人翁来叙述该主人翁的悲剧故事。他所采用的是“以小见大”的方法，以个体代表群体，从而达到他所要反映与批判的创作意图。

第六章 结语

白居易的叙事诗自他当官以来一直离不开现实主义的传统，补察时政，反映疾苦。从他的创作意图来说，白居易的叙事诗少不了古希腊的亚里士多德（Aristotle）所谈的悲剧意识。悲剧意识贯穿了大多数白居易的叙事诗。除了带有同情、怜悯的主观感情，他的叙事诗也具有抨击恶势力，反映底层人民生活的悲剧，如生活悲剧、战乱悲剧等等的客观效果。

从搜集与阅读资料到撰写论文章节的研究过程中发现，白居易的叙事诗大多数是作于元和年间（806—820年）的前几年，即公元806年到元和六年811年。当时他担任左拾遗，也是翰林学士。左拾遗是个谏官，草拟奏章，启奏皇上。为此，白居易通过叙事诗而并非抒情诗的创作，为人民请命，为人民服务。如此有强烈责任感的诗人，在中唐或许只有白居易了。为此，白居易的叙事诗一般都是以记事线型的叙事结构模式为主，记史记实，而故事情节的叙事结构模式的叙事诗比较少。

白居易叙事诗的创作手法可说是非常多样化，比较常用的是视觉意象（visual imagery）和比喻（simile）。为了突出叙事诗的内容，白居易也用了对比映衬（contrast）的创作手法。在他的叙事诗中，比较少用的叙事手法便是用典（allusion）和隐喻（metaphor）了。无论是进谏上书或是诗歌创作，白居易的作风大致上是大胆的，就连在皇帝唐宪宗面前也敢大胆

直言，隐喻的创作手法自然地少用了。

人物形象方面，白居易叙事诗所反映的是典型性的人物。诗人往往叙述一个主人翁的悲剧故事。他所采用的是“以小见大”的方法，以个体代表群体，从而达到他所要反映与批判的目的。

此外，他所表现的人物可说是活灵活现，毫不虚假。人物可说是叙事诗的灵魂，沿着故事线（storyline）述说故事。但是，由于诗歌存在抒情的特性，因此叙事诗与小说的叙事并不相同。同样存在着人物（character）、事件（event）、时间（time）、地点（place）等要素，但是叙事诗不能够像小说一样详尽地叙述某个事件的全部过程，也不能够非常细致地刻画人物形象，或者描写人物的生活环境。虽然如此，白居易尽可将人物与事件融为一体，形成了颇为详尽的叙事诗。这就是白居易叙事诗的成就。

对于本论文的研究，值得一提的是，论古今中外，白居易的叙事诗虽然受到文体特点的限制（诗歌要求凝练），但他极力突破极限，将事情详尽记录，这可说是白居易叙事诗的成功因素。此外，在具体写作过程中，白居易努力使自己的诗歌语言更加通俗流畅，生动感人，在雅俗共赏方面下了很大的功夫，也取得了巨大的成功。

日本学者吉川幸次郎认为，白居易是“用难以作诗的方法在作诗”，⁴⁷因此觉得“他是一个特殊的诗人”。⁴⁸的确，尤其是在以诗歌这类讲求精炼的文体中叙事，在白居易的笔下可说是一突破。他所创作的叙事诗，无论是在题材的广阔上，还是在组织结构的复杂上，读起来平易近人，比起前人来说都有很大的发展，这也使了他具有更加广泛的读者群，对社会的影响也更大。

注释

1. 左拾遗是以谏为职的官员，凡称谏官，可直接向皇帝为民请命。
2. 翰林学士既无品秩，又无官署属员，只是一个使职差遣。虽然如此，翰林学士具有皇帝机要秘书的身份，被天子视为“亲信”。
3. 堤留吉 著：《白乐天的文学理论とその主张：资料篇》，日本：敬文社刊，昭和36年4月第1版第1次印刷，页12。
4. 陈友琴 编：《白居易资料汇编》，北京：中华书局出版社，1986年1月第1版第3次印刷，页399。
5. 同上，页406。
6. 霍瑞德 编，中国社会科学院历史研究所 译：《剑桥中国隋唐史》，中国社会科学出版社，1996年6月第1版第5次印刷，页647—648。

7. 沈志华 张宏儒 主编:《资治通鉴》(文白对照全译),台北:建宏出版社,1995年月第1版第5次印刷,页5080。
8. 翰林院是中国唐代开始设立的各种艺能之士供职的机构。初唐玄宗选擅长文词的朝臣入居翰林起草诏制,后逐渐演变为草拟机密诏制的重要机构。
9. 此诗作于唐德宗李适贞元三年(787年),白居易16岁。
10. 亚里士多德 著:《诗学》,北京:商务印书馆,1996年7月第1版第1次印刷,页63。
11. 指凉州和原州。凉州治所在今甘肃武威。原州治所在今宁夏固原。
12. Miller, Lindy (2001). Mastering Practical Criticism. NY: Palgrave Macmillan, page 257. (译文为笔者的翻译)
13. 同上。(译文为笔者的翻译)
14. 元和六年(公元811年)四月,白居易40岁,他的母亲病亡,死于长安。为此,白居易得在渭村守孝三年。白居易把母亲灵柩运回故乡——下邳下葬。他自己和家人在渭村住了下来,经常与农民群众接触,便深知农民的疾苦。
15. 元稹(779年—831年,或唐代宗大历十四年至文宗大和五年),字微之,汉族,唐洛阳人(今河南洛阳)。早年和白居易共同提倡“新乐府”。世人常把他和白居易并称“元白”。
16. 此组诗包括了议婚、重赋、伤宅、伤友、不致仕、立碑、轻肥、五弦、歌舞、买花。以下是选择其中的重要七首加以分析。
17. 白居易 著,朱金城 笺注:《白居易集笺校》,上海:上海古籍出版社,2008年5月第1版第3次印刷,页80。
18. 所谓“轻肥”,指的是豪华的享受,是“轻裘肥马”的缩语。
19. 沈志华 张宏儒 主编:《资治通鉴》(文白对照全译),台北:建宏出版社,1995年月第1版第5次印刷,页5063。
20. 沈志华 张宏儒 主编:《资治通鉴》(文白对照全译),台北:建宏出版社,1995年月第1版第5次印刷,页5064。
21. “京师”指京城长安。
22. 童庆炳主编:《文学理论新编》(教师用书),北京:北京师范大学出版社,2010年5月第1版第1次印刷,页101。
23. 《霓裳羽衣曲》即《霓裳羽衣舞》,是唐代歌舞的集大成之作。据知,此曲约成于公元718—720年间,唐玄宗作曲,便开始仅在宫廷表演。开元28年,杨玉环在华清池初次进见时,玄宗曾演奏《霓裳羽衣曲》以导引。此曲在安史之乱后失传。
24. 王先沛 王又平 主编:《文学理论批评术语汇释》,北京:高等教育出版社,2006年5月第1版第1次印刷,页352。
25. 王先沛 王又平 主编:《文学理论批评术语汇释》,北京:高等教育出版社,2006年5月第1版第1次印刷,页354。
26. 王先沛 王又平 主编:《文学理论批评术语汇释》,北京:高等教育出版社,2006年5月第1版第1次印刷,页362。
27. Miller, Lindy (2001). Mastering Practical Criticism. NY: Palgrave Macmillan, page 33.
28. 开元之治是唐玄宗(李隆基)统治前期所出现的盛世。唐玄宗在位44年,前期(开元年间)政治比较清明,任用贤能,经济迅速发展,提倡文教,使得天下大治,唐朝进入全盛时期成为当时世界上最强盛的国家,史称“开元盛世”共29年。
29. 周振甫 著:《文心雕龙今译》,北京:中华书局,2009年2月第1版第12次印刷,页343。
30. 周振甫 著:《文心雕龙今译》,北京:中华书局,2009年2月第1版第12次印刷,页344。
31. Montgomery, Martin (1992, 2000). Ways of Reading: Advance reading skills for students of English literature. NY: Roulledge, page 156.
32. 《长干行》原诗:“妾发初覆额,折花门前剧。郎骑竹马来,绕床弄青梅。同居长千里,两小无嫌猜。”
33. 此篇叙事诗《两朱阁》所要说明的是反对上层统治者广建佛寺。上层统治者霸占人民的土地房屋去给自己修建第宅;死去之后,又把那第宅改为佛寺,为他们祈福。若一直持续下去,“仙去双双作梵宫,渐恐人间尽为寺。”恐怕劳动人民的立足之地都没有了。
34. 周振甫 著:《文心雕龙今译》,北京:中华书局,2009年2月第1版第12次印刷,页326。
35. 同上。
36. 朱光潜 著:《诗论》,长沙:岳麓书社,2010年1月第1版第1次印刷,页40。
37. 亚里士多德 著,陈中梅 译注:《诗学》,北京:商务印书馆,1996年7月第1版第1次印刷,页149。
38. 聂石樵 主编:《古代文学中人物形象论稿》,北京:北京师范大学出版社,2000年3月第1版第2次印刷,页3。
39. 童庆炳 主编:《文学理论新编》,北京:北京师范大学出版社,2010年2月第3版第1次印刷,页166。
40. 同上,页167。
41. 高林清:《论白居易叙事诗的艺术特色》,《辽宁教育学院学报》,2009年3月第26卷第3期,页105。
42. 维·格·别林斯基(1811—1848)是批判现实主义文学理论的奠基者,十九世纪上半期的革命民主主义文学批评家。
43. 童庆炳 主编:《文学理论新编》(教师用书),北京:北京师范大学出版社,2010年5月第1版第1次印刷,页99。
44. 赵莺:《白居易诗中的女性形象分析》,《湖北生态工程职业技术学院学报》,2009年第1期第7卷,页61。
45. 聂石樵 主编:《古代文学中人物形象论稿》,北京:北京师范大学出版社,2000年3月第1版第2次印刷,页163。
46. 同上,页164。
47. 吉川幸次郎 著,章培恒 译:《中国诗史》,安徽:安徽文艺出版社出版,1986年12月第1版第1次印刷,页254。
48. 同上。

论中国园林 审美中的创造性“误读”

本文论述园林审美接受中存在的一种“创造性”的“误读”现象，大体有层累性、改造性、迁想性和叛逆性等“误读”方式，这些“误读”几乎成为一种集体无意识，代代传承下去。

中国 曹林娣

园林誉为“凝固的诗”，“诗无达诂”古已有之，不足为怪。《周易·系辞上》：“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智。”对同一个问题，不同的人从不同的立场或角度有不同的看法。

鲁迅在谈到陈梦韶根据小说《红楼梦》改编的剧本《绛洞花主》时针对《红楼梦》的命意时说：“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”¹也是对莎士比亚名言“一千个读者眼中就会有一千个哈姆雷特”的一个注解。

“当于吟咏之时，先揣知作者当时所处之境遇，然后以我之心求无象于杳冥恍惚之间”，²“随其性情浅深高下，各有心会”。³

汉代解“经”出现了“古文经学”和“今文经学”两派。古文经学注重六经的客观性，以求真为治学目的来阐释六经本义；而今文经学强调六经的功用性，往往以现实需要解释六经。古文经学与今文经学相比，求真大于求用。

西方盛行的阐释学是一门对意义的理解和解释的理论和哲学，起源于古希腊罗马时期和基督教的中世纪，但作为一门独立学科的阐释学，则形成于19世纪。

由施莱尔马赫、狄尔泰、E·贝蒂和E·D·赫希等人所沿用的阐释方法称传统阐释学，目的是达到对文本所表明的人的心理的一种理解，寻求所谓普遍的、有效的阐释，避免误解，追求文本“唯一正确”的原意，认定原作者是主宰文本意义的最高权威；通过阐释，可以跨越时空距离认识前人，认识人类在生活中留下的符号和痕迹，认识当时的生活，最终认识到历史。与中国古文经学派解经有相类似的原则。

现代阐释学溯源于尼采，经海德格尔到伽达

默尔而发展起来的一种所谓“否定性”阐释学，研究“只有通过理解才存在的那种存在者的存在方式是什么”，即阐释是作为“实在”的人对存在的理解。伽达默尔提出了“理解的历史性”、“视界融合”和“效果历史”三大哲学阐释学原则，其中“视界融合”把阐释者主观能动性和创造性提高到了前所未有的高度。现代阐释学认为，历史是过去、现在和将来之间一种活的对话，应尽力清除实现这种对话的障碍。与中国今文经学派解经有相类似的原则。

古典园林有“尊古”、“泥古”、“嗜古”的习俗，认为“刻古终胜雕今”，理解其命意的本意，“正读”应该取求真的解读法，分析源出于其中的历史情势和生活情境，冀以“复原它们所表示的原来的生命世界”。

但因为园林创作者在“刻古”时缘于他个人的思想焦虑与精神体验，已经参与了对传统经典的诠释与接受，已经有了“误读”，这样就没有了绝对的“正读”，也不可能绝对准确地复制作者的本意。“欣赏者或作者建立起了新的意味表达，引起完全不同的意境迁想，实际就是接受中的再创造”。⁴

顾农说读古人的诗，不知道背景材料时，理解难以真切深入；弄清了背景则又可能打破读诗时的第一印象——往往是很美好的印象，有时候简直是背景材料知道得越多越痛苦⁵。

读园林也这样，“从接受美学的角度看，诗人的原意和后人的体会之间究竟有多大的距离似乎并不重要，重要的是作品之于读者的艺术魅力。况且清代批评家谭献早就说过：作者之意未必然，读者之意未必不然”！⁶

一 层累型“误读”

历史学家顾颉刚“层累地造成的中国古史”观点曾一石激起千层浪，“历史本身不可知论”尚可商榷，但对园林史的研究确有启发。园林史上一些故事一直停留的“传说”上，而且，故事“发生的次序和排列的系统恰是一个反背”，时代愈后的记载，传说故事愈详细。关于故事的原始的状况却始终停留在纷歧中。

园林史上典型的是浙江绍兴的沈园。至今，走进沈园，巨石上摩挲着取自金元好问《摸鱼儿·雁邱词》中的两句“问世间情为何物，直教人生死相许”！传说800多年前的宋代大诗人陆游被迫与爱妻唐婉离异，数年后在绍兴沈园邂逅，但山盟虽在，锦书难托！直到陆游75岁时，还“犹吊遗踪一泫然”，谱就了一曲催人泪下的爱情《长恨歌》！古砖砌的墙上刻着陆游的《钗头凤》词和唐婉的和词。

陆游的《钗头凤》一词和多首“沈园”诗的本事却至今尚是个谜。南宋高宗绍兴十七年（1147），陆游在山阴娶王氏为妻，其时23岁。在此之前，他是否有过婚变？前妻是谁？原因何在？一切都是个“谜”。

最早记载此事的是宋代陈鹄的《耆旧续闻》、稍后刘克庄的《后村诗话续集》和宋末元初周密的《齐东野语》等三家笔记，而非信史，三家所记也互有出入：

陈鹄说他曾目击《钗头凤》词于沈园：

余弱冠客会稽，游许氏园，见壁间有陆放翁题词云：

“红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄，一怀愁绪，几年离索。错！错！错！春如旧，人空瘦，泪痕红浥销魂透。桃花落，闲池阁。山盟虽在，锦书难托。莫！莫！莫！”

——笔势飘逸，书于沈氏园。辛未三月题。

放翁先室内琴瑟甚和，然不当母夫人意，因出之。夫妇之情，实不忍离。后适南班士名某，家有园馆之胜。务观一日至园中，去妇闻之，遣遣黄封酒果饌，通殷勤。公感其情，为赋此词。其妇见而和之，有“世情薄，人情恶”之句，惜不得其全阙。未几，怏怏而卒。闻者为之怆然。此园后更许氏。淳熙间，其壁犹存，好事者以竹木来护之。今不复有矣。⁸

陈鹄点明“淳熙间（1174—1189年）其壁

犹存”。陆游去妇未不姓名，和词也只有“世情薄，人情恶”六字，全词不传。⁹

刘克庄（1181—1269年）在《后村诗话续集》卷二写道：

放翁少时，二亲教督甚严。初婚某氏，伉俪相得。二亲恐其情于学也，数谴妇。放翁不敢逆尊者，与妇诀。某氏改事某官，与陆氏有中外。一日通家于沈园，坐间目成而已。翁得年甚高，晚有二绝云：“肠断城头画角哀，沈园非复旧池台。伤心桥下春波绿，曾见惊鸿照影来。”“梦断香销四十年，沈园柳老不吹绵。此身行作稽山土，犹吊遗踪一泫然。”

刘克庄提及陆游早年婚变，但只录《沈园》二绝句，只字未提《钗头凤》一事，陆游与其先妇沈园之会，仅是“坐间目成”而已，初婚为“某氏”，依然无姓名。

到宋末元初的周密在《齐东野语》卷一《放翁钟情前室》条中，对陆唐沈园相会之事，记叙详备具体，而且点明“陆务观初娶唐氏，闾之女也”，“伉俪相得，而弗获于其姑。既出，而未忍绝之，则为别馆，时时往焉。姑知而掩之，虽先知挈去，然事不得隐，竟绝之，亦人伦之变也。唐后改适同郡宗子士程。尝以春日出游，相遇于禹迹寺南之沈氏园。唐以语赵，遣致酒肴。翁怅然久之，为赋《钗头凤》一词，题园壁间”云云。记载最为详尽，知道陆游初娶姓唐，但名仍阙如，也无唐氏和词。

直到清《御选历代诗余》卷118《词话》引夸娥主人说，才录载了唐氏所和全词：

世情薄，人情恶，雨送黄昏花易落。晓风乾，泪痕残，欲笺心事，独语斜阑。难！难！难！

人成各，今非昨，病魂常似秋千索。角声寒，夜阑珊，怕人寻问，咽泪装欢。瞒！瞒！瞒！

近代丁传靖（1870—1930）《宋人轶事汇编》引清末况周颐《香东漫笔》点明：“放翁出妻姓唐名琬。”至此，陆游与唐婉的爱情悲剧方层累完善。

自此以后，陆游与唐婉凄楚动人的爱情悲剧故事成为文人咏歌、戏曲演播的对象，当代不仅搬上舞台，且昭之屏幕。加上《钗头凤》

还被各选家垂爱而入选各选本。遂使陆游爱情生活轶事家喻户晓。

清代对“沈园”诗本事已有人提出质疑。吴騫在《拜经楼诗话》卷三“殆好事者因其诗词而傅会之。《野语》所叙岁月，先后尤多参错。且玩诗词中语意，陆或别有所属，未必曾为伉俪者。”云云。赞同者不少。

当代词学家吴熊和先生从文本研究的高度，对词提出质疑，¹⁰周本淳先生《陆游〈钗头凤〉主题辨析》，¹¹认为该词乃蜀中偶兴的冶游之作。并认为“红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳”三句，暗合“凤州三出”，以为凤州境内妓女之手纤白，公库多酿美酒，柳树青翠可爱。以为“手酒柳”所构成的氛围与唐氏身份气质殊难调和。¹²

钱钟书先生在《宋诗选注·序》中也说：宋代数目不多的爱情诗都淡薄、笨拙、套板。正是因为陆游是个例外，他的爱情诗受到格外的眷顾，《钗头凤》也因此而走红。故此，人们虽明知《齐东野语》的记叙颇有小说意味，但还是乐于据之立说。如，钱大昕《陆放翁先生年谱》、于北山《陆游年谱》、欧小牧《陆游年谱》、胡云翼《宋词选》、游国恩、李易合注《陆游诗选》、朱东润主编《中国历代文学作品选》等等，都是如此。

据小说家言立说，是因为陆游的爱情诗哀婉动人。但“故事的真相究竟如何，当世的人也未必能知道真确，何况我们这些晚辈”！¹³要知道，“诗之境界，是为读诗者而不是为诗人而言的”。¹⁴

二 改造性“误读”

园林中有些司空见惯的传说故事，如果与科学成因比照，可以是出于社会文化心理的集体“创造性误读”。

“鲤鱼跳龙门”是东方园林中常见的构景主题和雕刻装饰主景。日本最晚在镰仓时代，园林中就出现了龙门瀑布的造型，典型的龙门瀑布造型完全是模仿实物掇成，它分上中下三级。在第一级或瀑布之下还置有一小块长石，称鲤鱼石，并呈上跃之势，比喻鲤鱼。这种龙门瀑布在当时的日本园林中用得较普遍，在现存的园林中，仍有龙门瀑布造型的至少有十处。其中最著名的是金阁寺、西芳寺、天龙寺、劝持院、光前寺（长野县、镰仓时代）、

东林寺（山梨县，室町时代）、龙潭寺（滋贺县，江户时代）园林中的龙门瀑布。天龙寺、金阁寺中的造型则被称为日本园林中的白眉。

但却完全出于一种创造性“误读”。

原来“鲤鱼”实际上是“鲇鱼”，或称“鳊鱼”，又叫“鳊鱼”或“黄鱼”，也就是鲇鱼。鲇鱼是江海回游性的鱼类，体长约两米，最大可长5米以上。由于古代大鲤亦名“鳊”，故古人将“鲇鳊”与大鲤相混，于是，“鲇鱼跃龙门”就变成“鲤鱼跳龙门”了。

鲇鱼到龙门并非为“腾跃成龙”，而是为了繁衍后代。据四川省长江水产资源调查组著的《长江鲇鱼类生物学及人工繁殖研究》一书称：鲇鱼产卵“多在江河上游，水温较低，流速较大，流态复杂，河道宽窄相间并具石砾底质的急滩地带”。而山、陕两省交界处的龙门一带正具有以上地貌特征，因而成为鲇鱼云集产卵的一个理想场所。

鲇鱼产卵前雌雄追逐，时常跃出水面。每年春天大批鲇鱼回游至龙门穴洞之处集结，并且在临产卵前两三天内频繁跳跃。跃出水面时，鲇鱼充血发红的鱼鳍也露出水面，一时间成千上万条大鱼在河面翻动，远望一片红光，於是出现了“赤河”景象。因鱼多故可长达数里，亦可持续数日，即形成了“赤河三日”“赤河三里”的特异现象。

鱼为原始社会崇拜物之一，鱼纹为新石器时代四大图腾符号之一。鱼的形象作装饰纹样，早已见于原始社会的彩陶盆上。商周时的玉佩、青铜器上亦多有鱼形。在中国的创世神话中，大地是被四条鳌鱼支撑着。

鱼很早就被先民视为具有神秘再生力与变化力的神圣动物。鱼本来就是龙的原摹本之一，在上古神话中早就有鱼变龙的传说。

西周至春秋时代，鲤鱼一直是人们酒宴上的美味佳肴，《诗经·陈风·衡门》就云：“岂其食鱼，必河之鲤？以黄河里的鲤鱼为最好。《家语》记载：“孔子年十九，娶于宋之并官氏之女，一岁而生伯鱼，伯鱼之生，鲁昭公使人遗之鲤鱼。夫子荣君之赐，因以名其子也。”

战国末期魏国史官所著的《竹书纪年》中有了“龙门赤河”的记载，说明当时“鲤鱼跃龙门”的神话故事还未形成。

鲤鱼崇拜是在与仙人联系在一起和道教产生之后。最早见西汉刘向《列仙传·琴高》记载：“琴高者，赵人也，以鼓琴为宋康王舍

人，行涓彭之术，浮游冀州涿郡之间二百余年，后辞人涿水中取龙子……果乘赤鲤来，出坐祠中。”鲤鱼成为仙人的座骑。《列仙传·子英》还有子英乘坐鲤鱼升天成仙：“子英者，舒乡人也，善入水捕鱼，得赤鲤，爱其色好，持归着池中，数以米谷食之。一年，长丈余，遂生角，有羽翼。子英怪异，拜谢之，鱼言：‘我来迎汝，汝上背，与汝俱升天。’即大雨，子英上其鱼背，腾升而去。岁岁来归，故舍食饮，见妻子，鱼复来迎之，如此七十年。故吴中门户皆作‘神鱼’，遂立子英祠云。”人们将鲤鱼视为“神鱼”，而且，鲤鱼生角有羽翼，虽没有化龙之说，但已经呼之欲出了。“鱼化为龙”见诸文字记载的最早也为西汉的《辛氏三秦记》，该书已失传。《艺文类聚》、《太平广记》对该书都有引述，文字稍异：“龙门山在河东界。禹凿山断门阔一里余，黄河自中流下，两岸不通车马。每岁季春，有黄鲤鱼，自海及诸川争来赴之。一岁中，登龙门者，不过七十二。初登龙门，即有云雨随之，天火自后烧其尾，乃化为龙矣。东晋道教理论家葛洪的《抱朴子·对俗》说：“夫得道者，上能竦身于云霄。下能潜泳于川海。是以萧史偕翔凤以凌虚，琴高乘朱鲤于深渊，斯其验也。”明李时珍《本草纲目·鳞三·鲤》集解引陶弘景：“鲤为诸鱼之长，形状可爱，能神变，乃至飞越江湖，所以，仙人琴高乘之也。”

伴随着隋唐时期兴起的科举制度，“鲤鱼跳龙门”便成为祝颂高升、幸运的吉祥符。寒士的“金榜题名”成为“跳龙门”的象征，唐·元弼《鱼跃龙门赋》¹⁵有“于是俄变鱼服，倏为龙姿，志气自负，威灵自持。岂同涂于点额，宁较力于掀鳍哉？”的描写。科举落第者则“点额不成龙，归来伴凡鱼”。¹⁶

鲤鱼的“鲤”和“利”谐音，鲤鱼与“利余”谐音。双鲤鱼，即“双利”。三鲤鱼之“三”，属泛称，指“多”，也即“多利”，三鲤聚头，即多利聚头。

这类现象在园林装饰中还有很多，如“鸳鸯戏水”，鸳鸯是一种小型野鸭，但它又是属于树鸭类，常常栖息在树上，在树洞里筑巢息居，在陆地上觅食。素以“世界上最美丽的水禽”著称于世。

雄鸳鸯的头上有红色和蓝绿色的羽冠。面部有白色眉纹，喉部是金黄色，颈部和胸部都是紫蓝色，两侧黑白交错，嘴鲜红，脚鲜黄，

可称得上集美色于一身。雌鸳鸯一身深褐色的羽毛，朴实无华，则有利于传种生育。鸳鸯平时没有固定的配偶关系，雌鸳鸯繁殖产卵、抚育幼雏，雄鸟并不过问。有一方死亡，另一方就会另寻新欢。

但人们平时看到的鸳鸯，都是“止则相耦，飞则成双”，便以为鸳鸯乃终身相匹之禽，称之为匹鸟，用以象征情侣和忠贞不二的爱情。民间传说中，鸳鸯还是“痴情”的象征，至今还被认作是祝福夫妻和谐幸福的最好吉祥物。

三 迁想性“误读”

园林都具有可居可游的功用价值，特别是建筑，其建造之初衷自然兼具实用，但以使用功能立意，往往缺少了点诗意。

拙政园西部园主张履谦及其孙张紫东，都酷爱昆曲，卅六鸳鸯馆是专为拍曲而建主体建筑。他们自己经常在这里粉墨登场，还请曲坛大师俞粟庐为老师。当年在那里拍曲的孙善实老人透露了鲜为人知的趣闻：

据张逸斋（张紫东三弟）说，当时在卅六鸳鸯馆里拍曲时，

粟老爷（对俞粟庐的尊称）常会不声不响坐在厅上听，大家一看他在场，就吓哉！因为粟老爷授教昆曲认真不苟是出了名的……他听人唱曲，若你唱得好，便拎起三弦为你伴奏（三弦的节奏是最能压准板眼的），唱的人经他的三弦一托一衬，便能唱出无穷的妙趣来，这是对唱曲人最高的奖励。若你的唱不太令他满意，他便打开手中的折扇，开始玩赏起扇面上的字画来。若他认为你唱得不好，干脆站起身欣赏墙上的书画，这时唱的人更要心慌意乱，开始“吃螺丝”、“打个疙瘩”，该唱好的地方也唱不好在哉。正因为如此，大家觉得唱曲时粟老爷最好不要监场，善解人意的张家就在卅六鸳鸯馆侧面造了一个阁，专供粟老爷在里面休憩、听曲，因为是专为粟老爷造的，所以装修十分精美高档，并取名为“留听阁”。这也是该阁名称的最早由来。¹⁷

可见，留听阁是“留”俞粟庐老先生“听曲”之阁。此阁为南北走向的单层阁，平面形状接近方形，内设四柱，柱间用纱高挂落飞罩分隔成内廊，体型轻巧，四周开窗，东西两旁置和合窗，形似舫形。阁南有平台，面临荷池，池中有白荷，阁北有竹林一片。是赏秋荷听雨的绝佳

处。因取唐李商隐《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》诗句意，云：“秋阴不散霞飞晚，留得枯荷听雨声。”李商隐原诗意谓秋日阴雨连绵，没有落霜，不能出游，所幸池中尚留残荷，还可聆听雨打枯叶的声响。在萧瑟的秋日里，又值秋雨如丝，碧荷初败，倚栏静听，细雨滴打枯荷竹叶，淅淅沥沥，组成一曲大自然的美妙乐章，别有一种冷清萧瑟的诗情。正如宋陆游《枕上闻急雨》诗云：“枕上雨声如许寄，残荷丛竹更催诗。”这里将自然界最富自然意境的声音纳入观赏范围，自有一种天然妙趣。将实用的“听曲”转换成“听雨”，对原构意图来说实为“误读”，但大大提升了原景点的意境。

苏州吴江退思园现列入为世界文化遗产名录，今吴江当代构一新园，园主针对古典的“退思”取“进思”，请费孝通先生题字，费老沉思片刻说，我帮你改一字，遂题名“静思园”，一字之改，化俗为雅，意境迥异。这也对“园主”意图的“创造性”“误读”。

四 叛逆性“误读”

故宫御花园有数百年的古松和古柏，缠结成十几株“连理树”，在天一门有一棵由两棵柏树主干连结一起，长得十分粗壮繁茂。

《宋书志第十七·符瑞下》：“木连理，王者德泽纯洽，八方合为一，则生。”所以，史书上关于生木连理的记载连篇累牍：“晋武帝泰始元年十二月，木连理生辽东方城。泰始二年八月，木连理生河南成皋。泰始八年正月，木连理生东平范。泰始八年五月甲辰，木连理生东平寿张。泰始八年十月，木连理生建宁……木连理生华林园曜灵殿北。……木连理生华林园日观台北。……木连理生会稽山阴，……木连理生边城……淮南松木连理……木连理生晋陵，南徐州刺史新安王子鸾以闻。……木连理生营阳……木连理生彭城城内……珊瑚连理生郁林……”¹⁸

但今天我们看到这么多的连理树，也许不会有人想到王者的德泽，却反而会联想起王者的残暴。东晋干宝《搜神记》写的《韩凭妻》故事：

宋康王舍人韩凭，娶妻何氏，美。康王夺之。凭怨，王囚之，论为城旦。妻密遗凭书，缪其辞曰：“其雨淫淫，河大水深，日出当心。”既而王得其书，以示左右；左右莫解其意。臣苏贺对曰：“其雨淫淫，言愁且思也；河大水深，

不得往来也；日出当心，心有死志也。”俄而凭乃自杀。其妻乃阴腐其衣。王与之登台，妻遂自投台；左右揽之，衣不中手而死。遗书于带曰：“王利其生，妾利其死，愿以尸骨，赐凭合葬！”王怒，弗听，使里人理之，冢相望也。王曰：“尔夫妇相爱不已，若能使冢合，则吾弗阻也。”宿昔之间，便有大梓木生于二冢之端，旬日而大盈抱。屈体相就，根交于下，枝错于上。又有鸳鸯雌雄各一，恒栖树上，晨夕不去，交颈悲鸣，音声感人。宋人哀之，遂号其木曰相思树。相思之名，起于此也。南人谓此禽即韩凭夫妇之精魂。

文末还写有现在睢阳有韩凭城。韩妻何氏作的歌谣至今还在流传。宋国人都为这凄惨的叫声而悲哀，于是便称此种合抱树为“连理树”，比喻夫妻之间坚贞不屈的纯洁爱情。本意与观者的解读迥然相异。

以上“误读”，随着时代的更迭，有的基于某种原因得到强化，深入到接受者心理，几乎成为一种集体无意识。

注释

1. 鲁迅：《鲁迅全集—集外集拾遗补编〈绛洞花主〉小引》。
2. 黄子云：《野鸿诗的》，《清诗话》，第847页。
3. 沈德潜：《唐诗别裁集·凡例》，中华书局1964年版。
4. 庄岳、王其亨、邹东：《中国古典园林创作的解经学传统》。
5. 顾农：《痛苦的背景》，《文汇报读书周报》，2001年8月11日第4版。
6. 高利华：《〈钗头凤〉的背景》，《文史知识》2001年12期。
7. 原词为：《摸鱼儿—雁邱词》：“问世间情是何物，直教生死相许。天南地北双飞客，老翅几回寒暑。欢乐处，离别苦，就中更有痴儿女。君应有语，渺万里层云，千山暮雪，只影向谁去。横汾路，寂寞当年箫鼓，荒烟依旧平楚。招魂楚些何嗟及，山鬼暗啼风雨。天也妒，未信与、莺儿燕子俱黄土。千秋万古，为留待骚人，狂歌痛饮，来访雁邱处。”
8. 陈鹤：《晋书续编》卷10。
9. 陈鹤：《晋书续编》卷10。
10. 吴熊和：《陆游〈钗头凤〉词本事质疑》，《文学欣赏与评论》，浙江人民出版社，1982年。
11. 周本淳：《陆游〈钗头凤〉主题辨析》，《江海学刊》，1985年第6期。
12. 高利华：《〈钗头凤〉的背景》《文史知识》2001年12期。
13. 顾颉刚：《古史辨》：第一册，上海：上海古籍出版社，1982年第273页。
14. 西人梵乐希语，转引自杜夫纲《文学批评与现象学》，见郑树声编《现象学与文学批评》，第76页，东大图书公司。
15. 《全唐文》卷0949。
16. 李白：《赠崔侍御》。
17. 孙善实口述：《卅六鸳鸯馆和留听阁的来历》，《苏州园林》2002年4期。
18. 《宋书志第十七·符瑞下》。

论文艺学范式转型的特点

中国 李勇

文艺学范式转型是文艺学研究领域中从对象、观念、方法到话语的全面变革。但是文艺学的范式转型又与自然科学中的科学革命不同，文艺学中的范式转型给旧范式保留下了存在的空间，也对旧范式中的问题进行了重写。因此，文艺学范式转型的方式表现出了迅速性、多样性、灵活性和对话性的特点。文艺学范式转型往往以戏剧性的突变方式完成，但是，突变只是对旧范式的取代而不是对旧范式的彻底否定。因为文艺学的范式转型是从不同的切入点文学活动的反复重写与重构，文艺学探究人的感性存在方式和存在的意义的根本属性则没有改变。

既然文艺学中也像自然科学一样存在着范式问题，我们也必然要考察文艺学领域中的范式转型问题。在自然科学中范式的建立与转型成为考察自然科学演变的基本方式，在文艺学中也是如此。关键问题是，在文艺学领域中，范式转型有哪些特殊性，范式转型的方式是什么，范式转型的原因是什么，对这些问题的探讨成为文艺学范式转型理论的基本问题。

文艺学领域中的范式转型有哪些特殊性？

文艺学范式转型是文艺学研究中学术共同体从研究观念、方法到研究对象与话语模式的全方位改变。就其作为一种研究活动的彻底变革这一点而言，文艺学中的范式转型与自然科学的范式转型并无二致。这是一种知识学意义上的革命，也是我们可以将范式这个知识学范畴用到文艺学领域的原因。用托马斯·库恩的话说，范式转型类似于宗教信仰中的集体改宗，从此以后，一个群体将换一种方式看待宇宙、

理解人生、做人处世、体悟世界的意义。文艺学领域中的范式转型与自然科学中的范式转型至少在以下几个方面是一致的。其一是对对象的改变，包括关注对象的不同侧面，改变研究对象的边界/范围等等，使在旧范式中不被注意、不受重视的对象变成研究的核心。其二是方法的改变，包括对对象的分析角度的变化，提出问题时所依据的理论背景的变化，分析程序的变化等等。方法的改变使研究者对对象采用了不同的解读/解释策略。其三是观念的变化，即对文学本体的理解与旧范式有了根本不同，并因此而形成了对文学活动中相关环节的本体属性的理解出现实质性改变，使得文艺学的内在结构也发生了变化。其四是话语模式的改变，即用来表述文艺学问题的关键概念、术语和表达方式发生了变化，新的术语概念支持起来的话语系统取代了旧范式中的术语、概念，旧范式中相关问题也在新范式中被规避或被重写。问题的性质也因话语模式的转变而发生了变化。

但是，文艺学作为一门人文学科，其范式转型又与自然科学中的范式转型毕竟有所不同，形成了文艺学范式转型的特殊性。首先，文艺学范式转型在性质上并不是对旧范式的否定，而是对旧范式的取代或置换。否定与取代这两者之间的区别在于取代只是将旧范式搁置起来，并不一定否定其存在的合理性。而否定则意味着将旧范式看成是错误的而将其淘汰，旧范式一旦被否定，则失去存在的价值，而只有历史价值。自然科学中的范式转型是否定性质的，而文艺学中的范式转型则是取代/置换性质的。这种转换性质的转型又具体表现在几个方面，其一将是旧范式放置在历史之中，由时间的推移来实现新旧交替。但旧的范式并没

有从此消失，而是作为一种历史遗产等待着将来被重新利用。在文艺学中范式转型过程中这样的例子很多。比如以文学与现实生活的关系为基础建立起来的社会学范式在被强调作者独创性的表现诗学范式取代之后，并没有消失，而是作为一种历史遗产保留下来，到文化研究范式中，文学社会学的范式再次被利用。文艺学历史上的理论观念在特定的历史语境中都有重新活跃起来的可能性。其二是旧范式中的某些思想观念，可以在新范式中等到重新表述，而不是被抛弃。这使得文艺学领域中彻底否定一种理论变得困难重重。比如形式主义文论范式是对社会学范式的一次彻底的取代，但是形式主义文论也不回避内容与形式的关系这个社会范式中的经典问题，而是将内容与形式的关系进行了全新的表述，突出了形式的核心地位，并把许多“内容”要素也解释成形式要素，比如“人物”并不是对现实中人物的反映，也不表现个性或典型性，而仅仅是故事中的行为的发出者，是一个行动者，是构成形式/结构的一个要素。从这样的角度来考察文艺学范式转型的特殊性质，我们可以说文艺学范式转型是一种把旧范式搁置起来而不是将其彻底否定的有所保留的转型。

其次，文艺学范式转型的特殊性还呈现出迅速多变的特征。与自然科学中范式转型的缓慢、严谨相比，作为人文学科的文艺学范式转型则要迅速得多，呈现出了快速多变的特点。特别是到了20世纪文艺学成为一门独立的学科之后，文艺学范式转型速度也明显加快。这种状况之所以形成，其原因主要在于三个方面，其一是文艺学作为一门人文学科，其对象是人的文学活动，文学活动本身的多变性是推动文艺学范式迅速转型的直接原因。与此相对照，自然科学中出现新情况（反常现象）则要缓慢得多，自然科学的对象相对而言更稳定。其二，文艺学中的观念和方法的变化也是迅速的，正是这些观念和方法的改变推动文艺学家去重新思考自己的研究对象，从而不断地发现新问题，建构新理论。而在自然科学中，常规研究总是会持续相当长的时间，自然科学家不会轻易改变自己的理论观念、发明新范式。因为自然科学的常规范式是经过严密的科学论证建立起来的，建立新理论也是一种冒险行为，

只有少数伟大的科学家才能有此创造性的建树。而在文艺学中，文艺学家则可以从不同学科的理论吸取理论观念，他们是从从事理论创造的人。所以，推动文艺学范式转型成为文艺学家的基本任务。其三，文艺学研究中反常现象的发现也是以研究者感受与体验为基础的。研究者的感受与体验决定着哪些现象成为他的对象，也决定着该对象将以什么样的性质与形态进入他的研究视野。在这个意义上说，文艺学研究者所研究的就是他自己的感受和体验，尽管这些感受和体验本身也是由文化语境和文化传统建构出来的，但是感受与体验仍然是变动不居的。这使得文艺学研究中反常现象的出现频率远远高于自然科学中。文艺学范式转型也就随之而变得更加频繁。

再次，文艺学范式转型的特殊性还表现在它不仅仅是一种学术共同体的研究活动，而且还受到意识形态语境或现实生活中的实际功利关系的影响。这使得文艺学范式转型具有更复杂的特性。自然科学研究中范式主要是建立在科学逻辑话语的基础之上的，它们较少受到外在的现实功利关系特别是政治意识形态的影响，当自然科学中的研究范式在理论层面上与占统治地位的世界观产生矛盾时，自然科学家也敢于坚持自然科学的原则，而不向主流意识形态屈服。布鲁诺与哥白尼都是典型的例子。相应地，意识形态的控制者也很自觉地让自然科学在自身的领域内发展，而不去做过多的干涉，除非如原子弹和克隆人这样的关于人类命运和人的基本伦理观念的研究才会引起意识形态上的讨论，但是这些讨论也不干涉科学研究的具体范式问题，而是对这些研究所带来的社会与文化的后果表现出了应有的关切。但是在文艺学这样的人文学科中情况大不相同。人文学科本身就具有意识形态属性，这使得文艺学研究不可能摆脱意识形态的影响。文艺学范式转型也难以与意识形态划清界限，以至于我们总是可以在文艺学范式转型的背后解读出意识形态的背景。比如从社会学范式到形式主义范式的转变，其背后就有明显的意识形态背景。巴赫金在分析文艺学中的形式方法时尖锐地指出：“如果艺术结构本身的确是内在地非社会性的，那么，马克思主义的社会学方法就应当是有限度的。如果艺术结构是与例如化学结构

(这种结构本身自然是非社会性的)相似的,那么文学也具有其非社会的规律性,对这种非社会规律性,任何社会学方法都是无法研究的,就像社会学方法无法研究化学规律一样。那里,文学史就会出现一种可悲的局面:文学的内在性质就会同强加给它的、与这种性质格格不入的社会要求进行不断的斗争。这种历史的基本主题就将不是阶级之间的斗争,而是各个阶级同文学的斗争。”¹巴赫金的分析清楚地说明形式主义范式转型背后的意识形态背景是对文学阶级性的否定。这种否定也何尝不是对文学意识形态性质的掩盖。掩盖阶级性其实就是资产阶级的意识形态,它可以以文学性的名义将左翼理论家对文学的阶级性的分析排斥在文学研究之外。在这个例子中我们可以看到文艺学范式转型受到意识形态影响的两个基本原因,其一是文艺学本身是一种具有意识形态属性的人文学科,文艺学范式的转变背后具有意识形态斗争的潜在影响。其二是文艺学总是与其他的人文学科相关联,尽管它本身具有相对的独立性,但是其他人文领域的矛盾斗争也会影响到文艺学领域,使得文艺学范式的转变比自然科学中的范式转型更容易产生意识形态效果,哪怕是仅仅讨论形式、结构、语言等技术层面问题的范式,也总是会被与意识形态问题联系起来,表现出意识形态的功能。

二

那么,文艺学范式转型又是如何完成的?文艺学范式转型的方式是什么?在库恩的范式理论中自然科学的范式转型是以科学革命的方式完成的。库恩认为科学革命“是指科学发展中的非累积性事件,其中旧范式全部或部分地为一个与其完全不能并立的崭新范式所取代。”²他形象地把范式转型描述为“就好像整个专业共同体突然被载运到另一个行星上去,在那儿他们过去所熟悉的物体显现在一种不同的光线中,并与他们不熟悉的物体结合在一起。……范式改变的确使科学家对他们研究所及的世界的看法变了。”³自然科学中的范式转型是通过反常——危机——革命这样三个基本环节完成的。科学家先是发现了一些旧范式解释不了的反常现象,或是与旧范式的理论不相

符的一些实验数据。这是范式转型的起点。当这些反常现象反复出现时,科学家开始对旧范式的合理性产生怀疑,这时候旧范式就处在危机之中。紧接着,当可以解释这些反常现象的新理论出现的时候,科学革命的时刻也就到来了。库恩指出:“从一个处于危机的范式,转变到一个常规科学的新传统能从其中产生出来的新范式,远不是一个累积过程,即远不是一个可以在新的基础上重建该研究领域过程,这种重建改变了研究领域某些最基本的理论概括,也改变了该研究领域许多范式的方法和应用。”⁴这就是说在库恩看来范式转型是一种彻底的断裂或跳跃,它不是一个连续发展的过程,而是一种非连续性的重构。⁵

文艺学的范式转型与自然科学中的范式转型在方式上有相似之处。文艺学中的范式转型也是以革命/断裂的方式进行的。在文艺学领域中,新范式取代的旧范式也是通过对旧范式中的思想观念、研究方法、话语模式等方面的全面重构完成的。一种新的范式所关注的研究对象、所采用的研究方法、所建立起来的观念、所使用的话语对于旧范式而言都是不可理喻的,新范式对于旧范式而言有如天书,双方也会发生争论,但是由于使用的范式不同,这种争论往往是自说自话,难以形成真正的对话。

就具体的步骤和途径而言,文艺学中的范式转型也遵循反常——危机——革命的模式。首先是在文艺学研究中有个别理论家发现了现有范式对某些文学现象难以解释或解释得不够充分,从而对这些“反常现象”进行深入探讨,或者发现了现有范式忽视的某些问题(比如读者反应文论中对读者的发现),这样就把反常现象、反常问题揭示出来,现有范式就受到了冲击。其次,当这些对反常问题、反常现象的讨论越来越多,在文艺学领域中引起普遍关注的时候,现有范式的有效性、合理性问题就浮现出来,对现有范式的怀疑就导致范式危机。这意味着越来越多的文学理论家将探索新的理论方法,寻找解决/解释反常现象或被忽视的理论问题的方法。当然这样的具体方法很多,既包括从文学史的材料中概括出理论观念,也包括从其他学科中借用观念与方法,还包括对其他民族的思想观念的跨文化借用等

等。当然也有理论家创造出全新的理论方法体系，建立起自己独特的理论观念。总之，在文艺学范式危机时期，各种新理论的出现对现有文艺学范式造成了巨大的冲击。现有范式成为文艺学领域中挑战的对象，也是坚守现有范式的理论家守护的对象。危机就是在这种挑战与守卫的论争中展现出来的。比如中国20世纪80年代初期文艺学研究中文学主体性问题的论争就是当时占主导地位的社会政治范式出现危机的具体表现。再次，文艺学范式转型也是在革命中完成的。文艺学范式转型也是新范式对旧范式的取代或替换。它有两个具体环节，其一是不同的新理论之间的竞争，最终有一种新理论赢得了胜利。这个环节与范式的危机紧密相联。在对旧范式的挑战中出现了许多新理论，它们共同探讨旧范式中无法解释的反常现象，从而构成了对旧范式合理性的质疑。但是，这些新理论相互之间也存在着竞争，每一种新理论也都企图在相互讨论与对话中说服对方，成为取代旧范式的新范式。其二，文艺学研究者认可了某种新范式的合理性，接受这种新理论并以此为前提进行更进一步的探索。这种对新理论的认可与应用就是范式转型的完成。此时旧范式已成为历史，新范式成为文艺学共同体的理论话语。文艺学的基本问题被重构，新的研究范例成为进入文艺学研究领域的新来者的参考文献和学习的典范。用库恩的话说，文艺学研究者共同体似乎进入到了另一个星球，面前是一个崭新的世界。

但是，尽管文艺学领域中的范式转型与自然科学中的范式转型有如此多的相似之处，差异仍然存在。文艺学范式转型的特殊性至少有如下四个方面：首先，文艺学范式转型的革命性并不像自然科学中那样彻底。文艺学范式转型无法完全抛弃旧范式。它只是转换一个角度对已有的问题进行新的论述，或者说从新的角度重构对象。比如前文所举的形式主义文论范式转型的例子中，形式主义者不回避内容问题，只是把内容形式化了。在新批评派（广义的形式主义文论之一）的理论著作韦勒克和沃伦的《文学理论》中，他们用区分内部研究和外部研究的方法来解决形式主义这种新范式与旧范式之间的关联问题，并不否认“外部研究”也是文学研究的一部分。这样一来，形式

主义范式的革命性就不像在自然科学中那样彻底了。同样，在读者反应文论这种新范式中，虽然突出了读者阅读的中心地位，但也并不回避文本、作者和社会这些因素，而是从读者阅读的角度重构了文艺学，把文本看成是有待阅读的对象，文本的内在结构也是为读者预设的召唤结构，而作者不是决定文本意义的权威，相反则是与读者沟通的对话者，社会也是为阅读提供具体背景的文化语境。

其次，文艺学范式转型的方式又是具有突发性或偶然性的。与自然科学中的范式转型要经过常规科学的长期积累之后才出现对反常现象的关注，并逐渐地完成范式转型不同，文艺学中的范式转型往往是突发性的。一种新范式出现带有更多的偶然性，也呈现出更多的戏剧性。例如解构主义范式的出现是以德里达1966年在美国约翰·霍普金斯大学的结构主义研讨会上发表的论文《人文科学话语中的结构、符号和游戏》为开端的。尽管我们在研究20西方世纪文论史时可以在尼采、胡塞尔和海德格尔那里找到解构主义思想的先声，但是这种事后的追述无法改变解构主义范式转型的突发性。这种突发性不仅表现在新理论出现的范式危机阶段，在随后的范式转型的革命阶段也同样存在。文艺理论家共同体对一种新理论认同也是带有这种突发性的。在文艺学研究中一种新理论可以在很短的时间内迅速得到大批支持者，从而完成范式转型。这在自然科学中是大不相同的。无论是哥白尼革命、牛顿革命、达尔文革命还是爱因斯坦革命所用的时间都在几十年甚至上百上百年。但文艺学中的新理论被接受为新范式的时间总是很短的，一种新理论往往几年时期就可以拥有大批追随者，形成范式转型。

再次，文艺学范式转型的方式的特殊性还表现在其灵活性上。这是指文艺学范式转型的方式是多种多样的，而且不同的范式之间也存在着多种转换的可能性。在文艺学范式转型的方式上，就是文艺学范式转型可以以多种方式灵活地完成。这与自然科学中按照常规科学的研究方法来完成科学革命的范式转型的基本路线完成有所不同。自然科学的范式转型一般而言总是从实验中的反常现象开始的，而这些现象之所以反常，也是从现有范式来判断的。对反常的重新认识总是在现有的范式中的进行的，

当现有范式在反复尝试无法解释这种反常现象之后,科学家才会考虑对现有范式进行调整,从而发明一种新理论。这个过程是漫长的,按照严格的程序进行的。但是在文艺学领域中,范式转型则要灵活得多,文艺理论家总是通过各种不同的途径去打破现有范式,而不是严格遵守某种程序。比如从新创作出的作品中去寻找突破现有范式的证据,或从文学史中寻找依据,再比如从其他学科理论观念中寻找依据等等。文艺学领域中的范式转型也就因此而在自然科学中更容易出现。现有范式似乎成为众矢之的,文艺学研究者往往从各种不同的角度,用不同的方式,灵活地从现有范式之中逃逸出来。

最后,文艺学范式转型中新旧范式之间的对立关系也是与自然科学之中不同的。在自然科学新旧范式之间的对立生态系统有如阵地战,对抗更激烈。旧范式有强大的力量来对抗新范式,致使许多本要突破旧范式的新理论结果以失败告终,变成失败的创新。旧范式一旦被新范式打败,也将会失去其存在的价值,从此退出历史舞台。但是在文艺学中,新旧范式之间的对立关系更像是游击战。新范式可以相对容易地取得胜利,旧范式的守卫战似乎很难成功,以至于文艺学中几乎所有的新理论都获得了支持者,几乎没有失败的新理论。然而,这种轻易取得的胜利的代价是旧理论也没有彻底失败,它们也没有全退出历史舞台,而是随时都可能卷土重来。当然,在此有必要说明的是文艺学范式转型中新理论的胜利有层次上的差异。有些新理论在特定的时间内几乎占据了文艺学的领导地位,成为主导性范式。比如20世纪四五十年代美国的新批评。这些新理论产生的影响力使他们完成了重大的范式转型。也有一些新理论拥有的支持者要少得多,而且它们所能解决的是局部问题,它们完成的是次级的范式转型。这些情况与自然科学中又是相似的。但在对抗程度与取获胜利的概率上,文艺学与自然科学还是不同的。

三

那么,文艺学范式转型中的这些特殊性形成的原因是什么?回答这个问题必须从文艺学

作为一门人文学科的特性入手。文艺学作为一门人文学科的特性是形成文艺学范式转型的特殊性的根源。人文学科与自然科学之间的基本区别在两个方面。其一是在对象上,自然科学的对象是自然现象,而人文学科的对象是人的文化活动,人文学科中也有对自然美的研究,但那不是研究自然对象本身,而是研究人对自然的审美活动,所以仍然是人的文化活动。其二是自然科学以实验证据来验证逻辑推理。有一套自足的方法,而人文学科则是以人的体验感受为基础来表达对人生意义与价值的理解,以个体体验来表现人类共同的理念。

以人文学科这两个基本特点为前提形成的文艺学自身的特点导致了文艺学范式转型的特殊的。首先,由于文艺学所要探究的是文学中的理论问题,而文学活动本身又是人自身的心灵创造,它是一个有机的整体,因此,文艺学研究中的任何一个范式都是从不同的切入点对这个有机整体的论述。范式转型也就是切入点的转变。但文学活动作为一个有机整体并没有改变。任何一个完整的文艺学范式都会从不同的角度覆盖文学活动。如此一来,文艺学范式转型就必然无法抛弃旧范式,而是对旧范式的重构/重写。范式转型之后,新范式中的文学活动的确与旧范式中的文学活动有所不同,但是那只是对文学活动进行了重新论述,新旧范式之间的关系是围绕着文学活动的对话,新旧范式之间的分歧当然是存在的,对话也不太可能达成共识,但是对话却又证明了旧范式的历史地位,它没有消失,它作为对文学活动的一种理论论述仍然是一种历史资源。其次,文艺学作为一种人文学科是以对文学的体验和感受为基础的。文学活动的独特之处在于它是人的情感的表达,是对人的感性存在状态的揭示。这种感性存在状态是变动不居的,文艺学也处于不断创新的状态,与文学活动处于动态的对话关系之中。因此,文艺学范式转型就必然具有突变性和偶然性。文艺学研究者要依据自身的体验为基础来建构文艺学理论。这使得文艺学理论变化多样,充满奇异的思想,并常常被心灵的火花点燃,推动文艺学新理论的创造,并形成文艺学范式的突变。再次,文艺学理论的形成不仅要依靠研究者的心灵感悟,还需要对不同学科知识的领悟,这就使得文艺学范式

转型的方式是灵活多样的,它甚至也会直接受到社会现实生活和政治意识形态的影响而产生新的理论。换言之,文艺学本身的知识形态是开放的,这种开放性使得文艺学处在活跃的频繁的变化之中,变化的途径是灵活的。最后,文艺学共同体中一直存在着求新求变的价值取向,这为文艺学中新旧范式之间的对立关系的形成奠定了基础。旧范式不断受到挑战是因为这种求新求变的价值取向,新理论总是能赢利支持得也是由于这种求新求变的价值取向。但是求新求变的价值取向并不必然导致对旧范式的彻底否定。正因为求新求变,当旧范式还没有被完全否定时就有若干新理论出现,并形成竞争,这些新理论又被更新的理论挑战,所以旧范式反而获得了生存的空间。在文艺学领域中几乎没有哪一种旧范式是被逐条否定的。相反,它总是在某些方面没有被彻底清理之前就被搁置起来。文艺学共同体是在保留了旧范式生存权的前提下转入新范式的。求新求变的价值取向为旧范式留下了生存空间。当所谓的新范式和更新的范式变旧的时候,原先的旧范式则又会以新的面目出现,卷土重来还真正创新,殊难辨别。

总之,文艺学范式转型也是以理论革命的方式进行的,但是这种范式转型无法彻底抛弃旧范式。新范式带来了新的理论视野,对文学活动的理论论述也有了新的切入点。新范式的

确以全新的眼光看待文学活动,但是新范式也以特殊的方式为旧范式保留了生存的空间。文艺学所要探究的毕竟是人类文化活动中最特殊的文学活动,文学活动关于人的普遍心理和感性存在。其中有穿越时间和空间的共同之处。人同此心,心同此理。文艺学是文艺理论家对这些同心/同理的探究。范式转型是转换不同的角度切入这些问题。

注释

- 1.[俄]巴赫金《巴赫金全集》第2卷,李辉凡等译,河北教育出版社1998年版,第149页。
- 2.[美]托马斯·库恩《科学革命的结构》,金吾伦,胡新和译,北京大学出版社2003年版,第85页。
- 3.[美]托马斯·库恩《科学革命的结构》,金吾伦,胡新和译,北京大学出版社2003年版,第101页。
- 4.[美]托马斯·库恩《科学革命的结构》,金吾伦,胡新和译,北京大学出版社2003年版,第78页。
- 5.库恩关于范式转型的观点在科恩(I. Bernard Cohen)那里得到了部分修正。科恩也认为科学革命是研究方法的彻底改变,但是改变的过程不像在库恩所说的那样激烈。科恩认为科学革命有智力革命、笔头革命、纸上革命和科学革命四个阶段。科恩所概括的科学革命的过程是从历史角度着眼的,与库恩从逻辑结构角度讨论范式转型有所不同。科恩的观点见其所著《科学革命史》,杨爱华等译,军事科学出版社1992年版,第26-40页。

李勇 苏州大学文学院教授



思路、写路与寻路

——论鲁迅小说中路的话语形构

中国 朱崇科

鲁迅先生在《我怎么做起小说来》中提及，“以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生……所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”¹若从此视角思考，鲁迅先生其实既是特立独行的启蒙者，同时又是有意开拓的寻路人。而实际上，鲁迅小说中有关“路”的描述和反思的确也占到了篇目总量的七成，而且时不时呈现出有关路的辩证，甚至逐步演变成一种话语方式。

毋庸讳言，相关研究丰富而且相对深入。较有代表性的则是隋清娥，她用一大节两万余字的篇幅来仔细考察“路”意象的方方面面，比如多重含义、设置方式及其主题（生命哲学、存在主题等）。²而其他研究亦有不同的路径，比如从意象角度分析路在鲁迅作品中的流变及其承载的作者思想感情，³或考察其小说中有关寻路的情结，⁴或者仔细考察其中“道”与“路”的分裂和知识分子的现代观照⁵，或者是讨论杂文中的相关实践。⁶

但整体而言，上述研究既开拓眼界，同时亦有其不同的缺憾。比如，有的论述过于分散，有些则偏于肤浅，有的不乏过度诠释（overinterpretation）的嫌疑，颇有借鲁迅小说浇胸中块垒之意。本文的操作则想采取稍微不同的路径：首先，所有论述必然要清晰立足于鲁迅小说中有关“路”的具体描述，不能信口开河、自我揣摩，同时，也会结合其他文体中的相关表述展开，力求得出更令人信服结论；其次，或许更重要的是，借助于话语形构与分析这一利器与角度，我们对“路”的分析可能有了更深刻的剖解与更清醒的逻辑揭示。

本文的问题意识在于：在鲁迅小说中，路如何从其原初的语境过渡成引申和复杂隐喻的？鲁迅如何借小说思考路的话语指向？同时，不可忽略的是，为了演示路的话语形构过程，鲁迅先生采取了怎样的叙事策略或套路？

一 话语轨迹：从路到路到无路

毫无疑问，作为现代汉语常用词的“路”其实有着相当丰富的内涵，当然，如果回到更宏阔的历史语境中来，则显然其意义指向更令人惊叹。

（一）原初语境：路的指向。

1. 现代理解。在《现代汉语词典》中，“路”的解释如下：

相关解释有：①道路；②路程；③（路儿）途径；门路；④条理；⑤地区；方面；⑥路线；⑦种类；等次；⑧姓。⁷

2. 丰富面向。当然，如果将该字置于更开阔的视野中，则明显意义更加丰富多彩。在1989年出版的《汉语大字典》中，词意扩展到了13个：1.道路。2.经过。3.败亡；羸弱。4.大。5.条理；规律；道理。6.仕途，官职。7.地区；方面。8.类别之称。9.弈棋术语。10.通“露”。裸露。11.辂。指君王所乘之车。12.宋金元时地方区划名。13.姓⁸。当然，有些与时俱进的网络版的大词典对此解释划分更为详细。

（二）鲁迅实践：引申与隐喻。

毋庸讳言，在鲁迅小说中，相当常见的则是我们一般意义上的“路”“途”“街道”所指，如《药》、《一件小事》、《示众》、《理

水》、《铸剑》等都不乏此类内涵的用法。

众所周知,鲁迅先生的作品具有极强的反讽性和隐喻象征特色,在其小说中路的话语指向,其实也是类似多重的,或者更准确的说,其“路”的话语意蕴往往是指向深邃,超越表征的。如人所论,鲁迅作品中的路,“不仅具有丰富的美学内蕴和审美价值,也表现出作为现代知识分子的鲁迅对历史、时代以及整个人类社会进步与出路的期待与探寻,具有深刻的生命哲学意义和文化意义。”⁹我们不妨以表格的形式加以初步说明。

内涵	引文(部分代表性)	出处
1. 物质与精神之路的叠合	“我以为在这途中,大概可以看见世人的真面目”	《呐喊·自序》
	“我可不怕,仍旧走我的路”	《狂人日记》
	“他还认得路”	《阿Q正传》
	“来开一条新的路”	《伤逝》
2. 经历、过程	“一路走去,一路便是笑骂的声音”	《头发的故事》
	“赵七爷一路走来”; “七爷也一路点头”	《风波》
3. 出路、方向	“她真是走投无路了”	《祝福》
	“她大概是‘外路人’”	《肥皂》
4. 类型	“这路生意”	《阿Q正传》
	“我们大概究竟不是‘一路’的”	《孤独者》
5. 距离	“这是远绕了三十里路才找到的。”	《奔月》
	“一丈路远近”; “走了六七十步路”	《采薇》

需要指出的是,鲁迅在小说中对路的隐喻和象征内涵处理其实比我的描述更复杂。比如,即使是有关路的精神指向,它也可以细分为希望、黑暗、死亡、心灵隔阂、慧心之路等等。¹⁰不仅如此,鲁迅小说还借助不同的字眼,如“道”、“途”、“街”等字眼对路的概念界定加以整合、丰富和区隔,的确呈现出五光十色的“路”的杂拌儿书写。

当然,我们也可以说,寻路也可以存有自身的逻辑辩证:寻的原因往往是因为匮乏或渴求,但寻作为一种过程,也可以成为结果。这个结果本身也是可以辩证看待的:你可以把无路当作是悲观的结果,但同样,你也可以很有

禅意的把追寻本身看作是积极的结果。很大意义上,鲁迅对“路”的探寻也可作如此分析。

(三) 无路的省思。

如果对鲁迅先生有关路的书写进行初步意义分析,从结果方面看,鲁迅小说中绝大多数的寻路往往都以无路的挫败而告终。

1. 有路的悖谬:重读《故乡》。有论者指出,鲁迅杂文中对路的描写往往充满艰难险阻——“鲁迅杂文中的全部的‘路’的意象,都不是表现为平坦的明晰的大道,而总是充满了荆棘的‘小道’……鲁迅心中的‘路’不是尼采的超人之路,它不耀眼、不诱人,但也不使人觉得渺茫,它是在地上的,是实在的”。¹¹而另有论者指出,在鲁迅小说中,路的意象往往有积极的成分,而《故乡》中有关路的话语似乎更是如此。¹²但实际上,笔者觉得,《故乡》中的路其实包含着一种悖论意识。

在《故乡》的结尾,小说如此写道,“我在朦胧中,眼前展开一片海边碧绿的沙地来,上面深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月。我想:希望本是无所谓有,无所谓无的。这正如地上的路;其实地上本没有路,走的人多了,也便成了路。”(页56)我们当然可以如前人将之理解为一种伟大而坚实的希望。

但结合小说中有关希望的反省,如果我们继续思考有关知识分子/启蒙者与农民/被启蒙者(“我”和闰土)之间精神的对看姿态,不难发现,他们之间已经不是单纯的启蒙/被启蒙关系,“现在我所谓希望,不也是我自己手制的偶像么?只是他的愿望切近,我的愿望茫远罢了。”他们之间在这个角度(终极关怀与追求)其实是平视的。我们其实似乎更应该将有关路的感慨视为鲁迅的“曲笔”的又一次表现:他不过是又回忆起少年闰土那时的活力四射罢了,现实却是人与人之间难以消除隔阂,甚至阶级、文化、社会等的“厚障壁”更令人触目惊心。从此角度看,所谓“路”,不过是人迹罢了。

2. 无路的宿命:再读《药》。如果说《故乡》中对前程的追寻与拷问还有一丝暖色和生机的话,《药》中的曲笔其实更显得牵强和乏力。鲁迅写到了“赶路”的华老栓的专心和坚定,但更写到了华小栓、夏瑜作为思想被启蒙者/启蒙者角色的变异与置换:现实中正是华

小栓吃了夏瑜的人血制作的馒头，结果肯定无济于事。但更深层的逻辑是，他们死后还要继续被异化区隔，在丧葬场/坟地“中间歪歪斜斜一条细路”（页22）。更大的遗憾是，生者，包括他们的母亲之间都无法理解，夏瑜的母亲甚至为儿子的事业羞惭不已。某些读者难以理解鲁迅结尾的对乌鸦书写的特异与冷酷，其实这更可视作鲁迅的决绝：他无法容忍夏瑜以其母亲希望的迷信方式与她沟通，他更希望借一个结局和意义的怪异的“陌生化”操作引起夏母和读者的惊诧与深切反思。

其他诸多小说，有关“路”的话语指向结果往往都是悲观的、负面的，比较典型的还有《伤逝》，“新的生路”的出现其实意味着无路可逃。小说中的主人公往往走向挫败、疾病、堕落和死亡，这其实既显示出鲁迅的揭露的彻底性，同时又可反衬出他反抗绝望的悲怆、艰难与坚韧。这当然也是下一节鲁迅先生寻路和堵路的内容基调。

二 寻路、堵路： 路话语的能效分析

1925年3月11日，年轻的许广平向老师鲁迅求教如何直面人生途中不可回避的苦闷，鲁迅对此作了相当经典的回复。“走‘人生’的长途，最易遇到的有两大难关。其一是‘歧路’，倘是墨翟先生，相传是恸哭而返的。但我不哭也不返，先在歧路头坐下，歇一会，或者睡一觉，于是选一条似乎可走的路再走，倘遇见老实人，也许夺他食物来充饥，但是不问路，因为我料定他并不知道的。如果遇见老虎，我就爬上树去，等它饿得走去了再下来，倘它竟不走，我就自己饿死在树上，而且先用带子缚住，连死尸也决不给它吃。但倘若没有树呢？那么，没有法子，只好请它吃了，但也不妨也咬它一口。其二便是‘穷途’了，听说阮籍先生也大哭而回，我却也像在歧路上的办法一样，还是跨进去，在刺丛里姑且走走。但我也并未遇到全是荆棘毫无可走的地方过，不知道是否世上本无所谓穷途，还是我幸而没有遇着。”¹³不难看出，上述观点恰恰呈现出鲁迅对“路”的执着式思考与认真式解脱，而回到其小说上来，我们也不能看出他有关“路”话语形构的复杂功效。

（一）寻路。

鲁迅在《娜拉走后怎样》一文中提及，“人生最苦痛的是梦醒了无路可以走。做梦的人是幸福的；倘没有看出可走的路，最要紧的是不要去惊醒他。”但实际上，鲁迅先生自己其实更是寻路的实践者，甚至寻路在他那里更成为具有哲学意蕴和现实追求双重意义探勘的纠缠。当然，若从鲁迅先生的示范作用来看，寻路其实既是自我反抗绝望的实践与消解，同时又是为青年人肩住“黑暗的闸门”给他们更多光明的一种策略，如人所言，“鲁迅正是通过人物的行为意象‘走’和表示人类生存状态的意象‘路’来暗示和象征其‘反抗绝望’主题的。”¹⁴

1. “求新声于异邦”：他度可能。寻路的过程其实也可简化为找寻其他可能性或“异”（“走异路，逃异地”）的过程。在鲁迅小说中，这种探寻其实往往呈现出悖论式特征。

（1）寻的孤异。《孤独者》和《在酒楼上》作为“最具鲁迅气氛”¹⁵的小说就呈现出类似的追求。《孤独者》寻求新生与革命的吕纬甫在起初的精神富足、物质贫困之后终于不得不向现实低头，在精神堕落后，他致信曾经作为他求助对象的“我”，“我们大概究竟不是‘一路’的”，而在他抑郁至死后，前去悼念和吊唁的“我”终于理解了吕的“异”，小说结尾，“我的心地就轻松起来，坦然地在潮湿的石路上走，月光底下”（页222）其实已经表明这种理解和相知。而《在酒楼上》更多则是一种分道扬镳的隐喻结构，“偶遇→交叉→分别”，但毫无例外它们都更多思考了寻梦者的孤异。

（2）“外”的孤立。某种意义上说，中国人对“看”与“被看”的权力结构与实践往往有着丰富的体验，尤其是在农村的超稳定村镇政治结构中，对“外”的敏感和可能敌视因此显得自然而然。《长明灯》中吉光屯的人相当迷恋于本村的长明灯，他们无法理解和劝阻“疯子”熄掉灯的做法，此时的“外路人”则成为他们身份认同确定的救命草，“外路人经过这里的都要看一看，都称赞……啧啧，多么好……”（页178）同样，被伪君子四铭们欲望化¹⁶的年轻女乞丐其实同时也被另一种相反的力量投射并拒斥，“她大概是‘外路人’。”

2. 素朴与实干。某种意义上说，鲁迅虽然对

前途、未来更多带有悲剧色彩与眼光，但对于奋斗的过程与精神却相当看重，尤其是，他把这些行动上、追寻与“中国的脊梁”精神挂起钩来。

(1)《一件小事》：脚踏实地。《一件小事》作为鲁迅的一篇小说创作，无论是形式实验，还是意义指向都是相当朴素的作品，有时也令一二三四习惯复杂解读鲁迅的读者、学者一头雾水，反倒是对于简单之美缺乏更好的对策。在这篇小说中，有关路的书写也是相对物质和朴素的，如“不得不一早在路上走”、“马路”、“路上还很静”。但这样的书写却是呈现出鲁迅先生对“劳工神圣”理念精神的有限度褒扬¹⁷，同时，更难能可贵的是，鲁迅借此实现对踏实工作、勇于承担责任精神的提倡。

(2)《非攻》：坚定执着。在这篇小说中，鲁迅更是强调了生活简朴却胸怀天下的墨子的坚定，“只赶自己的路”，哪怕是也有“不平的村路”，同时在“归途上”的遭遇显示出鲁迅对他的调侃，但这一切都显示出他人生之路的不平坦以及墨子本人对相关精神的执着坚守，鲁迅先生在小说中对此是不吝弘扬的，如果结合他对儒家的辩证批判，似乎更有可观之处，“可以说，《非攻》中墨子所体现的‘埋头苦干’和‘拼命硬干’的精神，其注重道德与事功、信念与责任、思想与行动之连动统一的行为和价值取向，较之儒家的割裂道德与事功、道家的割裂思想与行动，显然更能作为鲁迅的文化选择提供支持和启示。”¹⁸

3.成长及其代价：重读《铸剑》。毫无疑问，鲁迅对儿童、青年都有着别样的期待，当然也不乏对相关异化与堕落的深刻批判。¹⁹而《铸剑》中对路的描述也可看出鲁迅先生类似的思路。眉间尺的母亲一句话“明天就上你的路去罢。”（页326）其实是一语双关的，既是他的实路，又是他的复仇人生成长并发展之路。如人所论，“这种处理方式与作者注重人的主体意志的作用是有价值对应性的。把强大的精神意志视为人之价值完成乃至人类进步的本源力量，是鲁迅留日时期就形成的看法”。²⁰

在接下来的书写中，恰恰是在“满路滚滚黄尘”中，他瞥见了皇帝，又巧遇了“复仇之神”黑衣人。也正是因为“路上将有刺客的密报”，才有了郁闷无聊的王寻求别样刺激（包括被杀）的可能性，这也让眉间尺的复仇之路得以延续：

眉间尺的成长其实也意味着自我的有意识毁灭。

（二）堵路。

耐人寻味的是，颇有怀疑精神的鲁迅一方面在寻路，一方面却又在堵路。当然，这里的堵路不是简单意义上的否定，而更是一种深沉文化/文明批判，他借此指出歧路的干扰性和错误。

1.国民性批判：表征与生成之路。毋庸讳言，鲁迅小说是其批判国民性和达至“立人”思想的重要载体，而其有关路的话语也相当出色的分担了此功能/目的。

(1)奴性的生成及危害。鲁迅相当犀利的剖析国民劣根性中的奴性表现，而且同时也不同层次的阐明了其生成机制。《头发的故事》中，提及民国初年剪辮、留辮的尴尬经历，跟路相关的书写有，他索性废了假辮、穿了西装在街上走，“一路走去，一路便是笑骂的声音”（页37），日暮途穷时，用手杖对付骂声，似乎颇有效果。但他的尴尬其实更呈现出一般民众对政治坚守的愚昧与奴性：一个引领时代的潮流者不得不接受传统势力及其流俗的嘲弄和打压。而更具讽刺意味的则是小说中另一个有关头发的“互涉”故事：另一位本多博士，身着洋装，不懂土语却可以“走路”，他一直用手杖打，可悲的是，奴性十足的人们却接受了，沉默了，他的手杖竟然化成比时人的辮子更具合法性的实体。²¹

同样揭示奴性的还有《风波》。作为地方权力/文化的执行者的赵七爷虽然不学无术（只能借熟读的《三国演义》来曲解实事），但却备受尊敬，“赵七爷一路走来，坐着吃饭的人都站起身……七爷也一路点头”（页43）等到他发表完“高论”后，“赵七爷也跟着走去，众人一面怪八嫂多事，一面让开路”（页45）。鲁迅借赵七爷一路畅通无阻，村民或不得不或诚心给他让路来反衬出国人的奴性十足。当然，奴性积累的后果也是相当严重的，《祝福》里面的勤勤恳恳的祥林嫂正是因此“走投无路”了：流言的帮衬，吃人的传统、伦理道德、文化，不负责任的新知识分子的推卸惯性等等，最后是这些人物“集体谋杀”了她。²²

(2)看客的麻木与帮闲。《药》中有关看客像鸭子无形中被捏住脖子一样的经典书写

无疑令人印象深刻，但或许很多人没有考虑到这种对看客的厌恶与批判其实和作者对老栓的书写密切相关，“老栓正在专心走路”，然后他一开始遭遇了一帮兵痞，接着就是这帮看客。如果考虑到他们孜孜于观看杀头的对象恰恰是力图启蒙并拯救他们的革命者后，其麻木、可怜、可恨、可悲、可叹性格杂陈。同样值得注意的还有《示众》，鲁迅将看客们主要展览在“马路上”，作为一个流动性强、事件频发的场域/空间，鲁迅通过点数马路上模糊的群象来批判看客们的无聊、无知和可能的无耻。

2. 传统救赎？死胡同。1933年，鲁迅和施蛰存有关《庄子》等的论争引人注目，在这场论争中，二人皆不乏意气成分，甚至包括数十年后，施蛰存回忆往事时对此事亦评价不高。某种意义上说，这恰恰是凸显了教育背景不同的施蛰存对鲁迅的严厉坚守缺乏了解之同情，他对于当时并不强大的现代文化氛围的来之不易缺乏清晰的了解。²³或许不是偶然，1935年，鲁迅居然完成了4篇故事新编小说的书写，其中就包括和老庄有关的《起死》和《出关》。

(1) 得“道”与失路：《出关》。在《出关》中，鲁迅非常巧妙的区隔了“道”与“路”的差别与联系。作为道家经典著作创制者的老子，在这篇小说中，经历可谓相当尴尬：当孔子明白其所传之道后，表面上孔子是“回道”了，而实际上却是“道不同”（页343），无奈之下，老子只好出关、走流沙。期间被关尹喜截留，写下《道德经》之后，他们允许老子“走路”，“便向峻坂的大路上慢慢的走去”，渐渐遁入滚滚黄尘中。

姑且不论鲁迅对孔子的态度如何，但从老子的诸多尴尬经历来看，出关后的老子想必出路不容乐观。某种意义上说，鲁迅对老子在感情上呈现出更多的敬意、同情和不无恶作剧般的嘲讽，尤其是相较于鲁迅对前恭后“倨”、阴险狡诈的孔子的刻画而言。更进一步，孔老之争其实也内化为鲁迅自己思想矛盾的来源之一，“在这个意义上，进取性的孔墨固然可作为鲁迅‘韧性’相争的价值载体，退却性的老子却也积极维持着‘相争’局面的紧张性：如果把进取性的‘相争’视为战略，把‘以柔

退却’视作一种战术，二者其实是可以交互配合运用的。”²⁴但无论如何，鲁迅先生借老子的遭遇凸显出老庄思想不可能解决现实困境。

(2) 生死有别的《起死》：“断路”和“赶路”。如果说《出关》中鲁迅对老子及其思想尚属调侃的话，《起死》中的戏谑成分则明显加重，而在这篇小说有关“路”的描述中，庄子原本所期待的救命恩人形象不仅没有被落实，而且还被醒来的汉子目为“断路强盗”，无奈之下，他只好一再强调自己的“过路身份”，仍难解困之余，不得已向认识自己的巡士说明要“赶路”的迫切性，而这一切描述都是企图摆脱鲜活历史现实的伎俩，最后，他成功得以摆脱，将责任转嫁给巡士。结果，鲁迅别有韵味的写道，巡士“慢慢的回转身，向原来的路上踱去”，而最后，实际上这个巡士却不得不借助警笛求救于其他巡士。

不难看出，鲁迅通过《起死》等极富张力的书写其实更是对企图乞灵于传统借尸还魂的思路的堵截，借此，鲁迅更强调走向现代化、反思现代性的必要和清醒。当然，如果我们深入反思他对待庄子的戏剧化操作，也可能和他本人的自我反省余篇有关——“他在全力‘排毒’，不断把庄子异己化（道士化）的同时，也进行着一个深刻的自我救赎、自我更新、自我革命的脱胎换骨的过程”。²⁵

寻路的艰辛与堵路的结果往往都指向了无路，所以更多时候，鲁迅的痛苦难以彻底排解，但尽管如此，鲁迅还是拒绝各种廉价的“黄金世界”的预设和透支，而更多选择一种“过客”精神，实现对无论是花园还是“坟”的坚定超越。²⁶当然，鲁迅先生自己也有很清晰而决绝的表达，“我自己，是什么也不怕的，生命是我自己的东西，所以我不妨大步走去，向着我自以为可以走去的路；即使前面是深渊，荆棘，狭谷，火坑，都由我自己负责。”（《华盖集·北京通信》）

三 叙事之路： 前瞻、平铺与回望

杨义曾经深刻的指出，“鲁迅是我国历代知识分子中一个伟大的寻路者，他的小说也可以看作是这个伟大的寻路者的坚实的足迹。”²⁷

而当我们目光进一步具化，锁定到鲁迅有关路的话语叙事方式时，也不难发现鲁迅先生在小说中以“路”贯穿的叙事套路——前瞻、平铺与回望。需要指出的是，这三种层次不是截然区分的，而是在实践中更多呈现出犬牙参差的状态。

（一）前瞻模式：倒退的先锋。

这里所谓的前瞻模式是指鲁迅在叙事之前其实已经预设了对事件的精深判断与后果，叙事多依此推进。当然，这种后果在事件及其提炼上颇具前瞻性。

1.《起死》：指路与找路的张力。在笔者看来，《起死》有关路的叙述和意义指向本身包含了“张力的狂欢”。²⁸其中第一条路则是庄子本人的预设，所谓“齐物论”，生即是死，死即是生等；而第二条路则是被复活后的汉子所坚守的路，探亲的“历史现场”之路，正是在此思维下，庄子被误读为“断路的强盗”；而第三条路其实更是创作者鲁迅本人高屋建瓴的理念之路：这样的传统一旦遭遇到面目全非的现实，其实根本无法发挥出应有的效力和作用，《起死》其实更是鲁迅先生理念的一个“纸上谈兵”的预演罢了。小说中的庄子所以难免就从一个居高临下、洋洋得意的指路者变成了狼狈不堪、夺路而逃的寻路者。

2.《伤逝》：艰难的新生之路。《伤逝》呈现出鲁迅对自身生存体验的提炼与抽离，如人所论，“鲁迅借助《伤逝》文本所要昭示的主要意蕴或许不是人生虚无与存在的荒诞，但他在塑造涓生和子君的形象时，却分明注入了自身对个体生命的体验，而且由于鲁迅把生命个体作为一种独立的真实存在加以思考，因此，用真实去换来的虚空存在的体验便带有形而上的性质。”²⁹但同时可以肯定的是，鲁迅在《伤逝》中恰恰采用了倒序的方式书写其前瞻模式。

耐人寻味的是，小说中类似“新的生路”这样的字眼出现了10余次，这或许不是偶然。在我看来，对新生之路的探究最少可包含两种倾向：1.如何突破黑暗、封锁，肩起黑暗的闸门；2.娜拉走后怎样？从第一个层面上说，子君和涓生算是一个先行者，在姿态上相当成功，但一旦面对现实，却是接连碰壁，可见爱

遇到现实后还得不断调试，除了社会的悲剧外，他们同样必须面对鲁迅所揭示的“灵魂的悲剧”——为了爱“离家出走”后却发现彼此无力承担爱。³⁰所谓“新的生路”的不断重复倒更像是自我安慰与激励。

其次，从第二个层面上说，可以更看出鲁迅的深刻性和复杂性，他将笔触伸向了新生内部的权力运行和压迫机制，新生之路其实更强调的是孤立个体的可能新生或独自逃亡，而非男女共同经营的新生：其间既可反映出涓生的务实，又可呈现出其自私性。而对于高姿态的子君，她只有“灰白的长路”（页340，就是死路）。从这些层面来看，鲁迅不仅看到了浪漫爱情对抗残酷现实（life VS. Love）的挫败，而且也看到了性别差异中的权力运作。

从上面两篇小说可以看出，鲁迅作为一个倒退着前进的先锋，对事态的发展往往有着貌似退守的惊人穿透力，这也可以解释为何五四陷入低潮后，友人们或离开，或堕落，或死亡，或高升时，鲁迅仍然可以坚定的“荷戟独彷徨”，也可以持续反抗绝望之路。

（二）平铺格式：冷静中的累积。

所谓平铺格式，是指鲁迅在小说里进行路的话语形构中所采用的一种直接叙述的方式。恰恰是借此模式，我们可以发现其叙事的貌似平静中所压抑的悲愤/无奈。

1.《药》：累积悲愤。在其名作《药》中，鲁迅采用了顺序的叙事方式。老栓为其子买药的走路是专心的，透过其眼睛，我们可以窥探此路上发生的诸种荒谬、冷漠、罪恶与可怜。

令人同情的是，无论老栓如何努力，小栓还是踏上了不归路，尽管他也曾借助了偏方——人血馒头。更令人震惊的是，人血馒头的药引子却是革命者夏瑜。但他们死后却又是被区别对待的，甚至因此也连累了彼此的母亲。夏妈妈为此既伤心，又惭愧，虽然华大妈“跨过小路”（页23）企图开导夏妈妈，但之间的隔阂却难以彻底消除。借此，鲁迅指出了相关革命的不彻底性、可悲可怜。

同样值得关注的还有《孤独者》。鲁迅也以平铺直叙的方式缕述了吕纬甫的孤独、无奈、堕落与死亡。他的死亡历程当然同时亦会引起更多的反省、唏嘘和可能反抗。尽管启蒙

者也有其自身的缺憾，但他们和被启蒙者之间的隔阂却令人心惊，“在鲁迅的小说中，‘思想者’往往承担的是不能改变现实的孤独与痛苦。‘思想反动者’往往承受无法改变的精神深处的自嘲和自我奚落，‘不思想者’往往担荷着人类的物质方面的大苦大难和精神方面的灾难与祸患。”³¹

2.《出关》：悲喜剧。平铺模式观照下，《出关》的风格似乎不那么平淡。实际上，如前所述，鲁迅对老子的态度是既同情又调侃的。对于其厚道、迂腐之处，鲁迅在嘲讽之余反倒更多呈现出慈爱的基调，所以整体看来，可谓悲喜皆非却又是悲喜交加的。他既借老子写出对孔子的鄙夷，同时又允许关尹喜作弄和“剥削”老子，但最终鲁迅通过老子出关过程中的诸多挫折，来显示出他对老子思想的批判和自我清理。

当然，类似叙事手法的还有《采薇》。鲁迅在这篇小说中非常复杂的对路进行了探讨：他既写两位老人家行路的艰难，又不断安排了“岔路”来磨练他们，直到他们死去。当然，鲁迅先生对儒家的看法是比较复杂的，既有对他们“知其不可为而为之”精神的肯定，但也对他们宣扬道义中的虚妄加以解析，在这篇小说的平铺中，“鲁迅在对王道‘毫无根据’的虚妄性与‘破绽’予以揭示的同时，也沉痛地指出了伯夷叔齐之类‘叩马而谏’的所谓高节之士陷于虚妄而不自知的悲剧。”³²但同时，鲁迅对二老的赴死之路书写充满了狂欢的笔触，颇有一种屋漏偏遇连阴雨无奈，从而使该文本呈现出悲喜剧色彩。

（三）回望模式：比照的深邃与苍凉。

所谓回望模式，就是指鲁迅在小说中对路的话语进行形构和叙事时借助一种出走—回归—走出模式重新思考新/旧、过去/未来等的方式。某种意义上说，《伤逝》也带有回望模式的痕迹，但一旦回到正文中来，我们不难发现，它其实更属于前述的“前瞻”模式。这类模式中，最具代表性的当属《故乡》。

1.怀旧的现代性与比照的苍凉。回望模式往往可以借助出走者不同的历史记忆与身份认知差异进行比照，从而可以看出其间的参差、高下和苍凉，这一点在《故乡》中尤其明显。

而其中的“走路”说法貌似轻描淡写，但细审之下却又意味深长。

“走路的人”（页50）出现在回忆中的美好时期，也即少年闰土时期。那时的乡下颇有桃花源氛围，在沙地看瓜提防的其实更是动物，如獾等，而非口渴摘瓜的人，其间的朴素美好与现实的尔虞我诈（如贪便宜的杨二嫂）比照可谓一目了然。

“知道我在走我的路”（页56）恰恰是一个现实的说明，借此作者生发出更多感慨，现实逼迫老年闰土近乎无路可走，世事无常，令人慨叹。同时，若更进一步，回望模式亦可彰显出一种“怀旧的现代性”，³³借此可以实现出对既有现代性的一种深切反思。

2.否定之否定：路的高度。借助回望模式，鲁迅呈现的不仅是现实/历史，过去/未来的比照，更进一步，其实也是对自我的批判和盲目乐观的警醒。如前所述，《故乡》结尾中对路的抒发与升华更可能保留了其悲观色彩，从此意义上思考，更可能是一种新的高度的产生。正是在《故乡》中，鲁迅深邃的探明了在启蒙者/被启蒙者之间关系的可能平视，他对前者的知识优越感与道德的主观高度进行了不留情面的批驳，恰恰借此，鲁迅实现了对路的高度的重新测量与界定，它不是一种抽象的乐观的形而上，亦非过分坐实的物实体，而是一种既在又不在，既抽象又具体的存在。如王乾坤所言，“‘路’的比喻要破的恰恰是目标式理想与希望，而将其置于行之过程……路就是一切，‘绝望’在其中，‘得救’也在其中；慰藉在其中，自然，勇气之源亦在其中。”³⁴

不难看出，鲁迅其实也通过叙事之路实现了他对路的话语形构的丰富性操作，至此，路的话语痕迹、意义指向和叙事套路才水乳交融的结合在一起了。

结论

鲁迅先生在小说中对“路”的话语形构是别具匠心的，他既对路的使用了然于胸，对路的升华和提炼别出心裁。而恰恰是通过寻路、堵路，鲁迅先生更指出了这种反抗绝望过程中的后果——无路。当然，这种寻路行为本身也可理解为一种辩证的有路的实践，而鲁迅先生通过对应的叙事套路完成了对路的精心形构。

注释

1. 本文所用鲁迅小说版本是出自金隐铭校勘《鲁迅小说全编》插图本(桂林:漓江出版社,1996年6月1版,1998年4月4刷),页411。如下引用,只标页码。
2. 具体可参隋清娥著《鲁迅小说意象主题论》(济南:齐鲁书社,2007)第二章第二节《“路”的意象与生命哲学和存在主题》,页63-90。
3. 张洁宇《鲁迅作品中的“路”——意象分析之一》,《鲁迅研究月刊》2004年第4期。
4. 王飞《论鲁迅小说的寻路情结》,《文教资料》2007年6月中旬刊。
5. 符杰祥 郝怀杰《“不得其路”的困结与“殉道”悲剧——从“道”“路”分裂的角度看鲁迅对中国士人文化的现代思索》,《山东师范大学学报》(人文社科版)2007年第2期。
6. 林雪飞《鲁迅杂文中的“路”的意象与“走”的人生哲学》,《沈阳大学学报》2005年第3期。
7. 具体解释可参中国社科院语言研究所辞典编辑室编《现代汉语词典》(2002年增补本)(北京:商务印书馆,2002),页825。
8. 具体可参《汉语大字典》(第六卷)(湖北辞书出版社、四川辞书出版社,1989),页3704-3705。
9. 张洁宇《鲁迅作品中的“路”——意象分析之一》,页25。
10. 具体可参隋清娥著《鲁迅小说意象主题论》,页63-64。
11. 林雪飞《鲁迅杂文中的“路”的意象与“走”的人生哲学》,《沈阳大学学报》2005年第3期,页86。
12. 隋清娥著《鲁迅小说意象主题论》,页68;张洁宇《鲁迅作品中的“路”——意象分析之一》,页27都有类似的积极表述。张洁宇还认为“可以说这是历来以‘路’作意象用得最好的,使‘路’的意象得到最大的扩展,具有了对于整个外部世界和现实环境的象征。这也是鲁迅对于‘路’的意象的传统涵义的一种突破和延展”。
13. 鲁迅《两地书·第一集·二》,《鲁迅全集》卷11(北京:人民文学出版社,2005),页15-16。
14. 隋清娥著《鲁迅小说意象主题论》,页68。
15. 钱理群《鲁迅的小说——以《在酒楼上》、《孤独者》为例》,见钱理群著《鲁迅作品十五讲》(北京:北京大学出版社,2003)第四讲。
16. 具体可参拙文《“肥皂”隐喻的潜行与破解——鲁迅《肥皂》精读》,《名作欣赏》2008年第6期,页61-65。
17. 古大勇认为,不能把鲁迅对人力车夫的褒扬升华为“仰视”,而更多是同情,具体可参古大勇《鲁迅真的“仰视”人力车夫?——鲁迅《一件小事》再论》,《名作欣赏》2008年第6期,页57-60。
18. 高远东著《现代如何“拿来”——鲁迅的思想与文学论集》,页34。
19. 具体可参拙文《论鲁迅小说中的儿童话语及其认知转化》,《西南民族大学学报》2008年第1期。
20. 高远东著《现代如何“拿来”——鲁迅的思想与文学论集》,页28。
21. 有关精彩论述可参范颖《论鲁迅小说中的手杖意象及其隐喻》,《名作欣赏》2009年第8期。
22. 具体可参拙文《论鲁迅小说中吃的话语建构》,《鲁迅研究月刊》2007年第7期。
23. 有关分析可参李新宇著《鲁迅的选择》(郑州:河南人民出版社,2003)第四章有关论述。
24. 引文见高远东著《现代如何“拿来”——鲁迅的思想与文学论集》,页45。但不难看出,在小说中,鲁迅在情感上对孔子是贬远远大于褒的。此处不能同意高远东君对此贬斥的过度抽离,可参高远东著《现代如何“拿来”——鲁迅的思想与文学论集》,页7的论述。
25. 高远东著《现代如何“拿来”——鲁迅的思想与文学论集》,页53。
26. 具体可参张洁宇《鲁迅作品中的“路”——意象分析之一》,页25-26。
27. 杨义著《鲁迅作品综论》(杨义文存第五卷)(北京:人民出版社,1998),页369。
28. 具体可参拙著《张力的狂欢——论鲁迅及其来者之故事新编小说中的主体介入》(上海:上海三联书店,2006)。
29. 隋清娥著《鲁迅小说意象主题论》,页81。
30. 钱雯著《小说文化学理论与实践》(合肥:安徽教育出版社,2008),页201。
31. 王飞《论鲁迅小说的寻路情结》,《文教资料》2007年6月中旬刊,页73。
32. 符杰祥 郝怀杰《“不得其路”的困结与“殉道”悲剧》,页104。
33. 具体可参周宪主编《文化现代性与美学问题》(北京:中国人民大学出版社2005),页47。
34. 王乾坤著《鲁迅的生命哲学》(北京:人民文学出版社,1999),页208-209。

朱崇科 新加坡国立大学博士
纽约巴德学院(Bard college)交换教授
广东中山大学中文系副教授



东学西渐——西方文明的主动选择

本文阐述了16—18世纪西方对中国制度文化的欣赏以及对中国物态文化的渴求，分析了在中西文化交流研究中被忽视了的“东学西渐”，实际上是西方文明的主动选择。

中国 沈岚

基督教自明末清初再次传入中国后，中西两种文明在16—18世纪开始了持续的和多方面的接触和交往，中西文化交流就进入了新的阶段，并且较之以往交流更为频繁密切。由于近代中国文化相对于西方处于劣势，许多学者在中西文化交流的研究中，往往忽略了传教士等西播到欧洲的中国文化。事实上，正如季羨林先生（2004）指出的：“在中西文化交流史上，‘东学西渐’从来就没有中断过。”

考察中西文化的情况，中世纪的欧洲实际上远远落后于中国文明、印度文明和波斯—阿拉伯文明，诚如黑格尔（1956）所说：“当黄河、长江已经哺育出精美辉煌的古代文化时，泰晤士、莱茵河和密西西比河上的居民还在黑暗的原始森林里徘徊。”

16—18世纪的西方从封建社会向资本主义社会过渡，开始逐渐摆脱落后于中国文明、印度文明和波斯—阿拉伯文明的状态，对异域文明中的异文化因素持开明的态度，广泛吸收其他文明的精华，向近代文明社会冲刺。“东学西渐”也就成为西方文明的主动选择。对此，本文主要从制度及物态文化方面进行简要阐述。

公元500年至1500年的欧洲被称为“中世纪”，那是人类进步征途中一个漫长而毫无目标的迂回时代——穷困、迷信、黯淡的一千年，中世纪无异于“黑暗时代”的代名词。

中世纪文化的实质是宗教神学文化。基督教国教化及国家化，使基督教神学垄断了思想而成为官方哲学。表现为上帝文化，包括天国主义和来世主义文化、超验主义和神权主义文化，否

定现世和否定人文主义，形成禁欲主义文化，扼制、束缚甚至扭曲了人类的正常需要。

在政治体制上，中世纪的欧洲实行政教合一的专制独裁极权统治，政权和神权合二为一，政府元首和宗教领袖同为一，神权往往高于皇权或制约着皇权。“政治和法律都掌握在僧侣手中……教会教条同时就是政治信条，《圣经》词句在各法庭中都有法律的效力。”（《马克思恩格斯全集》，第7卷：400）宗教教义就是政治信条，教会垄断了文化教育，一切学术科学都成了神学的奴婢，一切文化艺术都被染上了宗教色彩。所谓在上帝面前人人平等。1183年，罗马教廷建立“宗教裁判所”，对异端思想进行了残酷的镇压。波兰的天文学家哥白尼因发表了《天体运行》一书，触犯了上帝创世说，受到了教廷的迫害；意大利的著名唯物主义哲学家乔尔丹诺·布鲁诺因为继承和发展了哥白尼的学说，竟被教廷活活烧死在罗马的鲜花广场；意大利物理学家、天文学家、力学原理的创始人伽利略，也因为维护并发展了哥白尼的学说体系，被宗教法庭判为终身监禁。愚昧而残酷的政治体制，严重阻碍了文化的发展，恩格斯（1957）曾说：“古代留传下欧几里德几何学和托勒密大阳系；阿拉伯留传下十进位制、代数学的发端，现代数字和炼金术；基督教的中世纪什么也没有留下。”

直到中世纪后期，欧洲才出现了一批对上帝的离经叛道者，他们怀疑上帝和《圣经》，发出了人文主义的呐喊、张扬了现世主义的生命，同时讴歌了人情和尘世的美好，开始用文化艺术去恢复人类本性，迎来了文艺复兴的曙光。法国在欧洲的科学技术、人文科学和哲学思想的发展中颇具典型性，以伏尔泰、卢梭、孟德斯鸠等为代表的启蒙运动如火如

茶。民主、科学、理性的口号深入人心，崇尚独立精神与学术自由，这些启蒙思想家，惊喜地从东方特别是中国文化中发现了启明星。

早在13-14世纪，马可波罗的中国游记就已经在欧洲到处传诵了，引起了许多欧洲人对古老的中华帝国的想象。在欧洲启蒙运动者眼里，中国的政治体制令人向往，中国的国君也很开明。

1584年，西班牙教士冈萨雷斯·德·门多萨的《中华大帝国风物史》一书使法国散文大家蒙塔涅（1533-1592）对中国赏罚分明的政治制度由衷钦佩。在17、18世纪的英国，中国的政治组织也倍受伯顿（Robert Burton）、坦普尔（Sir William Temple）等人的赞扬。坦普尔爵士在《英雄德性论》里系统叙述了那个“伟大的古老的中华帝国”，对孔子的政府学说特别感兴趣。对孔子推崇备至，他称颂孔子是杰出的天才，学说渊博，德行可佩，品性高超，既爱自己的国家，也爱整个人类。（坦普尔，1814：324）印度和中国可以担任近代人的引路人，原因是“民性中和，地域清静，气候均匀，而有有长治久安之国”（坦普尔，1814：229）。而“中国好比伟大的蓄水池或湖泊，是知识的总汇”。坦普尔在1671年撰写的《政府的起源及其性质》（*Essay upon the original and nature of government*）的有些议论就和孔子学说十分相似。坦普尔认为，世界上各种政治组织可以归纳成两类：一是君主政府，一是民主政府，都是从家庭组织演化出来的。“家庭是一个小规模王国，而国家是一个扩大的家庭”，他主张，治家之道就是治国之道，并指出管理政府的人比政府的机构更为重要。与儒家提倡的修身、齐家、治国平天下的格言十分相似。

18世纪英国报界有一位叫做巴杰尔（Eustace Budgell）的人，印发小册子和小型期刊，谈论中国政情，曲折地对当时的英国“在野党”进行抨击。他认为，在政府和行政工作方面，中国有两种制度已经引起欧洲学术界的注意：一是文官考试制度，一是御史谏议制度。前一种制度的目的是从臣民中提拔真才；后一种制度则旨在对帝王将相提供各种不同意见，把政府工作做得更好。（范存忠，1991）

在西方，文官政治的确立是近代议会政治

发展的伴生物。中世纪的欧洲是贵族和教会共同把持的政教合一体制。15世纪前的英国全部“官员”就是贵族与教主，16世纪以前的法国、17世纪以前的德国，统治国家的是割据一方的封建诸侯。而中国古代很早就废除了贵族的世袭制度，基本上以科举取士作为官僚机构选拔官员的制度。科举制度将选拔官员和学校教育、考试制度结合起来，扩大了选拔官员的阶级基础，造就了一个高质量的、饱受儒家经史文学教育的知识型文官集团，与欧洲中世纪封建社会的“贵族总是贵族，平民总是平民”相比，显然是巨大的进步。科举制度保证了这个社会由知识分子统治，其上下阶层的分子不断地合法对流，从而阻止了权力的世袭化。

德国社会学家马克斯·韦伯（1995：159）说：“中国是一个非常重视文学教育，把它作为社会评价的标准的国家，这种重视远远超过了欧洲人文主义时期或者德国近期。早在战国时期，受过文学预备教育——最初仅指通晓文字——的候补官员阶层，就作为向理性的行政管理进步的代表和一切‘聪明才智’的代表，周游列国，并且像印度的婆罗门一样，构成了中国文化统一的决定性标志。”

1688年巴黎的《学术报》上发表了柏尼埃的文章，文中写道：

中国人在德行、智慧、谨慎、信义、诚笃、忠实、虔敬、慈爱、亲善、正直、礼貌、庄重、谦逊以及顺从天道诸方面，为其他民族所不及，你看了总会感到高兴……（转引自范存忠，1991：11）

鉴于此，利玛窦等第一批来华的传教士，试图从中国儒家经典中寻找与其道义相似的思想，他们采取适应性策略，本着“合儒”、“补儒”的原则在中国传教，对中国儒家经典的翻译成为明末清初传教士翻译工作的主流。

1591年利玛窦第一个把《四书》翻译成拉丁文，开创了将中国经典介绍到西方的先河。意大利的耶稣会士殷铎铎和葡萄牙的耶稣会士郭纳爵合译了《大学》（取名《中国的智慧》）和《论语》的最早译本。殷铎铎又将《中庸》译出，取名《中国政治伦理学》。法国的节译本一本名《孔子的道德》，另一本名《孔子与中国

的道德》。1626年,法国耶稣会士金尼阁将《五经》译成拉丁文并刊印,成为中国经籍最早刊印的西文译本。从译本的书名可以看出,西方最早对中国的兴趣是中国智慧和政治伦理学。从此,中国的儒家学说系统地传入了欧洲。

二

英国的威廉·坦普尔曾写有《中国——发现和发明的国度》的文章,18世纪末出生的巴尔扎克也说:“中国人都是发明家,他们比法国人要文明开化得多。他说在中国人已经发明了火药的时候,法国人还在用棍棒厮杀;中国人已经发明了印刷术,而法国人还不曾学会识字。所以中国人能想出种种聪明的办法来对付元朝统治者的敲骨吸髓的盘剥。”(转引自程代熙,1979)巴尔扎克在他的长篇小说《幻灭》里,借书中那个正直、善良而又富于进取心的青年发明家之口,对中国纸赞扬备至,钦佩万分。据李时珍的《本草纲目》,我国远在东汉和帝时就开始用“树皮、故帛、鱼网、麻缯,煮烂造纸”。用旧布造纸,相传是在中唐时期,并由我国传到中东一带的阿拉伯国家。而欧洲在12、13世纪才开始用棉布做造纸的原料。在法国直到1830年初,才有名叫布拉克的法国人用腐烂的松树皮做造纸的试验,获得初步的成功。在这一年的《巴黎评论》杂志上曾报道过这项创造发明的新消息。然而,较之中国用树皮造纸的历史已经晚了1000多年了。

代表着中国先进物态文化的中国丝绸、茶叶、瓷器、工艺品、漆器以及铜制品、玉器、象牙工艺品等源源不断地输往欧洲,尽管这些舶来品价格昂贵,王公贵族和富商巨贾却依然争相购买,以中国瓷器来显示财富,炫耀风雅。

中国古典园林艺术,荟萃了文学、哲学、美学、绘画、戏剧、书法、雕刻、建筑以及园艺工事等各部门艺术,组成浓郁而又精致的艺术,马可·波罗描绘中国南宋的宫殿“有世界最美丽而最堪娱乐之园囿,世界良果充实其中,并有喷泉及湖沼,湖中充满鱼类”。16世纪利玛窦、金尼阁神父的《基督徒中国布教记》、17世纪卫匡国神父的《中华新图》、葡萄牙人安文思的《中华新志》等传教士的一系列关于中国的著作都有相当篇幅描述了中国

园林,使西方人对中国园林有了进一步了解。1685年,坦普尔伯爵《论造园艺术》中说:“中国人运用其丰富的想象力来造成十分美丽夺目的形象”,“中国花园如同大自然的一个单元”。

18世纪中,中国古典园林在欧洲被模仿,先在英国,后在法国。

1772年著名学者钱伯斯(1723~1796)出版了《东方庭园论》、《中国建筑、家具、服装和器物的设计》、《中国园林的布局艺术》、《东方造园艺术泛论》等著作,将中国园林艺术介绍到英国,提议在风景式造园中吸收中国园林风格,为英国的造园带来了浪漫主义的色彩。钱伯斯主张“明智地调和艺术与自然,取双方的长处,这才是一种比较完美的花园”,中国园林“虽然处处师法自然,但并不摒弃人为”,它的“实际设计原则,在于创造各种各样的景,以适应理智的或感情的享受的各种各样的目的”,“中国人的花园布局是杰出的,他们在那上面表现出来的趣味,是英国长期追求而没有达到的”。他赞美中国造园家“是画家和哲学家”,不像意大利和法国那样,“任何一个不学无术的建筑师都可以造园”。(转引自杨存田,1994:137。)

1757~1763年间他为王太后主持丘园设计和建造时,就在园中运用了中国园林手法:辟湖叠山,构筑岩洞,还造了一座十层八角的地道的中国砖塔和一座亭子。

18世纪上半叶,资产阶级牢固地掌握了政权以后,抛弃了依附于集权制宫廷的几何图案式园林。与这时期英国思想文化潮流合拍的“模仿自然”、自由布局的中国园林艺术引起注意,于是受“中国风”影响的以自然主义和浪漫主义为特征的自然风致园也就逐渐兴盛起来。

17世纪末,法国掀起了“中国园林热”,1670年,离凡尔赛宫主楼一公里半处,法国路易十四仿中国南京琉璃塔风格建成“蓝白瓷宫”,内陈中式家具,名“中国茶厅”。光达古亥公爵花园由原来的古典主义形式,改成了具有中国味的有叠石、假山的花园。(曹林娣,2009:255-258)

法国画家王致诚神父,详细准确地描写中国园林艺术风格,他曾参与绘制圆明园四十景图。1747年的《传教士书简》中说中国园林:

“再没有比这些山野之中、巉岩之上、只有蛇行斗折的荒芜小径可通的亭阁更像神仙宫阙的了。”“人们所要表现的是天然朴野的农村，而不是一所按照对称和比例的规则严谨地安排过的宫殿”，“由自然天成”；无论是蜿蜒曲折的道路，还是变化无穷的池岸，都不同于欧洲那种“处处喜欢统一和对称”的造园风格，比欧洲花园更富诗情画意，更有深度。

1772年，巴黎郊区的商蒂府邸在大草地的东边扩建，形成广阔的水域，还有假山、岩洞和画廊。1774年，凡尔赛宫的小特里阿农花园建成，里面安排了曲折小径、假山、岩洞和不规则的湖面。1775年，路易十五下令将凡尔赛花园里经过修剪的树砍光。蒙梭花园有小溪、跌水和湖泊，湖心岛上还有一幢中国式建筑，有中国式的桥和岩洞、假山。蓬乃勒花园的主要入口就是一个大叠石假山洞，主要的府邸是中国式的重檐建筑。被成为“哈莫”的中国式大型花园，庙宇和农舍的周围，有河水和石砌的拱桥。巴黎西端的由贝郎士设计的巴夏代勒花园和圣詹姆斯花园里，有叠石假山、岩洞和拱桥、小溪曲径在乱石间穿行。

德国建筑师温泽也承认中国园林是世界造园艺术的模范，他说：“除非我们仿效这个民族（指中国）的行径，否则在这一方面，一定不能达到完美的境地。”

德国人利奇温(Adolf Reichwein)曾写道：“洛可可艺术风格和古代中国文化的契合，其秘密即在于这种纤细入微的情调。洛可可时代对于中国的概念，主要不是通过文字而来的。以淡色的瓷器，色彩飘逸的闪光丝绸的美化的表现形式，在温文尔雅的18世纪欧洲社会之前，揭露了一个他们乐观地早已在梦寐以求的幸福生活的前景”。（转引自沈福伟1987：456）德国美学家赫什菲尔德在《造园学》中写道：“近来没有别的花园像中国花园或者被称为中国式的花园那样受到重视的了，它不仅成了爱慕的对象，而且成了摹仿的对象。”著名的有德洛普摩尔花园、阿莫斯伯雷花园、石格波罗花园等，被称为“图画式花园”。

小 结

意大利学者翁贝尔托·埃科(Umberto Eco)

(1997：1)认为，两种不同的文化相遇时，由于彼此的差异，必然会带来碰撞；碰撞有三种可能性：一是“征服”。即A文化成员认为B文化成员为非正常人类，并将其视为“野蛮人”，或低等人类；其结果是(1)教化之：按照A文化模式改造B文化；(2)毁灭之：即欧洲文化对待美洲和非洲文化的那种方式。二是文化掠夺。即A文化成员认为B文化成员是某种智慧的传人。于是A文化就有可能在政治上和军事上征服B文化，将B文化身上有价值的部分吸收为己有。希腊对埃及文化的掠夺便属于这种类型。西方对中国也曾采取过类似的做法。三是交流。这是一种互相影响、互相尊重的双向行为。埃科认为，欧洲和中国最初的接触就属此类：“马可波罗时代以来，尤其是利玛窦时代，两种文化就在交流各自的秘密。中国人从耶稣会传教士那里接受了欧洲科学的很多方面，同时，传教士们又将中国文明的方方面面带回欧洲。”

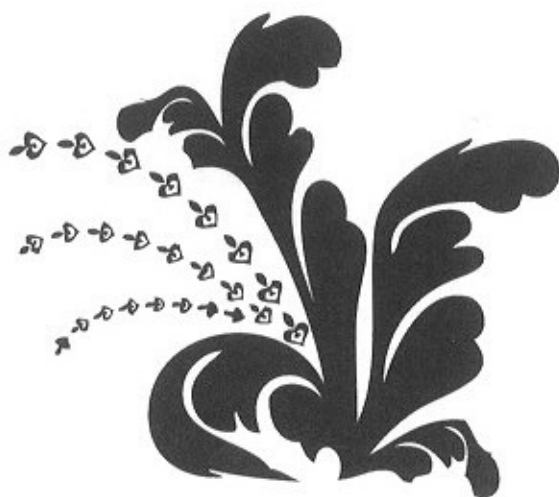
综上所述，中西文化的交流中既有“西学东渐”，也有“东学西渐”。然而与“西学东渐”所不同的是，“东学西渐”并不是被迫的，而是主动的。从总体上看，16—18世纪是中国和西方两大文明之间基本上进行平等交往和交流的世纪，双方都从这些交流和交往中获益多多，而且就实际效果来看，欧洲从中受益的程度远大于中国。正如赫德逊(1995：267)所言：“18世纪的欧洲在思想上受到的压力和传统信念的崩溃，使得天主教传教士带回来的某些中国思想在欧洲具有的影响，超过了天主教教士在中国宣传的宗教。”

中西文化的关系其实是一种相互需要，是在自身矛盾的强大压力下的一种突破性发展。人类的不同文明之所以有相互接触的历史，决不是某个文明对外部文明的恩惠，而是复杂的“互哺”关系。（梁永安 2006）到了19世纪，“西方文化中心论”的兴起逐渐淡化了欧洲的中国热。这种平等双向的中西文化交流也渐渐式微，但应该说欧洲文化中已不可避免地留下了中国文化的烙印。

参考文献

- 【1】埃科(1997)《他们寻找独角兽》，见乐黛云、勒·比松主编《独角兽与龙》，北京大学出版社。
- 【2】恩格斯(1957)《自然辩证法》，曹葆华、于光远、谢宁译，人民出版社。
- 【3】曹林娣(2009)《中国园林艺术概论》，中国建筑工业出版社。
- 【4】程代熙(1979)《巴尔扎克谈中国》，《读书》第2期。
- 【5】范存忠(1991)《中国文化在启蒙时期的英国》，上海外语教育出版社。
- 【6】赫德逊(1995)《欧洲与中国》，王遵仲等译，何兆武校，北京：中华书局。
- 【7】黑格尔(1956)《历史哲学》，王造时译，三联书店。
- 【8】季羡林(2004)季羡林谈东学西渐与“东化”，光明日报(12月24日)。
- 【9】梁永安(2006)关于比较文学与比较文化研究课题的思考，《中国比较文学》第2期。
- 【10】马克思、恩格斯(2001)《马克思恩格斯全集》，第7卷，人民出版社。
- 【11】沈福伟等(1987)《中西文化交流》，上海：上海人民出版社。
- 【12】韦伯(1995)《儒教与道教》，王容芬译，商务印书馆。
- 【13】杨存田(1994)《中国风俗概观》北京大学出版社。
- 【14】Temple, Sir William (威廉·坦普尔)(1814), The Works of Sir William Temple Vol.III (《文集》第三卷), London: J. Rivington.

沈岚 苏州大学文学院比较文学专业博士生
现为北京大学出版社编辑



摄影是否在麻醉我们？

——苏珊·桑塔格的现代性困惑

中国 陈芬

七十年代的桑塔格，对于摄影担忧多于欢迎，她指责摄影造成的麻醉效应。但是三十年之后，桑塔格的态度转向了保守批评。桑塔格何以指责摄影造成麻醉效应？桑塔格对于摄影的态度又有何改观呢？本文以这两个问题为出发点，结合桑塔格先后两本摄影理论著作——《论摄影》和《关于他人的痛苦》及关于现代性的一些思考，最终认为无论指责抑或肯定摄影，都难掩桑塔格对于影像世界的焦虑，对于后工业时代媒介文化的警惕，这都交织着桑塔格的现代性困惑。

现实世界的真实性，这一问题探讨了几千年，最经典的比喻莫过于“柏拉图的洞穴”，正如苏珊·桑塔格所言：“人类冥顽不灵地流连在柏拉图的洞穴之中，仍然依其亘古不变的习惯沉浸在纯粹的理念映象之中沾沾自喜。”¹从措辞中可见，桑塔格对于这种现象是厌倦的，所以对于摄影的出现，桑塔格应该是欢喜的，因为她意识到摄影的出现改变了洞穴中限定的关系，给我们提供一种与众不同的观看方式，它像一只眼睛，超于自然之上。欢喜的桑塔格对于摄影思绪不断，因此有了一部关于摄影理论的经典之作——《论摄影》，在本书中就摄影的功能、摄影与道德、摄影与知识等的关系等，她提供了一系列的思考，但是在这一系列的思考背后，对于摄影呈现的世界，桑塔格又是忧虑的，她忧虑摄影会造成麻醉。这种担忧在2000年接受的陈耀成的采访《反对后现代主义及其他——苏珊·桑塔格访谈录》中再一次得到印证：“我也在疑虑摄影影像吸纳这世界的灾难和恐怖所带来的后果。它是否在麻醉我们？它是否使我们对万事万物习以为常？震撼效果是否消减了？我不知道。”²

一、摄影何以会麻醉我们？ ——《论摄影》

桑塔格担心摄影使我们对万事万物习以为常，使震撼效果得以消减，所以担心摄影麻醉我们，麻醉我们对于真实世界的认识，而之所以会产生这种结果，从桑塔格在《论摄影》的论述中，大致可以概括为两个方面的原因。

（一）世界易于把握的错觉

在《论摄影》开篇《柏拉图的洞穴》中，桑塔格就指出，“摄影业最为辉煌的成果便是赋予我们一种感觉，使我们觉得自己可以将世间万物尽收胸臆——犹如物象的汇编”。³因此她认为收集照片就是收集世界。大千世界，纷繁复杂，人们置身其中，难以把握百态，而摄影却将世界当成一个个物件，它将物件收集起来，以供我们观赏，这使我们产生一种意识——现实世界是一套潜在的照片。当潜在的照片成为实际的照片，它能镜子般地反映现实，从照片中看到的即是我们的真实世界，而且摄影历来是最写实的，但是桑塔格认为事实上它却是最具有超现实主义的艺术，这种超现实主义摄影主要是提供了一种矫饰主义风格的肖像，所以桑塔格进一步否认摄影所呈现给我们的现实，她认为摄影所创造的其实是一个复制的世界，一个二手的、更为狭窄但却比直观现象更富戏剧性的现实。而对历史的超现实主义把握不仅意味着表面的贪得无厌和鲁莽傲慢，还意味着一种潜在的忧郁，这种忧郁主要表现在对于时间的伤害，照片否定叙述，它使时间凝固，所以它是自成一个世界，尽管这个世界同样有时间和空间，但它存在于过去。桑塔格总结道：影集是对历史的一种超现实主义

综合剪辑和超现实主义压缩的尝试。所以桑塔格穿过摄影的表现看到照片既是虚拟的现实，也是一份缺失的表征。

在《柏拉图的洞穴》的最后，桑塔格提醒我们，照片会使我们对现实产生一种错觉。她说：“对世界的摄影知识的界限是，如果它可以刺激意识，那么它终究不能成为伦理的或政治的知识。通过静止的照片获取的知识往往是某种感伤主义的东西，要么玩世不恭，要么就是人本主义的。那会是一种廉价的知识——一种佯装的知识，一种佯装的智慧；因为摄影的行为乃是一种佯装的挪用，佯装的强奸。通过为这个拥塞的世界提供复制形象的方式，摄影使我们觉得这个世界比事实上更好把握。”^{iv} 这个复制的世界经过压缩，将现实世界简单化，仿佛世界的一切我们都可以握在手里，仿佛我们可以把握住不牢靠的时间和空间，甚至给予我们一种这个世界易于把握，进而对于现实生活中的困难我们也可易于处理的错觉。

桑塔格对于摄影的看法是理性而超然的，尽管人类一直要努力走出“柏拉图的洞穴”，尽管摄影改变了洞穴中限定的关系，但是桑塔格清醒地意识到摄影并没有改变的是艺术与现实的最根本关系，摄影提供给我们的依然是一个复制的世界，人们依然活在洞穴之中，摄影不仅使人流留其中，对于洞穴中的一切更加信以为真，甚至使我们觉得世界易于把握，从而麻痹了人类对于真实世界的认识，加剧了人类与真实世界的远离。

（二）平均主义态度夷平一切事物的意义

摄影不仅提供一个复制的世界，让我们信以为真，远离真实世界，而且在照相机面前，一切可以成为被摄入的对象，这让桑塔格觉得“从原则上看，摄影从超现实主义角度出发，对主题采取了坚定的平均主义态度。（万物皆“真。”）”，“从而让我们生活在一个夷平了一切事物意义的世界。”

在平均主义的态度下，万事万物皆为素材，它视一切时刻具同等重要性，对于世界所有主题的吸纳降低了可怕事物的门槛，“事实上，它已经——就像主流超现实主义审美趣味一样——表明了一种根深蒂固的对垃圾、不堪入目之物、弃置物、剥落的表皮、怪诞的东西、拙劣的文艺作品等等的喜好。”^{vi} 桑塔格担心这样下去，人们将陶醉于可怕的事物之中，这会使人们陷入思想贫乏状态，消减人们

对于世界灾难与恐怖的震撼效果，消减人们对于政治情感的唤起，她认为人们可以在不大惊小怪的情况下直面生活中的恐怖，这样会减缓人们伦理和感觉上的焦虑。“照片会使得人民存侧隐的人自觉不识时务。问题倒还不在于忐忑不安，不在于面对危难能够安之若素。而是在于这一并不（完全是）同情的观看乃是一个别有意味的，现代伦理的建构：并非铁石心肠，亦非玩世不恭，只不过（或装扮成）心无挂碍罢了。”^{vii} 对于这种结果，桑塔格表示了严重的忧虑，她担心“长此以往，它所导致的结果不会是自我的解放，反而会是自我的萎缩；对于经可怕事物强化了了的异化感的拟亲近，使人在现实生活当中缺乏反应能力”^{viii}

人类受到恐怖的严酷影像的冲击，会激发起对于事件的反应能力，但是桑塔格更为担心的是对于影像的反复冲击，人们的情感会扩展到极限，并走向衰竭与麻木，从而萎缩了人类的情感，因此70年代，桑塔格提倡一种影像生态学，以抵制摄影的泛滥。

二、三十年之后对于摄影的保守批评——《关于他人的痛苦》

桑塔格担忧摄影的麻醉作用，并不代表桑塔格对于摄影功能的完全否定，事实上，处于后现代的时代，桑塔格对于摄影的魅力是表示欢迎的，她认同摄影作为一门艺术，对于摄影这样的大众文化她也没有敬而远之，只是她始终加以理性地看待摄影。但是需要指出桑塔格在《论摄影》中所表达的担忧带有科技决定论的色彩，她过于夸大了摄影对人类所产生的影响，尤其是所产生的负面性的影响。

世界并不是静止的，收集的照片容量再怎么强大，它终究不是我们的现实世界。照片之所以成为一种受到人们欢迎，一方面是因为摄影本身的记录功能，它的确记录下了当时的那一刻，它作为我们对于生活的一种留念，另一方面是因为经历者的主观想像作用，主观一旦主观发挥想像力的作用，相片所呈现的世界或许会被赋予了更多的内容，甚至会比相片所摄取的世界更丰富。这时相片“犹如室内的炉火一样，照片——尤其是人像、远方的风景和遥远的城市以及好景不再的过去的照片——乃是引人遐想的刺激物。”^{ix} 一位长辈拿着一张全家福，他的晚辈围在他的身后，他们都在会心

地微笑,这样的情景在我们的脑海中很容易浮现,在那个时刻相信他们彼此心底是相通的,而这幅画面确实呈现了其乐融融的感觉。所以人们应该感谢摄影的发明,庆幸它的纪念功能及对于想像力的刺激性。旅游摄影同样如此,今天,出门旅游的人很多都自带相机,即使正如桑塔格所言“旅游变成了搜集照片的策略。拍照活动本身乃是一种慰藉,是平复那种很可能由于旅行而加剧的普遍的迷惘情绪。”^x但是谁又能否认,旅游者在拍下照片的那一刻他不是投入于对此刻的迷恋呢?谁又能否认,旅游者此刻是快乐的呢?当他旅游结束回到家,将照片一一翻阅的时候,他更多的是对于自己经历的再一次经历,对于体验的再一次体验,内心充盈的是再一次的满足与快乐。

至于摄影让一切成为可能被拍摄的对象,拉平了事物的重要性方面的担忧,则有过于担忧的倾向,因为在现实操作中,人们并没有对所有的一切都进行狂轰烂炸式的拍摄,无论是业余的摄影者还是专业的摄影师,在摄影的素材上是会有所选择的,而且对于拍摄者,他所选择的事件与未选择的事件,两者的意义并不会是同等的。

而对于可怕事物的拍摄是否会萎缩人类的感情,时隔三十年之后,2003年,当桑塔格在《关于他人的痛苦》中,再一次发表了她的对于摄影的看法时,桑塔格已经有了保留的态度,“在《论摄影》一书六篇文章的第一篇,我谈到虽然通过照片了解了一个事件,肯定比没有照片了解得更真实,但是经过不断曝光之后,真实度开始减弱。我写道,照片创造多少同情,也就使多少同情萎缩。是这样吗?我当时写这篇文章的时候,确是这么认为的。现在我可不那么肯定了。有什么证据表明照片的影响不断递减,表明我们的观奇文化消解了暴行照片的道德力量吗?”^{xi}

显然对于自己的曾经对摄影的指责态度,桑塔格不再如此偏激。确实,三十年之后,桑塔格更多地看到了影像感染力的肯定性方面的作用,她指出,知道我们与别人共享的世界上存在着人性邪恶所造成的无穷苦难,这本身似乎就是一种善。暴行影像会让我们寝食不安,会让我们产生对于他人痛苦的同情,而且桑塔格认为这也正是人类有能力做的。战争事件时有发生,由于时间与空间等现实局限,不是每个人都有机会去亲历事件的发生,而亲历者所能做的也就是拍下来,将他们的所见带给大家,传播给大家。或许观看者由于反复的观看,有可能会降低对于事件的震

撼情感,但是如果没有这些照片,人们也许就只剩下一无所知了,所以摄影为我们提供了一个记录并让我们了解他人痛苦的机会。同时桑塔格也向我们指出,以见证为己任的摄影师的照片并不是滥情式的投射。当照相机在尤金·史密斯手中时,它就是一种为水俣病患者这样的弱者伸张正义的工具。而唐·麦卡林则用它来表现越南美军濒死的受难。他们的照片都是一种良心的证明,苦难的见证及对于道德的共鸣。照相机的中立性因了摄影者的道德观念而发生倾斜。换言之,照相机因了摄影者的伦理道德观而具备了一种道德性。

但是不要误会桑塔格不再对影像焦虑,其实她依然相信恐怖影像的四处泛滥会减弱人们的情感,会麻木人类的道德力量,她依然怀疑同情的持久性。只是她将批判的矛头从硬照影像转移到了活动影像,她直言“硬照影像与活动影像之间有巨大差别。活动影像力量非常强大,因为你不知道它往哪里去。”^{xii}对此,她以一次亲身经历为例:她能目睹在针刺麻醉下的手术,却不敢观看纪录片中针刺麻醉下的剖腹产术影像。的确,消费社会大众媒介的信息轰炸,影像活动的方式让人们更难以集中意识,过量的影像使注意力变得分散、流动、对内容相对漠视。影像流动使影像失去稳定性。当观众还沉浸在上一则报道中时,影像可能又转入了另一则报道,这会使消费者垂头丧气、不耐烦。过量的流动着的影像腐蚀着垂头丧气的消费者,他们需要被刺激起来,被启动起来。所以桑塔格认为除了对于事件进行记录,观看他人的痛苦之外,我们还需要对它们进行有一定程度的意识集中并对这些影像进行思考,“如果不对影像进行思考,那么距离再近,也仍然只是观者。”^{xiii}当然思考还不够,同情是一种不稳定的感情,它需要被转化为行动,否则就会枯竭。只是对于最终影像唤起行动的力量有多大,“我们有可能因为看了一个影像(或一批影像)而被动员起来积极反对战争吗?”^{xiv}桑塔格并没有表示太多的信心。桑塔格认为,面对影像,任何未经历过影像中的他们所经历过的事情的我们,是无法想像战争可怕、可怖到何种程度,以及战争变成常态已到了何种程度的。

三、后工业消费社会的现代性困惑

围绕着对于摄影的麻醉效果的思考,从

七十年代的激进指责到二十世纪初的保守批评，桑塔格的态度有了改观，但是对于媒介的警惕桑塔格却始终没有改变，这种警惕使她一直秉持审美主义的精英立场来看待资本主义时代下的媒介与消费，她认为媒体把内容过滤掉，是使感觉麻木的主犯。同时对于影像力量的过份强调也使她以悲观的态度宣判了媒介文化中现代主体的逐渐丧失。这都深深地体现了桑塔格的现代性困惑。

在后工业社会，桑塔格的困惑是完全有其发展来源的，摄影作为文化，开启了这样一个时代，它吸纳一切，充斥所有，这是与它的可复制性紧密相连的。桑塔格对摄影的批判，无疑也就与整个视觉文化乃至大众文化从工业社会到后工业社会的发展息息相关。自1936年本雅明提出“机械复制时代”来临，摄影作为视觉文化的代表，就与文化和社会的变迁密不可分。本雅明认为大量的复制会损坏作品的原真性，从而造成光韵的衰竭。作为本雅明的崇拜者，在论述摄影复制性所带来的影响及对于影像世界的虚化的批判时，桑塔格都深受本雅明影响。延续本雅明的精英话语，对于复制时代的审视，桑塔格更多了对于后工业消费社会的无奈。在后工业消费社会中，使用照相机可以缓解工作狂们在度假或在寻欢作乐时无所事事的焦虑，但是这种可复制性则使“现代生活充斥着大量恐怖，它们腐蚀我们，也使我们逐渐习惯它们。”^{xv}这也正是桑塔格认为对于现代性批判有的一个基本理念。所以桑塔格不满于在后工业消费社会下的现代性公民——这些把暴力当成奇观的消费者，他们精于既接近又不必冒险的状态，又懂得以犬儒主义来看待可能的真诚。桑塔格的批判，从七十年代的审美乌托邦发展到了三十年之后在历史文化的大背景中提出质疑。这是她批判层面的进一步提高，但也是她困惑的进一步加深。

在科学技术的支持下，影像的发展越来越强大，甚至走到了超越现实的地步，桑塔格的困惑可以在她的同时代人中找到响应与发展，越来越多的人质疑在后工业社会视觉文化的冲击，担心我们所生活的世界成为一个由影像组成的世界，而非我们的真实世界，担心相机压缩经验，使现实成为奇观。甚至人们担心在后工业技术的支持下，影像已经走到了与现实无关的地步，人们要习惯于通过媒体来观看这个世界，观看过处的恐怖与暴力，长此以往，人们需要以影像去确定现实和增强经验，人们以

越来越快的速度消像影像，而影像在消费现实。

桑塔格的现代性困惑是属于她自己的，同时也是属于整个后工业时代的，人们没有停止对于媒介的质疑，人们也没有停止对于媒介文化中主体性地位的焦虑。但是或许我们不至于过于悲观，因为在这之外，人们在观看照片时，也依然没有停止“对美好事物的热切追求、对深入事物表象以下进行探索的不倦兴趣、对世界进行挽救与颂扬的强烈渴望——所有这些都是从照片中获取快乐时所表现出的美好情感。”^{xvi}

注释

- i. 《论摄影》 苏珊·桑塔格著，艾红华、毛建雄译，湖南美术出版社，2004年，第1页
- ii. 《反对后现代主义及其他——苏珊·桑塔格访谈录》 陈耀成著，中国摄影在线<http://www.cphoto.net/Html/syll/zft/2006-5/20/150849238.html>
- iii. 同1，第1页
- iv. 同1，第35页
- v. 同1，第94页
- vi. 同1，第50页
- vii. 同1，第54页
- viii. 同1，第54页
- ix. 同1，第27页
- xx. 同1，第20页
- xi. 《关于他人的痛苦》 苏珊·桑塔格著，艾黄灿然译，上海译文出版社，2006年6月，第96页
- xii. 同2
- xiii. 同11，第103页
- xiv. 同11，第111页
- xv. 同11，第97页
- xvi. 《论摄影》选自《一个战时的审美主义者》 苏珊·桑塔格著，高红、乐晓飞译中央编译出版社，1999年

参考文献：

- [1] 《论摄影》选自《一个战时的审美主义者》 苏珊·桑塔格著，高红、乐晓飞译中央编译出版社，1999年
- [2] 《论摄影》 苏珊·桑塔格著，艾红华、毛建雄译，湖南美术出版社，2004年
- [3] 《关于他人的痛苦》 苏珊·桑塔格著，黄灿然译，上海译文出版社，2006年6月
- [4] 《苏珊·桑塔格传》 [美]卡尔·罗利森 莉萨·帕多克著，姚君伟译，上海译文出版社 2009年4月
- [5] 《迎向灵光消逝的年代》 [德]瓦尔特·本雅明著，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社，2010年3月
- [6] 《视觉文化导论》 [美]尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译，江苏人民出版社，2007年10月
- [7] 《反对后现代主义及其他——苏珊·桑塔格访谈录》 陈耀成著，中国摄影在线 <http://www.cphoto.net/Html/syll/zft/2006-5/20/150849238.html>

消费时代的真实与虚幻

《楚门的世界》是一部带有强烈批判色彩的电影作品，该片通过讲述主人公楚门逃离媒介操纵的过程对媒体伦理等诸多现实问题进行了反思。本文从消费网络的构建、观看与被观看的对立两个角度分析这些问题，试图提供一种新的电影解读尝试。

中国 杨昕茹

楚门是一个在母体中孕育时即被电视制作公司领养的小孩，他从小生活在巨大的摄影棚中，所有生活经历全部被摄影机记录并在电视节目中24小时不间断地播出，而他身边的所有人都是被安排的演员。由于一个偶然事故，楚门发现了自己被偷拍的事实，于是竭尽全力逃离了摄影片场——西海文。

但这不是一个简单的故事片，也不是一部充满好莱坞俗烂气息的励志片，导演彼德·威尔通过这样一部带有黑色幽默色彩的电影队现今大众文化产品无孔不入的消费时代进行了强烈的批判。

（一）消费网络

如今，消费的价值观不仅仅是主流的价值观这么简单，消费时这个社会全部的价值体系和评价体系。所有观念、人、物、事件都能够纳入消费这个巨大的网络。《楚门的世界》中也存在着这样一个网络。

在消费生活中，所有活动均围绕产品来展开。在影片中，产品是楚门的私生活影像及其周边产品。楚门生活的点点滴滴都被记录，从大型的摇臂摄影机到针孔摄像机，巨大的片场中有大大小小5000多架数字摄像机。从早上起床刷牙到晚上悄然入梦，从牙牙学语到与初恋女友幽会，楚门在摄影机构成的监视网络中毫无隐私可言。除了24小时滚动播出的电视节目意外，还有许多所谓周边产品的販售，例如一堆整日坐在电视机前观看“楚门秀”的姐妹，她们收看节目的时候就抱着印有楚门头像的抱枕。

“楚门秀”的生产者是无所不能的媒体，

在影片中具体来说就是电视节目的导演克里斯托夫带领的庞大制作班底。这里，导演克里斯托夫的名字带有一个强烈的隐喻，Christof的前五个字母组成单词Christ，即基督。的确，在影片中，克里斯托夫无所不能，甚至在影片的尾声，楚门即将逃离西海文的时候，他失控地对楚门叫嚣：是我创造了你！媒体的自我膨胀和扩张到了无以复加的地步。媒体界的能人对技术的运用和操作令人咋舌，除了擅于运用音效、远近镜头、拍摄角度来调动观众的情绪，他们还能够操纵人造的蓝天、白云、风浪、日月。而“楚门秀”的消费者就是每一个电视机前的观众，他们是聚集在酒吧里的泡吧者，是泡在浴缸里的老人，是警局值班的守卫。

在整个消费网络中，尽管楚门是所有注意力的焦点，但毫无疑问的是，媒体和观众才是整个消费系统的关键所在。将媒体与观众相联系的有以下三个因素：中介、内驱力和心理基础。

在影片中，充当媒体与观众之间中介角色的广告，特别是植入式广告。“楚门秀”中作为道具使用的除草机、烤面包机、可可粉、啤酒等物品均由赞助商提供，在摄影镜头带过演员的时候，他们随即会附上一句广告语，有时直接在屏幕下方用字幕打出所赞助的商品。更有甚者，由于“楚门秀”的广告效应非常可观，专门另辟了购物频道来出售节目中的商品。用“楚门秀”的导演克里斯托夫的话来说，它为人们构建了一个“完美生活的范本”。广告位为人们提供了琳琅满目的商品信息，同时为人们提供了选择的自由。“广告”的目的在于使欣赏者对他当前的生活方式萌生不满，但并非使他不满意社会的生活方式，而是让

他对此中自己的生活方式感到不满。广告示意：假若他购买广告推销的商品，生活便可望改善。它向观赏者提供了一项改善现状的选择。”在广告的作用下，观众对“楚门秀”中的“完美”生活趋之若鹜。它使辛苦的劳动与梦幻中遥不可及的美好未来之间得以平衡，在每一个观众的白日梦中“懈怠的劳工变成了踊跃的消费者，工作的自我羡慕消费的自我。”

有了广告这个助推器，通过周边产品的销售获得了巨大的经济利益，这正是媒体向观众行销“楚门秀”的内驱力。消费时代的审美活动已经发生了翻天覆地的变化，审美指向上的快感开始全面替代审美实践的精神追求。“楚门秀”整个产业系统贩售的已经不仅仅是物质形式的产品，更渗透进精神层面。例如，克里斯托夫在安排楚门与其失散多年的父亲重逢的时候故意延迟其父的出场，充分调动观众的感伤情绪后在安排高潮的到来，使观众感动得热泪盈眶的同时也取得了收视率的新高峰。这段情节充分反映出我们这个所谓的消费时代存在的重大审美误区，观众往往把快感等同于美感，所有审美活动起于快感，止于快感，节目放映结束后，没有回味，没有余韵，只剩下了空虚。

媒体之所以有能力为所欲为地操纵观众的情感起伏、喜怒哀乐，是建立在一个牢不可破的基础之上的，他们紧紧抓住了观众乐于偷窥和充满不安全感心理。观众的不安全感来自于对信息盲目的、无止境的需求。这样的需求构成了一个文化市场，其巨大的商业潜力促使媒体不遗余力地将社会事件或公众人物可能具有市场潜力的每一个角落都发掘出来。媒体无孔不入。媒体，特别是电视，在大众社会和大众文化中饰演着重要的角色，它将大众固定于电视机前，因而逐步具备了改变社会的潜能。大众在媒体的信息轰炸之下，不仅能够获得足够的信息，尽管这其中很大部分信息是重复无用的，但它足以缓解由缺乏信息导师的对外部世界的不安全感。而且，普罗大众越来越渴求获得对社会进程的虚拟的参与感，这样的参与感通过一种所谓“身临其境”的认知获得。

在这种情形之下，媒体对私人空间的侵入式顺理成章的，“楚门秀”极大地满足了观众的好奇心和偷窥欲。无论被偷窥的当事人是主动的还是被动的，是自愿的还是被迫的，他

永远无处逃遁。况且，置身于媒体和公众的关注之下并非一无是处，由此带来所谓“公众人物”的心理满足具有强大的吸引力，这样逐渐形成的社会氛围之下，心甘情愿被人“围观”也逐渐具有其社会心理基础。

（二）全景敞式建筑的渗透

福柯在其著作《规训与惩罚》中用了整整一个章节的篇幅论述边沁（Bentham）所谓“全景敞式建筑”（panopticon）的具体结构、特点及其功能。概括地说，“全景敞式建筑”是一种环形结构，观察者通过该结构中心的瞭望塔利用逆光效果可以清楚地观看到四周囚室的情况，而被囚禁着将对瞭望塔中的情况一无所知。这样的建筑结构原本用于控制瘟疫等流行疾病，后在社会众多领域和层面得到应用，例如疯人院和监狱。可以清楚认识到的是，楚门就身处于一个精心构建的全景敞式建筑。其中，充当瞭望塔角色的是片场大大小小的摄像头。福柯提出“全景敞式建筑是一种分解观看/被观看二元统一体的机制。在环形边缘，人彻底被观看，但不能观看；在中心瞭望塔，人能观看一切，但不会被观看到”。在影片中，楚门作为被观看者是显而易见的；而观看者除了“楚门秀”的制作团队以外还有收看电视节目的观众。许多普通民众在主动与被动之间，有意与无意之间均被卷入观看的大潮，成为瞭望塔上的监视者。他们观看的对象是楚门及其日常生活；他们更在竭力观看一种他们心目中期许和憧憬的完美生活方式。

西海文作为一个典型的“全景敞式建筑”完全具备其被割裂、被冻结的特点。容易被我们忽视的是，除了楚门以外，“楚门秀”中的其他演员本质上也是被观看者。福柯将这些被观看者直接比喻为“演员”，他们是“茕茕孑立，各具特色并历历在目”的。在节目中，他们是各司其职的，每个人在剧中都有其特定的位置和功用，一旦他们随意变动位置，就会受到惩罚。例如整个机制中的“异类”施维亚，她的职责只是扮演楚门学生时代的同学，但她出于良心与同情决定向楚门揭穿他身处的惊天谎言。但她的举动远非《皇帝的新装》中敢于讲真话的小孩那么简单。施维亚尚且没有来得

及讲出真话,就被“楚门秀”的导演发现她将楚门带往片场的僻静角落,于是立即被赶出片场并受到严厉的斥责。

这种“全景敞式建筑”的可怕之处在于它是“封闭的,被割裂的空间”,楚门身处其中处处受到监视;但它对于观看者来说,其视角是开放的、全方位的。更危险的是,在楚门所处的去“全景敞式建筑”中,所谓瞭望塔是被隐匿起来的,其背后隐藏的权利机制也被隐匿起来,但它同时又是无所不在、无所不知的。这种建筑“创造和维系一种独立于权利行使者的权利关系的机制”,换句话说,即便观看者改变了,甚至观看者短暂消失了,观看与被观看之间的不平等关系,及其背后的权力依旧不变。影片中有一场景:电视制作公司的值班人员在工作期间打瞌睡导致楚门暂时跳离了摄影机的追踪,但最终通过录像的回放,仍然找到了楚门的踪迹,这就是所谓“监视具有持续的效果,即便监视在实际上是断断续续的”。

在这样的结构中,楚门本质上是被囚于一个“残酷而精巧的铁笼”。

(三) 楚门走后怎样

摄影棚内生活的虚假表现在它太圆满了:楚门拥有年轻美貌的妻子、忠诚的朋友、稳定的工作,连西海文上空的月亮自始至终都是圆月。而棚外的生活一如克里斯托夫说的那样,充满阴谋、欺骗甚至血腥和残忍。“楚门秀”在实质上混淆了真实与虚幻的界限。楚门在西海文的所有生活都是虚假的,他周围的一切都靠人工营造;但楚门恰恰是这种极端虚假中的最真实,观众之所以不知疲倦日夜追看“楚门秀”,就因为楚门是不加伪饰、最真实、最赤子的。无法否认的是,楚门在摄影棚内拥有的生活确实是“a normal life”(正常的生活),相较于充满阴谋与欺骗的外面的世界,也许他也会喜欢属于他的牢笼(“prefer your cell”)。

让我们回到文章开头所涉及的问题,即《楚门的世界》究竟是否无法归类。《楚门的世界》诞生于好莱坞,它所反思的对象是好莱坞式的明星制造模式及媒体对于大众生活的介入。其实《楚门的世界》恰恰落入了好莱坞的

最大窠臼——以情节吸引眼球。它的批判是流于表面的,楚门作为典型的好莱坞式英雄人物一定是反权威爱自由的代表,所以他最后选择走出片场、走向未知根本不足为奇。值得我们深入思考的问题还有“楚门走后怎样”?就像施维亚胸口的徽章上所写的那样“How's it going to the end?”(该如何收场)。

这个问题在后现代语境中沉重一如“娜拉走后怎样”。鲁迅分析说娜拉走后要么重新回到家庭扮演玩偶的角色,要么在经济的压力下走向人格的堕落。楚门的境遇相对于娜拉来说似乎更糟糕一些:消费时代的来临像一部一旦启动就无法停止运转的机器,即使楚门逃出生天,获得的依然不可能是自由,他将会被更多铺天盖地的广告、摄像头、媒体、更多千奇百怪的话题所包围。需要我们进一步追问的是,楚门是谁?谁会成为楚门?我们会沮丧地发现,不仅每个人都已经被卷入巨大的消费网络体系当中,人的隐私更在越来越多的场合被曝露和炒作。

后现代的艺术作品给人带来的“震惊之美”往往只停留在震惊的层面上,再也无法引起更多的反思和探求,一如影片的最后,两个值班的警卫在为楚门逃脱成功干杯庆祝后的下一秒,就将电视频道转向了下一个节目。



女性“替罪羊”形象之探究

“女人有罪”这一说法在很多神话传说和文学作品中被表现出来，出现了大量的女性“替罪羊”形象。这些形象作为是“替罪羊”原型的置换和变形，附着着深刻的男权文化根源。

中国 赵玉平

女人被指称为“罪人”这一主题在很多神话传说和文学作品中被表现出来。在西方，最著名的要首推《圣经》中伊甸园里夏娃的“诱惑”。在其诱惑下，人祖亚当偷食智慧果，被上帝抛弃，罚至人间，人类世代从此遭受无尽的苦难，夏娃也因此承担诱人堕落的“祸首”的罪名。

《圣经·旧约·士师记》还记载了另一个“坏女人”的故事。以色列英雄参孙的头发是一个可以使他具有无穷神力的秘密，却被他所喜欢的女人大利拉出卖，被敌人捉住，受尽侮辱，大利拉也成了背叛者和出卖者的典型。古希腊传说中，由宙斯制造并在其授意下打开魔盒的潘多拉，被人称为带来灾难、疾病、痛苦给人间的“罪人”。

《荷马史诗》中被特洛伊王子帕里斯拐走的斯巴达美女海伦，引发了一场长达十年的特洛伊战争，使得民不聊生，人们怨声载道。然而，并非是一般人们认为的“坏”女人被标为“有罪”，文学作品中还有很多无辜的女人也要承担或被强加于各种各样的罪名。哈代的长篇小说《德伯家的苔丝》中的纯洁女人苔丝，因不堪忍受富家子弟亚利克的侵扰愤然杀死了他被判以死刑。列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》中的安娜因追求自由的爱情被整个上流社会唾弃和远离，最后自认有罪而卧轨自杀。霍桑小说《红字》中的女主人公白兰其行为因为触动了当时的社会观念和宗教信仰而被强加于通奸罪，所有这些女性形象都被“罪恶”一词笼罩、萦绕着。

然而，仔细思考一下就会发现，这些女性都是在貌似罪恶的外衣下拥有极其无辜的一面。她们被标注的罪恶实际是一种灾难、祸害、罪过的强加和转移。拿人祖偷食禁果来说，夏娃是由人祖亚当的肋骨造成的这一说法的隐喻是女人是男人的附庸者，然而人祖受其附庸者的诱惑而偷食禁果，那么人祖的自我判

断能力何在呢？恐怕偷食禁果一事更多的要推之于亚当自身。参孙失去神力是由于他空有蛮力而无智谋、好色极其愚钝所致，由大利拉一人承担全部罪名也是不合理的。潘多拉实际是由宙斯制造的给人类带来灾祸的工具。宙斯因普罗米修斯盗走了火种而大发雷霆，与众神制造出潘多拉，由其打开魔盒给人类带来祸害，潘多拉充其量只是一个被利用者。特洛伊战争更是统治者利益集团的权力相争和利益再分配，海伦不过是他们发动战争的一个借口罢了。再看苔丝这个形象，她纯朴、勤劳、美丽、善良，追求真正的爱情。然而她的一生却被一个幽灵似的富家子弟亚利克侵犯着、破坏着，最后在丧失理智的情况打死了他，遭到判刑。面对她一生的苦难，作者哈代流露出的是同情、怜悯和理解，是对其不公正一生命运的控诉。安娜作为一个自主意识觉醒的女性，她追求自由与幸福的愿望和要求是正当的，然而她的坦诚却不为整个虚伪的上流社会不容，被指责为抛弃家庭和孩子的坏女人。《红字》中的白兰本是受害者，但因触犯了当时社会对女性的规范和要求，被强加于通奸罪。这些良善美丽的女性为何同所谓的“坏女人”一样要遭受无辜的罪责呢？罪责的强加有没有共同的原因呢？本文认为，这些形象都源于“替罪羊”这一原型，她们是“替罪羊”的置换和变形，而罪责的强加则来自于强大的父权统治下的男权文化。

一、“替罪羊”的来源 及该原型理论探究

“替罪羊”，顾名思义，是代人受过、替

人受罪的意思。它最早源于公元前一千年古巴比伦一年一度的最大的宗教节日“新年节”。

“新年节”期间古巴比伦人要举行各种各样的宗教仪式。其中对于“替罪羊”的记载是这样的：在新年节的第五天，在通常的祷告和供奉祭品后，要举行一个特殊的净庙仪式。祭司们用神圣的水和神圣的油喷洒神庙。净化完神庙之后，便用羊开始一个特别的巫术仪式。羊被砍掉头，一个被羊血污染的祭司用滴着血的羊的尸体磨擦神庙的四壁，意味着吸收掉所有的罪恶。然后被羊血污染的祭司和用剑砍下羊头的佩剑祭司一起带着羊头和羊的尸体来到河边，把羊头和羊的尸体投入河中，让河水冲走所有的罪恶。其后，犹太人吸收了“新年节”中“替罪羊”的仪式，加以改造形成了自己新的宗教仪式，并通过《圣经》传遍了整个世界。《旧约圣经·利未记》载：某一天上帝想考验亚伯拉罕的忠诚度，示意要将以撒作为燔祭，可以撒是亚伯拉罕唯一的爱子，然而为了表现出对上帝的忠诚，亚伯拉罕还是忍痛将爱子绑上祭坛。正当亚伯拉罕举刀斩子时，上帝感受到他的忠诚遂命天使抓住了他举刀之手。此时山上走来一只迷途的山羊，亚伯拉罕便以山羊代替以撒做了燔祭。从此古犹太教承袭此例，每年的祭祀，都有大祭司用手按在一只羊的头上，诉说自己 and 民众所犯之罪，表示全民族的罪过已有该羊承担，然后把该羊逐入旷野沙漠，意为众人之罪，已由此羊负去，故名“替罪羊”^[1]由其起源，可以发现“替罪羊”作为古代祭祀仪式的一种自然产物，具有着转移罪过、牺牲和救赎的特质。

我们知道祭祀仪式是世界普遍性的人类早期就有的文明表现形式，它因先民对自然的敬畏感和神秘感而承载着人类的早期记忆并在人类的文明发展中延续且以各种形式显现出来。英国著名人类学家詹姆斯·弗雷泽在他的12卷巨著《金枝》中，对替罪羊进行了深入考察，发现处死“替罪羊”是远古时代非常流行的仪式，因不同民族的不同习俗相异，并且得出为人类承担罪责的“替罪羊”可以是世间的各种东西的结论，如印度的巴尔人、乌兰以及克米人流行霍乱时，他们常常将一只背着谷子、丁香的山羊或水牛赶出村外，不让他回村，认为这样就实现了为全村公众替罪的功能。白尼

罗河的一个畜牧民族丁卡人，每家都有一头神牛，当受到战争、饥荒或者任何其他大规模受害时，村里首领就请来一家交出神牛，作为全村的替罪牛，被野兽吃掉，全村人因此受到保护、得到安全。弗雷泽指出，“把自己的罪孽和痛苦转嫁给别人，让别人替自己承担这一切，是野蛮人头脑中熟悉的观念。”^[2]原始人相信正如可以把一捆柴、一块石头或其他东西从自己背上转移到别人的背上一样，也可以把自己的痛苦和灾难转移给别人，让别人替自己受苦。因此面对自然界种种不可知的自然现象、灾难、疾病，原始人为了求得一种心灵的安抚和生活的平静总是试图将自己的罪孽、灾祸和痛苦转嫁给其他一切有形或无形、有生命或无生命的物体，甚至转嫁到其他人身，并且这种转嫁的做法具有集体性，而这种集体性的转嫁灾难和罪过的做法很容易成为一种集体性的迫害沉积在人类的进化过程中。所以从弗雷泽的考察中，可以发现，“替罪羊”除了具有最原始的牺牲、净化、救赎性质外，又多了集体迫害的一面。法国著名文学评论家勒内·吉拉尔在《替罪羊》一书中认为“替罪羊既指受害者的无辜，又指集体矛头对准他们，也指这种集中的集体和目的”。^[3]瑞士心理学家荣格认为人类的早期记忆积淀在我们的潜意识意识中，成为我们共同的心理因素，荣格把它称之为“集体无意识”。根据荣格的“集体无意识理论”，作为个体的人可能在脑海中存在或出现完全相同的意象和模式。它是人类自原始社会以来世世代代的普遍性的心理经验的长期积累，“它既不产生于个人的经验，也不是个人后天获得的，而是生来就有的。”^[4]荣格认为这种先天性的集体无意识的载体便是原型（archetype），又称原始意象。其中“替罪羊”是荣格在《原型与集体无意识》中所列出的几大主要原型之一。然而在荣格的语境中，原型是一个心理学的概念。自弗莱之后，原型概念才正式从心理学领域介入到文艺学领域。1975年，诺斯洛普·弗莱的专著《批评的解剖》问世，标志着神话——原型批评达到了高潮，原型正式作为一个文学批评术语被学者广泛运用，“替罪羊”也作为一个文学理论关键词频频出现。

二、女性“替罪羊”形象出现的必然性

弗莱的原型批评理论的核心是“文学原型”，他指出，“原型”的定义是“典型的反复出现的意象”，基本上与“神话”（mythos）同义。弗莱把文学作为一个整体研究的批评模式，从作品分析和恢宏的文学背景中审视和探求文学原型，发现作品中反复出现的各种意象、叙事结构和人物类型，找出它们背后的基本形式及其意义。弗莱认为具有牺牲特质的形象就可以被认为是从替罪羊原型中演变而来的：“我们不妨称这种典型的牺牲者为替罪羊……我们不能光是说替罪羊是无辜的或是有罪的。当说他无辜时，是指他所遭遇的不幸大大超过他的所作所为应得的报应，就像登山者的叫喊声竟引起一场雪崩一样；说他有罪，是指他是一个罪恶社会的成员；或者说，在他所生活的世界中，类似的不公正构成了生存的无法回避的一部分。”^[5]弗莱在此指出了“替罪羊”无法摆脱的宿命感和必然性。进入父权时代以后，对于多数女性“替罪羊”来说尤其是如此。从亚当的堕落的这件事上来说，它更多地涉及的是性别政治和民族心理，而不是诱惑本身这件事。被上帝逐出伊甸园必然使人类生发寻找一个合适的解释的理由的心理，这种心理是一种集体性的行为，有一种集体性的指涉和迫害。再者，自母系社会衰落之后，父权社会也必然为自身的合法统治做合理的解释，以保证其利益的实现和权力的行使，从而形成一股强大的男权意识形态。如诺斯罗普·弗莱所说“每种意识形态开始时都就其传统神话体系中意义重大的部分提出自己的认识，并利用这种认识去形成并实践一种社会契约。这样一来，意识形态便成了应用神话体系。”^[6]这句话说明了意识形态为什么总是根据自身的需要去改变神话，又是如何重写神话的。显而易见的是，编造伊甸园故事的意图实际是想把《圣经》以前大地母神（母系时代）的神圣统治地位转移到象征父权的上帝和亚当身上，为父权统治做文化上的奠基。这样，在夏娃沦为导致堕落的祸首后，“原先仅属象征上是男子的优越地位便反映为确是具有男子性别的人在社会中的优越地位，按上帝的说法，

这是人被逐出伊甸园的重要后果。”^[7]所以，作为男子派生物和附庸者的“夏娃”便首当其冲。大利拉、潘多拉、海伦也是男权意识形态的产物。同时，男权意识形态与集体意志联合又形成一种群体意志的强加。所以说在很大程度上，女性作为“替罪羊”并不是因为她们本身罪大恶极，不可饶恕，而是因为在强大的集体意志面前，个体的声音微乎其微。哈代、托尔斯泰、霍桑虽是男性作家，但他们在写作过程中无意识地流露出父权统治下的集体对个人的巨大迫害，从而对他们笔下的无辜女性流露出深深地同情和怜悯。由此我们可以发现男权社会中女性“替罪羊”形象的出现是必然的。以女人作为“替罪羊”也极其符合法国著名文学评论家勒内·吉拉尔在他的著作《替罪羊》中对“替罪羊”迫害所作的四种精辟的概括：“第一类范式，即一种社会和文化危机的描写，一种普遍的混乱；第二类范式，即混乱者的罪行；第三类范式，即这些被指控的嫌疑者是否有被选定的特殊标记；第四类范式，即暴力本身。”^[8]具体来说，女性“替罪羊”们大多出生在现有的秩序或人们生存的理想状态遭到了侵犯与颠覆的时刻。偷吃智慧果使上帝的权力收到了威胁，大利拉破坏的是一位民族英雄的骄傲，海伦、潘多拉被认为带来了灾祸，苔丝、安娜、白兰触动了男权的主流社会，所以在此情况下必须找出一个人或一件事供人们泄愤以规范秩序；其次，因为使现实秩序遭到了骚动，这些女性形象多少表现出了可供寻出、捏造的“罪行”；再次，这些女性均有被选中的标识。有的是一开始便以邪恶的面孔出现，有的虽然极美、极善，但其行为超出了现时的规范而成了众矢之的。最后，便是男权统治为规范社会秩序而生发的暴力。以精神分析为基础的西方现代文论认为，人类是具有攻击的本能的，且这种本能是人类文明发展中的正常因素。奥地利动物行为研究学者洛伦兹认为“攻击性没有传统精神分析专家所想的毁灭本质，而实在是与生俱来的，为保存生命的结构不可少的部分。虽然会以外的走入错误的方向而引起毁灭，但它仍然是任何制度中实用而有作用的部分”。^[9]这里所说的与生俱来的攻击性其实是人类为保全自我而不惜牺牲他者的暴力本能。在男权社会中它往往源于两性之间的

不信任感或男权统治的不安全感以及男性之间相争的某种危机感或焦虑感。由于种种不安全感，人们内心的潜在暴力攻击性被激发了出来。然而极端的暴力形式并不可解决全部问题，男权社会为使自身的统治安全获得更大的胜算需要一种男权意识形态的软暴力渗入，树立一种权威，使全社会的民众相信现存的统治是合法的，这也正是为什么世界上很多故事或文学作品在表现一位正人君子的时候都以一位“恶女”、“巫女”或“妖女”衬托的原因。

三、结语：男权文化是其根源

由上文我们可以归纳女性“替罪羊”形象来自于男权文化。美国著名文化学家怀特认为，文化孕育和决定着人们的思想，他曾指出：“人们一来到世上，文化就控制了他们，规定着他们这样那样的行为。”^[10]我们知道在农耕生活以前，以女性为中心的母系社会在当时社会中有着至高无上的地位。然而自此以后，由于生理和心理的种种原因，父系在经济、政治、文化、伦理等方面取得了统治权，女人被塑造规定成了“第二性”，成为了男性的附庸，女人的价值随之多由男性决定，女人从此生活在了男性文化的规范之下。因为男性掌控了话语权和主动权，所以一旦一个社会的统治受到侵犯，女性往往成为男人推卸责任的替罪对象。在导致人类失去乐园并且背负“原罪”罪名的事件上，亚当和夏娃都吃了禁果，他们唯一的区别就在先吃与后吃的差别上，其实两人的罪责是相同的。然而就是因为亚当们占了统治地位，所以可以把所有的罪责都推给女性——夏娃来背负。恩格斯指出：“母权制的被推翻，乃是女性的具有世界历史意义的失败。丈夫在家中掌握了权柄，而妻子则被贬低，被奴役，变成丈夫淫欲的奴隶，变成生孩子的简单工具了。”^[11]在此恩格斯在指出了女性失去统治地位的同时也指出了女性失去统治后的弱者特征。同时，“替罪羊”往往是有极端性特征的，“事物的极端时分会遭到集体霹雳的打击，不仅是极端富裕和极端贫困，而且是极端成功和极端失败，极端漂亮和极端丑陋，极端恶习和极端德行，极能诱惑人和极令人讨厌，女人、儿童和老人等弱者的弱小和

强大者的强大同样成为众矢之的”^[12]由于强大者被庇护的空间更大，所以相对于男性的强势，作为弱者的女性极易成为替罪羊。以古代来说，中国一系列“红颜祸水”故事中的女性是很好的例证。首先这些女性在极强的男性面前显得极其弱小，其次她们大多极端美丽和聪明。如唐朝的由盛转衰主要是由于长期的藩镇割据和唐明皇李隆基的无能昏庸造成的，而多数人把这个罪责归之于“倾国倾城”的杨玉环；吴三桂的投降叛变和清军入关是男人间的争战和名节问题，却欲盖弥彰，地位低下的女子陈圆圆成了指责的对象。所以说女性“替罪羊”形象是男性巩固自身统治的产物，显现了长期潜存于人类意识中的男权文化统治下集体性的对女性的压迫和规训。

注释：

- [1]、谢金良，《西方文学典故词典》，中国展望出版社，1998年，208页；
- [2]、[英]詹·乔·弗雷泽，《金枝》，中国民间文艺出版社，1987年，771页；
- [3]、[8]、[12]、[法]勒内·吉拉尔，《替罪羊》，冯寿农译，东方出版社，2002年，50、29、23页；
- [4]、朱立元，《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社，1997年，167页；
- [5]、[加]诺斯罗普·弗莱，《批评的解剖》，陈慧等译，百花文艺出版社，2006年，60—61页；
- [6]、[7]、[加]诺斯罗普·弗莱，《神力的语言——圣经与文学研究续编》，吴持哲译，社会科学文献出版社，2004年，25页、212页；
- [9]、[奥]康罗·洛伦兹《攻击与人性》，王守真、吴雪娟等译，作家出版社，1987年，55页；
- [10]、[美]怀特，《文化科学》杭州，浙江人民出版社，1983年，189页；
- [11]、恩格斯，《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集（第四卷）》，人民出版社，1972年，52页；

赵玉平 苏州大学文学院文艺学专业硕士研究生



语境、身份、表现

——村上春树和卫慧代表作的解读

中国 吴雨平 张一楠

尽管上个世纪90年代以来西方的后现代主义理论在中国大陆的学术界几乎已经家喻户晓,但为了下面叙述的方便,我们还是重温一下英国学者伊格尔顿(Terry Eagleton)的话:

“从文化上说,人们可以把后现代主义定义为对现代主义本身的精英文化的一种反应,它远比现代主义更加愿意接受流行的、商业的、民主的和大众消费的市场。它的典型文化风格是游戏的,自我模仿的,混合的,兼收并蓄的和反讽的”。^①据此,我们可以将后现代主义的文化特征归纳为:社会的价值观向着多元主义迈进,生活形态呈现出复制拼贴式的多元混杂的局面;世俗文化与精英文化相互杂糅融合,难以明确界定;商业、消费性成为都市生活的主流等。后现代主义文化理论大约在20世纪80年代几乎同时传播到日本和中国,但中日两国的社会现状以及与此相关的人的思想观念和行为方式却有着相当大的差别,由此两国的后现代主义文学也呈现出不同的局面。本文拟通过对中日两国后现代文学的各自背景和特点的分析,解读日本当代作家村上春树(1949——)以及中国新生代作家卫慧(1973——)的代表性作品。

一、当代日本和中国文学创作的特定语境

二战结束后,日本变为一片废墟,原有的财阀体系被盟国解散,军舰飞机等军用物资也被收缴一空,整个日本的经济体系在一穷二白的基础上从头开始。然而,日本抓住有利时机大力发展国民经济,20余年后一跃而成世界第

二经济大国。从1960年代到1970年代,日本的经济迅速恢复,工商业高速发展,家电和汽车大都采取直接流通方式,国际联网和联营商店的销售方式迅速普及,商店向大型化和超级市场化发展,分散的、地方性零售市场转化为全国性市场;娱乐性消费则以每年20%的速度增长,旅游业迅速兴起,旅游观光也成为普通老百姓的日常活动内容。到80年代以后,这种消费主义社会的特征越来越鲜明,除住房外,衣、食等基本生活用品消费支出的增长速度放慢外,交通、通信、教育、文化娱乐等方面的消费快速增长,家庭用品耐用消费品的普及率有了大幅度的提高。80年代初,电冰箱、洗衣机、吸尘器、彩电便基本普及,到90年代初,基本上实现了家庭生活和家庭用品电器化。^②也就是说,日本不再是以工业大生产为中心的社会,而是完全进入了消费主义时代,以消费需求带动社会发展,是典型的后现代社会了。

但是同时,日本又保持着自身传统的文化特点。他们在博采众长的同时,又对自己的民族文化有着极强的自信心和自豪感而且代代承传。因此,日本的本土的传统文化和外来文化相互混杂,彼此共生,日本人从思想观念到行为方式都不拘泥于传统的社会规则而呈现出多元化的局面,日本的制度和社会思潮也提倡人们生活得更加简单并推动他们去追随世界的潮流。在当代日本,世界后现代潮流和日本传统水乳般交融在一起,这就是村上春树作品产生的社会现实基础。他的小说真实而生动地反映了日本的社会现实。当然,尽管日本的学术界对于“后现代主义”的使用非常谨慎,村上的小说中经常出现的也是“高度资本主义社会”

一词，但它实际上等同于我们常说的后现代社会和后工业社会的概念。

而当代中国社会的情况要复杂得多。首先，中国是一个具有绵延了几千年的封建制度并且具有极其深厚的传统文化积淀的国度，传统的思想观念无论是精华或糟粕都依然具有巨大的力量，其现实存在的基础依然坚固，积极的方面有诸如勤俭节约、尊幼有序、克己奉公等，而消极的方面则有因循守旧、狭隘的小农经济思想以及虚伪的伦理道德观等等表现，它们集结纠缠在一起对当代中国人的思想和行为方式仍然发生着不可忽视的影响；其次，鸦片战争以后中国沦为半封建半殖民地的国家，在普通百姓还生活在水深火热之中，有良知的知识分子还希望保持自己独立人格的同时，另一部分人（如买办资本家、明星、以出卖身体为生者等）已经开始享受并且津津乐道于西方的物质文明，这使中国人的思想价值观和行为方式开始出现分歧并延续到当代；再者，新时期改革开放以来，各种西方流行的理论大量涌入中国，西方观念被为数不少的中国人狭隘地理解为享乐至上、利己主义、出人头地、性解放，传统的思想观念再一次受到冲击和质疑，而伴随着全球化的到来，摆脱一切束缚、颠覆一切理论规范的后现代主义文化思潮又传播到了中国，使“每一个中国人，由于其家庭出身、自身阅历、知识背景、社会位置、个人志趣爱好等等的不同，或倾向于传统、或倾向于现代、或倾向于后现代，但具体生活过程中可能常常呈现出多重思想的复调组合，”^②但大部分中国人还没有达到后现代社会那样的物质消费水平。卫慧、绵绵等新生代作家的小说就是在这样的时代背景中产生的。

虽然从80年代中后期起，中国洪峰、孙甘露等作家就以自己的创作实践着后现代主义的理论，但他们的作品较多地表现为对后现代主义理论的文本图解，这主要是因为中国还没有进入后现代社会，中国人还缺乏后现代生活的体验，因此“站在纯文本的角度，我们可以说中国有了后现代主义文学；而站在后现代主义文化精神的角度，我们只能说中国还没有后现代主义文学。”^③卫慧的小说应该不是纯粹意义上的后现代小说。

二、村上春树和卫慧的文化身份

在高度商业化的日本社会中，村上春树从来不屑于炒作、包装自己的作品，这种行为虽然有些另类，但从他多次获奖的情况来看，他是一直生活在主流社会的视野中并且被一般大众所认可的，因此并没有文化身份认同的强烈心理需求。但是，正如英国文化思想家霍尔(Stuart Hall)所说：“文化身份既是‘自在’的，也是‘自为’的，它属于过去，也属于将来。它并非是个超越地点、时间、历史和文化的已经存在的东西。文化认同来自某处，有其历史，但它同任何历史性事物一样，经历着不断的变革。文化身份远非被永久地固定在一个本质化的过去，而是受制于历史、文化和权力的持续‘作用力’。”^④可见，没有长期生活在异文化语境中的村上春树，其写作时的身份也不一定就是固定单一的，况且他所走的是一条独特的生活道路。

由于家学渊源和兴趣爱好等原因，村上春树少年时代就大量阅读家中订阅的有关世界文学和世界历史方面的杂志，高中时开始直接阅读英文原版的世界名著，考取大学后“读书的范围尽至仍只限于外国文学”，而他就读的早稻田大学恰是一所接纳了众多外国留学生的具有良好开放、开明风气的东京名校。村上春树酷爱音乐，尤其是西方的爵士乐，大学期间就自己经营了一家爵士乐酒吧，后来退学并在酒吧的氛围中开始了写作的尝试。1979年处女作《且听风吟》获“群像新人文学奖”，从此他正式登上文坛，小说创作一发不可收，并多次获得包括“野间文艺新人奖”、“谷崎润一郎奖”、“读卖文学奖”等在内的日本著名文学奖项。村上春树热衷于旅行，20世纪80年代中后期，他陆续到意大利、希腊、土耳其等地中海国家旅行，对西方文化传统有了更多的感性认识，其代表作《挪威的森林》正是在此间的1987年发表的，它在希腊的米科诺斯岛、西西里岛动笔，在意大利的罗马封笔。村上春树在相当长的一段时期内与日本的现实保持着距离。

村上春树的这种在日本和西方的双重文化氛围中交错生活的独特经历，他的作家身份背后隐藏着的旅行者身份，不仅使他具有了一直

生活在固定的文化圈内的一般日本作家难以企及的写作资源，而且更重要的是，他的这种双重写作者的身份，使他能够自由地进出于本土文化和异文化之间，因而比处在某一个单一文化群体中的人更容易具有多元的视角，也就更能够从多元化接受的角度去进行构思和表现，这就是村上春树被众多国家的读者和众多的读者群普遍认可的文化上的优势。村上春树可以说是一个“安全地生活在文化交接边缘”^⑥的作家。

中国经过改革开放、从计划经济到市场经济的转换之后，“作家”这一高贵身份的代名词的意思已经发生了根本的改变，他们不再是高尚完美、知识渊博、背负着全民族的责任和道义的极少数圣人，而是朝向平民化的方向发展，任何人都可以通过写书成为作家，作家就是芸芸众生中的一个。90年代出现的新生代作家，其身份愈加世俗化，他们大多数是自由职业者，具有精神上的流浪者气质，这种身份使他们具有以前的作家所无法比拟的创作上的自由。这固然是社会进步的表现，然而其副作用却更是不容忽视的。在一切都商业化的时代，新生代的作家如果要在短时间内获得社会的读者的认可，往往必须采取另类的、惊世骇俗的方式来吸引人们的注意力。而一些女作家为了追求市场的商业效应，就以貌似反叛和前卫的姿态出现，甚至不惜以自己的身体作为卖点。实际上，她们对于其后果也不是完全没有担忧，卫慧就借《上海宝贝》主人公倪可之口说过：“我不想把小说与自己的真实生活混为一谈，而事实上我更担心随着这部小说情节的发展会对我以后的生活产生某种莫名其妙的影响。”（《上海宝贝·情人的眼睛》）这种心理上的不安全感在绵绵的小说中也有体现，但是她们最终还是选择了迎合市场。

卫慧她们大多出生在上世纪六七十年代，“到20世纪即我们的时代，一个神话时代的晚期，我们都成了怪物，即被理论化、装备化的机器与有机体的混合体。”^⑦她们成长的过程正是中国从封闭走向开放的过程，她们的大学时代正是各种西方理论在大学里成为最时尚的流行话语的90年代，她们文学的想像力大多来自于西方文学的阅读，而不是像村上春树那样，文学的灵感来自于实实在在的和西方

相近的后现代生活的氛围。正如“上海宝贝”所说：“在复旦大学中文系读书的时候我就立下志向，做一名激动人心的小说家，凶兆、阴谋、溃瘍、匕首、情欲、毒药、疯狂、月光都是我精心准备的字眼儿。”同时，她们崇拜西方，尤其是西方的生活方式，因此她们同样具有双重的文化身份，即不仅是具有西方知识的中国人，而且是有着自我殖民化倾向的“上海宝贝”。

三、后现代主义文学特征在村上春树、卫慧代表作中的表现

后现代主义的思潮和观念在文学上表现为复制、拼贴、戏仿的特征，创新的尺度成为整个领域的新规范。后现代主义作家往往对经典文本进行反叛性的颠覆，描写现代人对于物质和的无限欲望。在他们笔下，过去任何僵化的原则和方法都归于解体，所有的观念意义和价值都从过去的固定结构中解构出来而重新自由地进行着组合。

村上春树的早期作品就已经显示出了这种后现代主义文学的写作风格，代表作《挪威的森林》以及其他重要作品《且听风吟》、《1973年的弹子球》、《寻羊冒险记》、《舞！舞！舞！》等表现得更为明显。它们大多采用第一人称的叙述口吻，描写都市青年的生活状态和生活态度：孤独、无奈以及“把玩孤独、把玩无奈”（《挪威的森林》），并且具有独特的叙事风格：没有传统意义上的主题思想，人物性格扁平，表现手法多元，但这并没有使作品流于肤浅和无序，而是真实地反映了日本多元文化并存的社会现状，反映了作者对当今社会矛盾无可奈何的心态。

村上春树的作品集中地反映了后现代社会中“人”的生存状态：不管是大学生，还是公司职员，或者是自由职业者，生活方式几乎没有多大的区别：调侃讽刺现实，却沉湎于世俗生活的听音乐、喝咖啡、抽香烟、两性生活之中；喜欢特立独行，不喜欢工作、读书，却躲在自己的小天地里做着和别人同样的事。村上基本上不表现他们为生计而奔波的辛劳，不强调人物的身份、地位的差别，因为在这个社会里他们虽然有竞争的压力，但是几乎所有的

人都已经没有了衣食之忧，他们不需要努力地去奋斗进取以求得富足的生活或者出人头地。可见他们也并不是如一些评论者所说的“边缘人”，因为“边缘人”应该是另类的、生活在主流文化之外的人，而村上笔下的人物就是“生在普通家庭，长在普通家庭，一张普通的脸，普通的成绩，想普通的事情”（《挪威的森林》）的普普通通的人，但前提是在物质条件已经达到了相当水平的“高度资本主义社会”中的人。这种表面的个性淡化和平庸化，实际上代表着自我身份的丧失，村上表现的正是这种自我身份丧失的苦闷。

卫慧表现的是“社会亚群体”的生活，“他们有自己的语言，自己的生活方式、行为方式，唱歌、跳舞、酗酒、吸毒、做爱、纵欲玩乐，这几乎就是他们的一切，”^⑧无论如何，这不是普通中国人目前的生活方式，而是另类的一群人，或者说是特殊的“边缘人”。正如卫慧本人所说：“这圈子游移于公众的视线内外，若隐若现，却始终占据了城市时尚生活的绝对部分。他们像吃这欲望和秘密存在的漂亮小虫子，肚子上能发出蓝色而蛊惑的光。一种能迅速对城市文化和狂欢生活作出感应的光。”（《上海宝贝》）似乎只有整日穿梭于酒吧、高级宾馆、高档公寓以及穿进口名牌服装、抹进口香水、抽外国香烟才够前卫时尚。由于他们的行为方式恰恰与后现代主义文化特征中的消费性在表面上相通，因此卫慧等人的作品有时被评论者冠以“后现代主义文学”的名称。

村上春树的代表作《挪威的森林》描写了“我”、直子、绿子、木月、永泽、“敢死队”等一群年轻人的生活。主人公“我”是一个大学生，但不喜欢循规蹈矩的生活，觉得“大学教育毫无意义”，于是把看电视、抽烟、随便和女性发生关系当成“我”的日常生活，“我”身上体现了西方在20世纪中后期出现的“垮掉的一代”的某些基本特征。作品还生动地描绘了富家子弟永泽苦闷彷徨的精神世界，他鄙视、嘲笑周围人的生活，却因为“我”从未对他有过任何敬佩的表示而和“我”成了朋友，他的身上较多地体现了西方社会普遍认可的对个性和人性的张扬，以及混杂在其中、立足于西方近代伦理观的个人主

义、享乐主义、虚无主义的特征。他们和美国作家塞林格《麦田里的守望者》中的主人公霍尔顿有诸多相似之处。村上春树熟悉西方文学，了解西方社会，他自己也曾说过《挪威的森林》受到了《麦田里的守望者》的影响。这些人物都生活在物质富裕的社会，都鄙视庸俗、虚伪的世道，向往精神自由，但又缺乏明确具体的理想，因而只能对现实采取逃避的态度，在矛盾和无奈中挣扎。

《上海宝贝》描写的是一个特殊的群体在上海这座时尚前卫的城市中寻欢作乐的欲望。主人公倪可是一个寻求刺激、放纵本能、无限追求物质享受的年轻女性，她的身上有着各种各样进口的装备，对生活在世俗社会中的平凡市民（包括她的父母）有一种强烈的优越感。她的理想是成为一鸣惊人的作家，以维护她“社会亚群体”的生活方式。她的朋友马当娜更是有过之而无不及，整日在具有殖民倾向的“重回霞飞路”之类的聚会中醉生梦死。她们和《挪威的森林》中的“我”及永泽相对应，但我们却看不到作者的彷徨和苦闷，相反感受到的是作者的沉醉和向往。可以说，她的写作迷失在了后现代主义的虚无主义、享乐主义、商业化以及后殖民主义的消极情绪当中。

《挪威的森林》中西方文化符码运用的密集度远远地超过了任何日本作家的文本。西方的东西被村上信手拈来，海阔天空地拼连在一起，成为他叙述文本的组成部分，形成了一种前所未有的跨文化书写。作品中的人物沉迷于这些西方的文化符码之中，他们的主要活动就是把它们当作商品消费。但是，文化的趋同并不等于民族文化的消失，即使是在全球经济一体化的后现代社会，文化的“混杂性”也消解不了文化的绝对性，“我们无法想象一个人能够成为‘世界公民’，以至放弃了所有文化，不属于任何文化，每一种文化。简而言之，不存在神的视野，我们永远不能迈出自己之外。你也不能脱去自己的文化。”^⑨渗透在《挪威的森林》之中的文化观念和精神实质并不像它的外在形态给人的感觉即西化，作为一个日本人，村上在他的作品中极其自然地表现了日本传统的美学理想。《上海宝贝》中西方文化时尚也是应有尽有，特别引人注目的是小说每节开头那些五花八门的题记，简直就是西方时

尚文化的展览，但是正如评论者指出的那样：“这些混乱的引文成为了殖民地情欲书写的航标、旗帜和商品。”^⑨

《挪威的森林》中“我”有两个情人，一个是具有传统日本人气质、多愁善感的直子，另一个是喜欢西方文学、活泼开朗的绿子；《上海宝贝》主人公倪可也有两个情人，一个是由为了嫁给西班牙人而谋害丈夫的母亲豢养的病态中国男人，一个是具有法西斯倾向的德国虐待狂。两部作品的结局都是一个自杀了，另一个离开了，但是隐含在其中的文化内涵却截然不同。前者是处于本土文化和外来文化交汇状态下的村上春树对具有文化的开放性和多元性的日本现状的形象概括，他的这种超越东西方固有观念的人生态度，带有一种明显的后现代的倾向，可以兼容日本与西方。后者同样确实是对当代中国社会某些现象的真实写照，但作者对西方文化一味崇拜的倾向是很明显的。另外，《上海宝贝》中倪可的中国情人天天因吸毒而自杀，村上春树的作品却绝不涉及暴力、色情、吸毒等社会丑恶现象，这不仅体现了传统东方人的伦理道德观，还说明他是一个有社会责任感的作家。

最后，我们想强调的是，中国目前尚处在后现代、现代和后现代的思想意识和价值观

的交错和碰撞当中，文学作品不可能脱离这个大环境、大气候。本文无意于对村上春树和卫慧的作品进行褒贬。事实上，村上的小说在中国的畅销很大程度上是年轻人的从众心理导致的，而卫慧作品的风靡一时也在一定程度上说明了它们是有市场、有价值的。

注释：

- ① [英]特里·伊格尔顿：《后现代主义的幻象》，华明译，北京：商务印书馆，2000年版，第1页。
- ② 参见王振锁：《日本战后五十年（1945-1995）》，世界知识出版社，1996年，第410页。
- ③ 王昭凤：《前现代、现代与后现代社会场合之交集——对〈上海宝贝〉面世风靡的一种文学社会学考察》，载《聊城大学学报》（社会科学版）2004年第1期。
- ④ 王向远：《后现代主义文化语境中的中国文学和日本文学》，载《国外文学》1996年第1期。
- ⑤ 转引自卫景宜：《西方语境的中国故事》，北京：中国美术学院出版社，2002年版，第49-50页。
- ⑥ [美]史蒂芬·罗：《再看西方》，林泽铨等译，上海译文出版社，1998年版，第8页。
- ⑦ [美]史蒂文·塞德曼编：《后现代转向》，吴世雄等译，沈阳：辽宁教育出版社，2001年8月版，第112页。
- ⑧ 王昭凤：《前现代、现代与后现代社会场合之交集——对〈上海宝贝〉面世风靡的一种文学社会学考察》，载《聊城大学学报》（社会科学版）2004年第1期。
- ⑨ [美]诺曼·霍兰德：《后现代精神分析》，潘国庆译，上海文艺出版社，1995年版，第263页。
- ⑩ 旷新年：《后殖民时代的欲望书写》，载《天涯》2004年第3期。



更上层楼，是为乡愁

——王之涣《登鹳雀楼》诗意再探

陈新

一九四四年朱自清先生在昆明中法中学作题为《怎样学习国文》的讲演，他针对中学生的实际情况，分别从几个角度深入阐述了阅读的重要意义，谈到如何用心从诗文中体会古人的感情时，举了唐人王之涣《登鹳雀楼》为例，说：

“白日依山尽，黄河入海流，欲穷千里目，更上一层楼。”它在辞句上直接表示的意境已非常优美，但这首诗更说出另一种道理，暗示人生必须往高处走。所以我们读这首诗的时候，最要紧的是要懂得“言外之意”。

名家一锤定音，六十多年来，大中小学教材分析研究、古诗赏析文章以及各种文学史著作都将这首诗解说为：“这里有诗人的向上进取的精神、高瞻远瞩的胸襟，也道出了要站得高才看得远的哲理”，“是自勤勉励，奋发向上，登高望远的一曲华章”。可谓众口一词。

王之涣，字季凌，唐代著名的边塞诗人。现存诗作虽仅六首（见《全唐诗》第253卷），然“鬓发垂髻，皆能吟诵”，今天喜爱唐诗的人也大多熟稔。其《登鹳雀楼》一诗尤脍炙人口。

但这首脍炙人口的《登鹳雀楼》诗真的抒发了“向上进取的精神、高瞻远瞩的胸襟”，表现了“要站得高才看得远的哲理”吗？朱自清先生真的参透了诗人的心怀？笔者甘愿被讥笑为“我们的学术文化界不时总会有一些人跑出来对某些经典故意作另类的解读，以为非此不足以说明其对学术研究之深入似的”（任辛《且炒陈饭说月光》见2010年第3期《书屋》），对这首《登鹳雀楼》诗也“故意”来

作一点“另类的解读”。

《登鹳雀楼》诗写“登高望远”，当无疑义。然古往今来，“登高望远”为永恒“忧愁”之象。“登高远望，使人心瘁。”（宋玉《高唐赋》）“试登高而望远，咸痛骨而伤心。”（李白《愁阳春赋》）钱钟书先生《管锥编》在理董爬梳了古今中外写登高望远的文学类型后断曰：登高望远，“极目而望不可即，放眼而望未之见”，“使有愁者添愁而无愁者生愁”矣！臧克和先生在《钱钟书与中国文化精神》一书中对“登高望远”这一文学母题及其意象流转从“意境之诞生”，作为文学类型的“表现形态”、“心理基础”、“语言表象”等多个方面进行了讨论分析，详尽阐述了“登高”解愁愁更愁、“望远”遣忧忧更忧的伤高怀远的文学意象。

连山无断续，河水复悠悠。登高望远，如果同“水”，同“楼”关联在一起，则诗人伤高怀远的感慨，更是“伤心”、“心瘁”而“痛彻骨髓”了。

楼上凭栏，俯视烟波渺渺，本来就是古诗中一个极富象征意义的意象。“高楼多悲风”，“一上高楼万里愁”，“琼楼玉宇，高处不胜寒”。诗人怕上层楼，缘登楼更引人愁。

或曰，登楼远望，眼界开阔，按理，应该使人心胸开阔才对。然而中国文人特有的悲情色彩，往往给登楼凭栏抹上了一丝悲哀，一丝彷徨，一丝无奈。一心以“齐家、治国、平天下”为己任的士子，却无法建功立业，成就功名，最后落得浪迹江湖，漂泊异乡。登楼凭栏，放眼大山莽莽，长河茫茫，自然引发出心底的哀愁：何处是故乡？何处是前路？“昨夜

西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”（晏殊《蝶恋花》），“天涯路”能望尽，而自己的路在哪里呢？“花近高楼伤客心，万方多难此登临”（杜甫《登楼》），上得高楼，感怀身世，可谓前路茫茫，有几人能不伤心落泪呢？

“何处合成愁，离人心上秋。纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好；有明月，怕登楼”（吴文英《唐多令》），“明月楼高休独倚，酒入愁肠，化作相思泪”（范仲淹《苏幕遮》）。所谓心中有愁，徒能登楼望远，然而不见其人也，正说明羁旅漂客登楼时最易生出思乡之情。怕上层楼，登楼更引人愁，所以沈括感叹“塞西便是猿啼处，满目伤心悔上楼”（《汉东楼》）；辛弃疾感慨“闲愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处”（《摸鱼儿》）。

虽说，写登楼、写黄昏诗中也有闲适恬静和温馨明丽，“屈盘戏白马，大笑上青山。回鞭指长安，西日落秦关。”（李白《登敬亭北二小山时送客逢崔侍御并登此地》）“下药远求新熟酒，看山多上更高楼。”（张籍《书怀寄王秘书》）黄昏美景让李商隐吟叹“夕阳无限好，只是近黄昏”时，也让刘禹锡生出“莫道桑榆晚，为霞尚满天”的豪情。然而与登楼凭栏、夕照黄昏抒发愁绪相比，这类诗少得可怜，可以说，中唐以前基本上没有哪个诗人以写登高、登楼抒发勤勉励、奋发向上的思想感情的。

或许有人会说，王之涣这首诗也许正是这少得可怜的诗中一首呢！

那让我们回到这首诗的本身来品味品味。

先看诗题《登鹳雀楼》。

鹳雀楼旧址在山西永济蒲州城西黄河洲渚之上，由“时有鹳鸟栖其上，遂得名”（《山西平遥府志》，又见《山西永济县志》）。这鹳鸟，诗人，包括读诗的人们都不应该很陌生，鹳雀乃好水之鸟，多在楼殿吻上作窠，天将雨则长鸣。《诗·东山》：“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其蒙。鹳鸣于垤，妇叹于室。洒埽穹窒，我征聿至。有敦瓜苦，蒸在栗薪。自我不见，于今三年。”正是由好水之鸟鹳雀知风雨而起兴，抒发了室家离散，征夫归家艰难的急切的绵绵思绪。

诗人登楼题咏，岂能同登临处无关？崔颢《黄鹤楼》：“黄鹤一去不复返，白云千载空

悠悠。”李白《登金陵凤凰台》：“凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。”即景生情，诗句中均明点出了楼台之名。触目眼底风光，登上鹳雀楼的王之涣当然也会想到知风雨的鹳鸟，想到“鹳鸣于垤，妇叹于室”，想到“自我不见，于今三年”，离人戍卒之乡愁感慨怎能不油然而生？

我们再来看诗句。

“白日依山尽，黄河入海流。”

在古代诗人的眼里，“白日”本来就是一种苍茫沉郁、凄凉失落的意象，何况这“白日”即将依山而尽。日照黄昏，暝色起愁，古今中外描写死别生离、伤逝怀远诸般境况，皆有取于“黄昏”之语象，可谓是概莫能外的文学母题。“日暮”了，夕照黄昏了，“君子于役，不知其期，曷至哉？鸡栖于埭，日之夕矣，羊牛下来。君子于役，如之何勿思！君子于役，不日不月，曷其有佖？鸡栖于桀，日之夕矣，羊牛下括。君子于役，苟无饥渴？”

（《诗经·王风·君子于役》）“遥遥征驾远，杳杳白日晚。居人掩闺卧，行子夜中饭。野风吹草木，行子心肠断。”（鲍照《代东门行》）“惊风飘白日，忽然归西山。”（曹植《赠徐干》）“千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。”（高适《别董大》）“移舟泊烟渚，日暮客愁新。”（孟浩然《宿建德江》）“日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。”（崔颢《黄鹤楼》）“日暮”了，夕照黄昏了，对于离人游子、戍边将士来说，黄昏无疑是最难消遣的惆怅时刻。在诗人骚客的眼里，暮色笼罩下的山川草木都蒙上了一层萧瑟苍茫的色彩。于是，对离别阻隔的深深哀叹，对团圆欢聚的切切祈愿，对故乡故土的频频回望，都寄托于这暖色消尽、冷色袭来的苍凉冷落的黄昏中。正所谓“落日楼头，断鸿声里，江南游子”（辛弃疾《水龙吟·登建康赏心亭》），登高望远，“鸿北去，日西匿”。惜年华易逝，正恐心愿终究难了，英雄豪杰怎不顿生悲歌慷慨之意？

“（大）山”是“白日”的家吧，它要自在地“依”偎在大山的身上；“（大）海”是“黄河”的家吧，它也那么急迫地要投“入”到大海的怀抱里。“白日”与“黄河”，一个要“依”，一个要“入”，这昭示着归家的喜悦与激动的两个让人心灵颤动的词儿，也都在

强烈地触动着远离家乡的游子们、远在边塞的将士们那渴盼着归家的心弦。

“欲穷千里目，更上一层楼。”

“千里目”也是个容易唤起读者联想的词汇。《楚辞·招魂》：“目极千里兮，伤春心。”颜延之《登巴陵城楼》：“凄矣自远风，伤哉千里目。”王粲《登楼赋》：“平原远而极目兮，蔽荆山之高岑。……悲旧乡之壅隔兮，涕横坠而勿禁。”沈约《临高台》：“高台不可望，望远使人愁。连山无断续，河水复悠悠。……可望不可至，何用解人忧。”

魏征《述怀》：“既伤千里目，还惊九逝魂。”家园何在？在千里万里之外，那里也许有鬓发苍苍的双亲在倚闾盼望，那里也许有楼头少妇在殷殷期待，那里也许有闺中少女在伫立守候，那里也许还有牙牙学语的子女在等待着父亲的归来。“欲穷千里”，这正是思乡情的真切流露。目中尽处是青山，家园更在青山外，青山还被暮云遮……种种难堪的情怀，都在这“欲穷”的凝眸之中。于是，“更上一层楼”，（“更上”者，“怕上”之背反也）希望能把远在千里之外的家园纳入自己的视野。鹤雀楼啊，这边塞之上高耸的建筑，寄托着多少游子，多少将士对家乡对亲人的依恋和思念！

我们还可以把它同柳宗元《登柳州城楼寄漳汀封连四州》对照读一读。柳诗曰：“城上高楼接大荒，海天愁思正茫茫。惊风乱飐芙蓉水，密雨斜侵薛荔墙。岭树重遮千里目，江流曲似九回肠。共来百越文身地，犹自音书滞一乡。”两两对照：一思亲，一思友；一“欲穷千里目”，一“重遮千里目”；一黄河远去入大海，一江流曲似九回肠。旅人在外，登楼百感交集，凭高望远，目极千里，触景伤怀，更引海天愁思。不敢说柳诗就来自王诗，但两首诗言愁之意境确实惊人地一致。

王之涣是玄宗开元年间著名的边塞诗人，就表层意象看，他的几首边塞诗写来景象恢弘阔大，确实颇具盛唐气象，但骨子里却烙印着凄惻苍凉之情。这是因为诗人少有侠气，击剑悲歌，折节工文，“慷慨有大略，倜傥有异才”，然耻困场屋；后虽以门荫补冀州衡水主簿，旋为人所诬，遂拂衣去，游走大河南北，终其一生，亦未能抒申抱负。

诗人的另一首名作《凉州词》：“黄河

远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”那里面也有“山”，也有“河”；少了“楼”，少了“鹤”鸣，却多了“羌笛”和不度“关”的“春风”。

“山”虽比“楼”更高，然仍“放眼而望未之见”，边塞将士戍守边关而殊少朝恩的离思悲愤深隐纸背，表面上的怨而不怒，与《登鹤雀楼》的离愁暗抒可谓异曲而同工。

诗人另外三首诗《送别》《宴词》和《九日送别》。其《送别》云：“杨柳东风树，青青夹御河。近来攀折苦，应为别离多。”《宴词》云：“长堤春水绿悠悠，畎入漳河一道流。莫听声声催去棹，桃溪浅处不胜舟。”

《九日送别》云：“蓟庭萧瑟故人稀，何处登高且送归。今日暂同芳菊酒，明朝应作断蓬飞。”亦皆为伤离别之词，无一首为抒豪情阐哲理之作。

其实，从此开始的边塞诗作，如高适、岑参、王昌龄、王翰，乃至宋代的范仲淹他们，也大抵不脱这样的情感基调，不妨这样说：慷慨报国之情、久戍思归之情和苦境盼恩之情，共同组成了唐宋边塞诗的三大情感主题。而我们对《登鹤雀楼》一诗的解读，似乎一向没有注意到这样的角度。

诗无达诂，“作者之宗旨，非即作品之成效”。王之涣大概不会想到，他的化不开的浓浓乡愁，竟然成了激励许多人努力奋发向上的精神动力，这也算是一种自觉的毫无功利性的误读吧；不过，美丽的误读固然也能够让人得到意外的快乐享受，但如果是老老实实的诗歌鉴赏，我们还是应该尊重作品本身的吧。

参考文献：

- [1] 钱钟书《管锥编》中华书局一九七九年第一版
- [2] 臧克和《钱钟书与中国文化精神》百花洲文艺出版社一九九三年第一版
- [3] 卢林锦《浅析中国古典诗词黄昏意象的审美内蕴》内蒙古师范大学《语文学刊》
- [4] 王希杰《〈登鹤雀楼〉新解》光明网博客“冬天雪花”
- [5] 王国安《柳宗元诗笺释》上海古籍出版社一九九三年第一版
- [6] 李和明《〈登鹤雀楼〉是哲理诗还是抒情诗？》作者友情提供

2010年3月18—20日

文学作品中常见拟声词简表初稿(中)

忠扬 编撰

H		
哈哈	读音: hāhā 词义: 形容大笑的声音。 词例: 哈哈大笑。 句例: 看到他的怪模样, 大家都哈哈大笑起来了。 说明: 多作叠用, 如“哈哈哈哈哈”。	词例: 嘿嘿的笑声。 句例: 他嘿嘿地笑了一会儿。 说明: 常用作阴冷、粗鲁, 或豪爽的笑声。
唰	读音: hǎn 词义: 虎吼叫的声音。 词例: 虎声大唰。 句例: 山间突然传来唰唰的虎叫声, 令人毛骨悚然。 说明: 不读gǎn或kǎn。可叠用作“唰唰”, 也可写作“阌”。	哼哧 读音: hēngchī 词义: 粗重的喘气声。 词例: 哼哧地喘气。 句例: 他跑得哼哧哼哧地直喘着气。 说明: 常作叠用“哼哧哼哧”。
		哼哼 读音: hēnghēng 词义: 痛苦的呻吟声。 词例: 哼哼直叫。 句例: 中枪的匪徒, 口中不停地哼哼叫。
吭吭	读音: háng háng 词义: 形容禽鸣声。 词例: 吭吭而叫。 句例: 几只大鹅伸长脖子在围栏里吭吭大叫。	哼儿哈儿 读音: hēngrhār 词义: 鼻子和嘴巴发出的声音, 形容敷衍或不在意。 词例: 哼儿哈儿的。 句例: 他凡事都是哼儿哈儿的, 你问不出个究竟。
嗨嗨	读音: hēihēi 词义: 形容短促的笑声。 词例: 嗨嗨而笑。 句例: 请客的是他, 嗨嗨, 我们只是陪吃的。 说明: 不读hǎi。	哄 读音: hōng 词义: 多人同时爆发出的笑声。 词例: 哄的一声。 句例: 小丑的精彩表演, 观众哄的都笑了起来。
嘿嘿	读音: hēihēi 词义: 形容笑声。	哧 读音: hōng 词义: 形容声音大。 词例: 哧的一响。

句例：打桩机每次发出的甸甸巨响，使人震耳欲聋。

说明：常叠用作“甸甸”

轰轰

读音：hōnghōng

词义：(一)群车行进的声音。

词例：列车轰轰。

句例：坦克越过壕沟，轰轰地直奔敌人的阵地。

词义：(二)打雷的声音。

词例：轰的一声雷。

句例：乌云满天，雷声轰轰，大雨就要来了。

词义：(三)打炮的声音。

词例：轰轰的炮声。

句例：开山爆石的炮声轰轰作响，真叫人心惊胆战。

说明：常作叠用“轰轰”或“轰轰轰”。

咄咄

读音：hónghóng

词义：声音短而洪亮。

词例：咄咄音响。

句例：庙堂里咄咄的钟鼓声，悠扬而嘹亮。

说明：参见“噌咄”条。

轰隆

读音：hōnglóng

词义：巨大的声响。

词例：轰隆巨响。

句例：挖土机在废墟上轰隆轰隆地清理着倒塌楼房的土石。

说明：可叠用作“轰隆轰隆”或“轰隆隆”。

哞

读音：hǒu

词义：(一)牛叫声。

词例：群哞不绝。

句例：草原上吃草的牛群，不

知怎的，哞声连连。

词义：(二)形容人发怒时的吼叫声。

词例：哞然责骂。

句例：两个老朋友，不知何故，竟然哞哞对骂起来。

呼哧

读音：hūchī

词义：喘气声。

词例：呼哧呼哧喘着气

句例：他刚跑完马拉松，怪不得呼哧呼哧地喘着气。

说明：可叠用作“呼哧呼哧”。也作“呼嗤”。

呼呼

读音：hūhū

词义：(一)风声。

词例：风呼呼地吹。

句例：冬天来了，北风呼呼地吹。

词义：(二)指人气促发出的声音。

词例：呼呼喘气。

句例：他赶路赶得急了，不断呼呼地喘着气。

说明：可单独使用，如“呼的一声”。

虎虎

读音：hūhū

词义：形容声音强劲。

词例：虎虎有声。

句例：听到爷爷虎虎的声音，小淘气吓得不敢出声。

呼啦

读音：hūlā

词义：旗帜飘动声。

词例：呼啦作响。

句例：大旗被风狂吹得发出呼啦呼啦的响声。

说明：可叠用作“呼啦呼啦”，或“呼啦啦”。

忽刺

读音: hūlā
词义: 行动快速的声音。
词例: 忽刺一声。
句例: 长官一进门, 士兵们忽刺一声全都站了起来。

说明: 也作“忽拉”“忽啦”。
可叠用作“忽刺刺”。

砣

读音: huā
词义: 快速动作的声音。
词例: 砣的一声。
句例: 看到有人走来, 小麻雀砣的一声飞走了。

哗

读音: huā
词义: (一)
词例: 倒塌破碎的声音。
句例: 哗的一响, 花园的围墙突然间倒塌了。

词义: (二) 撞击声。
词例: 哗的一声。
句例: 他用力一拉, 车房的铁闸哗的一声关上了。

词义: (三) 水流动声。
词例: 哗哗地响。
句例: 大家要节约用水, 不能让水龙头哗哗地流水啊!

说明: 可叠用作“哗哗”或“哗哗哗”。

哗啦

读音: huālā
词义: (一) 流水声。
词例: 流水哗啦。
句例: 雨后发大水, 江河里的水流哗啦哗啦响。

词义: (二) 雨声。
词例: 雨哗啦地下着。
句例: 哗啦哗啦的倾盆大雨下了好几天。

词义: (三) 笑声。
词例: 哗啦大笑。

句例: 哗啦一阵笑声, 大家都乐开了怀。

词义: (四) 关铁闸声。
词例: 哗啦价响。
句例: 工厂的大闸门哗啦一声打了开来。

词义: (五) 旗帜飘动声。
词例: 军旗哗啦。
句例: 军旗迎着大风哗啦啦地飘扬。

说明: 在程度上比“哗”和“哗”强, 带有延续性。
可叠用, 也作“哗啦啦”“哗啦啦”。

呼噜

读音: hūlū
词义: (一) 打鼾声。
词例: 呼噜声响。
句例: 他累得很, 一躺上床就呼噜呼噜地睡着了。

词义: (二) 吸食流质食物发出的声音。
词例: 呼噜有声。
句例: 他饿得慌, 呼噜呼噜地把桌上的粥都喝了。

说明: 可叠用, 作“呼噜呼噜”或“呼噜噜”。

惶惶

读音: huánghuáng
词义: (一) 清亮而柔和的钟鼓声。
词例: 钟鼓惶惶。
句例: 庙堂里的惶惶钟鼓声, 让人的心情慢慢地平静下来。

词义: (二) 婴儿响亮的啼哭声。
词例: 惶惶哭泣。
句例: 夜里, 婴儿惶惶的啼哭声, 听起来特别心疼。

惶惶

读音: huánghuáng
词义: 大而和谐的钟鼓声。

词例：鼓乐铮铮齐鸣。
句例：铮铮钟鼓一响起，嘈杂的信徒立即静了下来。

说明：“铮铮”在程度上较“铮铮”更为洪亮。

咳咳

读音：huī huī
词义：骡、马等发出的声音。
词例：咳咳地叫。
句例：母马不时咳咳地透着气。

说明：也作“唉儿唉儿”。

飐飐

读音：huǐ huǐ
词义：形容打雷的声音。
词例：雷声飐飐。
句例：天空霎那间乌云滚滚，雷声飐飐，倾盆大雨即将到来。

说明：用作书面语。

啾啾

读音：huī huī
词义：(一)鸟雀的叫声。
词例：鸟声啾啾。
句例：清晨，林中的鸟儿啾啾齐鸣，非常悦耳。

词义：(二)有节奏的铃声。
词例：铃声啾啾。
句例：唱诗班的悠扬童声和着啾啾铃声由远处传了过来。

嘈嘈

读音：huī huī
词义：(一)微小而清脆的声音。
词例：嘈嘈的管弦声。
句例：我刚想休息一会儿，手机却传来了嘈嘈的乐音。

词义：(二)车铃声。
词例：铃声嘈嘈。
句例：街上传来嘈嘈的铃声，我知道卖雪糕的车了。

霍霍

读音：huò huò

词义：(一)磨擦声。
词例：磨刀霍霍。
句例：村里的屠夫一大早就磨刀霍霍，准备杀猪过年。

词义：(二)舞动刀剑声。
词例：霍霍刀剑声。
句例：武术师父舞弄起大关刀，虎虎生威，霍霍有声。

嚅嚅

读音：huò huò
词义：笑声。
词例：嚅嚅一笑。
句例：两人谈到高兴时，不禁嚅嚅大笑起来。

J

叽叽

读音：jī jī
词义：小鸡或小鸟叫声。
词例：小鸟叽叽叫。
句例：小鸡跟着母鸡，叽叽地叫着到处找吃。

唧唧

读音：jī jī
词义：(一)旧时织布机发出的声音。
词例：唧唧复唧唧。
句例：旧式的织布机织布时，总是发出刺耳的唧唧声。

词义：(二)虫鸣声。
词例：夏虫唧唧。
句例：炎夏的夜晚，公园里到处可听到虫声唧唧。

词义：(三)雀鸟声。
词例：唧唧空仓复若何。
句例：窝里小鸟唧唧的叫声，引来一条蛇的注意。

唧唧喳喳

读音：jī·jī zhā zhā
词义：杂乱轻细的声音。
词例：唧唧喳喳鸟归林。
句例：落日前的林子里，归巢的鸟儿唧唧喳喳地叫个不停。

叽哩咕噜

读音: jī·lī gū·lū

词义: (一)听不清或听不懂的说话声。

词例: 叽哩咕噜地说。

句例: 他们经常在一起叽里咕噜说个不停, 不知讨论些什么。

词义: (二)东西滚动声。

词例: 叽哩咕噜地滚动。

句例: 货车上的椰子不知怎的, 全都叽哩咕噜地滚到地上来了。

叽叽喳喳

读音: jī·jī zhā zhā

词义: (一)细碎而杂乱的声音。

词例: 叽叽喳喳响。

句例: 女孩们在房间里叽叽喳喳地说个不停。

词义: (二)尖细无序的鸟叫声。

词例: 叽叽喳喳叫。

句例: 小鸟在树上叽叽喳喳地乱叫。

说明: 也作“唧唧喳喳”。

叽叽嘎嘎

读音: jī·jī gā gā

词义: 说笑声。

词例: 叽叽嘎嘎地嚷着。

句例: 刚一下课, 学生们忍不住叽叽嘎嘎地闹翻了天。

说明: 也作“唧唧嘎嘎”。

叽里呱啦

读音: jī·lī guā lā

词义: 形容大声说话。

词例: 叽里呱啦地说。

句例: 毕业班的同学在叙别晚餐会上, 叽里呱啦地说个不停。

唧唧

读音: jì jì

词义: (一)群鸟鸣叫声。

词例: 鸟声唧唧。

句例: 鸟群唧唧鸣叫。

唧唧嘈嘈

词义: (二)管弦声。

词例: 管弦唧唧。

句例: 晚会上, 乐声唧唧, 悠扬动听。

读音: jì·jì cáo cáo

词义: 说话声音又急又乱。

词例: 说话唧唧嘈嘈。

句例: 会议室里唧唧嘈嘈, 不知他们在讨论什么。

戛戛

读音: jiā jiā

词义: 物体摩擦声。

词例: 戛戛有声。

句例: 放映室里一片寂静, 只有电影机发出的戛戛声。

戛然

读音: jiá rán

词义: 嘹亮的鸟声。

词例: 戛然长鸣。

句例: 我家的那头公鸡, 每天清晨都要戛然长啼。

浅浅

读音: jiǎn jiǎn

词义: 水急流声。

词例: 江河水浅浅鸣。

句例: 小船顺着流水浅浅鸣响, 从河道驶去。

说明: 此处不读“qiàn”。

驾

读音: jià

词义: 吆喝牲口拉车的声音。

词例: 驾的一声。

句例: 赶车老头喊了一声驾, 驴子就把车拉走了。

溅溅

读音: jiānjiān

词义: 流水声。

词例: 流水声溅溅。

句例: 不闻爷娘唤女声, 但闻黄河流水声溅溅。

说明: 此处不读“jiàn”

皎皎

读音: jiāojiāo

词义: 鸟鸣声。

词例：咬咬弄鸣声。
句例：群鸟在空中飞翔追逐，
发出咬咬的叫声。

说明：此处不读“yǎo”。

嗷嗷

读音：jiào jiào
词义：(一)悲哭声。
词例：嗷嗷然而哭之。
句例：水灾过后，只听得灾民
嗷嗷的哭泣声。

词义：(二)鸟鸣声。
词例：飞鸟嗷嗷鸣叫。
句例：觅食归来的燕子在屋梁
上嗷嗷鸣叫。

词义：(三)猿啼声。
词例：猿猴夜哀嗷嗷啼。
句例：岸上丛林里的猿猴，一
到傍晚时分，就会嗷嗷
啼鸣。

词义：(四)鼠咬物声。
词例：嗷嗷鼠声。
句例：旧屋里鼠患成灾，夜里
总听到阵阵嗷嗷咬物之
声。

噍噍

读音：jiào jiào
词义：鸟鸣声。
词例：鸟声噍噍。
句例：海边的矮树丛里不时传
出噍噍的鸟鸣声。

啾啾

读音：jiū jiū
词义：(一)鸡鸟鸣叫声。
词例：其鸣啾啾。
句例：候鸟群集灌木林间，发
出啾啾啼鸣声。

词义：(二)钟鼓铃声和谐悦耳。
词例：啾啾钟鼓之声。
句例：雅集会上，琴声悦耳，
钟鼓乐音啾啾。

啾唧

词义：(三)啼哭声。
词例：啼声啾啾。
句例：没人听唱，卖唱的小女
孩坐在街边啾啾而哭。

说明：常用作书面语。

啾啾

读音：jiū jiū
词义：虫鸟细碎的叫声。
词例：啾唧鸣叫。
句例：不知什么小虫在草丛中
啾唧鸣叫。

读音：jiū jiū
词义：(一)群鸟齐鸣声。
词例：凤凰鸣啾啾。
句例：一走进禽鸟馆，迎耳而
来的是阵阵的啾啾鸟鸣
声。

词义：(二)凄惨的叫声。
词例：啾啾的惨叫声。
句例：饥饿的小鸟不断发出啾
啾的叫声，听起来怪可
怜的。

词义：(三)车马声。
词例：马车驾啾啾。
句例：他骑着啾啾响的破旧自
行车送外卖去了。

词义：(四)奏乐声。
词例：管啾啾而并吹。
句例：他啾啾吹起小喇叭，轻
快跃动，韵味无穷。

啾啾

读音：jiū zhōu
词义：鸟儿鸣叫。
词例：小鸟啾啾。
句例：啾啾的小鸟，不知它们
要飞向何方？

说明：同书面语“啾啾”。

K

呿

读音：kā

词义：(一)清脆的器物碰击声。
词例：咋的一声。
句例：他咋的一声把车门关上。

词义：(二)呕吐声。
词例：咋咋呕吐。
句例：醉酒的老头，在街边咋咋地不断呕吐。

说明：也作“咯”。

咋吧
读音：kābā
词义：器物断裂声。
词例：一声咋吧。
句例：小明用力一敲，只听得咋吧一声，小棍子断成两截。

说明：也作“咯吧”。

咋嚓
读音：kāchā
词义：物体折断声。
词例：咋嚓作响。
句例：八级台风狂吹，小树枝都咋嚓咋嚓地折断了。

说明：也作“喀嚓”。

咋哒
读音：kādā
词义：物体轻微碰撞声
词例：一声咋哒。
句例：我听到咋哒一声，全屋都暗了下来，原来是电表跳闸。

说明：同“咋嗒”，也作“喀哒”。

咋嗒
读音：kādā
词义：器物轻微碰撞声。
词例：咋嗒咋嗒作响。
句例：阿威在电脑上咋哒咋哒地打着字。

说明：同“咋哒”，也作“喀嗒”。

咯
读音：kā
词义：咳嗽的声音。
词例：咯咯连声。
句例：他吃饭时呛了一下，接着就咯咯咯地咳个不停。

说明：可叠用作“咯咯”、“咯咯咯”。

坎坎
读音：kǎnkǎn
词义：(一)伐木声。
词例：坎坎而伐。
句例：坎坎伐檀兮，置之河汙兮。

词义：(二)击鼓声。
词例：坎坎鼓音。
句例：鼓声坎坎，锣音哐哐，广场上热闹万分。

吭哧
读音：kēng·chī
词义：(一)用力时而不自主发出的声音。
词例：吭哧吭哧地挖土。
句例：农民用力锄地，吭哧吭哧地出着粗气。

词义：(二)沉重混浊的声音。
词例：吭哧作响。
句例：旧式火车启动时都会发出吭哧吭哧的响声。

词义：(三)用力喘气的声音。
词例：吭哧喘气。
句例：跑累了，的骡马吭哧吭哧地喘着大气。

说明：可叠用作“吭哧吭哧”。

铿铿
读音：kēngkēng
词义：(一)响亮的声音。
词例：铿铿巨响。
句例：牛车奔跑，在石头路上发出铿铿巨响。

词义：(二)言辞有分量。
词例：铿铿有力。

句例：闻一多先生的演讲铿锵有力，语惊四座。

说明：不读“坚坚”（jiān jiān）。

鏗鏘

读音：kōngkōng
词义：敲打金属石器的声音。
词例：鏗鏘巨响。
句例：小孩敲击寺庙前的悬钟发出鏗鏘巨响。

哐当

读音：kuāngdāng
词义：器物碰撞声。
词例：哐当一声响。
句例：她在厨房里把铁锅弄得哐当响。

哐哐

读音：kuāngkuāng
词义：器物碰撞发出的震动声。
词例：哐的一响。
句例：厨师炒菜时总是把锅勺弄得哐哐响。

说明：可单用作“哐”

哐啷

读音：kuānglāng
词义：物器碰击响声。
词例：哐啷一声。
句例：发怒的修理工哐啷一声，用力把铁门关上。

L

喇喇

读音：lālā
词义：风吹动发出的声音。
词例：风喇喇地吹。
句例：大风喇喇地吹，国旗喇喇地飘。

琅琅

读音：lángdāng
词义：玉器触碰声。
词例：玉佩声琅琅。
句例：古人走起路来，腰间所系的玉佩就琅琅响。
说明：或作“琅当”、“鐺当”。

琅琅

读音：lángdāng
词义：金属碰击声。
词例：铁链琅琅。
句例：被捕的土匪在铁链琅琅声中押解到警察局去。

说明：也作“鐺当”。

琅琅

读音：lángláng
词义：（一）金石碰击声。
词例：琅琅玉石响。
句例：玉石商人琅琅地打开装满青玉的袋子。

词义：（二）响亮的读书声。
词例：书声琅琅。
句例：听到学堂里孩子们琅琅的读书声，我想起了自己的童年。

粮粮

读音：lángláng
词义：木头敲击声。
词例：木鱼声粮粮。
句例：夜里，我还听到寺庙里传来粮粮的木鱼声。

琅琅

读音：lángláng
词义：流水击石声。
词例：琅琅之声。
句例：急流冲击在礁石上，发出琅琅巨响。

啾啾

读音：liúliú
词义：（一）清细的燕鸣声。
词例：燕鸣啾啾。
句例：屋檐前燕子窝里的小燕子啾啾鸣叫。

词义：（二）小狗吠声。
词例：小犬啾啾地吠。
句例：有外人来，家里的小狗就啾啾地吠。

唠唠

读音：lēnglēng
词义：纺车转动时的声音。
词例：纺车唠唠。

句例：纺车转动起来就会发出
嘤嘤的响声。

说明：也作“嘤”

啾啾

读音：liù liù

词义：鸟类清脆的叫声。

词例：啾啾啾啾。

句例：几只黄莺在树梢上啾啾
鸣啾。

沥沥

读音：lì lì

词义：(一)形容水声。

词例：泉声沥沥。

句例：温泉里的水不间断地沥
沥而流。

词义：(二)风吹的声音。

词例：清风沥沥。

句例：清秋的晚风沥沥，略有
一丝凉意。

词义：(三)语音美妙。

词例：声音沥沥。

句例：她话音沥沥，引来众人
的倾听。

辘辘

读音：lù lù

词义：车轮或辘轳转动的声音。

词例：车轮辘辘。

句例：战车轮辘，越过草原和
河道，直指敌方的阵地。

猎猎

读音：liè liè

词义：(一)强烈的风声。

词例：北风猎猎。

句例：隆冬的北风猎猎劲吹。

词义：(二)旗帜等被劲吹的
声音。

词例：旌旗猎猎。

句例：海军的军旗迎着海风猎
猎飘展。

说明：不读“là là”。

辘辘

读音：lín lín

词义：(一)车行走时的声音。

词例：车辘辘，马萧萧。

句例：我听到辘辘的炮车声从
山下传了过来。

词义：(二)形容雷声。

词例：雷霆辘辘。

句例：天雨要来，辘辘的雷霆
之声从天边而来。

隆隆

读音：lóng lóng

词义：(一)强烈震动的声音。

词例：隆隆炮声。

句例：敌方的坦克隆隆地冲了
上来。

词义：(二)形容雷声响亮。

词例：雷声隆隆

句例：隆隆的雷声响个不停。

珑珑

读音：lóng lóng

词义：车响声。

词例：车声珑珑。

句例：战场上坦克声珑珑。

辘辘

读音：lù lù

词义：(一)车轮流动声。

词例：辘辘车声。

句例：山路难行，车轮发出辘
辘的响声。

词义：(二)肚饿时胃发出的
声音。

词例：饥肠辘辘。

句例：从今早到现在还没吃
饭，饿得我饥肠辘辘。

说明：(一)也作“碌碌”。

M

咪咪

读音：mī mī

词义：猫叫或呼唤猫的声音。

词例：小猫咪咪叫。

句例：小猫一到吃饭的时间，
它就缠着我们咪咪叫。

喵喵

读音: miāomiāo
词义: 猫叫声。
词例: 喵喵叫。
句例: 不知谁家的猫, 老是三更半夜在屋顶上喵喵乱叫。

咩咩

读音: miē miē
词义: 羊叫声。
词例: 羊声咩咩。
句例: 羊群里的羊, 总是咩咩叫。

哞

读音: mōu
词义: 牛叫声。
词例: 牛声哞哞。
句例: 吃草的老母牛, 有时停下来, 哞哞地叫唤了几声。

哞

读音: mōu
词义: 牛叫声。
词例: 哞哞牛叫。
句例: 在乡村里, 我们常听到哞哞的牛叫声。

N

喃喃

读音: nán nán
词义: (一)连续低声说话声。
词例: 喃喃自语。
句例: 他独自一人在房间里喃喃自语。

词义: (二)低细读书声。
词例: 树下读喃喃。
句例: 老人家喜欢坐在树下喃喃地读着书。

词义: (三)鸟嚶鸣声。
词例: 鸟儿喃喃。
句例: 树上的小鸟喃喃声声。

呢喃

读音: ní nán
词义: (一)燕叫声。
词例: 燕子呢喃。
句例: 春天来了, 在屋檐下巢里的新生小燕子呢喃声声。

啾啾

词义: (二)小声说话声。
词例: 细语呢喃。
句例: 两个小姑娘站在墙角下呢喃了半天。

O

读音: ōu ōu
词义: 抽泣声。
词例: 哭声啾啾。
句例: 邻家的小孩, 每晚啾啾的哭声, 真让人心烦。

P

啪

读音: pā
词义: (一)物体落地声。
词例: 啪的一声。
句例: 他一不小心, 公文包啪的一声掉到地上。

词义: (二)枪声。
词例: 啪啪的打枪声。
句例: 美国牛仔电影中少不了啪啪的枪战声。

词义: (三)拍掌声。
词例: 啪啪啪的掌声。
句例: 教授的演讲太精彩, 听众啪啪啪的掌声持续了三分钟。

说明: 常叠用作“啪啪”“啪啪啪”。有时也作“叭”。

啪嚓

读音: pā chā
词义: 物体落地声。
词例: 啪嚓一声。
句例: 老魏的茶壶啪嚓一声掉到地上, 摔了个粉碎。

啪嗒

读音: pā dā
词义: (一)敲击或撞击声。
词例: 啪嗒啪嗒响。
句例: 旧式的打字机, 打起字来发出啪嗒啪嗒的响声。

词义：(二)东西掉落声
词例：啪嗒一声。
句例：啪嗒一声，他心爱的钢笔掉到地上了。

啪啦

读音：pā lā
词义：敲击东西的声音。
词例：敲得啪啦响。
句例：他把破盆子敲得啪啦响。

乓

读音：pāng
词义：(一)枪声。
词例：枪声乓乓。
句例：劫匪逃跑时还向追击他们的警察乓乓开了两枪。

词义：(二)关门声。
词例：乓的一声。
句例：他气愤地把门乓的一声关上。

词义：(三)东西摔破声。
词例：乓乓作响。
句例：夫妻两人吵架，还把家里的东西摔得乓乓响。

说明：也作叠用“乓乓”。

怦

读音：pēng
词义：心跳声。
词例：心怦怦跳着。
句例：我追赶巴士追得急了，心脏怦怦地直响。

砰

读音：pēng
词义：(一)撞击声。
词例：砰砰地叩门。
句例：那个酒鬼半夜回家，老是砰砰地用力敲门。

词义：(二)重物掉落声。
词例：砰然有声。
句例：我听得高楼上砰的一声，竟然掉下了一只鞋子。

词义：(三)枪声。

词例：砰的一声枪响
句例：深夜里，听到砰的一声枪声，我心里害怕得很。

说明：可叠用作“砰砰”、“砰砰砰”。

嘭

读音：pēng
词义：(一)敲门声。
词例：嘭嘭的敲门声。
句例：每次邮差来送信，老是嘭嘭地敲着我家的门。

词义：(二)敲大鼓声。
词例：大鼓嘭嘭。
句例：鼓手把牛皮大鼓捶得嘭嘭巨响，震耳欲聋。
说明：常叠用作“嘭嘭”或“嘭嘭嘭”。

劈啪

读音：pī pā
词义：(一)拍打声。
词例：劈啪地鼓掌。
句例：节目演完后，观众席上响起劈啪劈啪地鼓掌声。

词义：(二)爆裂声。
词例：烧得劈啪响。
句例：晒干的木柴在火堆里烧得劈啪劈啪响。

说明：可叠用作“噼啪噼啪”。也作“噼”。

劈里啪啦

读音：pī · lǐ pā lā
词义：(一)拍打声。
词例：掌声劈里啪啦。
句例：听众席上传来劈里啪啦的掌声。

词义：(二)连续爆裂声。
词例：枪声劈里啪啦。
句例：战场上，枪声、机枪声劈里啪啦响个不停。

说明：也作“噼哩啪啦”。

劈劈啪啪

读音: pīpīpāpā
词义: (一)连续拍打声。
词例: 劈劈啪啪。
句例: 以前过春节, 我们到处可以听到劈劈啪啪的鞭炮声。

词义: (二)连续爆裂声。
词例: 劈劈啪啪响。
句例: 豆子在油锅里劈劈啪啪地爆响着。

说明: 也作“噼噼啪啪”。

乒

读音: pīng
词义: (一)枪声。
词例: 乒的一声枪响。
句例: 乒的一声枪响, 射击手就把匪徒射倒在地。

词义: (二)东西摔掷声。
词例: 评乒直响。
句例: 她把碗筷盘碟乒乒响地放进洗碗槽里去洗。

乒乒

读音: pīngpāng
词义: (一)东西摔掷声。
词例: 乒乒作响。
句例: 夜里下冰雹, 把铁皮屋顶打得乒乒作响。

词义: (二)枪声。
词例: 枪声乒乒。
句例: 日寇还没进村就乒乒乒乒地乱打枪。

说明: 可叠用作“乒乒乒乒”或“乒乒乒乒”。

噗

读音: pū
词义: (一)水、气挤出的声音。
词例: 噗噗地吹。
句例: 她噗一声把蜡烛吹灭了。

词义: (二)短而快的拍打声
词例: 噗着翅膀。
句例: 鸭子欢快地噗着翅膀跳

到池塘里去了。

噗嗤

读音: pū chī
词义: (一)笑声。
词例: 噗嗤一笑。
句例: 她听了儿子的笑话, 禁不住噗嗤一声笑了起来。

词义: (二)气体或液体突然挤出的声音
词例: 噗嗤一声响。
句例: 他的车轮穿了钉子, 噗嗤一声撒了气。

说明: 也作“扑嗤”。

噗噜噜

读音: pūlūlū
词义: (一)连续落泪声。
词例: 噗噜噜地流泪。
句例: 听到不幸消息, 她的眼泪噗噜噜地流了出来。

词义: (二)鸟连续扑打翅膀的声音。
词例: 噗噜噜地拍打。
句例: 树上的一群乌鸦噗噜噜地飞走了。

说明: 也作“噗碌碌”。

扑通

读音: pūtōng
词义: (一)重物落地声。
词例: 扑通一声。
句例: 百斤重的一袋大米, 扑通一声从车箱上掉了下来。

词义: (二)落进水中的声音。
词例: 扑通跳进水。
句例: 青蛙扑通一声跳进水里逃得无影无踪。

说明: 也作“噗通”

2010.11

(续上期—下期待续)

现代新儒家美学思想的新探索

——读侯敏《现代新儒家美学论衡》

中国 杨梅英

《现代新儒家美学论衡》是侯敏教授于今年春天在齐鲁书社出版的一部系统研究新儒家美学的专著。此书对新儒家美学思想之范畴与体系做了全面的学理研讨。从研究内容和研究成果上，它确具特色，为中国古代文论、诗学和美学的现代转化作了有益探索，为我们深入研究和探索中国特色的文艺理论和美学体系提供了一个范例。

侯敏教授致力于新儒家研究至今持续时间已达十年之久，用《现代新儒家美学论衡》（下称《论衡》）作者的话来说，“日夕沉浸于新儒家典籍之中，领其真义，衡其玄理，吸其元神”，可谓殚精竭虑。经过对新儒家学术的深入研究，作者以敏锐的理论眼光发现新儒家自20世纪20年代开始表现出对文学艺术的美学关注，其中蕴含着深刻的美学思想体系。

一、立足于中国美学的“根” ——灵根自植

现代新儒家（简称新儒家）是20世纪中国人文学界的文化守成主义的学术流派。在新儒家美学的立足点问题上，《论衡》作者提出了自己的见解。作者认为，新儒家有一种高度的民族觉悟和时代觉悟，充分继承、利用了中国传统美学思想资源的有效部分。这个看法是有道理的，因为新儒家的理论宗旨，是守先待后，返本开新。

《论衡》作者指出，新儒家依托文化大背景探寻中华美学的种种现象和规律，为文艺美学体系的本土化做出了重要贡献。作者对现代新儒家这一学术共同体作了历史脉络的考

察，捕捉其安身立命的精神家园。就第一代新儒家而言，作者认为他们不同于五四新文化运动的激进派所持的“西化”倾向和对传统文化的粗暴态度，而是从捍卫儒家思想和民族文化传统的角度宣扬儒学的复兴和发展，建立自己的精神据点。如梁漱溟“评判东西方各家学说，而独发挥孔子哲学”，以儒家道德尺度为文化评价标准，一生致力于解决安身立命之地和中国文化健康发展的方向。作者认为这个时期新儒家致力于从事民族文化自救的活动与民族文化的复兴。而第二代新儒家在中外文化的夹击下，有着强烈的民族文化危机意识，相信深沉的智慧往往产生于忧患之中，唐君毅据此提出以“圆而神”的中国文化传统接纳“方以智”的西方文化精神的主张。牟宗三指出，在中西文化“大综合”的基础上，立足于儒学，复兴和发展儒学，体现“内圣外王”的现代追求。而第三代新儒家跻身国际学坛，更具有多元文化的视野和全球意识，认识到文化不是封闭的个体，应该扩展到与其他文化的“对话”当中，从跨文化以及跨本体论的角度出发，挖掘、弘扬本民族的文化遗存，发展出一种真正放眼全球的世界观和全球伦理。由此，新儒家怀有博大的历史抱负，以浓厚的拯救意识和深广的思索，传播和弘扬儒学。

统观新儒家学说，作者注意从更深的层次有所发现，指出新儒家美学的特色在于在学术探索中追求一种抵达文化的通境，“以整合的姿态衔接传统与现代，使现代中国文化不致漂浮无根，而能温故知新，创造新的传统”，作者立足于一种开阔的文化视野对新儒家加以观照，认为新儒家的理论建构主要是从自己的传

统里寻找理论生长点，赓续民族优秀的文化传统，以“返本开新”为最高追求，从而显示了儒家思想的强健的生命力。

二、采用西学观照 ——援西入儒

《论衡》作者在对新儒家美学“开新”的问题上，有着精到的见解，并通过自己的研究向我们说明了援西入儒是新儒家在文化困境中做出的策略性选择，“是新儒家共同的努力方向，也是现代新儒学区别于传统儒学的鲜明特色。”作者指出，新儒家不但借鉴西方古代的思想学说，而且参照西方现当代一定的理论模式，内化“现代”的本原性精神，而不是盲目西化或将中国美学视为西方的论据和材料。新儒家是以中国文化精神和审美力学为学术基点，以中国文化的传统思想为标准来批评或改造西方的学说，其对中西美学和艺术的理论阐发，达到了一个开阔的境界。例如，作者在对新儒家吸收借鉴柏格森生命哲学和直觉主义的问题上做出了公允的分析和阐述，认为新儒家是站在儒学的立场吸收柏格森的生命哲学，“柏氏以生命之流来解释宇宙进化，多半具有自然哲学、自然生命的性质；而新儒家并没有像柏格森的生命哲学那样过分推崇非理性直觉与生命的偶然性、盲目性和无常性，也不把哲学的基础建立在生物学之上，而是赋予自然生命以道德意义”，其目的是以柏格森的生命哲学为借鉴从而加以内化以复兴儒学，由是使儒学具备了现代性视野，焕发出新的生机与活力。

有关新儒家如何参照西学加以化用的策略性选择上，《论衡》作者通过比较的方式对新儒家代表人物与同辈美学家及海外中国文论家加以对比使之加以凸显。如作者选取学识渊博、成果丰硕的唐君毅与钱钟书进行比较，发现二者在学术研究方面虽然走的是以我为主，辨章学术，考镜源流的路子，但在具体的治学中，其研究方法和成果体式很不相同，唐君毅作为哲学家和儒学的现代传人，擅长系统化的论著，组构中西融合的形而上学话语。而钱钟书则以审美感悟的札记成书，围绕文学“文本”进行具体的鉴赏和评判，在网合整取中透发新声，但其形态充满了散漫性。再如作者择取徐复观与海外中国文论家刘若愚就其探索中

国文论和美学体系的建构问题进行比较，指出徐复观具有中国哲学思想体系的整体底蕴和内在根基，在中国文化视野下，适当参照并消化西方理论，追求思、诗、史的融合，而非刘若愚的中国文论模式带有西方学术的痕迹，带有牵强与生硬之感。由此，通过比较，作者清晰地立体地凸显了新儒家的美学思想与学术贡献，这对于我们现今全面了解中国传统美学的创造性转化，具有重要启迪和范式意义。

三、建构中国美学体系 ——大美学观

在对新儒家思想的考察中，《论衡》作者提出了鲜明、新颖的观点，认为新儒家哲学是一种富有诗意的哲学，它同美学有直接的关系，并且中国哲学、中国美学、中国艺术是联系在一起的。而以往学者往往只注重探索、研究、挖掘新儒家哲学思想，却忽略了其中潜在的美学思想。据此，《论衡》作者以睿智的学术眼光把新儒家潜伏的美学思想体系如实地显现出来并加以整体的学理探讨，从而使新儒家美学获得丰富和深刻的内容。由此，在作者看来，新儒家在宽博的民族哲学体系的支撑下，建构了一种博雅的大境界美学观。

在对新儒家美学范畴的问题上，《论衡》作者发掘新儒家群体的流派特色，并独具慧心的发现，“人”、“心”、“生”、“诗”是新儒家美学的中心范畴和概念，具有内在的思想关联，并认为这是从中国哲学的宇宙观、人生观、道德观和价值观中生发出来的。由此，作者富有创见性地指出，这基本上包含了中国传统美学的基本精神和理论内核，其特点是既有民族特色，又能展开中西理论的对话。由此形成的人化论、心化论、生化论、诗化论，构成一个相对完整的体系，具有整体性与境界性、通贯性与互渗性。

《论衡》作者独具匠心的“围绕这四个关键范畴予以演绎，以少总多，执一驭众，用核心范畴去统领从属范畴，将这些范畴群、命题、话语加以整合，使新儒家的美学体系得以朗现。”作者着重研究这四个核心范畴，在历史与逻辑的统一中把握新儒家美学体系及其特点、把握新儒家美学的主要线索及其发

展规律。作者在论述“人化”这一重要美学范畴时,认为新儒家以仁道美学为轴心,围绕“人”与“美”展开审美之思。继而具体从历史和美学的角度,就文学和人格的问题展开阐述,推崇诗品与人品的统一。最终以理想人格、艺术化人生为依归。由此,以文艺的人性化、艺术的人格化以及人生的审美化为脉络构成新儒家之人学美学的要旨。就心化论而言,作者指出,新儒家以中国心性理论为核心,在心学与美学之间搭建起一座“以心为美”的桥梁,极为重视“心性之美”的培育。他们从人类的心灵活动和心理状态对审美对象加以探讨研究,确认“万象自心出”,文艺作品乃是仁心的发抒。在艺术境界和哲学境界中,新儒家则悉心探寻人的心灵旨趣。由是,文艺的心灵化、心韵化、心斋化则形构为新儒家之心学美学体系。同时,作者认为,“生化论”是新儒家所建构的中国式生命美学。新儒家以“生的意趣”为中心,以生命体验为快乐,注重人、艺术与大自然之间的关系,涉及文艺的“生生之道”、生香活意和生命气场,在艺术与生命的关联上建构中国式的生命美学体系。对于“诗化”这一美学范畴,作者指出,新儒家推崇中国感悟哲学,崇尚“诗意之美”,涉及中国传统艺术的悟觉思维,包括兴味之美、灵境之美、韵致之美。由是,作者从人格的化育、心灵的主宰、生命的创化、美感的体悟进行的分析、研究中,揭示了新儒家美学的总体框架。

在新儒家美学的内在理路方面,作者深具慧眼,提出了自己的见解:认为新儒家文艺美学以“道”为总领,具有凸显“人文”,直指“人心”,同情“生命”,感悟“意境”的特

色,从而体现了博雅而深入的“大美学观”的建构性质,具有丰富的文化内涵和美学意义。这样,新儒家美学思想的范畴、体系及其特色,也就清晰地得到了呈现。由此可以看出,作者对现代新儒家美学的研究是深入的、富有创见性的,目前可以看作是研究现代新儒家美学的里程碑式著作。

《论衡》作者虽然肯定新儒家在美学方面做出的重要贡献,但本着实事求是的精神,并不认为新儒家的学说完美无缺,而是诚切地指出他们的美学思想存在的一些局限性和遮蔽性。例如,新儒家在理论范畴展开的过程中,淡忘文化创新所具有的时代性品格,对西方近代文明和文艺现象缺乏周全的理智判断,往往以己之长比西方之短。新儒家只是一味强调中国艺术意境的价值,但随着传统文化向现代文化转化,传统的“意境”应该怎样转换为现代意境,渗入现代人的感知方式,成为现代人广泛接受的“灵性”或“意境”,新儒家没有做出足够有说服力的论证,并且含有贬低自然科学、厚古薄今的理论基调。如此,作者对新儒家的学术思想研究既能入乎其内,又能出乎其外,能站在客观公正的立场加以审视。评价可谓公允得当。

总之,《现代新儒家美学论衡》无论在理论的建树上,还是在研究的深度上,都突现了它自己的特色。细心的读者可以发现,《论衡》文笔典雅,文脉畅通,思想宏富,宏观和微观相结合,并有机处理点和面、点和线的关系,善于突出重点。这样,读者便可以通过作者的理论文本,去理解新儒家美学的精华、重点和脉络。

本文作者为苏州大学文学院文艺学博士生



深层原委的探究

——读陈方正

《继承与叛逆——现代科学为何出现在西方》

中国 李庆

陈方正先生的《继承与叛逆——现代科学为何出现在西方》（三联出版社，2009年）是一部有700多页的大作。收到陈先生惠赐的大作，业已有日。这些日子中，一直在不断地翻阅。

有的书，初看时光彩夺目，令人心绪冲涌，而随着时光的流逝，便渐趋平淡。有的书则正相反，初读颇感费力，但回首品味，却越感甘醇。《继承与叛逆》，就是这样一本经得起咀嚼，能发人思考的杰出之作。

书的题目，就颇醒目：《继承与叛逆》，给人以充分想象的空间。而中文和英文的副题，读来更有不同意味。中文副题是：“现代科学为何出现于西方？”这是提问式，直插中心话题，发人思索。而英文是：

“A Treatise on Emergence of Modern Science in Western Civilization”

直译成中文：“论西方文明中现代科学的出现”，显得较为平实。这里不是直切地提出问题，加以解答，而是对这一历史现象的论述和探讨。

我更倾向于从后一种角度来理解。

一 西方文明中 现代科学产生的历程

作者以宏观的视野，“简明流畅”（余英时先生《序》）的笔触，把西方科学发展的历史长卷展现在我们眼前。按照历史展开的时间顺序，分为四个时期：

第一，公元前3世纪以前的远古时代。也就是以希腊文化为代表的古代科学技术起源时期。

作者从远古时代、古代巴比伦陶泥板上的数学符号，古代埃及草纸上的林德数学手卷（“Rhind Mathematical Papyrns”）、古代两河流域、埃及等地区的原始科学成就开始，引导读者进入到西方科学的源头——古希腊文明（65页）。

介绍了古希腊的米利都学派、爱利亚学派的自然观，对于天文、虚空、原子等的理解。

介绍了毕达哥拉斯（Pythagoras，约前570—前490）的生平和他的“教派”对于宇宙奥秘的探索（在天文现象、有限和无限、数的理解、几何学等方面）。叙述了柏拉图的《对话录》和“柏拉图学园”，以及他的弟子亚里士多德的成果。

作者较多地介绍了由毕氏学派和柏拉图学派结合而导致的西方“第一次科学革命”（154页）以及在亚历山大城涌现出的那些杰出的人物。如：

著名的十三卷本《几何原理》的作者欧几里德（前330—前270），追求严谨与精妙的阿基米德（前287—前212），在当时因过于高深而不太为人知、在圆锥曲线研究上堪称“集大成者”（203页）的阿波隆尼亚斯（前262—前190），还有被公认为“最重要的天文学家”喜帕克斯。（约前190—前125）。（见215—221页）

凡此等等，揭示了现代科学最初的源头，显现了西半球人类早期文明的绚烂画面。

第二，罗马时代。也就是从公元前3世纪到公元6世纪时期。

作者描述了在罗马帝国中，崇尚思辨的希腊文明走向终结、通俗化的文化的兴起的过程。

罗马时代，最重要的科学技术成果，可以

说就是托勒密(约100—175)的行星理论。他编纂的《数学汇编》13卷(The 13 Books of Mathematical Collections),因篇幅浩大,又称《大汇编》(The Great Collection)。乃是古代数学精华的汇总。(261页)

而在这中间,也包含着托勒密等构建起来的古代天文模式。

论述了这一时代,在宗教和权力的风霜之下,科学理性如何继承了古代希腊的传统,坚韧地生存并发展的情况。

第三,伊斯兰时代。从公元6世纪到15世纪,也就是所谓欧洲文艺复兴开始之前的中世纪。

作者把我们带到了从地中海到中亚的广阔大陆。指出,6世纪前后伊斯兰的“翻译运动”,实际上吸收了亚里士多德等希腊文化的精神,是对“希腊文明的移植。”(312页)

论述了伊斯兰世界的科学,除了继承罗马时期的天文、等学科之外,在天文学、数学、

医学、实用和科学实验等领域都有相当的开展。

8、9世纪的柯洼列兹米(780—850)确立“未知数”“方程式”“移项”等的概念,不仅对中世纪的数学,而且影响到现代数学的发展。

13世纪,“马拉噶学派”在天文学等领域的成就,开启了后来哥白尼《天体运行论》学说的先河。(359页)

直到15世纪,蒙古大汗兀鲁伯(1393—1449)在撒马尔罕(现乌兹别克境内)附近建立的学院,还为伊斯兰时代的科学写下了最后辉煌的一笔。

第四,欧洲文化复兴,“现代科学”的产生的时代。也就是15世纪“文艺复兴”以来的时期。

在这西方科学发展长卷的最后部分,作者把读者引入了近代西方科学的辉煌殿堂。

11世纪在西班牙等地开始的“翻译运动”,揭开了欧洲复兴古代希腊科学的序幕。(380页)罗马等地大学的出现,成为欧洲现代学术的摇篮。该书用了相当的篇幅,介绍了欧洲各大学在走出中世纪过程中,许多科学家的努力和成果。

到15世纪以后,在欧洲的各个大学中,突破了神学的禁锢,涌现出了哥白尼、伽利略、笛卡尔、牛顿、尼布莱兹等著名的科学大师,以他们为主体,构建成西方现代科学的辉煌殿堂。

在这些人物中,重点评介了牛顿在近代科学史、近代西方哲学中的作用和地位。给与他的那本探求天地合一宇宙规律的《自然哲学之

数学原理》,以非常高的评价。

全书的描述,既有前后通贯的历史进程,又有精心勾勒的重点描绘,“深入浅出、举重若轻”(余英时《序》)。在我国对西方科学技术史的论著中,这样概括有系统的介绍,很是难得。堪称是一部简要的——主要是数学和物理学的世界科学发展史。

这样的著作,不是一般文人拍拍脑子,凭感情冲动便可写成的。这充分显现了作者厚实的科学史功底和理论构筑能力。关于这一点,余英时先生的《序》已经有了介绍。陈方正先生,毕业于哈佛大学,原来专攻物理学,毕业后,毅然回到香港中文大学工作。他长期从事文化研究的组织管理工作——参与创建香港中文大学的中国文化研究所,并亲身进行管理。因而和学界各方面,有着广泛的联系。正是这样的学养和实践,才造就了他广博的学识和深到的目光。才能写出这样的著作。

二 西方文明中 产生现代科学的基本因素

这本著作的成就,不仅在于描绘了历史展开的事实,更令人感到兴趣的,还在于探索了现代科学在“西方”文明中产生的必然的条件或者说基本因素。

通常所见的一些科学技术史著作,往往比较重视对事实的描述介绍,重视对科学家生平著述的具体考究。在论说科技得以发展的原因时,多简单地重复一般的社会科学条文,强调为当时的社会需要等等,缺乏对事实深层原委的探究。社会的需要,对于科学的发展,无疑是重要的,是最基本的动力。但是,社会的需要,带有普遍性。为什么同样有社会需要,现代科技,没有在世界的其他地方产生,而就在某个特定的地点出现呢?现代科学在西方文明中出现,有没有其特殊的基本因素呢?

《继承与叛逆》从下面若干角度,对此作了探讨。指出,现代科技在“西方”产生,有一些独特的因素,值得重视。

1,在科学发展的知识来源方面,强调人类知识的历史延续性。

西方科学的发展,在每个时期都广泛地吸取了当时所能得到的、传统的和不同文明中的养料。作者指出:“历史有可能出现突变,亦即发生‘革命’,但基本上仍然是连续的”

(导论,27页)也就是说,对科学发展,必须

从历史展开的角度去认识。

比如，罗马时代托勒密著名的《大汇编》，是对古希腊有关文献的收集和继承，而此书对罗马时代以后的数学发展，起到了重要作用。（261页）

中世纪伊斯兰的翻译运动，和伊斯兰代数学的兴起，有着关系。被称为“代数学之父”柯洼列兹米，早期就从事过对科学和哲学文献的翻译工作。（325页）

从西班牙开始的近代欧洲的翻译运动，也对欧洲的科学技术发展，起到了重要的作用。（390页以降）

没有历史传统的延续，没有知识的传承和积累，现代科学绝不可能产生。而现代科学在西方出现，和欧洲自文艺复兴时代以来，对历史文化的吸收——包括伊斯兰，的数学、天文学等等知识的吸收，不无关系。

各个历史时期的科学发明，表面上似乎是独立闪光的，而实际在其深层，有着必然的学术联系。新的科学发现，是长期人类思维的结晶。而不仅仅是偶然因素的结果。这一点，笔者非常赞同。

2，在和社会观念的关联方面，注重对科学和人文思想、宗教、神学关系的具体分析。

毫无疑问，科学的发展总是和突破思想的禁锢有关。

作者非常关注对各个时代科学发展实际状况的分析，关注科学的理性是如何突破当时社会传统的或者说宗教性的思想禁锢这一问题。也就是说，科学的发展不仅是因袭的，也有着“叛逆”的要素。比如，谈到在罗马帝国时代，古代希腊科学的受阻，他指出：“纯粹的数理科学未能在罗马社会生根发芽，不但因为它无法在帝国土壤获得滋养，更因为它遭遇到强有力竞争对手，那就是来自东方的宗教和教派。”（239页）罗马学风有着非常强烈的人文与实用背景，影响所及，“数学和数理科学因而几乎没有任何发展空间。”（239页）正是由于突破了这些“传统”的阻力，科学才得以步履阑珊地向前迈进。

但是，在论说科学和人文思想、宗教的关系时，又不是机械地，教条式地，把两者简单化地对立起来，而是具体介绍各个不同时期的实际情况。

比如，欧洲文艺复兴时期，意大利的艺术，自然是受到“古典人文主义的滋养”，但是“另一方面，却是与数学紧密结合所致”。（503页）甚至达芬奇的绘画，之所以取得突

破，也借助了科学——数学，精确化之力。

（506页）这时，人文艺术和科学成为互相融贯的关系。

再比如，科学和“神学”“宗教”的对立，是经常被论说的话题。在该书中，当然也多论说。但是，并非漫画式地丑化教会，而是介绍了实际展开过程中比较复杂的情况。

比如，以往的教科书之类，在谈到伽利略时，大多介绍他提出了自己的“地动说”以后，受到了教会的迫害。强调了他因此受罚，被判处“终身监禁”。强调他“叛逆”的、和教会冲突的一面。

然而，此书在指出了伽利略受到教会压制这一基本方面以外，还指出，他之所以敢于发表“叛逆”的支持“哥白尼地动说”的《关于两个主要世界系统的对话》，很大程度上，是得到了教会中某位教皇及一些枢机主教的默许。也就是说，教会也并非铁板一块。因而伽利略才会有一定的生存空间。否则就无法解说他为何能发表自己的见解。

作者还告诉我们，最后对伽利略的实际“处理”，是他“不但免于受刑”，还成为“同情他的大主教”的座上客，“返回佛罗伦萨附近的别墅度过余年。”（554页）

这样实事求是的具体叙述，比概念化的论说，更有说服力。

3，在科学发展具体环境方面，重视西方文明中独立学园和大学的作用。

这里说的社会环境，并非指宏观的社会政治、经济结构，而是指各个时期科学家们生活的具体的环境。

作者注意到自古以来，西方就存在着相对独立的学园，后来则建立了大学，它们是科学研究群体生长的良好土壤。

比如，没有雅典的柏拉图学园，就很难设想西方第一次的科技革命的发生。（154页）

15世纪伊斯兰科学的辉煌成就，和兀鲁伯（1393-1449）时代撒马尔罕设立的“草原上的高等学府”有着密切关系。（360页）

又如，作者指出：“天文学革命出现于德国和波兰，代数学革命发轫于意大利”，“除了希腊学术热潮的冲击外，主要就是得力于中欧大学的兴起。”（484页）

从整个科学发展的历史来看，独立性的大学，是人类科学理性发展的最重要的场所。而中国虽说在宋代以后也有“书院”，但是，那更多和科举相联系。东西文明中这一方面的差异，是一个值得更进一步深入探讨的问题。

4 在科学研究方法方面,注重西方思维模式独特性的探讨。

现代科学的一个本质的特点,就是对对象进行精确的分析,把握基础的事实,上升到理论的层面,而不是仅仅满足于实用问题的解决。该书在论说现代科学研究方法的形成过程时,注重对思维模式的探讨。

该书认为“西方”文明,在思维的根基上,对于研究对象的界定,对于对象的分析,一贯有着讲求“精确”的特色。比如,早期曼尼劳斯(约70—130)的球面三角学,不但推理严谨,而且构思精妙。(259页)这样的传统,一直延续下来。

在思辨的过程中,不仅停留在解决实际问题的实用层面,还注意上升到理论性形而上的思辨。比如指出,在代数领域中代数符号的创立,无限概念的形成以及以微积分学的产生,都不仅仅是实用层面的进展,而是抽象和理论思考的结果。

在思辨的结果上,注重体系性的构筑。不是满足于断片式的随感,也不是孤立的个人思辨,而有着不断追求构筑体系的倾向。无论是古代的毕达哥拉斯,还是近代的牛顿,都是如此。

相对而言,中国古代的一些科学技术,有的虽然已经走到了现代科学的门前,但是,只满足于感觉层次,缺乏明确的概念界定,满足于一个个具体问题的解决;有的成果后继无人,只是孤立的存在。结果就总体而言,最后停留在个人经验层次,没有系统的理论构建,未能跨过进入现代科学那最后的一个门槛,徘徊于门外。下文要谈的,关于现代数学发展的情况,是最典型的例子。

思维模式的形成,并非一朝一夕而就,乃是长期文明积累的结果。而在思维方式方面的差异,可以说是中国和欧洲文明差异最本质的一个方面。

现代科学得以在“西方”文明中产生、发展,上述的因素,起到了重要的作用。

这样的分析,有相当的说服力。发人深思。正如余英时先生在《序》中所说,此书的成就,“不仅仅在于整理出一部西方科学史,而是以此为阶梯,去探索一个更重大的历史和文化问题。”这可以说正是作者心血所在之处。

三、关于“李约瑟问题”的探讨

正面论说了现代科学在西方文明中产生,那么,作为这一问题的另一面,自然就是:为何现代科学没有在其他文明中产生呢?

这就涉及到了在科学技术史,或者说社会文化历史研究中著名的“李约瑟问题”了。

所谓李约瑟问题,是因为该问题的显现,和李约瑟《中国科学技术史》的出版,有着密切的关系。该书引起世界的关注,把上述问题凸现了出来。——在陈方正先生的大著中,称之为“李约瑟问题”。(15页)

该书对李约瑟问题进行了比较切实的探讨。归纳了李约瑟的看法,主要有这样三点:

1, 中国文明的长期优胜说。

2, 世界各种文明都为现代科学做出了贡献——称之为“科学发展平等观”。

3, 之所以现代科学未产生在中国,必须从社会经济制度的不同发展道路中去寻找因素。

对于这样的论断,人们自然就会提问:那么,为什么近代的科学技术出现在“西方”?两者高下的逆转是怎样发生的呢?(16页)

关于这个问题,出现了两种情况。

一是对传统优越感丧失的反应。在李约瑟《中国科学技术史》的前面,引用了弗兰茨·屈纳特的话,其中说到:“许多欧洲人把中国人看成野蛮人”这大概是近代世界相当普遍的一种现象。曾盛行于西方的某些学者的著作中。

李约瑟的研究,在某种意义上颠覆了这一基本的观念。他根据大量的实证性资料,提出了中国的科学技术,在15世纪以前是走在世界前列的看法。自然引起某种情绪化的反应,出现申述“西方”一贯优越的声音。

而另一方面,自近代以来,一直自卑地背负着落后的包袱,认为中国从来没有什么科技,中国的科技都是来源于西方的人士眼前,突然展现了祖先的辉煌。于是出现了某种无视中国传统科技和现代科学的区别,沉浸于祖先的光辉,不再认真反思中国近代何以落伍原因的倾向。似乎李约瑟成了中国民族科技的守护神,似乎他没有对近代中国科技的落后进行探讨和批判。

《继承与叛逆》,比较深入地探讨了对李约瑟问题。

作者不同意李约瑟的看法,尤其是对上述的第三点,认为这是一种“外在说”。(17—19页)乃是由于李约瑟受到上一世纪前期,黑森、赤尔素等学说影响的结果。(30页)

提出:“在我们看来。经济变革虽然对于科学发展不无影响,但将现代科学这样基本上属于思想与智性的活动完全或者主要归因于社会因素,则颇难以令人信服。”(30—31页)

作者认为,更重要的是应该对各种文化的内在要素进行分析,重视“西方文明”的内在特点。在各种内在的要素中,作者尤其强调的——如果我理解得不错的话,那就是:

“以探索宇宙奥秘为目标,以追求严格证明的数学为基础的大传统。”(628页)

认为:“现代的西方科学,只是西方文明历史发展的结晶,是西方文明整体中的精粹所在。”(见634页)

余英时先生在《序》中也认为:“中国许多技术发明的后面,缺少了西方科学史上那种特殊精神,即长期而系统地通过数学化来探求宇宙的奥秘。”(序VII)

这一点,在此书对“西方科学”的核心——代数学发展的论说中,显得尤为明确。

大约13、14世纪,人类在数学研究方面走到了由传统的数学,转向现代代数学的关键点。由传统的数学,向代数学突破,最主要的有两点:

一,对数的认识的扩展,从自然数向无理数、复数的展开。进而是各种数学符号的创立确定,由数学符号代替语言叙述。二,多项式的运算规则的确立及其发展。也就是高次方程解法的突破。

在同一时期,中国的数学家,虽然也已经具有正数、负数的认识(见李约瑟《中国科学技术史数学卷》第十九章,94页)。在高次方程(具体而言,是三、四次方程)的解法方面,中国宋代的数学家秦九韶、李冶、杨辉等也都有相当的研究。著名的杨辉三角形,揭示了高次方程的幂和展开式各项系数间的关系,(这一规律,早在11世纪中,就由宋代的数学家贾宪发现了)

但是,他们的研究,都是孤立的。都没有跨过创立系统的数学符号,由具体走向抽象,建立体系的这一步。而且更必须指出的是,到了明代,“宋、元的代数学完全被废弃不用了。”(李约瑟《中国科学技术史数学卷》113页)直到18世纪,受到西方传教士的影响,梅文鼎的孙子梅穀成(1681-1763)才重新发现了祖先的业绩。(同上,116页)

反之,从15到16世纪上半叶,欧洲的代数学取得了关键性的突破。意大利的数学家们,从库萨、拉斐蒙坦那到帕乔利,在把数学问题,从语言表述转换到“符号”表述方面,取得了突破。

在被称为是“文艺复兴科学家”的卡尔丹诺那里,完成了三次和四次方程的解法问题。

虽说卡尔丹诺的《大法》(Ars Magna)是用文字语句表示的(531页),但库萨、拉斐蒙坦那、帕乔利、卡尔丹诺等的传统,经卡尔丹诺的学生费拉里,再到邦贝利,实现了“在数式中全面采用符号”,系统地运用于数式的运算,使传统的数学发生了根本性的转变。(532页)

16世纪下半,开始从传统的几何学滋生出分析数学。这是近代数学发展又一重要的关键之处。

在法国受王室重用的维艾特,他的《分析方法导论》(536页)开拓了分析数学的道路。

由荷兰数学家斯特文(1548-1620)提出了“极限”的概念(535页)。此后,直到牛顿或者说莱布尼兹关于微积分的解法的突破,关键是通过曲线包围的面积(积分),矢量中瞬间的速度(微分)的研究,确立了极限概念,把微分和积分(无穷大和无穷小)统合起来的创造性的思想。

这都是超出了具象计算的层次,是在构筑的数学系统中,通过逻辑推理和思辨的结果。

而在关于“无限”处理这一点上,18世纪以前中国的数学家们始终没有跨出过这关键的一步。

上述现象的产生,当然有各种原因,决非偶然。中国与欧洲思维模式深层的区别,可以说是一个非常重要的原因。中国文明中,缺乏一种探究深奥的精神,缺乏对客观事物更本质的探讨冲动。因此,陈方正先生强调出现在“西方”的现代科学和中国传统的“科学”不是一回事。

笔者认为,这一部分的分析,是大著中最为精彩之笔。

当然,关于李约瑟问题的解答,并非只有这样一个答案,也还有着其它不同的意见。而通过这样的思辨探索,无论对于中国文化自今后的展开,还是对于人类科学技术的进一步发展,都是非常有益的。可以说,这也是这部大著重要价值之所在。

四, 书外的话题

按理,对于陈先生大著的评述,到上面已经可以结束了,然而,或许是受到过多的震撼,思绪一时平静不下,作为余波,又想到了和这部著作有关,而又是书外的一些问题。

1. 什么是科学?

按照中文的概念:科学是反映事物客观规律的系统性知识。(见《现代汉语词典》,商务印书馆,1983年,其他的辞书,意思大致相同)这里有几个要素:反映规律,系统性,知识。

对此,陈方正先生曾这样表述过:“科学只不过是精确、明晰界定和高度量化的方法来描述自然现象而已。”(陈方正《站在美妙新世纪的门槛上》393页,香港,中国文化研究所,2002年)从这个角度说,无疑,现代科学,是西方文明的产物。

然而,正如陈先生自己也曾非常敏锐地指出过的:“科学”还有着两种意义上的开放性:其一,现代的科学并没有终结对自然本体的认识。其二,并非所有的自然现象,都是可以量化——或者由机械分析决定的。(同上)

未来科学的发展,无疑必须建立在严密的数理分析基础上,然而经验性的综合乃至想象,或许也还是需要的。就以往的科学史而言,极限的概念的确立,微分和积分二者的结合,这都不仅仅是数理分析结果。未来对宇宙和人体的研究,或许也还会产生这样的情况。因此,“科学”的内涵是变化的。“科学”就其具体内容来说,总是相对的。今天的“科学”在明天,只具有在一定条件下的“精确”,一定程度的“科学”性。也就是说,所有的现代的“科学”也只不过是人类对自然认识过程中的一个阶段的产物。

如果把地球人类的文明历史,比作一条漫长的河流,那么,在十世纪(姑且不说十五世纪,因为中国文明和阿拉伯文明的比较研究,现在还处于尚未展开的阶段)以前,大概中国文明走在世界的前列,在那个时点上,当时的中国人颇为自豪。

在十六世纪,那时伊斯兰的数学(恕我无知,没有专门研究),据说占世界的相当领先地位,在那个时点上,阿拉伯人可以自豪。

同样,现代科学产生在“西方”。关于其原因,已经有过大量的探讨和争论。虽然侧重不同,然而即便最严厉地批判李约瑟的柯亨,他也承认,欧洲的近代科学——数理科学,曾受到阿拉伯文明中代数学的影响。而强调中国科技成果的李约瑟,也对中国文化进行过批判。(见《中国科学技术史》第三卷,337页,383页等)因此,笔者认为,无论是李约瑟还是他的批判者,实际存在着相当的共识。

所以,问题]不在于对过去的分析,而在于

对未来的展望,实质是在于对“科学”的界定。

再过一百年,三百年,五百年,人类的“科学”又会如何呢?

如果说五百年前,其他文明可以对欧洲文明产生影响,促使其在数学方面的变革,催生了现代科学的产生,那么,在数百年之后,受到欧洲现代文明的影响,在其他文明中,会不会产生更高的人类理性的文明之果呢?——叫做“科学”或者其他名称都可以。这是个还可以再探讨的课题。

2 “东方”和“西方”的区分

《继承与叛逆》,说的是“西方文明”,主要是从古希腊以来的传统。该书把伊斯兰文明也归入到“西方”文明之中。这样,实际上把世界文明分成为主要是“东”“西”两部分。对于这样的区分,我有些不同看法。恐怕在欧美学界,也存在不同的看法吧。(见李荣泰等译《美国的中国近代史研究》第一章,关于“中国反应西方”问题的论说,又见美国耶鲁大学教授托特曼《日本历史》的前言,A History of Japan,上海人民出版社,2008年)

用两分的方法,把西方的现代科学和古代中国所谓的“科技”的区别,比作是象棋和围棋,指出,这不是一回事。非常形象,无疑正确。然而,换一个角度,围棋和象棋,乃至西方的国际象棋,它们的游戏规则虽然不同,但是,在这些规则差异的深层,有没有相通的人类思维呢?比如博弈中对对方心理的分析和运筹的计算,这是否是超越于具体棋类规则的更形而上的内容呢?

拿数学而言,中国的《周髀算经》,和古希腊欧几里德《几何原理》,表述的形态当然不同,但是,所反映的人类思维——或者就借用一下康德的说法“纯粹理性”——是否有共通之处呢?

质言之,有的学者强调现代“西方现代”科学和东方传统“技术”相异的一面,而有的学者,则比较重视二者之间的相通之处。争论自然不可避免,估计一时难以取得共识。而随着历史的展开,如果把“东”“西”两分的方式,转换成带有多元性的网络式的思考,会不会有些新的发现呢?这也是可再加研究的。

历史没有“假如”。诚如余英时先生所说,上述的问题,不是文字辩论的问题,最终是要由不断展开的历史实践去验证的。

写好这一页

——评史英《诗文同源各自流》

中国·广西 朱厚刚

美国诗人爱默生曾说：“每个新时期的经验要求有新的表达，世界似乎总是在期待着自己的诗人”。从这个意义上说，诗人与诗歌并不是都处在所谓的“边缘”位置，海外的华语诗歌也一样。从时代与文学、社会与艺术的相互关系来看，诗人应该与时俱进地适应诗歌在社会结构当中的位置变化以及随之而来的诗人境况的改变。说得更苛刻一点，诗歌自有其命运，诗人在埋怨诗歌遭到冷遇的同时，究竟是否为诗歌免于冷落而做了有意义的工作。影视创作和小说创作由于其文体优势而易于得到形式多样的赞助，进而推动其创作的繁荣。诗歌写作一向遭受着冷清，孤独是诗歌写作者必须面对和忍受的考验之一，也是诗歌的时代命运。因此，诗歌的文本建设和诗人的诗心葆有就成为维护诗歌生命之流和历史之流的两个应该努力挖掘的路径。永葆诗心地在文本上拒绝和杜绝豆腐渣工程，是每一位诗人应该做的事情。

新加坡是海外华文文学创作的重镇，如新加坡女作家尤今就有50余部作品在中国大陆出版，其成果可见一斑。在创作繁盛的局面下，产生大作品的可能性便大增。新加坡的华文诗歌写作也不例外，诚如学者邵德怀所说：“在海外华文诗歌界，新华诗歌的成就首屈一指。”^{[1] (P15)}能获得这样的评价，凭借的自然也是新加坡华文诗人的不懈努力。

史英先生就是这样一位致力于华文诗歌写作的实践家，他既自己写诗，也评读别人的诗作；既有诗歌创作的实际经验，也注重理论的总结与提升。史英先生最新的诗文集《诗文同源各自流》就是他在诗歌文本建设和诗歌理论上的综合努力，既是诗歌写作的一个个体行为，也是一位诗人孜孜以求精神的真实写照。

诗歌评论不容易做，既要引导读者浏览胜景，又要不睁眼说瞎话，想要褒贬得当确是颇费斟酌的。处理诗与现实的关系，是进入史英诗歌阅读的一个重要解码口。但仅仅这样，也会留下诸多的缺憾。展读其诗文之时，我不由地记起周国平先生在随笔《诗》中的一段话：

“诗的使命是唤醒感觉，复活语言。内感觉的唤醒即捕捉情绪，外感觉的唤醒即捕捉意象。复活语言，就是使寻常的词在一种全新的组合中产生不寻常的魅力。所以，诗就是通过语言的巧妙搭配把情绪翻译成意象。它有三重魅力：感觉的魅力，意象的魅力，语言本身的魅力。”^{[2] (P42)}周先生对诗歌成其为诗歌的考量标准，将成为本文具体分析史英诗歌的导向。

全书共分四辑。上辑名为《欢聚墨新为文学》，主要介绍作者新近的文学行踪与文学收获。新世纪以来，因其努力耕耘，在文苑连获大奖、收获丰硕。史英先生祖籍中国广东，生于新加坡，是新加坡文坛和杏林的双料名人。史英的文学生命，经历了一次十余年的无奈中断和“墙内开花墙外香”的尴尬而延续至今。顾城曾说：“诗歌是灵魂之树上滴落的雨滴”，诗歌是体现生命本质的作品，读者从中可以探看到诗人的生命线索。因曾遭污蔑，史英遂在新加坡隐去自己的文学行藏，外出闯荡。他在狮城文坛的沉默，孕育出了在狮城之外获得认可的诗歌语言。或许，正是这沉默与对诗歌写作本身无所求的态度，才成就了其诗歌写作的一定高度。有诗为证：

“久泊于港内的舟只能/微澜上展姿/少经
受/骇浪拍击的生命/乏预知/风雨来袭的耐能
/似冷藏的花/离泥香/不知何时该飘香/无风

霜洗礼生涯/我不要/宁挂帆驶出堤外/奔驰惊涛上/经受颠簸的风险/为的是/追寻横渡碧海那征途/无限壮阔的/苦与乐”(《我宁是起帆远征的舟》)^[3] (P95)

因在狮城受忌,人与人的关系变得紧张起来,凶吉难卜使他一度灰心,他借助诗歌发出“我宁是起帆远征的舟”的慨叹。在诗中,诗人抒发的是一份切己的感悟,听从自己的内心,守护着真情实感这片茂密的原始森林,从而确保了生命感觉的鲜活和真性情的独立。天道酬勤,他“外闯苦耕终赢得薄名”——获得相关机构和组织的认可和嘉奖。为此,他再度遭到一些新加坡本土人士的质疑与中伤,这既是对史英君的误解,却也是其文学命运的一种必然。这种种非议妨碍了他心静如恒地潜心写作,他愤怒地“为文写诗以辟谣”,中辑就是围绕着这一主题呈现在读者面前。即便有着抒发牢骚的絮叨之气,也是可以理解的。虽处在两种不同的文化空间中,但海外华文与中华文化的“同根”性质让身在大陆的我辈对类似史英先生的遭遇并不陌生。在此,撇开“年幼者对于年长者的沧桑之痛难免隔膜”^[4] (P521)带来的轻率之嫌,笔者依然有话要说。

每一个人都清楚舆论对个体的影响,人际交往中难免遇到诸如包藏祸心者与造谣中伤者之类的伪君子,加之“文人相轻”集体无意识的源远流长和新加坡多种族多文化的社会现实,以及功利至上的市场经济逻辑,共同造成了“枪打出头鸟”的文坛生态。就如有两句诗所描述的那样:“钞票奠基的无根之风/正卷走诗歌、心,还有灵魂”,文坛的不良生态影响了身在局内的诗人,败坏了诗歌繁荣的根基,诗心正流离失所。史英就正处在这样的文坛生态之中,闪避不得。

“诗人是一种怪人,必须让他们能够走自己的路。不能用平常人甚至非常人的尺度去衡量他们”,马克思曾这样说过,但诗人也是各式各样的社会人物中的一员,他们有也需要有自己的生活,例如顾城就需要童话般的生活来弥补诗意的匮乏。我们知道:处于尘世中的人,即便是喜欢享受孤独的真正的诗人也依然需要真切的交流并享受其中的快乐。史英在文集中直言其写作的起因乃是为辟谣,故而诗文中所收录的诗作均含着倾诉的意味,胸有不平乃“发而为歌”,获得更多人的理解的意图

自是不在话下,也算抱慰自己在狮城“高处不胜寒”的落寞。我们应该注意到史英写这类诗的初衷。正如诗评家刘立杆所说的:“不能正确地把握当下,对一个诗人来说不仅意味着降低难度,也意味着一种失职;而如果对当下可以回避,同样是一种不道德”。^[5] (P274) 史英先生针对自己在文坛遭到谰言攻击的现实发言,他藏身其中,光明磊落地针砭,无疑是一种用语言直面当下精神的体现。这是他对当下新加坡文坛提出的一份诗歌意见,进而也在维护着诗歌写作的尊严。

但是,这样的“直面”也带来了不利。史英因自己在国际诗坛的木秀于林而招妒,流言的围困和俗虑的束缚影响到了他的情绪,使他暂忘了“无意苦争春,一任群芳妒”的超脱,陷在虚名和实利的纠缠中。史英从自身角度出发对文坛的丑恶现象进行的讽刺和揶揄,从某种意义上看,在器度上有些许的狭窄和怨怼,阻碍了心灵的高贵和诗境的高远,进而影响到诗作的阔大与厚重。“餐厅安放饭桌/卧室安放床/窗玻璃上安放/四季的风光/什么地方/可以把爱情安放/天空安放星辰/大地安放江河/草地上安放牛羊/和晃眼的阳光/什么地方/把惶惑的日子安放”(马铃薯兄弟《安放》)^[6] (P202) 而对于史英先生来说,如何妥当地安放自己的身心则是需要真实面对的。

面对蜚短流长,史英在诗中表达了隐逸与沉默的念头——诗人心灵深处的精神追求。应该说,孤独是个体存在的宿命,隐逸是对孤独的一种主动领承。隐逸的念头无疑是其心灵境界的一种提升。静默是一种隐忍的力量,无声也是一种发声方式。史英的隐逸精神催生于周遭环境的迫使,便隐含了一层悲壮的色彩。这位“隐者”写出了自己“老来的期盼”——在语言操作和操作语言中安度自己的晚年。下辑名为“轻吟浅唱晚年时”,其中内容以抒写其暮年心境和反思人生经历为主。他通过题情与叹世,在“抒情荒年”(张阅)中坚持抒情,享受着组合、切分文字的乐趣。因而,史英的“发言”,既是诗歌才华的一次自我证明,也是对新诗圈子化倾向的抗争,既是对文坛存在字里行间,弥散在分行的文字方阵里,就变得十分重要。值得欣慰的是“语言的艺术在内容上和在表现形式上比起其他艺术都远较广阔,每一种内容,一切精确事物和自然事物,

事件、行动、情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形象化。”（黑格尔）^[8]
^(P78)剩下的便是如何形象化的问题，也即是对语言的使用问题。在新加坡，华语只是四种官方语言之一且日渐式微，一度遭遇被分割的命运。史英先生用华文写诗，无疑是在语言的碎裂中挥洒诗情，是一种寻回语言的努力。令人振奋的是：从2006年开始，汉语也可作为政府的行政语言使用，这也确保了华语在狮城的地位。

写诗其实是一种敞开语言丰赡性的修辞行为，因而对诗歌进行语言分析就十分必要。诗歌的天空，飞翔着的应该是语言之鹰。惟其如此，才能让读者领承到语言本身的魅力。史英先生坚持用生活化的语言，回到生活的现场，面对灵魂的图景，有感而发，在诗心遭到放逐和诛灭的“精神挂空”（谢有顺）的时代从事自己喜欢的文学活动，让自己的思想寻找语言之岸登岸，努力提升汉语的言说能力，为我们提供了欣赏他“荣耀语言”的机会。如《为口表演跳崖》^{[9] (P18)}一诗：“以性命当为赌注/竟作出/向死神挑战表演——一再从千尺悬崖跳下怒涛/虽博得/无数次掌声/总觉有苦转化为乱丝缠心头/任解也不开/欲诉更是道不出”，用勾勒的笔触写出了墨西哥一景点发生的跳崖谋生的无奈而危险的举动，“一再”一词传神地表达出了表演者艰难的生存境况。在情节性的表述中，在语言抵达的地方，诗人对底层民众的注目和悲悯跃然纸上。

诗中的虚词较多，如“劈下时”，“射至时”（P80），“之后”（P79）等，他试图用叙事性的语言将内在的节奏表达出来，彰显语言的力量。这带来鲜明的史英风格。史英在遣词造句上留有明显的古典诗词痕迹，在现代白话中夹杂着三个字一行（如“犁折损”、“终铺出”等）的稍有文言气息的句子，朗读的节奏显得短促，尚未能在整体上取得统一。文白混杂，也妨碍了诗歌气势的一气呵成。如能稍作变换，将显得更加流畅。笔者注意到，由于历史经验和诗歌技艺的积累，突破惯性和惰性思维的固陷，是史英先生需要面对的事关其诗歌生命力的课题。先贤对诗歌均颇为推崇。孔子说：“不学诗，无以言”，培根也说：“读诗使人灵秀”。在读评系统中，史英的华文诗歌写作无疑为中国大陆的汉语诗歌写作提供了参

照，自有其存在的意义。

史英不仅写诗，也写诗评。就如诗评家阿红在点评史英的诗歌时所说的：“他，不但诗着，而且史着：出版了《新华诗歌简史》，又出版《马华诗歌简史》。”^{[10] (P133)}附录里收录的主要是诗人写的诗论，这些篇目侧重于采用介绍性和描述性笔调对新华诗歌流变的梳理，他用“南洋色彩”和“新兴意识”论述马华新诗开拓期的创作面貌，举例证明了“马华新诗的独立性而非仅是中国文学的支流”这一观点。虽是“一家之言”，倒也涉猎颇宽，足见其在资料收集和阅读上下过狠功夫，他的观点，疏离与拒绝了海外华文诗歌评论“泛中国化”倾向的流弊，也与姚雪垠先生“新加坡华文文学是新加坡人民的文学，是国民文学，而非中国新文学的一个分支”^[11]的观点不谋而合。另一方面，文化寻根意识始终是史英诗论和诗歌美学中一个鲜明的特点，正如他诗题所言：“魂萦因根在”，他多以长者的姿态告诫学界后人，要尊重诗歌传统和文学根脉，不能数典忘祖。这也是对身为诗人的他在处理诗歌“中国性”和“本土化”纠葛时的一种自我检验和警醒。

该书虽是在大陆出版，但宣传似乎还做得不够。汉语诗歌的主阵地在大陆，海外华语诗人在纷繁复杂的文化异域里自然是该国诗歌领域的“贫困户”，为了世界华文诗歌的前途计，海外华语诗人及其作品在大陆理应得到更多的露面机会，更大范围地促进“贫困户”尽快脱贫。

据说，2010年是诗人之年。当我写下这些浅白的感想片段时，衷心地祝愿史英君走出写作的限度在诗苑又有新的收获，在确保文学生命长度的同时，创作出代表个人生命密度的力作。

注释：

- [1]、[8]、[10] 诸家：《史英心灵世界探索》，新加坡：斯雅舍出版，2009年5月。
- [2]、[4] 周国平：《周国平文集（卷一）》，西安：陕西人民出版社，2006年3月。
- [3]、[9] 史英：《诗文同源各自流》，重庆：环球文化出版社，2009年5月。文中未标明出处的均引自该诗集，特此说明。
- [5]、[6]、[7] 杨克主编：《2004—2005中国新诗年鉴》，福州：海风出版社，2006年4月版。
- [11] 姚雪垠：《关于新加坡的华文文学》，转引自李勇：《20世纪80年代以来新加坡华文文学研究综述》，《海南师范大学学报（社会科学版）》，2008年第3期。

小世界里的艺术

——评忠扬《微不？足道！》

中国·广西 吴嗣勇

在彻底媚俗的时代，众多作家都在考虑读者喜欢什么，市场需要什么，而忘记了自己应该写什么！

近来韩寒的杂文深受粉丝的热捧，周立波式的滑稽调侃成为一种所谓的时尚，以凤凰卫视为代表的知道分子的新闻短评铺天盖地，

《南方周末》冷酷直言堆积起了报业帝国，殊不知这些“风光”的背后只是选择性的批判暴露，成为一种可怜的生存技巧，其目的是将文化制作成彻头彻尾的一次性消费品，媚俗成为其核心内涵。而严肃的作家一直站在市场之外，或许在冷静地盯着这一切……

情怀和情结

在内地，从20世纪90年代起，小小说文体意识逐渐苏醒，走向文体独立，创作队伍和读者群不断扩大，还有了发表的阵地和长期观察评论的队伍，小小说形成了自己独特的文体特征、话语特质和生产消费评价的场域。而这种局面的形成与海外华文小小说的发展有着密切的联系。可以说，最初，海外小小说的创作给了内地小小说极大的启示和推动力。这与海外华文小小说作家的努力是分不开的。小小说一向被认为是草根阶层的自娱自乐，走的是日常生活路线，放逐宏大叙事，但在忠扬的《微不？足道！》却是另一番景象，将宏大政治话题浓缩到日常叙述中，以小见大，一斑窥全豹，表现出了海外华文文学浓烈的政治情怀、深厚的民族情感和强烈的社会批判意识，展现了港台纷繁复杂的政治纠葛，揭露其丑陋的一面，对种种反华势力进行了酣畅淋漓的批判。忠扬小小说中对中华民族和文化有着强烈的认同感，对各种社会丑恶低俗的文化现象进行坚决抵制和反抗，体现了有社会责任感的作家的精神坚守。

忠扬执著地关注台湾香港政治动向，并用文学话语解构其政治乱象，直指台独、反华、

殖民势力荒唐的奴性丑态。《“断奶”奇闻》讽刺陈水扁数典忘祖、崇洋媚外、阴谋台独的卑劣行径；《爆肚花》影射“3·19”枪击案，“反转的猪肚，里面都是屎”，打着民主选举的旗号，无耻政客自残，骗取选民同情，以挽回选情，愚弄百姓，而政治已经沦落为小人的玩偶；《改名转运？》中写到“跟猪狗一样粗俗低贱而能够活下来”，陈水扁到了人至贱则无敌、无耻老子天下第一的地步了，即使改名也改不了其本性；《一个“外交官”的鼻屎》中台湾所谓的“外交官”政事记者招待会，已经没有什么可以向外界交代的，而演变成为鼻屎研讨会，台湾所谓的“外交”，只不过向外喷射排泄物而已；《电话留言》生动展示了台独势力之间的“狗咬狗”的关系，狗之间的争权夺利，不免发出狂吠之声，每一声都扰人心烦意乱；《吵架》更是绝妙，陈水扁与吴淑珍的吵架，可以看出曾经的“第一家庭”是何等的腐败、混乱、肮脏、堕落，陈水扁可曾预料到现在的牢狱之灾，与“第一家庭”有过密切关系的不是已经下狱，就是面临审判、起诉，权势不过过眼云烟，追逐权势最后落得坠入云端的下场；《不许问候》揭示的是玩弄政治概念的无行政客的可悲可恨之处，这类人只有私利考量，全无大局意识，更不在乎民族利益；《街戏之千古醉婆》是反华奴才的丑态展览，不中不洋，不伦不类，全身奴像，丑态毕现。

忠扬善于选取政治人物生活中一个横截面，经过剪裁组合，深度挖掘，加以渲染，将复杂的政治纠葛、政治人物生动的呈现在了读者面前，在嬉笑怒骂揶揄讽刺中透露出忠扬强烈的政治使命感和浓得化不开的民族情结。这些都是忠扬长期对社会政治观察思考的结果，凝聚着忠扬作为作家的心血和责任意识。也正是这种心态才对台独、反华势力责之深、恨之切、痛入骨。

在小小说普遍日常化之时，忠扬小小说寻

求大政治、大气魄、大叙事，显示出了截然不同的风格，小小说也可以承担起宏大的话题，就看如何选取、如何处理和如何表达。显然，忠扬在这方面的尝试是成功的，值得借鉴的。

博大的人文情怀 嫉恶如仇的批判

忠扬积极探索小小说杂文化的路子，以“介入”精神大胆批判社会现实，使文章充满“道统”精神，他关注香港政治、经济、文化、意识形态、社会阶层关系以及独立个体的生存状态，对奇特的社会现象进行概括、总结、梳理、归纳，进而暴露、批判和反思，以博大的人文精神关照社会个体，以严格苛刻的批判态度对待假丑恶，以强烈的使命感褒扬真善美，全心追求和谐人文理想。

走进忠扬小小说立即感受到其强大的气场，拥有开阔的视野和高起点的叙事，使小小说摆脱了小家子气、小格局和低俗琐碎叙事。在香港多元文化发展中，中西文化交流碰撞十分频繁激烈，文化环境很宽松，文化杂糅稀松平常，同时，会给坚守文化原则和精神领地的作家带来很大的冲击。作家需要奋起，以相对激烈的方式发出自己的声音，才能占领文艺的高地。杂文能够作为利器针砭时事，而将犀利的杂文引入小小说，促使小小说批判力量增强，叙事就更具有针对性、目的性，无疑是一种不错的策略。

香港是一个多元化的社会，社会思想文化的冲突异常的激烈，相互对立和抵触的文化并存，一些不健康颓废腐朽的文化现象、社会现象也在蔓延，尤其是在金钱崇拜和享乐思想的控制之下，香港社会的某些病态日益凸显，社会底层的被侮辱被损害的悲惨遭遇和凌辱他人损害社会的丑态，被忠扬纳入了批评的视野。拥有一定影响力的反面政治人物，往往自以为是，尤其是在香港回归前后，受西方势力影响，政客为了一己私利“大打出手”，手段层出不穷，崇洋媚外，欺上陷下，见风使舵，而又患得患失，终日惶恐，斤斤计较，是这群人的生存手段和生活状态。他们无力把握社会发展的趋势，只会受到某些集团的控制，充当的是傀儡的角色，为利益屈服，丧失独立人格和是非判断能力，扮演的是丑角，成为香港的笑料，成为香港发展民主政治的障碍。香港民众对其十分鄙视，以看小丑戏的心态看他们的表演，他们只会给香港增添笑料，而且是微不足道的笑料。而这些丑角混在一起为了蝇头小利相互诋毁攻击、相互利用妥协，其内幕不可

告人，他们不以出卖利诱为耻，反以为荣，将现实版的三国权诈之术发挥到极致，演出的是“狗咬狗”的丑剧。

忠扬对社会充满忧患意识，站在社会发展的前沿指出前方的险礁暗滩。无耻政客可能将社会引入歧途；毒品之手罪恶的伸向青少年；金钱腐蚀文化和正义；低俗文化让大众迷失方向；不负责任的媒体将混淆视听，扰乱社会舆论；毫无底线的人将破坏社会的基本原则和价值观念；混乱的人际关系布满算计利诱和陷阱……小小说中所叙之处无不充满了对人、人之为人、人与社会的深切反思。忠扬始终坚守着美好人文理想和追求人性善的一面。也正是这份坚守和追求，让忠扬有了更高的立足点和更开阔的视野，也让忠扬嫉恶如仇，奋笔书写人世不平，代言社会困惑。《封面照》身体写作与身体交易可以并行不悖，甚至“相得益彰”，社会在利益交换中沉沦，还堂而皇之的称之为“掌握现代阅读品味，开创市场新潮流”，难怪网络肆无忌惮的传播所谓“现代品味的东西”，全面娱乐化的时代，俗不可耐。

《谁说我们不能世界第一》更是社会扭曲变态的反映，极端的女性行为可以瓦解男权，高薪可以养廉，金钱可以买来外交，庸众将逆向思维发挥到如此极致。在物欲横流的世界感情、信仰、尊严还剩下多少，婚姻成为争权夺利的两性战争，《买房子》中男女主人公围绕房子的所有权、使用权展开激烈的算计，最后利大于情，当然不欢而散。《效率》中婚姻更是儿戏，男女主人公效率优先，离婚后马上行动，没想到竟然相亲撞了个正着，真是上天给予的莫大讽刺，或许给他们应有的惩罚。“宁在宝马来面哭，不在自行车上笑”成为婚姻市场上的铁律，情何以堪，爱价几何？

忠扬对物质化的世界，极其贫乏的人的精神世界，利欲熏心、投机换利的社会现实做了尖锐的批评，所有的东西用简单的市场化处理，用金钱衡量一切，必将给社会、人性以极大的伤害，人在物欲控制下不是疯狂就是变态，害人害己危害下一代。政客的虚伪疯狂，记者的见风使舵媚屈行径，文坛的齷齪交易，商贩的尔虞我诈、牵制利诱，医生的趋炎附势，富人阶层的自私冷漠……都逃不过忠扬犀利的眼睛，社会的现实与理想的人文环境差距实在太大，爱之愈深而责之愈切，懂得了，便不再迷糊，不再慈悲，要这样铁血心肠，一个都不放过，一个都不饶恕，让他们怨恨去吧！

精巧的叙事艺术 独具匠心的语言

由于篇幅限制，小小说在构思上更费心思，在叙述上需简单精巧，在语言上要独具匠心，凝练，富有内涵和特色。这些，忠扬小小说无疑都做到了。

有好的选题、很深刻的思想和批判精神，不一定能有很好的艺术效果，而要表达这些就需要很好的艺术构思、艺术表达功力，才能做到思想与艺术的巧妙结合。

小小说作为叙事的艺术，必须在叙事上下大力气。针对不同的题材选择不同的叙述体式。

对政治话题选择揶揄讽刺极强的杂文体式，如《“断奶”奇闻》、《爆肚花》、《吵架》、《召见四大天王》、《四人夜宴》等，选取政治人物荒诞撕裂的一面进行放大，不遗余力的攻击，将龌龊无耻的政治交易大白于天下，解构政治光环，像陈水扁这样，栽赃、陷害、丑闻、弊案、贪腐、洗钱、卖官等等无恶不做，将贪腐进行得如此彻底的，真是世界“奇迹”！要表现这样大的命题，实属不易。《吵架》则处理成陈吴夫妻对骂，夫妇操起“大刀匕首”对砍，刀刀见骨，一层一层剥下“第一家庭”的虚伪面纱，告诉世人贪腐是这样炼成的，世界“奇迹”是台湾制造的。《吵架》中无论式题材、视角、体式选择，还是对话的设置，表现了忠扬高超构思的智慧。文中叙事时间从“这天”、“近日”扩展到“这几年”，将时间拉长，延伸到历史深处，使叙述容量大大增加，叙述事件从便秘争厕、政治丑闻、副手争位、枪击弊案、国务机要费案、高铁案、政治献金、吴淑珍礼券案、台开土地开发案甚至到“第一家庭”两代人婚姻内幕都一一囊括在内，要将这些有序的组织在一起就需要大手笔了，要使情节跌宕起伏、扣人心弦、出人意外更是难上加难。忠扬借鉴女性私语化模式，将大小事件集中于斗室之内，从房间向社会延伸，以吴淑珍情绪变化为主线，经过急、怨、怒、愤、对骂、闹、哭、寻死、哄、乐情感波动，一步步把故事推向高潮，然后回落，形成完整的叙事圈。塑造出吴淑珍多疑、口是心非、自私、贪婪、无耻、泼皮无赖、反覆无常的个性，与陈水扁狼狈为奸，又相互猜忌，威逼利诱使尽，却只能屈从陈水扁，在某种程度上只是陈水扁手上的棋子，“轻轻抱起”，乐开怀，“重重地往床上一摞”，又奈何。陈水扁任职末期，处于权力交接焦虑期，无恶不作，无话不说（即排便、放

毒），如此证明他还是权力的中心，才会得到关注，他的无耻政治已经穷途末路了。从现在看来，虚构的小说与现实事件一一暗合，想象推断可以如此出神入化，不得不叫人叹为观止。

统览全书，发现忠扬还分别用了新闻体，如《“断奶”奇闻》、《一个“外交官”的鼻屎》；寓言体，如《鹬蚌相争》、《盲人摸象》、《蟑螂梦》；故事新编《乐不思蜀》；日记体《吉师日记摘刊》；戏剧体《三“师”会审》，还大胆使用对话体，如《改名转运？》《电话留言》、《摇头丸症候群》、《不许问候》、《来一客乌鸦杂酱面》、《奖》、《留住尊严》、《买房子》、《谁说我们不能世界第一》、《怨气》，通过个性化的语言和对话冲突，直接展示人物性格和内心世界，塑造人物形象。这些多样化的叙述体式，使得小小说从内容到形式有机结合起来，呈现出来活灵活现、丰富多彩的小小说艺术世界。

要使小说更加灵动，语言的锤炼和雕琢十分必要。忠扬语言运用最明显的特点是“谐音”化、隐喻化，在人名、地名、事件、方言上用了大量谐音字，“阿一”即阿扁，“药爆活猪肚花”暗指台湾“3·19”枪击案，“胎毒”即“台独”，闽南语、白话也大量出现，真实反映了港台的语言使用状况。忠扬在主人公的名字上下了很大的功夫，闻其名如见其人。《乐不思蜀》、《鹬蚌相争》、《盲人摸象》还能领略忠扬扎实的古文功底，与众不同的想象创造力，文章有现代内涵又富有传统文化魅力。忠扬一直在追求纯正的白话文语言，简练、精确、明了、畅达，富有灵性和个性。

忠扬以敏锐的文化嗅觉，将强烈的政治情怀、深厚的民族感情、博大的人文情怀和嫉恶如仇的批判精神，用一篇篇小小说表达出来了，不遗余力的支持关心民族的文化建设，在海外积极倡导传播中华文明，对传递民族感情、凝聚华人力量有重要意义。忠扬坚守作家责任感使命感，孜孜不倦的追求语言艺术的创新，这精神值得每一个热爱自己语言文化的华夏子孙学习。

参考资料：

- [1] 忠扬 著《微不？足道！》 中国文联出版社 2007年
- [2] 张春《20世纪90年代中国小小说纵论》 湖南工业大学学报（社会科学版）2009年第五期
- [3] 刘海涛《中国小小说30年之发展历程——兼评近年来小小说名家名作》 《名作欣赏》（2009年第28期）

咫尺天地 池水兴波

——浅谈忠扬微型小说的艺术创新

中国 张淑云

微型小说作为一种篇幅短小的叙事性文学体裁，因其体小形微，能够迅速地反映社会和人生，是当代社会中最为流行、也最为雅俗共赏的一种小说文体。它“以微见著”、“以少见多”，要求作家要独具匠心，灵巧地捕捉生活中最有感染力的一瞬，发现其中的价值，小中见大，短中求深，反映生活本质，展示时代风貌，给人以教益、启迪和美的享受。然而要用有限的文字，表达丰富的社会生活、深厚的思想内涵，对写作者的艺术把握能力和语言应用能力就有了更高的要求，作家只有不断地进行艺术创新，才能实现微型小说的审美价值。

著名华文作家忠扬先生在微型小说创作方面独树一帜，受人喜爱。忠扬先生对现实社会发生的种种事件保持着密切的关注，并善于敏锐地发现生活中富有深厚内蕴的事物。其作品或针砭时弊，或揭露人性弱点，或抒发生活感悟，或体察世态人生，在该谐幽默中展示其对社会人生的真知灼见。他以人文学者特有的细致入微的洞察力和幽默风趣、细腻明快的文笔向读者展现了微型小说独特的审美价值。小说集《微不？足道！》收录了忠扬先生的33篇微型小说及著名学者陈葆珍女士的精彩评论，充分显示了忠扬先生微型小说创作的独特艺术魅力。

幽默而讽刺的语言艺术

微型小说因其篇幅的短小，不能在人物的细腻刻画，情感的充分抒发上，与长、中、短篇小说相提并论。但微型小说与长篇小说、中篇小说和短篇小说的重要区别之一，就在于它是一种幽默而讽刺的艺术。微型小说是幽默与讽刺的载体，没有幽默与讽刺也就体现不出微型小说的艺术魅力。幽默是一种观察世界的方

法，“是一种心理状态”，“是一种对人生的看法”（林语堂语），是“用一种与通常逻辑不同的逻辑去思考问题”（孙绍振语）。讽刺更是一种指陈矫正社会生活中不合理、不合道的现象的很好的手段。讽刺与幽默是胆识与智慧的表现，微型小说不能没有讽刺，也不能没有幽默，忠扬先生的微型小说就体现了作家对于世界的观察，对于人生的思考，用幽默表达了对社会生活的独特见解。

作家目睹社会一些不良现象，愤怒至极，往往用微型小说来加以揭露讽刺时弊。在《不准问候》中，忠扬先生通过人物对话来表现一个不在位的官员，用尽手段想谋一席官位，结果一事无成。这篇小说主要运用了人物的语言描写来讽刺一位不在位上的官员的虚伪和猖狂。小说中的官员如是说：“世界上还有什么比单靠喷口水赚钱更过瘾的职业吗？”“我有话就说，有屁就放嘛，何其乐也。”通过官员自己口中说出的话来披露官场上的虚伪作风，讽刺了某些官员丑恶的嘴脸。在小说的结尾，作家也不忘幽上一默：“自此他的老友们谁也找不着他，他们都相信他正在用盐自我腌治疗伤，再见他的时候，恐怕已经变成一只阴干了的腌鸡！”这轻松幽默的语言，看似作家不经意而为之，实际上正是对官场上司空见惯的做下媚上的嘴脸投去的鄙夷的一瞥。

忠扬先生在其微型小说的标题的设计上也显示出强烈的幽默与讽刺的效果。如《效率》这篇小说讲了丘彼得以极高的效率结婚、分居与重新找对象的故事。以“效率”为小说命名谈丘彼得的婚姻问题，具有极大的讽刺意味。丘彼得与朱丽叶认识不到一个月就结婚，婚后不到一个月就闹分居，分居手续一办完就开始重新找对象，可谓是“效率”极高也。《鸿运当鼻》用滑稽的笔调写出了荒谬的事件，即

“我”进医院割鼻息肉的经过。揭露当时香港出现的对新移民的冷漠态度，嘲讽了世态炎凉。面对医院的恶劣环境，“我”仍能用乐观宽容的态度的对之，表现了“以仁待人”的美德。小说中“我”用幽默的语言谈及自己的鼻病：“运势来时过于迅猛……从鼻尖滑进了鼻孔深处”，病变本来是坏事，但在“我”看来“鼻中长肉，非福为何？”忠扬用幽默的语言塑造了“我”在新移民所处的恶劣环境中，仍对忍受痛苦，乐观应对的精神。把“鼻病”当成是一种“鸿运”，反其道而用之，既起到了讽刺的效果，也具有幽默的意味。

幽默与讽刺是作家针对微型小说的文体特点所作的睿智选择。选择这种叙事策略，是为了更好地暴露反抗现实中的荒诞与丑恶。人性本来就有缺点，社会生活也总会存在某种弊病，忠扬先生通过深入了解社会人生，运用微型小说的创作使读者在短暂的阅读时，产生骤时的心灵震动，并引发阅读后思绪的延宕。忠扬先生的微型小说，把幽默与讽刺的修辞艺术发挥到了极致。他把人和人生中丑陋的、可笑的因素加以放大，使之更丑、更可笑，读后令人捧腹。呈现出强烈的批判色彩，表现出作家敢于暴露现实中的荒诞与丑恶的胆识。

单纯与曲折的情节艺术

情节是作家根据提炼出来的主题和人物性格来虚构的，这既来自于生活又高于生活，是围绕人物性格及人物之间关系在作品中展开的一系列事件。微型小说有着区别于长、中、短篇小说的独特魅力。其中，它的情节艺术是微型小说吸引人的重要一个方面。阅读忠扬先生的微型小说，不能不被其情节的设计所吸引。其情节艺术概括起来可以称之为：单纯而曲折。

所谓情节的单纯，是指其微型小说没有过于复杂的情节，主干分明，线索清晰，前因后果，一目了然。但，单纯不是简单，而是通过情节的设计使人能立刻读懂的故事的来龙去脉。如《爆肚花》在情设计上就有两条线索交织着，即一条明线，一条暗线，线索清晰。明线是香港大厨师与朋友交谈的场面，暗线是陈水扁活动的描写。明暗交织，通过明线的发展，读者一下就能明白作家所要表述的是暗线的发展，即揭露陈水扁在竞选台湾领导人那枪击案的真相。

情节的曲折指微型小说在情节上讲究“池

水兴波”，尺幅之内，方寸之地，龙蛇变幻，气象万千。经过曲折的故事发展，就能引人入胜，强烈地吸引读者。曲折的情节设计常常是在事件发展的前后形成极大的反差，从而给读者强烈的刺激，形成心灵上的震动。作家往往在前面铺垫、渲染，引导读者形成一个思维定势，通过一个偶然的契机，猛然反转，结局截然相反，令人在惊异中体味小说深刻的主题。小说《奖》的结尾大出意料之外就体现出了情节曲折的特点。迷糊的廉先生一反故事开头的常态，变得精灵会思考，他发觉用钱买不到真正的荣誉，便变得有灵感会联想了。整个故事由各个矛盾串联起来，使情节层层深入地向前发展，揭示出钱控制了作家的创作、科学家的研究事业这一深刻的主题，鞭挞了社会弊端。在情节设计上，出人意料的结尾能使小说产生一波三折的艺术效果，让读者思索回味，情节在峰回路转之际透着别样的境界。

单纯与曲折表面上看是矛盾的，但却是可以天衣无缝地统一在微型小说之中，也正是忠扬小说创新之处。如小说《效率》先是按时间顺序叙述丘彼得与朱丽叶相识、婚姻、分居的三年时光。然后重点描写了与征婚对象约会的情景，更巧的是约会地点是丘彼得邂逅朱丽叶和庆祝“新生”的餐厅，这为故事的发展制造了悬念，显出情节的奇巧与曲折。微型小说的篇幅简短，文字洗炼，这就要求在情节上一定要避开平铺直叙，同时也可以打破司空见惯的思维顺序，把单纯与曲折很好地结合在一起。《电话留言》的故事情节说它单纯只是电话留言的内容及听电话留言时人物的心态。同时这篇小说又具有小说应用的曲折张力，通过对立、悬念来表现出曲折的情节。小说表面上是写李登辉与陈水扁的矛盾，但李登辉从游行骂起到小一郎来电话制造了一个悬念，引出陈水扁出逃的问题，这就使情节在不断的发展变化，引出一个又一个问题。

美国小说理论家罗伯特·奥佛斯特曾把“意外结局”和“立意新奇”、“结构完整”并列，当作微型小说的三大要素之一。微型小说讲究瞬间的艺术，注重故事的结尾，往往在结尾处巧妙设置，令读者出其不意，在恍然大悟中领略作品的深意。忠扬先生的微型小说各种类型的情节不拘一格，向读者充分传达了他独特的思想与智慧。

多样化的修辞艺术

忠扬先生善于运用夸张、讽喻、谐音、影射等多种修辞手法，使人物形象鲜活、故事曲折动人、立意深刻，让趣味性、时代性与哲理性完美地结合。

夸张是将描写对象有意夸大或缩小。把夸张推向极致是一种叙事策略，夸张有利于暴露现实中的荒诞与丑恶。这种叙事策略的宗旨在于，通过夸张、变形，把社会生活以陌生的形态呈现给读者，让读者在出其不意中获得阅读快感。微型小说家使用夸张这一修辞手法反映人与人生丑陋的、可笑的部分，看起来极度荒诞，但其批判的矛头直指不合理的社会现象。忠扬的微型小说不断运用夸张，把荒诞情节推到无以复加的程度，最后推出一个令人啼笑皆非的结局。《水果飘香》里对主人公蓝觉鸣的外貌描写“脸颊上那些类似月球表面上密布的火山口、陨石坑的‘老春痘’，却红肿得特别显眼。”用夸张的手法写出了蓝觉鸣那可笑的长相，讽刺了迂腐又不切实际的“王老五”形象。

讽喻修辞不仅具有语言学意义，而且具有一定的文化内涵。中国传统文化中就有发达的讽谏智慧，在中华文化典籍中，讽喻修辞的广泛应用表现中国人习惯运用形象论证的表达方式阐发自己的观点。中国传统思维方式非常注重形象之间类比和类推，从而使得类比类推等思维方法得以充分地发展。中国传统的类比、类推虽是一种推理的形式，但这种推理主要是对两类不同事物在现象上的共性或相似性加以比较和推导，故而表现出很强的经验性思维的特点。忠扬先生在他的微型小说创作中多次用到讽喻的修辞手法，把两类不同的事物放在一起揭示出共性的方面。如在《四人夜宴》中用四人夜宴来喻指四个反华乱港势力代表人的密谋会，四人在夜宴中所谈的吃的东西，其实就是他们在反华活动中的主张和伎俩。在谈到“煮鸡”时，用老母鸡不易煮熟讽喻反华势力不易成功。从“熟鸡”又谈到鸡的另一种煮法——炸“酥鸡”，进而引出“白鸽”这就揭露出国内外反华势力勾结的真相。这篇小说写出了四人从赴宴的狼狈到宴席上的争吵到散席时的恐慌，预示出反华势力也必会树倒猢猻散不可能取得成功。

汉语独特的谐音现象丰富多彩，在微型小说创作中运用谐音修辞，有助于提高语言表达效果。所谓谐音，就是指字或词不同而声音相同或相近，鉴于它有此特点，人们在说话或写作时，就有意利用它，使之增强语言的储蓄、

风趣、幽默或讽刺的效果。忠扬先生的微型小说就很好地利用了谐音修辞法。如小说《奖》就连续运用了三个谐音：“这个比牛还钝的牛顿，却不知什么时候已经‘遁’走了。”运用了“钝”“顿”“遁”的谐音来说明一贯油腔滑调聪明的牛顿忽然变得愚钝了，“遁”走更加形象地说明牛顿之狡猾的一面。在《吵架》中也用到了谐音：“这天，他又在恭桶上办公，折腾了九时三刻仍一事无成，虽说他用尽了毕生吃洋奶的力气，也只能逼出丝丝儿瓦斯似的胎毒气。”“恭桶”指“总统”，“胎毒”谐音“台独”，可让读者一目了然读出这篇小说主要是讽刺陈水扁搞台独的罪恶行径。

忠扬微型小说还善于运用影射技巧。影射是指用一种事物暗示或说明另一种事物。《来一客乌鸦炸酱面》用了影射技巧旁敲侧击指桑骂槐抨击社会弊病。忠扬先生有意营造出“群鸦乱舞”的丑陋情境，意指社会中一些黑暗的角落。通过描写“在国际机场出没”在“日本仔爱屋及乌”来揭露那些乌鸦之所以猖狂的国际背景，影射那些大叫“还政于民”、“直选特首”等将香港政治化与中央对抗的“民主派”。在《不准问候》中通过朋友的嘴骂道：“怪不得你要死皮赖脸，学人家当什么名嘴，做‘傻’骂人不必本钱”，来影射当年那个利用电台通过反对特区来反华的那些“大红人”。

汉语的修辞手法丰富多样，忠扬先生能够随手拈来，恰到好处地运用多种修辞手法为小说主旨服务。在《“断奶”奇闻》中就综合运用了讽喻、谐音、类比、夸张、拟声等多种修辞手法来揭示陈水扁“台独”论的荒谬性。用“羊”与“洋”的谐音来讽喻与中国文化“断奶”后喝羊奶即依靠“洋”文化的怪现象，拟声词断奶后的表现“哇啦哇啦”地折腾，喝羊奶吃得“吧嗒吧嗒”的，写出了“断奶”后的狼狈相。

总之，忠扬先生的微型小说，风格独特、幽默诙谐。他融个人经历、日常琐事、社会现象于细微描写中，通过细察深掘，广征博引，运用幽默的笔法、戏谑的口吻轻松愉悦地传达着自己对生活、世态和人生的睿智沉思与真知灼见。正如陈葆珍女士所言：“表现当代人的真实情况是忠扬作为现实主义作家的创作原则。但他绝不是照相式的表现。他把‘比现实更完全、更动人、更确切的图景表现给我们。’”在咫尺天地中彰显出其微型小说独特的艺术魅力和审美价值。

于细微处显示大功能

——读忠扬的《微不？足道！》有感

谭慧娟

许多人都在阅读小说，有些是因为性情爱好，有些是为了无聊的消遣，或者两者合一，或者有其他更为充分的理由。但不管出于什么样的心理，当一本书规规矩矩地置于读者面前时，它身上便交织着一层来自文本自身的神秘和来自外界视野的期待，忠扬先生的《微不？足道！》亦是如此。记得我第一次拿到忠扬先生的这本书的时候，顺口便念成：微不足道。但立即就意识到错了，因为在这四个字里还站立着两个高大的标点符号：“？”，“！”。而且，这两个标点符号里好像有一股怒目圆睁的味道，似乎是在反诘在强调。把书快速翻过一遍，原来是微型小说，我心里一阵窃喜：中学的时候就非常喜欢微型小说，现在有这么厚厚的一本，看来又可以饕餮一场了。

微型小说是非常精致的一种文体，它在语言上虽不能如诗歌的多一字则多少一字则少般的精确，但其短小精悍，以小见大的特点往往也具有针砭时弊，反映社会大背景大动态大趋势的功能。而传统思维中组成小说的三大要件在微型小说中则可以得到更为灵活的变动，从而达到更加精妙和意想不到的效果，这往往就如低头专心走路的人突然发现前面是一个风景独特的转角一样，惊喜，美妙。忠扬先生是一位非常有趣的作家，在阅读他的这本小说集时，我脸上的表情是时而抿嘴微笑，或疑惑蹙眉；时而会把书举到最远的距离，侧头斜目；时而把书贴近眼睛反复琢磨。但是不管怎样，在这里我感受到了作者无拘无束的灵活多变的表达方式，而文章或展露于表面或隐匿于其中的张弛有度的叙述个性更显出了文本内涵和艺术无限的丰富性。

首先，反讽是忠扬先生这本书的重要特

色，他的糅合在日常话语中的言语的反讽通常表现得不动声色，却又风趣尖锐，深刻凌厉。在《微不？足道！》的小说框架中，我们看到它们大部分是由日常话语构建起来的，而日常语言最主要的作用是人与人之间的交流，它起到的主要是交流方面的作用。在其他一些文本中，日常言语虽然也经常为了达到某些特定场景或各种心情而采用比喻、夸张、拟人、反讽等修辞手法，但要达到的效果往往也只是言辞上的精彩和多样，而没有承载更多的关于文本主旨或目的等方面的内容。但是，在忠扬先生的作品里，日常交流的话语却暗含着更多的影射。比如《微不？足道！》里的第一篇《断奶奇闻》，若不是细细读来，还以为是一群妇女在街头随便唠叨一件异常的却很平常的事情。

“断奶”是每个婴儿必经的一个过程，而文中的“润儿”是许多婴儿中的一个，那么“润儿断奶”为什么是奇闻呢，主要是这个事件背后作者真正所要说的事情。在这里作者就用了许多寓意深刻的词，比如“华嫂”、“祖宗的米糊”、“洋大夫”、“羊脂”，这些词语若放在别的语境中，只是看起来比较有代表性的一些名词，但是在这里，他却能影射到国家的高度，“华”和“洋”的对比，传统的“祖宗的米糊”和具有羊膻味儿的“羊脂”的对比，都能看出润儿反叛的一面，从而达到了讽刺的作用，揭露了当政者破坏国家统一的阴谋诡计。此外，在《阿一爆肚》中，有人说“吃了‘阿一爆肚’就一定能当选什么饭桶、马桶啦！”这里一眼就能看出作者想说的是当选台湾所谓的总统，用“饭桶”和“马桶”来说，既能让人们明白其中之意，也能讽刺想当选“总统”

的人的效果。又如在《改名转运》，作者用调侃的语调说“扁”要改名转运，其实是讽刺“扁”的迂腐不化，愚昧可笑。等等。另外，在作者的文章中，谐音使用的次数非常多，如《改名转运》和《吵架》中的“胎毒气”，如《四大天王》中的“肿痛府”、“胎独”等，都暗示了被讽喻者的不轨行径。在《四人夜宴》中的“民煮”，其实要说的是民主。文中说，“你当官时不煮，做了普通市民，为什么突然要煮？”“当官时哪有时间煮呀，退休做市民，一寂寞，不就搞搞民煮。”“可是你的突然民煮，能煮出什么东西？”，在这里，作者表面上谈的是煮东西，但是却有一个重要字眼“民煮”。因此在这谈话中，我们可以看出当事人的态度，民主只是他们当政时随意挂在嘴角的话罢了，下野之后也只是闲聊排遣揶揄的对象。在《来一客乌鸦炸酱面》中，乌鸦炸酱面是作者由鲁迅的《故事新篇》中的《奔月》里嫦娥做的乌鸦炸酱面得来的，但是这里讲的不是炸酱面而是乌鸦，通过“昏鸦”、“宫鸦”，乌鸦叽叽喳喳的吵闹声等来达到“天下乌鸦一般黑”的讽刺效果。在《买房子》、《留住尊严》、《不准问候》、《长毛不长脑》、《私人关系》中，也体现了作者强烈的讽刺意味。

由此，在忠扬先生的小说中，我们看到的大多不是义正言辞的批评和不留痕迹的披露，在这里，作者只是用平常话语叙述出一件件事情，这样的话语充满了生活气息，但却影射了许多现实，并暗含着作者表层之下深刻的批判。

其次，意味深长的粗俗意象。在文学作品中，意象的使用通常是为了增加文章的意蕴，达到更丰富的表达和审美的效果。但是在《微不？足道！》中，作者选用的大多意象都是粗俗丑陋的，那么这样粗俗的意象会给文本带来什么样的艺术效果呢？我们先来看《一个‘外交官’的鼻屎》，光这个题目乍一看就让人有一种吞咽不下的感觉，沿着文章读下去，更是恶心难当。外交官原本代表着一个严肃的形象，在外表言行上都需要严格要求，而在忠扬先生的小说里，外交官竟然在记者会上喷出一颗又一颗大鼻屎，还因为这鼻屎和场上的记者们狡辩耍赖，这不能不引起读者的好奇心并怀着看热闹的心情阅读下去。因为在大部分艺术

作品中，美是最重要的体现形式，很多时候甚至把美和艺术等同起来，如此来看，在这小说中美和艺术又如何体现出来呢？读者的好奇心是否能在文本中得到满足呢？在这篇小说中，作者把鼻屎喷出的过程，那鼻屎的形状大小都做了细微的描写，让人觉得恶心滑稽之余，不免要有所思考，作者这样写有什么意图，难道就只是为了把人们通常不敢写的丑态描述出来？其实，我个人认为，作者在这里特意写了日常生活中丑陋的偏离大众视野和一般趣味的事件，是想通过对丑的描写来讽刺冠冕堂皇的高贵。生活中美和丑的形态都是千千万万的，能呈现出美和丑的载体也是千千万万的。用美的载体来呈现的美是无暇的高贵的美，用丑的载体来呈现的美是个性的奇异的美；而丑呢，丑上之丑是彻底的丑，丑得理所当然，但是在美的载体上加上丑的意象，这丑则丑得唐突，丑得尖锐。由此可以得出，作者的艺术个性就是在这唐突和尖锐的丑中得到了充分的体现，读者的好奇心也会在文章结尾处获得满足。而在《吵架》中，作者选用厕所作为场景，夫妻两人为了上厕所而争吵，小说中用到了“瓦斯似的胎毒气”，这意象的出现让读者觉得非常的不雅，虽然和上面提到的“鼻屎”出现的场景不同，但在这狭小安静的环境中出现这样的气味更能让人感觉到这股气味的臭。接下去在夫妻两人的对话中，还牵出许多意象，如：死鸡烂蛇，跟屁狗等，从两个人这样的对话中，我们也可以看出他们文化，内涵的高低，从而在单个的意象上就已经达到讽刺的效果。另外，这些意象除了具有讽刺时事动态和人物行为的作用以外，对于文本自身，又有什么样的效果呢？在这里，我突然想起一个不太好听的成语：兵不厌诈。虽然用这个词来形容作家的创作有欠妥帖，可是同一件事情，能否表达得有个性有趣味又不失深刻，那这里面是要融入作家自身的素质，特别是微型小说这类简短的内容不得作者大片铺垫大意驰骋的篇幅精小的文体，就更能考验一个作家选词造句的技巧和材料取舍的精当。就犹如诗歌一样，一个意象有时候就能构成一首意蕴丰富意味深长的诗。如北岛的《生活》，整首诗的内容只有一个字：网。这个“网”的意象就包含了“生活”这个复杂的关系中千丝万缕的关系。因此，在意向

的选举上，忠扬先生在这里表现出了自己独到的一面，其高明之处就是另辟视野，从艺术就是美以外的视角来选举意象，达到了独特又发人深思的效果。

再次，作品体现了作者丰富的想象力。想象是完成一部作品的重要因素，它可以使作品内容变得更加丰富多彩，也可以增强读者阅读时的想象空间。在这本小说集中，可以发现作者的写作几乎都是从小事着手，通过联想想象来达到以小见大的意图。在《改名转运》中，作者由扁想改名转运而联想到众多的“扁”，再联想到取贱名的问题上。作者提出既然贱名好养为何还要改名呢，不如改行罢了。在小说中，我们可以注意到两个人物，一个是想改名的扁，一个是阿正，扁和正是对立的，可以看出作者的特意安排。其实阿正就正好是扁的一个反面，他和“我”都是对扁存有看法的人，用阿正来和阿扁对比，更能讽刺阿扁为人的不正派。在这里，想象、联想与讽刺就达到了更好的结合。在《召见四大天王》中作者把陈水扁的四名部下比做“四大天王”。“四大天王”原是佛教的护法神，后来人们常常用“四大天王”来合称某一领域比较出色的四名人物。那么，作者把游等人称为“四大天王”是否是因为他们出色的成绩呢，其实不然，作者用“四大天王”来概括他们四人是带这很深的讽刺意味的。我们可以看这样一句话，“你们是四大天王，我就是玉皇大帝！”。扁的话里流露出他们对他们的不屑，也能看出扁的心态是要凌驾于他们之上的。通篇来看，作者是通过自称“四大天王”的游等四人和自诩为“玉皇大帝”的扁之间的争斗来写台湾政界要人之间的相互攻击，展示了他们之间复杂的关系。在这里，作者是不可能亲历扁和他手下所谓的“四大天王”的争斗的现场的，他只能是通过一些见闻来联想推断当时的情景，在文本中我们可以看到作者所描写的场景非常有趣，不仅写出了五人的争吵的场面，还联想到了吕雉、李宗吾和秦桧，写到扁眼里流芳百世和遗臭万年的意义。例如扁的话，“贬我？！我本来就是扁，我怕什么贬，再贬，我还是扁，圆不了，既然圆不了，就贬个够吧”。这句话里就能让读者看出扁是什么样一个人，他对是否能让后人记住的问题上，表现出了不能流芳百

世就要遗臭万年的观点。扁用秦桧进行了分析，认为做秦桧也没什么不好，跪的只是一尊破铜烂铁，同样也和岳飞一样留在世人的记忆中。这样扁就认为，流芳百世和遗臭万年达到了一样的效果，就是让后人记住，从此就可以看出扁当政的真正目的了。

另外，在《来一客乌鸦炸酱面》中，乌鸦给人的感觉一般是一个不吉利的消极形象，文中提到若要真的来一客乌鸦炸酱面，是否真的有人去尝试。谈到是否有人去吃乌鸦炸酱面，然后说到为什么要吃乌鸦炸酱面，其实是为了减少乌鸦的数量，“乌鸦不灭，噪音不已”。在这里乌鸦的喻体就不点而破了，通过作者暗示和读者接受之间的贯通就能看出作者的想象和读者的想象已经链接起来了。《四人夜宴》里讲的是夜郎、米蛀虫、苹果梨和莲子蓉一起搞的美食会。在这里，我们单从四个名字就能看出作者独特的想象力，但是这四个人的名字并不是信手拈来的。如苹果梨，是黄皮梨和美国苹果嫁接而来的，不伦不类，这里就暗示了苹果梨不能洁身自好的媚外行径；而米蛀虫呢，就如苹果梨说的，“只会在米缸里蛀米，吃里扒外，跟汉奸没什么区别。”作者是一个想象大师，通过想象形象地写出了反华势力之间的勾结和矛盾，在这过程中，作者主要是通过对反华势力的想象，构造了一个一个夜宴的场景和四人的对话，对话中巧妙地用了谐音，使作者把对现时的观察和自己的想象融合起来，既能增添了文章的趣味，也能给读者保留了很大的想象空间。微型小说篇幅短小之极，若要在小说中融入大量的排场和阐释是很困难的，这就需要读者自己的想象，而读者的想象却是要从作者开始，因此，作者在作品中表现出来的想象力和留给读者的想象空间对增强文本的丰富性提供了更好的条件。

最后是画龙却不点睛的留白手法。梁朝著名画师张僧繇在墙壁上画龙，画完之后给龙点上眼睛，霎时间电闪雷鸣，那画得很逼真的龙化作真飞走了。因此而成了“画龙点睛”的成语，比喻在关键地方简明扼要地点明要旨，使内容生动传神。忠扬先生的《微不？足道！》里，我个人认为作者更多的只是给读者勾勒出一条条龙，却没有明确点名文章的要旨，即用了画龙却不点睛的方法技巧。在阅读小说时，

我能直接感受到的最大特色是他用对话的形式完成了整个小说的过程，并且，在这通篇的对话里头，作者一直用简单的语言把人物和事件都刻画得形象逼真，往往能让读者生发身临其境之感。若结合起以往的阅读经验，我认为文章中的对话，太直白简单则没有味道，太附庸风雅则显得虚假做作。而忠扬先生在这些小说的对话中却能取其中间，乍一看对话的内容给人的感觉虽极为简单，但是却隐含了许多趣味在里面，从而也可以看出看似作者信手拈来的语言其实是通过思考和编织的。在文本中，我们可以发现在许多故事里，作者只是把故事的过程表达出来，而没有点明文章重要表达的目的，或所要批判的对象。就好像一位画家在纸上随性而发，挥笔洒墨，为我们描绘出一幅幅画面，却刻意模糊了作者所要深刻表达的东西，只在纸上给我们暗示和提醒，而这样的暗示和提醒往往给人造成更大的迷惑。记得当初刚刚拿到小说时，为了给自己一个独立的思考空间，我没有急着去读陈葆珍女士的赏析，可是读完之后才发现，虽然一个一个故事逗鲜活地跳跃在我面前，却不知道故事里所要表达的最终目的，这感觉就犹如一个个分不明颜色的气球在水中浮动，花花绿绿懵懵懂懂，却不知道气球是为什么而摆设。结合陈女士的赏析再一次阅读小说之后，才能在恍然大悟之后深深地舒了一口气。

那么，在这样以对话为行文方式的小说文本中，忠扬先生是否让小说的三大要素有所缺失

呢？其实没有，它们就隐含在作者营造出来的对话过程中。如第一篇《断奶奇闻》，表面上看这里的环境是平静的小区，主要人物是王大婶，事件就是王大婶打听润儿断奶的事情。但是仔细阅读思考之后，发现最主要的环境是台独言论沸沸扬扬这时候的大环境，人物是润儿，事件是润儿“断奶”。而这里的“断奶”又有深长的意味：断的是什么奶，是祖宗的奶祖宗的粮食，而去喝带着羊膻味儿的羊奶，实为洋奶。这里看出了润儿忘掉祖宗，崇洋媚外的巴结心理，从而看出其时台湾当政者的态度。由此可见，即使是在传统视野中，作者小说的结构也是完整的，并且作者的写作意图也就如同海明威所说的冰山原则一样，七分藏三分露，隐隐约约地漂浮在文本所铺展的水面上了。

综上所述，忠扬先生的《微不？足道！》是一本充满艺术个性的小说集。小说中时常出现却表现得忽藏忽露的反讽技巧，作者选用的充满个性的意象和作者丰富的想象和联想，以及以日常言语中简单的对话作为形式的文章结构，等等一同来构成了一篇篇简短又耐人寻味的小小说。这些小说需要读者慢慢品味才能体会其中的奥妙，这就犹如一杯清茶，初含在嘴里时似乎没有什么味道，可当我们慢慢的让茶水铺满整个口腔时，就能感觉到一丝丝清香，带着温热的清凉弥漫在整个舌头和眼睛的感觉里，让人感到长久的惊讶和愉悦，回味无穷。总之，忠扬先生的小说短小精炼，但足矣。



《新世纪学刊》第九期

第160页《汉语的同字异序词》勘误表

栏	行	误	正
1	3	ān wèi	ānwèi
1	5	lǎo fǎ	lǎofǎ
1	6	(cháng	(cháng
1	7	chù zhǎng	chùzhǎng
1	8	zhí chēng	zhíchēng
1	9	hén uǎn	hénuǎn
1	11	ér gē	érgē
1	12	gē r	gēr
1	13	mǎ ma hēi	māmahēi
1	14	hēi ma ma	hēimama
2	15	《同字异序词辞典》	《古今同字异序词辞典》
2	倒数13-12	一一ノ、	一一ノ、
2	倒数5	ān wei' ān wei	ānwei' ānwei
2	倒数4、3	jiē jiē bā bā	jiējiebābā



编后语

十年，即使在一个人的生命中也不是短的，对于处在寒冬的严峻困境中的新华文学界来说，像《新世纪学刊》这样一份纯理论学术刊物能够生存十年，且还在不断成长，我们感到十分欣慰。但细细思索，我们也不感到意外。我们靠的是同人的热忱、坚持的精神，是他们把此学刊带大起来的。教我们更高兴的是，一路走来，我们逐步引进的新的骨干分子，是年轻而又充满活力的，他们那种对文学艺术的真诚的爱与原意出钱出力的精神，让我们好像在最黑暗的黎明前听到了嘹亮的鸡啼。锦上添花的是，在民间默默推动民族文化的义士，在获知了我们在逆境中弘扬民族文化时，也见义勇为而无私地加入了我们的队伍，在精神和财力上给予我们鼓励和资助。我们的学刊应该会有另外一个或多个十年的生命，这是我们的期待。

在学刊的走向与方针方面，从开始到现在，我们基本上没做太大太多的改变。我们从当初的“立足本土，放眼世界”到中期的逐渐转向“立足本土，环视亚洲”，变的只是更加关注与我们同舟共济的亚细安。但这只是重点的稍微调整，而不是方向的整个改变。我们从第五期就开始逐步引进有关亚细安各国华文文学的研究文字，此期所刊登的马峰的《新时期印华微型小说发展概述》可说是个分水岭。截至今日，我们已介绍过菲律宾、越南、文莱

以及印尼的华文文学概况，我们会继续朝此方向发展。

《新世纪学刊》虽为纯学术刊物，但不为特定的思想意识所束缚。我们不主张用某一套特定的理论去解说事物或现象，而是强调从错综复杂的事物或现象本身中寻找隐藏于其中的道理，并使之系统化、理论化。当然我们也并不排斥适当运用相关理论来剖析问题。我们要郑重声明的是，就和《新世纪文艺》的取稿准则一样，《新世纪学刊》欢迎一切不同观点的文章，但所有论文中的观点并不代表我们的立场，那只是相关作者的见解。

我们深信，在这丰衣足食的小岛上，相对来说是很贫瘠的民族文化这些年来已渐渐地“日薄西山”，再不做点保存民族魂的工作，我们会对不起子孙的。我们逆水行舟，但不孤单；我们仍然处在黎明来临前的最黯淡时刻，但我们已听到晨鸡的啼叫；我们依旧到处在寻找知音，但我们的队伍已日益壮大。

人类的发展史似乎已来到一个关键性的转折点，东西方文明正在相互碰撞，过度发展的物质成就已异化了人类的本性，人类来到了必须再三反思的阶段。本学刊探讨的主要的是文史哲问题，但这些课题却是最深入地触及人类灵魂的，我们坚守本位，负起应负的时代责任，希望藉此能对时代的转向有点贡献。



The image displays a collection of seven book covers from the 'New Asia Literature Series' (新亚文学系列). The books are arranged in a collage-like fashion, overlapping each other. The covers include:

- Top Left:** 'New Asia Literary Criticism Collection' (新马文学评论集) by Tan Sui (詹沛邦) and Ng Siu-tung (吴少东). The cover features a map of Southeast Asia.
- Top Center:** 'New Asia Seven Poets Collection' (新华七人诗选集) by Tang Yi (阮昊), Chen Yi (陈宜), and others. The cover shows a landscape with a bridge.
- Top Right:** 'Night Vision' (夜眼) by Tan Sui (詹沛邦). The cover has a dark, abstract design.
- Middle Left:** 'New Asia Literary Criticism Collection' (新马文学评论集) by Tan Sui (詹沛邦) and Ng Siu-tung (吴少东). The cover features a cityscape at night.
- Middle Center:** 'Micro Novels and Their Appreciation' (一凡微型小说及其赏析) by Wang Jie (王健) and others. The cover shows a landscape with a bridge.
- Middle Right:** 'Night Vision' (夜眼) by Tan Sui (詹沛邦). The cover has a dark, abstract design.
- Bottom Left:** 'Night Vision' (夜眼) by Tan Sui (詹沛邦). The cover features a cityscape at night.
- Bottom Right:** 'Night Vision' (夜眼) by Tan Sui (詹沛邦). The cover has a dark, abstract design.



新世纪学刊创刊十周年誌庆

春风拂艺苑
红日照文坛

郑九章恭贺

廖寶根书





新世纪学刊

MICA(P) 058/10/2009

Published by

Si Ya She 斯雅舍

Block 12, Ghim Moh Road,

#06--04, Singapore 270012

Tel: (65) 9012-2319

ISSN 0219-6085



售价 (本地S\$12/=)
外地U.S.\$10/=)