

新世纪学刊

第十三期

新世纪学刊

New Century Journal

第十三期



新世纪学刊

钟繇 (151—230) 字元常河南长葛人，三国时期魏国的杰出书法家，在书坛上影响深远。楷书用笔刚柔得当，温醇高雅，其点画、相配得体，竖画已用侧起斜势的中锋，撇画精面短，捺笔不重顿，隐含了大小，开合的种种变化，深得错综起伏之意，极尽丰富含蓄之美。



新加坡 斯雅舍 出版

要目：

- ◎ 心目中理想的文学大系
- ◎ 东南亚华语戏剧：问题与领域
- ◎ 新马华文作家对鲁迅经典的重写
- ◎ 狮城诗人对唐文化与唐诗的情意结
- ◎ 《新华文学大系·戏剧集》所体现的时代精神

MICA (P) 045/10/2012

Published by
Si Ya She 斯雅舍
Block 22 Ghim Moh Link,
#11-206, Singapore 271022
Tel: (65) 9012-2319

ISSN 0219-6085

ISSN 0219-6085



售价 (本地 S\$12/=)
外地 U.S. \$10/=)

● 斯雅舍 出版

新加坡斯雅舍2013年度最新出版
世华文学研创会《创作丛书系列》



购买一套两本
世华创作丛书：
政仪 著《凭栏遥思》、
王永刚著《寄生》

优惠价：S\$40.00

将免费获得：

《新华文学大系》之《短篇小说集》及《中篇小说集》各一册。



** 海外订购 US\$40
(马来西亚例外)

订购单

姓名	(中)	(英)
联络	地址	
	电话	电邮
订购数量	套数	总额 (\$)

付款方式 请用划线支票，抬头请写

THE WORLD CHINESE LITERATURE SOCIETY

支票连同填妥之订购单寄至：

BLOCK 22, #11-206, GHIM MOH LINK, SINGAPORE 271022.

支票号码

心得自在

郑琳

新力

人与梅化一样情

巧事传心

张瘦石

吴以湘

其隆

吴以湘印

颜禄之钵

廖冠东篆刻

新世纪季刊

New Century Journal

第十三期



亚细安（东盟）地区大型世华学术理论年刊

斯雅舍 出版

本学刊编辑及编务顾问

新世纪学刊第十三期（2013 年 8 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：Block22, Ghim Moh Link, #11-206,

Singapore 271022

Tel: (65) 6343-0461

封面设计与刊名题字：廖宝强

排版装帧：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: (65) 6292-8967

发行：今古书画店

BLK.231, Bain Street #02-11

Bras Basah Complex

Singapore 180231

Tel: 6338-5380

准证号码：MICA(P)045/10/2012

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：郑九章先生

本刊各国与区域顾问：

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 厦门大学文学学院院长、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

□ 亚细安文学研究

- 心目中理想的文学大系 杨松年 001
——我对新华文学大系的建言
- 为何要编纂新华文学大系? 欧清池 004
- 东南亚华语戏剧: 问题与领域 周 宁 006
- 新马华文作家对鲁迅经典的重写 张松健 017
- 后苏哈多时代印华文学的喜忧 林岸松 039
- 马来奕县 罗 泊 046
——汶莱华文文学的摇篮
- 据理回驳, 廓清误会 甄 供 050
——方修回应文字纠葛的手法

□ 中国文史课题探讨

- 聊寄心声于异邦 李 勇 060
——论 20 世纪五六十年代冰心的翻译
- 论《水浒传》的复仇文化并反思“农民起义论” 黄治澎 067
- 莫言小说语言初探 王文振 082
- 雅俗交融论《聊斋志异》与《聊斋俚曲》 陈丽湘 086
- 从《和陶归去来兮辞》看苏轼“和陶诗”的创作思维 陈月慧 092
- 狮城诗人对唐文化与唐诗的情意结 黄治澎 097
- 陈寅恪在史学研究中的考证与发现 张森林 104
- 遗失的美人鱼 廖瑞昀 112
——姜烨《苏州河》的精神分析
- 错愕时代的人性悲剧 鲍士将 116
——《最后一名女知青》叙事空间的解读
- 无法挣脱的命运网 徐 倩 121
——《妻妾成群》人物悲剧性分析
- 论苏州园林的“文心” 曹林娣 124
- 室雅何须大, 花香不在多 孟 琳 130

□ 争鸣

论钱基博、钱钟书对王国维文学研究的批评 ——以《现代中国文学史》《谈艺录》为中心	李 庆	134
中华文化与东南亚文化关系的思考 ——兼评孔子学院在亚太各地普兴的历史意义	陈 列	143
巡戈于后现代的海域 ——简析罗青的诗歌与水墨画之后现代倾向	李树枝	148
这些年，点滴在心头 ——我写短篇小说的小结	碧 澄	156

□ 书评

苍茫大地，谁主沉浮？ ——读黄治澎主编《新华文学大系·戏剧集上册》	胡 艳	170
诗心随世运 历久而弥新 ——梁钺诗歌论	郭惠芬	171
“微”之四维 ——朵拉微型小说读后所悟	曹惠民	179
浅论风沙雁抒情散文的艺术特色	刘贤吉	182

□ 编后语

184

□ 启事

184

心目中理想的文学大系

——我对新华文学大系的建言

杨松年

《新华文学大系》（戏剧上集）的出版，对新加坡华文文学发展史来说，是一件大事。与新加坡华文文学有关大系的出版，始于方修的《马华新文学大系》，收集新马战前新文学作品，共十册，其中有理论、诗歌、散文、小说、出版史料，以及剧运特辑，对后来整个大中华地区的文学大系的出版影响很大。首先接受方修大系影响的是由李廷辉主编的《新马华文文学大系》，收集二战以后至1965年新加坡独立前的新马华文文学作品，共八册，包括理论、小说、诗歌、散文、戏剧、史料。之后中国出版社支援新加坡文艺协会出版《新加坡当代华文文学大系》，一套四册：散文、诗歌、小说上下集，但规模较小。

《新华文学大系》收集1965年后至2010年的新加坡华文文学作品，目标是一套十四册包含各文体以及史料的大系，可以说是承继方修和李廷辉大系的另一项巨大的工程。

大系的意思是大的系统，或是把相关的材料汇集起来。和新文学开始时期多引进日本用语一样，大系原本用于日本。上个世纪初，日本出版的佛学系列著作，曾用上大系的名称，如日本明治四十三年（1911）开始刊行的禅学大系，共八卷；大正六年（1917）开始日本佛教大系刊行会刊行的佛教大系，共六十四册，至昭和十三年（1938）才完成。日本大系的理念对早期中国学者和作者有着不小的影响。在新中国新文学大系第一辑出版前后，郭沫若已经在1934年和1935出版两套大系：《两周金文辞大系图录》5册和《周金文辞大系考释》3册，而且都是在日本出版的。

自从大系的名称引进中国，特别是第一辑中国新文学大系出版成功，受到文化界的赞许之后，在海外，在中国先后引起重大的影响。在海

外，七十年代起，曾经引起一阵旋风，在中国，八十年代后，更是惊人。单是文学范围以外名称为大系的，有数理科学的，如中国数学史大系；有音乐艺术的，如中国音乐文物大系；有民俗文化的，如中国民俗大系，三十册。世界文化史故事大系；有收藏趣品的，如中华人民共和国人民币大系；有收藏珍品的，如故宫博物院藏文物珍品大系，等等。不过，这不是本文所要论述的部分，不一一说明。要说的是，文学大系也出现了，而且比其他方面的大系，更要丰富，不但在中国国内流行，更遍及海外中华文化地区。

文学大系的林林总总

第一辑中国新文学大系收集（1917-1927）年的作品，于1935年出版，出版后，迎来各方的赞誉。于是有第二辑至第五辑相继的推出。第二辑收集（1927-1937）年的作品，1982年年底才开始出版，距离第一辑出版，已是四十多年后的事。第三辑收集（1937-1949）年的作品，于1991年出版。1991年推出第四辑，收集（1949-1976）年的作品。第五辑收集（1976-2000）年的作品，于2005年出版。

中国新文学大系之外，又可以看到各式各样的文学大系的出版，有古典文学的，如《明清善本禁毁小说大系》二十余部。有近代文学的，如中国近代文学大系12专集，30册。上海书店出版。2012年。如《中国近代小说大系》5辑80册，江西人民出版社出版。1988年至1996年。有强调年代的，如新中国60年文学大系，长江文艺出版社出版，收集建国60年以来文学篇章。21世纪中国文学大系，春风出版社出版，2010年。有偏重文体的，如《中国文学批评大系》，苏州大学出版社出版。分《1949-1959》、《1960-1969》、

《1970-1979》、《1980-1989》、《1990-1999》等6卷。《21世纪中国纪实文学大系(2000-2011)》，文汇出版社出版。有专选地域的，如东北现代文学大系8卷14集，沈阳出版社出版，收集1919年至1949年东北地区的作品；《河南新文学大系》9卷10册。收集河南新文学的创作。有儿童女性的，如中国新时期幼儿文学大系》，未来出版社出版。6卷7册，收入1978年至1995年幼儿文学作品。中国儿童文学大系，希望出版社出版，2009年。我又看到类似古代的总集和论诗绝句的类别一一上演。

中国以外地区出版的大系

前文提及，文学大系的出版，不但在中国国内流行，也遍及海外。可以说，海外文学组织和文学有心人对编辑文学大系的热心，丝毫不减国内。在第一辑中国新文学大系于1935年出版之后，1982年第二辑还没有推出，以及其他各文学大系还没涌现之前，出版文学大系的工作，落在海外华文文学工作者之上。首先致力于这项工作的，是新加坡的方修。方修主编的《马华新文学大系》，共10册，收集二战之前(1919年——1942年)的新加坡、马来亚作品。这部大系的出版，影响极大。先是新加坡教育出版社，在当时教育部支持下，推出新马华文文学大系，选取二战以后至新加坡独立前的文学作品。共八册。之后台湾先后出版了几部文学大系。台湾巨人出版社于1972年出版中国现代文学大系8册，台湾九歌出版社于1979年出版《中国现代文学大系(一)》，共15册，于2003年出版。中国现代文学大系(二)，共12册，在文学大系出版上付出巨大的努力。方修后来也出版战后马华文学大系，但只出版其中的《小说一集》、《戏剧一集》、《散文一集》，及《诗集》。马来西亚作家协会也在2001年出版《马华文学大系》10册。

而中国出版社也支援新加坡文艺协会也出版新加坡当代华文文学大系，一套四册：散文、诗歌、小说上下集。中国友谊公司出版《台港澳暨海外华文文学大系》，分小说卷、散文卷、诗歌卷、戏剧卷、电影文学卷、报导文学卷和文论卷。鹭江出版社出版《东南亚华文文学大系》50册，收有新加坡、马来西亚、泰国、菲律宾、印度尼西亚五国50作者的代表作品。

4. 理想的文学大系：

大系虽然是选集，然而我理想中的大系应高于选集，它应有文学历史的脉络。就大系的定义是把资料汇集起来的意思说，选集符合大系的定义，但如果我们对大系有更高要求的话，大系和选集是不同的。中国新文学大系第一辑之所以得到高度的肯定，就在于主持者对大系有更高的要求，注意所选录的各作品文体的发展历史。因此有人称赞赵家璧借着大系中的导言和总序，已将选家之学提升至文学史家之学。方修之所以能有次第有系统地撰写他的战前马华新文学史，就在于他所编辑的《马华新文学大系》中的作品收集与编排，已有文学史的脉络。台湾作家柏杨有意编辑新加坡文学大系，曾经请当时南洋商报编辑李向的帮忙，收集新加坡文学作品，并在一个座谈会上与当时新加坡写作人协会会长黄孟文与新加坡文艺研究会会长杨松年一块讨论有关的问题。当时柏杨把他的计划称为新加坡文学大系的计划。会上杨松年表示大系和选集的不同。大系要具有更高的意义，注意作品的历史，大系应当要有文学史的脉络，不只是作品的选而已。柏杨应该是同意这种见解。后来这套选集出版了，书名不称大系，而作新加坡共和国文学选集。当前的大系，多止于文学作品的选编而已，看不到文学史的脉络，有些大系的选编更为差劲，编者为了省时省事，竟采用征稿或向作者约稿，试想这样的大系，如何展现文学的历史，又如何展现编者的文学观与史观呢？

我很高兴地看到就要发布的新华文学大系(戏剧集)很能够注意历史的脉络来选编作品。书前黄治澎的导言，洋洋数万言，基本上就是一部独立后的新加坡戏剧发展史。内容不仅论述戏剧的发展，更能结合新加坡的政治、社会、文化环境的变化来阐述新加坡华文戏剧的发展。照顾历史脉络的选编以及论述戏剧发展的导言，已使得这部大系超越一般选集的局限，它已经不是一般的选本之学，而是文学史范畴之学。

我也很高兴地看到，这套大系的推动者的抱负很大。他们不但要推出第一套新华文学大系，而且肯下重本，依据他们的文学观，尽量呈现他们心目中的文学风景。从第一本大系的厚度可以了解其中的情形。

不过，对这套文学大系的后续编辑，我有两

点建言：

i. 大系除了选编作者的作品外，也应该重视文学创作以外的文学经营。赵家璧表示，他理想的大系要在某一体文集前有篇导言，除了对作家作品评价外，每个文学团体有一篇历史。赵家璧显然看到在保存文献上，在纪录文学发展的历史上，文学创作以外文学经营资料的重要性。当我们谈到文学史或文学大系应当重视文学创作以外文学经营的部分时，实际上我们正接触一个很基本的问题，文学是什么？文学的范围是什么？不论是昭明太子所说的“沉吟风谣，流连哀思，谓之文”，将文理解谓抒情文学，或是刘勰统称“文”（韵文），“笔”（无韵之文）为文学，或是今日文学界所称的文学，都是指文学作品而言，然而，文学就等于文学作品，文学史就等于文学作家作品史么？我认为是有待商榷的。

当我们提及五四新文学时，我们会特别提及《新青年》等杂志的贡献，然而在其他文学发展阶段，就没有什么副刊或杂志起着推动文学的重大作用么？当一些文学史作者提及上个世纪二十年代的文学时，多会提到文学研究会、创作社的文学推动，问题是，当时除了这两个团体外，就没有什么重要的团体么，其他阶段文学团体所扮演的角色呢？可以说，目前的现当代文学史著作，多是一本本的作家作品史。而作家作品的历史就等于文学史么？

研究战前新马华文文学的学者都知道，没有报章文学副刊的推动，新马华文文学史将是一页页的空白。东南亚其他地区的华文文学也是如此。因为当时这些地区文学单行本的出版太少了，杰出的作者也不多，因此更引起我们的思考：文学的舞台就只能容纳作家与作品么？为什么文学经营例如文学团体、文学副刊杂志、文学出版社、文学研究机构等等都曾为文学的推动付出巨大的努力，而文学舞台却没有他们的位置？更进一步地会问：欠缺文学经营者参与的文学史，是不是有着缺陷的文学史？由此再进一步询问，如果我们能将文学的定义放宽一些，将文学创作以外的文学活动，包括文学团体活动、文学出版社活动和文学媒体活动也置于文学的定义与范畴之内，是不是可以回答我上述的疑问？

目前的文学大系多是一系列的文学作品汇

集，多数看不到文学团体、文学媒体与出版社、研究机构等的资料。这些资料不少，团体的介绍、团体的成立宣言、发展计划等，文学副刊杂志的发刊词、各期的编后话、启事等，文学出版社的出版纪录，文学研究机构的努力等等都是有关的讯息。有些大系比较重视这些资料，将其中一些资料置于史料或出版史料中，或书写于各集前的序言中，但相当简单。这和文学史编写者将这些资料置于背景部分一样，是不足够的。它们应当在各文集中有其与作品相等位置的处理。

ii. 大系中所选作者与团体和媒体负责人应有小传介绍，小传应包含有关人士与作品的评价。赵家璧表示：他理想的大系所选作家，都应该附一小传。这是应该给予大力支持的。选编作品后对作者应有小传介绍，是中国文化的传统。古代选家选录作品后，会在有关作者的作品第一次出现时通过小传介绍。前述的文学选集如钱谦益的《列朝诗集》、沈德潜的诗选都是如此。有些小传较简单，只是介绍作者字号、籍贯、官阶、生平与著作等等。有些小传非常详细，像钱谦益的《列朝诗集》，除了说明作者字号、籍贯、官阶、生平与著作外，在一些重要的作者小传中，还可以看到选者对当时的诗风、诗派、作者、作品的批评，选者对当时诗作的发展，对诗作创作的意见，对有关诗人及其作品的评价。它的评论价值很高。所以后来有人把这些小传的文字刻印出来，单独合为一集，称为《列朝诗集小传》。中华书局更铅印成上下两集出版。清初还有另一套明诗选集朱彝尊的明诗综，是不满钱谦益列朝诗集而编选的巨大选集，诗人小传也写得非常丰富，集合起来甚至比一般诗话之作更可观，于是有人也把它集合并刻印起来，称为《静居堂诗话》。因此大系各集的作者与文学经营者的介绍，应当写得详细些，不妨置于作品或有关资料的前面，而不是概括性地书写在序言或导言中。

总之，我心目中理想的文学大系，既要有精彩的作品编选，也要有文学团体，文学媒体资料的汇集，并要有文学发展的脉络。这样的大系，不会流于只是文学作者与作品的汇集，而由这样的大系所呈现的文学史，也不会流于作者作品史，从而能比较多方面地展现文学发展的面貌。

本文是作者 2012 年 11 月 10 日在《新华文学大系》之《戏剧集》上册发布会上的讲话

为何要编纂新华文学大系？

欧清池

1、大系四种

新加坡独立至今已近 50 年，在这段期间，有关新马华文文学大系的出版情况，据我手头拥有的资料看来，计有 (1) 李廷辉等人于 1970 年编纂的《新马华文文学大系》，共 8 册，所选作品始于 1945 年，终于 1965 年。此大系可以说还没涵盖新加坡独立以来的作品，且各种文体的绪论论述深度与广度有不小的差距。(2) 方修在 1979-1982 年编纂的《马华新文学大系(战后)》，没出齐全，我手头只有《诗集》、《散文一集》、《戏剧一集》及《小说一集》；(3) 其后，在 20 世纪 90 年代末至 21 世纪初，方修又编纂了《战后新马文学大系》，也没出齐，我手头只有《诗集》、《戏剧集》、《小说集》一以及《小说集》二，所选作品基本上只到 1976 年左右。(4) 1990 年代初，新加坡文艺协会出版了《新加坡当代华文文学大系》，计小说二册、散文、诗歌各一册，所选作品截至 1980 年代末，在文体与规模上都可以扩大；其前言评析战后新马华文文学发展概况也稍嫌简略。后记只说明编纂缘起，也有可供开拓的空间。

2、三种作品选集

此外，在这段时期，不以大系名义出版的较有分量的新加坡华文文学作品集有：(1) 南洋商报及新加坡写作人协会于 1982 年出版的《吾土吾民作品选》，计有散文集、诗歌集、戏剧集、小说集(2 册)以及《我们的歌》6 册。(2) 柏杨于 1982 年主编的《新加坡共和国华文文学作品选集》，分为《小说篇》、《散文篇》、《杂文篇》、《诗歌篇》以及《史料篇》，共 5 册。(3) 新加坡文艺协会于 1994 年主编的《新加坡抒情诗歌选》、《新加坡散文选》、《新加坡微型小说选》以及《新加坡女作家小说选》。这一

些选集的绪论都没全面、深入阐述新华文学发展轨迹。

由此看来，近 50 年来，有关新加坡文学作品集的编纂不可说没人作，但似乎就是缺少一套全面收集作品，深入论述新华文学发展概况的大系。

3、新跃大系办中文系

新跃大学从 1999 年开始开办中文系并招生授课，13 年来培养了一大群对中华文化、文学、乃至新马华文文学有素养，对书写论文有基本功力的队伍，而世华文学研创会的会员及理事大多数是新跃大学的师生，这就为我会“提供了编纂大系的人力资源。”

4、楼兰废墟教人唏嘘

另一方面，我们深感于楼兰古国当年的当政者缺乏远见，没在国力最兴盛时认识到历史与文化的重要性，并努力保存历史文物，以致造成目前空留一片断垣残壁的惨象，令我们只能对着这个废墟唏嘘感叹，而无由想象楼兰当年雕栏玉砌的堂皇建筑以及悠远的古老文化。

5、玛雅遗迹前车之鉴

玛雅人天真纯良随意向西班牙人展示自己的先进文化，致遭到残酷无情义的西班牙殖民主义者的全面摧残，使得这可能是人类史上最早、最发达的玛雅文化于今只留下三部典籍和一些石碑、壁画；令后代有心人无论下了多大苦功，却始终无法寻回可能是世界上最早、最发达的玛雅文明的全貌，这也很叫我们觉得遗憾。

这两项历史事件都叫我们扼腕叹息，也惊醒了我们：如果我们在此时不再作一点保留族群文化的工作，我们的文化很可能也会成为玛雅文化，

而 100 年后我们的家园又将是什么模样?

我们怀着对上述两个历史事件的哀伤,本着为了记忆,不是为了永恒的信念,我们计划出版新华文学大系,让后人对我们的历史、文化有所参照。本大系就是在这样的忧思中诞生的。

6、南美洲日裔日语变种

与此同时,我们也看到现实生活中的南美洲日裔由于长期缺少机会运用日语,他们所说的日语既没正确的文法、又夹杂土语,是日本人听不懂的日语。因此,有些南美洲的日裔为了能说正确的、日本人听得懂的日语,每年都有不少人回去东京学正确的日语。我们如果不慎防,我们的下一代难道不会成为南美洲的日裔吗?这是我们甚为担忧的,这也让我们更感到非得编好大系不可。

7、编委筹组原则

我们的编委是以这样的原则来组成的:我们既邀请资深作家,也引进文坛新人当编辑。我们所邀请的资深作家都是在他们所负责的文体领域里有一定的创作成就的,他们对新加坡文坛动向,文学发展走向较熟悉,他们可起引导、领航作用;文坛新人则都是受过专业学术训练的,他们在大专学府里有系统地学过新马华文文学史,也撰写过相关的学术论文,在评论文章方面有一定的理论基础、功力。我们相信,资深作家与文坛新人的相互配合,应该能够编选出一套具有学术水平的大系来。

8、及时培养接班人

最重要的一点是:我们得及时培养接班人,这也是我们引进文坛新人当编辑的原因之一。如果后继无人,那我们所编纂的大系将是新华文学长河终结的纪念碑。我们希望,且在实实在在地

带领较年轻的文坛新人、学人进入新华文坛,让他们成为明日的文坛明星。这样子做,我们编纂的大系才有可能不仅仅是为了记忆,而且也是为了永恒。

9、选稿标准

我们是从文学乃审美意识形态的角度来选稿,重视作品的艺术性、可读性,也没忽略作品的思想内容。我们不分派别,以宽阔胸怀,平等态度对待各个派别的作品,不带成见,择优而选,完全抛开个人感情作用。我们感谢作家或已故作家的家属,准许我们把所选的作品收入大系,因为他们的慷慨允许,将使全世界爱好华文文学的人都有机会欣赏新华文学的佳作。

10、戏剧集选稿依据

《新华文学大系·戏剧集》是以新加坡独立后的华语话剧创作为依据,经过整理、编辑而成的一套舞台话剧集,分上下册。戏剧集是在方修《战后新马文学大学·戏剧集》、连奇《新加坡现实主义话剧的思潮演变(1945-1990)》以及柯思仁《戏聚现场》的基础上,建构出另一戏剧史观,来考察新加坡华语话剧从 1965 年以来在主题与形式上的发展脉络。

11、绪论书写方法

戏剧集主编黄治澎运用纵向与横向史观以及相关的文学理论,搜录了大量文献,剧本资料,戏剧体系,结合历史情境,从现代视角切入,以归纳、演绎、类比、推理来追溯与探讨新华话剧的发展规律,且解构各种意识形态长期影响下的话语话剧的社会活动功能,力求还原戏剧文学的审美创造属性。我们因此相信这套大系应该可以有供大家参照的价值!

本文是作者 2012 年 11 月 10 日在《新华文学大系》之《戏剧集》上册发布会暨座谈会上的讲稿。

东南亚华语戏剧：问题与领域¹

周 宁

一

东南亚中国古称“南洋”或“南海”，东南亚是现代地理学与地缘政治学概念，出现于第二次世界大战。东南亚 10 国，分布在中南半岛与马来群岛，中南半岛 5 国，有越南、老挝、柬埔寨、泰国、缅甸，马来群岛 5 国，有马来西亚、新加坡、印度尼西亚、文莱和菲律宾。中国与东南亚山海相连，人文相通，海上与陆地交通发达，在历史上有着密切的人员、商贸、政治、文化方面的往来。近代以来，中国移民流布世界，3600 多万海外华人，有近 2500 万居住在东南亚，绝大多数成为所在国的公民。

有海水处有华人，有华人处，就有华人的语言文化、文学艺术。华人移民海外，不仅把自己的风俗语言带到世界各地，也把中国的诗歌散文、戏曲小说、音乐绘画带到他们所在的国家地区，作为族群生活与文化认同的形式，发扬光大。在一个多元现代化全球化的世界里，多元不仅意味着本土化的向度，还意味着西方文化之外其他文化的全球化问题。世界的全球化进程也包括中华文化的全球化，其中华人的文学艺术正跨越国家界限，以民族语言文化为基础建立一个“想象的疆域”。

2500 万华人分布在东南亚 10 国，占海外华人的 70% 强。以新加坡、马来西亚、印度尼西亚、泰国、菲律宾、越南等国为主的华语艺术与文学，不仅源远流长，而且影响广大，其中最重要的是华语戏剧。华语话剧、歌舞剧几乎与中国同时出现，戏曲演出至少在记载中可以追溯到清初，流行的方言剧种主要为潮剧、粤剧、汉剧、闽剧、高甲戏、歌仔戏、莆仙戏、琼剧、广西彩调等。

东南亚华语戏剧，指东南亚地区用华语创作、演出、观赏、评论的戏剧活动。东南亚华语戏剧主要出现在泰国、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾五个国家，文莱、越南、缅甸、柬埔寨、老挝，

虽也有华语戏曲演出甚至华语话剧创作，但相对规模小，难以进行戏剧史讨论。东南亚华语戏剧主要包括戏曲、话剧两大类。戏曲多为闽粤琼赣方言剧种，用方言演出，受各自方言群体喜爱，也包括京剧，一度流传在新马等地华人上流社会。话剧多用现代白话创作、标准华语演出，观众主要在城市华人社区、学校以及社会公共团体。鉴于东南亚华人的方言族群传统，方言话剧的出现也是一大特色。华语戏剧除戏曲与话剧两大戏剧类型外，华语戏剧活动还包括歌舞剧、木偶戏、皮影戏、南音等多种演出形式。

东南亚华语戏剧用华文创作、华语方言与普通话演出，其概念的基点是“华语”。在东南亚多元种族多元文化多元语言的社会结构中，语言界定戏剧的概念不仅重要，而且表现出特定的复杂性。印度尼西亚华人用“通俗马来语”改编演出中国传统剧目，属于华语戏曲在东南亚的延伸发展、变异涵化的成果。泰语潮剧用泰语演唱潮剧，唱腔锣鼓、招式行头依旧，但已动摇了华语戏曲的根基。新加坡现代实验戏剧探索多语话剧，从元戏剧的角度反思戏剧的语言界限。这些戏剧活动划定了东南亚华语戏剧的流动的外延。

东南亚华语戏剧属于东南亚国家的戏剧，从华侨戏剧到华人戏剧，从南来的中国戏剧到本地化的南洋戏剧，经历了一个本地化的过程。东南亚华语戏剧的国家地区归属感逐渐明确，只有在东南亚本地形成创作、演出、观赏传统的戏剧活动，才属于东南亚华语戏剧。中国的许多剧种都曾到东南亚国家演出，从昆曲到豫剧、从川剧到河北梆子，但这些剧种并没有在东南亚生根成长，也不属于东南亚华语戏剧史探讨的范围。东南亚华语戏剧史研究关注的是东南亚华语戏剧的移植、形成、变异、发展的过程，以及该过程中出现的本地化与中国化、传统性与现代性、政治功能与艺术本体、戏剧史的连续与断裂等方面的

问题。

二

东南亚华语戏剧是一个整体，但却是建立在东南亚不同国家华语戏剧活动及其相互关联的关系结构上的整体。人说“有大海的地方就有潮声，有潮声的地方就有潮剧”。潮剧自清初传入泰国，到20世纪初已经蔚为大观，1930年代中期，泰华潮剧发展出现了第一次高峰。随后抗战热潮又为泰华潮剧提供了更广泛的社会基础与更严肃的艺术意义。综观泰华潮剧发展的历史，它经历了滥觞——最高潮——次高潮——低谷——转机五个完整的阶段，展示了特有的艺术成就与问题。1940年代后期至1970年代初，泰华潮剧的变革与泰国潮剧电影、1970年代中期至今的泰语潮剧及泰国潮剧的民俗化：酬神潮剧和庙堂潮乐，都是值得研究的重要问题。来自家乡的剧种，随着潮汕移民的足迹，从潮州到曼谷，从曼谷到槟城，从新加坡到雅加达，1930-1940年代，中国战乱，泰国一度成为世界潮剧的中心，后来甚至发展出“泰语潮剧”。最初泰国潮剧演的都是中国传统剧目，表演形式和演出体制均为对中国潮剧的继承，潮剧现代化与本土化的问题出现，潮剧电影与泰语潮剧的探索，都是潮剧现代化与本土化尝试的成果。

粤闽沿海移民将粤剧、潮剧、汉剧、琼剧带到泰国、马来西亚、印度尼西亚等地，闽地移民则将歌仔戏、高甲戏、莆仙戏以及优雅的南音推广到菲律宾、新加坡与马来西亚。中国戏剧世界化的同时，也在所在国家地区本土化。中国现代话剧诞生于“五四”运动前后，几乎同时就传到新加坡、马来西亚等地，从新剧到“南洋新兴戏剧运动”，新马两地的华人戏剧家很快就提出创造有南洋特色的新剧的问题。我们研究东南亚华语戏剧，始终在两个思考向度下进行，一是华语戏剧的世界化向度，二是华语戏剧的本地化向度。

东南亚华语戏剧历史悠久，而且至今演出频繁，受众广，是东南亚华人中最普及的艺术形式。从国别艺术看，东南亚华语戏剧属于外国艺术，从民族艺术看，它又是本民族艺术，是在中国本土之外华语戏剧中规模最大、成就最高、历史最长的一支。泰国华侨华人主要来自广东海南福建，根据他们的祖籍构成，泰国流行的华语戏曲剧种

主要是潮剧、粤剧、琼剧和福建戏。潮剧是泰华戏曲的强势剧种，自身经历了发生发展、高潮衰落、转机振兴的过程；琼剧艺术发展近一个世纪，有顺境有逆境，有努力有革新，却并无大起大落；粤剧萌芽在抗战烽火中，战后不断发展，中国剧团的影响，本地戏班与华人社会的支持，使泰国华语戏曲舞台一直生机不断。泰语潮剧的出现，标志着华语戏曲本地化的决定性的一步，它对华语戏曲观念与形式都提出大胆的挑战，动摇了华语戏曲的“华语”基础，尽管它可能还保留了潮剧的唱腔、表演程序、传统剧目，但毕竟已经不是华语的戏曲，也不一定是华人演、华人看。

泰华戏剧有它自己独立的历史，在具体的社会历史语境中研究泰华戏剧传播、演变以及与中国戏剧互动的过程，不仅有助于探索泰华戏剧的发展规律，发掘其艺术魅力和社会价值，而且有助于了解中国文化传统在泰国的流变，把握泰国华侨华人的生存境况与文化心理。泰国华语话剧史的起点可以追溯到1922年《小说林》转载洪深的话剧《赵阎王》。而真正泰华话剧的创作演出，则到了抗战时期。抗战燃起了泰国华侨华人的民族热情，随着南来剧作家、演员的增多，话剧成为表现民族激情、宣传抗日救亡的艺术形式。自20世纪20年代话剧从中国传入泰国以来，泰国华语话剧经历了三个发展阶段：一是20世纪20年代至40年代，此间话剧在抗战时期形成高潮，以广场话剧和学生话剧为主；二为20世纪五六十年代，以华语喜剧最富特色；三从20世纪50年代到80年代初，潮语广播剧的出现，成为泰国华语话剧本土化的最后一种样式，有利于华语话剧在泰国的推广。

三

对于中国来说，戏剧艺术仅仅是艺术，对于全民的社会政治文化生活的影响是有限的。对于东南亚华人，华语戏剧的社会文化功能可能更为宽广也更为重要。移民社会的生存，面临着本土与故土、同化与异化的双重问题：一是同化，如何本土化，在当地获得合法的政治文化身份，融化到当地社会；二是异化，在多元种族与文化环境中保持自身族群内聚力与文化身份。有些族群的移民，有宗教、政治、军事力量作为移民或殖民社会的基础，如历史上西方的扩张。中国移民

不同,他们没有明确而强烈的宗教认同,没有强大而具有扩张性的政治军事力量支持,他们的身后,是宽容的民俗信仰和空幻的世界主义的帝国。华人社会海外生存的唯一内聚力是所谓的“小传统”,建立在方言群基础上的民间习俗信仰与文化仪式。华语戏剧就扮演着民俗信仰与文化仪式的功能。

东南亚华语戏曲演出,经常是民俗节庆祭祀仪式的一部分,酬神唱戏,可娱神也可娱人。有关新加坡的地方戏曲演出的最早文献,见于美国远征探险队司令威尔基思舰长的《航海日志》,1842年1月19日,威尔基思舰长与舰队的官兵们在新加坡登岸,看到华人演戏酬神。在洋人眼里,“华人的神好像特别喜欢看戏”,华人们“在庙宇前的方形广场围起高墙,建起临时戏台供戏曲演出”(沃尔根)。近代以来,大批大批华商与契约华工过南洋,新马等地的民间节庆祭祀与酬神戏曲活动兴盛起来。

新马两地本为一家,战前称马来亚,为英属殖民地。战后反殖运动高涨,新马分家,独立建国。1965年以前的新马华语戏剧是很难分别清楚的,我们只是遵循国别戏剧的史述原则,在将新加坡华语戏剧与马来西亚华语戏剧分别论述。新华戏剧主要由华语戏曲、话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧等组成。华语戏曲的历史相对较长,有一百多年之久。戏剧体制不同,各剧种在新加坡的流传和发展情况也不同。新加坡的酬神戏曲至少可以追溯到鸦片战争前后,而纯粹娱乐性的戏曲表演出现较晚,正式可考的戏园记录已到1887年。新加坡最早的戏园有四间:梨春园、普长春戏园、庆升平戏园和怡园。

最早进入新加坡的剧种有粤剧、潮剧、闽剧和京剧。20世纪20年代前后,是新加坡商业戏曲演出的黄金时代。各剧种除了在迎神赛会的街头、戏棚演出外,也在戏园、游艺场中常年演出。1930年代歌仔戏一度风靡新加坡。粤剧流行,广东汉剧亦繁盛一时。戏曲演出的功能自祭祀发展到娱乐甚至公益,不断地扩大。除了商业戏曲演出的繁荣外,太平洋战争爆发前新加坡华语戏曲的另一大重要发展是业余演剧的出现,它赋予戏曲更纯粹精雅的、更严肃高尚的艺术与社会意义。日军侵华,中国抗日战争爆发,新加坡戏曲演剧界的抗日热情高涨,严肃的、带有现代社会使命感的戏曲活动蓬勃兴起。值得注意的是,日

本占领期的新加坡戏曲也并非一片空白,商业戏曲依旧进行,而且有为日据时代粉饰太平的作用。

战后60年新加坡华语戏曲经历了一次大幅度的起伏。首先是太平洋战争结束到新加坡建国的20年,华语戏曲再度繁荣,业余演剧运动的迅速复兴,商业戏曲的调整发展。有的剧种衰落了,如汉剧,有的剧种兴盛起来,如潮剧。当然,繁荣间也不无隐忧,民族主义思潮兴起、“马华文艺独特性”运动、新马地区与新中国的政治关系动荡,都影响到华语戏曲的发展。新加坡独立是个转折点,政治经济文化环境的改变,影响到华语戏曲生态,演出空间受限,商业演出的戏班难以维持,观众流失,20多年间戏曲逐渐衰落。在这种情况下,政府与民间多方努力,可以推进业余戏曲活动,却难以解救商业戏曲的危难。新加坡政府宣布要促进各族多元文化发展,保留各民族的文化特色,也开始支持戏曲艺术,为戏曲活动提供资助。但艺术往往是政治可以破坏、但难以扶持的。

建设新型的新加坡文化,首先意味着多元种族文化相互之间宽容共存、和睦发展。马来族组织 Teater Artistik, Theatre Kau (马来剧团)、Sri Warisam (马来舞蹈团);印度族有 Bhasker Academy of Arts, Temple of the Fine Arts, 承传其印度舞蹈,华族自有潮剧、粤剧、京剧等。各族文化艺术各自发展,可以和谐共处,但难以交流融合。或许新加坡政府并没有统一文化的愿望,在一个国家政治认同的基点上,各族文化各美其美。所谓文化是包含着整套价值观念,具有相当内聚力的符号体系,它意味着一贯的思想与行为模式,一体化的价值意义。文化的内核就是统一的价值观念。新加坡建设新加坡文化,这个内核只能放在对新加坡祖国的忠诚上,用政治国家的统一概念整合多元民族文化的个性。

1988年盛夏,新加坡推出一台名叫《祖母寻猫》(Mama Looking for her cat)的多语话剧,由操不同语言的演员同台演出,表现不同语言之间隔离的“语沟”与不同代人之间的“代沟”。这出戏的喻义是深刻的:语言的多元性阻碍了正常的交流与理解,将人与社会分割成散落的个体与小团体。语言交流的障碍同时也造成价值观念的断裂。生活在传统文化与民族语言中的老年人已无法理解英语西化教育下培养的青年人的价值观,同样他们也不为青年人所理解。这出戏可以

被看作是新加坡文化的隐喻。在一个多元语言与华语危机的社会环境中,话剧体验到的艰难更甚于戏曲。一是这种艺术在形式上更依赖于语言,二是话剧在内容上更关注现实,因而也更敏感。

新加坡华语话剧具有深厚的现实主义传统,在中国“五四”新文学的影响下发生发展,深受中国现代左翼文艺思潮的影响。其批判现实的态度,充分中国化的政治观念与艺术风格,决定了它在新加坡的兴衰成败。新加坡话剧从白话剧到正规话剧,在“南洋新兴戏剧运动”的影响下,奠定了基础。而真正使话剧成为一种有广泛社会影响与深远艺术感染力的,是抗日救亡运动。“七·七”事变后,新加坡抗战话剧风起云涌,新创剧作不断涌现。演出日渐繁盛,迎来了新华话剧史上一个黄金时代。

值得注意的是,抗战戏剧在整个东南亚华语戏剧史上,不管是话剧还是戏曲,不管是新加坡、马来西亚、印度尼西亚,还是泰国、菲律宾,都是华语戏剧的一个高峰。抗日战争最后唤醒了中国现代民族国家意识,这种民族国家意识的觉醒,表现在全体华人范围内,地不分东西南北、海内海外,人不分男女老幼、士农工商,守土抗日是民族大业。这种激昂的民族主义热情,为华人社会的戏剧活动提供了群众基础;而这种民族热情与民族运动,也在戏剧中找到了最理想的表达方式。戏剧是一种群体性艺术,一个民族在某一个时代,因为某一种文化历史事变,体验到共同的文化关怀、共同的价值观念、共同的激情与热情、共同的忧虑与向往、共同的爱与恨,每逢这个时候,就是戏剧繁荣的时代。因为只有这同一的情怀,才能在同一时间将广大观众集中在同一地点,体验同一种情感与意义。戏剧是群体或民族认同的理想形式,从公元前五世纪的雅典悲剧到16-17世纪之交莎士比亚时代的英国戏剧或狂飙运动时代的德国戏剧,莫不如此。抗战时代华语戏剧的兴盛,也是同一道理。

强烈的民族文化认同感与危机感、强烈的民族主义激情,创造了华语话剧的繁荣,同样也限制了它的发展。战后马来亚反殖斗争的意识形态,也建立在民族主义上。不过这种民族主义是本地的马来人的民族主义,与华族的民族主义不一致而且具有潜在的冲突。华族必须在政治上认同马来亚,尽管在多元文化前提下没有强制在文化上认同马来人,但如何处理政治认同与文化认同的

关系,仍是个敏感到不容讨论的问题。战后新华话剧一度繁荣,现实主义创作进一步成熟,反殖与民族独立、关注社会底层生活、严肃的社会道德批判意识,新华话剧不仅延续战前话剧的优良传统,还开辟了新的发展空间,担当起重要的社会文化使命。但不久情况就不同了,民族主义与冷战意识形态从根本上限制了现代话剧的发展。建国后新华话剧一度跌入低谷,1980年代以后尽管出现复兴的起色,但依旧是危机重重。政府的提倡、华人社会的努力、戏剧界的现代主义前卫艺术实验与探索,都无法摆脱华语话剧的困境。在一个维持多元文化微妙的平衡以及平衡下的文化空洞、华文教育断裂、华语环境恶化的社会里,难以想象华语话剧的繁荣。

四

一部东南亚华语戏剧史,不仅是重要戏剧创作与演出的艺术史,而且是东南亚各国华语戏剧的生产史和社会史,呈现出不同文化环境中华语戏剧生产与交换、传播与消费受经济政治、种族文化、社会心理制约的过程,反映了东南亚国家社会文化结构潜在的断裂与冲突,以及华人生存与文化境遇微妙的危险性。1965年之前新马戏剧基本上表现同样的问题与同样的形式。而且,就华语戏剧的起源与发展规模而言,马来西亚还要早于、大于新加坡。最初到新加坡的戏曲演员与观众,都可能是从檳城去的。确切记载的潮剧、粤剧、琼剧、高甲戏传入马来西亚,都在1850年前后。1851年,潮剧戏班老双普和老正和班从泰国南下马来西亚演出,粤剧艺人多有参加太平天国的,起义失败后南下马来西亚避难,粤剧在檳城等地逐渐普及。琼剧更早,1850年琼顺班下南洋,就开始在马来西亚、新加坡的海南乡亲中串演。记载中最早的是福建高甲戏班到马来西亚酬神唱戏,1840至1843年间,三合兴班与福金兴班到马来西亚演三国戏和《白蛇传》之类传统剧目。从那时起,马来西亚华语戏曲至少已有160多年历史。

马来西亚华语戏曲剧种主要来自广东、福建,当地华人习惯称之为广府戏和福建戏。广府戏指的是粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧等。福建戏指的是高甲戏、莆仙戏、闽剧、歌仔戏、梨园戏、闽西汉剧等。此外还有北方的京剧与台湾的南管

戏和歌仔戏。

华语戏曲在马来西亚，有酬神与娱人的双重功能。酬神戏在华人民间的宗教仪式和节庆活动中演出，是一种民族文化认同的方式。即使在逐渐现代化的华人社会里，华语戏曲的酬神功能也并没有消退。21 世纪初檳城中元节的普渡戏演出，依旧热闹非凡。另一方面，在娱人方面，华语戏曲曾经是大马华人的大众娱乐形式，戏园剧场，几度繁荣，抗战前后与战后一段时间，都曾有过高峰，无奈现代艺术形式诸如电影电视、歌台游艺，使戏曲艺术盛况不再。马来西亚华语戏曲的薪传与发展，是一项刻不容缓的艰巨的工作。

东南亚华语戏剧目前面临的困境，有本土化身份认同与多元民族文化结构的断裂，也有传统与现代、东方与西方文化的断裂。马华文艺自觉，必须自觉到地方文化认同。这个本地文化认同在马来西亚建国前是模糊的，在建国后又是排斥性的。所谓“马来亚地方文艺”的地理概念是清晰的，但文化与政治概念却不清晰。马来亚地方文艺的独立，清楚地意识到的意义是“独立于”中国文艺，但马华文艺“独立”什么，不管在理论上还是创作上，尚不明晰。马华文学独特性观念，从一开始就在与中国文学的差异甚至对立的立场上提出问题，但意识中造成这种对立的，似乎还不是文学传统，而是社会政治立场。抗战文艺大潮的兴起，暂时中断了马华地方文艺的提倡。抗战一结束，马华文学复苏后的第一件事，就是发动一场关于“马华文艺独特性”的论争。马华文艺究竟应该是马华地方的独特的文艺，还是中国文艺一支的华侨文艺？到底应该反映马来亚当地的现实，还是应该关注中国？政治选择决定了艺术观念，也抽空了艺术观念。马华文艺在艺术与美学意义上的本地化无从落实。难道戏曲或话剧反映马来亚现实生活与对马来西亚国家的忠诚，就马来亚化了吗？

政治意义上从朦胧的马来亚地方文艺的认同中获得了民族 - 国家艺术的认同，这是必须坚实的基点。但是，这个基点随时可能塌陷，因为民族 - 国家文艺是以民族语言为载体的，华语是少数民族语言，用少数民族语言进行的文艺创作，是否就可能为马来民族主导的国家认同？如果不可能，那么，爱国主义主旋律的马华文艺最终也就失落了那个立足点。在马华戏剧中，这种归属危机是时时可以感觉到的，感觉到被背叛与被遗弃。

同时，认同马来亚地方，并不能解决艺术传统与创造力的问题，中华戏曲与话剧，离开了中华文化与艺术传统的滋养，又如何生存如何发展？

中国“五四”运动前后出现在马来西亚的华语话剧，最初是体验不到这种困境的。那是一种纯粹的“侨民文艺”，马华白话剧或新剧、文明戏，几乎与这个现代戏剧运动同步发展，即使是“南洋新兴戏剧运动”，也没有将“南洋化”与“中国化”问题明确提出并对立起来。1919 至 1932 年是马华话剧发展的草创阶段。话剧创作与演出出现，理论批评也初见端倪。1933 至 1942 年间，马华话剧作品日益增加，演出渐趋繁盛，特别是抗日救亡运动，将马华话剧发展推向一个高峰。这一时期是马华话剧发展的成熟期，随着日军占领马来亚，马华剧运沉寂了，直到太平洋战争胜利，马来亚光复，马华话剧才出现再度的繁荣。

战后 20 年，马华话剧经历了复兴、低落、发展、持续等不同阶段。新马光复，本地话剧团体纷纷恢复活动，呈一时繁荣景象，但很快紧急法令颁布，生活艰难，人命危浅，剧作家纷纷搁笔，演出也受到了当局严格的限制。反对黄色文化运动、“马华文艺独特性”大讨论，触动了马华文坛，剧作家也和诗人、小说家一样，恢复了创作的激情，剧作增多，艺术水平提高，演出活动也有一些起色。其中最值得注意的是学生演剧运动异军突起，逐渐成为马华话剧活动的一支主力军，受到各界人士的欢迎。话剧从校园到社会、从文艺到政治、从文人到工人，独立建国运动中，“话剧已走出文化人的圈子，而进入工人的广阔的领域，成为他们进行自我娱乐和教育的重要工具”。

马华话剧运动与其说是一种艺术创作，不如说是一种社会活动。戏剧原本的审美与娱乐意义，始终没有完全实现；反倒是政治与社会运动的热情，一直是马华话剧发展的动力，使马华话剧具有浓重的意识形态色彩。马来西亚社会政治格局上任何动荡，都会牵动话剧的命运。反黄运动与“马华文艺独特性”大讨论，表面上看是文艺问题，实际上是社会政治与种族文化问题，而且文艺批判与讨论的话语，都是充分政治化的。1957 至 1965 年是新马分治的前奏阶段，政治气候分外敏感，话剧运动陷入茫然，传统话剧关注的问题，成为危险的禁区，现实主义话剧创作道路实际上已经无法进行，马华话剧陷入萧条状态。

华语话剧的真正问题是华人的话剧马来化的问题。马华话剧在政治社会立场上独立于中国，但在文艺美学观念上怎能独立于中国呢？具体表现就是无法独立于中国新文学的现实主义传统与高度的意识形态性。马来亚独立建国运动以后，华文文学在短暂的爱国主义浪潮之后，陷入沉寂与困顿。一方面是颂歌与赞歌长时间的重复会窒息灵感与个性，另一方面，华语话剧与华文文学一道，在新的社会环境中体验到一种文化失落。艺术表现的科学与进步、民主与自由等大叙事，必须附着在人文知识分子的社会批判意识上，但在马来西亚新的社会环境中，社会批判是有限度而危险的。因为华人体验到的独特的民族-国家处境使他们不可能深入任何社会文化批判。“马华文艺为什么呢？无疑的是为了马来亚的新民主革命！”马华文艺要重新定位，民族自主运动中暗含着一个民族主义的潜在问题，那就是哪一个民族自主。这个问题是危险的，苗秀曾被指责为“大国沙文主义”只因为他在“论文艺与地方性”一文中说过这样的话：“目前还有一个更迫切的，关系着华侨本身利益的任务——献身于当地的民族自主运动。而且，由于中国是民族觉醒最早的国家，有丰富的斗争的经验，由于中华民族有着五千多年的优秀文化，华人在当地的民族运动中是可以负起领导作用的。”¹马华文学传统的现实主义精神实际上已进入绝境。

建国后马华话剧从沉寂到复兴，最初的20年是艰难的，只有剧艺研究会还在坚持提倡戏剧教育，努力推动马华话剧的发展。1980年代后期，新生代话剧创作打破冷寂的局面，他们对现代、先锋、前卫戏剧所进行的各种尝试，激活了马华剧坛，带动了剧坛的新风气。小剧场的应运而生，大学演剧运动兴盛，为马华剧坛培养了话剧的新生力量，马华剧坛实现了历史的转型。现代主义戏剧思潮在马华话剧史上的重要意义是，它使话剧摆脱了现实主义传统为其注定的政治命运，回避政治运动，回归艺术本体。在特定的“美学距离”下，一方面可以使华语话剧更安全，另一方面也可能使它更艺术、更深刻。

五

作为少数民族艺术生存于多元种族文化政治环境中，东南亚华语戏剧在东南亚不同国家有相

同的问题，但有着不同的命运。在泰国平和的政治与宗教文化环境中，华语戏剧发展潜在的种族文化政治问题，没有明确表现为冲突。华语戏剧的生存环境较为宽松，没有激昂的政治斗争为戏剧提供激情舞台，也没有大起大落。华语戏剧的本土化尝试也最为深入成功。在充分的民主制度保证下，种族、阶级、政党的冲突，可能通过合理合法的妥协协商方式解决。新加坡、马来西亚是这方面的成功的例子。华语戏剧在现代化的多元种族文化的政治结构中生存，不是没有问题与危机，但依旧存在并发展。新加坡社会多元种族文化结构中，华族为主体但在文化策略上否定压制华族文化的主体意义；马来西亚社会多元结构中，马来人与马来文化为明确的主体，在文化理念上虽不压制华族文化，但在种族文化差异缝隙中留下的发展空间有限。不论是新加坡还是马来西亚，华语戏剧的处境艰难，却依旧薪火相传，发展不断。人们在忧虑中努力，因为还有希望。

印度尼西亚华语戏剧的命运令人感到悲哀。中国移民南渡印度尼西亚，至少已经有1400年历史，华语戏曲早在清初就传到印度尼西亚，20世纪30年代到50年代，印度尼西亚华语戏剧兴盛一时，华人马来由语戏剧，是华语戏剧本土化最初的成功尝试。中国戏曲剧目被编成马来由语剧演出，有《王昭君和番》、《白蛇传》、《薛仁贵》、《梁山伯与祝英台》，中国的京剧可以用印度尼西亚语演出，中国剧目《薛仁贵》被改编成印度尼西亚地方戏克托伯拉戏，薛仁贵改名为“苏迪罗普罗诺”。印度尼西亚华语戏剧有良好的基础，高甲戏、潮剧、琼剧和闽、粤汉剧进入印度尼西亚华人社会一个世纪，在当地扎根并于1920年代前后创造了一个演出高潮。早在1925年《巨港华侨学校校刊》就发表了由陈国才创作的四幕话剧《热心兴学》。中国抗日战争爆发后，印度尼西亚抗战剧运兴起，涌现了许多戏剧团体：“青年剧社”的“博爱歌剧团”、巨港的“自由剧社”、井里汶的“自由青年社”、万隆的“国风剧社”、泗水的“青光剧社”、玛琅的“青年剧社”、锡江的“兴星剧社”、三宝垄的“南星剧社”等。这些剧团演出剧目丰富，剧种多样，话剧有活报剧、街头剧、独幕剧等，还有歌剧、歌仔戏。街头剧《放下你的鞭子》，是当时深受群众欢迎的抗日剧目。

由于印度尼西亚独特的地理文化种族政治环

境,在相当长的一段时间里,印度尼西亚华人文艺都没有出现一个侨民文艺与地方文艺的冲突问题。战后华侨民族主义的高涨,印度尼西亚华语剧运更加兴盛。各地华侨戏剧团体有雅加达的“新艺社”、“中华合唱团”、“中华音乐会”、“博爱歌剧团”等;万隆的“国风剧社”、“海鸥剧团”、“中华剧社”、“椰岛文艺社”等;泗水的“华光剧社”、“华侨音乐社”、“向太阳剧社”、“青光剧社”等;棉兰的“新中艺歌剧团”、“昆仑剧艺团”、“四联歌剧团”等;巨港的“群声剧社”、“华侨剧艺社”等;锡江的“华侨剧团”等;坤甸的“中华合唱团”等;先达的“新民歌剧社”等;占碑的“民声剧社”等。这些戏剧团体演话剧、歌剧、闽剧、粤剧、京剧、黄梅戏、汉剧等等。较有代表性的剧目如话剧《向太阳》、《白毛女》、《屈原》、《刘莲英》、《新局长到来之前》、《儿女情长》、《雷雨》、《阿Q正传》、《天下为公》;歌剧《兄妹开荒》、《琵琶词》、《孔雀东南飞》、《草原之歌》、《春香传》;闽剧《陈三五娘》、《秦香莲》、《荔枝换绛桃》、《狸猫换太子》等;粤剧《宝莲灯》、《华容道》、《王昭君》;京剧《牛郎织女》、《东平府》、《失街亭》、《梁山伯与祝英台》、《空城计》、《小放牛》;豫剧《花木兰》等,都是清一色的中国剧目。

从这些戏剧活动看,印度尼西亚华侨与华语戏剧的文化认同与政治认同,都是中国化。在苏加诺政权亲华的大形势下,华侨与华侨文艺是安全的。一旦政局变化,国家理念与意识形态根基转变,华侨与华侨文艺的“异化”问题就出现了。一个最宽松的国家,转瞬之间可能最严峻酷烈。1959年印度尼西亚总统第10号法令颁布,印度尼西亚出现排华浪潮,吊销全国所有华文报刊的出版准字;1965年发生“九卅事变”、1966年苏哈托的“新秩序政府”执政,全面禁止华文,查封所有华人社团、华校和华文报刊,一直到1998年苏哈托下台。印度尼西亚暴政以种族文化冲突为借口进行的文化灭绝性迫害,彻底断了华语戏剧的生机。即使在人类文明史上,也是一大惨案。重要的不是纪念,而是反思,为什么东南亚华人在经济与文化上如此强大,却在政治上如此软弱?是什么移民形式、种族结构、宗教与意识形态因素,造成这种局面?危机与苦难只属于历史,还是由历史埋伏到未来?

印度尼西亚是世界上华侨华人人数最多的一个国家之一,约有600多万人,他们在印度尼西亚的国民经济以及政治思想文化生活中都占有举足轻重的地位。遗憾的是,相对于新加坡、马来西亚等国家的华语戏剧创作,印度尼西亚华语戏剧的发展明显不足,受到较多的政治种族因素的干扰,在政治动荡、种族间隔、文化多元的现实中,戏剧往往比文学更脆弱,因为它牵涉的社会因素更复杂,对社会现实的影响更大,因此在政治上也更敏感,更易受到政治运动的冲击。印度尼西亚华语戏剧演剧与剧作传统由来已久,一度蔚为大观,却因纯粹的政治原因,在将近半个世纪的时间里几近灭绝,值得我们反思的,不是这种浩劫曾经发生,而是这种灾难是否还有可能再来。

印度尼西亚雄厚的华语戏剧传统突然断绝,接下去的文化浩劫,使我们已经难以找到足够的史料说明当年的荣华。比起东南亚其他国家,印度尼西亚的华语戏剧史显得特别单薄,不是没有辉煌的历史,而是没有史料证明其当年的辉煌。我们从微薄的资料中尽量榨取有价值的信息,但依旧没有办法支撑起完整的历史。20世纪90年代以来,印度尼西亚华文创作出现了复兴的迹象,但华语戏剧的解冻仍然缓慢。一种艺术传统的奠定与发展是缓慢与艰难的,一旦中断,复兴将更为艰难。政治种族环境的宽松、语言基础的准备、大众文艺习惯的接受、创作人员素质的培养,都需要人的努力与时间的积累。我们期待着,充满希望与忧虑。

六

马来西亚、印度尼西亚的华语戏剧的问题,主要是一元种族-宗教-政治下的多元文化格局构成的,菲律宾特定的文化传统、宗教信仰与殖民统治结构,使菲律宾华语戏剧的发展感受不到一元种族-宗教-政治格局下的文化窘迫。华语戏剧长期流传于菲律宾华侨华人社会,如果从南音传入菲律宾算起,华语戏曲曲艺在菲律宾,至少有200年的历史。其传播和发展经历了三个阶段:第一阶段从19世纪到1940年代上半期;第二阶段为1940年代下半期到1960年代末,其间来自中国大陆和台湾等地的戏班和艺人使得以剧场演出为主的菲华戏曲市场两度兴旺,同时菲华

社会自己的戏曲、音乐团体也不断发展,还出现了职业高甲戏剧团。第三个阶段是1970年代以后,菲华戏曲萧条,逐渐从剧场退出,主要存在于菲华社会的节庆民俗活动当中。

菲律宾华侨以福建闽南人居多,广东人次之,流行的华语戏曲剧种主要为高甲戏、梨园戏、歌仔戏、粤剧和京剧。菲律宾华语戏曲在较为温和的文化环境中生长,从发起到兴盛到衰落,有一般社会文化趋势的影响,但没有剧烈的变动,不管是抗战热潮的激励还是意识形态颠覆或军事戒严令,都没有从根本上影响戏曲的发展。如果说1970年代以后戏曲没落,那也是因为菲律宾社会的现代化进程改变了人们的生活习惯与审美形式。

华语话剧是在“五四”运动前后以新剧形式传入菲律宾的,在菲华社会的发展经历了三个阶段:1920年代到1940年代,话剧传入并渐为人所认识,在剧作与演出形式上基本上属于中国话剧的海外分支,与东南亚其他国家一样,抗战救亡时期也出现了一个话剧运动的高潮;从1940年代下半期到1960年代,菲华话剧发展渐渐摆脱中国大陆的影响,开始提倡并演出本地剧人创作的剧本,同时得到台湾政府与文化艺术界的大力支持,具有意识形态意义的政治话剧盛行一时。1970年代以后,菲华话剧的冷战政治热情失去根基,加上华文教育式微、华文报刊遭禁、菲华社会运动和文学运动陷入低潮、西方文化和新兴娱乐形式的冲击等原因,华语话剧的发展进入一个较为沉寂的阶段,演出团体解散,演出和创作的数量锐减。直到1990年代,菲华社会意识到华文文化与教育的危机,探讨华文教育改革的时候,以话剧作为“训练中国语文的工具”这一思路,才多少使话剧有了一定的发展条件。除了校园话剧外,1980年代菲华戏剧工作者联合会的努力也值得注意。

马来西亚、印度尼西亚的华语戏剧的存亡,主要取决于所在地的种族-宗教-政治结构的变化,冷战意识形态与地缘政治策略的因素固然存在,但影响并不大也不深入。菲律宾的种族宗教环境较为宽松,菲律宾华语话剧的问题,主要是冷战意识形态与地缘政治格局造成的。1950-60年代菲律宾华语戏剧的繁荣,与台湾当局与社会的支持分不开。国民党政府为了进行所谓“爱国”和“反共抗俄”宣传,鼓励赞助所谓“抗暴”戏

剧演出,具有强烈冷战意识形态色彩的“反共抗俄剧”出现。1972年马科斯总统宣布“军管”,限制华文,1975年中菲建交,台湾的资助锐减,加上菲律宾当局担心与中国建交后华人“赤化”,进一步限制华文与华族文化活动,华语戏剧陷入困境。战后菲律宾华语话剧,成也政治、败也政治。

东南亚华语戏剧的发展,明显表现出民俗性与政治性两大特征。这两大特征是华语戏剧发展的基础与动力,同时也构成华语戏剧致命的缺陷。华语戏曲的民俗性赢得了华人社会的民间支持,但阻碍了戏曲的审美化、精雅化发展,戏曲作为一种艺术的生命力不强,粗糙与不成熟的艺术形式加上古老陈旧的内容,使它无法与现代艺术形式或娱乐形式竞争。华语话剧的现实主义传统,使它一开始就注定了政治工具化的命运。1980年代以前的东南亚华语话剧,主要是作为政治与道德鼓动宣传的工具出现的,不管是反封建习俗还是抗日救亡,不管是反殖反黄还是反共抗俄。政治运动可以使话剧兴盛一时,但政治局势一变,话剧运动又跌入谷底。话剧艺术在东南亚发展半个多世纪,在艺术上仍然不见精品。1980年代以后新马的实验戏剧探索,使话剧走上一条艺术化的道路,但因为过往的政治化戏剧驱散了观众,艺术探索的道路分外寂寞。21世纪开始的时候,整个东南亚戏剧的命运,仍然不容乐观。

七

东南亚华语戏剧,从清初传入到20世纪的发展,几度繁荣几度衰落。其中有艺术本身的原因,也有社会文化的原因。就艺术本身而言,华族移民在东南亚形成具有一定规模的华人社会,从土生华人到“新客”,从客居的华侨到认同当地的华人,他们不仅把中国的物资工具、生产方式与生活方式带到南洋,也把风俗习惯、语言艺术带到南洋。戏剧成为南洋华人的宗教习俗、社会娱乐、政治运动的形式。酬神演戏、戏园游艺、社会公益与政治宣传,都曾为华语戏剧的繁荣创造了条件,但随着社会文化的变革、观念与趣味的转移,华语戏剧受到各方面的冲击,如果说20世纪前半叶东南亚华语戏剧一直处于上升期,20世纪后半叶则出现大幅度的衰落。这个总的趋势不容回避。

东南亚华语戏剧一个世纪的兴衰,有多方面

的原因。上半世纪东南亚华族移民的增多、华人社会规模的扩大、华人民族意识的增强、艺术交流与本地创作的兴起,都给华语戏剧的发展与繁荣创造了必要而充分的条件。后半世纪东南亚民族建国运动推进、冷战地缘政治格局改变、华语语言与文化传统的破坏、新的艺术形式诸如电影电视的冲击、戏剧艺术形式本身的局限,无不造成华语戏剧生态的逐渐恶化。其中戏剧艺术形式本身在现代社会文化环境中的衰落,是世界性的问题。所谓戏剧危机,出现在西方社会,也出现在现代中国,不独东南亚国家华语戏剧如此。

20 世纪后半叶的世界戏剧,既是危机的戏剧,又是探索的戏剧,戏剧危机触动戏剧探索。20 世纪世界戏剧危机主要表现在两个方面:一是新技术与新艺术的冲击带来戏剧的危机,首先是电影,然后是电视。二是新戏剧样式带来的对传统戏剧的冲击,使人们陷入戏剧观念与惯例的断裂造成的戏剧危机。新技术与新艺术的冲击,从根本上威胁到戏剧的意义。戏剧观众流失,被电影院、客厅电视分割了,这是戏剧危机的主要特征。戏剧观念也受到威胁,如果戏剧是摹仿,电影电视岂不比戏剧更好地实现摹仿的艺术理想?人们对幻觉戏剧的失望很可能是因为电影比戏剧更能制造幻觉。戏剧的危机是戏剧探索的动力。探索新的观演关系与剧场空间、探索戏剧的社会仪式化可能,在笔者看来是戏剧对新技术新艺术挑战的回应。戏剧试图在观众参与的现代精神生活仪式中找回失去的观众。

新戏剧样式带来的对传统戏剧的冲击,使戏剧陷入观念与惯例的断裂造成的危机,更明显地表现在东方戏剧中。笔者认为,就东南亚华语戏剧而言,就面临着的双重危机:一是电影与电视分流了戏剧观众,这一点与西方的情况基本相同,只是比西方的形式更严峻,因为第二层危机经常与第一层联系起来;二是现代话剧没有完成其民族化本土化历程,观众仅限于城市知识阶层,在本土社会中根基不够深刻,同时,传统戏曲也没有完成其现代化历程,观众大多限于传统方言族群。现代与本土的戏剧传统都非常薄弱,而且二者之间还存在着难以跨越的断裂,这就使东南亚华语戏剧有雪上加霜之势。电子传媒的冲击是东西方共同面临的危机,新的戏剧艺术没有成熟,旧的又逐渐衰落,华语戏剧的危机,又危过西方。东南亚多语种的大文化环境与华人社会多方言的

小文化环境,进一步分割华人观众,又使东南亚华语戏剧危过其他华人社会。

我们不能在本质意义上讨论戏剧危机,只能在历史意义上讨论戏剧危机,因为每一次戏剧危机都是在特有的历史语境中发生的。东南亚华语戏剧在 20 世纪后半叶经历的危机,是世界范围内戏剧危机的一部分,但又表现出其独特的社会历史与文化问题。东南亚华语戏剧的危机,有戏剧艺术的危机,还包括华语语言的危机。戏剧艺术的危机是普遍的,华语语言的危机却是东南亚华语戏剧特有的。东南亚华人的华语,不论是华文教育还是方言使用,都处于现代化运动的英语优势与民族主义运动的本地语言优势的双重迫压与冲击下。限制或禁止华文教育,抽空了华语戏剧的社会历史与文化艺术根基。如果华语语言的衰落难以挽回,可以企望华语戏剧复兴吗?

21 世纪初东南亚华语戏剧摆在我们面前的首要问题是,如何盘点东南亚华语戏剧史的经验与资源,如何面对华语戏剧的衰落与困难,如何展望东南亚华语戏剧的未来。客观的态度、深入的分析、坚定的信念都是重要的。我们需要知道现状,更需要知道造成这种现状的历史文化渊源。

八

特殊的社会文化环境使东南亚华语戏剧面临着更为深重的危机,它涉及华人社会文化存在的本质问题。华人“过番”有千年历史,但大规模地移民东南亚,却是近百年的事。华人移民东南亚,是一种自然自发的移民,没有政治军事组织与宗教信仰推动,他们的身份,往往介于移民与难民之间。与欧洲近代资本主义扩张的移民或殖民,有根本的区别。西方的移民,往往是有明确的经济目的、坚实的政治组织、强大的军事支持的殖民。对于他们来说,没有本地化的问题,只有本地西方化的问题。他们用大炮与瘟疫掠夺土著人的土地与生命,用贸易榨取土著人的财富,用基督教俘获土著人的心灵。他们是他们所到之处的主人。华人移民不同,他们身后没有一个强大的祖国支持他们,却有一个残暴的帝国追剿他们。当年帝国强大时,海禁禁“过番”“驻番”,帝国崩溃,中国政府无法限制禁止移民,更无法组织或支持移民。本尼迪克特·安德森在比较西方人与阿拉伯人、中国人向东南亚移民时指出:

“虽然阿拉伯人和中国人都曾在约略与西欧人相同的时期大批远赴海外冒险,但是他们都未能成功建立完整、富裕、并且从属于一个伟大的核心母国的自觉的海外移民共同体。”²

西方人在东南亚建立自己的殖民统治,同为“移民”,西方人成为统治者,中国人与东南亚“土著”成为被统治者。华人移民到东南亚,被分割成零散的方言群体,有经济能力,却无政治军事组织力量。他们与当地人和平相处,甚至依附当地的西方殖民者。他们是移民、难民、劳工、苦力。唯一能够证明他们居留的合法性的,是他们愿意在不平等的机会与条件下出卖劳动力。殖民地时代里,华人在东南亚的居留身份模糊,但大多数时间内不会威胁到作为一个外来劳工与小商贩的地位。第二次世界大战以后,东南亚地区民族独立与建国运动兴起,在民族主义热潮中,本地化问题突显出来,印度尼西亚是印度尼西亚人的、马来亚是马来人的,那么华人的归属问题呢?华人即使在观念与行为上认同本地,参与甚至组织本地民族独立运动,华人的身份本地性依然值得怀疑。因为构成现代民族这一“想象的共同体”的基础是语言,所谓现代民族语言。

东南亚华人在现代构建民族国家的群众性民族主义运动中,可以认同东南亚本地,放弃与祖籍中国的政治归属关系。但是,本地的概念是虚幻的,不足以支持民族认同。我们注意到,不管是“东南亚”地区,还是东南亚国家,其民族国家政治地理都是前殖民地统治划定的。印度尼西亚的地界基本上是荷属殖民地,菲律宾先是西班牙后是美国殖民地,马来西亚与新加坡是英属殖民地,因为同是英属殖民地,所以新马一家还是新马分家,就成为问题。现代民族想象性构建的基础,实际上是不能落实在“本地”的地理基础上。种族因素也是可疑的,东南亚民族与华人混血,是一个普遍的现象,海峡土生华人是华人与马来人的混血,泰国王室也有中国血统。地界与种族都无法从根本上构建民族,只有语言才是最关键的因素,可恰恰是语言,华人不可能“本地化”。所以,在东南亚新国家的“建造民族”运动中,华人的身份存在一个本质性危机:他们使用华语!

在东南亚现代民族主义建国运动中,华语背叛了东南亚华人的本地认同。这是东南亚华人文化与艺术发展遇到的最根本的、致命性的问题。

东南亚华语戏剧的问题不是戏剧,而是华语。我们注意到,二战以后东南亚现代国家政治或多或少地都在限制华语,甚至彻底禁止华文。在东南亚华语戏剧史上,最大的问题或最敏感的话题是本地化与中国化的冲突,这个问题的核心是语言,背景是现代民族主义意识形态。东南亚国家用从西方学来的民族主义作为现代国家意识形态,反对西方殖民主义,同时,他们又在追求现代化过程中自觉地彻底西化,接受西方的后殖民主义文化霸权。英语程度不一地成为整个东南亚的通用语言。

在东南亚复杂的现代民族主义国家政治理念与后殖民主义的文化环境中,华语戏剧的发展历史坎坷重重,前景令人担忧。限制其发展的,不是艺术问题,而是政治问题;不是技术性的,而是本质性的。我们研究东南亚的华文文学与艺术,往往在态度上自觉要求充满信心、鼓励与乐观,但事实是不可回避的。它考验着中华文化在全球化过程中发展的生命力。雷海宗先生说近1000年中华民族最有生机的是闽粤系,他们向整个东南亚的拓殖,使中华民族世界化。可是,这个全球化的真正意义是什么?华人散布在世界各地,从落叶归根到落叶生根,华人在本地化中世界化了,可世界却远没有中华文化化。

九

东南亚在世界地缘政治与文化、海外华族移民格局上,都可以作为一个整体出现。东南亚华语戏剧包括话剧、歌舞剧、戏曲、曲艺,也可以作为一个相对独立的整体出现。早年来自中国大陆的戏班,经常是从泰国到马来亚、从马来亚到爪哇、苏门答腊、加里曼丹、菲律宾,他们把这种巡回演出叫“游埠”。潮剧班、粤剧班、高甲戏班、琼剧班,都有过这种经历,有的还游埠到越南、柬埔寨、缅甸等地。东南亚华语戏剧是一个整体,不同国家地区的戏剧活动,也有频繁的交流与相互影响。潮剧班在槟城与曼谷之间频繁走动,抗战戏剧席卷整个东南亚。

同时,不同国家地区的华语戏剧,由于不同的历史与文化环境、华人方言群的不同,也显示出自身独特的面貌与问题。泰国潮汕移民多,戏曲以潮剧为主,菲律宾闽南移民多,戏曲则以高甲戏为主;新加坡与马来西亚的戏剧本地化问题

以“马华文艺独特性”的文艺论争形式表现出来，印度尼西亚则直接酿成政治灭绝文化的悲剧；印度尼西亚的政治冲突伪装成民族文化冲突窒息了华语戏剧的发展，菲律宾话剧则直接受到冷战意识形态影响；新加坡有政府支持努力恢复华语戏剧，但因为华文教育基础薄弱，反而显得空洞而力不从心，马来西亚华文教育基础优于新加坡，民间华语戏剧活动相对生机更强。

东南亚华语戏剧是一个相对独立的整体，但又必须在国别体例上叙述与研究，因为东南亚华语戏剧是所在国的戏剧的一部分，而不是中国戏剧的海外分支。东南亚10国，泰国、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾，从北到南，从西向东，构成一个连续的华语戏剧的发展带，规模最大传统最深厚。缅甸、老挝、柬埔寨虽有零星的华语戏剧演出，但都是中国去的戏班的演出，很少本地华人的华语戏剧活动。越南在历史上属于汉字文化圈，在制度、文化与器物上受中国影响最深。越南的“雅乐”属于中国的古乐形式，越南传统剧种从剧的音乐、唱腔、道白、服装、脸谱、道具，也都出自中国戏曲。1940年代中期曹禺的《雷雨》、《日出》被译成越南语出版。但越南的华语戏剧却没有发展起来。文莱有零星的华语戏剧创作活动，如华文作家煜煜、语桥创作过话剧《押妻》、《华文与我》。³但文莱的华语戏剧不论是创作还是演出、观众，仍不足以支持华语戏剧史的讨论。

东南亚华语戏剧是世界华族文化艺术的重要组成部分。在世界华人文艺的整体视野内思考东南亚华语戏剧，从戏剧艺术角度探讨全球化进程中华人艺术跨国界传播、变异、创造，发挥“艺术中华”的国际影响的过程与前景，有着重要的理论与现实意义。中国有关东南亚华语戏剧的研究，除了零星的介绍性论文外，至今只有赖伯疆先生的《东南亚华语戏剧概观》。此外一些有关海外华文文学的专著，虽也多少涉及到戏剧创作，但很不全面。有关东南亚华语戏剧的研究，除《新马戏剧活动四十五年》外，也多附在文学史中，一般仅涉及剧本创作。新加坡国立大学杨松年教授、容世诚教授，与他们出色的学生一道，做过相关的研究，积累了许多资料并提出了基本的研究框架与观点。这些成果都是我们研究的学术史

基础。

本课题试图草创性地完成一部东南亚华语戏剧史，探讨中国戏剧对之影响、中国戏剧的跨国界发扬与世界华语戏剧的“同质核心”问题，同时也揭示世界华人文艺的整体格局内，东南亚华语戏剧的创造性本土化趋势与特色传统的形成过程。基本思路表现在三个方面：一、东南亚华语戏剧承传、发扬了中国戏剧，又受东南亚本地文化艺术影响，形成了自身“南洋化”的特色，最终另立传统。我们将东南亚华语戏剧置于与中国戏剧、世界其他地区华人戏剧比较中，分析东南亚多元文化语境中华语戏剧的发展过程；二、东南亚华语戏剧在东南亚不同国家有不同的发展历史，我们分别论述东南亚各国华语戏剧创作与演剧运动的历史、特色，提出符合该国华语戏剧发展规律的历史分期并分析其传承流变关系；三、将东南亚华语戏剧当作一个有共同源流的整体，关注东南亚各国华语戏剧相互交流的方式与共同的思想与艺术特色，建立东南亚华语戏剧的地缘文化与戏剧艺术的整体性基础。

这部东南亚华语戏剧史以总体描述为框架，分期论述为肌理，对突出的戏剧现象，包括优秀剧作家、艺人、戏班和作品以及特殊的戏剧现象、有较大影响的戏剧思潮和戏剧运动，进行专章分析，采用史料叙述和理论分析相结合，比较研究和多学科交叉研究相辅佐的方法，在具体语境中剖析戏剧作品、戏剧现象的内在价值的同时，也考察其文化语境与意义，通过戏剧反思作为移民艺术的华语戏剧的本土化历程、经验与教训，在全球华人艺术整体格局中探究东南亚华语戏剧的历史与前景，中国艺术的域外传播、生长的过程与方式，为全球化语境中中国艺术的国际发展与世界华人艺术的整体性提供理论证明。

注释：

- 1.《新马华文文学大系》，李廷辉主编，新加坡教育出版印行，第一集，第12、21、22页。
- 2.（美）本尼迪克特·安德森：《想象的共同体：民族主义的起源与散步》吴人译，上海世纪出版集团，2005年版，第180页。
- 3.福建师范大学教师林婷博士曾经对文莱华语戏剧与煜煜的创作做过专题研究，感谢林博士惠赠论文供笔者参考。

本文作者是厦门大学文学院院长、博士生导师

新马华文作家对鲁迅经典的重写

张松健*

中国现代文学的开山鲁迅，曾对新马华文文学产生过深刻广泛的影响。六十年来，新马作家从当下境遇出发，不断重写鲁迅经典，从国民性的批判到殖民地经验的反省以至于后现代社会的讽喻，可见逐步深化的过程。本文研考了十一篇重写文本，将其归结为“社会批判”，“文化抵抗”以及“自我认同”三种类型，作者试图对这种重写现象进行历史化的理解，勾勒出主要的理论课题进而展开初步探讨，而不期望得出一个最终的、统一的结论。

引言

“重写”(Re-writing)乃是中外文学史上的一种常见现象，有时发生于“民族文学”的内部，有时超越了国家疆界而指向了比较文学的方向。与此相联系的是四个分析范畴：“前文本”(pre-text)、“重写文本”(Re-written text)、“作者”(author)、“写作语境”(context)，这四个元素相互交织，彼此互动，构成了“重写”行为的发生机制。不言而喻，在重写文本与前文本之间必然存在着“互文性”，这体现在题材、主题、人物、情节、语言、文体等一个或若干层面；而其间的“差异性”往往又揭示了重写者的主体性以及写作语境的制约。应该说，文学发生学意义上的“模仿”——不管是正面的模仿还是反面的“戏仿”——当然属于一种“重写”的形式，它借助对原文本的挪借和改造而表达模仿者的写作意图。

鲁迅作为现代中国文学的开山，曾对新加坡和马来西亚的华文文学（简称“新马华文文学”）产生过重要影响。鲁迅在1936年10月19日去世，《南洋商报》第二天就发布了新闻报导，新马的众多报章发起了隆重的悼念活动，纷纷出版《鲁迅纪念专号》。翌年，有多达25个的新马文艺团体参加了鲁迅去世一周年的纪念活动¹。

在五六十年代的马来亚，左翼思潮蓬勃，学潮与工运此起彼伏，政党权力角逐趋向白热化，现实主义在马华文坛一支独大，在此形势下，鲁迅的影响尤为强势。在张天白（丘康）眼里，鲁迅是“伟大的民族英雄”、“中国文坛文学之父”。文学史家方修把鲁迅誉为“青年导师”、“新中国的圣人”。章翰（韩山元）以过来人的身份见证了这一重要的事实——

鲁迅是对马华文艺影响最大、最深、最广的中国现代文学家；在马来亚广泛流传着一个小册子《伟大的文学家、思想家》，全是歌颂鲁迅如何伟大的；鲁迅的作品作为经典被新马作家最大程度的模仿、移植，光是《阿Q正传》就有上百个摹写本、改写本；鲁迅的杂文在新马被极度推崇，成为一种主导型的写作潮流：新马作家、学者方修、赵戎、高潮、方北方等论述文学问题处处以鲁迅为依据；鲁迅逝世后新马文化界对他的悼念，是新马追悼一位作家最隆重、最庄严、空前绝后的一次。²

从一九二零年代到二十一世纪，鲁迅经典是刺激新马华文作家之创造力的源头活水，他们不断从鲁迅那里寻获灵感，加以程度不等的转化与改写，各取所需，为我所用。我们至少可以举出如下数例——《阿Q正传》曾被丁翼、絮絮、吐虹、方北方、林万菁、孟紫、李龙一再重写，云里风的《梦呓集》向鲁迅的《野草》致敬和模仿的痕迹一望而知，黄孟文的《再见惠兰的时候》在多方面受益于《故乡》的启示，英培安的《一个像我这样的男人》呼应着《伤逝》的思想主题而又推进了对于本土社会问题的思考，瞿桓的《疯人日记》³与梁文福的《獍，有此事》显而易见是对《狂人日记》的仿作和重写。不可避免的是，研究者面对这些“重写”文本，一系列问题于焉出现：某个作家为何要对众所公认的经典进行重写？重写型文本与原文本的关系如何？重写者是如何看待原文本的，原文本中的哪些因素激发了

他/她的关注和兴趣?在“重写”这种文学形式和技巧的背后,到底有哪些个人的、文化的、政治的动机在起着调节和斡旋的作用?有学者对中国现代文学中的“重写型”小说进行了翔实的研究,指出“重写型”小说的前文本可能是小说,也可能是经籍、史传、神话传说、词曲歌赋等等。⁴这殆无异议。本文研考新马华文文学中“重写”鲁迅经典的现象,共涉及十一位作家,⁵时间跨度长达六十年,涵盖了小说(包括微型、短篇、中篇和长篇)和散文诗两种文类。我试图把“重写”现象给予不断的历史化,把相关的理论线索勾勒出来并且加以初步检讨,而并不期望得出一个统一的、明确的、最终的结论。

一、族裔、社会、国民性:南洋“阿Q”的故事

鲁迅作品被南洋作家重写次数最多的,无疑是中篇小说《阿Q正传》。有论者考察过“新马华文文学中的阿Q形象”,但是流于表面现象的罗列和情节复述,缺乏对于相关作品的审美素质进行分析和判断,而且没有揭示出关键性的理论课题,⁶因此我觉得仍有重新研讨的必要。《阿Q正传》完成于1921年12月,此时距离“辛亥革命”的发生已整整十年,自1921年12月4日起至1922年2月12日止,分章连载于北平《晨报副刊》,署名“巴人”,后来收入鲁迅的第一本小说集《呐喊》⁷。在《阿Q正传》俄文译本序言中,鲁迅坦承他的写作意图是“画出这样沉默的国民的魂灵来”⁸。在另一个场合,他表示自己坚守改良人生的启蒙主义立场:“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。”⁹如今,人们公认此篇集中、全面地刻画了所谓“国民性”——其核心就是由愚昧、麻木、自欺、健忘、奴隶性等负面因素构成的“精神胜利法”。我们知道,经典之被如何“重写”以及重写文本的面貌如何,取决于作家的身世阅历、知识背景、人生观和世界观,他对“原文本”的理解水平和价值取向,他个人的艺术才华和创造能力,以及不可忽视的外在的社会/文化语境的制约。众所周知,《阿Q正传》甫一问世,即出现了形形色色的评论意见:或斥之为“浅薄的纪实的传记”,或不满其“病态”,或欣赏其“滑稽”,或强调其“讽刺和冷

嘲”。那么,南洋作家是如何理解《阿Q正传》的呢?他们塑造的“阿Q”以何种面目示人?在我看来,国民性的内核很难说是单面的、自明的,事实上,它不仅丰富复杂而且含混模棱,充满了矛盾、悖论和问题。在以下章节中,我将重新讲述南洋“阿Q”的故事,并把“国民性”议题给予历史化、理论化、问题化,以期引起进一步的讨论。

1, 作为移民的阿Q

新马华文作家中首先起而重写《阿Q正传》者,大概是丁翼¹⁰。丁翼,本名高品华,新加坡人,曾任副刊编辑,出版过三本小说。他的中篇小说《阿O外传》在1971年出版,前言有云“鲁迅在十九年前替阿Q立传……”,可知本篇约作于1940-1941年,正值马来亚沦陷前夕。¹¹小说的主人公“阿O”,就是死了半个世纪的阿Q的孽种,不过,和只在“未庄”和土谷祠中讨生活的老子不同,这位阿O“从乡下的土窑子窜到十里洋场的上海,再由上海漂洋过海到纸醉金迷的狮城,生活的际遇充满了传奇。”¹²阿O相貌丑陋,性格粗鲁,本来略通文墨,到南洋后又懂点洋泾浜,寄身过两家低俗小报,施展流氓加骗子的本领,在方圆二百里的狮城,很快就有了“半天红的名气”。小说用了不少篇幅摹写阿O的情欲冒险:在“粉红色报”担任栏目主持人,自诩为“恋爱专家”,炮制猥亵的“情书”,放肆地玩弄女性;出入夜总会和社交舞会,满足粗俗的肉欲;沉迷性幻想,当街非礼女性,遭到众人叱责,趁机装死;与歹人合伙,以招聘服装公司的模特为幌子,骗财骗色;最后,这个恶棍遭到苦主举报,被法庭判决十八个月的监禁。除了沉迷于黄、赌、毒之外,阿O最擅长的本领就是坑蒙拐骗、敲诈勒索。他唆使同党“小倪”蔑称鸦片馆私藏军火,趁机向老板勒索钱财和毒品;利用同僚中饱私囊,又过河拆桥,一毛不拔;假意与朋友和好,在聚餐时又偷偷溜走,让对方买单;拉上邻人之子陪自己镶金牙,完事后借故走开,让对方苦等和付款;遭到老板的扣薪,就铤而走险,以艳史秘闻要挟对方,谁料偷鸡不成蚀把米,自己反被解聘了。失业后的阿O,穷困潦倒,稿件被拒载,求职遭痛殴,因欠租而被房东驱逐,终于沦落街头。为了糊口,他无奈摆摊算命,站街说书,照样恶习不改。后来,他看到报

章刊文影射自己，就上门恐吓，几个回合过后，终于达到目的。当这一切丑行表演完毕之后，等待他的，就是银铛入狱的命运了……显而易见，阿O的“南洋历险”充斥着肮脏的铜臭、诡诈的骗术、令人作呕的流氓习气和热烘烘的肉欲气息。丁翼曾有就职报馆的经历，洞悉其中的内幕，由此窥见了殖民地社会的黑暗一角，但是叙事者在接连“爆料”之外，却没有寄予严肃深刻的批判精神，反倒流露出游戏笔墨的姿态和自娱娱人的语气，这就与《阿Q正传》拉开了距离。“阿Q”当然有调戏小尼姑、殴打小D的流氓习气，以及充当窃贼助手、向吴妈求爱的荒诞行为；《阿Q正传》的确也有滑稽的成分——鲁迅说过，他当初写这篇小说的时候，为了切合《晨报副刊》的“开心话”栏目，“就胡乱加上些不必有的滑稽，”¹³而当时的评论家冯文炳也说过：“鲁迅君的刺笑的笔锋，随在可以碰见，……至于阿Q，更要使人笑得不亦乐乎。”¹⁴——然而，丁翼只从滑稽荒诞方面去简单模仿《阿Q正传》，甚至将其任意放大、不计其余，忽略了本书在滑稽荒诞之外的严肃和悲悯，结果堕入了肤浅和恶趣。鲁迅致力于揭示愚弱国民的精神胜利法，所见者大，所思者深，而丁翼这部小说的失败——形式结构上的散漫拉杂以及思想主题的无深度——，显然与他对《阿Q正传》的理解水平有关。是故，他重写的人物彻头彻尾地沦为一个猥琐的流氓胚子，毫无人性的闪光点，小说走向了传奇化、黑帮化、情色化、庸俗化。

孟紫¹⁵的微型小说《老Q自供书》以漫画般的笔触揭露“老Q”的恶德败行。老Q是一名“情场失意、商场失败、文坛失落、歌坛失声”的中年汉子，妻儿在西马过活，他自己到新加坡打拼，孰料经商失败，生活陷入潦倒，于是舞文弄墨，拼凑愚蠢低俗的作品以骗取稿费，而他又色胆包天，打著作家的头衔，骗奸女性。老Q才智平庸，他搜肠刮肚，勉力把个人的风流轶事写入小说，正在自鸣得意，不料，其中一位受害人“阿娇”及其当差大哥破门而入，老Q人赃俱获，这位爱情骗子兼蹩脚作家，被扭送警局发落¹⁶。遗憾的是，小说语言生硬粗糙，思想格调不高，典型性和社会意义不强，除了暴露文坛的个别丑类之外，也坠入了粗鄙、滑稽和恶趣。

与丁翼、孟紫相比，絮絮¹⁷的短篇小说《阿O传》更上一层楼。小说前言交代说，当阿Q

莫名其妙地被枪毙后，他的弟弟“阿O”做了漏网之鱼，逃到南洋来。阿O有青出于蓝的气概，“他不但不至于像乃兄一样成为冤枉鬼，反而在海外发了迹，居然成为呱呱叫的‘侨领’了。”¹⁸阿O刚到南洋的时候，形神落魄，后来找到了在山芭里割树胶的机会。“头家”发现他粗通文墨，于是提拔为财副。卑鄙狡诈的阿O，其实并不安分，他精心设计了一系列冒险计划，付诸实施。他垂涎于头家的情妇“肥姐”，于是通过拜干爹的方式，获得了正当名分，成就了一段露水姻缘。又在老板暴卒后，顺理成章地接管了店铺，摇身一变，成了上等人。然而，阿O欲壑难填，在物质享受得到满足后，他渴求名望的念头，在心中寸寸茁长。他假意赞助华文教育，经过锱铢必较的讨价还价，终于把装着自己大彩照的镜框挂在学校大礼堂里，大出风头；挂名为学校会计，白拿工资，又克扣经费，中饱私囊；伪造新闻稿，谎称教员自愿捐薪资助教育，又支使董事会对教员出示公函，表示接受这种“慷慨”的举措；宴请社会名流，教唆助手劝进，自己当上社团会长，又勾结记者发文，自吹自擂。接着，阿O再接再厉，挺进官场：他操纵媒体，编造自己是国父的老朋友和同盟会老同志，成功当选为南洋侨领和国大代表。恰在此时，某家报章披露了一桩企图发国难财的走私大案，经过查证，发现幕后黑手正是阿O先生！于是舆论哗然，而阿O过去的种种劣迹也随之被抖露出来。然而，他毕竟技高一筹，狡兔三窟：“这个时候阿O已离开了南洋，正坐在飞机向香港方面做着愉快的旅行呢。”整篇小说描写了阿O如何在南洋社会长袖善舞，欺世盗名，竭力满足自己对性、名声、权力、金钱的贪欲。虽然叙述者有时跳出故事情节，大发议论，说教气息浓厚，但是，小说的笔墨简练传神，情节紧凑生动，取材于四五十年代的南洋社会，具有严肃犀利的批判意识，亦值得称道。鲁迅的阿Q是一个农民，一个流浪汉，缺乏灵魂和自我意识。丁翼、絮絮、孟紫的阿O和老Q们，同样陶醉于最低层次的动物本能，此外就是对于名望、权力和财富的无耻追逐，视之为生活的全部要义，生命主体没有走向意志自由和精神觉悟，又何尝不是一种“精神胜利法”呢？

在阅读这些“仿作”的时候，我们不能视原典为意义的中心和诠释的权威，也不能纯粹从审美方面去比较高下，而应该以这些仿作为中心，

将他们放回到 19-20 世纪中国和南洋的双重语境中,以求得伽达默尔所说的“视野融合”。总结起来,丁翼、絮絮、孟紫重写的阿 Q 都是文化程度不高的移民,属于“投机冒险家”之类的角色。这些文学人物(主要是丁翼、絮絮笔下的阿 O)的出现与历史变革有一定关系。清末民初,中国经历内忧外患,社会动荡不安,随着帝制倾覆,民国肇造,社会流动频繁,“下南洋”、“走西口”、“闯关东”是近代中国三大移民潮。而且在 19 世纪后期,马来半岛以橡胶工业和采矿业为支柱的经济发展迅速,吸引了中国人大举南下。¹⁹ 根据历史学家的统计,单是 1927 年南来的中国移民就达到 36 万,而到了 1941 年,华人竟然占据了马来亚全部人口的 43%²⁰。这些移民离开了乡土中国、封建礼教和宗法制,辗转流徙到南洋,辛苦谋生。而南洋当时是英国的殖民地,主权不存,礼法荡然,又是开埠较早的都会,重商逐利,五光十色,因此很快成为投机冒险家的乐园。重要的是,中国移民起初并没有落地生根的念头和对于居住国的认同意识,²¹ 只把南洋视为寄居之地和淘金乐土。移民大军当然是鱼龙混杂、泥沙俱下,至于其中的阿 O 之流,原本粗野不文,好勇斗狠,在混乱动荡的殖民地社会,自然也找到了施展拳脚的机会。于是乎,他们亡命法外,横行无忌,一方面追求粗糙的动物本能的满足,另一方面则诡计多端、追名逐利,玩弄法律礼仪于股掌之上,各自上演了一幕人间丑剧。在丁翼、絮絮看来,这些丑类自然也把所谓“国民性”带出国门、复制到南洋社会,或者说,他们在这些“丑陋的中国人”身上,找到了一些稳固不变的、可以清晰指认的“国民性”,他们试图为变化的大时代“立此存照”,而从《阿 Q 正传》中寻获了灵感和创意,于是就有南洋版的阿 Q,跃然纸上了。由是观之,这时的“国民性”已然摆脱了民族 - 国家的限制,在跨国离散中绽放新意,它不再以传统的“精神胜利法”为核心而是把乱世的乖谬人性与本土经验结合起来,变形为与华人种族血统相联系的“中华性”(Chinese-ness)。准此,新马作家对鲁迅的“国民性”论述,不再“照着讲”而是“接着讲”,它可否动摇我们看待问题的基本框架、揭示出具有内在深度的“客观真理”? 它能否摆脱本质主义的认识论成见,开启另类的思考向度呢? 接下来的段落,将针对这一理论课题,做进一步的推衍和辩难。

2, 阿 Q 的精神现象学

南洋另一类型的阿 Q 来自知识分子阶层。鲁迅的阿 Q 是社会下等人,出身贫贱,没有文化,被束缚在宗法制农村,丧失了稳定的经济来源,四处游荡,没有尊严感和自我意识,在生存在线挣扎,最显着的精神特征就是自欺、健忘、麻木、愚昧。而那些受过高等教育的知识分子,有体面的职业和社会身份,过着衣食无虞甚至养尊处优的生活,具有程度不一的优越感和虚荣心,竟然也不幸与阿 Q 走到了一起,变成了“有知识的愚昧人”,这岂非咄咄怪事和莫大的讽刺? 那么,从乡土中国到殖民地南洋,这些作家如何另辟蹊径,把鲁迅关于“国民性”的经典论述开拓新意呢? 我所讨论的例证,包括方北方、吐虹、林万菁、李龙。

方北方²²的《我是阿 Q》和吐虹²³的《“美是大”阿 Q 别传》恰巧都在 1958 年 11 月 5 日完稿,后者是中篇小说,当时即已收入小说集中印行;而前者是微型小说,迟至 1962 年才结集出版。²⁴ 严格地说,方北方这篇小说算不上重写,因为小说中并没有一个名叫“阿 Q”的人物角色,第一人称叙述者是故事的旁观者和点评人,他多次自嘲是阿 Q 一类的人物,这就是题目的来由。小说写的是,“我”下降到阴间为“阎王”担任陪审员,结果却赫然发现,这位法官大人一言九鼎,乾坤独断,而且头脑昏聩、草菅人命,在他的胡乱判决下,救死扶伤的医生被打入一百零八层地狱;而男盗女娼之徒却被允准升入了天堂。面对“我”的困惑和质疑,“阎王”振振有词地说:“让你见识见识,回到阳间去才会做人”。就在回阳间的路上,“我”竟然邂逅了明朝故人陈鼎先生,他语重心长地说:“老兄,做人别太认真,这社会是给你认真不得的!”显而易见,小说采用了超现实、寓言和反讽的笔法,抨击英国殖民当局治下的马来亚之怪现状:正义罔顾、礼法荡然、颠倒是非、混淆黑白,小说引用了陈鼎《东林列传》中的一句话“吾见天下之是非,庙堂必欲反之耳”作为题记,其意不言而喻。可悲的是,清流人士势单力薄,无力回天,只好敷衍了事、随波逐流,被迫做一回“标准型的阿 Q”了。耐人寻思的是,鲁迅的阿 Q 缺乏自我意识,“国民性”在他那里是一种强大的、惰性的存在,它沉睡于个人无意识之中而不被主体所觉察,所以阿 Q 变成了一个“自在的存在”;而方北方

则借着魔幻奇谈的方式,揭示出“国民性”不是消极被动的而是自我反省的,重生的“阿Q”具有自我意识,化身为知识分子,是一个“自为的存在”——然而,具有了自我意识的阿Q,就真的不再是“阿Q”了么?

吐虹的《“美是大”阿Q别传》属于比附现实的“讽喻性”重写。在小说集后记中,吐虹把他的创作意图和盘托出,这巩固了鲁迅关于国民性的经典论述。所不同者,这个阿Q不仅是知识分子而且变成了“假洋鬼子”,他洋话连篇、高高在上、崇洋媚外、数典忘祖。小说其实是对轰动一时的“林语堂事件”的响应和思考²⁵,题目中的“美是大”即英文中的“Mister”(先生)的音译(也可能隐含着“美国是老大”的话外音),主人公名为“凌雨唐”,担任“北海大学”校长,这显然对是林语堂和南洋大学的影射。小说有强烈的新闻化、杂文化、漫画化的倾向,不乏人身攻击和恶意丑化的成分,语言和技巧的粗糙亦无需多言。小说罗列了阿Q一系列罪状:崇洋媚外,迷信“美国的月亮比中国圆”;挟洋自重,标榜“我过桥多过你走路”;取悦洋人,出版《卖国与卖民》一书;大搞裙带之风,安插亲信,损公肥私;生活奢侈,挥霍民众捐款,而又鄙视劳动人民;坚持反共立场,危言耸听,把大学教育进行政治化²⁶;提倡全盘西化,鼓吹颓废堕落的生活方式,污染了南洋的淳朴民风……。但是,小说在插科打诨中,还是透露出关于族群、国民性、文化认同的严肃课题。例如,提到“美是大”阿Q否认“支那”文化早于西洋,认定支那历史不可靠,暗示中国人太低贱、方块字最不值钱。第二节的小标题就是“不是中国人”,叙事者说,本传不像传统传记那样,一上来就交代传主的籍贯,原因如下——

……“美是大”阿Q到底是何地人,迄今还没人确切地知道哩。有一次,人们问他:

——哈啰,“美是大”阿Q,你是哪儿人啊?

照老例,福建人问他是不是闽南人,广东人问他是否越秀山下人,琼州人问 he 是否出生在海南岛。

——怒!怒!(No! No!)

他“美是大”阿Q只是“怒怒”的叫着,随即操着洋腔叽里咕噜的发了一阵,在下虽听不懂他在讲些什么,但他的洋话可动听极了。真的,谁也没听过这么漂亮的洋话。原来他“美

是大”阿Q并非中国人,而是什么“恶马劣根”(American),大抵跟洋鬼子同种的那一类人。于是大家才恍然大悟,难怪他有那一个洋名字。可是上了年纪的人依稀记得“美是大”阿Q实在是中国人,到十多岁才到外洋镀金。人家这样顶他。他又悻悻的反驳说,他并不是支那人,他实实在在是“恶马劣根”。人家就问他头发为什么不是红色的,眼睛为何是黑的,皮肤为什么跟中国人的没有两样?他就说小时候给支那骗子骗走,把他骗到支那那块肮脏土地养大。因为支那土地太脏,以致久而久之他也变成了支那种。²⁷

叙事者混淆了籍贯(place of birth)、国籍(nationality)、公民(citizenship)、与族裔(ethnicity)这些概念之间的差异,他打包处理,嬉笑怒骂,用以讽刺主人公的“数典忘祖”。实际上,林语堂(以及小说主人公“美是大”阿Q)当时已入美国国籍,根据移民法令,当然要在法律程序上宣誓效忠美国,而他的全盘西化言论也是众所周知、招人诟病的,至于他是否公开否认过自己的“华裔”身份,这倒是无法证实的。实际上,小说不仅是对林语堂本人及其在南大风波中言行的尖刻嘲弄,也是对于殖民地奴化教育下的南洋部分华侨的生动写照。在小说第十节,叙事人痛心疾首地说,“美是大”阿Q走了,但是他的精神并没有完全消失,因为南洋众多华侨在语言、教育、服饰、生活方式、价值观念上走向了彻底的“洋化”,主动遗忘了自己的族裔身份、历史记忆和文化认同,也不再对中国有任何国家认同意识,于是乎,他们纷纷变成了“美是大”阿Q的徒子徒孙——至此,我们不难看出,小说在刻画“国民性”上,体现出类似于黑格尔揭示的“主奴”关系的辩证法²⁸:“阿Q”和“假洋鬼子”只有在互相对立的时候,才会证明各自的本质;然而,阿Q一旦有了知识教养、产生了自我意识,就可能会蜕变成假洋鬼子;而假洋鬼子固然蔑视阿Q一类的草根民众,但是他摆脱不了自欺健忘的精神胜利法,所以,假洋鬼子体内其实流淌的还是阿Q的血液。这种“自我”与“他者”的相互对立和彼此转化,证实了国民性还有自我反省和辩证法的一面。

吐虹小说的意义在于:借着经典重写的方式,结合本土经验,率先带出了关于族群记忆和文化认同的课题,后来,林万菁、李龙、梁文福先后把这一主题踵事增华。林万菁²⁹的微型小说《阿Q后传》完成于1985年6月,当时他是新科博士,

博士论文以鲁迅修辞为题目。这篇小说的情节散漫、游移、缺乏连贯性，只是由零碎的叙述、片段化的场景和叙事者的议论构成，带有寓言化、荒诞派和黑色幽默的色彩，这个阿Q不仅患上了“健忘症”而且几乎变成了“植物人”。小说写道，重生后的“阿Q”，更换了时髦的朋克发型，但是面目模糊不清，引不起社会的关注，成为边缘人、零余者、可有可无的存在。他文雅而怯懦，仿佛历尽沧桑，面对别人的奚落和捉弄，始终逆来顺受，像影子和游魂一样在繁华都市中踱步，自外于人群大众，孤独而又沉默。他去找“小D”，而后者早就不在人世了，据说小D的儿子开了一间现代化的咖啡店，但两人终于没有见面。置身于现代生活和高科技产品的包围中，阿Q的适应能力比从前大大增强了，“但是他压根不知道自己的名字被人们利用，也不知道阿Q念头、阿Q世界、阿Q主义为何物”，显然这是一个没有自我意识和反省能力的人，叙事者忍不住大发感叹：“他连这些与自己有关的历史都一无所知，又怎么可能跟其它的非阿Q族类一较高低呢？”在竞争激烈的时代，阿Q一向不计较成功与失败，更无扬名立万的念头，然而惟其如此，他才被别人看成一个失败者，“一个应该被立刻淘汰出去的冗余之人”。离谱的是，阿Q还被指控是一个有“邪祟念头”的人，尽管他不是离经叛道的“狂人”，但还是被街上的闲人强拖进精神病院——

医生警告阿Q不能用自己的阴影荼毒人心。

阿Q痴痴地望着自己瘦弱的影子，那知不是他身后的灯光照下造成的。“凡是阿Q或阿Q的子孙们，都是我们最大的敌人！……”

“阿Q的影子笼罩着人心，阿Q，你的罪太大了。……”

一个有影子的人就有罪？阿Q不禁黯然慨然，以至于愕然怆然。

阿Q无所申辩。大约他的语言，或者言语，已经过时。

渐渐的，阿Q还被指责为“外星人”。³⁰

顶着莫须有的罪行在医院中受到恐吓，“阿Q的神智越来越模糊，他简直是个‘植物人’了。以后的事，谁也不知道了。”小说是新加坡部分华人现实境遇和精神状态的象征。由于独立以来一系列的政治整肃运动、国家教育政策的变化、愈演愈烈的西化之风，再加上消费主义和商品拜

物教的泛滥，新加坡华人对于自己族群的历史记忆和传统文化，患上了可怕的“集体遗忘症”。重生的阿Q由于环境影响，身不由己地变成了植物人，这个荒诞故事是针对新加坡华人、华文、华族文化传统的隐喻和象征。八十年代初期，南洋大学和一批华校被政府关闭，华校生和华人被国家边缘化了，他们变成了“外星人”，变成了威权政治体制（小说中的“医生”就是这种隐喻）下的失语症患者，无法表述自己的心声；“英文”原本是少数民族群的母语，现在却变成了占据人口绝大多数的华人的第一语言，他们的母语“华文”反倒变成“过时的语言”了³¹；华族文化传统（小说中的阿Q的“瘦弱的影子”就是一个巧妙的隐喻）遭到指控，面临着被消灭的危险。林万菁塑造的这个“沉默”的阿Q，带有软弱、自欺、麻木、健忘、逆来顺受的“奴隶性”，它唤起读者记忆的还是精神胜利法的强大力量。

李龙³²的短篇小说《再世阿Q》完成于90年代初期。阿Q从前世到今生，发生了很大变化，越来越体现出一种可以称之为“新加坡性格”的东西。他毕业于洋学堂，取了个洋名叫“Stephen Q”，变成了社会精英；他沦为拜金主义者，一身名牌，时常出入夜总会和卡拉OK酒廊，疯狂追求物质享受；他对华文极为厌恶，竭力否弃传统文化，攻击“讲华语运动”，多次扬言要移民海外；他数典忘祖，很爱面子，最忌讳别人问及他的籍贯和族裔；他精打细算，跟风抢进，“怕输心理”非常典型。小说的结尾写道，再世阿Q和D先生在狂欢买醉之中，突然口吐白沫，倒在地上——

再世阿Q抽搐着、抽搐着，忽然觉得全身飘飘然地飞了起来，正撞向围拢来的D先生。但说也奇怪，怎么撞倒D先生，而他一点感觉也没有。他回头一看，更使他惊吓起来，他看到他的躯体，仍然躺在地上，一动不动。他忽觉得背上有一条东西在鞭打着他，他用手往后一抓，拉前来一看，原来前世阿Q的辫子又回到他的头上，他顿觉得有一种莫名的失落感。³³

阿Q的自欺健忘达到了严重地步，以至于感觉迟钝，麻木不仁，被幻觉所缠绕。同时，他对自我的“认同”遭遇了来自他人的“承认”的失败。泰勒说过：“认同（identity）一词在这里表示一个人对于他是谁，以及他作为人的本质特征的理解。这个命题的意思是说，我们的认同部分地是由他人的承认构成的；同样地，如果得

不到他人的承认,或者只是得到他人扭曲的承认,也会对我们的认同构成显著的影响。”再世的³⁴阿Q竭力想摆脱“华人”的族裔认同(小说中的“辫子”就是一个隐喻),然而得不到他人的“承认”,于是他的失落感于焉而生了。这个再世阿Q无疑是一部分狮城华人的象征,在这个假洋鬼子型的阿Q身上,见出作者对社会现实的批判:独立以来的新加坡,“西风”劲吹,崇洋媚外盛行,华人的历史记忆断绝了。林万菁和李龙对《阿Q正传》的重写,超越了鲁迅国民性论述的“民族-国家”框架而带有跨国离散和本土改造的成分,达到了一种波浪式前进和螺旋式上升:阿Q不再是“中国人”的写照而是海外“华人”的象征,小说的批判矛头绕过了封建礼教而指向了南洋本土的政治实践,并且有凝聚族裔、召唤传统的良苦用心,这似乎又背离了鲁迅的全面反传统主义的初衷。

上述四个文本,重写出来的都是“文雅”型的阿Q形象。方北方的阿Q是殖民地时代的正直知识分子,面临礼法不存、黑白颠倒的社会,他反讽自嘲,徒唤奈何。吐虹借着“美是大”阿Q的故事,既讽刺了林语堂在南大中的言行,又批判了殖民地奴化教育的恶果。而林万菁和李龙的两个“再世阿Q”则对应着新加坡独立后日趋西化的社会现实。吐虹、林万菁、李龙(以及下文将会分析的梁文福)的小说还带出了另一个话题。在这些作家的文学世界,一些意味深长的二元关系呼之欲出了:南洋和中国、传统与现代、中心与边缘、记忆与遗忘、往昔与当下、华语与洋文、华夏与夷夷……他们对此茫茫,百感交集,在重写经典、凭吊先贤的时候,不免会有故国乔木、东京梦华的遗民心态。是故,在理解南洋阿Q的时候,除了“移民”和“殖民”这两个关键词,另有“遗民”一词值得关注。³⁵

3, 去政治化的重写

这七个重写文本与外在的殖民、后殖民语境关系密切。从清末民初到太平洋战争爆发之前的大规模移民潮,到二战结束、殖民主义终结和新马分治的二十年,再到1965年新加坡独立以来的现代化和全球化境遇,一系列大事纷至沓来,令人目不暇接。由于新马、英国与中国的三边互动,南洋不再是孤立的、封闭的、静止的结构而是广阔的“世界历史”中的南洋,这些构成了关

于国民性的知识生产的历史条件,对于我们理解南洋阿Q的形象,至关重要,因为正如福柯所说:

“重要的不是话语讲述的年代,而是讲述话语的年代”。南洋作家对《阿Q正传》的七次重写,意图不一,各取所需。他们对鲁迅经典的解释和理解,显然越来越偏离了作家的原意和权威的定论,而阿Q的丰富而复杂的性格、具有高度概括性的象征力量,也被大幅度缩减了,这些被改造过的阿Q不仅带有南洋色彩而且越来越倾向于本土化了。

此外,这些重写的一个共同点是抽空了阿Q的“革命精神”。竹内好认为,⁴⁵在鲁迅那里,政治与文学的关系,是矛盾的自我同一关系;而自觉到文学对政治的无力感,乃是贯穿于鲁迅一生的自我形成的主轴。³⁶辛亥革命及其挫折既是《阿Q正传》的写作背景,也是小说人物活动的时代舞台,还是鲁迅反思和批判的对象——他坚信:此次历史事件丝毫没有触动社会文化的结构和人们的心理意识,充其量只是政权更迭而已,所以辛亥革命就其实质来说不是“社会革命”而是“政治革命”。丸山升敏锐地洞察到,至少在二十年代中期之前,鲁迅的情感、思想和文学片刻都不曾离开中国革命这一课题,“中国革命这一问题始终在鲁迅的根源之处,而且这一‘革命’不是对他身外的组织、政治势力的距离、忠诚问题,而正是他自身的问题。一言以蔽之,鲁迅原本就处于政治的场中,所有问题都与政治课题相联结;或者可以进一步说,所有问题的存在方式本身都处于政治的场中,‘革命’问题作为一条经线贯穿鲁迅的全部。”³⁷关于阿Q与革命的关系问题,曾经引起过批评家的异议。西谛(郑振铎)困惑地表示:“像阿Q那样的一个人,终于要做起革命党来,终于受到那样大团圆的结局,似乎连作者他自己在最初写作时也是料不到的。至少在人格上似乎是两个。”³⁸鲁迅对此辩解道:“据我的意思,中国倘不革命,阿Q便不做,既然革命,就会做的。我的阿Q的命运,也只能如此,人格也恐怕并不是两个。民国元年已经过去,无可追踪了,但此后倘再有改革,我相信还会有阿Q似的革命党出现。”³⁹夏志清指出,鲁迅把阿Q之死与辛亥革命的失败连在一起,认为革命丝毫没有改善穷苦大众的生活,“他把小说的读者也斥为同犯,并且暗示将来当世界上所有的阿Q苏醒以后,他们所做作为的可能性。由此看来,

这个故事的主人公非但代表一种民族的弊病，也代表一种正义感和觉醒，这是近代中国文学作品中最关心的一点。”⁴⁰汪晖从另外一个角度重新思考了阿Q与革命的关系。他正确地指出，阿Q被直觉、本能和欲望所俘虏，缺乏自我意识和灵魂，但是，他的精神胜利法也有偶尔失效的时候，恰恰在那个时刻，主体的瞬间觉悟走向了走向革命的可能性——而革命的本意，即是自由和反叛，在较低的层次上，是大众的生存本能的满足。⁴¹南洋是近代亚洲殖民化最严重的地区和辛亥革命的海外策源地，在五、六十年代也曾是“革命的年代”，见证了殖民主义的终结和共产主义运动的崛起。尽管马克思曾对亚洲革命抱有疑虑，但仍然认为英国殖民统治在促成革命的发生这一点上“充当了历史的不自觉的工具”。⁴²然而，我们也必须注意到，对革命进行污名化的处理、视共产主义为洪水猛兽，不但是南洋民间社会广为流行的看法，而且也是历届威权政府一以贯之的意识形态宣传。当社会运动甚至集体行动都被司法制度扼杀于萌芽状态的时候，作为体制外抗议的最高级形式的“革命”，岂能有容身之地么？未庄的阿Q尚有对革命的朦胧幼稚的向往，而南洋的阿Q则被阉割了革命意志，沦为健忘症患者和植物人了。南洋作家的重写暴露出“去政治化”的底细，其实不足为怪。从七次重写亦可看出，革命的缺席导致的后果之一是“自由”的匮乏。东南亚民族解放运动的蓬勃，殖民主义在新马的终结，新马分治和新加坡独立，并未给大众带来真正的自由——无论是公众的政治生活，抑或是个人的精神世界。按照政治思想家阿伦特的分析，自由在本源上是革命性的，现代革命总是同时涉及自由和解放，然而解放与自由并非一回事：解放是免于压制，自由则是一种政治生活方式；“解放也许是自由的条件，但绝不会自动带来自由；包含在解放中的自由观念只能是消极的(negative)，因此，即便是解放的动机也不能与对自由的渴望等而视之。”⁴³李龙的阿Q为认同得不到他人承认而苦恼不已，林万菁的阿Q由于环境因素而变成了健忘症和植物人，梁文福的主人公退化成了半人半兽的怪物，这些都是自由匮乏、主体沦丧的症候。

4, “国民性”的跨国流动

从思想史的角度来看，“国民性”神话紧密

联系着近代中国的民族主义思潮。瑞贝卡指出，“国民”一词在二十世纪初期成为知识分子们关于民族的社会政治话语的核心，“作为一个理论的抽象概念，是王朝政治体制向现代国家转型的合法性和动力的资源；与此同时，具体来说，‘国民’又被认为对他们所即将扮演的历史代言人和动力的角色准备不足——甚至被认为完全没有准备。”⁴⁴这位汉学家的研究对象是晚清民初的思想人物，但这番概括其实也是“五四”知识分子的观点。如何看待“国民性”议题？鲁迅和南洋作家的看法值得对比分析，简言之，就是关于“国民性”的定义，经历了一个从“国族”(nation)到“族裔”(ethnicity)的延展、转换和跨国流动的过程。在鲁迅那里，国民性是“中国人”的自我理解和自我规定，带有地理环境决定论和传统文化罪恶论的痕迹。在五四知识分子那里，“国民性”被内在化和本质主义化了，成为认识自我和世界的一个话语实践，一方面，它通过“自我东方化”的努力，激发出国民的抵御西方列强的民族主义热忱，⁴⁶另一方面，它采取灵活的权宜性的“分叉策略”(strategy of bifurcation)，把西方世界给予单一化的、理想化的描述，经由西方主义的认识模式而让中国寻求富强、进而重返世界大舞台。⁴⁷在丁翼、絮絮手里，国民性经过跨国离散和本土转化而获得新义（当然与鲁迅的论述仍有重叠的部分）。小说场景经过从中国到南洋、从乡村到都市、从士绅皇权到殖民地现代性的转换，然而，很难说是由于殖民地和都市环境污染了阿Q们的良善本性，因为在小说中，这些人始终都是邪恶的化身和欲望的奴隶。至此，鲁迅的“国民性”的构成要素发生了变化，但仍与血统论、宿命论意义上的“华人”身份密切相关。同样道理，到了吐虹、林万菁、李龙那里，支配着“国民性”的构成要素从这种话语系统中分离出去，与本土经验撞击而获得临时性的新义，它不再附着于民族-国家范畴内的“中国人”身上，而是被置换成为华人的“族裔性”：所有那些背叛了本族的文化传统、抹杀历史记忆、遗忘族裔身份的人，都被定义为一群新型的、南洋版的阿Q，而无需追究他们的职业、年龄、性别、阶级地位和教育背景如何。这样看来，无论鲁迅还是新马作家，他们定义的国民性乃是一种溯源于种族和血统的本质主义化了的论述。或者换言之，在他们心目中，无论是由地缘、国族、法律、

文化所限定的“中国人”还是移民海外、归化入籍的“华人”，说到底都是“阿Q的子孙”，因此带有与生俱来的、不难识别的国民性。于此，国民性变成了一种集体无意识和种族基因的投影，一个无法摆脱的符咒，一种生物遗传学意义上的宿命，宛若基督教神学中“原罪论”的翻版了。根据刘禾的研究，晚清传教士与五四知识精英合谋打造了带有殖民色彩的国民性神话：“国民性的话语一方面生产关于自己的知识，一方面又悄悄抹去全部生产过程的历史痕迹，使知识失去自己的临时性和目的性，变成某种具有稳固性、超然性或真理性的东西。”⁴⁸ 全球化不仅试图掩盖东西方之间的不平等关系以制造世界大同的幻象，而且在民族-国家内部也留下了企图消除各个族裔的文化差异性和身份认同的后果，因此，梁文福、李龙、林万菁的重写文本，显然具有“文化抵抗”的意味。然而，由此生发的问题是：众多南洋作家，生活在英国殖民当局的政治、经济、文化的多重宰制下，以及独立后日趋西化的后殖民境遇中，他们对《阿Q正传》的仿作和重写、他们制造出来的自我镜像，是否构成了另一种德里克所谓的“自我东方化”的文化实践，在抵抗全球化的同时，又复制了殖民主义逻辑而浑然不觉呢？

二、异形的寓言：《獍，有此事》、食人主义与退化论

事实上，林万菁、李龙、黄孟文、梁文福，以及下文提到的英培安等华文作家，不仅具有华人的族裔身份而且都是所谓的“华校生”。众所周知，表现新加坡华人社会的文化认同的迷失与危机，一直是新华文学的大宗主题，上述作家作品亦复如此。梁文福⁴⁹的微型小说《枣树》是对鲁迅散文《秋夜》的有趣的仿作，不过重要性比不上他的短篇小说《獍，有此事》。此篇在文体、构思、叙事手法、表现技巧上，是对《狂人日记》的重写，在主题上呼应着前辈作家的思考，而它的现代主义技巧，尤为细致精到。

《獍，有此事》发表于2004年4月8日新加坡《联合早报》副刊《文艺城》，带有强烈的魔幻现实主义、意识流小说和象征主义色彩。“獍”乃中国上古神话中的一种怪兽，又名“破镜”，状若小号的虎豹，生性凶残，幼兽生而吞噬其母

（一说其父）。因此古人把“梟”、“獍”对举，认为梟为食母恶鸟，獍为食父恶兽，都是残酷无情、忘恩负义之人的喻指。⁵⁰ 除此以外，小说的“食人主义”的情节可能从鲁迅小说《药》中的“人血馒头”的故事汲取灵感，“变形”的故事可能从好莱坞有关“狼人”（wolf man）题材的电影中吸取了创意。⁵¹ 应该说，现代中国关于食人主义、文学与政治的纠葛构成了一条清晰连绵的线索，有学者对此进行了深入的研究，⁵² 而其在华语文学中的情形如何，值得进一步探究。《獍，有此事》有三个主要人物：“我”（獍）、“父亲”、“那个女人”（母亲），在神话诗学的框架中，充斥着可怕的梦魇、迷离的幻觉以及支离破碎的内心独白。“獍”不是成年的狂人而是一名惨绿少年，他神智清醒，行为正常，而且出类拔萃，成绩骄人，家族中人咸以之为荣，以为他会带来光宗耀祖的机会。小说采用了十三则日记的形式，细腻展示了“獍”眼中的世界，他的感受和思考，以及身体与心理上发生的戏剧性变化，笼罩着全篇的，是大家庭中浓重的不安全感和社会上的诡异神秘的氛围。最多的篇幅，就是刻画母子关系的紧张和可怕。由于“獍”有自食其母的残酷本性，他一出生便被父亲隔离起来，这导致了他与母亲的关系变得隔阂、冷漠而紧张，不仅视若路人、粗暴待之，而且多次凶相毕露，急欲食之而后快，所以，“獍”偶尔会狂病发作，出现幻听、幻视的迹象，随之显露出“獍”的可怖的兽形。小说多次刻画了带有暴力色彩的食人场面。例如，邻里共有三个叫“獍”的少年，比“我”年龄稍大者吃掉了自己的母亲，而且“据说明年就要出国深造了”；较小的一个还是襁褓中的婴儿，也会突兀地露出吃人的举止；而“我”也做过一个噩梦：“母亲”把自己的身体器官悉数取下，任由兽性大发的“我”逐个吞吃，大快朵颐。在小说结尾，“母亲”失踪了，女佣说她是被父亲驱逐了以防被獍生食，而酒醉的仆役则说是被“我”在发病时吃掉了。獍在恐慌和罪责中，终于回归了人性，绝望地发出“救救母亲”的赎罪的呼喊。这和鲁迅的《狂人日记》恰恰相反——在那里，是第一人称叙述者“狂人”发现了封建礼教的吃人本性，青年一辈被父权制传统文化所操纵和吞噬，因而他发出了“救救孩子”的呼声。“狂人”从另一个方向看，自始至终都是觉醒的先知，一个成年人，他能够把世界作为

对象进行思考、感到整个世界的敌意和恐怖，并且通过自我反省和自我剖析，从现实回溯到历史深处。他的癫狂言行在小说中其他人物心目中都是错乱无意义的，而在作者和读者那里，则是正言若凡的“真理”。相形之下，“獍”是一个神智清醒的少年人，他不是“受迫害狂”，并不感到整个世界对自己有任何压迫和敌意，相反，是他的存在让其他人、尤其是他的母亲感到严重的不安。“獍”虽有偶尔变形的时刻和残酷的食母本性，但是，家人和社会并不视之为神经错乱的“狂人”，而且他的世界不是一个本质上完全颠倒的世界，他的言行也不需要由读者进行“反向”的阅读。或者换言之，在作者、獍和读者之间，并没有分享了同一性的预设、判断和价值观念。这又与《狂人日记》的情况有所不同。

从人物、情节、文体、技巧来看，《獍，有此事》是对《狂人日记》的有意的（甚至是才气横溢的）正面模仿；而从主题思想看，无疑是一种“反仿”，因为它不像鲁迅那样揭露封建礼教的吃人本性，而是悲悼华族文化传统的失落。梁文福有意把一位少年取名为“獍”，意在向华族历史文化致敬，而在深层语义上则是对这种文化的哀悼和招魂。当然也必须承认，《狂人日记》中的复杂结构（例如序言与正文的对比），象征寓意的深度，尤其是对于中国历史和文化传统的整体主义批判，也不是梁文福所能模仿的。虽然“吃人”是鲁迅和梁文福那里都一种“本体象征”，但在后者那里仅仅体现为社会现实的讽喻，“吃人”是獍的主动行为，他最后由兽性向人性的觉醒纯粹是出于血缘论；而在狂人那里，随着死的恐怖的深化，“吃人”造成了自觉赎罪的高度，而他意识到了“被吃”的恐怖之后，产生了要改变“人吃人”的社会的、伦理的行动。⁵³所以，《狂人日记》是为现实问题寻找深刻的历史根源，发现加害者与受害者的合谋造成了吃人的历史，从而拓展和深化了小说的思想主题，这正如安敏成所说，鲁迅小说的成就之一是，发现了中国社会对个体成员的压迫其实是非个体的、无处不在的文化和传统的权威的产物，“这种权威依靠仪式化暴力来巩固自身，其日常基础则需要文本的统治，即书写文字的恫吓力量来长久维持。”⁵⁴

《獍，有此事》还出现了“母亲的舌头”这一奇特的语象，其反讽的寓意值得分析——

有一天，和“母亲”一起吃饭的时候，我心

不在焉，厨房里端出来一盘菜肴，我望了一眼，是卤舌头。

我夹了一片舌头，尝了一口，口感很好。漫不经心地问，这是什么舌头？婶婶笑着说，这是你母亲的舌头，好不好吃？

我恶心地将整片舌头吐了出来。开什么玩笑？母亲很不安地低下了头。婶婶问，怎么啦，你不是最喜欢吃鸭舌头吗？你母亲一片心意做给你吃，别这么对她。

原来是我听错了。我望瞭望父亲，父亲板起了脸。我只好将那片“母亲的舌头”从饭桌上重新夹起来，索然无味地塞进自己的嘴巴里。⁵⁵

“母语”的英文就是“Mother Tongue”，直译成中文就是“母亲的舌头”，“我”对“母语之舌”的索然无味的感觉，暗示了（年轻一辈的）华人对华文文化的淡漠和疏离。这里利用了口误、反话、误解以及隐喻、象征和平行模拟，在虚实交织的魔幻气氛中，重写了鲁迅的《狂人日记》，揭示了新加坡华人社群中的文化认同危机。小说第十节还提到，“父亲”责怪“母亲”受到儿子冷落是咎由自取，因为她的形象刻板，不会变出新鲜花样讨人欢心。这反讽的是新加坡的华文教育现状：教师们使用花样百出的教学改革、试图激发起学生的学习兴趣来。

小说交代了“獍”这种动物当初是如何被发现的，这个细节的言外之意不该被忽视——

我是在小学五年级的时候，才第一次学会“獍”这个字的来源。原来我的名字还和我们这个地方的名字来源，扯上关系。老师说，很久以前，有一个远方的航海家，行船经过这里，在海边看到一种动物，有点像虎，又有点像豹。究竟是虎呢？还是豹呢？船上的水手一直在争论。航海家说，有一种古代的猛兽，既像虎，又像豹，既然大家说不清楚，那就干脆把这个地方叫做獍吧。

我举手说，老师，我们这里叫做“精”莫不是“獍”呀。老师微笑说，是的。后来，这个地方进化了，文明了，城市里莫说是“獍”，连猫狗都难见到一只。大家把这里称为“精”，因为只有精英分子，才有资格在这里生存下去。⁵⁶

“我们这个地方”指的就是新加坡，这里讲述的关于发现“獍”的故事，显然改造了关于“鱼尾狮”（Merlion）的神话传说，后者的鱼尾狮头的怪相，和这里的“非虎非豹”的獍，在身世和寓意上都很接近。鱼尾狮是独立以后新加坡（马来文 Singapura，意思是“狮城”）的国家图腾，其原型可追溯到《马来纪年》中的神话传

说。在新华作家梁钺的笔下，鱼尾狮暧昧的“杂交” (hybridity) 身份讲述的是新加坡的“民族寓言” (national allegory)⁵⁷；而梁文福敷衍的“獍”的故事也构成另一种文化身份“寓言”，区别在于：鱼尾狮是整个国家的身份象征，“獍”则是族裔和国家的双重寓言。小说中所谓的精英分子指的就是这群“黄皮肤、白面具”的年轻华人，作者利用“獍”与“精”的谐音，讲述了南洋版的《狂人日记》，指出“社会精英”在一个极端意义上，无非是正常人类的退化和变种，一个人面兽心的“獍”而已。表面上看，新加坡华人由第一代移民至今，早已落地生根，历经国家独立、现代化乃至全球化的进程，终于“进化”到了发达国家的行列。然而付出的代价是：华人的历史记忆断绝、文化认同丧失、母语受到冷落和排斥。梁文福的才华，不仅在于他把神话诗学和日记形式转化为超现实主义小说，并对人物和主题做了象征化、寓言化和机智反讽的处理，而且在于他有力地戳穿了“进化论”神话。李欧梵认为：

“《狂人日记》展示的真理有两层。明显的一层是揭示传统中国文化的吃人主义，较深的一层是谈人的进化的真正性质。在这里，‘救救孩子’的呼声是一位中国进化论者对未来一代应当更好些的‘寓意’的祈求。”⁵⁸ 进化论当然是普遍主义的意识形态，数十年后在新加坡大放异彩。华人中以精英自居的年轻一辈，却变成了半人半兽的“异形”，这不是让人啼笑皆非的“退化论”么？小说题目与“竟有此事”谐音，说明“退化”这种咄咄怪事在狮城发生了。年轻的“獍”相信，只有进化成了出类拔萃的精英分子、才有资格在本地生存下去，这不是回到了自欺、愚妄的“精神胜利法”吗？梁文福这种跨国主义的、本土化了的国民性论述，通过对《狂人日记》的正反模仿而得以完成，它富于后殖民主义批判寓意，既是对鲁迅的呼应和唱和，又有大胆的突破与创新。

三、阶级，还是性别？重读《再见惠兰的时候》

黄孟文⁵⁹的成名作《再见惠兰的时候》完成于1968年6月，翌年他以此篇为书名，出版了第一部短篇小说集，扉页上引用了莫泊桑《论小说》中的一段话作为“代序”——

在现今还会写作，是要非常癫狂、非常大胆、非常傲慢或非常愚蠢才行。在出过那样多的具有

如此不同的性质，如此复杂的天才的大作家以后，还有什么不曾作过的东西可作，不曾说过的事情可说呢？在我们里面，谁能自负写过在旁的书中不早就有着的约略相似的一页一句呢？

这段话包含了与“重写”相关的几层意思：“挪用”无所不在的事实击破了“原创性”神话，所以文学写作中的创新与突破谈何容易——这几乎是克里斯蒂娃“互文”理论的先驱了；黄氏对前代小说佳作别有会心，有自觉的借鉴意识，他自己的作品就是例证。黄孟文早年服膺现实主义文艺，他曾说过：“一个作家不能生活于真空地带，他还是要和国家、社会人群发生密切的关系的，他不能离开现实。”⁶⁰ 当时评论家也认为其作品“较着重于反映现实生活，予善良者以表扬，文笔朴实无华，但却凝练生动。”⁶¹ 《再见惠兰的时候》表现社会下层人士的困苦不幸，在简单的故事情节中流淌着人道主义的同情心。第一人称的叙事者旧地重游，意外见到了童年的玩伴“刘惠兰”，他吃惊地发现，二十年前的那个聪明活泼的少女，如今已变成一个衰老疲惫的中年妇人了（实际上只有三十多岁），子女成群，被贫苦的生活所折磨，她羡慕“我”的好运气，也对自己的人生道路无可奈何。这篇小说在情节设置、人物塑造、技巧运用（使用了插叙、对比、第一人称）、对话场景、思想主题等方面，显然是对鲁迅《故乡》的重写作，已有论者指出这点。⁶²

在这篇小说中，乡土中国的社会背景换成了殖民地马来亚，作为故乡的“鲁镇”换成了“邦达金矿场”，主人公由男性的“闰土”换成了女性的“惠兰”，称呼由“老爷”变成了“黄先生”，叙事者由“五四”知识分子换成了政府官员。《故乡》的叙事者背乡离井，求学异地，历经沧桑而变得有点世故和懒散，如今回到故乡，他的言行犹疑、拘谨，克制感情，偶尔带一点讽刺和幽默的语调。在小说结尾，叙事者觉得有身处高墙之中的压抑感，他为自己与闰土之间的相互隔绝而感到莫名的悲哀，又担心青年一辈重蹈父辈的老路，于是希望他们开拓新的生活。夏志清认为鲁迅在《故乡》中“再度攻击传统社会习俗的约束”，上面这段话“表露出他最佳作品中屡见的坦诚”。⁶³ 我们知道，在《呐喊》自序中，作者说他受到《新青年》同仁的支持，决心打破万恶的“铁屋子”，让其中沉睡的灵魂走上新生之路，《故乡》结尾出现的一点亮色算是一个支持的姿态。⁶⁴ 然而，

《故乡》始终萦绕着一种平静的哀伤,“变化的世界”与“循环的历史”纠结在一起,这种个人化的认知动摇了当时颇为流行的进化论。《再见惠兰的时候》中的叙事者也对于惠兰的命运表示同情,也有自我反省、自我剖白的精神气质,他曾经背井离乡、异地求学,如今变成了一位成功人士,荣归故里。从表面上看,两篇小说都与个人的记忆和怀想有关,同样从离散经验而生发出伤逝怀旧的冲动,然而似乎又不大相同。根据美国华裔学者博伊姆(Svetlana Boym, 1959—)的研究,人类社会文化中存在着两种类型的怀旧:一种是“修复型”怀旧,它试图重建失去的家园和弥补记忆中的空缺;另一种是“反思型”怀旧,它关注人类怀想和归属的模糊涵义,不避讳现代性的种种矛盾,在废墟、时间、历史和梦境中徘徊。⁶⁵我以为,黄孟文《再见惠兰的时候》流露的就是一种修复型的怀旧,意在通过人物的今昔对比,对不可逆转的过去进行理想化的追寻,而鲁迅的《故乡》则体现出的是反思性怀旧,掩盖在哀悼的外表下是深层的忧郁,它超越了个人记忆的有限性而执拗地通向某个共同体的未来。

在黄孟文这篇小说的结尾,叙事者落寞地走在回家路上,一层层的疑问涌上心头,却苦于找不出正确的答案——

我不断地在想:二十年!二十年的时光竟然把一个天真烂漫的小女孩变成了一个满脸皱纹的贫妇——一个已经有了九个孩子的妈妈!

是时光无情么?不完全是。有许多和惠兰同一般年纪的女人,不是保养得仍像一朵鲜花,过着美好的生活么?

是惠兰天资愚钝或懒惰么?绝对不是。否则她小时候决不可能年年名列前茅!

那么究竟是什么呢?是什么东西使一个聪明勤劳的孩子没有受高深教育的机会,没有发挥她的才能的机会,没有跟别人竞一日之短长的机会呢?为什么有许多比她差的同侪已经出人头地,成为社会的中流砥柱,而惠兰却仍然在落后的胶园农村中为生活而挣扎,为还儿女债而被折磨得筋疲力尽呢?朋友,你能代我想出一个好的答案来么?⁶⁶

这里裹挟着宿命论和赤裸裸的道德说教,叙事者把惠兰的命运归咎于阶级出身。然而在我看来,这种阶级身份的形成主要来自于性别歧视。这篇小说的评论者或赞扬其乡土气息和现实主义手法,或肯定作者对《故乡》的成功改造而使之

带上了南洋色彩,或者欣赏作者对下层人士的人道主义温情,却唯独没有看到掩藏在阶级叙事下的性别议题。

儿时的惠兰,出身于工头之家,勤奋好学,成绩优异,而且心地善良,乐于助人,就连“我”当时也忍不住赞叹道:“我不但在学业上不是惠兰的对手,就是在办事能力上也无法跟她一较短长。惠兰了解我,能够为我解决困难,你说她不是我的知己是什么?惠兰就是这么一个聪明伶俐而又充满着勇气与活力的小女孩!”由于社会动乱不安,殖民当局实施了坚壁清野的“新村运动”,惠兰一家被迫迁徙外埠,她就此中断了学业。她年仅十五,已为人妇,忙于家务和农活,多子,收成坏,生活困苦,子女失学。穿过社会动荡和分配不公的外表,我们发现,惠兰的悲剧正在于她的女性身份,这一点又不同于侥幸的“闰土”。按照恩格斯的经典分析,由于人类社会中的公私领域的划分,女性被排除在社会生产之外,被禁锢在私有制的家庭中。⁶⁷准此,被马克思称为“家庭中的奴隶制”出现了。家庭构成了男权社会的基本单元,但即使在这个狭小空间中,女性依然被剥夺了自由、独立和主导权,处于男性的支配和压迫下。女性扮演着妻子和母亲的角色,甚至像惠兰这样,在繁重的家务劳动之余,还被分配了额外的农活,而社会习俗又把生育和抚养子女视为女性的伦理职责,而男性则享有梅斯纳所谓的“制度化特权”。⁶⁸回到小说中来。惠兰的童年时代是一九四零年代后期,当时,太平洋战争刚结束,马来半岛再次被英国殖民当局接管。在新马走向国家独立和现代化之前,南洋社会男尊女卑的封建思想根深蒂固。作为女性的惠兰在教育、就业、家庭中处于弱势和边缘:起初被剥夺了接受高等教育的机会,成年后在职场竞争中处于下风,婚后又被牢牢地束缚在家务、农活和生育等事务上,牺牲了自己的青春、时间、精力、理想,沦为男权社会的牺牲品。所谓“知识就是权力”、“知识改变命运”之类的说法,对于男性而言,当然如此;而对惠兰来说,由于女性的身份限制和封建意识的作祟,她的受教育机会被剥夺,就已经预示了日后的不幸命运。小说中间写道,在去拜访惠兰家的路上,“我”对比了自己的高级知识分子的地位和惠兰在当前面临的困苦处境,不由得产生了一种民粹式的自责;在惠兰当面恭维“我”做了大官、对我客气地称呼

“黄先生”的时候，“我”马上悲哀地领会到：“时间已经在我们之间划下了一道无法填补的鸿沟”——这就是阶级鸿沟，它来源于性别压迫。社会学家康奈尔指出，性别关系有三重结构：权力关系、生产关系、情感关系，它与“阶级”、“种族”、“国别”相互交叉，产生互动，也构成了多重相互联系而又无所不在的霸权，渗透在人们的日常生活和心理意识之中，⁶⁹而“刘惠兰”这个生活于殖民地底层社会的华人女子，只能在三重压迫下过着辛苦辗转的生活。⁷⁰

在《阿Q正传》俄文版序言里，鲁迅提到国民性形成的两个原因：一是封建等级制度的存在，一是文化教育由贵族垄断（在别的场合，他还提到了蒙元、满清的异族入侵）。在这些综合因素的作用下，普通民众被剥夺了受教育的权利，精神不能走向觉悟，无法独立思考，只能臣服于森严的社会等级制度和残酷的阶级压迫，也造成了国民性中的奴隶性。同时，个人成为原子式的孤立的存在，无法与他人进行有效的沟通，变得麻木、健忘、自私、冷漠，对别人肉体或精神上的痛苦不会做出合乎人性的反应。《故乡》中出现的“高墙”意象和《再见惠兰的时候》出现的“鸿沟”意象，显然是封建等级制度和文化教育被垄断所造成的后果，这也正是国民性的形成原因。然而，鲁迅的分析几乎不包含性别维度，因而其“国民性”论述的有效性是受限制的。而在《再见惠兰的时候》这篇小说中，经过跨国流散的“国民性”不但指向了华人的族裔身份，而且与“性别”维度联系起来，开启了另一个重要的思考方向。

四、徘徊在个人与庸众之间：《梦呓集》中的自我形象

新马作家在对鲁迅经典的重写上，“小说”占据了绝对优势；散文方面，我目前只发现了“云里风”一例。云里风，原名陈春德，一九三三年出生于福建莆田，在故乡接受了中小学教育，毕业后前往马来亚与父母团聚。因为家境清贫，无力继续学业，只好在社会上闯荡，从事多种体力劳动。一九四九年开始，服务于教育界长达三十多年。云里风在五十年代初期即已走上文坛，出版过五本小说集和两本散文集，是马华文学史上的资深作家。⁷¹云里风倾心于中国现代文学，曾

经模仿巴金的《第四病室》而写出了《第九病室》，他的一部小说与蒋光慈的《冲出云围的月亮》同名。一九七一年，他出版了散文集《梦呓集》，其中收录了他创作于五、六十年代的二十五篇作品。这个文集的“第一辑”为纯粹的散文作品，或是表现个人早年经验的纪实作品，或是带有哲理色彩的抒情散文，这部分最值得关注。这部分作品，包括《梦与现实》、《文明人和疯子》、《狂奔》、《西升的太阳》、《未央草》、《黄昏底梦》、《寂静冷落的加影河》。这些作品虽有简单的叙事线索，但升华到了寓言和象征的层次，以“自我认同”为思想主题，每每让人想到鲁迅的《野草》。古远清认为，《狂奔》的情节结构及人物设置使人联想到鲁迅的《过客》，《文明人与疯子》借鉴了鲁迅的《聪明人、傻子和奴才》，《未央草》的灵感似乎来自鲁迅的《影的告别》，然而他又指出，云里风“不愿用因袭代替创作，总是用自己的生活实践去获取新的感悟”，“云里风注意改造、移植鲁迅的作品并加进南洋色彩”⁷²这诚然是不错的，然而，两者之间的实质性差异是什么，以及如何解释和评判这种差异，古氏未有深究。

《梦呓集》的不少篇章脱离了现实世界，充斥着扑朔迷离的“梦”的描写，这是有意为之的，套用李欧梵对《野草》的分析，它的作用是：“提醒读者：这不过是一个梦，从而将读者从现实通常的感觉推开。作者由是便得到一种诗的特许权，可以放任自己的艺术想象浮游于超现实的怪异领域。”⁷³不仅如此，读者发现《梦呓集》以对幻觉、潜意识、内心独白的描写见胜，第一人称的抒情声音点染着黯淡感伤的情绪，作者对于反讽、隐喻、魔幻和悖论等手段的运用，也值得称道。例如，《西升的太阳》表现先知先觉者与大众人群之间的思想差距。它讲述的是“我”和一大队旅人在旷野中跋涉，然而突如其来的大雾，模糊了前进的道路，同伴们觉得这是世界末日的前奏，于是，“发出了许多哀号呼喊的凄厉声”，而我却在“一片悲哀的呼号中求助于自己”。后来浓雾消散，太阳居然从“西边”升起了，众人以为那是光明与真理的所在，纷纷趋之若鹜，而“我”则掉头不顾，向前猛进。终于，“西升的太阳”被证实为赝品，众人试图赶来，但已落后颇远了，“我”为自己的判断而庆幸和自得，也为同伴们的无知盲从而感到悲哀。一般认为，“个人主义”

构成了鲁迅的精神结构的核心征，独立思考、批判精神、自我担当、“任个人而排重数”，一直是他坚守不懈的人生态度，从《人之历史》、《摩罗诗力说》、《文化偏至论》一直到《野草》、《呐喊》、《彷徨》和众多杂文，莫不如此。《西升的太阳》透露的类似观念来自于鲁迅的先声。云里风的《梦与现实》作于一九五五年，正值他任职于教育界，为生计而辛苦劳碌，四面碰壁之下，不免心灰意冷，于是，“把未来的一切寄托在那虚无缥缈的梦境中，希望从梦境得到一丝安慰与满足”，在梦中历经了医院和天堂的生活之后，他豁然醒来，写下了如下的感悟——

住在一间稍为精致的房子里，便得生病，而想在天堂享乐，便得死去，这于我都不愿意。我深深地为自己尚活在人间而庆幸，我想我以后再也不应该做梦了。晨钟这时敲六下，因而翻身下床，觉得这个愈加可爱，帆布床、陋室皆可留恋。我连忙盥洗完毕，出门走到野外去，顿时忘了过去的许多挫折和痛苦了。⁷⁴

在梦想和现实之间，作家义无反顾地选择了后者，他出于强烈的生存意志，拒绝了天国的诱惑和幻象的吸引，在危难的当下坚持过活，这不正是鲁迅一直强调的“韧的战斗”吗？云里风的《文明人和疯子》颇有寓言特色。它的故事情节是，“我”在一条文明而热闹的街道上赤身漫步，这种惊世骇俗的举止引起了路人的惊恐、困惑和怜悯，他们把“我”身上的鞭痕污蔑为毒疮，把“我”头上因为多次碰壁而造成的疮疤污蔑为癞痢头，居然视“我”为布施的对象。后来，几个突如其来的壮汉把主人公擒拿在一间屋子里，给他强行穿戴上了一套“体面”的衣衫，再将他放回到街道上，这次居然博得了看客们的欣羡和恭维。吊诡的是，这套行头却让主人公倍感束缚和压抑，他躲在僻静处，将其一一除去，这才寻回了自由自在的感觉。无疑，这篇作品表达了孤独自我和庸众在认知判断上的鸿沟，嘲讽了世人的卑怯、虚荣和伪善的观念。作者对个人的生活经验进行了提炼和升华，将其转化为自我与世界、文明与野性之间关系的思考，由此展开了关于普遍意义上的生命哲学的探索。

然而我认为最重要的，不是这些作品和鲁迅经典的表面相似性而是其间的差异性，而后者恰恰凸显了云里风之“经典重写”的个性化及其限度。张钊贻发现，鲁迅留日期间发表的文章与尼

采哲学体现出“反现代性的契合”，前者所提倡的以理想主义与个人主义纠正物质主义和庸众的方案，正是尼采的“反政治”的思想。⁷⁵解志熙指出，鲁迅从“呐喊”期到“彷徨”期之思想中最值得注意的是“个人主义”，但不是积极明朗乐观的个人主义，“而是一种充满悲凉的人生体验，且基调极为阴郁，但却具有深刻的哲学意义的个体存在观，因而鲁迅自认为是‘黑暗’的。”⁷⁶木山英雄强调，《野草》中的自我形象不是尼采式的预示着人类黎明的超人而是不保留任何未来性东西的负面的超人。⁷⁷所以毫不奇怪，同样借助“独异个人”与“庸众”之冲突而揭示个人主义理念，云里风的《西升的太阳》的明朗、乐观和自信令人印象深刻，而《野草》中的众多作品却散发着沉重的阴郁色调。云里风的《文明人和疯子》借由两类人的截然不同的思想行为的对比，批判社会庸众的肤浅和虚伪，强调自我坚守的意义和个人主义的重要。而鲁迅的《聪明人和傻子和奴才》更有深刻复杂的涵义。根据孙玉石的说法，这篇寓言出自于作家的现实生活际遇以及尼采《查拉斯图特拉如是说》的启发⁷⁸，它暗讽以慈善家面目出现、施舍虚伪同情心的“聪明人”，赞扬了埋头苦干、敢于反抗旧秩序的“傻子”，批判了缺乏自我意识的、一味卑躬屈膝的“奴才”。其实，鲁迅的写作意图不但是要说明人类社会的进步正是由“傻子”推动的，更是要揭示存在主义式的生命哲学“是懦夫把自己变成懦夫，是英雄把自己变成英雄”，从而张扬自我承担、自我觉悟、自我反抗的个人主义。

云里风无力发展出鲁迅那样的错综复杂的思想 and 自我矛盾、自我反省、拒绝一切而又反抗绝望的生命哲学，所以我们看到在关键点上他偏离了鲁迅《野草》的精神气质，也就毫不奇怪了。

《未央草》的开篇这样写道——

当一些世俗的朋友们为了信仰和间接上的不同而渐渐与我疏远殆尽时，陪伴在我

孤零零的身旁的便只有唯一的影子。

我为了朋友们的渐渐疏远感到心灵上的空虚，但却为我身边的影子感到无比的倨傲。

所以我宁愿离开世俗的朋友们，而不愿离开我身边的影子，不管我要去哪里，不管我走到什么地方，我总要把我的影子永恒地带在我的身旁。于是我感到倨傲，我向人们夸耀着：你们看，我是个有影子而又信仰影子的人，因之我得到少数

有影子的人的附和，但却受许多没有影子的人的冷讽。⁷⁹

这显然是对《影的告别》的重写，然而思想基调大不相同。“影子”是自我的隐喻，“我”与“影子”的亲密互动，表明作家对自我的坚守，洋溢着自信乐观的声音。然而，《影的告别》中的“影子”认识到自我在本体论意义上的存在困境：“然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失”，他不乐意追随人去天堂、地狱和黄金世界，他反复申明：“呜呼呜呼，我不愿意，我不如彷徨于无地”⁸⁰，表现的是自我放逐、自我否弃、反抗绝望的人生态度。《梦呓集》与《野草》在思想旨趣上的差异，也体现在云里风的散文《狂奔》当中。这篇散文写的是“我”梦见自己在一条漫长的道路上驰骋，虽然有荆棘丛生，牺牲者塞满路途，自己也伤痕累累，但是“我”不为所动。后来，行至一座木桥上，出现一位老者，老者认为前有高山险路、毒蛇猛兽，过客不必作无谓的冒险和牺牲，结果，“我”把老者推倒在桥下，“尸体即刻被河水冲去”。乍一看，《狂奔》与《过客》的人物、主题、故事情节有类似处，然而稍加思考即可看出，其间的差距不可以道里计。困顿倔强、眼光阴沉的“过客”不知自己是何人，亦不知自己从哪里来、向哪里去，他拒绝了老翁的劝导和女孩的布施，不管前面道路上是坟地还是野百合、野蔷薇，孤冷独往，奋然前行：“我只得走。我还是走好罢……”。在鲁迅眼里，“唯黑暗与虚无乃是实有”，“绝望之为虚妄，正与希望相同”，所以《过客》关注个体存在的觉悟与自我的本然孤独感，它拒绝一切虚假肤浅的信仰、坚持反抗绝望的生命哲学。而在《狂奔》当中，主人公有明确的理想目标，他“始终听到在远远的前方，有一种美妙而嘹亮的声音，在呼唤着我。”⁸¹面对老者的质疑、劝诫和威胁，他相信山顶有一个鸟语花香的幽美的世界、将来会过上自由美满的生活，他在前进过程中经常担心被身后的青年人迎头赶上，最后又奋力打倒了象征父权体制、充当了绊脚石的老者。饶有趣味的是，这里的个人有英雄气概，他与大众保持距离，又对后者心存敬畏和好感，两者在聚散分合之中，并没有出现悖逆性的冲突，相反，一种肤浅的乐观主义和进化论教条呼之欲出了。

五、何谓“男性气质”：关于《一

个像我这样的男人》

新马华文作家对性别议题感兴趣者，不仅有黄孟文还有英培安⁸²。英氏的第一部长篇小说《一个像我这样的男人》（以下简称《男人》）1987年出版，反响颇佳。2004年，英培安在《再版序》中有如下自白——

八十年代，大部分的新加坡小说，几乎仍停留在塑造典型人物，经营戏剧性情节的阶段，《一个像我这样的男人》不但没有典型人物，没有戏剧性的情节，而且不按顺序的物理时间叙述，过去、现在、未来的时间，随着叙事者的心理变化与意识流动，相互渗透在一起；交错的梦境和现实，大量的内心独白，跳跃的自由联想，凡此种种，对现在的台北文坛来说，自然不算什么新技巧，不过，在八十年代的新加坡，却是一种新的尝试。另一点是，小说书写的是男人的心理世界，自然也触及男人的情欲，在那个时代的新加坡文学，是少有的。

这段话概括起来有两点：一是小说的艺术技巧引领了新马文坛的潮流，二是小说对于性别议题有难能可贵的关注和思考。在这篇序言中，英氏承认，香港女作家西西是其最敬仰的当代华文作家之一，他的小说题目即是从西西的成名作、短篇小说《像我这样的女子》（以下简称《女子》）得来灵感。准确地说，西西的《女子》与鲁迅的《伤逝》都是英培安《男人》的前文本。三者尽管写作年代不一（1925、1982、1986），写作语境迥异（北洋军阀治下的北京、殖民地香港、独立以后的新加坡），叙事者身份不同（男性的“五四”知识分子、女遗容化妆师、男作家兼小商人），但是三者的相似点很明显：采用第一人称的叙事角度和内心独白形式，表现男女的爱欲体验和情感创伤，都对性别议题有所思考、辩难和发挥。在西西那里，是叶公好龙式的男权主义爱情观遭到了无情的嘲弄，女性自我选择的生活方式和价值观受到肯定⁸³；在鲁迅那里，是质疑“五四”时期浪漫主义爱情观的虚幻不实，相信“经济权”才是男女爱情顺利发展的保障；在英培安那里，是批评妇女解放的误区和女性主义的悖论，探讨新加坡（华人）的“男性气质”（masculinity）的生成问题。然而我以为，就重写而言，《伤逝》才真正称得上《男人》的“直接前文本”，因为两者在人物、情节、主题上更为接近。

在三角恋爱的老套故事框架中，小说讲述了

一个男人的成长史和忏悔录。男主角“周建生”出生于一个贫苦的华人家庭，中学时代就痴迷文艺，高中会考失败后，在社会上打杂。他常以“周涓生”的笔名发表作品，由此结识了一位名叫“林子君”的女中学生，两人迅速发展为情侣关系。七年后，子君升入了大学，毕业后找到了不错的工作。由于文化程度、社会地位和经济收入上的距离拉大，两人的感情出现裂痕，后来不欢而散。建生开设了一间书店，遇到了善良朴实的邻居“张美芬”，她向建生提供了大量的人力和财力的支持，不久成为他的女友。一年后，建生邂逅了已与男友分手的子君，两人的感情死灰复燃。可是好景不长，这段地下恋情终于曝光了。美芬饱受打击，她愤怒地与建生诀别，并且远嫁异国。建生与子君同居后，因为经济困窘，饱受女方奚落。由于他性格懒散，店面经营不善，终于关门大吉。建生和子君的感情破裂了，最终分道扬镳。小说结尾，建生怀着沉重的负罪心理，星夜兼程地赶到吉隆坡，希望得到美芬的谅解，但是联系不上对方。他经过了激烈的内心挣扎，寻回了理性、勇气和责任感，决心开拓新的生活……

进而言之，建生“男性气质”的建构，以及在这一过程中遭遇的挑战和危机，它如何被有力的削弱和瓦解，以及最后，男主人公如何进行重建，其实与五个方面有关。

1，知识。所谓知识就是权力、知识与权力的互动，在福柯《知识考古学》那里有充分论述，这也是人类社会无所不在的常态。独立以后的新加坡，不仅是现代化进程和社会结构摧毁了性别歧视由以产生的社会基础，而且完善的法律条令也使性别平等有了制度化的保障。子君受过高等教育而在不少方面获得了话语权，她骄傲地以知识女性自居，而且在与朋友聚会的场合，动辄大谈艺术、哲学、电影和法国新小说，这让在场的美芬感到自惭形秽。相形之下，建生因为丧失了读大学的机会，缺乏文化方面的符号资本，在这个注重教育和文凭的岛国，他的求职失败只是后果之一端而已。其次，一九七零年代以来，由于特殊的教育国策，英文成为本地的语言霸权，华文被大幅度忽略了。建生的华校生的教育背景，加上他未能接受体制化和专业化的知识，这使得他在社会大气候下，处于先天的弱势和边缘地位。知识变成了一种潜在而强劲的压迫形。子君俨然一位女性主义者，她热衷社交活动，参加电

影协会、话剧团、妇女组织，狂热地自学法文，但是丝毫不关心建生的书店运营。子君对公共事务和个人爱好的充满激情的投入，越来越让建生感到烦恼、困惑和畏惧，他越来越丧失了自尊心和安全感。在建生的日常言行和内心独白中、在与子君的激烈口角中、在发泄对子君父母的怨怼情绪中，他无时流露出这种知识上的焦虑感和自卑感，而且把他的职场失败和经济困乏归咎于自己的教育欠缺，这也阉割了他的“男性气质”，致使他在与子君交往时感到权威感和尊严感的匮乏。这与《伤逝》不同。在那里，子君与涓生都是“五四”时期追求自由恋爱和思想解放的新青年，他们从西方汲取了知识、价值和信仰，转化为行动的指南，两人在文化程度上保持着均势的水平，在涓生身上，并未出现因为知识欠缺而危及了男性气质的局面。“涓生”从二十年代的中国进入到八十年代的新加坡，却遭遇了“再伤逝”的局面，而翻身解放的“子君”却扮演了自觉或不自觉的压迫者形象，这岂非一种另类的吊诡？

2，政治。《伤逝》中的“政治”体现在为日常生活和情感领域上的“微观政治”，这并未对男女主角的爱情造成实质性的伤害，而探讨涓生的男性气质也并不是小说的主题。但是英培安的《男人》可就不同了，而这依然与新加坡的本土政治实践意义攸关。传统的性别研究理论强调男性气质与政治权力的关系，与女性相比，男性更容易获得权力，从而在某些文化中出现了“支配性”的男性气质。阿伦特认为，亚里士多德之所以把人定义为“政治的动物”，乃在于人以“行动”和“言语”这两种政治性的活动造就了人类共同体，而这两种唯有人类才具备的活动无疑体现出某种强烈的主观性。⁸⁴在这篇小说中，周建生是一个游离于公共生活之外的青年男子，患有新加坡人常见的政治冷感症，对于政治一贯抱着不介入不参与的旁观者态度，他偶尔对选举问题发表一点调侃和讽刺的看法。小说中还出现了一个名叫“志强”的男人，他是建生的好友，其实是男主角的另一个自我，威权政治体制经常是他攻击的靶子。小说展现的几乎是一个封闭的、静止的、孤立的社会，报纸和期刊、广播和电台这些通向公共领域的媒介差不多喑哑失声了，偶尔出现的国会选举和群众集会的场面，也变成了建生和志强调侃和嘲讽的物件，而这些人自认为是“罗亭”式的知识分子，是语言的巨人和行动的

侏儒，让公共意见变成了沙龙、咖啡馆或私密空间中的琐碎的闲谈。公民社会的涣散，精英知识分子被收编，建生的政治激情被规训，他变成了原子式的个人，无法通过有组织的活动参与公共交往的过程，而公共领域也没有向他开放，他的“男性气质”被严重削弱了⁸⁵。于是，他无奈地把本该倾注到公共领域的精力转移到狭隘的“私人领域”，陶醉于“空头文学家”的白日梦，以及时而狂热时而拘谨的性爱中，从而获得一种弗洛伊德所说的替代性的欲望满足和自我实现。

3，经济。在《伤逝》中，是经济困窘导致了爱情的幻灭，是女性缺乏经济权而丧失了独立性、沦为爱情的牺牲品，正是如此，所以涓生才会醒悟到：“人必生活着，爱才有所附丽”⁸⁶；鲁迅的《娜拉走后怎样》被广泛认为是对这篇小说主题的权威诠释。英培安小说中的男主人公，也承认“有钱即有权，不管男或女，经济自主，都是十分重要的”⁸⁷。建生为了维持生计，决定开设一间小书店，小说中很多地方描写他多次向父母借钱而感到愧疚，向朋友借贷而遭到羞辱，他也由于受到美芬的接济而觉得良心上的不安，他与子君因为金钱问题而产生不快、最终导致了分手的结局。由于美芬经营有方，书店的经济状况好转，而由于她的离去，加上建生的个性疏懒、不善经营，书店入不敷出，终于垮台了。小说中很多情节和场景都与金钱有关。在书店垮台的同时，是建生和子君的感情的完结，这两者之间无疑具有某种平行模拟和逻辑上的因果关联。在社会习俗中，男性气质的确立在一定程度上取决于其自身的经济地位，甚至有时候，男性气质体现在消费能力上，以获取有形的商品作为成功的证据，实际上变成工具化了的男性，所谓资本主义社会中出现的“市场男人”(marketplace man)就是这个意思⁸⁸。建生穷困落魄，频频告贷，这比政治上的无权和教育程度的欠缺，更加尖锐地损害了他的男性尊严。建生的焦虑不安、自责和愧疚的情绪，他觉察到的羞辱和难堪，他的自尊自负和自轻自贱的奇怪心理，他的充满了失望和愤怒的内心挣扎，经常都与金钱势力有关，这贯穿了小说情节的始终，也使得他的男性气质土崩瓦解。小说第10章，出现了建生向子君借钱而受到挖苦的一幕；第11章提到了两人的生活费越来越依靠女方，建生觉得子君的气焰随之提高；在第12章，子君叱责建生的应对生活的能力和

经济状况，无不使她缺乏安全感。小说多次描述了女性对男性的“不长进”的失望和叱责，包括建生母亲对父亲的不满，子君对建生的呵斥，等等。而且，男性对男性的批评，也往往如此，例如建生对父亲的指责，志强对建生的批评。这所谓的“不长进”往往是由于男性的经济地位低下所导致，这些来自异性的、同性的、长辈的、平辈的纵横交错的鄙视目光和语言暴力，使得周建生在遭受金钱的盘剥和奴役之外，更增添了心理上的挫败感以至于“卑贱感”。⁸⁹耐人寻思的是，当子君表示她既要经济依靠又要人格自由的时候，建生忍不住对这种悖论式的女性主义进行了尖刻的嘲讽：“既要向男人争取平等自由，但也不忘记争取传统上男人给予女人的安全感。这算是哪一门子的妇解呢？”⁹⁰林子君在男女平等的社会中取得了经济权，摆脱了《伤逝》中的依附地位，然而这位获得解放的“娜拉”，在挥别了“不长进”的建生之后，她真的重获自由了吗？鲁迅曾经说过一段极有前瞻性的话：

在经济方面得到自由，就不是傀儡了么？也还是傀儡。无非被人所牵的事可以减少，而自己能牵的傀儡可以增多罢了。因为在现在的社会里，不但女人常作男人的傀儡，就是男人和男人，女人和女人，也相互地作傀儡，男人也常作女人的傀儡，这决不是几个女人取得经济权所能救的。⁹¹

在《伤逝》中，是子君沦为涓生的傀儡；在《男人》中，是周建生变成了林子君的傀儡，这种循环往复的辩证法，无疑对于性别议题的推衍和辩难。然而话又说回来，正如《伤逝》的叙事者的性别身份限定了对于故事的意义诠释权，“子君”基本上成为沉默的他者，被涓生叙述和阐释。刘禾深刻地指出，如果超越鲁迅的自我理解和自我诠释，那么，这篇小说的复杂性就清晰地呈现出来：“因为它对父权制的批判亦同时包含着对现代爱情观的反思，而这一爱情观的男性中心话语却富于反讽意味地再度复制着它力求推翻的父权制度。”⁹²《男人》的故事由一位男性叙事者所讲述出来，这里呈现出来的仍然是以男性为中心的视野、观点和诠释框架。关于“男性气质”的诠释当然不能由男性所垄断，如果超越本质主义和男权主义的思维，倾听一下女性（例如子君、美芬等）的声音，或许建生所理解的“男性气质”就会被重新定义。正如英国社会学家麦克因斯所说，“男性气质”绝不是生理本质或社会建构的

个人身份,而是男权文化为了抵制现代性的兴起和维护男性特权而构建的意识形态。⁹³具有讽刺意味的是,周建生对于女性主义的理解、对于妇女解放的看法,一方面是深刻击中了对方的盲点、误区和矛盾;另一方面,他通过掌控对于故事的叙述权和解释权,仍有可能再次巩固了男权主义的话语霸权。

4,文艺。《伤逝》的男女主角通过文学教育而获得了“五四”新青年的身份认同。涓生回忆当初两人才一结识,就在会馆里畅谈易卜生、泰戈尔、雪莱,墙壁上还钉着一张从杂志上裁下来的“铜版的雪莱半身像”。英培安小说的主角差不多也是如此。如果说,周建生在教育、政治和经济上是一个失败者的话,那么他的文艺志业塑造了他的自我认同并且得到过短暂的承认。他曾经天真地说过:“求学的目的,难道就是为了要张文凭吗?我并不打算当社会精英,想当作家诗人,诗人是不需要文凭的。”⁹⁴他试图超越流俗成见,在文学志业中确立自己的“男性气质”,而子君也欣赏过他的无可救药的感伤主义。在小说的情节推进中,经常漂移着来自文学名著、电影、流行歌曲、理论著作的大量的格言警句。文艺对建生的影响并不仅仅体现在他那些微不足道的成绩上,而在于他对文艺的执拗的爱好,演变为他把现实生活艺术化了,变成了一个不折不扣的浪漫主义的“机缘论者”。⁹⁵他把世界作为体验的动因,把任何事情当作审美兴趣的机缘,在爱情的起伏幻灭中追求着抒情的快感。在小说的许多章节中,文学名著不断出现,叙事者的个人世界被文本化了。他活在文学和梦想中,依靠文学名著作为日常生活的指南,从文本中寻获现实人生问题的答案,从文本中汲取行动的勇气,根据文本来诠释世界、自我和他人的言行。譬如,周建生以鲁迅的《伤逝》中的女主角来指责林子君,他与子君分手后多次阅读张爱玲的《再生缘》,他旅行过程中随身携带着一本杜拉斯的《情人》,他从自己的父亲的气质和经历联想到米勒的《推销员》中的人物形象。更离谱的是,一旦现实生活中出现了某个场面、人物和观念,建生立即与某一部文学名著联合起来。正是依靠这种自觉的文学阅读活动,主体获得了一种心理补偿,把他在经济、政治和教育方面的失败,转化为一种精神胜利法,在个人化写作中受虐地体验着幻灭的快感,一种脆弱而可疑的男性气质就这样出现了。

饶有趣味的是,林子君同样通过文学阅读而获得了启蒙教育,不断自我塑造着她的新女性身份,譬如,同居生活中的建生,就发现小梳妆桌上摆放着她爱看的书:西蒙·波伏娃的《第二性》、多丽丝·莱辛的《金色笔记本》、凯特·米莱特的《性政治》,这些都是女性主义理论经典。

5,性。《伤逝》的女主角大胆地说出一句名言:“我是我自己的,他们谁也没有干涉我的权利!”

⁹⁶同样,当初的周建生和林子君面对双方家长的反对,勇敢地自由恋爱了。在男方,爱情是刺激文学灵感的机缘和生命生长的动力;在女方,其实是出于年幼无知的浪漫冲动和青春期的反叛意志。传统的性别理论强调男性的生理特征构成了男性气质,这是一种本质主义化的论述。小说多处细腻描述了建生的爱欲体验,在力比多(libido)的发泄中,他的生理意义上的男性身份得到确认,情感创伤得到了安慰或治疗,他在政治上的失意、经济上的困窘、知识上的欠缺被短暂地忘却了,他陷入了生物本能的自我陶醉之中。建生与子君经历了长达七年的精神恋爱,他从与美芬的性爱中得到肉欲上的欢愉和道德上的自责。他与子君同居后,男权意识在暗中作祟,他的心中纠结着陈腐不堪的处女情结,想起子君对自己的薄情寡义和她的移情别恋,建生的嫉妒心多次发作。这种自私、伪善、滑稽的性垄断心理,当然遭到了林子君的严厉斥责。吊诡的是,建生如愿以偿地得到了子君的身体,然而性爱对他而言不再是快乐的天堂而是感官的毫无感觉的机械运动。在和子君同居以及分手以后,建生开始缅怀美芬的温柔贤慧,并且产生了严重的道德负罪感,也突然对美芬的丈夫、那个他从未谋面的陌生男人,感到莫名的嫉妒,然而又随即意识到自己没有嫉妒的资格。缠绕于这种“忧伤的情欲”之中,建生的男性气质不断地建构,又不断地流失。

总的来看,周建生是一个毕业于华校的感伤自怜的小作家,一个没有大学文凭、游走于社会边缘和底层的青年,一个政治上的无权者,一个经济地位低下的男人。这个饱受阶级压迫的人,身外更无长物,似乎只能依靠文学幻想和性行为来确立一己的男性气质。建生对自己的“男性气质”的认同始终未能得到来自他人、尤其是女性(例如母亲、子君、美芬)的“承认”,又在多个方面无所成就,沦为一个彻底“失败”的男人,他的那一点点脆弱的男性气质,不幸被各种压力

击溃了。最后，这个饱受贫困和失恋折磨的可怜的男子，决心诉诸于责任感、理性、勇气，寻回失落的尊严和人生目标——

我缓缓地向前走，眼睛凝视着远处的总车站，就像凝视着一座庄严的大森林一样。我像个重新整装出发的猎人。我犯过错，也受过伤，但现在已痊愈了。我小心翼翼地背上我的弓与箭筒，把磨利的短刀插在腰旁，再挺起胸膛向森林走去。我不再惧怕它，也不会轻视它。我已开始认识自己，也认识这座森林了，我已学习到如何与它一起生存的法则与规律。虽然我学得不多，这只是个开始；我知道以后我仍会受伤、犯错，照样要付出我的血和眼泪。但是我已不再惧怕了。我摸了摸身上的短刀，弓和箭筒，我已准备好，现在就回去，回去我的森林……⁹⁷

虽然自然科学和社会科学都不能说清男性气质到底是一种社会建构还是人性中的永恒特征，但是，基本的流俗看法中的男性气质总是和“进攻性”联系在一起，甚至构成了某种稳固清晰的刻板印象。⁹⁸而周建生在这里把自己描述成一个富有进攻性的“猎人”形象，这种对于男性气质的自我理解和自我规定，显然是回归了流俗看法。被林子君、建生母亲和志强等人诟病不已的“不长进”现象，如今忽然消失不见了。那个脆弱、敏感、懒散、怯于行动、经常沉湎于神经质的自我分析的男人，现在洗刷掉了道义上的懦夫形象和心智上的不成熟状态，把自我的担当和存在的决断视为“男性气质”生成的标志。“是懦夫使得自己成为懦夫，是英雄使得自己成为英雄”，小说情节显示周建生熟悉萨特的存在主义哲学，这段颇有寓意的描写就是形象化的阐释。

历经了教育、恋爱和职业的失败，建生终于从浪漫的感伤主义中幡然悔悟，他痛苦无奈地领略到“成长不是一件浪漫的事”。小说的叙述时间和主人公的生命历程完整地重迭在一起。在男主人公的成长过程中，岁月嬗递，空间移位，自我发现，历经重重的冒险、冲动和挫折横逆，他的男性身份确立了。在此意义上，这部作品可以说是一部不折不扣的“成长小说”，英培安以精致复杂的叙述技巧写出了人性深度，虽然故事情节比较简单，但是经过作者的精心结撰，文本的肌质厚实绵密，非常耐读。在一篇访谈录中，英氏透露出，现代男性的困境正是他创作小说的缘起——

现代社会，女性逐渐地抬头，男人的地位已

不再像以前那样优越了。男人面临这种变化的挑战时，不免会尝到许多以前很少尝到的新挫折。现代的男人其实是有很多问题的。由于传统的优越感，一般上，男人都不愿、也没有勇气面对它。我们看到许多女作家写女性问题小说，关于男性问题的小说，却很少，几乎是阙如。我有过这样的计划，打算写一系列的男性问题小说。⁹⁹

这部小说凸显的正是两性关系的变化，所导致的“男性气质”的危机和重建的问题，也正是这一点，使其与《伤逝》拉开了主题立意上的距离而带有强烈复杂的本土化指向，既暴露了女性主义在理论和实践上的矛盾，也影影绰绰地流露出男权主义的思想立场。

结语

新马华文作家的上述十一篇重写作品，围绕着“国民性”、“个人主义”、“社会性别”三个论域展开，在类型上可以归结为“社会批判”，“文化反抗”¹⁰⁰以及“自我认同”三种。丁翼、絮絮、方北方、黄孟文、孟紫的经典重写，抨击了殖民或后殖民时代的社会怪现状。吐虹、林万菁、李龙、梁文福关注的是族裔性、文化、记忆、身份认同等理论课题，面对日渐严重的西化风气、消费主义和英文霸权，面对价值、符号、法律、习俗中的体制化、标准化、平庸化的倾向，这些作家借助重写和仿作的形式，展开一种不屈不挠的“文化反抗”。由于他们对母语、华族文化和历史遗产的认同，得不到正确而合理的承认，这种焦虑感投射在小说中，主人公有时就出现了精神疾病或者漫画化的、扭曲变形的面貌。云里凤和英培安的中心关怀，则从公共领域挪移到私人领域，他们对个人主义或男性气质的问题，念兹在兹，不离须臾。概言之，六十年来，新马作家从本土经验和当下境遇出发，不断重写鲁迅经典，从国民性的批判到殖民地经验的反省以至于后现代社会的讽喻，不绝如缕，踵事增华。尤其是他们通过跨国主义和后殖民主义的视角，对离散华人的心态、情感、欲望展开深度的透视与剖析，借此表达他们对族裔、性别、文化与政治的严重关切。在“华语文学”蔚为大观的当代，此类现象，值得给予探究。

注释：

- * 张松建, 中国首都师范大学文学院副教授。在准备论文写作的过程中, 黄孟文、梁文福赠送了一些不易得见的书籍, 王润华提供了有价值的线索, 伍木、林仁余、廖冰凌帮我联络到个别作家, 笔者谨致谢忱!
1. 参看王润华:《鲁迅在殖民、后殖民社会的多元声音:以华文教科书中的鲁迅作品为例》,即将由北京《中国现代文学研究丛刊》发表。
 2. 章翰:在《鲁迅对马华文艺的影响》,收入氏著:《鲁迅与马华新文学》(新加坡:风华出版社,1977年),第4-5页。在所有关于鲁迅与新马文艺之关系的论著中,章翰此书具有很高的引用率。针对《阿Q正传》的重写问题,笔者在2011年9月通过电子邮件向韩山元求证,他坦率地表示自己并没有做过完整准确的统计,因此文中所谓的“上百个摹写本、改写本”也许有夸大之处。
 3. 瞿桓的《痴人日记》发表于《新国民日报》1923年5月17日,李志的《鲁迅及其作品在南洋地区华文文学中的影响述论》对此有专门研究,载成都《西南民族学院学报》第24卷3期(2003年3月),第170-174页。笔者目前尚未见到《痴人日记》的文本,是故,对这方面的探讨暂付阙如。
 4. 祝宇红:《故事如何新编:论中国现代“重写型”小说》(北京:北京大学出版社,2010年),第6页。
 5. 关于这些作家的传记,我主要依据下面的工具书——马仑:《新马华文作家群像》(新加坡:风云出版社,1984年);《新华作家传略》(新加坡:国家图书馆、文艺协会联合出版,1994年);骆明主编:《新加坡华文作家传略》(新加坡:文艺协会、作家协会、锡山文艺中心联合出版,2005年)。因此不再一一注出。
 6. 南治国:《旅行的阿Q——新马华文文学中的阿Q形象谈》,《华文文学》2003年第1期,第42-49页。
 7. 鲁迅:《阿Q正传》,见《鲁迅全集》第1卷(北京:人民文学出版社,1996年),第487-532页。
 8. 鲁迅:《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》,收入《集外集拾遗补编》,见《鲁迅全集》第8卷。
 9. 鲁迅:《我怎么作起小说来》,收入《南腔北调集》,见《鲁迅全集》第4卷。
 10. 丁翼:《灿烂的微笑》(新加坡:创作与文摘出版社,1970年);《阿O外传》(新加坡:万年青出版社,1971年);《爱,在远方》(新加坡:万年青出版社,1973年)。
 11. 但是,小说中还出现了“原子弹”、“氢弹”之类的字眼,这是二战后才为大众熟知的词汇,与前面所说的“鲁迅在十九年前替阿Q立传”并不吻合,结合故事背景,本篇可能写作于战后至独立这段时期。
 12. 丁翼:《阿O外传》,第1-2页。
 13. 鲁迅:《〈阿Q正传〉的成因》,收入《华盖集续编补编》,见《鲁迅全集》第3卷。
 14. 冯文炳:《呐喊》,北平《晨报副刊》1924年4月13日。
 15. 孟紫,原名陈美今,1938年生于新加坡,祖籍广东潮安,为华族与马来族之混血。长期服务于教育界,退休后倾力写作,出版有《幕与根》、《鞭》、《指天椒之恋》、《今后我是真的》、《有子成龙》等小说散文集。
 16. 孟紫:《老Q自供书》,收入氏著:《有子成龙》(新加坡:胜友书局,1990年),第89-91页。
 17. 絮絮,原名丘絮絮,1909年出生于福建龙岩,肄业于上海艺术大学文学系,1939年南下,在马来亚和婆罗洲的中学执教,1952年移居新加坡,1967年病逝。絮絮是新华文艺十二位先驱之一,出版了9部小说集和两本诗集,在众多南渡作家中,只有他善于发掘当地题材,因此颇受文学史家的赞赏。参看赵戎:《论絮絮的小说》,收入氏著:《论马华作家与作品》(新加坡:青年书局,2005年),第20-41页。
 18. 絮絮:《阿O传》,收入《丘絮絮小说选》(新加坡:新加坡文艺协会,2002年),第11-21页。
 19. 中国与东南亚的互动不是从晚清才开始的。从秦汉开始,中国在处理与东南亚诸国的关系时坚持优越感原则,但从明季开始,中国统治者开始运用公平观念、包容一切的观念,维护朝贡体系的有效性,晚清以后,由于中国在条约体系中丧失了优势地位,这些原则就难以奏效了。参看王赓武:《明初中国与东南亚的关系:背景分析》,见费正清编,杜继东译:《中国的世界秩序:传统中国的对外关系》(北京:中国社会科学出版社,2010年),第29-57页。关于中国与东南亚的互动关系,刘宏的专著提供了富于洞察力的分析,参看他的《中国—东南亚学:理论建构、互动模式、个案分析》(北京:中国社会科学出版社,2000年)。
 20. 转引自王润华:《华文后殖民地文学:本土多元文化的思考》(台北:文史哲出版社,2001年),第99页。
 21. 崔贵强:《新马华人国家认同的转向》(新加坡:青年书局,2011年);Wang Gungwu, *The Chinese Overseas: From Earthbound China to the Quest for Autonomy* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000)。
 22. 方北方,原名方作斌,祖籍广东惠来,1919年出生于广州,肄业于汕头的南华大学,1928年南下,在马来亚的檳城接受中学教育,1937年回国,1947重返檳城。战后长期供职于教育界,积极写作,主编多家文艺副刊,出版过二十多种作品,是马华文坛最多产的小说家。方氏以“风云三部曲”(包括《迟亮的早晨》、《刹那的正午》、《幻灭的黄昏》三部长篇)享誉文坛,另有“马来亚三部曲”(包括:《树大根深》、《头家门下》、《芸芸众生》)。
 23. 吐虹,原名曾也鲁,1938年出生于檳榔屿,祖籍福建惠安,现为新加坡公民。少年时因家贫辍学,从事过多种职业,曾主持文艺社团,编辑文艺刊物,后弃文从商。吐虹是50年代末期的小说家,早年作品发表于《南洋商报》和《星洲日报》。在《第一次飞》的前言中,吐虹承认试笔阶段的作品富于趣味化、缺乏思想性,后来,他在作家、编辑杏影(杨守默)的教导下,走向了为人生的、现实主义的文艺观。
 24. 方北方:《我是阿Q》,收入氏著:《笑的世纪》(新加坡:维明公司,1962年1月),第71-74页;吐虹:《“美是大”阿Q别传》,收入氏著:《第一次飞》(新加坡:海燕文化社,1958年11月),第29-48页。
 25. 太平洋战争结束后,新马华侨对居住国产生了认同意识,生活模式由叶落归根转向落地生根,鉴于本地只有一所大学(即马来亚大学)而且以英文教育为主,华侨们遂决定创办一所中文大学,以方便子弟就地接受高等教育。1953年,由富商陈六使(1897-1972)领衔,发起创办南洋大学的倡议,迅速得到了各界华侨的热烈支持,迅速筹到巨款。南大执委会成员连瀛洲远赴纽约,礼聘林语堂出任南大校长。1954年10月,林氏莅任,夸言要创办一所“世界第一流大学”,不久因为办学理念的分歧以及预算案问题,与南大执委会多次发生矛盾,加上个人作风问题受到非议,遂于翌年四月离职。“林语堂事件”发生后,社会反响强烈,一时成为南洋各大报章的头条。关于南大的创办经过以及“林语堂事件”的来龙去脉,参看《南洋大学创校史》(新加坡:新嘉坡南洋文化出版社,1956年);王如明主编:《陈六使百年诞辰纪念文集》(新加坡:南大事业有限公司、香港南洋大学校友会,1997年);《南洋大学史论集》(马来西亚:马来亚南洋大学校友会,2004年)。关于这次风波,新马华人至今众口一词地谴责林语堂,而台、港、大陆的林太乙、徐訏、王兆胜等人则给林氏以较多的同情或支持。
 26. 五十年代,亚非拉民族解放运动蓬勃,新中国的成立激励了很多海外华侨,新马的左翼思潮和社会运动风起云涌,在中共支持下的马来亚共产党对英国殖民当局展开了武装斗争。殖民当局处心积虑地防范共产主义,竭力阻碍新马与中国大陆的联系。部分南洋华人被当局舆论蒙蔽,对共产主义心怀疑虑。陈六使等人筹办南洋大学,需要与英国殖民当局进行

- 斡旋，所以他们表示只管教育、不谈政治。林语堂多次接受访谈并在报章撰文，宣称南洋变成了共产主义的堡垒，英国政府应该依据殖民地紧急法令，把激进学生和侨领李光前等人驱逐出境。南洋广大华侨被林氏这些带有鲜明政治色彩的言论激怒了，认为妨碍了南洋大学的顺利筹办，而且无疑带有林氏的“挟私报复、落井下石”的个人动机。
27. 吐虹：《第一次飞》，第32页。
 28. 黑格尔著，贺麟，王玖兴译：《精神现象学》（北京：商务印书馆，1979年）。
 29. 林万菁，1952年出生于新加坡，祖籍广东潮安，端蒙中学毕业，南洋大学硕士，新加坡国立大学博士，曾担任过中学教师，长期任教于新加坡国立大学（1981-2000）以及南洋理工大学国立教育学院（2000-2010）。出版有《阳光普照》、《路迢迢》等文学作品以及《中国作家在新加坡及其影响，1927-1948年》、《论鲁迅修辞：从技巧到规律》等学术著作。
 30. 林万菁：《阿Q后传》，原载香港《香港文学》1985年第6期，收入希尼尔主编：《新加坡当代华文文学作品选小说卷》上（新加坡青年书局/香港明报月刊联合出版，2010年9月），第349页。
 31. 参看吴元华：《务实的决策：新加坡政府华语文政策研究》（北京：当代世界出版社，2008年）。
 32. 李龙，原名李朝来，1945年出生于新加坡，祖籍福建南安。1965年入南洋大学读经济系，后因故中途辍学。从事多种职业，后转向出版界，长期兼职于新加坡文艺协会。出版作品集《只有浪涛知道》、《困惑》、《无根之花》、《梦的风帆》等。
 33. 李龙：《再世阿Q》，收入氏著：《困惑》（新加坡：最爱出版发行服务社，1994年），第65页。
 34. 查尔斯·泰勒著，陈燕谷译：《承认的政治》，见汪晖、陈燕谷主编：《文化与公共性》（北京：三联书店，2005年第2版），第290页。
 35. 关于“遗民”与“后遗民”的论述，参看王德威：《后遗民写作》（台北：麦田出版社，2007年）之《序：时间与记忆的政治学》。
 36. 竹内好：《政治与文学》，见竹内好著，李冬木赵京华孙歌译：《近代的超克》（北京：三联书店，2005年），第134-135页。
 37. 丸山升：《辛亥革命与其挫折》，见丸山升著，王俊文译：《鲁迅·革命·历史——丸山升中国现代文学论集》（北京：北京大学出版社，2005年），第29页。
 38. 西谛（郑振铎）：《“呐喊”》，载上海《文学周报》第251期（1926年11月21日）。
 39. 鲁迅：《〈阿Q正传〉的成因》，收入《华盖集续编补编》，见《鲁迅全集》第3卷。
 40. 夏志清：《中国现代小说史》（上海：复旦大学出版社，2005年），第30页。
 41. 汪晖：《阿Q生命中的六个时刻》，上海《现代中文学刊》2011年第3期（2011年6月）。
 42. 马克思：《不列颠在印度的统治》，见《马克思全集》第12卷（北京：人民出版社，1998年），第143页。
 43. 汉纳·阿伦特著，陈周旺译：《论革命》（南京：译林出版社，2011年），第18页。
 44. 瑞贝卡·卡尔著，高瑾等译：《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》（北京：三联书店，2008年），第109页。
 45. 关于“民族”与“族裔”的语源学含义及其历史演变的过程，英国、美国和法国的学术界有几种代表性的看法，它们互相冲突而且彼此补充。埃里克·霍布斯鲍姆著，李金梅译：《民族与民族主义》（上海：上海世纪出版集团，2006年），第14-43页；本尼迪克特·安德森著，吴人译：《想象的共同体：民族主义的起源与散布（增订版）》（上海：上海人民出版社，2011年），第6-7页；安东尼·史密斯著，叶江译：《民族主义：理论、意识形态，历史》（上海：上海人民出版
 - 社，2006年），第6-21页；吉尔·德拉诺瓦著，郑文彬洪译：《民族与民族主义：理论基础与历史经验》（北京：三联书店，2005年），第19-60页。
 46. Arif Derlik, *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism* (Boulder, Colorado: Westpoint Press, 1997); Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
 47. 关于西方主义的论述，参看 Chen Xiao-mei, *Occidentalism: A Theory of Counter-discourse in Post-Mao China* (Oxford: Oxford University Press, 1995); 关于分叉策略的论述，参看 Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937* (Berkeley: University of California Press, 2002).
 48. 刘禾著作，宋伟杰等译：《跨语际实践：文学，民族文化与被译介的现代性（中国，1900-1937）》（北京：三联书店，2008年第2版），第104页。
 49. 梁文福，1964年生于新加坡，祖籍广东新会。毕业于新加坡国立大学、南洋理工大学，获博士学位。现任南洋理工大学兼职副教授，学而优语文中心顾问。梁氏迄今共出版12部文学作品集，包括7部散文集《曾经》、《最后的牛车水》、《自然同窗》、《越遥远，越清晰》等，3部诗集《盛满凉凉的歌》、《其实我是在和时光恋爱》、《嗜诗》，以及两部小说集《梁文福的21个梦》、《左手的快乐》。此外，梁氏还是闻名东南亚的音乐人，才华横溢，获得文化奖等众多奖项，出版了多种词曲作品和唱片专辑。
 50. 《述异记》卷上有云：“獬之为兽，状如虎豹而小，始生，还食其母”。《汉书·郊祀志上》说过：“古天子常以春解祠，祠黄帝，用一梟、破镜。”颜师古注引孟康曰：“梟，鸟名，食母；破镜，兽名，食父。黄帝欲绝其类，使百吏祠皆用之。破镜如虎眼。”
 51. 关于狼人的传说自古以来络绎不绝，近半个世纪以来，狼人无疑已经成为西方神秘文化中最热门的话题之一，这种怪物平时从外表看与常人无异，但一到月圆之夜就会变身成狼，失去理性并变得狂暴。西谚有云：“即便一个心地纯洁的人，一个不忘在夜间祈祷的人，也难免在乌头草盛开的月圆之夜变身成狼”。就此而言，狼人的存在实际上反映了人性中无处无之的“幽暗意识”。在众多影视及游戏作品当中，经常出现狼人（有时还伴随着吸血鬼）的身影。参看“百度百科”的介绍（<http://baike.baidu.com/view/27122.htm>）。《獬》、《此事》也多次叙写过主人公在几个月圆之夜，发生了鬃毛茁长、兽爪伸出的变形。
 52. Yue Gang, *The Mouth That Began: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999).
 53. 伊藤虎丸：《〈狂人日记〉——“狂人”康复的记录》，收入伊藤虎丸著，孙猛、徐江、李冬木译：《鲁迅、创造社与日本文学——中日近现代比较文学初探》（北京：北京大学出版社，2005年第2版），第107页。
 54. 安敏成著，姜涛译：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》（南京：江苏人民出版社，2001年），第85页。
 55. 梁文福：《獬，有此事》，收入希尼尔主编：《新加坡当代华文文学作品选》（小说卷上）（新加坡：青年书局，2010年），第273-274页。
 56. 梁文福：《獬，有此事》，第278页。
 57. 詹明信分析了《狂人日记》及其它亚非拉国家的文学作品，然后他陈述了一段被广泛引用的论述：“第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”参看他的《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，见詹明信

- 著,张旭东编:《晚期资本主义的文化逻辑》(北京:三联书店,1997年),第523页。尽管新加坡不属于第三世界,但“民族寓言”的概念仍适用于对梁文福作品的描述。
58. 李欧梵著,尹慧珉译:《铁屋中的呐喊》(长沙:岳麓书社,1999年),第61-62页。
 59. 黄孟文,1937年出生于马来亚霹靂州,祖籍广东梅县。毕业于南洋大学、新加坡大学、华盛顿大学,获博士学位。曾在政界任职,后从商。出版小说集《再见惠兰的时候》、《我要活下去》、《安乐窝》、《学府夏冬》。参看石川:《黄孟文评传》(新加坡:UniPress, The Centre for the Arts of National University of Singapore, 1997)。
 60. 黄孟文:《一个作家的责任》,转引自《黄孟文中短篇小说自选集》(新加坡:云南园雅舍,2007年),第235-236页。
 61. 淳于芬:《渊源万端,泉流泊涌》,转引自《黄孟文微型小说选评》(新加坡:云南园雅舍,1996年),第223页。
 62. 赵戎:《评〈再见惠兰的时候〉》,收入氏著:《文艺月旦集》(新加坡:文艺协会,2009年),第109-111页;王润华:《华文后殖民文学》,第69-70页。
 63. 夏志清著,刘绍铭等译:《中国现代小说史》(上海:复旦大学出版社,2005年),第28-29页。
 64. 鲁迅:《呐喊》自序,见《鲁迅全集》第1卷,第415-421页。
 65. 斯维特兰娜·博伊姆著,杨德友译:《怀旧的未来》(南京:译林出版社,2010年),第46-63页。
 66. 黄孟文:《再见惠兰的时候》(新加坡:新社,1969年),第11-12页。
 67. 恩格斯:《家庭、私有制与国家的起源》,《马恩全集》第4卷(北京:人民出版社1971年),第65页。
 68. Michael Alan Messner, *Politics of Masculinities: Men in Movement* (Oxford: AltaMira Press, 2000), p. 5.
 69. R. W. Connell, *Masculinities: Knowledge, Power and Social Change* (Cambridge, U.K.: Polity Press, 1995), pp. 73-74.
 70. 事实上,黄孟文小说对于母性、女性以及性别议题有浓厚兴趣,例如,《洋女孩》、《一朵玫瑰花》、《肉弹议员》、《贞操锁》、《墙上的雌猫》、《凶狠的母猿》、《成人的世界》、《桂英姐》等。
 71. 参看《云里风文集》(厦门:鹭江出版社,1995)扉页的介绍。
 72. 古远清:《鲁迅精神在五十年代的马华文坛》,南京《江苏教育学院学报(社会科学版)》17卷5期(2001年9月),第58-59页。不过,古氏没有看到《梦呓集》全书,他依据的是《云里风文集》中的几篇散文。
 73. 李欧梵著,尹慧珉译:《铁屋中的呐喊》,第109页。
 74. 云里风:《梦呓集》(新加坡:青年书局,1971年),第5-6页。
 75. 张钊贻:《鲁迅与尼采反“现代性”的契合》,北京《鲁迅研究月刊》1996年第6期,第4-6页。
 76. 解志熙:《生的执着——存在主义与中国现代文学》(北京:人民文学出版社,1999年),第90页。伊藤虎丸认为,亚洲近代化课题,就是把西方近代的个人主义变为自身的的东西,然后以此为出发点,如何创造出独立的富有个性化的民族文化的问题,鲁迅做的就是这两项工作。参看伊藤虎丸著,李冬木译:《鲁迅与日本人——亚洲的近代与“个”的思想》(石家庄:河北教育出版社,2001年),第182页。
 77. 木山英雄:《文学复古与文学革命——木山英雄中国现代文学思想论集》(北京:北京大学出版社,2004年),第40页。
 78. 孙玉石:《现实的与哲学的——鲁迅〈野草〉重释》(北京:北京大学出版社,2010年),第255-263页。
 79. 云里风:《梦呓集》,第32页。
 80. 鲁迅:《野草影的告别》,见《鲁迅全集》第2卷,第165页。
 81. 云里风:《梦呓集》,第12页。
 82. 英培安,笔名孔大山。祖籍广东新会,1947年出生于新加坡。义安学院中文系毕业,现为全职作家兼出版人。英氏是最有开拓精神的新华作家之一,出版过二十多种文学作品集,涉及小说、诗歌、剧本、杂文、评论,包括3部诗集《手术台上》、《无根的弦》、《日常生活》,短篇小说集《寄错的邮件》,5部长篇小说《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》、《骚动》、《我与我自己的二三事》、《画室》,剧本《人与铜像》等等。英氏在2003年荣获新加坡文化奖。按:《一个像我这样的男人》1987年出版,翌年即获得新加坡国家书籍理事会颁发的书籍奖,此书的英文版于1993年出版,中文版2004年由台湾唐山出版社再版。
 83. 西西:《像我这样的一个女子》(桂林:广西师范大学出版社,2010年),第89-105页。西西,原名张彦,祖籍广东中山,1938年生于上海,1950年定居香港,毕业于葛量洪教育学院。曾任教职,又专事创作。西西是香港最出色的作家之一,著作宏富,获得过多种文艺奖项,出版过新诗、散文、小说等近三十种,包括七部长篇小说《哀悼乳房》、《我城》、《飞毡》等,6部短篇小说集《像我这样的一个女子》、《胡子有脸》、《手卷》等,8部散文集《看房》、《剪贴册》、《旋转木马》等,1部新诗《西西诗集》。
 84. 汉纳阿伦特:《公共领域和私人领域》,见《文化与公共性》,第57-124页。
 85. 参看尤根哈贝马斯:《公共领域》、《公共领域的社会结构》,见《文化与公共性》,第125-170页。
 86. 鲁迅:《伤逝》,见《鲁迅全集》第2卷,第121页。
 87. 英培安:《一个像我这样的男人》(台北:唐山出版社,2004年),第155-156页。
 88. Michael S. Kimmel, “Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity,” in his *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality* (New York: SUNY Press, 2005).
 89. 关于“卑贱感”的符号学探讨和精神分析,参看茱莉娅·克里斯蒂娃著,张新木译:《恐怖的权力:论卑贱》(北京:三联书店,2001年)。
 90. 英培安:《一个像我这样的男人》,第158页。
 91. 鲁迅:《娜拉走后怎样》,收入《鲁迅全集》第1卷,第163页。
 92. 刘禾:《跨语际实践》,第230-231页。
 93. John MacInnes, *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society* (Philadelphia: Open University Press, 1998), pp. 45-60.
 94. 英培安:《一个像我这样的男人》,第3页。
 95. 卡尔·施密特著,冯克利、刘锋译:《政治的浪漫派》(上海:上海人民出版社,2005年),第81-104页。
 96. 鲁迅:《伤逝》,见《鲁迅全集》第2卷,第112页。
 97. 英培安:《一个像我这样的男人》,第196-197页。
 98. 哈维·C. 曼斯菲尔尔德著,刘玮译:《男性气概》(南京:译林出版社,2009年),第35-37页。
 99. 其欣:《现代男人的困境:英培安谈〈孤寂的脸〉》,见英培安:《孤寂的脸》(新加坡:草根书室,1989年),第135页。
 100. 我这里提出的“文化反抗”的概念受益于Raoul Granqvist, *Imitation as Resistance: Appropriations of English Literature in Nineteenth-Century America* (London: Associated University Presses, 1995), pp. 17-32; 以及朱丽娅·克里斯蒂瓦著,林晓宦征宇王琰黎鑫译:《反抗的意义和非意义》(长春:吉林出版集团,2009年)。

后苏哈多时代印华文学的喜忧

林岸松

(1)

年近岁迫之际，我即匆匆离家，到外地“避年”，直到农历正月十五过后才回汶。华人习俗是离乡别井的游子在除夕和 / 或元宵回乡或留在家里和家人团聚、吃团圆饭，我却是反其道而行，非地下钱庄在年关来临之前持巴冷刀来追债而逃之夭夭，而实际上是笔者乃一名无牵无挂的单身老汉。华人的观念是“人离乡贱”，而老汉个人的经历和体验刚好相反，是“人离乡贵”。东洋鬼子有句话说：“如果你爱你的儿子，就应该让他出门去旅行。”老汉无子嗣，所以自己旅行去，快乐胜过神仙。

在农历新年来临的前几天，我即花汶币 534 元买了到印度尼西亚东爪哇省最大和印度尼西亚第二大城市泗水（苏拉巴雅）的汶航来回机票，为期三个星期。像我这等持 ICI 旅行证件的“无壳蜗牛”，还得先到印度尼西亚驻汶使馆去申请有效期一个月的单次入境签证，签证费为汶币 70 元。其实我真正想去的是风光明媚的巴利岛，因无航班直飞巴利而先去泗水，再自泗水乘长途巴士越过陆地渡过海峡到巴利岛，在两处各住 10 天。

在汶莱国际机场起飞是在 1 月 20 日晚上 9 时 15 分，约两个小时后抵泗水机场，又称祝安达国际机场（Juanda International Airport），当地时间为 10 时 25 分（印度尼西亚时间比汶来的慢一个小时）。因来泗水之前曾在百度网站浏览过有关 1998 年印度尼西亚排华风暴的网页和惨不忍睹的屠华图片，在办完通关手续后即留在机场过夜。机场有 24 小时营业的便利店，可以买到瓶装水、零食和印度尼西亚制造的本地啤酒或在印度尼西亚设厂酿制的外国牌子啤酒，例如 Bintang 和 Heineken 等等。机场有几处不打烊的 kopitiam，听说还可以找到别开生面的“猫屎咖啡”（kopi luwak）。笔者并未去品尝这咖啡，并

非它是由麝香猫吃下咖啡果再由肛门排泄出消化不掉的咖啡种子磨成的咖啡粉冲泡成，也非“屎”字与“死”字发音相近，而是一杯“香喷喷”的猫屎咖啡价钱起码超过 10 万印度尼西亚盾，相当于几大瓶的 Bintang，笔者宁喝本地啤酒，选择 Bintang 而非 Heineken，除了前者价廉，也算是入乡随俗，反正“三瓶下肚后，所有牌子的酒喝起来都是同一味道”。

在泗水机场熬了一整夜，天一亮即搭计程车到红桥（Jembatan Meran），在红桥区 / “中国城”住一个晚上，因找不到中、英文报，电视节目又全讲印度尼西亚话和不太信任本地食物，遂急不及待于第二天（1 月 22 日，农历年二十九）下午三点钟乘搭长巴前往巴利岛，于 1 月 23 日（大年初一）凌晨四点钟左右（巴利时间凌晨五点）抵巴利省府登巴萨（Denpasar）。幸或是不幸，我的年二十九晚（除夕夜）是在巴士上度过，不敢吃东西和仅喝少量的瓶装水，非为刻意减肥，而是怕吃错东西或喝多了麻烦多多，祸从口入，当时的确忘了“今夕是何夕”。巴利与爪哇岛虽隔开数公里（最窄处 3.2 公里）的巴利海峡，两地却有一个小时的时差，又得调整时间。为促进经济发展和政府机构效率，印度尼西亚政府拟在今年稍后时间统一全国时区，采用印度尼西亚中部时间，与汶莱、大马、新加坡、越南、北京和上海相同。

和印度尼西亚时间一样容易叫人混淆的是印度尼西亚币值单位卢比（rupiah），也称印度尼西亚盾。印度尼西亚盾 ~ 一如越南盾（dong）~ 动不动就以千、十千、一百千等来计算，弄到外国游客满头露水。在印度尼西亚，一如在越南，你可以轻而易举就成为百万富翁，只要拿出汶币 150 元去兑换印度尼西亚盾，惟这类钱财来得容易也去得快，百万挥 / 散尽你也用不着申请破产或入穷籍，再兑换汶币 150 元你又身家百万，东山再起。

在巴利岛几个城镇逗留了 10 天左右, 又于 2 月 1 日自登巴萨乘搭下午四点钟的长巴, 在巴士上度过一个晚上, 于 2 月 2 日凌晨五时 (爪哇时间四时) 抵泗水市南部的一个巴士总站, 再乘搭计程车回到自己比较熟悉的红桥区。到此为止, 笔者已有三个晚上没有住进旅店, 第一次在泗水机场, 两次在长巴上。几年前笔者自西加里曼丹省府坤甸市乘搭三夜两天的渡海轮船到雅加达, 晚上在甲板上打地铺, 省掉三个晚上的旅店费。人家大头家 (towkay besar) 出外吃风住的是五、六粒星级大酒店, 笔者这等无产阶级寒酸客却是餐风宿露, 在渡轮甲板上听风而卧, 数天上的星星 (肯定多过五、六粒), 与素昧平生的乘客高谈阔论, “相逢何必曾相识” 地交换人生体验和经历, 虽烂命一条却不乏云霞灿漫、海阔天空。

(2)

印度尼西亚爪哇岛至少产生而且出口了两首炙人口的 “歌朗章” (keroncong), 即印度尼西亚民歌。其一是我们熟悉不过和百听不厌的《Bengawan Solo》(中文版《美丽的梭罗河》, 由潘秀琼于上世纪五十年代首唱); 另一首则是《Jembatan Merah》(中文译成《红桥》或《红桥曲》)。无独有偶, 这首歌曲的创作者/作曲家乃印度尼西亚民歌大师格桑·马尔托哈尔托诺 (Gesang Martohartono, 1917-2010)。《Bengawan Solo》被公认为印度尼西亚最优秀歌曲之一, 也是世界名曲。除了上述两首民歌, 格桑还创作了《Sapu tangan》(《手绢》)、《Sebelum aku mati》(《我去世前》)、《Borobudur》(《婆罗浮屠》) 等等歌曲。这次来到泗水, 我有机会亲临和目睹两处~梭罗河和红桥~的真面目, 总算对这次并不起眼的泗水之旅的选择有个自圆其说的交待或辩解。

梭罗河 (Bengawan Solo) 是爪哇岛上最长的河流, 发源于中爪哇省印度洋岸的塞武山脉, 流经东爪哇省往东北切穿肯登山, 最后分三支流入爪哇海, 全长 560 公里。她并没有流入泗水市, 故保住了她的 “清白身躯”。笔者持一份东爪哇省地图和一份泗水市地图, 自泗水市北部红桥区乘搭面包车到 Suci 镇, 再改乘小巴到与梭罗河擦肩而过的 Bungah 镇, 在离镇中心约一公里

的一座铁桥 (名 Jembatan Sembayat Baru) 和她结上一面之缘, 捕捉《美丽的梭罗河》歌词中绕人的意境: “旱季来临, 你轻轻流淌; 雨季时波涛滚滚你流向远方。” 笔者邂逅的是雨季的梭罗河, 水流稍显湍急却未见波涛滚滚, 也许滚滚的是作词人格桑澎湃的思 \ 诗潮吧!

红桥 (Jembatan Merah) 位处泗水北部, 这座桥跨过黄金河 (Kali Mas)。如果笔者听过《Jembatan Merah》这首哀怨的印度尼西亚民歌而以为红桥是一座雄伟的大建筑 (例如同样是红色的美国旧金山金门大桥), 你可能会大失所望。红桥只不过是越过一条流入大城市的浊流上的极其普通的桥, 桥两旁约一米高的生锈铁栏干漆上红色而得名, 比起前述的越过梭罗河的铁桥, 红桥在建筑结构和规模上可以说是小巫见大巫。在白天很多时候, 一些三轮车夫把他们的谋生工具横置在红桥的人行道上休息 / 等客, 过桥的路人反而须走上车流滚滚的车行道。站或走在桥上, 附近的红桥巴刹 (Plaza Jembatan Merah) 历历在目。当人有三急时, 该巴刹 (购物中心 / 购物广场) 的每一层皆设有应急服务处, 可供阁下舒解 “燃眉之急”, 也可能是该区唯一的 “急救站”。

貌不惊人的红桥在印度尼西亚近代的解放战争中扮演重要角色。这座桥在二战刚刚结束日本投降后的 “泗水战役” (The Battle of Surabaya, 1945) 中见证 \ 目睹了英勇的泗水士兵把重返印度尼西亚的荷兰殖民军打败, 也把来自英国的 Mallaby 将军枪杀掉, 最终导致印度尼西亚的全面独立。泗水市也因此成了 “英雄之都” (City of Heroes)。泗水是印度尼西亚主要的贸易和商业城市, 华人聚居的红桥区在泗水的经济发展和促进国家繁荣上居功至伟, 但印度尼西亚土著可能不这样认为, 一波接一波的排华浪潮印证了华人在回教国度的凄怆宿命。

(3)

泗水 (Surabaya) 的印度尼西亚名字, 是由爪哇语的鲨鱼 (sura) 和鳄鱼 (baya) 两字拼合而成。泗水早期建立在海河之交, 鲨鱼和鳄鱼出没的沼泽地带, 而鲨、鳄两鱼相互搏斗的塑像也就成了泗水的市标。泗水的华文名字, 据说是因当地有四条河而得名。河流在印度尼西亚称做 kali, 例如西爪哇省的 Kali Ciliwung (芝里翁河); 较

大/长的河流叫做 bengawan, 例如中爪哇省和东爪哇省的 Bengawan Solo(梭罗河)。在泗水较为为人熟知的是 Kali Mas(黄金河), 红桥就是跨过这条满是垃圾(有时也浮着与河水颜色不分彼此的“金条”)的浊流, 而《Jembatan Merah》这首家传户晓的民歌更让红桥甚至泗水广为人知。

初临泗水的访客可以把红桥作为首站, 即是自泗水市外的机场乘计程车(约一句钟, 二十多万印度尼西亚盾)来到红桥, 下榻附近的旅店或客栈, 然后才去熟悉这个城市的其他部分, 例如百货商场/购物中心(plaza)较多和卫生情况较佳的 Tunjungan 区, 著名的 Plaza Tunjungan 比汶莱的 The Mall 更大, 更多层, 它在地下层接通另一栋分隔来的大厦, 即两栋独立的多层大厦皆为 Plaza Tunjungan。自红桥区, 你可以步行数公里、搭三轮车或电单车去到苏拉马都大桥(Jembatan Tol Sulamadu)桥头, 这座桥在 2009 年建成, 由中国工程师和承包商承造, 是印度尼西亚目前最长的跨海大桥, 车流量非常之高。越过约 4 公里的马都拉海峡(Selat Madura)即是马都拉岛(Pulau Madura)。你也可以在泗水主要码头银港(Tanjung Perak)乘搭渡轮到彼岸。苏哈多总统执政时期实施的人口大移(transmigrasi)政策, 即是把人烟稠密的爪哇和马都拉岛(尤其是后者)部分人口移到地广人稀的加里曼丹诸省, 这些马都拉移民曾在上世纪末与西加(坤甸县)和中加(桑皮特镇)的达雅原住民发生冲突, 演变成骇人种族大屠杀。据说达雅族抱怨马都拉移民不尊敬他们的传统文化和宗教信仰, 占据他们的土地和享受各优惠。(砂拉越华族与达雅族和睦相处、互有来往、相敬如宾, 未曾有过类似族冲突, 值得庆幸。)汶莱的印度尼西亚外劳和女佣, 许多也是来自爪哇和马都拉岛的马都拉人。

自红桥向东步行几十公尺即抵一座具华族色彩/特色的牌楼/坊(见图), 只是该中式建筑并无中文字体。牌楼绿瓦屋顶上有只面面相觑、栩栩如生的龙; 在横梁面有个“kya kya”字体, 发音好像是福建方言里的“行行”或“走走”。但“kya kya”的另一发音也跟“怕怕”相近。如果你是胆小的华裔女性而且是在十年之前~尤其是在 1998 年反华暴乱后的几年~来访, 那可能是“怕怕”多过“走走”。(“kya kya”大概可以中译或解读成语带双的“祝你一路走

好”!)

这座六、七米高由四根并列的红色圆柱起的牌楼即是“唐人街”的街头或入口, 也可以说是“街标”。这条街名叫 Jalan Kembang Jepun 而不叫唐人街或中国城, 中文和有关中华文化曾被视为洪水猛兽。这条街全长不及一公里, 在街的末端也有一座一模一样的牌楼和 kya kya 字, 然后接上 Jalan Kapasan, 后者仍是华人的“街盘”。泗水近三百万人口中约三分之一是华人, 这一带是华人的聚居地, 即是所谓的“唐人街”。在 Jalan Kapasan 还可以看到一间新近落成的华人庙宇和几个中文字体, 大概可以解读作后苏哈多时代印度尼西亚政府对中文的放宽。在健康和环保意识飙升的今日, 香火过旺不止对人体健康有害, 可能还埋伏着种族冲突的火种, 毕竟空气是公产(common), 容不得被破坏。红桥区许多商店为华人经营, 华人与华人间~甚至是家长与他们的孩子之间~讲的是印度尼西亚话, 他们看的是印度尼西亚文报纸, 报摊也看不到~或没有摆出~中文报, 你若是用华语和他们交流, 对方似有意回避, 或许在没有“外人”在场的情况他们会回应或敷衍几句华语, 而且是“话到舌尖留半句”的那种, 让你感到“话不投缘半句多”而收敛起话题。再者, 印度尼西亚华人连名字都已印度尼西亚化, 一些华人为后代着想已隐名埋姓, 鲜少提及自己是龙的传人, 虽然已作出如此大的迁就和牺牲, 排华风爆犹如潜伏的社会活火山, 随时随刻都会拼发出惨绝人性的种族主义热岩浆。

“唐人街”让笔者感到有些“怕怕”(kya kya)至少有几个原因: 一、过街犹如过虎口, 或如被“鬼剃头”, 脚车、三轮车甚至电单车常常违规向相反方向行驶, 与飞驰的各车辆和行色匆匆的行人争夺有限的行动空间, 交通灯几乎不存在; 二、街的多个地点总是积水不散, 有一家报摊摆放在五脚基前的浸水路面, 报贩穿了拖鞋站在会发出泡泡的水上营业, 车快速驶过时让人联想到中南半岛某些城市的泼水节; 三、卫生条件奇差和找不到(或根本没有)公厕。夜幕低垂, 这条街的五脚基成了一些大排档营业地点, 在没有自来水供应和基本卫生设备的情况, 辛勤的摊贩、夜宵客与生命力悍强的老鼠分享“找吃”的空间。假如你是早起的鸟儿, 你不会错过一些时运不济的“过街老鼠”陈尸街/巷道上, 然后

被车轮辗成肉酱，风雨和热带炎也责无旁贷负起了部分清道和消毒工作。

泗水市有意在不久的将来申办大型的运动，例如亚运之类，这肯定是一项巨大挑战。除了要改善城市环境卫生、污染、排水系统、交通紊乱和拥挤、旅店质量和数量，增设休闲空间和娱乐场所，成百上千间公厕也须在城市的各个角落兴建。另外，培训管理人员和双/多语人才也非一朝一夕能完成。如果举办期间为了纾缓交通而限制/禁止脚车、三轮车和电单在路面行驶，可能会引起社会问题，得不偿失。

泗水市主要人口为马来人/马都拉人和华人。华人数接近100万，近八成(78%)的经济掌控在华人手中。泗水也是通往婆罗摩(Bromo)火山的门户，在该火山观日出也是到泗水的重头戏之一。东南亚最大的野生动物也是坐落在泗水市，可惜因管理不当使到泗水动物成了动物的“死亡集中营”，在2010年至2011年之间，就有500头动物死去。在泗水，华人建有郑和清真寺(Cheng Ho Mosque)，它是世界上第一个以郑和来命名的清真寺。六百年前，中国明朝海军统帅郑和下西洋时，就曾到过中爪哇省的三宝龙和东爪哇省的泗水，当地华人为缅怀他的盖世功绩，特建此寺。

(4)

巴利岛与泗水属同一国度，却有许多不同处，例如：一、巴利岛为旅游胜地，“鬼”如潮涌，多为来自“袋鼠国”的“鬼佬”、“鬼婆”，甚至“酒鬼”等等；泗水连半个“鬼”都看不到，西方游客裹足不来。二、巴利岛(尤其是库塔市)到处都有喝酒的咖啡座，喝酒很公开；泗水则不易买到啤酒，买了店主(多为华人)或店员也会把酒放入黑色塑料袋。三、巴利岛民九成信仰印度教，一般餐厅可以吃到乳猪(babi guling)；泗水多为回教徒。四、英语在巴利岛广为流行；在泗水听到的一律是印度尼西亚话，如非必要还是少讲英语为妙。五、在巴利岛可以买到几种英文报(例如《Jakarta Post》、《Bali Post》等)；泗水报摊甚至书店摆出的全是印度尼西亚文报。六、除了中、港、台游客，巴利岛很少本地华人；泗水红桥区有很大比例的本地华人，惟华文报——《泗水晨报》——非常难找、售量有限，且“深

藏不露”。

自巴利岛回到泗水当务之急当然是去找华文报，好让自己能够从中去了解印度尼西亚华人社会、华人生活情况、华文教育以及华文文学，以便日后如果心血来潮可以着手去写一篇有关印度尼西亚华文文学的文章。泗水有近百万的华裔人口，而红桥区又是华人的聚居地，没理由没有华文报。要找报摊并不困难，但报摊摆放的全是印度尼西亚文报。寻问了好几处报摊的报贩，甚至到市中心Plaza Tunjungan的书局，都看不到中、英文报的蛛丝马迹，感到很失望，像是生活在资讯匮乏的“黑暗时代”，与世隔绝，连客栈里的电视节目也全是(或配上)印度尼西亚话的低俗娱乐节目，接下来的日子像是在一座陌生的石屎丛林中摸索，等待2月9日凌晨6点钟之前赶到机场，飞离泗水，飞返每日可以买到华、英、巫三语文书报的汶莱。(汶莱并没有自己的华文报，但自马来西亚、新加坡等邻国进口汶莱的华文日报就至少有五种。)

皇天不负有心人，在离泗水返汶的前三天(即2月6日)，笔者向一名年轻土著报贩查询何处可以买到中文或英文报。他自积压在印度尼西亚文报纸下抽出一份《泗水晨报》，我如获至宝买下，赶快把它放入塑料袋，不敢太过招摇过市，怕被人“另眼相看”。在“唐人街”，连土著报贩都不“光明正大”摆出华文报，华人在公共场合不讲华语，以及不在大庭广众中看华文报的情况，还是保持低调好，明哲保身，不要与众不同，免成了“众矢之的”。

2月6日的东爪哇《泗水晨报》包括/夹杂了数页同日或过去几日的报纸，例如同日的《国际日报》、2月4日的《国信早报》、2月4日的《文汇报》、2月3日的《人民日报》，以及2月4日的《福建侨报》。换句话说，《泗水晨报》是由有限页数的上述诸报合而成，其总页数也不会多过砂拉越进口汶莱的《联合日报》、《诗华日报》或《星洲日报》。不好听地讲，《泗水晨报》是一份“rojak”报。在接下来的两天，即2月7日和8日，《泗水晨报》的组合与上述的大同小异。这三天的《泗水晨报》，每天都有“文艺园地”，尤其是《国际日报》的文艺副刊较为频密，每天都有刊出文学作品，包括学生创作。值得一提的是2月7日的《国际日报》(夹在2月8日的《泗水晨报》内)，更有“东盟文

艺”一版/栏,该期(第88期)轮到泰国版位,刊出整页版位的泰国几位写作者的诗与文,由杨玲组稿,统筹者为新加坡作家寒川,后者在苏哈多执政的“文学黑暗时期”,曾把一些印度尼西亚写作者的作品带到新加坡刊登/发表,以及把华文书籍和刊物带入印度尼西亚。另一位让印度尼西亚华文文学“苟延残喘”的是目前任香港华文微型小说学会会长的东瑞,他是印度尼西亚移居香港的作家,他在印华文学最困难的时期把印华写作者的作品刊登在香港书报上,并通过写作介绍印华文学和作家。对印华文学作出同样贡献的另一位学者是在新加坡国立大学执教的印度尼西亚华裔教授廖建裕博士,他本身也有着华、英、印度尼西亚文等多著作。当然,印度尼西亚国内的许许多多华裔写作者对华文学的致力和对华文的不离不弃的坚毅精神功不可没。这种“外合里应”保住了印华文学的“火”。

(5)

东南亚一些国家的华文教育,在过去的半个世纪,曾遭到不同程度的人为摧残。有者是遭到受西方教育/文化影响的华族“假洋鬼子”政客的鄙视、奚落,欲除之为快,把自己的母语降格成为“下里巴人”的代名词;有者是受友族执政者的欺压和连根拔掉,使到相关的华文文学—华文教育的瑰宝一奄奄一息。总的来说,东南亚华文文学是被边缘化的,拼弃在国家主流文学的门槛外。华文写作者就像是荒野中的草,在逆风中挣扎求存,寻找雨露、阳光和生存空间。一如新华文学,印华文学曾经有过辉煌过去,也遭受到史无前例的迫害,几乎在岛国销声匿迹。

印度尼西亚前总统苏哈多在掌权时,曾在1967年至1998年禁止华文教育及宣扬中华文化,封闭了华语学校和华文报社。华人连名字也印度尼西亚化,华人与华人间在公场合不敢用华语交谈。印度尼西亚在1998年更暴发了最新一轮的排华暴乱,导致1500名华人死亡,包括160名华裔妇女被奸杀。

公元2000年,已故总统瓦希德撤消苏哈多所限制及规范华人宗教信仰及民俗活动的政令。继任的梅加瓦蒂总统和现任总统苏西洛皆采纳/实施对华裔公民较为宽仁的政策,也允许国内一些学校和大学办华语课程以及设立孔子学院,

华文在印度尼西亚重见天日,华文报业和华文文学浴火重生。

苏哈多总统的下台,给印度尼西亚华文文学一个簇新的生机和复苏的机会。印华写作者随即组织了两个注册的写作团体:一个是在1998年创立的印度尼西亚祖国文艺协会;另一个是在1999年成立的印度尼西亚华文写作者协会,或叫印华作家协会(简称印华作协)。在1998年年中,印华作家、印度尼西亚土生华人及土著作家合作出版印度尼西亚文版的印华诗歌选集《睫毛撑着的 世界》,首次把华文文学作品介绍给印度尼西亚读者。这些作者由于是土生土长的华人,其题材与讨论的问题与印度尼西亚有关,所以印度尼西亚读者都不会感到陌生,出版后颇获好评。

随后,印华作协与印度尼西亚文学社在公元2000年联合出版了印度尼西亚文和华文双语百人诗集《印度尼西亚的轰鸣》(Resonansi Indonesia)。此书的出版象征印度尼西亚族裔和华裔文学合作的一个新里程碑。

印华作协写作人与印度尼西亚族裔写作人的对话和交流,促进了解和(前者)表达欲把印华文学溶入成为国家文学的一环的努力,值得称赞,也值得我们汶莱华文写作人借镜。可惜我们汶莱华社并没有一个正式注册和真正独立的华人/文写作人协会,用来作为与成立了50年相对低调的汶莱写作人协会(Asterawani)的作家们对话、联系或交流的平台。就算我们能申请到一个作家协会,我们目前这一批写作人的马来文程度也未必能达到与马来作家们对话或讨论文学课题收放自如的程度/水平。更难以启齿的是我们的写作人可能九成以上都是“无壳蜗牛”。

2007年5月1日,万隆印华文学社正式成立。以上三个注册的印度尼西亚华人/文写作者协会或团体皆成立于爪哇岛,说明了爪哇乃印度尼西亚华人聚居和华文教育/学校的集中地,也是印华文学的摇篮。印度尼西亚乃“千岛之国”,其它岛—例如苏门答腊的棉兰—是否也会有华人的写作者协会,笔者暂无这方面的资料。

(6)

随着印度尼西亚政权的改朝换代,现在人们去印度尼西亚,再也不必担心所携带的华文书刊

会被海关没收,因为入境卡上再也没有禁止携带华文书刊的条文。印华作家在海外(香港、新加坡或大马)印刷的华文刊物,现在都可以顺利运入印度尼西亚,这肯定对印华文学起了有利条件。过去,印度尼西亚约六百万华人仅有一份印度尼西亚文和几页华文合刊的《印度尼西亚日报》,该过度性质的“假华文报”出版的原因是为了照顾上了年纪和不谙本地语的华裔,直到他们离世;现在随着印度尼西亚的改革开放,印度尼西亚华人已取得多份出版华文报的准征,连大马的《星洲日报》也在印度尼西亚设厂印刷。目前印度尼西亚共有10家中文报,每家都设有“副刊”鼓励文学创作。看来,供印度尼西亚华裔写作者耕耘的文艺园地或文学副刊将会越来越丰盛和更有看头。

印度尼西亚华文写作者凭着他们对华文以及华文文学的热爱,以百折不挠的写作精神和毅力,苦苦不让华文文学夭折,这精神让人感动。这与华裔人口占全国四分之三的新加坡“二毛子”执政者对西洋文化的青睐和献媚,对自己母语教育、华文文化的无情摧残、贬低和压制——包括关闭母语大学和企图消灭掉各籍人士方言——不可同日而语。但可惜的是印度尼西亚这批华文写作者,一如新加坡和汶莱的华文写作者,多属年长一辈。经历了三十多年的华文断层,使到印度尼西亚四、五十岁以下的华人子弟成了“华文盲”,影响了海外华文文学的发扬光大和薪火相继。

有利的因素是印度尼西亚华文教育开始复苏,加上一些外在因素,例如崛起的中国不断积极与东南亚各国(包括印度尼西亚)的文化交流,不断向各个国家派送志愿者老师,以及通过其他渠道来到印度尼西亚的大批中国老师或从事其他职业有一定文学素养的人。中国老师们除了有扎实的职业技能,大多数都有一定的文学底子,有者本身也热爱文学。虽然他们的流动性大(大多数只在印度尼西亚停留两、三年就离开),他们的数量却逐年增加。这些老师群当中有不少人注意到印华文学,且积极、热心地参与,他们会和印华文坛有更多的接触和交流,这些外来因素有助印华文学的复苏和发展。事实上印华作协中已有一些精英是从中国过来而选择长居印度尼西亚的。

另外,中国教育部在2009年调派了4800名华文教师到全世界包括印度尼西亚在内的国家

执教;在同年12月,它也在雅加达开办了孔子学院教导华文。另一个有利于华文文学发展的因素是设在印度尼西亚第二大城市的泗水大学在2010开办了华文课程;同省的拉蒙安(Lamongan)市甚至强制规定所有学校全面教华文,为日后年轻一代到中国经商铺路。随着华校的设立和普及,在不久的将来,印度尼西亚会有更多各族人民会讲华语,对印度尼西亚经济社会的发展肯定起关键性作用,尤其能吸引陆资、台资甚至港资到印度尼西亚投资,制造更多就业机会。

华文教育的发展催生和巩固华文文学。华文教育机构包括学校等培出会阅读和书写华文的学子,华文报业因而相应而生,报章的副刊或专栏提供文艺园地给谙华语的华校毕业生投稿,文学的幼苗因而萌芽生长。华文教育对华文文学的发展功不可没。在苏哈多时期华校被闭后,学习华语是在“地下”进行,以家庭补习方式偷偷/顺便教导华文,华文文学也就成了见不了光的“地下文学”。惟印度尼西亚华裔热爱中华文化和华文文学,在困难重重的环境中不离不弃,精神可嘉。眼前印度尼西亚华社急盼该国华文教育进一步正规化,即成立更多教导华文、印度尼西亚文及英文的三语学校,以取代已采用多年,以补习方式教导华文的学校。只要华文教育在印度尼西亚能有一个生长的土壤和环境,印华文学也会再次欣欣向荣、文采花盛。

印度尼西亚华文教育是在上世纪60年代被军政强人苏哈多上台时全面封杀。苏哈多下台后,华文教育在90年代末渐露曙光。全印度尼西亚现在大约有60余所三语学校,类似马来西亚的华文独中。这些学校都是由印度尼西亚华社创办和支持,所以筹办和经营三语学校,已成为华社最大的负担。

(7)

这是笔者近年来第三次到访“千岛之国”印度尼西亚,其中两次涉足爪哇岛,到泗水和巴利岛则属首次。要撰写一篇全面和有深度的有关印华文学的文章,如果仅仅靠几次的造访,可能流于肤浅和不够份量。有鉴于此,本文囿限在讨论后苏哈多时代华文文学的一些零星片段和个人观感。本文的参考资料主要(但不是全部)来自2012年2月6日、7日和8日一连三天的《泗水晨报》,《印度尼西亚的轰鸣》(2000)一书,和互联网网页(印华作协网站: www.

yinhua zuoxie.com) 等。如果笔者能买到更早几天的《泗水晨报》，以及和一些印华作家有接触/交流，这篇文章的内容相信会更为充实和详尽。

要有效地发展华文文学，华文报的影响力绝对不容忽视。华文报的存在和华文教育息息相关，而在当前的印度尼西亚，一如在当前的汶莱和马来西亚，华校都是由华社创办，自生自灭，成了华社责无旁贷的重任。在一个约有华裔人口100万的泗水市，在华人密集的红桥区，连在各地报摊和书店都看不到中文报，华人与华人在公共场合都不讲华语上看，印度尼西亚华裔人士的华文程度可能会比他们的印度尼西亚文程度来得低，也比不上汶莱和大马华人的华文程度，要发展华文文学的有许多障碍和阻力（包括政治压力和印度尼西亚土著人民的“排外”心态）。还好，在泗水乃至整个印度尼西亚，老一辈华人在经过32年华文断层之后，对华文仍有一与生俱来的热诚，这些人负起了传递华文文学圣火的使命，相信/希望印度尼西亚华文文学不至于“断炊”。当然，近年中国的崛起也刺激和带动印度尼西亚华人的学习中文热，为印华文学注入一服强心剂。

华文教育和华文文学的发展和推广，除了外来因素，还得仰赖印度尼西亚的政治气候和各种族间的和谐相处。华人许多传统上的特质，例如善于财富的累积和炫耀，红白婚丧之礼的铺张浪费，好大喜功，终究使自己成为友族发泄积压的愤怒和攻击的靶子。即使有百年以上的落地生根，海外华人在东亚一些国家，包括尤其是印度尼西亚、汶莱和马来西亚，仍然会被当地人视为“外人”，甚至“Balik Cina”（回中国）的吆喝还会在政治制度相对成熟的马来西亚时不时听到。

另一个值得一提的课题是，苏哈多政府倒台后，历届总统所表现的亲华作风，使到一部分的民族主义分子不满。不久前（5月22日？）印度尼西亚主流报章《时代报》（《Koran Tempo》）刊出读者投书，除了批评中国官员企图影响印度尼西亚华人的言论外，也要求解散印度尼西亚华人社团。投书人建议解散和禁止华人社团，乃是基于民族利益及民族建设，以及防止“华人社团”被当成“第五纵队”。另外，印度尼西亚

一名警察准将，也曾发表评论，直言很多印度尼西亚华人组织的国家倾向很不明。从上述情况看，印度尼西亚华社是否应该反思，并且把一些华人社团定位为印度尼西亚民族社团？

在东南亚一些国家，政治气候影响甚至左右了华文教育的存在和发展，继而影响到华文文学。新加坡和印度尼西亚（尤其是后者）即是实例。苏哈多政权已经垮台了十多年，华人、华文教育也受到较为宽容的对待，华文文学也似有复苏的迹象。不幸的是近日有一些印度尼西亚土著对政府的不满催生了对苏哈多政权的缅怀，冀苏哈多主义能卷土重来/死灰复燃。如果真是如此，华文教育、华文文化和华文文学又将受到另一轮的践踏和摧残。希望这不过是笔者庸人自扰而已。我们希望中国官员在与印度尼西亚官员或印度尼西亚华社接触时能深明大局，不要触动印度尼西亚土著的敏感神经，引致土著对华裔人民的不满、忿怒，让排华风暴历史重演，最终受害的不止是印度尼西亚华人，连华文教育、华人文化和华文文学也一块遭殃。

有鉴于一些历史事件导致印度尼西亚土著对说华文等外语感到比较敏感，以及印度尼西亚土著社群畏惧本土文化受到侵蚀或淹没，印度尼西亚华裔在推广华文教育上不妨采取“缅甸模式”。缅甸华裔在推举华文教育上较为婉转，以推广联合国通用语言为由推广中文教育，在缅甸强调人人学习华语，即是推广华语并不以推广中华文化为标志，仅以推举联合国通用语言来获得政府允许。

有海水的地方，就有华人。有华人的地方，也会有华人社团/组织、华文学校、华文报社，除非受到当地强势政府的排斥和关闭。海外华人热爱中华文化，拥护自己的母语，不会忘本，再穷也不会穷教育。只要海外华人弟子能有机会继续接受到华文教育和华文文化的熏陶，能阅读和书写华文，华文报业就有生存空间，华文文学就能薪火不断、源远流长。印度尼西亚如此，汶莱、马来西亚、新加坡和东南亚其他国家也一样。

马来奕县

——汶莱华文文学的摇篮

罗 泊

1、汶华文学滥觞的背景 / 条件

汶莱位于婆罗洲岛东北部，与砂拉越毗连，北濒南中国海，面积为 4765 平方公里。依行政区来划分，汶莱共有四个县，即汶莱摩拉县、马来奕县、都东县和淡布隆县。与砂拉越美里省毗邻且关系密切的马来奕县为汶莱最大的一个县。根据一项非正式统计数字，在 2011 年汶莱全国人口共有 422700 人，华族人口 46100 人，约占全国总人口的 11 巴仙。

当 1929 年马来奕县诗里亚区发现石油后，由砂拉越、北婆罗洲（今沙巴）、新加坡、马来半岛和香港前来谋生的华人和其他族人络绎不绝，把一个沉睡的小渔村及一片滨海原始森林逐步转变成一个日趋繁荣的石油工业区。

二战期间，油田毁于日军炮火，城镇遭受到不同程度的破坏。战后重建，诗里亚蜆标石油公司需要大量员工，外来华裔劳工和技术人员涌入诗里亚，华文报纸、书刊、杂志、漫画等也随华裔员工带进汶莱。众多华裔员工包括文员、书记、技工和一般劳工，有些把老婆和子女也带来了，这些人须要解决子女的教育，华校的建立、重建和扩充乃应时之急。学校扩充，教职人员很多系由外地聘请。教员当中不少是文学人才，写得一手好文章者不乏，他们把写作技巧（透过作文课）传授给在校生。当时华校尚未“变性”，华文（当时称国语）、历史、地理、算术、公民、卫生、常识、音乐等科皆以华语授课，毕业生华文书写和阅读能力不弱。

由于早期石油的发现和开采，马来奕县出现了一个离散的华人社会 / 群体。随着本地原有华人和来自外地的华人移民人数增加，这个社群渐渐趋向稳定。为因应社会功能与需求，华人商店、华文学校、宗乡会馆、商会、报馆（借设在邻邦

美里镇者）、文艺社团等建制纷纷先后成立。

从文学系统建构的角度来看，这些社会建制的基层结构提供了一个离散的华文文学——十九世纪以降离开中国散居他乡的华人及其后裔的华文书写文学——形成系统的基本条件，尽管规模不大，加上当时出版业不发达，写作人并没有把他们的文字书写出版成书，但文学之根已经扎下。

上个世纪五十年代，汶莱华校已设立中学部，办得有声有色，配合了砂拉越华文报——例如《美里日报》、《砂民日报》等——纷纷设立，直接或间接助长了汶莱华文文学的滥觞。当时汶莱全国的华人人口多集中在马来奕县，尤其是马诗区。据 1960 年的人口普查，马来奕县籍贯多元的华人人口为 14149 人，占当时全国华人总人口的近 65 巴仙。

2、马来奕县的华校和华文教育

以中文书写心思，是海外炎黄子孙血液里本来就有的，那是来自原乡的呼唤。海外华人对中华文化的深深眷恋，大家继承先辈的遗志，不忘兴建华校、设立会所，从而使中华文化在异国他乡落地生根、薪尽火传。

当年华人历尽千辛万苦来到汶莱谋生，过着栉风淋雨，面对榛莽毒蛇，在热带雨林边陲生活、创业，他们深切了解到如果忽略了子女的教育，如果不把文化的种子种下，他们就会失去了根，那就如无根的漂萍般随风移、随水流逝。

于是在 1931 年，马诗区有识之士诸如王长斌、叶石松、沈仁史、黄成合、饶梓琳、刘社荣、郑庭椿、梁经文、何文彬、何敦炽、沈春华等先贤发起创办中华学校（今中华中学）。虽然当时的校舍仅是一间简陋的高脚木屋，环境未臻理想，但能为华人子弟提供母语教育，传承中华文化，

马来奕县华人无不引以为豪。每天早晨上课之前,学童们集合校前草地做体操和唱校歌(“碧海滨、绿林里,我校巍然屹……”),歌声抑扬顿挫、此起彼落,给小镇带来生机和希望。

随着石油的开发和华人继续涌入汶莱,先贤们于1938年在奕县诗里亚镇创办中正学校(今中正中学)小学部,提供华人子弟母语教育和发扬中华文化,以及灌输国家(汶莱)意识等宗旨。该校于1950年设立幼儿园,1954年设立初中,1957年开设当时全国首间的高中部。

马来奕县虽地处边陲,离开国家行政中心较远,但华社对华文教育和华文文化的致力和奉献并不冷漠,文化气息浓郁,华文教育堪称发达,在全国8所华校中即占了4所(马来中华中学、诗里亚中正中学、双溪林中华小学和那威中华小学)。而全国3所华文中学即有2所(马来中华中学和诗里亚中正中学)建立在马来奕县。在全国3所华文中学,最早(1957年)开办高中部的是马来奕县的中正中学,当时汶中和奕中的初中毕业生要读高中而又不能出国的都来诗中。可见在华文教育的普及方面,马来奕县是举足轻重的领头马。从奕县华校出身而成为专业人士,包括大学教授、律师、医生、工程师、企管人才、文学创作人和其他专才,遍布全国和世界其他国家。

早期马来奕县华文教育的普及(相较于其他3县),造就了华文文学的滥觞和发扬。要谈华文文学、中华文化,也必须从华文教育谈起。换句话说,如果华社没有创办华校,便没有会书写和阅读华文的毕业生,华文报纸也因没有消费者而不会出现在汶莱华人社区,更谈不上报纸副刊的文艺园地供写作人耕耘,汶莱也不会有好像今日一般的华文文学和中华文化的传扬。马来奕镇和诗里亚镇相距16公里,两镇又与生产华文报纸和一度提供华文教育予汶莱华人子弟的美里镇(今美里市)相距几十公里,马诗区因“近水楼台先得月”成了汶莱华文文学滥觞的场域。

3、华文报带动奕县华文文学的发端

除了华校的建立和华文教育的巩固,汶华文学的滥觞和发展,与砂拉越尤其是北砂美里镇的华文报——例如当时的《美里日报》和《砂民日报》等——文艺副刊也有密切系。当时奕县华校生的文字书写,除了在校刊和壁报发表,便是投往近邻

砂拉越的报纸副刊。汶莱没有自己的华文报,与马来奕镇近在咫尺的美里镇早期华文报的文艺副刊成了汶华文学的主要推动媒介。上述报纸创刊于上世纪五、六十年代,汶莱写作人在报纸副刊投稿和初露头角,故汶华文学的发轫,最早也应该是在上述华文报创立之后,即五、六十年代之交。(在此之前,汶华文学呈“静态”存在于华校校刊、公会会刊和华社商务书信来往和文件存档之中)。

当年,从美里镇运送报纸到汶莱马来奕镇的美公路并未铺上柏油,路面坎坷不平,下雨积水即成池,一般汽车都不好走,极易抛锚或爆胎,且要靠渡轮渡过巴南河和马来奕河,才能抵达马来奕镇。当年砂拉越反殖运动正搞得如火如荼,报纸上“开天窗”是常有的事。汶莱方面,检查报纸的地点,就在马来奕县警察局。这些艰苦耗时的运输经历,并没有削弱奕县华人对华文报这类不可或缺的精神粮食的殷求。

在上个世纪五十年代末至七十年代初,汶莱华人的写作风气很盛,写作人勤奋,大家争看由美里镇第一时间输入汶莱的华文报文艺副刊,并在副刊上刊登作品。这个时期的写作人达百人之多,以马诗区人数最为可观,他们之中有在校学生、教师、离校或毕业生,再加上来自北砂(美里镇和马鲁帝镇)在汶莱就业或就读的写作人,盛况可谓空前。而五、六十年代之交就是汶华文学的滥觞期,场域即是奕县的马诗区。

《美里日报》——在2006年与《中华日报》合并成为《联合日报》——创刊于1957年,是早期惟一一份每天进入汶莱的婆罗洲华文报,在其开辟的文艺副刊上,汶莱华人才有机会进行汶华文学初期的一些习作与探索。当时汶莱的写作人的文字书写,除了在校刊和校内的壁报发表,便是投往砂拉越《美里日报》的副刊。该报早期副刊有《青年天地》、《华风》、《青年文艺》等,在这些园地里已有汶莱写作人(多属在校生)出现。

美里《砂民日报》创刊于1961年,该报对汶莱马诗区的华文文学起了催生和“推波助澜”的功效,虽然这份报的寿命不长。该报最初的文艺副刊有周刊《赤道风》和《新苗》。两个副刊的文学体裁有小说、散文、诗歌、说明文、游记及少量戏剧,甚受北砂和汶莱读者和写作人欢迎。后来稿源增多,该报另辟副刊《原野》,除

了刊登砂、汶两地的文艺作品，也发表有关修养的文章。

《砂民日报》吸引了众多来自北砂和汶莱马诗区的写作人投稿，两地写作人相辅相成，甚至相濡以沫，他们包括巩繁忠、海庭、紫蔓、秋菊、贝新里、扬裔等人。秋菊（目前已回马鲁帝）有15篇作品在此报副刊发表，他与海庭至今仍然笔耕不辍，紫蔓已在2006年作古，世事沧桑。1962年12月8日汶莱发生武装事件，砂拉越殖民政府镇压反殖运动，被怀疑立场偏左的《砂民日报》发行未足年即被殖民政府封闭，连同另两份同样辟有文艺副刊的《新闻报》和《民众报》，砂华文学和刚刚起步的汶华文学进展的步伐遭受一定程度的阻力和影响。

4、奕县华人籍贯多元造就华文文学的活力

马来奕县是一个移民社会——“内移”和“外移”。在内移（移入汶莱）的华裔移民当中，包括了许多不同祖籍中国东南沿岸各省、县、市的新移民，例如广东省、福建省、海南省等。相对于首都所在地的汶莱摩拉县的人口单元（多为福建一省）。奕县不同省籍背景人口的汇集，“卧虎藏龙”/“龙蛇混居”，造就不同词汇的交融和流动。西谚有说：“品种多样是生活的配料”（Variety is the spice of life）；这里不妨借用改成“品种多样是文学的配料”。

一条河，如果源自多条山涧溪流，即多个源头，她孕育的水产类生物比单一源头的河流来得丰盛和品种多样。单源的河道可能比多源者来得清澈，但“水清无鱼”却是人尽皆知的哲言。同样的，华裔移民社群的祖籍如果来自不同的省、县、市、镇、乡，他们习俗文化也来得“生猛”和多样化，他们的文字书写或文学作品也较为丰盛多彩。奕县自1929年发现石油和开采，华人移民社群和本地原有华人皆涵盖不同籍贯和背景，丰富了本地华人的文化或人文内涵，让移民文学注入“多维生素”。

马来奕县华裔人口的“多元性”也表现在华人的宗乡会馆数目上。全汶华人同乡会共有8所，而光是在奕县即占了5所之多，即琼侨公会（创于1939年）、福州公会、客属公会、广惠肇公会及大埔同乡会。而首都所在地的汶莱摩拉县仅

有3所，即海南会馆、广惠互助社以及（1998年才成立的）福建会馆。这些华团的会址多设在马来奕县，但会员则普及全国各地说明了当时马来奕县乡团的地位和奕县华人人文气息的浓郁。会馆的会刊、书信来往和各类公文存档（有些用文言文或半文言文书写）以及华校校刊，可以纳入早期，即五十年代之前的汶莱华文“潜”文学，可待发掘、梳理。

马来奕县华人人口籍贯多元/源（再加上其他不同的友族人口）也丰富了华文文字书写的活度和与“中”不同。早期从中国过番到南洋的中文，身处多语的南国，成了去畛域化的华文。这种“罗惹”华文，其特色为词汇拉杂，修词略带酸辣，句法粘黏却具口感，简直是珍文异字、文学佳肴，充满“马来风光”。汶莱华裔写作人——尤其是马诗区的写作人——或多或少、知情或不知情地采用/涉及这去畛域化的“番仔华文”来书写/创作，让“文学老饕”大快朵颐，并帮助丰富中国—华文文学的“麦加”——的文学库，构成“大中华文学”的一小支流。

5、马来奕县华文文学的“特色”

马来奕县是一个移民社会——“内移”（移入汶莱）和“外移”（移出汶莱）。早期（1929年）石油的发现移入和涌现了一批不同省籍的华人员工。随着政府在石油和天然气公司采取本地化政策——相当于大马的“卜米政策”（Bumiputraisim）——和严峻的公民权政策，许多员工（包括他们本地出生的子女）陆续离境，不少土生土长和已定居几代的华人，也在上世纪七十年代纷纷移民纽澳和美加等国。汶莱在1984年独立时推出了“3M”体制——马来、回教、君主制——更是把非马来人边缘化在国体外。加上当时汶、英当局并没有把持“英国护照”的华人归纳为汶、英公民，导致更多波的向外移民，造成华裔人口不断流失，或流离转徙。这种社会动态或人间悲情，是文学创作的题材或素材，所谓“自古乱世出佳作”，是也。这种压抑的挫折感在奕县的写作人如海庭和林岸松的诗作里找到了忧泄的出口。

对现状不满的另一方式是把不愉快的经历自记忆里涂抹掉，尽量不去抚摸“无法愈合的伤口”。于是写作人乖离现实，在写作的境域里营造另一个想象的时空。这种“归属感缺如”和“无法/

不敢一抒己见”的心态，导致马诗区写作人的文字书写欠缺“场所精神”，或有“场所”而没有“精神”，反而具世界观、宇宙观和自我意识。不涉及本土色彩/意识的另一个原因是政治体制的僵化、种族和宗教课题的高明感度，避之则吉。奕县许多写作人文学作品的配料都是“舶来货”或自己亲自出国采购——自书刊、报纸、互联网或出国“吃风”时的经历体验，调配成独树一帜的“无国籍华文文学”。

今日，马来奕县依然如过往一样不乏华文写作人，只是他们保持低调，鲜少把自己出国参与文学活动的明日黄花图文，并茂地往华文报上张贴。一如静谧的马诗区，这些不爱出风头的写作人当中不乏优秀和能独当一面的写作人，即作家。出身奕县和参与（和曾经参与）文学工作的写作人当中，有些已移居或工作海外，有些已西乘黄鹤去，有些对写作意兴阑珊，有些日薄崦嵫，一些依然继续写作，期望在有生之年擦出一点文学的火光。

而汶莱首都所在地的汶莱摩拉县因接近政府行政中心，华人也相对较多获得公民权，华裔写作人“叛逆”的心态也比较淡薄，他们的文字书写内容较多对和平之乡的赞美和对统治者的歌颂。他们因有较多的归属感而写出的文学作品本土意识/色彩相对较浓郁，这点与离开首都较远和人口流动性较高的马诗区写作人有基本上的不同，或分野。

时移势易，今日马来奕县华人人口占全汶华人总人口的比重，已从1960年的64.9巴仙降至33.8巴仙，而汶莱摩拉县则从29.7巴仙提升到59.9巴仙。但奕县华文文学的园圃并没有因星移斗转而荒芜，文艺园地依然有人在耕耘、灌溉、施肥，草木蓊郁、文采花盛。奕县华文写作人的人数和已经出版的华文书籍数目依然独占鳌头。而奕县高水平的文艺专栏〈五属文苑〉吸引了全国各地写作人的踊跃投稿，有深度和具研究价值的本地文章或论文，都会经常刊登在文苑上。

6、结语

华人移居海外，所到之处，不忘做两件大事：一是办学，作育子弟；一是组会，联络乡谊。移居或落户汶莱的华人先辈，无不坚信不移地履行上述两大使命，从而使中华文化——全世界唯一长期延续发展且未中断的文化——在和平之乡落地生根，薪火相传。

马来奕县是华人在汶莱最早创业的地方，这里流淌着华人祖辈好几代人的血汗和泪水。华人先辈在这里白手兴家，艰苦工作和创业，谱写了感人肺腑的成功奋斗史诗。苏轼一阕词中感人的一句：“此心安处是吾家”，可作为华人情系汶莱的心声。华人在汶莱安居乐业、奉公守法，对国家的各项发展作出贡献，早已把汶莱当成了自己的国家。

汶莱华文文学自二十世纪五十年代末以降即涌现和迅猛发展，拜托了当时“原汁原味”的华文教育和来自北砂美里镇的几份华文报，那些报纸上的文艺副刊是汶华文学的主要推动力，是汶华文学成长期最重要的文学土壤。汶莱本土写作人用汉语写作，追踪社会的嬗变和文明的演进，撰写了一篇又一篇感人至深的华文文学作品。

汶莱华文文学走出自己独特的道路，是从上世纪五十年代始形成的。三十年代创办的马来奕中华学校，埋下了汶华文学的种子，并起了催生的作用；而促成汶华文学萌芽的是汶莱华裔的新生代，即是五十年代末马来奕县诗里亚区中正中学高中部学生，当时校刊里的文章和刊登在北砂华文报章上的文艺副刊，即是汶华文学的始。

编按：

这是一篇辞理皆佳，论证精辟的论文。作者对汶莱华文文学作了纵向与横向的深入探讨，立论严谨，有依有据，是汶莱华文文学研究中不可多得的鸿文！

据理回驳，廓清误会

——方修回应文字纠葛的手法

甄 供

方修撰写的新马华文新文学史以及他对入史的作家的评议等等，向来都不是风平浪静的，时而遭到某些学者、作家的干扰，或诘难、或挑剔、或发动围剿等等。面对这些文字纠葛，方修如何应对呢？

方修不一定立即给予反应，即使收集到对手的资料，有时是全不理睬，不让捣鬼者以为施展一两招就可以取得他们所预期的效果。因为他自自治史以来，把大部分的时间和精力都投注到研究马华新文学史上；做好这项工作，就等于回覆外界的种种的猜疑、诘难、挑剔、歪曲以至攻击。譬如李星可六十年代期间搞的“同流合污”活动，诬蔑方修撰写的不是马华文学史，而是潮州文学史；所编纂的不是马华文学大系，而是潮州作家文集。方修没有立即给予回应和反驳，因为他的文学史著出版了，谁是谁非，早已立判分明。他说：“脑筋清醒的读者没有一个去理睬他们，我的马华文学史也未尝变成‘潮州文学史’。广州、厦门、福州、长沙、北京等地，都有不少马华作家的遗属，由于我的史著谈到他们的先人而来信要我代为搜集有关作品，他们也都都知道我所写的并非什么‘星马两地的潮帮华文文学’。由此可见，谎话就是谎话，到底经不起事实的考验，重复了一百遍、一千遍也不会变成真理。”（方修编《新加坡潮籍作家百人集·编辑者言》）后来，他受邀为新加坡潮州八邑会馆编选同乡作家作品集，联想起李星可的造谣，就有必要作出澄清和反驳，以免日后有人藉此为造谣者编造“圆谎”的勾当。

与上述情况近似的，就是上个世纪九十年代一两个留学台湾或美国的什么博士，不也是叫嚣和诬蔑方修撰写的不是马华新文学史，而是殖民地时代的文学史吗？方修没有针对这些谰言进行批驳，而是出版他的《新马华文新文学六十年》（上、下册）去堵塞住那些口沫横飞、喋喋不休

的论客的嘴巴！

应付文字上的纠葛，方修向来是谦让，“恪守让先的原则”的。他说：“不但在文字纠葛上我一向不为人先，在为文措词方面我也习惯于让先的。别人客气，我也同样客气；别人骂得凶，我自然不会陪笑脸；别人要大耍无赖，我更不会替老爷们搔痒了；……还有，在篇数方面，我同样恪守让先的原则；你们发表了多少篇骂人的文章，我也有权利写多少篇稿子来答覆；但绝不会多写一篇。……”

纠缠着方修的一些文字纠葛，既干扰了他的文学史研究工作，又耗损了他的精神和时间。他想：大气候在剧变，小气候又恶劣，这是由来有自的呵……。仔细一想，这种情况不断的发生，原因有二：一、有人不满他的文学史观，就蓄意进行歪曲和谩骂。这方面的资料，有陈应德、高凡的讨伐文字；二、有人对他的文学史撰写、入史作家的定位问题有意见，或许在不谙马华文学的实际情况下作出另一种解读。先后有萧村、古远清等人的文字。对于前者，方修是据理回驳，以正视听；对于后者，方修则是以平等、说理、实事求是等方式议论，以求廓清误会。

想到这形形色色的文字纠葛，方修觉得实在难搞，结果难免要得罪一些人，他有点感喟了。但是，这却没有影响他的文学工作和信念：“文事勾沉，艺林月旦，辨伪存真是准绳。慕良直，对千秋百代，识者公平。”

一、据理回驳以正视听

1. 研读史料，认真细改

九十年代，方修对沦陷时期的马华文学进行研究，先后以单篇形式勾勒，在报刊上发表，《沦陷时期的马华文学》就是其中的一篇（后收入方

修著《马华文学史补》)。马来西亚的陈应德读了之后,不满方修的措理,遂在其《惊见白鹤译诗》一文中,妄加指责道:

“笔者将凡是刊登在日本人所办的华文报及刊物上的文艺作品称为‘顺民文学’,而方修先生却称之为汉奸文学。”

“方修写学术文章时常常会有很多含情绪的形容词。这是他一向的习惯,笔者对他这种作风很不赞同。”

“方修将《南光周刊》的作者称为落水文人,形容他们的作品是汉奸文学,并指出他们是‘无耻文人’、‘民族败类’。”

(1992年4月10日南洋商报《商余》版)

只要翻读方修著《马华文学史补》,开篇就是《沦陷时期的马华文学》,一经查对,就知道陈应德的指责是否属实,抑或是无理取闹了。

方修《沦陷时期的马华文学》,内容丰富。分为六个部分论述:一、侵略者的血腥统治;二、汉奸文学、色情文学、消闲文学;三、油印报纸和手抄杂志上的地下文学;四、抗日志士的遗作——肖扬的《无题》、王君实的绝命书、许梅玉的《失题》;五、逃难者之歌——郁达夫的《乱离杂诗》、李铁民与董可德的诗词;六、闭门著书的人们——陈嘉庚撰写《南侨回忆录》、思无邪斋主手印《冯蕉衣遗诗》。

在此文中,方修谈到新马沦陷时期日本法西斯政权所办的华文报刊,有“三报一刊”。所谓“三报”,指的是新加坡的《昭南日报》、吉隆坡的《兴亚日报》及檳城的《彼南新闻》;这些报刊每日都有小半版的副刊,如昭南日报的《朝阳》、兴亚日报的《新光》等。“一刊”即是《南光周刊》,为昭南日报社的综合性杂志,“文艺”稿件也占相当篇幅。方修指出,这是汉奸文学、色情文学、消闲文学的活动园地。

为了说明什么是汉奸文学,方修举出两首诗(林萍的《旭日颂》与署名灵的《庆祝天长节》)、一段政论(《南光周刊·卷首语》)、一篇小说(陈玄《开拓土》)作为例证,指出这些“作品”内容大都是歌颂“天皇”,鼓吹“圣战”,宣传什么“大东亚共荣圈”,认贼作父,美化暴政及杀人如麻的兽军的凶残。至于色情文学,则举出兴亚日报《新光》副刊连载的长篇言情小说《裙带路》(作者是王驿民)为代表。方修指出:这篇小说的“内容描写花街柳巷的冶游生活,故事无非是风流嫖客与多情妓女在青楼上缠绵缱绻、

难分难舍之类。”消闲文学呢?“则是一些讲究所谓生活情趣的文学”,如“蒔花种草、集邮藏画、游山玩水、吟诗作对、茶经酒经、围棋灯谜等等”,“其目的乃在磨平读者的反日情绪,使大家安于现状。”(方修语)除此之外,方修还简要介绍报刊偶尔出现一两篇小文章,内容有评论历史人物、社会问题,时而借古喻今等等,并指出这类作者“脑筋似乎显得比较清醒”,并非死心塌地卖身投靠、认贼作父;可惜篇数寥寥,“很快就淹没在一大堆杂草与烂泥里面了”。

这最末的一个小部分,着墨不多,但却显示了方修审核、研读史料的认真和细致,目光如炬,研究深入,在那“一大堆杂草与烂泥里面”,探测到有微弱的异动。

那么,方修的《沦陷时期的马华文学》一文中,有哪些是“很多含情绪的形容词”?有哪些文字或段落凭空“将《南光周刊》的作者称为落水文人,形容他们的作品是汉奸文学,并指他们是‘无耻文人’、‘民族败类’”呢?没有,完全没有!他这篇作品已收集成书出版,白纸黑字,写得分明。

方修为此写了《再谈沦陷时期的马华文学》,文中前四个小节是对陈应德的无中生有的侈谈给予回应和批驳,指出:“某一篇文章是不是汉奸文学,读者有目共睹,十分容易辨别,不是由文学史工作者随意派定的。如果它确是汉奸文学,任何人都无法为不肖者讳;如果它不是汉奸文学,则‘无耻文人’、‘民族败类’等所谓‘含情绪的形容词’都和它扯不上关系。”方修还举出昭南日报(1942年4月27日出版)的《昭华半月刊特辑》发刊号的一首小诗为例证,说明“诗人号召‘南洋的文人们’来建立‘大日本新南洋的文学’。很明显,这只能称为‘汉奸文学’,不是‘顺民文学’。”

对于陈应德主张将凡是刊登在日本人所办的华文报刊上的文学作品一概称为“顺民文学”。方修表示坚决反对,认为“这个称法太过笼统,有包庇汉奸文学之嫌”,因为汉奸与顺民是两种本质各不相同的人,不可混合,更不可相提并论。他批判陈应德的谬说:

“汉奸和顺民是两种不同的人。前者出卖灵魂,为虎作伥。后者只是在侵略者的铁蹄下苟活偷生,却还没有做出任何叛卖行为。他们有的在日办的报刊上投稿,那当然是不很光彩的事,但与昧着良心、助纣为虐的汉奸走狗之辈,却有

本质上的区别。我说的‘无耻文人’、‘民族败类’等等，指的也是前者而非后者。”

不塞不流，不止不行。方修批判陈应德的谬论之后，以自己的考察，将沦陷时期的文学现象，概括为三种类型：第一种是汉奸文学，在日办华文报刊为侵略者歌功颂德，涂脂抹粉，鼓吹“圣战”，宣扬“大东亚共荣圈”；这类“作品”属之，是当时的一个“新品种”；第二种是顺民文学，发表园地也是在日办的华文报刊上，内容是颓废消极，目的是麻痹读者，色情文学和消闲文学就是它的品牌；第三种是抗日文学——沦陷时期真正的马华文学，它是承传抗日救亡以至抗日卫马的精神的文学作品，存在于日办华文报刊文艺园地以外的天地，如抗日军油印报刊、手抄的地下杂志等等。作品类别有四种：一是抗日军人的创作，经常在油印报刊《自由报》、《人道报》等刊物上发表，是本时期的抗日文学的主流。可惜这方面的原始资料，早已散佚净尽，无法找到了。二是抗日志士的遗作，如王君实的绝命书，肖扬等人的诗集《珍珠山上》；三是民间的地下文学，这是新马沦陷区不愿做奴隶的文艺工作者，以心血为墨写出的作品，用手抄方式出版地下杂志，如《萤火》、《战斗》、《号声》、《巨浪》等等。迄今还有若干文学作品留传下来，如方修介绍过的《米荒》、《荒岛之献》等便是。此外，还有思无邪斋主手印的《冯蕉衣遗诗》等；四是流亡文学，如流亡印尼的郁达夫、李铁民的旧诗词，陈嘉庚在避难期间写成的《南侨回忆录》等等。

方修据理回驳陈应德的谰言，用史实来说话，义正词严。对于后者的狂妄无礼，方修没有反唇相讥，而是不温不火、平心静气的澄清事实的真象，并指出对手的谬误和盲点。这就展现了作为文学史家的方修豁然大度的气派！

陈应德另署晴川，著有散文集《待凤集》、诗集《迟开的玫瑰》等，已故。

2. 切中作品实质，反映文学现象

公然唱反调，该死太平军。

弘扬新歪理，高凡称元勋。

上引的这首打油诗，是方修在《谈（连士升传）二三事》（载《艺术天地》总第27期，2008年7月出版；后收入许福吉主编《方修选集》下册，页361—363）中驳斥高凡的《连士升传》歪曲他评论连士升的文字、骂人伎俩等等之后，在文章结尾处附上的，说道：“诗是关于太平军的，

也是写来送给高小姐的。”。诗句短短四行，但却是笔力道劲，人木三分，把高凡那趾高气扬、“弘扬歪理”的嘴脸“立此存照”了。

《连士升传》原系高凡考取厦门大学硕士学位的毕业论文。她研究连士升，为后者立传，这是她的自由，没有人有意见的。可是他却拿方修来“开刀”，引用《马华新文学大系·战后（7）散文一集》导言，进行歪曲和诋毁方修。向来恪守“不为人先”原则的方修，就不得不为文批驳，以正视听了。

笔者手头没有《马华新文学大系·战后（7）散文一集》，但是，方修评论连士升的文字，在他各种著编里都有。下面摘引的是方修近期出版的文学史著：

“连士升的文章的最大特点，是文字的清新自然。在那一个令人窒闷的时代，他的作品所给予读者的感受，就好像沙漠上的一阵凉风，炎日下的一杯冰水，因而大获欢迎，许多著作也一度成为畅销书。至于缺点，则是思想内容贫弱，和时代思潮差距太大。谈到中国当代的学者，他抬出了他‘最钦佩’的顾颉刚（《学习顾颉刚》）；谈到研究学问，他推荐了什么英国牛津剑桥的学侣生活（《越南的隐居》）；谈到读书方法，他又大力推销曾文正公的什么名言（《谈治学方法》）。下录的一段，则是向青年们介绍左宗棠的‘旋转乾坤的大事业’——

“湖南省原办有团练保卫乡里。清廷知道白莲教之役，团练大可利用，于是任命曾国藩办理本省团练。宗棠奉命襄办曾国藩军务，在长沙金盆岭募练楚军五千人。八月中，带往景德镇、浮梁、德兴一带，和太平军健将决战，就给他任在徽州、饶州两府站定了脚根。第二年，他奉命督办浙江军务。同治二年（1863）四月，他又受任闽浙总督，仍兼浙江巡抚。他一方面向浙江进发，一方面仍防守徽州、饶州后路，收复与抚恤兼施。到了同治四年十二月，他把建国十三年、占地十一省的太平军，结束在嘉应州的黄州嶂……。（《南行集》：《略述左宗棠》）

“随着读者的认识的提高，连氏的清新的文笔就渐渐不能满足读书界的要求。这个时期过后，爱读他的作品的青年人更是显著减少了。”（方修著《新马华文新文学六十年》（下册），页181—182；2008年3月新加坡青年书局出版。）

高凡既是研究者又是“学问基础”没有“局限”的人，应该知道引用别人的话，是不能也不

应该擅自改动的，这是为人文之道。可是，她却走偏锋：引用方修的导言，暗中改动字句，盗换概念，以适应她骂人的需要；别人引例为证，她“视而不见”，游离文本，无中生有，自说自话，如此等等。

对于高凡这种“研究”行为，方修给予严厉批驳并作了必要的辨伪存真的消毒工作：

一、方修说他批评连士升的缺点，“则是思想内容贫弱，和时代思潮差距太大”，可是到了高凡的引文里，却变成什么“落差甚大”之类。

二、方修原文是“随着读者认识的提高，连士升著作的读者逐渐减少”，被高凡牵引挪移，说成是什么“新马华社在五、六十、那怕到了七十年代，当时这里的华文水平是比较当今的不知还要高上多少倍，他们怎么就分辨不出好与不好？七十年代以后，连士升的读者人数显著减少，那是因为连士升的著作没有社会价值可言？……”

“把读者认识的提高，说成华人社会中文水平的提高，可谓歪曲得离谱”。方修一针见血地拆穿高凡的伎俩，写道：“首先是牛头不对马嘴。我说读者认识的提高，是一码事，她说华社读者中文水平的提高，是另一回事，两者迥然不同。以高小姐这么一位‘学问基础’没有‘局限’的才女，对这两件不同的事情是不应该不懂得其间差别的。”；“其次，她的歪曲，可说是在胡闹。她说五六十年代的华社中文水平比七八十年代不知要高多少倍。她忘记了自己的高中状元，就是七八十年代以后的事情。”

三、方修批评连士升表扬左宗棠替满清政府剿灭太平军，曾摘录了连氏的文章《略述左宗棠》的一段为证，以示言之有据，并非随意而谈。高凡对此却视而不见，故意略去，对方修进行人身攻击，说什么“……方氏（指方修——引者注）并未真正研究出本地的华文文学的真实情况，他对连士升文学的认识，也只是以捕风捉影的方式略谈一二而矣，像这样不负责任的论调，谁也应该把它点出来，以防后患”：“……我只看到了一位方‘秀才’带着他的一批马‘秀才’（所谓方‘秀才’指的方修；马‘秀才’即是马夫之——引者注）用极不友善的目光睥睨着连士升。而这些‘秀才’们一般的想法总也以为知识份子特点就是应该跟当权者唱反调，要有牺牲精神。……”这就是“作为一名研究者”的高凡的一式高招：凡批评连士升的缺点，与她意见相左

的人，都有“跟当权者唱反调”的嫌疑——用她的“学术”用语来说，就是“政治课题”。

方修对于高凡的谩骂、歪曲以至诬蔑，并没有逐一回驳，而是有所选择。他申明他从来不认识马夫之，后者的著作也没有看过。他谈的是太平军问题，马夫之谈“养鸟消闲的论调”，彼此各谈各的，南辕北辙，毫无关联，没有谁影响谁的迹象。至于他谈论太平军问题，惹得高凡满肚子怨气、酸气，先派一顶“秀才”帽子给他，尔后就诬他为有“跟当权者唱反调”的嫌疑。他觉得有话说，便写道：

“这完全显示她不喜欢太平军，认为太平军反抗官府，罪该万死，剿灭他们是理所当然，不在话下的。这只要看看高小姐在著作中，不断地痛骂唱反调的人，就知道了。太平军对抗清政府，不正是大唱反调吗？”

“高小姐考取的是硕士学位，可是，我看她的论文，倒好像是高中状元的样子。她出口就骂那些跟她意见不同的人都是秀才，这表示她官路亨通，而秀才们没有长进。我和她也有点意见相左，所以，也被她置于秀才之列。”

高凡骂方修是什么“方‘秀才’”之后，以为人家看不懂，特地在其著作里注释道：“我这里说的‘秀才’是受了学问程度的局限，也是‘酸’的意思。”言为心声，读者从这注释中看到这个自称是什么“研究者”的高凡内心世界的丑陋一面：狂妄、诡诈、恶毒。她又用自创的独门“一指神功”，“点”袭别人的穴位，以为是克敌制胜的好战术！

方修的被谩骂和被“点”，难道就成为高凡笔下所谓“并未真正研究出本地的华文文学的真实情况，他对连士升文学的认识，也只是捕风捉影的方式略谈一二而矣，像这样不负责任的论调，谁也应该把它点出来，以防后患”的人物么？方修不予以理睬。

方修有没有“真正研究出本地的华文文学的真实情况”的问题，应该从新马两地以至国际华文学术界的方修研究的专家、学者、作家的论著里寻找出答案——其实这些答案早就有了，可能高凡还是一无所知吧？

现成的例子就在她谩骂方修什么“对连士升文学的认识，也只是以捕风捉影的方式略谈一二而矣”里面，告白她对文学史的撰写体例问题，一无所知。撰写文学史，各家的体例各有不同，方修的文学史是其中的一种。对于入史作家的评

介,方修以几百或千来字的“略谈一二”,何错之有?因为它不是作家传记或单独的作家专题研究。方修批评连士升作品的优点与缺点,切中连氏作品的实质,反映出1948—1953年时期的文学现象。由于不合高凡的品味,遂被诬为“只是捕风捉影的方式略谈一二而矣”了。

方修读过连士升作品有多少?我们不知道,因为他没有像高凡那样高格调地宣扬自己读了多少本书。但是,从他在上个世纪七十年着手撰写《战后马华文学史初稿》及稍后编纂《战后马华新文学大系》来考察,至少比高凡早了卅多个年头,泡史料的功夫也下得十足。

与方修踏实的作风相反,高凡一看到有人批评连士升作品的缺点,她就惊惶失措——“我连忙回去把《连士升纪念文集》翻了无数遍,又把连士升的全部著作重读了数十回”,又说什么“从历史背景上看,从文学背景上看,从社会背景上看,无论怎么看,我也无法认同这些说法。”既然她要为笔下的传主讳,就应该把她所谓“秀才”们“在阅读连士升文学著作时无法掌握其弦外之音”,“无法有效地从著作里头去感觉作家的灵魂”(高凡语)等等写出来,是“真知灼见”也好,或“只是捕风捉影的方式略谈一二而矣”(高凡的名句)也罢,好让“秀才”们甘拜下风。可是,我们从高凡的著作里,除了看到她什么“翻了无数遍”、“重读了数十回”的慌乱的读书情景,就是大骂别人是“秀才”,给后者套上“跟当权者唱反调”的红帽子,以及她自称“作为一名研究员”,可以“列出连士升的五大不是”等等无关痛痒的话。什么是连士升著作里有“弦外之音”和“灵魂”呢?在高凡的论文里,可有这方面的“研究”成果么?!

二、用史实说话廓清误会

1. 历史付托重任 必须实事求是

(一)

上个世纪八十年代,方修出版《战后马华文学史初稿》。他在书中第六章、第七章里论述战后马华文学史的第二个阶段(1948—1953年)即紧急状态初期的文学状况,指出:

“这个时期,言论出版的限制特严,要求独立自主成了忌讳,反殖呼声空前低沉。一般作品都避免触及当地的重要现实,特别是当地政治问题,因而在主题及题材各方面形成了两个主要的倾向,一个是侧重支持中国的民主运动,另一

个是反映星马的一些次要问题或非本质意义的现象。”而后者的“一般作品大抵取材于都市或乡区的灰暗面,诸如上流人家的丑态,教育界的黑幕,小市民的生活,私会党的活动,封建农村的小悲剧,一些卑微人物的不幸遭遇等等。

“这方面的作者可以萧村和白寒为代表。”

接着,方修介绍萧村的短篇小说《国术师》和《中秋》。

萧村在中国读到方修史著《战后马华文学史初稿》,发现他被定位在“次要”的层次上进行评介,就以为自己被低估或贬抑。于是他发表《新马文学生活回顾》(载新加坡联合早报《星期文艺》副刊,1986年9月2日)为自己的作品进行辩护。

方修为此写了题为《(新马文学生涯回顾)读后》一文,把萧村的意见进行归纳,回答对方的疑问。

方修说:“这个时期(即1948—1953年——引者注)囿于写作环境,发表在一般报刊上的作品,大都无法触及当地的重要现实;能够出现好像韩萌那样的支持友邦的民主运动、萧村那样的反映本地的次要问题、杏影与吴进那样的谈论人生哲理或描绘热带风光的作品,已经是难能可贵的收获,这些作家也已经是这时期的第一线的作家了。因而,所谓‘反映本地若干次要问题’,显然是对于萧村的创作的肯定,是把他和韩萌、杏影、吴进(杜运燮)诸家(这些都是我所尊敬的作家),放在同一个层次上来介绍”,没有低估或贬抑。方修认为这是萧村的第一点误解。

把“‘反映本地若干次要问题或非本质意义现象’,理解为‘反映本地若干次要问题也即非本质意义现象’,也就是把两个层次等同起来,混在一起,因而误以为我认为他的大作写的是非本质意义现象。”方修指出这是萧村的第二点误解。他说:非本质意义现象是比起“次要问题”,是属于“一个更低的层次”,因为境界不高,没有写进《战后马华文学史初稿》;他把萧村视为是本时期的前列作家之一,在战后《马华新文学大系·小说一集》和《战后马华新文学大系·散文一集》,分别选录萧村小说《中秋》和《山芭》、散文《牛车夫》、《相命先生》、《退学》和《水手亚麻伯》。

萧村在他的《新马文学生涯回顾》一文中,言及他访问汕头大学时看到一巨册《新加坡共和国华文文学作品选集》,内收韩萌的《杀妻》和他的《中秋》。他不知道是谁发掘出这些史料、

及推荐给该书的编委会,但他“心里异常激动”:
“感谢那里的文学界和人民,至今还没有忘记三十多年前的一位微不足道的业余者”。

方修自上世纪六十年代开始,以个人之力,不断从旧报纸堆中发掘许许多多的作家作品,其中有些还请人抄录、寄给作者,请后者过目,看看是不是需要补充或修订,以便他编纂进入大系、选集,如张一倩的《委屈》;或推荐给其他有关的出版单位等等。他向来低调,不居功更不宣布,认为这是自己应做的小事。可是,现在面对萧村因他有关“次要问题”与“非本质意义现象”的论述而误读和曲解,他有必要道出事实,以廓清误会。他写道:

“其实,他(指萧村——引者注)和韩萌的那两篇大作,也是我推荐给该选集的。如果我真的是将萧村先生的作品视为属于‘非本质意义’的描写,干吗还要那么着力的加以介绍、编选、推荐呢?……纵使我的说话得太过简括,未能十分明晰地表达出‘次要问题’与‘非本质意义现象’是属于两个不同的层次,相信萧村先生只要根据上述这些介绍、编选、推荐的具体工作,也还是可以非常容易的判断出,我是绝对不会认为他所写的是一些‘非本质意义的现象’的。”

在《新马文学生涯回顾》一文中,萧村是十分在意方修的“重要”与“次要”之分的。他回顾当年在那严峻的岁月里,与其他年轻文友一同努力搞创作的情况,写道:“我们这些年青人既不能鲁莽行事,又不甘马华文坛万马齐喑,便从反映社会底层卑微人物的苦难和渴望变革现实的呼喊出发,曲折地鞭挞殖民地的黑暗和腐朽现象,这难道不是焚毁垂死挣扎者的助燃剂吗?……就这个意义上讲,将作品分为反映新马现实生活的‘重要’与‘次要’两类,有否必要呢?”

作为文学史家的方修,他撰写的文学史,是一门研究文学历史的科学。历史付托的重任,促使他必须实事求是地考察本时期的文学现象,阐述这段历史事实及其发展规律,通过具有代表性的作家作品的评价,对这个时期文艺思潮和创作实践,进行概括和总结。他评估萧村在这个时期发表的作品,是属于“反映本地若干次要问题”,符合历史事实,没有低估或贬抑。萧村事后的申言,却未能与他当年的创作实践相吻合。方修指出:

“我是实事求是地指出当时一般作品的主要

倾向,也没有批评或否定这些题材。事实上,当时的这个倾向的作品,也不完全是在反映萧村先生所强调的‘社会底层卑微人物的苦难和渴望变革现实的呼喊’之类,即使是比较深入生活的萧村先生自己的大作也未例外,譬如他的《国术师》与《寄生虫》。前者写走江湖的骗子,后者写教育界的败类,写的主要都不是‘苦难’的‘社会底层的卑微人物’,也不是他们的在‘渴望变革现实的呼喊’。”

虽然如此,但对于萧村作品中的优点或精彩部分,方修是给予肯定和赞赏的。萧村小说《弟弟》“写得很好”,方修说:“但仍然是属于反映该时期的次要问题之外,而且题材也不大新鲜。穷人鬻子这类故事,新马文学创作界,从二、三十年代起就重复过许多次了。不过,《弟弟》里面有一小段文字——记得百几十字,写村民带刀出门被拘捕判罪,却是有些微显出那个时期的时代特征,算是有点触及当时的重要现实的边缘的。”还有,就是《中秋》,方修认为是萧村短篇小说集中的“一篇较有深度”的作品。

方修进一步阐述:不能说反映重要现实的作品,就一定是好作品;也不能说反映次要问题的作品,就一定是不好的作品。因为文学作品是一种艺术创作,是作家对社会生活观察,经过选择和提炼,以塑造艺术形象来完成创作劳动的;作品素质的优劣高下,常受到作家的世界观对生活的认识与把握、以及艺术修养所制约的。方修没有正面评论萧村作品中的某些欠缺,而是举出鲁迅的《一件小事》为例,说明这篇作品写的并不是“重要现实”,而是“小事件、小题材,是次要问题,但决不是非本质的现象”,但却写得非常精彩。他希望“博洽睿智”的萧村“明白过来”,不再“耿耿于怀”。

对于萧村所提出的“有否必要”“分类”问题,方修回答道:“没有绝对必要这样‘分’,但也不妨这样的‘分’一下”。但认为“分”一下,却是有利于文学史家考察这个时段作品所反映问题的方方面面:

“一、研究工作总免不了要做些‘分’的功夫,诸如区分、分辨、分类、分析等等,‘重要’与‘次要’之分,也未始不是一个研究方法。二、五只手指也有长短,许多事物本来就有‘重要’与‘次要’之分,从反映现实生活方面来分‘重要’与‘次要’两类,也没有什么大错的。三、现代人编写现代文学史,对现代社会历史的急剧演变,

感受最为深刻；对某一时期生活主流的所在，了解最为清楚，这自然会促使他们、也有利于他们从这方面来看作品所反映的问题的重要或次要。四、拙著《战后马华文学史初稿》在体制上是分期编写的，严格来说‘有必要’观察一般作品在反映本时期的现实方面所达到的高度的。

“我希望作品能够反映本时期的重要现实，这想法可能不是很正确的，至少它不适用于某些需要长时间来呕心沥血的长篇创作。但对于一般篇幅较小的作品，如短篇小说、独幕剧之类来说，都绝对不是一种苛求。我们对于作品的要求照理还可以提得高些，譬如除了具有一定的时代感之外，还能够有深厚的思想内涵等等。”

(二)

方修在其文学史著中，以“重要”与“次要”的划分来评价入史作家作品，引起萧村的疑惑而发生一场短暂的论辩——注重说理，并尊重对方，各自提出不同的意见争鸣，也给彼此参照。方修称赞萧村的“轻‘非’浅责，‘点’到即止”的厚道；其实，方修是恪守和贯彻这个准则的人。譬如萧村说“比较钟爱这个‘丑孩子——也就是那一册《椰子园里》（即萧村文集）吧，方修写道：“这原因，他没有说，也许不愿意说，但我却是充分的了解。那就是：按照萧村先生自我介绍的说法，《椰子园里》收入了‘一批反映本地重要问题的小说、散文’；按照我的说法，则是那里面确是有些作品具有比较强一点的现实性，值得他‘比较钟爱’的。”

方修在编辑自己的文集《夜读杂抄》，把《（新马文学生涯回顾）读后》及萧村的《椰风蕉雨酬壮志——遥寄方修先生》收录入内，并在“后记”里作交代，自谦地说：

“关于《（新马文学生涯回顾）读后》一文。这篇文章写得很糟，大悖我的原意。本来我只想借此对某些文学现象表示一点意见或者发发几句牢骚，无意针对萧村先生的。不料写了出来，却好像要和萧村先生争论什么似的，意见或牢骚反而不知去向，内容可说完全走样了。好在萧村先生并不计较这些，见报后立刻从远方写给我一封长信，谦虚地说他多年来改搞经济，几与文学绝缘，有些文学问题的确并不清楚，所以才在那篇《回顾》中提了出来，其他含意是没有的。又说，不久前他在吉隆坡的报刊上看到拙著《战后马华文学史初稿》再版的消息，曾写了一篇《椰风蕉雨酬壮志——遥寄方修先生》，投到南洋商报的

副刊去发表，里面还再度提出对于‘次要问题’‘非本质意义现象’等说法的疑问；当时他是未曾见到我的这篇《读后》，否则就不会有这种重复，希望我不要误解才好。现在我把萧村先生这篇发表于南洋商报副刊上的近作找出来，附录于此，表示我对于萧村先生的诚挚的谢意。我也再检视一下拙著《初稿》的那一段叙述，觉得那句‘……次要问题或非本质意义现象’，语义确也有些含糊，不能很明显地看出是指的两类不同层次的作品。因而萧村先生的一再提出疑问，也是有道理的。”

2008年3月，方修史著《新马华文新文学六十年》下册出版了，书中谈到紧急状态初期的文艺副刊《南风》时，方修再度介绍萧村小说《弟弟》及当时读者的反应，写道：“……小说的后半篇，写妈妈一方面与客人接洽鬻子事宜，一方面却强忍悲泪骗亚龙说是什么表哥表嫂到来帮忙；以及后来亚龙眼见弟弟被强行抢走，压抑着的感情终于爆发，发出了撕心裂肺的吼声，狠命要去夺回弟弟等两个场面，发表的当时是感动过一些读者的。”随后引述小说《弟弟》的后半部分，文约近千字。（方修著《新马华文新文学六十年》下册，页191—193）

由此可见，方修对萧村作品的尊重和爱护，只要它具有一定的时代感的情节描述，他仍然不愿见其被湮没在故纸堆里，特别给予肯定和赞扬。还有，方修在这本新版的史著里，把原来的“……次要问题和非本质意义现象”的语句，改为“反映本地若干次要问题或疏离于本质现象”。前者是萧村曾提出疑问，经过一番论辩之后，方修再检视《战后马华文学史初稿》，发觉“语议确也有些含糊，不能很明显地看出是指的两类不同层次的作品”，承认萧村一再提出疑问“也是有道理的”，遂加以修订。这就充分表现方修认真与负责的精神。

方修与萧村的论辩，究其实是彼此视角各不相同，出现碰撞是来由有自的。笔者是否可作这样的比喻呢？——

方修是站在历史的风口浪尖上，俯瞰沧海滔滔，逝者如斯夫；他要探究流水的来源、去向、主流、支流、礁石、漩涡……文学之舟将往何处去？

萧村也是观海者，看到拍岸溅起的浪花，一朵朵地，自己仿若重返上个世纪四十年代末期；在哗啦的声响中，看到其中一两朵是自己的好友

的,也有是自己的,他不禁地想道:我虽然是浪花一朵,但却是大海的一部分啊!

萧村,原名李君哲,战后四十年末期的马华作家。著有《国术师》(小说集)、《山芭散记》(散文集)、《椰子肥豆蔻香》(长篇小说)等。

2. 漫谈方式回应 闲适作风批评

(一)

方修发表致《燭火》主编的公开信,是以漫谈的方式回应古远清教授关于“幽默、闲适的作风”的批评,写道:

“甄供兄,你那封征稿的信我收到了。可是,你懂得我的右手腕跌断,现在已三年了,不能写字,所以这篇稿我是写不成的。现在,我试试用录音的方式来跟你谈谈。这是我第一次用录音机录下的讲话,行不行也不知道。所以,我只能说试试看,而且是随便谈谈。我想不到什么恰当的题目、重要的课题可以讲,就选择随便谈谈,从可以用和不能用之间,讲一点来试试看。”

“我要讲的是你主编丛书之一《方修研究论集》中所登的古远清教授在题为《方修:马华文学史研究第一人》的文章中批评我的一段话。他这样批评,说:“他:(方修)在新版本《马华新文学简史》中,把‘幽默、闲适的作风,当作“不良文风”加以否定,这说明他(方修)的文学史观未免偏狭了些。因为幽默是一种艺术风格。它不但不是什么‘不良文风’,相反是作家智慧的一种表现,‘闲适’的笔调也有助于满足读者多样化的审美需求。”

“对于古远清教授的这一段话,我觉得可以作一点小小的挑剔。我觉得他的批评没有顾及我在史稿叙述那个时期文学状况所涉及的具体背景,就以为那是我泛论的话。其实不是这样。我在《马华新文学简史》中提出那样的看法,是针对马华文学史上的一个低潮时期,那个时候我们这边的文风受到中国的影响。那个时候中国也出现这样的文风。当时林语堂等一些人提倡幽默、闲适的小品文,中国的一些人跟风,大写这种文章。鲁迅及其他很多清醒的作家,如陈子展等,写了不少文章批驳这种论调。鲁迅认为中国那个时候的环境是炸弹满天,豺狼遍地,处在这样黑暗险恶的情况下,人们怎能有心来欣赏这些幽默、闲适的文章呢?大约在1934年前后,一些头脑不清醒的马华文学作家受中国的影响,也跟着林语堂他们走,写起幽默、闲适的文章来。所以,我们称之为不良文风,是有具体的历史背

景根据的,不是我的一种泛论。”

(摘录自方修《寄甄供》,原文载《燭火》文学季刊第13期,2004年6月出版,页7。嗣后,此文收录在许福吉主编的《方修选集》下册,页484—485;题目改为《关于幽默、闲适文风问题——寄甄供》。)

读者读了上述引文,可能会有若干疑问,如方修说的“征稿的信”是什么?方修对古远清教授的批评进行反批评,可切合“征稿”的内容需要吗?如此等等。

这两个问题都是互为因果的,可以合并一起来谈。事缘2004年是《燭火》创刊五周年,我们编辑部几个人便讨论是否要办筹庆活动,并藉此推介一下不久之前出版的三本丛书,即笔者的杂文集《何清园夜话》、杰伦诗集《新旧集》及王涛诗集《醋溜白菜》。于是我们联络雪隆华校董联会,后者愿意与《燭火》联办,免费提供该会的礼堂,这就是是年4月3日举行的“燭火创刊五周年纪念暨丛书新著推介礼”了。评介人是长河(评介甄供杂文集《何清园夜话》)、吴岸(评介杰伦《新旧集》)、永乐多斯(评介王涛《醋溜白菜》)、驼铃(评介杰伦、王涛诗集);推介主持人丁云。

在刊物方面,我们也要搞一个“《燭火》创刊五周年纪念专号”来搭配。于是,笔者便被推选为征稿信件的起草人及负责寄发函件和联络等项工作。笔者记得征稿信件的内容,是请撰稿人对本刊批评、或建议、或感言等,特别是后者,是让撰稿人根据个人的情况,漫谈一些有关文艺课题,如丁云写的《五年》便是。所以,方修写的评论,是符合征稿的要求。

《燭火》顾问一共三位,即方北方、方修和吴岸。那时,方北方病情恶化,不能再执笔写作,所以“专号”的征稿信件没有寄给他;吴岸担任评介,忙着写书评,无暇他顾,笔者也没有发函给他。方修呢?笔者当时知道他的右手腕跌断,因为年龄和健康的关系,不能进院动手术、接驳断骨,历时三年,以致右手不能写字了。笔者想道:发送征稿信件会不会影响方修的休息时间,或者给他增加一些麻烦与不便呢?因此就犹豫起来,向社长及编委等人求教。有的说:方老是本刊顾问,征稿信件你不发给他,于情于理不合;有的说:你就寄给他吧,也许引发他的灵感,说不定“写”出文章来;有的说:方老向来关爱本刊,你发信给他,写不写不要紧,最低限度你已向老人家报告《燭火》还没有关门大吉!……就这样,

笔者把征稿信寄了出去。方修在《寄甄供》一文中说：“这篇稿件我是写不成的”，指的就是这件事。但他没有放弃，而是“试试用录音的方式”侃侃而谈，“写”下另一篇文章，也“写”下他生命另一乐章！

读着《寄甄供》，笔者仿佛看到年届耄耋之年、坐在轮椅上的方修，把近六百页、厚甸甸的《方修研究论集》放在面前的桌上；左手掀翻书页，就得艰难地移动因伤致残、动作不麻利的右手来配合，全神贯注地读着，吮吮着战胜病、残、痛苦的力量。他想到有话要说，就取出录音机——过去用笔奋斗大半生，写了百千万言的作品，现在就得用这黑匣子记录流淌在他心坎里的音符，他按下录音的键盘，对着它絮絮而谈，侃侃而论。他要办两件事：一、辨伪存真；二、“欲献涓涓慰远行”（方修七绝《仙人掌》诗中的最末一句）。

（二）

方修以复述的方式回应古远清教授的批评，指出古氏“没有顾及我在史稿叙述那个时期文学状况所涉及的具体背景。”由于他行动不便，没有引证。所以，要了解马华新文学历史的真相，方修的史著《马华新文学简史》，就非重新翻阅不可了。

马华新文学低潮期的情况如何？方修在他的史著《马华新文学简史》（新版本）中，用了一章中的一节的篇幅来叙写当时（1932—1936年）的文学状况，指出由于当时文运的衰退，出现下列三种不健康的风气：“一、鸳鸯蝴蝶派的言情小说的普遍抬头；二、大批形式主义的作品的出现；三、趣味主义的泛滥”。关于后者，即是受到中国颓废的文风影响，出现许多林语堂式的闲适的小品，形成趣味主义的泛滥。他以史实为佐证，评论这一种的恶劣的文风：

“幽默闲适的小品散见于1934年前后的星洲日报的《晨星》副刊及其姐妹刊物如胡浪漫、马康人等先后主编的《繁星》（晚报）、胡戌女主编的《游艺场》（星期刊）。《繁星》及《游艺场》等侧重幽默，《晨星》则爱好闲适。诸如黄杜残的《不不斋闲谈》，陈链青的《觚不觚夜话》，禹础的《秋虫随笔》，颂声的《农村消夏录》，以及其他作者的《庐陵桥夜话》、《屠狗斋联语》、《雨丝风片录》等等，大都是林语堂的《人间世》等杂志影响下的产物——所谓情调闲适宁静的作品。这种闲适情调有时也用韵文来表现，如下列的一首《消暑》（阿樵）——

小斋有暇时
天热不许睡
人自无聊神自疲
又独自叹气。
闷热苦煞人
风吹无凉意
问天几时才敛威
蚁民免热死。
天热光阴迟。
怎遣此？
闲翻《十日谈》
细阅《人间世》
披论语
掀杂志
不觉夕阳已挂石榴枝。
（1934年4月，邦咯）

“从这首‘诗’中，我们也可以见出，《论语》《人间世》等读物，那时候是如何地在毒害当地的文风了。”

方修说：“我在上面的谈话中，引用了鲁迅对幽默、闲适文章的看法，因手头上没有书本可以核实，只凭自己的记忆来讲。可能讲错了，我需要时间来改正……”

方修熟读鲁迅作品，记忆力特强，在“手头上没有书本可以核实”的情况下，娓娓道出鲁迅言及林语堂提倡的‘幽默、闲适的文章’，在卅年代极端专制黑暗的中国，是没有人要看的，这是符合鲁迅的原意的。笔者以此为线索，翻阅到鲁迅及美学研究者陈孝英王树昌等人批评林语堂提倡的“幽默”与“闲适”的言论，觉得也有介绍的必要。

3. 鲁迅及美学研究者论评林语堂的“幽默”

鲁迅对于林语堂提倡“幽默”、“闲适”之类的东西，一开始就表示反对，说道：“老实说罢，他（指林语堂——引者注）所提倡的东西，我是常常反对的。先前，是对于‘费厄泼赖’，现在呢，就是‘幽默’。我不爱‘幽默’，并且以为这是只有爱开圆桌会议的国民才闹得出来的玩意儿，在中国，却连意译也办不到。我们有唐伯虎，有徐文长；还有最有名的金圣叹，‘杀头，至痛也，而圣叹以无意得之，大奇！’虽然不知道这是真话，是笑话；是事实，还是谣言。但总之：一来，是声明了圣叹并非反抗的叛徒；二来，是将屠户的凶残，使大家化为一笑，收场大吉。

我们只有这样的东西，和‘幽默’是并无什么瓜葛的。”

鲁迅写了多少篇文章反对林语堂的所谓“幽默”呢？大约是写了四篇，即《论语一年》——借此又谈萧伯纳》、《小品文的危机》、《从讽刺到幽默》和《从幽默到正经》。最末的这一篇，与《从讽刺到幽默》是同日所作，可作为前者的姐妹篇；它虽然有林语堂的“幽默”的影子，但作者笔锋指向却是“王之爪牙”戴季陶等的诬蔑攻击。直接批判林语堂提倡“幽默”、“闲适”的小品文，是前列的三篇。

下列的是鲁迅谈幽默的摘录：

“……‘幽默处俏皮与正经之间’（语堂语）。不知俏皮与正经之辨，怎么会知道这‘之间’？我们虽挂孔子的门徒招牌，却是庄生的私淑弟子。‘彼亦一是非，此亦一是非’，是与非不想辨；‘不知周之梦为蝴蝶欤，蝴蝶之梦为周欤？’梦与觉也分不清。生活要混沌。如果凿起七窍来呢？庄子曰：‘七日而混沌死。’

“而且也容不得笑。私塾的先生，一向就不许孩子愤怒，悲哀，也不许高兴。皇帝不肯笑，奴隶是不准笑的。他们会笑，就怕他们也会哭，会怒，会闹起来。更何况坐着有版税可抽，而一年之中，竟‘只闻其骚音怨音以及刻薄刁毒之音’呢？

“这可见‘幽默’在中国是不会有。”

“这也可见我对于《论语》的悲观，正非神经过敏。有版税的尚且如此，还能希望那些炸弹满空，河水漫野之处的人们来说‘幽默’么？恐怕连‘骚音怨音’也不会有，‘盛世元音’自然更其谈不到。将来圆桌会议上也许有人列席，然而客人，主宾之间，用不着‘幽默’。……”

——鲁迅《“论语一年”——借此又谈萧伯纳》

“然而社会讽刺家究竟是危险的，尤其是在有些‘文学家’明明暗暗的成了‘王之爪牙’的时代。人们谁高兴做‘文字狱’中的主角呢？但倘不死绝，肚子里总还有半口闷气，要借着笑的幌子，哈哈的吐他出来。笑笑既不至于得罪别人，现在的法律上也尚无国民必须哭丧着脸的规定，并非‘非法’，盖可断言的。

“我想，这便是去年以来，文字上流行了‘幽默’的原因。但其中单是‘为笑笑而笑笑’的自然不少。

“然而这情形恐怕是过不长久的，‘幽默’既非国产，中国人也不是长于‘幽默’的人民，而现在又实在是难以幽默的时候。于是虽幽默也

就免不了改变样子了，非倾于对社会的讽刺，即堕入传统的‘说笑话’和‘讨便宜’。”

——鲁迅《从讽刺到幽默》

林语堂提倡写远离现实、抒发性灵的、所谓“冲淡闲适”的小品文，鲁迅是反对的，并针锋相对的进行批驳。在《小品文的危机》一文中，鲁迅把林语堂等人的“小品文”比喻为“小摆设”，指出：“……对于文学上的‘小摆设’——‘小品文’的要求，却正在越加旺盛起来，要求者以为可以靠着低诉或微吟，将粗犷的人心，磨得渐渐的平滑。”但这种“小品文”必将走向灭亡，因为“麻醉性的作品，是将与麻醉者和被麻醉者同归于尽的”。与林语堂等人主观愿望相反，“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生存的血路的东西；但自然，它也能给人愉快和休息，然而这并不是‘小摆设’，更不是抚慰和麻痹，它给人的愉快和休息是休养，是劳作和战斗之前的准备。”

八十年代末期，中国美学研究者陈孝英、王树昌两人把幽默列为美学研究的范畴，认为林语堂提倡幽默有“一份劳绩”，但他也造成一种后遗症，即“对幽默概念理解偏狭，有时甚至把它同油腔滑调等同起来”。陈、王两氏批评道：

“林语堂研究幽默的世界观和方法论，从总体上讲，是唯心主义的和形而上学的。这主要表现在：

“第一，新文学运动后期，林语堂的思想日趋消极，在社会矛盾异常尖锐、民族危机日益严重的三十年代，他脱离生活实际，大肆鼓吹庸俗幽默观，其结果只能对人民群众起精神上的腐蚀麻痹作用。这正是鲁迅批评他的最主要的原因。

“第二，他把中国幽默的产生仅仅归功于道家思想，归功于庄子，这就割裂了中国幽默文学与民间文学之间的天然联系，抹煞了人民群众和民间艺人（如俳优）是幽默文学最早的创始者这个基本事实。

“第三，他不加分析地、片面地认为幽默是‘我佛慈悲之人生观’，幽默家是‘不会怒，只会笑’的‘深远超脱’者，这实际上是十八世纪西方资产阶级所鼓吹的‘沙龙幽默’。

“第四，从美学角度分析，林语堂幽默观的失足之处在于：只承认幽默对对象的同情和肯定，不承认幽默对对象的批评和否定，这就把幽默和讽刺对立起来，否定它们之间存在着中介过渡形式，从而导致了贬讽刺而褒幽默的偏见。”

（摘引自陈孝英、王树昌著《漫话幽默》）

聊寄心声于异邦

——论 20 世纪五六十年代冰心的翻译

(中国) 李 勇

冰心的翻译活动主要集中在 20 世纪五六十年代，翻译在冰心的写作活动中从量的角度看并不占很大的比重。尽管断断续续的翻译也前后延续了几十年。从在美国以译李易安词为学位论文和 30 年代译《先知》，到 80 年代译《燃灯者》，至少也有五十年。但是其中最集中的是在 1951 年回国以后到 1965 年中止写作这十几年时间。如何解释这种现象？这段时间的翻译对于冰心来说有什么特殊的意义？从冰心这个时期的翻译中我们能获得什么启示？

一、文学生活的隐藏线索

冰心的文学活动贯穿了 20 世纪中国新文学发展的历史。我们大致上可以将她的文学活动分成三个时期，即 1949 年以前的现代文学时期，1949 年到 1979 年的运动时期和 1979 年以后的新时期。当然，1949 年到 1979 年这个时期实际有效的时期只有 1950 年到 1965 年这十五年，随后的 1965 年至 1975 年则几乎是空白时期，1975 年至 1979 年则是一个运动尾声的时期。这三个大的阶段中，1949 年以前的现代文学时期是冰心文学创作的最重要的时期，她的文学史地位也主要靠这个时期的作品奠定的。1979 年以后的新时期次之，进入晚年的冰心又恢复了创作的生命力。虽然作品的艺术质量难与现代文学时期相比，但是追求文学创作自由的精神则是现代文学时期的延续。唯独 1949 年至 1979 年这一段时期，深受各种运动的影响，除了《小桔灯》、《樱花赞》、《一支木屐》等有限的几篇优秀作品之外，大量的作品充斥着政治意识形态语言，随着运动时代的结束，这些作品也相应地失去了读者。

但是，当我们如此来看待冰心的创作历程，

一个值得深思的问题出现了：如果新时期的创作直追现代文学时期，在间隔了 30 年的断裂之后，前后两个时期是如何连接起来的？接续的可能性何在？经过了 30 年的思想改造之后，冰心为何没有被彻底洗脑，反而可以超越这三十年，回归五四新文学传统？

重新检视冰心回国后十五年的写作活动，对她所留下的文本进行审美的分析不难发现，这些文本中艺术性最高的是她的翻译作品，特别是她所翻译的泰戈尔的《吉檀迦利》、《园丁集》等诗作，以及泰戈尔的小说、剧本，另外还有《印度的童话》和纪伯伦的《沙与沫》都有很高的文学性。这些作品原作的文学价值就很高，我们一般把它们的意义和价值归功于原作者，而不太关注译者。其实，放在特殊的历史语境中来考察，这些作品对于译者有着极重要的意义。对于冰心而言，笔者认为这些译作其实恰恰构成了她的创作活动的一条隐蔽的线索，是 1949 年以前的前期创作与 1979 年以后的晚期创作的一个中转站，是一个纽带或其文学生活的脉络延续的潜流。

那么，这个判断的理由何在？首先，冰心的创作是对于她的真实感受的书写。冰心是一个直接表达自己的真情实感的作家，她的创作特色就是把自己的感受直接变成文学作品，把自己的全部身心融入到作品之中。在这个意义上冰心的文学创作是她的生活的一部分。她不是那种可以把写作与生活分开来的作家，她的作品大多带有自己的自叙传的色彩。在这个意义上，冰心是一个浪漫主义作家。这种文学创作与生活状态或生存体验融为一体的写作活动在 1950 年回国以后受到了影响。一方面，她真诚地改造自己的思想，认真地忏悔，认真地适应新环境；另一方面，她也开始写作自己并不满意的作品，写了大量应景

式的报告一类的文章，在冰心的创作活动中出现了一种赶任务式的写作。我们也许不能说这是冰心在违心地应付，因为她已不再以一个纯粹意义上的作家的身份在生活，而是作为一名社会活动家、一名国家干部在工作。她参加了多项外事活动，参加了到全国各地的视察活动，为此而写的文章不再是一个纯粹意义上的文学创作，而是一名国家干部的工作报告。在这些报告里，冰心仍是认真的，投入的。但是这是一位国家干部的认真与投入。这些作品在这个时期冰心的“创作”中占了很大比重，而她的生活体验也处于分裂状态。社会工作占据了她的太多时间，也改变着她的生活状态。社会工作挤压着作家的角色，国家干部的角色干扰着作家的角色，她的生活体验也处在两个角色的巨大张力之中。冰心对此有清醒的认识，她在给萧珊的信中说出了自己的苦恼：

“我想痛快地写下‘海’。不想写到一半，有点惶惑了，再另起头，这时一些杂务的文章来了，就是你在其他报纸上所看到的那些。那都是些千把字的鸡零狗碎的应急的文章，我是不会把它给你的！（不但不给你，也不给人民文学！）我总想聚精会神，写一些我力所能及的（着重号为原文所有——引者注）好一点的，……想把稿写好一并寄去，不料，越着急越不行，就像小学生写作文一样，理不出头绪来，同时开会听报告的事又纷至沓来了……”¹这段文字说明了冰心当时的写作状态，首先她对作品有自己的标准，知道什么是好的作品，知道自己力所能及的作品应该达到什么样的状态。（请注意，她想痛快地写“海”，这个在她早期作品中常见的意象说明冰心仍很眷恋早年的写作状态）其次，应急的文章是她不擅长的，也给她带来了困扰。这种矛盾的状态如何化解？翻译成为她平衡内心世界的一种方式。这是保持一个作家应有的那种文学化的生存体验的独特方式。冰心在作为国家干部和社会活动家完成工作任务之后，在私人空间还保留着对文学的纯粹的热爱。她的文学感受在翻译活动中得以延续、得到滋养而不至于被社会活动摧毁。

翻译对于冰心的重要意义早在她三十年代最初从事翻译时就被她自己意识到。她翻译《先知》的经历颇值得玩味。《先知》是冰心在母亲去世之后的丧母之痛之中译成的。此时冰心处于极度悲痛的状态，翻译《先知》成为一种抚慰，也可以说是摆脱悲痛的一种方式、一种表达。如

果这种方式可以复制，我们有理由相信，在五十年代，当冰心在社会活动和创作活动的撕扯之中痛苦不堪的时候，翻译泰戈尔就可能成为她心灵的安慰，翻译泰戈尔使她内心的纯粹的文学感觉得以滋养，那种纯美的文学生活得以延续。对于一个全身心投入文学活动的作家来说，这种翻译活动甚至是她生命的一部分。她没有被社会活动吞噬，没有变成一个随波逐流的国家干部，原因可能就在于她的生活中还保留了文学的命脉。

其次，从翻译的本体特性看，翻译不仅仅是从一种语言到另一种语言的转换，而是译者消弭语言界限的活动。译者阅读原文，沉浸在原文所表达的文学情境中，再用另一种语言把这种文学情境表达出来。“他/她不仅要弄懂每一个字、词、句，还要身不由己地、本能地、自发地被文本所慑服，被一种特殊的语境、文化、语言所慑服。在这种被慑服的状态中，主体与客体、源语言与目标语，自我与他者之间的界限于瞬间消失了。于是，译者在距离自我最近的地方跨越了他者的踪迹。”²因此，可以说翻译活动就是译者用新的语言系统（目标语）表达他/她在阅读原文时的文学体验的活动。这种文学体验是要靠译者全身心地投入文学作品才能获得的。关于这一点冰心本人也有明确的认识。在《吉檀迦利》译者前记中，冰心一方面为自己不懂孟加拉文，只能从英文来翻译，并且也无法翻译英文诗的热烈美妙的诗情感到些许遗憾，可是另一方面，冰心又非常肯定地说：“从这些首诗的字里行间，我们看见了提灯顶罐，巾帔飘扬的印度妇女；田间路上流汗辛苦的印度工人和农民；园中渡口弹琴吹笛的印度音乐家；海边岸上和波涛一同跳跃喧笑的印度孩子，以及热带地方的郁雷急雨，丛树繁花……我们似乎听得到那繁密的雨点，闻得到那浓郁的花香。”³冰心在此所描绘的正是她在翻译过程中通过阅读原文所得到的体验，并且将这些体验用中文传达了出来，所以，这样的翻译本身也是一种创作，而不是机械的语言转换。而这样的体验也正是冰心生命活动的一部分。她终于可以在繁忙的社会工作之余，有一个体验自我生活的瞬间。此时的冰心更多地保留了1949年以前的生命状态。她对生命的热爱，她的丰富细腻的情感，她的哲理化的情思，一言以蔽之，她的文学感受在阅读泰戈尔等外国作家作品时，在把这些作品用中文表达出来时，得到了保存。

再次，众所周知，冰心的创作深受泰戈尔的影响，而在五六十年代的翻译中，又以泰戈尔的作品为最多，这当然不是偶然，其中的延续性是最明显的，而且也是合情合理的。冰心与泰戈尔之间的文学渊源极深，我们可以把泰戈尔看成冰心的精神之父，冰心的文学创作是在泰戈尔的精神滋养下才出现的。冰心对此也直言不讳，早在1921年冰心就在《繁星》的前记中承认《繁星》是受泰戈尔的《迷途之鸟》（即《飞鸟集》）的影响。后来的回忆中又说：“我写《繁星》和《春水》的时候，并不是在写诗，只是受了泰戈尔的《飞鸟集》的影响，把自己平时写在笔记本上的三言两语——这些‘零碎的思想’收集在一个集子里。”⁴在《遥寄印度诗人泰戈尔》中更直接表达了对泰戈尔的仰慕之情。可以说泰戈尔对冰心的影响是全方位的，两位作家的作品从精神气质到作品的主题到语言、意象都有着内在的关联。因此，在五六十年代，当冰心自己的创作活动不得不服务于现实需要的时候，她对泰戈尔的翻译便成为一个重要的手段来躲避那种现实需要的强大冲击力。用《繁星》159节的那几行著名的诗句来表达这种状况应该是十分恰切的：“母亲啊！/天上的风雨来了，/鸟儿躲进它的巢里，/心中的风雨来了，/我只好躲进你的怀里。”现在，现实中的风雨来了，冰心躲进了泰戈尔的诗句中。

当我们将冰心对泰戈尔的翻译看成是联系她一生创作的纽带，接下来的问题就是她晚年的创作是否受到泰戈尔的影响？回答当然是肯定的。晚年的冰心重新举起了“爱”的大旗，她对儿童的关爱，对女性的关怀，对于各种社会问题的关心，背后都是以爱的哲学为支撑的。“有了爱就有了一切”是她晚年的创作的核心内涵。这种爱的回归，没有五六十年代对泰戈尔的翻译中所延续下来的那种精神命脉是难以想象的。

二、翻译文本的症候式解读

冰心在五六十年代所翻译的以泰戈尔作品为代表的外国文学作品并不仅仅是一种私人化的秘密书写。我认为这些翻译之作与此前此后创作活动有关联，强调这是冰心的文学生活的重要组成部分，为她自己的文学体验、文学感觉保留了一个私人空间，但这并不意味着这是一种纯粹的个人爱好或私人活动。相反，在那个特殊的年代，

这种私人化的活动却是十分危险的，完全可能被当成小资产阶级情调而遭到批判，也完全可能成为拒绝思想改造的证据而使译者遭受灭顶之灾。但是冰心的翻译并没有受到这样的指责和批判。这又是如何做到的？对这个问题的分析有助于我们进一步认识这些翻译之作的独特价值。

冰心在五六十年代的翻译活动之所以能顺利进行，至少有两个方面的因素起到了掩护作用。其一，这些作品主要是印度作品，而当时中国正在发展与印度的邦交关系，印度作为第三世界国家，在民族独立运动中站在了反对西方，结交中国的政治立场上。因此，印度这个国家在当时的中国话语中是一个友好邻邦。在这个大背景下，翻译印度作家的作品自然就有了政治上的优势，是一种政治正确行为。同时，冰心作为一个参与外交活动的文化使者，翻译印度作家的作品也有利于外事活动的开展，对于国家来说也是一件有利的事。因此，翻译印度作品便具有社会工作的性质，是作为国家干部的冰心应该做的工作，或应该完成的任务。从这一点来看，冰心的翻译至少是从事外事工作的准备活动，而不仅仅是个人爱好，不仅仅是个人行为。其次，冰心有意识地给她所翻译的作品进行顺应当时的政治观念的定性，将她所翻译的作品说成是歌颂劳动人民的反对阶级压迫的爱国主义的作品。如此一来，这些作品也就披上了红色外衣。在《吉檀迦利》的译者前记中，冰心就指出了这本诗集歌颂劳动人民，歌颂爱国主义的主题。在《泰戈尔诗选》的译者附记中，冰心写道：“诗人的祖国曾长期地被践踏于英帝国殖民主义者的铁蹄之下，因此他对于被压迫剥削的亚非人民，有着最深厚的同情，对于西方帝国主义集团，有着最切齿的痛恨；在这类的诗篇的字里行间，充满了他的目光如炬，须眉戟张的义，真使读者如闻其声，如见其人！”⁵我们不能说冰心翻译这本诗集就是为翻译《吉檀迦利》这类作品做掩护，但是冰心在此将泰戈尔定性为一名反帝爱国主义诗人，无疑为翻译《吉檀迦利》和《园丁集》提供了合法性。也许从当时的标准来看，《吉檀迦利》、《园丁集》这样的作品没有那些反帝爱国主义诗篇进步，但至少也是无害的，对于冰心来说这就足够了。

冰心翻译的作品的合法性得到确定以后，我们要分析的是这些作品的价值。它们真的是像冰心自己在翻译时所说的仅仅是表达了一些政治倾

向或政治立场吗？它们仅仅具有政治含义吗？当然不是。不管这些作品具有多少反帝爱国主义因素，它们的意义都不仅仅在这里。这些政治的含义是在一种政治化的文学观念体系中被阐释出来的。笔者更愿意看到的是政治意义之外的含义，而这些超越政治的含义，则应在一种不同于政治化的文学观念系统中来阐释。

笔者以为至少有两个方面的意义值得深入讨论。首先是在这些翻译的作品中塑造出了一个不同于那些访问记之类的文章所塑造的印度形象。这些翻译作品与访问记构成了互文关系，都是对印度的描述，但是却又是处在一种紧张关系中的两类不同的文本。冰心的翻译所塑造的那一个充满诗情与哲思的国度和访问记中所塑造的政治热情高涨的国度有明显差异。作为一位参与外事活动的国家干部，冰心不得不去描写那个现实生活中的政治化的印度，而作为一位作家，一位深受泰戈尔影响的作家，她自己更感兴趣的则是那个诗意与哲思的印度。我们可以说这两外印度是互补的——这再一次证明冰心是一位真诚的不会说谎的作家。但是如果让冰心不受任何干扰地去选择的话，她一定会选择那个诗意与哲思的文学化的印度。所以我们也许可以得出这样一个判断，那就是文学化的印度形象或多或少地弥补了那个政治化的印度形象的空洞与浮浅，让读者感受到印度还有另一面——一个冰心本人无法直接用自己的语言去言说的一面，而这一面则是由翻译作品展现出来的。表面上看是泰戈尔等印度作家的作品在表现自己的国家形象，但实际上，这当然是译者在向自己的同胞描述她对印度的印象。我把冰心翻译的泰戈尔等人的作品称为症候式书写，即通过曲折的语言活动传递隐秘的意义，而不是直接地将意义用简单明了的方式传递出来。翻译在此就是一种症候，我们解读的不是那个句子、那个文本字面的含义，而是翻译作为语言活动的含义。就冰心而言，她在自己写了访问记之外还通过翻译传递出某些不可直接言说的信息。对比一下《印度之行》这篇访问记与《吉檀迦利》就会看出翻译作品的独特价值。《印度之行》中，一开头就引用了毛泽东的话，然后用热情洋溢的语调抒发了激动的心情，全文主要按照时间顺序来讲述在印度访问的七十五天里的行程。其中三次出现了类似的段落：人的巨流包围了上来，握手、拥抱、套花环、献花束，在响彻云霄的“中

印友好万岁”，“和平万岁”，“中华人民共和国万岁”，“毛泽东万岁”的口号之中，我们被簇拥上披花插旗的汽车，开到各种各样的公共场所……⁶冰心在文中一开始就总结了自己的印度之行的两点感受。第一是“真切感受到的是做一个毛泽东时代的中国人的幸福与骄傲”，第二是初步地接触到了印度的一切。除了对各种艺术和自然风光的浮光掠影的印象外，“对于创造这伟大民族的文化艺术，而且在西方帝国主义的直接残酷压榨之下，二百年来艰苦奋斗，把这优美的文化艺术传统保存和继续下来的印度劳动人民，有了深厚的感情。”⁷可是如果我们将这样的访问记与《吉檀迦利》这样的译作相比，我们立刻会发现两个不同的印度。笔者在此随意选取第22节来对比：

在七月淫雨的浓阴中，你用秘密的脚步行走，夜一般地轻悄，躲过一切守望的人。

今天，清晨闭上眼，不理连连呼喊的狂啸的东风，一张厚厚的纱幕遮住永远清醒的碧空。

林野住了歌声，家家闭户。在这冷寂的街上，你是孤独的行人。呵，我唯一的朋友，我最爱的人，我的家门是开着的——不要梦一般地走过吧。

这段译文并不能仅仅看成是泰戈尔的原作的转换，而是冰心用汉语所进行的再创作。在这里冰心书写了一段在访问记中难以表达的幽远高渺又超迈的诗意境界。这样的印度远不是那个热烈高呼和平万岁的印度，而是一个被圣洁的神性光辉浸润的印度。这是作为文学家的冰心在借助泰戈尔作品表达自己的感受。这就是笔者所说的症候式书写。在译文中，冰心与泰戈尔变成了同一个人，冰心反而成了这些译文的“汉语”作者。如果我们不能说这样的译文消解了访问记的那种政治化的亢奋，至少，这些译文让我们看到，对于印度还有另一种书写方式。

其次，冰心的译文与她自己的创作相对比，构成了一个文学的乌托邦。尽管冰心强调这些译作的政治性，但是译文本身所具有的文学价值已经超越了这些政治外衣。当政治运动结束以后，这些译文的文学价值便显露出来。相对于当时的文学语境而言，这些译作无异于文学沙漠中的绿洲，是一个文学语言构筑的审美乌托邦。这个文学的审美乌托邦至少在三个层面上呈现出其独特价值。第一是语言层面，在冰心的译文中我们读到与当时的主流话语完全不同的语句。主流话语

中那些政治化的意识形态语汇在此完全消失。这些译作中,尤其是《吉檀迦得》和《园丁集》、《沙与沫》中,文学的语汇没有受到丝毫污染,可以说是语言荆棘中的奇葩。如《园丁集》中的第3首诗中写道:

早晨我把网撒在海里。

我从沉黑的深渊拉出奇形奇美的东西——有些微笑般地发亮,有些眼泪般地发光,有的晕红得像新娘的双颊。

当我携带着这一天的担负回到家里的时候,我爱正坐在园里悠闲地扯着花叶。

我沉吟了一会,就把我捞得的一切放在她的脚前,沉默地站着。⁸

……

且不说这一个语段中语汇的丰富与灵动,单就语词的质感和肌理(texture)来看,“微笑般地发亮”,“眼泪般地发光”,这样的语词组织方式是那个时代的文学语言中是难以想象的。在为工农兵服务、为政治服务的文学话语系统中,这样的语词被排斥在外,没有一个作家可以写出这样的语词(不是能力问题),而在冰心的译作中,这样的语词竟然奇迹般地出现了。毫无疑问,这些表达方式是边缘化的,不为主流话语接受,更不会被鼓励。但是这些语词为那些真正热爱文学的人提供了一个乌托邦空间,它在强势的亢奋的主流话语的夹缝中构建了一个文学的桃花源。第二是情感的层面,冰心的这些译文传达出来的情感状态也成为特殊的心理空间,在人的内心构筑一个温馨的浪漫的情感乌托邦。冰心的这些译作不仅以其优美的语言标识着文学乌托邦的存在,而且作品中所传达的情感更成为感染读者的内在力量。这些情感,无论是爱,是敬畏,是忏悔,还是孤独,都超越了当时中国文学中所表现的政治亢奋。冰心的译作让我们看到了在政治忠诚和阶级仇恨之外,人还有更美好、更丰富、更优雅、更微妙、更高贵的内心情感。人的内心世界是可以纯洁而又浪漫的。在阶级情感统治一切的时代,冰心译作中的这些情感对于当时的人来说是难以理解的,对于在红色沙漠中成长起来的年轻一代更是陌生的,但是对于那些曾经在一个自由奔放的时代生活过的人来说,这些译作中的情感是一个可望而不可及的生命状态。这本应是文学所表达的、作家们应该自觉追求的生命体验,可是在那个极端的年代,它只能成为一个乌托邦。这种

情感的存在变得不真实,它的美好变得虚无缥缈、不切实际甚至不正确。当时的读者更热衷于在这些译作中寻找政治正确的证据,而对于作品中的那些醇美的情感置若罔闻,熟视无睹。第三是哲思层面,冰心的译作也蕴含着一个信仰的乌托邦。众所周知,无论是冰心所译的泰戈尔的作品还是纪伯伦的作品,都有一种宗教情怀。这种宗教情怀不仅构成了这些作品深刻的内涵,而且释放出一种正能量,形成这些作品中圣洁的光环,笼罩着作品。然而这些种宗教情怀在那个年代也成为一种信仰乌托邦。在那个时代人们只能有唯一一个信仰,其他的信仰都是迷信。因此,冰心所译的这些作品中给人以积极引导的信仰也变成一种被排斥、被压抑、被屏蔽的精神内涵,成为一种精神/信仰的乌托邦。令人惊异的是这些译作竟然在那样的政治环境中得以出版,这不能不说是一个奇迹。我们在此所说的精神/信仰的乌托邦,会不会是在时过境迁之后的过度阐释?也许在译作问世的年代,唯一正确的信仰早已独霸天下,取得了牢不可破的统治地位,对于其他信仰不屑一顾?有两个证据可以回答这个问题:其一是在后来的文革中对于宗教机构的大肆破坏,说明当权者是知道有其他信仰存在的,其他信仰的存在仍然是一个需要处理的问题。其二,冰心本人对于自己的翻译中的信仰问题也有清醒的认识:她在回忆自己的翻译活动时说:“泰戈尔是我心仪已久的诗人(特别是我自五十年代初以后,去过印度三次,对于他的作品背景,比较有些认识),他的诗和纪伯伦的一样,也有充满了东方气息的超妙的哲理和流利的文词,但他们的社会和家庭背景不同,宗教信仰不同,泰戈尔的诗显得更天真,更欢畅,更富于神秘色彩,而纪伯伦的却像一个饱经沧桑的老人,对年轻人讲处世为人的道理,平静里却流露出淡淡的悲哀。总之,我翻译这两位作家的散文诗的时候,都没有感到辛苦,只得到一种美的享受!”⁹冰心的这段话至少透露出这样的信息:她不仅认识到了泰戈尔和纪伯伦作品中的哲理/信仰,而且自己在翻译时带着欣赏的态度来感受作品中的精神力量。当然这是冰心后来才说出的真心话,在翻译时她没有说这个方面的问题。这也从一个侧面说明这个哲理/信仰层面的乌托邦是隐秘地存在的。

三、跨文化交流中译者的主体性

冰心在 20 世纪五六十年代的翻译不仅仅是她个人的文学活动。放在跨文化交流活动中看, 这些翻译活动也呈现出极其重要的意义。这不仅是指这些翻译活动使汉语读者可以读到优秀的文学作品, 为汉语言文学提供了有益的借鉴, 更重要的是指这些翻译活动本身对跨文化交流活动具有重要的启示意义。

首先, 从跨文化交流的方式看, 冰心的翻译活动中表现了接受的主动性。跨文化交流有两个基本模式, 一是一种文化主动地推广传播自己, 比如西方传教士在东方传播基督教文化, 中国官方在世界各地办的孔子学院宣传中华文化; 二是一种文化主动地接受其他文化, 向其他文化学习, 比如中国对佛教的接受, 以及近代学习西方的科学技术。从接受者的角度看, 第一种模式中接受者是被动的, 传播者推广自己的文化, 接受者在接受的过程中是否愿意接受, 是一个决定性的因素。在第二种模式中, 由于接受者有了接受的渴望和需求, 所以是主动地学习其他文化, 相对而言, 文化交流也比较容易成功。冰心对于泰戈尔等人作品的翻译属于第二种模式, 是主动地引进外国文学作品。因此, 译者的翻译活动是一种主动的行为, 对于外国文学作品的接受是一种主动接受。当然, 在特殊的政治环境中, 对外文化交流是国家大事, 翻译活动一定受到了政治/政策的影响。冰心翻译的作品中就有这种属于外事工作的部分(如翻译尼伯尔、马耳他等国的作品)。但是她对于泰戈尔和纪伯伦的翻译肯定并非出于官方的指示。这两位作家是冰心在 1949 年以前就关注的(纪伯伦的《先知》是 1931 年就翻译过的)。这应该不是巧合, 而是冰心主动选择的结果。冰心在《吉檀迦利》的译者序言中就证实了这一点, 她说: “我最初选择他的《吉檀迦利》只因为它是泰戈尔诗集中我最喜欢的一本……”¹⁰ 因此, 在跨文化交流中, 译者并不仅仅是一个被动的语言置换工具, 而是一个具有主体性的作者。译者在对象的选择上可以表现出其主动性。哪怕是在一种极端的政治环境下, 译者的选择权仍然存在。冰心之所以选择泰戈尔和纪伯伦, 而没有选择其他作家, 这应该是由冰心决定的。

其次, 冰心在对被翻译的作品的选择上的主动性又在突破接受语境的管控上获得了自主性。冰心选择泰戈尔等人的作品进行翻译, 对于当时

国内的特殊文化状况而言, 是一次话语的突围。一般而言, 在跨文化交流中, 交流是否得以完成是由接受一方的文化状况决定的。倘若接受一方对被引进的对象采取抵制态度, 那么无论输出的一方如何努力, 交流活动总是困难重重的。原因就在于接受一方的文化状况其实就是一个完整的话语系统, 输出一方的文化产品如果进入不了这个系统, 那么输出的努力往往变成一厢情愿的灌输, 接受者接受的意愿将导致交流的中断。在 20 世纪五六十年代的中国语境中, 主流话语绝对不是提倡泰戈尔式的作品, 可以说接受的语境对于泰戈尔这类作家的作品是不利的。但是冰心却成功地译出了这些作家的作品, 对于跨文化交流而言, 这是一个突破话语管控的成功案例, 也创造了跨文化交流中的一个奇迹。在接受一方的主流话语拒斥的情形下, 译者却在话语的夹缝中找到了一个恰当的位置。将自己选定的作品从源语言翻译到目标语言, 从一种文化翻译到另一种文化。这种突破当然与冰心的特殊身份有关。她早在翻译这些作品之前就已是著名作家的身份, 当然为她带来了巨大的文化资本, 在文学界具有话语权。另一方面, 她的民主党派领导人的身份也在政治上占有相当多的资源, 直接受到国家总理的关怀与领导。但更重要的还是她作为一位译者自觉地选择作品时的那种文学素养, 使她没有迎合主流话语, 反而是突破了主流话语。在文化政治的意义上, 这是纯粹的文学化的审美选择对文化管控体制的胜利。

再次, 跨文化的视野是译者主体性形成的内在依据。译者不仅是两种不同语言之间的转换工具, 而应该是两种不同文化之间的对话与交流的承担者。这首先意味着译者具有跨文化的视野。译者应该主动地突破文化本位主义的狭隘立场, 对不同文化具有同情之理解。他/她应该在超越不同文化之上的跨文化立场上来审视翻译活动。其次, 正是由于译者可以理解不同文化, 超越不同文化, 他/她便会在不同文化的对比中获得跨文化的审美标准, 这就使得译者在一种文化中出现混乱偏执之时保持清醒, 对于真正的文化价值形成坚定的信念。这种跨文化视野因此就成为译者主体性的根基所在。真正的译者, 视野更开阔, 对于真善美有着更深刻的理解。因此, 译者可以在跨文化交流中主动地把握时机, 推动文化交流对话与融合。冰心在五六十年代的翻译活动可以

说就是以这种跨文化视野为基础的。她的教育背景已经培养出了这种跨文化视野，她知道泰戈尔等人在世界文学中的地位和价值，这些作品是可以超越不同文化的边界而为不同民族所接受的，当然也是不会被一时的政治亢奋所损伤的。因此，冰心对这些作品的翻译便以一种大无畏的崇高情怀为动力。简单地说，她的学识告诉她，这样的作品应该翻译，翻译泰戈尔等人的作品是冰心的使命。她的跨文化的知识背景决定了她可以冲破各种阻力来完成这个使命，这就是作为译者的主体性。

冰心在 20 世纪五六十年代那个政治亢奋时期所进行的翻译活动中包含着丰富的文化信息。这些译作在冰心的作品中与她本人的创作有同等重要的价值，而不能仅仅把它们归于原作者名下。这些译作是冰心在特殊年代里维系文学生活的精神命脉，其中潜在地传达出了她对印度这样的国家的真切感受，以及她对真正意义上的文学的向往。冰心的这些译作在那个特定年代得以完成，她作为译者的主体性起到了至关重要的作用。也

许正是这种主体性预示着晚年的冰心仗义执言的良知和勇气。

注释：

1. 冰心《致萧珊》，见卓如编《冰心全集》第五卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 672 页。
2. 陈永国《翻译的文化政治》，见陈永国主编《翻译与后现代性》，中国人民大学 2005 年版，第 4 页。
3. 冰心《〈吉檀迦利〉译者前记》，见卓如编《冰心全集》第四卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 141 - 142 页。
4. 冰心《我是怎样写〈繁星〉和〈春水〉的》，见卓如编《冰心全集》第五卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 126 页。
5. 冰心《泰戈尔诗选》译者附记，见卓如编《冰心全集》第四卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 536 页。
6. 冰心《印度之行》，见卓如编《冰心全集》第四卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 43 页，另两处是 12 月 26 日火车经过一个小站时，以及维华达东站。后来又在《回忆我在印度的日子》一文中再次描写了这个场景。
7. 冰心《印度之行》，见卓如编《冰心全集》第四卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 42 页。
8. 泰戈尔《园丁集》，见卓如编《冰心全集》第五卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 547 - 548 页。
9. 冰心《我也谈谈翻译》，见卓如编《冰心全集》第七卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 408 页。
10. 冰心《〈吉檀迦利〉译者序》，见卓如编《冰心全集》第七卷，海峡文艺出版社 1994 年版，第 239 页。



论《水浒传》的复仇文化 并反思“农民起义论”

黄治澎

摘要:

本文以刊登在《铜仁学院学报》2010年第五期,一篇由徐军华与胥惠民二君所报导撰写的《2010年中国古代侠义小说学术研讨会综述》为参照,展开追踪加写该文论及的研讨会内容,借以丰富其所涵盖的学术内涵,并以《水浒传》作为研究对象,探讨中国明清英雄传奇小说以及侠义小说中的复仇意识,以及对农民起义真正内涵的反思。

关键词:英雄传奇小说水浒传 复仇意识 官逼民反 替天行道 农民起义 侠义文化 江湖文化

前言

《2010年中国古代侠义小说学术研讨会综述》是徐军华与胥惠民二君所撰写的一篇报导,刊登在《铜仁学院学报》¹2010年第五期。这个学术研讨会是由新疆师范大学文学院在2010年8月1日到8日在该院校所召开的。来自中国超过10个省市的将近20所高校、研究机构和学术杂志社共达40多名学者专家,围绕中国古代侠义小说各自展开了精辟论述,旨在以更宏观的文化视野,开阔、拓展、深化对中国古代文学的认识。

出席这次研讨会的学者专家大有来头,其中包括了曾经主编过《中国古代侠义复仇史料萃编》的王立、刘卫英先生;福建师范大学齐裕先生的《对侠义小说中过激的复仇行动的看法》谈及了侠义小说过激的复仇行为;福建师范大学冯汝常副教授和涂秀虹教授分别论述《水浒侠义的多向度及其融合》和《从〈鲁提辖拳打镇关西〉看金圣叹评改本的精致化文本》。同样来自福建师范大学段春旭副教授,撰文讨论了清代侠义公案小说对《水浒传》侠义精神的背逆²。

鉴于篇幅所限,本文将仅仅围绕并展开上述

各别学者专家在明清小说中,涉及英雄传奇、侠义小说的论述,一窥明清小说中的英雄传奇小说中所蕴涵的人文精神以及侠义文化所折射出的几个命题,包括了:

(一)如何看待中国明清小说,特别是《水浒传》中的复仇、暴戾、食人的文化现象及其审美情趣;

(二)对《水浒传》的“农民起义说”的反思;

一 觑明清小说的属性类别

纵观明清小说的发展轨迹,“四大名著”的光环至今依然闪烁。而同时期的其他优秀小说,诸如英雄传奇小说、公案小说、侠义小说的昌盛与蓬勃,着实给中国文坛挥抹了一道亮丽的虹彩。明代的历史演义小说除《三国演义》之外,在诸列国志系统³、隋唐系统⁴乃至其他历史演义⁵及明末清初的时事小说⁶,艺术光彩也不遑多让。

《水浒传》及其后续小说以及属性相近的著作相继出炉,掀开了明清两代约莫三、四十部英雄传奇小说竞相争辉的勃发盛景,这些小说大致可分三大类别,一是官逼民反如《水浒传》及其续书⁷;第二类是保卫边疆抗击外侵,着重表现民族英雄的“杨家将系统”类别,如《杨家将》、《说岳全传》;第三类是以“帝王发迹变泰”为题材的小说类型,着重讴歌出身寒微的帝王奋斗成功事迹,如歌颂赵匡胤的《飞龙传》等。此外,《禅真逸史》、《禅真后史》⁸等的英雄传奇小说著作,也镌刻出了明清小说致力于时代烙印的贡献⁹。

第一部分:复仇、食人、暴戾——英雄传奇侠义小说的特权?

福建师范大学齐裕 教授重点涉及侠义小说

中攸关侠义复仇、食人、暴戾对后世的影响。他以《水浒传》为例，批判了侠义小说中的复仇行为“常常表现得超越常理，残酷和扩大化”。他指出，“在这些复仇残酷化和扩大化的行为中，最为现代人难以理解，感到恶心、愤怒，不可原谅的是吃人肉问题”。

齐裕焜教授提出的观点，倒是重新提点了一个值得我们思考的“古老命题”，因为这类血腥暴戾的英雄侠义小说在这几百年下来，已经证明不单只是发生于明清时代，暴戾式复仇观念，随着时代的演进、现代文明与法治的建构，依然像鬼魅一般地如影随形。“复仇”，在当代的社会现实中，不见得是刀光剑影下的产物，而是通过现实生活中，个人恩怨的“不流血”冲突与设计埋伏进行着。当然，将这一暴戾的复仇文化推诿予明清文学的英雄侠义小说也是荒谬的，因为这些小说所鼓吹的暴戾复仇意识，只不过是深埋在人们心中千百年来对政治体制、民族压迫所积压的怨恨、愤懑以及潜藏在内心深处的颠覆意识，通过一系列具体的“故事组图”，犹如困守在潘多拉盒子的魑魅魍魉，一经打开，立即迸发而出！

复仇何止在明清？

事实上，“复仇”并不单单只是出现在中国文学作品中，莎士比亚的《哈姆莱特》（又名《王子复仇记》）¹⁰、大仲马的《基督山恩仇录》¹¹等都是典型的复仇故事。美国学者沃尔特翁在《口语文化与书面文化》一书中也说：“对暴力的热心描绘常常是口传故事的显著特征……赤裸裸的暴力在许多史诗和其他口语样式里处于核心的位置，在早期的文学创作中仍有大量遗存，到了后期的文学叙事里才逐渐退居边缘。”¹²可见复仇意识是口头文学中的普遍现象，中西作品概莫能外。几百年前的作家不可能具有现代人的人道主义思想，我们不能苛求于古人。

我们认为，复仇，更确切地说，是人类共有的文化情结。在中国文学中，先秦时期的《赵氏孤儿》、“卧薪尝胆”、“荆柯刺秦”、“伍员鞭尸”等都是复仇故事的典型。在明清的评书快板、戏曲演绎里，《水浒传》里复仇段落更多：武松为兄杀西门庆；李逵为母杀虎；还有“林冲风雪山神庙”，他连最后小小的港湾都被恶势力破坏后，依然继续复仇。其他如“沉香救母”；“杨戬开山”纵然是为了尽孝道，背后何尝不是

为公平正义与自由，而对封建礼教的复仇？

吃人肉的事见于史书，流传于民间，是客观存在的事实。自汉末以来，史书上的食人记录屡见不鲜。在《三国志》里，就记载了程昱给曹操提供形似人脯的粮食¹³；人吃人的事件也曾发生在刘备的属地¹⁴。唐末五代直到宋代，食人事件更因战乱频仍而层出不穷¹⁵。因此，民间的说书人，特别是宋代话本中的讲史类的说书人¹⁶、戏曲以及民间传说中，但凡从史书撷取的草莽英雄复仇的鲁莽性格以及愤怒行为下的情节，都极力夸大“刷人肉、食内脏”的猎奇片段，以此将说书情节推向高潮以吸引观众。

美国学者夏志清在其著作《中国古典小说导论》中表示，《水浒传》的血腥气，正是彻彻底底体现了中国古代文化中非常野蛮的、齷齪的一面¹⁷。夏志清列举了更多武松的血腥残暴的嗜血行为，诸如从高楼怒抛西门庆致死；杀潘金莲时：“把尖刀去胸前只一剜，口里衔着刀，双手去斡开胸脯，取出心肝五脏”（第二十六回）。这种嗜血的品格成为江湖文化的一种长期的传统直到现在，它甚至带动了明清小说后期的侠义小说乃至武侠小说血淋淋的描写，而读者们在受到如此惊心动魄的视觉刺激，已经不从善恶论是非，不以道德论审美，反而感到一阵痛快，痛快于正义得到了伸张，压抑的苦闷得到释放，淋漓痛快，鼓掌赞好¹⁸。

从“举头三尺有神明” 到“替天行道”

中国文化自六朝及隋唐以来就进入了“儒释道”三者合一的熔炉时代，“道”这一自先秦以来的中国哲学，在佛家称为“法”。道教，这一中国的宗教自汉代成立以来，就成了中国老百姓形而下的对“道”的实际信仰。

中国人普遍都有“举头三尺有神明”的“道说”认知。道教认为，神明永远善待每一个生命，行天道，护法度，通过“道”，天上的神明一直保护着人类以及自然万物。老百姓深信，纵使人们看不见“道”，但经常感受到它在世间的许多奇迹，更对“善恶有报”深信不疑。民间口传相传的，甚至是神明可化成人形在人间传法传道，顺应道者，一切顺利，偏离道的生命，必将严受惩处。

推而广之，如果一个王朝的统治阶层整体沉沦，严重偏离了道，“神明”就会在人间选择最恰当的团队或个人来行使天命，大规模地“正道”，这就是《水浒传》中所说的“替天行道”了。

讲古人对道的善恶是非观自行判断乎？

行文至此，我们或许可以豹窥《水浒传》里的两个处理故事人物在手法上的规律，其一：人们的“顺道背道”行径，说书人和文人作者很轻易地、不自觉地，通过在对道的善恶判断上的认知上，作出了毫无保留、赤裸裸的暴戾、甚至是粗暴的描述，并将此体现在英雄好汉对恶霸的残暴惩处的行动上；其二是“替天行道”的目的，不是为了皇帝轮流坐，不是为夺取皇位，而是为了通过维护道义以维护人类及万物的“权益”，而参与其中的许多人，最后多选择功成身退，这又深刻体现了中国人深受“飞鸟尽，良弓藏”这一明哲保身的训诫。

职是之故，体现在像《水浒传》这部小说里头一批江湖好汉的行为，施耐庵作为一个文人作者，在艺术创造上，或许在自觉与不自觉中，调动了史书上记载的食人事迹或暴戾复仇的情节片段，加上客观现实的残酷、民众对恶势力以及社会纷乱的愤怒等的因素，从中期望通过上梁山、聚英豪、惩恶霸、行天道，为民发泄心中的“鸟气”，誓言“有仇必报、杀人偿命、血债血还，揭竿起义”。

这一切体现在成书的作品中，便出现了过多逾越常理的“道德”判断，致使作品充斥着嗜血暴戾的血淋淋场面，无形中也反映了与官僚文化相对立的江湖文化的形成。

普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣

施耐庵的身份一直是文史家们争议不休的课题，比较确定的说法是他生活在元末明初，见证了众多农民起义的事例，并把官民斗争的故事，结合民间的传说，以及流传在坊间的各种不同版本的话本小说与罗贯中分别“集大成”而撰写成《水浒传》一书。

特别指出的一点是，作品因何取名《“水浒”传》？“水浒”一词何解？若从诗经所言：“……普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。（《诗

经·小雅·北山》）”简言之，最后为《水浒传》定名者，就已开宗明义地将“天下土地都是为王者所拥有”；正所谓“王道乐土”，其民大可于此安居乐业。而梁山泊这批英雄好汉（或暗喻为“盗寇”）实则不再于“王土”之中，而在“水浒”，这也可视为离王土而只能聚集“水边”了¹⁹。从小说如此定名视察，水浒传中的起义军因悖离朝廷意愿，则无法享有天下的“王道乐土”，只能在置身“水浒”，也就无怪乎“盗寇”起义了。

换言之，《水浒传》是由不同的“官逼民反”的故事，“替天行道”所组合而成的巨作。本文借此机缘，对“官逼民反”的“民”的内涵，尝试作出阐述。我们认为，这里的“民”，是广义上由中国传统上所称的“士农工商”中的农民、工人、商人统称的，并不泛指“农民”，本文将在下节集中讨论这个命题。

此“民”非彼“民”

需要厘清并梳理的一个概念是，自先秦以来，在中国的士农工商“四民”的关系中，只有“士”才有资格作为“官”的后备军；“士”与“农工商”基本上才是真正两个“对立”的族群，特别是当“士族”被擢升为“官”之后，他的性质就产生了变化，不再是“民”了²⁰，加上官与民的对立，往往表现在地主阶级政权²¹与平民百姓利益的冲突上，而不是笼统指称的“官民直接的矛盾冲突”（请参阅第二节有关《封建社会的经济结构一瞥》的陈述）。

《水浒传》是士与农工商的对立？

另外，作为士的族群，在古代社会中并不一定认为士与民是对立的两个社群，很多尚未当官的“士族”在意的是：为官是否清廉，当官的可有鱼肉百姓？更多时候，我们看到的是士族经常成了“民”在社会正义与公义上的代表者和代言人，例如杜甫的“穷年忧黎元，叹息肠内热”²²就是很典型的例子。

《水浒传》就是集中反映了发生在元末明初，此起彼伏的“官逼民反”的社会动荡中的故事，借以塑造一批以“士”和“民”组成的英雄好汉的事迹，诸如史进的故事、鲁智深、晁盖等“智取生辰纲”的故事；杨志、林冲、武松、宋江、花荣等的故事。特别是作品一开始时便冠以民间

的叛乱盖因“乱自上作”的名堂，生花妙笔，透过前述的“智取生辰纲”的情节把梁山英雄上山之前的整个时代以及朝廷腐败的氛围刻画得活灵活现。生辰纲的“纲”泛指“大宗货物”，北宋时把大宗运输货物称为“纲”。“生辰纲”就是奸佞蔡京庆生时，各地官员给他送礼的过程²³。作品由此编创出高潮迭起、悬念起伏的叙事桥段，生动体现了这些英雄好汉们惩处恶势力以及嗜血狂徒的惊悚场面。

一流的巧妙定调与包装

有趣的是，施耐庵撰写《水浒传》时，除了采撷了“宋江三十六人”的历史事件之外，还吸收了包括南宋初年的洞庭湖钟相、杨么起义的史料²⁴。施耐庵的《水浒传》在历史发展的长河中，在市井民众、民间艺人、下层文人的相继传诵、创写以及开支散叶的传承中，在内容上越发融入了更多的精彩情节与片段，丰富了明中叶嘉靖年版的《水浒传》²⁵，并因此添加了很多在施耐庵的生活年代所不可能存在的时代烙印。

顺带一提的是，《水浒传》在元代的戏曲版本，鲜少出现以“官逼民反”的主题提示，而只有“替天行道”。若我们仔细考察这两个既不搭轧却又含有因果逻辑的主题差异，“官逼民反”对统治阶级尤显突兀、冒撞，而“替天行道”的主题标语反倒是隐晦和巧妙多了。

施耐庵以一百零八魔君降世，纠集梁山泊，扰乱“大宋天下”，“兀自要和大宋皇帝做个对头”（第三十九回），又要成为“宋朝忠良”，力图在看似违背现实政治秩序的叛逆行为中，寻求一个第三势力的江湖地位！

草蛇灰线现忠义 伏脉千里示朝廷

施耐庵毕竟是生活在元代的文人写手，在一个强势的异族统治的大环境中，他目睹农民连年不断起义的军事骚乱，以今天的语言来说，就是意欲通过“知识分子话语权”的掌握，传达“忠义为国”的明确信息给统治阶层。事实上，在小说所反映的那个特定历史情境中，宋朝廷已经走向没落，宋徽宗的窝囊、外敌的骚扰、奸佞横行霸道，能臣大权旁落，整个统治阶级已经贴近了瘫痪边缘，这导致了官场乌烟瘴气，社会正义无

所伸张，民间乱象丛生，社会氛围陷入了深沉污浊、千奇百怪、光怪陆离、朝不保夕的丛林生态。

故弄玄虚话忠义 替天行道安民心

《水浒传》中写宋江义军替天行道，是要“酷吏赃官都杀尽，忠心报答赵官家”（第十九回），这个信息给梁山英雄在全书的反叛政府之武装力量留下回旋的空间。尤有甚者，《水浒传》故弄玄虚凸显九天玄女与宋江的一段谈话，更有“此地无银三百两”之嫌。九天玄女说：“汝可替天行道，为主全忠仗义，为臣辅国安民，去邪归正。”（第四十二回）另外，在第七十一回中，小说描写了刻有天书的石碣从天而降，石碣一边镌刻着“替天行道”四字，另一边则写着“忠义双全”，这样的“呕心沥血的精心策划”，在在凸显了作者力图为梁山英雄昭告朝廷：“但愿共存忠义于心，同著功勋于国，替天行道，保境安民”；如此的宣誓，也标榜着梁山志士“忠心为国，义胆保民”的壮志凌云²⁶。

施耐庵为梁山好汉争取“武治”的合法性与正当性？

因此我们可以看到，施耐庵的创作意图是运筹着高度智慧，全书草蛇灰线，伏脉千里，他一方面试图向统治者宣誓效忠，让英雄好汉最终能归顺朝廷，回到主流社会中享受荣华富贵；另一方面却在书中创造了一套“整顿伦理纲纪”的江湖文化，肯定了梁山好汉在江湖上拥有的“强权与武力”，以便为复仇、暴戾甚至嗜血行为的合法性与正当性争取“话语权”。这些梁山好汉对体制内所谓法治，都持以的不信任态度以及标榜着蔑视法治的反社会姿态，在“忠心为国，义胆保民”的名号下，私自建构一套江湖文化的私规——武治！

武治体现在江湖道上的行为特征，就是力挺那些官府无力护卫的平民百姓——包括农工商的民众并为其撑腰；护卫数不尽在求助官府不果之后，心甘情愿转向“武治势力”靠拢的无辜百姓。

换言之，在明清小说所构筑的一个既定的历史情境中，当我们考察英雄传奇与侠义小说中的众多英雄好汉与侠客的行事作风，以及他们在面对社会上横行霸道、草菅人命的贪官污吏或恶霸

歹徒的时候，这些英雄侠客们在有意无意的意识中，实际上扮演的，就是在“行使”及“护卫”着社会的四维八德²⁷之“天职”。他们内心都有维护社会正义的一把尺，在他们的认知中，官府可严惩恶徒，他们就可按自己心中的那把尺以及个人的素养与道行，对“恶势力”以毒攻毒、以暴制暴，不如此做，奸佞如高俅、蔡京者，还真的很难不掉脑袋。

这一思考模式与擅自动用私刑的作派，激发了说书人以及文人作者在侠义小说中正明光大地加入了如齐裕教授所深切关注的“复仇、食人、纵暴”乃至“在这些复仇残酷化和扩大化的行为中，最为现代人难以理解，感到恶心、愤怒……吃人肉问题”的故事情节，而且乐此不疲。

《水浒传》中的“影子团队”

我们也可以尝试以现代管理学的“影子团队”的视角，考察像宋江等一帮梁山泊一百零八条江湖好汉作为与朝廷官府平行“运作”的非正式组织，明目张胆地“替天行道”，并意在被朝廷招安的话语当中，而被施耐庵以忠诚与正义的审美情趣，成功地将暴戾转换成了小说的主流意识，以及受到读者与观众普遍接受的这一创作诉求。

从管理学的理论视察，任何一个组织团队中必定除却一般正式（官僚体制）组织之外，同时存在着一个或多个“非正式组织”。

正式组织对比非正式组织

“正式组织”是经过精心设计、计划而建立的个人地位和权责关系，在《水浒传》里头，那就是整个封建体制下所构成的以皇帝作为“国家”这个“组织”中的正式主权集团。而“非正式组织”在《水浒传》里头则是以当时的历史情境下在体制外，作者意欲构建的。

小说中由于朝廷与官府的腐败，民间怨声载道，梁山泊好汉的形成，正好满足了“非正式组织”在人与人之间相互行维之下所产生的认同关系，梁山泊好汉们在人生的遭遇历程所交集的共同点，形成了关系密切的准则与惯例，由此构成（非正式）组织中非强制性的个人服从的江湖文化，这包括了彼此往来、沟通、互动下所形成的“相互行为”，这种行为在心理上是把各人的意趣与目标融合成一个整体，包括同情和相互之间

的关怀与对义气的重视，并以此作为情感的依据，强调集体利益。

然而非正式组织的一个缺点就是在行为上缺乏客观的标准，但凡认为对的，就一意孤行，甚至为所欲为，如李逵的莽撞、天真，甚至胡作非为。然而，由于非正式组织成员的遭遇与人生目标极为一致，因此彼此的“社会距离”越发导向零距离靠拢，如此一来，当梁山泊好汉在自由结合、自行建构江湖规矩、地位高低，成员在一种平等的原则之下彼此来往；任何的行为皆为众人所认同而产生，充分表现民主气氛与精神。

强大的非正式组织 对正式组织职权的暗中操盘

不只如此，非正式组织具备了强大的相互影响特性，对领导人的推选一旦形成，就坚固无比，而领导人在把持成员之间的团结，全凭众人对组织的认同作用，一旦此认同作用形成，便可轻易地组成在正式组织以外的“影子团队”，发展成强大的利益集团，为了己身成员的利益，非正式组织在人事、行政、乃至利益上都可以有效地对正式组织的职权“暗中操盘”。

当我们视察《水浒传》中的这个影子团队成员，有的原来的官阶低微，有的完全没有，但是却因为各别成员的特殊人格特质，而被团队里的其他成员默认以及推崇为“实际领导”或重要成员，这个非正式组织的领导或主要成员的特征，就是有能力周旋在正式组织和非正式组织之间，成了实际影响一个官僚体制的运转与操作。在《水浒传》里头，这个非正式组织的人物领袖很显然的，就是“及时雨”宋江了。

周旋在正式与非正式组织之间的宋江

宋江在朝廷的官僚体制中只是一个微不足道的“押司”，但是他与官府上下的同僚关系不差，私底下也经常仗义疏财，“黑白两道”都很“吃得开”，最终他既得到梁山泊好汉的信任与尊重，也是朝廷所极力争取的对象，最终牵引了大部分的梁山好汉“归队”体制，招安回朝。

而宋江之所以能“众望所归”，其中一个很重要的人格特质，也是梁山英雄好汉展现的，正是一股“侠义正气”的江湖风貌。提起“侠义”，就带出了英雄传奇小说的另一个关键性的

特征——“侠气”的精神特质。

“侠义、义气及忠义”才是《水浒传》英雄侠义的特色

福建师范大学冯汝常教授在其《水浒侠义的多向度及其融合》一文中指出,虽然《水浒传》所塑造的英雄及其行为在历代评点中一般多被赋予豪杰、好汉、枭雄、豪侠、侠盗等名号,表现出除强扶弱、济人困厄等侠义精神,但是《水浒传》中的“侠”具有多向度特征,它不仅表现在水浒英雄看重武力行动,以刚勇或暴力手段助人的武侠,而且还出现了以财物或道义扶助他人的文侠;不仅存在个体的刚勇侠义、团伙的兄弟义气,而且还有梁山泊英雄集体侠义转向融合忠义的大义。这些不同向度的“侠义、义气及忠义”才是《水浒传》英雄侠义的特色。

侠的文化意识决定了中国人对复仇、暴戾的潜意识心态?

在这里,让我们看看甚么是“侠”?战国时期的墨子对“侠客行为”在其《墨子·经上》的界说是:“任,士损己而益所为也。”也在《墨子·经说上》:“任,为身之所恶以成人之所急。”

诚然,侠文化及其意识在中国老百姓的心目中根植了数千载,然而,远从先秦时期,当墨子提出了这个“侠”的概念之后,儒家对它是鄙视的,而法家则更看不起儒家和墨家提出的论述,法家甚至认为,儒和侠都是国家的蠹虫。²⁸

不过,司马迁却对韩非子的看法不以为然,他认为儒者“多称于世”,而侠者见恶于人主。司马迁曾挺身为游侠辩护,他称颂了游侠行侠仗义、舍己救人的行为和诚信、谦让的美德,再联系《太史公自序》中的“仁者有乎”、“义者有取焉”,可见司马迁实际上是肯定游侠具有仁、义、诚信、谦让之德,而这些美德,又正是儒家道德规范的核心,也正是中华民族传统的美德。²⁹从这里就可看出,“侠义意识”对中国人的影响是深远巨大的。

另一方面,从道家的角度来看,老子曾经说过,“天之道,损有余而奉不足;人之道,损不足以奉有余”,这就是“替天行道”的前身³⁰;其次是庄子思想中的强烈的个性精神及其自由洒脱、无拘无束的生活理想,爱憎分明、热烈偏执

的情感方式,深深影响了文人骚客。

墨道儒三合为一的侠义

冯汝常教授认为“……(《水浒传》中的)个体的豪侠之义、团伙的兄弟义气转向融合为集体的家国忠义,完成了由单纯侠义向侠义与忠义融合的整体转向”。这种“义”的多向度的转向,正好符合了《水浒传》的各别英雄好汉的个人侠义转向梁山泊众兄弟的忠义,进而接受朝廷招安的家国忠义,也体现了作者融合了墨家个人侠义,到道家的替天行道,一直到儒家的家国忠义。

从这个意义上说,《水浒传》作者在给梁山泊一百零八条好汉赋予的侠义精神与内涵,正好构筑了封建体制下的上层建筑与最底层的社会平民之间的一个“期待空间”,并重笔浓墨地塑造了以鲁达、李逵、武松、孙二娘、扈三娘甚至是宋江等一系列英雄豪杰为代表的“侠客”,作为平民百姓的仲介以及代言人,向封建制度发出平民百姓内心的最大呼啸,借以抒发与憧憬作为“个人”在权益、权力与尊严上的捍卫,因此,这些“侠客”在对付恶势力所作出的任何为民除害或伸张正义的行为,就自然地受到作品中的平民百姓的默许以及符合了读者群的审美趣味了——尽管这些行为充斥着暴戾、复仇甚至是嗜血的残暴行为。

我们或可借用福建师范大学涂秀虹教授的鲁达的“侠义说”³¹,进一步阐述这个议题。

涂秀虹教授的“鲁达侠义说”

涂教授表示,鲁达是《水浒传》着力塑造的第一个英雄形象,这个形象与施耐庵在作品一开篇就渲染高俅无恶不作的深刻描述所体现出的“乱自上作”的题旨是遥相呼应的。作者借由鲁达首先登场亮相《水浒传》,作为所有一百零八条好汉的典型代表,并将他冠以“侠义”之士的文学形象以及精神面貌是具有其“功利性”目的与意义的。鲁达所展现的是,从文学接受的发生理论的视角,读者审美“期待视野”³²中,一个“水浒精神”的化身。

鲁达对他人蒙受不公的感同身受

鲁达的行为与精神,恰恰符合了墨子对侠客行为的准则。上海复旦大学的两位教授汪涌豪、

陈广宏在其著作《侠的人格与世界》中提到了中国侠客的特点时表示：“他人之蒙受不公正待遇，在他们（侠客）而言每每感同身受。”这个人格特质在《水浒传》中的鲁智深身上显得特别突出。施耐庵在描述鲁达拳打镇关西郑屠、斥责对方强骗金翠莲、挥拳打歪了郑屠的鼻梁上时写道：“……恰似开了个油酱铺，咸的、酸的、辣的，一发都滚出来。”；再拳裂其眼眶、飙出其珠，作者写道：“……也似开了个采帛铺，红的、黑的、绛的，都绽将出来。”；再三打郑屠太阳穴：“……却似做了一个金堂水陆的道场³³，磬儿、钹儿、铙儿一齐响。”³⁴

在容与堂³⁵的批语对鲁达的评语是：“好文章，好文章，令人手舞足蹈。”袁无涯本的眉批说：“庄子写风，枚生写涛，此写老拳，皆文字中绝妙画手。”³⁶读者在欣赏这篇奇文时，不但感到“一片热血直喷出来，令人读之深愧虚生在上，不曾为人出力”，而且眉飞色舞，拍案叫绝，早把“违法”、“残暴”之类抛到九霄云外去了。

施耐庵笔下的文学苦闷论

行文至此，我们就不难发现，由于封建体制的腐败，导致平民百姓长期累月挣扎在高压生活之中，并遭受社会不公，心中的积怨唯一的出口，除了偶遇清官明镜高悬，更多时候得高度依赖作者笔下那些敢于“仗义执言”及“以武制暴”的侠客们。施耐庵作为一个文人，生活在同样的社会情境下，从他的文笔中，以文学心理学的角度考察，文学其实更是一种苦闷的象征。作者在长期受到的政治、社会、文化等的压抑与仇恨太深刻了，这样的苦闷在文学上找到了宣泄的出口，也同时解释了作为“侠义与英雄传记”的小说题材上的描写，往往不自觉或在自觉的状态下，出现了非常血腥的场景描述，其残忍的意象呈示，带给读者更多的快意恩仇、痛快淋漓之感，这不可不成为自诩为“礼仪之邦”的中国文化的一大讽刺。

从文学审美视角 看水浒传的侠义与复仇心理

上海电视大学中文系教授鲍鹏山³⁷在电视节目《百家讲坛》中点评了鲁达的侠义个性。鲍教授认为，鲁达救援金氏父女完全不具任何功利心

和企图心，鲍教授以孔子最为不齿的“鄙夫患得患失”说³⁸，来反衬鲁达高风亮节的侠义精神。他在节目中指出，《水浒传》里头的有两个人物——杨志、林冲，杨志曾“患得”，林冲则“患失”。杨志在朝廷大赦之后买上告下，大贿高俅，以期恢复其职，这是“患得”；林冲在高衙内调戏其妻时，或担心失去其八十万禁军教头之职而“无能”收拾高，则是“患失”。鲍鹏山教授认为，两人的人生因此都有污点，都活得不痛快，都活得很委屈。而鲁达却没有这样，因为他的率性而为，故谈不上“患得”，也无从“患失”，该出手时就出手，因此他活得很舒展。

这“该出手就出手”的性格，虽然给鲁达活得很舒展，但是从他“拳打郑屠三致死”的残暴场面，确实也令人不寒而栗。然而鲍鹏山教授对鲁达在拳打郑屠致死后，担心吃官司而准备逃亡时担忧吃饭的问题而批评鲁达的个性既是考虑不周详之辈，也是率性的人，一体两面，既是率性，同时也是莽撞人。鲍鹏山教授认为，世界上需要有鲁达这样的莽撞的人，他认为，有些事情没有莽撞人就没有人做，凡事都算得准、把得牢，方方面面都考虑得很周到的，很多事情就没人做了。

显然的，鲍鹏山教授这段点评尽管豁达，但也明显抱有默许鲁达的做法，尽管在当时的历史情境下，我们实在无法以现代人的视角苛责水浒中好汉的行径，否则，对明代著名思想家、文学评点家李贽³⁹对鲁达的观感就无法阐释了：

李贽给鲁达的十五字箴言

李贽在《李卓吾先生批评忠义水浒传》中给鲁达的个性批注了十五个字的评价：仁人、智人、勇人、圣人、神人、罗汉、菩萨、佛。前“四人”为儒家的最高境界；神人是道家的最高境界；罗汉、菩萨、佛自然就是佛家的楷模。

鲍鹏山教授认为李贽的批注是体现了鲁达的行为代表了一个社会所缺少正义。同样是生长在倍受压抑的封建体制中，李贽痛感这个正义缺席得太久了，是鲁达让它回来了，所以在读到这段文字的时候，李贽才显得如此激动。

《水浒传》的血腥暴戾—— 一边谴责、一边叫好？

同样是英雄好汉的武松在《水浒传》的人物

形象颇为鲜明，经历过跌宕起伏的江湖历程，他性格沉稳且缜密，对官府以及朝廷还抱有幻想⁴⁰。他为感激张都监的知遇之恩而陷入后者所设下的圈套以至锒铛入狱。在被刺配恩州牢城的路途上，张都监派人刺杀于他，迫使武松因此下定决心，破釜沉舟与官府彻底决裂，“封妻荫子”、出人头地，武松的憧憬幻灭了，他脱困之后立即回到孟州张都监府，展开了一场腥风血雨的大屠杀——“血溅鸳鸯楼”。

事实上，从《水浒传》的人物刻画体现出的艺术创造考察，作者或许已经无法自拔地将血腥残暴构成了小说的有机的组成部分，成了作品创作动机的一部分。特别是人物造型与语言的戏剧化与戏谑化更明显地让读者被引领到一个不自觉的审美意趣里去，下面我们以李逵在《水浒传》中的人物特征与个性的塑造，考察小说的“暴戾嗜血的本质”如何有效地被作者“合理化”与“正当化”：

李贽、金圣叹对李逵的评价

李逵的个性率真、风趣，尽管他的形象讨喜，但行事风格在《水浒传》里，却是冲动、粗暴且蛮干的。李逵杀人如麻，甚至爱吃人肉，综合了这些特质，施耐庵通过了人物角色的滑稽、搞笑，进而把他塑造为《水浒传》英雄好汉中最突出的喜剧角色⁴¹，以至李贽和金圣叹将他点评为“上上人物”、“梁山泊第一尊活佛”。

施耐庵通过李逵率真的对皇帝无所畏惧、经常出言不逊的“大不敬”言论，活灵活现地刻画了李逵的“率真”性情；李逵直率且不曲意逢迎的个性，充分体现在对自己的头领宋江的批评；他从不隐瞒自己的观点，从不掩饰内心的想法和情感，从不虚假做作，也不受外界的威迫利诱，计较个人的利害得失，他去接母亲，是为了让母亲到山寨享几天福；他要杀到东京，是为了要当大将军，在“那里快活”，直来直往，毫不掩饰，对这样的真性格，对准了读者的审美意趣与口味。

蛮干的行径，活脱脱地体现在李逵与宋江、戴宗仁人在浔阳楼吃饭时，李逵的荒唐作派：宋江嫌鱼不新鲜，李逵便伸手去宋江、戴宗碗里捞过来吃了；卖唱女孩影响他们谈话，他居然“把两个指头去那女娘子额上一点。那女子大叫一声蓦然倒地”；“江州劫法场”时，不问青红皂白

乱杀，“不问官军百姓，杀得尸横遍野，血流成渠”等等；这一切的举止，在小说72回中，李逵“拿着双斧，大吼一声，跳出店门，独自一个，要去打这东京城池”的最为经典，小说对他莽撞、粗暴、蛮干的生动描述，栩栩如生。

清水出芙蓉，天然去雕饰

从上述对李逵个性的重点概述，不难视察到的是，施耐庵确实为了营造故事的喜剧效果而取乐读者的。滑稽，作为美学概念，它实质上是带有荒谬悖理的特点，李逵的率真个性融入了蛮干行径，以出乎意料的“趣话”逾越了常理的逻辑，迸发了荒谬无稽的“戏剧效果”，给故事情节构成了滑稽搞笑的氛围，这就是《水浒传》中，作者从审美意趣上，通过滑稽的艺术技巧，使人物角色纳入了读者的好感甚至同情，这种人物的“审美意趣”一旦在读者心中形成之后，当李逵作出了一系列残暴行径时，作用在读者的心理，对李逵的负面反射，就很不寻常地出现悖理、淡定的认知，甚至对李逵产生了同情、敬佩、感叹，甚至惋惜的相反观感了。

近代文学评论家郑振铎说：“说书家是唯恐其故事之不离奇，不激昂的；若一落于平庸，便不会耸动顾客的听闻。所以他们最喜欢采用奇异不测的故事，惊骇可喜的传说，且更故以危词峻语来增高描叙的趣味。”⁴²

无论如何，《水浒传》中的暴力、血腥的描写，有其历史因素、时代制约、社会渊源、文化矛盾、民族情结等等的复杂又错综的关系，关键是，现代人如何在一部伟大的作品中，不泥染自一滩污浊，嗅吸着天然雕饰后的芬芳芙蓉⁴³？

第二部分：对《水浒传》的农民起义说的思考

史学家以及文史家在评论《水浒传》的主题思想时，最常见的论述有几种，一种是“忠奸斗争说”；一是“市民说”、“游民说”。但有一说最普遍而且“声势”最大，那就是“农民起义”说。

齐裕焜教授在他的另一篇文章《水浒传研究中的一个悖论》⁴⁴中指出，研究《水浒传》者有一种倾向，“一方面认为过去对农民起义评价过高，指出它的许多局限和错误，甚至认为它不

但不是推动历史前进的动力，而是破坏社会的力量；另一方面，却用极高的标准来要求《水浒传》和他所描写的英雄人物。这就形成一个悖论，一方面贬低农民起义，一方面又用超过农民起义可能达到的要求来批判《水浒传》。”

反对农民起义说的论点

齐裕焜教授同时在文章中也列举了反对“农民起义说”学者的几个论点，这些论点包括了一，《水浒传》没有几个农民，怎么是农民起义？二，梁山泊的好汉们只为“自己快活”，没有代表农民利益；三，梁山义军没有“劫富济贫”，内部也不平等；四，领袖人物成为“腰缠万贯”的财主，腐化变质；五，梁山泊没有提出打倒皇帝，建立政权的要求，因此，不是农民起义；六，《水浒传》写到战争的残酷，梁山义军打入大名府时“被杀死五千多人，受伤者不计其数”等等。

农民起义是推动历史进程的力量？

齐裕焜教授的文章一一反驳了上述的看法，并以历史上农民起义的各种情境与背景，高度肯定了农民起义的精神面貌，并将农民起义当成是推进中国历史进程的一个不可忽视的群众力量。文章主旨表示，尽管这个力量往往在改朝换代之后，没有完成彻底推翻封建制度的本质，甚至新的朝代变本加厉地控制了起义军的任何再起的机会，但是没有农民“自发”、“自觉”的革命，无法造就了今天中国历史的进程史，《水浒传》是一部很好体现这个革命精神的巨著。

农民“自觉”与“自发”的谬读

我们认为，包括齐裕焜教授在内的很多专家学者在这个命题上，出现了一个极为重要的盲点，特别齐教授在反驳周思源教授的《新解水浒传》和吴越的《品水浒》彻底否定《水浒传》正义性的观点上更是如此。

北京师范大学的郭英德教授对所谓“农民起义”的本质指出了一个颇为重要的论点：农民的思想意识在根本上就是属于封建思想意识。⁴⁵

事实上，在政治挂帅以及社会动荡的年代，政治人物习惯性、策略性地把文学当成了政治工具以煽动民心，大搞民粹意识，动员社会中最底

层的平民百姓加入政治战斗，都是司空见惯伎俩。“农民起义”推翻剥削阶级的这个政治口号，几乎成了历史学者阐释中国古代平民起义行为的一个政治权威性、功利性目标铁案，这无形中对文学与历史的研究，造成了深度伤害的严重误导。

中国古代所谓的“起义”，只不过就是“仗义起兵”尔，那绝不包括“被统治阶级”为了反抗或推翻统治阶级而进行的武装斗争的意思⁴⁶。这是郭英德教授的说法，我们倾向于同意这一阐述。就《水浒传》的文本考察，小霸王周通等人落草为寇；晁盖、吴用等“七星聚义”智取生辰纲；宋江挥杆而起“替天行道”……这些在当时的历史情境中皆为寇、贼、盗，起义的形态相似，动机有异，性质不同，尽管，他们的起义而反的都是冲着同一个目标——官府以及统治阶级！

最具中国特色的现代化文学研究命题

从上个世纪50年代起，这些“寇贼盗”身份突变，成了“农民”的代表，成了革命英雄，而真正的农民因为被统治阶级逼得走投无路，突然民智大开，思想敏捷，政治觉醒，于是揭竿起义，不怕牺牲，誓愿推翻封建统治的桎梏与迫害。

而到了80年代，更多的学者质疑了宋江起义等同农民起义说，提出了宋江起义是“地主阶级的革新派与改革派的斗争”。单看这个论述的用词，结合当代的历史情境，不免令人心生疑窦，这革新派与改革派之说，真充满着文学研究“四大现代化”的具有“中国特色”的“时代精神”的论述，这套论述主要是从市民写心说、封建伦理道德说等等的视角高度赞美宋江的爱国主义……，但绕了一圈，还是与农民起义挂上了钩，总是摆脱不了既定的研究思路，“即以小说中的形象描写为论据，以历史科学中的相关结论为论点，运用循环论证的方法，来证明一些几乎无须证明的结论。”⁴⁷这是郭英德教授在其《中国四大名著讲演录》中所点评的。

封建社会的经济结构一瞥

从中国古代封建社会的结构中不难视察到这一现象：中国的“自然经济”形态是以土地为基础，农业与手工业结合，以家庭为生产单位，具有自我封闭性、独立性，以满足自身需要为主的

经济结构。这种经济结构中的关键生产资源，大部分都掌握在地主（或封建领主）手中，因此，中国古代的生产运作，凭着“天赋神权”、“三纲五常”等思想，固化男耕女织等生产结构的经济操作，故对“地主（封建领主）剥削农民”的阶级关系⁴⁸，创造了有利的条件。

传统意义上把“农民”等同于“佃农”是不精准的。中国的农民基本分为：自耕农、半自耕农、富裕农民、平民地主、自由农业雇工、不自由雇工、自由佃农、近似农奴的佃户、奴婢等都应属于农民，其中自耕农是农民的主体。

地主内部也有等级之别，这包括了特权地主（包括皇家地主、贵族地主、官僚地主）、平民地主、贱民地主。

因此，把农民阶级与地主阶级的矛盾规定为“中国古代社会基本矛盾的传统认识是不准确的”。地主只与佃农形成生产关系，构成阶级矛盾，而与其他农民并不构成阶级矛盾。

中国古代社会的基本矛盾有两个：

一是以自耕农、平民地主为主体的农民与国家之间的矛盾；

一个是佃农与所有地主之间的矛盾。

国家拥有土地的最高所有权，自耕农和平民地主是赋税的主要承担者。政府以户籍、赋税、教化等控制广大农民，农民则通过各种形式反抗政府的控制和压迫。农民与国家的关系缓和与紧张状态反复地出现，使两者间的矛盾成为社会的主要矛盾⁴⁹。

自发与自觉之间的矛盾

有鉴于此，本文试图从众多学者在以“自发”和“自觉”的政治觉醒后的“农民起义”作为文学著作的中心思想，而赋予农民过于正面、高大的形象特征作出分析。

中国古代社会中，最弱势的社会大众，莫过于代表人数最多，既得利益最单薄的农民阶层，这些农民的特征主要体现在以下几点：

很多学者认为，农民起义的形成是“自发”而不是“自觉”，这是齐教授所同意的。诚然，“自发”是鉴于农民生存条件恶劣、生活困顿甚至三餐不继，在客观条件成熟的时候，揭竿起义成了他们“狗急跳墙”的本能反应。然而，在点评这个客观现实之际，有些论述疑似将文学与政

治相互挂钩，经常冠以农民起义“言过其实”的名堂，如“对封建统治的‘政治觉悟’”等口号，这是令人遗憾的。

事实上，自发与自觉是一个南辕北辙的概念。自发是如上所说，因为被逼急了而揭竿起义，进而化悲愤为力量的一系列“应急”动作，它一般欠缺策略性，容易因计划不周、继而引发内讧甚至自残的局面；自觉，是理性的思考，有机的运筹帷幄，审时度势，故有利于掌握天时，顺应地利，谋求人和的策略性考量。

农耕文化·务实精神·安土乐天

由此不难发现，要求农民对起义有自觉的前瞻性是不现实的。“自觉”，是来自“对造成社会不公的起因以及人民对生活的态度”这个命题上的认识与判断。

中国农民因为地缘与政治的关系，自古就产生了“农耕文化”。农耕文化造成了农民以一分耕耘一分收获的“务实精神”、“安土乐天”的生活情趣、宗法文化下产生的尊君思想。尽管“民本主义”也存在中国文化之中，但长久以来，由于政治体制的“尊君”导向，使得“民本主义”经常饱受强权的蹂躏与亵渎。

“安土乐天”是农耕文化的基本属性，更是直接从农业文明生发出来的国民精神。农民建立的自然经济社会长期以来便是一种区域性的小社会，它与外部世界处于封闭状态，农民完全生活在自己的作息日程与活动方式，“不能安土，不能乐天，不能乐天，不能成其身”（《礼记》）是立身之本，并以“一等人忠臣孝子，两件事读书耕田”的农耕传说⁵⁰自豪，以穷兵黷武为戒，“善人为邦百年，亦可以胜残去杀矣”（《论语·子路篇》）以及“……君臣父子皆能孝慈，若此则天下治”（《墨子·兼爱上》）的中国式农业社会理想型的文化传承。

由此可见，中国农业社会的思想底蕴，长期以来就形成了一个以“养育君主”的集权政体，而君主集权政体的形成又超乎社会上的异己力量，剥夺人民群众的一切权力，这使得国家机器中的军权、政权、财政、文化大权，全部集中到朝廷以至皇帝个人手中，马克思曾多次将此认定为“亚细亚生产方式”⁵¹的土壤中，生长出来的东方专制主义⁵²。

“快乐生活”竟是那么奢侈

读书求学问对古代社会的农民来说是奢侈的,教育不普及无法提高知识水平自然导致了农民大众成了社会上最弱势的团体之一。正像其他小说里头出现的场景一样,在《水浒传》中,农民被一群官场失意的小官小吏,以及一群自诩为英雄好汉的江湖“侠客”所利用是稀松平常、司空见惯的,他们被冠以“水浒英雄”起义的“群众基础”,实为最大的讽刺。然而,最匪夷所思的是,当我们从《水浒传》的文本侧视那些纯朴敦厚的真正农民对“快乐生活”微不足道的诉求,居然谦卑得令人心疼,且看郭英德教授怎么说?

“小说叙事的重点在于描写了以农民为主的平民百姓所向往的一种特殊的快乐生活。这种快乐生活,最低层次是人最基本的欲望的满足,比如日常生活中的吃饱穿暖睡安甜。《水浒传》小说在刀光剑影的紧张故事中,便经常插进人们这种舒心的生活细节,如“火炭边煨着一个瓮儿,里面透出酒香”(第十回);“新宰得一头黄牛,花糕也相似好肥肉”(第十五回);“脱得赤条条的在那里乘凉”(第十六回);“解下包裹来做了枕头,扑翻身便睡”(第三十一回)等等……但是,在现实社会里,即便是如此单纯谦卑的快乐生活,人们也经常无法得到满足。于是平民百姓寻求快乐的生活与反抗现实联系在一起,给快乐的生活追求,加进了政治意义,就像李逵说的:“杀去东京,夺了鸟位,在那里快活。”(第四十一回)……“梁山和其他大小山寨就是铤而走险的平民百姓自己创造出来的快活世界,对立于混浊入世,吸引着四面八方所有不甘忍受贫穷和苦难生活的人们,携家带口,‘去山寨里快活’(第四十三回)整部《水浒传》也就是人们幻想出来的一个快活世界,吸引着世代受尽苦难的平民百姓在阅读过程中,暂时享受一下现实中所未有的快活。”⁵³

“起义”实为不同生命共同体的必然产物

郭英德教授因应《水浒传》中的“农民与政治”的关系时表示:“有人将这样的小说模式称为具有政治意义的表述方式,表达了古代以农民为主的平民百姓的这种最基本的要求与渴望,揭示了由这种愿望必然带来的政治结果。”

事实上,《水浒传》唤起的,只是民众因苛捐杂税过度而萌起了朦胧的反抗意识,使得他们最终也一些小官小吏因官场政治残酷不义的游戏

规则,而沦为代罪羔羊后,结合一班际遇迥异、见义勇为、浪荡江湖的英雄豪杰,构成了另一股江湖势力:“农民、失官的士族、侠义的豪杰”,遂成了《水浒传》中盘根错节的“生命共同体”。在物竞天择、适者生存、弱肉强食的丛林生态中,他们所共同面对的强大势力,就是封建体制下的统治阶级。

“水浒”应为人类劣根性的最佳观照

当天时地利人和时,这三肇自然水到渠成,形成了一个规模庞大,组织强劲的叛变集团。很多时候,特别是在组织有所作为,初尝成果之际,原来打着反抗封建统治旗号的江湖势力,由于利益分配不均而引发了人性弱点的曝露,各种包括人性贪婪、权力欲望膨胀,各种帮派纷纷林立,窝里恶斗不断滋长,甚至假“解放农民”之名,而行“变相剥削戕害农民”之实,为登“大位”而无所不之极,在在突显了“绝对权力绝对腐化”、“换了座位换了脑袋”的行事作派。

起义体现了最具中国特色的权力斗争范式

例如在《水浒传》里头的晁盖和宋江的关系,一个是寨主,一个是众英雄名副其实的领袖。

晁盖是一个忠厚的人,他在梁山泊的权力早就被架空,这已是江湖上的公开秘密;而宋江的个性事实上是具争议性的,这里暂且不论,因此两人的关系一直只靠单薄的表面公关联系。直到有一次,一个叫段景住的盗马人在北方偷了大金王子一特好的马匹,准备到梁山给宋江作见面礼。岂知段景住在经过曾头市时,被曾家五虎把这匹马给抢走了。后来晁盖知道了此事,得知段景住只给梁山的二把手宋江做人情,颇为不悦。晁盖终于清醒地发现,自己的江湖声望大势已去,于是恼羞成怒,愤恨自己的处境,于是他决议力挽狂澜,试图重振雄威,于是亲征曾头市,企图重建自己在江湖上的声望。

然而,晁盖时运不济出师不利,这次的出征,连吴用这位智多星也没去,少了军师,晁盖遭曾头市的武术教练史文恭的毒箭射中面额,生命垂危大败而归。吴用的“缺勤”,估计是军事失败的原因之一。同一天的夜里三更天,晁盖自觉命在旦夕,弥留之际,下了“狠招”,留下遗言,

将寨主一职在自己身亡之后，留给能抓获射死自己的梁山好汉。他于是对宋江道：“贤弟莫怪我说，若哪个捉得射死我的，便教他做梁山泊主。”⁵⁴

这是一道狠招，晁盖因为积怨太深，长期以来在与宋江的“不经由设计”的“权力斗争”中败给了宋江，名望与势力被边缘化，对他来说，情何以堪？权力对很多人来说仿佛一剂“白粉”

（毒品），权力使人腐化，在这里可充分得到印证。反观宋江再如何“不是”，他此时的声望，公允地说，不管我们同意与否，确实已实至名归。

按江湖规矩，老大死后，传棒老二，这原是“上合天意，下顺民情”、具有江湖上的“合法性”。然而晁盖这一招数，旨在权利斗争失利之后，对“敌手”行报复之实，更在死后制造“抢位”危机，实则狠毒。

然而，江湖上也有另一规矩，就是老大可以按自己的意愿，发出“指令”，将权力钦定给另一个他认为更适合继承自己大位的人选，晁盖如此一干，实则是打击宋江的阴招。同时，晁盖报复的除了宋江，更是打破了整个梁山泊此时已达80几位好汉之间的“势力平衡点”，让一些蠢蠢欲动，或是野心勃勃的人开始心生幻想，甚至制造更大的矛盾，使得原来“祥和”的团队的权利平衡一下子晃动了起来，这就是非常典型的、具有中国特色的权力斗争法则。

事实上，这样的中国特色的权力斗争是非常残酷与黑暗的，它杀气腾腾，是把人性中最阴暗负面的能量彻底打开，就像掀开了“潘多拉的盒子”一样，人性的仇恨、阴毒、狡诈、狰狞、贪婪等之本质一股脑儿的都被搅和了。问世间多少贪恋权势之辈能摆脱此行径及思维泥淖，以至带给老百姓多少灾难与痛楚，诅咒了多少善心灵？这万劫不复的恶性劣质，周而复始。

为政治意识与文学研究的从属关系脱钩

从另一个视角考察，施耐庵等人不是农民出身的士人，我们不认为他对社会正义与时代发展的认识过程中，曾将农民定位为“起义军”考量的。农民的“自发”揭竿，在他看来更多是反抗时局的纷乱、社会的不公、人心的恶化等，导致自己的生活权力遭到极度的干扰与剥夺而有以致之的。

事实上，从现实生活的经验中考察，一个人生活条件欠缺理想的原因是复杂的，即便是生活最朴实的民众也不例外，除了来自社会体制的不公之外，地缘的因素，生长的客观条件，个人资质的高低，个人习性的塑造，遗传基因，家族生理背景，优生体态等等，都是决定一个族群成员对生活素质与诉求的掌握及取舍。

因此，作为新时代的学术研究人员，能以更开阔的胸怀与视野，通过最新的研究思维，搜集更全面的信息以及掌握理性的推论技巧，从新的视角重新审视过去以“政治意识形态为主导”的思维模式下所引导出的论断；抑或采用跨学科的交叉比较研究模式，如通过影响研究、平行研究、阐发研究等的研究渠道，踏上更多元化的研究平台，结合社会心理学、人格心理比较学、人本主义心理学、哲学、宗教学、自然科学，甚至是其他领域的知识诸如音乐、美术、建筑、经济等等的跨学科学术素材，进一步融合探讨和挖掘出造成“农民起义说”的深层乃至多层级因素，特别是对参与“起义”的“农民”一词，加以重新诠释界说，并就中国古代的“社会成员”的属性与本质作出更精细的划分与归类，使得历史的真相更为清晰，学术的论述更为厚实与精准，绝对不能因为有少数学者倾向于较为“无聊”的考据癖好而错失了对学术研究的进一步厘清与提升。

对郭英德教授的“考据癖”论的商榷

北京师范大学的郭英德教授在其《中国四大名著讲演录》中对中国多位学者因手中掌握的史料尚无以确定，而对《水浒传》作者作出千奇百怪的推论及臆测提出了他的看法。

郭教授认为：“……根据不足证或不足信的史料，去断定《水浒传》作者施耐庵是何许人，就很容易陷入无聊的烦琐考据的泥坑里去……西方学术界也有烦琐考据癖，比如考证圣玛利亚是不是处女，拜伦是不是梅毒患者……这种不着边际的考证和争论，造成了两种极其恶劣的风气：一种是固执己见，本来自己也是揣测估摸的见解，但一经别人辩驳，强词夺理；一种是故弄玄虚，或者依旧不甚可靠的材料任意发挥，或者无中生有，捕风捉影，或者捏造事实，哗众取宠……”⁵⁵

郭教授这段话有四个层面，第一是学者手上的资料不足采信；第二是对作者的身份背景的精

确程度的考究的必要性；第三是部分学者有考证癖，对一些问题作出过于无聊的考究，譬如圣玛利亚是否为“处女”？拜伦是否染上梅毒等等“与学术无关的推断”；第四是有些学者因资料精确度不足，为了面子而“硬拗”。

针对这四个层面的部分说法，我们认为有其商榷性。首先是因为资料的不精准而不足采信，因此没有必要进一步地“钻牛角尖”这样的界说，是不甚妥当的。

大胆假设·小心求证

在学术界都有一句言简意赅之说：“大胆假设，小心求证”。固然有不少学者在进行学术研究时，或作出了“鲁莽武断”的结论，但这不能作为否定求证“历史真相之精准”的理由。结合上述第二层面所提出的，一个优秀作品甚至是一部名著的作者身份背景的考究，是认识与判断该作品的深层结构以及隐藏在作品背后的创作动机的一系列极其重要的线索，在文史上出现的许多优秀作品之中，碍于作者生长的时代背景因多种包括政治因素在内的局限与禁忌，作家所欲抒发或揭露的信息就无法在作品的表面层次结构上明示了。

职是之故，读者必须通过作者的时代背景以及个人创作时的各种可靠的元素，深一层地洞悉其所欲传播的信息，挖掘常被忽略的蛛丝马迹，以百折不挠、抽丝剥茧的治学精神，更精确地提供读者更全面的审美意趣以及审美判断，这完全切合德国文学接受理论家尧斯所提出的接受美学的思想理论，也符合文学作为一个完整的创作流程，必须“仰赖读者，全程参与作家作品的创作动机及其艺术创造的细节”的思考逻辑。

然而，我们同意郭教授提出的另外两个看法，一是对一些学者过度钻研与作品“不太关联”的考据工作，除非有很确凿的理由证明诸如圣玛利亚的“处女身”与著作有着关键性的联系，否则如此极端的考证确实是荒谬的。二是有些学者因其论据被严重质疑反而强词夺理、故弄玄虚地“硬拗”，我们认为这攸关该学者的学术素养以及专业操守的遭受己身的严重扭曲所致，这与其他在学术上严以律己、格以治学的专业精神没有因果关系。

微感小结

总结历史，回顾过去，分析历史上的农民起义时，专家学者更要秉持学者的良知，以更豁达的学养，真正找出并界说出“农民”屡败屡“起”（义）的真正原因，而不是一味高度矫情地美化农民起义的正当性；虚假地高谈农民的思想性、政治的觉悟性等荒谬性极高的论调。否则，这将无法真正化解在中国历史的发展进程中，周而复始的政治与社会的悲情魔咒。

注释：

- 1.《铜仁学院学报》是贵州铜仁学院的一份创刊于1999年的双月刊物，曾以《铜仁师专学报》、《铜仁师范高等专科学校学报》命名的综合性学术理论刊物，主要刊载人文科学、自然科学相关学科的研究成果。主要栏目：思想政治工作研究、红学大观园、方文化、哲学天地、文学研究、历史研究、语言学研究、经济学苑等。
- 2.参与此次研讨会还有合肥学院的吴莺莺副教授《论〈水浒传〉与〈儒林外史〉中的侠义人物形象》；曲阜师范大学的杨峰副教授《论吴用之“用”》；福建工程学院杨式榕副教授梳理了施耐庵的《水浒传》成书出版后，在下来的不同阶段续书的文学现象。陈平原的《千古文人侠客梦》；新疆教育学院的刘坎龙教授《论“义”为“侠”之灵魂——浅谈〈三侠五义〉的侠义结合》；河南大学张乐林副教授阐述晚清剑侠形象鉴于公案、侠义小说的合流；人民大学王昕副教授撰述了侠女形象的演变文章《清代小说的侠女形象》；新疆师范大学胥惠民教授在《说〈聊斋志异〉中的情侠形象》以及东南大学姜耕玉教授论述《卧虎藏龙》的生产模式给中国武侠电影的启示等等。
- 3.明代列国志系统的英雄传奇小说滥觞自宋元讲史话本，如《七国春秋平话》。明中叶有余邵鱼编《列国志传》，此书最早的版本共八卷二百二十六则，后来在万历期间出现了十二卷本，两者内容相仿。此外尚有冯梦龙编写的《东周列国志》；吴门啸客的《孙庞演义》、徐震的《乐田演义》。
- 4.隋唐系统在民间广泛流传，计有《隋唐两朝志传》，十二卷一百二十回，题为“东原罗贯中罗本编辑”，“西蜀升庵杨慎批评”，杨慎、林瀚作序，刊于明万历四十七年（1619年）；《唐书志传通俗演义》，八卷八十九节，题“金陵薛居士的本，鳌峰熊钟谷編集”；《大唐秦王词话》，八卷六十四回；隋唐的历史演义小说有《隋炀帝艳史》、《隋史遗闻》。影响最大的当属《隋唐演义》，二十卷一百回，清褚人获著，卷首有作者康熙五十八年（1719年）自序。
- 5.其他历史小说水准差强人意，计有《盘古至唐虞传》；《有夏志传》；反映两汉的《全汉志传》、《两汉开国中兴传志》、《两汉通俗演义》、《东汉十二帝通俗演义》；南北朝的有《南史演义》；《北史演义》；五代史的有《残唐五代演义传》；宋明历史演义《杨家将》、《说岳全传》、《飞龙传》、《英烈传》等。
- 6.明末清初的时事小说有反映客魏阉党祸国殃民小说：《警世阴阳梦》、《魏忠贤小说斥奸书》等；反映后金政权与明王朝在辽东对抗的小说《近报丛谭平虏传》、《辽海丹忠录》等；反映李自成起义的小说《新编剿闯通俗小说》；《定鼎奇闻》、《铁冠图演义》等；反映南明历史的小说《樵史通

- 俗演义》等。
- 《水浒传》续书有三部：《水浒后传》、《后水浒传》、《结水浒传》亦称《荡寇志》。1933年有《古本水浒传》出版，共一百二十回，前七十回是金批本《水浒传》。
 - 《禅真逸史》、《禅真后史》二书都题有“清溪道人编次”，存明刊本，作者方汝浩，是明崇祯年间人，生平不详。《禅真逸史》在坊间刻本题为《妙相寺全传》或《大梁野史》，共八集四十回；《禅真后史》则有十卷六十回。清溪道人还著有神魔小说《扫魅敦伦东渡记》一书。
 - 英雄传奇从元末明初的《水浒传》产生以来，在明中叶到清中叶达到了高峰，以后逐步衰落，与才子佳人小说融为一体，产生了如《儿女英雄传》这一类集儿女情和英雄气于一体的作品，进而对下来的公案小说与侠义小说的融汇影响深远。
 - 《哈姆莱特》是莎士比亚最负盛名的剧本，同《麦克白》、《李尔王》和《奥赛罗》一起组成莎士比亚“四大悲剧”。哈姆雷特是丹麦王子，为父王的鬼魂所困扰，誓为父报仇。经历了痛苦的挣扎终于成功，但整个王宫却陷入了死亡的恐怖之中。他最后也被毒剑夺去性命，复仇的故事中交织着爱恨情愁。
 - 《基度山恩仇记》是法国大文豪大仲马的经典冒险小说，内容讲述爱德蒙·丹迪斯在继承下一任船长、准备结婚时，被四位妒忌他的朋友以叛国为由谎称他叛国而深陷囹圄长达十四年。在他被关押期间，一位神父授予他知识，并在临死前将基督山岛上的财宝遗赠给他。丹迪斯最终成功越狱，在海上被过往船只救起后，改名基督山伯爵，成功寻获神父所指的财宝。回到巴黎后，他花了10年时间报复了之前迫害他的朋友。
 - （美）沃尔特·翁（Walter J. Ong）《口语文化与书面文化》，北京大学出版社2008年版，页33。
 - 《三国志·程昱传》注引《世语》记载：“初，太祖乏食，昱略其本县，供三日粮，颇杂以人脯。”
 - 《三国志·先主传》注引《英雄记》载：“备军在广陵，饥饿困，吏士大小自相啖食，穷饿侵逼，欲还小沛，遂使吏请降布。”
 - 唐僖宗光启三年（887年），杨行密围广陵，“城中无食……饿死者太半。宜军掠人诣肆卖之，驱缚屠割如羊豕，讫无一声，积骸流血，满于坊市”；庄绰《鸡肋编》：“自靖康丙午岁，金狄乱华。六七年中，山东、京西、淮南等路，荆榛千里，斗米至数十千，且不可得。盗贼、官兵以致居民，更互相食。人肉之价，贱于犬豕。”
 - 现据宋人吴自牧《梦粱录》，宋代话本的“说话艺术”可大致分为四类：小说类、说经类、讲史类、合生类。
 - 夏志清《中国古典小说导论》，胡益民等译，安徽文艺出版社，1988年，页102—109。
 - 取材自夏志清《中国古典小说导论》，胡益民等译，安徽文艺出版社，1988年，页102—109。
 - “水浒”的“浒”即水边，“水浒”也是指水边。《诗经·王风·葛》：“绵绵葛，在河之浒……”。《诗经·大雅·绵》：“……古公父，来朝走马，率西水浒，至于岐下。这里的‘浒’、‘水浒’即水边的意思。
 - 郭英德《中国四大名著·〈水浒传〉与封建文化》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页90—91。
 - 在封建社会，地主阶级通过对土地的掌控，向农民榨取地租、并同时以放高利贷等高压手段的方式，从其他阶级牟取暴利。由于封建土地所有制的形式不尽相同，有的地主通过契约租赁、缴纳地租、雇用佃户等方式实现，但本质上是剥削与被剥削的关系，典型成了封建社会客观存在的一个阶级社会的本质。
 - 杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》。
 - 北宋朝廷腐败的另一个经典是：宋徽宗喜欢奇花名木，从南方弄来花石纲，在运送上京时过不了城门就拆城门；水运时过不了桥拱就拆桥洞，以确保巨石送到东京汴梁。运来之后，对送花石纲有功的“北宋六贼”之一的朱勣封节度使；参与运输的民工则一人一只金碗，运来的那块巨石，皇上封为侯爵（皇上底下是王爷，再来就是“公侯伯子男”），为一块死物巨石“封侯”，其荒唐腐败可见一斑。
 - 历史上的“宋江三十六人”与《水浒传》中的宋江义军差距很大，这个现象同《三国志》与《三国演义》在内容上，甚至是历史情节有所差距是同样的道理的。据《东都事略》、《三朝北盟会编》、《宋史》等文献记载，宋江三十六人于北宋宣和年间起义，活动于河北、山东、苏北一带，后为张叔夜逼降，改编成官军，参加了征讨方腊的战役。
 - 宋江起义的传说后来在南宋期间广泛流传于民间，这些传说通过说话艺术的呈示，再形成话本小说，其中就有南宋罗烨的《醉翁谈录》收录了《青面兽》、《花和尚》、《武行者》、《石头孙立》等的说话篇目；另外，南宋画家龚开撰有《宋江三十六人赞》；元初话本《大宋宣和遗事》中载有“水浒”故事；据说到了元末明初，才由施耐庵、罗贯中将相对粗糙的原始传说及早期作品进行整合、再创作。也因为有了他们的参与，才使这些民间作品汇集而成为一部第一版的《水浒传》。
 - 《水浒传》在明代多被题名为《忠义传》、《忠义水浒传》。李贽《忠义水浒传序》中称：“水浒之众，皆大力大贤有忠有义之人；杨定见《忠义水浒传全书小引》：“《水浒》而忠义也，忠义而《水浒》也”；《刻忠义水浒传缘起》：“若宋江等，其诸忠者乎，其诸义者乎！……不知者曰：此民之贼也，国之蠹也。噫！不然也。”
 - 四维八德，即指“礼义廉耻”和“忠孝仁爱信义和平”。四维源起《管子·牧民篇》：“……何谓四维？一曰礼、二曰义、三曰廉、四曰耻……”。宋代有“八德”：孝、悌、忠、信、礼、义、廉、耻，这其中再次恢复了管仲提出的“四维”，去掉了“仁”，增加了“孝”与“悌”，将家族道德置于首位。
 - 《韩非子·五蠹》云：“儒以文乱法，侠以武犯禁，而人主兼礼之，此天下所以乱也。”因此，韩非子认为：如果不消灭儒、侠以及工商之民等“五蠹”，就会有亡国灭朝之祸。
 - 司马迁从道德观上肯定了游侠的正义性，他说：“……今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。”司马迁从历史和现实的角度，阐释了产生游侠的社会原因：窃钩者诛，窃国者侯，侯之门仁义存，要以功见言信，侠客之义又曷可少哉！司马迁认为：由于人生难免有危急困厄之时，加以社会的不公正，不公平，因此，“侠客之义”是必不可少的。而且，他还认为：重然诺、重信义、不怕死的侠客，比起季次、原宪之类独善其身的隐士来，其社会功用和道德评价是不可同日而语的。这样的见解，影响了整个中华民族。
 - 这是《老子》第七十七章所言。我们引述《中国经济思想史》页212中所述，由于现实社会是“损不足以奉有余”，存在领主贵族对劳动人民的压榨，也存在新兴地主阶级与富商大贾的剥削，所以，老子企图以“天之道”警戒他们，使他们本着自己的利益以遵行天道。道家要求富者能够作到“常善救人，故无弃人；常善救物，则无弃物”。从均富和使人与物都能得到充分利用一点看来，老子的愿望是好的，但在考虑如何实现这一愿望时，却没有提出任何积极的纲领，而是向剥削者说教，妄想他们发善心，这又充分暴露了道家的在解决社会现实问题上的软弱无能。
 - 福建师范大学涂秀虹教授在研讨会上所论述的题目是《从〈鲁提辖拳打镇关西〉看金圣叹评改本的精致化文本》。
 - 期待视野是文学接受的发生阶段特有的一种读者心理状态，是读者的一种据以阅读文本的既成心理图式，一般取决于读者个人的内部因素，以及读者的世界观和人生观，同时读者的文艺与审美素养也会影响期待视野的构成，这其中，男女、

- 年龄和气质、文化传统以及社会氛围与民众的集体的价值观念、作者的文学功力、大众传播以及宣传机制也会左右了期待视野的生成。
33. 水陆道场：佛教的一个盛大的法会，也称悲济会，是中国佛教经忏法事中最隆重的一种。僧尼设坛诵经，礼佛拜忏，遍施饮食，以超度水陆一切亡灵，普济六道四生，故称。这种法事是由梁武帝的《六道慈忏》（《即梁皇忏》）和唐代密教冥道无遮大斋相结合发展起来的。
 34. 《水浒传》第三回：史大郎夜走华阴县·鲁提辖拳打镇关西。施耐庵在描写这个过程中不止写得细致，更夹杂了修辞极其夸张的想像。纵然从文学审美视角而言，这段形容是扣人心弦、艺术造诣极高的，特别是以油酱醋的咸酸辣相对于鼻子的嗅觉；采帛铺里头的红黑绉对应眼睛辨别颜色的功能；以各种乐器的声音夹杂在因太阳穴被拳打后的震荡脑袋所生发出来的杂音，可以看出施耐庵对恶势力的深恶痛绝，从施耐庵的创作心理层面考量，可说是做着在情感上长期受到压抑之后的一种发泄。
 35. 容与堂是明代万历年间（1573-1620）杭州著名书坊，以刻戏曲、小说闻名。现在所藏“容与堂”刻本《李卓吾先生批评忠义水浒传》，是存世百回本中时间最早且内容最为完整的“繁本”，研究价值极高。本书每一章回附插图两幅，共有插图二百四十幅。图画精致秀丽，观赏性极强，不仅在各类《水浒传》插图中独具特色，也反映了明代武林版画的风格特点，在中国古代版画史上具有重要影响。
 36. 汇评忠义水浒传，正文前70回以金圣叹改评本为底本，后50回以全传本为底本。批语包含了70回本金圣叹贯华堂第五才子书、王望如评论出像水浒传，100回本容与堂李贽（叶昼）评本、芥子园李贽评本，120回全传本李贽（袁无涯）评本，104回简本余象斗评本。金圣叹批语以青色标识、李贽各本批语以蓝色标识、王望如、余象斗等批语以紫色标识。批语汇评参考陈曦钟等《水浒传汇评本》等书。
 37. 取材自上海电视大学鲍鹏山教授在《百家讲坛：新说水浒37，鲁智深系列：拳打镇关西》的讲演概述。
 38. 《论语·阳货第十七》子曰：“鄙夫！可与事君也与哉？其未得之也，患得之；既得之，患失之。苟患失之，无所不至矣。”
 39. 李贽（1527—1602），号卓吾，别号温陵居士，福建晋江（今泉州）人，是明代著名的思想家、史学家、文学家。生著述颇丰，主要有《焚书》6卷、《续焚书》5卷等，《李卓吾先生批评忠义水浒传》一百卷，元施耐庵集撰；罗贯中纂修；李贽评，明万历年杭州容与堂刻本。容与堂本《李卓吾先生批评忠义水浒传》的评点，不仅本身具有很高的理论和批评价值，而且评点者对《水浒传》的阐释在后来的《水浒传》接受中产生了极大的影响，尤其是对金圣叹的评点影响最大。虽然容与堂本《水浒传》并非一百回本的祖本，但它现存最早也最完整，文献价值最高。因此，现今出版的百回本《水浒传》，几乎均以之为底本。
 40. 武松总想凭借自己的本领可能受到统治阶级的赏识，可以出人头地，“博得个封妻荫子”。因此，就容易被小恩小惠所笼络。武松到了孟州牢城，被施恩的“施恩”所感动，被他利用，替他醉打另一地霸蒋门神，“重霸快活林”。
 41. 李逵说出“大皇帝”，“小皇帝”，“你的皇帝姓宋，我的哥哥也姓宋”之类疯话，被宋江、戴宗斥为胡言乱语，引起读者的哄笑。李逵用指头把卖唱的女孩点倒了，受到戴宗的责备，他说：“‘不曾见这般鸟女子，恁地娇嫩！你便在我脸上打一百拳也不妨。’宋江等众人都笑起来。”41回李逵说了要“杀到东京，夺了鸟位，在那里快活，却不好！不强似这个鸟水泊里”的豪言壮语之后，被戴宗痛斥一顿，而且说再胡说要割他的脑袋“以警后人”。李逵说：“‘噯也！若割了我这颗头，几时再长的一个出来？’”又引起好汉们大笑。
 42. 郑振铎《郑振铎古典文学论文集》，人民文学出版社1984年版，页410。
 43. 有感自李白诗《书怀赠江夏韦太守良宰》名句：清水出芙蓉，天然去雕饰。
 44. 齐裕《水浒传研究中的一个悖论》，《齐鲁学刊》，2010年6期。
 45. 郭英德《中国四大名著》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页98。
 46. 郭英德《中国四大名著·〈水浒传〉与封建文化》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页96。
 47. 郭英德《中国四大名著·〈水浒传〉与封建文化》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页98。
 48. 在封建社会，地主阶级统治其他阶级的根本即为封建土地所有制。地主阶级通过掌握土地这一生产资料，对使用土地的农民通过榨取地租、放高利贷等手段剥削其他阶级。同时封建土地所有制的形式也不尽相同，有通过契约租赁、缴纳地租、雇用佃户等方式实现，但其本质依然是一种剥削与被剥削的关系，不会改变封建社会作为一个阶级社会的本质。
 49. 这一节取材自《历史研究·〈从农民地主的构成观察中国古代社会形态〉》，作者：冯尔康，南开大学历史系教授，2000年第2期，页14—16。
 50. 耕读传说：“耕”为生存之本，“读”是迁升之路，是中国传统农业社会的生存形态，中国农家子弟长期通过读书改变自己的命运。耕读生活则是文人在官场失意后的一种理想，它起源于隐逸，是儒家“退则独善其身”和道家“复归返自然”的人格特质，在中国文化中有着高尚、超脱以及知识阶层陶情冶性的寄托。特别是以老子、庄子为代表的道家思想，在崇尚自然、追求虚静、逃避现实和向往原始自然状态的生活上带有浓厚的浪漫色彩。在农民阶层或其他劳动阶层，期望后代儿孙能够继续“读书人仕，光宗耀祖”更成了普世价值。“读可荣身，耕可致富”成为他们宗族的传统，世代相袭。耕读生活或受到“厚本抑末”思想的影响，当士子在官场对朝廷腐败、官场黑暗不满，宁可仿效屈原“众人皆浊吾独清，众人皆醉吾独醒”的情怀，继而避风尘，脱民俗，遨游名山大川，以情寄山水。有些更藏身于山林过着隐居生活。由于工商业者由于地位低下，心高气傲的士子们无法屈身迎合，便躬耕畎亩阡陌之间，过着逍遥自在、与世无争的农耕生活。
 51. “亚细亚生产方式”最早是马克思在1859年为其政治经济学批判序言中，对其唯物史观进行概括时提出的。马克思明确指出，在他之前的人类社会，经历了亚细亚的、古代的、封建的、资本主义的四种社会形态。现在一般认为，劳动密集型、效率偏低的传统农业，是亚细亚生产方式的代表。
 52. 张岱年、方克立《中国文化概论·第十五章：中国文化的类型和特点》（修订版），出版：北京师范大学，2008年8月第14版，页272—276。
 53. 郭英德《中国四大名著·〈水浒传〉与政治文化》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页99—100。
 54. 《水浒传》第五十九回。
 55. 郭英德《中国四大名著》讲演录，广西师范大学出版社，2007年9月二版，页84—85。

本文作者是北师大暨新跃大系联办硕士课程研究生。

莫言小说语言初探

王文振

本文,笔者从分析莫言小说语言的特点和艺术高度,来管窥莫言小说的艺术水准和艺术含量。应该说,小说语言的含金量,是评判一个作家创作能力的重要依据,也是确定其文学地位的重要因素。

有评论者指出,莫言是中国当代作家中最具有语言革新意识、最擅长语言实验的代表人物之一。¹也有论者指出,莫言擅长打破语言惯性,能用直觉思维的方式解放语言,用丰沛的想象力编织精彩斑斓的语言世界,形成独特的审美感知特色。²莫言也曾这样描述自己的写作状态:“某种语言在脑子里盘旋久了,就有一种蓄势待发的力量,一旦写起来就会有一种冲击力,我是说写作时,常常感到自己都控制不住,不是我刻意要寻找某种语言,而是某种叙述腔调一经确定并有东西要讲时,小说语言就会自己蹦跳出来,自言自语,自我狂欢,根本用不着多思考该怎么说,怎么写。”³这种写作方式,很像诗人灵感乍现的感觉,所以人们都说莫言是个有诗人气质的小说家,这或许也跟他天才式的写作状态有关。语言的自动形成是让人羡慕的能力,当然这种能力也有很大的风险性,因为语言选择不节制,是小说创作的大忌。莫言的有些作品,如《红蝗》、《欢乐》等中篇小说,包括长篇小说《丰乳肥臀》,都曾因为语言缺少艺术筛选,而被很多评论家诟病。庆幸的是,莫言基本上还是没有放任自己的能力,没有沉浸在“狂欢式”的语言里自我陶醉,他最终让自己的小说语言走向了艺术的殿堂。

首先,营造了充满柔性渗透力和刚性冲击力的纯语言环境。进入这种纯粹的语言环境,就如置身于和瀑布相连的温泉一样,我们一边可以感受泉水的人性柔,一边又可以感受瀑布野性的力。

当然,之所以都有“力”,那是因为其语言都能准确地展现人物清晰的性格。如长篇小说《檀香刑》中孙媚娘在广场上,在众人的注目下荡秋千的内心高歌:

“俺感到飘飘欲仙,鸟儿的翅膀变成了俺的双臂,羽毛长满了俺的胸膛。俺把秋千荡到了最高点,身体随着秋千悠荡,心里汹涌着大海里的潮水。一会儿涨上来,一会儿落下去。浪头追着浪头,水花追着水花。大鱼追着小鱼,小鱼追着小虾。哗哗哗哗哗……高啊高啊高啊,实在是高,再高一点,再高一点……俺的身体仰起来了,俺的脸碰到了飞翔着来看热闹的小燕子的嫩黄的肚皮了,俺的脸碰到了风编雨织的柔软无比的肚子上,荡到高处时,俺探头从那颗最大的老杏树的梢头上咬下了一枝杏花,周围一片喝彩……真恣悠啊,真舒坦啊,得了道啦,成了仙啦……”

——《檀香刑》,作家出版社2001年3月版,25页。

孙媚娘在秋千上荡上荡下,一边感受这干爹钱丁的爱恋,一边享受着内心的得意。这种得意,这种骄傲,完全超越了伦理道德的界限,在她心中,似乎天地都跟着她一起上下,她内心的欢喜已经忽略了所有人的存在,只在尽情的荡漾中。读者也可以从这充满柔性渗透力的语言中,切切实实地感受到人物的内心,她的喜悦,她的悠扬!

至于极具冲击力的语言,更几乎是莫言小说的一种标志。著名的例子如《红高粱》里“我奶奶”的临终独白:

“天哪!天……天赐我情人,天赐我儿子,天赐我财富,天赐我三十年红高粱般充实的生活。天,你既然给了我,就不要再收回,你宽恕了我吧,你放了我吧!天,你以为我有罪吗?你以为我跟一个麻风病人同枕交颈,生出一窝癞皮烂肉的魔鬼,使这个世界污秽不堪是对还是错?天,什么叫贞洁?什么叫正道?什么是善良?什么是邪恶?你一直没有告诉我,我只是按着我自己的想法去办,我爱幸福,我爱力量,我爱美,我的身体是我的,我为自己做主,我不怕罪,不怕罚,我不怕进你的十八层地狱。我该做的都做了,该干的都干了,我什么都不怕。但是我不想死,我要活,我要多看几眼这个世界,我的天哪……”

——《红高粱》,南海出版公司2000年8月版,69页。

这一段极具震撼力的呼喊，让人很容易想到关汉卿杂剧里“窦娥式”的独白，也容易想到莎士比亚戏剧里“哈姆雷特式”的独白，只是“我奶奶”对老天的诅咒和乞求，交织着灵魂的反思以及寻求自由的自我在现实准则下的痛苦挣扎。这样的长篇呐喊的腔调，对“我奶奶”人物形象的刻画确实达到了“可感可知”、“入木三分”的程度。

同时，莫言小说语言并不缺乏小说语言最重要的“造象功能”，相反，它能够营造出立体而形态各异的画面，能够把读者拉到一个个具体而奇异的场景中。其中不乏具有撼人心魄的场面：

“有脱离了马身蹦跳的马腿，有头上插着刀子的马驹，有赤身裸体、两腿间垂着巨大的马X的男人，有遍地滚动、像生蛋母鸡一样咯咯叫着的人头，还有几条生着纤细的小腿在她面前的胡麻杆上跳来跳去的小鱼儿。最让他吃惊的是：她认为早已死去的司令竟慢慢地爬起来，用膝盖行着走，找到那块从他肩上削下来的皮肉，伸展开，贴到伤口上。但那皮肉很快地从伤口上跳下来，往草丛里钻。他逮住它，往地上摔了几下，把它摔死，然后，从身上撕下一块破布，紧紧地裹住它。”

——《丰乳肥臀》，作家出版社1996年1月版，41页。

“八颗质量一等的日本手榴弹几乎同时爆炸，巨大的气浪挟带着黑豆般的弹片四处飞溅，起码有十几条狗被炸碎，起码有二十几条狗受了伤。狗血、狗肉，飞扬到河道上空，冰雹般打到河水里。墨水河里嗜血成性的白鳝鱼群集起来，吱吱地叫着，争夺着狗肉和狗血，受了伤的狗一起哭叫，令人心悸。没受伤的狗，八散逃窜，有的沿着河道狂奔，有的跳进墨水河，挣命般的往河对岸游去。”

——《红高粱·狗道》，南海出版公司2000年8月版，205页。

毫无疑问，这样的语言当然有明显的夸张成分，其真实性也打了折扣，但给读者最深的印象还是那种“刺激性”，这是文学作品四平八稳的常规语言难以到达的效果，这种有悖常理的语言往往容易勾起人的好奇心。就如评论家雷达在评《红高粱》的历史题材时曾感叹：“它的奇异魅惑在于，我们被作者拉进历史的腹心，置身于一个把视、听、触、嗅、味打通了的生气四溢的独特世界，理性的神经仿佛突然钝化，大口呼吸着高粱地里弥漫的腥甜气息，产生一种难以言说的神秘体验和融身历史的‘浑一’状态，于是，我

们再也不能像惯常喜欢使用‘形容’，说是观赏了一幅多么壮美的历史画卷云云，而只能说是置身于一种有呼吸有灵性的历史之中了。”⁴

所以莫言小说的价值，首先是体现在艺术本身的价值上，而不是如一些评论者所强调的“社会改良”功能和对现实的强烈介入。如有的评论者就说：“莫言独白式的语言更多地是在宣泄一种愤怒的情绪，一种卑微者被摆布、被掌控的不甘与抗辩，一种对于社会改良的‘良史之忧’，中间隐藏着对现实的无法舍弃和对未来的模糊信念。”⁵这种完全把客观文本和写作主体的思想杂糅的研究方式，似乎太过牵强，而且这种过于拔高的社会性强调，很容易忽视作品本身的文学性高度。当然，这种现实性和文学性难以避免又容易出现错位的矛盾，是文学批评中常出现的问题。

其次，莫言小说语言的浓厚而形态万千的口语化色彩，以及同时具备的强烈的节奏感，使得莫言小说对读者有一种更强的吸引力。而这种“吸引力”已经超越了一开始的“陌生化”效应，也就是它不是以初级的新颖来吸引读者的眼球。若只论语言的“新颖”和“陌生化”，早就有不少先锋作家走在莫言之前，也比莫言走得更远，甚至有些作家几乎走进了“死胡同”。而莫言的不同在于，他具备很多寻根文学的作家不具备的“先锋气质”——在技巧和题材上有持续创新的才华和能力，他又具备很多先锋文学的作家不具备的“寻根气质”——对传统价值的扣问和当下精神的反思。如：“那位监理官抬手就扇了小青年一个耳光，他打得那样利索，那样平静。脸上毫无表情，这位监理官。”（《天堂蒜薹之歌》）最后一句口语化的强调，显然起到进一步渲染情绪的作用。又如：“奇怪奇怪真奇怪，仙姑嫁了个丑八怪，眼睛瞎，鼻子歪。腋下挟根木头拐……”（《鱼市》）另外，“布谷鸟飞来又飞走。槐花盛开又凋落。麦子熟了。西瓜长得比蒋大志的脑袋还要大了。天气热了。有一天，呼喇喇一个闪，喀隆隆一个雷，第一场雷雨下来了。”（《天才》）。以及“就像情人约会一样，她站在了他的面前，中间隔了一道泪珠滚滚的玻璃。她对着他微笑。她的腮上有两道深深的、由酒窝演变成成的皱纹。隔着玻璃他就嗅到了她嘴巴里那股酸溜溜的寡妇气味。”（《丰乳肥臀》。）这样的例子不胜枚举，莫言在其不竭的创作力下，给文坛呈上一部又一部不断凸显个性化语言的小说，直至构建出了一

种让人熟悉的“莫言文学现象”，打造出了莫言小说极强的可读性和耐读性。这在中国当代文坛是极为少见的，试问当今有几个小说家的小说让人读过一遍以后，除了有回味的空间外，还有再读一遍的冲动。如《红高粱》、《生死疲劳》、《蛙》等作品。尤其《生死疲劳》中，有太多的地方俚语和俗语。

至于莫言小说语言强烈的节奏感，则主要体现在很多作品中出现的大量排比句、叠句及复踏的句式，它们共同为莫言的小说营造出动态的、流动的、可视的、延展的画面：

“我看到父亲的腮帮子可怕地扭动着，父亲的嘴巴扭的很歪，紧接着我便脱离地面飞行了。湛蓝的天空，破絮般的残云，水银般的光线。黄色的土地，翻转的房屋，倾斜的人群。我在空中翻了一个筋斗，呱唧一声摔在地上。我啃了一嘴泥沙。趴在地上，我的耳朵里翻滚着沉雷般的声响。那是父亲的大脚踢中我的屁股瓣时发出的声音。”

——《罪过》，《莫言文集·卷5》，作家出版社，1996年2版，18页。

“眼前的树林和山峰突然彤红耀眼，奶奶蜂窝着一个血胸从很高的地方，从天上，从白云里，缓缓地跌下来，落在了他伸出的手臂上。奶奶的血流光了，身体轻软，如同一只美丽的红色大蝴蝶。他托着她向前走，柔软的高粱林闪开一条路，路光上射，天光下射，天地合为一体。他站在墨水河高高的大堤上，堤上黄草百花，河里的水鲜红如血，凝滞如油，油光似鉴，映着蓝天与白云、鸽子与苍鹰。”

——《野人》，《莫言文集·卷1》，作家出版社，1996年2版，346页。

第三，当今整个华语文坛，很多作家叙事能力有余，而虚构后劲不足的现象普遍。所谓虚构能力，当然首先体现在故事情节本身的构建和人物形象的刻画上。莫言天才般的讲故事的能力和不懈的创作力，早已是文坛共识，无需本文赘言。就语言层面来讲，虚构能力，一方面体现在多种修辞手法的运用。另一方面是平静语言之下展现的整体力度。

就修辞手法而言，一是将旧形式和新内容结合起来构成另一种格调和意趣的仿拟手法。如：

“它的小眼睛星星一样闪烁着，在它的身后，几十匹黑色的老鼠列成半圆的队形，鼠视眈眈，随时准备冲锋陷阵。”（虎视眈眈）

——《丰乳肥臀》

“轻伤不下藤蔓。”（轻伤不下火线）

——《野人》

“车上男人已经把头靠在那个全老徐娘的怀里。”（半老徐娘）

——《欢乐》

“余大牙的身体静止了两眨眼的功夫。”（一眨眼的功夫）

——《红高粱》

“因为，这个具有一部分俄罗斯血统的杂交二代一定会称为掌上钻石。”（掌上明珠）

——《笼中叙事》

二是偏离常规的陌生化手法，使得语言更具新意。如：

“林中散发着腐败的树叶味道，有叮咚的水声在腐叶下，像弹琴一样。”

——《丰乳肥臀》

“桥上的汽车浓烟滚滚，在哗哗啪啪的火焰里，大米像冰雹一样满河飞动。”

——《红高粱》

“他悲哀地看着我们，咬了一口岩浆，吐出一口地幔，扔掉一块啃完的地壳。”

——《天才》

“女人更彻底，据她们回忆道：自从闻了从吕家祠堂里飘出来的味道后，她们都没例假了，而且一见男人的影子就想上吊。”（大金牙生产“骡子”牌避孕药的工厂开工后的描写。）

——《你的行为使我们恐惧》

至于平静语言下展现的整体力度，那就难以用一两个句子作为例子，而是一整部文本所具备的语言底蕴，是如元曲一样“一韵到底的语言气势”。⁶如《透明的红萝卜》的纯透，《红高粱》的炽热，《檀香刑》的沉郁，《蛙》的稳重，莫言的过人之处，在于不同的作品中，都有特色鲜明的语言风格一以贯之，虽然有些作品的语言风格难免雷同或相似，但是莫言在不同作品中需要运用的语言意识的转变还是明显的。卡尔维诺曾说：“世代代的文学中可以说都存在着这样两种相互对立的倾向；一种倾向要把语言变成没有重量的东西，像云彩一样漂浮于各种东西之上，或者说像细微的尘埃，像磁场中向外辐射的磁力线；另一种倾向则要赋予语言以重量和厚度，使之与各种事物、物体或感觉一样具体。”⁷莫言的语言显然很像“磁力线”，它更多的时候“像云彩一样漂浮”，但这漂浮之下是沉重的思考和沉重的生活，只是莫言更多的时候选择轻松的方式来表现，这是很多评论家在批评莫言时所忽略的，他们很多时候只关注莫言小说语言外在纷繁缭乱的能指，而没有深入注意其语言的整体所指。

其实莫言的创作观,正是卡尔维诺所赞赏的,因为“文学是一种生存功能,是寻求轻松,是对生活重负的一种反作用力。”⁸

所以,莫言的很多小说,在剥离了表面轻松的语言之后,往往呈现在读者面前的是真实而赤裸的现实,甚至是人性的灵魂。正因为莫言的文体语言有这种功能,我们才说莫言小说语言具有一种内在的喷发性的力量。而不是如某些评论者说的,他直接用语言的皮鞭殴打现存秩序,⁹他的语言本身没有也不重视这样的重量和厚度。

有人会问,莫言小说的语言为什么经常具有直达人心的感染力,这种感染力包括语言的冲击力、震撼力和灵动的活力。其实,这种语言风格的建立,和作者本身的强大自信分不开,莫言有对自己所选择的语言的固执而持久的坚持。虽然故事全是虚构的,而作者却能用想象力编织成一张无所不包的“真实的网”。在这张“巨网”之下,一切都能以假乱真,小说的情节、场景、人物,甚至故事中出现的故事(所谓故事套故事)、传闻皆有不可置疑的真实性。尤其是小说中出现的各种人物,作者经常利用各种人物转换叙述视角,或者让人物“拟真性在场”来强化真实性。比如《我们的七叔》中王老五对七叔故事的转述,《你的行为让我们恐惧》中朋友对“你”的经历的转述,《四十一炮》中罗小通对大和尚故事的转述,《酒国》中作家李一斗与莫言的通信,《蛙》中蝌蚪与日本作家的通信,《丰乳肥臀》中上官鲁氏对司马家发家史的转述等等。作者不止本人具备强大的自信,也让小说中的转述人具有这样的自信。于是,小说情节的推进和内在逻辑的联系,叙述者都毫不怀疑,那么语言自然可以自由发挥,天马行空,唯我独尊。较起一般作家绞尽脑汁地铺设情节,那么语言不可避免的会进入生硬和苍白,和莫言的写作境界(也可以说是“取巧式”写作)完全不一样。

莫言是一个善于临场发挥的作家,他在构思好了小说的故事以及铺设好了情节线索之后,在真正动笔写作的时候,时常难以控制心中的情感,甚至时常会突发奇想,然后让这种激情从笔端喷涌而出。也因为此,莫言小说情节过多的枝蔓、结构的紧凑度差以及叙述感觉的缺乏节制都曾为批评界批评的焦点,《丰乳肥臀》被诟病的问题就包括了故事枝叉横生和语言的铺张浪费。但最终,莫言还是注重语言的休整和克制,以至于到《檀香刑》、《生死疲劳》、《蛙》等作品的时

候,在语言上几乎到达了炉火纯青的地步,且让这种激情中不乏克制的语言成为莫言小说特有的“标识”。

我们可以说,莫言的写作状态,是不少优秀作家都具备的,但是莫言的语言风格是无法复制的。他一方面总是用与“炮孩儿”相似的叙述人或转述人,叙写滔滔不绝的演讲般的或如戏剧独白一样的语言洪流,同时在这些洪流中插入民间传说、民间歌谣、梦境描写和奇闻轶事,而且很多都带有戏谑幽默的色彩。另一方面,又如巴赫金在谈到拉伯雷小说时所认为:人的肉体感性欲望在文明的压抑与禁忌里重新竖立起自己的正面形象,强调生命的创造性和开放新,以此与高尚的中心文化抗衡,向社会文明的伦理规范所造成的压抑挑战,从而张扬卑贱化的审美原则,以卑微生命的积极力量诅咒一切妨碍生命力的僵化保守力量。与此相关的话语形式就是狂欢节的说笑艺术和公共广场的俗语和不入流的粗鄙语言。

¹⁰他创造了一种独一无二的语言,并且在此之上,又创造了一种独一无二的叙说方式,这才是莫言非常特别之处,这种作品本身所具备的魅力,或许也是他能问鼎诺贝尔文学奖的主要原因。

对于文学研究者而言,就莫言小说的语言,还有很多值得挖掘的地方。比如语言腔调、语言浓度,外来语言资源的借用,言说方式中所体现出来的幽默诙谐和坚韧凝重等等。本文只对莫言小说语言的整体风格做初步探究,以体会莫言之所以成为中国本土第一个诺贝尔文学奖得主的真正理由之一。

注释:

1. 付艳霞.莫言的小说世界.中国文史出版社,2012.18页。
2. 莫言.《奇死》后的信笔涂鸦.见杨森.贺立华编.莫言研究资料.济南:山东大学出版,1992.409页。
3. 石一龙.莫言.故乡.梦幻.传说.现实——著名作家莫言访谈录.见莫言.小说的气味.沈阳:春风文艺出版社,2003.155~158页。
4. 雷达.历史的灵魂与灵魂的历史.昆仑,1987(1)。
5. 付艳霞.莫言的小说世界.中国文史出版社,2012.43页。
6. 莫言、王尧.从《红高粱》到《檀香刑》.当代作家评论,2002(1)。
7. 卡尔维诺.美国讲稿.卡尔维诺文集.南京:译林出版社,2003.330页。
8. 卡尔维诺.美国讲稿.卡尔维诺文集.南京:译林出版社,2003.343页。
9. 付艳霞.莫言的小说世界.中国文史出版社,2012.43页。
10. 参见巴赫金.拉伯雷研究.李兆林、夏忠宪等译.石家庄:河北教育出版社.1998.427~430页。

雅俗交融论

《聊斋志异》与《聊斋俚曲》

陈丽湘

一直以来，学界总是把《聊斋志异》归入雅文学范畴，又把《聊斋俚曲》定位为俗文学。这两部作品的作者都是蒲松龄。蒲松龄在创作这两部作品的动机明显不同，而创作过程中所花费的心血和精力的差距也很大。《聊斋志异》全书以典雅的文言文书写，是蒲松龄穷一生心血锤炼而成的精品，属呕心沥血之作。它耗费了蒲松龄一生中最旺盛的数十年宝贵的光阴，目的是抒发孤愤、劝惩、精神慰藉等。蒲松龄晚年大量创作《聊斋俚曲》，主要是为了娱乐东家毕老太太，重点在于劝世，通过一系列的家庭故事，婆媳关系、兄弟友爱等世俗生活中的事件，传达伦理道德，且以当时流行民间的小调演唱，适合市井小民，村夫市媪欣赏，所以采取通俗的俚曲小调的表现形式。

对于蒲松龄的这两部作品，本人认为不能一刀切地划分为“雅文学”与“俗文学”，而是两者都各自具有雅俗交融的特色。本文仅就《聊斋志异》在雅文学的范畴中，提出其雅中含俗的特色；在《聊斋俚曲》的大俗中指出其中具有典雅的部分，据此证明这两部文学作品皆具有雅俗交融的特色。

第一节

蒲松龄融合雅俗文学的艺术实践

蒲松龄是中国文学史上极少数横跨雅俗两大文学领域而有建树的作家。在《聊斋》小说与俚曲的创作中，蒲松龄是以截然不同的双重身份去进行写作的。

对于《聊斋志异》小说，蒲松龄是抱着极大的热诚，把写《聊斋》小说当成一项伟大的写史工程去进行，虽然没有史官的身份，但极力模仿《史记》的方式为鬼狐立传。这是继承当时社会文化的传统精神：士人在现实中无法实现立功立

德的生命价值的时候，便退而著书，使其思想意志垂见于后世，成为思想、学术的传薪者。因此，蒲松龄刻意以文言书写，引经据典，字斟句酌，全然以典雅的文学形式展现于世人面前，并借此以炫才。

另一方面，蒲松龄生活于山东淄川，当时民歌小调极为盛行。蒲松龄自小耳濡目染，深受影响，特别喜爱。但年轻时为了争取功名，专心苦攻八股文，作诗已属消闲的活动，俚俗的俚曲就更是不能触碰，以免影响仕途的进取。但是，从宝应县呆了一年回到家乡后，由于对歌妓顾青霞的眷恋，不久便以游戏之笔写下了第一篇俚曲《琴瑟乐》。此后，由于生活的窘困，为了尽力考取功名，便几乎中断了俗文学俚曲的创作。到了晚年，仕途无望，又因坐馆的毕家太夫人喜爱听曲，府中买了一个十五岁的盲女，善唱俚曲，为老夫人解闷。于是，在题材缺乏的需求下，蒲松龄便以最朴实、通俗的山东方言，大量写作俚曲。这些俚曲的内容以家庭间的孝道问题，婆媳、妯娌间的相处问题为主，主题着重在劝世。这些俚曲一共十五种，其中份量最重的是改编自《聊斋志异》小说的七篇故事，但重点突出家庭问题，削弱鬼狐的描写。俚曲的语言文字鄙俚纯朴，但又不乏幽默谐趣，成为当时俗文学的杰出代表作。

造成蒲松龄自由游走于雅俗之间的因素主要有以下几点：时代的因素、地域和家庭的因素、以及他自身的经历、知识修养与生活趣味。

一、时代因素

随着文学的发展，小说和戏曲在明清时代已经渐趋成熟，雅文学和俗文学正处于交替阶段，文士们已经接受俗文学，并且进行创作。

这个时期，白话小说的创作也达到高潮，“四大奇书”：《金瓶梅》、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》已经产生；短篇的白话小说：

冯梦龙的《三言》、凌蒙初的《二拍》也在这个时期诞生。

明末时期，传奇的创作已经非常盛行，名人才子竞相以传奇扬名，当时作品近七百种之多，其中以汤显祖的《牡丹亭》最为杰出。这个时期的传奇在思想内容上除了歌颂坚贞不移的男女爱情外，也对社会的黑暗和统治阶级的残暴和丑陋进行揭露和批判。

在清初的正统文人中，以吴伟业和尤侗为代表，他们以创作古文诗词的方式创作戏曲，借戏曲抒发对故国之思，身世之感，凸显上层社会文人的渊博学识和深厚的文学造诣，并传承了科场不第，发奋著书的文化传统。

尤侗(1618—1704)比蒲松龄年长二十二岁，诗文皆长，在当时文坛上，名噪一时。然而，尤侗蹭蹬科场数十年，郁郁不得志，情况与蒲松龄极为相似。他写的传奇《钧天乐》，内容揭露科举弊端，博学多才者名落孙山而无能者却以金钱贿赂得官，主人公因落榜忧郁而终，在天界赴考得了优等。这情节与《聊斋》中的《叶生》极其相似，不能排除对蒲松龄写作《聊斋》的影响。

此外，洪昇与孔尚任都是与蒲松龄同时期的人，也都在文学上有所建树。洪昇出身书香门第，生活优裕，具有深厚的文学修养，但仕途坎坷，又为父母所弃，奔告无门，兼个性孤傲，不低颜奉事权贵，因此生活淹蹇，漂泊无依，这遭遇也与蒲松龄近似。洪昇在穷困的境况下，历经十余年而创作了著名的传奇《长生殿》，流传至今。

孔尚任贵为孔子后裔，但在多次乡试中屡试屡败，困于场屋。后来在康熙南巡山东曲阜致祭孔子时，被推荐在御前讲经，被任命为国子监博士，为诸生讲经，此后，又晋升户部主事。虽然官衔不低，但两袖清风，生活并不如意。孔尚任在这样的环境下，历经二十年，完成了传奇名著《桃花扇》。清初这些传奇名家的经历基本都与蒲松龄的遭遇相似，彼此之间互相影响也是很有可能的。《聊斋志异》小说的创作除了蒲松龄自身的因素外，也是在这时代洪流中的必然产物。

明朝末年，来自市井里巷，乡村僻野的民间歌谣也盛行起来。当时无论东南西北，男女老幼，人人脱口能唱，曲调众多，充满浓浓的生活气息，成为明代一绝。实际上，明清是中国俗文学史上发展得最辉煌繁荣的时期，民歌的数量惊人，学者郑振铎曾收集清代各地单刊歌曲一万二千余种。¹这些民歌不分男女老少，不论城乡贵贱，人人喜闻乐见，众口传诵，曲调动听，曲谱众多，被视为文坛一绝。

这股民歌的创作风气在明清时代非常盛行，虽然属于俗文学，却是最真实地反映民间的生活，其中包含大量词采隽永的优秀作品。许多文人也跃跃欲试，乐此不疲。在这样的时代背景下，蒲松龄对创造俚曲的兴趣是无可质疑的。

二、地域与家庭因素

在清代，山东是一个商业发达的商贾汇集中心，蒲松龄的父亲便是一介儒商。自明朝开始，山东的工商业就很发达：蚕丝业、盐业、煤矿、铸铁业、瓷器、棉花、地毯……等各种各样商品包罗万有，商贾南来北往，熙熙攘攘，云集在此做买卖，盛况空前。这种繁荣景象，在《聊斋志异》作品中数量很多，将近七十篇。其中如《鸩鸟》中形容周村的买卖景象：“周村为商贾所集，趁墟者车马辐辏。”《任秀》中形容临清的盐商：“时盐航舫集，帆樯如林。”²当时山东来往的商贾小贩来自中国各地，甚至远至国外，《聊斋》中计有两篇的内容写的是暹罗（《狮子》）和荷兰（《红毛毡》）的事物。

正是由于商业的发达，人流往来频密，带动了资讯的交流，也为蒲松龄的写作提供了大量的素材。因此，他在《聊斋自志》中才这么说：“才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益夥。……”这地域因素不但给蒲松龄提供了写作的资源，同时，来往的人种杂沓，雅俗兼具，给蒲松龄接触各式各样不同身份，不同性格人物的机会，提供了他描绘不同人物形象的模型；也在耳濡目染中，掌握了普通民众的语言特色，形成了他在语言艺术上的杰出成就。再之，人们在商业的流动中，也为文化的交流提供了有利的条件，因此，无论高雅的文学作品，或是低俗的民歌小调，蒲松龄都有机会大量的收集，形成他自由跨越雅俗文学的因素之一。

蒲松龄的父亲是个儒商，眼界开阔，思想开放，对子女的思想启蒙起着很大的影响。父亲“博洽淹贯”的学识³，经商的技巧，周贫救苦的博大精神以及对佛教的虔诚敬仰，都给予蒲松龄深刻的影响。

蒲松龄小时候学习极用功，家中买不起灯火，便到庙里攻读，在摇曳不定的烛光下，常常通宵达旦，苦读不辍。在庙里阴森恐怖的环境里，鬼神塑像的狰狞面目，深印在蒲松龄的脑海里，为他后来写作《聊斋》小说中鬼怪恶魔等形象提供了许多想象的空间。

蒲松龄在《刘孺人行实》中披露，他的大嫂性格凶悍不讲理，造成蒲槃最终给子女们分家。在分配极不公平的情况下，蒲松龄生活更窘困了。在严峻的生活压力下，希望通过考取功名以改变命运的愿望更为强烈，所以，蒲松龄不得不对枯燥乏味的科考时文下尽苦功，丰富了他对古文经典的积累，他渊博的古文知识，造就了他在雅文学创作上的得心应手，随心所欲引用经典而无不精妙非凡。

也许正是由于大嫂的凶悍，在蒲松龄心中烙下深刻的印象，为他后来写作《聊斋》小说和俚曲提供了生动的悍妇典型。在《聊斋》中大量的妒妇、泼妇、悍妇，都闪现着他大嫂的身影。如：“《江城》中的江城、《珊瑚》中的臧姑……”

纵上所述，时代与家庭环境对蒲松龄无论在雅文学或俗文学的写作上，都起到了一定的积极推动作用。

三、蒲松龄自身的爱好和天赋

蒲松龄自小才华出众，读过的书籍过目不忘，深得父亲的喜爱。十九岁参加县府道考试，以三个第一考中了秀才。蒲松龄具有非凡的文学天赋，这从他初次参加县府道考试中便展现出来。当时考官发出的题目是《蚤起》，引自《孟子·离娄下》，按照制艺文的要求，考生必须应题阐发书义，发挥孟子对本篇主旨“人之所以求富贵利达者，其妻妾不羞也，而不相弃也，几希矣！”的意思，但是蒲松龄却以八股文写成了一篇记述体文章，并细致地描绘了妻妾欲跟踪窥视丈夫行踪的心理动态，把妻妾的对话和行动描绘得栩栩如生，把传奇小说的笔法给用上了。这样的写法，在当时的考试制度下是不合规格的，也缺乏代圣人立言的庄重性。然而，蒲松龄正巧碰上了一个认真“奖进士子，拳拳如恐不尽……爱才如命”⁴的学使，大诗人施润章。施润章不但录取了他的这篇文章，让他名列前茅，还给予极高的评价和赞扬：“空中闻异香，下笔如有神。……观书如月，运笔如风。”蒲松龄的文学天赋，便于此初次崭露头角。不幸的是，蒲松龄第一次在县府道三试中即连得三甲，却也是他这一生中的最后一次荣耀。此后，淹蹇场屋，郁郁终生。

功名上的失意，却使蒲松龄得以发挥他文学上的优势，成就了他屹立于中国文学史上的辉煌地位。

蒲松龄早期的诗歌受屈原、李贺的影响，古文受庄子、司马迁的影响，形成他浪漫的写作风格。他在《聊斋自志》中即自己表示：“披萝带荔，

三闾氏感而为骚，牛鬼蛇神，长爪郎吟而成癖。”⁵这正是他表达有意追随屈原、李贺的浪漫写作道路。此外，庄子、嵇康、干宝、苏轼都是他学习的对象。

蒲松龄吸取了前代文学家的精华，在雅文学上的造诣经已不凡，用文言文创作《聊斋志异》更是得心应手；而在穷困的生活中，他终日与村民市媪，农夫走卒共生活，同呼吸，对他们的语言特色，思想性格，喜怒哀乐都掌握得很透彻，因此，《聊斋俚曲》的俗文学题材，也能源源而来。这使得他自由游走于雅俗文学之间而畅通无阻。

第二节《聊斋志异》能引起当时人士喜爱的原因

明清时代，小说的发展已经趋向成熟，文人雅士间都乐于写作题材广泛的笔记小说，并且作为日常交游间的谈资，乐此不疲，当时的笔记小说可谓汗牛充栋。一般文人以笔记方式记录奇闻异事，而蒲松龄却在志怪的基础上进行创新、改革，把来自《搜神记》、《夷坚志》这一类志怪小说的记事传统加以铺排描述，把鬼狐花妖等的形象从狰狞丑陋，性情凶残的传统形象加以美化，成为赏心悦目，性情温良的可人儿。《聊斋志异》中的故事往往实有其人，而虚设其事，若幻若真，尽情驰骋于异类的世界中，在虚构的浪漫小说创作上，做到了情理上的真实性而获得广大读者们的共鸣。

《聊斋志异》创作初期仅流传于文人雅士间，但是，《聊斋》的故事三百多年来，却是家喻户晓，老少咸宜，民众喜闻乐见。它被翻译成多国文字，也被改写成白话小说、编成戏曲、拍成电影……通过各种不同文化形式在民间流传，历久不衰。它之所以被俗文学如此热衷地改编，成为俗文学的母题渊薮，其主要原因在于《聊斋志异》所具备的俗文学性格。

一、通俗的故事题材

《聊斋志异》中虽然狐鬼的故事占了全书很大的比例，但是，这些鬼魅异类都具有人情世故，思想感情与一般老百姓没什么差异，而她们的智慧才能和温柔美丽的形象，更是一般老百姓所喜爱欢迎的，如：《青凤》、《娇娜》、《婴宁》、《莲香》、《聂小倩》……都是脍炙人口的名篇。人们对这些志怪类的小说爱不释手，就是因为蒲松龄在写笔记小说的同时，糅入了传奇体的笔法：“燕昵之词，狎之态，细微曲折，描摹如生”。

⁶ 这虚构而浪漫的美学笔法，正是《聊斋志异》吸引读者的亮点，即便这是“俗文学”，但却俗得血肉丰满，饱含生活气息。这都是民众喜闻乐见的作品。

《聊斋》中也有大量的作品题材反映了农村乡野，市井民众的生活，涉及社会各种各样不同身份的人物，如：农民、工匠、渔夫、猎人、商人、小贩、妓女、奴婢、赌徒、酒鬼……形形色色，种类繁多。这一类小说内容贴近人们的日常生活，反映民俗民趣，市井风情；反映世俗生活的点点滴滴，反映人们的悲欢离合。如：人们喜爱通俗的历史故事，喜爱圆圆满满的故事结局；也喜爱因果报应，劝世惩戒的教育篇章。这些，都可以在《聊斋》中找到。读者能从中体会到与故事主人公产生共鸣，心灵相通的快感。如：《珊瑚》、《邵女》、《偷桃》、《种梨》、《崂山道士》、《姐妹易嫁》、《骂鸭》……

蒲松龄正是以他的生花妙笔，通过大量的生活题材，栩栩如生地描绘了人生百态，虽然以典雅的文言文书写，但并没有造成曲高和寡的现象，三百多年来一直受到人们的拥戴。

二、用传奇体虚构手法，以全知视角进行创作

蒲松龄的《聊斋志异》突破笔记小说有意识地限制叙事视角的传统局限，尽情驰骋想象，自由挥洒，姿彩缤纷，千奇百怪，美不胜收。纪昀正是针对他这独特一格的创作手法提出非议，指出《聊斋》小说不合情理之处：“燕昵之词，狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则从何而见闻，又所未解也。”⁷正因为蒲松龄大胆突破“笔记小说‘三言两语，粗陈梗概’”的局限，摒弃“著书之笔”而就“才子之笔”，写出了诡异变幻、多姿多彩的传奇性故事。这类全知视角的写作手法满足了一般民众对故事发展、故事情节的求知欲。这种注重艺术虚构，崇尚浪漫才思的美学追求，正与唐代传奇小说家的艺术观点相通。《聊斋志异》中蒲松龄对人物形象、语言个性的描写，都各具特色，细腻入微，如《青凤》中描绘狐女青凤恳求耿去病搭救老狐的情节，心情一惊一喜的感情变化：

生如青凤所，告以故。女失色曰：“果救之否？”曰：“救则救之，适不之诺者，亦聊以报前横耳。”女乃喜曰：“妾少孤，依叔成立。昔虽获罪，乃家范应尔。”

活脱脱一个温顺明理的少女形象，便展露无

遗。

再之，《婴宁》中纯真可爱的狐女与王子服在园中调情的话语，若不以全知视角加以描述，则无法展现一个憨态可掬，淳朴可爱的少女形象。摘录如下：

（王子服）“我非爱花，爱拈花之人耳。”女曰：“葭莩之情，爱何待言。”生曰：“我所谓爱，非瓜葛之爱，乃夫妻之爱。”女曰：“有以异乎？”曰：“夜共枕席耳。”女俯思良久，曰：“我不惯与生人睡。”

王子服与婴宁在深山荒野的这一段私秘的对话，若不以全知视角去表现，则无人能知，这小说也就失去了它吸引人的魅力。《聊斋志异》中这一类“细微曲折，描摹如生”的传奇笔法，正是《聊斋志异》的成功之处。

三、生活化的语言特色

蒲松龄是驾驭语言的能手。《聊斋》全书中近五百篇的小说以简洁凝练的文言文书写，往往聊聊数语，却能达到准确传神，充分展现人物的性格特点。如：《阎王》中写泼辣而带点无赖气的妇女所说的一段话：

“小郎若个好男子！又房中娘子贤似孟姑姑，任郎君东家眠，西家宿，不敢一作声。自当是小郎大好乾纲，到不得代哥子降伏老嫗！”

《邵九娘》中的媒婆：“好个美姑姑！假到昭阳院，赵家姐妹何足数得！”……又曰：“夫人勿须烦怨。恁个丽人，不知前身修何福泽，才能消受得。昨一大笑事：柴家郎君云：于某家莹边，望见颜色，愿以千金为聘。此非饿鸱作天鹅想耶？早被老身呵斥去矣！”

《酒狂》中冥间皂帽人怒曰：“颠酒无赖子！日将暮，各去寻眠食，而何往？”又曰：“颠酒贼！若酷自，便有用度！再支吾，老拳碎颠骨子！”……

《聊斋》书中这一类市井中粗鄙淫秽的生活语言，通过蒲松龄的艺术锤炼，充分展现了不同社会阶层的人物形象，充满生活气息，不但没破坏文言的雅文学特质，反而得到巧妙的融合，形成《聊斋》的雅俗共赏特色！

第三节《聊斋俚曲》“俗中的典雅”

蒲松龄写《聊斋俚曲》的目的是要“参破村庸之迷而大醒市嫗之梦”，⁸是饱含着救世、醒世的良苦用心的。他认为，严肃的说教，一般收效不大，而只有通过反映日常生活中形形色式的人

生百相，让民众犹如在观赏镜子里自己的影子，熟悉、亲切，才能在嬉笑怒骂中进行反思，悔改。蒲松龄正是带着寓教于乐的目的创作《聊斋俚曲》的，就如他在《慈悲曲》的开篇楔子中说的：“别书劝人孝弟，俱是义正词严，良药苦口吃着难，说来人厌；惟有这本孝贤，唱着解闷闲玩，情真词切韵缠绵，恶煞的人也伤情动念。”一言中的，写出了蒲松龄转向俗文学道路的原因。

《聊斋俚曲》虽然以俗文学的形式出现，但在“俗”的外形中却包涵了极雅的精神内涵，这是一般俗文学作品所无法比拟的。

一、深刻的思想性

一般通俗文学，追求的多是满足读者的感官刺激与享受，追求猎奇，愉悦过后，精神上并没有任何收获。

《聊斋俚曲》的内容主要围绕着家庭中的伦理关系开展故事，但对封建社会、科举制度的弊端也进行严厉地批判。如《襁妒咒》中对贪官的讽刺：

“点着名学道笑颜也么开，喜的原不是求真才。心暗猜，必定是大包封进来。只求成色正，不嫌文字歪，把天理丢靠九霄外。那管老童苦死捱，到老胡须白满腮。……怨不得宗师大称也么称，他下的本钱也不轻。好营生，至少也弄个本利平。既然做生意，只望交易成，下上本谁不望利钱重？”

在讽刺考官瞎眼时，俚曲中是这么说的：

“使银钱也把好缺也么挑，当日的文章未必高。甚操淖敲门砖把进士唠。再做十年官，满眼尽蓬蒿，破题儿也忘了怎么造。酒色养得那脾胃娇，那厌气时文也不待瞧。我的天，学道瞎，真实瞎学道！”

这一类话题虽然不是一般市井小民生活中都能体会到的内容，但却充分反映了社会的不公；官府的腐败以及穷书生的困境，民众在欣赏的同时，也能产生共鸣，进行思考。

二、质朴的语言，深刻的人生哲理

《聊斋俚曲》所采用的是淄川方言，具有特定的地方韵味。普通民众的日常生活语言，一般较通俗，甚至粗俗。但粗俗的人物语言在《聊斋俚曲》中正是恰如其分地表现了人物的性格特征，体现人物的精神。如《寒森曲》中的商家大相公原是个秀才，言谈举止必然文雅谦逊，然而，在父亲被暴徒打死，妹妹又为复仇而牺牲时，他心中的愤怒，只能这样宣泄：

大相公说：“这狗攘的！还待指望我的钱么？”……“大相公，怒冲冠，骂一声贼奸贪，何不着他娘养汉？待要命时我有命，待要钱时却没钱，我破上我这个商廷献。我到家商量舍弟，寻个法着你回官。”

对于泼辣的妇女形象，粗俗的话语也把人物的性格表现得淋漓尽致。《姑妇曲》中的何大娘，性格善良正直，一副具见义勇为的精神。何大娘看到安家孝顺的媳妇珊瑚被安家驱逐出门而自戕，浑身是血地来到她家时，惊慌、心疼、悲愤的情感一时齐涌上心头：

“只见她儿呀心肝的叫着，合老王（安家仆人）扶到他家，着他卧了。……我的娇，我的娇，你的贤惠我尽知道。你怎么不怕死，就把残生撻？那老杂毛，那老杂毛（指珊瑚的家姑），天就着你把他遭，也是你那辈子，有一点没修到。”

对着善良的人，何大娘是呼心肝叫宝贝；对着恶人，便能粗口骂人。她见了欺凌珊瑚的于氏，更是粗言秽语，把恶人逼得节节败退。如：

“哎哟！裤裆里钻出个丑鬼来，——你唬着我这腚垂子哩。……铁鬼脸满地撻——看丢出那丑来了，打杀人，我等着就是了！”

这何大娘见义勇为，恃老无忌，充满挑衅而又无惧无畏，活脱脱一个热心肠的人物形象就从这几句粗俗的语言中体现出来了。而在粗俗的话语中，却体现了一个见义勇为、嫉恶如仇的高尚人格形象。这正是蒲松龄的美学追求。

《墙头记》中，张老汉被两个不孝儿子遗弃在墙头上，饥寒交迫，进退两难的尴尬处境，虽然让人同情，却也揭示了造成子孙不孝的根本原因，作者借张老汉自己的口说了出来：

“五十多抱娃娃，冬里枣夏里瓜，费了钱还怕他吃不下。惹得恼了掘坟顶，还抱当街对人夸，说他巧嘴极会骂。惯搭得不通人性，到如今待说什么？”

故事中人物语言动作始终充满喜剧性，然而那正是痛到极致而发出的无奈的笑。所谓“慈父多败儿”，正是普罗大众通过生活的深刻体会而领悟出来最真实，颠扑不破的生活哲理。蒲松龄把俗文学的娱乐性，通过艺术升华，形成具有高度批判性，深刻教育性，雅俗共赏的文学精品。

三、典故的巧妙运用

于天池认为：《聊斋俚曲》最大的特点是通俗。然而，蒲松龄不像一些古代作家采用通俗的民间文学形式仅只是猎奇、消遣、自我表现，也不是仅满足于文化低的大众能够看懂、听懂，而

是从“救世”、“劝世”的严肃目的出发，从故事内容到曲调语言，乃至俚曲的全部细微技巧都做了精心安排，从而达到了艺术性与通俗性的高度统一。……凡是阅读过俚曲的人都会为蒲松龄土语词汇之丰富，运用之高超而赞叹。可以说不管什么难以描摹的情态，难以阐明的道理，难以叙述的复杂情形，蒲松龄都能用淄川土语惟妙惟肖、生动活泼地表达出来。对于民间特有的修辞格式，像谚语、俗语、歇后语，数子歌、绕口令等，蒲松龄也都能信手拈来，而且总是同人物性格及当时的情态气氛有机结合在一起。⁹

蒲松龄巧妙地利用歇后语、历史典故，把人物形象刻画得栩栩如生，活灵活现。比如《姑妇曲》中于氏与何大娘的争吵；《慈悲曲》中的李氏和赵大姑的谩骂，都运用了大量的歇后语，把人物的粗俗、泼辣性格展露无遗。《嫉妒咒》中媒婆说的一段话，嵌进了好几个典故：

（媒婆）“全凭口舌作本，不用买卖耕耘；舌上打下谷豆，牙中长出金银；一家衣服穿戴，只消两篇薄唇。他心若爱富贵，就夸驷马成群；他心若图俊俏，就画个活现的美人；就是嫦娥，也说的他爱落凡尘。东家找我配对，西家找我求婚。女儿纵然丑陋，说成个王嫱昭君；女婿纵然穷迫，说成个十万季伦。光撒谎也无恶意，不过成就婚姻。过了门两家不好，出上俺再不上门。有人问我来历，我乃女中苏秦。”

短短数语，套上了好几个历史人物典故，且套用得天衣无缝，字字铿锵，掷地有声，这都是通俗的俚曲中闪闪发光的亮点，远远超脱于俗文学的艺术追求。

结论

蒲松龄创作《聊斋志异》的动力除了来自于科举不第，抒发孤愤之外，也带有教育和游戏等三重目标；虽然蒲松龄自己在《聊斋自志》中表明：“浮白载笔，仅成孤愤之书；寄托如此，亦足悲矣！嗟乎！惊霜寒雀，抱树无温；吊月秋虫，偎阑自热。知我者，其在青林黑塞间乎！”这仅是他著书的部分原因，表明追随古人著书立言的文人志向，以及感叹怀才不受赏识的悲凉心境。

无可否认的，蒲松龄的科场失意，正是成就了他《聊斋志异》这部巨著的创作，使他荣膺文学巨匠，名扬古今中外。也正是由于终身不第，蒲松龄晚年在彻底放下科举负担时，才能专心致志于《聊斋俚曲》的创作，在中国俗文学史上占据光辉的一页。

蒲松龄毕竟是一个非凡的文学家，他两手握着两管笔，一雅一俗，尽情挥洒，创作了极雅的文言小说《聊斋志异》；又编写了充满俚俗俚趣的《聊斋俚曲》；而这两部巨著之中，又各自具有雅俗交融的文学特色。像蒲松龄这样横跨雅俗文学两界的作家，在中国文学史上并不多见，蒲松龄算是其中佼佼者。

本论文在前人的研究基础上，个别分析文言小说《聊斋志异》以及《聊斋俚曲》中的雅俗交融、雅俗共赏的特色。《聊斋志异》虽然以文言书写，但是其中包含了部分通俗的因素，形成俗不伤雅，瑕不掩瑜；而《聊斋俚曲》以淄川方言书写，以农民村媪的口吻说话，但在适当的时候，也嵌入了文雅的典故成语等，在语言艺术上也体现了蒲松龄高超的表现能力，蕴涵了深刻的人生哲理，形成了大俗之美中的典雅，达到美学艺术上的极致境界。

蒲松龄以雅士的身份，创作了雅文学史上的名著《聊斋志异》，又以同一管笔，写出了大俗大美的十几种俚曲。这样的卓越成就在中国文学史上是极少有的，他的大俗大雅，雅俗交融，融合得天衣无缝，如盐著水，展现了他惊人的写作天赋以及异于世人的高超美学追求。

注释：

1. 郑振铎：《中国俗文学史》，中国古籍出版社，2009年7月，417页
2. 朱其铠主编：《全本新注聊斋志异》，人民文学出版社，1989年，北京，1577页、1452页
3. 盛伟编：《蒲松龄全集·蒲氏世系表》，学林出版社，1998年
4. 《聊斋志异·胭脂》，朱其铠主编：《全本新注聊斋志异》，人民文学出版社，1989年，北京
5. 朱其铠主编：《全本新注聊斋志异》，人民文学出版社，1989年，北京
6. 盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之》跋
7. 盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之》跋
8. 盛伟编：《蒲松龄全集·蒲著〈柳泉公行述〉》，学林出版社，1998年
9. 于天池：《蒲松龄与〈聊斋志异〉胜说》，秀威资讯科技股份有限公司，2008年5月，309页

出新意于法度之中

从《和陶归去来兮辞》
看苏轼“和陶诗”的创作思维

(新加坡) 陈月慧

苏轼(1036-1101)晚年作了百余首“和陶诗”，除《和陶饮酒诗二十首》作于宋哲宗元祐七年(1092)知扬州时，其余皆作于绍圣二年(1095)至元符三年(1100)谪居惠州和儋州期间，其时苏轼已年逾六十。苏轼一生创作两千七百多首诗，惟独将这百余首“和陶诗”亲自编纂成集，并交付其弟苏辙作序，可见他对“和陶诗”的重视。

苏辙在《子瞻和陶渊明诗集引》中引苏轼信中的话说：

古之诗人有拟古之作矣，未有追和古人者也。追和古人，则始于东坡。吾于诗人，无所甚好，独好渊明之诗。渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴。自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人皆莫及也。吾前后和其诗凡百数十篇，至其得意，自谓不甚愧渊明。今将集而并录之，以遗后之君子。子为我志之。然吾于渊明，岂独好其诗也哉？如其为人，实有感焉。渊明临终，疏告俨等：“吾少而穷苦，每以家贫，东西游走。性刚才拙，与物多忤，自量为己必贻俗患，曷能辞世，使汝等幼而饥寒。”渊明此语，盖实录也。吾真有此病而不早自知，半生出仕，以犯世患，此所以深服渊明，欲以晚节师范其万一也。¹

苏轼这段话包含下列要义：一、“追和”不是“拟古”，苏轼是“追和”的始创者；二、苏轼独好陶渊明诗作，原因有二：陶诗“质而实绮、癯而实腴”，在艺术造诣上可谓独步古今，魏晋以至唐代众多大诗人，包括李、杜在内都不及陶渊明；再者，苏轼景仰陶渊明的人品，他秉性刚直（“才拙”自是谦辞），“与物多忤”，与陶渊明相近；三、苏轼对自己的“和陶诗”甚为满意，“不甚愧渊明”，意即可媲美陶渊明；是以

亲自辑录成集，希望流传后世。

苏轼“和陶诗”问世以来褒贬不一。前人多着眼于和诗是否比得上原诗，今人则侧重苏轼与陶渊明的归隐、心态、精神境界的比较，对诗人本身的研究较多，对文本的研究较少。因此本文尝试以苏轼《和陶归去来兮辞并引》²为例，探讨苏轼在创作过程中所运用的思维方法，重点在于苏轼的“拟诗”如何翻陈与出新。

“归去来兮”是陶渊明诗歌的主旋律，《归去来辞》也是陶渊明的代表作之一。学界虽然没有把苏轼《和陶归去来兮辞》视为苏诗的代表作，由于这是篇幅较长、难度较大的“和陶诗”，可以比较具体地研究苏轼“和陶诗”的艺术。限于篇幅，仅取一首，希望管窥全豹于一斑。借用吉川幸次郎的话，是“尝此一脔，可知全鼎”。虽然就文体而言，“辞”不是“诗”，但是本文聚焦于“拟作”，不以诗词或辞赋自限，况且“辞”也属韵文。再者，苏轼此篇亦收入王本、施本等的“和陶卷”中。本文围绕创作思维分三段论析：一、“拟古”与“追和”；二、“趋同”与“求异”；三、“追和”与“竞作”；对苏轼和诗进行一番抽丝剥茧，爬梳剔抉，希望借此深入理解苏轼“和陶诗”的创作艺术。

一、“拟古”与“追和”

“拟作”是中国诗史上一个独特的现象。拟作如书法之临帖，从模拟仿作开始，是初学者必经之路。拟诗需要“范本”，创作者向范本看齐，因此在拟作时的思维方式是“趋同”，以范本作

准。这与创作是有矛盾的。文学创作贵在自出机杼，不落前人窠臼；这就需要“求异”的思维。Guilford, J.P. (1897-1987) 首先提出思维方法有“聚合思维” (convergent thinking, 一作“集合思维”) 和“发散思维” (divergent thinking, 一作“分散思维”) 之分。³ “趋同”是“聚合思维”的结果，着眼于“标准答案”；“求异”是为了激发不同的点子，需要运用“发散思维”。独创性主要来自发散思维，“拟诗”要“翻陈出新”，也需要运用发散思维。

初学者为了掌握作诗方法而拟古，那是可以理解的；不过，拟诗并不限于初学者。在中国诗史上，有地位的诗人也以拟作为能事，不被视为“袭作”。例如汉代有贾谊拟骚、杨雄拟赋，魏晋六朝以后拟古诗风行一时。胡应麟《诗薮》说：“建安以还，人好拟古。自三百、十九、乐府、铙歌，靡不嗣述，几于充栋汗牛。”⁴ 六朝许多诗人的代表作就是拟诗，如鲍照、江淹、陆机等。“拟古诗”最杰出的首推南朝江淹。他的《杂体诗三十首》模拟自汉代至刘宋五百年间三十个五言诗人的代表作，准确表现各原作者的文字风格和艺术境界。严羽《沧浪诗话》说：“拟古惟江文通最长，拟渊明似渊明，拟康乐似康乐，拟左思似左思……”⁵ 江淹的《拟陶征君田居》，连苏轼也分辨不出真假，误以为是陶诗，也和了一首。可见“乱真”是拟诗的最高标准。“乱真”正是“趋同”的结果，换言之，是聚合思维而不是发散思维。

苏轼声明自己的“和陶诗”是“追和”，不是“拟古”。历代评者包括纪晓岚多关注苏轼“和陶诗”与陶诗的相似程度，凡“酷似陶诗”、“与渊明无异”、“置之陶集，真无以辨”的都属于“佳

评”⁶。这是衡量“拟诗”的标准，不过若以这个尺度衡量苏轼“和陶诗”，似有欠公允。正如王文诰所云：

“公之和陶，但以陶自托耳。至于其诗，极有区别。有作意傲之，与陶一色者；有本不求合，适与陶相似者；有借韵为诗，置陶不问者；有毫不经意，信口改一韵者……有与陶绝不相干者，盖未尝规规于学陶也……每见诗话及前人所论，辄以此句似陶，彼句非陶，为牢不可破之说，使陶自和其诗，亦不能逐句皆似原唱，何所见之鄙也。”⁷

王文诰这番话是为了替苏轼辩解，指出苏轼“和陶诗”“未尝规规于学陶也”，所以评者实不必斤斤于“此句似陶，彼句非陶”。不过王氏本身也认同拟诗应该做得像原诗，所以说“使陶自和其诗，亦不能逐句皆似原唱”。苏轼自诩“追和古人，则始于东坡”，表明自己志不在做第二个江淹，而是要与比他早生六百余年的陶渊明唱和、对话；向往自由的苏轼因此摆脱了“拟古”必然受到的聚合思维的局限，获得创作上的自由。

然而，“和陶诗”毕竟是“次韵”之作，形式上受制于原诗的规格，例如韵脚、字数等。所以，要在规格里发挥创意，如苏轼所谓“出新意于法度之中”，就需在聚合思维与发散思维里不断“翻陈”与“出新”。下一节将从苏轼《和陶归去来兮辞》中找出聚合思维与发散思维的交互作用。

二、“趋同”与“求异”

为了便于将苏轼《和陶归去来兮辞》（简称“和诗”）与陶渊明《归去来辞》（简称“原诗”）作对照和比较，兹根据韵脚将和诗与原诗分段并列于下：

和诗：苏轼《和陶归去来兮辞并引》 ⁸	原诗：陶渊明《归去来兮辞》 ⁹
【引】子瞻谪居昌化，追和渊明《归去来辞》，盖以无何有之乡为家，虽在海外，未尝不归云尔。	【序】余家贫，耕植不足以自给。幼稚盈室，舛无储粟，生生所资，未见其术。亲故多劝余为长吏，脱然有怀，求之靡途。会有四方之事，诸侯以惠爱为德。家叔以余贫苦，遂见用于小邑。於时风波未静，心惮远役，彭泽去家百里，公田之利，足以为酒，故便求之。及少日，眷然有归舆欷之情。何则？质性自然，非矫励所得。饥冻虽切，违己交病。尝从人事，皆口腹自役。于是怅然慷慨，深愧平生之志。犹望一稔，当敛裳宵逝。寻程氏妹丧于武昌，情在骏奔，自免去职。仲秋至冬，在官八十余日。因事顺心，命篇曰《归去来兮》。乙巳岁十一月也。

归去来兮，吾方南迁安得归。卧江海之溟洞，弔鼓角之悽悲。迹泥蟠而愈深，时电往而莫追。怀西南之归路，梦良是而觉非。悟此生之何常，犹寒暑之异衣。岂裘裘而念葛，盖得犗而丧微。	归去来兮，田园将芜胡不归？既自以心为形役，奚惆怅而独悲！悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非。舟遥遥以轻飏，风飘飘而吹衣。问征夫以前路，恨晨光之熹微。
我归甚易，匪驰匪奔。俯仰还家，下车阖门。藩垣虽缺，堂室故存。挹吾天醴，注之湓尊。	乃瞻衡宇，载欣载奔。僮仆欢迎，稚子候门。三迳就荒，松菊犹存。携幼入室，有酒盈樽。
饮月露以洗心，浣朝霞而眩颜。混客主而为一，俾妇姑之相安。知盗窃之何有，乃扃门而折关。廓圆镜以外照，纳万象而中观。治废井以晨汲，滃百泉之夜还。守静极以自作，时爵跃而颯桓。	引壶觴以自酌，眄庭柯以怡颜。倚南窗以寄傲，审容膝之易安。园日涉以成趣，门虽设而常关。策扶老以流憩，时矫首而遐观。云无心以出岫，鸟倦飞而知还。景翳翳以将入，抚孤松而盘桓。
归去来兮，请终老于斯游。我先人之敝庐，复舍此而焉求？均海南与汉北，挈往来而无忧。畸人告予以一言，非八卦与九畴。方饥须粮，已济无舟。忽人牛之皆丧，但乔木与高丘。警六用之无成，自一根之返流。望故家而求息，曷中道之三休。	归去来兮，请息交以绝游。世与我而相违，复驾言兮焉求？悦亲戚之情话，乐琴书以消忧。农人告余以春及，将有事于西畴。或命巾车，或棹孤舟。既窈窕以寻壑，亦崎岖而经丘。木欣欣以向荣，泉涓涓而始流。善万物之得时，感吾生之行休。
已矣乎，吾生有命归有时，我初无行亦无留。	已矣乎，寓形宇内复几时，曷不委心任去留？
驾言随子听所之，岂以师南华而废从安期。谓汤稼之终枯，遂不溉而不耔。师渊明之雅放，和百篇之新诗。赋《归来》之清引，我其後身盖无疑。	胡为乎遑遑兮欲何之？富贵非吾愿，帝乡不可期。怀良辰以孤往，或植杖而耘耔。登东皋以舒啸，临清流而赋诗。聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑。

和诗与原诗并排，最明显的相似之处是同题、同韵、同结构，这是拟作的基本特征，也是“趋同”导向。两首诗虽然同题，却同中有异。虽然都以“归”为题旨，原诗的“归”是辞官归田园，和诗的“归”却是归向“无何有”。“无何有”语出《庄子·逍遥游》和《庄子·知北游》，即“无所有”¹⁰。原诗描述一幅田园实景，和诗则化实为虚，指向茫茫宇宙。苏轼在《和陶拟古九首其一》中说：“问我何处来，我来无何有。”¹¹即是“归处”，也是“来处”。“无何有”也可以当做回应原诗末句“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑”。这是和诗彰显创意之处。古人所谓“巧思”，是基于求异的心理，另辟蹊径，需运用发散思维方能成就；若循着聚合思维，只能导向“趋同”，重复一首辞官归故里的和诗，那就不成苏轼了。

当然，和诗是根据原诗次韵的，次韵需要用上聚合思维。原诗用了五个韵部，基本上是隔句韵。要按照次序将原诗全部的韵脚逐个套上另一篇完全不同内容的诗的每一个句尾，以这么长的篇幅，无疑是很考功力的。依现代诗人闻一多的说法，是“戴着脚镣跳舞”。苏轼不仅戴着陶渊明的脚镣，还嵌入历代诗人所用过的词语，例如：王逸的“电往”、杜甫的“洞”、白居易的“尊”等。此外，还从道家、佛经借来不少典故，提炼不少诗句，如“饮月露”源于《庄子》神人

吸风饮露、“朝霞”源于《列仙传》的凌阳子“春食朝霞，冬饮沆瀣”；还有庄子的“畸人”、伏羲的“八卦”；从《圆觉经》提取“梦良是而觉非”、从《楞严经》炼出“警六用之无成，自一根之返流”、从嵇康《养生经》翻出“谓汤稼之终枯，遂不溉而不耔”等，几乎“无一句无来历”。苏轼兴犹未尽，还将陶渊明《归去来辞》“集其字为十诗”，成《归去来集字十首》。且不论“以才学为诗”的作法是否可取，单看苏轼身体力行自己所提倡的“博观而约取，厚积而薄发”的功夫，实令人叹服。“博观”和“厚积”为聚合思维的“约取”、“薄发”提供选择的基础。

和诗“以无何有之乡为家”，无家之家，既无形也无象，这种构思是前所未有的，可算是挑战作诗的极限。一般同意诗是意象的载体，诗的语言只是意象的外壳。原诗展现的是一幅恬静的田园景象：“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”、“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流”，景中有人：“僮仆欢迎，稚子候门”、“携幼入室”，有日常生活：“园日涉以成趣”，有农事：“农人告余以春及”，还有诗人“载欣载奔”的归心似箭的心情。目前学界普遍接受此篇作于陶渊明已辞官但尚未归家之时¹²，写作地点还在彭泽不在柴桑，所以诗中的图景不一定是实录，或有想像的成分。而苏轼的和诗中几乎没有景象的描写，从

引子开始,通篇以说明和议论为主。苏辙在《和子瞻归去来辞》的序文中说:“盖渊明之放与子瞻之辩,予皆莫及也”¹³,准确地点出苏轼此篇和诗的特点是“辩”:“吾方南迁安得归”点出“有家归不得”;“我归甚易,匪驰匪奔。俯仰还家,下车阖门”说明无处不可为家。“藩垣虽缺,堂室故存”,这是和诗中唯一的实景描写。既是“无何有”,又何来“堂室”?原来诗人要表达的是“俯仰还家”、超然物外的大气魄,只要心之所安,“均海南与汉北(一作“漠北”))”无处不可为家。苏轼到海南不久写的《试笔自书》可作此处的注解:

吾始至南海,环视天水无际,凄然伤之,曰:“何时得出此岛耶?”已而思之,天地在积水中,九州在大瀛海中,中国在少海中,有生孰不在岛者?覆盆水于地,芥浮于水,蚁附于芥,茫然不知所济。少焉水涸,蚁即径去。见其类,出涕曰:“几不复与子相见。”岂知俯仰之间,有方轨八达之路乎?念此,可以一笑。

苏轼评吴道子的画说:“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”;钱钟书认为“这两句话也许可以现成的应用在他自己身上。”¹⁴从创作思维来看,原诗不离常规,和诗善于在框框内“出新意”和“寄妙理”。苏轼善运用聚合思维和发散思维,所以能在“和陶诗”中轻松地游走于“趋同”与“求异”两条方向相反的路径。这么说并不表示和诗的艺术成就高于原诗,事实上苏轼这方面的才华反而遭到诸如“逞才”、“用事博”、“如积薪”的诟病。

三、“追和”与“竞作”

王文诰认为苏轼以陶自托,这也是普遍的看法。研究者普遍认为苏轼与陶渊明一样秉性刚直,才不为世用,遭遇相近。袁行霈则从文化意蕴的角度对和陶诗提出宏观的看法:

和陶是一种很特殊的、值得注意的现象,其意义已经超出文学本身……这种现象不仅证明陶渊明的影响巨大,而且表明后代的人文对他有强烈的认同感,表明陶渊明的作品具有普遍的意义。更为重要的是,这种现象说明陶渊明已经成为中国文化中的一个符号。和陶,在不同程度上代表了对某种文化的归属,标志着对某种身分的认同,表明了对某种人生态度的选择。¹⁵

在上述“微观”和“宏观”的看法之间,我们也许可以把和陶现象放在文学的背景中考虑。

如果我们相信这位宋史所载“自为童子时”,“已有颉颃当世贤哲之意”¹⁶的苏轼“以渊明自托”,未免小看他了。苏辙在《子瞻和陶渊明诗集引》中说:

渊明不肯为五斗米一束带见乡里小人,而子瞻出仕三十余年,为狱吏所折困,终不能悛,以陷于大难,乃欲以桑榆之末景,自托于渊明,其谁肯信之?¹⁷

可见连他的弟弟都怀疑。陶诗的地位是苏轼评定的,前述苏轼认为陶诗“自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人皆莫及也”。对于古今独步的陶渊明,苏轼除了“深服”,也“自谓不甚愧渊明”,只有自己可与他比肩,有资格与他唱和。而且他对自己的和陶诗颇“得意”。对于早生六百余年的陶渊明,苏轼曾说“只渊明,是前生”(《江城子》),在《和陶归去来兮辞》中也说:“我其後身盖无疑”。苏轼认为自己是陶渊明的“double”,两人是一而二,二而一的。

苏辙又说:

其诗比杜子美、李太白为有余,遂与渊明比。¹⁸

苏轼“和陶”主要原因是自认李杜也比不上自己,于是欲与陶渊明一较高低。由此看来,他的“和陶诗”未尝不可视为与陶渊明“同题竞作”。“同题竞作”在宋代盛极一时,如同赋《明妃曲》、《阳关图》、《行路难》等。张高评对“宋型文化”的“竞争意识”、“超胜意识”特别称道,他认为:

宋人面对唐代文化之繁荣发达,确实有其“开辟真难为”之困境。宋人反思自省,深悟“穷变通久”之道,于是学古通变之余,往往富于“超胜意识”。……此种“超胜意识”,表现在宋诗之学古通变,追求自成一家方面,颇有具体而微之反射与折射。¹⁹

在《和陶归去来兮辞》中,也不难发觉这种“竞作”的心态,例如原诗“觉今是而昨非”,和诗“梦良是而觉非”;原诗“引壶觞以自酌,眄庭柯以怡颜”,和诗“饮月露以洗心,飡朝霞而眩颜”;原诗“策扶老以流憩,时矫首而遐观”,和诗“廓圆镜以外照,纳万象而中观”;这几个例子在在显示和诗比原作更大的气魄和更高远的精神境界。

林文月认为陶诗和苏诗都存在“深深的孤独感”²⁰。就这两首比较,陶渊明作《归去来辞》时由于刚辞官,难免流露难以排遣的惆怅和悲情,苏轼“追和”此篇,已经一贬再贬,由黄州到惠

州到儋州，生活条件一次比一次恶劣，而苏轼对逆境都能处之泰然。这时的苏轼，已不是谪居黄州时“拣尽寒枝不肯栖”的“孤鸿”（《卜算子》），而是吉川幸次郎所说的“扬弃悲哀”：

宋以前的诗，以悲哀为主题，由来已久。而摆脱悲哀，正是宋诗最重要的特色。使这种完全成为可能的是苏轼。……到了苏轼，才是完全自觉的，积极的。通过从多种角度观察人生的各个侧面的宏观哲学，他扬弃了悲哀。²¹

苏轼翻陈出新，竟翻出一个时代的新风尚，在诗史上立下新的里程碑。

结语

苏轼“追和”陶诗，形式上虽然是“拟古”，但苏轼志不在“师古”，也不必“借他人酒杯浇自己块垒”。苏轼表明自己的“和陶诗”是“追和”，不是“拟古”，显出他对自己的艺术造诣和精神境界的自信和自豪。本文探讨的结果显示，苏轼“博观而约取、厚积而薄发”，所以能在“拟诗”的框框内随心所欲地转换聚合思维与发散思维，在“趋同”与“求异”之间自由出入，翻陈出新，再难的框框也框不住他的创意。

遗憾的是：苏轼亲自将自己的“和陶诗”编纂成集，希望流传后世。千年以来，苏轼“脍炙人口”的作品却不是“和陶诗”。这似乎是拟诗的宿命，大文豪如苏轼亦不能幸免。

注释：

1. 苏辙《栾城后集》卷二十一，《苏辙集》（北京：中华书局，1990），页1110。
2. 苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》作于绍圣四年（1097），之后苏轼仍继续作“和陶诗”，《和陶归去来兮辞》作于元符元年（1098）。苏轼的自白应适用于他所作的所有“和陶诗”。
3. Guilford, J. P. The Nature of Human Intelligence. McGraw-Hill, 1971.
4. 【明】胡应麟《诗薮》（上海：上海古籍出版社，1979），页131。
5. 严羽《沧浪诗话》，【清】何文焕辑《历代诗话》（北京：中华书局，1981），页698。
6. 曾枣庄主编《苏诗汇评》（成都：四川文艺出版社，2000）。
7. 【清】王文诰辑注《苏轼诗集》（北京：中华书局，

1982），页2107。

8. 引文及标点据【清】王文诰辑注《苏轼诗集》，各版本异文不另作注。《苏轼诗集》（北京：中华书局，1982），页2560-62；校勘：页2579-81。
9. 引文及标点据逯钦立校注《陶渊明集》（北京：中华书局，1982），各版本异文不另作注。
10. “无何有”谓无所有。《庄子·逍遥游》：“今子有大树，患其无用，何不树之於无何有之乡，广莫之野。”成玄英疏：“无何有，犹无有也。”《庄子·知北游》：“尝相与游乎无何有之宫，同合而论，无所终穷乎！”成玄英疏：“无何有之宫，谓玄道处所也；无一物可有，故曰无何有也。”
11. 《苏轼诗集》，页2260-61。
12. 钱钟书《管锥编》（香港：中华书局，1980），页1224-27。
13. 《栾城后集》卷五，《苏辙集》，页943。
14. 钱钟书《宋诗选注》（北京：人民文学出版社，1979），页71。
15. 袁行霈《论和陶诗及其文化意蕴》，《中国社会科学》2003：6，页149-161。
16. 《宋史》卷338（北京：中华书局，1977）页10818。
17. 《栾城后集》卷二十一，《苏辙集》，页1110-11。
18. 同上。
19. 张高评《创意造语与宋诗特色》（台北：新文丰出版公司，2008），页27-29。
20. 林文月《陶谢诗中孤独感的探析》，《山水与古典》（台北：三民书局，1996），页67-97。
21. 吉川幸次郎著、章培恒等译《中国诗史》（合肥：安徽文艺出版社，1986），页273；又见吉川幸次郎著、郑清茂译《宋诗概论》（台北：联经出版社，1983），页144。

【征引文献】

1. 王文诰辑注《苏轼诗集》[M]. 北京：中华书局，1982.
2. 曾枣庄主编《苏诗汇评》[M]. 成都：四川文艺出版社，2000.
3. 苏辙集[M]. 北京：中华书局，1990.
4. 宋史[M]. 北京：中华书局，1977.
5. 逯钦立校注《陶渊明集》[M]. 北京：中华书局，1982.
6. 胡应麟《诗薮》[M]. 上海：上海古籍出版社，1979.
7. 何文焕辑《历代诗话》[M]. 北京：中华书局，1981.
8. 钱钟书《宋诗选注》[M]. 北京：人民文学出版社，1979.
9. 钱钟书《管锥编》[M]. 香港：中华书局，1980.
10. 林文月《山水与古典》[M]. 台北：三民书局，1996.
11. 吉川幸次郎著、章培恒等译《中国诗史》[M]. 合肥：安徽文艺出版社，1986.
12. 吉川幸次郎著、郑清茂译《宋诗概论》[M]. 台北：联经出版社，1983.
13. 张高评《创意造语与宋诗特色》[M]. 台北：新文丰出版公司，2008.
14. 袁行霈《论和陶诗及其文化意蕴》[J]. 中国社会科学2003(6):149-161.
15. Guilford, J. P. The Nature of Human Intelligence [M]. McGraw-Hill, 1971.

（本文作者是新跃大学暨南京大学联办博士课程研究生）

狮城诗人对唐文化及唐诗的情意结

(新加坡)黄治澎

走进凉风习习的偌大厅堂，拐了个弯，再步行几折拐，你可能赫见一泼“飞龙贴壁、仿凤舞屏”的墨迹：

安得广厦千万间，
大庇天下寒士俱欢颜。
风雨不动安如山！

1988年，潘受老先生¹为新加坡建屋发展局²新落成的摩天办公楼大厅挥毫，摘书了杜甫一节感人肺腑的名诗句，为标榜着“居者有其屋”国策的新加坡建屋部会座右立铭。

新加坡的文人及学者几乎都对唐诗怀有特别深厚的情愫，潘受老先生就是其中的一位。这或许跟南洋华人的建国经历以及在上个世纪初以前，中国被国际列强穷凶极恶地蹂躏，并几乎导致民族濒临没顶有着极大的关系。

“五四新文化运动”之席卷南洋，也与当时中国因时局动荡、民族涌起的爱国主义以及政治觉醒不无关联。尽管中国的“革命文学”及其理论也在此时传播到了南洋并冲击着新马文坛的审美意趣³，但实际上，在上个世纪初的新马文教界却也存在着不同审美意识形态的文学创作，特别是传统的中华文化与古典文学，也普遍成为了与“祖国”情感联系的一个重要纽带。不啻如此，中国古典文学对中国哲思与文化蕴藉的传承及其教化民众的功能性，都一直在南洋华人借以建构、塑造、启迪、熏陶以及培育子弟的民族意识中，发挥着重要的作用，我们甚至可以将它视为“完善华人精神特质与行为修养”的重要思维体系，这一特征，特别在唐诗宋词中所承载的大量儒释道文化意识更可见一斑，尤其唐诗中所折射出来的“济苍生”、“安社稷”的入世理想，并由此所散发出的热情、积极的精神面貌，充分展现在移民游子在“异乡”建功立业的不平凡之人格特质上。

南洋华人在20世纪深陷国际诡谲莫测的政治局势，新马社会此时正受到英国殖民政府的统

治。在列强狰狞瓜分世界的这一非常时期，各种不同政治意识形态的势力更将东南亚视为兵家必争之地。华人处在这一历史情境中，政治与社会地位颇为卑微，生活在贫穷线下的平民百姓更是无法估算，为了生存空间的拓展，体现在文学创作上，自然也难以挣脱一场场纠缠难解的政治博弈与凌驾。

然而，就我们所视察到的文学现象，尽管革命文学（新兴文学）在上个世纪20、30年代曾滥觞于新马文坛，但传统的中国文学长期蕴藉在华人体内对生活与未来的积极取向，以及根深蒂固的立业安家的务实与实干的精神特质，始终是南洋华人最根本的文化特质。这一以务实安家立命的文化底蕴，追本溯源，或始于1000多年前就在唐朝早已兴盛和频繁的海上贸易，这一深的经济底蕴以及传承不断的精神文明在相互丰腴融合之后，使得东南亚华人对唐朝盛景的缅怀情愫远远超越了中国北方以及内陆人的想像。

东南亚华人的唐朝情意结

南洋的华人在上个世纪因内忧外患，民生动荡而大量地从中国东南沿海地区的福建省、广东省、海南岛（海南岛当时尚未升格为“省”）迁徙到东南亚甚至世界各地。这些地区的先民，特别是福建与广东省的移民，都自称为“唐人”，称中国为“唐山”，在落户的栖身之所称为“唐人街”或“唐人区”（新加坡比较特别，不叫“唐人街”，而称“牛车水”⁴），而“唐”这个字，蕴涵了多少深埋在这些先民内心最底层的情意结，他们对唐文化的梦回悠荡，是与中国北方“华人”最不同的“文化特征”⁵。

开漳圣王与福建的渊源

追本溯源，从秦统一中原到西汉后期，中国闽（福建）地区才开始有了一个中央政府设治的

县，隶属会稽郡。到了200多年后的东汉末期，在闽这个地方也仅有两个县，除了因为在此地的“原住民”——越人的反复抵抗中央政权之外，客观现实是，要在这崎岖山区开发农业，在当时似乎高难度的使命，派驻军队和行政人员几近空谈，仅有少量的汉族移民从海路南下，进入福建。

三国时期，吴国占据了福建，但也只拓建了福建历史上的第一个城镇——建安。到了西晋，特别是晋惠帝永嘉年间发生的八王之乱、永嘉之乱，才有大批中原士族“衣冠南渡”入闽，随后多年的烽火战乱，大批三吴难民南下入闽的人潮蜂拥而至，直到唐太宗年间，武则天派遣了陈元光在继任其父出征福建，治理岭南地区，平息广东陈谦与蛮僚首领的寇乱，陈元光后来也被民间后世尊称为“开漳圣王”。

福建在唐昭宗时期，由王潮、王审知兄弟等人兵攻福州，一波波中原移民潮促使福建正式发展开来，这一段历史深深烙印在包括南洋华人在内的“福建人”集体记忆中⁶。

韩愈与潮汕的渊源

除了福建深受唐朝文化与政治的深远影响，唐朝在潮汕地区的地理建设以及文化、教育也起到的重要的作用，这其中扮演最大角色的莫过于韩愈了。

元和十四年（819年），韩愈因谏迎佛骨，被贬为潮州刺史。韩愈任潮州刺史，虽前后仅8个月，却带给潮州地区与民众极大的贡献，“他为了改变潮汕废学日久、忠孝之行不劝的状况，特推荐宗孔氏能知先王之道的秀才赵德‘摄海阳县尉，为衙推官，专勾当州学，以睿生徒，兴悌之风’，恢复和发展了潮汕的儒学教育事业。学风所及，惠及平民。”⁷后人也因此将潮汕吴江改为韩江；双旗山改为韩山，建韩山书院，在韩祠树碑，以韩愈祖籍昌黎为名辟昌黎路，出现了“万古江山与姓俱”的奇观。苏轼在《潮州韩文公庙碑》中赞他“文起八代之衰，道济天下之溺”，歌颂韩愈“功不在禹下”。

唐皇朝在岭南 经营金银生产以及经济发展

随后，明代的王阳明在思想界的崇高威望，及其追随者的积极支持及传播，使得他的“四民异业而同道”的新观念在当时引起了很大反

响⁸，逐渐改变了人们对工商的传统看法，经商做生意开始在潮汕人中间有了广泛的思想基础，而这一经商理念早已自唐代开始就已形成⁹。

从经贸视角一窥华人因何对自诩“唐人”的“身份认同”上不难发现，唐代在岭南地区也进行过广泛且大量的金银生产。唐朝国力强盛，经济昌盛活跃，对金银的需要大幅度提升，而远在五岭之南的岭南地区则成为唐朝境内最重要的金银生产地和来源地。这同时除了大大刺激了岭南地区的经济发展，也使得原住民“势力”与中央政权的矛盾益发严重。

唐玄宗天宝十年至十二年（751—753年），张九皋被委为广州刺史，萧昕在《张九皋神道碑》¹⁰中也生动地反映了唐朝时期，岭南是海外金银输入中国的一个重要通道的史实，以及当时的“国际贸易”盛况。这些文献资料，都在说明了岭南地区的中国人，以至后来迁徙到世界各地的华人，都深受唐朝的文化、教育、政治、贸易、钱币等概念深远的影响。

因此，纵观南洋华人在地缘上与情感上的历史溯源及其文化底蕴与“唐”意识及文化的“亲密链接”，相对于中国北方人以“汉”这个词素构成的词或词组来统称与“中华民族”相关的历史、文化甚至是族群的称谓，例如：汉民族、汉族、汉人、汉语、汉文化、汉语拼音……，就不是为身处南洋一带的华人¹¹所完全“认可”或“惯用”的。

曾经有人说过：“无论在哪个国家，真正可以牵动人心的，是当地的诗歌，因为文学家比科学家的头脑要复杂得多”，这句话说得极是。从情感上说，新加坡文人、学者也酷受唐诗的熏陶与影响。今天，在新加坡的学人、文人甚至学者，对唐诗的热衷更是体现在形式纷繁、异彩纷呈的形态中，综合了过去将近一百年的诗坛现象，新马诗人有的借鉴唐诗新创古诗；有的将唐诗移植融入现代诗里；有的为一睹唐诗中的实景而专程远赴大陆景点考察等等，使得唐诗更为日常生活增添一份浪漫的雅兴。

唐诗在新加坡诗人笔下二度活灵活现、最引人遐思的创意，莫过于潘受先生早年所编汇的“集杜数十首”中的《乔大壮¹²先辈赋围棋诗歌，纪其公子无遏五月十二日零陵空战击落敌机事，伯鹰，履川，曼略诸公皆有和作，余集杜诗次韵继声》五言诗¹³，这是潘受老先生在1944年于重庆闻讯中国一位高风亮节的学者乔大壮之公子无

遏及其一群空军同僚共同击落敌机的英勇战绩的诗歌唱酬，诗中采撷杜甫不同诗歌的精彩诗句，“不露痕迹”地汇集而成，诗云：

子弟先卒伍¹⁴，朝廷防盗贼¹⁵。

安石名高晋¹⁶，丹心老未折¹⁷。

吟诗正忆渠¹⁸，尔曹轻执热¹⁹。

引臂落鸢鹞²⁰，突羽当满月²¹。

潘受在世时，曾忆述当时乔大壮二子无遏为国民政府空军军官，其弟则加入中共，结果在一次国共会战中，其弟战役中牺牲，无遏也参加了这次的战役，兄弟相残，使得乔大壮痛心不已。据说，潘受老先生编成了以下这首杜甫诗，记述的就是此事——《倒次前韵一首，仍集杜甫》：

胡马缠伊洛²²，挟矢射汉²³。

逆节同所归²⁴，叹息肠内热²⁵。

杀气吹沅湘²⁶，恐触天柱折²⁷。

谁定握清萍²⁸，先应去嫫贼。

在整首杜诗中，据考，末句——“先应去嫫贼”是唯一非取自杜甫诗作之句。事缘潘受编此诗时，正值二战日军困守洛阳之际。日军调派了伪开封警备司令驻守在此，同时在长沙运筹第四次会战。故诗人感叹：欲歼敌，先除奸！潘受以“胡马”比喻日军在伊洛以一带纠缠；“逆节”指的是投降日本人的汉奸；“天柱折”，则取自“共工头触不周山”、“天柱折”的故事；“嫫贼”直指汉奸、卖国贼²⁹。

借鉴唐诗新创古诗

除了潘受，在19世纪末时，清朝驻星洲总领事黄遵宪和南下避难的维新派人物康有为、梁启超、邱菽园等人，还有郁达夫、李金泉、连啸鸣、刘思、李庭辉、淳于汾、郑梦周、李西浪等著名诗人，都在唐诗的基础上，吟写过不少古诗。其中郁达夫³⁰曾在1939年5月23日为离异的妻子王映霞在新加坡南天酒楼饯行时，即席赋诗：

自剔银灯照酒卮，旗亭风月惹相思。

忍抛白首盟山约，来谱黄衫小玉词。

南国因多红豆子，沈园差似习家池。

山公大醉高阳夜，可是伤春为柳枝。

有学者分析，郁达夫诗中的“自剔银灯”似是移用中唐诗人张祜《赠内人》的诗句“剔开红焰救飞蛾”³¹；“旗亭”即酒楼，则是引用自中唐诗人李贺的《开愁歌》的“旗亭下马解秋衣”³²和刘禹锡《武陵观火诗》的“旗亭无酒濡”³³中

的意象；“南国”和“红豆”则借用了盛唐诗人王维《相思》中的诗句“红豆生南国”³⁴；而“大醉高阳夜”是移用了高适《回家春望》³⁵的诗句“高阳一酒徒”。

这个发现是来自署名凌彰的中国学者在2007年5月13日发表在菲律宾《世界日报》的一篇文章《唐诗在新加坡的传播》中，笔者经过一番梳理改写，萃取其中的精华，以飨读者。

1942年2月太平洋战争爆发时，郁达夫流亡到印尼苏门答腊，与原名陈莲有的华侨女子何丽有结婚时，写了四首律诗，其中第三首仿效唐诗与宋词中常用典故的风格，汉朝的张敞；南宋诗人谢翱；范蠡的故事等等借古喻今。

赘秦原不为身谋，揽辔犹思定十州；

谁信风流张敞笔³⁶，曾鸣悲愤谢翱³⁷楼；

弯弓有待南山虎，拔剑宁惭带上钩；

何日西施随范蠡，五湖烟水洗恩仇。

此诗中“五湖烟水”引自盛唐诗人刘长卿《赠秦系》³⁸的诗句“明日东归变名姓，五湖烟水觅何人。”“五湖”系指越国的范蠡乘扁舟浮于江湖、变名易姓，不恋官禄、及时隐退的地方。

另一位在上个世纪中期著名新加坡诗人李西浪（？~1972）³⁹作有一首五言诗，以三位“唐代诗人”悼念其挚友画家郑光汉：

腕底云烟妙，胸中天地宽。

谁怜李长吉⁴⁰，吾爱郑都官⁴¹。

世乱偏埋首，时危只染翰。

新诗无限好，不比孟郊⁴²寒。

邢济众⁴³在1990年曾在新加坡作协的《诗文特刊》上发表过一篇文章，内有一诗，借用了中唐诗人贾岛⁴⁴《渡桑干》的首二诗句，以体现他在写下此诗时的心境：

客舍星洲已廿霜，归心日夜思咸阳。

无端更渡南华海，却望星洲是故乡。

顺道一提的是，有学者认为这首诗的作者或许不是贾岛，而是刘皂，因为贾岛是范阳（今北京市大兴县）人，不是咸阳（今陕西省咸阳市）人，而在贾岛自己的作品以及有关这位诗人生平的文献中，从未有他在并州作客十年的记载。另外，此诗风格沉郁，与贾诗之以清奇僻苦见长者很不相类。《元和御览诗集》认为它出于贞元间诗人刘皂之手。虽然今天对刘皂的生平也不详知，但元和与贞元时代相接，《元和御览诗集》的记载应当是可信的。

至于星洲诗人邢济众创作其诗作时，回想起

年轻时在中国暨南大学求学，因感动于老教授的吟诵，因此直接采撷了“客舍并州已十霜，归心日夜思咸阳。”二句，将“并州”改为“星洲”（“星洲”是新加坡早期的另称），成了“客舍星洲已廿霜，归心日夜思咸阳。”

新加坡华中校友会通讯《华岭》的出版顾问杨有瑞在2001年第32期《华岭》上，发表教师节感言时，将李白《赠汪伦》⁴⁵的诗句：“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”改动为对老师感恩的诗句“桃花潭水深千尺，不及恩师育我情。”以此表达他发自内心的真挚感情。

将唐诗移植融入现代诗

除了改写或套用唐诗佳句在古诗体的创作之后，新加坡华文诗人也经常借鉴或移植唐诗到现代诗之中，形成了一新耳目的古题新吟的特有风格，这其中的佼佼者莫过于诗人周粲⁴⁶了。

周粲在他的《蝉声》第四节里，移用刘禹锡《乌衣巷》的诗句⁴⁷——“旧时王谢堂前燕”以及“飞入寻常百姓家”，诗情浓郁，画境深深，一个不留神，倒也不觉其中：

唱到美丽小鸟
一去不回来
我说 旧时王谢堂前燕
想已 飞入寻常百姓家

周粲在其另一首新诗《天地悠悠》的第三节中，也融入了初唐诗人“陈子昂”及其《登幽州台歌》⁴⁸的诗句：

而幽灵的陈子昂
却在路的后面
频唱登幽州台歌
一片眩目的白光
挡住了
一亿万只叫做年的兽

另一位新华诗人南子⁴⁹的诗作《山行》，副题是“杜牧诗的变奏”，顾名思义，诗人在他的诗中，与晚唐的诗人杜牧的同名诗作遥相对话。南子的《山行》的后半部诗文：

白云深处
斜径尽头
有叶（但不霜红）
以及古旧的晚亭
有亭，我们停车

且不忘熄了引擎
时值盛夏
树都撑起绿伞
酝酿一角阴凉
从晚唐到现在

再看晚唐诗人杜牧的《山行》诗文是：

远上寒山石径斜，白云深处有人家。
停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。

两相对比，可以看出南子试图将杜牧诗中的“白云深处”、“斜径”、“停车”、“霜叶”意象及活动，复制在他的现代诗中，以营造另一跨越时空的《山行》意境，体现出“古题新奏”的现代诗风。”

年轻的诗人华之风⁵⁰也作有《长安赋》一诗，“邀请”了五位唐代诗人助阵：

届时，少年的杜甫已经老了
不爱呼鹰逐兽的游戏
李白也不习惯在傲笑声中
随意散落几行
碰地有声的诗句
而韩愈与柳宗元
对古文运动只抱观望态度
只有王维
还兴致勃勃地
以右手沾着颜料写诗
以左手拆开诗句拼图

新华资深诗人蔡欣⁵¹所作的《菊》以唐代农民起义领袖黄巢及其《菊花》⁵²诗为题材，诗中借喻黄色的菊花瓣为攻占长安的起义军的盔甲，讴歌了由黄巢所领导的农民起义。诗歌的最后几句是：

我是菊
我是披甲的黄巢
我是叛逆

纵观这段新加坡诗歌与唐诗的联系，足见唐诗对新加坡的诗坛有着深远不可切分的文化情愫。

唐人的儒释道三足鼎立

盛唐是经济繁荣、政治昌明的时代，唐代的国际文化广泛交流，国内各民族文化的密切融合，同时也是一个儒、释、道三足鼎立、多元并存的⁵³时代。处在这样一种特殊的文化背景之中，几

乎没有任何一个流派、任何一个文人，甚至是思想体系能够“一枝独秀”地体现一种单纯和“独大”的宗教信仰和哲学理念。

在这样的一个特殊的历史情境中，儒释道长期融合为一体的具有浓厚中国色彩的哲学特性，在中国以外的几乎所有的华人当中，以及在他们所处的经济导向的社会氛围里，从内心深处依然憧憬着唐朝曾有的大器大魄的气象与精神，而体现在文化与文学的审美姿态——唐诗和唐代艺术作为审美精神粮食，也同时成了一种终极关怀。对他们来说，文化更是一种资源，唐代艺术以及唐诗更是创造力的源泉，意欲充分理解“中国审美文化丰富的内涵”和历史意蕴，以及展示中国古代审美文化的发展脉络，唐文化几乎成了提升人文素养和审美情操、丰富精神生活及其感受和判断能力的最佳依托。

济世之心下的盛唐诗人

唐代强大的国力、富庶的经济、兼容的文化、自由的政治氛围、三教合流的思想，不仅缔造了“贞观之治”、“开元盛世”的盛世国力，催生了“盛唐气象”的诗国高潮，更孕育出积极进取、自信自尊、刚健雄壮的时代精神，也因此而造就了文学上诗的鼎盛。

如果以社会态度来分，尽管我们可以把唐人大致分为济世型、出世型和愤世型三大类，唐代诗人功名心特重，这种功名心虽然在“安史之乱”后有所变化，诗人追求功名利禄之志渐至晚唐而渐见纤弱，但积极入世的总趋势并未改变。所以，唐人甚至所有士子都有或曾经有过一颗济世之心。如果说唐人的极度的对社会、对自己、对前途充满自信，那么唐人强烈的入世心理除了生逢盛世、机遇难求，急切渴望大显身手、有所作为之外，这种济世型的人格范式，也深受传统文化——“修身、齐家、治国、平天下”的影响。然而，就因为盛世下的开明政治，入仕的普及，可真正能为朝廷、社稷为官者所面对的竞争就非常激烈了。

从这个意义上说，我们对代表着唐代儒释道三种精神象征的三位具标志性的诗人兴致盎然——儒家的杜甫；道家色彩浓烈的李白；出世与入世并存的佛教代表人物王维，成了我们对盛唐时期三位最具代表性的诗人与门派的热衷探寻。

李杜王仨人，殊途同归；烽火连天，战乱岁

月，道家诗人浪漫；儒家诗人艰苦；佛家诗人随缘，无一不受时局裹胁。

李杜王及其儒释道文化与精神 跟南洋华人的情意结

而在南洋的新马地带，在五四新文化运动以后，中国新文学对新马文学产生了一种“形成性影响”，这个影响使得马华文坛以鲁迅型塑而成对“马华文艺影响最大、最深、最广的中国现代文学家”⁵⁴。这样的论述，也出现在新加坡学者王润华文字中，王教授也将五四时期鲁迅“以左翼文人的领袖形象被移居新马的文化人用来宣扬与推展左派文学思潮。除了左派文人、共产党，抗日救国的爱国华侨都尽了最大努力去塑造鲁迅的英雄形象。”⁵⁵

新马文坛在传统上都惯于借鉴具有“新颖独特、因时制宜、审时度势”的有识之士的时代观点，甚至是精神感召来唤起社会大众对国家、民族的振兴以及革新。中国的模式多以“拿出”一个文学家来作为膜拜的对象，这在上个世纪初，当大批中国东南沿海地区的移民到新马一带来的“唐人”更为如此。在当时的历史的情境里，文学家即是知识分子，是代表有见识、有远见、能高瞻远瞩、能引领大批民众走向未来、指引前路的“先知者”，在更大的程度上，鉴于华人没有宗教导向的文化传统，儒家文化早已潜移默化地，成了民众心理上的一盏人生指引的明灯，以至于体现在行为准则上更能为当时的“英国殖民地统治者的接受，鲁迅在当时被认为是一个很理想的偶像和旗帜”⁵⁶。

然而，我们更清楚地看出，这样的一个话语，是在文坛上为表述当时的文艺创作乃至社会运动所阐述的理念。实际上，在南洋华人活动的地区，除了新文学运动中的新兴左倾文学，流行在新马民间更多华人的教育领域以及行为准则中，传统的儒家思想依然普及在更多的组织与团体中——杜甫的忧国忧民的情操、对民生疾苦的关怀、对统治者的殷切期待、甚至对命运的妥协与拔河……都成为典型的华人意识形态的一个标志性的特征。

李白的桀骜不驯的个性，豪情万丈的“狂言”，仰天大笑的得意、“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”、“千金散尽还复来”的摆脱现实压迫及郁闷，事实上更能抒发漂洋过海、前路未明的南洋“番客”、如同杜甫般的沉郁与愤懑心理。

王维的圆维处事，委婉圆润，才华纵逸，贵气禅气，对华人社会来说，即便没有杜甫的沉郁爱国的情操、李白的喧嚣桀骜的霸气，但他更不失为一个令人景仰的中国才人以及象征贵族风范的人物。王维明显有着《论语》中所说的“未若贫而乐，富而好礼者也”⁵⁷的品格期待，同时他的禅学思想更给身在纷繁困扰的现实提供一个可供参照的人生选择。

客观地说，李杜王各自亦儒亦释亦道的人生、理念等的“出世”复杂情怀，与力奋出仕、“入世”的为国为民的情操，极其深远地构成了南洋华人在殖民地时期大批移民思想文化的一个重要组成部分。这与当时的左倾文学所极力型塑的文学家偶像——鲁迅相比，是客观的、事实性地存在于广大的华人移民的精神文化。就这个意义上说，唐朝，特别是盛唐的这三位儒释道伟大诗人，他们的爱国、爱民、有理想、有斗志的志向，尽管壮志未酬，就因为他们的“出师未捷”，更为他们的人生与理想平添了无穷的悲壮、扼腕、惋惜，以及激发后人的奋发及效仿。

这种软实力的影响和作为，更引领了南洋华人对唐朝文化及其深层哲学内涵，充满了既清晰又朦胧的思想意识，这种意识至今依然徜徉和游离在许多华人内心深处的记忆黑洞中。

有人说，“攻城略地的从来都是兵戈，而征服人心的却永远是文化艺术；兵戈因屠杀而生锈、腐烂，而文化艺术却因为启迪心智而熠熠生辉，永载史册。”⁵⁸

说的正是李杜王以及我们尚可深入探讨的与唐文化的情意结。

注释：

1. 潘受（1911年11月26日—1999年2月23日），原名潘国渠，福建南安人，新马著名作家、画家、书法家，1930年19岁南渡新加坡，初任《叻报》编辑，早年喜写白话诗，青年时期才致力于古典诗词的创作。潘受的书法与文学造诣深厚，获得不少国际奖项，如1985年的巴黎“法国艺术沙龙”金质奖；1986年获新加坡政府文化奖章；1991年法国国家艺术与文学勋章；1994年获新加坡卓越功绩勋章；1997年获亚细安文化奖；1998年获新加坡书法家协会荣誉奖章，同年南洋理工大学颁授名誉文学博士学位。
2. 新加坡建屋发展局（HDB）成立于1960年2月1号，该政府职能机构负责新加坡居住新镇的规划、建设和管理。现在超过80%的新加坡人居住在建屋发展局所承建的民宅。
3. 潘受曾对时称“革命文学”传播到新马时易名“新兴文学”作出界说，指出新兴文学固然含有革命性，但革命性文学不尽是新兴文学，并精确地以普罗列塔利亚文学比对新兴文学。
4. 1819年英国人莱佛士登陆新加坡之后，从中国福建省和广东

省南来的华人越来越多，大部分人就住在现在的牛车水区。几年后，莱佛士索性把这个区划为华人居住区。在当时，新加坡还没有自来水的设备，全市所需要的水，都得用牛车自市郊载到市中心，再由市中心转往市内各地。由于唐人街位于中心地区，于是这个以牛车载水供应用水的区域就叫做牛车水。

5. 福建人在新加坡华人中构成了41%的民系；潮州人21%，排在第二位，广东人是第三大民系，占15%；客家人一般被认为是四世纪到十三世纪之间，从中国北方迁徙到中国南方一带的一个民系，客家人也和其他民系的中国移民一样，在上个世纪同一个时期迁徙到新加坡，构成了约11%的华人比例。至于海南人、闽东人、闽北人等构成了新加坡华人人口的5%强。
6. 据说在台湾也同样有这段“话当年”记忆。
7. 取自《潮汕悠久的儒学历史文化传统及对民风的熏陶》一文，作者：莫善朝，广东省汕头市社会科学工作者协会，2007年发表在《潮学网》上的专题。
8. 王阳明曾写《墓表》一文，否定了前人传统的旧习惯的“四民”观，对工商在历史上的地位作出全新的价值肯定，发前人所未敢发，在当时思想界引起强烈的震动。他破除了长期以来尊士的迷信，是儒家社会观念上的一个新变革，具有划时代的意义。
9. 杜松年先生在《潮汕大文化》中所指出的“潮人商品经济意识比较强。潮汕从唐代开始就有对外贸易。入清以后，潮汕人种潮州柑、种甘蔗制糖，种苧麻织布、腌制各种蔬菜、做陶瓷、做抽纱以及其他工艺品，多数作为商品农业来经营，许多农民的生产活动早就与商业贸易息息相关。广大群众商品意识一向比较强。也就是说，潮汕人经商有长久的历史思想根源和广泛的群众基础。”
10. 萧昕《张九皋神道碑》称：五府之人，一都之会，地包山东，境阔海，异域殊乡，往来辐辏，金贝惟错，齿革实繁。虽言语不通，而货币交致，公禁其豪夺，招彼贸迁。此外，在玄宗时代储光羲《述韦昭应画犀牛》一诗：唐德宗兴元元年到贞元三年（公元784—787年），岭南节度使杜佑因推行善政，以至南金象齿，航海贸迁，万船继至，百货错出……都反映了岭南经济发达的盛况。
11. 华人一词已是当今在“地理中国”以外，凡中国裔的子弟为政治、国籍、国家认同等客观现实因素所认同的一个统称，他们多已经放弃中国国籍的族群。然而在文化上，不在地理中国的华人很多还传承着中国华夏文化的传统与文化价值观，有些地区的华人也自称（在文化上的）中华民族。
12. 乔大壮（1892年1月16日—1948年7月3日），四川华阳、今成都双流县人氏，年幼丧父，由祖父抚养督教。祖父乔茂萱曾为戊戌六君子的川人刘光第、杨锐收尸。谭嗣同所留题壁诗“望门投止思张俭，忍死须臾待杜根。我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”的著名诗篇也由此抄录而得以流传。民国初期，乔大壮任教育部编审，与鲁迅共事。1927年，乔大壮赴南昌协助周恩来工作，南昌起义后，他因家室之累和祖训不能参加政党而被迫返回北京。回京之后即将祖遗田契悉数焚毁，以示与剥削阶级决裂和反对不劳而获之志。乔大壮是一位典型的节操自守、不阿时尚、正气凛然的学者、艺术家。抗日战争期间，他举家迁到重庆乡间，布衣粗食，自种蔬菜，为人治印贴补家用，过着清贫的生活。当他闻知友人徐森玉教授陷于敌占区上海，因拒绝出任伪职而生活困难，于是毅然将辛劳所得的积蓄全部寄赠。后赴台大任教，深感国家多难，社会黑暗，因同事被暗杀，遂于1948年7月3日，自沉于苏州梅村桥下，终年56岁。
13. 乔大壮有五子三女，二子乔无遏是空军军官，抗战中架机制敌，屡建战功，并在战斗中受创挂彩，先生为此深感欣慰自豪。一次闻子又歼落敌机消息时，情不能禁，赋《围棋》诗一首寄怀。诗云：“围棋奈苍生，儿遭遂破贼。嘈嘈诗竹中，入内履齿折。良无活国计，往往肝胆热。汉道自此昌，慎矣亡胡月。”但后来乔大壮极力反对其子参与国共内战，云：“军人的天职是保卫国家，非是打内战者。”无遏没接受，乔大壮为此伤愤不已。以为“参加内战，实乃助纣为虐，已

- 无光荣可言”，斥其子“可将胸前勋章摘下。”
- 14.《览柏中允兼子 数人除官制词，因述父子兄弟四美，载歌丝纶 < 览柏中丞兼子 数人除官制词，因述父子兄弟四美，载歌丝纶 >》：纷然丧乱际，见此忠孝门。蜀中寇亦甚，柏氏功弥存。深诚补王室，戮力自元昆。三止锦江沸，独清玉垒昏。高名人竹帛，新渥照乾坤。子弟先卒伍，芝兰叠……
 - 15.《奉送王信州 北归》：朝廷防盗贼，供给愍诛求。下诏选郎署，传声能典州。苍生今日困，天子向时忧。井屋有烟起，疮痍无血流……
 - 16.《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客一百韵》：……身许双峰寺，门求七祖禅。落帆追宿昔，衣褐向真诠。安石名高晋，昭王客赴燕。途中非阮籍，查上似张骞。披拂云宁在，淹留景不延……
 - 17.《水宿遣兴奉呈群公》：……勋庸思树立，语默可端倪。赠粟 应指，登桥柱必题。丹心老未折，时访武陵溪。
 - 18.《远怀舍弟颖观等》：……云天犹错莫，花萼尚萧疏。对酒都疑梦，吟诗正忆渠。旧时元日会，乡党羨吾庐。
 - 19.《课伐木》：……墙宇资屡修，衰年怯幽独。尔曹轻执热，为我忍烦促。秋光近青岑，季月当泛菊。报之以微寒，共给酒一斛。
 - 20.《壮游》：……放荡齐赵间，裘马颇清狂。春歌丛台上，冬猎青丘旁。呼鹰皂枥林，逐兽云雪冈。射飞曾纵 引，臂落……
 - 21.《七月三日亭午已后较热退晚小凉稳睡…呈元》：……胡马挟雕弓，鸣弦不虚发。长 逐狡兔，突羽当满月。惆怅白头吟，萧条游侠窟……
 - 22.《八哀诗赠司空王公思礼》：……潼关初溃散，万乘犹辟易。偏裨无所施，元帅见手格。太子入朔方，至尊狩梁益。胡马缠伊洛，中原气甚逆……
 - 23.《留花门》：北门天骄子，饱肉气勇决。高秋马肥健，挟矢射汉月。自古以为患，诗人厌薄伐。修德使其来，羈縻固不绝……
 - 24.《咏怀二首》：人生贵是男，丈夫重天机。未达善一身，得志行所为。嗟余竟 轲，将老逢艰危。胡雏逼神器，逆节同所归……。后南宋文天祥也在《淮西帅第二十五》中采撷了杜甫此诗同句：“借问大将谁，战骨当速朽。逆节同所归，水花笑白首。”
 - 25.《自京赴奉先县咏怀五百字》：……盖棺事则已，此志常觊豁。穷年忧黎元，叹息肠内热。取笑同学翁，浩歌弥激烈……
 - 26.《入衡州》：……烈火发中夜，高烟焦上苍。至今分粟帛，杀气吹沅湘。福善理颠倒，明征天莽茫……
 - 27.《自京赴奉先县咏怀五百字》：……北辕就泾渭，官渡又改辙。群冰从西下，极目高 兀。疑是崆峒来，恐触天柱折。河梁幸未坼，枝撑声……
 - 28.《秦州见敕目，薛三璿授司议郎，毕》：……上将盈边鄙，元勋溢鼎铭。仰思调玉烛，谁定握青萍。陇俗轻鹦鹉，原情类 秋。秋风动关塞，高卧想仪形。
 - 29.考证自挂在《中国书法在线》网站的《潘受诗集》，页465。
 - 30.郁达夫（1896~1945）原名郁文。浙江富阳人。1938年7月9日抵达新加坡，担任《星洲日报》副刊编辑和《华侨周报》主编。
 - 31.张祐《赠内人》：禁门宫树月痕过，媚眼惟看宿鹭窠。斜拔玉钗灯影畔，剔开红焰救飞蛾。
 - 32.李贺的《开愁歌》：我当二十不得意，一心愁谢如枯兰。衣如飞鹑马如狗，临歧击剑生铜吼。旗亭下马解秋衣，请贳宜阳一壶酒。壶中唤天云不开，白昼万里闲凄迷。主人劝我养心骨，莫受俗物相填 。
 - 33.刘禹锡《武陵观火诗》：……金乌入梵天，赤龙游玄都。腾烟透窗户，火焰生栾栌。火山摧半空，星雨洒中衢。瑶坛被髹漆，宝树攒珊瑚。光县与琴焦，旗亭无酒濡……
 - 34.王维《相思》：红豆生南国，春来发几枝？愿君多采撷，此物最相思。
 - 35.高适《田家春望》：出门何所见，春色满平芜。可叹无知己，
 - 高阳一酒徒。
 - 36.“张敞笔”指汉朝张敞，身为京兆尹，但在家仍用笔为夫人画眉，形容夫妻恩爱。
 - 37.“谢翱楼”指南宋诗人谢翱曾为哭祭文天祥而创作《登西台恸哭记》。
 - 38.刘长卿《赠秦系》：向风长啸戴纱巾，野鹤由来不可亲。明日东归变名姓，五湖烟水觅何人。
 - 39.李西浪也是报刊编辑，人称“南国诗人”。著有诗集《劫灰集》，记录日军占领新加坡期间的暴行。
 - 40.李长吉，即李贺（790~816），祖籍陇西，自称“陇西长吉”。善于熔铸词采，驰骋想象，运用神话传说，创造新奇瑰丽的诗境。代表作有《梦天》《帝子歌》和《湘妃》等，著名诗句有：“羲和敲日玻璃声”（《秦王饮酒》）和“银浦流云学水声”（《天上谣》）等。
 - 41.郑都官、原名郑谷，字守愚。生卒年不详。光启三年（887）登进士第。官至都官郎中，人称“郑都官”。以《鹧鸪诗》得名，著名诗句“雨昏青草湖边过，花落黄陵庙里啼。”一联传诵久远，致有“郑鹧鸪”之称。
 - 42.孟郊（751~814），中唐时期的复古创新派诗人。其诗作主要写民间疾苦，所作《游子吟》歌颂伟大的母爱，为千古传诵之名诗。他与贾岛齐名，人称“郊寒岛瘦”，并视为苦吟诗人的代表。孟郊也与韩愈交往密切而并称“韩孟”。
 - 43.邢济众：华文教师，1958年应聘到马来西亚任教，1963年转到新加坡教书。1990年新加坡25周年国庆时写下此诗。
 - 44.《渡桑干》：“客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳。无端更渡桑干水，却望并州是故乡。”
 - 45.李白《赠汪伦》：乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。
 - 46.周燊（1934~），原名周国灿，历任新加坡教育部专科视学和新加坡作协副会长等职，著有诗集和诗评论集60余部。
 - 47.刘禹锡《乌衣巷》：朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。
 - 48.陈子昂《登幽州台歌》：前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。
 - 49.新华诗人南子（1945~），本名李元本，著有诗集《夜的断面》、《苹果定律》和《生物钟》等。
 - 50.诗人华之风，生于1958年，原名蔡志礼。著有诗集《月是一盏传统的灯》。
 - 51.生于1947年的资深诗人蔡欣，原名蔡向荣，著有诗集《昙花》《贝壳》和《感怀》等。
 - 52.黄巢《菊花》：待到秋来九月八，我花开后百花杀。冲天香阵透长安，满城尽带黄金甲。
 - 53.唐朝的儒释道的结合，有其历史的必然性，印度佛教文化从汉末开始输入中国，动摇了自汉武帝推行的“独尊儒术，罢黜百家”社会文化的意识模型。在佛教传入中国后的约100年后，本土的道教也因应而生。特别是在汉朝以后，政治主权不全在汉族，而胡族（泛指匈奴、鲜卑、羌、氏、羯“五胡”）则因征服汉族而被同化或驱逐。西晋的政治黑暗，天下昏乱，许多旷达之士，不甘于隐避匿身，反而放逸玄谈，开启了清谈之风。而佛学也渗入了老庄之道，清谈者往往与佛家周旋，并融合了中国学说，或以佛与儒、道诸书并称，渐渐地成为儒释道的沟通融汇合一。
 - 54.韩山元：《鲁迅与马华新文学》，新加坡风华出版社，1977年版，页1。
 - 55.王润华：《华文后殖民文学——中国、东南亚个案研究》，上海学林出版社，2001年版，页71。
 - 56.同上。
 - 57.《论语·学而》：“子曰：‘可也；未若贫而乐，富而好礼者也。’”
 - 58.郑连根《故纸张眉批——一个传媒人的读史心得·第一辑：历史现象的明与暗》，出版社：秀威资讯科技股份有限公司，2009年3月，页78。

陈寅恪在史学研究中的考证与发现

张森林

在中国知识分子饱经磨难的1930年代至1950年代里，一位承受着巨大身心苦痛的史家——陈寅恪，在其有限的岁月里，以其有限的生命力，运用文化史观解释中国中古历史，试图突破主流史学研究的传统框框，从而构建中古史学的新框架。他所坚守的“独立之精神，自由之思想”的人生信条，他所强调的“中国学术应吸收外来输入之学说，不忘本来民族之地位”的明确主张，触发了整整一代人的深层思考，更成了知识分子的心灵坐标和理想追求。

拥有恢宏史观的陈寅恪最让人津津乐道的地方，不在于他对历史的识见与才情，而在于他能把最普通的史料衔接在一起，从而显露历史的本质，也就是他所强调的从史实中求史识。陈寅恪在考证历史时经常会提出不同的问题，再从不同的角度去审视，然后解决问题。复旦大学教授葛兆光如此评述陈寅恪：“他在中古研究里面，他注意到的若干解释，中古中国的架构和因素，至今是我们绕不过去的。一个大的了不起的学者，他并不是说在具体的研究里面，给你奉献什么非常具体的结果，而是说他开创了一个研究的范式。”¹葛兆光对陈寅恪的评价可谓入木三分，而且具有相当的代表性。作为一位历史新观点的发掘者，陈寅恪对中国中古史研究的贡献，更多的是来自他对现有史料取角刁钻的微观研读，对细微问题不厌其详的科学考据，就如许多学者所说的，他从来不放过小问题的考证，他能发前人所未发。简单来说，“考证”与“发现”是陈寅恪史学研究中两个迷人的元素，这两个元素为他的史学研究提供了引人入胜的基础，让读者能够在他研究的领域中欣赏到一幅又一幅不同的风景。本文拟就陈寅恪在《金明馆丛稿初编》、《金明馆丛稿二编》、《寒柳堂集》、《隋唐制度渊源略论稿》、《唐代政治史述论稿》、《元白诗笺证稿》和《讲义及杂稿》等著作中的篇章，尝

试从他对中古佛教史、魏晋南北朝史、唐史等领域的研究出发，同时参考一些当代学者的观点和评述，综合论析陈寅恪在这些篇章中的重要考证与发现。

陈寅恪在中古佛教史研究中的考证与发现

陈寅恪早年长期留学国外，最重视外文的研究，不仅致力于梵文的钻研，同时也学习其他与佛教史有关的语文，例如巴利文、藏文、蒙古文等。1925年，他刚到清华大学任教时，最先将目光投向中古佛教史的研究，而且用力最多。陈寅恪喜读内典，往往充分利用自己的语言文字基础，对佛经的作者、年代及其内容作出科学的考证。他在这个领域的研究主要涵盖几个方面：佛教与中国本土文化接触后的接受与冲突的问题、佛经流传与中国文学的关系、佛典中的语文（尤其是梵文汉译）考证、佛声与四声的关系、佛教与政治史的关系等。

关于佛教传入中国后被中国文化吸收和改造的事，1932年，陈寅恪在《莲花色尼出家因缘跋》一文中举例说明：莲花色比丘尼屡嫁的故事之所以不载于敦煌写本之中，是由于中国佛教徒未能完全放下传统道德的包袱，既然不能诋斥圣典，唯有隐秘闭藏。他也在本文中从佛经文本比对手，考证莲花色出家的“七种咒誓恶报”何以误为“六种”，引证多种经论史料，一一论证致误的缘由，而此缘由的背后是佛教传来中国后教义的嬗变。他总结说：“佛法之入中国，其教义中实有与此土社会组织及传统观念相冲突者。”根据陈寅恪的考订，莲花色出家的七个原因在各个佛教文本中的形态并无一致。

1933年，陈寅恪在《支愍度学说考》一文中讨论“格义”，说明其为“我民族与他民族二种不同思想初次之混合品”，及其与支愍度所创

“心无义”的关系，并涉及许多历史考证。如果说“格义”是中土人士以传统的伦理观念去诠释艰深难懂的外来佛义，那么，“以道释佛”则是这种中外文化交融关系的进一步提升。1937年，陈寅恪在《逍遥游向郭义及支遁义探源》一文中认为，佛教输入中国之初，为了佛教文化的移植，从名词翻译到教义宣讲往往都托名老庄，以道家来解释佛家，这是“以道释佛”；另一方面，因为佛教的输入，学者们也借助佛教般若学来解释庄子的逍遥游，这是“以佛释道”。陈寅恪的考证说明了中国佛道发展的相融相汇，他把这种文化传播称为“间接传播文化”；间接的传播往往不能尽得原来文化的精髓，但两种文化的交融，却又能碰撞出新的思想火花。

在佛经流布和印度神话与中国文学的关系方面，陈寅恪发现许多流行小说的内容都来自佛经或印度故事。1928年，他在《须达起精舍因缘曲跋》一文中指出，《西游记》中唐玄奘弟子在车迟国斗法事，其来源是《须达起精舍因缘曲》中舍利弗降伏六师一事。舍利弗神通事迹，也可见于其他佛教经典，如《增一阿含经》与鸠摩罗什所译的《大智度论》等述及舍利弗与大目犍连各显神通较力事，实与《西游记》所载孙悟空、猪八戒等各矜智能诸事甚是相似。本文所提到的问题，实际上是中国各种文体变迁的一大关键。陈寅恪未曾对小说史进行研究，只因研究佛经而发现两者之间的微妙关系，从而为治小说史者提供了一条学术再出发的线索。

1930年，陈寅恪在《西游记玄奘弟子故事之演变》一文中，通过小说《西游记》中唐玄奘弟子的故事，说明印度故事在流传到中土以后所发生的变化，如孙悟空大闹天庭的故事，来自两个毫不相干的印度民间故事：闹天庭来自流行于印度的“顶生王升天因缘”，孙悟空来自印度著名纪事诗中巧猿 Nala 造桥渡海、直抵楞伽的故事，而中国讲说者有意无意，以讹传讹地把两者加以混淆。他在经过考证后也认为，《西游记》中猪八戒高家庄招亲故事的发生是因误会而起，印度并无猪精招亲的故事，他怀疑这是牛卧苕刍惊扰宫女事的误传。

同年，陈寅恪在《三国志曹冲华佗传与佛教故事》一文中，将曹冲称象、华佗治病、竹林七贤故事中的印度神话背景加以缕析。他指出，像陈寿如此严谨的史学家，在其著作中也经常夹杂

当时所流传的印度故事，而且混入和杂糅得相当隐蔽，不易被发觉，这无疑给鉴别古史真伪的工作增加了一定的难度。他虽不质疑华佗存在的真实性，但从学术观点上基本否定了华佗剖腹开肠的医术，换句话说，在陈寿作《三国志》时，还不可能有这种神乎其神的能事。陈寅恪还从梵文中指出华佗二字古音与印度“gada”音近，是“药神”的意思。

同年，陈寅恪在《敦煌本维摩诘经文殊师利问疾品演义跋》一文中，考察了《维摩诘经》这一独特佛经的成立及流行的情况，发现其所载故事犹如一姓之家传，实似通行小说《杨家将》和《薛家将》等故事。他从中国文学史的角度勾勒出佛典经演变而影响章回小说和弹词等体裁的情形，并指出经典与演义的关系正如小说英雄传与其本书正传的关系一样，但遗憾的是，中国文学始终未能借助佛经中深妙的哲理以提高其思想深度。

以上数篇涉及佛经流布或印度典故与中国文学的因缘的论文，都是陈寅恪在研究佛经时触类旁通之作，值得文史学家们进一步探索。上海师范大学教授夏广兴指出：“在佛教与中国文学的研究领域中，陈寅恪先生率先提出了‘佛教故事在印度及中国文学上之影响及演变’这一题材影响研究课题，并身体力行写下了《三国志曹冲华佗传与佛教故事》、《西游记玄奘弟子故事之演变》等论文，可谓是此类研究成果的上乘之作，在当时产生一定影响。‘考其起源，并略究其流别’，是当时个案研究中普遍使用的方法，其中最具特色也是最具有深度的，也就是这种历史溯源的研究，为后人研究此类课题树立了范式。”²但也有学者质疑陈寅恪的某些考证结论，台湾东吴大学教授林伯谦即曾针对《三国志曹冲华佗传与佛教故事》中的说法，撰写了《陈寅恪先生〈三国志曹冲华佗传与佛教故事〉商榷》一文，文分三节：舟量巨象析论、华佗开肠考辨、“竹林”七贤探析，“既以检讨前人成说，兼亦质疑寅恪先生立论之不足。”³

陈寅恪在各种佛典的原文与译本间的对比、印证文句、订正论译方面也成就卓著。一些学者因不了解梵文原文而在解读佛经时产生混淆，晚清大儒俞樾就因不知梵文而对《般若波罗蜜多心经》有所误解，以为“色不异空，空不异色。色即是空，空即是色”是不必要的复语，是译者的笔误。1965年，陈寅恪在发表于1930年的《敦

煌本唐梵翻对字音般若波罗蜜多心经跋》正文的基础上加了一段附记，在附记中，他从梵文的原文中看到：“‘色不异空’一节，共有六句。玄奘译为四句，已从省略。盖宣传宗教，不厌重复”，从而纠正了俞樾的误解。

陈寅恪的梵文知识让他能经常在读史时发现常人难以发现的事物，例如他从《魏志司马芝传》上所记载的“特进曹洪乳母当，与临汾公主侍者共事无润神，系狱”中，看到“无润神”即知是“无间神”之误。陈寅恪在《魏志司马芝传跋》一文中解释，因为“无间神即地狱神，‘无间’乃梵文 Avici 之意译，音译则为‘阿鼻’，当时意译亦作‘泰山’”；他还“据此可知释迦之教颇流行于曹魏宫掖妇女间”。从这个例子中，我们可看出语文考证与历史研究的关系。

陈寅恪不是音韵学家，但他却因研究佛经而发现了四声的问题。1934年，陈寅恪发表《四声三问》一文，从语音学来看历史，发前人所未发的观点。他指出中国自古以来论声都以宫、商、角、征、羽为言，所谓平、上、去、入四声，并非中国首创，也并非中国固有，“乃摹拟西域转经之方法，以供中国行文之用。”陈寅恪之所以会有这样的见解，是因为他能够从中原和西域两方面来看中国国史，而没有“固己之见”。中国之所以成立四声之说，除入声自为一类外，其余三声乃是转读佛经的三声，也就是印度古时声明论的三声，合计适为四声。于是撰作声谱，以应用于中国的正式文字。陈寅恪也从大的时代背景来考证何以四声之说成立于不早不晚的永明之世。他在清华大学执教时的高足——以语言学为专业的许世瑛曾高度称誉《四声三问》：“确是一篇千古不朽的论著，我每次讲四声的时候，一定向同学介绍寅恪师这篇大著。”⁴

在佛教与政治史的关系方面，陈寅恪发现佛教与中古政治有着千丝万缕的联系，他在1935年所写的《武曩与佛教》一文，便是对这个问题的最具体研究。武则天的娘家信奉佛教，她的母亲是虔诚的佛教徒，“武曩幼时受其家庭环境佛教之熏习，自不待言。”陈寅恪根据伦敦博物馆藏敦煌写本《大云经疏》，断定武则天在入宫之前一度是正式的沙弥尼姑。他在本文的考证中有三个发现：一、隋文帝、隋炀帝与佛教的关系深厚；二、武则天革唐为周后大力倡导佛法自有其政治因素，僧徒们借着武则天来恢复他们自李唐

开国以来所丧失的权势和利益，而武则天则藉着佛教教义以巩固她的政治地位；三、武则天并未伪造佛经典籍，她只是利用《大云经》中有女身受记为转轮圣王成佛的教义，而自我比附为金轮皇帝而已。

陈寅恪对佛教史的研究首先是对佛经义理的考证，然而，他考证佛经并不是为了发现佛教教义，而是视佛经为思想史的史料，旨在构建属于自己的思想体系。陈寅恪涉及中古佛教史的考证篇章还有许多，他从史学和文学两种视角切入，以个案研究的形式，从文学、音韵、历史、地理等领域加以发挥，层层递进，具有清晰的内在逻辑；它们转证了一个个涉及文化传统的大论题，对佛教流传于中国史学和文学的影响，对研究外来宗教经典的汉译等问题，尤具启发意义。

陈寅恪在魏晋南北朝史研究中的考证与发现

陈寅恪的中古史研究已成为后学无法绕开的丰碑。他是魏晋南北朝史研究的开拓者，从多元角度提出了许多精辟的见解，其中最值得关注的是关于文化与民族的历史考察。他反复强调文化与种族问题是研究中古史的关键，在文化整合与民族融合的关系上，提出了“北朝胡汉之分，在文化而不在种族”的论点，此论点对研究中华民族的融合有着极重要的意义。与此同时，陈寅恪也构建了以士族门阀兴衰为背景，从而认识魏晋南北朝时期政治社会演变的理论框架，帮助人们观察中古历史发展的大趋势，把握历史运动的规律，把学术研究提升到现代认识的水平上。

东晋陶渊明作为中国历史上著名的隐逸诗人，他的思想原应以道家为主，但关于陶渊明是儒是道，历来学者们的看法不一。1940年代抗战期间，陈寅恪在《陶渊明之思想与清谈之关系》一文中，为读者们勾勒出魏晋时期从自然与名教的冲突到两者的融合，再到陶渊明思想的演变的过程。美国学者汪荣祖认为陈寅恪在此文中提出了两个极具创见的观点：“其所说如‘清谈之兴起由于东汉末世党锢诸名士遭政治暴力之摧压，一变其指实之人物品题，而为抽象玄理之讨论’，为前人所未发。他之认为陶渊明为中古之大思想家，‘外儒而内道，舍释迦而宗天师道’，亦为前人所未见。”⁵陈寅恪所讨论的陶渊明，已经

脱离那个“采菊东篱下，悠然见南山”的布衣诗人的范畴，而是思想家的陶渊明。他虽然认为陶渊明的思想偏向道家，但其“外儒而内道”的看法显然眼光独到。其实，陶渊明的思想更像是儒道浑然一体的产物，无所谓内外之分。

陶渊明《桃花源记》中的桃花源固然是想象的虚构，却也并非全无现实作为依据，自古以来人们对其原型做了很多揣测与考证。1936年，陈寅恪写下《桃花源记旁证》一文，开宗明义地说明《桃花源记》既是寓意之作，也是纪实之作。他以大量史料证明了北方的上洛、弘农的人民纠合宗族乡党，屯聚坞堡，据险自守，以避戎狄寇盗的事实。陈寅恪的核心结论是：“真实之桃花源在北方之弘农，或上洛，而不在南方之武陵。”他发现“真世外桃源”的奥妙之处在于揭露晋末北方坞堡的存在，而北方坞堡是长久以来史家所忽略的社会现象。汪荣祖认为：“寅恪由桃源说坞堡具有创见性，为全文之精华所在。”⁶学者们或可在陈寅恪“坞堡论”的基础上进一步研究：难民们避兵避盗入山后的坞堡生活，是否真如《桃花源记》所描述的那样令人向往？

1933年，陈寅恪在《天师道与滨海地域之关系》一文中说：“凡信仰天师道者，其人家世或本身十分之九与滨海地域有关。”他发现滨海地域常是神仙学说的发源地，而天师道正是起自东方滨海的地方，流传于江苏和浙江一带。许多信奉天师道的人，包括世胄高门，也大都来自滨海地带，因环境习染而信教。陈寅恪沿着史籍的轨迹去探索，发现宫廷政治的剧变多出于天师道的阴谋。他论及在东晋作乱的孙恩的先人孙秀是道教徒，是另一位道教徒西晋赵王伦的谋主；汉末黄巾米贼的起源、赵王伦的废立、北魏太宗的崇道等，都与天师道有关。本文以滨海地域为限，系统讨论了魏晋南朝数百年间，道教与政治、社会以及文化等多个领域的渊源，并阐述了道教对当时政治、文化的影响，对后来治宗教史者启发良多。

1936年，陈寅恪发表了《东晋南朝之吴语》一文，以方言来展现东晋的政治社会结构。他以可观史料证明，东晋南朝时期，在首都金陵，汉晋旧都洛阳语音（汉音）与吴语已经有了鲜明的区别。永嘉之乱，衣冠南渡，南朝的士大夫阶层中以北人居多，这些侨寓士族皆以汉音为准，江东本土的士族阶层也如此，江东下层土著社会阶

层则说吴语。虽然以王导为首的东晋统治阶层在笼络江东人心的大前提下也不得不说吴语，但总的来说，东晋南朝的诗文音韵仍旧依附北朝，士风仍旧依傍洛阳，社会则有南北士庶之分。汪荣祖指出：“这一分析对治南朝各代历史者，极有启发意义。”⁷二战结束后，陈寅恪所完成的《从史实论切韵》一文，是《东晋南朝之吴语》的进一步深化，两篇论点有相互呼应之处。《从史实论切韵》把东晋以后的声韵分为三类：一为“南染吴越”的北音，二为“夷虏糅杂”的北音，三为在南朝所保存的洛阳旧音，也就是南方知识分子所用的雅音或正音。根据这个语音背景，陈寅恪论证了陆法言所撰《切韵》一书的语音系统是来自洛阳旧音：“诸贤于讨论音韵之时，其心目中实以洛阳旧音为标准音。”

1950年代，陈寅恪特别重视南北朝史上两个关键人物：南朝的王导和北朝的崔浩。在南方土著士族的默许下，司马睿和王导才得以过江南渡，东晋南渡建立政权后的首要任务，就是尽力笼络南士，平衡南北门阀士族之间的利益。王导最终成功地协调了南士与北方侨姓士族的关系，有策略地消弭了南人与北人的矛盾，在巩固东晋政权的同时，更保障了南方社会经济的繁荣发展。他的笼络江东士族政策，奠定了南朝三百年的基业，使江左立国能达五朝之久，是当之无愧的民族英雄。陈寅恪在《述东晋王导之功业》一文中盛赞王导是民族的大功臣：“王导之笼络江东士族，统一内部，结合南人北人两种实力，以抵抗外侮，民族因得以独立，文化因得以续延，不谓民族之功臣，似非平情之论也。”北京大学教授田余庆认为陈寅恪在这一课题上“引证丰富，论议入微”⁸。陈寅恪还在本文中提出以勇武善战见长的“次等士族”这一概念，对次等士族这一武力集团作出了概括性论述，其高屋建瓴的史学眼光和境界，对以后研究次等士族的学者不无深刻的启发作用。

至于崔浩，他是东汉以来的儒家大族经过五胡乱华后仍留居北方的代表，所谓清河崔氏为魏晋以来北朝第一高门。当时的拓跋鲜卑虽然掌握政治实权，可是崔浩身为一代儒宗以及士族代表，实为学术文化的领袖，这也是胡族和汉族互相利用之处。陈寅恪特别注意到崔浩与寇谦之的关系，他在《崔浩与寇谦之》一文中指出，寇谦之是世奉天师道者，崔浩不只佩服寇谦之的才学，更推

崇他为秦雍大族，所以陈寅恪认为他俩的契合并非偶然之事。寇谦之想借助崔浩使太武宗接受他的北天师道，而崔浩则想借助寇谦之本土的汉族宗教与外来的佛教相对抗，排斥胡人的异端宗教正是实践他政治理想的步骤之一。崔浩因国史狱案导致被杀的悲剧发生，是北魏胡汉上层之间利益冲突、政见分歧、民族矛盾的反映，其根源在于胡汉民族间的文化与心理隔阂，以及文化落后的军事征服者拓跋鲜卑在执掌国政时面对经济文化比其高的汉族士人——特别是士族高门——而产生的并深埋于心的卑怯心理。

1950年代，陈寅恪发表《书世说新语文学类钟会撰四本论始毕条后》一文，论及曹操的“才先德后”政策不只是他应付乱世的权宜之计，也是他所代表的阉宦统治势力的传统。阉宦阶级的出身大多是非儒家之寒族的“乞匄携养”之类，他们虽然和士大夫分享了东汉中南期的政权，但是在为人和为学上皆与士大夫有明显的区别。陈寅恪明确地指出，袁绍是东汉士大夫统治阶层的代表，内廷阉宦与外廷士大夫之争由来已久，袁曹之争显然是这一竞争的延续，然而，官渡之争乃是这一竞争的胜负关键。代表阉宦势力的曹氏集团并没有取得最终的胜利，反而是代表士大夫阶层的巨族司马氏集团取而代之，让我们看到了从东汉末年到西晋之间的政治社会势力的消长。田余庆认为陈寅恪在此文中“从袁绍、曹操交争看到社会阶层高低差别的实质，这是他识见卓越之处”。⁹

1940年代中期，陈寅恪在《魏书司马睿传江东民族条释证及推论》一文中，展现了他在东晋南朝民族问题领域中的研究成果。陈寅恪对江南八个少数民族：巴、蜀、蛮、獠、谿、俚、楚、越，逐一作了考证，并研究其与梁末江南政治势力之间所演绎的关系。此外，他也讨论了江左名人陶侃、胡谐之是否为谿族的问题，对陶渊明的族属、《桃花源记》的成因及其思想特征，以及对天师道、南川土豪等问题进行了系列考证和论述。陈寅恪识见敏锐而又慎重，他列入本文中的一些推论至今仍然悬而未决，为后学提供了许多可资深入探讨的线索和空间。

陈寅恪在学术研究方面着眼于较长的历史过程，在较高的层次上探讨魏晋南北朝历史的脉络，提出并解答了许多前人认识不及的东西。他重视以不同的种族、家族、地域、文化为背景的社会

集团的活动，从中发现历史的联系和推移，并以之解释各种繁复的历史现象，在魏晋南北朝史研究中奠定新基础，起了划时代的作用。

陈寅恪在唐史研究中的考证与发现

陈寅恪以中国中古史为专业，其中以唐史研究的成果最为丰硕。他的唐史体系在内容和方法上都上承魏晋南北朝史，正是从魏晋南北朝史研究中发现了重大的线索，他的唐史结构才得以形成。陈寅恪的唐史研究范围涵盖了李唐氏族渊源、关陇集团的盛衰、唐代府兵制和藩将、唐高祖称臣于突厥等多个课题。此外，他也开创了“诗史互证”的新史学研究方法与理论，并在多篇论文中身体力行，“以唐诗证唐史、以唐史解唐诗”，力图将这种崭新的学术方法传诸后人。

关于李唐氏族问题，即李渊祖先的种族、郡望、姓氏问题，曾经是1920年代末至1930年代初备受学术界关注的重要历史问题。1930年代前期，陈寅恪先后发表了《李唐氏族之推测》、《李唐氏族之推测后记》和《三论李唐氏族问题》三篇论文，他经过缜密的考证，认为多册重要史籍中所载李唐氏族出自陇西李氏——即凉武昭王李暠的后代——是错误的，从而推翻了李唐出自陇西李氏的陈说。他根据唐光业寺碑铭及《元和郡县图志》所载，得出李唐先世出自河北大族赵郡李氏的结论，认为其为赵郡李氏的“破落户”或“假冒货”。陈寅恪的另一位高足——已故北京大学历史系教授王兴曾指出：“寅恪先生这一论证已是发千年之覆，史无伦比。”¹⁰ 山东大学教授张金龙则认为，陈寅恪对李唐自李虎以前的谱系提出质疑，这是他立论的基础，“然在具体论证中则又往往囿于此谱系，如将李重耳与李初古拔事迹相对应即是显例。这就使其论证出现不少漏洞，其所下结论也有诸多尚需审视之处。”¹¹ 无论如何，陈寅恪此说一出，李唐出自陇西李氏说为之动摇。

1935年，陈寅恪发表《李德裕贬死年月及归葬传说辨证》一文，通过具体而微的研究考证，尝试理清李党党魁李德裕在牛李党争失败后被贬出京城和客死崖州的时间，以及考察李德裕逝世后归葬洛阳传说的真伪。他花了大量篇幅，运用各种直接和间接的碑刻资料和传世文献进行细致的考证，逐条引述涉及李德裕贬死的时间、

地理、人事等材料，从而证明清代学者王鸣盛对《旧唐书》宣宗大中三年九月制的失读。陈寅恪以李商隐的诗句“万里风波一叶舟，忆归初罢更夷犹”，考证出李德裕的归葬日期是唐宣宗大中六年（852）夏季。

1940年，陈寅恪的第一部中古史专著《隋唐制度渊源略论稿》问世，对隋唐王朝多种建制的渊源进行了稽考并提出了看法。他经过多方考证后指出，南北朝分裂时期南方代表了中国汉族文化传统和制度的主流，而西魏北周的制度除了关陇地区内保存的旧时汉族文化之外，主要还是鲜卑族的风俗；对于隋唐制度的渊源来说，西魏北周制度的影响微不足道。陈寅恪以横向和纵向相结合的研究方法贯通中古史，既秉承了传统文化史观，也运用社会学和考证学理论，材料丰硕，引证详密。全书涵盖了隋唐的礼仪、职官、刑律、音乐、兵制、财政的渊源，熔合了民族学、社会学、考古学、语言文字学等与中古史相关的诸多知识于一炉，显示陈寅恪对中国传统文化内涵、种族与文化的界定，胡化汉化的实质等领域的独到见解。

陈寅恪在本书中提出了一个著名的论断，即认为唐代政治革命依其发源地的性质，可以区别为中央政治革命与地方政治革命两类，而在安史之乱以前即“关中本位政策”尚未变易之前，政治革命唯有在中央发动者可以成功，但中央政治革命成败参半，关键维系在守卫宫城北门的禁军手中。“陈寅恪先生将唐代都城建置与政治革命联系起来考虑，确有高人之处，这种小中见大的治史方法对于后学尤其启迪作用。”¹²陈寅恪在本书中关于河西文化的论说，则揭示了中古时期传统学术文化传承不坠的真谛，同样具有开拓之功，不少学者就试图在其史学理论上有所拓展。他认为，南北朝时期由于政治长期分裂，胡族在政治上和文化上都曾对中国产生过巨大影响，但华夏文化并没因此消退，而依然占有主导地位。正因为世家大族承担起了文化传承的使命，华夏文化才不至于失坠。陈寅恪关于河西文化的论说对于西域史研究的启发意义，在于以他的学术眼光去观察西域地区的文化面貌，去透视汉族传统文化在多元的西域文化中的地位，以及西域对汉族文化的认同程度。

陈寅恪写于1942年的《唐代政治史述论稿》，是中国现代史学学术革命的典范，传统史学通古

今之变的精神的见证。他分析唐史中的文化影响、制度渊源、地域关系和家族关系、学术思想的政治背景等方面的问题，与他分析魏晋南北朝史是一脉相承的。本书从“统治阶级之氏族及其升降”、“政治革命及党派分野”、“外族盛衰之连环性及外患与内政之关系”这三条内在脉络及其互动，系统揭示了唐代政治史发展的本质和规律。陈寅恪在精心考证的基础上，集中探讨了唐代政治演进过程中的主要问题，所论多为唐代以后研究唐史学者所未论，别具慧眼，极其精辟，具有极高的学术价值。他在本书中所点出的一个重要命题是后人熟知的关中本位政策，这个政策及其下所组成的“关陇集团”构成了西魏至唐的主要政治框架。陈寅恪强调，文化与种族问题是治唐史的关键，如宇文泰崛起关陇在于拥有一个完整系统的关中本位政策，以融合关陇胡汉民族为一个集团，使他们在物质环境上利害相同，精神文化上信仰相同；这个政策为后来的唐皇室所承袭。田余庆说：“陈寅恪先生在纷乱如麻、无从入手的周隋之际历史过程中看到了一根他名之为关陇本位政策的粗大线索，使这段历史得到理论性的阐释；而且以之向纵深方面延伸，构成贯通北朝到隋唐历史演进的系统。这真是独具慧眼，真是化腐朽为神奇的大手笔、大学问。”¹³陈寅恪的关中本位政策素为学术界所推重，由此可见一斑。

陈寅恪探讨华夏与异族在唐代的密切关系和交涉时，谈及突厥在北方崛起成为东亚霸主一事，又提到唐高祖李渊曾因情势所逼而称臣于突厥领袖始毕可汗的史实。他在写于1951年的《论唐高祖称臣于突厥事》一文中，摒弃了那种把突厥史视为隋唐史附属品的陈旧观念，而充分地认识到了突厥汗国的历史地位。李渊向突厥称臣，或许被唐朝宫廷视为奇耻大辱，但从隋朝末期争雄的政局来看，这又是势在必行的权宜之计。陈寅恪在本文中并没因此而贬低李渊，而是高度地表彰了后者：“初虽效之，终能反之，是固不世出人杰所为也。”已故的中国学者陈君葆说：“余英时先生曾指出，陈氏《论唐高祖称臣于突厥事》是借古喻今，比拟中共向苏联‘一面倒’，并寄希望于中共像唐高祖一样‘初虽效之，终能反之’。”¹⁴对于政治，陈寅恪并不是完全讳言的，他对现实政治的洞见，有时就隐藏在严谨科学的文论之中。陈寅恪曾对学生说：“古今中外，哪里能有做学问能完全脱离政治之事？但两者之

间，自然有区别，不能混为一谈。”¹⁵

1952年，陈寅恪在《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》一文中认为，隋末唐初的山东豪杰在唐朝统一战争、玄武门之变、贞观之治和武则天政治中，都起了举足轻重的作用。“山东集团”包括了山东土族、山东寒族，以及胡汉杂糅的山东豪杰。山东豪杰出自北魏河北营户屯兵的系统，素来骁勇善战，为以关陇作重心的唐太宗所忌骇。唐太宗之所以要起用山东豪杰，主要是因府兵的不堪攻战。虽然唐太宗仍要整顿府兵以巩固他的统治者地位，但从他开始到唐玄宗，府兵制已逐渐衰微。1954年，陈寅恪在《记唐代之李武韦杨婚姻集团》一文中揭出婚姻纽带所形成的初唐政治轴的变化，由此来分析关陇集团的历史渊源和成败因素。李氏集团以关陇本位起家，压制山东土族，但武则天出身山东寒族，在权力斗争之中逐渐形成一个新兴的政治集团。武则天后来虽改朝称制失败，但关陇集团这一政治势力继续存在。韦皇后、安乐公主与唐玄宗、太平公主之争，不过是这一政治势力的内争。

1956年，陈寅恪曾藉李栖筠一家从河北迁徙洛阳一事，说明河北土族豪强因受塞外胡骑的压迫，不得不抛弃祖坟而远迁。他在《论李栖筠自赵徙卫事》一文中将安史之乱后的唐朝分为两个部分，认为至开元晚世，诸路胡族大量迁入河北，以至“喧宾夺主，数百载山东土族聚居之旧乡，遂一变而为戎区”，以此揭示唐朝后期藩镇割据形势之所以出现的文化和民族背景。也正是从文化视角切入，陈寅恪把李栖筠的自赵徙卫与“河北地域政治社会之大变动”乃至“中古政治社会上之大事变”联系起来，使之顿具重大的历史意义。王永兴认为：“在此文中，寅恪先生因民族迁徙发生的重大作用，前贤未尝详论及，实重大发明创见，亦陈寅恪史学之重要部分，其所涉及不限于唐代。”¹⁶

陈寅恪的关中本位政策包括两个要点，其一是统治集团——关陇集团，其二是核心区——关中，而府兵制又将关中的核心地位突现出来。换句话说，关陇集团是初唐政治的重心，而府兵制又是关陇集团的支柱。然而，陈寅恪在写于1957年的《论唐代之藩将与府兵》一文中指出，在唐朝的政治布局中，突厥籍和突厥化的藩将占有十分重要的地位；无论是唐太宗或唐玄宗，他们所任用藩将的类别虽然不同，任用藩将的方式

虽然各异，但在任用藩将的必要性这一点上并无二致。陈寅恪细致地比较了这两位皇帝任用藩将的不同之处，从中揭示了唐朝藩将的社会基础的演变，论证了藩将特有的使用价值；这些不同之处，也为唐朝日后政局的变化埋下了伏笔。

陈寅恪在隋唐史的研究与实践中，不断地重新认识史料，扩大史料的使用范围，以诗文、小说证史，是他所独创的论证史料的新颖方法。1935年，他在《元白诗中俸料钱问题》一文中以诗证史，将元稹和白居易诗中言及俸料钱之处与史书中关于唐朝官吏俸料钱的记载加以比对，纠正了史书上的一些谬误。他发现凡是在朝廷任职的官吏，史书所载俸料钱数额与元白诗文中所言是一致的，只是地方官吏的俸料钱数额，史书所载比元白诗所记为少。此外，晚唐诗人韦庄的代表作《秦妇吟》是唐朝最长的一首叙事诗，也是陈寅恪极为重视的一首诗作。1936年，他发表了《韦庄秦妇吟校笺》一文，以诗证史，将佛经、变文故事与民俗小说相互比照，说《秦妇吟》一诗写出了“当日人民避难之惨状”，是反映民间疾苦的重要资料。1950年，陈寅恪在《以杜诗证唐史所谓杂种胡之义》一文中考证：“杂种之目非仅混杂之通义，实专指某一类种族而言也。”在他的史笔下，杜甫心系国家百姓的爱国诗句，成了他研究社会、种族与文化演变关系的资料与辅助工具。

陈寅恪提出了关于唐代政治史的建基于坚实考证的系统创见，奠定了现代唐史学的基础。他在研究隋唐史之际提及关中本位政策和关陇集团的概念，给学者们提示了一个宏观把握西魏、隋代至初唐史发展基本线索的关键，是引导后学研究隋唐史入门的蹊径。此外，陈寅恪所提出的“诗史互证”的史学方法与理论具有双重意义：一、以诗文小说论证史料或补证史书，即“以诗证史”；二、以史料史实解释诗文小说，即“以史释诗”。诗史互证作为陈寅恪最有影响的新史学研究方法，将文史结合，以诗文小说证史，纠察正史的缺漏；又以史实来佐证诗文小说，探求所载之实，勾勒历史迹象，开辟一条史学研究的新路径。

总结

香港学者许冠三曾将陈寅恪与傅斯年并列为

“史科学派”的史家，事实上，当陈寅恪从上古佛教史进入中古史的研究领域，并开始建立其中古史理论体系时，他已经超越了史科学派。史家最关键的学养是史识，陈寅恪能考证前人所未考证，能发现前人所未发现，高度展现了他的史家风范。陈寅恪成功地走出前人窠臼，其文章看似材料繁复，背后却是极具现代色彩的逻辑论证意识；他的历史研究，真正重大的价值在于他独特的视角、天才的思想和奇妙的论证，为后人开辟了全新的研究理路，这是后人难以企及的成就。王永兴一段中肯的评价，让我们感受到陈寅恪强烈的民族意识和深沉的忧患意识：“寅恪先生从来不放小问题的考证解决，但他更看重有关历史上国家盛衰生民休戚大问题的考证解决；既或是研究小问题，也要归到有关民族国家大问题上。”¹⁷ 陈寅恪在大灾难前始终恪守一个民族的史学传统：“国可亡而史不可灭。”这句话无疑凸现了他身为一代史学宗师的文化脊梁。诚然，一个民族只要有独立的学术文化，这个民族的文化就会绵延不绝；一个国家只要还有人在书写她的历史，这个国家就可以不亡。

注释：

1. 葛兆光在 2009 年接受香港凤凰卫视《我的中国心——陈寅恪》节目访问时所作的评述，网站：<http://blog.ce.cn/html/91/107991-type-blog-page-5.html>
2. 夏广兴《隋唐五代小说采 庶佛典题材探微》，见陈允吉主编《佛经文学研究论集》，上海：复旦大学出版社，2004 年 12 月，页 440。
3. 林伯谦《陈寅恪先生〈三国志曹冲华佗传与佛教故事〉商榷》，见林伯谦《中国佛教文史探微》，台北：秀威资讯科技股份有限公司，2005 年 2 月，页 11。

4. 许世瑛《敬悼陈寅恪老师》，见《谈陈寅恪》，页 47。转引自汪荣祖《为不古不今之学——佛教史考证》，见汪荣祖《史家陈寅恪传（增订版）》，台北：联经出版事业股份有限公司，2003 年 5 月，页 100。
5. 汪荣祖《为不古不今之学——六朝史论》，见汪荣祖《史家陈寅恪传（增订版）》，页 158-159。
6. 同上，页 157。
7. 同上，页 155。
8. 田余庆《释“王与马共天下”》，见田余庆《东晋门阀政治》，北京：北京大学出版社，1989 年 1 月，页 18。
9. 田余庆《后论》，见田余庆《东晋门阀政治》，页 280。
10. 王永兴《分说：杨隋氏族》，见王永兴《王永兴说隋唐》，上海：上海科学技术文献出版社，2009 年 1 月，页 27。
11. 张金龙《李唐出于赵郡李氏说》，原载《历史研究·1993 年第 5 期》，见张金龙《北魏政治与制度论稿》，兰州：甘肃教育出版社，2003 年 3 月，页 166。张金龙此文胪列了陈寅恪结论中尚需重新审视的地方共五处，从而补证了陈寅恪的李唐出自赵郡李氏说。
12. 吴宏岐、郝红暖《隋唐行宫制度与中央政治空间格局的变化》，广州：2007 年 12 月《暨南史学·第五辑》，页 376。
13. 田余庆《关于子贵母死制度研究的构思问题》，见田余庆《拓跋史探》，北京：三联书店，2003 年 3 月，页 96。
14. 陈君葆《陈寅恪 1949 年去留问题及其他》，见谢荣滚主编《陈君葆书信集》，广州：广东人民出版社，2008 年 11 月。转引自《多维新闻网》网站：http://www.dwnnews.com/big5/MainNews/SocDigest/Culture/ifeng_2009_05_24_5_45_31_773.html
15. 钱文忠《陈寅恪印象》，上海：学林出版社，1997 年，页 139。转引自李传印《绪论》，见李传印《魏晋南北朝时期史学与政治的关系》，武昌：华中科技大学出版社，2004 年 8 月，页 22。
16. 王永兴《陈寅恪先生史学的渊源和史学思想与治史方法》，见王永兴《陈寅恪先生史学述略稿》，北京：北京大学出版社，1998 年 2 月，页 60。
17. 王永兴《陈寅恪先生史学的渊源和史学思想与治史方法》，见王永兴《陈寅恪先生史学述略稿》，页 34。

张森林 Teo Sum Lim, 新加坡国立大学中文系硕士研究生



遗失的美人鱼

——姜烨《苏州河》的精神分析

(中国) 廖瑞昀

《苏州河》是2000年姜烨一部十分精彩的作品，一部优秀的电影必然是一部成功的文学作品。不但在于它后现代的叙述手法和叙事策略，还在于其中有很多意象的巧妙运用。《苏州河》中的美人鱼意象是涵义丰富而有意味的，美人鱼是连接美美与牡丹——现实与艺术的矛盾的桥梁，是现代人心寻找却最终迷失的白日梦。透过影片的美人鱼意象的象征意义，用精神分析的方法解读人物关系。

《苏州河》有两条叙事线索，故事主线是在“世纪开心馆酒吧”扮演美人鱼的美美与摄影师“我”的爱情故事，辅线是酒商暴发户的女儿牡丹和送货员马达的爱情故事。看似没有任何关系的两段故事纠缠到了一起，共同演绎了一段“真假难分”、扑朔迷离的故事。马达背叛了一心深爱他的牡丹，和黑道同伙绑架了牡丹，向牡丹的父亲索要钱财。牡丹由难以置信，到恐惧，由恐惧到寒心失望，最后到天台小解时看马达的眼神变为了陌生。她最终绝望地跳下了苏州河。时隔多年，出狱的马达一直寻找丢失的牡丹，却找到了与牡丹长相一模一样的“美人鱼演员”美美，发觉美美不是牡丹后，找到了在偏远便利店里成为服务员的牡丹。两人在苏州河边饮酒，不幸坠入河中双双身亡。

一．现实与艺术理想的对比

《苏州河》采用两条线索汇聚的叙事策略，在人物对比中潜在地传达了对现代人的生存困境的焦虑。“马达呆过很多的地方，在很多的城市里流浪，很久很久以后，马达回来了。没有人知道马达在这段时间里经历了怎样的情感，只知道马达疯了，一直在想念牡丹。”我们不难发现，马达在剧中自从牡丹丢失，他获得自由后，他所

有的行动都指向寻找。他就像马达这个名字一样，是台不断运转的机器，他所指向的“行动元”就是寻找，成为了寻找的符号化代名词。寻找的客体对象表面上是牡丹，希望得到牡丹的原谅，找回从前的牡丹。而实际上，他这么执着的寻找的是内心一直相信而存在的“爱情”。因为曾被金钱而出卖的内心，本能地盼望找回。“寻找”的不确定性表征了现代人的焦虑和缺失状态。马达的寻找是一种指向内在自我主体的寻找，是现代人心精神内质最真实的呼唤。

与此相反的是，当美美与“我”的感情出现危机，“我”的第一反应是“我们是现在分手还是做完爱再分手？”。美美愤然离开，一个人在腿上落寞地贴着“牡丹”图案的贴纸时，“我”却在KTV包厢里听《解脱》。“解脱 / 是肯承认这是个错 / 我不应该还不放手 / 你有自由走 / 我有自由好好过。”画面上一个女生，笑的甜甜地，唱着这首影射“我”内心活动的歌曲。这首歌曲与我的内心感受形成互文的阐释关系，暗示了“我”对爱情无所谓的态度。

这两个故事，一个是现代社会处处可见的，而另一个只存在于特定历史的可能性，或作者编织的童话世界里。美美和牡丹是两朵摄人心魄的花，一朵妖娆绽放，妩媚纵情；一朵含苞透亮，清丽纯净。“我”和马达则是一对孪生兄弟，一个本能冲动，一个理智现实。童话故事纯洁美好和现实爱情的复杂无奈，使得艺术理想与现实存在对比形成了强烈的反讽。马达的不断寻找与“我”宁愿闭上双眼等待下一段爱情，截然不同的两种爱情选择，形成了一个富有意义的对比和反讽。

二．本我与白日梦

也许不少人会认为《苏州河》以第一人称“我”的视角介入马达的故事，被叙述者讲述的事件和人物只表现了被叙述者“我”理解的、认为的那一面，这无疑会导致影片中的人物性格和形象过于扁平，单一。但是，如果将看似童话的爱情故事中的两个人物马达和牡丹看作是一种“情感真实”的虚构，会是怎样的结果呢？

《苏州河》由“我”旁白口述的马达与牡丹的爱情故事，其中一连出现了五个“也许”，暗示了这段故事的虚构性和不确定性。也许马达和牡丹根本就不存在，但是他们的存在在特定历史条件下暗合了某种可能性。这种可能性就是摄影师“我”不被日常生活中的物质条件和现实社会的各种考量所干扰，“我”完全将“理智”的“社会原则”所抛弃，成为一个为原始冲动的“马达”所支配的“原欲”代表。这种可能就是美美就是受伤后的牡丹，不再那么“原欲”化，而转而被一定的“理智”所控制。“这两个人物构成一种对位的关系，具有情色意味的神秘而暧昧的美美，也许恰好是在历经都市的罪恶和欺诈后成长了的牡丹，而美美又在故事的进程中扮演牡丹，并在结局时企盼获得牡丹那样的爱情。”¹

弗洛伊德的心理分析学理论认为，艺术是“原欲”的升华，“文学艺术的根本特性是无意识的心理活动呈现，这是它区别于理性思维的地方。”

《苏州河》中的牡丹和马达是这种动力系统的内在人格表现的外化。本我是人格结构的最底层，处于无意识状态，“原欲”就蕴藏在“本我”中，是人类活动最原始的内驱动力。“本我”要避苦求乐，获得快乐是人类一切行动的基本动机。“超我”则是体现社会利益的心理机制，运用社会原则来压抑“本我”冲动。但是，“本我”的“原欲”是人的终极动力，在现实中得不到满足，长期压制，就要使人毁灭。² 马达对于失去的错过的真爱的悔恨和不断的寻找，是人的无意识本能。“马达疯了，一直在想念牡丹。”这句话表现了现代人的缺失状态，同时也暗示了马达的“本我”人格。事实上，马达在影片中除了过分执着外，没有语句不通顺的发疯迹象。马达代表的就是摄影师的“本我”。他似乎一直践行着“快乐原则”，不断地通过“找寻”来消除自身的不愉快，避免痛苦。

“本我”“原欲”是人的终极动力。马达在剧中不断地在与“我”进行沟通，这实际上是“本我”与“超我”的沟通。马达告诉“我”，“美美就

是他要找的牡丹。”即使没有任何把握和线索，马达对于找到他内心缺失的精神内质的决心仍然是坚定的，“我会离开一段时间，你相信吗？牡丹还活着，我相信他还活在这个城市的某一个地方，我要去找她。”马达“寻找”的意义就在于“移置”无法实现的“爱欲”，马达对“寻找”的执着已经成为一种“情结”。

马达第二次来找“我”，是在被“我”请酒店老板殴打他以后，他说“只要我能让他去找牡丹，他就把美美还给我。”马达本不需要“我”的允许，可见“我”是马达的“理智”，是一种“社会原则”和社会力量。“我”代表的是爱情故事中的“超我”。马达，即是“本能冲动”正在说服“理智”去继续寻找他那个单纯的相信真爱的、无悔付出的牡丹。而“我”口中的马达是：

“这个冲进了我的家，抽我的烟喝我的酒，把我的生活弄得一团糟。还跟我谈论什么爱情……”这恰恰是“理智”对于毫无节制、盲目追求的性本能观察视角所得出的结论。“超我是建立在良心、道德律令和自我理想，它们阻止本能的能量直接在冲动行为和愿望满足中释放出来，竭力中止行使快乐原则和现实原则。”³“原欲”在现实中的失落，现实理性对于“情欲”的压制，使得“我”在面对美美的离开时，选择的是“宁愿闭上眼睛，等待下一次的爱情”。这是“本能”和“理智”不同选择的对比，“理智”的不明智，侧面反应了现代社会对人的异化。

影片采用第一人称自述的形式，很好的实现了“我”作为观察视角和作为“超我”的人物设置的转换。马达和牡丹的故事，是由“我”转述的，影片中“我”的画面旁白转述一连用了五个“也许”，增加了故事描述的不确定性和故事的虚无色彩，质疑和消解了叙述主体的真实性和可信度，使得影片只是在“我”的个人陈述之中，只是代表了“社会原则”的“超我”视角。

最后，当牡丹与马达因喝了劣质的野牛草沃德加而双双坠河死去，美美呢喃着“原来他没有骗过我，从来没有骗过我”。外化的“本我”死去，美美和“我”都走向了极致。美美灵肉合一，选择了“以退为进”的出走方式寻找自己的真爱。然而当“我”面临美美的最终出走，“我”虽然不得不承认了“马达”，即“我”内心的“快乐原则”，但是不得不要受到“社会原则”的“压抑”。“如果‘我’回到阳台，那么这段爱情故事会继

续下去”，但是“我”却在现实与理想的矛盾中选择“宁愿闭上双眼，等待下一次的爱情”。现代人面对“社会原则”种种的条件牵制，不能无限制的追逐唯一的爱情，甚至不相信唯一的爱情。只要当条件发生一些改变，现实就让他们放弃一段感情，经营下一段。《苏州河》叙述者“我”最后对于整个故事的表述，中英文的影片版本是有差异的。中文版本在“太阳将要出来，河水会变得清澈一些……”后面只是重申了片头的那句话：“我没有撒谎，你会看见。”英文字幕则是“……到处都是鱼。我可能会像马达一样追寻她”。⁴英文字幕更好地表达了“我”的内心矛盾。“我”的“性本能冲动”促使我像马达表现地一样去寻找自己的爱人，可是现实的“我”不能像“理想的我”一样，而最终被“理智”规约。“我”和美美的感情危机也是所有现代人的感情困境。相比之下，牡丹和马达这两个人物在叙述者的口中仿佛是为爱而生的。他们的一生所有的“驱动”都为了爱。所以牡丹可以在遭到马达的背叛后，毫不犹豫地与她爱情殉葬；马达也忘记所有危险，奋不顾身地跳下了苏州河，并且用他生命剩余的所有时间来寻找牡丹。带着后青春期的隐痛来怀念被深深压抑的“本我冲动”是《苏州河》潜在的叙事意图。

《苏州河》这部影片并不以合乎逻辑的推理为根，而以无意识的心理运作为本。弗洛伊德认为“艺术家创作出很多作品来探索艺术对精神病和精神分裂症所具有的防御功能，看上去它会有助于防止精神病患者精神崩溃……它通常和焦虑一起消失，由此艺术和疾病一道被‘治愈’了。”⁵从精神分析的角度来看，《苏州河》中两对人物关系正是一种人物精神的叙事性投射，将身处现代社会的“我”和美美的“无意识本我”投射给了马达和牡丹。马达和牡丹是美美和“我”的白日梦，也是情感焦虑的所有现代人的白日梦。被现代社会压抑的近乎异化的本能在白日梦中得到释放。

三·从美人鱼的象征 看现代人的精神幻灭

《苏州河》是一部具有丰富的象征、隐喻的影片，其中不仅有姓名的暗示，如马达隐喻发动机、美美隐喻美人鱼，还有赋予深意的意象载体，

如马达的摩托车、牡丹父亲借以大发横财的沃德加酒、牡丹的美人鱼玩具、苏州河河畔出现在船夫面前的美人鱼和常常在镜头中一闪而过的苏州河。其中美人鱼意象是故事结构的支点。整个故事由美人鱼建构起来——牡丹和马达相爱时，马达送给牡丹的生日礼物是美人鱼玩具，牡丹投河时说自己会化作一条美人鱼回来找马达，美美的工作是扮演水族馆里的美人鱼展出，“我”是酒吧老板请来拍摄美人鱼表演的摄影师。

关于美人鱼的象征渊源，要追溯到公元前800年的《荷马史诗·奥德赛》。在其中美人鱼象征着容易让人产生幻觉的致命的美丽诱惑。安徒生童话故事《海的女儿》是一个关于小美人鱼的故事。小美人鱼很憧憬爱情，经历了爱的渴望、爱的出走、爱的牺牲、爱的永恒，小美人鱼在整个寻找爱情的过程中实际上也是在寻找自我。美人鱼为了到人间寻找她深爱的王子，在女巫那里用甜美的声音换来了双腿。所以，美人鱼是哑巴，是失去了话语权力的象征。最后她变成了海上的一串美丽的泡沫。

艾略特在《普鲁弗洛克的情歌》中赋予了美人鱼新的象征意义。艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》中的美人鱼形象是他理想恋人的化身。“我听到过美人鱼彼此唱着曲子。”“我看到过美人鱼骑波驰向大海，/梳着被风吹回白发般的波滚，/当狂风怨海水欢得又黑又白。”⁶这欢歌对唱、乘风破浪、洋溢着青春活力的美人鱼正是普鲁弗洛克理想恋人的化身。她们敞开心扉，彼此欢歌，无所畏惧，勇往直前。⁷“美人鱼的独特意象表现了普鲁弗洛克为代表的现代人自身的矛盾心理与灵魂丧失。”⁸

无论是让人产生幻觉美丽的致命诱惑，憧憬爱情而失语的女人，还是理想恋人的化身、现代人的矛盾心理与灵魂丧失都成为理解影片中美人鱼意象的“前理解”结构。真爱就像美人鱼，谁都听说过，但是谁也没见到过。现实生活中的我们都逐渐异化，失去了“爱情本能”，马达和牡丹似乎只活在童话世界里。然而影片的一开始导演就通过作为摄影师的“我”道了出来：“我的摄影机从来不撒谎，我看过美人鱼坐在苏州河河畔梳着她金黄色的头发。那段时间几乎每一个船在苏州河上的上海船夫都见过她……别信我，我在撒谎——”这个模糊的矛盾的陈述指向，“美人鱼”出现过，爱情来过。“别信我，我在撒谎”

则警示观众要根据自己的判断来决定故事是否具有“真实性”，“美人鱼”是否存在，唯一的真爱是否存在，而不是一味地被叙述者的“话语霸权”牵引。影片拍摄者似乎没有任何教条判断，只是展现一些现象，将判断的权利还给观众。爱情作为一种意识形态，是一种意念上的存在。信则灵，不信则无。因此，用美人鱼隐喻真爱，深有意义。

“从哲学的角度上看，死是相对，这只是肉体的消亡，精神却是永生的。”⁹从这个角度来看，马达最终还是寻找到了牡丹是比较合理的。像安徒生童话里的小美人鱼化为了海上的泡沫，牡丹已经化为了美人鱼，住进了每个相信爱情的人心里。他找到的牡丹也不可能是从前被深深伤害的“那一个”，只能是仍然相信爱情的“这一个”。因为再也找不回历史时空中“那一个”年少纯情的牡丹了。影片安排马达最终找到牡丹，是给仍然相信爱情的人一线希望。最终他们又由于喝了劣质的沃德加酒而双双坠河，则是对现代人精神幻灭的生存境遇的影射。

【结语】文本的阐释空间和角度是多元的，叙述的“空白”和“开放性”也造成了阐释的不确定性。姜焯导演在2012年第49届台湾金马奖颁奖典礼时说道：电影是一个澄明的敞开空间，

每个人会有自己对于影片的不同理解。所有的阐释和理解都留给观众。

【参考文献】

- 1、小资的精神畛域与影像叙事——关于《苏州河》[J]. 郑坚. 杭州师范学院学报(社会科学版) 2005 (1) .
- 2、西方文艺心理学史[M] 方汉文. 西安: 陕西人民出版社. 1999.10.P340.
- 3、西方文艺理论名著教程[C] 胡经之主编. 北京: 北京大学出版社. 2003.P101.
- 4、Floating Consciousness:Suzhou River Overflowing the Transnational Shores of Fiction Film Narration[J] HAGEMAN. Andrew.Department of Comparative. University of California.CA92697.USA
- 5、弗洛伊德的美学——艺术研究中的精神分析法[M][美] 斯佩克特. 成都: 四川人民出版社. P213
- 6、艾略特·杰·阿尔弗莱特·普鲁弗洛克的情歌[A] 袁小龙译. 四个四重奏[C]. 沈阳: 沈阳出版社 1999.3-12.p12
- 7、艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》中的反讽[J]. 蒲度戒. 潘洁. 上海师范大学外国语学院. 上海; 重庆大学外国语学院. 重庆. 乐山师范学院学报. 2008.9.(23-9)
- 8、从美人鱼的象征看现代人的精神幻灭——析《普鲁弗洛克的情歌》中美人鱼的象征内涵[J]. 邵阳学院学报 2008.02.(7-1).
- 9、程开成, 应朝华. 爱是死亡的超越——析安徒生童话里的死亡意识[J]. 黔东南民族师范高等专科学校学报. 2002.(5).

(廖瑞昀, 苏州大学文学院文艺学专业研究生)



错愕时代的人性悲剧

——《最后一名女知青》叙事空间的解读

(中国) 鲍士将

叙事空间是叙事学的重要组成部分,在《最后一名女知青》中,作者通过叙事视角的不同,空间意象的选择和空间并置的手法构建了农村空间和城市空间,现实空间和虚拟空间,个人空间和历史空间三对相互依存的空间体系。通过对这三对叙事空间的梳理,描绘出了离家与回家,苦难与欲望,悲剧与命运人类需要共同面对的文化命题,深刻地剖析人性的苦难与现实的复杂。自从莱辛提出“时间上的先后承续属于诗人的领域,而空间则属于画家的领域。”¹长久以来,人们普遍认为文学艺术是关于时间性的艺术,而忽略文学作品中的空间性,直到1945年弗兰克在《现代文学中的空间形式》一文中提出了“小说空间形式”,他认为在现代主义文学中,通过意象选取,采用“并置”的手法,超越了时间的延续性,使得作品在总体上呈现出空间性。在此之后,文学叙事的空间性才逐渐受到重视,形成叙事理论界的“空间转向”。具体到阎连科《最后一名女知青》小说中,文本中构建了较为广阔的叙事空间,在叙事空间中通过对人物的刻画,情节的描绘深刻地揭露了历史的变迁与人的悲剧命运。

一、叙事空间形式

(一)、农村空间与城市空间

知青的身份使得这一特殊群体成为农村空间和城市空间相互衔接的重要纽带。《最后一名女知青》中的农村空间是豫西伏牛山区的张家营子,城市空间则是河南省会郑州。这两个地理空间在知青李娅梅的心理位序上发生的变换,真实地表现出了社会和人生的跌宕起伏。

1. 农村空间的书写

文本中的豫西伏牛山区张家营子,山梁沟壑,偏远贫穷,生活在其中的人们安然居住。但是从

城市来到农村的知青,他们对农村感到厌倦,觉得在城市五光十色的映照下,农村呈现出整体合一的单调色彩,偏僻、困顿、艰苦、平静。在文本的叙事中,作为与城市空间相对应的空间存在,农村空间构造坚固,作为城市空间波动的对立面,存在于社会之中。

2. 城市空间的书写

文本中城市空间是河南省会郑州,通过女主人公李娅梅的视角,展现了郑州这个城市在改革开放几十年中巨大变化。及至梅返城之后,此时的城市已然不是原来她印象中的城市了,城市的发展充斥着商业消费,尔虞我诈的各种现象。各色人等在这个城市中混杂,面目模糊,唯利是图。城市空间内部商业的发展,人性的变化为城市空间的书写带来了深刻的反思。

3. 农村空间和城市空间的位序变换

文本中的农村空间和城市空间两个相互对峙的空间存在因梅的返城而发生了变化,这种空间位序上的变换正是人在社会变化中的显影。在梅返城之前,她所有的价值追求、青春精神和爱情对象都寄托在返城这条道路之上。然而当梅认识到现实的残酷并且与张天元产生了感情之后,梅留在了张家营子。但是经历了丧子和小说被烧的双重打击之后,梅回到城市。回城之后,城市发生的剧烈变化使得梅需要重新审视城市真正的生活和意义,在利益关系中,人性泯灭。此时农村空间和城市空间的位序在梅的心理发生了转换。在这种对峙与转换的空间中,彰显了时代本质与精神价值体系的不断变化的特点,产生出种种关于物质金钱和人性的命运的追问以及试探性的回答。

(二)、虚拟空间与现实空间

在《最后一名女知青》中，交织着现实空间与虚拟空间。现实空间的苦难、物质和欲望三个维度的描写与虚拟空间中天堂空间、小说空间和心理空间三个具体空间一一对应。在这种对应的解读之下，梳理出关于人性的浮沉，精神的失落与回归，人生的苦难和时代的悲剧。

1. 天堂空间的营造

《最后一名女知青》在文本中营造了天堂的虚拟叙事空间，通过天堂这个虚拟空间的描述来对比现实空间的苦难。“昨夜她跟着婆婆到另一个世界走了一遭，没想到，那隅天地也那么地天堂。”¹与这天堂空间对比的人间空间，则充斥着苦难与悲情。两个空间平行而至，在这种平行的书写中，在对比的映衬之下，真实地而又虚幻地描写了生命中的疼痛感，加深了对于人世间苦难的书写。

2. 小说空间的营造

文本中梅的丈夫张天元写的小说《欢乐家园》成为文本中与现实空间相对的另一个虚拟空间。在《欢乐家园》这个独特的虚拟空间中，描写了色彩山虎和菊子传奇性的、忠贞的爱情。而与之相对的现实世界中梅的爱情却充满了利益、占有和企图。即使与她相爱的张天元在他们分开十七年后因为人性欲求最终还是离开了她。现实与小说这一对叙事空间在同一层面展开，在空间的爱情形成了对比的态势，相互独立但又相互牵扯，交协进行。

3. 心理空间的营造

关于人物内在心理空间的构造也是小说叙事的重要组成部分，人物内在的心理空间描写反映出人物真实的心理活动，同时人物心理空间的建构与外在活动空间的对比则能形成巨大的冲击力。一方面，个体的彷徨，无奈，挣扎在人物的内在心理空间一一呈现，而这种心理空间中的行为投射到外在空间则形成更加悲剧的行为和命运。比如张天元活在痛苦的现实世界无法解脱时，他梦境中渴望认罪的行为则是他内心世界的反映。另一方面，心理空间对于外在世界的美好期许在现实中磨灭。文本中，梅在生第二个孩子时，脑海中浮现的美好情景与现实的情景形成比照。这种心理空间的建造，从某种程度上是现实空间的延伸，书写出了人物内心的情感流向，直指悲剧性的外在现实。

（三）、个体空间与历史空间

王德威在论述莫言小说时提到了“历史空间”，他所指的“历史空间”是“如何将线性的历史叙述及憧憬立体化，以巨象的人事活动及场所，为流变的历史定位。”³在阎连科的许多作品中，众多个人的个体空间的书写也拼凑出一个广阔宏大的历史空间，这种历史空间也促发个人空间的变化重组，两个空间相互碰撞相互交融，呈现出历史与个人交错式的图景。

1. 个体空间的搭建

文本的叙事层面中个体空间主要对李娅梅，张天元和小狗黄黄这三者个体空间进行了搭建，通过这三者的视角来梳理情节的发展。其中小狗黄黄的个体空间是最为独特的，它通过它的眼睛、触觉体察了许多隐藏在人物背后的情绪，用它坚韧的生命见证了人世的变迁。这种个体空间的构建使得小说中人物在故事情节的发展中具有更大的行动力，不同个体空间之间的互动与补充也交织成了更为广阔的空间存在。

2. 历史空间的搭建

历史空间不仅呈现出时间性的流动，而且在时间性之上呈现出了空间性的凝固，在凝固的历史空间中，人物的行为与命运都不可避免地打上历史的烙印。在知青这段历史行将结束时，最后一次返城失败之后，狐狸心中的绝望和暴戾爆发出来，杀了张家营的六头耕牛。个体的极端性行为有力地撕开了历史的模糊面具，在巨大的历史空间中，个体成为历史巨象的载体。人物命运的波折转变改变了单一层面的诉说，历史空间在复杂的人事矛盾中呈现出多样性。

3. 个体空间和历史空间的交融

文本中的历史的演变与人物的行为和命运形成了网状结构，相互交织。个体空间填充了历史空间的流动，但是个体空间的变化移动不仅仅是源于本体诉求，历史空间的流动也促发了个体空间的移动。在个体空间与历史空间的碰撞中，历史空间因个体空间的变动而呈现出多面性，巨象性。在文本的历史空间中，个体的存活充满了苦难的象征，个体空间的丰富性被迫走向单一性，挣扎在历史空间中无法触碰未来，总之正是在这个个体空间和历史空间的交融之中，更好地书写了人性的变化根源和社会历史的具体走向，在这具体的历史空间之中，个体空间的放置产生了巨大的效应，与历史空间形成呼应关系。

二、叙事空间表现形式

(一)、叙述视角

“人物视角作为人物的感知构成了故事内容的一部分，但人物视角同时也是一种叙述技巧，因此它也是叙述话语的一部分。”⁴不单是人物视角，动物、鬼魂等叙述视角都可以构造出独特的叙事空间。

1. 叙事视角对于自然空间的建构

譬如“入沟时，先过一道石桥。黄黄立在桥上，他看见那水声是圆圆的绿色小球，从溪里跳荡出来，在沟底的红石块上滚来滚去。及至走下石桥，往沟里深了一段，那水声飘飘渺渺，虚无得很，隐约可见一声两声，精灵样时有时无。……走过第二道石桥时候，监狱已经有轮廓出现……”⁵

这段叙述以黄黄的视角，按照他们行走的方向对通向监狱的这条道路进行准确清晰地描述，通过黄黄对过桥时水声的感知，运用通感的修辞手法，将过沟这一动作刻画的极为细腻，而这种细腻的表述又将水沟，石桥和远处的监狱连接在一起通过黄黄的视角形成一个立体空间。极为真实地呈现了这一段路程的空间形象，又极为生动地显现了当地的自然环境。

2. 叙事视角对于心理空间的建构

在《最后一名女知青》中，当梅站在城市的丈夫拿她的钱所开的文化公司时，“想不到的是，营业厅里，柜台外的地面是大理石地板，柜台内的，又铺了针织地毯，墙上贴了豪华壁纸不说，且还挂了一圈从日本进口的跳动壁灯。”⁶这段环境的描写是通过梅的视角来突出外在环境的奢华。但是随后视角的转换使得叙述的重心突然转向了梅的心理空间。“实际上，使娅梅惊讶的是，丈夫貌不惊人，居然能在一年半之内，办成一个康华公司，而且有这么大的经营气派。”⁷从梅眼中看到的世界，使得梅在心理上开始对自己的丈夫产生了不信任，正是这种视角的转换形成了空间的转换，这种空间形式的转换形成了交错的空间排列。

(二)、空间意象

空间意象的选择对于建构整体的叙事空间有着重要作用。通过选择较为具体的空间意象能够更为直观地将外在的环境与内在人物情感达成结构上的统一。而这种空间意象的表现，能够从更深入的角度追溯整体叙事空间中的精神追求与价

值体认。

1. 家园意象

家园作为精神的存在之处和爱情的实际载体，承载了有关幸福温暖的理想归属。但是在文本中，家园意象式破裂的。“过去的骚动，现实的漂泊，物质的困窘，造成了他们心理和精神的倾斜，导致了一种新的危机——知青精神家园的集体失落。”⁸在梅返城之前，婚姻破裂意味着家园意象的破裂。返城之后从爱情家园到精神家园，梅在城市中都无法得到真正的体认。对于家园意象不断追寻显示了人最初的生命韧性的同时也陷入了更为无情的悲剧之路。

2. 监狱意象与招子庙意象

监狱和招子庙作为同在山上的两个相互对立又相互联系的空间意象在建构叙事空间时产生出强烈的反冲力。生死之间，监狱和招子庙两重空间意象的转换消弭了罪恶与苦难，生命在循环中获得了重生。山水，庙，监狱，界的众多意象的浑融相合，产生出了超越现实的境界，交织了许多罪恶的扑朔迷离的状态。在生与死之间，世界的存在是虚无而幻化的，空间意象监狱和招子庙，昭示着罪恶的结束死亡与新生的开始。

3. 街道意象

街道作为城市重要的组成部分，世事变迁，人生百态在街道中都能一一呈现，以街道作为空间意象的点铺展开来，构建出整个城市的发展以及个体在其中的奋斗与挣扎，用立体的方式全面地呈现出时代的特征和人生的复杂与跌宕。文本中的亚细亚大街，它本身在时代的变迁中从荒凉的小街成为郑州最负盛名的消费大街，它的变化映衬了整个城市在商业化大潮以及梅的发展与失败。街道这一实体空间演变成融入人物情感经历的空间载体。

(三)、空间并置

“空间并置是弗兰克提出的一个概念，它首先是针对传统时间艺术的变化而言，强调打破叙述的时间流，并置地放置那些或大或小的意义单位，使文本的统一性存在于空间关系中。”⁹通过这种空间并置，打破了时间的流动性，扩大了叙事范围，增加了多重维度的视角和不同人物的感知，丰富了叙事含义。空间并置主要是通过纯粹时间和情节并置来设定的。

1. 纯粹时间

纯粹时间就像是时间的横截面，截取出特定的时间，在这时间上通过不同的并置建构出空间形态。文中在张天元离开村子的时候，描写了娅梅和他的对话，同时存在的还有县城女人在门外的等待，小狗黄黄的死去。这些并置的瞬间意象构成了这一刻时间的横截面空间，这个叙事空间的出现真实地反映出了在场人物每个人的心理状况。这种近距离地将个人的心理放在了一个空间之内进行考察，突破了时间的限制，营造了更为直观真实的审美价值。

2. 情节并置

通过情节并置，同时叙述不同情节发展使得叙事在空间上获得了极大的张力。在《最后一名女知青》中，情节并置，交错出现，改变了小说中常见的按照时间叙事的线状结构，呈现出网状叙事结构。四条情节并置主要是去招子庙的途中与知青生活的情节并置，张天元与梅的爱情同小说《欢乐家园》中的情节并置、张天元在农村的生活与梅在都市生活的情节并置，现实生活与天堂生活情节的并置。这种并置打破了叙事时间，出现了叙事断层，这些断层重组之后又形成了独立的叙事空间。并且这些情节的并置都是通过不同的叙述视角进行展开的，在这种交错并置的叙事空间中，形成了各个篇章既能互相独立但是又有联系的独特叙事结构。

三、叙事空间阐释的意义

叙事空间在文本中的构建从多种角度延伸了文本的文学意蕴，更为深刻地揭露了社会，历史和人之之间的矛盾与斗争，在时代的发展，历史的背后，人性的复杂之中以多重视角来审视人类社会中人的生存境遇，揭示了人生的悲剧与苦难，寻求人最终的价值体认。

（一）、农村空间和城市空间：回家与离家

在《最后一名女知青》中，农村空间和城市空间作为对比性的空间存在，贯穿了叙述的始终，在这两个叙事空间的对比之中，呈现出了交错的回旋，但正是在这回旋式的人生之中，经历了精神与物质的追寻，梅回家了，而张天元却离家了。

离家还是回家，这是个人精神价值的追问的结果。在商业化的城市，个人混迹于大众之中，容易丧失自我的独立性以及自我价值判断。因此在经历了商品化浪潮后的梅，她用她自己的奋斗

书写了这个社会的弊病，在看到了人性的虚假和残暴之后，最后她才孑然一身，离开城市，回到农村去寻找她存在的精神价值。在这离开和回归的交错之中，个体的复杂在现实的生活中表现得一展无遗。个人与社会的精神价值体系，自我与社会的合理关系，只有忠于自我构建出的价值体系，才能实践精神价值的回归。

（二）、现实空间和虚拟空间：苦难与欲望

王德威在评价阎连科的作品时这样写道“生存到了绝境，异象开始显现。现实不能交代的荒谬，必须仰赖神话——或鬼话——来演绎。”¹⁰在文本中虚拟空间和现实空间相互对照，现实空间关于无法摆脱苦难的无奈和追求欲望的渴望被刻画到极致。

现实空间中人强烈的欲望驱使人走向不可知的深渊，返城的欲望驱使着知青们为了目标而进行激烈的争夺，最终酿成苦果。爱情的欲望，使得张天元最终还是离开了张家营子。物质的欲望，使得梅最终为人所骗。这些欲望让社会变成了物质金钱主宰的社会，人生之中的苦难和悲剧接连上演。正是对现实空间这种欲望的深刻揭露，细致地剖析了人类的生存状态，使得作品具有更为浓厚的文学层面的反思和的哲学层面的追问。

“他写的往往不是生命的常态景象，而是把生命放在非常态的世界里观察、逼视、追问，最后使之显露出一极端的面貌。”¹¹在文本中，作者将人物置于极端的生存环境中，在这生存环境中，着力刻画人物所遭遇的苦难，将最为沉重的苦难是压在人物身上，无论如何怎样挣扎，都是虚妄徒劳，无济于事。这种对苦难的极致描写深刻地拨开了欲望的外衣，直抵人生的本质。

（三）、个体空间和历史空间：命运与悲剧

文本在叙述的同时搭建起了个体和历史两个层面的叙事空间，在个体与历史的相互对话之中，书写了人世间个体对于命运的反抗以及其悲剧意义。

“悲剧意识，是对人类在自由与必然的对立中所遭遇的悲剧性命运的感受和认识。”¹²在这种宿命式的压迫中，人物所遭受命运的摆弄在作者冷峻坚硬的笔触中铺展开来。这种个体和历史的叙事空间是封闭起来，正是这种封闭的表现使得个体在这个封闭空间内的挣扎、妥协、反抗都

更富有悲剧意识，所有的抗争都是无意义的，只能表现出无法摆脱的生存困境与悲剧命运。在《最后一名女知青中》，交织着人性，文明，商业的复杂的叙事空间内，个人在对历史现实抗争的同时表现了人类自身的弱小和沉重的挫败感。不同叙事空间不同叙事角度的交错描写，多层次的展现了这个社会这个时代这些人的悲剧命运。而在这种悲剧命运的背后，则暗藏着对生命本身的认知，对人类情感的体认，对历史的反思，对社会的批判。

在农村和城市，现实和虚拟，个体与历史的叙事空间中，展开的不仅仅是时间的流动，还有人物在社会时代转型之中的遭遇，在这种遭遇之中突出了人的生存困境与人的无意义的反抗，深刻地揭露了命运的悲剧和苦难的本质。

参考文献：

1. 莱辛·拉奥孔 [M]. 朱光潜译，北京：人民文学出版社，1979年8月第1版，第97页。
2. 阎连科·最后一名女知青 [M]. 北京：人民日报出版社，2007年9月第1版，第173页。
3. 王德威·当代小说二十家 [M]. 北京：三联书店，2006年8月第1版，第217页。
4. 申丹王丽亚·西方叙事学：经典与后经典 [M]. 北京：北京大学出版社，2010年3月第1版，第133页。
5. 阎连科·最后一名女知青 [M]. 北京：人民日报出版社，2007年9月第1版，第18页。
6. 阎连科·最后一名女知青 [M]. 北京：人民日报出版社，2007年9月第1版，第159-160页。
7. 阎连科·最后一名女知青 [M]. 北京：人民日报出版社，2007年9月第1版，第160页。
8. 董淑华·论知青文学的“家园”情节 [J]. 学术交流，2009年第9期，第174页。
9. 王欣石坚·时间主题的空间形式：福克纳叙事的空间解读 [J]. 外国文学研究 2007年第5期，第125页。
10. 王德威·当代小说二十家 [M]. 北京：三联书店，2006年8月第1版，第434页。
11. 谢有顺·极致叙事的当下意义 [J]. 当代作家评论，2007年第5期，第49页。
12. 尹鸿·悲剧意识与悲剧艺术 [M]. 合肥：安徽教育出版社，1992年第1版，第1页。

(鲍士将，苏州大学文学院文艺学专业研究生)



无法挣脱的命运网罗

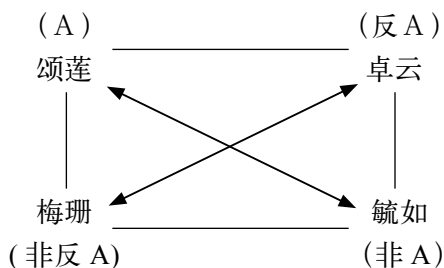
——《妻妾成群》人物悲剧性分析

(中国) 徐 倩

《妻妾成群》是苏童 1989 年的作品，小说中的男主人公陈佐千娶了一妻三妾，大太太毓如，二太太卓云，三太太梅珊，四太太颂莲，为何小说的题目叫《妻妾成群》？因为此处的三并不是真的三，它代表着多的意思，在颂莲疯了之后，陈佐千又娶了五太太文竹，只要陈佐千还活着，姨太太的数目就不会是一个定数。小说中的人物看似有着不同的命运，实则他们全都被抛入命运的网罗而无力逃脱者。本文将应用格雷马斯的意义矩阵的方法证明命运的不可测性和悲剧性是如何在这些人身上上演的，小说中的人物无论怎样挣扎也难逃命运的网罗。

(一)

现根据格雷马斯意义矩阵的方法对小说人物进行解读：



在这一矩阵中，四太太颂莲(A)是新嫁入陈府的姨太太，正是因为她的到来，故事情节得以展开，在小说中，担任反A角色的是二太太卓云，她是一个笑里藏刀的女人；担任非A角色的是大太太毓如，她早已年老色衰，无力再与其他姨太太争宠，只好以修佛来掩饰争宠不得的醋劲；非反A的角色由三太太梅珊担任，她是戏子出身，在某种程度上与颂莲有着相似的命运。

通过对这一矩阵结构的梳理，我们发现，建

立在这一意义矩阵上的故事结构呈现出了以下几种关系：

首先，是矛盾关系。矛盾关系是普遍存在的一种关系，四个女人为了争夺陈佐千，她们各自间都存在着矛盾，但是从利益的本质冲突来看，颂莲和毓如的矛盾，梅珊和卓云的矛盾，才是够成矩阵中真正的矛盾关系。因为在颂莲来之前，毓如能很好地掌控这个家，梅珊和卓云从本质上而言并没有触动到她在这个家庭中的地位，她们虽有暗斗，但仍维持着表面的相安无事。从小说中我们知道，毓如一直挂在左边的是“规矩”二字，任何人只要不触动到府上的几代相传的规矩，都无大碍。但是，颂莲进门之后，原有的平静被打破了，首先是她的年轻并且还读过书上学，越是凸显她的年轻朝气就越会反衬出毓如的年老色衰，用陈佐千的话形容：她早就是只老母鸡了。所以从本质上而言，毓如是很讨厌颂莲的，从烧落叶这件事就是最好的证明：毓如坚持府上的规矩年年烧落叶，颂莲不喜欢烟味反驳说树叶自己会烂何必烧，谁喜欢闻烟味就到谁那儿烧。毓如将筷子往桌子上一拍，怒道：也不拿个镜子照照，你颂莲在陈家算个什么东西！颂莲看了毓如一眼转身微笑离开，再回头是泪光盈盈地说道：天知道你们又算个什么东西？从这个事件中引发了颂莲对于人，对于陈府中女人的本质的思考，命运将她们安排在一起，彼此拥有了不同的身份，但从根本来看，她们之间是没有任何差别的。再看梅珊和卓云，她们的争斗早已有之，从颂莲刚进府的时候，卓云就主动拉近与颂莲的关系，并送她一卷丝绸，同时表明了自己与梅珊势不两立的态度。梅珊是看穿了卓云本质的人，她说卓云是慈善面孔蝎子心，她的心眼点子比谁都多。接着向颂莲说起了她和卓云同时怀孕时的事情。她

们的矛盾不只她们大人之间的斗争，还牵扯了彼此的孩子，卓云女儿被打，卓云诬告是梅珊指使的，从这些事情中我们不难看出她们两人之间的矛盾是由来已久的。梅珊最后的命运是被卓云捉奸在床，从而被陈佐千派人扔进了井里。表面看是卓云导致了梅珊的死，实则梅珊的死是注定的命运。梅珊是戏子，而且是有情的戏子，陈府沉闷腐朽的气氛与她的性格从根本上是相悖的，在这样的环境中，她注定无法生存。

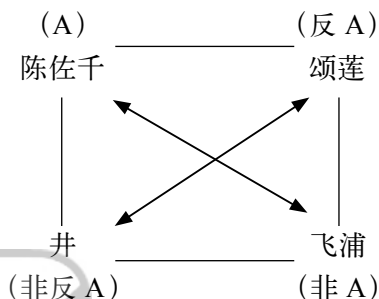
其次，是反义关系。颂莲与卓云的关系，梅珊与毓如的关系，是反义关系。当陈佐千由于颂莲时常给他脸色看时，他往往选择去了卓云处，卓云是很会服侍人的，她总是笑脸相迎，所以对于陈佐千而言，卓云是最服顺的一个太太，而颂莲就像一个浑身长满刺的刺猬一样，敏感多疑且不顺从。她们俩无法共存，卓云虽然表面上对颂莲很关心照顾，但本质上却是想置颂莲于死地。她为颂莲的丫环雁儿做的布偶写字，在布偶上扎针诅咒颂莲，对卓云真面的发觉是颂莲性格改变的一个重大因由，颂莲发现这个府内人心叵测，也是她后来对雁儿下狠手的原因，所以颂莲和卓云的关系是反义的。梅珊和毓如的反义关系主要因为她们的子女，毓如生有飞浦，梅珊生有飞澜，二者都是陈家家业的继承人，虽然毓如是大太太，但是梅珊的儿子从某种程度上对她的儿子也是有相当的威胁的。

最后，是蕴涵关系。蕴涵不是指现实的蕴涵，而是指在某种程度上她们命运的相似性。梅珊和颂莲的关系，毓如和卓云的关系，是蕴涵关系。颂莲自从看见梅珊和医生在桌子底下紧紧缠绕的双腿之后，这个画面总是时常浮现在她的脑海，并且她喜欢听梅珊唱戏，被梅珊的戏深深吸引以致情到深处眼泪不止。梅珊说，做戏伤心可不值得，做戏做的得好能骗人，做得不好只能骗骗自己。卓云是会做戏的人，梅珊和颂莲做的戏骗过了自己却无法骗别人。正是因为这样，命运把她们俩都推向了悲剧的深渊。毓如和卓云没有直接的矛盾，表面看来也无任何利害的冲突，卓云也已不再年轻，她能绑住陈佐千一来她会服侍人，二来她会做戏。她深谙人情世故的圆滑之心是不允许她与任何人发生直接的正面冲突的。从这一点来看，毓如也是一样，她知道自己年老色衰，所以她以修佛来掩饰自己争风不得的怨恨和女人惯有的醋劲。所以，卓云和毓如从某种程度而言，

也有一些共有的相似性。

(二)

小说中除了四个女人之外，还描写了陈佐千、飞浦，以及挥散不去的由井和紫藤花架所构成的阴冷的氛围。成功的人物的塑造除了人物本身的言谈举止外离不开外部环境的衬托，苏童用属于南方特有的流丽的意象书写，构造出了《妻妾成群》中独特的井的意象，这一意象如同命运的具象显现，扼住了陈府中女性的咽喉。



在这一矩阵中，陈佐千 (A) 是整个大家庭的家长，他的话有着不容否定的力量，然而正是颂莲 (反 A) 的出现，给他制造了无数次的下不来台的尴尬。飞浦 (非 A) 是陈佐千的儿子，按说他应该是陈佐千的继承人，但事实是，他向往着自由与无拘无束，他受不了这个老宅里陈腐的空气，他知道自己身上的责任是继承并发扬祖业，但他从小在这样的环境中成长，形成了许多无法改变的性格习惯，他害怕女人，喜欢与同样孱弱的顾家少爷。但是他们的本性都是善良的。井 (非反 A) 是小说中的意象，之所以将它和小说中的人物并列分析是因为它是看不见的命运之手的具象，它是陈府里人人忌讳的地方，是陈府惩治不守妇道的女家眷的地方，它的神秘深深吸引着颂莲，就好像神秘莫测的命运，人们对它既好奇又敬畏。在这里，我们同样能够通过他们之间的关系分析来解读这一矩阵透露出来的深层内涵。

首先，是矛盾关系。颂莲与井，飞浦与陈佐千，他们彼此之间构成矛盾关系，颂莲和飞浦一样，他们读过书，上过学，向往着自由无拘束的生活，所以，他们才会反抗沉闷压抑的生活，与陈佐千和作为陈府规矩象征的井相抗，但是他们也一样无从选择，无法逃脱命运的安排。

其次，是反义关系。陈佐千与颂莲，飞浦与井，他们彼此之间构成了反义关系。陈佐千与颂莲彼

此需要但又无法共存，陈佐千被颂莲的年轻和新鲜所吸引，但是敏感倔强的颂莲又不甘服从陈佐千，这就使得他们的相处变得困难重重，最典型的一次事件就是陈佐千的五十大寿，颂莲原本赌气不愿出席，但思前想后觉得还是给陈佐千一点颜面，也是为了自己在陈家生存着想，她还送了陈一条围巾，但比起别人送的贵重礼品，她的礼物显得那么不起眼，于是她决定送给陈一个吻，对于陈腐古板的陈佐千而言，在大庭广众之下，被自己的姨太太亲吻，无疑使他颜面无存，他怒了，颂莲捂着脸哭了，这是整个故事的转折点，颂莲也因此失宠。得不到陈的宠爱，颂莲在陈家也就毫无地位可言。飞浦与井之所以构成反义关系主要体现在他们象征意义上，飞浦象征的是自由，井在陈府象征的是陈旧的规矩对人的束缚以及对自由生命的扼杀。

最后，是蕴涵关系。这一点也是从象征意味上来看的，陈佐千与那口井共同维持着陈府不变的规矩，而颂莲和飞浦则象征着年轻自由的生命对一切美好事物的追寻，他们彼此相合，颂莲说喜欢墨菊不喜欢蟹爪，飞浦就让人摆上墨菊，颂莲一直保存着一朵枯萎的墨菊，总也舍不得扔掉。浦教颂莲吹箫，他们彼此相惜，但是在那样的环境中，他们的身份注定了他们不能走得太近，命运将他们拉到了一起，但却又保持了天和地的距离。

(三)

通过对以上两个矩阵的意义分析，我们不难发现，小说中的人物体现出了人无法逃脱的悲剧

宿命，人在本质上是孤独的，生存本身荒诞又虚无。例如初来陈府的颂莲以为卓云是位热心的人，后来竟发现她是最蛇蝎心肠的。还有上代被投进井里的家眷，以及身边的梅珊，她们的命运有着惊人的相似，她们的死引发了颂莲对于人是什么的深沉思索，她总是不经意地就走向了那口井，并且能在水中看见自己的脸闪烁不定，她说她在井中看见了两个女人，一个像她，另一个还是像她。她能感觉到井底有股力量在吸附她的身体，并且能听见井底有声音在喊：颂莲你下来，你下来。可是谁又知道那口井是什么？那紫藤叶是什么？她颂莲又是什么？在她目睹了那么多看似人为实则由命运带来的无法逃脱的悲剧后，她不是没有反抗，颂莲在目睹了梅珊被投入井中之后因恐惧而发疯，她重复说着，我不跳，我不跳。她的疯狂可以看作是对企图改变自我命运的反讽。

人与人之间你争我夺，然而最终都难逃命运的掌控，或许唯有死亡才是生命最终的归宿。颂莲作为一个敏感细腻的女性和沉闷压抑的陈府大院形成了无法弥合的疏离，在命运的无形掌控之中，她注定是孤独和落寞的，而且必将走向毁灭。

参考文献：

1. 苏童著. 苏童作品集 [M]. 西宁：青海人民出版社，1998.
2. 马原等著. 收获 50 年精选系列·中篇小说卷二 [M]. 北京：中国文联出版社，2009.
3. 杨义著. 中国叙事学 [M]. 北京：人民出版社，1997.
4. [法] 格雷马斯著. 吴泓渺，冯学俊译. 论意义 [M]. 天津：百花文艺出版社，2004.

(徐倩，苏州大学文学院文艺学专业研究生)



论苏州园林的“文心”

曹林娣

中国古代大批画家、文学家等文人“兼职”园林规划建筑师，明中叶至清初，是文人参与园事热情最高的时期，文人园最发达、艺术水平也最高。倡“性灵”说的随园主人袁枚在《所好轩记》中直白：“好味、好色、好葺屋、好游、好友、好花竹泉石，好珪璋彝尊、名人字画，又好书。”¹并精心地将之融入园林、流诸清言、小品，所以，陈从周遂有“读晚明文学小品，宛如游园，而且有许多文学真不啻造园法也”的喟叹。

中国园林基于“文”，所以称文人园，姑苏园林是其中的典范。

姑苏园林是一首首“凝固的诗”、一幅幅“立体的画”，而且是诗画一体的中国画。宋罗大经《鹤林玉露》说：“绘雪者不能绘其清，绘月者不能绘其明，绘花者不能绘其馨，绘泉者不能绘其声，绘人者不能绘其情。夫丹青图画，原依形似；而文字模拟，足传神情。即情之最隐最微，一经笔舌，描尽殆写。”雪清、月明、花馨、泉声、人情等，固然很难用绘画的方法表现出来，所以中国画要用文字题识的方式，也即罗大经所说的通过笔头或者舌尖，就足以将心中最隐藏和最微妙的情感淋漓尽致、毫发无遗地表现出来。

姑苏园林多出于具备“三绝诗书画”才艺的文人之手，他们善于“取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中”²。这些“前人名句”，采撷自古代经史艺文，在园林中作为诗性品题的语言符码，恰似罗大经所说的“笔舌”，意在借助其原型意象来触发、感悟意境，构园艺术家就这样以诗心去营构着纯净优美的诗境。

英国的造园家钱伯斯看出了其中之妙，认为中国的造园家不是花儿匠，而是画家和哲学家。

画家、诗人是用艺术形象立意。“诗者情也，情附形则显”³，园林中的物质建构包括建筑、植物、山水、内外檐装饰以及空间组合，皆为“立体的画”，是“情”所附之“形”，是诗情之物

化。其中之意，如“羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月、镜中之像，言有尽而意无穷”⁴。

“哲学家”，西方近世专指那些善于思辨，学问精深者，也就是我们常说的“古圣先哲”，如孔子、孔门十哲、老子、庄子等。哲学就是用简单的说话来体现出隐含深层意义的道理，让人们去思考和体会。

别林斯基有句名言“批评是哲学意识，艺术是直接意识”，而意识是“人所特有的一种对客观现实的高级心理反映形式”，是包括感觉、知觉、思维在内的一种具有复合结构的最高级的认识活动，思维在其中起着决定性的作用。

姑苏园林是由人工将植物、山水、建筑艺术地组合成多种功能的立体空间综合艺术品，既承载着文人对社会、人生的“哲学意识”，又有诉之于人形象的“直接意识”，组成了陈继儒所说的“筑圃见文心”的“文心”。“文心”主要体现在园名题咏和景境构成的诗文内涵中。

一、先哲睿智

姑苏园林的园名和景境品题，闪耀着先哲生命智慧，但都以感染力极强的诗性的语汇出之。锡德尼《为诗辩护》曾这样说古希腊哲学家柏拉图“虽然他的作品的内容和力量是哲学的，它们的外表和美丽却是依靠诗的”，“就是口中只道事实，额上写着真实性和史官们也乐于向诗人来赊借形式甚至力量”，“因为诗，在一切人所共知的高贵民族和语言里，曾经是‘无知’的最初的光明给予者，是最初的保姆，是他的奶逐渐喂的无知的人们以后能够食用较硬的知识”，“因此，起初确实是哲学家和历史家都不能够进入群众的审定之门，如果不先行取得诗人的伟大护照。”

如言近旨远、词约义丰的《论语》，哲人孔子有诸多语录，如《论语雍也》篇：“子曰：‘知

者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐，仁者寿。”有云：“知者，达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水。仁者，安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”又云：“知者属土，故乐水；仁者属木，故乐山。”智者也就是聪明人。聪明人通过事理，反应敏捷而又思想活跃，性情好动就像水不停地流一样，所以用水来进行比拟。仁者也就是仁厚的人。仁厚的人安于义理，仁慈宽容而不易冲动，性情好静就像山一样稳重不迁，所以用山来进行比拟，形象生动，没有对仁和智极其深刻的体悟，绝对不能作出这样的形容。于是，寿山智水成为园林景境的不朽命题。

环秀山庄大厅用“有穀”命名，古代以子的数量来计算俸禄的，有“穀禄”之称。所以，孔子在论述进退仕隐这样严肃命题时，用“穀”这一具象：“子曰：‘邦有道，穀；邦无道，穀，耻也’。”⁵即政治清明时食官禄，政治浑浊时食官禄就成为耻辱的事。

将玄妙的形而上学的哲学装载在散文诗样的文字之中的《老子》，字句凝练的《周易》卦·爻辞，都能形象表达某种生活经验和哲理。如曲园，取《老子》“曲则全”之意，“曲则全”，讲的是细小与周全的辩证关系，局部里头包含整体。俞樾自号“曲园居士”，并以“一曲之士”自称。俞樾曾集石经峪金刚经字成联云：“园乃其小，山亦不深，颇得真意；食尚有肉，衣则以布，自称老人。”俞樾详细地将庭园部分的主要结构用诗作了描画：

曲园虽偏小，亦颇具曲折：达斋认春轩，南北相隔绝。

花木隐翳之，山石复濛濛。循山登其巅，小坐可玩月。

其下一小池，游鳞出复没。右有曲水亭，红栏映清洌。

左有回峰阁，阶下石凹凸。循此石径行，又东出自穴。

依依柳阴中，编竹补其缺。

《周易·系辞》云：“乐天知命故不忧。”这就是曲园“乐知堂”的命名根据。

《老子》：“祸莫大于不知足，咎莫大于欲得，故知足之足常足矣。”老子《道德经》第四十四章：“知足不辱，知止不殆，可以长久。”知道满足就不会受到侮辱，知道适可而止就不会遇到危险，这样才能长久得到平安。

姑苏现在尚有南北两个半园，都取“知足而不求齐全，甘守其半”之意。至今开放的北半园，追求“事不求全，心常知足”，园在住宅东部，水池居中，大小两个水池，倚墙是半亭，小桥，名为半桥，环以船厅、水榭、曲廊、半亭，其亭、廊、舫、亭均只建其“半”，园东北部的二层半重檐楼阁，“知足轩”。处处演绎着“知足常乐”的哲理。

战国中叶的庄周派们，愤世嫉俗，力图在乱世保持独立人格，追求逍遥无待的精神自由。他们的著作《庄子》的思想特点是向精神呼吁，体道的是艺术的人生，“以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广”⁶。文中有许多神妙的寓言故事和出奇的比喻，构成了光怪陆离、恢诡谲怪的艺术形象，反映的却是深刻的人生哲理。

明代身为长洲县令的江盈科，“簿领丛沓，有如纷丝；胥吏闪幻，有如鬼域”，“在职逾年，昕夕拮据，形容凋落，揽镜自照，瘠如枯鱼”，身心疲惫的江盈科遂以当年的漆园小吏庄周自况：“《南华》内外篇，大抵发明逍遥之旨。逍遥者，无入而不自得之意也。庄周生季世，为漆园小吏，在嚣烦冗琐中，而见解超脱，不胶于事，为能极夫逍遥之趣。世儒求其说而不得，乃欲逃无何有之乡，以求所为逍遥者，溺其旨矣。”感悟庄周逍遥的真谛：“尽吾之心，行吾之事，毁誉譬诸聚蚊，得失比于梦。内无所营，外无所冀，退食之顷，兀坐此斋，扫地焚香，消遣尘虑，悠然忘其身之楚人也，所居之吴苑也。而乌知令之为我耶？我之为令耶？又乌知长洲之能苦令，而令之能苦我耶？则亦何往而不逍遥也？于是颜其斋曰‘小漆园’”。⁷

天平山庄的“鱼乐园”、沧浪亭的“濠上观”，留园冠云台“安知我不知鱼之乐”，都源于《庄子秋水》篇中庄、惠濠梁观鱼时的问答之意。指游者徜徉于仙苑之中，内心摆脱俗累，感到心灵获得了极大的自由和无比的愉悦。留园“濠濮亭”，则增加了《庄子》濮水钓鱼、视高官厚禄于不顾的故事。

拥翠山庄的“抱瓮轩”，出《庄子·天地》篇，子贡见老人抱瓮灌园，用力甚多而见功寡，就劝其用机械汲水，老人认为这样做了人就会有有机心，故羞而不为。

网师园“集虚斋”，取《庄子·人间世》“惟道集虚，虚者，心斋也”之意，虚己、顺物，修

持真道，臻于虚静空明的境界，读书养心，尽去内心尘滓，进入超功利的纯净的人生境界。

留园西部土山北亭“至乐亭”，出《庄子·至乐》：“至乐无乐，至誉无誉。”庄子认为，乐的最重要的特性是它的超功利性。庄子从人本哲学基础出发，认为“原天地之美而达万物之理”的乐必然具有无目的、超功利的性质。

《庄子·逍遥游》，阐述庄子追求超越一切的绝对自由的人生哲学，这种绝对自由，庄子称之为“逍遥游”。庄子认为要达到逍遥游的境界就要完全摆脱来自各方面的限制，也就是说做到“无所待”，达到无己、无功、无名的境界，才是绝对自由，就能在无穷的宇宙中任意遨游了。文中深刻的哲理通过鲜明的艺术形象凸现出来，成为姑苏园林哲理内涵。

如《庄子·逍遥游》载，尧让天下于许由，许由曰：“鹪鹩巢于深林，不过一枝；偃鼠饮河，不过满腹”，鹪鹩在深林里筑巢，不过占有一根树枝；偃鼠到大河里喝水，不过喝满一肚皮，揭示了一条颠扑不灭的生活真理，所以，“一科技园”、“半科技园”为苏州园林园名所乐用。如明昆山顾氏别业取其意名“一科技园”、清昆山西关外，王喆修“半科技园”，吴江城北门外徐氏园第“一科技园”，苏州枫桥也有“一科技园”，段玉裁曾寄居于此，中有“经韵楼”等。

昆山马玉麟“鸚适园”，则自比笑鲲鹏抟扶摇羊角而上者九万里，且适南冥的“斥鸚”，“斥笑之曰：‘彼且奚适也？我腾跃而上，不过数仞而下，翱翔蓬蒿之间，此亦飞之至也。而彼且奚适也！’”“鸚适”，状其园之卑小，但志小而自得也。

“庄之妙，在于诗”，清人方东树说：“大约太白诗与庄子文同妙，意接而词不接，发想无端，如天上白云卷舒灭现，无有定形。”⁸

二、楚骚情怀

中国文学史上第一位伟大的浪漫主义诗人屈原，他的《离骚》“逸响伟辞，卓绝一世”⁹，《离骚》中的香草美人意象构成了一个复杂而巧妙的象征比喻系统：“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人。”¹⁰开辟了“寄情于物”、“托物以讽”

的表现手法。同属于诗画艺术载体的姑苏园林，继承了源远流长的香草美人的文学传统，有的也用香草名园，以寄高洁。明代文震孟和文震亨兄弟都酷爱《离骚》，钟爱香草。文震孟“药圃”，“药”，楚辞中指香草“白芷”，园中至今有“香草居”一境景。文震亨筑园名“香草”，有“四婵娟堂”、“绣袂堂”、“笼鹅阁”、“斜月廊”、“众香廊”、“玉局斋”、“啸台”、乔柯、奇石、方池、曲沼、鹤栖、鹿砦与鱼床等。据明人顾苓《塔影园集》云：“所居香草，水木清华，房枕窈窕，阒阒中称名胜地。”

拙政园“香洲”，题跋云：“文待诏（即文徵明）旧书‘香洲’二字，因以为额。昔唐徐元固诗云：‘香飘杜若洲’。盖香草所以况君子也。乃为之铭曰：‘撷彼芳草，生洲之汀；采而为佩，爱人骚经；偕芝与兰，移植中庭；取以名室，惟德之馨。’嘉庆十年岁在乙丑季夏中浣王庚跋。”取唐徐元固《棹歌行》“影入桃花浪，香飘杜若洲”诗句，典出《楚辞·九歌·湘君》：“采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。”

明太仓王世贞的“离菴园”，《离骚》有“以盈室兮，判独离而不服”，用恶草“菴菴施”比喻邪恶势力、小人。王世贞《离菴园记》曰：“嘉木名卉出而不能容恶草，因读屈氏骚，得‘离’二语，取以名之。夫‘菴菴施’所谓草之恶者也，屈氏离而弗服，乃女呻呻而詈之，何哉？谓其有所别择也。”¹¹实际上王世贞是用恶草“菴菴施”喻指奸相严嵩及其子严世蕃，严世蕃欲得王世贞父王所藏宋代名画《清明上河图》未果，严嵩遂将王落职论死，王世贞兄弟“以家难归，窜处姑井”¹²，匿迹家乡避祸，构此园以记其家恨。

苏州“沧浪亭”和网师园都以《楚辞·渔父》立意。苏舜钦（1008-1048）是沧浪亭的创建者。

“岁暮被重谪，狼狽来中吴。中吴未半岁，三次迁里闾”¹³，为避谗畏祸，不得已远离政治中心，携妻子且来吴中，遂以四万青钱买下，傍水筑亭，因有屈原一般忠而被谤、无罪被黜的遭遇，故取《楚辞·渔父》“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足”之意，号沧浪，37岁的苏舜钦自号“沧浪翁”。表达他“迹与豺狼远，心随鱼鸟闲”¹⁴的心境！宋杰《沧浪亭》诗云：“沧浪之歌因屈平，子美为立沧浪亭。亭中学士逐日醉，泽畔大夫千古醒。醉醒今古彼自异，苏诗不愧《离骚经》。”这些足可以作为园名主题的注

解。“网师园”，同样以沧浪渔夫立意，园中“濯缨水阁”，则取意《楚辞·渔父》歌：“沧浪之水清兮，可以濯我缨。”

三、陶潜浪漫

魏晋风流的代表陶渊明，生活在“大伪斯兴”的时代，却能情真意真，随心率性。安帝义熙元年（405），陶渊明改任建威将军江州刺史刘敬宣的参军，这年八月又请求改任彭泽县令，在官八十一日，“郡遣督邮至，县吏白：‘应束带见之。’潜叹曰：‘我不能为五斗米折腰向乡里小人！’即日解印绶去职。”¹⁵便辞官归隐了：“归去来兮，请息交以绝游，世与我而相违，复驾言兮焉求！”¹⁶

陶渊明安贫乐道、清高耿介、洒脱恬淡、质朴真率、醇厚善良、崇尚自然，号为“古今隐逸诗人之宗”¹⁷。陶渊明写《五柳先生传》，以五柳先生自况：那位“宅边有五柳树，因以为号”的五柳先生，就是陶渊明的自况，他“闲静少言，不慕荣利。好读书，不求甚解；每有会意，便欣然忘食。性嗜酒，家贫，不能常得，亲旧知其如此，或置酒而招之。造饮辄尽，期在必醉。既醉而退，曾不吝情去留。环堵萧然，不蔽风日；短褐穿结，簞瓢屡空，晏如也！常著文章自娱，颇见己志。忘怀得失，以此自终。”

这位与世俗的格格不入、“不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵”的逸高人，神情毕现！五柳先生遂成为寄托中国古代士大夫理想的人物形象。

南宋时的杭州护城河东边的德胜宫，有一个皇家小御园，名为“五柳园”，还有五柳园桥和五柳巷。今拙政园故址北宋为山阴丞胡稷言的五柳堂，蔬圃凿池为生。其子胡峰，取杜甫“宅舍如荒村”诗意，改名“如村”，后世用“五柳堂”作为堂名的很多，如以“五柳堂”名用于收藏书画等，又如陶行知弃官归田，在黄潭源村建起“五柳堂”，开始了耕读一体的传世家风。胡峰在太仓又建五柳园，内有如村轩。清代姑苏饮马桥畔清状元石蕴玉的五柳园，原址为康熙翰林学士何焯的“赉砚斋”，池畔有五柳，石蕴玉更其名为五柳园，“颇具泉石之胜，城市之中而有郊野之观，诚养神之胜地也。有天然之声籁，抑扬顿挫，荡漾余之耳边。群鸟嚶鸣林间时，所发之断断续续声，微风振动树叶时，所发之沙沙簌簌声，和

清溪细流流出时，所发之潺潺淙淙声。余泰然仰卧于青葱可爱之草地上，眼望蔚蓝澄澈之穹苍，真是一幅绝妙画图也。以视拙政园一喧一静，真远胜之。”¹⁸

陶渊明的《桃花源记》、《归去来兮辞》、《归园田居》、《饮酒》等作品，都是其艺术化人生的写照，“他连同他的作品一起，为后世的士大夫筑了一个‘巢’，一个精神的家园。一方面可以掩护他们与虚伪、丑恶划清界限，另一方面也可使他们得以休息和逃避。他们对陶渊明的强烈认同感，使陶渊明成为一个永不令人生厌的话题。”¹⁹也是姑苏园林钟爱的篇章，成为姑苏园林意境构成的重要文学依据。

陶渊明是个十分浪漫的诗人，他的浪漫不是庄子式的天马行空，也不像屈原，脚踩在大地上，而将高贵的头伸向九天云外，而是似真似幻，梦境、仙境抑或人境，这就是《桃花源记和诗》创造的理想社会乌托邦：

晋太元中，武陵人以捕鱼为业，缘溪行，忘路之远近。忽逢桃花林，夹岸数百步，中无杂树，芳草鲜美，落英缤纷，渔人甚异之。复前行，欲穷其林。

林尽水源，便得一山。山有小口，仿佛若有光，便舍舟，从口入。初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗。土地平旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣着，悉如外人。黄发垂髫，并怡然自乐。

……自云先世避秦时乱，率妻子邑人来此绝境，不复出焉，遂与外人间隔。问今是何世，乃不知有汉，无论魏晋。……既出，得其船，便扶向路，处处志之。及郡下，诣太守，说如此。太守即遣人随其往，寻向所志，遂迷，不复得路。

《桃花源记》描写了一个美好的世外仙界。不过，生活在这里的是“先世避秦时乱，率妻子邑人来此绝境”的难民，不是长生不老的神仙，他们“不知有汉，无论魏晋”，靠自己的劳动，过着和平、宁静、幸福的生活，保留着天性的真淳，没有尔虞我诈，没有剥削、压迫。所记凿凿，但文尾的“不复得路”却透露了这个桃花源实际上不过子虚乌有，这是陶渊明理想的农耕社会伊甸园，也是他对人生所作的哲理思考，这样，桃花源成了农耕社会人们理想的“仙境”。

早在宋代绍定年间，性好闲雅的儒学提举陆大猷见贾似道当国，国事日非，遂致仕归，在吴江芦墟来秀里筑园径名“桃花源”，“村郊遍植

桃树”，中有“翠岩亭”、“嘉树堂”、“钓鱼所”、“乐潜丈室”等胜。奇峰怪石，屏障左右，名卉修竹，映照流水。仍有“桃园”小地名。元代常熟有桃源小隐，此后，以桃源立意者屡见不鲜，如桃花庵、桃花仙馆、桃浪馆、小桃坞、桃源山庄等园名。今留园北部“小桃坞”、西部之字形小溪及“缘溪行”砖额，俨如《桃花源记》理想的再现。

明代王心一的归园田居有“联璧峰”，“峰之下有洞，曰‘小桃源’，内有石床、石乳。……余性不耐烦，家居不免人事应酬，如苦秦法，步游入洞，如渔郎入桃花源，见桑麻鸡犬，别成世界，故以‘小桃源’名之。”²⁰反映出对陶渊明集“美”“善”于一体的桃花源的向往。

拙政园中部入口按武陵渔人发现桃花源的描写设计：

进“得山水趣”夹弄，墙边小径，苔藓野草，是先抑后扬，引人入胜的一笔。腰门精致，入门，一座黄石假山当门而立，山势东西延绵，山上树木葱笼，藤萝漫挂。山有小口，入洞口先黑暗一片，摸索前行，仿佛若有光，出洞，只见假山东西两侧山峦连绵，山后有水池假山，绕池循小径北行，东边云墙下古榆依石，幽竹傍岩，高大的广玉兰浓荫蔽日，将主景隐而不露，依然是欲扬先抑，直到转远香堂北面平台，中部主景才豁然展现，有武陵渔人偶得桃花源的寓意。

《归去来兮辞》和《归园田居》五首，是陶渊明脱离仕途回归田园的宣言。《归去来兮辞》反思了自己为“口腹自役”而出仕、“心为形役”，今决定归隐，“悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非”。想像取道水陆，日夜兼程归去时的满心喜悦：“舟遥遥以轻飏，风飘飘而吹衣。问征夫以前路，恨晨光之熹微。”抵家后“乃瞻衡宇，载欣载奔。僮仆欢迎，稚子候门”，家居生活自由闲适：“三径就荒，松菊犹存。携幼入室，有酒盈樽。引壶觞以自酌，眄庭柯以怡颜。倚南窗以寄傲，审容膝之易安。园日涉以成趣，门虽设而常关。策扶老以流憩，时矫首而遐观。云无心以出岫，鸟倦飞而知还。景翳翳以将入，抚孤松而盘桓”、“悦亲戚之情话，乐琴书以消忧。农人告余以春及，将有事于西畴。或命巾车，或棹孤舟。……富贵非吾愿，帝乡不可期。怀良辰以孤往，或植杖而耘耔。登东皋以舒啸，临清流而赋诗”。

这是首辞体抒情诗，文彩飞扬，节奏跌宕，如李格非所言：“沛然如肺腑中流出，殊不见有斧凿痕。”欧阳修更是推崇备至：“晋无文章，惟陶渊明《归去来兮辞》一篇而已。”²¹

《归去来辞》将归隐意识作了真实、深刻、全面的表达，“归来”主题自宋以来成为私家园林重要母题：姑苏“涉园”、“日涉园”常熟的“东皋草堂”，“三径小隐”等主题园，都直接取意于《归去来兮辞》，其他如小隐亭、小隐堂、乐隐园、丘南小隐、安隐、招隐园、招隐堂等不绝于史，园内景境取意于此的更多，如留园西部山上的“舒啸亭”则取陶渊明《归去来兮辞》中“登东皋以舒啸”句意，写陶渊明弃官归田后自我陶醉的一种方式。狮子林五松园砖刻“怡颜”、“悦话”，则取“庭柯以怡颜”，“悦亲戚之情话”等等。

陶渊明笔下的田园生活为一种美的至境；他将玄言诗注疏老庄所表达的玄理，改为日常生活中的哲理，使日常生活诗化、哲理化。《归园田居》其一：

“少无适俗情，性本爱丘山……开荒南野际，守拙归园田。方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。……久在樊笼里，复得返自然。”

南野、草屋、榆柳、桃李、远村、近烟、鸡鸣、狗吠，眼之所见耳之所闻无不惬意，这一切经过陶渊明点化也都诗意盎然了。守拙归园田，拙政园立意深得个中之意，王心一径以“归田园居”名其园，并写五首《归园田居》和陶诗。耦园的“无俗韵轩”，取“少无适俗韵”诗意。

陶渊明躬耕读书生活也颇令人神往，他“晨兴理荒秽，带月荷锄归”（《归园田居》之三）；“群鸟欣有托，吾亦爱吾庐。既耕且已种，时还读我书”（《读山海经》其一）姑苏园林多吾爱庐、耕读斋、耕乐堂、耕学斋、还我读书处、还读书斋、耕学斋等景境。

那首《饮酒》其五诗，更如元好问《论诗绝句》所言：“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”：

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”

“结庐在人境，而无车马喧”，与城市山林的环境相似，“心远”就不必“地偏”，即使去深山隐居，还有“心存魏阙”或者藉以为“终

南捷径”的假隐士。“采菊东篱下，悠然见南山”，偶一举首，心与山悠然相会，自身仿佛与南山融为一体了。日夕佳的山气、相与还的飞鸟，其中蕴藏着人生的真谛，王士禛《古学千金谱》指出：

“篱有菊则采之，采过则已，吾心无菊。忽悠然而见南山，日夕而见山气之佳，以悦鸟性，与之往还。山花人鸟，偶然相对，一片化机，天真自具。既无名象，不落言诠，其谁辨之。”

姑苏园林有“见南山园”、见山楼”，皆取“采菊东篱下，悠然见南山”诗句意境，人境庐、夕佳亭（楼）也屡见不鲜。

四、诗词神韵

自《诗经》开始至唐诗宋词以及明清的清言妙语，都是姑苏园林景点立意的重要文学依据，其例子不胜枚举，仅就网师园景境立意为例：

取自《诗经》者有：山水园门宕“可以栖迟”，出自《诗经·陈风·衡门》：“衡门之下，可以栖迟。泌之洋洋，可以乐（疗）饥。岂其食鱼，必河之鲂！岂其取妻，必齐之姜！岂其食鱼，必河之鲤！岂其取妻，必宋之子！”小涧摩崖：“槃涧”，取《诗经·卫风·考槃》中“考槃在涧，硕人之宽”之诗意。咏隐居的贤人退处深藏山水间，赞美隐居之得其所，“读之觉山月窥人，涧芳袭袂”。

取唐诗者：有“露华馆”，取李白的《清平调》词三首第一首的“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓”诗句意名馆。“五峰书屋”，取唐代大诗人李白的《望五老峰》诗，云：“庐山东南五老峰，青天秀（一本作‘削’）出金芙蓉。”写出了庐山五老峰的险峻秀丽，犹如一幅彩色山水画，此用来形容庭院中几座造型奇特的假山石峰。

取宋诗者，有“月到风来亭”，宋理学家邵雍的《清夜吟》则更耐人含味：“月到天心处，风来水面时。一般清意味，料得少人知。”

“竹外一枝轩”，取苏轼《和秦太虚梅花》“江头千树春欲暗，竹外一枝斜更好”诗句意。突出

了梅花的幽独娴静之态和歌曲之美。

“殿春”，取宋·邵雍《芍药》诗：“一声啼画楼东，魏紫姚黄扫地空。多谢化工怜寂寞，尚留芍药殿春风。”宋陈师道《谢赵生惠芍药》诗云：“九十风光次第分，天怜独得殿残春。”

……

徜徉在如诗似画的姑苏园林中，是心灵经过诗的熏染的过程，体味到袁枚所说的“鸟啼花落，皆与神通”，正因为如此，陈从周先生才说中国园林“与中国文学盘根错节，难分难离……研究中国园林，似应先从中国诗文入手，则必求其本，先究其源，然后有许多问题可迎刃而解。如果就园论园，则所解不深”²²。

注释：

1. 上海古籍出版社1998年点校本《小仓山房诗文集》。
2. 况周《蕙风词话》卷1，人民文学出版社，1984年，第9页。
3. 叶燮《已畦文集》卷8《赤霞楼诗集序》。
4. 严羽《沧浪诗话》。
5. 《论语·宪问》。
6. 《庄子·天下》。
7. 江盈科《小漆园记》，见《雪涛阁稿》卷7。
8. 方东树《昭昧詹言》卷12。
9. 鲁迅《汉文学史纲要》。
10. 王逸《楚辞章句·离骚经序》。
11. 王世贞《州续稿》卷60。
12. 同上。
13. 苏舜钦《迁居》，苏舜钦集编年校注，成都：巴蜀书社，1990年，第216页。
14. 苏舜钦《沧浪亭》，第625页。
15. 《宋书》陶渊明本传。
16. 陶渊明《归去来兮辞》。
17. 钟嵘《诗品》。
18. 沈复《浮生六记·养生记道》卷6。（此记为伪，沈原作已佚）
19. 袁行霈《中国文学史》第二卷高等教育出版社，1999年版，第70页。
20. 王心一《归田园居记》，见王稼句编注《苏州园林历代文钞》上海三联出版社，2008年，第46页。
21. 元李公焕《笺注陶渊明集》卷5引。
22. 陈从周《中国诗与中国园林艺术》，见《中国园林》广东旅游出版社1996年版第239页。

曹林娣，苏州大学教授、博导

室雅何须大，花香不在多

(中国) 孟 琳

本文通过对小园实例的分析，阐释了“多方胜景，咫尺山林”之妙，人们化景物为情思，将园主人内心的澹泊与憧憬融入胜景，为蜗居在城市中的现代人提供一些养生的借鉴。

英国建筑师钱伯斯(Sir William Chambers, 1723~1796)赞扬中国园林是“从大自然中收集最赏心悦目的东西”，“组成一个最赏心悦目的、最动人的整体”。¹但中国园林并非都广袤数百亩，园主人也并非都为达官贵人。翻开园林史，我们发现，早在南北朝时期，屈仕敌国的大文学家庾信就设想了仅足容身的安静的小园林，几筐黄土堆成小山，水池小如堂边洼地，园中有棠梨酸枣之树，二三行榆柳、百余株梨桃，地上细草连贯如珠，若铺茵席，树上挂着长把葫芦。栖迟偃仰其中，欣赏桐叶轻轻的落，柳风徐徐的吹，狸猫打洞，鸟鹊作窝，自己抚琴、读书，一壶之中，壶公有容身之地”。园林虽小，却能装下天地氤氲。中唐以后，园林向小型化发展，文人审美更青睐于“壶中天地长”、“芥子纳须弥”的景致。白居易《酬吴七见寄》有诗句云：“竹药闭深院，琴樽开小轩。谁知市南地，转作壶中天。”宋词人朱敦儒向往着：“一个小园儿，两三亩地，花竹随宜旋装缀。槿篱茅舍，便有山家风味。等闲池上饮，林间醉。”²

我们在一篇篇园记中、一个个实例中看到了园小而意足，既可“从容于山水诗酒间”³，又获得心灵境界的平和恬静，悠闲自在，任随自然。“荫映岩流之济，偃息琴书之侧，寄心松竹，取乐鱼鸟，则澹泊之愿于是毕矣。”⁴郑板桥的书斋、徐渭的青藤书屋、俞樾的曲园都让游人感到空间有限，但意境幽远，人工园林却得自然之趣。我们从中领悟到“室雅何须大，花香不在多”。

园林是带有书卷气的，有别于现代“景观”，前者造景、点题缺一不可，池水、山石、房屋、树木、楹联、匾额融为一体，于是乎才可以称之为“园林艺术”；而后者往往过多地强调了观者之所观，而忽视了观者之所感。园林也并非仅供休闲、漫步的公园，她是反映园主人心态的一方

精神家园，所以才有了“主九匠一”的分工与合作。现代生活在高楼林立之中、生活节奏紧张的人们更需学习一下古代文人寄情于山水的雅兴，让自己的家园变得更有“意味”。也许觉得外出踏青太过遥远，那书房、露台、阳台、飘窗都可以用绿意来装点，有顽石在修饰。

一、一园一斋尽显主人风雅

中国园林主人，推崇淡泊、平和，不求奢华，容膝自安，家无长物，琴书自乐，恬和养神。一丘一壑之中寄寓了广阔的心灵世界。位于苏州马医科巷的“曲园”优雅而清新，就像他的主人——朴学大师俞樾一样，根基深厚却不张扬。曲园主人俞樾是浙江德清县人，被罢官之后，因慕吴地文脉久远，即移居苏州，潜心读经着书。在朋友的资助下于清同治十三年(1874年)，在马医科潘世恩旧宅的基础上，“筑室三十余楹，其旁隙地筑为小园，垒石凿池，杂蒔花木”。其地形如曲尺，“小圃如弓，竹林前一曲，柳阴后一曲”；又取老子“曲则全”之意，遂命名“曲园”。庭院中融入了文人意境，简朴素雅，不事雕琢，是典型的书斋花园。⁵正如俞樾自己诗中所云：“小小园林亦自佳，盆池拳石手安排。”俞樾在自撰的《曲园记》中还作过如下阐述：“世之所谓园者，高高下下，广袤数十亩，以吾园方之，勺水耳、卷石耳。惟余本寒人，半生赁庑。兹园虽小，成之维艰。传曰：‘小人务其小者’，取足自娱，大小固弗论也。”区区小院，造景点题，既有俞樾一生的写照——“家无长物琴书自乐，天生高人风雅之宗”，又有对子孙的警示——“得意应同棋占局，养心聊学笔藏锋”。主厅“乐知堂”表现了一代宗师的淡泊明志；院中小景“小竹里馆”反映了主人对山林逍遥的向往。王维的《竹里馆》大家已经耳熟能详，那“独坐幽篁里，弹琴复长啸”的洒脱，“深林人不知，明月来相照”的惬意，是很多文人士大夫所神往的。俞樾晚年潜心着书立说，在学界已功成名就，又过着优游

的隐居生活，恰于王维当时之意趣相吻合。曲园中有若干俞樾自己撰写的对联，表露出“晚年惟好静，万事不关心”的闲适，而好友的赠联“已烦海内推前辈，尚有慈亲唤小名”更是从侧面写出了一代宗师晚年的幸福。

“青藤书屋”也是书斋花园的一则佳例，青藤书屋位于绍兴市大乘弄，那里没有闹市的繁华，只有斑驳的青砖墙和悠长的弄堂。一路寻去，“青藤书屋”的碑刻跃然眼前，沿着蜿蜒的弹石小路，走过月洞门，徐文长手植的那棵青藤映入眼帘。

“青藤书屋”出乎意料的小，走出斋室的后面，只有一方小小的天井，便是后面的院墙。只有那对联、藏书、挂画让我们确信这是文学、书画才子徐渭的书斋。一池一树一院一斋，命运多舛的才子徐渭最后在这里度过了他的晚年。

晚明的小品也为我们勾画了一座座名园，小品中的园子，一台一榭、一亭一楼、一廊一舫、一斋、一轩一阁，无不成为园中美景，在有限的空间内营造出可望可游的无限景致。祁彪佳的《寓山注》是晚明写私家园林小品的代表作，文中作者将自己对人生的感慨寄托于一丘一壑、楼阁亭榭、花草山石之中。祁彪佳笔下的园林空间更是意境幽远，“北面旷览，见渺渺数山，浮宕于秋净天空之外”，小小园林顿觉置入岩壑林泉的大自然之中。既有野趣也有雅兴，“竹窗下，雅有蝉吟鸦噪，方知静里乾坤”、“村落浮烟，沙汀印月，歌残俛尔言旋”，诗一般的语言描绘了幽雅清新的理想生活意境。吴从先的《小窗自纪》中多处反映了晚明文人的生活情趣，“小窗幽致，绝胜深山”，“物外之情，尽堪闲适”，描写出了悠闲的生活状态。

我们需从古人那里继承的正是那种闲适的人生修养，既可以进德修身，又有“却病延年之助”。董其昌在《八说》中所指并非是一般老百姓所能消遣得起的“清玩雅供”，但“虽在城市，有山林之致”的居住环境是每个人都可以用心营造的。

“先治幽轩邃室，虽在城市，有山林之致。于风月晴和之际，扫地、焚香、烹泉，逸客与达人瑞士，谈艺论道于花月、竹柏间，盘桓久之。饭余晏坐，别设净几，辅以丹麝，袭以文锦，次第，出其所藏，列而玩之。若与古人相接欣赏，可以舒郁结之气，可以敛放纵之习。故，玩古董，有助于却病延年也。”⁶

谢肇淛《五杂俎》也曰：

“竹楼数间，负山临水；疏松修竹，诘屈委蛇。怪石落落，不拘位置。藏书万卷其中，长几软榻，一香一茗，同心良友，闲日过从，坐卧谈

笑，随意所适，不营衣食，不问米盐，不叙寒暄，不言朝市，丘壑涯分，于斯极矣。”⁷

谢肇淛在《五杂俎》中的描绘字里行间处处透着享受人生的处世态度，一股闲适的生活理想，当然尽享俸禄，“不问米盐”的日子是我们可望而不可及的，但我们也不能成为生活的奴隶，为了更好的生活起早贪黑而忽视了当下的美好。

二、澹泊寡欲的内心世界

造得起园林的多为官宦富贾、文人雅士，他们都受到了儒家思想的洗礼，但当他们“躲进小楼成一统”时，便有了道家闲云野鹤的逍遥。园主人或因仕途不畅，或因看淡红尘，或因隐居故里，对于“城市山林”的寄托，既有“履中”、“蹈和”的儒家处事方式，又有“白云怡意；清泉洗心”的空寂；既有“有谷”（享受“谷禄”）出仕的期冀，又有“不但惜财犹惜福”、“只须求己莫求人”提醒；既有“执义秉德”的教化，又有“安知我不知鱼之乐”的脱俗；既有“金干玉楨”的美好愿望，又有“探花及第”的真实写照。

在苏州众多的园林中，有两座以小著称的“半园”，据典籍记载，位于仓米巷的“南半园”其主人史伟堂“知足而不求全，甘守其半”、“固止一隅”，园虽小，却“高高下下，备登临之胜”。园内布局也可看出园主人的超然与洒脱，东南隅，有室正方，前临荷池，后栽修竹，荷池石桥，波光粼粼，山石累累，以竹与荷花，皆有君子之称，因名之约“君子居”。堂西南有屋如船，名“不系舟”。从其后绕出西廊，有楼屋三重，其下层颜以四字，曰：“且住为佳”。还有“安乐窝”、“还读书斋”、“待月楼”、“四宜楼”、“风亭”、“月榭”诸胜。就连小小的亭也不敢多占地方，以半个建之，二层半重檐楼阁，为苏州园林所仅见。园中主厅名“半园草堂”，俞樾书榜，吴云书联云：“园虽得半，身有余闲，便觉天空海阔；事不求全，心常知足，自然气静神怡。”有这等境界，便可怡心养性。整个“半园”布局紧凑，建筑小巧，无怪乎俞樾叹服：“美哉！君之名斯园乎！……视吴下诸名园，固无愧矣。”如今仍幸存于世的“北半园”也仅占地亩半，基地嵌缺不齐，主体建筑名为“知足轩”，是廊庑周匝的四面厅，厅前有池，池边有曲廊，水边小榭倚墙而建，为半个卷棚顶，因榭小而平面近方形，俗称为亭，号“双荫”。“知足轩”的对景为半个“不系舟”——东廊通入半船，且一侧临水，故名“半波舫”。书斋名“至乐”，处处透

露出园主人“知足常乐”的处世原则。

此外,清·郑文焯的“壶园”、宋·程俱的“蜗庐”、清·尤侗的“亦园”、民国·吴待秋“的“残粒园”,都标榜了寡欲薄利、容膝自安之意。

一些较为开阔的园子里也时常辟出一块清静之地,“蜗庐成趣”,堪称妙构。如留园的“石林小院”、艺圃的“浴鸥”、“芹庐”小院、拙政园的“海棠春坞”、网师园的“琴室”等等。老子的“虚无”、庄子的“逍遥”开崇尚自然之先河,后世的陶渊明情结、王维的禅意为文人士大夫提供了造园的范本。苏州园林中取意于庄子的景名并不少见,如沧浪亭的“观鱼处”、“濠上观”;网师园的“集虚斋”;狮子林“得其环中”的砖额;留园的亭额“濠濮”、“至乐”、冠云台的匾额“安知我不知鱼之乐”;天平山庄的石刻“鱼乐国”;拥翠山庄的“抱瓮轩”等。

“外供耳目之娱,内养仁智之心”的小园,让园主人“大隐隐于市”,在城市山林中参悟人生之道,实现精神的自由。

郑板桥在自己的集子里这样描写一个小院:

十笏茅斋,一方天井,修竹数竿,石笋数尺,其地无多,其费亦无多矣。而风中雨中有声,日中月中有影,诗中酒中有情,闲中闷中有伴,非唯我爱竹石,即竹石亦爱我也。彼千金万金造园亭,或游宦四方,终其身不能归享。而吾辈欲游名山大川,又一时不得既往,何如一室小景,有情有味,历久弥新乎!⁸

就是这“一室小景”给了郑板桥“胸有成竹”的创作源泉,既有“退藏于密”的收敛,又有“可弥六合”的恢弘。郑板桥读书处他亲自手书的“室雅何须大,花香不在多”对联,更是他恬淡内心的真实写照。正如郑板桥喜欢画竹、画兰一样,他的内心像竿竿翠竹那样高风亮节、坚贞正直,又像幽兰那样持久清香,有着“霜雪不凋春不艳”的气概。“四时不谢之兰,百节长青之竹,万古不败之石,千秋不变之人”被称为“四美”。竹、石、兰既可以装饰我们的空间,又能体现主人的品格,何乐而不为呢?

当代著名古建筑学家、园林艺术家陈从周先生将自己的书斋命名为“梓室”,意为“匠人所居也”。他在《陋室新铭》中自嘲地说:“自命为读书人当然穷”,所以特别钟情于刘禹锡的《陋室铭》,三本散文集《书带集》、《青苔集》、《帘青集》的命名也都取材于此文中。陈老先生从不奢望自己的书斋多么富丽与现代化,但却可以“读书其间,作画其间,写作其间,听曲其间,歌哭其间,乐于斯,悲于斯”,真乃“斯是陋室,

惟吾德馨”。

传统的园林可以看作是园主人“自娱”的完美空间,即使是人数众多的文人雅集、低吟酬唱也满足了园主人的审美与享受,现代人也要试图建构自己心中有“意味”的家园,学会享受自然与文化,工作之余“闲看花开落、莫言人是非”。修德寡欲才能不过度消耗精神,以延年益寿。中国古典园林遵循着白居易倡导的“外适内和”的生命享受原则,“外适”指生理享受,即适合养生。只有将我们的居住环境营造成适合养生的理想空间,再配合内心的安乐知足,才能调适出最好的生活状态。

三、善于发现美的眼睛

每个人都有自己梦想中的“伊甸园”,不要在等待,现在就可以试着将梦想变为现实。不需要多么宽绰,只是几案上的一盆幽兰,窗台上的一株红梅,花几上的一束海棠,抑或通过“收四时之烂漫”的窗牖,远观玉兰正在初春吐蕊;睡莲正在盛夏怒放;红枫正在秋风中摇曳,腊梅正在寒冬绽放,一切美景皆可为我所享。有道是:“生活中不缺少美,只是缺少发现美的眼睛。”

清初沈复是个善于发现日常生活美的人,“爱花成癖,喜剪盆树”,在扫墓时检得一块峦纹可观之石,回来与妻子芸娘共同构思制作盆景:

用宜兴窑长方盆迭起一峰,偏于左而凸于右,背作横方纹,如云林石法,巉岩凹凸,若临江矶状。虚一角,用河泥种千瓣白芍。石上植芫萝,俗呼云松。经营数日乃成。至深秋,芫萝蔓延满山,如藤萝之悬石壁。花开正红色,白芍亦透水大放。红白相间,神游其中,如登蓬岛。置之檐下,与芸品题:此处宜设水阁,此处宜立茅亭,此处宜凿六字曰“落花流水之间”,此可以居,此可以钓,此可以眺;胸中丘壑,若将移居者然。

沈复耐心地培养碗莲:

以老莲子磨薄两头,入蛋壳使鸡翼之,俟雏成取出,用久年燕巢泥加天门冬十分之二,捣烂拌匀,植于小器中,灌以河水,晒以朝阳;花发大如酒杯,叶缩如碗口,亭亭可爱。⁹

美学哲理深刻性和知识分子精神生活中的灵逸之气全在这娓娓叙写中自然流露出来。沈复夫妇间正是以高素质的艺术素养相互吸引着,使他们的平凡中透出清雅的生活情蕴,令人回味再三,获得高雅纯净的艺术享受。

沈复和妻子芸娘夫妇将审美生活化,他们追求的不是口味的感官享受,更多的是在于一种心灵的体验,夫妇琴瑟和谐,共同的爱好、高洁的

生活情趣溢于字里行间，即使吃饭烹茶之生活琐事，也写得情高趣逸：

芸为置一梅花盆，用二寸白磁深碟六只，中置一只，外置五只，用灰漆漆就，其形如梅花，底盖均起凹楞，盖之口有柄如花蒂，置之案头，如一朵墨梅覆桌；启盖视之，如菜装于花瓣中。¹⁰

夏月荷花初开时，晚含而晓放。芸用小纱囊撮茶叶少许，置花心，明早取出，烹天泉水泡之，香韵尤绝。这种诗意的生活，是“化世俗为非凡”的审美。

经济颇为拮据的沈复，主张“贫士起居服食，以及器皿房舍，宜省俭而雅洁”，因此，即使是局促的斗室居然也能布置得十分艺术：

贫士屋少人多，当仿吾乡天平船后梢之位置，再加转移其间。台级为床，前后借凑，可作三榻，间以板而裱以纸，则前后上下皆越绝，即不觉其窄矣。余夫妇侨寓扬州时，曾仿此法。屋仅两椽，上下卧房、厨灶、客座皆越绝，而绰然有余。¹¹

做到养心方可养生，《浮生六记·养生记道》中讲到齐其心就要“澹志寡营，轻得失，勤内省”，所处之室也应简朴得当。

勿多陈列玩器，引乱心目。设广榻、长几各一，笔砚楚楚，旁设小几一。挂字画一幅，频换；几上置得意书一二部，古帖一本，古琴一张。心目间，常要一尘不染。

晨入园林，种植蔬果，芟草、灌花、蒔药。归来入室，闭目定神。¹²

当年沈复和芸娘夫妇热爱生活、美化生活的手段，实际上都是一种将园林艺术生活化、世俗化的艺术实践。

以倡导“性灵说”著称的文学家袁宏道，“邸居湫隘，迁徙无常，不得已乃以瓶贮花，随时插换”，写了《瓶史》12篇，全书有花目、品第、器具、择水、宜称、屏俗、花崇、洗沐、使令、好事、清赏、监戒等12节。目的是“与诸好事而贫者共焉”。瓶花所给予人的，是近在咫尺的与自然的交流，它是喧嚣的尘世中可能保有一份健康与活力，它会从精神上给予人们启发和满足，令人取得由静观万物而获无穷乐趣的凭借。

吐露着缕缕生机的绿色植物不仅陶冶性情、美化环境，更重要的是在悄悄改善着我们的小气候。植物的叶子吸热和水分蒸发可以降低室内的气温，在南方梅雨季节里，吸湿性植物还能降低室内的湿度，利用光合作用植物充分新陈代谢，可以很好地净化我们的环境。

结 语

传统园林讲究委婉含蓄的情感表达，蕴藏深厚的文化内涵，传统文化值得我们一页页细细品读。宗白华先生作为一代宗师，曾经说过：“我以为中国将来的文化决不是把欧美文化搬来了就成功。中国旧文化中实有伟大优美的，万不可消灭……我实在极尊崇西洋的学术艺术，不过不敢藐视中国的文化罢了。”作为学界后备，更不该也不敢藐视传统文化的存在。古人因物而比兴，不可不知，清康熙皇帝在《御制避暑山庄记》中说：“至于玩芝兰则爱德行，睹松竹则思贞操，临清流则贵廉洁，览蔓草则贱贪秽。”人们对于植物的喜爱往往与品性交相辉映。

林语堂在《生活的艺术》中说得好：“享受悠闲生活当然比享受奢侈生活便宜得多。要享受悠闲的生活只要一种艺术家的性情，在一种全然悠闲的情绪中，去消遣一个闲暇无事的下午。”要知道，“园林丘壑之美，恒为有力者所占……明童妙伎充于前，平头长鬣之奴奔走于左右，而舞歌既阕，荆棘生焉。惟学人才士述作之地，往往长留天壤间”¹³。汉刘向《说苑·反质》载孔子的“丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰”艺术美主张，最高的美即是本色的美。礼数之外的闲暇，半分小园中的惬意，你可以做最本色的自己，无论你在参禅悟道，还是礼佛洗心，都会是最超然的境界。

注释：

1. 转引自张家骥：《中国造园艺术史》山西人民出版社2004年12月第1版，第1页。
2. 朱敦儒：《感皇恩·一个小园儿》，《全宋词》第2册，第482页。
3. 白居易：《江州司马厅记》见朱金城《白居易集笺校》卷43，上海：上海古籍出版社，1988。
4. 《全上古三代秦汉三国六朝文全晋文》卷137戴逵《闲游赞》。
5. 曹林娣：《苏州园林匾额楹联鉴赏》第三版华夏出版社2009年7月第1版第244页。
6. 转引自吴承学：《晚明小品研究》江苏古籍出版社；1999年9月1日第1版第302页。
7. 谢肇淛《五杂俎》卷十三
8. 《板桥题画·竹石》。
9. 沈复：《浮生六记·闲情记趣》，华夏出版社2006年6月第一版，第32、34页。
10. 同上，第42页。
11. 同上，第33页。
12. 《浮生六记·养生记道》，第167页。
13. 清朱彝尊：《秀野草堂记》，《园综》第259页，选自《吴县志》卷39中。

孟琳，苏州大学艺术学院博士生，苏州经贸职业技术学院艺术系讲师。

论钱基博、钱钟书对 王国维文学研究的批评

——以《现代中国文学史》《谈艺录》为中心

(日本金泽大学) 李 庆

今年是辛亥革命一百周年。百年风云变幻，中国的文学批评从传统文论中走出，走过了百年的独特道路。

在这过程中，钱基博先生、钱钟书先生的文学批评，时隐时现，有着比较特殊的位置。虽说近年对他们已有不少论说，似还有研究的余地。故以钱基博所著《现代中国文学史》、钱钟书所著《谈艺录》中对王国维文学研究的批评为对象，就有关诸问题，略作论说，以期抛砖引玉，深入探讨。

(一) 钱基博、钱钟书 对王国维文学研究的批评

从二十世纪三十年代开始，到七十年代末，钱基博、钱钟书对于王国维文学研究的批评论说，断断续续，延续了半个世纪。这些评论主要见存于在他们所著的《现代中国文学史》《谈艺录》之中。但是，无论是王国维的研究者，还是中国文学批评史的研究者，专门讨论这一问题的，尚不多见。因此，有必要先简单地介绍一下他们评论的主要内容。

钱基博对王国维文学研究的评论，可见1932年出版的《现代中国文学史》²而他此书的写作，“始民国六年，积十余岁”方成³对王国维的评论，有如下一些方面：

第一，对王国维生平的介绍。

从王国维的出生，就学开始，到被罗振玉提携，就学于东方学社。随即从事翻译，前往日本

留学。回国后，致力于哲学和思想史方面的研究；到南通的师范学院，从事文学研究。以评《红楼梦》、出版《静庵文集》《人间词话》《宋元戏曲史》等著作，为学界所重。清亡后，再随罗振玉东渡日本，转而致力古代历史、西域出土文物等国学研究。以上这些方面的内容，虽说大致不出当时赵万里《王静安先生年谱》等的有关资料，但钱基博也有独到的介绍。如：在日本留学期间和罗振玉通信中所谈的留学生之事，王国维曰：“诸生鹜于血气，如燎方扬，不可遏止。”“万一果发难，国是不料其将来”等等，《年谱》未载。⁴

第二，对王国维主要成果的介绍、评论。

钱基博认为，王国维学术有三变：由古文辞而哲学，由哲学而文学（《人间词话》《宋元戏曲史》）“所殚心者尤在剧曲”。⁵三变为考证文物。在前人的基础上，进一步对王国维的文学研究成就做了重点论说。⁶

首先指出，王国维强调文学的重要性。钱基博引述的王国维论说要点如下：

王国维认为；中国没有纯文学，没有悲剧。

历史上的文人，如杜甫，韩愈、陆游等所主张的“致君尧舜上”“坐令四海如虞唐”“驱驰犹望两河平”是我国人的“金科玉律”，“美术之无独立之价值也久矣。”“此无怪历代诗人多托于忠君爱国，劝善惩恶之意以自解免，而纯粹美术上之著述，往往受世之迫害而无人为之昭雪者也。”所以他“辟奇论以砭往古，树新义而诏后生。”⁷

其次介绍、评论王国维的一些主要文学研究成果和基本看法。

他这样介绍王国维评《红楼梦》的观点：

“我国之文学中，其具厌世解脱之精神者，仅有《桃花扇》与《红楼梦》耳。”但“《桃花扇》，政治的也、国民的也、历史的也；《红楼梦》，哲学的也、宇宙的也、文学的也。此《红楼梦》之所以大背于我国人之精神，而其价值亦即存乎此。”⁸

介绍王国维研究宋词、元曲的研究成果。指出：王国维研究宋词的成果有《人间词话》，而他主要成就是在元曲领域，成果有《宋元戏曲史》等。

认为：“国维沉思于宋元以来通俗文学者，先后不逾三年，盖未若治哲学之久也，而所获则远过之。国维治哲学，未尝溺新说而废旧闻，其治通俗文学，亦未尝尊俚辞而播雅故。”⁹

介绍王国维对于中国文学发展总体的看法，指出，王国维提出了“凡一代有一代之文学。”（引《宋元戏曲史自序》）“识者信其言之匪夸。”¹⁰对这样的看法，表示出肯定的倾向。

第三，从历史展开和文明冲突的角度，对王国维的思想观念，加以论说。

钱基博指出：王国维“都十五六年，生平治学，盖以考证学为至劬且久云。而处心积虑，而欲号于天下人人者，又志不在此。”他的学问，建筑在对中国文明、对自己人生认识的基础之上。并详细引用王国维的话，做了比较具体的介绍。要点如下：

王国维以为：“原西说之所以风靡一世者，以其国家之富强也。然自欧战之后”欧洲暴露了各种社会弊端，中国也如此。“尝求其故，盖有二焉：西人以权利为天赋，以富强为国是，以竞争为当然，以进取为能事”，结果是：“国与国相争，上与下相争，贫与富相争，凡昔之所以致富强者，今适为其自毙之具，此皆由贪之一字误之。此说西说之害，根于心术者一也。”

具体的治国方略上，王国维尊崇中国的孔孟学说，认为：“以此治民，是意可矣。”并将此与欧洲学说比较。

在政治上，中国有君主制，“西人以是为不足，于是有立宪焉，有共和焉。然试问立宪、共和之国，其政治果出于多数国民之公意乎，抑

出于少数党人之意乎？民之不能自治，无中外一也。所异者，以党魁代君主，且多一贿赂奔走之弊而已。”

经济上，中国有井田制等，“西人则以是为不足，于是有社会主义焉，有共产主义焉。然此均产之事，将使国人共均之乎，抑委托少数人使均之乎？均产以后，将合全国之人而管理乎、抑委托少数人使代理乎？由前之说，则万万无此理。由后之说，则不均之事俄顷即见矣。”

思想文化上：“夫科学之所能驭者，空间也，时间也，物质也，人类与动植物之躯体也”“至于人心之灵，及人类所构成之社会、国家，则有民族之特性，数千年之历史与其周围之一切境遇，万不能以科学之法治之”认为：“西人兼并之烈，与工资之争，皆由科学为之羽翼。”

总之，在王国维看来：“盖与民休息之术，莫尚于黄、老，而长治久安之道，莫备于周、孔”，对于当时社会的动荡，“乃见他人之落阱而辄追逐其后，争民施夺，处士横议，以共和始者，必以共产终。”¹¹

笔者寡闻，钱基博在《现代中国文学史》中的论说，可以说是在王国维1927年去世以后，从文学史角度，对王国维文学研究最早的全面性评价。¹²尽管今天看来，他的介绍和评论多有可商讨的地方，但在王国维研究历史上、在中国文学批评史上，都有不可替代的价值。

钱钟书对王国维文学的评论，主要见于《谈艺录》。¹³该书最早有1948年版。1984年北京中华书局的新版，作了很多补充。

钱钟书对王国维的评论，主要有如下一些方面：

第一，对王国维的诗歌创作，从诗歌的内容、风格、体裁、修辞方法等方面进行了评说。

他认为，就思想内容而言：“老辈惟王静安，少作时时流露西学义谛，庶几水中盐味，而非眼里之金属。”“确本义理，发为声诗。”“古诗不足道：七律多二字标题，比兴以寄天人之玄感，申悲智之胜义，是治西洋哲学人本色。”¹⁴

关于王国维诗歌的风格题材，他认为：“其《观堂丙午以前诗》甚有诗情作意，惜笔弱词靡，不免王仲宣‘文秀质羸’之讥。”¹⁵

又说：“丙午以前诗中有《题友人的小像》云：‘差喜平生同一癖，深宵爱读剑南诗’。今观所作，平易流畅，固得放翁之一体。制题宽泛，亦

近放翁。”¹⁶那么,钱钟书如何评价陆游呢?曰:“放翁多文为富,而意境实少变化。古来大家,心思句法,复出重见,无如渠之多者。”¹⁷可见对放翁诗有批评。对观堂之作殆也如是。

对于王国维诗歌的修辞技巧,词语和格调,钱钟书指出:“修辞时有疵累。”“静安语迹近杂凑,属对不免偏枯。”诗歌的格律:“静安三十五以前,诗律尚不细如此。”¹⁸

这是在1948年以前的论说。尽管钱钟书这时的评论中,不免如吴宓(雨僧)所言:“‘新学而稍知存古’,亦大佳事,子持论无乃太苛乎?”¹⁹有点的“苛刻”,但是,他关注了王国维的诗歌创作,探讨了在这个在当时似尚不太被人重视的问题。不能不说是独具慧眼。

过了近半个世纪,钱钟书的态度有所缓和:在《谈艺录》的《补遗》中,他说:“余称王静庵以西方义理入诗,公度无是,非谓静庵优于公度,三峡水固不与九溪十八涧争幽清冷也。”²⁰可见颇显平和,多了肯定的意向。

第二,对于王国维用叔本华等哲学评论《红楼梦》,批评较严厉。认为有“作法自弊”,“抱梁溺水”之嫌。²¹

钱钟书尖锐地指出:“静安论述西方哲学,本色当行,弁冕时辈。”“然似于叔本华之道未尽,于其理未彻也。苟尽其道彻其理,则当知木石因缘,微幸成就,喜将变忧,佳耦始者或以怨耦终。”²²

“王氏附会叔本华以阐释《红楼梦》,不免作法自弊也。盖自叔本华哲学言之,《红楼梦》未能穷理窟而执道根;而自《红楼梦》小说言之,叔本华空扫万家敛归一律,尝滴水而知海味,而不屑观海之澜。夫《红楼梦》、佳著也,叔本华哲学、玄谛也;利导则两美可以相得,强合则两贤则必至相。此非仅《红楼梦》与叔本华哲学为然也。”²³

认为王国维对于叔本华哲学和《红楼梦》的理解都尚欠缺。

这样评价的当否,自然还可以讨论。王国维在《静安文集自序》中,曾曰:“所作《红楼梦评论》,其立论虽全在叔氏之立脚地,然于第四章内已提出绝大之疑问。旋悟叔氏之说,半出于其主观的气质,而无关客观的知识,此意于叔本华与尼采》一文中,始畅发之。”²⁴表示自己在《红楼梦评论》中,已包含对叔本华哲学的某

种反思。因此,能不能把《红楼梦评论》的思想,全归之于叔本华哲学呢?可以再讨论。

但这里可以感觉到钱钟书的评论,建立在对《红楼梦》和叔本华哲学的深入分析、思考和理解基础之上,挑筋剔骨,毫不含糊,绝非笼统地谈论“西学”。

第三,对“一代有一代文学”之说的评论。

在钱钟书的评论中,对当时被认为由王国维提出的“一代有一代文学”之说(至今的文学史研究者中也多有持此说者),提出了批评。

2在《谈艺录》中,钱钟书先列出了清代焦循(理堂)《雕菰集》卷十四《与欧阳制美论诗书》中所云:“诗亡于宋而遁于词,词亡于元而遁于曲”。

接着引述宋代郑樵《通志》卷四十九《乐府总序》等处所主的“古之诗,今之词曲也。”金刘祁《归潜志》卷十三的“唐以前诗在诗,至宋则多在长短句,今之诗在俗间俚曲。”明代曹安《谰言长语言》卷上的“汉文、唐诗、宋性理、元词曲”等说法,还有明代李梦阳《空同集》、何大复《何大复集》、胡应麟《诗薮》、郎瑛《七修类稿》、陈继儒《太平清话》、王肯堂《郁冈斋笔麈》、清代陈弘绪《寒夜录》等的论述资料,指出:“理堂宗旨实承渔仲(按:郑樵),而议论殊悠缪。”“理堂诗亡云云,又拾明人唾余。”²⁵对此说的起源进行了追溯,并对清代焦循的观点进行批判。

钱钟书一直关注着此问题。五十年后,在新版《谈艺录》中,对此又加订补,列举元代孔齐(字见素)《至正直记》卷三所载虞集之说:“一代之兴,必有一代之绝艺,足称于后世者。汉之文章、唐之律诗、宋之道学、国朝之今乐府,亦关于气数。”再加上明代叶子奇《草木子》、李开先《闲居集》、李贽《焚书》、袁宏道《锦帆集》《潇碧堂集》、清初孔尚任《湖海集》等的有关资料,再次指出“此说非自明。”²⁶

他强调:“诗、词、曲三者,始皆与乐一体。而由浑之划,初合终离。凡是皆率然,安容独外。”“夫文体递变,非必如物体之有新陈代谢,后继则须前仆。”²⁷

这里虽然没有直接提到王国维的名字,所论是从对清代焦循所持“不能弦诵者,即非诗”“晚唐以后”“诗之本失矣”等论说的评论展开的,但是从他所引文字和有关论说中,可以看到,他

对于“一代有一代文学”之说针锋相对的批评，至少是有相当的保留。

以上是钱钟书对王国维的批评，都是从文学的角度展开的。他的这些评论，在中国文学批评史上，颇具特色。

综上所述可见，钱基博、钱钟书的评论，在王国维的研究中，在现、当代的文学批评史中，都应有相当的位置，而研究者似乎还没有给以应有重视。

（二）钱基博、钱钟书 对王国维文学批评的异同

钱钟书重视比较的研究方法，认为：比较的方法，“埋养在自古至今中国谈艺者的意识田地里，飘散在自古到今中国谈艺的著作里，各宗各派个时代的批评家都多少利用过。”²⁸还说过：“邻壁之光，堪借照焉”²⁹可见，比较和对照，不仅表现为中外文学作品思想的对照，也表现在不同体裁的作品和不同作者之间作品和观点的比较。因而，在此试对钱基博、钱钟书二人的王国维研究，加以比较，或可以更清晰地看清一些问题。

1. 研究的立场和意识

钱基博、钱钟书，他们都站在随着时代进步的立场上来进行研究，都具有发展眼光，注意观测新的文学现象。他们的文学观中，都具有明显的现代意识。

钱基博的《中国文学史》中，明确地区分了古代的“文学”和现代“文学”概念的区别，指出，“文学”的观念是变化的，至少有“狭义的文学”“六朝以前的文学”（或者说中国古代传统意义的文学）“今之所谓文学”之分，明确自己乃是以现今的文学观念来进行研究的。³⁰

在《现代中国文学史》的《编首近代》中指出：“明历古文学，始可与语近代；知近代文学，乃可与语现代。既穷其源，将竟其流。”³¹

钱钟书曾引用莱布尼茨的话，“现在怀着未来的身孕，压着过去的负担。”³²

又在《谈艺录》再版的《引言》中说：“自维少日轻心，浅尝易足，臆见矜高，即亿而偶中，终言之成理而未澈，持之有故而未周。”“壮悔滋深，藏拙为幸”。并引僧肇《物不迁论》“吾犹昔人，非昔人也。”之说，称再版之书“犹昔书，非昔书也。”³³来说明自身的心境。

这些都显现出一种随着时代迁移，自身也不断变化的观念。把钱基博的《现代文学史》等著作和稍前的刘师培、胡适、胡蕴玉等的文学论著相比，³⁴从他所增加的新的内容，明显地可看到这一点。钱钟书文学观念的现代性，自不用说，而他对王国维评价前后微妙的不同，反映了他自身观念的变化。

正因为他们自觉地抱有跟随时代前进的立场和态度（当然实际做到怎样的程度是另一回事），他们才能以发展的眼光看新旧事物交替，看待世界变化，才能在王国维身上，敏锐地发现了新的因素，新的特色，加以介绍、评论、分析、研究。

也正因如此，他们才都脱出了传统“文学”的藩篱，脱出了在当时被舆论框定的、认为是代表“现代文学”的“白话文”、“新文学大系”等框架，独具慧眼地把视线投向了更广阔的“现代”文化田野，做了更深入的开拓耕耘。

他们的基本立场和观念虽说基本相同，但是，由于时代和各自知识结构、生活境遇的不同，在文学批评上，显现出差异。

钱基博的时代，面临着救亡图存的现实，新学方兴，从国体到政治倾向，社会上论争激烈。社会思潮的主旋律，是雄壮的。钱基博在引用和评论王国维的文字中，更带有一种个人的情感色彩，有着那个时代的急切感。他对传统文化的眷恋的同时，更表现出对新思想观念的追求。在他的长衫之下，不难感觉到他和现实切切相关的脉搏跳跃，批判社会弊病的尖锐直切，以及企图抗争救亡、随着时代大潮冲涌的热血。

钱钟书的时代，尤其是20世纪40—50年代以后，自由论争的社会环境渐渐改变。对外的抗日战争，以后的国共内战，激荡的时代浪潮，把一切缠绵细腻，推到的社会舞台的边缘。从30年代后，在隆隆的枪炮声中“一个政党一个领袖”的主张，到49年以后对知识分子的严厉政策，知识分子或欢欣鼓舞、或心不情愿、或心惊胆战地接受改造。即使有冷静的思考和疑问的声音，有孤傲浪漫的独奏，也都隐没在雄浑的时代进行曲之中，丧失了表演的场所。

钱钟书处于这样的大潮中。他的行动和研究，有时是自觉的，有时是无奈的。他的西装和中山装之下，与钱基博相比，更多一些从世界文明的角度观察社会的明智和淡定，一种置身于文学殿堂的肆洋和孤傲，还有用舶来的解剖刀剖析对象

时的深邃和冷峻。

2 研究的内容和见解

钱氏父子对王国维文学的评论中,在研究的内容和具体问题的见解上,也有所不同。

就研究的内容而言,钱基博对王国维的文学评论,所瞩目的,是过去传统文学中不被重视的戏曲。在《现代文学史》有关王国维文学成就的评介,主要篇幅用在元曲上。他在看到文学作品的内容、形式之外,还对王国维的深层思想、文化观念等进行了探讨。

钱钟书则主要关注王国维的诗歌创作和小说评论。尤其对王国维前期的作品,做了重点的分析。更多地分析王国维的哲学思想和文学创作。

在具体问题的见解上,从钱钟书对《红楼梦》的评论中可看到,他对王国维关于《红楼梦》主旨的理解,对王国维研究《红楼梦》的研究方法,持批评态度。但是,钱基博对此,未多加论说。

钱基博在对王国维“一个时代有一个时代的文学”观念的介绍中,指出:“识者信其言之匪夸。”多少带有肯定的意味。钱钟书对此说则颇多批判。除了上文已经列出的以外,他还在不同的场合,从文学的特性加以分析,对简单地区划文学时代的作法,加以批评。

如《谈艺录》开头的第一条中,谈唐宋诗,就是针对“区分”说的:“诗分唐宋,唐诗复分初盛中晚,乃谈艺者之常言。而力持异议,颇不乏人。”但是“有古人而为今之诗者,有今人而为古之诗者,且有一人之身搀合今古者。”³⁵指出,无法简单地仅从诗的古今体式,断然区划。

在谈论清代的袁枚时又曰:“随园论诗,深非分朝代、创时期之说,重言申明。”即使反对他的潘德舆(彦辅)也“称道此论,以为不可废。”³⁶

要之,钱钟书认为,文学的发展是一个复杂的过程,不可能一下子“吐故纳新”,不断的“前仆后继”。³⁷这和钱基博不同。³⁸

3, 研究的方法。

钱基博、钱钟书二人对王国维的文学所取的研究方法,更是明显不同。

钱基博是从文学发展,从文学史的角度来进行研究的。他主要介绍评论王国维的文学研究,然而并没有局限于文学的领域,还从更广泛的文化角度进行论说。在注意王国维的生平、学问以

外,还论说了他学问的形成过程和来源、师承关系、政治态度等。在论说中讲求“辩彰学术,考竟源流”,注重学术渊源和师承关系。

钱基博指出:“国维之知学问途辙以自发闻名家,皆振玉有以启之也。”具体而言,王国维先欲为古文辞,读《汉学师承记》,振玉要其学顾亭林。³⁹王国维从罗振玉东渡,“振玉乃劝之专研国学。”并与其论“疑古”说之非。“而国维之学于是为三变矣。”⁴⁰

又指出:王国维后受日本学者藤田丰八影响,研究哲学。⁴¹

进而推究其学术的根源:“国维之学,于让清二百余年中,最近歙县程瑶田易畴及吴县吴大澂濠斋。”“国维识力不亚程氏,而步吴氏之轨躅,又当古文字、古器物大出之世,故其规模大于程而精博则过吴,能由文字声韵以考古代之制度、文物,并其立制之所以然。其术在由博而反约,由疑而得信,务在不悖不惑,当于理而止。”⁴²

要之,他的论说是综合的,涂抹出宏观的画面,在其中标识着研究对象的位置。这样的研究,意在构筑一个整体的框架,勾画一个总的画面。

钱基博的《现代中国文学史》本身的论述体例和产生的根源,就整体而言,也正是清末以后,新的文学史写作浪潮的产物。他基本按此模式进行,也是可以想象的了。

钱钟书的研究——或者说他的基本方法,则主要从文学评论的角度,对具体问题的探讨

钱钟书说过:“我想探讨的,只是历史上具体的文学鉴赏和评判。”⁴³

钱钟书对王国维《红楼梦评论》的思想和评论方法的批评,对王国维诗歌的内容、体裁、韵律、修辞等的分析,都可以看出,更带有文学的专门色彩。是单纯的文学思想的探讨,是一种对具体作品的鉴赏分析。

钱钟书曾说过有这样一类人物:“他们觉得看书的目的,并不是为了写批评或介绍,他们不慌不忙地浏览。每到有什么意见,他们随手在书边的空白上写几个字,写一个问号或感叹号,这种零星的随想,并非他们对于整部书的结论。”⁴⁴这或可以作为对他研究方式理解的参考。

他采用的形式,是“essays”,而不是“thesis”。正如他自己所赞成的《管锥编》的英文翻译:Limited Views: Essays On Ideas And Letters (有限的观察:关于观念与文学的札记)所示,⁴⁵他

写的不是“论文”和“史”，而是随笔，或札记。

他注重的是由一点切入，进行深入细腻的分析。

还有，钱基博着重于王国维文学评论本身的分析研究。钱钟书则更带有文学比较的方法，从中外文学的比较分析方法研究王国维。这一点，有关论说已经所在多有，不必赘述了。

4. 对王国维文学研究的评价

钱基博认为：王国维乃由新入旧，元曲的研究，“国维详其历史，未若吴梅之发其条例，国维赏其文学，未若吴梅之析其声律。”不如吴梅“集其大成”。⁴⁶但是，对王国维总体评价很高：“自来说诸经大义，未有如国维之贯串者。”⁴⁷

“世人不果所言，则见以为迂远而阔于事情。犹称其考古之学为前无古人，后无来者。然征文考献，有裨文学。厥推阐扬元剧，开其筌路之功也。”“使不即死，所造未可量也。”⁴⁸

钱钟书对王国维的评价前后稍见变化。前期，多指出他作品和评论的不足。当然，也认为在当时乃是出于时辈之上的。后期的评介更高一些。但是，关于王国维对当时政治、对中国文化与西方文化的比较、对于他的生平和政治观念等，则多不涉及。和钱基博显然不同。

总之，可以说，对于王国维的文学研究，钱基博带有较多肯定的热情。而钱钟书更多地带有批评的冷峻。而这是由他们所处的社会环境以及他们自身不同的生活经历、知识结构造成的。

（三）进一步思考的问题

以上对钱基博、钱钟书父子对王国维的文学批评的异同，做了简要的论说。之所以要关注他们对王国维文学研究的评论，是因为笔者觉得，在这一现象的深层，存在值得进一步思考的因素，涉及到文学研究领域带有普遍性的一些问题，值得进行一些探讨。

第一，如何看待现代文学中的“新”和“旧”？

在近百年间，推陈出新的浪潮，一浪高过一浪。今日为新，明日便为旧；刚才“新”

的，又被“更新”的盖没。争相以“新”为时髦，以“新”为自豪。所谓：方把新的尸体抬出门，为抬尸者抬尸的人业已入门。

钱基博的《现代中国文学史》，采用的是当

时正时兴的，刚“引进”的“文学史”的

形式。他在王国维旧的文学形式和话语之中，发现了新的文学因素。他把王国维列于“旧文学”之中。在对王国维文学的评论中，列举并赞赏了新的思想。

钱钟书的《谈艺录》，采取的是比较传统的“札记”的方式。关注的对象是王国维

的旧体诗，在论说中，则多剔抉王国维新观点之中的误解和不足。

钱氏父子二人，尽管他们都主张随时代前进，他们都认为自己进行的文学研究，和传统的旧文学不同、钱基博甚至可以说是中国“现代文学史”观念的先行者。钱钟书在中国现代比较文学研究中的地位，无须笔者置喙。但是，奇怪的是：他们的著作，相当长的时期内，却无人问津。

与此相类，章太炎、吴宓、章士钊、林琴南、梅迪光、胡先骕、辜鸿铭、金天翮、柳亚子、梁秋实、傅斯年、谭正璧、吴文祺、陈子展等等（当然不止这些）的文学作品或论说，或因所用的语言，或因表述的形式，或因政治因素，在相当长时期内，也都被封没于历史黑暗之中，被摒置于“新”文学园地之外，被视为守旧派、保守派或反动派。

这就不能不令人思考在文学评论领域中，现代文学中“新”“旧”文学区分的原则

究竟是什么？

近现代的“新文学”是否应该仅仅局限于在用“白话”形式创作的作品或撰写的评论之中？局限在挂着“新文学”招牌的文学，在不同时期被判为“进步”的那些作者或作品上？

任何一种文学形式产生，都会有一个漫长的蕴积、孕生过程。在文学研究中，

分析新旧因素，不仅要看文字、体裁，表现手法、文学样式，要看到具体的内容，还要看到作者和作品反映出来的思想观念。新和旧，不仅表现在包装形式的新旧——这当然是应当重视的，同时还应当关注的是内容，更应看到在表面现象下隐存的深层的精神。钱基博父子文学批评的情况，是否正是如此？

中国文化的发展，没有绝对的界限和断裂。

⁴⁹就我国现代社会的发展而言，上述诸人的作用，各有千秋；在近代中国社会发展中，他们每个人的人生态度和升沉起伏，也多有不同。然而，就文学的发展来说，我们不应简单地把目光局限在

打着“新”旗帜的阵地（当然要区分其中滥竽充数，浑水摸鱼的角色）、注意在呐喊呼号、冲锋陷阵的斗士；也应该看到因各种原因，在变化、在思考的那些人们的追求和努力。还应把因为社会变动或政治理念的差异而分道扬镳，隐没在公共视野之外的人士的有关作品和意见，也作为研究的对象——文学形式、文学观念和政治态度不是完全等同的。其中也可能有新文学得以产生的基础和土壤，有着新的萌芽。

否则，我们的视野就会越来越狭隘，我们的园地就会越来越缩小，最后落到近百年“新”文学的仅有孤零零一两个人的苍白境地。

质言之，“新”的文学，是多层次多方面的。我们的研究，不仅要关注装酒的瓶子，是否是新瓶，还要关注瓶中的酒的新旧，而且更应关注的是这酒的制作和酿造原理、工艺是否有新的突破。如果我们不把自己的思维框死在既定的观念之中，我们的文学批评和文学批评研究，可能就会有更新的局面。

第二，如何对待文学研究中的外来因素？

也就是如何对待所谓的“中”和“西”的问题。

钱基博和钱钟书都对于外来的文化采取了吸收的态度。也都对生吞活剥的“吸收”方法进行了批判。

钱基博比较概括地说“西学”，包括王国维对“西说”的理解。钱钟书则具体地进行了分析。钱钟书关于王国维对马相伯“哲学课程”中关于“特嘉儿”（笛卡尔）评论的批评，⁵⁰对《红楼梦评论》运用叔本华哲学关于欲望的观念来分析的方法提出的批评，⁵¹此外，钱钟书批评晚清文人，多比较严峻，如指黄遵宪诗“有新事物，而无新理致”⁵²，指苏曼殊的诗中，对欧洲诗人乱加比喻等，⁵³都切实具体，切肤见骨。

这说明对于国外学说理解的深化。时代提出了更高的标准。对外来文化不断深化的现象，值得我们思考。

首先，如何接受外来文化？我们在接触外来文化时，总有过程：由部分到整体；由浅入深，由表及里。表象的导入应该是深化的先河。没有最初的浅显，就不会有后来的深到。过分的理想主义，或许会封杀先行者的探索。吴宓对钱钟书的忠告也罢，批评也罢，就是强调了这一点。

其次，是进行文化研究时的思维框架问题。

钱钟书对王国维以及晚清其他一些人物的批评，实际指出了这样一个问题：对于外来文化，不能只满足于一个表面的总体概念，随意取来便作为工具，而要深入分析，具体选择。

同样是“西方”，欧洲的英法德之间不同，欧洲和美国更不同。时代在变化，同样是德国，十八世纪的康德（Immanuel Kant, 1724—1804）和二十世纪的加达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—2002）的文学评论，不会相同；同样是法国，指责英法列强对中国侵略的雨果（Victor Hugo, 1802—1885）和讲求“知识考古”的福柯（Michel Foucault, 1926—1984），观念迥异；同为近年美国的学者，鼓吹文明冲突的亨廷顿（Samuel Phillips Huntington, 1927—2008）和对“美国的逻辑”加以鞭答的乔姆斯基（Noam Chomsky, 1928—），更不能一锅煮。

“西方”，或者说国外的学术是具体的。如果说在一、二百年前，刚接受外来思想时，接触有限，对外来的文化处于朦胧状态，概括地用“西学”这样的概念来表述，或尚有可原。随着时代的前进，在世界各国交流日益密切，信息由互联网迅速传播的今天，我们如还停留在百年前、乃至数百年前的水平，满足于搬用自己想像中的“东方”“西学”的笼统框架，这就像国外人士还停留在马可波罗《东方游记》的水平来分析今天的中国，那就应当考虑了。

有的朋友在今日提出要用“西学”来阐释、构建现代的中国文学评论，这种主张，值得商榷。⁵⁴且不说在日益变化的世界上，没有什么抽象的“西学”和西方文学模式，就算是有，想简单地用“西方”模式来“阐释”“构建”中国文学，就像要用“国际象棋”的规则来阐述、构筑中国象棋或围棋的规则，行得通吗？王元化先生在他的《思辨随笔》中，曾引述余英时先生的见解：

“治中国思想史永远立足于中国传统及其原始典籍内部所呈现的脉络，而不是任何外部的‘理论框架’。”⁵⁵我想，这值得我们今天的文学研究、思想研究乃至整个社会倾听。

第三，如何认识文学和社会的关系？

钱基博引王国维所说：“生百政治家，不如生一大文学家。”⁵⁶钱基博、钱钟书父子，对于王国维的主张，强调纯文学重要价值的观念，在某种程度上是共鸣的。

钱基博说：“余文质无底，抱朴杜门，论治不缘政党，谈艺不入文社”。⁵⁷钱钟书在相当程度上，采取了一种专注于文学的生活道路。他自称是个“Retired person(比较闭门不管天下事的人)”，杨绛先生说：他“不开宗立派，不传授弟子”，毕生“做做学问”。⁵⁸

他们不是那种呼号着的斗士，基本上没有进入文坛中的派社团体，没有站立在某种政治大旗之下呐喊。而是在自己的世界里思索，探求。这反映了这个时代中，相当部分知识分子的生活态度和价值取向。这是一个方面。

正如王国维也有着“五十之年，只欠一死”⁵⁹的愤懑和悲一样，钱基博和钱钟书也生活在现实的社会里，也经受着社会的动荡，有着自己的感受。钱基博曾说：“古人以忧患动心忍性，今人以忧患生丧志。平日侈谈之学问经济，文章道德，一旦大难临头，未有片言只字镇得心住，振得气壮。”“以迄于今，寇深国危，土崩鱼烂，人民死亡奴隶以数千万”。“几见有明耻教战，引以己任，视曰分内？”⁶⁰他在五卅惨案时，大声疾呼，支持学生罢课的行动，都说明他人生和思想的另外一面。⁶¹

钱钟书在《谈艺录序》中说：“《谈艺录》一卷，虽赏析之作，而实忧患之书也。”此外，在谈到《宋诗选》再版时的那些看似淡然，却令人回味无穷的表述：“这部选本不很好；由于种种的缘故因，我以为可选的诗往往不能选进去，而我以为不必选的诗倒选进去了。”⁶²

由此，是否也可窥见他人生和思想的另一方面呢？钱氏父子对王国维的评论固然值得我们思考。而他们各自的生活样式和本身的际遇，是否更值得我们思考和回味？

无论相当长的时期内，钱基博、钱钟书的著述被冷遇，还是前一时期的“钱钟书热”与因此带起的对钱基博的关注，都不影响他们主张的文学独立性和人格存在。值得我们深思的，与其说是钱氏父子的生活际遇，不如说，更应该是判断文学和社会关系的价值标准。在社会舆论强调某一个方面时，作为研究者，是否应随时保持关注另一方面的冷静呢？

关于文学的社会作用，文学的价值和个人的关系，是贯穿在近代中国文学领域乃至整个文化研究领域中的一个重要问题，也可以说是这近百年间我国文学思潮论争的主旋律。强调文学独立

和文学家人格，与强调文学的社会改造功能、文学的党性原则，在不同的历史时期，在社会中占据着不同位置。这是一个已经引起过，并会继续引起学者们不断思考探索的课题。有待更深入的探索。这个大问题，远非本文所堪任——就此打住。

注释：

1. 钱基博、钱钟书先生对王国维文学的批评，1979年北京中华书局出版《管锥编》以前，在中国大陆，主要见于钱基博的《现代中国文学史》、钱钟书的《谈艺录》。《管锥编》以及后来影印的钱钟书先生的《容安馆札记》、手稿，还有尚未公开的日记、书信和其他资料中，涉及王国维的资料所在多有。有待进一步搜罗研究。拙文仅以《现代中国文学史》《谈艺录》为中心论说，以求抛砖引玉。
2. 钱基博的《现代中国文学史》，先后四版，第四版和第一版之间，有较多改动。见钱基博《四版增订识语》。本文所引文字，主要根据第四版。上海书店重印本，2004年。
3. 见《现代中国文学史跋》，《现代中国文学史》404页。
4. 赵万里《王静安先生年谱》，见《国学论丛》第一卷第3号，1928年。钱基博的上述介绍文字，见《现代中国文学》，216页，《年谱》未载，恐别有据。
5. 《现代中国文学史》219页
6. 关于最后这一部分，王国维对经史的研究，尤其是西北地理和考古学方面的成就，1928年前后，王国维的弟子吴其昌有过概括的介绍，见吴其昌《先师王观堂先生学述》。（载《国学论丛》第一卷第3号，1928年）
7. 《现代中国文学史》216页。
8. 《现代中国文学史》217页。
9. 《现代中国文学史》225页。
10. 《现代中国文学史》225页。
11. 上述各节引文，见《现代中国文学史》226—228页。
12. 王国维投湖自尽以后，多有感叹和惋惜者，罗振玉对王国维的生平有所介绍。后赵万里先生有《年谱》见《国学论丛》第一卷第三号，姚名达有《年表》，载《国学月报》“王静安先生专辑”。见台湾版《王观堂先生全集》第十六册，台湾文华出版公司，1968年。但是专门从文学史的角度进行论说的，钱基博先生堪称先行者。
13. 钱钟书《谈艺录》，本文所引，乃1984年北京中华书局的新版本。
14. 《谈艺录》25页、24页。
15. 王仲宣，三国时王粲。《三国志·魏书·王粲传》：粲“性善算，作算术，略尽其理。善作文，举笔便成，无所改定，时人常以为宿构，然正复精意覃思，亦不能加也”。他的文章被称为“（建安）七子之冠冕”。但躯体羸弱，始不为人所重。钟嵘《诗品》上，评王粲曰：“文秀而质赢”。钱钟书乃以王粲比喻观堂诗歌。
16. 《谈艺录》25页。
17. 《谈艺录》125—126页。
18. 《谈艺录》25—26页。
19. 《谈艺录》347页。
20. 《谈艺录》347—348页。
21. 《谈艺录》351—352页。
22. 《谈艺录》348—349页。
23. 《谈艺录》351页。

- 24.《静安文集自序》引文,见赵万里《王静安先生年谱》“{光绪}三十年甲辰二十八岁”条下。台湾版《王观堂先生全集》第十六册,台湾文华出版公司,1968年。
- 25.焦循文见《谈艺录》27页。这里所涉诸人之说,文长不录。见《谈艺录》27—28页。
- 26.见《谈艺录》352—353页。
- 27.《谈艺录》27—28页。
- 28.钱钟书《中国固有的文学批评的一个特点》,朱光潜等主编《文学杂志》第一卷第4期,1937年。
- 29.《管锥编》卷一,166页,北京:中华书局,1979年。
- 30.见《中国文学史自序》,曹毓英选编《钱基博学术论著选》456—458页,华中师范大学出版社,1997年。
- 31.钱基博《现代中国文学史》34页。
- 32.钱钟书《读拉奥孔》,《七缀集》54页。(北京:三联书店,2001年)。
- 33.《谈艺录》,1页。
- 34.如刘师培《论近世文学之变迁》、胡适《五十年来之中国文学》、胡蕴玉《中国文学史》,谭正璧的《中国文学进化史》。这一时期和稍后的文学研究、文学评论著作,如:黄山书社1986年版陈玉堂所编《中国文学史书目提要》所记载的:陈炳《最近三十年中国文学史》,李一鸣的《中国新文学讲话》等著作;还有后来比较有影响的,如赵家璧编《新文学大系》、郑振铎《插图本通俗文学史》、郭绍虞《中国文学批评史》、陆侃如的《中国诗史》、赵景琛的《中国文学小史》等等。
- 35.《谈艺录》1—3页。
- 36.《谈艺录》214页。
- 37.《谈艺录》28页。
- 38.钱基博在《现代中国文学史》的《编首总论》中,也曾指出过“一代有一代文学”的观点,焦循已经说过。但未展开,不如钱钟书详尽。
- 39.《现代中国文学史》215页。
- 40.《现代中国文学史》225—226页。
- 41.关于这一点,钱氏或仅据当时所见资料,略可补充。参见拙文《王国维的一封信——兼谈王国维和藤田丰八关系中的几个问题》,载《中国典籍与文化》2010年第4期;又拙著《日本汉学史》第二部,上海人民出版社,2010年。
- 42.《现代中国文学史》226页。
- 43.钱钟书《中国诗与中国画》,《七缀集》8页。
- 44.钱钟书《写在人生边上序》,上海开明书店,1941年初版。转引自陆文虎《围城内外——钱钟书的文学世界》,10页,解放军文艺出版社,1992年。
- 45.参见陆文虎《围城内外——钱钟书的文学世界》,30页。
- 46.《现代中国文学史》228页。
- 47.《现代中国文学史》226页。
- 48.《现代中国文学史》228页。
- 49.“文化断裂论”在我国的当代文化思想界中,曾经是一种很大的声音,笔者对此曾提出不同意见。参见拙文《文化断裂之我见》,《复旦学报》1988年第5期。
- 50.《谈艺录》348页。
- 51.《谈艺录》348页。
- 52.《谈艺录》24页。
- 53.《谈艺录》50页。
- 54.关于简单地把世界文化划成“东方”“西方”的两分模式和研究方法,现代美国的学者早就提出过批评,见美国的柯保安(Paul A. Cohen)著,李荣泰等译《美国的中国近代史研究》第一章《中国反应西方的问题》。(台北:经联出版事业公司,1992年)又见美国康拉德·托特曼(Conrad Totman)所著《日本史》(A History of Japan)。该书中文本的拙文:《康拉德·托特曼〈日本史〉中本序言》。(王毅。上海人民出版社,2008年)
- 55.王元化《思辨随笔》101页。(上海文艺出版社,1994年)
- 56.《现代中国文学史》216页。这一点,在当时,梁启超也已经指出过。参见拙文《梁启超的老子研究》(新加坡《新世纪学刊》第5期,斯雅舍,2005年9月)
- 57.钱基博《现代中国文学史跋》。
- 58.《围城内外——钱钟书的文学世界》,53页。又杨绛《钱钟书对〈钱钟书集〉的态度》,《七缀集》代序。见《七缀集》。
- 59.王国维《遗书》,见赵万里《王静安先生年谱》。
- 60.《钱基博学术论著选》153页。
- 61.参见《国学网》2005年12月25日所载《钱基博》。
- 62.《模糊的铜镜》,见《人民日报》,1988年3月24日。



中华文化与东南亚文化关系的思考 ——兼评孔子学院在亚太各地普兴的历史意义

(中国) 陈 列

当今世界,惟有华夏民族上下五千年,中华传统优秀文化一脉相承、博大精深,并为世所公认。如所共知,中华文化对世界五大洲,特别是于亚太地区(包括东南亚和中南半岛)的传播和互动,尤为耀眼靓丽、方兴未艾。中华文化在东南亚传播和影响学术研讨会,这对于增进东南亚人民对中国语言文化的了解,发展中国与东盟10国的友好关系,“大家携手、共创辉煌”,维持世界多元化与维护和谐世界。同时,对于推进民族伟大复兴、促进两岸和平统一共荣历史进程,加强海外华侨、华人爱国团结,构建中国和谐幸福小康社会,实施“十二·五”总体经济发展纲要,以及对于推进亚太地区、乃至人类文明进步事业,均有重大的历史意义和现实的社会意义。

现就有关中华文化与东南亚文化关系中若干问题,试作一些概述和点评于下。

一、现状与特点

众所周知,中华传统优秀文化,素有“四大文明古国”之称誉,具有灿烂光辉和博大精深的丰富内涵和外延。五千年来经久不衰,并对于推动中国和世界历史前进与人类文明进步,发挥不可替代的重大作用。现对中华文化传播和互动东南亚地区进行探析和简评。

首先,中华传统优秀文化解读。(1)所谓中华,古代称黄河流域一带为中华,乃是汉民族最早兴起的发源地,后来指中国。(2)所谓传统,是指由历史沿革而传下来的知识、信仰、艺术、风俗、宗教、道德、法律、哲学等。传统,是作为一种历时持久、由社会所传递的文化样式;而一种传统,就是一种行为方式,或标准有助于加强本群体的意识和团结。(3)所谓文化,其一,指中国古代文治和教化。其二,泛指一般知识。从广义而言,文化,是指为人类社会历史实践过程中,所创造的精神和物质成果之总和。以狭义而言,文化,主要指社会的意识形态,以及相适

应的制度和组织机制。换言之,文化是指一种人文社会历史现象。从本质上言,文化乃是民族的灵魂。(目前,中外学界学者,尚未有统一界定,有200多个定义,见仁见智。)自人类进入奴隶制社会以来,文化仍具有“四性”(指文化的民族性、传承性、社会性和时代性)。居于科学发展观,(4)所谓传统文化,一般指道德、宗教、艺术、建筑、法律、哲学、范畴和教义,变成知识、结构、思维方式、经过漫长岁月、历史沉淀,方才形成传统文化。否则,只能算是一种学说、知识,或者一种文化现象。因此(5)所谓中华传统优秀文化,“中华文化上下五千年”,有广义与狭义之分。它们是于神州大地上,由我国多元而统一民族的先辈们共同创造的,并传承和发展的丰厚之精神总汇和宝贵之物质文化遗产。乃是华夏民族五千年来(的历史文化)精神和物质的丰富结晶。(具体而言,即占98%汉民族为主体和占2%五十五个兄弟民族的彼此融合、和谐互动、共同创造灿烂光辉的优秀文化)。从而,使之闪烁于世界文化百花园里,具有鲜明“四性”的蓬勃生机和魅力,有助于中华文化在新世纪更为发展和传播开来,以及成为发挥体现中国特色的先进文化精神原动力(提供历史精神依托和雄厚文化动因),从而中华文化既具有民族性,又具有世界性,还兼有包容性;既是优秀文化,又是强势文化。并造福于中华大地和东南亚社区人群。

其次,中华文化传播现状及特征。(1)其传播东南亚及中南半岛现状。据现代人文科学信息显示,以儒、道、释为主要内容的中华传统优秀文化,随着海外华侨华人“上下二千年,纵横五大洲,关系一亿人,贡献殊良多”。而华侨文化和侨乡文化与海洋文化相互交汇,提供中华文化传播于南洋地区。从纵观而言,再兴起于上世纪80-90年代,继兴于21世纪第一个10年,如日东升,除普照于神州大地和港澳台等地外,传播于亚太区域东南亚中南半岛,并广播于全球各地。(2)其显明文化特征。从宏观看,便是以

中华文化为鲜明特色的当代中国,正在世界东方崛起(简称当代中国崛起)。自改革开放30多年来,当今已成为举世公认的、世界第二大经济实体和外汇储备(拥有1.87万亿美元),居世首位。从而,展现中华文化在太平洋地区中的地位 and 作用,显见其举足轻重的影响作用和良性社会文化综合效应。(3)目前,在世界五大洲拥现500余所(指为传播中华文化的)孔子学院和孔子学堂。顺应世界各国民众企盼学习中华文化(即“学汉语、学华文”)的社会需求,宛如雨后春笋。一个全球“中文热”学习热潮正在兴起。正在显示中华文化在亚(指东南亚及中南半岛)、欧、美、澳、非诸洲土地上,播种、开花、结果。在这个意义上说,弘扬和传播中华优秀传统文化、与增进中外民间友好交往和广泛开展国际文化交流,正在成为新世纪第二个10年开局的时代客观要求。换言之,中华优秀传统文化在海外亚太地区常存、传播,并与东南亚等地文化双向互动、和谐共荣。乃是一种人文历史潮流。这不仅是属于中国人民的友好心愿,而且也属于21世纪亚太地区各国人民的良好愿望。

二、交流与共荣

大家知道,当代联合国拥有192个成员国。每年秋季举行为期三个月世界会议,充分显示全球近二百个国家文化大交汇,呈现世界文化多样化和互补性,并在多向的碰撞交融、和谐共荣中,构成多姿多彩的当代世界文化百花园鲜丽图景。特别是,以中国文化为特征的东方文化,乃是推动亚太地区经济增速和文化繁荣的精神原动力,成为全世瞩目和全球亮点。无论是经济产品和文化精品,成为走出国门,面向亚太和世界畅销集散中心,服务于民和服务于侨。

首先,(1)中华文化和华侨文化、侨乡文化关系。中国东南沿海著名重点侨乡,便是广东和福建侨乡。华侨华人众多、毗邻港澳台、面临亚太东南亚,具有得天独厚的海外优势。而华侨文化和侨乡文化,都是中华文化重要组成部分。但是,不能把华侨文化等同于侨乡文化。它们两者既有相同性,又有相异性,具体说,侨乡文化是回乡探亲侨胞和侨乡同胞共同创造的,形成于粤闽大地,并深受华侨文化影响的区域性文化。其中介条件,是海洋域外时空,使之彼此交汇和互补共荣。(2)中华文化与东南亚文化关系。而华侨文化,既包含中华文化(优秀精华)成份,又含有“入港随湾”和谋生所需,且善吸纳当地文化(指东南亚文化,昔日称“南洋文化”。即

有益文明的)因素的综合区域文化。近现代华侨华人是中外文化交流民间使者,而中华优秀传统文化能够在海外常存、传播,乃是通过广大华侨长期耕耘,携带传出的持续历史贡献。海外东南亚各地华侨文化,除具有共同特点外,还具有相异特点。例如,北美地区华侨文化、与南洋一带华侨文化,就各具特色,不尽相同。可见,以华侨文化为鲜明特征的海外中华文化与东南亚各地文化关系,表现为彼此交流与互补共荣的关系。

(3)华侨史、侨乡史显示,早期华工“猪仔”和华侨先辈们,由于天灾人祸所迫,搭红头船,飘扬过海,(概言之,“下南洋、到欧美、赴澳洲、往非洲”等地),于广布五洲四海历史岁月中,既带去博大精深中华文化传统优秀文化东西(包括当年先进农耕生产、手工技艺、和睦道德),又由于他们具有(对海洋文化、南洋文化)兼容性和吸纳性,在彼此交汇和相互融合历史过程中,吸取域外其文明有益的东西。从而,形成日积月累、地久天长,多种文化彼此交流互动和双向互补,共创繁荣的华侨华人文化。它们三者之间存在相得益彰、互补共荣的辩证关系。乃是一种世界上的文化奇观。(4)当今,海外中华文化通过东南亚和中南半岛华侨华人,以及国际友人学者的共同耕耘,在全球化和信息化新时代背景下,在亚太地区(包括“东盟十国”)商贸、影视、文化平台,扮演绘声绘色的崭新角色,并做出亮丽业绩和更大贡献,方兴未艾。其前是是挺坚、看好的。

其次,可以远溯十五世纪,中华传统文化在(含东南亚在内)亚、非诸国和地区文化传播,影响和交流,蔚为壮观。(1)可以郑和七次下西洋为史例。世所共知,中国明朝为扩大对海外商贸和友好合作,重振中华国威与睦邻友善关系。委任(时年34岁)内官太监郑和率领(当年)世界最大规模皇船(68艘),总共组成远航船队208艘。船上拥有将士27800多人。从永乐三年至宣德八年(1405-1433年),领受重任,克服种种困难,先后七次率领船队远航,历时28年的航海活动,献出他毕生心血,并沿岸访问亚洲和非洲30余个国家和港市。最南到爪哇,最北到波斯湾和红海的麦加,最西到非洲东岸木角都东(今索马里摩加迪沙)。(2)其中,第一次首航下西洋(1405年6月15日,苏州府刘家港(今江苏省太仓县浏河口)),人山人海,锣鼓喧天,鞭炮齐鸣。航海家郑和告别送行的官员和黎民百姓,登上船队中最大的皇船,随着一眼望不到庞大船队以缓缓向东驶去。(仅数十艘宝

船长44丈、高18丈。其中,还有航海技术人员,管理事务人员和医生翻译人员等)。乘风破浪,历尽艰险,满载而归。郑和第七次率船队(下西洋)远航(宣德八年三月中旬[1433年4月上旬])。这位伟大海航家,在最后一次航行归途中,在印度半岛(西南部)古里(今印度科泽科德)因公殉职。可谓郑和七次下西洋,传播中华优秀传统文化,航海精神感动天地,史册流芳。(3)这是当年世界上规模最巨、历时最长、影响最大的中国明朝郑和远洋船队,其主要任务,既是联络亚非各国与发展海上贸易,又是通过“海上丝绸之路”,传播中华传统优秀文化(包括物质文明和精神文明产品),并与域外诸国当地文化,开展交流与互补共荣。中外史学界早有评价:郑和船队七下西洋,最远到达非洲东岸赤道以南麻林地(今肯尼亚马林迪和慢八撒(今肯尼亚蒙巴萨港)。这既是世界航海史上的伟大壮举,郑和又是世界航海事业的伟大先行者。郑和成为公认的航海英雄事迹,并做出巨大的历史贡献。同时,郑和成为世界上打开从中国到亚、非(指东非航道)的第一人。他率领七次伟大船队远航,比哥伦布首航美洲大陆早87年,比达伽马绕过好望角到达印度早93年,比麦哲伦到达菲律宾早116年。可以说,在世界航海史上立下一座丰碑,乃是世界航海事业的伟大先行者,将中华优秀传统文化传播亚、非(包括东南亚在内的)广大地区。换言之,郑和远航船队横渡印度洋,打通中国到波斯湾、红海及东南非洲航路成为首航先锋,功不可没。其伟大的航海意义,在于推动和扩大中国同沿岸许多国家友好交往,促进各国经济文化(包括中华文化与以东南亚在内的亚、非各地文化)的广泛而深入交流。不仅是对促进亚太地区经济文化文明做出重大贡献,而且获得亚非各国人民的赞许和好评。(4)随后,曾经历史上出现“海禁”阶段,但是粤闽民间对外经贸、文化、人员交往。从根本上说,从未间断。尔后,“海禁”解除以后,近代中华文化与东南亚、中南半岛的经贸通商和文化交流,亦日渐兴旺。并在新的历史机遇和条件下,获得长足发展和繁荣。这方面的史实,是很多的。

第三,特别是,二战后和进入新世纪初叶,现代中华文化在东南亚、中南半岛传播、并与当地文化彼此交融和共创繁荣,有如雨后春笋,获得广泛交流和更好传播,造福于华区侨胞和造福于当地民众。上世纪,中外学者认为,亚太地区出现“亚洲四小龙”经济文化的腾飞,就深层次原因,在于得益中华优秀传统文化的深化传播和良性

影响。中华文化在东南亚传播,这亦是对人类文化(或曰世界文化)的重大贡献。概言之,中华文化在东南亚传播和影响(即产生良好的社会经济文化效应),其内容丰富多彩,形式是多种多样的。具体说,主要表现为以下三种形式和内容:

①华文学校应运兴办。无论在东南亚,还是中南半岛,华人侨胞社区,大多创建华文学校、华文补习等形式,甚至创办华文大学和孔子学院。东南亚、中南半岛华人社团,历来有创办华侨、华人学校的优良传统,并传承弘扬中华文化持续在海外。例如,老挝首都(华侨公立)寮都公学,柬埔寨金边端华中学。又如,印度尼西亚(华侨创办创建)明城书院,泰国华侨崇圣大学设立中华文化研究院。又如,新加坡(1980年前南洋大学。目前仅保留一个教学科)②华文报刊,杂志和传媒跟上新潮流。例如,新加坡《联合早报》,马来西亚《南洋商报》,菲律宾《世界日报》和泰国《星暹时报》、《新中原报》等华文报业。至于华文杂志刊物、出版社,印刷精美、图文并茂,不胜枚举。均拥有各自读者群。此外,在世纪之交,更创办电台、电视台、网络等新兴媒体,在海外推介中华优秀文化。成为当代海外华文文学艺术一道风景线。③凭藉“五缘”关系,全球五大洲、特别是东南亚和中南半岛地区,华人宗亲、社团、商会,星罗棋布,更是华人社团林立,数不胜数。例如,(地缘社团)有新加坡“五大帮”(包括广府、潮州、客家、海南、三江帮会)。又如,(血缘社团,又称宗亲会馆),新加坡有279个,菲律宾有110个。泰国和越、老、柬三国,均有宗亲社团,(为数甚多、这里从略)。再如,(业缘社团)几乎所有华人华侨所居国社区。其中东南亚、中南半岛地区,并不例外。均有中华商会或中华总商会。并在众多职业团体中起主导作用,保持联系,互相支持,共谋发展。由此可见,华文学校、华人社团和华文报刊(或华文传媒),乃是传承和传播中华优秀传统文化的三大支柱,亦是中华文化传播海外的三大支柱,有利于当地更好地生存和发展。

第四,如今,尤其是海外华侨华人中“三大侨团”(指潮团、客属、琼胞)。每两年秋季,轮流在全球各地举行世界大相聚、大联欢、大交流。从而,展现其在太平洋区域中华优秀文化的凝聚力和生命力,并受到世界诸国友邦的赞赏和赞许。尤其文化内容极为精彩,文化效应尤为鲜丽。乃是全球罕见、独一无二的文化奇观。例如,今年第十六届国际潮团联谊年会将于马来西亚举行,第二十四届世界客属恳亲大会、将于今秋在

中国北海举办，第十二届世界海南乡团联谊大会亦将同年举行嘉年盛会。这既是敦睦乡谊、促进工商，共谋发展，造福人群，又是当代中华文化大传播，并与当地文化大交流。彼此互动、双向互补和共创繁荣，造福于所在国和祖居国社区人群，并将对推动世界和平发展、人类文明进步，做出有目共睹的历史贡献。为世所钦，传为佳话。

三、兼评与建议

现代人文信息显示，一个以儒、道、释为特色的中华传统文化在世界五大洲各地广泛而深入传播，全球“学汉语，识方块，习中文”的学习热潮正在蓬勃兴起。可谓全球“汉语热”扑面来，孔子学院“遍地花”，增添世界文化百花园的丰盛艳丽图景，举世瞩目，有深远的历史意义。

首先，兼评孔子学院（以传播中华文化为主旨）在亚太各地普兴的历史意义。以圣人“孔子”为名，回归中华文化主流的孔子学院应运而生。

（1）所谓孔子学院解读，海外孔子学院（英文名称 Confucius Institute）是中外合作建立的非营利性教育机构，致力于适应世界各国（地区）人民对汉语学习的需要，增进世界各国（地区）人民对中国语言文化的了解，加强中国与世界各国教育文化交流合作，发展中国与外国的友好关系，促进世界多元文化发展，构建和谐美好世界。截至 2009 年 8 月，已在世界 83 个国家和地区，建立 268 所孔子学院和 71 个孔子学堂。国内有 61 所高校和机构参与孔子学院的合作办学。到 2010 年，全球建成 500 所孔子学院和孔子学堂。

（2）孔子学院为何受全球各地广受欢迎。孔子学院在全球开设深受欢迎，引发世人（包括国人）的惊奇。“现在已经不是我们要推广，而是各国大学争着要办，挡都挡不住”。据时报信息显示，“全世界孔子学院，正以每 4 天诞生 1 所的速度在增加”。在惊奇的同时，很多人羡慕、赞扬，也有个别西方评论家（本能）有微言。之所以创立和深受欢迎、全世界现在汉语学习人数已超过 4000 万。究其受欢迎原因是，孔子学院宗旨汉语教学对外推广工作在于发挥“五个积极性”，并服务于“发展中国与外国的友好关系，为共同构建和谐世界贡献力量”。（3）孔子学院为何在全球各地创建快速。孔子学院之所以在全球快速发展，究其发展快速原因是：五大洲学习汉语的国际需求如此强烈，“方块字魅力无穷、汉语热前所未有”。当代中国的迅速发展（指改革开放 30 多年来，当代中国正在崛起。目前已经成为仅次于美国第二大世界经济实体和拥有外汇储备

（1.87 万亿美元），可谓国誉冠全球。从而，快速地催生前所未有的全球汉语热。（4）近年来，全球各地方兴未艾的“汉语热”扑面而来，全世界看到古老儒家文化散发的深厚魅力。2500 年前，孔子曾弃官离鲁，带领弟子周游列国；今年（如今）将迎来孔子诞辰 2557 年，孔子开始以千岁高龄再度周游天下列国。越洋过海充当起中国对外文化交流的重要文化使者。例如，亚洲地区，中国第一所海外“孔子学院”在汉城挂牌。（日本）北陆大学孔子学院举行开学典礼。新加坡孔子学院开办新课，提升当地华文教学水平。还有，（泰国）清迈大学孔子学院，（巴基斯坦）伊斯兰堡孔子学院，（孟加拉国）南北大学孔子学院，（印度）尼赫鲁大学孔子学院，香港孔子学院。又如，非洲地区，第一所孔子学院在肯尼亚正式揭牌，内罗毕大学孔子学院传播中国文化窗口。再如，欧洲地区，斯德哥尔摩大学成立欧洲首个孔子学院，全球首家“商务孔子学院”将在伦敦成立，由北大和柏林自由大学共建德国第一所孔子学院成立，孔子学院即将“登陆”苏格兰等地。例如，北美地区，中美将共建美国第一所孔子学院。可见，（5）（传播中华优秀传统文化的）孔子学院受到各国当地社会各界的广泛欢迎，正在成为世界各国人民学习和了解中华文化园地、中外教育文化交流与合作的平台和加强中国人民与世界各国人民友谊的桥梁。（6）截至 2010 年 10 月，各国已建立 322 所孔子学院和 369 所孔子学堂，共计 691 所，分布在 96 个国家（地区）。孔子学院设在 91 国（地区）共 322 所。其中，亚洲 30 国家（地区）81 所，非洲 16 国家 21 所，欧洲 31 国家 105 所，美洲 12 个国家 103 所，大洋洲 2 国家 2 所；孔子学堂设在 34 国，共 369 个（缅甸、马里、巴哈马、坦桑尼亚（只有课堂，没有学院）。其中，亚洲 11 国 31 个，非洲 5 国 5 个，欧洲 10 国 62 个，美洲 6 国 240 个，大洋洲 2 国 11 个。（7）纵观各地孔子学院充分利用自身优势，开展丰富多彩的教学和文化活动，逐步形成各具特色的办学模式，成为各国学习中国汉语言文化了解当代中国的重要场所，受到当地社会各界的热烈欢迎。（8）目前，（传播中华文化、以学汉语、学华文为旨的）孔子学院主要办学形式有如下几种：有国外社团和中国高校合作；国外企业和中国高校合作，国外政府与中国地方政府和高校合作；重点还是由中国高校和国外高校，争取民间合作的形式，争取民办出助。现于五百多间孔子学院中，中外高校合作举办的占 90%，国内有 116 所高校，参与孔子学院的合作办学。此

外,由中国国际广播电台承办的广播孔子学院和国家汉办承办的网络孔子学院也已经开始运行。由此可见,各国孔子学院和孔子课堂办学,既是因地制宜,灵活多样,又有一个总的统一,就是说,坚持四个统一标准和一个评监措施,面向大中小学、社区、企业,以及社会各界人士来教授汉语,推介中华优秀文化。据有关统计显示,2008年,注册学员13万人,举办各种文化交流活动2000多场次,参加人达140多万人。因为,世界各地“那里的人民和学生非常愿意了解中国的情况,非常愿意知道中国文化(即中华优秀文化)。”事实上,“让外国朋友们更多地了解中国的传统文化,是有积极的作用的”。所以,与其说(叫做)汉语国际推广,不如(叫做)汉语国际化。乃是当代世界文化的历史学习热潮。人心所盼,势在必行。创办和普兴孔子学院,对推进中国和世界人民之间的相互认识、相互了解起着巨大的作用,并会帮助世界各地人民客观、全面、真正地认识中国人、认识中国文化,知道中国是一个伟大、谦逊的礼仪友邦。对于振兴中华、振兴亚太和振兴世界,其历史意义不容低估。

其次,在当代中华文化正处于‘三走向’(指走向东南亚、走向亚太、走向世界)的历史发展黄金时期,就是对人类文化的重大贡献。为此,应当坚持科学发展观,坚持先进文化方向,拟提出中华优秀文化和东南亚文化互补、交流和传播的几点建议和应对举措(篇幅所限,仅提要点):

第一,海外闽粤籍乡亲应该更着力与闽粤侨乡展开经贸合作与文化交流,共振侨乡繁荣,争创经济文化新辉煌。

第二,海外闽粤社团和乡亲应更用心联谊合作,开拓创新,共谋新发展。

第三,广泛开展弘扬中华文化海外交流活动,促进东南亚、中南半岛社区经济发展和文化繁荣。

第四,积极融入主流社会,营造友好生存、更好发展的和谐环境。

第五,着力加强团结合作,共同构建和谐华区,更好为侨服务。

第六,着力加强中外友好合作,更好促进亚太共同发展。

第七,大力传播海外中华文化,促进侨社可持续发展。

第八,用心致力宏扬中华文化,保持粤闽港澳台稳定繁荣,实现民族伟大全面复兴。

第九,与时俱进,增强华人社团新优势,为自身发展和贡献当地,发挥更大的积极作用。

第十,树立华社良好形象,谱写当地社区繁盛与中外合作交流新篇章。

第十一,创新活动形式和丰富内容,增加侨团凝聚力和感召力。

第十二,注重增育和吸纳新生力量,注意发挥新生代的创新作用。

综上所述,作为享誉数千年“文明古国”的中华优秀文化,博大精深、源远流长,其对世界,亚太,特别是于东南亚和中南半岛的传播和互动川流不息,灿灿光辉,丰富多彩。近、现代亚太东南亚地区华人华侨,在促进祖居地和所居地的经贸合作、友好交往和文化交流中,发挥不可或缺的重要作用。而当代中国与东盟十国在政治、经济、文化诸多方面的合作和交流,均需要有文化上作为纽带和支撑,才能确保“大家携手,共创辉煌”,构建“和平、发展、合作、友好”的和谐亚太区域。并通过探讨与交流、促使中华文化更好为21世纪第二个10年良好开局、建设营造一个与亚太东盟十国周边国家和地区睦邻相处共谋发展的崭新格局。可以坚信,中华文化在东南亚和中南半岛的持久传播和广泛交流,必将更好地推进华人华侨所居国和祖籍国社会经济与文化发展,进步和繁荣。同时,将有助于加速构建我国和谐幸福小康社会、建设富强、民主文明,有中国特色的现代化国家。从而,更好地造福于中国(含侨乡和侨社)和亚太地区(含世界各国)人民。

参考文献:

- (1)《辞海》(正续篇合订本)(商务印书馆/1947年2月)
- (2)《中国通史》(延安人民出版社/2007年1月)
- (3)《中华传统文化纲要》(北京版/2003年)
- (4)《华侨华人大观》(暨大版/1990年)
- (5)《海外侨团寻踪》(北京版/1995年)
- (6)《广州侨史论坛》(首本论文集)(香港版/1200千年)
- (7)《侨情踪览》(2009)(暨大版/2011年2月)
- (8)《华侨华人侨务大辞典》(山东版/1997年)
- (9)《侨乡文化纵论》(论文集)(北京版/2005年)
- (10)《世界华侨华人词典》(北大版/1993年)
- (11)《全球孔子学院年志》(北京版/2007年)
- (12)《侨情交流文集》(广东版/2002年11月)
- (13)《东盟十国概览》(广西版/2004年4月)
- (14)《泛北部湾经济合作读本》(广西版/2007年6月)
- (15)《龙腾四海—侨团百年》(香港版/2007年11月)
- (16)《东南亚华人经济》(福建版/1989年4月)
- (17)《炎黄子孙在海外》(吉林版/1956年3月)
- (18)《OK-海外华人》(北京版/1991年5月)
- (19)《世界华侨华人概况》(暨大版/1994年5月)

巡戈于后现代的海域¹

——简析罗青的诗歌与水墨画之后现代倾向

(马来西亚) 李树枝

在台湾现代诗与现代水墨画的发展历程，罗青以其创意开创新的篇章。罗青于20世纪80年代中后期全力介绍后现代主义并分析后现代状况在台湾出现的面貌，他被认为是台湾诗坛“第一个”引入后现代主义整体观念的作家。罗青援引西方现代主义、后现代主义与美学观念，超越地融入传统诗画的题材和意境。罗青的诗作及水墨画创作，是从现代主义到后现代主义文学艺术之间过渡、中介与尝试。故罗青的文学及艺术创作实绩堪称台湾上世纪70年代至90年代一道独特之风景。

一、前言

罗青是台湾著名的诗人、散文家、画家兼学者。其文艺创作强烈地呈现“多元”及“解构”之特色。作为一位中西比较文学与语意学学者，罗青同时也是台湾当代诗坛及画坛中的代表性人物，他熟谙西方比较文学、现代主义与后现代主义的理论与创作。总的来说，现代主义文艺作品强调原创性和独特性，并视每一件作品均有完整的生命且无可替换。因此，罗青的诗画作品非常强调完整性及独立性。其诗画作品之主题清晰、意象鲜明，能应不同的主题，而有不同的构图、意象及色彩。²在内容上，罗青使现代新诗与现代水墨互通有无；在技巧上，他兼融了传统与民间、现代与后现代的绘画技巧。他的诗被余光中誉为“新现代诗的起点”³，有论者亦称其水墨画为“新文人画的起点”。⁴罗青于上世纪80年代中后期对后现代主义展开著述研究，开始解构现代诗与传统水墨的形式内容，升锚航向后现代的前卫海域。

台湾的后现代诗 (Postmodern Poetry) 约略

流行于上世纪80年代。1986年12月，罗青以〈后现代状况出现了〉一文“正式”为台湾诗坛揭橥后现代主义。台湾地区于20世纪80年代出现后现代状况，有其极重要的时代意义。⁵罗青认为台湾彼时的社会迈入了“后工业时代”，而后工业时代就是“电脑资讯社会”及“消费的社会”。其〈诗与资讯时代：后现代式的演出〉提到：“所谓后现代，对社会而言，是所谓的后工业时代，在知识传承的方式上，是所谓的电脑资讯；反映在文学艺术上，则是后现代主义。”⁶他也列举了后现代的特色：强大的复制能力、迅速的传播方式、商业消费导向、生产力大增、内容与形式分离等等特征。⁷台湾社会结构在20世纪80年代开始全速冲向资讯社会，台湾的经济文化甚至在某方面与西方同步发展。詹姆逊(Fredric Jameson)认为后现代主义一词是一个分期化的概念(a periodizing concept)。后现代主义将文化上新起的形式特征和“新的社会生活方式”以及“新的经济秩序”的崛起连结在一起；这些“新的社会生活方式”和“新的经济秩序”即其所谓的“现代化、后工业或消费社会；媒体或壮观的社会，或者是跨国性的资本主义”。⁸他认为美国在战后兴盛的40年代开始了此一新型的社会及文化运动。而法国则开始于1958年第五共和的建立。上世纪的60年代，西方开始了此新兴社会及文化运动的转型期，出现了诸如新殖民主义、绿色革命、电脑化及电子资讯主义及晚期资本主义(late capitalism)的表征。彼时台湾的社会发展落后欧美主要的工业国约10至20年，因此，在一定意义上，罗青于20世纪80年代中后期提出后现代诗的出现，有其一定的理论依据。⁹

作为一名“能想、肯想、想得美”(余光中语)

与“机敏”（叶维廉语）的诗人，罗青在面对电子资讯化社会的冲击时，开始思索并探究现代诗及现代水墨画的新情绪或“新感性”（桑塔格 Susan Sontag 语）。他在延续现代主义的实验精神之余，开始审视语言的本质并尝试打破现代主义诗人对语言的迷思。换言之，罗青对诗的本质予以质疑，他思索到底什么样的语言才算是诗的语言？到底在后工业社会或电子资讯社会中，什么样的诗才能有效表达后现代的思维、气质及情绪。罗青认为，现代主义美学所讲究的崇高/雄浑（sublime）无法概括后现代崭新的经验。罗青也指出，电子资讯在后工业社会中取得霸权地位，势必产生的强大复制能力、迅速的传播方式、大增的生产力及商业消费导向，使得原有文化的边界分裂，推动了大众文化（mass culture）与通俗文化（popular culture）的崛起，进一步使大众文化/通俗文化与菁英文化（elite culture）或高层文化（high culture）的分界泯灭。罗青的《录影诗学》诗集正是将电子资讯科学技术手法、电影技巧、现代美学观点及后现代美学观点，相互有机地融入诗的形式和结构。《录影诗学》呈现了将诗作为一种高纯度的上层文化与属于通俗商业影像文化交相锻接的可能尝试。诗集的诗作无论是在题材、意境及理趣上，均呈现了今古交错、亦庄亦谐、亦雅亦俗的风格。罗青运用口语的形式表达新的情绪或新的感性，他的表达方式和后现代主义的谐拟（parody）或戏谑似有相似之处。我们在罗青的后现代诗文本很难找到诸如朗吉努斯（Longinus）为崇高所下的定义：崇高是优美的语言、伟大精神的表达和能激起狂喜的力量。罗青的后现代倾向之诗作不像台湾“前辈”诗人如余光中、洛夫、扬牧、郑愁予等名家，以自己漂泊的身世与典型的现代主义文学主题作为切合点，他们找到一个“孤绝感”后就反覆不断地以冷峻峭拔、哽咽嚅啜的语调去表现内心的心灵世界。¹⁰ 罗青的诗作既缺乏前辈诗人的美妙隽永的语言，也没有高超的形象化比喻及描绘，他的诗歌技巧如利奥塔所指出的，后现代不再借完美的抚慰（the solace of good forms）以及品味上的共识（the consensus of a taste）来共同分享那种无法企及之物的乡愁（the nostalgia of the unattainable）。

罗青善于援引西方语义学、美学的观念进行水墨画画创作。他的水墨美学无法回避工业的技

术文明或后工业的资讯文明所产生的新视域和新美感。他的水墨美学，可说是经过工业、机械文明、资讯科技洗礼过后的生活美感。¹¹ 在现代主义时代时期，罗青的水墨作品具有强烈的说明性，到了后现代时期，其作品呈现了古今交错的表现手法。他以解构、易位及重组的笔法观念制造了新的美学观点。¹²

笔者尝试梳理其文艺创作中介于现代与后现代的过渡性特点，此外，亦剖析其文艺作品强烈的后现代风格倾向。

二、后现代倾向诗歌文本分析

如诗集之书名所预示，《录影诗学》尝试将电影的技巧，构成和美学观有机地融入诗的形式和内容。林耀德清晰指出，罗青的“录影诗学”书写的特色有四项：第一，在诗的语言撷取上，采用了科技的技术性文字；第二，在写作技巧上，则采用电影分镜的操作手法，它突破了分行诗、分段诗与图像诗的框架；第三，在美学精神上，其诗歌表现了 20 世纪末台湾的都市精神，易言之，罗青以科技文明的器物为工具，并开启了新人文主义的契机；第四，罗青尝试将高雅文化的诗与通俗文化相结合。¹³ 笔者特举《录影诗学》的〈天净沙〉及〈野渡无人舟自横〉两首诗来申论上述四种特色。〈天净沙〉与〈野渡无人舟自横〉采用对照法，以电影蒙太奇手法将古典与现代两组意象进行对照。〈天净沙〉的首节以枯藤开始：

枯藤：镜头从
一条电影
移到一团
或紧或松或纠缠不清的电线
然后跟着出现
一朵被千万条电线
五花大绑的白云
出现出现
不断的出现¹⁴

作者在诗节以平行移动的追踪镜头（follow shot），将古典的“枯藤”和现代的“电线”这两类形而异质的对象拼合产生对比效果。透过古典的暗调（low key）和现代的明调（high key），它们彼此呈现出奇特的趣味。接下去的昏鸦、小桥、流水、人家、古道、西风、瘦马及

在天涯的诗句则以技术性的镜头语言，将现代人文事物加以选景、组合、排列¹⁵：

流水：然而高架桥下的黑色流水
在翻滚一阵子之后
仍若无其事的流下去
镜头推进
特写并析水质
成份是：脚踏车、机车、轿车、大卡车、军车、警车

于是镜头一阵伸缩
在旧的淡水河道上
一条新的淡水河
以蒙太奇的手法
五颜六色的正式宣告诞生¹⁶

罗青操控着镜头，调度远景及中景，在广角镜头的调配下，将脚踏车、机车、轿车、大卡车、军车、警车平行罗列于画面。

其〈野渡无人舟自横〉的野渡、舟自横二节：
野渡
银河闪亮
流过太空
（镜头拉近）
闪亮的是无数
大大小小的太空船¹⁷

舟自横
圆形的记忆萤幕板上
有圆形的星星在闪烁
（镜头拉近）
是一颗蓝色的行星
（再拉近）
是一条蓝色的山脉
（再再拉近）
是喜马拉雅山的圣母峰
圣母峰的怀里
卧着一艘
原始的方型木船
半埋在大雪之中
露出来的部分
结满了坚硬的寒冰
有如一方黑色的镜子
（镜头不断拉近）

镜子上面
隐隐约约
映照出
银河细长的
尾巴
（闪闪）
（烁烁）
（烁闪）
（闪烁）¹⁸

罗青在诗中操作镜头语言，不断伸进（zoom in）方式层层逼进诗歌的主题。他巧妙地安排将原本古典的趣味转换成现代疏离的科幻世界。本诗的文字并不优美，诗中的画面乃是透过不加修饰的镜头语言呈现，而产生移情的效果。上述二首诗的特写镜头书写运用手法，与引用（citation）和拼贴（collage）颇有异曲同工之妙。罗青引用马致远的〈天净沙〉及韦应物〈野渡无人舟自横〉的诗句文字，并以现代的镜头语言及电影画面共同拼贴及凑合（montage），这两首诗与原诗产生了“离心”的新主题，进而显露了些许的后现代倾向。

《录影诗学》的卷第六由10首作品组成，以作为后现代情状实况的“转播”。罗青写于1985年12月的〈一封关于诀别的诀别书〉被诗评家公认为台湾诗坛的“后现代主义的宣言诗”。

¹⁹ 兹特引如下：

卿卿如晤：
提起笔
就想给你写信
抓起一张纸
三行两行
一写就写到了
这里
既然写到了这里
也只有写到
这里了
就此打住
敬祝
平安愉快
意洞手书
……
附录：

信中所写
绝对与信中
无关
又及：
此言
万一被
史学家
考古家
批评家
编选家
或偷窥狂
看到了
敬请
视而不见
高抬贵手²⁰

这封“信”以诙谐的笔调宣布了与现实主义文学、现代主义文学精神的告别。原诗取自革命烈士林觉民写给妻子陈意映的家书。1911年4月27日，林觉民响应起义袭击广州总督卫门，负伤被捕。总督张鸣岐和提督李准亲自审问，几天以后，林从容就义。信是广州起义前三天写在一块手帕上的，作者死后由他的朋友寄给妻子。句子如：“吾真不能忘汝也，……旁一室为吾与汝双栖之所”、“吾今以此书与汝永别矣！吾作此书时，尚为世中一人；汝看此书时，吾已成为阴间一鬼”、“汝体吾此心，于悲啼之余，亦以天下为念，当亦乐牺牲吾身与汝身之副利，为天下之人谋永福也”²¹真情流露，抒发慷慨就义的志向。一般认为写实主义着重文学重现现实，把当代生活及习俗一五一十勾勒出来，以“人生切片”（slice of life）来描写浮世众生²²；现代主义则着重“泯除人性”，展现强烈的自觉性风格，传统人文思想的个人与社会等观念都已经隐而不现，现代主义文学让联想自由驰骋，以呈现内心意识进展。现代主义小说的叙事观点由第三人称转到主观的意识流，现代主义诗歌常用自由诗与不连贯的言谈，取代传统的格律和叙述模式。现代主义文学创作中常见的俳谐（parody）手法，到了后现代主义文学则更加被广泛使用。确切而言，罗青正是对林觉民的〈与妻书〉进行俳谐式的模仿，无论是其用意是否有隐寓之意，作者明显地解构了林觉民的〈与妻书〉，展示了作者欲向原创性及权威性挑战的意图，在一定的意

义上，罗青的诗歌主旨是取代或离心为核心，诗歌文本不仅对原作提出质疑之余，它更多的是对原作提出补充。除了运用俳谐的手法外，罗青也在诗中入了后设语言（meta-language），策略地召唤出两个互涉的文义格局。〈一封关于诀别的诀别书〉可分为三部份：第一部为后设陈述；第二部分“附笔（post scriptum）是后设—后设陈述”；第三部分“又及”为后设—后设—后设陈述（post—post—scriptum），它的文本意义可以一直衍生下去至无限之多，诗歌文本的意义不断被史学家、考古学家、批评家、编选家、偷窥狂所诠释，因此此诗歌文本一方面呈现了后现代主义之俳谐趣味，另一方面它也宣告了文学诠释的衍生神话。²³

另，罗青的〈多次观沧海之后再观沧海〉则是对曹孟德“观沧海”的谐拟。曹孟德建安十二年作〈步出夏门行〉的“观沧海”如下：

东临碣石
以观沧海
水何澹澹
山岛竦峙
树木丛生
百草丰茂
秋风萧瑟
洪波涌起
日月之行
若出其中
星汉灿烂
苦出其表
辛甚至哉
歌以言志²⁴

罗青的〈多次观沧海之后再观沧海〉：

平平坦坦的大海上
好像什么都没有
好像什么都没有的大海
居然真的什么都没有
就是因为原来什么都没有
才知道根本什么都没有
可是平平坦坦的大海之上
的确什么都没有吗？
什么都没有的海上啊
当然是什么都没有
平平坦坦的大海之上

果然自然的什么都没有²⁵

曹孟德已树立观海的典型模式，用以言志，罗青却是不正经八百的观海，故，罗青对曹的诗作进行了不相同的谐拟及诠释。罗青的〈多次观沧海之后再观沧海〉解构了曹孟德“观沧海”的题旨。

三、后现代倾向的水墨

传统的文人水墨画不仅是中国美学的流派，它也被视为中国文人哲思与修为的体现。一般认为中国水墨画在五代逐渐成为中国绘画的主流，水墨的概念则可追溯到唐朝大诗人王维的论述。王维提到：“夫画道之中，水墨为止”²⁶，其诗句如：“江流天地外，山色有无中”²⁷与“行到水穷处，坐看云起时”²⁸，基本上就是一幅淡墨的山水画。然而，在精巧艳丽、工笔重彩的仕女花鸟与金碧山水流风中，王维的黑白水墨，写意山水，在当时所得的评价似乎并不算高。²⁹到了宋朝，中国绘画渐渐从“写实”到“写意”，从“写境”到“造境”，王维的画论于是成了主流，奠定了独树一帜的中国水墨美学观。

中国文人的思想一直都有两股相成的主流：一是儒家的入世思想；二是老庄的出世思想。儒家的入世思想多寄于大志，一旦仕途面对艰难，传统文人则多潜心转向老庄的出世思想，追求自然与养生之道。老庄思想重内在的追求，少外在的束缚。他们追求“得鱼忘筌”、“得意忘言”等理想，于是画家的草草逸笔，流露古拙简朴之风，追求“神”、“意”、“似与不似之间”，以达到神足意饱的境界。除了受儒家老庄影响之外，唐宋以来的禅宗的直观顿悟也影响了中国水墨画的美学观。文人画家以画做为求道的手段，注重“即兴”，以泼墨及大写意的技法来表达得神忘形、得意忘言的境界。老子主张“捐之又捐”，又提出“五色令人目盲，五音令人耳聋”的观点。在道家简朴的哲学影响下，文人画追求纯净单一的色彩。画家一方面把色彩从自然真实中剔除，一方面又依据干、湿、浓、淡的考量，将墨分为五彩十色。因此，一幅画除了偶尔供简单点缀的花青、赭石（微红）、藤黄外，大多是墨色的参差变化。³⁰

一般人倡导水墨创新大都依据“中学为体，西学为用”的理念，然而，罗青提出解构主义的

论点，拆解传统中国文学，图像，重新建立新的体系。后工业的艺术家身处水泥丛林，他们所受的教育和生活方式都迥异于以前的时代，这些新知识和新生活方式，必然会改变艺术家的视觉美感和逻辑思考，于是艺术家的水墨画则呈现了新的视觉经验及美感。³¹ 视觉艺术家不可能自外日常生活的罗青，罗青一方面以传统的山水题材为主轴，坚守黑白为主，虚实相间的水墨原则，另一方面，他也做了许多饶富时代或后现代兴味的变化。

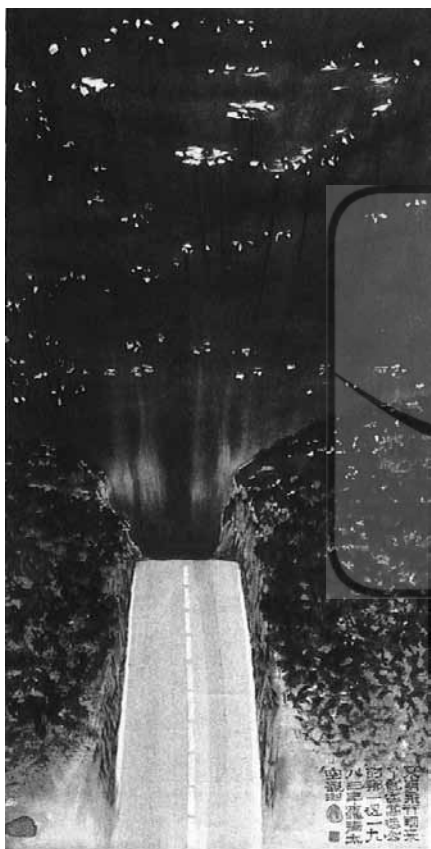
罗青水墨作品的特色在于溢出画面的“时代感”。他常用电灯—人工光（古人绘画中所未见的）作为象征以呈现“工业社会”及“后工业社会”的时代感。除了电灯的光外，罗青也尝试在水墨作品中表现科技的光线、不自然的光线、甚至怪诞的光线。其水墨作品“对黑暗讲解光明”、“不明飞行物来了”、“星落珊瑚海”分别表现了幽浮（不明飞行物体）的光与海底的光等。除了光线之外，罗青水墨作品的第二个特色为速度的表现。³² 他的创作是似乎启发自西方现代美学中本雅明对科技与速度的观点，此外，他也深受到西方解构主义影响。他描绘高速公路这种现代科技产物和喷射飞机，以呈现现代人的知性及感性。这些公路，飞机不仅连接都市与乡村，也将古典与现代结合，产生的趣味性，更具有视觉的表现性。然而，必需说明的是，诚如他诙谐地解构了现代诗，他也赋山水以一抹幽默的色彩。笔者举其水墨作品来论述其画作的后现代倾向。首先，笔者以其“对联山水”为例说明：³³



罗青“对联山水”的构图不同于传统的构图布局。罗青在“对联山水”呈现了解构/易位/重组并挑战传统水墨画观的企图。山水中堂变为

点书的对联：“重组山川宇宙”与“解构柘石水云”，传统的墨线书法变成了浓重但抑扬有致的墨点。这些墨点概念是取自作者在电脑打印的经验，墨点一方面喻示后现代纷离破碎的碎片感，另一方面，它也提示电子媒体输出的积点成面的经验。原本惯常习见的对联位置，反而是左、右各五座浓墨为主的太湖石群。太湖石一向用作于布景衬托，在画中反而反客为主，且赋予每座石头特殊性格，之拟人化，左右不断地对话。审视整个画作，难分主从，意趣十足，思维创新。³⁴

其次，笔者举其“不明飞行物来了”³⁵以资说明：



罗青运用传统民间的洒金箔手法（类似拼贴手法），金箔与留白交互运用，特别是灯光照射之下，产生了的金属闪光使到画面产生了似星、似月、似幽浮不明飞行物的光线。随着光线随不同的光源而错乱变化，视点则随飞行的连续不断的推进，因此它具体地反映了现代科技对视觉和观念所造成的影响。可以说，在技法与构图视点上，罗青的画作不同于传统山水画，它可说是反映了罗青对于20世纪生活：电力、都市结构、科技等的新视觉美感。

再次，又如“江天暮雪”³⁶所预示：



传统山水画有许多特定的皴法及严格的规定，如“大斧劈”不能和“披麻皴”混用等例子。罗青运用独创的“铁纲皴法”创作“江天暮雪”，他运用传统的黑白为主，虚实相间之水墨原则，兼容传统的皴法，以强烈的黑白对比、生硬冷峻、错综、断裂的线条，预示了后工业与后现代的疏离乱象。³⁷此画表征了罗青在水泥丛林、万重钢架、万条轨道穿插的大都会里，将自己“此时此地”的感知转化了有别传统山水的钢铁山水。其带有疏离感的线条表现了后工业化社会的状况。易言之，上述的“对联山水”和“江天暮雪”除了有别于北宋古画中流露的气象宏伟的高山大水、南宋流离的清远溪山、残山剩水、它也有别于元朝文人在异族统治下遁地的荒山秀石。罗青的画作浓缩原本的山水、淡化甚至故意使之缺失，此技法创新地颠覆了传统水墨画的形式与内容。

最后，笔者以罗青的“后现代自画像”³⁸来说明：

图中，罗青图章的用法有别于传统图章用法。他以图章代替人，坐在石椅上；这些图章的运用方法类似文学的“象征”手法，它似乎间接地反映了后现代水墨文人的心境。

四、结语



罗青于上世纪80年代中后期以后现代先锋的角色崛起于台湾的现代诗坛及水墨画坛。他以诙谐的主调来瓦解前代的新诗典范及水墨画的传统。他的文艺创作呈现了新的新诗美学和新的文人画美学观点，他的后现代倾向风格可作为现代主义的另一参照体系（a system of references）。他的新思想、新观点、新感性及性知性建构了其从现代主义过渡至后现代主义风格倾向的美学观。从罗青的诗画中，我们看到了诗歌形式内容及传统水墨深度模式、历史意识及主体性的消失。³⁹ 罗青的诗画赋予老现代诗及传统水墨以新的幽默与理趣并呈现了如桑塔格所谓的后现代“新感性”。⁴⁰ 简言之，罗青诗画的后现代倾向不同于中国美学史上两种不同的美感与理想：错采镂金和芙蓉出水的美。⁴¹ 因此，笔者以为，罗青的后现代美学是另一种可能的美！是后现代社会“此时此地”的心灵美学观照。罗青的文艺后现代倾向之探索是严肃的，他赋予台湾的现实主义、现代主义诗歌文本及反科技的传统的水墨文人画另一种新的理趣与美感。

注释

1. 本论文题目启发自林 德。见林 德：〈前卫海域的旗舰——有关罗青及其录影诗学〉，收录于郑明 总编辑、孟樊主编：《当代台湾文学评论大系（4）：新诗批评卷》，台北：正中书局，1993年，页497—页511。罗门及罗青为林 德的文学“精神导师”，林受二人影响极深。
2. 参考自黄智溶：《数学、化学、地理、历史与水墨语言——罗青水墨美学初探》，《雄狮美术》第264期，台北：雄狮美术，1993年，页110。
3. 余光中：《新现代诗的起点——罗青的〈吃西瓜的方法〉读后》，收录于余光中：《听听那冷雨》，台北：纯文学出版社，1987年，页73—页99。
4. 郭继生：〈替万物重新命名：罗青的诗画世界——导言〉，收录于郭继生编：《罗青画集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书，1990年，页4—页9。
5. 必须说明的是，台湾学者如陈光兴认为罗青以简化的科技决定论为主导，“对号入座”炒作“台湾版”后现代主义。见陈光兴：〈炒作后现代？——评孟樊、罗青、钟明德的后现代观〉，《自立早报》副刊，1990年2月23日；相关论述亦见：简政珍：《台湾现代诗美学》，台北：扬智文化事业股份有限公司，2004年，页151—页155。杨明苍则认为罗青无视各家理论的差异，对台湾的后现代现象解析分析不足。见杨明苍：〈詹明信的后现代理论与台湾〉，台北：《中外文学》第22卷第3期（1993.8），页40—页42。叶维廉强调，在台湾使用“后现代”这个名词要非常小心，叶认为在台湾使用“后现代”是非常困难的。见林耀德：〈诗在道中苏醒——与叶维廉对话〉，《观念对话》，台北：汉光文化事业股份有限公司，1989年，页135。笔者以为，本论文撰写之时，台湾社会已经迈入了后现代社会，诚如叶维廉指出“当时”的台湾的“后现代主义”乃处于种子萌芽期，罗青最早宣称台湾社会进入了后现代状况，虽然遭致众多批评，但罗青的观点也说明了他对资本主义的敏锐观察。陈芳明认为罗青是现代与后现代的中介者，见陈芳明：《台湾新文学史》下册，台北：联经出版事业股份有限公司，2011年，页584—页585。综上所述，笔者尝试论析罗青诗与画的后现代精神及风格倾向。
6. 罗青：《诗人之灯》，台北：东大图书股份有限公司，1983年，页253—页254。
7. 罗青：《诗人之灯》，台北：东大图书股份有限公司，1983年，页237—页273。
8. Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, see Hal Fal Foster, ed., Postmodern Culture, London: Pluto Press, 1985, p.113.
9. 孟樊：《台湾后现代诗的理论与实际》，收录于郑明 、孟樊编：《当代台湾文学评论大系》，台北：正中书局，1993年，页258—页283。
10. 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，北京：北京大学出版社，2005年，页342—页370。
11. 参考自黄智溶：《数学、化学、地理、历史与水墨语言——罗青水墨美学初探》，《雄狮美术》第264期，台北：雄狮美术，1993年，页108—页112。
12. 参考自陆蓉之：《对联山水，水墨 剧》，收录于郭继生编：《罗青水墨集》，台北：东大图书公司，1990年，页14。
13. 参考自林 德：《前卫海域的旗舰——有关罗青及其录影诗学》，收录于郑明 、孟樊编《当代台湾文学评论大系》，台北：正中书局，1993年，页215—页290。
14. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页

- 15.
16. 参考自林 德：《前卫海域的旗舰—有关罗青及其录影诗学》，收录于郑明、孟樊编《当代台湾文学评论大系》，台北：正中书局，1993年，页215—页290。
17. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页20。
18. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页30。
19. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页32—页33。
20. 白少帆、王玉斌、张恒春、武治纯编：《现代台湾文学史》，辽宁：辽宁大学出版社，1984年，页921。
21. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页254—页257。
22. 萧平编：《辛亥革命烈士诗文选》，台北：中华书局，1962年版，页170—页175。
23. C. Huge Holman & William Harmon, A Handbook to Literature, New York: Macmillan Publishing Company, 1986, p.412.
24. 参考自张汉良的评述，见《一封关于诀别的诀别书》编者按语，收录于向阳编：《七十五年诗选》，台北：尔雅出版社，1987年，页83—页84。
25. 曹操：《步出厦门行》，《曹操集》，北京：中华书局，2010年，页10。
26. 罗青：《录影诗学》，台北：书林出版社，1988年，页258—页259。
27. 见王维的《画学秘诀》及《石刻二则》，收录于王维、孟浩然著，曹中孚标点：《王维全集附孟浩然集》，上海：上海古籍出版社，1997年，页149-151。
28. 见王维的《汉江临泛》，王维、孟浩然著，曹中孚标点：《王维全集附孟浩然集》，上海：上海古籍出版社，1997年，页44。
29. 见王维的《终南别业》，王维、孟浩然著，曹中孚标点：《王维全集附孟浩然集》，上海：上海古籍出版社，1997年，页11。
30. 参考并整理自罗青：《水墨之美》，台北：幼狮出版社，1991年，页25—页30。
31. 参考并整理自罗青：《水墨之美》，台北：幼狮出版社，1991年，页25—页30。
32. 参考自黄智溶：《数学、化学、地理、历史与水墨语言—罗青水墨美学初探》，《雄狮美术》第264期，台北：雄狮美术，1993年，页109。
33. 参考自黄智溶：《数学、化学、地理、历史与水墨语言—罗青水墨美学初探》，《雄狮美术》第264期，台北：雄狮美术，1993年，页110—页111。
34. 郭继生编：《罗青画集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书，1990年，页15。
35. 参考自陆蓉之：《对联山水，水墨 剧：罗青的新近水墨》，收录于郭继生编：《罗青水墨集》，台北：东大图书公司，1990年，页14—页15。
36. 郭继生编：《罗青画集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书，1990年，页53。
37. 罗青：《罗青书画集·第四集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书之三，1997年，页13。
38. 见罗青：《罗青书画集·第四集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书之三，1990年，页6—页10。
39. 郭继生编：《罗青画集》，台北：罗青哲出版，代售处：东大图书公司沧海美术丛刊—当代画家丛书，1990年，页54。
40. 概念参考自周宪：《审美现代性批判》，北京：商务印书馆，2005年版。
41. Susan Sontag, Against Interpretation and Other Essays, New York: Delta, 1966, p.19-23
42. 宗白华：《美从何处寻》，台北：骆驼出版社，1987年，页5—页10。

本文作者是马来西亚拉曼大学中华研究院中文系讲师。



这些年，点滴在心头

——我写短篇小说的小结

(马来西亚) 碧 澄

前言

我热爱语文，自小就喜欢与语文打交道。开始的时候，什么读物都去阅读，后来更学人涂涂写写。从二十世纪六十年代至今，这四五十年来，我似乎各类文体都尝试写过¹，但个人最感兴趣的首推小说，就好像我一生中最喜欢阅读小说一样。阅读和创作小说都能使我获得精神上的满足。从心理学的角度来看，这或可称为某些缺陷的补偿。在二战时期出生的我们这一代人，从儿童到青少年，无论是物质或心灵，都有许多不足之处。我们大部分都来自贫穷的家庭，父母所受的教育有限。我们这群喜爱文学的人，得通过艰苦的挣扎才能步入所谓文学的殿堂。

这些日子，陆续写了一两百篇小说，主要是几千字到两三万字的短篇小说以及几百字到千来字的极短篇小说。为了“需要”，近来也写些以青少年为对象的“校园小说”，每部三几万字不等。内心也曾有过写一两部长篇小说的打算，甚至腹稿也有了，但由于种种主观或客观的原因，总是无法付诸实现，虽常为此而觉得有点儿遗憾，却也无可奈何。

所写过的短篇小说，大致上可涵盖从历史、政治、哲理、家庭、社会等角度切入的课题。题材虽不算很广泛，却也不算太狭窄。我们所处的时代与环境，虽间中也有些可歌可泣的事故，能摘取成为小说的题材，但到底离开真正意义的大时代甚远，无法提供更广、更深的创作内容。何况，由于个人囿于所从事的行业，与外界的接触面毕竟有限，不能亲自体验某些社会的真实情况，因此很多课题的叙写都得靠读到或是听来的二手资料，而且全都得在业余的时间抽空进行写作。

写作，尤其是写小说，一路走来都是孤独地摸索前行的。马华前辈作家的著作除了给予我们一

些文学的滋养，大致上只是个大方向的指引，实际的各方面都有赖个人去揣摩、体会、尝试。

我曾说过，我们这一辈人，不受中国五四运动思潮影响的为数较少，这些人似乎也不能算是完整的读书人。我在学生时代，读鲁迅、老舍、矛盾、巴金、沈从文、冰心等作家的小说，其中读得最多的是巴金的著作。他的《寒夜》《憩园》等书曾被列为马来西亚教育文凭中国文学科的指定读本。“巴金的文字，较容易学习。不论是小说或散文，所用文字都有如行云流水，虽然巴金自己认为还可写得更简洁些。他的语句多数是口语化的，就是书面语也绝不会令人有佶屈聱牙之感。他对标点符号的应用十分注意，不随使用逗号。凡可用句号的地方必用句号。句子稍长，必然会用上分号。……在写作的道路上，我坚持文句的起讫不可马虎。……文字富含感情是他的特征。这点对我影响很大。我一直以为笔底含情是写作〔尤其是小说〕不可或缺的条件。有人曾批评巴金的作品尽是血水和泪水，极尽滥情之能事。其实那正好反应了那个凄苦的年代的现实。只是他笔底的基调并不全然悲观，他让读者也看到理想和希望。”²

我不是个固执的人，也不难接受他人的意见。还有一点更为重要的是：我能直接阅读英文和马来文的原著，这无疑开拓了我的视野，丰富了我对文学著作的认识与体会。

七十年代末，我在相当艰辛的情形之下，进入马来西亚理科大学校外系考取第一个学位。由于主修文学，世界（包括英美、非洲、亚洲，尤其是印度尼西亚和马来西亚）一些主要的文学作品我都得涉猎。尽管是在有限的时间内囫圇吞枣，也还是有所得益；加上当时的马来文学在政府的鼎力鼓励与支持下有计划地、有宏愿地发展，给了我极大的启示。于是，我在写小说时，大胆地

采用不同的写作技巧，例如意识流，却没想到我这样做竟遭一些前辈作家或文艺界的朋友诟病，认为我有意走向一条歪路、死胡同，更有人指我向现代派靠拢。我明白，他们样的反应出于一番好意，所谓“爱之深，责之切”。

我自剖：“七十年代中期起，为了使小说的动感增加，人物心理刻画较深入，我改变了写作的技巧。只觉得这种技巧比较适合于我，虽然并不一定是完美的。”³已故马华文学界前辈原上草发现了这种情形，认为我“不大留意故事性对小说的重要，于是在手法上没有布局、夸张、营造高潮这一类耐人寻味的地方。由始至终，小说人物多是顺其自然发展，随着作者的意思进行，直到达到创作的最终目标为止。”⁴因此，他认为读这类小说有时会觉得平平无奇。他一方面表示欣赏以传统手法写作的“落地生根”，因为其“内容有浓郁的乡土味，创作手法比较明朗化，主角人物活灵活现在字里行间，简直呼之欲出”，而对<逆><偿还>等篇则略有微词，说我“好像有意无意地走向另一种隐晦的写作路线”，“也许作者正在进行新的尝试，希望在写作风格上有进一步的新表现，原则上是值得赞许的。不过，如果这种新的创作手法只用来掩饰内容的贫乏，那倒不如干脆采取利落轻松的笔调，效果可能会更好。”⁵原上草给了我重要的提示：虽然无所谓萧规曹随，不过在小说创作的过程中，以内容为主，技巧为副，却是一个颠扑不破的真理。后来，我就以这个原则为标准，逐渐奠定本身的写作风格。

基本上我服膺马华文学一路来深受马华社会推崇的写实主义路线，不过我不想“独沽一味”、“固步自封”，使写出来的东西趋于概念化、口号化或教条化。换句话说，我在“写实”的基础上，也讲求小说的架构或效果，让读者一方面能卒读，一方面又能感受到我要通过文字间接或不着痕迹地给他们传达的某些意念或思想。同时，我不想掉入我国长期以来写实派与现代派纠缠不清的泥潭而不能自拔，这对我的写作前途并无裨益，甚至有害。我深悉两者各有长处与优点，同时也各有不足与缺点。我只希望自己的作品配合自己的能力与偏爱，以比较适当的方式反映现实，既不会让读者读来索然无味，却也不标新立异、哗众取宠。也许这种偏向中庸的做法较能“讨好”。

第一部短篇小说集

上个世纪六十年代，我开始学习写小说。当然，所写的东西谈不上广度与深度，只是透过笔端，略作艺术的“加工”，把社会周遭的一些事故或现象表达出来。七十年代初，“鸽出版社”成立，我是“鸽出版社”的成员。该社出版了会员合集《鸽声》⁶之后，随即让我个人的短篇小说集《阿秀》⁷面世。

《阿秀》收入我的13个短篇。马华文坛前辈韦晕替我选稿、给我写“后记”、协助我打字排版等事宜，还介绍书店让我拿书去寄卖。这些繁琐的事情，对我来说无疑是最为实际的鼓励。

书中大部分的作品是我从居住了十多二十年的木屋区那儿获得素材的。我也在作品中加入了印度和马来人。后来我的小说里头很自然地往往包含了这些因素。我们生活于一个多元民族、宗教与文化的社会里，绝对不应该刻意把社会单元化。这是与现实不符的。

由于我从事教育工作，对于儿童的问题自然比较注意。我发现当时的世界似乎是属于成人的，儿童的生活天地好像很狭窄，成人对这些国家未来主人翁关注程度不足，也很不了解他们的心理和需求。

我也发现到我们的社会问题其实包括没有地位、经常受侮辱的女性以及无人理会的流浪小市民。还有，社会也存在着贫富的差异与阶级的观念。很多人在日常生活中形形役役，目的只是为了追求发达。一旦达到这个目的，思想便跟着发生大大的改变。

韦晕较喜欢“他该好好睡一觉”这篇小说，对其他各篇不怎么表示意见。“……由于作者的生活体验还不够深入，所以有几篇小说主角的转变过急，使读者读后觉得缺乏真实感。如作者在搜集写作素材时，亲体力行去接触与题材有关的人物和对事件作更深的观察或生活在一起，我想，这些缺点便很容易被克服过来。”⁸

“阿秀”是我在1964年左右写的，有整万字。那时我被派到离开首都约八十英里的一个小渔村执教，课余除了读书，就是写些东西。该文写好了以后，先寄给《中国报》的副刊“展望”，不久便收到退稿，编者也没说是是什么原因。心有不甘，也觉得就这样把它丢掉，未免可惜，于是决定修饰一番，再投去《南洋商报》的副刊“青年文艺”，结果终于让它得见天日。从初稿到刊出，前后相隔两年多。它出现在报章的时候，我已离开那渔村，回到首都附近的一所学校服务了。其

时“青年文艺”的编辑是知名的杏影（原名杨守默）。我随稿付了一封短信，说及“阿秀”的写作经过，并强调故事是有根据的。我以深厚的同情去写这个小说。小说以“阿禾”的标题刊登。由此我注意到一件事，作为编辑，尤其是文艺版编辑，经常得小心翼翼，以避免引起任何“麻烦”。我们写作的，一方面为了体谅他们，另一方面为了作品不致被“扣押”，动笔时不得不“三思”，尽量不要牵涉到人事纠纷等事项，当然有形无形的“文字狱”，特别是种族、宗教课题不可随便去牵扯，不幸惹祸上身，咎由自取。

文学批评与应走的路向

《阿秀》出版以后，报章上见到两篇评介文字。一篇是黄梅雨的“评介《阿秀》”⁹，另一篇是叶云的“我读《阿秀》”¹⁰。

黄梅雨认为书中几篇以儿童为主题的小说写得颇为逼真和生动。描写小市民生活的，除了“阿秀”和“无了期的等待”两篇的人物稍有典型性之外，其他几篇的小市民角色没有多大的普遍性，所发生的事物也没有多大的代表性，所以不足代表当代一般人的生活，反映大多数人的心灵，减低了文学是社会表现的价值。“一般上来看，短篇小说集《阿秀》里的作品，虽然在写作取材方面有颇良好的倾向，但是大部分只是描写表面的现象，很少作内在的刻画，对于现象的根源更少触及，因此不能反映社会现实和有关问题的本质，然后加以批判。”“作者的文字朴素，大多是轻描淡写，心理刻画方面还做得不够。作者在作品里面所表现的写作技巧仍属平凡粗俗，认真地说，碧澄的作品大多还有速写的痕迹”¹¹我认为他对我这些初试啼声的作品的评语是相当中肯的。

叶云显然也是一位保持传统思想的读者或作者。他不能接受外来的新的写作手法，例如意识流、新潮派、存在主义，“这些都是叫人迷惑的”。《阿秀》给予他“平易亲切”的感觉。“作者以朴实的笔触去描绘他所接触到的人物、事物，不作过分的渲染、不夸张；简言之，那只是现实社会里的一幅素描。”“在这部小说集里所表现的主题，绝大多数是以儿童的生活、思想为中心，这或许是作者所从事的是教育工作，对朝夕相处的学童的生活、思想有较深的认识，在感情上，自然会对儿童寄予厚望，给予同情。在创作技巧上，同样的主题，表现在不同的故事背景前，能圆滑而不落痕迹，这是很令人赞许的。不过，若

把生活圈子扩大，摄取现实社会里更复杂、更错综的人物、事物时，作者就会有点把持不住了。”¹²他的读后感，也写得很客观。

这些评论，我当然会记取，以加强自己日后的表现，并避免重复相同的缺点或再犯同样的错误。

不过，报章上也有一些评论文字（针对其他的作品）引起反弹，结果各自表述，“不欢而散”，未能达到通过评论来提高文学水平的目的。我后知后觉，事情过了相当久，才明白参与评论者经常牵涉到人事关系，而且主观性很强，不但不容易有“共识”，就是比较接近的基础也没法找到。

《鸽声》是一部鸽出版社会员合集，里面包含15名年轻作者所写的短篇小说（11篇）、新诗（10篇）和散文（9篇）。张寒为该书写序。他说得很清楚：“也许——应该说是必然的——这并不是一本不朽的作品，技巧还嫌稚嫩，取材还嫌狭窄，经验还嫌不足，就像不大成熟的果子，还有些许的涩味，不过，从这里，我们可以感到欣慰，至少还有人能不计较名利，默默的执着笔，在荒芜的文坛上耕耘。”¹³

书出版后不久，就在《南洋商报·青年文艺》读到万里霜的“读《鸽声》随笔”¹⁴（至于较早前温瑞安在哪里发表过对《鸽声》的评论文章¹⁵，我没看到）。万里霜显然站在写实派的立场来看这部作品。他认为书中的小说较有可读性，主要是因为它们较能反映社会现实，尤其是碧澄的“我们属同一命运”、诗悌的“暴风雨前夕”以及颜圣兴的“真字”，它们“形象较鲜明突出，生活气息较浓郁”。十首新诗给他的印象都是“现代诗”。他以锐锬的“遐思”为例，说明他看不懂诗要表达或谕示些什么，因而得出一个结论：

“在所谓‘为艺术而艺术’的‘纯文艺’的作品里，有如阴沟里的朽木烂叶，随时都可捞起一大堆。”至于九篇散文，除了颜圣兴的“园丘散记”被评为“取材较新”之外，“其他的不是情情爱爱，就是凄凄惨惨，或是缥缈虚无，根本就是些陈腔滥调的作品”。该文作者认定文艺必须为人民服务，不符合这条件的散文，加上灰兮兮的思想感情，便没有存在的必要。他断言：整本集子所流露的不良的倾向，绝不会为读者所赞许，而且会被淘汰。

“我对《鸽声》的一点感想”的作者茫茫特别为锐锬被批评得“体无完肤”而打抱不平，而对散文的表现有好感，因为他们已经在技巧方面

下了一番功夫。散文作者有抒发个人情感的需要，只要不是黄色、贻害读者的作品，大家都应该接受。“如果说，情情爱爱或写愁写苦之类的作品，不能被读者接受的话，那么作者去写花香、写鸟语、写天边的彩虹、星星和月亮，尽量去美化人生，结果换来的，又是怎么样的批评？”最后，作者希望大家应本着爱护马华文坛的宗旨，给作者鼓励与指教，而不是冷嘲热讽般地攻击。

尤研的“批评的批评——读‘我对《鸽声》的一点感想’”¹⁶，显然是站在万里霜那边针对茫茫的文章提出反驳。他以三个小节来说明他的论点：一、什么是香花？什么是毒草？二、文艺创作是限于“表达个人的情感”的吗？三、关于文艺批评。作者同样以传统的文艺观指出“作品的好坏，主要取决于作品的内容思想是不是反映出社会的真实面貌，揭示现实的本质及帮助和提高读者对现实生活的认识，能否体现出时代的精神等等。”他指出：写作人须对所发表的东西负责，因为会影响到别人。作品有鼓励或指导人们向上向善的作用，而不是把人们带到更无聊的境地里去。批评不等于攻击。文艺批评是需要的。他更强调：“文艺批评者有责任和有义务指出作品的好坏，敢于是其所是，非其所非；当然，作者认为这种批评不当，也仍然有权利进行批评、检讨和争论。”

文学毕竟是多元性的，并没有一定的创作标准，经常好与坏也是主观的、相对的。像上述的情形，双方所处的立场不同、立论根据有所偏重，再加上某些人事等主观因素，结果定然“各执一词”，没完没了。

一个人的主观思想也造成他的观点变得主观而失之偏颇。我本身有过这样的经历，不说出来，可能很多人都不知道。我的第四部短篇小说集《最后一颗榴槌》¹⁷获选为“松柏书系”十二册之一，全书收入我自1967年至1984年发表过的13篇短篇小说。由于写作日期的差距相当大，创作手法自然有所不同。最早发表的一篇是“幻梦”¹⁸，而用作书名的“最后一颗榴槌”则写于十六年以后¹⁹。

马华文学前辈方北方在一篇题为“有意为之·大题小写”（松柏书系评析之十二）²⁰的文章中，把写作分为“大题大写”和“大题小写”两大类。他认为驼铃的短篇小说集《可可园里的黄昏》属于前者，我的《最后一颗榴槌》则属于后者。“原因是驼铃坚持概括现实的创作手法，碧澄走的却

是‘意识流’的唯美方向。”他褒“幻梦”，贬“最后一颗榴槌”。他说：“碧澄早期（一九六七年）的一个短篇‘幻梦’，从题材的选择到主题的气势，表现的艺术，虽然比不上近期（一九八三年）所写的《最后一颗榴槌》的圆熟，但从‘幻梦’的内容以及表现这内容的形式，可看出作者对病态的社会有高度的认识，而说明作者是在‘有意为之’的写作动机下发挥‘大题大写’的意义，所以这篇作品的题材虽没什么特别，却能突出主题——不满现实而勇于面对现实的认识”，“主题篇‘最后一颗榴槌’，它写一个为生为死都为儿女的为人父亲，由于成才之后儿女们都没把老父放在心上，只是不仁不孝的你欺我诈而大失所望，含恨死去。由于作品的情节交织着爱与恨，流露出深重的悲痛，获得读者的同情之外，便看不出有何积极的启发作用。”我就不明白何以“幻”文具社会意识，又有时代精神，而“最”文却没有？说来说去，只因“最”文采用了意识流手法，成了具“唯美色彩”的“自然的艺术”，相反的，“幻”文则是“人为的艺术”！

我想起当初韦晕替我为《阿秀》一书选稿时，是把“幻梦”舍弃的。韦晕认为这篇小说最后的部分写中彩票的事情，含负面因素与不良意识，削弱了主题的积极性。我认为这种说法还比较令人信服。

其实，归根究底，问题的起因在于原上草在《落地生根》给我写的一篇“序”以及两年后我在报章上写的一篇专栏文字²¹。在那篇题为“我们欠缺的是什么”里，我写得过于直接、坦率。我指出其时马华文坛一个普遍的现象：“马华作者的文艺作品，由于历史仍算短暂，以及一些先入为主的概念在作梗，较为‘开放’，较有‘叛逆性’的作者（特别是较年轻的一群），打破了传统的旧框框，却又专在形式上取巧，到头来竟钻进了另一个牛角尖”。有两点是当时许多思想较为保守、固执的文艺界人士所不能接受的。一是我说出马来文坛自独立后呈现百花齐放、百家争鸣的蓬勃现象，各种社会课题都通过小说等充分发挥，不乏划时代的代表作，反观马华文坛的作品“经常在反殖、反黄、反毒、贫富阶级、（华文）教育等几个主题上兜圈子，表现出来的多给人有相对肤浅和不够深入的感觉”。一是我主张马华文坛须注入一些文艺新理论。“无可否认的一点是，我们的文艺创作（与文学批评）极需客观、正确的文艺理论的扶助和引导。旧的一套文

艺死理论，至今似已应该束之高阁了”。如此我们才能做到作品不落入表面化、概念化、教条化以及口号化的窠臼。

一些短篇小说的简介

在写作孤寂、艰苦的道路上，除了有一段较短的时期因家庭与个人的因素写得较少甚至完全停笔之外，我一直笔耕不辍。写小说，是我的至爱，却无法集中、专一，其中有许多原因，创作时间被分割是其一，不获“鼓励”（包括发表园地越来越少）是其二。最近整理出版《碧澄短篇小说选集》²²，收入题材与技巧较有“可取”的短篇小说30篇，以题材分为五辑，各以发表先后排序。这些小说当中，最早发表而篇幅较短的是“漫漫长夜”，篇幅最长的是“长夜”和“大江东去”，最晚见报的是“充分利用”。读者不难看出它们之间的取材与写作技巧的差异。收入“漫漫长夜”，除了有敝帚自珍的因素外，也为了怀念创作该小说那段生活艰苦却仍能坚韧地走下去的可贵时期。²³

历史有声

“大江东去”²⁴里刻画的风流人物，却是坚信自己的准则，以不变应万变，驰骋江河湖海，事事敢作敢为的一非正非邪的人物——大九。

作者不简单地为其定义好坏。观其所作所为，要说他是好人，他却做出为了得到桂花而强暴她、强占伐树地区以勒取“进贡”等欺压事宜；可要说他是坏人，他却拥有侠骨，在日军南侵之际参加过抗日军，还为正义一连杀了好几个肆意妄为的日本兵。可以这么说：大九非好非歹的性格决定了他是个拥有双重性格与命运的人——在“好”的社会，他是“罪人”；在“坏”的社会，他则可能成为“功臣”。大九的命运是全然由客观的世事决定的。然而，他那执拗的性格注定了他仅可能在偶然的际遇下成为“功臣”，但成为“罪人”，则是必然的。

作者对大九不做单纯好坏的塑造，使这人物显得丰满而实在；而大九思想异于常人的安排，更无疑冲击了社会的一般思想规律，启发与揭示人有时可以从另一角度去看待事情。

•1987年的茅草行动事件，是马来西亚历史上重要的一章。当时，因为政府政策影响华小的权益，华人在吉隆坡的天后宫举行捍卫大集会；稍后在政治人物以“捍卫马来人权益”的号召

下，马来人也在太子路体育场进行大集会。这两场集会造就了种族争执，形成了吉隆坡人心惶惶的一触即发的紧张局势。而发生在1987年10月18日的事故——一名手持枪械的发狂军人在秋杰路胡乱扫射，当场射死三名公众人物，并射伤数人——便引发了茅草行动，影响马来西亚深远。

“暴风雨前夕”²⁵一文的时间设在1987年10月18日事故发生前后。主角是在国外发展的研究政治学的知识分子。他热爱自己的祖国——马来西亚，所以分外关注祖国的政治动向。1986年大选过后的政治动向，让他觉察到国家的异样。在明了祖国国内局势陷入紧张之际，他毅然决然回归国土，尽管父母力劝他先别回去。

回到祖国后，他一步一脚印地感受着自己国家政治紧张导致的社会环境。四周人心惶惶，而他的所见所闻——华籍少女与马来青年同行并融洽相处、印度人在华人的咖啡店内安心地吃花生喝黑狗啤酒、咖啡店头家华籍老伯笑谈过去发生五一三种族冲突事件时曾获马来友人的帮忙等——无不喻示着马来西亚各族之间其实相处融洽，所谓的种族冲突是有心人刻意挑起的动乱。

秋杰路的枪祸，蓦地给了他一个深刻的启示，那也是作者给这国家的一个政治指引——动乱之所以能形成，是因为人民对政治的理解度不够，因而容易被政治人物挑起情绪；所以，“这个国家最需要的是成熟的政治教育”，引导人民更深层地认识成熟的政治，这样，“日后对国家和人民都有好处”。

•“出”²⁶叙写的是英德与美丽出外谋生的故事，其中也借由英德的回忆叙述了些许共产思想予马来西亚青年的影响及马来西亚社会对马共的态度。

马共成立于1930年4月30日。1948年，马共被英殖民政府宣布为非法组织，同年英殖民政府还颁布紧急法令，对亲共的革命组织进行大逮捕。基于此，马共被迫走入森林进行游击战。虽然紧急状态于1962年结束，但直至1989年，经过多次沟通后，马共始与马来西亚政府和解，并于12月2日在泰国南部与马、泰政府签署《合艾和平协议》，和平走出森林，结束历时41年的武装斗争。

英德一家就因为家族里出了马共成员而被人们长期冷漠以对，英德与美丽的爱情也因此而遭遇难以解决的瓶颈——美丽不被父母允许与英德

相恋，其父母甚至出言威胁要将美丽锁在房里，以断绝两人往来。为了突破这困境，两人决定离家出走，私奔至吉隆坡谋生，以期日后有能力成家，届时再正正当当回归家园。

尾声的种种安排——无论是女屋主黄太知道美丽的故事后的坦然接纳与帮助，还是马共的受到包容而回归社会——都在在地明示了作者对社会大众的劝谕：偏见，只会拘囿青年的未来，也给社会的发展带来阻碍；唯有以开明的心态走出偏见，才能真正使社会和平融洽，彼此一同创造生机勃勃的多元社会。

政治面貌

•80年代，华族文化被拒绝纳入国家文化、教育制度偏差、经济地位动摇、华入党派分裂等，都使华族在马来西亚所享有的权益与地位逐渐受腐蚀。马来西亚华社被黑雾重重笼罩，一部分华人在前途茫茫及无可奈何之下选择了消极的途径——移民。“南渡”²⁷一文就是从此敷演开展的。

因为难以容忍国家政治与政策的偏误，丈夫迈克毅然决然决定要南移至澳洲去。决定要南渡后，迈克满心只盼望着要远离这有着种种惹人恼怒偏差的国家。在他，只要往后有前途、有发展就好，其他的，管他。但妻子苏珊与之不同。远虑——将来在异域是否能拥有尊严和地位——不断盘旋在苏珊的脑海。此外，苏珊也难舍对马来西亚的感情——友情、亲情、乡土情。正因如此，种种因要移民而起的矛盾与冲突不断冲击着她，致使她不断向周遭的人寻求见解与答案。

正当苏珊心中的疑难因久久无法解开而形成纠缠的结时，钟太太蓦然出现给予的意见松解了苏珊心头的结。钟太太的一番言论，既给予苏珊一个明确的思考方向，其实也表达了碧澄的主观感受：遭逢不平，应该争取，而非选择移民；移民，这种一走了之的做法，其实是逃避现实、自私自利、不负责任的。

•“退休”²⁸是作者揭露马来西亚社会弊端的痛心之作。

退休，是人生的必经阶段。它不久便会到来，但老谢已有点等不及，不断想申请提早退休。老谢是学校办公署的公务员，是署内唯一的华人。原来负责理账的他由于工作太有效率、太公正不阿，后来被后进的马来同胞罗姬雅取代。从此，他被无形降级为分信员，从受重视的得动脑筋的工作转换成可有可无的机械般的工作。

认知政治的黑暗让老谢内心产生了极大的矛盾，既无论如何也无法顺应环境、同流合污——“强硬要他改变自己，去适应环境，他宁可不干”，又顾虑一旦离职家里的经济环境便会变得困难。因此尽管提早退休“这个概念，几年前便已浮现在他老谢的脑海中”，怎么也去不了，但一想到退休后，家里便可能会面临经济问题，他只好让那念头在脑海中蠢蠢欲动而不付诸行动。后来，儿子伟伦的开拓自给自足自在人生的一番言论与决定——与其一味为五斗米而委曲求全，不如勇于冒险开创自由的有意义的人生——无疑莫大地冲击了老谢，更在他的脑海建立了一个坚强的精神象征。

在老谢仍未毅然做出决定之时，局长却已显露他巴不得老谢能离去的想法。结尾处，当局长知悉老谢的心思后热切地欲为老谢安排退休事宜，明确证实了老谢的所思所想——他是华人，是办公署内唯一的异族，他求离，不会有人感觉惋惜，因为让“办公署里再也没有其他人种的职员，清一色”是马来主导人物求之不得的梦想。老谢失望透顶，于是决然提起因伟伦而有的勇气，决心不再留守这个打压他的地方，以开辟一个或许更好的人生。

•1969年513事件发生后，马来西亚由温和的民主政治转向带有专制色彩的权威主义政治。70年代，马来西亚政府建立的大联盟使其更拥有绝对的优势，让其可以按自己的意志推进自己的政治目标。自此，马来西亚政府的权威主义倾向越来越强烈。直至进入80年代的中、末期，这权威主义才开始受到挑战。

1988年，马来西亚政府的主导政党巫统闹分裂，一些政见不同者因而独立出去成立新的反对党，后来还在1990年与其他反对党一起建立反对党联盟——人民阵线。这对当时的政权构成巨大的威胁——巫统第一次看到自己控制一切的权利有会被替代的可能性——迫使政府不得不考虑反对派的呼声。可惜，在后来1990年的选举中，反对派因为自身给予人民利益的能力较弱而终究未能击败巫统。尽管如此，马来西亚的民主势力自此再次得到复兴，却是不争的事实。

“落幕”²⁹是在如此背景下敷演成文的。时间背景是在80年代中期至90年代初。80年代中期，因为选民对反对派的支持量倍增，在野党各成员无不对接下来的大选寄以厚望。雷达平是个拥有崇高政治理想的在野党候选人。他对社会

工作充满热忱，满心愿为国家、社会、民族付出实际的帮助。自参政的那一天起，他便把自己“卖身”给社会工作，竭尽心力，几乎把所有的时间都献于服务人民。他尽量做到言出必行，但基于“政治的现实阻力”，“他只能尽其所能去做”。补选投票日当天，他原以为自己的劳心劳力会换来民众的支持作为回报，岂知自己还是败了给金钱政治——身为在朝候选人的对方在短期内以红包、修桥补路等服务赢得了选民们的多数票。

这便是马来西亚的政治。大选临近，在朝党总会运用他们独有的金钱优势让多年悬而未决的一些问题“迎刃而解”。以金钱作为政治手段收买选票，是马来西亚在朝党惯用的伎俩，也是他们屡试不爽的“政治妙方”。

这般功利的现实，怎不叫一个愿鞠躬尽瘁服务社会的政治家伤心绝望？面对对方候选人以整万张多数票狂胜的结果，雷达平失望，也失落。

• 同是阐述马来西亚的政治现象，同是以补选时期作为背景，但与“落幕”不同的是，“鹿死谁手”³⁰铺叙的是马来西亚华人看待政治的百态。

从华侨时期、日治时期、紧急状态时期、独立前后、513时期到茅草行动时期，马来西亚华人饱受种种浪潮的冲击。那些年接二连三的惨痛记忆，让他们之中的大部分人不时被白色恐怖所笼罩，以致后来就算自身的利益遭受侵蚀，尽管改革风潮奋起，也不敢致力要求突破与改变。

确实，多元种族、多元宗教、多元语言共存于一个社会，是单独属于马来西亚的和谐景观。然而，从作者的“鹿死谁手”，不难看出，在马来西亚，和乐融融只是表象，各族的大部分人民始终还是持有“得维护自己族群的利益”的思想。

作者以一个家庭作为出发点反映马来西亚华人社会对待政治的各种想法与态度。阿昌的父亲亲身经历过恐怖时期，故对现有的太平珍惜异常；阿昌对政治冷感，对现实不满却为可和平度日而强忍；阿华则对政治热血沸腾，一心要变革以突破现有的不利，期望打造公平而美好的未来。这三人基本囊括了华人社会的种种人类。三人的选择，既喻示了马来西亚政治之所以会一党独大的原因，也暗示了马来西亚的现实——马来西亚和平的现况是由一些族群不断退让自己的权益而造就的。

人生哲学

• 作者相信“人生是旅程”，“人生是一条崎岖的路”。“只要一个人呱呱坠地，进入这万花筒世界，就得面对人生的种种问题。”而在面对着人生的问题时，应抱有怎样的态度？

“世界上不幸的人很多，并不只他一个，既然如此，为什么专要别人注意自己？”是作者在“牙擦苏”³¹一文中透露的看待人生挫折的智慧。

一向少烦恼、爱说笑的牙擦苏因为车祸失去一条右腿而变得少言、颓丧。该如何解决生计问题是肩负一家生计的牙擦苏丧失一足后面面对的烦恼，后来朋友老李的建议——到的士站招生意让他茅塞顿开，他开始投身于的士站招生意的工作中。

开始的几天，由于同行暗中让着他，所以他工作顺利。这增添了他面对生活的信心。但后来这靠速度与运气的工作进入公平竞争期后，因为只有单足而输他人速度的牙擦苏尽管仍积极工作，但内心不免重又为自己的残疾而忧郁。直到他得知一个曾与他冲撞抢生意的同行其实也正遭遇不幸时，他才“不再像以前那么忧郁”，因为领悟“世界上不幸的人很多”而对自己的不幸豁然释怀，且“忘怀自己是一个单足的人了”。

• 自以为每天将会如常，怎知一觉醒来，一切骤变，生命竟已不在。

人死后会怎样？还有没有感觉？会到哪里去？——一切都是谜团，是个未知数，没有答案。死后的世界，死后的生活，大多数人都会揣测，但它始终是个谜，充满了神秘。任谁都好，都“只能根据人类行为的可能性，作出某程度正确的猜测而已”。

因此，“未知数”³²可说是作者对人刚死后的生活的大胆刻画，其中也披露了人死后或许会有的种种烦恼与安排。

死，代表了人生的终点。一切人生未完成的事物、眷恋的感情，一旦失去生命，就得将之舍去、放开。死了，一切就得结束。与其耿耿于怀执着不放，不如满心祝福，甚至保佑在生者能得到幸福——这是“他”死后对待妻子的方式，也可说是作者看待死亡所抱有的豁达态度。

• 漂亮女生误入歧途，被迫作奸犯科，想回头却苦无门，只能每天在受威迫被毒打的情形下苦苦生存——多么惹人同情的一个境况，这是作者在“戏”³³里刻画老千的个案。

老千常利用人柔软的情感——怜悯、好感等——进行欺诈。文中，漂亮女生“诚实”而妮

妮地道出有关自己的故事，成功地以退为进解除了“我”的戒备心，且获得“我”的同情，后来更进一步的苦肉计还顺利地让“我”心甘情愿为她掏光钱财。钱财到手并确定“我”离开后，一场骗局便告捷。怎知“我”却不放心，又一次回去，这才发现原来自己成了被骗的人。

结尾处——“我”蓦然发觉真相的安排，透露了作者间接的提示：遇事应进行多方面探查，切勿尽信片面之言，以免堕入圈套而不自知。

“蝇虎恋”³⁴是作者对婚姻所表达的观点。因为一通电话——来自自己曾经放弃了的对象：智宏——让生活平淡但美满的静君有不满涟漪的心湖激起起伏的波浪。她从不曾忘记自己在当年决定她终身幸福的蝇虎斗中下过手脚，而这段她耿耿于怀的回忆也让她在厌倦幸福的平淡之际不时设想与智宏会有的相处生活，甚且一度精神出轨。

静君是个感情用事的女人。她不曾真正理清自己的爱，也不曾真正深入地思考男女之间婚恋的真谛。在决定自己的婚姻之时，她只管“比较他们两个人（汉文及智宏）的优劣”，并认为他俩以斗蝇虎的打赌方式决定谁娶她“不算荒谬”。就算后来她插手决定自己的幸福——动手脚让汉文的蝇虎变得凶猛、有劲——也是因为出于同情与气怒——同情汉文的弱者情况；气怒智宏的自信自傲。后来，五年后，自浪迹天涯的智宏重又出现后，悔意便不断萦绕静君。她无时无刻不幻想智宏强势的性格会给她带来的较为刺激的生活，满心希望智宏持续爱恋且渴望与之见面，并重又比较汉文与智宏之间的优劣——五年前被其视作优点的现今尽化为缺点，之前被当作劣处的如今尽变成好处。

幸而智宏是个君子。愿赌服输的他深知自己不应与静君有过多纠缠而不断在自己与静君之间设下安全的距离——理性地想方设法保护大家，避免铸成差错，以致造成伤害。

家庭伦理

“落地生根”³⁵是从福婆的角度敷演成文的。福婆与儿子、儿媳及孙儿同住在政府分配的组屋内。福婆是一般的老者，与大多数的老人一样，习惯劳作，“一天不做，反而有空虚若失之感呢！”可是住一房一厅的组屋，她的活动范围被限制得十分严格，活动项目也异常有限。她总是觉得“自己还有很多时间，可以走更多的路，

可以做更多的事情”。由于闲暇时间很多，她“常感到心灵空虚，思想飘忽不定”。闲着没事做时，她会缅怀已逝去的丈夫、缅怀以前的生活，甚至常会望云揣测幻想另一个未知的国度。

尽管组屋的生活让她不甚满意，但家庭生活却让她过得挺和乐的。儿子媳妇孙儿都待她很好，尊重她、信任她、也关心她。媳妇玉兰是文中主要的孝顺表现者。她心胸宽大、细心体贴，凡事总会顾及福婆的想法与感受。她的关心“不只是表面上”的，让福婆“心头有一股无以名状的温暖”。作者以福婆的视角描写玉兰种种细微的表现，再衬以福婆内心的感受，实在地将“质实”的孝刻画呈现了出来。

接近结尾处，木娇——福婆的女儿消极出现的反衬，清楚地阐明了作者的维持“家和”之道：与家人相处应如玉兰般，懂得容人、懂得孝敬长者、懂得讨人欢心。只要相信并实行“你对他好，他不会对你不好的”的待人处事准则，家庭的幸福与和谐便得以维系。

• 一个生活糜烂的霸道丈夫，一步一步造就一个家庭悲剧，导致了妻子痛苦不堪的生活——“过尽流波”³⁶叙写的是一个家庭的悲歌，也是社会上时有发生悲剧。

一九六九年的五一三大风暴——政治骤变酿成的悲剧——导致社会恐慌处处，四周都充满绝望。由于戒严而得赋闲在家的丈夫阿文，因眼看着国家一步步地走向他预料中的惨境而开始“变得很忧郁、消沉。每天除了看报纸，就是睡觉。什么都不闻不问。”后来，他脾气变坏，更染上了嗜酒的恶习，渐渐将家庭推向悲辛。

“过尽流波”的基调是绝望，但其中不可忽视的是一个女性的坚强。阿茵的坚强，照亮了故事里的灰暗。悲剧发生前，丈夫开始不事生产后，她毅然担起家中的生计。悲剧发生后，尽管痛苦不堪，她仍然每天撑着活下去。那一段悲恸的往事是阿茵的恶梦，亦是她欲隐瞒甚至去掉的过去。她虽不时会有“恨不得跑回家去，牵着几个儿女，一起从那火车铁桥上跳下去”的绝望念头，但她选择以理智支撑自己——“人是要活下去的，无论怎样痛苦与难堪”，以不致家里的悲剧再进一步扩大。这坚强，是文中闪耀的不容忽视的点点光芒，努力照耀着一个窘迫的人生，为该人生至少创造了一点希望。

“最后一瓣榴槿”³⁷是作者所写小说中让人会心有戚戚然的几篇之一。

养儿，望子成龙，望女成凤。儿女终于成龙成凤了，却都不孝不义，只懂顾及自己的面子，只懂为自己打算。对老人家好，尽是基于老人家的财产。财产一旦确定到手，便即弃老人家于不顾。老人家的生活、病痛都已与他们无关，丝毫不顾念老人家是他们的父亲，曾含辛茹苦培育他们，以致他们有今时今日的出人头地。

这是华人家族发展的悲哀，也间接点出了偏颇的教育制度所带来的恶果——人的思想里无所谓孝、无所谓义，所思所想所做的只为自身的利益，与自身利益无关的，无论是人、事、物，都弃之若敝屣，不屑一顾。

这样的儿女，怎不教人读来心寒？最后，老人家吃了刚掉下的榴槤树上的最后一个榴槤。吃完整二十瓣肉的一个榴槤后，老人家满足了，不久便安详地与世长辞。老人家对子女已无望。

• 灰青的野鸽子，看似不祥，其实带来了吉利，不开花结果的苹果芒树，看似不会再有任何希望，其实坚持多等须臾，希望便能实现。“山穷水尽疑无路”是“野鸽子·苹果芒”³⁸引起读者主要的读后感想，但其中更强烈能感知得到的是体现在文中的两种不同的爱——自私而偏颇的爱及真挚而宽容的爱。

自私而偏颇的爱表现在霍善恒两夫妇的所作所为上。文中霍善恒夫妻俩表露的爱是自私的。他们所作的付出都是以获得回报为前提。苹果芒树迟迟不开花结果，霍善恒便常埋怨其“从没想过对赋予他生命的人尽一点儿回报的义务”，并且“如果不是因为它可以遮阴，他早就把它给砍掉”；野鸽子飞走后，霍太太总不忘记“指责康荣浪费了米饭，后来竟骂那鸽子没良心，忘恩负义”。而所谓的偏颇的爱，体现在夫妻俩对两个孩子不同的态度上——他们偏疼康定，对康荣则苛刻以待。

孩子康荣的爱与夫妻俩不同。面对苹果芒树迟迟不开花结果，他不埋怨，而是坚持每早靠着树干对天祈祷，天天不歇，风雨无阻；面对野鸽子长壮后飞走，他尽管初时伤心不舍，但不日便又舒怀开朗，为它能飞走找寻自己真正的快乐而开心，并且常常衷心地为它祝福。由此可见，康荣的爱是真挚而宽容的。

两种爱，衬托出来的是两种不一样的生活。霍善恒夫妇的爱自私而偏颇，导致他们更看重的是生活里的负面，所以他们的生活总少了点希望，多了点不愉快。而由于康荣的爱真挚而宽容，更

偏重自己的付出而不强求回报，所以他不管有否遭遇挫折与痛苦，都总能活得喜乐而充满希望。

社会一隅

• “漫漫长夜”³⁹是作者早期的作品。读毕该文，不难发现，其与作者其他的小说有着明显的差异——此文的内容较为简朴，且含义较为明确直接。

社会中，不少女性认为：成熟的男性更懂得爱，因此也更有能力给予女性所要的爱护与关怀。而对她们而言，成熟几乎等同于大龄。所以，相较于小龄或与本身年龄相仿的男性，大龄的男性是更具吸引力的。

“漫漫长夜”一文反映的即是老少恋会存在的问题。

爱情是否美好，婚姻是否幸福，是否与年龄、财富无关？皓首红颜的爱情，一旦遇上现实的种种考验，是否还能不顾一切，保有原有的瑰丽，齐心打造幸福与美满？

在“漫漫长夜”里，赵老七比青青年长四十有余，或许是因为把爱情憧憬得太美好，也或许是因为一时的冲动，青青嫁给了赵老七。后来，现实的残酷——逐渐发觉到赵老七的迟暮以及生活的不受保障——让青青满怀悲哀与失望。而两人之间的互不理解，以及赵老七对往日怨仇的耿耿于怀且一再提起，更是一把将青青推向了绝望。最后，青青决定一走了之，以另觅新生的决定，其实喻示了作者对于人生的一个观点：人生是由自己决定的，既然前路再走下去只会是绝路，不如另辟蹊径开创一个新希望。

• 作者在“守”⁴⁰这个短篇小说里说明：坚守，希望便会成真。金花嫂一直如此笃信，可总是事与愿违。她守着唯一的女儿金花，把希望全注在女儿身上，女儿却因难产而去世；她守着家园廿多年，只希望可过安定而自力更生的生活，家园却为国家发展而被拉倒烧毁；就连守着长大多次开花结果的红毛丹树，看来也将被铲掉而守不下去了。守，以为会开花结果，结果却是一再失望。然而，金花嫂仍守着，守着外孙阿富，“希望他长大成人、出人头地”。

为了国家的发展计划，居民得搬离自己辛苦建立的家園，从自力更生转去过捉襟见肘、一举一动都要付钱的生活。一道命令，便让“前人种树后人阴，前人种果后人采”的努力付之东流——这是平民百姓的悲哀与无奈，就算对旧生

活有再多的眷恋也无可奈何。

• 作者在“长夜”⁴¹里塑造了王志祥，一个戆直、粗野的社会小人物。他追求做人要有骨气，要有男子气。他要做自己的主人，忍受不了委曲求全。他对人的原则是：“人不打扰他，他也尊敬人；人若嘲笑他、咒骂他，他一定以拳头相向。”他信任自己的拳头。这对狠辣的拳头可为他解决了不少的气怒、嘲笑、委屈，甚至麻烦。

但终究，拳头还是给王志祥带来了悲剧。为保地盘，王志祥与粗眼眉、矮仔郭约定决斗。结果，粗眼眉是倒下了，矮仔郭等也不敌，可王志祥也被警察铐走了。

王志祥可说是社会问题少年的象征。因为家庭不完满，因为身边人讥笑侮辱，造就了王志祥扭曲的价值观——用暴力解决一切的不满。他其实是单纯的，单纯渴求人情的温暖。明哥离世后，王志祥认为自己失去了知心。他感觉孤单、空虚。他想以后“搬到一个有友谊、有温暖的地方”。最终不再侥幸逃过被拘捕的安排，使用暴力最终只会给自己换来法律制裁的下场。

• 作者以“废”⁴²一文披露低下阶层穷困的悲哀，并在其中以废屋的描述暗示早期马来西亚人民之间悬殊的贫富差距。

陈老福的房子在一场“意外”大火中化为灰烬。同样顿失住房，朱亚文却“豁达”许多。看着朱亚文“这么有趣地鉴赏一幢废屋”的奇怪现象，陈老福仅将之定义为“他真够涵养”。而其实，朱亚文之所以能如此轻松，是因为他的生活并没出现问题，不但如此，他还将抱得美人归——芬芬在“他答应把那幢单层排屋（以纵火烧房屋换得的）送给她”时决定要下嫁予他。一场梦，坦白展露了朱亚文的愧疚，也剖示了非法屋区大火灾的真相：为解决障碍，发展单位无所不用其极——收买人私下纵火烧房屋。

为求发展，为求有经济效益，国家难以做到面面俱到。但为求取进步而让涉及的人民陷入一无所有的困境，发展单位这般不择手段，国家依然放任，是否应该？

• 一个档口，困住一个少年的未来——这在70、80年代的社会中比比皆是。作者通过“珍露”⁴³为这些没有前途可言的少年们感到悲哀，也为华族社会中多数人只注重眼前的蝇头微利而感到哀伤。文中主人翁阿光的观点——“学问是人的灵魂。人往往只是营营役役，追逐那点‘利’，到头来思想程度低，事事受制。再好的物质享受，

都是外表的、肤浅的，是自甘堕落。”

因为“多一双手，就是多一份收入”，阿光被迫接受父母的安排，中断丰富学识的求学道路，放弃理想中的光明前程，过着经营珍露档的机械生活。卖珍露，对阿光而言，是尽管每天忙忙碌碌，却只是不断在一条单调的死路上徘徊来去，毫无意义的。唯有求取学问，灵魂才能富足，生活才会有意义。

末了，坤仔——与阿光有同样遭遇与想法的朋友结束菜头粿买卖的安排，显示了作者对年轻人们的鼓励——鼓励他们别放弃突破现有困境的想法，只要有朝一日回到自己想走的路，生活便会有希望。

• 城市五光十色。看似生机处处，却也陷阱四伏。人稍不理智，把持不住，便会一不小心就被城市的暗流带进暗沟，从此难以回头。这是“未写出的信”⁴⁴要表达的中心思想。

来到城市后的阿齐常与山尼和亚答竹相处，也常受两人的影响，但影响他更多的是亚答竹——“在很多事情上，亚答竹是他的顾问，总是给他提供很好的意见。”亚答竹给阿齐的意见常让阿齐更懂得如何思考，让阿齐能在城市中生活得更稳妥。

写封信回乡的念头时常盘旋在阿齐的脑海中。但这念头终归只是念头，阿齐总是没将之付诸行动。他总认为“爸妈的身体一向很健壮，连伤风咳嗽也少有，何况身边还有个弟弟”，所以他不着急，一拖再拖。后来，几个晚上做的恶梦——梅妹的哭诉、弟弟的责骂、父亲的意外等——是现实的预示，也是阿齐内心深处对自己一走了之且音信杳无的作为的谴责。可由于那都是梦，所以阿齐没真正放在心上。直到一天蓦然看见“父亲意外去世已近百日，母亲近来也身体不适。见报后请即回家”的启事，激起他不知所措的焦急，才决定了他的归期，决定要回到他终要回去的家乡。

• 女权运动提升了女性在社会中的地位，也让女性开始走入社会，与男性一竞高低。面对原本属于自己的领域一点一滴地被侵入，男性会作何感想？作者在“理还乱”⁴⁵一文中作出了诚实的披露。

女性走入社会，带给男性的冲击是颇大的，无论是在实际上还是在思想上。林苟——文中主要的男性代表——眼看着自己的行业被蚕食，他无可奈何，但无论如何也无法认同女性的能力。

自他妻子处，他认知到女性的能力确实不比男性逊，甚且有过之而无不及。可尽管如此，有着大男人主义的他依然以千万般理由去否定“女性的成功是源于其自身的能力”的事实。

然而，女性分扛世界已是既定的事实，并且这事实是不会因为一些人的偏颇思想而有所转移的。最后，林苟“似带着满腔的抗议，又似是无可奈何地踏上它（女子理发室）那铺着红地毯的楼梯”的安排，暗示着世界格局不会因为世人的不认同，甚至强烈反对而停止变更；活在这日新月异的世界，再无奈都得让自己顺应改变作出创新；封闭自己坚持不去接受也不作改变，只会让自己走向落伍，走向被淘汰的境地。

• “迷茫”⁴⁶要叙写的是在国家居者有其屋的政策下无法得益的群体前路茫茫的情形。作者以印度裔作为小说的主角。

马来西亚是个拥有多元种族的国家。印度族是其中的第三大民族。尽管如此，印度族的利益却长期被忽略，导致他们之中有不少处于马来西亚的低下阶层。碧澄之所以选择古玛这印度裔作为小说的主角，想必是因为如此更能贴切地表现国家政策对民族的不公与偏差给人民带来的影响。

为实现居者有其屋的目标，马来西亚频频兴建廉价屋。这应当是可惠及全民的，但政策的偏误却导致了廉价屋只能惠及部分群体，下层人士，甚而少数民族，总被忽略。他们申请廉价屋的成功几率微乎其微，代议士的一句话“事情没你们想象的那么简单。这里是马来西亚，知道吗？要记住，不是印度。”便明白地交代了廉价屋政策的偏颇。由于拥有一幢合法房屋的梦想难以实现，于是古玛听从朋友的建议——自己搭非法屋，在政府下令拆除之时，或许可获得“分配组屋，开始阶段给予租金优待，日后便可求永久的安定”。但这也只是个可能会实现的希望。怀揣着这可能的希望，古玛与其妻子勒兹美生活在复杂的非法屋区，活得提心吊胆，且茫然无措。无可奈何地茫然地生活，是少数民族的悲哀；而导致这悲哀的，政府难辞其咎。

• 因执着于一段爱，她脚踏晦暗的沼泽，越陷越深，最后还抛下一切，走上绝路。

她是娼妓。为了给宏儿找到一个理想的爸爸，为了能找到另一个小周，她越来越“放荡”，后来更“索性把心一横，出现在灯红酒绿的场所”。

“情结”⁴⁷从“她”的视角进行叙述。述说

的、思想的、经历的，都是与她有深切关联的——

“她爱得很深很深，这个爱情的结紧紧地系在她的心坎。”她的爱人小周死后，“她把爱移到宏儿的身上。她可以为宏儿牺牲一切，就像当初她愿意为小周做任何的事情般。”文中，她不断给自己的所作所为解释是为宏儿好。为了让宏儿的身心能健康发育，“她不希望他知道自己是一个无父的孤儿”、她要为他寻找一个好爸爸、她要为他挑选好的学校等。她的出发点确实是好的，却也是自以为是地为宏儿好，总是忽略宏儿的想法。后来，她因为受不了被酷似小周模样的校长拒绝而大受打击，不断控诉男人的自私，殊不知自己老是依从自己的想法而行动其实也是自私的行为。尾声处“宏儿默默地咬着嘴唇，似乎在说：‘什么叫自私？谁最自私……’”，让人不禁深省：小孩其实也拥有自己的想法与感受；且也让人不禁思考：大人一直来自以为是地作出一个又一个“为孩子好”的决定，是否其实都很自私？

• 用作题目的“哈啰，你好！”⁴⁸原是卡马鲁惯用的见面词。卡马鲁是一名马来青年，二十出头，从柔佛居銮县的巴罗到来吉隆坡讨生活。他总是笑容可掬，一脸的纯真友善予人不少好感，故此，“我”未几便卸下心防，更答应请他工作。卡马鲁一开始的表现确实是值得嘉许的——“虽然言明第二天才开始工作，但当天晚上他就过来摊子帮忙了。以助手的身分自居，替我们招徕生意”，还聪明地故意开高价钱，让顾客减价，“成交时恰是我们的开价数目”；第二天正式工作，除了“依时来我家把货载出去”，还“从开档到收档，我们都没见他离开过我们的摊子”。岂知，接下来的一天，卡马鲁便亮出状况——居然连车带货全部偷走，致使“我”欠债不少，损失惨重。后来终于找着卡马鲁，原只想要他赔偿了事，但他坦言无力偿还，“结果，我们别无选择，唯有对警察说：‘让他得到应有的惩罚吧！’”

卡马鲁的沉沦，其实是出于无知。他在“偷”的时候，似乎并不清楚他的所作所为其实是“偷”，是违反法律与道德的行为。正因为不清楚，他才会雇主找上门时以对待友人的方式招呼他对不起的雇主；正因不清楚，他才会出狱后因找不到工作而重又请求他对不起的雇主聘用他。无知的，不仅有卡马鲁一人。当警察和雇主去到卡马鲁的家时，其祖母及父亲眼看着东窗事发，却“只呆呆地望着我们说话”。这并不是出于怯懦，亦非恐慌，而是因为麻木无知。

作者从女雇主的角度侧写卡马鲁这个马来青年，其一举一动、一言一语、一颦一笑，都以简洁而冷静的笔调叙写，虽落墨不多，但生动传神，令人印象深刻。现实社会中，如卡马鲁般的贼并不鲜见，所以一般不为作家所瞩目。

• “药和鸡”⁴⁹是个简单的故事——乡下的老前辈为取药材而到访的故事，读来却让人心寒。心寒于现代城市的世态炎凉、城市人的人情冷暖，让人读毕不禁深思：何以现代人的感情如此淡漠？

故事发生在一个周末的下午，城市人苏氏夫妇待在家，只为要亲手把已逝世的苏老先生从中国带回的治哮喘和风湿病的中药交给从怡保乡下远道而来的开伯。这“麻烦”事，让苏太太的怨言多不胜数。她认为这是“自找麻烦”、是一项原可避免的“烦恼”——只要一举把中药扔进垃圾桶里，便可一了百了，反正也不会有人知道。她之所以没把这想法付诸行动，是因为苏先生不同意。苏先生坚持自己的良心，认为这只是个举手之劳，而这举手之劳能救人于苦痛，“何乐而不为？”终于，他们等来了开伯（其实开伯来早了），而开伯也只稍待一会儿，便拿着药材离开了。来去匆匆，只为避免过于打扰苏氏夫妇。

对开伯这个来自乡下的老人家，作者不作过多的叙写，但其淡然的描述却能让人感受到开伯单纯的懂得为人着想的热情——为免弄脏苏氏夫妇的家，开伯谢绝苏先生要他进屋喝茶稍作歇息的邀请；为免麻烦苏氏夫妇，他忙说出自己过后怎样回家的打算——诸如此类细微处的描述，让人体会到开伯对人的关心与着想，感受到他温暖的人情，也衬托凸显了苏氏夫妇，尤其是苏太太的无情。

• 异族之间关系友好，且能不分彼此、相互扶持、甘苦与共，是每个拥有多元种族人民的国家希望能达到的愿景。作者将这和谐的愿景呈现在“牵”⁵⁰中，并借机道出一些马来西亚社会中存有的阻隔多元种族融洽的障碍。

汉达（华人）和利道安（马来人）两家人是感情亲密友好的邻人。他们的亲善关系“从他们的祖父那一代就建立了”。汉达和利道安自小便一起生活。时常，他们“除了讨论学校的功课，对学校的活动发表意见以外，他们往往也毫不保留地向对方倾诉自己内心的感受和志向”。他们志同道合，想要永远地“继续相处”。可是，SRP——初中评估考试完毕后，他们遇上得两地

分离的瓶颈。“两颗相连的心”要分隔两地，这对他俩而言，“是难以忍受的折磨”。为了不分开，他俩分别采取了行动——各自写信对帮助他们继续学业的组织晓以大义，建议撤去肤色偏见，也资助他族子弟接受教育。最后，他们如愿以偿——两方机构（福建会馆及寄宿学校）都接受他们的意见。他们只需稍作选择，便可以继续一起相处的生活。

作者借汉达写的信与福建会馆理事的观点直抒自己对马来西亚迈向多元种族共存共荣发展的臆见：身处多元种族社会的人们，与其老强调地缘、血缘、肤色之别，树立一道没必要的藩篱，隔绝异族之间的融和，不如完全摒弃种族色彩，把眼光“扩展到马来西亚人”，“讲求同舟共济、和谐共处”；唯有这样，才能真正有利马来西亚社会的团结与发展。

• 清明节扫墓，是华人慎终追远、敦亲睦邻、行孝尽哀、寄托哀思的传统风俗活动。然而，这习惯延续至今，已渐渐演变成形而下的一种活动。对许多人来说，至今仍维持之，或纯粹为实践一种习惯，或只为释去自己心中对未知世界的恐惧。作者的“扫墓”⁵¹，内容包含另一重深意。

年年清明拜祭亡妻，似已成为“我”的年度例行公事。若非被雨困住，若非与女子交谈时提起，“我”无论是在祭扫之时，还是在祭扫的前后，应都不会思忆起与前妻的往事。每年的拜祭，似只是一种非做不可的习惯，而这习惯已逐渐不含意义——为了“争取寸阴”，“我”因事制宜，把扫墓时间“改在下午”（以避免受困“长龙”中浪费时间），并“草草拜祭”了事。后来，我因“雨水已倾盆而下”，无奈在刚建峻的凉亭中避雨，而遇上了同在凉亭中避雨，身携脚踏车与割草机的女子。与“我”不同的是，女子是满怀诚意与爱意前来扫墓的。她对她已逝的男朋友有着深深的思念，并坚持要找到他的坟以进行祭扫事宜。而在避雨期间碰见的驾驶“簇新的马赛地车子”的大胖子，则视扫墓为无物，之所以会出现在义山，想要寻墓以进行祭祀，是为解心中的烦扰，释掉自己心中对未知世界的恐惧。

文中出现的三人，基本涵盖了现代清明扫墓之时会遇上的三种人。作者将这现象以艺术手法呈现出来，无疑是想予世人一个当头棒喝：我们似乎继续实践着传统，但其实我们在不知不觉中已然遗忘传统的真正意义。

• 马来西亚的经济经过 80 年代的萧条，走向

90年代的复苏,百业兴旺,经济迅速成长。然而犹如雨后春笋般林立的工业却因本国人民不感兴趣而面临人力不足的窘境。政府因此开放引进外劳的条件,以解决各领域人力短缺的问题。自此,外劳开始在马来西亚泛滥。至今,依然有增无减。

外劳,尤其是来自印度尼西亚的外劳,之所以纷纷涌进马来西亚,无疑是因为他们认为马国是个“满地黄金”,俯拾皆是的“天堂”。外劳大量进驻,一直以来,给马来西亚带来利也带来弊。无疑,他们帮助推动了马来西亚的经济发展;然而,他们也给马来西亚增添了不少的社会问题。逐年增长的偷抢拐骗之类的治安案件,有不少是由外劳经手的。

在马来西亚,印度尼西亚籍外劳占了大多数。原因很简单:印度尼西亚及大马的地理位置相去不远,印度尼西亚人顶多只需坐船一个晚上,便可抵达马来西亚;此外,印度尼西亚语与马来语基本相同,语言能够互通,这便更鼓励印度尼西亚人离乡背井前来马国“淘金”了。由于他们登陆大马的主要目的是“淘金”,所以他们在此处的所作所为可说是无所不用其极。他们之所以会如此大胆放肆地不择手段,马来西亚的多方人士——收买方、警方等——其实须付上部分的责任。

作者通过“废铁”⁵²一文,翔实地叙述了外劳在马来西亚的状况以及一些大马本国自身存有的问题。外劳制造社会问题固然不对,但马来西亚各方那般的“纵容”,其实也是一种罪错。

• 充分利用,基本可说是多数作为老板的会抱有的心态。对待事物是如此,对待员工也是如此;而“充分利用”⁵³里的“老板”则更甚,竟对前来面试的人也尽其加以利用之能事。

雷碧卡是公司的资深员工,“跟了老板这么多年”,是最清楚公司的情况的。她的内心深处其实不怎么赞同老板的压榨行为,但因为她对老板“有那份原始的‘好感’”,所以“她不断默默地付出”,出谋献计,甚至摈弃自己的良心、“献出她的青春岁月”。

作为老板的,其实深懂雷碧卡的心思,甚至看清了雷碧卡“除非公司不再需要她”,否则“必须做下去”的决心。他把雷碧卡的默默奉献看在眼里,却默不作声,总是把雷碧卡利用殆尽——除了一再把难题交给雷碧卡处理外,便不再对她有其他的正面的表示。甚至,到后来,他还看穿

了雷碧卡对他有特殊的感情,而把雷碧卡收作情妇,作为平时妻儿不在身边时的一个伴。

因为老板“充分利用”的行为,雷碧卡的人生一步一步走向悲剧。然而,她之所以会有这结果,雷碧卡自己该负相当的责任——她明知自己深陷在泥沼中却不自拔,并且一再纵容,纵容自己帮助并配合老板为非作歹。人生的走向是经由自己选择的,而选择之时需要理性地分析并思考自己的所作所为会如何影响自己的将来。任由感性引领自己的行为——如雷碧卡般任自己泅泳在对老板的感情漩涡里,甚且为其献出自己的一切,最终只会让自己走向崩溃。

结语

无可讳言,中国文学(尤其是诗歌)是以写实的基础发展下来的。马华文学(1963年马新未分开以前,两地都用这个名称)也是如此。

大家都认同,马华文学始于1919年。“1919年10月初,新加坡《新国民日报》创刊,其副刊‘新国民杂志’及另一些版位如‘时评栏’、‘新闻版’等,出现了一定数量的具有新思想新精神的白话文章,这是马华新文学史的发端。”⁵⁴战后初期(1945-1948)以反侵略、反封建为主要任务,与其时的社会运动紧密配合。“……反对新马分裂,要求独立或自治,支持亚洲各地区的民族民主运动,反映新马人民对于摆脱殖民统治的愿望与行动,刻画在反殖民斗争中出现的新型的人物形象,或者描写沦陷时期人民的抗日卫国的英勇事迹,以及和平后因胜利果实被掠夺而恢复了的被压迫、被剥削的苦难的生活等等。”⁵⁵后来,反殖以外,还加上反黄。

初期的马华知识分子和作家大多来自中国,他们深受儒家思想的影响,并经过五四运动思潮的洗礼。他们把文学的功用界定为为人民服务,作家以反映时代面貌为职责。无论是创作或理论,无不以此为圭臬。如是一直延续到国家取得独立。独立后,源自西方,由留台学生带回来的现代派思想与传统的写实主义争论喋喋不休,彼此有如水火不相容,持续了相当长的一段时期。

我是在这种环境中长大,也是在这种氛围下进行创作的。我采取较为温和、中庸的态度看待有关问题。也许因为这样,我没被狠批恶斗,能继续写下去。对于一切问题,我向来不主张偏狭或极端。一方面我不表完全赞同文学创作绝对是个人抒发思想感情活动的说法,同时把“使命”

的念头视作洪水猛兽，但另一方面，我又觉得文学创作应该自由，不应受到某些规条的约束。作品内容和写作技巧或手法都是这样。目的不外让我们的作品内涵丰富，可读性又强。我总是抱着这种想法从事创作。我认为，每位作者内心都要有一把好的尺去衡量得失，对得起自己的良心就好，不致荼毒读者和社会就好。

“七十多年来，马华文学伴随着世界和马来西亚社会的变化发展而不断革新变化。……潘雨桐、碧澄、林三流、梦平、游牧、雅波等人，他们热爱生活，脚踏实地，不爱标榜，不尚空名，不计较自己的作品究竟是属于主流还是支流，而是发扬现实主义创作方法的传统，借鉴国外作家反映社会生活的技巧和方法，丰富和提高自己表现社会生活的能力，不断地有所突破和超越自我，创作出有新的思想和艺术境界的作品。”⁵⁶这虽然是十多年前写的情形，但我觉得如今依然是事实。其作者说到现实主义与现代主义“已经出现逐渐合流的趋势”，那倒未必，只是双方可能都认为已经争论够了，不必再争论下去了，不会有什么结论的。孰好孰劣，还是把作品交给广大的读者去判断好了。

这对有意好好创作的作者来说，这确实是件好事。大家乐得耳根清静，可以专心于文字工作或文学创作上了。

参考书目

- 碧澄：《碧澄短篇小说选集》，斯里肯邦岸：联营出版（马）有限公司，2012年9月。
方修：《马华新文学简史》，吉隆坡：董总出版，1986年3月。
方修：《战后马华文学史初稿》，同上，1987年4月。
赖伯疆：《海外华文文学概观》，广州：花城出版社，1991年7月。

（注：本文为第九届东南亚华文文学研讨会所提呈的报告，研讨会于2012年10月21—22日在厦门文联宾馆举行）

注释：

1. 至今已结集出版的单行本共有五十多种，包括短篇或极短篇小说集十一种（其中一种以马来文书写——Migrasi Ke Selatan, 1997 国家语文出版局 [DBP] 出版）。
2. 碧澄：“巴金给我的滋养和投影”，《东方日报·东方文艺·以文悼念文学巨匠巴金》，2005年11月1日。
3. 碧澄：《落地生根·后记》，八打灵再也：合联出版有限公司，1983年。
4. 原上草：《落地生根·序》，同上。
5. 同上。
6. 碧澄等：《鸽声》，吉隆坡：鸽出版社，1972年10月。

7. 碧澄：《阿秀》，吉隆坡：鸽出版社，1972年11月。
8. 韦暈：见《阿秀·后记》，同上。
9. 发表于《南洋商报·青年文艺》，1973年1月6日。
10. 发表于《马来亚通报》，1973年1月8日。
11. 见注9。
12. 见注10。
13. 见注6。
14. 发表于《南洋商报·青年文艺》，1973年2月28日。
15. 茫茫在“我对《鸽声》的一点感想”提到：批评《鸽声》的，第一位是温瑞安，说其批评“还算留情”，见《南洋商报·青年文艺》，1973年3月17日。
16. 发表于《南洋商报·青年文艺》，1973年3月28日。
17. 碧澄：《最后一颗榴梿》，吉隆坡：铁山泥出版有限公司，1985年11月。后来作者觉得，“一颗”改为“一瓣”比较恰当。
18. 发表于《浪花》月刊，1967年2月10日。
19. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，1983年8月5日。
20. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，1986年10月18日。
21. 发表于《南洋商报·文星·“关心社会与提升创作水平”笔谈专栏》，1985年3月3日。
22. 碧澄：《碧澄短篇小说选集》，斯里肯邦岸：联营出版（马）有限公司，2012年9月。
23. 见《碧澄短篇小说选集·序》，同上。
24. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，1986年4-6月间。
25. 发表于《南洋商报南洋文艺·》，1989年3月13日。
26. 发表于《马华作家·4》，1997年3月号。
27. 发表于《南洋商报·小说天地》，1987年29-31日。
28. 发表于《南洋商报·南洋文艺》，1990年25-26日。
29. 发表于《南洋商报·南洋文艺》，1990年5月25日。
30. 同上，1991年10月30日与11月2&9日。
31. 发表于新加坡《南洋商报·小说天地》，1972年2月15-17日。
32. 发表于《南洋商报·文星》，1983年7月31日。
33. 发表于《新生活报·缘来缘去》，1984年2月15&18日。
34. 发表于《香港文学·72期》，1990年10月。
35. 发表于《南洋商报·读者文艺》，1983年1月21日至2月4日间。
36. 发表于《南洋商报·读者文艺》，1983年6月17, 22&24日。
37. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，1983年8月5日。
38. 发表于《中国报·狂飙》，1983年8月15&30日。
39. 发表于《中国报·展望》，1968年7月24&31日。
40. 发表于《南洋商报·青年文艺》，1972年10月7日。
41. 发表于《建国日报·大汉山》，1975年11月25日至12月9日间。
42. 发表于《南洋商报·读者文艺》，1977年12月17, 18 & 21日。
43. 发表于《南洋商报·读者文艺》，1979年7月13, 15 & 18日。
44. 发表于《南洋商报·小说天地》，1981年12月21日—1982年1月1日。
45. 发表于《星洲日报·文艺公园》，1983年10月30日。
46. 发表于《南洋商报·读者文艺》，1984年4月11, 18 & 25日。
47. 发表于《南洋商报·小说天地》，1987年6月9, 10 & 11日。
48. 发表于《南洋商报·小说天地》，1988年9月18-30日。
49. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，1989年1月10日。
50. 发表于《中学生·41期》，1990年8月15日。
51. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，2002年4月11日。
52. 同上，2004年7月25日。
53. 发表于《星洲日报·文艺春秋》，2011年7月17日。
54. 方修：《马华新文学简史》，吉隆坡：董总出版，1986年3月，第1页。
55. 方修：《战后马华文学史初稿》，同上，1987年4月，第1页。
56. 赖伯疆：《海外华文文学概观》，广州：花城出版社，1991年7月，第57页。

苍茫大地，谁主沉浮？

——读黄治澎主编《新华文学大系·戏剧集》上册

(中国·广西)胡 艳

王国维说一代有一代之文学，文学与历史共同给了我们在时代潮流中认识自我，认识他人的机会。由黄治澎主编的《新华文学大系·戏剧集》让我们认识到了新加坡自独立建国以来，华语话剧创作的跌宕起伏，以及话剧所表现出来的新加坡人民在社会风云急剧变化中的生活处境和情感状态。

《戏剧集》上册分为两部分，第一部分是由黄治澎执笔的绪论《从一叶扁舟的摇摆到经济腾飞的稳健——管窥新加坡独立后华语话剧的蜕变》，第二部分是绪论中点评的代表性作品的原文。在绪论中，作者点评了新加坡独立后到1990年左右20多部华语话剧，从华语话剧作为文学艺术的内在发展规律角度切入，梳理了新加坡华语话剧在这一历史时期中主题与形式上的发展脉络。1970年代的华语话剧在文革文艺思潮影响下，不可避免的表现出主题先行的脸谱化创作特征，都是劳动人民的“红脸”和资本家的“黑脸”的二元对立的人物形象。但作者并未囿于此，从文本本身来分析创作的得失。比如郭宝

在《喂，醒醒！》中对布莱希特间离效果的戏剧理论的实践显得差强人意。1980年代华语话剧在后现代主义思潮影响下出现反传统反体制的实验剧场，但写实剧也并未拱手相让舞台。最后作者分析了郭宝自1984年艾德雷艺术节给他带来文化震荡之后所呈现的创作活力，由对他这一时期的作品分析引出了“华语剧场何去何从”的思考。

从绪论中我们可以深刻感受到《新华文学大

系》所秉持的从文学审美角度切入，“摆脱文学从属于政党政治的桎梏，而以关怀族群文化、人类共同面临的问题的较宽阔视野作为遴选各种文体作品的原则。”在新加坡经济转型、社会急剧变化的历史情境中，作为社会功能极强的华语话剧不可能束之高阁，置身事外。但如果话剧的创作及评论停留在政治附庸的层面则必然失去其作为文学艺术的独特魅力与价值。在绪论中，作者没有剥离话剧与政治的关系，但是他聚焦于华语话剧在主题与形式上的艺术特征及其发展脉络——1970年代的劳资对立、社会博弈问题、知识分子出路、反黄等主题与传统写实主义的创作风格，1980年代的反体制反传统、股市投机、传统与现代的冲突等主题，与舞台呈现多元的实验剧场，如冲破三堵墙、即兴表演方法、社会剧场等。但前后两个阶段在主题与形式上是延续、创新的关系，这也是文学发展的规律之一，作品的创作和接受是在整个文学传统的大语境中完成的。绪论作者在梳理话剧发展过程中坚持的历史的眼光、全局的眼光，抓住了华语话剧这一内在发展规律。此外，作者学术评论的反思、剧作者对剧本创作的反思、作品体现的新加坡民众对生活与生存的反思，共同构成了绪论中体现出的深刻反思精神。

《新华文学大系·戏剧集》上册所体现出来的这种整体观念、反思精神应该不只是属于编者的，而是代表着整个新加坡的。这大概也是新加坡在惊涛骇浪中崛起为亚洲小龙的原因之一。

诗心随世运 历久而弥新

——梁钺诗歌论

郭惠芬

新加坡诗人梁钺自 1969 年发表第一首诗歌《湖畔》以来,至今已出版《茶如是说》(1984 年)、《浮生三变》(1997 年)、《梁钺短诗选》(2002 年)、《你的名字》(2011 年)4 本个人诗集,其中共收录诗歌 179 首。

梁钺的诗歌绝大部分创作于 20 世纪 80 年代以后,其中较为集中地反映了新加坡 30 多年来的社会文化现象,展现了新华知识分子深厚的人文关怀意识以及诗人梁钺的内心世界。同时,由于诗人开阔的历史文化视野以及独特的个性特征与审美品格,因而其诗歌也呈现出鲜明的个人风格及独特的艺术魅力。本文主要根据梁钺的 3 本诗集《茶如是说》、《浮生三变》、《你的名字》来论析其诗歌的总体特色。

一以贯之的人文关怀:民族·文化·社会·历史

从 20 世纪 80 年代以来,梁钺诗歌一以贯之的人文关怀就是民族、文化、社会与历史。梁钺在《浮生三变》、《你的名字》两本诗集的自序或后记中都谈及他的诗歌与“社会、历史、文化”的关联性。仔细考察梁钺的诗歌创作,其最引人瞩目的就是诗人对民族、社会、文化、历史的关怀意识,而这又与新加坡的社会文化形态以及诗人的文化选择密切相关。

新加坡是一个新兴的独立国家,其民族构成包括华人、马来人、印度人和欧亚混血人种,至今尚未形成西方民族国家意义上的“一个民族、一种文化”的单一民族与文化共同体。新加坡主体民族华人主要源于中国移民及其后裔,他们与中国有着血缘、地缘、文缘上的关系。在第二次世界大战之前,来自中国福建和广东两省的华人

移民把中国的民间传统习俗和信仰带到新加坡,并借助华人群体的方言而保存下来,使之成为新加坡华人文化的“小传统”。同时,新加坡华人也通过华文源流教育而保存了由中国文学、哲学、历史和艺术等构成的文化的“大传统”。¹然而,从 20 世纪 70 年代开始,随着新加坡教育政策的改革以及政治、经济、文化等因素的影响,新加坡华人的华文源流教育急剧萎缩,至 80 年代最终消亡,由此导致以华语(包括汉语方言)和华文为主要载体的华人文化日渐式微。另一方面,随着新加坡现代化、都市化和全球化的快速发展,许多新加坡华人不由自主地仰慕和认同以强大的经济、科技和军事力量为后盾的英美/西方文化,而与母族文化渐行渐远。

从文化人类学的角度来看,语言和文化是民族身份的重要标志,新加坡华人一旦失去本民族的语言和文化,就意味着丧失自身的民族特性。有鉴于此,自 20 世纪 80 年代以还,许多新华知识分子对华族文化日渐式微的趋势忧心如焚。作为新华知识精英的诗人梁钺,面对新加坡华人严重的民族文化危机,不禁以诗歌创作表达出新华知识分子沉重的民族和文化忧患意识。

在《茶如是说》诗集的 42 首诗中,约有半数以上的诗篇反映出诗人强烈的民族与文化关怀意识,如《茶如是说》、《钓》、《橙与番石榴》、《雁行》、《鱼尾狮》、《少年行》、《异类》、《土啊土》、《夜饮》、《故园》、《总是》、《一支歌》、《面临断崖》、《秋之外》、《十九行》、《醉翁操》、《喜见相思树》等。其重要诗篇《茶如是说》成为诗集的书名,并以“主题诗”的形式出现,由此表达出诗人强烈的民族与文化认同感:

我们都是一杯茶/清清白白,家世自有/茶经可以翻查/买棹南下已经是很久以前的事了/

虽然我们不再时时提起/茶山当年的韵事/毕竟,
我们仍是茶啊

是茶,当然该肤着我们好看的茶色/当然该
涵着我们清纯的茶味/这色就算是褐/也褐得十
分古典十分/出色,味道就算是苦涩/那也苦得
芬芳/涩得过瘾

还是做一杯清纯的茶吧/与其廉售,与其让
炼乳/如此刻意地污化我们/清清纯纯的我们/
还是清清纯纯地做一杯茶吧

新加坡华人源自中国移民及其后裔,虽然已
经落地生根,具有无可争辩的“在地性”,但作
为龙的传人,其语言文化却依然保有鲜明的“中
华性”,这也是新加坡华人的民族特性之一。不
过,随着新加坡语言政策的改革以及西潮东渐下
的现代化、都市化和全球化进程,新加坡华人固
有的语言和文化日趋衰微,为此梁钺在《茶如是
说》中以“茶”为喻,认为新加坡华人应该做一
杯“清清纯纯的茶”,而不应被西方“炼乳”所
“污化”。

然而,在“外来的迷惑”、“自己的卑怯”
以及“异类”的射杀和进逼下,新加坡华人语言
和文化已“面临断崖”的绝境(《面临断崖》),
民族文化之“歌”也终于唱不下去了(《一支歌》)。
诗人在《鱼尾狮》中沉痛地指出:逐渐丧失民族
语言文化的新加坡华人,正在沦为民族和文化身
份暧昧不明的“鱼尾狮”:

说你是狮吧/你却无腿,无腿你就不能/纵
横千山万岭之上/说你是鱼吧/你却无腮,无腮
你就不能/遨游四海三洋之下/甚至,你也不
是一只蛙/不能两栖水陆之间

前面是海,后面是陆/你呆立在栅栏里/什
么也不是/什么也不象/无论天真的人们如何/
赞美你,如何美化你/终究,你是荒谬的组合/
鱼狮交配的怪胎

在此后出版的《浮生三变》与《你的名字》
诗集中,诗人的这种民族与文化关怀仍然一以贯
之,如《小彼得的话》、《播种之外》、《果实》、
《虫的传奇》、《驴子与麦》、《云南园三即景》、
《有心的风》等。其中《播种之外》写道:“这
几颗/恐怕是仅存的指望了/播种居然如赌徒最
后之一押/输赢非关阳光/也不是雨露/而在于
摩拳擦掌的刀斧/是否继续酿制/另一场大小通
杀?”诗人以“播种”、“磨麦”、“蒲公英”、
“果实”等暗喻华人文化的传承,然而民族文化
传承却面临着无法存续的局面:“自己所种的蒲
公英/又一次/长出了粘人草”,“青涩的果实”

也在“群鸟的鼓噪”中“一一被斩首”。

在《浮生三变》、《你的名字》这两本诗集中,
诗人还将关怀的视野扩大到现代化进程中的新加
坡社会,而这与新加坡建国后的社会与文化变迁
有着密切的关系。从20世纪60年代中期开始,
新加坡为了生存发展而大力引进外资,急速推进
工业化计划,由此导致新加坡的社会与文化在短
时期内发生急剧的转型与变迁。在西方经济、文
化、政治浪潮的冲击下,新加坡这个文化上“先
天不足,后天失调”的城市国家,也患上许多“现
代病症”,整个社会弥漫着浮躁功利的时代气息,
而汲汲于物欲的现代都市人也迷失了心灵,丧失
了安顿灵魂的精神家园。梁钺崛起于新加坡诗坛
的80年代,正是新加坡经历工商业的快速发展
而大量出现“现代病症”的时期,为此诗人深刻
地揭示出新加坡繁华物质外衣掩盖下人的精神危
机与情感异化状态。

在《浮生三变》诗集中的《生存引》、《过
路之外》、《现代村落》、《题狮城小桂林》、《板
屋写意》、《巴刹的门敞向四方》、《虚火》、《官
场十八拍》、《电扇风云》、《月下独酌》、《电
视天线》、《清晨植物园偶得》,以及《你的名字》
诗集中的《感知城市》、《资讯时代》、《要拆,
就让他们拆吧——题国家图书馆》等诗篇中,诗
人时而全景式地揭示现代都市普遍存在的浮躁功
利特征:“在这怕输的城市/连月光和影子/都
是急功好利的/花也不能幸免”(《月下独酌》),
时而以点带面地展示都市人空虚寂寞的灵魂:“上
下岂止两条路/来往不出四色人/……任是几重
锁也锁不住共有的空虚/不同的窗户迎来不同的
神佛”(《现代村落》),时而为传统文化遗产
被现代“财经贸”与“高科技”并吞而深感无奈:“环
球化的锣鼓声中/你只能是/被收购被并吞的角
色/你发黄的名气/抵挡不了财经贸的霸气”(《要
拆,就让他们来拆吧——题国家图书馆》),时
而以新加坡的“巴刹”(菜市场)隐喻现代社会
弱肉强食的现象:“为了生存,就必须要有死亡/
……你们是弱肉,我们是强食/人道被挡在门外/
公理被挡在门外”(《巴刹的门敞向四方》),
等等。

面对西潮东渐下的现代疑难杂症,梁钺选择
以华人传统文化及价值观作为疗治现代功利社会
的良方:“降火,未必要西医西药/上好的西瓜
霜/洋参须煮水/甚至土方啤酒加盐/据说都有
疗效”(《虚火》),而这种回归传统文化及东

方价值观的疗法与诗人的文化意识和文化选择密切相关。作为新华诗人，梁钺对中华历史文化有着浓烈的情意结，认为优秀的传统文化是新加坡华人保持民族文化属性的精神和文化资源。在《茶如是说》诗集中的《夜饮》、《醉翁操》等诗中，诗人幻想“策起心灵的快马”奔向“盛唐”，希望以悠久灿烂的民族文化来治疗患有“文化佝偻病”的新加坡华人，将他们从西化的道路上引领回“曙色欲流的东方”：“你们这些站不直也立体不起来的/东西，快随我来吧/让我藉着仅存的一丝月色/领你们回东方”。

从80年代中期开始，梁钺经由一次次的神州之旅，直接感受到中华文化的博大精深以及中华民族历经劫难却依然自强不息的民族精神，因而对中华历史文化有着更为深刻、更为丰富和更为感性的认识。基于其历史文化意识的进一步深化，梁钺在随后的诗歌创作中也承载着更为强烈的历史文化意识及人文关怀，如《浮生三变》诗集中的《香山留我》、《夜宿孔府》、《初见黄河》、《飞越大峡谷》、《如果有两个月亮》、

《漓江风情》、《阿庐古洞随想录》、《一把泥土——题南京长江大桥》、《登高雄中兴塔》、《新三国演义》，以及《你的名字》诗集中的《历史躲在桥下哭泣——诗吊卢沟桥》、《历史将我击沉——游刘公岛咏怀》等。其中《初见黄河》、《香山留我》表现出诗人亲临血缘、文化、地理中国时所感受到的情感冲击及文化震撼：

猛然见到你/从古神话中，飞扑而出/去去千里

斜阳下，那人葵花般的眼神/是如何灼灼地迎向你/如何他以最原始的语言/切切地把你呼唤

还是香山最解意/一见到我，即伸出最感性的两臂/紧紧地把我拥入/最诗最词最传奇的怀里

由于民族血缘及文化纽带关系，梁钺对近代以来中华民族的历史与现实进行深刻的反思，如对西方列强侵华行径的批判，对中国人民爱国主义和自力更生精神的褒扬，对商品经济潮流下某些中国人见利忘义行为的批评，对海峡两岸三地分离状况表示痛心与忧虑等，由此展现出诗人高度的民族历史文化意识及超越国界的关怀视野，同时也为诗人反思新加坡华人社会及文化的发展状况提供有益的借鉴。

也因为如此，在新加坡华人社会与文化日益

西化/英美化的现状下，诗人选择坚守民族文化传统，因而即使是在《飞越大峡谷》中，诗人在欣赏和赞叹美国大峡谷这“西方以西”、“至阳至刚的无上妙境”时，其文化想象仍然回归到中华传统文化，其眼前闪过的依然是“李青莲的背影”。而诗人选择和坚守的民族文化，实际上就是由中国文学、哲学、历史和艺术等构成的文化的“大传统”，也就是梁钺诗歌中多处以隐喻形式出现的“古典”、“古典意象”、“意象如酒的盛唐”等。在《你的名字》诗集的第五辑《与孤鸿的一夕对话》中，诗人与之对话的正是中国传统文化的化身孟浩然、龚自珍、杜甫、苏轼、王维、刘禹锡、陆游、韩愈、张志和、姜夔、朱彝尊等人。诗人从他们身上汲取了中国文学、哲学、历史、艺术的丰富滋养以及生命智慧，如诗圣杜甫“语不惊人死不休”的诗艺追求，苏轼词中“亦儒亦道亦禅”的哲学意蕴，刘禹锡“晴空一鹤排云上”的昂扬乐观精神，韩愈“文以载道”的文学价值观，张志和“洗尽名利”、“祭三江而泛五湖”的生活形态等，这些都为诗人提供了反思现代社会、执着于人文关怀的精神文化资源，也成为诗人长期醉心于中华传统文化的重要原因。而诗人也借由《如果有两个月亮》含蓄地表达出自己的文化选择：

如果有两个月亮/一个在西方，一个在东方
西方的圆满而奔放/东方的玲珑而含蓄

奔放的是爱琴海的浪漫/含蓄的是西子湖的清雅

浪漫的豪放在加州的屋檐/清雅的婉约在天南的树梢

问你，漂泊的旅人哪/两个月亮你选择哪一个？

孤寂的他来回踱步不说话/只把目光搓成两道相思向彼岸延伸

问你，漂泊的旅人哪/两个月亮何以你舍近而求远？

孤寂的他默默拿起一管箫/幽幽吹起忆秦娥的呜咽

复杂跌宕的诗人心象： 荆棘·灰鹤·狼豹·顽石

然而，在新加坡浮躁功利的社会氛围与急速西化/英美化的趋势下，像梁钺这类处于弱势文化地位的新华知识分子，其力挽民族文化颓势的努力往往充满着悲情/悲壮的意味，其文化选择

也注定是“踽踽独行者”的文化苦旅。梁钺在执着于人文关怀的道路上所经历的痛苦与忧伤、灰心与沮丧、出走与回归、压抑与反抗、绝望与希望等复杂跌宕的情绪，也借由繁复多变的诗歌意象表现出来，这些意象也成为诗人心灵的外在象征，从中传达出诗人的思想、感情、品格、意志、理想、愿望等。

梁钺曾在《茶如是说》诗集的《后记》中道：“诗是作者心灵的记录。收入这本集子里的四十二首诗，反映了这些年来我的个人感受。很不幸的，我目之所睹，耳之所闻，心之所向，在在是沉痛与挫败，反映在诗里，不是愤怒，便是哀伤。虽然，我也想吟咏家国的秀丽，细写恋情的缠绵，甚至抒发超然的情怀，然而这类作品，终究不曾在我笔下出现。”为此，《茶如是说》等3本诗集中大量出现反映诗人“心灵”的诗歌意象，如《茶如是说》诗集中的“茶”（《茶如是说》）、“树”（《树》）、“鼠”（《鼠》）、“橙”（《橙与番石榴》）、“雁”（《雁行》）、“野草”（《野草赋》）、“荆棘”（《荆棘》）、“鱼尾狮”（《鱼尾狮》）、“落叶”（《落叶辞》）、“苍鹰”（《侠隐录》）、“电线”（《电线》）、“喇叭”（《喇叭怨》）、“马”（《夜饮》）、“兽”（《面临断崖》）、“蜡烛”（《喜见相思树》），《浮生三变》诗集中的“土地”（《流水的心情》）、“水鸟”（《无奈三段》）、“顽石”、“枯藤”、“杜鹃”（《浮生三变》）、“黄叶”、“黑蝶”（《生存引》）、“灰鹤”、“战机”（《月下独酌》）、“顽石”（《不是顽石》）、“豹”（《挖耳偶得》）、“电视天线”（《电视天线》）、“白头翁”（《自啄》），以及《你的名字》诗集中的“流萤”（《你的名字》）、“蝶”（《我在水湄》）、“黑蚁”、“树”、“山泉”、“萤火”（《我的演变》）、“驴子”（《驴子与麦》）、“石头”（《石头情》、《因为你是》）、“灰色的败笔”（《灰色的败笔》）、“狼”（《梦的拼凑》）、等植物、动物、昆虫、飞禽、石头、流水意象。

在上述诗歌意象中，有一类意象着意传达出诗人不与现实环境妥协的反抗精神，如《荆棘》中的主体意象“荆棘”象征着诗人不畏现实压迫、不与环境妥协的抗争精神：

别嫌弃我以孤僻 / 别畏惧我以多刺 / 实在我只是一丛冲动的荆棘 / 错生在这多雷多雨多虫豸的沼泽

怒张在风中的荆棘 / 是我按捺不下的悲愤 / 正朝四周迸射

而《鼠》中那些不甘于受凌辱与迫害的“鼠”，也表现出悲壮的反抗精神：

惟我们绝不罢休
但教三寸气在
我们誓踩刀丛成山河
愿把大好头颅
摘下，掷向空中，旋转
旋转成好看的星

另外，在《侠隐录》中，那位转战江湖三千里、交织着“刀疤与泪痕”的中年侠客虽然为一片“牵衣顿足声”的亲情所牵绊，但其心中依旧升腾着压抑不住的激情：

每逢江湖来夜雨
他尘封的心中
必有一只苍鹰，虎立
高岩，振翅欲飞
向千山万水
向日月星辰

还有一类一项表现诗人希望超拔于现实世界，或涤荡污浊的社会环境，但梦醒之后又感到无路可走的剧痛与绝望。梁钺诗歌中的“快马”、“水鸟”、“灰鹤”等意象，正是诗人心灵世界的外化物与象征物：诗人或在“酒过七分”策起“心灵的快马”奔向“盛唐”，或在“绝望中”幻化成一只“不甘沉沦的水鸟”拍翅飞向远方，或是想凭借酒力凌空飞成“一只灰鹤”，然后向“横行”的“海岛”病疾而下，然而诗人这种奔向文化原乡寻找心灵和精神慰藉的幻想，或“拍翅高飞”而超拔于绝望现实的遁世愿望，或“凌空俯冲”而搜当浊世的殒命抗争，换来的却是理想幻灭后悲怆心境——

拍翅向远方高飞
奈何未到天边
就折了回来
还鸣哇鸣哇地
呕出好多破碎的风景
（《无奈三段》）

真想凭借酒力
狂啸一声，凌空飞起
飞成一只灰鹤

绕着写满指数的夜空
低飞三匝
看贪婪如何点燃
遍地挤眉弄眼的灯火
看整个海岛横行成一只巨蟹
然后对着摇晃的倒影
疾冲而下
像为使命自杀的战机
浪花惊呼声中
奋力向水的最蓝处
上下打捞
昨日的自己

(《月下独酌》)

这种出走与回归、压抑与反抗、绝望与希望的复杂情绪，一直纠结在诗人的内心深处，也不断外化/物化为诗歌中各种创伤性意象，如《流水的心情》中的“断崖残壁”、《我在水湄》中的“受伤的蝶”、《灰色的败笔》中的“灰色的败笔”。其中《浮生三变》里的“顽石”、“枯藤”、“杜鹃”3种诗歌意象，在在展现出诗人在社会与文化变迁中无法力挽狂澜的悲凉心境：

十年以前/棱角分明的我/怀着满腔青涩的悲愤/盘膝坐在这危崖上/幻想吐纳一部历史/日月乃把我照耀成一块顽石

如今/日见风干的我/将坠未坠/犹紧紧抓住历史的后腿/在时空的坐标里摇荡/日月乃把我折磨成一条枯藤

十年以后/面目全非的我/势必坠下/如同史册中掉落的感叹号/长长的惊叫终止于绝望的一点/日月乃把我还原成一只杜鹃

正是在抗争无效、出走无路、前景无望而又不愿苟活、无以自拔的矛盾和绝望心境下，诗人将自己化身为“荒野”中狂狷而孤傲的猛兽意象，由此传达出诗人执着于社会文化使命却又无能为力的“踽踽独行者”形象：

所以我经常是一头狼
踽踽独行
心血来潮时
便对着自己的影子
无声地
狂噪

——《梦的拼凑》

与乎一头狂狷的豹

在暴风雨中
踽踽走过
荒野……

——《挖耳偶得》

也正因为如此，诗人在《自啄》中借助“白头翁”的意象，沉痛抒发了深沉的内心痛苦：“世间的一切，说穿了/也无非是烟的升腾和雨的降落/这镜里镜外，孰真孰幻/又有谁分得清楚？/想你已皓首，当能体悟/何以仍如此执着/乃以今日的错误/追逐昨日的错误/众生皆苦/容我站立成一尊泥塑/静观你以啄代手/在这镜面上笃笃敲起/阵阵沉痛的木鱼”。

然而，从总的方面来看，尽管梁钺的诗歌一直交织着痛苦、哀伤、挫败、绝望等情绪，但作为一位有着强烈社会使命感的新华知识分子，诗人又屡屡表现出百折不挠的顽强意志及持之以恒的社会文化关怀意识，而这种意志品格则借由“顽石”和“黑蚁”等意象表现出来：

是你坚持要以一身傲骨/在无可抗拒的狂澜中/独撑一面正义/无所畏惧，绝不点头/你宁教此身刀割车裂/也不做无颜的落花/和那轻薄的浮木/做社会良心，给世人瞻望/你是顽石/你不是顽石
(《不是顽石》)

瘴烟四起/我是一只顽强的黑蚁/奋力向上攀爬/纵然一再失足/我仍是一只顽强的黑蚁/奋力向上攀爬
(《我的演变》)

诗歌艺术的努力探索： 讽喻·咏史·阐发·化古

梁钺在漫长的诗歌创作道路上，总是孜孜不倦地探索着诗歌艺术，力求取得较好的艺术功效。他在《浮生三变》自序《得失寸心知》中道：“‘诗文随世运，无日不趋新’，诗是不断在发展、不断在创新的。勇于探索，敢于开拓，也因此成了诗人永远不可或缺的精神。真正的诗人永远是不安于现状的。他们永远在探索，永远在开拓，成也好，败也罢，总不会停在原地踏步。只有那些不求上进的人，才会不断地以今日的云，重复昨日的云。”

从总体上来看，梁钺在诗歌创作上的艺术探索主要表现为“讽喻”、“咏史”、“阐发”和“化古”这几种方法和特色。

此处的“讽喻”，是指梁钺采用对比、比喻、拟人（拟物）、夸张、讽刺等手法，对某些事物/人物进行委婉、含蓄、隐晦的劝诫或批判，从

而使被劝诫、批评、否定对象暴露出其庸俗落后、虚伪丑恶的面目，由此达到讽刺、劝诫、批评或批判的艺术效果。梁钺崭露讽喻的锋芒始于《茶如是说》诗集，其讽喻对象主要有两类：一是丧失民族文化属性的人群，如《鱼尾狮》、《橙与番石榴》中民族身份和文化属性暧昧不明的“鱼尾狮怪胎”及“肤黄心白”的“番石榴”，以及《异类》中数典忘祖的“异类”；二是目光短浅、乞怜苟安、冷漠麻木的芸芸众生，如《蝇与鱼》中“未识风浪”、“追求安逸”、“营营苟苟”的“蝇”，《玩赏狗》中柔顺乞怜的“玩赏狗”等。诗人对这两类讽喻对象进行调侃和嘲讽，将其可鄙可笑可怜的形象揭示出来，由此产生一定的讽喻效果。

此后，梁钺在《浮生三变》、《你的名字》诗集中广泛运用讽喻手法，其讽喻范围和对象也扩展至社会、文化、历史、政治等多个领域，如“连月光和影子”都是“急功好利”的“城市”（《月下独酌》），“弱肉强食”的现代都市人生（《巴刹的门敞向四方》），患上“感冒”的“历史”（《小病读史》），被戳穿“无耻脸皮”的“真相”（《所谓真相》）等。其中上至权柄在握、翻云覆雨、“凶悍跋扈”的专制独裁者（《三神记》、《魔幻二重奏》），下自精神极度“空虚”的小市民（《现代都市》），以及官场（《官场十八拍》、《画此一牛蛙》、《你走了——某领导离职记》）、职场（《生存引》）、市场（《巴刹的门敞向四方》）、政坛（《题一帧竞选肖像》）、教育界（《教学改革》）等，都成为诗人讽喻的对象。此外，诗人还将讽喻的范围延伸至新加坡岛国之外，如中国的社会历史（《历史躲在桥下哭泣——诗吊卢沟桥》、《历史将我击沉——游刘公岛咏怀》）及海峡两岸三地（《登高雄中兴塔》、《香港速写》、《新三国演义》），以及柬埔寨和埃及（《吴哥窟》、《夜登西奈山》）等。诗人有时采用比喻、讽刺、夸张等手法来揭示讽喻对象虚伪丑恶的面目，由此产生较强的喜剧效果，如《魔幻二重奏》中对专制独裁者的讽喻：

果然你就是 / 传闻中那株老树，高大，炫目 / 顾盼如一摇晃的火炬 / 爆炸的绿来自年轮深处的 / 燃烧。你成长于火的年代 / 从灰烬中拔起 / 在火中点火 / 将那些挥剑舞帜的茅草 / 一举消灭于 / 历史的镜头之外 / 终于你吸尽周围的水色霞光 / 成就这灿然的一身独大 / 浓荫，你的浓荫无日不在扩大 / 覆盖着草坡和小径 / 以及所有的歌、诗与传奇 / 行人终其一生只能在你的阴影里 / 打

转。你在此吞吐日月 / 信仰自由主义的野烟 / 不过是奉召前来充当点缀的 / 背景，是你精心的布置 / 方圆千里你是唯一的地标 / 地平线因你而变形

“咏史”就是梁钺借用诗歌的形式来反思历史，由此达到“以史为鉴”、“借古讽今”的目的。梁钺一直有着浓烈的中华历史文化情意结，而博大精深的中华历史文化也丰富、深化了梁钺诗歌的内涵，并提升其诗歌的艺术境界。在《浮生三变》、《你的名字》这两本诗集中，梁钺创作了不少带有“咏史”色彩的诗篇，如《小病读史》、《笔画极短篇》、《登高雄中兴塔》、《香港速写》、《新三国演义》、《新赤壁赋》、《戏赠莱佛士铜像》、《一定》、《历史躲在桥下哭泣——诗吊卢沟桥》、《历史将我击沉——游刘公岛咏怀》、《苍山如酒》、《吴哥窟》、《夜登西奈山》等，其中《你的名字》诗集还专门列出第六辑《历史躲在桥下哭泣》。梁钺在“咏史”诗中大多展现出“以史为鉴”和“借古讽今”的用意，如《历史将我击沉——游刘公岛咏怀》在批判日本军国主义的侵华暴行、歌颂邓世昌等抗日将士时，也对某些忘记国耻而汲汲于现实功利的中国人进行含蓄的讽刺和批评：

……当眉飞色舞的陪同
在落力地讲述
未来的空中列车计划
说是为了迎接
腰包越来越硬的日韩旅客
只见阴湿的秋色
一大片一大片从天边推挤而来
将历史和刘公岛
一起吞没
风乍起，涛声起伏
黄海那边
仿佛有人在高呼：
目标——吉野，开炮！

此外，诗人在《戏赠莱佛士铜像》和《一定》中对一百多年前新加坡的开埠者——西方殖民主义者莱佛士进行冷嘲热讽的同时，也对新加坡的社会历史和文化思想进行反讽和批评：

堂堂开埠的功臣 / 大不列颠帝国的钦差 / 风光居然还不如 / 一只虚构的鱼尾狮 / 不能垄断照相机的闪光 / 只能僵在这里 / 对着过往的行人 / 走过来冷，走过去漠 / 要不不就是一片空茫

(《戏赠莱佛士铜像》)

也来过日寇，也来过英军 / 也举过拳头，也焚过车辆 / 也飘过彩旗，也悬过肖像 / 也响过闷雷，也下过阵雨 // 这条路啊车声淹没人声 / 路牌绕着路牌 / 打转，风朝一个方向吹 / 一定曾经留下 / 什么重要的隐喻 / 或者寓言 / 一定…… // 到底有什么？藏于何处？ / 问花花不语 / 问莱佛士铜像 / 它别过脸去 / 努努嘴 / 叫你去问它的分身 / 它的分身一袭乳白 / 站在河畔 / 双手交叉，瞪着白眼

(《一定》)

“阐发”是指梁钺以诗歌形式对汉字这种表意文字的笔画、形体、结构、字义、词义等进行新的阐释和生发，由此表达诗人的心志及对社会人生和历史文化的感悟和见解，如《浮生三变》诗集中的《听说读写》、《词义新解》、《阅读策略注》、《笔画极短篇》，以及《你的名字》诗集中的《框框五论》、《藏头诗四首》、《藏头露尾——戏赠自己》、《门里门外》等。在《笔画极短篇》组诗中，诗人根据汉字的表意特点，借助其笔画形体与歌咏对象的相似性，以笔画来比喻事物，如以“点（丶）”喻“泪”，用“横”（一）喻“地平线”，借“竖”（丨）喻“笔”，假“撇”（丿）喻“长袖”，以“捺”（㇏）喻“钢刀”，借“提”（㇀）喻“蛟龙”等，由此透过其外在的“形”来揭示其内在的“神”，从而达到形神兼妙的效果。其中最为精彩的是以“竖钩”（亅）比喻历代君王面对异族入侵而由北向南溃逃，最后转至蜀地的“车辙”：

竖钩（亅）

仓皇辞庙

总是由北而南

蒙尘的心事

是一路不敢回顾的车辙

不能再南，再南

就进入蛮荒了

那么转折西北吧

蜀地有高山

最宜北望

此外，《听说读写》和《词义新解》对“听”、“说”、“读”、“写”字义及“风流”、“红尘”、“圆寂”词义的阐发，《阅读策略注》对“寻读”、“掠读”、“精读”、“鉴赏性阅读”、“评论性阅读”这几种阅读方法带有情爱色彩的

阐发，以及《藏头诗四首》将“飞龙在天”、“清明时节”、“更上一层楼”、“乾坤一腐儒”嵌入诗歌句首而加以阐发的方法，都显示梁钺在汲取中华历史文化滋养的基础上对诗歌艺术的努力探索。

“化古”是指梁钺在《你的名字》诗集中所展现出来的新方法与新特点，即梁钺所谓的“借名作以抒怀”，就是诗人在对中国古代诗人的名篇进行阐发时融入个人的情怀，也即“借他人之酒杯，浇胸中之块垒”。这部分带有“化古”特点的诗歌共计 11 篇，涉及的中国古代名诗有孟浩然的《过故人庄》、龚自珍的《己亥杂诗》（一首）、杜甫的《江汉》、苏轼的《卜算子》、王维的《终南别业》、刘禹锡的《秋词》、陆游的《西村醉归》、韩愈的《晚春》、张志和的《渔歌子》、姜夔的《点绛唇丁未冬过吴松作》、朱彝尊的《解佩令·自题词集》等。梁钺在对中国古代文人的政治热情、爱国情操、高尚品格、文学才情等表达景仰之情时，也融入自身俯仰天下、感怀古今的复杂情怀，如他在《不拘一格之外——读龚自珍的〈己亥杂诗〉（一首）》中写道：

也无须再劝天公重抖擞 / 因为我刚听到 / 园里那株向阳的九重葛 / 再一次怀孕了 / 查悉它原产巴西，多刺而喜肥 / 经欧洲传入本地 / 特别嫁接后花开三色 / 西方的衣冠，东方的气韵 / 据说，这回即将盛开的 / 是新一代的精英 / 不拘一格之外 / 更尽显二十一世纪风采

诗人在与古人的“对话”中，与古代先贤产生了高度的精神契合，其中之一就是“孤鸿”般的精神孤独感与诗人内在精神的自我完成：

似乎失意于庙堂的 / 最后皆流放为飞禽 / 漂泊于江湖间，忘形于形骸外 / 在少陵为沙鸥 / 东坡为孤鸿 / 在你，则翩翩然一只野鹤

你不寂寥 / 因为你是鹤，你了解秋 / 深知秋与水的关系 / 懂得用新雨后的天气 / 去感受 / 秋的丰富与多变 / 所以，你毅然将身贬朗州的心情 / 放入江中洗了又洗 / 洗得云淡风清，里外透明 / 亮在风中—— / 淡淡的野菊花香 / 谁也不能否认 / 它比三月里那些半裸的桃花 / 要好看得多……

——《一鹤排云上——读刘禹锡〈秋词〉》

应该指出的是，上述“讽喻”、“咏史”、“阐发”和“化古”这几方面特色是杂糅在梁钺诗歌中的，如《笔画极短篇》组诗中的《撇（丿）》、《竖钩（亅）》就糅合了“讽喻”、“咏史”、“阐发”的特点，而《不拘一格之外——读龚自

珍的〈己亥杂诗〉（一首）》、《跟杜甫开个玩笑——读杜甫〈江汉〉》等则糅合了“化古”、“讽喻”、“咏史”等特点。

从总体上来看，梁钺在40多年的诗歌创作道路上取得了长足的进步。诗人在广泛汲取古今中外文学艺术滋养的同时，也融入自己的个性特征及审美品格，因而其诗歌也呈现出鲜明的个人风格及独特的艺术魅力。《茶如是说》诗集为诗人的处女作，其社会文化关怀意识具有重要的社会价值和文化意义，在艺术表现方面也有可圈可点之处，其中《茶如是说》、《鱼尾狮》等堪称优秀之作，并具有重要的文化象征意义。不过，该诗集的创作主题和表现题材等方面还不够开阔，部分诗歌的表现形式也存在青涩和粗疏之处。从《浮生三变》到《你的名字》诗集，诗人在题材的拓展、形象和哲理的结合、意境的开阔、诗风的豪放等方面，都有了较大的精进，而“讽喻”、“咏史”、“阐发”、“化古”等方法的运用，也成为梁钺诗歌艺术的重要特色，并出现《笔画极短篇》、《阿庐古洞随想录》、《题一帧竞选肖像》、《飞越大峡谷》、《电视天线》、《一鹤排云上——读刘禹锡〈秋词〉》等优秀诗作。不过，梁钺在求新求变的艺术道路上也有不尽人意之处，如《浮生三变》诗集中的《我问》、《巴刹的门敞向四方》、《一张等待的纸》等就存在议论有余而形象不足、诗句浅白而韵味欠缺的缺点，而这种缺点也同样存在于《你的名字》诗集中的《教学改革》、《贪腐定律》等诗篇里。诚如诗人在《翻查过去的梦》中所言：“在诗的创作道路上，我就像一只蜗牛，缓缓伸出触角，向四方八面探索。诗的境界无限，山外有山”，“细读自己的作品，总觉得须要改进和提升的地方仍多”，“诗人写诗，只有起点，没有终点”，“无论路途多险阻，都要全力以赴。愿穷有生之年，努力提升自己的境界”。

结语

梁钺在第一本诗集中以《茶如是说》作为诗集的书名及“主题诗”，由此展示诗人所坚守的民族身份及文化认同，而悠久灿烂的中华历史文化也已经内化为诗人的文化精神和重要的创作资源。作为一位具有高度社会良知和人文关怀意识的新华知识分子，梁钺习惯于站在体制边缘反思新加坡的社会与文化，而其开阔的历史文化视野也提升了其反思的深度与广度。

在东西方文化夹缝中的现代都市执着于民族、文化和社会关怀的新华知识分子，必须时时承受着难于言喻的精神痛苦，但诗人梁钺并未因此化身为“水鸟”、“灰鹤”凌空远飞，而是依旧扎根于他所热爱的新加坡本土，并以“顽石”和“黑蚁”的顽强精神自我激励。梁钺以《你的名字》作为2011年出版的新诗集书名，由此传达出诗人对新加坡这个热带岛国的赤子深情：

你的名字呀 / 是一天空闪烁的星光月影 / 没有八千里路 / 没有浮云变古今 / 我却忍不住为你 / 朦胧成一点流萤，敏感地 / 飞上你朝西的斜坡 / 随着你的阴晴 / 而喜而怒而泣而歌

你的名字呀 / 是一点火星就爆燃的红与白 / 没有蒹葭苍苍 / 没有雨雪霏霏 / 我还是浑然融入你的内里 / 跳动着你的脉搏，呼吸 / 你的呼吸……

正是源于诗人心中浓烈的家国情怀，以及作为现代意义上的知识精英，梁钺的诗心才会追随着新加坡数十年来的时代风云，“而喜而怒而泣而歌”，而其诗歌创作也展现了诗人求新求变的艺术追求，由此印证了“诗心随世运，历久而弥新”的真正意涵。

注释：

1. 参见郭振羽《新加坡的语言与社会》，台北：正中书局，1985年，第141页。



“微”之四维

——朵拉微型小说读后所悟

(中国) 曹惠民

在林林总总的文类家族和话语体系中，微型小说似乎是个不起眼的边缘存在。有人或许漫不经心地对其不屑一顾，认为那就是微不足道、文微言轻，也有人或许在潜意识里认定它是创作中的“小儿科”无疑。但君不见，在医学的大门类中，小儿科也是门大学问，即使常被视为尖端的脑外科的高手，十之八九也未见得能当个称职的小儿科专家。世上的学问本无高下贵贱，其互相之间绝对是不可替代的，研究天体和研究昆虫都可以作出大学问。微型小说也自然有长篇小说、大河小说、史诗小说所无法替代的作用。

微型小说姓“微”，它的特征在“微”，它的灵魂、它的生命也在“微”，但从文体美学的规范和创作心理的规律来说，如何全面深刻地理解践行这一点，私心以为有四个维度或向度，不可或忘。

微型小说存在的必要性，首先自然是在篇幅其微其短其小，而其价值则是“微言”中有“大义”；对作者必备的素质来说，应能见微知着；就技巧而言，则要善于在似乎微不足道的东西里说出可“道”之处；最终诉诸于读者，要能产生“微言耸听”、言有尽而意无穷的效果。或许，从这样的角度诠释微型小说的“微”之四维，庶几可得微型小说的精髓吧。

近日研读马来西亚著名华文作家朵拉的微型小说集，益发增强坚定了这种认知与感觉。朵拉是个对微型小说情有独钟的作家，至今已出版的微型小说集已有9种之多，《朵拉微型小说自选集》（上海文艺出版社，2008年12月版）是最新的一种，也是在中国内地出版的唯一一种，颇值得一读。

一、微言大义

就文体形制而言，不少的论者基本都认同，一篇微型小说的篇幅最好能控制在1500—2000

字之间为适宜，这也是它区别于短篇小说的最重要的外在标志。不过，做到这一点，只能说是符合了微型小说的一个基本的起码的必要的条件，却并非充分条件，换言之，篇幅固然要在此限内，但不是说所有只要写得短就可以称之为微型小说，那是一种大大的误解，或有意无意的曲解。我曾将评论新加坡华文微型小说的一篇文章定题为《大大世界小小说》，意思是，小小说（微型小说）的型制虽小，其实，内里可有大大的乾坤、大大的世界，不可小觑。微言里可以有大义，对微型小说而言，则应当说，必须有大义。缺乏大义作灵魂的微型小说，不足以称微型小说，或文虽是“微型”，而“小说”则非，原因无他，在其无“魂”矣。

朵拉从一开始走上创作之路就认定，创作者‘终其一生所写的，就是自己心底的追求和缺憾’¹。她也服膺一位一位画家所言：“一幅画，是画者的渴望与灵魂”。故“对于作家亦如是，每一篇文学作品，其实也都是作者的渴望与灵魂”。虽然操持的是被称为微型小说的武艺，但她从没轻待过它，而是在里面放进了很多自己对人生的感悟，对善恶人性的观察、对人类心理世界的生命体验。

墙、咖啡、镜子、花……，朵拉笔下有不少喜用的物象。《阻止咳嗽的糖》里说：“生命里本来就有许多挫折和哀伤，再加上每个人一有空就堆砌着无人了解的砖块，一道厚而高的墙渐渐建筑起来，成了心灵交会的障碍。”只是因为咳嗽的原因而吃糖，却很可能成为别人的谈资。《会说话的墙》里的夫妇之间，沉默变成了一堵“墙”，妻子因为搭老板的便车而心存“秘密”，丈夫一句“墙里好象有说话的声音”的发问，差点让她泄漏了秘密。在“沉默的墙”与“有声的墙”之间，人物心理的张力得以凸显。这两篇小说里的“墙”都蕴含深意。物象也就成了意象。

统观《自选集》中的作品，可以分明地感觉

到朵拉对女性问题的关注，尤其是男女之间的爱情婚姻，几乎成了她的基本主题。虽然是微型小说，格局似乎不大，情节也无法多么的波澜曲折，但朵拉总是努力直面女性生存中的难题，提出自己的思考，她不一定给出现成的答案，但她会有意识地引导同为女性的读者们一起思考。有思考、能思考就是好事，就是福音，就是走向幸福的起点。朵拉自述，曾经“试图找一种主义来研究，起码是一种自我成长的方法，最终选择女性主义”。³但朵拉并不象有些女性主义者那样把女权抽象化或把一味地针贬男性错当作女性的出路，或者从中得到快意，自以为得到了什么解放，也并不真地服膺“时代不同了，男女都一样”的信条以为是女性解放的不二法门。她更多地是启迪女性的自觉、自审、自立、自尊，而不是盲目地追求男女“都一样”。她不希望女性从一个桎梏中解脱出来又走进一个新的桎梏中去。在用小小说诠释千古以来生生不息的男女的纠缠与情事时，朵拉是平静的，理性的。朵拉对女性主义的理解和诠释不同流俗。

朵拉是一个能在微型小说中贯注进自我独特感悟和深刻人生思考的作家。

二、见微知着

微型小说家必须要能见微知着，而无法靠大事铺陈，更不能面面俱到，它的“微”，是指笔触往往聚焦于某一“点”上，它截取的，其实并不一定是生活的“片断”，而可能就只是一个“点”。用笔集中不旁鹜，左右逢源不斜出。针对有些人称微型小说如“麻雀虽小五脏俱全”的误解，微型小说名家黄孟文博士鲜明提出，“微型小说的特征就在于‘五脏’不全”²，行家慧眼，诚哉斯言！微型小说作家尤其要有从平凡日常的生活细节中“发现”某些有意味的东西、在平常和凡俗中有所“发现”的那种本领。见微知着的“见”是个关键，“见”就是发现。他的手里似乎有一架显微镜（或放大镜、望远镜），能把生活中常常被忽视、轻轻被放过的细枝末节显像给人看，必须在要言不繁、三言两语的描述中，开掘出不一样的真知与发现。一句话，他应该能够借助它的显微镜般的生花妙笔，给读者带来万花筒似地、这样那样的惊喜和启迪，但决不是耳提面命式的，决不是照本宣科式的，这是他必须练就的一个基本功。

朵拉的一些微型小说就能做到这一点。以《绝望的香水》为例：文中的“她”，只因为无意中

接收了一个一起公出的同事为表感谢而送她的香水，就让本来平静的生活，不再是古井无波而渐起波澜。习惯涂抹香水而感安静平和的她，竟在用了这款香水后心情不得平静……世上本无事，女人自扰之，还是多情自扰之？小说写得相当含蓄，女主人公的内心究竟因何起了变化？是睹物思人还是心有所冀？她到底希望什么？因何绝望？女性心灵深处那种微妙的东西，正是作者所想探究的，但作者的高明就在于，终其篇，朵拉都没给予那怕一点点暗示，行于所当行而止于所当止。任何进一步的言说都可能坐实人物的内在动因而破坏了一种美感，或唐突，或了无余味。也许什么都没有发生，也需讲到此也就够了。人的精微的心理情感之深致之复杂，并不是语言都能表达清楚表达准确的。

如果一个作家缺乏洞察幽微的能力，那他终究无法胜任微型小说的创作。

三、微不足道？

微型小说看起来所写都是细微末节，又不能大事铺陈，似乎都属微不足道的东西，难免微小之讥。壶里乾坤，杯中日月，端在作者如何处置，如何开掘。道可道，非常道。“道”得如何？说得怎样？或如何说、如何叙述才是讲究，才是正办。论起这方面，朵拉的笔下还真有些可圈可点的骄人表现，她在谋篇布局上是颇见创意和心思的。

《遗失》写同学聚会时，一个女生突然说她的昂贵的耳环不见了，顿时弄得举座皆惊，人人出动搜寻，最终好象也就不了了之。着急的，同情的，可惜的，猜测的，羡慕的，妒忌的，袖手旁观的，冷眼以对的，幸灾乐祸的，怀疑她谎报军情的，这个这么说，那个那么说，你一言，我一语，把人性的好好坏坏、里里外外，简直就是来了个大展览。小说全篇除了头、中、尾几处略有叙述之外，其他篇幅几乎都是在座者的对话录。以一两句话语就写出了各人的内心，笔致、功力不俗。

《等待的咖啡》在绵延展开的段落中，用了点技巧：九个字的一句话（“等待的人一直没有来”）加上括号竟出现了九次，只不过，每次出现都比前一次少一个字，最后只剩下一个“等……”字。这句话就象抖开了一条情感的链索，它套住了当事者，使她无从摆脱，最后还是以失望告终。究竟是谁之过？是那被等的人无情爽约？还是等人的人太过痴情？在这里，与其说作者是在谴责

前者，倒莫如说，也不乏（或更有）对后者的揶揄。在男女两造的关系中，女性不能也不必把希望都寄托在他人身上。对于寡情薄义朝秦暮楚的男人，感情受伤的女人与其无谓地指责之，倒不如来点自审自嘲反能拥有自尊。这正是朵拉用笔的过人之处。

《母亲节的电话》、《不解》、《电话响起》都以电话为轴心，衍生出些人生的真情与假意，或喜乐或烦哀，也满含着各种滋味。

《绿叶子》、《行李》等篇都是写的同居男女的故事，但事情的来龙去脉和写法都不同，当初同居的因由不一，后来分开的原因各异，同一屋檐下有不同的情感经历，放大了同居名目下的人性与人情纷乱复杂与善变多变。题材的相似并不一定会千篇一律千人一面，各人还是有各人的悲欢，有外人看得明白的，更有别人看不懂、只有当事人自己才冷暖自知的那些情感与心理的皱褶。能把人心人情人性写到这般田地，那不是靠什么技巧就能做到的，那得端出自己的心来。

有评者以为，朵拉的微型小说“节奏明快，构思简洁，这与他喜好丹青有关，带特征的单纯，有意味的简化，颇得微型小说这一新兴小说文体之精髓。”⁴有其道理，不失为进一步观察朵拉的角度，但我倒是认为，成就作家朵拉的，固然有其丹青画师的功力那一面，更得之于她所具备的心理咨询师般的悲悯仁爱之心。

四、“微”言耸听

要能以短短的篇幅、面目多少有点模糊的人物、似乎有点暧昧的性格以及不一定完整又不能太过巧合的情节、不需要太确定的时间和空间，完成一个故事或者事件的叙述或一个人物的描画，而且要能抓住读者的心，令人读得过瘾，听得起劲，颇有余音袅袅的意思，产生一种近于“微”言耸听的效果，这是对微型小说家的最大挑战。尽管有如此种种苛刻的限制，仍是有一批痴情不改的微型小说作家们乐此不疲，戴着“镣铐”跳舞。在他们看来，挑战不是难题，越如此，越能见真章呵。《流浪的幸福》、《二遇芒草花》、《唱片日子》、《心结》等篇都颇有可回味之处。

《心结》里的母与女，在不同的时空里，都收到过写着“我永远不会忘记你”的卡片。眼见女儿也象当年的自己一样收获了男生的“情话”，难免勾起对自己说过此话、后来偶遇时竟忘得一干二净的那人的回忆，不禁怨从中来恨亦难消，但小小年纪的女儿面对同一句话的响应却分外的

冷静：怎么可能？哪有永远不会忘记这回事？全无当年的自己那样的沉湎和轻信，不禁让她对“女儿的头脑十分清楚”、“比当年的她成熟得太多”而“高兴”、而欣慰。更没有想到，自己多年来的心结居然在这个时候，被女儿不经意的响应解开了。两代人面对同样境遇的不同反应，怎能让人不生出太多的唏嘘感慨！作者构思的高明，正在于对比的设计是定位于母女两代人，而绾结其间的是司空见惯的同一句话，一句听起来悦耳开心但当不得真的话。做母亲的终于明白：是谁在欺骗她？那个人其实就是她自己。时间、生活、现实、阅历……在人经历了很多以后告诉了她真相和真谛。其震聋发聩处，喷发出了相当大的艺术冲击力。

应当说，在当下世界华文小说的舞台上，戴着“镣铐”翩然起舞的群像中，朵拉堪称一个优秀的舞者。有论者高度肯定朵拉的小说“对人性弱点深藏不露却锋利无比的批判力量”，盛赞朵拉为“东南亚华文文学中最有艺术造诣的作家之一”，⁵诚非虚誉。

马来西亚的微型小说创作在世界华文微型小说的版图上有着举足轻重的地位，陈政欣在总结1970—2000年间马来西亚华文微型小说创作的时候，曾这样描述其盛况：“就创作艺术手法而言，怪诞，意识流，写实，现代，黑色幽默，象征主义等等技巧，各显缤纷。内容上，有笔记轶闻，寓言，科幻，政治讽刺，然而社会写实的还是占大多数。”⁶大体上是个准确的概括。由此考虑，朵拉大概应属其中居于主流地位的社会写实一路的代表者之一吧。

这本书是“自选”，也是精选。对于热衷于探索微型小说创作奥秘的同道来说，《朵拉微型小说自选集》不无标杆的意义。我们期待着朵拉和她的一众同道，在这条“羊肠小道”上走出一方更多迷人风景的新天地。

注释：

1. 朵拉《不妥协的灵魂》，见《朵拉微型小说自选集》“代后记之一”，第248页，上海文艺出版社，2008年12月版。
2. 黄孟文《微型小说微型论》，第12页，世界华文微型小说研究会出版，马来西亚大将出版社发行，2007年2月版。
3. 朵拉《和自己说话》，见《朵拉微型小说自选集》“代后记之二”，第249页，上海文艺出版社，2008年12月版。
4. 郑宗培《祝福惠安女——朵拉》，见《朵拉微型小说自选集》“序”，第2页，上海文艺出版社，2008年12月版。
5. 戴冠青《温婉优雅的智慧女性》，见《朵拉微型小说自选集》“附录”，第239页，上海文艺出版社，2008年12月版。
6. 陈政欣编选《马来西亚微型100序》，第2页，马来西亚华文作家协会出版，1998年12月版。

浅论风沙雁抒情散文的艺术特色

(中国·广西) 刘贤吉

新加坡著名华人作家风沙雁,原名欧清池,祖籍福建龙溪,上个世纪六十年代末开始文学创作,并从事学术研究,七十年代中期到日本工作五年。在其漫长的创作生涯中,风沙雁收获颇丰,已经出版有散文集《砂砾集》、《矛盾集》、《樱花飘落时节》、《文艺絮语集》、《哀思集》、《风沙雁文集》,长篇小说《追逐阳光的人》、《遥远的期待》、《政论选集《新加坡人眼中的亚洲》以及学术文论集《方修及其作品研究》、《新华当代文学史论稿》等。每个作家都通过作品筑造起自己的精神家园,正如风沙雁所说的“人人都应该有自己的精神家园”,这句话道出了知识分子的人文理想,同时也是其创作的一种理想,在这个精神家园的理想当中,支撑起来的内核就是文化。阅读风沙雁的文学作品我们感受到他对中华民族传统文化浓浓的爱意和依恋,他自觉地把精神家园建立在中华民族的文化传统之上,表现出了一个海外知识分子那种特有的强烈的历史使命和忧患意识。

创作和作家的人生经历是分不开的,可以说创作就是作家生活经历的一种写照,风沙雁在文集《闲思录》中的《隐忧》一文里这样明确的指出,“文章是痛定思痛的产物,写作者写他的过去所经历的经验与生活,那是毫不足怪的”。风沙雁的人生经历丰富多彩,尤其是在1976年至1980年被派往新加坡驻日本大使馆担任秘书的这五年经历,更是给他的人生划下了厚重的一笔,给他提供了源源不断的创作素材和创造灵感。从日本归来后他更加自觉地深入思考文化层面上的东西,中华文化与日本文化两者的差异性给他带来了全新的思考角度,日本的许多景物被他一一写到笔下,成了他的一种文化财富。在这一时期风沙雁的文学创作也进入了一个巅峰期,相继收获了《樱花飘落时节》、《风沙雁文集》等,在这些作品当中我们看到作家被日本的自然景物深深地吸引住了,他描绘日本的樱花,思考日本的

文化同时也思考中华的文化。大自然的花草树木虫鱼鸟兽成了他借景抒情的对象。在《枫叶初红忆扶桑·鬓白异乡又何感》一文中,风沙雁说,“也许日本文化与中华文化相似吧”,“这异乡的景物曾使我为之沉醉。每回到东京我总情不自禁要在扶桑逗留几天……”从这些话语当中我们体会到作家对日本文化的喜爱,为日本的景物所“沉醉”,东瀛的文化气息也正是吸引风沙雁的根本所在。然而,就像在外漂泊的游子一样,离开了自己的祖国总会产生失去文化之根的感慨。所以五年的东瀛生活也给风沙雁带了漂泊的辛酸之感,乡愁的滋味浓密地萦绕在他的笔端,“我们谈到漂泊异乡的落寞情怀来,那不好受的滋味,我曾亲身体验过,在异乡的心态,真有点乘风归去的孤清感,凄凉而又飘渺。”(《闲思录开朗》);“作客异乡……真按捺不住那股苍凉感的袭击”(《枫叶初红忆扶桑·故居公园的情调》)。从这一片片真挚的独白之中我们读到了作家漂泊在外的那种深切的思乡情怀。对东瀛的景物的描绘越细致,越能衬托出其乡愁的意味来:无论在幽静小径上的徘徊,还是在黄昏街灯下的流连,总是流露出作家孤身在外的凄凉之感,读来使人也有一股股淡淡的愁思弥漫心底。在文章《枫叶初红忆扶桑·不是乡愁只是缅怀》风沙雁动情地说:“日本是一个非常有情调的国家。日本的情调可以用凄清之美四个字概括之。”“凄清之美”是一种风格,是一种境界,这一语词同样是他的抒情散文的一大艺术特色。

风沙雁是一位自觉关注民族与文化的作家,“民族与文化,有时困扰得我无法解脱……”(《枫叶初红忆扶桑·秋意秋意/诗情诗情》)这句话道出了许多知识分子的文化关怀。新加坡是多个民族组成的复杂的国家,各民族之间在政治和社会结构的层面上相互制衡,从而造成没有一个民族的文化成为新加坡正统的民族文化的局面。生活这样的社会文明当中,风沙雁不可避免的有一

种失落感,因此他自觉的把自己往华族文化靠近,他的抒情散文表现出他在文化身份失落后,从寻梦到寻根的一种精神之旅。风沙雁的抒情散文从某种程度上说就是他情感生活的实录,夹杂在这种情感当中的是他那深深的忧患,他理智地思量新加坡文化与中华文化融合的问题,也就是说,他要把华族文化的根移植到新加坡文化失落的层面上来。在《文艺絮语》和《海外来风》这两本书中,风沙雁探讨了母语的教育与传播、文化传统的传承与发扬等问题,“我对故乡的薄雾的感受,竟然是一如异乡的冬那么苍凉。日本的冬的薄雾给我予苍凉感,如果是乡愁与异族文化的挑逗,那么故乡薄雾给我予苍凉感,却是因本族文化没落而来的悲伤。”(《薄雾的苍凉》)这种悲凉的痛苦一直伴随着风沙雁,构成了其文学创作的一种动机与核心。语言是文化最生动的体现,是民族文化得以传承的根本载体,华语与华文文学的衰微,其实就是语言的衰微。在新加坡华语处于一种比较尴尬的境遇中:一个华族子弟可能在公共场合讲华语,在职场讲英语,在家里讲闽南语、广东话或者客家话,但实际上他们都可能不认识华文。口语与书面语的脱节造成了文化断裂的危害,语感以及寄寓在语言当中的文化精神会逐渐消失。从这个意义上说,华语在华人那里在很大程度上已经失去了进入人心深处的功能,这真是一种文化的悲哀。基于这样的情况,风沙雁散文中贯穿着这样的一条主线:文化关怀。

从文化层面上去思考华文文学以及华族文化传统的指向,使得风沙雁的抒情散文增添了更多的理性色彩,在文章的广度与深度上达到了一个更为开阔的境界。阅读风沙雁的散文我们能够深

切地感受到他那深深的忧患意识,对中华文化传统表现出更加强烈的关注和关怀。移居海外的知识分子脱离了母语,失去了文化的根从而获得一种站在本民族文化之外的立场上反观本民族的文化,从这个角度上来说,海外的知识分子更加清楚中华民族在当下的困境与危机。风沙雁始终保持着一颗游子的心,这种游子的心态给他提供了清醒的文化视角,让他始终把中华民族文化、华文与华文文学紧密融合在一起。但他痛苦地发现,华族文化与华文文学的衰微在于缺乏读者。在这个物欲横流的时代,阅读已经变成一种精神奢望,他明白,在这样的一个时代这样的一个地带当中依然执着地挥洒手中的笔,显得多少有一种悲壮的意味,所以他在《心造意境》这篇文章中,悲凉地写下:“我常常幻想把我的老年岁月掷在杭州西湖畔的闲步或扔进钱塘江畔的潮声中,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。可那时我能找到知音么?”

这是风沙雁的梦想、一种精神的期许,也是海外华人作家的梦想和期许。有梦就不会觉得寒冷就会有希望,我们可以想见,多年之后风沙雁依然在那个美丽的国度里,回首着华族的文化,把思情倾注到笔端。我们相信他会在华文文学的天地里找到更多的“知音”,正如其所说的,“用华文写作是文艺工作者的责任,他们不用担忧将来华文的前途如何,华文文学很可能被英文文学取代,但这正如宋词被元曲取代一样,华文文学并不会因此丧失它的时代价值。”(《不是为了永恒,而是为了记忆》)我们也相信,华文文学必将在新的时代里绽放出绚丽的光彩。



编后话

《新世纪学刊》今年已进入第13年了。由创刊到今天，一路走来，颇为不易，刊物的内容性质多少也有所变化。局势的变动使得本刊的内容由创办时的强调研究东亚及东南亚文化、文学而逐步转向着重钻研亚细安华文文学，这倾向是逐渐显露出来的，但也是非常鲜明的。其中有关新马华文文学，尤其是新华文学的研究更为明显。原因有二：一是新跃大学于1999年开办中文系，把新马华文文学列为必修科，14年来在校方的鼓励策划下，在老师们的努力培养下，一批又一批的较年轻的、对新马华文文学有素养的学子涌现了，无形中加强了此领域的力量。尤其是新跃大学与北京师范大学联办硕士课程，与南京大学联办博士课程，而博士课程也把新马文学列为选修科目，这样一来，新马文学研究队伍就更加壮大了，《学刊》的作者群无形中也增多了。二是从上世纪70年代开始，好多外国学者也投入新马华文文学的研究，如朱崇科、苏卫红、张松建等等，都在此领域的研究方法或切入角度有所开拓。

这期张松建的《新马华文作家对鲁迅经典的重写》便是一例。此文多方援引资料以立论，全面论述了所有受到鲁迅影响的新马文学作品的方方面面，开拓了研究的疆域，实属难能可贵。我们要注意的一点是：鲁迅死于1936年，其作品都是鲁迅在被请进神坛前创作的，因此新马华文作家的某些作品的模仿鲁迅，基本上可以说是受到‘原汁原味’的鲁迅作品的启示，而且是在题材撷取、技巧方面的模仿，新马华文文学的这一批类似鲁迅作品的创作，其内容实质还是以新马现实为主调的。新马华文文学一萌芽就朝向独立自主的方向发展，这特点是贯穿着整部新马华文文学史的，模仿鲁迅之作也不例外。

这期刊登的黄治澎的《狮城诗人对唐文化与唐

诗的情意结》一文，或许更能说明新马华文文学与中国文学的渊源关系，以及前者如何在吸收了后者的养分后又发展出自己的特点来的道理。新马华人与中国人同文同种，新马华文文学与中国文学有血脉相连的关系一点也不叫人费解，我们要注意的是，新马文学从一萌芽就带有本身的现实特点，早在1926年已有作家有意识地提出创作南洋色彩文学了，迄今不用说更发展出一套有异于中国文学的鲜明本土色彩。

周宁的《东南亚华语戏剧：问题与领域》泛论新、马、泰、菲、印的话语戏剧与中国戏剧的血缘关系，更能说明海外华人的文学艺术与中国的密切关系，然而我们始终得注意到，即使是从思想内容到表演形式几乎完全继承中国的戏剧，东南亚的戏剧毫无例外地也有所更变。

杨松年教授的《心目中理想的文学大系——我对新华文学大系的建言》与欧清池的《为何要编纂新华文学大系？》是针对2012年‘世华文学研创会’计划出版14册《新华文学大系》的反应文章，也算是论述新马文学研究的两篇探讨文字。

“子规半夜犹啼血，不怕东风唤不回”，这是我们的信念。《新世纪学刊》是探索华文文学的方方面面的理论刊物；《新世纪文艺》是团结、激励亚细安10国的华文文学工作者的创作刊物；除此之外，我们还在编纂中的《新华文学大系》是保存种子以待春来撒种的准备工作，而丛书则是培养新生树苗的工作；今年我们预定出版大系《短篇小说集》、《中篇小说集》；丛书长篇小说《寄生》，散文集《凭栏遥思》，请看此期本刊封面内页的预告文字图案。这四者结合起来，我们相信“青山遮不住，毕竟东流去”的规律、道理会证明我们走的道路是正确的。

启事

世界华文文学研究创作学会计划出版乙套“新华文学大系”，其中包括戏剧集、散文集、小说集、诗歌集以及剧运、理论、出版资料等，大约14册。《戏剧集》上册去年已出版，并于11月11日在国家图书馆举行发布会。

今年我们计划出版《短篇小说集》、《中篇小说集》，现已进入最后校对阶段，待完成后即可开印、刊行；在《中篇小说集》入选的作品中，有两位作者即崇汉、石剑洪我们无法联系到。

另外四位辞世作者李过、范北羚、方北方以及曾采，我们也没能联系到他们的亲属。

现刊出此启事，希望相关作者及相关作者亲属得知此信息后，尽快联络我们，以便签署授权同意书。

电邮：owchingtee@gmail.com 电话：6343-0461/8311-1770

或致函 Block 22, #11-206, GhimMoh Link, Singapore 271022