

厦大中文学报

Journal of Chinese Studies, Xiamen University

【第二辑】



厦门大学出版社 国家一级出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS 全国百佳图书出版单位

编 委 会

主 编：李无未 林丹娅

执 行 主 编：胡 旭

编 辑 部 主 任：刘荣平

本辑学术编辑：王 烨 王晓平 刘荣平 刘镇发 许彬彬
李无未 李如龙 杨春时 张艾弓 林丹娅
赵春宁 郭勇健 黄鸣奋 谢 泳 蔡淑美
(按姓氏笔画排序)

英 文 审 定：王晓平

目 录

刊首语

汉语特征研究

2	李如龙	主持人语
5	李如龙	汉语语音系统的特征
15	陆俭明	汉语“特点”之我见
27	汪维辉	关于基本词汇的稳固性及其演变原因的几点思考
37	徐时仪	试论汉语的特征

中国现当代文学新探

48	林丹娅	主持人语
49	孙绍振	西方文学理论的危机和文学文本解读学的建构
84	黄 健	新文化视阈中的“五四”新文学 ——“五四”新文学的文化意义
93	陈子善	1930年代上海重要文学刊物两种重评
104	龚明德	梁实秋《雅舍小品》四题
117	王光明	当代中国的新诗史研究
127	王晓平	论近年电影中对工人阶级时代经验与历史叙述的形式问题

新媒体时代艺术研究

148	黄鸣奋	主持人语
149	汪代明 徐 路	数字网络媒体对艺术发展影响刍论
156	刘世文	论当代新媒体艺术的审美范式
165	邓绍秋	新媒体艺术与禅宗书画的视域融合
171	赵 斌	本体论终结？ ——有关电影数字拟像镜头的理论反思

- | | | |
|-----|---------|------------------------|
| 179 | 王 鑫 | 新媒体时代电影艺术的跨媒介叙事逻辑及批评转型 |
| 188 | 单 鹏 李 智 | 人性化趋势的网络游戏 |

南光论丛

- | | | |
|-----|-----|------------------|
| 197 | 师雅惠 | 清人王源的文章取向及其文学史意义 |
| 210 | 李芸华 | 周邦彦词接受史新论 |

学术随笔

- | | | |
|-----|----------|-----------|
| 219 | [加拿大]李 彦 | 甲骨文与明义士家族 |
|-----|----------|-----------|

236 本刊征文启事

237 本刊中文注释技术规范

Contents

Foreword

Studies of the Characteristics of Chinese

2	Li Ru-long	Introduction
5	Li Ru-long	The Characteristics of Chinese Phonetic System
15	Lu Jian-ming	My Understanding of the Characteristics of Chinese Language
27	Wang Wei-hui	Some Thoughts of the Stability of Basic Vocabulary's and the Cause of Its Evolution
37	Xu Shi-yi	On the Characteristics of Chinese

New Horizon of Modern and Contemporary Chinese Literature

48	Lin Dan-ya	Introduction
49	Sun Shao-zhen	The Crisis of Western Literary Theory and the Construction of the Study of Literary Text Reading
84	Huang Jian	The May 4th New Literature in the Horizon of New Culture ——Cultural Significance of the May 4th New Literature
93	Chen Zi-shan	The Reappraisal of Two Important Literature Journals in 1930s' Shanghai
104	Gong Ming-de	Four Inquiries of Yashe Essays by Liang Shiqiu
117	Wang Guang-ming	On the Study of the History of Contemporary China's New Poetry
127	Wang Xiao-ping	On the Probematic of Some Historical Narrations of the History of Chinese Working Class in the Films of the Last Decade

Study of Art in the Age of New Media

148	Huang Ming-fen	Introduction
149	Wang Dai-ming and Xu Lu	Digital Network Media's Influence on the Development of Art
156	Liu Shi-wen	On the Aesthetic Paradigm of Contemporary New Media Art
165	Deng Shao-qiu	Fusion of Horizons of Zen Calligraphy and Painting and New Media Arts

171	Zhao Bin	The End of Ontology? ——Theoretical Reflection on Filmic Digital Simulacra
179	Wang Xin	On the Cross-Media Narrative Logic of Film Art in the Age of New Media and Its Critical Transformation
188	Shan Peng Li Zhi	The Network Game in the Human-Oriented Trend

Nanguang Research Forum of Xiamen University

197	Shi Ya-hui	Study of Wang Yuan's Literary Thoughts
210	Li Yun-hua	A New Study of the Reception History of Zhou Bangyan's Ci Poetry

Essays

219	Li Yan	Shang Oracle Bones and the Family of James Menzies
-----	--------	--

236	Call for Papers
237	Guideline for Submission

刊首语

《厦大中文学报》(*Journal of Chinese Studies, Xiamen University*)系由厦门大学中文系创办的中国语言文学学术研究丛刊。厦大建校伊始,中文即为重镇。学界名流鲁迅、林语堂、沈兼士、罗常培、周辨明、施蛰存、林庚等,教授其间,学术基础,乃得奠定。迄今百年,薪火相传,生生不息,斯风日炽。于兹创立本刊,秉持“追求真理、注重实学、崇尚创新、鼓励争鸣”之宗旨,立足东南,面向世界,刊发高质量、前沿性之学术文章,展示中文研究成果,增强学人了解互动,促进学界交流合作,为推动中国语言文学学科的繁荣和发展,贡献力量。

厦门大学中文系
2015年4月

汉语特征研究

*Journal of
Chinese Studies,
Xiamen University*



主持人语

李如龙

语言的特征即语言的存在。特征是对不同事物进行异同比较的结论,同的是共性特征,异的是个性特征。每种语言都和别的语言有同有异,一种语言内部有相同的共性特征,对于别的语言又是个性特征。同一语系之内也有共性特征,对于别的语系则是个性特征。任何语言都有自己的共性和个性,都存在于共性和个性的特征网络之间。特征是语言存在的依据,没有特征的语言是不存在的。

研究语言必须先对语言做调查,然而调查只是研究前的准备,只有比较才是研究的开始。比较就是考察它和别的语言、和前代语言的异同,从异同中提取特征。了解特征才能真正认识语言的存在。

语言的特征是多元、多层存在的。语言的共时系统是多元、多层的特征构成的:语音特征包括声母、韵母、声调、音节构成及连音变化等项;词汇特征可分别就核心词、基本词、一般词或书面语、口头语考察;语法特征则分为词法和句法两类。各种特征都有总体特征和分体特征之分,基本特征和一般特征之别。

语言特征是不不断演化的。分体特征发生变异会造成不同历史层次的叠置(如文白异读就体现了不同语音和词汇的历史层次);特征系统发生了大规模的调整,就显示了语言的历史分期(如原始的、古代的、现代的等);若是基本特征发生重大变迁也可能造成类型的转换(如从无声调到产生声调、从单音词到多音词)。语言的历史就是对稳定和变异的更替、量变和质变的转移的记录。可见,特征是语言比较的出发点,也是语言研究的总结。

历来的汉语研究已经有不少可贵的特征考察成果和经验。传统的中国语言学虽然少与其他语言做比较,但关于汉语自身的共同特征都有许多成功的研究。例如音韵学对汉语语音结构(声韵调)的精准分析,文字学对汉字的形音义结构及其演变的独特表述,训诂学对汉语词汇、词义的细致考察,修辞学对文学语言的语用变换的生动描述,都登上了古代语文(文言)学的光辉高峰。

现代的中国语言学从古代转向现代,从文献转向口语,这是顺乎世界潮流的革命性转向。语音研究从汉字字音走进口语的音流(如方音的连读变化),从抽象的音类走到具体音值,借助西方的方法(包括音标和各种实验仪器)对音

素、音节和种种连音变化进行全面分析;词汇的研究从文献的生僻字考释转向整个词汇语义系统的分析,并注重口语常用词的历史考察,出版了大量的描写性、规范性、计量性辞书为现实应用服务;语法研究从无到有、由浅入深,从“跟着转”到探索汉语的特征,走过了百年艰辛历程,终于得出了许多重要的结论,语法史(尤其是“语法化”过程)的考察也多有创获;文字研究方面,甲金文、简帛的辨识已为古代史研究提供难得佐证,现代汉字的应用则在厘定形音义和定量、标音上获得丰硕成果。关于“汉字拼音化”,虽然最后发现了“此路不通”,百年间的努力不但精神感人、也留下许多有益的启发。不仅如此,在现代语言学转向之后,学者们也没有放弃对传统“小学”的继承和革新,使之成为汉语语音史、词汇史和语法史的有力支持。所有的这些成就和经验我们都应该认真总结。

汉语特征的研究虽然已经有一批成果,但是从总体上看,这一研究还远未全面深入,更没有形成系统理论,在国际上也没有很大影响。我们应该继续努力。

中国的人文科学研究历来重材料、轻理论。崇尚“朴学”,“钱串子”的极端说法至今还有影响。事实上,有丰富的材料,不提炼理论,材料也研究不好。拿外国的理论来套中国的材料已有许多失败的教训,外国人从中国材料引出错误理论也不少见(如说汉语是最落后的单音节孤立语)。研究汉语特征首先要有特征研究的意识:只有认识特征才能真正认识汉语,只有体现特征的理论才是科学的理论,才能走出国门,在国际上获得话语权。

经过一百年的努力,我们不但整理了浩瀚的文献,也调查了大量汉语方言和民族语言,近些年来还创建了许多数据库,汉语的纵横比较和汉藏语比较已经有重要进展,各种精通外语的学者和语言科技人才大量涌现,国际学术交流日益频繁,外国人对汉语汉藏语的学习研究不断升温,当代迅速的信息化、网络化我们也跟上了。这都是开展汉语、汉藏语的内外比较,进一步探讨语言特征的重要条件。

为了认识汉语汉藏语的总体和分体的特征,考察其发展过程和演变规律,必须有多学科的交叉、协作,取长补短、形成合力。要小处着手、大处着眼,要广泛发动、群策群力。先前的学科之间各自为政、互不往来的状态不改变,就很难形成这种合力。

中国有古老的文字传承、有浩瀚的文化典藏、有丰富的语言资源,中国的语言学应该充分认识汉语汉藏语的特征,从而建立中国特色的理论,充实普通语言学,为世界作出应有的贡献。这应该也是新时期、新常态下的一个学术上的中国梦。

收入这个专栏的几篇论文是几位研究汉语的大专家赐给的。陆俭明先生因为没有拿汉语和许多别族语言做具体的比较,在他所理解的“特点”上加了引号,其实,这是更加可贵的宏观的、理论上的比较研究。没有对中外语言的广

泛、深入的了解,是不可能提炼出这样精彩的理论的。他说的这些特点不仅包含了汉语的语音、词汇、语法、语用、文字、方言的各个方面,把各方面的联系和互动也说到了,连造成这些特点的基本原因也指出来了:汉语是“自成体系”的,独特的表意汉字使汉语能够“古今共用、南北相容”,它既没有分化出不同的语言,也没有大量搬用外来的语言。我想,这正是指导我们去研究汉语的特征的一个总纲。汪维辉先生讨论的是汉语基本词汇的稳固性有哪些表现,造成基本词汇的稳定的内外原因有哪些,这是研究汉语词汇史所必须解答的大问题。汪先生的专长正是汉语的基本词汇史,所以说得特别透彻。徐时仪先生的《试论汉语的特征》则讨论了汉语的文言与白话、书面语与口头语、通语与方言、句法的虚与实等重要特征,提出了在这些方面,词汇的使用是如何各行其道又相互交融的,这也是徐先生研究多年,深有所悟的课题,又是学者们关注较少的。关于语音特征是我的一篇综述,虽然并不深入,却也是以往的论著讨论不多的。如果这几篇文章能促使大家类似的思考,就达到编辑本专栏的目的了。我们希望更多学者来关注汉语特征研究。

汉语语音系统的特征

李如龙

(厦门大学 中文系,福建 厦门 361005)

摘要:汉语的语音系统在音响方面因为元音占优势而响度大;在共时结构方面由声韵调组成了立体结构的音节,与音节相应的“字音”可以归纳为古今南北相对应的“音类”,多音节词语往往还有种种连读音变;在纵向演化方面有音位强弱、音类增减和系统调整等变异,种种变异也是存在着对应的整化发展。通过古今汉语、南北方言的比较研究以及与汉藏系诸语言的比较,必能总结出汉语与汉藏语的具有类型学意义的语音特征,为普通语言学作出贡献。在应用方面则可为汉语的母语教育和二语教育提供重要的启发。

关键词:汉语语音;系统;特征

一、关于语音系统特征的研究

语言是庞大而复杂的系统。林林总总的语言系统都有共同的特征,例如都有语音和语义,都有词汇和语法,都有共时的结构规律和历时的演变规律,都有通语和方言的对立,等等。不同的语言也必定有各自的个性特征,例如语音方面的声调和节律,词汇方面的构成方式(语缀和重叠等),语法方面有无屈折变化、虚词和句式等等。研究语言的系统,既要关注共性,也要考察个性,因为共性和个性总是相互依存的、相对而言的,有些语言的特征对于方言来说是共性,在语族、语系则可能是个性。只有经过多方的比较,才能为各种语言的特征定性和定位。

在语言的系统中,语音有很强的系统性。所有的语言都有元音和辅音、都有音节和语段(text),这是所有语言的共性;不同的语言选用了哪些元音和辅音,用什么方式构成音节,则往往表现了不同的个性。语音的系统并不是孤立的,正如索绪尔所说,“任何语言事实都不能脱离被切成表义成分的语音材料而存在”^①。考察语言的语音特征,还必须联系其表义的词汇和语法的特征去研究。多音词语的语流有哪些连音变化,话语(discourse)中又有什么样的语调,也常常表现了不同的个性。

语音是语言的物质外壳,研究语音系统的特征应该从音响的层面入手,首先考察音素及其组合特征;而后考察用来区别意义的音位如何构成音节、语段和话语的共时结构特征;每个共时的结构系统都是历时演变的结果,为了说明共时系统的来龙去脉,还应该考察语音系

^① [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1986年版,第155页。

统的演化特征。经过这样的全方位的考察,我们对于语音系统的特征才能得到深刻的理论认识,并把它应用到语言的教学和言语运用的各方面。

本文在继承前人研究成果的基础上,试着从音响、结构和演化三个方面探讨汉语语音系统的特征。

二、汉语语音的音响特征

音响(sonority)是语音的响度,一种共鸣性质的区别特征。音响特征是指音素的选择和结合所造成的音节和音流在相对响度上的差异。不同的语言在选用哪些音素以及组成音节时多用哪些音素是各不相同的。多选用响度高的音素,组合成音节和语段的响度就高。人类语言的音素中,响度有大小,乐音中元音最响,其中开口度越大就越响,然后是辅音中的流音(包括鼻音和边音)和浊音(“颤音和闪音”,属于不纯的乐音。清辅音是噪音,响度最小。布龙菲尔德在《语言论》里说:“像[a]这样一个低元音就比[i]这样一个高元音更响;任何一个元音都比辅音更响;鼻音、颤音或者边音都比闭塞音或者摩擦音响,气流集中在狭窄过道的咝音[s,z]比另一个摩擦音响;摩擦音比闭塞音响;浊音比清音响。所以,在任何一连串的音位里总是响度有高有低。”^①

就现代汉语的音素组合的情况说,响度是比较大的。拿它和英语相比就可以看得很清楚。其主要原因是:

1. 汉语音节开头的“声母”中,响音(m、n、l、r和“零声母”)占的比例不小。在常用的3500字中,这些字有1005个(近30%);而英语26个字母中,词首音最常见的是s、c、p、b、d、t、h等,元音只有a开头的词多些。辅音音位的频率中,响音n、r、m也比较高(7.24,6.88,2.78);但噪音t、s、k、p等也很高(7.24,4.55,2.41,2.04)^②,总之,响音开头的词的比率应该比汉语低。

2. 汉语的韵母系统中,高元音i、u、y等都可以充当韵头(介音),这就构成许多复合元音韵,在普通话就有9个二合元音(ia、ua、ai、ou等)和4个三合元音(iao、iou、uai、uei)。在常用字中,复合元音韵就占了1035字,就响度最大的带/a/音位的韵统计,竟有1179字。这些响度大的韵母所包含的字就占了常用字的30%左右。而在英语,有7个元音和半元音复合的“复合音位”和一个元音和两个半元音复合的“三合元音”^③,但从实际情况看,这些元音加半元音的复合音(例如say[sej]、bay[baj]、go[gow]、bow[baw]、hew[hjuw])还不是典型的复合元音,按照布龙菲尔德的说法,英语里典型的“四个复合元音,是由元音加非领音的[ə]组成的”^④(指fear[fiə]、sure[ʃuə]、fair[feə]、shore[ʃə])。

3. 现代汉语的韵尾已经没有噪音(古汉语和方言中有-p、-t、-k等韵尾),不论词的开头

① [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第141页。

② [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第163页。

③ [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第146页。

④ [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第146页。

或结尾都没有复合的辅音丛。而在英语,布龙菲尔德说,“英语的辅音音丛特别丰富”^①。不论是词首或词尾,英语的辅音丛都是很常见的。如以下这些单音节词,就是首尾都有不止一个的辅音:struggle(奋斗)、thresh(脱粒)、shrink(收缩)、drift(漂流)、drink(喝)、blast(阵风)、prompt(迅速的)。他还把辅音的“非领音性的功能组合”归纳成38种,分别说明各类辅音的组合规则。例如“相同的音位绝不出现在两个相邻的位置上:没有像[ss]或者[tt]这样的词尾音群”。“词尾后辅音[t,s]是出现在主要的词尾辅音[p,t,k,tʃ,f,θ,s,j]后面的仅有的两个音”;“词尾前辅音[l,r]不出现在主要词尾辅音[z]的前面”,“词尾前辅音[ŋ]只在[k,θ]前出现”。^②

4. 在声调的维度上,汉语的语音也表现了响度大的特征。世界上有声调的语言不止是汉语,但是一些语言的声调只是起了“次音位”的作用,而且往往只出现在多音词里,用不同的高低音来区别意义,和词重音有类似之处。例如日语的[hana],两个音节一样的音高指的是“鼻子”,前高后底是“开始”,前低后高是“花儿”;在挪威语和瑞典语,双音节词“其中的一个音节上总有一个一般的高重音,这跟英语一样,不过除了重音以外,加重的音节还用两种不同的音高格式区别开。重音可能附带有升调,给予人的印象跟英语的高重音一样”^③。而在汉语,“音高特征被用作主要的音位”^④。汉语的声调是固定在音节上的能区别意义的音位,主要标志是音高,和音长、音强也有一些关系,不但有高、中、低的平调,还有升降和曲折之别。不同的声调在响度上还可能有所区别。音节中的音高和音长、音强的差异显然也增强了音节的响度。

三、汉语语音的结构特征

布龙菲尔德在讨论“语音结构”时写道:“结构的模式在不同的语言里有很大的差别,而且使我们能够识别不同类型的复合音位。”^⑤和英语相比,汉语的语音系统在结构(structure)上也有自己鲜明的特征。

在音节(syllable)层面上,如上所述,在英语是[辅音(丛)+(复合)元音+辅音(丛)]的线性结构,正如徐通锵所说:“音节不是与意义相关联的语音单位……音节的结构缺乏封闭性的特点……音节间,乃至词间的音节界限不清。”^⑥例如 a pear and an apple 所有的辅音都和后面的元音连读了;a name 和 an aim 读起来是同样的音。他还说,印欧系语言的音节“在以往的研究中往往没有受到应有的重视,特别是结构语言学盛行以来,人们的注意力大都集中于音位的研究”^⑦。而在汉语,由于声调包含在音节之中,汉语的音节是声韵调组成的立体结构,而且由于音节又与汉字相联系,也就和字义相关联。

① [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第162页。

② [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第156~157页。

③ [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第136页。

④ [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第136页。

⑤ [美]布龙菲尔德:《语言论》,袁家骅等译,商务印书馆1980年版,第161页。

⑥ 徐通锵:《基础语言学教程》,北京大学出版社2001年版,第60~61页。

⑦ 徐通锵:《基础语言学教程》,北京大学出版社2001年版,第62页。

早在一千多年前,汉语音韵学建立的初期,学者们对音节就有了声韵调三分的认识,以音高为主要特征的声调是依附在韵母之上的,“东、董、送、屋”就是平、上、去、入“四声”和韵母的分类,当时的入声调和入声韵是重合的。后来的等韵学又把声母分为“唇、舌、齿、牙、喉”各组;用“等”和“摄”的概念把韵母分为韵头、韵腹和韵尾;把不同的韵尾分为“阴声韵”(元音韵尾韵)、“阳声韵”(鼻音韵尾韵)和“入声韵”(塞音韵尾韵)。传统的音韵学对汉语音节的立体结构分析可用下图来表示:

声母	声调(平、上、去、入)
	韵母(韵头—韵腹—韵尾)

图1 汉语音节图

这就是汉语的音位组成音节的结构规律,这种汉语音节的立体结构分析是最科学的分析,也充分体现了汉语的语音特征,因此至今沿用不衰。不用这种立体分析法而改用辅音加元音的直线分析法来分析汉语语音,是完全不可设想的。

汉语的音节还远没有那么简单。从元音和辅音的构成说,称为“音节系统”是恰当的,只要加上“每个音节还带有固定的以音高为主要标志的声调”的注脚就行了,这个名称便于国际接轨,外国人也容易理解;然而在体现汉语的特征方面则有不足。因为没有体现汉语特有的“立体结构”和“多层结构”。如上所述,声韵调的组成是“立体”的,分为声韵调之后,声调可以再分为舒声调和促声调,或分为平上去入;韵母可以再分为韵头、韵腹和韵尾,或分为阴声韵、阳声韵和入声韵;声母还可以分为唇舌齿牙喉或清音与浊音,这便是从音位到音节之间的多层结构。

用汉语音韵学的术语来称说,音节结构也就是“音韵结构”。音节结构和音韵结构的外延是一样的,内涵则有不同,后者就可以涵盖上述的“立体”和“多层”。不仅如此,汉语的声韵调组成的“音韵结构”,不但有音节内的结构系统,还有音节之间的结构系统。正如英语中并非所有的元音都可以和所有的辅音相拼合,汉语的声韵调之间也不是可以全面组配的。音节之间的结构就是不同层次的声类、韵类和调类按照一定的配合规律组成的音节系统,每个音节在这个音节大系统中都有自己的地位,这就是研究音韵学和方言学的人常说的“音韵地位”。

进入中华文明史之后,汉语就选择了汉字作为它的书面形式,每一个音节都用一个字来书写,于是,人们就把“音节”称为“字音”,于是“音节系统”、“音韵系统”和“字音系统”就成了同样一个事物的三个不同名称。研究汉语语音结构系统的汉语音韵学就是根据不同时期、不同地方的字音去分析其中的声类、韵类和调类的。一千年来历史经验证明了,这一整套分析汉语语音系统的方法是符合汉语的实际情况的,是能体现汉语语音特征的,用现代语音学和音系学的理论来检验也是合格的、可以接轨的。汉语音韵学的音类归纳加上国际音标的标记,对汉语语音系统的分析,可以说是“形神兼备”的了。在这方面,提倡“中学为体、西学为用”,完全是行得通的。

不过,“音节”和“字音”有重合的一面,也有可分离的一面。“音节”作为语音的单位,通常是共时的概念,而“字音”可指共时,也可指历时,音韵学研究中分析声韵调的“音类”就是

历时的概念。赵元任说:“音类的变化能影响音位的整个系统”^①,他举的例子就是“东、通、同”的声母本是全清、次清和全浊三分的,因为浊音清化,音类变成二分,音位系统也发生了变化。

汉语采用汉字作为书面符号之后,语音的演变和字形的演变渐渐不同步了,字音的音类在不同的时代和不同的地域发生了对应性的变化,音类可以按类分合(一分为二或合二为一),个别的字音则可以发生变读、增减异读(文白异读、别义异读、新旧异读等等),出现了种种复杂的局面。字音系统成了汉语独有的古今承变、南北异同的,特殊而又复杂的系统。正是它,奠定了汉语语音结构系统特征的基础。

汉语的音节层面上体现的这些方面的特点和许多其他语言有显著的差异,对此,徐通锵说过一段发人深省的话:“这一事实告诉我们,汉语音节结构的原理具有普通语言学的意义,遗憾的是中国语言学家由于拘泥于就事论事的研究,没有比较不同语言音节结构的差异,因而没有从中发现它的普遍理论价值。这是应该引以为训的。”^②

音节以下,汉语的语音结构已经有了几个层次,在音节以上,汉语的语音也有几个不同的层次,包括双音词的音步和连读音变,多音词语的节律和连音变读和成句的话语的句调和语调。

如所周知,从上古汉语后期开始,首先兴起了偏正式和联合式的合成词,后来语义合成的双音词逐渐发展成为汉语造词法的主流,原有的用衍音的方式所造的双声叠韵的联绵词就衰歇下来了。早期的合成词大多词义就是字义的相加,例如天地、朋友、来往、三思、二毛、大人、君子。后起的双音合成词就有些是字义和词义不甚贴合的,例如老实、老到、老鼠、月老、见老,东家、东床、东西、房东、财东,反目、反正。为了体现双音词义的紧密整合,两个音节之间逐渐采取了多种方式使语音“固化”。近代以来,在通语和方言中陆续产生的轻声、儿化、连读变调、小称音变以及变声、变韵等等,就是适应着词汇双音化、虚化语缀的产生、构词法的多样化发展和语义的引申和转化而发生的语流音变。“这类连读音变不是生成新词的手段,而是旧词扩充出新的义项或分化为同音词的伴随性音变。”^③至于成句的话语的语调,则和句型、句式、语气、语境相关,这方面在不同的语言里可能差别较少。

英语的线性组合,从音素连成音节、音节连成词语甚至词语连成句子都是一以贯之的,相邻的音素的同化异化的现象可谓无处不在。不但单词之内如此,think 的 n 发成 ng, dogs 的 s 发成 z, incomplete 的 n 发成 ng, 词语之间、句段之间也莫不如此。

可见,立体结构和多层结构是汉语有别于许多语言的重要的语音结构特征。深入研究汉语语音系统的这些特征,把它和其他语言进行深入的比较,分别其类型,论证其原理价值,应该可以为普通语言学的理论建设作出一份贡献。

① 赵元任:《语言问题》,商务印书馆 1980 年版,第 132 页。

② 徐通锵:《基础语言学教程》,北京大学出版社 2001 年版,第 63 页。

③ 李如龙:《汉语词汇学论集》,厦门大学出版社 2011 年版,第 18 页。

四、汉语语音的演化特征

语言在社会生活中的应用决定了它总是处在不断的演化(evolution)之中,语音,不论是音位、音类或是音系也总是要发生不断的变异。这个变异的过程大体上要经过共时的变异和历时的变异。共时的变异大多发生在较短的时期里,表现为老中青几代人之间的不同发音,例如福州人和广州人发的 n 和 l(男的和蓝的),老派有别,中派采取自由变读,青派就混同了。待到所有的人都不分 n-l,两个音类合并,声母系统就要调整,整个音系也会发生变化,就成了历时的变异。

汉语语音演化的经常表现有三个方面:音位发音的强与弱,音类增减的快与慢和音系调整繁与简。在不同的方言,这三个方面的演变处于不同的进程,就显示了明显不同的方言差异。例如闽南话的[ɯ]韵(鱼、去、猪、紫),泉州城里人发的是强音,市郊的人发的是弱音[i],到了厦门、漳州进一步弱化并入[i],减少了一个音类,音系也有了简化的调整。“见系二等字”的腭化过程,从[ki, khi, hi]到[ci, chi, ci]再到[tei, teh, ei],也是一个典型的弱化过程,到了“尖团不分”,便是音类合并、音系的调整了。音位的强弱是音节之内音素相互矛盾竞争的结果,音类的分化、增减是音位强化或弱化的结果,而音类的变化则会引起音系的调整。这三个方面的表现可以说是语音演变的三种常态,在各种语言里可能有不少共性,但是也一定有各自不同的个性:音素的强与弱、音类的增与减、音系的繁与简,都可能有不同的取向。就汉语的语音说,声调成为音节里区别音位的特征,就是汉语的一大特征。

从历史上说,汉语的声调可能是从无到有的。鉴于藏缅语有些方言还没有声调,越来越多的学者认为远古汉语也是无声调的,后来的声调是从韵尾变来的,如奥德里古、蒲立本、平山久雄。^①有了声调之后是由少到多,从上古的两调(短平为上,长入为去)到中古的“四声”(平上去入),浊音清化之后又各分阴阳成为八调,元明以来入声消失后则陆续归并为“阴阳上去”的现代“四声”,在北方官话已经出现不少三调和两调的方言。汉语古今声调的演化就是汉语语音史上的最重要的特征。

就声母系统说,上古时期有复辅音大体已成定论,汉代以后明显消失了,中古之后浊音脱落,知庄章合并,见系二等腭化之后又逐渐走向“尖团不分”,使多数现代方言声类简化了;从“开合四等”整合为开齐合撮的“四呼”,加上入声韵尾的脱落、m 韵尾的合并,也把韵母系统大大简化。数百年来汉语音韵研究已经得出许多科学的结论,为我们开列了一份汉语语音演化过程的明确清单,让我们能够准确地了解汉语语音系统的简化发展的演化特征。

现代语言学的重大贡献之一就是发现了语言是一个完整的语音、词汇和语法构成的大系统,语音系统的演变是和词汇的变化相联系的。王士元“把这种语音是突变、词汇是渐变的现象称之为‘词汇扩散’(lexical diffusion)”。关于‘词汇扩散’理论的基本内容,他做了这样的概括:“我们虽然不容易看到语音在变,但很容易看到语音在任何时候都存在共时变异的现象,比如总是有些词具有两个或更多的念法。这种共时变异正是‘词汇扩散’常常经过

^① 郑张尚芳:《上古音系》,上海教育出版社 2003 年版,第 62 页。

的途径。”^①他接着引述了两个语料：“潮州话二百多个阳去调字，已经有一百多个归入阳上调，如‘健’[kian]，另外一百来个还保持原来声调，如‘阵’[tiŋ]……香港粤语鼻韵尾的发音部位有由舌根[-ŋ]移向[-n]的趋势，变化速度因韵腹元音舌位高低而不同，在高元音后变得快，在低元音后变得慢，在中元音后介乎二者之间”。^②这里还可以举两个厦门话的例子来作为论据：厦门话的 am 和 ā 存在“文白异读”，但是“柑仔”只能说[kam ā]，“红柑”只能说[aŋ kâ]；“衫仔”（小衫儿）只能说[sā ā]，“杉仔”（小杉木）只能说[sam ā]。

说到词汇对音变的影响，王士元说：“语音变化可以分成典型音变和类推音变两类”，对于“典型音变”，他说：“一个词的频率越高，越常用，就变得越慢；一个词的频率越低，越少用，就变得越快（引者注，这里原书把‘快’与‘慢’排字颠倒了）。这是完全符合‘词汇扩散’理论的……有趣的是，在类推音变中，变的较快的词不是使用频率较高的，而是较低的。”^③这里也可以用汉语的例子为这个理论提供两个例证：一是有几个常用字在许多方言里都读为滞后的旧音，例如客方言的歌韵字“我”普遍读为[ŋai]、写为俗字“偌”，轻唇音字“妇、符、痲、肥”等读为[p、ph]，这都和秦汉古音相近；支韵字“寄、骑、蚁”在闽南话读为[ia]，也近于上古音；鱼韵字“去”在不少方言读为开口韵[ɔ、ɛ、e、ə]，也都是近于古音的特殊读音。另一个例子是客家方言，其全浊声母字都清化为送气音，但是有些口语不用的字如“部、队、电、站、笨、抱”，都读为不送气清音。以上例字中，前三字只用于书面语，后三字客方言说“倚、戥、揽”，这些仄声字读成不送气，显然是受普通话影响的后来的类推变化。

王士元所提出的词汇扩散理论已经得到许多外国学者的认可，也获得了许多外国语言的论证。可见这也是不同语言共有的特征。然而，由于汉语采用汉字作为书面符号，从“隶变”以来，字形已经稳定了两千多年，字音和字义却历经种种不同步的变化，因而历来在不同时代和不同方言，文白异读、音随意转以及同音字、异体字、训读字、同音替代字、方言字、新造俗字，五花八门，不一而足，形成了种种汉字形音义既分歧又交叉的复杂状况，而把这些纷繁的现象条分缕析，归纳起来，正可以看到，汉语语音的“变异之中有对应”，这就是汉语语音的整化发展的演化特征。

所谓“变异对应”的“整化发展”，说的是音位、音节的变异和发展不是一个个单独进行的，而是按照“音类”（包括声类、韵类和调类）整类变化的。正因为有这个“整化”，不论是古音和今音，通语音和方言音，尽管字音发生了种种变异，古今音、南北音之间的语音差异都不是杂乱无章的，而是存在着一定的对应。所谓“一定的对应”是以“中古音”（《广韵》系统）为参照系的对应，对应的类型则包括基本对应、条件对应和例外（个别）对应。例如韵类有“歌韵”，以常用字“歌、可、河、鹅”和“多、拖、罗、搓”八个字的韵母为例，成都、长沙都读为[o]，南昌、广州都读为[ɔ]，这是基本对应；而北京前四字读[ə]，后四字读[uo]，是出现在“舌齿音”和“牙喉音”的不同条件下的对应；歌韵的其他字中，“他”各点都读为[a]，“大”北京、成都读[a]，长沙文读[a]、白读[ai]，南昌文读[ai]、白读[ɔ]，广州读为[ai]，则属于个别的例外对应。又如声类中的“遮哲者”的声母，北京音都是[tʂ]，符合古今音的基本对应（来自知章母），“泽”属于澄母，但是声母变读为[ts]，是为例外对应。古今调类也有大体规整的对应，

① 王士元：《语言与语音》，文鹤出版有限公司 1988 年版，第 121 页。

② 王士元：《语言与语音》，文鹤出版有限公司 1988 年版，第 123 页。

③ 王士元：《语言与语音》，文鹤出版有限公司 1988 年版，第 125～126 页。

就北京话说,现在的“阴阳上去”和古音“平上去入”之间就对应得比较整齐。凡是声韵调不合对应的字大概都有不同的具体原因。例如“这”原读上声,写为“者”,作为近指代词,受远指代词“那”的类化,改读去声;“您、俺”是“你那、我们”的合音;人称代词多数式后缀“们”是从“辈、每”读为轻声后弱化而来的;“松”原读阳平(详容切),因避“尸从”同音之讳,变读阴平。至于那些官话方言后来创造出来的新词,本来就未见于《广韵》的反切,例如“妈、妞、丢、溜、扔、娃、扛”等等,也就不存在对应了。

汉语语音的纵向演化采取词汇扩散式的渐变和音类对应式的变异,从时间上说,保证了新老派交替中的语言沟通,因为数十年之间的“共时变异”不可能有整个语音系统的更新,音类之内字音的部分变异,当然不至于妨碍祖孙之间的交往。从空间上说,这种演化方式也为不同方言之间的交际提供一道桥梁。只要词汇方面和语法规则差异不大,方音差异按照音类类推、折合去理解不同方言之间的差异,是本族人具备的自发本能。例如北京人只要和天津人说上几句话,就知道天津人的 11 调和北京的 55 调是同一个音类(阴平);北方人和武汉、成都人说话,很快就会知道他们把 ts、tsh、s 和 tɕ、tɕh、ɕ 混起来了,并不会因为翘舌音说不翘舌而不能沟通。

五、研究汉语语音特征的意义

研究汉语的语音特征有重要的理论意义和应用价值。

对语言的特征的认识来自语言的比较,经过深入的比较,区分了语言的共性和个性,归纳了不同的类型,也就认识了语言独有的特征。这不就是语言研究所追求的目标吗?

关于汉语特征的研究,首先要就古今汉语作比较,拿古今通语和各种方言做比较,提取不同时代汉语通语的特征和各种方言的特征,而后就能概括整个汉语的特征。在汉语内部纵横比较的基础上,还应该进一步做汉藏语系诸语言的比较,认识各语言的个性特征和各语支、各语族的共性特征,最后再归纳出整个汉藏语的共性特征。对与其他不同语系来说,汉藏语的共性特征也就是它的个性特征。

近几十年来,中国语言学出现了古今汉语研究和民族语言研究联手,中外语言学家联手的大好局面,汉藏系语言的比较研究取得了很多新知。这些新知使我们进一步认识了汉语的特征。在语音特征方面,反映这方面研究成果的《中国的语言》的一些提法很值得我们注意。例如,该书提出,和阿尔泰语、南岛语不同,多数汉藏语属于“单音节词根语言”,其基本特征是,“有声调,音节内部的元音辅音配合整齐有序……音节界限分明”^①。这种“单音节”的语音结构,声母在前,韵母在后,“具有字形、字义、字音合一的整体性”,“这种字音整体性和声韵排列恒定性又导致声韵的紧密拼合性”。“汉藏语言具备极强的单音节表义的本质特点……还很大程度上左右了构词、语法、语义的构造和类型。”^②这样的分析不但把汉语的音节提到了语音系统的核心地位,而且成了整个语言系统的结构枢纽。关于汉藏语的声调,该书认为是后起的现象,汉语、侗台语和苗瑶语是“四声”的格局,藏缅语和南亚语是非四声的

① 孙宏开、胡增益、黄行主编:《中国的语言》,商务印书馆 2007 年版,第 56 页。

② 孙宏开、胡增益、黄行主编:《中国的语言》,商务印书馆 2007 年版,第 99~100 页。

格局,“两种类型语言声调的产生和发展模式不完全一样”^①。这是从许多研究成果中提炼出来的结论,可以作为今后进一步研究的参考。完全可以相信,汉藏语研究一定能够为普通语言学提供许多新鲜的理论。

汉语语音特征研究的应用价值主要是在语言教育方面。

母语教育无非就是在学龄阶段让少年儿童学好普通话,第一个关口便是过好语音关。如上文所说,普通话和方言之间存在着对应规律,对于在方言地区生长的孩子们来说,利用这些对应规律去教普通话语音,肯定是一条捷径。六十年代在方言普查的基础上,不少地方已经创造出这方面的经验。学好普通话标准音无非是解决翘舌音,分 n-l,分 f-h,分前后鼻音,掌握入声字的韵母和声调的转换,教学的项目并不多,方言调查的资料已经很够用了,本地老师教起来也是轻车熟路,不难见效。奇怪的是半个世纪之后,这条便捷之路反倒废弃不用了,实在值得教育领导部门和学术界的反思。如果以为如今已经普及了普通话,无须再走这条路,绝对是错了。从学会普通话到掌握标准音还有很长的路要走,你看普通话过了二级的人能达到播音员的一级甲等要求的能有百分之五的人吗?

在二语教育,因为学生没有方言的语感,对应规律是无用的,但是可以利用汉字的偏旁部首帮助外国人掌握声类和韵类,也是一个有效的方法。对外汉语教学在语音方面更重要的是如下几个内容:

1. 经过对比找出汉语和学生母语常用的音素有哪些不同,不同的音素中哪些是容易学的,哪些是学不准的,教学过程中还要针对难点重点编好训练教材,设计各种教学方法。

2. 把音节作为教学重点,让学生熟悉汉语音节的立体结构,能分析声韵调,知道辨别声类、音类和调类的重要性。和音节并行的“字音”的教学是更重要的,因为“多音字”有时可以别义(音随义转),有时只是语体的不同(文白异读);“同音字”则往往没有意义上的联系,缺乏汉语音节意识的外国学生很难理解。

3. 声调的教学不但是重点,还应该贯彻始终。掌握四声的调值很容易,知道每个字属于哪个调类才是教学的难点,需要下功夫研究和设计。赵元任曾经提倡过,编一些四字格“中华语调,阴阳上去、非常好记”,似乎也没有引起注意。很奇怪,研究对外汉语教学的人很少关注调类的教学。连读变调和语调与词汇语法相关,是中级之后的教学重点。

4. 汉语的语音和许多外国语确有明显的差异,但是语音系统毕竟是一个封闭的系统,需要死记硬背的规律并不多,如上所述,许多语音现象都和词汇语法有关,像轻声、儿化、变调、多音字、同音字等等,主要是要抓住常用字编好练习材料,设计好训练方法(包括自学和测试),有合适的教材和训练方法,掌握起来也不见得难。如果把语音教学看作入门时候教拼音的“小事”,和词汇教学、语法教学脱离开了来,或者对语音教学不屑一顾,以为只有研究语法教学才是真才实学,语音教学和训练就只能永远停留在低水平上,并且势必拖住整个汉语学习的后腿。

语音特征的研究对于中文信息处理、人机对话等应用研究也有重要意义,限于篇幅,本文暂不讨论。

^① 孙宏开、胡增益、黄行主编:《中国的语言》,商务印书馆 2007 年版,第 54 页。

The Characteristics of Chinese Phonetic System

Li Ru-long

(Department of Chinese Language and Literature, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: The Chinese phonetics system has a big loudness in terms of sonority because of the predominance of vowels. For synchronic structure, initial consonant, simple or compound vowel and tone form the three-dimensional syllable. The character pronunciation corresponding the syllable can be summarized as the north-south homologous sound. Multisyllabic words often have various sandhis. For vertical evolution, Chinese phonetics system has variations of phoneme strength, sound intensity fluctuation and system adjustment, which have a corresponding integration development. Through the comparative study of ancient and modern Chinese language, north and south dialect and the Sino-Tibetan languages, we can understand the typological phonetic characteristics of Chinese and Sino-Tibetan languages. At the same time, it offers us inspirations for Chinese as the first language education and as the second language education.

Key words: Chinese phonetics, system, characteristic

(学术编辑:许彬彬)

李如龙,男,厦门大学中文系教授。

汉语“特点”之我见^{*}

陆俭明

(北京大学 中国语言学研究中心/中文系,北京 100871)

摘要:笔者从“如若要了解汉语,要认识汉语,要学习汉语,要研究汉语,最好对汉语要有这样的认识”这样的角度,说了自己对汉语的看法——(1)汉语是目前世界上历史最悠久而可以说基本上没有发生分化的语言;(2)汉语有纷繁复杂的方言,这既有对共同交际不利的一面,也有其承载独特中华文化、起到可视汉语发展轨迹的“活化石”作用这有利的一面;(3)作为记录汉语的书面符号汉字具有超越时空的特点,这对确保汉语不被分化为不同的语言,对增强中华民族的凝聚力,对维护中国的统一,立下了丰功伟绩;(4)汉语是节律性很强的语言,这对汉语的组词造句、对文学创作都有极大的影响;(5)汉语属于非形态语言,这一性质,决定了汉字和汉语的关系极为和谐,更在语法上呈现出让人们不能不注意的一系列现象;(6)汉语是语用强势语言,因而在语句表达上只要语境允许可大量省略,词序和虚词起到重要的作用,重话题因而句首成分不是主论元是常见的现象。文章最后说明,汉语自古至今多有变化,本文所谈内容主要就现代汉语来说的。

关键词:汉语;非形态语言;语用强势语言;汉字

引言

1898年问世的《马氏文通》是我国所出版的第一部汉语语法专著。虽然大家都说这是一部模仿拉丁语文法的语法书,马建忠在《例言》里也说明“此书系仿葛郎玛而作”,但《文通》已注意到汉语的特点。书中说“泰西文字,若希腊拉丁,于主宾两次之外,更立四次,以尽实字相关之情变,故名、代诸字各变六次。中国文字无变也,乃以介字济其穷”^②;“助字者,华文所独,所以济夫动字不变之穷”^③。而自《马氏文通》至今,不少学者都不同程度地谈论过

^{*} 本文应李如龙教授之约而写。

^② 马建忠:《马氏文通》,商务印书馆1983年版,第246页。

^③ 马建忠:《马氏文通》,商务印书馆1983年版,第323页。

“汉语的特点”,看法有同有异。^① 本文不准备对前辈和时贤有关“汉语特点”之说加以梳理,更不想引发讨论,只是说说自己的一点认识与看法。当然,在自己的认识与看法里,有的前人或时贤已经谈过,有的前人或时贤谈到了但说法有所不同,有的似未见有人说过。

目前世界上已知的语言,据不完全统计大约有 6000 种。汉语是汉民族族群(境外有称“华人”的)所使用的语言,有悠久的历史。在世界上,以汉语为母语的人口最多,大约有 13 亿。汉语主要分布在中国,包括港澳台;但由于华人遍于世界各地,所以汉语也可以说遍及全世界。汉语,为联合国法定的工作语言之一。

从道理上来说,一个事物的特点是与他事物相比较而显的;而且最好是在认识同类事物共性的基础上来谈该同类事物中的具体某个事物的个性特点,这样才能说得比较确切。可是,至今还未见有人将汉语跟世界上 6000 来种语言作过一一对比研究,而我自己根本没有这样的能耐;至于语言的共性,自爆发“乔姆斯基(N. Chomsky)革命”以来虽不断有人在探究,但至今也只有粗线条的认识。因此,本文不敢言“汉语的特点”,只想从“如若要了解汉语,要认识汉语,要学习汉语,要研究汉语,最好对汉语要有这样的认识”这样的角度,说说自己对汉语的看法,以冀有助于人们对汉语的了解、认识、学习或研究。

我自己觉得,对汉语应有以下六方面的认识:

① 分别参看安华林:《论现代汉语语法的特点》,《信阳师范学院学报》2008 年第 4 期;陈昌来:《新时期汉语语法特点研究:现状、角度、反思》,《烟台师范学院学报》1996 年第 1 期;范晓:《论汉语语法的特点》,《济宁师专学报》1991 年第 4 期;龚千炎:《汉语特点与中国语法学的研究——中国语法学史札记之一》,《汉语学习》1998 年第 6 期;胡裕树主编:《现代汉语》(增订本),上海教育出版社 1981 年版,第 16~19 页;黄伯荣、廖旭东主编:《现代汉语》(增订二版),高等教育出版社 1997 年版,第 10 页;金立鑫、白水振:《现代汉语语法特点和汉语语法研究的本位观》,《汉语学习》2003 年第 5 期;李如龙:《汉语方言学》,高等教育出版社 2001 年版,第 16~28 页;李如龙:《论汉语和汉字的关系及相关的研究》,《语言教学与研究》2009 年第 4 期;李如龙:《汉语特征研究论纲》,《语言科学》2013 年第 5 期;李如龙:《汉语的特点与对外汉语教学》,《语言教学与研究》2014 年第 3 期;陆俭明:《现代汉语语法研究教程》(第四版),北京大学出版社 2013 年版,第 4~13 页;陆俭明、沈阳:《汉语和汉语研究十五讲》,北京大学出版社 2003 年版,第 7~17 页;吕叔湘:《现代汉语八百词》,商务印书馆 1980 年版,第 7~12 页;彭楚南:《汉语》,上海教育出版社 1957 年版,第 17~28 页;沈家煊:《汉语语法研究摆脱印欧语的眼光》,沈家煊《语法六讲》第一讲,商务印书馆 2011 年版,第 1~34 页;后该文又在中国《中国语语法研究》2012 年卷(朋友书店)发表;沈锡伦:《从形式和意义谈汉语的意合特点》,《汉语学习》1990 年第 3 期;王洪君:《汉语的特点与语言的普遍性》,见《缀玉二集》,北京大学出版社 1994 年版,第 303~314 页;王晖:《关于汉语语法特点家汇总说法的检讨》,《青岛大学师范学院学报》,2006 年第 1 期;王力:《中国语法学初探》,《清华学报》1936 年第 1 期;又见《王力文集》,山东教育出版社 1985 年版;邢福义主编:《现代汉语》,高等教育出版社 1991 年版,第 3~19 页;邢公畹主编:《现代汉语教程》,南开大学出版社 1992 年版,第 390~400 页;徐静茜:《汉语的“意合”特点与汉人的思维特点》,《语文导报》1987 年第 6 期;徐通锵:《“字”和汉语研究的方法论》,《世界汉语教学》1994 年第 3 期;徐通锵:《汉语的特点和语言共性研究》,《语文研究》1999 年第 4 期;许宝华:《现代汉语导论》,复旦大学出版社 2006 年版,第 59~66 页;张斌:《汉语语法学》,上海教育出版社 1998 年版,第 2~9 页;张黎:《谈谈“意合法”——兼论汉语语法的特点》,《北方论丛》1987 年第 2 期;张世禄:《关于汉语的语法体系问题》,《复旦学报·语言文字专辑》1980 年;张志公:《汉语语法的特点与语法学习》,上海教育出版社 1984 年版,第 1~48 页;朱德熙:《语法讲义》,商务印书馆 1982 年版,第 37~38 页;朱德熙:《语法答问》,商务印书馆 1985 年版,第 2~9 页;等等。

第一点认识

汉语是目前世界上历史最悠久而可以说基本上没有发生分化的语言。学界现在发现境外(主要在中亚吉尔吉斯、哈萨克、乌兹别克斯坦境内)有一个东干语,它源于陕西、甘肃、宁夏一带西北方言中的中原官话(属于关中片和陇中片)。它在境外已发展 100 多年;与当今的汉语和普遍认同的华语或者说华文从语音到词汇,到语法有同有异,所用文字也不一样了。东干语可以视为由汉语分化出去的一个有亲属关系的语言呢,还是仍该看作汉语方言?学界有不同看法。^① 如果肯定东干语可以视为一个独立的语言了,那么汉语也仅仅分化出这一个语言;如果认为东干语还应该看作汉语的一种方言,那么汉语就从来没有被分化成不同的语言。

第二点认识

汉语在长期的历史发展过程中,产生并形成了许多方言。汉语各方言语音分歧最大,在词汇、语法上也都有一定的差异。目前一般将汉语分为以下七大方言区:

1. 北方方言(以北京话为代表);
2. 吴方言(以上海话或苏州话为代表);
3. 湘方言(以湖南省长沙话为代表);
4. 赣方言(以江西省南昌话为代表);
5. 客家方言(以广东省梅县话为代表);
6. 闽方言(又可以分为闽南方言和闽北方言,闽南方言以福建省厦门话为代表,闽北方言以福建省福州话为代表);
7. 粤方言(以广东省广州话为代表)。

也有学者认为,宜将山西话(以山西省太原话为代表)从北方方言中独立出来,视为一个独立的方言“晋方言”;按此种意见,汉语得分为八大方言区。也有学者认为,闽方言中的闽北话与闽南语事实上差异较大,宜分为独立的两个方言;如按此种意见,那么汉语也不止七大方言区。也有学者曾经将徽州方言、广西平话看作独立的方言。^② 到底汉语该划分为七大方言区,还是八大方言区,还是九大方言区,还是十大方言区,不妨存疑,大家可进一步去探讨。重要的是还需了解,各方言之下的次方言不计其数,而且就口语来说,不要说各方言区之间人们难以通话交际,甚至一个方言区之内的不同次方言之间,都有可能很难通话,这是因为各方言之间甚至各次方言之间语音上的差别比较大,因此早有“十里不同音”之说。

方言,对一个民族的共同交际有十分不利的一面,因此在中国必须大力推广作为汉民族共同语的普通话。但是汉语方言对中华文化的发展有很大的贡献。中华文化中相当一部分文化,就是由方言创造、保留和传承的。更需了解与认识的是,“方言是语言的活化石”,汉语

^① 分别参看海峰:《东干语概况》,《民族语文》2002 年第 1 期;林涛:《中亚东干语研究》,香港教育出版社 2003 年版,第 1~34 页;林涛:《东干语论稿》,宁夏人民出版社 2007 年版,第 28~35 页;星雨:《东干语陕西方言语音研究》,北京语言大学 2008 年硕士论文,第 9~12 页。

^② 分别参看丁邦新:《汉语方言分区的条件》,见《丁邦新语言学论文集》,商务印书馆 1998 年版,第 166~187 页;李如龙:《汉语方言学》,高等教育出版社 2001 年版,第 29~45 页。

纷繁的方言对了解汉语发展的历史极有用处,汉语发展的历史轨迹大致可以从方言里看出来。根据目前的研究与认识,汉语从南到北的方言差异,大致反映了汉语从古至今的语音、词汇、语法的发展变化。换句话说,汉语发展的历史轨迹大致可以从方言里窥测到一二。譬如拿声调来说,中古时期,汉语有平、上、去、入四个调类。唐宋以来,汉语在四声的基础上又区分与声母清浊相对应的阴调和阳调,形成八调,即每个调类又各分阴阳,成为八个声调。到现代汉语,以北京话为代表的北方方言只剩下平、上、去三个调类四个声调,即阴平、阳平、上声、去声;而南方一些方言,如粤方言、闽方言等,基本上还是保留了中古时期平、上、去、入后又各分阴阳的声调状况,吴方言也还保留了平、上、去、入四个调类七个声调(没有阳上调)。再拿词汇为例,日常生活中煮饭、烧菜的工具,闽方言叫“鼎”,吴方言叫“镬(子)”,北方方言叫“锅”,这也反映了从古至今的变化;再拿“走”和“行”来说,在先秦古汉语里,“走”是“奔跑”的意思。大家都知道“守株待兔”这个成语。这个成语出自《韩非子·五蠹》:“田中有株,兔走,触株折颈而死。”此处的“兔走”,是“兔子奔跑”的意思,而决不是“兔子走路”的意思。因为兔子只会跑,或蹦跳,从不会行走;再说,如果“兔走”是“兔子行走”的意思,那兔子也决不会“触株折颈而死”的。“行”,在先秦古汉语里是“步行”的意思。唐宋时期出现了“跑”这个词,于是古代表示“奔跑”意义的“走”逐步让位给了“跑”,而表示步行的“行”,则逐步让位给了“走”。到现代北京话里,表示“奔跑”的“走”和表示“步行”的“行”,都只作为构词成分在某些词或成语中出现,前者如“奔走”、“走马观花”、“飞沙走石”,后者如“行人”、“人行道”、“行远自迩”等,而不再单独作为词来运用。而在粤方言里“走”还可作为“奔跑”义的词使用。再有,语法上粤方言有“你行先”的说法,作为状语的“先”可在动词“行”之后,这保留了先秦语法的用法。这一切说明,“现代汉语南方方言正是古代汉语的历史投影;随着地理推移,现代汉语北方方言显示古代汉语历史演变的结果”^①。也可以这样说,古汉语向现代汉语“纵”的演变和类型上南方话向北方话“横”的推移,“正好相对,互为验证”^②。

第三点认识

记录汉语的文字是汉字。汉语方言复杂,但在书面上基本是统一的;这当然跟各方言之间的词汇、语法的差异相对来说比较小有关。但更重要的一个原因是,我们所使用的记录汉语的文字不是音素文字,而是一种能直接表意的方块汉字,说得更确切些,是一种语素音节文字。这种方块汉字,一个汉字一个形,一个汉字一个音节,又几乎每个汉字都有意义,因此汉字也可以说是形、音、义融为一体的记录汉语的符号。它可以超越方言、超越古今,不受空间、时间的限制,使汉语在书面上一直保持统一,使汉语在长期的发展中保持着稳定的延续,而不至于分化为不同的语言。因此,汉字对维护汉语的一致性,使汉语不被分化为不同的语言,对增强中华民族的凝聚力,对维护中国的统一,立下了丰功伟绩,而且如今它已成为维系全球华人的主要纽带。汉字的作用还不限于此。由于汉字有象形、会意、指事、形声等多种造字方式,还有假借、转注这样的用字方式,所以在汉字中蕴藏着有关中华文化、有关汉语的语音、语义乃至语法等丰富的内容,因此汉字对研究中华文化,对研究汉语的历史发展,具有

① 参看余志鸿:《语言地理类型学》导读,见桥本万太郎:《语言地理类型学》,余志鸿译,世界图书出版公司2008年版,第I~XII页。

② 参看桥本万太郎:《语言地理类型学》,余志鸿译,世界图书出版公司2008年版,第29页。

重要的价值。

第四点认识

汉语是节律性很强的语言,这反映在三个方面:

1. 音节,在汉语里是语音的感知单位。汉语音节均可三分为声母、韵母、声调三部分(简称“声韵调”)。音节中无复辅音。^①音节中一定有元音,但可以没有辅音,元音是音节的核心。音节,在汉语里又是汉语基本的表意单位;每个音节都有意义。汉语语素以单音节为基本形式。

2. 汉语的词,在古代汉语里,以单音节词为主;在现代汉语里,以双音节词为主;三音节以上的词很少,除了部分音译外来词(奥林匹克|迪斯科)之外,就是科技术语,如“自动切割机”、“获得性免疫缺陷综合征”(“艾滋病”的别称)。因此,从总体上来看,汉语的词形较短。

3. 音节会影响语法。譬如说,在日常生活中说到花卉,如果那花儿的名字是双音节的,那末可以带“花”字,也可以不带“花”字。例如:

(1)我送她一枝玫瑰花:我送她一枝玫瑰

她很喜欢牡丹花:她很喜欢牡丹

那丁香花真醉人:那丁香真醉人

但是,如果那花儿的名字是单音节的,那么一定得带“花”字。下面左边的说法成立,右边的说法都不成立:

(2)她采了一大把菊花。 * 她采了一大把菊。

我喜欢桂花。 * 我喜欢桂。

她摘了一枝荷花。 * 她摘了一枝荷。

地名、人名也存在类似的单双音节对立的现象。如全国各地的县名,有双音的,有单音的。双音的,“县”字可以不说出来。例如:

(3)她出生在原北京昌平县:她出生在北京昌平

我明天去山西万荣县:我明天去山西万荣

我老家在江苏海门县:我老家在江苏海门

但如果是单音的,那“县”字非说出来不可(右边的说法都不成立)。请看:

(4)她出生在原北京通县。 * 她出生在原北京通。

我明天去山西宿县。 * 我明天去山西宿。

我老家在江苏吴县。 * 我老家在江苏吴。

人有单姓的,有复姓的。单姓的,可以有“老王”、“小王”这样的称呼;复姓的,就没有这样的称呼,譬如一个人姓欧阳,一般我们不会叫他“老欧阳”或“小欧阳”。反之,复姓,我们可以以姓相称,例如:

(5)欧阳,你来一下。

(6)司马,王老师叫你去。

单姓就不能这样称呼,我们不说:

(7) * 张,你来一下。

^① 这是就现代汉语而言的。上古汉语有无复辅音,学界有不同看法。

* 秦,王老师叫你去。

在现代汉语里,像“进行”、“加以”、“予以”一类动词事实上不表示实在的意思,只起某种韵律或语用的作用,譬如“住房问题明天我们还要进行讨论”,从意义上说,跟“住房问题明天我们还要讨论”没有多大差别,句中的“进行”不表示实在的意义,所以这种动词一般称之为“虚化动词”^①。这种动词在使用上有两个特点,一是要求后面有一个动词来作它的宾语,二是这个作宾语的动词只能是双音节的,不能是单音节的。例如:

(8)金融问题你还需进行学习。

(9)这些情况需进一步加以调查。

例(8)、(9)里的双音节动词“学习”、“调查”就不能用同义的单音节动词“学”、“查”来替换,我们不说:

(8') * 金融问题你还需进行学。

(9') * 这些情况需进一步加以查。

正是这种汉语的节律性,在现代汉语里句子合格不合格不能单看是否符合句法规则、是否符合语义规则,还得看是否符合汉语韵律规则。^② 明显的例子如:

(10)a. * 他们年年种植树,但成活率却只有百分之十。

b. * 他们年年种树木,但成活率却只有百分之十。

c. 他们年年种树,但成活率却只有百分之十。

d. 他们年年植树,但成活率却只有百分之十。

e. 他们年年种植树木,但成活率却只有百分之十。

4. 正是这种汉语的节律性,加之上述的汉字的独特性,对汉语文学创作产生了极大的影响,突出体现在对联的产生和诗词格律的发展上,特别是五言、五绝、七言、七绝等律诗以及词曲的产生与发展上。

第五点认识

汉语属于非形态语言。汉语的这一性质,决定了汉字和汉语的关系极为和谐,而且这也是汉字能成为世界上古老文字中唯一流传至今而且一直充满青春活力的一种文字的根本原因;而汉语的这一性质,更在语法上呈现出让人们不能不注意的一系列现象:

1. 词类无形态标志。在汉语里,一般说来,我们不能从词形上看出哪个一定是名词,哪个一定是动词,哪个一定是形容词,哪个一定是副词。

2. 名词、动词、形容词进入句子不发生词形上的变化。例如,汉语里的一个词往往可以出现在多种不同的句法位置上,而在词形上完全一样。试以“研究”为例:

(1)a. 这个问题,他研究,我不研究。【作谓语】

b. 她研究语法。【带宾语】

c. 这个问题得研究清楚。【带补语】

d. 这个问题我打算研究。【作宾语】

① “加以、进行”这类虚化动词,另有“傀儡动词”、“准谓宾动词”或“形式动词”等不同称呼。

② 参看冯胜利:《汉语韵律句法学》,上海教育出版社 2000 年版,第 138~154 页;冯胜利:《汉语的韵律、词法和句法》,北京大学出版社 2009 年版,第 140~142 页。

- e. 这就是我的研究课题。【作定语】
 f. 语法研究越来越受到重视。【直接受名词修饰】
 3. 同一种语法关系可以隐含较大的语义容量和复杂的语义关系而没有任何形式标志。
 试以“动词+名词”的动宾关系为例:

- (2)a. 吃苹果【动作—受事】
 b. (这锅饭可以)吃五个人【动作—施事】
 c. 吃大碗【动作—工具】
 d. 吃食堂【动作—方式。也有人分析为“动作—处所”】
 e. 吃父母【动作—凭借(靠父母生活)】
 f. 排电影票【动作—目的(为取得电影票而排队)】
 g. 养病【动作—原因(因病而养)】

4. 汉语不仅句法构造规则与词法构造规则是基本一致的,而且句法中句子的构造规则跟词组的构造规则也是基本上一致的。关于“汉语的句法构造规则与词法构造规则是基本一致的”这一点,郭绍虞先生早就论述过。^①

大家知道,汉语在词法层面上,合成词的构造基本上有三大类:

一是重叠,即由语素,或者说由词根重叠而成词。如“爸爸、星星、慢慢、大大、看看、听听、刚刚、稍稍”和“干干净净、漂漂亮亮、研究研究、商量商量”等。

二是附加,也叫“派生”,即由词根和词缀组合而成词。如“桌子、剪子、尖子、石头、锄头”和“老虎、老鼠、阿飞、初一、第一”等。

三是复合,即由词根与词根组合而成词。复合类型多样,主要有:

- a. 修饰,如“白菜、汉语、蒸锅、广播、奋战、长眠、虚心、小气、徒劳、深入、雪白、铮亮”等。
 b. 支配,如“怀古、下海、动人、立春、超群、冒险、签名、理事、围脖”等。
 c. 补充,如“打倒、扩大、处决、镇静、充实”和“枪支、信件、花朵、纸张、船只、书本”等。
 d. 联合,如“研究、调查、爱好、干净、美丽、清楚、朋友、开关、语言、迟早、自从、反正”等。
 e. 陈述,如“花生、冬至、事变、沟通、神往、位移、面熟、心慌、锋利”等。
 f. 连动,如“留用、聘用、指正、招考、汇报、剪接”等。

我们看到,汉语在句法层面,其句法结构基本上也是这些类型,只是说法不一而已。试对照:

构词层面	句法层面
重叠	叠用 ^②
附加	各类虚词结构
修饰	偏正
支配	述宾/动宾
补充	述补/动补

^① 参看郭绍虞:《汉语语法修辞新探》,商务印书馆1979年版,第5页、第114~182页。

^② 关于叠用,如:“快来,快来,快来,看这是什么?”“去去去去,别来凑热闹!”“好好好,就这么办!”这种叠用现象是否属于语法现象?该怎么分析与处理?至今无人研究。其实这是一个值得开发的研究领域。

联合

联合

连动

连动/递系

由于汉语属于非形态语言,以及词类与句法成分并不一对一地对应,所以在汉语句法层面上,与印欧语相对照,词组的构造规则与句子的构造规则也是基本一致的。

我们知道,英语属于形态语言,在英语里句子与词组是对立的:作为句子,一定有一个定式动词(finite verb);而作为词组,一定没有定式动词。例如:

(3) I study Chinese grammar.【我研究汉语语法。】

To study Chinese grammar is important.【研究汉语语法很重要。】

Studying Chinese grammar is important.【研究汉语语法很重要。】

It is important to study Chinese grammar.【研究汉语语法是很重要的。】

* Study Chinese grammar is important.

* It is important study Chinese grammar.

再有,在属于形态语言的英语里,句子一定是主谓关系,词组一定不会是主谓关系。因此我们通常说的主谓结构,当处于被包含状态时,在英语里不列入词组的范围,而称为“从句”(clause)。例如:

(4) The student who answered the question was John.

【回答问题的那个学生是约翰。】

(5) I worked till he came back.

【我一直工作到他回来。】

(6) Why she brought so many hats is a puzzle.

【她为什么买那么多帽子还是个谜。】

例(4)里的 who answered the question,例(5)里的 he came back,例(6)里的 why she brought so many hats,虽然都处于被包含状态,但都依然视为句子,只是称为“从句”,因为都是主谓关系。

属于非形态语言的汉语则不同,汉语里的动词就没有所谓定式动词(finite verb)与不定式动词(infinitive verb)的不同表现形式,汉语的句子也不一定是“主语—谓语”的模式。这样,在汉语里,句子和词组在句法构造上不形成对立,彼此不是整体和部分的关系,主谓结构跟其他句法结构处于同等的地位。在汉语里,一个句法结构如果处于被包含状态,它就是词组;如果处于单说地位(附有一定的句调),它就实现为句子。^① 请对照“弟弟扫地”【主谓结构】和“参观科技博物馆”【述宾结构】:

(7)a. “弟弟干什么呢?”“弟弟扫地。”【句子】

b. 弟弟扫地的时候总戴着口罩。【词组】

(8)a. “明天我们干什么?”“参观科技博物馆。”【句子】

b. 参观科技博物馆的人可多了。【词组】

再如“木头桌子”【“定—中”偏正结构】:

(9)a. “你想买什么桌子?”“木头桌子。”【句子】

b. 木头桌子现在很贵呀!【词组】

^① 参看朱德熙:《语法答问》,商务印书馆1985年版,第74~79页。

从这里也可以了解到,在英语里,词、词组、句子之间是层层组成关系(composition),即由词构成词组,由词组构成句子;而在汉语里,词和词组之间是组成关系,词组和句子之间则是实现关系(realization),即词组加上句调就成为句子。^①

5. 上述四点也决定了汉语比较注重词语之间的意合,常常会看到看似很不合逻辑但大家却都能理解的句子。例如:

(10)赵元任先生是菲律宾女佣。[赵元任先生是男士。这句话的意思是赵元任先生家的女佣是菲律宾人。]

(11)那炸酱面没付钱就走了。[意即“那吃炸酱面的顾客没付钱就走了”]

(12)每周周末我们打扫卫生。[比照“打扫垃圾”]

(13)你要注意恢复疲劳。[比照“恢复健康”]

(14)卧铺票不能延长。

第六点认识

汉语是语用强势语言。这在语法上主要表现为:

1. 只要语境允许,句法成分、重要的虚词,都可以省略。汉语里还常常能见到、听到这样的句子——句中只有一连串的名词。^② 例如:

(1)今天下午全校大会。

上面这句话,在不同的语境里,你可以分别理解为:

(1')a. 今天下午有全校大会。

b. 今天下午是全校大会。

c. 今天下午开全校大会。

d. 今天下午召开全校大会。

e. 今天下午举行全校大会。

2. 词序灵活,多用虚词。

同一个事件,由于说话人的角度不同、认识不同、情感态度不同、所需要表达的信息不同,可以采用不同的表达方式,而这就靠词序的改变和虚词的运用。例如:

(2)a. 弟弟打破了我的杯子。

b. 我的杯子弟弟打破了。【词序改变】

c. 我的杯子被弟弟打破了。【词序改变,外加虚词“被”】

d. 弟弟把我的杯子打破了。【词序改变,外加虚词“把”】

e. 我的杯子是弟弟打破的。【词序改变,外加“是”和“的”】

① 参看朱德熙:《语法答问》,商务印书馆1985年版,第75页。

② 古代时有名词缀合成句的佳作,著名的如唐代温庭筠《商山早行》中的“鸡声茅店月,人迹板桥霜”,元代马致远《越调·天净沙》题作“秋思”的前三句“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马”,堪称绝妙佳句。但这跟“今天下午全校大会”性质不同。拿马致远的那三句来说,说是三句,实质上每个名词都可视为一个小句,三句话九个名词,分别刻画了九个情景,组合在一起,烘托出了苍凉寂寞的秋原景色和作者孤独疲倦的旅情,显示了作者运用语言的高超艺术。而“今天下午全校大会”是个省略了谓语动词的普通的完整句子。

例(2)各句所说事件相同——“我的杯子破了,打破杯子的是我弟弟。”但通过改变词序、增删某些词语,各个句子意思就不尽相同。

汉语语法的这一情况,决定了汉语语法对语篇有很大的依赖性。即判断一个句子能不能说,判断一个句子的好坏,在很大程度上要取决于所在的语篇。这里不妨举一个使用“把”字句的例子:^①

(3)*洪水是退了,但是眼前是一片不好的景象:洪水把村舍的房屋冲倒了一大半,把猪、鸡、羊都淹死了,空气里充满了难闻的臭味儿;洪水把成堆的木材也几乎都冲光了,……。

例(3)就一个个小句孤立来看,都合语法,但是例(3)冒号以后的部分,是要具体描绘洪水过后的不好景象,按说应顺着上文的意思,用表示遭受义的“被”字句,不宜用“把”字句,可是却用了好几个“把”字句,使前后文气很不协调、很不连贯。这个句子宜改为:

(3')洪水是退了,但是眼前是一片不好的景象:村舍的房屋被洪水冲倒了一大半,猪、鸡、羊都被淹死了,空气里充满了难闻的臭味儿;成堆的木材也几乎都被洪水冲光了,……。

3. 在句子平面,句法规则与语用规则难以从形式上加以区分。就英语来说,句法规则和语用规则的界限比较清楚。请看下面的英语句子:

(4)We are verifying these figures.(我们正在审核这些数字。)

在实际的言语交际中,其宾语成分 these figures 可以根据交际的需要挪到句首,但这会有两种情况。请先看实例:

(5)These figures are being verified by us.(这些数字正被我们审核。)

(6)These figures we are verifying.(这些数字我们正在审核。)

说英语的人也好,研究英语语法的人也好,都会把例(5)句首的 These figures 看作全句的主语;但都不会认为例(6)句首的 These figures 是全句的主语,都还会将这个句子里的 These figures 看作是 verify 的宾语。这也就是说,在英语里某些宾语成分是有可能移位到句首的,但有的是属于句法移位,如例(5);有的是属于语用移位,如例(6)。显然,英语的句法规则,在句子平面上就能看得比较清楚,因为有鲜明的形式标志。汉语的句法规则,在句子平面上看不清楚。请看:

(7)弟弟打破了我的杯子。

例(7)在实际交际中,其宾语成分“我的杯子”也可以根据交际的需要挪到句首,说成:

(8)我的杯子被弟弟打破了。

(9)我的杯子弟弟打破了。

(10)我的杯子打破了。

例(8)我们大概可以说是属于句法的移位,因为有形式标志介词“被”;例(9)、(10)我们就很难只根据那句子形式来断定它们到底是属于句法移位,还是语用移位。原因是:①汉语是“非形态语言”,名词也好,动词也好,本身没有形态标志,入句也不发生形式上的变化;②句法成分的大量省略——汉语句法成分(包括某些虚词)的省略比较自由,不像英语那样有严格的句法约束。因此,在句子平面上哪些属于句法规则,哪些属于语用规则,就汉语说,没法从形式上去加以区分。

^① 例(3)以及对例(3)的分析,均转引自马真《在汉语教学中要重视词语使用的语义背景》,见蔡建国主编:《中华文化传播任务与方法》,上海人民出版社2008年版,第196~208页。

4. 重话题(topic)的语言。这一特点决定了,在汉语中句首成分可以不是主论元(如施事、受事),而是时间、处所、工具、旁事等,而且是很常见的现象,以至于在句法上被认定为主语,并将汉语的主语定义为“主语即话题”。^①

结束语

再次说明,本文不是从“特点”的角度说的,所以在文章标题里的“特点”二字上加了个引号。

汉语自古至今多有变化,甚至有学者认为,古代汉语与现代汉语存在着语言类型的变化^②。笔者一直从事现代汉语的教学与研究工作,文章所谈内容主要就现代汉语来说的。

My Understanding of the Characteristics of Chinese Language

Lu Jian-ming

(Center for Chinese Linguistics Department of Chinese Language and Literature,
Peking University, Beijing, 100871)

Abstract: This paper lays out the author's views on the Chinese language, which are taken as the necessary knowledge to know Chinese, to learn Chinese, and to study Chinese. Firstly, the Chinese language has the longest history and almost has never splitted apart. Secondly, the many diversified Chinese dialects may cause problems in common communication, but they bear unique Chinese culture and may be taken as living fossil of Chinese development. Thirdly, Chinese character as the written symbol of the Chinese language ensures the unity as one language. It makes a great contribution to the consolidation of the Chinese nation and the unification. Fourthly, the Chinese language is of great rhythmicity, which has much impact on word-combination, sentence-making, and literal writing. Fifthly, Chinese has little morphology. It over-determines the harmonious relation of Chinese character and the spoken Chinese, leading to a series of notable syntactic phenomena. Sixthly, Chinese is a pragmatics-prominent language. Thus, lots of omissions are allowed in utterance under certain contexts. Word order and functional word are essential then. It is quite common that the sentence initial is not major argument because topics are much weighted. In the final

^① 参看赵元任(1964)《中国话的文法》(A Grammar of Spoken Chinese),中译本《汉语口语语法》(吕叔湘翻译),商务印书馆1979年版,第45~61页。朱德熙:《语法讲义》,商务印书馆1982年版,第95~102页。

^② 参看胡敕瑞:《从隐含到呈现——词汇变化影响语法变化》,《语言学论丛》2008年第38辑。此外,古代有变调造词,现代汉语就不再有了。

part, it is made clear that the Chinese language changes a lot from the ancient to the modern state, and the content of this paper focuses on modern Chinese.

Key words: Chinese language, non-morphological language, pragmatics-prominent, Chinese character

(学术编辑:李无未)

陆俭明,男,北京大学中国语言学研究/中文系教授。

关于基本词汇的稳固性 及其演变原因的几点思考^{*}

汪维辉

(浙江大学 汉语史研究中心, 浙江 杭州 310028)

摘要:基本词汇的稳固性至少表现在寿命长、变化慢、借用难三个方面。稳固的原因则是重要性、常用性、易知性和封闭性。所谓“易知性”,是指“音义结合度/语义感知度”高,基本词一般都是“易知性”最高的,它们在人们的语感中是最熟悉、最容易感知的音义结合体。封闭性是指每个义位(概念)成员有限,通常只用一个词来表达,有两个词的不多,三个以上的则几乎没有。由于基本词在词库中自成系统,稳定难变,所以探求基本词新旧更替的动因应该更多地从外部因素着眼。外部因素主要有两个:一是通语和强势方言的影响,二是语言接触。此外还有避讳等人为因素。当然也有内部的动因,比如“同音冲突”和避免因词义过多而引起歧义等。导致基本词变化的动因相当复杂,有待继续探索。

关键词:汉语基本词汇;稳固性;易知性;封闭性;演变原因

稳固性是基本词汇的三个特征之一,这已是语言学界的共识。但是基本词汇的稳固性具体表现在哪些方面,它为什么会具有稳固性,相关的论述却并不多见。张永言先生曾指出:“一般都承认,属于基本词汇的词的特征是:全民性、稳定性和构词的活动性(能产性)。但是仅仅指出它们具有这些特征是不够的,还需要进一步考察究竟是哪些性质造成了它们的稳定性,使它们在全民语言里巩固下来并且比其他的词具有更大的构词能力。”“除了上述三个特征以外,有的语言学家还指出了别的一些特征,如:所表示的概念的必要性和重要性,常用性,多义性,风格色彩和感情色彩的中性,单音节性。其中有的其实也就是造成词的稳定性的原因。”^①本文尝试探讨基本词汇稳固性的表现及原因,并据此对基本词新旧替换的动因提出一些粗浅的看法。

一、基本词汇稳固性的表现

谈到基本词汇的稳固性,大家注意到的通常都是它们往往历久而不变。我们认为至少

^{*} 本文初稿曾在浙江大学汉语史研究中心与中国社会科学院语言研究所历史语言学研究二室共同主办的“首届汉语历史词汇与语义演变学术研讨会”(2008,杭州)上报告,得到多位师友的指教,友生刘君敬博士协助提供资料,谨致谢忱。

^① 张永言:《词汇学简论》(增订本),复旦大学出版社2015年版,第85页。

有三个方面的表现。

1. 寿命长

这的确是基本词汇稳固性最显而易见的表现,也是以往谈论最多的。基本词中的核心词^①往往可以历经几千年而不变。王力先生说:“汉语的基本词汇是富于稳固性的;多数的基本词有了几千年(或者是几百年)的寿命。”^②比如在斯瓦迪士(M.Swadesh)的100核心词中,汉语古今基本没有变化^③的约有67个:人、男、女、皮、肉、血、骨、发(fà)、耳、鼻、牙(齿)、舌、手、膝、乳、心、肝、鱼、鸟、虱、角、尾、羽、爪、种(zhǒng)、叶、月、星、水、雨、石、沙、地、路、山、云、烟、火、灰、夜、名、见、知、死、杀、游(游泳)、来、坐、飞、多、大、长、小、绿、黄、白、黑、热、新、圆、干(干燥)、一、二、我、你(尔)、谁、不。罗曼·雅柯布森(Roman Jakobson)曾经指出:“如果说共时是动态的,那么历时(即把语言一个漫长时期的不同阶段放在一起进行分析)就不能而且决不能仅仅局限为变化的动态性。我们也必须考虑静态的成分。法语在数千年的发展过程中,什么东西变化了,什么东西恒定未变;原始印欧语分裂成印欧语之后,印欧部落在数千年的迁徙过程中,他们语言中什么东西没有变化;这些问题都值得深入细致的研究。”^④这确实是个值得研究的问题,以前关注不够。

2. 变化慢^⑤

王力先生说:“基本词汇虽然稳定,变化还是可能的。”^⑥基本词确实也会变,但变化极慢,在正常情况下,新旧词的替换一般需要200—400年时间。^⑦这跟一般词汇(尤其是所谓“文化词”)变化迅速形成鲜明的对比。

3. 借用难

在语言接触中基本词一般不容易被外来词替换。张永言先生说:“就一个语言的词汇体系来说,其中最活动的部分(如有关文化的词,即所谓‘文化词’)最容易渗进外来词,而比较稳定的部分(如基本词汇)就比较不容易渗进外来词。”^⑧如日语、韩语中的汉语借词。日语和韩语即使借入了汉语的一些基本词(如数词),但固有词一般仍保留,各有各的用途。当然

① 本文使用三个术语:基本词汇,基本词,核心词。基本词汇跟一般词汇相对;属于基本词汇的词称为基本词,基本词汇是基本词的集合;基本词的核心部分称为核心词。由于基本词汇的范围不易确定,本文举例暂限于核心词,因为核心词属于基本词大致是没有争议的。

② 王力:《汉语史稿》,中华书局1980年版,下册第514页。至于究竟有多长的寿命才具备基本词汇的资格,学者们的意见并不一致。周荐先生《基本词汇与一般词汇划分刍议》一文在谈到基本词汇历史悠久问题时认为,“时限当是不少于半个世纪”。见周荐:《词汇学词典学研究》,商务印书馆2004年版,第199页。

③ 这里所谓“古今基本没有变化”是指:词形和主要意思没有变;有的古代是单音词,到了现代汉语变成了双音词,但是词根没有变。

④ [美]罗曼·雅柯布森:《雅柯布森文集》,钱军编辑,钱军、王力译注,湖南教育出版社2001年版,第121页。

⑤ 参看胡安良、程祥徽:《从发展中看基本词汇的稳固性》,《语文知识》1958年4月号;齐冲天:《汉语基本词汇的发展及有关问题》“稳固与替换”部分,《内蒙古大学学报》1960年第1期。

⑥ 王力:《汉语史稿》,中华书局1980年版,下册第514页。

⑦ 参看汪维辉:《东汉—隋常用词演变研究》,南京大学出版社2000年版,第402页。

⑧ 张永言:《词汇学简论》(增订本),复旦大学出版社2015年版,第86页。

也有替换的,如汉语中的“兄—哥”、日语中的“肉(にく)”^①等,但相对来说困难得多,数量很少。陈保亚先生曾对西南官话与周边少数民族语言的接触进行过追踪调查,他指出:“西南官话在侗台语、藏缅语地区有很大的势力,很多民族都会说西南官话,从民族语言到西南官话的母语转换也频繁发生。有些地区还有汉族说民族语言,使当地民族语言的结构面貌发生了很大的变化。西南官话对西南少数民族语言的影响在整个汉语和民族语言接触史上都是广泛深入的,即使在这样一种深刻接触的背景下,高阶核心语素^②仍然很稳定。”^③亲属语言比较中之所以能利用核心词中的同源词来确定语言的发生学关系,就是基于基本词的这一特征。

二、基本词汇具有稳固性的原因

关于这个问题前人的论述不多,我们认为至少有四个方面的原因:(1)重要性;(2)常用性^④;(3)易知性;(4)封闭性。

基本词汇所表示的概念的必要性和重要性以及基本词汇的常用性是其具有稳固性的根本原因。重要性和常用性是紧密相关的,因为重要所以常用。这两点显而易见,前辈学者也有所论及,^⑤无须细说。下面着重谈易知性和封闭性。

1. 易知性

有的学者提出汉语的基本词具有“单音节性”,这是颇有道理的。在上古汉语时期,汉语的基本词几乎都是单音节的;即使在现代汉语里,大量的基本词仍然是单音节的,或者单音形式和双音形式并存(如:眼—眼睛^⑥,嘴—嘴巴,盐—盐巴/咸盐)。

① 日语中有しし(肉·穴)一词,是表示“肉”的固有词,但现在已基本不用,所以一般年轻人都不知道。《广辞苑》等辞书收有此词。《广辞苑》释义作:“にく(肉)的古语。”(页963c)参看汪维辉:《撰写〈汉语100基本词简史〉的若干问题》,《历史语言学研究》第一辑,中国社会科学院语言研究所《历史语言学研究》编辑部编,商务印书馆2008年版。

② 陈保亚先生所说的“高阶核心语素”相当于斯瓦迪士的100核心词。

③ 陈保亚、汪锋:《论核心语素表的确定——以上古汉语为例》,《语言学论丛》第三十三辑,商务印书馆2006年版,第185~186页。

④ 常用性既是基本词汇的特点之一(有的学者称为“全民常用性”),也是基本词汇稳固性的一个原因。

⑤ 如周祖谟先生《汉语词汇讲话》指出:“基本词汇为什么具有很大的稳固性呢?因为基本词汇包含着词汇中最古老、最必需的一部分词,这些词所表示的都是极其重要的概念,对于生活在任何社会发展阶段的人都是必需的。例如表示自然界的现象、人体的各部分、亲属的关系、事物的一般形状、最普通的行为动作、生活中衣食住行必用的东西和最重要的劳动工具等各方面的词以及代词、数词等等大半都是基本词。不管任何人,生在任何时代,没有它就不行。所以基本词汇具有很大的稳固性。”(外语教学与研究出版社2006年版,第8页)

⑥ 《现代汉语词典》(第6版)“眼”条:“①人和动物的视觉器官。通称眼睛。”(商务印书馆2012年版,第1499页。)

汉语中的单音节基本词一定是一组同音词中“音义结合度/语义感知度”^①最高的一个词,在汉语社团中,人们一听到这个音节首先就会联系到那个语义。因此它在人们的语感中是最熟悉、最容易感知的音义结合体。这就是“易知性”。房德里耶斯(J. Vendryès)曾指出:“词里有一种语义层级,其中包含有强的意义,也包含有弱的意义。前者不一定是最古的,可是人们一听到词就必然会想起这些意义;它们之所以有这种力量是由于它们的使用的的重要性。”^②在汉语的音节系统中,一批核心词就占据了这样的地位,人们一听到一个音节,首先想到的就是对应的那个核心词。不管是现代汉语还是古代汉语,方言还是通语,在每一个共时平面系统中都是如此。

跟“易知性”相关的一系列概念有:音节的语义感知度,音节的第一对应词,最佳音义结合体(音节→词/字),等等。这些都是可以由实验来验证的,如用测试法:在自然状态下,单念一个音节,让被测试者写下最先想到的一个汉字。^③下面是一张“普通话核心词最佳音义对应测试表”^④:

表1 普通话核心词最佳音义对应测试表

音节	词项	音节	词项	音节	词项	音节	词项	音节	词项
rén	人	dù	肚(子)	xīng	星(星)	shuì	睡	bái	白
nán	男(人)	rǔ	乳(房)	shuǐ	水	sǐ	死	hēi	黑
nǚ	女(人)	xīn	心	yǔ	雨	shā	杀	rè	热
pí	皮	gān	肝	shí	石(头)	yóu	游(泳)	lěng	冷
ròu	肉	yú	鱼	shā	沙(子)	zǒu	走	mǎn	满
xiě	血	niǎo	鸟	dì	地	lái	来	xīn	新
gǔ	骨(头)	gǒu	狗	lù	路	tǎng	躺	hǎo	好
zhī fáng	脂肪	shī	虱(子)	shān	山	zuò	坐	yuán	圆
fà	(头)发	dàn	蛋	yún	云	zhàn	站	gān	干
tóu	头	jiǎo	角儿	yān	烟	gěi	给	yī	一
ěr	耳(朵)	wěi	尾(巴)	huǒ	火	shuō	说	èr	二
yǎn	眼(睛)	yǔ	羽(毛)	huī	灰	fēi	飞	wǒ	我
bí	鼻(子)	zhuǎ	爪(子)	yè	夜	shāo	烧	nǐ	你
zuǐ	嘴	shù	树	míng	名儿	duō	多	wǒmen	我们
yá	牙	zhǒng	种(子)	chī	吃	dà	大	zhè	这

① 承吴福祥先生指教:有个英文词汇叫 entrenching,意思是“固化”,心理学用来指某种形式和意义之间的结合,由于高频呈现而固化在人们的心理之中。我觉得这个术语要比“音义结合度”好。(2009年8月15日电邮)谨致谢忱。

② [法]房德里耶斯:《语言》,岑麒祥、叶蜚声译,商务印书馆1992年版,第223~224页。

③ 也许最好的办法是让文盲来做测试,念一个音节,让他说出对应的“词”。

④ 据斯瓦迪士100核心词表和《现代汉语词典》第6版。这个表未经实际使用,只是一个理论上的设想。表中填的都是斯瓦迪士100核心词表中的词。有可能会被选上的同音词在表后说明。

续表

音节	词项	音节	词项	音节	词项	音节	词项	音节	词项
shé	舌(头)	yè	叶(子)	hē	喝	cháng	长	nà	那
shǒu	手	gēn	根儿	yǎo	咬	xiǎo	小	shuí	谁
jiǎo	脚	shù pí	树皮	kàn jiàn	看见	hóng	红	shén me	什么
xī	膝(盖)	tài yáng	太阳	tīng jiàn	听见	lǜ	绿	bù	不
bó	脖(子)	yuè	月(亮)	zhī dao	知道	huáng	黄	quán	全

表中的基本词有些是双音形式,需要另加讨论。^①

在有同音词的基本词中,有可能会被选上的候选词项有:男—南、难,血—写,头—投,眼—演、掩,牙—芽,手—守、首,脚—角、搅,膝—西、锡、吸,肝—干^②,鱼—余、愚,蛋—但、淡、担、弹,尾—伟、委、伪,树—数、竖,地—弟、第、递,路—露、鹿,烟—淹,躺—淌,坐—做,站—占,飞—非,烧—稍、捎、梢,长—常、肠、尝,红—虹、鸿、洪,一—衣、依,不—布、部、步,全—权、拳、泉。

特别值得注意的是,有些基本词独占一个音节,如:肉、嘴、爪^③、水、死^④、走、给^⑤、说、白、热、冷、这^⑥、谁^⑦。普通话语音系统比较简单,一共就 1335 个音节^⑧,资源宝贵,而这样一批基本词却都独占了一个音节,这是我们平时一般不曾想到的。有些虽然有同音字,但都比较冷僻,要么是书面语词或方言词^⑨,要么是动植物名或专有名词(如地名、姓氏等),要么是只能构成单纯双音词(包括音译词和联绵词)的表音字,要么是语气词,口语里一般不单说,这些词实际上跟独占一个音节没有本质的区别,如:女^⑩、发(fà)^⑪、鼻^⑫、鸟^⑬、来^⑭、多^⑮、大^⑯、

① 其中“树皮”和“我们”两个词在汉语中并不很基本,“树皮”古今汉语均无对应的单音词,“我们”古汉语中无对应词。这两个词在讨论汉语的核心词时应予剔除。

② “干燥”的“干”。

③ 指口语音 zhuǎ。

④ “死”单占一个音节跟避讳有关。参看李荣:《语音演变规律的例外》,《中国语文》1965 年第 2 期;又收入其《音韵存稿》,商务印书馆 1982 年版,第 107~118 页。

⑤ 指口语音 gěi。

⑥ 口语音 zhèi,单占一个音节。

⑦ shéi 和 shuí 两个音节都只有一个“谁”字。

⑧ 据《现代汉语词典》(第 6 版)“音节表”统计,包括轻声和声化韵音节。

⑨ 《现代汉语词典》用〈书〉和〈方〉标示。

⑩ 另有两个冷僻字:钹、杵(杵杵)。

⑪ 另有一个双音词“珉琅”。

⑫ 另有一个双音词“荸荠”。

⑬ 有三个同音字:茑、袅(袅)、鸪。

⑭ 有七个同音字:莱、睐、徕、淦、桉、鸫、铄。

⑮ 有六个同音字:咄、哆、戮、堰、掇、襞。

⑯ 有一个同音字:汰(〈方〉洗;涮)。

黑^①、满^②、好^③、二^④、我^⑤、那^⑥。以上两类合计为 25 个词,占 100 个核心词的 1/4。还有一些词虽然有不算冷僻的同音字,但是这些同音字在现代汉语里都是非自由语素,不能单说,如:人^⑦、皮^⑧、狗^⑨、鱼^⑩、火^⑪、小^⑫等。因此这些音节其实也可以看作是由核心词独占的。现代汉语里能单说的单音词本来就有限^⑬,而这些能单说的单音节大部分都是基本词。^⑭上述现象充分反映了基本词/核心词在现代汉语音节系统中所占的位置,这就好比尊贵的客人都坐在了飞机的头等舱。两个核心词共享一个音节的现象(如“心”和“新”、“肝”和“干”)比较少。有些虽然是两个基本词同音,但在口语中名词往往会儿化或带上“子”尾、“头”尾,比如:脚—角儿,杀—沙子,根儿—跟,舌头—蛇,骨头—古、股、鼓、谷,脖子—驳,虱子—湿、诗、师、尸、失、施,叶子—夜,石头—实、食,等等;有些则是在口语中通常采用双音形式,如眼睛、膝盖、羽毛、尾巴^⑮、月亮、游泳等。所以在活的口语中一般不会造成混淆。只有“虱子”跟“狮子”同音,会引起歧义。其实“虱子”是否应该列入 100 核心词是可以讨论的,特别是现代社会这种东西越来越少,人们的日常生活中要提到它的几率迅速降低,它已经逐渐失去了作为核心词的资格。

在方言接触中,方言中的某个基本词在通语或强势方言中的对应词折合成方言音有时正好是该方言中的另一个基本词,它已经占据了“最佳音义结合体”的位置,或者是这个方言社团不熟悉的音节,所以很难被该方言社团直接、容易地感知,这时就不容易替换方言中的固有词,也就是说,“可借入度”很低甚至没有“可借入性”。以笔者母语宁波话为例,像“拿一驮”、“藏一园”、“按一揪”、“睡一睏”……这样一些词,在说本地话的宁波人看起来,要用前者来取代后者那是很难想象的。

因此,易知性是基本词汇稳固难变的一个重要原因。当然,易知的深层次原因还是基本词汇所表达的概念的重要性和常用性。

① 有两个同音字:嘿(嗨)、鏗。

② 有一个同音字:蟥。

③ 有一个同音字:郝。

④ 有六个同音字:式、貳、刱、俾、呷、械。

⑤ 有一个同音字:髮(髮髻)。

⑥ 口语音 nè 有一个同音字:讷(呐)。

⑦ 有壬、仁、任(用作地名和姓)三个同音字。

⑧ 有茈、陂、枇、披、毗、蚍、铍、郫、疲、啤、埤、啤、鳃、琵、裨、脾、鲑、裨、裨、黑、腮、貌、鼙等二十三个同音字,但是没有一个能单用。

⑨ 有苟、岫、耆、枸、筍五个同音字。

⑩ 鱼有四十多个同音字,也是没有一个能单用的。

⑪ 火有伙、伙、欸、欸、夥四个同音字。

⑫ 有晓、謏、筱三个同音字。

⑬ 吕叔湘先生《现代汉语单双音节问题初探》曾指出:“在现代汉语里,单音节多半不能单说。”《吕叔湘文集》第二卷,商务印书馆 1990 年版,第 415 页。

⑭ 吕叔湘先生《现代汉语单双音节问题初探》在给名、动、形三类实词中单、双音节所占比例的统计数据所作的说明中指出:“这是就词表统计。如果照出现次数计算,单音词的百分比会大大增加,因为单音词大多数是最常用的。”《吕叔湘文集》第二卷,商务印书馆 1990 年版,第 444 页。

⑮ “尾”口语音 yǐ,通常不单说。

2. 封闭性

我们认为基本词具有一定的封闭性,每个义位(概念)成员有限,相当稳定。

通常认为实词都是开放的词类,但是实词中属于基本词的各个小类实际上具有相对的封闭性:在一个共时共域的语言系统中,一个基本概念通常只用一个词来表达,有两个词的不多,三个以上的则几乎没有。^① 仍以上举斯瓦迪士的 100 核心词为例,绝大多数是“唯一”的,少数有两个,如:皮—皮肤,骨头—骨骼,头—脑袋,牙—牙齿,肚子—腹部,乳房—奶(儿/子)……但这些词通常都有口语和书面语之别,要么就是单、双音形式的关系。

凡是成系统的语言要素就不容易变,语音系统和语法系统都是如此,语言接触一般不会导致音系和语法系统的改变,也很难造成基本词的替换。基本词汇的系统性主要就表现在易知性和封闭性上:在汉语的单音词词库中,那一批语义感知度最高而数量有限的词自成一个系统,这就是汉语的基本词汇。

三、从稳固性看基本词新旧更替的动因

既然基本词汇如此具有稳固性,那么它为什么还会发生变化呢?正如斯大林所说:“如果在每次革命之后,都把现存的语言结构及其语法构造和基本词汇像对待上层建筑一样消灭掉,并创造新的来代替,的确又有什么必要呢?譬如:把‘水’、‘地’、‘山’、‘森林’、‘鱼’、‘人’、‘走路’、‘做事’、‘生产’、‘做生意’等等不叫水、地、山等等,而叫作旁的名称,又有什么必要呢?”^②了解基本词汇的稳固性及其原因,对于探讨基本词的历时演变及其动因具有重要的意义。

由于基本词在词库中自成系统,相当稳定,所以通常没有外来的力量是难以使它动摇的。这就提示我们,探求基本词发生新旧更替的动因应该更多地从外部因素着眼。所谓外部因素,主要有两个:一是通语和强势方言的影响,二是语言接触。此外就汉语而言,还有避讳等人为因素。

凡是“突变性”的基本词新旧替换一定是外部因素导致的,通常就是通语的基础方言发生了变化。这里有两个个案可供参考。

1. 据吕传峰研究,“喝”在北方官话区取代“吃”和“饮”的过程大致是:元朝时表示“把液体或流食咽下去”义的“喝”字开始使用,作为一个北系方言词,在 18 世纪中叶以前一直没有

^① 史皓元等《江淮官话与吴语边界的方言地理学研究》有一个很能说明问题的例子:“汉语‘擦’义,这一带最常用的是‘揩’,同时有‘捋’、‘缴’、‘抹’、‘擦’等多种说法。如图 26 所示,有的点只用其中某一个说法,有的点同时采用两三种,不过搭配的宾语有限制,这些都从各个侧面反映出不同的历史层次。”[美] Richard VanNess Simmons(史皓元)、石汝杰、顾黔:《江淮官话与吴语边界的方言地理学研究》,上海教育出版社 2006 年版,第 94~95 页。按理说一个共时平面中表示“擦”义只要一个词就够了,但处于江淮官话和吴语结合部的这些方言点有的同时使用两个甚至三个,但这二/三者并非“等值”的,而是用于不同的对象。说到底,其中只有一个是属于本方言点底层的,另外一个或两个则是外来的,所以就给它们派上不同的用场。

^② 斯大林:《马克思主义与语言学问题》,李立三等译,人民出版社 1953 年版,第 6~7 页。

竞争优势,18世纪中叶以后发展迅速并在19世纪末20世纪初成为喝类语义场中的主导词。^①

2. 据杨荣贤研究,“挑”表肩挑义的用法萌芽于晚唐五代,到南宋用例较为普遍,而且集中见于具有南方方言背景的作家作品中,而同时期其他方言区的作品则极为少见。可到了元代,“挑”字用例反而罕见,大量肩挑义均用“担”表示。“挑”为何到元代在北方地区反而停止了发展?这种现象按词汇内部发展规律很难解释。到元末明初具有江淮方言背景的《水浒传》中,“挑”的用例却又迅速增加,一举替换了“担”,而且替换得较为彻底。“挑”字发展呈现出的特点正与历史上官话基础方言的几次变更存在紧密联系。南宋朝廷偏安江左,官话基础方言自然由北变易为南,到了元代,随着蒙元统治者定都大都,“在金元两代,一种来自东北的官话在这两个朝代控制区逐渐扩大影响,成为新的标准语的方言”^②。而随着明代都城的再次南下定都于江淮官话的中心,这时官话基础方言“南系重新出现,一直到清初、中叶还是占上风”^③。因此,“挑”字的发展就呈现出上述特点。到了明代中后期,随着官话基础方言的往北转移,“挑”又在北方获得了较快发展。“挑”的历史发展轨迹至今仍清晰地反映在现代汉语方言中。^④

这两个例子说明,“喝”取代“吃”、“饮”,“挑”取代“担”,直接的动因都是通语的基础方言的变动。在近代汉语阶段,通语的基础方言经历了几次大的变动:西安(唐)—开封(北宋)—杭州(南宋)—北京(元)—南京(明至清)—北京(清后期/19世纪中叶以后)^⑤。这些剧变给汉语基本词汇的新旧更替究竟造成了怎样的影响?这个问题现在还不能确切回答,需要我们去研究。

在中国古代,避讳也能导致基本词的突变,比如:邦—国,盈—满,恒—常,启—开。这些都是由西汉避皇帝名讳而造成的基本词新旧替换。这样的例子还有一些。

在基本词发生新旧更替的初始阶段,新词由一点向四周扩展,要找到突破口是很难的,原因已如上述。一旦找到突破口后,就会不断向周边扩展。这牵涉到替换的机制问题。这个突破口是如何找到的?扩散的过程又是怎样的?这都是饶有兴味的问题。我们可以拿活方言来做调查分析。史皓元等《江淮官话与吴语边界的方言地理学研究》一书中的图37、38、39展示的丹阳、丹徒“找—寻”、“站—立”、“脸—面”三组词的分布情况,充分反映了基本

① 吕传峰:《汉语六组涉口基本词演变研究》,南京大学2006年博士论文,第54页、第94页。

② 罗杰瑞:《关于官话方言早期发展的一些想法》,《方言》2004年第4期。

③ 罗杰瑞:《关于官话方言早期发展的一些想法》,《方言》2004年第4期。

④ 杨荣贤:《汉语六组关涉肢体的基本动词发展史研究》,南京大学2006年博士论文,第45~46页。

⑤ 威妥玛(Thomas Wade)在《语言自述集》的第一版序言中说:“埃德金斯(Joseph Edkins,即艾约瑟)先生,谁也不如他那么勤奋地去探究过这些不同方言的规则与界限,他把官话分为三个主要系统:南方官话(the southern)、北方官话(the northern)和西部官话(the western),他以南京、北京和成都——四川省省会,分别代表各个官话系统的标准。他认为南京官话(Nanking mandarin)在更大的范围被理解,尽管后者更为时髦;可是他又承认‘那些想说帝国宫廷语言的人一定要学习北京话,而净化了它的土音的北京话,就是公认的“帝国官话”(kuan hua of the Empire)。’”“选择并确定一种话(a dialect),这大约是20年前的事,其次就是建立表音法。那时没有人把北京话作为写作对象,而各种表音法都声称描写的是南方官话(the southern)。”[英]威妥玛:《语言自述集——19世纪中期的北京话》,张卫东译,北京大学出版社2002年版,第14页。张卫东《语言自述集·译序》据此指出:“这意味着,大约是1850年前后,北京音才获得官话正音的地位。”(同上,第5页)另请参看该“译序”第四部分(第5~6页)及第一部分(第1~2页)的有关论述。

词替换的困难性:来自江淮官话的新词“找、站、脸”跟吴语的固有词“寻、立、面”展开了拉锯战,新旧词在这一带的分布错综复杂,犬牙交错。江淮官话和吴语结合部的这些语言现象十分耐人寻味。方言中的基本词受到通语或强势方言的影响而发生替换究竟是怎样进行的,实在很值得研究。

虽说基本词发生新旧更替的动因我们应该更多地从外部因素去寻找,但是有没有内部的动因呢?应该也是有的,比如:(1)两个基本词同音,而且词性相同,分布相似,就容易导致表义不明晰,造成所谓的“同音冲突”,如首—头^①;(2)一个基本词的义项过多,导致语义负担过重,容易引起歧义,如服—著(着)^②、口—嘴^③。

我们在基本词/常用词历时演变的研究中,最感困惑的问题之一是:为什么同样性质的基本词有的历经几千年而不变,有的却变了?导致变化的动因究竟是什么?上面所论只是对这个问题的一些初步思考,很不成熟,盼望得到海内外方家的指正。

Some Thoughts of the Stability of Basic Vocabulary's and the Cause of Its Evolution

Wang Wei-hui

(Research Center of Chinese Language History, Zhejiang University,
Hangzhou, Zhejiang Province, 310028)

Abstract: The stability of basic vocabulary is usually shown in three aspects: long lifetime, slow change, and difficulty if lending for other purpose. The cause of its stability is importance, popularity, easy-obviousness, and closure. Easy-obviousness means the high combination of pronunciation and semantic apperception. The basic words' easy-obviousness is always the highest. They're the most familiar and sensible unite in people's sense of language. Closure means that every sememe (concept) is limited, so that we can use only one word to express our meaning. Using two words is less, and using three or more is few. Basic vocabulary is one with its self-system, so it is necessary to find the reasons of the replacement of the old and the new basic vocabulary from those external factors, like the impact of the common language and the major dialects, language contact, and some human factors like naming taboo. Moreover, human factors are important, like conflicts of the same pronunciation, ambiguity caused by too much meaning, etc. The reason of the change of basic vocabulary is complex, so it behooves us to continuously explore.

① 首和手同音。

② “服”在上古的常用义项有十几个(参看《汉语大词典》和《汉语大字典》“服”字条),所以后来就把“穿戴”的意思卸给了“著(着)”。

③ “口”在上古的常用义项也有六七个。

Key words: basic vocabulary of Chinese, stability, easy-obviousness, closure, cause of evolution

(学术编辑:蔡淑美)

汪维辉,男,浙江大学中文系教授。

试论汉语的特征^{*}

徐时仪

(上海师范大学 古籍研究所, 上海 200234)

摘要:汉语在由古至今的发展中既有各地言与言的歧异,又有古今言与文的歧异,书面语用词也不一,往往或音同义异,或音异义同,注重意会,且句法虚实变通,形成一个开放的多元异质系统,涉及语言 $\longleftrightarrow$ 人 $\longleftrightarrow$ 客观世界的错综复杂的关联,具有文白雅俗方言口语新旧质素交融的特征。

关键词:汉语;特征

汉语是汉民族的共同语,在某种程度上也可以说是我们中华民族的共同语,^①具有悠久的历史。汉语的古今演变相当复杂,威妥玛《语言自述集》第一版序言曾提到这一状况:

“先生,您要学的是什么样的汉语?”我所讨教的第一位颇孚盛名的汉学家这样问我,“有古代汉语,有很现代的书面语,有官方公文语言和书信体语言,还有口头语言,而它们每一种又都有为数众多的方言;现在您想从哪一种开始?”“毫无疑问,他所问的那个问题,对于任何一个有志于学习汉语的人来说,都是必须回答的首要问题。汉语被分成书体和语体,又再细分为书面语和口语。这二者究竟意味着什么?构成汉语的多种形态,口语和方言分歧,到目前为止,连最高级的学者都解释不过来。”^②

诚如威妥玛所说,汉语在由古至今的发展中既有各地言与言(口语与口语)的歧异,又有古今言与文(口语与书面语)的歧异,往往音同义异,或音异义同,形成注重意会,句法虚实变通,文白雅俗方言口语新旧质素交融的特征,本文拟就此略作考探。^③

^{*} 国家社会科学基金项目“古白话词汇研究”(13ZYY107)。

^① 回族、土家族等现在也使用汉语,中华民族的各民族间主要是使用汉语进行交际。

^② [英]威妥玛:《语言自述集》,1867年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社2002年版,第12页。

^③ 戴庆厦:《汉语的特点究竟是什么》(《云南师范大学学报》2014年第5期)一文通过汉语与非汉语的比较,认为汉语在宏观上至少有四大特点值得重视:一是汉语属于超分析性语言;二是汉语属于隐性特征丰富的语言;三是汉语的语义属于具有超强伸张力的语言;四是汉语是特别注重韵律的语言。

一、古今文白不一

我国历史上有所谓“三皇五帝”的传说,据在今云南元谋、陕西蓝田、北京周口店、山西芮城、河南三门峡和湖北大冶等地发现的原始人类的头骨、牙齿等化石,可以推测早在一百万年以前,我们的祖先就已生活在祖国的大地上,说着原始氏族和部落的语言。相传黄帝时中原一带有万国,黄帝助炎帝打败蚩尤后,又统率各族打败了炎帝族。沿至夏朝尚有国三千,西周初期则分封成了八百诸侯国。这些氏族和部落言与言(口语与口语)不一,而彼此间的经济和文化交往以及政治和军事上的争夺兼并都离不开语言,于是随着社会的发展和交际的需要,各氏族和部落的语言也在政治和军事上处于优势地位的氏族部落所说语言的基础上趋于融合和认同,形成了一种各氏族和部落都能通行的共同语,即当时的“雅言”,由口语写成书面语又称“文言”,各地的方言则为“殊方异语”。

先秦口语凝固为书面语的“文言”后趋于定型,形成汉语千差万别的方言口语和超稳定的文言书面语并存的特征。先秦文言书面语虽不再完全顺依口语的变化而变化,^①而口语还在发展,两汉时口语与书面语已渐趋歧异,演至明清,口语与先秦则有很大的不同,形成言文不一,即古今文言与口语白话的歧异。如“眼里没人”是白话口语,“目中无人”是文言书面语;“拍马屁、耳边风、花架子、开夜车、一路货、打退堂鼓、打开天窗说亮话”等是口语,“阿谀奉迎、充耳不闻、徒有虚名、夜以继日、一丘之貉、偃旗息鼓、直截了当”等是书面语。自汉至清的两千年来,文言渐成为见于文而一般不口说的书面语,白话则既口说也可写成书面语。^②如《皇明诏令》所载朱元璋《谕武臣恤军敕》(洪武二十一年六月制谕):

管军官人每知道,前辈老官人每到处里厮杀,但寻见一两个好汉,留在根前十分用心抚恤着,似那般积渐聚得多少,或一百二百三五百,将这等人便似自家兄弟儿子一般看待,因此上,这等军士但遇着厮杀,便在官人前面。杀得赢了。人都道官人好厮杀,谁知道是他抚恤人好。自家纵然会厮杀,对得几个?^③

《太祖实录》卷一九一改为文言:“尔今居位食禄者,岂尔之能哉!皆由尔祖父能抚恤军士,流庆于尔也。朕观国初诸老成将官初起兵时,手抚士卒,或一二十人,或一百人、二百人、三百人至四五百人,必以恩抚之,亲如兄弟,爱如骨肉。故攻战之际,诸士卒争先效力,奋身不顾,以此所向克捷。人皆称其善哉,而不知其善抚士卒,故能如此。”

又如威妥玛在《语言自述集》第二版中以《西厢记》的故事为框架改写成第六章《秀才求婚,或践约传》,从中可见古今文白此消彼长的演变。《西厢记》第二本第一折:

① 随着时代的推移,文言文也或多或少吸取了历代各时期口语里的某些成分。

② 徐时仪:《汉语白话发展史》,北京大学出版社2007年版,第15页。

③ 杨一凡、田禾点校:《中国珍稀法律典籍集成》乙编第三册《皇明诏令》,科学出版社1994年版,第67页。

(净扮孙飞虎上,开)自家姓孙,名彪,字飞虎。方今上德宗即位,天下扰攘。因主将丁文雅失政,俺分统五千人马,镇守河桥。近知先相公崔钰之女莺莺,眉黛青颦,莲脸生春,有倾国倾城之容,西子太真之颜,现在河中府普救寺借居。我心中想来:当今用武之际,主将尚然不正,我独廉何为!大小三军,听吾号令:人尽衔枚,马皆勒口,连夜进兵河中府,掳莺为妻,是我平生愿足。(下)(法本慌上)谁想孙飞虎将半万贼兵围住寺门,鸣锣击鼓,呐喊摇旗,欲掳莺莺小姐为妻。我今不敢违误,即索报知夫人走一遭。(下)(夫人慌上,云)如此却怎了!俺同到小姐卧房里商量去。(下)^①

威妥玛改写为:

这且不题,单说离此不远有一座山,内中有伙强盗,占据多年。寨主名叫孙飞虎,带领着喽啰有一千多人,到处抢夺。他那一天也在普救寺看见莺莺烧香,回到寨里和他手下人说:“刚才庙里那女子长得十分好看,我意欲娶他做个压寨夫人,你们大家伙儿谁能立这个头功?”……孙飞虎大喜,以为此去定能得胜。第二天带着可山的喽啰,嘴里吹着喇叭,蜂拥地来了,把那庙团团围住,围的水泄不通,口口声声要莺莺出来答话。法本知道了,吓得慌慌张张,就跑到老太太院子里喊叫说:“老太太听见了吗?外头来了一大股贼,那贼头儿孙飞虎,是个最凶恶的强盗,大不通情理,常是图财害命,带了那么整千整万的人来,擂锣擂鼓,大喊着要莺莺姑娘出去答话。哎呀,这个祸事可从没有经过呀!”老太太听了这一番话,吃这一惊非同小可,赶紧的蹣跚蹣跚跑到莺莺屋里,告诉他。

两相比较,《西厢记》中“眉黛青颦,莲脸生春,有倾国倾城之容,西子太真之颜”和“鸣锣击鼓,呐喊摇旗”等为文言,《语言自述集》中“长得十分好看”和“嘴里吹着喇叭,蜂拥地来了,把那庙团团围住,围的水泄不通,口口声声要莺莺出来答话”等为白话,而“大家伙儿”、“贼头儿”、“老太太”和“赶紧的”等则为当时口语词。二者一文一白,文言相当于古代汉语,而随口语演变的白话则发展为很现代的书面语。

二、方言口语不一

汉语分为北方方言、吴方言、湘方言、赣方言、闽方言、粤方言、客家方言等几个大方言区,无论是古代汉语还是现代汉语,同一个词各地方言口语往往说法不一,尤其是一些常用词。如许宝华、宫田一郎主编《汉语方言大词典》收录了“太阳”这个词的不同说法有71个。曹志耘主编《汉语方言地图集·词汇卷》天文类中在“太阳下山了”这一语境中,收录“太阳”这个词在全国930个汉语方言点中的不同说法有50个(其中45个用汉字记录,5个用汉字加音标或符号记录)。去除重复,各地方言中“太阳”这个词的说法有103个,如日头、阳婆、日头爷、日头公、老天爷、日老爷、日白头、日光等。这些词中的“日”曾为古代汉语口语通用词,后成为古代汉语书面通用词,也在现代汉语书面语中使用;“太阳”则是现代汉语口语通

^① (元)王实甫:《西厢记》,人民文学出版社1995年版,第65页。

用词和书面语通用词。

方言口语不一还导致音异义同。如《金瓶梅词话》第四十一回：“姐姐，你知我见的，将就脓着些儿罢了，平白撑着头儿，逞什么强！”例中“脓”是方言记音字，有“勉强将就、用力凑合”等敷衍、对付义，因各地读音不同又有记作“能”。如《红楼梦》第三十七回：“这绢包儿里头是姑娘上日叫我作的活计，姑娘别嫌粗糙，能着用罢。”例中“能”是“敷衍、对付”义的记音字。^①

值得指出的是有些词各地方言与通语的读音不一，如果不会讲或讲不好通行的口语，那么方言与通语的不同形成音同而义异则会造成交际的误解。如清末天主教刊物《益闻录》载有一则《不会说官话》，记平潭林姓武员“本一乡曲民”，但解土谈，不知官话。只因交情得保今职，为百夫之长。昨自省中办公回往，见上司陈协戎，问及官场有何消息。林强作官话曰：“抚左营恭将庄大人与长福营恭府王大人相互吊死。”其实“吊死”二字乃“调署”之误也。陈与庄、王二人交情素密，闻林言大惊失色，推案而起，作叹息声曰‘二君才识明通，有何意外忧而自寻短见乎？’旁人知陈意，乃代解之，陈始悉林语音之误。因当面申诉逐出署门，林亦满面怀惭而退。”^②

汉语的各大方言尽管分歧很大，但都以汉字作为汉语统一的书面语表现形式。方言区的人遇到不认识的字，只要知道它读如某字，就可以用自己方言里该字的读音去读。某个词语的读音虽然古今有别，各方言区的读音也不相同，但记载这个词语的汉字绝大多数写法是一样的，这就客观上便于贯通古今，也便于各方言区的沟通和联系。正如王士元《语言变异和语言的关系》一文所说，“汉族”不是一个具有共同遗传特征的种族概念，而是一个以文化为基础的民族概念。因而，汉语的方言也不是一个以严格的语言特征为区分标准的结构语言学概念，而是一个以可追溯的文化渊源为内涵的历史文化学概念。

三、书面语用词不一

文白不一和方言不一形成记载同一事件的书面语用词不一。如清末卢懋章著《一目了然初阶》，提出了第一个拼音方案，主张把南京话的切音字作为全国“通行之正字”，^③后来又又在《北京切音教科书》中提出第二个拼音方案，改用“京音官话”作为“通行国语”。^④卢懋章提出的两个拼音方案中都选了元代郭居敬所编《二十四孝》中《恣蚊饱血》的故事，《一目了然初阶》用南京话，《北京切音教科书》用北京话。郭居敬所编《二十四孝》原文为：

晋吴猛年八岁，事亲至孝。家贫，榻无帷帐。每夏夜，蚊多攢肤。恣渠血之饱，虽多，不驱之，恐去己而噬其亲也。爱亲之心至矣。夏夜无帷帐，蚊多不敢挥，恣渠膏血饱，免使入亲帟。

① 参徐世荣《北京土语辞典》（北京出版社1990年版）和陈刚等《现代北京口语词典》（语文出版1997年版）。

② 李杕等主编：《益闻录》，1884年第384号。

③ 卢懋章：《一目了然初阶》，文字改革出版社1957年版，第6页。

④ 卢懋章：《北京切音教科书》，文字改革出版社1957年版，第3页。

卢戡章《一目了然初阶》为：

吴猛八九岁，就能晓得有孝。因为家内丧穷，所以眠床无蚊罩。至夏天之时，蚊嘎嘎吼，伊就醒醒卧的，由在蚊咬。是惊了蚊饥，去咬伊之娘母。^①

《北京切音教科书》为：

吴猛八九岁，就晓得孝顺爹妈。因为家里很穷苦，所以床上没有帐子。至热天的时候，蚊子声儿哄哄响，他躺在床上，任从蚊子螫。是恐怕那些个肚子饿的慌，去螫了他的爹妈。^②

从卢戡章改写的《恣蚊饱血》，不仅可见文白的不同，如“贫一穷”、“榻一床”、“噬一咬”等，而且还可见清末南北方言口语的不同，如“丧穷一很穷苦”、“眠床一床上”、“蚊罩一帐子”、“夏天一热天”、“卧的一躺”、“由在一任从”、“咬一螫”、“伊一他”等。

四、字词相合表意

汉语方言口语不一，往往言语异声，或音异义同，或音同义异，而赖汉字调洽殊方，沟贯异代，具有书同文的全民性，形成基于汉字大一统且文献记载悠久丰富的社会文化环境。

汉字是在记录汉语的基础上不断适应汉语的特点而形成的迄今最古老而又富有生命力的符号系统。单音成义是汉语这一单音节语的显著特征，汉字一字一词组成单音词和一字一词素组成复音词适应了汉语的这一特点，反映了汉语字与词相适应的内部规律。汉字大多各自成词，倾向以一个有意义的符号来记录汉语的语素或词，形音义整体通融，许多字都是可以独用的成词语素。如山、水、大、小、上、下、人、鸟等，不单用的时候是构词成分，单用的时候就是词。汉字的存在形式(方块形)与汉语基本词的存在形式(音节)高度的一致，意合的特点贯穿着汉语字与词的系统。在单音词占主要地位的古代，汉字与单音词相对应，以组合造字的方式繁衍新字；在复合词占优势的现代，汉字与语素相对应，以组合语素的方式繁衍新词。汉语在词形上的繁化或简化，在词义上的引申或假借，都在一个独立的方块字形的范围中进行。汉语中无论是单音词还是语素，大多是一个具有一定意义的语言单位，而汉字作为记载其意义的符号在一定程度上也是表达其意义的语言单位。因此，我们可以说，汉语中的“字”不仅是记录汉语的符号，而且作为中国人观念中的一个“中心主题”在某种程度上具有第二语言的功能。

汉字一字可类推组合成许多词，如认识了“羊”，就可认出“羊毛、羊肉、羊皮、公羊、母羊”等有关“羊”的一些词，而英语中 sheep(羊)、wool(羊毛)、ram(公羊)、ewe(母羊)、goat(山羊)、mutton(羊肉)等则无共同的词素可以模拟。威妥玛《语言自述集》第一版序言指出，

① 卢戡章：《一目了然初阶》，文字改革出版社 1957 年版，第 25 页。

② 卢戡章：《北京切音教科书》，文字改革出版社 1957 年版，第 45～46 页。

“字”是写下来的汉语词,大约有几千个。许多“字”在口语里也许永远碰不到,但学生或会在书面语中遇到。鉴于许多音之下各有一批字,对这些字,不仅要知道它的“音”,更要知道该音同一“声”所领“字”之间的区别以及其他同音异义的“字”。认为说汉语遇到双音或多音组合时,说出来的“字”在其中常常扮演不同角色。^①一个汉字可以与不同的其他汉字组合成大量的双音词,如“玉”由美石的概念义联想到美好,再由美好义交织各种社会意义,组合成玉几、玉人、玉心、玉友、玉体、玉宇、玉洁、玉兰、翠玉、碧玉等不下 600 个双音词。汉字顺应人的思维,由已知昭示未知,以单音词为基础,以文组字而生字熟旁;又适应词义发展的需要,由单音词充当语素搭配组合成大量双音词,以字组词而生词熟字,^②适应了表达社会发展产生的大量新生事物和新概念的需要。

五、句法虚实变通

从类型学看,汉语属孤立型或分析型语言,没有词形的变化,单音成义的字与字组合自如,灵活多变。如翟理斯于 1912 年出版的第二版《华英字典》序言曾说:“不可能用单纯的释义方式将单个汉字丰富的意思讲清楚。”每个汉字“就像一只变色龙,它依据周围的环境确定自己的颜色。”指出汉字只有在组成词或词组才能有自己确切的意思。

汉语的词是由表意的字体现的,汉语的词、短语和句子三个语言层次的构造方法基本一致,而字在语言的词句结构中是一种具有很强的独立性的个体,在组词成句时往往不受统一的形式规则支配,只要字与字间意义互有关联,符合交际搭配的习惯,即可自由组合在一起。如“气”可以和“天”组合构成“天气”;“天气”又能和“好”组合构成“天气好”、“好天气”;“气”又可以和“象”组合构成“气象”;“气象”又能和“新”组合构成“新气象”、“气象新”等,由此逐一递进,就可以逐次构成语言交际所需要的各级结构单位,小的可以是二字词组,大的可以是一句话。每个词在句中的功能依靠词序来决定,即威妥玛《语言自述集》第一版序言所说,“汉语无词形变化的机制”^③。19 世纪来华的法国人老尼克也指出:“中文句法即使有法,也是最模糊不清的规则。没有足够的词缀或虚词来表示单复数、词格、语态、时态,通常只能通过词在句子中的位置来判断。同一个字词可以从名词变成动词,从动词变成副词,诸如此类,但没有任何书面标示可以加以区分。”^④美国传教士切斯特·何尔康比认为汉语:“语法非常简单,如同完全不存在。”^⑤威妥玛则指出汉语语法完全不允许屈折变化占有一席之地;汉语词的多功能性——如果可以这样称呼的话,即汉语中对于这么多的词语(尤其是我们倾向于称之为名词和动词的词)有共通性,在有广泛差别的语法功能的可容性方面达到如此程

① [英]威妥玛:《语言自述集》,1867 年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社 2002 年版,第 18 页。

② 徐时仪:《汉语的字和词》,香港《中国语文通讯》总第 54 期(2000 年)。

③ [英]威妥玛:《语言自述集》,1867 年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社 2002 年版,第 17 页。

④ [法]老尼克:《开放的中华:一个番鬼在大清国》,钱林森、蔡宏宁译,山东画报出版社 2004 年版,第 161 页。

⑤ [美]切斯特·何尔康比:《中国人的德性》,陕西师范大学出版社 2007 年版,第 37 页。

度:任何把语言权威性地划分到像我们语言中“词性”的范畴里去的努力,都将枉费心机。汉语通过词语的句法处理,几乎全部保持了词语在别处整体或独立运用的能力。^①即汉语的词多由表意的成分连接而成,语法关系则由词序和虚词来表达,而不是通过词干本身的变化或各种词缀来表达。

汉语词语单位的大小和性质往往无一定之规,有常有变,可常可变,可以随上下文的声气、逻辑环境而自由运用,语素粒子的随意碰撞可以组成丰富的词汇,词组块的随意堆叠、包孕,可以形成千变万化的句子格局。因而汉语中词素、词、词组三者的界限有时很难区分,汉语的语法关系常常要靠读者或听者自己去领会,尤其在表示动作和事物的关系上,几乎全赖意会,不靠言传。^②吕叔湘曾说:“说真的,假如有人说出一些词来问我们,哪些是名词,哪些是动词,咱们的第一个反应是什么?是首先想到它能不能用在这个格式的这个位置上,那个格式的那个位置上,前头能加那些字,后头能加那些字,等等一切,还是先想它的意义?别位的情形我不能胡猜,我自己,不怕见笑,第一个反应是意义。”^③威妥玛在《语言自述集》第八章《词类章》讨论语法时也指出汉语单字统分“虚”、“实”两大宗,还有“死”、“活”之分,“大有随同随势、能够互相变通的理”。^④汉语语句的理解机制主要是词语意义相互搭配而引发的一种意合作用,故文如行云流水,意蕴丰富,音律和谐,循语意而成文,往往多用对偶,且容易形成对偶。汉语表达上的灵活性和能动性主要表现在词语分合伸缩的弹性上。鲁迅曾说“做中国文其实是很不容易‘通’的,高手如太史公司马迁,倘将他的文章推敲起来,无论从文字、文法修辞的任何一种立场去看,都可以发现‘不通’的处所。”尽管这样,一千多年来人们照样能读懂它,这正是由于它能使人从意合角度去理解的缘故。如马致远《天净沙·秋思》:“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家。古道西风瘦马,夕阳西下,断肠人在天涯。”全首小令只用了两个动词,其余全部是名词。前三句全由名词组成,没有一个连词。理解这首小令要从整体上去意合,从句法、语义、语境三个方面协调联系,融会贯通句意,才能体会这一幅小桥流水的美丽山村景色,夕阳晚照,西风萧瑟,令人产生一种缠绵悲凉的情调。

西学东渐后,“汉语的句子结构在严密化之一点上起了很大的变化。基本要求是:主谓分明,脉络清楚,每一个词、每一个词组、每一个谓语形式、每一个句子形式在句中的职务和作用都经得起分析”^⑤。然而即使现代汉语受到欧化的影响,“从吕叔湘《中国文法要略》看,古今语法还是同多异少”^⑥。

① [英]威妥玛:《语言自述集》,1867年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社2002年版,第19页。

② 徐时仪:《动宾?动补?虚化?——汉语特殊动宾关系探论》,香港《语文建设通讯》第55期(1998年)。

③ 吕叔湘:《关于汉语词类的一些原则问题》,《中国语文》1954年第9期。

④ [英]威妥玛:《语言自述集》,1867年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社2002年版,第403~405页。

⑤ 王力:《汉语史稿》,《王力文集》第九卷,山东教育出版社1988年版,第553页。

⑥ 孙德金:《现代书面汉语中的文言语法成分研究》,商务印书馆2012年版,第28页。

六、文白雅俗方言口语交融共存

汉语的古今演变既有不同时间历时层面上的纵向传承,又有同一时间共时平面上的横向影响,形成一个开放的多元异质系统,具有文白雅俗方言口语交融共存的特征。至于何为文,何为白,何为通语,何为方言,何为雅,何为俗等,其有一致处,又有不一致处,而语言的演变是活的,生长的,连续一贯的,文白雅俗方言口语也在互相渗透吸纳的动态变化中互有转化,一方面是口语成分被吸纳到书面语中,另一方面书面语成分有时也会被口语采用,不仅存在“言语意义 $\longleftrightarrow$ 语言意义”的动态演变,而且也是“口语语辞 $\longleftrightarrow$ 书面语文辞”的不断转化过程,文言与白话、通语与方言、书面语与口语之间互有交叉,只是同一种语言的不同表现形式,没有截然分明的界限,彼此间有共同的基础而区别则是局部的,构成了威妥玛所说连最高级的学者都解释不过来的多种形态。如鲁迅《祝福》中祥林嫂问:“一个人死了以后,究竟有没有魂灵的?”鲁迅还把果戈理的小说译作《死魂灵》。“魂灵”是吴方言,而通语是“灵魂”。又如茅盾《子夜》:“这次伤的人,光景不少。”例中“光景”是浙北乌镇一带的方言,通语是“大概”。鲁迅和茅盾的著作可以说是现代白话文的典范,而胡适认作“中国白话文的标准教材”的《今古奇观》、《水浒传》、《红楼梦》、《儒林外史》和《儿女英雄传》等不仅有大量方言俗语,^①而且也有承传先秦以来的文言雅语。如《红楼梦》中既有文言词“负暄”、“针黹”,又有白话口语词“晒日阳儿”、“针线”;既有通语词“客人”、“下流”等,又有方言词“人客”、“下作”和“促狭、边派、待见、寻趁、尺寸、地方”等,其中“人客、下作、促狭”是吴方言词,“边派、待见、寻趁、尺寸、地方”是北京方言词;而表“妻子”义的词则既有通语“妻、妻子”,又有方俗口语“媳妇、女人、老婆”,还有文言雅语“夫人、娘子、贱荆、贱内、内人”等,从中可见汉语文白雅俗方言口语交融共存特征之一斑。

就汉语词汇的古今演变而言,既有传统的雅言旧词和仿古的文言成分,如“饮、食、衣、父、母、晨、旦、早、惧、惮、怖、怯、揣、度、料、欺、愚、很戾、稽首、封疆”等,而“惧怕、容易、顾免、折桂、作伐、云雨、桑梓、期颐、学习、客气、关心、风骚”等“现在用到的复合词的词义,无论是在口语还是书面语中,经常是按照它在经典著作中第一次出现时的原文,或是后世历史学家和作家以自己的方式引用时的原文才能得到其词义”。“按照这个多音节合成词的构成成分进行理解,则常常被误导”;^②又有大量的方俗口语新词不断产生,如表示旅费义的“裹足”,表示瞎扯义的“浪舌”,称风流蕴藉的“角”,称笨拙恶劣的“村”,称妻子的“浑家”等。既有单音词的文白兴替,如畏—怕,窃—偷,食—吃,饮—喝,视—看,呼—叫,立—站,负—背,欲—要,物—东西,母—娘、妈等;又有已有单音词为后起复合词或短语所取代,如疆—边疆,文—文字,翼—翅膀,膝—膝盖,道—路—道路,狭—窄—狭窄,鹭—公马,叶—树叶,怕—害怕,怒—发怒、生气等;还有方言与通语的共存,如食—吃,面孔—脸,该—应该,魂灵—灵魂,怕人、吓人—令人害怕,晓得—知道,眼—现在,娃、崽、伢、囡—孩子、小孩,便当—方便等。既有

① 胡适:《活的语言·活的文学》,《胡适全集》第12卷,安徽教育出版社2003年版,第450页。

② [英]威妥玛:《语言自述集》,1867年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社2002年版,第19页。

多音节凝固为单音词或复合词,如切中肯綮—中肯(肯綮),杀青竹—杀青,象牙装饰的床—牙床,剪断彩绸—剪彩,电风扇—电扇、风扇,自己学习—自习、自学,学校学习的经历—学历,指导教师—导师等,又有由篇章或句凝固为成语和习语俗谚,如瓜田不纳履,李下不整冠—瓜田李下,冷灰里豆爆—冷灰豆爆,太山之压鸡卵—太山压卵等。其中衣、父、母、晨、旦、畏、惧、惮、怖、怯、窃、视、呼、立、负、欲、物、揣、度、料、翼、愚、叶、怒、很戾、稽首、封疆、檐怕、顾兔、折桂、作伐、云雨、桑梓、期颐、风骚、裹足、道路等多用于书面语;怕、偷、吃、喝、看、叫、站、背、要、东西、娘、妈、学习、容易、客气、关心、应该、灵魂、边疆、文字、翅膀、膝盖、公马、树叶、发怒、生气、孩子、小孩、中肯、杀青、牙床、剪彩、风扇、自习、自学、学历、导师、瓜田李下、冷灰豆爆、太山压卵等既用于口语也用于书面语;路、狭、娃、嵬、伢、囡、面孔、该应、魂灵、怕人、吓人、晓得、眼下、便当等多用于方言口语;食、饮是用于书面语的文言词,又是粤方言口语词。疆—边疆,文—文字,翼—翅膀,膝—膝盖,鹭—公马,叶—树叶,怒—发怒、生气等可以说是文言的白话化,切中肯綮—中肯(肯綮),杀青竹—杀青,象牙装饰的床—牙床,剪断彩绸—剪彩,电风扇—电扇、风扇,自己学习—自习、自学,学校学习的经历—学历,指导教师—导师,瓜田不纳履,李下不整冠—瓜田李下,冷灰里豆爆—冷灰豆爆,太山之压鸡卵—太山压卵等可以说是白话的文言化。在结构和韵律等因素的综合作用下,古时已有的单音词与后起复合词往往共时并存,一个词的单音节形式与双音节形式可以根据交际的需要而自由使用,具有很强的灵活性。如学—学习,美—美丽,舞—舞蹈,真—真实,现代汉语中可以说学汉语、心灵美、跳集体舞、这是真的,也可以说学习汉语、美丽心灵、学舞蹈、这是真实的,从而形成汉语词汇古今文白相互转换通融和相互制约补益的自组织机制。

汉语虽言与言不一,言与文不一,导致文白不一,口语书面语不一,但又有通行的口语和书面语,即先秦的“雅言”和清末的“官话”以及现在的普通话。^① 沈乐洙《燕行日乘》曾说:“即举中国而言,河南为天下之中,语音皆中声。若在闽广,偏于极南,使采其土音,即中国之人犹不能解之,况异域耶? 然而闽广人舍其土音而学为官话,又未尝不可解。”^② 威妥玛《语言自述集》第一版序言也指出:“某些标准是必需的。几乎所有外国人说起汉语口语时,可能都会留意到其中的一种,即所谓‘the Mandarin Dialect’。这就是‘官话(kuanhua)’;严格说来,应译作‘官府口头语言(the oral language of Government)’。”“‘官话’作为口语媒介,不只是属于官吏和知识阶层,而且属于近五分之四的帝国民众。在如此辽阔的地域,伴随它的必是多种多样的方言(Dialects)。”其时“在总理各国事务衙门服务的初学者,用不了多久就会发现,他正在学习的语言恰是帝国政府主要官员所说的话。同时,他的老师、仆人,他所接触的十之八九的人,都很自然地讲这种话。最后,不论是不是事实,据说北京话的特征正逐渐渗入官话通行区域的所有各地方言。学生可以放心,如果讲好了北京话,他跟任何讲官话

① 1906年朱文熊《江苏新字母》一书最早提出了“普通话”即各省通行之话这一名称(文字改革出版社1957年版),1934年黎锦熙《国语运动史纲》认为大众语为“一国全民族大多数的人同时彼此都能听得懂、说得出的普通话”(商务印书馆1935年版)。1955年召开的“现代汉语规范问题学术会议”明确了汉语规范化的标准是“以北京语音为标准音、以北方话为基础方言、以典范的现代白话文著作作为语法规范的普通话”,赋予了“普通话”的标准语地位。(《现代汉语规范问题学术会议文件汇编》,科学出版社1956年版。)

② [韩]林基中编:《燕行录全集》,东国大学出版部2001年版,第57册第59页。

的本地人之间,相互理解就不会有什么困难,只要对方的方言不是明显地偏离标准。”^①通行的口语和书面语中各地方言都通用的词以及大家都遵守的标准奠定了汉语经秦汉传承至今的基础,又借书同文的汉字调洽殊方,沟贯异代,字词虚实相合变通以表意立言,“因字而生句,积句而成章,积章而成篇”^②。汉语在由古至今的发展中有变,有不变,有变化大的,有变化小的,而为什么变,怎样变,为什么这样变而不那样变则既有语言自身的发展规律,又有不同文化和不同阶层的人们使用同一种语言求雅兼从俗的价值取向,^③涉及语言 $\longleftrightarrow$ 人 $\longleftrightarrow$ 客观世界的错综复杂的关联,大致上体现了文白雅俗方言口语新旧质素随势交融共存的弹性特征,形成了承古所有而又随着口语变化而发展的现代汉语。^④

On the Characteristics of Chinese

Xu Shi-yi

(Classical Documents Institute of Shanghai Normal University, Shanghai 200234)

Abstract: Chinese have differences both around the words and words in the development from ancient to modern, and in speech and writing. The written words are neither identical, but are often synonymous or sound, or sound with meaning, paying attention to sense, and syntax and flexible, multi heterogeneous system to form an open, involving language $\longleftrightarrow$ man $\longleftrightarrow$ objective world perplexing association, which has the feature of the popular dialect of old and new elements blend.

Key words: Chinese, characteristics

(学术编辑:许彬彬)

徐时仪,男,上海师范大学古籍研究所教授。

① [英]威妥玛:《语言自述集》,1867年别发洋行出版;张卫东译,北京大学出版社2002年版,第14页。

② (南朝·梁)刘勰:《文心雕龙章句》,杨明照《文心雕龙校注拾遗》,上海古籍出版社1982年版,第274页。

③ 徐时仪:《论汉语文白演变雅俗相融的价值取向》,《上海师范大学学报》2013年第5期。

④ 徐时仪:《汉语白话史》,北京大学出版社2015年版,第432~446页。

中国现当代文学新探

*Journal of
Chinese Studies,
Xiamen University*



主持人语

林丹娅

有关中国现当代文学的一切,宛如巨大宝藏,有关学者,孜孜矻矻,挖山不止,在为人们挖掘沉在地表下的文史真相、显露风骚独具的思辨风采的同时,也在不断增加其学术研究的深厚度与伸展度。孙绍振教授之《西方文学理论的危机和文学文本解读学的建构》一文,是建构在他持之累年的对西方文论在中国实践的观察与思考上,阐释并指出西方文论因其自身缺陷而导致解读文学文本的低效与无效,从而提出并设计以中国文论为基础的文学解读学。1981年孙教授曾以《新的美学原则在崛起》一文引起广泛争议及获得随后而来的学术声誉,今次《建构》一文的完整刊出,亦盼能启引众方家之争鸣,以奏批评之实效。黄健教授的论文,把“五四”新文学置放在五四新文化语境中进行解读与观照,对其产生的成因和文化意义进行独具心得的分析,为“五四”新文学的合理合法性、中心位置论等提供学理性辨识;反之此论证也是对“五四”新文学文化意义的新发掘。陈子善教授的论文在翔实的史料基础上,对《新月》与《论语》二刊,进行详细的爬梳评析,充分呈现当年《新月》所起的汇萃人文之功和《论语》所倡导的幽默意义之所在,认为它们的出现体现了现代文学的多样化与多元化,同时改写了中国现代文学版图,从而为二刊在中国现代文学史上进行重新定位。龚明德教授的论文从第一手资料入手,结合不同的版本,对著名作家梁实秋的散文名篇《雅舍小品》进行比较性研究与探查,发现并订正其误植之处,使之以准确面目存世,此细活实为终止许多以讹传讹之本的大功业,足可作为类似研究的范例。王光明教授的论文放眼新诗研究60多年的历史,对其进行系统性考察和宏观性梳理,在深刻认识与总结新诗研究的经验与特质上,特别提出对其治史要探索有别于一般文学史的研究理路与叙述方法。王晓平教授的论文注意到近年来少有的两部以当代中国工人阶级作为刻画对象的电影,在肯定其在历史叙述上有所突破的同时,也注意到导演作为知识分子的视角所带来的相关问题,并从中生发出一个足以令人警醒的论断。这六篇论文,各擅其长,各专其论,精到精辟,而今集束于此,明珠映骨,若能启人学问,发人深究,正是本举之企盼。

西方文学理论的危机和文学文本解读学的建构

孙绍振

(福建师范大学 文学院,福建 福州 350007)

摘要:对文学文本解读的低效或无效,正威胁着文学理论的合法性。西方文论往往追求哲学的普遍性,以高度抽象甚至超验的演绎牺牲文学文本的独特性。传统哲学主客二元对立统一的思维模式,无法对应文学文本由主体、客体和形式构成的三维结构。西方文论之失,还在于方法上以定义、观念的谱系为纲,其极端者甚至以文学不可定义否定文学的存在。解决文学文本解读有效性的关键在于,揭示文学文本是由表层的意象、中层的意脉和深层的规范形式构成的立体结构。保证审美价值最大限度升值的是规范形式。规范形式与原生形式有异,经典作品常以自己独特的风格对规范形式形成冲击,并使其更加丰富。文学文本解读的任务,是借助多层次的具体分析,把文学理论在普遍抽象的过程中牺牲了的特殊性、唯一性的精致密码还原出来,达到最大限度的有效性。

关键词:文学文本;解读学;三维结构

文学理论对文学文本解读的低效和无效,威胁着文学理论的合法性,这不但是中国,而且是世界性的现象。早在二十世纪中叶韦勒克和沃伦就在他们著名的《文学理论》中宣告:“多数学者在遇到要对文学作品作实际分析和评价时,便会陷入一种令人吃惊的、一筹莫展的境地。”^①此后五十年,西方文论走马灯似的更新,形势并未改观,以至李欧梵先生在“全球文艺理论二十一世纪论坛”的演讲中勇敢地提出:西方文论流派纷纭,本为攻打文本而来,其旗号纷飞,各擅其胜:结构主义、解构主义、现象学、读者反应,更有西马、新批评、新历史主义、女性主义等等不一而足,各路人马“在城堡前混战起来,各露其招,互相残杀,人仰马翻”,“待尘埃落定后,众英雄(雌)不禁大失惊,文本城堡竟然屹立无恙,理论破而城堡在”^②。

李先生的意思很清楚,检验理论的根本准则就是解读文本,理论旗号翻新,流派纷纭,文学文本的解读却毫无进展,“理论破而城堡在”,理论已经为解读实践所证伪。但是,文学理论家们似乎无动于衷,拒绝反思,依旧热衷于理论轮番更新。其结果是,文学理论越是发达,越是与文学的审美阅读赏心悦目、惊心动魄的经验为敌,文学文本往往被理论弄得语言无味

① [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第155~156页。

② 李欧梵:《世纪末的反思》,浙江人民出版社2002年版,第274~275页。其实,李先生此言,也似有偏激之处。西方大师也有致力于经典文本分析者。德里达论乔伊斯的《尤利西斯》、卡夫卡的《在法的门前》,罗兰·巴特论《追忆似水年华》、《萨拉辛》,德·曼论卢梭的《忏悔录》,米勒评《德伯家的苔丝》,布鲁姆评博尔赫斯等等,但他们微观的细读往往指向宏观的角度演绎出理论,比如德里达用二万多字的篇幅论卡夫卡仅有八百来字的《在法的门前》,解读象征寓言的同时从文类、文学与法律等宏观方面做了超验的演绎,进行后结构主义的延异书写。其主旨不在文学文本个案审美的唯一性。

面目可憎。

一、文学理论的危机与文学文本解读学的呼唤

李先生只提出了严峻的问题,并未分析造成此等后果的原因。探究其深层的原因,对于自觉建构文学文本解读学是十分必要的。

应该清醒地看到,像任何辉煌成就的文论中必然隐含着它走向衰败的内因一样,西方文论高度成就中也深深地潜藏着走向反面的隐患。首先,是观念方面的超验倾向与文学的经验性的矛盾,其次,这种超验观念的消极性,为他们所擅长的逻辑上偏重演绎,忽视经验的归纳,未能像自然科学理论中那样保持二者在方法上的“必要的张力”而加剧了。最后,对此等局限缺乏自觉,导致二十世纪后期西方文学理论否定文学存在有历史的和逻辑的必然性。

这一切的历史根源乃是西方文学理论长期美学化、哲学化的倾向。这一点早在1920年,年轻的宗白华先生就在《美学与艺术略谈》就指出了:

以前的美学大都是附属属于一个哲学家的哲学系统内,他里面“美”的概念是个形而上学的概念,是从那个哲学家的宇宙观念里面分析演绎出来。^①

西方美学作为哲学的一个分支,在其源头上就有柏拉图的超验的最高“理念”(或译“理式”),虽然其后亚里士多德倾向于经验之美,但是,西方文化源远流长的宗教超验(超越世俗、经验、自然)传统使得美学超验性跨越启蒙主义美学贯穿到二十世纪。从早期奥古斯丁到中世纪的托马斯·阿奎那里将柏拉图超验的理念打上了神学的烙印。“一切经验之美的最大价值就是作为超验之美——上帝的象征。”最高的美就是上帝。当然,中世纪的神学美学,也不完全是消极的,有其一定积极意义,至少是脱离了自然哲学的束缚,以神学方式完善和展现自己。神学不过是被扭曲和夸大的人学,或以异化形式展现出来的人学,体现在美学上,就是把超越了自然的上帝,或叫人类总体,当作思维总体,由这个主体出发去探求美的起源和归宿。这种美学的许多范畴,如本体意识、创造意识、静观意识、回归意识大都为近现代美学所继承。^②也许正是因为这样,虽然神学美学在文艺复兴强调经验之美的启蒙主义思潮中被冷落,但是在西方近代美学的奠基者康德的学说中,经验性质的情感审美与宗教式的超验之善,仍然在更高层次中结合。德国古典哲学浓郁的超验的神学话语和以审美或艺术代替宗教的倾向,也曾遭到费尔马哈和施来马赫感性实践理念的批判,还有克尔凯郭尔的论证说以及车尔尼雪夫斯基“美是生活”的反拨,但是,康德式的超验的哲学美学思辨,仍然是西方文学理论的主流形态。虽然超验美学在灵魂的救赎上至今仍有其不可忽视的价值,但是,超验的思辨形而上学的普遍追求,对于文学理论却带来致命的后果,卡西尔曾经对之发

^① 宗白华:《美学与艺术略谈》,原载于《时事新报·学灯》,1920年3月10日。收入宗白华:《美学与意境》,凤凰出版集团、江苏文艺出版社2008年版,第14页。

^② 阎国忠:《超验之美与人的救赎》,《学术月刊》2005年第5期。又见阎国忠:《美是上帝的名字:中世纪神学美学》第二章,上海社会科学出版社2003年版,第79~83页。

出这样的反讽:“思辨的观点是一种非常迷惑人的解决问题的方法,因为好像通过这种方法,我们不仅有了艺术的形而上的合法根据,而且似乎还有神化的艺术,艺术成了‘绝对’或者神的最高显现之一。”^①

西方文学理论这种美学、形而上学、超验的追求,实际上使得文学文本解读与哲学的矛盾激化了。第一,哲学以高度概括为务,追求涵盖面的最大化,在殊相中求共相,而文学文本却以个案的特殊性、唯一性为生命,解读文本旨在普遍的共同中求不同,普遍中求特殊。文学理论的概括和抽象,却以牺牲特殊性为必要代价,其普遍性原理中并不包含文本的特殊性。由于演绎法的局限(特殊的结论已包含在周延的大前提中),不可能推演出文本的特殊性、唯一性。第二,这种矛盾在当代变得更加尖锐,乃是由于当代西方前卫文论执着于意识形态,追求文学、文化和历史等的共同性,而不是把文学的审美(包括审丑、审智)特性作为探索的目标。解读当然要关注意识形态,但是,意识形态是理性的,而文学文本的核心却在情感的审美,离开了文学个案的审美特征,把文本当作理论的例证,看到的只能是抽象的意识形态。即使是较为强调文学“内部”特殊性的韦勒克、沃伦的《文学理论》和苏珊·朗格的《情感与形式》,也囿于西方学术传统而热衷于往哲学方面发展。苏珊·朗格在《情感与形式》中开宗明义坦然宣告:她的著作“不建立趣味的标准”,也“无助于任何人建立艺术观念”,“不去教会他如何运用艺术中介去实现它”。所有文学的“准则和规律”,在她看来,“均非哲学家分内之事”。

哲学家的职责在于澄清和形成概念……给出明确的、完整的含义。^②

而文学文本的有效解读恰恰与此相反,要向形而下方面还原。第三,长期以来,西方文学理论家似未意识到文学理论的哲学化与文学形象的矛盾,因为哲学在思维结构和范畴上与文学有所差异。不管什么流派,传统哲学都不外是二元对立统一的两极线性思维模式(主观与客观、反映与表现、自由与必然、形式与内容、道与器等),前卫哲学如解构主义,则是一种反向的二元线性思维;文学文本则是主观、客观和规范形式的三维结构。哲学思维中的主观与客观只能统一于理性的真或实用的善,而非审美。而文学文本的主观、客观统一于模范形式的三维结构,其功能大于三者之和,则能保证其统一于审美。^③ 二维的两极思维与三维的艺术思维凿枘难通,文学理论与审美阅读经验为敌,遂为顽症。哲学思维是没有形式范畴的。而文学形象的三维结构中的规范形式,不但不是被内容决定的,而是可以征服、预期、衍生内容的,在千百年反复运用中进化积累的,因而成为主观和客观统一于审美经验积淀的载体。

文本解读的无效和低效不完全是理论家的弱智,而是人们对文学理论寄于它所不能承载的期待。文学文本解读和文学理论虽然有联系,但是,也有重大的区别。从某种意义上

① [德]卡西尔:《语言艺术》,张法译,载刘晓枫选编:《德语美学文选》上,华东师范大学出版社2006年版,第400页。

② [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第1~2页。

③ 文学形象的三维结构,最初由我在《形象的三维结构和作家的内在自由》提出,载《文学评论》1985年第4期。

说,乃是一门学科的两个分支。

文学作品的生命,在于其唯一性、独一无二性。但是,前卫文学理论,对此视而不见。它们所关注的,其极端者实际上变成了哲学的附庸。在他们看来,与其把文学叫作文学不如叫作哲学:乔纳森·卡勒说:“对某一哲学作品的最真实的哲学读解,应是把该作品当作文学,当作一种虚构的修辞学构造物,其成分和秩序是由种种本文的强制要求所决定的。反之,对文学作品的最有力的和适宜的读解,或许是把作品看成各种哲学姿态,从作品对待支持着它们的各种哲学对立的方式中抽取出涵意来。”^①以哲学家自豪的倾向,不但在前卫文学理论如此,就是以追求文学艺术特殊性为务的符号学理论家中,也未能免俗。

从方法来说,他们几乎不约而同地从概念(定义)出发,沉迷于从概念到概念的演绎,越是向抽象的高度、广度升华,越是形而上,与文学文本距离越远,越被认为有学术价值。对这样的文学理论,根本就不该指望其具有文学文本解读的功能。文学文本解读追求对审美的感染力,文本的特殊性、唯一性、不可重复性的阐释。它所需要的与文学理论恰恰相反,越是具体、特殊,越是往形而下的特性方面还原,越是具有阐释的有效性。

这只能说明,文学理论和文学解读学,是两路工夫,具有不尽相同的规律,不同的学问。文学理论与文学文本解读学,应该在这里分化。文学理论与审美阅读经验为敌,成为千年的痼疾,归根到底原因有两个,第一,文学理论不但脱离了文本解读学,而且脱离了文学创作论。苏联的季莫菲耶夫,美国的韦勒克、沃伦都把文学理论分为三个部分,第一是文学理论,第二是文学批评,第三是文学史,这当然不是没有一定道理的。

但是,所有这三个部分的基础应该是文学创作论。文学理论基础只能是文学创作实践。创作实践不但是文学理论的来源,而且应该是检验文学理论的标准。创作实践,尤其是经典文本的创作实践是一个过程,艺术的深邃奥秘并不存在于经典显性的表层,而是在反复提炼的过程中。过程决定结果,决定性质和功能,高于结果,一切事物的性质在结果中显现的是很表面的,很片面的,而在其生成的过程中则是很深刻的,很全面的。最终成果对其生成过程是一种遮蔽,正如果实对其从种子、枝芽、花朵生长过程具有遮蔽性一样,这在自然、社会、思想、文学中是普遍规律。对于文学来说,文本生成以后,其生成机制,其艺术奥秘蜕化为隐性的、潜在的密码。从隐秘的生成过程中去探寻艺术的奥秘,是进入有效解读之门。如《三国演义》中的“草船借箭”,其原生素材在《三国志》里是孙权之船中箭,到《三国志平话》里是周瑜之船中箭,二者都是孤立地表现孙权和周瑜化险为夷的机智,从范畴上二者还属于实用理性。到了《三国演义》中变成“孔明借箭”,并增加了三个要素:盟友周瑜对盟友孔明的多智的多妒;孔明算准三天以后有大雾;孔明拿准曹操多疑,不敢出战,必以箭射住阵脚。这就构成了诸葛亮的多智,是被周瑜的多妒逼出来的,而诸葛亮本来有点冒险主义的多智,因为曹操的多疑,取得了伟大的胜利,三者心理的循环错位,把本来是理性的斗智,变成了情感争胜的斗气,于是多妒的更多妒,多智的更多智,多疑的更多疑,最后多妒的认识到自己智不如人就不想活了,发出“既生瑜,何生亮”的悲鸣。情感三角的较量,被置于军事三角上。实用价值由此升华为审美经典。这样的伟大经典,历经一代又一代作者的不断汰洗、提炼,耗费了不下千年的时间。这一切奥秘,全在于文本潜在的特殊性,无论用何种文艺理论的普遍性直

^① [美]乔纳森·卡勒尔:《论解构:结构主义以后的文学理论和批评》,见理查·罗蒂:《自然与哲学之镜》,商务印书馆1987年版,第376页。

接演绎,只能是缘木求鱼。

文学理论的第二个实践基础,就是读者的文本解读。文学作品的价值和功能最终只有在读者阅读过程中实现。文学解读是以个案为前提的,它关注的生成的过程,不是类别的,而是个案的。由于文学作品的感性特征,在阅读中,往往给读者一望而知的感觉,但是,这常常是表层结构,其深层密码,并不是一望而知的,而是一望无知,甚至再望也仍然无知的。因而是须要解读的,解读就是深层解析、解密。要把潜在的密码由隐性变为显性,化为有序的话语,是须要微观的原创性的,这恰恰是文学文本解读学的核心。这是一种相当艰深的专业,有时个人毕生的精力是不够的,往往要一代又一代的读者把自己的智慧奉献上经典文本解读的历史祭坛。正是因为这样,才有说不尽的莎士比亚,说不尽的《红楼梦》,说不尽的普希金,说不尽的鲁迅。

理论的基础和检验的准则来自于实践,理想的文学理论,应该是在创作实践和阅读实践的基础上,作逻辑的和历史的提升。然而,当前的文学理论,不从创作和解读中寻求建构的基础,而是偏执于把文学理论当作一种知识的谱系,从知识谱系中建立理论,由于知识谱系相对于文学创作和文学阅读经验的不完全性以及其抽象的普遍性与文本的无限丰富和特殊性存在永恒的矛盾,因而,造成理论的架空。理论家们大都为学院派,缺乏创作才能和起码的创作体验已经是先天不足,对文学创作论的漠视,使其基础更加薄弱。本来,这种缺失,可以文学文本个案的海量解读弥补,但是,学院派培养理论家的途径,却不是对经典文学文本的大量的、系统的解读,而是把最大限度的精力奉献给五花八门的文学理论(知识谱系)的梳理。这些理论家的本钱,恰如苏珊朗格所说只有“明晰”和“完整”的概念。他们擅长的方法也就是逻辑的演绎和形而上学的提升。这就造成了一种偏颇:文学理论以脱离文学创作经验,无能解读文本为荣。这种超验为特点的文学理论在全世界批量生产出所谓文学理论家(学者、教授、博士),这些人对文学审美规律一窍不通,是必然的,在不少权威那里,还有不可救药的性质。

在创作和阅读两个方面脱离了实践经验,就不能不在创作论和解读学的社会 and 教学的迫切需求面前闭目塞听,就不能不以形而上学的概念到概念的空中盘旋为能事,文学理论因而成为某种神圣的封闭体系。在不得不解读文本之时,以文学理论代替文学解读学,以哲学化的普遍性直接代入文学文本特殊性。这就导致了两种倾向,第一,只看到客观现实、意识形态和文学作品之间的直线联系,抹煞文学的审美价值和作家特殊个性;第二,以作家论代替文本个案分析,只看到作家个性与作品的线性因果,无视每一个作品只能是作家精神和艺术追求的一个侧面,一个层次,甚至是一次电光火石般的心灵的升华,一度对形式、对艺术语言的探险。

其实,就作家在作品中的形象而言,和生活中的自我相比,是艺术化了的,并不等同于日常相对稳定的自我。从这个意义上说,文如其人,风格就是人这样的现成说法是片面的。就是黑格尔所说的“这一个”,也是不完全的。因为个案文本只是作家的这一次,这一刻,这一

刹那。庞德给意象下的定义是“在一刹那的时间里表现出一个理智和情绪复合物的东西”^①。不管是我国的绝句,还是日本的俳句,都表现情感的刹那,但是,我国绝句更以刹那的情绪转换见长。

朱自清在浙江春晖中学有过一次演讲,讲他的人生观,其实也是讲他的文学创作观:

古尔孟曾以葡萄喻人生,说早晨还酸,傍晚又太熟了,最可口的是下午时摘下的。这正午的一刹那,是最可爱的一刹那,便是现在。事情已过,追想是无用的,事情未来,预想也是无用的;只有在事情正来的时候,我们可以把捉它发展它,改正它,补充它,使它健全、谐和,成为完满的一段落,一历程。^②

所谓刹那主义就是从生命每一刹那间中均获得意趣,这种刹那的价值,就是心灵的审美价值。这一点不但对理解朱自清有重要意义,而且对文学的审美解读有重大价值。在这一点上掉以轻心,往往就造成大而化之不着边际的所谓“艺术分析”。明确这一点在文学解读中,对于文学解读学与作家论的区别极其关键。一位权威教授分析卢纶《塞下曲》“月黑雁飞高,单于夜遁逃。欲将轻骑逐,大雪满弓刀”,说明其好处在于“只写了准备出击的,究竟出击了没有,追上了敌人没有,统统略去了”。“艰苦的战斗环境,肃穆的战斗氛围和将士们的英雄气概,都被烘托出来了。神龙见首不见尾,尾在云中,若隐若现,更有不尽的意味和无穷的魅力。”^③总之,诗的好处,就是只写了前因,没有写结果。但是,该教授文章前面明确说,因果关系的连续性是情感性质的。而这里的有因无果,却不是情感的,而是事件的,只有“准备出击”,省去了的也只是事件的结果(“究竟出击了没有,追上了敌人没有”)。其实,诗的精彩在于由事件引起了双重的情感刹那因果。首先是,发现敌人在遁逃,这是个结果,原因是什么呢?深夜,雁是不会飞的,月黑,就是飞也不可能看到的,月黑之夜,有高飞的雁,只能是惊雁发出了声音,刹那发觉敌人在遁逃。其次,出发时胜利很有把握,以为只以“轻骑”相逐,胜券尽在握中。但是,情绪突然转换。大雪居然积满了面积不大的兵器。外部环境,特别是征途上的积雪,轻骑可能就轻松不起来了。从轻松感到不轻松,心情刹那瞬间的转换,尽在潜在的意脉之中。就算是“英雄气概”,也是英雄心灵的刹那的震颤。表现这种刹那的震颤就是绝句的优长,而且是许多古典诗歌或古典色彩的诗歌的精致之笔。如韩愈的“草色遥看近却无”,李清照的“此情无计可消除,才下眉头,却上心头”。又如郑愁予的“我哒哒的马蹄是个美丽的错误,我不是归人,是个过客……”对于通常人来说,这些微妙的瞬息即逝的感知是既没有实用价值,又没有认识价值的,然而诗却把它们紧紧抓住,当作心灵的珍宝,使之成为诗,而解读就是要把这种刹那性从诗人的全部整体性感知中分析出来,揭示其构成诗歌杰作的唯一性。

① 彼德·琼斯:《意象派诗选》,裘小龙译,漓江出版社1986年版,第5页、第10页。庞德并不绝对地反对情感,只是坚持情感不能直接抒情,情感和智性浑然一体。故他在《严肃的艺术家》中对于诗与散文的区别这样说:“在诗里,是理智受到了某种东西的感动。在散文里,是理智找到了它要观察的东西。”(杨匡汉、刘福春编:《现代西方诗论》,花城出版社1988年版,第54~55页。)

② 《春晖》第13期,1924年5月15日,未收集。

③ 袁行霈:《中国诗歌艺术研究》,中国社会科学出版社2009年版,第20页。

这一点,就是相当重视文本独异性的学者,也往往满足于以作家论代替文本分析。如鲁迅自述的“哀其不幸,怒其不争”。“表现病态社会不幸的人们”只是总体意义上的共性,每一篇作品的特殊性才是解读的目标。用之解读《社戏》中对乡民善良、诗意的赞美,就文不对题;用“哀其不幸,怒其不争”解读《阿长与山海经》也不完全贴切,因为文中另有“欣其善良”的抒情,最后还对她有所赞美。因而从文学文本解读学来说,就还要加上“欣其善良”才比较适当。

在文学作品中,作家的自我并不是封闭的、静态的,而是随着时间、地点、条件、文体、流派、风格以变奏的形式处于动态之中。朱自清在《荷塘月色》中的我,并不是“平常的我”,他明白无误地宣言,那是“超出了平常的自己”,这个自我,是超越了伦理的、责任的压力,享受到校园中散心的“独处的妙处”,那是只有半个小时左右的“自由”的自我。等到回到家中,看到熟睡的妻儿,则又恢复了平常的自我。有时文学作品中的自我,还是复合的,既是回忆中当年的自我,又是正在写作时的自我。鲁迅在《阿长与山海经》中的我,并不完全是童年的鲁迅,同时又是中年的鲁迅以宽容的心态看待长妈妈讲说太平军荒诞的故事,鲁迅以自我调侃,故作蠢言,说她有“伟大的神力”,对她有“空前的敬意”,这种幽默的谐趣是中年的,但又以童年的感知表现。有时,作家完全有自由,作自我的虚拟,如刘亮程本是农村的农机员,在“一个人的村庄”中却虚拟自我作为一个农民,不管春种秋收,只管对虫子、家畜等作自由的遐想。更不可忽略的是,同样的作家在不同文体中有不同的表现。在追求形而上的诗歌中,李白是藐视权贵的,而在形而下的散文中,李白恰恰是“遍干诸侯,历抵卿相”为荣的。^①正是因为这样,文学文本解读学,不但应该超越普遍的文学理论,而且应该超越文学批评中的作家论。在作家论看来,对欧阳修《醉翁亭记》中用了二十个“也”结束陈述句,可以略而不计,但是,文学文本解读学,对这个可能造成单调的奇险的语气词,如果不加解读,就是没有抓住其是独一无二的,不可重复的艺术价值。

以文学理论和作家论的普遍观念和演绎方法去解读文学文本,导致了世界性的无效和低效,其根源乃是文学理论本身美学哲学霸权遮蔽了文学解读学的建构。

追求普遍性迫使文学理论不能不以牺牲特殊性为前提,这是理论抽象化的必要的代价,从根本上说,理论的抽象,越是普遍,涵盖面越是广泛,越有价值。然而,从逻辑学来说,理论越是普遍,其外延越是扩大,而内涵则相应缩减。而文学文本越是特殊,其外延递减,内涵则相应递增。不可回避的悖论是,对文本个案而言,以独一无二、不可重复为生命,但是,作为理论,乃是无数唯一性的概括。无数的唯一性,就其概括性而言,乃是其共性,而共性,就是对文本唯一性否定,从某种意义上说,二者是不相容的。理论的独特性,只能是抽象的独特性,并不是具体的唯一性。个案的唯一性,与理论概括的“独特性”乃是永恒的矛盾。当然,这并不是文学解读学特有的悖论,而是一切理论都可能存在的矛盾。但是,一切理论,并不要求还原到唯一的对象上去,对于万有引力,并不要求回到传说中牛顿所看到的苹果上去,对氧气的助燃性质,也不用还原到拉瓦锡的实验中去。就是马克思在经济学中对商品这样的基本范畴的还原,也不用追溯到某一具体的货物中去,社会调查,解剖麻雀,MBA课程中的个案,也着眼一切麻雀和个案的共同性。故马克思在《资本论》中,主要取英国的数据,

^① 《李太白全集》第3册,中华书局1957年版,第1251页。原文为“十五好剑术,遍干诸侯,三十成文章,历抵卿相”。

所得出的结论也同样符合德国,因为理论价值不在特殊性,而在于普遍的共性。而文学文本解读则相反。个案文本的价值在于其特殊性、唯一性。由此可知,文学解读学与文学理论虽不无息息相通,但是又有遥遥相对的。

正是因为文学理论在文本个案的解读上的无能为力,文学文本解读学的建构才是当前迫切的任务。

对于个案特殊性的追求,正是文学文本解读学的难点,因为它不能从演绎得出,须要原创的归纳,正是因为这样,这成为它的生命的起点;但是,对于文学理论来说,局限于文本的个案特殊性,却可能是它生命的终点。理论的价值在于作文本分析的向导,但是,它对所导的对象的内在丰富性却一无所有。水果的理念包罗万象,其内涵并不包含香蕉的特殊性,而香蕉的特殊中却隐含着水果的普遍性。文本个案的特殊内涵,永远大于理论的普遍性。因而,以普遍理论(水果)为大前提,不可能演绎出任何文本个案(香蕉)的唯一性。正是因为这样,文学理论不可能直接解决文本的唯一性问题,理论上的“唯一性”、“独特性”只能是一种预期(预设)。说白了,它只是一种没有特殊内涵的框架。

英伽登(1893—1970)和沃尔夫冈·伊瑟尔(1926—2007)都认为作品的意义不确定性和意义空白促使读者去建构。这种由意义不确定与空白构成的就是“召唤结构”,这种说法,一直被奉若神明,其实,说了等于没有说。因为一切符号(词语)都不是指称对象(reference)的,而是用声音符号召唤读者经验(experience)的,不确定性和空白是语言符号的共性。但是,其空白、不确定性,不是绝对的,而是约定俗成的。空白的意指,是心照不宣的,因而是有某种确定性的(如字典意义),只是在不同语境中,其确定性要发生变异。鲁迅在《论他妈的》中指出,在特殊情境下,他妈的,相当于“亲爱的”。^①

对于文学形象来说,所谓的“空白”说,是只知其一,不知其二。文学形象的“空白”,是文本的意蕴,像物理学中磁场一样,和刚体一样具有物质性,也就是具有相对的确定性,并不是任何主体任意性都能填充得进去的。就诗歌而言,意境结构固然有其空白,但是,也有可以意会的确定性,“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”,“暧暧远人村,依依墟里烟”,“江流天地外,山色有无中”,其意蕴极其丰富,只是难以用简明、有序的语言加以全面概括。在小说中,也不乏言外之意,王熙凤得知贾琏在外包养了尤二姐,讲了一句:“这才好呢。”林黛玉临终,听到贾宝玉与薛宝钗结婚的音乐,说:“宝玉你好……”其好处,就在不确定的空白中的丰富到不能以一般语词穷尽的确定性。西方小说中被嚷嚷得天花乱坠的情节“空白”,更是如此。《项链》中女主人公发现为之付出十年的青春代价的项链是假的,小说戛然而止。并未接下去写如何把真项链索回。很明显,审美价值达到高潮,再写索回,以实用价值补偿情感的损失,无疑会使整个小说的审美格调降低。从情节的完整连贯来说,是空白,而对审美价值来说,则不是空白,而是类似我国绘画中的留白。留白不是空白,其内涵是不确定中的确定。海明威说,他的叙述如海面上的冰山,水面上的只是八分一,八分之七在水面以下。^② 依海明威的说法,没有直接表现出来的并不完全是空白,而是“隐白”。我国古典诗论说“不着一字,尽得风流”。“不着一字”是表面上的空白,“尽得风流”则是内涵上的丰富。从这个意义上来说,空白不空,不确定性的深层蕴含着确定性。正是因为特殊文本的内涵大于普遍观念,深层的

① 《鲁迅全集》第一卷,人民文学出版社2005年版,第245页。

② 董衡巽编著:《海明威研究》,中国社会科学出版社1985年版,第73页。

意蕴的相对确定性,故在解读(具体分析)的过程中,不但可以对理论的抽象性进行具体化,而且可能对理论的普遍性进行丰富和突围。

从这个意义上说,理论比之文学作品更是名副其实的“召唤结构”。理论的“不确定性”和“空白”,期待着特殊作品去填充,赋予其生命。不能得到特殊的作品的填充,则肯定是“空洞”。

就文学文本解读的要求而言,西方那些纯粹从理论到理论的文学理论就算是没有偏颇,也是空洞的、无血肉的骨架。理论只有在文本的解读的过程中获得血肉和灵魂。理论应该是开放的,应该从文本解读的深化中获得生命,一味封闭,则不可避免地面临李欧梵先生所说的“城堡在而理论亡”的结局。

从根本上说,解读就是把被理论抽象掉的血肉还原、焕发出来。还原就是还魂。还魂之术,就是具体问题具体分析,这是马克思主义,也是解构主义活的灵魂。而具体分析,就是把在普遍概括过程中牺牲掉的特殊性个别性还原出来。从方法上说,这就是马克思所说的从抽象上升具体。马克思所说的抽象,不是通常的相对于感性的抽象,而是内涵贫乏的概念,而具体也不是通常所说的感性具体,而是内涵丰富的具体。具体分析就是把艺术形象的内涵有序地归纳出来。其规定性,越是丰富,就越是具体,越是统一,越是有序,多种规定性越是达到统一,就越是深刻。说朱自清的《背影》动人之处,是亲子之爱,是抽象的,说其亲子之爱的特殊性是:儿子爱得很隔膜,很惭愧,很痛苦,很内疚,很秘密,则比较具体。说陶渊明的《饮酒》,表现了他的清高自赏,是抽象、肤浅的,分析出他的清高自赏是由于:第一,“无心”于外在世俗的虚荣,第二,超脱了内心的一切欲望,包括有心寻求美的动机(“悠然见南山”,而不是望南山),第三,甚至对这种自由的境界也没有语言渲染的压力(“此间有真意,欲辨已忘言”),就比较具体,比较深刻。

具体分析,是普遍方法,对于文学解读学来说,其特殊性在于,在宏观与微观之间,更着重于微观,可以说以微观为基础。这种微观分析的关键在于,对于情感和语言的唯一性有高度精致的敏感和洞察力。这对于习惯于用文学理论演绎法和例证法的人士来说,具有相当的挑战性。在微观的具体分析中,每一个层次都是一次直接归纳,这种归纳不像演绎法是从现成的大前提中间接推理而来的,而是从感性经验中直接概括出来,这就意味着把体悟转化为有序的话语,给可以意会不可言传的感悟以第一手的命名,这需要微观的原创性,至少是亚原创性。但是,不管是原创性的,还是亚原创性的,这种微观直接概括工夫,是文学理论所不能提供的。

正是因为这样,文学文本解读学不像文学理论那样满足于理论的概括,而是在具体个案分析,特别是在微观分析的基础上建构解读理论,再回到个案中,对文本进行深层的分析,从而拓展衍生解读理论。

我国古典文学权威理论和西方文论最大的不同,一是以《文心雕龙》为代表的创作论为核心,二是,诗话词话、小说、戏曲评点,以文本解读学为基础。朱熹将《诗经》三百余篇每一篇都作了解读,才写出《诗集传》,金圣叹对整部《水浒》作了评点、删节改写才提出了“性格范畴”,清沈雄(顺治年间人)和贺裳、吴乔解读了大量的诗词才提出了抒情的“无理而妙”说,相当完整地提出了无理向有理转化的条件,乃是“深于情”。在情与理的矛盾这一点上,我国十七世纪的古典诗论领先于英国浪漫主义诗论一百年以上。

可惜的是,我们不是从这样的宝库中进行发掘,建构中国为学派的文学解读学,反而用

西方美学去硬套,好像不上升到美学就不是学问。可是,越是上升到美学,越带形而上的性质,越是超验,就越是脱离文学文本的有效解读。不论中国还是西方,似乎都陷入一种不言而喻的预设:文学理论只能宏观的、概括的理论,文学理论越是发达,文本解读越是无效,甚至是“误效”,滔滔者天下皆是,这就造成一种印象,文学理论在解读文本方面的无效,甚至为敌是理所当然,是命中注定的。文学理论就这样陷入了空对空封闭式的自我循环,自我消费的怪圈。然而,世人对文学理论的自我窒息的严峻形势,视而不见,感而不觉,最严重的后果是,单因单果的线性思维猖獗,不仅是在文学文本解读时,满足于从论点到例证模式,而且更为严峻的是,造成从定义出发否定文学的存在。

二、定义:出发点还是过程?

空头理论如此猖獗,实在是因为世人(包括西人)对西方文论的局限缺乏清醒的反思。西方学术固然有其不可低估的优越性,正是因为这样,五四时期我国学术才放弃了诗话词话和小说评点那样的模式,采用西方以定义的严密,概念的演绎,逻辑的统一和论证自洽为特征范式。应该说,这是一种进步。与中国古典学术相比,其优越性不言而喻。定义的功能是:第一,维持基本观念的统一性,防止其内涵演绎过程中转移,确保学术在统一内涵中衍生的有效性;第二,稳定的定义是研究积淀的载体,学术成果因之得以继承和发展。中国古典哲学文学理论就是因为其基本观念(如,道、气)缺乏严密的定义,难免长期在错位的歧义中徘徊。故五四新文化运动以后,废弃了“诗品”印象式的品评,连王国维《人间词话》的模式都在所不惜。采取了西方定义为前提的演绎方法。但是,西方的这种方法,并非十全十美,过度执着定义,难以避免西方经院哲学的繁琐造成的许多荒谬(如中世纪神学辩论一个针尖上能站几个天使)。执迷于以定义为纲领,一味对概念作抽象的辨析,满足于在概念中兜圈子,一来容易把本来简明的事物和观念,说得玄而又玄,二来最为关键的是脱离实践陷入玄学式的空谈。其极端者乃是乔纳森·卡勒和伊格尔顿,因为文学无法定义,就否认文学作为客体(itself)的存在。其理由是,文学的观念在历史发展中不断变化,今后不知要变成什么样子,也许在未来的某一天,连莎士比亚都不被认为是文学。这就造成了蜻蜓吃尾巴的喜剧:号称“文学理论”的权威著作却堂而皇之地质疑文学的存在。^① 为理论而理论的文学理论,就这样把文学理论引向死胡同。从这个意义上来说,伊格尔顿和卡勒在学术方法上,一开始就错了。把定义概念的演变,作为一切,而不是把定义(内涵)和事实(外延)的矛盾作为问题,而是取消了问题,根本不承认文学(itself)的存在。一些被奉为大师的西方人物,其权威性中隐含多少皇帝的新衣,是值得审视的。以米克·巴尔的《叙述学—叙事理论悖论》为例,她一上来就为其核心范畴“本文”下了一个这样的定义:

本文(text)是指的是由语言符号组成的、有限的、有结构的整体……叙述本文(narrative text)是叙述代言人用一种特定的媒介,诸如语言、形象、声音、建筑艺术,或

^① [美]乔纳森·卡勒:《文学理论入门》,李平译,译林出版社2008年版,第16页。伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,北京大学出版社2007年版,第11页。

其混合的媒介叙述(讲故事)的文本。^①

在这里定义的对象,是文学艺术,可谓是空话连篇,其内涵中一点文学艺术的影子都没有。在西方前卫文论家中,米克·巴尔并没有太大的权威,但是,他的这种空对空的定义模式却是西方文论的权威大师也是未能免俗的。不屑于对文学定义的雅克·德里达有时也不得不面对“文学的本质”,只好说:

如果我们坚持本质这个词——是于记录和阅读“行为”的最初历史之中所产生的一套客观规则。^②

在德里达对文学本质的界定中,根本没有文本本身的内涵,只有其被阅读的“规则”。没有文学文本何来阅读的对象,又何来阅读的“客观规则”呢?乔纳森·卡勒也为文学下了这样的定义:

文学是一种可以引起某种关注的言语行为,或者叫文本的活动。^③

“引起某种关注的言语行为,或者叫文本的活动”,这哪里有什么文学的特殊内涵?中国历史的“寓褒贬”,国际社会上的外交辞令,不同样也要关注语言的行为吗?

以这样的贫乏定义作为大前提,根本是不可能演绎出任何文学艺术的特殊内涵来的。然而,西方许多大家对定义的局限和功能缺乏审思,在概念的迷宫中空转消耗着生命者代不乏人。

李欧梵先生指望它解读文学文本,实在是找错了对象。

其实,这样的思维方法是相当幼稚的。从严格的意义上说,一切事物和观念,都有不可定义的丰富性:第一,由于语言作为听觉象征符号的局限,事物和思维的多种感官属性既不可穷尽,又不能直接对应,它只唤醒主体的经验的“召唤结构”;第二,一般的定义都是抽象的内涵定义,要将无限感性属性转化为有限的、抽象的、有序的规定,往往要耗费上千年的才智,也难以达到广泛可接受的程度。不要说,人类到目前为止对审美、幽默、文化尚无严密的定义,就是对一个具体的人(如周作人),一个“盘”字(它在春秋时代本是礼器),也无法作出普遍能够接受的定义。第三,一切事物和观念,都在发展之中,不管多么严密的定义都在历史发展之中不断被充实,被严密,被衍生,被突破,被颠覆。一切定义都是历史的过程的阶梯,而不是终结。学术史上,并不存在超越时间的、绝对一劳永逸的定义。就是西方前卫文论用以否定文学的文化,其定义也一样众说纷纭,文化的定义多至上百种,并未成为否定文化存在的理由。第四,由此观之,定义不应该是研究的起点,而是研究的结果和过程。一定要从精确的定义出发的话,世界上能够研究的东西,就相当有限了,甚至非常走红的萨义德

① [荷兰]米克·巴尔:《叙述学——叙事理论导论》,谭君强译,中国社会科学出版社2005年版,第3页。

② [法]雅克·德里达:《文学行动》,中国社会科学出版社1998年版,第12页。

③ [美]乔纳森·卡勒:《文学理论》,辽宁教育出版社1998年版,第28页。

的“东方学”这个论题本身就无法定义,从外延来说,东方不是一个统一的实体,从内涵来说,也不共享统一的理念。实际上,连中国、美国这样的论题,都是很难下一个在内涵和外延上一劳永逸的、超越历史的定义。

虽然如此,离开了定义的一贯性,学术研究难以顺利有效展开。在这个学术关键问题上,马克思主义的经典作家具有相当深刻的成就,普列汉诺夫在《没有地址的信,第一封信》开宗明义这样说:

在任何稍微精确的研究中,不管它的对象是什么,一定要依据严格地下了定义术语。……一个对象的稍微令人满意的定义,只有在它们研究的结果中才能出现。所以,我们必须给我们还不能够定义的东西下定义。怎样才能摆脱这个矛盾呢?我以为,这样才能摆脱:我们暂且使用一种临时的定义,随着问题由于研究而得到阐明,再把它加以补充和改正。^①

将问题作逻辑展开时,不能没有相对严密的内涵定义。临时定义(准定义)不阐述清楚,论题就无法展开。所以,对临时定义(准定义),作为学术体系的出发点,准确一些说应该是初始范畴,对其内涵的阐述不可回避。问题在于,初始的范畴,从何处着手。对于这个问题,马克思有过系统的思考。他说科学的抽象要求对象形态“纯粹”、“稳定”不受“扰乱”,对于不断变幻的,不纯粹的事物,如何入手呢?他在《资本论》的“初版的序言”中提出:“已经发育的身体,比身体的细胞是更容易研究的。”^②在事物从低级到高级不稳定的过程中,马克思提出从高级形态回顾低级形态的方法:这就是说,从高级形态抽象出初始范畴,然后再阐释其低级形态:“人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙。反过来说,低等动物身上表露的高等动物的征兆,只有在高等动物本身已被认识之后才能理解。”^③他宣告自己研究资本主义,并不因为它在欧洲资本主义的发展不平衡而望而却步,他把最成熟的英国资本主义作为出发点,对此高级形态作逻辑的概括(定义、范畴),站在逻辑的制高点上,再进行历史的前瞻和回顾,将变动中的内涵(定义、范畴)作历时性的展开。在高级阶段英国的内涵弄清楚了以后,作为低级阶段的德国的特点,就不难得到充分的说明。虽然没有正面指出英国与德国的不同,但是,马克思对麻木的德国读者说:“这正是阁下的事情!”^④这样从高级到低级,又从低级到高级的回环往复,资本主义的范畴(定义)的内涵的运动变幻就不难以谱系形态构成了。

伊格尔顿是西方马克思主义的代表,他罗列了俄国形式主义的文学定义和英国文学的在近十百年前变幻的内涵,就否定统一的文学存在的时候,似乎忘记了马克思的这个重要方法。低级形态的种种不成熟征兆,只有到了高级形态(现代文学)中才能得到充分的说明。反过来说,在高级形态形成定义之时,要防止陷入低级形态的纠缠之中。比如说,在为人下定义的时候,避免用猴子不是这样来搅局。等到人的定义清晰了,猴子的属性自然不难说

① [俄]普列汉诺夫:《没有地址的信·艺术与社会生活》,人民文学出版社1962年版,第1页。又见普列汉诺夫:《论艺术》,曹葆华译,三联书店1964年版,第1页。

② 马克思:《初版的序》,《资本论》第一卷,人民出版社1965年版,第10页。

③ 《政治经济学批判导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社1995年版,第23页。

④ 马克思:《初版的序》,《资本论》第一卷,人民出版社1965年版,第10页。

明。这个原则无疑可以成为一种学术原则。研究文学可以放心大胆地从现当代文学的成熟状态出发。为什么要从比较成熟的状况获得初始定义?因为,在这种状态下,其性质“最为精密准确并且最少受到扰乱影响”,因而,比较“纯粹”。^①这一点马克思有过考虑:人文社会科学和自然科学不同,它不可能把社会生活加以“纯粹”化处理。马克思说:“在经济形态的分析上,既不能用显微镜,也不能用化学反应剂,那必须用抽象力来代替二者。”^②为了避免干扰,作为出发点的抽象的对象,不能不是最为成熟的。一些号称西方马克思主义的大师,在基本学术方法论上和马克思背道而驰,他们把马克思所说的对于“纯粹状态”的“抽象力”笼而统之贬之为“形而上学”。其实,当他们贬斥形而上学之时已经陷入了悖论。当他们把流派不同的、高度概括的理论抽象出其共性,贬之为形而上学之时,他们所用的取其普遍而弃其特殊的方法,也就是高度抽象方法,恰恰是他们反对的形而上学的方法。因而不能从历史发展的过程的复杂纠缠中把纯粹状态提取出来,而是把当代文学成熟状态推回到历史的发展的低级状态中去,把复杂的历史过程,和共时的逻辑概括的矛盾绝对化,充分暴露了西方文论缺乏在逻辑与历史的运动中进行概括的智力和魄力。

由于人类语言符号和形式逻辑和辩证法乃至系统论的局限,任何定义都免不了逻辑的和历史的局限,不管被认为多么完善的定义,都只能是个体(乃至群体)狭隘经验和历史过程的小结,而不是终结,定义是永远不可终结的历史过程。因为定义不完善,就否认对象的存在,不识庐山真面目,就否定庐山的存在是非常幼稚的。这里有一个逻辑学上内涵和外延的关系问题,一时不可能有比较严密的内涵定义,但是,对象的外延还明白无误地存在。这时不完全的内涵定义,就和外延的广泛存在发生矛盾,内涵定义的狭隘和外延普遍存在的矛盾正是理论发展的契机。

西方文论轻率地否认对象的存在,就放弃了理论的生命线,造成了文学理论空前的危机,不可思议的是,国人囿于对强势文化的迷信,至今尾随他们的错误的思路作疲惫的追踪。

他们的研究,也强调问题史的梳理,但是,他们的问题史,只是观念的、定义的、关键词的变幻史,也就是定义和概念(知识)的谱系史。^③以理查德·罗蒂为代表理论家认为“真理是制造出来的,而不是被发现到的。”^④“‘真理不在那里’,只是说,如果没有语句就没有真理;语句是人类语言的元素,而人类语言是人类所创造的东西。”^⑤其实,只要懂得西方论辩术中的反驳的“自我关涉”原则,就可能轻而易举地发现罗蒂在这里隐含着自相矛盾的悖论。既然真理是人“制造”的,因为用了人制造的“语句”,罗蒂的所说的一切也用了语句,从而也就不可能是真理。在这样简陋的大前提下,西方学人这就陷入了把“语句”概念当成一切,在概念中兜圈子的学术。罗蒂的“关系主义”,不管有多么高的形而上学深刻性,但是,满足于观念关系的谱系,研究就很难避免落入概念游戏陷阱。定义在英语中是“definition”,实际上

① 马克思:《初版的序》,《资本论》第一卷,人民出版社1956年版,第10页。

② 马克思:《初版的序》,《资本论》第一卷,人民出版社1956年版,第10页。

③ 知识谱系的学术方法在上个世纪中叶可能以福柯为首,近来当以罗蒂为代表,参见[美]罗蒂:《哲学、文学和政治》,黄宗英等译,上海译文出版社2009年版,第29页。这种知识谱系方法常常表现为对“关键词”在不同历史语境中的内涵的梳理,在西方有雷蒙·威廉斯的《关键词》,在中国有《当代文学关键词》(洪子诚、孟繁华主编,广西师范大学出版社2002年版)。

④ [美]理查德·罗蒂:《偶然、反讽与团结》,商务印书馆2005年版,第3页。

⑤ [美]理查德·罗蒂:《偶然、反讽与团结》,商务印书馆2005年版,第13页。

是一种严密的区别和界限,但是,从内涵到外延界限不管多么严密,与精致的文学创作和惊心动魄的阅读实践相比总是免不了粗疏而且狭隘的。几乎所有的研究都只能是确立一个初始的定义,然后在其与外延的矛盾中,继续拓展,不断地丰富,最后得出的,也只能是一个历史性的、开放的定义,或者“召唤结构”而已。概念和定义的变幻是一种显性的结果,其深刻的原因,乃是它的狭隘性与对象的丰富性的矛盾,这种矛盾,正是观念的谱系变幻的动力。如果说谱系,不仅仅是观念和定义的变幻系统,更主要的是观念总是与对象发生矛盾,因而不断被颠覆,被更新的历史。

谱系主义的偏颇还在于忽视了理论总是落伍于创作和阅读实践。相比于无限丰富的创作和阅读实践,理论谱系已经揭示出来的是极其有限的。同样是小说,固然中国的评点和西方论文都总结出“性格”范畴,但是,西方现实主义总结出来的“典型环境”,我们却没有。同样是诗歌,我们总结出了“意境”,而西方却片面地强调“愤怒出诗人”,“强烈感情的自然流泻”。这不等于是中国的小说创作中没有“环境”因素,《水浒传》中的“逼上梁山”就是,只是没有上升到观念范畴。同理,西方也有歌德式的景观小诗,也有某种意境的,而屈原的“发愤以抒情”,本来与西方“愤怒出诗人”相近,但是,在理论上却长期被以含蓄蕴藏的“意境”所遮蔽,并未概括为理论范畴,因而,光是梳理理念只能达到概念完整性和系统性,实际上与对象相比不成系统,甚至不成谱系。

以中国的现代散文为例。如果仅仅关注现代散文的观念,那是很贫乏的。最初周作人在《美文》中为散文定性的时候就只有“叙事与抒情”,“真实简明”。^① 这样的简陋的定义就把鲁迅的随笔式的智性排除了,莫名其妙地把它打入散文的另册,给了一个全世界文学史都没有的文体名称:“杂文”。实际上是把世界散文以智性为主流遮蔽了。这就造成了现代散文长期在抒情叙事之间徘徊。在红色的三十年代,叙事被孤立地强调,使散文成为政治性的“文学的轻骑队”,到了四十年代解放区,主流意识提倡“人人要学会写新闻”,^②五十年代最好的散文就成了魏巍的朝鲜通讯《谁是最可爱的人》和巴金的《我们会见了彭德怀司令》。文学散文成为实用性通讯报告,以至五十年代中期,中国作家协会出版了《短篇小说选》、《诗选》、《独幕剧选》就是出不了《散文选》,只能出版一本《散文特写选》。观念的狭隘和实践的脱离造成了散文作为文体的第一次危机。后来杨朔以他的《东风第一枝》强调把每一篇散文都当作诗来写,^③把散文从实用价值中解脱出来,可是又造成误导:散文唯一出路在于诗化,此论风靡一时,又把散文纳入诗的囚笼,乃造成散文文体的第二次危机。以后散文的主流观念为“形散而神不散”之类^④,改革开放以后,从理论上来说,散文理念可足称者当为巴金的“讲真话”^⑤,林非的“真情实感”论。^⑥ 如果一味作谱系式的研究,则此谱系将十分贫乏。首先,所谓讲真话,所谓真情实感,都不是散文的特点,而是道德的和一般文体的共性,以这样

① 周作人:《美文》,《晨报副刊》1921年6月8日。

② 胡乔木:《人人要学会写通讯》,《解放日报》1946年9月1日。

③ 原文是“我在写每篇散文时,总是拿着当诗一样写”,《东风第一枝小跋》,《杨朔散文选》,人民出版社1978年版,第220页。

④ 语出肖云儒文章《形散神不散》,载1961年5月12日《人民日报》。

⑤ 巴金:《随想录》第二集,《探索集》,人民文学出版社1981年版,第87~89页。另外类似的说法还有“写真话”,见该书第98~100页。

⑥ 林非:《关于散文研究的理论建设问题》,《散文论》,华中师范大学出版社1992年版,第5页。

的观念去进行谱系梳理,可能是文不对题。但是,如果把这种贫乏的谱系,连同周作人五四时期在《美文》中规定的“抒情与叙事”作为定义(知识)的谱系,不是作为结论,而是将其与创作和阅读实践的矛盾作为出发点,在二者的矛盾进行直接概括,就不难发现,创作和阅读实践不断在突破狭隘的抒情叙事(审美)的理论。余秋雨的功绩,就在于在抒情审美中带来了智性,把诗的激情和历史文化人格的批判融为一体,但是,余秋雨只是通向未来的断桥。而王小波、贾平凹则在智趣的基础上,又带来了幽默的谐趣。王小波的散文,与审美诗化散文在美学范畴上迥异,不是诗化、美化,而是在某种意义上的“丑化”,审美的狭隘定义被突破,乃有审丑的范畴。而幽默散文则属于亚审丑范畴。南帆代表性散文,则既不审美抒情,也不审丑幽默,而是以冷峻的智慧横空出世,开拓了审智散文的广阔天地。在这样的整体过程中,谱系从审美抒情的反面衍生出幽默亚审丑,继而又从二者的反面衍生出既不抒情又不幽默的审智。从美学理论上说,长期以来,论者过度执着于康德的审美价值论,忽略了黑格尔“美是理念的感性显现”的合理性,造成滥情,而审智潮流的反拨,正是逻辑的,也是历史的必然。中国现代散文由于周作人反桐城派载道而走向极端,把晚明小品作为典范,导致长期以审美小品为正宗,造成现代散文的小品化的狭隘境界。而余秋雨、王小波、贾平凹、南帆、刘亮程、李辉以后,才以大气磅礴的哲思的灵魂不但突破了周作人的“真实与简明”,而且颠覆了周作人的“叙事与抒情”,开辟了一个审美、审智、审丑为主流的“大品”时代。

这样的发展既是逻辑的线索又是历史的必然,逻辑的起点也是历史的起点,逻辑的终点也是历史的终点,正是马克思在《资本论》所追求的逻辑和历史的统一。

所有这一切,都足以说明,推动知识谱系的发展的动力乃是创作和阅读实践,而不是知识谱系本身,理论的第一生命乃在创作和阅读实践的运动,理论谱系不过是把这种运动升华为理性话语的阶梯,这个阶梯是永远不完善的,永远没有终点的。脱离了创作和阅读实践,谱系不但可能是残缺的,而且可能是封闭的。问题的关键在于,理论是事实(实践过程)的普遍概括,由于主体的局限性,其内涵永远不可能穷尽实践的全部属性,理论相对于实践过程,是贫乏的、不完全的,因而,理论本身并不能证明理论,实践才是检验真理的准则。这一点,马克思早就在《关于费尔巴哈的提纲》中说过:

人的思想是否具有客观的真理性,这并不是一个理论问题,而是一个实践问题。人应该在实践中证明自己思维的真理性,即自己思维的现实性和力量,亦即思维的此岸性。关于离开实践的思维是否现实的争论,是一个纯粹的经院哲学的问题。^①

从这个意义上说,谱系学的方法,不管多么严密,也带有根本的缺陷,那就是从概念到概念,从思想到思想,脱离了实践动力和纠正机制,带着西方经院哲学传统的胎记。当然,即使如此,关系主义的方法,也许并非一无是处,它所着眼的,并不是文学,而是观念变异背后的社会历史潜在的陈规。作为一种学术,也许有其不可忽略的价值。但是,这样的文学理论和文学解读学在性质上,功能上,充其量也只能是双水分流。

^① 《马克思恩格斯全集》第三卷,人民出版社1956年版,第3~4页。

三、形象的三维结构：文学文本解读学的立体建构

不从文学理论定义与文学文本的矛盾提出问题,而是从文学理论、观念的变化进行关系的梳理,对于文学解读学来说,无疑是舍本逐末,随其流而背其源。出于对理念演变的关系的执迷,西方文论虚构出一种文学理论的前赴后继的三种潮流。第一种是,浪漫主义时期的作家中心论,以作家的传记经历、思想代替作品,导致了对作品的遮蔽;第二种是,二十世纪以来俄国形式主义和美国新批评,拒绝时代和作家的思想,单纯着眼于文本的感知变异和修辞(陌生化和反讽),这就是文本中心;第三种,则断言作品完成以后,作家就退出了作品,作品只提供一框架,价值的实现,要由读者主体来同化。一千个读者有一千个哈姆雷特之说由此而风行。其极端者罗兰·巴特甚至提出“作者死亡”。^①读者中心说应运而生,表面上看来,此等理论谱系的逻辑性和历史的发展契合,因而,为文学理论界广泛接受。但是,很可惜,就是在西欧,也并不存在这样一种逻辑顺序严密的历史发展。在浪漫主义潮流前后,不管是对希腊史诗《伊利亚特》,英国的史诗《贝尔鸟夫》,还是俄国的史诗《伊戈尔王子远征记》,都不可能以作者研究为中心,因为作者的生平渺茫,就是莎士比亚的生平,也有扑朔迷离之处。对《哈姆雷特》的文本(个性的延宕)的研究,却是几个世纪以来的焦点,至于对拜伦、雪莱、华兹华斯、柯罗列奇的研究,也并非集中于传记。在浪漫主义潮流消退后,十九世纪中后期,光是在俄国,别林斯基对果戈理小说的深邃评论,杜勃洛留波夫对奥斯特洛夫斯基《大雷雨》的评论,都不但是文学评论史的经典而且是思想史的经典。以中国而言,对于文学经典从《诗经》到楚辞,从杜甫到李白,从来就是注疏阐释作品为主流,作者生平只是知人论世,用来阐明文本的。至于诗话、词话和小说评点,是直截了当的文本中心。可以说,不管是西方还是东方,不论是古代还是当代的文学评论,都不曾有过从作家中心到文本中心再到读者中心的鱼贯而前的历史,实际情况是三者交织而前。就是到了二十世纪后半叶,读者中心论,以西方前卫文化的霸权占据理论制高点之时,也只是在文学理论界某些人士从概念到概念的空嚷而已。我国内地、港台乃至欧美学院的古典文学,现代、当代文学研究仍然是以作家和作品为主流。

文学解读实践对西方读者中心论的话语霸权的冲击一刻也没有停止,不过自觉建构文学文本解读学尚未提上日程。读者中心论之所以不能成为一种严肃的学术,光从感性上说,就十分疏漏。作家在作品完成以后会死亡,读者也免不了代代逝去。然而文本、作品,却是永恒的。

自然,光有这种表现感性的质疑是肤浅的。不把这种感性提升到理性上,就很难进入文学文本解读学本体的原创性建构。

从理论上说。读者中心论的要害在把读者心理预设为绝对开放的机制。

^① [法]罗兰·巴特:《作者之死》,见赵毅敏编选:《符号学文学论文集》,百花文艺出版社2004年版,第505~512页。其实罗兰·巴特此说,隐含着悖论。作者死亡,不言而喻是全称判断,也应该包括罗兰·巴特这个作者,然而,实际上他的判断却是把自己排除在外。实践的严峻性是,全世界的作家并不因为他的武断而死亡,他自己却不久前死亡了。

其实,读者心理并不是完全开放的,而是具有一定封闭性的。并不如美国行为主义所设想的那样,外部有了信息刺激,内心就会有反应,相反,按皮亚杰的发生认识论,外来信息刺激,只有与内在准备状态,也就他所说的“图式”(scheme)相一致,被同化,才会有反应。^①故《周易·系辞上》有:“仁者见之谓之仁,智者见之谓之智。”王阳明、黄宗羲又有所发挥:“仁者见仁,知者见知,释者所以为释,老者所以为老。”^②张翼献在《读易记》中说:“唯其所禀之各异,是以所见之各偏。仁者见仁而不见知,知者见知而不见仁。”^③李光地在《榕村四书说》:“智者见智,仁者见仁,所秉之偏也。”^④仁者的预期是仁,就不能看到智,智者的预期是智,就不能看到仁。智者仁者,则不能见到勇。预期,是心理的预结构,也是感官的选择性,感知只对预期开放,其余则是封闭。预期中没有的,明明存在,硬是看不见。马克思则说“对于没有音乐感的耳朵来说最美的音乐也没有意义。”^⑤由于读者主体的心理图式本身有其强点和弱点,有其敏感点和盲点,因而其反应也就是不完全的。就是英伽登在他的《对文学的艺术作品的认识》中也不得不承认:“读者的想象类型的片面性,会造成外观层次的某些歪曲;对审美相关性质迟钝的感受力,会剥夺了这些性质的具体化。”^⑥文学作品的各个层次和形式的奥秘却很复杂丰富,读者要同时进行多种理解和体验,给予同样的注意,几乎是不可能的。因而阅读理解具有相对性,但是,这种相对性,不是绝对的,非专业读者低水平,或者任意性,则可能是对作品解读的无理取闹。正因为此,英国谚语一千个读者就有一千个哈姆雷特,在理论上,不断遭到有识者如童庆炳的强烈质疑,赖瑞云在《混沌阅读》中提出“多元有界”,“一千个哈姆雷特,还是哈姆雷特”,而不是李尔王或者贾宝玉,与之抗衡。^⑦

读者以具有封闭性的主体图式去解读经典文本,常常产生一种与文本内涵相悖的情况:明明存在,却视而不见,明明不存在却活见鬼。鲁迅说过阅读《红楼梦》:“经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事……”^⑧显然是针对主观歪曲的混乱和荒诞,语带讥讽。这其实,乃是阅读心理上的主体同化(歪曲)规律。读者一望而知的往往不是文本中深层的奥秘,而是主体已知的先见。如,囿于英雄的“雄”为男性的潜意识的封闭性,许多解读《木兰词》的学者仍然把她看成和男英雄一样的英勇善战,鲜有明确指出其女性主动承担起男性的职责,立功不受赏,以恢复女儿身为务的特点者。

文学文本解读学建构之难还在于,文学文本本身也具有某种封闭性。

建构文学文本解读学的关键在于,必须认识到文学文本是一种立体结构,至少由三个层次组成。

第一个层次,亦即表层的意象群落(五官可感的行为过程、心理活动和语言的逻辑连续性等),它是显性的。在表层的意象中,情感价值渗透着并将之同化,这就构成了审美意象。

① [瑞士]皮亚杰:《发生认识论原理》,商务印书馆1985年版,第60页。

② (清)黄宗羲:《明儒学案》卷十,《文渊阁四库全书》第457册,上海古籍出版社2003年版。

③ (明)张翼献:《读易纪闻》卷五第五章,《文渊阁四库全书》第32册,上海古籍出版社2003年版。

④ (清)李光地著,陈祖武点校:《榕村全集》(第3册),福建人民出版社2013年版,第45页。

⑤ 马克思:《1844年经济学·哲学手稿》,人民出版社1985年版,第82页。

⑥ [波兰]英伽登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷等译,中国文联出版公司1988年版,第92~93页。

⑦ 赖瑞云:《混沌阅读》,福建教育出版社2010年版,第286页。

⑧ 《鲁迅全集》第8卷,人民文学出版社2005年版,第179页。

正如克罗齐所说“艺术把一种情趣寄托在一个意象里,情趣离开意象,或是意象离情趣,都不能独立。”^①需要提醒的是,意象中的情趣并不限于情感,更完整地说应是情志,趣味中包含智趣。意象派代表人物庞德定义下的意象是“在一刹那的时间里表现出一个理智和情绪复合物的东西”^②。表层的意象是一望而知的,但是,却是肤浅的,甚至是假象。其潜在的情志才是精神所在。如柳宗元《江雪》:

千山鸟飞绝,万径人踪灭。孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。

有教授把它解读为不管天气多么寒冷,这位老翁还是在钓他的“鱼”。^③把“钓雪”,解读为“钓鱼”,就是为显性的感知所遮蔽,消解了隐性的审智价值。其实,诗人营造的是一种不但对寒冷没有感觉,没有压力,而且对钓鱼,也没欲望,并不在乎是否能够钓到鱼的境界。这是一种内心凝定到超脱自然与社会功利的形而上的境界。是主体的情志为之定性,甚至使之发生变异的,如清代诗评家吴乔所说,如米之酿为酒,“形质俱变”^④。此诗表层的形而下的钓鱼,为深层的形而上的精神境界所改变。前两句是对生命绝灭和寒冷外界严寒的超越,后两句是对内心欲望的消解。

意象不是孤立的而是群落的有机组合,其间有隐约相连的情志脉络。这是文本的第二个层次,可以叫作意脉(或者叫作情志脉)。其特点为:第一,以潜在的情志同化表层的意象;第二,使表层的意象群落在形态和性质上和谐地贯通;第三,意脉贯通所遵循的逻辑,不是实用理性逻辑,而是超越实用理性的情感逻辑。这在中国古典诗话叫作“无理而妙”^⑤,具体表现为情感的朦胧性、矛盾性,不遵循形式逻辑的同一律、矛盾律、排中律,情感的主观独特性,往往是无缘无故的,使它超越充足理由律。情感逻辑还以片面性与辩证法的全面性相对立:不管是爱还是恨,都是片面的,绝对化的,故有爱情乃是“心理病态”之说。遵循逻辑规范的,是理性的,是普遍的共同性,因而是一元的,而超越规范的,则为审美情感提供了无限多元的可能。第四,具体作品中,不管是小型的绝句,还大型的长篇,情感的脉络都以“变”和“动”为特点。故汉语有“动情”、“动心”、“感动”、“触动”之说,在长篇小说中,大起大落的事变前后

① 朱光潜:《朱光潜美学文集》第2卷,上海文艺出版社1982年版,第54~55页。又见朱光潜:《谈美》,金城出版社2006年版,第117页。

② [英]彼德·琼斯:《意象派诗选》,裘小龙译,漓江出版社1986年版,第5页、第10页。庞德并不绝对地反对情感,只是坚持情感不能直接抒情,情感和智性浑然一体。故他在《严肃的艺术家》中对于诗与散文的区别这样说:“在诗里,是理智受到了某种东西的感动。在散文里,是理智找到了它要观察的东西。”(见杨匡汉、刘福春编:《现代西方诗论》,花城出版社1988年版,第54~55页。)

③ 袁行霈:《中国诗歌艺术研究》,北京大学出版社2009年版,第17页。又见《燕园论诗》,北京大学出版社2010年版,第14页。又见《清思录》,首都师大出版社2008年版,第474页。

④ (清)丁福保编:《清诗话》上册,上海古籍出版社1978年版,第27页。

⑤ (明)贺贻孙(1637年前后在世)《诗筏》提出“妙在荒唐无理”。郭绍虞编选:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年12月版,第一册191页。贺裳(1681年前后在世)和吴乔(1611—1695)提出“无理而妙”、“入痴而妙”。贺裳:《载酒园诗话》卷一,郭绍虞编选:《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第一册第209、第225页;吴乔《围炉诗话》卷一,郭绍虞编选:《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第一册第477~478页。沈雄(约1653年前后在世)在《柳塘词话》卷四说:“词家所谓无理而入妙,非深於情者不辨。”唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第1044页。

的精神曲折变异,乃是意脉的精彩所在。在散文作品中,意脉也不是直线的,其转折也往往是艺术的精彩所在。在绝句中,最动人之处往往就是意脉的瞬间的转换和默默的延续。^①意脉是潜隐的,可意会而难以言传。要把这种意味传达出来,需要微观的具体分析,还要以原创性的话语对之加以精致的命名。缺乏话语原创性的自觉,往往不由自主地被文本以外的占优势的实用价值和现成话语权利所遮蔽。看到“独钓”,就自动化把现成的“钓鱼”覆盖上去。把从钓鱼升华为钓雪的精神境界抹煞了。

在这个层次里,最重要的是真善美价值的分化,和世俗生活中真善美的统一不同,乃是真善美的“错位”。既不是完全统一,也不是完全分裂,而是部分重合拉开距离。这一点,似乎被真善美笼统的统一遮蔽,当代学者普遍地忽略了,其实,早在孔夫子,就意识到了真善美并不是绝对统一的,而是错位的,在《论语·八佾》中孔子有言:

子谓《韶》,尽美矣,又尽善。谓《武》,尽美矣,未尽善也。

“韶”(舜时的乐曲名)是尽善尽美的,而“武”(周武王时的乐曲名),则是美与善是“错位”的。当然,这种错位也并不是绝对的,在错位未达到完全脱离的前提下,错位幅度越大,审美价值越高。三者完全重合和完全脱离,审美价值都趋近于零。^②而能够保证审美价值最大限度升值的就是文学的规范形式。

四、原生形式和规范形式

文本结构的第三层次乃是文学形式。形式对于文学解读学说来,极其关键。但是,学人大都囿于黑格尔的内容决定形式说,把形式的特殊功能,排除在学术视野之外。历代的美学家,出于形而上学思维惯性,总是在哲学的主观客观中兜圈子。睿智如朱光潜、李泽厚、高尔泰都未能超越二元对立的思维模式,没有意识到主观情感和客观对象猝然遇合者,并非其全部,而是主体之一侧,客体之一隅,其现实形态,本来是分立的,甚至杆格不通,全凭文学形式不相同之想象,使其在假定中投胎成形。^③生活的某一特征和情感的某一特征的猝然遇合,只能算是形象的胚胎,并不一定能够达到审美的艺术层次。未经形式规范的情感,哪怕是真情实感,也可能是死胎。作家的观察、想象、感受以及语言表达,都要受到特殊形式感的制约,形象不是主观和客观的线性结构,而是主观客观再加上形式的三维立体结构,主观和客观并不能直接相互发生关系,而是同时与模范形式发生关系,模范形式、情感和对对象统一为有机结构才有形象的功能。脱离了多种形式规范的分化,文学理论只能是哲学的,或者是美学的附庸。只有充分揭示主观、客观受到形式的规范、制约、变异的规律,文学理论才能从哲学美学中独立出来,通向独立的文学文本解读学。

① 参见孙绍振:《绝句:瞬间情绪的转换结构》,《文艺理论研究》2010年第5期。

② 参阅孙绍振:《美的结构》,人民文学出版社1987年版,第48页。又见孙绍振:《文学性讲演录》,广西师大出版社2006年版,第55~65页。

③ 参阅蔡福军:《马克思主义美学家孙绍振》,《东吴学术》2011年第3期。

形式范畴向来受到漠视,只有在艺术感觉超强的前卫理论家那里才得到充分的重视,阎国忠在《中国美学缺少什么》中这样说:

马尔库塞认为,形式“指把一种给定的内容(即现实的或历史的,个体的或社会的事实)变性为一个自足整体所得到的结果”。在这个意义上,内容实际上是亚里士多德讲的“质料”,形式则是“质料”的组织者、统摄者、规范者。形式是一种伟大的范塑和造型的力量。形式所提供的总是与既定世界不同的异在世界,因而总是具有一种将人们从有限存在中解放出来的功能。^①

“形式则是‘质料’的组织者、统摄者、规范者”,“是一种伟大的范塑和造型的力量”。这话讲得很深邃,实际上道破了规范形式的伟大功能。这和早于马尔库塞的克罗齐提出的,一切直觉都是抒情的,“只有经过形式的打扮和征服就能产生具体形象”中的“形式的打扮和征服”有异曲同工之妙。遗憾的是克罗齐又说“形式是常驻不变的,也就是心灵的活动”^②,这里存在着一个根本性的悖论:心灵的活动,是瞬息万变的,不可能是常驻不变的,可见,形式同样也是在历史发展过程中从草创到成熟,进化乃至崩溃的。他所说的形式,其实是自发的原生形式,而非文学的规范形式。

规范形式与原生形式最明显的不同,第一,原生形式是天然的,而规范形式是人为创造的。第二,原生形式是随生随灭的,与内容不可分离的,而规范形式常常是千年积累才从草创走向成熟,因而是长期稳定的,不断重复的。第三,因而它与内容是可以分离,具有独立性的,在某些形式中(如西方古典主义戏剧中的三一律,我国律诗绝句和欧洲十四行诗),还是严密规格化的。第四,原生形式是无限多样的,而规范形式是极其有限的,连同亚形式一起,也只有诗歌小说、散文、戏剧等等不超过十种。原生形式,并不能保证审美价值超越实用理性的自发优势,规范形式则把漫长的历史过程中审美经验(例如从中国古体诗,到近体诗就耗费了长达四百年)积淀,成为某种历史水准的载体,从而迫使其内涵就范。这种规范,是人类文学艺术活动的历史水准,是文学进步的阶梯。没有它,人类的审美活动,只能一代一代从零开始,重复着如同从猿到人的原始积累。有了规范形式,历代的审美活动才能从历史的水平线上起飞。第五,规范形式,不但不是如黑格尔所说是为内容决定的,而可以征服内容,消灭内容,预期内容,强迫内容变异,衍生出新内容的,甚至极端如俄国形式主义者斯克洛夫斯基那样“形式为自己创造内容”^③。第六,不可忽略的是,内容决定形式,并非绝对没有道理。形式的稳定性、有限性和内容的不断变幻、无限丰富是一对矛盾。内容是最活跃的因素,不断冲击着规范形式,虽然形式有规范作用,但是,规范与冲击共生,相对稳定的规范形式,在积淀着审美的历史经验时,也不能不开放,不能不随着历史的发展而不断被突破,被更新。

在解读过程中,最大的误解,就是以为只要读懂了内容,就读懂了艺术,以为形式是一望而知的。其实,第一,那是外部形式(如诗歌、小说、戏剧)。第二,混淆了原生形式和艺术的

① 阎国忠:《中国美学缺少什么》,《学术月刊》2010年第1期。

② [意大利]克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译,人民文学出版社1983年版,第11~12页。

③ [俄]斯克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花文艺出版社1994年版,第35页。

规范形式之间的根本区别,或者说,混淆了原始素材的形式和艺术规范形式之间的矛盾,歌德说:“材料是每个人面前可以见到,意蕴只有在实践中须和它打交道的人才能找到,而形式对于多数人却是一个秘密。”^①相对于外部形式表层直觉,规范形式的功能,在最深层次,在潜意识层次。这是由于它的形成经历漫长的时间,是历史的进化和天才创造的积淀,因而特别精致,造成一种自然而然本该如此,只能如此,别无他途的感觉。举一个最简单的例子,2008年上海世博会,为了中国馆中活动的《清明上河图》,人们排队长达八九个小时,只为了十几分钟一睹为快。成千上万的观众为目睹宋代汴京市井繁华而兴高采烈,其实只看到这幅杰作的表层结构。其第二层次的意脉,则为北宋盛世的颂歌。在当时社会、政治、经济、军事危机之中,这样的艺术只是一种抒情。第三层次,艺术形式和风格的特点是最为隐秘的,能够欣赏这种特殊规范形式的可能是凤毛麟角。首先,它在国画中,属于界画,属于工笔,而且是长卷。也就是说,它和西洋画的一眼全收的焦点透视不同,它把中国特有的散点透视发挥到极致,视点可以顺序移动,但是,又不是杂乱无章,平铺直叙。据吴冠中先生分析,其中人物、房舍、车马、桥梁、楼台、田野、山水,疏落有致,又以桥为高潮。这三个层次都以共时样式呈现于观众直觉之中,但是,对于第三个层次,绝大多数观众是感而不觉,只有对中国国画有修养的,才有某种内心图式的预期,才有可能解读出其中形式风格奥秘来。

文本解读之所以难以到位,就是因为吾人对于文学的规范形式的漠视。例如2013年有香港教师上公开课,解读丁西林的独幕剧《瞎了一只眼》,经过朗读讨论,老师把结论用视频显示:其生动性乃在每一个人物都有情感,而且脉络有起伏,这虽然意识到情感的审美价值,但是,实际上完全忽略了形式规范,实际上是把戏剧当成散文来解读了。

故事是这样的:一位先生跌了一跤,太太误以为很严重,瞎了一只眼。乃致信给其好友,友人为之彻夜不眠,次日一早从天津赶来探望。开幕时,太太已知先生不过是出了一点血。惹得朋友惊心,过意不去,为朋友着想,乃让先生装病。先生为太太着想,无奈装病。教师当然抓住了情感的意脉。但第一,与散文不同,乃是戏剧,故不同人物的意脉得有一连串的矛盾和错位,才有戏剧性。第二,不是一般的戏剧性,而是喜剧性。故人物之矛盾并非对立,而是错位,每一个人物的动机都不是为自己,而是为他人着想,恰恰是为他人着想,却引起他人的尴尬。太太为朋友着想,让先生装病,时时刻刻处于露馅危机之中,先生为太太和朋友着想装病过度,引发朋友分外焦虑。为了缓解朋友焦虑,乃坦然相告装病,但虚构理由为惩罚太太。不想引发朋友站在太太的立场上对先生严词谴责。而太太却以为朋友可以免除忧心,解脱了装病的尴尬,乃感激之至与先生相亲拥吻,好心的朋友莫名惊诧。第三,这不是一般的喜剧,而是富含哲理的喜剧,人与人之间,不管多么好心也难免阴差阳错造成误解。故开头人物表上,先生、太太、朋友皆无名字。^②

揭示独特、唯一的艺术奥秘,光凭理论的普遍性是不够的,因为理论不包含特殊性、唯一性,把理论在概括过程中牺牲了的特殊性、唯一性还原出来的唯一办法,乃是具体分析。

^① 歌德此段话出自其《关于艺术的格言和感想》。朱光潜:《西方美学史》(第十三章《歌德章》),人民文学出版社1979年版,第420页。

^② 据2013年5月香港和广州市交流课视频资料。

五、比较——不同形式的不同规范

毫无疑问,具体分析形象的深层结构的难点是,揭示其内在矛盾,但是,内在矛盾是隐秘的。西方文论对于形象结构的研究,收效甚微,原因还在于方法论上的缺失,那就是孤立地研究某种手法和文体。如韦勒克、沃伦在《文学理论》中特辟四分之一的章节叫作“内部研究”。在小说部分只讲了“真实情节”、“母题”、“人物”等等,完全是就小说论小说,根本没有意识到事物的性质只有在比较中才能得到充分展示。从方法上,忽略了事物只有在系统的比较中,深层的矛盾才能凸显,因而,把小说和戏剧诗歌作系统比较完全在他们想象之外。诗歌部分,在小标题中只列出了“意象、隐喻、象征、神话”。论述也只局限于四者之间的关系,而置这些手法与抒情审美、冷峻审智的矛盾与转化于不顾,也未涉及这些手法在诗歌中与小说、戏剧中的不同。^①这就注定了这些研究显得贫乏而且肤浅。在西方文艺理论中最重视形式,甚至以《情感与形式》为自己的著作命名的苏珊·朗格也未能免俗。当她讲到音乐舞蹈之时,其形而上学的话语虽然并不完全贴近音乐舞蹈深层形式的特征,但是,多少还有些艺术的洞察。可是当她专辟一章讲“伟大的文学形式时”时,就只能罗列文学的体裁的历史流变。要目中的小标题倒是有“诗的规范”,可是在正文中却只是简单提了一下“结构、措词、形象化描述、名称的使用、幻象”,认定这些具有“想象”性质的手段,是一些人用以表达其“概念”的“全部创作方法”。完全无视于这样几个方法,根本就是所有文学共用的,根本就不可能是诗独有的。至于“规范”,他们的阐释是在诗歌兴盛时期造成某种“趣味上的统一性”,使得不同诗人追求归属这种“同一种情感”,形成“固定风格”。^②这哪里是什么形式“规范”?而是主流诗歌的内容的霸权。接下去讲民谣、传奇小说、散文体小说、故事与讲述等等,一味沉溺于顺时间的追踪,连起码的逻辑分类和理论概括都没有。可见,在他们理论视野中,是不存在诗歌的形式有别于小说、戏剧的开放性的艺术底线的。大言不惭地以“伟大的文学形式”来命名,实在是既没有文学,也和形式规范沾不上边。俄国形式主义和美国新批评都把最大精力奉献给文学的本体形象,但是,一来由于他们脱离了审美内涵,二来,他们同样孤立地研究文学形式,从来不涉及各种文学形式之间的比较。因而,拘泥于所谓陌生化和所谓反讽等加起来不到十个范畴,对这些范畴在不同文本形式中的不同的、系统的规律则茫然无知。

文学解读学,进入操作的第一步就是在不同规范形式之间进行比较。比较的目的不仅仅在异中求同,而且更重要的是同中求异。不同的艺术形式、不同的预期和不同的生成作用,其中有间不容发的区别。人的心灵是很丰富的,哲学(逻辑学等等)主要表现其理性,其情感审美方面则极其丰富复杂,没有一种文学形式,能够将之全面的表现,因而,在数千年的审美积累中,文学分化、进化为多种结构形态,以不同的功能表现心灵的各个层次和方面。诗歌的意象乃在普遍性的概括,不管是林和靖笔下的梅花,还是辛弃疾笔下的荠菜花,不论是华兹华斯笔下的水仙,还是普希金笔下的大海,不论是艾青笔下的乞丐,还是舒婷笔下的

① [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第248页、第212页。

② [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第326页。

橡树,都是没有时间、地点、条件的具体限定的普遍的存在,在诗里,得到充分表现的往往是心灵的概括性,甚至是形而上方面,在爱情、友情、亲情中,人物都心心相印的,具有某种永恒性的,故从亚里士多德《诗学》到华兹华斯都以为诗与哲学是最接近的。而在叙事文学和戏剧文学中,则是个体心灵常常处于形而下的境地,在不同的时间、地点、条件下表现差异性,是绝对的,而且处于动态之中,情节的功能在于:第一,把人物打出常规,显示其纵向潜在的深层心态,列夫·托尔斯泰在《复活》中说“他常常变得不像他自己了,同时却又始终是他自己”。其次,打出常规以后的人物,哪怕是亲人、恋人也会发生心理“错位”,造成人间无限丰富的悲喜剧。只有通过比较,才能看出,文学文本只是作家对一种形式规范的选择,同时也是对其他规范的拒绝。例如,李隆基、杨玉环的素材,在《长恨歌》中,二者的爱情是绝对的,自始至终是心心相印,“在天愿为比翼鸟,在地愿为连理枝”,就是爱情是不因空间的距离而发生变化。“天长地久有时尽,此恨绵绵无绝期”,说的是时间是有尽的,而感情是无尽的,绝对的。只有与相同题材的戏剧相比,才能看出这是诗歌的强化、极化逻辑向形而上的境界生成的结果。永恒的心心相印,这仅仅是诗歌的选择。在戏剧中,它预期生成应该是另外一种性质,相爱的人绝对心心相印,就没有任何戏剧性,要让相爱者情感发生“错位”,或者叫作“心心相错”才有戏剧性。在洪昇的戏剧《长生殿》中,李隆基的爱情就不像在《长恨歌》中那么专一。杨贵妃和唐明皇虽然爱得昏天黑地,但又闹矛盾,情感发生不止一次的“错位”。第一回是杨贵妃妒忌梅妃,而且要泼,弄得唐明皇狼狈不堪,做检讨。另一回是李隆基勾引虢国夫人,苟且成事,杨贵妃醋性大发,唐明皇忍无可忍,两次把她赶回家去,赶回去后唐明皇又活不下去了,又把她请回来。有了这样的“错位”,这才有戏啊,这些内容,是因为符合了戏剧规范形式的预期而生成的。如果一味用写诗的办法来写戏,一见钟情、心心相印,生死不渝,就没有戏好演了。

诗意与戏剧性是冲突的。不懂得这一点,就不可能进入文本解密的层次。

诗的规范形式不但与戏剧不同,与散文、小说、历史也大不相同。

杨贵妃和唐明皇两个人浪漫恋爱,歌舞升平,安禄山起兵造反,打到潼关,唐明皇派哥舒翰守关,但是又派一个太监鱼朝恩去监军。哥舒翰的策略是,安禄山来势汹汹,锐不可当,坚守潼关,以逸待劳,等到他锐气消退,粮草消耗殆尽,必然溃退了。但是,太监不相信,硬催哥舒翰打,一打哥舒翰被俘,潼关一破,长安门户大开,唐明皇匆忙率领部分皇亲国戚开溜了,好多皇孙公子都来不及通知。这是非常狼狈的、复杂的过程,作为历史散文,过程和细节要很清晰,可要全写到诗里去,诗情就可能被窒息了。白居易的艺术家的气魄就表现在干脆“扼杀”它一部分内容,写到《长恨歌》里就两句话:“渔阳鼙鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲。”那边一敲鼓,几百里外,长安就地震,杨贵妃的舞就停了,朝廷就赶紧溜。只精选了鼓声、动地、惊破,霓裳羽衣曲(奢靡)四个意象,这个过程就诗化了,这就叫形式扼杀内容,形式强迫内容就范,形式征服内容。至于杨贵妃之死,陈鸿在小说《长恨歌传》中有写实的描述“安禄山引兵向阙,以讨杨氏为辞。潼关不守,翠华南幸。出咸阳道,次马嵬亭,六军徘徊持戟不进。从官郎吏伏上马前,请诛错以谢天下。国忠奉觞纒盘水死于道周。左右之意未快,上问之,当时敢言者请以贵妃塞天下怒。上知不免,而不忍见其死,反袂掩面使牵之而去。苍黄展转竟就绝于尺组之下。”而在白居易的笔下只剩下两句:“六军不发无奈何,宛转蛾眉马前死。”以意象的跳跃进行对过程和情节的跨越是诗的基本的法门,从这个意义上说,规范形式和内容一起构成作品的生命。

文学解读的有效性,不但取决于内容,而且取决于形式,甚至是亚形式方面的精致的洞察。规范形式虽然不多,但其间微妙的区别,就是伟大作家也难以全盘掌握其间微妙。甚至在同一作家,在同一形式之中的亚形式的驾驭也往往差异甚大。李白、杜甫为唐诗双璧,史所公认。但这仅仅是总体而言。具体到亚形式,如绝句和律诗,则评价甚为悬殊。高棅在《唐诗品汇》中说:“盛唐绝句,太白高于诸人,王少伯次之。”^①胡应麟在《诗薮》中又说:“七言绝以太白、江宁为主,参以王维之俊雅,岑参之浓丽,高适之浑雄,韩翃之高华,李益之神秀,益以弘、正之骨力,嘉、隆之气运,集长舍短,足为大家。”^②连韩翃、李益都数到了,却没有提到杜甫。相反杜甫的七绝四句皆对(如“两个黄鹂鸣翠柳,一行白露上青天。窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船。”)被诗话家讥为“半律”^③“断缵裂锦”^④,甚至说四句“不相连属”^⑤。因而,在历代唐诗评论中,杜甫七律公认居于首位,而七绝的压卷之作则榜上无名。在《红楼梦》中曹雪芹展示了当时各种文体,但是,成就并不平衡,很明显的是,其诗不如词,词不如曲,曲不如小说。

文学解读的有效性离不开对于这种形式和亚形式具有高度洞察力。

在这一点上,就是对伟大作家,也要“铁面无私”地揭示其创造和失误。鲁迅是小说家,也是杂文家,但是,他往往把杂文的笔法过分用之于小说,就影响了小说艺术。《狂人日记》说中国五千年历史写满仁义道德,字里行间都是“吃人吃人”,虽为名言,但是并非小说形象,而是杂文的格言。就是到了《阿Q正传》中,也还有某些杂文笔法,如判处死刑,绑赴刑场,已经意识到是要杀头了,有这样的描写:“两眼发黑,耳朵里啵的一声,似乎发昏了。然而他又没有全发昏,有时虽然着急,有时却也泰然。”阿Q的感觉居然是:“他意思之间,似乎觉得人生天地间,大约本来有时也未免要杀头的。”“他不过便以为人生天地间,大约本来有时也未免要游街要示众罢了。”这样的描述居然重复了两次。1956年,何其芳先生在《论阿Q》中表示怀疑,认为为了强调阿Q的麻木,却把“文人的玩世不恭、游戏人间”写到了阿Q的头上。他说,自己读来感到“不安”。^⑥其实,这是杂文家的反讽和小说家心理探索的矛盾。这种矛盾在《祝福》里得到平衡,在艺术上最为成熟,但是在《故事新编》里矛盾却益发激化,以至鲁迅自己也不能承认其有失“油滑”了。

① (明)高棅:《唐诗品汇》卷首《叙目》,上海古籍出版社1981年据明汪宗尼校订本影印版,第427页下。

② (明)胡应麟:《诗薮》内编卷六(近体·绝句),上海古籍出版社1979年新1版,第115页。

③ (明)胡应麟:《诗薮》:“自少陵以绝句对结,诗家率以半律讥之。”胡应麟:《诗薮》内编卷六(近体·绝句),上海古籍出版社1979年新1版,第115页。

④ 《诗薮》内编卷六《近体下·绝句》:“杜以律为绝,如‘窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船’等句,本七言壮语,而以为绝句,则断锦裂缵类也。”上海古籍出版社1979年新1版,第121页。

⑤ (明)杨慎《升庵诗话》卷十一《绝句四句皆对》:“绝句四句皆对,杜工部‘两个黄鹂’是也,然不相连属。”见丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第853页。

⑥ 何其芳:《论阿Q》,载1956年10月16日《人民日报》。又见《何其芳文集》第5卷,人民文学出版社1982年版,第181~182页。

六、规范形式的共用性和风格的唯一性的矛盾：以流派为中介

解读学是个系统工程,要得到成功,须要多个层次的协同作用,要失败,只要一个层次就足够。深入到了规范形式这个层次,仍然潜藏着危机。因为规范形式是共用的,可重复的,而文学文本的生命则是不可重复的,唯一性的。因而只有对规范形式具有某种冲击性的文本,才可能是唯一的。然而规范形式的草创、形成、发展时限是远远超过人的寿限的,因而,即使最伟大的作家,也不可能独自颠覆一种规范形式,独创另一种形式。他们所能达到的最高限度,就是在规范形式之内,作出某种冲击,某种突破,某种拓展。这就表现为独特风格,这里可贵的不是作家的风格,而是篇章的风格,有了独特性才是唯一的。因而,篇章风格理所当然地成为解读学关注的重点。苏东坡的《赤壁怀古》把宋词浅斟低唱的婉约风格拓展为豪放的风格,就是历史的贡献。施耐庵把打虎的武松写得又是近神又是近人,对于《三国演义》中,从来不怕死亡,也没有疼痛感的英雄来说,这种新的风格的价值在于对英雄理解有了突破。徐志摩的《再别康桥》之所以不朽,就是因为,当年新诗的浪漫主义的创作原则“强烈感情的自然流泻”已经被普遍遵循,而《再别康桥》却以不强烈的、潇洒的感情展现了一种新的风格。这种风格是唯一的,解读不到这个焦点上,就不可能成功。从这个意义上说,笼统地说,风格就是人,是一种遮蔽,因为同一个诗人,作品风格可能是多种多样的。从解读学的角度讲,篇章风格乃是突破形式规范的共用性使之带上唯一的标记。

有了风格还可能是不自觉的,当成为风气,大量出现,变成自觉的追求,有时还带上了宣言或者主张,这就成了流派。如浪漫主义诗歌在感情的强化和极化中追求美化,而以波特莱尔为首的象征主义则反其道而行之,追求以丑为美。徐志摩在《语丝》第三期上发表波特莱尔《恶之花》中《死尸》的翻译:这是一具美女的溃烂的死尸,发出恶腥粘味,苍蝇在飞舞,蛆虫在蠕动,野狗在等待撕咬烂肉。波特莱尔对他的所爱说,不管你现在多么纯洁温柔,将来都免不了要变成腐烂的肉体为蛆虫所吞噬,发出腐臭。在这首译诗前面徐志摩还写了一则前言:认为这是《恶之花》中“最奇艳的花”,它不是云雀,而是寄居在古希腊淫荡的皇后的墓窟里的长着刺的东西。”欣赏是创作的前奏,他在创作中,不由自主地披露着美好情感,也包含着可怕、丑恶、令人恶心的方面。《又一次试验》最为典型:上帝最后的结论是“哪个安琪儿身上不带蛆!”^①在这样的自觉观念的基础上,才产生了闻一多的经典之作《死水》。这标志着风格的共同追求形成了象征主义流派。当然,共同的追求并不意味着闻一多的《死水》失去其唯一性。流派不过是唯一性的、新风格的中介。他的极丑转化为极美,通过相近联想和相反联想使极丑向极美自然转化之时,以中性的词语过渡功能是很严密的:“也许铜的要绿成翡翠,铁罐上绣出几瓣桃花。再让油腻织一层罗绮,霉菌给他蒸出些云霞。”第一句中的:“绿”,既是铜绿的绿,又是翡翠的绿。第二句的“绣”,则是谐音,既是铁锈的锈,又是绣花的绣,第三句的“织”,从油腻浮在水上的花纹,自然地过渡到罗绮,第四句的“蒸”,自然是要蒸(发)的,把霉菌放大为云霞就可以不言而喻了。

对于解读学来说,流派的自觉宣言,给解读以观念向导的方便,但是,流派的共同性也可

^① 《徐志摩诗全编》,浙江文艺出版社1990年版,第441页、第562页。

能带来遮蔽。单纯的流派分析往往造成解读的空洞。故流派的分析与篇章风格的揭示结合才能达到唯一性的目标。在解读戴望舒的《雨巷》仅仅将之归属于象征派的遮蔽性是很大的。因为戴望舒并未取象征派的以丑为美,而是相反,取后期象征派另一美学原则,不是直接把情感抒发出来,而是于“客观对应物”中寄托美好的情感。而这种客观对应物(雨巷、女郎、丁香、太息)又是带着中国古典诗歌的传统意象的色彩。三者的结合的唯一性,是当时追求象征派的诗人所没有达到的境界。

对于叙事文学来说,则流派性质更为隐秘,更须要精致的分析。钱钟书的《围城》是一部充满了情爱的小说,但是,与五四新文学中的恋爱小说大不相同。五四新文学中的恋爱往往与冲决封建婚姻的罗网,具有精神和个性解放的意义,与社会变革甚至与革命事业有着密切的关系,而《围城》虽然有抗战的背景,却与抗日大业无关。虽然是属于恋爱小说,有一系列曲折的恋爱婚姻,却没有真正的爱情。爱情不过是游戏,浪漫的爱情是遭到讽刺的。这是因为,五四新文学中的爱情小说,属于现实主义流派有时带有浪漫主义色彩。而钱钟书的《围城》却具有现代派的性质,他聚焦的不是人与社会的关系,是人本身作为一种“无毛的两足动物的根性”。因而婚姻和爱情都是空的,不过是一种徒劳的自我折腾,有如围城,在城外的人想进去,而在城内的人却想出来。从主题来说,这具有现代派,甚至后现代生存的困惑特点,但是,从风格来说,钱钟书尖刻的反讽语言却是唯一的。

七、以作者的身份和作品对话

读者心理结构的开放性和封闭性和文学形象的三维结构的开放性和封闭性,呈现为永恒的犬牙交错的矛盾,并不是反映论和表现论两点一线的思维所能尽情直遂的,对文学文本解密是读者主体心理的开放性和封闭性,与文学文本的开放性和封闭性双向由浅入深的搏斗和调节过程,解读文学经典,如果仅仅作为读者与作品对话,哪怕是自认居于中心,皓首穷经而不得其门而入者,代不乏人。尽管西方前卫文学的读者中心论,似乎给予了读者极端的自由,但是,却没有给读者以作为作者的自由。这是因为他们未能把阅读放在文学创作论的基础上。真正要获得解读的自由,必须超越仅仅作为读者的被动性,以作者的身份与作品进行对话才能打开自身心理的封闭性和文学文本的封闭性。

朱光潜先生说:“读诗就是再做诗。”^①克罗齐说:“要了解但丁,我们必须把自己提升到但丁的水准。”^②有了作为作者的想象,才有可能突破封闭在文本深层的历史积淀和唯一性的生成奥秘。正是因为站在文学创作论的立场上,鲁迅在《不应该那么写》中才这样说:

凡是已有定评的大作家,他的作品,全部就说明着“应该怎样写”。只是读者很不容易看出,也就不能领悟。因为在学习者一方面,是必须知道了“不应该那么写”,这才会明白原来“应该这么写”的。这“不应该那么写”,如何知道呢?惠列赛耶夫的《果戈理研

① 朱光潜:《谈美》,见《朱光潜美学文集》第一卷,上海文艺出版社1982年版,第497页。

② 朱光潜:《克罗齐哲学述评/欣慨室逻辑学哲学散论》,《朱光潜全集》第7册,中华书局2012年版,第34页。

究》第六章里,答复着这问题——“应该这么写,必须从大作家们的完成了的作品去领会。那么,不应该那么写这一面,恐怕最好是从那同一作品的未定稿本去学习了。在这里,简直好像艺术家在对我们用实物教授。恰如他指着每一行,直接对我们这样说——‘你看——哪,这是应该删去的。这要缩短,这要改作,因为不自然了’。在这里,还得加些渲染,使形象更加显豁些”。^①

惠列赛耶夫(亦译华西里耶夫)的《果戈理研究》第六章分析果戈理写《外套》的过程。原始素材是彼得堡的小公务员,千方百计节约,终于买了一支猎枪,划着船到芬兰湾去打猎。没想到湾边的芦苇把横在船头的枪带到水底去了。从此他一提此事就面如土色。光有这样一个小小的逸事,是写不成艺术品的。果戈理为突出其悲剧性,把猎枪改成了“外套”, (其实应该译成“大衣”才是)在寒冷的彼得堡,上班穿大衣,进门脱大衣,是必要的行头。而猎枪则是奢侈品。小说的规范形式的衍生还在于,小公务员失去了大衣以后,引出喜剧性与悲剧性的交融。果戈理虚构了一连串的情节。先是向大人物申请补助,遭到呵斥,郁郁而死。果戈理让这个公务员的阴魂,一直徘徊在彼得堡卡林金桥附近,打劫行人的大衣。警察有一次都把这个幽灵抓住了,可是打了一个喷嚏,被他溜走了(悲剧中的喜剧性强化)。直到那个呵斥小公务员的大人物被这个幽灵抢走了大衣,幽灵才销声匿迹。以这样的结尾,使这个悲剧的喜剧性又回归了正剧,完成了意脉丰富而统一的贯通。

原始素材中被淘汰了的东西,作品中按悲喜剧逻辑的交融的衍生出来的艺术形象,都是隐性的,超越读者身份,从创作论的原则,以作者的身份与作品对话才有可能显示。这就要求解读者,把作品还原到创作过程中去。

当然,创作过程很少在作品中呈现,这时文献资源就显得十分必要。

在五四新诗草创时期,郭沫若《凤凰涅槃》的成功,并不是如他自己所回忆的那样轻松,灵感一来,连纸都来不及摆正,就完成了——一首经典性的创作。相反,是经过多次的、反复的自我探索和想象的突围的。四年以前,也就是1916年,他由于“民族的郁积,个人的郁积”(国家没有出路,自己又陷入了双重婚姻的困境),不时有一种自杀的动机。这种情绪在他当年写的五首古体诗中直接地流露了出来:“出门寻死去,孤月流中天……偷生实所苦, / 决死复何难。”1917年,他在另一首五言古诗中又写道:“有生不足乐,常望早死好/……/悠悠我心忧,万死终难了。”^②。1918年,他重新处理了这个主题,把这个自杀—死亡的主题在《死的诱惑》中推向假定的想象境界:“我有一把小刀/倚在窗边向我笑。/她向我笑道:/沫若,你别用心焦/快来亲我的嘴儿,/我好替你除却许多烦恼。”五四运动发生了以后,郭沫若觉得旧的祖国和旧的自我,一起被赵家楼上那场大火烧毁灭了,新的祖国和新的自我同时诞生了。1921年1月18日,他在给宗白华的信中,这种情绪涌现了出来:

我现在很想如 phoenix 一样,采些香木,把我现有的形骸毁了去,唱着哀哀切切的挽歌把它烧毁了去,从那冷了的灰里再生一个“我”来! 可是我怕终究是个幻想罢

^① 文载《且介亭杂文二集》,见《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社2003年版,第321页。

^② 以上两诗均见郭沫若:《三叶集》,上海亚东图书馆1920年版,第9页、第10页。

了。^①

过了两天,郭沫若就写成了作为五四时期狂飙突进的时代精神象征的《凤凰涅槃》。诗人的想象经历漫长的岁月才从现实的真实中解放出来,进入了一个完全假定的艺术境界,古埃及的神话和中国传统的形象结合起来,构成一个在烈火中翱翔的、永生的凤凰的形象。现实的、粗糙的“寻死”,原生的悲观情绪,进入了一种想象的神话的虚幻境界,如吴乔所说“形质俱变”。在这个想象的境界中,不但形质,而且是逻辑也发生了超越现实的变异。自觉的毁灭旧我,导致了新我的永恒的复活。五言古诗中寻死的痛苦(在“自由与责任之间”的痛苦)到了《死的诱惑》中,变成了欢乐。而在凤凰的形象中,变成了从痛苦到欢乐的转化。自觉地毁灭了旧我,与毁灭旧世界统一了起来,痛苦地否定了旧的自我,旧的现实,转化为新的自我,新的现实和谐结合;从而产生了永恒的欢乐,达到了现实与自我矛盾的永恒的统一。这不但是想象的解放,而且是思想解放,情感的浪漫飞越,是浪漫艺术的胜利。

从这里可以看出,西方文论所谓读者中心作者死亡之说,全系把作者和读者绝对对立起来的形而上学,事实上,作者主体和读者主体的对立在本体阅读过程中,是在封闭和开放反复搏斗中不断转化的。理想的作者,是以理想的读者的眼光来决定自己应该怎么写,不应该那么写的,而理想的读者则是把自己当作作者设想其为什么这样写而不那样写的。从这个意义上来说,绝对的作者中心论和绝对的读者中心论,都是西方文论的庸人自扰。

八、具体分析和可操作性

以作者的身份与文本对话,凭借文献资源还原出创作过程,揭示出应该那样和不应该那样的矛盾,以便具体分析。这当然很理想,但是,实际上,这样的资源十分有限。可这不是解读无所事事的理由。因为,一切事物观念都是对立的统一体,都包含内在矛盾,形象自然也不例外。具体分析的对象,乃是矛盾和差异,然而文学形象是有机统一的,水乳交融的,天衣无缝的。矛盾是潜在的,因而,任何称得上是经典文本的作品,都是隐含着内在矛盾,问题在于把它还原出来,才进入具体分析的操作层次。具体分析操作方法是多种多样的。

(一)微观分析之一:隐性矛盾直接分析

有些矛盾直接存在于作品的词句之中。只要不以主观的先入之见去同化它,矛盾总是可以揭示的。如《再别康桥》一些解读文章。一看到是告别,就连篇累牍地大谈“千种离愁,万重别绪”,诗篇“徐徐打开思绪沉重的闸门”等。但是,到了徐志摩时代交通状况与古代不可同日而语,离别的母题,已经基本上并不与愁苦必然相联系。这种“离愁别绪”论,完全是主观意念对作品的硬套。

说是来告别,实际上是来“寻梦”的。梦是不可寻的,实际上就是重温旧梦,享受往日美好的记忆。“满载一船星辉,在星辉斑斓里放歌。”放歌就是大声歌唱。接下来,又一个层次的矛盾出现了。“但我不能放歌,悄悄是离别的笙箫;夏虫也为我沉默,沉默是今晚的康桥!”

^① 郭沫若:《三叶集》,上海亚东图书馆1920年版,第11页。

这是理解这首诗的最为关键的矛盾,也是全诗意脉的高潮:既是美好的,值得大声歌唱的,但是,又是不能唱。“沉默是今天的康桥”,“悄悄是别离的笙箫。”这是关键的关键,悄悄,是无声的,而笙箫则是有声的,在英语中,这属于矛盾修辞(paradox),和中国古典诗歌中此时无声胜有声是一类的效果,这是全诗最为纲领,也是最精彩的一句,无声,是回忆的特点,因为独享的、秘密的,才是最美妙的、最幸福的音乐。构成的意境是:诗人默默地回味,自我陶醉,自我欣赏。这种自我体悟,有个特点,是不能公开的,不能和任何人共享的。把这层矛盾分析透了,就可以回答开头的问题,为什么题目是“再别康桥”,却不是和康桥告别,而是和云彩告别。因为,云彩是无声的,你知,我知,天知,地知,还有云知,而云恰恰是无声的。懂得了这一点,才能更好地理解、体验最后一段:“悄悄地我走了,正如我悄悄地来,我挥一挥衣袖,不带走一片云彩。”轻轻地来,悄悄地回味和云彩告别,就是和自己记忆无声地告别。为什么是轻轻的呢?就是因为和自己的内心、自己的回忆在回味。不是一般的回忆,而是一种隐藏在心头的秘密。大声喧哗是不适宜的,只有把脚步放轻声音放低才能进入回忆的氛围,融入自我陶醉的境界。

有了这样的直接分析,如果还要再深入还原一下的话,可以从徐志摩和林徽因的关系中获得资源。此诗,作于1928年11月,当为获悉林和梁思成结婚之后。为什么轻轻、悄悄?因为过去的浪漫的回味已经不便公开了。值得注意的是,徐志摩的这首诗,写得很优雅,很潇洒,在他的精神世界里,没有一点世俗的失落之感,更不要说“痛苦”、“忧愁”了。退一万步说,就是有一点“忧愁”,也是他在《莎杨娜拉》中所说的“甜蜜的忧愁”,可能是从雪莱的《西风颂》中的(sweet though in sadness)中演化而来,这种潇洒正是此诗的唯一性,他只把过去的美好情感珍贵地保留在记忆里,非常甜蜜地独享。

用同样的直接分析,直接从曹操的形象出发,就不难分析出曹操的多疑,疑人意图杀己,乃诛杀人家八口,逃亡路上,又为了自保,又杀吕伯奢。发出宁叫我负天下人,不叫天下人负我的狂言。应该说《三国演义》写曹操的多疑是很有其唯一性的。他的多疑可以说是多方面的,但又是统一的,最后又死在多疑(不相信神医华佗)是相当单纯的,但是,没有陷入单调、单薄。因为,他的性格当中隐含着矛盾,还有不疑的一面。后来的事实证明,刘备是他身边最大的定时炸弹。刘备在曹操身边装成没有政治野心,麻痹曹操。曹操身边的一些谋士,几度让曹操杀掉刘备,但是,曹操很自信,对刘备不疑。在青梅煮酒论英雄一节,刘备听到曹操说他是英雄吓得把筷子都丢了。慌忙之中辩解说闻雷而惊,曹操被麻痹了:英雄居然怕打雷的啊!更放松了警惕。后来终于机会来了。有一路人马需要去攻打,刘备说,派我去吧。曹操这个多疑的人居然不疑了,给他五千兵马。命令一发出去,曹操身边的谋士程昱、郭嘉就说,不行啊,去了肯定不回来了。于是赶快派五百人马去追。当然,刘备不会回来。谋士就说,刘备心里有鬼。曹操觉得自己既然决意放他走,就只能是正确的,他不怀疑自己的才能,就说:“我既遣之,何可复悔?”曹操多疑的特点之所以深刻,还因为它和对自己才能的不疑是紧密相连的。虽然多疑,但是他对自己的计谋、自己的才能、自己的水平、自己的雄才大略是毫不怀疑的。

曹操的多疑和不疑,是矛盾的,又是有机统一的,其中包含着相当精致的内在逻辑。他的多疑是疑别人,他的不疑是迷信自己,而且很顽固,不怀疑,就不怀疑到底,就是错了也错到底。很明显,曹操的不疑的实质就是绝对相信自己,就是兵败华容道,狼狈逃窜,发现两侧高山,为伏兵之险要,乃以孔明疏失未有伏兵,仅此一点不如自己之高明,乃大笑。其自信表

现为危机中之自得,极端矛盾又高度的统一。此乃曹操形象不朽之根本原因,后世小说写政治领袖,即如《水浒》之写宋江,逊色多矣。至如《红楼梦》中之贾政,虽然算不上政治人物,但就人物而言,亦未达曹操之丰富深邃。

分析之难,难在没有切入口,不得其门而入。不管是意象、意脉、意境,都以客观的事物和人物的形象出现,莫不是主观情感特征与客观对象特征猝然遇合于规范形式之中,其实,与原生的生活到了形象中,已经是如吴乔所说“形质俱变”。差异和矛盾就隐藏在形象的统一之中。直接从形象分析矛盾难度相当大,但是,除了直接分析以外,还有一些揭示潜在矛盾的办法。首先就是还原。

(二)微观分析之二:艺术感知的还原

作品的现成状态是统一的,但是这种统一是客观生活被作者的情感同化的结果。只有把形象的原生状态还原出来,二者之间的差异,或者矛盾才能显现出来,分析才有对象。须要说明的是,我们这里的“还原”和现象学的“还原”,有某种共同之处:现象学不承认任何观念、现象是绝对客观的,而是经过某种主体同化的。因而要研究一个问题,首先就要把潜在的成规的观念“悬搁”起来,进行“还原”,目的是“去蔽”,也就是“去”潜在观念之“蔽”。^①而这里的“还原”,则是为了揭示原生状况与艺术形象之间的差异和矛盾,以便进入分析程序。

从日常生活来说,情人眼里出西施。敝帚自珍。看自己,一朵花,看别人,豆腐渣。抒情的诗歌形象正是从这日常感知和语言变异的规律出发,进入了想象的假定的境界:“一日不见,如三秋兮”,“谁谓荼苦,其甘如荠”。感知不但有形变和质变,而且有功能的变异:“结庐在人境,而无车马喧”,“海内存知己,天涯若比邻”,“狂风吹我心,西挂咸阳树”,“只恐双溪蚱蜢舟,载不动许多愁”。这就不但是提示了语言形象化的规律,而且揭示了其与日常生活、感知之间的矛盾,这种矛盾本来是两个方面,但是,显性的呈现,只是一个方面,这个方面是某种结果(如“回眸一笑百媚生,六宫粉黛无颜色”,“露从今夜白,月是故乡明”)提示着情感的强烈冲击的原因。进入分析程序,就要把矛盾潜在方面揭示出来,就须要摆脱被动地接受,改为主动地在想象中还原,也就是把未经情感冲击同化的原生状态想象出来。因为文学作品,本来就是一种召唤结构,因而,日常原生经验的唤醒是并不太困难的。但是,把潜意识层次的自动化触动,化为意识的语言,则是须要主体的审美自觉的优势的。

这种情况,在叙事作品中,就比较复杂,比较隐蔽。晚清夏曾佑对武松打虎真实性质疑,就须要有精致的辨析能力,对武松见老虎以前和见到老虎以后的心理差异、矛盾,有高度的敏感。当然,这是比较困难的,这时,历史资源、文献就是必不可少的了。如参看金圣叹的批注。又如鲁迅对诸葛亮的“多智而近妖”的批评,如果能对草船借箭等原生史料有所梳理,就不难看出艺术感觉与生活实感的矛盾,有了矛盾、差异,就不难分析了。有了自觉的还原意识,发现潜在的矛盾和差异,就有了可操作的途径。许多看来以胡塞尔所说的“自然的态度”觉得是天衣无缝的,就有矛盾可以分析了。杜甫诗曰:“昆明池水汉时功,武帝旌旗在眼中。”

^① 胡塞尔首先提出,还原就是对未经考察而相信事实存在的“自然的态度”的怀疑,因而要把一切现成观念“悬搁”起来,以达到一个绝对的、纯粹的事物的本质。“悬搁”(epoche)来自古希腊怀疑主义者皮罗的口号“悬搁一切判断”,这并不是否认事物的存在,只是在研究意识的起源时,把它们放进“括号”里,不让它们起作用,不难看出,胡塞尔所说的悬搁类似笛卡儿的“怀疑”。

稍稍还原一下,就不难看出在诗的变异想象中,不但空间是可以压缩的,而且时间也是可以压缩的。杜甫一下子就把唐朝、汉朝间几百年的时间距离,压缩到目力所及的范围里。千载以来没有读者对李白“西岳峥嵘何壮哉,黄河如丝天际来”诗句提出质疑。至于李白“黄河落天走东海,万里写入胸怀间”,更不是生理目力的问题,而是诗人与读者的默契。但是,文学文本解读学,却要还原出这种默契中潜在的矛盾。无怪乎德国的布莱丁格在《批判的诗学》中把想象称为“灵魂的眼睛”。

(三)微观分析之三:情感逻辑的还原:“无理而妙”

应该说的是,以上所说,还只限于艺术感知层面,而一些直接抒情的作品,光用感觉还原就不够了。更为深层还原是在情感逻辑层面。情感逻辑是“无理而妙”的,不同于科学的理性逻辑,只有通过“还原”,矛盾才能显现,从而进入具体分析程序。个人主观情感“歪曲”了,或者用我的术语来说“变异”了理性逻辑,这种表面上看来是非逻辑的话语才成为深层情结的可靠索引。

在情感逻辑和理性的矛盾方面,我国古典诗话,可能是在全世界诗学理论上最早发现情感逻辑与理性逻辑之间的矛盾, (明)邓云霄、(清)贺裳、徐增(1612—?)把“痴”作为诗的最高档次;涉及了正常逻辑不当如此的意味,这就起了还原的作用,把审美逻辑理性逻辑安排在现成的对比之中。其实,说得最为彻底,又最为系统的是出生更早于他们的黄生(1601—?)《一木堂诗麈》卷一“每出人常理之外”,这一切可以充分说明,中国诗歌理论家已经有了抒情逻辑和理性逻辑矛盾的自觉。

“痴”的本质,是“情痴”。这个情痴的观念,影响还超出了诗歌,甚至到达小说创作领域,至少可能启发了曹雪芹,使他在《红楼梦》中把贾宝玉的情感逻辑定性为“情痴”(“情种”)。十七世纪是我国古典诗论的发展的高潮,吴乔(1611—1695)在《围炉诗话》卷一中引用他的朋友贺裳(1681年前后在世)的话又发展出“无理而妙”的命题。“无理”,是还原出通常的“理”的结果,是“无理之理”,“是于理多一曲折”。有了这样的矛盾的还原,就不难对之加以彻底的分析了。同时代的徐增,尝试以李益诗(“嫁得瞿塘贾,朝朝误妾期。早知潮有信,嫁与弄潮儿”)为例作出回答:“此诗只作得一个‘信’字。……要知此不是悔嫁瞿塘贾,也不是悔不嫁弄潮儿,是恨‘朝朝误妾期’耳。”这就不但分析了矛盾,又分析了二者(恨与爱)主导方面是爱,还分析出了正是深层的爱是转化为表层的恨的条件:“信”。恨什么呢?恨商人无“信”,没有准确的归期,误了她的青春。这里解读的就不完全是“理”,而是一种“情”。从“情”来说,这个“恨”,是长久期待“信”的反面,这个期待其实是爱造成的,从这个意义上说,也有道理,不过不是通常的理,其中包含着矛盾,因为太期待,太爱,反面变成了“恨”,这是爱的理,和平常之理相比,是逻辑的悖逆,可以叫作“情理”。

通常的理,简而言之,只是一种逻辑上的因果关系。因为嫁给商人,行踪不定,所以常常误了她的期待。因为船夫归期有信,所以还不如嫁给他。这仅仅是表面的原因,即通常之理。在这原因背后,还有原因的原因。为什么发出这样的极端的幽怨呢?因为期盼之切。而这种期盼之切、之深,则是一种激愤。从字面上讲,不如嫁给船夫,是直接的、实用因果关系,而期盼之深的原因,其性质则是情感,是隐含在这个直接原因深处的。这就造成了因果层次的转折,也就是所谓“于理多一曲折耳”。

其实,所谓“理之所有”,正是情之所在。无理而有情的理论,产生在十七世纪的我国,在

当时世界上是相当先进的,比之生活在十八、十九世纪之间的英国浪漫主义理论家赫斯立特(1778—1830)诗的想象变异理论,雪莱(1792—1822)在《为诗一辩》中的“诗使他触及的一切变形”,要早出一个多世纪。令人不解的是,这个宝贵的理论遗产,就是今天也没有得到应有的重视。

这种情感逻辑的还原,事实上,是属于价值的还原,把情感看成绝对化的,在诗歌中,是超越时间空间,在叙事文学中,则表现为把情感看得比生命更重要。如林黛玉明知劳心伤神,威胁生命,仍然不顾一切;安娜·卡列尼娜因为感到伏隆斯基情感不够集中,就以自杀惩罚他,让他后悔。《雷雨》中的繁漪,为了情感,不顾道德,不惜乱伦,都是审美价值的极端,不能简单以坏女人视之。善恶乃实用理性,非审美价值。

人真动了感情就常常不知是爱还是恨了,明明相爱的人偏偏叫冤家,明明爱得不要命,可见了面又像贾宝玉和林黛玉那样互相折磨。陆游《示儿》曰:“死去原知万事空,但悲不见九州同。王师北定中原日,家祭无忘告乃翁。”在抒情逻辑上自相矛盾,像陆游这样明显,从艺术水准上来说,也不算是高的。更高的应该是李商隐的《锦瑟》“此情可待成追忆,只是当时已惘然”,本以为这种感情可以等待,也就是在未来得以实现,但是,又就是在当时,早就知道是惘然的,也就是没有未来的。这类些旷世杰作往往把抒情逻辑的矛盾,用高度艺术技巧,包括典故,深藏得隐隐约约,使得一代又一代的读者在五里雾中意会其微妙,但是,要把这种微妙的精彩说清楚,一代又一代的读者,又把时代最高的智慧奉献在解读的祭坛上。

(四)微观分析之四:古典的情景交融和现代的情理交融

当然,无理而妙,主要是抒情的,但是,并不是永恒的,这是因为艺术形式规范又是开放的,是随着历史的发展而发的,等到中国新诗古典美学原则走向式微,受到现代派诗歌的美学原则冲击的时候,“无理”的形态,就不完全限于抒情,而且也是表现理性的。无理的表层,隐含着的就不是感情的“痴”,而是更高层次的理性洞察。北岛的《回答》的经典性就在于,在中国新诗从古典浪漫阶段向现代阶段过渡:“卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭。”这样的写法,逻辑的跨越到了颠倒的程度,用古典的“痴”来解读是困难的。这首诗写于1976年春天“天安门事件”之后,时代本身就是是非颠倒的。“卑鄙是卑鄙者的通行证”,只有卑鄙的人才能通行无阻;“高尚是高尚者的墓志铭”,非常高尚的人,为了信念不怕牺牲的人,反而被摧残,甚至因此而牺牲。“看吧,在镀金的天空中,飘满了死者弯曲的倒影”,好多人倒在了广场上。直接说倒在广场上,是散文的写实;说广场上死者的身影倒映在夕阳照耀的天空上,在地面上看不见,在天上有目共睹,是诗的形象。“我不相信天是蓝的,我不相信雷的回声”,这不是疯了吗?你讲的那一套我都不相信,连天是蓝的都不相信。也就是说,普遍共识的东西,流行的东西,都是假的。“我不相信梦是假的”,“梦”就是未来的期待和向往,是理想,不是假的。天空是没有遮拦的,也是遮拦不住的。那星星,“是五千年的象形文字”,你不懂的,象形文字很难懂,五千年后会有人读懂。星星就是未来人的眼睛。这样的想象,虽然比古典的“痴”更为怪异,但一点也不故作,不矫情;虽然很隐晦,但很深刻。这完全是以一种崭新的情理交融的美学原则,站在历史的高度发言。

九、宏观分析还原：历史语境和母题

对文本唯一性来说,微观分析固然相当关键,但是,也有相当局限,过分拘泥也可能只见树木不见森林。一切事物固有的性质固然在其内在矛盾之中,但是,内在矛盾又与外在语境密不可分。从理论上来说,对一切对象的研究的最起码的要求就是把它放到历史环境里去。不管什么样的作品,要作出深刻的分析,必须放到产生这些作品的时代(历史)中去,还原到产生它的那种政治的、经济的、文化的、艺术的气候中去。但是,历史背景是分层次的。政治和经济状况的背景,毕竟是外部的,因为对于不同作家都是一样的。历史的还原,必须还原到作品的唯一性中去,因而微观分析的最后不能不与宏观分析结合起来,也就是要放到宏观的历史语境中才能达到最高最深的层次。艺术感知还原、逻辑还原和价值还原,都不过是分析艺术形式的静态的逻辑的方法,属于一种初级的、入门的方法。入门以后对于作品的内容还要有动态的分析,因而须要更高级的方法,就是“历史还原”。不管什么样的感知、逻辑和价值,都是离不开历史的。都不能不包含在历史的还原之中。最为常见的是作家特殊的精神史。在中国有几千年的“知人论事”的传统,用作家的生命遭遇来说明作品的特征,虽然也有过穿凿过甚的偏颇,但是,也有相当合理的成分。在李白的《下江陵》,“千里江陵一日还”,“轻舟已过万重山”表现的是李白归心似箭,很难离开他的生命中一次重大的危机和突然的转折。那就是参与永王璘幕府,永王失败,李白系狱浔阳,被判流放夜郎,李白在政治上、道德上几近破产,据杜甫诗曰,弄到“世人皆欲杀”的程度。幸而中道遇赦。因而才兴奋到有实际上绝对不可能的速度和安全感知。当然,这样的传记式分析,可能并不是最深刻的,而且弄得不好会陷入中国古典诗话所谓“穿凿”和美国新批评所谓“意图谬误”的歧途上去。

但是,还原到历史语境中去,焦点还在于还原到当年的文学语境中去。困难在于,语境是浩瀚的、纷纭的,对于具体分析来说是缺乏操作性的。最简便的方法就是把作品放在同一母题的历史发展过程中考察。因为同一母题提供了现成的可比性。通过历史母题的还原和比较,就不难超越作家精神史的局限,梳理其在母题系列中的定位,从而发现其在母题史中的突破或倒退了。关键是内在的、人物内心情智探索和表现的进展,比如,将武松打虎还原到英雄母题中去:从力量和勇气来说,他是超人的;但是从心理上说,他又是平凡的,和一般小人物差不多,英雄化和平凡化统一了,分析到这个层次,可以说,已经相当有深度了。但是,如果把它放到中国古典小说对于英雄母题中去,就可能发现,这对于早于《水浒传》的《三国演义》是一个伟大的进步。在《三国演义》中,英雄人物是超人的,罕见平凡的一面的。面临死亡和磨难是没有痛苦的,夏侯惇眼睛中了箭,大叫一声,连眼珠都拔出来,作家并没有写到他的疼痛感。关公之刮骨疗毒,虽然刀刮出声音来,他仍然面不改色,没有武松那种没有见老虎,大吹其怕老虎的不是“好汉”,见了老虎就出冷汗,活老虎打死了,死老虎却拖不动的局限,也没有下山以后,见了两只假老虎,信以为真,就有点悲观失望(“此番罢了”)心理。

《西厢记》中“赖简”一折之精彩,还原到爱情母题史中,就比较易于分析出其突破。莺莺明明爱上了张生,主动写诗约人家跳墙来幽会;但等人家来了,却把人家大骂一顿轰走;人家垂头丧气走了,她又吃不下饭,睡不着觉;虽躲躲闪闪,终于还是梳妆打扮送上门去了。这不但在中国戏剧文学史上对一见钟情的模式生死不渝是一个伟大的独创,而且在世界文学史

上也是一大突破,其对女性心理表层和深层的矛盾的揭示,比之晚他三百年的莎士比亚(1564—1616)笔下的朱丽叶的精神层次要深刻多了。在王实甫以前甚至以后的中国的戏剧和小说中,爱情常是美化、诗化、浪漫化的,也就是绝对化地不变的。美好的爱情总是善的,但是王实甫这里所表现出来的却是另一种奇观:虽然是不守信用的,美和善错位了却是深刻的。如果崔莺莺很善,很守信用,把人家约来了就和人家好上了,那还有什么好看,有什么性格之美的发现和创造呢?当然,从爱情母题的发展中看,《西厢记》也不是没有败笔,那就是追随董解元,把元稹小说原作《莺莺传》中的张生后来把崔莺莺遗弃了改成了大团圆的结局,那在当时就滥俗的公式。《简·爱》把英国小说传统中美人与高贵男性的爱情变成了相貌平平的女人和一个瞎了眼睛的男人终成眷属。所有这一切对母题的突破,都是文本唯一性的索引。

文本的特殊性、唯一性,不是一步到位的,而是在层层具体分析中,步步紧逼的,第一层次的具体分析,得出的结论,有如普列汉诺夫所说的暂时式定义,后续的每层次的分析,都使其特殊内涵递增,也就是定义的严密度递增,层次越多,内涵愈多,则外延愈少,直至最大限度地逼近唯一文本。

文本特殊的唯一性只有凭借这样系统的层次推进,才有可能逼近,解读的有效性才有可能提高。不论是反映论还是表现论,不论是话语论还是文化论,不论是俄国形式主义的陌生化还是美国新批评的悖论、反讽,无不囿于单因单果的二元对立的线性哲学式的思维模式,文学解读的无效、低效似有难以挽回之势。西方对之徒叹奈何,时间已长达百年之久,居然发出文学并不存在的咄咄怪论,文论危机到如此严峻的生死存亡地步,为两千年来所未有,而举国论者不察于此,却执着于对之作疲惫追踪,殊不知,此乃天赐良机,正是我们结束百年来对西方文论洗耳恭听的历史,从西方人失足的地方出发,凝聚起民族最高的智商,建构自己的文学文本解读学,在思想的奥林匹克竞赛中,在西方人世袭的领地争一日之长短。

我们的任务,不但是要建构文学文本阅读学,而且要在文学创作论和文学阅读学的基础上建立起挑战西方叙事学的中国学派的叙事学。

The Crisis of Western Literary Theory and the Construction of the Study of Literary Text Reading

Sun Shao-zhen

(Faculty of Arts, Fujian Normal University, Fuzhou, Fujian 350007)

Abstract: Low efficacy or ineffectiveness in the interpretation of literary texts is threatening the legitimacy of literary theories. Western literary theories usually pursue philosophical universalism with high abstractness and even transcendentalism, ignoring the specificity and uniqueness of literary texts. The dualistic opposition between the subject and object in traditional philosophy does not correspond to the 3 dimension structure: (subject-object-form) in literary texts. Western literary theories are also defective in that they take definitions and schemes of ideas as a guideline in

methodology, such that some extremists even deny the existence of literature. The key to an effective interpretation of literary text lies in the recognition that literary text are a solid three-level structure: high level images, mid-level sentiment strings and lower-level normal forms. The task of literary text interpretation is to restore the specific and unique codes that used to going unnoticed in literary theories through a multi specific analysis.

Key words: literary texts, interpretation, 3 dimension structure

(学术编辑:杨春时)

孙绍振,男,福建师范大学文学院教授。

新文化视阈中的“五四”新文学

——“五四”新文学的文化意义

黄 健

(浙江大学 中文系, 浙江 杭州 310028)

摘要:中国新文化运动对“五四”新文学的生成产生了重大影响,其特点之一就是使新文学一直都将新的意义重构作为自身发展的动力,并由此把自身的生成与发展建立在“一时代有一时代之文学”的历史进化链条上,使之获得广阔的生长空间和合理合法的文化审美依据。其文化意义表现出一种鲜明的对现代意识、现代观念和现代价值标准的建构思想。同时,这也是“五四”新文学之所以能够在较短的时期里迅速取代古典文学,占据中国文学的中心位置,开创中国文学发展新局面的一个重要原因。

关键词:新文化;“五四”新文学;意义重构;现代性

E.卡西勒在论述西方启蒙思想时曾经指出,要想了解它的真正性质,就“只有着眼于它的发展过程,着眼于它的怀疑和追求、破坏和建设,才能搞清楚它的真正性质。这整个不断起伏的过程是不能分解为个别学说的单纯总和的”^①。同样,在对“五四”新文学进行意义的探寻时,也只有将其置于整个新文化视域中,着眼于将它作为一个整体,着眼于其自身范式、观念、功能在进行现代转换和意义重构过程中的相互关联、相互矛盾和相互转换的内在机制,才能够真正地把握住“五四”新文学的整体价值和整体意义。

在中国新文化运动中,利用从近代西方文化思想库舶来的两大思想武器“德先生”(Democracy)和“赛先生”(Science)来反叛传统,重构新的意义世界,是民国时期文化转型与文化发展的一个重要思想特征。陈独秀说:“西洋人因为拥护德、赛两先生,闹了多少事,流了多少血,德、赛两先生才渐渐从黑暗中把他们救出,引导光明世界。我们现在认定只有这两位先生,可以救治中国政治上道德上学术上思想上一切的黑暗。”^②将意义的重构落实到带有终极信念的价值理性层面上,中国新文化运动的真正旨意是试图在意识形态建构当中重新寻找失落的终极关怀,重构新的价值与意义,以支撑起走向现代化的现代中国人的价值世界和意义世界。就像胡适在反驳当时流行的“西洋文明是物质的,东方文明是精神的”

① [德]E.卡西勒:《启蒙哲学》,顾伟铭等译,山东人民出版社1988年版,第3页。

② 陈独秀:《〈新青年〉罪案之答辩书》,1919年1月15日《新青年》第6卷第1号。

论调时所指出的那样：“人们用思想作为工具，运用科学方法，利用、征服、约束、支配周围的环境，使生活能力变得格外自由和强大，生活的色彩也随之丰富起来。”^①在失去传统的“仁”一类终极关怀统领人生意义的特定时代，在“民主”和“科学”的思想层面上重构意义，用胡适的话来说，就是要“必须抛弃从前种种玩意儿的‘哲学家的问题’，必须变成解决‘人的问题’的方法”^②，树立“科学的人生观”。胡适对“科学的人生观”的意义界定是：“第一拿科学做人生观的基础；第二拿科学的态度、精神、方法，做我们生活的态度、生活的方法”^③，做到：“信任天不如信任人，靠上帝不如靠自己。我们要在这个世界上建造‘人的乐国’。我们不要妄想做不死的神仙了，我们要在这个世界上做个活泼健全的人。我们不要妄想什么四禅定六神通了，我们要在这个世界上做个有聪明智慧的可以戡天缩地的人。我们也许不轻易信仰上帝的万能了，我们却信仰科学的方法是万能的，人的将来是不可限量的。我们也许不信灵魂的不灭了，我们却信人格是神圣的，人权是神圣的。”^④应该说，将现代人生意义、终极关怀建构在“科学”层面上，的确是一种完全不同于传统人生观在道德层面所构筑的意义。从历史发展的维度上来看，它无疑是一种历史的进步，体现了近代启蒙主义以科学理性为主导的人生理想的建构思想。

但是，在科学理性层面上建构新的人生意义和确立人生终极关怀，在近现代中国特定的历史文化语境中，则又存在着一个不可回避的问题，即如何超越科学理性的工具理性的束缚，进入价值理性层面，摆脱传统的“一元论”思维模式的局限，做到现代文化所要求的价值体系与知识体系、意识形态彼此相对独立，各有各的功能、范畴和逻辑体系，又彼此相互关联那样，使意义的重构能够为现代中国人建立一个富有生命超越意义的终极关怀。^⑤遗憾的是，中国新文化运动初期的意义重构，倡导“科学的人生观”却未能很好地做到这一点。虽然各种学说相互杂糅，能够在反传统这一点上达成共识，但无法形成一个有力的、完整性思想体系，为建立制度化的社会和新文化发展提供理论基础。而是“既要冲破理学的束缚，解放人的感性世界，又要重建人的价值信仰，还要引进现代的知识、方法论。在这样艰难的背景下，再加上中国知识分子固有的‘一元论思想模式’作祟，中国现代文化的分殊化始终不会得到彻底的完成。知识系统道德化、政治化，不能严守‘价值中立’的立场；伦理系统又政治化，受到严重的意识形态污染；反过来意识形态又道德化，往往以善恶标准替代历史或政治的合

① 胡适：《实验主义》，转引自：《现代学术史上的胡适》，生活·读书·新知三联书店1993年版，第165页。

② 胡适：《实验主义》，转引自：《现代学术史上的胡适》，生活·读书·新知三联书店1993年版，第163页。

③ 胡适：《科学与人生观·序》，葛懋春、李兴之编《胡适哲学思想研究资料选》（上），华东师范大学出版社1981年版，第319页。

④ 胡适：《我们对于西洋近代文明的态度》，转引自《现代学术史上的胡适》，生活·读书·新知三联书店1993年版，第168页。

⑤ 帕斯卡尔就认真区分了意义世界的三种不同体系的秩序，认为“客观世界感性的秩序”、“思维世界理性的秩序”和“心灵世界精神的秩序”，分别由文化的三个体系来对应。这三个体系就是意识形态、知识体系和价值体系。近代西方自文艺复兴之后，就开始将文化的这三种体系进行分离，最终使近代西方文化完成了从神学的一统到多元分殊的历史性转变。参见[法]帕斯卡尔：《思想录》，何兆武译，商务印书馆1986年版，第39～395页。

理性尺度。客观知识、伦理价值、意识形态三者互渗,甚至三位一体。”^①这样,“科学的人生观”就难以解释人的心灵困惑,难以与世俗的精神形态拉开距离,难以获得生命超验意义的支持,特别是“五四”时期只专注意识形态的意义建构,这样就不能不造成意义重构当中的思维上和自身结构上的某种“混乱”,导致意义生成逻辑起点的不确定性(Indeterminacy)和理论结构体系的不完整性(Fragmentation)的现象发生,为中国现代文化的后续发展,增添了历史的难度和精神结构的复杂性。

同时,在“五四”时期,一部分文化保守主义者在意义重构中,表现出了浓厚的文化守成主义的倾向。他们干脆否定了新文化的“科学人生观”,认为不能解决中国人的人生观问题,如新儒家的代表人物之一的张君勱就宣称,科学之新学并不能解决人生与道德的问题,内心修养的精神文明“唯在新宋学之复活”,^②他认为:“盖人生观,既无客观标准,故惟有返求之于己,而决不能以他人之现成之人生观,作为我之人生观者也。”^③另一代表人物杜亚泉在儒学遭到冲击而引发震荡时仍坚称:“确信吾社会中固有之道德观念为最纯粹最中心者。”^④其实,新儒家中的许多人士对西学、西方文化都有相当多的了解,但他们在价值取向上,在意义世界的建构上,却对西方的价值观、文化理念,以及受其影响而出现的新文化、新思想等持排斥的态度,对历史发展的现代化进程也多持怀疑的态度。他们坚持儒家伦理的普遍性,认为只有儒家经典才是人生经典学说,即像章士钊所指出的那样:“物质上开新,道德上复旧。”^⑤面对西方文化和新文化的挑战,新儒家是在对儒家经典守成的基础上作出的本能反应,基本上是沿着回溯宋明理学的导向重建现代中国的意义世界。新儒家将儒家的伦理价值体系与社会政治体系相对分离,在以道德为本的价值取向上重建现代中国独立的意义世界,其中有的以陆、王的心性之学作为重建的价值资源,有的将包括儒释道在内的东方文化作为价值源头,指出中国的儒学心性之学和儒释道中的人生教义,应是现代中国人的“内在超越的信仰”,因为“宇宙秩序即是道德秩序,道德秩序即是宇宙秩序”。^⑥在中国文化置于世界性冲突,儒家文化遭遇新文化猛烈批判而日显衰败的情形下,新儒家以中国文化的捍卫者和儒家文化坚定的守成者,坚持固守传统,努力开拓,并且身体力行,以道德人格的力量实现心中的理想,悲壮地谱写了中国文化史的可歌可泣的篇章。但是,由于价值观念未能实现现代性的转换,新儒家所做的这一切就未能在适应现代化的客观要求当中,将它的文化主张落实成为社会化、制度化、世俗化的文化整合形态。虽然新儒家在学术的意义上构造了一个精细的价值体系和较完整的意义世界,然而它却无法走向现代化,无法适应变化着的社会发展。特别是面对来自西方文化的科学理性、民主自由、法治规范等现代化的基本价值因素,新儒家至少也是无法在实践层面上与之抗衡。不能将自己构造的价值学说和意义世界走进千家万户,深入人心,获得现代化实践的强有力支持,实际上也就不可能真正地获得自身的发展。针对新儒家的这一致命缺陷,其代表人物之一的刘述先后来也一针见血地指出:“现在的新

① 许纪霖:《寻求意义》,上海三联书店1997年版,第185~186页。

② 张君勱:《再论人生观与科学并答丁在君》,《科学与人生观》,亚东图书馆1923年版,第25页。

③ 张君勱:《人生观》,《清华月刊》第272期。

④ 杜亚泉:《战后东西文明之调和》,《东方杂志》14卷4号。

⑤ 章士钊:《新时代的青年》,《东方杂志》16卷11号。

⑥ 牟宗三:《心体与性体》(第1卷),正中书局1973年版,第37页。

什么地方有大贡献呢？在形而上学方面有大贡献，在终极的关怀上有大贡献，甚至在知识论与方法学上有大贡献。可是没有一位新儒家提出过一套适合于现代的政治社会的构想，所做的都是很零碎的东西。”^①不能在意义世界为现代中国人提供一整套现代的价值观念，新的“内圣”打不通新的“外王”，其实也就不可能给予现代中国人以新的人生终极关怀。

二

中国新文化这种价值取向的纷争，至少说明“五四”时期的意义重构，本身是具有复杂性的。它很难形成一个统一的价值观，只能达成一些相对的共识，即认为对传统的意义必须进行改造，应该为现代人生努力建构一个新的意义系统。正是这种意义重构的多义性、纷争性和复杂性，对“五四”新文学的生成产生了重大影响，其特点是使新文学一直都将意义重构作为自身发展的动力，并努力在新文化的意义视阈中，获得自身意义的重构。所以，中国新文化的意义重构对新文学的影响是多重的，既有积极建构影响的一面，也有历史局限影响的一面。新文学将意义的重构作为自身的核心理念和历史任务，把自身的生成与发展建立在“一时代有一时代之文学”^②的历史进化链条上，使之获得广阔的生长空间和合理合法的文化审美依据，是“五四”新文学观的一个重要特征，也是新文学（现代文学）之所以能够在较短的时期里迅速取代古典文学，占据中国文学的中心位置，开创中国文学发展新局面的一个重要原因。但是，它自身的悖论、矛盾性却又使新文学在生成与发展当中，充满着某种吊诡和复杂性。

置身于新文化运动之中的“五四”新文学，在自身的生成和发展过程中，非常注重将文化审美作为衡量新文学能够成功的一个重要价值尺度。胡适曾以诗歌创作为例说：“如果诗不表达人类痛苦遭遇的呼喊，而只以做美女圣贤的传声筒自满，那么诗便忽略了其应负的神圣任务之一了。”^③所谓文化审美，从文学对意义重构的作用上来说，其涵义指的是文学必须要表现大到一个民族，乃至整个人类，小到每个民族的个体成员对人生意义的建构，表达建构新的精神家园的心理情感和思想意识，其目的也是要使新文学在表现人生当中，能够让人充分地领悟到存在的价值和生命意义的审美关怀。正如西谛（郑振铎）所宣称的那样，新文学应是：“人生的自然的呼声。人类情绪的流泄于文字中的，不是以传道为目的，更不是以娱乐为目的。而是以真挚的情感来引起读者的同情的。”他还特别强调：“这种新文学观的建立，便是新文学的建立的先声了。”^④因为从人类精神文化生成的层面上来看，文学是文化母系统中的子系统，它具有人类精神文化的本质特征，与人的意义系统、心理系统、情感系统、意识系统等有密切的关系。人类在创造自身的历史当中，也创造了自身的精神文化。文学在人类精神文化系统中占据重要的位置。钱穆指出，在人类群体生活当中，“文化偏在内，属精

① 刘述先：《儒家思想与现代化》，中国广播电视出版社1992年版，第19页。

② 胡适：《文学改良刍议》，1917年1月1日《新青年》第2卷第5号。

③ 胡适：《中国诗歌中的社会信息》，《中国社会政治科学》（英文版）1923年1月号。

④ 西谛：《新文学观的建设》，1922年5月11日《文学旬刊》第37期。

神方面。……文化则必由其群体内部精神累积而生”^①。从文学与文化的系统关联上看,二者都是作为主体的人在认识和把握世界当中的精神、意志、意识和心灵的反映。在文化母系统中,文学与文化在许多方面都是合而为一的。文学在诸多方面都自始至终都洋溢着文化的精神。正是在文化母系统中,文学成为一种“有意味的形式(Significant form)”,^②具有不同于人的一般快感的“文化审美情感”(Cultural Aesthetic Emotion)。因此,探讨文学与文化的关系,就必须探讨人类精神文化系统中的文学形态、意义内涵、形式结构和艺术特征,并由此确定文学在人类精神文化坐标系和人类文化结构中所处的位置,所具有的功能与作用。与此同时,在文化审美观照中,文学自身的许多特性也将得以充分显现。譬如,除了为人们所熟悉的文学社会性、文学形象性、文学典型性之外,文学自身的内部结构,诸如文学形式、文本结构、语言特点、话语系统、传达方式等文学特有的要素,也有着其特殊的审美作用和功效。文学与人类其他的认识与把握世界的方式不同,就在于文学自身的文学性或曰文学审美性,是文学性所构成的文学文本、文学形式、文学语言、文学结构等,更多地容纳了人生的内容,容纳了人的幻想、情感和心理意识,容纳了人的主体世界丰富的精神内涵。文学以想象和虚拟的方式,形成表意的语言文字认知符号,深刻而细腻地传达出了人的内心感受和对于世界、对于人生的意义领悟,并最大限度地容纳了不同时代、不同读者所赋予的无穷的“衍生意”^③,从而使文学具有跨越时空的特殊功能。

“五四”新文学受新文化观念的制约,在将意义重构作为自身生成与发展的一条主线当中,就给予了文学对人类精神诸多领域的高度关注,如文学对道德的关注,对宗教的关注,对信仰的关注,对社会变革的关注,对个性、自我、主观性的关注,对人生观的关注、对人的存在价值与意义的关注等等,体现了一种向民族文化性格和心理结构深处开掘的总体走向。尤其是在中西文化冲突,导致文化转型的特定语境中,“五四”新文学能够自觉地在宽广的文化审美视野中,把文学对于意义重构的努力,引向文化的深层领域,使新文学能够具有一种探寻人的存在意义和高度关注人的精神解放、心灵自由的文化审美风采,进而能够最终摆脱“文以载道”的观念制约,获得超越传统审美束缚的一种新的审美自由。周来祥在论述古典美学和现代美学的区别时指出,打破古典的“和谐”之美,迈向近现代的“对立”、“崇高”之美,是古典美与近现代美的根本区别。^④“五四”新文学以激烈的反叛传统的姿态登上历史舞台,在整个文学创作之中都不同的程度地贯穿了文化冲突和意义重构的时代主题,其审美追求也充分地显示出了打破古典“和谐”之美,建构近现代“对立”、“崇高”之美的价值理念。像鲁迅的创作,就是在洞察了几千年封建文化禁锢所造成的人的异化,人性扭曲的事实,通过“狂人”在写满“仁义道德”的史书里,发现了历史“吃人”的罪恶。这显然不是那种囿于传统的伦理审美束缚的“和谐”之声,而是挣脱几千年精神枷锁囚牢,打破平庸麻木、愚昧落后心理的自由之声,是“对立”、“崇高”之美。与此相关,“五四”新文学基于时代的审美需求,在新文学的创作理念中饱含了深刻的文化反省和意义重构的命题。“五四”时期的作家,如鲁迅、

① 钱穆:《中国文化史导论》(修订本),商务印书馆1993年版,第1页。

② [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1983年版,第68页。

③ 乐黛云:《展望九十年代——文学研究的更新与比较文学的发展》,《中国比较文学通讯》1989年第3期。

④ 周来祥:《论中国古典美学》,齐鲁书社1987年版,第80页。

郭沫若、郁达夫、冰心等一大批作家,本身就留学海外,学贯中西,对中西文化有着透彻的认识和了解,同时,他们又多半是“从旧垒中来,情形看的较为分明”,所以对传统的弊端,也能够洞若观火,因而“反戈一击”,就能够使新文学对意义重构的表现显得格外深刻。^①如鲁迅的创作,就着重从国人的精神痛苦入手,充分展现出传统文化禁锢与社会专制对人的心理的摧残,深刻地揭示出国民性的种种劣根性,表现出具有现代意识、现代观念的先觉者与众多仍处在昏睡之中的不觉悟者的悲剧性对立。郁达夫的小说,则通过心灵创伤的袒露,通过对心理扭曲和心理病态的揭示,深刻地反映出历史进程的艰难性和曲折性在人的心灵上的对应。“五四”新文学的这种创作理念,从总体上说都反映出了“五四”时期人们心理转变的轨迹,显示出特定时代的精神深度,即在“五四”那个朝气蓬勃的时代,人们往往是以向旧生活诀别的方式,“沿着无限的精神三角形的斜面向上走”,^②矢志不移地向新生活迈进,就像德沃夏克《新世纪交响曲》所表现的主旋律那样,尽管旧的东西总是会出来干扰,出来纠缠,新的东西也会出现失误,但在与旧的对立当中,更多的则是展现对新生活、新世纪的向往和欢欣。那激越的乐章,传达出来的那几多的怡美,几多的惆怅,几多的快慰,显示出新旧交替时期人们心中所特有的那痛苦、复杂、矛盾、欢乐、快慰而崇高的精神之深层意蕴。

三

在中西文化冲突不断深入过程中,随着文化审美视野的开阔,“五四”新文学在反映由新文化而带来的人的解放,个性解放,主体意识、自我意识觉醒,以及对人的价值与人生意义探寻的内容时,其文化意义表现出一种鲜明的对现代意识、现代观念和现代价值标准的建构思想。换言之,也即中国新文学总是善于用现代意识、现代观念和现代价值标准观照现实,把握人生,力图在一种总体超越的位置上对社会历史、现实人生及自我意识作出深刻的文化反省和批判,以求获得文学审美理念的质的飞跃。这种情形,使“五四”新文学发展呈现出两种基本的走向:一是在批判继承传统当中,获得超越传统的现代意识,追求文学的现代性;二是在吸取近代西方文化养分中,获得与世界文学发展主流相对接的现代意识,追求文学的现代化。

在第一种发展的基本走向中,人们可以看到,从事新文学创作的作家虽然以激烈的反叛传统的姿态出现在文坛上,但并不是像后来一些人所指责的那样,“五四”完全割断了传统的文脉,造成了中国文化、中国文学传统的历史断裂。相反,则是在反叛、批判当中对传统有所择取和有所承继,其目的是力图从中获得扬弃和超越传统的现代意识。^③以鲁迅为例,尽管他曾愤激地告诫青年人“我以为要少——或者竟不——看中国书,多看外国书”,“我看中国书时,总觉得就沉静下去,与实际人生离开;读外国书——但除了印度——时,往往就与人生接触,想做点事。”^④但是,鲁迅并不是一个全然否定中国传统的人,不是民族文化虚无主义

① 鲁迅:《坟·写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》(第1卷),人民文学出版社1981年版,第286页。

② 鲁迅:《热风·六十六·生命的路》,《鲁迅全集》(第1卷),人民文学出版社1981年版,第368页。

③ 黄健:《反省与选择——鲁迅文化观的多维透视》,陕西人民教育出版社1996年版,第34页。

④ 鲁迅:《华盖集·青年必读书》,《鲁迅全集》(第3卷),人民文学出版社1981年版,第12页。

者。在这些愤激的文字背后,恰恰是他对中国文化传统、文学传统的一种透彻的认识和了解,一种熟知和真知。在文学创作里,尽管鲁迅也借鉴了许多外国文学的技巧,但“内骨子”里仍然浸染着中国式的审美表现意识,如运用中国传统绘画艺术中“画眼睛”的艺术手法,以及“白描”艺术手法的现代运用,还有贯穿整个中国文学的忧患意识的现代展示等等,都说明他的文学观念与中国文学传统有着密切的关联。这种以“破”为“立”,“破”字当头,“立”在其中的创作思维,也正是一种现代意识的体现。因为在新旧转换之际,旧的传统势力还依然顽固,新生势力还需要成长空间,不是用“很大的鞭子”打在旧的传统“脊梁上”,^①旧的传统势力是不肯自动退出历史舞台的。实际上,鲁迅提出著名的“拿来主义”主张,就是在现代意识的观照下,表现出他批判传统和吸收西方先进思想的理性自觉态度。更为重要的是,在超越传统意识当中,“五四”新文学将现代性的追求,更集中地定位在现代人对于个体性(个性)、主体性为特征的精神解放、心灵自由的意义诉求上,正如汪晖在论述鲁迅思想特征时所指出的那样,以鲁迅为代表的中国新文学作家,都“潜在地存在着一种对人的存在的悲剧性的感觉,一种力图从各种物质的和精神的支配下摆脱出来的挣扎感,一种寻找人的真正归宿的激情”。像鲁迅就“把人的主观结构作为他的广泛的社会历史批判的唯一依据,从而以人的主观意识为基础设计他民族解放和社会解放的蓝图。鲁迅不遗余力地关心人的生存境况和命运,寻找人的异化的原因与人类的出路。居于他的意识中心的,不是政治与经济的变革,而是人的主体性的建立及其与人类解放的关系”^②。鲁迅“立人”思想的确立,可以说正是现代人对意义诉求的一种思想表述,是中国新文学现代性的精神彰显。

在第二种发展的基本走向中,人们更多看到的是“五四”新文学与世界文学发展主流相对接的态势。无论是文学思潮、文学观念,还是文本结构、语言形式,“五四”新文学都采取了诸如直接移植、模仿的方式,将外国文学的创作理念和表现形式直接运用于新文学之中。鲁迅就承认他的小说创作是在“看了百来篇外国小说”之后,获得了创作上的启示。胡适用白话作新诗创作的“尝试”,也是受到了当时欧美意象派诗歌创作的启发。“五四”时期登上诗坛,以“伟美挑战之声开一代新诗风”的郭沫若,则是受到歌德、惠特曼等浪漫主义诗歌创作的影响。在与世界文学发展主流对接当中,“五四”新文学在生成之初,就直接地展示出由文化冲突而导致对人的存在价值和意义进行探寻的主题思路。这显示出它与20世纪人类文化发展主流相对应的一面。从接受方面来看,这种与世界文化、文学发展主流对接的努力,既有外在的直接影响因素,也有内在的主动接受的影响,并不是一种偶然性的、零碎性的历史表象。在这当中,尽管有时还表现为相当的颓唐、虚无、焦灼、迷惘,不时地流露出沉重的失落感,但这却是一种涅槃式的,对人生意义进行深入探究的精神体现和艺术表现。它或多或少地触及到现代人的灵魂深处,展现出了在意义重构中所特有的那种不可名状的孤独感、寂寞感。现代心理学家荣格在描述现代人特征时指出:“一位感知最现代的人,……他是一位伫立在高岗上,或站在世界最边缘的人,他眼前是茫茫一片未来的深渊,头顶上是苍穹,脚下是其历史已笼罩着一层原始雾的全体人类。……一位道道地地被我们称为现代人者是

① 鲁迅曾经反复提到“不是很大的鞭子打在背上,中国自己是不肯动弹的”的观点。鲁迅:《坟·娜拉走后怎样》、《呐喊·头发的故事》,《鲁迅全集》(第1卷),人民文学出版社1981年版,第164页、第465页。

② 汪晖:《反抗绝望》,河北教育出版社2001年版,第14页。

孤独的。”^①在“五四”新文学生成之初确立新的主题思路时,需要在思想上深刻认识到先觉悟者与众多不觉悟者之间业已存在的尖锐对立,以及在心理上承受着由此带来的悲剧感受和生存体验,像鲁迅那样,深藏着由文化冲突、文化转型而带来的人生忧患意识,承担着“吾行太远,孑然失其侣,……吾见放于父母之邦”^②的孤独和寂寞。很显然,“五四”新文学的这种发展走向,与兴起于19世纪末20世纪初的西方现代主义文化思潮、文学思潮有着某种精神上的联系。如果说人们从西方现代主义文学当中处处都可以感受到由工业文明异化而带来的现代人空前的孤独感、寂寞感、失落感,那么,在“五四”新文学里也可以同样感受到先驱者们那种类似的心理感受和精神特征。因为这本身就是现代人自我意识深化和文化心理变化的反映,其中蕴含着强烈的现代精神。可以说,也正是这种精神上的联系,加速了中国文学的现代化进程,体现了“五四”新文学与世界文学相互关联的一致性。

不过,必须指出的是,在两种基本走向当中,“五四”新文学自身内部的矛盾性和复杂性,并没有由此而消逝,相反,在高昂的情绪背后则是来自时代和自身局限的双重限制性。王富仁指出,“五四”新文学的产生“并不仅仅由于作家自我审美意识的变化,它是在两种外在的推动力的推动下产生的:一、它是中国物质文化、制度文化追求受挫后社会改革欲望向文学艺术领域的转移;二、它是在外国文化和外国文学影响下产生的。这两种推动力都是以理性认识的方式作用于中国新文学和新文学作家的。”^③由于外力的作用和理性的推动,“五四”新文学走的是一条由“理性”推动“情感”深化的道路。这样,由于外来的文化因子和现代理性发育不够充分,本土化过程过于仓促,传统的理性又完全被抛弃,自身理论建构不完整、不系统,加上内忧外患的命运多舛,中国社会与文化发展陷入多重危机的困局。这使得文化冲突所带来的困惑,更多地表现在深层的文化和精神等层面上,形成“五四”时期人们精神上的意义失落局面。许多新文化人士为解一时之渴,往往不加深思熟虑地将外来的思想、文化直接运用于中国的社会现实,其结果是“食洋不化”,未能将近代西方文化的深层的价值理性认识清楚。反映在“五四”新文学的生成与发展过程中,就是其深层的悖论运思,从中展现出了它的历史局限性、精神结构的复杂性和思想发展的矛盾性特点,显示出中国新文化理论体系建构的缺失。可以说,这种状况在一定的程度上,也影响到“五四”新文学对思想深度和精神深度的更高追求与更深刻的表现。

从新文化视阈来审视“五四”新文学发展,不难看出它在与世界文学发展主流相对接过程中所作的种种努力和种种的精神复杂性,同时也不难看出它与现代中国思想文化同20世纪人类文化发展的必然联系,以及这种联系对“五四”新文学生成与发展的制约。作为中国新文化运动先锋的“五四”新文学,其基本历程就是在这种对接、必然联系与制约当中而获得自身生成与发展的空间的。这使它自身既具有世界文学的内涵,人类精神文化内涵,也具有自身独特性的文化内涵和思想内涵。它一方面使“五四”新文学能够真正地直面惨淡的现实人生,如同鲁迅大声疾呼那样:“我们的作家取下假面,真诚地,深入地,大胆地看取人生并且写出他的血和肉来的时候早到了。”^④肩负起反封建的历史重任,完成文学对民族新文化的

① [瑞士]荣格:《现代灵魂的自我拯救》,黄奇铭译,工人出版社1987年版,第94页。

② 鲁迅:《坟·文化偏至论》,《鲁迅全集》(第1卷),人民文学出版社1981年版,第49页。

③ 王富仁:《中国近现代文化和文学发展的逆向性特征》,《文学评论》1989年第2期。

④ 鲁迅:《坟·论睁了眼看》,《鲁迅全集》(第1卷),人民文学出版社1981年版,第241页。

建构和对民族文化心理改造巨大工程的“心”的历程;另一方面又在悖论运思当中,袒露出获得觉醒之后的那种深层次的内心惶惑和精神困惑,尤其是失去意义和终极关怀支持的现代人生的彷徨心理和非理性的矛盾心境。正是在中国新文化的意义视阈中,人们不难发现,“五四”新文学的兴起,构成了对古典文学的文化审美形态的扬弃和超越,构筑了向真正具有现代意义,或最具现代性的新型文学观念、形态、体式进行转变的新起点,也真正地在传统与现代之间划出了一条泾渭分明的分界线,完成了中国文学由古典向现代的价值转换,获得了自身独立的精神品格和独特的审美理想,成为中国文学发展史上的一个里程碑,形成了中国文学史上一道独特而亮丽的风景线。

The May 4th New Literature in the Horizon of New Culture ——Cultural Significance of the May 4th New Literature

Huang Jian

(Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University,
Hangzhou, 310028, China)

Abstract: The new culture movement of China had a great influence to the birth of new literature in the May 4th movement. One of its features is making the reconstruction of the new as the momentum of development of itself, and thus putting the birth and development of “literature born on time” to the teleological chain, so that the new literature can get a broad space for its growth and a reasonable culture aesthetic basis. Its cultural meaning shows a concept of constructing modern consciousness, modern ideas and modern value standard. At the same time, it is an important reason that the May 4th new literature was able to quickly replace the classical literature in a relatively short period of time, occupying the center of the Chinese literature and creating a new situation of the development of Chinese literature.

Key words: new culture, May 4th new literature, meaning reconstruction, modernity

(学术编辑:王烨)

黄健,男,浙江大学人文学院中文系教授。

1930年代上海重要文学刊物两种重评

陈子善

(华东师范大学 中文系, 上海 200062)

摘要:创刊于1928年3月的《新月》月刊,作为以徐志摩、梁实秋等为骨干的“新月派”的代表刊物,改写了中国新文学的版图。本文梳理《新月》的历史,评述《新月》在新诗、散文、小说、话剧、文学评论和学术研究等方面所取得的成就,重新为《新月》在中国现代文学史上定位。创刊于1932年9月的《论语》半月刊,是“论语派”的代表刊物,以倡导“幽默”著称。本文梳理《论语》的历史,分析林语堂和邵洵美分别主持的前后期《论语》的不同特色,探讨鲁迅与《论语》的关系,重新为《论语》在中国现代文学史上定位。

关键词:《新月》;《论语》;新文学;幽默

一、《新月》重评

1928年3月10日,一种新的文学杂志《新月》月刊,在上海文坛横空出世。《新月》创刊号署“编辑者徐志摩闻一多饶孟侃”,“发行者上海望平街新月书店”。时隔三十四年后,“新月派”重要成员梁实秋对《新月》的创刊,有如下深情的回忆:

《新月》出版了,它给人的印象是很清新。从外貌上看就特别,版型是方方的,蓝面贴黄签,签上横书古宋体“新月”二字。面上浮贴一张白纸条,上面印着要目。方的版型大概是袭取英国的十九世纪末的著名文艺杂志 Yellow Book 的形式。这所谓的《黄皮书》是一种季刊,刊于一八九四至九七年,内有诗、小说、散文,作者包括 Henry James, Edmund Gosse, Max Beerbohm, Earnest Dawson, W.H.Davis 等,最引人注意的是多幅的 Aubrey Beardsley 的画,古怪夸张而又极富颓废的意味,志摩、一多都很喜欢它。^①

《新月》是新月派同人在1927—1928年间汇聚上海之后创办的一份新的机关刊物。新月派是中国现代文学史上一个极为重要的新文学流派,尤以倡导新格律诗在文学史上留下了深刻的印记。而新月派是由1923—1924年间在北京出现的新月社衍变而来的。这个被

^① 梁实秋:《忆〈新月〉》,《文学因缘》,文星书店1964年版,第294页。

徐志摩称之为“最初是‘聚餐会’，从‘聚餐会’产生‘新月社’，又从新月社产生‘七号’的俱乐部”^①的北京“一些文人和开明的政客与银行家”^②的聚会，以徐志摩于1925年10月1日起主编《晨报副镌》而逐渐转变为以创作新诗为主的新文学同人团体，其鲜明的标志即为1926年4月1日创刊的《晨报副刊·诗镌》，《诗镌》由徐志摩主编，闻一多、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、朱大桢等为中坚，而徐、闻、饶三位后来正是《新月》月刊的首任编辑组合。

《新月》是在中国新文学中心南移的背景下诞生的。1927年4月，国民党政府定都南京。在此前后，文学研究会机关刊物《小说月报》、创造社机关刊物《创造月刊》都继续在上海出版；同年11月，原在北京出版的语丝社机关刊物《语丝》周刊也迁到上海，由已经定居上海的鲁迅接编；再加上夏丏尊主编的《一般》、曾孟朴父子主编的《真美善》月刊等，上海文坛一时各种文学流派纷呈，争奇斗艳，热闹非凡。上海取代北京，已俨然成为中国新文学的新的中心。在此文坛态势下，以胡适、徐志摩、梁实秋等为代表的一批留学欧美的作家学者也先后来到上海，他们不甘寂寞，急于再次发出自己的声音，先开办新月书店，^③再创刊《新月》月刊，也就理所当然。

前期《新月》的灵魂人物是徐志摩，因为为创刊积极奔走组织的是他，创刊后实际编辑刊物的也是他。梁实秋就曾回忆道：《新月》“编辑人列徐志摩、饶子离、闻一多三个人。事实上饶子离任上海市政府秘书，整天的忙，一多在南京，负责主编的只是志摩一个人”。^④《新月》创刊号上的代发刊词《我们的态度》也出自徐志摩手笔，文中批评了“一感伤派二颓废派三唯美派四功利派五训世派六攻击派七偏激派八纤巧派九淫秽派十热狂派十一稗贩派十二标语派十三主义派”等作者认定的当时流行的十三种文学派别，然后指出：

商业上有自由，不错。思想上言论上更应得有充分的自由，不错。但得在相当的条件。最主要的两个条件是（一）不妨碍健康的原则（二）不折辱尊严的原则。

这就是徐志摩揭橥的有名的《新月》“健康与尊严”原则，曾受到左翼文学阵营的批评。但平心而论，徐志摩本意并非特别针对左翼，而是就当时他认为的新文学文坛上一些较为普遍的不良现象而言的。

与其他一些大型新文学刊物如《小说月报》、《现代》等有所不同，《新月》的编辑者和发行者几经变动。据版权页显示，《新月》自1929年4月10日第2卷第2号起，编辑者为“梁实秋、叶公超、潘光旦、饶孟侃、徐志摩”；1929年9月第2卷第6、7页合刊起，编辑者为梁实秋；1930年4月第3卷第2期起，编辑者为罗隆基；1932年9月第4卷第2期起，编辑者为叶公超，发行人为邵浩文（邵洵美）；1932年11月第4卷第4期起，编辑者为“叶公超、胡适、梁实秋、余上沅、潘光旦、邵洵美、罗隆基”，出版者为邵浩文，直至1933年6月第4卷第7期停刊止。同时，《新月》虽曰月刊，自第2卷起出版周期很不正常，版权页所刊出版日期与实

① 徐志摩：《〈剧刊〉始业》，《晨报副刊·剧刊》，1926年6月17日第1期。

② 梁实秋：《忆〈新月〉》，《文学因缘》，文星书店1964年版，第293页。

③ 新月书店1927年7月1日创办于上海，比《新月》的创刊早了7个月。陈子善：《新发现的新月书店史料》，《钩沉新月：发现梁实秋及其他》，中华书局2013年版，第161~168页。

④ 梁实秋：《读闻一多》，《梁实秋文学回忆录》，岳麓书社1989年版，第307页。

际出版日期大相径庭;第3卷第3—12期更不再标明出版日期,至第4卷起才逐渐恢复。^①上述两点,在阅读和研究《新月》时是必须加以注意的。

作为新文学刊物,《新月》在新诗、小说、散文、戏剧和文艺评论众多方面都有骄人的贡献。如果说新月派文学以《晨报副刊·诗镌》为滥觞,那么《新月》就是集大成者了。新诗在《新月》发表的文学作品中占了很大的比例,特别是在刊物的前期和后期,而且创作与翻译并重,新格律诗与自由诗并重,理论阐述与中外诗人传记并重。不但徐志摩、闻一多、饶孟侃、孙大雨等《诗镌》原班人马不断有新著译发表,更有陈梦家、方玮德、荻荻(何其芳)、曹葆华、梁镇、沈祖牟、卞之琳、孙洵侯、孙毓棠、臧克家、林徽因、李广田等新诗新锐先后在《新月》亮相,其中不少成为新月派的后起之秀。^②即便像卞之琳、何其芳、臧克家这些后来诗风大变的新诗人,他们是在《新月》这样有影响的全国性文学杂志上起步的,也是不争的事实。此外,《新月》上关于新诗的理论探讨,如沈从文的《论闻一多的〈死水〉》,闻一多、胡适关于陈梦家、方玮德新诗的诗论等等,也值得一提。《新月》为徐志摩主编的《诗刊》的诞生作好了准备,也为新月诗派的成熟做出了必要的努力,虽然还存在种种不足。正如梁实秋后来所分析的:

《新月》月刊以相当多的篇幅刊载新诗,写诗的人也慎重其事的全力以赴,想给新诗打一点基础,但是成就有限,仅在新诗发展过程中留下一点涟漪,超越了早期白话诗的形态,这一点是做到了。写令人能懂的诗,不故弄玄虚,不走晦涩的路子,这一点也做到了。可是距离建立新诗的典型,还差得远。我觉得《新月》努力的方向是正确的……^③

《新月》发表的小说也较有特色。现代文学史上早有定评的沈从文的《阿丽思中国游记》、废名的《桥》下卷两部长篇都是在《新月》连载的,林徽因的《窘》则是她的小说处女作,还有凌叔华的《小哥儿俩》等一系列短篇、高植的《月》等一系列短篇、冰心的《分》、何家槐的《湖上》和靳以的《嫫君》,甚至徐志摩也亲自披挂上阵,写了《瑯女士》(未完)等。叶公超后来在《〈新月小说选〉序》中对《新月》所刊小说的三种倾向作了确切的概括:

(《新月》的小说)可以代表民国三十年代的三种趋势:第一,是当时《新月》这般人都受了西洋文学的影响,又对自己的社会正在发生了一种新兴的兴趣。便试图以西洋文学的技巧,来表现传统社会中人物的真实生活。这些人物的存在性,使我们认识了许多当代中国社会生活的各种层面。二是在新旧传统交替的情境中,对当时新兴知识阶层生活态度的批评。谈到这里,便令人想起“讽刺”,在这个集子中的许多小说,都包含着一些讽刺。例如沈从文,在他的小说中便常常讽刺。还有陈西滢、凌叔华与林徽因或多

① 王锦泉:《〈新月〉月刊出版日期考》,《中国现代文艺资料丛刊》第8辑,上海文艺出版社1984年版,第361~366页。

② 陈梦家编:《新月诗选》(1931年9月新月书店初版),收入徐志摩、闻一多、孙大雨、朱湘、邵洵美、方令孺、林徽因、陈梦家、方玮德、梁镇、卞之琳、俞大纲、沈祖牟、沈从文、杨子惠、朱大枏、刘梦苇的诗,除了朱湘和已经去世的最后三位,其余诗人都在《新月》上发表过作品。

③ 梁实秋:《略谈〈新月〉与新诗》,《联合报》副刊,1976年8月10日。

或少数也有。他们有时是对一般的,有时则是对受西方教育回来的新兴知识分子,这也使我们认识了当代中国社会的许多层面。三是表现了当时的青年人对社会与传统的反抗态度。^①

《新月》发表的散文同样名家与新锐荟萃,值得注意。徐志摩的《浓得化不开》、《死城》等篇自不必说,胡适的《名教》、周作人的《穷袴》、俞平伯的《中年》、叶公超的《小言两段:扑蝴蝶、谈吃饭的功用》、废名的《纺纸记》、秋心(梁遇春)的《又是一年春草绿》、陈梦家和方令孺的《信》、储安平的《豁梦楼暮色》、常风的《那朦朦胧胧的一团》,以及周作人的《志摩纪念》、郁达夫的《志摩在记忆里》、方令孺的《志摩是人人的朋友》等一组感人至深的悼念徐志摩文,都是各具风格的佳作。特别是连载的胡适《四十自述》,开了新文学家撰写自传的先河。而梁实秋不但发表了《绅士》、《纽约的旧书铺》等已具“雅舍小品”雏型的散文,而且还发表了《论散文》、《谈志摩的散文》两篇重要评论,对白话散文从理论到创作实践颇多发挥,他提出的“志摩的散文在他的诗以上”^②的观点尤具启迪。

以往的论者往往忽略《新月》在现代话剧方面的建树,其实新月派自余上沅主编《晨报副刊·剧刊》起,^③就对国剧和现代话剧给予了足够的关注。而《新月》第1卷12期中,几乎每期都刊登话剧剧本和研究戏剧、评论话剧的文字。推介莎士比亚和奥尼尔、品评元曲《梧桐雨》之余,徐志摩、陆小曼合作的五幕剧《卞昆冈》、欧阳予倩的五幕剧《潘金莲》也先后揭晓。以后的《新月》对独幕剧这种短小的话剧形式情有独钟,既接连发表顾仲彝、李青崖、马彦祥等的译作,也不断推出丁西林、陈楚淮的创作。尤其是陈楚淮,他是《新月》一手培养的话剧新锐,《新月》先后发表了他的三幕剧《金丝笼》、四幕剧《韦菲君》,独幕剧《药》、《桐子落》、《浦口之悲剧》、《骷髅的迷恋者》等,可谓不惜篇幅。陈楚淮的话剧成就长期被埋没,有待重新研究和评价。

当然,文学批评和文学史研究在《新月》中也占着显著的位置。在中国古典和近代文学研究领域里,胡适的《考证〈红楼梦〉的新材料》在“红学”研究上自有其划时代的意义,闻一多的《庄子》、徐志摩的《〈醒世姻缘〉序》、中书君(钱锺书)评周作人《中国新文学的源流》等篇也颇为重要。刘英士负责的“书报春秋”和叶公超、梁遇春负责的“海外出版界”两个一直固定的专栏也是学术视野开阔,评介海内外新版书刊时有洞见。更必须一提的是,自1930年1月第2卷第6、7期合刊发表《文学是有阶级性的吗?》、《论鲁迅先生的硬译》开始,梁实秋在《新月》上与鲁迅及左翼文学阵营正式展开了激烈的论战。梁实秋先前曾撰文高度评价鲁迅的杂文,^④此时却“批评了鲁迅,这些文字发表在《新月》上”,梁实秋后来回忆道:“这只是我个人的意见,我并不代表《新月》。”^⑤这场论战是1930年代自由主义文学家与左翼文学家第一次较为全面的驳难,涉及文学有否阶级性、文学作品应否表现“普遍的永久的人性”、文学

① 叶公超:《序》,《新月小说选》,雕龙出版社(台北)1980年版,第2~3页。

② 梁实秋:《谈志摩的散文》,《新月》,1932年1月第4卷第1期“志摩纪念号”。

③ 余上沅主编的《晨报副刊·剧刊》1926年6月17日借《诗镌》地位创刊,同年9月23日出版第15号后停刊。

④ 陈子善:《研究鲁迅杂文第一人——梁实秋》,《钩沉新月:发现梁实秋及其他》,中华书局2013年版,第169~182页。

⑤ 梁实秋:《忆〈新月〉》,《文学姻缘》,文星书店1964年版,第295页。

与革命、文学与宣传、文学与道德、文学与大众、如何看待“无产阶级文学”、如何翻译文艺理论等一系列重要问题。撇开双方都有意气用事这点不谈,梁实秋提出的“拿货色来!”的诘问,^①倒是值得深思的。这场论战双方各持己见,各不相让,虽以梁实秋离沪赴青岛大学执教后暂告一段落,但影响极为深远,至今仍为海内外论者所不断评说。

尽管文学是《新月》的主干,但《新月》并不是一个纯文学杂志。梁实秋后来特别指出:“《新月》是一个综合的刊物,一般思想与文艺并重。”^②《新月》创刊号固然是清一色的文学,文学评论、创作(包括新诗、小说和散文)、翻译及文学史考证等,各体皆备,但一个月后出版的《新月》第1卷第2期马上刊出潘光旦的论文《德日尼族性相肖说》,这就说不上与文学有多大关系了。以后学术思想方面的文章陆续有所增加。综观总共四十三期的《新月》,所谓“一般思想”真是十分丰富,先后发表了哲学、政治学、历史学、社会学、宗教学、教育学、法学、经济学、人口学、优生学、语言学、文字学和海外汉学,乃至物理学等方面的论文和译著,堪称琳琅满目,蔚为大观,更不乏真知灼见。这么多被忽略的颇有价值的学术文化资源,还有待相关学者发掘、研究和评估。

新月派同人作为留学欧美归来的知识分子,不但学有专长,其中一部分还颇有议政的冲动。他们中“几个朋友”为了“建设一个健康与尊严的人生”,原拟在《新月》“月刊外(这是专载长篇创作与论著的)提另出一周刊或旬刊,取名《平论》(由评论社刊行)”,^③然而此议未果,从1929年4月第2卷第2号起,《新月》就“想在思想及批评方面多发表一些文字……如果我们能知道在思想的方向上至少,我们并不是完全的孤单,那我们当然是极愿意加紧一步向着争自由与自由的大道上走去”^④。于是,《人权与约法》(胡适作)、《专家政治》(罗隆基作)、《论思想统一》(梁实秋作)、《我们什么时候才可有宪法?》(胡适作)、《知难,行也不易》(胡适作)、《论人权》(罗隆基作)、《新文化运动与国民党》(胡适作)、《告压迫言论自由者》(罗隆基作)、《孙中山先生论自由》(梁实秋作)……源源而出,抨击国民党政府的专制统治体制,反对“训政”,倡导自由,维护“人权”,呼唤尽快实行法制,前后历时约一年半。^⑤《新月》这一系列尖锐的言论震动了当时的思想文化界,也在社会上引起了很大反响,招致当局的竭力压制,^⑥从而在中国现代思想和政治史上写下了浓重的一笔。

随着徐志摩、梁实秋、胡适等相继离沪,又因“人权运动”讨论引发国民党当局的高压,

① 梁实秋:《文学是有阶级性的吗?》,《新月》,1930年1月第2卷第6、7号合刊。文中说:“从文艺史上观察,我们就知道一种文艺的产生不是由于几个理论家的摇旗呐喊便可成功,必定要有有力量的文学作品来证明其自身的价值。无产文学的声浪很高,艰涩难通的理论书也出了不少,但是我们要求给我们几部无产文学的作品读读。我们不要看广告,我们要看货色。我们但愿货色比广告所说的还好些。”这就是“拿货色来!”论的由来。

② 梁实秋:《略谈〈新月〉与新诗》,《联合报》副刊,1976年8月10日。

③ 佚名:《编辑后言》,《新月》,1929年3月第2卷第1号。

④ 佚名:《编辑后言》,《新月》,1929年4月第2卷第2号。

⑤ 此次讨论文字由胡适亲自编定《人权论集》,于1930年1月由新月书店出版,后数次重印。

⑥ 当时国民党北平、天津、青岛、江苏省和上海特别市党部纷纷“呈请中央”、“缉办胡适”、“查封新月书店”和“查禁”《新月》及《人权论集》,详见胡适1929—1930年间日记所录剪报。胡适等著:《人权论集》重印本附编《当局法令文书》,中国长安出版社2013年版,第189~203页。

《新月》被认定“累载反动文字”而“密令”“没收焚毁”，^①主编罗隆基也曾被捕，^②《新月》自第2卷以后一度陷入低谷，出版断断续续。后邵洵美加盟《新月》，叶公超又接编《新月》第4卷，力挽狂澜，才较有起色。叶公超还在1932年1月第4卷第1期上翻译了英国女作家吴尔芙（伍尔夫）的《墙上一点痕迹》，这是首次向中国读者介绍西方“意识流”小说。但《新月》毕竟已是强弩之末，坚持至1933年6月出版最后一期即第4卷第7期后停刊。

据粗略的统计，《新月》撰稿人总共约160余位。除了上文已经提到的各位之外，还有作家郑振铎、王鲁彦、庐隐、冯沅君、苏雪林、陈西滢、杨振声、顾一樵、陈铨、毕树棠、李长之、许君远、赵景深、张若谷、郭子雄、赵少侯、王实味、石璞、莫辰（罗大冈）、杨季康（杨绛）等位，学者任鸿隽、梁漱溟、吴景超、卫聚贤、朱东润、沈有乾、全增嘏、王造时、王伯祥、闻家驊、吴世昌、浦江清、刘大杰、李辰冬、余冠英等位，有不少自然是作家和学者身份兼而有之。此外，徐悲鸿、刘海粟、江小鹣、常玉还有印度诗人泰戈尔也在《新月》上发表过画作。这样强大的作者阵容，在中国现代文学期刊中是不多见的。从中不难看出，《新月》的大部分作者，当时已经是或者以后成长为中国现代文学史和学术史上的杰出人物。

《新月》总共存活了五年又三个月，在中国现代文学期刊史上时间不能说很长，但也不算短暂了。作为新文学流派重要一支的机关刊物，作为1930年代初自由主义知识分子主编的主要的文学杂志，《新月》的存在体现了中国现代文学的多样性和多元化。《新月》停刊之后，胡适在北平创办《独立评论》，可视为《新月》议政梦想的拓展；叶公超等在北平创办《学文》，也可视为是《新月》文学追求的再现。总之，都可视为《新月》的延续，新月派的再出发。而今《新月》留下的这笔文学和学术文化遗产，在中国现代文学史和学术史上的成败得失，也期待文学史家、学术史家继续深入探讨和总结。

正是由于《新月》具有举足轻重的文学史地位，早在1985年6月上海书店就解放思想，出版了《新月》影印本，虽然当时还是“内部发行”，^③但对1980年代中国现代文学研究界的“重写文学史”无疑起到了明显的积极作用。三十年以后的今天，重新影印《新月》公开出版，又新编总目和篇名索引，使之更为完备，更便于使用。完全可以预期，新影印本问世之后，将会进一步推动中国现代文学史和学术文化史研究的深入。

二、《论语》重评

距今八十二年前的1932年9月16日，上海文坛出现了一份崭新的刊物——《论语》半

① 1930年2月5日《国民党上海市党部致新月书店公函》，《人权论集》重印本，中国长安出版社2013年版，第202页。

② 罗隆基1930年11月4日被捕，后经胡适等营救当天即被释放。罗隆基：《我的被捕的经过与反感》，《新月》，1930年12月第3卷第3期。

③ 《新月》1985年6月由上海书店影印时注明“（内部发行）”，《影印说明》云：“《新月》，月刊，徐志摩、罗隆基等编辑。1928年3月创刊，1933年6月出至四卷七期停刊，共出43期。是研究中国新文学运动中出现的资产阶级文艺社团新月社的重要资料。影印本合订七册。”

月刊,主编林语堂。^①《论语》的创刊,大大改写了1930年代上海的文学地图。

1932年1月上海“一二八”事变之后,由于商务印书馆毁于日本侵略军炮火,中国现代文学重镇的文学研究会机关刊物——改革后的《小说月报》被迫停刊。为了填补这个空白,短短四个月后,施蛰存主编的大型文学月刊《现代》在上海问世。然而,这毕竟只是一枝独秀。又过了四个月,《论语》半月刊创刊。再过了十个月,“上海文学社”实为傅东华主编的大型文学月刊《文学》也创刊了。上海文坛终于形成了《现代》、《论语》、《文学》三大刊物鼎立的新格局。

对《论语》的创办,当事人留下来不少回忆,大致相同又不尽相同。据《论语》同人章克标晚年回忆,1932年夏天,他与林语堂、李青崖、沈有乾、全增嘏等位在邵洵美寓,“一面纳凉一面闲话,大家提出要做一本杂志消消闲,发发牢骚,解解闷气,是‘同人’刊物的样子”^②。不过,郁达夫1936年2月在接编《论语》时公开说过:“《论语》出世的时候,第一次在洵美的那间客室里开会,我也是叨陪末座的一个。”^③而在更早的时候,林语堂是这样表述的:“《论语》地盘向来完全公开。所谓‘社’者,全、潘、李、邵、章诸先生共同发起赞助之谓也。”^④由此看来,如果说林语堂、全增嘏、潘光旦、李青崖、邵洵美、章克标、沈有乾、郁达夫等人都不不同程度地参与了《论语》的创办,也许是比较符合史实的。

不管怎样,《论语》和“论语社”应运而生了。“论语”刊名是章克标想出来的,他当时“忽然从林语堂的姓名‘林语’两字想到了声音相近似的‘论语’,心里想大家不是又论又议,有论有语?干脆借用中国人全不生疏的孔夫子的《论语》来做刊名,岂不很好?”^⑤封面上的“论语”两字由林语堂选用郑孝胥的法书,刊物则由邵洵美主持的上海时代书店出版。

《论语》的问世,圆了林语堂的一个梦。其时林语堂在海上文坛锋头甚健,但他与鲁迅、郁达夫等友人不同,从未编过文学杂志,《论语》的创办,是他主编文学杂志的首次尝试,而且一炮走红。林语堂之后续编《人间世》,再编《宇宙风》,不能说与《论语》无关,《论语》是他成功的第一步。

《论语》的问世,也为林语堂提倡“幽默”提供了一个新的平台。林语堂一直是“幽默”的身体力行者,把英文 Humour 译成“幽默”就出自林语堂之手。早在1924年5月23日和6月9日,他就在北京《晨报副镌》接连发表《征译散文并提倡“幽默”》和《幽默杂话》,认为“中国文学史上及今日文学界的一个最大缺憾”就是不讨论、不欣赏“幽默”(Humour)。^⑥因此,

① 一般认为,《论语》自创刊号起至第26期止,由林语堂主编。但邵洵美另有说法:“《论语》创刊于二十一年九月。最先的几期是章克标先生编辑的。后来他为了要专心撰著《文坛登龙术》,于是由孙斯鸣先生负责。到了十几期以后,方由林语堂先生来接替。”《一年〈论语〉·〈论语〉简史》,《论语》,1947年12月1日第142期(复刊周年特大号)。林达祖在《沪上名刊〈论语〉谈往》(上海书店出版社,2008年版,第20页。)第二章《〈论语〉的九位编辑》中也采用此说。

② 章克标:《〈论语〉半月刊》,《章克标文集》(下册),上海社会科学院出版社2003年版,第159页、第161页。此文又提到画家张光宇、正宇兄弟,“一定会参加夜晚纳凉谈话会,但他们不写文章”。在另一篇《林语堂两则》中,他还提到林徽因也在《论语》“开始”时即参加了。《章克标文集》(下册),第394页。

③ 郁达夫:《继编〈论语〉的话》,《论语》,1936年3月1日第83期。

④ 语堂:《与陶亢德书》,《论语》,1933年11月1日第28期。

⑤ 章克标:《〈论语〉半月刊》,《章克标文集》(下册),第160页。

⑥ 林语堂:《征译散文并提倡“幽默”》,《晨报副镌》,1924年5月23日。

他主编《论语》，一开始就旗帜鲜明地提出：“《论语》半月刊以提倡幽默文字为主要目标。”^①在《论语》最初几期，林语堂在《缘起》、《我们的态度》和《编辑滋味》等一系列文章中反复申明这个观点。当他把《论语》编务移交给陶亢德时，又对《论语》的性质和编辑方针等作了进一步的阐释：

《论语》个性最强，却不易描写，不易描写，即系个性强，喜怒哀乐，不尽与人同也。其正经处比人正经，闲适处比人闲适。或余心苦，而人将疑为存意骂老朽，或余心乐，而人将疑为偷闲学少年。然苦乐我自尝之，不求人理会，人亦未必理会。或有人所视为并不幽默者，我必登之，或有视之为荒唐者，我必录之。此中景况，惟有神会，难以形容。大概有性灵，有骨气，有见解，有闲适气味者必录之；萎靡，疲弱，寒酸，血亏者必弃之。其景况适如风雨之夕，好友几人，密室闲谈，全无道学气味，而所谈未尝不涉及天地间至理，全无油腔滑调，然亦未尝不嬉笑怒骂，而斤斤以陶情笑谑为戒也。“两脚踏东西文化，一心评宇宙文章”，最吾辈纵谈之范围与态度也。^②

当然，到底什么样的文章才算“幽默文字”，自可见仁见智。纵观《论语》发表的文字，确实有油滑无聊之作，也决非篇篇“幽默”，如创刊号发表的郁达夫的名作《钓台的春昼》，就是一篇慷慨激昂、直指时弊之作。但是，如果把自《论语》创刊号起，林语堂所发表的《中国何以没有民治》、《脸与法制》、《又来宪法》等一系列“论语”专栏杂文，《阿芳》、《萨天师语录》、《上海之歌》等一大批散文等加以系统考察，或许就会对林语堂如何实践他自己所主张的“幽默文字”以及可能隐藏在“幽默文字”背后的用意和所指有一个全新的认识。

根据1932年10月1日《论语》第2期刊出的“长期撰稿员”名单，《论语》最初的作者群除了发起人，主要由三部分人组成。首先为林语堂《语丝》时期的同人，包括刘半农、孙伏园、孙福熙、章川岛、俞平伯、章衣萍等，其次为《新月》同人，如刘英士等，还有与林语堂关系密切的赵元任、谢冰莹等，他们中的大部分确实成为《论语》“长期”的支持者。特别是后来朱佩弦（朱自清）、丰子恺、老舍等陆续加盟，又推出了写“京话”专栏的姚颖、写“西北风”和“东南风”专栏的大华烈士（简又文）、老向（王向辰）、海戈、何容，以及徐訏、黄嘉德、黄嘉音、周劭等后起之秀，作者极一时之盛，以至当时海上文坛流传“论语八仙”之说，^③而林语堂晚年忆及《论

① 本社同人（林语堂）：《我们的态度》、《论语》，1932年10月16日第3期。

② 语堂：《与陶亢德书》，《论语》，1933年11月1日第28期。

③ 五知：《瑶斋漫笔·新旧八仙考》，《逸经》，1937年4月20日第28期。文中称：“林语堂氏提倡幽默，他办《论语》，风靡一时。世人以在《论语》上发表文字之台柱人物，拟为八仙，林氏亦供认不讳。……至去今夏，林氏将赴美，其漫画杂志始有《八仙过海图》，即摩登新八仙也。所拟为吕洞宾——林语堂，张果老——周作人，蓝采和——俞平伯，铁拐李——老舍，曹国舅——大华烈士，汉钟离——丰子恺，韩湘子——郁达夫，何仙姑——姚颖。此新八仙题名录，亦近年来文坛佳话也。”但《论语》的林语堂、陶亢德时期（第1~82期），周作人并未撰稿。

语》的作者,也颇为自得。^①

这里有必要简要梳理一下鲁迅与《论语》的关系。林语堂在鲁迅逝世后回忆:“鲁迅与我相得者二次,疏离者二次,其即其离,皆出自然。”^②《论语》半月刊的创办,正值鲁迅与林语堂第二次“相得”之时。在林语堂主编《论语》一年期间,鲁迅为之撰杂文五篇,即《学生和玉佛》、《谁的矛盾》、《由中国人的脚,推定中国人之非中庸》,又由此推定孔夫子有胃病——“学匪”派考古学之一、《王化》、《“论语一年”》,^③以及复读者函一通,这无疑应视为鲁迅对“老朋友”办杂志的支持,又何尝不可视为林语堂对鲁迅的支持?^④特别是《王化》一篇,鲁迅最初投给《申报·自由谈》,被国民党当局新闻检查处查禁,改投《论语》,才得以刊出,^⑤且编排在该期《论语》第二篇,可见编者之重视。这种情形与鲁迅另一篇名文《为了忘却的记念》辗转“两个杂志”“不敢用”,改投施蛰存主编的《现代》始得刊出,庶几相似。^⑥如果施蛰存发表《为了忘却的记念》被视为与鲁迅关系中的一个亮点,传为美谈,那么,林语堂同样冒着一定风险发表《王化》,不也应给予相同的评价吗?

然而,鲁迅对林语堂在《论语》上提倡“幽默”其实是不以为然的,他在《“论语一年”》中直言不讳:“老实说罢,他所提倡的东西,我是常常反对的。先前,是对于‘费厄泼赖’,现在呢,就是‘幽默’。”鲁迅不但明确表示“我不爱‘幽默’”,而且认为《论语》“要每月说出两本‘幽默’来,倒未免有些‘幽默’的气息”,但究其实,“和‘幽默’是并无什么瓜葛的”。^⑦尽管如此,林语堂并不以为忤,照样发表鲁迅这篇“祝贺”《论语》创办一周年的文字。因此,必须承认,在《论语》前期,鲁迅林语堂仍然求同存异,保持合作,两人的第二次“疏离”,则要到林语堂创办《人间世》之后。^⑧

《论语》创刊号一纸风行,多次重印,以至1933年也被称之为“幽默年”。1934年10月,林语堂因新创办《人间世》半月刊,把《论语》编务交给《论语》的作者陶亢德负责。陶亢德主编《论语》从1933年10月16日第27期起至1936年2月16日第82期止,他萧规曹随,尽心尽力,使《论语》稳步前行。因此,从创刊至第82期,应视为《论语》的林语堂、陶亢德时期。

自1936年3月1日第83期起,《论语》主编再次易人,由远在福州的郁达夫遥领。郁达夫发表《继编〈论语〉的话》,自认是“一个根本就缺少幽默性的笨者”,同时透露“鲁迅先生有

① 林语堂:《姚颖女士说大暑养生》,《无所不谈合集》(上),上海开明书店(台北)1974年版,第309页。文中称:“当时《论语》半月刊最出色的专栏就是‘京话’,编辑室中人及一般读者看到她(指姚颖——笔者注)的文章,总是眉飞色舞。我认为她是《论语》的一个重要台柱,与老舍、老向(王向辰)、何容诸老手差不多,而特别轻松自然。在我个人看来,她是能写出幽默文章谈言微中之一人。”

② 林语堂:《悼鲁迅》,《宇宙风》半月刊,1937年1月1日第32期。

③ 依次发表于《论语》,1933年2月16日第11期、3月1日第12期、3月16日第13期、6月1日第18期和9月16日第25期。

④ 即《通信(复魏猛克)》,《论语》,1933年6月16日第19期。

⑤ 鲁迅:《伪自由书·王化》注释(1),《鲁迅全集》第5卷,人民文学出版社2005年版,第144页。

⑥ 施蛰存:《关于鲁迅的一些回忆》,《沙上的足迹》,辽宁教育出版社1995年版,第112~115页。

⑦ 鲁迅:《“论语一年”——借此又谈萧伯纳》,《鲁迅全集》第4卷,第582页。

⑧ 鲁迅1934年8月13日致曹聚仁函云:“语堂是我的老朋友,我应以朋友待之,当《人间世》还未出世,《论语》已很无聊时,曾经竭了我的诚意,写一封信,劝他放弃这玩意儿,我并不主张他去革命,拼死,只劝他译些英国文学名作,以他的英文程度,不但译本于今有用,在将来恐怕也有用的。他回我的信是说,这些事等他老了再说。”《鲁迅全集》第13卷,第198页。

一次曾和我谈及,说办定期刊物,最难以以为继的有两种,一种是诗刊,一种是象《论语》那么专门幽默的杂志;因为诗与幽默,都不是可以大量生产的货物”。^①郁达夫并未真正“继编”《论语》,但“难以以为继”还得继续,《论语》具体编务自第83期起就由邵洵美“偏劳”。是年8月,林语堂离沪赴美,虽然他后来仍时有佳作掲載于《论语》,《论语》的林语堂、陶亢德时期由此告一段落。到了1937年4月16日第110期,邵洵美也邀请《论语》的作者林达祖参与编务,《论语》的邵洵美、林达祖时期就这样开始了。^②

在林语堂、陶亢德时期,《论语》设有“论语”、“雨花”、“古香斋”、“月旦精华”、“幽默文选”、“群言堂”、“卡吞”等栏目,丰富多彩。而且,先后编选了“萧伯纳游华”、“西洋幽默”、“中国幽默”和“现代教育”(上下)等专号,“萧伯纳游华专号”影响尤其大。到了邵洵美、林达祖时期,在保持《论语》原有特色的同时,又不断有所调整和开拓。一方面,周作人、梁实秋、施蛰存等新加盟《论语》,另一方面不断推出新的专号,计有“鬼故事专号”(上下)、“家的专号”、“灯的专号”等等,不但作者名家荟萃,而且知识性、趣味性和现实针对性兼而有之,均颇具创意。而邵洵美几乎每期都用心撰写“编辑随笔”,《论语》成为邵洵美倾注心血最多的名山事业。

抗战爆发,《论语》于1937年8月1日出版第117期后被迫休刊。这一休就是九年余。抗战胜利后的1946年12月1日,《论语》在上海复刊(第118期)。复刊后的《论语》仍为半月刊,除最初五期由《论语》元老李青崖执编外,自1947年2月16日第123期起,邵洵美再次与林达祖搭档编辑,《论语》的邵洵美、林达祖时期得以顺利延续,直至1949年5月1日第176期。是年5月16日出版了第177期后,《论语》终于完成了其历史使命而寿终正寝。

《论语》的第二个邵洵美、林达祖时期,同样办得风生水起。不但许多《论语》“旧朋”一如既往继续支持,沈从文、顾仲彝、徐仲年、赵景深、许钦文等“新友”也加了盟,为人称道的《论语》编选“专号”的传统也得以发扬光大,“新年特大号”、“癖好专号”、“吃的专号”、“病的专号”、“复刊周年特大号”、“睡的专号”、“逃难专号”等等,一个接连一个,都编得有声有色。这些“专号”既关注社会现实,又贴近日常生活,有揭露,有调侃,有嘲讽,有针砭,大受当时读者欢迎。正如邵洵美自己所揭橥的,《论语》展示“一种写作的态度”,^③力求达到站在“老百姓立场”的“现在我国态度最纯粹的一种定期刊物”的目标。^④后来的研究者也指出:“邵洵美最惊人之笔,是敢于在国民政府濒临溃败之际,决然地出一本《逃难专号》(1949年3月16日第173期《论语》),向这个末日王朝敲响最后的丧钟。”^⑤凡此种种,使复刊后的《论语》又成为1940年代后期上海文坛颇具影响力的杂志,与郑振铎、李健吾主编的《文艺复兴》和范泉主编的《文艺春秋》形成新的三足鼎立。

除了中途休刊九年余,《论语》前后存世七年半,总共出版177期,而且自始至终都是定期按时出版的半月刊,这在20世纪上半叶的文学杂志中是较为少见的。它同时也是20世

① 郁达夫:《继编〈论语〉的话》,《论语》,1936年3月1日第83期。

② 林达祖:《〈论语〉的九位编辑》和《我与邵洵美》,《沪上名刊〈论语〉谈往》,上海书店出版社2008年版,第20~91页。

③ 邵洵美:《编辑随笔》,《论语》,1947年2月16日第123期。

④ 邵洵美:《编辑随笔》,《论语》,1947年12月16日第143期。

⑤ 谢其章:《序》,《自由谭:邵洵美作品系列·编辑随笔卷》,上海书店出版社2012年版,第2页。

纪上半叶上海出版期数最多的现代文学刊物。《论语》大致分为林语堂、陶亢德时期和邵洵美、林达祖时期两大阶段,两个阶段既先后承继,又各有特色。《论语》的创刊在当时是异军突起,又因倡导“幽默”而备受争议,但作为自由主义知识分子主办的文学刊物,它还是坚持了自己的路,在中国现代文学期刊史上写下了浓重的一笔,也为现代文学多面相、多样化的发展提供了一种新的可能。

据1960年代的统计,当时国内收藏整套177期《论语》的仅有三家图书馆。^①时光荏苒,而今若要查阅完整的《论语》恐更非易事。因此,上海书店出版社是次影印全套《论语》,可谓功德无量。希望此举能够推动民国文学期刊资源的发掘,进而推动中国现代文学史的深入研究。

The Reappraisal of Two Important Literature Journals in 1930s' Shanghai

Chen Zi-shan

(Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University,
Shanghai, 20062, China)

Abstract: The *Crescent Monthly* that was first published in March 1928, being the representative publication of Crescent School of which Xu Zhimo, Liang Shiqiu were the backbones, rewrote the Chinese new literature. This paper explores the history of *Crescent Monthly*, estimates its achievements in the fields of new poetry, prose, fiction, drama, literature review and academic research and repositions its role in Chinese modern literature history. *Fortnightly Analects* which was first published in September 1932 and was the representative of the Lunyu School was famous for the advocacy of humor. This paper then also studies the history of *Fortnightly Analects*, analyzing the different characteristics between the early period *Fortnightly Analects* charged by Lin Yutang and the late period charged by Shao Xunmei, discussing the relationship between Lu Xun and *Fortnightly Analects* and repositioning its role in Chinese modern literature history.

Key words: Crescent Monthly, Fortnightly Analects, Chinese new literature, humor

(学术编辑:谢泳)

陈子善,男,华东师范大学中文系教授。

^① 即上海图书馆、中国人民大学图书馆和吉林大学图书馆,《1833—1949全国中文期刊联合目录》增订本,书目文献出版社1981年版,第1239页。

梁实秋《雅舍小品》四题

龚明德

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610101)

摘要:催生梁实秋《雅舍小品》的刘英士当年写给梁实秋的两封旧信等文献,提供了可靠的具体史实。清理出《雅舍小品》两个权威版本的异文并细化订正权威版本中的误植,使这部散文小品名著以准确的面目呈现。研究已找到的《雅舍小品》中三篇作品先后文本的变迁,立体动态地使《雅舍小品》的创作和成熟过程得以生动显示。

关键词:梁实秋;《雅舍小品》;“鲁鱼亥豕”;文本变迁

一、直接相关的两封旧信

如果说一些读书人对刘英士是不很熟悉的,那么梁实秋及其收入了三十四篇散文的代表作《雅舍小品》^①就恰成对照,几乎在读书圈内尽人皆知。其实,把刘英士与《雅舍小品》联系起来,说他是促使《雅舍小品》诞生并作为这部名著头十篇作品在杂志上规模系列刊发的“责任编辑”,这个“刘英士”就会不再过于陌生了。

而且,《雅舍小品》卷首龚业雅写于一九四七年六月的《序》中就有这样的史实现场记录:“刘英士在重庆办《星期评论》,邀他写稿,‘与抗战有关的’他不会写,也不需要他来写,他用笔名一连写了十篇,即名为‘雅舍小品’。”^②龚业雅以“业雅”为笔名写的《雅舍小品》的短序只有两个自然段落三百字,却是梁实秋《雅舍小品》珍贵的初始史料之一。否则,类似“刘英士与《雅舍小品》”这些史实细节就很可能被历史风雨淹没。

在龚业雅为《雅舍小品》写的短序一开始,即上引几句的稍前部分,也很重要,是说梁实秋写《雅舍小品》之先的状况,不妨抄录:“二十八年实秋入蜀,居住在北碚雅舍的时候最久。他久已不写小品文,许多年来他只是潜心于读书译作。入蜀后,流离贫病,读书译作亦不能像从前那样顺利进行。”

龚业雅短序中的“二十八年”是民国纪年,就是一九三九年。她在这里说的时间不太准确,梁实秋到北碚的确是“二十八年”,具体地讲是一九三九年春,但梁实秋“入蜀”即进入四川的准确时间要提前大半年,是一九三八年夏由汉口到重庆的。退出《中央日报》副刊《平明》编务后不久,梁实秋就开始了“雅舍”时段。

① 梁实秋:《雅舍小品》,正中书局(台北)1949年版。

② 梁实秋:《雅舍小品·序》,正中书局(台北)1949年版,第1页。

在梁实秋的“雅舍”时段有两封他写给刘英士直接谈及《雅舍小品》在刊物规模系列发表史况的书信原件被保存了下来,收在一九九九年三月由中国友谊出版公司印行的《雅舍轶文》的“雅舍尺牘”中,是手迹和释文对列着排印出来的。

先来看第一封信。

英士:我大病几死,热极时不省人事,满口英语,人之将死,其言也洋。《男人》、《女人》稿费早已领到,且收条亦已补缴,绝无迟误,想必为足下弃置字麓,如须补填,请即寄下收据可也。兹附上另一收据乞收。光旦未来碚,未得一晤,甚以为憾。我作《新世训》书评,虽是不经心之作,但因此书评而购原书者颇不乏人,因人皆谓我轻不许人,故言必非谏也。

弟实秋顿首 四月廿四日^①

这封书信中的“我大病几死,热极时不省人事”,正好是龚业雅为《雅舍小品》所作短序中说的梁实秋“居住在北碚雅舍的时候”之“流离贫病,读书译作亦不能像从前那样顺利进行”的具体情状。

查找当年的旧刊物,得知梁实秋书信中说的《男人》、《女人》以及“《新世训》书评”都陆续发表于一九四一年刘英士编的《星期评论》上,可以断定这封书信的写作年份为一九四一年,月和日便是信末的四月二十四日,

梁实秋的两则小品《男人》和《女人》同时发表于一九四一年一月十九日《星期评论》第十期上,所以稿费是作为一笔从重庆邮汇至北碚的。“《新世训》书评”的篇名就是“《新世训》”,发表在一九四一年四月四日《星期评论》第十八期上。

被梁实秋评说的《新世训》,是当时由开明书店刚印出的冯友兰讲述生活方法的一本书。梁实秋把冯友兰这本新书的“长处”归纳为“作者把各家的学说都能融会贯通”、“他所讲的生活方法……可以相当普遍的永久的适用”和“其基本观点是很正确的”这三条来述说,文章末尾梁实秋引用“一位朋友”的读后感,加大宣传力度:“这本书应该令大学一年级生每人必读一遍,最后一篇《应帝王》应该令做领袖的人必读一遍。”引完“朋友”的话,梁实秋以“我完全有同感”来收束全文。为了不破坏正文的气氛,梁实秋在文末补写了一则三百字的“附注”,“顺便向作者贡献两点小意见”,即说出《新世训》的两处不足。

不需去读《新世训》这篇书评文字,只读梁实秋这封信的末尾对此文的自评,足见三十六七岁的人即便是才子梁实秋,也脱不了可怕的尘俗功利心……当时,梁实秋在复旦大学临时校址授课,听他讲课的学生以及熟识他的一些读书人,读了他的书评,会去买一本他宣传《新世训》来看,是正常的。但梁实秋却自我提升式地认定“人皆谓我轻不许人,故言必非谏也”,就有点那个了。“人皆”是“人人都”,人人都这么称许,估计不可能的。一笑。

信中的“光旦”即与梁实秋有同窗之谊的潘光旦教授,那时在昆明的西南联合大学任教。一九四二年十一月一日在重庆出版的《国风》创刊号上,梁实秋发表了“雅舍小品”《病》。潘光旦在头条位置写了《从办刊物的经验说到潮流与风》,有点儿像是创刊词一类的文字,是不是《国风》的实际主持人就是他,待考。

^① 余光中等编:《雅舍轶文》,中国友谊出版公司1999年版,第310页。

再来读另一封梁实秋的旧信。

毕竟是战争年代,《星期评论》这份周刊,仅仅正常准时地出版了头两期,从第三期起就开始不能正常准时地出刊。第二期《星期评论》一九四〇年十一月二十二日出刊,直至十二月十三日才出第三期,脱了两期,快成了月刊了。之后,直到此刊停办的一九四二年二月,一共只出版四十一期。按正常准时出刊的一周一期计算,从一九四〇年十一月到一九四二年二月应该出到近七十期。梁实秋在这封信中担忧的“贵刊久不出,读者均疑有变”,说的就是刊物不能如期出版,预订的人读不到刊物,久而久之,刊物的订户就要怀疑有变。这是经验之谈,要知道,梁实秋也是主持过好多刊物如《新月》的编辑家。

不过,仅仅存活了一年零三个月的《星期评论》虽然只出版了四十一期,却让梁实秋在上面先后发表了共十篇“雅舍小品”,就是放在一九四九年十一月台湾正中书局公开印行的《雅舍小品》前面的十篇作品,平均每四期就有梁实秋的“雅舍小品”一篇,其他的文章如书评还不计算在内。

梁实秋没有写出更多的“雅舍小品”在《星期评论》上发表,除了《星期评论》的不能正常按期出刊的“外因”,也有梁实秋自身的“内因”,这就是他的健康欠佳不允许他过多执笔。

来做一个小统计:一九四〇年后两个月梁实秋在《星期评论》上发表四篇“雅舍小品”,即《雅舍》、《孩子》、入集时略为《音乐》的《关于音乐》和《信》;一九四一年整个一年梁实秋在《星期评论》上只发表了六篇“雅舍小品”。空缺最为长的,是四月下旬到十月。刘英士来信逼稿,逼出来的“强勉连写两篇”者当为《谦让》和入集时略为《衣裳》的《关于衣裳》。好在梁实秋还算善始善终,在第四十一期即终刊的那一期《星期评论》上发表了《结婚典礼》,该期刊物出刊时间为一九四二年二月七日。

在《星期评论》存活期间,梁实秋只把“雅舍小品”中的《病》投给重庆的《国风》半月刊,发表在一九四二年二月一日出版的《国风》创刊号上。这篇《病》写的一些实况,如“我由于一场病,在医院住了很久”、“我僵卧了许多天”以及“我最近一次病,病情相当曲折”等,就是这封给刘英士信中所讲“连发症五次,奄奄一息”的他自己具体真实的生病情状。

欣赏这封梁实秋书信手迹,在笺纸的右方有一句旁批,释文为:“这两篇的稿费大概仅足我一次发症的药费,惨。”这句话究其实际内容不是闲杂性质的话,应该当作正文放在书信正文“两篇呈政”的句号之后,下面是这封书信的完整释文。

英士:连发症五次,奄奄一息,奉来书强勉连写两篇呈政。这两篇的稿费大概仅是我一次发症的药费,惨。书评颇想写,但无书,焉得有评?贵刊久不出,读者均疑有变。《总统在为和平而努力》一文标题欠妥,总统二字之上必须加一“美”或“罗”字,理由甚显。十一月中弟当赴渝,盼能一晤。我的小品《孩子》一文,是不是登在第二期,请补寄一份,土纸本亦可。

实秋顿首 九月十七^①

前面刚说的书信笺纸右方一句旁批,当然有嫌稿费太少的牢骚,但不是很熟的朋友,是不敢这样写的。刘英士,是留学美国在哥伦比亚大学获得哲学硕士学位的年长梁实秋四五

^① 余光中等编:《雅舍轶文》,中国友谊出版公司1999年版,第312页。

岁的友人,同为新月派重要成员,曾任暨南大学、中国公学和安徽大学等校教授,有学术著作《欧洲的向外发展》等公开出版。他担任《星期评论》的主编,就向老朋友梁实秋约稿,催生了一部散文名著《雅舍小品》的问世。这陆续发表于《星期评论》的头十篇“雅舍小品”,给梁实秋的散文系列小品创作奠定了基调。初刊时,刘英士都在每篇的篇名之后一律加上括注“雅舍小品”,也算贯穿到底,是连载规模。

龚业雅在《雅舍小品》的短序中说梁实秋在《星期评论》上“用笔名一连写了十篇”,用的什么笔名呢?一九八八年十二月湖南文艺出版社印行的巨卷《中国现代文学作者笔名录》在“梁实秋”条目中写及“子佳”的时候后面是“署用情况未详”。这可是一个大笑话,中国现代文学名著中仅有三十四篇文章的《雅舍小品》,其半数系列篇章规模发表时使用的笔名“子佳”却不为专业学者知晓,只能说明抗战期间的原始老旧刊物很难见到。

梁实秋用“子佳”笔名陆续在重庆的刊物上规模发表他系列的“雅舍小品”,他的朋友刘英士在规模发表起始写的《编后记》中说得颇有味道:“《雅舍小品》的作者,据说是位缺乏幽默的道学博士,文艺写作非其所长。现在林语堂先生既任红十字会要职,亲到美国去为近卫之流劝募头痛粉了,自无暇为本刊撰述,而鲁迅亦墓木拱矣!不得已而强于子佳先生勉为其难,盖亦蜀中无大将,廖化作先锋之遗意也。读者谅之!子佳姓卫名道,现寓雅舍疗养心疾,日有精进,知注特闻。”

什么“心疾”呢?当年一大群以反对“宣扬‘抗战无关’论”为旗帜的批判梁实秋的“罗荪”们,都是心知肚明的。好在文化建设仍然有人忍屈受辱虔诚地呵护着,刘英士催生《雅舍小品》和梁实秋最终创作了《雅舍小品》都可谓厥功至伟。

二、所收收文章的初刊情况

按照龚业雅一九四七年六月为《雅舍小品》所作《序》中说的,该书中这三十四篇文章是刘英士在重庆创办《星期评论》邀约后梁实秋才动手用笔名一连先写了十篇直到《星期评论》停刊;再写十篇,发表的地方“散见于渝昆等处”的刊物;“战事结束后”,梁实秋“归隐故乡”即回到北平,又应主编《世纪评论》的张纯明之请,“又陆续发表了十四篇”。^①

龚业雅是《雅舍小品》写作的现场见证人,她写下的这些“现场”史况大体不错,也已经被视为研究梁实秋尤其是考察《雅舍小品》的权威一手材料。然而,面对已发现而且被证实是确凿无疑的史实细节,对龚业雅的现场记录,适当地进行一些订正,也是必需的。

比如,梁实秋创作《雅舍小品》,有了包含《第六伦》的《杂感三则》初刊一九三三年七月一日天津《益世报》副刊《文学周刊》这一史实的发现,不仅“既舒”为梁实秋曾用笔名之一要确定下来,其《雅舍小品》的创作起始时间也要从一九四〇年秋提前七年,而为一九三三年夏。这一年,梁实秋二十一岁。虽然一九四〇年秋梁实秋在重庆北碚雅舍中把七八年前的旧作《第六伦》修订扩充成几乎是另一篇文章,但一篇同题同内容的作品无论发生多么大的文本变迁,在版本学意义上仍然是后者对前者的“修改”。

除了一九三三年夏《第六伦》的初稿已被证实确曾公开发表之外,还发现了《雅舍小品》

^① 梁实秋:《雅舍小品·序》,正中书局(台北)1949年版,第1页。

中的《握手》和《狗》这两篇也在一九三九年一月的重庆《中央日报》副刊《平明》上公开发表了;前者发表日子是十九日,后者是二十五日。发表时的笔名也并非“子佳”,《握手》用的是“杨业文”、《狗》用的是“吴定之”。至于这两篇作品的先后文本变迁,同《第六伦》一样,虽然一看就是后者源自前者,但的确改动相当大,后文将专门述说。

收有三十四篇文章的《雅舍小品》,其排列顺序,只有几篇例外,约三十篇都是按发表时间先后排序的。这里的所讲的“发表”,指规模系列性质的“雅舍时段”的小品之系列陆续发表,不包括刚说过的一九三三年和一九三九年三次同名“小品”初稿的发表。

龚业雅在《序》中说的《雅舍小品》头二十篇主要在渝昆即重庆和昆明两个地方发表,也不完全准确。除了重庆、昆明的刊物,包括从天津迁至昆出版的《益世报》副刊《星期小品》,还有南京的《世纪评论》。

龚业雅在《序》中说梁实秋“在《世纪评论》又陆续发表了十四篇”,其实应该是十六篇。除了从《中年》开始到全书结束的最后一篇《穷》全部十四篇都发表在《世纪评论》上之外,第十四篇《狗》和第十七篇《下棋》也是在《世纪评论》上发表的。

头十篇都是系列地陆续发表在《星期评论》上,有时还一期上连发两篇,如《女人》和《男人》就同时发表在一九四一年一月十九日出版的《星期评论》第十期。

在《益世报》副刊《星期小品》上发表了《客》、《握手》和《写字》。在《时与潮副刊》上发表了《匿名信》和《第六伦》,在《国风》上发表了《病》。

还有《画展》和《脸谱》,暂时没能查到发表的地方。

已知的三十二篇雅舍小品作为系列作品规模发表时使用的笔名,“子佳”和“梁实秋”各占一半,即各用了十六回。

下面,严格按照发表时间先后,排列出已知的《雅舍小品》三十二篇作品的具体发表状况,包括笔名使用细节。《画展》和《脸谱》,放在《世纪评论》创刊之前。

《雅舍》一九四〇年十一月十五日发表于《星期评论》第一期,署名“子佳”

《孩子》一九四〇年十一月二十二日发表于《星期小品》第二期,署名“子佳”

《音乐》一九四〇年十二月十三日发表于《星期评论》第三期,署名“子佳”

《信》一九四〇年十二月二十七日发表于《星期评论》第七期,署名“子佳”

《女人》一九四一年一月十九日发表于《星期评论》第十期,署名“子佳”

《男人》一九四一年一月十九日发表于《星期评论》第十期,署名“子佳”

《洋罪》一九四一年四月十八日发表于《星期评论》第二〇期,署名“子佳”

《谦让》一九四一年十月三十日发表于《星期评论》第三十六期,署名“子佳”

《衣裳》一九四一年十一月六日发表于《星期评论》第三十七期,署名“子佳”

《病》一九四二年二月一日发表于《国风》创刊号,署名“子佳”

《结婚典礼》一九四二年二月十四日发表于《星期评论》第四十一期,署名“子佳”

《匿名信》一九四二年九月一日发表于《时与潮副刊》第一卷第二期,署名“子佳”

《第六伦》一九四二年十月一日发表于《时与潮副刊》第一卷第三期,署名“子佳”

《画展》

《脸谱》

《中年》一九四七年一月四日发表于《世纪评论》创刊号,署名“梁实秋”

《送行》一九四七年一月十一日发表于《世纪评论》第一卷第二期,署名“梁实秋”

《旅行》一九四七年一月十八日发表于《世纪评论》第一卷第三期,署名“梁实秋”

《“旁若无人”》一九四七年一月二十五日发表于《世纪评论》第一卷第四期,署名“梁实秋”

《诗人》一九四七年二月八日发表于《世纪评论》第一卷第六期,署名“梁实秋”

《汽车》一九四七年二月十五日发表于《世纪评论》第一卷第七期,署名“梁实秋”

《讲价》一九四七年三月一日发表于《世纪评论》第一卷第九期,署名“梁实秋”

《猪》一九四七年三月十五日发表于《世纪评论》第一卷第十一期,署名“梁实秋”

《理发》一九四七年三月二十二日发表于《世纪评论》第一卷第十二期,署名“梁实秋”

《鸟》一九四七年四月五日发表于《世纪评论》第一卷第十四期,署名“梁实秋”

《乞丐》一九四七年四月十九日发表于《世纪评论》第一卷第十六期,署名“梁实秋”

《运动》一九四七年五月三日发表于《世纪评论》第一卷第十八期,署名“梁实秋”

《医生》一九四七年五月二十四日发表于《世纪评论》第一卷第二十一期,署名“梁实秋”

《穷》一九四七年六月十四日发表于《世纪评论》第一卷第二十四期,署名“梁实秋”

《写字》一九四七年七月二十日发表于《益世报》副刊《星期小品》第一期,署名“子佳”

《客》一九四七年八月三日发表于《益世报》副刊《星期小品》第三期,署名“子佳”

《狗》一九四七年八月九日发表于《世纪评论》第二卷第六期,署名“梁实秋”

《握手》一九四七年八月十七日发表于《益世报》副刊《星期小品》第五期,署名“子佳”

《下棋》一九四七年八月三十日发表于《世纪评论》第二卷第九期,署名“梁实秋”

三、“仍难全免”的“鲁鱼亥豕”

从一九八六年四月十八日梁实秋为包括《雅舍小品》三十四篇在内的共一百四十三篇文章组合成《雅舍小品》合订本写的后记中得知,他这本由台北正中书局初版于一九四九年十一月的《雅舍小品》的排印底稿是北平商务印书馆当年的“二校校样”。^①从事过出版行业的人都熟悉,一般都是三校即头校、二校、三校。梁实秋说他把《雅舍小品》“亲自校了两遍”,“三校”他当然看过了,因为他的这篇后记中有“清样校毕”的表述,“清样”即第三校也是最后一校,不允许留下改动的地方,是对着二校逐字逐标点对勘的。梁实秋无意中保留下的“二校校样”,在台北印书却成了原稿,这也就是现在见到的台北两种印本“鲁鱼亥豕仍难全免”的主要原因。

至于中国大陆地区的已经见到的多种《雅舍小品》印本,即用简体字转排重印的单行本和含有全部《雅舍小品》的文集,包括被编入中学教材和大学教材的《雅舍小品》中的作品,还没有发现无差错的“精校本”,其中“鲁鱼亥豕”的状况较之台湾正体字本,有过之而无不及。

截至目前,只见到两种台湾正体字印本的《雅舍小品》。一种是一九七八年十二月由上海书店影印的封面为王维安绘山水画封面的本子,该影印本没有影印原书的扉页和版权页,脱离式护封上的《复印说明》也没交代据什么版本“依原样影印”的。按中国大陆地区的说

^① 梁实秋:《雅舍小品合订本》,正中书局(台北)1986年版。转录《梁实秋文学回忆录》,岳麓书社1989年版,第63~64页。

法,这个影印的本子应该是一九四九年十一月台北正中书局所印第一版《雅舍小品》的第三十次以后的某一次的加印本。也就是说,除封面等附属印件有变化外,内文是最早的初版面貌。第二种《雅舍小品》的台湾正体字本是在封面标明“新版”的一九九三年七月重排的“第三次印行”的本子,有二十五幅单页插图,其开本应该相当于我们这儿的方形二十五开本,而不再是原来的正三十二开本。两种印本都是台北正中书局出版的,是梁实秋授权的权威版本。该“新版”是一九九〇年“重排”的,这时作者梁实秋已去世两三年了……

公开表明台北正中书局用作排印母本的《雅舍小品》中“鲁鱼亥豕仍难全免”,是梁实秋去世一年半之前在《〈雅舍小品〉合订本后记》中写下的,并没有引起出版家的重视。据说仅仅在台北,《雅舍小品》前后加印了三百多次,但如今见到的“新版”却不仅旧的文字差错没有完全消灭,而且又添加了一些新的文字差错,有的差错要影响到理解,如被编入中学和大学教材中的《下棋》引用的北宋钱易撰《南部新书》中一段写及李讷与棋的一段,多处差错自《雅舍小品》问世至今,我见过的印本,无一不跟着延续差错,有的还错上加错。

根据史料学上的朴学研读原则,下面依《雅舍小品》排序,把已发现的鲁鱼亥豕类作者笔误和手民之误乃至异文逐一列出。因为转排的印本不具备版本学、文本学方面的价值,所以只把已见到的台北两种权威印本上的异文和已经发现的差错列出来,后一个印本的封面等处已有“新版”的明确标识,前一个印本就以“旧版”称之。说明文字中不分别指出是“新版”和“旧版”的,就表示两版均此。

龚业雅《序》▲第一段,依本段《世纪评论》加书名号之例,第三句中“星期评论”也要补加书名号。▲新版第二段“诗人不是也想画吗”,“诗人”后漏“但丁”。前一句为“画家拉斐尔不是也写过诗吗”,与这一句对列,新版漏掉“但丁”使句意受损。

《雅舍》▲第三段“门框棹脚”、第五段“变更棹椅位置”和“八仙棹”的“棹”应订正为“橈”,这是“桌”的异体字,而“棹”是划船的一种工具,类似于桨,读音也不同。▲新版第三段“纸一戮就破”中的“戮”应订正为“戳”。▲第四段末“砉然一声”的“砉”,旧版和新版造字都造错了,依大陆官方规范字型应是石字上面着一个三横加上下出头的一竖。但按造字原则,此字为三撇一竖下着一个石。▲第五段末“闲情偶记”应补加书名号。

《孩子》▲新版第三段“但那威吓只能得孩子的讪笑”,其中“得”,应依旧版补为“得到”。“得到”是对的,“到”漏了。

《音乐》▲旧版第四段第二句“圜境”新版为“环境”。▲新版第四段中间“《十四埋伏》”应订正为旧版中的“《十面埋伏》”。▲第四段末“不能自己”,“己”应订正为“已”。“已”表示中止和停下来。

《信》▲第四段末尾旧版“这样多”新版为“这么多”。“这么多”更好一点儿,估计是作者自己改动的。

《女人》▲第二段“午后就许移到了头发上”中的“就许”新版为“也许”。还是“就许”合适一些,“就”表示肯定,“许”是“也许”之省略。《洋罪》第四段有“就许在酒杯里下毒药”,可见“就许”是梁实秋的惯用词汇之一。▲第二段“外国女人的帽子”中“女人”新版为“女子”,估计是误植。两个“子”这么近,不是梁实秋的语言风格。

《男人》▲第三段“一英吋见方半英吋厚”,“英吋”应为“吋”或“英寸”。“吋”是一个外来的双音节单字,类似的还有“英尺”旧可写作“呎”等。查一九三九年一月十九日《中央日报》副刊《平明》上梁实秋以“杨业文”为笔名发表的《握手》,其中第五段有“她的一吋半的手指”,

足证“英吋”为手民之误。▲最后一段末“他们好议论人家的隐私”，新版为“隐私”。估计“隐私”是作者自己改的，“隐私”过于尖刻了。

《洋罪》

《谦让》▲第五段“微屑不足道”新版为“微不足道”，如果不是漏了“屑”就是过改，把充满散文味的美好语言弄成了现有的陈词滥调。▲第五段“一个四、五岁的孩子”，顿号应去掉，梁实秋对于概数中不加顿号是规范使用的，如《雅舍》第二段中的“七八十层”、《鸟》第三段“六七个音阶”和《乞丐》第三段“乞讨了五六年”等。▲第六段“打通电声明”新版为“打通电话声明”。“电话”闹了笑话，因为“打通电”是“发送通用电讯文稿”的意思。

《衣裳》▲第七段“感觉得”应为“感觉到”。▲最后一段即第八段“一部分”新版为“一部份”。旧版“部分”和“部份”混用，如《结婚典礼》第一段就是“部份”。

《结婚典礼》▲新版第二段和第三段中的省略号被新版隔为两个三点分置上行行尾和下行行首，这是不规范的，省略号不可分开。▲第四段末“等等罪名”新版漏掉一个“等”，不能漏，因为“等等”和“等”不完全是一个意思。▲第六段即最后一段末“简便的节俭的合理的”，新版在三个“的”后分别补加顿号。

《病》▲第六段打了引号引用“鲁迅死前遗言”的“不饶恕人，也不求人饶恕”一句中的“不饶恕人”在新版中漏掉了“人”。其实这不是“鲁迅死前遗言”的原话，鲁迅一九三六年九月五日写下的杂文《死》中这样说：“记得在发热时，又曾想到欧洲人临死时，往往有一种仪式，是请别人宽恕，自己也宽恕了别人。我的怨敌可谓多矣，倘有新式的人问起我来，怎么回答呢？我想了一想，决定的是：让他们怨恨去，我也一个都不宽恕。”

《匿名信》▲旧版第一段括注“匿名信”误植为“名匿信”，新版已订正。▲第六段“万一破获了来源”，“破获”新版误为“破坏”，导致语意不通。

《第六伦》▲第四段“仆人是总是懒的”新版“懒”为“懒懒”，后者的语意柔和了一些，似为梁实秋改订。▲第四段“两相情愿”新版为“两厢情愿”，都一样。

《狗》▲第一段“湫溢”应为“湫隘”，这是一个固定的著名搭配，语出《左传·昭公三年》中景公说的要给晏子更移住处到“爽垲”的地方，因为“子之宅近市，湫隘嚣尘”。梁实秋“初到重庆”住的地方是地势低洼、潮湿而又狭小，故使用了“湫隘”一词。查冰心写于一九二四年六月的《别后》的初刊件，在这篇小说的后半也使用了“湫溢”这个错误的词形，估计当年属于习惯笔误，应该订正。▲第二段“餐棹”和第四段“棹底下”中的“棹”，应订正为“桌”。估计误“棹”为“桌”是梁实秋的习惯笔误。▲第三段“进攻乃最好之防御”的“进攻”，新版误为“进取”。▲第七段“狗大咆哮”新版为“狗大声咆哮”。

《客》▲第五段末“寒喧”，应为“寒暄”。这是典型的鲁鱼亥豕，但新版仍没有订正。

《握手》▲第一段开始引文中“马援”新版误为“马授”。▲第四段“寒喧”应为“寒暄”。▲第六段两处“英吋”应为“英寸”或“吋”，查一九三九年一月十九日发表于《中央日报》副刊《平明》头条的署名“杨业文”的该文同题初稿，其中“英寸”是正确的旧写“吋”，不是“英吋”。“吋”是双音单字。

《下棋》▲第一段“噎膈”应为“噎膈”。▲第二段末“棹上”应为“桌上”。▲第三段末“憋在心里”应为“憋在心里”。▲第三段末句“还要”新版漏掉“要”，最好补上。▲第四段引北宋钱易撰《南部新书》多处误：“性卞急”的“卞”，旧版误为“卡”、新版误为“卜”；“每下子安详极，于宽缓往往”，被错误断句为“每下子安详，极于宽缓往往”；“讷赌”应为“讷赌”。

《写字》▲第二段“说数”，依据接下去的“绳墨当然是可以教的”，“说数”当为“说教”。因为这一句是“‘永字八法’之类的说教”，“说教”指“永字八法”的说明和指教，不见有“说数”的搭配。

《画展》▲第二段“庭台楼阁”应为“亭台楼阁”，本文第五段末“要有亭台楼阁”中便是正确词形。▲最末一段“不媿于心”的“媿”新版为非异体字“愧”。

《脸谱》▲第二段“一律的虎额龙隼”中的“龙隼”，应为“龙准”。“准”是鼻子，“龙准”与“虎额”对举，说明一个人的额头饱满、鼻梁挺拔，是“旺相”。“准”的正体字与“隼”只有上方左边单人旁与三点水的区别，容易出错。但“隼”是鸟名，“龙隼”不可以搭配。▲第六段即最末一段末尾一句的句号，新版为问号。问号是对的，这是一个反问句，估计为梁实秋订正。

《中年》▲第三段“像一只燕子，跳动得那么轻灵”中的“得”，新版误为“的”。这儿不是偏正结构，不能用“的”。《雅舍小品》该使用“得”的地方大都是规范的，比如这一段就有“饱满丰润得像一颗葡萄”、“玲珑矫健得像一只燕子”、“不是熨斗所能烫得平的”等。▲第三段末“用赶面杖似的一根棒子早晚混身乱搓”，规范写法应是“用擀面杖似的一根棒子早晚浑身乱搓”，梁实秋是随俗写了两个同音字“赶”和“混”。▲第五段“水浒序”新版为“水浒传序”。▲第六段“中年的妙趣”后的句号应订正为逗号。

《送行》▲第一段“唱只骊歌”应为“唱支骊歌”。▲正体汉字也有可此可彼的用法，第五段“手里提着一点东西”，其中“里”旧版为“裏”、新版为“裡”，在正体字中“裡”是“裏”的异体。

《旅行》▲第三段“迥异其趣”应为“迥异其趣”，“回”的异体字之一“廻”的字形的确很像“迥”。但是，“回异其趣”说不通。经韩菁清授权在中国大陆地区由上海人民出版社一九九三年七月印行的《梁实秋雅舍小品全集》第七十三页倒数第三行还真把含有差错的“迥异其趣”改排为“回异其趣”，不知三个审次是怎么过的。▲第六段“寒喧”应为“寒暄”，这又是一处低级差错。

《“旁若无人”》▲第三段“三餐的饱膈”中的“膈”应为“膈”。这个“膈”也是梁实秋习惯性笔误，《下棋》第一段就有“噎膈”的笔误。▲“扯着脖子”的“字”误，新版订正为“脖子”。

《诗人》▲第一段“厕身”新版为“侧身”，这是一对异形词，推荐词形为“厕身”，因为“侧身”另有含意。▲第二段“衔只大雪茄”中的“只”，应订正为“支”。

《汽车》▲第一段近末和第七段最后一段末的“咀咒”应为“诅咒”。“咀”是“嘴”的俗体字，不提倡使用。“咀”读 jǔ 时，与“嚼”组词“咀嚼”。▲第二段“大门砉然而开”的“砉”，旧版和新版字形都不正确，石字底上既不是旧版的去掉一撇的“生”，也不是两个“土”字的叠加，按大陆官方规定字型就是三横中间加一个上下出头的竖。但依照造字原则却应是三撇一竖，下着一个石。▲“租的、买的、公家的、接收的、也没有关系”，“也”前的顿号误，新版已订正为逗号。▲第四段“铗弹而歌”应为“弹铗而歌”，这是出自《史记》的《齐策四》和《孟尝君列传》一个著名典故。“弹铗”，就是敲着剑把。▲第五段“世间最艳羡汽车者”，新版在“者”后补加逗号。▲第六段一处对话的前一句末“是不是”后的叹号应为问号，因为下面需要回答“是的”。

《讲价》▲第一段第二句“没有要过一次谎”，新版“要”为“讲”。“要过一次谎”的“要”系笔误或手民之误，但改为“讲”也不通，因为没有“讲谎”的搭配，订正为“撒”较好。前面有“这是说”，不可以改“讲”为“说”。▲第三段“韧似牛皮”，旧版“韧”用了正体字“韌”的异体“韌”，新版使用“韌”。这可以看出台湾的汉语也在朝规范的方向递进。▲第四段“寒伧”被新版误

为“寒怆”，这儿是说东西少不体面，与“怆”无关。

《猪》▲第一段“两根脚杆”误，猪有四条腿，应为“四根脚杆”，本段末就写猪“只能四脚着地”、第二段也写“睡起来是四脚直挺”。▲第三段“小猪伏在她的腿上打磕睡”，“磕睡”应为“瞌睡”。

《理发》▲第二段“如刈后的稻杆”，其中“稻杆”应为“稻秆”。“虎皮鱼”是对的，即“虎皮宣纸”。▲第四段“刀剪幌动”的“幌”应为“晃”。▲第四段“左右坐着的邻案”，其中“案”新版为“客”。▲第五段“东南角上”，新版漏掉“角”。▲第五段“边远阨隅”，其中“阨”新版误为左耳刀儿着一个“敢”。▲第六段“在你的喉头上”，新版漏掉“在”。▲第七段即引文一段，“我趁势”前要补加一个句号。

《鸟》▲第五段段首“鸟的声音”后新版补加了一个相当于顿号的逗号。▲第五段第二句“兴奋的一夜不能睡”，依照全书此类表达，“的”应为“得”。梁实秋“得”和“的”之用法，基本是合乎规范的。▲第六段“诗人感谓曰”，这里的“谓”应为“喟”。汉语中没有“感谓”的组合，有所感触而叹息或抒泄用“感喟”。

《乞丐》▲第一段“打磕睡”，新本订正为“打瞌睡”。▲第一段“喘的像只风箱”，依全书绝大多数此类规范表述，“的”应为“得”。▲第二段“靠近城根的大垃圾山”，新版改“城根”为“城市”。不应改，这儿“城根”指“皇城根”即老北平城墙外的城墙脚下。▲第三段“学校左近”，新版误为“学校左边”。▲第三段“举手、注视、一切如仪”，“一切如仪”前应该是逗号，“一切如仪”比“举手、注视”高一个层级，不可用顿号连接。▲第三段“年纪是八十”中的“纪”，新版误为“妃”。▲第五段括注“除了那只沙锅”后新版漏排句号。

《运动》▲第一段前面“看的眼花缭乱”，其中的“的”应为“得”。▲第一段后面的“蹴毬健将”和“脚气毬”，其中的“毬”，大陆规范字型就是“球”。▲第二段末“试行八段锦太极拳”，新版漏掉“试”。▲第三段“鼓勇会”新版漏掉后引号。

《医生》▲第三段后几句新版误植误补有：“对医生没有多才好感”，其中“多才”应为“多大”，这是象形字的误植；“病好了”后不应补加逗号，因为这是三个并列排比的句式，不用逗号，“不病时”、“既病”和“病好了”后都不用逗号；“人是这样忘恩负义”，“这样”后漏“的”；“替观察发泄”，其中“观察”应为“观众”。

《穷》▲第一段“但是就就大体而论”，旧版多出一个“就”，新版已删去。▲第三段引诗“车马驻江千”应为“车马驻江干”，这里摘引的是杜甫名诗《宾至》中几乎家喻户晓的“岂有文章惊海内，漫劳车马驻江干”。很遗憾，已经见到的多种排印本均是一直延误为“江千”。“江干”就是“江边”或“江岸”。▲第三段“金错囊中所余无几”的“无几”，新版误为“无钱”。▲第三段末“把一张八仙桌子劈开成两半”中的“成两半”，新版误为“两成半”，导致句意不通。▲第四段“我有所不取”的“取”，新版误为“敢”。▲第四段末“他不得不如此”后的句号，新版误为逗号。

此外，新版《雅舍小品》从头至尾把旧版中的“着”统一改成了“著”，这有点儿类似近二十多年来的中国大陆地区报纸杂志和出版社编校人员在文字制品的案头加工中把中文数码不加分辨统统改为阿拉伯数字一样，是机械地死搬“规定”条款，不值得太费力气研究，所以就一律不作说明。在阅读新版《雅舍小品》时，要细细分辨此类表述，比如“衣着”的“着”、下棋招式的“着”等等就得根据文意读出作者想表述的意思。

四、三篇作品的文本变迁

已经见到的可以考察其文本变迁的“雅舍小品”只有三篇,即:发表于一九三三年六月二十四日《益世报》副刊《文学周刊》上的《杂感三则》之二《第六伦》,署名“既舒”;发表于一九三九年一月十九日《中央日报》副刊《平明》上的《握手》,署名“杨业文”;发表于一九三九年一月二十五日《中央日报》副刊《平明》上的《狗》,署名“吴定之”。这三篇作品编入《雅舍小品》时都有较大的充实和改补,下面依次略加叙说。

先看《第六伦》。

这篇《第六伦》,一九三九年六月二十四日《益世报》副刊《文学周刊》初次发表时只有六百字,收入《雅舍小品》的该文却有二千三百字,增补多达一千七百字。收入《雅舍小品》的《第六伦》与发表于一九四二年十月一日的《时与潮副刊》的同名作品完全一致。可以初步定下来:收入一九四九年十一月台北正中书局版的三十四篇“雅舍小品”,就是自一九四〇年冬陆续在报刊规模系列发表的文本。

六百字的《第六伦》只分作两段。第一段五十多个字说了三层意思:一是分列何为“五伦”,二是觉得第一伦“君臣”废不废“无大关系”,三是主张“添出”另一伦即第六伦“主仆”来。第二段近五百五十字,是正论述说。

这近五百五十字的正论述说真是“杂感”,细细地读,仍理不出个层次来,因为思维有点乱。二十岁刚出头的作者,的确有思想,但条理不够清楚。到了九年之后,再写同样题目同类主题的《第六伦》,便驾轻就熟多了。

陆续地写作规模系列性质的《雅舍小品》时,梁实秋是在第十三篇才重写《第六伦》的。对比两种文本的《第六伦》,首先是在作品立意的高远上发生了质的变化。

六百字的《第六伦》中的硬性材料倒是都被二千三百字的《第六伦》采用了,如“厨子赚菜钱,老妈偷肥皂”之类;早先只点到为止的腾挪退让的写法更加发扬光大了,如写主人和奴才各自的缺陷以及仆人自身的不公和缺陷等等,就大量使用这种方法,显得游刃有余、从容不迫。

在《雅舍小品》三十四篇作品中,二千三百字的《第六伦》要算篇幅较巨了。光段落分作了八段,文章的气魄可谓大矣。立意上,不再是责怪某一方了,而是理性地具体分析为主为仆者各自的作派乃至心态。引证也从单一地仅仅引“一位朋友们”讲的“良好家庭”五条件,扩充到既引证中国古代的王褒和陶渊明,又引证“法国中古”的短剧,还引证 Swift 的《婢仆须知》和莎士比亚的《暴风雨》,可谓纵横捭阖、波澜起伏。

在具体论说上,从原先的单一举例腾挪,丰富到几乎每个段落都是风生云涌,议论精到。

这一篇二千三百字的《第六伦》,有了六百字的初刊稿,几乎可以成为一个成功的写作范例,——怎样把文章写得丰富、怎样让议论客观公正不偏不倚、怎样使行文有节有奏有起有伏等,都可以在对读中感悟出来。

再看《握手》。

八百字的初刊稿《握手》是一九三九年一月就发表了,而一千二百字的《握手》是一九四七年八月才发表的,前后相隔近十年。与《第六伦》一样,这两种文本的《握手》也是对比学

习的好材料。

除了充实古今中外的引证使得作品增加了书卷气息之外,这一千二百字的《握手》,在思想深度和趣味注入上也花足了功夫。读过一千二百字的《握手》,再去读八百字的《握手》,会觉得早先的文字简直就是为《交际手册》写的不含思想和趣味而且不大具有书卷气息的“怎样握手”的单项说明文字。

思想深度的描述,最明显的是一千二百字《握手》的第三段,可以讲写得如描如绘,让一个官僚十足的人在“握手”这个细节上活现了出来。妙的还有,在注入有意义的深度思想时,末尾还来一点儿让人读了忍不住要笑出来的浓厚的趣味注入。如果板着脸注入思想深度,无论多么尖锐,没有了趣味、没有了人生的幽默和文字的耐赏,也不算成功的作品。

平平常常的一个“握手”的话题,梁实秋近十年之前和之后两次来写,对着欣赏,真是获益不少。

一千二百字,把原先类似的“怎样握手”的交际手册文字丰富成一篇文学小品,如刚才所讲,至少有三个方面的成功加强:一是书卷气息,梁实秋使用的是补充古今中外的引证,如引证《后汉书》、引证“迭更斯《大卫高拍菲尔》”、引证莎士比亚剧中人物的有关论说等等。就一千二百字,有这么三处中外名著的引证,书卷气息足以彰显。二是思想深度的描述,从“握手”这个具体交际方式,把官僚主义予以讽刺一下,令人感到作者的正义感。还有公众场合,一些无意义的“握手”,作者“觉得是一种刑罚”,——不干自己不乐意干的事,这是向往自由的精神。在公众场合,不去握那些不想握的手,这是每个读者都遇到过或会遇到的事,作者点出了,就与读者深层次地来了一次沟通。三是趣味注入的加浓,一则小品,幽默是少不得的。在讽刺官僚握手不诚恳摆架子时,作者出了一个机智的应对方法,——“你也伸出一只巨灵之掌,你也别握,……”这种局面一旦出现,何其有趣!在笑声中、在幽默中,完成了一桩神圣的鞭挞时弊的使命。除了这个注入思想后的趣味补充外,一千二百字的《握手》最末一段将近十年前的五个“不宜”之“手册”式文字改为莎剧《哈姆雷特》中一句台词点明不握不想握和该握的手并非有什么大计较,仅仅是为了“爱惜我们的手掌”,免得像“波娄尼阿斯”的儿子一样因为“应酬每一个新交而磨粗了”自己的手掌而已。又回到日常上来,书卷味、思想性和趣味性原来就是日常生活。

最后看《狗》。

补充了六百字的《狗》之前后文本,时间也是相隔了近九年:初刊件一九三九年一月发表,仅一千字;补充件一九四七年八月发表,一千六千字。

仅一千字的《狗》,几乎全为实写,读不出什么微言大义,也读不出什么幽默趣味来,——就是描述恶狗伤人这么一个浅显事实,甚至出现了在一个段落中相邻很近的文字中,先是自己的裤子被主人家的狗“咬破一个洞”,接着又是上衣的衣襟被主人的狗咬了“两个窟窿”,此类没有变化的同类描述连小学生的作文也是应该避免的。

九年后改定了的充实为一千六百字的《狗》,文章面貌大为改观。无论是写特定主人之具体的狗和“振振有词自成系统”被人豢养的象征意义的狗,还是写野狗、写疯狗,都让人读到思想读到趣味,更触摸到了生活的细节真实。

思想方面,如第六段“没有背景的野犬是容易对付的”、“人家豢养的狗那样振振有词自成系统”之类表述,粗知中国现代文学论争史的人读了之后,都可以记起关于“文学的阶级性”和“与抗战无关论”等著名论争案例来。不过这里的含沙射影,真还颇为得体,不觉有生

硬挤进的意味。

趣味方面,如第六段末尾写的:“但是我终不明白,他为什么不索兴养一只虎?来一个吃一个,来两个吃一双,岂不更为体面么?”还有,主人的那只恶狗被“继续住那间”作者住过的房的“一位军人”采取“当场格毙”的果断措施之后,作者的腾挪思维显得饶有趣味:“我于称快之余,想起那位主人的悲怆,又不能不付予同情了。特别是,残羹剩饭丢在地下无人舐,主人势必躬身洒扫,其凄凉是可想而知的。”但联想到这条已死的恶狗害得作者回到家里不敢从恶狗身边过路去上厕所而“不敢多喝茶”,作者“称快”实在不含歹意。

作者在补了六百字的扩充稿中,添加的重庆何以狗多的相关描述,饱满地反映出作者总是力图用全方位思维的笔法来结构作品。但如果细究,这里有一个细节出了问题。

作品一开始写“我初到重庆”,第六段又有“雅舍无围墙”,——梁实秋“初到重庆,并非住在雅舍”,“雅舍”和梁实秋“初到重庆”住过的地方,是两处地方。不过,作为一则“小品”,无须这样考察。《狗》在真实生活的描述方面是做足了功夫的,方方面面都予以关照。譬如,先反复写恶狗之凶狠之不讲理之不通情,但最后一大段又写道:“假如一只狗像一只猫一样,整天晒太阳睡觉,客人来便咪咪叫两声,然后逡巡而去,我想不但主人惭愧,客人也要惊讶。”

后来成为定稿的收在《雅舍小品》中的三十四篇作品,事实上存在着一种特定的思维方式,即所谓绅士思维,就是不伤大雅、不过分夸张、不过度褒贬、凡事不可太认真、替各种因素留下退路等等。已经找到的《雅舍小品》的早期初刊稿,虽然只有三篇,也弥足珍贵。还有一种情况,比如《穷》,梁实秋以此题做文,是不是受到了《平明》上另一位作者多年前同名文章的启发才动笔写的,真可以细究。

Four Inquiries of Yashe Essays by Liang Shiqiu

Gong Ming-de

(Department of Chinese Language and Literature, Sichuan Normal University, Sichuan 610101)

Abstract: Liu Yingshi who urged Liang Shiqiu to write the “Elegant Shed Sketch” had written to Liang Shiqiu two old letters and other documents, which provided reliable, specific facts. This paper studies two different versions of the authority of “Elegant Shed Sketch,” and explores the changes of three works in “Elegant Shed Sketch”.

Key words: Liang Shiqiu, “Elegant Shed Sketch”, text change

(学术编辑:谢泳)

龚明德,男,四川师范大学文学院教授。

当代中国的新诗史研究

王光明

(首都师范大学 中国诗歌研究中心,北京 100089)

摘要:中国新诗史的研究,虽然起步于20世纪50年代,但前30年受到许多非诗与非学术因素的干扰,要到1980年代才有正常的开展:它从发掘被埋葬的诗人诗作开始,在新诗流派研究中取得了突出成就,并以此为基础,写出了一批描述中国新诗发展的诗歌史著作。不过,中国新诗本身还在摸索道路,新诗史的写作条件尚未成熟,似乎应该探索有别于一般文学史的研究理路和叙述方法。

关键词:新诗研究;史料发掘;流派;新诗史

文字的建筑之所以成史,不仅依靠创造者“自发”的书写,也有待研究者“自觉”的建构。而中国新诗史的写作,在当代已初见端倪,而今则蔚为景观。这当然不是说当代以前中国新诗无以为史,而是说它自诞生以来前三十年的“研究”,虽然以朱自清为代表的一些学者的著述,也呈现出一定的历史感,但就绝大多数而言,均为跟踪诗潮、诗人、诗作的“批评”,称不上是有历史风格的“研究”。真正具有诗歌史意义的新诗研究,虽然起步于1950年代,但它受到了许多非诗与非学术因素的干扰,要到1980年代才算有了正常的开展。

一、非诗与非学术因素的干扰

如果遵循文学史研究的惯例,把1949年新中国成立以来的文学称为当代文学,我们不能说1950年代至1980年代近三十年时间是新诗研究的空白,而应该说,这三十年中国新诗研究受到非专业因素的严重扭曲。仅以影响巨大的《中国新诗选(1919—1949)》和它的“序”《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》为例,便不难看到非诗因素对诗歌研究的严重影响。

《中国新诗选(1919—1949)》出版于1956年,据编者《关于编选工作的几点说明》,这本诗选是“中国青年出版社为了帮助青年读者丰富文学知识,了解‘五四’以来中国新诗发展和成就的状况”委托编者选编的,“因为它是一般青年读者为对象的,需要照顾青年们的阅读能力,也需要适当照顾他们的购买能力,因此出版社希望选入的作品数量不要过多,尽可能选得更集中些”^①。然而这本300多页,选入26位诗人90首诗,兼顾历史面貌和艺术成就的选本,既没有胡适、徐志摩、朱湘以及《七月》诗人群、《中国新诗》诗人群的作品,也不见《死水》

^① 臧克家:《关于编选工作的几点说明》,《中国新诗选(1919—1949)》,中国青年出版社1956版,第312页。

(闻一多)、《雨巷》、《我的记忆》(戴望舒)、《预言》(何其芳)、《断章》(卞之琳)等已有公认的名篇^①。这种既无历史感也无艺术尺度的选择,或许不能全部归咎于编者,因为它是出版社委托编选的。但读一读这个影响广大的当代诗歌选本的“代序”,你也不得不承认:选本是编者诗歌观念的体现。

实际上,用来作为“代序”的《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》写成于1954年11月,并于次年连载于《文艺学习》第2、第3期,早于《中国新诗选(1919—1949)》的编选出版。而这篇文章无论在观察角度、基本观点和叙述方法上,都体现了社会现实与意识形态对诗歌的决定性取舍。因此,新诗是为社会斗争而出生、发展和改变的。作者的总体判断是:

彻底反帝反封建的新民主主义革命精神,促成了“五四”新文学革命,同时给予它庄严的历史使命和具体内容。新诗,是“五四”文学革命的一个信号弹。即使从一九一九年“五四”运动开始,到一九四九年新中国成立,算起来也已经有整整三十个年头的历史了。这个期间,中国人民革命斗争怒涛般地沸腾着。新诗,在每一个历史时期,留下了自己或强或弱的声音,对于人民的革命事业作出了一定的贡献。从诞生的那一天开始,它就肩负着反帝反封建的历史任务,在阻碍重重的道路上艰苦地努力地向前进着。他的生命史也就是它的斗争史。在前进的途中,它战胜了各种各样的颓废主义、形式主义、克服着小资产阶级的个人主义情调,一步比一步紧密地结合了历史现实和人民的革命斗争,扩大了自己的领域和影响。^②

社会现实与意识形态决定论不仅影响新诗发展的整体判断,也影响它的分期和叙述方法。该文把新诗三十年分为“五四”、1921到1927的大革命、大革命以后到抗战以前,抗战至全国解放共四个时期,各时期没有概括与命名,但都强调诗歌配合社会斗争与意识形态的意义,叙述方式上也一律先谈论思想斗争再挑选可以对应的诗人诗作予以证明。新诗已被“庄严使命和具体内容”而前定,凡符合这一使命与规定内容的,自然被挑选出来,而不符合的,便被打入冷宫或作为批判的对象。中国新诗的第一人胡适遭受的就是这样的命运,作品没有资格入选是题中之义,曾被人们看成“诗的创造和批评的金科玉律”(朱自清语)的《谈新诗》也被批得一钱不值,贴上了“资产阶级形式主义”、“资产阶级唯心主义”的标签。这篇文章这样评介胡适的新诗主张:

作为“五四”文学革命统一战线中右翼代表的胡适,他在形式与内容关系的看法上,就鲜明地表现了他的资产阶级形式主义的立场和观点。从他所有的谈诗的文章里,我们看见他所注意的只是“试验白话”这一“利器”,他说“文学革命的运动”,“都是先从‘文字的形式’一方面下手”,“都是要求语言文字文体等方面的大解放”。这完全是本末

^① 臧克家的1956年11月写的《再版后记》隐约反映了读者的不满和委婉批评:“我也听到一个意见:‘是不是可以把编选的范围再扩大些?’”(《中国新诗选(1919—1949)》,中国青年出版社1957版,第319页。)再版时,该书补入了徐志摩的两首诗。

^② 臧克家:《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》(代序),《中国新诗选(1919—1949)》,中国青年出版社1956版,第1~2页。

倒置的从资产阶级唯心论的立场观战出发的一种说法。因此,他说“白话诗”古已有之,唐朝的王梵志、寒山的诗不就是吗?这完全是抛开了时代的思想内容单从语言文字方面的近似来作比拟的一种彻头彻尾的形式主义的看法。他在“谈新诗”的时候,专在音节体制等等形式方面着眼,几乎没有触及到内容的问题,偶尔捎带一句半句,也只是抽象地说什么“新思想”、“进取”、“乐观”精神,实际上就是他的改良主义思想和精神。^①

对胡适作出这样的评价,不免有悖于新诗史的基本赏识。然而那是一个身不由己、言不由衷的时代,要么闭嘴,要么扭曲自己。因为那时说什么和怎么说都受制于外部的语境。这一点在一篇具有“定调”意义的文章中显得更为清晰:“我国新诗运动的历史虽然较短,但也可以看出几个时期中诗风的变化和发展。这种变化和发展我国革命以及文艺界的斗争又是分不开的。‘五四’以来的每个时期中,都有两种不同的诗风在斗争着。一种是属于人民大众的进步的诗风,是主流;一种是属于资产阶级的反动的诗风,是逆流。”^②有意思的是,这篇由谈话改写成的文章题为《门外谈诗》,作者自谦是诗的“门外汉”。然而,熟悉当代诗歌理论批评的人谁都清楚这篇谈话的分量和影响,那是一个“门外”为“门内”定调的时代,甚至是“门外”大声喧哗,“门内”噤若寒蝉的时代。因此,后来新诗流派研究专家孙玉石在一篇文章中这样概括当代前三十年的诗歌研究状况:“由于长时期存在的比较单一和狭窄的文学理论框架和模式的束缚,特别是由于‘左’的政治思想和文学思想的笼罩,许多诗人和思潮流派,长期被划入研究的禁区;一些复杂的新诗现象,在那种气候之下,难以进行清理和探讨;加上研究者的自身文学观念与文学素质也有很大的局限;这样,期待在这一个时期里,对于新诗发展的历史的研究,能够有比较大的突破性的进展,是不现实的。不仅如此,在有些观念的开放性和论述的理论深度方面,甚至还表现出了很大的倒退。在‘史无前例的文化大革命’的十年里,关于中国新诗史的研究,同其他的学术领域一样,更成了无人问津的一片空白。”^③

二、发掘被埋葬的历史

由于中国新诗研究遭受了匪夷所思的扭曲,许多流派、诗人被人为遗忘或打入冷宫。当代中国的新诗史研究,不能不从历史存在的发掘重新起步。

首先是两种诗歌选本的出版:一是《九叶集——四十年代九人诗选》,江苏人民出版社,1981年7月出版;一是《白色花——二十人集》,绿原、牛汉编,人民文学出版社,1981年8月出版。《九叶集》收入20世纪40年代(主要是1945—1949)国民党统治区9个年轻诗人的

^① 臧克家:《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》(代序),《中国新诗选(1919—1949)》,中国青年出版社1956版,第1~2页。需要说明的是,臧克家1979年2月修订了这篇“代序”,对胡适的评介作了颠覆性的改写,“就诗而论,在‘五四’时代,胡适还是有他的一份贡献的”,“《谈新诗》……这些见解,在那时候出现,是有意义的。”(参见臧克家:《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》(代序),《中国新诗选(1919—1949)》,中国青年出版社1979版,第3页,第4页。)不过,修订稿说胡适的《尝试集》“出版于一九一七年”,史实有误。

^② 荃麟:《门外谈诗》,《诗刊》1958年第4期。

^③ 孙玉石:《十五年来新诗研究的回顾与瞻望》,《中国现代文学研究丛刊》1995年第1期。

作品,应该是编选于1980年1月之前,因为单页印有辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉等八人于1980年1月署名的悼词。而《白色花》,收入了阿垅、鲁藜、孙铤、彭燕郊、方然、冀汧、钟瑄、郑思、曾卓、杜谷、绿原、胡征、芦甸、徐放、牛汉、鲁煤、化铁、朱健、朱谷怀、罗洛等20位在1940年代初开始写作,同抗战文艺一同成长的诗人的作品。

值得注意的是,这两本诗集的编选都有特殊的寄托。《九叶集》8位诗人在书名页后沉痛宣示:“在编纂本集时,我们深沉怀念当年的战友、诗人和翻译家穆旦(查良铮)同志,在‘四人帮’横行时期,他身心遭受严重摧残,不幸于一九七七年二月逝世,过早地离开了我们,谨以此书表示对他的衷心悼念。”而《白色花》序言的结尾则显得悲凉而又悲壮:

本集题名《白色花》,系借助诗人阿垅一九四四年的一节诗句:

要开着一枝白色花——

因为我要这样宣告,我们无罪,然后我们凋谢。

如果同意颜色的政治属性不过是人为的,那么从科学的意义上说,白色正是把照在自己身上的阳光全部反射出来的一种颜色。作者们愿意借用这个素净的名称,来纪念过去的一段遭遇:我们曾经为诗而受难,然而我们无罪!

这两种诗歌选本无可替代的文学史意义,是为中国新诗找回了被强力抹煞的历史,昭示了1940年代中国诗歌的丰富与成熟。它们使人们相信:“在新文学史中,四十年代不论从什么角度看,都应该是一块巨大的里程碑。单就新诗而论,随着抗战对于人民的精神的涤荡和振奋,四十年代也应当说是它的一个成熟期。”^①同时,它们启示了中国新诗流派研究的广阔空间。因为,这两个选本实际上都是自觉的流派诗选,两个选本的序言也各自对自己的诗歌流派特征作了认真的描述。

袁可嘉在《九叶集》序中深入揭示了《诗创造》和《中国新诗》的诗人们对诗歌与现实关系的独特理解,以及个人风格与艺术技巧的意义:“由于对诗与现实的关系和诗歌艺术的风格、表现手法等方面有相当一致的看法,后来围绕着在当时国统区颇有影响而终于被国民党反动派查禁了的诗刊《诗创造》和《中国新诗》,在风格上形成了一个流派。他们认为诗是现实生活的反映;但这个现实生活既包括政治和社会生活中的重大题材,也包括在具体现实中人们的思想感情的大小波澜,范围是极为广阔的,内容是极为丰富的;诗人不能满足于表面现象的描绘,而更要写出时代的精神和本质来,同时又要力求个人情感和人民情感沟通;……在艺术上,他们力求智性与感性的溶合,注意运用象征与联想,让幻想与现实相互渗透,把思想、感情寄托于活泼的想象和新颖的意象,通过烘托、对比取得总的效果,借以增强诗篇的厚度与密度,韧性和弹性。”^②

而绿原则这样定位重新集合在《白色花》中的“七月诗派”:

① 绿原:《序》,《白色花》,人民文学出版社1981版,第9页。

② 袁可嘉:《序》,《九叶集》,江苏人民出版社1981版,第16页。

不妨指出,他们尽管风格各异,在创作态度和创作方法上却又有基本的一致性,那就是,努力把诗和人联系起来,把诗所体现的美学上的斗争和人的社会职责和战斗任务联系起来,以及因此而来的对于中国自由诗传统的肯定和继承。……他们各自进行了诚实而艰苦的探索,并由于气质和风格相近,逐渐形成了一个相互吸引、相互激励前进的流派……

首先,他们认为,诗的生命不是格律、词藻、行数之类可以赋予的;从某种意义上讲,诗在文字之外,诗在生活之中;诗在写出来之前就蕴藏在客观世界,在什么地方期待、吸引着诗人去寻找,去捕捉,去把握。诗又不是现成的,不是可以信手拈来,俯拾即是的,它执拗地在诗人眼前躲闪着,拒绝吹嘘“倚马千言”的神话,尤其抗拒虚假的热情和侥幸的心理,要求诗人去发掘,去淘汰,去酝酿,去进行呕心沥血的劳动。然而,诗的主人公正是诗人自己,诗人自己的性格在诗中必须坚定如磐石,弹跳如心脏,一切客观素材都必须以此为基础,以此为转机,而后化为诗。……

其次,他们认为,自由诗的形式并非如它的反对者们所设想,没有规律可循,爱怎么写就怎么写。恰巧相反,诗人十分重视形式,正因为他重视内容,重视诗的本身。形式永远是活的内容的形象的反映,必须为内容所约制,不可能脱离对内容进行发掘、淘汰、酝酿的创作过程而先验地存在。因此,诗的形式应当是随着内容一齐成熟,一齐产生的;如果把后者比作灵魂,形式便是诗的肉体,而不是随便穿着的服装。^①

绿原的这些论述,为“七月诗派”的“主观战斗精神”,作了准确深入的阐发,道明了主体捕捉、发现和酝酿的意义,同时也澄清了人们对他们所使用自由诗的误解,阐明了灵魂与肉体的相互依存关系。

这两种选本对被掩埋诗人诗作的昭彰,也为新诗史研究中资料的发掘、流派和诗潮的研究提供了启示。实际上是,以《九叶集》和《白色花》的出版为起点,李金发、穆旦、吴兴华等诗人的重要性得到了发现和定位,《象征派诗选》(孙玉石编,人民文学出版社,1986)、《现代派诗选》(蓝棣之编,人民文学出版社,1986)、《新月派诗选》(蓝棣之编,人民文学出版社,1989)、《九叶派诗选》(蓝棣之编,人民文学出版社,1992)等重要流派诗选先后出版。直至20世纪末,郭沫若、闻一多、徐志摩、朱湘、冯至、戴望舒、卞之琳、何其芳、艾青、胡风、穆旦、吴兴华等重要诗人都出版了全集或“诗全编”。

值得提上一笔的是,当代还出现了专门致力于新诗史料和版本研究的学者。在台湾,舒兰编著的四大册《中国新诗史话》(渤海堂文化事业有限公司,1998),前两册汇集中国白话诗运动至抗战胜利,后两册专集中国台湾地区日据时期至1980年代,有关诗人、诗派、诗歌社团、诗刊和诗歌运动的史料,并在各个年代都附有新诗论评的单篇年表,所花费的心血非同寻常。而在大陆,刘福春自上世纪80年代初以来,一直致力于新诗集的搜集和研究,为《中国现代文学总书目》(福建教育出版社,1993)提供了诗集出版的全部目录,并在后来进行了规模宏大的新诗编年研究。

^① 绿原:《序》,《白色花》,人民文学出版社1981版,第2~4页。

三、流派研究的收获

以被人为遮蔽的资料发掘为基础,在研究实践中不断进行理论与研究方法的改进和调整,1980年代以来的现代新诗研究取得了前所未有的重大进展。

其中数量最多的,是诗人研究,特别是重要诗人研究,像研究郭沫若、闻一多、徐志摩、冯至、艾青、戴望舒、卞之琳、穆旦、吴兴华等诗人的论文,数量之多不在话下,还有不少评传、研讨会论文集、研究资料汇编,以及“××名作欣赏”等。难以一一尽列。就代表性的专著而言,研究郭沫若的有《试论〈女神〉》(陈永志,上海文艺出版社,1979);研究闻一多的《闻一多评传》(刘恒,北京大学出版社,1983)、《闻一多美学思想论稿》(俞兆平,上海文艺出版社,1988);研究徐志摩的《徐志摩评传》(陆耀东,陕西人民出版社,1986)、《徐志摩传》(赵遐秋,中国人民大学出版社,1989)、《徐志摩诗歌的浪漫性和音乐性》(加藤阿幸,辽宁大学出版社,1993);研究艾青的《艾青论》(骆寒超,浙江人民出版社,1982)、《艾青传论》(杨匡汉、杨匡满,上海文艺出版社,1984)、《艾青的跋涉》(周红兴,文化艺术出版社,1988)、《艾青传》(程光炜,北京十月文艺出版社,1999);研究冯至的《生命在沉思——冯至》(王邵军,花山文艺出版社,1992)、《冯至传》(周棉,江苏文艺出版社,1993)、《冯至评传》(蒋勤国,人民出版社,2000)、《冯至传》(陆耀东,北京十月文艺出版社,2003);研究戴望舒的《戴望舒评传》(郑择魁、王文彬,百花文艺出版社,1987);研究卞之琳的《卞之琳著译研究》(张曼仪,香港大学中文系,1989)、《卞之琳与诗艺术》(袁可嘉等编,河北教育出版社,1990)、《卞之琳诗艺研究》(江弱水,安徽教育出版社,2000);研究穆旦的有《一个民族已经起来——怀念诗人·翻译家穆旦》(杜运燮等编,江苏人民出版社,1987)、《丰富和丰富的痛苦——穆旦逝世20周年纪念文集》(杜运燮等编,北京师范大学出版社,1997)等。

不过,中国新诗尚未建立起成熟的形式秩序与象征体系,虽然各个时期都有杰出诗人出现,却很难说已经造就了标志性的伟大诗人,而中国新诗的理论体系与研究方法也未必已经完成建构,自成体系。因此,研究鲁迅可以成为专家,研究一个现代或当代诗人却未必可以。另外,对于新诗而言,单个诗人诗作的研究自新诗草创时期就已开始,作为基础性研究,它数量最多,却未必最有特色。

1980年代以来的中国新诗研究,最有特色的,恐怕还是流派研究。说流派研究是这个时期的特色,一是因为它在现代尚未得到真正的展开,二是的确取得了成就,造就了学者。在现代,虽然朱自清在《中国新文学大系·诗集·导言》中,划分出了自由诗派、格律诗派和象征诗派,虽然也有孙作云《论“现代派”诗》等一些批评文章出现,但由于各种流派本身的发展还不充分,成就和问题尚未完全暴露,真正的研究还难以开展;而环境上中国已经进入长达十几年的战乱,真正的学术研究也无法摆上议事日程。到了1970年代后期“文革”结束,“朦胧诗”站在地平线上向遥远的“象征派”、“现代派”致敬,召唤着诗歌研究必须重新正视被遮蔽的诗歌现象,而大学恢复高考和学位教育,也为学术研究铺好了温床。

在一定的意义上,从诗人、诗作评论过渡到流派研究,是批评向学术研究转变的标志。除流派诗选外,较有影响的新诗流派(含诗潮)研究著作主要有:《现代诗人及流派琐谈》(钱光培、向远,人民文学出版社,1982)、《中国初期象征派诗歌研究》(孙玉石,北京大学出版社,

1983年8月第一版,1985年8月第一次印刷),《二十年代中国各流派诗人论》(陆耀东,中国社会科学出版社,1985)、《正统的与异端的》(蓝棣之,浙江文艺出版社,1988)、《诗潮与诗神》(王清波,中国人民大学出版社,1989)、《情绪:创造社的诗学宇宙》(朱寿桐,上海文艺出版社,1991)、《诗神·炼狱·白色花——七月诗派论稿》(刘扬烈,北京师范学院出版社,1991)、《中国新诗流派史》(柯文溥,海峡文艺出版社,1993)、《现代诗的情感与形式》(蓝棣之,华夏出版社,1994)、《中国现代主义诗潮论》(王泽龙,华中师范大学出版社,1995)、《探险的风旗——论20世纪中国现代主义诗潮》(张同道,安徽教育出版社,1998)、《中国现代主义诗潮史论》(孙玉石,北京大学出版社,1999)、《七月派作家评传》(李怡,重庆出版社,2000)、《中国现代主义诗歌史论》(罗振亚,社会科学文献出版社,2001)等。

在这些中国新诗流派的研究成果中。陆耀东、孙玉石、蓝棣之的建树尤为值得注意。

陆耀东对新诗的关注开始于上世纪50年代末期,80年代初开始在《文学评论》、《中国现代文学研究丛刊》等有影响的学术刊物上发表论文,1985年出版的《二十年代中国各流派诗人论》,就是这些论文的汇集。这是一部可以视为20世纪20年代中国新诗重要图标的学术著作,其中对徐志摩、冯至诗歌创作历程和美学风格的论述,尤有独到的个人心得。作者对这两位诗人的把握,也是较为全面的,后来陆耀东还分别出版过他们的评传。

蓝棣之是上世纪70年代后期中国恢复高考制度后中国社会科学院第一批录取的研究生,选择的研究论题就是现代诗歌。他出版的第一本研究著作取名为《正统的与异端的》,是由于当时现实主义被视为正统,而现代主义艺术取向被视为异端邪说。他的美学立场显然站在“异端”一边。因此,他为人民文学出版社编选了有广泛影响的《现代派诗选》、《新月派诗选》、《九叶派诗选》,对现代诗的趣味和美感形式作了深入的探讨,出版了《现代诗的情感与形式》一书。与同时期诗歌流派研究的学者相比,蓝棣之还有一个特点是,他比较重视理论和方法的运用,他认真梳理过现代派及其代表性理论家(如袁可嘉)的诗歌理论,对文学流派与文本呈现的“症候”比较敏感。

而孙玉石的研究,或许称得上新诗流派研究的一个里程碑。第一,孙玉石开创了鲁迅《野草》研究的新格局,包括与方锡德一起发现了鲁迅以“神飞”为笔名,在《国民公报》副刊发表的一组题为《自言自语》的散文诗作品。唐弢先生认为:这组鲁迅佚文的发现,解决了鲁迅研究中的一个疑难问题,使鲁迅本人提到的“神飞”的笔名,得到了落实:“几年以来,经过不少研究工作者的努力,鲁迅笔名大都已同文章对号,惟独没有见到署名神飞的名字。因此这个笔名还虚悬着。这回《自言自语》的发现,一连七篇都署神飞。这样,由鲁迅本人提出,许多人看作疑难的问题,终于一下子解决了。”^①《自言自语》的发现,使观察散文诗这一文类的试验,有了宝贵材料。同时,它对我们了解中国诗歌中的象征主义实验,以及这种手法表现意识与潜意识的意义,提供了启示。实际上,孙玉石是把象征手段作为《野草》的主要艺术手段看待的。也是从《野草》象征手段的研究出发,他开拓了当代象征主义研究的荒野,奠定了中国现代主义诗潮研究的基本格局,这是他的第二个贡献。刚进入1980年代,孙玉石就在北大课堂教学中系统地讲授“新诗流派研究”,他的《中国初期象征派诗歌研究》是我国最早系统研究象征派的学术著作,虽然1985年才发行,但书稿完成于1982年,已经在课堂上讲

^① 唐弢:《花团剑簇——读新发现鲁迅佚文十一篇》,《鲁迅的美学思想》,人民文学出版社1984版,第273~274页。

授,先行产生过影响。而他的《中国现代主义诗潮史论》,完整勾勒了中国现代主义诗歌的版图。孙玉石对于新诗流派研究的第三种贡献,是提出和自觉实践了“现代解诗学”,梳理了“解诗学”的理论与实践,为理解和分析现代主义诗歌,提供了理论和方法。“解诗学”在英美是“新批评”的重要组成部分,在很大程度上,可以说是为理解比较复杂的现代主义文学文本服务的。孙玉石的“解诗学”是受朱自清《解诗》一文的启发,在总结现代诗歌批评对诗歌文本的往复讨论的基础上提出来的。他的《重建中国现代解诗学》发表于《中国现代文学研究丛刊》1987年第2期,而践行“解诗学”的诗歌文本细读《中国现代诗导读(1917—1938)》,于1990年7月由北京大学出版社出版。

四、历史化的新诗研究

如果特色以从无到有、从少到多来衡量。那么,当代的中国新诗史研究是不能不谈的。对中国新诗发展历史的叙述,最早是作为文学史的有机部分出现的。比如王瑶的《中国新文学史稿》(开明书店,1951年),在对文学发展进行分期的背景下,每个时期都是先叙述总的文学发展状况,然后进行诗歌、小说、戏剧、散文的分类叙述。后来成百上千的新文学史(或中国现代文学史,或中国现当代文学史,或20世纪中国文学史)基本上都沿袭了这种叙述成规。中国的文学史写作,是根据大学文学史课程的教学需要,按“部颁教学大纲”的要求编写的,大多缺乏个性。真正有价值的诗歌史。似乎不应从教材型而应从学术型的专门著作中寻找。在此方面,最早见到的,是1959年6月开始在《诗刊》断续刊登的《新诗发展概况》。这是大跃进时代由《诗刊》副主编徐迟建议和组织,北京大学1955、1956级学生谢冕、孙绍振、孙玉石、殷晋培、刘登翰、洪子诚组成的新诗史研究写作小组,他们利用1958年底到次年年初的寒假,不到一个月时间就写出了七章十余万字的书稿。不过,徐迟组织的这次活动,其意义不在当时而在后来,不在《新诗发展概况》本身,而在把几个有才华的青年领上了新诗批评和研究的道路,他们后来几乎都成了中国新诗研究领域的中流砥柱,为中国新诗研究作出了无可替代的贡献。

孙玉石1995年发表的《十五年来新诗研究的回顾与展望》谈到中国现代诗歌史的总体研究,认为“整体的历史的研究是最艰难的研究。也是新诗研究水平的代表”。他在这篇文章中提及的新诗史著作有《五四新诗史》(祝宽,陕西师范大学出版社,1987),《抗战诗歌史稿》(苏光文,四川教育出版社,1991),《新诗30年》(金钦敏,中山大学出版社,1991),《诗潮与诗神:中国现代诗歌三十年》(王清波,中国人民大学出版社,1991),《新世纪的太阳——20世纪中国诗潮》(谢冕,时代文艺出版社,1993)。孙玉石先生治学严谨,几乎把之前十五年新诗史著作一网打尽,只有一本史料粗疏的《中国新诗史话》(杨里昂,湖南文艺出版社,1992)未能列入。

这些分时期或历时的新诗史研究,孙玉石总体认为“比较薄弱”。不过,如果把视野扩大到包括台、港、澳等汉语研究界,也有些值得重视的成果,比如台湾王志健的《现代中国诗史》(台湾商务印书馆,1975),就是一部值得重视的著作。该书共十二章:第一章中国诗的形式和内容;第二章黄遵宪的诗学革新及其他;第三章五四运动与新诗革命;第四章启蒙期的中国新诗(上);第五章启蒙期的中国新诗(下);第六章新诗中的小诗、长诗及其转变;第七章新

诗中的格律诗派;第八章从格律诗到象征派;第九章现代派的崛起与新诗的踪迹;第十章抗战期间的中国新诗(上);第十一章抗战期间的中国新诗(下);第十二章抗战后的中国新诗。这部中国现代新诗史与一般新诗史的不同之处,一是从形式与内容的双重视野交代中国诗歌的特质,在与古典诗歌的关系上讨论中国新诗革新与革命。二是它的起点不是五四前后,而是黄遵宪的诗歌维新运动。三是主要按新诗探索的脉络展开叙述。而叙述的角度与重点,也有特色与个性。

而在1995年至今新诗史中,朱光灿的《中国现代诗歌史》(山东大学出版社,1997)原来作为中文系选修课的教材印行过,“经过十年间的边使用、边充实、边修改”而后正式出版的^①。作者把现代诗歌分为“开创时期(1917—1927)”、“发展时期(1927—1937)”和“成熟时期(1937—1949)”,但叙述时主要以诗人先后出现与重要程度来分章分节。看看目录你无不惊讶,现代三十年间,有这么多值得大书特书的重要诗人吗?这部厚达一千多页的著作的另一个特点,是对新体旧体一视同仁,连何香凝都列节叙述了,然而却遗漏了郁达夫、顾随、马一浮、聂绀弩等人的旧体诗成就。与朱光灿的新旧杂呈不同,龙泉明的《中国新诗流变论(1917—1949)》(人民文学出版社,1999)只讨论新诗。这本书的作者虽然对四个时期的划分与一般文学史著作没有什么不同,但把五四时期新诗的草创称为“白话化运动”;把1921年至1925年看作是“奠基”时期,并且认为它是一场“自由化运动”;把普罗诗歌、格律派诗歌、象征主义和现代派诗歌整合为“两大诗潮的并峙与对流”;还在新诗抗战以后的大众化、民族化与现代化的“多脉流向”中理出一个“历史大汇合的趋势”,让人觉得新鲜有趣;而以郭沫若、戴望舒与艾青三个诗人来标志中国新诗的三次整合,也是该书的一个特色。

进入21世纪以后的新诗史研究的著作,不在我们检讨的范畴,但很可能那才是它真正的收获期。像《现代汉诗的百年演变》(王光明著,河北人民出版社,2003),《中国新诗史(1916—1949)》(已出版一、二两卷,陆耀东著,长江文艺出版社,2005、2009),《中国新诗史(1918—1949)》(沈用太著,福建人民出版社,2006),无论在材料、分期或诗人诗作的介绍上,都有新的贡献。不过,文学与历史天生就有矛盾,而新诗本身又还在摸索、尚未成熟,要把中国新诗这样一种尚未定型的文学现象历史化,条件并不成熟。而且,在某种意义上,“新诗”如果一旦被历史化,建成文字的纪念碑、博物馆,供人们瞻仰、参观,它也就变旧了,连弱点和问题也被正典化了,原本具有动力学意义(“新诗”原也是可以作为动宾词来理解)的创新冲劲也就减弱了。

因此,似乎不必急着为尚未完成且存在诸多争议的“新诗”建造历史的纪念碑,或者说,新诗的历史研究,应该根据一种现代文学形式诞生与成长遭遇的问题,寻找新的研究策略。新世纪一些研究著作表明,中国新诗的历史研究,倘若能够认真梳理和呈现一个新事物从诞生到成长过程的不同观感和研究结论,不是武断地为历史作定论,做了断,而是呈现认真的思考,关注发现的问题,将更有利于激活新诗探索的动力。

^① 朱光灿:《写在前面的话(代序)》,《中国现代诗歌史》,山东教育出版社1997版。

On the Study of the History of Contemporary China's New Poetry

Wang Guang-ming

(The Research center of Chinese Poetry, Capital Normal University, Beijing10000)

Abstract: Although the study of Chinese new poetry's history started from 1950s, it was seriously interfered by many non-poem and non-academic factors from 1950s to 1980s. The study was carried out normally until 1980s. It begins with discovering those poets and poems which are buried in the history. And this work has achieved remarkable achievements in the study of Chinese new poetic genre. Then on this basis, a large quantity of works about the development of Chinese new poetry are written successfully. However, Chinese new poetry itself is still finding out its way, and the conditions for writing the history of new poetry are still immature. So, it is necessary to explore some new research ideas and narrative methods which are different from the traditional literary history.

Key words: Study of new poetry, History materials exploring, Genre, History of new poetry

(学术编辑:王晓平)

王光明,男,首都师范大学中国诗歌研究中心教授。

论近年电影中对工人阶级时代经验与历史叙述的形式问题

王晓平

(厦门大学 中文系,福建 厦门 361005)

摘要:《芳香之旅》与《二十四城记》是近年少有的两部对当代中国工人阶级的历史经验进行刻画的电影作品。它们都带有极大的重写国族史的企图,也实现了某些历史叙述的突破。但由于受到当前去政治化时代流行的新历史主义观对“普遍人性”看法的深刻影响,导演总是自觉或不自觉地由此安排人格个性、思想和选择,并常常将知识分子的视角、立场和惯习代入与投射到人物描写和人物关系当中。当已经过去的历史成为“想象”的时刻,我们尤其需要对“纪实和虚构”的缠绕的文化政治受到当下流行话语所左右的情势保持清醒的认识。

关键词:《芳香之旅》;《二十四城记》;历史叙述;新历史主义;工人阶级

近年来,对当代中国工人阶级的历史经验的刻画虽然在电视剧里不乏佳作(如《金婚》),但在电影里却非常少见。章家瑞的《芳香之旅》(2006)、贾樟柯的《二十四城记》(2008)是其中少见的两部。它们都由第六代导演的代表人物制作。《芳香之旅》在2006的第30届开罗电影节上获最佳影片、最佳男主角、最佳女主角三项大奖。评委会给出的评语是:“这部电影表示了人类伟大的爱和真诚,中国的历史和中国人情感的变化。无论是剧本还是摄像、表演、美术都接近完美。”^①作为力求得到国外电影节奖项的作品,导演也预先设定了部分这些国外观众的“凝视”目光:“对于他们来说,他们能够从中国历史的变化中,看到真实中国人的日常生活,看到对于中国人最真实的内心情感的描述,看到中国人在那个年代下是怎么生活过来的,怎么样以他们的坚韧,坚守来度过这四十年,使中国能够走到今天。”^②这种大跨度的叙述显然带有某种“史诗”的抱负,因此威尼斯电影节主席马克·穆勒这样评价《芳香之旅》:“巧妙的故事情节和深邃的人文关怀结合起来,使得《芳香之旅》成为中国平民的史诗。”^③而贾樟柯2008年拍摄的《二十四城记》,也包含了极大的重写国族史的企图。他叙述了自己“毫不犹豫地去了成都……决定一部新电影的拍摄”的原因是:

① 参见《新浪娱乐独家对话〈芳香之旅〉章家瑞》, <http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-02-06/1117987402.html>。

② 参见《新浪娱乐独家对话〈芳香之旅〉章家瑞》, <http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-02-06/1117987402.html>。

③ 参见《新浪娱乐独家对话〈芳香之旅〉章家瑞》, <http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-02-06/1117987402.html>。

2006 年底,有一天新闻里讲,成都有一家拥有三万工人、十万家属的工厂“成发集团”(又名“420 厂”),将土地转让给了“华润置地”,一年之后整座承载了三万职工、十万家属生活记忆的工厂将会像弹烟灰一样,灰飞烟灭,而一座现代化的楼盘将拔地而起……从土地的变迁、从计划经济到市场经济,从集体主义到个人。这是一个关于体制的故事,是一个关于全体中国人集体记忆的故事。^①

这部电影标志着导演在此前几部作品在海外大获成功而声誉日隆,并后来居上地成为第六代导演的代表的基础上,开始从社会小人物(比如舞女、小偷)身上转移视线,把目光转向同样是边缘群体,但却是一个庞大的曾经是共和国国族身份主体的“工人阶级”身上,试图为他们作传;这同时是对新中国历史的记忆性书写。

作为同时经历过毛泽东时代和改革开放年代,以“我的摄像机不撒谎”为宣言的第六代导演,我们期待他们能呈现时代与历史的“真实”。那么他们从何种角度入手呈现工人阶级的历史?他们的叙述如何做到“真实”?工人阶级是否有可能叙述自己的历史,还是被他者叙述?这个他者是谁?从中我们能获得何种对于记忆和现实之间关系的启示?这两部电影为这些问题的解答,提供了有益的参照。

《二十四城记》:混合纪实和虚构的“伪纪录片”的形式问题

《二十四城记》以伪纪录片的形式混合了纪实和虚构。这是“两个相互关联的故事,一是回忆和叙述中以个人经验为依托的一座工厂的五十年变迁,及由厂与人的遭际所展现出的当代中国史,另一个则是……五十年的历史是借重怎样的主体身份被叙述出来,并由个人的或地方性的经验升华为民族国家的共同体记忆”^②。我们且来看这里混合了纪录片形式(由真实人物出场)和虚构片(由职业演员演出)的“口述史”是否“真实”地反映了他们的人生以及在此基础上的新中国历程。

在进入解读导演通过人物叙述对历史的呈现前,对于历史“背景”的简单介绍是必要的:成立于 1958 年的 420 厂是在当时战备紧张的状况下,根据毛泽东建设三线的战略部署,为了将飞机发动机制造业从东北迁移到西南,在国家指令和政治动员下,制造飞机的原沈阳 111 厂的数千工人远徙成都,并在此扎根数十年的产物。它经历了六七十年代作为国家重要战略工厂、八十年代初期以后国家经济转型期间的不景气,以及九十年代后彻底没落的过程。2008 年,工厂再次迁移到新的工业园区,位于市中心的土地被房地产公司购买,新开发的楼盘取名“二十四城”。

(一)三代“厂花”的命运

评论一般认为,电影里最显著的结构是三代“厂花”的叙述。她们都由职业演员扮演。

① 贾樟柯:《序:其余的都是沉默》,《中国工人访谈录:二十四城记》,山东画报出版社 2009 年版,第 3 页。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009 年 7 月号。

吕丽萍扮演第一代(六十年代)厂花郝大丽,陈冲扮演第二代(八十年代)厂花顾敏华,赵涛扮演第三代(九十年代后期)厂花苏娜;她们的工作期间分别对应上述工厂发展的三个阶段,当然也是新中国历史的三个时期。

当大丽出场的时候,她一只手高举着挂瓶,走了一段街路和楼道才来到办公室,这种招摇让人感到一种隐隐的不安;这位扮相并不显老的女人对着办公室喊她阿姨的文员说:“你叫我阿姨?应该叫我奶奶!”一股倚老卖老的酸腐之气随着这种话语油然而生;她看不顺眼这位对她十分礼貌的坐在电脑前的年轻姑娘:“现在上班还允许化妆?”姑娘耐心给这位外表不显老、却流露出“马列主义老太太”架势的人解释:“外企不化妆还不让上班呢!”大丽面露不屑:“这不是国企吗?”文员噤声不语。这位一出场就令人心生反感的妇女于是开始她自己的讲述。

她所叙述的内容可以分为四段。一是工厂的重要性。每月分发五块保密费,六十年代大饥荒外面吃不上饭的时候,这里每人每月还可以分到3斤肉,因为“发动机上天的东西,马虎不得”(此时关于她的介绍的字幕显出“原成发集团车间工人,曾获全国三八红旗手称号”);二是他们的待遇奇高:“记得发工资时,银行在厂门口设店,75年我58块钱,存30块”;工人阶级作为“领导阶级”福利齐备:“工作服、工作手套,舍不得扔,寄给我妹”,后者拆了用来织线衣线裤;三是今昔对比:在农村经营小卖部的妹妹的小儿子今年给她寄500块,因为知道她“厂里困难”。而作为重点讲述并给人深刻印象的,是第四段内容中她个人的牺牲:转移时刻丢了自己的孩子,开船的汽笛响了,“这个厂是军事化管理,我们做军工的都知道一举一动都关系到国家的安全……所以那汽笛响就跟吹了军号一样,必须得走”。她“18岁当妈,那年21岁,孩子3岁”。对着坐在她对面并未露面的虚拟采访者,她讲得声泪俱下,似乎就是为了诱发观众同情的眼泪。但由于吕丽萍是个观众熟知的演员,当大家淡定地看她表演时,能否造出如此感人的效果实在存疑。最后,则是她端着碗边吃边看电视的侧面镜头,我们只听到画外音:“西南方向有敌机……”显然这是一部那个时代的战斗片:她在忆旧。

当陈冲扮演的“小花”第一次出现时,她正和一些老朽的退休女职工围坐成一圈在唱京剧。一曲终了众人散去,她对着镜子在描口红、眼线。坐在她对面的人和她用上海话攀谈了一阵。奇异的是,她的谈话从到上海看望她的弟弟转到了抗战:由于“东洋人打进来”,不少上海人那时跑到四川,胜利后他们变成“抗战功臣”,拼命吃辣以显示自己在四川呆过。这段显然是对国民党抗战历史的叙述在这里显得突兀。但如果我们想起这位演员刚刚在此前不久国内引起轰动的电影《色戒》中扮演一位汪精卫一方的汉奸老婆,我们会猜测导演是否有其他寓意。由于她出生于1958年,我们会设想她因为十年“文革”而没有受到官方系统的历史教育,因此对于抗战史的认识受到当下流行的修正史学的影响(即肯定国民党抗战功绩)。而对于七十年代中期以前出生的观众来说,她的外号“小花”还唤起另外的记忆:演员陈冲在1978年(也就是这位她扮演的顾敏华从上海航校分配到420厂那年)饰演了引起轰动的电影《小花》里的赵小花一角;这是奠定她在中国影坛名气的处女作。从这两个互文文本来看,导演似乎刻意引起观众对这个对着虚拟采访者讲述自身经历的角色距离感。更有意思的是,她在一群古装人物中演唱越剧《红楼梦》选曲后(她的角色是林黛玉),不脱下戏装换成日常装束,而是身着戏装、拎着菜篮子,与上一个厂花“大丽”一样(大丽是手高举着挂瓶),也招摇过市地走了一大段街路后回到家中,似乎她们都有特意招引路人瞩目的心理自我暗示。

在她侧身坐着进行的自我叙述中,人们得知当毕业分配时,大家都四处活动想留在上海

时,只有她选择离开;因为七个家人一起住在二十多平方米的阁楼上的拥挤不堪忍受(这无意中显露了利己的动机)。由于厂里男多女少,她很受欢迎。此时互文正式出现:很多人说她像“小花”。她叙述了两件事,分别关于厂里当时的工作状况和自己找对象的经历。前者反映了当时厂里十分严谨的工作态度:挂在橱窗栏里的一个英俊小伙引起大家对他身份的猜测:要来的团委书记?去老山前线慰问解放军的党代表?直到过几天厂里开会,领导才告知他是因为厂里工作出了纰漏,零件不合格引起飞机故障,为了保护群众不受伤害而牺牲的飞行员;领导要大家都“各自反省反省”。而后一件事则反映了她蹉跎岁月、青春逝去的过程:本来她给介绍了一个厂里的电大老师,父母都是高干;但由于一个暗恋她的人冒充她给自己写情书,两人引起误会而分手;八十年代中期以后,由于中越战争趋于结束,军工厂效益转差,转产民品生产冰箱,她调到上海搞推销,之后又在经商大潮中停薪留职开公司,但这时已经年过三十,介绍的都是已婚有孩子的男人,当人后妈不愿意;最近她认识了个“条件还不错”的老总,年轻时是个砖瓦工,第三次见面时告诉她自己年轻时就认识她,当时觉得喜欢这个厂花是癞蛤蟆想吃天鹅肉,但想以后发达了要找她。这句话使得“小花”心生极大不满,对着“采访者”大发牢骚:“我现在就算不是什么‘标准件’,也不是报废件吧?我有我自己的标准尺寸!”当她叙述结束,屏幕出现了她的介绍:这位顾敏华是“精密车间质检员”,但显然她的工种在这里无足轻重。

针对这两位厂花的叙述,评论者多认为叙说了她们的牺牲,而且这种“关于‘体制’及其‘代价’的故事是以家/国叙事的模式来讲述的”^①。表面上看似如此:她们一个丢失了孩子,一个至今单身。但我们细究之下,这个说法并不站得住脚:丢失孩子是她自身疏于看管,而至今单身不是由于此前的控诉片里常常叙述的组织干预,而是她的选择性疏忽(由于外号“标准件”,是工人心目中的美丽厂花,她自然有较高的要求:她叙说由于当时“不像现在这么‘开放’”,又太忙,天天加班,所以不太在意对象)和自视甚高的贵族心态(尤其是最近这次希望选择“老总”又不愿嫁给出身贫寒的大款的高傲心理)。但虽然导演设计以她们的故事来将“自然化的家庭对照于异化的国家”显得牵强,她们如今的“忆苦”表现确实是八十年代后“对阶级论与集体主义的一次反拨”,也反映了九十年代后“社会急剧分化、重组所带来的失序、失落与茫然”^②。当导演试图借用《小花》中伤感的主题曲“妹妹找哥泪花流”来让她们的“悲剧”煽起观众的同情时,他没有看到的是,正像陈冲早已经背离了她扮演这个角色时候的阶级情感一样,这些演员扮演的角色此时倚老卖老、炫示自己在“旧时代”“为国家牺牲”的行为,只不过表明了在时代的转变下,对于过去行为的某种“后悔”和叛离;与其说它是一种当时人物自身所作的忠实的“怀旧”,不如说是一种“演员陈冲”为道具与载体的知识分子此时情感和观念的投射。

而第三代“厂花”其实根本就不工作了。这位由导演御用女演员赵涛扮演的娜娜1982年出生。有意思的是,当她刚出现在镜头前,也是与顾敏华一样“对镜贴花黄”在描口红;然后她拉着拖拉行李箱,与前两位厂花一样,走过同一条街道,也接受了一位相识的路人的招呼——她也显示了同样的自恋。而她的自恋还有更高级形式:在开着车驶过高速路后,她竟

① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。引文出自戴锦华:《隐形书写》,江苏人民出版社1999年版,第217页。

然是来到一片菜花地里,停车瞭望(身后是耸立的在建的片片高楼),然后来到曾经就读的、如今人去楼空破旧的“成发集团子弟中学”里。在她不无自得的“忆旧”的闲逛中,画外音响起。与“小花”一样,她充满了对年轻时的自我美化:“我高一时候1米66,条特好,我那时还想着我将来是不是还能当模特什么的。可是后来不知道怎么没长高,挺遗憾的。”此时镜头显示她刚走过一个墙壁上突出的手擎灯柱的建筑前,并细细端详。这是那个时代的一个标志性设计:高擎着马列主义真理的火炬;而她的端详显然在显示她“奇异”于她不熟悉的过去。

接着,她与前几位访谈者一样,侧面对着虚拟访谈者侃侃而谈:因为成绩不好,她没考上大学,也不想去420厂上班;但她接着转了话头,自得之意又在她的表情和手势上显现:“不过我觉得现在还行,我现在是个买手,我每两个星期都要去趟香港的,替别人扫货,成都有钱人还是挺多的……有钱的闲太太们,她又想时髦她又嫌累,我呢,就帮她们去扫货。”这些暴发户豢养的女人们中意的是最时髦的奢侈品,而又嫌累,因此滋生出了像她这样的捐客,她不无得意并且丝毫无自愧地说:“反正我每件加一千,我觉得还行吧,凑和。”而此时她对面的“访谈者”附和奉承地说道:“挺好的!”这使得连“娜娜”都显得不好意思地低下头笑,并迅速地再次转移话题。她告诉“采访者”,她在飞机上认识的一个外国朋友想承包旋转餐厅,让她当总经理;她承认自己没有搞过餐饮业,但想试试,“说不定我还真成个女强人呢。你说呢?”在取得又一次附和的声音后,她粉饰自己买车炫富的动机:“主要是为了给我自己搭个平台。你说我每天跟那帮阔太太在一起,我不买车好像也不像回事。”在潜在的“采访者”这个“知识分子”的唆使和配合下,“娜娜”完成了后者所期待的述说。

接着她不知道怎么说到自己的母亲,这个1995年就下岗的女工,由于当分厂厂长的丈夫当时“一根筋”坚持原则,没给她安排个岗位,她自己在线杆厂找了个临时工的工作直到现在。她又谈到对自己父亲的理解:在她眼里,刚退下来的父亲整天失魂落魄,是因为不适应没权的日子,每天一起来坐在沙发上一根接一根抽烟。他所考虑的事情当然是她所不理解的,她认为这是因为退下来的父亲没有了此前络绎不绝的访客的缘故。

对父母一辈的选择不理解(因为她已经没有了他们那一辈的思想和理念)的她接着大方地谈到自己在三个地方跟三个男友同居过;不想回家的她很少回家,因为她一回家都感觉到失败的压抑情绪。有一次为了取户口本,才发现家门的钥匙找不着了,只得第一次去工厂找母亲要。此时电影里才出现了第一次、也是唯一一次反映工人劳动场景的叙述:“我一走进那个车间,我就听见那轰隆隆轰隆隆的声音,说话得喊着。我往里一看,根本找不见我妈。里面所有的人穿着蓝色工作服,低头干活。”这个场景显现了工业化时代大工厂劳动的场景——虽然这是在现在,但它显然暗示了社会主义工厂的劳动表面上和资本主义工厂劳动的强度没有差别(如果去除了阶级觉悟的话,更没有什么不同之处)。当她“一张脸一张脸”地找她妈,终于在一个墙角找见“分不清男女”正在做着机械的动作,搬着沉重的钢锭(搬一块扔一块)的母亲时,她带着哭声说自己觉得从心里发出来地心疼。当晚她回家吃饭并在家睡觉。她说:“睡在床上那一刻,我觉得我开始长大了,我开始心疼我爸我妈了。”

这种带着哭声的叙述或许“发自内心”,但也不无矫情;但更值得注意的是,与其说她是

厂花,或者如宣传所说的“工人的女儿”,不如说她是工人阶级及其(社会主义)理念没落的标志。^①而导演对这三代“厂花”的呈现,则共同在无意中以“怀旧”的方式表现了她们虚荣、做作、自得而不自觉的姿态。

(二)空洞的工人阶级历史记忆

如果说由专业演员扮演的这三代厂花的呈现和叙述都带有问题,那么我们看看“真正”的工人对自己生活的“真实”回忆是否存在可议之处。

影片中第一个出现的女工其实是侯丽君,但无论她的样貌和她的叙述都不给人“厂花”的感觉。换句话说她是普通的员工。这个1953年出生的维修工坐在公交车上,正在开的偌大的车里只有她一个人,在动情地诉说自己的经历:与在成都工厂的母亲和远在东北的外祖父母的长期骨肉分离,时隔十四年才有一次探亲的机会,因此有那种生离若死别的体会。这个工人世家在毛泽东时代移民“离家”并为厂服务数十年,却在1994年在她四十一岁、儿子上小学六年级的当口在市场化改革中“政策性”下岗“回家”。这个对比显示了两个时代的不同政治(“政策”)取向:“母亲为‘大家’舍‘小家’,当侯丽君自己成为母亲的时候,这个‘大家’却已不再需要她。”^②但她接受了“减员增效”的说法,并津津乐道厂里给这十几个第一批就被裁的工人安排酒席。他们个个哭成泪人,拉着领导的手问:“这么多年,有没有迟到?工作有没有不认真的时候?工作出没出过过错?”领导回答“都没有”,但就是“要不了那么多人”,因为这个厂现在是“自负盈亏的一个单位”。结果,孩子的学费、一家三口吃饭的费用都靠她一个月200块的生活费。

关于国有企业的工人在这个时期及以后由于新自由主义政策而在“减员增效”的名义强行下岗,并以极小的补偿买断工龄(并经常伴随着权贵私有化、贱卖国企和官员贪污腐败等现象)的浪潮,这个工人叙述的时候没有任何质疑和批评;她所叙述的仅仅是工人生活拮据的“悲情”,而她对待这个悲情不但透露出“分享艰难”的官方论调,而且很快就被“自我奋斗”的又一个官方喜闻乐见的后续故事所接替:她在家中墙上贴了座右铭:“不论顺境困境,都要勇往直前”,在外出四处找工作前都要念几遍。她摆地摊卖黄桷兰,担心被交警、城管看见没收。而现在则是在家做缝纫。她认为这导致了“人有所做,老得慢一点”。此时画面转换,两个中年妇女站在一起演唱“今夜有约,今夜无眠;当钟声穿越时空,敲响新的千年,来吧,亲爱的朋友;来吧,亲爱的伙伴……”体制转换过程中的不公正在这种叙述中被完全遮蔽省略,而出现的却是励志故事。我们相信其他职工有这样的抗议,而导演承认他省去了许多“极端”的个人回忆,而选择他认为有“代表性”的口述。“下岗分流”这出大戏被展现为“通俗悲喜剧”乃至“励志言情剧”。

如果说这个工人的“个人化叙述”不由自主地体现了官方叙述的特色,那么由真实工人“自己扮演自己”的事例则在一开始就出现。这是第一个出场、坐在空旷的破旧厂房里坐着

① 根据网上的报道,我们有理由相信下面一段由于某种原因(也许是影片时长)被删除:她现在的最大愿望是“挣很多很多钱”,“给我妈我爸在二十四城买一套房”。劳碌了一生的劳动者无法买上一套像样的房子,而这位捐客则有此财力过上比她父母一辈好得多的生活。父母一辈持有的“劳动最光荣”的社会主义理念已经在这个改变了的后社会主义时代被彻底抛弃。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

的老工人何锡坤。他没有怎么叙述自己,我们从字幕知道他1948年出生于成都,1964年当上了钳工学徒工,后来参军。奇怪的是,无论从字幕还是他的叙述里,我们都不知道他现在的身份。他先是回忆,然后探望了自己当年的师傅钳工组组长,一位50年代从沈阳来到成都的老工人。师徒之间的故事在他的讲述里,只剩下师傅教导他要爱惜劳动工具,要回收、再利用一般认为可以废弃,但他还可以用的工具,因为它“经过很多人的手”。而这个师傅的工作态度是武斗的时候停工,他还坚持上班,而当时“厂里基本没人”——一个显得对工作机械入迷的人,很难看得出这是基于什么政治意识。当何锡坤随后去探望师傅时,后者回忆起他1959年刚来厂里,休息一天晚上就加班,过年过节都加班,因为“任务紧,朝鲜在打战”,这里师傅的记忆显然出了毛病,而他也没有加以纠正。这个错乱的记忆使得原来就单薄的社会主义时代劳动场景在现在更加扑朔迷离,不可回忆。

评论者注意到,何锡坤“试图讲一些师傅的事情,但他的回忆其实相当单薄”,除了珍惜工具的“概念化的细节”,就是对师傅说的后者“‘对厂里贡献很大’这样没有细节的概念。”这可能与他很快离开工厂去当兵,因此劳动经历和对工业化生产了解不多有关。“于是久别重逢的两代人的交流实际上不过是沉默,徒弟伤感地抚摩着师傅的额角,老人则从喉咙里发出毫无意义的呜噜声,仿佛真的已经丧失记忆和表达的能力”。^①而对于这种访谈中无话可说的场景,下述评论更显示了研究者的细心:

值得玩味的是,何锡坤在这个师徒会面场景中充当的询问者角色正是此后的全部访谈场景中导演贾樟柯本人扮演的角色,他们曾与被寻访者属于同一种大历史,但作为幸运的“走出”者,他们已失去与这一历史的当下关联和经验的连续性,因而只能借助他者话语重建记忆。影片的整部“口述史”以沉默或失忆开头,似乎可以作一种拉康式的解读:回忆只是徒劳地填补失去的对象的空位,语言注定无法触及真实界。然而,那沉默所在的地方却又并非一处单纯的空隙,而是一个具体的身份,当叙述者身份是母亲、女儿、单身女人或“体制”内外的成功人士的时候,他们从自己的角度皆有故事可讲,为什么偏偏工人师傅就不能说话呢?面对关于历史记忆的文本,我们当如何“历史”地看待这个不能说话的“老工人”身份?除了衰朽的生命与日暮途穷的职业,它还能否意味别的什么?^②

如果说这个表现得不副实的“老工人”何锡坤对真正的,但却已经失忆耳聋的“老工人”的“访问”在某种意义上是一种“缅怀与凭吊”之旅的话,那么导演安排的另外一个不合格的“老工人”则是一位退休的管理者阶层的一员:前党委副书记关凤久。尽管那时的管理者也是劳动者的一员,但这里我们看不到相关的叙述,他的出现单薄得几乎可以完全忽略。据字幕,他“1935年出生于辽宁海城,曾任成发集团保卫科长,退休时为厂党委副书记”。导演只安排他叙述了一件事,就是按照毛主席三线建设的战略部署,原来在沈阳的修理飞机的111厂百分之六十的设备和人员(约4000人)迁移到成都包建420厂。此后他间断出现,打着手电筒在厂区出没,仿佛在重温他当年的尽职尽责的工作场景。有意思的是,他的访谈被

① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

安排在一个类似“工人剧场”的场所进行,他坐在近处的观众椅子上,而导演对在远处的戏台还给了个近特写(此后一直在此背景下让关讲话);幕布上是蜿蜒曲折的万里长城,而竟然有两个年轻人在台上打羽毛球。这似乎象征着过去的为保家卫国而奋斗的时代已经过去,其场地变为娱乐健身的所在。

“关书记”的厂史叙述是前半段,“现任管理者”、由陈建斌饰演的“宋卫东”的“回忆”成了后半截。生于1966年的他被设定为留在“体制内”子承父业,如今担任总经理办公室副主任。他抽着烟,潇洒地挥手高谈阔论。先是不无自得地诉说他们用转让工厂土地的钱在新都盖了新的工业园,他现在所在的办公室将来就是五星级的酒店。这显然也是对官方路线“减员增效”、“股份制改造”和“土地转让”的肯定;人们容易从他的飞扬神采中忘记被下岗的侯丽君,因为他们两人被“郝大丽”的叙述隔开。他接着“介绍”国有大厂一般具有的“从幼儿园到坟墓”的教育、工作和福利体系,但不见他对此贬损(在这个时代的新自由主义话语中,是因为这种“负担”造成了国有企业的亏损和低效),他反而得意地说觉得这种自成世界的大厂“牛”,与地方上“不需要联系”;唯一联系的竟然是与当地青少年“打架”,而他被地方上打架的孩子赦免的原因在于那天周总理逝世。他的叙述由此也顺利地过渡到了1976年;而此后时代的转变通过他的失恋经过来间接体现:由于高中毕业时厂里效益好,他不上大学而留在厂里,正谈恋爱的女友考上大学,几年后工厂效益转差,结果她听从父母劝告与他分手。他记得那时电视台正播日本电视连续剧《血疑》——这是改革开放逐渐深入的时代。当电影插曲响起,这种无意中显示工人阶级地位下降的信息被展示为青春期的伤痛,成为又一种“牺牲”,但这种“怀旧”是诗意的“伤感”:荧幕上又出现了叶芝的诗句:“秋叶繁多,根只有一条;在我青春说谎的日子里,我在阳光下招摇。现在,我萎缩成真理。”

然而,在这种诗意的缅怀中,不但过去时代的工人的劳动场景见不到叙述,而且“新时代”的工人的感受也付诸阙如——除了弃工从“商”的苏娜,我们只见到了一位弃工从“艺”的1974年出生的成都电视台新闻节目主持人赵刚。他叙述1990年当时自己拿到技校通知单,初次坐火车从成都到吉林“外面的世界”去时很兴奋,当要去工厂实习、穿上厂服的时候也充满新鲜感,但当分配到一个东北磨工老师傅那里作学徒时,机械大量的重复打磨工作使他心生厌倦,认为单调乏味又压抑个性,决心不读而去闯世界了。这个90年代的选择与其说表明青年人第一次“发现”了工业劳动的无趣和单调,不如说它表明工人阶级在此时地位的没落,劳动意义的丧失,和市场化改革前夕走向“外面的世界”去尝试开始迅速增加的更多机会的诱惑。访谈结束,赵刚和他的工人父亲站在战斗机前合影,而另外一幕是一群手拿钢钎的农民工站成一群,麻木地看着镜头:熟练的技术工人已经难觅,新一代产业工人只能由这些“农民无产阶级”组成。如评论者说的,这一段叙述“是一种转变了的共同体想象的个性化表达:工厂不再是民族国家现代化的表征,而已成为迅速发展变迁的中国社会中的边缘空间”^①。

(三)“口述史”形式的文化政治学

在影片的真假参半的“口述回忆”中,我们先后看到下列人物的出场顺序:

1. 何锡昆(1948—):老工人

^① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

2. 关凤九(1935—):老管理者
3. 侯丽君(1953—):牺牲天伦之乐、下岗后自食其力者
4. 郝大丽(1937? —):牺牲家庭(下一代)的第一代厂花
5. 宋卫东(1966—):现任管理者
6. 顾敏华(1958—):“牺牲青春”的第二代厂花
7. 赵刚(1974—):结束工人世家传统的新时代青年
8. 苏娜(1982—):新时代的捐客

如果我们把第5个和第6个叙述者对调,那么它基本是按照工厂发展顺序来进行处理。在这条歧出的缅怀与追忆的链条里,人们注意到“从母亲、女儿或单身女人角度讲述”的一般是“私领域与公领域相疏离的经验”,而“男性主体的叙述则以父子故事呈现出更为复杂的‘家’/‘国’含义”;但不管如何,在这个工厂五十余年的历史变迁中,“人们所能找到的确定归属似乎只是压缩在单元房里的血缘亲情”^①。

影片很明显地利用了“计划经济与市场经济、集体主义与个人”的二元对立,根据访谈者的内容来选择谁将进入电影。未能经历那段历史的导演对于历史的“想象和建构”通过这些进入者的“扮演”来完成。导演认为,对于找职业演员来扮演“真人”,让“大多数人,根本不知道那是排演的”,那就“变成真正意义上的伪纪录片”。他由此推理道:

既然有虚构的部分,应该告诉观众,这部分是假的,是演出来的,是被导演干预过的,而且任何一个作品,我觉得都是导演结构过的,都被导演干预过。从这个角度来说,讲述有50年记忆的,带有回忆、带有记忆色彩的影片,很多的因素促成这样的方法。从这个角度来说,不是说是不是像演,而是的确让人知道是在演。^②

导演的这种理论似乎是在运用布莱希特的“陌生化”理论。但是布莱希特的目的是让观众了解日常习以为常的现象和行为的荒谬,产生对资本主义世界的批判,从而打开对另类生活方式的想象;而导演“让人知道是在演”则是包含对“(被回忆与被书写的)历史”的严重不信任。换句话说,这是在新历史主义观念下对“纪录片”的原始观念的颠覆,对以“我的摄像机不撒谎”为口号来“呈现现实”的第六代导演最初观念与初衷的背离。

这种对“历史真相”不可呈现、只能想象的看法自80年代中期以来,在先锋小说中已经大行其道。它表明对官方“宏伟叙述”的不满和弃置,对自由主义人性观作为“普遍人性”的信赖和热衷。这即使在形式上也能找到相似之处。比如郝大丽丢失孩子一节,屏幕上竟然出现了“奉节政府立即组织群众沿江搜索,之后厂部派人多方寻找,但一直没有孩子的下落——摘自《成发集团发展史》”的字样。鉴于官方历史记录不大可能出现这样私人经历的记载,我们不由自主想到格非的小说《青黄》中对伪史的忽悠和编造。

让我们更深入地剖析导演通过这些人物作为工具要表达的理念。导演特别热衷通过女性的“牺牲”的叙述来表明“国家、社会是与个人疏离的外在他者”,这个从后发的普遍人性观上的“重现过去”表明,影片表面是从她们所在时代的背景下来看她们的遭遇,但其实却是抽

① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

② 许知远、贾樟柯:《对话:历史与时代》, <http://www.eduww.com/Article/200904/23710.html>。

离了时代去理解她们;因为她们的痛楚是在今天这个已经背离了她们牺牲初衷的社会里(虽然她们未必有意识认识到这一点)表达出的(这并不意味着当时他们并不感痛苦,但此时的表达却是被时代氛围所激发的);她们通过抒发胸臆在这个社会达尔文时代得到一种心理补偿。在她们此时看来,她们是为国家做出牺牲;但在这个今日之“国家”与昔日之“国家”已经有本质差别的时代,她们的遭遇叙述成为对去政治化后的“国家”的批判,而且批判“仅指向社会主义国家体制,不同时代、不同原因的个人伤痛被笼统地归纳为‘计划经济体制’的‘代价’”。而且,它“通过传统性别角色的自然化”(在那个时代,她们是“妇女能顶半边天”的去性别化的社会主义劳动者;而今天却是大多热衷描口红商品时代追逐时髦者;若不如此则成为令人厌烦的“马列主义老太太”如郝大丽),来使得今天女人在情感和价值认同上“回家”的主流观念得以确立,而后者是今天男权社会“重新叙述自我和国族的特定修辞手段”^①。

同时,我们需要注意到在影片的当下语境中失语、失忆与沉默的部分。在影片结尾时,在镜头对成都城市全景的扫描中,屏幕上再次显现诗句:“成都/仅你消逝的一面/已经足以让我荣耀一生”。导演试图呈现“消逝的一面”,但他所做的只是部分的敞亮,而更多的是遮蔽。“消逝的一面”与这里全景画呈现的高楼大厦所表现的“自昔称繁华”的都市“本质”关系不大,它在被叙述中“只是一个封闭自足的内在者——一座东北人建立的工厂,一个特殊的体制和时代的产物”,因为“这个‘过去’已凝滞和物化为一种特殊的空间和职业”^②,这就是劳动。

影片中出现了这样的诗句“整个造飞机的工厂是一个巨大的眼球,劳动是其中最深的部分”,但对于劳动的描述却都是千篇一律的单调乏味。固然社会主义时代为完成工业化而进行的大强度劳动也是以福特生产线模式来完成,但它是通过政治动员产生的“觉悟”来自觉完成。但今天的去政治化时代已对此漠然待之(或者潜台词地认为是“洗脑”),因此并没有让真正老工人诉说他们在劳动时的感觉,所有人的言说更从来没有触及影响他们劳动情绪的“阶级觉悟”与过去时代的政治性生活。显然,在导演看来,劳动就是劳动,劳动不但在人的体力上,而且心理上没有差别。然而,这是一种形而上的、非历史性的理解。

另外一种抽离了历史语境的理解在于,沈阳与成都的地缘关系在影片中“被换算为工厂与城市的对立,这种对立不仅是空间意义上的,而且表征着时间向度的主体和他者”。但评论者注意到“除了最后的大全景,作为城市的成都在片中几乎是不可见的,但与此同时,影片又充分利用了这座城市的象征意义:一座诗的城市——既是古代诗人栖居的地方,又是‘新时期’的诗歌和艺术重镇;同时又是贯通古今以生活富足安逸而著称的消费都市”^③。正像陈建斌扮演的角色对访谈者说,他们觉得这个工厂是个自足的世界,与地方不需要发生关系。孤立地看,这似乎是没有疑问的表述,但其实这却是“原子化个人”的一个放大的隐喻。无论对毛泽东时代,还是对“新时期”,导演都无法给出一个具体的时代语境,而劳动只有在这个“具体的”社会的、政治的、人际关系的场景中才被赋予意义。

工厂和城市因此成了空间上的二元对立:“前者是封闭、半封闭的重工业(最好是军工)厂房车间和工人宿舍区,后者则只能由弄堂、胡同、四合院等传统市民空间或者更为抽象的

① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

③ 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

‘诗歌’、‘艺术’来代表。”这同样是今天习以为常的“自然知识”或自以为是“常识”的一种投射。而“二元空间的广阔中间地带——工人阶级的城市”则迄今为止“看不见”。这之所以成问题是因为,“计划经济时期的城市是围绕工人阶级进行组织和建设的。工人阶级在城市的中心位置对应着社会主义中国的国族身份建构,即‘阶级—国族’(class-nation)的建构,具体地说,民族国家认同是依靠主导性的阶级认同来凝聚的。”由此,“工人阶级城市的不可见意味着当代中国人的一种曾经的国族身份的消逝”^①。

这种安排同时是一种投射:将今天在资本时代劳动者(如富士康血汗工厂里,人际交往被隔绝的工人们)的感受投射到那个时代。这些受访谈者,即使是真的工人,对那个时代自己的政治感觉也已经生疏。他们其实被暗中鼓励诉说自己的牺牲和痛楚,因此无一例外没有提及(或许被删除掉)那个时代曾经感受到的光荣与骄傲,曾经当“领导阶级”的各种权利(最多是说那时相对工资高,工厂的效益“牛”)。评论者下列的判断在此看来是颇有洞见的:“东北/工人阶级获得了工业劳动的专利权,却失去了自己的城市和生活的整体性……历史就这样被‘艺术’地记忆了。然而这种记忆的艺术却完全没有能力想象另一种工厂,一种与城市整体生活的命运血肉相连的生产空间的历史。”^②

最后让我们来看片名“二十四城”。它既是新建时尚商业楼盘的名称,又是成都的代指(来自一句古诗“二十四城芙蓉花,锦官自昔称繁华”)。正如“作为诗意高档社区的‘二十四城’覆盖了工厂的废墟”一样,成都诗人们的诗句“以文字媒介的形式覆盖了整部‘东北/工人阶级访谈录’”,后者是导演采访的整个记录。但导演在这么多的访谈中保留下来的东西不是无意随机抽取的,而是根源于他先入为主的理念:“新中国五十年的工业记忆需要我们去面对。曾经为了让国家富强、个人幸福而选择了计划经济体制,但五十年来我们为这个试验而付出的代价是什么?”^③他要记录的是“代价”,也就是惨痛的牺牲,但工人阶级作为曾经的历史主体在这样的移置和投射机制下的记忆中被消解了。

从集体主义的“奉献”赞歌到个人主义的“压抑”指控,从民族国家现代化角度的“积累”论到普世价值立场上的“牺牲”论,从新主旋律的“粉饰”到先锋艺术的“曝露”,不论在价值判断上存在怎样的差异,皆不脱同一种历史书写的刻板形象。而构成这一外部生产空间的补充的,则仅仅是工人的家庭生活内景的呈现。“工厂”与“家庭”似乎就是工人阶级生活的全部……“共和国长子”只有自己的工厂,而没有自己的城市,只有被凝视的“劳动”和“家庭生活”,而没有有机的生活和历史的主体性呈现……^④

这种回忆的政治造成的结果是,工人阶级的“衰落只能显现为阶层性和职业性的,共同体想象的转变只能在产业结构调整的知识框架内被讲述”。曾经形塑社会主义时代的国族身份的历史经验不是被发掘,而是在废墟下仍旧被商业楼盘所覆盖。

① 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。参见杜赞奇:《从民族国家拯救历史》,王宪明等译,社会科学文献出版社2003年版,第11页。

② 刘岩:《“工人老大哥”最后的家国身影》,《中国经济》2009年7月号。

③ 贾樟柯:《序:其余的都是沉默》,《中国工人访谈录:二十四城记》,第3页。

④ 贾樟柯:《序:其余的都是沉默》,《中国工人访谈录:二十四城记》,第3页。

《芳香之旅》：新历史主义人性观下的当代中国“史诗”

《芳香之旅》借一个女人由少女到老年的生活经历，反映了当代中国四十年的变迁。在此意义上，它可以从女性主义角度上解读，虽然我不准备单纯从这个理论立场切入。从题材上，它和海外那些借女性命运变化来控诉“文革”和新中国历史的“自传”性小说有何不同？导演力图“真实”地表现当代中国人的生活，曾把这个作品比作剧情版的安东尼奥尼在七十年代拍摄的纪录片《中国》，并以此作向后者致敬。^① 它如何能够“真实”、“真诚”？既然它以字幕的形式显示了当代中国史的三个阶段，我们就以此为单位来分析其“真实性”与“或然性”。

（一）工人阶级与知识分子对欲望对象的争夺

如果单纯从恋爱关系上看，影片是个戏剧性不太强的“三角恋”模式。但这个模式在此的特异处在于它是一个历史中的三角：存在于工人、知识分子和美女“学徒”之间。因此这是个不同阶层以不平等的政治资本和文化资本争取个人的爱欲满足和社会身份的故事。

如果说，今天的社会里流传这样的话语：60 后的（男成功人士）娶 80 后（美女），是愿打愿挨，因为 80 后的不但为此衣食无虞，而且有心理上找到父爱的感觉。那么我们的这位年轻貌美售票员学徒却与之相左，并不爱老牛——一个为支援三线建设从北方来到偏远西南工作、得到过毛主席接见的劳模司机，而由于自身的情欲冲动对一个“小白脸”情有独钟，后者是她在车上偶尔认识的当地卫生所医生。

这种设计让我们考虑到“刻板化”或“陈腔滥调”（stereotype）的问题。导演努力避免今天这个时代对“文革”（及此前的时代）的僵化表述，并不等于他可以对此免疫——意识形态不单纯是“错误的意识”，而且是我们得以认识世界的方式，因此无可逃避，而只能不断“澄清”。李春芬的选择既符合“人性”，也不符“人性”，因此似乎是个悖论：她符合“人性”的地方在于她似乎遵守自身“天性”，爱年轻英俊的小伙；她不符合“人性”的地方在于她不但没有恋父情结，而且此时似乎丢失了“社会性”（在影片中没有任何家庭关系的她似乎是个孤儿），对于有政治资本的“工人阶级老大哥”没有感情。其实这个悖论是时代的隔阂和演化：这表明作者不打算遵循 90 年代以来关于人“天然”地嫌贫爱富的“自然人性”话语，而要遵循 80 年代的生理性的“自然人性”话语。

影片一开始，这个长途汽车女售票员李春芬就以她的青春活力吸引了她的乘客和影片观众。但与其说她本身漂亮而又水灵，不如说她以她的社会化人格赢得人们的尊敬和喜爱：这是个时代造就的雷锋式的售票员；她在车上活泼热情地为旅客服务，为旅客准备了《人民日报》、清凉油和常备药；而司机崔师傅也以同样的态度配合。在影片的这个前半小时的 60 年代部分，我们感受到导演特意塑造的、以人物劳动场面与高亢音乐《我们走在大路上》和《毛主席来到咱农庄》，以及背景画外音（车站的广播宣告为旅客准备了免费的热水、针线包

^① 参见新闻《章家瑞〈芳香之旅〉准备向安东尼奥尼致敬》，<http://enjoy.eastday.com/eastday/enjoy/node58771/node58866/node58869/node74557/userobject1ai1265400.html>。

和急救药品,以及失物招领)来体现的浓厚的社会主义时代热火朝天的劳动氛围。

这种氛围包括了对崔师傅的刻画。他老实憨厚,是个标准的工人阶级劳动模范的模样。人们争着以和他握手为荣,因为他曾经和毛主席握过手,而他也得体地回答“这是毛主席给我的光荣”;他甚至像雷锋一样,天天写日记对自己的灵魂“斗私批修”。即使到了80年代,这个作为领导阶级(在影片这个时期的广播里,我们数次听到“工人阶级作为领导阶级”的话语)的工人阶级代表仍然是女孩们向往的结婚对象,但我们的少女对这个强壮、憨厚、光荣并且对她无微不至关怀(给她吃自己专享的红烧肉、特地停车让不舒适的她下车到医院检查),能陪她玩毛绳游戏的老大哥却并不感兴趣。

这符合了今天的审美观。这点在对影片另一主人公知识分子刘奋斗的包装上也体现出来:一个长得像陈景润的医生,戴着眼镜的他无论在公交车上站着、坐着都在看书。郎才女貌赏心悦目。而刘医生虽然年轻,却对成人事情十分了然:他可以熟练地哄婴儿撒尿,这使得对此一窍不通的李春芬十分感激;他以医生的身份坚持留在医务室,旁听女医生对春芬的妇科病的诊断,这使得羞涩的春芬不等到医药配齐就夺路而出,而他则骑车追赶,送上药品。在两人下车休息期间的交谈中,我们知道他是上海来的,而春芬对他坐三四天的火车也感到好奇;他拥有文化资本,虽然那个时代知识分子的身份并不高。而通过侧面对他进行的介绍:看病的女医生告诉春芬,他之所以分配到这里是因为的他“家庭出身不好,还有海外关系”,也符合了对那个时代“被迫害”的知识分子的想象。

崔师傅对两人眉目传情显然产生酸意,导演不动声色地让我们感到这里存在的三角关系和崔师傅的不够“人性”:他教导春芬:“我们能在向阳号工作,是组织的信任。师傅希望你能珍惜这个荣誉”。尽管他不动声色,但观众却仍然觉得他饱含醋意,而对他一系列的举动或产生反感。一个上了年纪的女同事对他说:“你还真关心春芬这个女娃;要是她年纪再大,就能给你当媳妇”(这其实是对他的提醒:作为劳模他要注意分寸,不宜过分关心春芬);而且正好此时组织上要给他介绍对象,我们由领导之口知道了他爱人去世。但虽然领导认为他“需要人照顾”,而他却说“我的事不用组织上考虑”。这显然不合常情。

(二)“文革”岁月的呈现

“文革”开始,年轻学生兴高采烈到处串联,而原先热情活泼的春芬却表现冷淡,在车上将头伏在车窗上,若有所思。证诸此前她的表现,这未必符合她的个性——也许这是因为她思念刘医生,因为得知刘医生被下放?她要求崔师傅允许她前去探望。出于“人道主义”的同情,崔师傅答应了,虽然在日记里却在反思自己是否“阶级立场”动摇了。果不其然,刘医生邀请春芬一起看露天电影,不但一再拖延春芬离开的时间,而且在下大雨后,不是和她躲到房间里,而是和她躲到牛棚里(这从侧面证实了他的充满私心和鬼胎的“牛鬼蛇神”身份),借此机会试图和她做爱。此时先是春芬为牛所惊叫,后是牛棚在雨中倒塌,将他俩暴露在隔壁房间内正在学习毛主席著作的“学员”面前。

尽管网友对此情节多有质疑,^①但我们却借此可以认识这个“刘医生”的真面目,而且李春芬亲耳听到的他的悔过将他的形象彻底打垮:他否认二者是恋爱关系,谎称是李春芬主动使得自己无法经受住“资产阶级香花野草的诱惑”,因此自己要“分清敌我”,自觉与他划清界线。由于李春芬是工人阶级子弟,而他是资产阶级出身,因此这个称李春芬是“资产阶级香花野草”的“交代”本身是成问题的编造;将“香花”和“野草”并置也说明导演对“文革”话语并不熟悉。^②然而,观众却很少能感觉到这是个伪善、假清纯的极端的资产阶级个人主义者,因为影片意图以人性为名将他的行为美化:当牛棚倒塌后,受惊的李春芬起来吃惊地望着眼前的一切时,镜头转向了围成一周的清一色男人,有老有少;大家贪婪而伪正经的眼光吞噬着她;此时镜头反转,李春芬似乎成了这群凝视暴力的受害者,羞涩地将胸前的衣襟拉紧;有问题的不是他和她,而是这群性饥渴的、集体“变态”学习毛主席著作的男人们;而当刘奋斗被带离农场时,他手里还紧紧攥着李春芬掉下的一颗红纽扣,它似乎象征着他紧紧把她的心珍藏在心中(手中)。

虽然刘奋斗自称“辜负了党和政府多年来对我的培养和教育”,但似乎辜负党的培养和教育的不是他(因为他一直是接受改造的对象),而是崔师傅,因为后者再次拒绝组织上为他调配的“人长得漂亮,有文化”的新售票员铁梅同志,而坚持否决领导决定,再次要求领导慎重考虑决定,要让犯了男女关系错误的李春芬回来。这个公然在这个政治挂帅的时代极端不讲政治、私欲膨胀的“劳模”(他每天都在日记里反省自己修身就不可理解了)不但没有得到领导教育,而且更不可思议的是,后者竟然为他安排与李春芬在影院相亲,并让他顺着影片开始前镜头特写的政治宣传标语(配以画外音:毛主席教导我们说)“看一个青年是不是革命的,就是看他愿不愿意,并且实行不实行和广大的工农群众结合在一起,愿意和工农结合的是革命的,否则就是不革命的,或者是反革命的”而说出了这样的话:“毛主席说得对,革命青年就得跟工人群众相结合,跟小资产阶级就是不行。”此时镜头再次从黑暗中的两人(崔师傅对着春芬喏喏说出这些话)又转向出现了“团结紧张严肃活泼”的银幕,然后再转向两人,崔师傅对她言语道“我平时的毛病就是太严肃太紧张,不够活泼”。此时再次转向银幕:那个今天听来“专横”(而非高昂)的女高音朗诵银幕上的话“敬祝伟大领袖毛主席万寿无疆!”

我们不难想象影片借此要达到的效果:如果说崔师傅的话不让人感觉到“老牛要吃嫩草”的恶心,那么也至少是时代造就的荒谬;它对于李春芬个人身心欲望满足的无法实现是不人道的。这个身份存疑的李春芬(她是何种身份影片没有交代;而从组织为她安排的继任者是“高中毕业”而被称为“学历高”来看,她的学历当在此之下)。而这个荒谬的局面是那个专横声音代表的党的话语“与工农群众相结合”的话语的荒谬,是画外音出现的“千万不要忘记阶级斗争”的荒谬,是最后银幕上出现的“伟大领袖毛主席”的荒谬。但更“荒谬”的是,此时影院里正在放的是《卖花姑娘》(影片开始,银幕上出现了一个同样年轻貌美的姑娘),看毕

① 网友“Kavkalu”指出:“在片中春芬(张静初)和刘奋斗(聂远)所表现的青涩和单纯很是造作,而采石场的戏却开放过度。倘若真的按照影片所说奋斗是因为海外关系进入劳改队的,那么他和春芬并肩看电影的可能性微乎其微,海外关系在那个变态年代和里通外国性质几乎相同,那段雨中激情戏简直荒唐。”参见他在“豆瓣”上的文章《〈芳香之旅〉,当鲜花在牛粪上灿烂绽放》, <http://movie.douban.com/review/1027509>

② “文革”中常见的口号提法是:“表面是香花,实际是毒草。”

电影,崔师傅老泪纵横,而我们的无产阶级少女却无动于衷,甚至感觉莫名其妙。《卖花姑娘》作为感人至深的有高度艺术性的作品,在这里成为只能让“大老粗”的崔师傅感动的廉价宣传物,是导演对那个时代认识和演绎的一部分。此时崔师傅还手拿手巾,掩面擦脸,端的很不是男人;李春芬偷觑他,目瞪口呆。导演要让我们领会,由于对刘奋斗背叛的痛苦,因此李春芬再度哽咽,泪流满面(此前她已经在担水的间隙,靠在崖壁嚎哭过;这个不加节制的长时间呈现违反了艺术需要含蓄的原则);由于对师傅纯朴和善良的同情,她终于痛下决心,要“和工农结合”,因此敞开发笑,对崔师傅说:“这电影确实是挺感人的呵。”

两人照完结婚照后(一个颠倒的底片镜头暗示这是个颠倒的、不正常的政治婚姻),春芬到了崔师傅的房间,看到一屋子的毛主席像,它们是他得到的奖励或作报告时对方单位送的。导演让他当众脱裤子,并在做爱时把桌上的毛主席像给顶了下去。但容易想到、没有悬念的是,他却是中看不中用,无法挺拔。据医生说这是职业病,反射系统出了毛病。尽管这不大可信:不但崔师傅向医生抗议说,自己以前没有这个“职业病”(话未说完被医生抢白过去),而且他婚前没有察觉自己有这个障碍在那个强调开展“爱国卫生运动”的时代更是匪夷所思。但接下去的发生更可想象:春芬受到领导教诲:“照顾好老崔生活是你的责任”;而当她经过别人的房间,听到里面的呻吟声时也“惊呆”了;当她兴冲冲要和师傅云雨时,师傅只能转移话题:对于车要突破6000万里无事故的目标,“你有什么合理化建议没有?”被组织安排的老少夫妻必定是政治婚姻,因此必定少了“性福”。尽管在今天,这种老少结合模式被资本化社会的流行意识形态认为是最佳方式之一。

(三)如何活在当下,回望过去?

当《祝酒歌》响起,我们来到了改革开放的90年代。物质欲望在此时大行其道,而昔日被批判的“牛鬼蛇神”都脱下了不荣誉的帽子,成了被艳羡的对象。因此当一个衣着时髦的工友给李春芬带来“上海来的信”时,她不但不觉得春芬会有什么难为情或不高兴之处,而且央求她托付刘奋斗从上海寄来呢子大衣。但深受伤害的春芬却连信看也不看,就撕碎扔进垃圾筒。崔师傅将信拾起补缀好,在春芬为他做针线活的时候展读,画面显现的信件内容与随之响起的刘的独白并不一致,但却更符合这个虚伪的花花公子的性格,除了“你还记得爱你的小伙子吗?还记得那个给你带来不幸的小刘大夫吗?”这样的花言巧语外,还有“……那个雨夜,我把我们纯洁的爱情玩得很坏”这样的文绉绉的话语(“玩得很坏”耐人寻味)。而当崔师傅望着在做针线活的春芬,脑中响起的却是信中刘奋斗要为春芬买红围巾的话。于是他带上春芬上城,为后者买了条昂贵的红围巾。在回去的路上,春芬拉着崔师傅下车在满地的油菜花田里欲野合,结果可想而知——崔师傅提着裤子狼狈而起,春芬失望地如同死人倒在被压平的一圈油菜花地中。尽管这样的设计浪漫得不符合人物性格与时代氛围,我们只能认为它拙劣地试图翻版《红高粱》以表现欲望的无处不在与强力;但在文本的症状意义上,它显现了导演以“欲望的压抑与解放”这个80年代的“启蒙”话语与90年代以来将性欲“奇观化”的演绎相结合,来图解60至80年代历史的意图。

刘奋斗的信接踵而来:“我们那段美好的时光,是我一直挥之不去的梦。虽然梦已经不可能失而复得,但是梦想是永远不可能消失的。”他仍然在梦想着复辟,再找回自己“玩得很坏”的“纯洁的爱情”。“我曾经梦想带你去坐火车,去上海,去美丽的西湖和天安门;春芬,还能给我这样的机会吗?”他照样以物质和精神诱惑来试图再次将春芬拉下水;而看到这些话

语的崔师傅——将信上刘奋斗的诱惑为春芬实现——这不妨看作是在改开年代,昔日“犯过错误”的资产阶级知识分子和工人阶级争夺自己的心爱之物(或下一代)的斗争。尽管已经成为工人阶级一员的春芬拒绝受到这样的诱惑(从她此时的表现来看,她已经将工人阶级意识内化为自己的无意识,这使得她看起来很不“人道”),拒绝看信,但在出国前的刘奋斗从上海追到当地要见她最后一面,而那位为了自身利益扮演掮客的同事小红将他托付的那颗她丢下的红纽扣送给她时,春芬动摇了。当她戴上崔师傅给她买的红围巾要去见面时,崔师傅却很不近情理地拒绝;当她知道崔师傅收集了所有对方的来信,充满道德感地责问他:“老崔,你怎么能干出这种事呢?”两人的口角越演越烈,甚至动了手脚,崔师傅被推翻在地。尽管根据崔师傅一向对春芬的宽容甚至纵容,知晓两人之间一切往来秘密的他不让春芬去见面不符合情理(情节编造突兀,不符合人情),但观众获得了导演此时意图表达的信息:一个自私的工人阶级分子,一个有情的正在忏悔的知识分子,并对前者厌恶,对后者同情。春芬的责备“你还是个男人吗?”也一语双关。当崔师傅最终同意春芬去探望,醒悟过来的春芬却决定不去了。次日凌晨,疲惫的春芬醒来后,崔师傅却不知所踪。她被告知崔师傅出事了:失事的向阳号车被打捞起后,崔师傅从此成了植物人。

随着“九十年代”的字幕的显现,我们进入了这个改天换地的“新时代”。这个时代的变化从一个觊觎春芬的老同事和她的新学徒身上也显现出来——前者原在单位剧团,随着剧团解散,自己干个体卖起了化妆品;而此时接替春芬当了售票员(而春芬接了崔师傅的班)的年轻女学徒则吊儿郎当并试图假公济私。工作态度的转变也由医院经常更换照料崔师傅的护理人员而得以说明(这个新来的生手对抱怨的春芬声称,“有钱多花点钱,请个小工”,显示市场阶级的金钱挂帅)。在这个后社会主义时代里,原来的社会主义伦理道德不存,而春芬却仍然秉持过去时代的工作伦理,尽职尽责工作;并且教育搞车震的年轻女同事要自重,拒绝给熟人搭载违禁品;甚至在单位改制成为公司后,仍然千方百计节省油料。种种情节显示她成为一个“落后于时代”的传统社会主义时代遗民(当她路过店面时,为电视里放的《毛主席来到咱农庄》的歌声和画面所吸引,驻足观看),而对这些变化的不满和委屈,她只能向已经成为植物人的崔师傅倾诉。而老崔此时只能成为一个博物馆式的纪念物,供人瞻仰看望。当春芬因为领导要为老崔举办事迹展览而收拾房间,因此找到崔师傅的日记本了解事情原委后,她来到老崔床前,跟他诉说最后的知心话:“你的日记我看了……我错怪你了”;此时一滴泪从植物人的老崔眼角流下,他终于可以寿终正寝了!画外音响起:“我是毛主席接见过的劳模,要狠批私字一闪念。春芬说我不是个男人,我要用行动证明,她丈夫身体上不是个男人,精神上却是个男人!我要开车去接刘奋斗,让他们见上一面。”原来他出车祸是由于他黑夜出去接已经离开的情敌!

这一系列情节编得感人,却经不起推敲。网友指出“在八十年代男女关系是一件很严肃的事情,奋斗是个成年人应该明白这样的信函是什么作用,那段关于我不打乱你的生活的话多么苍白,在那个时代春芬会如此张狂吗?崔师父有必要相信她吗?她有必要坚持去见她吗?不要忘了当年谁把她救回,以现在人的思维似乎这不是问题,然而,在那个年代思想是比较保守的。这个疑问却在此后导演的画蛇添足里变得更加不可信……这个电影有个最大的硬伤就在那场所谓的车祸中,倘若崔师父因为去接胜利而出车祸,那么这叫公车私用,他

的翻车就是活该,此后情节就不再成立”。^①其实,我们还需要根据这个情节本身进行现象学意义上的分析:工人阶级争取过来的心爱之物或下一代,在“即将出国”的以洋为荣的知识分子的诱惑下,动摇了自己过去的选择,并间接害死了前者。

的确,工人阶级及其代表的社会主义时代的理念(包括其道德伦理)在这个市场化资本时代已经左右见绌,而秉持这个理念的则成为不为时代待见的遗民。当拆迁风潮兴起,向阳号机车“非要被当废品”卖了以建立“洗浴中心”(这种“中心”是时代泛滥的欲望和包括卖淫在内的非法致富的符号)的时候,春芬深夜跑进厂房,将车子开出。但当开到闹市区的时候,车却熄火了,再也无法开动。她面对周围人群对她“堵塞交通”的指责时,抱着头痛苦地蹲在地上。社会主义时代的机制和道德被认为是阻碍发展的“废物”需要被处理掉。此时音乐响起:“为什么总在那个飘零的日子,深深地把你思念?”

影片到这里已经接近尾声,并且可以结束了,但导演还安排了一个新时代:时光前行,转眼又是十年过去(这个十年以国有企业私有化不断加剧为标志),字幕显示“二十一世纪”。春芬买下毛主席像贴在家中墙上,孤独一人看着电视,而电视里是俊男靓女高喊“你好性感耶”的操持港台腔的娱乐节目。她沉沉睡去/死去。而次日关心她(也觊觎她)的老田来看望她,并让她代自己给崔师傅多烧两炷香。一系列蒙太奇镜头显示在车上,在画面正中央的春芬对着镜头和观众,回忆起自己作为青年女工当年与老崔以及刘奋斗在一起的情景,脸上露出了总结性的幸福笑容。她没有性福,一生献给了党!这让我们想起了贾樟柯在《二十四城记》里对青年女工“厂花”的处理。

导演曾经感慨地谈道,“当他们华发丛生,满脸皱纹时,时代又将他们抛弃了,他们要在城市里挤公共汽车、在菜市场与小贩讨价还价、他们与所谓小资生活无缘、他们不知道星巴克在哪、他们不清楚豪华公寓的金碧辉煌是什么样,这就是我们的父辈,章家瑞说:‘每当我想到这些,心里就堵得慌,我们的良知清楚地告诉我们,不能轻易忘记曾经难忘的诸多岁月。’”^②表面上,这是个向过去时代和父辈致敬的影片,它在对包括“文革”在内的毛泽东时代的处理上也比过去模式化、妖魔化的呈现更客观。比如,范伟对自己饰演的劳模司机老崔这个角色有如下感想:

现在在国内以“文革”为题材拍的片子不少,写劳模故事的更多,但《芳香之旅》中所刻画的劳模形象跟以往表现的劳模不一样,他更人性化,更鲜活。老崔受到毛主席的亲自接见并光荣地成为劳模,这一点对他的一生都是一个激励!所以他时时刻刻都在以“劳模”的身份来要求自己,为国家省油,为人民服务……但他却对一个女人有着无限的宽容,甚至不讲原则地去原谅她所犯的过错,同时,在老崔身上又凝聚着他对这个女人的复杂感情:父亲般的长辈对晚辈的疼爱、师徒情、男女间的爱情。^③

但是,对于这个劳模的表现尽管更“人性化”,但却也被表现为在极“左”的政治氛围里被时代思想所控制的人,而且他的七情六欲使得他让一个女人终身得不到性福。

① Kavkalu:《〈芳香之旅〉,当鲜花在牛粪上灿烂绽放》。<http://movie.douban.com/review/1027509>。

② 参见新闻《章家瑞〈芳香之旅〉准备向安东尼奥尼致敬》。

③ 《范伟云南拍摄〈芳香之旅〉四处“忽悠”》,原载2005年03月15日《云南广播电视报》。

影片的主题表面如网友所归纳的,是“老崔和春芬都是不幸的……但他们又是幸福的,因为他们用善良对待周围的一切,当命运把一个个不公平摆在他们面前时,他们没有抱怨、没有退缩,而是默默地承担着……寂寥一生之后,春芬最后释然,每一个年代,每一段经历的情感,都无异令人感怀万千的‘芳香之旅’”^①。它没有“彻底否定过去”,承认过去年代精神世界的高尚(但认为是“左”甚至“极左”),但仍可以看作是80年代以来知识分子对于过去历史的重写的延续,更应该认为是在90年代以来的新历史主义人性观(人人本质是自私的)下书写的当代中国“史诗”。在不得不承认知识分子的虚伪的同时,却以人性为名对其“过错”加以掩饰,对改革开放前新中国历史的“荒谬”加以揭发。对于时代的变迁(包括它着力展现的人物活动的三个时代)它虽有部分“客观”表现,但无力也无意加以解释。影片中有种种编造情节的痕迹。而最后当无儿无女的春芬依然一个人过着简单而孤寂的生活,虽有人示好,却不曾心动,也在人物的“自我牺牲”逻辑上彻底进行到底,但这样的编造却不但使她彻底“丧失了人性”,也在现象学意义上,使得工人阶级的后代及其伦理世界从此没有了踪影,或者说导演无法看到他们在今天这个世界的存在(在他的眼里,今天的工人形象当以那个年轻女学徒为代表)。这是今天这个时代的“工人史记”。

结 语

两部电影都试图结合时代氛围的描绘,对其时工人生活作出如其所是的呈现。但是,任何历史都是当代史,而任何书写也都离不开导演的视角;而由于受到当前这个去政治化时代流行的自由主义观念下对人性看法的深刻影响,导演总是自觉或不自觉地由此安排人格个性、思想和选择,并常常将知识分子的视角、立场和惯习代入与投射到人物描写和人物关系当中。比如,在《芳香之旅》中,导演将“欲望的压抑与解放”的80年代启蒙话语与90年代以来消费社会下将性欲“奇观化”的操作相结合,来观照毛泽东时代工人阶级的生活世界;而《二十四城记》将今天劳动者的劳动感受投射到那个时代,而无人提及那个时代曾经感受到的光荣与骄傲;作为“人性”象征和人格化体现的年轻女性尽管都是工人阶级出身,但却总是与工人阶级的感情世界隔阂。在此意义上,它们最终反映的不是工人阶级的世界,而是在知识分子的“情感结构”理解下的历史。

由是观之,如何活在当下、回望过去,无论是第六代导演还是更新一代(但已经脱离了“代际”的分野)的新锐导演,都需要对自己自觉不自觉的理论预设保持反思和警惕。当已经过去的历史成为“想象”的时刻,我们尤其需要对“纪实和虚构”的缠绕的文化政治受到当下流行话语所左右的情势保持清醒批判能力。两部影片的得与失,为我们展开对工人阶级的历史再书写提供了有益参照。

^① 参见“不夜影城”在“豆瓣网”上的文章《善良,应该成为爱情之上人类最为珍贵的情感——评〈芳香之旅〉》, <http://movie.douban.com/review/1028209>。

On the Problematic of Some Historical Narrations of the History of Chinese Working Class in the Films of the Last Decade

Wang Xiao-ping

(Department of Chinese Language and Literature, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: The new trend of narrating the historically changed destiny of the Chinese working class in Chinese movies is a progress towards a genuine representation of the nation's socialist past. Still, there are many problems within this new move. This paper analyzes two films *The Road* (2006) and *24 City* (2008) pertaining to this subject. A careful examination of their narrative strategies reveals that they are oftentimes inscribed with the bourgeois ideology of "human nature" which greatly circumscribes their intended agenda of making a poignant reflection of the workers' past and present. In this light, they continue, rather than depart from, the mainstream, stereotypical narrative that stigmatizes the Maoist era. By this narrative strategy, the films also implicitly relieve their duty to explain the real reason for the gigantic social-political transformation.

Key words: historical epic, Chinese workers, narrative strategy, human nature

(学术编辑:王烨)

王晓平,男,厦门大学中文系教授。



新媒体时代艺术研究

*Journal of
Chinese Studies,
Xiamen University*



主持人语

黄鸣奋

2014年11月29—30日,厦门大学人文学院中文系举办了“新媒体时代艺术研究新视野”研讨会,共收到学术论文48篇。本栏目收入了其中的5篇。它们虽然都着眼于艺术界在新媒体时代的走向,但所取角度各有侧重。前面两篇文章更多地论述了新媒体革命所造成的冲击和变化。其中,汪代明、徐路之作从多种角度分析了网络媒体对艺术全方位的、深刻的影响;刘世文之作将新媒体艺术的审美范式概括为介入与多向度审美、交互体验和虚拟沉浸的非物质性审美。中间两篇文章更多地论述了新兴艺术和传统艺术之间“心有灵犀”的现象。其中,邓绍秋之作从存在、媒介、创作与接受四种角度阐述了新媒体艺术与中国古代禅宗书画之间的精神契合性;赵斌之作认为虚拟叙事艺术并未在本体论意义上为艺术提供全新的视野,更未导致以摄影为基础的本体论终结。最后两篇文章将重点放在新媒体时代艺术发展问题。其中,王鑫之作分析了媒体融合背景下电影艺术的跨媒介叙事逻辑以及由此带来的批评转型。单鹏、李智之作从操控设备、实时多人游戏互动、虚拟真实的游戏体验三个方面分析了网络游戏的人性化趋势。从中不难看出:艺术学是人学,人性化在新媒体时代仍是足资应用的批评尺度。

数字网络媒体对艺术发展影响刍论^{*}

汪代明 徐 路

(西南民族大学 艺术学院,四川 成都 600041)

摘要:媒体的演变是人类文化变革发展的根本原因和动力之一,建立在数字技术基础上的网络媒体已然成为当下整合、统领传统媒体的主流媒体。作为技术,它对艺术的影响是有限的;作为媒体,它彻底改变了人的思维和生活方式,它对艺术的影响是全方位的、深刻的。其对艺术发展的影响主要表现在艺术观念及艺术主体、艺术创作及创作方法、艺术作品及经典艺术、艺术叙事及艺术欣赏的影响、艺术惯例及艺术生态等方面。

关键词:媒介;数字媒体;艺术发展

一、媒体与艺术

人的活动是一种信息传播和交流,信息传播离不开传播媒体,艺术活动也不例外,艺术史也即媒体传播史。艺术作为一种意识形态,离不开一定的物质媒介。这里的媒介有两层意思,一是作为艺术得以存在、显现、外化的物质媒介,比如文学的语言、绘画的色彩线条、舞蹈的形体动作等。一是作为艺术得以传播的大众媒介,即媒体。对于艺术而言,前者是至关重要的,它是艺术家的情感得以表达、宣泄的不可缺少的因素,从某种角度上说,艺术的创作过程就是艺术家寻找物质媒介塑造形象的过程。然而,艺术作为一种文明、文化积累的成果,在很大程度上是依赖传播媒体的。

科学技术的革命性进步直接引起媒体的演变和进化,它对艺术的发展起着至关重要的作用。甚至决定性的作用。在此意义上说,艺术的历史就是一部传播媒体演变和进化的历史。比如文学艺术的传播,最早是靠口耳相传,口头传播的文学艺术稍纵即逝,无法保证传播的质和量。文字诞生、印刷术发明后,印刷媒体迅速成为文学艺术的传播载体,人类视觉艺术的保存、传播有了大的突破。照相、摄像、录音技术的发明,使人类的视听艺术蓬勃发展,人类开始有了全新的视听享受。计算机技术的诞生和迅速发展,使虚拟现实成为可能,也创造出一种更为新鲜的有“视听触”沉浸感的综合艺术。建立在数字技术之上的网

^{*} 基金项目:教育部人文社科项目(12XJC880009)、中央高校科研基本业务费项目(13SZD07)阶段性成果。

络媒体^①,消弭了艺术的物质媒介和传播媒体的严格界限,集物质媒介和传播媒体于一身,改变了以往媒体对艺术门类发展影响不均衡状况,甚至催生出新的艺术形式,如动漫艺术、电子游戏艺术等,它将成为人类艺术世界格局发生根本性转变的新起点。

二、数字网络媒体对艺术发展的影响

数字网络媒体已经深入到我们社会生活中的每一个角落,它影响着我们观察、思考和感受艺术的方式,重新定义艺术观念和艺术创作,并改变人类经验的某些重要方面。数字技术以其高速精确的计算、海量的存储空间、丰富的色彩表现为创造艺术、保存艺术、展示艺术、发展艺术等提供了广阔的舞台。今天,具有向上包容性的数字网络媒体已然成为当下整合、统领传统媒体的主流媒体,直接促进了艺术的改良,推动了艺术创作工具、质料、手段和理论的发展。作为技术,它对艺术的影响是有限的;作为媒体,它彻底改变了人的感知觉、思维、行为、生活和艺术活动的方式,它对艺术的影响是全方位的、深刻的。

(一)数字网络媒体与艺术观念及艺术主体

艺术观念在艺术中占有重要的地位,它是把守艺术宫殿的门神,是艺术与非艺术的界限,是界定艺术属性和艺术价值的基石。传统经典的艺术观念是建立在形而上哲学基础之上的。柏拉图认为艺术是模仿的模仿、影子的影子,艺术的价值被规定为“真”、“善”、“美”的统一,其中“真”是基础和核心。黑格尔认为艺术是行动着的哲学,是“理念的感性显现”,因此宏大叙事、使命感成为艺术的基本属性。在中国,艺术价值被期待为“兴、观、群、怨”,“文以载道”,无产阶级革命的“齿轮和螺丝钉”,艺术成为工具。“意义、主题”是统帅,“典型、典型化”是手段,读者的阅读就是通过“文本”披文入里地发现艺术家“寓含”在形象中的“本质”、“真理”。艺术创作中美、丑之间存在绝对的界线 and 价值……如此等等,这些都是后现代主义眼中的“元叙事”、“权力话语”。网络数字媒体时代的艺术以其意义的模糊性、影像的碎片化、情节的互动性、视觉听觉的沉浸感、规则的不确定性、观赏者的随意性、作品的商品化等特征终结了传统艺术对“宏大叙事”、“真理”、“本质”的价值诉求。艺术家的主体性被消解,“人人都是艺术家”,艺术家的精心创造被“怎么都行”代替……艺术与非艺术的界限模糊了。

人类的艺术最初都是集体创作的产物,而且诗歌、音乐、舞蹈“三位一体”。随着社会分工的发展,出现了艺术活动职业化、创作个人化、作品署名等现象,艺术家个体的主体性得到强化。网络数字媒体时代的艺术反其道而行之,不仅将合作(尤其是创作主体之间的合作)的重要性提到空前的高度,而且将艺术的主体性指向网络中自觉从事艺术创作、传播和鉴赏活动的人。与传统艺术活动重视创作者的地位不同,网络时代的艺术极力抹去作者的痕迹,而将传播者作为最重要的主体。

艺术史上,电影艺术将艺术的创作群体化,使得一个人完成创作成为不可能的事情。作

^① 网络媒体是目前通俗的说法,从技术的角度可以称之为数字媒体,从传播特性的角度又叫互联网媒体,从信息呈现的角度叫多媒体,从大众传播发展史角度有学者称之为“第四媒体”,相对于传统媒体而言又叫新媒体。笔者认为,用“网络数字媒体”或“数字网络媒体”似乎更准确一些。

为最终产品,电影给人印象最深的是演员,而非编剧和导演。广播、电视中的节目主持人,其地位远远超过节目的创作者。数字网络时代的艺术突破主持人制度,将活动的决定权交给了传播者(网站)。浩瀚网络信息海洋中,凡是不能进入网络或者被网络编辑推荐的作品,很少有机会与观众碰面。网络出版中,作者是谁,几乎已经无关紧要。

传统艺术强调创作者的作用,将受众置于次要的位置。值得重视的似乎不是受众的需要,而是创作者个人的动机、情趣及主观感受。与此相反,数字网络时代的艺术从一开始就是一种市场艺术,没有来自受众的需求,就无法维持正常运转,这正是接受美学期待的艺术景观。当电影院门庭若市的时候,许多人为电影艺术欢呼。转眼间,广播电视(主要是电视)夺走了电影艺术的辉煌,使得电影院、电影厂难以为继。而如日中天的电视艺术不可避免地面临着新兴的网络数字媒体艺术的挑战,观众正逐渐从电视机屏幕转移到显示器前,电视艺术便不可避免地没落了。这是电视艺术的宿命,因为电视媒体能做到的网络数字媒体艺术都能做到,它们之间是一种不对等的、不可逆的包容关系。

在数字网络媒体的后台,科技人员也发挥着越来越大的作用,他们的主体性也是不可忽视的。尤其是运用数字技术进行艺术活动,需要科技人员开发相应的创造性、简单化、人性化系统软件和艺术专业软件。艺术效果如何,很大程度上不完全是艺术家的创造,而是取决于艺术家在何种程度上对艺术软件功能的运用、挖掘、发挥。

(二)网络数字媒体与艺术创作及创作方法

美国著名学者、当代文学批评家、康奈尔大学教授 M.H.艾布拉姆斯在其著作《镜与灯》中将艺术活动要素归纳为艺术品、艺术家、宇宙、观赏者,并以艺术品为核心构成了艺术活动的三角关系图。网络数字媒体时代的艺术则突破了这个界限,引进了艺术创作程序(计算机软件)。

如网络文学、网络戏剧、计算机音乐都有依靠计算机软件创作艺术品的实验,新兴的数码艺术,如分形艺术、Flash 动画、三维动画等就是计算机程序的产物。电子游戏是由游戏制作者(游戏文本撰写者和程序编写者)、游戏道具(影像文本)、游戏引擎(计算机程序)、竞争目标、游戏规则、游戏者(游戏操纵者和观赏者合二为一)等组成的,活动中起关键作用的既不是游戏制作者也不是游戏者,而是游戏规则和游戏引擎。游戏者既是游戏的操纵者(真正的“艺术家”)又是游戏的观赏者,其审美心理与传统艺术受众的心理大相径庭。

传统艺术创作是个性化的精神生产,它强调的是艺术家的个性、风格、独异性。个体劳动成为艺术创作的主要方式,即使有合作,也是人与人的合作。网络数字媒体时代的艺术创作既是集体智慧的结晶,也是人机合作的产品,其达到的艺术水平和效果,与电脑工作站的软、硬件平台密切相关,具有智能的计算机系统甚至可以“自动”进行艺术创作。数字网络时代的艺术创作更多的不是艺术家灵感的宣泄,而是“设计”的结果。创作中理智胜过情感,技术胜过审美,批量复制胜过精雕细刻。

大众传媒不够发达时期,其他人的观点、审美趣味对艺术家本人的创作影响相对较小,艺术家更有可能确立自己的标准。廉价的数字媒体全方位介入艺术的创作过程,成为艺术的一部分。艺术作品成为文化产品,它的内容和形式往往由广告公司和传媒公司决策人员、工程师、导演、制作人和剧作家联合呈现,制造者关心的不是产品的美学价值而是产品的市场竞争力,因而形式华美制作精良但内容流于平庸的文化产品十分普遍,其特点是:通俗、短

暂、性感、噱头,是廉价的大众消费得起的、能大批量复制生产的。

一般而言,艺术品及其收藏隐含着一种文化权威,是富裕、尊贵或智慧的标志。数字复制技术摧毁了艺术的权威性,平民化的数字网络媒体缩小了高贵与普通之间的差距,将与原创艺术品一模一样的复制品呈现在普通大众面前,大众也可以像往日有身份有教养的少数人那样欣赏艺术。正如约翰·伯杰描绘的那样,“现代的复制手法”使以绘画为代表的视觉艺术“第一次成为昙花一现的、异地同现的、有形无实的、唾手心得的、没有价值的、自由自在的物象”^①。网络数字媒体打破了传统艺术媒体的边界,扩展了媒体的艺术传播功能,加速了艺术的平民化过程。

(三)网络数字媒体与艺术作品及经典艺术

人类艺术史上有两种不同的艺术:一种是对所使用的工具、物质材料及相关技术有较强依赖性的实物艺术,如雕塑、建筑等;另一种则基本上与所使用的工具、物质材料无关的非实物艺术,其代表是语言艺术,如诗歌、散文、小说等。艺术发展的历史,某种程度上就是实物艺术的主流地位逐渐被非实物艺术替代的过程。当代电子艺术是非实物艺术的最新发展趋势,因为人的感官无法直接感知电磁信号,必须借助强大的专用设备才能感知艺术对象,这在电影艺术、广播艺术、电视艺术那里就已经开始了。到数字网络媒体时代,艺术借助数字技术实现了艺术从物态化本体向信息化本体的嬗变。对于物态化艺术本体来说,原作无疑十分宝贵,在某种意义上是不可替代的。对于信息化本体来说,重要的不是媒介载体,而是信息本身,原作与复制品的差异消失了。对于使用模拟技术的电影电视艺术作品来说,还有因为复制而导致保真度下降等问题,数字艺术品连这样的差异也不存在,充分显示出艺术品作为信息的本体属性。

传统艺术主要是实物艺术,追求作品的定型化,以文本纸张、画布、金木土石、形体、影像等为媒介,其艺术形象是相对客观的,是一种相对稳定的“召唤结构”。传统艺术中的“作品”,应该是一件个体的、完整的、可触摸的现实实体,而不是某种虚拟的、可逝的界面。其创作、传播和欣赏,都以作品的相对确定性为前提,“有一千个读者便有一千个哈姆雷特”之类说法,只是反映了不同的读者可对同样的作品有不同的理解,而不是说作品本身存在诸多变体。

而数字网络时代的艺术作品以影像碎片为载体,呈现出交互性、瞬时性、非线性、超文本、超媒体等特征,这一切都是由“0”和“1”两个符码生成,都是虚拟的,都只能存在于“赛博”空间,是可逆的。任何人都可以对其自我赋值,其形态是变动不居的。自由的激情、灵感、创造在新的网络媒体语境中被建构进艺术,成为人们的生存体验,将艺术与个体生活旨趣、瞬时感受相连。网络数字媒体可以为艺术欣赏者提供多模式、多选择的作品,每个用户观看作品时所选择的节点、所经历的路径都可以不一样,从而获得不同的艺术感受。网络数字媒体的交互特性使艺术欣赏者有机会解构定型化的艺术品,让艺术更加贴近人们的生活,使娱乐、艺术与日常生活融为一体,最大限度实现“诗意栖居”的梦想。

经典艺术经过历史的大浪淘沙从无数的作品中脱颖而出,它以其博大精深的内涵和新颖独特的表现形式,成为人们从事艺术活动时的楷模。经典艺术品层出不穷则被看作是一

^① [英]约翰·伯杰:《视觉艺术鉴赏》,商务印书馆1994年版,第36页。

个时代艺术繁荣的显著标志之一。然而,从尼采宣布“上帝已死”开始到利奥塔拷问“知识”的合法性,我们进入了一个没有经典、没有崇拜、没有权威的时代,我们过去津津乐道的经典艺术已经离我们远去,网络数字媒体就是对经典艺术的最彻底的“解魅”。在变动不居的审美趣味的驱使下,加上各种高新技术的浸淫,数字网络媒体时代的人们不会沉迷于经典、僵化的意义以及稳固的艺术模式。他们孜孜以求的是不断膨胀的欲望的满足,从内容到形式的新、奇、异是网络时代艺术永恒的价值诉求。

(四) 数字网络媒体与艺术叙事及艺术欣赏

传统艺术的“文本”是时间的线性延续,意义就在这种延续中得以显现出较为确定的价值。数字媒体艺术的视听文本,本质上是非线性“超文本”,具有强烈的空间性。数字网络文本实际上是一个视听音像数据库,受众可以在数据库结构的许可范围内(有的还容许一定的修改)任意选择、组合,由相应的计算机程序随机自动生成为音像文本。艺术的叙事空间和叙事能力因此得以拓宽,但叙事的确定性和意识形态性同时也被解构。网络音像文本终结了我们将文本理解为作品的樊篱,而将艺术文本理解为一个过程、一种互动、一种话语、一种意义的“延异”轨迹。

传统的艺术作品里,重组故事内容的时间性,常常是一种挑战。在小说中有所谓的倒叙法,在电影里也有跳接、重复等非线性剪辑。但最后呈现在观众面前的,仍是线性的固定文本结构,观众必须由开幕看到清场,从封面读到封底。唯有数字网络媒体上传播的艺术作品,能够拥有真正的非线性叙事。达西·史坦克(Darcey Steinke)非线性叙事情节的网络小说《盲点》的每一页都有多个超链接(Hypelink),观众阅读时可以点选不同的超链接,在网页的子架构中会出现与链接本身呼应的解说、子故事情节或是图片等。^①道格·艾特肯1997年在“阿达的艺术网站”(ads's Web)创作了以图像为叙事主体的《五倍的装填》,是介于小说与影片之间的作品,追求的是一种多重解读的叙事情节。它以一小段哲学性的宣言开场,进入一张有五个角色的照片,每一个角色身上都隐藏有超链接,观者选择自己的路径,经由不同的视点出发去看整个故事。过程中因选择的不同,每一个观者都会看到不尽相同的故事。一个故事就这样随读者任意的点击而五花八门,呈现出不同的意义,从而带给读者不同的艺术体验。

超文本打破了传统艺术叙事的刻板模式,带给接受者的是更大的自由空间。网络超文本的中心既不是作者也不是文本而是读者。读者面对超文本有无限的自由,他可以根据自己的个性在网上自由选择、自由浏览、自由链接,他的“期待视野”能够得到最大限度的满足。超链接不仅可以在文本中链接文字、声音、图形、图像、影视、动画、游戏等,尝试多种艺术形式和文本风格,也可以随意改写、评论、创作,或将其他文本链接进来,使个性创造得到最大限度的实现。

数字媒体超文本结构也是一柄双刃宝剑,它既带来了海量的信息,同时也有信息泛滥的涟漪;既带来了语言的丰赡,也带来了语言的冲突;既带来了文本的开放,也带来了文本的零散;既带来了意义的多元,也带来了意义的消解。这样的超文本也给读者的接受提出了新的挑战,一是如何在超文本及文本间性所包含的丰富信息中寻找自己需要的信息?二是超文

^① 白雪竹等编著:《互动艺术创新思维》,中国轻工业出版社2001年版,第6页。

本的喧哗与骚动中,单一文本的意义与主题被消解,“冲浪”本身成了唯一的乐趣;三是超文本网状无序的信息结构给读者的期待视野造成了许多困惑和阻隔。面对这些困惑,如何扬长避短,是超文本面临的一个基本的美学课题。

(五) 数字网络媒体与艺术惯例及艺术生态

传统艺术是单一媒体(视或听)或多媒体(兼具视听),而数字网络是超媒体(真正的多媒体),可视、可听、可触,或许将来还可嗅、可闻,这一切取决于科学技术发展的水平。传统艺术都是一对多的“广播”,要实现接受美学憧憬的“期待视野”只是一种幻想。然而,这种幻想在数字网络媒体中得到了最大限度的实现。数字网络媒体环境中,受众可以在网络上找到任何你愿意与之相伴的对象进行一对一的交流(“狭播”),主体的愿望可以得到最大程度的满足。传统艺术品的实物巡展、实时单向传播被虚拟影像、远程多向交互所替代。

数字网络媒体时代的艺术可以不进艺术馆、博物馆,其价值不是通过展示而是在“游戏”过程中实现的。艺术传播过程中没有传统艺术的原本与摹本、真品与赝品、手稿与印刷本之类的区别和差异,网络时代的艺术真品与摹本只具有商业利益而没有审美、艺术价值,传统的艺术收藏也将失去意义。传统艺术家视为生命的“著作权”被数字网络媒体淡化甚至消解,因为艺术可以任意复制(复制品不能叫赝品),艺术家确实无法证明和固守“著作权”。数字网络媒体条件下,艺术不需要编辑、权威、理论家的关注和推荐,就可以直接将作品呈现在观众面前,也照样能够得到认可,艺术可以游离于传统的艺术体制和惯例之外而存在。

艺术分类有利于人们认识把握纷繁复杂的艺术现象,对艺术创作、鉴赏、批评等都具有十分重要的意义。不同门类的艺术在不同的传播媒体条件下,其发展是不平衡的。氏族神话和英雄传说,因为保留在先人的记忆中而随他们的死亡而弥散,传统的戏曲艺术也因为一代又一代的口传心授而只保留下来极少的部分剧目,我们今天在典籍中看到的《桑林》、《韶》等优美动听的乐曲到底是何面目,已经因为其口耳相传的传播媒体局限而永远消逝了。

文字的出现是人类传播的一次关键性的变革,它使得艺术信息得以远距离的传播。也正是由于文字,流动的线性时间被凝固成永恒,人类据之与时间抗衡。但是文字仅是一种符号,它本身也需要依赖一定的物质媒介,如甲骨文之于龟骨,金文之于笨重的青铜器。后来人们找到了轻薄的帛和廉价的竹简,但与纸以及印刷术的发明相比就显得无足轻重了。印刷媒体尽管也给某些艺术带来了负面的影响,但却第一次解决了以前艺术传播中纵向断、横向窄的难题,而且在艺术传播史上占据了相当长的时间,并改变、左右着艺术发展生态。原本是艺术之一的文学由于其物质媒介是语言——文字,契合了印刷传播媒体的特性,在艺术中居于龙头老大的主导地位。到了电子传媒时代,广播、电视等改变了媒体的物质性质,艺术生态再一次被扭转。音乐在广播中取得了很好的传播效果,声音得到了纯正的还原,绘画、雕塑等则在电视中得到了逼真的呈现。广播、电影、电视的普及,传播媒体借助特制的仪器直接诉诸人的视觉听觉器官,艺术走向大众化,文学的龙头地位受到冲击。以视听为主的绘画、音乐、戏剧等艺术得到了飞速发展,而且还催生出了电影、电视剧等艺术样式,人类真正进入了大众传播时代。

数码技术、网络媒体的出现,消弭了艺术物质媒介和传播媒体的严格界限,作为一种集物质媒介和传播媒体于一身的大众化、平民化、民主化传播媒体,它改变了以往媒体对艺术门类发展影响不均衡状况,对各种艺术的发展一视同仁,不再厚此薄彼,艺术处于平等、协调

的发展状态。数字网络媒体的出现无疑将成为人类艺术生态格局转变的新起点,是人类艺术发展进步的里程碑。

三、结语

米开朗琪罗死前给朋友的信中曾写道:“如果他们能让我完成朱立亚五世的墓,我将能向世界证明,我是一个雕塑家。”好莱坞的一代才子,欧森·威尔斯也因为留下一堆未完成的作品而为人所诟病。在数字网络媒体世界里,完成不代表盖棺论定,而是更新改进的开始。未完成不再是一种失败,而是一种期待,因为它带有无限的可能性,这正是艺术活动参与者所共同期待的境界。

网络数字媒体已经深入到我们生活中的每一个角落,它前所未有地深刻影响着我们的观察、思考和感受艺术的方式,并改变人类经验的某些重要方面。数字网络媒体的发展刚起步,今天来评述它对艺术的影响或许还为时过早,但可以预见的是,它所展现出来的强大魅力,远不是一种外在于艺术的技术和媒体,它的魅力来自于对人性的深邃洞察和满足,来自于艺术的主动附随和加盟。千百年艺术孜孜以求的一些终极价值目标,因数字媒介和网络媒体的出现而达到了前所未有的高度。数字网络媒体与艺术发展互相促进、相得益彰,是大势所趋、规律所向。

Digital Network Media's Influence on the Development of Art

Wang Dai-ming, Xu Lu

(Art College, Southwest University for Nationalities, Chengdu, Sichuan Province, 600041)

Abstract: The evolution of media is one of the most fundamental causes and motivation of civilization's change and development. Network media based on digital technique has become the mainstream media to integrate and lead the traditional media. As a technology, it has limited effect on art. However, as a media, it changes people's thinking modes and life styles thoroughly. And it affects art in all directions deeply. Network media's influence on the development of art is mainly shown in the following aspects; artistic ideas and art subject, artistic creation and creative method, artistic work and classic art, artistic narration and appreciation, artistic convention and ecology, etc.

Key words: media, digital media, artistic development

(学术编辑:张艾弓)

汪代明,男,西南民族大学艺术学院教授。

徐路,女,西南民族大学艺术学院硕士研究生。

论当代新媒体艺术的审美范式^{*}

刘世文

(阜阳师范学院 文学院,安徽 阜阳 236037)

摘要:新媒体艺术是当代艺术的新主流之一,它占据各种艺术展览的重要位置,成为艺术世界的“新大陆”和“新宠儿”。在当代社会,新媒体艺术挟技术之威,以强劲势头活跃于艺术领域。当代新媒体艺术对传统艺术产生强烈冲击,呈现出新的艺术审美范式。新媒体艺术的审美范式可概括为介入与多向度审美、交互体验和虚拟沉浸的非物质性审美等。本文通过对新媒体艺术的新的审美范式内涵的分析,窥见传统艺术审美由“固体”向新媒体艺术审美“流体”转变的审美范式变化,彰显新媒体艺术自身的美学特质。

关键词:新媒体艺术;介入与多向度;交互;虚拟沉浸;非物质性审美

新媒体的独特性和新技术手段,影响着艺术的革故鼎新,导致新艺术形态的出现。新媒体艺术的定义经历了映像艺术、视像艺术、录像艺术、新媒介艺术和新媒体艺术的命名过程。我们在借鉴已有成果基础上,将新媒体艺术界定为创造性地运用各种新材料和新技术手段,以电子技术、多媒体计算机、网络技术和数字技术为支撑,在艺术创作、艺术承载、艺术传播与接受和艺术批评等行为方式上对艺术进行全面探索,进而在艺术观念、艺术思维、艺术审美感觉和审美体验以及美学和文化层面上产生深刻影响的与传统艺术相异的新的艺术形态。新媒体艺术是当代艺术的新主流之一,它占据各种艺术展览的重要位置,成为艺术世界的“新大陆”。在当代欧美国家,新媒体艺术挟技术之威,以强劲势头活跃于当代艺术领域,已形成一套较为成熟的技术手段和创作体系。在当代中国,作为方兴未艾的艺术形式,新媒体艺术正受到人们广泛关注,成为当代艺术研究的热点问题之一,成为艺术世界中最富有生机和活力的领域。

当代新媒体艺术突破传统艺术的许多界限,使长久以来形成的固定思维模式和知识结构体系孕育出来的艺术观念、审美趣味和艺术阐释方式等受到前所未有的强烈冲击,彰显着自身独特审美性。库恩提出“范式”概念用来说明科学的经验性归纳和实践论提取的重要性,库恩“范式”概念的提出,对探讨当代新媒体艺术的审美范式具有理论启迪意义。库恩强调“范式并非完全等同于理论,更基本的是,范式是指某些具体的科学成就事例,是指某些实际问题的解答,科学家认真学习这些解答并仿照它们进行工作”。并认为“艺术家从分析作品中学习,这种做法不是类似于科学家向范式学习吗?”^①可见,艺术审美范式不仅仅是一种

^{*} 2011年教育部人文社会科学青年基金项目“中国新媒体艺术实践及批评研究”(11YJC760052)阶段性成果。

^① [美]库恩(Kuhn):《必要的张力》,纪树立等译,福建人民出版社1981年版,第313~346页。

形而上的理论预设,更是关于艺术实践的一种经验性总结,是赋予艺术研究以特征。通过对当代新媒体艺术实践的考察,我们认为当代新媒体艺术的审美范式主要表现为介入与多向度、交互和虚拟沉浸的非物质性审美,呈现出由“固体”向“流体”转变的审美范式变化,深刻地影响着新媒体艺术自身的审美特征和美学品格的形成。

一、介入与多向度的审美新范式

传统艺术审美,实质上是审美主体对对象客体的认知和情感投射,与创作主体达到思想的共鸣、情感的交融。在此过程中,把艺术家反映的精神世界作为对立的客体世界,即把对象看作是与“我”有一定距离的客体,以一种外在的立场远远地“看”对象,通过主体对客体的审美观照和艺术化呈现而实现主客体的和谐统一。它强调“内视心象”和“澄怀味象”,以“含道映物”的审美身心感受去超越个体生命的有限性,进而达到天人合一的审美境界。传统艺术的审美范式可归纳为一种“审美凝视”,即保持距离地投入审视对象,它主要表现为“静观”的审美方式。它不同于阿尔都塞等人把“看”作为一种意识形态凝视的必然产物,认为“凝视”描述了一种与眼睛和视觉相关的权力形式,^①而是保持距离地全身心投入审视审美对象的方式。我们描述的“凝视”,不是意识形态意义上的凝视,而是一种审美凝视,它主要表现为对审美对象的一种“静观”的审美方式。这种“静观”的审美方式与王国维概括古典艺术“入乎其内,出乎其外”的观照方式在本质上是相通的。王国维在《人间词话》指出:“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气。出乎其外,故有高致。”^②这是对艺术创作提出的要求:诗人要深入体察宇宙人生,从形貌到神理都获得深刻的认识以形成活生生的映象,同时,从宇宙人生中解放出来,摆脱各种束缚和欲望,超然于利害之外达到物我两忘之境界。这同样适用于艺术审美。在传统美学视域,审美主体—客体模式或审美主体—审美中介—审美客体模式长期占据统治地位,审美主体以一种“远距离”观照方式,借助于艺术想象力获得审美感受。在艺术审美活动中,一方面要求“入乎其内”,审美主体凭借丰富想象力或沉思默想地进入对象,以“神思”方式与对象保持距离并与之进行精神沟通、交流,达到“畅神”之审美境界。另一方面要求“出乎其外”,审美主体不仅仅局限于观照审美对象,还要能克服对象客体的种种束缚和来自主体自身在现实生活世界中所遭遇的种种限制,以“神游于物”之方式自由审美。“入”与“出”强调一种想象性、幻想性的审美方式,实质上主体本身并未直接进入对象之中,未直接参与审美对象的创造与构型,其“静观”方式不能对对象之形态、构型甚至意义变化产生直接影响。这种审美活动遵循“单向度”原则,只能通过作品中介单向运作,审美主体只能接受稳定的已完成的作品形态而不能改变作品本身,甚至与艺术家的直接交流都是可遇不可求之事。其实质是通过审美想象力消除主客体之间的审美距离以获得审美自由,并给审美主体带来一种抽象的生动性,实现对客体的审美超越,获得审美愉悦感。

当代新媒体艺术大规模地改变着审美主体与艺术交流的方式,表现出“介入”与多向度

① [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东等译,江苏人民出版社2006年版,第139页。

② 张弘主编:《王国维美文经典全集》,时代文艺出版社2003年版,第38页。

的审美新范式。其基本内涵是:新媒体艺术作品所呈现的是一个“开放”的召唤结构,在召唤艺术接受者进行艺术审美之时不可能强制其参与性行为,艺术创作主体只能预测这种介入与参与的发生,并能为之提供完备的框架或条件和某种契机,而不能决定作品的最终形态和意义。介入作品、参与作品建构之形式与意义的行为的实施权以及对作品形式和意义产生影响的操作权却掌握在接受主体手中。“介入”的审美方式是建立在新媒体艺术的连接性与互动性基础上的,它建构的是一种全新的交流与观照模式,即审美主体—主体模式或是审美主体—审美中介—审美主体模式。“介入”的审美观照方式要求艺术接受主体不再像传统艺术审美那样“远距离”地“静观”审美对象,而是以一种主动、积极的姿态通过各种方式“介入”到作品之中,参与艺术作品的形态建构,甚至是改变作品的叙事结构和顺序,引起作品之意义发生变化。在新媒体艺术作品面前,艺术接受主体不应该是被动的观看者,而是投入其中,成为引发作品发生变化的关键因素,或者直接成为作品的构成元素,参与作品创作。许多新媒体艺术作品的展示和欣赏本身就召唤着接受主体的介入,需要接受主体的参与才能实现其作品之完整性,如果缺少了艺术接受主体的介入,一件艺术品就有可能无法实现其价值和意义,这就引起了艺术审美观照方式的转变,即从传统的“静观”的审美方式逐渐转变为直接的甚至是关键性的“介入”参与的审美方式。罗伊·阿斯科特深谙此道:“你首先必须连结,并全身融入其中(而非仅仅在远距离观看),与系统与他人产生互动,这将导致作品以及你的意识产生转化,最后出现新的影像、关系、思维与经验。”^①这样的审美方式不是静观与沉思,而是多元的、动态的,审美因“介入”而更多的是在感受美,美感产生于感受经验而非静态审视,“图象艺术取消了欣赏者与对象之间的距离,消弭了审美想象中中介,终止了从符号的所指到能指间的思维工作,使艺术接受变得直观、简单、快捷”^②。审美主体可通过鼠标、键盘、灯光、投影仪、操作棒、数据手套、数据外套、头盔式显示器、声音感应器等输入输出设备“介入”作品,与作品发生联系,还通过一般动作、姿势、触摸与触感、凝视、面部识别、复杂动作、呼吸、激活目标为界面^③介入参与作品形式与意义建构,引起作品意义之变化并形成新的意义。并且,随着计算机技术的发展和交流手段与方式的丰富,新媒体艺术作品提供了更为复杂的、参与程度更高的环境,召唤着接受主体介入作品之中,参与“开放式”的作品建构,改变作品原来面貌并进而改变作品与环境之间构成的一系列关系,引起作品意义之变化并形成新的意义。这是新媒体艺术审美的一种全新的艺术交流与观照方式。

在传统艺术审美领域,艺术创作主体往往赋予艺术作品以统一的形式、完整和封闭的结构、鲜明的主题、确定的意义。艺术接受主体只能按照艺术创作主体所设定的相对封闭的结构框架进行艺术审美活动,并努力使自己的审美理解尽可能地与艺术创作主体之“本意”相吻合,只有这样的艺术审美才算是真正成功的审美。在新媒体艺术中,艺术创作主体往往更为重视的是探索新的创作媒材、表现方式与行为方式以挖掘、创造新的思维和人类经验,探求新的艺术世界之更多可能性。对于新媒体艺术家来说,他们更感兴趣的是如何让艺术接受主体以积极的态度介入、参与到艺术作品之中,实现作品之价值和意义。新媒体艺术与传统艺术的形式或形态之稳定性、封闭性和完成性相比,它彰显着形式或形态的流变性、开放

① 罗伊·阿斯科特的新媒体艺术专栏[EB].http://arts.tom.com/zhuant/1112_04/index.html.

② 欧阳友权:《网络文学的后现代文化逻辑》,《三峡大学学报》2005年第3期。

③ 童芳:《新媒体艺术》,东南大学出版社2006年版,第204~235页。

性和未完成性,是一个开放的、未完成的“图式”结构;其一,作品形式或形态是一个未完成的或流变的开放性召唤结构,它以其感性形式或形态召唤着接受者介入作品,消弭审美距离,甚至成为作品的一个重要组成部分。新媒体艺术家创作的并不是一件完整的、稳定的、封闭的艺术作品,他们往往只是提供一个作品之框架或结构或供人们表演的舞台,提供一个契机以便观众的介入、参与作品建构,这在网络艺术和多媒融合艺术,尤其是装置艺术中表现得非常突出。接受主体面对充满变数与诱惑力的感性作品,总会情不自禁地、无法抑制地投入到作品(环境)之中,主动参与作品的建构。其二,审美主体介入艺术作品,参与艺术作品之创作,甚至成为艺术作品形式/形态/结构的不可或缺的组成要素,这必定给新媒体艺术带来一系列与传统艺术不同的变化。审美主体的直接介入,导致作品的形式、主题、意义和价值,甚至是形态发生变化。这对于新媒体艺术来说具有重要的意义,它为新媒体艺术理论的建构提供了重要的具体实践经验。

在传统艺术的审美活动过程中,艺术创作主体与艺术接受主体之身份、角色是泾渭分明的,艺术的传播与接受是单向与静止的,艺术作品的结构是封闭性的。也就是说,艺术作品的形态、人物性格的塑造、故事的发展、情节的展开、环境的设计甚至是作品的意义都是固定化的存在,艺术接受主体只能被动地接受这一切而无法施加影响使之发生变化。尽管审美主体在进行艺术审美时并非绝对的被动(有些艺术接受者不乏主动的审美意识),但却始终无法改变其作为被动的艺术接受者的身份角色,这是在传统艺术领域里被定义的“接受者”之命运。新媒体艺术生产着“新型”审美主体:传统意义上的“被动”者向当代意义上的“主动”者嬗变。这对传统意义上的“接受者”的概念形成了挑战甚至是颠覆。新媒体艺术凭借着其连结性和互动性等特征将审美主体从传统的“审美被动性”中解放出来,并赋予其不同于传统审美接受者的身份定位,实现了审美主体身份的历史性转换:即传统意义上的“被动”的接受者向当代意义的“主动”的接受者的身份转化。“主动”意味着审美主体获得接受者与创作者双重身份,其最具价值之处在于以“主动”姿态介入作品,引起作品形态、意义变化。在许多新媒体艺术作品中,接受者能否介入作品、参与作品创作已成为衡量作品成功与否的重要标准。艺术接受主体已经成为艺术的不可分割的有机组成部分,他或者是艺术作品的一个重要组成部分,或者是艺术作品的参与创作者(合作者),或者是艺术作品的激发者,甚至是艺术作品的直接创作者。审美主体身份的历史性转换与以下两个因素有着紧密的关联:一是20世纪60年代兴起于德国的接受主义美学理论的深刻影响。接受美学对于读者在审美活动中的能动性的强调和读者在审美活动中的地位的重视,尤其是接受美学关于艺术生产以接受主体的主动欣赏为终结点的观念,为新媒体艺术的创作与接受带来了一股新鲜的空气,产生了积极影响。在这里,还有一个人必须引起我们的注意,那就是意大利人艾柯,他曾于20世纪60年代针对法国结构主义的文本意义自足论提出过“开放的文本”这个概念,认为文本的意义不仅有待于读者的解释,而且有待于多种的解释。^①这些思想都为新媒体艺术的创作实践提供了重要的理论资源和实践启示。一是新媒体艺术发展的必然结果,依靠新媒体技术,深深地扎根于新媒体艺术内部所滋养共生的创作方式、传播方式和审美观照方式的改变所引起的自然变化。新媒体艺术创作媒材的变化、创作主体身份之变化、审美观照方式之变化,以及新媒体的连结性与互动性特点必然会对新媒体艺术的接受产生

^① 李彬:《符号透视:传播内容的文本诠释》,复旦大学出版社2003年版,第277页。

巨大影响,其带来的结果之一就是审美主体的身份嬗变。受接受美学理论强调审美接受者在审美活动中的能动性作用的直接影响,立足于新媒体艺术自身的具体艺术实践,引起了新媒体艺术审美主体之身份的历史性转换。

在新媒体艺术中,作者权威正逐渐消解,创作权发生转移。贡布里希强调“现实中根本没有艺术这种东西,只有艺术家而已”^①的那个主宰一切的艺术家在新媒体艺术中逐渐被解构。从本雅明“光韵”消失到罗兰·巴特惊呼“作者之死”,敏锐的艺术理论家注意到创作主体权威地位的动摇。作者创作权向接受者发生转移,一方面,新媒体艺术的交互性特点和未完成的、开放性结构召唤接受者介入作品参与作品的形态和意义建构,引起作品主题、意义和价值发生变化,在这个意义上说,接受者成为创作者;另一方面,许多新媒体艺术作品并不是由艺术家单独而是由多人合作完成。尤其是进入数字化时代,新媒体艺术作品更多的是一种动态影像或未完成的开放结构,要求接受者参与创作,召唤其共同完成艺术品。这极大地分解创作主体对作品的绝对控制力,改变传统艺术中“创作者”与“接受者”之间的关系。俄罗斯文学理论家米克海·M.巴克林敏锐地注意到了这一现象,提出“原创者的危机”(Crisis of authorship),“认为并非只有‘唯一’的概念与个体……这个概念恰恰是在文化艺术中关于作品所具有的‘地位’的再定义。”^②互动多媒体艺术、虚拟现实艺术、网络艺术和遥在艺术更是将接受者反应与参与纳入作品内部成为其有机组成部分,解构着作者身份,艺术由作者的“独白”转向“对话”,审美由单向度向多向度转变,真正实现去中心的多元化审美。

二、交互体验的审美范式

传统艺术审美高峰体验强调一种对于审美对象的远距离“静观”的苦思冥想式的体悟和“澄怀味象”的审美实践方式。这种审美实践方式强调一种“神游于物”的审美姿态,它建立在审美自由和审美无功利性等由康德建构的古典美学经典审美原则基础上,强调审美活动的自由性、无功利性,是对现实的一种精神超越。康德在《判断力批判》指出:“只有对于美的欣赏的愉快是唯一无利害关系的和自由的愉快,因为既没有官能方面的利害感,也没有理性方面的利害感来强迫我们去赞许。”^③这种审美体验追求审美活动之于人的本质力量的解放性质/作用,它在逻辑上预设一种乌托邦式的美好愿望:审美具有某种救赎作用,它能给心灵带来安慰与自由。审美主客体通过静观式的“内视”方式达到一种相互契合的状态,从而获得审美快感。这种传统的审美方式在今天仍大行其道,被广泛地运用于各种艺术审美活动中并发挥其一如既往的强大精神力量,它仍然是最重要的艺术审美方式。传统艺术的审美接受强调静观式的“内视”,审美主体与审美客体通过这种“内视”的方式达到一种相互契合的状态,从而获得审美快感。在这个过程中,艺术作品依然保持着脱离创作者之后的客观形态,审美主体只能被动地接受由创作主体所赋予和传达出来的信息并努力使自己的情感、思

① [英]贡布里希(E.H.Gombrich):《导论》,《艺术发展史》,范景中译,天津人民美术出版社1991年版,第4页。

② 马晓翔:《新媒体艺术透视》,南京大学出版社2008年版,第185页。

③ [德]康德(Kant):《判断力批判》(上),宗白华译,商务印书馆1964年版,第46页。

想与之相契合,通过想象的方式实现审美自由并获得审美快感,接受主体的想象是有限度的,其必须在创作主体规定或预设的范围内展开艺术想象。直至接受美学的出现才真正对这一传统提出挑战,创作主体的绝对地位出现动摇。接受美学的“召唤结构”、“空白点”、“暗含的读者”、“期待视野”等概念虽未完全实现对传统艺术审美方式的颠覆,但其深刻意义在于将艺术研究视角从作者、作品转移到读者,强调读者在艺术活动中的能动性作用和追求“对话”的强烈要求,即从一种固定的、有形的、可界定的结构或结果引向一种无形的、变化的、开放的结构或过程。新媒体艺术正是沿着接受美学所开辟的道路继续前行。

传统艺术审美被视为被动的单向度审美,这意味着审美主体只能遵循着创作主体预先设计好的路径和方式展开审美活动,形成一种由因至果的思维方式和“凝视”的审美方式,强调在静观中咀嚼、品味艺术品,追求一种精神超脱并在此基础上获审美高峰体验。这形成了几千年来传统艺术审美的固定模式。新媒体艺术对此提出挑战,以独特审美方式打破以“静观”、“内视”、“澄怀味象”为主要特征的传统审美方式的樊篱。新媒体技术(包括装置感应技术、录像技术、计算机技术、网络技术、虚拟现实技术等)为审美主体的审美能动性提供技术支持,审美主体在审美过程中若不满意某个情节、某个故事、某种结局和某种形态都可对之施加影响而发生相应变化。审美主体在双向互动的审美体验过程中获得介入并引起作品变化的另类审美体验,并于此基础上获得与传统艺术被动审美不同的参与互动的交互性审美体验。这种审美体验是双向度乃至多向度的,审美主体可通过各种方式主动介入作品,参与作者的创作,改变作品主题思想、结构形态、人物命运和事件结局,从而引起作品影像、形态和意义的变化,它强调的是一种全新的“当下”创造,形成新的审美方式:“直观”取代“澄怀味象”,“介入”取代“静观”、“凝视”,在审美理想上追求新奇的视觉刺激与强大的视觉冲击力和“震惊”的审美效果,获得介入作品参与互动的审美高峰体验,真正实现交互性审美范式的理论建构。

三、虚拟沉浸的非物质性审美范式

新媒体艺术的虚拟沉浸式审美体验,是建立在当代新媒体艺术的影像化和数字化创作语言基础之上的。笔者曾撰文探讨新媒体艺术创作语言的变革,揭示新媒体艺术非物质的影像化与数字化创作语言,描述“物象化—影像化—数字化”的媒材变化及其对新媒体艺术美学特质形成的影响。^① 新媒体艺术创作语言的最大特点是非物质化,它以“数字”技术为支撑,数字影像成为新媒体艺术创作新语言。这种“数字化”影像以“比特”(bit)作为信息载体和传播内容,以二进制数据(即0和1)为基本单位,运用计算机技术生成前所未有的数字影像。凭借“比特”超强融合能力和数字技术及其相关元素/设备的运用,“数字化”影像作为创作媒材和基本语言不仅能够完成对物质世界的表现,更重要的是完成对非物质世界的表现——在现实世界之外构筑一个完全不同于现实世界的真实的“虚拟世界”,将新媒体艺术实践推向一个非物质世界:“数字的现实从根本上是间离物质的现实的。”^②在非物质世界

① 刘世文:《物象化—影像化—数字化:论新媒体艺术创作语言的革新》,《艺术探索》2011年第5期。

② 贾秀清等:《重构美学:数字媒体艺术本性》,中国广播电视出版社2006年版,第88页。

里,所有一切都是由数字运算形成的图像符号系统。它不再局限于“再现真实”和“表现现实”,甚至不再需要拥有物理真实,通过数字化产生或追求虚拟存在的真实。尤其是网络技术、远程通信技术和虚拟现实技术的发展,形成一个与现实世界完全不同的“虚拟”世界,突破传统艺术的审美准则,建构属于这个时代的审美趣味和审美范式。这导致人类用艺术表达情感的方式由平面、静态的画面转向具有立体感的动态之声音与影像的统一。艺术家们通过影像表达自己对于世界的态度,对于生活的体验,并由此渐进到一种非物质性审美,寻求虚拟情感体验,彰显新媒体艺术实践的一种非物质的造型基质和审美维度。

“虚拟现实”由“虚拟”和“现实”两个意义相反的词组合而成。一般而言,“虚拟”意味着“不现实”或“不真实”,“现实”意味着不是“虚拟”或“虚幻”。“虚拟现实”意味着通过某种方式或手段将不存在(哲学意义上真实的)事物显现为虚拟的真实,如藤幡正树所说:“虚拟现实不是为了模拟真实世界的那种真实,而是更适合用来创造纯粹的人造世界。”^①虚拟现实创造的“人造世界”不是真实世界,却又以一种真实的意义存在着。它改变传统(艺术)时空观念,人工拟像和影像合成/仿真将现实经验肢解得支离破碎,它唤起我们对时间和空间、物质与意识、虚拟与真实、身体与空间的全新理解,打破关于主客体的原有认识,重新组合存在、真实、虚拟、时间和空间:“新媒体所营造的赛博空间、虚拟空间或虚拟社会概念,大大改变了我们日作夜息其中的肉身世界空间和时间概念。……时间和空间的数字裂片在这里发生超现实形式的碰撞,……促使我们对既有真实概念以及行而上学观念重新思考,与既有时间和空间概念告别。”^②这种“虚拟”为人类创造出一个“现实”无法提供的发展空间,人类可在其中进行虚拟实践。这是人实践活动的一种新形式,是人的新型存在状态,是人在现实空间实践的某种延伸和升华:进入到一个虚拟世界实践自己人生观、价值观和审美观,完成着虚拟空间里的自我建构和自我完善。虚拟现实将不同时空的现实与现象通过虚拟方式加以整合与链接,人们能在虚拟世界中实现现实中无法实现和体验的梦。虚拟现实空间“不仅表现在它的存在在本体论上真实的,还表现在其中的审美体验同样是真实的。……虚拟空间或数码幻觉可以在使用者或参与者(传统概念中的读者,观众或审美主体)身体上生成伴有意识和意义的特殊审美感受。”^③审美主体通过各种方式介入虚拟现实,并在其中以“主体”身份进行实践活动,将自身存在呈现于虚拟环境中,成为虚拟环境的操作主体,甚至控制虚拟环境中物体或情境实现沉浸式深度审美体验,并在此基础上产生审美愉悦。

必须注意,在“虚拟”与“现实”之间存在着某种张力,这种张力深深地扎根于当代视觉图像文化现实与文化逻辑中,正如海德格尔所写到的那样:“世界图像……并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被构想和把握为图像了……世界图像并非从一个以前的中世纪的世界图像演变为一个现代的世界图像;不如说,根本上世界变成图像,这样一回事标志现代之本质。”^④波德里亚关于拟像/仿像、超真实理论深刻揭示新媒体艺术尤其是虚拟现实艺术之本质。在波德里亚看来,在传统的模仿文化中,一个形象的创造是和特定的原本(模特、风景等)密切相关,而在当代的虚拟文化中,形象自我复制,各种各样的虚拟形象被逼真

① 陈玲:《新媒体艺术史纲》,清华大学出版社2007年版,第193页。

② 刘自力:《新媒体带来的美学思考》,《文史哲》2004年第5期,第13~19页。

③ 刘自力:《新媒体带来的美学思考》,《文史哲》2004年第5期,第13~19页。

④ [德]海德格尔(Martin Heidegger):《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社1997年版,第86页。

地炮制出来,各种虚拟影像侵入日常生活,互联网、通信网络、卫星电视将世界融合成一个巨大的虚拟空间。这种虚拟的非真实的影像比比皆是,它又总以逼真面目出现,“影像不再能让人想象现实,因为它就是现实,影像不再能让人幻想实在的东西,因为它就是虚拟的实在。”^①在当代,控制社会生活的不再是现实原则,而是模拟原则。模拟意味着虚拟的事物,它威胁真与假,真实与想象物之间的区别:“再现力图通过把模拟解释为虚假的再现而吸纳模拟,而模拟则是把再现作为一个仿像而包围再现的整个系统。”^②仿像就是没有原本的可以无限复制的形象,它没有模仿的特定所指而是一个自我指涉的自足符号世界,其典型特征是“假的比真的更真实”。新媒体艺术在某种意义上说是“仿像”符号的审美,它运用数字技术/虚拟现实技术以拼合实在,形成可复制的无穷摹本,它不是源于真实,对真实进行艺术虚拟(即模仿),而是在现实生活之外建构另一种“真实”生活,这种生活的真实性不需要现实真实作为评判参照物,而是自足符号世界。在这个意义上说,它让受众以各自实践方式在虚拟现实空间完成/实现自我建构和自我完善,在此过程中获得一种沉浸式深度审美体验并获得审美快感。

讨论传统艺术审美范式,意在揭示出在长期占统治地位的传统艺术审美范式的夹缝中出现和发展起来的新审美范式,彰显当代艺术审美领域出现的新变化给当代艺术审美活动和新的艺术及美学可能性带来的深刻影响。当代新媒体艺术呈现出许多不同于传统艺术的新特征,引起艺术审美范式的嬗变。这种变化,本质上是由“固体”向“流体”转变的审美范式变化。周宪先生曾撰文指出文学研究的范式已发生从“固体”到“流体”的转变。^③在他看来,在文学史上以关于文学的超越性价值和文学作品的确定性定义为基本理念的研究构成“固体”的文学研究范式,而后结构主义批判在场的形而上学,颠覆语言能指与所指之固定关系,强调差异性进而导致不确定性理念的流行,构成“流体”的文学研究范式。“流体”形态的最显著特征是它的不确定性,它否定存在任何超越时代和文化的永恒不变的文学价值,它差异性地建构差异,以不确定性取代确定性。考察当代艺术现象和艺术事实,这一研究范式的转变在新媒体艺术实践领域表现得更为抢眼,以影像、数据、数字(比特)等非物质性材料为创作媒材和艺术语言的新媒体艺术更具“流动性”特征。它的未完成的、开放的作品结构以及审美主体参与互动的审美方式必然引起作品形态乃至意义发生变化,一切都处于不确定的“流变”之中。在这个意义上说,新媒体艺术的基本审美范式是“流体”的,它充分体现“流体”特征。

① [法]鲍德里亚:《完美的罪行》(Jean Baudrillard),商务印书馆 2000 年版,第 9 页。

② Mark-Poster, ed. Jean-Baudrillard: Selected Writings. Stanford: Stanford University Press, 1988: 180。

③ 周宪:《文学研究的范式转变:从“固体”到“流体”》,《外国文学研究》2008 年第 6 期。

On the Aesthetic Paradigm of Contemporary New Media Art

Liu Shi-wen

(Faculty of Arts, Fuyang Normal College, Fuyang, Anhui 236037)

Abstract: New Media Art is one of the new mainstream of contemporary art. It occupies an important position in a variety of art exhibitions, having become the “New World” and the “new darling” of art world. In contemporary society, the new media art relies on techniques with strong momentum active in the field of art. Contemporary new media art has a strong impact on the traditional art, showing a new aesthetic paradigm. Aesthetic paradigm of new media art can be summarized as intervening with multidimensional aesthetic, interactive experiences and virtual immersion aesthetic in immateriality. Through the analysis of the new aesthetic paradigm connotations, we can get a glimpse of the traditional aesthetic paradigm changing from “solid” to “fluid”, revealing the aesthetic qualities of new media art.

Key words: new media art, intervention with multidimensional, interaction, virtual immersion, immaterial aesthetic

(学术编辑:郭勇健)

刘世文,男,阜阳师范学院文学院副教授。

论新媒体艺术与禅宗书画的视域融合^{*}

邓绍秋

(湖南第一师范学院 文学院,湖南 长沙 410205)

摘要:新媒体艺术与中国古代禅宗书画之间具有精神契合性;从存在维度观之,两者都处于从混沌向存在变化的状态;从媒介维度观之,两者都力图突破传统媒介的约束;从创作维度观之,两者均为关联性创造的结果;从接受维度观之,两者都强调自由开放和双向互动。

关键词:新媒体;艺术;禅宗书画;视域融合

以世俗眼光来看,当下新媒体艺术与中国古代禅宗书画性质、背景相距甚远。然而,通过深入考察发现:在存在维度、媒介维度、创作维度、接受维度四个方面,当代新媒体艺术与中国古代禅宗书画之间具有精神契合性,即二者存在异质同构的关系。

首先,从存在维度来看,两者都是从混沌向存在变化的等级状态,即伽达默尔所说的作为艺术本质的“图像”存在;新媒体艺术是现代科技与传统艺术相融合的产物;中国古代禅宗书画理论强调禅悟灵魂与艺术手段的结合。

其次,从媒介维度来看,两者都是以批判的态度对待传统媒介:新媒体艺术突破传统媒介的限制,实现多媒体的综合运用;中国古代禅宗书画以书画为“佛事”(悟道),反对以书画为“魔事”(障碍),突破传统书画的限制,达到书画(主要是纸质媒介)之外的境界。

再次,从创作维度来看,两者都是关联性创造的产物,即艺术因素与非艺术因素系统发生的结果;新媒体艺术是传统艺术与现代数字技术的结合;中国禅宗书画则是禅宗思想与书画艺术的综合运用。

最后,从接受维度来看,两者都强调双向互动和接受能动性;新媒体艺术具有开放结构,追求互动性;中国古代禅宗书画则反对执着于书画本身,强调境生象外——书画之外的“妙观逸想”。

下面拟从存在、媒介、创作、接受四个方面探讨两者的异质同构关系。

—

从艺术存在维度来看,新媒体艺术和中国古代禅宗书画都是从混沌向存在变化的存在方式,超越主客二分(理性逻辑)的境域存在。

^{*} 本文是湖南省社科基金项目“视觉图像与禅宗公案的诗意融合”(编号:12YBA092)和湖南第一师范学院重点学科——文艺学学科资助项目的阶段性成果。

先看新媒体艺术的存在方式。所谓新媒体,是指技术、内容、形式等区别于传统媒体,体现历史性变革的一种新的媒介形式。而新媒体艺术则是新媒体形式与传统艺术嫁接的产物。新媒体艺术的“美”既不存在于新媒体技术方面,也不存在于纯艺术本身,而是两者之间的境域生成的“现象”。从现象学视野来看,“现象”本身就是美的。美感的态度就是损学而益道的态度。比如见到梅花,把它和其他事物的关系一刀截断,把它的联想和意义都忘掉,使它只剩下一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里,超功利地去观望它,赏玩它,这就是美感的态度了。

伽达默尔《言辞与图像中的艺术作品——如此的真实,如此的存在》^①一文认为艺术的本质在于图像。他通过图像的本质界定艺术的本质。在他看来,图像不同于语言,不是一种固定的存在方式,尚处于变化之中。伽达默尔把事物存在方式分为三个等级:混沌、混沌向既定的存在变化、已经变成的存在。图像就是混沌向已经存在的变化状态。混沌意味着事物没有进入人的视野,已经变成的存在则是进入语言体系的事物。事物进入图像状态的原因有两个:一是它还没被语言所控制;二是从已经取得语言秩序的事物重新回到图像的状态。伽达默尔认为,图像有一个功能,吸引遭遇到它的人们进入图像状态。从伽达默尔图像理论来看,一切艺术都是图像艺术,而当代新媒体艺术和中国古代禅宗书画尽管相距甚远,但照样能从图像存在方式找到两者的契合点。

新媒体艺术哲学家罗伊·阿斯科特指出:“新媒体艺术最鲜明的特质为连接性与互动性,其表现形式很多,但它们的共同点只有一个,那就是用户经由和作品之间的互动、参与改变了作品的影像、造型,甚至意义。新媒体艺术与国际互联网的结合,使它具有了超大容量、超越时空、双向传播、高度共享、平等对话等特征。”^②就其综合性意味而言,新媒体是一种开放型的媒体,这就避免了对纯技术性的界定。新媒体艺术无论是对于艺术创作的观念还是对于现代科技的运用所采取的都是一种开放与自由的态度,在很大程度上实现了技术与艺术的资源整合,实现了艺术和技术相对完美的结合。运用数字技术可以塑造虚拟的角色。曾经在2012年9月28日上映的一部新媒体影片《少年派的奇幻漂流》中,男主角同一只老虎在海上漂流了227天,这只老虎不是生活中的再现,而是由新媒体技术虚拟出来的角色。运用新媒体技术还可以生成一些非常逼真的三维空间,其可以拥有“视觉”、“听觉”、“触觉”,还可加入微妙的“嗅觉”。在许多游乐场中,就有这样的游乐设施,通过虚拟的三维空间与真实环境融合,让参与者通过数字设备进行感知,得到真切的体验。由此可见,新媒体艺术创造的虚境,不能理解为绝对的虚,而是从混沌到存在变化的状态。

禅宗书画也是以非理性的图像为存在方式,即由无形的禅意(空)与有形的书画图像(有)双向作用而生成的境域。从伽达默尔的图像理论来分析,禅宗书画图像是从混沌的禅意(不立文字)向存在(书画载体)变化的符号显现形式。四川师范大学皮朝纲先生近年出版《丹青妙香叩禅心:禅宗画学著述研究》、《墨海禅迹听新声:禅宗书学著述解读》和《中国禅宗书画美学思想史纲》(“禅宗美学三书”)。上述著作可以作为我们研究禅宗书画图像存在方式的重要资料。皮先生的《中国禅宗书画美学思想史纲》认真梳理了中国古代禅宗书画美学思想脉络,列举了大量的以书画论禅的禅宗资料,阐明了禅宗书画作为“文字般若”存在的价

① 孙丽君:《伽达默尔的诠释学美学思想研究》,人民出版社2013年版,第317~350页。

② 吴旭敏:《网络与新媒体艺术》,《武汉理工大学学报》(信息与管理工程版)2005年第1期。

值意义。^① 唐诗僧皎然《观王右丞维〈沧洲图〉歌》云：“丹青变化不可寻，翻空作有移人心。”^② 这是将微妙的禅意与沧洲图有机结合。王维以“沧洲图”揭示人从混沌走向存在（人在世界之中栖居）的生成境域。“万古长空，一朝风月”，禅宗书画特别强调在感性（书画）而超感性（顿悟）的瞬间开启之境，实际就是从混沌向存在的变化。

因此，只有远离主客二元对立的线性思维方式，即采用存在维度才能真正把握新媒体艺术与禅宗书画的本体以及两者间的精神契合性（即具有趋同的图像存在境域）。

二

从艺术媒介维度来看，两者都以批判的态度对待传统艺术媒介。

新媒体艺术运用新媒体对传统艺术进行大胆的挑战。数码媒体为我们创造了以批判的态度去欣赏包括口语、书籍、报刊、电影、广播、电视等在内的诸多相对旧的媒体的机会。我们一旦用上了数码媒体，就对那些相对旧的媒体产生了陌生感。例如，年轻人有了数码相机、智能手机，就不会理会老式的照相机。可以从媒体生态的整体意识出发来把握和玩味它们，将它们的特点、用途、关系和局限性当成艺术作品的主题。其实，现在许多新媒体艺术作品就是循着“喜新厌旧”的思路创作出来的。

中国古代禅宗书画艺术大胆突破世俗书画理论的约束。宋僧人淮海原肇提出“览者切忌按图索马”，“以生死为极则”，“精艺入神，出自最灵之府”。^③ 宏智正觉禅师认为，“是真非相，是相非真”^④，最精妙的书画也不能呈现生命本来面目。皮朝纲先生在《墨海禅迹听新声：禅宗书学著述解读》中深入地指出：“在明代，‘文字般若’是一个内涵相当广泛的概念。”“文字般若”不仅泛指一切以文字为媒介、手段或对象的参禅悟道等佛事活动，也包括自然、社会、艺术领域的“万象万行与音声点画”的种种现象。所谓文字般若，涉及了诗词、书法、绘画、音乐、工艺美术等各种文艺现象，并且这类文字般若与禅之间具有密不可分的内在关系。文字般若（不执着于文字）强调突破传统“文字障”（执着于文字）的约束，灵活自由地表达禅意。^⑤

三

从艺术创作维度来看，两者都体现了关联性创造特征。什么是关联性创造？为了深入理解，我们要进行一定的分析。

① 皮朝纲：《中国禅宗书画美学思想史纲》，四川美术出版社2012年版，第26～30页。

② 皎然：《观王右丞维〈沧洲图〉歌》，《杼山集》卷七，明复主编：《禅门逸书初编》第2册，第104号，第75页上。

③ 皮朝纲：《游戏翰墨见本心——禅宗书画美学著述选释》，四川民族出版社2013年版，第103～104页。

④ 正觉：《禅人并化主写真求赞》，《宏智禅师广录》卷九，《大正藏》第48册，第683页中。

⑤ 皮朝纲：《墨海禅迹听新声：禅宗书学著述解读》，上海三联书店2013年版，第30页。

美国夏威夷大学安乐哲教授在《“境生”儒家之“和”——中国早期宇宙论中的“协重”思想》一文中指出,绝对的相关性、“协重”思想奠定了中国宇宙论。他认为,关联性创造是中国古代哲学特有的创造观。我们这里提出的“关联性创造”,就是中国古代创造观的继承与发展。这种创造观不同于西方的“创生于虚无”的观念。^①著名学者庞朴先生提出了“化生”不同于“派生”的观念。他认为“派生”是指从一事物产生另一独立事物,如鸡生蛋;“化生”则是指一种转化他物的事物,如夏天变秋天,太一生水,太一就在水之中。“派生”侧重事物的独立性(完成)，“化生”则强调事物的持续性(时间过程),即独立性与持续性是事物创造的两个侧面。^②

新媒体艺术的创作,正是关联性创造的过程与结果。它不是技术和艺术的简单相加,而是计算机技术与传统艺术相互关联、整体创造。是一种基于传统同时又突破传统(化生)的技艺回归,即技与艺回到原初的混沌状态,既保持多样性又有连续性的创造过程。在传统国画绘制前,艺术家需准备笔、墨、纸、砚等工具,但在电脑上绘制国画,只需要一台电脑和一个手绘板。传统的国画绘制过程中,需要调色等复杂的过程。而如今,大家运用电脑软件中的调色盘,就可以任意选取所需颜色,包括随时更换大小不同的笔刷。相比传统绘画方式,新媒介艺术创作会比较简单,不需具备很高的专业水平,就可以进行创作。因为计算机网络新技术解放了人,传统的艺术在新媒体时代获得了新生。新媒体艺术是最彻底的自由创造,因为没有把关人以及任何形式的规制。它是最真诚地面向自我心灵、随性而作,真情流露,是非功利化的创作,故而真正称得上是民间的艺术、大众的艺术。

禅宗书画是禅悟(本心)与书画手段协同创造的结果。它不仅是一种艺术活动,而且是富有智慧的禅悟活动,是世俗书画艺术在禅宗领域中的创造性运用,秉承着中国传统书画中的水墨精神与禅宗独特的自由精神。佛教又称为“像教”,即注重形象艺术教育的宗教。“佛教之传布,恒藉像教而溥及。”^③高观如《中国佛教文学与美术》说:“但宣教弘化,则赖乎文;庄严佛国,有资乎美。”^④禅宗书画艺术就是佛教人士运用世俗美术来传播佛教禅宗思想的艺术形式。晚明高僧达观真可认为,“心外了无法,文字心之光”^⑤，“文字语言,道之光华”^⑥。清代僧人道需则强调“造像”的“启迪群迷”的作用。^⑦

通观中国古代禅宗书画,禅师不仅重视书画形象艺术的作用,而且始终不忘禅宗悟道的价值取向。就像新媒体艺术不管形式多新颖离奇,始终不脱离艺术本性一样。两者的关联创造结构相同,但其区别在于,禅宗书画创作以悟道为主,新媒体艺术创作以艺术显现(审美符号创造)为主。换句话说,禅宗书画的“道”是宗教之道,新媒体艺术的“道”是艺术之道。

总之,新媒体艺术是新媒体技术与艺术的关联性创造,禅宗书画是佛教禅宗传播与书画

① [美]安乐哲:《和而不同》,温海明等译,北京大学出版社2009年版,第36~37页。

② 庞朴:《一种有机的宇宙生成图式:介绍楚简太一生水》,陈鼓应主编:《道家文化研究》(17),生活·读书·新知三联书店1999年版,第303页。

③ 戴蕃豫:《中国佛教美术史》,书目文献出版社1995年版,第41页。

④ 高观如:《中国佛教文学与美术》,上海佛学书局1938年版,第1页。

⑤ 真可:《文蔚偈》,《紫柏尊者全集》卷二十,《新编已续藏经》第126册,第417页。

⑥ 真可:《大悲菩萨多臂多目解并铭》,《紫柏尊者全集》卷二十二,《新编已续藏经》第126册,第467页。

⑦ 道需:《募塑大佛像疏》,《为霖道需禅师餐香录》卷下,《新编已续藏经》第894页上~下。

艺术的协同创造,都是艺术因素与非艺术因素之间的整体创造。

四

从艺术接受维度来看,两者都体现了互动性和“游”的自由开放性。

新媒体艺术一诞生就追求开放性和创新性。在之前,我们往往习惯于以单向和线性形式去欣赏作品,而且只是被动地接受文本所具有的审美意义,不能根据自己的个性要求与审美文本进行互动交流,更不会改变审美文本的审美意义和价值。此时,接受者和审美文本之间缺乏双向交流。新媒体创作的发表,既可以借助新媒体供广大接受者阅读和交流,也可以在自己的博客之中用密码加以锁定,只提供给朋友圈内欣赏。新媒体艺术在发表之后,传播速度非常快。“在未来的新媒体写作中,如何利用新媒体技术表征艺术审美,以新媒体特性彰显文学本性,用技术手段为人类打造诗意栖居的精神家园,让新媒体写作赢得一个文学性的向度,应该成为未来新媒体写作发展的新拐点。”^①在新媒体艺术的接受过程中,接受者不仅可以与作者进行实时交流,而且还可以与艺术文本进行实时交流互动。由奥地利青年艺术家创作的作品《城市互动》就是实时互动的典型例证。当观众在一座城市的公共空间铺设的枕木上走动时,通过网络传输技术,另一座城市的同样装置则会一起运动。通过观众的主动参与,接受主体本身就可以成为新媒体艺术的创作者。接受者可以动手重新整合这些资源甚至是进一步收集资料,创作出符合自己审美趣味的作品。

中国禅宗书画的本质在于书画之外,即观者与作者之间心心相印以及会心领悟,充分体现了禅宗自由开放的精神。我们可从历代禅师语录中找到理论依据。明代僧人汉月法藏明确指出:“法绝名理,不属文字。”书写“开示悟入是事”,是无法呈现“我佛四十年来一段大事”的,“且道是事如何写得?”^②明末清初高僧浮石通贤亦说:“从来本体难描画,画出谁知是本然。”^③在禅宗书画美学思想从古典向现代形态转化过程中,清代高僧澹归今释做出了不可磨灭的贡献。他认为,禅宗文艺鉴赏应依“无我法”,不作“梦中说梦人”。他还说:“笔笔丹青总不真,丹青笔笔谈无生。”“无画无罗汉,即此罗汉画,与诸非画者,同入无我法,赏鉴亦如此。”^④就是说,欣赏绘画不能执着外相,要自得于“笔墨之外”,顿悟“无我”真谛。可见,禅师们认为,禅宗书画对观者而言是意向性的存在,而不是确定的视觉图像。

综上所述,新媒体艺术与禅宗书画都超越文本本身,留下广阔的空间,期待欣赏者的积极参与。

① 欧阳友权:《网络文学:盛宴背后的审美伦理问题》,《探索与争鸣》2009年第8期。

② 法藏:《题倪康侯为母书法华经》,《三峰藏和尚语录》卷十六,《嘉兴藏》第34册,第299号,第202页中~下。

③ 《浮石禅师语录》,《嘉兴藏》第26册,第185号。

④ 皮朝纲:《游戏翰墨见本心——禅宗书画美学著述选释》,四川民族出版社2013年版,第297~303页。

结 语

中国的新媒体艺术在促进自身不断发展和进步的同时,一定要注意与中国独特的民族文化和艺术(如禅宗书画)相结合。只有这样,具有中国特色的新媒体艺术才能够最终走入世界媒体之林。在新媒体艺术与禅宗书画相结合的基础上,我们设法创建新媒体禅宗艺术。这是一个有趣的新课题,有待另文专门探讨。

Fusion of Horizons of Zen Calligraphy and Painting and New Media Arts

Deng Shao-qiu

(Faculty of Arts, Hunan First Normal College, Changsha, Hunan 410205)

Abstract: There is spiritual coincidence between the new media arts and Chinese ancient Zen calligraphy and painting: from the perspective of Dasein, both are in the image state changing from the chaos to Dasein; from media; both try to break through the traditional media constraint. In terms of creation, both are the result of association of creation. In terms of reception, both stress on freeness, openness and interaction.

Key words: digital media, art, zen painting and calligraphy, fusion of horizons.

(学术编辑:郭勇健)

邓绍秋,男,湖南第一师范学院文学与新闻传播学院教授。

本体论终结?

——有关电影数字拟像镜头的理论反思

赵 斌

(北京电影学院 中国电影文化研究院,北京 100000)

摘要:新媒体艺术涵盖了以全新材料为传播介质的艺术形式,它由两个明显的部分构成,一个是在架上画历史之后出现的,由全新媒体形式参与的当代艺术,这部分可以看成后现代美术的延伸,另一个是以消费和奇观为指向,由数字影像技术全面介入的虚拟叙事艺术,如电影中的数字特技镜头等。本文认为,就第二种形式而言,它仍体现为想象性的语言能指,并未在本体论意义上为艺术提供全新的视野,更未导致以摄影为基础的本体论终结;对其进行理论认知,最佳的途径是仍将其看作一种语言,而语言没有本体论;叙事中的拟像艺术由于历史原因,在今天仍然只发挥了虚构的潜能和制造奇观与快感的功能。

关键词:新媒体艺术;数字拟像;电影;本体论

对数字化的拟像叙事问题的关注,源于理论界近些年对数字镜头艺术表现力的惊讶和赞叹,甚至表现出了对巴赞电影本体论终结的焦虑或兴奋。如果我们重新阅读巴赞,不难发现,巴赞在电影理论史中一次又一次地被误解。

巴赞关于“电影是什么”的倡导性宣言,是一种导向性的、诗学化的本体论,它的目的是尝试把人人皆知的“幻象的媒介”结构成一种“反幻象”的美学。在巴赞看来,是蒙太奇导致幻象而使观众忘却现实,而纪录则在观众明知是假象的基础上,保证观众能够穿越银幕,与真实(之物)相遇——巴赞不希望电影的机器(摄影机、银幕)变成障碍,在他看来,这一障碍阻止电影本该具有的力量,即,电影的幕布应该隐身,电影画面所翻拍的现实应该被完整地保留——一种现象学意义上的显现。

由此,我们可说,巴赞清晰地觉察到了电影可能走向歧途的先兆,由于电影机器的过分运用,或者说电影语言与电影修辞的过分介入,观众与真实世界失去了直接的关照:电影一方面在苏联变成了斯大林的政治表述工具,另一方面,在好莱坞,作为商品,它切断了与生活之间真切的联系,成为用来满足欲望的修辞法,进而在世界范围沦落为保证资本增殖的媒介。在巴赞去世后的十几年后,这些还是不可阻挡地变成了某种政治学的现实——电影不再(主要)与真实世界相关,而是演变为一套虚构叙事的话语策略,一套完整的意识形态机器。

一、数字时代：本体论的缺失或终结？

从巴赞美学的政治抵抗性来看，它与沿袭自结构主义语言学和精神分析理论的电影语言学（意识形态、电影修辞理论、女性主义电影理论）所进行的“去蔽”工作有着相同目的，只是通达这一目的途径完全不同。或许由于这一点，经常有理论家处于两者的中间地带，甚至在两种立场之间不断变换和游走（如后期的罗兰·巴特在《明室》中表现出的现象学转向）。

在巴赞的逻辑中，有两个主要的关键点需要明确。

第一关键点是“完整电影”，或者说是“完整神话”。在他那里，照相性只是完成“完整神话”的偶然的工具。与大多数电影史学家不同，巴赞认为摄影术不是电影发明的基础，电影与照相术结盟纯属历史巧合；或者说，电影仅仅是偶然间遇到了最能展现其完整神话的媒介——摄影术。电影并不是因为照相的发明而诞生，电影诞生的内动力是人类内心的完整神话，即木乃伊情结——人类希望在虚构世界中找到现实的对应物，摄影术偶然充当了承载这一内在情结的媒介，这就好比以卡洛斯的古老神话要等到内燃机的发明才能走向柏拉图的天国^①。

关于电影的完整神话，巴赞在《电影是什么？》的开篇就有了基础性的论述，这也就意味着，他非常明确地承认了电影的想象性（或幻觉性）。他甚至比精神分析电影理论更早地介绍了对戏剧与电影的比较，敏锐地指出，关于“在场性”和“认同”的解释并不能厘清电影和戏剧的差异，也不能分别通达两者的最高本质^②。但遗憾的是，巴赞对这些问题并没有给出系统的解释，这些问题还是由后来的精神分析理论给出了完满的答案，这可能与巴赞本人在艺术的敏锐和系统理论素养方面的不平衡有关，但更重要的是巴赞的年代，缺少更多地与电影相关的哲学描述和逻辑支持。正如罗素所说，我们常常不是对所论对象不够了解，而是对论述的逻辑所知太少。

第二个关键在于照相性，即电影的媒介属性。电影在纪录方面的独特性根源于摄影术，它是电影能够完成“完整神话”这一任务所必需的媒介保证。

以上两个关键点，体现在《电影是什么？》的第一篇与第二篇文章中，其后的评论文章是在两个关键点上的不断论证，这两个关键点构成巴赞立论的基石。我们可以把这两个关键点分别称为巴赞的艺术哲学观和艺术媒介观。巴赞试图在两者之间找到一种内在关联，即论证“纪录的艺术媒介”能更好地支持其“艺术（电影）的哲学观”这一命题，从而形成其大写的电影本体论。

那么一种艺术媒介与艺术的哲学观之间是不是存在着必然的联系呢？艺术史中，关于此类问题早有争论，而那些坚定地把两者联系在一起，试图借此寻找某种艺术本体论的尝试，似乎无一例外地以失败告终。这些失败是源自不同的历史因由，还是有着根本的相似性？这一问题足够引起我们的反思。

① [法]巴赞：《电影是什么？》，江苏教育出版社 2005 年版，第 17 页。

② [法]巴赞：《电影是什么？》，江苏教育出版社 2005 年版，第 154 页。

在绘画中,艺术媒介观与艺术的哲学观联系在一起——“绘画媒介(线条和色彩)再现真实世界”,这曾经是古典主义以来最重要的绘画本体论表达,但当绘画遭遇摄影的时候,这一表达宣告失败,并导致了绘画的形式主义转向。在摄影中,艺术媒介与艺术的哲学观再次联系在一起——“摄影媒介(镜头与胶片)纪录真实世界”,这构成了最重要的摄影本体论表达,但当摄影遭遇数字拟像的时候,这一表达宣告失败,并导致了摄影的分化,其中一支大踏步地向着背离纪录性的方向前进——时尚摄影、装置摄影、商业摄影、摄影的数字润饰等,摄影被推向了虚构和表现的领域;另一支则坚定地退回到了纪实摄影,这一支没有退路,因为摄影与绘画不同,相对而言,无法自由地走向纯粹的形式主义。如今,电影的演进重履摄影的旧辙。

这由此会引发我们做出一个猜想:艺术媒介与艺术的哲学观之间的关系可能并不稳定。艺术的哲学观,特别是在表达“艺术、世界和人”的关系问题上,始终是相对稳定的,但艺术的媒介是不断变迁的,由此某一艺术门类或许很难存在具有历史超越性的本体论。唯独文学是个例外,或许与文学的媒介性质有关——文字或一般语言媒介具有超越一般物质性媒介的超稳定特质。

艺术、世界和人的关系问题是亘古不变的艺术哲学话题,这一关系在艺术哲学内部构成了核心命题之一——艺术本体论。但在一种具体的艺术门类中,在其艺术理论内部,一种艺术媒介(及其形式)与艺术的哲学观之间缺乏长久而稳定的匹配性(如,在巴赞时代,纪录影像曾经是再现真实的最佳方式媒介),或许只能形成一种“认识论”。正是基于这种历史上反复出现的“匹配的不稳定性”,本雅明集中描述了历史从“艺术/审美”到“政治/消费”的断裂,而朗西埃则着力表达艺术的美学体制(由概念语汇构成的话语结构系统)的更迭。

由此,我们可以把巴赞理论与电影语言学理论做一个简单对比。后者的艺术哲学观基本上可以表达为:电影是否最终表现为真实,并不确定;但确定的是,电影最主要地是一种幻觉的艺术,电影是服务于幻觉的影像语言的修辞系统。巴赞理论与电影语言学理论的相同点则在于,它们都明确地承认一个基础:电影首先并且从根本上是幻觉的艺术、虚构的艺术。

如果说巴赞的理论与电影语言学的理论是相悖的,那么这种相悖本质上是现象学与语言学的分歧。现象学反对语言本质论,扭转了语言和存在的关系——存在先于本质,语言没有本体论。

无论是巴赞还是克拉考尔都在电影研究中敏锐地意识到这一问题,特别是巴赞,一方面强调电影与现实的亲缘关系——这一度曾被误读为伦理的、宗教的倾向,实际上仍旧是其现象学“议程”的一部分,这一议程建立在电影现象学的“词汇和方法”基础上,但是由于电影研究并没有赋予“词汇和方法”以足够深入的研究,议程变得神秘而模糊,并一度使巴赞理论被误解为一种庸俗的纪实技术的倡导;另一方面,巴赞理论的现象学倾向还集中体现在力图赋予电影所表现的现实(而不是电影本身)以最基本的地位上,这实际上对于“幻象”的批判有积极的启发意义。与之不同,电影的结构主义语言学则要则明确认定电影的意义是生产性的,电影的意义是电影语言的操作结果。在对待影像和影像背后的现实问题上,与现象学完全相反。当然,电影语言学关心的是电影语言系统的问题,后期也拓展到了主体问题上(精神分析语言学),但它强调的仍旧是电影机器、语言机器、社会象征界的机器。于是,关于主体的地位,以及主体是否是语言系统之外或之前的先验存在,成为反复争论的焦点。

巴赞并不是一味反对蒙太奇的存在,只是在一些关键性的镜头处理中,强调禁用蒙太奇

可以获得独特的幻觉,这种幻觉最终把观众引向真实,而不是让幻觉仅仅是幻觉。当然,关于幻觉,我们可以从精神分析那里得到完全不同的解释:幻觉无论如何都是幻觉,巴赞对幻觉的区分,仅仅是观众“相信”程度的差别,是信念结构的牢固程度,是观众睡眠状态的深度和稳定性。长镜头保证了局部的真实性(幻觉效果之一种),但幻觉效果的维持显然更依靠基于叙述。

与巴赞相比,电影语言学首先承认了照相性这个事实,如麦茨在《电影的意义》开篇所言;但又似乎对这个问题并不关心,而把目光转向了基于活动照相性的镜头组合理论——电影的语言——叙事和修辞。但需要注意的是,因为对于幻觉效果的论述而言,电影语言学的原点是双镜头理论,即以正反打(蒙太奇)为引导符码的镜头运作,更小层级的单镜头无法纳入其中。特别是对于一些具有强烈效果的长镜头,电影语言学鲜有涉及。这一现象并非偶然,结构主义语言学同样对照片(摄影艺术)的分析三缄其口(注意,艾柯的代码分节理论研究的不是照片而是图像),反倒是罗兰·巴特在摄影研究中保留了精神分析法则,并最终回归了现象学——一种不同于符号学的幻觉理论:精神分析理论解释了摄影观者已有的情结,而关于照相性的现象学理论,则解释了照片的情绪穿透力的来源;前者解释了观者与现实本已存在的情感关系,而后者则解释了观众如何与照片“相遇”;两者在摄影中的结合,促成了摄影魔幻般的魅力,保证了影像背后的现实之物(曾经的在场和永远的缺席)击中了观者,并瞬间调取了观者已有的全部情感。

可以肯定地说,电影语言学绝不是无意间忽略单个镜头的照相性,而是无法精确而细致地阐释单镜头所具有的幻觉的真实性效果,因为这一论述所依赖的现象学理论与结构主义语言学并不兼容。但是,如果就此认为巴赞和电影语言学强调了不同的东西,两者在不同领域各具阐释力,或者认为两者从根本上扯不上干系,那么就大错特错了。

电影语言学认为电影的意义是电影陈述的结果,是想象的能指在语言运作下的效果,而巴赞则认为电影的画面(对应了想象能指)具有沿袭自摄影的直接的现象学力量。这种分歧在对待媒介的根本属性上是完全相悖的。

与今天的很多庸俗的理论认知相反,任何试图通过例举反证,如数字拟像镜头的所谓颠覆性效果来驳斥巴赞理论的做法,从理论起点来讲就注定没有意义。巴赞理论并不存在所谓“历史局限性”,巴赞的本体论是否正确,与他是否考虑过未来出现的数字拟像完全没有关系,对巴赞理论历史局限性的批评或认为巴赞理论在今天需要增补的观点,完全忽视了巴赞理论背后的现象学支撑。但可以肯定的是,我们对影像的现象学还知之甚少;我们可能较好地处理了如何从语言学角度理解意义表述的问题,但包括现象学在内的其他的意义表述方式,还没被充分的关注,因为相比前者,后者缺少“科学分析”的可操作性。

在面对虚拟影像时,现代主义情结的理论家,如果是语言学流脉的簇拥,则继续着去蔽的工作;但如果是巴赞理论的簇拥,则常常会回顾巴赞的纪实理论,以对抗过度的幻觉和欲望的生产——此时,巴赞被错误地征用,巴赞理论被处理为一种对抗“虚构”的写实技术。的确,现实中那些优秀的“现实主义”影片与纪实有关(但或许还与其他东西有关,我们对此知道的并不多),同时,声光绚丽的商业大作则常常与复杂的剪辑技术和高超的数字拟像镜头有关,但是,这种“关联”并不具有必然性。换句话说,“纪录”,无论在幻觉效果还是在现象学意义上,都不必然优于“拟像”。在今天,如果有必要,我们借助数字拟像方式一样能制造出同样具有真实效果的镜头,只是在实践领域,它经常被运用到视觉奇观的表现中。

在电影实践中,蒙太奇显然“优于”长镜头,而在电影理论的历史中,结构主义语言学相比电影的现象学思想也是“大获全胜”。这源于蒙太奇/电影语言学的某些特殊因素:

首先,影像叙事是一种虚构的文本,它无法获得现象学意义上的“存在”的基本地位,反倒是和“语言”相对应,虽然观众存在着各种不同的思维状况或意向状态,但这种文本对观众是封闭的,观众基本上处于被动的“被言说”的位置上。

其次,当代社会历史的状况决定了结构主义语言学的阐释优势。作为商品的电影从诞生之日起就已经宿命般地成为商品意识形态控制的产物,“那么电影的现象到底具有多大意义上的原初的丰富性很值得怀疑”,“现象学鲜明的主体哲学的血统注定不能完成彻底的文化批判的使命”^①。当然,这些都是对理论的当代发展水平和基于这一水平的批评阐释力的评估,并不能取代对理论本身的价值判断。

二、作为意义表述方式的拟像

至今,在电影哲学层面上,我们已经有了蒙太奇和长镜头两种最基本的“意义表述方式”。而拟像镜头是否有可能代表第三种?的确有一部分拟像镜头在意义呈现的层面上明显区别于蒙太奇和长镜头。因此,“表述方式的拟像镜头”强调只是一种逻辑上的“存在的可能性”。

就目前而言,拟像镜头具有两个方面的特征,一方面是“超级真实感”,另一方面,它以区别于传统剪辑方式的特征继续发挥想象的能指的作用,并诉诸幻觉的制造。因此,这部分拟像镜头可以看作振荡在现象学和语言学之间的特殊表述方式。基于摄影的电影图像,如果说它纪录了现实而产生了真实的印象,那么这种“现象学意义上的真实”,本质仍旧是一种表面现象,它促进了幻觉的感知,仍旧属于电影的想象界,由此,就“与现实的亲近关系”而言,摄影机的复制并没有比计算机生成的拟像提供更多的特殊优势。甚至从某种意义上说,摄影(纪实、纪录)对于电影而言更像是一具沉重的肉身,一桩无法摆脱的“原罪”:作为一种物理的媒介,它创造了银幕上的现实,却又把电影困于这种现实,它基于技术制造了想象,却又因技术水平而限制了“想象”,“想象”最终被只能在技术所允许的领域内体现着自由性。而拟像镜头则开辟了抛弃摄影原罪的全新途径,数字技术不再基于摄影,而是直接诉诸知觉的想象,这种“无底片的影像”使得电影向着“想象的能指”更加自由地一路狂奔。

电影与现实的亲近关系,是电影哲学,特别是电影本体论思想的重要构成部分。这一话题还不停地衍生出很多相关的理论思辨与争论,如真实、真实感、现实主义等。需要引起警惕的是,这些争论大多建立在对概念的“差异性演绎”之上,其争论本身在逻辑上存在严重问题。以与真实有密切关系的“现实主义”为例,我们经常把现实主义态度、现实主义题材、现实主义的方法(主要体现在戏剧化的叙事结构和透明话语的叙述策略,以及纪实风格的镜头语言等)等三个方面搅在一起。实际上,现实主义是一种综合性的意识形态效果,也是一种综合性的风格感知系统。以上括号内的三个方面相加,不会必然出现现实主义,而现实主义也不必然同时需要以上三者。在具体的语境(例如中国20世纪80年代的纪实美学风潮)

^① 赵勇:《电影现象学质疑》,《电影文学》2007年第8期。

中,我们谈论的现实主义,大多指的是与之相关的意识形态的某些层面;特别是在强调一种道德观或历史观时,必须谨慎——我们所援引的巴赞的真实,是一种现象学真实,是一种实为幻觉的表面经验,而不是马克思主义意义上的“历史真实”。后者可能才是今天理论和批评真正关心的话题,而这一话题实际上并不总是与巴赞的真实相关。例如,对贾樟柯电影的批评,都会提及其底层题材的选择问题,反戏剧化的叙事问题,实际上,这些批评关心的是一种电影作品的政治态度(意识形态),却经常错误地从纪实、长镜头等理论中寻找美学支撑。精神分析的研究表明,现实主义总是植根于观众的想象界,并与象征界的复杂参与有关——这提醒我们注意,“真实”是一种价值判断,是基于本质直观(画面)和逻辑思维(叙述)双重基石的认知,既然有后者的参与,作为结果(效果)的“真实”,就一定与叙述有关,对真实的考察就不能局限于媒介系统,因此,它从根本上就不是一个单纯的现象学问题;而实际上,我们对于两者在主体精神世界如何促成“真实”的感知,至今仍所知甚少。

其次,近些年的电影实践显示,计算机参与的拟像镜头大多与高昂的制作费用和巨大的票房收益相关,它更多地用来创造“视觉奇观”,这似乎与纪实理论的伦理取向相违背。

但是我们必须清楚,我们讨论的是拟像镜头逻辑和历史的“可能性”。今天,被用作视觉奇观的镜头牢牢地与欲望及快感的消费相连,这一状况的形成,源于消费主义的历史境遇和后现代视觉经验表面化的现实状况——这一历史机缘,推动了作为视觉快感之工具的拟像镜头的普及。这一历史的“侵蚀”作用,并非第一次出现,60年前巴赞所批判的好莱坞电影,就已经出现了出于强化愉悦和快感这一目的而被滥用的蒙太奇,但作为意义呈现的普遍方式,蒙太奇及其背后的表述思维早已存在,只是在好莱坞,被商业逻辑所篡取。因此,每一次技术的演进,包括基本的文本策略都会用于资本增殖,但这一满足消费的特征和功能不能被视作拟像镜头本身的内在属性——这是区别对待工具和工具异化问题时应有的基本态度。

再次,数字拟像镜头启发我们重新审视电影的奇观功能。

奇观这个词,在今天看来,经常被理解为一种神奇的感官体验,特别是一种视觉经验,并且这种经验经常与欲望、快感等相关。而在古希腊,奇观则用来指代那些不同于平凡的日常生活的状态。这一状态与惊奇有关,古希腊语写作 *thauma*。而柏拉图认为,惊奇是哲学的标志,此外哲学别无开端。海德格尔则在《什么是哲学》中说,惊奇贯通于哲学的每一个步骤中。亚里士多德在《形而上学》中的认为,无论现在,还是最初,人都是由于惊奇而开始哲学思考的:人们最先对身边不解的东西感到惊奇,继而逐步前进,触发疑问,在对世界表示出最原始的惊奇的时刻,为摆脱无知与迷茫而进行的纯粹自由的探索便开始了。接着,在惊奇和困惑之中,我们获得了理解和认识的可能性。面对奇观,人们的惊奇是一种最原始的情绪,但惊奇本身蕴含着一种特殊的时刻。这一时刻,按照古典现象学的话说,世界向我们敞开,因而变得澄明;而从心理学的角度看,惊奇是一种特殊的精神状态,它以脱离日常生活经验的方式创造着陌生感,并最终通过否认导向升华。因此,奇观不是日常生活中的小刺激、小惊喜,更不体现为任何欲望和快感的诱发物,更不会顺势激起新奇的官能刺激。真正的奇观包含着“非凡的惊奇”,不仅仅是对事物的新奇感到惊奇,而更多地是对事物的惯常感到惊奇——奇观提供了让我们俯视日常生活之平庸性的珍贵契机;奇观利用了惊奇来引导我们重新审视熟悉的存在,经验知识的现成性和完满性就被打破了,平凡的事物重新被审视,完全自由的、解放的力量被唤醒,探索由此开始。因此,惊奇表现为日常实践活动的中断,它把人从日常生活中驱赶出去,使其突然置身于一个纯粹的思想的境域——奇观由此结出了“纯

粹理论”之果。在古希腊语中,理论思辨(theooretikee)由名词 theoria 而来,而 theoria 又由动词 theorein 而来,theorein 中包含的 theos 意为“神与神圣”,而 horan 意为“观看”。因此,“思辨”在其本义上意为“神的观看”,即非日常的观看,而是纯粹的、神圣的观看。借此,视觉形象脱离日常生活中的平庸之态,成为世界本原的、无蔽的、澄明的状态。^①

就电影而言,真正意义上的“奇观”镜头的例子并不多见,其中一种为借助传统长镜头而完成的片段,如影片《孔雀》中“杀鹅”的段落;一种为借助传统剪辑技术而产生的反缝合的镜头,如影片《木兰花》中的坠楼的段落,另一种则为充满想象力的戏剧性片段,如影片《黑天鹅》中对脚趾的表现,在拟像镜头的帮助下,使观众理解其癫狂的精神状态而不必依赖认同。这个例子需要引起我们的重视——数字拟像镜头可以并且善于表现“异常”情景,比如陌生的、幻觉的或异化的世界,这有力地吧“奇观”与纯粹的视觉快感区分开来——这些奇观是从日常生活中脱离出来的片段,它没有引发某种“认同”,反而引发间离、否认,或者直接引发升华。

数字技术为电影接近这种“高贵而理想”的奇观状态提供给了可能性。但就目前电影发展现状而言,这种理想状态并非电影的“主流状态”。就电影的主流状态而言,它依靠快感机制而生成。

凡是能借助纪录方式得到的,不会诉诸成本高昂的数字方式。换句话说,在可被称为真正意义上的奇观段落中,拟像镜头只是其中一种可能的方式,但它有时又是一种终极方式,所有无法通过前两者抵达的,拟像镜头提供了最后的出路。在影片《孔雀》的结尾的长镜头和影片《红色》中掉落的书本的视点镜头,由于技术原因,只都避开了拟像,而是基于传统摄影浅尝辄止地进行替代性表现,结果效果大打折扣。之所以列举这些例子,原因在于它们的存在不遵循基本电影的意识形态机制,并不产生“睡眠”的“理想的电影状态”,而是以“反认同”的方式激励着观众在惊奇中醒来并沉思。

因此,现在留给我们最重要的问题已经不是拟像镜头的问题,而是奇观本身,即,我们真正需要怎样的奇观,是满足认同、窥视与恋物的视觉奇观,还是超越日常经验引发的沉思的奇观? 拟像镜头在两者上均有超越性的潜力,但今天的我们,似乎仅仅对前者做了微不足道的开发,便急于将这一技术与时代的中心词——快感进行了关联;而拟像镜头丰富的实践可能性和完整的艺术自由性,则有待于理论给予深度考量;至少在今天,拟像镜头尚且没有的艺术体制层面提供现实而可见的全新变革,主要还是沿着审美—消费的既定路线一路狂奔;超越消费主义的全新政治学图景,目前仍只在“当代艺术”中悄然展现。

The End of Ontology?

——Theoretical Reflection on Filmic Digital Simulacra

Zhao Bin

(China Academy of Film Culture, Beijing Film Academy, Beijing 100000)

Abstract: New Media Art consists of two distinct parts; one of which is contemporary

^① 聂敏里:《什么是 philosophia》,《首都师范大学学报》(社科版),2001 年第 1 期。

art which can be seen as the extension of the postmodernism art, another of which being consumeristic art, such as the Computer-generated or digital simulacra used in digital movie camera. This paper suggests that the Virtual Image can still be defined as the Imaginary signifier, and it does not show any finality in terms of photography ontology. Today, the virtual image in film displays obvious attribute of the language, which as is well known does not own its ontology. Due to the historical reasons, today, the virtual image in film still only plays the function of making spectacle and producing pleasure for audience.

Key words: New Media Art, digital simulacra, film, ontology

(学术编辑:张艾弓)

赵斌,男,北京电影学院中国电影文化研究院讲师。

新媒体时代电影艺术的跨媒介叙事逻辑及批评转型

王 鑫

(辽宁大学 新闻与传播学院, 辽宁 沈阳 110136)

摘要:本文旨在探讨新媒体时代电影艺术的跨媒介叙事逻辑以及由此带来的批评转型问题。电影艺术跨媒介叙事得以展开的背景是基于媒介融合这样一个现实,电影艺术作为新媒体时代表现最为活跃的艺术门类,其综合性特征促使电影跨媒介叙事成为可能。本文通过对电影的跨媒介叙事的核心要素分析,找寻其得以实现的内在逻辑以及带来的批评转型。

关键词:媒介融合;跨媒介叙事;故事;粉丝;媒体自性;审美发掘

电影作为一种艺术形式,其综合了文学、音乐、绘画等多种艺术形式,比如文学作品是电影艺术重要的文本改编的来源,把文学作品改编成电影本就是一场跨媒介叙事,只不过这种跨媒介叙事还处于比较单一的阶段。在新媒体时代,文本的丰富以及同一文本内容在不同媒介之间流通和传播,创造出了宏大的叙事规模。作为一个集体智慧时代的娱乐活动,在新旧媒体碰撞的边界,电影艺术的跨媒介叙事的内在性表现得更为复杂和精细。本文是在媒介融合视域下去思考电影的跨媒介叙事逻辑和批评转型:一是为什么将电影艺术的跨媒介叙事置于媒介视域下来思考,二是电影跨媒介叙事的内在逻辑是什么,三是这种电影生产的现实带来了怎样的批评转型。

一、一个前提:媒介融合的现实

媒介融合这个概念在一定程度上还存在着争议,争议主要来自理解媒介融合的角度不同,人们更倾向于从技术的角度来理解媒介融合。早在1983年,麻省理工学院的I.普尔就提出了“媒介融合”概念,普尔认为,“一种可称为‘形态融合’的过程正在模糊媒体之间,甚至是点对点传播与大众传播之间的界限。……过去存在于一种媒介及其用途之间的一对一的关系正在消逝”^①。这里的媒介融合就是从技术层面来讲的。《媒介融合的轨迹》一书中谈到的媒介融合的内涵,涉及这样的几个方面:媒介传播技术的融合、媒介平台的融合、媒介

^① [美]亨利·詹金斯:《融合文化:新媒体与和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第40页。

产业的融合、媒介企业的融合以及媒介市场的融合等^①,这里将媒介融合的层面从技术层面扩展到产业层面,其中后者尤其被认为是“媒介融合”的实质。媒介融合大多被人们理解成为信息内容的彼此共享,作为媒介自性的本体特征则被忽略,同时,也忽略了从文化的层面去理解媒介融合。美国学者亨利·詹金斯在《融合文化:新媒体和旧媒体的冲突地带》一书中,提出“融合文化”的概念,旨在驳斥关于“媒介融合”概念的偏见,即“把媒介融合认为是一个技术过程,即在一种设备上汇集了多种媒体功能的过程。事实上,融合代表了一种文化变迁,因为它鼓励消费者获取新信息,并把分散的媒体内容联系起来。……融合的发生并不是依靠媒体设施,无论这些设施变得如何高度精密”^②。这里,詹金斯使用的“融合”概念,更偏重于内容流动以及媒介受众行为,更加关注“融合如何从横跨各种媒体渠道的信息和娱乐内容的传播和流动中浮现的”^③的内在生成机制。

实际上,在媒介融合的问题上,技术和内容本就是不可分的。或者可以这样理解,媒介融合的表层形式是技术融合,比如说手机融合了电话功能(视频和非视频)、电脑的文件处理功能、视频播放功能、移动存储功能等。媒介融合的深层结构是内容的融合,是“一个内容”在不同媒介形态上表达,媒体融合的深层之意暗含这是一场跨媒介叙事,而叙事本身是一个复杂的概念,可以用来指涉文学叙事,也可以用来指涉历史叙事和日常生活叙事。比如,新闻事件作为一种叙事,可以跨媒介传播,如在报纸、电视、广播、互联网和移动互联网上传播,这属于信息内容的共享,可视为“媒体融合”之表层之意。深层之意在于,需要一个具备创生力“元素”,经由不同的媒介转换,可生成不同叙事形态、审美表达以及满足不同的受众偏好。从这个角度上看,相对于从技术上理解媒介融合,从文化的角度更具有解释的效性。

詹金斯在分析电影《黑客帝国》系列时,使用了“跨媒介叙事”的概念,但是要明确一点,事实存在于在命名之前,即在提出“跨媒介叙事”概念之前就有了大量的跨媒介叙事,只不过在媒介成为时代显性特征的今天,提出“跨媒介叙事”的概念并对其进行分析,就显得必要了。詹金斯提出了跨媒体叙事的最理想的形式,“就是每一种媒体出色的各司其职,各尽其责——只有这样,一个故事才能以电影作为开头,进而通过电视、小说以及连环漫画展开进一步的详述;故事世界可以通过游戏来探索,或者作为一个娱乐公园景点来体验。切入故事世界的每个项目必须是自我独立完备的,这样你不看电影也能享受游戏的乐趣,反之亦然。任何一个产品都是进入作为整体产品系列的一个切入点。跨媒体阅读强化了深度体验,从而推动更多消费。”^④詹金斯这段叙述指出了跨媒介叙事的核心密码——一个优质的“故事核”以及不同媒介对这个“故事核”的演绎、催化、重构和创生。一个精彩绝妙的“故事核”,能够在不同的媒介形态上创生为符合媒介自性的文化内容,为不同群体接受。比如迪斯尼的电影、书籍、网络游戏和娱乐体验项目等,基于芭比公主衍生出的系列芭比公主电影、芭比图书、芭比学校以及中国国产动漫游戏《摩尔庄园》,进而改编成电视动画剧、动漫电影,并且出

① 许颖:《媒介融合的轨迹》,中国人民大学出版社2011年版,第8页、第9页。

② [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第31页。

③ [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第8页。

④ [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第157页。

版系列图书等,都是基于一个优质的“故事核”进行的跨媒介叙事,同一个故事原型,每个媒体“各司其职”,最终归为观众、读者和游客带来“互文性”体验。

二、电影艺术的跨媒介叙事逻辑

(一) 跨媒介叙事的逻辑始点:对故事的倚重

媒介融合是新媒体时代的一个显著特征,这是电影艺术发展的新现实,这个现实尤其偏重电影的“故事性”,并使之具有了本体意义。媒介融合视域下的电影艺术跨媒介叙事的结构性因素和生产逻辑是怎样的呢?

跨媒介叙事必须倚重一个优质的“故事核”,围绕这个“故事核”演绎和创生新的故事内容,这是跨媒介叙事成为可能的基础。“故事是所有人类文化的基本元素,是我们组织、分享共同体验并赋之以意义的基本手段。”^①围绕故事,观众和粉丝才能展开对故事的发现、探索、解读、揭秘、阐释、穷究其理和智慧辩论,比如电影《让子弹飞》上映之后,豆瓣电影社区上有关于“张麻子”身份的各种假说,网友通过对电影中的台词、情节等细节的条分缕析,分析出张麻子与蔡锷、黄四郎之间错综复杂的关系,叙事的空白被观众以各种方式填补,使看电影的乐趣在评论中丰富;比如对《盗梦空间》的男主角最后结局猜想,几乎引发了全球影迷的隔空讨论和争辩。跨媒介叙事的内在逻辑起点就是一个绝妙的“故事”,这个“故事”能够起到一个制造悬念、引发讨论、激发思考的作用,吸引着“知识社群”的人对此展开富有挑战的揭秘和探索过程。基于这样的故事,电影留下的空白可以通过电视剧得到进一步的扩充、演绎,游戏制作可以让玩家模拟剧中人体验,更加认同和喜欢角色。

跨媒介叙事的基础来自于有魅力的“故事”,这个故事通常能以系列的方式出现。2015年,将陆续上映好莱坞多部系列电影,比如《阿凡达2》、《加勒比海盗5》、《复仇者联盟2》、《星球大战7》、《碟中谍5》、《终结者5》、《功夫熊猫3》以及《海底总动员2》等等。这些电影系列之间并没有故事的必然接续,但始终围绕着一个“故事核”或者说是故事模式,创造新的故事内容。“我建立起了故事世界,拥有了自己的故事系列,它们当中有的可以在视频游戏空间中展开,有的可以在电影、电视、文学空间展开,这样你就能获得真正的跨媒体叙事。”^②知识社群会根据故事的系列展开,找到其中埋设的伏笔,揭秘人物之间的关系,找寻故事叙事的内在逻辑。电影本身并不讲述这些,是观众根据自己的观看体验和兴趣的自觉深入探索和交流。

因此,跨媒介叙事的逻辑结构的始点:对故事的倚重。

没有一个优质的“故事核”,很难吸引粉丝社群的热衷,生产出电影空白处的意义,在探讨意义过程中获得发现的满足。此外,优质的“故事核”使跨媒介叙事展开得以可能,从一个

^① [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第189页。

^② [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆,2012年版,196页。

“故事核”可以依据不同的媒体创生出符合媒体各自特征的新的故事内容和形式,用来弥补不同媒介在叙事方面的不足,或者说一个媒介为另一个媒介提供了新的故事生长力。相对于西方比较成熟的跨媒介叙事的生产机制,中国电影或者其他媒介形态在叙事方面表现得较为孱弱。

(二) 逻辑演绎的动力:粉丝的“智慧”

粉丝是“fans”的中文直译。粉丝和中文“拥趸”这个词义比较相近,是基于深度喜欢和认同迷恋或者追逐某一个对象,这个对象可以是人、物或者其他。粉丝对于电影艺术的跨媒介叙事是具有生产性的,也是跨媒介叙事成为可能的动力因素。分析比较电影《小时代》和《后会无期》两部电影,导演、演员、片尾曲的歌手等,他们的粉丝量成为重要的参考指数,一方面,粉丝会在作品的评价、分析、推介和观影热度方面对电影构成影响;另一方面,这也决定了两部电影的最终经济收益,就像詹金斯指出的,理想的跨媒体叙事最终指向的是推动更多的消费。目前对“粉丝电影”的分析仍旧将粉丝视为一群追逐偶像的、同质化的、非理性群体,基于这样的刻板印象,有些电影投其所好,在演员和导演的选择上是比较看中他们的粉丝量的,实际上,很多“粉丝电影”并没有据此获得预想的收益,原因就在于电影的制片方没有对粉丝群体做相应的细分,以演员本身的号召力来吸引粉丝,并不利于电影艺术跨媒介叙事得以实现。粉丝并非没有判断力和鉴别力,这是一个异质化的群体,甚至组成了一个知识社群,这对跨媒介叙事来讲是一种生产的动力。或者,可以把粉丝分为几类:

围观型粉丝。导演或者演员的号召力通常以其粉丝的数量作为指标,比较能够确认粉丝数量数据的一般方法是以微博为考察指标(不排除僵尸粉)。基于偶像崇拜这样的一个事实,这种类型的粉丝极易受偶像行为的影响,表现为某种非理性的狂热,偶像的行为使粉丝迅速集结和反应,数量庞大的粉丝在网上进行围观,隐含着基于群体的关注而产生双向力量——压力和动力。这种类型的粉丝,属于“初级粉”。

行动派粉丝:参与和互动。魁地奇是《哈利·波特》中魔法巫师之间参加的球类运动,巫师们骑着飞天扫帚,使用专门的魁地奇球进行比赛,现在世界各地很多《哈利·波特》粉丝,参加各种类型魁地奇比赛,并开展各种以《哈利·波特》为主题的COSPLAY,尤其在青少年人群中非常风靡,这是电影爱好者用自己的方式构筑与作品的关系。热衷互动,在现实生活中通过“粉”电影中的相关的内容,可以从虚拟社区走向现实族群。这种类型的粉丝属于“中级粉”。

智慧型粉丝:智慧型粉丝构成一个知识社群,所谓知识社群是指“围绕共同的智力兴趣形成的;其成员一起努力工作提炼新知识,通常这些新知识出现在没有传统的知识技能存在的领域;对知识的追求与评价既是共享的又是对抗性的”^①。智慧型粉丝属于知识生产型粉丝,体现出粉丝的“集体智慧”。他们的兴趣在于通过破译、挖掘、发现、补漏、推理等,甚至可以重塑对于一部电影新的理解,创生出一部电影预设之外的诸多内容。这种类型的粉丝属于“高级粉”。

后两种类型的粉丝,对于电影艺术的跨媒介叙事是重要的,他们的集结是依靠“故事”本

^① [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第52页。

身的魅力,他们因“故事”而聚集,也会将“故事”的阐释更加地开放、深入和精细。“在众多的粉丝网站和网上讨论组里,粉丝们收集信息、追踪提及的线索、描绘出指令链、构建起时间线、汇集参考依据、抄录对白、通过他们自己的粉丝同人小说来延伸故事以及拼命推测情节的意义”^①。好的故事就成为一种“文化吸引器”,它把不同的社群召集到一起,启动和促进他们的解读、推断和详细阐述,并使这些社群之间产生共同点:他们热衷于挑战足够深度的作品,以证明这种大规模的努力是有充分理由的。莱维认为,这种“智慧型粉丝”也可以分为三种类型:一类是积极投入的实时观众,对每一个情节他们都必须找到悬念,获得满意;一类是更爱思考的长期受众,他们寻找的是作为整体的内在故事模式;还有一类是随机漫游的观众,他们从追寻故事不同部分之间的联系以及寻找相同素材的多种安排形式中获得乐趣。

跨媒介叙事逻辑演绎的动力来自于粉丝。受众,尤其是“迷众”,对于电影艺术和其他媒介形态之间的跨媒介叙事是必要的而且现实的。粉丝通过生生不息的智慧和热情,使故事具有超越原初的意义和内容,并且在不同媒介上呈现出的故事都因为粉丝的存在而富有生命力,因为粉丝最熟悉“故事核”,使故事能够跨越不同媒介获得持久的生命之能。

(三)逻辑演绎的节点:媒体自性的实现

媒介融合并不是一种媒介代替另一种媒介,跨媒介叙事是在不同媒介形态中完成的,需要不同媒介用最具有“自我”的方式完成同一个叙事。因此,跨媒介叙事中涉及的“媒介融合”并不是媒介本身的融合,是依赖“事件”和“故事”本身完成一个融合,而不是消解某种媒介,使之成为同一种方式。麦克卢汉认为,一种新媒介的产生并不是代替了旧媒介,而是产生了新的尺度。若一种新媒介的产生就代替了另一种旧媒介,这个世界并没有因为新媒介的产生而丰富,反而变得单一。新媒体时代的衍生的媒介融合事实,就在于不同媒介对于同一个“故事”或者“事件”都做出了基于自身媒介个性和特点的传播,受众因此获得对于一个“故事”或者“事件”的多维的立体的感受、认知、体验、解读、分析。因此,跨媒介叙事的逻辑的又一个问题,就是不同媒介对于“故事”再现必须要做到黑格尔说的“这一个”,呈现各自的典型特征,同时这些故事又有着不可割断的关联,也就是“一条筋”,这“一条筋”就是“故事”的内核,这是跨媒介叙事关联起来的纽带。

电影、电视、网络游戏、文学作品以及娱乐体验项目等,对于同一个故事的表现方式是不一样的。比如,电影的观众参与度高,电视的观众参与度低。所谓的参与度高,是因为电影留有更多的空白,需要观众用自身的想象来构筑一个完整的故事,电影叙事是假定观众能填补叙事的空白和中断。所谓参与度低,是因为电视剧通常以长叙事的方式,缓慢且充实完成了故事的表现,并不为观众留有太多的空白,有些电视剧,中断了几集之后,并不影响观看的连续性。网络游戏强调角色意识,游戏者在虚拟世界中成为叙事中的某个角色,体验着叙事中角色的情感、想象、判断等内容,因此游戏者会更清楚在特定语境下角色做出的选择和判断等。娱乐体验项目,是将虚拟世界中的布景现实化,体验者会将虚构的故事实体化,“故事”世界以图像化、文字化、实体化融合方式整体性地表达出来,为受众和粉丝提供新的情感体验、知识生产和创新乐趣。“无论是通过屏幕,还是通过纸媒,由原文本发端的多重文本在

^① [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第201页。

传递内容上都发挥了各自媒介属性的优长,形成了一个不断扩展,越来越丰富的宏大跨媒介体系。”^①

跨媒介叙事逻辑链条上的关节点就是:媒体自性的充分实现。

“故事核”在每一种媒介的实现方式是不一样的,以各自媒介最好的方式实现叙事,这就需要充分发掘“故事核”中的显现和潜在的内容,以最符合媒介自性的方式呈现。

(四)逻辑链条的回环:审美发掘

跨媒介叙事制造了前所未有的“故事”的解读方式,产生了全新的审美经验。詹金斯认为,“跨媒体叙事是指随着媒体融合应运而生的一种新的审美意境——它向消费者施加新的要求,并且依赖于在知识社区的积极参与。跨媒体叙事是一种创造世界的艺术。”^②个体在观影、读书、看电视、玩游戏以及娱乐体验项目中基于一个“故事”产生多重的、立体的、多角度的审美感受、理解和想象。一个故事经由不同的媒介方式传播,创作者会依据媒介的自性去选择用何种方式来叙事,一个“故事核”会因此创生出不同演绎形态。以《红楼梦》为例,有电影版、电视版、戏曲版、话剧版、网游版以及实景版大观园等,观众、读者、玩家以及游客,通过跨媒介的叙事形态产生了对《红楼梦》的全新感受、体验,也会根据《红楼梦》原著去对照人物的关系、场景的设计、意境的营造等内容,从而丰富和刷新粉丝们的经验。

审美发掘必须有一个前提,就是“故事核”是具有丰富意涵的。安伯托·艾柯认为,作品是一个“高度完备的世界,这样它的粉丝就能像是在私人小圈子里一样随意引用人物和场景”。像《红楼梦》这样的作品,就具备百科全书式的故事内容,提供粉丝们钻研、掌握、实践,并构筑想象的素材资源,在这个过程中,粉丝的智慧得到挑战,他们也在索隐和探秘各种关系中体会发现和追寻的快感,这是一种生产性的阅读和观看。金庸的作品也具备这样的特征,比如网上有关于《倚天屠龙记》中“黄衫女”的各种解读,并将之与《射雕英雄传》和《神雕侠侣》关联起来,勾勒人物谱系,发掘人物之间的关联,并为此充填情节等,体现出具备审美潜力的作品的特征。“叙事日益成为一种构筑世界的艺术,艺术家们创造出引人入胜的故事环境,其中包括的内容不可能被彻底发掘出来,或者不可能在一部作品甚至一种单一媒介中被研究穷尽。故事世界比电影所展示的要宏大,甚至比整个特许产品系列都要宏大——因为粉丝们的思索和阐释也会多维度地拓展故事世界。”^③

斯图亚特·霍尔曾经指出对信息接受的三个不同范式,即支配式、协商式和抵抗式。如果把这样的一个范式移用到对跨媒介叙事的接受上,人们对电影的接受可能就存在着支配式的接受,支配式的接受以娱乐为主。以娱乐为主的观看体验,更愿意选择轻松的、愉快的、欢乐的甚至是惊悚的和恐怖的,更偏向于感官的体验。娱乐性决定了一个人对电影类型的选择。协商式的立场通常是审美立场比较宽容的,能够选择欣赏和观看不同于自己旨趣的,以此来认识和评论另一种审美趣味。对抗式的立场实际上是一种批判的观看,这种接受者

① 李炜:《从游戏到动漫影视及其他:跨媒介文化现象论析》,《中国电视》2012年第2期。

② [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第53页。

③ [美]亨利·詹金斯:《融合文化——新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆2012年版,第182页。

实际上在接受最初就已经站在了完全相反的立场或采取高高在上的态度,并不会接受这样的审美旨趣,而且时刻做好了批判的准备。

因此,审美发掘成为跨媒介叙事的逻辑链条上的回环,这个回环与始点的“故事”连接,将整个跨媒介叙事逻辑贯通。审美需要属于人类的本质需要,这一需要成为叙事的创生、演绎、拓展、补充的内在动力,叙事的审美发掘中人的审美需要得到实现。但是不能忽略的一个内容是跨媒介叙事的经济驱动力,跨媒介叙事促使一个“故事核”有了更多的消费者,无论是观影、看电视、玩游戏、读书还是体验娱乐项目,都涉及了和消费相关的内容,本文暂不叙述。

三、电影艺术批评新的转型

2014年暑假,《小时代》和《后会无期》两部电影经常被拿来比较分析,它们之间因为存在着许多的共性而产生了话题效果。有意思的是,分析这两部电影的时候,传统的从艺术和审美的角度对电影的批评方式似乎显得过于单一和乏力,而学院派的声音在这样一个复杂的批评网络生态中并不构成“显声”。批评已经不仅是内部批评或者外部批评,或者形式批评和内容批评这样一个二分的立场,来自于跨媒介的多重因素构成了对电影阐释的重要信息。对于电影的批评也因为这样的一个跨媒介现实,超越了自律和他律的两分批评标准,进入到一个“多律”的分析体系中,习惯于传统批评武器的人似乎还有些不习惯,经济的、文化的、艺术的、审美的、社会的、媒介的多重因素会被同时加以考量。蒋原伦先生认为,需要一类新的阐释型的批评家,新型的批评家比经验型的鉴赏家更适合应付当代艺术。“这类批评家需谙熟多种阐释话语,通晓各种意识形态理论和分析技巧,他们可以在任何一件当代艺术作品中发现艺术学、文化学、社会学、心理学、精神分析学、政治学、经济学、媒介学的相关话题。媒介手段的多样性决定了阐释的多样性和批评话语的多样性。”^①比如分析电影《小时代》和《后会无期》时,诸如院线拍片情况、宣传团队、网站评分、电影阵容、票房走势、电影官方微博粉丝、导演粉丝、主题歌粉丝等内容,都成为批评的重要信息来源。这些细部的、与电影美学无关的一些内容,成为人们去认识、了解和批评一部电影的重要因素,历史的、美学的、形式主义的批评标准并不为大多数人所熟悉。跨媒介叙事使电影的商业性和艺术性、草根性和精英性变得模糊,因为电影的粉丝已经成为一个“知识社群”,拥有着强大的集体智慧。批评者需要基于传统的、历史的、美学的以及形式主义的批评范式,同时能超越这一范式,才能在这样的批评生态中显现出意义。

电影艺术批评的转型第一个特征就是媒介化。其意指电影的批评已经超越了学院派和精英式批评,而是成为一个媒介热点,这个热点经过媒介的发酵、过滤、挤压,进而呈现出来。批评成为一次媒体事件,粉丝自主批评、营销式评论以及专业批评构成热闹的媒介批评生态。各种褒贬不一的声音可能是预设的,也可能是发酵的。营销式批评,作为电影批评之一,在某种意义上不具有独立性。具有独立性的学院派的批评话语系统难以在大众媒介实现与观众的沟通,退守到专业学术期刊,因此,学院派批评无法影响大众,也很难影响创作实

^① 蒋原伦:《观念的艺术与技术的艺术》,新星出版社2014年版,第151页。

践,对票房也几乎无影响。与学院派和精英话语在批评领域“地盘”的丧失不同,一些电影社区上的电影评论甚至是“一句话”短评可以成为观众选择观看一部电影的依据,或者成为观众理解电影的某种指导,代替学院派“实现着对观众品味的管理”。刘勰讲“观千剑而后识器,操千曲而后晓声”,大量的观影实践,使“迷影”群体能够分享甚至抢占了学院派批评的“地盘”,而观众也乐于阅读和分享这些“迷影”群体对电影的批评,这种批评符合大多数观众的话语表达,没有晦涩的理论和拗口的句式,对电影的解读也颇有趣味。不少“迷影”群体的文章被转载和引用,成为电影“媒介化”事件中的一个“发酵点”,豆瓣评分也成为影响电影票房和口碑的重要因素。

第二个特征就是跨界性。其意指电影的批评已经将美学的和艺术的批评与文化的、政治的、经济的、社会的等批评立场重叠起来。相对于美学和艺术的批评的小众化,电影的外围批评得到更多的关注,比如前面提到的电影的票房、电影的粉丝、电影的发行以及网站评分等,这里涉及电影的经济、运营和销售等内容。电影的科技性、商业性和审美性,三位一体,因此,关于的电影的批评,不是分属那个领域的,而是涉及学科交叉的范围,不同的领域的研究者进行跨学科和跨媒介的研究和批评,围绕电影艺术展开的内容,相对丰富。电影理论批评、电影文化批评、电影美学批评、电影的技术批评等,呈现出共生的环境。电影的内部批评与外部批评,职业批评与粉丝批评,电影的艺术批评与市场运作和营销研究,都成为围绕电影艺术的新的知识生产场域。

第三个特征是开放性。其意指电影的批评已经超越文本本身。现在的批评对象是一个“文本圈”,围绕着文本有一个圈子,必须把圈子因素加以考察,才能形成对文本的合理化阐释。美学的艺术的形式化批评,还集中在文本本身,没有“文本圈”的概念。基于新媒介建立的文化语境本身就是开放的,北京电影学院教授吴冠平先生在《微时代的电影评论》演讲中,谈到了微时代电影评论的三种状态,“无序、无用和无聊”。这种状态的出现,与新媒介的现实有关,也和电影批评主体发生变化有关。新媒介使人人都成了“麦克风”,批评领域已经很难存在一个一成不变的“把关人”,批评家主导批评走向的能力已经不再,电影的票房和口碑在矛盾的状态中胶着。电影已经不再是一个批评的一个“着力点”,而是围绕这个电影构成了一个“文本圈”。蒋原伦先生提到阐释型的批评家,能够谙熟于多个领域的知识和话语表达,这的确是一种需要,不过百科全书式的批评者却是稀有的。

电影艺术的生产进入了跨媒介叙事的时代,跨媒介叙事的逻辑呈现出电影尤其需要观照四个方面的内容——故事、粉丝、媒体自性以及审美发掘,还有不能忽略的经济行为。围绕这些内容,电影艺术的批评的媒介化、跨界性以及开放性使传统批评者应该有新的应对策略,粉丝批评和职业批评之间构成一种互文。

On the Cross-Media Narrative Logic of Film Art in the Age of New Media and Its Critical Transformation

Wang Xin

(School of Journalism and Communication, Liaoning University, Shenyang, Liaoning 110136)

Abstract: This paper aims to explore the cross-media narrative logic of film art in the age of new media and the corresponding critical transformation. The background of across media narrative of film art is such a reality based on media convergence. Since film art is the most active art in the new media era, the comprehensive characteristics of film art promoting cross media narrative become possible. Through the analysis of the core elements of cross media narrative of film art, this paper finds the intrinsic logic and the way to realize the critical transformation.

Key words: media convergence, cross media narrative, story, fans, aesthetic excavations

(学术编辑:郭勇健)

王鑫,男,辽宁大学新闻与传播学院副教授。

人性化趋势的网络游戏

单 鹏 李 智

(大连工业大学 艺术设计学院数字媒体艺术系, 辽宁 大连 116033)

摘要:网络游戏,为玩家构建了新的生存环境,这是一个与肉体分离的家园、与场所相分离的空间,是化身的栖息地,虚拟自我畅游于赛博空间之中,呈现在电脑屏幕之上。强调人与人的互动,多人通过网络,进行游戏、社交,打破了程序的固定生成模式,玩家成为媒介的内容,不断的游戏过程中,进行着内容的生成。媒介交互的多样性大大加强了互动的效果,提供给玩家更大限度地、多样地、弹性地与游戏内容深度交互的方式。本文通过引证媒介环境学派保罗·莱文森的“人性化趋势”观点,对网络游戏的操控设备的人性化、实时多人游戏互动、虚拟真实的游戏体验三个方面进行分析,探究网络游戏营造的屏幕画面,为玩家带来视听感官体验。在此基础上,媒介将继续向前发展,在精确复制之后,向着后现实的虚拟拟像进一步发展。赛博空间的虚拟世界,成为人类生活的重要部分,游戏世界中难以分辨虚拟与真实。

关键词:网络游戏;人性化趋势;媒介环境学

一、网络游戏的现状

(一) 游戏传播渠道的转变

游戏产品的传播渠道由早前通过光盘、卡带进行储存、销售的方式,逐渐过渡到通过 App store,游戏网站,网络商店里进行下载、付费的方式。“目前,国内移动网络游戏领域能为开发商提供用户的渠道数量共计超过四百家,能上架游戏的渠道数量也超过一百家,在类型上可大致分为四种:一、应用商城,包括腾讯和 360 等平台;二、终端渠道,即硬件终端设备预装的应用商店,例如苹果的 App Store 等;三、运营商渠道,即内容基地,如中国移动游戏大厅等。四、流量聚合体,包括大流量的 app、智能手机移动广告联盟等。”^①

(二) 游戏走向碎片化趋势

波斯曼曾担心儿童生活在电视媒介之中,娱乐至死。媒介使用的改变,或许是阅读人口减少的一个重要原因。或许,对于民众读书的习惯,真的会“奔流到海不复回”。网络时代的

^① 中国版协游戏工委:《中国游戏产业报告》,北京,2013年,第59页。

到来,或许加剧了这样的情况。根据《中国互联网络发展状况统计调查》,2013 年中国网络游戏用户增长明显放缓。网民使用率从 2012 年的 59.5%降至 54.7%。网络游戏用户规模为 3.38 亿,网络游戏用户规模增长仅为 234 万。与整体网络游戏用户规模趋势不同,手机端网络游戏用户增长迅速。截至 2013 年 12 月,我国手机网络游戏用户数为 2.15 亿,较 2012 年底增长了 7594 万,年增长率达到 54.5%。整体行业用户的增长乏力以及手机端游戏的高速增长,意味着游戏行业内用户从电脑端向手机端转换加大,手机网络游戏对于 PC 端网络游戏的冲击开始显现(图 1)。^①

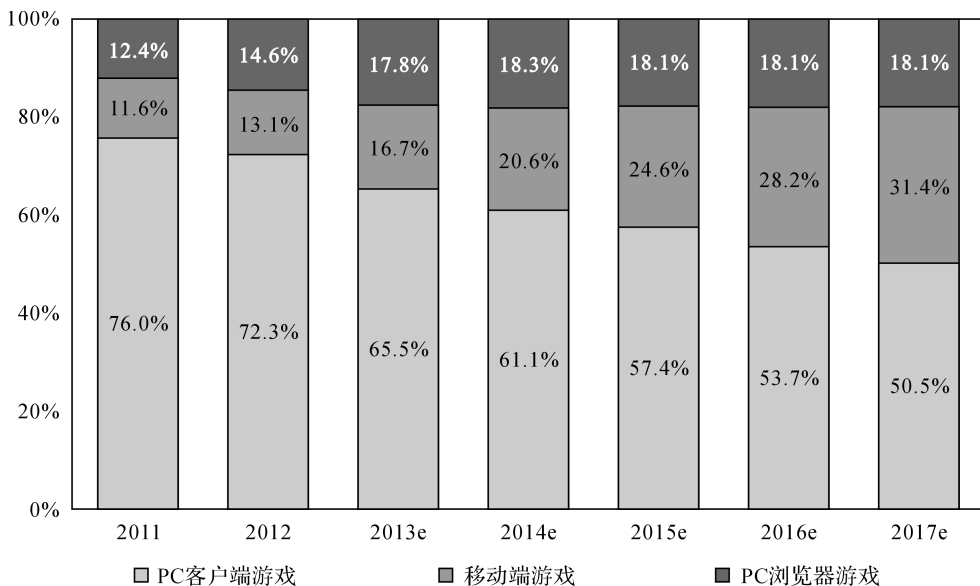


图 1 2011—2017 年中国网络游戏市场规模结构

艾瑞咨询集团 2014 年 1 月报告:“2013 年中国网络游戏市场规模 891.6 亿。……中国网络游戏市场正在逐步形成三驾马车的发展趋势,由客户端游戏牵头,网页游戏和移动游戏跟随其后,……随着移动游戏质量品质的不断提高,移动游戏市场的成长即将进入快速上升通道。未来,浏览器端和移动端的细分市场份额占比将逐年扩大。”^②

近几年,“移动网络游戏市场差异化竞争,移动智能终端具备便携性、触摸操控、重力感应等多项特点,在体验方面实现了 PC 平台网络游戏差异化竞争的优势。一,移动网络游戏产品方便随时随地登陆,用户使用频率高、充分迎合碎片化的时间需求。二,移动网络游戏触控式的操作模式操作直接、轻松上手,重力感应、GPS 定位、摄像头、麦克风等功能为游戏创新体验提供了硬件基础。”^③

通过关于网络游戏分析报告,可以看出,客户端游戏增长缓慢,移动端游戏增长迅猛。这样的趋势体现了游戏玩家媒介使用习惯的变化。如同博客的衰落,微博的崛起。客户端游戏,要求玩家需要使用电脑进行游戏。而电脑的便携性、网络连接性都受到了限制。而移

① 中国互联网络信息中心:《第 33 次中国互联网络发展状况统计报告》,2004 年,第 35~36 页。

② 艾瑞咨询集团:《2014 年中国网络游戏行业报告》,2014 年,第 4 页。

③ 中国版协游戏工委:《中国游戏产业报告》,2013 年,第 61 页。

动端游戏,由于智能手机的占有率较高,玩家可以利用碎片化的闲暇时间进行游戏,易于携带、联网方便,更有利于玩家随时随地使用。

二、人性化趋势的网络游戏

(一) 网络游戏的互动社交

从单机游戏到网络游戏,从抽象的图形到逼真的画面,人性化媒介的特征日益突出。单机游戏是人机的对话、封闭的程序设置、固定的情境展现,成为模式化的单一结构。“因特网是一切媒介的媒介。”^①网络游戏为玩家构建了新的生存环境,这是一个与肉体分离的家园、与场所相分离的空间,是化身的栖息地,虚拟自我畅游于赛博空间之中,呈现在电脑屏幕之上。强调人与人的互动,多人通过网络进行游戏、社交,打破了程序的固定生成模式,玩家成为媒介的内容,不断的游戏过程中,进行着内容的生成。网络游戏是玩家生成内容,如同打电话一样,生成的信息及时地传递,交互,再生成。听广播的时候,我们可以继续开车,看电视的时候,我们也可以打瞌睡,一心二用,仍然不影响我们对信息的接受。他们都是单向式的传播媒介,对受众的参与度要求较低。而开车的时候,我们不能闭上眼睛,因为开车需要我们更多的参与。网络游戏需要玩家更多的注意力的投入。在早期 MUD 游戏中,玩家的感知方式以视觉文字为主,并没有更多的人机交互的图形界面,只是充分利用文字想象力进行游戏互动。媒介交互的多样性大大加强了互动的效果,提供给玩家更大限度地、多样地、弹性地与游戏内容深度交互的方式。

在莱文森看来,媒介的发展呈现为旧媒介不断的补充、修正,使其成为新媒介的趋势,修正的过程,正是转向人的使用性。莱文森的媒介进化理论源自其 1979 年的博士论文《人类历程回放:媒介进化理论》中首次提出,在其后的 20 余年,在理论与实践领域并行的莱文森将其深入发展,以此为核心观点,奠定了其北美环境学派的学术地位。其理论受到达尔文的进化论、康德、波普尔哲学、麦克卢汉与波斯曼的媒介理论的影响,从生物、技术、认识、思想、媒介发展的视角切入考察,进行逻辑论证。

“适者生存”是其核心概念。在用媒介进化的理论来解释不同传播方式的媒介的发展轨迹的过程中,莱文森认为,“媒介倾向于复制前技术的世界”。人类已经习惯于前技术世界中的传播模式,因此,与其模式相一致的媒介将存活、兴旺发达,即媒介进化的普遍原理:“一种媒介的存活系数,与前技术的人类交流环境的接近程度有直接的关系”^②。他将无声片、广播、有声片、电视进行对比,认为其发展的趋势正是媒介满足了人类的“小生境”。

同时,需要加上一个重要的相关系数:“媒介复制前技术环境的精确度对其存活更加重要,尽管它复制的范围很窄;相反,它复制前技术世界的范围却不那么重要。”^③在媒介发展的过程中,人们对媒介的复制真实世界的相似性、精确性越加重要,相比之下,对应的范围的

① [美]莱文森:《数字麦克卢汉:信息化新纪元指南》,社会科学文献出版社 2001 年版,第 58 页。

② [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社 2007 年版,第 34 页。

③ [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社 2007 年版,第 36 页。

关注性在下降。媒介复制的精确性大于复制的范围的结论,是考察新媒介后得到的,这是前提条件,在此基础上,媒介将继续向前发展,在精确复制之后,向着后现实的虚拟拟像进一步发展。

莱文森认为:“媒介若要存活,它不仅要和前技术传播模式相近,而且它得到的相似性必须是一种‘净利’,在以前的媒介或同期的媒介基础上,它赢得了‘净利’。”^①实际上,这种“净利”也是媒介的人性化趋势的观念的体现,既要超越前媒介,又需要符合人的传播习惯。媒介发展变化的这个过程,是伴随着科技发展而不断地进行调整与适应的过程。在此过程中,“人性化趋势媒介的进化趋势是再现真实世界的水平不断提高,但同时这样的再现又试图(甚至增加)原始媒介在时空方面完成的延伸”^②,通过科学技术的方式,弥补生物学传播的局限。早期笨重又单调的电脑,需要指令、代码才可以完成计算任务,只是专业科研人员的仪器、工具,无法进入民用领域,不是大众的传播媒介。伴随着科技的进步、观念的革新,电脑越来越人性化,符合人的习惯,向着智能的电脑在迈进。用户看到的,不是二进制的代码,而是生动形象的画面;不仅摆脱了枯燥、单调的黑白屏幕指令,而且摆脱了键盘、鼠标的间接操作,通过指尖触摸屏幕,就可以直观性的操作;同时电脑尺寸也越来越小,更加便于携带。这个过程中,媒介不仅延伸了传播的时空性,同时,也在通过生物学的研究,使媒介更加符合生物学的传播方式。波斯特在其研究中这样写道:“在诸如电脑这样的表征性机器中,界面问题尤为突出,因为人/机分野的每一边如今都开始具有其自身的现实存在;监视器屏幕的这一边是牛顿式的物理空间,而那一边则是赛博空间(cyberspace 又译网络空间)。高品质的界面容许人们毫无痕迹地穿梭于两个世界,因此有助于促成这两个世界间差异的消失,同时也改变了这两个世界的联系类型。界面是人类与机器之间进行协商的敏感边界区域,同时也是一套新兴的人/机新关系的枢纽。”^③

(二)人机交互的感官性

标准键盘是电脑早期输入设备之一,成为人机界面的必要设备。19世纪70年代由“打字机之父”肖尔斯发明,其目的在于使打字机以任何速度使用时,连接字母键的金属杆都不会发生挤塞。这种减缓打字速度的技术被当作“科学的设计”而保留下来,标准键盘上的字母排列与经常出现在一起的字母串以及单个字母出现的频率毫无关联,使得标准键盘上的字母十分难记。标准键盘已于1905年获得国际标准的认可。为了有效地使用计算机,用户不得不学习。不断地进行打字这样的“条件反射性”操作,用户开始慢慢地习惯这样的输入方式,并成为直觉层面的个人技巧。^④随着媒介的进化,数字科技的发展,传播进入了图像时代的传播。全球信息的瞬间同步传播,使得图像有效地克服了地域的文字界限,图像比语言更加有效。进入电脑系统,无论是哪个语种的操作界面,都有着用户熟悉的图标,窗口、文档、回收站,这些图标的直观性、隐喻性,配合文字命令的提示,鼠标直观地在屏幕上划过,使得用户很快地记住,并熟练地操作系统。

① [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社2007年版,第37页。

② [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社2007年版,第37页。

③ [美]波斯特:《第二媒介时代》,南京大学出版社2000年版,第25页。

④ [新西兰]肖恩·库比特:《数字美学》,商务印书馆2007年版,第15~16页。

媒介突破了物理空间中生物学传播的限制,同时又在不断地回归前媒介的生物学传播,这套新兴的人机关系的互动性、连接性,需要输入与输出设备提供相应的支持,形成了人机交互功能的“友善性、人性化”。CMU 人机交互研究所主任 DanR. Olsen 教授认为,“HCI 是未来的计算机科学。我们已经花费了至少 50 年的时间来学习如何制造计算机以及如何编写计算机程序。下一个新领域自然是让计算机服务并适应于人类的需要,而不是强迫人类去适应计算机。”^①从媒介需要人适应转向媒介适应人,这需要跨学科知识与技术的合作,如心理学、语言学、感知学、计算机科学、工程学等。人机交互是一种人的虚拟化,数字的生物学传播的延伸,从视觉向多感官模式发展。“多通道输入(声音、视觉识别、手势)及输出将扮演更重要的角色。在 MERL(Mitsubishi 电子研究实验室),研究人员已使用低成本的视觉系统通过手势来控制一台电视机,通过身体的移动来控制游戏,并能识别人脸的方向。”^②

莱文森认为:单独工作的媒介无法完成复制现实的任务,多种媒介协同工作、属性互补可以更加贴近前技术模式。^③ 单独媒介属性在技术上的长足发展,使之成为具有相应传播优势的媒介,媒介深入性、专业化、差异化的发展,成为媒介融合的基础与前提条件,融合是进行优势的互补,为传播创造了更好的开放性、交流性平台。“这些合成的媒介复制真实世界的能力日益增加,最后成为统一、多面的系统”。^④ Ms-dos 的命令操作,让一个简单的命令,变得漫长而复杂。输错一个字符,就无法完成操作。根据托夫勒的观点,“随着信息化社会的逐渐形成,不仅文化本身越来越‘转瞬即逝’,人们对转瞬即逝的文化也越来越适应,越来越走向感性,喜欢变化与跃动,反而无法适应缺少变化的事物和沉闷的生活。理性表现为深沉,延伸生活的张力,感性表现为灵动,丰富生活的节奏,各自成为生活中不可替代的方面。”^⑤命令节目的可视化,方便用户直观地完成操作,不需要学习打字输入法,只需要键盘方向键的操控与鼠标的滑动与点击。哪怕一个命令也不认识,也可以直观地根据日常生活的经验完成简单的操控。摆脱了文字命令的逻辑束缚,更容易进入当下的直接反应。双手滑动于键盘之上,成为人的肢体延伸。多媒体、全媒体的数字传播的技术,大大地将此前的媒介特性进行有效的保留并融合。

莱文森的“适者生存”将自然科学中生物学的进化论引入到社会科学中,尽管是 30 多年前提出的媒介观点,在新媒体时代仍颇具启发性。在电子媒介环境下生长的年轻一代,与印刷文化下塑造的老一代相比,无论是感官模式还是媒介使用习惯都有着巨大的差别。为其年轻一代设计生产的文化传播产品,只有用适合年轻人使用习惯的媒介,方能传播、发展。媒介自身的发展也受到了人类的影响,同时人类对媒介也产生着影响。赛博空间的虚拟世界,传播着越来越多的真实的内容,真实与虚拟,已经难以分辨,米老鼠、唐老鸭的角色出现在梦幻般的迪斯尼乐园中,出现在日常生活的商品中。“初音未来”中的虚拟偶像受到了真人明星一样的待遇,在真实空间中受到追逐与热捧,在演唱会的现场,为虚拟的偶像进行歌唱与狂欢。

① 罗仕鉴等编著:《人机界面设计》,机械工业出版社 2002 年版,第 290 页。

② 罗仕鉴等编著:《人机界面设计》,机械工业出版社 2002 年版,第 240 页。

③ [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社 2007 年版,第 38 页。

④ [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社 2007 年版,第 38 页。

⑤ 李艺、刘成新等:《序》,《影视艺术传播与审美》,中国广播电视出版社 2001 年版,第 2 页。

网络游戏营造的屏幕画面无论如何逼真、形象,它仍然处于玩家的视听感官之中,与血肉之躯的全感官体验相区别。在莱文森看来,“在网上浏览现代艺术博物馆或自然历史博物馆的全部内容(尚待全部上网),和到博物馆去看馆中藏品——虽然有玻璃柜子和栏杆挡着,也不可能是完全一样的感觉。网上交流那种最令人触电的、最色情的书信,也不可能和血肉之躯的行云布雨一样,那样地缠绵疯狂。在海风拂面的沙滩上散步,在清新宜人的树林里徜徉,在摩肩接踵的街道上走路——这样做一做、走一走的感觉,和说一说的感觉,和看一看照片的感觉,那是不一样的。那种不一样,可真是别若天壤。”^①网络游戏带来的虚拟体验,必然区别于真实世界的感官体验。肉体生活在真实的世界之中,网络游戏让玩家无形无象之身栖息于网络的虚拟之中。正是网络媒介的虚拟性给玩家带来了更丰富的想象空间与心流体验。照片捕捉住文字中失去的那部分直观形象,电话、唱机和收音机重新捕捉到了语音。电脑将其整合,补救了单向的传播方式,趋向于更加人性化的方式。网络游戏,需要玩家当下直接的反应,强调感官体验,神经、大脑被抽离。2006年11月,日本任天堂公司出品的第七代家用游戏主机,在游戏中采用了前所未有的控制器使用方法。玩家通过操控控制器完成一系列动作便可以控制游戏中角色的运动和场景镜头的变化。这种游戏的感官式沉浸体验来源于完成操纵动作的感受,玩家真实地模拟了日常运动中的运动动势,从而获得如同真实的运动时所获得的快感。

The Network Game in the Human-Oriented Trend

Shan Peng, Li Zhi

(Digital Media Art of Institute of Art and Design, Dalian Polytechnic University,
Dalian, Liaoning 116033)

Abstract: Online game constructs a new living environment for players. This is a physical separation of the home, the place of phase separation of space, the embodiment of the habitat. The virtual self swims in the cyberspace and is presented on a computer screen. Emphasizing the interaction between people, many people through the network game, social, broke the fixed mode of generating program, players become media content, constantly in the course of the game, a content generation. Diversity of media interaction greatly strengthens the interaction effect to give players a greater limit, diversity, elastic depth and game content interaction. In this paper, through the humanized trend cited media environment school Paul Levinson's point of view, user-friendly, interactive, real-time multiplayer virtual reality to the network game control device of the game experience of three aspects of analysis, to explore the network game to create a screen, to play the family to bring visual sensory experience. On the basis of this, the media will continue to develop forward, in precision after the copy, toward

^① [美]莱文森:《莱文森精粹》,中国人民大学出版社2007年版,第132~133页。

virtual reality after as further development. The virtual world of cyberspace becomes an important part of human life, virtual and real difficult to distinguish in the world.

Key words: online game, anthropotropic, media ecology

(学术编辑:张艾弓)

单鹏,男,大连工业大学艺术设计学院数字媒体艺术系讲师。

李智,男,大连工业大学艺术设计学院数字媒体艺术系教授。

南光论丛

*Journal of
Chinese Studies,
Xiamen University*





清人王源的文章取向及其文学史意义^{*}

师雅惠

(厦门大学 中文系,福建 厦门,361005)

摘要:王源的文章创作与文学观念,在清前期古文从驳杂到“雅洁”的发展过程中有着独特的位置。他的文章经世论与“至性者文之本”的看法,以及他悲慨淋漓的史传文章,有着鲜明的“易代烙印”,呈现出与明末性灵文学不同的厚重特色;他对宋代卑弱文风的不满,对宗法秦汉、“取法乎上”的呼吁,是“文宗唐宋”的时代风气之外倔强的对抗之音,从中可见文风交替时期的复杂情状。

关键词:王源;文章经世;文宗秦汉

从诸家纷出,“各行其是,没有正宗”^①,到讲究“义法”的桐城派一统天下,清前期古文经历了一个由驳杂到“雅洁”的发展过程。在参与此一转变过程的诸文家中,大兴人王源(1648—1710)是值得我们注意的一位。王源的文章创作成就,在其生前即已得到承认,方苞曾言“或庵为近代古文第一手”^②,李塨认为近世古文,当推“侯朝宗、王昆绳、毛河右”三人^③。廖燕则认为古文自“叔子先生后,惟王昆绳一人”^④。王源的文学观念,如带有豪侠趣味的文章经世论、对文章情感的“至性”与“忠孝”的强调、对奇正相兼的文风的提倡等,也都具有鲜明的文风转变时期的特色,具有独特的文学史价值。关于王源的文章观念与文章创作,学界迄今未见专门研究,本文试详述之。

一、文为世用与传豪侠

康熙四十二年(1703),五十六岁的王源经由李塨介绍,拜入颜元门下,此时距其卒岁仅七年。王源此次投师所展现出的魄力与勇气,以及师生相会时“虞夏高歌人未老,无边风雨

^{*} 本文为教育部人文社科青年项目“桐城派早期作家群与清初文坛状况研究”(项目号:12YJC751067)的阶段性成果之一。

① 郭预衡:《中国散文史》下册,上海古籍出版社1999年版,第337页。

② (清)王源:《居业堂文集》卷八《示及门书》后附方苞评语,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第69页上。

③ (清)李塨:《恕谷后集》卷二《阎户部诗集序》,《清代诗文集汇编》(第203册),上海古籍出版社2010年版,第24页上。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷十七《廖处士墓志铭》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第147页上。

正黄昏”^①的场景,是清代学术史上颇具传奇意味的一幕。而王源与提倡“实学”、“习行”的颜李学的投契,有他毕生的经世志趣作为基础。在《与毛河右先生书》中,王源说自己长期以来“窃恨圣人之道久不明行于后世,又不得其门而入……独从事于经济文章,期有益于世”^②,又在《与方灵皋书》中,坦言自己的“夙志”是“欲以忠孝廉节为本,而以经济文章立门户,上之北面武乡而希其万一,下则与陈同甫并驱而争先”^③。这两封信,均写于王源晚年确立“宗颜李”的学问大旨之后,可以看作是王源对自身学术经历的回顾与总结。以能够出入战阵、指挥若定的诸葛亮、陈亮为榜样,可知王源从来不甘心做只会咬文嚼字的纯粹文人。

在王源“文章”与“经济”并存的学问格局中,一方面,较之于“经济”,“文章”只是末事:“豪杰之士,其方寸经营常在天下,务为有用之学,不肯以词章博物分其志。”^④对于沉迷虚文之人,王源持严厉的批评态度:“诗至今日,可谓极盛。风气所尚,作者殆遍天下,以至戎马之夫,荷疆场重任,亦沾沾以吟咏为能事,收召文墨浮浪之士为名高,而经济之学懵然不讲,致堕功丧名,身死而祸天下,是即直追《三百》如陶杜,奇逸如青莲,亦无足贵。”^⑤不讲“经济之学”的文辞,并无多大价值,甚至有“身死而亡天下”之害。这样的沉痛语气,包含着浓重的“明末记忆”。王源出生于顺治五年(1648),本人虽未经历亡国创痛,但王氏先祖从明成祖时即为内卫,崇祯时,其父王世德承袭锦衣卫世职,目睹国势日坏,欲上疏言天下之弊而不果^⑥。王源《先府君行实》中记录了父亲关于“天下四大弊”的言论,四弊中首要之弊即“戡乱保邦,须经济才,科名以虚文取之,所取非所用”^⑦。父辈议论,耳濡目染,故王源亦看重士人的经世才略过于文辞,认为“丈夫事业方大,区区文字何足为短长”^⑧。另一方面,王源又承认“文章”在传承“经济之学”方面的作用。王源所交往的友人,大多喜好实用之学,如“负经世学”的魏禧、梁份,“抱天人之略”的刘继庄、李塨等,然而这些人的经济才略,均未能得到充分发挥。因此王源常有这样的感叹:“天生魁伟英异之才,似不为无意,乃往往屈折抑塞,不使稍吐其胸中之奇,消磨老死于穷巷之中,泯泯然姓名不闻于天下。”^⑨“天下魁奇非常杰士,

① (清)李塨撰、王源订,陈祖武点校:《颜元年谱》,中华书局1992年版,第100页。

② (清)王源:《居业堂文集》卷八《与毛河右先生书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第76页下。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷八《与方灵皋书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第71页上~下。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《周生诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第118页下。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《周生诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第118页下。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷十八《先府君行实》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第155页下。

⑦ (清)王源:《居业堂文集》卷十八《先府君行实》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第155页下。

⑧ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《周生诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第118页下。

⑨ (清)王源:《居业堂文集》卷十三《洪去芜文集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第115页下。

激烈消磨于患难,穷饿老死者何可胜数。”^①正因如此,文章著述“藏之名山,传之后人”的功用便尤为重要:“士不得志于时而著之文章以为法,于天下后世胡可少也。”^②有一种文字,毕竟不可废。观《居业堂文集》中所收文集序跋,可知王源所推崇的文字,是“天地日月风雷之情状,帝王治天下大经大法莫不即”的磅礴充实的文章^③,与建立在“阅历深矣”、“所及者广矣”、“得诸见闻者多矣”之基础上,足以“别是非、阐幽隐、维世运”的学者之文^④,此种文章,有经世抱负、经世学问在内,虽未能直接付诸施行,但与专注于轻愁闲趣的文人之文相比,自有高下之别。

清初文人多重视文章的社会效用,王源也有“道非文不载,事非文不传”,文章应“使人得之如药之可以疗病,如麻丝谷粟可以温可以饱,如水沃焦而火可御寒也”的说法^⑤。但与正统儒者的“文以载道”说相比,王源的文章实用论带有更多的“豪侠”意味。这一消息,在王源自己的文章创作中有明显的传达。

王源的父执辈魏禧曾称赞王源之文“可施于用者十而五”^⑥,这种具有强烈实用性的文字,首推他的论兵文章。王源自言“酷喜谈兵,讲究伯王大略”^⑦、“独喜谈兵,考形势”^⑧、“生平为文,论兵者居多”^⑨。这一类论兵之文,主要有《兵法要略》这样的理论、战例相结合的综合性著作,《权论》、《将论》、《战论》这样的单篇兵法理论文章,以及《居业堂文集》卷十、卷十一所收诸篇兵家人物论。此种经济之学,与当日渐趋平静的时势并不相合,王源即曾言:“古今有致治之才,有戡乱之才,二者恒不得兼。……当承平无事,戡乱之才多无用;而盗贼外侮非常之变作,又或非致治者所能办。”^⑩兵家之学主要是“戡乱”之学,因此王源虽对自身的“经济”学问颇具信心,但也只能将其付诸纸墨,王源友人曾评价其文说:“昆绳兵法最精,每

① (清)王源:《居业堂文集》卷十四《张采舒诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第121页上。

② (清)王源:《居业堂文集》卷十三《洪去芜文集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第115页下。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷十三《洪去芜文集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第115页下。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷十三《梁质人文集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第116页下。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第57页上。

⑥ (清)魏禧著,胡守仁、姚品文、王能宪校点:《魏叔子文集》卷八《信芳斋文叙》,中华书局2003年版,第419页。

⑦ (清)王源:《居业堂文集》卷七《与李中孚先生书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第63页下。

⑧ (清)王源:《居业堂文集》卷六《与王吏部书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第55页上。

⑨ (清)王源:《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第57页上。

⑩ (清)王源:《居业堂文集》卷六《与王吏部书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第54页下。

遇谈兵文字,辄尔焕发,此真本领所在也。”^①这些气象“焕发”的文字,是王源追求文章经世的成果,虽然对于一个有抱负有才略的人来说,只能在文字场上收获声名,不免令人徒生无奈之感。

论兵文字之外,王源文集中能表达他的经世理想的,还有关于豪侠人物的传记。如《隐侠传》,记述了一位姓名、里籍均不为人知的侠客,此位侠客,有“杀王公贵人于崇闲密室若蚊子,千百万军中取上将头无难”的胆略技艺,有挺身救人的勇气,与面对官府时的傲然气概,其所作所为,在正邪之间,但王源并不掩饰自己对其豪迈行为的欣赏,认为此种人有用世之价值,有为其立传的必要:“天之生斯人也,其谓何?奇才不见用,而流于侠,侠而隐,悲矣。苟不为之传,抑又悲也。传隐侠,志其悲尔。”^②又如王源为“燕赵之士之持高节抱经世大略,负绝学,不愧通儒而名不出乡里者”^③王余佑、颜元、李明性所作传记,这几位学者,学术宗趣各不相同,但在王源笔下,给人印象最深的却是他们共有的“尚武”风神:王余佑少年时与父兄建义旗讨贼,晚年仍能“须戟张,蹲身一跃丈许,驰马弯弓矢无虚发,观者莫不震栗色动”^④;颜元与大侠李子青“月下饮酣”,比试刀法,“折竹为刀舞,相击数合,中子青腕,子青大惊”^⑤;李明性之“好射”,“目光箕张,审固无虚发”^⑥。这些细节,均是王源所要表现的传主“命世才”的部分,亦均带有“侠”之色彩。“侠”的才略,在纯粹儒者看来,属于“杂霸”一路,对侠客行为的倾慕和描述,若以王源好友方苞的“义法”来衡量,也是不“雅洁”的“小说语”。王源承认自己经济之学的“不纯粹”,在《史阁部遗文序》中,王源对史可法缺乏“权变”表示遗憾,同时坦言“公学术之醇,真有正谊明道守死不移者,如源之谋,未免近于杂伯计功利者之事。”^⑦但从他的论兵之文与豪侠传记中,我们不难看出他对这种杂霸之气、这种豪士“焕发”笔调的肯定与传扬。因此可以说,王源的经世学问与经世文章,是属于“乱世”而非“治世”的,是“狂者”而非“狷者”的。王源之后,桐城派方苞也讲“君子之为学也,将以成身而备天下国家之用也”^⑧,但由“成身”而“治国平天下”,已是恂恂儒者的修学之法,而非慷慨文士的逸兴遄飞了。

① (清)王源:《居业堂文集》卷六《与王吏部书》后附冯文子评语,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第55页下。

② (清)王源:《居业堂文集》卷五《隐侠传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第44页下。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷四《李孝悫先生传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第38页下。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷四《五公山人传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第34页下。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷四《颜习斋先生传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第36页上。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷四《李孝悫先生传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第38页上。

⑦ (清)王源:《居业堂文集》卷十二《史阁部遗文序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第104页下。

⑧ (清)方苞著,刘季高校点:《方苞集》卷七《送钟励暇宁亲宿迂序》,上海古籍出版社1983年版,第194页。

二、至性与忠孝

王源曾多次强调作者内在情感之于文辞的作用,称赞“以真性情为诗,不徒以清词丽句为工”^①、“淋漓凄惋,各随其情之所感”^②的作品,但王源所推举的“情”,并非晚明公安派的“独抒性灵”、竟陵派的“幽情单绪”一类侧重于个人自由表达的轻灵性情,而是严肃的有关家国的伦理情感,即他所说的“至性”。

王源对文人“至性”的呼吁,同样受到其父辈的影响。王源之父王世德明亡后曾整理自己供职内廷时的所见所闻,撰成《崇祯实录》一书,并在自序中指出,此书乃有感于当时文人对崇祯帝的不实议论而作:“从来死国之烈,未有过于烈皇;亡国之痛,未有痛于烈皇者也。乃一二失身不肖丧心之徒,自知难免天下清议,肆为诽谤……举亡国之咎归之君,冀宽己与同类误国之罪,转相告语,且笔之书而传于世,臣用是切齿腐心,痛烈皇诬蔑……故录所见闻……庶流言邪说有以折其诬,而后之修明史者有所考据焉。”^③明亡之因,不是本文所要讨论的对象,但作为曾“日帅旗尉四百,午门守卫,夜宿禁中,凡天子御殿、御门召对,悬金牌侍立纠仪”^④的崇祯近侍,王世德此种对君王的爱护是非常自然的情感,而易代之际某些文人背叛君父,缺乏志节,也是王世德、王源父子当日所亲见的情形。王源对此类仰仗笔墨、文过饰非的文人,同样极为不齿:“人才之衰,率由门户,门户之祸,率起文人。……有用之才排之惟恐不力,误国惟恐不至,君父危亡非所恤,社稷丘墟非所计,乃著为文章,盛其羽翼,播之四方,传之后日,以至国亡君死,身为乱贼而大声疾呼,盛毁其君亲以自明其无罪,又或逃之空门,支离悠谬以为高,是皆乡里小儿所羞称,而世犹或推而奉之,曰:‘某先生文人也。’见其子孙,不啻忠臣孝子之后,而其子孙亦腴焉自负,曰:‘我文人之后,是亦文人也。’”^⑤此段议论直指当时某些身历两朝、负有盛名的文人,认为其不仅无才略,而且无公心、无廉耻。在《李苍存诗集序》中,王源说自己曾与李苍存“典衣试酒”,“醉则笑骂近代诗人为今所宗为百世之师者,相为谐谑”^⑥,此“百世之师”,即当指叛国辱身的诗坛领袖钱谦益之流。鉴于此种“穿

① (清)王源:《居业堂文集》卷十四《蒋度臣诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第119页下。

② (清)王源:《居业堂文集》卷十四《张梓庵诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第120页上。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷十八《先府君行实》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第156页下。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷八《家大人八十征言启》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第77页下。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第56页下、第57页上。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《李苍存诗集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第123页上。

爵而为于陵仲子之言以欺人”^①的情形大行于世的状况,王源提出“至性者文之本”^②的说法,意欲重建文人与文章之性情。

综合《居业堂文集》中王源关于“至性”的论述,可归纳为以下两个方面:

第一,作为“文之本”的“至性”,其基本内容为“忠孝”。在为任塾所作《遂初堂集序》中,王源认为:“至性者文之本,无忠孝为之本而以文名,皆妄也。”^③此序中写道,任氏当左良玉叛军占皖时,于叛军中“直前身蔽父,哀泣求代”,终救父出,又“辗转剑槊锋镝,冒万死,履尸侧身入(舍),血淋漓遍体而后得母,复负以出”,以一介文弱书生而有此舍生忘死之举,“非有至性,其孰能之”。并指出,建立在此“至性”基础上的任氏文章,能够“每于父子兄弟之间,缠绵呜咽,感人不能已”,非当日性情虚伪之文可比^④。从现有资料可知,任克家清初曾任高官^⑤,并非严格的“忠”于故国者,王源此序,乃就其“孝”而立论。又《屈翁山诗集序》中,王源认为当日天下诗人众多,却都不明“诗之本与所以诗之故”,而屈大均诗“原本忠孝”,“自写其性情际遇”,因此能“直驾宋明诸作者上”^⑥。此处亦将“忠孝”作为“诗之本”。屈大均为清初著名遗民,“身遭变乱不幸而秉夷齐之节”^⑦,其“性情境遇”中“忠”的成分更重。忠、孝在传统宗法社会中常为不可分之道德,孝于亲者,往往亦能爱惜身名,在国家大义前不致贪利忘义。王源所作《保定张氏兄弟合传》中,于京师陷后仍死守保定六日的张氏兄弟,危难之时决意集结乡兵、以身殉国之重要原因,便是为了不堕家声:“吾家自先将军,食禄至今五十年。父子兄弟受国厚恩,阖门以死报,分也。”^⑧当国破家亡之日,最需要也最缺乏者即是忠臣孝子,此辈人性情光明刚正,足以挽救国势,维系人心。而忠孝性情,在王源看来,也正为新朝定鼎之初虚伪不实的文人人格、文章风格所缺乏,是他所欲建立的正大感人、可传不朽的诗文世界中最基本的情感质素。

第二,“至性”的表达,须有“元气”。在《复陆紫宸书》中,王源对陆楣“文以至性为骨,元

① (清)王源:《居业堂文集》卷十四《李苍存诗集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第123页上。

② (清)王源:《居业堂文集》卷十三《遂初堂集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第116页上。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷十三《遂初堂集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第116页上。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷十三《遂初堂集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第116页上。

⑤ 任克家(1621—1700),名塾,字克家,号改庵,安徽怀宁人。顺治十四年(1657)举于乡,康熙六年(1667)成进士,历任直隶三河县、河南磁州、礼部郎中、山东学政。据戴廷杰考证,康熙二十七年(1688),王源之友戴名世、刘齐等人均曾入任塾幕,王源或通过戴、刘等人与任氏结交。详见戴廷杰:《戴名世年谱》,中华书局2004年版,第166~167页。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《屈翁山诗集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第122页下。

⑦ (清)屈大均:《翁山文钞》卷八《书逸民传后》,《清代诗文集汇编》(第119册),上海古籍出版社2010年版,第100页上。

⑧ (清)王源:《居业堂文集》卷二《保定张氏兄弟合传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第21页上。

气为辅。无至性，优人之啼笑；无元气，土木之衣冠”的意见表示赞同：“何其言之实获我心也”^①。此信中又称赞陆楣所做华允承《年谱》：“华凤超先生理学节义，久所仰慕，大作凛然有生气，真所谓至性为骨者。”^②无锡华允承，字汝立，号凤超，天启二年（1622）进士，为高攀龙受业弟子。崇祯间任兵部员外郎，曾上疏言当日“三大可惜、四大可忧”，抨击当日朝廷法律滋章、舞文凿断之术横行，致使吏治民生只看簿牒而不问实效，以及门户纷争，阁臣结党，致使矜矫之辈得势、有用之才难为用诸弊。明亡后隐居家乡，顺治五年（1648）因不肯薙发，被执至南京伏法。华氏一生，可谓无愧于“忠孝”二字。为这样一种沉重庄严的生命作传，其文字自是“凛然”。因此可以认为，王源所说的有“至性”的文章之“元气”、“凛然生气”，所指向的是一种刚健、慷慨的文字声势与精神。“至性”以“忠孝”为情感内核，而忠孝之情的传达方式，通常是严肃、郑重的，易代之际的“忠孝”表达，更是饱含着血与泪，甚至要付出生命的代价。因此“至性”之文，必也是悲慨淋漓，使人读后肃然悚然的，是秋之商调而非春之角声。较王源稍早的黄宗羲，曾认为有一种文章，出于“孤愤绝人，彷徨痛哭于山巅水渚之际”的作者笔下，可发为风雷，乃“天地之阳气”^③。这一“阳气”概念，与王源之“元气”有相似处，都是易代之际创痛满怀的文人所偏爱、所希望达致的一种建立在深沉的家国情感之上的、庄重不轻佻、赤诚不浮滑，而又磅礴有力、动人心目的“警世骇俗”的文风。

作为文人，王源其人其文，均可为其“至性”作注。王源出身于“忠孝”世家，其父王世德明亡时自杀未成，祝发为僧，后南下隐居江苏宝应，与梁以樟、阎尔梅、魏禧等遗民相往来。^④王世德之妻魏氏，当甲申京师城破之日，率家中妇女十九人投井死^⑤。这一悲壮的家世记忆，直接影响了王源性情的形成：“父师皆以患难九死余生，萍聚他乡，晨夕歌哭，淋漓酣痛。予兄弟日侍左右，其习于感慨无聊不平，宜也。”^⑥王源幼时便不喜“伪道学”而发誓做“忠孝以事君亲，信义以交朋友，廉耻以励名节”的“真豪杰”^⑦，成人后自言“生平无他长，唯一‘实’可以自许，不敢以一字之虚欺世”^⑧。这种强烈的道德感与真诚慷慨的态度，正是王源所呼吁的“至性”的表现。王源的文章，亦是“孜孜表彰节烈”^⑨，《居业堂文集》中收有多篇为明末

① （清）王源：《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第56页下。

② （清）王源：《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第57页上。

③ （清）黄宗羲著，陈乃乾编：《黄梨洲文集》序类《缩斋文集序》，中华书局1959年版，第337页。

④ （清）王源：《居业堂文集》卷十八《先府君行实》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第156页上。

⑤ （清）魏禧著，胡守仁、姚品文、王能宪校点：《魏叔子文集》卷十七《王氏三恭人传》，中华书局2003年版，第826～828页。

⑥ （清）王源：《居业堂文集》卷十四《北省稿序》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第121页下。

⑦ （清）王源：《居业堂文集》卷七《与李中孚先生书》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第63页下。

⑧ （清）王源：《居业堂文集》卷七《与程偕柳书》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第66页上。

⑨ （清）王源：《居业堂文集》卷二十《自书史阁部遗文序后》附陆冠周评语，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第173页上。

殉国者所作的传记,传主涉及大臣、贵戚、太监、侍卫、有功名者、无功名者、家人妇女诸阶层。在梳理事件背后的政治大局的同时,王源将笔墨着重于对传主生命最后一刻的记录,不厌其烦地一一描述这些忠臣义民的“死法”：“六谕始死”^①、“焚楼死”^②、“投井死”^③、“叱令举火,拔剑自刎死”^④、“相向自刎”^⑤、“从容冠带谥中堂死”^⑥、“争踊身投火中死”^⑦、“巷战力竭、自刎死”^⑧……字里行间透露出来的惨烈气息,时隔三百年,仍叫人感到无可言说的压抑与沉重。这种强大的文字感染力,既来自于当日的历史真实,也来自作者在选材、行文上有意为之,历史人物的“至性”与史家的“至性”相碰撞,于是产生了这样一种意气勃发的文字。在王源另外一些关于太平年代人物的记述中,每逢“至性”之场景行为,文字也总是格外生动,如《先兄汲公处士行略》中,写兄长王洁性至孝,母卒后“支离苦块年余,每夜半风惨惨,斜月照户,抚棺呜咽滂沱,或梦中号哭而起,庭乌哑哑惊绕,闻者哀之”^⑨;《张采舒诗序》中,写自己与“义侠”张采舒相会,“各倾吐平生所怀,凡十昼夜,哭歌相杂也”^⑩;《与程偕柳书》中写自己与友人同饮苏州书带园,谈论前朝二百年间事,“把酒慨然,既而骤雨,林寒牖昏,淹留久之”^⑪。此种细节,均可使人油然而兴、勃然而起。道光间人管绳莱评价王源文章是“以世家子弟,国变家毁,无所发泄,苍凉郁勃之气,一寓之于文”^⑫,可谓知言。王源至性充溢、苍凉郁勃的文字,属于国变家毁、风雨苍黄的时代,其生命内涵,绝非同样标榜“真性情”的、柔和灵巧的晚明小品文章所可比拟。

① (清)王源:《居业堂文集》卷二《新乐侯传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第17页下。

② (清)王源:《居业堂文集》卷二《新乐侯传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第18页上。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷二《新乐侯传》、《巩都尉传》、《保定张氏兄弟合传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第18页上、第18页下、第21页下、第22页上。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷二《巩都尉传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第18页下。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷二《李若连高文彩传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第20页上。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷二《李若连高文彩传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第20页下。

⑦ (清)王源:《居业堂文集》卷二《司礼监高时明传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第24页上。

⑧ (清)王源:《居业堂文集》卷二《巩都尉传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第18页下。

⑨ (清)王源:《居业堂文集》卷十八《先兄汲公处士行略》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第157页下。

⑩ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《张采舒诗序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第121页上。

⑪ (清)王源:《居业堂文集》卷七《与程偕柳书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第66页上。

⑫ (清)王源:《居业堂文集》附管绳莱《王昆绳家传》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第3页下。

三、“取法乎上”：王源的古文技术论

清初文坛诸家，在古文“文统”的问题上，多数继承了明嘉靖以来归有光、茅坤等人推重唐宋文章的思路，对前后七子“文必秦汉”说持批评态度。如黄宗羲认为李梦阳“文必秦汉”之说是“凭陵韩欧”、“窜居正统”^①，钱谦益亦抨击“僦、剽、奴”的“近代伪古文”^②，褒扬归有光“文从字顺”^③的文章。《清史稿·文苑传》所称“国初三家”中，侯方域早年喜爱六朝骈俪之文，入清后“大毁其向文，求所为韩、柳、苏、曾、王诸公以至于司马迁者，而肆力焉”^④；魏禧“爱苏明允”^⑤；汪琬文章，则“得力在欧、王之间”^⑥。在这一片宗唐法宋的时代之声中，王源却呼吁要学习秦汉、“取法乎上”。在《与友人论侯朝宗文书》中，他说：

仆最爱朝宗文，有流水行云之致，而深不服其入门必由八家之说。语曰：“取法乎上，仅得乎中。”吾诚能取法先秦西汉，何患不与八家并驱争先？若但取法八家，不过寄八家篱下。而谓舍八家即无门可入，则当日八家为文，更何自入邪？^⑦

此种“取法乎上”的观点，并非对“文必秦汉”说的简单重复。首先，王源并不否认从先秦到唐宋的古文发展历程，只是认为文章境界，有高下之别。在《复陆紫宸书》中王源对“文章之体”有过描述，认为文章“本于天，见于阴阳律度名物，托始于奇偶，而创于典谟，其后凿险于《殷盘》、《周诰》，发皇于《诗》、《礼》，练于《春秋》，跌宕于《论》、《孟》，纵横变化于《考工》、《左氏传》、《公》、《谷》、《庄》、《骚》、《战国策》，韩非诸子，汉以后宕逸雄肆于贾谊、鼂错、司马迁，约束于班固，而支分派别于唐宋韩、欧诸大家”^⑧。可见王源承认韩愈、欧阳修是古文发展史上的重要人物。但细读此段议论，又可看出，王源的“古文统绪”范围广阔，不仅包括《左传》、《史记》这些为唐宋古文家们所推崇的、性质为“奇”的散行文章，还包括“正而葩”的《诗》、“寓偶于散”的《汉书》这样的性质为“偶”的文章。因此王源的理想文风，也偏于驳杂浩荡一路：“兵家有奇正之术，正有定，奇无定，而以正为奇，以奇为正，则正亦无定。骏马超光

① （清）黄宗羲著，陈乃乾编：《黄梨洲文集》序类《明文案序下》，中华书局1959年版，第389页。

② （清）钱谦益著，钱曾笺注，钱仲联标校：《牧斋初学集》卷三十二《郑孔肩文集序》，上海古籍出版社1985年版，第930页。

③ （清）钱谦益著，钱曾笺注，钱仲联标校：《牧斋有学集》卷十六《新刻震川先生文集序》，上海古籍出版社1996年版，第730页。

④ （清）侯方域：《壮悔堂文集》附徐作肃序，《清代诗文集汇编》（第62册），上海古籍出版社2010年版，第328页上。

⑤ （清）魏禧著，胡守仁、姚品文、王能宪校点：《魏叔子文集》附曾灿序，中华书局2003年版，第27页。

⑥ （清）魏禧著，胡守仁、姚品文、王能宪校点：《魏叔子文集》卷五《答计甫草书》，中华书局版2003年版，第248页。

⑦ （清）王源：《居业堂文集》卷六《与友人论侯朝宗文》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第54页上～下。

⑧ （清）王源：《居业堂文集》卷六《复陆紫宸书》，《清代诗文集汇编》（第174册），上海古籍出版社2010年版，第57页上。

绝影,山阪溪涧,腾踔如平地,踪迹终未能泯。神龙瞬息变灭,孰寻其踪迹所在乎?……盖文章不外用意与笔,意高则笔有建瓴之势,笔奇则莫测其意所在,总之有卓绝不磨之识议,而乱峰横侧,烟云狼藉,斯为善矣。”^①这种奇正相兼、如骏马腾踔、神龙隐现、风云变幻的文字,方是王源所认为的文章“善”境。高古凝练的先秦西汉之文,显然比讲究“文从字顺”与“言之长短与声之高下”相配合的唐宋文章,更接近此种“意高”、“笔奇”的境界。而在唐宋八家中,韩愈文章,尚有奇崛之风,宋代欧阳修、曾巩诸家,则走向宛折与浅淡。如此,就不难理解王源对宋文的批评:“宋文靡弱,能正不能奇,能整不能乱,能肥不能瘦,较唐人已远不逮,何况先秦西汉。”^②

其次,王源认为,取法秦汉文,有其必要性,也并非无路可循。今天看来,明代古文领域秦汉派的失败与唐宋派的成功,主要原因是唐宋文之法度,比秦汉文更明显、更易掌握:“(文章)自唐宋而下,所谓抑扬开阖起伏照应之法,晋汉以上,绝无所闻,而韩、柳、欧、苏诸大儒设之。”^③如郭绍虞先生所言,秦汉派讲“法”,主要“于字句求之,于字面求之”,不免“求深而得浅,反落于剽窃模拟”,唐宋派则可以“于开阖顺逆求之,于经纬错综求之,由有定以进窥无定,于是可出新意于绳墨之余。”^④从开阖顺逆之章法入手,比从字面、字句入手更容易掌握前代范文的脉络思路,更容易将自我意识“代入”前人格式,写出有“新意”的文章。但长期浸淫于“开阖顺逆”之法,亦容易被法度所束缚,难以达成“条理清楚”之上的奇正相兼、随心所欲的文章化境。明归有光及清桐城派文章常被批评“阑入时文气息”,即与他们重视学习八家、步法不免拘谨有关。因此,王源认为“若但学习八家,不过寄八家篱下”^⑤,只有上学秦汉,才能突破八家藩篱。面对秦汉派的失败记录,王源表示:“朝宗曰:‘先秦之文,如泰华三峰,直与天接,自非仙灵变化,而如李梦阳者,所谓蹶其趾者也。’夫泰华虽高,固非若天之不可阶而升。苟得其径,虽巉岩倾仄,逶迤窅窅,磨胸掬石,未始不可以穷幽造极,梦阳何足以语此。”^⑥认为李梦阳之辈的“文必秦汉”,并不是理想的“取法乎上”的路径。那么如何“得其径”?王源曾有“文章不外用意与笔”的看法,在与友人讨论时文写作时又曾提出“学古人者,学其用意也,用笔也,非学其词华与声调也”^⑦。只模拟“词华”与“声调”,正是前后七子学秦汉文而不得的原因。王源拈出“意”与“笔”作为新的学习角度,便是在吸取前人经验的基础上所提出的更为稳妥的见解。虽然从王源《与友人论史书》、《左传评》等讨论古文技法的文字来看,王源对文章用“意”与用“笔”的说明,更偏重于“运用不测”、“变化生心”的层

① (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论侯朝宗文》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第54页下。

② (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论侯朝宗文》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第54页下。

③ (明)罗万藻:《此观堂集》卷一《韩临之制艺序》,清乾隆二十一年(1756)刻本。

④ 郭绍虞:《中国文学批评史》,上海古籍出版社1979年版,第354页。

⑤ (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论侯朝宗文》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第54页下。

⑥ (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论侯朝宗文》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第54页下。

⑦ (清)王源:《居业堂文集》卷八《与蒋湘帆书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第68页上。

面,依照王源的方法,能否学到秦汉文章的精髓,还主要得依仗学习者自身的悟性,但王源自己的文章创作,曾被廖燕评价为“汪洋无涯,变幻百出,直欲驾唐宋元明而上”^①,此种文风,自非局限于八家章法者所能有,这在某种程度上,已证明了他的“取法乎上”的可行性。

与“取法乎上”相对应的,是王源对“文随世变”说的质疑。王源《与友人论史书》,对当时史传作者不讲“古人简而详”手法,一味奉“庸陋”的宋元史行状为主臬的行为进行了尖锐的批评:

世有言似中庸,实足误天下后世者,莫过文章随世代变迁之说。世风之变,固矣,顾变之者谁乎?人尔。变而下,人为之,变而上,人独不可为乎?……世人徒知仰近代鼻息,不肯卓然取法乎上,原非其才之罪,顾欲归咎世运。假令世运降,不复得古之才,愈降愈下,则宋元后更千数百年,文字且变为侏离,而六朝不必有范曄,唐宋不必有韩愈欧阳修矣。^②

此信中王源认为,史家组织史料的基本准则如详略、类叙、追叙、互见以及“核实直书”、“褒贬自见”等,不应随时代的更替而改变,前代史家的优胜处如“兰台遗法”、“范之雅练,陈之简净,欧阳之拟龙门”等,也不能轻易以“文各有取,不必是古而非今也”而抹煞。“非我不欲为也,世也”的“文随世变”论,只可作为甘于肤弱者的借口,不当是有为之士的态度。“文随世变”,本是中国古代从《文心雕龙·时序》起即有的一种文学发展观,在明后期反对前后七子复古主张的新的文学革命中,“文随世变”成为打破“摹古”之弊的重要理论依据^③。如袁宏道认为:“代有升降,而法不相沿,各极其变,各穷其趣,所以为贵。”^④每个时代都有各自的特点,不能相替,因此各代文章都有存在的理由。这种对后来者价值的肯定,也体现在明代唐宋派文人的文字中,如潜心古人著称的归有光,即曾以“文章至宋元诸名家,其力足以追数千载之上”的议论,讥讽过当日“一二庸妄巨子”^⑤。而王源认为宋元史传不及《史记》、《汉书》,又认为八家文境界不及秦汉,此种“厚古薄今”的观点,自与“文随世变”说格格不入。世代越后,思想越细密,语辞越繁复,后代之文,不及前代文简洁有力,是不可避免的事实,而通俗与高古,繁复与浓缩,哪种是更高的境界,是见仁见智、直到今日也未有定论的问题,非本文所能讨论清楚。我们感兴趣的,是王源对“文随世变”的质疑,与晚明对“文随世变”的提倡二者之间的精神联系。王源与晚明提倡“文随世变”最力的李贽、袁宏道等,都是阳明学说的

① (清)王源:《居业堂文集》卷十七《廖处士墓志铭》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第147页上。

② (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论史书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第53页下。

③ 王齐洲:《“一代有一代之文学”——文学史观的现代意义》,《文艺研究》2002年第6期。

④ (明)袁宏道著,钱伯城笺校:《袁宏道集笺校》卷四《叙小修诗》,上海古籍出版社1981年版,第188页。

⑤ (明)归有光著,周本淳校点:《震川先生集》卷二《项思尧文集序》,上海古籍出版社1981年版,第21页。

拥护者。袁宏道与泰州王学的密切关系,学界已有论述^①,而王源亦曾明确表示对阳明的钦佩。喜王学者多重视个人力量,袁宏道在七子学说风行之时,提倡“文随世变”,基于对个人性情的肯定:“见从己出,不曾依傍半个古人,所以他顶天立地,今人虽讥讪得,却是废他不得。”^②此种观点,揭起“信手信口”之旗,是魄力极大之举。而王源对“文随世变”说的反感,对秦汉文的肯定,亦是逆时代潮流而动。在《与友人论史书》中,王源认为人既可以“变而下”,同样可以“变而上”^③。在《刘雨峰诗集序》中又进一步说:“人日变于下,乃其变也日趋于无所底,而君子之学则愈变而愈上……君子以其不变者持其变,持之力则矫之,矫之不已,其变不已,上乎。”^④可见王源并不反对“变”本身,他所反对的,只是盲目随意的变。袁宏道曾说:“法因于弊而成于过”^⑤,有大力者,能与时代潮流中窥出弊端加以矫正。袁氏是晚明文坛的矫枉者,而王源亦可说是清初文坛有大力气的人。二人的观点不同,但都是站在自己时代之外的清醒者。只是,袁宏道的“矫枉”,后成为一代新风气,而王源对宗法秦汉的提倡,只影响到李塨等少数人^⑥,此后桐城派兴起,清浅雅洁的桐城文章成为一代文坛主流,王源所希望的奇正相兼、大气磅礴的文章,终未能成气候。

The Study of Wang Yuan's Literary Thoughts

Shi Ya-hui

(Department of Chinese Language and Literature, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: The essay explores the ideas guiding literary creation of Wang Yuan, a writer in the early Qing Dynasty. It discusses that Wang Yuan's practical idealist philosophy, his idea of "The emotional foundation of the literary creation is the loyalty and filial piety", and his essays about the historical personages in the late Ming and early Qing, bear a marked brand of the times. By describing Wang Yuan's criticism of the essays of Song Dynasty and the appeal for learning from the essays of Qin and Han, the particular opinions in the literary tendency of the day, it intends to reveal one aspect of

① 陈寒鸣:《袁宏道与泰州王学》,《齐鲁学刊》2010年第4期。

② (明)袁宏道著,钱伯城笺校:《袁宏道集笺校》卷十一《与张幼于》,上海古籍出版社1981年版,第502页。

③ (清)王源:《居业堂文集》卷六《与友人论史书》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第53页下。

④ (清)王源:《居业堂文集》卷十四《刘雨峰诗集序》,《清代诗文集汇编》(第174册),上海古籍出版社2010年版,第119页上。

⑤ (明)袁宏道著,钱伯城笺校:《袁宏道集笺校》卷十八《雪涛阁集序》,上海古籍出版社1981年版,第710页。

⑥ (清)李塨:《恕谷后集》卷一《送黄宗夏南归为其尊翁六十寿序》后附评语:“此王昆绳先生改本也。先生初学八大家,昆绳过,会学,言当宗秦汉章法,订此。先生后谓唐宋不如秦汉,秦汉不如六经,于是文法一宗圣经,题曰《后集》。”《清代诗文集汇编》(第203册),上海古籍出版社2010年版,第7页上。

the complicated literary world in the beginning of Qing Dynasty.

Key words: Wang Yuan; practical idealist philosophy; learning from the essays of Qin and Han

(学术编辑:赵春宁)

师雅惠,女,厦门大学中文系助理教授。

周邦彦词接受史新论

李芸华

(厦门大学 中文系, 福建 厦门 361005)

摘要:在周邦彦词的接受史上,“第一读者”、“第二读者”深刻且具突破性的识见和行动意义重大。沈义父是周词的“第一读者”,他在词律、词法、词艺等方面的阐释,奠定了周邦彦在词史上的大宗地位。周济作为“第二读者”,重新对周邦彦及其词作加以审定,并在批评接受和别集、选本接受上,对周词的接受方向产生影响。

关键词:周邦彦;第一读者;第二读者

周邦彦是北宋著名词人。他精通音律,创制新调,用典浑融,雅擅词艺,共有 185 首词存世。他的词以格律和本色取胜,在当时及后代都广为流传,影响深远。但周邦彦身前,词名寂寞,他在词史上的地位主要是在后世凝定的,尤其是作为“第一读者”、“第二读者”评论家的深刻且具突破性的识见和行动,起到极为重要的作用。本文在提出和分析周词“第一读者”、“第二读者”的基础上,对周词接受主流作一番描述,并借此管窥周邦彦词的艺术成就及词史地位。

一、沈义父发其微

纵观历代词集序言、词话著作、词集选本和书目提要,可以发现后人对清真词的评价是从南宋开始的,而宋末沈义父评清真词,首次从总体出发对清真词进行审美阐释,为周邦彦在宋代乃至整个词史上地位的提升奠定了基础,实为周词的“第一读者”。^①

沈义父在《乐府指迷》中云:“凡作词,当以清真为主,盖清真最为知音,且无一点市井气,下字运意,皆有法度,往往自唐、宋诸贤诗句中来,而不用经史中生硬字面,此所以为冠绝也。”^②短短数语,既对周词作出了奠基性的审美阐释,又开启了后世对周词艺术价值及历史地位的评判。蔡嵩云对此作了进一步阐释:“‘清真最为知音’,则律协矣。‘无一点市井气’,

^① 关于“第一读者”,陈文忠是这样解释的:“所谓接受史上的‘第一读者’,是指以其独到的见解和精辟的阐释,为作家作品开创接受史、奠定接受基础,甚至指引接受方向的那位特殊读者;从此,这位‘第一读者’的理解和阐释,便受到一代又一代读者的重视,并在一代又一代的接受之链上被充实和丰富。”也就是说,“第一读者”既要对接对象的论定具有开创性和奠基性,又要对后来接受者的批评、创作具有启示性和影响力。陈文忠:《中国古典诗歌接受史研究》,安徽大学出版社 1998 年版,第 64 页。

^② (宋)张炎、沈义父著,夏承焘校注、蔡嵩云笺释:《词源注》,《乐府指迷笺释》,人民文学出版社 1963 年版,第 44 页。

则字雅矣。‘下字运意皆有法度,来自唐、宋诸贤诗句,而不用经史中生硬字面’,则直突狂怪之病免,而深长之味、柔婉之意备矣。合乎四标准者,宋词中以清真为最。其余或优于此而绌于彼,所以推清真独为‘冠绝’也。”^①

沈义父并不是第一个对周邦彦词作出评判的人,在他之前,王灼、强焕、陈振孙、刘肃等也论及周词,可惜要么谈音律,要么论字句,并不全面。强焕赞周邦彦词“一觞一咏,句中有眼,脍炙人口者,又有余声”,“抚写物态,曲尽其妙”^②,陈振孙称其“尤长于长短句、自度曲”,“长调尤善铺叙,富艳惊工,词人之甲乙也”。^③刘肃则评周词“征词引类,推古夸今,或借字用意,言言皆有来历”^④。总而言之,他们都在音律技法上打转,看重的是字面功夫。而对于周词的地位和影响力,王灼在《碧鸡漫志》中首次提及:“贺方回、周美成、晏叔原、僧仲殊各尽其才力,自成一家。”^⑤“自成一家”看似评价很高,实为平常赞语,远非开宗立派之意。

沈义父“第一读者”地位的确定,虽不足以说明后世的周词接受者在多大程度、哪些层面上受到他的观点的影响,但就评论主流而言,总是一脉相承、不断生发的。通过考察,我们发现后世的接受者依然沿着沈义父所论及的三个方向来解读和阐释周词的,与此同时,他们也增加了一些新的内容。

(一)以“协律”论周词,突出其音律精审的艺术特色

协于音律乃词之本色。作为一种音乐文学,词起初是可以配乐演唱的,到了南宋初年,文人词逐渐脱离歌唱系统而案头化,“词以协律为先”遂被词坛奉为圭臬。周邦彦对自己的音乐才能是极为自信的,他曾以“顾曲堂”为自己的书斋命名,并创作了大量新曲,《宋史·文苑传》就称其“好音乐,能自度曲,制乐府长短句,词韵清蔚”^⑥。

自沈义父以“最为知音”评周词后,贺裳称其“协律”^⑦,先著称其“宫调、语句两皆无憾,斯为冠绝”^⑧,刘熙载称其“律最精审”^⑨,四库馆臣则称“邦彦妙解声律,为词家之冠,所制诸调,不独音之平仄宜遵,即仄字中上去入三音,亦不容相混,所谓分判节度,深契微茫”^⑩。可见词至邦彦,用律更为精审,四声的分辨也更为严格。不仅如此,周词还被后世当作填词的范本,正如清人蒋兆兰所言:“宋人作词,未有韵本。然自美成而后,南宋词家通音律者,隐然

① (宋)张炎、沈义父著,夏承焘校注、蔡嵩云笺释:《词源注》,《乐府指迷笺释》,人民文学出版社1963年版,第46页。

② 《文渊阁四库全书》(集部第426册),上海古籍出版社2003年版,第339页。

③ (宋)陈振孙撰:《直斋书录解題》卷二一,上海古籍出版社1987年版,第618页。

④ (宋)周邦彦编:《片玉集》,江苏广陵古籍刻印社1980年版,第1页。

⑤ (宋)王灼:《碧鸡漫志》卷二,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第83页。

⑥ 《宋史》卷四百四十五《文苑六》,中华书局1977年版,第13126页。

⑦ (清)贺裳:《皱水轩词筌》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第705页。

⑧ (清)先著、程洪:《词洁辑评》卷五,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第1329页。

⑨ (清)刘熙载撰:《词曲概》,《艺概》,上海古籍出版社1978年版,第110页。

⑩ 《四库全书总目》卷一九八《和清真词提要》,中华书局1983年版,第1811页。

有共守之韵。”^①早在南宋时,就已出现周词的“圈法”本^②。到了清代,周邦彦的词更是作为格律范本,被大量选入词谱中,最为知名的有万树的《词律》、王奕清的《钦定词谱》,分别选录周词 43 和 84 首。此外,词史上有大量追和、次韵周词的例子。据当今学者统计,宋代有 19 人,元代有 1 人,明代有 16 人,清代有 59 人,是一支非常可观的创作队伍。^③ 凡此种种,都说明周词具有协律精审的艺术特色。

(二)以“典丽”论周词,突出其风格特色

继沈义父之后,陆辅之以“典丽”^④论周词。“典”有典重故实之意,也就是沈义父所说的“往往自唐、宋诸贤诗句中来”,同时也暗含着对词人广博才力的要求。“丽”即漂亮华美之意,是从语言和风格两方面来说的,是对“无一点市井气,下字运意,皆有法度”的进一步阐释。

历代词评家多肯定清真词法,但对周词的审美风格看法不一。与沈义父几乎同时的张炎,赞周邦彦“善于融化词句”,“采唐诗融化如自己者,乃其所长”,并称许“美成词只当看他浑成处,于软媚中有气魄”,以“浑厚和雅”来界定清真词风,但认为其“意趣却不高远”。^⑤ 作品的艺术价值固然是“意趣”的决定因素,但在传统的诗文评中,评论家往往以人品定文品,在某种程度上,对人品的重视甚至多过文品,而周邦彦在人品上是令人感到遗憾的。《宋史·文苑传》载邦彦“疏隽少检,不为州里推重”^⑥,有关他的风流韵事层出不穷,时人比之柳永、曹组辈。又因他曾依附蔡京集团,与刘昺过从甚密,所以后世对其人品颇有微词,直至清代,刘熙载还称“周旨荡”,“未得为君子之词”,又云“美成词信富艳精工,只是当不得个贞字”^⑦。

单就词艺来说,王世贞说“美成能作景语,不能作情语,能入丽字,不能入雅字”^⑧,宋征璧说“周清真蜿蜒流美,而乏陡健”^⑨,而彭孙遹认为“美成词如十三女子,玉艳珠鲜,政未可以其软媚而少之也”^⑩。而贺裳说“谓能作景语不能作情语,则不尽然,但生平景胜处为多耳”^⑪。刘体仁说“周美成不止不能作情语,其体雅正,无旁见侧出之妙”^⑫,而王士禛说“夫

① (清)蒋兆兰:《词说》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 4636 页。

② 关于“圈法”,清郑文焯说:“玉田《词源》言杨守斋有《圈法美成词》,盖取词中字句融入声谱,一一点定,如《白石歌曲》之旁谱,特于其拍顿加以墨圈,故云圈法耳。”郑文焯著,孙克强、杨传庆辑校:《大鹤山人词话》,南开大学出版社 2009 年版,第 58 页。

③ 刘尊明,王兆鹏著:《历代词人次韵周邦彦词的定量分析》,《唐宋词的定量分析》,北京大学出版社 2012 年版,第 313 页。

④ (宋)陆辅之:《词旨》卷上,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 301 页。

⑤ (宋)张炎、沈义父著,夏承焘校注、蔡嵩云笺释:《词源注》,《乐府指迷笺释》,人民文学出版社 1963 年版,第 109 页。

⑥ 《宋史》卷四百四十五《文苑六》,中华书局 1977 年版,第 13126 页。

⑦ (清)刘熙载撰:《词曲概》,《艺概》,上海古籍出版社 1978 年版,第 109 页。

⑧ (明)王世贞:《艺苑卮言》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 389 页。

⑨ (清)江顺怡:《词学集成》卷五,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 3271 页。

⑩ (清)彭孙遹:《金粟词话》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 721 页。

⑪ (清)贺裳:《皱水轩词筌》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 705 页。

⑫ (清)刘体仁:《七颂堂词绎》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局 1986 年版,第 622 页。

温、韦视晏、李、秦、周，譬赋有《高唐》、《神女》，而后有《长门》、《洛神》”^①。尽管论者褒贬不一，或赞其浑厚，或讥其软媚，或以精工称赏，或以情少抱憾，却都肯定了周词“典丽”的风格特色。

（三）以“词之正宗”许周邦彦，突出其词史大家的地位

南宋时，词评家已开始重视词的当行本色，并以此为准指点后学作词。沈义父在《乐府指迷》中盛赞清真词为“冠绝”，在宋词终结处将周邦彦推到了词坛的第一把交椅上。同样，论词以姜夔为宗的张炎，也肯定了周邦彦“负一代词名”的词史地位。

明人在宋人“本色论”的基础上，作了进一步的弘扬和发挥，认为周邦彦等人“柔情曼声，摹写殆尽”^②的词作才可称为工致。王世贞论词以婉约为正，以豪放为变，因举邦彦为“词之正宗”^③。而代表明词最高成就的陈子龙，则以五代北宋词为最盛，其中的代表人物就是李氏父子、周邦彦、李清照等人。尽管王、陈二人的看法不尽相同，但都推周邦彦为词家正宗。到了清代，王士禛从正变盛衰的角度重新审视宋代词坛，他在《倚声集序》中说：“有词人之词，柳永、周美成、康与之之属是也。”^④认为周邦彦和柳永一样，属于词之正体，代表了词人之词的本色。先著也说：“词家正宗，则秦少游、周美成，然秦之去周，不止三舍。宋末诸家，皆从美成出。”^⑤

周邦彦“大家”地位的确立，还表现在他被视作宋词之盛的象征性人物，甚至被认为得“少陵之体”。清初刘体仁将高棅的“四唐”说引入词学，倡为初盛中晚之论：“词亦有初、盛、中、晚，不以代也。……至宋则极盛，周、张、柳、康，蔚然大家。”^⑥他把周邦彦推为“大家”，俨然是词史极盛期的代表人物。清代尤侗也持初盛中晚之说：“淮海、清真，其词之盛乎。”虽与刘体仁略有不同，但依然以周词比盛唐诗。不仅如此，尤氏还以周邦彦来比附杜甫：“秦、黄、周、柳得少陵之体。”^⑦或许他只是漫不经心地比附一番，没有意识到这种理论创新的意义所在，但这无疑是空谷足音，为后世周词的批评接受留下了巨大的阐释空间。康熙年间，先著再次将周邦彦与杜甫相比：“美成如杜，白石兼王、孟、韦、柳之长。”^⑧直至清末，这一论断都被反复言说。

二、周济扬其波

从清朝乾、嘉时起，对周邦彦词的接受进入了一个新阶段。尽管此前，周邦彦在词坛上的正宗地位已得到普遍的承认，也被认为是宋词极盛的代表之一，但他的声望远远不及苏

① （清）王士禛：《花草蒙拾》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第673页。

② 张璋等编纂：《历代词话》，河南教育出版社2002年版，第346页。

③ （明）王世贞：《艺苑卮言》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第385页。

④ 《续修四库全书》（集部第1414册），上海古籍出版社2001年版，第331页。

⑤ （清）先著、程洪：《词话辑评》卷三，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第1356页。

⑥ （清）刘体仁：《七颂堂词绎》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第618页。

⑦ （清）徐钊编著，王百里校笺：《词苑丛谈校笺》，人民文学出版社1988年版，第3页。

⑧ （清）先著、程洪：《词话辑评》卷五，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第1367页。

轼、辛弃疾、姜夔、张炎等人。直至常州词派巨子周济倡明之后,周邦彦的词名才愈发显赫,并在词话著作、词集选本上影响到后世对周词的接受方向。周济发前人所未发之论,以“集大成”论清真词,将周邦彦的地位推到前所未有的高度。同时,他以“浑化”、“浑厚”许周词,重新审定其审美风格,认为“后有作者,莫能出其范围矣”^①。正如他所言:“清真集大成者也。……问途碧山,历梦窗、稼轩,以还清真之浑化。”“美成思力,独绝千古,如颜平原书,虽未臻两晋,而唐初之法,至此大备。”^②从这一点来看,周济无疑是周邦彦的“第二读者”^③。而周济对周邦彦及其词作的重新定位,无疑掀起了对清真词的学习和研究热潮,并在以下两个方向对周词的接受产生影响。

(一) 批评接受

周济对清真词的阐释在后世的词评家那里得到了进一步的论证。冯煦在《蒿庵论词》中云:“《提要》云:‘词家之有文英,如诗家之有李商隐。’予则谓商隐学老杜,亦如文英之学清真也。”^④不仅指出吴文英与周邦彦的承续关系,还于刘体仁、先著之后,重弹以周比杜的论调。此外,他的理论探索仍旧沿着周济的方向前行,同样也肯定了周邦彦词的浑化之美:“诸家所论,未尝专属一人,而求之两宋,惟片玉、梅溪足以备之。周之胜史,则又在‘浑’之一字。词至于浑,则无可复进矣。”^⑤并断言这就是学词的终极之路。

与冯煦一样,陈廷焯在《白雨斋词话》中对周济的“集大成”说作了具体地阐述:“词至美成,乃有大宗。前收苏、秦之终,复开姜、史之始。自有词人以来,不得不推为巨擘。后之为词者,亦难出其范围。”^⑥进而以“沉郁顿挫”、“痕迹消融”评价清真词法,认为“顿挫之妙,理法之精,千古词宗,自属美成”,又言其法度严密,“美成词于浑灏流转中,下字用意,皆有法度”^⑦,却能出以无法,“意余言外,而痕迹消融”^⑧。对于清真词,陈廷焯并未视为完璧,但还是从审美的角度,称赏“其妙处,亦不外沉郁顿挫。顿挫则有姿态,沉郁则极深厚。既有姿态,又极深厚,词中三昧亦尽于此矣”^⑨。

近世以来,蒋兆兰、陈匪石、汪东等人对周词推崇备至。蒋兆兰称周邦彦为“词中之圣”,他在《词说》中云:“其后清真崛起,功力既深,才调尤高。加以精通律吕,奄有众长,虽率然命笔,而浑厚和雅,冠绝古今,可谓极词中之圣。”^⑩陈匪石则沿着“集大成”说的路子,称:“周邦

① (清)周济:《宋四家词选目录绪论》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第1643页。

② (清)周济:《介存斋论词杂著》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第1632页。

③ 关于“第二读者”的概念,学界并没有较为通行的定义。我们认为,所谓的“第二读者”,应该是指对“第一读者”观点的修正或悖反,或是对作者的重新定位,并因此而掀起研究热潮,甚至影响或改变文学接受的方向。

④ (清)冯煦:《蒿庵论词》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3595页。

⑤ (清)冯煦:《蒿庵论词》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3588页。

⑥ (清)陈廷焯:《白雨斋词话》卷一,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3787页。

⑦ (清)陈廷焯:《白雨斋词话》卷二,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3798页。

⑧ (清)陈廷焯:《白雨斋词话》卷八,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3959页。

⑨ (清)陈廷焯:《白雨斋词话》卷一,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第3787页。

⑩ (清)蒋兆兰:《词说》,唐圭璋编:《词话丛编》,中华书局1986年版,第4632页。

彦集词学之大成,前无古人,后无来者,凡两宋之千门万户,《清真》一集几擅其全。”^①汪东更于以周比杜之外,将周邦彦比作辞赋大家司马相如和扬雄:“词至清真犹文家之有马、扬,诗家之有杜甫,吐纳众流,范围百族,古今作者,莫之与竞矣。”^②而王国维虽不满“美成词多作态,故不是大家气象”^③,但也肯定了周邦彦的词法技巧,说他“言情体物,穷极工巧,故不失为第一流之作者”^④,并以“词中老杜”作比。当然,这种比附主要是以周词在艺术上的成就,尤其是音律法度为根据的:“先生之词,文字之外,须兼味其音律……今其声虽亡,读其词者,尤觉拗怒之中,自饶和婉,曼声促节,繁音相宣;清浊抑扬,辘轳交往。两宋之间,一人而已。”^⑤

(二) 别集及选本接受

别集的编辑、刊刻不仅是文学传播的重要途径,也是衡量一个作家创作成就及其影响力的重要指标。据统计,周邦彦现存的词集版本有 28 种之多^⑥,而常州词派后劲王鹏运、郑文焯、朱孝臧等人,就是通过整理、校批周邦彦词集来促进周词的传播的。王鹏运汇刻了五代及宋金元名家词集,就有景元巾箱本《清真集》2 卷、《集外词》1 卷。郑文焯校刻了《清真集》2 卷、《补遗》1 卷。被认为是“集清季词学之大成”的朱孝臧,在他以校雠精审著称的《彊村丛书》中,也校刻了宋人陈元龙注的《片玉集》。他们的影印、校批、考订、辑佚,不仅使周邦彦的词作数量逐渐增多,也使他的创作成就得到更为完整的体现。

别集之外,选本也是一种重要的传播媒介。不仅如此,“词选适应某种时代潮流和社会需要而产生,操选者事实上扮演了社会舆论化身的角色。……词选还是一种创作。任何词选都或多或少带有编选者的主观成分,具有自己的个性”^⑦。因此,从作品入选数量的多少可以看出选家对作者的态度,特别是当该选家具有较高的地位和影响力时,他的态度或多或少会对后世选家的编选产生影响。作为常州词派的中坚人物,毫无疑问,周济在晚清词坛上是拥有这样的话语权的。他的《宋四家词选》共选录宋词 51 家,词作 239 首,尤以周邦彦词居多,达 26 首。蒋兆兰称之为“暗室之明灯,迷津之宝筏”^⑧,可见其价值之大、地位之高。清代中晚期的其他重要词选,对周邦彦词的收录也非常可观,现列表如下:

表 1 清代词选收录周邦彦词数一览表

词选名称	选家	选录周邦彦词数量
《宋四家词选》1 卷	周 济	26
《蓼园词选》1 卷	黄 苏	23
《宋七家词选》7 卷	戈 载	59

① 陈匪石编著,钟振振校点:《宋词举》,江苏古籍出版社 2002 年版,第 83 页。

② 汪东著:《梦秋词》,齐鲁书社 1985 年版,第 473 页。

③ 王国维著,徐调孚校注:《校注人间词话》,中华书局 2003 年版,第 70 页。

④ 王国维著,徐调孚校注:《校注人间词话》,中华书局 2003 年版,第 15 页。

⑤ 王国维著,徐调孚校注:《校注人间词话》,中华书局 2003 年版,第 63 页。

⑥ 王兆鹏、刘尊明:《历史的选择:宋代词人历史地位的定量分析》,《文学遗产》1995 年第 4 期。

⑦ 萧鹏著:《绪论》,《群体的选择:唐宋人的选词与词选通论》,天津出版社 1992 年版,第 3 页。

⑧ 孙克强、杨传庆、裴哲编著:《清人词话》,南开大学出版社 2012 年版,第 1033 页。

续表

词选名称	选家	选录周邦彦词数量
《宋六十一家词选》12 卷	冯 煦	64
《心日斋十六家词录》2 卷	周之琦	19
《晚香室词录》8 卷	周之琦	24
《词则》24 卷	陈廷焯	28
《云韶集》26 卷	陈廷焯	30
《艺蘅馆词选》5 卷	梁令娴	24
《词轨》14 卷	杨希闵	16
《宋词三百首》	朱孝臧	22

这些词选涉及各种规模、类型和层次,代表着不同选家的词学思想,但他们无一例外都对周邦彦词偏爱有加。可见继周济扬波之后,不管是词选、别集还是理论批评,对周邦彦词的接受都迈向了一个更为丰富而全面的阶段。

通过以上论述,我们发现作为周词的“第一读者”,沈义父在词律、词法、词艺等方面的独到见解和精辟阐释,不仅对后世的接受者具有莫大的影响力,还奠定了周邦彦在词史上的大宗地位。清代乾、嘉以后,对周词的接受进入了一个新的阶段。周济作为“第二读者”,对周邦彦及其词作进行重新定位,并在批评接受和别集、选本传播上,对周词的接受方向产生影响。无论是“第一读者”还是“第二读者”,他们在周词接受史上的开创之力、奠基之功,都是值得重视的。

A New Study of the Reception History of Zhou Bangyan's Ci Poetry

Li Yun-hua

(Department of Chinese Language and Literature, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: During the receiving history of Zhou Bangyan's ci Poetry, "first readers" and "second readers" have read it thoroughly with profound breakthrough of insight and action. Shen Yifu is the "first readers" of Chou's ci poetry with interpretation of morphology, lexicon and collocation, which had laid Zhou Bangyan's dominant position in the history of ci poetry. Zhou Ji, as a "second readers", reviewed Zhou's works and had an influence on the acceptance of Zhou's works and critics.

Key words: Zhou Bangyan; first readers; second readers

(学术编辑:刘荣平)

李芸华,女,厦门大学中文系 2013 级硕士研究生。

学术随笔



*Journal of
Chinese Studies,
Xiamen University*





甲骨文与明义士家族

[加拿大]李 彦

一

有个女孩说,她暗恋一个男生许久了,却不敢向他表白,生怕被拒绝时的尴尬,该当如何?

我告诉她,毋须犹豫,直截了当向对方表白便可。即或难堪,也仅为一时之虞,却免除了日后无穷尽的懊悔。

与甲骨文专家明义士(James Menzies)后人的往来交流,便是令我追悔莫及的一桩憾事。

1988年夏季,我到加拿大求学的第二年,曾参加在温莎大学校园内举行的加拿大皇家学术研讨会。在闭幕式的招待晚宴上,我被安排在一位年约七旬、鹤发童颜的白人老者身旁就座。我不知他姓甚名谁、身份地位,仅礼貌地点头致意。然而,当桌上摆出一大盘热气腾腾的什锦炒饭时,老者却突然用中文轻轻对我说道:“米不好,吃不饱,面食才能吃得饱。”

不禁愕然。老者那一口惟妙惟肖的河南乡音,几可乱真。那句幽默的调侃,更是画龙点睛、入木三分地展示出:老者谙熟中原文化。“文革”期间,我曾随父母下放到河南许昌农村的“五七干校”,因此知晓当地人民在饮食上的偏好。

我就是在一幅鲜明如画的场景下结识了明明德(Arthur Menzies)大使的。明明德大使告诉我,他出生于中国河南省北部的彰德(现名安阳),在那里度过了童年和少年时代,并从1976年到1980年担任加拿大驻中国大使,驻北京四年。退休之后,他在加拿大首都渥太华的家中安享晚年。

说来蹊跷,那次巧遇之后,未出半月,我在《人民日报》海外版上偶然读到了一篇文章,介绍甲骨文出土前后的历史。文中简短地提到了加拿大人“明义士”在“河南安阳”等字眼,攫住了我的目光。都是加拿大人,都在安阳,还都姓“明”,是否亲属呢?好奇之下,我给明明德大使写信探询。回信很快到来,肯定了我的揣测。果然,明义士正是加拿大前任驻华大使明明德的父亲。

考古学家明义士和他的儿子明明德大使与中国之间的关系,引发了我极大的兴趣。然而,有关这段历史的中文资料十分稀缺,且由于各种原因,某些仅有的资料也不免存在着先入为主的偏见与误解。于是,根据我与明明德大使的通信,我撰写了一篇随笔——《中加关系史上父子两代人》,发表于1988年9月17日的《人民日报》海外版上。文章简要介绍了明义士在甲骨文和考古学方面的贡献。这仅仅是一个开端。那时我就隐隐地感觉到,脚下踏

着的,是一座有待开采的极为丰富的矿藏。

1995年,我的第一部英文小说发表之后,曾两次应邀去渥太华,在学术会议上演讲。每次会议之余,我都顺便到明明德大使家停留一天,在市郊那座依山傍水、花木扶疏的住宅内与老人家日夜倾谈,记录了许多弥足珍贵的口述资料。此后几年,我又数次与明明德大使书信往还,讨论一些问题,并萌发出日后撰写一部这个领域题材作品的愿望。岂料世事沧桑,筚路蓝缕,接下来,繁忙的生活与工作使我无暇顾及跟踪采访,导致这一心愿被搁置经年。

时隔十余载,2010年早春时节,我与同事们策划在滑铁卢大学孔子学院召开“沿着丝绸之路:中国文化国际研讨会”。会议邀请了来自加拿大、中国、美国不同领域的学者,探讨中国历史、文学、宗教、社会等相关问题。借此机会,我翻找出多年前积累的资料,以期介绍在中加两国关系史上留下了浓墨重彩的这个奇特的家族。然而,星移斗转,时过境迁,当年的创作激情,早已荡然无存,最终只能把它整理成了一篇平铺直叙的英文报告《中国历史上的明义士家族》。好在聊胜于无,也算了却了一桩夙愿。

因为有些史料搞不清楚,需要与明明德大使核实,于是,我给他家中打去了一个电话。拨电话前,我曾担忧,间隔了十多年未曾联络,老人家是否还健在呢?即便人还在,他是否还能记得起我这个小人物的呢?

真没想到,已经93岁高龄的老人,记忆力竟如此清晰!他不但立刻记起了我,还愉快地表示,愿意来滑铁卢,参加我们计划在当年五月份召开的“中国文化国际研讨会”。

他说,多少年了,他一直没有忘记他出生成长的那片土地。如果健康允许的话,甚至还想重返中国,看看今天的豫北乡村呢!

我怀着欣喜的情绪,顺利地整理完那篇文章的初稿后,立刻传给了明大使,请他提出反馈意见。可是,接连数天,都未收到他的任何音讯。正当我感到蹊跷之时,却收到了来自他儿子的一封邮件,获悉了明明德大使因心肌梗塞在3月4日突然离世的噩耗。

接连数天,我都心存内疚,沉浸在懊悔之中。不知是否因为我的文章勾起了老人家对童年往事的回忆,造成了他情绪激动,撒手人寰。

明大使的儿子肯尼,是与滑铁卢相邻的贵湖大学的社会学与人类学系教授。他对我表达了诚挚的愿望:希望我的文章将来发表后,能够赠送给他几份,在亲友间分享,作为对他父母在天之灵的最佳祭奠。

2014年12月初,我回国参加第九届孔子学院全球大会。因地点在厦门,顺便应邀与厦门大学师生进行学术交流,并结识了该校著名学者林丹娅和李无未等教授。在他们的鼓励下,我决定根据这些年来积累的资料,用中文整理撰写成一篇报告,介绍这个与中国历史有着千丝万缕联系的加拿大家庭的故事,为促进中外交流略尽绵薄之力。

二

明义士的英文原名是James Menzies,1885年出生在安大略省南部小镇柯灵顿一个富有的商贾之家。从多伦多大学土木工程系毕业之后,受当时潮流的影响,他萌发出做一名传教士的心愿来,于是又进入了神学院就读。此时,他遇到了一个叫安妮的年轻姑娘。

根据明义士的长女玛丽恩的回忆录所记叙,安妮在1910年启程远赴中国时,神学院的

所有学生都来到多伦多火车站为她送行。“学生们把她举在自己的肩膀上,而我的父亲却因拥挤的人群而不能靠近她。所以他买了一张到下一站的车票,同她一起上了火车。在车上,他在无数次地求婚之后又一次向她求婚,并送给她一枚钻石的订婚戒指。这一次,她接受了他的求婚。”^①

接下来的六个月里,从遥远的东方古国传来的一封封描述异国他乡风情的信函不停地叩击着明义士的心房,终于引领他从蒙特利尔登船,踏上了这条神秘之旅,并在抵达河南开封之后,如愿以偿地与心爱的姑娘举行了婚礼。

据明明德大使说,他的父母像很多加拿大年轻人一样,是抱着“改造不信神的异教徒”这种单纯目的扬帆渡海,前往华夏大地的。其实,他们完全不了解这块土地所承载的文化底蕴。

为了有效地向中国人传播“福音”,在河南刚一落脚,明义士便积极地拜当地一位乡间老秀才为师,钻研这种极难消化的象形文字,并欣然接受了老秀才为他所起的中文名字:明义士。这位清末秀才熟读经史,学富五车,根本听不进去他的洋弟子想要传播的“福音”,反而循循善诱,由浅入深,向他灌输自己渊博的学识。明义士被华夏文化的博大精深所震撼,很快便意识到,西方人需要向中国人学习的东西,堪称浩瀚如海。

在跟随老秀才学习了三年中文之后,已经对中国古代历史和古典文学奠定了扎实基础的明义士,受教会总部派遣,来到了豫北的古城彰德,在那片贫瘠的土地上开始了耕耘。

作为来自加拿大的首位工程师出身的传教士,明义士每年仅能从教会得到一笔六百加元的生活补贴费,借此养家糊口。倘若他留在加拿大做一名工程师,他的薪资可以达到这个数目的五倍之多。然而,失之桑榆,收之东隅。明义士在中国收藏的文物,以及他对中国考古学界的杰出贡献,却是一笔意想不到的巨大财富,并使他青史留名。

1914年春天,一个阳光明媚的早晨,年轻的明义士骑着一匹白马在洹河畔踏青。道旁的棉花田里,有三三两两翻土耕种的农夫。当人们挖掘出一些古陶碎片时,明义士欣然下马,兴趣盎然地凑近来观看。此时,几个衣不蔽体的儿童正在路旁采摘初发的柳树嫩叶。一个男孩向明义士探问道,他是否想看看上面刻着字的“龙骨”。

龙骨?明义士受好奇心驱使,随孩子们来到了一条隐蔽的沟壑中,在一面几乎变成了白色的斜坡前,他看到了镶嵌在土层中的密密麻麻的骨头碎片和粉屑。当他的目光落到镌刻在一些骨头上的奇怪的象形文字时,从前清老秀才那里学来的知识,便派上了用场。接下来,明义士孤独一人进行了孜孜不倦的探索,并恍然大悟,原来他脚下踩着的这片远离通商大埠的荒僻之地,竟是数千年前莺歌燕舞、极尽繁华的殷商都城旧址。

那个春天的奇遇,使这位年轻的基督教传教士在极其偶然的情形下,被引入了这一鲜为人知的领域。具有讽刺意味的是,一个被上帝派遣到这个与世隔绝的角落里的外国人,却成为第一个发现了甲骨文出土地点之人,并由此踏上了一条与宗教传播的初衷大相径庭的道路。此后数年,明义士充分发挥了自己新近获得的古文知识,投身于举世震惊的殷墟发掘,研究殷商青铜器文化,并逐步成长为一名自修成才的考古学家。

当时,“龙骨”被当作一味中药材使用,已有数百年之久。然而,药材商人对“龙骨”的刻

^① [加拿大]马里恩·芬奇·明义士·赫梅尔:《从古城彰德到华北解放区》,中国文化出版社2011年版,第8页。

意垄断,使得甲骨文的出土地点,在京城几位中国学者之间尚为悬而未决之疑。

根据史料记载,1899年夏天,清朝国子监祭酒王懿荣罹患疟疾,派人到宣武门外菜市口达仁堂买了一剂中药。王懿荣无意中看到,药渣中有一味叫“龙骨”的中药上面,刻划着一些奇怪的符号。对古代金石文字素有研究的王懿荣便仔细端详起来,觉得这不是一般的刻痕,很像古代文字。为了找到更多的龙骨作深入研究,他派人赶到药店,以每片二两银子的高价,把药店所有刻有符号的龙骨全部买下,后来又通过古董商人进行搜购,累计收集了一千多片。可叹仅仅时隔一年,被称为“甲骨文之父”的王懿荣在八国联军占领北京、清朝皇室匆匆西逃之际,万念俱灰,服毒投井,自杀殉国。此后,刘鹗、王国维、罗振玉等学者也先后投入了对甲骨文的研究。^①

然而,无人料到,一个金发碧眼的加拿大青年,竟由于他对中国文化的钟情而触发了灵感,在极其偶然的因素下介入其中,且因近水楼台,得天独厚,成为首先发现甲骨文出土地点之学人。

后来,随着中国学者对殷墟挖掘的不断深入,人们终于发现了埋藏在地下数千年之久的这座青铜器时代的古城。面积二十四平方公里、人口达到十万之众,出土文物琳琅满目,不但有丝绸纺织机、青铜大鼎、精美玉器、豪华战车,也有帝王宫殿与皇家陵寝,其灿烂辉煌令举世震惊。

明义士位列最早的几位学者之一,能够辨识和解读这些镌刻在甲骨上的三千多年前的原始文字。他还是学会并掌握了如何鉴定甲骨年代知识的先驱学者。前前后后,通过从农民和小贩手中购买、从新翻的耕地中寻觅、从古代遗址现场收集等不同方式,他一共收藏了三万五千片甲骨。

殷商时期的人们相信占卜,宫廷里的巫师们便是通过这种方式,向祖先和神明征询意见、制定决策的。在明义士收集到的甲骨卜辞中,可见到五花八门的问题,不但有关于发动战争和举办婚礼的、关于种植庄稼和狩猎收获的,甚至还有关于牙疼的记载。其中有一枚较大的甲骨上镌刻着这样一个问题:若拿姜氏家族中一个人来献祭是否足够?^②

据说,在所搜集到的六千多个甲骨文符号中,目前人们仅能解读其中的两千多个符号,约占三分之一。试想,当更多的符号有朝一日被未来的人们破译出来之后,不知有多少被悠悠岁月所淹没的中华文明史会得以重新诠释?

当他的幼子明明德在豫北小城彰德诞生之后不久,明义士的第一部心血之作《殷墟卜辞》也于1917年在上海由凯利·华尔士出版社出版了。在这部书中,他运用了当初学习工程学时的制图训练,把他三年来所收集的甲骨一共绘制出2369幅图来,令人叹为观止。此后,他又在其中增加了几千幅珍贵的拓片。

“在我幼小的时候,曾数次跟随父亲去小屯。那个村庄是大量甲骨出土的地点。”明明德大使告诉我。“做交易的古董商人也常常到我家里来。因为他们知道,我父亲不但有兴趣,而且也有知识,懂得他们所带来的那些文物的价值。当然,他们也明白,父亲身为传教士,买不起那些各式各样、完好无损的青铜鼎,或者是比较大的甲骨。那些东西在北京和上海可以

① 百度百科:甲骨卜辞 http://baike.baidu.com/link?url=1d0A_tMLZL6eFj_KP9sP0dom8mPdpNilaK37hNly6e1pi03nnyQDTlyubkzD23pZzxZ4lccGwchoJovlThRe_

② 摘自《环球邮报》2008年1月19日专题报道。

卖出很高的价钱。他们也了解,我父亲和其他洋人完全不同,他对做买卖赚钱这一套毫无兴趣,只想搞研究。但是,通过购买甲骨残片、碎裂的青铜和陶器片,然后像玩拼图游戏一样,摆过来摆过去,反复琢磨,尽量把碎片还原成本来的形状,他也能从这些上门推销的文物中获得不少有用的知识。父亲就是通过这些方式积累了他的研究资料的。”^①

明义士之所以没有忽视甲骨残片,概因某些细小的碎片上也许会镌刻着极其重要的文字信息。他对每一件出土的藏品都会同时保留一块土壤标本,并做下详细记录,以备确定年代之用。

“父亲对中国考古研究的兴趣,大大超过了他所举办的基督教培训班。在那些培训班里,他只是教给人们一些非常简单的常识。”明大使说。

在第一次世界大战中,明义士曾被迫中断他的考古研究。那时,他受教会派遣,担任中国劳工大队的上尉,带领着英军从华北招募的几万名劳工,远赴欧陆,为英军提供战地服务。停战之后,明义士才返回彰德,继续收集大量的甲骨残片、陶器、青铜器等,进行研究。

1927年春季,北伐战争在全国掀起了反帝高潮。外国人成为被攻击的目标。一些传教士遭到杀害,几处教堂被军阀部队捣毁。于是,加拿大教会决定暂时撤离豫北。明义士把他所搜集到的载有最长文字且最有意义的一批甲骨运往天津,加以妥善保管。令人痛惜的是,其余大量留在彰德的甲骨残片、陶器和青铜器碎片,以及数量众多的中国古籍,均被内战中占领了教会住宅的士兵所破坏殆尽。

躲避战火的明义士暂栖北京,于中国研究院任教一年。在此阶段,他把那些从豫北抢运出来的甲骨一一做了拓片。第二年,当他带领全家人返回加拿大休假时,在故乡经商的老父亲赠送给明义士五千加币。他用这笔钱支付旅费,前往印度、伊拉克、巴勒斯坦等地,观摩那里的考古场地。第二年夏秋之间,明义士又花费了数月之久,在耶路撒冷的两个考古场所担任调研员。这些丰富的实践经验,使他掌握了在考古现场发掘和做记录的最先进的技术。

1930年,明义士在离开三载之后,重返彰德,再次开始搜集考古资料。适逢第二年中国研究院开始在小屯村系统地挖掘商代皇家陵墓,这些活动给明义士带来了与中国考古领域一流专家短兵相接的宝贵机遇。而他在这一领域的独特建树,也受到了中国学者的高度评价。两年之后,明义士一改初衷,从传教士的身份华丽转身,应山东齐鲁大学之邀,担任了该校的考古学教授。他把自己近期所搜集的古陶器和甲骨残片从彰德运往济南,借此奠定了齐鲁大学博物馆雏形。他在该校首次开设了考古方法入门,以及亚洲和中国考古学等课程,并采用流利的汉语为高年级学生授课,阐述他对甲骨文研究的独到见解。

明义士感到,他从1932年至1937年在齐鲁大学的这五年时光,构成了他在事业上最具挑战性、收获最丰厚的阶段。在那些岁月里,他和日渐壮大的中国学者队伍共同致力于考古学研究,并为此付出了无法估量的贡献。与此同时,许多学生也得以采用最新的科学方法来研究中华传统文化的源头。

明义士对这些历史文物的研究,协助他对中华文化思想的形成获得了更加清晰的理解。他感到,冥冥之中,似乎有神灵在召唤他,赋予他重要的使命,寻找出证据,验明早在中国古代时,华夏大地就已经在崇拜上帝了。因此,中国人是可以把基督教看作土生土长的观念的,而非视其为来自异域外邦的说教。

^① 文中多处资料来自1996—1998年期间李彦采访明明德时的口述记录。

从明大使提供给我的史料中,我读到了一篇十分有趣的文章。那是明义士在1936年11月21日返回加拿大度假期间,在多伦多发表的。

“这一镌刻在甲骨上的短小的条目涉及到早期中国人对上帝的概念,也许能以科学的态度帮助你们回应对传教工作的普遍指责。那种批评意见认为,我们不应当把我们的上帝和我们的宗教强塞给中国人。我对此的回答是,我们的上帝恰恰也是他们的上帝。中国人能够据此概念提供出证据的日期,可以追溯到很早以前。而我们对此一概念,甚至无法提供一个大致日期来。”

“某些唯物主义者声称,我们所从事的工作,不过仅仅是在宣传早期希伯来人的迷信思想。对此,我们可以指出,有关上帝的概念,在中国的起源,远远早于我们所假设的摩西的时代。因为上帝的字眼在公元前一千四百年时就已在中国广泛应用了。当然,这并非说,中国人关于上帝的概念,完全与《圣经》中的一模一样。中国人的概念,仅仅是简单的‘在天之父’。但此点表明,早期中国人这个最原始的概念却是基督教的良好基础。因此,在中国的传教事业完全可以期望从五亿中国人口中得到相同的反响,正如福音在我们西方社会传播时一样。普世文明是要为全人类提供一种值得享有的生活方式。这一理想注定会实现,因为使世界分割的种种藩篱终将由于我们的物质发展而得到克服。”^①

在多伦多休假期间,明义士惊讶地获悉,日本军队展开了对华北的全面进攻和侵占。他急迫地想要返回中国,却遭到了教会总部的拒绝。当他得知,日军随行者中配备有“人类学专家”,专门掠夺中国文物时,他立刻通知了在齐鲁大学的同事们,及时隐蔽起他存放在该校的文物收藏。于是,大批的甲骨被藏匿到阁楼顶层、夹缝墙中,或者深埋到校园地下,使这些珍贵的文物躲过了劫难,并于1951年按图索骥,一一寻找回来。这八千枚甲骨,最终都交付与山东博物馆收藏。

明义士所收集的文物中的大多数精品,包括此前妥善保存在中国的大约两万三千片甲骨,最终都进入了北京和南京的博物馆。仅有一小部分,在三十年代的战乱期间,被惊慌失措的其他传教士同伴们装船运回了多伦多。此后多年,明义士一直保存着这些文物,期望着有朝一日携带着它们,返回那块魂牵梦系的土地。然而,他却再也未能实现这一愿望。

从1938年开始,他进入了位于多伦多的安大略省皇家博物馆,在该馆的远东部从事研究工作。1942年,明义士完成了他的博士资格考试,开始撰写关于“商戈”的论文。这是从公元前1311年到前1039年对中国青铜器时代的特殊武器之研究。此文一波三折,历经坎坷,最终于1965年由安大略省皇家博物馆发表。此时,距明义士离开人世已经八年之久了。

明义士逝世之后,他的妻子安妮和儿子明明德决定,将明义士带到加拿大的一部分中国考古标本、刻有文字的甲骨、中国考古学和早期历史书籍等,转交给了位于多伦多的安大略省皇家博物馆。双方达成的条件是,明义士有关“商戈”的研究应当予以发表,此外,对他在加拿大期间所完成的甲骨拓片也应当得到校对修正并予以发表。

在他的全部学术生涯中,明义士主要研究的是甲骨文和商代青铜器,在这个领域留下了二十多部专著和论文。他的代表作中拥有颇多原创观点,在学术圈内受到了高度评价。然而,他在这一领域中本该创造出更加辉煌成果的潜能,却不幸遭到了阻碍。

^① 摘自1998年明明德提供给李彦的书面资料。

根据2008年1月19号加拿大《环球邮报》刊登的“对旧骨头的新重视”一文所述,此乃明义士与其上级——曾在河南开封为他和安妮主持婚礼的威廉·怀特大主教——之间的关系恶化所导致的结果。

该报记者杰弗瑞·约克在文中说,“明义士在收藏大量中国文物时,仅仅把自己看作中国这些国宝的监管人。他坚持认为,自己的收藏都将留在中国,供研究之用。在这点上,明义士与他的同行威廉·怀特大主教可说是泾渭分明。后者在二三十年代曾把数千件极为珍贵的文物海运回加拿大,转交给安大略省皇家博物馆。”^①

在战火焚烧的岁月里,已经年过半百的明义士,一面焦急地期盼着战争早日结束,一面在多伦多大学攻读博士学位,撰写中国青铜器时代文化的论文。记者在其文章中点明:已经返回加拿大的威廉·怀特大主教时任多伦多大学中国研究所的主任,因此成为明义士的博士论文指导教授。他在1941年驳回了明义士的这篇论文,接下来却发表了他自己的两部书。书中内容基本上都来自被他驳回的那篇博士论文。

记者引用了一位华裔学者在其著作中的说法,指出威廉·怀特大主教曾多次把明义士的研究成果和绘图用于自己的讲义和著述中,却未对此加以承认。正如明义士在写给安大略省皇家博物馆馆长的抗议信中所说的,“他好像喜欢这种并不圣洁的举动,迫使我告诉他一些东西,然后把这些东西当作自己的散布出去”^②。

除了来自怀特大主教的不公正对待之外,明义士也遭到了他曾经付出毕生心血来热爱的那块土地的背弃。解放初期,齐鲁大学的校领导把他定为“强盗”和“文化帝国主义分子”。性格内向、寡言少语、长期忍辱负重的明义士罹患了心脏病,于1957年在多伦多与世长辞。

值得欣慰的是,1996年,在他离开这个世界四十年之后,一部标题为《甲骨研究》的中文书籍在中国出版了,其内容是明义士1933年在齐鲁大学任教时使用的课程讲义。这部著作的发表意义重大,因为原始的讲义仅仅是印发给学生阅读的,几乎没有其他学者知晓。该书主要介绍了有关甲骨文研究的历史,例如,甲骨文是如何发现的,购买过甲骨的人员名单,以及甲骨出土的数量。其中,关于发现过程的纪录、消息的传播、收藏者的姓名等等,尤为珍贵。明义士的工作被认为是在这些方面最为准确无误、细致翔实的。

三

明义士夫妇的长子是个温顺可爱的男孩,出生在河南开封,牙牙学语时,随父母乘坐马车前往彰德。孩子在五岁那年染上猩红热,不幸夭折。当他们的幼子亚瑟于1916年深秋在彰德出生之后,多少弥补了这对夫妇心中的悲伤。身旁的中国友人为婴儿取了乳名“天贝”。孩子的学名“明明德”则取自《大学》开篇“大学之道,在明明德”之句。

关于他的乳名“天贝”,是1996年秋天明明德大使操着河南乡音亲口告诉我的。然而,

^① [加拿大]Geoffrey York:“New Respect for ‘Old Bones’”,2008年1月19日加拿大《Globe and Mail》。

^② [加拿大]Geoffrey York:“New Respect for ‘Old Bones’”,2008年1月19日加拿大《Globe and Mail》。

2012年,当我看到其长姊玛丽恩的回忆录《从彰德古城到华北解放区》时,却发现里面提到,明明德的乳名叫“天宝”。不知是否在翻译过程中造成的误会。随着当事人一一离世,也许这个细节今后也难以澄清了。

明大使说,他是在彰德的教会医院里出生的。提及往事时,已经年过八旬的大使,显示出惊人的记忆力。他竟然说出来接生婆的名字叫“梅秀英”,护士长“盖麻姑”是个“很胖的女人”等等。明明德在豫北度过了童年时光。十一岁那年,该入中学了,才离开豫北出生地,回到祖籍加拿大。

明大使说,他的母亲安妮是一位富于献身精神的理想主义者。一百多年前,是什么动机驱使这位年轻姑娘毅然告别亲友和家园,远涉重洋,只身前往遥远陌生的豫北乡村呢?

安妮的祖先,是英国的贵族后裔,但是移民到加拿大之后,一切从零开始,沦为普通的农场主。那个年代,女性在家庭中处于从属地位,很难实现对事业的追求。安妮16岁那年,正在高中读书时,父母却让她辍学回家,每日为六个弟妹洗衣做饭,照顾一家老小。也许是骨子里残存的贵族血液在作祟吧,她不甘于在这种庸碌无为的生活方式中埋没自己的人生梦想。两年之后,她离家出走,去多伦多报考了护理专业,期望在完成学业之后,到中国担任传教士,追求更有意义的人生。

明明德大使翻找出珍藏的家庭相簿,递到我的眼前。青年时代的安妮,容貌秀丽,目光和善,显然是人见人爱的女子。“我母亲的皮肤非常好,雪白细腻。她在学校时曾经遇到过一个来自印度的留学生。他很喜欢我母亲,讨好她说,‘啊,夫人,你的皮子真美丽!’嘿嘿,那个印度人的英文太差,竟然把形容牛马的字眼用到人的身上了!”

正是为了追求这位心目中的女神,明义士这个工程系毕业的学子,也随着安妮之后,来到了遥远的东方古国。

呈现在他们面前的豫北乡村是贫瘠落后的。房屋是土坯茅舍。道路是泥泞的沟壑。车轮常常陷入其中,无法挪动。人们夏季在山脚下耕种,冬季赶着毛驴运煤。女子人人缠足,男子稍有余钱便吸食鸦片。无论是城里还是乡间,都没有一座现代化的学校。

这对怀揣理想的年轻人并未荒废其所学专长。明义士运用自己的知识,帮助豫北的百姓用先进的科学方法凿井、盖房。安妮除了鼓动妇女废除缠足的陋习之外,还办起了当地第一所女子小学,首次为穷乡僻壤的女孩子们提供了走出家门、读书识字的宝贵机会。他们还请来了城里医院的洋大夫,到乡下为贫困的村民免费治疗。

“我母亲的个性与我父亲的正相反。父亲少言寡语,羞涩内向。而母亲则随和开朗,风趣幽默。刚开始,由于义和团运动和八国联军入侵的影响,当地老百姓对外国人充满了敌意,很不友善。但经过我母亲的努力,逐渐地,她与驻地附近村庄的妇女儿童们建立起了良好的关系。她深深地感到,在中国才找到了她的人生目标。”明大使回忆到此,眉宇间显露出欣慰的神色。有趣的是,尽管我担心他会忘记中文词汇,所以总用英语和他交谈,他却固执地操着一口浓厚的河南乡音回复,似乎是想顽强地证实着什么。

“华北的冬天是漫长的。在教堂里,母亲可以嗅到人们身上散发出来的难闻的气味。你知道,那里的男人们个个都抽旱烟,而且一辈子都不刷牙。”明大使说,“河南乡下的百姓,生活十分贫困,热水和肥皂都是享受不起的奢侈品。因为寒冷,农民往往整个冬季都不洗澡,一冬只穿一件棉衣,从不脱下来换洗。所以,很多人都患皮肤病,身上长疮、头上流脓。彰德城里也有个澡堂,仅仅是为男人开设的,但只是有钱人才洗得起。因此,我母亲在教会的学

校里修建了一个澡堂,免费为当地女性提供热水和肥皂。那个时候,‘明太太的热水澡’享誉四方,在严寒的冬季,是十里八乡的妇女们翘首期盼的乐事。每个月一次,当妈妈的都会带着孩子们轮流来洗澡。”

从明大使提供给我的安妮日记和书信片断中,可以捕捉到百多年前的一些镜头。其中一则写于1914年3月7日的记录。“我们抵达了彰德。行李尚未到,只好凑合着在别人家里过夜。第二天,王老太太陪着我到附近的两三个村庄去探访村民,因为我的中文还不太流利。进入一个村庄后,来了一大群人,都是女性。按照此间的风俗,男人是不便去围观一个外国女人的。”

在另一则写于1932年的日记中,安妮详细地叙述了她是如何把一位罹患白内障五年之久、双目失明、87岁高龄的老年妇女从乡村请到自己家中,安排医生为她摘除了白内障,使其重见光明的。

“我去她家探访时,看到尤老太太从早到晚独自坐在那间黄土小屋中,寂寞地自言自语,便暗暗下了决心,一定要给她的生活带来希望……几天后,尤老太太在她孙子的陪伴下,跨进门来。看她衣着光鲜,我便夸赞了几句。尤老太太告诉我,她身上穿的是寿衣。原来,这里的习俗是,人们在活着时便会准备好自己的棺木和寿衣,以求心安。逢到喜庆的日子与场合,也会先穿上寿衣,提前感受一下是否合体。”

安妮组织当地妇女参加学习班,研读《圣经》。这种活动,为只字不识的文盲女性提供了读书认字的机会。她也鼓励六岁以下的女孩随母亲同来,在教会里学习歌唱。

明大使说,乡村妇女鲜少有机会参加社交活动,因此,她们非常喜欢在我母亲弹奏的风琴伴奏下,放开歌喉,尽兴欢乐。当然,为了尊重地方习俗,教会里举办各种活动时,男性和女性都是分席就座的。移风易俗,也是一个循序渐进的过程。有趣的是,进入教会学校读书的女孩子们,由于不再缠足,竟然无法被大众所接受,险些成了嫁不出去的女子。

因为中国老百姓普遍对洋人开办的教堂怀有疑惧,安妮便常常带领子女走村串户,拜访农民,试图以温情打开人心的隔阂。春天到来,杨柳拂面时,她也常会租一条大船,带领学校的女孩子们享受船上野餐的乐趣。

据明大使回忆,洹河上的渡船很多,是当地的主要交通工具,比起颠簸不平的马车来,自然舒服得多。如果乘坐马车在道路上行走,由于道路比地面下陷一人多深,因此乘车者根本看不见道路两旁的景致。而乘船出行,视野开阔,两岸风光尽收眼底。大船两旁各有两个小伙子撑篙,船尾坐一掌舵人。女孩子们在安妮的带领下,一路高歌,顺流而下,煞为惬意。

明大使说,他三、四岁时,曾经常跟随父母和两个姐姐,去边远地区的乡村探访。父亲骑着一匹白马在前引路,母亲和三个孩子坐在马车内跟随其后,在乡间崎岖不平的道路上颠簸很久。到了村里,住的是农民家中简陋的茅草房。在泥地上支起随身携带的行军床,还要忍受蚊虫跳蚤的叮咬。没有电,夜晚要靠油灯照明。窗户外面总是围着瞧热闹的人群。淘气的孩子们你推我搡,用口水舔破了窗纸,兴奋地偷看里面的“小洋鬼儿”。

“叫我们小洋鬼儿,并没有恶意。”明大使解释道。

当村中妇女围绕着安妮瞧新鲜时,安妮友好地向她们表示,“你们问什么问题都可以。问吧!”没想到,当安妮的小女儿弗兰西丝要如厕时,村妇们提出,想要看看“小洋鬼儿身上长的那个东西,和我们中国人的有什么不一样”。

面对这一突如其来的文化挑战,安妮镇定自若。她答应了让村妇们围观小女儿如厕,以

此打消村民心头对“洋鬼子”所产生的疑惧。当看到小女儿惊惶失措地哭出声来时,村妇们互相推搡道,“算了,算了,别吓着她了!”一面说,一面却又忍不住斜着眼睛偷窥。“噢,原来和咱们是一样的尿法儿!”

闲聊中,明大使也提到了父亲明义士经历过的几桩趣事。某次,明义士到一个学生家中去拜访。那个学生在学校里学会了刷牙,回到家里,也传授给了自己的父亲。这天饭后,只见那家的仆人端来了一大杯水和一支牙刷。主人接过来,拿牙刷漱口后,噗的一声吐在了地上。然后,他把水杯和牙刷递给了明义士,殷勤地让其漱口。明义士灵机一动,说道,“你还不知道,真正的刷牙方式,应当是一手遮挡在前面,一手刷牙。”说着,明义士用手挡住嘴,假装刷了牙。当然,他并没把那支别人用过的牙刷伸入自己的口中。

1925年的春天,豫北乡下闹饥谨,明义士在教会里组织赈灾活动,忙碌了很久。结束之后,当地政府为答谢明义士,特地备办了一桌宴席。宾主就座之后,一盘烹调精美、一尺半长的大鲤鱼被端上了桌,上面覆盖着青葱丝、红辣椒,诱人食欲。只见中国官员仅用筷子蘸了蘸鱼,便转给了明义士。大旱之年,河水干涸,明义士已数月之久未尝鱼虾了,于是欣然把筷子伸向了盘中之鱼,却是无论如何也夹不起一丝鱼肉来。这时,主人才尴尬地解释说,那条鱼是用木头雕刻的,只为凑个喜庆罢了。

叙述起这些逸闻趣事时,明大使语调平静,不动声色。也许,身为老牌外交官,他早已养成了在说笑时掩藏自己感情、喜怒不形于色的习惯。而作为听众的我,却从这些旧日的“笑话”中,更多地感受到了沉重。

翻看照片时,我看到了一张明义士登泰山时的留影。那是1934年夏季。几十里的山路,由两名轿夫扛着带有遮阳凉篷的沉重木架,一阶阶攀上顶峰。“从十八岁到三十岁的抬人,三十岁以上的挑货,四十岁以上的,就只能摆摆茶摊了。”明大使解释说。

从他给我的资料中,我读到了明义士的长女玛丽恩回忆幼年时在豫北和中国人同度圣诞节的欢乐情景。

“圣诞节清晨,我一睁眼,就听到了《天使在歌唱》的乐曲。我和八岁的妹妹弗兰西丝、七岁的弟弟亚瑟从床上一跃而起,跑到露台上观看。天色尚未亮,头顶星光正明。远远地,有一支火光闪烁的队伍,正朝我们这边移动。原来是教会女校中学部的女孩子们,手擎烛火,口唱颂歌,逶迤而来。我们激动地欢迎她们,看到她们在所经过的每幢房子前逐个停下来吟唱。歌声奏响了这一天的到来。我们几个孩子兴奋地打开了各自的礼品袋。我在自己的袋子中找到了一只大柑橘。这可是每年仅有一次的奖品啊!因为我们所居住的华北,不出产柑橘。下午,母亲专门为乡村孩子们举办了一场盛会。来了五十多个女孩子,每人都收到了一份礼物:一个套着针织衣裙的赛璐珞洋娃娃。这些礼物是加拿大蒙特利尔市一个妇女团体邮寄给我母亲的。当这些女孩子收到有生以来的头一份礼物时,别提有多激动了。到场的人们无不沉浸在爱心与欢乐之中。”

虽然玛丽恩感叹儿时在豫北乡间吃到一只橘子的不易,但相较于当地人民的生活水准来说,传教士的生活,俨然是高高在上的贵族式的。

明大使对他出生成长的豫北故乡的一草一木,都揣着温馨美好的记忆。那是一幢二层的西式小楼。一层有一间大书房,摆放着几件红木桌椅,书架上排满了古籍。壁上的镜框中镶嵌着几幅图画。一只网球拍和一把剑交叉着挂在墙上。地板上铺的,是用高粱秆编织的席子,代替地毯。

明家在北戴河海滨拥有一栋别墅。每年夏季,母亲都会带着儿女们去那里避暑数月。回忆起从豫北乘火车、到山海关下车后被挑夫和小贩们包围的热闹景象,明大使的声音中洋溢着兴奋与留恋。

那栋别墅是明义士在抵达中国的当年,花了一千三百块银元(相当于三百多加元)购买并扩建的。资金来自他那位成功的父亲——在加拿大制造管风琴致富的企业家。别墅建在临海的山崖上,有大石块砌成的墙基,长长的雕花走廊,圆形的露台,宽大的客厅,半圆形的书房,几间卧室,一条石阶通往山下。

明大使拿出来父亲当年购买别墅重新改建的合同。那是用毛笔和中文写在一张发黄的宣纸之上的。上面盖有数枚已经暗淡的红色方印,注明是“1911年7月26日”,由“明牧师所购”。

翻开珍藏的家庭照片,明大使一手指点着母亲、父亲、姐姐们在中国的留影。安妮的五官小巧精致,神态端庄大方,棕色的卷发梳理成辫子,盘在头顶,额前和耳际垂着细细的发卷。明义士宽阔的前额下,鼻梁挺直,目光炯炯,紧抿的嘴唇线条分明,一副气宇轩昂的男子汉形象。

合影中唯一的丹凤眼、圆脸庞的面孔,便是明大使念念不忘的他的中国保姆“申大嫂”。1914年,这个裹着小脚、身穿中式大襟衫的年轻寡妇来到家中,帮助安妮照看孩子,从此就成了这个家庭的一员。她心灵手巧,很快学会了使用缝纫机,但她从不穿洋装,几十年如一地只穿自己剪裁的中式服装。

这位中国保姆虽然目不识丁,却不一两年,就能说一口流利的英语了。她常在明家的后花园里,边为安妮的女学生们沏茶倒水、边教她们说英文。

明义士全家回加拿大休假时,曾带领申大嫂同行。“坐在轮船上,母亲告诉她,我们要去地球的另一面,她却不能明白是怎么回事。因为在她的知识里,世界是平的,怎么会到了背面呢?抵达多伦多之后,母亲曾带她去市中心的伊顿百货大楼。乘电梯上楼时,申大嫂无论如何也不能理解,进去时是一个地方,出来时怎么成了另一个世界?”

全家在北戴河避暑时,申大嫂在当地领养了一个儿子,瘦得皮包骨头,叫“大钉”,比明明德还小几岁。明家也送那个孩子上学读书。1937年抗日战争爆发后,明义士全家返回加拿大避难。临走时,特意给申大嫂留下一笔钱,让她返回乡下定居。日军占领河南之后,明家仍然每月从加拿大给她汇款。日本投降后,国共内战,天下大乱。最后一次托人带钱给她是1948年了,此后便失去了联系。

“听说,申大嫂回到家乡后,买了一头驴,靠给人磨麦子过活。”明大使盯着空中,目光里流淌着怀旧的伤感。

那次,我们一直聊到深夜,透过开启的窗扉,偶尔能听到屋后黑压压的树林中传来几声孤寂的鸟鸣。在昏黄的台灯光影里,老人小声哼唱起幼年时申大嫂教他的豫北儿歌:

“小红鱼儿,
你在哪儿住?
我住在水里。
水里冷不冷?
不冷冷冷冷……”

明明德边唱,边晃动着身体,向我解释这首儿歌的妙趣何在。看到他那种投入和认真,我的眼角湿润了。

1998年元旦刚过,我收到了明大使的一封信,他在信中说,他亲爱的二姐弗兰西丝最近因病离世了,令他十分悲伤。他专门写了一篇悼念文章,除了在亲友间传看,也给我寄来了一份。

此外,他还提到,“加拿大国家档案馆正在征询我的意见,希望我同意把自己家里保存的文件资料转交给该馆。近两个月来,三位专家每周到我家来两天,整理和包装了整整36箱文件。里面也有我父母留下的日记、文章和大量书信。我天天忙于向他们解释各种文件的重要性。这36箱文件目前仍然在我家中,但我估计他们可能想在开春时就拿走。当然,保留在国家档案馆里面,公众就可以接触了。但是,假如你希望再次来我家,查阅我母亲的信件,或者想在这些资料被拿走之前影印一部分,我是非常欢迎的。请你打电话告诉我。”

我心里一直惦记着此事,甚至与一些学者和朋友探讨过,如何进行这个领域的研究,使那些珍贵的史料早点为今天的人们所知晓。然而,此事一拖再拖,终未付诸行动,留下了永久的遗憾。

四

根据西安碑林中的石刻记载,基督教最早传入中国是在公元635年的唐朝。中国皇帝李世民接见了从西域来华的传教士,并允许他们在终南山北麓建塔修殿,足见中华优秀传统文化海纳百川、包罗万象之气魄。

鸦片战争之后,大批传教士涌入中国。加拿大传教士从19世纪末期开始加入此一潮流。从1887年到1957年,来到中国的加拿大传教士大约有上千名。他们的足迹从东南沿海远至云贵、川藏等西部偏远地区。在这些贫困地区,传教士的出现,对当地的教育、医疗、妇女解放等方面均做出了努力,积极改善了当地人民的生活。

虽然大多数传教士的名气,都远远不如基督教牧师之子白求恩医生那样享有极高的知名度,但他们也为中国社会的发展留下了不朽的贡献。四川成都的加拿大传教士文幼章,就因其对毛泽东所领导的共产主义革命寄予同情和支持,而赢得了“红色传教士”之称号。然而更多的是默默无闻的人物,例如香港圣公会的何明华大主教,他曾在抗日战争中悄悄派遣医护人员队伍到延安工作,也曾解救遭到国民党逮捕的共产党领导下的东江游击队的战士,并在新中国成立后成为周恩来总理极为尊敬的国际友人。

这种现象表面看来似乎不太协调。但追根究底,却并不矛盾。许多基督教传教士认为,他们所秉承和追求的人类社会平等、公正的价值观念和信仰,恰恰在建国初期的土地改革、工商业改造,甚至在“文革”中的知识分子上山下乡、合作医疗和赤脚医生等一系列社会主义改造运动中得到了体现。

基督教传教士去中国,本是抱着教化中国人的目的而去的。但他们却从中国人民那里汲取了丰富的营养,也由此建立起了深厚的感情。新中国成立之后,曾有很长时间遭到西方世界的孤立和封锁,恰恰是这些加拿大传教士的后代们,由于他们出生在中国,对中国怀有

与生俱来的情感,所以通过在朝野之间不懈的努力,影响了加拿大政府,终于在上个世纪七十年代促成了中国和加拿大两国之间正式建立外交关系。最早被派遣到中国担任加拿大驻京全权大使的四位外交官,全部都是赴华传教士的孩子。其中就包括明义士之子明明德。

明明德在多伦多大学和哈佛大学完成学业之后,曾在数个亚洲国家担任加拿大大使、外交部远东司司长等职务。1976年,明明德荣幸地以加拿大大使的身份,重返他出生成长的这块土地。那时正值“文革”结束的特殊历史阶段。他在故地重游时,深感豫北乡村经济发展的落后状况,因此,他在中国的四年任期内,积极投入在两国之间推广高科技交流项目,以新的形式,进一步巩固加强他父母那辈人建立起来的纽带,殷切地希望能为中国的改革开放,尽其一己之力。

明大使在1977年11月17日撰写的一篇文章中,描述了他访问自己的出生地彰德之行。

“上个星期我回到了彰德。那里是我出生成长的地方。1927年春天,我十一岁的时候,离开了那里。后来,1935年夏天,我随着父亲又回去过一次。如今,这个城市变化巨大,从过去那个仅有数万人口、城墙环绕的古城,变为拥有四十三万人口的工业城市了。城里修建了一个更大更新的火车站。城墙被拆毁了。仅在西南角留下了一点,辟成公园,作为历史的留念。解放路大街两旁,商店、剧院、办公楼鳞次栉比。”^①

明大使满城转悠,竭力寻找加拿大传教士们当年修造的那些建筑物。最终,他在一些现代化的医院和学校中找到了部分残留下来的房屋,从中依稀可辨当年的旧貌。然而,里面挤满了各种各样后来加盖的建筑,已经面目全非了。

明大使注意到,当年仅有三十张床位的教会医院,如今已成为拥有四百张床位、二百位医护人员、三百位勤杂人员的大型医院了。医院每日能处理一千名左右患者,拥有先进的爱克斯光设备,病房里也堪称干净整洁。大使和他夫人还亲眼观摩了采用针刺麻醉为一名铁路工人割除盲肠的手术过程。

“那位工人一直十分清醒。刀口缝合之后,他站起身来,径直走出了手术室。那位外科医生仅在医学院里培训过三年,但却拥有丰富的实践经验。就我们所见到的情形来看,消毒过程都是符合规定的,医生看上去也完全了解他所进行的工作。整个手术仅用了二十分钟便完成了。”^②

落入明大使眼中的安阳,已是一所工业化城市了,拥有一百多家工厂,二百所学校,八家影剧院。夫妇俩在其中一家剧院观摩了河南豫剧的演出。

明大使提到,这座城市是通往西边一百里外的林县的必经之路。那里有享誉全国的“红旗渠”。看到这里,我心生感慨,不知今天的年轻人,还有几人听说过太行山区人民战天斗地、改变生存环境的壮举。

明大使在文中也详细叙述了他在殷墟考古现场的参观,并指出,毛泽东也曾于1952年到那里参观过。

“因为我父亲在1914年时发现,商代都城的所在地就在小屯村附近,且我在孩提时代,曾多次到访过那个地区,所以我热切地盼望着故地重游。在博物馆里面,我们看到了一些出

① 引自明明德大使1998年提供给李彦的资料。

② 引自明明德大使1998年提供给李彦的资料。

土文物的照片,还有一些从陵墓中发掘的样品。我们看到了一批陶器、青铜器、玉器、几片刻有文字的甲骨,还有各种各样骨头制作的饰物。参观完后,我们被带到一个打谷场附近,眺望原野。田里还残留着没有采摘的棉花,但是大部分庄稼都已收割完毕了。我们失望地发现,文物挖掘之后,所有的发掘现场都被重新填平了,仅仅留下了一处,让参观者了解陵墓和宫殿的形状。我希望,今后若有真正的出土挖掘在进行时,能够再次回来,并多花些时间在此地逗留。”^①

自从明明德离开他的出生之地,半个世纪已经过去了。他注意到了在共产党领导下,人民生活有所改善。而那正是他的父母努力工作所期望达到的。

“人民的生活是简朴的,但水平绝不能算低。去电影院的人很多,在公园里散步的人也很多。所有的人都穿戴整齐。医疗保健系统非常便宜,甚至是免费的。中学教育也得到了普及。这很不容易。”明大使对我说。

在中国任职期间,明大使曾三次到北戴河,寻找童年时留下的印记。明家旧日的别墅,因为占据着当地景观的最佳位置,所以为中国那时的亲密朋友阿尔巴尼亚人所居住。1980年,明大使离开中国之前,最后一次去故地凭吊,发现山崖上的那座别墅已荡然无存了,在原址上耸立着一座高大的摩登酒店。

明大使说,他在其他亚洲国家也曾担任外交官多年,也许是因为没有经历过频仍的革命运动冲击之故,所以那些地方的传统文化得以完善保存,人民也深以自己的文化遗产而骄傲。但在中国,他却看到了某些不无遗憾的状况。譬如说清明节。他认为,中国的清明节起到了凝固家庭的作用,对整个社会的稳定,意义重大。可惜在八十年代的中国,传统文化的魅力却在逐渐减弱,人与人之间的关系日趋冷漠,一切都变得商业化了

1922年,明明德八岁时,父亲曾赶着马车,带领他去拜访过袁世凯的老宅。据他回忆,那个地方距离彰德大约三十里之遥。袁世凯的儿子是个胖子,年方十几岁。他从轿子上下来,热情地迎接了父子二人。袁家大院里仆役成群,戒备森严。父子俩停留数小时之后,专程到精心修造的袁世凯陵墓参观留影,日暮方归。

明大使详细地描绘了陵墓留给他的印象。那条青砖甬路足有三十米宽,通向一座大牌楼。六根大石柱夹着五座大门。每根柱子的顶上都蹲着一头狮子,进门之后,两边各有一个三四抱之粗的圆柱,上面的浮雕是松鹤的吉祥图案,沿途皆是石人、石马。

不难想象,这次童年时的远足在明明德心目中刻下了鲜明的印记,象征着传统文化中某些值得留恋回味的东西。

在他七十年代回到豫北乡村故地重游的旅途中,明大使和他夫人乘坐的火车突然遇到了紧急刹车。从车窗内探头朝外观看,他发现路旁正在施工,也许是某个民工的不慎,引发了这场停车事故,只见几个身穿制服的中国人挥动枪托,把一个民工打翻在地,头破血流,嗷嗷惨叫,却无人劝阻。这一幕骇人场景落入大使夫人眼中,使这位在加拿大温室中培育出来的名门闺秀芳容失色,接连数天,惊魂甫定。

“我幼年时在彰德生活,早就见识过城门口笼子里悬挂着人头示众那种景象,所以见惯不惊。但对她这种出生成长于中产阶级家庭中的人来说,如此血腥残暴的行为,是闻所未闻的丑恶。”明大使依然是语速平缓,不动声色。他凝重的目光,落在客厅壁上悬挂的父母的

^① 引自明明德大使1998年提供给李彦的资料。

遗像上,陷入了沉思。

怎样理解这桩小事与传统文化之间的关系呢?我心中充满了矛盾。身为中国人,又从事着在海外发扬光大中华文化的工作,但却免不了常常会带着审视与疑问的目光,打量我们所继承的庞大复杂的遗产。

五

我的那篇英文报告完成之后,被收入了会议的论文集《沿着丝绸之路:中国历史、文学、文化论文》。2011年冬天,我把此书寄赠给明明德的独子肯尼教授之后不久,收到了明义士的长女玛丽恩的儿子詹姆斯写来的感谢信。

“看到有关我外公和舅舅的许多趣事,我十分愉快。感谢你所做的一切。现给你寄去一本我母亲撰写的回忆录《从彰德古城到华北解放区》,你也许会喜欢吧。

在中国出生的那些传教士子女长大以后,很多人都返回中国工作,有的是像我舅舅那样的外交官,也有的是医生,护士,或者教师。例如我们这个家族,我母亲玛丽恩(中文名字叫明爱美)和我姨妈弗兰西丝都是专职的社会工作者。在四十年代,她们俩都从加拿大返回中国,帮助中国的战后重建工作。我母亲是随同联合国救济总署一同去的。也许你不知道,明义士家族的第三代和第四代人,也继承了前辈的精神,继续为人民大众服务、献身公益事业。我的女儿和儿子都选择了这条道路。”^①

多年前访问明明德大使时,他曾告诉过我,大姐玛丽恩从1945年到1948年之间,一直在中国从事战后救济服务工作。当时,玛丽恩在华北解放区,为她担任翻译的中国人叫韩叙,新中国成立后成为驻美国大使。1977年,明明德到北京就任大使时,宴会上碰到了韩叙,他还曾经打探,“玛丽恩如今在做什么呢?”

1978年,玛丽恩夫妇曾带领子女同返中国,故地重游。2007年,安阳市政府又特地邀请明义士后代再次赴华,参观在故居遗址复建的博物馆。明义士的后人在安阳城里看到了他们的曾外公外婆的故居,那里如今已建成明义士博物馆了。安阳市政府向他们赠送的礼物,包括明义士当年在中国使用过的笨重的古董照相机,还有他早期发表的学术论文。2010年,明义士的曾外孙再次应邀访问安阳。他赠送给当地教会一部明义士在1910年使用过的中文《圣经》,并赠送给明义士博物馆两部书——多伦多皇家博物馆发表的明义士甲骨文拓片。

翻开《从彰德古城到华北解放区》,我看到了玛丽恩之子詹姆斯撰写的“序”。里面的几句话跃入了我的眼帘。

“在我所能记住的所有事物当中,中国,特别是河南省安阳市,是我一生中一个重大的话题……尽管有的时候中国并没有处于十分显赫的位置,但她总是无处不在。当我们外出到餐馆就餐,或者我们为客人准备一顿特别的饭菜时,中餐总是我们的首选。饺子和酸辣汤以前是、现在仍然是我们全家人最喜欢的美味佳肴。汉语是我母亲、她弟弟亚瑟和妹妹弗兰西丝在一起谈话、并且不希望我们孩子们听懂谈话内容时所使用的语言。中国是我母亲把我

^① 引自詹姆斯·明义士·赫梅尔给李彦的信。

抚养大并与我分享她的回忆和故事的地方。中国无处不在,我们在享用中餐使用筷子时有她,我们在享用茉莉花茶时有她……”

“来自于中国的新闻报道总是全家人最爱听的。当1974年来自于中国的考古珍品来到皇家安大略博物馆,还有后来的京剧团、中国杂技团的巡回演出时,我们总是立即停下手中的事情,去观看展览或者演出,无论我们手中的事情多么重要……”

“母亲在孩童和青年时期,在中国度过了一段最有趣味的生活。她对中国的热爱从未消退过。在她整个人生中,我母亲总是利用一切机会向她的人民讲述中国和中国人民的事情,并且鼓励人们对中国要更多更好地理解。要是知道她的故事即将用中国人民自己的语言带给中国人民时,我母亲一定会感到非常幸福的……我希望在明义士家族和中国人民之间持续了四代之久的这种友谊万古长青!”^①

读到此,我的眼前浮现出在一片烛火荧荧中捧着一只橘子欢欣不已的那个小女孩来。日月如梭,光阴似箭。明义士走了,安妮走了,弗兰西丝、亚瑟、玛丽恩也一一远去了。可他们身后留下来的东西,令我们回味无穷。

2015年元旦过后,明明德的儿子肯尼教授到滑铁卢大学来办事,顺便来看我。品尝着来自中国的龙井茶,他连连赞叹其清香爽口。闲聊间,他提到,祖父明义士在1957年去世之后,祖母安妮把其毕生收藏的大部分中国文物都捐赠给了多伦多的皇家博物馆,但给三个子女各自留下了一点,以资纪念。

这一点,我早已知晓。在1996年我与明明德大使交谈时,他就曾提及此事,并特意点明,留给孩子们的甲骨文,是最好的几片。

很遗憾,如果当时我提出观看的要求,明大使是一定会满足我的。想到此,我猛然意识到,1998年我收到明大使的那封信中,曾提到家中一共有36箱文件要捐赠给加拿大国家档案馆,也许,那几片最为珍贵的甲骨文也在其中?

肯尼教授坦诚相告,父亲明明德从上辈人那里的确继承下来了几片甲骨文。但在2010年春天父亲去世之后,肯尼和妹妹萝拉整理遗物时,决定把全部文物遗产都捐献给了博物馆,什么也没有保留。

“但是,我表弟詹姆斯应当还保留着他从母亲玛丽恩那里继承的那一份。”肯尼教授说。“他瘫痪很多年了,一直坐在轮椅中。给你写那封长信,是他用一根指头慢慢敲出来的。回味家族往事,是他最大的乐趣。”

我端出了盘桓在心中已久的疑问。“五年来,我一直生活在内疚之中。我不清楚,你父亲是否读到了我从邮件中传去的那篇文章,我也不清楚,他是否因为读了那篇文章,情绪波动,才导致了心脏病发作。你在检查他的电脑信箱时,能否……”

“我无法判断,父亲是否读到了你那篇文章。接到消息后,我赶到渥太华时,父亲已经停止了呼吸。然而,我想,你应当放宽心,无论他读到了还是没读到你那篇文章,父亲都一定是含着满意的微笑,离开人世的。”

我沉默不语,耳畔再次回响起那首悠远的豫北乡间儿歌来:

^① [加拿大]马里恩·芬奇·明义士·赫梅尔:《从古城彰德到华北解放区》,中国文化出版社2011年版,第1~3页。

小红鱼儿,你在哪儿住……?

(草于 2015 年 2 月)

李彦,女,加拿大滑铁卢大学瑞纳森学院东亚系副教授。

本刊征文启事

《厦大中文学报》系由厦门大学中文系创办的中国语言文学学术研究丛刊。本刊本着学术至上原则,发表中国语言文学学科领域的优秀学术论文,诚挚欢迎海内外学者惠赐大作。现将相关事项知会如下:

1. 本刊暂定为半年刊,每年4月、10月出版。投稿后一般在一个月内会接到有关稿件处理的通知。

2. 来稿限用中、英文发表,中文30000字以内,英文15000字以内。

3. 切勿一稿多投,本刊所收论文,以未发表者为限。来稿务必原创,凡涉抄袭、侵害他人权利之事,概由作者承担包括法律在内的一切责任。

4. 所有来稿皆由编审委员会送请二位相关学科专家匿名评审,通过者本刊有权决定刊登期次和顺序。

5. 每篇论文正文前须有三百字左右的中文摘要,三至五个中文关键词,以及篇名、作者名、摘要、关键词的英译。

6. 来稿请附作者信息,包括姓名、单位、职称、邮编、通讯地址、电话、电子信箱,以便联系。

7. 为保护环境,请作者尽量通过电子邮件提供稿件的电子版,特殊情况者可邮寄纸质文本。

8. 本刊刊登稿件均为作者研究成果,不代表本刊意见。来稿一经刊出,即付稿酬,并寄样刊3册。

9. 联系方式:

地址:361005 中国福建省厦门市思明南路422号厦门大学中文系《厦大中文学报》编辑部

电子邮箱:xdzwxb@126.com

电话:0592—2182470

《厦大中文学报》编辑部

2015年4月

本刊中文注释技术规范

1. 采用页下注(脚注)。

2. 引用古籍应依次标明作者、书名、卷别、篇名。常见书可略作者。如:

(唐)欧阳询《艺文类聚》卷四一《乐部一·论乐》

(宋)贺铸《东山寓声乐府》附张耒《东山词序》。

《隋书》卷二四《食货志》。

《四库全书总目》卷一五一《韩内翰别集提要》。

除先秦古籍外,引用古籍,一般不采用书名加间隔号加篇名形式(如《汉书·艺文志》)。

正文中为行文方便,可采用书名加间隔号加篇名形式,但在注释中仍应加注卷别。

3. 引用近人著作应依次标明作者、书名、出版社、出版年月、页码。如:

徐复观:《中国文学精神》,上海书店出版社 2005 年版,第 50~51 页。

北京大学哲学系美学教研室编:《西方哲学家论美与美感》,商务印书馆 1980 年版,第 54 页。

4. 引用近人论文,应依次标明作者、论文题目、报刊名称、刊期(或日期)。如:

邓晓芒:《康德的“智性直观”探微》,《文史哲》2006 年第 1 期。

倪梁康:《“智性直观”在东西方思想中的不同命运》,分期连载于《社会科学战线》2002 年第 1 期、第 2 期。

5. 引用译作,应依次标明原作者(附外文)、著作名称、译者、出版社、出版年月、页码。

如:

[法]杜夫海纳著:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社 1985 年版,第 52 页。

Culler, Jonathan. Literary Theory Today.《文艺理论研究》2012 年第 4 期。

6. 引用经典著作应注明著作名称(全称)、出版社、出版年月、页码。如:

《1844 年经济学哲学手稿》,人民出版社 2000 年版,第 87 页。

《厦大中文学报》编辑部

2015 年 4 月

图书在版编目(CIP)数据

厦大中文学报.第2辑/李无未,林丹娅主编.一厦门:厦门大学出版社,2015.7

ISBN 978-7-5615-5635-1

I.①厦… II.①李…②林… III.①厦门大学-学报 IV.①C55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 156685 号

官方合作网络销售商:



责任编辑 曾妍妍

封面设计 李夏凌

责任印制 朱 楷

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门市软件园二期望海路 39 号 邮编:361008)

总 编 办 电 话:0592-2182177 传 真:0592-2181406

营销中心电话:0592-2184458 传 真:0592-2181365

网址:<http://www.xmupress.com>

邮箱:xmup@xmupress.com

厦门集大印刷厂印刷

2015 年 7 月第 1 版 2015 年 7 月第 1 次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:15.5

字数:372 千字

定价:45.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换