

新世纪季刊

New Century Journal

第四期

新马文学研究特辑

郭宝崑后期剧作初探

重读李向——怀念朴实文风

陈晴山及《荔》同人

当代新华散文论述

六十年代本地文学理论的文本意识

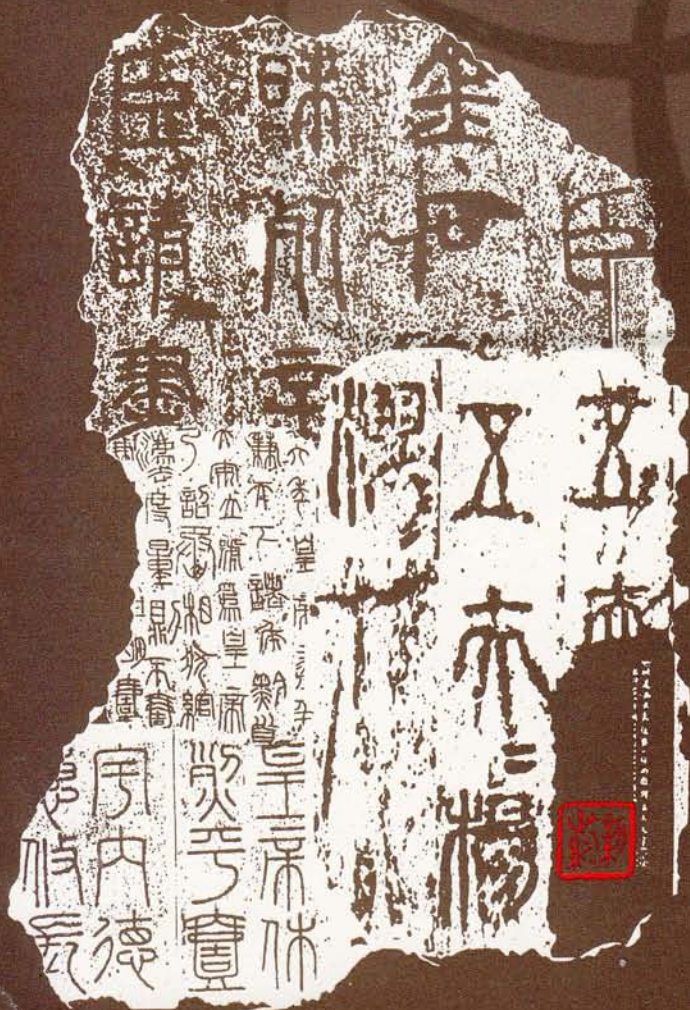
马华新诗初创的历程及演变导因

《白水黑山》蕴藏着历史真意

雨林文学的回想

新马华文文学研究在日本

马华新剧运动回顾



● 斯雅舍 出版

ISSN 0219 - 6085

新世纪季刊

New Century Journal

第四期



斯雅舍 出版



本学刊编辑顾问

新加坡:

方修 新马华文文学史家兼作家

马来西亚:

甄供 董教总教育中心研究员

文莱:

一凡 文莱华文资深作家

日本:

小木裕文 京都立命馆大学国际关系部教授

菊池一隆 大阪国立教育大学教授

中国:

李庆 上海复旦大学兼日本金泽大学教授

周宁 厦门大学中文系系主任、教授暨博导师

金元浦 中国人民大学中文系教授

李一平 厦门大学南洋研究院研究员

童强 南京大学

李勇 中国思想家研究所研究员

李勇 苏州大学中文系教授

台湾:

陈映真 台湾名作家

香港:

曾敏之 中国世界华文文学学会名誉会长

忠 扬 世界华文文学家协会常务理事

本刊法律顾问

刘华源 律师

新世纪学刊 第四期(2004年10月出版)

编辑: 新世纪学刊编委会

Editor: New Century Journal Editorial Committee

出版者: 斯雅舍

Beauty de Classic

通讯处: 150 Orchard Rd

#02-31 Orchard Plaza

Singapore 238841

Tel: 9012-2318

封面设计与刊名题字: 廖宝强

承印: 东艺印务公司

Eastern Art Printing Company

Tel: (65) 6292-8967

发行: 春艺图书贸易公司

Chun Yi Trading Co

Bukit Panjang P.O. Box 65

Singapore 916803

Tel: 9640-3754

准证号码: M.I.T.A (P) 200/10/2003

ISSN 0219-6085

售价: S\$12.00

海外: US\$8.00

□ 新马文学研究特辑

郭宝崑后期剧作初探	连 奇	1
当代新华散文论述	瑶 岗	13
重读李向——怀念朴实文风	柳 舜	18
六十年代本土文学理论的文本意识	原 甸	28
雨林文学的回想——1970—2003年砂华文学初探	沈庆旺	34
陈晴山及《荔》同人	方 修	46
马华新诗初创的历程及演变导因	史 英	50
《白水黑山》蕴藏着历史真意——兼驳斥唐林的误读与谬论	陈雪风	58
马华新剧运动回顾	石云龙	67
新马华文文学研究在日本	小木裕文	72

□ 中国文史课题探索

解读金庸——从文本分析到文化批判	周 宁	76
反传统主义：民主与科学	祝东力	85
爱的踪迹——冰心早期小说文本的一种解读尝试	李 勇	92
《沧浪诗话·诗法》浅论	于 惠	98
柔美与幽玄之美——中日园林美学风格比较	曹林娣	104
古代文论：古今转化与中西对话	张艺声	110
——兼论王元化《文心雕龙讲疏》的学理启蒙		
关于明代文学分期问题的札记	李 庆	120
重庆国民政府的战时侨务政策和归侨问题	菊池一隆	126

□ 马国教育问题研究

黄文熔为中华的美塑像	甄 供	135
火红往事忆钟灵	刘华源	139

□ 自由论坛

当代华人社团的发展特点	廖小健	143
文学之梦何所依托?	伍 木	148
□ 书评		
一幅横向拓展的历史画卷 ——“英联邦国家现代化研究丛书”述评	于文杰	151
诗的灵光——初探连奇《那一丛夹竹桃》	张端彬	154
诗人是黎明的探寻者——读《史英诗歌精选》	谧 亚	156
一曲时代的悲歌——风沙雁《追逐阳光的人》读后感	一 凡	158
《追逐阳光的人》为何只追到苍茫一片	杰 伦	161
□ 书讯		163
□ 编后语		164
□ 贺辞		165
□ 赞语		168

郭宝崑后期剧作初探

郭宝崑后期戏剧创作(1984——1998)带有表现主义色彩,与他早期的现实主义剧作有很大不同。这个时期,他的创作主题多表现为对传统的关注,也不乏对内心彷徨的省视。本文对这些课题作了探讨。作者就具体作品作具体分析,除讨论剧作得失外,也分析了剧作者创作时的思想和心理状况。

连 奇

讨论新加坡戏剧的发展,郭宝崑的贡献是不容忽略的。作为导演和剧作者,他在戏剧创作方面的丰富内容以及所取得的成就,值得评论者从不同的角度加以探讨。

郭宝崑以中文和英文进行创作,身跨中英两种语言剧坛,在戏剧界有很高的知名度,有关他的评论可说不少。本文尝试分析他在上世纪八十年代与九十年代期间的剧作。他在这时期的作品基本上倾向于现代主义,和他在六、七十年代的现实主义创作有很大的不同。如果把郭宝崑的创作划分为前后两期,那么,对后期剧作的探讨是别具意义的。

(一)

郭宝崑于1976年因政治原因被拘留,四年半后获释。他在接受《海峡时报》记者访问时,曾经坦率地谈过他的遭遇和感想。^①囚禁期间,他反思过文艺与政治的关系。^②他提到了鲁迅的《文艺与政治的歧途》,并复述了其中有关文艺与政治的看法:

“他(鲁迅)说,进步的政治和进步的艺术往往像是一对同路人,像斗争中的伙伴,但是那个政治力量一旦当了权,那它们就得分道扬镳了。因为每个政治运动或政党本质都要长久地维护自己的统治;艺术的本质则是要求不断地追求真理,甚至不惜招惹统治者的敌意。”(原文是英文,这里根据译文)

郭宝崑复述鲁迅的看法,目的在说明艺术是脱离政治而独立的。因为他在下一段接着

说:“政治与艺术于是分了手。我认为(鲁迅)说得非常深刻。”郭宝崑对自己反思的结果有这样一段概括:

“作为这个国家的一员,一个艺术工作者,我非常关切的一件事情是,我们还没有真正开辟出一个文化空间,一个拥有自身存在权利和运作规律的空间。此空间的其中一维不隶属于政治,因为作为人民,我们是多维的。”

但是,郭宝崑在这里所引述的鲁迅的话,只是说明了艺术和政治的关系,并没有得出艺术脱离政治的结论。

《文艺与政治的歧途》见于鲁迅的《集外集》,是他于1927年12月21日在上海暨南大学的讲演录。在这里,有必要引述鲁迅的原文,以和郭宝崑的叙述对照:

“……我每每觉到文艺和政治时时在冲突之中;文艺和革命原不是相反的,两者之间,倒有不安于现状的同一。惟政治是要维持现状,自然和不安于现状的文艺处在不同的方向。……政治想维系现状使它统一,文艺催促社会进化使它渐渐分离;文艺虽使社会分裂,但是社会这样才进步起来。文艺既然是政治家的眼中钉,那就不免被挤出去。……”

从这段引文可以看出,鲁迅谈的是文艺与政治以及文艺与社会的关系。大家都知道,鲁迅曾主张通过文艺达到疗救社会的效果。就在《文艺与政治的歧途》中,他提到“我以为文艺大概由于现在生活的感受,亲身所感到的,便影印到文艺中去。”他又说:“……现在的文艺,

就在写我们自己的社会，连我们自己也写进去；在小说里可以发见社会，也可以发见我们自己；以前的文艺，如隔岸观火，没有什么切身关系，现在的文艺，连自己也烧在这里面，自己一定深深感觉到；一到自己感觉到，一定要参加到社会去！”

通过上面的引文，我们可以看到鲁迅虽然论述了文艺与政治的矛盾，但他也认为文学家还是要写自己在里面生活着的社会，而且“一定要参加到社会去”。因此，鲁迅对文艺和政治的观点并不如郭宝崑所理解的那样，这里面其实是有差距的。

鲁迅虽然论述了文艺和政治同一的地方，但他并不因此就认为文艺是政治的工具，他甚至提醒文艺家“但万不要忘记它（指文艺）是艺术”。^③

文艺有它的特殊性，向来不从属于政治。做为一种意识形态，文艺是社会生活的反映，由于有社会生活的地方免不了有政治的存在，因此文艺必然要被视为与政治有关系。

也许，我们可以这样理解，郭宝崑基于他所处的时代和自身的特殊情况，对于文艺，或者更广泛一些说，对于文化，有他自己的见解。因此他认为“华语剧场在80年代与政党政治脱钩是件好事，因为这样才能开始自身作为一种艺术形式的存在。”^④他努力要摆正文艺与政治的关系。他说：“我们必须开拓独立的文化空间，有人称之为‘公民社会的道路’。我用‘文化空间’或‘艺术空间’来指那些与政治没有瓜葛的课题。你从那些在性质上不属于政治的课题着手。……”^⑤

在这里，我们可以看到郭宝崑是从怎样的一个出发点来开始他的艺术空间的。他说：“我们都身处于这巨大的制度（引者按：指资本主义制度）中。作为个人，我们是怎么认识自己的呢？除非你已经开始这么思索，你怎能创造出属于你自己的艺术？”^⑥那么，下面就让我们来看他是怎样“创造属于自己的艺术”的。

（二）

自1982年编导话剧《小白船》后，郭宝崑

的剧作开始倾向于现代主义。1967年，郭宝崑翻译并导演过布莱希特的《高加索灰阑记》（演出时取名《高加索的母亲》），1989年又请德国导演将同剧的英语版搬上舞台。布莱希特的叙事戏剧^⑦创作普遍采用“间离效果”的表现方法，“郭宝崑认为，这种戏剧观最适合于表现社会批判内容，使戏剧具有强烈的教育功能……”，有评论者因此认为郭宝崑“对布莱希特情有独钟”。^⑧但是也有评论者认为“虽然宝崑搞过‘教导式’的戏剧，也可能是东南亚第一个把布莱希特搬上舞台的导演，但他却没有全心拥护布莱希特的主张，把民间艺术移植到剧场里。……”^⑨

郭宝崑借鉴并采用过“间离效果”的表现方法，这点并不能说明他就是“对布莱希特情有独钟”。从郭宝崑剧作的某些特点来看，说他趋向表现主义，也许更接近事实。

1985年7月，郭宝崑把剧作《棺材太大洞太小》搬上舞台，这是一出独角戏。就内容来看，《棺》和接下来的《单日不可停车》，以及《糕呖店》，可以说是郭宝崑戏剧创作从现实主义转向现代主义的过渡期作品，它们都还显露着直接反映现实的痕迹。

《棺材太大洞太小》通过主角的口叙述了一件发生在祖父葬礼上的奇事。由于祖父的棺材太大，而坟地按照规定划分，尺寸必须符合标准，挖出来的坟口太小，祖父的棺材进不了洞，结果闹到主管坟场的部门去。经过一番交涉，有关部门为了“不要叫国内外人士误会，说我们不尊重传统”最后是让了步，准许祖父的棺材占有两位坟位。

这个故事听起来有点荒诞，实际上它触及了制度对人的限制这样一个问题。我们不应忽略郭宝崑在剧中所采用的象征手法。祖父的棺材不但大而且重，“重到连十六个人都扛到吃力得要命”，隐喻着传统已经成为一种沉重的负担。而“……工工整整，整整齐齐，满个坟山，一望无际，一个人一个坟，破格的事，绝不允许！”却代表了一个一切都受到严格限制和规定的社会。在这样的社会中，怎样安置传统，无形中也就成了人与制度之间的矛盾。

从这个戏安排在“喜剧之夜”演出来看,显然它是当成喜剧处理的。也许荒诞的事件总是让人觉得滑稽,并能产生喜剧的效果吧。然而剧作者在借荒诞作出讽喻之余,其实还对人在制度中的生存状态表示了关怀。我们因此说这个剧作带有现实主义的色彩。

紧接着《棺》剧之后的《单日不可停车》同样也反映了人和制度的关系。这也是一个独角戏。有评论者认为《棺》剧和《单日不可停车》“都带有华族讲古和传统相声表演的影子”。我们注意到郭宝崑在过渡期的这两个剧作都以独角戏呈现,通过讲故事的方式,在叙述时穿插幽默的语言,希望在笑声中引起观众的省思,因此可以说是类似单口相声。

然而这两个剧本(这里指华语版)在语言的应用方面有很大的不同。《棺》剧纯用华语,虽然其中带有方言和欧化的表达法。到了《单日不可停车》,郭宝崑在创作时尝试使用本土化语言,在华语中掺杂了英语、马来语和闽南方言。很明显地,他认为这样表达更适合他所要讲的故事,此后的剧作也都采用了这样的语言风格。《单日》所使用的语言使它带有浓厚的本土色彩。由于它的内容涉及不合理的停车条例,虽然其中带有对官僚体制的批评,评论者却认为“或许《单日》所围绕的主题过于小儿科了,不足以引起情绪的激荡和社会共鸣。”因此不如“《棺材》的故事,使我们轻易地从个别性想到宇宙性。”^[11]

《单日》叙述的是一个市民因违反停车条例三次被罚款的经过。这三次罚款都有可争议的地方,但是,条例是不容挑战的,在官僚体制下,小市民尽管提出异议,并指出不合理的地方,最后还是接受了处罚。剧作者所要表现的不仅仅是小市民本身的无奈。在屡遭挫折之后,小市民终于接受并融入制度之中,这一点也不稀奇,其实,剧作者更关注的是小市民的儿子。一个纯真、敏锐的小孩子,对于不合理的事情本来敢言敢“争”,可是看到他父亲因屡遭挫折而放弃争取,他终于对现实有所认识,随着他的成长,他也失去了自己的锐气,不知不觉融入他所生活的制度中。

停车违例虽然是小事,郭宝崑却从小见大,揭露了人和制度之间的矛盾,而人在这种矛盾中最终是失去了自我。郭宝崑并不讳饰他对这种结果的忧虑。因此,我们不能因为《单日》的地方性而忽略它的思想性,以及《单日》反映的事实所具有的广泛意义。可以这么说,《单日》是具有现实主义色彩的作品。

(三)

继《单日不可停车》之后搬上舞台的,是在1986年6月演出的《嗷呖店》。

嗷呖就是咖啡的方言词。因此单看剧名就可以知道这又是一出带有本土色彩的戏剧。然而和《单日》比较,《嗷呖店》的内容具有更深刻的社会意义。

《嗷呖店》也是郭宝崑过渡期的一个作品,它反映了传统与现代化之间的矛盾。由于《傻姑娘与怪老树》及《寻找小猫的妈妈》的题材和《嗷呖店》类似,因此将在这一节一起讨论。

《嗷呖店》里面的祖父象征传统,孙子家才象征现代化,他们之间的矛盾无法调和,最终以悲剧收场。

小小的一间嗷呖店,从表面上看是做生意的门面,实质上它凝聚着老一辈人的血泪和奋斗。他们离乡背井南来谋生,刻苦耐劳,勤俭创业;他们在这里安身立命,在这里扎根,为了保卫这片土地,抵抗日寇侵略,甚至献出了宝贵的生命;他们重视教育,支持办学校,希望子孙比他们更好,更有学问。他们希望一代代平安地活下去。因此嗷呖店是移民奋斗史的象征。而祖父的传统观念,例如对于礼义廉耻道德观的信守,对于人情的重视,对于土地的眷恋,对于下一代的爱护,这些都是在艰苦的生活环境和不懈的奋斗中形成的。对于祖父来说,守着家、不能忘本、不可以见新忘旧,落叶归根,这些都是他的生活信念。

至于孙子家才,在老一辈的呵护和培养下成长,他受过高深教育,还到外国留学。在资本主义制度下,他更懂得如何改变观念来为个人前途奋斗。他说:“传统上,我们华人最讲究的美德是谦虚、忍让,现在这些价值观念,这些想

法，行不通了。”⁽¹²⁾在激烈竞争的环境中，他学会的是躲避和变。他说：“环境变，我们也要跟着变。见到墙壁，明知那是硬的，为什么要去碰它？为什么不要避一避？遇到困难为什么不要躲一下？”⁽¹³⁾为了个人的发展，他最后是选择了移民到加拿大。家才代表的现代化观念，是一种不断改变自己以适应迅速变化的环境的生活哲学。

因此，当家才以环境改变为理由，要把嗑呖店卖给发展商时，他和祖父的冲突无形中上升为一种现代化和传统的冲突。家才和祖父各自代表了不同的观念。他们之间甚至无法沟通，最后只能以悲剧收场。我们应当看到这场悲剧的社会意义。在更大的背景下，我们也许可以这样说，在殖民主义者侵略掠夺下产生的祖父那一代的移民潮，和经济全球化产生的家才这一代的移民潮，尽管他们都是为了生存和前途而奋斗，然而在家才身上我们可以看到某些已经被当人当成落后的美德的缺失。这种缺失正是剧作者所关注的。

从社会背景来看《嗑呖店》的创作，我们发现，新加坡的经济从上世纪六十年代的转口贸易转向工业化发展，到八十年代已进展到工业技术升级的阶段。在经济上发展的同时，国家也急剧朝向现代化和城市化。在这个过程中，社会的结构发生了变化，以西化为主导的文化得到广泛而且是更深入的发展，传统文化无形中受到了冲击和挤压。看看《嗑呖店》中祖父的话：

“为什么要改？改到什么东西都不认识了。改到什么都不习惯了，连车都不会搭了，路都不会认了。改到……我跟你（引者按：指孙子家才）妹妹的孩子都不会讲话了……那天，刘老师开玩笑讲，‘退休了我要去念夜学，不然我将来听不懂孙儿讲话了！’改？……变？……不好太多……不好太快……”⁽¹⁴⁾

“现在，讲传统好像在讲过去的东西，讲没有用的东西。”⁽¹⁵⁾

“你们也太实际了。好像什么旧的都可以丢掉。我没有你们的学问，只是，我看到很多不应该丢的东西也丢了。这些，以后要找也找不回来了。”⁽¹⁶⁾

祖父的话让人看到老一辈对西化的担忧。所谓西化，在这里本质上是指一种文化上趋向个人主义的、无根化的发展。从这一点来看《傻姑娘和怪老树》及《寻找小猫的妈妈》，郭宝崑这一时期的剧作，基本上都是环绕着传统与现代化，或者说西化的主题。

《傻姑娘与怪老树》是个寓言式戏剧，或者说它是剧作者试图通过象征式人物和道具来表现主题思想的作品。也是从这个作品开始，郭宝崑的剧作有了更多表现主义戏剧的色彩。在《嗑呖店》的结尾，剧作者通过震耳欲聋的电子声、机器声、流行歌曲声等代表现代化的声音盖过代表传统声音的乐曲《思想起》，以表现现代化对祖父的巨大压力。这种象征手法基本上还是不难理解的。到了《傻姑娘与怪老树》，剧中的角色和道具所含有的象征意义都比较隐晦，解开他们的含义也就成为了解这个剧本的关键。但是，由于意象比较隐晦，任何强作解说的尝试，也只能是对剧作者创作意图的猜测。以下的看法只能说是剧作本文的一种理解。

从开场就搬上舞台并留到终场的一群布偶，似乎象征着任人摆布、默默无言但又发挥着冷眼旁观、冷漠无情效果的群众。开场时，傻姑娘“突然回首望见众布偶瞪着她。大惊，急忙跑下。”终场时，“姑娘又复发现开始时的布偶，整整齐齐、冷冷漠漠地看着她。”布偶为何能够让傻姑娘大惊，剧作者没有说明，只是把它们摆在舞台上让观众自己去猜。

傻姑娘和一般年轻人似乎有很大的不同。她对一棵又老又怪的树有深厚的感情，天天都要看着它，和它亲近，和它讲话，一起唱歌，一起跳舞。她从怪老树那里学习知识，为了保护它，她和企图铲除它的人起冲突。傻姑娘不只不能接受代表传统、古老的东西被破坏，她似乎也不能接受条例对人性的限制。她讲了一个年轻人进图书馆的故事。年轻人穿拖鞋进图书馆被阻挡，光着脚也进不了，因为图书馆规定要穿鞋子。后来他穿了一双大皮鞋，虽然走路的声音很响，吵到别人，图书馆还是让他进去了。从这个故事可以看到傻姑娘追求自由和对僵化条例的不满。

怪老树的皮很粗,说明它很老。它也很怪,叶子不长在顶上,而是生在底下靠近地面的地方。剧作者给了老树一种怪异的形象,而且,“从前这里有很多这种树,现在,好像只有这一棵了……”然而这是一棵有知识,有独特见解的树。它怀念树林在狂风暴雨中集体翻舞、拼搏的场面;它哼唱《望春风》,从曲名来看,似乎有所期盼。但是,它面对被铲除的命运。从剧情来看,当树林还在的时候,怪老树的叶子本来是长在顶上的,叶子长在底下是后来的事,这似乎是为了保护自己。

怪老树细说往事中提到了它立身的小岛。一棵被砍倒的树被洪水冲走,在河床上扎了根,并往上生长枝叶吸收阳光。在泥沙败叶的冲积下,终过许多代,这棵“浮游的大树”终于“变成了一个生气勃勃的小岛”。怪老树就长在这岛上。这小岛似乎象征着祖先被迫迁移,拼搏求存,终于扎下根,并且繁衍后代的地方。

铲泥机,现代化的工具。为了建房子,铲泥机要把怪老树除掉,象征着现代化力量对传统的破坏。而这种力量表现得那么无可阻挡。

当傻姑娘发现怪老树被修得面目全非时,她几乎失去理智,竟然疯狂地乱砍怪老树。剧终时,傻姑娘问说:“花蜜在哪里?”“花蜜的方向在哪里?”代表着她对美好事物的追求已经失去了方向。

《傻姑娘与怪老树》表现的是现代化、都市化中优良传统被破坏这样一个主题,它揭示了现实生活中荒谬的一面。在剧作者看来,美好事物的追求者的不被理解、优良传统的受破坏,这些都是无法理喻的,怪异的,因此他只能以怪来表现。傻姑娘、怪老树,剧中两个主要角色不是傻就是怪。这种表现手法,不脱表现主义以怪做为手段的特征。而且可以说从这个剧本开始,郭宝崑所塑造的剧中人物大都没有个人性格,也没有具体姓名,例如只有姑娘、老树、众人、妈妈、老人等称呼,他们不过是一种符号,一种象征。以上这些特征,也是表现主义作品常有的。

由于剧中人物只具有象征意义,剧情的安排只是为了表现剧作者对现实世界的看法,而不是在反映现实生活的情节中创造人物性格,因

此,我们可以说郭宝崑的创作在这个时期已经不再具有现实主义的色彩,而是更倾向于现代主义。

相隔大约一年搬上舞台的《寻找小猫的妈妈》,也是郭宝崑的一个现代主义作品。这一出不分场的独幕戏,没有明显的故事情节,场景的变换跳跃大,人物的角色也随意转变而无个性,目的只在于图解剧作者对现实问题的看法。乍看之下,全剧显得杂乱无章。

《寻找小猫的妈妈》主题涉及母语问题。剧中从头到尾说福建话(本地老一辈通用的闽南话?)的妈妈,是母语的象征。福建话一般被定义为方言,而华族的母语在这里通常是指华语(普通话)。在此,剧作者显然是认同对母语的另一种理解。作为代代相传的生活用语,方言通过儿歌、故事、戏曲等种种形式,传播着民族的美德、崇高的情感。方言中蕴含的丰富内容,对一代代人发挥着教育作用。因此,剧作者对于方言的关注,正是对优良传统的关注。在西化环境中日渐式微的方言,其实也是日渐消失的一种传统。

《寻找小猫的妈妈》一开场,代表西化的年轻人把代表母语的妈妈围住。妈妈全力挣扎,最后才扳开其中两只腿,从空隙挤了出来。剧作者让这些年轻人唱着“ABC歌”以象征西化。有评论者认为这“ABC歌”“不完全是英语,而是正在学习英语这个语言的声音”。⁽¹⁷⁾由此可见,这“ABC歌”所代表的是一种皮毛的西方文化。

圆圈突然散开,年轻人变成在玩游戏的孩子。随着年轻人改变角色,场景也转换为孩子们听妈妈唱儿歌、讲故事,接受母语的教育。然而叛逆的孩子们不相信故事的内容,他们跳跃、冲撞,甚至把妈妈也撞得昏倒了。跟着场景又改变了。孩子们发现母亲不见了(象征母语丢失了),开始寻找她。他们原本还说方言的,这时候改为只说华语或英语(剧作者显然是在暗示语言的环境改变了)、警察、潮州妇和女孩跟着出场。潮州妇向警察报告,妈妈最近常常深更半夜带着一只黑猫出门,对着猫讲话,还对着猫哭。女孩说妈妈本来要去自杀,后来抛不下孩子们,放弃了轻生的念头。这一段对话,目的在

说明妈妈的孤独和失落。孩子们没有反省自己的错误,反而怪罪黑猫让母亲“疯疯颠颠”。这时候场景又换了,妈妈和印度老人出现,他们各有一只猫。有了猫这个共同话题,一个说福建话,一个说淡米尔语,加上手势和表情,他们居然可以沟通。接着场景又变换,在妈妈梦中,孩子们回到小时候,他们学英语和华语,对妈妈的教导渐渐感到不耐烦,终于对妈妈不再关心,甚至沟通也成了问题。对于妈妈的小猫,他们再也无法容忍,把小猫压死了。剧终时妈妈抱着小猫的尸体,给它唱儿歌,讲故事。

从以上的叙述,可以看到每一个场景的安排,都是为了表现剧作者的一种想法,一种概念的具体化,因此也就无可避免地出现跳跃大,转变快的情况。这种表现手法无形中考验了剧场观众的接受能力,当然,也牵涉到观众的欣赏习惯。就有一个资深的戏剧工作者给郭宝崑专搞实验剧提过这样的意见:

“……可是我很不愿意看到,华语话剧变成极少数几个人玩味的禁脔。不幸的是,近十年来,在他(郭宝崑)带头提倡之下,人人唯他马首是瞻,连不知道实验剧为何物,也不知道必须对自己的公众行为负责的人,也来大搞话剧演出了。于是连导演、演员自己都不明白,也不管公众明不明白的戏,像雨后春笋似的出现了,认真努力求精,比较获得观众支持的传统形式舞台话剧,成了凤毛麟角。1983年《小白船》和之后宝崑与刘仁心所创作的一连几个戏,吸引回来填满维多利亚剧院席位的观众,又给赶跑了。人们又把看新加坡话剧视为畏途。……”⁽¹⁸⁾

也许这样的看法有一定的代表性,但是也有一些戏剧界人士对郭宝崑的“实验剧”给予肯定,这里不赘。重要的是,郭宝崑从现代主义找到了可资利用的创作方法,藉以将他所关注的现实问题搬上舞台。因此,他在这个时期搞“实验剧”可以说是出于一种需要,具有一定的积极性。我们从《嗟呖店》、《傻姑娘和怪老树》及《寻找小猫的妈妈》所关注的传统与现代化的课题,就可见一斑。下面让我们引郭宝崑在1994年一段有关传统的谈话,或许有助于了解他创作这三个话剧的背景:

“我们的先辈,因知道自己与祖国脱离,为了补偿就建庙、办学,以求保存传统。我们放弃以母语为第一语文,把我们的将来寄托于进口文化上,然后,将所剩无几的建筑传统变成类如主题游乐园的异乡情调商业空间……”

因此郭宝崑认为由于长期的文化迷失,“这种游离状态导致我们精神上无根地漂浮”,在物质条件改善的同时,一些重要的人文素质也因此流失。“而这里人文的失落侵蚀着我们民族的自信”。因此他要“挖掘我们的深层记忆”,希望藉此“引我们进入更广大、丰富、多维的文化架构”。⁽¹⁹⁾

也许我们可以说得更浅白一点:通过话剧这个手段,郭宝崑希望达到文化建设的目标。而在急功近利的资本主义社会中,这样的愿望是要面对很大的挑战的。

(四)

郭宝崑在1990年推出了《鹰猫会》和《老九》这两出戏。这时候,他把眼光转向理想和自由的追求者。在制度的桎梏下,那些性灵未灭者的挣扎,成了他表现的主题。

《鹰猫会》是郭宝崑创作的另一出独角戏。严格说来它不像是剧作,倒像是一篇散文,由演员叙述自己的奇特遭遇。由于剧中主角是中国人,创作的时间是1990年,主题又和追求自由有关,因此有评论者联想到1989年的六四天安门事件。

故事叙述一个在新加坡的中国人,因为向外国大使馆申请签证遭拒,气愤之余,竟然变成猫,和一群本来也是人的猫被人追捕,躲进阴沟里。这时候,突然来了一只叫小斑点的猫,代表主人劝说阴沟里的猫到国外找新主人,追求更好的优遇。主角变成的猫接受了劝告,把身体洗干净,改变了自己,要去见小斑点的主人。就在他为自己的改变感到难受时,他又变回人,而小时候向往的老鹰突然出现,他捉住鹰的爪子向着天上的光柱飞去。他们往上冲,直到鹰撞到一个网,头上溅血,他们往下坠。然而鹰又往上冲,又撞到网,一而再再而三,主角经不起高空寒冷,最后是放弃了,只剩下鹰还是朝着光柱冲

去……

《鹰猫会》的主题涉及理想和自由。以猫代表理想主义者，以鹰象征自由追求者，这样的象征手法或许没有什么新意，然而它涉及人的异化问题。一个“很计较”、“很挑剔”、“很坚持”、“很主观”、“很理想”、“很执着”的人，“在某种极端执着的情况下就会真的变成猫”。⁽²⁰⁾这时候，读者也许会想起卡夫卡的短篇小说《变形记》。一个小职员在生活重担的压迫下，突然变成一只大甲虫，最后遭到所有人的嫌弃，活活地饿死了。人的变形，或者说人的异化，其实是在变态的社会中人在精神上的一种扭曲和变态。剧作者以猫来象征“爱挑剔爱坚持有理想的人”，在环境部人员的追捕下，猫只能藏身阴沟里发出理想的高调。我们可以看出剧作者其实并不欣赏猫。猫作为只能讲漂亮话的理想追求者，在现实社会中只是一种可悲的角色。

然而从猫还形的人，是否就是坚决的自由追求者呢？鹰的锲而不舍，不怕艰难，要冲破网的笼罩，表现了勇敢的精神。人则畏难却步，只求留得青山在。由此可见这人追求自由的高调也是虚假的，他虽然盼望再见到鹰，却又说不上到底想得到什么？

《鹰猫会》中的人其实只是一个凡人，一个鄙视猫类却又无法达到鹰的精神境界的平凡的人。他自认为“坚持执着理想”，内心却是彷徨无助。这篇散文式剧作产生于六四事件之后，联系这一点来看，剧作者已经不自觉地透露了他的一种心理状态，而这种心理状态对他接下来的剧作也产生了影响。

和《鹰猫会》同年演出的剧作《老九》，也涉及追求自由、掌握自我命运的主题。此外，《老九》也涉及异化问题。战马基金会物色“精英”去给野心家充当“战马”，供他们驱策，那些愿当“战马”供人役使的人，其实就是一些精神上异化的人。

老九在家中排行最小，也是继承香火、光宗耀祖的唯一男丁，身上寄托着父母和姐姐们的希望。他被挑选去参加“战马基金会”的考试，这个考试是为了选拔“精英中的精英，英才

中的英才”。可是老九不受束缚，他经不起考试的压力，半途而废，放弃了“锦绣前程”，去追求自己喜爱的掌中戏。

《老九》以寓言式甚至是漫画式来叙述故事，为了表现追求个性发展和自由的主题，剧作者试图在剧中应用象征的手段。例如用“战马基金会”来指网罗人才为权势效命的机构或组织，用掌中戏暗喻对自己命运的掌握，用人偶代表为制度束缚年轻人性灵的傀儡。

为了达到戏剧效果，剧中还应用了声光变化，例如纱幕上的影子戏、老九出世时表示喜庆的华族和西洋乐曲，人偶逼迫老九念书那一段甚至应用了敲击乐。戏的开头，战马基金会代表出场那一节戏也安排得颇有中国戏曲的味道。

所有这一切手段都是为了使故事更吸引人。但是，在热闹之余，这出戏同时也失去了以细节来表现人物情感和生活内容。《老九》英语版的导演王景生表示，他对郭宝崑所塑造的老九“感到不很满意”。他敏锐地观察到“这个人物缺乏深度”，剧作者“捕捉住了老九的困境，却没有描写他的感情挣扎”。⁽²¹⁾出现这样的缺点，其实是因为这些戏的场景都是为了说故事，而不是为了塑造人物形象和表现人物情感。老九和《傻姑娘与怪老树》中的傻姑娘这两个人物，都是不合“潮流”的年轻人，然而剧作者并没有让我们看到他们是怎样产生和立足在现实的土地上的，他们缺少一种生命的血色，一种感人的动力，却更像是为了配合剧作者叙述故事的需要而摆上去的布景。也许这正是表现主义戏剧的致命伤。

还须要提出来讨论的是《老九》第十三节的《木偶之争》这场戏，剧作者为了表现大马（战马基金会代表）和老九之间的对抗，竟然调集了各种木偶上场轮斗，例如亚历山大大帝战孙悟空、成吉思汗斗郭靖（金庸武侠小说中的人物）、Rama（马来王子）战哪吒、拿破仑斗小王子（郭宝崑剧作《我要上天的那一晚》中的人物）。这种迹近荒诞的作法，搞得不好就有可能沦为闹剧。

对于传统所处的困境，郭宝崑在一些剧作中倾注着关切之情，然而令人惊奇的是，在戏剧

创作方法方面，他对于传统的扬弃几乎是决绝的。我们或许只能这样解释：艺术永远追求创新，在传统已经遭到颠覆的社会里，新的内容要求新的形式，创作方法求变创新也就不足为奇了。然而，在艺术上把传统视为包袱而加以抛弃，在现实中则把传统的丢失看成人文的失落，这样的矛盾，正好揭示了郭宝崑思想上一种不自觉的变化。

(五)

对于理想和自由的追求，郭宝崑在《鹰猫会》和《老九》中所表现出来的是一种彷徨。彷徨的结果可能是前进，也可能是后退。往后退，就来到了对于生命来源的回溯。这是在精神上寻找类似宗教归属的一种前奏。

《〇〇〇么》和《黄昏上山》这两个剧作可以合起来看。

郭宝崑在《黄昏上山》演出特刊的“编导的话”中说：“对生命本身，我则是越活越觉得难解。去年底，我跟四位演员朋友用鲑鱼题材创作了一出实验性小戏《〇〇〇么》，对这个课题做了一些探索，结果疑难反而有增无减。所以有朋友说我近来的戏越来越像梦呓……”⁽²²⁾那么，他是怎样探索生命这个课题的呢？

《〇〇〇么》基本上是没有剧情的一出戏。戏的开头叙述鲑鱼在小溪里出世，游到大海中生长，然后又冲破重重困难回到源头，在那里传宗接代，终于精疲力尽死去。接着，舞台上四个年轻男女在回答“我是谁”这个问题时，回忆了他们的生活经历。他们在灯光和音响制造的神秘气氛中，诱发自身的兽性，像狼一般嚎叫；他们快步走，他们大跑大跳，进入狂放状态；他们除去衣物，全身赤裸，模仿鲑鱼的生命过程，他们交配，然后精疲力尽倒下。

做为普通观众，我们很难理解剧作者所要表现的是什么。鲑鱼的生死繁衍，可能带有自然界中无法解释的神秘性。它们在生命的过程中历经磨难，最后通过繁殖使生命得以“复活”。人通过对鲑鱼作仪式性的模仿，是否就能达到探索生命的目的？这个问题显然不容易回答。郭宝崑自己就认为“结果疑难反而有增无减”。有评论

者尝试通过神话原型的理论予以解释。⁽²³⁾可是无论剧作者写的是不是现代人的神话，试图通过人和鲑鱼共通的动物性来理解生命的本质，最终也只能导致对人类的认识回到原始状态。而忽视了人的社会性，对生命的认识也就不可能完整。因此，《〇〇〇么》这部作品谈不上具有什么积极的社会意义，它纯粹是为了表现剧作者内心的彷徨——一种无法把握生命的彷徨。

同样的，《黄昏上山》的主题也是试图表达对生命的探索。剧作者将时间安排在日暮时分，暗示着生命的黑夜即将来临；又让演员在舞台上遍点蜡烛，制造一种祈灵仪式的神秘气氛。在这样的氛围中，几个垂暮之年的老人呼唤着、盼望着一只绿羽毛大鸟（据说是三宝公养的）的显现。有评论者因绿羽毛大鸟而提到象征派戏剧大师梅特林克的著名童话剧《青鸟》。⁽²⁴⁾梅特林克的《青鸟》写得极富诗意，剧中青鸟象征着人类的幸福或快乐。在仙女的安排下，两个穷家小孩去寻找青鸟。而小孩正好象征着人类的未来。从这里我们可以看到梅特林克的《青鸟》所包含的积极意义。在郭宝崑的《黄昏上山》中，绿羽毛大鸟非雌非雄，具有神奇力量，能助人宣泄内心痛苦，恢复生存的勇气。它像是神话中的鸟，却又出现在现实的人世中，这显然是不可能的，除非我们相信这是剧作者梦境中的神灵。因而大鸟是一种似有若无、似可知又未可知的神秘意象，追求它的又是几个精神上失去寄托的老人，很难看出这里面有什么积极的意义。

有评论者指出《黄昏上山》中的陈老、王老、李老、神秘老人和护林人玛特这五个角色有“平面化倾向”，他们好像没有太大区别，属于同一类型，是一个集体性主角。⁽²⁵⁾这是很有见地的。尤其是王老和李老，他们在精神上似乎很难和绿羽毛大鸟产生联系，因此看不出这两个人物在剧中存在的意义。

至于陈老，他童年丧父，外祖父母也去世了。因为母亲重嫁，他幼小的心灵受到创伤，逃到山上去，在那里遇到绿羽毛大鸟，从它那里得到安慰，生活中又有了快乐。后来搬到城里住，他离开了大鸟。长大后，他自己也不敢肯定是否遇见过大鸟。陈老时常梦见自己拿着一大串钥

是，挨门挨户地寻找自己的家，可就是没有一道门能够开启，后来还被一大群人和猫狗追赶。“据说，郭宝崑真的做过这样一个梦。”⁽²⁶⁾因此，陈老的梦境就是郭宝崑梦境的移植。陈老对大鸟的追寻，暗示着剧作者自身的一种寻求精神创伤的疗治，一种寻找精神家园的归属，而这种追寻又是那么的不可把握。

在神秘老人身上，可以更清楚地看到一种精神创伤的象征。神秘老人本是私会党徒，在一次决斗中被对方头目擒拿，将他阉割后扔在山里，幸得护林人玛特相救，躲藏在山洞里。神秘老人遭去势后，痛不欲生，这时候绿羽毛大鸟出现，并且给了他安慰，神秘老人重获生存的力量后，大鸟就消失了。剧作者以神秘老人肉体上的去势，暗喻精神上的阉割，大鸟则给这种创伤带来治疗。

但是，无论是陈老或神秘老人，他们在精神上的创伤和彷徨，所代表的也不过是个人的不愉快或不幸遭遇，即使剧作者为他们的追求创造一种仪式性和神秘性气氛，也不可能赋予他们的追求任何普遍意义。值得注意的是，剧作者在让陈老、王老和李老三人从歇斯底里状态转为平静，内心的压抑得到宣泄后，让他们回到童稚，除去衣服，全身赤裸。他重复了《〇〇〇幺》中以赤裸象征回到人类原始状态的做法，说明了他对生命本质的探索始终无法突破。

剧中陈老、王老和李老在听说大鸟消失后，立刻由失落和恐慌转入歇斯底里状态，他们甚至高喊“不要切掉”、“刀子拿开”。这些台词的出现来得非常突兀，剧作者的目的是要让他们在精神上和神秘老人一样，经历被阉割的创痛，因而具有共同的精神创伤。在剧作者对共同主角的这种心理描写中，也透露了他自身对精神阉割的一种恐惧。这种心理状态值得注意。因此，有必要将同样是涉及精神阉割的剧作《郑和的后代》也放在这一节来讨论。

三宝太监郑和原是云南回族人，十余岁时被明朝军队俘虏，押到南京强行阉割，送进皇宫当太监。由于郑和年少即被净身，不可能传宗接代，因此剧名《郑和的后代》显然别有所指。

剧中的“我”是一个叙述者。“我”在梦境

中为了摆脱可怕的疯狂，在无边的、孤独的、不可知的空间里漂流。“我”的梦境，其实是他对自己内心的一种省视。他觉得郑和也一样孤独地在可怕的、漆黑的大海中航行，暂时忘却被阉割的痛苦，因此，他觉得自己就是郑和的后代。“我”的心境是压抑的。他的梦境有乌云密布的天空，恶浪涛天的怒海，他独自航行在一艘没有控制室的大船上，最后他发现自己原来就是郑和。他非常恐惧，害怕自己原来已被阉割。剧作者有意让“我”与郑和在意象上重叠。⁽²⁷⁾郑和在剧中不过是遭阉割者的象征，确切地说，是精神上被净身的象征。剧中的郑和形象已经不是历史上的郑和形象，剧作者甚至借他的事迹加以发挥，除谈论太监的角色，也谈论种种减少痛苦或无痛苦的净身方法。如果除去带有抒情的部分，整个剧作看起来更像是一篇论文，而不是剧本。

《郑和的后代》结尾写郑和船队在印度洋遇到暴风雨，几乎沉没，幸得天后显灵平息风浪，船队脱险，来到一个世外桃源式的小岛。这个小岛由佛陀的眼泪凝成，在贤明国王统治下，岛上法律公正，人民生活自由。国王治国二十年后退位，上山隐居，不避鸟兽，不防风雨，三年后，他成为神人。在人民的请求下，他复出并永久统治着小岛，成为这片土地的精神保护者。然而，即使是这个贤明的国王，也蓄养太监。剧作者跟着谈论如何采用睾丸揉捏法，让人从小就接受揉捏，长大后肉体看不出什么损伤，却已经失去传宗接代的能力……这是多么文明的、可怕的、不露痕迹的净身法。剧本中一再谈论阉割问题，使得《郑和的后代》的主题非常明确，所谓郑和的后代，指的就是精神创伤者。

1992年《黄昏上山》公演，1995年《郑和的后代》搬上舞台。时隔三年，精神创伤一再是郭宝崑的创作主题，这恐怕不是偶然的現象。

(六)

郭宝崑在剧作中倾向于挖掘个人心灵深处，到了1998年上演的《灵戏》，终于把眼光投向了历史。⁽²⁸⁾

《灵戏》的内容涉及二战时日本的侵略战

争,但是剧作者却避免直接提到日本的国名,剧中人物也没有具体姓名,只以“将军”、“妈妈”、“少女”、“诗人”等称呼;不仅如此,剧中日本侵略军占领的小岛,可以是新加坡,也可以是任何地方。显然地,剧作者作了概括的、抽象的处理,试图使剧本看起来只带有人性冲突的普遍意义。然而,《灵戏》所得到的反应却是郭宝崑意想不到的:

“……我想,要在活生生的记忆中处理战争问题是非常困难的。……这个戏上演的时候,一些新加坡人说我亲日。然而,当这个戏今年向日本政府提出赞助申请时,无论是文化部或东京市政府都不愿意给予支持,因此现在它无法在日本上演。……”(29)

《灵戏》通过几个幽灵的对话来揭露侵略战争的残酷。他们是将军、母亲、少女、男人和诗人,都是侵略军的一分子。母亲的丈夫在侵略战争中丧命,她到战场寻找尸骨火化,侵略军为制止她这么做,把她杀死了;少女是随军护士,后来自愿成为慰安妇;男人参军成为侵略工具,滥杀无辜,最后死在战场;诗人是战地记者,为侵略战争做了许多宣传,后来发现将军将自己的士兵驱入绝境,他的天良未昧,自杀死了。最恶毒的是将军,他心狠手辣,不择手段,只要能达到侵略战争(在他口中是圣战)取得胜利的罪恶目的,不但可以杀死无辜百姓,为了免遭拖累,甚至连自己的伤兵都可以成千上万地杀死。在他心中,只有“伟大的领袖”,只有“伟大的军队”,只有“圣战”。他是杀人的恶魔,是战争的贩子。当母亲、少女、男人和诗人对他把自己的人民驱上战场,把他们当侵略工具提出质疑时,他表现了统治一切的意志,在精神上战胜了他们,让他们再一次信服他的军国主义思想,并赤裸裸地暴露出他们原始的、野蛮的本质。

剧作者用较多的文字描写了侵略军受挫后的惨况。例如成千上万的伤兵得不到救治,伤口生蛆,最后死去;他们的司令部甚至下令将他们除掉……然而,剧作者似乎忽略了当年日本侵略者给许多国家的人民带来的祸害。无数善良的人民死在军国主义者的魔爪下,这种惨痛的经验,成为被侵略国人民不可磨灭的、共同的记

忆,成为无法遗忘的历史。剧作者试图避开具体对象,只表现战争贩子的魔性和人性的冲突,这种抽象化处理,无形中有回避历史事实之嫌,尤其是当年的侵略国至今仍不肯真正反省,在这种情况下,必然引来观众的不满。

其实,剧作者对于日本对侵略战争的态度是有清醒的认识的。他说:

“……在我参观过的所有纪念碑中,包括靖国神社和其他地方,总是有关于多少人死在满洲、中国和东南亚的记载,却从来没有关于那些地区的受害者死亡的记录……日本人心灵深处到底是怎样的一种心理?日本文化中到底有什么元素在阻止一个能够进行深层思考的民族,坚决地以一个民族而不是以个人的姿态出现,公开与深切地对战争进行反思。……”(30)

也许是郭宝崑注意到了观众的批评,他在《灵戏》中增添了有关“残”和“祥”的故事。(31)“残”的故事是将军听他的祖父(也是一个军人)说的。

“残”是一只神话中的野兽,它有不可思议的生命力,甚至可以自我再生。有一年遇到大旱,所有食物都吃完了,“残”开始吃自己的孩子,跟着吃自己的父母、自己的配偶。可是大旱还是没有过去,“残”于是吃自己的四肢、肩膀、躯干、颈项,甚至吃自己的头,最后,只剩下一个血盆大口,向着干旱的、空白的世界。“残”没有死,它是战争贩子的精神支柱。

“祥”是日本东部的民间传说,诗人叙述了它的故事。

“祥”是一只神话中的鸟,它颈长喙利,肚子非常大,靠喝水就能生存。有一年遇到大旱,食物都吃光了,老百姓只能靠喝水生存,不久水喝完了,他们只好等死。这时候“祥”飞来了,它伸长颈项,口一张,水源源流出,注满了溪流。可是干旱还是继续,“祥”又再吐出水来,注满了池塘、湖泊与河流。干旱还是没有过去,这时“祥”已吐不出水来,它斩断颈项,把体内剩下的水都倒出来,然后飞走了。干旱终于过去,“祥”却再也没有回来。

在这里,我们看到“残”为了自己的生存可以不惜牺牲别人,甚至是自己的至亲,它代表

的是一种意志,一种侵略思想;“祥”为了老百姓的生存,不怕牺牲自己,它代表的是民间善良的传统。“残”和“祥”代表着日本军国主义者和民间两种思想力量,可是最后是“残”战胜了“祥”,以它在一片空白上面的血盆大口,向世界发出了威胁。至此,聪明的读者只要加以联想,就能够看出剧作者以一个隐喻,或者说以一个标志,指出了军国主义者的身份。这也许就是剧作者所作的补充。

(七)

综观郭宝崑后期的戏剧创作,对于传统的关注,一直是他创作的主题;同时,对于内心彷徨的省视,在他的剧作中,也表现为一种精神创伤的外露。

这个时期的郭宝崑热衷于实验剧,创作方法转向现代主义。然而,真正有作为的作家必然不会受囿于某种创作理论。面向生活,实实在在地表现生活内容,还是得采用能真正配合内容需要的创作方法,而作家的创作能力在这个过程中也经受了真正的考验。

在《灵戏》之前的电视电影《阿公肉骨茶》(1997年),郭宝崑就以写实的手法,表现阿公肉骨茶的招牌和秘方(象征传统)在差一点失传的情况下,最终得到保存和发展的故事。剧中主角阿龙在义姐阿玉和阿公的好友帮助下,不但继承和发扬了阿公肉骨茶的特色,在这个过程中,也将自己从一个堕落青年改造为有为青年。

《阿公肉骨茶》其实是延续《嗟吓店》有关传统的题材,只是《嗟吓店》以悲剧告终,《阿公肉骨茶》却以喜剧收场。从《阿公肉骨茶》的例子可以看到,要深入地探讨和反映生活内容,像传统这样一个课题,尽管之前剧作者几乎决绝地扬弃了传统的创作方法,他还是无可避免地在创作方法上做了改变。

在结束本文之前,有必要提一下笔者在前面略过的郭宝崑的儿童剧《我要上天的那一晚》。这个剧本写一个少年因为自己的画(象征艺术)不被大人理解,想要移居到别的星球去。在要上天的那一个晚上,他遇到来自一颗小星

球的小王子。小王子担心他的玫瑰会被小羊吃掉,少年在帮他找人解决问题的过程中,终于认识到只要是自己打的水,就是特别的;只要是自己养的花,也永远是特别的,因此,“别人看不懂我的画没关系,只要我自己明白就好了。所以,我不上天了。”⁽³²⁾这个故事的寓意再明显不过了,“少年”终于没有移居到别的星球去,因为他有自己的“画”。也许,大人最后还是理解了他的“画”。

2004年9月完稿

注:

- (1) 见《郭宝崑: 风风雨雨又一生》P.121。
- (2) 同上, P.119。
- (3) 有关鲁迅的文艺观点, 可参考《鲁迅的思想和艺术新论》(包忠文著) 及其他有关书籍。
- (4) 见《郭宝崑: 风风雨雨又一生》P.119。
- (5) 同上, P.119。
- (6) 同上, P.123。
- (7) 这里根据廖可兑《西欧戏剧史》的译法。也有人译作“叙述体戏剧”或“记叙性戏剧”。
- (8) 这里所引郭宝崑意见转引自《生命之火与艺术之树——从郭宝崑剧作看他的文化人格》, 作者余云, 文章见郭宝崑剧作集《边缘意象》P.365。
- (9) 文见《郭宝崑——新加坡剧场的未来》(《边缘意象》P.408) 作者是克里申·吉(Krishen Jit)。
- (10) 见《幽默智慧的本地语言——评〈单日不可停车〉》(作者克里申·吉, 《边缘意象》P.49)。
- (11) 同上, 见《边缘意象》P.50。
- (12) 文见《嗟吓店》(《边缘意象》P.66)。
- (13) 同上, 见《边缘意象》P.73。
- (14) 同上, 见《边缘意象》P.66、67。
- (15) 同上, 见《边缘意象》P.79。
- (16) 同上, 见《边缘意象》P.94。
- (17) 见《斗争: 记忆与语言的遗忘——关于〈寻找小猫的妈妈〉》(作者麦克斯·勒布朗德, 文见《边缘意象》P.188)。
- (18) 见《自由的鹰和执着的猫——谈郭宝崑的实验兼谈〈鹰猫会〉》(作者郑民威, 文见《边缘意象》P.214)。
- (19) 文见《挖掘我们的深层记忆》(《郭宝崑: 风风雨雨又一生》P.116, 这里引用的是译文)。
- (20) 见《鹰猫会》(《边缘意象》P.202、203)。
- (21) 见《导演〈老九〉——一次挖掘过程》(作者王景生, 文见《边缘意象》P.283、284)。
- (22) 转引自孙祖平的《另一种视野和经验——看〈黄昏上山〉》(《边缘意象》P.357)。
- (23) 见《鲑鱼的故事和现代人的神话——对〈○○○玄〉的思考》(作者余云, 文见《边缘意象》P.308)。
- (24) 见孙祖平的《另一种视野和经验——看〈黄昏上山〉》(《边缘意象》P.358、359)。
- (25) 同上(见《边缘意象》P.359)。
- (26) 见余云的《生命之火与艺术之树——从郭宝崑剧作看他

的文化人格》（《边缘意象》P.375）。

(27)关于剧中“我”与郑和意象重叠的看法，可参考林克欢（Lin Ke Huan）的“Spiritual Wanderings and Confessions of the Soul”（原文是中文，引者只见到英文译文，见“Two Plays By Kuo Pao Kun” P.131, 132）。

(28)郭宝崑在1997年的电视电影《阿公肉骨茶》已把眼光转向有关传统的题材。本文以评论他已出版的主要著作为主，因此这里暂时略过《阿公肉骨茶》以及其他未见出版的三两个剧作。这些剧作有多种语文戏剧的《芽笼人上网》（1997年）、《夕阳无限》（1999年），其他还有郭宝

崑与人合著的《百年等待》（2001年）。

(29)文见《暴力与记忆》（《郭宝崑：风风雨雨又一生》P.126）。

(30)同上（见《郭宝崑：风风雨雨又一生》P.127）。

(31)关于增加“残”和“祥”的说法，见林克欢的“Spiritual Wanderings and Confessions of the Soul”（“Two Plays By Kuo Pao Kun” P.137）。

(32)见《我要上天的那一晚》（《边缘意象》P.135）。

本文作者是资深作家



当代新华散文论述

本文全面论述了新华当代散文的各个发展阶段的特点及其形成的原因，作者也追述了战前及战后初期新马散文的各阶段的发展特征，可以说这是对新马散文发展史纲的简要勾勒。本文是《当代新华文学史初稿》的第三章，共分四节，本学刊此期先刊登前三节文字，下期继刊第四节论述文字。

瑶 岗

作为狭义定义的，以记事描写和抒情为主的散文，应该是较少带有时代气息与时代任务的。但新马华文文学中的散文却不是这样的。

尽管相对地说，战前马华散文在反映时代面貌方面，并不能与小说、诗歌与戏剧相提并论，但由于受到客观环境的种种影响，我们的散文仍然是紧扣着时代脉搏的，而作为散文的一个支脉的杂文，就更是以干预现实为己任的。战前马华散文的这些特色，既体现了它的鲜明战斗性，但与此同时却又缺少了散文应有的一种诗情画意的优美。

第一节 新马散文概述

马华文学萌芽期的散文是以政论散文与杂感散文为主的，记叙散文得到1923年之后才出现。此时期的抒情、写景散文还很稚拙。⁽¹⁾

扩展期的散文仍以杂文为主。尽管此时期已有南洋色彩文艺的提倡，而朱法雨、张金燕、郑励诚及黄振彝的散文也算得上是一时之选，但与真正意义的散文也还有一段距离。⁽²⁾

低潮期的散文已丧失针砭时弊的锋芒，此时期出现了插科打诨式的杂文与不吃人间烟火的幽默闲适小品，后者貌似优美散文，却由于为文者情趣不高，致作品失去耐人吟味再三的内涵。⁽³⁾

繁盛期是一个火的年代，正义与不义，战争与和平，民主与独裁，都在此时展开一场殊死战。散文成熟了，各种各样的风格的散文出现了，其中以王君实和叶冠复的文字最为优美，

马华文坛出现了真正意义的散文。⁽⁴⁾

战后初期的马华散文仍以议论文、杂文及记叙文为主，抒情文并不杰出。

紧急法令实行时期的散文较为突出的是杏影的富有哲理的议论文，吴进的深具学术意味的方物志散文，以及鲁白野的抒情文，连士升的游记书信等。此时期的散文更为成熟了，艺术性也较高，为今后的散文发展奠下坚实的基础。

反黄运动期间的散文的最大特点是作者绝大部分是土生土长的，他们对乡土的感情特别浓厚，一扫马华文坛上老挥之不去的侨民意识。此时期有方修的记事散文和议论散文，马亚的反映小人物血泪和辛酸生活遭遇的记述散文，有任宁的富哲理性的散文，有以今的热情乐观的抒情文，也有冰梅的议论色彩特浓的杂文。⁽⁵⁾

50年代末至60年代是马来亚刚独立，而新加坡在争取独立自主却还未获得独立时期，但爱国意识浓厚，反殖呼声响彻云霄，反映在散文创作上，那就是歌颂乡土山川景物与反映民间疾苦之作特别多。

紧随着马华文坛于40年代末发生了“马华文艺”与“侨民文艺”的论争结束后，新加坡华人从50年代开始在政治上也已觉醒，在国家认同上他们已转向以居留国为祖国，他们更进一步把关怀居留地的命运，关怀本地人民的生活境遇，当作最重要的写作题材。这二大转变促使了马华文学全面走向独立自主的发展方

向,在题材方面也彻底地全面地本地化了。这特点在散文方面表现得较为明显的有两方面,一是描绘本地景物风情的文章特别多,另一是刻划本地生活底层的人物辛酸遭遇与善良品格的作品很普遍。

此时期的散文作者在继承前一期的作者的写作技巧的基础上,在题材方面又开拓了新的领域。他们当中有一群歌颂乡土山川景物的,他们把真正的抒情散文推向一个高峰,为马华文学的散文领域竖立了一个里程碑。他们描绘橡胶园、山川湖泊、椰林黄梨园,以及沙滩海滨,作品充满着热带情调与风情,他们善于抒发个人对乡土的热爱之情。描写乡土山川鸟兽鱼虫的散文作家如王葛、君绍、林潮、慧适、忧草、原上草、高秀、莫河、林绿、鲁莽、杰伦及吕晨沙等等,都是一时之选。⁽⁶⁾

另有一群结合了底层人物的辛酸生活与乡土风情的散文作者,更为此时期的文坛增添了本地色彩与时代特征。他们既写乡土风情,也写热带风光,但与此同时,他们并没忘怀人间疾苦,他们本着悲天悯人的情怀,刻划小人物的辛酸生活面与不幸遭遇,在抒情中揭露了现实的缺陷。林臻、铮英、李向、马亚、苗芒、宋雅、麦青、谷亮及丘文华是其代表。在一定的意义上,这群散文作者的作品又比前一类作者的有价值,且技巧也不逊于前者。⁽⁷⁾

第二节 独立后至80年代散文特色

新加坡脱离马来西亚独立后,新华散文基本上是继承前一期的传统而发展的。乡土城镇组屋、大街小巷依然是散文作者的主要写作题材。社会阴暗角落、不幸者的苦难生活,仍然是他们的描写对象。

新华散文到70年代结束时,各种类别的散文都已成熟,且取得不俗的成果。较杰出的散文作者有君绍、林臻、李向、苗芒、蔡欣、连奇、奔浪、英培安、黄叔麟、张挥、林高、林锦、辛白、石君、刘培芳、尤琴以及风入松等等。⁽⁸⁾

当代新华散文最大的特点是,它在60年代基本上已成熟,各种类别的散文,包括杂文在

内,在一大群土生土长的作者的耕耘下,散文园圃已是百花怒放,万紫千红,绚丽异常。

从1965年到1980年代初期,大量的散文作品描绘出新加坡的社会变迁面貌,唱出新加坡独立建国后国人的欢欣与期待。这些作品即使有揭露社会的阴暗面的,作者也是本着爱之深、恨之切的感情来抒发胸臆。⁽⁹⁾

80年代初期之前的散文,无论是抒情的、叙事的、说理的;风格无论是秀美的、豪放的、写实的、浪漫的、委婉含蓄的或尖酸刻薄的,都紧扣着现实,洋溢着热爱乡土之情。⁽¹⁰⁾

此时期有一群散文作者,他们以对生活底层人物的关怀为其创作的精神旨趣,这可视为继承马华文学传统而又加以弘扬的结果。较有代表性的作品如铮英的《老车夫》、林臻的《叫卖》、黎力的《挖蚶的妇女》、张挥的《你磨的刀会利吗?》、林高的《戏台下的老汉》、连奇的《新加坡河畔》、辛白的《一位老汉经过我的面前》以及风沙雁的《一对卖“曼尖果”的老夫妇》等等都是其例。这些散文散发着作家悲天悯人的情操,揭露了社会的阴暗面,但也隐隐透露出作家关怀社会、热爱乡土的高尚品格。

直接描写自然景观或人文山川以抒发爱国爱乡之情也是此时期的散文的另一特点,这类作品的作者群之大,作品数量之多。在新马华文文坛上可说是空前绝后的,实在无法一个列举。信手拈来,就有石君的《女皇镇与我》、可慧的《小渔村》、冰秀的《花旗山之恋》、陈忆的《故居的怀念》、何子煌的《国庆杂记》、张挥的《小路及其他》、周黎的《日光岛圣约翰》、易梵的《芽笼士乃素描》、林子夜的《新加坡河畔》、莫河的《凤凰园里的童年》、莎克的《椰树》、民迅的《小镇忆怀》以及黄叔麟的《古今棋樟山》等等。⁽¹¹⁾这类作品中所呈现的热带风情,都洋溢着作家的热爱乡土之情。

在70年代新华散文界出现了一群讲究表现技巧的作者,他们借助诗的表现技巧,对散文中的意境与气氛营造下了很大的功夫。他们把观察事物的各种新的感悟与感受,用迂回曲折的方式表达出来,颇能予人新鲜感。杜南发的《

海上》、周望桦的《武林行》、林山楼的《高速公路之崖》、黄继豪的《雨落在三里外》、贝梦寒的《歌中不是禅》以及萧郁霖的《禁果》都是其例。这一群作者我们不妨把他们视为现代派散文作家。

作为散文的一支轻骑兵的杂文，并不是新品种。马华文学一萌芽，杂文即发挥其力矫社会恶劣风气的功能。但杂文题材的本地化，却又是以战后60年代之后才更为普遍。此时期的杂文在表现手法上兼具攻击性与讽刺性二特点。题材之广泛也史无前例，杂文家如林，他们对生活的、文化的、思想界的种种弊端作了深入的剖析与批评。一时之选的杂文作者如英培安、陈之、张挥、贺天、林臻、方修、李向、陈凡、连奇、岳文、吴蒙、阿达以及葛凡等等，都有不少佳作问世。⁽¹²⁾

自新加坡独立至80年代初期，散文基本上就是这样朝向描写热带风土景物，揭露社会底层小人物的辛酸生活面以及抨击各种各样古怪现象与事物这三大方向发展。如果散文继续朝向此三大方向发展，新华散文作者就能保持着传统文人以天下为已任的使命感而创作，而散文也必然会继承着干预社会的优良传统的特色。然而事实并非如此，在南大并入新大成为国大，而华校于1984年走进历史后，从一萌芽就蕴藏在马华散文作者中的使命感就逐渐消失，而中华文化中的另一脊梁，即黍离之伤则日益明显化。

第三节 80年代至今的散文特色

时序一进入80年代，随着南大的关门与华校的走进历史，受华文教育的文艺工作者的心灵受到史无前例的创伤，他们几乎彻底地抛弃了使命感，他们写散文再也不是为了反映社会的阴暗面或有思于改进社会现状，而是在绝大多数场合是为抒发胸中的隐痛。这种抒发黍离之痛的作风，虽然不会因写作者的年纪与资历而有所不同，但笼统地说来，年长写作人的哀伤是沉痛了点，态度是消极了些，有点要借中华山川人文景物寄寓己情之意；年轻写作人则在感叹文物消失语文水平日降的同时，也敢为

文据理力争，全面陈述民族语文与文化消失后所须面对的严重后果。

六七十年代散文作者那种描写家乡山水人文，抒发爱乡土爱国家的作品，在此时期绝无仅有，少若凤毛麟角。偶而见到一两篇这类性质的散文，却也是充满着哀伤气氛的，如林高的《三顾克拉码头》与伍木的《北京街》便是其例。

年纪较大的散文作者的心态远较年轻写作者苍凉，他们用沉重的笔调抒发心中的苦闷与哀伤，他们怀念与惋惜南大的消失，如张挥的《狮城旧事》、张曦娜的《无调之歌》、风沙雁的《湖中涟漪》、《沉重的记忆》以及白荷的《相思意》等等都是。他们感叹华文水平日降，华文书报少人阅读，如张挥的《文化感情》、《冷宫中的藏书》，林高的《心里有一座山》，黄孟文的《三个国家、三种现象》等等。

他们担忧失根的后代将面临大灾难，他们感慨年轻一代中的好些人以身为华人为可耻的可悲，他们哀叹历史文物逐渐消失文化传承无人，如张曦娜的《遣悲怀》、王润华的《永远朝向东方的向日葵》、黄叔麟的《失落的一群》、《同济医院前》、张挥的《木雕与我》以及梁文福的《最后的牛车水》等。

当华文降为第二语文而社会地位也日降，以华文为谋生工具的教育工作者和文化工作者，除在工作上会遇到更大的困难外，在社会上也受到更多无形的歧视。他们在物质方面吃了不少亏，但华校生到底是可敬的，他们并没在困境中消沉下去，他们不是没感叹生不逢时，遭人歧视，但他们却在困难面前屹立不倒，并庄重自强，他们在困难中找到出路，且出人头地。当代散文中就有不少作品是歌颂华校的这种自强不息的精神的，如黄叔麟的《春蚕到死丝方尽》、何蒙的《须经一番寒澈骨》、《一轮旭日，前程万里》、朱亮亮的《心有千千结》以及风沙雁的《衣带渐宽经不悔》等等。⁽¹³⁾

年轻散文作者的心境就没较年长作者的那样苍凉，他们在力陈语文与文化受冷遇时，也更敢据理力争。他们当中或以抒情文间接地抒发胸中郁闷的，如清哲、柯思仁、胡月宝、梁

文福、潘佳营、刘瑞金及林辉等等作者，我们从文章中不难体会到他们对母语与民族文化或历史文物被忽略的淡淡哀伤，但却没较年长作者的那样沉重哀愁。他们较讲究谋篇布局、塑造意境，谨慎地选词用字，在浓浓的抒情气氛与优美的意境中隐隐透露出心中的丝丝忧伤。

另有一群作者则通过杂文，对民族文化、历史文物与母语的遭受冷待、摧残与忽略作单刀直入和开门见山式的批评与抨击。杂文在上世纪80年代后期，在维护民族文化方面起着很大的促进作用。他们当中可列入中年作者群的如周维介、彭飞与刘培芳等文笔较为含蓄，但历史沧桑感也较年轻作者的更为沉重。年轻作者由于没有历史包袱，没有心灵上的阴影，没有曾遭受压抑与追逐的惨痛记忆，在下笔为文时更敢加大力度，就事论事地直抒胸臆，使杂文更充满着活力。王昌伟、李慧玲、蔡深红是其中的佼佼者，殷宋伟早几年也写了不少感时叹世的散文，近年却似乎已停笔了。

1985年南洋商报与星洲日报合并为联合早报后，两家报章的文艺园地也合而为一，发表文学作品的园地也减少了一半以上，文学转向杂志求发展。但早报辟了“四方八面”专栏，每日刊登八篇短文，除了星期日之外，每周六次。这些专栏作者也时常更换，此专栏的好些作者或现在海外生活或曾在海外居留过，他们把所见所闻发之为文，既扩大了读者的视野，而在议论外国事物时，这些作者又能与本地的事物紧密地联系着来批评，因而也能起着鞭鞑本地的不合理现象的作用。这群小品文作者如李贩鱼（已故）、南北、西冷、蓉子、马姐及王昌伟等等都为当代散文界增添了不少异彩。

自然，由于这种快餐式的小品文须定时出品，作者没较长时间构思，加以有些作品又深受香港流行文体的影响，为文故作潇洒状，致使文字轻飘有余而典雅不足，全然丧失散文应具有的韵味。但也有例外的，例如虎威的古典文学修养造诣相当深，他的小品文就甚有韵味。

散文要求作者原原本本表现自己的真实生

活感受，无论这些感受是来自作者对周遭人物或事物的感悟，或是对大自然山川的赞赏，散文都要求作者把赤裸裸的感情呈现在读者眼前。因此，若从文学干预生活的角度来考量当代的散文，那它对时事的关心与对社会缺憾面的反映，在所有的文体中可说是最为狭小的。在抒情中寄寓着哀思民族文化与传统的日渐消失，与关怀底层人们的不幸遭遇或社会弊端的当代散文，在数量上并不会比风花雪月或旅游之乐的作品多。

新华当代散文作者的逐渐丧失掉使命感，是一种时代色彩的征象，而不是作者忘掉了本身肩负着的任务。他们身处故园，对乡土怀有思恋、爱护之情，但却只能眼睁睁地看着本族文化语文日渐式微而无法挽狂澜于既倒，他们胸中的隐痛是可以想像的。在本身生活与工作上遭遇到种种挫折之余，又眼见母语水平日降，文学作品少人阅读的惨象，作家或遁入祖籍国的山川文物寻求精神慰藉，或对民族文化式微发出感叹，或嘲讽或抨击，笔尖所流露的感情或低沉或高昂，隐隐约约所宣泄的都是黍离之痛。从纯文学的角度来看，这样的作品自然也形成另一种特色，这样的作品也可能更有文学价值。但从国家文化发展的方向来看，至少占华族作家一半以上的写作人，在精神上选择了自我放逐的道路，这会对国家的凝聚力起着多大的不利影响，是很教人关注的课题。

而且，散文中所透露的这种黍离之伤的情感，在小说、诗歌与戏剧中也随处可见，只是呈现的方式不同而已。这种黍离之伤如果只是新华文学史上的横切面的一个特点，那虽属不幸却也不失为一种时代特征。但它如果是新华文学史断流前的哀音，我们就不敢设想新加坡的文化前景将是何种景象。

我们从新华散文中的黍离之伤隐约地看到有良知的知识分子关心国家，关怀社会，关注民族文化，热爱人类，爱好和平，追求高雅的精神生活，追逐理想的社会远景的崇高情操。这种追寻人生烟火的情操，在人类怀有梦幻式的社会理想的上世纪六七十年代，作家们是通过歌颂美好事物来表达的，而在80年代，他们

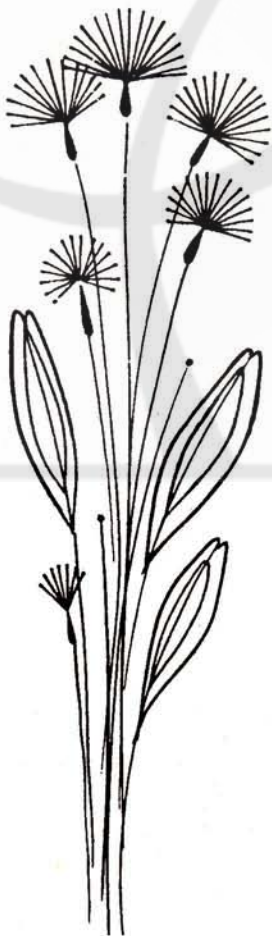
却只能以哀叹的方式来呈现这种崇高的情操，而一旦这种哀歌在岁月无情的冲击下，而歌者逐渐辞世听者也日益减少后，我们的文化景象将是何等惨淡呀！

本文作者是资深写作人，现从事当代新华文学研究。

注脚

- (1) 见方修《马华新文学简史》（吉隆坡：董总，1986）页8-13。
- (2) 同注①，页55-61。
- (3) 同注①页111。
- (4) 同注①页197-208。

- (5) 参阅方修《战后马华文学史初稿》（吉隆坡：董总，1987）。
- (6) 参阅李廷辉主编《新马华文文学大系·散一与二》（新加坡：教育出版社，出版年代未明）。
- (7) 参阅柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集·散文》（台北：时报文化出版事业有限公司，1982年）。
- (8) 同注(7)。
- (9) 参阅李廷辉主编《新马华文文学大系·散文一与二》，并参阅南洋商报·新加坡写作人协会《吾土吾民创作选·散文》（新加坡：南洋商报，1982）。
- (10) 参阅李廷辉主编《新马华文文学大系·散文一与二》及柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集·散文》。
- (11) 参阅南洋商报·新加坡写作人协会编《吾土吾民创作选·散文》。
- (12) 参阅柏杨编《新加坡共和国华文文学选集·杂文》。
- (13) 参阅杨解侨《新华散文中的文化忧患意识》（新加坡开放大学未刊学士学位论文）。



重读李向—— 怀念朴实文风

“……在没有风的晚上，那是一股多么突出的风！诚然，只要有一点风，热带就不会闷，只要有一点光，世界就不会黑暗，只要有一个朋友，人生就不会寂寞……”

录自杏影：《没有风的晚上》

柳 舜

李向离开我们将近七年了。他留给我们三本结集：《在路上》、《苍蝇集》和《菜根小品》。

这三本书是他精选出来的。他的作品不只这些。我们等待着日后史料工作者从报章上、遗稿中去发掘整理，编成全集。

李向擅长散文。一件小事，一处街景，可以联想到许多大事、许多残酷的现实；一本书，一套电影，一段新闻，经他层层撕剥，纵深寻究，终于找出社会病态的源由。

轻轻松松的笔写出轻轻松松的文字，不花言巧语，画蛇不添足。

也不弄虚作假，或故作神秘。讲的是真话，表达的是真感情。

读李向的散文，就像倾听一个心无芥蒂的朋友在谈他的生活、他的感想。语言流畅明白，少用成语，不唱高调且不作无病呻吟。

他常常自嘲，自己剖析身上的缺点；他也不放过讥讽社会上的怪现象。

他很冷静。冷静观察，冷静叙述，冷静地根据事实发挥他的见解。

他写文章的时候，不让自己冲动，因此他的文字外冷内热。可能因为年轻时口吃，他的文章语调是舒缓的，不爱口号，不急着争论或强迫别人相信他说的话。慷慨激昂非他之所长，他认为事实胜于大喊大叫，一个写作人重视的应是怎样揭露事物的真象，片刻的煽情并不能使读者彻底明白事理。

五十年代学生和青年人纷纷执笔写作。土地开始解冻。紧急法令之后好多年的沉寂的局面打破了，人们意识到自己才是土地的主人。学生和知识青年办的刊物如《荒地》、《耕耘》、《汇流》、《生活文丛》、《人间》、《人闻》前仆后继。几家大报的副刊呈现热哄哄的新姿态，给予文学的茁长提供了有利的条件。

青年作者的文字，大多直抒胸臆。不论作为参与者或旁观者，群众的浩浩荡荡的确令人兴奋。这时期诗歌和散文、散文诗的创作特别热闹。“我爱我的马来亚”、“建立一个独立自由的国家”可说是众所公认的主题，于是百鸟争鸣，各种形式的文艺作品和演出蓬勃起来，鼓角喧天。

一个彷徨无着的青年 同一位长者见了面

李向正是崛起于五十年代初，《在路上》收集的作品多写于1954/55年。

捱过日军蹂躏的三年八个月，尝过贫穷、丧父、动乱的苦痛，光复后年岁渐增，前途一片茫茫。人活在世界上到底为了什么？书本中的启示和隐喻，解不开一个初出茅庐青年的疑团。这时候，他读到一位“杏影”写的文章，亲切的文字输来阵阵温暖，怀着敬仰，他忍不住写给杏影一封信。那年1952，一个彷徨无着的青年同一位成名的作家、一位长者见了面。

“我私心里实在感到自豪，恢复了做人的信心。”从此，李向“脱胎换骨了一次。”

人的一生如果比喻成一本书，《李向》这本书的主角，背后总有一双慈爱的眼睛在关注着他，随时随地准备提携他、给他鼓励。这双眼睛是杏影的眼睛。

李向在《纪念杏影先生》题目下写给朋友的五封信，表述了他对杏影逝世的沉痛。杏影自始至终激励他读书和写作。杏影的一句赞语可以增强他写作的动力。杏影逝世之后，李向有一年多交了白卷，因为——“老实说，我写文章有一半目的是要博得他的一句半个赞语。”

李向熟读杏影，了解杏影文章的特色，敬重杏影正直“纯粹”的品格。上面提到的五封信有他对杏影文章人品的剖析，值得后人研究。

认识杏影先生的青年都知道，杏影的心、口、笔，三者绝对统一，永远真诚。李向不是承受杏影“文教”和“身教”的唯一。杏影清澈的眼神，亲和的微笑，常使受者品尝到人间稀有的无私的关爱。许多朋友甚至在杏影逝世之后私下自责，因为他们在现代思潮的腐蚀下，意志的围墙已告坍塌。

李向从迷惘走向坚定，确立积极奋斗的人生观，主要是杏影的影响。五十年代杏影发表了许多风格清新的散文，有读书心得，有生活中的感悟，有涉及科学和未来的憧憬，而所有的文字，衬托出他的善良、宽容、真诚，表达了他对世界对人类美好前途的哲思。

我们应该来读一读杏影文章的片断：

“……人生乃是一个极其有意义的，可以完成很多伟业的过程。他（苒伯纳）认为只要我们活得聪明，能虚心接受知识，则我们每一个人就都能是燃得起来的一支火把；这支火把，在人生历程上是可以照耀黑暗，是可以把不幸变为幸福的。”

——《纪念苒伯纳先生》1950

“暗黑诚然可怖可憎，可是在生理上，人的眼睛，倒正是在暗黑里才会发挥它的最大的感知光明的能力，才会变得异常的敏感，这是事实。”

——《谈黑暗》1951

“莫以为这里真是一个‘人’都没有。‘人’多得很，只是你没有看见吧了。在隔壁住的就是‘人’，在他的心里面就有火——生命的火，在燃烧着。”

——《“人”》1952

“这时代是一个群集多的时代，但似乎也是孤独者的数目激增的时代。”

“千万个人的孤独，就是千万个孤独者的沉默的精神的集合，这种没有集合的形式的集合的力量，不是政治的权力或有形的看得见的力量所能奈何的。”

——《孤独者辩》1952

“从今天晚上起，你就把我的欢喜当做你的欢喜吧。我呢，当然也是要把你的悲哀当做我自己的悲哀的。我们都不再作错误的交换；让我们承认，从前把你的苦当做我的乐，把你的悲当做我的喜接受了的时候，那是因为偶然的不小心。……”

——《朋友，从今天晚上起》1951

“知识的路，真理的路，似乎总是弯弯曲曲的，在知识的路上走路的人没有一个不是走得很慢，走得很辛苦的。但错误的路则不然，它好像是一条直线似的直……许多出卖国家或出卖灵魂的人，他们都决然的说，要出卖就要出卖得彻底。……”

——《无知与错误》1952

“想做政治家的人也只有两条路好走：一是到大议事厅里面去，另一则是走进天牢里。而在某一个时代里面的真正是了不起的政治家，其要去的地方，还多半是监牢呢。”

——《两条路》1952

“青年人可能做的最蠢的事情——无法挽救的不可原谅的蠢事，只有一种：那就是他决定了要放弃青年人作风，他要装老，要学老年人的那种不做一件错事、其实可能件件都错的‘聪明’。”

——《老年人和青年人》1952

上面引录的片断，有些近似散文诗的句

子，这在杏影作品里俯拾即是。这一片片一叠叠的思想的结晶，蕴含真理的光源，闪耀在读者眼前，不加任何粉饰。

初出校门涉世未深的李向，读了杏影的文章，受了感化是必然的。一路来追问人生有什么意义的他，似乎已找到了答案。

冷静观察列举事实 自剖自嘲幽默简约

54/55年，李向的写作特别勤快，一面从书本走向生活。《在路上》、《隐藏着伟大》、《读约翰·克利斯朵夫的时候》这一类颇富哲思且朝气蓬勃的名篇，就是这段时期的收获。其中《读约翰》副题：“给一位朋友的几封信”，很明显是写给杏影先生表明心迹的。信里谈到这本巨著带给他的震撼，作者罗曼罗兰的伟大，更重要的则是表达自己的顿悟：——人没有信仰是活不下去的。“最大的信仰，就是爱人类”。有了信仰，才能够“坚持着斗争下去”。进一步他阐述：“信仰，便是‘智’的最高境界，便是人生意义的确定，便是‘勇’的泉源。”

为了体现“爱人类”的精神，年轻的李向热切地关心身旁每天发生的变化，执笔揭露黑暗，同情被欺侮的人群。他写了《访问一群不幸的兄弟姐妹》、《凶手是谁》、《大选两题》、《泛马学联游艺会侧写》、《赵牧师的见证》等等，把抽象的信仰付诸实际行动。

他参加了《人间出版社》编辑部，开始仿效杏影先生选稿之外，还做了改稿复信的份外工作。他的阅读范围很广，翻译和写作使他的热情得以外放。他把《文风》登过的散文收集起来，先后编了几本选集，如：《散文选集》、《查米》、《风暴》等。

李向的“脱胎换骨”可视为内在的充实，理智的苏醒。但找到人生目标与投入时代洪流有着行动上的区别。一般青年多响应痛快的、激烈的行动，轰轰烈烈的场合广聚起力量和勇气。李向也许失去卷入大运动的机会，也许个性所限，也许预感到呼声过后遗留的空寂，也许——

他从自己摸索到的一点经验，明白一个人从愚昧到觉醒，从脆弱到坚定，有好长一段坎坷的路要走，参加几次大运动是轻易的，百炼成钢谈何容易。他选择做的，应是他不后悔的可以胜任的工作。他在《无用与无勇》的文章里说，有时他也很向往勇士们的气概，可是终究没有勇气“跳出生活的圈子”。

文艺工作是他的选择。读书扩展了他的眼界，写作磨锐了他的脑筋，而生活（不论是在乌敏岛执教的一段相当“闭塞”的日子，还是献身新闻工作的多姿多彩的“动荡”的日子）不时启发他的思考。

从六十年代到七十年代，新马地区的政治斗争十分尖锐。反殖斗争在先，发展到新马合并，又演变为新加坡独立建国。其间党派分裂冲突，民间抗争此消彼长。文革之风徐徐吹来，导致思想路线急遽分化，新典型新观念破茧而出，同旧思想旧观念相互碰击、争论、拼斗。李向的第二本书《苍蝇集》收集的卅几篇作品，大部份写于1968—71年，刚巧大混乱的时期。

从集子内容来看，李向式的“冷静观察，列举事实，自剖自嘲，幽默简约”作风依旧，不过多了一番自省。如果说《在路上》集子里的所思所云说明他在人生初阶找到立足的基点，看到前头的道路；那么，《苍蝇集》当是他发现了作为知识份子的他自身的局限和无奈，有时候“爱莫能助”，有时候“眼高手低”。但总基调是“批判”的，对自己，对社会，敢于发出正面的尖刻的批评。

他同情被压迫被伤害的民族（《躺在床上》）；从地球相对宇宙之渺小谈到人类负有建立大同世界的使命、人类必须“再生”（《看天》）；赞赏青年“不顾后果”的勇气（《三思而后行》、《无用与无勇》）；反对战争强调理性（《人性·狼性》、《当理性绝灭时》）……此外，他还抨击文艺界以至社会各界种种恶劣的作风。

《苍蝇集》印了三版，很多读者发表读后感，写批评文章，反响热烈。作者的文字掌控能力整体上比《在路上》成熟，而在反映现实、反映内心里的真实这方面，突出了自己的风格，写

了像《沙厘网》、《躺在床上》、《发福》、《冰橱社会》、《看天》、《搔痒的艺术》这么些高水准的，李向创作中顶峰级的好文章。

不可拒绝的“杏影因素” 丰富了李向的一生

杏影予李向的巨大影响，隐隐然在李向的文章里不时地显露出来。取材、铺陈、观点，颇多地方异曲同工。李向不是个赞成摹仿、爱摹仿的人。他运用的是自己的笔，自己的感情，自己的结论。然而，杏影的化肥早已丰沃了李向作品滋长的土壤，杏影无意中的“接枝”壮大了李向的蓓蕾和果实。从文学观点，人格修养，一直渗透创作态度、编辑方针。“杏影因素”已构成了李向做人与做学问的内在因素。

这种“不可拒绝”的因素左右了、丰富了李向的一生。李向从艺以来对友辈、特别是文艺界新人的鼓励、赞助，多半也印证了杏影先生潜移默化之功。

不妨比较一下他们两位的文章：

“为了名声，不知有多少文化人露出了可笑的饥相、渴相、丑相。”

——《谈出名》杏影

“……还是有许多人争着要做‘青年作家’而一些‘名作家’也还唯恐人家不承认他们是‘作家’……原来‘作家’的价值就在于它是一个头衔。……”

——《作家与头衔》李向

“……一些人在写作方面其实是什么才能的，也要硬硬挤出几本书来，过过‘作家瘾’……弄到现在写作不是为了什么崇高的目标，而是纯粹为了出风头……”

——《试论“作家”》李向

“坐着，想到别人真羡慕，想到自己真是苦恼，别人真会做事，真能干而且什么文章都敢写。自己呢，读书总是读不懂，事也总是做不来。……”

——《我心伤悲》杏影

“……近几年连书局都懒得去了。学习写作更不用说，十年里面不知道有没有认真写过十篇文章……站在人生的十字路口，三十岁时和二十岁时一样的茫然……自己这一生能不能有所成就，现在已不像十年前那样有信心。”

——《三十小记》李向

“这几年我也真是懒得可以……现在我的脑子里已经很少高尚的理想，……我的毛病就在于做事情但凭兴趣……”

——《懒人的自辩》李向

“……努力看报与其说你以为你能变得聪明一点，还莫如相信你会变得蠢些更为妥当……”

“现在的报纸，能够切切实实的多刊载一些有关吃饭穿衣、走路医病等等比较现实的问题的，就得算是非常好的报纸了。但大多数还是在讲神讲鬼……读这种报纸，真是不能不叫你愈读愈糊涂，愈读愈使你的能力有往下低落的倾向……”

——《两宗苦恼》杏影

“硬硬被人称作‘社会的喉舌’和‘良知的声音’的记者们，似乎是一种很有正义感的人物，然而最需要把正义感收藏起来的也正是这号人物……记者……只是一种工具。作为工具，就不可能有个人的爱憎。有时候明明应该这样讲的话，却要那样讲……”

——《冰橱社会》李向

“我们现在还是可鄙的动物，和其他的动物一点没有两样。……”

“我们应当加鞭赶路，我们真不该像目前这样只为了吃饭穿衣的小事情苦恼着，斗争着。这真是浪费了人的智能，人的精力，也太浪费了人的生命。……我们应当快点去获得一种真正是人的生活，去把握

到真正称得上是作为一个人的存在的意义。”

——《苦恼和幸福》杏影

“很少人会想到，正当我们这个角落夜深人静的时候，其他地方正在沸腾起来。这样想着的时候，你一方面会觉得这个地球真是一个生气勃勃的星球，一方面会觉得自己蠢猪似的躺在床上真是太不调和了。如果再想到别的地方人们为了一个理想正在日夜不停地埋头苦干，而有些人甚至献出了自由和生命，你就觉得躺在床上真是一件可耻的事。”

——《躺在床上》李向

“人类将来终归是会长大的……他们终归有一天是会获得老后的圆熟和老后的光辉的理性的。……人类的年纪还轻，我们无须叹息，无须失望于人类……”

——《易老和真老》杏影

“自从出现了人类，浑浑噩噩的宇宙才‘发现了自己’，它的存在才好像显出意义来……生命的形式会有怎样的飞跃，我们是无法知道的，不过以现阶段来讲，人类在地球上，除了生存繁殖外，显然还负有更高的使命……”

——《看天》李向

李向从杏影的道德文章汲取养份，结合自身的经历，细加反刍，写出“李向式”的文字。我们发现两人在性格上颇有相同的地方：喜欢音乐，崇尚科学，强调理性。而且在作品中“自剖”、“自觉”（多数作家掩盖之犹恐不及），坦露磊落的胸怀。当然，两人也有显著的差异：李向年轻、好动，爱说反话，爱同好朋友“抬杠”（参考蔡欣写的《逝入风中——焚给道昉》）。而杏影成熟、明朗、厚道、一辈子掏献纯洁的心灵，呼唤人类幸福的到来。

在文学追求上，杏影推崇刚健的文风，讨厌老气横秋。他费心竭力地修改青年人的习作，

尽可能刊在报上以示鼓励，因为青年人有勇气有朝气。这方面，李向完全服膺杏影的主张。在李向主编的副刊和杂志版位，许多新人得到了培养，走上文学的不归路。其次，李向充份明白自然、素淡在美学上的重要，这点也正是秉承杏影的宗旨。杏影曾经提过契诃夫忠告高尔基说，一个真正优秀的风景画家，在描写自然景物时，都是只有素淡的几笔的。他劝告青年用朴素的语言。比如“我快乐得好像登天”不如干脆说“我很快乐”，后者叫听的人觉得你真是快乐。

重视感情真实的作品 追求自然素淡的风格

继《苍蝇集》之后，1975年他出版了《菜根小品》。里头收集小岛生活片断、儿时回忆、游记、杂感和书评。

他在“后记”谦称，其中一些作品没有收入《苍蝇集》，是因为当时认为它们好像“菜根”。

但正是这最后的一本书，让我们领略当年乌敏岛的特色，深一层了解李向“静如处子，动如脱兔”的性格。同时看到70年代的李向履痕处处，对事物有了新鲜的感受。

几篇描写小岛教学和生活的文字，笔调显得质朴清淡，有着小学生作文里的稚拙，却野趣横生。我想，这是李向朝向素淡文风的一连串尝试。

早在60年代，李向读了周作人的文章，对周作人散文造诣之高非常激赏。《苍蝇集》中的“苍蝇文”，也曾提起周作人五十年前作过“苍蝇”一文。周氏兄弟文才一流，境遇人品各殊。作为后学，研读前人的精品，借以充实写作技巧，这正好看出了李向读书的全面。“（他）保持自己特立独行的风格，即使在集体发烧的岁月里，也没有变成头上长角、身上长刺的怪物。”（《告别》——林康）

其次，周作人的倡行文章要写得“平淡自然”，不啻让李向觉得找到一个“同道”。

试读周作人在20年代写的《雨天的书：自

序二, 1925》

——《故乡的野菜》1924

“我近来作文极慕平淡自然的境地。但是看古代或外国文学才有此种作品，自己还梦想不到能做的一天，因为这有气质境地与年龄的关系，不可勉强，像我这样偏急的脾气的人，生在中国这个时代，实在难望能够从容镇静地做出平和冲淡的文章来……”

平淡自然是周作人梦中的至高境地。这点，同李向赞美小学生作文的真纯，表示他正在努力写出这类作品，有着相同的追求。

一支平静的笔，顺着思潮带着真实情感，几乎不加矫饰不重包装地“话家常”，朴实就是内在美，文字的简约、机巧、幽默，将所要说的话，要表达的思想明白忠实地披露出来，取得读者的欣赏共鸣。可这二、三十年来，我们在报刊书本上读到的本地作品，不少是夸夸其谈、尽情渲染、语不惊人死不休。作家们把自己陶醉的粗俗的噱头、庸俗的观点传送给读者，把自己小小的见识说成大道理，把卑下的情操泼在纸面上，自暴其短之外，更可笑的是沾沾自喜，似乎找到了一条扬名立万的捷径。

李向心仪的周作人喜欢说简约的“大白话”，请看：

“我的故乡不止一个，凡我住过的地方都是故乡。”

“荠菜是浙东人春天常吃的野菜，乡间不必说，就是城里只要有后园的人家都可以随时采食，妇女小儿各拿一把剪刀一只‘苗篮’，蹲在地上搜寻，是一种有趣味的游戏工作。”

“中国现代之缺乏文艺批评，是一件无可讳言的事实，在日报月刊上尽管有许多批评似的文字，但是据我看来，都不能算是理想的文艺批评。我以为真的文艺批评，本身便应是一篇文艺，写出著者对于某一作品的印象与鉴赏，决不偏于理智的判断。”

“外国文学里有一种所谓论文，其中大约可以分成两类。一批评的，是学术性的。二记述的，是艺术性的，又称作美文。这里边又可以分出叙事与抒情，但也很多两类夹杂的。……读好的论文，如读散文诗；因为它实在是诗与散文中间的桥。中国古文里的序、记与说等，也可以说是美文的一类。”

——《美文》1911

上头之所以抄了几段周作人的文字，主要在指证简约、朴实、明白是这一类作品的特点，即使谈的是文艺理论的问题，读者也不至于晕头转向昏倒在长而艰涩的“译文”句法里头。

简约和朴实是孪生兄弟。叙事清楚明白只是它最基本的要求，还需要浓郁的感情深厚的思想做它的骨肉，撑起一副健康伟岸的躯体。请看：

“听到自己所认识的青年朋友的横死，而且大都死在所谓最正大的清党运动里，这是一件很可怜的事。青年男女死于革命原是很平常的，里边如有相识的人，也自然觉得可悲，但这正如死在战场一样，实在无可怨恨，因为不能杀敌则为敌所杀是世上的通例。从国民党里被清出而枪毙或斩决的那却是别一回事了……”

——《偶感》1927

抑制愤怒和悲痛，以近乎平静的笔调控诉当今的黑暗社会。不在字眼上煽情而达到借理性去点燃读者的情感，这的确是高手的健笔。

我们回头读一读李向是如何努力朝向简约和朴实的方向去写作：

“岛上每年做两次戏，一次是在旧历四月，一次是在七月。四月的那次是大伯公诞，七月的那次是中元节。对岛上的小孩子来说，做戏是比过年还更重大的节日。”

——《做戏》

“听说小学时候的一位老师现在也常跑酒吧，在我是一个小小的意外。教师跑酒吧已经不是什么新闻，而且又何止跑酒吧了，可是听说这一位老师也跑起酒吧来，于我总是个意外，而且觉得有点滑稽。……”

——《想起几位老师》

开门见山。“又何止跑酒吧了”点到为止，不必长篇赘文去大写教师的放荡。“这一位老师”怎么也爱上酒吧？意外夹缠着几分滑稽。作者在不知如何“消受”这个意外消息的同时，牵动读者也去思考。

用孩童的眼睛看周围 描写风暴前的场面

“大人们的神情随着时局的变化一天比一天沉重，特别是当两艘英国主力舰在南中国海被日本飞机炸沉的消息传出来之后，他们的脸色更忧郁了。他们在屋前挖了一口井，在屋后掘了一个防空壕，还买了许多罐头食品囤积起来，又用纸条黏在玻璃窗上。到了晚上用黑纸皮围住电灯罩，使屋子里笼罩着一片暗影……”

“在我们小孩子眼中，这一切都透着一点新奇……”

“在我们小孩子心目中，战争还似乎是一件有趣的事……”

——《三年零八个月》

一切描述摄自孩童的一双眼瞳。大人忧郁的脸色，孩子新奇的感觉，周围的急速变化——风暴前的“冷叙述”之后，接下来有一个又一个难关，一个又一个灾难。

阅读这篇作品，成人的我们被童稚的无邪带着走，去观察一场荒唐残酷的侵略战争，处处突显战争的恐怖和大破坏力。

“读洪浪君的杂文觉得这才像杂文。我

也看过一些‘杂文’，观点不能说不正确，立论不能说不中肯，可就是味如嚼蜡，不能叫人看得下去。”

——《一本上水准的杂文集》

“我们这里的大大小的‘作家’们，真有‘文字感’的可真是少得可以。在他们看来，似乎只要能够下笔成文，言之有物（或无物），或者公开宣布自己曾经‘从事写作’若干年，出过几本书，就一定是‘作家’无疑了。他们是‘作家’是没有人要否认的（据说如果有谁否认他们是‘作家’就等于把马华文艺‘一笔勾销’）。问题是他们能够是第几流的角色？……”

——《从“路感”说起》

李向做出这么严厉的批评并不多见，大概由于当时“出书就是作家”，以出书的多寡字数的多少定高低，有感而发。重读这一篇不免令人心伤。三十几年过去了，倘此风不息，自制作家帽越戴越高，可身上仅存的点滴“文字感”越久越干枯，文学界“中风”的病人泛滥起来，读者纷纷走避，真有“不知今夕何夕，明日是何年！”之叹。

李向写这篇文章，用意在于劝诫作者不要妄自尊大，要多修改。“一个有文字感的人，隔了一个时候一定会看出自己的文章败笔百出。”因此要学习鲁迅，多看多改几遍。“做文章有一个大秘诀，就是不要把读者都当作傻瓜。”这是本篇的结论。

可能读了太多作家和准作家刻意造作的作品，他发现小学生的作文更有兴味，更纯真可读。

“从小学生的作文说开去”这篇文章，介绍了好几篇学生习作。他觉得学生写的东西虽然稚嫩，却有真实的情感，有个性，敢说敢写。“写了一个时候，有了一点‘名气’，也就可以看出他的文章越来越造作，个性越来越黯淡。”他还提出向民间语言汲取有生命力的词汇，摆脱陈词烂调。

理论上说，从民间发掘语言精华不会错，

不过因时因地因人对的未必就对。新加坡的“民间语言”是什么？在哪里？华族的民间语言是方言？是MANDARIN？是作为各省籍人士交流的闽南土话（不能用来读报纸书本的、源自猪仔和移民的不标准的方言）？所谓华语，根本不是南方人的母语，华语无疑是北方人的母语，但对南方人来说，在表达细致的感情、复杂的思想时，华语形同外来语。这些年来“方言”贫成“荒原”，我们的民间有哪一种足以繁荣写作词汇的语言？难道说，在作品中置入“哇唠”、“手枪仔”、“卵葩”就可以美化语言加强作品的深度和可读性？假如作者们尽其吃奶之力幻想从这类“民间语言”之中广取词汇，他们笔下的粗俗缺墨可想而知。

李向当年开了一帖不错的良药，然而病人膏肓的后生服了药，也许就此“无眼睇”这个世界了。一个接一个的“搞笑”节目，尽其糟蹋语言能事大炒“隔月饭”，导致语言的窒息病变甚至死于非命，可见一斑。

真希望文学理论家给我们再开个新药方！未来的民间语言，是不是该像个“罗惹大杂烩”，包纳中国南北、印度南方、马来印尼、英伦三岛、美国日本在内的有新加坡特色的“全球化方言”呢？

《小学生的作文》文章里刊登几位孩子的作文。李向从中看不到形容词，副词；也没有比喻，没有拟人格，“只是老老实实的写他生活中的人和事”，可是，那语言是“立体”的。

同样，在欣赏陈世能的文章时，他重复上面的见解：

“这种带点小学生的稚气而又有讽刺的文笔，正是我近来所要追求的一种文章风格，可是我自问是没有办法写出这样的好文章的。”

——《读“自剖”和“溪”》

他的感慨，和周作人若有相近。

时代给予写作者用之不尽的素材，然而写作者风格各异。主要是受个人教养、性格、人生

观和审美观的制约。不过有一样是肯定的：大抵青春时期的作品，比较躁动、奔放，比较注重形容词感叹词，讲求花俏多姿；到了成熟时期，“从绚烂归于平淡”，只轻描淡写，寥寥几行，意在言外；画家不用重彩，点点勾勾，境界浮现。

一代大画家黄宾虹说：画有四病：邪、甜、俗、赖。邪是用笔不正，甜是画无内在美，俗是意境平凡、格调不高，赖是泥古不化、专事摹仿。潘天寿谈到画的用色说：“用色以古雅为上。不可浮艳、混浊、火气、俗气、死气。”这同要求写作者用字准确简扼、不造作不媚俗，写得生动自然而不是写得呼天呛地，其实是共通的道理。

汪曾祺精巧的小品 溢满稚气清爽可爱

我不知道汪曾祺的作品是否曾受李向的注意。汪的写作经验丰富，但文字倒有许多地方表现出“小学生一样的稚气、可爱”。

请看：

“我的二伯父和我的生母的象，都是管又萍画的。……我母亲去世时，我才三岁，记不得她的样子，但我相信，也是画得很像的。因为画得像我的姐姐，家里人说我姐姐长得很像我母亲。”

——《看画》1993

又如这一段：

“我劝大家口味不要太窄，什么都要尝尝，不管是古代的还是异地的食物，比如葵和蕹，都吃一点。一个一年到头吃大白菜的人是没有口福的。许多大家都已经习以为常的蔬菜，比如菠菜和莴笋，其实原来都是外国菜。西红柿、洋葱，几十年前中国还没有，很多人吃不惯，现在不是也都很爱吃了么？许多东西，乍一吃，吃不惯，吃吃，就吃出味儿来了。”

你当然知道，我这里说的，都是与文艺

创作有点关系的问题。”

——《随笔两篇》1984

轻轻松松话家常，简洁明畅，幽默风趣而又一语中的。即便是涉及文艺评论的硬文章，一管笔也可以轻灵地游走：

“沈从文的《长河》是一部很奇怪的长篇小说。它没有大起大落，大开大合，没有强烈的戏剧性，没有高峰，没有悬念，只是平平静静，慢慢地向前流着，就像这部小说所写的流水一样。这是一部散文化的长篇小说，大概传统的、严格意义上的小说有一点像山，而散文化的小说则像水。”

——《小说的散文化》1986

不妨再读一段：

“散文化的小说不大能容纳过于严肃的、严峻的思想。这一类小说的作者大都是性情温和的人，他们不想对这个世界作陀思妥耶夫斯基式的拷问和卡夫卡式的阴冷的怀疑。许多严酷的现实，经过散文化的处理，就会失去原有的硬度。鲁迅是个性格复杂的人。一方面，他是一个孤独、悲愤的斗士，同时又极富柔情。《故乡》、《社戏》里有一种说不出的惆怅和凄凉，如同秋水黄昏。……”

议论作家、作品，竟然写成如此浓缩精美的散文；透视了作家的某个侧面，点明了作品的风格。

汪曾祺在语言上自有他的偏好。他说：

“好的语言，都不是奇里古怪的语言，不是鲁迅所说的‘谁也不懂的形容词之类’，都只是平常普通的语言，只是在平常语中注入新意，写出了‘人人心中所有，而笔下所无’的‘未经人道语’。

平常而又独到的语言，来自于长期的观察、思索、捉摸。”

——《语文短简》1992

诵读汪的精粹的散文小品，音调非常悦耳，道理浅显而寓意深远，像有个知识丰富平易可亲的友人，正对着你侃侃谈心。

倘李向今仍健在，读着汪的作品，说不定会拍案跃起：呵，梦中的世外桃源，竟在咫尺之间哩！

细工让位给粗活 信仰让位给神灵

李向离我们是越久越远了。李向对新闻界、对文化界的失望代之以我们的大悲观。“爱人类”的李向为信仰献出大半生的力量；因为爱之深责之切他的笔尖不时地嘲讽社会百态；可是事物的发展往往与理想逆向而行，过去的青年是那么一个样子，现代的青年是这么一个样子。道德埋在土里，信仰丢进河里，十根指头亡命地在角落头阴沟里搜索钞票。不论你是什么职业，来自什么地方，首先追求的是钱、是名。名声与钱财共舞，“曾经拥有”算英雄。

确定了金钱万能，明白了只争朝夕，于是细工让位给粗活，百年树木让位给移花接木，思想让位给感觉，信仰让位给神灵，情感呢？只好打扮成暗巷里的资深妓女，逢场作贱，哭笑无常，随人奉送。

为钱为名，先得打亮牌号，一边宣传，一边专人包装，怕的是不够声色犬马，骂由你骂，钱归我赚，沽了名钓了誉，自有扬眉吐气的一天。

配合宣传之需，急追新潮新招，凡事要浓、烈、巧、幻。话要说得快、大声嚷，重复叫，字句要惊天地泣鬼神直捣人心，故事要朦胧虚玄天上有人间无，人物（包括作家在内）要浓妆艳抹，半傻半疯，哼哼哟哟。

谁会舍本逐末钻研平淡自然之美？谁会披肝沥胆将自己内心的轨迹坦诚相示？

今天，一个有文化的人只用十分钟就看一份至少半公斤的报纸，一个爱好文艺的人可以不看报上的文艺副刊，究竟什么原因？

的确，时代变了、进步了，善良真诚淡泊都大折旧了，牛鬼蛇神发迹了，白的变黑黑的是白的了，好歌喉低调、哑默，豆沙喉称王称后，一加一等于〇，〇加〇等于无限大。

也因此，我们怀念李向，我们敬重李向和杏影，敬重健在的和已故的文艺界前辈。

我们读过神话的历史，读过历史的神话，我们知道：两个世纪以来，地球这蠢家伙酣眠

中几度大翻身，挣扎着要站起来，站起来……最后又掉入深谷里去了。

它站得起来吗？还想不想站起来呢？

2004.10.16

本文作者是资深作家



六十年代本土文学理论的文本意识

(新加坡)原 甸

在知识份子队伍中,文艺理论家命运的不定性是令人痛心的。这主要是因为文艺理论家的文化建构的“依附性”极大,要嘛它是依存于具体的作家与作品上,要嘛它又常常与特定的意识形态或政治观点相连着一条共生的脐带。皮毛关系的互相依赖使其中一端的兴衰动辄不可免的决定着另一端的话语寿数。

因此,我们可以轻易地举出一大串在历史上许多卓绝的诗人、戏剧家、小说家的名字,我们却不太容易开出一份重要的文学理论家的名单。诚然,我们熟悉的哲人如笛卡尔、休谟、伏尔泰、黑格尔、狄德罗、卢骚等大知识份子,他们无疑都是理性主义的思考者与分析者,并且留下丰厚的思辨文本,但又似乎全应归类到哲学、美学或宗教的范畴了。

当今文艺理论家生存的挑战是面对着创作界的脆弱和意识形态的多变。这两大客观因素使文艺理论家的劳动基石常处在里克特至少六级的地震度下。

然而,在历史主义地梳理后,我们常常为文艺理论家们感到不值,因为我们亲眼看到在特定时期的一些文论工作者的劳绩与贡献,但在不废江河尚未万古流时,我们却看到这些劳绩与贡献便处在被遗忘或被荒废的约但河彼岸的旷野之处。

对文艺理论家的遗忘反映了文化进程不可避免的残酷性。他们在一定的历史时期被纳入了文化殿堂成为不可或缺的奠基石,但却容易悄然消失在喧哗的文化长河中了无痕迹。在许

多文学史的论著中,文学评论常失去了它们的席位。固然,在浩博的文学宝库里,相对的可以另辟与具象思维并立的文学批评史类的著述,但如果我们回到我们贫血的本土文学疆域犁耙,期望一部本土的文学理论和批评史的出现无疑是一种侈望。

文学界同仁们,真应该为这一翼的工程劳动者扶旗击鼓、激浪推舟啊!

意识形态强势下的文学格局

六十年代的本土文坛,尽管一般性的作品仍然充斥书刊杂志间,但在题材与表现技巧上脱颖而出的创作偶尔也有,纵然在量上还是居少的。战后新一代的作家已经冒出了,开始以他们也许尚未摆脱拙劣特征但奋力求上的创作挣扎始终喧闹在当时的文坛上。这一批年轻的作家仍然从中国文坛吸取养份,而当年作为他们创作的“养份之源”的中国新文学,毕竟已经摆脱了五四初期的襁褓状态,有了一个呼吸心肺壮旺的艺术躯体。这无疑的给年轻的本土文坛带来了创作的“维生素”。

由创作大潮带动起来的文学评论,所呈现的纵横捭阖的姿彩也自形成另一番的格局。

中国新文学既成为当年本土文学的“母体”,因而从创作取向、作品性格等方面,无不深受“母体”文学的影响和左右。从中国文学史传统的“文以载道”直线发展到二十世纪的爱民爱国的“战斗性文学”,整个时代背景都沐浴在民族存亡国家兴衰的血潭泪泊中,这不

能不给本土文学的母体——中国新文学带来了强烈的为民为国的浓彩，并塑造了我们本土文学的相近性格。

作为殖民地人民的奴役境遇，尤其给我们的文学从事者以强烈的民族反弹。外因加上内因，本土文学实在没有任何的时间和空间对文学的艺术主体作独立定点的思考。

如此这般，一条简单化的现实主义文艺路线始终贯穿在本土文艺创作和文艺评论的走向轨道上。我们今天回头来审视这条斑驳的脚印，许多时候还是带着一种不全面的视角，我们过多的从中国左翼的文艺观对作家的影响作为思考与定向的源头，并把本土文学（当然也包括了本土文学评论）绑上了在一定历史时期居于强势地位的“战事”上。

诚然，毛泽东在1942年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》对文艺观的极左界定确是成为中国现代文学的一响定音巨锤，也极大的影响了本土的文学走向和文学评论的口径；然则，把文学列车完全推上社会改革诉求之道的难道仅仅是来自左的方面吗？我们翻开历史，在与共产党角力的台湾社会意识实际上也弥漫着一片“政治挂帅”的思维导向，在50年代出现的“反共爱国”文学，具体化为“战斗文艺”，在前后十年间，席卷其间的文化人当在三五百人之间，其中的骨干分子是政界作家与军中作家。在文艺理论上出现的张道藩的《三民主义的文艺政策》实际上也是赤裸裸的要求文艺为一定的政治服务。在谈论“文艺救国论”时，张道藩就明确的宣告：“文艺既成了救国武器的一环，那就与三民主义发生了密切的关系。”（注一）

海峡两岸的文艺大潮如此汹涌万波，偏居南隅一角的新加坡以及马来西亚的小小文坛又岂能免除浪花四溅的淋漓？

当然，当时的形势是东风压倒西风，在意识形态的对垒中，为社会、为民众的海峡西岸的影响不能不居首位，并在本土文坛上强有力的击退海峡东岸思潮的冲击。

就是在这样的大小背景下，本土文艺评论在五、六十年代是以战斗者的姿态披甲上阵的，

它一如中国大陆的为工农兵文艺和台湾文化阵线上的反共抗俄志士一般，横刀立马在本土文化营阵，扼守文关隘口，强调文学应该为人民服务，应该面向社会、面向大众、面向时代、面向生活、主张“为人生而文学”、“为社会而文学”，应该“唤起民众，鼓舞民众，从而使他们都能自觉地、积极地与殖民地势力展开斗争，以实现一个独立、民主、自由的社会”而文学为谁和如何为的意识形态问题也一再的被本土文艺评论家所津津乐道，他们一再宣告：“文艺只有为劳动人民服务，才会有光明的前途，才会有留传千古而不朽的价值”（注二）；强调“工人群众是反殖运动中最坚强和主要的力量。因此我们的文艺首先就是为工人服务。其次是为农民……再其次才是小资产者及其知识分子”（注三）；认为“反映我国工人阶级的生活是非常重要的，是具有很重大的社会意义的”（注四）；当时一位评论工作者方原就从这样的要求出发，呼吁作家应该积极的“干预生活”，这在当时是一个极具典型性的文艺观点：“文学作品最主要的题材，就是作为社会关系总和的人及其生活。一个作家，无论他怎样善于幻想，如果完全没有生活经验，对群众反抗压迫与争取美好生活的斗争，采取冷眼旁观的态度，不亲自参加到这个生活斗争里去，那么，可以肯定，他是绝对不会写出具有高度思想性与艺术性的作品来的。”（注五）

从一个肯定的前提把问题衍延到简单化的立论，几乎是当时评论界反复嚼舌的共性话语。即是说，从文学与生活的正确关系论述出发，随后也必演绎出文学任务的简单化结论。在五六十年代本土文坛上，文艺理论家对“群众反抗压迫与争取美好生活的斗争”成为强调至极限的主调。

评论作品的单向倾斜

在这样的趋势下，作品的题材受到极大的限制，因为评论界对创作界的要求始终箍扎在“表现群众生活觉醒和抗争”这一类所谓“大时代大题材”上，把示高标杆无止境地向上挪升，作家们只能望杆兴叹，无法翻越了。

在五六十年代本土文坛上出现诸多的文艺论争，在正面而言，固然也是文思激荡的好现象，但从负面看，又大大的窒息了作品题材的多样性，妨碍了作家表现生活的深广二度。在那样的“革命口径”要求下，作家的任务被匡定在“鼓舞人民在创造新的合理的生活环境”，至于文学作品的主体美学的创造和思考则都在这一题旨之外了。文学评论的条条使当时本土作家大量的去写本土性的“革命作品”，尽管在作品的实质上根本无法支撑这样大的题材意义，因此一般性的、概念化的、平庸的、贫血的文字充斥在书刊杂志中，成为我们文学景光中黯然的灰色笔调。

生活的姿彩被横七竖八地切掉了，作家们一股脑儿的去努力的写“歌颂新生”与“暴露黑暗”的作品，而生活中广泛的场景和芸芸众生都被讳避开了，大大的收紧了文学作品瞄准生活的套口。

在那个时代，凡是涉及知识份子、市井普罗大众、小市民、社会非生产力底层的俗民群，以及历来被尊为永恒题材的爱情，都被一一的成为当时本土文学评论的箭靶。

小说家宋雅的《呵，我是青年了！》就被指为只是“贴满进步的商标”实际上却是“病态”的和充满小资“娇滴滴”和“肉麻”的作品^{（注六）}。

诗人杜红的情诗《迦太基人的情诗》就被批评成抒小资感情的诗作；杜红的《我不愿做一个诗人》，则被漫无边际的引伸上纲到“侮辱祖国，侮辱人民尊严”的作品^{（注七）}；当时另一位活跃的诗人钟祺，则被纷纷而落的“没落”、“虚华”、“追求虚幻事物”、“麻痹人民”等帽子套压住^{（注八）}；另一位诗人周槃也动辄被冠以“雕琢文句”、“卖弄修词”、“充满着虚无飘渺的哀叫”，订之以“形式主义的诗人”^{（注九）}。

笔者当时在教条大潮冲击下，也曾以丁琴的笔名发动一场对诗人方放（也即泡蒂）的一首题材新颖的《写几个守门人》进行批判，指之为“反现实主义作品”与“有自然主义倾向的作品”^{（注十）}。

一斑窥豹，这一段时间的文艺评论，对作品采取的视角、对作品的参照落脚点，以及剖析的切入点，大抵上都是上述的形而上的方法论为文本的。

思维进到简单的“二元对立”

本土文学评论几十年来贴近中国新文学评论的刀锋，亦步亦趋，“母体”文学“基因”非常活跃。中国新文学评论界注重意识形态形成了一股强势影响力量，一脉相承地摆动着本土文学评论的风标。

中国新文学一开始就是以批判与革命的姿态出场的，五四新文学运动，无论是胡适的《文学改良刍议》或陈独秀的《文学革命论》，都是对旧文学的批判宣言；随后“创造社”和“文学研究会”的文学主张与“革命文学”的倡议；抗日战争时期的“国防文学”与“民族解放战争的大众文学”的交锋；毛泽东的延安《讲话》以及随之而来的整风运动；余威延至四十年代末对胡风开始的第二次批判；直至中国共产党统治大陆后此起彼伏的文学批判运动，如五十年代初期的批判《武训传》和批判胡适思想，五十年代中期出现的反右斗争，矛盾也都是集中在文学意识形态上，此一波彼一波的评论界台风，不但横扫中国文坛，它的“风尾”也掠过深受中国文学影响的本土文化界。

这种泰山压顶的力度在中国无产阶级文化大革命时期达至顶峰，对本土的文学评论界和知识界的影响与冲击更是变本加厉。但那已经是七十年代的事了，逾越本文论述的下限。

本土文学评论的二元对立化，实际上是哲学思想简易化和庸俗化的投影。在一个相当的时期内，殿堂哲学搬进了普罗大众的里弄，为求易明易解，更为了配合政治需要，哲学二元对立化便成为另一种为政治服务的图腾；一般的状况下，不是非此即彼，便是非彼即此。作为社会和文化思辨基础的哲学一旦出现二元反向移位，一切文化现象的解读便易如反掌了。就是在这样的判断坐标指示下，无限丰富的文学创作便被束缚在无限贫乏的思想土牢中，披枷套锁。从那一个年代过来的人，对“思想性”

与“艺术性”、“进步性”与“反动性”等形而上的肢解标签和二元对立图腾无不熟悉。这种可怕的僵化思维是本土文学评论远离艺术主体陷入非艺术思考的离心出轨现象。

因此,当我们看到当时本土文艺理论这样的主旋律——“作为人民事业的重要战斗武器之一的文艺是应该给予(即社会的改革运动——引者)配合的,应该主要的反映这种现实。特别是反映在这场斗争中的人民的主要力量:工农的真实生活和斗争”(注十一)——我们是不会感到陌生和惊讶的。

时代大潮往往带有极大的戏谑性,它固然正面鼓舞了一整代人的意识行为,但又从总的历史轨道上把一个极富正面意义的意识能量剔除。给后来者留下茫然的唏嘘。

评论界开始艺术的思考

本土文学评论者在上世纪中期的冲刺,固然常有虚箭空枪或乱弹盲射的唐吉柯德式的摆阵,但是那个时代年轻的文学评论家也常进入短暂的整休思考。这尤其表现在一些对具体作品进行分析时开始摒弃单元化的思想过滤文评中,而把笔尖触及作品的艺术内核。这是本土文学评论渊远流长的长河中极其重要的智慧浪花。它显示了本土文学评论家开始在潜意识里考量着单元化评论作品的不足,也显示了他们对文学作品的多元性特点的感悟,并借着这样的尝试,开始大胆的叩响艺术殿堂的铜把门环。

是的,我们的文学评论家是不能光在艺术殿堂的巨门外周而复始的围绕着殿堂作不着边际的指指点点了,他们真的应该推开大门,深入其堂奥,探索一切内在的结构。哪怕从本土文学的身量看,还缺少歌利亚的顾伟。

在这方面,怀田的《论〈年代和青春〉》,忠扬的《论青青草》等,史阳的一些诗论,都是艰苦的突破和向评论作纵深的挺进。

在这些评论里,评论家开始思索作为小说的核心人物的性格塑造和诗歌的主体与客体(虽然还没有用到这样的术语)的辨证关系,而避开一统的唯主题评定。怀田在谈论苗秀的《

年代和青春》时,对人物之一的老文在创作中的存在表示大胆的质疑(注十二),这实际上是牵涉到近年来一些论者提及的有关小说人物性格的二重组合等新思考,可惜我们评论的身量与时代成长的身量制约了对问题的深层挖掘。

忠扬《论青青草》,也同样深切的流露出他对单评作品主题意义的不满足,因而用相当的篇幅谈论了高静朗对当时农村中三类女性人物的塑造,以及主人公李章的分析;在涉及艺术技巧的评析后他肯定了《青青草》是当时本土文艺界的“一个大收获”(注十三)与一般泛泛的从思想内容的积极进取肯定作品显然是大大的不同了。

在当时的诗歌创作方面,忠扬与史阳的评论笔锋常常“移位”游入诗人创作的霎那心灵,这是当时评论界的新气象。忠扬在评一首题为《一封信》的短诗中,认为该诗的作者“赋予信以血肉”,这是从对诗的领会带动中提升的概括语境,绝非一般化的。

与此同时,史阳的一本《为人民而歌唱》,其中对具体作品的评论,也完全不局限于当时流行的评题材代替一切的俗套,尽管对作品的主要要求仍然带有很大的“教育性”准绳,但在评许多具体的作品中他已力求解困,把艺术话语作较大面积的投掷,并在多处发出铿锵作响(注十四)。

本土文学评论从单向的唯主题,进而开始敲击文学作品的艺术实度,这是评论界的一个大进步,因循已久的评论八股已经不为评论家所喜悦和满足了。只是本土文学的土壤极其贫瘠,空气氧份稀薄,评论家固然有力拔山兮的欲求,惟时不我予又徒奈何了。

艺术宏观的探讨

上述我们谈过本土文学评论家,从一种因袭的旧轨道蹒跚地前进,沿路尽是斑驳的重复性足迹。直至六十年代之交,个别的评论家开始有破枷去锁的主观努力,并且在极短的时间里有了不可忽视的建树。首先是表现在对具体作品的评论中力求真正的“二元兼论”,即既论一般的主题思想,也探讨作品的艺术建构。

其次，我们欣喜地看到个别的评论家开始从艺术的宏观大度开辟研究的空间。我们今天的读者应该知道，六十年代之交新加坡文化界是一如当年的台湾，似是处在近于“戒严时代”，文禁极严，文史哲一类的书籍在市面上付之阙如，一部像样的系统文学专论也不存在。整个知识界、文化界、文学界都处在各自摸索，寻索知识养份的状态。这样严苛的局面不但给本土作家的创作带来借鉴无门，扼杀了作品质量的提升；也给本土的文学评论家带来可怕的“断源之思”与“他山之玉”的缺乏。

我们今天来客观的回顾当年的本土文学评论界，我们不能不缅怀地肯定评论家慕平与忠扬的努力和业绩。时代把这两位青年评论家安置在同一个时期，立足在同时代的现实，向渺茫的艺术远方遮眉眺望，近而对眼前的艺术现实作俯首的思索。社会的文禁桎梏给他们的囿限极大；尽管如此，他们当时还在艺术论著方面作出难能可贵的贡献。对于从那个时代过来的知识人，必当依稀记得在1960年慕平写过的一篇二万字的论文《论艺术的社会价值》^{（注十五）}与在1962年忠扬写过的一篇万余字的《论现代派艺术》^{（注十六）}。这两篇具有一定学术含量的论著，在芸芸的一般文评之中，竖立了一个本土文学研究的新标杆，它成为当时文学评论家不满足于一般性的微观评点而求破的表征，反映了知识界在文禁时期渴望有宏观性质的艺术探讨。慕平与忠扬，是六十年代本土文坛开始自我开展艺术专业研究的代表性人物，是本土文学艺术在文禁时期的求存与自救的努力信号。因此，这两人的努力不能只看成他们各个的“奋斗”，而应该从整体的本土文学生态上，肯定本土文学发展的艰苦性和成熟性的开始。

慕平的《论艺术的社会价值》

慕平的《论艺术的社会价值》，从一般的艺术原理出发，论证了艺术的美学价值，随后则进入对艺术的社会价值的论述。他以较多的篇幅谈论艺术的社会价值，这是不足奇的，因为在整个意识形态大潮中，一般论者总爱钟情于作品的社会性多过艺术性，更何况，在繁复

的艺术作品中美学意义与社会意义常形成交叉的矛盾关系与令人瞠目结舌的多变统一性，这常出现的艺术核心的敏感课题，历来更成为美学家与理论家所难以取得共识的诸多纠缠盲点，作为风华正茂的青年理论家慕平，我们岂能有超越的要求呢？

在《论艺术的社会价值》一文中，作者在谈论美学价值的范畴时，不得不大量的引用名字响当当的艺术家、艺术理论家的名言警句，这是完全可以理解的。相反的，当作者在第二部份谈论艺术的社会价值时，我们看到他较能以从容的姿态进入论点，这也是可以理解的。

在论文的末尾时，慕平笔锋一转，尝试结合当时的本土艺术现状，这原是一个十分令人兴奋的推进，因为单一的不涉及本国本土艺术现象只留在“原理化”层次的艺术论，诚然是无须讳言的缺憾。慕平也深知此点。而且，我们也必须承认，他的这篇在当时极值重视的艺术论实际上也明显的受到一些外地作家论著的影响，如前苏联的季摩菲耶夫的《文学原理》与中国的巴人的《文学论稿》，这两位学人的著作也都牢牢的结合着他们本国的创作现实铺开的。慕平虽也想以之为下笔文本，可惜本土的创作界不能在水平上给予配合，因此慕平在结合本土创作时，极其辛苦的只能举例画家蔡名智一人了。而且论文尾声至此已成强弩之末，风尾乏力了。

这不是慕平的才情之过，而是一个有才情的理论家在一个艺术棘土上的不幸。

忠扬的《论现代派艺术》

忠扬的《论现代派艺术》（原题是《辟现代派表现主义的艺术思想》），虽然就当时一位画家仲达的论点进行反驳的，但是文本已经提升到一个宏观地探讨艺术本源与艺术生态的高度。这在当时本土艺坛和文坛上是少见的。忠扬避开简单化的艺术原理，不厌其烦的深入到艺术的各种流派及产生的基础，以及各流派在发展过程中的分歧，而尤其难能可贵的是，忠扬从当时的思想高点，历史地分析了表现主义艺术的发生、发展和特点。这一篇论文，既

需要相当的艺术史资料，也需要相当的哲学操练。在六十年代文禁时期，忠扬以二十岁出头的年纪，勇挑重担，洋洋洒洒的写下这篇论文，岂只止于一般的才情呢！

在《论表现主义》一文中，它不仅涉及了绘画艺术，实际上在原理上的归纳也是有很大的普及性和大涵盖面的，因为在六十年代的本土艺坛和文坛上，表现主义苟芽初露，引起的反响极大，其中绘画窜跃得固然快，但在文学作品中也常闻到初试的啼声。

而从政治上，六十年代本土的政治走向正处在一个矛盾的敏感期，关心民瘼的知识界实在不可避免的处在一个希望倾全力朝改善现实的方向冲刺，因此，对艺术作品和文学作品理所当然的也希望不要离心离德了。我们可以理解在四十多年前的本土社会现实，忠扬探讨表现主义艺术固然有其优势的一面，但也有其劣势的一面：优势是从艺术生态环境看的，劣势则是从政治生态环境看的。如何把批驳某一特定的艺术流派时内藏巨大的社会意义，这不仅考验评论家的艺术学养，也考验他的学术策略，这两点，忠扬在那个时代那个时期都做到了，而且做的不俗。

一切精神劳动永远面对残酷的挑战。因为时代都向我们提出不同的要求，要求我们认识每个时代的最前卫理念、听最尖锐的新时代产痛声音、感受最迫切的需要，我想，作为理论家，我们没有理由要求他们在有限的时空提出一切超时空的永恒真理。在这样的前提下，“永恒”恐怕只有在基督徒眼中的《圣经》了。一切的真理都处在相对的定位点上，更何况是在观念形态范畴内的文学观和世界观呢！一个有功绩的理论家如果能在一定的历史忠实地提出为那个历史所需要解决的最根本的问题，他无疑是完成他所承担的职责了。思维不在无限地概括无限的时空，而在于忠实于有限时空内存在

的问题。

莱辛说：“真理不是一种铸币，现成地摆在那里，可以拿来藏在衣袋里。”如果是这样，我想，有朝一日，当我们重新从衣袋里掏出这枚铸币的时候，市场上也许已经更换了另一类的流通货币了呢！

然而，别忘了，它的币值是流通过，而且是真实的流通过，作为一种价值，它是毋庸置疑的。

回顾本土文学评论界在六十年代的蹉跎足音，我们除了怀念之外，仍然是深切的怀念。

本文作者是资深作家

注解：

- (注一) 张道藩：《三民主义的文艺政策》
- (注二) 郑祺全：《马华文艺的服务对象》载《大学青年》（第七期）1961年12月30日
- (注三) 夏彬：《试论当前马华文艺的“爱国主义现实主义”创作问题》载《大学青年》（第七期）1961年12月30日
- (注四) 宋丹：《让更多的工人写作者涌现》《文艺与生活》第62页
- (注五) 方原：《作家必须干预生活》载《文学·生活》第78页
- (注六) 夏彬：《试论当前马华文艺的“爱国主义现实主义”创作问题》载《大学青年》（第七期）1961年12月30日
- (注七) 宋丹：《评杜红的诗》载《行动周刊》1960年
- (注八) 宋丹：《谈谈诗的感情及创作问题》《文艺与生活》第53页
- (注九) 宋丹：《论周黎与现实主义文艺》《文艺与生活》第21页
- (注十) 《南洋商报》副刊《青年文艺》1961年
- (注十一) 郑祺全：《马华文艺的服务对象》载《大学青年》（第七期）1961年12月30日
- (注十二) 怀田：《论〈年代和青春〉》《理论与创作》第41页
- (注十三) 忠扬：《新马文学论评》《高静朗笔下的女性形象》第48页
- (注十四) 史阳：《为人民而歌唱》
- (注十五) 慕平：《论艺术的社会价值》文艺出版社1960年
- (注十六) 忠扬：《辟现代派表现主义的艺术思想》载《大学论坛》1962年10月

雨林文学的回想 ——

1970—2003年砂华文学初探

砂劳越当代文学的发展状况如何，有何文学组织，各组织如何推展文学活动，本文有较全面的论述。

(砂劳越)沈庆旺

一：绪言

砂华文学这一个名词的出现始于五〇年代中期。⁽¹⁾

一九六三年砂劳越与沙巴加入马来西亚联邦组成马来西亚，砂华文学创作便成为马来西亚华文文学（马华文学）的一部分。砂劳越华文写作人在整体上，也认为砂华文学是马华文学的一支流系。砂华文学如何融合又如何成为马华文学的支流，并没有具体的导线：在文学统合上的立场，既然两地政治已合为一家，砂华文学的发展也应属于马华文学一部分，在马华文学的发展史上也应合为一脉。

从整体来看，两地写作人有一定程度的文学渊源及相似之处，比如战后两地写作人的创作都在反侵略、反封建、意识型态倾左、文学创作基本题材都与当时的社会运动配合。这时期的作者和作品，直接或间接体现的主题，都是反对殖民统治、要求独立、支援亚洲各地民族民主运动。六〇年代以后，两地文艺青年接受了中国、台湾、香港文学思潮，同时期欧美文学理论又被引进大马。然而这段时期的砂华文学的创作课题一样倾左。马来西亚成立前后十余年，砂劳越独有的文学主题，即“反对成立马来西亚，要求独立”，这股洪流演变成政治斗争：文学创作被当作政治工具，引发马来西亚中央政府对写作人的镇压，“斗争文学”因而转入地下。正当反殖争取独立的民族主义运动，激发各族人民的政治意识而掀起高潮的时候，抱着信仰与理想的年青文学工作

者，在这时期纷纷涌现，并发表了许多反映当时社会水深火热的作品。然而，也因着当时的年青文学工作者，屡遭变故与叵测的人生际遇，致使其中许多的文艺青年不得已放弃文学活动，无奈地告别砂华文坛。

溯源砂华文学的成长历史，砂劳越华文报的文艺副刊是最主要的推动媒介，要探索早期砂华文学，唯一途径就是从报刊着手。一九二七年砂劳越第一份华文日报《新民日报》出版，随着当时的反帝反殖运动，当时的文学活动与作品也与此运动相互呼应。继后创办的华文报章也延续了“反映时代思潮”的传统。而砂华文学的历史就经由这些前仆后继的华文报刊文艺版断断续续地贯串起来。三〇年代中期，砂华文学仍然由显现侨民文艺和抗战文艺的内容。一九四九年之后，砂华文学的内容又有了改变，庆祝新中国的成立催促了民族主义情绪的再次勃兴，同时也激发了本土意识的萌芽。⁽²⁾

一九五六年至六二年，是砂华文学的启蒙期。直至一九六二年，“汶莱事变”后，英国殖民政府遂利用这个时机，大批追缉砂州政坛上的左翼领袖与干部，并以高压手段控制了当时的紧张局势，竭力维持地方上的安定。在这种情况下，任何敏感的刊物皆成了反政府的凭据。不安的时局，促使许多华文写作人皆纷纷弃笔，造成了文学活动的低潮期，文学书籍的出版也远较前期少，砂华文坛也在这段期间沉寂下来。然而，回顾五〇年代中期到六〇年代初期的砂华文学作品，它已强调地方和本土色彩，

乡土文学的精神面貌正在开始萌芽。

时至今日,砂劳越只剩下华文独中十四间,华文小学二百余间。华文报则有日报五家、晚报两家。从平面媒体留下的资料来说,砂华文学主要於二次大战后收获比较丰富,而以六〇年代末期文学创作最为活跃。

晋入七〇年代后,砂劳越的政局也随着砂共结束武装斗争而开始稳定,文学题材於是有了新的的发展,“现代主义”在这时期带起了劲风。七〇年代初期,台湾“现代主义”时兴,同时影响部分砂华文艺青年,砂劳越文坛出现“现实主义”与“现代主义”之争,文学题材与表现手法开始变化。

稳定的政局,促使砂州的文艺副刊,在接下来的十年中,如雨後春笋般出现。在这些文艺副刊中,较具水准的有《国际时报》的《热风》、《黎明》、《召唤》、《激流》、《学园》,《诗华日报》的《烈火》,《前锋日报》的《青年园地》及《星座》,《中华日报》的《文艺阵地》、《绿网诗踪》及《椰风》,《砂劳越晚报》的《路》、《学园》和《原野》,以及《前锋周报》的《圆圈圈》,《砂拉越晚报》星期特辑的《悲喜》。

七〇年代出版的书籍约有数十多本,显然的比六〇年代多,在这些作品中有由砂拉越星座诗社所出版的《砂劳越现代诗选》(1972)、谢永就的《悲喜剧》(1973);婆罗洲文化局共出版了三十八本有关文学与民俗的著作:在小说方面,则有巍萌的《红毛丹成熟时》(1970)、《狂风暴雨》(1973)、《闻人》(1976);砂拉越写作人协会也出版了徐毅的《遇》(1978)和方秉达的《趾外》(1978);作者自行出版的文集,则包括东门草四郎兄妹的诗集《顾影集》(1970)、克风的《笑的早晨》(1973)、谢水旺的游记《北京去来》(1973)、阿鹏的《奋斗》(1979)、黛娜的《黛娜园地》(1979)、鲁钝的《沙漠之歌》(1979)、闰土的《屑尘集》(1979),以及一些文史类的著作等,整体上不论是数量还是质量上,都取得较前期更为不俗的成绩。

一九七一年,砂拉越星座诗社成立,它是砂劳越第一个合法注册的文学团体,间接带动

了砂华现代诗的创作浪潮,开创砂华文学的新里程碑。不同流派的写作人曾在这个年代展开一阵论战。

八〇年代,数个文学团体陆续成立,带动了砂华文学及文学源流开枝散叶。“砂劳越作家协会”和“诗巫中华文艺社”相继成立于一九八六年及八八年,当时砂华文坛的各种文学活动也趋频繁。

生活水平不断的提高,除了接受较高的教育之外,出国留学的海外留学生接触了层面更广的文学领域,这种域外文化/文学的接触也改变了砂华写作人的文学观,使他们意识到艺术表现手法的重要性。这时期,通过报章上的文艺副刊,年青写作人致力于文学创作上的探寻。当代的文艺副刊不仅拥有惊人的数量,同时在内容方面也呈现百花齐放的局面。各派写作人当中,以艺术表现手法著称的现代派作者,都喜欢把稿件投到《砂拉越晚报》的《星座》和《诗乡》,《世界早报》的《田》和《小黄花青草地》:而一些写实派的作者们,则在《国际时报》的《星期文艺》和《新激流》,发表他们的作品:而由诗巫中华文艺社在《马来西亚日报》主编的《文苑》和《新月》副刊,则容纳各流派的作品。此外,尚有一些报社自办的文艺副刊,其作品质量虽然不高,但在砂华文学的发展史上也不应抹杀其功劳,这些报纸副刊包括:《美里日报》的《竹园文艺》,《诗华日报·美里版》的《长虹文艺》和《油城文艺》,诗巫《马来西亚日报》的《青年文艺》和《学园》等。

除了爱好写作的砂华作者个别组成文学团体之外,受过华文教育熏陶、喜好华文文学的在籍学生,不论是独中或国中,也纷纷在校内成立了华文学会。这些在校内及校际活动中均表现得非常活跃的学会,也在报章上开办了学生文艺副刊。其中包括《国际时报》的《一中国地》、《诗华日报》的《少年笔耕》及《马来西亚日报》的《学生园地》和《培苗文艺》等。

在出版方面,这时期的出版数量和素质也随着整个砂华文坛的发展而有所提升。除了“砂拉越星座诗社”,“砂拉越作家协会”和“诗

巫中华文艺社”编辑出版的华文作品之外,有许多的出版是通过商家、社团及社会人士赞助出版,如“田思的《长屋里的魔术师》(1982)、《竹廊》(1982)、《犀鸟乡之歌》(1986),田思编的《牛车与轮子》(1982)、《砖瓦集》(1982),巍萌的《青春的痕迹》(1980)、《微波》(1983)、《迟暮》(1985)和《巍萌小说选》(1987);梁放的《烟雨砂隆》(1985)、《暖灰》(1987)、《玛拉阿姐》(1989);雪凝的《飘风拾零》(1980)、《雪凝选集》(1982);吴岸的《达邦树礼赞》(1982)、《我何曾睡着》(1985)《到生活中寻找缪斯》(1987)《盾上的诗篇》(1988,再版);沈强的《微风细雨集》(1980);王继曾的《遗穗集》(1982);鲁钝的《生命总要燃烧》(1983)、《鲁钝选集》(1985);田农的《文学与社会》(1983);黄桢禄的《黄桢禄诗集》(1984);英仪《璀璨的人生》(1985);杜明《鲁巴河之恋》(1987)、《串串回忆》(1989);李采田的《马鹿山下》(1987);叶谁的《1964》(1988);黄国煌的《一千个日子》(1989);廖升的《廖升诗集》(1981)”^③。其中包括了诗集、小说、戏剧、散文集、札记和文史、游记等其著作,其他的则为各项文学奖优秀作品选集。

美里笔会年成立于一九九三年。至此,砂劳越各主要城市都个别拥有文学团体发展和推动当地的文学事业。在这些文学团体及不记名的文学结社与写作人带动下,砂劳越华文文学百花齐放。这时期的砂华文学创作最为活跃,而且平面出版发达,文学作品如雨後春笋,尤其在网路通行之后,砂华文学创作更在网路之间迅速发展。

九〇年代以後,砂华的文学作品逐渐显现本乡色彩,写作人从本乡地理环境、历史、多元种族社会的结构、社会背景发掘大量的创制题材,这些作品的特殊题材造成就了砂华文学的独特性。

砂拉越华族文化协会於一九九〇年二月正式获得社团注册局予以批准成立,成为砂华文学的另一个甚为重要的组织。它是砂劳越华社文化事业的最高机构,设有一文学组,组员多

为写作人和文教界人士:这小组的工作是收集文学史料、出版书籍、筹组大型文学活动,并与各地文学团体携手合作,收集和整理砂华文学史料编印成册,为砂华文学的进展增添了一支生力军。

碍于有关资料的匮乏,砂华文学至今尚未有完整史料,纵有局部片段的叙述文章,也颇具主观成分,欠缺完善。然而由七〇年代至九〇年代终这三十年来,砂华文坛的收获,不止令人鼓舞而已,在这段期间所成立的文学团体,肩负着领导砂华文坛的重任。迈入了二十一世纪的砂华文坛,其领导趋势仍然掌握在文化团体中。在未来的几年,由各文学团体和出版社推动一项名为“书写婆罗洲”的文学创作系列,将是一项重要的活动。类似的活动对砂州写作人而言将是非常重要创作考验,因为砂劳越给人的感觉仍然非常陌生,而廿一世纪砂华写作人要以熟悉的社会环境、风土民情特色,把砂华文学推向另一个高峰。

二:砂华文学团体三十年^④

三十年来影响砂华文坛比较深远的文艺社团有五个:砂拉越星座诗社(1970-)、砂拉越华文作家协会(1986-)、诗巫中华文艺社(1988-)、砂拉越华族文化协会(1988-)、美里笔会(1993-)。它们凭着本身的强大活力,结合华社的赞助与支持,以节庆式的大规模文艺活动、长程的丛书出版、常年文学奖或各种徵文比赛,推动并主导了当代砂华文学的发展,为马华文学史立下一座东马文学的耀眼丰碑。这些文艺社团的理念、活动与创作成果,对日后马华文学史的撰述是一项必要的参考史料。

(1)砂拉越星座诗社

文学创作意识受时代思想的影响极大。文学是时代的反映,其思想意识决定了文学的生命和延续。每一种思潮的产生和衍进与其历史因素和社会背景是繁密相关的。上世纪六〇年代以前砂劳越受英国政府统治,不自由与被殖民统治的人民普遍地对殖民政府表现了一种强烈的反抗意识,这种意识在创作者的心路历程中产生了一个共同的创作目标,作者们以现实

生活的基础、以熟悉的环境为创作内容,遵循现实主义的道路,作品反映整个社会现实,反映当时大多数人对社会变革之要求,这时期的创作为砂华文坛留下许多感人的作品。

六〇年代末期七〇年代初,砂华文坛出现了另一群执着于艺术写作人,他们不认同平铺直叙的写实主义;他们认为社会环境的改变产生了新的社会内容,许多因素改变了人的思维方式、价值观念和心理结构,人与人、人与社会的矛盾,产生虚无的思想和悲观情绪,传统的写作手法已无法反映新社会的现象,他们推崇创作应发掘人的内心深处和无意识领域,强调艺术和想象的创造性,这思潮便是二十世纪六〇年代在西方发展起来的现代主义。一九六六年砂华文艺青年搭上了现代主义列车,他们认为作品必须提供足够的想像空间才有价值。

虽然这批崛起于六〇年代的砂华写作青年,在接触了现代主义文学作品后,间接刺激了他们的文学视野,不过砂劳越地处偏远,当时的资讯和书籍十分匮乏,这批文学青年只能从可得有限的台湾文学书籍中,去模仿创作所谓的现代主义文学。然而,值得钦佩的是这批青年大多不是纯粹接受华文教育者,他们多半是接受小学六年华文教育,中学则多在津贴学校就读。有者则在政府中学,中学後有部分转入师训学院,毕业后便往各中小学执教有者则投入新闻界;中学时期的英文教育和六年小学华文的双语教育下,使得这批年轻的写作人比纯粹接受华文教育者,在舍弃写实文学後更能接受来自西方的现代主义作品。他们对于华文文学的执着都是藉著一股热爱与自修,通过留学台湾的朋友,开始接触刚在国外萌芽的现代派文学。一九六六年,这批文艺青年在古晋的《中华日报》开辟标榜着现代主义文学的副刊《绿踪诗网》,砂华文坛才开始出现新的改革。尽管当时他们的作品未臻成熟,《绿踪诗网》仍被认为是砂华文学现代主义文学副刊的先声。这项尝试後来引起传统写实主义写作人的不满,在砂劳越的华文报章上引发为期三个月的笔战。各方面激烈的声讨令这群刚在文坛起步的年青人人为之疲惫不已。笔战结束后,当中有不少人为了升学和就业,离开了活动中心古

晋。现代文学的活动曾经中止过一段时间,尽管如此,他们所播下的种子,却在砂华文坛悄悄的萌芽;有数名新崛起的写作人便在前锋日报上编了另一个现代派文艺副刊《青年文艺》,主张摒弃“为社会而文学”的观念,力争“为艺术而文学”的崭新理念。

一九六九年,当时为生活而离开古晋的年青写作人纷纷回来,为了继续追求现代文学的理念,遂在《前锋日报》上编了一个现代文学副刊《星座》。这就是“砂拉越星座诗社”的雏型。

在当时面对写实派与社会压力的艰巨形势下,以刘贵德、吕朝景等人为首的这群文学青年遂萌起了将现代文学爱好者组织起来成立一个文学团体的概念。一九七〇年,“砂拉越星座诗社”便在这些现代主义文学带动者的策划下,正式宣告成立,成为砂华文坛上的第一个现代派文学团体。与其他活跃于砂华文坛的文学团体比较,砂拉越星座诗社显然拥有最悠久的历史。诗社的创办人在当时全都是血气方刚的年青人,这时期的作品的确不够成熟,也缺乏文学理论的根基,然而在当时却是一项大胆的突破。正因为他们的大胆尝试,砂华文学才能迈入一个新的里程碑。在这群年轻的写作人之中,以刘贵德、陈从耀、谢永就、吕朝景、李木香最为积极。

砂拉越星座诗社既称为诗社,早期的确倾向于现代诗的创作,但并不局限于现代诗创作而已,除小说、散文之外,也尝试带动戏剧及现代诗、散文朗诵、演绎现代诗的潮流。

从三十三年的活动记录来看,砂拉越星座诗社与其他偏重出版书籍的文学团体的作风有些不同。他们的活动不限于任何一种形式,他们时常随着时代的转变而不断地革新自己;唯一持续不变的便是在报章上编辑文学副刊,让砂华写作人拥有发表的空间,并主办常年文学奖。除此之外,他们也曾企图通过大型的舞台活动来推广新的文学讯息。

因热爱现代文学与艺术而成立的星座诗社,历年来在筹办活动方面的成就是令人鼓舞的。他们是现代文学在砂华文坛的垦荒者。除了致力于现代文学的创作外,他们亦将现代文

学作品以全新的概念呈献出来。

一九七一年，为了配合诗社的成立典礼，他们以一个别开生面的现代诗画展为砂华文坛掀开新的一页。把一贯只以文字形式表现的现代诗，配合现代画的艺术，成为视觉的混合艺术品展现在读者面前。一九七九年，他们再次举办了类似的诗画展，并受到了热烈的欢迎。这个由震撼变为通俗的演变过程，见证了他们的奉献，现代派文学终于纳入砂华文学中。

标榜着现代主义文学的星座诗社，肩负着发展犀鸟乡现代文学的使命。一九八六年，再次进行了一项新的尝试，主办了一项现代诗朗诵比赛。这项题为“走进缪思的心灵”的比赛中，他们以音韵的方式演绎现代文学，再度证明了没有旧体诗押韵的现代诗，也有其内在的韵律美，也适于朗诵。

一九八九年，星座诗社以一项大型的舞台综合艺术“诗的演绎”革新了现代文学的面貌。在这项活动中，他们企图将诗的艺术揉合在舞蹈、音乐、歌唱、图画、书法等艺术中传达诗的讯息，实现了将文学立体化的梦想。事实上，在这之前星座诗社亦进行了一项盆栽展览，称为“立体的画，无字的诗”。

一九九一年，对星座诗社来说，是最活跃，也是最有意义的一年：这一年星座诗社步入了它的第二十个年头，为了配合这项纪念庆典，他们举办了一系列名为“文学激荡”的活动，在这项大型活动中的新尝试，他们举办了一项以华语与国语的双语现代诗朗诵会。所有的作品皆出自星座社员的创作或译自当地马来作家的作品。在这项题为“活出诗来”的活动中，砂劳越星座诗社不仅在砂劳越文坛掀起了诗的热潮，同时也缩短了马来文学与砂华文学的距离。

一九九三年，砂拉越星座诗社再次以崭新的姿态举行了一项目撼人心的活动。这项活动基本的文学作品仍是现代诗：然而，这一次的活动却配合了相声，二十四节令鼓、舞蹈、歌唱、结合成一项大型的舞台艺术“族魂”。“族魂”由星座诗社策划，配合本地七间中学华文学会参与，在古晋演出时，引起相当的悸动。至此星座诗社可说已经落实了他们的

理想；在作品的圆熟方面，砂华现代文学或许是不够理想，然而，至少砂拉越星座诗社也曾让这现代文学的馨香沁润过这片土地。以星座诗社一贯的作风，在未来的日子里，砂华文学会不断的从旧框框中与日更新。

从下列历年重要活动纪录，可以看出星座诗社的理念与贡献：

* 1970年8月20日，正式获得社团注册官的批准，为马国最早注册的文学团体。

* 1971年，诗社庆祝成立庆典上，举办砂州历史性的现代诗展，把现代诗特有的意境与内涵诉诸予视觉。

* 1974年，首次主办全州性征诗比赛，为现代诗寻找定位与肯定。

* 1979年，再次主办现代诗展，进一步寻求现代诗的价值与认同。

* 1981年，设立砂州第一个文学奖，巩固现代文学的价值观。十二月廿一日至廿七日与砂拉越写作人协联合筹办古晋历史性的文学周，以“文艺丰富生活”为主题的一系列活动包括文学座谈会、专题演讲，及首届星座文学奖颁奖礼。

* 1984年，主办盛大盆栽会，把“立体的画，无字的诗”这株中华艺术介绍及推广到各阶层。

* 1986年，配合诗社晶禧年，以“走进缪思的心灵”为主题，主办砂州现代诗公开朗诵赛，打破现代诗被指为晦涩与不能吟诵的玻璃框子，将现代诗的晶籁抖出，诉诸于听觉。

* 1989年，星座诗社举行了一项题为“诗的演绎”的综合性表演，以舞蹈、音乐、歌唱、图画、书法配合现代诗朗诵，进一步把文学立体化。

* 1991年，星座诗社为庆祝廿周年纪念，在十二月推出“文学激荡”系列，期望能激荡出更蓬勃的文学景观，同时举办华、巫双语诗歌朗诵赛，出版华、巫双语诗册。

* 1993年，回应文学传薪的号召，集合晋汉省七间中学华文学会呈献大型晚会“族魂”的演出，将文学通过舞蹈、朗诵、歌唱、廿四节令鼓，再次把文学搬上舞台演绎。

* 1996年，再次举办全国性征诗比赛，庆

祝廿五周年，企图让已趋向成熟的星座诗社跨出砂州，探索更广阔的天地。

* 1998年，星座诗社大改组，由砂州一批年轻写作人接棒，提出“星座走入人间”的概念，力图将九〇年代与人群越走越远的文学重新带回人群。星座诗社举办了“现代诗句重组比赛”，赋以创作新的路向，同时举办“文学下乡系列活动”。十二月举办“天使之诗谈唱会”，将诗与音乐结合。

* 1999年，星座诗社将文学活动带入乡区，在小镇石隆门碧湖首度举办“碧湖畔，文学心”，得到许多乡区中学生的积极参与。

* 2001年，星座诗社再度举办趣味性的“填诗比赛”。同年九月，举办了“小朋友读诗”活动，将古诗推荐给小朋友，鼓励家长与小朋友一起读诗。

* 2003年，强调文学与阅读的相关性，星座诗社与国丽艺术中心联合主办“书店寻宝比赛”把民众带入书店沾染书香。同年也开始办茶会，推动“以茶会友谈文学”的文学交流风气。

三十三年来砂拉越星座诗社留下的文化步履不只这些，尚有文学讲座会、文化交流会、座谈会、文学营及各项小型文学创作赛，同时也曾在本地报章编辑过多个文学园地，包括《前锋日报》的《星座》、《世界早报》的《创世纪》和《田》、《砂拉越晚报》的《双笛》、《星座》和《石在》、《诗华日报》的《烟火》及《中华日报》的《风起》等。

历经三十三年的岁月，砂拉越星座诗社已成功的在砂华文坛埋下现代主义文学的种子，同时并达致当初成立的宗旨，推动砂州的文化发展，鼓励青少年参与文学交流、文学刊物、音乐、舞蹈、戏剧及其他健康文艺活动和促进各族间的联系；这使到砂劳越星座诗社不局限于文学创作，且在其他的文化活动中有所涉猎，甚而成为个中翘楚，引为各文化活动的先驱者。

回首过去、展望未来，砂拉越星座诗社向往的是立足于砂州本土，依循着北斗星的指引，在文坛上，寻求现代派与写实派之间共存的信念，致力于塑造砂华文坛创作源头不断的

绿洲，进而面向世界。

为了能符合砂州文化背景，砂拉越星座诗社的宗旨涉及各种健康文娱活动，如：（一）促进本州文化发展、（二）鼓励青年人参与文学、杂志、音乐、舞蹈、戏剧及其他健康文娱活动、（三）促进砂劳越各民族间的谅解、亲善及友谊。虽然砂拉越星座诗社已成长为一个成熟的团体，不过它对于申请入会者仍抱持着严谨的态度，所以他们的成员并没有随著岁月的增长而激增；会员申请书仍须交由执委会审核、确认申请人是文学创作者，才予以入会。所以三十三年来会员人数并不可观，包括谢永就、蓝波、杨锦扬、鞠药如、石问亭、淡眉、蔡明亮（默默）等，大约六十余人。其出版丛书主要为现代诗选集：《星座纪念刊1》（1972）、《星座纪念刊2》（1972）、《砂拉越现代诗选（上集）》（1972），以及星座文学奖的得奖作品集，此外还有鞠药如的短篇小说集《猫恋》（1992）等。

在所有星座诗社举办的文艺活动当，先后举办过十届的“常年文学奖”是最突出的一项成果。

（2）砂拉起华文作家协书

砂拉越华文作家协会成立于一九八六年八月三十一日，成立目的在于团结砂劳越华文写作人，推动及促进砂劳越华文文学之创作与研究。其他宗旨包括促进砂劳越各民族文化交流、出版与刊行文学著作，以及设立文学基金等。协会筹组工作始于一九八六年一月间，筹委会主席为吴岸，副主席则为巍萌。一九八六年六月间，该会正式获得社团注册官批准注册，惟筹委会副主席巍萌却于当年五月廿三日清晨车祸中伤及头部不治逝世，震惊砂华与全马文学界，砂华文作协同仁尤感悲痛。巍萌为砂劳越最资深的作家之一，组织作家协会为其平生之愿望。该协会在成立典礼暨第一次大会上，著名诗人吴岸被推举为首届会长。

虽然迟至一九八六年，砂拉越华文作家协会才正式申请成立，但是实际上，砂劳越华文作家协会的实质早已存在：该会三十几位会员中，大部分都是活跃在砂华文坛的资深写作人。例如李采田、吴岸及田思等，皆曾为砂拉

越第一省华人社团总会属下文教组的成员,同时也在独中与报界服务。砂华作协成立之前,他们也曾以华团的名誉举办了征文比赛、文学讲座等推广砂华文学的活动。“本着对民族文化的热爱,对文学艺术的执著以及对社会生活的关怀”,他们意识到有必要成立一个纯文学的团体来发展砂华文学,砂拉越华文作家协会便在这概念下成立。

砂拉起华文作家协会在成立宣言中宣称:“砂华文学在经历其初创阶段之后,即因客观环境的变化而遭遇挫折,许多写作人先後辍笔,但仍有一些作者包括后起之秀锲而不舍地坚持写作。砂华文学自开始即循现实主义的创作路向。因此,其作品在不同程度上反映了砂劳越的社会现实,各族人民的生活面貌及本地的自然色彩,具有强烈的地方特色,这一特色已成为砂劳越华文文学在马华文学中独具的特征。八〇年代的砂华文学,正面临华文教育式微,读者减少及社会反应趋向冷漠的惨澹前景,与此同时,写作者也面对思想意识与创作技巧上的种种考验。尽管如此,身为砂华文学的耕耘者,并没有失去信心,他们继续本著对民族文化的热爱,对文学艺术的执着及对社会与人生的关心,在逆境中探寻前进的道路,为砂华文学开拓新的境界。生活是文学创作的源泉,砂劳越各民族人民的生活,多采多姿的风土人情及壮丽的自然风光,是砂华文学取之不尽的源泉,也是创作灵感的源泉。作家应关心社会与人民,在这个多元种族的社会中,作家也负有促进各族人民亲善与团结的职责。为了使文学形式适应表现变化多端的现代生活内容,在尊重传统的基础上,同时放眼国际文坛努力探索各种新的不同的手法,在形式上求创新与突破。砂华文学“应具有民族特征,时代性与地方特色,具有鼓舞人们向上的思想性以及尽可能高的艺术境界”。作为马华文学的一部分,砂华文学应作出贡献,以丰富马华文学乃至马来西亚文学的内容,重视华、巫、达各民族文学的交流与译介工作;同时号召更多的作者,尤其是青年作者,加入砂华创作的行列。砂拉越华文文学的前途是光明的。”^⑤

虽然砂拉越华文作家协会的成员皆是经验

丰富的资深写作人,但是他们并不满足于彼此间的交流而已,他们强调砂华文学的写实传统和砂华文学的独特性。他们所主办的活动几乎都抱着提高砂华写作风气的宗旨,让年青的文学爱好者参与,也扮演导引明确方向的引导者,让那些还在文学道路上摸索的后来者有迹可寻。由于砂拉越华文作家协会是由一群志同道合的写作人组成的,因此他们并不在乎成员的多寡,新会员的参与只需通过一般的申请手续即可。

在促进文化交流的宗旨下,砂华作协积极的参与了砂劳越及全国性的文学活动。一九八六年,协会才成立时,其会员即受邀请出席一项由砂州马来人写作协会所主办的晚宴,不但接触了其他的文学,也将华族的文学介绍给其地民族。之后,他们也多次受邀出席在亚洲各国所举行的“亚洲华文作家会议”。外国的一些著名作家到访时,他们亦以东道主身分加以款待交流。

砂华作协所达致的,不仅为砂华文艺界所共识,同时得到砂州政府认同。一九八八年,砂劳越图书馆为配合“读者年”,举行了一项当地写作人作品展,这项于古晋民事中心所举行的展览会中,当选的作家皆获得“犀鸟乡作家”的荣衔。砂华作协的吴岸、李采田、梁放、梦羔子、英仪、闰土及已故巍萌的作品售获得展出。州图书馆当局也随后将这项展览列为永久性展览,以示对作者的褒扬。

砂拉越华文作家协会的活动,大约可分为五种:出版文艺书籍“犀鸟丛书”、出版文艺杂志《拉让江》、举办征文比赛“东马文学奖”(此奖从一九八七~九〇年,只办了四届便因许多奖项经常从缺而停办)、文学营及集聚爱好文学的青年。在短短的十几年内,“犀鸟丛书”已出版了四十余本会员的著作,在促进写作风气和培养新的写作人方面,起了积极的作用。

(3)诗巫中华文艺社

诗巫中华文艺社创立于一九八八年,以砂劳越拉让江流域盆地为中心。其发展过程分几阶段。创立之初,较倾向於古典文学。创立人黄广捷及黄政仁本身十分热爱古典文学,在二

人推动下，邀集一批志同道合者，开办古诗研习班。一九八八年出版《春草集》，收集由一羣爱好者所发表的古诗。到了九〇年代始，中华文艺社在大环境使然下改弦易辙，朝多方面发展，不再专注于推动古典文学，也积极向现代诗、散文、小说领域方面发展。虽然如此，中华文艺社仍秉著当初创立宗旨，为砂华文学的推广默默耕耘，定期在报刊主持文艺副刊、出版书籍、开办“文艺写作研习班”供在籍中学生的学习和认识写作，并举办“文学奖”，细心浇灌这片文化土地，使拉让江变成砂劳越另一个充满了文艺气息的地方。

同其他文学团体一样，诗巫中华文艺社的成立宗旨亦为了推动砂华文学的成长。这个以诗巫为活动中心的文艺团体，在最初阶段，比较倾向于古典文学的推广。其实，中华文艺社的产生，可以说是源自他们欲将古典文学推广至下一代的觉醒，因此才兴起了筹组这个团体的念头及行动。虽然推广古典文学为这个文艺社的最初概念，然而，真正促成这项计画的动机却不止于此，而是加强华文语文在教育中的使用，致力于提高华文华语的掌握及促进华族文化与友族文化之间的交流。这些动机，是源自诗巫中华文艺社同人觉悟到华文的前途危机。他们认为在国家教育制度及国家语文政策之下，马来文之外的语文都处于次等的地位，不可能获得当局适当的关注，在这种情况下，这些语文的使用者实在有必要拥有寻求自我提升的觉醒。同样的，如果华社不寻求自我拓展的话，那么华文终有一天会从这片土地上消失。

在促进各族关系方面，中华文艺社强调文化交流在消除成见这方面的重要性。为加强两者之间的交流，他们认为翻译工作为最有效的方法。有鉴于此，他们遂决定通过团体的力量负起这个重任，致力于推动母语与译介的工作。

确定目标之后，诗巫中华文艺社即开始策划了各项工作以落实理想：这些活动包括在各中学成立读书小组、举办短期的文学讲习班、征文比赛、出版华文书籍、在报刊上编文艺副刊，以及与其他国内、外文学团体进行交流与

交往。在成立至今十数年间，诗巫中华文艺社可以说已成功的达到了预定的目标。它在诗巫、民丹莪、泗里奎及加那逸拉让江流域一带的文学界俨然扮演了领导者的角色，他们所编的文艺副刊也广受欢迎，每年至少出版一本书籍，至今它已出版了十八本拉让盆地丛书。

文艺社的活跃分子并不局限于诗巫地区的社员而已，还有一批为数相当多的成员分散在砂劳越各地，包括美里、民都鲁和古晋的写作人，还有一群热爱文学的在籍学生，通过中华文艺社，他们接触了诗巫以外的文学世界，不但扩展了他们的视野，同时，也激发了他们向文学这方面发展的决心；这群学生也各自在校园内积极组织华文学会，参与砂华文学的发展而努力，也为拉让江流域的文学界展开一个新的领域。

《新月》副刊创刊于一九八八年七月三日，每周日在《诗华日报》刊出，为中华文艺社的第一个文艺副刊。这个副刊早期的风格乃倾向古典文学，后逐渐的改为刊登白话文学的文艺副刊，并且获得砂劳越各地写作人的拥护。可惜在出版数期后，被报社当局停止了。然而，这项挫折并没有磨损了文艺社的士气，相反的，他们把“新月”的精神转化到另一分也命名为《新月》的文艺杂志上。经过一番申请后，这个新生的杂志终于获得当局的批准，每年出版一次。中华文艺社的第二个副刊为《马来西亚日报》上的《文苑》。这个副刊的特色乃刊登了大量的中篇小说及短篇小说。在砂华文艺副刊中，由于版位得来不易，因此大部分的编者都喜欢刊登小品文或新诗等占位不多的作品，让更多的人能够参与。这种情况造成了砂州文坛上精于散文及诗歌的人很多，而能够把小说写得好的却不多。有鉴于此，中华文艺社遂作了如是的尝试，以便提高当地的小说创作风气。《文苑双周刊》于一九八八年八月在《马来西亚日报》创刊，共出版了五百期。中华文艺社另一副刊为《中华吟草》，于《诗华日报》及《马来西亚日报》每两月刊出一次，可惜只维持数期。

进入九〇年代，“互联网”的成立为中华文艺社掀开新的纪元。《犀鸟文艺》互联网于一

九九八年一月廿四日正式上网，由石问亭独力负责；并于一九九八年五月廿四日由砂劳越州基本设施发展及交通部长拿督黄顺舸主持上网仪式，以作为中华文艺社十周年庆典活动之一。

《犀鸟文艺》互联网 (<http://www.sarawak.com.my/org/hornbill>) 旨在建立一个资料库、一个属于诗巫中华文艺社的主页。除了库存“诗巫中华文艺社”历年来主编的文艺副刊，《新月》、《文苑》和出版了三期的《新月文艺》，以及所有出版过的书籍外；也遴选社员文友的作品上网库存，并将出版过的书籍制成电子版和电子书。网站内容还包括完整的中国文学史、当代文学、外国文学、本乡文学、新到资料、犀鸟巢、网友作品、文学连环画等。其网站也与世界各地的华文文学网站建立链结，公开接受世界各地文友投稿，达至真正以文会友的目的，给阅读或做研究的读者带来诸多的方便。

中华文艺社第二个互联网《犀鸟天地》 (<http://www.hornbill.cdc.net.my>) 于一九九九年十月十日正式上网，由中央资讯中心 (Central Data Centre, Kuching, Sarawak, Malaysia.) 赞助，由沈庆旺独力维持。此网页主要是镜像《犀鸟文艺》互联网资料，并增设砂华文学团体史料、砂华、汶华、沙华文学作品、砂劳越原住民研究、砂劳越风土、宗教哲学、精美文选、外国文学、科普文集，古典诗词、古典文学、漫画、e.课、犀鸟丛书等等，另设“邻居不设防”一目串联世界各大文学网站，以方便网友浏览。其电子书库得中国e-书时空网站授权，库存其电子书三千多册，以加速南半球读者下载速度；唯诗巫中华文艺社两个网站皆由个人独力制作，因此仍有许多电子书及文献尚未上贴。

诗巫中华文艺社“常年文学奖”的设立，也为砂华文艺的发展作出很大的贡献，不但从十届得奖名单 (1989-1998)，可以看出当时活跃于砂华文坛的作家群，如果我们进一步将此名单，跟星座诗社常年文学奖 (1981-1990) 进行“衔接”，便能呈现长达十八年 (1981-1998) 的砂华文学 (奖) 鸟瞰图 (如果加上四届东马文学奖，砂华的文学 [奖] 版图就更完

善)。

虽然这两个“常年文学奖”的参赛作品，必须先发表在该会的刊物上，实有某个程度的封闭性；但从另一个角度来看，常年奖的设立正是吸引砂华文坛年轻创作者投稿兼参赛的最大诱因，在“投稿=参赛”的情势下，足以消解征文机制上的封闭性。

中华文艺社将各届文学奖的优秀作品编辑成书，以鼓励热爱写作的青年文友；书名定为《草叶集》，取其柔而不弱的生命力，期望这批后起之秀亦能像绿草一样，不论在怎样艰巨的困境中，皆不放弃自己的理想。第三集以后才取名《花雨》以示有别於其他文集。诗巫中华文艺社一九八八年成立之时即出版第一本合集《春草集》，其特色在於其作品皆古典诗词，是文艺社早期主办的古典诗词写作班学员作品，这些作品都曾刊登在《中华吟草》副刊。翌年出版《草叶集 (第一辑)》分新诗、散文、旧体诗三卷。九一年出版《草叶集 (第二辑)》分三卷，全是现代文学作品：新诗廿首，散文十六篇、小说四篇。《花雨：草叶集 (第三辑)》 (1993)：诗十八首，散文四篇、小说六篇。《水云：草叶集 (第四辑)》 (1994)：诗十七首，散文七篇、小说七篇。《愁月：草叶集 (第五辑)》 (1995)：诗十七首，散文十一篇，小说六篇。《磐石：草叶集 (第六辑)》 (1996)：诗十六首，散文十篇，小说五篇。《绿台：草叶集 (第七辑)》 (1997)：诗十六首，散文九篇，小说五篇。

成立至今，诗巫中华文艺社已成功的培育了一群有潜质的青年写作人，这些青年写作人包括李笙、雁程、柏隐、金圣、万川、晨露、田萌、维善、渔子、牧林、田风、虚然景及金戈格等。其中数人已在文艺社的协助下，出版了他们的专集。该社的资深写作人亦受邀在报上撰写专栏，如《马来西亚日报》“茶馀饭后”的黄政仁 (胡言)，候越英 (由衷)，王政贤 (哑牛)，黄国宝 (阿土)。其余如蓝波、石问亭、西门亭、雨田、黄国宝等，也在《国际时报》、《星洲日报》、《诗华日报》写过固定的专栏。

(4) 砂拉越华族文化协会

砂拉越华族文协之创会宗旨，主要在于推动及发扬砂州华族文化，进而促进砂州华族与其他族群之间的文化交流。一九八八年砂劳越州政府为庆祝参与建立大马联邦廿五周年纪念，特于州内推动举办砂各大民族文化研讨会，以征询各族对有关州内文化建设的意见，俾供政府制订政策之参考。华族文化研讨会在州政府及全砂华总的配合策动之下，於是年七月十九至廿一日假诗巫民众会堂隆重举行。在会上有关创立华族文化协会的倡议首次被提出，并在总结会议上获得一致通过。

在全砂华总的规划领导下，一个包容有各省华总的筹备单位宣告成立，以负起筹设文化协会的重任。在各方的努之下，砂拉越华族文化会於一九九〇年二月正式获得社团注册局予以批准成立，同年底本会正式设立办事处，并拟订各项计书，积极展开活动。

该会每年除举办各种文化及学术活动之外，也搜集华族文化及历史资料列为工作要项。目前设有华族研究资料室一间，收藏书籍、剪报、专刊、历史文献等资料。

在砂劳越，有计画在进行搜集华人文化历史方面资料的组织，目前仅有砂拉越华族文化协会。有鉴于过去砂华族资料的搜集及保管工作，一直未得到应有的重视，导致许多珍贵的资料或隐藏民间，或散佚湮灭，该会自一九九一年始，即将资料搜集列为首要的工作。目前的重点是尽量抢救遗落在全砂各处的文献资料，对近期新出版的书刊，则要求编者或出版者寄赠一份，以供永久保存。该会长远的目标是建立一间设备完善，管理先进的砂华族资料中心，以便提供有志於砂华人研究者及一般公众参考及使用之便利。

经多年的努力，该会所收藏的资料，已具规模。在资料室的现藏资料，专案包括珍贵文献、早期华文报章，剪报剪报资料（共有三百五十余个类目，约一千五百个档案夹。主要以历史文化为主，其他社会、经济及政治等课题的剪报）、历史图片、特刊、书籍等；尽管搜集范围及类别是以砂劳越本土占多数，但与东南亚华人相关的资料（信函、手稿、日记、回忆录、传记、相片、图件、证件、徽章、碑文、

谱牒），该会收藏的数量也不少。砂华文协资料搜集工作的目标，是逐渐建立起其作为砂华人民间档案研究中心的地位，使各种有关砂华人资料，能流入该会以便永久收藏。

砂华文协几乎每年都会透过本地华文报章，吁请砂州华社保存华人历史与文化方面的资料，或将珍贵历史资料，移交予该会保管。该会也尽力尝试建立其作为砂华人民间档案馆的地位，要求团体或个人将所出版的书刊寄赠该会资料室，以供永久收藏。近年来，一些私人收藏家慷慨将所藏资料捐出，已使该会的资料搜集工作获得一些令人鼓舞的成果。其中值得一提的是著名历史工作者刘子政，刘氏自五〇年代始，即进行个人的资料收藏工作，其个人所藏各种文史资料，数量繁富，数年前在砂华文协的争取下，刘氏终於决定把毕生所积心血，悉数捐献予砂华文协，此举不仅充实了会内的资料收藏，也惠益了有志于砂华研究的人士。类似刘子政个人所藏如此庞大数量的资料，在砂劳越恐难再找到第二位，然零星散布在民间的历史及资料仍然相当可观，累积起来，对华研究及华人文化遗产的保留，具有十分重大的意义。历史资料的搜集、保存及管理，涉及的层面极广，砂华文协所肩负的工作虽然艰辛，但对整个华社而言，意义却极为深远。该会也进行建立本身的会所，以便有一个永久性的场所，供长期推行会务之用。新会所也将预留宽敞空间，以充作资料收藏中心及文物展示馆。

砂拉越华族文化协前出版的丛书，可视为砂华文学史及文化史的重要资产。其中包括：《砂华人文化研讨会报告书》（1991）、《第二届砂华文化研讨会报告书》（1995）：饶尚东、田英成合编《砂拉越华族研究论文集》（1995）——探析砂州华人在政治、经济、历史及社会各层面的过去及现状；蔡存堆等编《诗巫华族历史料集》（1992）——以图文并列的方式，记录了砂劳越中区诗巫华族社会演进的过程；田农著《砂华文学史初稿》（1995）——概述了自战前发轫期始至六〇年代末止，砂华文学发展过程及各阶段文学特色代表作家及代表作品；刘子政著《砂拉越百

年纪略》(1956, 中华日报初版/1996, 砂华文协三版); 刘子政《婆罗洲史话》(1964, 拉让书局初版/1997, 砂华文协再版)——对婆罗洲历史演进, 风土人情, 远古与外界的交往, 均有加以探析: 田英成著《砂拉越华人社会变迁》(1999)——结合了历史及社会人类学的调查研究方法, 到砂华人社会的结构及型态进行了探对, 包括对砂最大华族方言群福州人的个案研究, 以及对华人乡镇及社区社会的变迁所作的析论, 以及最重要的文学史资料——蔡增聪编《砂华文协现藏砂劳越华文书刊目录汇编》(1999), 收入了从战前迄今, 数百种砂拉越华文书刊的目录, 包括个人著作、社团特刊、年鉴、族著等专案, 乃目前最完善的砂华文学出版总汇。此外, 砂拉越华族文化协会也赞助出版文学创作、文化史料论述著作十余部。

(5) 美里笔会

美里笔会成立于一九九三年, 是砂华文事中最年轻的团体。一九九〇年十二月十九日, 由谢名平、蔡宗祥、张猷匹、蔡素娇、贝南社、杨建华、吴崇海、蔡宗良、骆晓薇、骆咏薇、李佳容、黄文柏等十二人召集成立一个以谢名平为首的筹委会进行申请注册, 一九九三年八月十六日获批准正式成立。

在美里笔会成立之前, 美里文坛曾经蓬勃过一阵子, 尤其在六〇年代初期; 其实笔会的许多成员在砂华文坛上从事创作已久, 只是未曾凝聚他们的力量而已。砂劳越广阔的土地与交通不发达的因素, 造成各地的联系不便。砂拉越大略可分为三个区域, 分别集中在三个较大的城市; 包括古晋、三马拉汉省的西区; 诗巫、泗里奎、民丹莪及加拿逸的中区; 以及美里、马鲁帝及民都鲁的北区。在砂劳越的东北区, 美里笔会是最活跃的文学团体。

美里笔会的领导人之中, 不乏成就斐然的写作人。蔡宗祥, 便常以山椰为笔名, 撰写有关原住民生活的作品, 如《依班族与拉者王朝战史》, 以及《依班族历史与民族》。谢名平自息教鞭后, 已出版了两部作品《脚印》及《邵安小品》。李佳容则以煜煜的笔名, 在砂华文坛持续创作了二十年, 她曾出版过两本短篇

小说集《温馨的日子》及《荆陌》、蔡素娇於七〇年代编过《新声》, 现为美里笔会副刊《笔汇》的主编。

由於成立时段很短, 美里笔会尚未有持续的活动。只在报刊办文艺副刊、征文活动, 以及不时举行写作人交流会。《笔汇》副刊除了刊登美里写作人的作品外, 也广收邻国文莱及马鲁帝写作人的作品; 并协助文莱写作人在美里日报上编了一个副刊《汶中学习作班》。美里笔会在这几年来积极地为他们的理想而努力, 期望能达致美里这唯一文学团体的宗旨与目标: 提升当地写作的风气、促进写作人的联系交流彼此的写作心得, 并协助当地写作人作品的出版。

(6) 其他团体

犀鸟乡在椰风飘摇中, 曾孕育了无数文艺、文学、文化团体, 在这些团体之中, 有的因著稳健的步伐壮大了, 有的因不健全的组织而消失; 也有的因著时代的冲击而解散。在这些起落不定的团体中, 有几个特别的团体曾经对砂华文坛贡献一点棉力。

A. 诗潮吟社

诗巫的“诗潮吟社”是最独特的一个文学团体, 在诗巫文坛浮沉了超过半个世纪, 至今因为钻研的冷门艺术不再为时下青年所钟爱, 而面临停泄不前的危机。他们钻研古典诗词的创作, 在格律方面的要求非常严格, 因此会员几乎都是上了年纪, 受过传统教育的文坛前辈, 他们大部移民自中国, 传承古典文学的教育熏陶, 对于古典诗词的格律, 自是驾轻就熟。

四〇年代初, 在刘贤仁及黄仁琮的领导下, 诗华教师协会属下成立了一个文艺小组。一九五一年, 这批古诗词爱好者正式注册成为一个合法的组织。由于古典诗词在格律方面的要求, 因此从事这类创作的人并不多; “诗潮吟社”的成员也因此只能维持在三十人左右。然而, 他们仍定期举行活动, 每月一次的集会为该社的主要活动之一。他们的宗旨, 即在於将古典诗词文学的爱好者组织起来, 因此十分重视每月一次的集会。在这项称为“月课”的活动中, 他们常定下一个题目各自进行创作, 继

面进行有关诗作的品尝,通过这样的交流提高彼此的创作能力。

诗潮吟社目前已出版了五辑的《诗钟选集》,他们也在《马来西亚日报》上编了一个由陈立惠主编纯古典文学的副刊《诗潮之声》。虽然“诗潮吟社”已日渐式微,然而从它悠久的历史来看,只要还有人愿意继续下去,这点火光便不会熄灭。诗潮吟社的贡献,不只在传承了古典文学,同时更鼓舞了一批文学的爱好者,以致衍生出诗巫中华文艺社这个文学团体。

B. 砂拉越写作人协会

一九七八年成立的砂拉越写作人协会,如今虽已消逝,但是它曾经在砂华文坛燃起了火花。这个协会是由新闻从业员筹组的,其成员为沈北中、赖城、陈从耀、杨谦俊、林美凤、沈庆旺等。

七〇年代,这个文学团体主办过多次的征文比赛,以及出版过两部文学作品,第一部是一九七八年出版徐毅(徐丽华)的小说集《遇》,第二部是方秉达(刘贵德)的诗集《趾外》(1979)。此外砂拉越写作人协会也于成立时出版了纪念刊,收集砂华文坛活跃创作者的作品。另外砂拉越写作人协会也曾以招徕广告赞助的方式,出版过两本古晋记者的采访文集《四个女记者采访集》(1979)、陈金藏的《方向线》(1980)。一九七九年,他们亦和星座诗社联办过一次作品展。他们也曾在世界早报编过一个文艺副刊《写作人》。可惜光华乍现,便已消逝。

C. 砂拉越溜台同学会

砂留台同学会在砂劳越各大省分也都设有分会,各分会除会务外,也注重文化学术的交流。在推动砂华文学方面,专题讲座会和征文

比赛及出版文学著作方面也颇积极。至今已出版了陈瑞麟的《铎声小品》(1995)、黄生光的《凝思集》(1995)、黄祥光的《笔影留痕》(1997)、风生的《昨日的风采》(lop)、蔡增聪的《历史与乡土》(1998)、房汉佳的《文化与教育》(1998)、黄国煌的《浓雾後的晨曦》(199)、林煜堂的《文穗采趣》(1999)、张永庆的《屋檐下的青青草地》(1999)等十馀部著作。

D. 诗巫漳泉公会

诗巫漳泉公会是籍贯性质的会馆组织,然诗巫漳泉公会附设文学组,乃受诗巫炽热的文学风气感染,在众执委齐心合力带动下,该会文学组的发展也获得非凡的成绩。短短几年便出版了:蔡存堆《百年沧桑话诗巫》(1994)、宋志明编《林宝昌影艺作品集》(1995)、雨田《阔别》(1995)、蔡存堆《漳泉人物小传》(1996)、蔡宗贤《在老街五脚基上看夕阳》(1996)、萧如意《姚景水文集》(1996)、蔡存堆《漳泉文苑》(199)、蔡存荣《故乡的路》(1997)、王全春《涓流十年散记》(1998)、王保庆《火的道路》(1998)、黑岩《各举门神的风采》(2000)等多部会员著作。

本文作者是砂华文学知名作家 (待续)

- (1)黄妃《反殖时期的砂华文学》(诗巫:砂拉越华族文化协会,2002,页2)
- (2)同上,页3。
- (3)详见:蔡增聪编《砂拉越华文书刊目录汇编》(诗巫:砂拉越华族文化协会,2002)。
- (4)本节根据周翠娟《砂华文学团体简介》(诗巫:诗巫中华文艺社,1996)校订、增补。
- (5)李采田《国际时报·砂华文艺》(1997/12/28)。



陈晴山及《荔》同人

(新加坡)方 修

(一)

谈论陈晴山，免不了要谈到20年代后期槟城的一个叫做《荔》的同人刊物。因为陈晴山前期的作品，大部分就是在这个刊物上发表的，他本人也是该刊的同人之一。此外，我们也免不了要谈到1927年开始的马华新兴文学运动，因为《荔》是新兴文学运动初期的重要园地，陈晴山也是马华新兴文学的一个先驱作者。

马华新文学史上，有过一个称为“扩展时期”的阶段，其上下限是1925年中至1931年底，为期五年半。这个时期的马华文学现象，显现了几个关键性的特点。

一、新文学运动的起来——马华新文学虽然发展于1919年前后，但那只是它的萌芽时期。报章上只有一些综合性的、或文白混杂的副刊出现，还没有一个提倡新文学新思想的纯文艺园地。新文学界也只有零零星星的作品发表，只有个别作者自发的写作活动，还未有真正的新文学运动。真正的、有组织、有明确目标、有群众基础的新文学运动，是到了这个“扩展时期”才开始的。

二、各种文学思潮的繁兴——“扩展时期”的最初一两年，出现了《南风》、《星光》等纯文艺副刊，掀起了有组织、有目标的群众性的新文学运动。不久，各种文学思潮就接踵而来：有新兴文学的运动，有南洋色彩的提倡，也有象征主义、唯美主义的登场；多姿多彩，千峰竞秀，形成了本地文学史上稀有的一个“

百家争鸣”的局面。

三、文艺期刊的旺盛——随着各种文学思潮、文学运动的崛起，写作界也先后、涌现了无数的文艺小组，或三五人一组，或十人八人一批，自行集稿，自任编辑，商借各华文报的篇幅出版期刊，称为同人刊物，每周一期，每期一大版；也有出成旬刊、半月刊、不定期刊的。各报也都乐于支持，拨给版位，助其活动，并且列为报社的正式副刊。这样，当时的每一家报章，就常常拥有好几个文艺副刊，除了报社自设的、固定的一个之外，多属外界寄生的同人刊物；譬如新加坡新国民日报的《浩泽》、《沙漠田》、《荒岛》、《绿漪》、《瀑布》等都是。

槟城方面的报社，版位的借出更加慷慨，特别是南洋时报；几乎做到有求必应，来者不拒的地步。仅仅1927年一年间，外间同人刊物假该报发刊的，就有《杭育》、《海丝》(?)、《八月》、《玫瑰》、《诗》、《微光》以及本文所要着重介绍的《荔》等七、八种。刊了1928-29年中，又增加了《喇叭》、《涛声》、《混沌》、《野原》、《星火》、《荒原》、《骷髅》等新的一批，前后两批共达十四、五种。

该报基本上每星期安排一天作为某一个同人刊物的刊期，周日轮流刊出；由于“孔明借箭”者众，也经常有两个刊物同在一天见报的。其他报章借出的篇幅，虽然不像南洋时报那么阔绰，但也显得十分热闹。现今的读者，见惯

了每家报社只有一个自设的文艺园地，而且每周只出刊三两次的这么单调落寞的情景，是很难想像得出当时文艺出版界那种繁花似锦的盛况的。

这是陈晴山及《荔》同人当时搞出版，搞创作的社会文化背景。

(二)

《荔》是第一批附在南洋时报出刊的同人刊物中数一数二的有分量、有特色的一个。在同一时候面世的它的几种姐妹刊物中，只有一个《海丝》足以跟它匹敌，余者可谓无出其右。

它大约在1927年四月间发刊，每周一大版，经常在星期二日见报。初时的编者叫一工，同人包括洗凡、海若、陈晴山、王探、毁病、稚玉等。1929年7月，一工离槟赴华，编务由洗凡接替。1929年11月23日以后停刊，共出11期。

在一工离去之前，陈晴山偶尔也出任代编辑。我手头抄存的《荔》的篇目，第45期就刊出过他署名“山”的一篇《编辑后记》。(1928年2月7日)

陈晴山，笔名山、晴、晴山、天白等。他是《荔》的主要撰稿人之一。同人间除了一工、毁病、倩影、稚玉等三四人之外，他的作品的见报章是最高的。《荔》创刊伊始，他就相继发表了许多专论和小说，接着又推出了好些杂文和短剧。后来(1936年)，他在故乡莆田出版了一册《荔子集》，内容不少就是在《荔》上面发表过的作品的收录。目前可以考知其刊出日期的，有下列诸篇——

从何处认识孔子真面目(《荔》第27、28期。1927, 10, 11-10, 18)

一个小说的材料(《荔》第66期, 1928, 20)

落花生(《荔》第71期。1928, 11, 7)

另一方面，也有若干稿件，虽然先后在《荔》上登过，但未知何故，却不见收入《荔子集》内。已知的篇目如下——

乘桴(《荔》第36期。1927, 12, 6)

我很爱她(《荔》第38期。1927, 12, 20)

闽音存古之一斑(《荔》第42/43/44期。

1928, 1, 18/1, 24/1, 31)

一室楼米盐杂记(《荔》第46期。1928, 2, 14)

爱与怕(《荔》第47期。1928, 2, 21)

一室楼米盐杂记(《荔》第48期。1928, 2, 24)

久违了(《荔》第73期。1929, 3, 19)

一个浪人的起居注(《荔》第83期。1929, 7, 4)

写在两儿小影之后(《荔》第84期。1929, 8, 13)

以上是我60年代初期在新加坡大学图书馆翻阅旧报章、发掘文学史料时接触到的。我很欣赏《乘桴》那篇小说，曾特别商情图书馆的摄影师替我拍成一大张稿照。(当时这些报章还没有制成缩征胶卷以供借阅者在幻灯机上自动冲印。)

后来，我又在国家图书馆的东南亚室发现陈晴山的一篇诗剧《牛女》，登在1926年南洋商报旧《商余杂志》上；这一次是我用自己的摄影机把它拍了下来。(国家图书馆那时候则连这种摄影洗像的服务也还没有。)

这样，陈晴山的两个创作——小说《乘桴》和诗剧《牛女》，就成为我在文学史稿及文学大系等编著中着意介绍的马华新文学名篇；陈晴山本人也凭他这两个名篇奠定了他在本地文学史上的地位。

不久前，在一个小场合，谈到60年代初期跑图书馆，搜集史料的旧事，有一位记者先生问我：“当时你所面对的是那么浩如烟海的一大堆一大堆报刊文字，你怎么能够一下子就找出陈晴山这些可以入史的人物？”

我说，这其实是平常不过的。作为一个文学史工作者，本来就应该有这这一点“稿海探珍”的能耐。好些认真、称职的文艺报刊编辑也都有类似的一点小功夫，能够在无数来稿中“一下子”发现到一两位才华出众的作者。巴金从《文学丛刊》的大叠积稿中发掘出曹禺的《雷雨》、郁达夫、徐志摩赏识沈从文于微时，这不是中国新文学史上的佳话吗？本地名报人杏影，50年代在主编《文风》副刊期间，

先后提拔了多位富有创作才能的新人，如李向、林臻、柳舜、吴岸等，也一直是为人津津乐道的。

但后来我翻查了一下资料，却发觉60年代中期出版的拙著《马华新文学史稿》初版本，只在《马华新文学扩展期的刊物》一章中谈到本时期槟城的一系列文艺报刊，包括《荔》、《海丝》等等，可未曾在另一章《作者与作品》中介绍这批刊物的重要撰稿人。直到70年代初期印行的《马华新文学简史》、《马华新文学史稿修订本》、《马华新文学大系》等书，才填补了这一片空白；不但陈晴山、一工、海若、王探等《荔》同人都被着重提及，就连活跃于槟城其他刊物的槐才、林姗姗诸家，也都先后入史了。这种情形说明了当时的发现《荔》同人，的确不是“一下子”的事，不是像发现其他许多作者那么顺利，而是经过了一个过程，费时五、七年之久的。至于为什么拖那么久，原因现在也记不起了。

同样，我对于《荔》的刊名的理解，也是有过一段过程的。仿佛是在《荔》的一篇编后话中，我见过该刊同人对于《荔》这个刊名的解释，略谓南洋的红毛丹就是北国荔的变种，本地的荔也即是我们日常爱啖的红毛丹。我以为这是表示该刊重视南洋色彩意思，没有想到它还有别的涵义。直到最近，陈敏良先生赠我一册《晴山诗集》，卷首有令弟敏华医生的一篇《先父陈公晴山史略》，披露陈晴山原籍“福建省兴化府莆田县”；同时又有一位文友告诉我：“莆田盛产荔枝，有“荔城”之称，因此莆田人都爱谈荔，爱用“荔”字作为他们乡亲族群的标帜”，我这才恍然大悟，对于《荔》的刊名有了深一层的了解；并且联想到当时《荔》的同人，除了陈晴山之外，余如一工、洗凡、海若等，可能也都是莆田同乡，《荔》就自然第成为他们的文艺结社的社名。

(三)

《荔》在1927年4月创刊之初，还是一个一般性的新文学刊物，所载诗文基本上属于五四时期的反封建主题。例如陈晴山的《五孙舍

哥》，写的就是封建社会的妇女受屈受辱的命运，到了同年冬新兴文学运动在槟城兴起，该刊内容才有了重大的改变。

新兴文学亦称新兴阶级文学，作品侧重描写劳苦大众被剥削被损害的社会现实，也带有反帝反殖的思想意识。这种思潮，当年是由上海文坛南传的。由于彼此社会背景大同小异，便也在本地扎根、发展起来，成为20年代后期至30年代初期本地文学运动的主潮。那时候，槟城方面最得风气之先，而以《荔》和《海丝》两个刊物为其嚆矢。它们都是在1927年10月间发难的。

《荔》的第一声号角是这年10月4日海若的一首《得意人们的歌》——

饮吧，饮吧，
新鲜的血
从人们那里刚榨出来的：
热烘烘的
工人汗后的血；
清凉凉的
士子脑中的血；
甜蜜蜜的
小贩心里的血；
还有还有
倘你不嫌酸苦一点的，
农夫胃内的血……

(《荔》第27期27.10.4)

诗的技巧相当稚嫩，但在那时候的震撼性却颇惊人。这是本地最早出现的描写尖锐的阶级矛盾的作品。

接下来，陈晴山、一工、王探等都呈献了他们的代表作。陈晴山的《乘桴》以故事新编的体式写孔子晚年移民南洋，来到一个小岛，他本人以一部《论语》获得赏识，被请到岛上当“甲必丹”；他的学生公孙赤和仲由，却因为前者的大名有个“赤”字，后者英文名缩写“CY”也有赤化的嫌疑，双双被令离境，不准登岸。作者辛辣地嘲讽昔时的殖民地官员的可笑的“恐赤病”。一工的杂文《旺相可风》和《博士敬进教育言》则抨击宋旺相、林文庆等高等华人为殖民地的文化教育出谋献策。王

探的小说《育南与但米》，谴责种族歧视，也具有一定的反殖意识。

正因为《荔》及其同人的表现十分出色，所以我说《荔》是马华新兴文学滥觞期间的代表刊物之一，也称陈晴山和一工、海若等人为马华新兴文学运动的先驱作者。

当然，这只是就新兴文运的初期而言，稍后，新兴文学渐渐风行，出版物鼎盛，人才辈出，成绩自然更为可观。具体地说，继《荔》之后，面世的一系列新兴文学刊物，包括檳城南洋时报的《涛声》、《混沌》、《星火》、《南洋的文艺》，中南晨报的《南针》，檳城新报的《椰风》、《碧野》，光华日报的《戏剧》、《蜕变》，以至吉隆坡益群报的《枯岛》，新加坡叻报的《椰林》，星洲日报的《野葩》等等，内容大都是青出于蓝的，也推出了更多优秀的作者与作品，如依夫的诗、梅子的小说、静倩的剧作、孙艺文的散文等。

1928年年中，南洋时报因有关济南惨案的言论获罪，被罚停刊一月，该报主笔李素也被驱逐出境。这事对于《荔》同人的士气似有一定的打击，报纸复版之后，《荔》的内容也显得逊色了些。

随后，《荔》的编辑一工似乎还遇到一些麻烦。具体的情况目前已不清楚，但从一工离檳返华的事件上不难猜到一个大概。一工于1929年7月离开，编务由洗凡接手，《荔》曾脱期一个多月，至8月13日始复刊，《荔》同人在这一期（第84期）登了一个小声明说：

“对不住读者，尤其对不住投稿诸君！”

“我们因为前任的编辑一工和一位常常投稿的力菲，回国去了，一时内部的组织未能就诸，竟把它停了一个多月，致许多堆着的稿件未能尽量发表，其中且有在移交时遗失了的。……”

一工如此行色匆匆，未及办理交卸手续，造成编务脱节，稿件遗失，显然是一件不大寻常的事，个中原因，不是很值得玩味的吗？

这时，《荔》的出刊情况，已显得有点意兴阑珊的样子，拖到同年十一月，终于宣布收盘大吉了。

《荔》的“收盘”的直接原因，则是南洋时报在这年年底改组，更换总编辑，自设《南洋的文艺》固定副刊，不再接受外间文艺组合借用版位。这样，许多同人刊物只好先后告别读者了。

《荔》的编务结束后，陈晴山和洗凡、王探、海若等人，有的退隐、有的改行、有的溶入其他新兴文学园地继续奋斗，这是后话，此处不赘。但无论如何，他们在《荔》出刊的这一段时日的努力并没有白费，他们的奉献影响深广，他们都将名垂史册，受到后代读者的永恒的怀念！

二〇〇〇年八月卅日写毕

本文原为陈敏良、敏华昆仲编译出版《荔子情》的代序

2004年3月16日记

本文作者是新马名文学史家与作家



马华新诗初创的历程及演变导因

本文是为马华新诗从萌芽至拓展阶段的发展历程而撰成的专论。作者以夹叙夹议的方式写出，论述有依有据，其中不乏真知灼见，足供学人参照。

史 英

马华新文学的产生，是在三要素催化下促成的：其一为外因，即是深受五四新文化运动的影响而滥觞起来。另二为内因，便是由于新马文化水平低落以致报纸渐弃旧文学而改刊语体文作品以利于人们接受使然，再者就是南来中国移民为配合环境的需求而大力提倡有以致之。而新诗作为文学样式之一，自不能例外的受到激荡而遂告萌芽。

据相关史料显示，马华新诗的发端，始于一九一九年，乃由《新国民日报》率先带动起来，而最早涉足文苑参与播种者有甲末、苏厚禄、啸崖三人，之后五年内，继有《益群报》、《南洋商报》、《叻报》紧步后尘，陆续辟设文艺园地以供写作人栽苗。两地知识份子因之纷作出响应而参与耕耘，陆续出现者有林独步、胡鉴民、子淳、天铎、治襄、觉天、石樵、张应真、无已、不虚生、失钧、苏正义、陈桂芳、少修、黄文宝、赤尖、黄楚狂等人。他们终为诗的兴起奠下了基础，从而为一九二五年起便步入拓展阶段的新诗创造了有利的条件。

处于发皇的时期，马华新诗大多具有浓烈的侨民意识，有地方色彩的作品则较少。这一特殊现象产生的主因，乃写作者几是来自中国的移民之故。须知，他们当时为环境所逼才忍痛离乡南下谋生、避难，寓居新马的时日尚短，自会把两地视为暂居之异乡，因此难以生发归属感，只企盼有朝一日赚到钱后或国内动乱局面平息时便落叶归根而返回故里。他们抱如是一心态求存过活，自不免有身在异地却情系祖国

的表现，此乃人之常情，也是一种必然的现象。换言之，他们移居是出于无奈，既然如此，在南来短期内不可能忘了故土，反向客寄地认同。基于此因，当他们为抒怀而诉之文字时，必多流露思乡、念亲、怀友、旅愁的思绪，而较少触及有本地色调的事、景、物。

为故乡、亲友而生思念之情，是那时马华新诗的主调，除此之外，讴歌自由、礼赞劳动、追求幸福、诅咒黑暗、谴责罪行和战争、渴望社会改革等题旨也纳入诗作中予以表现，成为诗人群的共同心语。显然的，这一类作品的产生是和中国世局迷乱、社会败坏及世界政局又动荡等因素有密不可分关系。须知，凡社会走向腐败、没落，一再出现扼杀人权、欺压良民、军匪作乱等畸形现象，必然引致颂善贬恶的呼声涌现，也会引发绝望的感叹。这就是为何与此同时有小部份作品流于灰黯、伤感的原因。而反战声浪的涌起，是因中国被列强欺凌之故。由此可知，怀乡的诗固然有侨民意识，其他题材的作品也含有中国情意结。

为确定侨民意识的存在言之有据，在此引录三首诗加以印证。第一首题为《苍冷》之诗，作者是黄文宝。他所抒发是羁旅之愁——

苍冷的月亮
照着荒凉的夜景
苦煞了旅外诗人

远远的琴音
与潺潺的流水声相接，

摇着我心弦震动;
使我牵绵的微波
寄往何处?

此乃旅居异地者触景生情而写下思乡之作。诗中《苦煞了旅外诗人》一句,就已点出作者所怀之乡是指中国,要不然就不会选用“旅外”之词作出暗示。从诗情委婉显露可体会出,羁旅之愁吟来甚悲怆。黄文宝在借景寄情时,先描出冷月照人间的苍凉夜景,藉以衬托旅人的内心寂寞,继而道出琴音水声引发乡愁的兴起,以致牵出绵延不已的情意,紧接着笔锋一转以自问方式表明,纵使情长又何用?若是欲寄意却无人接受的话。作者如是着墨的结果,益凸显旅居者形单影孤的处境,从而使诗情增浓。

从诗质的提升是否到位来说,诗中前三行诗句遣词不够精简,且形象的塑造也不丰满。然瑕不掩瑜,乃因第二段诗行写来灵巧精美,尤其是在意象营造上堪称新颖;作者将水琴声互交响暗喻为撩人愁思的触媒,是很贴切的形容,又喻情意缠绵为轻漾不已的微波,亦是颇有创意的写法。

第二首诗题为《留别》,它所抒写的是别绪,即是作者党天离乡他去前与亲友道别的感触,吟来情呈豪迈之象,与一般表达旅思之作相较,称得上是佳品。且看他如何巧用写技以寄情表意吧——

人生得志的是什
么?
噢, 乘风破万里浪, 这是人生的快
事。
那么, 我就挂帆去了, 我就挂帆去
了。
但是黑苍苍的白云山, 偏会撩人情
绪,
害得我眼巴巴不断的掉头回望。
但是碧溶溶的珠江水, 偏会摧人肝
肺,
害得我眼汪汪的滴下清泪。
咳! 这凄恻的离情别绪, 教我怎样?
教我怎样?
但原知人生那个离别。

莫相思, 去的只管去, 留的只管留。
只要去的学鲲鹏拔天池水, 留的学豹隐
南山雾。

待他年鲲化鹏飞, 雾晴豹变, 莽莽神州,
自有相逢处。

那时间, 珠江十里, 渔艇双篙,
你我再把铁板铜琶唱大江东去。

细读后不难察觉, 诗中所表露非纯诉别绪之愁, 而是兼有改造社会之企求于内, 只因使用暗喻的表现手法以表意, 故而诗心隐蕴不露。由此显示党天的写技不弱。君不见他在抒怀到要结束时, 纳典入诗以营造意象的技法是新颖有变化的; 他先用巨鲲化鹏而飞的喻体, 以表达去国者盼寻梦有成的壮志, 又用南山雾散豹现而鼓励冲刺的隐喻, 以寄望留于故里者在求变中破旧迎新, 并期待有朝一日, 留者均有所成的日子到来又能重逢时, 他们必能有所作为, 而呈大江东去的气势, 并声壮地互祝福相道贺。作者如是一落墨, 便将诗起端所表露的悲切之音一扫而光, 转化为高亢的声调, 显出他运笔很灵巧。不过话得说回来, 此诗也有不足之处, 尤其是前几行诗写得稍嫌直露; 若以整体来说, 诗行尚犯有散文化之弊病。

最后, 摘录一篇题为《裁兵》的诗, 作者是天铎。他是不满中国受到列强包括日本的欺凌而写下的讽刺之作——

.....

(二)

华府会议上,
满口亲善——和平;
一个是笑里藏刀,
一个是口蜜腹剑。
他们都是黑暗之魔呵,
却都装成了光明的天使的模样,

(三)

看哪, 扶桑岛国呵,
鱼艇已经战舰化了!
看哪, 太平洋的风波已渐次的起了

(四)

.....

如果是亲善、和平,

为什么一面又扩充陆军海军?

从诗的内涵可看出,华府会议上所强调的和平是虚假的。列强之一的日本,正扩军备战,意图发动侵略战争。诗人对此深感不安,愤而赋诗予讥讽及谴责。诗中流露出对中国命运的深切关怀。当时天铎虽客居异地,但情却牵于数千里外,忘不了苦难的故乡。一见中国面临危机,自会忧心如焚,浓郁的侨民意识由是而坦露出来。

为旅居他乡有感而诉心曲之作甚多,上引三诗只不过是道出实情而举例加以证明罢了。尚有许多取材类似的作品曾大量出现在诗苑,例如失钩的《旅客》、秀巖的《雨夜》、张应真的《哭母》、粤的《旅思》、少修《飘流》、铁夫的《人生旅路》、康候的《回忆》等便是。从如是简述可知,那时期的马华新诗主要受到移民思路的制约及中国新诗创作形式的影响,带有移植性的缺陷,乏独特的风韵。

诗苑呈露移植性的现象,是以整体情况而下的结论,也有一小部份的诗并无这样的表现,相反的,却隐现出南洋色彩,这是学者杨松年率先提出的看法,笔者对此见解颇为赞同。为认定他所作论断有所依据。在此引用两首诗为例便可加以印证。首篇题为《送张应真先生归国》一诗,虽是不虚生为故友回乡而写的怀旧作品,然在字里行间却显露热带色调——

贮着满腔热血,

洒到南洋群岛;

.....

不怕刀锯成吓,

不受强权压制,

.....

到今朝

虽然归去

社会间却依然留着《张应真》三字

好了!

黑暗的社会得着光明了!

你虽然两袖清风,

没有满载归去

但洒不了的热血

却可再去洒遍家乡。

显然的,这诗有结合新、马的现实社会面写的,从“不怕刀锯成吓 / 不受强权压制”两行诗可知,在英国统治下的两地,早期是处于黑暗时期,只要当政者不满意,居民有可能被解递出境。张应真便是其一受害人,作者对此深为愤慨,乃赋诗予揭露。这诗刊于一九二二年,正是马华新诗发皇之初,由此可知,那时期有些作品已萌生本地意识了。

与《送张应真先生归国》一诗在同一个年度发表,题为《游加当》之作,内涵上更具有本地特征。

(一)

晚风不及早风凉,

趁此大好晨光,

穿一套线罗衣裳,

和好友携手到加当

(二)

参天椰树,

连天海水,

极目苍茫,

漫道销魂别有乡。

(三)

迎着朝阳,

乘着扁舟,

在波间荡漾。

临风打浆,

惊起沙鸥,

逐散了鸳鸯。

(四)

千条柳絮绾不住斜阳,

刹那间——又届黄昏,

低道一声暂别,

眼泪迫眉睫。

愁思搅柔肠,

何时重相聚,

煞是耐思量。

这首诗的作者署名了趣。他在诗题所标明的加当，即为今之加东，而诗作所描写的纯是本地景致，染满了热带的色调。

从中国学者徐迺翔、马德俊、关辛秋，留学狮城研究生郭惠芬及本地学者杨松年等人所撰写新诗史料揭示：颂自由、赞劳动、揭黑暗的诗作产量为数不少，与抒乡愁之作几是等量齐观。惟由于对诗质的认识不透澈，加之选材的视角只停留在生活表层作探寻，未能与中国或新马的现实密切结合，因此取之作为抒情表意的对象时常呈一般化或概念化的弱点，显不出诗歌特有的优质。例如胡鉴民的《奋斗》、林独步的《活动就是快乐》、石樵的《我将为谁讴歌》、治襄的《怀疑》、陈桂芳的《黄金》等诗便是。它们均缺少应有的诗味。然这些诗人当中也曾写出一些较好的诗，无己的《火车里嚶嚶的声》。林独步的《理想》、《在守旧的火山里》、胡鉴民的《自由人》吟来均有一定的水平。

综合以上所述不难看出，马华诗苑拓荒之初的作品水平不高，不仅写技尚稚嫩，取材涉及现实层面亦略嫌狭窄。但有一点却不能否认，一般而言，诗作写来都情真意切，少有矫情之弊，且有者犹具时代特色。这些优点延续下来就成为优良的传统，为日后诗创作启发了良好的开端。身为后代的我们，不能只看到他们因时代局限而导致创作上显露的弱点，忽略了他们对开拓诗歌领域所作出的贡献。如何周知，凡文化包括文学的演变历程，总是先有起点，而后才有延长和发展的机制。认清这一点是十分重要的。唯有持如是看法，后人对先辈在诗坛苦耕所付出的心血结晶，经检视后始会予以应有的肯定。

马华新诗经五年的演变后，从一九二五年起有了新的开始，即是已走出萌芽的状态，而步入拓展的阶段。在这转型时期，诗歌专刊纷纷辟设，参与笔耕者日增，加之文学思潮初步形成，诗苑因之呈现繁荣的局面。如是的旺象一直持续多年，直到一九三一年因受时局改变的影响始渐变衰。

提倡文学要有南洋色彩，强调文学要含新兴意识，为当时马华文坛两大扮演主导角色的创作走向，它们同步滥觞于一九二七年，至一九三十年代大为盛行。前者的兴起是由早期便已萌生的本地化创作倾向逐渐带动起来的，加之来自中国作者群里，有一部由于寓居新马已多时之故，对两地的社会乱象产生了关怀之情，更因认同文学须反映实现的观点催化下，自会在从事创作时注入热带色调。持如是心态而写作者大为增加的结果，遂蔚为风气。而后者兴发成为文学创作另一主流，乃因社会风气既陈腐又封闭使然。须知，当时新马华人社会甚为畸型、落后，许多华人民智未开，常醉生梦死过活，不是染上抽鸦片的恶习，就是嗜嫖赌；有时亦因分帮派而结怨，不是互歧视，就是相格斗；贫富悬殊的现象也很严重，常见支配阶级盘剥劳动人民之弊；婚嫁习俗还甚封建，凭媒撮合姻缘者居多，少有自由恋爱而结合者。面对诸多的社会败象，有识之士深为忧虑、感慨，因之兴起批判及改造社会的会头，于是纷纷提笔为文吟诗以寄情表意。为求有力挞伐旧社会的弊端从而促进新势力的发展，他们便把从中国引进的无产阶级革命文学的观点当为创作之理论依据，由是而掀起了新兴文学的热潮。

显然的，这两种思潮的形成主要是基于感性的引发及环境上的需求而引致的，诗作为文学样式之一，免不了受到潮流的冲击而作出相应的回响。

两相比较下，新兴诗歌发展势头较强劲，吸引不少诗人作出回应，纷参与推动遂形成壮大的行列，主要成员有衣虹、槐才、李一息、依夫、陈廷高、醒夫、海若、冷笑、自隐、刘科盈、朱女、晨光、狂林、萍夫、狂涛、梵夫、梅子等人，他们所写的作品均具有抗争的意识，表现了对现实社会的血性控诉。尽管有些诗作取材源自中国现实，然通过反映新马生活以宣泄诉求，为劳动大众的辛酸处境鸣不平的诗，还是占了大部份。由此间接显示出，侨民意识在那时已暂潜藏或渐告淡化，而本土化的倾向却趋普通和深化。与此同时，含有南洋色彩的诗亦呈兴盛的态势，只是参与提倡者的阵容不

及新兴诗歌强大，主要成员有曾圣提、张放、残痕、张楚云、曾华丁、林革尘、拔其、丁琅、连啸鸥等人，他们吟诗偏重以热带景、物、事作为抒怀的对象。正因此故，他们在咏景描物的同时，常兼揭露社会阴暗的一面，致使作品有时略带新兴的意识。不过，当中有些作者未能由始至终贯彻南洋色彩的主张，而在创作时掺和唯美色调，具有为艺术而艺术的倾向，偏重抒发个人的感情，全然排斥文学的教化功能，犯有过于注重辞藻华丽的弊病。由于参与是种艺术至上的创作者一再涌现，终在两股清流之间形成另一唯美主义的支流。

在含有新兴意识和南洋色彩的诗歌发端之前，即在一九二五至二六期间，马华诗苑先有浪漫主义的光辉在闪现，形成了与萌芽期截然不同的景观。这一新风象的显露，是由谭云山、拓哥、邹子孟、段南奎、常焱、曹国宾、周钧等人所作的努力而导致的。他们先后以两份文艺刊物《南风》、《星光》作为推动新诗发展的工具，建立起坚固的笔耕阵地，吸引了大批作者投稿，声势遂壮大起来，从而为诗的演进带来了生机。可惜的是，拓哥等人活跃二、三年后便先后停笔，浪漫主义的诗在文苑便渐少见。继之取而替代且扮演要角的是新兴诗歌。

可以这么说，处于开拓阶段的马华新诗坛，创作的走向和风格呈现多样化，既有主张吟诗要面向生活、强调使命感的论述，亦有视艺术为至上，论调偏向个人情怀的抒发，注重辞藻的华美，还有的是推崇浪漫情思的表露，喜用外张型的写技以揭示诗心；有者如实剖析生活底蕴，有的流露哀怨悲苦的情思，有者却激昂高歌。那时的诗苑风貌说得上多姿多彩。

现引录四首诗予以简析，用以说明含有新兴意识、南洋色彩与浪漫及唯美主义四种诗作不同的特点。且先看衣虹如何贯彻新兴思潮的精髓于其作品中——

这里阉阉的地狱，这受罪的监牢，
这霉腐了的空气，烂泥似的味道，
你奴颜婢膝的清风，尽管舱里走，
让残酷的毒咒，蹂躏我们的周遭！

也许蛆在腋下爬，小虱脊梁上跑，
也许，也许饿肚儿给那大腿压饱，
脏女人恶臭的长发，薰得你迷醉；
殷勤咬纳，会在腮边栽培些花苞。

没有和平的声音，在这地方弹奏；
四下里，只纠缠着那凄楚的喧嘈，
像一个战场，触目尽横陈的尸首，
昏昏蠢动时，又疑心是一群猪猡。

猪猡，莫再怨叹着我们的命运槽！
试想想：这现社会那一件不颠倒？
用榨取手段，会占领高位与财富；
汗血换来的，却只有贫苦和疲劳。

莫再怨叹着我们的命运槽，猪猡！
光明的彼岸，已展开在前头等候，
你听，机轮在唱着伟大的进行曲，
你看，炭火在亮着希望的新花朵。

——《三等客舱》

这一首诗的题旨，在于揭示下层人民悲苦命运的同时，亦抱怨世间存有贫富悬殊现象的不是。作者从现实生活中选取有启示意义的事件以抒怀，藉之宣泄内心的极度不满。他以再现的写技反映轮船内三等客舱的惨象，描绘得很细致、动人，然落墨稍嫌铺陈，诗中个别句子犯概念化之弊。尽管此诗写来有瑕疵，诗艺却不弱，较之当时一般作品有水平；尤其是引类譬喻以营造意象方面，既贴切又新鲜，例如说蚊呐叮人，用《会在腮边栽培些花苞》之句加以形象是很奇特的，又如将舱内的风以拟人化的技法予比喻，说成是“奴颜婢膝的清风”也是有创意的。而此诗在最后结束时，写出“你看，炭火在亮着希望的新花朵”的诗句，隐含着新兴意识所引发出来的豪情，意在鼓舞陷于困境的劳苦大众奋起而为，以争取作为人应有的生存权益，切勿绝望、消极。为此，作者期盼处于逆境人群奋起斗争，乃因希望已像火那样燃起，何不设法争来以驱夜取暖。

继之引录张楚云题为《新世界之夜》一诗作为简析之用，藉以了解具有南洋色彩的诗蕴

含着什么特征——

昨夜当那寂寞袭来，
我步入魔鬼的世界。

白的臂膀，黑的嘴唇，
在我眼前晃动，显现。

花露香，溢盈在周围，
五色中，我瞥见群鬼。

淫欲与快乐的声浪，
暗示着灵魂的沦亡！

在这里，充满了虚伪，
假的娇笑，伪的谄媚。

在这里，看不到生气，
只苍颜，颓废与叹息。

在这里 氤氲着铜臭，
市绳与俗伦之行乐。

无纯真，热爱与柔情，
只有蒙灰的怆心！

卑劣的哀乐主义者
且睁眼看人间悲剧！

社会的榨取者呀，
我望你们快亡，快亡！

看，你们的罪恶斑斑，
良心已被灰烟弥漫。

这是个魔鬼的舞场，
朋友，离开罢莫彷徨！

走向十字街去，朋友，
看那血与汗之来由。

工厂里有无数工人，

在煤烟中度过一生；

胶园中有许多同胞，
伛着身体任日烧。

快离开呵我的弟兄，
去撞向时代的钟声！

人间无数诚恳之心，
正期待那响亮的钟声。

就地取材以吟成诗，说明了此作属于含有南洋色彩之品。然诗中也隐含为劳苦者鸣不平的新兴观点。从此作的内涵可知，当时两股具主导性的文学思潮，表面上看去是互对峙的文学走向，实际上它们有内在的共性的；新兴意识的核心论据是面向现实，意在揭示生活阴暗的同时，为受欺压、盘剥者争权益。而强调南洋色彩的主要论点为创作须取材于本土，自然的，当有关观点付诸于实践时，必会跟新兴意识产生不谋而合的共同效应，那就是笔锋所触及同样会涉及下层人民的不幸境遇及社会畸型的面貌。在这一层面上，不论是强调新兴意识还是提倡南洋色彩的文学，有着共同的基素。正因此故，受两股文学思潮影响所产生的作品当中，有些隐含互渗透的因素和特征，如《新世界之夜》便是一例。作者在诗内既反映了妓女生活可怜的一面，也道出沉迷于淫欲者可悲的一面，既为被剥削者抱不平，也指责榨取者的不是。换言之，诗的选材取于狮城，有道地的色彩，而诗心是偏重揭露社会存有不公的现象，并加以挞伐，含有批判的新兴意识。

三引谭云山的诗——《崇高的伟大》以供解读，希人们藉此对当时的浪漫主义诗歌格调能有粗略的认识：

天呀！

你是如何的崇高！

哦，

我低声呀，

是如何的低下！

我要把我底身，

化作辉煌灿烂的云霞；

散布于——
地之上，
天之下！
海呀！
你是如何的伟大！
哦，
我底心哟，
是如何的渺小！
我要把我底心，
化作无数量的泡沫；
结成——
一片汪洋万里的
淼无边际的海潮！

此诗是谭云山代表作之一，它的诗心在于礼赞崇高的献身精神。为求有效表意，作者启动瑰丽的想像，并运用夸张的写技以塑造自我的形象，把本身“化作辉煌灿烂的云霞 / 散布于 / 地之上 / 天之下”意即要为创造理想的世界效命，生动地道出心内的豪情。但作者回心一想，个人能献出的力量有限，因此，为实现伟大的历史使命，务要把自身“化为无数量的泡沫”，融入汪洋中，意思是暗喻个人须与万众同心步上征途，才能达致预期的宿愿。

从如是的剖析可感受到浪漫主义诗歌的奔放气势的特质，又能了解它偏重作主观抒怀的浓烈色彩。

最后是照录曾圣提所写题目《秋风》一诗，以一窥唯美主义诗歌如何偏重自我抒怀的风韵——

落日模拟伊人的微笑，
红霞潮泛于苍穹。
林鸟模拟伊人的声音，
引动我的愁思无际。

秋叶纷纷划渡一泓之小湫了，
我的归驹在哪里？
秋风把夜间的旅梦撒破了，
幽灵啊！将向何处投落？

这是一首抒写思乡之愁的诗，唯美及浪漫的格调兼而有之。惟经细读不难看出，作者写此作除了抒发旅愁之外，用意也在于着力追求

艺术上的完美。这符合唯美主义所强调艺术是人类产品中有最高内在价值的东西之论点，它的产生仅是为形成美的存在而已，非为社会功能而存在。这从此诗用词力求华丽、比喻力求标新可加以印证：例如“秋叶纷纷划渡一泓之小湫了 / 我的归驹在哪里？ / 秋风把夜间的旅梦撒破了 / 幽灵啊！将向何处投落？”诸诗句，不但遣词僻涩、古奥，意象营造亦很怪异，不说一潭水偏写成小湫，为表达秋来欲返故里不得的愁思，而故弄玄虚，偏道秋风把旅梦撕破后，害得幽灵不知归往何处。如是造句、塑形象显得有些过于造做；然话得说回来，诗中使用拟人化的写技所造出形象却过人之处，写出“落日模拟伊人的微笑 / 红霞潮泛于苍穹 / 林鸟模拟伊人的声音 / 引动我的愁思无际”的诗句不但形象特出、比喻贴切，且诗句亦清新自然，富有浪漫的色调。

《秋风》一诗，为追求塑造完美的意境，而运用多变的表现手法加以体显，在当时诗苑是不多见的，说得上有些创意。可惜过于倾向唯美的实践，以致损及诗情作天然浑成的表达，诚美中不足，犯了瑜里稍见瑕疵之弊。

上举四例的剖析，说明马华新诗的走向呈现多样化之象，所创作之品的面貌各异；有的侧重作客观的反映，有的偏向主观的抒怀；有者具有积极向上的内涵，有者隐含颓丧的诗情。尽管诗的风貌不同，但却在诗苑引发过或大或小的回响。笔者在涉猎马华新诗的初期史料后，得出一很个人的看法：第一批拓荒者包括苏厚禄、啸崖、林独步、胡鉴民等人，既起了催生新诗、又是提升诗艺的作用。而走浪漫主义创作方向者包括拓哥、谭云山等人却起步铺出了拓展之路。新兴思潮及南洋色彩提倡者包括衣虹、槐才、依夫、曾圣提、张楚云等人，由于组成的阵容壮大，所起的影响又广泛，因而为新诗运动的形成奠下了坚实的基础。至于唯美主义者所作贡献只局限于吟诗技法的范围，他们在意象塑造、遣词用字多变、丰富方面有可资借鉴之处，惟有时他们在作品所散发颓废之情却也会产生负面的影响。

在四种创作走向中，新兴诗歌原本最具发

展潜能，只惜延续至1930年便告受挫。事缘英殖民统治者加强言论控制有以致之。当时的国际政局动荡不安，当政者不容过激思想的出现，以强调阶级斗争意识为主的新兴文学便因之首当其冲，成为被取缔的对象。而视推行这文学思潮为己任的副刊及编者遂被下令停刊，被驱逐出境。如是文字案相继发生几宗的结果，新兴文学包括诗歌便由兴旺渐走向衰败。之后，加上受国际经济大萧条的影响而引致报刊纷停办，无疑是受到雪上加霜的打击，它连同其他的文学样式齐陷入低迷的状态。惟尽管

处于逆境，所幸含南洋色彩的文学仍保有生命力，转而以低调的姿态挣扎求存于文苑，并渐向马来亚化演变。

最后有一点要特意提及的是，从一九一九年起步萌芽直到一九三一年拓展阶段落幕为止，报章的副刊及编者在促进马华新文学的发展方面一再扮演重要的角色，为前仆后继的有识之士提供笔耕的园地，才能使稚嫩的文学幼苗逐渐茁壮，而终长成为绿荫。

本文作者是资深写作人



《白水黑山》蕴藏着历史真意

——兼驳斥唐林的误读与谬论

马国小黑的代表作《白水黑山》的创作动机何在，作者的思想倾向是左是右？此中篇小说的结构有何特点，人物形象如何活灵活现，题材剪裁得体吗？作者所运用的语言文字如何贴切生动地表现了人物的性格与场景的特征，本文都有颇为深入的剖析。

(马来西亚)陈雪风

1. 创作意图 意识倾向

小黑举家由大山脚搬到实兆远后，他说：“夕阳西下未下，我踩着脚车于实兆远的新村与甘榜小径。”

“新村与甘榜是没有界限的。它们交织得那么融，中间只隔一座胶林或者棕油芭。在这么宁静的村落，没有读过历史的人绝对不能想像这里曾经过天翻地覆的思想斗争，带来了无数难以入眠的恐怖夜晚。”

“……我常常问自己：‘这些斗争者的后裔，如今又有几人追随他们的足迹！’”

这是定生活现实的经验，使他勾起一些问题以及一定的感慨。

关于历史，我想他是有所隐瞒的。因为，他踩脚车经过的那个地方，是马共领袖的故乡。

不过，无论如何，在上述的一段陈述里，他已揭示了创作“白水黑山”的构思与动机。

小黑怀着热诚，立意追叙那段“曾经有过翻天覆地的历史，并为那一代人的慷慨激越的悲欢离合，绘下一些活生生的图景。”换句话说，他创作《白水黑山》这部中篇小说，就是在于反映那段历史，留下那段历史。

不过，却有重重的疑团，围绕着他。比如：“人必得有一个选择吗？”

历史上那些与殖民统治者抗争；那些以打游击报复日本的侵略军，“四十多年戎马倥偬，所追求的究竟是什么？”……他对那段历史后

期的过程，有一定的亲身经历之外，也听闻过不少“捕风捉影”的传说。

然而，他未能真切地了解历史，或者说，他对历史的认识陷于某种先入为主的误导。他说：“一部人类的思想斗争史中，牺牲的永远是无辜的百姓”；他津津乐道“理想果然是可以折磨人，又可以在折磨中带来不可言喻的欢愉”；这就是例证。因为他将人类在社会发展的思想斗争中，机械地将其有关领袖与百姓对立起来。事实上，在任何历史阶段中，引发斗争的领袖并没有由天而降的，他们原本就是百姓。

重弹所谓“一部人类的思想斗争中，牺牲的永远是无辜的百姓”的调调，这是重复前人取消斗争的片面论调。这种论调含有否定英雄或挑拨英雄与百姓关系的目的。

在人类社会发展的过程中，思想斗争是不可避免的一种自然现象。其实，它本身就是历史进展的过程。既然是斗争，那么，所谓牺牲便是其可能的结果之一。在“人类社会的思想斗争中，牺牲的永远是百姓”。“永远”的判定是不含实际与情理的武断。我的看法，只要那“思想斗争”的出发点是铲除落后的观念，僵化的传统；它的目的是在于革新思想，助长社会发展，那么，百姓有牺牲，百姓也有得益。

在人类社会历史发展上，有思想斗争出现，那是标示着人类怀有理想。因而，斗争有所牺牲不是什么百姓吃亏的问题，它是需要付出的

代价。

“理想”确实往往予人带有各种各样的“折磨”。不过，小黑也确认“理想”又可以在折磨中带来不可言喻的欢愉。这一点，促使他对历史仍然持有“尊重”而不是“一笔抹杀”。

因此，小黑创作《白水黑山》是有一定的思想倾向。他有很大的企图心，企图通过小说的书写，对于我们在20世纪的一个特定历史时期的某些大事件，以及人们的生活经历，形象与典型化。

作为一个作家，小黑创作小说的意图，在他的创作实践中，从来失落过。在《白水黑山》这部中篇小说来说，他不但成功地实现了其意图，而且还在小说的形式与结构上，显现了独特的表现，具有创新的意义。换句话说，小黑书写的《白水黑山》相当出色。

不过，贯穿在小说的“意识倾向”，由于一如在上述提到存在武断与片面性问题，因此，作品中留下不少对历史真实可能构成混淆的阐述，相应地带给读者重重的疑惑。

2. 结构新颖 言语生动

小黑在70年代中开始创作小说，因时适现代主义创作与其论说，曾经蔚成风气。他受到相当深刻的影响；作品明显地呈现着现代主义的格调，并多方运用了现代主义特别推崇的一些手法。他发掘了许多新题材，并从陌生化视角来表现，一新读者的耳目，得到普遍的赞赏。

不过，对文学创作的整体认识，他却并未完全服膺现代主义的论说。他注重文学本身的社会性与其艺术的感染力，服膺文学不可隔离现实，以及其人生体验的启迪意义。小黑的小说，“即便那些基本上如实地描写生活现实的作品，写法上也往往打破常规，甚或借用某些超乎现实的意象和手段，来强化它的表现效果（钦鸿语，见《白水黑山》，〈读小黑的小说〉）。然而，他的小说所体现的“无不以强烈的现实主义精神为特征”，而不可与现代主义混为一谈。”

小黑的《白水黑山》，题材非常贴近现

实。他是意在书写马国抗日军在二战结束后，英殖民者重回马来亚恢复其殖民统治，而在马共的领导下重走回森林打游击，反抗殖民统治，以及马来亚获得独立之后，整个华社变迁的历史景象。

这一特定历史时期发生的抗日卫马，以及共产党对英殖民地与联盟政府的反抗，在森林重打游击，都是马国社会发展史上的重大事件。在小黑书写《白水黑山》前后，也有作家以它作为小说书写的题材，诸如《烽火马来亚》（林佚著）与《硝烟散尽时》（驼铃著）等。

小黑写作《白水黑山》的表现形式与结构，就是所谓“在写法上也往往打破常规”的明证。他以白水黑山的一些居民走进附近的黑山打游击战，先是反击日本侵略军，后与殖民地政府和联盟政府反抗斗争的过程，以及白水镇在现实社会变迁发展的情景，以为那个历史时代构造一个故事与形象的记录。

怀着另一种理想的志士与英雄在森林里打游击，为要实现其理想出生入死地与执政者的兵团浴血斗争，与森林外的人与现实社会的生态原本是息息相关。在某些角落两者甚至还存在着相同“里应外合”的互动与牵扯。

就人物来说，他们处身于共同的时空，大体上，命运也是相同的，但他们的价值观与生活的途径，明显却大不相同。他们一方面背道而驰，另一方面又处于对立的矛盾的状况。

小黑将森林里打游击的一群与其活动，作为一个故事，白水镇的居民，特别是与打游击战士相关的人物及整个社会变化编成另一个故事，交织在一起来叙述。同时，让作者作为小说中的一个人物，从旁积极地为两个故事情节的发展，担当衔接转合与诠释（包括议论）的角色。

写作小说的作者，“急不及待”要暗示鼓说其写作的内情，而“现身说法”成为小说中的一个人物，既是创作者，又“设”身处地参与演绎故事的人。这样的做法，当然并非小黑的首创。但他在《白水黑山》的表现形式，并无任何前例“可资借鉴”。我在这里谈论它的结构时，一直不敢轻易地说，他是采用两条线索

在铺叙其故事。因为，我发觉如果这样来确定它的特色，那是会流于简单化。虽然小黑对前一个故事的段落，曾标第几章第几章，但它并不连贯而是跳跃的，看来似乎只在节录（而文内出现两章第三章）。另一个故事的发展，就没有什么隔裂的现象，一般上相当完整。

《白水黑山》的内容组织，表面看来有两个故事情节交织着在展现，但因为前一个故事的情节是跳跃的节录，欠缺一个来龙去脉清晰的完整性。因此，它并没有形成一个独立的故事；它是历史上一个大事件（活动）的传说或记忆与回述。易言之，《白水黑山》主要不是在书写森林游击队伍的战斗经历，而是在描绘白水镇的“因时变迁”，不过，这个故事的演进，在许多情况下，却是因为森林打游击事件的发展而推展的，其中不少的话语，还是在解说打游击事件。森林里打游击的活动与白水镇的变迁，两者有机地组成了“白水黑山”的故事。小黑在打游击的故事情节后标示“章数”，除了向读者交代故事发展的程序，也在暗示那是有另一部作品存在，而他是在断章拿来表述与解说，甚至进行分析与批评。

他这样做，我觉得可以加强故事的悬疑气氛，并渲染它的神秘性。

不过，我对时下小说作者，热中于作为小说中的人物之一，复又叙述者，或以隔岸观火的身份，滔滔评说故事与人物的议论，并不赞赏。小说作者书写小说，又在小说充当小说外的评论家。这样的安排，我以为是不必要的。它既打乱了时空的概念与层次，也先入为主地对故事里的情事与人物强行作出界定。另一方面，在文字批评范畴上也是越俎代庖的做法。

3. 人物形象 具典型性

《白水黑山》里关于森林里打游击的故事，主要两个人物杨武与陈立安；而白水镇历半个世纪变迁的故事，着墨于杨文（大舅）、白猴、父亲（陈立安）与母亲，还有作者本人“我”等。

杨武，不管是在实际活动中的表现，或在其他人物（包括村里的村民）的认识里，他一

直是意志坚定，有活力机智勇敢的一个革命者；故事一拉开序幕，白水镇一夜之间就笼罩了团团恐惧、紧张的氛围之际，居民“难抑因为刺激与企盼所带来的兴奋”，心照不宣的肯定是“杨武昨夜来过了！因为，“杨武的兄弟被伏击身亡”了。”杨武一定不会就此罢休的。……杨武是强悍不屈的“杨武是足智多谋的。”

而在作者心中，特别是母亲眼里，杨武还是他们的二舅与二哥，是“一个顶天立地的好汉英雄”。

在实际的活动中，他的表现——“热血汨汨地向下流淌……他已没有时间去察看伤势。”黑暗中，他咬紧牙根，依靠着石壁兀立，又对陈立安发令：

“掩护我前进！”

……

“话一说定，不等陈立安答话，杨武提起枪，已冲向洞口，一反他平日冷静的作风。”

……

“凄厉的呼唤以及凌厉的炮火，在洞穴内冲激回荡，久久未灭。陈立安与其他五位兄弟抓起枪即疯狂地向洞口奔去。”

往后，小说里又描绘杨武率领属下在森林里越过马泰边界回到国内，以及另一个战役，在在都突出了杨武的领袖气魄与战士/英雄的本色。

小黑描写杨武这个人物，他的出现掀起了小说的序幕，也在最后回到白水镇来（但已不顾黑山），为小说落幕——

“大舅那豪华的油屎马赛地车门打开，缓缓步出一个雍容华贵、气色红润、脸颊圆滑、眼睛锐利的老人，我就知道那是父亲日夜思念，一生引以为荣，却误以为已壮烈牺牲的二舅了。虽然他已秃头（秃头似乎是杨家（我也是半个洞）的标志了），而且比大舅还矮了半截，只及大舅的肩膊。”

虽然他一生的许多事迹皆被略而不提，而带有几分的神秘感。但小黑在小说所描写的已是铸造一个深具典型意味的形象。这个人物形

象有独特的个性，更有突出的代表性。

就塑造文字人物的创作上，小黑遵循着历史，反映出了历史的真实。他在描写杨武的言行上所采取的赞颂的态度，也说明他对那段历史所持的立场是肯定的，而无心挑战或颠覆。

在《白水黑山》，小黑塑造杨文，真是活灵活现。他的出身，时局的蜕变，客观环境提供的有利条件……而平步青云，飞黄腾达的过程，以及他的个性语言举止，不论是在那个场合，他的出现，只要平时稍为关注社会动态，华社的一些领袖的背景与活动，便会觉得似曾相识。

他的父亲在地方上“经营杂货店，开垦芭场，手上有数万亩的椰芭胶林”，生意做得“那么辉煌”。不过，他老人家更热心的反而是支持地下组织进行轰轰烈烈的革命运动。他的外孙，也是《白水黑山》的作者“我”说，如果不是“一家大小拖累”，说不定黄花岗下就义的壮士就是七十三人了。他的二弟杨武献身革命，走进森林抗日，抗英打游击；三弟嗜赌不务正业。于是他以一个少爷哥儿，在父亲事业的基础上，跨越家庭，机灵地参与社会发展涌现的各种有利可图的活动，抢尽天机，转身成为商界翘楚，社会栋梁，政界领袖，呼风唤雨，富甲一方，妻妾成群。

他名成利就后，在社会上的褒贬远播遐迩，当然不在话下，但在外甥——《白水黑山》作者“我”说，“我长大以后分析，才觉得大舅的确是策略精密的政经人才”。他的大家庭里所有的小辈儿童都喜欢他。因为，他被认为是“一个那么没有脾气的人”。他为人谈吐幽默风趣。他的口头禅是“命中注定”；那意思是他的财富、妻妾成群，受人奉承受人誉议……都是“命中注定”，他不强求也不排斥。“他是那种随和到没有立场的人”；“没有立场其实就是他的立场”。他对肥水不流他人田能活学活用。他风流喜欢女色，因而有“白鼻子”与“垃圾桶”的别号。但他有钱有权，凭喜好独行独断，则十分的绝情：“我喜欢帮助谁，是我的事，要你多嘴！”这句话不是随口而出，而是忍了好久无奈才说出来的，可见出其心态的一

般。因为他的际遇，“人一走运”，你想不发达都难呀！”

“镇上的人……都对大舅的策略赞不绝口，啧啧称奇，咸认大舅调兵遣将有麦帅阿瑟之风：他用兵奇诡多诈，直追孙吴。……”直接的例证是他改变金屋藏娇的妙想，迎娶白美丽作为第三姨太，“委曲求全当白猴的女婿”，避免竞选黑山镇州议员面对竞争。

当他一听到黑山因有那瀑布又高又大可以开发为旅游胜地时，他立即叮嘱有关官员：“瀑布几时开发成为旅游胜地，你要多留意啊。”而对方莫敏玉忙点头说：“老大吩咐，我一定做到。”这也可佐证他的机智，不会放弃任何有利可图的机会，不发达不可的原因所在。

小黑在《白水黑山》塑造的杨文，说是华社在二战后的一种新贵的典型，也不为过。

母亲这个人物，在《白水黑山》不应算是主角，但作者在书写她时，着墨最多，而且多是正面的描述，不是依靠他者的转述与评说来烘托。母亲没有正式的名字。她在家里排行第三，所以其兄弟的媳妇与住甥等亲人，叫她三姑。村里人与“蕃薯藤那般纠缠不清的皇亲国戚，叫她奴娃。她虽然有确切的出身，但作为一个人物形象，她涵盖的意义却突破了确定的时空。她在小说的言行举止、个性与音容，可视为上个世纪中期前后潮州籍同乡聚居市镇，潮籍家庭主妇的典型形象。如读书不多，但聪明伶俐，处身封建传统主导的家庭里，倾向于时代潮流，有主见明确是非，热心活泼，工作勤奋。小说里写她每日早晨喂猪食，起火烧水烫浸脏衣服后，带着孩子一家一家去送洁净衣服的经过，以及到老锥叔家歇脚，并与老锥清唱潮曲，那洋溢着生活情趣的场景，以及人物性格的描写，实在有声有色，无比精彩，我在深受感动之余，也勾起了半个世纪前在柔佛州家乡的不少湮远的记忆。

小黑在《白水黑山》第一次书写母亲时，带出了故事中的三个人物，即老锥婶叔夫妇与独生子黄熊。继续这回的描写（因中间穿插了一段游击队伍在森林里的行军，回叙杨家在日

治时期的往事及父亲的出身背景)，则同时一步步地展现杨文的飞黄腾达后，杨家的生活状况，以及她与陈立安夫妻对于发生各种事件的不同见解，让故事逐渐地演变。

小黑在刻画母亲这个人物的表现，可说是匠心独运。他以她穿针引线编织整个故事的迂回起伏；因此，若没有了母亲就没有白水黑山的故事可言。小黑拟塑母亲形象的生动，也掩饰了这部小说的一些纰漏。《白水黑山》给读者留下深刻与美好的印象，母亲的居功是不小的。

《白水黑山》里的白猴，在二战前是英国人大园丘的书记。马来亚沦陷，他转身变成日本军人的翻译；马来亚独立后，他从商也从事社会活动，成了政治人物。这在小说中即使是配角，但千真万确是那个时代历史真实人物的缩影，没有他许多大事件就不会成事件。

至于陈立安，就他对某种意识执着，固执己见看待人世变迁，但又淡薄名利，洁身自爱；不是无为，但有为亦是无为的生涯，也是为历史与其人物做出了写照。

4. 剪裁题材 独具风格

小黑的小说，在表达形式上，独运匠心剪裁题材，具有独特的风格。他善营造气氛，讲求悬疑，渲染神秘感。因此，故事情节的演进能够引人入胜，可读性很高。《白水黑山》开章的一段，就安排得非常精彩：“一片哗然”的声音，在晨曦中划破黑暗里静静神秘的一些活动；街头巷尾插满了血色的小旗。它带来了“不安与焦躁”，也予人难抑的刺激与企盼的兴奋。……就叫人一开卷就不能不往下阅读。因为，它是那么自然而然地点出了英雄的主角人物；也因此而暗示了事件之前发生了“令人胆战心惊”的杀戮，又警惕着即来的更加恐怖的事变。

小黑运用语言文字很有特色，他描绘故事背景，行文含有浓厚的情感，流露出明显的个性。他不拘泥于传统的叙述方式，在进行客观的叙述的过程，不时穿插一些主观臆测，甚至批评或调侃，让冷静或刻板的陈述，转变成很

复杂的语言：

“爸爸，我们还要走多远啊？”

父亲却好整以暇地说：

“不远，快到了。”

但是，山是那么容易走上去的吗？抵达那充满榴连、豆蔻与丁香三种浓馥香气混淆不清的山腰，我已经瘫软了。父亲却坐在巨大榴连树下向我轻松地招手。

“过来这里，我给你看一样东西。”

父亲揽住我的肩膊，向遥远的青山指着：

“那边有一棵很特别的树，你看见了吗？”

我眯起了眼睛，眼前的景色是：除了青山，还是青山。真要有所分别，也不过是青山有多种颜色，以及我眼冒的金星。我正要开口，突然一群鸟噪，便惊喜地叫了起来：

“有一群鸟飞过去了。那是什么鸟啊？爸爸。”

父亲瞪了我一眼，叹了一口气说：

“燕子。”

本来父亲是要告诉“我”，山上有一棵很特别的树。可是，谈了老半天，“树”却变成了“燕子”，卖了一个大关子。但显然的，这是作者刻意的安排，因为，那棵树有一定的象征，而燕子，也成了一个有所象征的物象。

小黑的陈述语言很善变，不讲求聚焦点。往往这事的说说未了，一启点又拉开了另一个天地。不过，他话已点到就按下不表，却常常是作为另一种“伏笔”。往后在继续话说之中，又来一个转口，详加细诉。比如在这里应看而看不到那“一样东西”，在最后，《白水黑山》的故事已近尾声时，父亲（陈立安）才让他的孙子（而不是当年的儿子）看个清楚：

“陈立安依旧站在黑山的半山腰。他从破旧的行军囊取出一管黝黑的望远镜对准黛绿妩媚的卡隆山发了一阵呆。”

“爷爷，你看什么？”

陈立安将望远镜交给陈斌，指向起伏不定的山脉说：

“一颗红色的树，看见了吗？”

一阵扫描，陈斌也寻找了目标。那灿烂的红花像烟火爆开在蓊郁的树丛间，令人感到窒息、震颤。不过，巨树成林如绿海汹涌而至，终于将那一点点的红艳艳淹没了。

“那是森林之火。”陈立安激动地说。“只要有充足的雨水与阳光，它就可以开得荼薇，是最耀眼的花朵。”

原来要儿子“看一样东西”是“一颗红色的树”——森林之火。但无巧不成书，刚好有一群鸟飞过，那是燕子。于是那“一样东西”便成了一个悬疑。

在陈述中，运用散文的抒情笔调，杂文的“冷嘲热讽”，时评的亦述亦论的话语，刻划人物、事件与铺筑情节；上述的引文的结构，可说已成为小黑的特殊风格。

他在写母亲以及杨武与杨家各成员的性格与言行；杨武率领游击队在森林中行军，正面和日军或剿共军警战斗；黄熊和其母亲的悲惨遭遇，在表达形式与结构上，也显明地体现出这种风格。

中国海外华文文学批评家钦鸿的说法，我觉得非常中肯。他说：“《白水黑山》不用普通的结构法，而是在时空变幻之中，展现那个风云激荡的时代和悲壮沉郁的氛围。整个故事打乱了原来的叙述顺序，就象画家东一笔西一抹，给人以散漫零乱的感觉。但随着画笔的运行，这些散乱的色彩、图象，便慢慢地在读者眼前展现成一幅完整的而又不无的画面。它的完整，要靠读者在悟性的驱动下，凭借联想把各个片断重新组合起来；它的空白，则为读者驰骋联想提供了广阔的天地。”

而我想要说的是，如果以一幅拼图来比喻小黑的《白水黑山》，那么，它的每一块小版图上的景象，风云突变的事件，人物来往穿梭，都有强烈的动感。但在拼合整个拼图时，彼此间却留下不少隙缝，也有不能圆美地衔接的地方；有的出现很大的空白，或形成了一定的裂痕。不过，就拼图的整体来说，它依然散发出引人入胜，受到深切的感染。因为，整体上的

分裂或缺欠，也许是出于作者有意的安排。其实，历史现实的真切现象，也存在着分裂或缺欠。

书写抗日军与马共游击队，在地下与森林中打游击时，打击日军的统治，保卫乡土马来亚，及反抗英殖民统治者和独立联盟政府的军警，企图建立社会主义的共和国，已经不是禁区。现在能看到的作品，其作者有实际活动的参与者，也有是同时代成长起来的作家，前者虽然拥有第一手的资料与亲身的体验，但正因为如此，他们就过份执着于真实人物与发生事件的前因后果，而相对地就忽略发挥想像与陌生融化的表述，特别是忽略了游击队生存与战斗的环境背景——那个广阔无边的原始森林状况的刻划。在同时代成长起来的作家来说，却因为欠缺亲身体验，而对整个打游击的空间，毫无认识，也没有确实的资料可参考，单凭没有原象基础的想像——空泛的想像，实无法写出惊心动魄来，只能做一般的铺叙，略为衬托或点缀而已。

小黑是新一代的作者。

那个时代的现实，人物与事件，在他来说，完全是历史的过去的传说。他在《白水黑山》里所写的人物与故事，是从母亲的追忆与其他口头或书面资料得来的。因此，不会像亲身参与的作者那样，受了真实人物与实际情况所牵制，并失却了驰骋想像的欲求。另一方面，他又发挥想像，利用一般地理知识，将大森林的山峦，边沿的洞岩，流经的河流，不仅当作适当的背景来描写，而且将它构成文本的意境，赋予一定的暗喻或象征。比如：

“杨武一群人终于克服艰辛，攀越陡峭的乌布里山。站在高田山的颠峰向远处眺望，每一个人都有干云的豪气，以及豁然开朗的胸襟。山岚飒飒，四面八方扑袭而来，刮得衣袂骚动，大有君临天下的气势。”

“征服高山的滋味的确不同。”

面对妩媚的青山，陈立安叹了一口气。

杨武淡淡一笑。

“我倒认为，山是不能被征服的。山

永远在那儿，人类何其渺小，怎么去征服巍峨的高山呢？”

游击队在森林里行军攀越乌布里山的森林背景，已与故事人物融为一体，而且形成一个暗喻。人的战斗意识有其一定的极限，而“一觉醒来，天气还是那么坏。慕德拉河一夜之间水位竟然涨了三尺，黄浊浊的水从上游滚滚而来，气势慑人。风急之低，气候愈变愈恶劣。绵密的雨淅淅沥沥，不间断地穿透浓密的森林，落在杨武等人的前头。”

“风继续狂妄地呼啸，豪雨持续而下，使他的举步维艰。”

在这里，慕德拉河水涨落与流势。虽然是天然的现象，但它出现的状态，却无异在暗喻：陈立安的思想起伏，并开始了动摇。

《白水黑山》在描写游击队突击日军的“黄雀”行动，与慕德拉河口卡布隆山与政府军警的火并，营造气氛，场景的描绘，紧张悬疑，扣人心弦。若套句俗语说，正是“山雨欲来风满楼”，既充满杀机，人心深处也起伏着翻转为得失而费思量。

5. 唐林误读 借题换人

《白水黑山》是一部试图勾勒出马来亚左翼思潮与其分子，在特定历史时期的活动的小说。

小黑在小说中，虽然曾通过父亲（陈立安）这个人物，对马来亚的左翼与共产党的思想立场，以及打游击活动，表露了一定的质疑与批评。但小说在编写的整个故事，主要是在试图反映那段历史的社会现实与生活图景。

然而，唐林却将《白水黑山》当作是一份政治宣言，说它是在描写什么“20世纪幻想”——共产主义运动——对马来亚华裔社会的冲击。他说：“小黑这本小说集《白水黑山》，以更详细又尖锐的笔触来剖示这一个世纪幻梦对我国华裔社会的侵蚀与摇撼。这里磁触的不是某些中国作家心目中的文学禁区，而是那个包括让中国人牺牲数以亿计生命的20世纪幻梦，怎样辐射到远居海外的华裔而受到感动，使原本已受到当地民族排挤的华社添加百上加

斤的痛苦，同时刻划出华人求生存的坚韧意志，终于抛弃那个恼人的二十世纪幻梦昂然迈入新的世纪。”

20世纪的左翼思潮与共产主义运动，如何是所谓“20世纪幻梦”？其实，20世纪，左翼思潮与共产主义运动，在半个世界的区域上，曾实实在在地成立了坚强有力的政权，它在半个世纪里与右翼思潮与资本主义体制，形成了对抗的战争与冷战状况。它何以是“幻梦”呢？

在《白水黑山》与唐林的〈那些记忆的残渍〉，可以被视为“幻梦”的，应该是这么些言论“使原本已受到当地民族排挤的华社添加百上加斤的痛苦”。马来亚（包括马来西亚）的华社在国家独立前，若曾受到排挤，那排挤者绝不是“当地民族”，而是英国殖民统治政府。在这段历史时期，当地民族与华社的命运，基本上是大同小异，遭遇的是共同的“痛苦”。

而马来西亚成立后，先是印尼反对马来西亚这么样的政治组合，将原来较小或分离的政治机构组合成新的一个整体，在区域上形成了新的牵制力量，而发生了某些动乱。而后是因为国内选举结果，当权者的地位受到挑战——政权可能易手。

这种种“冲击”，即使与左翼思潮或共产主义运动有些牵连（此系客观环境使然），但问题的症结，却在于“霸权”与“争权”（民主信念危机；封建意识的反扑）。

唐林的有关的言论，化成梦呓的原因，那是因为《白水黑山》在描写的华社一点也没有什么痛苦，更遑论痛苦是“百上加斤”。小黑的《白水黑山》再现的华社是“丰衣足食”，发展欣欣向荣的景观。真真切切的事实或思想评价；那年代的左翼思潮与共产主义运动，乃是时代发展（变迁）的过程，不是“幻梦”。

作为一个曾经热衷（崇尚）左翼思潮与活动的唐林，而今回过头去否定它。这不论是一种自我背叛或觉悟，都不是我兴趣要批判与论述的问题，而我要说的是：对于历史事件与思潮，笼统冠以“世纪的幻梦”，这不论是出自人云亦云或是本身的仇视的诅咒。我觉得都不能在文学批评中混淆视听。

在《白水黑山》中的英雄人物杨武，并没有“遭到幻灭”；他在壮烈的一场战斗中失踪了；被认为是“牺牲”了。但他受到赞扬与怀念。而在几十年后又在黑山镇出现——由广州回来（出国到南洋访问移居海外的兄弟）；他已由一个坚决果敢，出生入死的打游击的战士，变成了“一个雍容华贵，气色红润，脸颊圆滑，眼睛锐利的老人”；由一位战士变成了“从事语文研究的学者”。此时，即使他的思想意识也改变了，他说：“时代变得很快啊！”又说：“变，是适应环境的基本求生法。”“我们应该向前看，生活积极，人生也更有意义了。”然而，无论从那个角度与论点来评断，他都不能被界定为“遭到幻灭”。

陈立安也谈不上是什么逃兵或背叛信仰的人。虽然在黄雀战役之前，他曾思想动摇，而对他们一伙在进行的斗争涌现疑惑。但他并没有放任这些思想滋长，而是及时地否定这些意念。《白水黑山》这一本小说，并没有对这个人物如何走出森林，与初从森林出来时，有何特别的遭遇，故事也完全省略了他们的许多经历，可是，他被认为“硬汉”，执着他的思想意识。他因信仰而衍生的理想，始终均未幻灭。小说中一再重叙他对卡布隆山峰上那森林之花的崇敬与仰望，就是在隐喻他还是怀抱着他的理想。他不但不曾放弃他的理想，而且还试图让他的儿子，以至孙子（陈斌）认同他的理想。

因此，唐林在议论《白水黑山》时，将马国历史上左翼思潮与共产主义运动在马来亚所引发的抗日卫马，意图建立社会主义体制的国家的斗争，一口咬定是虚无的什么“世纪的幻梦”，否定那千千万万出生入死为“只要有充足的雨水与阳光，它就可以‘开得荼薇，最耀眼的花朵’的理想而献身牺牲的人，在历史上发挥富有使命感的贡献。唐林的论述完全是带着有色眼镜的先入为主的栽赃与恶意的污蔑。”

他怀着政治的偏见与仇视心理，对《白水黑山》的误读，界定《白水黑山》的内涵与实质的意义，这是很坏而且丑恶的行为。

6. 理解肤浅 错乱矛盾

唐林在分析《白水黑山》的故事与人物时，抛出一个论点。他说：“文学不是反映现实，小说尤其要有更多想像。”这是非常片面的论点。因为他将“反映现实”与“想像”对立起来看待。

文学作品不等于历史，也不是现实情况原貌的记录。但它仍然与历史、现实密不可分。文学是反映现实，问题是反映与记录或照像不是等量齐观的一回事。

以前，人们常说文学作品是现实的镜子，它照映了现实的场景。这有错吗？没错。因为这说法是一种比喻。另外，所谓镜子是面积有其局限的。所以，这说法只能是指局部，也是细节的描绘。它的确是“再现”了人物情事的面貌与情景。而文学作品包含的内容，却没有局限；交织的时空绵延长远。因此，在作者来说绝不可能全出乎实在的体验与见识，而必须依据种种间接的资料（知识），以及发挥想像力来营构。换言之，即是文学作品不但要有想像，而且不能没有想像。不过，想像不是无中生有。想像是在根据现实的认知与理解上，悠然衍生的思绪。文学作者以这种建基在现实上的思绪，编构了故事，创造艺术化的情节与形象。

唐林认定“文学不是反映现实”，但他在这样的观点下，又将《白水黑山》的人物杨武与陈立安的人生经历，视为“二十世纪幻梦完全不适合在我国植根，对我国华社是深沉的伤害”的佐证。他这不是在自打嘴巴吗？

他又说：“《白水黑山》……已经概括近五十多年华社在政治、经济及教育等方面的变化。”如果文学作品不是反映现实，而纯粹是想像或更多的想像，那么，它又如何“概括五十多年华社在政治、经济及教育等方面的变化”呢？唐林还说：“小黑在《白水黑山》中塑造的这些人物，以他们挣扎求存的意志，种种变化，正是我国华许许多多活生生人物样板。”这不是文学作品是在反映现实又是什么呢？

唐林谈论文学与文学作品时，往往喜欢趁

机宣泄他仇视政治或所持的政治偏见。具体到《白水黑山》这部中篇小说,小黑所描写的人物,很清楚绝不是什么“边缘人”。他们的际遇都不苦,更谈不上“往往特别痛苦”,而且一般来说,日子还过得顶自在;都是生活的主人,而且也是属于当家作主。但唐林却作出了题外的政治诉说:“生命在他们是无限的珍贵,何尝不是异常的低贱,他们千辛万苦的在另外一片生疏土地上落地生根,表面上和其他民族融合在一起,实际上那种融合是很脆弱的。因此,他们经常都要步步为营,无时无刻提心吊胆,只要有一点风吹草动,就会陷入极度不安宁的困境。……”其实,他在这里说的“他们”绝对与《白水黑山》无关。

《白水黑山》里的白猴,出身于“大园丘哈里逊的一个小小书记”,日治时期,他改当日军的翻译员。“日本军官出差,总少不了他陪伴、带路。二战结束——国家独立后,他成了洋货店老板,又搞社会活动,当政党的领袖。这是一个怎样的人?小说里已说得很清楚,只是没有给他归类定位。但唐林就凭他说的一句话:“在我手下,不知枪救了多少有罪的华人。”便将与中国著名作家郁达夫相提并论。因而,一再地说他不是坏人。

唐林这一比,虽然不敢明目张胆地誉白猴为“烈士”。但却也确定他是“屹立不倒”的形象。

唐林谈论问题,根本不讲求分析论证,而一味乱套。最明显的例子是他引述了这么一段话。“二十世纪最大的罪行并非寄生于吃钱的资本家,而是奉行理想主义的人,列宁、斯林大和希特勒均曾经轻蔑金钱,自十九世纪到二十世纪,是一个从拜金而至重权力的过程,金钱是罪恶之源,实在是多么陈腔滥调。”于是就说:“这些理想主义者在四十年代之前提出“抗日卫马”开始,就一方面逐渐自我绕成绊脚的教条,一方面害己累人的摧毁华社的根基。”

贺弗尔的话是在抨击“奉行理想主义的人”?或是嘲笑“金钱是罪恶之源”呢?

唐林竟不知所云地便“套死”了马国的华

人社会。他说:“他(贺弗尔)这些话点出的也是面对世纪幻梦笼罩的华社的弊病。”

马来亚华社在历史上确曾怀有一定的理想。在独立前,也确曾有不少怀着社会主义的理想。然而,怀有理想怎么竟是“弊病”?此外,马来亚(马来西亚)的华社,自然更是有拜金者与认定“金钱是罪恶之源”的人。我们的华社绝不曾出现一面倒的现象。

而唐林紧接着写道:“(《白水黑山》)的父亲拥有的就是这类(哪一类?)理想主义。这些理想主义者在四十年代之前,提出‘抗日卫马’开始,就一方面逐渐自我绕成绊脚的教条,一方面害己累人的摧毁华社的根基。”

他这话不知是由何说起,四十年代前后,马来亚华社掀起资援中国抗日与较后的“抗日卫马”,绝不是什么“理想主义者”提出的“理想”。它是时局迫出来的反应。

唐林在这里对历史的歪曲,实际上是对那年代千千万万爱国人士的中伤。

唐林的论说,既缺少深入的分析,又在触及文本情节的时候,无中生有或前后矛盾,互为否定,这不是偶然的错失,而是基于他的思想意识,先入为主与引据理论多是断章取义所致。比如他说:“文学永远不是历史,历史是理性的,记录的是过去的事实。文学是感性的,发挥的是作家思维创作。……”文学与历史是两门各自独立的文学或学科,有谁据说文学是历史,或历史是文学的呢?当然更没有可能有“文学永远是历史”之言。

在这里,我想起有一点需要特别强调,那就是“作家思维”。这不是指它就是形象思维;作家思维不等于形象思维。它也包涵了一定的理性思维。

对于文学理论与人生哲理,断章取义或简单化的理解,便拿来套在具体文学作品上,那么,其论述必然会出现谬误。这不但误导了读者,间接地也摧毁了文学作品。

本文作者是资深作家

马华新剧运动回顾

(中国)石云龙

1919年11月20日,新国民日报发表《新剧的出现》一文,这篇文章评价了当时演出的两出新剧,《就是我》与《河伯娶妻》,这是我们知道的最早的马华新剧。这时的新剧基本上仍是“文明戏”的形式,介乎于戏曲与话剧之间。《就是我》与《河伯娶妻》就是由新加坡本地的戏班庆维新班演出的。文明戏是一种过渡的形式,它与中国现代戏剧运动的发展演变是相对应的,而且当时在新马等地演出的,大多还是中国南来的戏班。这些剧目大多是舞台演出脚本,有的还是幕表制。戏剧语言也受到方言戏的影响,有广东话、潮州话、闽南话,还有北方官话,演出场所也大多是旧戏院,如梨园春戏院、升平园等,观众以学生市民为主。

马华新剧真正形成势头,要到1922年以后。仅1922年一年,新加坡上演的新剧就达20多出。方修先生在《马华戏剧文学的发展》讲演稿中论及这一段的新剧演出活动时说:“当时的戏剧每年经常有二、三十次的大规模演出。有时候一个晚上就演出五、六个独幕剧。当时的戏剧演出并没有像现在我们的戏剧演出一样有设备良好的场所。他们的演出多是借地方戏班的戏台或是电影戏院作为地点。星洲方面的演出大多集中在南天酒楼附近以至丹戎巴葛(1)带的戏台,马来亚方面就多是借用电影戏院了。那个时候,中国话剧也正处在发展初期,出版的剧作不多,本地每年演出的大量剧本便靠演剧人自己编写。剧本来源有的是改编

民间故事及外国作品,有的是作者们为了宣扬新思想而编成的社会剧。但剧本都不完整,往往只是一个故事轮廓。编导者也并不细心地去注意演员的排演:只是把剧情概要告诉给演员知道,而由演员通过自己的体会去创造角色。”⁽¹⁾

早期新剧在艺术上显得幼稚粗糙,思想内容比较激进,创作剧大多是关于社会热点问题的,因此获得观众的响应。在文艺界普遍意识到“南洋色彩”的时候,戏剧界也出现了南洋文艺的实践与理论主张,《往死路上跑》、《十字街头》、《夫妇》、《女招待的悲哀》、《凄凄惨惨》等剧在当时都有一定的影响。明确提出“南洋新兴戏剧运动”的,是马来亚槟城的一批戏剧人员。他们主张戏剧应反映现实生活,表达群众的感情并以通俗的形式感动群众。新兴戏剧最有成就的戏剧家静倩在《演出与戏台》一文中对这场戏剧运动的意义进行了准确的界定:“新剧运动的意义是:一面是把现社会里所产生的事实当作材料,一面是把现社会的事实加以解剖和整理,哪些是造成不好现象的,有害于社会向更新更美的地方去的事实,哪种人物是在剧里头当了坏蛋,那么我们就尽量地来运用我们改革社会的意见,在这剧里要演出那真理的胜利——简单一句话,新剧运动的根本意义,是要演出以后对于观众有种新的教训、刺激、暗示、悔过,直至观众理解,而振作起来,充当一个新的生命的角色,而推进社会走向更新更美的乐园去。

所以,有益于社会向前的戏剧就叫做新剧运动。”⁽²⁾

马华新剧具有明显的社会实用色彩,戏剧家们更多地注意到的是戏剧的社会与道德使命。正是由于这种功能定位,抗战文艺从一开始就意识到话剧是再理想不过的宣传教育工具。1937年以后的抗日救亡运动使新剧一时发展到一个高峰,如果说此前的话剧大多还是青年团体、校园集会中的演出,那么现在,它已走上街头巷尾、茶楼戏院,变成一种大众化的演剧形式。因为在宣传抗日、教育民众上,戏曲远没有话剧那么明确、有效。从1937年1941年间,新加坡上演了上百场话剧,有本地创作剧,也有中国剧作家的作品,如《日出》、《家人》、《上海屋檐下》,还有一些西方剧作家的作品。当时活跃在剧坛上的演出团体很多,最著名的是新加坡业余话剧社。该社成立于1937年2月,排演了多场抗日救亡题材的话剧,如《放下你的鞭子》、《美味》、《塞外狂涛》、《警号》、《农宝》、《伤兵医院》等。陈业余活剧社外,在新加坡演出的还有马来亚的一些巡回演出剧团和中国剧团,如武汉合唱团、新中国剧团等。抗日救亡戏剧运动很快达到高潮,也很快就结束了,1940年已进入低潮,42年日本军进入新加坡是其终点。然而,不管怎样,这四年间演剧运动的空前繁荣,演剧工作人员忘我的热情与鲜明的思想性,都是马华文艺史上辉煌的一章。

如果就声势而言,本世纪后50年的马华新剧,再也没有达到救亡戏剧的高潮。再也没有那么多人聚集在一起,那么多热情,那种同一的关怀与渴望。与诗歌小说不同的是,戏剧是群体性的艺术形式。群体交流的一致性假设观众必须具有共同的文化心理结构,共同的价值观念。而剧场能够吸引公众以特定的时空方式度过他们的闲暇或节日,也是因为剧场提出了他们共同关心的问题。要求具有群体一致性的剧场,建立在一个有机的社会文化基础上,社会的绝大多数人分享着共同的价值观念,共同的真理与正义,共同的爱与恨,向往与焦虑。观众参与不仅决定了戏剧的群体性本质,

还决定了戏剧在历史中繁荣与衰落的必然原因。戏剧活动的主体包括剧作家、导演、演员,还有那些默默无闻但又掌握着戏剧兴衰命运的观众。在接受美学提供的新的艺术研究范围内,观众也成为戏剧活动的主体。我们不仅要研究观众如何在历史的伟大时刻与艺术家一同创造了戏剧的辉煌颠峰,还要探讨观众聚集在剧场或抛弃剧场的文化心理动机与背景。抗日救亡是一个民族的事,是所有华族子弟共同关心的命运问题。这个时代的主题具有强大的号召力,它把大众在同一时间内聚集在同一地点,体验并理解对个体与群体都同样生死悠关的大事。

戏剧作为文化结构中的一种群体交流仪式,已超出纯艺术的审美范围,具有更广泛的文化组织意义。将广大群众集合到剧场来成为观众,是一种社会普遍精神的冲动。一个具有共同的文化心理结构,共同的价值观念形态,共同的情绪,共同的忧虑与向往的时代,往往是戏剧繁荣的时代。戏剧为社会群体提供了本质认同的想象场景。每当一个民族或一个社会的大多数成员感到群体本质认同的必要性与紧迫感时,戏剧便具备了繁荣的客观条件。

二战后新马等地普遍掀起的民族自立运动,就社会规模而言,亦是一个热情与激奋毫不相异于抗日救亡的运动。“默迪加”是一个富于召唤力的时代共同的主题,但这个主题却并没有能够使太多的观众走进剧场。因为这个兴奋点与华文戏剧的表达形式是难以契合的,也就是说,这个时代精神主题无法选择华文戏剧作为其最佳表达式。戏剧是群体的、更是民族的,传统艺术形式不说,仅戏剧语言,就有较大的限定性。民族自立运动是以马来民族为主体的,多民族参与的政治运动。华族语言的戏剧就不适应于作为实现这场运动的精神的艺术形式。从二战到新加坡建国这段时间,华文戏剧演出大多是小范围的,时代不具备其繁荣的文化条件。

民族文化是包含着一整套价值观念,具有相当内聚力的符号体系。它是由一个民族在历史中以其独特的方式将一系列基本存在命题

编成的整合的意义系统,是该民族的象征。每当民族文化的形成时期和危机时期,社会个体都会具有强烈的文化存在意识。他们或者为建立一种全民族共有的一贯的思想和行为模式而感到欢欣鼓舞,或者在民族存亡的危急时刻,意识到这文化模式面临的危机与存在的必要性。每逢这段历史,民族或社会的个体成员,都感到回归群体的文化冲动。由于共同的焦虑与希望,共同的荣辱,共同的文化责任感,他们放弃个性的差异来参加公众的政治集会、宗教仪式,当然,还有戏剧。古希腊的伯利克里时代,刚刚打败波斯人的雅典公民正在蓬勃地建设自己的文化,他们带着同一的宗教、政治、伦理观念去参加一年一度的城邦戏剧节。在这盛大的节日庆典中,戏剧将个人与社会民族的荣耀与尊严完美地统一在一起。观众的掌声与屏息,造就了埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯的不朽悲剧和戏剧史的第一个黄金世纪。他们的戏剧创作认同并巩固了古希腊雅典文化的价值观念形态。他们的悲剧表现了雅典人共同的焦虑——一个体一旦破坏了既定的文化秩序,毁灭的不仅是个体,灾难还要降临整个民族。古希腊悲剧不断重复一个逾矩与惩罚的故事,体现着文化的整体意志。古希腊狄俄尼索斯戏剧节的活动,更象一种宗教仪式或政治集会。人们在戏剧这种世俗化的象征仪式中,一遍又一遍地明确并加强既定的文化秩序意识。悲剧本文处理的主题,都是极为郑重严肃的、神学、哲学或伦理的,探讨了市民意识形态中内在的问题与危机,如信仰、语言、婚姻、家庭、政体、人性与知识等。戏剧的演出是古雅典民主政治的必然合理的组成部分,这是古希腊戏剧繁荣的基础。伊丽莎白时代的英国,亦是民族文化意识强盛的时代。亨利八世的宗教改革,使这个岛国第一次意识到不列颠民族的独立性。刚刚走出中世纪教堂,蒙昧与野蛮的人们,刚刚打败西班牙“无敌舰队”的人们,有着他们共同的文化关心。这种文化精神的一致性使他们走入剧场,成为观众,在莎士比亚的历史剧中观照民族文化的历史;在喜剧中重温生活的快乐;在悲剧中解悟人文主义

思潮带来的生死观念的困惑与真谛。马洛与莎士比亚成为民族文化整体的象征。元代是中国戏剧史上的一个黄金季节。元杂剧这一艺术形式在那个时代诞生,而且赢得了那么多观众,创造了戏剧运动的高峰。元代中国汉族传统文化受到毁灭性打击,被官方垄断的传统文学形式,已无法表达当时受贬的知识分子与广大民众的“整体性郁闷和愤怒”。社会酝酿着共同的情绪与思想,民族文化面临着危亡。值此此时,杂剧这种群体性的艺术应运而生,并迅速走向繁荣。戏剧与民族文化命运的休戚与共的事实再次在历史中得到证明。纵观中国现代戏剧史,两个戏剧高峰一在抗战时期,一在打倒“四人帮”后最初的几年。抗战时期中华民族到了最危险的关头,民族的命运成了每个个体共同的命运,激昂的民族文化群体意识召唤无数观众走进剧场,走向街头剧,在戏剧这一群体精神仪式中寻找民族文化深沉的回声。同样,十年浩劫过后,中国人民又一次焕发出历史上少有的民族内聚精神。从阴风惨雨中艰难跋涉出来的一代人,曾经经历了共同的恶梦,痛苦的回忆依旧缠绕着清晨醒来的人们。民族文化从灭亡的边缘获得了再生的机会,在新时期的文艺复兴中,率先繁荣的是戏剧。《枫叶红了的时候》、《于无声处》、《丹心》、《报春花》、《未来在召唤》等贯穿着控诉与憧憬的戏剧创作,一晚又一晚地集合着群体内聚意识强大的人民,曾经萎缩了的戏剧重新在广大的观众中找回青春。

戏剧是一种群体性的情感交流形式,它在社会历史与民族文化格局中的特定功能,把它的命运紧紧联系在民族社会群体文化的兴衰沉浮之上。戏剧比任何其它艺术形式都更具有现实性,更意识形态化。50、60年代以后的马华戏剧,普遍经历着一种失落的危机,其深层原因在于民族文化戏剧形式与时代社会之间内在断裂的现实。具有特定民族文化内质的戏剧形式无法以积极有效的方式——更不必说是主导形式——介入到时代社会生活中,这不是一两位剧人是否贴近生活、干预生活的问题,而是审美形式与社会现实之间内在的断裂造成

的必然情况。在整个默迪加运动过程中，华文戏剧始终找不到其参与的角色，它好象处在这个大时代之外。这一点我们从当时上演的剧目中可以看出。

学校组织是这一阶段华剧演剧的主力。“南洋大学戏剧会”1957年成立，到60年代中期，先后排演的剧目有《县官坐堂》、《遭遇》（1957年）、《棠棣之花》、（未通过审查，无法公演）、《第一个微波》、《钗头凤》（1958）、《爱情》、《小城的故事》、《碧血花》（1967），中正中学戏剧研究会同期演出的《桃花扇》（1961）、《岁寒图》（1962）、《名优之死》（1962），华侨中学学生戏剧会的《阿Q正传》（1959、1966）、《心防》（1959）、《水产专员》（1961）、《狂欢之夜》（1962）、《正气歌》（1963）大多是中国题材、中国作家的剧作。其中很难看到当时当地生活的影子。风起云涌的默迪加运动，始终徘徊在华文剧场之外。即使是演出话剧、影响广大的工商校友会剧团，50年代末60话剧与林柯改编的《春》以及《寒夜曲》、《海恋》等。专业剧团多少会比学校接触面广，与社会生活的关系更为密切，但从他们的演剧活动中，我们也看不出任何“介入性”。与学校剧团不同的是，他们在演出中国创作家的作品的同时，也热衷于上演华译的外国剧目，新加坡艺术剧团1954年成立后，陆续上演的剧目有《北京人》、《雷雨》、《芳草天涯》、《鸡鸣早看天》、《面子问题》、《巡按使》、《娜拉》、《油漆未干》、《少奶奶的扇子》、《绞刑架下的中锋》、《可疑的人物》等，新加坡艺联剧团致力于华语“标准语”戏剧的演出，他们排演的《北京人》要求演员讲“纯粹的北京话”，而建国那年成立的新加坡表演艺术剧院，首先推出的是些翻译剧目。

处在时代之外的新剧，从本质上看就不可能繁荣。然而，演出声势上的繁荣也不一定就能创造出艺术高峰。新加坡建国时的华文戏剧界，面临的传统与选择是，在华人新剧的不到半个世纪的历史中，绝大多数时间是沉寂的，演出不多，剧作更少，在新兴戏剧与救亡

戏剧那十年间，除去几年的间断，确实有过某种耀人的绚烂。然而短暂的辉煌之后，人们在沉静中似乎又感觉到连那辉煌也显得空洞，因为无数场的慷慨激昂的演出，并没有留下哪怕一两部经久的名著，很多作品都过份时代化，那种关心，那份激情，时过境迁之后，就失去意义甚至变得难以理解。什么是真正艺术的，永恒魅力的？什么是独创的，具有深刻精神内容的？什么是时代的、民族的？什么是真正能永恒的？所有这些困惑似乎都是摆在这个新兴共和国剧作者面前必须解决的问题。

特定历史时期民族戏剧的繁荣与复兴，与这个民族的普遍文化精神有关。当社会中绝大部分人将自己的命运系于民族整体的命运时，民族与时代心灵共同的声音便在戏剧形式中获得普遍响应的表达。这是戏剧繁荣的一个必要的文化因素。然而，现时的轰动效应并不是对戏剧艺术价值的唯一参照。轰动效应造成的戏剧兴盛为时有长有短，艺术价值有高有低。大凡那些以戏剧提出的问题本身的社会价值获得轰动或造成戏剧高潮，而不具有深刻普遍意蕴的作品，都不会具有持久的艺术价值。历史中的任何一个时代都是不可重复的，民族文化的个性差异普遍存在。在一个时代具有普遍意义，公众共同关心的主题，到另一个时代则可能显得幼稚或陌生，丝毫引不起观众的热情。戏剧在同时代的轰动中获得了现实的价值，永恒的价值则有待向更为普遍的群体意义上超越。只有这样，戏剧史上的繁荣才能持久，历史中的伟大剧作家才能在新的时代被发掘出新的意义，吸引新一代的观众。

人类具有共同的内在生活与心灵结构，某些关于存在与生命本质的体验与思考，诸如生的意义，爱的困惑和死亡的恐怖，欲望与意志，正义与真理都是贯穿恒古而有意义的。人同此心，心同此理，这是戏剧的原型力量。具有普遍群体意义的戏剧，必须在时代关心的问题上，开拓出更为深刻的原型主题，这便是一般社会问题与伟大的现实主义杰作之间的区别所在。具体一个时代、民族，有其具体关心的问题，这些问题吸引着同时代同民族的观众，

构成戏剧的基本素材。如果在这表层的意义之中，仍暗示著作者敏感的心灵感悟到深层的人类永恒主题，那么戏剧便在艺术史上获得了超越时代的永久价值。

文本作者是南京航空航天大学人文与社会科学学院教授外语系系主任

- (1) 《新马文学史论集》方修着，三联书店香港分店，新加坡文学书屋联合出版，1986年版，第33页。
(2) 转引自《东南亚华文戏剧概况》赖伯疆着，中国戏剧出版社，1993年版，第9页。



新马华文文学研究在日本

(日本)小木裕文

新马华文文学是世界的华文文学的一环, 1919 年诞生以后, 已过了 85 年的悠久历史了。在此, 我想概括在日本的新马华文文学研究的状况, 给大家提供一些研究性的资料。

日本的汉学家中, 第一次对新马华文文学表示关心的就是有名的汉学学者山口一郎教授。1967 年, 他和今掘诚二教授一起赴马来西亚和新加坡搜集有关新马华人社会的历史资料。当时, 山口教授在槟城的一家中文书店, 一看方修先生的《马华新文学史稿》, 就发现了马华文学的学术价值。1973 年, 马华文学史家方修先生应日本报社《朝日新闻社》发行的大型学术杂志《亚洲展望》的要求, 写了一篇论文题目叫〈马华新文学及其历史轮廓〉。田中宏教授把这篇论文译成日文介绍给日本的一般读者。这是最早在日本介绍新马华文文学的文章。从而, 关心亚洲的日本人(包括我)第一次才知道了马华文学的存在, 并了解到了马华文学发展的鲜明轮廓和内涵。⁽¹⁾

1974 年, 山本哲也教授进行了两次关于东南亚华人社会的实地调查, 并写了三篇论文。这些论文可以说是第一次在日本发表的有关马华文学的学术论文。我认为, 山本教授巩固了在日本的马华文学研究的基础, 也确是打开马华文学的窗户的先驱者之一。

我 1975 年左右在日本的一间中文书店, 偶然地看到新加坡的有名的文学史家方修先生的《马华新文学大系》十大巨册。从那时候起, 我渐渐对这巨大大系特别有兴趣了。除了

中国、台湾、香港的汉语文化圈以外, 当时我没想到在新马两国也存在着华文文学的世界。以后, 我阅读方修先生的著作集(比如:《马华新文学史稿》、《马华新文学简史》、《战后马华文学史稿》), 越觉得应该关心新马华文文学和新马华人社会。方修先生的《大系》和《史稿》会引起我对新马华文文学的研究兴趣。因此, 我在我的老师山本教授的帮助下, 就决定研究新马华文文学和新马华人社会。当开始研究新马华文文学的时候, 我首先必须着手收集有关新马文学的资料, 因为日本的图书馆都没有有关新马华文文学的藏书。由此, 我一边节约生活费作买书用, 一边努力搜集有关资料, 当时新加坡世界书局和万里书局的两位老板对我十分亲切, 所以我身在远方的日本, 能收集了不少的马华文学的书籍。1977 年, 我第一次访问过狮城新加坡, 那时候我最先拜访了方修先生。方修先生不但赠给我一些他的著作集, 而且恳切地回答了一些有关新马华文学史上的争论性的问题。对于我的研究来说, 这启示是最大的鼓励。⁽²⁾

以后, 在进行研究过程中, 我认为: 新马华文文学作品中, 优秀的作品也很多, 它们表现了华人的不怕困难的精神和华人的在各个不同时代的生活及社会面貌。马华文学也是有学术价值的华人文化。我们日本学者可以通过这种华人文化, 来了解新马地区的历史和人民的生活感情、思想、本地意识、热带风俗、华人社会的变化等等。新马华文文学的优秀作品,

不仅对研究文学极为有益,而且对研究新马华人社会的历史变迁和动态也有十分重大的意义。我的关心一直是如何有机结合新马华文文学研究和新马华人社会研究这两个领域的。^③

70、80年代前期,我的研究成果不过是翻译作品、介绍性的论文、试探性的论文而已。我曾经翻译过方修、赵戎、方北方、伍良之、驼铃、米军的作品。除了我以外的日本学者也把苗秀、方修、方北方等的作品翻译成日语发表了。比方说,苗秀的《残夜行》、方北方的《娘惹和厝厝》。日本有很多自外文翻译书,其中从华文翻到日文的文学书,特别多。所以不会懂华文的文学爱好者也可以欣赏华文作品。从此,我们了解,日本有一定的读者市场。他们的兴趣对象不止于中国文学,扩大到台湾文学和东南亚华文文学。我想,这倾向能算是可欢迎的良好潮流。日本学者一向所重视的作家是韦晕、方北方、孟沙、吴岸、巍萌、田思、驼铃、伍良之、甄供、年红、云里风、杰伦、丁云、连士升、李汝琳、李星可、苗秀、田流、周粲、赵戎、骆明、史英、风沙雁等新马华人作家。另外,凭据方修、苗秀、杨松年、王润华、黄孟文、吴天才、马仑、原甸、潘克、林锦、林万菁、欧清池、周维介、余秀斌等的研究书,也有人展开马华文学的理论以及文学史的深度研究。^④加上由曾铁忱、梅井、许云樵、林英强、邱新民、宋明顺、吴华、潘明智等写出来的研究文字,也有益于了解马来西亚的民族、文化、历史、宗教、风俗、地理、语言等。

日本的新马华文文学研究是大概从1970年代初期开始,已经有了大约30年的历史了。在日本公开发表过的新马华文文学的研究成就迄今大概如下:论文50篇(其中用华文写的有12篇)、翻译30多篇、出版的翻译书有六本、研究书有一本。

另一方面,在日本学华语的人也激剧增加。1972年日中两国恢复了邦交以后,在日本出现了学华语的现象。在日本每所大学,华语就成为“热门课”了。有不少民办的华语学校也出现了。日本的一些私立大学也陆续开设

了“中国语学科”或“中国学科”,意图培养精通汉语和了解中国的专门人才。80年代以后,在日本的各所大学又发生了学习“华语热”。向中国投资或做生意的日本企业和公司也把工作人员派到中国的大学去留学。学好华文华语的学生也比较容易找到工作。我们立命馆大学,目前有三千多个学生选择华语学习。到中国、台湾以及香港去留学的学生数量也有增无减。随着日中两国之间文化交流的扩大和经济交流的进展,“学好华语”的人才也一层一层积累,队伍扩大。^⑤

近几年来,日本又发生了好的现象。对台湾兴趣的学生和年轻人比以前多起来。到台湾留学,旅游的年轻人也增加了。日本的大学和研究机构也经常举办有关台湾的研讨会。我大学跟台湾的两所大学缔结了校际关系,互相交换留学生。这是从来没有过的现象。我们系里,有些学生、研究生也写出有关台湾的毕业论文,硕士论文。论文题目包括文学、文化、教育、历史、社会、经济和政治等各方面。还有一批对于东南亚和华人社会有兴趣的学生、研究生也多起来了。这几年来,我指导的毕业论文,硕士论文的题目是如下:〈新加坡的双语言教育政策〉、〈东南亚的华人街〉、〈新加坡的多元文化政策〉、〈东南亚的华人网络〉、〈东南亚的华人街〉、〈印尼的的华人社会〉、〈马来西亚的华人社会〉、〈泰国的华人社会和同化问题〉、〈新加坡的民众联络所〉、〈由新加坡创办的苏州工业园区〉等等。但遗憾的是研究新马华文文学的学生和研究生极少。虽然如此,但是我确信,已培养了不少的认真研究亚洲的“哈台”“哈新”“哈亚”的学生。他们跟目前流行的台湾“哈日”族有显著的不同。

80年代,我对于曾经在新马华文文坛活跃的归国华侨作家有了兴趣。比方说,米军、韩萌、杨嘉、陈秋舫、丁家瑞、萧村。其中,我经常跟米军先生写信往来,也受到了他的亲切帮助和支持。我把《热带诗抄》翻译成日文附上解释说明,又写出《与癌症斗争的日中两位作家》和《试论广东省归国华侨作家》,还把

《战癌记》翻译成日文。对研究米军的方面,我相信能有一定的研究心得。⁽⁶⁾

我和日本的学者在研究新马华文文学的时候,经常沿用方修的文学史观进行研究。方修先生的研究成果,仍然可靠的卓见相当多。方修对日本学者的影响是又深远又广泛,我们都依据方修的三部文学史《史稿》、《简史》、《初稿》作研究。⁽⁷⁾

目前,随着对新马华文文学史的研务发展,我和今富教授多用杨松年博士的中国意识与本地意识的消长变易(即是意识的浓淡变易)的看法,进行深入研究。我以为:杨松年博士的看法不仅研究马华文学时有方相当的说服力,而且对研究华人社会的历史有广泛的应用性。近年来,杨松年博士的看住特别为我们日本学者所关注。⁽⁸⁾除此外,我们还要追求新马华文文学跟中国文学明显不同,必须重视由本地华人产生的“本地色彩”和“乡土意识”的感情。

1988年以后,我的研究兴趣扩大,我认为:马华文学的将来是肯定与华文教育的发展有密切的关系,所以我进行探讨马来西亚的华文教育的历史和现况。当时我和今富正已、太田勇、山下清海、山本哲也、荒井茂夫六位学者组织了一个学术研究小组,题目叫为《东南亚的现代化与华人社会的变迁》,到新马去进行了两次调查。我们用询问表调查了青年华人的传统意识和现代化等的问题。地点是新加坡、吉隆坡、马六甲、麻坡和东海岸的吉兰丹的独立中学和国民型中学。⁽⁹⁾

1995年,我根据几次进行过的实地考察结果,出版了拙作《马来西亚·新加坡的华人社会与教育变迁》。这本著作研究了马来西亚和新加坡两国华文教育的变化,并通过华文教育事业的历史变迁,探讨了当地华人社会的变动。马来西亚华文教育的研究课题,对我来说,仍然是继续的研究课题之一。

在此,如果谈到日本的新马华文文学研究学者,我先应该给大家介绍今富正已教授。今富教授目前退休离开了教学工作,但是还以毅力继续研究新马华文文学和华人社会,他经常

用日语或华语发表不少有关马华文学的论文。他深入地分析马华文学,发表了《马华文艺在抗战初期的一些问题》、《华文文学在新加坡和马来西亚的政治作用》、《围绕马华文学的独特性和侨民文学的论争》、《记国际华文艺营》等,除了这些成果以外,他还通过实地调查发表了《新加坡华人的语言生活的调查报告》和《马来西亚华人的语言和新马华文文学的调查报告》。今富教授的有关新马华文文学的论文都收在《马华文学和其周边》这著作里。今富教授对新马华文文学的研究在日本做出了很大的贡献。⁽¹⁰⁾

另外,我想给大家特别介绍太田勇教授和山下清海教授。他们两位并不是研究新马华文文学,而是研究文化地理。太田勇当过南洋大学的客座教授,山下清海在南洋大学地理学系留学过。两位都算是在日本杰出的地理学者。太田教授从文化地理学的观点,尖锐地进行了分析新加坡的语言环境和景观的变化,并出版了三本书。其中《不敢用国语的国家—新加坡》、《新加坡·马来西亚华人社会研究》这两本书,受到了学者、研究生和学生的关心与注目。八年以前,太田教授突然得了病,便去世了。可惜,我们失去了一个卓越又诚实的学者。⁽¹¹⁾

山下清海已出版了题为《东南亚的华人街》、《新加坡华人社会》、《世界的华人街》、《东南亚的华人和中国侨乡》这四本书。《新加坡华人社会》是他的博士论文。它从都市社会的角度来研究华人方言集团居住的形成和变化。《东南亚的华人街》这本书考察了东南亚城市中的华人聚居区—华人街,分析了各地华人街的形成过程与现状。他还对东南亚的同乡会馆和中国华南地区的侨乡有兴趣,进行研究已有成就。他为对华人社会有兴趣的学生和研究生等,开设了电脑网站,提供不少的最新研究消息,这有助于华人社会的深入研究。⁽¹²⁾

日本的研究新马华文文学的队伍渐渐少了。过去有十几个人,至现在剩下的只是几个人。我们碰到了怎么培养接班人的问题。幸

亏,今富教授培养了一名年轻的接班人,名字叫舛谷锐。他是日本立教大学汉语副教授。该大学有新马华文文学的教学科目。目前,日本的很多大学都重视有关亚洲的教学课程,一些大学已经有了〈东南亚华侨华人社会〉的教学科目。有一些年轻研究专家由于新马华人社会(文化、教育、社会学、地理学、人类学)的研究论文,获得了博士学位了。他们都重视着实地调查与田野调查进行发展有系统的研究。在日本,可以说研究华人社会的队伍渐渐扩大起来。随着研究队伍扩大,研究水平也确实提高了。2003年,终于在日本成立了《日本华侨华人学会》,目前会员有120多名,我们期待新马华人研究会获得进一步的发展。⁽¹³⁾

最后,我确信,以后日本跟新马之间的学术交流和文化交流一定会越来越频繁起来。如果没有本地的华人学者、华人作家、华人社会的人士的帮助和协力,我们日本方面的新马华文文学研究和华人社会研究也就没有可喜的进步。最近,日本的学者积极参加海外的国际研讨会,并发表了一些华文论文。⁽¹⁴⁾例如:

荒井茂夫《微型小说在东南亚华文史上的定位》1997

荒井茂夫《中·台研究华文文学与马华文学走向》1998

荒井茂夫《方修论——华文文学发展的启示》2001

小木裕文《战后马华文学的发展轨迹1946—1965》2000

小木裕文《归侨作家米军和马华文学》

小木裕文《马来西亚华文教育的发展及其面临的问题》2002

本文作者是京都立命馆大学国际关系研究院院长兼国际关系系主任

注解

- (1) 拙作〈日本的马华文学研究〉此文收在《中国文学与马华文学的比较研究》文部省科研费报告论集1984
- (2) 拙作〈书评战后马华文学史初稿〉中京大学教养论丛第2卷2号1979
- (3) 拙作《马来西亚·新加坡的华人社会与教育变迁》光生馆1996
- (4) 拙作〈马华文学研究资料摘要〉下关市立大学论文集第29卷3号1981
- (5) 拙作〈日本的华语教育〉《源》33号新加坡宗乡会馆联合总会1996
- (6) 米军〈致小木裕文〉此文收在《跳珑玲恋歌》花城出版社1995
- (7) 欧清池《方修及其作品研究》下册春艺图书贸易公司2001p787
- (8) 杨松年《战前新马文学本地意识的形成与发展》新加坡国立大学中文系2001
- (9) 拙作〈吉兰丹华人社会与华文教育〉此文收在潘明智编《华人社会与宗乡会馆》玲子大众传播中心1996
- (10) 今富正巳《马华文学和其周边》三冬社1992
- (11) 拙作〈书评华人社会研究的观点〉立命馆国际研究13卷2号2000
- (12) 见<http://www13.ocn.ne.jp/~yamakiyo/qinghai/>日文·英文
- (13) 见<http://WWW13.con.ne.jp/~yamakiyo/frameR.htm>日文·英文·中文 The Japan Society for the Studies of Chinese Overseas
- (14) 除了此以外,有如下的华文论文:
荒井茂夫马来亚华文文学马华化的心路历程上.下《华文文学》汕头大学台港及海外华文文学研究中心第一期第二期1999
小木裕文从翻译《可可园里的黄昏》看驼铃的小说世界王枝木编《天籁的回响》霹雳文艺研究会2002



解读金庸：从文本分析到文化批判

本文在世界华文文学背景上，从三个层次上研究金庸武侠小说的文学与文化意义，并探讨建立武侠小说甚至通俗文学的理论与批评系统的可能性。首先，笔者通过对金庸武侠小说的文本阅读，发现其中一个普遍性的意义模式，即几乎所有故事的动机都是主人公的“身世之谜”。这个身世之谜由混乱或邪恶的血缘关系造成，注定人物出入江湖的命运。叙事深层如此关心血缘注定的身世问题，只有在20世纪华人文化语境中才能得到解释。本文第二个论述层次从具体作品分析进入到作品与文化语境的相互诠释，发现金庸武侠小说的意义模式与现代华人文化的内在精神是一致的。侠客的身世是民族文化命运的隐喻。金庸武侠小说与文化精神在深层意义上的契合，提供了理解武侠小说结构与功能的基点：武侠小说的文化意义胜于文学意义，它是华人世界中最普遍的文化仪式。于是进入第三个论述层次：既然武侠小说是一种文化仪式，批评就不能套用纯文学的理论范畴与系统；就必须承认幻想的合理性与意义深度，叙述模式的因袭与规范化重复等纯文学否定的东西。武侠小说的创作与阅读使华人——不论是精英还是大众——在幻想中完成了文化认同的仪式，而这种仪式对于文化传统维持自身的延续性与个体获得社会归属感都是至关重要的，武侠小说的真正意义在于华人文化对它的利用。

(中国)周 宁

—

武侠小说是中华文化传统中关于英雄的幻想形式。武之精、侠之大，旧新武侠，至尊者当推金庸与他那15部小说。因此，从金庸的作品说起，具有典范意义。

在金庸的许多小说里，我们都注意到所谓“身世不明”的英雄。《天龙八部》开篇，这类英雄就出现了。首先是段誉，其后是乔峰，最后是虚竹。段誉的江湖之行使他陷入难以自拔的乱伦恐惧之中。母亲刀白凤临终时揭出他的身世之谜：他的父亲并不是段正淳，而是时下“四恶之首”殷延庆。随之乱伦的恐怖消失了，但邪恶身世的负罪感，却使他更加痛苦不堪。他社会关系上的父亲（养父）段正淳与生母双双死去，生父殷延庆竟是“恶贯满盈”的江湖歹徒。他的生命来源是罪恶的，生父邪恶，生母与生父之间的复仇关系产生了他，也是邪恶的。缘起业报，一切尽由身

世中来。身世就是命运，身世之谜又造成英雄们的悲剧命运。《天龙八部》中，段誉还不能算是最有英雄气质的人。他真诚、勇敢，但缺乏对命运的自觉。真大英雄者当推乔峰。而乔峰命运中的一切，也是由身世之谜造成的，只是他在个人的努力中，表现出更多的主体自觉性来。在这一点上，他很像俄狄甫斯类的英雄，对真实的追求把自己逼到毁灭的边缘。他无法相信，但种种事实都证明他是与大宋汉人有世仇的异族后代——契丹人。于是灾难降临，恩转化为仇，爱转化为恨，他自愿放弃了丐帮帮主的地位，无尽的误会与冤枉接二连三地降临到这位无所归依的流浪英雄头上。身世之谜揭开，血缘“罪恶”再次成为英雄命运的注定性因素。

《天龙八部》中社会因素与血亲的自然因素之间的矛盾，集中体现在英雄们的养父与生父之间的关系结构中。健康的存在秩序中，生

父与养父应该是同一的,否则,不仅生命的本质有问题,存在的状况亦是令人痛苦的。小说中的情节一再暗示这一点。段誉的生父与养父不仅不是同一人,而且互为仇人。段正淳后来与他众多的情人同归于尽,了却了他的孽缘,段誉就只有一个时刻迫害他的邪恶生父了。乔峰的养父母乔三槐夫妇被谋杀,而他误以为坠崖而死的生父萧远山却侥幸生还,藏身少林寺中,这个谜直到最后才揭开。

至于那位从小即在少林寺出家的痴僧虚竹,一直以为自己是无父无母的孤儿,而他父亲就在他身边,竟是那位德高望重、宝相庄严的少林寺方丈玄慈大师,他的母亲则是号称“无恶不作”的第二恶人叶二娘。高僧大德身犯淫戒,为恶不赦;叶二姐日杀一婴,更是天理难容。虚竹,又是一个生于邪恶的孽子。玄慈引咎自杀,叶二姐随去,虚竹的身世之谜一旦解开,他又成了真正的孤儿。总也摆脱不掉身世之谜,不是罪恶,就是倒错。

身世之谜暗示深刻寓意

武侠小说是幻想衍生的。从创作与作品角度看,人物无端而出,事件随意而生,情节经常显得散漫,英雄志,儿女情,奇缘异遇,随心所欲,有庞大规模,也会杂乱。从读者阅读角度看,通常的情况是,你从故事的任何一段读起,意义都是明确的,相对独立完整的,然而通篇读完,又有不知所云的感觉。幻想的非逻辑性掩盖了意义的整体与系统化结构。“纯文学”传统培养出来的阅读视野重视的往往是有机关性、整体性、简洁性等审美素质,武侠小说恰好相反,表现为浪漫式的幻想无端漫衍,为所欲为。这样就给主题的深刻化与概括化造成很大的麻烦。除非满足于一般的消费式阅读,随看随消遣随忘记。然而批评不能这样,它不仅要对叙述的表层结构做局部的思想与审美特征上的理解,而且还要去发现一个“有机的意义整体”:一个完整的隐喻主题能把散漫复杂的,经常是不一致、不协调的各个叙述序列贯串起来,在混乱中找到深刻。

从混乱中找到深刻的途径在于符码化。符

码是解读潜在于作品叙事中的“有机意义整体”的规则。它以叙事母题的形式反复出现在作品中,就像《天龙八部》中围绕着三位英雄命运反复出现在作品中的身世之谜的母题。实际上这个母题的普遍意义还不仅限于这三位主人公,次要人物如慕容公子、钟灵、木婉清、王语嫣、阿朱、阿紫,或多或少在某一阶段都陷入身世之谜的困扰之中。它是整部作品叙述的深层结构,从散乱的幻想经验世界中暗示出某种深刻的寓意。身世之谜使人的存在陷入混乱,这种混乱是彻底的,社会存在的基本单元家庭被破坏了,父不父、子不子;个人与国家民族的关系也破坏了,人无法安身立命。乔峰的身世使他无法继续生存在汉人世界,它的教养又使他无法进入契丹人的生活。段誉除了情痴外根本没有大理段氏的“正统承传”,流落中原,无所事事。虚竹身为汉家僧侣,却被招为西夏驸马。每位英雄的所在都不是他应有的存在。修身、齐家、治国、平天下的存在秩序失去了一致性意义,因为根源性、本质性的血缘关系是邪恶的,存在的环境就不可避免要出现混乱,无人不冤,有情皆孽。普遍程度上的身世邪恶或混乱导致存在秩序的混乱,而乱世出英雄——这就是《天龙八部》幻想世界中暗隐的道理。

潜在的意义模式使这个幻想的奇异世界显现为一个完成的意义系统,其中隐喻的世界观可以描述为:血亲关系是世界秩序的基础,建立在血亲关系上的家族是存在的基本形式,而家族的命运与整个民族与国家都是相通的。由血缘而家,由家而族,由族而国,这种一致性秩序构成个人安身立命的存在之链,爱恨情仇,出生入死,均系于此。我们看得出,如此理解世界秩序与个人命运,是最传统、也是最中华民族化的。它以血缘秩序以及对这种秩序的认同为起点,一旦本质性的血缘关系出现问题,世界就陷入不可挽救的灾难中,爱别离,怨憎会,业报缘起,无端恩怨,无端情仇,无止无休。一切苦厄尽由自然秩序的错乱中来。身世之谜揭出,原来掩盖在虚假的秩序之中的世道乱了,英雄在痛苦与灾难中诞生,

力图以个人的力量寻找存在的意义，重建秩序。段誉的挚爱，虚竹的宽容，乔峰的正义，都是英雄作为。个人身世之谜不仅是个人的灾难，也是整个家族、整个国家的灾难，段誉的身世牵涉到大理国政，乔峰于万马军中胁迫辽王誓不犯宋境，并以死相报，也关涉到民族存亡的大事。身孽，家破，国乱，孝不就，忠不成，仇杀遍野，苍海横流，力挽狂澜者，方显出英雄本色。

武侠小说，都写乱世。而金庸独到的高明与深刻则在于他关心那乱世之因，而且这种关心是具有普遍意义的。身世之谜暗示出的血缘关系的倒错，对个体来说是注定悲剧性命运的一种原罪；对整个社会而言，则是破坏秩序的根源性邪恶。我们通常以为武侠小说是纯粹个人化的、不着边际的幻想，殊不知我们一旦揭示出其潜在的深层意义模式，就会发现武侠小说不仅不是无意义的，反而具有深刻的社会化的文化意义。它以幻想的形式，隐喻地告诉我们一个民族内在生活的秘密，告诉我们特定时代、特定文化传统中那种固有的困惑与关怀，告诉我们一些本质性的大问题、大道理，这些问题往往是复杂的、变幻莫测的、朦胧不清的，只有浪漫式的幻想才能具有这般包容性与显示力，使我们领悟到文化精神隐秘部分的丰富内涵。世乱之缘在于情孽。情为大地之本、人之初，所以这种“乱”还不只是历史意义上的乱，而是存在本质上的乱。《天龙八部》在幻想形式下的隐喻性思考已经触及某种形而上的层次，娑婆世界，有情皆孽，无人不冤。佛法观照的生存本相成为武侠幻想中感悟的根据。

灾难缘起，在于身世之谜，英雄的人格不仅体现在忍受灾难，还在于一种抗拒命运的悲剧性努力上，他们力图在残破混乱中重新建立秩序，找到新的存在根基。乔峰、段誉、虚竹结为异姓兄弟，挚情真性，尽消前仇。如果说旧的血缘秩序已经败坏了，那么建立在非血缘关系上的，纯粹社会化的关系是否能够成为摆脱痛苦、重建秩序的超越之路？“异姓”是非血缘性的，“异姓兄弟”意味着一种超越血缘关系的新秩序、新和谐。于是，为天地立心，为

生民立命的英雄使命就集中表现在秩序与价值的重建上。如果所有的自然初因（血缘身世）都是邪恶的，导致仇杀的，冤怨相报，了无尽头，那么理想的社会关系秩序“异姓兄弟”将昭示出拯救的希望。

大侠成为一种价值的象征。从某种意义上说，他们是文化英雄。他们都体验到生存内在的困境，自觉或不自觉地探索存在的意义，肩负起民族精神。从某一段情节、某一个事件上看，他们或者是一种宗教的、哲学的、阶级的、意识形态的化身；但从普遍的内在隐喻意义上看，他们都是整体性的文化价值与集体心灵的代表。他们的故事归根到底都是同一个故事。金庸所有的武侠小说都是以人物为核心的英雄传奇，而这些英雄展示在故事中的命运，都可以找到一个共同的终极原因——身世之谜。

《天龙八部》中的意义模式在金庸的其它小说中不断重视。“射雕”三部曲中所有的主人公出入江湖，最初的动机都可追溯到身世之缘。郭靖、杨康、杨过、张无忌，不是父死，就是父母双亡，凝结在身世上的冤仇或误会构成他们武侠生涯的决定性因素。《雪山飞狐》、《飞狐外传》中的胡一刀、胡斐，也是因为前后三代人身世上的秘密蹈入无尽的江湖是非与仇杀之中。百年结仇，冤冤相报，而对胡苗范田四家三代中的每一个人，都具体表现为身世源头上的冤孽，为此他们走上江湖路，旧怨未解，新仇又生，人的命运被一种先在的血缘关系注定了。《飞狐外传》中女主人公袁紫衣的身世就更为典型，父母竟是仇人，身世的冤孽注定了她的命运；又要报凤天南的生身之恩，又要杀凤天南为母报仇。一再重复叙述的情节已不可能是偶合，它似乎在暗示我们一种解读金庸的意义符码。身世或者是个秘密，或者是个揭示出的罪恶的根源，不管是失落的身世还是被证明的邪恶身世，都是注定主人公命运的孽缘。血缘性的自然秩序一旦打破，便是混乱与悲剧的根源。《鹿鼎记》中的韦小宝不武不侠，但也不知其父为何人，他生在扬州丽春院，母亲是个妓女，很多人都可能是他父

亲。《连城诀》中狄云无父有师，身世不明，而且师父的身份也存在着倒错现象。《书剑恩仇录》中于万亭只是陈家洛的义父，《白马啸西风》中李文秀父母双亡，《鸳鸯刀》中萧仪、《碧血剑》中袁承志的父亲均被杀，《笑傲江湖》中众望所归的令狐冲，一样的身世不明。对每一个人物来说，这都是他们走入江湖的直接与根本原因。

反复出现的故事情节必定具有某种主题性的暗示意义。在这个意义模式的基点上，我们可以建立一个“诠释的循环”系统。身世之谜的意义模式，可以作为一种普遍适用的符码解读金庸的某一部小说，也可以从某一种小说中显示的这种模式意义推导出金庸武侠世界的普遍意义。伽达默尔所说的用一般解释特殊，再用特殊解释一般的“诠释的循环”，可以在这里找到恰当的证明。

意义模式反复出现，它能够暗示、加强、延续作品中力图表达的主导意义，就像音乐中的赋格曲、奏鸣曲重复演奏的主旋律一样。叙事学把解读叙事作品的关键放在发现一种叙述“语法”，并根据这种语法推导出作品的意义系统，像那些语言学家一样，批评家“注意到叙述结构中表现出来的一些明显反复出现的特征。正因为这些特征反复出现，便可以把一些易于识别的规则记录下来，这些规则最终就构成了叙述语法”⁽²⁾。原型批评家则致力于在对作品的线形阅读中建构或发现原型，而什么是原型呢？原型就是一些反复出现于作品中的意象或叙述母题，用弗莱的话说，这些原型是具有可交际性的，它作为一种典型化的结构因素，把一部作品与另一部作品联系起来，把一位作家的所有作品联系起来，把一位作家、一部作品与整个文学传统、文化精神联系起来。批评一方面追索这样一种原型，另一方面又从追索到的原型中思考一位作家创作与民族文化传统的整体意义，洞悉我们置身其中的文化精神。我们也试图从不断重复出现于各部小说中的“身世原型”中透视金庸武侠世界的整体意义。

二

金庸幻想中的“快客行”寓意何在？

血亲的自然本质败坏，影响了社会的正常秩序，使人陷入悲剧性的存在状况中。本质是决定存在的，这些武侠小说昭示了一个恐怖的事实：血缘出了乱子，世界能不沦入无尽的冤孽报应中吗？这是身世之谜的意义模式反复表达的核心关怀。一方面是恐惧与焦虑的混乱事实；另一方面则是期望中重建秩序的超越之路。人是否能在缺憾的血缘关系之外建立一种非血亲性的社会关系，使存在秩序化？江湖是一个混乱的天地，侠客们在其中完成其“存在之行”，试图摆脱那种原始的罪恶——情孽，建立健康的、确定的秩序——“异姓兄弟”与“异姓伴侣”的关系。幻想的世界是宽广的，但并非没有一个核心，意义模式已经确定了这个核心。下面的问题就是，这个隐喻性的核心到底意味着什么重大观念与价值。

金庸武侠小说中意义模式表露出的那种关心是值得注意的。为什么体现在身世之谜上的血缘问题如此重要，需要通过母题的反复一再强调？为什么幻想中体验到的“事实”，总是血缘的既定因素注定的悲剧与摆脱这种宿命的努力？为什么叙述者隐约之中又把希望寄托在一种超越江湖恩怨的非血缘的、纯洁的社会关系上？如果说幻想的世界也有一套幻想的世界观与价值观，那么这种观念为什么是建立在关于血缘关系的理解这一基点上？我们发现一系列的问题已不是幻想系统内可以解答的了。意义符码的共通性使我们自然从文学过渡到文化，因为在一个民族的文化整体内，各个领域的精神活动，诸如宗教、哲学、艺术、文学，都存在着一种共同的结构，前苏联美学家卡冈提出要在文化“统一的关联中”思考艺术问题。至此我们似乎已经在思考两种表面上看来最没有关系的问题之间的关系了：一方面是漫无边际、甚至荒诞不经的幻想中事，另一方面却是关涉到民族文化的严肃的、功利性的思考与关怀，如果在这二者之间发现某种共通性的联系，无疑是具有启示性的。

很多学者认为，中国传统文化是一种孝文

化,它以家庭为本位、宗族为中枢、国家为指归,其中最基本的关系结构是建立在血缘关系上的伦理秩序。血缘关系是基于出身的谱系纽带,它将一个人与另一个人,一个个人与集体联系起来,构成一种社会整体。它基于自然生物性的关系但又不仅限于此,血缘关系必须被社会承认并构成一种文化价值观念。传统文化中的核心关怀就是这种血缘秩序的稳定性。而否定传统文化的“五四”新文化运动也把批判的矛头指向这一核心。对于陈独秀、鲁迅那一代人来说,反对血缘结构的家庭制度与反对封建君主专制制度是一回事,因为前者是后者的存在基础。我们从五四时代的文学作品可以看到,“走出家门”的青年形象几乎成为一种普遍的原型。六七十年过去了,我们的社会结构发生了巨大的变化。血缘秩序被打破了,新的社会的、法律的、契约性的秩序关系仍没有完全建立起来,或者说正在建立中。于是我们的文化进入一种过渡性的混乱之中。我们知道建设现代文明必须完成从血缘关系向社会契约关系的社会结构的转化,但这一步是非常艰难的,文化否定造成的断裂使我们陷入窘境。我们想起文化大革命中出现的同一思维模式下荒唐的悖论:一方面是确信出身就是本质而以出身论人,另一方面又鼓励儿子背叛父亲,以对党的忠取代对父的孝,以社会关系取代血缘关系。然而,这种取代的结果实际上是白相矛盾的、断裂性的,“狗崽子”怎么也无法摆脱他狗崽子出身,血缘是根,根即是命,身世就是命运,这种传统已经成为民族文化的无意识内容,一两次革命,只能造成新混乱,而不是摆脱旧传统。当大陆这些故事实际发生的时候,金庸正在幻想中虚构着这些故事。《天龙八部》与《侠客行》写于1965年,“文革”爆发在第二年。我们突然感觉到叙述现实有如幻想,叙述幻想有如现实。

在中国这种以家庭为本位的文化秩序中,血缘关系自然成为文化的结构性因素。我们与其去不厌其烦地列举种种文化的现象特征,不如去发现潜在于种种文化事实背后的结构性原则。总有一种最基本的、最内在的关怀与价

值,将个体的行为与事件组织起来,形成一种具有统合形态的文化。在中国文化传统中,这种内在的、核心性的结构因素就是血缘关系与观念,文化中的终极关怀的焦点都在血缘秩序问题上。在该文化的肯定性历史阶段,人们的焦虑与希望集中体现在如何维持这种关系的正统性与纯洁性;在其否定性历史阶段,人们的焦虑与希望又自然转移到血缘关系对存在秩序的威胁,以及如何摆脱失去纯洁性的血缘关系对个人命运的注定力量。如果血缘关系陷入混乱,存在将是可怕的,这是焦虑所在;如果血缘关系是一种危害存在秩序的冤孽或原罪,那么人就应该努力摆脱这种宿命因素,用自己后天的努力重建秩序,这是希望所在。可这种文化超越性的事业毕竟不容易,所以我们文化系统内的终极关怀直到今天依旧很迫切。

在历史的某一个时代,似乎很多人都在等待这样一种人:他们能体悟到时代的核心问题,能承担起民族精神,以真正的勇气与智能探索超越之路。这就是所谓的“文化英雄”,他们昭示了历史中最大的机会与幸运,哪怕只在幻想中。

毫无意义小说藏着严肃课题

江湖是混乱的象征,侠客们由于身世命运走入江湖,试图在混乱中重建健康的伦理秩序。武之精、侠之大,幻化之事,却有真实之情理。金庸在武侠小说的幻想形式中感悟到的问题,恰好也是我们文化中终极关怀所在。怎样才能摆脱旧的血缘秩序造成的文化困境,建立一种现代文明中普遍的社会契约化的文化制度,使中华民族走向自新自强?

漫无边际,看上去毫无意义的武侠小说突然获得了一种严肃甚至重大的意义。而且,从某种意义上说,武侠小说在幻想中感悟到的意义要比许多貌似精辟的理论观念深刻得多。当我们的某些思想家、政治家认为我们可以断然否定传统,通过革命的途径进入现代文明制度时,武侠小说却在暗示我们,这种自我否定自我超越的路该是多么艰难,革其命谈何容易。身世之谜已被揭开,存在的根源是不纯洁

的，可是人又很难超拔于这种冤孽的根命注定的生存环境。侠之大者乔峰最后的自杀与《侠客行》主人公痛苦的结局都发人深省。

优秀的武侠小说，是关于文化英雄的故事。其中浪漫的幻想透露出来的那种关怀恰恰是整个民族文化的关怀所在。因此对小说与文化中共通的精神结构的诠释是双重印证的。《天龙八部》等金庸的武侠小说通过“身世之谜”揭示的结构信息，具有一种微妙的启示意义。批评一方面要探讨小说的象征意义，另一方面也要发掘组织这种象征意义的构成原则。小说中的象征意义在于暗示传统文化中血缘机制的罪恶，并试图超越这种先定的身世——血缘秩序。同时，小说的意义模式似乎又落入已否定掉的秩序：血缘是存在的根命所在，我们只有在血缘结构中才能理解这个世界。血缘是这个世界的意义原则，也是其秩序原则，当人们想探索这个时代的文化意义时，他的意识活动又在一种被他否定掉的模式中进行，这种潜在的悖论暗示出我们的文化至今仍然难以摆脱的困境的根源所在。我们否定传统，可我们是用传统的思维模式否定传统：我们否定社会结构中的血缘秩序，可我们依旧以血缘秩序作为解释人的存在意义的根据。思维的悖论造成文化的困境，我们至今还没有走出这种困境。

迄今为止，我们一直尝试通过一种内在的阅读，发现金庸武侠小说意义模式对特定文化结构的说明。幻想文学是一种文化中最具有大众化形式的意义载体，它以共通性的意义符码戏剧性地表现出这种文化中所信仰、所期望、所焦虑、所恐惧的东西，再次确认了文化中的核心关怀与问题。武侠小说在幻想的形式中创造了一种可能的秩序，它有助于反映或反衬出文化中现存的价值系统，它可以进一步认同、确证这种价值，也可以否定这种价值，指出这种价值系统内在的混乱与潜在的灾难，并探索某种可能的新秩序。武侠小说这种大众文学的普及形式，为我们理解文化问题提供了理想的钥匙。

从武侠作品到文化传统的解读研究意味着

一种新的武侠观念。以往排斥武侠小说甚全通俗文学，价值根据在于一种对现实主义文学的“成见”：文学应该反映现实，武侠小说的幻想不仅不“反映”现实，反而背离现实。不现实就不真实，不真实就没有意义。实际上，这种“成见”是建立在某种误解基础上的，它把反映的关系落实到话语的指称功能上，认为只有直接指涉现实的文学作品才会有意义。可事实上文学是虚构，不管是现实主义的还是浪漫主义的，通俗的还是高雅的，只要是文学就离不开虚构。我们又怎么在虚构的话语中追求指涉意义呢？如果说现实主义叙事作品还经常会让我们产生指涉的错觉，武侠小说则完全找不到可靠的指涉根据，幻想文学到底在何种意义上建立与现实世界的关系？找到这种关系，梦想就会变成现实；找不到，现实也会变成梦想。

我们一直苦于找不到幻想文学与现实生活之间的必然联系，为武侠小说的意义与现实性正名。如何把武侠小说的想象力变成文化的观察力？我们的工作从内在阅读开始，由此建构的文本意义模式为我们提供了可靠的依据，我们以隐喻的形式将意义模式推演到文化的关联环境中，发现意义可比的共通性，于是武侠小说的功能与价值就显现出来了。因为在武侠小说这种表面上看来与现实最不相关的幻想形式中，我们找到了与社会文化密切相关的、对应性的意义模式。武侠小说的现实意义在于隐喻模式的文化共通性。以往我们都从不切实际的角度上轻视或否定武侠小说，殊不知对一部优秀作品的内在解读所发现的意义模式，却具有非常的现实性与文化价值——武侠小说幻想的意义结构与现实文化的意义结构是一致的。幻想具有深刻的文化意义，似乎重要的不在武侠小说，而在文化秩序对武侠小说这种大众传播形式的利用。武侠小说：现代人的神话？游戏？文化仪式？

我们应该重新思考武侠小说的意义与价值，至少金庸给我们的启示是这样。

从某种角度上看,武侠小说是华人内心生活中最隐秘的、最基本的内容的戏剧化,是民族梦幻的表现。在侠士们一系列惊心动魄的冒险生涯中,作者表达了、读者体验到了关于人生浓缩的事实与意义,人在世界上行走的命运,特定文化传统对个性存在的规定,人的欲望、焦虑、缺憾与痛苦。我们找到了能够代表我们的“英雄”,关于他们的故事,或者还有现实的影子,或者完全是虚幻的,但不管怎么样,它都通过象征形式把华人生存的文化传统中的一些深层的,甚至是模糊不清、理智尚无法清楚意识到或即使意识到也无法解决的问题呈现出来,让我们在幻想中感受到,在幻想中准备好,在幻想中觉悟,在幻想中成长。

对金庸小说的文化解读是富于启示意义的。这种意义还不仅在于揭示了作品隐喻的文化内涵,或许,更重要的还是发现了金庸小说与现实文化之间的同构性关联形式,后者对尝试建构武侠小说的批评理论具有一定的作用。

身世之谜的母题并不足以说明其它武侠作品,梁羽生、古龙、卧龙生、温瑞安,他们的武侠小说可以处理不同的主题、不同的原型,具有不同的文化隐喻意义或伦理关怀,但他们的武侠小说在整体文化秩序中的功能及其实现这种功能的形式却是共同的。对金庸作品的分析从结构——功能角度看具有典范意义。这里需要区分的是批评的两个层次:一是意义与价值的阐释层次,它属于文学的外部研究,关心的是文学作品表达了什么,诸如金庸武侠表现了身世之谜这一意义模式;另一个则是结构与功能的阐释层次,关心的是作品如何表达,如何被人接受并广泛传播,也就是文学活动的基本规则等形式方面的因素。二者之间的关系犹如语言学中的语义学与语法学,前者解释意义与意义的渊源与流变,后者解释意义的生成规则。金庸小说“身世之谜”的文化隐喻只能说明意义与价值问题,说明的范围也限于金庸的作品;而从对金庸作品的解读所发现的幻想的现实意义,却能印证武侠小说运作的基本原则,因为所有的武侠小说在幻想这一点上是共

同的。

武侠小说通过幻想把纯粹虚构的故事与现实的文化精神关联起来,不同作家的创作成就有大小,读者有多少,作品的文化蕴涵亦有深浅,但其中幻想的现实意义,文化寓言与补偿功能,故事类型的程序化传播以及这种传播在华人圈内起到的文化认同作用,是普遍共同的,不仅限于金庸一人或一部小说。在幻想这一概念上,我们找到了武侠虚构与文化现实的关联点;也找到了从解读金庸到探讨武侠小说批评的一般理论的过渡点。

从幻想出发理解通俗文学

武侠小说把虚构与现实的关联点建立在幻想上,一般“严肃小说”的关联点则是摹仿或反映。如果从这个角度理解,幻想就可能成为武侠小说批评的第一概念或核心概念。解读金庸已为我们提供了有效的例证。为幻想找到严肃的意义与独特的文化仪式功能,无疑也为武侠小说的存在与批评找到了合理的基础。迄今为止,我们一直没能为武侠小说甚至通俗文学建立一套独特的批评体系。我们意识到它与严肃文学或纯文学的不同,甚至也愿意公正宽容地承认它们的存在价值,可是用一种什么样的批评理论去理解它、解释它呢?正统文学理论中的概念范畴显然有些不适用,摹仿与反映,现实与真实,独创与个性,试想用这样一些范畴去研究金庸或梁羽生,结论不是否定,就显得牵强。如果我们尝试建构武侠小说的批评理论,什么概念可以作为其逻辑与历史的起点呢?我想应该是幻想。从幻想出发,从幻想的合理性出发,去理解武侠小说重复的主题、类型化的情节、文化隐喻与仪式功能、通俗普及性与大众传播效果,去理解武侠小说作为一种文学类型的个性特征。

武侠小说是幻想的叙述,也正是在幻想的形式上,武侠小说完成了它的文化寓言功能。然而在纯文学或正统文学观念中,幻想却是被排斥与贬抑的因素。因为纯文学观念传统中的核心概念是建立在认识论基础上的“摹仿”。从摹仿角度看,幻想是不真实的,逃避

现实的，微不足道的。兰瑟姆曾指出：“摹仿理论是古希腊美学的基础，大概也是所有美学的基础。”‘西方美学史上从柏拉图、亚里士多德开始，古典时代、基督教传统、近代理性主义精神与现实主义，崇尚真实，否定幻想是个一贯的传统。以认识论为思考方式的批评始终以文学与现实的相似关系为前提，尤其对叙事文学，这种尺度的应用就更为严格，自然主义小说是摹仿传统的极端化例证。20世纪中国几乎全面接受西方摹仿传统，加上原有的文以载道的正统观念，形成了一套正统的现实主义文学与批评观念。从20年代“文学应该反映社会的现象”的主张，到50年代以后完成的意识形态化确立，文学必须真实地反映现实生活成为一种权威的尺度。幻想性文学越来越无地自容，很长一段时间武侠小说、言情小说甚至完全被禁止。直到今天，很多人研究武侠，依旧牵强附会地从幻想的叙事中寻找反映现实生活的影子，希望以这种“投靠”形式为其存在辩护。这是历史的误会。

我们只有承认幻想的合理性，才能合理地证明武侠小说的意义与价值。因为幻想是所有通俗文学的核心精神。也是武侠小说批评的历史与逻辑的起点。

作为一种文化仪式，武侠小说正是通过幻想形式与现实建立一种“间离效果”。优秀的武侠小说是对现实的超越与升华。幻想的叙事关心的是如何为我们创作一种令人满意，或充分体验到人性中欲望因素的境界：一种体认危机并解除焦虑，维持文化心理平衡的境界。罗伯特舒尔斯提出：“有人会认为小说的这种功能（指幻想的虚构——引者注）是不登大雅的，是‘逃避主义’。实际上并非如此，我们总不能说睡觉对醒来是逃避，梦幻对非梦幻是逃避，梦幻对睡眠是逃避。睡眠与梦幻是生活中不可缺少的侧面，有醒就有梦，健康的人睡眠、梦幻，是为人醒来时更精神。梦幻是一种精神升华。小说将人类的恐惧与欲望有效地组织起来，秩序化，赋予其意义与价值，从而减少它们的破坏力。”‘

如果说纯文学批评的第一概念是摹仿，那

么武侠小说或一般通俗文学的第一概念则是幻想。我们将在幻想的合理性前提下思考武侠叙事与现实世界之间的关系；这种关系不是指涉性的直接反映，而是幻想与现实之间深层意义模式上的同构；这种关系不是直接、正面维护加强现有秩序，而是体验到现实秩序中精神维面上可能存的危机，以轻松的形式化解由危机造成的文化心理中的焦虑，补偿文化的缺憾。

幻想是理性文化的补偿，它发现并揭示出我们这个共同的意义世界中存在的问题，象征地解决它是一种超越，即使没有这番感悟，表达出来也是一种缓解。于是，我们发现，武侠小说总是不厌其烦地讲述同一类故事，情节类型化，意义结构重复。这种程序化的东西如果从纯文学角度看，是不能容忍的。可是从文化角度看，武侠小说的程序化却有着重要意义，文化是人在社会生活中创造出来的具有共同性的意义世界，它必须在其自身结构上维持一种延续与创新之间的微妙的平衡，平衡一旦失去，整体文化的断裂与个体存在的失落就不可避免。如果说充分文人化的“纯文学”更多地扮演着文化中的创新角色，它随时以一种批评的态度打破现实秩序，通俗文学则在大众化的幻想中反复加强与维持文化中固有的那种因袭性与延续性。钱穆先生说文化是一个民族的命。如此看来，纯文学是“革命”性的，通俗文学是“复命”性的。通俗文学的意义首先是文化的，而不是文学的。我们应该从大众化的文化仪式意义上理解它。就像基督徒做礼拜、华人过春节一样，在一种程序化的形式下重复进行，使每一位参与的个体都能从中感觉到文化中源远流长的那种博大厚实的延续性，感受到共同生活的意义以及潜在或出现了的问题。这样，程序化就是必要的；因为它是一种仪式，其文化功能就在于反复进行。

金庸用他所有的小说讲叙一个基本意义模式相同的故事，而许多武侠小说，新的、旧的、港台的、大陆的、梁羽生的、古龙的，叙述的情节也经常重复，诸如比武论剑，夺宝争霸，别离的爱侣，聚会的冤憎。一边是作品不断重复的程序化故事，一边是无数大众不厌其

烦、如痴如醉的阅读。我们不能指责如此多的同胞都精神空虚，不能妄想把高度抽象化的哲理与人生观灌输到大众的头脑里，使他们像机器一样一丝不苟地活着。于是，自然而然，金庸和以他为代表的武侠小说在当今华人世界拥有了那么广泛的读者，而每个读者都以个人的形式——阅读来参与这个属于全体华人的民族精神仪式。

武侠小说与其它通俗文学类型一样，其微妙的幻想形式有助于维护文化的平衡，这种文化角色的功能主要体现在以下三个方面：一、隐喻地表达华人文化视野内在的价值与观念冲突，并启示某种可能的超越方式；二、缓和困扰文化心理与时代精神的某种紧张状态；三、在幻想的情境中重复体验，并认同加强文化内在的核心关怀与价值。武侠小说的文化意义要大于文学意义，它把文化精神中梦幻、游戏、仪式的因素综合在一部作品中，通过个体的阅读实现它。民族文化就像我们的身体，只有在得病的时候才能最真切地感觉到它。本世纪后半叶以来，大陆的华人身处传统之中，关心的是文化革命的问题，待到盲目的革命造成传统的断裂，个人存在价值无以附着时，才感到寻根的必要；海外华人身处传统之外，很清晰地感受到文化疏异给个人造成的身世飘摇感，所以他们从一开始就关注文化的延续性问题。这种核心关怀表现在理智层次上，就是新儒学；表现在情感与社会无意识层次上，就是武侠小说。后者在幻想中缓解了文化传统中内在的、不可避免的挫折感与紧张情绪，帮助人们在幻想的解放过程中超越文化断裂给个体造成的严重的存在局限，使被文化与社会隔绝的个体从参与一种集体梦幻中获得文化认同感。我们是那些共同的英雄的后代，华人拥有共同的意义世界，这个世界从五千年前到五千年后，是延续贯通的。

金庸武侠小说是现代华人共同的神话。它是一个相对自足的意义世界，由幻想构成。人生活在两个世界中，一个是他实际所在的世界，即自然世界或客观环境，这是一个必然的

世界。另一个则是人们向往从自身的环境中创造出的，或想象维持在现实之外的世界，是一个愿望的、偶然的世界。两个世界，前者踏实，后者凌空。踏实的意义世界是由种种事实、证据、描述构成的理性世界，所谓事实的话语；凌空的则是个幻想世界，它由欲求、希望、信仰、焦虑、恐惧构成，所谓神话的话语。它与文明的理想形式有着某种必然的联系，囊括了文化范围内绝大部分内容。幻想的世界还可分为两种，一种假设存在于时间的未来，经过人的努力、历史的进步可以转化为客观世界，我们更常用理想来说明这个世界；另一种是完全没有希望与理由转化为现实的世界，它永远处于现实之外，人们不相信它的进化或转化力量，而只相信它的超越力量。前者介乎于幻想与历史之间，后者介乎于幻想与白日梦之间。武侠小说就属于后者。发生在江湖上的事不关心事实与理性，人物是虚构的，连江湖的背景也是虚构的，《天龙八部》开篇释题：“‘天龙八部’，都是非人”，而这部洋洋大书就是关于“形似人而实际不是人的众生”的故事。这是一个没有疑问与反思的幻想世界，它的意义核心是严肃的、深刻的，而它寄寓的故事却是由纯粹演绎逻辑组织起来的“莫须有”的人与事。非人间的场景，非人间的人事，透示出的却是人间的道理。武侠小说没有现实的指涉性，但不一定没有文化的启悟性。它是现代华人文化生活中的一种升华形式，从这个角度看，武侠小说的意义与价值都是不可低估的。

本文作者是厦门大学人文学院教授，
中文系主任，博士生导师

注解：

- (1)里蒙凯南：《软事虚构作品》，三联书店1983年版，第15页。
- (2)J. C. Ranson, *The Minetic Principle, The World's Body*, 1938.
- (3)Robert Scholes, *Structural Fabulation*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975, p. 5.

反传统主义：民主与科学

辛亥革命给清王朝致命一击。此后皇权不复存在，整个官僚阶级亦遭受重创。从此，传统的中央集权制度就长期处于涣散、瓦解的状态中。在中国传统的社会政治结构中，上层结构主要由权力集团和知识阶层组成，下层结构则是广大的底层民众。在20世纪初期的中国，当权力集团陷于衰败萎缩境地的时候，知识阶层渐渐脱颖而出，以西方近代资产阶级的价值理念为号召，开辟了一个以五四新文化运动为标志的短暂的知识分子时代。在五四启蒙运动将人们从传统纲常名教的伦理约束中解放出来之后，随后的时代又以阶级革命的原则将人们重新组织起来，走上了在新的工农联盟的基础上重建中央集权制度的漫长道路。关于五四，已有的研究文献已经汗牛充栋，因此重复叙述其一般过程已无必要。本文只拟提出一些新的问题和看法，并将五四纳入到近代史主题与革命现代化的论述框架中予以重评。

(中国)祝东力

一、知识分子与五四

1、五四新文化运动是一场现代知识分子运动。因此，有必要先对知识分子阶层的特质做一深入的理解。

从定义来看，知识分子作为“知识体系”的制造者和传播者，与社会现实之间构成了一种十分特殊的关系。不论哪一种知识体系，都是以概念符号和理论的方式对实物世界不同层次的原理、规律和价值所形成的认识。它们以感性现象背后的普遍性为对象，试图揭示事物的一般本质，因而并不关注，也不完全适用于某一事物具体的个案情况。知识体系的这种抽象的特质也传递给了它们的制造者和传播者。知识分子总是透过各式各样的知识体系来与社会现实建立联系。因此，比较而言，他们总是倾向于从个人身边狭小的环境和利益中超越出来，以追求和持守更具有普遍性的价值、立场和目标，并以各种知识体系为参照，对现实保持一种反省的批判态度。

然而另一方面，各种各样的知识体系在赋予知识分子上述品格的同时，也常常使他们易于陷入一种空洞、抽象、苍白的普遍性。这种普遍性在使知识分子超越有限的个人环境的同

时，往往也在同样程度上使他们缺乏现实的具体针对性。知识分子常常远离生活的大地，悬浮于观念的虚空，倾向于从各种空泛的、教条式的原则和信念出发，误读现实，偏离真正的问题所在。他们常常是语言的巨人，行动的侏儒，习惯于按图索骥，纸上谈兵，所提出的理论和策略往往难以付诸实行。因此，知识分子经常容易陷入普遍原理与具体实践、一般与特殊、方法与问题、西方与中国等等矛盾分裂的困境中难以解脱。

2、由于上述根源性的原因，现代知识分子几乎是先验般地与中国社会现实产生了隔膜。这种隔膜由于他们所掌握、运用的知识体系（即西学）的外来性质而更加深刻化、结构化了。

从全球史的角度，英国历史学家汤因比对那些近代资本主义世界体系外围国家的知识分子，曾做过这样的描述：

在任何社会里，凡是企图改变人们的生活方式使其适应一个外来文明的节奏时，都需要一个特殊的社会阶级在这个过程中起着‘变压器’的作用；为了满足这个要求，这个常是突然而人为地应运而

生的阶级，通常总是用一个特别的俄罗斯的名称，称他为知识分子。知识分子可以说是一批联络官，他们很快的就学会了入侵文明的种种本领……第一批知识分子的成员是海陆军官们，他们掌握了统治社会的战争艺术……然后又来了外交家，这一批人是在战争失败以后不得不同西方政府打交道的时候，懂得如何办交涉的人……然后又来了商人……最后，当西方文明的酵母在它所渗透或同化的社会的生活方式里发生了更大作用的时候，知识分子就发展了他们所最为特有的形式：学会了传授西方学科的教师；学会了根据西方案程序管理政府事务的文官；学会了根据法国的司法程序引用一两句拿破仑法典秘诀的律师。(1)

这里，汤因比所说的从最早的“海陆军官”到“外交家”和“商人”再到“教师”、“文官”和“律师”的这一“知识分子”的身份系列，客观上象征、缩影了资本主义中心国家对落后地区从军事侵略到文化征服的全过程。因而，这一身份系列的前后顺序有着深刻的历史必然性。

近代中国同样不能逃脱这个历史必然性。西方文明的传播在这里也经历了从军事入侵到文化征服的全部阶段。从输入西方军事——工业技术及相应的科学知识（洋务运动），到西方社会政治学说的盛行和制度的西化（戊戌变法和辛亥革命），再到20世纪初欧美哲学、文艺作品的翻译介绍和西式教育体系的建立（五四前夕）——也就是说，从洋务运动到五四前夕，西方文明的传播和渗透已大体经历了一个从外部物质技术到知识体系、价值理念和内心情感世界的相对完整的行程。在这个行程的终点，站立起来的是中国现代新型知识分子的群像。因此，中国现代知识分子的形成包含有一条外来的路线，在他们身上一路烙印着鲜明的外来文化的特征。

如前所述，一部中国近代史，始终包含着两种彼此纠缠、对立和斗争的社会变迁过程：一方面是一个中央帝国沦为边缘地区，即从政

治经济到文化心理的全面殖民地化；另一方面则是一个传统社会转变为现代新型国家，即整个中华民族的觉醒和解放。从历史分期的角度看，人们曾注意到西文的“modern”一词在中国经过转译，演变成了“近代”和“现代”这两个分别表示不同历史阶段的概念。其理由似乎在于，从资本主义世界体系扩及东亚、入侵中国的时代开始，中华民族先后走了一条下降的路和一条上升的路，即沦为世界体系边缘地区的阶段（近代史）和走出半殖民地梦魇的阶段（现代史）。这两个性质截然相反的历史阶段使中国的“近代史”和“现代史”始终无法统合在单一的西方话语的“modern”范畴之下。而“近代”与“现代”的分界点，则以从辛亥到五四之间现代知识分子的形成及其倡导的新文化运动为标记。其深刻原因在于，中国上述两种社会变迁过程之间的纠缠、冲突和斗争只是到了这一时期，才有了越来越明朗的解决的前景。从本时期开始，以现代知识分子启蒙运动为先导的，全民族的觉醒和解放依次以大革命、土地革命、全民抗战等等为具体时代内涵，集合成汹涌巨大的历史运动。在这个意义上，由传统士大夫阶层经西方文明冲击洗礼而蜕变为现代知识分子的作家、教师、记者、科学家以及青年学生群体——这一现代知识分子阶层的历史走向，便值得特别关注。更进一步说，中国现代知识分子如何克服该阶层本身固有的前述抽象的普遍性及其身上外来文化的片面性，对于处在半殖民地、半封建历史阶段的中国社会的前途命运而言，具有决定性的意义。

3、辛亥革命只赶跑了一个皇帝。作为一场单纯的政治革命，它并未触动社会经济结构的基础，更没有主动变革占统治地位的意识形态系统。翻开任何一部中国近代经济史或文化史都可以发现，无论按照哪一种标准，有关的历史分期都与辛亥革命没有什么关联，并未受到它多少影响。皇权的确被打倒了，但传统的官僚阶级依然存在，并时刻都可能酝酿一个新的皇权。因此，袁世凯称帝在先，张勋复辟在后，都不是偶然的插曲。由于民国初年经济

基础和意识形态的这种传统性质，政治革命的成果也只能徒具形式。在传统经济结构的支持和意识形态的约束下，压迫性的上下尊卑的社会秩序依然故我。因此才有陈独秀当年的沉痛断言：“政治界虽经三次革命，而黑暗未尝稍减……此单独政治革命所以于吾之社会，不生若何变化，不收若何效果也。”^②另一方面，在清王朝的衣钵继承者北洋政府手中，中国依旧沿着从半殖民地到殖民地的路线下滑，民族生存的近代史课题仍看不到解决的前景。

在资本主义世界体系的时代，像中国这样积贫积弱的半殖民地国家，面对各资本主义中心国家在军事、政治、经济、文化诸方面的强大攻势，必须动员社会各阶层特别是人口众多的广大底层人民的潜力，直至在军事、政治、经济、文化各领域打一场超乎常规的“人民战争”，才能完成在常规条件下由国家政权完成的各项使命。特别是在传统政治精英已无力承担社会领导职能的前提下，社会总动员的任务就更为迫切了。而要调动广大社会阶层特别是底层人民的潜力，就意味着使他们在政治、经济、文化各方面获得解放，包括颠覆上智下愚、尊卑贵贱的传统意识形态体系，废除半封建的和资本主义的生产关系，以及改变国家政权的根本性质。也就是说，进行一场自下而上的广泛的社会革命，通过社会革命的途径完成民族生存这个中国近代史主题。

这当然是20世纪整个中国革命的全过程，五四运动只是其中的一个环节。一代先进知识分子愤然打碎以纲常名教为核心的儒教伦理，解除固有文化观念对传统社会政治经济结构的支撑作用，为广泛的社会革命进行先期的意识形态动员——这就是五四启蒙运动的实质。这个以社会革命为最终目标的意识形态动员实际上又分为两步，即打碎和重组。首先是打碎偶像，推翻教义，将人们从传统封建伦理的层层束缚中解放出来；然后是重组，即走出纲常名教的网罗的人们，将以新的阶级革命的原则重新集合起来，汇合成社会革命和民族革命的洪流。实际上，五四启蒙运动只完成了这个意识形态动员的一半工作。

二、五四与民族资产阶级

1、五四启蒙运动的开端以陈独秀1915年9月在上海创办《新青年》（原名《青年》）为标志。在《新青年》1卷1号的发刊辞中，为塑造新青年人格，陈独秀郑重陈述的“六义”是：

- （一）自主的而非奴隶的
- （二）进步的而非保守的
- （三）进取的而非退隐的
- （四）世界的而非锁国的
- （五）实利的而非虚文的
- （六）科学的而非想像的^③

五四启蒙运动的主观逻辑是，要取得民族生存权，必须使半殖民地、半封建的中国成长为“西洋式之新国家”；而要实现这一目的，首先就必须倡导与之相适应的新的伦理道德。正如陈独秀在另一篇文章中所说：

欲建设西洋式之新国家，组织西洋式之新社会，以求适今世之生存，则根本问题，不可不首先输入西洋式社会国家之基础，所谓平等人权之新信仰，对于与此新社会新国家新信仰不可相容之孔教，不可不有彻底之觉悟，猛勇之决心；否则不塞不流，不止不行！^④

五四启蒙运动所倡导的价值理念，直接来自西方主流意识形态。它们作为近代欧美资产阶级政治革命的思想前提，随这些革命的成功和西方殖民主义的扩张而广被于全世界，一度成为人类普遍信奉的价值准则。但尽管如此，这些理念的原初阶级属性仍是一目了然的。五四启蒙运动以“科学”和“民主”为两面大旗，追根溯源，它们同样也出自近代西方主流文化中的理性主义传统和自由主义传统。欧洲近代科学相对于中世纪的蒙昧主义来说，的确是人类历史上的巨大进步。但是，科学及其背后的理性主义理念之所以制度化地成为西方社会的构成要素，也是因为体现理性主义理念的科技文明为资本主义世界体系提供了必不可少的物质支撑。另一方面，宗教信仰自由、言论、出版和集会自由以及普选制的逐步实现，的确使欧洲社会享受到近代民主政治的成果。然而资产阶级又是其中最大的获益者。只要保

留私有制，在去除了宗教、王权和关税等束缚的自由市场经济中，挟资本和技术优势的阶级自然可以轻易打败其他阶级，通过大量占有社会生产的剩余而上升为统治阶级，以至于将这种统治扩张于全世界。

因此，“科学”与“民主”的确具有某种放之四海而皆准的普遍意义和价值，可一旦还原到一个社会具体复杂的政治经济环境中，它们同时也会反映出特殊的阶级利益和需求。五四启蒙运动的初衷是为一个西方式的货真价实的资产阶级共和国摇旗呐喊，它的价值理念也具有明确的资产阶级性质，而且不容否认的是，在深层它还折射着当时中国社会的阶级利益分野。

2、陈独秀指出：“现代生活以经济为之命脉，而个人独立之义乃经济学生产之大则，其影响遂及于伦理学。故现代伦理学上之个人人格独立，与经济学上之个人财产独立，互相证明，其说遂至不可动摇”。^⑤伦理学与经济学、个人人格独立与个人财产独立彼此印证，后者为前者提供了最终的物质支持。与这种理论模式相对应，五四启蒙运动也有其自身的社会基础，其最直接的部分是伴随近代教育体系的确立而大批涌现的城市知识分子和青年学生群体。科举制罢废（1906年）和壬子·癸丑学制的颁定和推行（1912-13年），这一破一立，在中国从体制上促成了现代知识分子的正式形成。然而，另一方面，知识分子由于远离物质生产，从来就不是一个能够独立存在的社会阶层。作为不同知识体系的生产者——传播者，他们总是以各种理论和信仰代表其身后的不同阶级利益。

在五四启蒙运动初期，知识分子的理论体系和价值观念所反映的最终的现实运动，是中国民族资产阶级的快速成长。这种成长主要得益于当时的国际环境。

第一次世界大战从世界体系外围的立场看，实际上是欧洲资本主义中心国家的一场内战。战争迫使列强暂时减缓了对中国政治经济的侵略，客观上将不平等条约所强占的一部分中国国内市场，归还给初生的民族工业。同时，

战争导致了世界范围内对食品和原料需求的增加，这同样刺激了作为初级产品供应者的中国的经济生产。这样，从1912年到1920年，中国现代工业的增长率达到13.8%。如此惊人的增长速度只是到1953-57年的新中国第一个五年计划时期才再度实现。（据当时北京政府农商部统计，历年注册的国内工业公司，在1914年8月以前，共146个，资本额为41,148,205元；而自1914年8月到1920年，在6年多一点的时间里，新注册的工业公司即达272个，资本额为117,434,500元。^⑦与经济繁荣同步的是加速的都市化趋势。例如在上海，华界人口从1910年到1920年增长了3倍。伴随经济增长和城市化的是民族资产阶级的迅速成长，“上层社会中出现了一个狭小的社会圈子，他们献身于振兴实业、自由企业和经济合理化的思想体系：这是一个真正现代化的资产阶级。”^⑧

但是，打击接踵而至。一次大战期间，日本一方面由于远离战火而免于战争破坏，另一方面由于战争景气，国力迅速增长。与此同时，由于欧洲各中心国家无暇东顾，使其在东方的霸权旁落。日本乘机加紧侵略中国，企图分割和控制东亚的巨大市场和资源。从入侵山东到二十一条再到西原借款，日本在政治、军事、财政诸方面取得了在中国的特殊地位。对于民族资本主义来说，当时更直接的威胁来自日本企业的压力。以中国民族资本发展最快的纺织业来说。从1918-24年，日本在华纱厂的纱锭增加了388%。同时，日本还通过贷款控制中国企业。从1917-22年间，中国纱厂谈判的19项外国贷款中，有14项是由日本提供的。当中国企业无力偿还贷款时，它们即被日资吞并。^⑨

中国民族资产阶级是在资本主义世界体系扩张及东亚之后畸型成长起来的，受到国际垄断资本的压制和蚕食，原料被争夺，市场被挤占，因而具有一定的“反帝”倾向。但同时，他们在技术和资金方面又严重依赖国际垄断资本，在资本主义中心国家的雄厚资本、先进技术和各种政治、经济特权面前，软弱的中国民族资产阶级只能走一条垂直依附式的殖民地、

半殖民地道路，不可能提出任何彻底的“反帝”纲领。因此，和传统的皇权——官僚阶级一样，中国民族资产阶级同样无力承担民族解放的历史使命。建设“西洋式之新国家新社会”的政治理想必然以一个强大的民族资产阶级为前提，而这个前提在中国当时的国内国际环境中是无法产生的。陈独秀们的主观逻辑在现实面前碰了壁。这是五四启蒙运动被中国革命迅速超越的根本原因。由此，20世纪反传统主义思潮中的“民主与科学”阶段也由于背后阶级基础的薄弱而让位于“奴隶史观”阶段。

三、从五四到革命

1、五四启蒙运动发轫之际，正值第一次世界大战初期。从政治经济学的观点看，这场持续4年的世界体系中心地区的内战，不过是资本主义市场竞争及其危机的一种最高形式。只要实行自由市场经济，就必然带来贫富不均和两极分化，就必然导致社会购买力不足、大量产品积压和资金周转凝滞。由此产生的经济循环梗阻必然使银行不良债权剧增，从而引发信贷危机，最终爆发全面的经济危机。此时，社会风潮、动乱、战争或革命便随之而来。这是自由市场经济始终与危机相伴随，并最终必然被社会主义经济制度所扬弃的根本原因。

德国在完成工业化之后，到1914年，其工业产量占全世界总产量的比例已超过英国，这意味着德国需要相应规模的海外市场和原料产地。然而，当时世界范围的殖民地主要掌握在英国手中。因此，大英帝国便成为德国扩张道路上的主要障碍。德国的战略是通过控制欧洲大陆来挑战英国的世界霸权，资本主义市场经济为传统的大陆国家与海洋国家之间的争夺增添了新内容。英国自19世纪末以来一直处于衰落之中，其工业产值先后被美、德两国所赶超。在这个意义上，从1914年一次大战爆发到1945年二次大战结束，这期间的所谓“新30年战争”，实际上是大英帝国遗产在世界范围内的继承权之争。最终，挑战者德国与被挑战者英国两败俱伤，取得大英帝国继承权的是另一个海洋国家美国。

新30年战争作为世界资本主义危机的总爆发，严重消耗、削弱了欧洲各中心国家的政治、经济实力，为社会主义阵营的产生和旧殖民主义体系的崩溃准备了条件。另一方面，在总危机爆发而使资本主义发展模式失去魅力的同时，俄国在十月革命后建立了人类历史上第一个以普通劳动者当家作主的国家政权。这对于正在探索自身解放道路的广大殖民地、半殖民地国家和人民具有强大的示范效应。

从今天的观点看，五四启蒙运动的误区之一，是当世界体系中心地区正在因资本主义固有矛盾的尖锐化而爆发危机、战争和屠杀，资产阶级的生产—生活方式发生严重动摇，甚至濒于毁灭之际，仍然一厢情愿地要将一个半殖民地、半封建社会纳入到经典资本主义的发展模式中，并幻想以此完成民族解放的历史课题。

需要指出的是，17至19世纪西欧各国资产阶级通过政治革命废除王政，建立资产阶级共和国，这是中世纪后期以来特别是地理大发现时代以后，商人——资产阶级长期积累和发展的历史结果。20世纪初叶，中国民族资产阶级的状况以及当时国内国际形势，与当年的西欧完全不可同日而语。中国乃至东亚各国家和地区的资产阶级（日本是唯一的例外）由于资本和技术的薄弱，只能对外依附于国际垄断资本，对内托庇于一个半封建的军事独裁政权。在这种政治经济结构内，资产阶级经过长期积累、壮大，最终才能在国际垄断资本的默许或支持下，以各种方式取代半封建的军事独裁政权——这就是后来80年代到90年代东亚各国家和地区的所谓“民主化”过程的实质。而在20世纪初叶，中国民族资产阶级则完全不具备类似的政治经济环境。

2、实际上，在20世纪初期，国内国际的政治经济结构留给中国对其自身发展道路的选择，范围是十分狭小的。一方面，民族解放的近代史课题在传统上下尊卑的等级秩序中无法完成；另一方面，日本又由于其国内市场狭小、资源匮乏的硬约束以及争霸世界的野心而对中国步步进逼。既然历史留给中国的时间和

机会都极为有限,因此中国必须在日本大举入侵之前,改变国民麻木、愚钝和一盘散沙的状态,完成全社会的总动员,即进行一场自下而上的社会革命。在社会各阶层中,这一任务历史性地落在了作为新知识新思想掌握者的知识分子肩上。知识分子阶层对自身道路的选择,对于整个国家和民族有着重要的范导作用和象征意义。

1923年底,鲁迅在北京女子高等师范学校发表演讲,题目是《娜拉走后怎样》。摆脱夫权、走出家庭的“娜拉”,作为个人,面对新的复杂险恶的社会环境将向何处去?鲁迅提问的直接对象,是五四启蒙运动后期的青年知识女性。但是,在当时中国的社会语境中,这个问题却具有普泛的寓言性质。

在中国,半殖民地、半封建的社会性质在沿海城市和广大内地的结构分布上是极不均匀的。在沿海沿江的所谓口岸城市,那里作为世界体系的外围地区,垂直依附于国际垄断资本的现代工商业已经有了一定程度的发展。以此作为物质基础,包括知识分子在内的一些社会阶层,其生活方式和价值观念中的半封建性质已日趋淡薄。事实上,五四启蒙运动的范围主要限于城市知识分子和青年学生群体。它的反传统主义精神之所以能在短期内席卷整个意识形态领域,正是由于这一运动的主要参加者,其生活方式已经基本上摆脱了传统纲常名教的约束。五四启蒙运动不多不少,只是在相应的社会存在基础之上,完成了其意识形态的份内工作。

在古代中国,皇权——官僚阶级的中央集权制度通过一整套考试制度(科举制)把民间知识分子源源不断地吸纳到体制中来,使其精英分子循序进入权力阶层,知识和权力由此达到了某种程度的统一。但是,清末科举制的罢废作为传统中央集权制度衰败瓦解的一种结果,中断了知识分子进入权力阶层的原有途径,使他们沦于一种集体性的在野地位。另一方面,知识分子在与权力集团分离的同时,也就在相应程度上走出了传统的政治文化结构,使他们有可能摆脱正统纲常名教的束缚。但是

接踵而来的问题是:告别传统皇权——官僚体制,走出了传统政治文化话语的知识分子,将向何处去呢?换句话说,“娜拉”走后的个人问题也象征着整个知识分子阶层的问题。

知识分子从传统体制内的出走,其最终指向是体制外的广大工农群众。只是他们那时的身份不再是个人,甚至也不是知识分子,而是新生的政党。五四启蒙运动以“打倒孔家店”为旗帜,破坏偶像,推翻教义,将个人从传统伦理束缚中解放出来。这是“打碎”的方面。另外,“重组”的方面,即从纲常名教的网罗中解放出来的个人们以新的原则方式重新聚集的工作,从运动后期就已开始酝酿了。各种各样的青年知识分子社团,例如学生救国会(1918年5月)、国民社(1918年10月)、平民教育讲演团(1919年3月)、少年中国学会(1919年7月)等相继成立。其中规模最大的少年中国学会以创造“适合于二十世纪思潮之少年中国”为宗旨,兼收并蓄了各种倾向的知识分子。打碎——重组的工作横跨了五四启蒙与中国革命两个历史阶段。因此,尽管从同仁社团到政党组织只有一步之隔,但这一步迈出去,五四启蒙运动就被跨越了。

3、近代中国社会的演变,经历了科技(洋务运动)——政体(戊戌和辛亥)——文化(五四运动)三个阶段。也就是从输入西方科技、振兴实业,以维系皇权——官僚阶级的传统政治——文化秩序,到维新、革命引进西方资产阶级民主政体,再到引进西方民主、科学观念以改造国民素质,一般认为,中国社会的发展遵循了一条层层递进和深入的路线。这种对中国近代史的概括方式早在梁启超的《中国最近五十年进化概论》(1922年)中就已经提出,它以西方社会为中国近代变迁的原初中心,从西学东渐的角度理解中国近代史,并主要着眼于中上层阶级的历史运动。由于西方列强作为资本主义世界体系的中心国家,在政治、经济、文化诸方面长期支配着广大外围地区,因此,“西方中心观”在解释外围国家的社会现象时,常常具备一定的理论价值。另一方面,由于太平天国、捻军和西北回民起义相

继被扑灭，从洋务到五四，中上层阶级大体上的确是历史舞台上的主要行动者。因此，以中上层阶级为焦点的近代史观占据主流，也并非毫无依据。

但是，在科技——政体——文化这个三段式之外，我们还可以五四启蒙运动为中心，概括出另一种三段式，即义和团——五四——大革命。义和团作为以农民、手工业者和码头搬运工为主体的自下而上的群众反帝运动，成员众多，声势浩大，但由于缺乏正确指导思想和组织原则而迅速归于失败。五四启蒙运动倡导科学和民主，培养了一代掌握新知识新思想的先进知识分子。随后的大革命则把民众运动与先进思想综合起来，初步实现了知识分子与广大工农群众相结合的历史任务。与上述西方中心论的、中上层阶级的近代史观相对立，这里实际是一种中国中心论的、反帝反封建的、中下层阶级的近代史观。只有在这样的近代史观指引下，我们才能更准确地理解早期中共领导人对义和团运动的立场观点。例如，陈独秀在批驳了有关义和团“野蛮排外”的错误观念后，郑重宣告：

义和团的野蛮，义和团的顽固与迷信，义和团时的恐怖空气，我都亲身经历过；我读八十年来中国的外交史、商业史，我终于不能否认义和团事件是中国民族革命史上悲壮的序幕。⁽¹⁰⁾

瞿秋白在五卅运动之后，认为“最主要的是义和团运动里，没有一个先进的有组织有力量的阶级做主干”，并指出：“义和团的反抗精神的完全恢复，而打破这种媚外的、鄙视‘下等社会无知愚民’反对压迫的心理，一直经过五四运动到五卅的屠杀后方才实现。”“五卅运动，实在说起来，是义和团的反抗侵略运动的继续。不过五卅运动的方法、组织、策略，完全与义和团不同了。”⁽¹¹⁾革命的近代史观的观点，新三段式与正、反、合的观点，在这里都已经具备了。因此，不但义和团反帝运动，而且五四启蒙运动，都不可避免地将被超越与综合。

实际上，从五四启蒙运动自身的标准观之，由于启蒙主要局限在城市知识分子和青年学

生群体，因而颠覆尊卑贵贱的传统意识形态的任务远远没有完成。因此，中国历史的重心仍然必须继续下移，即从知识分子（五四）到产业工人（五卅）再到农民（大革命及其后）。启蒙运动只有深入到广大工农阶级，社会总动员的任务才能完成。

应该说，民族生存和解放这一近代史课题是从洋务运动到共产党革命，从传统官僚集团到现代知识分子共同关注的问题。例如张之洞《劝学篇》就认为，19世纪末的中国面临着三大任务：“一曰保国家，一曰保圣教，一曰保华种。夫三事一贯而已矣……保种必先保教，保教必先保国。”⁽¹²⁾换句话说，张认为只有依靠清帝国的政治权力结构，才能维系固有的意识形态系统；只有在“保国”、“保教”的前提下，才能完成“民族生存”的近代史课题。然而，现实的历史运动却把张的这个逻辑顺序颠倒了过来：民族生存的课题即“保种”，恰好是在彻底扬弃了传统的“国”（辛亥革命）和“教”（五四运动）之后，才得以解决的（中国革命）。

本文作者是《文学理论与批评》副主编

- (1)《历史研究》，曹未风等译，上海人民出版社1986年，中册，第191—192页。
- (2)《文学革命论》（1917），见《陈独秀选集》，天津人民出版社1990年，第48页。
- (3)《敬告青年》（1915），见《陈独秀选集》，第11—15页。
- (4)《宪法与孔教》（1916），见《陈独秀选集》，第42页。
- (5)《孔子之道与现代生活》（1916），见《独秀文存》一，第117页。
- (6)费正清编：《剑桥中华民国史》（上），中国社会科学出版社1993年，第839页。
- (7)转引自彭明：《五四运动史》，人民出版社1984年，第80页。
- (8)费正清编：《剑桥中华民国史》（上），第847页。
- (9)费正清编：《剑桥中华民国史》（上），第883页。
- (10)陈独秀：《我们对于义和团两个错误的观念》，原载1924年9月3日《向导》第81期，见《陈独秀选集》，第204—205页。
- (11)瞿秋白：《义和团运动之意义与五卅运动之前途》，原载1925年9月7日《向导》第128期，见《瞿秋白选集》，人民出版社1985年，第204、207、209页。
- (12)《劝学篇·同心》。

爱的踪迹

——冰心早期小说文本的一种解读尝试

(中国)李 勇

冰心在小说、小诗、散文、儿童文学和文体创造等方面所取得成就已被文学史家所公认,与此相对照,现代文学研究者对于冰心的“爱的哲学”的评价却存在较大分歧。由于一些历史原因造成的对“爱的哲学”的片面否定现在已很少再有人坚持,但对于这个思想命题应如何评价,却远未达成共识。^①究其原因,也许我们对于宗教哲学的了解有待深化。冰心的“爱的哲学”是以基督教思想为核心的,其中又吸收了泰戈尔和中国传统的儒、佛、道等诸家思想。泰戈尔的思想与基督教思想有相通之处,^②中国传统思想也已经经过了改造。因此,明确“爱”在基督教思想中的含义对于了解冰心的“爱的哲学”的含义是至关重要的。从这里入手,解读冰心早期小说文本中对“爱的哲学”的表现方式就是一条值得尝试的研究途径。至于“爱的哲学”的文学史地位则应该放在与现代性的关联之中才能得到适当的评价。

一、“爱”的哲学含义

最早用“爱的哲学”来概括冰心作品特点的是阿英^③。他从冰心早期作品中概括出了母爱、自然之爱和儿童之爱三种类型,却并没有对“爱的哲学”的基本含义作明确的说明。这三种类型的爱只是“爱的哲学”的具体表现,“爱”的含义是什么呢?或者换一种提问方式,这三种类型的爱背后的那种统一的精神

内涵是什么?

由于冰心的“爱的哲学”主要的思想来源是基督教,所以考察基督教思想中“爱”的含义是十分必要的。

基督教被称为“爱的宗教”,“爱”也是基督教思想的核心概念。那么,在基督教思想中,“爱”的含义是什么?德国基督教神学家马克斯·舍勒(Max Scheler)说“爱是倾向或随倾向而来的行为,此行为试图将每个事物引入自己特有的价值完美之方向,并在没有阻碍时完成这一行为。换言之,正是这种世界之中和世界之上的营造行为和构建行为(die erbauende und aufbauende Aktion)被我们规定为爱的本质。”^④理解基督教爱理念的前提是承认上帝即爱,也就是说承认有一种绝对的超越一切的爱存在。以这种爱为中心形成了一种世界秩序,即爱的秩序,每一个人都在这个秩序中占有自己的位置,人的一生就是走向这个完美的爱的过程。每一个人都生活在走向这个完美的爱的途中,人与人在此途中结伴而行,也彼此相爱。

因此,爱首先是一种价值,是一种积极向上的追求。对于每一个具体的个人而言,首要的问题应该是人生价值问题,如何超越此在的局限(生命的有限和生存活动的有限),获得一种更高的价值是根本问题。将此在带入无限之中是获取人生价值的有效途径。基督教解决这个人生首要问题的方法就是去爱,将有限的

生命投入到无限的爱之中。爱上帝也爱他人。在爱中获得满足、幸福与快乐。

这种爱是如何实现的？它要靠一种全身心的投入，去分享一个被爱者的存在。在爱的活动中，自我也在发生变化。德国神学家云格尔（E·Jungol）说：“在爱当中，爱者‘我’是如此倾向于‘你’，以致不愿再作那个无此‘你’之我。没有所爱之‘你’，我不愿再有我。爱者‘我’为了与被爱者‘你’接近，他冒险去经历各种距离。他与自己一向的关系被深深地扰乱了，他与世界的关系大大地异化了。这个‘我’突然变成了这个世界上的陌生人。但他对自己也成了异己者。然而，这只是一方面，因为当实施爱的时候，这种特殊的异化过程，就转化为一个自我关系和世界关系都空前强化的过程。相爱者在世界上是异己者，但比别的人更加安详自得。相爱者彼此间也总是互为异己的，但在相互接近的过程中，他们以新的方式彼此贴近了。在这个意义上，爱者‘我’赢得了被爱者‘你’，也重新赢得了自己。”^⑥可见，这种爱其实是一种自我改变，是向被爱者的迈进。在这个过程中，爱者全身心投入，进入一种“爱”的存在状态之中。

所以，基督教的爱是一种圣洁的挚爱，而不是世俗的欲爱，世俗之爱以占有为本质，当占有的对象的价值耗尽之时，爱者便去追逐新的对象，因此世俗之爱始终处于递减状态。相反，基督教的挚爱由于爱者受到被爱对象的引领，跨出自我的局限，而投入到对无限的更高层次的爱追求中，所以，挚爱始终处于生长，上升状态。这种爱并不占有对方，而只是在爱的行为中，获得爱的幸福体验。

基督教的爱与我们十分熟悉的博爱也不相同，甚至相反。从表面上看，这两种爱都是包容性的，它们都强调要爱所有的人，包括异教徒和敌人。但是他们实施爱的原因却是不同的。“现代型爱理念与古代基督教爱理念的根本差异在于：以现世福利为目的的偏爱取向取代了爱的自由行动。所谓爱的自由行为，指爱并不以被爱者的利益处境为条件：爱穷人并

非因为穷人贫穷，而是因为爱是爱者的自由行为；现代博爱的爱穷人，则是因为他（她）是穷人。爱的价值定位是从自由行为向被爱者的利益处境转移，表明爱者价值偏爱结构的变化：爱者之行为不是出于爱者自身的爱感充溢，而是对自身的价值空虚的恼恨。”^⑥所谓“对自身的价值空虚的恼恨”，就是指提倡博爱的人（新兴的市民阶层）忍受不了基督教的精神式爱理念，从而产生了怨恨，进而提出另一种爱理念——博爱来与之对抗。“对他们来说，一种以福利为秩序的爱所真正钟爱的对象，并不是较高的质的价值及较纯净的价值充溢，也不是距离上帝即至善更近的价值，而只是在数量上更多的人而已。”^⑦

由此可见，基督教的“爱”是一种趋向至美至善的存在状态，它是一种纯粹的精神指向，是对一种绝对价值的求索，也是一种全身心地投入与沉醉的喜乐。它不是抽象的教条和律令，而是具体的实践行为。它也不是为了死后进入天国所购买的现世人场券，而是在对一切人与事的友善行为中获得的精神满足。因为爱所要解决的是人的存在的价值与意义这个根本问题，爱就是由于自我的爱感充溢而不得不爱的自愿自由的行为。这种行为使爱者处在走向绝对之爱的路途中。

从基督教的爱理念来看冰心的“爱的哲学”，基本精神是完全一致的。“在年轻冰心的心目中人间处处有‘爱’，有温暖，人与人之间是相通的。”^⑧年轻冰心心目中的“爱”就是一种基督教的爱。如同基督教爱理念的前提是“上帝即是爱”一样，冰心把爱看成是唯一的真理，她在解释燕京大学的校训时就明确说：“真理就是一个字：‘爱’。”^⑨只有有了爱，人才能一切从心所欲，获得自由。而散文《画——诗》则描述了冰心被基督教的爱的精神感动的情景：当她看到一幅牧人攀崖逾岭地去找他的迷路小羊的画时，她说：“我注目不动，心中的感谢，好似潮水一般的奔涌。一会地忽然要下泪，这泪，是感激呢？是信仰见？是得了慰安呢？它不容我说，我也说不出来。”^⑩这种说不出的感受不是一般意义上

的审美经验而是一种宗教体验。

作为作家的冰心并没有用过多的理论文字来解释她心目中的“爱”的哲学含义，她的作品中却用文学化的手法反复描绘她对于“爱”的感受与体验。母亲之爱，儿童之爱，自然之爱其实也都可以看作是对“爱”的不同特征的象征或隐喻表述。母亲之爱可以理解成爱的博大与温暖，儿童之爱可以理解成爱的纯真与神秘，自然之爱可以理解成爱的崇高与深邃。在这些具体的形象背后统一的是引领人们去追求的神圣的爱的境界。正如冰心在散文诗《笑》中所描述的：

这时心下光明澄静，如登仙界，如归故乡。眼前浮现的三个笑容，一时融化在爱的调和里看不分明了。^①

二、“爱的哲学”在小说文本中的表现

如果基督教的爱理念是冰心“爱的哲学”的基本内涵，那么，冰心的作品又是如何展现这种“爱的哲学”的？冰心的诗和散文中表现“爱的哲学”的作品直接抒写她本人对爱的感悟、理解与追求，相对而言与“爱的哲学”联系更直接，是研究冰心思想的直接材料，应该另作专门讨论。而冰心早期的小说（主要是1923年去美国留学之前的小说）中则更多地表现了现实生活（异教国度）中人们的生存状况。正是在写作这些作品期间，冰心本人的信仰也发生了变化，1920年前后她接受了洗礼，成为基督徒。虽然冰心在以后的人生道路中没有坚持去参加基督教的仪式，但基督教“爱”的理念却一直成为了她的人生信仰。这种精神皈依却不去教堂的现象正是现代基督教中著名的文化基督徒现象。冰心这种精神皈依也使得她没有把自己的作品变成基督教的布道文（当然，冰心信仰中还有的其他成分也是部分原因）。冰心只是从现实生活的具体状况出发去描绘爱对于人的生存的重要意义。这使得冰心的早期小说与“爱的哲学”之间的关系变得十分复杂。值得仔细辨析。

从信仰转变的角度看，冰心早期的小说文本大致上反映出了从表现现实世界的爱到表现

基督教的爱的转变轨迹。这个轨迹与问题小说从表现社会家庭问题到表现人生问题的转变轨迹基本重合。《超人》是转变的标志性作品。此前的《两个家庭》、《秋风秋雨愁煞人》、《斯人独憔悴》、《去国》等名作都是表现现世之爱的作品。这种现实之爱是一种仁爱，而不是欲爱，欲爱以占有为根本特点，仁爱则是一种奉献，是给予，比如家庭成员之间的爱、友爱、祖国之爱等等。这种仁爱也是一种高尚的情感，但还不是基督教的爱，没有纳入基督教的爱的秩序之中，因而这种现实的爱是脆弱的，有时又是矛盾的。《两个家庭》中，有爱与没有爱的两个家庭的对比，表面上看似说明了现世之爱的重要，但从那一个破碎的家庭来看，恰恰说明了现世之爱的不可靠，如果陈华民拥有对绝对之爱、精神之爱的信仰与追求，是不会导致悲剧结局的。《去国》中的英士对祖国由热爱到失望的转变，也说明了同样的问题，现实之爱很容易改变。《斯人独憔悴》中则表现出了现世之爱的矛盾，颖铭颖石兄弟所拥有的家国之爱与父亲对子女的关爱之间的矛盾就无法调和，最后只能是在屈服之中让一种爱（家国之爱）泯灭。《秋风秋雨愁煞人》中同学之间的友爱只能以惆怅哀婉的怀念的方式而存在，改变不了悲剧命运。总之，在《超人》之前的作品中，“爱”虽然已经成为一个主题而存在，但是这种现世的仁爱又是脆弱的，这些作品构筑的世界图景混乱而无助。这也许正是有人说冰心的小说“悲观”的真正原因？尽管冰心本人不承认，甚至也没有意识到，但是没有绝对之爱的世界还能是什么样子呢？

《超人》中所提出的“爱的哲学”与此前的“爱”有本质不同。“爱的哲学”中的爱是一种超越性的完善价值。“世界上的母亲和母亲都是好朋友，世界上的儿子和儿子也都是好朋友，都是互相牵连，不是互相遗弃的。”^②这种“爱”不是普通意义上母爱，而是上帝之爱的一种比喻或象征。它超越现世之爱，指向更高的层次。也可以说，它以现世之爱为表现形式，却具有更深厚的内涵。李玲较早发现了

这个问题，她说：“实际上，冰心的‘母爱’、‘自然之爱’、‘儿童之爱’均有感性和哲理两个层面的意味。冰心在现实中起了烦闷，就躲进母亲的怀里寻求解脱。她的‘母爱’首先是一种世俗的人间亲情，源于冰心自身情感的体验，她进而把这种情感体验升华到哲学层面，认为它构成世界和谐、友爱的本质，用它来对抗令人失望的现实。”^{〔13〕}从爱的哲学含义看，《超人》所提出的人与人之间的相爱关系，正是舍勒所说的爱的秩序，以上帝（爱）为中心每一个个体仍在都处在走向这个大全之爱的途中，他们结伴而行，彼此也相爱。

这种基督教的挚爱对现世仁爱的超越在《国旗》中已明确的表现出来。每一个人都爱自己的国家，这是现世之爱，但是有没有一种爱可以超越国界？从一个孩子的口中提出的问题虽然符合国际主义精神，但在冰心“爱的哲学”发展过程中，这种超国界的爱应该是现世之爱的升华。就思想内涵而言，它已超越了《去国》中单纯的现世的对祖国的爱，而指向了一种更高层次的爱理念。

现实生活中的种种矛盾，人生价值的问题真的可以用这种精神之爱的理念来解决吗？

《超人》以后，冰心的小说沿着两条轨迹发展，一条是对基督教爱理念的感悟与理解，表现爱的神奇力量。其中《最后的使者》、《病人笔记》）、《爱的实现》等是代表性作品。另一条轨迹是写人的内心矛盾与痛苦。最后在“爱”之中得到安宁与解脱的。其中《“无限之生”的界线》、《遗书》、《悟》等是代表性作品。

前一条轨迹，表现的是对爱的坚定信念。诗人们（三篇代表作品的主人公都是诗人，仅是偶然巧合？）在种种不同情景中与一个主宰进行着神秘的沟通与交流，那个不可言说的主宰以不同的方式证实自己的存在与力量。《最后的使者》中上帝直接出场，赋予诗人以灵感；在《爱的实现》中，两个神秘的孩子反复出现，以及静伯离开他们就无法写作的描写，也展示了至高无尚的爱的神奇；《疯人笔

记》中所有的一切都是虚幻而无序的，只有上帝的身影清晰可见。这种类型的作品是否说明绝对之爱作为一种信念在冰心动目中已确立了不可动摇的地位？

后一条轨迹中的作品实际上表现了对“爱”的认信过程。可以看成是对《超人》中何彬从“冷”到“热”转变过程的细化描写。最突出的是《悟》。这篇作品与《超人》构成了互文（intertextuality）关系。《超人》中没有详细描写的何彬的内心转变过程在《悟》中由星如的心理描写替补上了。星如内心也是充满了无法解决的矛盾，钟梧对人生的价值和意义的怀疑和悲观的看法加剧了这种矛盾，但是在与妹妹的通信中亲情之爱与责任在温暖着他，与钟梧的论辩中，理性的思考也在启示着他，在对自然美景的欣赏中，自然的崇高与深邃也在召唤着他，他终于在一个夜晚了悟了人生的价值与意义，在内心之中建立起了爱的秩序，并且找到自己的位置与出路。他看到“这茫茫的世界上，竟随处留下了爱的痕迹”，“造物者真切的在我面前展开了一幅万全的‘宇宙的爱’的图画。”他终于坚信“万物的母亲彼此爱着；万物的子女，彼此互爱着；同情互助之中，这载着众生的大地，便不住的纤徐前进，懿哉！宇宙间的爱力，从兹千变万化的流转运行了！”^{〔14〕}《超人》中何彬的转变还有人以为有点生硬勉强，而在《悟》中星如的转变则完全是合情合理的，自然而然的了。

在基督教思想中，每一个人都像是一颗被偶然抛撒在土壤中的种子，每个人都是一个个体偶在，有自己的独特性和差异性，比如家庭不同，贫富贵贱有别，甚至身体的健全与残缺也有异。但是每个个体偶在都有被上帝爱怜眷顾的权力，因为被绝对之爱所爱，所以他们无论有什么样的差异都一样是可爱的。由于可爱，他们也都有将自己带入爱的秩序，由个体偶在向上生长的权力与潜力。冰心的小说中像《超人》和《悟》这一类作品，正是描绘了一个个体偶在走向精神之爱的不同境遇与路途。当然，在一个特定的时代，特定的人群中，这条皈依之路也会有某些相似性。因此，

也可以把冰心的这类作品看成是为解决普遍存在的问题提供了一个答案。在这个意义上,冰心的作品具有社会意义。

由于《悟》解决了一个人如何建立起爱的信仰的问题,我以为到这篇作品为止,“爱的哲学”在冰心小说之中已经完成了。

三、“爱的哲学”与现代性的心性之维

冰心的这些表现“爱的哲学”的作品在现代文学史上应占有怎么样的地位?这是个大的问题,涉及到评价标准,也涉及到对现代文学现代性的认识。

文学作品的评价标准应该是多元的,仅从一个方面对文学作品进行取舍,很多在其他方面具有价值的作品可能根本就进不了文学史,而且,在些作品虽然因为某一方面(比如技巧或题材)原因写进了文学史,也得到了很高的评价,但对于其他方面的价值来说,这样的评价仍然显得十分隔膜。作品的价值远远没有被挖掘出来,给以应有的地位。冰心的表现“爱的哲学”的作品在现代文学史中基本上处于这种状况。

那么应该如何评价这类作品?

这就与现代文学的现代性问题有关。所谓现代性是指人类社会文化由古代到现代的转变过程中所产生的区别于古代社会文化的特性。刘小枫认为现代性应该是具有三个棱面的晶状体,“社会经济结构,个体心性结构,文本观念结构之转形是‘现代性’这一晶状概念的三项主要棱面。”⁽¹⁵⁾文学艺术由于展现了人的心灵世界的状况,因而属于“个体心性结构”方面。所谓现代文学的现代性,应该是指现代文学对现代人的心性结构的描绘与展现,而语言形式技巧的创新与题材范畴扩展也许应该是次要的。

中国的现代性与西方现代性相比,一个显著的不同在于中国现代性不仅面临着传统与现代的矛盾冲突,还面临着中国与西方的矛盾冲突。这种三千年来有之大变局也给国人的心灵带来前所未有的冲击。现代社会本来就是传统的大一统社会裂解的结果,呈现出破裂分散的

格局,再加上西方种种思潮的涌入,人们不可避免地陷入痛苦、烦闷、怀疑、迷惘、无所适从的心灵状态之中。冰心在《一个忧郁的青年》中借人物之口说:“从前我们可以说都是小孩子,无论何事,从幼稚的眼光看去,都不成问题,从去年以来,我的思想大大的变动了,也可以说是忽然觉悟了,眼前的事事物物,都有了问题,满了问题。”“不想问题便罢,不提问便罢,一旦觉悟过来,便无往而不是不满意,无往而不是烦闷忧郁。”⁽¹⁶⁾

这种本来没有问题,现在都成问题了的感觉正是一种典型的现代心理经验。冰心早期小说中反复出现的人物内心痛苦、烦闷与矛盾、焦虑都是这种现代心理的表现形态。问题的根源在于传统的一整套人生价值观被动摇了。单就表现现代人的精神心理状态的生动与深刻性而言,冰心的这些作品也已经具有了不可动摇的文学史地位。这些作品所展现的心理经验正是中国现代性的心性之维。

更重要的是,冰心的作品没有停留在表现这些现代心理状态的层次上。她还为解决这些问题进行了可贵的探索,这就是“爱的哲学”。中国传统的人生价值观随着社会文化向现代转变而受到挑战,并被分解。这些传统的人生价值观失去解决人生问题的效用之后,现代人如何安身立命?他们将如何给自己的人生找到合理的意义?种种“主义”都在不同程度上回答了这个问题。冰心也作出了回答:

主义救不了世界
学说救不了要世界
要参与那造化的妙功啊,
只有你那纯洁高尚的人格。
万能的上帝!
求你默默的藉着无暇疵的自然,
造成我们高尚独立的人格。⁽¹⁷⁾

上帝就是爱。冰心希望每个人都能用爱来塑造自己的人格,希望绝对之爱能感召每一个人都走向它,接近它。她用文学的方式向人们指示出了一条皈依精神之爱的路途,描绘出了皈依之路上的内心矛盾冲突与渴望。这在中国现代文学史上又是独特的。现代文学中,现世

的此岸关注居多，彼岸的意义式微。人们几乎没有注意到只有此岸关注是无法避免野蛮与暴行的，不管技术有多发达，法律有多完善。更不要说技术不发达，法律也不完善了。

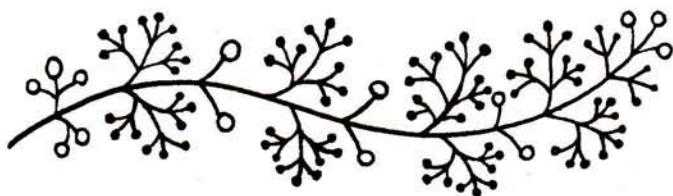
然而，对于这种精神皈依的呼唤，是否又要回到中世纪基督教世界？西方的现代性正是在与中世纪社会的对抗中才建立起来的。提倡基督教的爱，又有何现代性可言？如前文已经提及，冰心的基督教信仰已是个体化的信仰形式，可以称为文化基督现象。她虽然在精神上思想上接受基督教的爱理念，却可以不参加基督教的仪式，包括不去教堂做礼拜，不忏悔，不祈祷，不布道。对基督教的信仰完全变成了个体的自由行为，而不依靠教会的权力。这种信仰解决的是个体的生存价值与意义问题，而不是某个集团的实际利益问题，它是对一种更高的精神境界的追求而不是对某一种僵化教条的迷恋。在现代世界里，由于否弃基督教的绝对之爱，而出现了诸神的争斗，矛盾和冲突加剧，其后果已经被历史灾难所证实。在中国现代社会转型的初期，年轻的冰心就提出“爱的哲学”，赋予现代性以向上的价值维度，这实在是一种了不起的思想成就，试想，如果每个人都能像冰心一样坚守精神之爱，那么，许多历史的悲剧不是可以避免吗？所以不要以为“爱的哲学”是软弱无力的。那些看似强有力、见效快的行为中隐藏着太多的欲望与邪恶。我们也许更应该自问，这种微不足道的爱的行为，我们能做到吗？

只要现代人还在现世的欲望中追逐，冰心的“爱的哲学”就永远具有启示意义。

本文作者是苏州大学中文系教授

注

- (1) 李玲在《评新时期的冰心研究》一文中指出：“总的说来，在新时期的研究中，人们注重的仍是对‘爱的哲学’的是非正确与否的评价，而较为忽略对‘爱的哲学’具体内涵的探究。”见《冰心论集》（上），代跋，P7，海峡文艺出版社，2000年10月版。
- (2) 萨拉达克里希南在《罗宾得拉纳特泰戈尔的哲学》一书中说：“他虽然没有自称是基督徒，但是，从他身上，我们可以瞥见印度基督精神是怎么一回事。我们发现它比原来的基督教精神更好。”转引自马利安高利克《青年冰心（1919-1923）：冰心与圣经，冰心与泰戈尔的关系研究》，见《冰心论集》（上），P232，海峡文艺出版社，2000年10月版。
- (3) 黄英（即阿英）《谢冰心》，见《冰心论集》（上），P13，海峡文艺出版社，2000年10月版。
- (4) 马克斯舍勒《爱的秩序》，P46三联书店，1995年8月版。
- (5) 云格尔《上帝是爱：论上帝与爱的同一》，见刘小枫编《20世纪西方宗教哲学文选》（中）P774，上海三联书店，1992年版。
- (6) 刘小枫《现代性社会理论绪论》，P373，上海三联书店，1998年1月版。
- (7) 马克斯舍勒《基督教的爱理念与当今世界人见《爱的秩序》，P89，三联书店，1995年8月版。
- (8) 万平近，汪文顶《冰心评传》，P158，重庆出版社，2000年10月版。
- (9) 冰心《自由真理服务》，见《冰心全集》（1），P199，海峡文艺出版社，1994年版。
- (10) 冰心《画——诗》，《燕京大学季刊》。1920年9月，第1卷第3期。
- (11) 冰心《笑》，载《小说月报》，1921年1月，第12卷第1号。
- (12) 冰心《超人》，载《小说月报》，1921年4月，第12卷第4号。
- (13) 李玲《评新时期的冰心研究》，见《冰心论集》（上），代跋，P6，海峡文艺出版社，2000年10月版。
- (14) 冰心《悟》，载《小说月报》，1924年3月，第15卷第3号。
- (15) 刘小枫《现代性语境与知识分子的信仰形式》。见《这一代人的伯和爱》，P179，三联书店，1996年12月版。在《现代性社会理论绪论》一书中，作者有详细的论述。
- (16) 谢婉莹《一个忧郁的青年》，载《燕京大学季刊》，1920年9月，第1卷第3期。
- (17) 冰心《人格》，载《晨报》，1921年6月28日。



《沧浪诗话·诗法》浅论

严羽的《沧浪诗话》是一部系统性的理论著作，在中国文论史上具有重要的意义。《诗辨》是《沧浪诗话》之总纲，针对其它几个部分的内容概述性地提出了基本主张。《诗法》是其第三部分，主要探讨学诗的方法和创作细则问题。本文结合《诗辨》和《诗法》对这两方面内容进行论述，并指出严羽观点的局限性。

(中国)于 惠

南宋严羽的《沧浪诗话》是中国文论史上具有里程碑意义的重要著作。“它的出现标志着以诗话形式探讨诗歌艺术理论进入更自觉的阶段”。^①其以较短的篇章、形象通俗的语言有系统地阐述了诗歌风格流派、创作方法、作家作品评论及考证等内容。虽然由于时代和个人知识的局限，《沧浪诗话》也存在着某些不足。如主观化倾向较重，偏于形式而忽略内容论争等。但瑕不掩瑜，《沧浪诗话》中诸如“妙悟”、“兴趣”、“别材别趣”、“气象”等精辟见解“几乎笼罩了明清两代诗学，并非过甚其词”，^②即使在今天，《沧浪诗话》之理论仍焕发着其旺盛的生命力，闪耀着无限的光辉。全书分为《诗辨》、《诗体》、《诗法》、《诗评》、《考证》五个部分。《诗辨》是《沧浪诗话》之总纲，针对其它几个方面的内容概述性地提出了基本主张。《诗法》主要论及学诗的方法及创作中的具体细则两方面内容。本文将结合《诗辨》和《诗法》这两部分展开论述。

一、学诗之法

学诗之道首先在于识辨。正所谓“夫学诗者以识为主”“辨家数如辨苍白，方可言诗”。^③识是对诗歌艺术的识别能力，即“是从艺术意境、风格上区分诗歌作品邪正高下深浅的能力。”^④家数，即体制风格。在谈到作诗论诗的法门途径时，严羽提出“诗之法有五：曰体制，曰格力，曰气象，曰兴趣，曰音

节”，^⑤将体制列为五法之首位。还强调须像辨别苍与白两种颜色那样分清家数，甚至还专门列出《诗体》这一部分按时代、人物等对各种风格类型的诗歌进行分类。继而指出需本着“入门须正，立志须高”“庶不眩于旁门小法”^⑥的具体要求，运用由“辨”而具有的“金刚眼睛”“一只眼”去细致识别诗歌的“正道”与“旁门”。严氏以禅喻诗，采用区别佛家禅道邪正、高下的方法为前代诗人诗作排列座序，“汉魏晋与盛唐之诗，则第一义也。大历以还之诗，则小乘禅也，已落第二义矣。晚唐之诗，则声闻辟支果也。”^⑦此划分范围之外的皆为“旁门小法”、“野狐外道”，不足道也。提倡学诗者学“正宗流派”诗歌特别是“第一义”之诗，如此才会步入诗歌正轨，汲取诗歌营养，掌握创作要领，有希望写出好的诗歌。否则便会有“下劣诗魔入其肺腑之间”，“路头一差，愈骛愈远”，^⑧走上学诗作诗的歧途，离正确的轨道越来越远。

其次严羽提出学诗须“参悟”。在选择得正确的学习对象后，就要对这些正宗流派的优秀诗歌进行认真细致的熟读、涵咏。严氏在《诗辨》中更是不厌其烦地“从上做下”推荐了须熟参的诗歌，“试取汉魏之诗而熟参之”，^⑨然后依次取晋宋、南北朝、沈宋、四杰、陈子昂、元和、晚唐诸家及至宋朝苏黄以下之诗而熟参之。并进一步明确要仔细研读琢磨的范围、方向：“须参活句，勿参死句”。^⑩活句、死句说是严羽针对当时以江西诗派为代表

的宋诗风提出的，而在此之前的江西诗派的重要人物吕本中就已提出这一问题，其在绍兴元年（1131）给曾几的信中指出：“近世江西之学者，虽左规右矩，不遗余力，而往往不知出此，故百尺竿头不能更进一步，亦失山谷之旨也。”（《与曾吉甫论诗第二贴》，见胡仔《茗溪渔隐丛话》前集卷四九）表明江西诗派的传人们已丢弃了黄庭坚诗学理论的主要精神，而是深陷于黄提出的关于学习古人经验和艺术技巧的泥潭而不能自拔，终走上极端。吕本人为矫正这一流弊，在黄庭坚诗论的基础上，力倡“活法”说：“学诗当识活法，所谓活法者，规矩备具，而能出于规矩之外；变化不测，而亦不背于规矩也。是道也，盖有定法而无定法。知是者，则可以与语活法矣。谢玄晖有言：‘好诗流转圆美如弹丸’，此真活法也。”（《夏均父集中序》，见刘克庄《后村先生大全集》卷九五）吕氏强调要遵循“规矩”，同时又强调“无定法”。冒春荣云：“所谓臭味在酸威外是也，所谓不参死句是也，所谓不拖泥带水活泼泼地是也，所谓脱胎换骨是也，所谓意是于彼，言在于此，使人领悟即得，不可以呆相求之是也”（《葑原诗话》卷四）。钱钟书《谈艺录》云：“有曰不以词害意，而须以意逆之者，有曰诗无达诂者，有曰文外独绝者，有曰含不尽之意见于言外者，不脱而亦不黏，与禅家之参活句，何尝无相类处。”^{①①}质言之，活句大致为遵循一定法度，但又不拘泥于此，能变化自如，与整个诗篇浑然一体，其意又不是诗句字数所能包容的句子。反之即为“死句”。学诗者须长期仔细把玩活句，才会步入诗家之正道，渐渐悟到诗歌创作的真正要义，在创作技巧、规律方面受益匪浅，从而有可能写出“如空中之音，水中之月，镜中之象”，甚至达到“入神”之审美最高境界的诗歌上品。

在熟参基础上，严羽进一步提出了“悟”。“妙悟”说是《沧浪诗话》中重要的理论范畴，严氏以为“唯悟乃为当行，乃为本色”。^{①②}即在朝夕讽咏楚词、古诗十九首、乐府四篇，枕籍观李杜二集、博取盛唐名家后，

要注重“酝酿胸中，久之自然悟人”。^{①③}此处的妙悟乃是鉴赏层面上的悟，是指学诗者长时期的潜心欣赏、品味好的诗歌，对诗歌进行审美的把握，领悟出诗歌创作的真谛和规律。因而参悟实为一个由量变到质变，由渐悟到领悟的过程。经过长期的熟读研究，最终悟出诗的审美艺术本质，掌握创作要领。诚如其在《诗法》中所言：“学诗有三节，其初不识好恶，连篇累续，肆笔而成；既识羞愧，始生畏缩，成之极难；及其透彻，则七纵八横，信手拈来，头头是道矣。”^{①④}从最初的“不识好恶”到“既识羞愧”，以至达到“七纵八横、信手拈来”之境，是对“悟”的形象生动的最佳描述，展示出“自然悟人”的全景式的具体过程。妙悟的另一层面是就诗歌创作而言的。严羽提倡学古，特别推崇盛唐之“第一义”诗歌，因为“然悟有浅深，有分限，有透彻之语，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟；他虽有俗者，皆非第一义也。”^{①⑤}透彻之悟，概而言之，是发挥审美主体的主观能动性，对客观事物和现实生活的审美把握、直观感受和瞬间感悟。与个人才思、禀赋、性情而非“多读书、多穷理”有关。这与严羽生活时代的“以才学为诗”、“以议论为诗”的以逞才学、“不悟”、“一知半解之悟”的创作态度是完全不同的。因为“透彻之悟”，才会有李杜“入神”之杰作；因为“透彻之悟”，才会出现激发人的情感和丰富的联想，具有无限韵致，令人咀嚼不尽的体现“兴趣”审美原则的盛唐诗歌、进而举例作详解：孟浩然的读书学力、知识积累远不如宋当时推崇的韩愈，但因为“一味妙悟”，“其诗独出退之之上者。”^{①⑥}

严羽在《诗辨》中还提出“别材”“别趣”说，认为作诗“非关书，非关理”也，并推“不涉理路，不落言筌者”^{①⑦}为诗歌上品。其显然是针对宋当时诗歌“不俗”、不具有盛唐“兴趣”的审美原则而说的。并非如有些人曲解的那样“此道关才关识，才识又生于学，而严沧浪以为诗有别材非关学也，此真瞽说以斯诳天下后生，归于白战打油钉铰而已”（黄

道周《书双荷庵诗后》)以为作诗不需读书,与“穷理”无关。相反,严羽紧接“别材、别趣”之后又补充道:“然非读书,非穷理则不能极其至。”⁽¹⁸⁾作诗者即使具备上述所有的创作修养与条件,但如果欠缺最基本的“学力”之东风,那也无法写出优秀的佳篇。严羽已将读书视为诗歌创作的必要准备。因而,学诗还要注重自身积累,要多读书“穷理”,以充实知识储备,方可有好诗,正如陶明浚所言:“亦须有真才实学,有阅历,有研炼,而后可以奏效。”(陶明浚《诗说杂记》)但其并未将“学力”与诗道之“本色、当行”的妙悟并列看待,“学力不过是在妙悟基础上的锦上添花”,“读书究理不过是‘极其至’的手段”。⁽¹⁹⁾

二、创作之法

《诗辨》、《诗法》中虽对初学者如何学诗提出了不少建议,如要识辨、参悟、加强学力修养等。但《诗法》中大量篇幅谈的还是创作方法及具体细则问题。

针对诗歌本体问题,严氏再次提出“本色、当行”说。这里主指保持诗歌本然面目,不可破坏原来的体制以逞才学。这显然是不满于当时诗风特别是江西诗派的诗歌特点而提出的。在《诗辨》、《诗法》中均有涉及:“近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗、以才学为诗,以议论为诗。”“且其作多务使事,不问兴致,用字必有来历,押韵必有出处,读之反覆终篇,不知着道何在”“不必太着题,不必多使事”“押韵不必有出处,用字不必拘来历”。⁽²⁰⁾江西派宗的诗歌创作艺术也可见一斑,即多着眼于在技巧运用上下功夫,如讲究用典,遣词造句上要押韵、有来历等。严氏对江西诗派的“概括”是较为准确的。江西诗派之“第一宗”黄庭坚在提携后进,对后辈诗人的创作修养作细致指点时,曾较多强调要熟练掌握谋篇、造句、炼字等具体的艺术技巧。其在给侄信中曰:“老杜作诗,退之作文,无一字无来处;盖后人读书少,故谓韩、杜自作此语耳。”(《答洪驹父书》)而南宋的江西后

学们断章取义将黄氏这一枝节性观点奉为主臬,发展至极端而产生了逞才学的弊病。这与严羽提倡的诗歌本质的观点是大相径庭的。严氏推崇唐诗,尤其是盛唐诗的风格特色。认为盛唐诗人惟在“兴趣”,即能感发兴致,“感物动心之后通过物象委婉含蓄地传达出作者的情意”,⁽²¹⁾而且这种情意余味曲包、言有尽而意无穷,具有悠远不尽的味。严羽主要从“诗歌‘吟咏情性’的本质和艺术形象构造的整体性来探索这种含蓄美形成原因。”⁽²²⁾“诗者,吟咏情性也。”“吟咏情性”是“兴趣”审美原则的基本构成条件。作诗应从情性出发,诗人之意志情性等应是贯穿诗歌始终的。在《诗评》中其又提出“词理意兴,无迹可求”,⁽²³⁾即诗歌作品的语言、内容、意念、情趣等构成要素应组成和谐统一的整体。诗人的思想感情正是通过这一整体传达出来,而这一感情犹如“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”,⁽²⁴⁾是含蓄悠远,具有韵外之致的。用事、用字等都是为“吟咏情性”服务的,须游刃有余,不着痕迹地含蓄表达诗人的思想与感情,这样的诗歌才具有审美效果。而以江西诗派为代表的宋诗人正是由于未真正理解诗歌的“兴趣”的美学特征,遂无法理会诗歌创作的正确法门与途径,违背“盖于一唱三叹之音,有所歉焉”⁽²⁵⁾的诗学传统,才会出现上述不良倾向与弊端,与严羽所推崇的“本色、当行”诗歌相去甚远。

严氏之关于诗歌本质的“本色、当行”说与李清照的“别是一家”的词学理论有着异曲同工之处。后者反对苏辙的“以诗为词”等词学变体,认为受音乐旋律限制,和乐而唱,描写男女恋情、个人情绪等才是词本来应具有的面目。两者虽就不同文体阐发,但都竭力否定任何试图改革、扩充文体原有界定的行为。

严仪卿进而着眼于诗歌难易程度,认为“律诗难于古诗;绝句难于八句;七言难于五言律诗;五言绝难于七言绝句。”⁽²⁶⁾提醒初学者对于七律等入门较难的诗歌不可轻易染指,创作应先从较简单的诗开始。但究其难易问题,大家们历来都争论不休。争执最激烈的莫过

于“律诗难于古诗”一语。持赞同观点者积极阐发严氏观点,认为律诗受格调音韵等法度限制,缺乏如古诗那样自由发挥空间,故较难作。此当推陶明浚为代表:“律诗难于古诗者,古诗法度宽,行动可以自如,律诗法度严,举止不能率易也。”(陶明浚《诗说杂记》)而贺贻孙、许印芳等人则认为“大谬不然”(《诗法萃编》)、“古诗中无法之法更难”。⁽²⁷⁾律诗有一定套路、规律可循,易于学习。其次便为关于七律、五律难易争论。贺贻孙谓“五言律音韵易促”、“五字之中铿然悠然,无懈可击,有味可寻,一气挥成,波澜独老,名为坚城,实为化境。”⁽²⁸⁾而陶明浚亦反驳云:“五言委婉,用力少;七言沉雄,用力多也。”(陶明浚《诗说杂记》)而针对“绝句难于八句”“五言绝难于七言绝句”的观点,大家们基本达成共识。严氏的这句话还在不断地引起争议,但双方观点都有其合理性,无对错之分。因为这些都是从个人经验出发得出的结论,是因人而异的。严氏观点当然也不例外。创作主体因个人气质、性情、禀赋、才学等不同,故对此难易会有不同体验。七律难也,然杜甫以诗律谨严,“语不惊人死不休”的精神尤工七律。五绝难也,然李太白以其桀骜不驯的性格、旷世之才能,尤擅之。

诗歌创作中还应重视把握对外在事物的感受和直观感悟,即创作中的“妙悟”(《学诗之法》中已论述,此处不在赘述)。

《沧浪诗话》继而就创作的具体细则问题作分门别类地具体阐述:

诗意是诗歌的神,是诗歌的灵魂。诗歌的任何形式技巧都是为“意”服务的。严羽首先提出语病可有而且易除,但语忌难除故不可有。表明诗歌立意要高,忌命意外、不检点。针对当时诗作“善颂善祷,能谀能谄,毫无超逸之志是也”(陶明浚《诗说杂记》)的弊端,主张去“俗意”、“意忌浅”,⁽²⁹⁾要创造出遵循文学艺术审美规律、体现审美属性、内容充实、表现心志的作品。同时诗要有深意,须苦心经营,耐心锤炼,做到“人所易言,我难言之,人所烦言,我寡言之”。(陶

明浚《诗说杂记》)最后以禅翁诗“意贵透彻,不可隔靴搔痒”,⁽³⁰⁾语意透彻并非指“刊落词华,纯以白话,使老妪尽解,童子可歌”。(陶明浚《诗说杂记》)写大白话,使诗通俗易懂,而是指所描绘之物,所设置之境与诗人所咏之志,所抒之情能相一致。前者能真正为后者服务,并且使后者能恰当、妥帖、清晰地被展现出来,三者应融为一体,而不是“隔靴搔痒”式使情与景、境分离。

针对起结问题,其认为“对句好可得,结句好难得,发句好尤难得”,⁽³¹⁾主要是就律诗而言的。严氏这一观点相当有见地,在当时有一定进步性。其注意到了诗人作诗有警联而无全篇的现象。如其在《诗评》中讲“建安之作,全在气象,不可寻技摘叶。灵运之诗,已是彻首尾成对句矣,是以不及建安也。”⁽³²⁾严羽一直所钟情的谢灵运虽有“池塘生春草,园柳变鸣禽”等佳句,由于不像建安之作那样气象浑沌、难以句摘而使全篇浑然一体,故严氏仍不客气地作大谢之作不如建安的评判。因此诗人创作时不仅注意对句,还要格外经营结句与发句:“大底起句非渐引即顿入,其妙在笔未到而气已尽;收句非绕回即宕开,其妙在言虽止而意无尽”。(刘熙载《艺概词曲概》)发句最难作,盖“诗文以起为最难,妙处全在于此,精神全在此。必要破空而来,不自人间,令读者不测其所开塞方妙。”(方东树《昭陈詹言》卷十一)这样才能形成佳篇。并且提出“发端忌作举止,收拾贵在出场”的观点,可见起句要能够吸引人,使读者产生浓厚兴趣,但不可做作、装腔作势,而是要自然地与作品融为一体。而结句要能启人思考、令人回味,这样才可使全篇生色。

遣词造句是诗作之大事。首先语句不可机械模仿甚至剽窃古人,生吞活剥,即为去除“俗句”。诗歌语言忌直露,讲究含蓄。言近旨远。“造语贵圆”,诗歌语句需流畅,即“好诗圆美流转如弹丸”。(王直方《王直方诗话》引)语言还须干净利落,即“贵脱洒”,不可拖泥带水:“脱洒”还有超脱世俗之意,即语句纯粹从个人性情、审美情感出发,而摒弃世

俗的功利性目的,如“太白东坡之诗所以独高千古者,无他焉。潇洒无尘,耿介绝俗——”(陶明浚《诗说杂记》)“词气可颉颃,不可乖戾”⁽³³⁾表明用词可以求新、求奇,标新立异,显出特色,使词“主乎瑰玮,巨刃摩天,金鵬擘海”,(陶明浚《诗说杂记》)使句子显出气势。但是不可刻意去求变化,为新造新,为奇造奇,使言语乖舛,违背常理。凸显出艺术中和谐、调和的审美理念,作诗也不例外,需要寻找一个平衡点,艺术上认为要恰到好处方为善。

古人作诗对用字非常考究。《沧浪诗话》对此也提出了几项注意点:诗中要尽量避免陈旧老套或不高雅的俗字。虽然学古、推古为尚,但反对不加简择地采用古字。因为这样只会使诗艰涩难懂,使全篇斧凿痕迹明显。而是要崇尚自然、根据作家心志性情选择贴切的字,而非用人为的修辞技巧过度刻划、刻意去求妥帖,此正所谓“最忌古董,最忌趁贴尔”。⁽³⁴⁾其还强调“下字贵响”,“下字”为句中之眼,“古人炼字,只于眼上炼,盖五字诗以第三字为眼,七字诗以第五字为眼也。”(魏庆之《诗人玉屑》)宋吕本中也曾引潘分老言:“七言诗第五字要响,如‘返照入江翻石壁,归云拥树失山村’,翻字,失字是响字也。五言诗第三字要响,如‘圆荷浮小叶,细麦落轻花’,浮字,落字是响字也。所谓响者,致力处也。”后又发表评论道:“予窃以为字字当活,活则字字自响”。(《童蒙诗训》)

因个人喜好,《沧浪诗话》中创作方法主要是就律诗而言的,所以这不能不涉及到音韵。五律、七律易出现的问题是“七言律格调易缓耳,五言律音律易促也”。⁽³⁵⁾严仪卿的音韵观点是“音韵忌散缓,亦忌迫促”,⁽³⁶⁾即强调诗的音节韵律不可缓慢也不可太急促。

三、局限

在《诗辨》中严氏开宗明义便提要认真识别,分辨得“正道”与“旁门”。显示出严羽狭隘的门户之见。诗歌的创作风格确有差异,

有高与低的分别,但却无邪、正之说。所谓的正宗流派固有其长处,如盛唐诗歌达到“透彻之悟”、“羚羊挂角,无迹可寻”的境界,显示出令人折服的“盛唐气象”,其代表李杜更是将其推至“入神”的最高美学境界。然“旁门小法”亦有其闪光点,如“温李以浓郁芬芳、香艳绮丽为诗——苏黄以超妙神奇、劲拔生造为诗,陆杨以属对自然、造意窈远为诗”。(陶明浚《诗说杂记》)这些并不在严氏竭力推荐之列的诗人也以其不同的创作个性,张显出独特的艺术风格,在诗歌创作上建树颇多,留下了许多著名的传世之作。因而“李杜为正宗,吾为旁门小法,各有所长,各不相沿——各人有各人精力独到之处,果谁为正宗,谁为旁门小法乎?”(同上)诗无正邪之分,各种风格流派均有其长处,学诗贵在“广见”“熟参”各家各派,学其所长,并能为己所用,绝不可将眼光局限于某门某户之中。

无论是“入门须正”,还是须参悟“第一义”诗歌,其实质仍是与严羽提倡的学古的大方向相一致的。而且其评判诗歌优劣的标准亦十分明显,《诗辨》中有云:“然则近代之诗无取乎?曰,有之,吾取其合于古人者而已。”⁽³⁷⁾故宋初仍蹈袭唐诗风,而毫无自己创作特色者得到严之称赞。如学白乐天的王黄州,学李商隐的杨亿、刘筠,学韩愈古诗的欧阳修,学唐人平淡风格的梅尧臣等。而从苏轼、黄庭坚开始“唐人之风变矣”,⁽³⁸⁾诗人们不再亦步亦趋于唐人,而是转向摸索、形成诗歌创作新的风格。于是严氏便“痛心”地认为此是诗发展之“一厄”也。在《诗法》中其再次高举学古的旗帜:“诗之是非不必争,试以己诗置之古人诗中,与识者观之而不能辨,则真古人矣。”⁽³⁹⁾以古人之诗为评判标尺、准绳,显然带有个人的主观局限性,因为其一味泥于古人的风格境界,而忽略了“食古而化”、“自成一家数”形成诗者自己风格是最重要的。作诗并非是以模仿古人、混同于古人而不觉为最高境界。而且学古人只能学其形而未能得其神,无法达到更不用说超越古人特别是盛唐诗歌了。所以切不可将学诗曲解为“泥

古”，而是要能够食古而化之，成一家之言。在这一问题上严羽的进步性是不如其批判对象江西诗派的宗师黄庭坚的。黄在谈及诗人提高艺术修养问题时，指出要学习前人的创作经验和各种艺术技巧，但认为更为重要的是要摆脱前人经验和具体技巧方法的束缚，“从而达到‘自成一家’和‘不烦绳削而自合’的最高艺术境界”。⁽⁴⁰⁾黄庭坚更是以事实来实践自己的理论观点，如其学杜甫学韩愈，积极借鉴加工他们的观点，提出了“脱胎换骨、点铁成金”的方法，并形成了“句法烹炼、音节拗峭”⁽⁴¹⁾“语言生新、洗尽铅华”⁽⁴²⁾的诗歌艺术的独创性。其“自成一家”的观点也影响到江西诗派中许多有成就的作家，如陈与义、赵蕃等都形成了自己独特的风格特色。

严羽力推盛唐诗歌，并让古人掌握着审美标准，所以认为具有“兴趣”审美原则的话才是“本色、当行”的。故“感发兴致，韵味悠远”是诗歌的审美本质。但这只是严氏的一己之见。盛唐诗歌虽然取得了极高的艺术成就，但其艺术特征只是诗歌艺术性的一个方面，并不能涵盖其所有。而宋当时“以文字为诗、以才学为诗、以议论为诗”、包括江西诗派的着力于在艺术技巧上下功夫的诗歌特点，虽存在着某些弊端，但确实另辟蹊径、“独出己意”，使宋诗的发展绕过无法攀越的具有彼表现特点的盛唐诗歌的颠峰，形成宋代别具一格的诗歌表现形式，从而使宋诗取得了与唐诗双峰并峙的地位。因此须采取积极态度对待宋诗的艺术特点，而不是将“特色”、“创新”片面地看成是对诗歌本质的偏离。

严羽在《诗法》中仍然沿用《诗辨》以禅喻诗的艺术手法。此部分中我们到处可见禅语，诸如“隔靴搔痒”、“拖泥带水”、“金剛眼睛”等词条，甚至有“须参活句，勿参死句”整句佛家语。以禅喻诗显然是与宋当时禅学盛行的大背景密切相关的。其虽有自己的不

足之处，如郭绍虞就认为佛家禅语玄机重重，以此喻诗，尽管说得高妙，但很多东西都无法阐明清楚，因而显得很模糊。甚至有严羽自身就一些问题无法言明，因而想借玄妙禅机蒙混过关之嫌。所以严羽常被郭绍虞冠以“唯心主义”等。但我们在《诗法》中可以发现严羽对禅家语甚为熟悉，而且运用禅家语作为自己理论的表现方式时显得相当娴熟、从容，更重要的是使理论阐述避免了空洞枯燥、缺乏条理等问题。我们须慢慢体悟，方可理解其中意味，或许这本身也是严氏所提倡的“言有尽而意无穷”的理论主张的一种运用吧。

近八个世纪之前的严羽的这部《沧浪诗话》及其诗法主张对我们来说或许已成为悠远的历史，其也有着某些弊端与不足，但其“参悟”、强调要加强自身创作修养等学诗之道以及创作要符合文体本身特色、从简单作品创作开始、注意遣词造句的写作细则等创作理论，对于今天如何学习创作与进行创作仍具有指导性和建设性的意义。

本文作者是苏州大学中文系硕士研究生

参考文献:

- (1) 王运熙顾易生：《中国文学批评史新编》（上海：复旦大学出版社，2001）p354。
- (2)(4)(19)(22) 牟世金：《中国古代文论家评》（郑州：中州古籍出版社，1988）P621、P616、P614、P610。
- (11) 钱钟书：《谈艺录》（北京：中华书局，1984）p101。
- (21) 陈伯海 蒋哲伦《中国诗学史》（厦门：鹭江出版社，2002）p292。
- (27)(28)(35) 吴文治《明诗话全编》（南京：江苏古籍出版社，1997）p10470。
- (40)(41)(42) 莫砺锋《江西诗派研究》（济南：齐鲁书社，1986）p205、p49、p514。
- (3)(5)(6)(7)(8)(9)(10)(12)(13)(14)(15)(16)(17)(18)(20)(23)(24)(25)(26)(29)(30)(31)(32)(33)(34)(36)(37)
- (38)(39) 郭绍虞《沧浪诗话校释》（北京：人民文学出版社，1961）。

柔美与幽玄之美

——中日园林美学风格比较

中日古典园林美学风格迥然不同：中国园林植根于华夏“乐感”文化的土壤，追求精神和生理上的双重享受，因此，园林呈现出精雅柔美的美学风格；日本园林，植根于“耻感文化”的土壤，从中国的禅宗精神发展出的审美观，崇尚精神第一，显示了枯涩幽玄的美学特色。

(中国)曹林娣

中国古典园林，被誉为中国文化四绝之一^①，日本园林则被称为“纯日本美的最高表现”^②。日本园林虽然是吮吸着中国园林文化的乳汁发育起来的，但是，中华民族和大和民族所生存的思想文化、物质空间不同，作为文化载体的日本人，往往因循自我的思维框架、心理定势去选择、取舍、理解、消解中国文化，两种文化心灵之间的帷幔是不能被穿透的^③，从而导致中日园林美学风格的互异：可观可游可居的中国园林，精雅秀婉，令人外适内和；只可远观、不能近赏的纯日本式园林，则从粗陋稚拙的园景中诱发出一种枯涩、幽玄之美。

一、乐感文化与耻感文化

中日园林作为民族的高级文明象征，在各自不同的文化生态环境中，必然铸成不同的文化形态。

以儒学为骨干的中国文化的特征或精神是“乐感文化”，具体呈现为“实用理性”（思维方式或理论习惯）和“情感本体”（以此为生活真谛或人生归宿，或曰天地境界，即道德之上的准宗教体验）^④。“乐”的“内容包含很广，音乐、诗歌、舞蹈，本是三位一体可不用说，绘画、雕镂、建筑等造型美术也被包含着，甚至连仪仗、田猎、肴饌等都可以涵盖。所谓乐者，乐也，凡是使人快乐，使人的感官可以得到享受的东西，都可以广泛地称之

为乐。但它以音乐为其代表，是毫无问题的。”^⑤相传中华文明起源时期的炎帝，发明了五弦琴、七弦琴，创造了名叫《扶持》的乐舞，为后来西周时期的礼乐制度作了铺垫。诚如张岂之在《光明日报》载文所说：“重视人的感情抒发，用礼来约束感情，将礼、乐统一起来，成为中华原创性文化中儒家思想的基本准则。”于是，琴为君子的修身之具，舞蹈是德化的工具，周有“六舞”，孔子称“尽善尽美”的就是“六舞”之一的“韶乐”^⑥。《周礼·春官·大司乐》“以乐舞教国子，舞《云门》。”郑玄注：“大韶，舜乐也，言其德能绍尧之道也。”

艺术的特征和主要使命正在于探求美、创造美，能使人产生美感、使人快乐，所以，中国园林艺术中，集中体现了富丽精雅的中华文化艺术体系。

园林建筑上，有精雅的雕刻图案，厅堂斋馆古朴典雅的家具，充分展示了中华民族的审美心理、文化素质和文化传统精神。庭园部分的陈设注重舒适、自在和简朴，以反映士大夫文人“无事忧心，自乐逍遥”的超然心态。在这种传统的文化氛围里，净心澄怀，闲来吟风弄月，感到精神的极大满足，所谓竹几当窗，拥万卷，列百城，南面王不与易此。

园林中轩窗边、几案上，所置都为古雅之“韵物”，即除了日用品之外的具有极高文化品位的器具陈设。“古”，历史文化积淀深

厚,古书画、古瓶、古化石等;“雅”,知识含量大,雅石、雅供、雅藏、雅趣等。大件摆设博古架、书架、琴砖、古琴、大立钟、自鸣钟、香炉等;小件摆设主要有瓷器、铜器、玉器、供石、盘、盒、箱、合及木雕小品等。以体现“汉柏秦松骨气,商彝夏鼎精神”。园林的长廊素壁上镶嵌着一块块“书条石”,刻有历代名人法帖的拓本、园记、景物题咏、名人轶事等,由名家书写,并请碑刻高手摹刻。给人以历史、文物和文学的美感,也美化了墙壁。室内外古雅静谧、文气氤氲,充溢着艺术文化韵味。

玩物不仅不会丧志,而且本着孔子“游于艺”的教诲,琴、棋、书、画,无不作为一种教育手段而为文人们所必修,在“游于艺”的同时去完成净化心灵的功业,这样,诗、书、画美学精神相融通,非兼能不足以称“文人”,中国文人山水园林,必然成为诗、书、画的艺术载体,园林中有山水诗的意境、山水画的美景,又成为书法艺术的宝库。

无论是城市山林还是山庄别墅,都遵循“虽由人作,宛自天开”的艺术创作原则,是大自然的艺术升华。那里,水木明瑟,浓翠凝碧。四季有不谢之花,四时有不同之景,乐亦无穷尽。符合传统养生学中“和于阴阳,调于四时”^①之说。

中国园林使人们获得生理和心理的双重享受:可居、可游、可观。重视园林的养生功能、愉悦精神、净化灵魂等功能,正反映了中国“乐感文化”的特色。

在日本和欧洲的封建时代,武士名誉和忠诚心,都被看作是一种高尚的道德。日本古典著作新渡户稻造的《武士道》载曰:“所谓武士的名誉,就是人格的尊严及价值的意识”,强调严守忠义和名誉是日本武士道的中心道德,封建时代最初的名誉,把内在的自觉的道德,即武勇和正义作为本质。日本人把羞耻感纳入道德体系,不遵守明确规定的各种善行标志,不能平衡各种义务或者不能预见到偶然性的失误,都是耻辱。“知耻的人”有时译成“有德之人”、“中名誉之人”。三岛女士在《

我的狭岛祖国》中说:“日本人的共同特点是以操行毫无缺陷而自傲。”所以,有人称日本为“耻感文化”,在这一点上颇为确切。其实,日本人也有某些与西方原罪意识比较相近的表现,如日本人的“洁癖”。据《古事记》记载,日本最古老的神话中,祖先神之间的危机首先就是因脏污而发生的。日本的祖先神可以容忍一切,却对脏污十分恐惧、嫌恶,可以说,脏污是日本人的“原罪”。日语中的“きれい”一词,既表示“洁净”、“干净”之意,也表示“美丽”、“漂亮”,同此,“洁净”与“美丽”在日本人意识中是同等的。为了去除身上的污浊而洗澡,世界上最爱洗澡的是日本人。

这种“原罪”意识与中美意识,深刻地影响了日本的构园活动。例如,作为市中山居的茶庭,尽管表现出的是山野之趣,但是在如何根据山野特点表现出洁净这一点上也下足了功夫。最典型的是“三露”。所谓“三露”,是在茶客来临之前对茶庭进行的三次洒水清洁工作。第一次洒水称一露,以洗去石上植物上的尘埃为主,等水差不多要干时,再洒第二遍水,称“二露”,目的是使石、地苔、植物保持湿润。待客人快到时,再洒上一遍“化妆水”,使庭内景物微带水迹。当茶客迈入“三露”过的茶庭时,仿佛进入了雨后初霁的山径野道,树绿、石润、苔鲜、草翠,满目清新,心旷神怡,尘世中的琐事自然也就忘在了身后。日本园林中大量使用的白砂,从其更深的心理层次上来看,也是爱清洁意识的外在表现。寝殿式园林的南庭和其他泉池式园林池边水际的白砂,可以覆盖一切污物,使园林中出现一块洁白明净的世界,给人以洁美的享受。覆盖白砂面积最大的是枯山水园林,而这类园林人多集中佛寺之中。佛寺为俗外世界,佛之圣域,当然拒绝一切污秽,正如在宫内和神社内铺设白砂以示神圣一样,在佛寺的庭院中大面积铺设白砂,表明寺内为圣洁之域。即使是在以野趣为主题的茶庭,也能看到白砂所盖的地面,这就是庭内的“雪隐”,“雪隐”是厕所的雅称,地面铺满白砂,似白雪覆地隐

没了茶庭中这块污秽之地，变成洁白明净之处。

二、外适内和与精神第一

中国古代的士大夫们往往把与自然界的“外适”，导致身心健康的“内和”作为人生的最根本的享受。白居易《庐山草堂记》说庐山草堂能使他感到“外适内和，体宁心活”，“外适”包括“从容于山水诗酒间”⁽⁸⁾，“内和”、“心怡”，重在心灵境界的平和恬静，悠闲自在，任随自然，与世无争，享受一种超然物外的情趣和乐趣，是“和”的精神体现。园林更多地是士大夫体认“天人之际”最理想、最和谐的胜境。“非徒逃人患、避争门，谅所以翼顺资和，涤除机心，容养淳淑，而自适者尔。”“荫映岩流之济，偃息琴书之侧，寄心松竹，取乐鱼鸟，则澹泊之愿于是毕矣。”⁽⁹⁾中国古代士大夫文人只有内向型的人格取向，即善于通过调节自身以适应外在自然，达到内和和外在的双重和谐的另一种自由。中国古典园林，竭力营造与大自然谐和的自然氛围，建筑物随形高下，融进入自然之中，风流倜傥的园林主人在这里感到了“内适外和”。

白居易在宅旁花间里，“每至池风春，池月秋，水香莲开之旦，露清鹤唳之夕，拂杨小，举陈酒，援崔琴，弹姜《秋思》，颓然自适，不知其他。酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳散序》，身随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之，曲来竟，而乐大陶然已醉，睡于石上矣。”⁽¹⁰⁾北宋沈括有“三悦九客”之说，“所慕古人者：陶潜、白居易、李约，谓之‘三悦’。与之酬酢于心目之所寓者：琴、棋、禅、墨、丹、茶、吟、谈、酒，谓之‘九客’。”⁽¹¹⁾他在“恍然乃梦中所游之地”造的“梦溪园”里，浸润会消幽惬意的自然美色中。

作为资源小国的日本，一贯崇尚精神而轻视物质，强调精神就是一切，“他们说，精神是永存的。物质当然也是不可缺少的，但那却是次要的，瞬间的。日本的广播电台经常叫嚷说：‘物质资源是有限的，没有千年不灭的物

质，这是永恒的真理。’”⁽¹²⁾二战期间，“甚至说在战斗中，精神可以战胜死亡这种生理上的现实”⁽¹³⁾。

日本的“露地”园、“枯山水”庭园是受到禅宗思想的浸染，从禅宗冥想的精神构思出发的，并公这种禅的精神激发下将观念性的东西缩小乃至减少至最低限度，发现了“空相”和“无相”。是表述禅宗观念与审美理想的凭借，同时也是观赏者“参禅悟道”的对象，这里的白砂、人头、苔藓等，仅仅足表现自然精神的一种符号，一种用来悟“禅”的形式媒介，人们在土墙规范下的境地，反观自身，感受“观空如色，观色如中”的禅宗理念，于静中求得永恒的世界，即自觉体认禅宗的“空境”。园林中的岩石、水流、群山、树木、小桥、曲径，也是人生坎坷的象征，石灯笼则似神明般地引照着人们从此岸世界投入到彼岸世界的永恒之中。人们在茶庭品味清茶苦味之时，也即在品尝人生、领悟人生之真谛，回味自己的坎坷人生，溶自己心灵与自然为一体，以达到人与自然的高度和谐，人与自然的一体化，并最终实现永恒的境界。由此可见，枯山水和草庵露地园林将艺术象征美推向了极致，以至能净化人的灵魂，具有意韵深邃、内涵丰腴的美学价值。

日本园林用飞石规范了人的步距，枯山水园只能远远地静观，不能近看，游观者务必要注意保持与自然的距离，尽量不破坏自然，给自然造成一种神秘莫测的完整如初的感觉，就如对待神社一样，表明园林空间也如神殿堂空间一样，达到了神格，是对宇宙的深沉思索，美存在于无我之境中。在这样的园林中，并没有多少可以诉诸人们感官的美，人们感觉到的不是轻松和闲适，而是庄重与深邃，它们的美是禅宗冥想的精神美，主要是诉之于人的思想，具有禅的简素、孤高、自然、幽玄、脱俗、静寂和不匀整性的性格特征，这是日本人在艺术上独具的文化内涵。

石头是中日园林中不可或缺的物质元素。中国文人欣赏园林中的奇石、美石，往往是多元的，以“瘦皱漏透”、“顽清拙丑”诸品格

味之，既欣赏其姿态造型，也赋予其非凡的精神内质。而日本园林之石，往往不是欣赏其姿质，而是追求“石”之精神，即“石魄”。日本人将称之为“岩座”、“岩境”的磐。（群）视若神明，备加奉供。“岩座”被认为是天神下凡的落脚点，是祖先神灵降临人间时的神座。“岩境”是产神降临的神座。对“岩座”和“岩境”的信仰是日本园林“石组”的源头。日本人将人神格化和人格化，虽然源于中国的阴阳五行思想，但在造园活动中表现之强烈，却远远超过了中国。《作庭记》中日本园林山石是最早被用来象征向往的世界。如以石拟作妙高山比喻佛教世界，以石拟蓬莱岛，比喻神州世界。庭石中已经出现“三尊石”、“君石”、“臣石”这类名称。《山水并野形图》中的48块名石，有18块被拟人、神格化，而且，对这些被赋予了生命的石块的放置位置、方位、朝向等都有特定的要求。有关立石的禁忌有14条，置石稍有不慎，就会触犯石灵，受灾遭祸。有的石头完全成为权势与地位的象征物，根本不是欣赏的对象。如“藤户石”，代表着权力的盛衰，成为权力象征的“天下石”。

三、精雅秀婉与枯涩幽玄

中国园林由于地域和所属关系的不同，呈现出不同的风格，但追求精致典雅则为共同的艺术目标。

如中国园林中的长廊、粉墙、花窗、假山等往往将单一的有限空间巧妙地组成多种广袤深邃的景观，特别是大量运用框景、漏景和对景，明清以后，游廊的大量使用，框景和漏景由静态走向动态，构成动观序列，令人探幽纵目，山重水复，犹一幅幅山水长卷，反映出完美的构图。《苏州园林花窗图案集》汇编了10座园林的216种不同的式样的园林漏窗图案。沧浪亭一园就有各种不同式样的漏窗108式。日本人横山正先生说：“看了这种永无止境地追求美的中国花格子的创造，不得不感到日本的造型艺术相形见绌了。”日本园林建筑中的游廊只限于建筑前檐的广缘和塔殿的回廊，四面

无窗，用于通风采光和直截了当的观赏。而中国私家园林采用复廊、楼廊、回廊等形式，移步换景。用四面厅等形式，形成无数变化的画面。

中国古代艺术强调“虚、白”的意蕴，白粉墙即如绘画之“留虚”。园林中的“峭壁山”“藉以粉墨为纸，以石为绘也。理者相石皴纹，仿古人笔意，植黄山松柏、古梅、美竹，收之园窗，宛然镜游也”^④。如苏州网师园“琴室”的峭壁山，山下竹丛摇曳，俨如竹山图。园中池水靠住宅一面是一壁高高的白粉墙，墙下池边叠置假山，墙上爬着紫藤、薜荔等藤类植物，从“月到风来亭”往东看，完全成了一幅立体的山石图。以白粉墙当纸，墙下点缀湖石花木，并于粉墙上镶嵌题匾，如此组成的一幅山石花木图，更是妙不可言。如留园“古木交柯”南墙，雪白而高耸，粉墙上嵌有“古木交柯”四字，墙下原有古柏一株、冬青一棵，交柯连理，依墙筑花坛一个。一墙、一坛、二树、一匾，却是一幅极妙的写意画，匾上四字正似画上的题识。这里，白粉墙已为画底，消失在“古木交柯”的意境之中了。留园的“花步小筑”、拙政园的“海棠春坞”均有异曲同工之妙。

中国园林色彩，分植物色彩和建筑色彩两类。南方园林建筑以粉墙黛瓦为基本色彩，“藏文章，散五彩”，以王维破墨山水为宗，清秀雅淡，色彩运用偏于混茫、明静的偏冷色调。北方园林建筑以李恩训父子青绿山水为宗，浓笔重彩，金碧辉煌。园林植物主要用来渲染环境、烘托主景、创造气氛的，所从它的基调以白、兰、紫或墨绿色等给人以凝重寒冷之感的冷色调为主，不大采用赤橙黄等给人以温暖热烈之感的暖色调。园中植物以常绿者多于落叶者，绿色平静安定，不向任何方向移动，没有相当于诸如欢乐、悲哀式热情的感染力。

日本园林呈现出的则是一种带有某些原始意味的“稚拙”之美。其物现形式是细小、简单、自然，甚至是畸形。日本人尊崇非对称的、不平衡的、未完成的美。

日本虽然也有人规模的园林,但是,与规模宏大的中国园林相比,居园林多数的能够充分体现日本民族特色的石庭和茶庭,面积都十分窄小、“简陋”。日本园林中的人造建筑物非常有限,且大多为细小古朴简洁的茅屋,在建筑用料上,选择保持天然纹理的木材和弯曲的树干,不大使用整齐的、经过油漆粉饰的木材。将原始木材进行粗加工或不加工,一任自然。建筑的窗式简单,主要用来采光而不是为了观景。像桂离宫这样的贵族园林,也是茅茨草屋比比皆是,建筑数量少体量小,色彩上注重本色,植物色彩上大量采用绿色的自然色;线条粗旷,不雕镂;有天然树桩,把未加工的树截成一段一段作成山间台阶,采用的庭石大多为大然岩块,如产自京都贵船川的贵船石和产自京都鞍马山的鞍马石等。

中国园林中的太湖石及其组成的叠山可谓千姿百态,气象万千,气势磅礴。相比之下,日本园林中的山石和石组显得十分“稚拙”、“粗陋”,有些山石甚至看上去还很“丑陋”。

日本园林注重园外的阔大背景,以真山为借景,气势恢弘,如京都大龙寺等以岚山为借景,圆通寺等以比睿山为借景等。清水寺正殿后的成就园,把“音羽山”的景致和园内的山石流水溶为一体,幽雅动人。为了充分借景,京都园林除了用树篱作障景外,其他很少用障景物。

为了追求景色之自然,从千利休开始,茶师们甚至注意到了露地落叶的处理办法。千利休认为茶庭中应该保持落叫飘零状态,当他看到弟子扫净园内落叶时,甚至特地摇落树叶,并且告诫弟子:“露地之清扫,若清晨有客则傍晚打扫,若中午有客则清晨打扫,其后便任其自然,否则是劳而无功”。与此相似,小堀远州在冬季还特意找来松叶铺洒在园山。飘零的落叶、覆盖的松针,最能烘托出的是自然景色。两代茶道大师的这种“意匠”影响很大,成为后人效仿的楷模。

与中国园林体现出的入本精神相一致的是,园林呈现出的主要是一种秀婉美,属于阴柔之美。诸如幽静美、流动美、色彩美、生物

美等。日本学者中山鸠岭雄认为中国文化只有带有黏液的女性美,源于中国“文治社会”的“尚文”文化传统。

与日本园林所追求的精神第一相一致的,则是日本园林呈现出来的是幽玄之美。幽玄是中国古代哲学、文学所表现的一种思想,最早用来指幽冥之国,在老庄哲学及佛教中指深远、微妙、难以知晓的神秘境地。中国古代的这种思想传到日本后逐渐产生变化,发展成为诗歌、连歌等文学作品所追求的美意识,其内涵有所变化。就诗歌所追求的“幽玄”而言,指从言语之外体会到的超尘脱世、神秘而深奥的静寂枯淡忧艳之美。室町时代是日本文化发展成熟时期,“幽玄”进一步发展为各种艺术共同追求的审美标准。如能乐的理论大成者世阿弥认为“枯淡静寂之中必有感心之物”。连歌理论家。心敬则认为歌之真谛在于“冷、冻、寂、枯”。茶祖利休将茶之精神总结为“和、敬、清、寂”。西行的和歌、宗祇的连歌、雪舟的水墨画、利休的茶都无不贯穿了“幽玄”这一审美意识。进入江户时代,经过俳句大家芭蕉等的努力,“幽玄”又在“佗”的理论上得到了发展。“佗”指空寂、寂寥、闲寂、孤寂、淡泊、清静、朴素。以物而喻,树枝之枯苍、物之哀愁、景之荒芜、人之风化、植物之苔藓都是“佗”的表现。芭蕉对青蛙跃入老井溅出水声的描写更是为“佗”所下的最好注脚。

纯日本式的园林充分体现了这种审美特点。如茶道的附属物茶庭所追求的正是这种幽玄美。《南方录》认为茶道追求的是“寂”世界。另一茶道典籍《和泉草》,也着重强调了这一点,认为露地讲究情趣,入山村时野村之趣味,山麓矮山之趣味,一切景致皆需表现“寂”之情趣,作露地庭“寂”为第一。因此,柴扉虚掩的庭内,树木掩道,绿苔匝地,曲径通幽。原本立于寺庙佛堂前的石灯笼则孑然立于树丛之中,若隐若现。漆黑之夜,石灯笼灯火幽然,朦胧的灯光将灯前枝叶投影于茅舍山径上,微风起时,碎影移动。这一切景物的设置都体现了茶人们对幽玄理念的追求,都是在

刻意营造幽玄气氛。

日本学者赖肖尔和铃木大拙都认为：中世纪后期的禅宗信仰，发展出一整套审美观点，成为日本文化经久不变的组成部分，小的、简单的、自然的甚至是畸形的，被视为比大的、浮夸的、人造的、千篇一律的更为珍贵，日本园林艺术所追求的“稚拙”、“幽玄”和“寂静”等相融或相通的境界，正是这一审美意识的具象化，表达了日本民族心理深层的古朴、典雅和自然返真等气质，由此而构成了日本园林的“民族性”。

本文作者是苏州大学中文系教授

注解

(1) 孟兆祯《避暑山庄园林艺术·引言》，北京：紫金城出版社，1985。

- (2) 日本室生犀星《世界散文随笔精品文库 日本卷一 四季的情趣》，北京：中国社会科学院出版社第88页，1993。
- (3) 参斯宾格勒《西方的没落》第308页，北京：商务印书馆，1963。
- (4) 李泽厚《论语今读》第3页，合肥：安徽文艺出版社，1998。
- (5) 郭沫若《青铜时代·公孙尼子与其音乐理论》。
- (6) 杨伯峻《论语译注·八佾》36页，北京：中华书局，1963。
- (7) 《素问·上古天真论》。
- (8) 《江州司马厅记》见朱金城《白居易集笺校》卷43，上海：上海古籍出版社，1988。
- (9) 《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》卷137 戴逵《闲游赞》。
- (10) 《池上篇·序》见朱金城《白居易集笺校》卷69，上海：上海古籍出版社，1988。
- (11) 沈括：《梦溪自记》。
- (12) [美]鲁思·本尼迪克特《菊与刀》第17页，北京：商务印书馆，1998。
- (13) 同上，第18页。
- (14) 计成原著 陈植注释《园冶注释·峭壁山》第213页，北京：中国建筑工业出版社，1988。



古代文论：古今转化与中西对话

——兼论王元化《文心雕龙讲疏》的学理启蒙

古代文论的生命力来自古今转化与中西对话两大因子。王元化的《文心雕龙讲疏》是其个案，具有学理启蒙价值。古今转化有其哲学、史学等学理依据与诗学的本体概观；中西对话也具有比较文学的历史依据，鲁迅可谓《诗学》与《文心》比较的开山鼻祖，后继者不绝如缕。转化、对话必须运作相应的治学方法论：考证推理法、说明研究法、分析综合法与比较研究法等。

(中国) 张艺声

20世纪50年代中期至70年代末期，中国社会陷于反人文环境，著名学者王元化被隔离审查。他在“文字狱”中攻读黑格尔的《小逻辑》、《哲学史演讲录》与《美学》等著作，作了十余本读书笔记，并对黑格尔哲学作出清理，也对自己的学术进行了反思。60年代初期，一俟审查结束，即行撰写《文心雕龙》（以下简称《文心》）的研究专著《文心雕龙创作论》，其研究“旨趣主要是通过《文心雕龙》这部古代文论去揭示文学的一般规律。”[1] (p.2) 60年代正是“阶级斗争”覆灭“艺术规律”的年代，王元化的《文心雕龙创作论》时命不合，蒙尘十载，于1979年始得出版，发行五万册，售罄，1984年再版数万册，并在全国首届（1979-1989）比较文学图书评奖活动中，与《管锥编》、《谈艺录》及《中印文化关系史论丛》等专著同获荣誉奖。1997年，王元化又对之进行修改增补，易名为《文心雕龙讲疏》（以下简称《讲疏》）。所谓“讲疏”意为对《文心》进行讲读疏导，含有学理启蒙之意。

纵观《讲疏》的文本结构阐释了中国古代文论的生命力来自古今转化与中西对话等两大学理因子。我在此文中依照这一文本结构，拟从古今转化的学理依据、中西对话的诗学概观以及转化、对话的治学方法等三大系列，进行

理念性论述，兼及阐释王元化先生《讲疏》的学理启蒙价值论。

一、古今转化的学理依据

古今转化论不限于社会文化学，也泛指社会生物学的普泛性现象。E·O·威尔逊在《新的综合——社会生物学》一书中谈到社会生物学是一个巨型系统，其转化现象可以囊括有机物与无机物。倘若运用系统论思维，“运用比较个体生态学的正确方法，应该建立在严格的系统发育史之上。这种发育史属于许多在生物特征上密切相关的那些物种。因为社会行为应当看作是独立的量变而它的进化是从中演绎出来的。”[2] (P.217-218) 同样，社会文化学的转化律与之也有相似轨迹，由许许多多个别过程组合而成的。其转化过程也是经历着一个孕育、生成、发展和完成的程序的。这是阐释本课题的大前提，由此派生出哲学、史学与诗学等三个子题的古今转化学理、模式。

1、古今转化的哲学依据

哲学是时代的精华、社会的核子，世上一切理念、准则正确与否，都需在哲学规律前面接受评判，决定其意义与价值。哲学中的“转化论”就是辩证发展，包含着矛盾同一性的因子。中国哲学。《周易》的“否极泰来”、《老子》的“物壮则老”等观点，包含着事物发

展到一定程度就要转化的意识。《淮南子》的“行柔而刚，用弱在强，转化推移”之说，就证明“柔”与“刚”、“弱”与“强”就是一对差异、矛盾的范畴，其相反相成的态势必然形成由柔转刚、由弱转强。转化的后续过程是向前推移。这种“转化论”，中西哲学有其共轨点。赫拉克利特说：“在我们身上，生与死、醒与梦、少与老，都始终是同一的东西。后者变化了就成为前者，前者再变化，又成为后者。”[3] (p.27) 这种动态变化就是由辩证转化因子起着作用的。亚里士多德比赫拉克利特更进一步指出：运动是从质料到形式，从潜能（可能性）到现实性的过渡。亚氏的这一论述，证明了运动转化的阶段特征是不同的，但其趋势是向前转化的。它为德国古典哲学的转化论扫清了道路。

黑格尔从思辨出发阐明：有、无、生成、质、量、度，同一、差异、矛盾，本质和现象、必然和偶然、可能和现实等等，都是由一个概念转化为另一个概念。唯物辩证法就赋予“转化”这一术语以科学的定性，认为：由于事物内部对立双方既统一又斗争的矛盾运动，不可避免地会引起双方改变相互依存关系，或互换位置，或促使一事物转化为他事物。在自然现象、社会历史和人的思维过程中，转化是一种普遍现象。当然，转化不是任意的，必须具备一定的条件。没有一定的条件，斗争双方都不会转化。一般说，转化是一种从古到今的上升进化的运动。这就建构了从古代到现代的必然性过渡或普泛性转化。“任何个别经过千万次的过渡而与另一类的个别（事物、现象、过程）相联系”而促进事物的发展。所以，“过度”与“发展”如同铁路的两条轨道，缺一不可。“如果一切都发展着，那么一切就都相互过渡。”[4] (p.307、215) 但是，这一“个别性过渡”的观念却受到新的冲击、挑战：以系统观消解个别论。

美国学者卡普拉（F·Capra）认为笛卡地——牛顿科学的力学世界图景（包括列宁的“个别性”）的“转化论”是一个过时的概念。“转化论”进入20世纪80年代，出现了一

种新的规范和新的理念，即从实在力学观走向系统整体观的转化。这是“转化论”在学理观与价值观上的根本性变革。卡普拉的专著《转折点》（The Turning Point）是阐述科学、社会和正在兴起的文化是一种规范转变的方向，纳入东西方两种不同文化历史发展的新规范——系统论过渡转化的框架。当然，卡普拉并非颠覆旧传统的转化论，而是扩展新规范的转折点。[5]这一学理，对于我所设定的古代文论的古今转化的命题，非但没有障蔽或消解，反而更为彰显或增容，给古代文论的古今转化论提供了充足的哲学依据。除了以此为依据外，尚有史学依据。

2、古今转化的史学依据

历史科学认为我们应该将历史现象、事件和人物置之于特定的历史发展过程中，进行考察、分析。因为历史文化是承前启后、不可逆转的。唯物史观认为：前一代从事物质文明建设和精神文明建设的终极目的是为后一代两大文明建设提供相应的基质，从而营造了一个又一个新的转化台阶。胡适把它形象地比之为“祖孙方法”——“从来不把一个制度或学说看作一个孤立的东西，总把它看作一个中段。一头是它所发生的原因，一头是它自己发生的效果，上头有他的祖父，下面有他的子孙。捉了这两头，他再也不逃出去了！”胡适还认为把握史学的转化程序，不仅在于寻求某一事件的原因和整体历史背景，评判其历史的地位和价值，而且重要还在于“拿一个学说或制度所发生的结果来评判他本身的价值。”[6] (p.76) 这一话语与德国李凯尔特所提倡的历史的文化科学相近似。

李凯尔特的历史文化科学是历史总体科学的一个分支系列。它主要是研究历史文化价值，阐述历史文化的承前启后的律动。古代文论的古今转化可谓是它的表现形态之一吧！这是不以任何人的主观意测、任意妄断所随心推翻的。因为“中国现时的新文化也是从古代的旧文化发展而来。因此，我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。”[7] (p. 668) 这一命题非但没有过时，而且可以在美国新历史主

义学理中，找到佐证。

新历史主义的特点之一是把文本的写作、阅读及传播的过程看作是受历史决定并影响历史的文化活动形式，致力于开掘诗学文本与其他社会活动、行为和机构之间无比复杂而易变的关系。“因此，新历史主义批评家解读文本时，对‘古为今用’、‘以古鉴今’的要求强烈得多，也大胆得多。”[8] (p. 467-468) 这说明新历史主义禀赋主体意识，古代与当今环环链锁、古代影响当今、当今反馈古代的辩证双环路历史观。这种普泛的历史文化现象，霍华德在《文艺复兴研究中的新历史主义》中，有所概述：作为现代和中世纪之间的一个过渡空间的文艺复兴时代中不同认识范式 and 不同意识形态间的激烈冲撞，可以引起后现代文化萌芽多元思想的相互共鸣，那个时代的人之“自我形成”可以成为这个时代的人怎样确立自己本质的话语借喻。[9] (p. 469) 这一理念同样适应于作为一个过渡空间的魏晋南北朝时代所推出的《文心》，可以引起其后乃至当今文化萌芽多元思想的相互补证。这种理念的移位可以使我们以哲学为制高点、史学为座标轴，探索古今转化的诗学概观，理清《文心》/《讲疏》的转化脉络。从这一点而言之，《讲疏》的启蒙意义与学理价值是无庸置疑的。

3、《文心》古今转化概观

《文心》与《讲疏》的转化概观，我依照历史发展总过程中的时序段与学理段在其文本的表现特色，分列为三度转化：第一度是先秦的诗学文化转化为《文心雕龙》；第二度是《文心雕龙》转化为《文心雕龙讲疏》；第三度转化是《文心雕龙讲疏》转化为现当代诗学学理。这三大转化是一种阐释的历史文化，与海德格尔关于曾在（先在，Gewesen）、现在（Gegenwart）、与将来（后在，Zukunft）的三种时间段相对应，依此进行阐释。伽达默尔认为：任何历史都是阐释的历史。阐释有前见，前见有历史性，而历史性既是接受的前提，也是接受的阻碍。尽管阐释历史时，有时被误读、被发挥。但是，引录者或阐释者将以此作为自己立论或先阐释的出发点，仍然是被

允许的。[10] (p. 389-428) 这一话语启迪人们对已知界作“曾在”探讨、认知界做“现在”论述和未知界作“前见”（即“将来”）探索。

A、《文心》的一度转化概观

《文心》的一度转化主要是指涉它如何将先秦诸子“曾在（先在）”文本转化为刘勰的“现在”文本。这种转化不是单向度而是多向度的，包含着思想意识、政治伦理、文化起源与创作学理等四个向度，转化为刘勰时代的《文心》学理基质。

第一、思想意识的转化因子。王元化对刘勰前后期的思想变化作了考证。认为“刘勰的前期思想本之儒家，后期思想趋向玄佛并用。”[11] (p.30) 我们知道，《文心》是一部以诗、赋、铭等为研究对象的诗学著作。这首要的课题是刘勰如何将先哲的思想意识作为《文心》本位话语的转化因子。刘勰自诩在睡梦中，“随仲尼而南行……于是搦笔和墨。乃始论文”。（《序志》）这说明刘勰的潜意识就有儒学意识。他在《序志》篇中就说“敷赞圣旨，莫如注经”，前句是“祖述尧舜，宪章文武”，后句是“崇师仲尼，以重其言。”此乃转化的因子、契机和宣言。这不但在《原道》、《征圣》与《宗经》中将儒教提升为“恒久之至道，不刊之鸿教”这一转化因子作为最高品位。而且在《明诗》至《书记》等二十来篇关于文体辨析、源头流别的论述中，都归之于儒教古文学派“通训诂、举大义”的转化网络。此外，《文心》的转化还涉及佛学、道学两家意识因子的渗透。王元化认为：“《文心雕龙》形成完整的体系，跟他受到印度佛教因明学的影响，是很有密切关系的。”[12] (p.87) 所以，《时序》篇“时运交移，质文代变”中的“质文”、《论说》篇“动机神源，其般若之绝境乎！”中的“般若”都是以佛教术语作为《龙心》的转化因子，转化出诗学学理，阐释出时代风气。但是，在交替发生嬗变、崇尚质朴或文采不同的时代又有不同的审美观；对形、神与“有”、“无”探索其深奥之理的终极，就是佛教那种有无不分、无思无

欲的最高境界。但是，到了东晋时期，“惟玄是务”，道教方兴未艾，玄风日炽，所以玄学因子渗透于《神思》篇“元解之宰”，“元”与“玄”相通，转化为诗学即是创作心理成为玄妙道理的主宰。而“独照之匠，窥意象而运斤”中的“运斤”则出自《庄子·徐天鬼》中的“石匠运斤成风”一语，意谓创作全凭意象的运作，如同庖丁解牛“运斤”时“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”。至于《养气》篇所谓“率志委和”、“神疲气衰”、“神志外伤”、“精神内琐”、“吐纳”、“卫气”和“胎息万术”等术语都指涉创作时如何运作玄道气功之技术，纯系道家的玄学肌质。与儒家的世俗观是关注仁义、礼乐、名分等相反，道家则超逸，揭示抽象神秘的宇宙本体的虚幻玄妙的事物运行规律。庄子更不屑于现实关系的纠缠，执意追求一种摆脱现实与物质羁绊的精神意识的“逍遥游”。这种诗学在“现在”《文心》中比比皆是，像一座没有完全开采的金山银矿。本文将在以后关于三次转化论中专门探讨。

第二、政治伦理的转化因子。刘勰《文心》关于政治伦理观也不是凭空产生的，而是从古代将相的政治伦理观转化而来的。王元化认为刘勰的《程器》篇通过文人的德行和官吏的器用，“阐明学文本以达政之旨，其中寄慨遥深，不仅颇多激昂愤满之词，而且也比较直接正面地吐露了自己的人生观和道德理想。”[13] (p.10) 刘勰斥责“古之将相，疵咎实多”，却“以位隆特达”，而“文人以职卑多诮”的社会现象，认为这是道德伦理的丧失。《程器》篇纵观文士之疵，历数从“相如窃妻而受金”到“孙楚狠愎而讼府”种种缺德文人的悖理行径，并由此推定“文既有之，武亦宜然。”缺德的负面是美德，诸如“屈贾之忠贤，邹枚之机觉、黄香之淳孝，徐幹之沉默，岂日文士，必其玷欤？”屈原等人的这种政治伦理观的良化表现就是“搞文必在纬军国，负重必在任栋梁，穷则独善以垂文，达则奉时以聘绩。若此文人，应《梓材》之士矣。”这种人生观道德观的转化因子不仅存在于《程器》篇，而且在《才略》、《知音》等篇中，都

有不同程度地渗透与表露，使中华传统美育得到了弘扬。

第三、文化起源的转化因子。中国古代哲学从《易·乾卦·文言》到《春秋繁露》都把天人合一看作人生理想的终极境界，文化是起源于“以天合天”的元初境界。这一理念给刘勰以很大的启迪，成为刘勰文化起源论的转化因子之一。所以，刘勰在《原道》篇中提出：“人文之元，肇自太极。幽赞神明，《易》象惟先”的命题。这就是以太极作为宇宙结构论与文化起源论的元发点，并置之于“人文之元，肇自太极”的宏大背景。但是，有些学人却却片面地把它狭义地解读为诗歌的起源，脱离了中华人文大宇宙的轨迹，是应该纠偏的。所谓“幽赞神明，《易》象惟先”中的《易》，据孔子说：“《易》始于太极”，“气象未分之时，天地之所始也。”这就是文化起源论的转化因子，所以《原道》篇把太极作为天地万物生命起源的终极原因。天地具有“道之文”（即自然文化）与“人之文”（即人文文化）。道文、人文皆来自太极，这就是“自然之道”也即是“原道”：“《易》生两仪”而“傍及万品，动植皆文”、“无识之物，郁然有彩”。至于三才五行则“实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。”可见，文化是起源于天地与人心的交配。

从逻辑发展视角出发，文化起源自然引发文化创作。最早的创作是歌、舞、乐三位一体的非文字符号的创作，后来才出现书面符号。《文心》的创作论转化，是来自书面符号。

第四、创作理论的转化因子。《文心》的创作论转化本体是由先秦诸子的内因转化与外因转化两层维面揉入创作契机、创作过程和创作特色等三个系列建构而成的，我在叙述时，把内因、外因的转化基因与以上三个系列揉合在一起。

首先，创作契机的转化论。诗文的创作契机是由心理（内因）与物理（外因）撞击生成的。这方面先秦诸子均有阐述。刘勰将它作为《文心》创作论的转化因子。墨子《墨辨》的

“知材”与“见物”论、荀子《正名》的“缘天官”论都给《文心》关于诗文创作契机提供了转化论的基质。刘勰将这类基质转化为《神思》篇的“神与物游”说、《物色》篇的“心物交融”说、《比兴》篇的“拟容取心”说及《情采》篇的“情经理纬”说等等创作论，都说明创作契机的转化在于创作心理与创作对象的撞击、交融，创作感情与创作理性的激活、迸发，生成创作的内驱力、冲击力，进入创作过程。

其次，创作过程的转化论。据王元化的考证：《左传》（文公元年）的“始”、“中”与“终”之说，刘勰在《熔裁》篇中将它转化为“履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”[14]（p.197）这就是“设情”、“酌事”与“撮辞”三个步骤。这三个步骤的内涵解读如下：一、“设情”是指诗人的心理孕育着、生发着创作激情，冲突奔涌出来；二、“酌事”是指诗人将“思绪初发”为诗文的意象或形象；三、“撮辞”是指诗人“撮辞以举要”，“驯致以绎辞”，从而“窥意在运斤”、“因内而符外”，创造“情”、“意”、“言”三者“密则无际”的具有形式与内容和谐统一的意象、形象。刘勰此处将《左传》相关点所转化的创作三个步骤是线性关系。另外，他将《雍也》的“质胜文则野、文胜质则史”转化为《通变》篇中的“斟酌乎文质之间”，《情采》篇中的“文附质也；质待文也。”前句是诗学内容形式的流变；后句是指诗文内容形式的关系，是创作的点面关系。这两个维度的转化关系，与《总术》篇关于“文场笔苑，有术、有门”、“心总要术，当机立断”以及“因时顺机，动不失正”的创作心理力场相吻合。由此完成了创作程序，见出创作特色。

最后，创作特色的转化论。刘勰依据儒教古文学派“通训诂、举大义”、道教玄学理念“胎息万术”以及墨家达名说“辞以类行”。同时又依据彼时诗、骚、赋与文等不同文体的诗学理念与创作特色，建构成为《文心》

创作理论的转化因子。

魏晋以来的创作论就注意到诗学与自然的关系，例如陆机《文赋》所谓“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，钟嵘《诗品》所谓“气之动物，物之感人，摇荡性情，形诸歌咏”，都标示诗人缘景生情，诗歌由情写景。这给刘勰《物色》篇的转化为心物交融说开拓了前景。他从“物”、“情”、“辞”三者的链动关系提出了“情以物迁。辞以情发”的诗学主张，肯定了物理世界对心理世界的交融意义，提出了“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”的创作理念。这里的“随物宛转”是从《庄子·天下》的“椎拍輶断，与物宛转”转化而来，但刘勰不是生搬硬套，而与之相对，又增设了“与心徘徊”，强化创作的心理机制。

创作心理表现特色之一是创作想象。陆机《文赋》将这种想象活动称之为“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，“恢万里而无阂。通亿载而为津”。刘勰在《神思》篇中转化为：“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容。视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。”这说明，由于刘勰的转化，使创作想象活动具有一种突破感觉经验局限的功能，是一种不受身观限制的心理现象。与之相关的，创作想象的动力源是感情，不同的感情有不同的表现方式。陆机《文赋》还说：“思涉乐其必笑，方言哀而已叹”。这种“乐”表现“笑”，“哀”表现“叹”的现象，刘勰在《夸饰》篇中的转化，却溶进了“文字”符号与“声音”符号：“谈欢则字与笑并，论戚则声与泣偕。”《神思》篇又转化为“神用象通，情变所孕。”这里，“神”即“神思”，是指想象活动；“象”即“意象”；“通”即“通达”；“孕”即“孕育”。我们可以诠释为艺术创造的思维活动如十月怀胎，终于让鲜活的艺术形象（或意象）降临人世。我在此将刘勰《文心》关于创作特色的转化论，只是举其大要而已，余可类推。

以上四维构成《文心雕龙》的诗学文本自身的第一次转化。王元化说《文心》此前，都

是单篇论述,谈不上什么系统性,只有“《文心雕龙》才把史、论、评揉合起来,成为一部具有系统性的专著。”[15](p.296)王元化的《讲疏》则是对《文心》的第二次转化,转化为20世纪80年代的文艺理论与哲学理念的相应学理。

B、《文心》的二度转化概现

王元化在《讲疏》中引用了马克思关于人体解剖对猴体解剖是一把钥匙,只有高等动物被认识以后,低等动物身上表露出的高等动物的征兆才能被理解这句话之后,提出了一次转化论与二次转化论的观点:“《文心雕龙》创作论除了和我国传统文论进行比较与考辨以外(引者按:即前文的一度转化论),还需把它与更发展了的文艺理论进行比较与考辨(引者按:即本文的二度转化论)。”[16](p.84)王元化的二度转化论“力求根抵无易其固,而裁断必出于己。”(同上)他身处机械论独语时代,以经学家戴震的“治学不为媚时语,独寻真知启后人”的独立人格为榜样“独寻真知,敢于创造,不让教条本本捆缚手脚,敢于把自己的文化思想阐发出来。”[17](p.109、110)我在此处只是依据《讲疏》文本创作论所分列的八大维度及若干附录,简介其二度转化概况,也分为八点,如下:

①关于《物色》篇的二度转化论。王元化的二度转化,首先是对心物交融说中的“物”字从训诂学、语义学上作了考证解读,然后对王国维的境界说与龚自珍的出入说作了学理阐述,可以看出中国文论在不同时代的转化线索的一个轮廓。在这一转化载体上,王元化进一步解读创作活动的主客关系,从“物”、“情”、“辞”三者之间的并列关系阐明刘勰所谓“情以物迁,辞以情发”的创作观及其在创作实践中主客体的双向回流关系,并认为刘勰所提出的“随物宛转”、“与心徘徊”的创作实践活动,一方面说明作家不是消极、被动地屈服于自然,他根据艺术构思去改造自然,烙印自己独特的风格特征;另方面说明自然对作家具有独立性,要求作家的想象活动服从客体真实,使艺术创造遵循现实的逻辑轨迹。这种

心物对立互补、齐驱争峰的格局,推动了艺术创造工程的创造活动。[18](p.91-92)

②《神思》篇的二度转化论。王元化先是对玄学言意之辨从学理说、语言学、思维学三个维度作了简介,澄明刘勰的“思”、“意”、“言”与王弼所包涵玄学意蕴的“思”、“意”、“言”涵义不同,不能混用。然后,从二次转化论视角,阐释杼轴献功说,解读以艺术想象为主体的创作思维课题。王元化一反以往诸家如黄侃将“杼轴献功”解释为“文贵修饰”之说,而重新解释为“杼轴”具有经营组织的意思,指作家的构思活动,把重点置于想象和现实的关系上,而其结果就是“焕然乃珍”。最后,王元化将神思论转化为当代的创作论:“作家运用自己的想象活动。一旦从‘庸事’中揭示出‘新意’,从‘拙辞’中引申出‘巧义’。创造出‘人人心中所有,笔下所无’的文艺作品,那么就象‘麻’经过了‘杼轴献功’。产生出‘焕然乃珍’的‘布’一样,使人耳目为之一新了。”[19](p.109)

③《体性》篇的二度转化论。王元化首先补述了刘勰的风格论,诸如《定势》关于体势相需的类似风格、《明诗》关于“随性适分”的独特风格、《时序》与《通变》中关于时代、社会风格及其变异性。然后,引用威克纳格的《风格学》与刘勰的风格论予以比照,旁涉黑格尔的风格论。这样就拓宽了风格论的学理视域。《体性》篇主要是阐释其才性说,解读作家的创作个性和创作风格的特色。王元化认为这篇文论是中国最早关于风格学的专论。“体”是文体,从修辞学视角涉及语言风格,即气韵语气;“性”是才性,包括才、气、学、习等四个因素。刘勰所谓“才性异区,文辞繁诡”就澄明作家不同的创作个性生成作品不同的创作风格。所以,《体性》篇总其归途是典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇和轻靡等八体。最后,作了现代风格学的二次转化。这一转化延伸到西方文论域限,即是风格由主体、客体两种因子混合而成。两者缺其一就是“矫饰作风”(mannerism),所以应该营

造“混成风格”。这正如威克纳格所说的“必须遵守一个原则；必须自己的气质服从于对象，也不能使对象屈服于个人气质。”倘若偏执一方，正如黑格尔所说的“退化成为一种没有灵魂的枯燥重复和矫揉造作。”[20]（p.141、142）

④《比兴》篇的二度转化论。王元化在阐释二度转化之前，首先把握其叙述的母题，认为《比兴》篇主要是阐释其拟容取心说，解读意象、表象与形象三者关系的理念问题。刘勰所谓“诗人比兴、拟容取心”之命题，可谓是《比兴》篇的精髓。王元化还认为：“拟容取心”中的“容”与“心”表征了艺术形象的两个维面：在外者为“容”，是艺术形象的形相；在内者为“心”，是艺术形象的内质。“拟容取心”就是作家塑造艺术形象不仅要摹拟现实人生的表象，而且要摄取现实人生的心灵。这就是《章句》篇所说的“外文绮交，内义脉注”、《隐秀》篇所说的“情在词外，状溢目前”的翻版，都是说明艺术形象外形与内意的巧妙结合。王元化的二次转化论就认为：“塑造艺术形象不仅要摹拟现实的表象，而且还要摄取现实的意蕴，通过现实表象的描绘，以达到现实意蕴的揭示。现实的表象是个别的、具体的东西，现实的意蕴是普遍的、理念的东西。而艺术形象的塑造就在于实现个别与普遍的综合，或表象与理念的统一。这种综合或统一的结果，就构成了刘勰所说的艺术形象的‘称品也小，取类也大’——一个别蕴含了普遍或具体显示了概念的特性。”[21]（p.146）王元化作了这样的转化后，还补充撰写了《比兴》拟容取心说的四篇附录并作了如下三个维度的中外文论学理的比照：首先是对陆机《文赋》中“离方遁园”一词补释为文学的描写对象，其次是将刘勰的比喻说与歌德的意蕴说进行比照，再次将刘勰的“称品也小，取类也大”提升到马克思的“由抽象上升到具体”的学理高度，予以比较分析。最后归纳到《比兴》篇的拟容取心的创作论的阐释，使正结构的文本更加充实，更有价值。

⑤《情采》篇的二度转化。王元化的转化

论。在关于《情采》篇附录的解读中，首先从结构学上提出将《辨骚》篇归之于《文心》总论的种种原由，其次进一步阐述文学创作中思想和感情的关系，认为“文学创作中的感情只能是一种经过思想深化的感情；文学创作中的思想，只能是一种被感情所渗透的思想。”[22]（p.196）所以，王元化在转化论中，首先批评：“过去有些批评家如汪师韩往往把‘情’和‘志’或‘情’和‘理’分拆开来”的形而上学观，而后又澄明刘勰把情、志揉合起来的意义在于文学创作的性能和构成的两个维度，作为《附会》篇所说的“必以情志为神明”的注解。王元化对这一命题的转化表现于在引录普列汉诺夫关于艺术是用生动的形象表现人们的形象，也表现人们的思想之后，进一步阐明：在文学创作中，作家只有对对象发生血肉相连的感情，才能引发理解它的愿望和能力。反之，作家对始初的、模糊的、浮面的、杂乱的对象。只有经过理性的知解力，才能更深刻地感觉它。创作就是把感性和理性这两种因素，交织成难以分解的有机整体。

⑥《熔裁》篇的二度转化，主要是创作的三准说即创作过程的三个步骤，我在上文一次转化论中有过阐述，将在下文中西对话中，将它与黑格尔、别林斯基创作论的比照阐释中，予以展开，此处从略。

⑦《附会》篇的二度转化。王元化撰写《附会》杂而不越说附录二篇，首先由细节性、偶然性与主题思想的关系，引伸为创作中的偶然性与必然性、现象与本质的关系，说明创作不能排除偶然与现象。由此推出黑格尔关于“美的理念”的一系列论述。这样，就将刘勰的创作结构与黑氏的“美的理念性的统一又有独立自在的实在面貌”作了比照论述。然后，抓住《附会》杂而不越的主导关系是艺术结构的整体和部分的的关系。何谓附会？就是“总首尾，定与夺，合涯际，弥纶一篇，使杂而不越者也。”王元化对“杂而不越”的现代解读是“艺术作品是单一和杂多的统一。”它的结构是整体和部分的的关系，能够“附辞会义、务总纲领。”作家掌握了这个原则，能够去留随

意，修短在手，使所有部分、细节杂而不越，和谐一致，实现共同的创作目标。“这样，作家对于自然形态的各种细节。就不能漫无选择，兼收并蓄，而应该舍去其中琐碎部分，提炼其中能够突出内容主旨的特征部分，从而熔铸成表里一致的艺术形象。”[23] (p.219) 这一课题我将在下文中西对话中，再置之于结构主义西方学理中进行比照解读。

⑧《养气》篇的二度转化论。王元化关于《养气》率志委和说的附录二篇，先是阐释陆机的感兴说对刘勰心理学创作论的影响，再是将刘勰的“养气”观与俄国别林斯基的“直接创作的能力”或“直接创作的自然力量”，作了一定的比照分析。王元化作这样的比照完全不是牵强附会的。因为创作的心理现象，古今中外都是融通的。这点可以钱钟书《管锥编》部分资料为确证。三是，阐释《养气》篇率志委和说是解读创作心理活动的直露性。王元化阐释：“率志委和”就是循心之所至，任气之和畅的意思。这就把“养气”切入心理学范畴，同时把刘勰的养气说与庄子的养气说是论述天道的变化、抱朴子的养气说是提倡行气之说作了疏辨区别。刘勰的养气说是与《文心》总体创作论关于“言为文之用心”一脉相承的。最后，王元化又初步作了文艺心理学的转化，指出：“作家在创作之前必须经过异常复杂、异常艰巨的准备工作。可是当他一旦进入创作过程之后，就往往会产生一种创作激情突然迸发的现象。在这一瞬间，思想豁然开朗。想象分外活跃，无数生动的意象，无数美丽的词句，万途竞萌，好象全都毫不费力地发自胸臆，流于笔端。”[24] (p.233) 王元化最早提出的这一转化论正处于20世纪60/70年代之际，当时的文艺思潮是以“斗争哲学”消解“艺术规律”之际，“文艺心理学”是划入“禁区”之列，他冲决“禁区”提出这一命题，实属凤毛麟角之论了。但是，“文变染乎世情，兴废系乎时序”。时代从20世纪90年代跨入21世纪第一个10年，一种更新的意识形态与研究方法论波及文学理论学术领域，一定的符号虽然仍旧与一定的指意结合。但处于“跨世纪”

的态势。有些理念、话语、词义就具有两重特性，既保留着历史学文化的深刻印痕，又创造着未来学文化的新鲜语境。因此，我们不能在春暖花开季节再穿着皮毛大衣，需要进行“三度转化论”，给《文心》的“言说”或阐释涂抹一层新学理色彩。

C、《文心》的三度转化概观

台湾学人赵雅博认为：“刘书称为‘文心’，文为死物。何能有心，殊不知，这乃是为文者的心。”赵不仅引录《知音》篇而且引录《序志》篇澄明“文心者，言为文之用心也。”[25] (p.11) 可见。《文心雕龙》的枢纽是诗学心理学。由此网开四方，提挈八域。上文提示王元化对此有所指涉，我以王元化的启蒙为契机。专门从创作心理与鉴赏心理两个维度试作三度转化概观。

首先是《文心》创作心理学的转化论。诗文创作心理是属于通常心理的特殊的一种审美心理，完全由人脑的生理机能、心理特性对外界刺激的反射而生成的内驱力。外部世界的嬗变链锁着心理世界的律动，正如《物色》篇所说的“春秋代序，阴阳惨舒。物色之动，心亦摇焉。”当然。刘勰并不了解脑黑箱的结构与功能，只是凭借直觉的判断。这就需要我们予以转化阐述：诗学创作的心理活动是从直观开始的，最初是从感情映象形式表现出来，然后将感觉、表象向知觉、意识转化，通过思维、情感与想象，借助语词映象、概念形式，反映或表达外界事物的内在联系与活动方式。它如《物色》篇阐释的“情以物迁。辞以情发”，“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。”这时，诗人就由创作心理进入创作活动——“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”诗人吟诗“以少总多，情貌无遗”，“模山范水，字必鱼贯”，“丽则言约”。这种创作是刘勰设定的“心境交融”的审美心理境界。王国维将它转化为“心境”说，分解为“无我之境”（写境）与“有我之境”（造境）。王元化把前者称为写实派，后者称为理想派。这是从心理学转化为流派学了。我仍然紧扣创作心理学，

作进一步转化即转化为审美心理学 (psychological aesthetics)。因为美的需要是人多层次需要中的心理本能的需要,也是自我实现的需要。而审美心境是人们在审美环境中所生成的一种自发的心理状态。艺术家在审美前的心境 (mood) 就是审美创造的预前心境。它由日常生活和特定境遇所引发,使不同的审美主体的情绪、才思和方式,有不同的反应:“骏发之士,心总要求。敏在虑前,应机立断;覃思之人。情饶歧路,鉴在疑后,研虑方定。”(《神思》篇)这种不同的心理应急速度和才思表达速度就造成了不同的审美创造速度和审美完形心态,刘勰并没有也不可能运用西方的实验科学而是凭借东方的直观论述,作了如下归纳:“心虑言辞,神之用也。率志委和,则理融而情畅;钻研过份,神疲而气衰。此性情之数也。”我不妨把这句话转化为创作的心理学力场论:艺术家在进行审美创造的全过程中,应该根据自己的艺术个性、创造尺度与审美特点,不断调整心理方位,始终保持“率志委和”的心态,避免“钻研过份”的劳神。我们还可以把这一命题转化为笛卡儿的心身交感说。笛卡儿以心灵和身体、心理活动和生理活动之间的相互作用、相互影响来说明人的精力与体力相互协调。可见,比笛卡儿早降生1131年的刘勰的“心物交融”说。与比刘勰晚降生1131年的笛卡儿的“心身交感”说竟是如出一辙,都阐明创作心理在艺术创造过程中的至关重要性。一旦创作完形以后,就要进入艺术再造阶段——鉴赏阶段。艺术鉴赏也不能须臾离开心理机制的,所以,我在下文就要把刘勰的《知音》篇转化为当代鉴赏论。

其次。《文心》鉴赏心理的转化论。对古今中外诗文鉴赏心理,其共同性大于相异性,说明诗文的鉴赏可以超越时空的限制。所以,我们应在比照中阐释其转化论。刘勰对诗文鉴赏心理的阐释颇为精妙绝伦:“心之照现,譬目之照形,目了则形无不分,心敏则理无不达。”(《知音》篇)这就把心理学提到了鉴赏的首要品位。黑格尔说眼睛是心灵的窗户。刘勰比黑格尔早一千多年前就指明这一理

念:心灵的洞察情理好比眼睛的观察形象。眼睛明亮的话,形象就没有分不清的;心灵敏慧的话;清理就没有不理解的。显然,我们不能苛求一千六百多年前的刘勰作出心理学的阐释,但是我们可以作出心理学的补充阐释,进行转化叙述:当审美主体进入后继的审美心境中,对审美对象的甄别、选择与审美主体的感受、体验,都生成一种共接共鸣的现象:“慷慨者逆声而击节。酝籍者见密而高蹈;浮慧者观绮而跃心,爱奇者闻诡而惊听。”(《知音》篇)但是,由于审美主体的心理素质、文化修养与生活经历的不同,就使审美对象感染上不同的情绪色彩、审美见解,从而导致对同一审美对象产生美感或丑感,推爱或推憎等不同的心理现象。刘勰在《知音》篇中澄明:“舍己则嗟讽,异我则沮弃。各执一隅之解,欲拟万端之变,所谓东向而望,不见西墙也。”为何会出现这种心理差异呢?我们当然不能苛求刘勰作出科学实验式的回答。但是,我们却可以从心理美学视角作出转化辨析:审美鉴赏的动力定型或反应动力学是以主客体两者的审美需要、审美满足为转移和审美境遇、审美特质为基质的。但是,它又离不开大脑中枢神经的被激活程度。大脑皮层兴奋程度的强弱是与心理学力场的波动成正比关系,能让审美对象染上主体的情绪色彩或变异现象。刘勰所谓“此庄周所以笑《折杨》,宋玉所以伤《白雪》也”就是一种正常或反常的心理状态。如果主体的认识能力即鉴赏判断能力处于自由、和谐的关系中,具有先验性的普泛认识机能,就能在知性参与中,获得理性感染。这就是正常的审美心态。反之,则是反常的审美心态。为了避免反常的审美心态的出现,必须寻求正确的审美心理的鉴赏途径。

倘若要获得审美心理的鉴赏途径,刘勰在《知音》中给我们指明了两条途径:第一条是静观默察,让心理恒定逐磨:“凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器。故圆照之象,务必博观。阅乔岳以形培,酌沧波以喻畎浍。”第二条是流动追踪,让心理流变闪动:“缀文者情动而辞发,观文者披文以入情,沿波讨源,

虽幽必显。”这里的所谓“务先博观”就是静态鉴赏，所谓“沿波讨源”就是动态鉴赏，两者或综合或交叉或先后，都能把审美鉴赏的接受活动提高到一个突出的高品位，使鉴赏主体不是被动接受，而是能动创造。这种鉴赏情景，美国的诺曼·N·霍兰德称之为“文学反应动力学”。他将弗洛伊德的精神分析学引进文学批评领域，认为文本对鉴赏者的心理激活和鉴赏者对文本的心理反馈，是一种“反应动力学”的赏评模式。在鉴赏过程中，阅读者、写作者与文本本身都是文本意蕴的体验者和创造者。这是由鉴赏心理学所形成的：“通过精神分析可以发现无意识的幻想转化成由传统的阐释所发现有意识的意蕴。”“意蕴不是一种陈述，而是一种过程。”[26] (p.30、31) 这一“沿波讨源，虽幽必显”的过程是一个把一种无意识的关系转化成另一种有意识的关系的动态过程。这种过程的循环延伸就具有反应动力学的审美鉴赏效应或审美鉴赏力。

黑格尔认为审美鉴赏力是感情与理性的统

一，人将自己的生气、生命灌注于对象，从对象中达到自我实现，才能以高度鉴赏力去认识美。刘勰所谓倘若没有鉴赏力，怎能埋怨“成篇之足深”，而只能自怪“识照之自浅身。”因此，“唯深识鉴奥。必欣然内怿，譬春台之熙众人，乐饵之止过客。盖闻兰为国香，服媚弥芬；书亦国华，翫绎方美；知音君子，其垂美焉。”（《知音》篇）我把这段话转化为审美鉴赏力的理念就是表现于审美直觉的敏锐性，分析、综合、判断、理解的深邃性，又表现于联想、想象、情感活动的能动性、创造性，是感性与理性的统一，认识与创造的统一，是审美鉴赏力的主要标志吧。

以上是《文心》的三度转化论。《文心》的二、三度转化正如王元化所说的“不可避免地包括了外国文艺理论在内。”[27] (p.84) 它为古代文论的中西对话作出了澄明。

本文作者是资深作家兼学者

（待续）



关于明代文学分期问题的札记

(中国)李 庆

一、进行文学史的研究， 需要对文学史进行分期

1, 能不能, 要不要进行文学史的研究, 这是有争论的。因为有的学者认为无法或无需进行文学史的研究。(参见美国韦勒克、沃伦《文学理论》292-293页, 三联书店, 北京, 1984。又见法国福科《知识考古学》4页, 三联书店, 北京, 1998)。

而如果要进行文学史研究, 那么, 我认为就必须对文学史进行分期。我基本赞成如下的观点: “我们的出发点必须是作为文学的文学发展史。这样, 分期就只是文学发展中的细分的小段而成。” “一个时期就是一个由文学的规范、标准和惯例的体系所支配的时间的横断面, 这些规范、标准和惯例的被采用、传播、变化、综合以及消失是能够加以探索的。” (韦勒克、沃伦《文学理论》306页)

2, 任何的文学史的研究和文学史的分期, 都是研究者的文学观念对研究对象的照射。而这照射的光源(即研究者的观念)本身, 也只不过是一定时期文学思想的反映, 也都是被当时的社会文化环境“制造出来”的。因此, 都不是绝对的。(参见伽德默尔《真理与方法》506页, 678页, 上海译文出版社, 洪汉鼎译, 1999)不同的研究角度就会产生不同的分期。

二, “明代文学”这一概念中的 “文学”是什么?

1, 对明代文学进行分期, 在不少前人的著

作中都自觉地或不自觉地存在。比如早在清初的《列朝诗集》、《明诗综》、《明史文苑》、此后的《四库总目提要》、《明诗别裁》、《明诗纪事》等的著作。但是, 当时的“文学”的概念, 和我们现在所说的“文学”(英文: literature)并不一样。这个问题, 早在上一世纪的五十年代, 或许是随着阐述论(或译作诠释论, hermenutics)和异文化交流学(communi-cation)的展开, 在日本, 就曾有过很多论说(参见铃木修次《“文学”译语的诞生和日中文学》(载《中国文学的比较文学研究》, 古田敬一编, 汲古书院, 1987年。这是一篇研究“文学”这一译语产生过程的论文。近年好像国内也有学者作了讨论。)

2, 不少的文学研究著作中, 都曾以“明代诗文”作为分期的对象, 而这里的“文”的定义, 在我看来, 就是不明确的。因为传统所说的“文”, 是不是都属于文学史研究的对象, 应该如何界定, 这应该再加以探讨。关于这一点, 在本文中, 无法展开。在本文中, 虽然说谈论“文学史”分期, 而主要是根据诗歌、词曲、戏剧、小说文学流派, 文学思潮和审美意识等的变化状况来进行。对于“文”, 虽说笔者尽量注意, 把一些不属于文学的部分删除在外, 但是仍还是不明确的。

3, 本文中, 虽然也论及上面列出的20世纪以前的资料, 但主要的着眼点, 是现代有关中国文学史的研究著作, 尤其是近年出版的新的研究成果。也就是说, 讨论对象, 主要是近年出

版的中国文学史论著中有关明代文学分期的观点。

三、有关明代“文学”的分期状况。

笔者所见的明代文学分期，现在主要有这样几种：

1. 两分法。

如北京大学中文系编的《中国小说史》（1980），以弘治时代为区分，把明代简单地划分为前期和后期。

2. 三分法。

采用这样区分的著作比较多。如，黄宗羲的《明文案序上》曰：“有明之文，莫盛于国初，再盛于嘉靖，三盛于崇祯”这是比较传统的说法。当然，他所说的文和文学还是有区别的。

复旦系的《中国文学史》或《文学批评史》基本上是采用三分法。把明代的文学发展前期、中期、晚期三个阶段，但是对于具体的时限，有若干出人，存在若干细微的不同。

郭绍虞的分期法，考其所著《中国文学批评史》（商务印书馆，1947）中册第三篇，为论明代文学思想的部分。第一、二两章为明初三、四、五三章为明中期；第五章为明末。明初以宋（濂）、方（孝孺）为代表。认为“宋，方以后，自弘治以迄嘉靖万历一百余年之间，又是前后七子主持文坛的时期。”（171页）这一时期一直延续到弘治，弘治到万历末为中期，以后为晚期。

刘大杰的《中国文学发展史》（上海古籍出版社，1982）虽然未具体列出年代，但基本是三分：明初到李东阳，（见该书897页）晚明是公安派以后。（同上918页）这中间部分为明中期。

章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》（复旦大学出版社，1996）也把明代文学的发展分为三个时期：前期：“明初到成化（1358—1487）”（下册200页），中期：“弘治到隆庆（1488—1572）”（同上203页），晚期：“万历到明末（1573—1644）”（同上209页）。

王运熙、顾易生主编的《中国文学批评

史》，明代部分为袁振宇、刘明今所著，把李东阳列入为“中期”，称之为“台阁体作家的殿军”、“文学复古的先驱”。（《明代文学批评史》130页，（上海古籍出版社，1991）这和刘大杰先生的观点大致相同。（见刘书，下册，897页）但该书在戏曲部分把李贽列入明代中期（359页）但是在诗文部分，把李贽列入晚期（426页）而所引主要资料都是《童心说》，似反映了两位作者之间微妙的认识上的差异，有点矛盾。

此外，社科院文研所敏泽的《中国文学理论批评史》（人民出版社，北京，1981）基本上也是三分法，但晚明以万历中为界。（参见该书下册，137页。又十六到十八章）

3. 四分法。

日本的神田喜一郎在《中国诗学概说》（陈京，临川书店，1982）中，把明代的诗歌发展分为：第一期，金陵开国时期；第二期燕京守成时期；第三期弘正嘉隆时期；第四期万历递降时代。（69-71页）

日本的吉川幸次郎的《明诗概说》，也可以说是四分法。（他把“中期，又分为前后两期”）具体的分期如下：明代前期，大约到永乐末年；明代中期之一，大约到李东阳；明代中期之二是前后七号的时期；明代末期，是公安，竟陵的时期。认为：“总而言之，十五世纪的诗，在它的前半叶受到了挫折，到了后半叶则渐渐复活了。然而整个十五世纪也可以说是一个过渡期”（笔者等译《宋元明诗概说》253页，中州古籍出版社，1999年）

国内代表性的著作是社科院文研所的《中华文学通史》（366页，华艺出版社，1997），把明代的文学发展分为四个时期：（1）明初到天顺六年，（2）天顺到万历，（3）万历一代，（4）万历以后。这基本沿袭了原来社科院文学所编的《中国文学史》的分期法。但对前期的区分作了修正。

此外，萧荣华的《中国诗学思想史》（上海，华东师范大学出版社，1996。第六章）也可以说是四分法。前两个阶段，是以弘治时期为界。他的特点是以李攀龙的去世（1572，隆庆四

年)到公元十七世纪前十年(1610,万历三十八年)作为一个阶段。(参见该书243页以降)但对最后一个阶段末详细论说。

4. 五分法。

在《明史文苑传》中,就已发其端(分为:明初,永宣以还,弘正之间,嘉靖时,启祯时)。但是,《明史文苑传》主要是对所收录的传主的活动时期的区划,和完全的文学史分期,稍有不同。

近日出版的陈大康的《明代小说史》(上海文艺出版社,2000)把明代小说的发展分为五个阶段明初,洪武至洪熙四朝(1368-1425);宣德至正德七朝(1426-1521);嘉靖、隆庆二期(1522-1570);万历、泰昌(1573-1620);天启、崇祯(1621·1645)。

5. 六分法。

比较有代表性的是陈田的《明诗纪事》。该书的分期情况如下:

甲签:明初。乙签:收建文到景泰时之诗。丙签:“天顺以后五十年之诗”而“李、何则另为一集”(《丙签自序》)丁签:收弘治至嘉靖前期的李梦阳、何景明一派的诗,戊签:时代同丁签,是不属于李何一派的诗。己签:嘉靖后期到万历前期庚签:收万历中叶到天启辛签:收天启崇祯两朝和遗民之诗。如结合该书具体所收人物的情况来看,当然有些还可以再考,如把冯惟敏等收入戊签,在时代上似有出入。但就其分期的基本思路来看,包含着如下一些要点:

(1),把天顺以前的诗分为两个阶段。(2),丙签以李东阳为首。这或可以认为其中包含着他认为李东阳到前七子是一个时代的看法。(3),己签实际是后七子时期的诗。后七子的影响,不是终于隆庆,而延续到万历中期。(4),万历以后的诗,又分为两个阶段。可以认为,这实际上把明诗分为六个时代(丙丁戊为一个时期。)

其他一些著作,如廖可斌的《复古派与明代文学思潮》(台湾,文津出版社,1994),陈书录的《明代前后七子的研究》(江西人民出版社,1994),台湾简锦松的《明代文学批评

研究》(台湾,学生书局,1989),曹淑娟《晚明性灵小品研究》(台湾,文津出版社,1988)等著作中,也有涉及明代文学分期的内容。

除了上述的各种分法以外,也还有对明代文学不予分期,一概骂倒的看法。那就不在此论内了。

四、有关明代文学分期的主要问题点。

比较上述的各种分期的情况,在明代的文学的分期问题上,存在着如期一些主要的分歧点或着说不同之处。

1,第一阶段,是从元末到明代的天顺,或弘治年间,还是到永乐中(十五年)或永乐末?

现在的文学史著作中,基本是持分到弘治的看法。但我认为,第一阶段应该到永乐中(十五年)或永乐本。

因为从政治上看,这一时期,是明代政权的奠基的时期。经济上,是一个恢复的时期。在意识形态上,永乐中,以《四书大全》为代表,建立起正统的意识形态的体系。但具体渗透到文学领域。还要相当的时间。在宣德年间,明朝当局有一个明显的政策调整过程。当时执掌大权的张辅曾对一些文化政策作了调整,对文人的禁锢有所放松。如,瞿佑被从保定赦回,就是着样调整政策的反映。(参见拙作《瞿佑及其时代》,载《中华文史论丛》59辑,上海古籍出版社。又,《瞿佑生平事略编年辑考》,载台湾中研院文哲所《中国文哲研究通讯》4卷2期,1994)

从文学流派和文学作品的具体情况来看,明初表现出非常多彩的景况。虽然到了永乐后期,以高棅等为代表的闽派文人进入中央,有所变化,但还是无法淹没在元末的社会动荡中焕发出来的充满个性的文学光彩。陈田在《明诗记事》中,曾这样评论:“凡论明诗者,莫不谓盛于弘、正,极于嘉、隆,衰于公安、竟陵。余谓莫盛明初各抒心得,隼旨明篇,自在流出,无前后七号相矜相轧之习”(《甲签序》)这是有见地的。

要之，在明代初期和永乐以后的文坛的状态，有相当的变化。所以，当把这前后分为两个阶段。

2，第二个阶段，是划到弘治初还是到弘治本、正德初？

这个问题的实质，就是李东阳的茶陵派，应该上属于第二时期还是下属第三时期？

陈田《明诗纪事》是下属，把他和李梦阳等前七子为一个时期。

朱东润《中国文学批评史大纲》（开明书店，1947年三版）称“前七子之说盛于弘治正德之间”（225页）是下属，实际是把李东阳和前后七子归属于同一时期。郭绍虞《中国文学批评史》认为：“宋、方以后，自弘治以迄嘉靖、万历一百余年之间，又是前后七子主持文坛的时期。”（171页）。其他的著作，大致也是如此。

但我认为，把李东阳上属比较合理。这涉及到如下两个问题：

（1）李东阳和前七子之间，究竟文风有没有变化？

我的回答是肯定的。张治道《康海行状》曰：“是时（弘治末）李西涯为中台，以文衡自任，而一时为文者皆出其门，每一诗文出，罔不模效穷仿，以为前无古人。先生独不之效”，乃与王敬夫、李献吉、何仲默徐昌谷等为文社，“讨论文艺，诵说先王。西涯闻之，益大衔之。”（参见焦竑《献征录》）当然，李东阳和李梦阳等其他人的关系如何，可以再讨论，但是，根据上述资料可以看到，当时文风是有所转变的。

（2）以李梦阳为代表的七子的复古思潮，是在何时兴盛的呢？

不少文学史都认为在弘治正德间。所据多为《明史文苑传》“弘、正之间，李东阳出入宋、元，溯流唐代擅声馆阁，而李梦阳、何景明倡言复古”，“明之诗文，于斯一变”。但是，对于这一资料，对时间理解，可以有不同的解释。如上所述，一般的著作都断到弘治正德间。

但是，再具体地考察这一时期的社会文化

和文学思潮的情况，思想领域，王阳明思想的第一个有代表性的里程碑“龙场大悟”是在正德初。（参见《王阳明集》后所附《年谱》）美术领域，明代的绘画，大致分为三派浙派，院派和吴派。明初到弘治为浙派和院派占主导地位，到成化、弘治间，以沈周、文征明为代表，渐生变化，吴派逐步占据主导地位。嘉靖以后，吴派独擅大场。其变化的主要时期，乃在弘治、正德间。（参见潘天寿《中国绘画史》200页以降，上海人民美术出版社，1983。又周道振、张月尊《文征明年谱》，百家出版社1998）

文学状况，杨慎《诗话》曰：“弘治中，文明中天，古学焕日。”（列举李东阳、张沧洲、陈白沙、庄定山等为代表）顾璘？《重刻刘芦泉集序》曰：“余自弘治丙辰（九年，1496）举进士，现政户部，复与二泉邵公国宝、空同李君献吉、芦泉刘君用熙友，未几余谢病归。……时献吉名未盛。”（《几续集》卷二，金陵丛书本）可见当时的情况。

再看文学家个人的具体活动年代。康海，王廷相、何景明举进士在弘治十五年。（见《明清进士题名录》，上海古籍出版社，1982）李梦阳上书成名在弘治十八年。（《明史》本传）何大复和李梦阳有关文学论争，当在正德年间。徐祯卿中进士也是在弘治十八年，其活跃于文坛，当然在此以后。

要之，直到弘治末，文坛的主流当是李东阳的茶陵派，而以李梦阳为代表的前七子的思潮，主要是在正德年间兴起的。所以，我认为，如果把李东阳和前七子作为一个时期的文学，那么，当以天顺、成化为界，反之，当以弘治、正德之间即正德初为界。

3，万历元年是不是一个时代的区分点？也就是当以万历初还是万历中作为区分点？

这个问题的答案，我以为比较明显。当以万历中为界（我主张在二十年，如十五年前后也可）。

从政治上，张居正的政治的结束。那是在万历十二年前后的事。（参见朱东润《张居正大传》，湖北人民出版社，1981）后来主要

是东林党和复社,其他地区的党社,以及宦官权贵之间的政治纷争。这种斗争,一直沿续到明末,乃至南明时期。

从文学的情况来看,隆庆、万历时的文坛领袖王世贞死于万历十八年。(见郑利华《王世贞年谱》,复旦大学出版社,1995)李贽最有影响的著作《焚书》刊行在万历十八年,他死于万历三十年。(参见容肇祖《李贽年谱》三联书店,1957)袁宏道的主要文学理论,提出在万历二十年前后。而以他为代表的“公安派”文学真正产生影响的是在万历二十年代的前半。(参见拙作《论袁宏道思想的变迁》,载江西人民出版社刊《明代文学研究》第一期,1990)

钱谦益《列朝诗集小传》中,这样谈到当时文风的变化:“丙戌己丑,馆选最盛,公安、南充、会稽、标新竖义,一扫烦芜之习,而风气则已变矣。”(549页,丁集《冯尚书琦》)又曰:“万历中年,王、李之学盛行,黄茅白苇,弥望皆是。……中郎乃昌言排击,大放厥辞。”(丁集中《袁稽勋宏道》)可见,是认为到“万历中”,万历十四、十七年以后,风气一变。文学思潮有了变化是显然的。

五,我对明代文学分期的看法。

综上所述,我认为,明代文学应当分为这样四个时期:各个时期的主要文学流派和特色如下:

1,明初到永乐末年(1368—1425)。

这一时期,主要是沿元末的激烈变动之绪,各种文学思想相对自由展现的阶段。

从文学作品的具体情况来看,明初,五个地域的诗人先后登场(这一时期的文坛情况,这在不少著作中都已经谈到过。)永乐初,以闽派诗人进入中央为标志,出现了要建立和正统观念相应的文学观念的动向。高棅?从《唐诗品汇》到《唐音正声》的变化,就反映了这一趋势。(参见拙作《论高棅的唐诗品汇》,刊于《古代文学理论研究》20期)。

2,宣德到弘治末(1426—1505)。

这一时期,政治相对稳定。虽有外患,主要是北边之患,但未动根本。经济上,得到适当的调整,还没有到达激化的程度。特别是对外的贸易有所增长。社会生活,从异民族的统治下解脱出来,有一种相对的安逸感。意识形态以《四书大全》为主流,思想在明初的严格控制下,出现了变迁(如出现了陈献章等),为阳明学的先声。

文学领域也出现了许多新的景象。这是明代文学发展非常重要的一个时期,但是在现在的文学史中,却没有得到应有的重视。如:

在贵族层次,以王府为中心的文学活动,有相当的开展。已经多有论说周宪王、周宁王等王府以外,笔者在日本发现的蜀王府的文集:献园、定园、怀园、惠园等的《睿制集》(现存日本内阁文库)对于认识当时的文坛情况,不无参考价值。

就士大夫层来说,除了大家已经议论过的台阁体(到底有没有具体的台阁体的文学流派?三杨是不是都可称文学家?对此,我个人还有些保留。)茶陵派外,文化氛围和审美意识,表现出安闲平和,色彩单纯,与元末明初的激烈肆扬,个性多样完全不同。

南方苏州地区南方沈周的出现,嘉定成化本唱词在宣昶墓中出现(参见金文京《花关索研究》,东京),张楷诗(参见拙作《论张楷的浦东崔张珠玉诗》)反映出的对于人的本能欲求的颂扬,显现出和上述台阁体等不同的色彩。

民间的情况是延续着元代以来张扬人本性的文学潮流。表现为:散曲、小令的流行。郑振铎《中国俗文学史》下(260页,上海书店影印《中国文化丛书》本)所列的《四季五更驻云飞》、《题西厢记咏十二月驻云飞》、《太平时赛驻云飞》、《新编寡妇烈女诗曲》是成化间金台鲁氏所刊。沈德符《万历野获编》曰:“时尚小令”:“元人小令行于燕、赵,后浸淫日盛。自宣(德)、正(统)至成、弘后,中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属”现代的研究者指出:“明代的散曲,从洪武到明中叶成化年间,是最寂寞的时期。”“直到成化以后期,至弘治、正德到嘉

靖年年间,明代散曲文学才出现了第一个真正的高潮”(李昌集《中国古代散曲史》362页)都注意到了这一情况。

小说领域也是如此。文言小说,继瞿佑的《剪灯新话》、李昌祺的《余话》后,这一时期的文言小说,出现了刘东生的《娇红记》,无名氏的《钟情丽集》(当成于弘治年间,参见李梦生校点《风流十传》,512页。百花文艺出版社,天津,2002年)《三奇合传》也成于弘治正德间。(参见上书513页)等作品。其中的故事情节和叙事模式,多为后来文言和白话小说所模仿。(同上)

凡此等等都说明,明代的成化、弘治到正德之间,是一个比较明显的文学转变时期。

3,正德到万历二十年(15世纪末到16世纪末)

这是明代文学最有代表性的时期。阳明学开始成形成,三教合一的思潮加剧,整个思想文化领域出现了新的变化气蕴。明代的文学展现出自己的风貌。代表性的文学流派当然是众所周知的前、后七子。这一时期的情况,论者甚多,在此不拟再展开。

我只想说,这一时期七子盛行之际,也有不同的文学流派存在。如在李攀龙如日中天之际,“历下”山东齐鲁之地,冯氏兄弟,于慎行等,就和他持不同看法。(见《历朝诗集小传》546页,549页。又《冯光禄诗集序》,京都大学人文科学研究所藏影印明万历本)对此,容另作论说。

还有,我认为,和“复古”的诗歌的思潮相通,这一时期还出现了通俗文学作品经典化的趋势。如,戏曲领域,正如顾启元《新曲苑》中所说:“南都万历以前,公侯与缙绅及富家,凡有宴会,多用散乐。或三四人,或多人唱大套北曲。”可见这时,北曲虽还有相当的影响,但趋势是从北曲的流行向南曲的转变。嘉靖年间,魏良辅进行了昆曲的改革。小说,代表性的四大长篇小说在这一时期都已经基本成形,叙述的模式大致确定,并陆续刊布。要之,过去

一般认为中国文学的发展模式是由民间产生,经文人发展,成为一种新的文学样式。我想说,一种文学样式的正式形成被社会接受,还有一个存在方式上的经典化过程。也就是被出版成为社会关注的对象的过程。在这一时期这也是应当注意的文学动向。

4,万历二十年到明末(1593——1644,或可以再延伸到康熙前期。)

在这一时期,政治上,张居正死于万历十年。张居正政治的结束是在万历十年到十二年间。(见《张居正大传》,小野和子《明季党社考》,日本同朋舍,1996)到了后张居正时代。整个社会开始动荡,立国本,三大案,东林和反东林,辽战,农民起义,一波一波的浪潮,越卷越大。政争主要是东林党、复社,其他地区的党社和官官权贵之间的政治纷争。经济上大土地的兼并的加剧,新兴的工商业的崛起,使社会结构和利益关系发生急剧的变化。思想文化上,阳明学的张扬和相对的反拨,人们的价值观念也在激烈地变动。最后,明王朝的大厦在内外交困中轰然倒塌。

文学上公安派张扬个性,“独抒心性”的性灵说,在短期内对文坛造成了爆破性的冲击,但接着,渐渐沉静下来,人们在肯定“人情人性”的基础上,从各种角度对过于激烈的性灵说进行修正。竟陵派的文学,东林的文学,复社的文学,张溥等的评点选文,以及陈子龙、钱谦益,其实都是处于这样的文学光谱上。

此外,这一时期中,文学评点的流行,通俗小说的泛滥,大量的仿作的刊布流行,是一大特色。和正德以来流行的前、后七子的文学潮流,有着明显的不同。

以上,是在读书过程中,对于明代文学分期问题随笔记下的一些资料和初线的想法,当否,敬请大方识者教正。

本文作者是日本金泽大学外籍教授兼
复旦大学教授

重庆国民政府的战时侨务政策和归侨问题

(日本)菊池一隆(撰)施爱军(译)

前言

关于抗日战争时期的重庆国民政府的战时侨务政策,历来强调华侨捐款,向中国的投资,抵制日货等抗战的经济意义^①。虽然这些都是极其重要的研究,但是仅以此却不能解明当时侨务政策的实情;且具有将历史片面地进行解释的危险性。因此,本文作为从多视角进行分析的一环,以成为财政负担的日本,南洋等地的归国华侨及对他们的保护政策为焦点来解释其实情,意义和局限性,最终通过国民政府和国民党对华侨的认识及中国的国际地位来考察抗日时期重庆国民政府以何为目标,战时侨务政策具有何等历史位置。为此,以(1)侨务委员会的机构和基本方针,(2)日本、台湾、朝鲜及暹罗等世界各地的华侨排斥状况,(3)归国华侨的保护救济问题,这三个相互关联的问题为主干,依次进行实证论述。

一、七·七事变后

侨务委会的动向和基本方针

1937年,七七事变发生后,侨务委员会发表了“告海外侨胞书”。自九一八事变以来,一二八事变,山海关战役,热河战役;长城各战役等,日本的侵略一步步地加剧了。为谋和平虽一再忍让,但在淞沪(停战)协定,塘沽(停战)协定缔结后,察北6县的陷落,冀东傀儡政权的成立,占领丰台及密运武装的横行,这些都是作为一个独立国家所不可容忍的。并且,芦沟桥事变(七七事变)以来,海

外侨胞相继寄来要求抗战的书信和电报,蒋介石和汪精卫都无法再躲避抗战。为实行自卫抗战,侨胞们重申将竭尽全力为国家做贡献^②。

可是;在紧缩财政下,侨务委员会科长一下的96人中,37人为此离会。就这样,在紧急时期不得已而削减人员。留任人员于1937年11月离开南京,在汉口设立了办事处^③。12月发出“为迁移会址通告侨胞”,继续华侨行政。当时,为平静华侨的动摇,重申①决不是放弃了首都南京而是为等待日本的消耗而做出的战略,②并不是战败而是为了长期抗战,③国际形势日趋对中国有利,④抱定必胜的信心才能取得最后的胜利,并强调华侨的救国救民责任日渐重大,以献身精神捐款,以供给军需而提高军事力量将日本逼近战败^④。

众所周知,1938年4月,国民党临时全国代表大会发布了“抗战建国纲领”,揭开了全中国力量总动员的序幕,对于华侨也采取了动员体制。同月,以“抗战期间,广集意见,团结全国力量”为目的而设立了国民参政会,150名参政人员中虽然华侨仅6名当选,但华侨被授与了发言权,成为抗战遂行的一部分^⑤。8月侨务委员会向各地领事馆发布了强化救国组织的通令。但10月在广州,武汉陷落后,海外华侨对国民政府军的武汉撤退加深了悬念,不断向外交部和侨务委员会询问具体情况。中央海外部和侨务委员会不得不再次向海外各党部,各新闻团体强调了撤离武汉是为了争取主导地位,保持继续抗战的实力,希望大

家坚信胜利；继续贡献财力物力⁽⁶⁾。

在此，附加说明侨务委员会的组织机构。

(1) 各侨务局，各侨务处作为侨务委员会的下属机构，直接执行华侨的出入国等业务，因面向沿海而遭日军的侵略和占领。例如，广州侨务局于1936年8月设立，12月改为广东侨务处；1937年底转移到香港，1941年底转移到澳门，1942年初转移到曲江，1945年初又转移到连县持续工作（抗战胜利后迁回广州）。设立在汕头，江门的备侨务处（1936年），昆明侨务局（1940年），福建侨务局（1941年10月）也几经转移，在转移中持续工作。

(2) 侨乐村管理处下的“侨乐村”继抗战前被经营（因紧缩财政于1945年7月被救济委员会废止）。“侨乐村”作为合村民自治和生产于一体的模范区，可视为归侨村的先例。

(3) 国民政府为保证南洋华侨的生命财产安全，1941年1月行政院颁布了“紧急时期沪侨指导纲领”，3月侨务委员会下的财政部、经济部、教育部、外交部等共同成立了“归国华侨事业辅导委员会”，其任务是①指导华侨向战时后方生产建设投资，②提倡和运营华侨实业股份有限公司，③使归国华侨从事开垦，④对归国华侨实行紧急救济工作，⑤奖励华侨青年从军。这样，在辅导委员会之下，为了归国华侨的接待、登录、救济、指导，向南宁、畹町、昆明、贵阳、柳州、龙岩等地配置了归国华侨指导员，在东兴、遂溪、漳州等地设立了归国华侨临时接待所。9月和10月相继在打洛和广西省龙州设立了第一、第二归侨村、集会归国华侨开垦荒地、从事生产（因战争的影响于1942年前后废止）。

1939年初，侨务委员会提出了“密件：第二期战时行政计划”，可以说是抗战建国期的华侨工作的基本方针。

第1、指导华侨以人力、物力向祖国做贡献，发展生产建设事业。在鼓舞华侨捐款和募集国债的同时指导华侨技术人员志愿回国：学习航空机械、防空、防毒、化学、交通等人员及技师、医师、护士等全体技术人员可依“非常时期专门人员服务条例”随时回国。对于抗

战无直接必要者，可继续为工商事业的发展而努力，并以物力和财力为祖国做贡献。

第2、动员华侨大众成为抗战后援。(1) 宣传抗战情况和防止反动宣传：侨务委员会①充实《华侨动员》这一刊物、②在海外继续宣传抗战情势，鼓舞捐款、③在各地放映各种抗战建国教育的电影。(2) 指导华侨学校教授学生抗战意识，利用讲演、话剧、墙报、电影等增强学生的抗战意识。

第3、救济失业华侨：①对于各地的海员和矿山劳动人员中，因不愿为敌人服务或因罢工而失业的归国者给予相当的救济、②对于归国侨商想退回原地经商者，政府为了维持华侨的经济地位，应免除对华侨壮丁的出国制限。这种场合要办领事馆登记证（无领事馆之地在中华商会），殖民地政府的出港证等证明书⁽⁹⁾。

二、世界各地的华侨排斥和归侨

七七事变后，归国华侨问题急剧暴露起来。侨务委员会和外交部鉴于日本华侨的困难，在与财政部和交通部等商量后，决定了回国方法。首先，外交部让在日使馆调查归国人数以便预算。侨务委员会承担起慰问、护送及免费乘船和乘车等责任，第一回的移送费经行政院被批准了9万5千元。这些资金通过在日中国大使馆被分配到台湾、朝鲜等各领事馆，作为船费和对贫穷华侨的救助金被使用。当初曾预定使用招商局的汽船，因海岸线被封锁而不得不借用外国船只。这样，分别由横滨、神户、长崎、朝鲜的仁川、威海卫、新义州、釜山向烟台往返移送华侨⁽⁹⁾。

1937年8月初起至年末，对于台湾华侨的事务处理花费了时间。6万台湾的归国华侨（1895—1945年从中国大陆进入日本殖民地台湾的中国人）中，约有2万人是苦力。对于财产被全部没收，身无分文者的救助也极为困难。台湾华侨多为闽南人，也有一部分江苏、浙江、江西、广东人，他们经厦门回到各自的出身地。9月23日，5、6千人被移送至广州、厦门、上海，曾预定分三次送完，（一次的预算为1千700元，第1、2次很顺利，第3次因船舶事故未

能成行)。大部分聚集在高雄的华侨转乘荷兰客船,先被送至威海卫、烟台等地,再委托管理公署和公安局被送至广州、厦门、上海等地。虽然这样先绕道北上再南下的举动很不可思议,但极有可能与日军的海上封锁有关。为此,因3港事务繁杂、侨务委员会紧急派遣陈景唐等3人组织起各地侨务局、国民党、政府、军、警察、华侨团体、慈善机构,共同建立了归侨管理会。可是,侨商因工作关系很难回国、糖业、炭矿关系的华工因护照被没收而无法回国。台湾华侨中劳动者甚多,失业归国后也无工作,所以生产管理会将接管的台湾人农场的一部分提供给贫穷华侨,既可安定生活,又可作战时生产⁽¹⁰⁾。

当时,台湾中华总会馆常务委员林梧村与中国中央党政军机关、侨务委员会紧急联络(1938年1月3日发),指示总会馆所属各级会馆,为了国家、民族的生存防卫拥护最高领袖蒋介石抗战到最后一刻,同时参加国民政府的抗战计画及救亡工作。许多会员,华侨秘密回国,各地干部也牺牲财产陆续只身回国(日本对归侨的携带现金有限制)。断交以前,日本逮捕、监禁了仅存的华侨团体职员,同时利用华侨团体的名义使团体自身失去存在价值。为防止敌人的利用,台湾中华总会馆及所属中华会馆等一切团体取消了名义并解散⁽¹¹⁾。

1938年4月,据“国民政府令”,外交部于3月31日以“勾结日本,背叛党国”罪对京城总领事馆领事范汉生,随习领事张义信进行了处罚。行政院立即将二人解任,调查罪状,命以处罚。不仅如此,1至3月的“外交部令”掲載了多数业务停止和人事案件。第一、1月6日发出京城总领事馆、釜山、新义州各领事馆、元山副领事馆暂时停止,元山副领事马永发免职,釜山领事陈祖樞代行京城总领事,各地副领事,随习领事、主事暂时回国及停发在留资金等。第二,驻日大使馆1月21日命2等秘书兼领事事务孙堤、2等秘书马天则、柳汝祥暂时回国并停发在留资金,2月21日孙堤被免职。横滨总领事馆1月26日暂停业务,同日,总领事邵毓麟、领事郑寿恩、副领事罗集谊被命暂时回

国并停发在留资金。在此种情况下,神户总领事馆(1月29日停止业务,同日王守善被命暂时回国并停发资金。副领事潘锦喜,随习领事孙嘉燮,主事马玉生及同领事馆派遣的大阪办事处办事杨雪伦领事,名古屋办事处耿善飏被命暂时回国及停发资金。)长崎领事馆、函馆、门司、大阪、名古屋各办事处也暂时关闭。第三,台北总领事馆被令于1月26日暂停业务,同日总领事郭蠡民、副领事林国硅、代理副领事张振汉被命暂时回国及停发资金⁽¹²⁾。

侨务委员会对马来亚的归侨对应也很棘手。1938年“铁山失业工人救济委员会”(主席陈振贤、副主席林庆年)决定了自动辞掉日系龙运铁矿山工作的“爱国工友”的数百人的归国,还委托香港东华医院接待后,转送至广州侨务局,最后送回各自的原籍。5月,失业华工经新加坡到达香港、东华医院收容了13名温州和福州的华工,支付给每人5港币。在广州,抗战教育实践社的冯圣广将华工带至华侨集安所,停留5天后乘列车将其送至汉口。侨务处长徐天深与市政府商量,对63人每人支付4元。5月13日一到达汉口,侨务委员会支付给每人10元,市政府支付给每人5元,这样解决了眼前的经济困难。之后,侨务管理处长周演明向华工训话。来自各界的慰劳者也很多,集结了广泛的同情。21名河南华工回到了家乡,42名山东华工因故乡陷落而希望留在后方为国家服务。这样,“马来亚敌人铁矿罢工回国华侨工友服务团”组织起来,将一切委托给政治部长陈诚⁽¹³⁾,其他组织也行动起来。例如,上海红十字总会拿伤兵,难民的捐款对归侨进行资金援助。给有钱的华侨准备了廉价的旅馆(仅4角)和伙食,银行实行优惠兑换。对贫穷者免费提供住、食。对所有华侨进行登录,发给内地通行证以确保其安全⁽¹⁴⁾。第二次世界大战爆发后,英、德、法等欧洲归侨也陆续回国。经营上受到很大打击的广东、闽南两地的华侨占多数,到10月已超过2万5千人⁽¹⁵⁾。

问题是,在这以外的世界各地的排华倾向。特别在暹罗更为激烈。据“中央日报”(1938年10月11日)社论称,最近在暹罗被逮捕

拘留的华侨达4千人,这次大量逮捕华侨,表面上是为清扫各种不安分子,虽含有少数暹罗人,但大部分是华侨。这一行动增长了中国人的怀疑。两国间的贸易关系很紧密,暹罗主要输出品——大米的最大客户就是中国。两年前,因磨擦而发生排斥暹罗米的风潮,中国政府极力制止了。两国之间根本的欠缺在于无使节交换,如能正式交换使节,必能清除隔阂,此次事件也能容易解决。如真有一部分华侨为不安分子,中国使节当协助暹罗政府并亲自取缔⁽¹⁶⁾。尽管如此,39年7月,暹罗政府还是连日逮捕了大量救国分子及国民党员梁伟成、陈文天等,20余所华侨学校被密检、救国会的献金支票收据被搜查,广东两银行的正副经理被拘留。其背景在于,32年暹罗政府政治制度改革以来有亲日倾向,中国抗战后、日本煽动挑拨,提起“由暹罗人建设暹罗”,这是一起一是为与英法对抗,一是为使华侨与暹罗分裂来排斥华侨的阴谋⁽¹⁷⁾。

1939年8月8日,重庆各报联合版的社论作了如下分析。近百年的大变化可分为两个不同时期,【第1期】是东亚和欧洲的生存竞争,【第2期】是东亚内的生存竞争。【第1期】里欧洲势力开始向东扩张、试图渐渐吞并亚洲。此间,中国和日本共同成为欧洲势力攻击的目标,所宰中国国民革命运动阻止了这一倾向。【第2期】里,亚洲内部出现自相残杀的动向,日本成为杀害同类的元凶。去年日本举出的“东亚新秩序”是试想奴役亚洲,独自称霸。中国2年的抗战,既可救中国,又可救亚洲⁽¹⁸⁾,暹罗万不可迎合日本的阴谋。(又,1939年6月将暹罗改称为泰)。由此,泰的排华倾向有所收敛,但10月,再次发生了华商伍佐南被杀害,6、7百华侨遭逮捕事件。尽管如此,中国和泰政府却无法直接交涉,只好依赖英法进行交涉⁽¹⁹⁾。泰政府拒绝中国使节团的派遣,称将均等保护所有合法的,安分守己的华商。但泰政府在证券交易所寻察的华侨包括蚁光炎在内达1千余人⁽²⁰⁾。1940年,侨务委员会联系各有关机关制定了“泰华侨保护办法纲要”,1941年制定了“泰华侨保护实施办法”,采取了措施,但1945

年初,泰设定了9个地区,发出了华侨搬出的制限令,并未因抗战期而有所好转。

在各国各种排华法被实施,但不可看成因抗战期而有改善趋势。美国的外国人登录案对非法入国华侨影响很大,侨务委员会与外交部商量,命驻美大使馆予以救济。美国国会还修正采纳了“国籍法”,对于1941年1月13日以后出生的人有效。在中国,现地出生华侨可取得双重国籍,矛盾很大。侨务委员会通知华侨期限后回美,并委托外交部交涉延期。在华侨征兵令中,作为联合国所属国的义务却没有与美国人同等的待遇。“中央日报”(1943年4月23日)的“社论”说,美国从立国精神来讲,是“最提倡自由和平等的国家”。现在,民主阵营和枢轴阵营的最大差异之一是,民主国家主张人类平等,无种族、宗教、阶级差异。美国过去一年许可了65721英国人、17853爱尔兰人、27370德国人、5802意大利人,对于菲律宾人及非洲黑人则无特殊制限。但对中国人却有移民排斥法。这条不平等的法律。“在经济上和道德上对两国不利”、“我们特别希望美国在战争中废止此法律”⁽²¹⁾。结果,1943年11月废止了排华法,待遇平等,12月实施了“新移民法案”,每年105人被许可移民。

另外,①1941年,巴拿马政府公布,被雇佣者中,巴拿马国籍的人数占75%,并实施以“劳工法案”、“新工商法”、“新宪法”为基准,把“华人”当做“被禁人种”,至工商业期限即驱逐到国外等苛刻条例。侨务委员会与外交部严重交涉,委托发表华侨的损害赔偿权的保留声明。②秘鲁禁止华侨再入国。1939年发现返回居住地的华侨替身事件而暂停华侨再入国。经交涉,1941年起,归侨恢复了往来的自由,但新华侨被一律禁止入国。③澳大利亚政府禁止输入中国商品。经交涉,1939年75%的麻织品和裤子被允许输入。④新西兰的华侨亲属入国制限案。折中的结果,延期两年可再申请,只限88人在同国出生的华人可得永住。移民条文中的华人差别项目被消除。⑤加拿大政府将华侨出国期限定为两年。经交涉1938年12月至1941年12月的归国者的归期只延到4年。

③菲律宾1万非法人国华侨的合法永住案。经当地政府查定,中华商会可作为法定代理人代理申请。⑦瓜地马拉定华侨数为6578人,此外禁止新华侨流入。交涉后允许流入,同时从各法律条文中摘除了视中国人为“不受欢迎者”等文字。对华侨开新店、搬店、业务扩充等的限制被取消⁽²²⁾。其原因不仅限于中国国际地位的低下和运动差别的排斥,还与各国的保护本国国民、失业对策、经济保护及取缔违法中国人等有复杂关系。侨务委员会呼吁各国政府本着保护华侨的原则撤消华侨差别法令,主张平等互惠并加以改善。

但是,1942年10月,在国民参政会第3届第1次大会上,“为提高华侨地位实施中国出国人民短期训练”方案由许文顶等22人提出,并通过行政院提交国民政府。内容是,为提高华侨的海外地位,有必要以政治外交方式取得互惠待遇,但华侨自身应检点行为,为在外国不受歧视,不应违反当地政令而有损自我名誉或有伤国体,应具有公民道德的素养。不仅在各地侨务局放置了南洋各地指南和出国手册,详细登载了海外各地的民情、风俗、习惯、政令以供参考,还为文盲开设了短期培训,⁽²³⁾产生了建设性的自我反省之念。

三、归国华侨的保护与救济

观侨务局、侨务处的华侨出入国统计报告,因混乱而无日本、朝鲜的统计数字,台湾也无记载(南京汪政权的领地有因出国人数众多而无法做成统计的可能性)。这表明所有的华侨未被全部登录,许多华侨因紧急避难而未登录或未上告侨务局。观中国与马来亚,从新加坡的出入国人占大多数,其次是槟榔屿。从马来亚的归国人数1937年为882人,抗战第2年的1938年达24851人,1939年减少到9369人,1940年恢复至12581人,1941年为12070人。只是,1942年日军占领后很难归国,为1586人,1943年为92人,1944年无一人。1937年至1939年,出国者增加,出国者减去归国者,分别为2781人,3170人和4320人,相反、自1940年起,归国者增多,归国者减出国者为7284人、4034

人和1586人。暹罗在排华运动激化的1938,1939年分别为30295人和13861人。全亚洲至少有3577人可能是从具有财力的富裕阶层逃亡的。以后,激增至68014人,特别是太平洋战争爆发后的1942年高达24833人⁽²⁴⁾。侨务委员会不得不对应此种情况。

这样,世界各地的华侨多数被当地政府驱逐,或因战时影响而归国。许多越南华侨徒步回国。海外部长刘维炽也指出,南洋华侨的大多数在敌人统治之下,许多华侨冒险回国、却因交通,供给等方面的准备不足而处于彷徨流离的悲惨境界中⁽²⁵⁾。1942年2月蒋介石让外交部迅速与南洋现地政府的有关方面交涉,允许华侨增带献金以充当旅费,同时派遣人员命其进行登录、招待、援助资金等。在其他方面蒋介石认为滇缅路局应尽力协助归侨的交通之便,在紧急关头指示支出1亿元救济费⁽²⁶⁾。

此种情况下,行政院颁布了“紧急时期护侨指导纲要”和“国外战区侨胞紧急救济案”。各有关省政府组织了紧急华侨救济委员会(以下称救侨会)。从1941年3月至1943年上半年工作结束,南洋、香港、澳门的归侨为以下的:①广东救侨会的登录者为994894人(94、5%)广西救侨会为11455人(1、1%)、福建救侨会为23170人(2、2%)、贵州救侨会为983人(0、1%)云南救侨会为22185人(2、1%、云南未登录者为66555人),共计1052687人(100%)②各侨务局的登录计231205人③在辅导委员会登录者为66576人,总计1501838人(去除重复登录实计1351655人)。救济对象为:海外华侨,归国华侨及国内华侨家属,海外失业教员、失学学生和失去生活来源的国内华侨学生。归侨中不少具有技术者,在1941年7月至1944年年末的审查中,可自食其力的登录者为10840人⁽²⁷⁾。

“中央日报”(1942年3月5日)的“社论:如何救济侨胞”将以下视为注意点①留在陷落区的海外华侨应与祖国保持精神一致,不受敌人宣传的影响。敌人的占领有点有线,与中国的陷落区一样,海外陷落区的工作也不无可能②敌人侵略南洋的目的在于丰富的物资

及人才。华侨不可能全体撤退，专门技术人才及有为青年应尽早撤退，为祖国服务，专门技术人员包括矿山、工场、农场内的各种技师、技术工、医师、药剂师，有为青年包括大、中学的学生。这些人员的大部为南洋各地经济开发的一大动力，如果大量撤退，敌人将无法利用南洋的资源。^③如果国民政府充分指导华侨，对边境开发，国内资源开发将取得更佳成果。^④政府应严命海关和交通检查所诚意便利华侨，对欺诈华侨行为进行严惩⁽²⁸⁾，呼吁转换对华侨的积极活用。

1942年1、2月，行政院管辖下的振济委员会代理委员长许世英慰问了福建、广东、广西3省，并指示救济。接收行政院的特别支出金，振济委员会的1000万元分配如下。^①海外振济费300万元中，马来亚得80万元，蓝印得80万元，缅甸得50万元，菲律宾得20万元，北婆罗州得20万元，剩余50万元作为预备资金。^②国内振济费500万元（100%）中，广东得300万元（60%），福建得100万元（20%），云南得50万元（10%），广西得四万元（4%），剩余300万元为预备资金。^③教育振济费200万元作为华侨学生和归国文化人的救济费用，一部分资金则作为创设华侨学校的费用。振济委员会另命在昆明难民总站设置办事处，使其招待、救济，移动华侨，同时与红十字会商量归侨的交通费问题⁽²⁹⁾。国内振济费和教育振济费占总特别支出金的8成。

因篇幅有限，仅以广东、云南为中心分地区进行考察。

第1、在广东于香港陷落的1942年1月成立了广东救济会，分3期实施了救济工作。第1期的香港归侨为15万人，第2期同。救济对象为（1）难民华侨（2）华侨学生（3）技术工（4）华侨家属。救济方法为①资金援助归乡②安排工作③由各同乡会救济④送孤身老人与幼儿进救济院。有关华侨学生救济，支給中学生的第1次救济费为100元，专科以上的学生为200元，每月另支借伙食费。技术工的第1次救济费为50元，并安排工作。对于华侨家属的救济、经省银行，四国家银行商量，结果拿出200万元救

济费。2月16日为止归侨登录者不过1万余人，但从香港来澳门者为35万人，包括三水、西江各地，总计人数超过50万以上⁽³⁰⁾。6月召开了广东救济会第8次会议。（1）以第1、2期结束而进入第3期的对南洋10万归侨的救济。整理合并原来设立的各救侨站、所。救侨会的内部机构也由原来的总务、救济、辅导、财务4组中，每组组长1人、副组长1至2人，组员若干人改为第1组、第2组、会计室、每组组长1人，若干主任组员及组员。会计室设主任1人、组员若干人。第1组业务为保管文书、印章，第2组业务为疏导、救济、医疗、收容、运送、安排职业、辅导生活、登录、统计。会计室做预算、决算、会计检查等。即以合理化缩小了机构。（2）救侨会因形势紧迫和经费有限而从事了一些“消极性”（被动性）救济。这无法根本解决问题。今后要积极救济，计画让归侨开垦荒地，设“安侨村”，建华侨妇女生产工作团。但因必要经费巨大，中央支出也有限。因此，举行救侨运动捐款来作为准备设立各种事业的经费⁽³¹⁾。在福建，许世英与省政府刘主席就归国华侨，华侨家属救济进行商谈，结果省政府决定支付100万元救济金。随着省政府的统一安排与紧急救济，也因福建是归侨的终点站而有许多善后措施，准备了农场、工场以实施“生产救济”⁽³²⁾。

第2、云南省救侨会于1942年5月正式成立后，8月底以前移送的华侨为2万余人，在昆明滞留在者为1千余人。救侨会从国民政府拿到1120万元，实施华侨保护，特别是引导生产建设、力图增强“抗战建国”的力量。据报告说，①救侨会成立的经过是，因1942年1月香港陷落、菲律宾战斗，马来亚混乱、国民政府电令省政府准备救济，经省政府向省振济委员会指示处理。昆明侨务局受侨务委员会之命准备接待、救济。昆明侨务局与当时三民主义贸易公司总经理虞洽卿商量，接受5万元底金，着手紧急救济。当时，每天要移送2、30至100名难民华侨，因为没有人留在那里。但2月新加坡陷落，缅甸紧迫度剧增，以昆明局的力量已无法对应。因此，17日省政府决定改组，将参加

机关分为17个单位。推举省救济会，昆明侨务局及难民总站为“（机关）常务委员”，云南省救侨会于2月宣布成立。同月底，侨务委员会委员陈树人访问指导了云南，同时与省主席龙云会谈。4月，振济委员会许代理委员长来到昆明、与省政府商量救侨会改组问题，任省主席龙云为省救侨会主任委员，任省民政厅长及振济委员会，侨务委员会的各云南驻在代表为常务委员，任各有关机关长官，各团体领袖，华侨代表为委员，且于5月1日正式开始工作。②救侨会在难民华侨的接待扩大后，将每人每日的伙食费定为8元，以此分配食物。5月中旬，畹町、龙陵陷落，难民华侨拥到昆明，5月中旬连日达千人左右。那里，宿舍和接待所供不应求，特新设9所招待所，收容了8千多人并提供伙食。招待所内组织了儿童教育班，同好会、朝会，招待所外设了4处日用品贩卖场。救侨会请中国银行给兑换外国货币，向遗失了各种证明书的人再发行证明并安排工作。③作为救济策略，救侨会支給每人140元旅费，使其乘救侨会的汽车和列车，送其从昆明经曲靖，贵阳回福建、广东。5至8月移送了2万余人。如要求补助、经审查可支付给每人1千元⁽³⁾。

云南不可忽视的是民间的活动，特别是侯西反的活动。1943年12月侯到达昆明。据侯讲，响应南侨总会的呼吁归国服务的华工达3193人。之后，少数人去了印度或回了故乡，但多数风餐露宿在街头。为此，召集了华工代表座谈会，华工领队白清泉、胡凯军等40人商量，派白、胡、杨瑞文等去昆明、下关、曲靖等地，负责失业流浪华工的登录。20万经费中，侯自己出15万，其余5万由各华工代表捐赠。白清泉负责增筑了福建会馆，共收容了110名华工。同时还奔赴重庆为振济委员会申请20万元紧急支出。另外，在昆明招请了华侨领袖胡春玉，让其在1944年1月20日成立了华侨互助会，会员在9月份达到3千余人。会的三大目标为①转消极救济工作为积极救济工作，首先建立学校，教育华侨儿童，培育人材。同时训练华侨技术人材成为国家的动量。②将承担的少数工作转换成普遍深入的社会运动。③以救

济工作为起点团结华侨，使其为国家的方针服务。互助会成立后仲裁华侨间的纠纷、同时加深和睦关系。推举海外部长张群、侨务委员会委员长周启刚为互助会名誉理事，招聘云南省各厅长、处长及龙纯曾（云南省主席龙云的第三子）为名誉顾问。这样，在云南省担任救济工作的义务人员达一百几十人。

（2）1944年2月15日设立了侨光学校。【第1期】①出租福建会馆的建筑物。②任西南连合大学毕业生梁峨贤女士为校长并招聘6名教职员。③首先设立了4年制初级小学和预备班，共5个班，120名儿童。6成是华侨子弟，4成是当地的贫穷子弟，皆免学费并发书籍和文具。④本期经费为150万元，由互助会的捐款中支出。【第2期】①将龙纯曾的150万元作为补助金修筑全校舍。②成为6年制小学，教职员13人，儿童数达254人。③建筑，设备费及常备费为420万元。互助会募捐到269万元、其余由各途径设法准备。

（3）华工训练。甲：【第1期】107人中20人去滇缅运输局服务。其他87人在交通部黔西训练所经过2个月训练后到川滇东路局，西南公路局等机关服务【第2期】50人、训练1个月后到滇缅运输局的昆明区间、下关区间服务。【第3期】（计画阶段）50人，训练1个半月后再在滇缅运输局接受2个月的训练。且要采滇缅运输局组织将华工作为干部的华侨运输中队。互助会计画间接援助指导优秀的军校毕业的华侨学生为指导者，但还未经批准。乙：物资支援。①军政部昆明军需局支援5百身旧棉衣。②滇缅运输局支援6百块军用毛毯。③红十字会云南省卫生处支援医药品。④个人支援。丙：华工工作的教训。①华工因长居海外，多不通晓中国情况，不得上司好感。且华工多抗争和集团做坏事。在各机关工作的华工也有同样倾向。②华工天真浪漫，如管理教育者通晓华侨事情，引人入正轨、则可发挥最大能效。③华侨往往遭欺骗，受利用，故给与遭诬告和詐欺者法律保护（顾问律师是马达大）④协助政府通报，逮捕犯罪者。这样，既指出了华工的问题又寻求对其进行保护和善

导。

互助会还①请求昆明市惠滇医院医师陈永祥、周文辉进行免费治疗(每月4千元车费)②在互助会内设置疗养室。有必要休养者在疗养室居住,供伙食和医药。又设收容室、救济无处安身华侨。暂时住费和伙食费全免。并安排工作。③重病华工在滇缅运输局昆明医院免费接受治疗,难民华侨被送往第5集团医院。如不幸死亡,互助会将负责后事⁽³⁴⁾。以上,细致入微地进行了对应。

结束语

第1、国民政府从南京撤到武汉,又撤到了重庆。侨务委员会的任务在于使国民政府与华侨的心紧密相联,特别以华侨献金的形式来支援抗战。国民党根据“抗战救国纲领”在国民参政会给与华侨一席之地,也意在争取支援。但抗战时期,中国并未一味接受海外华侨的献金,归侨的保护问题也迫在眉睫。当初,国民政府希望华侨技术人员归国,实际上,成为负担的失业华侨和难民华侨占了多数,并成为财政负担。如对策有误,国民政府将一举失去全世界华侨的支持,并有政权基盘受到打击的危险性。为此、国民政府为获得留在南洋的华侨的信赖与支持,也为得到美国华侨对抗战的经济支援而有必要谨慎考虑归侨救济。

第2、侨务委员会据世界各地的排侨状况为日本及其殖民地台湾、朝鲜等地的归侨的救济和辞掉日系矿山工作归来的马来亚的华工的接待而奔走。特别是暹罗(泰)从1930年起排华运动激化,直持续到抗战期遭罗政府对华侨的弹压仍很激烈。国民政府则显示出因未建交而无法直接交涉的脆弱性。在北美、中南美等各国华侨也遭到排斥。对此,国民政府想通过解决华侨问题提高中国的国际地位并废止差别,除暹罗以外,在一定程度上取得了成功。

第3、蒋介石指示指出救济金,振济委员会努力活动,与此同时,在广东、广西、福建、贵州、云南等地新设了救济会、红十字会也积极地展开了活动。这样,有关部门全力进行了活动。广东、福建是归侨的人口,同时也

是他们的出身地,因此不光是救济、而转为自力更生。在云南,同救济会一样,民间活动也很蓬勃,其中就有侯西反指导的互助会。互助会重视教育,举行对华工的各种训练并安排工作,对生活、福利、医疗等也妥善进行了安排。

注释

- (1) 例如、①曾瑞炎“华侨与抗日战争”四川大学出版社(1988年)、②任贵祥“华侨第二次爱国高潮”中共党史资料出版社(1989年)、③中国抗日战争史学会等编“海外侨胞与抗日战争”北京出版社(1995年)等。在本稿中,④“关于抗日战争时期重庆国民政府、南京傀儡政权和华侨的三极构造的研究”(平成10至12年度科研费补助金基盘研究(c)(2)研究成果报告书,2001年3月)、⑤“抗日战争时期全日本华侨的动向与构造”、大阪教育大学“历史研究”第39号、2002年3月等。
- (2) “中央日报”1937年8月19日。
- (3) 侨务二十五年编辑委员会“侨务二十五年”海外出版社(台北)、1957年4月、27至28页。45年3月职员共122人。
- (4) “南洋商报”1937年12月22日。
- (5) “国民参政会资料”四川人民出版社、1984年、5至6页。
- (6) “中央日报”1938年10月27日。
- (7) 侨务委员会“侨务十三年”1945年、4至5页。
- (8) “侨务委员会第二期战时行政计画”1939年4月,台湾国民党中央委员会党史委员会所藏史料。
- (9)(10) “侨务委员会办理旅日归侨及抵厦经过”“南洋商报”1938年1月26日等。
- (11) “台湾华侨防敌人利用,解散中华总会馆”“南洋商报”1938年1月18日。
- (12) “国民政府令”、“部令”“外交部公报”第11卷1、2、3号台刊,1938年4月,1至10页。
- (13) “南洋商报”1938年6月8日。
- (14) 前揭“侨务委员会办理旅日归侨及抵厦经过”。
- (15) “南洋商报”1940年10月2日。
- (16) “社论:暹罗拘捕华侨”“中央日报”1938年10月11日。
- (17) “因受敌寇愚弄,暹罗突然排华”“中央日报—重庆各报连合版”1939年8月8日。
- (18) “社论:暹罗与我国侨胞”“中央日报—重庆各报连合版”1939年8月8日。
- (19) “第18次常务会议记录”1939年10月26日,党史委员会“国防最高委员会常务会议记录”第1册,1995年,605页。
- (20) “第19次常务会议记录”1939年11月9日、629页。
- (21) “社论:美国改善华侨待遇问题”“中央日报”1943年4月23日。
- (22) “侨务二十五年”30至32页。
- (23) 行政院“公函:为提高南洋华侨之声誉……”,党史委员会所藏。
- (24) 侨务委员会编“侨务十五年”1947年、30、31页。

- (25) 刘维炽“抗战以来海外工作的回顾与前瞻”“中央日报七七增刊”1943年7月7日。
- (26) “蒋委员长关怀归侨”“中央日报”1942年2月7日。刘维炽，同前。
- (27) “侨务二十五年”44页。
- (28) “社论：如何救济侨胞？”“中央日报”1942年3月5日。
- (29) “中央日报”1942年2月5日。
- (30) “中央日报”1942年2月18日。
- (31) “粤救侨会决定第三期救侨计划”“中央日报”“扫荡报”连台版、1942年7月3日。
- (32) “中央日报”1942年1月26日。
- (33) “滇省救侨工作”“中央日报”“扫荡报”连台版、

1942年9月10日。

- (34) 侯西反“滇省华侨百助会报告书”“中央日报”1944年12月4日等。侯于1944年11月10日从成都乘飞机去昆明途中遭事故遇难，终年62岁。

本文作者菊池一隆是日本国立大阪教育大学教授。

译者施爱军在2003年修了于日本京都橘女子大学博士后期课程，现在从事翻译工作。



黄文熔为中华的美塑像

本文细述巴生中华独中由垂危到复兴的过程。该校在校长黄文熔的领导下,在董事会、复兴运动工委、校友会等等在招生和筹款方面的支援下,终于走向繁盛之路,并协助丹中走出困境,迈向康庄大道。文章结构严谨,论述有依有据,可作为全马独中的重要文献。

(马来西亚)甄 供

已故越雅山是巴生中华独中复兴运动的积极参与者和领导者之一,特别是在招生工作方面,做得极为出色——他遍访巴生及其周边地区的城乡,唤醒华裔民众,踊跃送子女来校,以挽救危亡的中华独中。1998年10月25日,他应邀出席巴生中华独中复兴25周年纪念交流会,在回顾和总结经验时,他说:1974年至1992年前后19年,是巴生中华独中经历了一段刻苦奋斗、重建基业、迭遭挫折、陷入低谷,又重新挣扎、奋起的历程。他把这个时段分为两个时期,即第一阶段10年(1974-1983),第二阶段9年(1984-1992)。在第二阶段担任校长,先后是黄文熔(1984-1987)与许秀华(1988-1992)。……

越雅山的演讲,对于巴生中华独中的复兴运动,作出了初步的分期和轮廓性的论述。虽然还嫌不够详尽,但却给我们提供线索和思路,弄清中华独中的历史面貌,进而总结她的发展的历史经验。

巴生中华独中与全国各地区的独中一样,遭受1962年《1961年教育法令》的改制浪潮袭击。接受改制的华文中学,就变成“国民型”中学(简称为国中),可获得政府的资助,惟却丧失了原有的特质;拒绝改制的就演变成成为后来的“华文独立中学”(简称为华文独中或独中)了。被改制浪潮冲击后而能保存的独中,命途坎坷:原有的校舍、学校的一切资源等,大都被国中侵占;经济来源苦竭、学生人数急速下降……如此等等。巴生中华独中也逃不过这个厄运。

为什么巴生中华独中到了黄文熔掌校之

后,学校才摆脱困境,生机勃勃地茁壮成长呢?我认为这是中华独中在特定的历史条件下,硬体建设与软体建设,相互配合,且不断克服消极因素所取得的成果。换言之,董事会、复兴运动工委、校友会等在招生和筹款方面,不断努力及取得成绩,为学校的生存和发展提供了物质基础,这是硬体建设的成绩。黄文熔掌校之后,改革教学和校务管理,提升教职员的素质和服务质量,使校风焕然一新,这就是软体建设发挥的功能。本文以黄文熔为个案,探讨巴生中华独中复兴运动的规律及其历史经验。

一、1980-1983年巴生中华独中的状况

这是黄文熔掌校之前,巴生中华独中复兴运动的概况:

巴生中华独中自1974年复兴以来,以越雅山为首的招生队伍仍然持续展开活动,到了1980年,学生人数已达492人,从初一至高三,共有12班,已是一所学制完整的中学。在建校方面,董事部拨款建宿舍、临时课室、图书馆等,虽然这是木板的建筑,但却初具规模了。1981年学生人数上升至542人,是年学校发动推售“中华行”锁匙圈,共筹获11万元。

当时担任校长的是郭彩兰。她是在1977年4月继江新慧之后出任校长,为期五年,1982年她呈辞,由越雅山暂代校长职。1983年郑国武出任校长,为期一年。从1981年至1983年的短短三年内,学校更换三位校长,原因不详。然而这在独中复兴运动史上好像是罕见的事。

在这个时期,巴生中华独中在招生和筹募工作,没有因为校长频仍更换而有所影响,学生人数仍然逐年增长:1981年上升至540人,1982年增至590人,1983年达到610人。因此课室便不敷应用,初一班被安排在下午上课,并开始实行理科分班制。是年建科学实验室,举行科学展、校庆汇演等。这一年,中华校友会注册获准,正式成立,选出以黄赞发为主席的首届理事会。校友会随即开展工作,举办为母校筹募兴建大礼堂基金的千人宴,筹款成绩斐然,突破21万元。

二、重振中华雄风

1983年12月,黄文熔应校友会主席黄赞友的邀请,到巴生中华独中出任校长。他是南大毕业生,理学士(化学)。毕业后,曾在新加坡任职,后来回返马来西亚工作。1972年至1983年在兴华独中先后担任数学导师、教务主任等职。1973年巴生中华独中处于危亡时期,校舍为国中所据有,招到的新生,没有课室可以容纳,也没有老师授课。复兴委员会征得巴生林茂街福建会馆的同意,改在那儿上课,并号召友校协助。黄文熔响应号召,积极参与教学工作。这是他中华的一段因缘。

2000年4月28日,我在巴生专访黄文熔,他对我讲述他出任校长后对当时巴生中华独中的硬体和软体建设考察的印象和评估。

他把中华独中的校舍与巴生的三所友校的比较,发觉前者落后甚远:光华有一座双层的课室;兴华在1983年已建竣一栋国字型的校舍;滨华虽然还是旧课室,但还算不俗。惟独中华,全是板屋,且又是非常陈旧,与上述三所友校一经比较,就相形见绌了。然而,中华硬体建设的落后,只是一个暂时的现象,因为董事会、校友会仍然积极的进行筹募工作,希望短期内把旧校舍翻新,改建为砖瓦的建筑物。

软体建设呢?巴生中华独中有一支素质相当高的师资队伍,愿意全心全意为华教贡献力量的老师,可说比比皆是。还有,老师认同招生工作,积极参与,所以招生区域不断开拓;而招收到的新生,好一些是具有发展的潜能。这是中华的优点和长处。如果能够调动老师的积极性,

提高教学绩效,那么中华独中的校风将会展现出崭新的面貌。可惜的是,80年代初期中华的校长更换频仍,导致校务发展滞缓,以及师资人才的流失。

俗语有云:“船载万斤,掌舵一人”。作为一所学校中负责行政和教育、教学业务的最高领导人的黄文熔,这时他就站在这个平台上,中华当前的客观形势严峻地摆在他的面前,他必须作出抉择:一是他需要保持清醒的头脑,正视矛盾,解决矛盾,理顺各种复杂关系,建立有效的机制,因势利导,重振中华雄风;二是因陋就简,不求创新,沿着前人的老路走下去。好一个黄文熔,选择的却是前者,并以“突破一点,带动全面”的策略,扫除衰象,催化新的生机,为中华发展开辟道路。

a.改善教师的待遇与福利

巴生中华独中与兴华独中的董事长同是一人担任,那就是林玉静。可是,在教师的薪酬待遇方面,前者却比不上后者,而且差异很大,中华独中老师对此很有意见,有着不满的情绪。这种不合理的现象存在已久,可惜在黄文熔掌校之前的几位校长,都没有给以应有的关注及采取步骤去改善之,所以在那个时期,有些教师辞职转到别校去,学校不稳定的、人事上的纠葛等等因素,固然是这些老师离职的缘故,但经济性原因可能也包含在其中。

著名心理学家马斯洛指出:“在人的所有需要中,物质上的需要居于首位。”可以这么说,绝大多数有才华的老师在选择就业的地区和单位时,都会把物质条件作为首要的考虑因素。五十年代至七十年代时期,好一些领导华教运动人士常持这种观念,即认为从事华教工作的人,既是一种奉献的行为,就不应太过计较个人薪酬的多寡。可是,他们却忽略现实生活的迫人,过去微薄的薪酬,到了八十年代已应付不了生活所需的开支。当然,其中也有志在实现自我价值而不计薪酬高低的老师,那毕竟是少数。黄文熔有鉴及此,就向董事部提出“改善教师的待遇与福利,让教师安心教学,发挥所长,引导学生向上向善。”^(注1)他的建议获得董事部认可,于1984年调高老师的薪俸。这是对老师的

鼓励与肯定,并将老师的潜能充份挖掘出来,有利于提高教学绩效,更利于遏止师资人才的流失。

b. 扫除衰象 激发生机

怎样扫除巴生中华独中的衰象,焕发生机与活力呢?这是黄文熔必须解决的关键性问题。

2000年我在巴生地区进行密集采访,专访黄文熔以及当年与他共处于校园的师生,综合了各方面的意见,大家都认同他是一位平易近人、态度谦和的校长。他处理校务、教学业务等事宜,不是居高临下的发施号令,而是通过平等交流、协商,求得共识之后,才逐步落实的。在择人用人方面,他安排从校长职位退下来的郭彩兰抓教务、黄秀贞管纪律问题、刘向庭在宿舍管理上扮演着积极的角色……等等。他根据每个老师的才能、工作热情等特点,妥善安排在各个岗位上,做到人尽其才、才尽其用。

黄文熔又是教师的知心人,关心他们的生活与教学,特别是他上任以来,成功地为老师争取到待遇与福利的改善,这就赢得老师们的尊敬和信任。所以他召开教务会议,提出提高教学绩效,就得到老师的认同与支持。

巴生中华独中自复兴运动开始以来,招生队伍已从各地招收很多新生,其中不乏是有潜能、优秀的学生。黄文熔认为,应该从学术着手,为这些具有潜能的学生培训,以焕发他们的才智,为日后招生工作提供一个好的基础。

当时校外有各种学艺比赛,中华也是经常被邀请之列。过去,由于校方没有给被挑选出来参赛的学生予以指导和培训,所以参赛的学生往往是铩羽而归,挫伤他们的自尊和志气。接受我的专访的人士说,在那段时期,中华学生自卑心理非常严重,以为事事不如人,自己比别人矮了一大截。他们走在路上,倘有人问及是在哪所学校的学生,他们往往低着头,支吾以对,不敢承认自己是中华生。

针对这种情况,黄文熔倡议成立数学小组和辩论比赛组,安排老师负责培训有关的学生;他自己亲自挂帅,担任数学小组培训工作的指导老师,刘向庭则担任辩论比赛组的指导老师。所以,在黄文熔亲自指导和老师们共同努力下,

1984年的雪隆八独中辩论比赛和数学比赛,中华独中参赛的队伍在前一项的较量中,与循中共享冠军;在后一项竞赛中,却夺得团体亚军,载誉而归。这是中华有史以来第一次获得的最高荣誉,全校师生为之欢欣鼓舞。这就证明所谓的弱旅在一定条件转化之下,是可以战胜雄师的。

正是这种精神力量的驱动,老师的教学绩效提升了,学生的自信心加强了,懂得奋发图强、力争上游,所以是年高中毕业生中包括后来在董总技职教育局担任高级行政助理李丽珍在内,共有数十名学生出国深造。这是巴生中华独中复兴以来的一个重要的跃步,也是一项大荣耀。

c. 营造新校风

黄文熔于1984年出任巴生中华独中校长,该年教学绩效提升,学生在学艺比赛取得突破,创下奇迹,给学校带来了极大的荣誉。1985年至1987年,他抓住机遇,继续谋求发展,营造新校风。这是他的“突破一点,带动全面”策略纵深化持续化的后续行动,沿着发展的轨道上行进。而营造新校风,说到底是一种文化建设、思想道德建设及弘扬和培育民族精神的运动,为中华的明天提供一个强大的精神动力和智力支持。

营造新校风有哪些措施与活动呢?一、开办电脑课程,引导学生与时并进,掌握先进的科技知识。二、积极开展课外活动,拓宽学生视野和增强自信,先后夺得巴生四独中及雪隆八独中辩论赛冠军、中秋节灯笼制作比赛的五项冠军。三、兴建活动中心,充实图书与教学设备,为营造充满学习活力的校风提供物质基础。主办课室设计比赛,调动全校学生积极投入,既美化了校园,也焕发出学生的审美艺术才能。学生的独特具有艺术个性的课室设计,引起雪隆地区广大社会人士的瞩目,给以好评。当时各大华文报章图文并茂的专文报道,电视台也及时跟进,派出专人到场拍摄专访,使巴生中华独中的声名得以广泛传播。还有,全马第一支学生祥龙队的成立、举办第一届滨海区中学生文艺讲习班、学生领袖会的成立与活动、书法比赛……等等,都是给巴生中华独中锦上添花。

三、支援丹中 发扬守望相助精神

吉兰丹中华独立中学(简称丹中),她的命运与巴生中华独中相似:1984年新生来源枯竭,学校宣告完全暂时停办。这是一桩令华社惊人的事。1985年1月该校召开赞助人大会,议决成立复兴委员会,以当时担任中华大会堂会长黄昆福为首,广召赞助人。2月,召开第一次复兴委员会会议,通过接纳中华校友会所拟定的建议草案,成立工委,以黄昆福、黄初华为正副主席,下设招生组、校舍组、募捐组,积极开展各项救亡工作。4月初招到一批学生,议决以交流方式将学生送往巴生中华独中寄读寄宿,为期九个月。学生的学杂费,由丹中复兴工委支付。年杪,这批学生将返回丹州临时校舍复课。

全马共有60所独中,除丹中之外,还有59所独中,为何要把新生保送到巴生中华独中去呢?当时担任董总代表苏天明律师向报界披露说:丹中与巴生中华独中遭遇同样的厄运,历尽沧桑,处于风雨飘摇之中。丹中复兴委员会可藉此机会向后者汲取历史经验教训和精神力量。新生在那儿求学,得到锻炼,学习到书本上没有的知识。

这项决定,对巴生中华独中来说,既是一荣誉,也是一种责任。于是,巴生中华独中董教全体总动员,决心全力以赴支援丹中复兴学生交流计划。在校园里赶紧兴建一座活动中心及将礼堂改建为能容纳170人的双层学生宿舍,供给丹中和该校学生住宿。黄文熔调派梁玉印担任初一丹^(注2)班主任、刘向庭为总舍监、陈清枝为女生舍监,及其他老师和工作人员如郭彩兰、黄文祥等悉心教导和照顾丹中生。在校园附近住宿的老师,早已准备就绪,为丹中补习他们较为弱的科目,如英文、华文、数理等(他们的马来文程度较高)。4月8日开始上课,老师为他们补习初一生在过去的部分功课。黄文熔特安排一些活动,让丹中生出外游玩,以消除他们离乡背井的寂寞。

初一丹生一般上都是成绩不错的学生,其中有十多名是从在籍六年级跳班上来的。曾碧娴是较为突出的学生,在巴生中华独中老师指导下,她代表丹中参加全国华文独中三种语言

演讲比赛,荣获全国初中组冠军。在美化校园方面,初一丹生积极投入,为中华的美增添好一些亮色。除此之外,他们也参与筹款活动,为巴生中华独中筹募基金,款额逾二万元,获得该校颁发初中精神奖。在寄读巴生期间,初一丹生为母校六十七周年校庆举办文娱晚会,除老师给予必要的指导外,筹办工作悉由学生策划,这说明了初一丹生的领导和组织能力是不弱的。

巴生中华独中全体董事、老师倾全力地支援丹中复兴工作,付出了巨大的精神劳动,颇为舍己为人的悲壮美。但是,这种意义是重大的:它是见义勇为的扶危,发扬了守望相助精神(当时流行的说法是“独中一家亲”)。当年董教总领导人、两所同名的中华独中的教职员生,团结奋斗,合作无间,交往频仍,鼓励问候,交流经验,蔚然形成一种风气和文化。这是独中运动史上令人思之神旺的美好记忆。

正是这种激励,带动了巴生中华独中的硬体建设继续发展,大事兴建礼堂及校舍。

小结

黄文熔担任巴生中华独中校长,为期四年(1984-1987),时间不长。但他没有辜负时代的期望,在这个历史舞台上导演了独中复兴的壮剧,为丹中复兴擂鼓助威,为巴生中华的美塑像!

本文作者是资深写作者人

注1:黄文熔《中华的心灯》,载《巴生中华独中·中华行——庆祝建校75周年钻禧纪念(1911-1986)》,页4。

注2:初一丹,丹中新生在巴生寄读时编班后的命名。据访谈人士告知,当时巴生中华独中初一新生班,有三个班级,即甲、乙、丙,丹中生如依序编列,则成为丁了。有人反对,认为难听;有人提议以“丹”代之,音韵好听,既可与巴生中华独中的班级有别,又可显示丹中学生组成的地方特色。

参考资料:

- 1.《巴生中华独中·中华行——庆祝建校75周年钻禧纪念(1911-1986)》。
- 2.《拾偶》1993年度巴生中华独立中学第14届毕业特刊。
- 3.《吉兰丹中华独中复兴运动》1985年10月。
- 4.《吉兰丹中华独立中学校舍落成开幕暨创校78周年双庆典礼纪念特刊》1996·9·20。
- 5.笔者2000年前后专访越雅山、黄文熔、陈健诚、梁玉印、刘向庭、李丽珍等人的访谈记录。

火红往事忆钟灵

(文莱)刘华源

钟灵是我中学时期的母校。虽然它远在西马的槟榔屿，虽然离开它是那么久远的事，我还是时常怀念着它，惦念着我的同窗知交，回味着那火红的岁月。

充满欢乐的留学生涯，猝然中断。1956年我被开除了。不是因为我犯了什么滔天大过，我只是随着大伙儿参加罢课，反对学校当局接受殖民地政府有条件的津贴，防止华校变质，如此而已！

为什么要把华校变成英校，由钟灵开个头？

钟灵是北马的一间著名华校，历史悠久。钟灵创立于1917年，八十多年来，不论是在战前或战后，为马来西亚及邻近国家培养了大量的建国人才和社会栋梁，在政界、商界、教育和文化界，在各行各业中，头角峥嵘，贡献良多。钟灵的校友遍天下。由于它的名声远播国内外，吸引了无数优秀学子竞相投入它的怀抱。

钟灵在众多华校中独树一帜：中英并重，以学生能在高中二或高中三考得英国剑桥普通教育文凭考试见称。它的双语政策意味着在课程的安排上，从初中一至高中三，逐年增加英语课本，以英语为教学媒介语或中英并用。

每当剑桥考试成绩放榜，我们在礼堂听报告时得悉我校取得优越成绩，甚至胜过英校，一时掌声雷动，大家都会兴奋不已。每次受到这样的鼓舞与激励，我都会暗下决心，加倍努力，一定要在高中二攻下剑桥文凭。

1956年在我的一生中是一个关键性的一年。这年下学期，我成功地通过了校内检定考试，准我于次年参加剑桥文凭考试。如果再次冲刺顺利，我可以提早一年毕业。我受高中一生物学老师的启发和影响，生命的神秘和自然界的奥妙，深深地吸引了我，遂立志作为一名生物学家，目标是在澳洲的大学。提前一年毕业，意味着我的美梦更快实现，多令我陶醉呀！

是年11月23日，学潮爆发了！

这一天，高一班的年终考试刚结束，高二与高三的同学正紧张地应付剑桥考试。我们照常上课，在课室静候班导师宣布放假的消息，一点也不觉得大难即将临头。

有同学要闹搞学潮是不可思议的事。四年来，我感受到的是优良的校风，同学们认真读书，如饥似渴地追求知识和做人的道理，同时不忘锻炼身体，积极参加各项课外活动。

能作为高一甲班的一名成员是一种荣誉，只有成绩优越的学生才被安排到这一班。我了解到，班上人才济济，竞争剧烈，充满生气，然而，大家相处却甚融洽。班上有数学神童，象棋高手，有小“作家”，有书法后进……这里没有左右派的壁垒，没有进步与落后的划分，也没有明显的宗教信仰的倾向。大家只有一个共同的愿望：争取在明年考到剑桥文凭，在校内考试的成绩榜上名列前茅！

大概是上午十时左右吧，我们应一学生领袖要求到礼堂集中，听取报告。原来许多学生

在大约八时已集中在大操场抗议同学被开除，学生代表机构（级长会议）被解散等侵犯学生权利与破坏华校团结的校方行为。由于太热，集会移至礼堂，当我们出现时，偌大的礼堂已挤满了人。聆听了在台上的讲话及同学们在当场议决的“十项要求”后，我才领悟到事态的严重。

例如：我们应不应容忍校本部（不是董事部）通过开除，记过及其他高压的手段，阻止学生展开或进行健康又正常的活动，如召开“级长会议”，出版“学报”，声援爱校言论？

又如：我们能不能容忍校本部私下与殖民地政府巴结，接受教育部的津贴及其附带条件，把钟灵变成“国民型中学”，并以钟灵作为榜样，把所有华校改变成英校？让董事部管理与控制的华校改由教育部越俎代庖？

这是大是大非问题。我们要是站出来，支持正义的行动难道会犯错误吗？

钟灵的“十大信条”不是明明写着“钟灵的学生是勇敢的：他有主持正义，疾恶如仇，不避艰险的勇气。他不受谄媚，不怕威胁，任何失败，不能灰他的心志。”

钟灵的校歌不是清楚的说“秩秩信条，煌煌校训，在实践躬行”吗？

下午五时，董事部开会并表示会后临校答复同学们的问题和要求。谁知这时却来了一队约二十余人的镇压暴动队，在礼堂及校内布防，均头戴钢盔，手执藤牌盾棒，荷枪实弹并套上防毒面具。气氛一时紧张。同学们开始唱“团结就是力量”以稳定情绪。

怎么办？我开始慌了，心里有点怕。这是和平集会而且是在校园内举行，政府那有权进入私人场地，干涉不违法的活动？

正犹豫不知所措间，两名英人警官，一名视学官，及本校训育主任登上讲台，由视学官宣读教育部封闭钟灵三星期的命令并限学生三分钟内解散。

“11·23事件”就这样爆发了。催泪弹震天动地，礼堂一片慌乱。我因被冲撞，眼镜跌在地上，被践踏，也破了。奇怪，这时我不是害怕。我只是感到愤怒，极端的愤怒！英国人

对手无寸铁的白面书生竟如此使用暴力，使我非常反感！英国人在殖民地的暴行与日本鬼子的残暴实质上是不分伯仲的！

三周后，新学年即将开始。经过四天四夜的舟车劳顿后，带着疲惫的身体，终于来到了校门口。门口锁着，守卫指着墙上的英文通告说：凡是有名字在“黑名单”中的，一律不准进入，这是政府的命令！”

经我查阅后，吓了一跳，名单中竟有我的名字！这是怎么回事？我干了什么坏事被教育部开除学籍？这是谁干的恶作剧？

经过四处查问才发觉68名被除名的学生中，绝大部分品格良好，一小部分调皮爱玩，有多位是我认识的高材生包括我班上数学鬼才及善于下盲棋的高手。看来，当局要发出一个简单的信息：只可埋头读书，不得过问“国事、家事、天下事”，学生只要盲从，头脑简单没有主见，就不会出事。开除我们绝对是过分的处罚。这通告还明令“黑名单”的学生不得转校，务必逼得他们走投无路。殖民地政府如此轻率地断送青年的大好前程，简直是斯文扫地，有辱英国文明！

英人在当时的马来亚的日子不久了。他们在赶紧把政权和平移交给民选政府。人民和民主的力量正在抬头，如日东升。殖民政府临别的恶劣表演，引起公愤，政党、华社、社会名流纷纷表态。继钟灵学潮之后，槟城韩江中学，中华中学相继罢课以示对钟灵同学的同情与支持。

一些公开言论有助了解问题的实质。

如（一）1957年4月4日槟城教育委员会主席美农医生向记者称：钟中、韩中、中华发生集会事件，乃各该校之内部事件，政治部不欲加以干涉。

（二）1957年4月5日槟城政治部主任称：此次之学生行动（笔者按：指学生集会）与马共无关。

（三）1956年11月25日教总主席林连玉氏谓：学生所要求乃属校内之事，为何不让董事部先开会解决？

（四）1956年11月27日董教总会及马华文

教机构四位代表连袂晋谒教育部长提出成立特别委员会公开调查钟中之学潮，俾以公平合理之方法处理此事件。

(五) 1956年12月11日北马华社名人林连登对钟中事件称：政府在扶植各民族教育原则下拨出津贴金，应该是毫无条件的，如附有条件是不合理的，余认为吾人绝不轻易接受。

(六) 1956年12月13日林连玉发表评语：钟中接受特别津贴金负责者虽是钟中董事，主动者却是该校代校长汪永年。

(按：以上资料取自“马华公会檳威分会——乔治市五支部研究华文中学学潮十五人小组委员会报告书)

为了平息众怒，教长于1957年初成立三人调查委员会，听取被开除学生的上诉。该委员会只负责调查真相，作出报告，呈上部长决定。委员会拒绝记者，学生家长及律师出庭，调查过程是秘密的。由于委员会缺乏透明度，大部分上诉人杯葛调查。我与一行9人接受林建寿律师的义务协助，坚决上诉，到了召见那日，我们乘车赶抵双溪大年的甘地庙时，三名调查员并不在场，只好把上诉状递上，然后扫兴而归。

生活给我上了生动的一课：大英帝国的民主与法治在其殖民地施行时是假的东西，都是冒牌货！认真不得。

如此巨大的挫折，是一个严重的打击。眼前茫茫一片，何去何从，一时毫无主见。三个月来，为了上诉，到处奔走求救，争取同情和指导，生活圈子大了，认识的新人新事也多了，见识与视野也阔了。我不再作生物学家的美梦。与其了解和研究自然，我决定关心社会，及一个人在人世的命运。

我开始相信天无绝人之路，自己的前途要靠自己把握。于是我挥泪告别母校，走上新的人生征程。

临别前，我回到学校门前，在那里流连徘徊一番。

再见吧，那门内的大操场：每天大清早，号角声准时一响，我们寄宿生得赶到那儿集中作早操，从不中断。下午四点后，各种课外活

动蓬勃展开，我一度天天在那里锻炼长跑，身体显著强壮起来，气力也增强了许多。每年一度的越野登山比赛在那里出发。这运动教育我们要争先恐后，不可自甘落后；中途精疲力竭，上气不接下气时，不能半途而废，要调整步伐，走向终点，到了接近升旗山顶，尤其是大约最后的一百步，在乐队的鼓动音乐和“加油”声下，更要咬紧牙关，一步一步地爬上去，决不可倒下。这真是毅力和意志力的锻炼。那种在欢呼声中抵达终点的喜悦和胜利的满足感是我久久不能忘怀的。

再见吧，高一甲课室：在那里，我的同学都是来自各地的精英，好多位已成为我的莫逆之交，至今亲如兄弟。在那里，我得到最优秀的老师，他们的教导影响我深远，我的华文和英文基础是在这里打下的。我的作文“天才与苦学”被老师评我全班最佳并代表本班参加1956年高中部华文作文比赛，可惜成绩揭晓后，我榜上无名，有负众望。

再见吧，那堂皇的礼堂留下许多难忘的回忆。我会永远记得在那里学习柔道时，掌握了如何被人抛入空中时镇定地平稳地落地，如何向前扑跌时手不扑地，翻身以背着地而起，皮毛不伤。我会时时回味我们因檳城出身的黄炳顺赢得汤姆士杯羽毛球比赛冠军而热情地投入羽球练习。我当然不会淡忘警察在那里如何使用暴力……

再见吧，我的寄宿舍。大伙儿起居定时，膳食自治，过着有纪律有监督的集体生活。这是很难得的锻炼。我们学会与不同出身，不同背景，不同性格的同学相处，彼此沟通交流，这种经验比来自课本的知识更可贵。当然，每当熄灯，正要依时入息时，偶尔有人发出怪叫声以戏弄舍监，相信很多寄宿生还会记得搞恶作剧的人是谁吧？集体生活的乐趣永远难忘！

再见吧，篮球场，那是训练领袖人才和团队精神的地方。它是区别华校与英校的重要标志。这运动不单教你准确投篮及灵活带球，更重要的是学会与队员协作，随时配合，临机应变，对策灵活，要善于为本队神射手制造投篮机会，打起球来，五个人是一个战斗的整体，

共进共退，最忌见球乱投篮或只顾带球不会传球。谁要是只顾突出自己，表现个人，谁就很快被逐出队伍。华校的优越性，华校生的良好形象，篮球运动起重要作用。

再见吧，亲爱的老师们。我要特别感谢我的华语老师以及担任华文课本的历史与地理老师及书法老师，通过他们认真与生动的教导，我们吸收了丰富的，五千年的中华文化。同样重要的是我们的行政人员如教务主任、训育主任，甚至我们的舍监，由于他们的工作语言是华语，他们灌输给学生的价值与思想都是传统的，在塑造与培养学生良好品格方面，扮演着十分重要的角色。没有老师们的贡献，声名

远播的钟灵校风，钟灵生的优良形象是不可想像的。

再见吧，科学实验室，绘画室，……

“黄舍矗立，嘉木成明，时闻弦诵声”

“努力创造，壮志前程，吾爱吾钟灵”

念及此情此景，校歌在我耳际响起，如坠梦中。

新的旅程终于开始了。挥挥手，我向当时的马来亚告别了！几个月后，即八月31日，马来亚宣布独立，也像我一样，开始了新的历史里程碑。

作者是本学刊法律顾问



当代华人社团的发展特点

本文认为当代海外华人社团的发展有三个特点：一、华人社团数量不断增多，无处不在；二、社团联合不断扩大，日趋区域化和全球化；三、推动经济联系的社团功能日益突出。这三个特点不仅有利维系海外华侨华人的中华文化情结，还有利于促进海外华侨华人的经济发展。在各国经济联系日趋紧密，竞争和挑战日趋激烈的全球化时代，显得特别重要。

(中国)廖小健

华侨华人社团（以下统称为华人社团）是维系海外华人社会的重要支柱之一，也是了解海外华侨华人社会的重要窗口。华人社团紧随华人移民海外而产生，如果从最早的华人神缘机构，即江西侨商于1623年在日本长崎兴建的兴福寺算起^①，华人社团诞生至今已有3个多世纪。随着时间的推移，特别是政治、经济、社会和文化都发生了巨变的21世纪，海外华人社团出现了些什么变化？有些什么新的特点？

一、华人社团数量不断增多，无处不在

据不完全的统计，1950年海外华人社团有4847个，1991年达9093个，增加了4246个或87.6%。除了华侨华人集中聚居的亚洲华人社团继续增加外，其他各洲华人社团的数量也不断增加。在1991年的九千多个华人社团中，亚洲的从4201个增加到6154个，不过，由于其他地方华人社团的增加，亚洲华人社团所占比例从1950年的86.67%降到67.68%。华人社团数量排第二的是美洲，从469个增加到2252个，增加近4倍，占总数比例也从原来的9.68%增为24.77%。增幅最大的是欧洲，从22个增加到174个，增幅达7倍，占总数比例亦从0.45%增到1.91%。另外两洲，大洋州的华人社团从97个增加到234个，占总数比例从2%略增到2.57%，非洲的华人社团从49个增加到279，增幅也有4倍多，占总数比例从1.01%的3.06%。^②

这些华人社团遍布华侨华人居住国的各个群体，分类包罗万象。如按1988年的8980个计

算，属于区域性（地缘）团体有1275或14.19%，宗族（血缘）团体有944或10.51%，职业（业缘）团体有612或6.81%，工商业（业缘）团体有1403或15.62%，其他如综合性团体有564或6.28%，社会团体有1180或13.14%，教育文化团体有639或7.11%，康乐团体有850或9.46%，青年团体有245或2.72%，妇女团体有74或0.82%，反共救国团体有172或1.91%，福利团体有517或5.75%，宗教团体有296或3.29%，国民外交团体有72或0.80%其他团体有137或1.52%。^③

其实上述1988年和1991年数据，只是根据台湾数据的不完全统计，许多中小型华人社团并没有计算在内，由于可想而知的统计困难，不少华人聚居国的社团资料，如印支三国的资料也没有整理，如果世界各国华侨华人的所有社团都一起计算的话，实际数量应该大得多。例如，马来西亚政府注册局的资料显示，早在1969年，马来西亚华人社团就有3268个，1975年为3582个，到1993年，更增加到5762个^④。泰国90年代的华人社团也有2000多个，菲律宾则有1000多个，日本有130多个，印度20多个，加拿大400多个，美国800多个，阿根廷近30个，巴西百多，毛里求斯90多个，南非20多个，欧洲有上千个，其中有活动超过500个，英国一国就有华人社团100多个。到本世纪初，海外华团数目更多了，单单是马来西亚一国，马来西亚社团注册局数据显示，截至2001年6月全国共有华人社团7276个。^⑤

在华人社团的分类上,除了传统的血缘、地缘、业缘组织,以及宗教、福利、慈善和康体娱乐组织外,知识密集的专业协会以及同学联谊的校友组织也非常活跃,这在华侨华人再移民和中国留学生多的欧美地区最为明显。类似的专业组织越来越多,如中国旅美科技协会、中国旅美学生学者商业协会、旅德土建协会、全英中华医学会、中国留法人员农业协会、在法中国科技工作者协会等。校友会方面,差不多所有留学生的国家和地区,都有诸如联谊会、学联会、校友会等校友联谊组,通过观看电影、举办舞会、联欢会及专题讲座等形式定期或不定期地开展联谊活动。

二、社团联合不断扩大,日趋区域化和全球化

数量众多的海外华人社团并不是一个个孤立封闭的个体,而是通过不断联合建立了各种级别的总机构,华人社团的联系由此从一地域发展到跨地域,甚至超过国境,逐步实现国际化。

以马来西亚为例,七千多个华人社团基本都有自己的联合机构,各种社团的各级总机构又分别归入6大系统:(1)处核心领导地位的马来西亚中华大会堂总会,简称华总;(2)马来西亚中华工商联合会,简称商联会;(3)马来西亚华校教师会总会,简称教总,和马来西亚华校董事联合会总会,简称董总,两组织再统称董教总;(4)宗乡组织联合会;(5)学缘性组织联合会;(6)全国性文化、青年、宗教等。其中,在全国性的华人社团中,影响最大,居最高领导地位的组织是1991年注册成立的华总,其直属会员来自各州的中华大会堂或华人社团联合会。而各州中华大会堂则是华人社团州级的最高领导机构,其会员包括州内的中华总商会、华校董事会联合会、华教教师公会、宗教组织、文化团体、青年会、校友会、会馆、宗亲会等组织,它们也等于是华总的间接会员。上世纪90年代初马来西亚5000多个华人社团中,经常参加华总活动的有3000多个。华总由此几乎囊括了大部分马来西亚华人社

团,成为华人社会的代言人,它不仅积极开展各项华社活动,协调华族内部关系,而且代表华社向政府反映民意,呈递意见书和备忘录,并努力与马来族团体进行沟通和友好往来,促进华巫文化交流。董教总也是马来西亚颇有影响的华人社团,教总和董总两个组织因联手争取华文教育权益发展成为亲密战友而合称“董教总”。教总成立于1951年10月25日,是马来西亚各地华校教师公会及州级华校教师会联合会组成的联合体,到1997年共有36个属会会员;董总成立于1954年8月22日,它由各州董联会或董教联合会组成,1997年有13个团体会员。⁽⁶⁾宗乡组织联合会,则包括数10个地缘性组织联合会及血缘性组织联合会;如马来西亚福建社团联合会、马来西亚潮州公会联合会、马来西亚海南会馆联合会、马来西亚黄氏联合总会、马来西亚陈氏宗亲总会等。学缘性组织联合会,包括马来西亚留台校友会联合总公、马来西亚南洋大学校友会、马来亚大学中文系毕业生协会,以及马来西亚华校校友会联合会总会等。全国性文化、青年、宗教等组织:包括马来西亚华人文化协会、马来西亚写作人(华文)协会、马来西亚佛教总会、马来西亚佛教青年总会、马来西亚道教组织联合会总会、马来西亚德教会总会、马来西亚青年运动总会、马来西亚青年团结运动、马来西亚佛教青年总会、马来西亚乡联育总会等。

其他国家的华人社团大多建有联合组织,只是规模或数量不同而已。如泰国,属于全泰的联合社团也非常多,如地缘性的除了泰国中华大会馆外,还有府省一级的九属会馆和县一级的十县同乡会,前者包括潮州会馆、客属总会等,后者包括潮安同乡会、潮阳同乡会等。另外各县属下各区、乡还设有乡亲会或联谊会的联合组织。血缘方面的姓氏宗亲会总会,分别有丁氏宗亲总会等共56个姓氏宗亲总会⁽⁷⁾。业缘方面的有泰国中华总商会等34个较大的工商同业公会总会⁽⁸⁾,以及众多的全泰性中等同业公会。此外,新加坡有新加坡宗乡会馆联合总会,菲律宾有各宗亲各地域的联合会,英国有华人社团联合会,荷兰有全荷华人

社团联合会, 南非有中华总公会、美国有宗乡会馆联合会等。

第二次世界大战前, 海外华侨华人似乎没有建立真正意义的世界性组织, 建立的洲际组织也只有三个, 即先后在欧洲、美洲、和亚洲成立了三个地区性的抗日救国社团, 1936年的全欧华侨抗日救国联合会, 1937年成立的旅美华侨统一义捐救国总会, 1938年的南洋华侨筹赈祖国难民总会。洲际组织数量少, 时间短, 影响自然有限。二战后, 华人社团也成立了一些洲际组织和世界性组织, 召开过一些世界范围的大会, 如1963年成立的世界龙岗亲义总会, 同年成立的世界华商贸易会议, 1968年成立的世界中文报业协会, 1971年召开世界客属恳亲大会等, 但总的来说, 数量少, 影响不大。

上世纪80年代以来, 随着经济区域化和全球化的推进, 交通资讯的发展, 特别是中国改革开放和中国经济的崛起, 以及各国华侨华人政策放宽等因素的影响, 早已不断联合的各国华人社团, 纷纷扩大对外联系, 日益走向区域化和全球化, 涌现了数量众多的洲际组织和世界性组织。洲际组织如亚洲华文作家协会、亚洲惠安社团联谊会、亚洲留台校友会联谊会、亚洲吕氏族人恳亲大会、欧洲华人学会、欧洲崇正总会联合会、欧洲华侨华人社团联合会、全美洲中华会所联谊会等。世界性华人社团组织和代表大会更多, 如血缘的有世界林氏宗亲总会, 地缘有国际潮团联谊年会, 业缘的有世界华商大会, 世界儒商大会; 其他文缘神缘的有世界中山各中学同学恳亲大会, 南洋大学全球校友会联欢会, 世界华文作家协会, 全球华人教育资讯科技大会, 国际佛光会世界总会等。

根据不完全统计, 到上世纪90年代, 世界性的华人社团多达70余个, 其中70%是80年代以后建立的, 血缘占34%, 地缘占28%, 业缘占23%, 综合或其他性质的占15%, 这些组织除了小部分外, 大都在其名称前面冠以世界或国际的字样^①。另一资料显示, 至90年代中期的统计, 华侨华人已先后建立100多个世界性华人组织^②。不少世界性华人社团定期聚会, 会

议规模从数百到数千人不等, 如世界客属组织每两年召开一次恳亲大会, 与会代表往往有1000到3000多人, 世界潮团联谊大会, 世界广西联谊会等有名的地缘和血缘组织的年会, 规模也不相上下。华人社团的区域化和国际化, 使华侨华人能超越国界、洲界进行多种形式的广泛联系, 对沟通感情, 增进了解的作用不言而喻。

三、推动经济联系的社团功能日益突出

华侨华人社团的作用, 特别是血缘、地缘组织, 最早时都把扶助贫困作为其主要的职能之一, 社团也由此成为孤苦无靠的海外移民, 特别是华侨新客的归所。随着海外华人社会构成以及经济地位的改变, 华人的生存已基本不成问题, 华侨华人社团的作用便逐渐以促进成员经济发展为要务。因此, 不少华侨华人参加华侨华人社团组织活动, 不再像过去那样是为了生存谋生, 更多的利用社团这个平台进行联谊, 即通过社团活动获得他们仅靠自己或工作机构所无法满足的需要, 包括文化认同、乡谊联系、会员利益、商业联系等, 特别是希望通过建立友谊而发展商业关系。

这种需要使海外华人社团越来越注重协助社团成员扩大商业联系的工作, 几乎所有重要的华人社团以及它们的联合机构的工作, 都少不了维护华商权益, 促进工商人士联谊, 整理及传播工商经济活动资料, 主办经济会议、工商考察、工商展览及其他促进经济合作交流的活动。积极促进经济联系也是世界性华人社团和华人大会的明显特点, 如1990年第一届国际福州十邑同乡大会就提出要“为世界各国的同乡建立通讯与文化以外的经济联系”, 因为“我们的祖先在中国与南洋地区的同乡间建立的传统, 可以扩展到在全球的同乡间建立经济联系”^③。在1992年的第二届大会上, 大会主席更进一步呼吁“通过乡情乡谊的延伸和召唤, 组成一个超越区域的经济联合体, 走向经济世界, 共谋同乡利益”^④。华商通过这些世界性会议, 传递商贸信息, 增进在互惠互利基础上的经济合作大有裨益。

在华侨华人的世界性组织或会议中,与华侨华人经济发展关系较密切,影响较大的,应推世界华商大会。在不断逼近的全球化浪潮面前,面对亚太经济崛起、中国经济发展对全球经济影响的加强,各国争夺资源和商品、投资市场的激烈竞争,为了充分利用华人历史形成的网络联系,建立起以经济利益为导向,中华文化为纽带的民间经济合作关系,更好地把握机遇和迎接挑战,更有效地推进华人企业和华人经济的发展,世界华商大会于上世纪90年代应运召开。自新加坡中华总商会倡导和组织于1991年召开首届会议后,世界华商大会每两年举办一届,到2001年已分别召开了六届会议,与会代表从数百到数千不等,2001年9月在中国古都南京举行第六届世界华商大会,来自77个国家和地区的3300多名华商,与1400多中国大陆商界人士同赴盛会,是历届出席代表最多的一届。

世界华商大会,是华裔商人世界性的聚会。华商大会的宗旨,按香港中华总商会会长霍英东在第二届闭幕时指出,“是发扬华人勤俭苦干,坚韧不拔的创业精神,同时,为世界各地华商建立一个联系网络⁽¹⁾。”关注华人经济问题,促进华人经济发展是历届世界华商大会的永恒主题,每届华商大会都会邀请一些著名的政界、商界和学术界代表做专题演讲或报告,就华人经济面临的各种问题展开讨论。如在新加坡召开首届会议时,主要就华人经济面临的机遇与挑战,以及华人参与中国经济开放等问题展开了热烈的讨论。在香港召开的第二届大会,则对世界经济发展的最新趋势和华商在急速变化的经济环境中所扮演的角色进行了探讨,大会还研究了促进华商之间经济与文化合作交流,建立世界华商网络联系等议题。在中国南京举行的第六届大会,主题是“华商携手新世纪,和平发展共繁荣”,旨在加强全球华商的联系,促进交流与合作,迎接经济全球化的挑战,二十多位经济知名人士就“全球化、机遇与挑战”、“科技进步与经济发展”、“华商对世界经济的贡献和责任”等三个专题做了精彩的演讲。

拓展华商与非华人社会的联系,也逐渐引起高度关注。如在温哥华召开的第四届大会,大会口号是“华粹展北美,商团结全球”,大会主题是电子通讯和资讯新技术对环球市场的影响,大会的宗旨是要连接世界各地华商,向全球各地公司提供交往机会。在是次会议,不仅会议地点从亚洲走向世界,会议内容也从华商圈子扩大到全球所有公司。在澳大利亚召开的第五届华商大会,进一步将主题定为“新世纪的挑战——从华商企业家到环球商网伙伴”,希望将华商网络扩大到全球商业网络。

数目众多且建立了各种各样联系和各种层次联合组织的华人社团,编织出一个个四通八达的华人联系网络,可以为散居各国的数千万华侨华人提供进行广泛联谊和经营往来的巨大平台,从而成功地推动了全球华侨华人在文化、社会和商业上的联系和发展。从这点意义来说,海外华人社团在新世纪所呈现出的发展特点,如数目众多、区域化、全球化,以及经济功能突出等,不仅有利于维系海外华侨华人的中华文化情结,还有利于促进世界华商网络的扩大,促进华侨华人经济发展,这在各国经济联系日趋紧密,竞争和挑战日趋激烈的全球化时代,显得特别重要,这也是世界性华人组织和华人会议方兴未艾,历久不衰,得到广泛重视和关注的主要原因。

本文作者是暨南大学华侨华人研究所教授

注解:

- (1) 方雄普、许振礼编著《海外侨团寻踪》,中国华侨出版社1995年北京版,第217页。
- (2) 李明欢著《当代海外华人社团研究》,厦门大学出版社1995年版,第5页。
- (3) 台北侨委会编《侨务统计七十八年》,见《海外侨团寻踪》第116页。
- (4) (马来西亚)《南洋商报》,1999年1月17日。
- (5) (马来西亚)《星洲日报》2001年12月29日。
- (6) (马来西亚)《星洲日报》,2000年6月22日。
- (7) 泰国中华总商会主编《泰国华人组织与华商企业名录》,1999年曼谷版,第C44-45页。
- (8) 《泰国华人组织与华商企业名录》,第C46-48页。

(9) 《海外侨团寻踪》，第119页。

(10) 周南京主编《华侨华人百科全书，社团政党卷》（该卷谢成佳主编），中国华侨出版社1999年北京版，第3页。

(11) 《当代海外华人社团研究》，第392-393页。

(12) 《当代海外华人社团研究》，第393页。

(13) 世界华商经济年鉴编辑委员会编《世界华商经济年鉴》（1999/2000），世界华商经济年鉴编辑委员会2000年北京版，第5页。



文学之梦何所依托?

(新加坡)伍 木

欠缺文学催情的热带岛国

2003年10月,我在浙江金华有幸重逢研究海外华文文学的大陆学者古远清,他向我透露去年2月首次前来新加坡出席“当代文学与人文生态”国际研讨会期间,万万没有想到,走在这个华人人口比例为世界第二高的国度的街道上,放眼开去竟然看不到一个华文路标,心里极之失望。古远清的失望,想必不仅是对一个陌生国度的失望,而是对一个高度期许的文化友邦因正面接触后而骤然产生的文化差距感。

身为新加坡的一份子,我当然可以体会到古远清这位中国年长学人对新加坡的典型感受。尽管有关当局从善如流,及时因民心所向而在一些路标加上华文街名,但此举并无法从根本上舒缓这个岛国的文化问题。新世纪伊始,我从中台作家王安忆和龙应台等人的言词中,深深感受到新加坡在国际知识份子心中的形象,正是一个在管理与制度上皆井然有序,但在文化艺术上却极度欠缺文学催情无素的国家。她们想必在暗自嘀咕:缺乏文化磐石的新加坡的文学性格,会不会被高度规律化的社会秩序磨平了呢?

对新华文化与新华文学的关注,当然不止来自同文同种的中台作家。新加坡本土新锐作家陈志锐,就曾在2000年7月的联合早报副刊《现在·文艺城》发表洋洋洒洒的《新华文学改良刍议——探访中国现代文学馆的启发》;他借鉴上个世纪初的中国青年才俊胡适的《文学

改良刍议》,热情洋溢地提出符合新华文学现状、具有前瞻意味的多项建议,包括文学偶像的塑造、文学欢迎商业包装、文学步入生活、文学进驻教室、文学奖的改革、文学与小孩的初识、文学与老者的重逢。紧跟着,黄浩威在同年8月于同一版位上发表回应文章《归去来兮辞——答陈志锐〈新华文学改良刍议〉》;他清醒地意识到:“我们有良好的经济沃土哺育自己,更有一片一望无垠的文化荒野等待开拓。”他的文化自觉与文学执着,毫无遮掩地透现在字里行间。

英校出身,但却“饱含着对国人文化素质的一种‘哀其不争’的忧愤”的陈唏哲,则先后发表了两篇引人反思的文章:《由薄弱的文化氛围谈起……》和《让赤道边缘的文化孤岛重获缪斯的青睐》。陈唏哲在这两篇发表于早报言论版上的文章中语带哽咽,下笔沉重,把这个岛国的文化氛围与自己的文化认知紧接地维系在一起;我从那腔忧心忡忡的嘟哝中,强烈感应到匿藏在她内心深处一股破茧而出的文化决心。

2003年12月,获方桂香的赠书《因为你就在我的视野里——新加坡华文语境中的本土关注》,书中把许多国人特意回避的文化与文学议题搬上桌面。性格直率的她在辑一书写中,毫不讳言地指出新华文学正面临着“内忧”:“新华文坛一般而言是一盘散沙,这使得一些有实力的资深作家都独立于文坛以外,不少比较年轻的作家,也自信地在文坛以外构

建自己的另一片文学天地。这些人对新华文学作品选的参与不感兴趣，对新华文学史的书写也一派冷漠。”出席两天的“当代文学与人文生态”研讨会并接触了近30篇论文后，方桂香感慨万千地道出新华文学的“外患”：“从中国学者的新华文学研究的贫乏，和马华作家所展现的强势，已无法掩饰地暴露了新华文学队伍的一盘散沙。”一针见血的话语，戳破了新华文学独秀一方的美丽神话，让人隐隐作痛。

正视力有不逮的快快文殇

方桂香在上述短短两段文字中，一连用了两次“一盘散沙”以表述新华文学的现状，恨铁不成钢的语调何其悲切，我在读后若有所触，亦颇有同感。2003年4月间，我有幸受马来西亚《蕉风》执行编辑许维贤之嘱托，为这项由新加坡人召开的国际研讨会写一篇总结性的文字，当下便把与会九个国家地区的38位作家学者的大部份论文重温了一遍；在论文的书写上，让我觉得脱颖而出乃至蔚成大观者，留台的马华作家陈大为的《论当代马华都市散文》及钟怡雯的《论当代马华散文的雨林书写》，就占了其中两席。坦白说，这对文坛佳偶在论文中对本国母族文学的深情拥抱及所散发出的璀璨文采，不只凌驾多数的新华作家，甚至还超越了一些中台作者。这就是他们的文学魅力所在。

近十余年来，笼罩在新华文坛上空的阴霾似有越来越晦暗之势。在《重建边陲文学的本土精神——“当代文学与人文生态研讨会”总结汇报》这篇文章中，我站在客观的角度陈述马华文学：“马华文学向来就是东南亚华文文学一个重要的组成部份，自新马分家以来，马华文学更是以锐不可当的态势处于本区域的主导地位；无论在文学创作、文学理论与史料整理等领域，马华的老、中、青三代作家皆有优异建树。”但我更对新华文学寄以厚望：“新华文学作为东南亚华文文学中心的地位，囿于社会因素与教育制度的转变，而在近10年来渐呈力有不逮之势。尽管如此，仍有为数不少的一群新华作家在这块土地上力挽狂澜于既

倒。”

马华文学的整体表现超越处于颓势的新华文学，已是不争的事实。除了上述的论文书写之角力外，这种超越主要还来自几方面：新华文学缺乏经典之作，而马华文学的经典作品却接踵而来；新华作者在各类区域性质的文学奖项中一再溃不成军（或不战而败？），而让马华的后起之秀掠城夺地（例如新加坡狮城扶轮社和世界华文微型小说研究会联办的“亚细安青年微型小说奖大赛2002/2003”）；“金狮奖”文艺创作比赛的早夭（1981-1993），也令盛极而衰的新华文学雪上加霜，而让创办于1991年的马华“花踪奖”后来居上，独领本区域的时代风骚。此消彼长的快快文殇，使到新华文学不再是东南亚华文文学的亮点。

营造文学乌托邦的两点建议

新加坡国家艺术理事会每两年举办一次的“金笔奖”全国四种语文小说与诗歌创作比赛，已给人一种流于典章制度的僵化印象。除了“金笔奖”之外，我在想，作为新加坡文化企业龙头老大的新加坡报业控股，是否可以考虑在能力所及的范围内复办“金狮奖”（虽然报业控股目前也是“金笔奖”的主要赞助商），重振新华文学在国际华文文学疆域上的旗鼓？“金狮奖”这项深具国际声望与口碑的文学奖，曾经吸引包括商晚筠与钟怡雯在内本区域的优秀作家参加，如果成功复办“金狮奖”及国际文艺营，相信必能为新华文学事业注入一帖强心剂；从较长远的角度来看，则它对扶助新华文化更有了承先启后的积极意义。陈志锐说得好：“我们与其继续曲高和寡地强调牺牲奉献，不如积极探讨文学奖可能引发的宣传效果和利益回报。”其实，文化事业与企业赞助的媒合前例由来已久，发端于上世纪70年代初新加坡的国际大专辩论会，经过30余年的曲折发展后，在2003年于北京举行时不是受荫于中国某企业主的赞助，并以该企业主而命名吗？

我虽然加入新加坡作家协会近四分之一世纪，但对于新加坡文艺协会的诸般实际努力

亦时有所闻。文协名噪一时的“新华文学奖”、“亚细安华文文学奖”和“向文艺敬礼”文学奖，即使尚未蜚声国际，但至少已在一定程度上起着肯定与奖掖的作用。无论是作协还是文协，其所开展的文学出版计划或学术交流活动，都是为了在这块文学瘠土保留与延续华文文学而作的困兽般挣扎，勇气与热忱昭然可见。文协在会长骆明的领导下，2004年一系列培育幼苗的文学灌溉计划正在如火如荼的筹备与落实中。如果新华文坛上这两个分庭抗礼的支柱团体能够合并为一，树立一个强大的国内与国际形象，对于新华文学作为一个整体及新华个别作者而言，相信至少在短期内是利多于弊的。

陈志锐、黄浩威、陈唏哲与方桂香的文化与文学磊磊陈述，让我们清楚看到新华文学的四面楚歌。请莫下新华文学之半旗，文坛扶危，人人有责。我们的新进作者并非散兵游勇，我们的资深作家更不是在韬光养晦。只要大家调适现有的偏安一隅的心智模式，愿意携手共赴文学时艰，那么，我们的文学之梦将会有所依附，我们的文学之魂将会有优化与深化的一天，我们内心向往的文学乌托邦，也就不会那般遥不可及了。我由衷希望这并非只是少数人一厢情愿的想法，而是大部份新华作家共同编织的宏大愿景。

本文作者是新进作家



一幅横向拓展的历史画卷

——“英联邦国家现代化研究丛书”述评

(中国)于文杰

人类历史由传统向现代的升迁,形成了静态的“现代化研究”的学术空间:而现代化研究,则是以横向拓展的方式,逐层展示现代文明的历史进程。钱乘旦先生主持的“英联邦国家现代化研究丛书”正是在宏大的学术空间和严密的逻辑建构中展示人类现代文明何以由西方走向世界的历史画卷。

早在1966年问世的《现代化与社会结构》)中,MJ.列维就曾经把世界现代化国家笼统地分为“内源发展者”和“后来者”两个类型。事实上,如果从现代民族国家的历史背景与发展进程来看,远不是两种类型所能涵概的。“英联邦国家现代化研究丛书”的著作者们,正是吸收学术界许多现有成果,而又同时打破诸多陈见的基础上,提出了自己的观点:

由英联邦国家现代化发展的历史状况来看,世界现代化国家可以分为三种类型:第一种类型是英国以及由英国及其他欧洲国家移民构成的发达国家;第二种类型是一些具有较为深厚的文化传统,而同时又在殖民或半殖民地背景形成比较发达国家;第三种类型是指的是一些社会发展水平低,原本属于部落社会或其他原始生存状态,而时常在殖民地背景下才能具备某些现代化迹象的不发达国家。^①在这样一种崭新的理论模式中,“英联邦国家现代化研究丛书”,从三个不同的层面揭示出三种现代化民族国家的历史脉络和个性特征。

英国和由英国及其他欧洲国家移民构成的发达国家是英联邦现代化国家的第一种类型。显然,英国现代化是英联邦国家现代化建设的母本,同时也是世界现代文明的发祥地。早在十七世纪中期,当王权经历着由野蛮到文明,从微弱到强盛的发展过程时,英国历史已经出现了另一种倾向:抗拒王权、限制王权。也正是这个时候,其他民族还处于高度集权的封建社会。因此,无论从自然状况还是从政治思想来看,英国都被认为是“生而自由”的民族国家。无论是现代思想、现代政治,还是现代技术,英国都是其现代化建设的耕耘者和传播者。

对于第一种类型的英联邦国家来说,由英国和其他欧洲国家移民组成的新的民族国家,事实上是英国现代化向外拓展和扩展的第一波。由于这些民族国家同样是欧洲公民的传人,因此他们拥有与英国等欧洲国家同样的思想、制度,同样的科学技术,甚至在某种情况还有所创新,更具有新的活力。在加拿大,先由十七世纪初的法国建立了由百名贵族组成的新法兰西公司,开始了加拿大的重商主义的经济贸易和现代化建设事业;七年战争以后,由英国人实施宽容的宗教政策和农业革命。这样,加拿大便在多元、宽容的现代化建设中很快步入英联邦发达国家的行列。在澳大利亚,原本作为英帝国流放犯殖民地的“越洋监

狱”，然而很快成了英联邦现代化建设的领地；从畜牧到毛纺、从工业化到议会制，澳大利亚很快形成资本主义的经济结构和政治体制，成为英联邦现代化的发达国家。

从英联邦发达国家的现代化国家中，我们可以充分地感受到，现代化的建设主体及其经济结构和政治体制，具有高度的一致性或相似性。尽管现代化历史的性质比较复杂，然而毕竟是他们把美国及欧洲的现代化建设事业引向传统社会中的其他民族和国家。

二

如果说“英联邦国家现代化研究丛书”的著作者们揭示了发达国家在建设主体等方面的一致性的话，那么与英国和其他欧洲国家现代文明的悖立、并存与互补，则是英联邦中比较发达国家现代化事业的基本品性。

在英联邦国家的现代化进程中，比较发达型的国家状况具有独特的个性特征。这些国家大多具有较为广阔的自然资源，同时也具有较为深厚的民族传统和文化积淀。一方面，深厚而强有力的文化传统使西方现代化的力量不可能从根本上取而代之；另一方面，在失却“西方化”这一现代化中介的背景下，这些国家又无法实现民族国家的现代化。比如印度，正是在外国殖民者在很长一段时间的统治下，并通过殖民地主义才展开其现代化的历史进程的。尽管从总体上说，悖立、并存、互融是比较发达国家现代化进程的基本特点，但事实上在这些国家中，现代化的启动时间、刺激现代启动的力量主源泉，以及现代化的民族特性等，也是不一样的。

在比较发达的英联邦国家中，印度和巴基斯坦是具有代表性的国家。然而，同样作为英联邦国家，他们之间的发展状况也是不一样的。在印度，中国的文明给了这个民族深厚而稳定的文化传统。事实上，二百多年的殖民统治要消灭旧的传统显然只能成为一种神话。因此，印度的现代化尽管是在殖民化的背景下，然后也同时在民族文化传统的基础上，实现土地改革、发展资本主义的商业，并最终实现经

济、政治和法律制度的现代化的。因此，尽管是英联邦国家，英国现代化的主要驱动因素是技术，印度则主要依托于文化与教育；尽管印度政治像英国一样在追求自由民主制度，同样被称为“世俗化的自由主义”，然而印度现代化的内在要素蕴含着“神圣化集体主义”的价值与目标或许这正是来自宗教、艺术等传统文化的力量。

印度的现代化进程是在一种稳定的状态中进行的，没有发生暴力冲突，而巴基斯坦的情况则有所不同。内战与分裂，伊斯兰化与现代化，复兴印度社会与穆斯林社会，军人集权与民主政治等等，这些因素在巴基斯坦的现代化进程中，始终处于伴随变迁和矛盾冲突的状态之中。在西方文明与穆斯林民族主义的碰撞过程中，在东印度公司等机构的疯狂地掠夺过程中，穆斯林社会经历了从衰落发展到崛起的艰难旅程。在一批接受过西式教育的穆斯林知识分子的支持上，巴基斯坦人迈开了走向现代经济的脚步，并最终成为比较发达的现代化国家。

与印度的现代化进程不同，巴基斯坦与孟加拉等国的现代化则举步维艰。经过长达一百多年时间的努力，英国人才真正占领巴基斯坦和孟加拉地区，而且起初也往往是通过扶植当地的封建地主或部落首领来维持其统治。一战以后，穆斯林人还很少接受民主思想的熏染，制定会议也时常遭受独裁者的践踏。这一切，使经济资源本来就很匮乏的巴基斯坦现代化事业步履维艰。1958年以后，阿尤布的政治体制改革，废除政党制度，实行基本民主制，才使巴基斯坦的现代化建设出现了转机，进入十年发展的黄金时期。发人深省的是，二百多年的殖民统治结束之后，巴基斯坦的国语问题，权力分配问题、宗教信仰等问题，很快都暴露出来，诸多民族之间、现代化因素之间，很快失去了平衡。尽管经过议会民主制度的重建和经济政策的调整与发展，然而分裂、内战与宗教信仰等民族矛盾，依然是巴基斯坦和孟加拉采用现代化建设中的一个十分严峻的问题。因此，英联邦国家现代化的研究者们认为，追求

稳定、民主和发展,构成了这一地区现代化建设的主旋律。⁽²⁾由此可见,英联邦比较发达国家的现代化事业,既是一个同一的世界,而同时又是一个多元并存的世界,这是我们在阅读这套丛书获得的感受和新知。

三

第三种类型的英联邦国家的情形是这样的:它们没有英国和其他欧洲国家具有的任何原发型的现代化因素,也不像第二类型在悖立、互补中处于中间状态,而是在总体上形成被动接受的殖民文化。在英国等殖民者进入之前,他们的社会发展水平十分低下,许多国家和地区依然处于部落群体或原始社会的生产和生活方式之中。

在非洲,尽管自然资源比较丰厚,然而战乱、部族冲突和种族文明的落后,使大多数非洲国家的现代化主要依赖于殖民主义的介入。在殖民化统治时期,他们能被动地进入现代化的发展路向,而殖民统治结束以后,尽管民族国家民在特定的历史背景下获得了独立,然而传统的没有根底的文明状况很快地呈现出回归的趋势。加纳是非洲最早获得独立的国家之一。从19世纪末到20世纪初,在英国对加纳、尼日利亚等国的间接统治时期,加纳等非洲国家殖民地建立了相对稳定的行政制度和法律制度,尽管由于英国殖民掠夺,造成一些国家呈现单一作物的经济模式和文化模式,但是在政治现代化与工业现代化的发展来说,则带来了不可替代的推动力。

令人关注的是,为什么英国殖民统治在非洲一些国家结束之后,以加纳等国家,民族主义的兴起,民族国家的独立,并没有了带来政治的稳定、经济的发展和社会的进步。相反,政权更迭不断,制度朝令夕改,社会主义与资本主义思想变幻不定,集权政治与民主政治此

伏彼起。人们戏称,加纳等非洲国家的现代化进程,是一种“钟摆式的探索”。很明显,非洲国家的部族主义倾向比较明显。在某班,只是在殖民主义者进入之后,民族国家式的政治体制和法律制度及其总体的利益和观念,增强了非洲国家的民族认同意识,有益于非洲部族群体向着民族国家的方向发展,有益于非洲国家的现代化进程。

从总体上看,在自然经济与商业经济、部族主义与民族主义、集权政治与民主政治的并列、交替的状态中,对于殖民主义及西方文明的依附性,是第三类英联邦国家现代化事业的基本特征。

四

“英联邦国家现代化研究丛书”,以宏大的知识体系对前沿学术问题建立严密的逻辑结构,以翔实的文献资料展示深邃的思想精粹和新的学术路向。英联邦国家现代化事业的分层解析,同一类型国家的总体状况与个性品质,异质悖立与互融的现代化因素等问题,著者们都给出了精当而公允的答案。然而,英联邦国家现代化是一个非常复杂的工程,现代化与殖民化的矛盾、世界主义与世族主义的冲突等问题,依然需要更多的学者和思想家们为之付出更多的求索。或许,这正是我们从“英联邦国家现代化研究丛书”中饱受教益的过程中得到的启示。

本文作者是南京大学历史学系副教授

- (1)《英联邦国家现代化研究丛书总序》,钱乘旦、陈晓津:《英国:在传统与变革之间》,四川人民出版社,2003年第1版,第4页。
- (2)唐昊、彭沛:《巴基斯坦孟加拉》,四川人民出版社2003年第1版,第249页。

诗的灵光

——初探连奇《那一丛夹竹桃》

(中国)张端彬

新加坡诗友连奇在诗集《那一丛夹竹桃》后记中谦虚地将自己称为“诗作者”。我却不这么认为。连奇有些诗比那些自诩为“诗人”的人写得还要好。在新加坡诗坛上，连奇应占一席之地。

评一首诗的优劣不在于形式而在于它的内涵。“诗言志”，指的就是诗的灵光。有“灵光”的诗才能算好诗，也只有这样的诗才有生命力。就拿那首题为《那一丛夹竹桃》的诗来说吧。在“车声人声喧嚣的市廛”中，有一丛花开如火的夹竹桃。可惜无论是熙来攘往的人群还是呼呼奔驰的汽车都无暇顾及它。只有诗人独具慧眼注意到它“那一丛盛开的夹竹桃 / 扬起无数把绿色的短剑 / 一瞬间在枝头碰击出 / 千万朵鲜红的火焰。”诚如罗丹所言：世界上不是没有美，而是缺少发现。夏日美丽的荷花为什么受到那么多人的赞赏。因为它出污泥而不染。连奇为什么讴歌这丛孤芳自赏的夹竹桃呢？因为它不以人们的意志而转移，默默地遵循着自然界的规律花开花落迎来朝阳送去落日。鲜花与绿树带给人类的岂只是美丽的芬芳？它们寄托着希望，让人类更加向往美好的明天。失去了鲜花与绿树，人类社会将变得跟沙漠一样的荒凉、单调、枯燥。这丛夹竹桃不仅盛放如火，也折射出诗人不朽的艺术“灵光”。

有人把分行的文体称之为诗。错了！诗应是诗人灵魂孕育的儿子。用香港诗人张诗剑先

生的话：“每首诗，应该亮出诗人的光芒。”《都市月》就是这样的一首诗。它很短，只有10行：“那轮现代的圆月 / 在两座高楼的间隙 / 在灯光晕黄的微波上 / 浮悬 黄澄澄映照着 / 周围高楼林立 / 地上棵棵绿树 / 向空中伸出万千手臂 / 捉呀 捉呀 / 都无法把圆月 / 捉到古代的树梢头。”在今天的新加坡，还能找到“明月松间照，清泉石上流”那种“梦与诗”组合的世界吗？显然不能，只能留给梦中去回味了。

同类题材的诗还有《失去的街道》、《传统》、《怀念》等。最感人的要数那首《传统》了：“从此 / 你像一缕幽魂 / 飘飘荡荡 眼前 / 是喧嚣的市廛 / 又是荒凉的旷野 / 那些呼唤你的声音 / 是那么微弱 / 那么空泛。”没有人类的昨天，哪有人类今天的繁荣？并非一切古老的东西都要深深地埋葬的呀！显然，这些诗不是用笔和墨写出来的，更不是一般文字的组合排列。它是沾着诗人的血点着诗人的灵魂燃烧所折射出来的“灵光”。这样的诗才称之为诗。连奇的诗之所以有生命力，就是因为他的诗有“灵光”。

连奇的诗写得不多，但质量很高。用他的话：“真正的诗人，不只是因为他的诗作情感真实，文采斐然，还因为他是以光辉的生命，崇高的人格，写下时代的诗。”连奇确实是以他“光辉的生命”与“崇高的人格”来写诗的。只有这样的诗才会闪射“灵光”的。他早期写

的那首题为《那一棵小星——答诗友》的诗便是最好的证明：“你这不曾歇脚的行人 / 在寒风中越过荒野 / 在黑夜里穿过树林 / 内心免不了要问自己 / 四周为什么死一般寂静”。这是诗人代诗友提出疑问的。其实这也是诗人自己的疑问。写诗本来就是一桩寂寞的事。在群趋物欲的今天，要想守住这份寂寞与清静，是需要勇气的，更需要毅力。数十年来，连奇坚守自己的信念，在文坛上默默地耕耘着，也把这种信念转达给诗友：“只有天边的那一颗小星 / 闪闪的微光像在告诉你 / 他要在沉默中放出光明。”

连奇的诗朴素如泥土，清新如江风，温馨如百合。读一读那首题为《雨后有感》的诗你就会找到答案的：“这雨后的小路 / 两旁的树林 / 把耀眼的青翠 / 流入 / 地上的积水 / 雨从绿叶那里 / 也有一阵阵凉意 / 往人脸上敷抹 / 时不时 / 有一声雨声的鸟语 / 来自林中深处 / 却搅不动 / 周围凝结的 / 明净的 / 空气。”这是诗吗？是诗，比画还美的诗！这也是画，比诗更好的画！

而那首《鲁迅公园》（见《上海印象二题》）我读后心中却有一种压抑感。

那天去鲁迅公园。

计程车司机说

现在很少年轻人
到这个地方来。

在鲁迅公园，
我看到鲁迅雕像
孤零零坐在阳光里。

在鲁迅纪念馆，还好
有一个青年在参观。
馆内的职员问我：
您是日本人？

这不仅是上海的“奇观”，在今天福州也有类似的现象。据当地报纸披露：今年春节期间，林则徐纪念馆和林觉民故居游人稀少。平均每天接待二十来个游客。过去中国很穷，“改革开放”后，中国人民开始摆脱贫困奔小康。毛泽东让中国人民站起来，邓小平使中国人民富起来。目前中国人民的生活比过去富裕多了，可惜我们下一代中有不少人却在富裕后不思进取，丢掉了中华民族的传统美德。贫穷并不可怕，反倒是那些四肢发达大脑空空富到只剩下钱的“新贵”最为可悲。一个民族如果到了这种地步，这才是最可怕的。

以上是我读过《那一丛夹竹桃》后的一点粗线的看法。



诗人是黎明的探寻者

——读《史英诗歌精选》

(中国) 谧 亚

诗人是高贵的，诗人的高贵在于用清澈的眸子打量世界，观察生活，不为它物所驱使，使生命走出荒原，作为探索生命的激情和行动的拓荒者而存在。诗人都有一颗有着审美向度的敏感、悲悯的心，固然大千世界有亮色，有光明面，诗人将欢欣融入旋律，可是，生活中的灰蒙、污秽乃至黑暗，仍使他对这个世界怀着深深的不满和隐忧，他的心灵仿佛被毒蛇啃噬。当有些人昏昏然或心如槁木的时候，诗人却凛然醒着，他的思维、情感高度活跃，于是他要在诗歌中鞭鞑假恶丑，呼唤真善美。这是具有本质意义的（病态人格的诗人则不在此内），愚以为诗人的前卫最要紧的是精神层面的。

在马来半岛南端，马六甲海峡南口，东南亚的一个新兴工业化城市岛国——新加坡，有一位华裔诗人，他叫史英，已出版诗集14种，他和我们的心紧紧相连，现代物质生活的发展，没有磨钝他对精神生活感应的神经，反而更激起他的观察和思考，在杏林广撒爱的种子的同时，将人格、灵魂的清新注入缪斯，将浓烈的情思和艺术的幻化注入缪斯，给我们带来美的享受。

在《黎明的探寻者》这首诗里，史英先生描述的对象是“宇宙中那孤单的旅人”——时间，它虽不显形，却真实的存在着，日日送走夕阳，又以蜗牛的步履在冷寂的灰黑中，静默而坚韧地向东方的拂晓走去。尽管前去的路，乌云翻滚，还刮着冷飕飕的风，但它相信：“走到黑夜的尽头 / 不再是浓墨般的延续 / 而是染满天

边的一角殷红！”如此深广宏美的意境，只有诗人才能想象，只有诗人才能在笔下吞吐。读着史英先生厚厚的《史英诗歌精选》，冥冥之中，我感悟，诗人就是把自己与宇宙（或谓历史）的脚步交融在一起的，诗人的意态是恢弘的。诗人不也是黎明的探寻者吗？是世界文明大景观之黎明的探寻者。

诗人善于发现生活即景与审美意象的对应，使两者水乳交融，拓宽想象的空间，用平易的语言直达靶心，折射出自己的思想情感。“奇语易，常语难”（刘熙载：《艺概》），难就难在浑然大成，将作者内在的东西表达得洒脱、透彻，让读者在欣赏里获得妙谛真知。在《蜜语酿成的承诺》里，他把蜜语比喻为忽闪的霓虹灯，仅在晚上“亮出五光十色的的誓言 / 天一亮 / 就不再闪烁…… / 对饱经风霜人们而言 / 蜜语酿成的承诺 / 只能作 / 昙花一现的炫耀”。对《台上台下说话不一样的人》，也用绘声绘色和漫画式的表现手法，竭尽嘲讽。即如对婚姻前后迥然不同的两种态度吧，台上说“永远要把良心当手帕 / 用来揩亮珍贵如宝的婚姻”，而台下说“别傻，婚姻哪能当宝贝珍惜？ / 它只不过是垫脚、抹污的工具”。这是表演，是鲜明的对比和反衬。在《嫖客》、《午后的交易》中，一夜女郎是用低廉的价格买来的，“把女色当为枕头 / 想在肉欲上 / 躺出一床的温馨”；个人的欢乐建筑在别人痛苦的肉体上，“竟把美色当甘露喝下 / 以解除肉欲上的饥

渴”。在《烟幕》里，更有甚者，有的人借出国考察为名，在所到之地，“成为情欲的狩猎者/把金钱当作马儿骑/狂奔在风月场所里”。在《妒忌是烈酒》里，把妒忌看成是“一坛变了质的烈酒/一旦狂饮过量时/人格这醉猫/就会乱性人/……有时/竟把补剂说成是毒液”。有的人《莫测》，“人造的/气候 变幻于口中/一时说是晴/乍看似琉璃制成的玉/一时又是雨/怒云翻飞而见黑的浪”，像失灵的温度计，再也测不出冷暖。

有一次，诗人在报纸上看到一则报道，印度一位少妇正当花样年华之时，却因丈夫死去而被迫火葬殉夫，他悲愤填膺，在《殉夫》一诗中有感于如此荒唐之举，以悲凉之情抒发道：“封建礼教呵是一株古老的大树/而你 苦涩的你/只是其中的一颗/未曾熟 正待苗长时/就被摘下/……成什么世界/文明的肌肤下/竟然暗生野蛮的恶疮/不去化脓消肿痛/人们反把你当为催化素/注射入肌内/诱使那毒疮溃烂”。诗人的眼睛对此喷射出愤怒的火焰，字里行间，情感的激荡到了无以复加的地步。这背后的语言是繁多的，诗人不是说教家，只要形象、精警地揭示，产生发人深省的效果就足够了，须知，这是在封建制度早已被埋葬的今天呵！可见，封建礼教这棵垂死的大树依然还在逞威，这匪夷所思、可诅咒的现实。

诗人行医，却把视界扩展得很大，关注整个社会的进步，文明的生态环境。为病人治病是有限的；对人类的终极关怀是无限的。无论自己的声音多么孱弱，但他梦想以一支诗笔，感动他人，疗救人类肌体和灵魂的创伤。他在诗

歌中感怀祖国的沧桑，追慕文化精英的品格，渴望两岸的早日统一；他为社会底层芸芸众生的命运而忧愁，对他们蒙受欺骗，遭受困顿寄予了深切的同情，用诗的风铃来抚慰、祝福；他不但痛恨周遭的殖民主义、黑暗暴政，扼腕于苏联的解体，就是对遥远的非洲革命英杰也给予衷情的赞颂，他是为人类的自由、民主、幸福而讴歌……他的诗歌，洋溢着正义和哲理的追求。在《永恒》一诗中，他把时间看成没有尽头的跑道，白昼在作“交棒复交棒”，而人类也在作生生死死的交棒，一代又一代，没有止息，为的是争取光明和永恒的存在，与日月争辉。这里，人，主体意义上的人，显然盖过了自然意义上的宇宙。

史英先生年过花甲，回首往事，他并不因饱经沧桑生命变老而伤感，相反，仍将“希望之钥”挂在心头，矢志让“我的生命像街灯般/跟千万点的灯火一齐发亮/夜夜照耀在生活的一隅直到熄灭”。这是他为诗人的创作源泉。他有一首《亮节》的诗，要“把人格细雕/成水晶/以心作为琢磨之器具/……聚光为发亮的泉源后/吐锋芒不已/纵使有尘埃掩盖/也无损于亮节/灰蒙里/犹能作出永恒的闪耀”。处于社会转型期、走向现代化的我们，该怎样面对人心的浮躁，向往的失衡？该怎样憧憬为大众所欢迎的崭新的生态文明？诗歌岂能回避，作高蹈状，隔岸观景状。在漫长的历史长河里，诗人之所以永恒，我想，就在于他们寄情于精神的明丽。他们以诗歌创作这一特殊形式，热力不息地追寻着时代的光源。



一曲时代的悲歌

——风沙雁《追逐阳光的人》读后感

(文莱)一凡

如果时代是经，则小说《追逐阳光的人》（下称〈追〉）中南大生的际遇则是纬。经纬结合构成了时代的画面。

小说〈追〉是上世纪下半叶海外华人尤其是新马华人知识份子的一曲悲歌。写的虽然是南大生被迫自我放逐的际遇，却折射出时代的身影。发生在南大儿女身上的故事，正如交响乐的不同乐章，有的悲怆，有的沉郁，有的高亢，有的低迷，但都交织着时代的跫音。

无意把〈追〉与雨果的《悲怆世界》相提并论。在艺术上，也许它并未达到雨果的高度，但在反映时代的悲情方面，却同样引起人们，尤其是云南园儿女们的深深共鸣。

〈追〉虽是小说，但不少章节，却有美文的况味。作者诗样凝练典雅优美的文字，给人很高的审美享受。作者擅用感性的风景象征文化与历史。其情景交融的文字功力，扣人心弦。虽然没高潮迭起的故事情节。但飘散着诗香的文字，却让人回味无穷。

王维诗中有画，画中有诗，〈追〉呈现给读者的却是文中有诗，诗中有画。由于作者曾在日本生活过一段日子，对东瀛的景物描绘，特别得心应手。画面的婉约凄美，是很震撼人心的。用华丽的苍凉来形容其文字的基调，应是贴切的吧。以下几段文字也可以印证这种说法。

“箱根的美，主要是那周遭的气氛及满山的青翠树木和深红的枫叶。在芦之湖泛舟，近

看无际的万顷碧波，加上迎面吹来的微风送来的凉意，就严然是苏东坡〈赤壁赋〉中的意境。恰好那天天气特别晴朗，富士山竟然若隐若现在远处，那锤形山体都布满白皑皑的秋雪，这着实教惠韵沉醉了好一会儿。”

“秋雨还在淅淅沥沥下着，街道旁的霓虹灯把枫叶映照得更为鲜红。这秋雨洒枫叶的情景，真的慑住这群南大生的灵魂，他们选择继续流浪的道路。”

“我独自坐在靠窗的咖啡座的椅子上喝啤酒。窗外的雪连绵不断地下着，周围苍茫一片，恰似我今后想走的道路那么扑朔迷离”。

“我对故乡的薄暮的感受，竟然一如异乡的那么苍凉。日本的薄暮给我与苍凉感，如果是乡愁与异乡文化的挑逗。那故乡的薄暮给我与苍凉感，却是因本族文化没落而来的悲伤。”

余光中在《散文的知性与感性》一文中写道：“一位作家若能写景出色，叙事生动，则抒情便能奏功。不过这件事并非所有的散文家都做得好，因为写景若要出色，得有点诗人的本领，叙事若要生动，得有点小说家的才能，而进一步若要抒情，则更须诗人之笔。生活中的感性要变成笔端的感性，还得善于捕捉意象，安排声调。”风沙雁是少数能有上述功力的作家。

作者对意象的捕捉，最能体现其“诗人的本领”。〈追〉中如这段文字：“只要刮起风下

阵雨；总有路旁的大树倒下，为什么？因为这些树是在别处种大才移植过来的，这样一来，这些树的根就不会深入泥土，不会破坏路的根基，但正因为它的根不深入泥土，一有暴风雨就会连根拔起倒下”。以树比喻无根的一代，与新坡诗人梁钺以鱼尾狮比喻新加坡不东不西的文化特色，有异曲同工之妙。

对这些无根的一代，作者忍不住慨叹道：“这些人既放弃了母族文化，对英国文化只懂得一点皮毛而已，他们既不读英国文学，也不听歌剧，古典音乐，就只懂得喝下午茶，粗浅得很。”“这与追求优雅情调的英国人喝下午茶文化根本就是两回事。”

作者又以海为意象，阐述不同文化的特色。

“海就像一位千面女郎，每个地方的海都有它的特色，日本的热海，因有风格独特的度假旅馆作背景，在波涛汹涌中它又有几分妩媚与优雅的气氛，在春天或秋天的夜晚在热海海边走着，它又透露出几分日本文化特有的凄清意味。夏威夷的威基基海滩，椰雨风情似乎不逊新加坡或马来西亚的海滩，但飘荡在空气中的那股欢乐气息，却又说明波西尼亚族的文化是乐天中含有几分奔放进取的素质的。新加坡东海岸的沙滩，整洁而有条理，空气中永远飘浮着一股悠闲而又落寞的气氛，颇有知音何处寻之慨。……与新加坡的沙滩一比，迪沙鲁海滩今日的处境就更其落寞了；它是有它的魅力的，至少那浓得化不开的马来文化情调就不是夏威夷、热海、新加坡的海滩所有的。但它就是那么受人冷落，冷落得要叫人兴起喟叹与悲怆感。”

像这样充满意象及情趣、意趣、理趣的文字，在小说中比比皆是。这与作者兼擅诗歌、散文、小说创作及评论的作家兼学者身分有关，也与作者丰富的人生阅历及深厚的学养有关。

小说塑造的人物形象尽管迥异，如“瑶岗的深沉苍凉、李世雄慷慨激昂、高思民的睿智多思、薛春生的浮躁偏颇、惠慧的孤独清高等等。”但在漂流年追逐的岁月中，虽然面对重重困难，他们却有不懈追寻生命意义、寻找文化归宿、探讨人类前景，致力弘扬中华文化的共同

点。

对作为小说次要角色的姚映红来说，前景是“海天迷蒙，春无归处”，但对流落异乡的南大生来说，却是“海天迷蒙，情归无处”啊！报国无门的南大生，在漂流岁月里，唱出的是“祖国！我爱你！你爱我吗？！”的悲歌。他们是一群回溯无力的鲑鱼，既无法融入异国他乡的主流社会；亦因各种原因，无法落叶归根。

作者通过散文化的小说形式，反映时代的许多令人深思的重大课题，诸如民族文化、全球化乃至文学创作及音乐教育等等。辐射面虽广；聚焦点却是南大。因为南大问题不是单纯的教育问题。南大之所以成为多年来人们谈论的课题，与新马的历史及政治息息相关。当政者虽然口口声声要落实及发扬南大精神，事实上民族教育这颗大树，早在生存第一的政策中倒下。正如小说中的人物黄慧萍所说：“我每回国一次，我就越发觉得自己无法融入这社会，表面上我们的社会保留了许多民族习俗，但那尽是些无关痛痒的小传统，我们的大传统诸如文学、历史、哲学，有多少人懂？”

“去南大化”及“去中国化”都有其政治目的。以批判“大汉沙文主义”为藉口，消灭或企图阻碍中华文化的发展与“大中华圈”论调一样，是别有用心的。效忠自己的国家与认同及保存发扬自己的民族文化并不冲突。

对绝大部份南大生来说，南大的“往事并不如烟”^{〔注〕}。它的英年早逝是南大生心口永远的痛。南大被关闭所衍生的“亡校奴”悲怆情绪，不是一句“向前看”可解的。南大生固然不应停留在白头宫女话当年的阶段，但也不能被“向前看”的论调迷惑而抹杀历史。

在现阶段，落实南大精神的最佳途径，是捍卫马来西亚的华小及独中，支持“南方学院”、“韩江学院”及“新纪元学院”。南大这棵大树，是由小树、中树长成的。没有培植小树、中树，那来大树啊？！没有华小、华文中学，就无华文大学产生的基础。

小结

《追逐阳光的人》是一部海外华族知识分

子，主要是南大生的生命沧桑史。它的基调虽是漂流与追逐，奏的虽是一曲时代的悲歌，但在漂流与追逐的岁月中，这些知识分子，对本族文化九死而其犹未悔的执着，“为伊消得人憔悴”的不懈求索，还是让人看到生命中的阳光的。

余光中云“漂泊的反义词是回归。负面的漂泊只是逃避，正面漂泊该是追寻。寻而有得，始有归宿。可是抱残守缺不是积极归宿，推陈出新才是。”（余光中著：蓝墨水的下游，一〇二页）正如长年客居美国洛杉矶的著名诗人张错所说的，不是地方决定你的心在哪里，是你的心决定地方在哪里，你的心留在哪里，哪地方就在哪里。南大人尽管散居天涯海角，只要紧守自己的文化家园，拥有强权无法征服的文化祖国，何处不是儿家呢！

有根，就经得起漂泊。在全球化实际上是欧美化的声浪中，有根的南大生不会迷失自我。

注：

《往事并不如烟》是被划为右派分子的章伯钧女儿章诒和新作的名称。章诒和现为中国艺术研究院戏剧研究所研究员，具博士生导师资格。

作者在前序中写道：“往事如烟，往事又并不如烟。我仅仅是把看到的、记得的和想到的纪录下来而已，一共写了六篇，涉及八人（不包括我的父母）。这些人有的深邃如海，有的浅白如溪。……”

他们有才、有德、有能，个个心比天高、命如纸薄。……其实，命不论贵贱和成败，人既不当变为圣像，也不应当遭受藐视。”

对于历经劫难者，往事并不如烟。因为欢乐是平庸的，痛苦是深刻的。对受伤害的南大生来说，往事也并不如烟。

本文作者是资深写作人



《追逐阳光的人》 为何只追到苍茫一片

(马来西亚)杰 伦

接获南大教育与研究基金会主席丹斯里林源德学长于2004年5月8日的来函,邀请我为“南大校友丛书”出版基金所推出的第一批丛书担任讲评,并指定要我推介风沙雁著的一个长篇小说《追逐阳光的人》。

身为南大校友的一份子,我为这一批丛书的出版感到兴奋,能为其中一本丛书,特别是一部长篇小说做推介工作,当然是十分乐意的事。

首先,我要藉此机会赞许南大教育与研究基金会,因它对从事学术研究,文学创作及人文的关怀方面已做出了颇大的努力和贡献。

在几年前,我淡出政坛之后,又能够与文坛中的旧两新交经常碰面,并对文艺写作进行了深切的探讨,甚至于重拾文艺之笔,其中的一位新交,便是《追逐阳光的人》这部长篇小说的作者风沙雁先生。

我第一次拜读《追逐阳光的人》是在2003年的3月间,在接受邀请为此书的讲评人时,我又重读一遍。

原名欧清池的风沙雁先生,是新加坡公民,1971年修毕南大中文系,获荣誉学位。在1998年获新加坡国立大学博士学位。

风沙雁于60年代末开始从事文艺写作,到目前已出版了多种专集,其中包括《砂砾集》、《矛盾集》、《樱花飘落时节》、《文艺絮语集》、《风沙雁文集》及学术论著《方修及其作品研究》等。

《追逐阳光的人》是一部约12万字的小说,书中所描写的人物,大多数是身居海外,

包括英、美、日、澳、加与香港等国家和地方的南大生。正如该书封底介绍文字所言,“小说中人物众多,际遇各异,有致力于弘扬民族文化的大专教育工作者,有钻研生化尖端科技者,也有悬壶济世者”,众多人物的多彩生活,便建构成小说中多彩的感人画面。

像这样全面描写居住海外的南大生的生活际遇与理想抱负的长篇小说,我的印象中,它应该是第一部。它获得南大教育与研究基金会的赞助出版,便可见当局对此长篇小说创作的重视。

正如《南大校友丛书》缘起中说的:南大25年来的春风化雨所散播的种子,栽培扶植了不少英才,如今南大校友遍布世界五洋七洲,……大则为人类人文科技的进展贡献,小则为国家社会默默耕耘,南大所培育的逆境中自我奋斗的南大生,相互磨炼出特有的“南大精神”……

《追逐阳光的人》分五个部份写成。五个部份均各有题目,它们是(一)相思遗恨,枫叶飘情,(二)万顷碧波,一脉清流,(三)雪花飞扬,前景苍茫,(四)湖光潋滟,心系何方?(五)海天迷蒙,春无归处。全书内容与意旨均环绕着南大所培育的逆境中自我奋斗的南大生,相互磨炼出特有的“南大精神”铺写而成。要说本书所写的只是一万二千名“南大生”的一小部份身居海外南大学生的际遇和奋斗,而鲜少涉及为本身国家社会默默耕耘的,我同意中国作家马阳先生在序文中的看法:“这五篇日记,只是匆匆一瞥,远远容不下这群南大

生风雪长路的人生故事,《追》里写景状物叙事多是带感情提纲式文字,若能展开来精致经营,便是很有创意创新的,反映国际题材的长篇小说。”

文学也是文字的艺术。作者风沙雁先生平生对中国旧诗词及唐宋散文,应有偏好,因此在这部小说里写景与抒情的文字,婉约清丽,诗情画意,处处流露。读者只要瞟一下前述五个部分的题目,就会被它们的典雅所吸引。

然而我要说,作者在本书里所描写的人物活动,地理风情,生活故事与情节,均属现实主义或积极浪漫主义或两者混合的手法。因此,风沙雁笔下的人物(包括作者的影子)不管他(她)们生活在海外哪一个角落,对时代,对现实的认识和要求,追逐阳光或对现实不满,均是植根在现实生活中的知识份子的思想和感情。

由于作者本身曾居住及任职海外多年,又性喜游山玩水,因此在小说中所描绘的,包括英、美、日、澳、加等国家及地区的风景、历史、生活文化均有非常深入的了解,它也形成了这部长篇小说的另一个特色。

我说作者是采用现实主义及积极浪漫主义的创作手法去写作这部长篇小说,这里允许我列举一些对现实不满及甚至于对社会进行批判的文字胪列如下:

(一)“新加坡的行政效率是没得说的,绿化也很成功”于深思说:“许多外国政要来访问时都赞扬我们的成就,但事实上也有不少问题,比如说,我们路旁的树,表面上看起来,葱葱郁郁的,雄伟极了,但只要刮起风下雨,总有路旁的大树倒下来……”(见页21)”

(二)“哎,南大生都一样有失落感,回国后人家不重视你,留在可发挥所长的外国又担忧失去根,矛盾得很”(见页25)

(三)“但在新加坡,这是我们出生的地方,却也要面对母族文化日愈消失的局面,那是无法教人接受的”(见页30)

(四)“什么叫做‘南大精神’”有位校友这么说:“南大精神就是华族捍卫其民族教育权力的百折不挠的精神……”(见页30)

(五)“每一片瓦每一块砖,似乎都凝着

华族发扬文化的血泪,这是华人在海外落地生根后追寻保留与弘扬文化的毅力的象征。”(见页52)

(六)“鲑鱼尚且懂得回到出生地传宗接代,我们这批流落在外的南大生,却只能客死他乡,只能一生为他国作嫁时衣。”(见页69)

(七)“不是你们不回归,不报恩,是要报恩无门”(见页69)

只可惜这种对现实做出批判性的描写文字,只出现在这部小说的第一部份,即是《相思遗恨,枫叶飘情》里,其他的四个部份的文字,便很少见到那样的对现实所进行的批判。

此外作者在《追逐阳光的人》对一些人物的爱情生活也有相当深刻的描写。譬如,对敢笑与欣菊的爱情的发展,最终见到了花开果结。还有便是颖慧和泽恩的相爱,也如胶似漆。与此相反的是,作者笔下的另一个人物——映红,她有过多次的婚姻,但总是失败告终。作者以这一小段文字结束了这个长篇的叙写:映红心里一酸,一滴眼泪无声掉下,在这异乡的秋雨里,映红突然感到前途茫茫一片。

我在这里有一个小小的意见,想与作者提出作为研究,如果在这部长篇小说的结束不是这样的ending,而是以另一种方式,给读者留下无限的思考空间的结束,也就是作者寄寓的,是在这人类理想幻灭的年代,知识份子(更明确的是指南大生)应如何探讨人类的前景,这样写会否有更佳的艺术效果呢?

总的来说,这是一部纪实的长篇小说,(散文文化或诗化的小说,都是可以接受的)风沙雁先生对人物的刻划,情节的描写都发挥得合情合理,内容更是丰富多彩的。

《追逐阳光的人》是风沙雁除写诗,散文及评论以外的一个新的尝试,已有这样良好的表现,是值得我们为他喝采的。

基于上述,在此我特别向大家推荐这部描写南大生的自强不息的奋斗史的小说,期盼大家人手一册!

(2004年5月下旬)

本文作者是资深作家

日本汉学史

李庆

本书煌煌五大卷，共二百多万字，第一部《起源和确立》，第二部《成熟和迷途》，第三部《转折和展展》，第四部《新的兴盛》，第五部《变迁和展望》。

李庆教授的中国文史哲学养异常丰厚，从其大著《中国文化中的人的观念》中严谨的逻辑思维，细致入微的剖析资料眼光，即可知他的学养之深厚。

李教授又精通日文，长期在日本居住教学，对日本的认识不仅是理性的，且有深切的感性的体悟，唯其如此，他撰写此部巨著时，无论是在立论或剖析原始资料方面，都有其过人之处，非一般学者所能望其项背的。

本书由上海外语教育出版社出版，定价人民币35.40元，有意购买者，可直接向出版社邮购。



张九桓诗集

张九桓

此诗集是张九桓大使出使尼泊尔与新加坡时之作，内容可分为三类：一为记游，有在新加坡的游踪，也有在中国的揽胜；二为咏物，吟咏北国梅雪，唱颂南洋蕉风；三为题赠之作。

张大使为人真诚，发之为诗，情真意切，自然感人至深。其中几首歌咏新加坡风情人物之作，尤其可见他观察力之敏锐，与文学素养之深厚。

本书由创意圈出版社出版，售价8元，各大书局均有代售。



盲目的爱情

——非华族热带中华文化的故事

陈玉莲、黄和栋

本书是访谈录，五位非华族人士畅谈他们学习华文华语的心得，他们的华语水平高，说话字正腔圆，思想深刻。他们热爱中华文化，却没放弃本族文化，他们非为追求功利而学华文，而是为追寻



美丽灿烂的中华文化的奥秘。

本书由创意圈出版社出版，售价10元，各大书局均有代售。

新加坡华文微型小说史

赖世和

本书共分七章，从新加坡微型小说的发展道路、拓荒时期、拓展时期、兴盛时期、理论探索与学术交流、历史渊源论述到微型小说的国际空间。

本书结构严谨，纲举目张，资料丰富，论述有依

有据，无异是一部世界微型小说史。

本书由玲子传媒出版，各大书局均有代售。

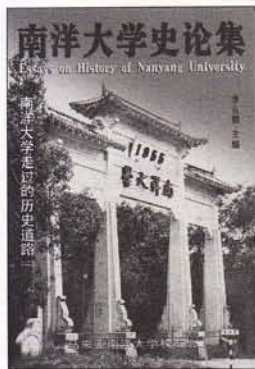


南洋大学史论集

李业霖主编

本书是继南洋大学史论集——南洋大学走过的历史道路(一)之后的另一力作，原达480页，共收41篇文章，是史与论相结合的论文集，也包括大量调查研究，提供很珍贵的资料，有参考价值和借鉴作用，全面反映了当前研究南大史的水平。

本书作者都是学有专长者，来自马来西亚、新加坡、台湾、澳洲和加拿大等地。本书定价40元马币，各大书局均有代售。



编后话

本期共有十余篇论述新马文学的专文，这最全面体现了本学刊“立足本土，放眼世界”的宗旨。新马分家以来已近40年，两国的华文文学发展状况，我们彼此都一知半解，然而地理上的紧密相连，历史上的血肉关系，人民的频繁交往，绝不是政治上的分离所能割断的或阻挠的。本期推出的新马文学研究专辑只是个开端，今后我们仍会朝向这个方向迈进。

东南亚各国的华文文学也是我们关注的课题，东风一吹，大势所趋，东南亚各国曾经灿烂过而于上世纪末枯萎下来的华文文学，看来也有柳暗花明又一村的景观出现。文莱这个富裕的小国，虽然只有五六万华人，却也有华文作家在开荒播种，我们有幸征得女作家一凡为我们的编辑顾问，她除供稿外也会协助组稿，而其夫婿刘华源律师学贯中西，中文英兼优，他这期为我们提供了一篇相当感性却又深具史学价值的文章，且欣然接受我们的延请，担任本学刊的法律顾问，我们的学刊可传至文莱，这是我们深感欣慰的。

我们深信，世界各国的华族文化与文学都是我们该关怀的，我们会逐步扩大我们的联络

网，把本学刊推销至世界各国去。然而，我们绝不会忽略了我国学者们对本学刊的无偿的支持，是他们从本学刊创刊至今源源不断地供稿，才使本学刊的内容显得如此多彩与有份量。何况，中国文化与文学仍然是我们的文化与文学的母体，尤其是古典文学这一块，更是取之不尽，用之不绝的宝藏。

自然，我们更不会忘掉日本学者同样地给予我们的无偿的援助，他们的论文为本学刊增添了绚丽的异彩。

国界是政治上的需要，文化是无国界的，我们要团结世界各国的有良知有学养的学者，大家要共同探讨华族文化与文学的课题。

五六十年代活跃于新马文坛的文艺理论家忠扬，在国外数十年后回国，与我们联系上了，他是香港公民，欣然接受我们的邀请，担任本学刊的编辑顾问，这进一步加强了我们与中港台的联系。

我们不标榜任何主义，我们本着人类与生俱来的良知探讨华族文化与文学问题，特别是在人权不伸张，民族文化遭受践踏的国家，更是我们所关注的。



新世纪学刊创刊四周年志庆

郁孤台下清江水，中间多少行人泪。
西北望长安，可怜无数山。
青山遮不住，毕竟东流去。
江晚正愁予，山深闻鹧鸪。

上录辛弃疾《菩萨蛮》一词，愿以词中“青山遮不住，毕竟东流去”涵意与新世纪学刊同人共勉之。

黄天华
陈联坚
钟裕璇

钟金和
黄日新
陈伯汉

鲁丹
赖世万
林建成

吕振端博士
蔡和泰

同贺

新世纪学刊创刊四周年志庆

春阴垂野草青青
时有幽花一树明
晚泊孤舟古祠下
满川风雨看潮生

上录苏舜钦《淮中晚泊犊头》一诗诗意，与新世纪学刊同人共勉之。

史英 敬贺

新世纪学刊创刊四周年志庆

沉舟侧畔千帆过
病树前头万木春

廖宝强 敬贺

《新世纪学刊》是一份学术性论文学报，专门探讨新加坡、马来西亚与中国文史哲课题，投稿学者来自中国、日本、马来西亚和新加坡及文莱，每年出版一期。

《新世纪学刊》在中、日、新、马、文销售，期望以文会友，结识志同道合学者，共同探讨文史哲课题，为新、马、中、日、文的文化交流作出一定的促进作用。

本学刊也招收广告，以筹资金作为出版之用。广告费如下：

全版(黑白)	500元
半版(黑白)	300元
四分之一版	180元

風雲際會世紀前華
端縱橫氣宇軒考
鏡古今學術史探求
中華海外天

賀新世纪學刊

李慶訪并書





日期: 2004年6月30日

敬致:

《新世纪学刊》New Century Journal

事宜: 《新纪元学院学报》创刊号

马来西亚新纪元学院为大马华社民办学院, 承继华社民间办学的精神。除了教学以外, 我们也积极推动学院的学术研究风气。

现赠《新纪元学院学报》1份予《新世纪学刊》编辑部, 欢迎不吝指正与赐教, 我们将认真聆听以改进我们的不足。同时, 我们也希望能获得贵刊赠赠学术刊物, 以促进彼此之交流, 共同为学术研究努力。

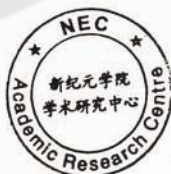
若有任何意见或疑问, 欢迎联络:

马来西亚新纪元学院学术研究中心
电话: 603-8739 2770
传真: 603-8733 6799
电邮: AA@newera.edu.my

谢谢。

新纪元学院 院长, 兼
《新纪元学院学报》主编,

柯嘉逊 博士 敬启



《新世纪学刊》订购单

《新世纪学刊》是一份学术性年刊, 定于每年10月出版, 订费12新元, 海外订购则收16新元, 包括空邮费用。支票付款, 支票请寄至以下地址:

Beauty de classic

150 Orchard Road #02-31 Orchard Plaza Singapore 238841

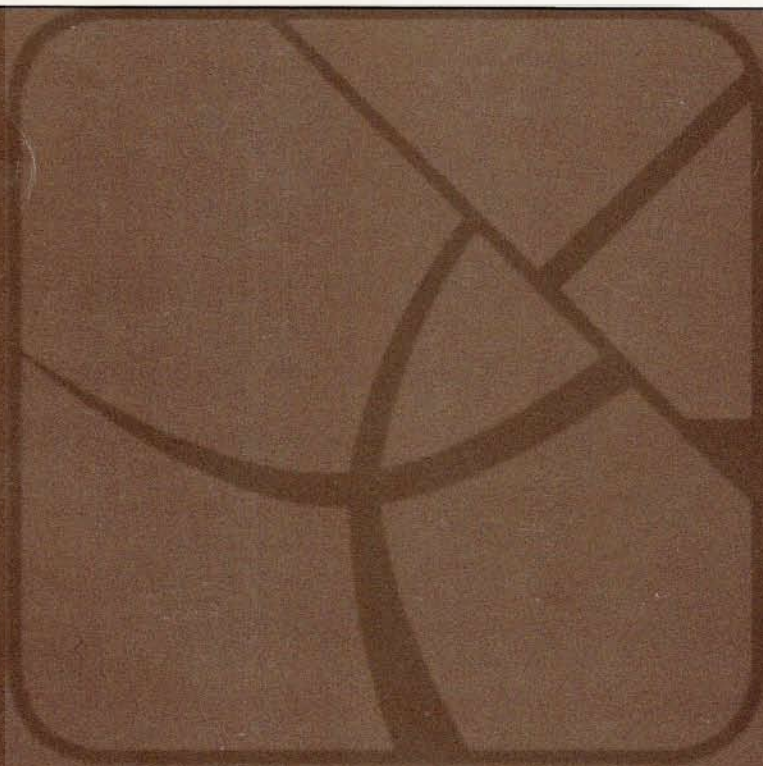
我/我们要订购《新世纪学刊》____册, 兹寄上支票志银\$____, 希查收。请把杂志寄至以下地址。

姓名: (中文): _____

(英文) _____

地址: _____





M.I.T.A. (P) 200/10/2003

Published by
Beauty De Classic
150 Orchard Road
#02-31 Orchard Plaza
Singapore 238841
Tel: (65) 6732-8312

斯雅舍

ISSN 0219 - 6085



售价(本地 S\$12.00 外地 U.S. \$8.00)