

# 中外論壇 (雙月刊)

2024.4

East West Forum

www.ewforumusa1.com

(一九九一年元旦創刊 總第二〇二期)

## 新聞社會·文藝性綜合刊物

社長 發行人 劉御州

編輯 劉蘊綺

總經理 陳敏敏

資深顧問 陸維龍

地址:

China Media Services, LLC

P.O. Box 1001

650 E Palisade Ave Ste A

Englewood Cliffs, N.J. 07632

U.S.A

E-mail:ewforumusa@gmail.com

出版: China Media Services, Inc.

全年定價: US\$ 60.00 零售: US\$ 8.00

歐洲辦事處: De Ruyterstraat 53071

PH Rotterdam

Holland

加拿大辦事處: P.O.Box 44112

Burnay, B.C.

V5B4Y2 Canada

中國總代理 中國圖書進出口總公司

香港總代理 交流圖書貿易有限公司

地址: 新界 葵涌 大連排道 172-180 號

金龍工業中心第3座24樓H3室

電話: (852) 28580645

刊號: 300B0466

ISSN 2638-6577

## 編者的話

炎夏將至、烈日當空，海邊度假勝地已經開始人頭攢動。而今年夏天，歐洲各國的海灘、酒吧、露天廣場更是擁擠異常，歐洲杯足球賽（UEFA European Championship）的魅力無與倫比，街頭巷尾幾乎無人不談，男女老少、親朋好友紛紛聚集到一起觀看賽事，而世界其他地方的球迷也頂著時差的疲憊忘情觀賽，興奮不已。截至目前，挺進八強隊伍已經產生，奪冠熱門意大利隊爆冷未能晉級，而土耳其卻在十六年後令人驚喜的再次出線，幾家歡喜幾家愁。七月底將在巴黎開幕的奧運會，又將是令體育迷們激動不已的盛事。近日在美國國內舉行的女子體操隊奧運選拔賽，就吸引了全國民眾的關注，名將西蒙拜爾斯（Simone Biles）不負眾望，以最高成績確定再次代表美國隊出征，令人振奮且期待。六月最後一周發生的另一件大事同樣牽動人心，美國總統大選首場辯論在亞特蘭大舉行，拜登與特朗普這對老對手再次正面交鋒，就通脹、移民政策、墮胎、國際形勢等民眾最為關心的議題進行陳述辯論。民衆對雙方的表現普遍表示失望，各執一詞的雙方只顧攻擊對手，卻罔顧事實，令觀眾不得不實時糾錯，老態龍鍾的現任總統拜登更是令人極度擔憂，他是否最終成為民主黨提名人，又是否有能力繼續領導國家，成為人們心中的共同疑問。

# 二〇二四年《中外論壇》第四期目錄

## 中外專稿

中國見聞（北京）

特稿組 1

## 文壇掠影

象征主義的美學

艾尼德·斯達奇 7

「病人」麥家

王 青 13

與蘭波共度的 一個夏天

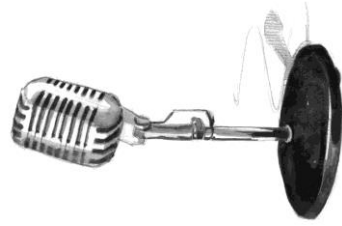
西爾萬·泰松 21

北宋繪畫最頂端站著的那個人，  
在畫作裏揮灑著「時空騙局」

胡 煙 30

光影樂城：吳貽弓與上海電影

王飛翔 34



## 散文隨筆

走向兼具穩定性與韌性的治理 盧周來 36

一棵樹會有什麼故事？ 唐克揚 42

紹興黃酒、日本清酒與歐羅巴威士忌  
——陽明「落星」與岡田「歸心」 周菲菲 49

「稀有巨剎」龍興寺 蕭易 53

畢秉翔：把自己活成一個夏天 王唯 56

※封二：我們的故事

封三：China Media Services Celebrates the 34th  
Anniversary of the Publication of  
East West Forum



# 中國見聞（北京）

◎ 特稿組

## 京城實體書店回潮于書之外求新生

想在一個閑暇的午後喝杯咖啡、享受下午茶，獨自看書或與朋友聊天，咖啡廳不再是唯一去所。對於不少北京民衆來說，書店成爲他們的新選擇。

4月，全球知名品牌茑屋書店北京首店開業。自開業以來，茑屋的預約通道幾乎日日爆滿，門口現排隊長龍，民衆紛紛到店「打卡」。

茑屋北京首店分上下三層，占地面積達到1665平方米。在圖書售賣區外，書店還設置了文創、商品、咖啡、藝術品展示等區域，這些區域的面積加起來幾乎超過了圖書售賣區，且人氣更旺。

中國首家「SHARE LOUNGE」（共享休息室）也吸引了大量關注目光。這是茑屋總部于2019年在日本推出的新業態，即

在書店中開辟一個休閒、會談的LOUNGE空間，與咖啡區相比，這裏更爲安靜、私密，空間功能更豐富，還提供自助飲料和零食。

受到網絡銷售和電子書衝擊，中國實體書經營行業近年來遇到不小挑戰。有網友表示：「網上買書種類全、更便宜，物流配送也很快，爲什麼還要去實體書店？」此種疑問不是個例，這似乎喻示著，在當今時代下，書店只靠「賣書」已很難生存。

2021年前後，北京曾經曆實體書店「閉店」高峰，「京城三大學術書店」風入松書店、盛世情書店、萬聖書園先後閉店。究其原因，「經營困頓」成爲無可回避的現實。這些書店大多開在高校旁邊，空間狹小，專業理論書籍多。2024年，萬聖、風入松遷址改造後重開，與原先相比，它們變得更加美觀、現代，書籍選品更大衆、

功能更多元。

茑屋北京店店員盛楠介紹，作爲一家在全球擁有超1400家分店的書店，茑屋對於書店空間設計、書籍的擺放位置、美觀度等都有要求。ED（書籍商品策劃員）會按內容主題列好書單，並定期就上架書籍的排列和色彩搭配提供指導。書店會根據季節布置主題展台，開展讀書討論會、品牌發布會等線下活動。

茑屋書店創始人增田宗昭曾說：「消費者真正訴求的不是書和咖啡，而是一種能夠打動他們的生活方式。」北京圖書行業從業者楊銘表示，如今行業和消費者對書店經營提出了更高要求，線下實體書店的競爭力已經從圖書本身轉移到爲讀者帶來的綜合性文化體驗。

近年來，北京市提出「書香北京」發

展目標，將書店納入城市文化空間建設的一部分，鼓勵實體書店發展。2023年，北京市對全市302家實體書店給予資金補貼、房租減免等支持政策，多次舉辦書市等閱讀文化活動，推動了實體書店回潮。

據統計，目前僅北京市朝陽區的書店數量就達到227家。不過，當咖啡、甜品、旋轉樓梯成為書店的「標配」，坊間也不乏「書店變網紅店」「千篇一律，失去特色」的擔憂。激烈的行業競爭下，如何為消費者差異性服務，是北京實體書店面臨的新問題。

由作家許知遠創辦的書店品牌「單向空間」主要經營文學藝術類書籍，單向空間北京朗園店由老紡織廠廠房改建而成，於2023年底開業。店內的窗戶、牆壁上印滿卡博爾赫斯、加繆等作家的名句，「季風吹拂的土地：亞洲文學」「尋找與失落：英美文學」「百年孤獨之地：拉美文學」等富於詩意的圖書分類牌遍布各處。該店店長表示，單向空間不僅售賣書籍、創造文化空間，還希望通過「賣書」為讀者傳遞一種獨特的文藝審美和價值態度。

「能從一本書鏈接到的東西很多。」書店愛好者小蘭表示，「我現在來書店更注重

，體驗感。」即使紙質書的黃金年代已經過去，但一紙一字間承載的記憶和情感永存，書店仍是城市不可或缺的部分。」

### 《哈利波特》站台成京城新景致 「春經濟」續升溫

「不是英國去不起，而是北京地鐵更有性價比。」日前，京城地鐵上新一處「哈利波特」主題微景觀，備受青年人歡迎，在遊人如織的北國春日裏，儼然與戶外春景一道組成別樣的新景致。

紅磚牆、小拱門、復古皮箱……電影《哈利波特》中的經典場景——「9¾站台」齊齊出現在地鐵北京大學東門站內，前來拍照打卡的年輕人絡繹不絕，場面一度火爆到工作人員需要拉起警戒線，管控人流秩序。

在北京大學東門站，月台中間過道處的每一根立柱都被紅磚樣式的海報包裹，最裏側兩根立柱前分別放置了一輛原樣複原的行李車，車身如電影中一樣半截沒入牆體，車上有3個紅色的小皮箱和一筐黃色的紙卷軸。

逼真復古的魔法風在地鐵站內被營造出來，令民衆樂在其中。「沒想到在地鐵站

裏也能看到哈利·波特元素，真是太驚喜了！」在京城讀大學的《哈利波特》系列作品擁躉雷任，在社交媒體上看到後，特意身著法師袍在月台前留影紀念。

其實，如「9¾站台」這般的微景觀在京城地鐵內早已不是新鮮事。20世紀80年代，北京地鐵2號線首次在車站站台設置了六幅壁畫，开辟了中國地鐵公共藝術品設置的先河。

現在，在京城各地鐵站皆能看到富有設計感的文化元素，不過主題微景觀的推陳出新，在近年才更加頻繁。與海內外知名IP聯名創設站內微景點已成為提高北京城市國際化和商業化的重要手段。此次上新也是為了配合眼下京城的春季文旅熱潮，給「春經濟」添一把火。

「擠在地鐵月台上觀光的人都快趕上戶外賞春踏青的人了，這事還真是頭一回見。」與雷任同行的北京學生齊思欣坦言，自己對「哈利波特」興趣一般，但被在京城地鐵站裏建景點的創意驚豔到了，於是便也跑來一瞧究竟。

隨著天氣回暖，不僅在北京有大批市民和遊客走入城市和郊野踏春消費，以戶外賞花為核心的春季文旅玩法已成為中國

各地民衆的心頭好。中國出行平台的最新數據顯示，截至今年3月，中國賞花遊的熱度同比上漲超過3倍，各地公園、旅遊村鎮等陸續迎來遊玩潮。

分析人士指出，「春經濟」升溫是接觸型消費、文旅消費等消費熱潮的表現之一。場景是「春經濟」的核心要素，在立足于春季的自然場景外，利用交通樞紐人流大、接觸多的特性，構建室內景觀也不失為滿足民衆文旅需求的一種好嘗試。

### 「Country walk」風靡京城帶火鄉村旅遊

繼「City walk（城市漫步）」爆火後，「Country walk（鄉村漫遊）」開始成爲中國年輕人鍾愛的新型休閒和度假方式。

數據顯示，今年清明假期首日，中國跨區域出行人次超過2.6億，在出行選擇中，「鄉村遊」成爲關鍵詞。原本帶著點村味和土氣的鄉村（Countryside），因何變成深受年輕人追捧的打卡地？

位於北京北部昌平區的辛莊村，是北京市民「Country walk」的熱門目的地。這裏原本只是普通的小村莊，村民大多以種植草莓、蔬菜等農作物爲生，後經多年改造，逐漸成爲名聲在外的「藝術村」。走進

辛莊村，文藝咖啡廳、手作工坊、戲劇工作室等集聚，每逢周末，還會舉辦熱鬧的生活市集、環保市集。不少民衆認爲，在這裏有置身「世外桃源」之感。

「相比于都市的擁擠，這裏就安靜多了。孩子有更大的活動空間，大人也更放鬆。」北京市民吳女士和家人從市區自駕前來，大約花費一小時車程。她表示，鄉村有著天然的環境魅力，能讓人釋放工作上的壓抑感，獲得生活上的滿足感，還會使自己回憶起童年。

辛莊村村支書李志水說，自己18年前到辛莊村任職時，覺得辛莊村的「底子」不算好，各方面都「沒什麼值得一提」。後來，通過推進垃圾分類、村貌提升等工程，改善了居住環境，還吸引來不少年輕的「新村民」。李志水把他們稱作「創客」，這些年輕人來到辛莊不只找到了自己創業的空間，也給村莊帶來更多活力。

在北京，像辛莊村這樣的「創客村」「藝術村」還有很多。比如鼎鼎有名的樹村，就孕育了北京最早的一批搖滾樂隊。與城內高昂的租金相比，鄉村吃、住花費較少，藝術家們在這裏租住，可降低生活和創業成本。近年來，北京加大對周邊鄉

村的保護力度，又誕生一批有文化、有特色的村落。

2023年，北京市發布了一份「鄉村walk地圖」。這份地圖依據不同鄉村特色劃分出紅色文化、歷史印記、山水之間、探索樂趣、尋味鄉村、藝術非遺6個不同主題，爲市民推薦了北京6座鄉村的徒步漫遊路線，市民可按照自身喜好選擇心儀的「Country walk」去處。

實際上，和大多數人印象不同，北京市16410平方公里的市轄區內，鄉村土地面積超過80%。過去，這些地區在經濟方面的貢獻有限，如今「Country walk」的火熱，爲鄉村發展提供了更多可能。

不只是北京，「Country walk」之風在中國各城市蔓延。去年聯合國世界旅遊組織公布的「最佳旅遊鄉村」名單中，有4個位於中國。受歡迎的鄉村大多坐落於城市周邊，在傳統產業基礎上開發了新型業態，比如挖掘非遺文化建設研學基地、在地方餐飲中加入沈浸式、互動式體驗活動等。

隨著鄉村振興戰略的推進，中國鄉村基礎設施明顯提升，交通也更方便。加上都市競爭壓力大，許多「北漂」「滬漂」們

紛紛「掉頭」，回到鄉村，在家門口重新「就業」。他們發揮自身創造力，增添了鄉村的文化內涵，讓「村味」變得更「潮」，更有趣。企業看到商機，政府幫忙「引流」，共同推動「鄉村遊」成爲新時尚。

中國旅遊研究院發布的數據顯示，今年前兩個月，中國300多家鄉村旅遊示範點接待遊客同比增長27.9%，鄉村旅遊收入同比增加48.7%。業內人士指出，「Country walk」背後蘊含多重價值，是對鄉村生活方式的重新審視。要讓其帶來的熱潮不只是曇花一現，還需找准特色、突出差異化，持續提升鄉村競爭力。

## 中國年輕人興起二手消費

近年來，中國年輕群體興起一種生活方式和消費理念，即二手消費。從家具家電等大件物品，到閒置電子產品、書籍、護膚品、服飾等生活小件，二手交易的品類日漸豐富。

中國最大的二手商品交易平台之一閑魚最新發布的數據顯示，二手商品日均交易額已突破10億元（人民幣，下同）。過去一年，每天都有400萬件閒置物品在閑魚上發布。從用戶「畫像」看，「95後」用戶

占比43%，「00後」占比22%。2023年，閑魚「95後」用戶人均賺了2700元，年輕人在二手交易中解鎖了「致富密碼」。除了線上交易平台，線下循環商店、二手「跳蚤市集」等亦受到越來越多年輕消費者的青睞。

年輕群體熱衷二手消費，既有綠色發展觀念的影響，也有消費理念的轉變。「變浪費爲消費」逐漸成爲年輕消費群體的共識。他們更加注重性價比，認爲二手商品可以更好地滿足自己的消費需求，也符合環境友好、可持續發展的理念。此外，選擇二手商品亦被視爲追求個性化消費的體現。比如，中國近年流行復古消費風潮，許多「古著」愛好者熱衷淘舊貨，搜尋他們心儀的二手服飾等商品。

清華大學能源環境經濟研究所等機構發布的《2021中國閒置二手交易碳減排報告》顯示，中國二手閒置物品交易規模從2015年的約300億元快速提升至2020年的破萬億元，閒置物品交易範圍覆蓋了幾乎所有消費品品類，預計2025年將達到近3萬億元的市場規模。

閒置經濟的發展，有助中國環境保護及減碳目標達成。以閑魚爲例，在2023財

年，用戶通過平台參與閒置交易，全年累計減碳超300萬噸，約等於1.6萬頭成年鯨魚的重量，也相當於224.8萬戶家庭一年用電產生的碳排放量。據中國循環經濟協會測算，預計到2025年，發展循環經濟對中國碳減排的綜合貢獻率將超過30%。

近年來，中國已出台多項政策鼓勵和支持綠色消費，推動閒置物品加速流轉。2022年出台的《促進綠色消費實施方案》，明確提出「拓寬閒置資源共享利用和二手交易渠道」。今年，中國國務院印發《推動大規模設備更新和消費品以舊換新行動方案》，提出實施設備更新、消費品以舊換新、回收循環利用、標準提升四大行動，爲閒置經濟帶來新的發展機遇。

不過，當前中國的二手消費市場仍處於起步階段，相關機制還不夠健全。二手商品存在標準難以界定、行業門檻較低等客觀情況，會影響消費者的購物體驗及售後維權。對此，業內人士建議，要探索更多創新機制，盡快規範二手消費市場，健全回收標準和相關體系，針對消費者權益保障提出更多舉措。

吃著火鍋看電影 京城商家把餐廳搬進電

## 影院

您是否有邊吃飯邊看劇的習慣？若把家中簡餐換成餐館火鍋，手機屏幕換成影院巨幕是否會有別樣的體驗？在北京門頭溝區就有這樣一家店，消費者可以吃著火鍋看電影。該店亦憑借這一特色在小紅書等社交平台上被網友屢屢「種草（中國網絡語，意為推薦）」。

該火鍋電影院店長王威介紹，該店按照區域有著明確的功能劃分，每個功能區的裝修風格亦大有不同。一樓是傳統的東南亞餐廳，二樓是酒吧、咖啡廳、電影院。從二樓電影院的平台上觀察，該店是一個仿西式車站建築，遠處的山脈隱約可見。顏值高、花樣多的特點滿足了當代年輕人對「網紅店」的定義。

據了解，和常規電影院一樣，該火鍋電影院輪流放映當前院線電影，消費者需先在電影購票平台購票，再到店內點菜。該電影院有4個影廳，每個影廳內設有1個雙人沙發座和餐桌，可同時容納2位顧客就餐觀影。電影開場前，工作人員會根據預約情況提前將火鍋和菜品擺放到桌子上。

電影開場後，影廳的燈光全部關閉，

但每個桌上配備了兩個小射燈。這樣既不影響觀影氛圍，又可以讓消費者看清菜品。王威介紹，該店為了讓「火鍋+電影」的模式更加安全和舒適，他們對設施進行了改造。例如，影院內均使用小鍋，並搭配沒有明火、功率較小的電磁爐，菜品被裝在一個精致的九宮格中，以方便顧客就餐。除此之外，影院的通風、控溫等設備均進行了相應調試。

「我們看了《非誠勿擾3》，吃了冬陰功火鍋，體驗非常好。」顧客吳女士介紹，她們一家人從市區來門頭溝爬山，以往吃飯看電影至少需要三四個小時。這種方式既增加了新鮮感，又節省了時間。

王威表示，由於影廳觀影人數不多，有些組隊來的顧客選擇「包場」。「熟人之間在這一場景下更加放鬆，像是在家中客廳的聚會，但是比家宴菜品更豐富，電影效果更好。」王威說道。

不少消費者被這樣的創新方式所吸引，駕車數十公里也要前來「打卡」。顧客梅女士是從小紅書上看到的門店信息，她認為這種新的娛樂模式「氛圍感」滿滿。但是她也對「網紅模式」表達了隱憂：吃飯和看電影都需要投入大量精力，二者同時進

行有可能導致電影沒看盡興，飯也沒吃好的狀況。

事實上，這並非是北京首創，「火鍋+電影」的商業模式最早出現在中國「火鍋之都」成都。隨後在北京、廣州、杭州等地逐漸落地。此前，不少餐飲商家引入全息投影用餐場景，但是其商業邏輯僅僅是為了解提升用餐環境。

業內人士指出，和大多數網紅店一樣，前來消費的大都是喜歡新鮮事物的年輕消費者。儘管商家在用戶體驗上做了大量工作，但「火鍋+電影」並不是一個複購率很高的生意。亦有專家表示，這種新業態有大量的消費群體，有一定的市場需求，是消費市場多元化發展的表現，值得肯定。

## 網球學練館風靡中國 青年直呼「一人」福音

「一個人也可以打網球。」北京「00」後市民霍穎正在北京某新開的學練館揮拍擊球，而她的練球夥伴不是人，是一台發球機器人。

近日，網球學練館如雨後春筍般在中國十多個城市中湧現。這個從韓國火過來的小型運動場景，正受到中國網球愛好者



熱捧，並以其「輕社交」的特性成功「出圈」，吸引到不少年輕擁趸。

所謂網球學練館，可以理解為一個人練習網球的室內運動場所。在中國，它被從業者們稱作輕鬆解壓的運動社交社區。不過，不同于其他高社交屬性的運動，這項重視參與者「孤獨體驗」的新項目，就火在「去社交」三字上。

2023年，一項名為MBTI (Myers Briggs Type Indicator) 的人格測試，成為中國互聯網社區中的社交焦點話題。通過這項測試，人們可以大致分為簡稱為外向型人格的「E人」和內向型人格「I人」。

網球從業者石惠表示，針對「E人」和「I人」兩種人群不同的生活方式，學練館「一人一球拍」的新模式應運而生。

走進位於北京亞運村的某網球學練館，主理人何升（化名）介紹，館內有適合單人訓練的發球機，場館時間安排靈活，隨時預約，可全天候訓練。

「隨到隨打，一人一台發球機，想怎麼打就怎麼打。整個模式對新手友好，消費門檻低，輕鬆有趣，可謂一人天堂。」何升說。

自嘲有「社交恐懼症」的霍穎，最近

迷上了打網球，她坦言這項需要社交的運動一開始讓自己有些吃力，「作為一名I人，在忙碌工作之余，需要一個人發泄發泄。」

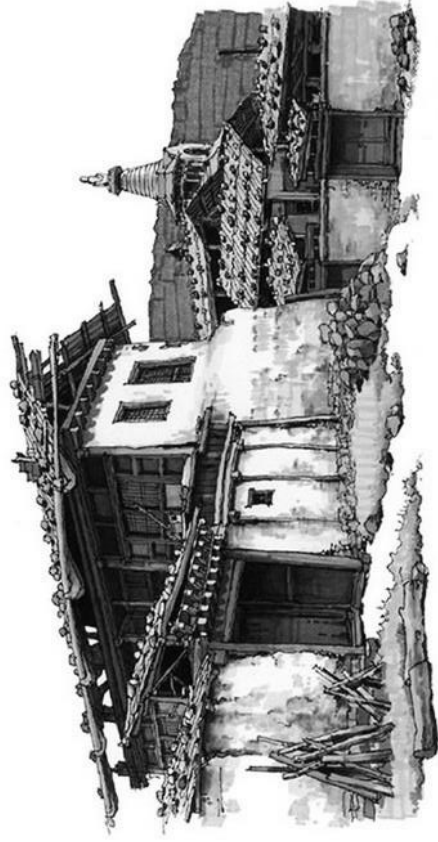
但在學練館中，霍穎也逐漸找到了避免社交與排解壓力的平衡。「整個過程中只有機器人和偶爾出現的教練，以及同樣對騰苦練的陌生人。」霍穎說，這樣的環境令她感到舒適和放鬆。

當然，「去社交」不等于「完全不社交」。「目前的學練館只能提供簡單的擊球服務，這對於消費者來說，無疑是單調的，用戶的流失也是遲早的問題。」石惠說。

據悉，對於這項類似室內壁球的運動，中國觀察家大多持有相似態度。主流觀點認為，近期學練館的火熱迎合了當前部分青年人的社交需求，但其出路應是打造吸引人的練習體系，而非傳統的教學體系。同時，在此過程中，需要格外關注「I人」群體的複雜情緒需求。

業內人士表示，與許多新興的運動業態相似，網球學練館未來發展的出路，還在于社交。如何在一個公共場所，將低社交需求的「I人」人群聚集在一起，並形成有黏性的新社群，不僅是一項商業課題，

也是一項值得關注的社會議題。



# 象征主義的美學

◎ 艾尼德·斯達奇

這是我們這個時代的潮流——甚至可以說已經成為必須——宣稱提出一種象征主義的美學是不可能的，堅持這種意見的批評家們列舉了一堆自相矛盾的材料作為支撐。僅舉一例，勒特【阿道夫·勒特（1863—1930），法國象征主義詩人、作家】寫道：「問幾個詩人，就有幾種對於象征主義的定義，象征主義的名字只是一個簡單的定語，別無其他。」然而，盡管有類似的斷言，所有象征主義詩人有著共同的分母，一樣的標記，串起了他們所有美學的主線。

偉大的文學運動都是如此。開始，很難達成一致，因為人們只看到了觀點的分歧。畢竟只有牧羊人才能認出羊群裏每一只羊，盡管對於陌生人來說，羊兒們組成了一個同質且不可分的群體。如今，一個

多世紀過去了，我們深知什麼是浪漫主義，因為我們已經取其精華，如好酒一般封存，我們認得酒罈般的作家：拉馬丁、雨果、維尼、繆塞，盡管他們的藝術多樣。還有蘇邁【亞曆山大·蘇邁（1786—1855），法國詩人、劇作家】、吉羅【亞曆山大·吉羅（1788—1845），法國詩人、劇作家、小說家】、德尙【埃米爾·德尙（1791—1871），法國詩人】、聖人瓦雷裏【原文為 *Paul Valéry*，疑為作者筆誤，實指 *Paul Valéry*（保爾·瓦雷裏，1871—1955），法國象征主義詩人】等，跟我們也沒什麼關係。對於象征主義作家，這樣的萃取還沒有完成，我們一直嘗試著在太過眾多的詩人群體基礎上形成其美學。可是，我們之中每一個人都非常了解——或者深刻體會到了——什麼是象征主義，絕對不會把它和浪漫主

義、巴那斯派、超現實主義或者存在主義混淆起來。即使薩曼【阿爾貝·薩曼（1858—1900），法國浪漫主義詩人、作家】、雷尼耶【瑪圖翰·雷尼耶（1573—1613），法國諷刺詩人】、維埃雷格裏芬【弗朗西斯·維埃雷格裏芬（1864—1937），法國象征主義詩人】、斯圖爾特·梅裏爾【斯圖爾特·梅裏爾（1863—1915），用法語寫作的美國詩人】、維爾哈倫【埃米勒·維爾哈倫（1855—1916），比利時詩人、劇作家、文藝評論家】等人意見不同，也絲毫不會影響這一結論。

我們不僅在法國詩人，也在受其影響的英國、德國、俄國和西班牙等外國詩人身上看到了象征主義的這一精髓。象征主義不僅僅是法國的，也是國際的，其來源和分支遍及各地，但在法國，它經歷了最

美麗的綻放。從這根高貴的樹幹上切下的枝條被嫁接到了國外的樹上，長出了和母體一樣茁壯的嫩芽，讓我們看到了十九世紀末二十世紀初這一影響了所有歐洲國家的文學運動的精髓。

所有文學評論家都承認盧梭是浪漫主義的起源，就仿佛是準備各色菜肴時必定要加入的醬料，但盧梭並不是浪漫主義的總和，還有其他影響深遠的如司各特、拜倫、莪相【莪相，凱爾特神話中的古愛爾蘭著名英雄人物，傳說他是一位優秀的詩人。1762年，蘇格蘭詩人麥克菲森（1736—1786）聲稱「發現」了莪相的詩，他假托從3世紀凱爾特語的原文翻譯了《芬戈爾》和《帖木拉》兩部史詩並先後出版，於是這些所謂「莪相」的詩篇傳遍整個歐洲，對早期浪漫主義運動產生重要影響。事實上，這些作品雖有部分根據凱爾特語民謠寫成，但大部分是麥克菲森自己的創作】和莎士比亞等外國作家。然而，浪漫主義直至它最偏僻的角落也浸潤著盧梭的香氣。顯然，對於象征主義而言，波德萊爾也是如此，他不是象征主義的總和，因為還有瓦格納、坡、諾瓦利斯和其他源頭。但是，理解了波德萊爾，就欣賞了象征主

義的精髓，熟悉了波德萊爾，離開對象征主義基本特質的直覺感知也就不遑了。

現在，讓我們來考察用以辨識象征主義的主要特征。在歐洲各地，這場運動首先表達了法蘭西第二帝國時期，歐洲各國對於當時的物質主義、實證主義以及神秘性和理想主義的缺失的反抗。在法國，這尤其表現為對巴那斯派和自然主義的反對，也表現為一種對科學發展的抵抗，反對埃雷迪亞【何塞·馬利亞·埃雷迪亞（1803—1839），古巴詩人】等以毫無個人特色的文字粉飾過去時光的詩人，反對左拉等以毫不留情的粗魯描繪當時生活畫卷的小說家。在英國，象征主義是對維多利亞理想的反抗。在浪漫主義的主觀性和巴那斯派的客觀性之後，令人安慰地迎來了象征性的理想主義。沒有神秘性和理想主義，或者說沒有對神秘性的欲望，就沒有象征主義。具備了這些品質，就有了某一種象征主義的存在。

在反對物質主義、渴求理想主義的時代，波德萊爾——這位法蘭西第二帝國偉大的理想主義詩人，無法被同時代的勒貢特、德李勒等人理解的大家——最終得到了肯定。一八六五年，波德萊爾還在世，魏

爾倫就在名為《藝術》的雜誌上發表了關於他的文章，我們從中看到了最初的、先驅性的迹象：波德萊爾流派誕生了。

於是，在所有國家，象征主義最具標誌性的特點之一是它的神秘性，它基于理想主義的美學。詩人不再是那個「作詩」的人，而是那個「看到」的人。詩人應該是如蘭波所言的通靈者。在拉丁語中，「vates」一詞既指詩人，也指通靈者。這位通靈者，不是浪漫主義的預言家。象征主義評論家泰奧多德·魏澤馬寫道：「創作藝術作品，就是當通靈者，或者通過瑪雅文明達到真相；就是當詩人，或者將有限賦予無限，以感知世界傳達情感世界；就是最終成為藝術家，或者將與不可見的接觸中感受到的激情外化。」紀德在《自戀者公約》這篇關於象征主義美學最優秀的文本之一中寫道：「詩人是那個看的人，他看到了什麼？天堂。因為天堂無所不在。不要相信表象，表象不完美，它們對真相表述不清。」

對於英語文學中偉大的象征主義詩人愛爾蘭人葉芝，藝術是和隱形世界交流的唯一方式，藝術揭開了遮掩現實的飄搖面紗——「神殿面紗的顫動」，他寫道：

「所有真正的藝術都是象征性的，因為它以複雜的顏色和形式，糾纏住了一部分神聖的精華。」

某些詩人，為營造一種神秘的深刻，借用了煉金術的畫面。我認為，蘭波逃脫了日常世界，在描寫煉金術的文本中汲取手段，以談論他對來世的發現、或者有所發現的嘗試。我不相信他曾從事魔法或者煉金術，我甚至不認為他真相信這些法術或有過事實經驗。但是，他很可能讀過有關煉金術的文章，從中汲取了一種象征主義，從而對他的風格產生了強烈的影響。

吸引蘭波的不是煉金術物質的一面，而是它神秘的象征主義，他從中提取的畫面和暗示使其詩歌的召喚性更為凸顯。在煉金術的文本和詞典之中，蘭波找到了一份取之不盡的象征目錄，為其詩歌帶來了神秘的、意義隱匿的印象。就此而言，蘭波的操作方式和舊時的宗教煉金師一樣，因為重點並不在於將賤金屬煉成黃金，而是將煉金作為追尋上帝與完美的象征。於是，《哲學家狂想曲》、哲學家的金子，象征著上帝最後的顯現。蘭波尤其是一位神秘主義者，對於絕對的追求比他的詩歌藝術更為重要。對他而言，詩歌成為了魔

術般的練習，讓他得以進入來世。

但是，我不想花太長時間來討論蘭波的這一側面，因為在我一九四七年出版的、關於他的最新一本書中已經講得夠多了。

要成為象征主義詩人，就應該做通靈者，做不到通靈，就不是完整的詩人。在我看來，馬拉美的悲劇與絕望，他注定低產的緣由，來自於他雖然付出巨大努力、擁有過人天賦，卻不擅長神秘性的事實，因此也就永遠無法揭開遮擋理想的黑色面紗。上帝從不會在他面前顯現，他不像蘭波那樣可以呼喊道：「最後，哦，幸福，哦，理智，我從天空的黑裏分出了藍，我在自然的光裏遇到了金子的閃耀。」一八六六年，走出危機的馬拉美開始構思《伊紀杜爾》【一篇集小說、戲劇為一體的哲理散文詩。馬拉美想以《伊紀杜爾》的創作來「治愈自己」，以便重新成為「純粹的文人」】，深信自己有一天也能寫出驚世傑作，然而他始終沒有受到上帝的恩澤。我認為，《骰子一擲，不會改變偶然》就是他最後失敗的絕望表達。馬拉美的悲劇，在於他生活在一個詩人同時也應該是通靈者的年代。這一切並不影響對其詩歌的欣賞，那是象征主義甚至是法國詩歌最為瑰

麗的榮耀之一。而且，正是通過他，象征主義才得到了證明和支持，指出馬拉美表現神秘性的天賦不如其詩歌寫作的天賦，也不是有意貶低。詩人在外部的黑暗中顫抖，從來沒能走進聖殿，走進亞維拉的聖女德蘭【亞維拉的聖女德蘭（1515—1582），即「聖女大德蘭」，西班牙修女，神秘主義文學代表人物。強調人的內在生命及與天主的契合，代表作《生命之書》《七寶樓台》等】所談論的那座內心的城堡。

既然詩歌藝術的經驗應該具有神秘性，既然它所在的領域還沒有其他藝術存在，既然只有一種保持神秘的方式，那麼，不管詩人所感知和使用的藝術表現方式如何，不管其藝術風格如何，經驗都是一樣的，詩人用來外化其經驗的藝術形式也就不重要了。從此，象征主義作家終于意識到，可以有一種藝術來象征所有的聲音、顏色和形態，同時調動起所有感官，就像波德萊爾所說的：「我全部的感覺融為一體，她的呼吸化作音樂，就像她的聲音化作芬芳。」所有的藝術，音樂、雕塑、繪畫、詩歌，遵循著同樣的法則，經受著同樣的法則和誘惑，應該努力通過最寬廣和最具

繁殖力的象征主義去重新創造同一種理想生活。於是，我們可以從一種藝術通向另一種藝術，用一種藝術象征另一種藝術。波德萊爾說：「真正讓人震驚的是聲音無法暗示顏色、顏色不能帶來一種旋律、聲音和顏色不適合用來詮釋想法，從上帝宣告世界是一個複雜而不可見的整體那天起，事物總是通過相互的類似得以表達。」或者如蘭波所言：「找到一種語言（langage），剩下的，所有的話語（parole）都是念頭，一種通用言語（langage）的時代將會到來。這將是靈魂對靈魂的語言，概括一切，聲音、顏色、緊緊附著和發射而出的思想。」這樣的語言不需要話語，這是為什麼蘭波之後醉心音樂的原因、為什麼象征主義作家往往對某種藝術十分著迷並力圖借鑒其表現方式的原因。

因此，既然藝術首先應該是神秘的，象征主義詩人試圖讓他們的詩歌成爲一種音樂也不值得奇怪了，因爲音樂，在所有的藝術之中，是最適合表現神秘的體驗、最不受物質負壓的形式。當我們聽到那曲《莊嚴彌撒》【指貝多芬創作于 1801—1803 年間的大型交響曲《D 大調莊嚴彌撒》】，或者貝多芬最後的幾首弦樂四重

奏，我們意識到作曲家的神秘經歷只能通過音樂才能得到完整的表達。象征主義詩人們想要，如同保爾瓦萊裏所言：「汲取音樂的好處」，甚至更多，因爲他們渴望擁有從來不會屬於他們的東西，至少在法國詩壇是這樣。他們想要借用的，根本不是音樂的和諧的聲音——這樣的音樂在其他詩人，例如雨果的作品中可以聽到——而是音樂超越其他一切藝術形式的、召喚性的、暗示某種情感狀態、即象征主義詩人所說的靈魂狀態的功能。馬拉美深信詩歌應該以音樂的模式來組織。他認爲，詩歌應基于一個主題展開，在其周圍聚集著和諧和恰當的念頭，而詩人應該用其想要發出的語調指揮他的畫面。

象征主義詩人還想借用音樂另一個無可估量的長處，讓每一首詩歌不局限于一種詮釋，恰恰相反，詩歌可能有幾種甚至多種多樣的詮釋。某些高手，在音樂會的節目單中，會就樂章的演繹做出說明。這樣的行爲背叛了他們的藝術，讓文學篡奪了它的地位，剝奪了它對文字無法表達的內容予以指示的神奇力量。同樣，馬拉美的評論者們認爲他的每一首詩歌只有唯一確定的解讀，也讓他的藝術蒙受了損失。

解讀的多样性增強了詩歌的神秘，在馬拉美看來：「詩歌之中始終應該有謎語存在。」他批評巴那斯派對事物進行完盡的描繪和具體的呈現，這種做法缺乏神秘，抽離了思想的「認爲在創作的美妙快樂」，他說道：「給一事物命名，刪去了詩歌四分之三的快感，這快感來自漸漸猜得的幸福，暗示幸福才是夢想。對於神秘的完美運用構成了象征。」葉芝也說：「我必須讓我的神秘與象征在歲月流逝中去解釋自己，一首詩歌會照亮另一首。」馬拉美又指出：「事物並不只是感官感知的樣子，如果這一點已得到公認，就不要再特別精確的文字去描述它們，而應該讓人想起它們，因爲我們無法細節化神秘，我們只能暗示。」

這就解釋了爲什麼他們能在夢想狀態中找到靈感爆發的脈絡。在他們之前，波德萊爾說過：「夢想是一種神聖且神秘的功能，因爲人類是通過夢境和其周圍的黑暗世界交流的。」他認爲，夢境是一種難以理解的語言，人類還沒有開啓它的鑰匙，夢境的非理性注定了它是象征意義的。他說道：「夢境代表了生活超自然的一面，是一種神聖且神秘的語言，它的鑰匙只有

智者才能獲得。」在《奧蕾莉亞》【錢拉德·奈瓦爾創作的中篇小說，1855年出版】之中，錢拉德·奈瓦爾也表達過類似的情感。

象征主義的試金石自然是象征。凡是神秘、夢境或者暗示所在之處，就有象征。確切地說，象征是指引彼間世界的暗示性畫面，正如波德萊爾所言：「象征取自于永不枯竭的普遍類比。」象征最標誌性的特征是對於分析的不可滲透性，人們無法解釋或細節化象征。相反，象征引發的是無法用文字表達的東西。形象與思想成爲一體，無法分離，因爲它們構成了一個同質且鮮活的有機體，如果硬生生切開，它們會流血。孤立的思想，只是幹癟的斷言；孤立的形象，只是無用的裝飾。詩人將它們一起構思、和諧聯系，不該任由讀者或評論者將它們分開。在這裏，我們想到了伏爾泰，爲理解詩句將它們翻譯成散文，去掉了藏匿著意義的形象，象征主義詩人絕不會犯下如此荒謬的錯誤。

象征有著自己獨立的生命和唯一的功用。我們無法直接表達神秘體驗，我們只能就此給出象征。對於象征主義作家來說，任何藝術作品都是一次神秘體驗的象征。

「真相存在于形式的背後，」紀德說道，「象征。任何現象都是一種真相的象征。」

絕不應該混淆了象征和寓意，因爲兩者有深刻的差別。寓意披著一個預先設想的、幾乎永遠既具體又抽象的念頭，通過類比的方法，給了這念頭一個可感知的形式。相反地，象征，從自然的神秘符號中脫穎而出，如同一個隱藏的靈魂，無法以其他形式外化。我已經指出過，象征用來表達無可表達，用來強迫自然釋放隱藏在它多個側面之下的秘密，用來強迫普通生活與發出詰問者的個人經驗合二爲一。如果可以用具體的方式來解釋和分析，也就不再成爲象征。寓意從抽象走向具體，物化了一個想法；象征則用直覺將想法和形象聯結成爲整體。在寓意中，抽象和形象兩個元素相繼而行，在象征中則表現爲同時和綜合。

這就是爲什麼，像文學史教材始終肯定的那樣，我們可以否認維尼曾經用過象征。維尼是一位懂得以精煉細致的方式運用寓意的詩人，他詩歌中的形象沒有和感覺聯系起來、結爲一體，我們可以輕鬆地將他的詩歌翻譯成散文，或者就此寫出邏輯分明的梗概。他的詩歌仿佛一個代表著

高雅華麗項鏈的抽象理念的裝飾物，這是寓意。波德萊爾的《信天翁》也是如此，與他真正意義上的象征主義詩歌《夜的和諧》有著天壤之別。

象征主義詩人們相信在所有民間傳說、所有史詩中，都存在著一種無意識的、潛藏著的象征主義，從最深層的意義來說，在各種敘述之中，種族本身具有了象征意義。因此，瓦格納借用古代神話來創作暗示內心生活的歌劇。我們看到，象征主義詩人也往往以民族史詩和國家頌歌的形式創作詩歌，這在維利耶·德·李勒·亞當、梅特林克、維埃雷、格裏芬、莫雷阿斯【讓·莫雷阿斯（1856—1910），希臘詩人】的作品中不乏先例。

這解釋了十九世紀末二十世紀初，象征主義對多個國家的文學運動產生了廣泛影響的原因。于是，一八八〇年之後，比利時的文學復興在法國象征主義詩歌中找到了自己最豐富的源泉；十九世紀末的愛爾蘭凱爾特文學復興亦然，我們可以在葉芝的早期作品如《烏辛的流浪》之中、在辛格【約翰·米林頓·辛格（1871—1909），愛爾蘭劇作家、詩人】的戲劇《狄德利》及其他許多作品中找到象征主義的痕跡；

塞爾維亞和希臘的文學運動也是如此。

總而言之，所有真正的象征主義作家，無論來自哪個國家，都會堅持同意象征主義藝術應該是神秘的，詩人應該是通靈者。他們都想要造成一種印象：作品中蘊含著隱匿的意義和秘密。他們都試圖借鑒音樂的表現手段，並希望作品也如音樂一般具有多種詮釋的可能；他們也竭盡全力，像音樂家一樣營造完美的和諧，以突出詩歌旋律的力度和深度。

但是，很可惜，做通靈者不容易，挑戰音樂的暗示和召喚作用不容易，保持半夢半醒的狀態不容易，生活在高遠的神秘之境更為不易，長久以往，象征主義作家漸漸放棄了他們的直覺與信仰，臣服于現代生活的力量，或者轉向了一種新古典主義。

一九一四年，一戰的到來宣告了十九世紀的結束，很明顯，象征主義也已經不復存在很久了。



# 「病人」麥家

◎ 王 青

麥家是一個凶狠的寫作者。他的諜戰小說的主人公常常是孤獨的天才，被命運卡在人生的絕境之中。但在這些作品給他贏得巨大聲名之後，他卻放棄了這樣的寫作，轉向了故鄉和童年。

《人生海海》裏還有上校的傳奇故事，《人間信》則徹底回歸了常人的世界，另一個「文學麥家」浮出水面。他說，他始終困在童年裏。在這樣的年齡，他用寫作去和人生長久以來的羞恥感作戰，撫摸人生的傷口。作為一個「病人」，他的人生不痛快。

困在童年裏的人，會遭遇什麼？一個作家，反復撫摸傷口，那是他給自己的寫作留下的通道嗎？麥家又為什麼會認為自己是一只「驚弓之鳥」？

這一次，除了文章，《人物》還推出

一個新的視頻節目——《人生地標》。在這個節目裏，我們和麥家一起回到對他生命起過重要作用的地點，去尋找人生的答案。我們相信，那些曾經生活的地方，打造了一個人的人生。我們從空間上去尋找一個人的精神錨點，看一個人如何成為現在的樣子。

當人遇到困境，也許重回生命中至關重要的地點，能翻出他人生的底色，讓他真正地理解自己。

期待你和我們一起，走進不同的物理空間，尋找一個人的生命軌迹。

## 上山

去年6月，麥家決定上山。

在距離杭州市區2小時車程的徑山的一座寺院裏，他要完成《人間信》的最後

衝刺。寺院的生活清冷、簡單，有著嚴格的作息時間。部隊出身的他很快適應了這裏的生活，早上5點起床，吃完早飯，沿著山上的古道走一個小時；7點半，他來到山頂的一個咖啡館，喝咖啡是寫作的前奏。在等待咖啡廳開門的時間裏，他坐在旁邊的露台上，一個人靜思默想，這是他每天迎接日出和送走晚霞的地方。

一杯咖啡之後，麥家回屋開始寫作。坐下來後的前20分鐘是最重要的，麥家將這個過程形容為「臨陣恐懼」，如果進入不了狀態，這半天等於廢掉了，只能等到午睡之後再出發。他說起海明威的寫作忠告，「離開寫作台的最好時間就是知道明天要寫什麼的時候」，這是緩解臨陣恐懼的最好方法。

不寫作的時候，他和寺院裏的朋友張



濤一起行山路，聊佛經，聊共同的部隊生活。但對於寫作的事情，只字不提。這是麥家的習慣，在校完最後一個字、給編輯和妻子同時發出郵件前，沒有人知道，他在寫什麼。

上山之前，麥家度過了跌宕的三年，疫情的暴發、母親的離世，第三個孩子的「不邀而至」，生活的諸多出其不意，打亂了他的寫作計劃，「一拖就是四年」。決定上山，正是出于一種緊迫感：想要在一個完全不受幹擾的環境裏，盡快寫完這本在他心裏紮根了很久的書。

《人間信》是麥家「故鄉」系列的第二部。繼《人生海海》之後，麥家又一次面對了曾經不願面對的童年。他說，自己的生命當中一直有一種羞恥感，成長在特殊年代的特殊家庭裏，有一種生而有罪、低人一等的感受。這次寫作對他最大的挑戰，就是如何正視內心裏最羞恥的部分。

麥家一直寫得很慢。他說自己不是那種削鐵如泥的寫作者，一是「手慢」，常常反復斟酌字句，寫了刪，刪了寫；二是「嬌氣」，只有在特定的環境下，才能把自己調到一個最佳的狀態。在山下的時候，孩子在隔壁屋裏的一聲啼哭就會讓他亂了

寫作節奏；朋友要來拜訪，他提前三天就會挂念。母親會形容他是「一頭快」，每次只能做一件事情。

這是他第一次如此徹底的閉關。

效果出乎意料。上山之後，他形容寫作就像火箭發射，「整個人都被點了火」，56天的時間寫出了平時一年的體量。寫作過程裏，他完全忘乎所以，幾次失聲大哭而不自知。他覺得，這是一個寫作者所能擁有的最好狀態，「其實一個作家能進入一種潛意識寫作的機會並不多，不是你想追求就能得到的，經常是求而不得。但這一次，我覺得我沒有求而得到了，這可能是我的生命的召喚。」

這次高強度的寫作讓他的身體經歷了巨大的消耗。麥家妻子自願告訴《人物》，下山之後，他整個人虛脫了，「回來是8月份，家裏開著空調，他一個人躲到房間裏，穿著很厚的衣服，我摸他，渾身都是陰涼的。」後來做體檢，才發現所有指標都不對頭。朋友介紹他去看中醫，師傅搭了脈，診斷是「力氣用完了」。

直到紮了兩個月針灸之後，他才從這樣虛弱的狀態裏慢慢走出來。

寫作《人間信》的過程中，麥家又一

次回到童年，回到生命最初的時光。那些故事，一直在他腦子裏索繞，這是第一次他訴諸筆端，去面對數百萬的讀者。

5月初，《人物》又一次見到麥家，和他一起走過生命中至關重要的地標，杭州郊區的寺院、蔣家村和理想谷。對麥家而言，所有的這些地標都和他的童年有關。

因為童年，他很小的時候就經歷了無端的傷害，也因為童年，他從此成爲一個不會快樂的人。但這不是故事的全部。有關作家的敘事，通常是一個人如何面對人生的痛苦，又如何將痛苦轉化爲寫作的動力。但故事的另一面是，痛苦也會以同樣深刻的方式塑造這個人。對麥家而言，童年之後，他的人生一直在童年與當下之間，來回折返。就像他反復表達的，「我走不出童年」。

### 人生起點

寫《人間信》時，麥家經常聽三首歌，玉置浩二的《別讓我走》，皇后樂隊的《波西米亞狂想曲》和S.P.Z.S.的《希望》，在其中一稿裏，他將《波西米亞狂想曲》的一段歌詞作爲題記：「媽媽，人生才剛剛開始，我卻把一生都毀掉了。」

他覺得，這句話就像他人生的一個隱喻。

外公是地主，爺爺是基督徒，父親因為一句話，被打成「反革命」。這是三頂令人羞恥的「黑帽子」，像三個罪一樣一直罩在他幼小的心靈上。十七歲那年，通過高考，麥家上了軍校，離開了故鄉。軍校畢業後，他在部隊工作二年，待了六七個城市：福州、北京、南京、西藏、成都，但沒有一次想過要回家。「那是我生命最屈辱的一個地方，人的本能是要回避它，要把它掩蓋，眼不見為淨。」

故鄉再次走進他心裏，是父親去世後。

那是他人生中的一段休克期。2011年三月，父親去世後，他決定停筆。停筆的原因有很多，過去幾年強負荷寫作的消耗，聲名湧來後的疲憊，第一段婚姻的失敗，但歸根結底，是父親的死亡教訓了他。

他曾在很多場合提起過這件事。寫《刀尖》下卷時，在交稿前三天，父親突然走了，迫使他在父親靈堂裏，「一邊給父親送終，一邊給稿子送終」。後來，他公開承認，自己「在名和利和誘惑面前亂了陣腳」。他說自己想了很久，還是決定要重寫《刀尖》。「這是我內心的一個痛，

是我寫作路上最大的滑鐵盧，我要對這件事情負責，我要認錯，絕不原諒自己。」

同樣無法原諒的，還有最終他都沒有修復的父子關係。在《人間信》裏，有一段寫的是「我」與父親的決裂，發生在被父親毒打一頓之後。這是麥家的真實經歷。20歲那年，他跟同學打架，三個人打他一個，事後他氣不過，守在某一同學家門口，準備同他決一死戰。父親得知後，提著一根毛竹擡杠趕來，麥家以為父親是來替他雪恨的，對他哭訴自己的遭遇。但父親非但沒同情他，反而當著同學父母的面狠狠扇了他兩個大耳光，打破鼻梁，血流滿臉。自此之後，他再也沒有和父親主動說過一句話，父親成了他誓死決裂的人。

半個世紀過去後，寫到這裏時，他發現自己仍然不敢面對，小說行進到這部分後，麥家將原本的敘述者「我」換成了「他」，「我還是對自己有一種羞恥感，為了回避或者逃避這種羞恥，我改變了人稱，才獲得了敘述上的自由。」他說。

父親罹患阿爾茲海默症後的三年裏，麥家每個周末都會趕回老家照顧父親，他給父親餵飯，給父親洗腳，抱父親上床，陪父親睡覺，希望能在父親的某一刻清醒

間，得到他的原諒，「哪怕是一個笑容也好」。但就像是他深信的宿命，每次父親清醒的時候，他都不在，有一次父親連續「醒」了幾個小時，母親趕緊打電話讓他回家，但就在他進門前幾分鐘，父親又回到了蒙昧中。那一天，他倒在父親懷裏失聲痛哭，仿佛是被命運詛咒並懲治了。

此後三年，麥家只字未寫，並且做好一輩子不寫的準備。他走不出過去的痛苦，而新的痛苦又層出不窮，讓他心灰意冷。他引用博爾赫斯的話說，「我犯下了人類最深重的罪孽，我從不感到幸福。」他覺得，走不出童年，某種意義上是他身為小說家的宿命，「這個職業會不斷把我拉回到童年的創傷記憶裏。」

坐在將家村的老屋邊，麥家講起父親年輕時候會當過木匠，「在村莊裏是絕對的一把好手」。他說他曾想過，他如果沒有離開故鄉，沒有成為一個作家，可能也是村裏的一個木匠。「就幸福的感受而言，當木匠的我肯定比現在的我更好。」

故事在三年後轉了彎。

### 命運之手

2014年，在墨西哥城的一家酒店，停

筆三年的麥家突然開始寫了。

那一年，用麥家的話說，「福祿齊降」。《解密》被二十多個國家引進出版，在出版社的邀請下，他和妻子闫韻從瑞士一路周遊到德國、西班牙、墨西哥，最南到了阿根廷。他們至今記得，在馬德裏的中心街區，公交車的車身上印著麥家的宣傳海報，上面寫著：「誰是麥家？——你不可不讀的世界上最成功的作家。」

闫韻回憶，那一年，麥家接受了全世界大大小小 100 多家媒體專訪，《紐約時報》的記者專程來到杭州，一個月內對麥家做了 4 次報道。他一直覺得自己成名太晚，而諸多作品被改編成影視作品後，被很多人誤認為是個通俗的暢銷書作家。這一次在海外獲得的認可，比如入選英國「企鵝經典」文庫，《經濟學人》雜誌在封面上廣告：麥家寫出了一部偉大的中文小說等，不僅是市場上的，也是文學地位上的確認。在闫韻看來，那一年麥家的確發生了很大變化，最重要的變化是，「他更加堅信了，自己是為寫作而生的。」

以往，他總是將擰巴的自我，潛藏在諜戰小說幽微的細節與極致的戲劇衝突裏，而這一年，他感到自我逐漸上浮，試圖更

直接地表達。在墨西哥城的那家酒店，一天晚上，他睡不著，坐在書桌前，不自覺地開始寫，故事從他的內心流瀉出來，正是他生命中最深刻、最柔軟，也是最羞恥的部分——父親被打成反革命，家裏由此被卷入時代漩渦。這是「故鄉」系列的寫作起點，也是《人間信》裏「日本佬」故事的雛形。

回頭來看，寫作童年的種子一直埋在他的心裏。灰心喪志的那三年，因為陪伴母親的需要，麥家被迫面對了曾經刻意思要回避的故鄉。很多次，他陪著母親走在鄉間，遇到故人，麥家要回避，母親才發現他對故鄉依然耿耿于懷。母親說，我一個農村婦女，都可以放得下，「你一個讀了那麼多年書的人怎麼還放不下」？

在母親引導下，他逐漸恢復了和村裏人的往來，也是在那個過程裏，他曾經難以面對的童年，堅固的外殼開始松動了。他終於可以嘗試打開它，凝視它，琢磨它。正是在這種狀態下，他出現在了墨西哥城的那家酒店，迎來了「三年掛筆」後的再次落筆，並一發不可收拾。2009 年，麥家出版了小說《人生海海》。

在很多層面上，《人生海海》都是麥

家寫作的一次轉折。這是他第一次在寫作中面對了最屈辱也是最傷痛的童年，也是他的又一次自我證明，證明他並非只能寫暢銷的諜戰題材。莫言評價《人生海海》說：「麥家把他的家底子都抖擻出來了……這本書顯示了麥家的語言能力和野心……在大部分篇幅中，他用了一種具有濃郁鄉土色彩的、但業已聊化的陌生化語言。這一點讓我欣喜，讓我對他刮目相看，我一直認為一個作家必須能創造一種帶有他的鮮明風格的語言，才有資格被稱為文學家，否則就是一個小說匠人。」誰也沒有想到，正是這樣一本在題材上並不討好市場的小說，成為麥家賣得最好的一部書，迄今已銷售 400 萬冊。

回憶起那段時間，闫韻為丈夫感到高興，但身為妻子，她也感到孤獨。2005 年，闫韻和麥家的第一個孩子出生。那是她第一次成為一個母親，26 歲，很多事都不知道該怎麼做，丈夫正在書房裏創作，有時候，她會聽到裏面傳出來的哀樂和哭聲，但她始終不敢敲門，也不敢詢問，因為擔心打擾丈夫的寫作，她還會經常帶著孩子出門。

麥家覺得，感情的穩定是創作欲望重

然的一個重要原因。生活中，他不是一個那麼好相處的伴侶，對人嚴苛，情緒不穩定，喜歡獨處，但妻子白顏能夠包容他的一切，「有時候我真覺得她了不起，跟我這麼一個人在一起，她能夠百分之百地接受我。」

後來，《人間信》收尾時，麥家想把這本書送給妻子，但情節怎麼設計他想了很久。新經典總編輯黃蓀群告訴《人物》，等到書快下印的那周末，麥家還在對最後一章進行調整，「他想要以一個最好的方式來表達內心的情感。」

最終，他給最後一章取名為「衆聲」，結尾處，他寫道：「加拿大詩人安妮卡森說，假如散文是一座房子，詩歌就是那火燎全身飛速穿堂而過的人。那麼小說呢？這是一部小說，悄悄地說，獻給我妻子。」

讀到這句話時，白顏落了淚。再次提起這件事時，她還是沒忍住地哭了，她說，「看到最後這5個字，一切都值得了。」

麥家說，白顏是可以為他擋掉外部世界的人。由於童年不幸，他面對外部世界時始終有些手足無措，白顏是他的緩衝帶。

### 驚弓之鳥

在徑山的寺院裏，每到傍晚時分，麥家習慣繞著山走一圈，這是他每天的儀式，有時候看看晚霞，有時候靜思默想，但太陽快落山的時候，他一定會折返回屋，因為「害怕會看到蛇」。

就像一個咒語，麥家每次遇到蛇，總會有一些不好的事情發生。第一次是2011年，在院子裏看到一條蛇，不久之後，父親去世。後來，姐夫去世的那一年，之前他又遇到過一條蛇。最近一次是在2020年，他在小區散步，遇見一條非常大的蛇，將近2米長，「簡直五雷轟頂」。那天之後，麥家惴惴不安，不到兩個月，母親摔了一跤，陷入昏迷，100多天後，母親去世。

他相信細微之處的「預兆」，對生活的秩序有著近乎偏執的堅持和講究。出門前，他會確保門口鞋子擺得整整齊齊，每一雙都要在固定的位置上。有時候家人忘了，他會煞有介事說，「一雙鞋放不好，出門就不能腳踏實地，就可能不順當。」采訪當天，他換了幾套衣服，房間被堆得越來越亂，臨走之前，他再三囑咐阿姨，一定要把衣服都整理好，「不放好，我就擔心這一天都會不順。」

不久前的一場文學論壇上，有作家同

行形容他是一頭狼，麥家覺得自己哪是什麼狼，分明是一只「驚弓之鳥」，「歸根結底還是內心脆弱，對那種不期而遇的，或者說意外的打擊，有一種過度的防禦心理。」

他買過三本相同的佩索阿詩集，不同的版本，一本是韓少功翻譯的《惶然錄》，另兩本翻譯成《不安之書》，完全是看了這個書名而買的。他覺得，這書名就是他人生的一種寫照，「我本身就是一本不安之書，不安是最強烈的心跳。」

他不喜歡變化。母親在世時，每到周末，他都會回去陪母親，吃頓晚飯，說說話。母親去世後，麥家覺得生活裏的這個狀態忽然被掛空了，他開始每個月去上墳，形成習慣之後，不去，心裏就會不安。慢慢的，這變成他生活中另外一個儀式，有時候心煩了，他會開車去父母墳前坐一坐，清空自己；每一次遠行之前，他也會去父母墳前坐一坐，似乎有一種托付。

這種堅持也體現在他的文字創作中。每次交稿前，麥家不僅會一遍遍校對錯別字，還會爭取每一行的最後一個字不是標點符號。雖然知道這麼做是白用功，不同的開本，不同字體、大小和排版都會讓他

的努力功虧一簣，但他依然要堅持這麼做，改不掉。這是他的潔癖，也是他的孤僻，「我是被自己各種各樣毛病困住的人。」

黃甯群告訴《人物》，麥家對於文字的整飭感和語感有一種強烈的堅持。即使書已經下印，麥家還是會反複讀，反複糾錯，細到哪裏不需要一個氣口，哪裏需要重新分段，他會在自己電腦裏修訂好，再反饋給編輯，希望能在下一次加印的時候做一遍處理。

《人生海海》裏有一處原本寫的是，「老虎有頭、有頸、有腰背、有屁股，還有尾巴……」，當時書已經下印，麥家提出想要在「尾巴」前面加一個數量詞，第一次修訂成「一鞭尾巴」，後來他還是覺得不安，等第二次下印時，改成了最終的「半盤尾巴」。

「麥老師非常在意準確，而且每件事都要在他那裏就做到準確。」黃甯群記得，麥家有一次向編輯要了稿子回去，想要學著自己給自己做編輯。「有一些作家在作品發表之後不會再回頭看。但是麥老師會不斷重新回到他的作品，直到他覺得最滿意的程度。」

在妻子闫韻看來，生活對麥家而言是

一個容器，他對容器的濕度、陽光、溫度、空氣都有非常嚴格的標準，而生活中的秩序其實是他完成創作的生長環境。「他就像一個盆栽植物，嬌氣得很，只有定時定量服伺好時，才能往下生根，紮得更深。」

這樣的狀態在2009年女兒出生後被打破了一些。和之前當父親的經歷截然不同，每次麥家心情特別煩躁的時候，只要看到女兒，馬上就好了。闫韻說，她和麥家的大兒子從小就養成一個習慣，只要進爸爸房間，必須要在門口敲敲門，或者就在門口站著，他不會越過那個門。「因為老大刻在骨髓的記憶就是不能吵到爸爸。」女兒卻可以完全不管這些原則，經常跑到爸爸的電腦桌前，要糖吃，麥家也不會惱，還會陪她玩。

麥家承認，自己活得不痛快，「我內心是一個很孤寂，甚至孤僻的人，我特別希望把自己交給自己，但是生活又把我送到了另一個軌道上。」

遙遠的事令他煩憂，切近的事令他煩躁。他不會在外人面前動怒，「包藏得比較好」。但在親人面前，經常會發脾氣——有時甚至為非常小的事。這時候，只有闫韻能讓他放鬆下來。「挺神奇的，好像

是兩棵長在一起的樹，你把其中一棵樹拿掉，另一棵就長歪了一樣。」闫韻說。

麥家也感到痛苦，「其實最後受罪的還是我自己，因為可能過了5分鐘我就後悔了，我會責問自己，你讀了那麼多書，年紀那麼大了，為什麼還是情緒的奴隸，做不了自己的主人。」說到最後，麥家覺得，無論在外人看來，他的生活如何體面、如何幸福，但只有自己知道，活得有多狼狽。

「我就是個病人。」他說。

童年時代的創傷，永久地留在他的身上。

傷好了，疤卻留在了那裏

和麥家相處的三天裏，我們走過他生命裏至關重要的三個地標：寺院、蔣家村和理想谷。對他而言，寺院代表著一種向往，去掉世俗的繁雜和喧囂，回到修身養性的平靜中。蔣家村代表了他生命的出發點，「我不能說它好或不好，因為這就像我身體的一部分，離不開，擺不脫。」

理想谷呢？這是他生命中少許的亮色。十幾年前，他讀到一篇報道，巴黎有個莎士比亞書店，很擁擠，但裏面有床，可以

接待一些落魄的文人。他也想做一間這樣的書屋，讓愛好文學的人有家可回。

2012年，麥家如願籌建了這間書屋，取名「麥家理想谷」。

走進這裏，他很明顯地放鬆了一些，他要求采訪不要時長過久，怕打擾到看書的讀者。一位88歲的讀者見到他，很激動地走了過來，握住他的手，定定地對他說：「你寫的就是我的生活。」在書架的兩側，貼滿了來自全國各地的讀者來信。書店外面的圍欄上，寫著麥家的一句話：「讀書就是回家，這裏沒有敵人，只有親人。」

很長一段時間，讀書是麥家生命裏唯一的慰藉。在他看來，作家有兩類，一類是噴射型的作家，才華橫溢，他最喜歡的馬爾克斯屬於這類。另一類是修煉型的作家，慢慢修煉成大師，比如啓發過他的博爾赫斯。他覺得，兩類作家沒有高低之別，而他哪一類都不是，「我是受苦型的作家。」他說。

麥家從12歲開始寫日記，一寫就是二十幾年，日記會是他孤獨的童年自己發明的一個玩伴。他覺得寫日記的習慣一方面幫他成爲一個作家做了準備，但同時也加深了他對傷痛的記憶。「如果不是因爲寫

日記，很多事情可能也就忘了，但我從小養成一個寫日記的習慣，有很多東西被固定下來，包括同學對我的歧視、父親那天對我的毒打、我的傷心、我對他們的恨等等，都被固定下來了。」

或許因爲長期寫日記的習慣，麥家的記憶力一直很好。17歲考上軍校後，考官讓他和同學去福州西湖劃船，10分鐘之後就被召集回校，題目很細：撐船的人長相什麼特點？船上有沒有備用槽？有幾個？十來個題目，麥家全部都答了出來。後來他被分去摩爾斯電碼班，背軍官花名冊、背地圖，都背得非常好。

田顏告訴《人物》，「有時候，跟他相處的人會感到很緊張，因爲你說的任何一句話他都記住了，如果之後說錯了，他會立馬跟你指出來。」

這些是他生活中的痛苦，某種程度上，也是寫作的動力。他坦言，他寫作是一種生理需要，他有太多的心事需要傾訴，心裏有太多垃圾要處理。50歲之前，他的寫作是「瘋子式」的，不眠不休，但哪怕熬到早上五點，刷完牙，躺到床上就能睡著。現在，下午四點後，他就會停筆不寫，「否則晚上就別想睡了」。這幾年，他覺

得爲了睡覺，「就像打仗一樣，要精心策劃，精心準備」。

年屆花甲，他感到時間不夠用。麥家覺得，對一個作家來說，他有質量的寫作時間也就只有十來年，他要珍惜最後的這不多的時間。爲了保證寫作的體力，麥家戒了煙，每天下午都堅持去健身房鍛煉身體，出長差的時候，他也會帶上健身裝備。從徑山下來的那天，盡管已經感到精疲力竭，他還是咬著牙去了健身房，想要盡快恢復鍛煉的習慣。

少年時期，他曾許多次夢見過一只黑色大鳥，「比人還要大」，從天空中盤旋而下，來到他的窗口。直到長大後，他才理解這個夢：「其實是我的一種期待，我對那種不幸的家庭的一種反抗，我希望它來把我叼走，逃走。」

往後的很多年，麥家離開家，他逃離了自己的童年，又一次次折返，如今他終於能夠打開它，傾吐它，和讀者分享它。他今年已經88歲了，60多歲時，他曾向往自己迅速老去，覺得老了，就可以放下一切，放下榮辱，放下生死。等到真的老了，他發現放下很難。人的情感常常標識在最初的地方，他注定是一個「放不下」

的人，一個永遠被童年困住的人。

寫《人間信》的時候，他做了一個決定：「我已經洞悉生命的真谛，我再也不想說假話套話屁話，我只想老老實實地講出自己生命當中的一些困惑，我不會有羞恥感，我要勇敢地說出我的羞恥，然後勇敢地從掙紮當中站起來。」

他的「故鄉」三部曲已經完成兩部，他沒有想到《人間信》會寫得這麼深。他在寫作前曾經想要撇開自己，但最後卻無所顧忌，把自己的心跳聲、腳步聲全部放進了這本書。他覺得，這是一個意外收獲，或許也是對他多年寫作的饋贈。

寫完《人間信》後，麥家一如繼往，把試讀本寄給他認為該審讀的人，其中有這次節目的訪談者，《人物》主編張寒。張寒讀完，覺得，「麥家從來沒有走出過童年」，「童年那些人和事一直在他的人生裏瘋狂生長。到了不同的階段，都會生長出不一樣的果子。童年和家人加在他身上的一切，雖然沒有摧毀他，但切碎了他的情感和人生。他殘缺而堅硬地活著」。

這也成為《人生地標》這個節目的契機。困于童年這件事，其實在他內心昭然若揭，但對於麥家來說，像是第一次聽到

似的恍然大悟。他承認，即使到了這樣的年紀，他依然走不出童年對他的困擾，無論是曾經作為生命之光存在的母親，還是為了剪斷過去的寫作和日記，都只能消解掉他一部分的傷痕，而無法完全抹去，「就像一個疤，它確實長好了，但你說它完全好了嗎？作為傷，它是好了，但作為疤，它始終留在了那裏。」

他說，「這是我的宿命。」

轉載自《人物》



# 與蘭波共度的一個夏天

◎ 西爾萬·泰松

## 全方位發與曲折延綿

讀阿爾蒂爾·蘭波，注定有一天會踏上旅途。這位創作了《彩畫集》和《地獄一季》的詩人一生漂泊不定：自阿登省【蘭波于1851年出生于法國毗鄰比利時的阿登省的沙勒維爾市】遠遊逃遁，于夜巴黎潛隱奔波，赴比利時追情逐愛，在倫敦漫步遊蕩，最終在非洲的冒險途中與世長辭。

詩歌是萬物往來之運動。蘭波一直在路上，移步換景，永不停歇。他的詩作是生活的投射，在其逝世後的一百五十年，依舊觸動人心。倘若萬物僵凝，死亡便會來臨。如今的疫情封禁便是如此，詩歌無法在消毒水裏生存。

〔……〕

蘭波的一生，似是展現了曲折綿延與全面迸發的辯證關係。他本可以循著一個

普通文人的軌迹，理性、用心、高效地將其天賦詩才傾獻于後世。他本可以在魏爾倫的支持下，廣交志同道合之人，細細雕琢自己的詩篇，名揚四海盡攬榮光。他本可以用文字為自己建造豐碑，焚膏繼晷，將生活曲折起伏地延展開來。他的一生本可以像家鄉的默茲河一樣：有力、緩慢、深沈，總之，是有用的。

然而，蘭波選擇切斷道路，割裂語言。布魯塞爾、倫敦、巴黎、爪哇、非洲：他萍蹤浪迹，顛覆詩歌。結果：兩部爆炸性的詩集問世，輦筆沈默引起一片嘩然。蘭波的一生仿若點燃的導火線，最終因腿部截肢與喉部結節而燃燒殆盡，享年三十七歲。

蘭波的詩，噴射出的是火簇。在其詩篇裏，我們尋索不到關於生命、死亡、愛

或是藝術的教義。他畫的是意象，搖擺的是幻景，這是受啓者的秘密。強烈、嶄新、不可逾越。言語【在蘭波的詩歌裏，言語（Verbe）是一種新的詩學觀念】是一個隱謎。我們能做的僅僅是嘗試破解其奧秘。詩句撕裂迷霧，展現新的景象。崇高的景象。不附任何解釋，不附任何說明。

蘭波從未達到過自己的目標，他總是將其超越。他的一生不似緩緩流淌的古老之河，不似河流那般曲折延綿地穿越大山。

蘭波，全方位驟然噴湧，迸向永恒。

## 成爲浮士德

阿爾蒂爾·蘭波的遠大抱負：以文字改造世界。一八五四年，蘭波仿似一枚自己開膛的炮彈，在一幢十九世紀奧斯曼建築內降世。那是帝國時代，也是無畏的工業



時代，華麗精緻、自信昂揚。流亡中的維克多雨果對人類抱有信念：

「在世界和平建立起來之前，在和諧與統一主宰世界之前，革命將成為進步的發展階段。」（《悲慘世界》）

一八四一年，夏多布裏昂在墓畔表達了相同的期許：

「然而，之後的革命並不是另外的革命，而是大革命的余震。」（《墓畔回憶錄》）

大理石像俯視著小家夥，信奉著「人的完美性」這一無稽之談。儒勒凡爾納將尼摩船長【尼摩船長是凡爾納小說《海底兩萬裏》的主人公】送入海底（1870年），一顆炮彈打進月球。科學在進步，工廠隆隆作響，蒸汽機呼嘯而過，巴斯德【路易斯巴斯德（1822—1895），法國微生物學家、化學家，近代微生物學奠基人】研製出疫苗，巴黎燈火輝煌，劇場座無虛席，四通八達的大道成了世界的軸線，海底電報連接著海峽兩岸，資產階級知識分子支持工業，資助藝術。集體無意識相信進步，相信科學！全人類都為克雷芒·阿德爾【克阿德爾（1841—1925），法國工程師，發明了歷史上第一架飛機】的飛機起飛而

鼓掌！總之，那是希望的年代，街市如畫的年代！

世界正被轉交給技術的鬣狗，步入尾聲的十九世紀為其拉開序幕而毫不自知。很快，它將迎來凡爾登戰役【凡爾登戰役是第一次世界大戰中發生在德國和法國之間的一次戰役】，更糟的是，它有一天會迎來互聯網時代！但就彼時的十九世紀而言，進步帶來發展。進步尚未翻臉與人作對。

在阿登地區的深處，有一學董不願為進步拍手叫好。他想要重寫人類的全部經歷，重構世界，重塑語言、自然與愛情。他想要顛覆感官體驗，占領一切，拆散一切，再補綴一切。從蜘蛛到上帝——雨果想要描述一切；從基督教到浪漫主義——尼采想要摧毀一切。而蘭波，從風景到愛情——他想要重新表述一切。這個鄉下男孩彼時十六歲，住在沙勒維爾。他自詡為宇宙大爆炸：世界可得好站穩了。

神奇的是，日後他僅憑語言這一武器，便達到了自己的目的。其成功的首個例證是「金句」的創造，此乃波德萊爾所定義的天賦。【波德萊爾認為創造「金句」是一種獨特的才能，而且是一種很罕見的才

能】所謂金句是指，作者逝世後，其作品受到冷落，其語言卻仍為人們所使用。在蘭波逝世後的一百五十年，人們依然使用著當年那個小學董的表達方式：「我是另一個」【出自蘭波詩作《我是另一個》。本文所引蘭波詩句均由譯者翻譯，以下不再一一說明】「愛壽重新發明創造」【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《澹妄二》一詩】「不可思議」【1871年，蘭波在《被竊的心》一詩裏創造了「Abracadbrantesque」一詞，意思是「不可思議」。蘭波認為，這是一種咒語或是一個方程式】「真正的生活並不存在」【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《澹妄二》一詩】「把愛情從窗上拋出去」【出自蘭波詩集《彩畫集》中的《片語二》一詩】這些通通都是少年之語。一個魔鬼般的奇才少年。

對於我們這些二〇二一年的網絡牲畜而言，改造語言似是一個荒謬的想法。當政治家聲稱要管理「初創企業國度」【「初創企業國度」是法國時任總統馬克龍上台的一項旨在鼓勵大眾創業、推進創新的舉措】之時，社會便失去了它自身的邏輯。在二十一世紀，語言不再塑刻曆史。

表演不再需要字詞。屏幕湮沒言語。然而在蘭波時代，語言仍主宰著世界。若想改造世界，則需攻擊語言。

蘭波的宏圖是一個浮士德式的契約。魔鬼以換得浮士德的靈魂為籌碼，給予了他獲得宇宙奧秘的鑰匙。蘭波以其曠世才華獲得了語言之鑰，換取到的是自己未曾體悟到的幸福。

在寄給詩人保羅·德·莫尼【保德·莫尼（1841—1918），法國詩人】的信中，蘭波闡明了重鑄語言的藍圖。一言以蔽之：拆除巴別塔，在一季之內重建語言堡壘。【此處意指蘭波日後創作的詩集《地獄一季》】他回顧了幾個世紀的文學作品，喬裝成一個乳臭未幹的先知，狂傲果決地將文學長廊裏的「老混蛋」和「億萬具骷髏」清掃出門。他僅想做一件事：表達無可言狀的事物。「細看不可見，聆聽不可聞。」詩人要麼成爲通靈者，要麼死亡！

因此，詩人的確是盜火者。

他對全人類，乃至動物負責；他須使人們感受到、觸摸到、傾聽到他的創造；倘若他從彼岸地獄裏帶回的事物有形，那便呈現其形式；倘若無形，那便以無形面世。需找到一種語言。

盜取火種，找到語言，肩負人類與動物的命運。這是普羅米修斯、浮士德、彌賽亞和俄耳甫斯的使命之集合。

他的雄心不過分，小家夥阿爾蒂爾！

### 效忠現實

詩人若不以其目光使世界豐盈，那麼天地間將是一片死氣沉沉。周遭萬物沈睡。生活在晝夜交替的藍藍暮色中凝滯，田野村莊石化，大自然懸浮停擺。現實在冬眠，我們以一副可憐的、昏昏欲睡的模樣在其床頭守候。詩人經過，喚醒現實。世界顫抖！醒醒吧，沈睡的心！克萊芒·雅內坎【克雅內坎（約1485—1558），文藝復興時期的一位法國著名作曲家】在十六世紀這般唱道。

蘭波：

宮殿前萬物靜寂。流水死滯。影子駐留在林中小徑尚未離去。我走過，喚醒了生動溫潤的氣息，寶石睜眼望著，羽翼靜默高飛。

林中小徑鋪滿微白簇新的閃光，第一個邂逅是，一朵告訴我名字的花。

【出自蘭波《黎明》一詩】

我們不妨想象詩人行走在阿登省的小

徑上，如保羅·魏爾倫在《被詛咒的詩人》一書裏所言，蘭波沈湮於「最大的逃學」之中。他逃離故鄉，一路風光，一路幻象。浪蕩是他的小路。蘭波步行抵達比利時和巴黎。

他知道如何去看，故明白如何向前。他行步如飛。夏季的阿登省和秋季的默茲河呈現了一個光與影交織的奇妙世界。精神世界的地理坐標在大自然的國度裏鋪展：荆棘、灌木、沼澤，滿是日本人所言的「木漏れ日」——透過葉隙灑落的陽光。在一八七〇年的一首詩【指蘭波《感覺》一詩】中，蘭波（他當時十六歲）寫道：

夏日藍色的黃昏裏，我將踏上幽徑，  
麥子輕刺肌膚，腳踩纖草。

他又補充道：

我將什麼也不說，什麼也不想。

他記得維克多·雨果在前往翁弗勒爾【法國諾曼底大區昂日地區首府，是大西洋沿岸的一座古城】的路上所作的詩句。倘若法國的小學生足夠幸運，遇到的老師教導有方，而非照本宣科的話，他們會將這首詩爛熟于心。

我凝望著思念踽踽向前，  
什麼也不看，什麼也不聽。

【出自雨果詩作《明日黎明》】

為何他什麼也不說，什麼也不想？只因整個世界都在替他歌唱。他喚起了山巒「生動的呼吸」，花兒與他交談，寶石予他注視，而「女神」，即自然本身，顯身于他面前。萬物的語言為他揭示。「于是我逐一揭開面紗。」【出自蘭波詩作《黎明》】通靈者發現了這個世界。蘭波非如海德格爾所言那般，以創作消散籠罩自然的迷霧。他是驅散瘴霧、劃破秘密之境的俄耳甫斯。

自然女神的腹地對凡人隱匿，而對蘭波敞懷。他已然找到了抵達秘境之法！只需真正地看著它們，待萬物道出自己的名字。詩人撥開了罩在我們面前妨礙我們獲得啓示的蛛網。

世人的字母表構成了詩歌，詩人需做的僅是將其隱寫，就好似亞馬遜森林裏的薩滿，吮吸著植株的汁液，而後與其對話。森林裏死藤水【又譯為「阿亞花絲卡」「南美卡皮木」，是一種具有致幻作用的植物，或指由其制成的湯藥】纏繞，吼猴出沒。在那裏，花有目，木有耳，獸有語，只有奧裏諾科河【南美洲的主要河流之一】流域一帶的受啓者才能悟出其意。而蘭波，

這個來自默茲河的受啓者，他的所見所感並非出于感覺失調（正如他所寫的「打亂一切固有的感覺」【出自蘭波致喬治伊藏巴爾的信件。伊藏巴爾（1888—1931）是蘭波的老師和朋友】），並非源于薩滿的藥湯奇效。它來自對世間萬物的超常關注！詩歌，乃成為超現實的現實。

黃金與淤泥

蘭波的詩作將自身的圖象投射到讀者的心理之中。它們不表露什麼，也不解釋什麼。沒有論題，亦沒有分析。字詞將景象投射于我們的顛骨之上。

在這雜亂斑斕之中，一切仿似石洞壁畫所展示的那般，野獸與羔羊並肩而行，花朵在腐爛之地怒放，洪流卷席著屍體與少女、蒼蠅與鑽石。阿爾蒂爾在《彩畫集》中指明了「白鋼和綠玉」。煉金師【此處煉金師指蘭波】對丹爐裏的沈澱物一視同仁。

在《彩畫集》的末尾，蘭波將世界賤賣。他列出了清單：「那些荒誕的無休無止的追逐隱秘榮光的衝動，那些不可覺察的樂事，還有那些面對邪惡令人瘋癲的秘密。」【出自蘭波詩作《大拍賣》】管它

是「邪惡」還是「榮光」，煉金師將一切材料通通熔進爐內。阿爾蒂爾的詩國裏沒有余存。

波德萊爾在其晦澀難懂的《惡之花》裏說道：「你予我泥土，我煉出黃金。」于他而言，藝術需改變生活本質，需淨化現實這一腐臭之物。

蘭波對黃金與淤泥不加區分。在他看來，黃金並非是泥土的變形，二者相互纏繞交錯。詩人碾碎原料，將其混合，幻象時而聖潔，時而肮髒，時而兩者皆是。在婚禮上詠詩的孩童，純潔或是邪惡，皆由蘭波隨心所欲安排。

任務次序：屠宰語言，而後再創語言。踏進淤泥，而後淨化重生。第一天，阿爾蒂爾顛覆世界的根基，第二天他又將神廟修復。破壞、再生：蘭波的使命宛如一種生命的樂理。詩人以反向的關懷之心將其推翻的神像捧上了高台。

在創作了數篇可愛的阿登省離家賦格曲【此處「賦格曲」的法文原文為 fuge，這個詞在法文裏既表示音樂賦格曲，亦有（暫時）離家逃跑之意。此處有雙關之意】之後，蘭波開始了他的洗劫。

從傳記的角度來看，在麥田裏獨行

【意指蘭波《感覺》一詩】，知曉一切，顛覆一切感官體驗；在深谷裏仰臥沈睡【意指蘭波《深谷睡者》一詩】；在海岸另一邊的太陽之下筆直而立，而後返航，于故土的岸上告別人世【意指蘭波曾在非洲生活和旅行，于1891年返回法國，而後因病去世】，這便是蘭波的曆險人生。他的一生，是神秘贖罪的一生。在教堂前方的小廣場上，古老的命運顯現其輪廓，描出一種對峙之力所維持的平衡——污垢與純潔的平衡。激蕩之中，傑作湧現。赫拉克利特的第五十一篇殘篇所言與蘭波的人生章法不謀而合。這位愛菲斯學派【愛菲斯學派又名「赫拉克利特學派」，是古希臘哲學學派】的哲學家說道：「他們不明白相反之力如何相輔相成；和諧源于對峙，仿如弓與提琴。」

弓與琴，形式相同。前者用于戰爭，後者用于詩歌。蘭波、赫爾墨斯執琴歌唱，蘭波、阿波羅轉琴為弓，中傷他所吟唱之物。古老的哲思直覺熠熠生輝：在這世上，萬物先曆經毀滅，方迎春至。蘭波是一扇不幸的彩繪玻璃窗，他惦念著將自己打碎的玻璃重新拼湊起來。在走進《地獄一季》的門廊之前，請銘記赫拉克利特之語——

「相反之力相輔相成」。

《地獄一季》的開篇：

一天夜裏，我讓「美」坐在我的膝上。  
——而後我發現她辛酸苦澀。——我便對她恨恨地謾罵。

再往後看，詩人改過自新，擱下了弓，拿起了琴。

噢，季節，噢，城堡！

哪有什麼靈魂完美無瑕？

一切已成過去。今天，我知道我會向美致敬。

【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《謫妄曰》一詩】

吐痰，敬禮。推倒，重建。玷汙，浸洗。赫拉克利特興許會說「黑夜、白天」。在蘭波的詩歌中，溫柔與殘酷錯雜交織在一起，仿如斯基泰人【斯基泰王朝（約公元前7世紀中葉—約公元前3世紀），西徐亞王國的奴隸制王朝，因統治者為斯基泰人而得名】的珠寶圖樣，豹與鹿盤旋其中，二者呈螺旋狀無窮交錯，無限生機勃勃，一同滾向死亡。

蘭波以執琴的姿勢，拉起了弓。他開弓射箭：詩歌噴射而出！赫拉克利特在另一篇章裏出賣了這個秘密：「弓的名字是

生，其作品是死。」【出自赫拉克利特的第88篇殘篇】引弓，聯結對峙之物，對立面接觸，力量集聚。蘭波的名字是弓，他的作品是黎明與黑夜的抗爭。

阿爾蒂爾穿梭于天空和陰溝之間。費利克斯·費內翁【費費內翁（1861—1934），法國藝術評論家、小說家，後文引文出自費內翁于1888年發表的《論阿爾蒂爾·蘭波的〈彩畫集〉》一書】在《地獄一季》裏看到了「一種獸性的美」，它依次招來「鮮血、肉身、鮮花與災難」。同一張弓射出了天使與魔鬼。而每一箭射中的戰士，受到的要麼是美譽，要麼是侮辱。

純潔的草叢，多毛的年輕手臂的歎恨！  
或是在神聖之床，四月的月光存于心上！

無人照管的河畔工地的快樂，受盡  
八月夜晚的腐朽萌芽之折磨！

【出自蘭波《記憶》一詩】

在神的形象表現上，藝術家們因循守舊、墨守成規，而這成了阿爾蒂爾首要攻擊的對象。十六歲時，他寫下《維納斯·阿芙洛狄忒》（阿芙洛狄忒在希臘語裏為「從海中誕生」之意）一詩。我們這些文質彬彬的資產階級，幼時受過良好教育，

在想象的文明博物館裏飽受熏陶。因此一見到蘭波的詩題，我們腦海中自是浮現出波提切利所立下的至高之美的範型：金色的頭髮，乳白色的肌膚，滿是藍色憂郁的雙眸。然而，蘭波就在那裏，埋伏以待。繆斯的浴盆是一片貝殼，女神從中走出，蘭波上前，吐出了詩之唾沫。

腰上刻著兩個字：克拉拉維納斯，  
—— 一整個身體騷動著，肥臀伸展，  
醜極的美麗，肛門裏有個潰瘍。

【出自蘭波《維納斯阿芙洛狄忒》一詩】

自此之後，他不再阻止匈人騎兵的入侵，任其在陳列小擺設的博物館裏踐踏蹂躪。蘭波是糖衣杏仁裏的阿提拉【阿提拉（46—453），古代亞歐大陸匈人的領袖和帝王，被歐洲人稱為「上帝之鞭」】，是獨角小圓桌上的裝甲坦克。砰！洗劫一切。正如他在《地獄一季》中所寫，「道德乃是智力的缺陷」。向荒唐，向道德，向幼稚乏味宣戰。計劃明確，詩人已全副武裝。

在其文本裏，反轉倒置將成為詩學體系。「將臭名昭著當作無上榮光，將暴戾恣睢當作英姿颯爽。」【出自蘭波詩集

《地獄一季》中的《澹妄二》一詩】蘭波處處濺汗著他的彩畫：用糞便、精液、鮮血和酒精。蒼蠅為花兒加冕。

草原棄于一片遺忘，  
于焚香與麥草裏生長開花  
在肮髒的萬千蒼蠅  
野性的嗡鳴之中。

【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《澹妄三》一詩】

在他的生命中將會出現墮落行徑和無賴作風，體驗漂泊伶仃之感，迎來那駭世驚俗的愛情的恥辱。在一百五十年前的那個世界，同性戀被視作越軌行為，會遭來切實的刑罰。

我將在我身上劃滿傷口，我將給自己  
繡上紋身，我想變得像蒙古人一般猙獰：  
你看，我將到街上去放聲尖叫。

——《地獄一季澹妄二》

為何阿爾蒂爾的詩國裏有腐爛之物？  
我的獨木舟，總是靜止，拋錨固定，  
淙淙水波的眼波流轉

——使它陷進了怎樣的淤泥之中？

【出自蘭波《記憶》一詩】

可憐的詩人啊，倘若人間本是這般臭腐，倘若朵朵鮮花都自河底的淤泥中盛開，

倘若每個睡在山谷蘆葦叢裏的俊俏小夥的胸腔上都帶著傷口，這難道是他的過錯嗎？這是開眼者的不幸：看到世界，即看到苦難。倘若詩歌的真義便是捕捉蠅蟲呢？

### 步行與夢

長久以來，他天色微明便起行。

在《被詛咒的詩人》一書裏，魏爾倫描繪了阿爾蒂爾于幽徑行路而永不知倦的形象：「阿爾蒂爾蘭波，彼時是沙勒維爾市立中學二年級的走讀生。他沈湎于逃學之中，日夜不停地在山地、樹林和平原裏行走，要想等他感覺到疲倦乏力可不容易，他真是個行者！」雙重節奏：詩律與步伐。蘭波之行路，正如蘭波之生活。在生命的末尾，他身患骨癌，病痛讓他償還了先前如苦役犯般的行旅生涯所賒下的賬。學校或是他母親——「鐵石心腸」的母親——解下他的繯繩，蘭波趁勢溜走。厭倦是他生命中真正的敵人，他最好的激勵之物。

為何行走與詩歌如此契合？

首先，行走與童年相契合。孩子相信，生活將是一場曆險。行走兌現諾言，對孩子來說是一項不費錢的鍛煉。他從映入眼簾的第一條林蔭道開始漫步，然而失望的

時刻總會來臨。

哦！存在于兒童書裏的冒險生活。

【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《謔妄二》一詩】

孩提時代的夢想人生，是吉姆的人生。那是史蒂文森作品《金銀島》的主人公，一個小客店老板的兒子成為了獨腳海盜西爾弗的船員。他是波德萊爾筆下的孩子，「喜愛地圖與木版畫」【出自波德萊爾詩集《惡之花》中的《旅行》一詩】，期望著世界能給予自己珍奇的寶物。

我總是夢見十字軍東征，一個人走南闖北四處遊曆，夢見風平浪靜的共和國，被鎮壓了的宗教戰爭，社會風俗之大變革，種族遷徙，大陸漂移：我深信所有的奇幻之事。

——《言語煉金術》

林中漫步成了幼年的入教儀式和成人的淨禮。他曾繪制出自己「滿是厭惡之情」【出自蘭波《七歲詩人》一詩】的自畫像，而行途之風吹散了這一腦中陰雲。沿著曲折蜿蜒的默茲河，他一定走了很久，穿過了茂林峻嶺，想必是頗有收穫。

啊！我童年的這種生活，從任何時代來看都是一條康莊大道。

【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《不可能》一詩】

若要撒播幽靈般的幻想，徑直走到痛苦之中乃是捷徑。痛苦會使人忘記內心的灼燒。

行路人說：「我將什麼也不想。」

【出自蘭波《感覺》一詩】行走，精神之洗滌。「而風，是那麼宜人！」【出自蘭波《加西河》一詩】

若想透徹地思考，則需遠離想象世界裏的哀歎與憎厭，則需杜絕靜坐不動。查拉圖斯特拉的生活與蘭波相似：步行！而蘭波與尼采一樣，對扶手椅與讓人舒適的東西持有屢疑的態度——那是走向隨波逐流的第一步。此外，蘭波生活的時代是一個行走的時代。那時法國尚為馬背上的國家，人們最常見的出行方式還是步行。盡管鐵路逐漸成為法蘭西大地的經脈，但現代性尚未縮小空間上的距離。僅為了一次會面，便要步行整整四天，此類之事在彼時司空見慣。一八七〇年十月的一天，蘭波為了申請當地報紙編輯的一個職位，步行至沙勒魯瓦【沙勒魯瓦位于比利時南部埃諾省】。求職希望落空之後，他繼續朝著布魯塞爾前進。

阿爾蒂爾在田野裏行走：收穫的是沿

途風光。行走，即貯藏材料！之後，他將在旅站，在小酒館或是在家中雕刻記憶。若沒有行走在路上的一季，便不會有《彩畫集》的問世。

行走帶來思考，釀出意象。身體肌肉孕育靈感，它源遠流長，如同中國的羈旅詩一般曆史悠久！行路是思想的熱力學：從基督的方法，到浪漫主義的堅信和盧梭式的直覺，最終經由蘭波的確認，如今已成了老生常談。一公里等於一句詩！這個等式出現在了《我的波西米亞》中：

我是愛做夢的小拇指，一路  
播撒詩韻。

雨果的《見聞錄》【《見聞錄》發表于一八三八年，是集日記、回憶、筆記、隨感為一體的作品】是其記憶的火山噴氣孔。而蘭波的見聞錄是他沿途的擷采。遊子截獲了表象。意象是被網住的蝴蝶。

《深谷睡者》的這些詩句可以用來描述蒙特楓丹的柯羅：

青青谷穴，溪流歡唱  
廝纏著草地，如銀光閃爍的襤褸碎布  
太陽從驕傲的山上熠熠生輝  
小山谷流光溢彩，若隱若現。  
倘若山谷被這般描述出來，定是有人

經過此地……阿爾蒂爾隨後會將一位「胸腔右側有兩個紅色彈孔」【出自蘭波詩作《深谷睡者》】的「睡者」置于深谷之中。首先需看到風景，而後才能創造風景。在書房裏——窗簾緊閉而護窗合緊——溪流不會「歡唱」。

阿爾蒂爾甚至從未叩問過自己的存在，對文化譜系亦是漠然置之。他屬於這樣的一脈：基督的瘋子信徒【此處「基督的瘋子信徒」的原文為 *Dieu-Crist*，指的是放棄物質財富，尊崇宗教，挑戰時代規範的人。該說法由聖保羅提出，方濟各會的宗教人士多採取這樣的生活態度】，在朋友般親切的田野上無所事事的流浪者，雲遊四方的禪僧，俄國巡回畫派【「巡回畫派」全名為巡回藝術展覽協會，是19世紀的俄國出現的重要畫家組織。畫派的畫家們反對當時俄國保守、直接取自西方古典主義的藝術思想，主張為普通人服務的現實主義和民族主義藝術】的畫家，大路上的招魂人，半偽善半聖潔的流浪漢，向塵埃尋求精神的解放。

這支行進的隊伍在身體的疲憊感中尋求啓示。《彩畫集》的問世標志著行旅詩人把尋找奧義的探索擡升到了崇高的地位，

直至給出如此定義：「尋找那應去的地方，尋找那應有的形式！」【出自蘭波《流落》一詩】

### 言語與行走

在許下童年的誓言之後，蘭波揭示了對抗倦怠的兩劑良藥：詩歌與旅行。道路和寫作。後者的塵土將成為前者的養分。

奇跡藏匿于曆險之路，形形色色的流浪者都知曉這一秘密。在路上，世界繽紛熱鬧，思緒流動彙聚，字詞組成衛隊。行走驅散焦愁。此乃毋庸置疑的煉金術：遊子行于路，竊走形象，再將那形象拋在紙上。此乃遊曆四方的通靈者之行徑。穿越世界，再用二十六個字母重組世界——直截了當、神奇非凡的行動賦予了漂泊四方、風餐露宿的生活以意義。沈醉于行走的人堅信：尚未經歷之事，無法訴諸筆端。

魏爾倫稱好友為「履風者」【出自魏爾倫《被詛咒的詩人》一詩】，穿上「風之鞋」是為躲避良心，躲避自身的陰影與倒影，躲避自身的空虛——總之，躲避自己。

出發是為避免墜入自身最大的「空洞」之中。

「來吧！奔波，重擔，沙漠，厭倦以及憤怒」【出自蘭波詩集《地獄一季》中的《壞血統》一詩】，這是《地獄一季》裏的詩句，亦是蘭波的座右銘。生活是我的沙漠，厭倦是我的苦楚，而行走是我的藥方，憤怒是我的激勵。在躲避中獲得生命。烈日炎炎，穿過黃沙，影子尾隨在身後，他在字裏行間裏向着死亡走去。

詩歌與旅行興許會把詩人引向波德萊爾（蘭波曾讀過其作品）所描述的最後的終點：「到那未知的深處，去尋找新的事物。」【出自波德萊爾詩集《惡之花》中的《旅行》一詩】

在一八七一年寫給德莫尼的信裏，蘭波會對通靈者進行過一番描述。十七歲的詩人還寫道：「他培育了自己的靈魂，已經豐盈富足，比任何人都要豐盈富足！他進入了不可知的世界。」

還有這封信寄出的幾天前，他對伊藏巴爾說的那句名言：「這關乎如何顛覆一切的感覺意識，以達不可知之境。」【出自1871年5月13日蘭波致喬治伊藏巴爾的信件】

十年之後，蘭波對於不可知的渴求並未消停。不過，他的瞄准線有所變化。季

節啊！追求啊！軸線更替了。蘭波不再想要探索語言（他曾寫「需找到一種語言」【出自《蘭波致保羅德莫尼》】），而是期望行走四方。他的生活將千變萬化，無盡無休。然而這正是他所渴求的。

現在，「不可知」位于文字之外。人總是向著童年的印迹和世界往回走。待無人聆聽之際，大地始終在那裏。除了大地，一無所有。

生命趨向終結，循環閉合。蘭波的一生，自阿登省的深谷邊步拉開序幕，以阿拉伯礫石堆裏的行走作為終曲。在一八八五年一月寫給家人的信中，他說道：「無論如何，不要指望我的流浪性情會有所削減，恰恰相反，假若我有辦法去旅行，無需為了生計而停下來工作，人們不會看見我在同一個地方待上超過兩月。大千世界，滿是神奇之地，人即是有千次生命，也無法將其一一探尋。」【出自蘭波 1885 年 1 月 15 日寄給家裏的信】

蘭波的一生：逃跑的一生！以厭倦為起點，沿途尋找新的事物，最終走向不可知。先「找到一種語言」，後探索世界。

一八八二年九月，他寫信告訴家人：「我仍在原地，但我打算離開。」

為何有些人漂零一世，揚帆出航，永無休止？為了不被自己追趕。

天涯羈旅，永不停歇，其益處是不會在鏡中瞥見自己的倒影，亦不會在輾轉反側之夜撞見自己的良心！

轉載自《世界文學》





# 北宋繪畫最頂端站著的那個人， 在畫作裏揮灑著「時空騙局」

◎ 胡 煙

## 01 錦雞憂傷

我最喜歡的宋徽宗作品是《芙蓉錦雞圖》。一只身材修長，拖著斑斕長尾巴的錦雞，斜倚著身子停駐在芙蓉花枝上，一個回眸，深情地凝視右上方翩翩飛舞的蝴蝶。可以想象，它剛剛撲騰著翅膀躍上芙蓉樹的時候，由於重量的緣故，纖細的花枝上下顫抖，像猛然被逗笑的美人。但很快，錦雞掌握了平衡。此刻，它不再是受驚的狀態，心神轉而被右上方舞動的蝴蝶吸引，表情近乎呆滯。宋徽宗準確地描繪了它的形，進而捕捉到它的神。這只錦雞不太聰明的眼神，像是站在活潑靈動的反面。然而，這一個呆滯，便是一千年的光陰。畫中一剎那，人間一千年。等這只錦雞回過神的時候，兩只蝴蝶已然不知所蹤，而人間，早已不是宋徽宗精心設計的皇庭

苑，而是高鐵站附近的動物園。鐵網圍欄之外，一群活潑的美院學生正手持畫板對著它寫生。

這是中國畫特有的時空騙局。陷入時空錯亂的觀眾越多，證明作者的手段越高明。宋徽宗無疑是成功的。他將這只外形高麗、色彩斑斕的錦雞描繪得相當樸素，仿佛一經落筆，便經歷過長時間的蛻變磨洗。這只錦雞雖然穿了一件舊衣服，但難掩骨子裏的高貴，反差產生。反差，約等于錯覺。錯位處，時空密碼按新秩序編排。

除此之外，錦雞的頭部，與戲舞的雙蝶之間，還有左下方斜著探出腦袋的雛菊，形成一個婉轉的S形空間。它們之間，顯然有一股「氣」在流動。留白處，大有玄機。氣韻生動，由此生發。

我從這幅畫裏讀到了淡淡的憂傷。像

是萬物澄明的深秋，天空高遠，我在窗前獨坐，看微風拂過草尖，看黑鳥略過屋頂，但所有的環境被靜音——潛在水底的人屏住呼吸，夢裏的人明知是夢卻無法醒來。心底莫名憂傷。我是從時空的縫隙中看見了什麼，或許是感受到了很深的空寂。又或許，是一條路走到盡頭的茫然與失落。誠然，作為藝術家的宋徽宗，在造型這條路上已然走到了盡頭。他追求的極致，精準，精緻，業已完成。前方無路可走，這令他陷入了憂傷。

雖然治國理政並不是他的最初抱負，但無論他想經營什麼、獲得什麼，至高的皇權都是無可披靡的助力。比如北宋政權對男性皇族控制非常嚴格，規定其活動範圍只能在京、洛之間，但世界以皇宮為中心，他本人即鐘表的軸心。這個國家的一

切，美人美玉美石，藝術品和建築，美好的鳥獸魚蟲，都像山一般向他湧來。

他對一切祥瑞的事物，有執念。祥瑞，寓意著未來的美好。對帝王來說，眼前，國家安定、物質豐盈、穩定皇權。但逝者如斯夫，不舍晝夜，孔夫子早已言透。沒有一個剎那，會完全重複眼前的剎那。眼前，擁有越多，危險系數越大。宋徽宗最需要的，是一個篤定的承諾，承諾未來更好。然而，沒有人給他這一承諾。皇權對此，也毫無辦法。但他相信，那些生活在高維度的神靈，會給他暗示和提醒。

提醒的手段，通過瑞相。一群仙鶴不知從何方而來，在宮廷上方久久盤旋不肯離去。仙鶴，是仙人的坐騎。一朵靈芝，在萬歲山上橫空出世，不足一年，就長成了雨傘的規模。一塊形狀接近蜿蜒虬龍的太湖石，氣勢呼風喚雨，是王朝國運昌隆的感應。

癡迷祥瑞，收集祥瑞。對祥瑞的強烈渴盼，我將其看作作家的憂傷。在時間流逝、歲月無常面前，宋徽宗顯得敏感脆弱自負。他不能容許衰敗的發生。

坐在皇帝寶座上的宋徽宗，不可能沒有那種「作為人」的憂傷。甚至，他比普

通人的思慮更深。他無法直接表露自己的憂傷。畫者，文之極也。不能寫的，不便寫的，寫不盡的，都在畫裏。好的畫作，往往是無數種情緒的交雜。而我在《芙蓉錦雞圖》的無數種情緒之中，一個偶然，抓住了憂傷。如同那只錦雞，在那個寂寥的午後，獨獨凝視飛舞的蝴蝶，而對盛開的芙蓉花和雛菊，仿若不見。

### Q. 池塘蕭索

《池塘秋晚圖》描繪的是宋徽宗心裏的池塘。景物次第出場，並非交雜疊影在目前。線條、輪廓極簡，白鷺用白描，紅蓼、香蒲，這些樸素常見的景物，簡淡，清雅。

關於池塘的描繪，宋徽宗本可以用獵奇的眼光，挑選那些八方進貢的華麗珍奇物種，但他以素淡的水墨，描繪平常之物，這似乎並不符合一個帝王的做派。

究其原因，文人群體的介入，致使「長卷」誕生和流行。這種在案頭緩緩展開的鑒賞方式，是繪畫從「娛人」向「悅己」轉變的產物。自左向右，像電影膠片般的流動畫面，與遊園般的移步易景無異，不斷有驚喜從卷軸深處流露。長卷，是為

文人的筆墨遊戲量身定制。不論是白娛還是雅集，長卷都占據一席風光。據記載，宋徽宗曾以手卷的方式繪制《六鶴圖》，並為每一只鶴賦詩。他一定反復在案頭展卷品賞這幾只鶴的形態。而此前，鶴是被宮廷畫家畫在牆壁和屏風上的。

詳細觀察宋徽宗的池塘，首先入眼的是一株紅蓼。這是一種生長在水邊的植物，形貌散淡、松弛，像位徜徉林泉的文人。接著出場的是香蒲。香蒲葉與蓼葉形似，有君子風度，作者以墨色深淺描繪出了葉片的向背，準確、篤定。兩個香蒲棒相當緊實，中央泛著青。接著是荷葉，蓮蓬，幾瓣浮萍、淺淡的水藻。荷葉像是即將破碎了，但努力保持著完整的輪廓，主葉脈仍發揮著支撐作用，傳遞出晚秋的意思。那只蓮蓬很是迷人，孤高，孑然而立。蓮蓬腹部那幾筆，很像是書法的飛白，虛實有度。幾縷細碎的花蒂，松散極了，一陣風來，隨時脫落。蓮蓬下，長長的杆，雖不直立，卻挺拔，有韌性。

主角白鷺，正欲俯身捕魚，目光卻偶然被後方鴛鴦的響動吸引，出于應激，身體產生了不協調的扭動。這個怪異的姿勢，一定令宋徽宗花費了不少心思。不合常理，

卻合物理。藝術張力由此而生。這只白鷺的形態，很像宋徽宗的瘦金體書法。鋒芒中透著韌性，輕盈而有氣度。尖利嘴，細長腿，犀利的目光，還有頭頂的橫著斜出的翎毛，都是物性的準確表達。最後壓軸的鴛鴦，畫法有些像版畫，稚拙敦厚，向著畫外飛去，余音裊裊。

以宋徽宗的構圖水準，他完全有能力將紅蓼、香蒲、荷、白鷺、鴛鴦等繪制在大幅豎軸上，合理穿插布局，展現超強的構思表現能力。衆所周知，宋徽宗師承崔白、吳元瑜。後者的畫作不曾傳世，但崔白顯然很擅長繪制大尺幅複雜的景色。在《枇杷孔雀圖》中，他將兩只大孔雀、一只綉帶鳥、兩只喜鵲、一棵枇杷樹、太湖石、百合、牽牛、竹、月季，合理布排在同一畫面，絲毫不顯得凌亂和擁擠。

而宋徽宗放棄了使用這種方式。一方面是帝王身份、翰林圖畫院的最高領導者，一方面是自由樸素的文心，這兩者會在他體內發生如何的交集、取舍與論辯，我們無從得知。作為矛盾體的宋徽宗，春蠶吐絲般，繪制了《池塘秋晚圖》。

早在宋徽宗曾為端王時，曾深度融入當時的文人圈。王詵是他的姑父，同時也

是歷史上著名的西園雅集的主集人。蘇軾、米芾等人都是他的座上賓。趙佶應該時常與王詵討論繪畫的話題。另一個對宋徽宗繪畫起到熏陶作用的是趙令穰。他的兒子也即是著名畫家趙伯駒。趙佶早年常與他交遊，切磋畫藝。趙令穰多描繪湖邊水濱水鳥兒雁飛集的景色，意境荒遠，運思精妙，雅致清麗。黃庭堅曾題其小景：「水色煙光上下寒，忘機鷗鳥恣飛還；年來頗作江湖夢，對此身疑在故山。」

宋徽宗決心創辦翰林圖畫院，起因是他不滿意皇宮裏的壁畫水準。為了提高宮廷壁畫的水準，他暫時放棄了早先熏陶的那套文人自娛的水墨體系。而當所有的宮廷畫師都按照皇帝的指令將繪畫創作得精美、逼真，繁複華美，宋徽宗卻拾撿起了文人水墨。黑白灰，是他將時光裏的寂寥提純。池塘，不再是皇家池塘，而是蕭瑟、野逸，走進所有人血脈之中的美學記憶。

### 3. 琴聲寂靜

精致，約等於靜止。

這是我讀《聽琴圖》的又一心得。從反面論證，一個富有動感的畫面，所求往往是速度，你很難去精心設計，比如狂風

暴雨驟來，用筆墨橫掃甚至潑墨，欲達到在無意中流露天機的效果。這種無意，便是即興。即興，隨性，需要瞬間的爆發力，越猶豫，越接近失敗。比如近代畫家傅抱石筆下的雨意，據說他動筆之前往往先飲酒，借一點酒勁兒，醉意上來，即興揮灑。再比如繪畫史上，不乏有人用甘蔗渣作畫，也是為了打破精致設計的壁壘。

《聽琴圖》是即興的反面，並不完全是由于其工筆設色的題材決定。在重視法度的宋代，松樹的造型、人物的位置、衣物的色彩、清供的位置與造型品格，每一個細節，都是精心設計雕琢。精致到了極致。試著想象，作者創作的過程，一定是慢的，而且動筆之前，經歷了幾輪慎重的思考。最終呈現的效果，不僅是「慢」，更進一步，是完全的停滯，靜止。

靜止的格調，與古琴的出場，乃千古一遇。

試著將古琴換作另一種樂器，比如撥阮，琵琶、竹笛，無論是什麼，效果將損減大半。撫琴，琴音的虛靜，空白處，極大地參與了音樂的形成。而音樂的流淌，需借助時間。在古琴演奏的空白處，橫跨著時間與空間。在空間的維度，形成畫。

這或許是《聽琴圖》長久以來觸人心弦的密碼。

我對古琴所知甚少，卻喜歡讀古琴方面的文章，大多與修養有關。最早，夫子作《幽蘭操》古琴曲，修身養性，教化弟子——無論是否被君王重用，君子應一直抱持著高尚的人格操守，如曠古之幽蘭。夫子的志趣與情懷，便融化在悠悠琴曲之中。

又想起當今古琴家巫娜的幾行文字：「靜，有不同的程度。甚深的靜，有如一個真空罩將自己罩起來，除了內外氣息的流動，別無它染。如此訓練，不可偏廢。若幹時間後，能夠自覺到內心定力的穩定與強大了，便可打破真空罩，自在流淌。」她將「靜」的修養，當做古琴訓練的一個很重要的步驟去實踐。

《聽琴圖》是極靜的表達，場景莊重。古琴的演奏，從來不是一種娛樂。因此，畫面中並未出現女子。君王與大臣，如何將這兩種身份的人置于藝術的場域進行重新定位，創作者頗費心機。比如，人物位置的經營。上方象征長壽的松，如同傘蓋，威嚴持重，著灰色道衣的宋徽宗，坐在正中央的位置，是帝王身份的隱喻。左側著

藍衣的臣子，有人說是童貫，也有人說是王黼，仰頭沈思。右側著紅衣的臣子，大多被認為是宰相蔡京。顯然是懂音律的人，作低首狀，執扇之手停滯于某一瞬間，進入了琴聲所營造的境界。如此，折射演奏者琴技高超。除站立的童子外，畫中三人皆神情莊重，沈寂。琴聲，是唯一的溝通橋梁。

蔡京題詩：「吟徵調商竈下桐，松間疑有入松風。仰窺低審含情客，似聽無弦一弄中。」

畫中精致的陳設也引發了關注。從宋徽宗的琴桌，到身旁擺放香爐的被稱作「鶴膝香幾」的小琴幾，關節處尤似鶴腿，纖細優雅，再到對面的太湖石和青銅香爐與茉莉插花，精巧尊貴質樸，無一冗繁，營造通暢與流動的畫面氣息，像是古琴音中間停頓所生發的空靈。

作為北宋審美的最高領袖，在藝術的領域，高明的宋徽宗沒有必要將自己的主張直白地昭告天下，而是含蓄地隱藏，令人在審美的同時，收獲其他。比如他想要傳達的道法自然的藝術觀，以琴言志，抒發自己儒道相濟、和諧中道的政治主張。《聽琴圖》呈現的，是一個追求聖人之德

的聖明之君的形象。

作為觀者，我們很容易沈浸于作者營造的審美氣息中不能自拔，從而忘記做出與此時代背景相關的道德評判和議論，這是對創作者精心雕琢和高超畫技的反饋，也是藝術的魅力。你很難想象，畫中的宋徽宗，即是那個「輕佻，不可以君天下」的趙佶，是那個被認為沈湎于聲色犬馬的帝王，是那個在金兵兵臨城下慌忙傳位給兒子收拾殘局的亡國之君。

轉載自《文學報》



# 光影築城：吳貽弓與上海電影

◎ 王飛翔

6月14日至23日，第26屆上海國際電影節成功舉辦，這座電影之城再一次與光影相伴，發生了各種美麗的邂逅。作為上海持續打造的文化「金名片」，誕生於1993年的上海國際電影節和金爵獎，歷經一屆又一屆的打磨，國際識別度愈發清晰。十天的時間，電影與城市相互定義，彼此啟發，為中國電影高質量發展打開了無限的想象空間。

在主題為「電影之城」的本屆海報上，大光明電影院、上海影城、國泰電影院、蘭心大戲院等曆史悠久的影院形象融入申城夜色，猶如一部即將上映的電影，寓意在「電影之城」，邂逅更好的時光，遇見更美的生活。上影節期間，我們也推出評論專題，多角度講述上海的電影羅曼史、上海電影學派的文化脈絡、百年電影院變遷，為上海這座電影之城寫下時代注腳。

上海是中國早期電影的發祥地，亦是進步電影、「文人電影」的創作重鎮。聚焦百年中國電影史的導演譜系，不論是作為中國新時期「散文電影」的代表人物，還是中國第四代導演的領軍人，吳貽弓的電影創作都彰顯了獨特的美學風格與史學價值。從空間或地緣的角度講，吳貽弓的藝術與社會實踐呈現出的中國性、世界性和人文現代性，都深度鐫刻著「上海電影」的精神品格和美學傳統，成為新時代講好中國故事、傳承海派文化的珍貴曆史經驗。

## 影人：電影版圖與「上海出品」

1980年吳貽弓畢業於北京電影學院導演系，分配至上海海燕電影制片廠任導演助理，開啓了其電影創作生涯。從第一部故事短片《大木匠》（1957）算起，到1997年作為收官之作的《海之魂》，吳貽

弓共攝制了10部電影。其中，《巴山夜雨》（1980）、《城南舊事》（1982）作為其代表作品，顯示出自覺的創新意識，將中國傳統美學與現代電影語言進行融合，為尚在「舊語系」裏輾轉的中國電影帶來了敘事革新。

儘管吳貽弓電影創作題材多樣，但始終揮之不去的是一種「上海出品」的身份烙印。這既是她身為上海電影制片廠一員的職業限定，也來源於強調人道價值與現實主義的美學底色。進一步講，《巴山夜雨》以溫情的目光反思曆史，《城南舊事》以孩童的視角塑造記憶中的老北京城，《姐姐》在荒原大漠中對革命、人生與自然的冷峻審視，《少爺的磨難》呈現出的喜劇風格，《闖裏人家》建立起日常生活與鄉村道德的衝突矩陣，這些電影在不同主題的影像表述中，呈現出某種內在的統

一性，即吳貽弓對日常生活的現實性、傳統倫理的衝突性的關注。同時，此種電影創作風格與早期《神女》（1934）、《馬路天使》（1937）、《一江春水向東流》（1947）、《小城之春》（1948）等「上海電影」的內在理路不謀而合。可以說，吳貽弓的電影創作基于時代氛圍與電影語言的革新，接續、轉化與發揚了百年中國電影史中的「上海傳統」。

### 影像：人文性、現實性與「上海電影美學」

在影像美學之維，吳貽弓的藝術實踐被冠以「散文電影」的空靈氣質，繼承並延展了「上海電影美學」的講述傳統，即強調「以人為本」的價值觀念，以哀而不傷、怨而不怒的影片基調，聚焦一系列普通人的日常生活、生存狀態及命運走向。

無須諱言，將吳貽弓推向新時期中國影壇前景的是《巴山夜雨》。在一段相對冷峻、卻又溫情的故事講述中，一種靜默間的戲劇張力、隱喻中的情感湧動娓娓道來。這種敘事法則在《城南舊事》中達到頂峰。電影以「散文式」的影像風格與簡約、含蓄的表意方式，極大程度上消解了

傳統的戲劇電影模式，成為新時期中國電影裏程碑式的經典作品。

從吳貽弓的影像語言中不難察覺傳統「上海電影」的美學韻味——勇于革新的敘事技巧、書寫大眾的人文精神與風格上的現實主義。一方面，「上海電影」基于地緣優勢，及時、充分地汲取外國電影先進的攝制經驗，革新電影語言和表現形式，發揮一馬當先的開拓精神；另一方面，「上海電影」通常聚焦普通人的日常生活，在看似瑣碎、零散的生活表面中，刻畫人性之美和對美好生活的想象。因此，在謝晉、吳貽弓、黃蜀芹等人為代表的「上海影人」的創作譜系中，通過不同類型、不同題材的故事講述，均可看出一種典型的現實主義美學風格。

### 影事：謀篇布局與打造「上海電影之城」

如前所述，吳貽弓的電影創作具有「上海電影美學」的典型風格。但在影片之外，吳貽弓作為上海電影局局長，其社會實踐反映出「上海影人」的共有使命，即立足本土，放眼世界影壇的宏大願景。

在打造「上海電影之城」的路徑中，吳貽弓由內而外地實現「上海電影」的本

土生長與國際傳播。首先，吳貽弓積極推動本土電影人才的培養，扶持青年導演、編劇和演員，培養並影響了一批電影工作者。其次，為使中國電影打開國際視野，更好地「走出去」，吳貽弓于1993年主導創辦了上海國際電影節。後經國際電影制片人協會的嚴密考察，被列為A類國際電影節。上海國際電影節的成功創辦，使上海承擔起兼顧區域性與全球性、本土性與跨國性電影傳播的中間橋梁。進一步講，「上影節」作為一種文化品牌，不僅印證了中國電影在世界電影版圖中的重要位置，也是對上海這座國際化都市的價值認同。

如今，第二十六屆上海國際電影節的主題定為「電影之城」，共征集到105個國家和地區超過3200余部電影報名參賽或展映，展映覆蓋上海16個區41家影院。

「電影之城」的主題標語，使電影文化深度融于上海城市的發展理念與戰略定位。同時，「上海電影」及上海國際電影節不僅成為中國電影跨國傳播的重要窗口，也是吳貽弓等上海影人步履不停、一生追逐的理想願景。

轉載自《文學報》

# 走向兼具穩定性與韌性的治理

◎ 盧周來

複雜經濟學是後起的經濟學派，他們認為經濟主體為了應對經濟體的動態變化，也在反復選擇其合理化應對方式，其結果是使經濟體不斷疊代並趨向更複雜的經濟模態。《全球經濟的顛覆性變革》一書可謂這種經濟學理論的代表作，本文對書中關於歐洲和中國政治經濟結構的兩種網絡架構的分析尤為重視，認為追求兼具穩定與韌性結構的發展方式是上佳之途。

美國學者查爾頓·魯特及其合作者所著《全球經濟的顛覆性變革——複雜經濟學的根源、結構與競合》（以下簡稱《顛覆性變革》）一書，足以作為近年來興起的複雜經濟學代表性作品。特別是在將社會網絡理論用於解釋社會經濟制度及其分殊方面，可謂別開生面又發人深省。

## 一

《顛覆性變革》一書的序言是複雜經濟學創始人，同時在技術經濟學和系統科學方面亦有極高造詣的布萊恩·阿瑟所寫，言簡意賅，概括性極強。如果沒有大塊時間消化整個著作中關於複雜經濟學的相關理論，僅讀完這篇才三千余字的序，也能給我們理解「複雜經濟學何以必要」提供大啟發。

作為主流經濟學的新古典經濟學，研究對象是資源配置效率，而沒有關於經濟體系架構的理論，或者說，默認的是市場體制作為前提。自一九三二年羅賓斯發表《經濟科學的性質與意義》，到一九四七年薩繆爾森出版《經濟分析基礎》，新古典經濟學越來越數理化，越來越精緻化，基本沒有關於經濟制度的討論。制度的起

源及其演化、制度的調整及其適應性以及制度變革與創新等話題，一直到二十世紀七十年代，才被新制度經濟學所重視。但是，新制度經濟學早期的成果，很快被新古典經濟學強大的影響力所涵蓋，並被其作為宣揚「有效市場」理論的一部分。而新古典經濟學的「黑板經濟學」趨勢也愈發明顯。

現實經濟世界的國別多樣性分歧特別是全球金融危機的爆發，讓新古典經濟學的信譽受到致命打擊，也催生了複雜經濟學。複雜經濟學不承認新古典經濟學講的均衡，轉而認為經濟主體為了應對經濟體的動態變化，也在反復選擇其合理化應對方式，其結果是使經濟體不斷疊代並趨向更複雜的經濟模態。這為我們描繪了一個伴隨曆史變遷而持續演化的經濟世界。在

各種複雜經濟學理論中，網絡理論目前發展得相對較為完善，並且又恰與新制度經濟學集大成者諾斯晚年的觀點相關。簡單地說，諾斯晚年其實已拋棄了他早年在《西方世界的興起》中關於「正式制度決定論」的觀點，轉而在制度分析中引入非正式制度包括文化與意識形態等因素，認為無論是單個人的行為選擇，還是制度的效率，都必須嵌入社會網絡中加以理解。只有一個內生于其社會網絡中的制度，才具有應對外部衝擊的「適應性效率」。

在諾斯晚年觀點的基礎之上，複雜經濟學認為，經濟系統是典型的複雜系統。而複雜系統都是由各類要素相互交織而成的相互嵌套的網絡。這張網絡之中又蘊藏著數量龐大的社會子網絡。任何層級的網絡，都是由大量自由運轉的結點（即經濟主體）組成的。結點間即經濟主體間的交互模式決定了網絡的結構，即「拓撲」結構。采用網絡來分析經濟主體的交互關係，包括信任、合作、寬容、溝通、商品與服務的分配，以及信息的傳播、創新的擴散等等，已被越來越多的經濟學家所認可。

不過，網絡理論的真正成熟，是因為大量借鑒了複雜系統科學晚近的成果。它

根據網絡集中度區分了網絡的基本類型。

一種是人為設計的「星形網絡」，所有結點被一個結點所控制，網絡的某個參與者控制其他所有參與者；還有一種，是網絡中的結點在權重上相差不大，最極端的是所有結點具有相同中心性的環形網絡或完全連接的網絡。當然，更多的社會網絡處于二者之間，即多中心化的網絡，網絡中存在多個權力中心，或多個主體分享控制權。

網絡常存在滲流現象與級聯效應。滲流現象，是由網絡中某個結點的變化，導致整個網絡的緩慢變化，這種變化在短期內不為人所覺察，它所改變的是網絡結構，影響的是政治和意識形態。不過，一旦滲流突破某個閾值，「就會開啓席卷式的蔓延之勢」。級聯效應，則是短期內一系列連鎖反應，是一個事件引發另一個事件甚至一連串事件，是驟然發生的劇烈變革，如一場突如其來的社會動蕩或重大社會革命，當然也包括重大創新。但它首先改變的不是網絡結構，而是借助網絡結構改變流動性及結點的行為。此外，滲流現象突破閾值後，會導致級聯效應。

網絡的相變發生，如果是因為系統內

的自組織「交互作用」達到某個閾值引發的，這就是複雜網絡的內生性；如果是因為系統受到外部衝擊引起的，這是複雜網絡的外生性。不過，內生性與外生性無法完全分開，更多情況是，內部正在起變化，正好遇到外部衝擊，刺激內部變化加速，導致相變更快發生。更應該看到，「嚴格來說，系統演化的結果並不取決于其結構的外生性」。經濟社會的網絡理論，建立起一種全新的既根植于現實世界又同樣可分析的全新範式。這一理論根植于現實世界，是因為現實世界的確是一個普遍聯系的網絡狀結構；而所謂「可分析」，這一點非常不容易。現實世界的複雜性，使得更多研究者只能盡其所能描述，而無法在複雜中探究其規律性。比如，以凡勃倫、康芒斯等為代表的老制度經濟學家，儘管看到了新古典世界已越來越遠離現實導致解釋力與預測力日衰，但他們自己建立的體系，更多只是描述了現實世界的複雜性，而無法進行更多科學研究。而複雜經濟學對網絡理論的應用，則是通過數理與技術方法的賦能，得出一些規律性結論。附帶說一句，馬克思政治經濟學方法，就是經濟社會分析法，是一種網絡理論。特別是



他關於「人是社會關係的總和」的觀點，就是一種嵌入式網絡分析的視角。也正因此，在《顛覆性變革》第一章「政治經濟學與複雜系統」中，暗含了魯特這樣的思想：網絡理論就是政治經濟學理論。

## 二

魯特在對網絡理論進行概述之後，就運用此一理論，分析了歐洲與中國不同的經濟社會體系架構，以及兩個經濟體如何在曆史中歷時變化並呈現出不同的發展趨勢。

在魯特看來，傳統歐洲政治經濟的組織方式屬於「小世界網絡」。當時歐洲邦國林立，是由數百個不同的政治單元彙聚而成的、由眾多城邦小國構成的網絡，這一網絡呈現出多個權力中心，卻又通過血緣或聯姻關係，相互松散地聯結在一起。其網絡拓撲結構特點是分布式、「去中心化」、可拆解性，甚至是相互競爭的。換言之，網絡的每個小中心是一個小生態，具有一定自主性。這保證了任何一個結點的變化，對網絡總體的影響有限。與此同時，自十六世紀開始，由工商業催生的「滲流」效應，推動社會走上契約化法治

化進程之後，歐洲的「小世界網絡」變得更有韌性，「內生性」更強，其變化則主要來自外部衝擊。然而，在外部衝擊面前，歐洲「小世界網絡」的拓撲結構，卻可以使網絡保持較強的冗余度，並在確保其基礎架構穩定的前提下，同時具備吐故納新的能力。

但是，魯特也承認，歐洲的「小世界網絡」也有其缺點，主要體現在穩定性不夠，且從短期看，效率較低下。「小世界網絡」有多個中心，各中心競爭以及包括劇烈的創新在內，導致全網絡幾乎時刻處於動態變化之中。在極端情況下，也包括競爭資源引發的戰爭。這是自十五世紀以來，歐洲各國內部社會經常處於動蕩狀態，包括「一戰」「二戰」在內的戰火不斷的根本原因。當然，這種不穩定，與歐洲社會和政府始終保持很強的張力並不矛盾，即高度不穩定與高度韌性共存，甚至是相輔相成的。在效率方面，由於沒有一個統一的中心，沒有自上而下的強制性系統，歐洲經濟社會在短期內的效率與其執行力一樣，都是比較低下的。但亦不妨礙從長期看，其累進式創新效率卻很高。因為其創新進程不會輕易被外部衝擊所中斷。或

者說，歐洲的「小世界網絡」幾乎能夠繼承曆時進步的每個成果。

與歐洲的「小世界網絡」相比較，魯特認為，中國傳統的政治經濟結構是「星形網絡」。這個網絡只有一個中心，即皇權或中央政權，或者說，是一個樞紐性權力中心支配下的垂直層級化結構。也因此，傳統中國是一種以中央政權為軸心的「軸輻式治理」。

中國傳統的星形網絡，因其只有一個中心，最大的缺陷是網絡缺乏韌性。按照布萊恩·阿瑟的說法，一旦處於核心樞紐的中央政權遭受衝擊，其破壞力經由層級網絡迅速傳遞至各下屬層級，導致整個體系立即土崩瓦解，舉國上下陷入一片混亂，結果是王朝周期不斷周而復始地上演。

傳統中國星形網絡的樞紐性中心遭受衝擊，有外生性，比如，經常受到北方游牧民族侵擾。但更主要是內生性的，因為各垂直層級都受一個中心控制，因而處理本層級結點互動與異動的自主權與空間非常有限。與此同時，單一中心垂直管理，從下而上的信息，以及從上而下的信息，在經過各層級過濾之後，往往前者成為報喜不報憂，後者成為層層加碼。這將導致

星形網絡中矛盾層時累積得不到釋放，在越過一定閾值後，先是導致局部民變，然後經由級聯效應，起義或暴亂成爲全國性的，並且矛頭只有一個：皇權。這在王朝後期往往表現得十分明顯。

但「星形網絡」亦有其優勢。首先是非常有效率。強大的皇權或中央政權的決心與意志，可以通過垂直性網絡，上下級政府機構之間保持政令暢通，且幾乎無障礙貫通到全社會，並立即得到貫徹執行。所以，在決策能力及決策的執行效率方面，中國的核心樞紐式網絡是優于歐洲的。這一點，在一個新興王朝初期，更是如此。其次，「軸輻式治理」，亦有助於維持全社會的穩定。因爲網絡結點和連接線路簡潔明了，中間不存在過多冗余，信息流向軸心的效率得以大幅提高，方便中央政權掌控全局，亦方便中央政權隨時調配資源以應對可能的意外。當然，也包括外族入侵。因此，每一個王朝，都能維持社會的相對穩定。不過，這種穩定往往因爲「樞紐」作爲唯一中心的僵化而走向僵化。此時，也就是王朝的末期。很快，一場大規模動蕩會發生，並且網絡會因爲中央政權這個唯一結點被摧毀而塌陷。

因此，總體上講，中國傳統社會的經濟社會構架，是高度穩定性與高度脆弱性的結合，這也是有人形容中國傳統政權與中國傳統瓷器相類似的原因：外表穩定、堅硬，但經不起一敲。

當然，這裏有一個悖論：不管是歐洲的「小世界網絡」，還是中國的「星形網絡」，都是在歷史長河中演化形成的，本身具備內生性。這符合諾斯的觀點，也符合魯特的觀點。比如，書中明確指出，中國式網絡，特別「適合從事修築大型基礎設施」，「致使一個強大的帝國可以做到完全自給自足」，且這種網絡結構適應了「帝國的核心使命」，即「維持國內的長治久安，而不是大舉對外擴張」。歐洲式網絡，其形成的根本原因是「歐洲是一個由衆多小國參與競爭的集合體」，「最終目標是增強其經濟優勢，以保護自己免受強國欺凌」，「不僅參與軍事和經濟競爭，還利用社會和外交手段加強安全，擴大勢力範圍」。這些論述，與中國學者錢穆的觀點有類似之處。錢穆就認爲，歐洲文化是游牧文化及由其發展出的商業文化，是擴張性的；而中國是農業文明，是防禦性的、保守性的。問題在於，既然兩種網絡

形態，都是內生于環境與文明，都具備諾斯所說的「適應性效率」，那爲何歐洲與中國相比較，自十九世紀初始，就占據了相對優勢呢？這就是彭慕蘭（Kenneth Pomeroy）所謂的「大分流」問題。

在彭慕蘭看來，十九世紀歐洲與中國「大分流」，原因僅僅是歐洲煤炭資源分布的優越地理位置，以及新世界的發現使美洲成爲其初級產品的主要來源地，二者結合解決了歐洲後續快速發展面臨的生態制約問題，使歐洲能夠轉而走上資源密集型、勞動力節約型的工業化道路。與此同時，中國卻因經濟重心南移與煤炭產區分離，加之內部初級產品資源使用已到最大限度，而不得不在勞動密集型和資源節約型的農業上「越來越卷」。

但魯特在《顛覆性變革》中則用經濟社會網絡架構，重新解釋了歐洲與中國的「大分流」。

書中認爲，歐洲的多中心網絡，決定了衆多分散小國中的每一個都必須在激烈的競爭中保持自身的競爭力，這爲創新提供了動力與需求牽引；與此同時，儘管小世界網絡的結點分布不遵循完美冪律，但在「平均路徑最短上卻堪比隨機網絡」，

這使得每一個局部創新，都能夠很快擴散到全歐洲。而小世界網絡的韌性，更是為以資本集團為代表的創新先行者提供了庇護，也為創新成果的積累提供了宏觀基礎環境。由此，引發一波波創新浪潮，並且層次創新浪潮成果的積累，推動歐洲走上了工業化與對外擴張的道路，並率先實現了現代化。

與此相反，中國大一統制度下的「唯一中心」型網絡，內部沒有競爭壓力，當然也就很少有創新動力。不僅如此，為了維持帝國的穩定，「甚至還會有意過濾掉可能不利于帝國的創新」，更不允許商人集團結盟。再有，因為這種「星形網絡」缺乏韌性，本來就很稀缺的創新成果，常常被「內生滲流」與「外部衝擊」所中斷而無法累積，這造成傳統中國未能經由一波波創新浪潮的推動而走向現代社會，直到一八四〇年外部入侵，強制中國在屈辱中被動開啓現代化進程。

### 三

《顛覆性變革》用網絡理論對歐洲及中國曆史及其分流的分析，在理論上具有很強的解釋力與震撼力。但最能引發我深

入思考的，其實還是書中所涉及的中國改革開放內容。

關於當代中國改革開放部分，內容主要出自魯特的合作者。書中對中國在如此短的時間內成為世界經濟強國表現出驚訝與贊歎，對中國社會主義市場經濟體制進程進行了描述，包括雙軌制、鄉鎮企業興起、地方政府競爭以及對外開放等；還對制度變遷進行了總括性梳理，認為中國的改革開放是中國傳統、法治因素及國際規則的三重結合。書中認為，中國的確創造了一種有別于西方的獨特的模式。當然，書中也對中國當下所面臨的挑戰有相當精彩的闡述。

但是，關於中國改革開放的大舉措，如何重塑了中國經濟社會基本架構，尤其是如何使得中國治理網絡結構既維持了傳統的高效率與穩定性，同時還展現出韌性、適應性和創新性，這部分內容則相對較欠缺，盡管書中簡單提到，農民自發的關於土地承包制的探索，得到中央政府的支持並推廣，這一做法是在「維持社會穩定的同時提高了結點的活躍性，進而穩步增加了整個網絡的彈性」。

關於中國「星形網絡」的觀點，我認

為仍然是一個方便分析的簡化說法。實際上，無論是傳統中國還是當代中國，中央權力與地方政府之間，絕非簡單的完全控制與完全被控制的關係，而是一個「統到什麼程度」與「放到什麼程度」的關係。對傳統中國而言，有一個關於治理的基本經驗教訓：如果樞紐性權力管得太死，其他局部中心結點毫無自主權，長期下去，體制會僵化，經濟無活力；但如果樞紐性權力太弱小，地方勢力做大，網絡可能由「一個權力中心」變成「多個權力中心」，面臨的就是國家分裂與內亂。比如，周王朝衰敗導致的春秋戰國；漢王朝初期的「七國之亂」以及後期的「天下三分」；唐王朝曆經的「藩鎮之亂」等等。因此，對於中國這樣的國家，理想的狀態是，在維持一個「樞紐」式權力中心的前提下，最高的唯一的權力中心適當授權，允許區域性中心擁有一定的權力空間。但主導性方面，則仍然是維護網絡中樞紐權力的絕對中心地位。

新中國成立以來，執政黨在探索國家治理中，也特別注意處理好中央與地方關係，以避免陷入「一統就死，一放就亂」的怪圈。執政黨打造了一個中國曆史上曆

代王朝所無法比擬的具有強大控制力與凝聚力之樞紐式權力中心，這一中心既維持了曆史上的「軸輻式治理」模式，同時又注意維持全社會的活力與創造力。當然，由于網絡的穩定性與韌性之間固有的矛盾，在現實政策層面，亦有不少教訓。改革開放前夕，國民經濟發展存在諸多困難，其中一個重要的原因，就是中央絕對控制式的「條條」管理，使得「塊塊狀」的地方積極性無從發揮。而改革開放開啓之後，一個重要的舉措就是允許並鼓勵地方「大膽地試、大膽地闖」。這一舉措進而發展成爲中國式的「地方政府錦標賽」：一方面，中央政府對地方官員的評價和使用的關鍵性標準之一，是看經濟發展；另一方面，各省及各級官員，都圍繞如何快速發展本地經濟，爭相招商引資，爭相出台政策。這種中央政府控制下的地方政府競爭，使中國治理網絡中的權力結點，由原來無冗余的「單一中心」，變成有結點冗余的在「單一中心」下的「多中心」。這種更爲複雜的網絡結構，是兼具了穩定性與韌性的。

中國經濟社會架構變得富有韌性，不只是因爲圍繞地方政府這一結點，形成了

局部中心網絡，還因爲多種經濟成分的成長。在計劃經濟條件下，網絡經濟結點，只是單一的國有制與輔助的集體所有制，且都受中央權力中心控制。隨著市場經濟的發展，最早是主要由地方政府控制的鄉鎮企業崛起，後面是自主性更強的民營與外資經濟的迅猛發展，使網絡上的經濟結點呈現多元與多主體化。另外，國企與集體所有制改革，也使其朝著市場「自主經營、自主發展」演化。這使得中國經濟社會網絡中，圍繞多元經濟主體及其從業者，形成了更多的小結點、小中心，也由此增加了中國國家與社會抗壓和抗衝擊的能力。

與此同時，也必須承認，「規律總是在起作用」。在看到改革開放以來中國經濟社會網絡增加了韌性的同時，我們也看到，地區發展分化、群體收入分化，致使作爲樞紐的最高權力中心的凝聚力下滑；而局域網絡結點中心權力擴張，導致「政令出不了中南海」以及「資本與權力相勾結導致的強勢集團腐敗」等現象的出現，更是衝擊了中央政府的權威。正是在這種背景下，《顛覆性變革》一書認爲，種種迹象表明，中國當下的經濟社會網絡，正朝著更加強調樞紐權力中心控制力的方向

發展，「軸輻式治理」模式有可能重現。

因此，總體上看，如何既能維護中央權威又能有效發揮地方積極性主動性，如何在政府、社會與市場之間尋找平衡，對現代化進程中的中國來說，仍然是在探索解決之中的課題。這一課題的真正解決，就可以讓中國走向兼具穩定與韌性的治理。那個時候，中國社會將實現執政黨一貫堅持的理想：「又有集中又有民主、又有紀律又有自由、又有統一意志又有個人心情舒暢。」

轉載自《讀書》



# 一棵樹會有什麼故事？

◎ 唐克揚

樹是最常見的東西，但又時常被無情地忽略。人們不會忘記自己家的門牌號，但是往往記不住窗外究竟有幾棵樹。

除了業餘時間寫作，我的職業是建築師——建築，總是驕傲的存在，仿佛他們才配有大寫的名姓，比如一個獨立的地址，像X路X號。印象中，只有一位日本建築師，石上純也，充分領略了個別的樹的魅力：實際上，每一棵樹都有自己的生命和個性，在日本栃木縣北邊的那須山山腳下，有一片森林，他仔細研究了因為工程要搬遷的38棵樹，把它們整體地，但是——地搬遷到了另外一個地方，確保它們各得其所——實際上，這麼幹著實不便宜，看上去，搬遷後的樹林比原來還要風姿綽約，但是圍繞著它們都細心地挖掘了水池，鋪設了水管，整片樹林看起來自然，實則

是個大盆景。

□

在我居住的地方，也有這樣一片樹林。我鬧不太清楚，為什麼在寸土寸金的地方，這樣大的一片樹林居然沒有用於任何建設，被規整成哪怕一個像樣點的設計。詢問附近的居民，也說不大明白，不過，不是完全沒有什麼線索——大約在本世紀初，著名的物理學家楊振甯回歸祖國，因此學校給他在這個樹林附近修建了一套白色小樓居住，小樓連接著同樣和學校的國際交流有關的陳賈蒙斯樓，建築樣式平易，位置布局低調。我猜，樹林的存在與此有關。不管是想讓國際交流有個幽靜環境不受干擾，還是一時沒顧得上給它賦予什麼高大上的功能，現在這個狀態可能更好。

在疫情期間，巫鴻老師寫了一篇《普林斯頓樹林》的文章，我的想法多了一些參照系。和巫老師一樣，楊振甯先生曾經在普林斯頓樹林居住，那實際是一片「高等研究院」附近的野樹林。這個世界有名的機構曾經吸引了一大批包括愛因斯坦在內的傑出學者，樹林中的散步是他們的日常：

最喜歡的是其中寬窄不一的林中小路，有的彎彎曲曲，有的相對開敞，有的忽然消失，有的泥濘不堪。動物不多但總有鳥聲相隨，幾頭小鹿偶爾會躡出來，突然頓下，轉過頭，睜著天真的大眼看著兩條腿的來客……」（巫鴻《普林斯頓樹林：避疫手記》）

我家附近的樹林絕沒有那麼大，普林斯頓的樹林穿過去要30分鐘，我們這可能

三分鐘就夠了。看上去，樹林可能是陣列式種植的產物，它夾在林徽因參與規劃設計的勝因院（樹林西邊）、清華園最早的職工宿舍照瀾院（北邊）、梁思成林徽因夫婦本身居住的新林院（東邊）和普吉院（南邊）之間，範圍方方正正，並不像純野生的，只是年久日長，難免出現外來戶，野生樹種包括高大的構樹，還間雜有五角楓、銀杏。乍看起來，它就是一個小世界，在密密麻麻的各時期的平房、樓房，西式、中式的人造痕迹之間，安然自適。

這裏讓人著迷，因為我生活的世界裏，如此缺乏「中心思想」的事物並不算多。時間長了，我簡直都認得每一棵樹，每一棵樹都不一樣。有天我冒出一個想法：不能為它們每一棵都寫一個故事？

我寫過一本類似的書，先後在法國和中國出版。因為這是一本中歐文化交流基金贊助的書，出版者本著對話的初衷，希望我談談中國文化對於「樹」這樣事物的看法。另有一位研究中世紀森林史的學者寫了書的另一半。但寫到中途，我忽然覺得，每一棵樹應該有自己的視角，這樣我就分別編造了「五棵樹的故事」，除了一些細節和中國文化（建築、工藝、文學）

有關，樹的故事，其實是從它們各自的願望出發的：一棵樹，是要生活在遠古的森林裏，和其他的蕨類植物為伍，還是自願被砍伐，成為輝煌殿堂的一角？

書很受歡迎，至少是些生動的故事。以至于人們忘了，從介紹文化的角度，本書不該有太多虛構的成分。實際上就寫作本身的規律而言，當你要同時關心很多人的時候，你不得不開始編故事，因為你不可能了解那麼多事情。這，也許是某些很特別的文學的價值，至少和密絲合縫的好萊塢電影不太一樣。比如莫名其妙地從一個故事跳躍到另一個的《一千零一夜》，比如中國古代絮絮叨叨的章回小說，甚至，還有大都會人今天習慣在手機上閱讀的那些很破碎的信息——我指的是它們的整體。

這些文學自有它們的價值，每一個局部也許都很無聊，但是合在一起就結成迷宮般的結構，深奧又清晰：你不可能為一片森林找尋什麼「中心思想」；與此同時，當一個人走進這片森林，找個地方坐下來，你自然就有了一個中心，以及一條明明白白地理解這片森林的路徑，不管你是打算用30分鐘還是3分鐘穿越。

樹林不大，但也不小，一棵棵數不過

來。真的要給幾百幾千棵樹寫個小說不是件容易的事。有一天，我請我教授的景觀學系的學生就這片野樹林做個「一棵樹的設計」。要求如下：

1. 記錄這棵樹可見的所有基本空間信息，符合建築制圖的基本原理（需要有比例尺和準確尺寸信息，盡量是矢量格式不是速寫，也可選擇反映樹的主要特征的精細素描）：

2. 要在地圖上準確定位你選擇的樹；

3. 要有準確的生物學和植物學信息；

4. 設計步驟中最重要的一點：如何賦予這棵樹某種識別性，但不破壞周邊景觀——類似找到一個有個性的人，但不要讓他孤立的人群之外……

對於強調創造性又務求現實的設計學科而言，以上要求並不是空話。比如，你如果真的要給一棵樹畫像，意味著要想辦法「看到」樹的高端部分，並選擇合適的方式顯現它的全體。人們通常會低估一棵能輕鬆長到五六層樓的樹，實際上相對於它的高度而言，樹很細，比如最高的北美紅杉有152米，樹幹的直徑雖然達4.8米，只是它的高度的20分之一不到。很多看上去很柔弱的樹，能夠以單薄的胸徑，

長到驚人的高度，對於絞盡腦汁琢磨人造結構的建築師而言，是大開腦洞的，畢竟你用一根木杆是立不起來這麼高的，樹幹的力學費人思量，樹和樹在高空握手，不知道是否在那輕盈的相觸中，它們才造就了一種精巧的結構，尋常暴風難以摧毀。

Q

所以單獨拎出一棵樹來設計的點子有新意。建築學家亞曆山大（Christopher Alexander）說，「城市不是一棵樹」（A City is not a tree），我的一位讀者很認真地提出了對這個翻譯的疑惑，他問：這裏「tree」是圖論（Graph Theory）中的一個概念吧？（連通且無圈的無向圖）。因而，他認為，或許把數詞和量詞去掉，譯成「城市不是樹」更合適一些？

也難怪，不光是樹，城市被加上冠詞表述，「一座城市」總會有歧義，它是奇怪的作為整體的單數（「a city」）；就像《城市設計》的作者埃德蒙培根，他有一句著名的評論中國城市的話也是強調了「一個」：「北京可能是人類在地球上最偉大的單一作品。」（Beijing is possibly the greatest single work of man on the face of the

earth.）當他說「不是」的時候，亞曆山大否定的也許是「一個」，也許是「樹」——他在別處確認，這裏的「樹」並非自然現象而是一種抽象結構，倒過來，人類社會的原理也啟發了我們如何認識自然：只有樹林才決定了「一棵樹」的概念。

因此，曆史中很少有「一棵樹」被單獨提起。曆史總是複數，不過絕不是沒有「單數」化身為集體的表征，著名的創世故事中到底還是浮現了「一棵樹」，讓人覺得神秘莫測。

比如長安，中國曆史上最大的城市，起源于「最初的一棵樹」：

隋文帝長安朝堂，即舊楊興村，村門大樹今見在。初周代有異僧，號為柢公，言詞恍惚，後多有驗。時村人于此樹下集言議，柢公忽來逐之曰：「此天子坐處，汝等何故居此？」（《太平廣記征應》）

大樹搖曳，標識了兩種完全不同的空間形態——村「門」（樹蔭下可供穿行的洞洞）和朝「堂」（樹蔭占據的面積）。它是一座建築，也是一個形態不詳的地點，是一處空間，同時又是一個由此及彼的節點——門關閉時，可能也是一段路程的終點。相應的，這棵樹未來也許成就了一個

巨大的集體的空間，但是它同樣象征了一個從無到有、再由盛而衰的曆程。

在中國曆史上這樣的情形也是罕見的——在「木」「林」「森」的文字叢林裏，找出一棵有特征的樹，就好像在後世形形色色的城市地圖裏找到一座真實的房子那般困難，難得的是，大興村的這棵樹並不是宮門的代指，它並不和別的什麼外物對稱，而是獨立存在，獨一無二的「天子坐處」只能附會成皇帝本身的處所，既是他的肉身的物化，又構成他最初存在的情境。

能夠擔當起這樣不尋常使命的村門大樹是不一般的，它隱隱約約地提示著中國古代城市中「自然」和「人工」彼此反轉的奇怪糾葛，一般的「起于草莽」的邏輯——這棵樹最有可能是槐樹，或者是隋唐長安常見的另一種樹，楊樹，這兩種高樹冠的樹看起來都像是天子乘坐車騎的傘蓋（或者，是倒過來，人類世界的權勢需要在自然中找到一種象征物），是三公九卿的坐處和他們的替代物。

就連建築師本人的命運也和這棵樹聯系在一起。提議拋棄北周的舊都重建大興城的核心人物之一高颯，據說，就出生在高達百尺如同傘蓋的柳樹下面，按照迷信

的說法，這預示著「貴人」的出現。除了是一位傑出的政治家和軍事家，高颯又兼任將作大匠，在規劃大興城的時候，他便坐在村門樹下現場工作。除此之外，這棵樹在視覺上的重要性還有另一層含義，因為整個城市都是以皇宮（大興宮）的尺寸為模數決定的，由此點（宮門）往北，加上城市道路的尺寸，確定了大興城南北長度的單位，由此點各自往東和往西，加大興宮寬度的二分之一，也加城市道路，確定的是城市東西的模數。

因此，這棵村門樹毫無疑問是整個城市規劃的起點，重要性可想而知。即使後來它已經「不在行列」，也被隋文帝下令特地保留，因了尊重高颯的名義（在不同的版本裏，是尊重同樣會坐在樹下的「高祖」的名義）——這棵樹不需要別人來標記它，它自己就標記了一個神聖的位置：

西京朝堂北頭有大槐樹，隋曰唐興村門首。文皇帝移長安城，將作大匠高颯常坐此樹下檢校。後栽樹行不正，欲去之，帝曰：「高颯坐此樹下，不須殺之。」（《朝野僉載卷一》）

「不在位置上」也不見得就一定不重要。有時候，「一棵樹」也以反面教材的

身份出現，鼎鼎大名的「獨柳樹」，是長安不多的刑場的代稱。「斬于獨柳之下」，死去的不是豪傑就是大大的罪人。

（由此想到，不管《朝野僉載》中的「高颯」是否是「高祖」之誤，高颯有冒領坐在最重要的那棵樹下的大大的榮耀的嫌疑，已經承擔了死于獨柳之下的風險。事實上，不管隋文帝對高颯是真情還是假意，曆史上，他的兒子隋炀帝最終殺害了高颯並流放了他的全家。）

無獨有偶，後世的城市創生神話中，村門樹再次出現了，只是隋文帝和高颯換成了元世祖和劉秉忠，後者，據信是大都城，也就是今日北京最初的設計者——敘說元大都掌故的《析津志》中，正是提到了這樣的「一棵樹」，同樣攔在路的中央，它也領受了大大的榮耀：

世祖建都之時，問于劉太保秉忠定大內方向，秉忠以今麗正門外第三橋南一樹為向以對，上制可，遂封為獨樹將軍，賜以金牌。

北京從哪裏開始的？這個重要的問題甚至也涉及了「一棵樹」的故事。

3

因為我的學生上交的作業，我甚至知道了某棵樹的準確位置，在北京最有名的學府中的一個不起眼的角落：經度 116.317608°；緯度 39.997058°。你在地圖軟件裏輸入這個數據，就能找到他說的這棵樹，比一個銀行營業部的大門地址還要精確。

圍繞這棵樹會發生什麼嗎？未來也許在這裏會拔起雄偉的建築和闊氣的大門，但是目前看來還不太可能。因為周圍的一切都那麼有名，短期內很難想象有必要再起爐竈，因此即使這棵樹從樹林之中脫穎而出，它的意義還是得依靠它的夥伴，它們相互說明：「一棵是棗樹，另一棵還是棗樹。」

這裏畢竟不是普林斯頓，楊振甯久不見來居住了。在疫情期間，這片野樹林更多是充滿了日常又蕭條的氣息。假如長安的獨柳樹長在這裏，霸氣也會蕩然無存——你盡可以知道有關它的知識：一種在東北、華北、西北都有分布的植物，拉丁學名 *Salix matsudana* Koelsch，植物界，被子植物門，木蘭綱，金虎尾目（這些我先前都完全不了解），楊柳科，柳屬……但是騎著電動車天天從這裏經過的人，看都不會



多看它一眼；沒有梅花鹿，會像在普林斯頓樹林中那樣從灰藍色的霧氣中躍出。

我能說得出的樹的知識，也就是它是否暮春飄絮惹人煩嫌，或者是否具有較低較濃密的樹冠，即使在木葉飄零的冬天，這種樹也遮擋了一部分你的視線。樹木依于的地形微有坡坎，但是極少會有什麼人，沒事會從樹林裏深一脚淺一腳地走過。

乍看起來只有一條路斜穿過這片樹林。也就是疫情封閉的原因，我愛上了從樹林裏穿行，它不同于那些烏泱泱人群密集的廣場，越走，越有興味。路確實不好走，高高低低，土質軟硬不同，尤其在冬春的日子，或是雨雪後不久，不小心會踩進一灘泥淖。但是多走幾次，活活讓我走出了感覺。我發覺，林中不止一條岔道，應該是和我一樣的人走出的，也許是爲了過來晨練、午休、逃避什麼……或者幹脆只是吸一口悶煙——你不會遠遠看到這些路，只有你理解了它們形成的原因，理解了日常走過這些路的人的習慣，你才會辨別出路土顏色和周邊些微的不同。

似乎是爲了肯定我的猜測，道路的盡頭，有時會謎一般地停著一輛自行車，很久都沒有開鎖了，車的坐墊和擋泥板上有

厚厚的一層灰；有時，樹枝上居然挂著一個塑料袋，不是裝垃圾的，因爲裏面放著一些生活用品，顯然還會有人來取。不僅如此，任何一片人工的東西——樹幹上的刻痕、殘破的旗幟、膠帶粘貼的一張紙，都可以暫時標記出一個中心，構造出小小的但是啓人想象的秩序，使你忍不住猜想，在腦海中編造出某個故事。

我忘卻了自己不那麼熟悉的樹木的植物學屬性，想起來我要求設計課的學生做到的設計要點：如何賦予這棵樹某種識別性，但又不至于不破壞周邊景觀？我感到，設計的關鍵，是要找到是某些像鹿一樣，出沒在林間的真實的人，我其實已經在樹林中遠遠地看到他們了，只是他們在人群中時我決計認不出來。

我不會真的碰見這些人，課程的學生住得較遠，更不大會每天觀察這片樹林。但他們對於作業的熱情出乎我的意料。由於他們不同于我的觀察，我重新發現了這片樹林，間接地，也從中學到了林中人的特征和線索。這大概是個意料之外，但又是意料之中的收穫。

一位同學曾子軒在樹林中認出來一棵小葉黃楊（*Begus sibirica*，原亞種），它是

被子植物門，雙子葉植物綱，原始花被亞綱，無患子目，黃楊亞目，黃楊科，黃楊屬，「……是自由生長的，而非如傳統被修剪過的」，佔地面積約3平方米。他接著說，「……其他信息，對於自然生長的小葉黃楊並不重要」。換一個語境，這種樹也可以成爲景觀樹種。

陳明鑫找到的是一棵構樹（*Broussonetia papyrifera*），是桑科構屬植物，也叫楮樹、穀樹（穀音構）。陶思言找到的樹是美國紅椴（*Fraxinus pennsylvanica*），更通俗的名字叫做「洋白蠟」，它的特征是「葉薄革質，闊橢圓形或闊卵形，長2—10毫米，寬5—7毫米，葉面無光或光亮，側脈明顯凸出；蒴果長6—7毫米」。

佟思明觀察到，她的那棵小樹在樹林一片「林窗」的邊緣，「林窗」給予一個人觀看的進深空間，可以讓她觀察到樹木高處的枝條全貌，這樣才能繪制出一棵小樹的「立面圖」。它是一棵銀杏樹，與組成林窗邊緣的其他高大喬木相比很不一樣，佟思明以生動的筆調，描述了它的特別之處：「……1.它很細弱很年輕；2.它是從南側走入雜木林後看到的第一棵銀杏樹；3.

形態特征上，銀杏樹並不是北京常見的雜木品種，它沒有構樹、椿樹這些常見雜木品種隨形就勢的生存能力。它有筆直的無分支的主幹，而這棵銀杏樹似乎因為需要特別尋找陽光，筆直的主幹傾斜生長，但依舊筆直，在雜木林彎曲多變的枝形間，一眼就能看到它……」

佟思明接著討論道：

「……從這棵銀杏開始向北望，另外還有兩棵細弱的銀杏和它形成一條直線。這一特征很特殊，引發了我對這片雜木林形成過程的反思。這裏原來是什麼地方？」

♀

對「這裏原來是什麼地方？」的反思本身就是一首自然史的詩歌——有一部分學者不同意把 *natural history* 這個說法翻譯成「自然史」，理由是這裏的 *history* 原意只是「探究」，而不是現代人所說的「歷史」的意思，羅馬人老普林尼（*Pliny the elder, 23-79*）的 *Historia Naturalis* 是一本博物學的著作。但是，無論如何，「這裏原來是什麼地方？」的發問，已經包含了一種反思，有關由自然到人文的轉換過程，它在矛盾中也產生某種意義。在我們的語

境中，自然—歷史的對立適足以說明這種過程的本質：今日的風景，不管它們看起來如何野趣，其實是這種過程的結果。

樹林所在的「照瀾院」，聽起來非常古雅的名字，其實原名是「舊南院」，那麼一定還有「新南院」——它雅化後現在的名字叫作「新林院」，同樣，使人聯想起六朝詩歌裏常見的「新林浦」一類，儘管這其實是個錯覺。最初命名這些地方的人也許沒有那麼風雅，不過他們多多少少改變了這個原本富於野趣的地方的基本面貌，也許就是他們，留下了足以讓後人遐想的三棵銀杏樹——比長安的村門樹或者獨柳樹多兩棵，比魯迅的棗樹多一棵：

「銀杏不是雜木品種，那是有意種植的。這三棵銀杏組成的林中這條隱約的直線預示著，這裏「過去」可能是一處廣場和綠地的交界處，銀杏可能是「曾經有過的道路的」行道樹？」

假如這三棵樹印證了如此的「自然史」的部分史實，那麼，過去構造的「第二自然」當然可以讓今天的觀察者察覺，和佟思明發現的「林窗」吻合。但是當周圍的一切都變得高度人工的時候，這一切奇怪地又回到了原點，她推論說：「……這個

貌似雜亂無章的樹林可能在緩慢發生這樣一件事：自然的力量在模糊這裏曾經的歷史，歷史的痕迹微弱可循，自然在以它自身的力量成為敘事的主體……」

我不清楚最後一句話是否足夠準確，因為從歷史（某種敘事）又回到了自然，敘事是否還有著某種主體可言？即使有，也是我們這些看起來窮極無聊的人的遐想。從學生交上來的作業中，我了解到即使常見的楓樹，也有被我忽略的知識：據說，「楓」是因為風吹過樹葉兒嘩嘩作響——雖然「楓」這個字的右半邊確實是「風」，符合形聲會意的造字原理，這聽起來到底有些過于像個小視頻中的段子了。

無論如何，我寫過的樹無不是從「敘事」的動機開始的。除了著名的能在歷史上留下身影的樹，我覺得，個體的樹每一棵都要有它獨特的情節，不僅關於樹，而且關於人。這不是科學，甚至也無關設計，而是文學了。

在「五棵樹的故事」中：第一棵樹，我特地讓時間停在了史前的森林中，自然重視的還是「生」，而且是南方榕樹般的，讓人驚歎的群生能力，那種無窮無盡蔓生出來的能力，由一到多，我寫的是樹和樹

林的「開始」；第二棵樹，寫了鐵佛寺中一棵被制成佛像的樹木，它因看花少女因緣的「重生」，除了「死去再來」，更好聽的說法是「生命循環」，就算是人也有這樣的願望，要不我們怎麼叫作「碳基生命」？這棵樹寫的是樹的生命的「延續」；第三棵樹，關於一棵成為良材的美木，變成了長安城裏的木頭機器人，它的悲歡命運，歸根結底，是關於生命的「驕傲」；第四棵樹直接和美好年華的少女發生了（幻想中的或者真實的）對話；最後一棵樹，側重的是「形態」和「時間」的關係，由樹那種歎為觀止的幾何組成，直到扭曲時空的「樹洞」（蟲洞）裏的槐樹國之夢。

槐樹，正是隋唐長安最著名的樹種，也是村門樹最可能的樹種，最適合充當那種人生大夢的載體。行列整齊如「槐街」，是帝國首都的門面，大樹雖然貌似雄壯，它的裏面卻是空心的——年輕的時候，我並沒有讀出錢鍾書《槐聚詩存》書題中悲怆的意味。

不過，最後一個學生的作業讓我吃驚：在樹林中，他居然挑出了一棵明顯生病了的樹，真的已經空心了，是陽光穿過樹幹上的孔洞，才讓他注意到它。

柴金崇找到了那棵椴樹，並不是因為它的形態、樹種或者位置，而是因為它看似平平無奇，但如果稍一留心，「便可發現是明顯生病了的樹」。這病並非外表黃葉殘枝，它的周身布滿了孔洞，密密麻麻，「不知道是啄木鳥還是蟲子留下的手筆」。

沐浴在陽光下，布滿孔洞的樹身產生了豐富而易于變化的光影，這樣它就更容易被人們找到。看到此處我特地去找這棵樹，但是並沒有找到。下面，是他所寫的有關這棵「病樹」的自述：

「我們在白天的喧囂裏還可以用忙碌來麻木自己，但是在夜深人靜的時候，這種缺失而產生的惘然便會悄悄地順著空洞蔓延開來，融入這無邊的暗夜之中。這片無人關注的野樹林，晚上黑漆漆也鮮有燈光，我的設計想法是，在黑夜裏使得光從樹幹內出發，通過密密麻麻的孔洞，射入漆黑樹林，使得這棵「樹」缺失的惘然，化作束束光線，投進樹林，點點光斑被這片樹林所感知。等到白日的喧囂掩埋黑夜的沈寂，它又變回一棵普通的小椴樹，生長在一片野化樹林之中。」

如果青春就像四季輪回一樣永不會結束，在這封閉的園中，我們好留住更多的

學生，也許可以吸引他們，來和我共同寫這一千棵樹的故事。也許，我甚至會通過他們的觀察，最終認識所有來往于這片樹林的人。然而，最後這個學生的設想打亂了我的思緒：某一棵樹的消亡意味著什麼？我不敢想，因為我的故事終歸是關於「樹林」的，從一棵樹到下一棵樹，即使某一棵樹的死亡也會導向重生。我的「五棵樹的故事」的開頭，就是講了一個種樹人挽救北方荒原上即將枯死的樹。

但是空心的樹變成「藝術」，讓我想到了一個可怕的、扼殺所有故事的結局。未來，廣場上可能只有空心的「藝術」，那種不鏽鋼材質的，不用打理的徒具外形的樹，會不會導致一種無法遏止的傳染和流行，城市的一部分空間會不會連一棵樹也不再有了？

最後，我姑記我家門口的樹林，有個非常個人化的原因。我的一只小貓埋在樹林裏，我並不知道是哪一棵樹。因為風吹過的時候，整片樹林都在為它唱歌。

轉載自《單讀》

# 紹興黃酒、日本清酒與歐羅巴威士忌 ——陽明「落星」與岡田「歸心」

◎ 周菲菲

## 岡田武彥酒祭陽明「落星」之處

一五二七年十一月三十日，王陽明（一四七二年生）落星（去世）于江西南安府大庾縣青龍鋪。

一九九二年四月二十九日，日本學者岡田武彥（一九〇九至二〇〇四）帶領的王陽明遺迹探訪一行在王陽明落星之處青龍鋪碼頭祭奠亡靈。

這是岡田為了完成其生命之作《王陽明大傳：知行合一的心學智慧》，六次「追星」——踏著王陽明足跡進行實地考察——中的第四次，也是格外沈郁的一次。此時，江水嗚咽，駁岸蕭然，夏風微醺，岸楊無聲。他想象著重病中的王陽明乘船時的場景，心中充滿哀思。一行在王陽明去世的碼頭附近的竹林間集合，面朝南，在平地上擺出了祭壇和黃酒、清酒、威士

忌三樣祭品，以及饅頭、水果，朝著河面恭敬禮拜，並吟誦王陽明的《泛海》。岡田至心朝禮，潸然淚下，只得以手帕拭面。其他人也都紛紛落淚。

其後，一行將紹興黃酒、日本清酒和歐羅巴威士忌三種酒灑在河中。這可謂精心選取的供品：紹興是王陽明的故鄉，紹興酒醇厚芬芳，象征中國文化。清酒代表日本，清亮澄澈、柔和爽口，對原料和環境有極致要求。其主要原料與黃酒一樣是米，造酒過程都需要酒曲，糖化、發酵技術的運用和酒精度數也類似，但二者的顏色與風味卻迥然相異，有人稱其是借鑒中國黃酒的釀造法發展起來的。威士忌通常被認為是一種複雜、華麗而多層次的酒，其在制作過程中經歷了包括發酵、蒸餾和陳釀在內的多個階段，這使其味道和香氣

豐富多樣，需要細致入微的感官體驗去品鑒。

三種酒于章水中交融，彙入贛江、長江，最終流進大海。岡田奠完酒，完成了一生的重大心願。在大余縣政府提議下，他又生出了新的決心——在此處立一座紀念碑。兩年後，岡田籌集到了兩百八十名日本友人和民間團體的出資，在浙江省社科院協助下，于王陽明落星之處修建了一個亭子，親書「王陽明先生落星之處」九個大字，並撰祭文《祭陽明先公碑》道：「青龍鋪前落巨星。門人泣請師遺訓，此心光明復何言。辛未歲季春四月，余與同志章水行，酌酒誦詩心愈切，萬感交迫衆嗚咽，請建豐碑星隕處……扶桑群賢景仰公，在天之靈光千丈，氣節風流自永生。」

爲了研究和傳播、推廣陽明心學，岡

岡田在一九八六至一九九六年的十年間，曾七次組織考察王陽明遺迹，行程兩萬餘裏，中日共計兩百多人次參與，跨越中國八個省、市、自治區八十餘個市縣，發起了三次募捐。他在紀行中記載，旅行的另一目的，是到實地親眼見證中國和其五十二年前訪問時相比發生了什麼變化。他在實地考察的基礎上肯定了中國的巨大變化，闡述了中國古代思想的特點，分析了社會主義制度在中國的曆史演變過程中所處的曆史性地位以及中華民族的華夏意識。他對中國繼承和發揚傳統文化、脫胎換骨成一個嶄新的中國充滿了由衷的期望（岡田武彥：『中國と中國人』，啓學出版一九七三年版）。

王陽明九死一生，曆盡艱險，義無反顧，勇敢前行；岡田也是不顧八秩高齡，進行陽明文化探訪之旅。一九九二年五月，岡田武彥來到王陽明奏設的江西崇義縣，本想親眼看一看陽明先生平定南贛地域的山賊後手書的《平茶寮》紀功碑。此碑位于崇義縣思順鄉桶岡村，離縣城有五十多公裏，且山路崎嶇難行。而經過舟車勞頓，這位耄耋老人又是病愈不久，已沒有力氣走那段山路了。

以「憂世」為出發點、「體認」為方法、「歸心」為宗旨的岡田學

岡田的「憂世」情懷構成了其為學致思的初心與動力。最初，岡田帶著對人生及社會現實的困惑與苦惱學習西方哲學，然而在聽了恩師楠木正繼的王陽明《傳習錄》講義後，他受到感化與啟發，開始專攻中國哲學。在岡田之後的人生旅程中，陽明學成為將他一次次從無盡的煩惱困苦中拯救出來的力量。

岡田力圖本著陽明學「人心有萬物一體之仁」的原則詮釋生命困頓問題的救贖。他認為，陽明思想中最為出彩的「體認」，其實是一種情感。西方哲學重理性，東方哲學重情感。他指出，如果把哲學思想比喻成一棵大樹，那麼西方哲學是對枝葉的探求，陽明的東方哲學方可以看作「培根之學」，卻往往為現代哲學界所忽視。尤其在「二戰」後，處于美國占領政策下的日本對戰前進行了全面批判，導致輕視日本傳統思想文化的風潮逐漸占據了上風。然而東方思想相對西方而言，具有在實踐中消除理論的傾向，這也將成為拯救西方科學文明弊端的巨大力量。在對王陽明《拔本塞源論》的講讀中，岡田認為日本

世風日下的根本原因在于人們在功利之念的驅使下失去了作為人的本心。「王陽明感歎當時的世相人心道，良知之學不明，天地萬物一體之仁心喪失。然而即便是現代，讀到這裏又有多少人能不出一身冷汗？」「拔本塞源」，即從源頭上去除社會的、人性的渣滓雜質。岡田認為，如果人們遵從與生俱來的天地萬物與自身一體之仁德，按照自己的才能和力量去工作的話，可以避免被功利之念汙染，進而成就萬物一體之仁的和諧社會。

踏訪陽明落星地、遙想王陽明在當時當地的心境，對於岡田深入陽明研究、實踐陽明精神起了重大作用。他回憶道：「那種感動，終身難忘。」（《王陽明大傳》前言）返回日本後，他繼續寫作其從六十八歲開始執筆的巨著《王陽明大傳》，並在九十三歲時完成。該書以《王文成公全書》為基本資料，參考了東正堂手抄本《陽明先生全書論考》等相關資料，並引用了墨憨齋傳記小說《皇明大儒王陽明先生出身靖亂錄》以及大量陽明詩文。這種寫作方法與他對於陽明學的理解以及對常規哲學著述方式的反緊密相連。他發現，傳統的學術論文無法充分表達先哲們的思

想，也不能將自己在閱讀陽明學著作和《明儒學案》時對明末諸儒事迹的深刻感動傳達給讀者。因而，他采用了「內在性研究」的方法，引導讀者通過「追體認」去設身處地地感受王陽明的體驗、洞察陽明思想的精髓，並將其融入自身精神，在品行中自然流露出來。在教學上，岡田也是以這種方式實施的。他的弟子錢明回憶道，岡田對弟子的教誨基本采用了身體力行、寓智于情、行勝于言式的體驗教學法。

相對於朱子學，陽明學在日本基本是作為「修己治人」的個人之學得到傳承的。這種重視內在修養的特點持續到了近代，如代表性的哲學家西田幾多郎（一八七〇至一九四五）在《善的研究》中所建立的哲學體系與陽明學有諸多關聯，他曾在日記中抄錄陽明詩句：「人人自有定盤針，萬花根源總在心。」如今，日本的管理學、心理學等更多不同領域的研究者不約而同地強調陽明學作為「行動哲學」的特點，試圖引導讀者的價值觀念、療愈社會上的問題心態。

岡田認為，日本哲學重視感性和實踐性，並且比較含蓄，所以很多日本人對日本哲學並不十分了解。如何通過對東亞傳

統哲學的領悟與創新喚起當代日本民眾對於「歸心」的自覺，是岡田一直在思索的問題。他晚年發表的「收官之作」《崇物論》是其對該問題思考的集大成之作。

### 「崇物」——岡田晚年對於日本人與陽明學的思考

《簡素的精神》（中譯本名為《簡素：日本文化的根本》）中，岡田首先提出了「簡素」這一代表日本文化特色的概念，表現形式上的抑制與極簡，也可謂華麗的極致，是和歌俳句、繪畫雕刻、茶道等日本文化形態的分析範疇。而第二個概念「崇物」則是貫穿于「日本思考」的終極理念，是在日常體認中的生態情感，即對萬物充滿崇敬和感激，奠定了日本人「歸心」的情感基調，是其克服功利之心的「自家寶刀」。

岡田指出，紮根于日本民族性的日本哲學思想和陽明學存在很多共通點，所以比起朱子學，日本人更青睞陽明學。「崇物論」在很大程度上是基于陽明學的思想滋養，以中國、西方為參照，對日本思想文化的反思與歸納。岡田指出，相對於西方的「制物」理念，日本人往往將自然

與人視為一體，無論是日常生活中在物品名稱前所加的美化語，還是針對廢舊物品進行祭祀的意識，都能體現「崇物」的思維方式。而日本人所崇的「物」就是中國傳統思想中所說的「氣」。《傳習錄》有雲，無論風雨露雷，還是五谷禽獸，與人「同此一氣，故能相通」。在這裏，「氣」是把握自然與人類社會秩序的綜合性概念，同時也承認了萬物各自的特殊性與內在的統一性。

岡田同時指出，如果日本過分強調本民族的東西而拒絕西方文化，也會導致精神與世界觀的萎縮和衰退。陽明稱，「心外無物」，人皆有之的「心」作為氣之妙動，也可稱為「氣靈」，這又體現了人作為尺度，去感知、思考、判斷的地位與能力。「萬物一體」「崇物」論需要建立在觀物即科學思考的前提下，而「崇物」如能成為顯存的意識，貫穿思考的全過程，則有利于直觀、感性地把握事物之全體及根本，並提示對於自我的抑制。這種東西方文明的融合，是其為當代日本社會乃至人類命運開出的一張處方。《簡素的精神》譯者錢明在「譯後記」中提到，杜維明先生會希望能把《崇物論》用日、中、英三

種文字出版單行本。

當前，西方社會對「多元化」和「多樣性」的討論日漸增多，日本也正在積極響應。但高度的多元化可能導致社會的分裂；過度的多樣性對於傳統文化的傳承也會構成一定挑戰，如果沒有得到恰當管理，還會導致資源分配的問題。岡田曾講，所有生命體都會在不知不覺中通過相克相生而達到共存共生的狀態，但較之相克面，更應重視相生面。由「氣」組成的森羅萬象雖然具有無限的異質性，但既然都是一「氣」所生，便都屬於一個共同體，基于宇宙中「生生」變化的共同力量而相通。因而，歸于「以天地萬物為一體」的本心既不忽視文化的多元性，亦不片面強調孤立性、獨特性、優越性，指向自我與社會、自然的整體性、統一性關係。

在人與自然、文明與文明之間呈現出擴大的分裂性的當今，一九九二年春天的那一天，紹興黃酒、日本清酒和歐羅巴威士忌倒入滾滾贛江水，相互融合，順勢流到長江，最後注入太平洋的圖景，內含著堅信百川東到海的篤定，以及在多元社會中追尋共通性、一體性的執著，彰顯著文明交流互鑒、殊途同歸的理想之義。

（《簡素：日本文化的根本》，〔日〕岡田武彥著，錢明譯，社會科學文獻出版社二〇二二年版；《王陽明紀行——探訪王陽明遺迹之旅》，〔日〕岡田武彥著，徐修竹譯，浙江人民出版社二〇二二年版）

轉載自《讀書》



## 「稀有巨剎」龍興寺

◎ 蕭 易

龍興寺是廣漢少見的「稀有巨剎」，五進院落，房舍百間，在這裏，營造學社見到了龜頭屋，學名「抱廈」，此前，他們曾在河北正定縣宋代龍興寺摩尼殿考察過四出山花歇山式抱廈，時隔多年在四川再次與之重逢，真是件值得欣喜的事。

龍興寺地處中興鄉（今南興鎮）龍興村，與開元寺一樣，這座佛寺也有著深厚的皇家背景。大唐神龍元年（705年），武則天年邁病危，中宗復位，詔令將天下諸州中興寺改稱龍興寺。中興寺由武則天下詔建立，中宗此舉，無疑有著深刻的政治寓意。唐朝謫貶漢州的宰相房琯，曾寫過一篇《龍興寺碑序》，提及了這段曆史：

此宇宙，我高祖創集之，我烈祖潤色之，則天皇後中微之。孝和皇帝再興之。此龍興寺則孝和之天下諸州各建同號，所

以慶王業也。

也有一種說法認為，龍興寺的設立與唐玄宗有關，「二十六年，敕天下諸郡建開元寺、龍興寺」〔28〕。開元二十六年（738年），玄宗詔令天下設立龍興寺，同時設立的還有開元寺。無論哪種說法，都暗示唐代龍興寺有著濃厚的皇家背景，其規模往往也在當地首屈一指。這或許不難解釋，梁思成一行來到龍興寺時，就驚歎于古剎的規模：

龍興寺在縣中興鄉，中央為山門、前殿、大雄殿、三大士殿、藏經樓，五重依次層列而北，左右配以客堂、禪堂、戒台、齋堂、方丈、僧房、倉房、雜舍百余間，規模宏偉，為縣內稀有巨剎，而寺左清同治間所建羅漢堂，布局尤為特殊。

龍興寺山門以磚石砌成，三個拱券形

門，其上各有一石匾，門口有一對丈余高的石獅子，白色的八字牆如同兩條巨龍往樹林裏延伸。山門之外，大片的雜草淹沒了小徑，這座古老的寺院顯得沈寂而落寞。

寺院院落五重，山門、前殿、大雄殿、三大士殿與藏經樓沿中軸線依次遞進，兩側分布客堂、禪堂、戒台、方丈房、僧房等。前殿也稱文武殿，供奉文昌帝君與關帝，以及目連、韋馱；三大士殿是最早修建的建築之一，殿內天花彩繪《西遊記》全圖；藏經樓在後院，台樓閣高聳，登台遠望，四野景色盡收眼底。

龍興寺的特別之處，在于清同治年間創立的羅漢堂：

羅漢堂之平面配置，雖以田字形為基本，但另加亞字形建築于其中點，故其內部采取光線之小院，由四處增為八處。田



字之外，又于四正面之中央各建龜頭屋一處，其內部亦各設一院（正面入口稱天王院，後觀音院，左普賢院，右地藏王院），共計大小十二院，廊宇回合，妙相重重，頗足引人入勝。惟建築結構，與所塑諸像，因陋就簡，不足與平面配置之優點，方駕齊驅，甚足惋惜。

羅漢堂在龍興寺左側，平面呈「田」字形，四面中央各有一突出殿堂外的「龜頭屋」，「龜頭屋」內又各設一院，分別為天王院、觀音院、普賢院、地藏王院。廊宇回合，妙相重重。

「龜頭屋」學名抱廈，是依附于殿堂廳堂出入口正中的側室，根據方位不同，名稱也有差異，左右稱「掖屋」，前後稱「對壘」。中國最早的抱廈實例為河北省正定縣宋代龍興寺摩尼殿，始建于北宋皇祐四年（1052年）。1933年4月，時任營造學社法式部主任的梁思成來到摩尼殿，就被這處「只在宋畫裏見過」的建築迷住了，四出山花歇山式抱廈是進入摩尼殿的四條通道，從空中看如同優美的十字。同年二月，梁思成與林徽因再次前往摩尼殿，並進行仔細測繪，大贊其「重疊雄偉，可以算是藝臻極品，而在中國建築裏也是別

開生面」。

明清時期，抱廈逐漸普及，在文學作品裏也時常出現。《紅樓夢》第三回「賈雨村賁緣複舊職 林黛玉拋父進京都」，林黛玉進了賈府，「王夫人忙攜了黛玉出後房門，由後廊往西。出了角門，是一條南北甬路，南邊是倒座三間小小抱廈廳」。第七回「送宮花賈琏戲熙鳳 宴甯府寶玉會秦鍾」中，「卻將迎春、探春、惜春三人移到王夫人這邊房後三間抱廈內居住」。清代的抱廈，也兼有居住功能。

羅漢堂「田」字形中心供奉四尊阿彌陀佛像，當地人也稱「四面佛」，法相莊嚴，頭光華麗，或在說法，或在禪定。羅漢堂長廊中塑有五百羅漢，檐下懸有「叩之則靈」木匾，羅漢或文靜端莊，或面目猙獰，或穩重老成，或放蕩不羈……佛教有十六羅漢、十八羅漢，也有五百羅漢，傳說它們是釋迦牟尼涅槃後前來聚集的五百弟子，也說是因愛樂法音而被火燒死的五百蝙蝠化身而來。

五百羅漢信仰產生于印度，五代時期才在中國逐漸興盛起來。吳越顯德元年（954年），在錢忠懿王的支持下，道潛禪師在杭州淨慈寺創建五百羅漢堂；天台

山壽昌寺也于雍熙二年（985年）造羅漢像五百十六身，包括了十六羅漢與五百羅漢。

印度的五百是約數，形容數目衆多，比如敦煌莫高窟第285窟「五百強盜成佛圖」。中國人倒不嫌麻煩，不但給五百羅漢塑像，還一一起了名字，如明首尊者、金首尊者、敬首尊者、衆首尊者、辨德尊者、鷹提尊者、悟達尊者、法燈尊者、離垢尊者、境界尊者……清代連康熙和乾隆皇帝也混了進來，稱奢夜多尊者和直福德尊者。

龍興寺五百羅漢的稿本，傳說是妙盛禪師在杭州淨慈寺修行時，以寺中五百羅漢為藍本所繪，道光三年（1823年），妙盛禪師返回四川，先在龍興寺塑小樣，後到新都寶光寺創立羅漢堂。這個說法的真偽已殊難考證，五百羅漢其實是中國寺院的常見題材，北京碧雲寺、新都寶光寺、昆明筇竹寺的羅漢堂保存至今。

每年正月初一，鄉民有遊龍興寺的風俗，又以羅漢堂最受歡迎。鄉民燒香叩首後，走進羅漢堂，閉著眼睛摸到哪個羅漢，那羅漢就是自己的前世，威風的降龍羅漢、伏虎羅漢最受歡迎，倘若走到哪個愁眉苦

險的羅漢前，這滋味總不那麼好受。

龍興寺的晚年，語焉不詳，卻千瘡百孔。民國年間，一則消息幾乎傳遍了廣漢，龍興寺和尚學暢、體茂、覺雲三人不守清規，賭博嫖娼，結交士紳，將田產揮霍大半，欠下巨額債務。此事驚動了縣政府，將三個僧人捉拿歸案，可惜寺產早已被敗壞殆盡。

偌大的龍興寺，只剩下了空架子，卻依舊命運多舛。1952年「土改」，龍興寺方丈被劃為地主，銀簪入獄，其他和尚有的還俗，有的被趕出廟門，生產隊將龍興寺改造成倉庫，將沒過秤的稻谷堆在寺中。1955年，廣漢縣成立第五中學，當時建築材料短缺，遂打起了龍興寺的主意，將三大士殿、羅漢堂、藏經樓拆毀，用木材、磚瓦修起了學校。

五百羅漢沒了棲身的場所，起初堆在佛寺後的空地裏，終日日曬雨淋，生出青苔，爬上雜草，眉目也日漸模糊。不久「文革」又開始了，五百羅漢泥塑的身軀被砸成碎塊，一擔一擔地運到農田裏；身軀裏的木頭架子，被周圍的百姓撿起來，當成燒飯的柴火。五百羅漢就這樣歸為塵土，化作青煙。

轉載自《文彙學人》



# 單霽翔：把自己活成一個夏天

◎ 王 唯

## 「年輕人」單霽翔的退休生活

這是2024年的夏至，太陽直射北回歸線，人們迎來白晝最長的日子，也是生命力最蓬勃的日子。而單霽翔的日子，過得正如夏至般蓬勃。

雖然已經從故宮退休，但他依然忙碌。6月初，《人物》的拍攝在景山旁邊的一個小四合院進行。前一天，單霽翔剛剛從濟甯出差回來，拍攝當天又于下午四點鐘趕往機場，飛到南方進行一檔文化類綜藝節目的拍攝。每天，他的時間都被清晰地劃分好，上一次見面時，《人物》的採訪夾在一場座談、一場講座以及一場直播、一場拍攝之間，這還不算什麼，那天，單霽翔說，這之前的整個5月，他只回家了兩趟，第一次6分鐘，第二次20分鐘，洗個澡換個衣服就又出發了，其他時間一

直在外地。

不參加活動的時間，全部被用來讀書寫作。退休五年，單霽翔寫了6本書。有的關於故宮，比如《我是故宮「看門人」》《單霽翔帶你走進故宮》；有的關於他城市規劃和古建研究的老本行，比如《城市發展與文化遺產保護》《從「文物保護」走向「文化遺產保護」》。單霽翔說，其實，他現在已經放慢節奏了，以前三四個月可以完成一本。

2019年4月，在故宮工作七年後，單霽翔退休。過去的時間裏，他的一系列舉措讓故宮和他本人不斷「出圈」，成為「網紅」，在年輕人中獲得很大的影響力。這則「故宮守門人退休」的消息很快衝上了熱搜，有媒體記錄，它獲得了42萬討論量，1.2億閱讀量。

當事人自己平靜地度過了那一天，只送自己一句「退休快樂」，就開啓了人生新的階段。走出故宮，他擁有了更大的版圖，在不同的文化遺產地行走，和當地居民對談，關注古建築的修建。行走與交流，是單霽翔非常看重的事情，他說，新鮮感激發求知欲，而求知欲讓人忘記年齡。

大約六年前，單霽翔做過心理年齡測試，測試結果顯示，他的心理年齡是28歲。「我現在可能35歲左右吧。」他笑了起來。

他心態年輕，也喜歡和年輕人一起玩，這幾年，他和許多年輕人一起，嘗試了許多新鮮的事情。去百花山觀星，也到大草原學射箭，還到山裏觀察植物、識別草藥，或者下到2米深的坎井裏了解修繕細節。他做了好幾檔綜藝節目，跟年輕的演員們一起去探險，有的地方年輕人要腿軟著過

去的，單霽翔一馬當先。

除了「新鮮」的，也有「不變」的，最明顯的，是他一直在傳遞自己在文化遺址保護方面的理念。

走在路上，他發現很多保護方面的誤區。有的地區把「保護」當做目的，將文物鎖在庫房裏，凍結住了；有的地區把「利用」當做目的，將遺址修成千篇一律的曆史街區，賣燒烤、搞旅遊；有的地區只保護古代遺址，對當代面臨危機的建築視而不見；有的地區只注重雄偉的宮殿和寺廟，對普通百姓的文化與鄉愁視若無睹……

「不管是曆史建築，還是文物古迹，都不該凝固在某個時刻，而是要變化，要延續曆史，還要走向未來。」單霽翔說。他建築學出身，又長期做城市規劃，後來進入文物保護領域，有些觀念在他身上根深蒂固：城市是一個複雜的系統和巨大的百科全書，而文物應該走進人們的生活。「文化遺產對今天人們的生活有貢獻，人們才會喜歡它、熱愛它；人們熱愛它，才會保護它，它才能更有尊嚴地成為促進經濟社會發展的積極力量，才能惠及人民大眾的生活；惠及的越多，人們越熱愛，越

熱愛，越保護，這才是一個良性的循環。」

### 「非典型看門人」

這些觀念，在單霽翔身上是一以貫之的，同樣也體現在他在故宮的工作當中。

∞歲那年，單霽翔臨危受命，擔任故宮博物院院長。剛到故宮時，他走遍了故宮的SS二個房間，記錄下了全部的基礎設施、藏品情況、安全隱患等等。那之後，故宮花費幾年時間，開展平安故宮工程和環境整治。

夏天，最熱烈的季節，往往也是故宮最熱鬧的時候。單霽翔做過統計，故宮每年的參觀人數在統計圖上有「兩座山」和「兩根針」，分別是寒暑假和五一、十一，暑假永遠是最高的那座山。單霽翔說，故宮博物院如果在一天中接待4萬觀眾，會很輕鬆；接待∞萬觀眾，就飽和了；一旦這個數字變成∞萬，觀眾就崩潰了——參觀故宮變成了參觀人山人海。如何合理導流，是一個重要的課題。

單霽翔曾在一次演講中說，故宮門票夏天∞，冬天∞，如果直接變成∞，不僅能減少觀眾，還能直接通過自動售票機售票，「但我們絕不漲價，因為要靠票價

阻擋觀眾進入，一定擋的是學生和低收入人群，他們是最需要文化的。」

最終，故宮的舉措是增加售票窗口，加大售票力度，推行全網購票預約制度，同時，設立不同職業觀眾的免費日，把展覽搬到淡季，利用優惠政策引導觀眾在淡季參觀。

人文關懷，人的尊嚴和文物的尊嚴，也是單霽翔反復提及的。在不斷開放的過程中，故宮慢慢形成了新的理念：一切工作不能以管理方便為中心，要以觀眾方便為中心。

最早，故宮裏沒有椅子，觀眾進來走累了，就隨便坐在路邊的石頭上，屋檐底下的台階上，或是花園裏的鐵欄杆上。

單霽翔問過老員工，對方說，故宮客流量大，安了椅子，使用頻繁，容易壞，萬一把人腿劃傷了，要去看病，把衣服劃破了，還得賠。而且，故宮紅牆黃瓦曆經歲月，安了現代化的椅子，看起來也不協調，觀眾來了，拍照都想避開它們。慢慢有了慣性，不安椅子就成了傳統。

但單霽翔上任後，決定給觀眾安置座椅。契機是一件小事：他在故宮裏走，遇到了一對西北夫婦，兩個老人家走累了，

坐在台階上，從包裏掏出幹糧和綠色的行軍壺，在太陽底下吃了一頓潦草的飯。那一刻讓單霽翔很觸動，「他們可能都捨不得去飯店吃頓飯，但還是要花每人80的門票來故宮，但我們是怎麼對待人家的？連個座椅都沒有。所以一定要改善人們參觀的感受，給他們一次愉快的文化之旅才行。」

那一年，單霽翔一口氣給故宮裝了1400把椅子。別小看那些椅子，裏面都是學問。它們第一個特點就是結實，使用幾年都沒有壞，更沒有出現傷害觀眾的情況；其次，椅子是實木的，便于清掃，也便于維護；另外，這些椅子坐著舒服，但中間有扶手，人無法躺下來，不影響別人使用；最後，紅色椅身和黃色扶手與故宮的紅牆黃瓦協調，不顯得突兀——唯一的「缺點」就是貴，一把要三千多元。

「累了就要坐下來。」單霽翔說，「要讓大家都尊嚴地參觀。」如今，故宮可以滿足2100人同時坐在椅子上休息，那些坐在花壇邊上腿伸到花壇裏面的畫面，再也看不到了。

「尊嚴」和「尊重」是單霽翔提得最多的詞，而它們總是體現在細節裏。比如，

他觀察到，女士洗手間門口常常要排很長的隊。他和工作團隊進行了研究，得出結論：女士的洗手間應該是男士洗手間數量的2.6倍。為此，故宮特意對洗手間做了調整，甚至將一個職工食堂改造成了洗手間，那之後，觀眾再也不必在衛生間門口排長隊了。乾清門廣場又設置了母嬰室和遊戲空間，媽媽和孩子走到這裏，可以給嬰兒換個尿布，也可以讓幼兒玩耍一會兒，媽媽們也可以借此休息一下。

對於觀眾，他顯示出細致入微的體恤，同時，他又頂住壓力，不再允許機動車開入故宮。後來，不管是法國總統奧朗德，還是印度總理辛格，一律在午門外下車，步行進入故宮參觀訪問。單霽翔說，這是中國故宮的尊嚴。

一次演講中，他講起過自己的「要錢策略」：「越是主要領導來的時候，我們一定要給他看最不好的地方，看那些芳草萋萋的地兒，這樣呢領導的責任心油然而生，給我們解決很多問題，屢屢得逞。」台下哄堂大笑，單霽翔也跟著笑，臉上露出一絲狡黠。他還曾分享自己跟媒體打交道的經驗：兩星期開一次發布會招待媒體，說說故宮都幹了些啥，「媒體一看我們幹

了這麼多活兒，有點小錯也不會來報道我們了——這不就好了嘛。」

身居要職，他從來不願意僵化地、爲了不負責任而做事，總是能夠在縫隙之中，找到生動的解決問題的辦法。一定意義上說，單霽翔是位非典型官員，也是位非典型學者。

從業幾十年，因爲不想束縛和限制自己的發揮，無數場座談、講話、發言，他從不帶稿，遇上領導要求用稿的就拿張白紙假裝一下；因爲知道記了筆記也不會翻開看，他開會從不做筆記，甚至沒有筆記本，只是聽著，存儲到腦袋裏對應的位置，「在腦子裏分成層，這層存儲什麼，那層存儲什麼，沒用的就丟掉，以後需要用什麼，調取出來就行。」

《人物》採訪當天，有電視台找單霽翔拍攝訪談，坐在聚光燈下，單霽翔問編導，自己需要說點什麼、說多長時間。對方回答，主要聊三個方面，每個方面20分鐘左右。開機，沒有提詞器，單霽翔對著鏡頭，條理清晰地分享了自己的看法，三十分鐘後，拍攝完成，全程甚至不需要編導說一句話。

在故宮的七年，單霽翔的許多舉措，

都讓故宮成爲了人們生活中的夥伴，走進人們的日常生活，到2019年，故宮訪客中35歲以下年輕人的比例突破了50%，這是此前從未有過的。古老的紫禁城擁有了屬於自己的夏天，煥發出新的生命力。

### 永遠年輕，永遠過夏天

夏至，是大自然生命力的見證，它象征著無盡的熱情與生命的力量。像夏天一樣的單霽翔，也是在夏天出生。

1954年7月，單霽翔出生在北京，15歲那年離開學校，去農村種地。和那個時代的很多人一樣，被動地迎接著成年人的世界和更廣闊的人生。

他當過農民，也當過工人。當時，同批進工廠的，只有單霽翔一個團員，軍代表說，團員要帶頭到艱苦的崗位。那是個生產集成電路的企業，工人們都穿白大褂，幹幹淨淨，看上去不夠艱苦。單霽翔問，什麼崗位艱苦？得到的回答是，一個炊事班，一個清潔班。單霽翔選擇了炊事班，他樸實地想

「炊事班總是吃飽飯。」

作爲新手，他連生爐子都不會，經常第二天早晨去看，發現火早就滅了，只能

重新生火，再摸索著做飯，「搞得一天很累」。

但在很多個重要的人生階段，單霽翔給自己的指導原則就是：既然做了這項工作，就充滿好奇地把它做好；遇到問題就慢慢探索，怎麼能叫火不滅，怎麼能把饅頭揉得每個一樣大？

「震驚你們一下。」采訪時，單霽翔掏出手機，給我們看了他前陣子參加綜藝節目的截圖。簸箕裏放著許多小餅子，擺成六邊形。單霽翔端起簸箕，兩手用力，把小餅子們揚了起來。翻轉，降落，回到簸箕正中，依然是規規矩矩的六邊形。撒貝爾站在一邊，整張臉都是震驚。單霽翔說，這些都是他當年做炊事員練出的功力。

雖然做饅頭的工作和自己的理想抱負相距甚遠，但單霽翔身上總有一股積極的勁兒，「一時的困難一時的不滿意也要愉快地接受，未來的選擇還會很多。」他和自己說。許多個漫長的夏日午後，單霽翔就找一棵大樹，往下面一躺，開始看書。越看越覺得自己懂得很少，越看越對未知的人生與世界充滿好奇。

那是個充滿變化和希望的年代，很快，「未來的選擇」就陸續來了。1980年，當

了8年工人後，單霽翔有了上大學的機會。那時候，教育部選派100名學生赴日留學，作爲第一批公費留學生，單霽翔拿著北京市第一名的成績擁有了去日本的機會，他到吉林師範大學（現東北師範大學）讀了一年語言預科。

東北的冬天漫長，也因此，夏天顯得恣意而珍貴。學校對面是老虎公園，「不收門票，也沒老虎」，一群年輕人躺在大樹底下背日文，時間多得好像用不完。

一年後，25歲的他飛到日本，就讀于勞動省職業訓練大學建築學專業，從此接觸了建築學和城市規劃。回國後，單霽翔在駐日使館待過，又被分配到北京市規劃局、文物局，他的領域橫跨多個學科，但他說，自己做不到擇一業愛一生，但能做到幹一行愛一行。

再後來的故事，就是所有人知道的那樣，單霽翔出任故宮博物院院長，依然保持著熱情和熱愛，開啓了人生中新的夏天。

如今，對「狗屁工作」的抵觸成爲了很多年輕人的普遍情緒，在日復一日的平淡生活中，如何打破常規，打破生活的僵局，激發內在的生命力，讓生活更好？

「人要怎樣才能永遠保持激情，永遠

過夏天？」我們問單霽翔。

「健康地過好春天、秋天、冬天，才能更好地過夏天。這是一個系統。」單霽翔說。按圖索驥地過好每一個節氣，就是更好的一年，一年一年地積累，人就擁有了更好的一生。

這樣的對話發生過很多次，單霽翔願意和年輕人交流，也願意分享自己的感受和力量。幾年前他過生日時，曾收到一大兜年輕人的來信，它們從五湖四海而來，裏面寫滿了对故宮和對單霽翔本人的喜愛。他的存在，讓年輕人看到了「躺平」「摸魚」「做個淡人」之外的更多可能性。單霽翔像是這個時代的供養者，陪伴也引領人們追求一種更好的生活。

「更好」，是一點一點發生的

這是故宮的第84個夏至。「宮裏」的夏天很漂亮，陽光把紅牆照得更顯雄渾，荷花開了，好像一切都在生長，故宮自己也在生長。故宮西邊的「8槐」，是單霽翔非常喜歡的角落。夏天，這8棵300多歲的大槐樹愈發茂盛，閑暇時分，單霽翔經常過去走走，看貓在樹下伸懶腰，聽鳥在樹上啾啾，他甚至專門寫過一本書，記

錄故宮的聲音。

單霽翔兌現了曾經的承諾：要把一個壯美的紫禁城，完整地交給下一個800年。而宏大的承諾背後，是故宮一點一點，在小事上變得「更好」。

甚至小到一個井蓋。從1971年故宮重新開放以來，所有道路鋪的都是柏油瀝青，廣場則是水泥磚，時間久了，路面變得坑坑窪窪，尤其是井蓋周邊，高低不平，給行人帶來很多不便。單霽翔決定修正路面，做平井蓋。聽起來簡單，其實，做平每一個井蓋，都要跟市政、電力、電信、汗水、熱力等部門溝通聯系。花了整整兩年半的時間，單霽翔帶領著同事和工人們，把瀝青地面全部恢復成了傳統建材，並把故宮的170個井蓋全部做平。

再度說起當時的許多重要決定和舉措，單霽翔還是那樣淡然的表情，無非是「把工作當學問做，把問題當課題解。面對這些問題，一個一個地想辦法解決」。「故宮的變化是一點一點發生的。」他說，「這些雖然是小事，但人們參觀故宮的感受會變得不一樣。」

單霽翔始終秉承的「更好」，也是特侖蘇一貫追求的目標。單霽翔曾一個一個

地填平故宮的井蓋，特侖蘇也一直在從細節處打磨優化，甚至小到瓶蓋，很少有人注意到，那枚沙漠有機的小小綠色瓶蓋背後藏著很多的嘗試和探索，目前市面上的它採用了植物基材料，原料來自甘蔗，可再生更環保。

除了在產品上不斷精進、追求更好，特侖蘇也一直在探索精神上「更好」的更多內涵。此次和人物的合作，就是獲取「更好」答案的最新探索。從這個夏至開始，特侖蘇將會攜手《人物》，在每一個節氣，邀請一位「更好」生活的實踐者，分享他的人生故事。節氣標記著生命的勞績，但季節交替，時光仍然可以為這些更好的故事停留下來，一點一點，積澱成踏實而長久的、更好的生活。

這些和單霽翔的理念不謀而合。他所理解的「更好」很簡單：不停行動，一點一點積累。在故宮的工作中如此，在自己的人生實踐中也是如此。

這個夏天，《人物》和單霽翔在他的辦公室裏見面，他穿了一件白色襯衫，靠在椅子上，開玩笑說自己是「沒有夢想的人」：躺在床上五分鐘准能睡著，一年都不會做一次夢。用他自己的話說：「不因

不睡，一困馬上睡，一分鐘都不耽擱。」於是，單霽翔的日常，就是「只要困了睡覺，只要醒著幹活」，效率極高。

他沒有什麼喜歡的體育運動，也不愛打攪蛋，吃飯聚會又覺得浪費時間。單霽翔對自己時間的把握和使用，幾乎是苛刻的。他說，他有「特異功能」，在交通工具上讀讀寫寫從來不暈，平日裏很多文章都是出差路上寫完的，一趟高鐵能打兩三千字，一趟飛機能打一兩千字。

奔波在路上的日子，單霽翔會隨身帶著一個深灰色的電腦包，裏面除了日用品，還有一疊報紙。這是專門留給飛機起飛和降落那段時間的，因為那時不能用電腦，無法繼續寫作，所以，他會提前在每天的報紙中選出幾篇自己想讀的文章，然後沿著中縫撕下來，疊在一起裝進書包。等到飛機起飛降落，它們就會被掏出來，填補那些「收起小桌板」的間隙。

這麼多年來，單霽翔出差在外，從來不住套間。一個原因是，全世界的單間都大同小異，套間就不一樣了，「選得熟悉地形」。更重要的原因是，套間裏會有一個大沙發，單霽翔出差在外，總會有文物部門的同仁們接站，「他一瞧有套間、有

沙發，就會坐下來跟你聊天，說說最近怎麼樣，這一晚上就過去了。單人間的話，人一看沒地兒坐，就走了，是吧？」

用這個辦法，單霽翔守衛住了自己的很多時間。他的原則總是很簡單，不糾結，不內耗。十年國家文物局局長，七年故宮博物院院長，單霽翔在體制內工作幾十年，但不管是領導、同事，還是司機、秘書，沒有任何人去過他的家。「家裏就是讀書的地方，不會客，否則今天來了，明天來了，時間都耽誤在迎來送往了。」他的時間要用在更重要的事情上，比如讀書，比如寫作，比如琢磨文化遺產保護的事。

單霽翔很少說「大詞」，很少講責任與使命，也很少講熱愛和動刀，在他心裏，工作，就是他最大的愛好了，他是如此講述自己為什麼退休了還一直忙碌的：「年輕，沒辦法，不幹點事兒，憋得慌。」

還有不到一個月，這位「年輕人」就要迎來自己的20歲生日了，但年齡沒怎麼在他身上留下印記，大家看到的單霽翔，永遠是一副充滿生命力的、夏天的樣子，永遠認認真真地過好每一天，也永遠對一個更好的明天保持著熱情和期待。

9月，《人物》拍攝現場，在講了很多

關於文化遺址保護的知識後，單霽翔用同樣嚴肅的表情和聲音，對著一個西瓜說：「一半西瓜，必須要切成六塊。」

身邊的幾個年輕人被唬住了，但又隱隱覺得不對勁，問：「真的嗎？」單霽翔依然保持著那個表情和聲音：「這是我剛編的。」身邊笑成一片。在小院中拍攝空鏡的時候，一個鏡頭完成，單霽翔沒有立刻回房間休息，反而彎起一條腿，用力一轉，來了個「托馬斯回旋」，然後一邊問「觀眾」們「帥嗎」，一邊叮囑攝像師：「這段兒一定要留著。」

拍攝完成後，單霽翔回家換衣服，立刻又要啓程去南方出差。他照例會在飛機上寫東西，在起飛、降落的間隙讀報紙。又一個夏至到了，像夏天一樣的人，依然走在路上。

轉載自《人物》

