

# 中外論壇 (雙月刊)

2023.6

East West Forum

www.ewforumusa1.com

(一九九一年元旦創刊 總第一九八期)

## 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

Burnaby, 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

2023年伴隨著一系列不確定因素進入尾聲，國際局勢之複雜多變異乎尋常：十月初爆發的巴以衝突令人觸目驚心，造成的平民與兒童傷亡更是舉世震驚。然而，雙方並未有因此達成停火協議，而是愈加好戰，恐將引發中東地區更大規模的戰爭，危急局勢一觸即發。而在世界其它地方，人們雖未身處戰地卻也心系戰事，巴以兩方均有相當的支持者走上街頭大聲疾呼，捍衛自身的信仰，針鋒相對之勢不亞于交戰雙方。亞太地區，APEC會議即將于十一月在美國舊金山舉行，今年大會旨在「為各國創建強勁可持續的未來發展環境」，相信屆時各國將商討進一步加強合作的相關事宜，特別是中美兩國，是否能在價值觀「存異」的情況下最大程度達到合作共贏的局面，打破近一段時間的貿易僵局，引人關注。美國國內，最新一次的美聯儲會議決定暫時停止加息，緩解高利率給債務人帶來的巨大壓力。在通貨膨脹有所緩解的當下，美聯儲是否會就此停止加息的貨幣政策，美國經濟會否就此進入停滯增長甚至是衰退期，也是銀行、企業與個人都將持續關注的話題。

# 二〇一三年《中外論壇》第六期目錄

## 中外專稿

中國見聞（北京、天津）

特稿組 1

侯孝賢，和他電影裝不進去的大夢

唐 諾 22

## 文壇掠影

戲劇的「種子」（上）

李 靜 7

李白與西塞山的情結

呂永超 30

我們都是宋朝的後人

鐵 梅 12

何川：一位攀登者的自由之路

梁 宋 33

齊奧朗：從世界的反面生活

思不群 15

丁悚的文學反串戲

陳建華 39

## 散文隨筆

柏木桶子柳木圈

朱世懷 41

那山，那水，那橋……

蔡明治 43

记忆深处的草棚

吳建昌 46

連枷聲聲

張蘭花 49

針尖上的上海人

沈嘉祿 52

萬柳莊的古槐

翟承啟 54

在烏什

鄔峭峰 56

## 學術園地

抗戰時期徐悲鴻雲南籌賑  
勞軍畫展研究

左小康、高可 59

※封二：我們的故事

封三：“China Media Services Celebrates the 32nd  
Anniversary of the Publication of  
East West Forum



# 中國見聞（北京、天津）

◎ 特稿組

## 闊別十年京城地壇書市火熱回歸

近日，北京的地壇有點兒「火」，民衆湧入地壇不僅爲了參觀名勝古迹，更多是爲地壇書市而來。

以「我與地壇」爲主題的地壇書市與民衆闊別十年之後，9月8日再次回到公衆視野，在參展面積、參展商數量上都達到了曆史之最。地壇書市原名北京特價書市，始於二十世紀九十年代初，擁有數量龐大的「粉絲群」，亦承載了一代人的文化記憶。

前來逛書市的「80後」王先生介紹，早年地壇書市對北京文化人來說就像春節的廟會，不管買不買書，都要去逛逛。地壇是北京中軸線北延長線上的地標式建築，著名作家史鐵生曾在此思考人生，感悟生命意義，並著有《我與地壇》，本屆地壇書

市的主題便由此而來。

本屆地壇書市爲期三天，展場總面積1.5萬平方米，設置8大專區350個展棚，28家參展商集中展示展銷40余萬種精品圖書，幾乎涵蓋了各個領域和不同時期版本的圖書。在主題展區，主辦方特別展出了不同年代、不同版本的《我與地壇》以及王蒙、余光中、汪曾祺、金庸等3位作家的30部作品。

書商們普遍打出優惠折扣，現場隨處可見七折、五折甚至一折的招牌。有些商家加入北京文化消費促進行動，民衆可以現場掃碼領取價值50元的優惠券包，享受「折上折」。據統計，地壇書市首日接待遊客達2萬人次，有民衆甚至推著購物車批量採購。

劉女士帶女兒早早地來到地壇選購圖

書，她給自己買了史鐵生的《病隙碎筆》，給女兒買了山海經繪本以及教輔用書。劉女士表示，來地壇逛書市是她年輕時的重要的文化活動之一，是珍貴的時代記憶。借此次地壇書市回歸，她一方面懷念史鐵生，感受他作品中流淌的溫情與愛；另一方面想帶女兒感受北京逛書市的文化傳統。

「昨天是教員（中國青年網民對毛澤東的稱呼）逝世45周年的日子，我買了《毛澤東選集》四卷本紀念他。」大學生王子濤表示，如今的年輕人在學習、生活和工作上壓力大，常有迷茫感，他們當中有人選擇讀《毛選》獲得自愈的力量。在豆瓣上，《毛選》被網友稱作中國青年的「信仰指南針」，該書亦連續多年蟬聯清華大學圖書館借閱排行榜榜首。

參展書商除了展出傳統文學作品，還

推出深受年輕人喜愛的售賣方式。上海三聯書店推出了名為「盲選書禮」的圖書盲盒。店員介紹，盲盒中是剛出版但未發行的翻譯圖書，書中還有翻譯家的親筆簽名。「在拆封前，讀者並不知道裏面是什麼書，在閱讀之外增加了些期待和驚喜。」

不過，現場亦有民眾抱怨書市缺少檢索機制，由於書市過于龐大，讀者無法及時找到自己想要的書籍，工作人員亦忙得無暇顧及讀者感受，導致購書體驗不佳。

一位出版社工作人員告訴記者，書市既是圖書出版行業的「晴雨表」，亦是收集意見提升服務的窗口。一般來說，從業者將圖書行業的新產品、新玩法放到書市上接受讀者的考驗，根據讀者對產品的偏好，從而制定改進計劃。該工作人員透露，公司正在引入數字物聯網技術，投用後將大大提升購書體驗。

文化學者、作家崔岱遠認為，回歸的地壇書市，並不僅僅是延續 10 年前的傳統，而且是在此基礎之上的全面升級，他認為地壇書市不管是形式，還是書的內容，都將給北京的文化生活以及相關行業帶來一個嶄新的發展契機。

## 京城流行「非正式音樂會」

「立秋過後，音樂的夏天又回來了。」

「8 後」北京女孩金寶近日在微信朋友圈發布了這樣一段話，並配了前一晚參加落日音樂會的照片。

落日音樂會是由一群熱愛音樂的年輕人下班後自發組織的唱歌活動，沒有專業的音箱設備，亦不搭建華麗的舞台，更沒有燈光和特效。對很多北京年輕人來說，這種具有街頭色彩的小型音樂會已成為生活的一部分。

「一台手機、一個藍牙音箱就能辦一場。」組織者高珂說，類似音樂會在北京數不勝數，舉辦時間和地點相對固定，負責人會事先通過小紅書、微博等社群發布時間、地點和歌單等相關信息。現場除了職業歌手表演外，觀眾亦可隨時上台共同演唱，整體氛圍比演唱會和音樂節更自由，更接地氣。

連續舉辦三季的中國網絡綜藝《樂隊的夏天》，喚起了民眾對於音樂的熱愛，也為小型日常化的音樂會帶來了更多觀眾。

家住北京朝陽區的宋曉是「樂夏」的忠實粉絲，今年五月在三裏屯參加一個樂隊的 Livehouse 演出後結識了不少熱愛音樂

的年輕人。在朋友的推薦下，她了解到落日音樂會的活動，此後便一發不可收。

8 月上旬，以「記憶中的那首歌」為主題的落日音樂會在中國國家體育場「鳥巢」附近舉行。這裏位于北五環，是字節跳動、快手等互聯網「大廠」的辦公區所在地，亦是年輕人的聚集地。今年五月，五月天樂隊在「鳥巢」舉行演唱會時，近千名沒買到票的歌迷在場館外的廣場上同步歌唱。這個廣場此後便成為落日音樂會的駐地，觀眾在特定休息日的傍晚彙聚于此，席地而坐，用手機燈光代替熒光棒，當播放熟悉的歌曲時，觀眾合唱的聲音甚至會蓋過高功率的音箱。

「音樂會主打的就是一個氛圍，只要你放得開，每個人都是音樂會的主角。」對於宋曉來說，音樂會不只是為了聽別人歌，更多的目的是釋放自己的情緒。這種開在家門口的音樂會正好可以緩解工作帶來的壓力，感受生活的美好。

如果說散落在各大公園、廣場上的「非正式音樂會」是小而美的日常，大型的音樂節、演唱會更像是大而全的節日，二者共同組成北京的城市音樂生態。有些城市看到了這一點，甚至將音樂當做吸引

年輕人、促進消費的平台。

北京以南 300 公里的省會城市石家莊宣布，今年 7 月至 10 月，石家莊舉辦中國「搖滾之城」音樂演出季。新疆、重慶、山東、四川等地也都宣布了音樂節開幕的消息。音樂不再是北京等一線城市文藝青年的專屬，而是下沉到各個城市、縣城和社區。

多年前出現在中國的音樂節，一開始也只是社區規模的音樂會，參與者多是愛搖滾、特立獨行的年輕人。逐漸地，音樂節越來越包容，變成一個線下相聚、親近自然、享受生活的多元空間。如今，如落日音樂會般小型社區演出在中國流行，拉進了民衆與音樂的距離，讓生活增添更多 peace and love。

## 京城年輕人流行「蓋章」

旅行到陌生的城市，去當地郵局蓋個郵戳，是早些年旅行者們證明「我來過」的傳統環節。如今，京城的年輕人將這一傳統發揚光大，博物館、市集、展覽館等均成爲集章愛好者的打卡地。

日前，一個以「月華畫色、花開中華」爲主題的展覽在中華世紀壇南廣場舉行。

爲了增加觀眾的遊覽體驗，主辦方設置了「探寶尋章」環節。觀眾需要在衆多的展台尋找和「花」相關的展品，和工作人員詢問展品的相關知識後可獲得印章，集齊 10 枚印章即可達成「尋花成就」。

當天集章成功的「貓貓」是一名手賬愛好者，她將每天去過的地方、發生的事情以各種形式記錄在手賬本裏。最近，她的手賬本裏多了不少各式各樣的印章。「貓貓」說，這樣的集章活動在北京隨處可見，北京的各大博物館、展覽館、商場大都有印章供民衆打卡，有些文創機構還推出了蓋章專用冊，其中最熱門的當數故宮博物院。

故宮博物院在建院九十周年之際推出文創圖書《紫禁城 100》，該書通過圖片和文字介紹了故宮的建築、文化和曆史。不過，這本書走紅更多是因爲與其配套的蓋章活動。據不完全統計，故宮僅 8 個宮殿就有 300 多枚印章供遊客蓋印。這些印章圖案中不僅有乾隆皇帝、慈禧太後的書法作品，還有紫禁城標志性建築物等。有民衆爲了能蓋上「乾隆印」，不惜排隊一兩個小時。

在中國社交軟件「小紅書」上，民衆

曬出自己的蓋章「戰果」，收獲數萬點贊。故宮博物院、鍾鼓樓、白塔寺、汽車博物館等場館的特色印章被網友寫進了「集章攻略」。不過有民衆指出，不能只想收集更多樣式的印章，亦應關注印章背後的文化內涵。

事實上，年輕人對集章的追捧不僅是爲了好玩，亦是出于對文化的追求和熱愛。一位受訪者表示，印章是中國傳統藝術之一，集章活動不是近幾年才出現。曆史上，乾隆皇帝也是個「蓋章達人」，書法家王羲之的《快雪時晴帖》僅有 8 個字，卻被乾隆蓋了 120 個章。

蓋章熱潮下，很多設計達人的創作熱情被激發，一些有設計背景的印章愛好者將生活中的物品設計成印章符號，讓印章的圖案和形式不斷擴大。

在南鑼鼓巷的一處蓋章處，一幅圖畫按不同顏色和形狀被「拆解」到不同的印章上，遊客需要按順序依次蓋章，最終得到色彩絢麗、線條複雜的風景圖。商家介紹，這套印章的靈感來源于雕版印刷和木版年畫的工藝。遊客李女士表示，印章已成爲傳統文化和現代設計相結合的產物，讓民衆能夠在遊玩中體驗文化的魅力。

## 天津大爺跳水「出圈」帶火文旅業

近期，天津跳水「火」遍中國互聯網。在天津海河上的獅子林橋、北安橋等地，常年有一群本地老年人為強身健體，自發組織跳水。如今，網絡的力量將他們推向公眾關注的中心，也引來了全國乃至國外的衆多仿效者。天津跳水成爲繼淄博燒烤之後中國的新文旅熱點，被網民戲稱爲天津「8級」景區。

天津跳水的大爺們之所以「圈粉」無數，不僅由於他們跳水展現的運動觀賞性，更由於他們幽默的口才、開朗的個性。「生存一分鐘，快樂80秒」是跳水大爺們的口號。他們會在跳水前，面向圍觀的民衆發表诙谐的演講，並與民衆熱烈互動。

從深層次原因而言，天津跳水「出圈」離不開津味文化的感染力。天津有「哏都」之稱（「哏」指滑稽有趣），盛產曲藝人才，更是相聲的沃土。在中國近代史上，天津開埠頗早，形成多元雜糅的碼頭文化與市井生活。「衛嘴子」的稱號，時常被用來形容天津人了得的嘴上功夫。天津甚至有中國獨一無二的「駕車禁止說笑」警示牌，可見這裏的民間文化多麼富有活力。因此，跳水大爺們的幽默，其實是本地人的生活

常態。

不過，跳水是一項門檻不低的運動項目。不同于常年練習、水性極佳的天津大爺們，許多蜂擁而至的仿效者此前並無跳水經驗。據報道，日前，當地藍天救援隊救援人員在周邊執行任務時，僅兩天時間就救起24名跳水民衆。

在流量衝擊帶來極大安全隱患的情況下，大爺們已難再純粹享受跳水之樂。他們迅速轉變角色，化身志願者，勸退湊熱鬧跳水的「門外漢」，並協助保障救援工作。此後，天津獅子林橋跳水隊的大爺們，更是宣布退出獅子林橋跳水，並發出安全倡議。如今，獅子林橋處於維修停跳狀態，剩余部分跳水人群則轉移至橋下岸邊。

雖然大爺們宣布退出跳水，但天津跳水已然「出圈」，並拉升了天津文旅業的熱度。數據顯示，8月最後兩周，天津之眼打卡上漲22.9%，天津古文化街打卡上漲13.1%，意大利風情街打卡增長52.8%；獅子林橋周邊美食訂單量和酒旅訂單則分別環比增長了13.3%和16.3%。

## 國貨翻紅，國民老品牌如何「長紅」？

近日，由於中國某知名帶貨主播引發

的一波輿論，令價低質高的國貨再一次進入人們的視野，在中國互聯網上掀起了一波「搶購潮」。

2元一支冰淇淋，10元一瓶洗發水，9.9元三袋味精……很多國貨的直播間裏，還推出了「20元套餐」，花20元可以買到700毫升洗發水加2升護發素，或是五瓶松茸鮮加五袋味精。在網友們的強烈支持下，不少套餐和商品一度賣斷貨，蜂花洗發水的賬號更是五天漲粉兩百萬，直播間單日銷售額破100萬。

在北京，不少國貨門店的人氣和熱度同樣很高。服飾品牌鴻星爾克的不少門店打出了「限時搶購」的促銷標牌，熱門款商品出現斷貨。飲品店蜜雪冰城的西單店、航天橋店等多家門店排起長隊。店員表示，能感覺到這幾天的訂單量陡增，時有「爆單」情況發生。排在隊伍中的小劉說，自己本就是蜜雪冰城的「粉絲」，現在更要支持一下，過一會還打算去買雙鴻星爾克的鞋，湊齊一個國貨「套餐」。

直播間內，國貨們的「團結」也是一大看點。在鴻星爾克的直播間，主播用蜂花洗發水洗頭，嘴裏喝著蜜雪冰城，手拿鴻星爾克運動鞋介紹產品，剛吃完的白象

方便面還擺在一旁，成為互聯網一道「風景線」。有網友將這一行為戲稱為「國貨大團建」。

實際上，如今很多爆火的國貨都有悠久的品牌歷史，如蓮花味精創辦于1983年，蜂花日用品創辦于1985年，上海制皂廠的硫磺皂則從1933年就開始生產了。彼時的中國推行計劃經濟，人們共同勞動，統一經營和分配。如今，經濟體制在社會驅動下不斷進化，但互幫互助，同進同退的集體主義情懷卻成為老國貨們品牌文化中的組成部分，被保留傳承了下來。

永安路百貨商場是北京目前僅存的幾家老國營商場之一，成立于1988年。裏面售賣的百貨，除了在網絡上爆火的國貨產品，還有諸如「白鞋粉」「手繪痰盂」「手工護膝」等如今很難找到的商品。商場的布置和裝潢，依然保留著舊時的氣息。

化妝品櫃台的高順祥23歲來到這裏上班，如今已工作整20年。他說，自己賣過小百貨、針線棉花、五金、最後來到了日用品攤位。這不大的300多平方米空間，對自己來說，是工作了一輩子的單位，對很多顧客來說，則是一種習慣、一份記憶和情懷。

正在商場選購的「80後」馮女士表示，自己小時候住這附近，現在搬走了，即使路途遙遠，需開車三十分鐘，還是會不時回來看看。這麼多年來，老牌國貨幾乎沒怎麼漲價，也沒有請代言人、鋪天蓋地打廣告，連包裝都保留了小時候的樣子，且成分大多純天然，不含太多添加劑，效果也不錯，讓自己有一種「信任感」。

相比于直播間的火爆，老高的商品攤顯得平靜了許多。他說，自己剛來時，這個國營商場有83位員工，經理負責統一采買，組長、業務員、收購員分工明確。現在走的走、退休的退休，真正的員工也就剩六七個人。大多數時候，客流量也不是很多，只夠維持日常的經營運轉。至于賣斷貨，老高戲稱：「2003年非典之後就沒有這樣的情況了。」

其實，國貨在網絡「翻紅」並非首次。2021年，河南發生特大暴雨，多個國貨品牌在自身虧損的情況下捐獻大額善款馳援災區，就曾一度引起人們的支持和搶購。然而，熱度過後，後繼乏力、品牌效應難以維持是國貨們面臨的現實問題。當流量的狂歡如潮水散去，國貨品牌如何持續留住消費者的心，仍需久久為功。

暨古智庫高級研究員江瀚認為，留住流量，需要國貨品牌足夠的創新，並且真正融入市場。「國貨品牌要形成長期的品牌力，還需要在品牌建設，研發和產品升級上有更全面的布局。」凱度消費指數大中華區總經理虞堅表示。

### 「自行車大軍」重現京城夜

「夜裏乘著涼風，騎自行車從中國最大的廣場前經過，是種很特別的體驗。」32歲的北京人張圳和其他市民遊客一道，腳踏一輛輛不同款式自行車，從天安門前經過。

「夜騎」自今年入夏後，成為北京一道獨特風景。京城市民和來自世界各地的遊客避開日間炎熱，在暮夜時段騎行，鍛煉身體之余，用兩輪車丈量城市土地，體驗京城古韻。

9月1日晚，在北京近來最熱的「夜騎」線路——長安街沿線，大多數人選擇從東單租用共享單車向西騎行。夜幕降臨，整條長安街被城市燈光照亮，寬闊的專用自行車道上，擠滿共享單車、公路車、山地車等各類自行車，身穿專用騎行服、頭戴頭盔的騎者與身著常服的人們，一同欣

賞長安街兩側壯美景觀。

「長安街自行車道平整、寬敞、明亮，還有交警提醒來往騎者。」張圳每天在此線路往返騎行堅持了6年，「騎車時不看手機、不想工作，整個人融入城市，夜騎的大汗淋漓讓人特別放鬆解壓。」

來自河北的王格格和大學好友一行三人來京旅遊，看到社交媒體上推薦京城「夜騎」後，選擇換種方式「遊長街」，「因為很可惜沒預約上天安門廣場和故宮的門票，近距離看到天安門太震撼了，另外還騎車鑽了鑽胡同，算是滿足了京城情懷。」

京城「夜騎」的火爆，從共享單車租用量上可見一斑。美團單車運維人員孫宇負責「東單至西單」僅4公裏核心路段的單車周轉，他說，「每車只能周轉100輛，每天從18點至24點要往返十多次。」據他估算，單車周轉量是暑期前的5倍。

包括長安街沿線在內，京城的歷史建築是令不少人鍾情「夜騎」的原因。圍繞二環或故宮騎行，參觀鼓樓、雍和宮、故宮、後海、景山公園等建築與公園，為人們與京城文脈親密接觸提供了便利。北京人華雨和家人騎共享單車繞了故宮一圈，

「帶孩子把歷史課本上學到的知識，沿途講解給她們聽，對於理解曆史文化、加深記憶很有幫助。平時和孩子沒什麼共同話題，夜騎下來感情升溫得很快。」

「夜騎」能夠安全通行，與北京自行車道的人性化規劃密不可分。目前京城道路大多劃設自行車道且很寬敞，不僅騎行標識完善，還鋪設一排排反光道釘。北京二環自行車通行空間還設置有柔性隔離樁、讓行提示等，不少實行路段實行機動車和非機動車分離，鋪設智能斑馬線、安裝多杆合一的信號燈，守護「夜騎」者的安全。

在美團等本地生活App上搜索自行車裝備發現，近三個月，北京地區自行車配套裝備與服飾的銷量相較此前大幅度上升。張圳說，「同事跟我體驗以後已經購買自行車，頭盔、眼鏡、騎行服等全副武裝，身邊夜騎的隊伍也在不斷壯大。」

2022年，北京中心城區慢行（步行、自行車）出行比例已達48%，創下近10年來新高。僅今年上半年，北京共享單車日均騎行量即達220萬人次，夜間騎行占比不低。

「夜騎改變了我的生活。」北京人任然目前已是一家騎行服務商的運營副總經理，

他從沒有健身愛好到參與「夜騎」，認識了很多志同道合的朋友，「從一個人騎行長安街，到和朋友打卡亮馬河沿岸騎行道，再到組織數百名會員騎行戒台寺，參與人數越來越多，線路選擇也更多樣。」他說，「夜騎」是社交屬性非常強的運動，和去健身房或游泳等有氧運動不同，「夜騎」很自由，不限場地、不限空間、不限路面，性價比也很高。

值得一提的是，北京不久前編制出台《北京市慢行系統規劃（2020年-2035年）》《北京市步行和自行車交通設施改善技術指南》等十餘項規劃、標準和規範。「十四五」期間，北京五環以內路面寬度為2米及以上的道路將全部施劃自行車道，還將打造39.8公裏的瀋水慢行系統。



# 戲劇的「種子」(上)

◎ 李 靜

戲劇創作和任何創作一樣，是從「發現和播下種子」到「育種並結出果子」的過程。那麼，什麼是戲劇的種子？如何發現一部戲的種子？又要做些什麼，來讓這種子結出果子？在我看來，戲劇的種子就是戲劇的精神主題。這主題的形成，取決于創作者的精神心靈與創作素材的相遇，以及前者對後者的萃取、轉換和升華。下面就以我新近發表的劇本《戎夷之衣》為例，談談精神主題的尋索、確立和實現的過程。

## 一、他人的罪惡，自己的良心

劇作者在確立主題之前，就與素材相遇了。素材可能是一個故事、一個新聞、偶然聽到的一句話、途經某處看見的一個場面……它之所以成爲一個劇作者的素材，

成爲他/她聚焦的中心，與其人格特質、心靈準備、精神關切有關。

《戎夷之衣》的素材是「戎夷解衣」的故事，它寫在《呂氏春秋》裏：

戎夷遼齊如魯，天大寒而後門，與弟子一人宿于郭外。寒愈甚，謂其弟子曰：「子與我衣，我活也；我與子衣，子活也。我，國士也，爲天下惜死；子，不肖人也，不足愛也。子與我子之衣！」弟子曰：「夫不肖人也，又惡能與國士衣哉？」戎夷太息歎曰：「嗟乎！道其不濟夫！」解衣與弟子，夜半而死。

弟子遂活。（《呂氏春秋·恃君覽第八》）

故事原型停在戎夷解衣而死，弟子活下來。讀到這故事的時候，我感興趣的是：這個弟子活下來後，會度過怎樣的人生呢？

他仍是「不肖人」嗎？還是脫胎換骨，也成了爲天下蒼生講命的義士呢？一個人的棉衣和另一個人的人生，就這樣戲劇性地連結在一起。如何發掘其中的戲劇性？這不是一個編劇技巧的問題，它的根本在於：你想借你編織的故事，傳達什麼主題？是主題驅動、主導著人物、故事、結構、場景。

馬爾克斯說：「靈感既不是一種才能，也不是一種天賦，而是作家堅忍不拔的精神和精湛的技巧爲他們努力所要表達的主題做出的一種和解。當一個人想寫點東西的時候，那麼這個人和他要表達的主題之間就會產生一種相互制約的緊張關係，因爲寫作的人要設法探究主題，而主題則力圖設置種種障礙。有時候，一切障礙會一掃而光，一切矛盾會迎刃而解，會發生過

去夢想不到的許多事情。」這裏所說的「主題」，不是一個死的觀念，而是活脫脫、有自由意志的生命，躲藏在晦暗難明之處；或者說是種子，它以生命的法則發生、成長而為作品。主題不是產品說明書，依照機械原則，將作品硬生生地組裝出來。也因此，主題會對作家設置障礙，而不是一開始就清晰可見的。在探究和排除障礙的過程中，創作者自己對世界的看法會更有秩序和張力，甚至會發生改變——若將這改變化作戲劇形象，就是一個迷人的旅程。

當我想著如何在一部戲中編織我夷弟子獲救後的人生時，其實是在探究這部戲的主題。主題要求這部戲與世間早已存在的道德信念相逢，並回應它們——比如，「善有善報，惡有惡報」，或者「好人無好報，惡人活千年」……以及，這種種信條所隱含的對善與舍己的價值疑慮：如果承認善與舍己在現世的果效，那就寫一個因為得救而幡然悔悟、痛改前非的人，但這是不是太一般、太一廂情願、太缺少藝術說服力了？如果認為善與舍己是徒勞無功的，那就寫一個雖然活命卻依然故我，甚至壞得變本加厲的人，但這是不是太抄

襲生活了？而且，在人心崩壞的當下，對善與舍己的死刑宣判又有何意義？當然還有第三條路：善與舍己是一道微光，受衣而活的弟子雖然依舊是不冷不熱不好不壞的人，但他在被命令作惡的最後時刻，還是想起了師父舍命披在自己身上的棉衣，而放下了屠刀。實際上，第三種是第一種可能性的變體，卻有撫慰人心的價值，也是好萊塢的常見模式。我至今覺得第三種可能性有其價值，只是對我的表達欲而言，並不迫切。我迫切於什麼呢？

長久以來，我忍不住關注罪惡與良心的問題。放眼望去，我們聽說的、讀到的、旁觀的、碰上的罪惡，大大小小林林總總堆積著，已經讓我們難於呼吸，難於愛。偶有寒夜中「為衆人抱薪者」，必見其「凍斃于風雪」。而我們自己，則既不想作惡——因為沒那麼壞；也不想抱薪——因為沒那麼好。我們就是不好不壞不冷不熱的一群人，盡量保持良心的平衡，盡量不欠誰，也不想被誰欠，縮在自己生存的空間裏，避免超越性本能的發作，避免關心「與己無關」的事，說服自己的良心不要審判自己的無所作爲。

但良心又忍不住沸騰，忍不住感到不

平：為什麼在這時空裏，罪惡從不懼怕良心？為什麼良心總不能阻擋罪惡？當一個人鐵了心決定追隨罪惡的時候，他的良心泯滅的過程和機制是怎樣的？為什麼惡人得享平安，罪惡得不到審判？……心情不好時，我會讀一讀《舊約詩篇》來緩解心情。《詩篇》是古希伯來人的詩歌集，大部分作品寫于公元前一五〇〇到前一〇〇〇年，大部分詩歌的作者是達維德。我時常被它赤露敞開的真實坦率所震驚，從而得安慰——因為只有真實能安慰人。有一天，讀到《詩篇》第七十三篇，就像說出了我的心裏話：

我見惡人和狂傲人享平安就心懷不平。  
他們死的時候沒有疼痛；  
他們的力氣卻也壯實。  
他們不像別人受苦，也不像別人遭災。  
所以，驕傲如鏈子戴在他們的項上；  
強暴像衣裳遮住他們的身體。  
他們的眼睛因肥胖而凸出；  
他們所得的，過于心裏所想的。  
他們譏笑人，憑惡意說欺壓人的話；  
他們說話自高。他們的口褻瀆上天；  
他們的舌毀謗全地。  
所以神的民歸到這裏，喝盡了滿杯的

苦水。

他們說：神怎能曉得？至高者豈有知識呢？

看哪，這就是惡人；

他們既是常享安逸，財寶便加增。

我實在徒然潔淨了我的心，

徒然洗手表明無辜。

因為，我終日遭災難；每早晨受懲治。……

等我進了神的聖所，思想他們的結局。

你實在把他們安在滑地，使他們掉在沈淪之中。

他們轉眼之間成了何等的荒涼！

他們被驚恐滅盡了。

人睡醒了，怎樣看夢；

神啊，你醒了也必照樣輕看他們的影像。

作惡的獲得了世上的成功——「常享安逸，財寶加增」，謹守良心清潔的「我」卻「喝盡滿杯的苦水」，「實在徒然潔淨了我的心，徒然洗手表明無辜」。這話語發自三千年前一個希伯來人的口，卻像我的心聲，是我所熟悉的。但在這巨大的憤激失望的同時，這首詩裏卻有一個我所陌

生的聲音轟鳴著：「你實在把他們安在滑地，使他們掉在沈淪之中。」他們轉眼之間成了何等的荒涼！他們被驚恐滅盡了。」這聲音不是從我自己的心裏響起的，它來自另外一個世界，另外一種信心，那就是：即便惡人現世享平安，也不能擾亂永恒的精神——道德秩序，「掉進沈淪之中」是他們最終所受的審判。

我會羨慕產生這詩篇的土地，以為那公義秩序與我無關，但我卻忽然想到中國曆史上的兩個點：一個是秦始皇之死——他既是中國曆史上第一位統一天下的皇帝、世人眼中成功的巔峰，又是嚴刑峻法、殺人無數的暴君。他一生榮耀，結局卻狼狽可悲：病死于東巡途中，正值盛夏，屍體腐臭，他的近臣為了掩蓋這臭氣，只好在他屍身上蓋了一車更臭的鮑魚，回到鹹陽。他的兒子秦二世和嬴姓家族，最後全部被起義軍所滅。大秦王朝因其殘暴寡恩而成為一個短命的王朝。有趣的是，許多文藝作品只傳揚秦始皇的文治武功，鮮少提及他悲慘的結局。另一個是墨子關於「天」的學說——在《墨子天志》裏，他說，存在著一個高高在上、無所避逃的「天」：「天不可為林谷幽門無人，明必見之。」

意思是，上天不會忽略深山幽谷沒有人的地方，什麼地方他都能明白地看到。「天欲義而惡不義」——上天喜愛公義，恨惡不義，因此「天下有義則生，無義則死；有義則富，無義則貧；有義則治，無義則亂」。

這啓示我在劇作裏隱藏一個平行的精神結構：一方面，罪惡在主人公身上日甚一日地蔓延；另一方面，公義的精神——道德秩序永恒不變地運行，最終，將給不同的人帶來不同的結果。這將是一個「在信心中彰顯罪惡」的劇作結構，它是由主題決定的。於是，這劇作力圖透過主人公的行動來思考：一個人選擇作惡，純然是環境所迫，還是他自身內部就存在著罪的誘因？

我們長期受到人道主義作品的哺育，以「複雜立體的人物」為成功的塑造，但這裏經常有一個謊言，那就是以惡為善、以善為惡。我們由于同情那「環境之惡」造成的罪，而認為所有的罪都只有一個起因——環境。關於這一點，可以參看瑪麗雪萊《弗蘭肯斯坦》對「怪物」的塑造——怪物因為被科學家造得面目醜陋而被棄、缺愛，於是報復人類，殺死五個未曾

傷害他的人。作家對怪物的不幸遭遇寄予極大同情——這無可厚非；進而將他的濫殺渲染為無辜——這是道德理性的錯亂。人道主義文藝作品不再拷問「人性之惡」，而是以批判「環境之惡」為正義。但是，「環境之惡」又是怎樣形成的呢？不公正的制度和關係起因于何呢？人心中的罪與惡，就這樣被輕輕放過。由此，在這部戲中，我讓戎夷弟子石辛承載這一追問：「你作惡，只是因為環境逼迫的，情非得已，嗎？」不，驅使他行動的，是一個看起來極其令人「同情」的東西——對於「成功」的渴望。在石辛這裏，是關於「成功」的偶像一步步取代了良心的位置，將他送進一個他夢寐以求的地方……而我其實很感興趣觀眾的反應：你們在觀看的時候，果真擔保這只是「他人的罪惡」嗎？那麼，這位良心之士、舍己犧牲的戎夷，如何看待自己的選擇呢？這涉及主題的第二個層面。

## 二、自己的罪惡，自己的良心

一個聽從良心法則的人，知道自己的信仰和所行是正義、是對的，而且能守得住這「對的」，就是「善」與「義」的終

極嗎？

不，他可能犯另一種罪，就是——「認為自己是對的」，進而將這「對的自己」奉為偶像，奉為債主，奉為意義的源泉和評判的標準。於是，善與惡立刻轉換，善不再是善，而成為惡——因為這善者可能對所有「次級善」者和「不善」者都采取蔑視、殘忍、輕慢的態度，並要在活著時收取放債的利息：愛、尊敬、膜拜、感激、美名……他以此為理所當然，如中了毒癮一般，甚至這利息成為他行義的動力。於是，他將自己與他人的關係建立為「偶像與信徒」的供求關係——我提供義行，你提供膜拜。他若未能收到所期待的利息，就會陷入巨大的失望、苦毒、怨恨、報復之中，甩給拖欠者一個罪名：「你們這些沒良心的，不配我的義與犧牲！」

這是自以為正義的人通常可能掉入的道德陷阱。正如別爾嘉耶夫所說：「同惡鬥爭經常產生新的惡——不寬容、狂熱、暴力、殘酷和凶惡感……對善自身的愛，對善的不解追求，常常導致對待人的態度上的凶狠、不友好和無情……道德的悲劇就在于，道德意識不能戰勝殘忍、貪婪、嫉妒和恐懼，因為所有這些情緒狀態都具

有假借善而顯現的能力。善人在自己的善中經常是殘忍的、貪婪的、嫉妒的、因恐懼而顫抖的。道德生活的悲劇性使我們懷疑善是有問題的。我們不能突破到善惡的彼岸去，就像尼采所願望的那樣，因為此世的惡時刻在環繞著我們。但我們也不能完全停留在此世的善一邊，因為這個善自身很容易變成惡……善和惡都具有用最矛盾的形式裝扮自己的能力。」（別爾嘉耶夫：《論人的使命》，張百春譯）

我們從自己的經歷中，從對自己內心的觀察中，都能體認到善與惡的隨時轉換。罪惡不只屬於惡者、他人，罪惡也住在我們這些自認為「不錯」的人心裏，以善的面目裝扮自己：當我們幫助別人卻未得預期的感激就心生委屈怨恨時，當我們因被人誤解而立刻消泯對那人的愛與祝福時，當我們看到一個大事件裏從上到下形形色色的卑劣而歎息「這個民族不配得救，真是活該」時，當我們自以為真理在手而剝他人的義行「無意義」時……都是「罪」以「善」的面目在心中工作。當意識到這一點的時候，我感到戎夷這個人物有了活力，戲劇的主題有了深化的可能，那就是：不只審判外部的、他人的罪惡，也審視自

己的、內在的罪惡，甚至是隱含在「義」裏面的「罪」、「善」裏面的「惡」。

這內在之罪何時顯現？每時每刻。但最極端的試金石，就是生死。就是戎夷在寒冷徹骨的城門外，多一件棉衣就能活、脫掉棉衣就得死的情境。這是考驗一個義人對「義」的理解和踐行的真正時刻。它不是哲學題，而是生死課。它不是有限的利益的讓渡，而是唯一的生命自我剝奪。如果為之死的對方真的是不配的，那還真的要為他死嗎？若死了，豈不是「道德的逆淘汰」嗎？如果自己不死而讓對方死、手上沾了他的血，人會怎麼樣呢？

對這主題猶疑之時，讀到十多年前，科幻作家劉慈欣和科學史學者江曉原關於「吃人」問題的對話。劉慈欣向江曉原提出一個假設：如果世界末日，只剩下他倆和現場的一位主持人美女，「我們三人攜帶著人類文明的一切，而我們必須吃了她才能夠生存下去，你吃嗎？」江曉原說，他肯定不會吃，因為吃人意味著失去人性。劉慈欣表示：你不吃她，就等于不負責任地任由人類文明湮滅了，「只有現在選擇不人性，將來人性才有可能得到機會重新萌發」。

劉慈欣的「吃人假設」，讓我不寒而栗。人總以為自己能以行「最小的惡」為代價，換取最大的善，並止步于這唯一的「小惡」，此後皆是大善。他甚至以為自己作這「小惡」是一次自我犧牲——犧牲了自己的清白，成全了全人類的拯救，曆史上有多少類似的事跡。

為什麼這樣的故事總是重複出現？因為人人皆以為自己是例外，能逃脫罪惡的掌控。卻不知這裏隱藏著「保存與犧牲」的道德詭辯。這詭辯是說：自我犧牲不是絕對的道德法則，它是有限度的，更「高」的生命有必要、有權利為了保存自己的「高」，而犧牲「低」者。我們要以最小的代價，保存更大更寶貴的價值——「我」其實本來可以犧牲的，怎奈我恰巧屬於「高」的那一撥兒，是需要被保存的呢。但是這個謊言借著劉、江對話，被拆穿了。它表明：在非此即彼、非生即死的情境下，一個人若不選擇舍己，就只能選擇舍人——那就會成為罪犯。或者說，「自我犧牲」只有被那犧牲者看作「擺脫自身罪惡」的道路，而非拯救他人的「恩義與償款」，才是潔淨的。再進一步：只有道德者、犧牲者、義人、善者意識到自身已犯和可能

犯下的罪惡而做出與「罪」相反的行動，他才可能脫離罪惡，他的良心才能整全。對誰意識到自身的罪惡？不是對權力者、轄制自己的人，而是對那讓自己獲得此種意識的超越性存在，那至高的善。在《戎夷之衣》裏，這個超越性存在就是戎夷念念不忘的「上」老天爺「天」，就是墨家典籍裏的「天」。

轉載自《讀書》



# 我們都是宋朝的後人

◎ 鐵 梅

與唐的帝國疆域和「盛世之名」相比，此後的宋朝，在許多論調中常常被認為是衰弱與保守的。

然而在宋朝積貧積弱、固守一隅的另一面，是政治、官僚制度上的革新影響深遠，是文人藝術家與平民文化的盛世，是達到頂峰的士大夫精神。

許倬雲在《說中國》裏提到：「有宋一代，實是中國曆史的轉折點。兩漢的堅實基礎，隋唐的宏大規模，轉變為中國文化的穩定結構。從此以後，中國兩度面對外族的完全征服，還能重新站起來。」

不管是從政治、思想、美學、生活的視角來梳理，都可以說，我們是宋朝的後人。

## 1. 宋代「造極」的文化影響

宋代在中國曆史上，尤其是思想文化史上，有非常重要的地位。比如嚴複就說過，宋代對於近代中國民族性和世界觀的形成，有重大的影響；陳寅恪先生說，趙宋之世在華夏民族文化演進過程中的地位是「造極」的。

宋代面臨著來自周邊和內部的許多新問題、新挑戰，它不是古代中國的強盛時期，但是在文明和精神方面有突出成就，在制度上有獨到的建樹。

宋代的立國面臨重重壓力，它是一個政策相對務實、注重制約的時期；也是士大夫政治之下，致力於建設恆久典範的時代。

這個時代追求規範，重視秩序，對儒家的經典進行了再闡釋、再造就；同時，生機盎然的社會經濟、植根現實的道德倫

理、淡泊自然的理趣雅致，也構成了宋代的底色和基調，在平民化、世俗化、人文化的過程中醞釀發酵。

宋朝的疆域面積遠遠比不上漢唐，但是宋朝統治所達到的縱深層面，是之前的朝代難以比擬的；宋代文化的影響力在空間上遠遠超過了它政治上的統治範圍，時間上也遠遠超過了十一到十三世紀這三百年。

宋朝之後，中國曆史上再沒有出現過嚴重的分裂割據，宋朝人的生活方式、思想觀念，在一個相對流動的社會中被潛移默化地整合，「文化的新潮流」滲人民眾的日常慣習，甚至到今天，我們還可以感受到。

## 2. 融入日本美學觀的宋瓷之愛

在美國的波士頓美術館，可以看到很多的宋代陶瓷，定州窯、汝州窯、吉州窯、建州窯……當然，駱以軍老師的節目裏也講過跟他太太新婚旅行去香港看宋瓷的故事。

日本學者小杉一雄曾經說過，「宋代陶瓷才是貫通古今東西、人類所能得到的最美的器物」。在造型上，宋瓷摒棄了一切的裝飾，徹底追求形狀本身的勻整美，人工釉料直逼天然玉石的色調。小島毅教授覺得，它有一種不可思議的力量。

但是，並不是所有的人都認為宋瓷是美的。小島毅教授說，當他在波士頓美術館觀看宋瓷的時候，展廳裏的人並不多，偶爾有人進來，看到這麼多的瓷器，也會匆忙離開。甚至，很多中國學者也不認為宋瓷就那麼美。

或許，日本人的確對宋瓷有一種特殊的熱愛，因為日本人有一個很重要的美學觀念叫「侘び寂び」（侘寂），這種觀念不可能從唐三彩中產生。再多說一句，喝茶這個行爲，在中國也是從宋代開始流行的，後來日本佛教臨濟宗祖師榮西（1141—1215，1168、1187年渡宋）三次前往宋朝，寫了一本書叫《吃茶養生記》，根據他在宋朝的生活經驗，給日本人介紹喝茶

養生的方法。

### 3. 以佛教為媒介的中日交流

可能很多人都以為，遣唐使制度廢止了之後，中日交流就斷絕了。其實並不是這樣。中日兩國的往來不僅照舊，甚至還更加頻繁了。比如，日本一個有名的政治家兼知識分子藤原賴長（1120—1156），他的日記裏就記錄了自己讀過和想讀的書單，我們從他的書單中可以看到他對中國文化的旺盛求知欲。

遣唐使制度廢止了之後，來中國的日本人主要是天台宗的僧侶，他們大多會拜訪長江下遊的吳越國，因為吳越之地有天台山，他們進行聖地巡禮。後來，吳越國被宋吞並，這些日本和尚就改成拜訪開封。他們相當於使節，最早來的是喬然（938—1016，983年渡宋），他不是天台宗的，而是東大寺的。

喬然的來訪受到宋代朝廷的高度重視，留下了詳細的記錄，《宋史日本國傳》裏面幾乎整篇都是關於喬然的記載，以及喬然所介紹的日本有關情況。喬然也為日本的佛教史做出了非常重要的貢獻，他將宋朝剛剛出版的大藏經帶到了日本。

中國在漢代就有了造紙術。但是，造紙術要跟印刷術相結合，才能創造出讀者個人收藏的書籍。印刷術應該是在唐代甚至更早的隋代就出現了，但是像大藏經這樣非營利的大部頭書籍，或者一般商業出版的書籍，都是在宋代開始出現的。唐朝時候，從日本來的和尚比如最澄（767—822，804年渡唐）、空海（774—835，804年渡唐），當時只能帶抄本回去，但是到喬然這個時候，直接收受或者購買印刷品就可以。

喬然到中國的九十年後，日本和尚成尋（1011—1081，1072年渡宋）又來到宋朝，寫了一本書叫《參天台五台山記》。這個時候買書更加方便，我們可以在《參天台五台山記》中看到一個非常令人驚訝的書籍目錄。

成尋來中國的時候，正趕上王安石變法。他的遊記裏寫過一個事情，當時中國遭遇了一場幹旱，已經一年多了，宋神宗為此非常地憂慮，請成尋進行祈雨。成尋說，我以日本國的名譽保證，三天之內肯定下雨。果然，第三天，下了大雨。這個故事在中國的史料裏是看不到的。

皇帝身邊的人問成尋，在日本像你這

樣會祈雨的、有名的人還有嗎？成尋說，空海，但他是真言密教，我是天台宗，所以我也不知道空海是用什麼法術祈雨的。這可能是成尋想要吹噓日本的佛法種類很多，能夠操縱天氣也是佛教的本質部分。但是小島毅教授指出，實際上，這個時候中國的佛教已經發生了巨大的變化。

#### 4. 禪宗「開花結果」的時代

當成尋在宋朝的時候，中國的佛教思想已經進入了禪的時代，成尋覺得自己能夠通過降雨讓中國皇帝心服口服，能夠顯示日本的厲害，但這只不過是一個日本和尚的自我感覺而已。這種做法，在當時的中國人看來只是巫師做的事情，中國人並不會因此而把成尋當成一個學者或者宗教人士。

所以，成尋在日記裏寫自己在開封如何被重用，但他的記載裏，並沒有和王安石執政期間重要權力人物的交往記錄。他交往的其實都是佛教人士，或者皇帝身邊的服務人員，中國的士大夫並沒有把成尋很當回事。

當時的中國士大夫迷戀的是禪宗。現在的英語裏面說到「禪」，一般是用日語

「ぜん」的發音，而不是漢語拼音的「chan」，這是明治維新以後日本人進行文化宣傳的結果。禪宗似乎也成爲了日本文化中的重要要素。

在成尋的一百年後，榮西、道元等衆多的日本僧人到宋朝學習，很多宋朝的高僧也漂洋過海到日本傳教，在京都、鎌倉建立寺院。日本的很多政治家聘請僧侶做自己的政治顧問，同時宋朝的士大夫也爲了讓自己的個人信仰和國家政治不發生衝突，而接近禪宗。

禪宗是「不立文字，以心傳心」，這就和天台宗不一樣，因爲天台宗會大量地收集經典書籍。可能是因爲書籍的大量出版、任何文獻都很容易獲得，所以禪宗才會對通過書本學習知識的這種方式進行反省。如果任何人在任何地方都可以方便地找到書籍，那麼就出現了另一個問題，那就是人的內心問題。因此禪宗是在唐代打下了基礎，但是到宋代開花結果。另一方面，道教和儒教也在很大程度上受到了禪宗的影響，出現了內丹思想和心性論，這些都與宋代陶瓷的宗教性、精神性相通，所以宋代確實是一個思想與宗教大奔流的時代。

轉載自看理想公眾號



# 齊奧朗：從世界的反面生活

◎ 思不群

## 一、閣樓上的隱士

有一段時間，我在圖書館裏和互聯網上到處尋找關於某個作家的一切文字，就像一個挑食的孩子粗魯地在盤子中翻揀肉星。但這一切都顯得徒勞。他像一個隱士，住在高高的閣樓上，遠離人間的喧囂，抹去了自己的蹤迹；又像一個望氣之人，從那小小的格子窗，望向虛空。他通過那裏從天空中上上下下，總是走神去往那些虛無縹緲之物中。他躲避名聲，遠離人群，執著地讓自己成爲一個失敗的堆積物。然而，他的文字如同一個文學瑪尼堆，當你參拜過後，即使把它拋到一邊，也會持續感受到它從遠處發出的能量。

二十二歲那年，一個令人壓抑的下午，他處于精神的低潮中，突然，一只針筒將某種絕望的針劑推入他的脊椎中樞神經，

並命令他脫口而出：「我再也受不了啦！」而他母親只淡淡答道：「早知如此，當初我就去流產了。」母親的話讓他醒悟，也讓他驚愕，驚愕于生命純粹偶然性的本質——它只是一個意外，一個念頭延宕的結果。在那樣一個念頭之上，你無法將厚重的人生意義放上去，即使放上去，它也會掉下來。當「整個世界被無用感擊中」時，齊奧朗（又譯「蕭沉」）遭遇了某種虛無，但由于他是如此之輕，即使掉下來，也會重新飄起，浮在半空，隨之而來的是托舉與下沉共同作用下的眩暈。

齊奧朗的獨特之處在于，對他而言，這虛無不是精神的耗散，而是內在的激情。魯迅說：「絕望之爲虛妄，正與希望相同。」對齊奧朗而言，絕望甚至比希望更能帶給他激情。他以飽滿的熱情來書寫虛

無與倦怠，類似于在慵懶的太陽下，春天將花朵摧至殘敗。閱讀齊奧朗有時會讓人感覺他的所有作品都是同一部作品，他的所有文章都是同一篇文章。那些看起來不同的文字之樹，最終漫漶連綴成一片密不可分森林，他在其中傾泄他的懷疑、澹安、瘋狂、僭越、頹廢、迷失。齊奧朗的作品雖有各種名稱，但其實只有一個主題，那就是有關一個現代知識人的懷疑、孤獨、激情與倦怠，總其名曰虛無。他有一種獨特的本領，就是長久地保持在激情與虛無的分割線上，這是一條孤峰突起、利如刀刃的分割線，衆人俱向兩旁跌落，而他穩穩地立定在那裏，就像他能從自殺傾向中汲取生之欲望一樣。這是十分危險的。但由于他常年以此來訓練自己，所以撕裂的危險大大降低了。這也體現在他的住所上，

他住在巴黎左岸的奧德翁街，據說一邊是大學林立的拉丁區，一邊是藝術家薈萃之地，而他就待在交彙線上，隱居在那一道縫隙裏。

一切世間珍貴之物，當它升到閣樓的高度時，就會破滅，化爲夢幻泡影。齊奧朗在一九四七年完成的《解體概要》中對自己未來所住的閣樓如此描繪：「我夢想過一個世界，那裏沒有氣候，沒有時刻，也沒有那充滿時間的膽怯。」也就是說那個世界一切皆無。他是一個未刺度的佛教徒。但有時他也會降下來，遇見誰就與其把臂入店，用酒點燃心火，享受內在的燃燒帶來的眩暈。他自述有一段時間頻繁參加社交活動，因爲那時他很愛喝酒，而又像需要酒一樣需要貧窮，所以當有人邀請他參加聚會，他幾乎從不拒絕。這樣就不必放棄對二者的同時占有。

## 二、孤獨與上帝

二十多年間，齊奧朗遠離祖國，回避衆人，在巴黎街頭廉價的小旅店裏棲身，獨自沈浸在對自我和世界的審視以及與自我的對話當中。他唯一的友伴是孤獨。閱讀齊奧朗，你會發現他專門闡述孤獨的文

字並不是太多，但他的每一篇文章都浸透了孤獨感，都與孤獨相關，都建基于此。

對於他來說，孤獨是精神的必需品，是一道基石。孤獨的另一個名字或許可以稱爲「齊奧朗菌」，它無孔不入。在他後來所住的閣樓中，隨著牆體向上不斷變尖，趨向一個點，市聲與世情也在逐漸稀薄，逐漸至于空無。那最後的一個點，就是孤獨的頂點。齊奧朗獨自擁有它，不允許任何人與之分享。孤獨就是從世界中退出，獨自面對自己，回答自己的疑問與驚異，像琥珀一樣，用透明的思慮把自己包裹起來，長時間地只和自己待在一起。「只需要這一個：長久的、長久的獨處。」齊奧朗深愛的裏爾克會這樣說。而他喃喃回應道：「孤獨，極其孤獨，是唯一要緊的事，不惜任何代價也要守住它。」你看，對於齊奧朗來說，孤獨變成了一種財富，變成了通向那些思想火星的守門人。實際上，孤獨是每個寫作者都要學習的一門技藝，但這門技藝需要自己去習得，它秘不外傳。在齊奧朗的第一部作品《在絕望之巔》中，孤獨還是一個讓他感覺到自己世界的分離之物，及至創作《解體概要》時，孤獨分泌出了莫大的甜蜜和安慰，將他完整地

包裹起來。而我傳習這項技藝的體會是：與他人相處是習俗，是生活；與自己相處則是詩歌，是藝術。齊奧朗最擅長與自己相處，幾十年間與自己不離不棄，他那些極具感染力的文字就是從孤獨的泉眼中湧出的甘甜之水，你從一捧水中嘗到了他的狂熱、尖刻，也就染上了他所投放的孤獨的菌群，它們會伺機在你的身體裏復活，但它們的生長需要你獨自去撫育。

據說神秘主義者聖女羅撒戴著一頂特殊的花冠，這頂花冠下有一根針不停地向前顫，提醒她從人群中退出。與此類似的是帕斯卡爾佩戴著一條特制的腰帶，其上滿是尖刺，當他感覺需要保持清醒時就用力捶打它。孤獨就是齊奧朗的花冠和腰帶。對他來說，對孤獨的熱愛仿佛是一種癮症，會定期發作。當它發作時，齊奧朗感覺自己仿佛退出了人間，失籍的個體飄蕩在深空宇宙中，他徹底是獨自一個人，用雙手環繞雙臂抱緊自己。此時，他除了喃喃自語，便只能與那最高者交談。「我將上帝定義爲在那些極度孤獨時刻裏的陪伴者。」他說。與這樣一位陪伴者你還能聊些什麼？所以齊奧朗所論之事皆是絕對之事，與日常無關，只關乎精神生活，只

涉及精神性生存。所謂絕對，就是直接面對，赤裸裸面對自己的靈魂，面對存在和最高者的注視與質問。齊奧朗的作品中，集中處理該主題的無疑是《眼淚與聖徒》。在這本書裏，如果說齊奧朗對於聖徒和神秘主義者還存有尊敬之意，有著稱頌與贊美的話，那麼對於上帝的態度則幾乎完全遊走于懷疑和詈罵之間。這位孤獨者對於唯一的陪伴者並不友好。應該注意的是，《眼淚與聖徒》是他早期的作品，他仿佛要在這本書中一勞永逸地解決個體與上帝的問題，以便在之後的作品中可以做到完全放言無忌。

不過，我們不能將他對孤獨的堅守過于當真，有時他也會決然地拋棄它。從上世紀八十年代起，他與一位名叫弗雷德佳德托瑪的德國年輕哲學女老師頻繁通信，並秘密幽會。這段戀情持續了十來年，仿佛這種稀缺的情感慰藉進一步放大了孤獨的份量。實際上，對於齊奧朗來說，孤獨是愛情的另一個名字，他如此地異于世人，而另一個人的到來顯然提醒了他這一點。當這段感情結束之時，意味著那位老朋友又來敲他的門了：孤獨正等在門外。



### 三、自殺學開創者

加繆在《西西弗神話》的開頭寫道：「真正嚴肅的哲學問題只有一個：自殺。」加繆說這番話的目的旨在引入對自我處置的自由討論。齊奧朗同樣關注自殺問題，他可被稱作自殺學的開創者，但同時也是自殺的反對派。從十九歲開始，有六七年的時間，齊奧朗都深陷于失眠的折磨當中，整夜整夜無法入睡，漆黑的夜色仿佛塌陷的地塊一樣落向他一直睜著的眼睛，要將

它填滿。而隨著時間向夜深推移，黑暗變成了一群猛獸，它們像撲向獵物一樣撲向那發出亮光的雙瞳，撕咬它，壓迫它，驚異于它的不肯屈服。就這樣，精疲力竭地穿過茫茫黑夜之後，他發現新的生活並沒有到來，夜色並沒有洗乾淨一個肮髒、無用的昨天，它送來的又一個黎明還銜著前一個黃昏的尾巴：它們是同一個，並非是新的。睡眠從身體裏掏出一個嶄新黎明的魔法失效了。我也恰好在二十歲左右遭遇過失眠的困擾，那是突然看清世界的另一副面孔之後，精神的大驚異引發的後遺症，就像是要看看世界在黑暗中會幹出什麼樣的勾當來。但也許對於齊奧朗來說，失眠同樣意味著對白天的懷疑和對黑夜的信任，是在精神上為世界值守，因為擔憂世界轉眼就會坍塌而不願中斷對話，想要一次性用盡自己的清醒。

但失眠對身體的折磨和精神上感覺到生活永遠是同一日的打擊，使他想到了自殺，以死亡之刃的鋒利來徹底解決這一切。但生的渴望無疑是巨大的，他克服了自殺的想法，辦法是整天整天地騎著自行車穿越法國各地，直到把自己弄得筋疲力盡，身體像一截被用盡了的木頭，沈沈睡去。

許多年以後，他已經不再為失眠所糾纏，但對自殺問題的思考卻一直深入下去，形成了獨特的齊奧朗式的「自殺學」。他告訴我們，人是自由的，他隨時可以用自殺來退出生活，一次性消滅他在世間承受的所有悲苦與煎熬，就像關掉黑夜裏的燈盞一樣。但既然我們像握著一把鐮刀一樣把自己的命運緊握在手中，那麼還有什麼生活是我們無法忍受的呢？所以，他的「自殺學」從更大意義上來說，是一種養生學。實際上，在我看來，齊奧朗發明自殺學，是為與上帝爭奪對自我的裁執權，他將自殺從消極的自我消滅轉變為積極的生存意志，你看，這就是齊奧朗的高明之處。一個人不能決定自己的生，卻可以決定自己的死，並從世界的反面切入生活。

從死中翻出生，從死到達生，這是齊奧朗的生死辯證法。因了死的黑土地的存在，生存的春花有了無忌開放的基礎。

「自殺是人有別於他物的一大特征，是人的大發現。」他進一步強調。自殺是有用的死亡，是以一個人的意志與裁決對抗所有外在宰制力量，通過一個決斷證明主體的生命意志。這是齊奧朗的「臨終美學」。「創造，就是生活兩次」，也就是

對死亡的抵禦與克服。齊奧朗的自殺學正是如此，他號召人們用藝術的創造來超越自殺，超越死亡。創造的本質是以死見生。沒有死，生存就是透明的，而死亡給予它神秘性。在玻璃後塗上黑色，玻璃就變成了鏡子，可以反觀自己。在那些鏡子上跑著的奇異光斑，就是藝術。

而關於自殺，卡夫卡曾經有一個說法：「我們可以把自殺看作是過分到荒唐程度的利己主義，一種自以為有權動用上帝權力的利己主義，而實際上卻根本談不上任何權力，因為這裏原本就沒有力量。他什麼能力也沒有了，他已經失去了一切，他現在去拿他占有的最後一點東西。」卡夫卡感受到的是自己的無能，而齊奧朗則欣賞于自己的無用，在自然界中，花朵都是要枯萎的，但退場方式不同，它們各有自己美麗的語法。

#### 四、碎片與永恒

作為一個閱讀者，我對於哲學永遠只能識別出很少的信息，從《悲劇的誕生》中，我也許只能提取幾個詞，而從齊奧朗身上，我或許保存下了幾個句子。我從未將齊奧朗當成哲學家來看待，我把他看作

是一個性情時而暴躁時而溫馴的朋友。他讓人親近。如果說傳統哲學是混凝土牆，冰冷、有原則、剛硬，那麼齊奧朗砌起的則是鄉野的土牆，上面長著帶露的花草，縫隙間藏著兒時遺忘的玩具，熟悉的歌聲從遠處飄來。「哲學過度沉重。這是它的重大缺點。它缺少激情、酒香和愛情。」齊奧朗在《思想的黃昏》中說道。他已經讓哲學變得柔軟，像一股柔紗纏繞在讀者心頭。

與傳統哲學作為一種共同的、集體的認識相反，齊奧朗是高度個人化的，他從抽象、理性滑向形象和抒情。所以齊奧朗幾乎是反哲學的，這些格言短句，本質上是精神的瞬間爆發。當康德、海德格爾在追求一個永恒的大星體時，他放出的卻是一道閃電，瞬間就穿過了廣袤的夜空，思想的碎片把暗夜照亮。他執著地以全部寫作證明著一道公式：瞬間大於永恒。齊奧朗直言：「我需要一種野人的語言，一種酒鬼的語言。」他如此不屑於那些「哲學行話」，你很少能在他的作品中找到那些高深的哲學術語、艱澀的邏輯推論。齊奧朗是直覺哲學家，他用碎片化的思考宣揚「悲歌的壯麗」。一個穿著西裝的東方人。

「我願爆炸、飄飛、化爲齏粉，我的解體將是我的傑作。我願融化在這個世界，讓這個世界在我的體內融化到高潮。」這是齊奧朗的夫子自道。碎片化寫作是精神實體的「解體」，通過解體，他的雙臂伸展到無限大，將世界包含在自我體內，而不是相反。通過此包含，世界在他體內已經精神化、內在化，所以他說的末日、大火、死亡都是一場精神操練。解體也就是趨向無限，即無政府狀態，即一種在生活與寫作中堅決貫徹著的無政府主義。



當齊奧朗釋放出這些飛旋的思想碎片時，它們朝著各種方向散射而出，在空中疾飛、旋轉，甚至倒退，有時不可避免地會猝然相撞。但讀者不會糾纏于它們行進方向的正確與否，而是爲它驚人的光芒、爲它奇特的形狀所傾倒。對此，蘇珊桑塔格說：「真正的哲學家所說的並不是，正確的，而是必要的或解放性的。」這裏「解放性的」一詞的涵義，就如同把鮫放入水中，立即使它獲得了空前的活力，奔跑、躡跳得像一只螞蚱，讓人激越、興奮。按照我的理解，所謂「解放性的」，就是一個精準的微創外科手術，打開一個小創口，將瘀血放出來，激活新鮮的細胞。激活，這正是齊奧朗的特征所在。一切偉大的思想和藝術都是「解放性的」，它把自由還給主體，它致力于打開與激活。

在尼采之後，齊奧朗可能是最有名的以格言短章來寫作的哲學家。蘇珊桑塔格在《「自省」：反思齊奧蘭》中說他「與尼采最爲相像的還是氣質」。但一個懷疑主義者會是尼采的門徒嗎？齊奧朗的虛無感、懷疑主義以及冷熱參半的激情與尼采那種高昂、肯定、永遠向前推進的英雄主義姿態有著明顯的區別。尼采重估一切價

值，是爲了建立自己的權力意志，佔而後立；齊奧朗則根本不想有自己的哲學話語和價值體系，他不是通過植樹種花來打造一片庭院，而是通過除去雜草和亂枝來營建自己的院子。尼采有他的超人哲學，有自己確信的東西，齊奧朗則恨不能將剛剛說過的話都否定掉。在對非理性、狂熱、迷醉的崇拜方面，齊奧朗超越了他的老師，走得更遠。他本想走出地球的邊緣，掉入虛空，但必然性的力量阻止了他。

## 五、用身體思考

在我二十多年的閱讀經歷中，我喜歡的作家與詩人，大都在某種程度上有某種差澀：卡夫卡、博爾赫斯如此，裏爾克、策蘭如此，海子、沈從文亦復如此。而齊奧朗可能是一個例外。他不僅沒有差澀，恬不知恥地過著寄生蟲般的生活，還沈溺于瘋狂和激情之中，享受著精神一瞬間的爆發，生怕說的話不夠過頭。當然，他有他的中和之術：他一手握著狂熱與激情，一手握著虛無與懷疑主義，穩穩地走在現代狹窄的平衡木上。但是齊奧朗的瘋狂過于豐盈，過于充足，以至于從他的頭頂外溢出來，他獨特的發型就是瘋狂冷卻後的

結果。

在蔑視理性、看低知識、崇拜激情等方面，齊奧朗不愧是尼采的傳人。他對憂郁、瘋狂、虛無的理解如此透徹，隨時可以將它們在密閉的精神腔體內加壓成一種激情的燃燭。他甚至比尼采走得更遠，成了一個直覺崇拜者；他用身體思考，憂傷地徘徊漫步在「思想的黃昏」，傍晚的彩霞和微風使他的語言染上了罕見的色彩和氣息。所以，本質上，他是一個浪漫主義者，他甚至厭惡和恐懼電話、汽車等現代技術產品，這些冷硬之物與自然的體溫隔絕，而他只著迷於一群小小血球在鼓脹的血管中集體吶喊和高速運輸，驅使他下筆千言。對於齊奧朗來說，瘋狂是一種精神粒子的總爆發，它卷起的颶風帶著他一起奔跑，以超過時間的速度穿越生命。這些精神的颶風掀起的漩渦總是讓坐在椅子上的讀者把持不住，遏制不住地要站起身來，來回走動。

所以，齊奧朗對裏爾克和波德萊爾的喜愛不是沒有原因的，二人都是浪漫主義轉向現代主義的新聲，而齊奧朗無疑是一個現代的浪漫主義者，他的憤怒、尖刻、惡毒與瘋狂正是源于此，一個高熱的腦袋

裏蹦出無論多麼驚世駭俗的言語，都不讓人感到奇怪。他蔑視曆史：「曆史學就是對正在進行的愚蠢所作的調查。」他貶低神聖：「上帝：是我們腹腸的擔憂與我們思想的咕嚕聲結出的果實……」他嘲笑大眾：「我們的體質只能承受一定劑量的真實。」作為一個用身體、用血液思考的哲學家，伴隨著體溫的急劇上升，他不時用出一些毒舌般的句子，大家一般都會原諒他的頭腦發熱。

他沾沾自喜地寫道：「我還從未在自己正常體溫中寫過一行字。」由此，我們也就明白了為何他的作品都有一種精神吃語的特點。齊奧朗是一種傳染病。他總是在一種高熱狀態、一種激情的驅使下寫作，又將這高熱傳遞給閱讀者，召喚他們與他一起形成精神上的同盟。精神的高熱既危險，又可貴，類似於一種精神的淨化禮，當讀者從中退出時，一種聖潔的幸福環繞著他：「幸福說：『瞧這個詩人他比我本人還要幸福。』」齊奧朗也意識到了這一點，他曾說：凡是對我感興趣的人，一定有某些方面的瘋狂。你看，這個老頭早已看透了我們。他慫恿我們和他一起跳進海水，享受冷與熱的對撞和翻滾。

## 六、自我懷疑的懷疑論者

一天深夜，齊奧朗正在街頭與人聊天，看到保羅·策蘭朝他們走過來，他正準備上前打招呼，卻發現策蘭根本沒看他們，只顧自言自語，還打著手勢，一徑走過去了。後來，當策蘭自殺的死訊傳來時，齊奧朗雖然感到悲傷，卻並沒有覺得意外：「他備受折磨，以至于無法在懷疑主義中避難。」他一針見血地指出了策蘭自殺的一個重要原因。一九五三年，策蘭曾將齊奧朗的第一本法語作品《解體概要》譯成德文，由羅沃爾特出版社出版。實際上，齊奧朗和策蘭有一段時間經常見面，但似乎策蘭並未從齊奧朗身上沾染到一點懷疑主義的氣質，沒有把這個保護罩借用到自己身上。

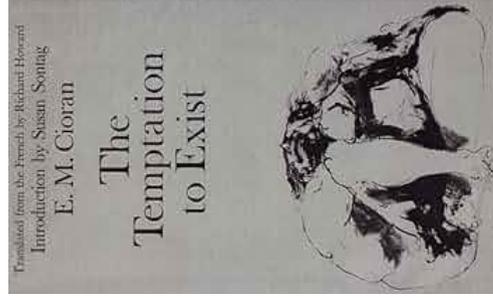
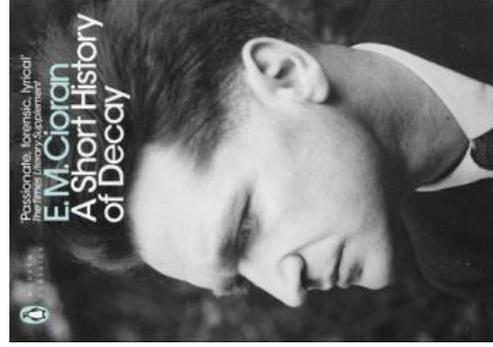
在所有的頭銜中，「懷疑主義者」是齊奧朗願意接受的一個。一個住在閣樓上從高處俯瞰一切的人，對人世間無疑有著更多的不信任感。他那些思想的碎片，每一片都疑慮重重，攜帶著質疑的氣息在人間遊蕩，尋找精神的宿主。如果說一戰時他還年幼，少不更事，那麼二戰對他精神上的摧毀是毋庸置疑的。尤其要考慮到，他曾狂熱地相信當時國內的納粹主義，並

為之歡呼。當一尊銅牆鐵壁在一瞬間突然土崩瓦解，那種對比與突轉無疑具有摧毀一切信念的力量。「實際上，我啥都不信。」他曾在訪談中如此直白地說道。他不相信上帝，不相信宗教，不相信哲學，也不相信美好的人類願景。然而，一個什麼都不信的人為什麼要寫下這麼多文字，為什麼要寫作？按照他自己的解釋，是為了解傷，為了解脫某種東西，讓生活可以忍受。然而，在一個東方人看來，寫作即是立言，即是立場的表達和聲明，一個人同時戴著紅臉和白臉，讓人無所適從。面對這種矛盾和質疑，齊奧朗聳聳肩，同樣直白地說：「這是真的。這些是無法避免的悖論。」所以，作為一個懷疑主義者，他毫不掩飾自己的破綻和非統一性，毋甯說他是將懷疑主義發展到極致，將懷疑的矛頭對准了自己，這是一個典型而又少見的自我懷疑的懷疑主義者。

國內最新引進出版的齊奧朗作品是《在絕望之巔》，在這本書的宣傳語上寫著「齊奧朗是現代歐洲最偉大的哲學家之一」，這無疑是反齊奧朗的，也是反懷疑主義的。我雖然喜歡齊奧朗，卻並不覺得他有多偉大，我還認為「偉大」這件馬來

並不適合他，因為他身上血的流速過快，不時會發熱，所以經常要將它脫下來，掛在閣樓的尖頂上，給自己降降溫。這種體內之熱，就是多種矛盾力量作用的結果。對於敵人和友軍他同樣歡迎。這也許正應了英格伯格巴赫曼的話：「一貫，即一致性……幾乎向來都是可怕的東西。而輕鬆、緩和、生動的東西都伴隨著不一致。」巴赫曼的話也讓我想起了一個遠古的故事：公元二世紀，著名的大儒主義者卡爾內德斯帶團出訪羅馬，做了兩次講座。第一次他一本正經地闡述柏拉圖和亞裏士多德哲學的深邃智慧，而第二次講座卻將第一次所說的完全推翻，徹底否定了柏拉圖和亞裏士多德。如果說齊奧朗在作品中曾向某個哲學流派致敬，那就是大儒主義。他總算是繼承了一個衣鉢。

轉載自《世界文學》



# 侯孝賢，和他電影裝不進去的大夢

◎ 唐 諾

## 千年大夢

侯孝賢的《聶隱娘》，之前我知道的是，侯孝賢打算用快速的、短切的、逼近的鏡頭來拍，連攝影機都換，編劇（一如以往或說侯孝賢式創作的必要，侯孝賢也是編劇一員）也收到這個，很配合還頗興奮地試著打造出一部嚴密的、環環相扣的、飒沓如流星的本子，是的，有點像傑森伯恩三部曲那樣。

最終，仍然，雲天高遠，侯孝賢「將這個民族自詩經以來流淌在血液中最美麗的詩意展示出來」。盡管並不出所料，但「何以總是這樣」這個問題仍在、愈在——逐漸地，我相信這裏面有些很根本的東西，不只是影像選擇問題，更不會是慣性的「拍不到就剪回去」「躲回那個最舒服、最有把握的侯孝賢」雲雲，後面這幾句話

只是我們沒事用來嘲笑嘲笑侯孝賢的慣用語而已。

我認識多年的侯孝賢，這得莊重地來說——從不是個膽怯、在意自身、對安全有足夠要求的人，這隨著年齡愈發有水落石出的味道，拍電影是他「這一生主要做著的那件事」甚至就是「唯一會做的事」，其他都只是跟來不跟來的東西而已。這樣想事情的人是很熟悉的、多年來在心裏一個人一個人默默收集的，我完全確信他們所認知的成功和失敗不同于、不重疊于、無關系于一般人以為的成敗，甚至因此不再信任「成功」「失敗」這兩個詞語，一定要說，也會像老去的海明威（諾貝爾獎致辭，世俗認定的生命巔峰）講的「運氣好的話，也會成功」；或加西亞馬爾克斯跟著說的，「成功毫無價值」。

侯孝賢不是個會躲回去的人。都這個年紀了還躲嗎？

## 《風櫃》之後的侯孝賢

最原初，侯孝賢說他不要拍那種輕飄飄的、人滿天飛來飛去的武俠，他要人踩地上踩水面踩樹葉或刀刃上有地心引力、有反作用力；也就是說，他要放棄和觀眾的這一部分類型約定，召回基本物理法則，給自己限制。沒事自找限制是為什麼？簡單的答覆是，這樣才像是真的，或說至少有一種質感。

但一旦開始，叫回來的就不會停于物理法則，整個真實世界會一塊一塊跟著回來，這幾乎是必然的——其實，在武俠的真實和虛擬界線問題上，物理法則極可能是最容易也最無所謂的。只因爲事情不自

今日始，此事有更長的時間來曆——我們一直稍帶詆毀地說侯孝賢有「黑道情結」，像《悲情城市》這樣的大家國題材，他放入一個三代人的黑道家族之中來看；像《最好的時光》，他選的（或說深深記得的）是早年仍屬「不良場所」的撞球間、更早年的酒家，和現今的夜店。侯孝賢也笑著說大概是自己年輕時混得不夠，沒完成，五體不滿足，遂像是人生命中一直懸空在那裏、會伸舌頭去舔的一個缺口。這當然是侯孝賢式的稍稍謙遜說法（證諸他多年來遊俠般四下支援弱勢者的持續作為），要逼他講社會正義雲雲這一套可能不大好意思吧。

對創作者而言，當真的從諸如此類的特殊角度進去不見得是壞事，至少相當長一段時間不是，只因為這個驅動他的力量是真的、確確實實是他一心想弄清楚的，真的就能持續、專注、稠密，能如本雅明說的耐心等到那些隱藏的圖像慢慢浮出來，這是機智性的、策略性的創作設計做不到的。特殊角度的代價是局限，銳利切入的另一面往往是偏頗迷執，會犧牲掉一般性的東西，接觸不到「一般人」，這對只想完成一兩部好作品足矣的創作者不是困擾，

但對侯孝賢，其中隱藏的不安必是不斷累積的。

如此拍出來的最好電影，至今侯孝賢自己仍說是《風櫃來的人》，理由是一切都「正正好」，什麼意思呢？——《風櫃》是四個離島少年（都不到二十歲）進入到大城市的典型故事，四個少年很像本雅明說的聽任城市的風把手裏紙片吹走，紙片吹到哪裏人就隨之走到哪裏，唯「最終總是通往犯罪」；但同時，他們能走到的地方也就不會太遠太大，像格林說的一座大城市對他們而言不過就那幾條街、那幾間房子和那幾個人而已，並非（或說還不是）真的一整個世界。「正正好」的意思也是指四位少年和真實世界乍乍相遇的此一接觸面，暫時止于這裏，不追問「娜拉回家了怎麼辦」雲雲的進一步必然問題，兩邊還可相互成立相安無事；而我們可能也會想到，不是「正正好」了嗎？如同卸下一樁多年心事、一則少年荒唐之夢，成爲一個幸福題材，舒舒服服完成了不是嗎？

我比較想說的是才上一部的《咖啡時光》，這原是侯孝賢日籍工作夥伴小坂史子的記憶，最先抓住侯孝賢目光的「那個畫面」是夜間跨城市電車上酣睡的大叔和

一旁緊張兮兮盯著行李架上包包的小女孩——破舊包包裏永遠滿裝著萬元大鈔。大叔是小女孩親叔叔，帶著再沒其他親人的小女孩，他其實是黑道組織負責一地一地收賬的，大部分時間活在電車上。叔叔告訴過小女孩，愈像隨手扔在那裏愈安全愈不招人注意，這是訣竅，但小女孩就是忍不住去看。

距《風櫃》都二十年不止了，依然是黑道，還是有些東西並沒完結並沒平息。「那個畫面」，創作者徘徊不去、因此才緩緩生長成一部作品的某一具體圖像，一般會放在作品的最重心處、最富說明力的位置，就像福克納的《喧囂與騷動》小女孩爬上樹、渾然不覺露著髒汗內褲、看著她祖母喪禮進行這一場，《百年孤獨》裏老人帶著小孩去看去摸一塊冰甚至就亮在第一頁、第一段、第一句，但啓動《咖啡時光》的此一畫面則根本沒留下來，連叔叔這個人物都消失了，怎麼捨得呢？

好像這個人連同他所在的黑道世界種種被排斥了出來，完全進不了長大後小女孩的一般人世界（尤其還「恢復」成有父母家人……），連只作為她一個偶然襲來的回憶都不成，就算有過也已遺忘。一青

竊演的多年後小女孩走向神田神保町的舊書店街一帶，若有什麼多出來的，是另一個以文字厚厚堆疊起來的世界，結尾的一幕很漂亮，是不遠禦茶ノ水駅（禦茶之水站）另一電車的交會穿行，水道橋畫面甯靜完整到像一張大畫，每個細節清晰飽滿到仿佛都成了隱喻，但卻又停駐不了、固定不了如一瞬，刻舟求劍也似的，人腳底下的世界是移動的奔流的。

我想提出這樣毫不出奇的解釋——這不真的只是侯孝賢一己的少年之夢而已，也就不會因《風櫃》的完成而完成；或者說曾經是的，但隨著侯孝賢的年紀，以及在時間中不斷展開、不斷觸及他者的理解和關懷，已難以再是了，毋甯更像是（歸屬於）奧伯拉契所說「古往今來，不分階級、宗教、民族」的人類千年大夢，回到人普遍的世界裏來。

一個人的夢很容易成立，它甚至不必考慮現實乃至可以背反現實條件，有時只憑著一股血性、一些誤會和無知就行了；但「人對正義永遠無法滿足的渴求」，除非繼續把它封存在夢境裏成爲單純的安慰，否則我們只會不斷遇見一個鐵板模樣的世界，處處不成立、不相容、難和解，站在

光天化日的真實世界裏，就連要把它順利描述出來（再描述總是得帶著解釋）都變得困難重重。《風櫃》之後的侯孝賢大致如此，緩緩走向司馬遷和霍布斯鮑姆，更多時候是在找尋還在的、還幸存于真實世界某一角落或某一瞬的這些人。問題是侯孝賢使用的是影像而不是文字，這（將）大有差別。

#### 電影裝不進去

很多人十八歲以前相信有、相信它成立的東西，不會五十歲以後還成立，生命經歷不知不覺教會我們很多事情，逼我們注意到很多事情，也要求我們得忍受很多事情；太多東西在人的世界裏都是脆弱不堪的。所以博爾赫斯才說，很多書、很多故事得趁年輕時候讀，到一定年紀你就不相信了、讀不進去了。

「這是一個再無法殺人的殺手故事」——爲著讓歐洲人也能夠順利進入古老東方的這部電影，《聶隱娘》曾被簡化成這樣一句話、一個疑問。一個殺人爲業（職業／志業）的人爲什麼再殺不了人呢？這其實是尋求最大張力、更尖銳方式的反向追問，其核心仍是此一普遍性的大哉問：

人究竟可不可以殺人？

《聶隱娘》這部電影當然不只面對這個疑問而已，但光是要好好回答這個就夠讓人口幹舌燥了。基本上，這是個較合適以文字來負載來處理的題目（影像並不具備足夠的解釋能力，或說不具備文字雙向的、反復的討論能力），而且還是足夠數量的文字才堪堪可以，比方一整本書（如霍布斯鮑姆寫《盜匪》），乃至於很多部書（《盜匪》一書顯然並沒解決我們的全部疑問）。

而一部電影，多年來我們一再討論確認過了，一定要換算，它的全部負載量也只到一部短篇小說的幅度而已。新聞報道善意地說，《聶隱娘》有一個「很豪華的編劇陣容」，包含兩位文字世界的大小說家阿城和朱天文，這其實也不自這部電影才這樣；還有，侯孝賢自己也是編劇（最重要的一個，不管挂不挂名），從頭到尾在場。《聶隱娘》耗在咖啡館裏的文字性討論時間應該達實際拍攝時間的三倍以上（姑不算其稠密度。劇本討論不必等光、等雲到、等工作人員處理好現場，以及永遠不斷發生的突發狀況雲雲）——很多人不會知道，多年來侯孝賢浸泡在文字裏的

時間遠遠多過于影像，平常生活也是如此，儘管看起來也許不像，他的確是我所知道讀書最多的導演。

電影裝不進去，愈來愈裝不進去，隨著侯孝賢的年紀以及跟著年紀而來的東西——《崑崙娘》當然是到此為止的極致，這關乎一整個傾頹中的王朝而不是高雄市那兩條暗巷子，你得記掛著以萬為基本計數單位的人（儘管電影裏不會出現）而不是四個年輕人的求職和薪水多少；再加上，侯孝賢說這回要貼近地拍，意思是他要更逼近每個個體、每種情境，穿透普遍性的事物表相，進到更裏面去。裝不進電影，對這些已習慣侯孝賢的編劇（包括編劇身份的侯孝賢自己）並不是新鮮事，也早知道如何繼續工作和忍受——即現在大家都熟悉起來的所謂「冰山理論」，典出小說家海明威，作品像冰山一樣，永遠有十分之九隱藏在海平面底下，編劇的任務本來就是為侯孝賢打造一座冰山，兩小時的電影，所以說編劇的文字應許空間是二十小時。

這是個很確實也很安慰人的美麗說法，之所以無法就此相安無事下去，我以為問題出在侯孝賢——一個隨時間不斷移動、

持續察覺更多、更無法簡單說服自己的侯孝賢。這麼來說，昆德拉素樸地使用過「結構」這一詞，以為它是原創的，每部作品有它無可替代無法模仿的獨特結構，「于是他從此要面對非常複雜、異質性又高的材料。面對這些材料，他得像個建築師一樣，賦予它一個形式；因此，在小說藝術的領域裏，從它誕生的那一刻開始，結構（建築）便成為最重要的東西。……而結構也是每本個別小說的身份證。」——所謂從作品誕生的一刻，指的應該是起心動念那一刻，也就是遠在作品的呈現之先，因此，結構最原初是人的思維路徑，因應著每部作品的特殊詢問（我們可很粗糙地想象為一處礦坑），這些反複尋獲出來的、跌跌撞撞出來的獨特路徑必須整理、確保，結構一崩塌，路徑就斷掉了消失了，你想抓取的東西埋了回去，挖不到手，以及運送不出來。

也因此，導演只擷取十分之一，便（愈來愈）不是單純的數量問題，而是，若不依循這一特殊思維路徑，你如何重新找到它，以及，若不完整呈現一整個結構，你如何讓它仍成立仍可信——沒有結構的引領、支援和保護，這些辛苦才尋獲的東

西總顯得危險、顯得虛張聲勢、顯得不夠真實或踏實，只因為它本來就不是簡單、普遍存在的東西。話說回來，滿地存在的、成立的東西，還需要人一講再講、需要人「發現」它保衛它嗎？我自己有一點點經驗，作為一個多年的文字編輯，以及一個動輒引述他人話語的書寫者——引述愈來愈難甚至矛盾，那種兩句的、切得工工整整的，又像永恒真理又如精美禮盒方便送人的話語愈來愈不吸引我；我想讓別人也讀到的珍貴話語總是愈來愈長、愈不容易截斷。

這些限定于種種嚴苛條件和顧慮的，甚至得把人自己也加進去才堪堪成立的話語，帶著某個非比尋常的視野，還帶著某種深沈審慎的拮抗現實之意，這些話語不會無意地出現，是人要它被說出來，人希冀它存在、成立，話語背後隱隱閃動著一個並不理所當然的世界。

《崑崙娘》裏「青鸞泣鏡」這一幕，據說在劇本討論階段讓舒淇聽得熱淚盈眶（沒有同類，獨自一人），但若不伴隨著足夠的、可感的、帶著人一路走來的崑崙娘身世細節，這個毋甯過度動人的力量很容易（一大部分地）流往戲劇性；還有，

來自日本的磨鏡少年妻夫木聰夜裏火堆前第一次對鼯隱娘說自己來曆那長段告白話語，據說是拍得極好、現場工作人員無不動容的一幕，但由于磨鏡少年的回憶戲連同所有人的回憶一並舍去（裝不進去，侯孝賢最終選擇順時間剪），這閃閃發光卻孤零零的一幕失去了支撐，遂如一顆熄滅的星再不會有人看到，大概只能送給妻夫木聰當個人收藏以紀念此行。

侯孝賢總簡單說這「不夠真實」——要不就直接剪掉，要不就設法把戲劇環扣鬆開，「將一個動作、一個情節、一段對白放置在一個較寬廣的架構裏，用日常生活的流水將其稀釋」。這于是生出了或說放大了另一端的麻煩，你怎麼能只要這邊不要那邊呢？當你得稀釋的東西愈來愈多愈稠密不化，你無疑需要更大的空間才行，而電影仍只是兩小時而已。

### 凡起飛的總要降落

此番最憤怒的編劇朱天文（我算目擊者）設法平息自己的憤怒——除了重申「電影是導演的」，她以為侯孝賢幾乎是逆向所有人地回轉盧米埃爾兄弟的電影源頭，那樣一列火車轟轟然地開進站，電影

作為一個真實世界逼到眼前的記錄，或深深記住。但我們仍得說，回轉源頭不該是全部理由，源頭如博爾赫斯所說追溯字源有時是沒意義的，除了人當下某種原來如此的驚喜；此外，諸多人類的書寫創作形式，的確多從驚異、處理一個真實世界開始的，但日後這麼長時間下來，我們或者已發現了每一種創作形式更獨特的力量所在和其更合適的使用方式（只有小說能做的事、只有電影能做的事雲雲）。此外，我們對所謂的真實也已有更深刻更流動複雜的理解，真和假一言難盡，「似真似假的這條疆界已不再受人監視了」。

我們總是較相信電影更好的使用方式是讓我們（暫時）擺脫這個糾纏不休的不舒服實然世界，呼應著、承接著以神話以傳說以一個個仙俠故事盛裝的千年大夢，夢見或更炫目、或更公義、或更滿足、總而言之這個現實從不給予我們的一個一個理想世界，或另一種沒發生的人生。像費裏尼那樣華麗的、無羈的、宛如星體炸開的四面八方而去想象力；像伍迪艾倫那部甜得滴蜜的《開羅紫玫瑰》，片中的米妮法羅是個二十世紀三〇年代經濟大蕭條時日有個粗暴、失業、酗酒工人丈夫的尋

常少婦，她躲進電影院裏，一遍又一遍看著同一部探險英雄電影，直到銀幕裏的英雄終於「注意」到她，從電影裏走出來，把她帶進那個她不可能存在的世界或人生裏去。

在電影裏我們可輕易得到這樣一個一個世界、一回又一回的人生，這不僅僅是一種安慰，還是有著多重極富意義的想象，讓我們發現、存留各種可能，也自然攜帶著我們對唯一實現這個世界的必要離開、反思和駁斥。但這裏，我想提出（年紀漸大的）昆德拉這番反向的話：「可是哪一天你我會不會反問：假如我生在別的地方，生在其他時代，那麼我的人生是什麼樣子？這個問題本身包含了一個人類最普遍的錯覺。這個錯覺讓我們誤認為我們的一生只是一個單純的布景，是個偶發的、可以交換的情況，而我們那獨立自主、恒常的「我，便在這個情況裏運行。

哎，幻想自己其他不同的人生、自己其他十多種可能的人生，這真是美好的事！白日夢做做就算！我們其實不可挽回地鎖死在自己出生的年月日和地點。如果抽離開自己那具體而又唯一的情況，我們的「我，是難以想象的。除非透過這種情況，

除非放在這種情況裏看待，否則我們的人生是無法理解的。如果不是兩個陌生人早上來找約瑟夫，而他宣布他被指控的消息，那麼他將會和我們所認識的他完全不同。」

更確實的真實要求在這裏，在人無可取消的種種限制裏（我們其實不可挽回地鎖死在自己出生的年月日和地點）——你當然輕易可想象有一顆萬靈的，乃至於青春永駐的藥來，但你的貓、你的親人仍只會死去；而且，這個藥愈神奇、愈無病不愈，我們對此一疾病，乃至於人在疾病中的種種也就愈不必了解無從了解，不是這樣嗎？別誤會昆德拉的壞脾氣，他沒罵你，他的怒氣是向著這個總是令人沮喪的世界，也沮喪地對著自己，以及小說這門行當而發——「凡是起飛的，有朝一日總要著陸」。

我甯可說，一個夠好的、好得夠久的創作者遲早會這樣落回到現實大地來，通常，這會是一個不斷發現也不斷抗拒延遲的角力過程，也往往被不明就裏的人 and 心懷恨意的人看成為一個衰敗過程（表象上看的確是墜落的弧線模樣沒錯）。

創作者會一樣一樣捨棄創作形式賦予

他的約定特權，讓自己受困於一個一個現實限制裏（創作者生而自由，卻處處回到桎梏之中），以至於外頭的人們總以為他失去了想象力、失去了人們曾為之心折的種種華麗無匹東西（如托爾斯泰的《復活》，巴赫金哀悼地用「枝葉凋盡」來說它，這曾經是人類小說史上最狐狸、最精巧、最技藝精湛的巨匠；昆德拉才完成的《慶祝無意義》也是這樣，小說本身甚至是笨拙的）；最後一個（捨棄的）約定特權就是此一創作形式本身，近年來，我自己很有意地重讀這些了不起書寫者的最後一部作品（當然不浪費時間在那些早早壞掉的小說家身上），也注意他們封筆不寫的具體時間落點（如果不是死亡先來的話），最好還能讀到這前後他們的發言訪談雲雲。

這裏有複雜難言的種種，並不容易分清究竟是小說棄絕他們還是他們選擇離開了小說。小說會是個比人壽還短、會先一步到盡頭的東西嗎？小說（乃至於一切創作形式）竟然不見得是人可托終身之志、人至死方休的東西嗎？

這次，朱天文的理解是，侯孝賢如今對真實的近乎神經質要求，好像要編劇

「打造」出一個完完全全真實的世界（「打造」這個如此不精確的用詞曝現了其間的矛盾，如埃科所說的，要制作一張和真實世界一模一樣的地圖是不可能的），好讓他的鏡頭不管對向哪裏對向誰，都是真實世界的一景、一個當下，鏡頭「框裏」和「框外」無界線無接縫地連起來；或者說，鏡頭裏的只是一個一個「信物」，如輕紗引風，用最少最省約的東西，觸著、相信著、證實著鏡頭以外整個世界的確確實實存在。

### 走向詩，走進電影本身

這樣，我以為侯孝賢的電影走向了詩——也許電影的終極可能是詩而不是小說；或者說，如果不甘於只探索一個點、一個夜晚、一處莊園、一個暫時切斷和外面世界所有聯系的舞台狀封閉空間（如精彩無比的老導演阿特曼，我以為他是最世故最穿透個別人心的，也是最文字性思維的），你想拿它來說更多東西，乃至於像侯孝賢常說的「我只會拍電影」（意思是我人生這一場的全部所知所得所思所想包括言志，最終都只能通過電影講出來），你要把電影用到極限，大概就只能詩了。

關鍵可能在于電影的語言是影像而不是文字。而在今天歸屬於文字世界的所有書寫形式裏，只有詩是先于文字的，和音樂、和繪畫一起直觸這個亘古世界。一直到今天，詩的根本書寫、思維方式仍不真是文字性的，而是一系列不直接聯結起來的具體形象或圖像，詩使用的文字于是極不成比例的多是名詞（枯藤、老樹、昏鴉、小橋、流水、人家、古道、西風、瘦馬雲雲），如一個一個間隔的點或具體實物，詩的書寫奧義之一便在于這些點的選擇擺放和處理，讓點和點奇妙地、參差地、始料未及地相遇，夠明確夠光亮的點，我們頭頂上的星空那樣，會相互招引聯合成線，空間的線，時間的線；詩的完成通常不是一個故事，而是一幅畫。

詩于是能以最小空間、最省約的文字，講最多東西，以及伍爾夫說的，講最巨大的東西。侯孝賢以他極富耐心、不輕易打斷如凝視的長鏡頭聞名乃至於成爲他的電影簽名，但這毋寧是他一個點一個點地擺放和處理。侯孝賢的這個鏡頭和下一個鏡頭通常是不聯系的，沒因爲所以但是而且之類的因果鏈接東西，好得到空間得到自由以及真實（真實世界裏的因果之鏈的確總

是隱沒的、捉摸不定的）。

這在他《戲夢人生》時已達一種地步，我們常私下笑說侯孝賢根本是拿李天祿家的一本老相片簿來拍，看到沒？這是十二歲時候的李天祿本人，他家房子當時長這樣，門口蹲著喝茶那個應該是他舅舅還是誰，他母親養了幾只雞，好，看下一張……——看他電影的人必須自己去聯系起來，這是侯孝賢電影對觀衆的要求。因此，很多抱怨看不懂的人也許只需一個提醒，你這不是在讀一部小說，你像平常讀唐詩三百首那樣就好，「獨坐幽篁裏」，翻過去，「彈琴復長嘯」，翻過去，「深林人不知」，翻過去，「明月來相照」，結束。

侯孝賢的電影于是有一種特殊的沈靜不驚，一種大地也似的安穩堅實，逐漸地，人的行動失去了銳角，變成只是活動而已，並隱沒向「慣常性的重複行爲」，我們感受更多的可能是來自人之外的某些不明所以力量及其存在—but這樣，聶隱娘怎麼辦？這個她羊角匕首一樣尖利的奇女子，她的深刻意義原是建立在她的行動上的，一種極強烈、極異質的、接近從心所欲自由發揮也絕不輕易跟世界和解的行動；失去了

行動，她走不了那麼遠，或直接說，編劇用文字爲她堪堪打造出來的孤單、獨特小徑，以及她在小徑盡頭的獨特模樣，在電影的影像裏又複歸隱沒了。

這些年來，我們的確感覺到至少有兩個侯孝賢，一個匱匱下到現實生活火雜雜角落、對具體的人具體的不公不義滿滿關懷到猶好勇鬥狠地步的侯孝賢，另一個較隱藏的、不斷走進電影這一創作形式深處、試探著電影極限、沈靜老工匠一樣的侯孝賢——侯孝賢（以及他的編劇們）可能還是稍稍低估了此一矛盾和其裂解力量；或者說，大部分時候的侯孝賢喜歡、希望自己是前面這個人，也不認爲在作爲電影導演（工匠）那一刻不能仍是這樣的人，但電影自身的要求、自身的詢問最終總把侯孝賢帶到另一個人那裏，已進入電影裏這麼深的侯孝賢有他更無可拒絕的招引（另一面也是限制），像韋伯說的那樣，電影正是他生命中唯一的魔神，你只能認定並專心事奉。

這也幫我們解釋了一些侯孝賢式的怪現象——侯孝賢的電影最依賴他的文字編劇，編劇（他自己是其一）爲他做的不僅僅是文字執行而已，而是從起點開始相當

程度的共同創作，但他的電影完成時，最突出的總是他猶豫不定、屢屢想擺脫重來的攝影，以及實力極其一般、實際拍攝過程裏狀況不斷的美術。這其實不是好萊塢式可分離、可獨立作業的攝影和美術，真正完成的是總的影像本身，當然得來自侯孝賢本人（攝影獎、美術設計獎都該頒給侯孝賢本人）。影像正是侯孝賢唯一的、由他說出的語言，影像甚至就是他探索的、愈來愈純粹的電影本身。

另一個怪現象是——對他評價最高到有點會不會太誇張地步的，是遠方幾個聲望地位乃至資曆甚至高過他的大導演、電影創作者（阿巴斯、黑澤明、科波拉等等），他們對侯孝賢電影的純粹性甚至是欣羨的。我們可以把這些大導演理解為不斷思索並實際觸及電影極限、得時時去想電影究竟是什麼、能做什麼的那幾個人，他們和侯孝賢站相似的位置，看著同樣的東西並煩惱，他們最知道侯孝賢在做什麼，以及何以這麼做。

還有，侯孝賢電影隱藏的某種嚴苛無情——侯孝賢總是從熱血關懷一個特殊、具體的個人開始，但最終總是「遺棄」了他。電影愈來愈是目的，而不是一種負載

形式表達形式，我們也聽到了飾演聶隱娘的舒淇很聰明的話：「你們不會常常看到我的，我都躲樹上。」

日前，侯孝賢在接受採訪時說，他還會再拍一部武俠片（有點背反他被唐代美術搞得心浮氣躁、發誓要回到現代、再不拍古裝的發言，但前言後語不一致是侯孝賢的「習慣」），看來他還有未竟的大夢，也仍然相信他可以和解那兩個不斷分離的侯孝賢。我其實很喜歡這樣的侯孝賢，矛盾有時是一種不舍，一種希望好的東西都一並成立、甯可讓自己置身困境的高貴心志；矛盾如惠特曼所說是人心胸寬闊、容得下不相容事物、容得下諸神衝突的表征，夠好的思維者創作者因此總是矛盾的——但真的做得到嗎？我們好像只能繼續看著他、擔憂他並祝福他。

本文節選自《求劍》，有刪節  
轉載自看理想公眾號



# 李白與西塞山的情結

◎ 呂永超

唐代偉大的浪漫主義詩人李白（701—762），是我國詩歌史乃至世界詩歌史上少見的天才。他留下的千餘首詩歌和六十多篇文章，在中國文學史上閃耀著奪目的光輝，一千多年來震撼著廣大人民的心魄。他不愧為人間的「謫仙詩人」，無與倫比的「一代詩豪」。翻閱《李太白全集》，他有兩首詩直接吟誦千古西塞，真是黃石之大幸。

李白與黃石西塞山的情結，應從唐玄宗開元十三年（西元 725 年）開始。這一年，大丈夫必有四方之志的李白，「仗劍去國，辭親遠遊」，離開家鄉四川而出三峽，下江陵，闖蕩江湖，追求功業。他先在湖北安陸入贅故相許圜師之家，娶其孫女許氏為妻，從此「酒隱安陸，蹉跎十年」。他才華橫溢，抱負宏大，卻不願意通過科舉

考試來求取功名，就投贈詩文，干謁公卿，試圖得到當朝賞識，謀取仕途。可惜，他始終坎坷不遇，沒有結果，更無收穫。

西元 734 年襄陽的春天，春冰虎尾。剛過而立之年的李白，不甘心失敗，拜訪當時的襄州刺史兼山南東道採訪使韓朝宗。韓朝宗素以愛惜人才聞名，曾任荊州長史，故人稱韓荊州。但李白呈給韓荊州的求職信中，犯了一個比較嚴重的錯誤——豪放不羈，「十五好劍術，遍幹諸侯。三十成文章，曆抵卿相。雖長不滿七尺，而心雄萬夫」，彰顯出一種特有的傲慢，令韓反感，鄙夷地把這封信拋成天女散花，他所求的一官半職也成了泡影。李白又與韓的屬下任縣尉的李皓結識，「復求其授助」，一番苦心又是白搭。他深感自己的失落和無助，心中的苦悶可想而知，於是便寫下了《贈

從兄襄陽少府皓》。詩史互證。這首詩，與其說是對這段史實作了詩意的描述，不如說是對他自己裘馬輕狂，豪爽用事的真實寫照。

一事無成的李白，不免心生戚戚。在這年暮春，啟程到江夏（湖北武漢），在此漫遊至秋，寫下了系列詩歌如《暮春江夏送張祖監丞之東都序》《江夏送張丞》《江夏別宋之悌》《赤壁歌送別》《望黃鶴山》《江上吟》《送三季之江東》等詩，送別友人，面對奔流不息的長江水，心有所感，慷慨沉雄。其中，在《送三季之江東》詩中，他首次提到「當中路」的西塞山。時隔千年，重讀此詩，仿佛聽見他低首長吟：

初發強中作，題詩與惠連。  
多慚一日長，不及二龍賢。  
西塞當中路，南風欲進船。

雲峰出遠海，帆影掛清川。

禹穴藏書地，匡山種杏田。

此行俱有適，遲爾早歸旋。

詩題中的「二季」，當指李白從弟李幼成、李令問。他倆所到的「江東」，即今安徽蕪湖以下長江南岸地區和浙江一帶。在這首送別詩中，李白對友人的敬重和羨慕之情，溢於言表；對自己的才華和學識感到自愧不如，躍然紙上。歷數此行將過之的名勝古跡，如西塞山、禹穴（今浙江紹興市宛委山）、匡山（今江西九江廬山）等，提示此行相當艱辛又非常有益，用簡潔明瞭的語言，描繪了自然景觀，增加了詩的意境和感染力，同時表達了對友人的真切關心和深深祝福，囑二弟俱當登臨賞玩，但又殷切盼望他們早日歸來。

行文至此，讀者諸君可能心生疑竇，詩中所言「西塞」，是李白從劉誕的《西曲歌襄陽樂》、江淹的《渡西塞望江上諸山》、何遜的《入西塞示南府同僚》等詩文中見聞所得，還是在此之前，他的確與西塞山相遇相見？

靜讀《李白年譜》，史實一目了然。其實，李白在25歲那年，同吳指南結伴，自三峽入巴東，再沿長江，一路過荊州，達

江陵，到江夏，上鄂州，抵潯陽，去金陵，胸懷家國理想，開始了他縱情山水、遍遇公卿的求仕之旅。扼守長江天險、古來即為征戰要地的西塞山，在江之右岸，恰在他的旅途之中，這是無法回避的存在，他自然與西塞山相逢相見，但藏它於胸中，等待一個合適的切口，作詩意的表達。九年之後，二季到江東，那段旅途他瞭若指掌，西塞山出現在這首詩中，也是水到渠成的事情。

求仕不順心，日子還得過。掐指到了西元732年（天寶元年），一直以「大鵬」和「鳳凰」自期的詩人李白，在他26歲之年，終於等到扶搖直上、青雲展翅的機會，因道士吳筠的推薦，他被召至長安，供奉翰林。才子李白，文章風采，名動一時，頗為唐玄宗所賞識。那年，他寫下《南陵別兒童入京》，一點兒也沒掩飾內心的狂喜：「仰天大笑出門去，我輩豈是蓬蒿人。」唐玄宗也給足了這個狂傲詩人的面子，「降輦步迎」，「以七寶床賜食，御手調羹以飯之」。他自以為就是「帝王師」了，不會想自己只是君王用來點綴升平、以誇耀於後世的御用文人。兩年後的天寶三年（西元734年），他的首次從政之旅，在理想幻滅

中宣告結束。唐玄宗將他「賜金放還」，理由是「非廊廟器」。

這次打擊太沉重了，離京時，李白寫下了著名的《行路難》：「行路難，行路難，多歧路，今安在？」儘管「行路難」，但他依然相信，自己還是姜尚、伊尹、諸葛亮、謝安那樣的大才，只是還缺少一個「直掛雲帆濟滄海」的機會。之後，他與杜甫、高適在梁宋之地有過一段三人行的暢遊時光。再後來，他開始了如早年一般的南北漫遊，喝最豪氣的酒，賞最寂寞的月，寫最好的詩。但，他的詩寫得再好，詩名再大，對於建功立業、兼濟天下的理想而言，終歸只是一個手段而已，他還是「大道如青天，我獨不得出」。時間如白駒過隙，他為自己未能找到真正的用武之地，流露出越來越強烈的焦灼感，「愁」成了這期間詩歌的關鍵字：「君不見，高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪。」「棄我去者，昨日之日不可留；亂我心者，今日之日多煩憂。」「白髮三千丈，緣愁似個長。不知明鏡裡，何處得秋霜。」這樣的「無所用於世」的生活，陪伴他整整13年。

西元755年，震驚全國的「安史之亂」爆發。李白深知，自古亂世出英雄。他也

想遊說江南李唐宗室起兵勤王，但最終事與願違，才上了廬山隱居。隔年的2月，他的居地來了一個神秘人物——永王李璘的重要謀臣韋子春，巧舌如簧，力勸他出山，加入李璘幕府。擋不住誘惑，他毫不猶豫地投入了自己的第二次，也是最後一次從政生涯。然而，世事難料，他在永王府不到三月，人生的過山車隨著李璘兵敗潤州而從高峰跌入穀底。他沒有扛槍上陣，血刃對手，但人在永王陣營裡，屁股坐在永王的板凳上，寫了二首七絕，為永王曲意逢迎，脅肩諂笑。

李白站錯了隊，就得罪唐肅宗李亨。李亨正宗手足之情尚且不顧，何況在他心目中屬於「另類」的李白？生命誠可貴，李白隨敗軍潰逃被抓，囚禁在潯陽監獄中。幸好禦史中丞宋若思、前宰相崔渙等人，心生善念，認定他無罪，將他從獄中撈了出來。鐵窗外的世界真好，李白長舒一口氣，心中的鬱結頓時消散了不少，但臉上的笑容還未完全綻開，又被李亨長流夜郎，沒有斬立決就算天恩浩蕩了。

乾元元年（西元758年）春，李白從潯陽出發，逆水行舟，赴流放地夜郎。途經西塞，他寫下《流夜郎至西塞驛，寄裴

隱》：

揚帆借天風，水驛苦不緩。  
 平明及西塞，已先投沙伴。  
 回巒引群峰，橫蹙楚山斷。  
 砮沖萬壑會，震盪百川滿。  
 龍怪潛溟波，俟時救炎旱。  
 我行望雷雨，安得沾枯散。  
 鳥去天路長，人愁春光短。  
 空將漂畔吟，寄爾江南管。

千古大江東流去，英雄往事思悠悠。

當李白行舟夜至古來征戰之地西塞山，心中必然會有無限感慨。他運用豐富的描寫手法，形象生動地描繪出了西塞山山巒峰回、洪水衝擊、百川湧滿等自然景象，藝術地表達了他內心的情感，對困境的無可奈何，只能撫琴吟唱，寄託對江南的思念。他自比「枯散」草木，而「望雷雨」，渴盼「甘霖」的急切心情呼之欲出。整首詩情感真摯，意境深遠，使人產生強烈的共鳴。看來，李白所愁，遠不止「春光短」，而是長途遙遙夜漫漫，去國覓荒愁夜郎。

李白惻惻由潯陽出發赴流放地夜郎，終究成就了他與西塞山在歷史性地相逢中各成千古，留給後人的都是眼睛的盛宴，精神的福音。相看兩不厭，山水千秋，藝

術永恆！

轉載自《黃石文學》



# 何川：一位攀登者的自由之路

◎ 梁 宋

## 「Trango Tower」

川口塔峰 (Trango Tower) 對於攀登者到底意味著什麼？長久以來，這都是何川的微博日，它不似珠穆朗瑪峰那樣為人所熟知，海拔也才 8888 多米，完全不能跻身于「世界最高峰」的頭部序列。但在攀登者的心中，它是「必征之巔」。

川口塔峰位于巴基斯坦北部，它其實是一組山峰，主要由 4 座海拔超過 8888 米的花崗岩山峰組成，何川此次攀登的，也被稱為無名峰 (Nameless Tower)。

這座山峰隱匿于喀喇崑崙山脈深處，東、西、南三面各有冰川阻隔，鮮有人至，單是接近它就需要 45 天的艱苦徒步。我們平常所見到的山，通常呈錐形，但川口塔峰的山尖部分，呈塔狀，想象一下，在海拔四五千米的山體上，突然長出來一根柱子，垂直于地面，光是視覺上就已經足

夠震撼。

更吸引攀登者的是，這段塔狀山峰，像一段「垂直的高速公路」，這裏有世界上海拔落差最大的接近垂直的崖壁，高達 138 米，岩壁平整光滑，幾乎沒有任何植被，花崗岩自然裂縫，直通山頂，岩線「幹淨、優雅、筆直」，是絕佳的攀岩挑戰聖地。

早在 2003 年，何川剛開始攀岩不久，就見過川口塔峰的照片，那時他還只是一個攀岩新手，從沒奢望過自己可以登上這座山峰，但他至今記得第一次見到川口塔峰的感受，「真的好漂亮」，這座山好像有一種神奇的魔力，每次見到它，都會有一種被大自然造物震撼到的美感，何川心向往之。

攀岩十年後，何川曾計劃過要去攀登川口塔峰，那是 2013 年，巴基斯坦登山者

大本營遭遇恐怖襲擊事件，二人死亡，他的計劃由此擱置。

又一個十年過去，經歷了傷病、疫情，何川已經 45 歲了，他感到是時候了，今年 7 月，他再次開啓了這項「遠征式的攀登」，朝著心中那個「最理想、最要命的目標」出發了。

他選擇的線路位于塔峰東南壁，被稱為永恆的火焰 (Eternal Flame)，那是一條經典的，難度為 5.13A 的線路——對攀岩愛好者而言，能在平地攀 5.12 以上難度的人，會被稱為大佬，何川這次要在海拔 5888 米的地方攀難度 5.13 以上的岩壁。

攀岩這項運動聽起來很「酷」，驚險刺激，但做起來就像一個複雜嚴謹的大項目，需要長期充分的準備。前往巴基斯坦之前，何川準備好了供電系統，買了儲能設備並充好電，為了準備一個足夠好用的



重要選擇，他在攀登路上偶遇了一位亞洲攀登者，55歲，名叫Park，Park的搭檔因攀登能力不足準備下撤，他非常希望能加入何川的隊伍。在高海拔帶一位陌生岩友攀登如此高難度的山峰，對何川而言只有風險沒有益處，但Park的一句話打動了他，因為這位55歲的中年男人說，「攀岩30年，Trango Tower是我30年的夢想」。

Park並不是一個善于表達的人，但登頂後，何川能感到他的開心，那是一種精神暗號，他們是互相懂得的人。下山後，他們互留聯系方式，何川發現，Park的郵箱名字就叫「Trango Tower」，而這也正是何川的微博名字。

### 召喚

何川從小就很喜歡在自然裏呆著。他是重慶人，在雲山霧水中長大，雖然在北京呆了快30年，至今說話依然帶著明顯的南方口音。

30多年前，他因朋友介紹接觸到了攀岩，最先去的是室內岩館，卻並未愛上這項運動，後來他分析，「室內攀岩是人設計的，設計者通常會制造一些難點，對初次攀岩者而言，容易感到挫敗」。他真正喜歡上這項運動是在戶外，攀爬真正的山，

手指觸摸到岩石，耳邊有風吹過的感覺讓他感到踏實和自由。

攀岩有許多方向，大部分是根據線路長短來確定，路線比較短的叫抱石，現在岩館多是抱石攀，路線再長一點的是運動攀，運動攀再長一點，一段段重複，是「大岩壁」，大岩壁意味著你可能要在岩壁上過夜，因為一天基本完不成。

一開始，何川並沒有明確自己要怎麼攀岩，什麼他都願意嘗試，傳統的，運動的，開拓新線路，他都很享受。2009年，何川去廣西陽朔攀岩，設計動作時沒有抓到點，手指受傷。那時，已經攀岩七年的他，第一次意識到，運動攀其實指向身體的極限，自己學習攀岩時已經30多歲了，身體的先天條件也不夠好，走運動攀路線可能已經走不通，如果要更長久地體會攀登的快樂，可能大岩壁是更適合自己的方向。

關於運動攀和大岩壁的不同，何川打了個比喻，就像家裏面用的刀，運動攀是特別鋒利的切菜刀，爬大岩壁就像砍骨刀，需要特別厚重，刀才不會崩掉。最理想的狀態是，能在鋒利的切菜刀和有力量砍骨刀之間來回切換。

2010年，何川開始去四川攀登高海拔

山峰。之後的經歷也一步步證實了，他確實很適合大岩壁方向——

2014年，他和朋友阿飛完成了華山南峰首攀。華山南峰海拔2154.9米，是華山最高主峰，其南側峭壁580米，首攀意味著一切都是未知，需要自己探索，這次攀登，何川和隊友見到了許多遺體，位于頂峰下方的一個溝槽，躺著累累白骨，那是多年來跳崖自殺的人。登頂後，何川和阿飛將這條線路命名為「好死不如賴活著」。

2015年7月，何川再次挑戰華山南峰，完成了全中國第一次獨攀大岩壁，由于下方沒有隊友保護，何川需要自己先爬上去一段，向上爬的過程中在岩壁上塞好機械塞保護自己，爬過一段距離後，在頂端做好固定的保護站，通過安全繩降下去，並將沿途的機械塞回收，利用繩子將裝著所有物資的吊包拖到頂端，然後自己再爬上去——就這樣上一趟，下一趟，再上一趟，華山南峰岩壁雖然只有580米，但何川爬了8天8夜，總路程超過2000米，他將這條線路命名為「死了都要愛」。

過去10年，他還6次嘗試攀登布達拉峰北壁，布達拉峰位于西姑娘山區，因正面形似布達拉宮而得名，是一座高海拔大岩壁技術型山峰。何川在布達拉峰經歷了

壞天氣，也經歷了傷病，胫骨粉碎骨折，腓骨骨折，也正是這次傷病，讓他明白了要如何照顧和利用好自己的身體。

何川剛受傷時，醫生宣布他以後走路都困難，更別說攀岩了，但經過專業的康復醫生的訓練和幫助，他漸漸恢復了從前的體力，系統的康復訓練改變了何川的認知——人可以通過科學的努力，去對抗年齡的衰老，延長自己的運動生命。

2020年8月，何川和他的朋友孫斌等人成功登頂布達拉峰北壁，他們沿著「加油」路線，完攀了這面高差達200米的高海拔大岩壁，何川也被攀岩界稱為「中國大岩壁第一人」。

回望過去20年，何川會有宿命感，川口塔峰好像冥冥中一直牽引著他，他感覺「20年我的軌迹一直在偏向它，因為要完成它，人一輩子沒有幾個20年，並且是最青春的20年」，一切的經歷都好像在為這次攀登做準備，不管是心智上的成熟，對身體的掌控力，多次高海拔的經驗，對許多突發情況的處理，最終才完成這次攀登。

### 一條人迹罕至的路

8月末，我們從北京市區驅車兩個多小時，在京郊密雲白河附近的一處小院裏見

到何川，他個子不高，塊頭也不大，穿著運動短袖和拖鞋。剛見面，他帶我們在院裏轉了轉，在這裏，到處都是攀岩有關的痕迹——院子側邊有一面他親手設計的攀岩牆，院子中間懸在半空中一排木樁，是他平時用來模擬訓練的工具，據說，就連他臥室的牆都是石塊壘成的，可以攀著練手。

他在2008年租下這座小院，租期5年，之後又把前面一處小院也租下來，兩個小院打通，中間是一大片郁郁蔥蔥的綠。夏天的山裏什麼都好，就是蚊蟲有點煩人，何川點了三盤蚊香，他說話非常有條理，不疾不徐，交談時會注視著對方的眼睛。

何川本科就讀於北京理工大學，學的是光學，一直念到博士，之後留校任教，可以說找到了一份世俗意義上非常好的工作。租下這座小院時，他已經工作好幾年了，那時北京的房價還沒有到他夠不上的地步，和他一起入職的同事們陸陸續續都在買房了，但他做出了截然不同的選擇——不買房，不結婚，不生孩子。

他當然也有過社會時鐘給予的壓力，他也明白，一個人很難兼顧做好兩件事，這些年，他面臨過許多個人的岔路口，是要投入更多的時間在工作上，去爭取更

多的項目，還是要投入更多的時間去做攀登？許多個這樣日常的時刻，他發現自己總是選擇後者。「我的人生軌迹慢慢偏向了攀登」。

所以從教20多年，他依然只是一位講師，他設想過，如果沒有攀岩，自己可能是另外一種狀態，踏踏實實工作，評上更好的職稱，擁有更富裕的生活，挺安逸的，也挺穩定的，但這不是他想要過的人生。

何川並不為這兩種人生選擇下判斷，也不會將自己的價值觀凌駕於別人的價值觀之上，只是很謙虛地說，「我可能選了一條不那麼容易的路」。

攀岩對他而言不只是愛好，更是一種生活方式，每一次出去攀岩，只要一開始穿上攀岩的裝備，他就特別開心，發自內心的高興，甚至會笑出來。他最享受的瞬間永遠是在岩壁上，因為極度的專注和投入，時間像是靜止了一般，沒有手機信號，不需要再去應對任何其他的事情，工作也不用管，唯一要面對的，只有面前這塊石頭。

攀岩是一項很嚴肅的運動，並不是一種體力上的遊戲，而是智力和精神的遊戲，攀登者為何癡迷于此，其實是在對世界進行探索，一場高難度的攀登不亞于一場和

山搏鬥的戰爭，什麼時候應該出發？什麼時候應該下撤？是休息還是努力再爬幾段？如何分配食物？如何用好繩索？每一個細節都是智力的體現。

更令何川著迷的是，攀岩是「高危險低回報」，「它是在一個風險巨大的場景裏頭，去做一件沒有把握的事情」，能不能登頂，能不能成功，自己完全把控不了，極少有運動能有這麼強烈的這方面特質。這樣的事情做完之後，通常會給人一種「宏大的感覺」，做大事情才會有這樣的特點——他喜歡攀岩帶來的神聖感，也很想讓更多人參與其中。

過去20年，國內攀岩的群體發生了很大的變化。最明顯的變化是，攀岩的人越來越多了，何川剛開始攀岩時，攀岩是一項非常小眾的運動，大部分攀岩者聚集在北京，周末會出現在白河，那是一個很小的圈子，大家互相都認識。漸漸的，這個圈子開始變大，變成無數個圈，尤其是奧運會之後，越來越多人參與其中，越來越多年輕人喜歡上攀岩，室內岩館也越來越多，這是值得高興的事。

但何川也發現，攀岩的人變多了，但真正去到大山裏攀登的人其實並沒有增加很多。是現在的年輕人不如他們當年熱愛

戶外，不那麼勇敢嗎？何川並不這樣認為。

相反，他能感受到時代氣氛的變化，「現在的年輕人生活都不容易」，他無法再用20年前的經驗去盲目鼓勵年輕人，一定要做自己喜歡的事，要勇敢地選擇不一樣的路，因為他深知這有多麼不容易，「很難想象說，我現在開始攀登，20年後能怎麼樣，能攀成什麼樣」。

他能分享的，只是有關他個人的，私人的感受。一個人如果找到了自己熱愛的東西，並且做20年，是什麼感覺？他的回答是，「我越來越離不開攀岩，它可能是我去探索自己的極限，探索未知世界的一個非常好的工具，或者說是一個僅有的工具」。如果可以，他想一直攀到20歲。

### 下一座山峰

能感覺到，何川對現在的生活很滿意。做著自己喜歡的事，父母愛人都在身邊，在深耕的領域得到認可，去到許多人迹罕至的世界角落——他度過了精神能量非常豐沛的前半生。

攀登完川口塔峰之後，何川的下一個目標是南美的巴塔哥尼亞，那裏被譽為攀岩者最後的狂野之地。他希望自己可以沿著心中所想，去到全世界各個地方攀岩，

「我們要去的目標幾乎都沒有中國人去嘗試過，都去試一下」。

談到這裏時，夕陽將落，小院籠罩在一重溫和的柔光之中。我們問了何川一個問題，「你認為在攀登過程中，征服欲是重要的嗎？」他的回答很令人意外，他沒有回答「重要」或者「不重要」，而是完全否定了這個問題，「對我來說基本上沒有這種征服欲，基本上不存在」。

「挑戰」、「勇敢」、「征服」、「登頂」，這是人們對於戶外人慣常的想象，但何川給出了一個真實的，完全不同的回答，他說，自己不但沒有「征服欲」，「我都屬於唯唯諾諾的」。

如果你曾見過何川，你會相信他說的這句話，攀岩者最重要的是誠實，誠實面對自己，山才會誠實地對待你。「唯唯諾諾」，是攀登者面對山最真實的恐懼，「如果一個人，隨時可能被落石砸死，或者隨時可能腿斷，能不能登頂也完全沒有把握」，那麼他當然會「沒有任何自信和底氣，都是很小心翼翼地行動，爬完了以後完全不是什麼征服，完全沒有」。

過去20多年，何川面臨過許多死亡。

他剛迷上攀岩還是2000年，那時，岩友們頗有些朋克精神，氣質也相近，大家

還建立了一個屬於自己的論壇，一開始叫「岩與酒」，第一代版主不更新了，又有人接著做了個新論壇，名字就叫「盜版岩與酒」，大家會在上面分享攀岩知識、裝備、見聞，或者喊一聲，「周末誰跟我去白河」。

正是在這裏，何川認識了許多志同道合的好朋友。

王茁是「盜版岩與酒」的版主，也是何川攀岩的啓蒙老師，網名「Krisia」，人稱「老K」。他曾開發並首攀了白河最早的多段傳統路線，也帶著何川在白河「開線」，每開一條線，開線者都能為岩線命名，他們開發的線路多到名字都想不過來了。

2004年，王茁外出攀岩，在四川四姑娘山長坪溝駱駝峰遇難。

王茁的朋友在論壇裏紀念他——

致老K：王媽媽身體尚好，去年因感冒寒住院，拍片肺部有陰影，開始懷疑是肺癌時確實嚇了一跳，後來萌萌和我帶去找朝陽醫院老大夫聯系他的學生再拍片確認無礙，虛驚一場。萌萌的孩子，你的小外甥天天今年上小學了，中關村一小，活潑可愛，他媽媽一直非常努力地孝敬老人，照顧孩子，你放心吧，和風喝一杯，余下

的事，也無須太挂懷，有我們呢！

王茁去世後，何川有一年多的時間沒再攀岩。

「盜版岩與酒」的另一位版主伍鵬也是何川的好朋友。伍鵬的網名是「自由的風」，因為他想要像風一樣的自由，大家都叫他「風」，或者「風總」。伍鵬是「盜版岩與酒」的創辦者，他開辟了白河經典的攀岩線路「老怪」，北京、深圳、陽湖、郭亮、雲南、四川、新疆以及泰國都有他攀登的身影。

王茁去世後，伍鵬提出，「Climber 的故事應該被記錄下來」，他在「盜版岩與酒」論壇專門開設了一個版塊，名叫「心中那份懷念」，用來紀念國內逝去的攀岩者，第一位就是王茁。

2014年，王茁去世十年後，也是在四姑娘山，伍鵬在登頂婆娑峰下撤時遇難。何川和朋友們找到了他的遺體，將他葬在了山上。

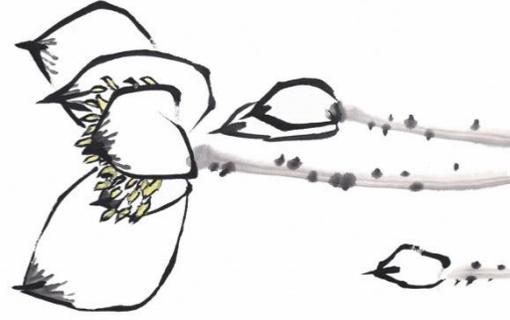
過去20年，攀岩塑造了何川的審美、他的性格，也改變了他對生命的認知。

剛畢業那會兒，他對生命的認知是，人的生命很短暫，要在有限的生命裏面讓自己獲得最大的快樂，開心快樂每一天。後來，經歷過危險、恐懼、失去、傷病和

生死亡，他不再把快樂作為生命價值的評判標準，「我想要的並不只有快樂，我想要更多的體驗，我想要更多地了解生命背後的含義，痛苦的過程也是值得去體會的」。

故事的最後，這次何川攀登川口塔峰，他還專門帶上了兩位好朋友的合影，王茁和伍鵬，一個是他攀岩的啓蒙老師，另一個是他的摯友，他們曾約定一起攀登川口塔峰，終於，2023年8月2日，何川帶他們一起登頂了。

轉載自《人物》



# 丁悚的文學反串戲

◎ 陳建華

「反串」一般指女演男或男演女，丁悚作為畫家寫小說，是一種反串，身手不凡。

在丁悚的《四十年藝壇回憶錄》中，《元旦應時文章》一文說他每逢新年就「心驚肉跳，坐立不安」，因為各報刊策劃特刊，都向他約稿，他窮於應付，苦不堪言。他是名畫家，向他索畫合情合理，令他頭痛的是索文。他討厭這種千篇一律的應景文章，卻也寫了不少。最後說：「平日他們是不來煩勞我的，一逢紀念節日，就不容我逃避，就等於戲院唱封箱戲，來演幾句反串，使觀者哈哈一笑而已。」

「封箱戲」指一般戲院在年末演的戲，暫向觀眾告別，卻不馬虎，都是名角兒演的拿手戲。「反串」一般指女演男或男演女，丁悚作為畫家寫小說，是一種反串。不過

廣義地理解，就是所串演的角色出人意表，雖說是「使觀者哈哈一笑」，而「封箱戲」也不那麼簡單，怎麼個「反串」法也有一番講究。

文中提到兩篇小說，一篇《母親的主義》，刊登在1925年元旦的《申報》上，另一篇《擱在門板上的她》，是「別裁小說」，登在哪一個節日他記不清了。

我找到《擱在門板上的她》，原題為《躺在門板上》，分上下兩次刊登在1933年2月4日和5日《申報》副刊《春秋》上，正逢農曆新年。「別裁小說」意謂不像一般小說的寫法，在形式上別出心裁。故事講一個青年女子的悲慘遭遇，但是讀者要讀完整個小說才明白故事的始末。先是青年女子寫給S先生的信，講她漂泊流落而淪落到絕望的地步，辜負先生的期望。

最後表示「假使我沒有慈母存在，我早就自殺了！」其中似有隱情。接下來交代這女子是S先生的得意學生，家境蕭條。接著敘述八年前S先生夫婦等人見到她躺在門板上的屍體，她母親在一旁哀號，情狀十分淒慘。他看到「屍身腹部隆起，有些異樣」，為她的死因埋下伏筆。一年之後S先生在一座古剎裡得知他的朋友C先生剃度做了和尚。最後一段用古文寫成C先生的小傳，讀者才知道當初是S先生把女子介紹給C先生，跟他學畫，卻墮入戀愛，有了身孕，男子有家庭，又窮，不可能娶她，她為了保全家庭名聲而遠走他鄉，淪為妓女，墮胎得病而死，男子萬念俱灰，出家做和尚，懺悔中度其餘生。

這篇「別裁小說」確實出奇，好似一篇懸念小說，敘事交替使用第一人稱與第

三人稱，兼用白話和文言，又穿梭在不同時空，連排版也很別致，開頭的信是橫排，其餘是直排。現在看來頗有實驗先鋒色彩。

副刊主編周瘦鵬在前面《小引》裡說：「我的朋友，會做文章的固多，其有不大做文章而文章卻做得很好的也不少」，其老友丁悚便是其中之一，這回專請他做一篇文章，「正如舞臺上名伶倒串一樣」。這大概是丁悚「反串」的出處，20年前丁和周在《禮拜六》雜誌社共事，殊為莫逆，丁是美術編輯，常被周拉去做文學反串。1915年2月周發表短篇小說《情天不老》，是與丁合寫的。周寫上半篇，丁寫下半篇。周說這是仿照戲劇裡唱雙簧，屬於文學的新嘗試。同年7月周發表《魚》，全篇是一條魚的內心獨白，新穎獨特，由丁作批註，帶復古色彩。他們喜歡在形式上玩花樣，是一種比較高級的玩法。

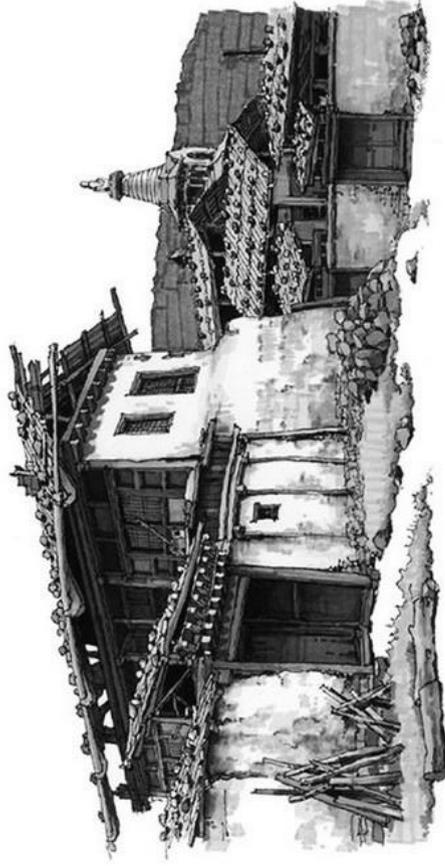
《母親的主義》寫一個老畫師雇一個青年女子作模特兒，從她口中得知她母親曾經愛上一個畫師，因父母反對而作罷，抱憾無已。她的父親已經亡故，母親鼓勵她的模特兒職業，是爲了報答那失戀的畫師。老畫師也是初戀失敗，一直單身。聽說女子病了，去她家探望，小說最後寫道：

「一到了伊家裡，就使那老畫師啼笑皆非，不知如何是好。」結局如何，讀者可發揮想像。當時劉海粟把模特兒寫生列爲美術學校的教學課程，社會上引起軒然大波。丁悚是該校教務長，當然取支持態度。他把對模特兒的社會偏見與舊式包辦婚姻相聯繫，構思巧妙，在當時爲數不少的模特兒小說中相當出挑。

我還找到一篇《藝術家戀人之元旦》，在1920年的《申報》的《元旦增刊》上。一個青年女子每年元旦去拜訪她的畫家朋友，每次他爲她畫一幅肖像，到第十年女的勸他把所有的肖像畫拿出去展覽，結果大獲成功，被授予金獎，她卻離他而去，出國遠走了。這篇小說很含蓄微妙，畫家是有妻室的，拿去展覽的肖像題爲「元旦的戀人」，人們從中「瞧出畫中人十年的憔悴悲哀，以及畫像時的熱情流動，是十分煥發鮮明」。其實丁悚講了一個凄美的愛情故事，女子犧牲愛情而成就了藝術，令人低徊不已。

從這幾篇小說看，丁悚每到年關爲文債所逼，也是事出有因，因爲他在反串「封箱戲」方面的確身手不凡。

轉載自《夜光杯》



# 柏木桶子柳木圈

◎朱世嶼

每每客人到家，不論是求奔的、尋事的，都得先敬上一鍋煙，再倒一盅水。而後等客人開口說事。不論遠客、近鄰、親戚、流人都必須留飯留宿。這就是我娘教給我們的待客接物的禮數。也是我們家代代相傳的活人具度，處世原則，一直所秉承的門風。

我娘還說，冬天敬人一爐火，春天敬人一碗水。

一大家子人吃喝洗涮過光景都得靠水。可見水在生活中是多麼地要緊啊！

從小我的父母就教育我們要惜著用水，百恣水有罪哩！洗臉得倒上小半盆水，將盆兒斜放在牆根裡，兄弟姊妹們都先洗了手，再一齊洗臉，最後倒到大木盆裡攢起來飲牛或給豬到食。娘常說，淘過菜的水飲牛最好，洗過鍋的水喂豬會長。

人生在世，吃穿偉大，這吃的一半就是喝，活人最離不開的就是水啊！

我們家最早擔水的桶子是七八塊一寸厚的柏木小板做成的木桶子，桶圈是胳膊粗的紅心柳一劈兩半，火上燒軟，曲成圓圈，兩頭割了深渠，毛繩繫了，箍緊桶板，再用勾鏟刮光裡面，上了旋圓的桶底，就是柏木桶子柳木圈了。這樣的水桶原始，粗糙笨重。儘管是用耐朽的柏木做成的，也擔不了幾年就爛了。因為它常年都身處在飽濕的狀態裡，一旦幹了，就漏了，甚至撒架了，叫桶子「乾燥」了。

爺爺說過做桶子的木頭還可以用槭木，五倍子。老人傳言：千年的柏，萬年的槭，都頂不上五倍子的黑。五倍子和槭木桶子我沒見過，只聽說，越用越黑，等到桶子裡外都黑透了，才老了，不朽了。

就是現在的鐵桶子也是木字旁的「桶」字，所以木桶子才是名副其實的水桶了。

後來接替的一擔桶子已經是鐵打的桶圈了。這擔桶子儘管改進了不少一一桶板子比上一擔薄了，但仍有一指頭厚，光兩道鐵打的桶圈足有兩指頭寬，一筷子厚，魚脊背的外形，兩頭上了火，是看不出來接茬的，這擔桶子仍是做工粗糙，式樣土氣，擔著笨重。就是不裝水，一隻也足足有十來斤重。

這兩袋木桶子，我都清晰記得，但因年紀尚小，都沒擔過。到我和大妹妹能抬水時，我家的水桶已經換成白鐵皮的了，這擔桶子是我爸花十元大錢才買下的，老遠就明光晶亮，空著放時響聲很大，就只能輕拿輕放了，擔畢水，就倒扣在牆根裡了，這擔鐵桶子要比笨重的木水桶洋氣許

多，輕便不少。這在當時還不普及的鐵桶子抬著水也感到沾沾自喜了。時年已經劃地到戶了，大人很忙，抬水就是我放學後的必修課了。諾大一口三件大水缸，要我和比我小兩歲的妹妹抬上五回才能滿。

水泉很遠，上一段上坡路，翻過山梁又要下一段下坡路，每每的上山路我都抬後面，因為心疼妹妹，我總是把水桶放得離我較近，這樣桶裡漾出來的水就濕了我的前襟。每每的下坡路，我必抬前面，漾出來的水又濕了我的後襟。最怕的是冬天了，濕了的棉襖冰滲如鐵，凍得我瑟瑟發抖，直打牙花。

在我上小學四年級的時候，同學們都時興滾鐵環，大家都滾著各式各樣的鐵環，上學，下學。下課了，在操上盡情地滾一氣，都熱鬧成一片了。

我好不容易才在廚房牆上找到了掛在釘子上的鐵打的桶圈，它都鏽跡斑斑了。我像得了珍寶，都欣喜若狂了！便搭了梯子取下來，帶到學校，這不一樣的鐵環，滾起來平穩，輕易不翻過，響聲也大，這更特別的鐵環，在操場上我出盡了風頭，迎來同學們噉噉地喝采。頓覺自己都高人一頭了，好不得意。

這滾著平穩，看著寬厚的鐵環，受到很多同學的覬覦。有個叫福才的同學，大人是中學裡的老師，家裡有很多藏書。他提出借我的鐵環一滾，他借給我看《水滸傳》。我一聽，正中下懷，我倆很快就達成了他滾三星期我的桶圈，我看他三星期《水滸傳》的協定。

就這樣，我生平第一次看到了四大名著中的《水滸傳》。這本《水滸傳》是五六年出版的老版繁體字書，豎著從後往前看，我邊看邊瓣意思識字，也問老師，看著看著就識了不少繁體老字。也完全被書中的精彩故事和豪爽文意的人物形象所吸引住了，用書裡的語氣說就是「端的好書，愛煞酒家了」。只可惜這本章回體的小說只看到一百單人將聚齊山寨，梁山泊英雄排座次，上冊就完了。這時的我完全被這本書中的故事所迷住了，便和福才商議，還回上冊再借給我下冊，我乾脆把桶子圈送給他算了。心裡雖然懼怕大人罵，但也顧不了那麼多了。

後來，我上了中學，再次在學校閱覽室借到簡體字《水滸傳》看時，我家裡擔水的桶子已經換成了紅色塑膠桶了。這時的我也能松鬆擔起一擔水了。

再後來，我家的日子已經越來越好了，我已買了一部嚮往已久的文學名著《水滸傳》我們的山村也已實施了人畜飲水工程，把河壩裡的泉水經三級提灌引上了山，全村人家家戶戶都用上了自來水。擔水的桶子也已經不知了去向。

社會在進步，時代在變遷，老百姓的日子也越來越好。我們村現在已經整村脫貧了。但是我們全家人節約用水的習慣還在，勤儉節約的品德還在。它將輩輩傳承，代代沿襲。無論如何上輩人留在我們骨子裡的金貴人品常在，高尚的門風常在。

轉載自鄉土文學公眾號



# 那山，那水，那橋……

◎ 蔡明治

人生如跋涉，要走過許多的山和許多的水，許多的艱難和許多的風景。這一切，就如同散落的珠子，或被歲月的風塵掩埋，或因時光的流逝而淡忘。就算記憶如絲，也難以把它們完整的串聯起來。而讓人奇怪的是其中有的事，雖說很平淡、很細小，卻像烙印在心，令人終身難忘，不時清晰地出現在眼前。

那年冬，三個正值青春年華的同班同學書貴、家駒和我，隨知青潮，一同下鄉插隊落戶在大冶陳貴公社。我分在陳油榨村，他倆分在細陳貴村。

當時，鐵山和靈鄉這兩個都歸屬武鋼的鐵礦山，每天都有一趟定時往返的綠皮客車，從黃石發出，經鐵山，再到靈鄉。中間，在陳貴張子禹的一塊坡地上設有一站。雖說有站，卻沒有站房，也沒有月臺。知青們回城或返鄉，都在這裡上下車。也

只有那一刻，露天的坡地才人頭攢動，笑語喧嘩，成為廣闊天地的一道風景。其後，人流散盡，又是一片寂靜。

從鐵山過來的火車，到張子禹站，正午剛過一點點，正好是收工的時候。汽笛一響，雲煙般的水汽沖起，方圓數裡都聽得見，看得見，自自然然成了收工的信號。當知青那幾年，每當在農田裡又餓、又渴、又累，快不能自持的時候，就盼望那一聲響亮，那一聲福音天降。

車站離陳油榨，有六、七裡路。下火車後沿著田間小道東南向行，不過二三裡，便是一道楊成行、柳垂絲形成的綠色屏障。近旁，是一條從遠山白雲間流來的水港：陳貴港。清清的水流，閃爍著星星點點亮光，不知疲倦地唱著小曲，在楊柳樹的護衛下，自顧自的向東流去。港上面，有一座原木搭成的橋。橋面寬不足三尺，六七

米長，把小港兩岸連在了一起。初次過橋，我有點害怕，心裡竟然咚咚地直打鼓。

走在橋上，透過楊柳的縫隙，就可看到一座不算大的村落，就是細陳貴。清亮的流水，簡樸的小橋，綠蔭掩映的村落，好一處小橋流水人家。書貴和家駒他們的知青點就在村落最東邊。

每回路過這裡，我都要彎幾步路，到知青點門口看一看。一來二去，細陳貴的鄉親們也認識了我，見到我，會笑著與我打招呼：來啦，書貴在；亦或：家駒他們在。遇上知青都不在，他們會露出遺憾，告訴我：他們出工都還沒有回。細陳貴鄉親們的心地，真的像這裡的景色一樣美好。

知青點平常都不鎖門，我可以直接進出。碰上他們有在家的，總會高興的聊上幾句。如果是回鐵山，我會問問他們有什麼要帶回去或帶來的。下鄉幾年，相互幫

忙帶東西或家書口信什麼的，仿佛都成了知青們的一種共識和責任。這樣走多了，也就走親了。書貴家也在鐵山，記得過年，我到他和乾元同學兩家拜年，兩家伯伯伯母都是熱情地挽留我和他們一起吃年飯。那一份慈愛和溫馨，至今還留在心裡。

陳油榨的地勢要高一點，但也被一連串的小山坡擋在身後。進村的路，就沿著彎彎曲曲的山腳轉來轉去，直到過了一塊橫跨水溝的青石板，就算進了村。

陳油榨三面環山，因而占得了山勢。除村前的水田裡種稻收稻，春天還在村背後的山地，起壟地插上紅薯秧，秋後收穫人參娃娃一樣逗人喜愛的紅薯。那一年，陳油榨的知青組共分得好幾百斤紅薯，照鄉親們的老辦法，儲存在山坡上的土窖裡。這些紅薯，要抵幾個月口糧哩。雖說儲存在野外，竟然從沒有丟失過。

那天，細陳貴知青點的幾個知青，除了一個叫月梅的沒來外，書貴和其妹秋蓮、家駒和其弟家振，趁農活空閒，如約來陳油榨知青點玩。大家歡聚一堂，最後要求煮紅薯吃。好呀，屋裡有現成的哩！不分主客，大家紛紛忙碌起來。多半年的農村生活，燒火做飯都成了熟手，洗紅薯的，洗菜的，點火燒水的，滿屋是笑語。而秋

蓮則在一旁默默地折疊洗曬好的衣物，收拾著房間。那氣氛，就跟過日子的大家人家一樣。

很快，知青屋內就被濃濃的紅薯香氣瀰漫。那是一種帶著甜蜜的香氣。在日曬雨淋的日子裡，在兩頭不見日光的農活裡，在缺油少鹽的困境裡，難得有這樣一個空閒。兩個知青點的知青相聚相會，又一起吃飯，真的很難得，真的是熱鬧非凡。這是陳油榨知青點第一次這麼多人聚餐，不太大的知青屋，坐著的，站著的，大家邊吃邊聊，格外的開心。尋常的紅薯，被吃成了山珍海味，帶給大家少有的甜蜜。這種甜蜜，在我後來漫長的人生歲月裡還時時瀰漫著。

細陳貴村，緊靠著港水，成了近水樓臺。餐桌上有時會出現一盤難得一見的小魚小蝦。知青們的餐桌上，大同小異，日常除了水煮蘿蔔，就是水煮白菜，或者一碗鹹菜，哪裡見得到這樣香噴噴的小魚小蝦。書貴說，下大雨，港水上漲，湖裡的魚會逆水而上。家駒說，發大水時，有時成群結隊上水的魚，魚背會在港中央形成一條黑影線。這時，人們會借著無法出工的機會，用兜網撈魚，多少有些收穫。

那是一個連綿雨天，港裡的水已經淹

到了岸邊的楊柳樹邊。書貴和家駒叫我過去玩，去了後才知道，清早他們在港邊撿到一條被浸在水中的樹幹撞暈死了的大魚。一盆魚擺上桌，熱氣騰騰，魚香四溢。雖然缺少調料，但那美味，至今讓我無法形容。

在張子禹下車，迎面能一眼望到遠處的小山。特別是春天，山坡上麥苗一片片綠，桃花一片片紅，李花一片片白，油菜花一片片黃；山有多高，它們就鋪得有多高，簡直是一幅天然的畫屏，分外耀眼，也分外好看。千年的陳貴古村，就座落在小山下。那時，陳貴，是大冶礦山區區政府所在地，也是陳貴公社一級政府機構的所在地，後來成為全湖北省，全中國的明星鎮。

記得有一天，我到陳貴街上辦事，發現路邊的民宅中間，冒著滾滾濃煙，喊救火的人聲騰的一下突然迸發出來，接著是提著水桶，拿著水盆的人，從四面湧出來，紛紛奔向村前的水塘，打水救火。

沒有細想，我隨人流沖到起火的宅子前。當時，火苗已竄上屋頂，為了不讓火勢向四面蔓延，燒到周圍的房屋，已有人捅破了頂上的青瓦，在屋面形成了一個很大的洞口。人們很快形成一條傳遞鏈，沿

著一張木桌和搭在沿口牆上木梯，把一桶桶、一盆盆水傳遞到牆上。我站在牆上，接過下面傳遞上來的水，繼續向前傳遞。

熊熊燃燒的火焰，帶著呼呼的嘯聲，朝洞口竄來，所卷起的熱浪，炙烤得人手臉發疼。它就像籠中的怪獸，水澆下去，它稍一躲避和退縮，就又迅速挾著水汽煙塵，兇猛的撲了上來。就在危急時，聽得有人高喊：救火車來了，救火車來了！從縣城趕來的消防車，接出來白色輸水帶，在人們的傳送中，像一條白龍，一沖而起。終於，一場大火被撲滅了。

我終於可以站直腰了，一看，身上衣服、褲子和鞋子都水淋淋的，手上全是煙塵。再一細看，站著的那牆寬，只有我的腳寬，距地面又那麼高，如果掉下去，那是什麼後果？心裡不由一緊，感到腿肚子似乎都在打顫。我立馬弓下腰，小心翼翼地來到木梯邊，扶著木梯下了兩步，再才回望了一下。透過還未散盡的水汽、煙霧，我看到了熟悉的身影。正是家駒他們！他們湊巧也遇到了這場火災，毫不猶豫地沖在了最前面。

坐在油燈下，我力圖把這一場景記錄下來。那個時候，我有寫日記的習慣。油燈光在日記本上跳動，時明時暗。光影裡，

幾張帶著幾分稚氣的臉，仿佛永遠漾著不會消逝的陽光和笑意。這就是我年輕的夥伴，我的知青戰友。在知青歲月，什麼樣的苦，我們都吃過；什麼樣的累，我們都受過。俗話說，水火無情。面對火災，我們沒有躲避，沒有退縮。

從知青歲月一路走來，幾十年如風飄過。我們三個人現在都住在同一個城市，過上了衣食無憂的退休生活。那天，書貴告訴我，他最近到陳貴參加了全國門球比賽。歲月不老的书貴，只有頭上的華髮是時光留給他的明顯印記。他輕言細語、緩緩地說著，賽場就在陳貴風景區雷山上，是全國的定點賽區。他隨大冶鐵礦退休職工門球隊，代表鐵山這座鐵城參賽，得了獎。他滿臉笑容，說：車行陳貴大道，滿眼是高樓，滿眼是車流，滿眼是綠樹紅花。當年的老樣子，已經見不到絲毫的蹤影。那語氣，那神情，似乎參賽獲獎，都遠遠比不過再見到陳貴的歡欣和喜悅。

2021年，家駒微信，他要隨鋼廠業餘合唱團到陳貴參加文化下鄉活動。家駒善長二胡，在黃石五中就是校宣傳隊的。我不能隨行，只有在記憶裡反復搜索。在那個月朗星稀的夜晚，細陳貴東邊的禾場上，一個二十剛出頭的青年，正神情專注地拉

著二胡。如訴衷腸的二胡聲，與正在揚花的稻穀清香交融在一起；與小港的潺潺流水聲交融在一起。我想像著，幾十年後兩鬢仍未染霜的家駒，再一次用二胡，向陳貴的鄉親，傾訴自己的情感，這該是一幅多麼引人心動的畫面！

許多年來，我多次與人回到插隊落戶的陳貴，寫出了《難忘那片開滿油菜花的土地》、《情滿知青地》、《知青記憶》、《我心中的知青之歌》。那在我生病時，為我做糖水荷包蛋的四爹四娘；那笑談出一天工，掙一毛多錢的女同學；那見了同學，就像燕子一樣迎上來，卻已早逝的知青小學妹；那「花開花落五十載，日沒日出總牽腸」的農學博士。這一幕幕都總縈回於腦際，與我生死相依。

知青，我們青春的特殊代名詞，也許僅存在於詞海裡。但知青的故事卻還會流傳。

轉載自《黃石文學》

# 记忆深处的草棚

◎ 吳建昌

我讀高中以前，家裡住的是草棚（草屋）。直到讀高二那年的秋收後，家裡才拆了草棚造了一進三開間的平瓦平房，那一來是經濟條件有所好轉，二來是兩個哥哥年歲漸長，已到了娶妻生子的年齡了。上世紀八十年代中期，平房又變成了兩層樓的樓房。儘管小時居住的草棚早已在歲月的長河中消逝了，但那曾經為全家遮風避雨且帶來全家歡樂溫馨的草棚的模樣，還時時地會出現在腦海深處，儘管年代久遠，輪廓模糊。

依稀記得我很小的時候，大概上小學以前吧，家裡住的是「四六戩」的草棚。所謂的「四六戩」這個名字是後來才曉得的。這種草棚，是仿照「四六戩」（本地傳統的磚瓦房樣式）瓦房而來的。為什麼叫

「四六戩」呢？因為這種樣式的房子，從其外觀看來，屋脊梁上方兩端各一隻戩角，四角斜梁上方也各一隻戩角，共有四隻戩角，加上脊樑上的兩個，總共有六個戩角，所以稱它為「四戩屋」「六戩屋」或「四六戩」；又因其大屋頂前後左右共有四個斜坡，形成了四個屋簷，所以又被稱為「四落簷」或「四落舍」。這種屋子有四個坡面，可以減小風吹阻力，可以抵禦夏秋季的颱風，所以也稱它為「翹脊屋」。當然草棚一般是沒有翹角的，只是取其樣子，故有其名。

記得我讀書以前住的是磚房，後來不知怎麼從磚房裡搬了出來，在磚房的東面造了草棚來住。這個疑問一直到我讀高中時才弄明白了，原來早先住的磚房時浜裡一戶竹匠家的，我們是租住的，後來外出

的竹匠家回來了，所以我們就要搬出來把房子還給人家。

記得我家的草棚四周及屋內的隔離牆是泥牆，牆體十分厚實，有四五十分寬，非常地厚實堅固。那時造草棚「打泥牆」的過程還清晰地記腦海之中。前來幫忙打牆的都是浜裡的男勞力。因為在鄉下看來造房子是件大事情，不論是建造瓦房還是建造草棚，小隊裡的男社員們都會不約而同地主動前來幫忙，都是「志願者」「義務工」，再加上是在農閒時節。他們在木匠師傅傅忠叔的指揮下，照著事先矗立好的毛竹屋架的地基，用兩塊約兩公尺長、五六十分高、三四公分厚的木板作範本，夾在牆體兩側並予以固定，在底上整齊地斜鋪一層斷磚，然後將泥土填入範本中，有

幾個人手持木棍，對準範本中的泥土，反復夯擊，他們嘴上還喊著「夯喲、夯喲」的號子。後來讀的書多了，知道了這「夯喲夯喲」的喊聲，還是我們先民的詩歌呢。男人們會一直打到泥土十分結實為止。夯實後，卸下範本，再依次一段一段地、一層一層地打到牆頂，並預留好門窗的口子，當然正門的邊框是用磚塊砌成的。

前來幫忙的人是分兩班的，這班人這夯泥牆，另外一班人則打（就是編）草扇。草扇就是草棚的瓦片。因為其形狀像一把長而大的扇子，所以就有了這個名字。其實打草扇是一項技術活，技術要求蠻高。做草扇的稻草要選用單季晚稻草草，單季晚稻草長而有韌性，連作晚稻草短而較脆。大草扇時，按照稻草的根部朝上、梢頭朝下的順序，將稻草一把一把地用稻草編紮在竹竿上，這根竹子要細而長，且要有韌性，還有個專有名字叫「草扇竹」。當時供銷社的竹木部裡有專門賣的。打草扇的工作是有友林叔負責的。這邊泥牆打的差不多了，那邊草扇也基本上打到收尾了。

鋪設草棚屋面的工序，是從屋簷開始的，將草扇的扇柄朝上，扇尾朝下，自下

而上、一排一排、一層一層地編紮在椽子上。草棚的梁用的是粗毛竹的，椽子用的是細毛竹的。草扇一直編紮到房頂，編紮的草扇一層疊一層，每一層疊的間距約在十公分左右，間距小，密度高，屋面才厚實。造草棚的這道工序我們這裡叫「蓋草扇」的。蓋草扇的總指揮是傅忠叔，他是隊裡出了名的木匠師傅，同時也是大家公認的造房子行家。

我家草棚的四周牆體不是特別高，大多在一米七八十公分，牆體也不作粉刷。由於是泥牆，因此建造時將房檐向外伸出很多，為的是最大限度地遮蓋泥牆，確保牆體遠離雨水。而且，草棚裡的地面也填得很高，防潮都做得很到位。從遠處看草棚，就好像一隻倒扣的打稻穀的稻桶。草棚四周的屋簷顯得十分低矮，看不到泥牆的真面目。也正是由於屋簷向外延伸很多，從而使屋簷到牆體之間有了一個空間，這空間成了家裡存放柴草等雜物的好地方，雜物的對方也增強了對牆體的保護，增加了房子的保溫性能。這種手工打制的厚厚的泥牆，也十分為蜜蜂所喜歡，它們常常在此安家。所以一到油菜花開的時節，我

們小孩便會在泥牆的小孔裡捉蜜蜂來玩的。

「四六戩」草棚，厚實的牆體，厚厚的房頂，冬暖夏涼，就是採光稍差一些。早先沒有空調，沒有電扇，記得熱天消暑，除了浜裡那幾處茂密的竹園外，這「四六戩」草棚的陰涼舒適也功不可沒。記憶之中，當時公社裡有個姓趙的老社長駐村到大隊裡調查時，很喜歡住在我家的，經常說我家的草棚造的好，冬暖夏涼。

記得那時，浜裡真正算得上瓦房的是「老屋裡」的瓦房，房子很大，有天井，天井裡還有口用小瓦片壘起來的老井。小隊裡的大多數人家住的是草棚，因為小隊裡的大多數人家的祖上是從上八府遷來的，就像我父親是在他二歲那年從紹興到下三府來做長工而遷住到這裡的。大多數是人家造的是「四六戩」草棚。這些草棚中最大的要數浜底裡「三公公」家的草棚，他家的草棚不但正屋大，而且在正屋的西面又接有兩間類似於廂房的草棚，我們那裡稱之為「雞頭」的。其次就是外浜口葛家的草棚了。記得當年「知識青年」上山下鄉有對知青小夫婦一開始就借住在葛家的。

當然小隊裡也有兩家的草棚不是「四六戩」的，而是類似於現在鄉下一般平房的硬山牆的草棚。硬山牆的草棚，由於大部分牆體暴露在外，不適宜直接用泥土「打牆」，需事先做成泥坯磚，然後再用泥坯磚砌牆壁。泥坯磚未經高溫燒制，不是真正意義上的磚頭，既怕水也怕潮，只能砌在乾燥的牆體之中，如內牆和外牆的高端部分。尤其是一公尺五以下的外牆部分，仍然需用正兒八經的磚頭砌牆。而且，泥坯磚砌的牆壁，須用植筋石灰粉刷，以減少潮濕侵蝕。

光陰荏苒，歲月更替，隨著農村經濟的發展，家鄉農村居民的住房已經歷了翻天覆地的變化：草棚到磚瓦平房，從磚瓦平房到二層樓房，從二層樓房到小洋房，從小洋房到如今的花園式別墅。儘管農村的居住房屋發生了天翻地覆的變化，但那曾經居住過的草棚，那曾經賴以棲身的「草房子」，雖已消逝，但它曾經的模樣已深深地鐫刻在記憶的光碟裡了。「草棚」我們曾經的房子，承載了我們這一代人深深的記憶。

轉載自鄉土文學公眾號



# 連枷聲聲

◎張麗花

父親使用過的農具有很多：鋤頭，犁耙，鐵鍬，鏟刀，連枷，扁擔，籬筐，簸箕，竹篩……在這些眾多的農具中，連枷卻是一種很特別的農具，它通過拍打油菜、蠶豆、黃豆等農作物，使其子粒脫落，發出宏亮的聲音，富有節奏感，演繹著豐收的樂章。

連枷由連枷杆、連枷軸、連枷板（連枷扇）三部分構成。連枷杆有兩米多長，多用竹或木製成，不管哪種材質最主要的是要結實耐用。連枷杆的頭部比杆身粗大，在連枷杆的頭部有一個圓孔，用一根一拃長的圓木做軸，穿在圓孔裡能自由轉動，這個軸就是連枷軸。軸上綁一個三四寸寬，將近米把長的連枷板。連枷板一般由三五根竹條或木條做成，下頭用皮條或麻繩勒緊，上頭綁在連枷軸上。因連枷板排列的

形狀像扇形，因此又叫連枷扇。使用時，連枷杆上下甩動，連枷板旋轉，拍打敲擊著油菜、蠶豆、黃豆等農作物，使之脫粒，家鄉人俗稱「打連枷」。

灣子的後山，油桐嶺是生產隊的油菜地。油菜花開時，鋪天蓋地的金黃，香氣撲鼻，那時我們的灣子就像是蕩在油菜花地裡的，花團錦簇，令人心曠神怡。經過一個春天的繁華熱鬧後，金燦燦的油菜花潮退去，綠油油的菜籽莢登場。

當油菜籽成熟時，它「癡心結籽為農家」，迫不及待地等待著社員們來收割。完全成熟的油菜莢容易炸裂。輕輕一碰，它莢裡的籽粒就飛了。油菜收割太早了不行，太晚了也不行。「八成黃，十成收；十成黃，兩成丟。」因此，油菜籽八分熟就是收割的最好時機。

剛收割回的油菜並不能馬上就打，先要在曬場裡放個三四天，然後將它們一疊疊，一排排，整整齊齊地攤曬在曬場上，再經過兩三個日頭的暴曬後，社員們就開始揮動連枷拍打油菜桿了。

因此，家鄉曬場上的第一打、第一曬非油菜莫屬。用連枷打場，多在午後進行。那場面真的是可以用熱火朝天來形容的。豔陽下，社員們雙手緊握連枷杆，右手在前，左手在後；雙腳分立，一前一後。十幾把連枷在曬場上，上下翻飛，靈動自如。社員們配合默契，你的連枷舉起，我的連枷落下；我的連枷落下，你的連枷舉起。「劈劈啪啪，劈劈啪啪」，隨著此起彼伏的連枷拍打聲，他們一進一退的移動著腳步，形成了一幅流動的畫面，這是勞動的讚歌，也是豐收的樂曲。

打完了這面，翻面；再打那面，再翻面。一直到把油菜葉裡的菜籽全部打盡，這才把油菜光桿擲到一邊去。又換一撥油菜桿，曬，打；打，曬，如此反復多次……黑褐色的油菜籽，乾淨而光滑，沉穩而內斂，在陽光下閃閃發亮，典雅華貴，色澤誘人，仿佛讓人聞到了菜油的芳香，絲絲縷縷，潤澤著人們的心肺。

打連枷看似簡單，其實是需要一定的技巧和技術的。它完全用的是四兩撥千斤的「巧勁」，靠的是手腕力量和技術控制，並需要全身的協調，動作也要連貫。連枷上下揮動，連枷板繞著軸轉動，把連枷板轉活，轉得要有節奏，否則不但打不轉，而且還會打壞了連枷。有經驗的農人一旦揮動了連枷，連枷就成了他身體裡的一部分，枷隨人動，人隨枷動，人枷合一，不緊不慢，輕輕鬆松，那靈活的身影就好像優美的民間舞蹈，有聲有色，讓人如此如醉。

分田到戶後，集體打連枷的場景再也看不到了；家家戶戶打連枷，進入了「單打獨鬥」模式。

我們灣子只有七八戶人家，與灣子一牆之隔有個水廠，水廠裡的籃球場就成了

灣裡人眼中獨一無二的曬場了。每到油菜成熟的時節，爲了搶農時，「搶地盤」，水廠的籃球場就成了「香餡餅」，你家打罷，我家登場。連枷聲聲，節奏分明，清脆悅耳，宛轉悠揚，真的是「笑聲歌裡輕雷動，一夜連枷響到明」。

連枷響，收割忙。油菜打完之後，家家戶戶就開始準備打蠶豆了。收割蠶豆的季節，一般是在每年的小滿前後，此時，地裡的蠶豆稈上蠶豆莢已變黑。

如果把油菜桿比作秀氣的仕女，那蠶豆稈就是皮糙的漢子。收割蠶豆是沒那多講究的，豆莢籽實飽滿，豆殼雖黑但它沒油菜那麼容易炸裂。收割後，用草要子將蠶豆稈打成捆，挑到水廠的籃球場上，薄薄的鋪一層，曬了三四個小時後就可以用連枷開打了。蠶豆的籽粒大，豆莢外殼厚，打蠶豆的力度顯然要比打油菜的力度重一點，連枷拍打蠶豆稈的聲音也顯得沉悶些。在我們姊妹七個當中，就只有我大姐學會了打連枷，因此，家裡每次有打連枷的活時，大姐就成了父親最好的幫手。我可親可敬的大姐，總是在關鍵時刻爲我們扛下了所有！

父親揮動連枷的姿勢極爲優美，他兩

手一前一後地握住連枷杆，把連枷杆向上抬舉到幾乎垂直的位置，連枷杆頂端的連枷板借力在空中翻了一圈，大姐順勢把連枷板往下拍去，連枷板恰好平躺著身子拍在蠶豆稈上。頓時，連枷下面的蠶豆粒歡快地蹦出來。父親和大姐倆人，不停地舉起連枷，再拍下連枷，球場上有節奏地響起連枷的「劈劈啪啪」聲，聲聲入耳，極爲動聽。想到要不了多久，就可以吃到炒蠶豆、蘭花豆，我們心裡甯提多高興了。

黃豆的種子，春天種，夏天收嫩莢，嫩莢外表呈綠色，上面還帶有一層絨毛，因而我們這兒又叫它毛豆。秋天來了，黃豆成熟了，它的莖葉開始變黃，豆莢也變得有點脆，等到其成爲黑色時就可以收割了。黃豆，從春天出發，夏天結莢，在秋天回家，一年一年，周而復始。

在我的家鄉，一年之中最後的一打就是打黃豆了。秋日的清晨，一大早，農人就開始在黃豆地裡忙開了。收割黃豆要趁好天氣，才好收割。當一捆捆的黃豆稈鋪在球場上進行攤曬時，已是上午十點多了。

秋日的晌午，秋老虎的餘威還在，相比早上的涼意襲人，此時正是烈日炎炎似火燒。父親頭戴草帽，右肩上搭著毛巾，

用連枷連續不斷地拍打著滿場的黃豆稈。不大的工夫，父親就汗流浹背了，衣服濕透了，臉上的汗水也流在了地上。此時，我對「誰知盤中餐，粒粒皆辛苦」有了更加深刻的體會。即使是小小的一粒黃豆，從種到收，滲透了父親那輩農人多少的心血和汗水啊！

父親手中的連枷並沒有因為炎熱而有絲毫停下的意思，他用揚叉將豆稈翻面又翻面。隨著連枷有節奏的拍打聲，乾枯的豆稈更脆更穰了，豆莢豁開了的嘴張得更大了，無數的豆莢裡一個個的胖娃娃調皮地鑽出來了，豐滿富態，活蹦亂跳，煞是可愛。烈日下，父親手中的連枷還在不斷地旋轉，轉軸還在不斷地摩擦，不輕不重，不疾不徐，不絕於耳……連枷聲聲，演繹著力與美的結合，訴說著耕種的辛勞，拍出收穫的希望。

飛速發展的時代，生活日新月異，我們那地方從郊區到城中村，從城中村到新市區，農耕的痕跡逐漸消失直至蕩然無存。父親使用過的農具也消失得無影無蹤，而連枷早已成爲了一種悠長的回憶……

轉載自《黃石文學》



# 針尖上的上海人

◎ 沈嘉祿

「做人家」注釋了上海人的稟性，又潛隱著對品質生活的追求，它是從生活中提煉出來的智慧。

上海人的好家風之一就是「做人家」。

「做人家」，是勤儉持家的通俗表述，例如：「張家嫂嫂真做人家，一塊紅乳腐筷頭篤篤要過三頓泡飯呢。」

「做人家」作為特定時期、規定情景下的常用詞彙，注釋了上海人的稟性，又潛隱著對品質生活的追求。它是從生活中提煉出來的智慧，也是「被低調」的評估。

「做人家」作為一種集體性格，可從《玲瓏》《婦女時報》《良友》畫報等報刊文章中一窺草蛇灰線，進入互聯網時代，依然在上海人的血管中快活地流淌，甚至延伸到投資置業、家居裝潢、招商引資、環境綠化、市政建設等方面。有人說：上海人不大會浪費，這是優點；但束手束腳，

氣魄不大，錯過許多發財機會，這又成了缺陷。

我以為：做一個可愛的上海人，「做人家」的審慎與內斂值得討論。

計劃經濟時代，上海是一座超負荷運轉的工業城市，產業工人的數量為全國城市之冠。於是作為一種資源，廠裡的勞防用品也被上海人開發利用。如紗手套，根據不同工種，一個工人每年可領到幾副或更多，用得當心點，就可省下三四副，交到當家人手裡，集腋成裘，拆開來染成紅的綠的，結成一件紗衫，讓孩子穿著上學去。保暖性相差，但總能抵擋一下風寒。

一線工人每年還能領到一兩套勞動布工作服，倘若三班倒，還能配給棉大衣，兩三年一過也可省下一件，給「長髮頭上」的孩子穿。有時候我看同學穿起了霸氣十足的高幫跑鞋、翻毛皮鞋，就知道他老爸

是幹什麼的了。

今天的年輕人可能會吐槽上一代人揩公家的油，但老上海用一句話就把你頂回去：小赤佬，你沒經歷過這種日腳，不要講風涼話！

「新三年，舊三年，縫縫補補又三年」，在淮海中路一家服裝商店的櫥窗裡，我看到這句口號被寫成了美術字，下面陳列著一件做工十分考究的皮夾克，獵裝款式，線條流暢。這件皮夾克相當迷你，搖籃裡的「小毛頭」也套不上，純粹是一件標本。它的全部奧妙濃縮在卡片上的說明文字：皮夾克的材料是從一隻舊沙發上割下來的。

一方面要不折不扣地領會口號精神，另一方面又要巧妙地展現自己的聰明才智，這大概就是上海人的「心機」吧。

實際上呢，「縫縫補補又三年」之後，那件歷經反覆運算的舊衣服還捨不得扔掉，

女人會沿著線縫將它拆開，刷了糝糊榫硬襯。硬襯用來做鞋面內襯，外配黑色直貢呢，內襯龍頭細布。那年頭男的穿鬆緊鞋，女的穿搭襪鞋，冬天則有蚌殼棉鞋或縛帶棉鞋。黑色直貢呢面子加白塑膠底的鬆緊鞋屬於時髦貨，店裡賣三元六角一雙，對不少多子女家庭而言是一筆不小的開銷，如果DZ就能省下不少錢。鬆緊鞋被叫作「懂經鞋」，這是上海人的密語，「懂經」二字內涵極其豐富。

鞋面鞋底配齊後，送交皮鞋攤請老師傅綳一綳。運氣好的話會遇到聾啞師傅，手藝更加精進，蓋因不受外界幹擾耳。在我讀中學時，逢年過節才能穿一雙白塑膠底的鬆緊鞋，平時穿作為「口角」的咖啡色塑膠底鬆緊鞋。

破布的另一個輝煌終點是紮拖沓。上海人多有潔癖，蝸居僅能容膝，但地板始終一塵不染。光腳板接觸凹凸木紋的絲滑感覺，已有乙年沒享受到了。

那時上海的主要商區要配置幾家有點規模的布店，比如三大祥：協大祥、信大祥、寶大祥。看到「三巨頭」鼎足而立，上海女人心裡篤定。布店有時會拋售零頭布，所需布票很少，價錢又便宜，消息放出，喜大普奔。零頭布可做襯衫、短褲、

背帶裙、越南衫等。還有一種才手掌大小的三角形彩色織錦緞邊角料，論斤賣，這大概是服裝廠的「廚餘垃圾」。上海女人照樣能拼出一床色彩斑斕的被面子或一條窗簾、一塊臺布。女人是天生的藝術家，這句話套在上海女人身上一點也不過分。彼時上海女孩子成家，「三轉一響」中最要緊的基本建設便是縫紉機，它是能生蛋的「母機」。

上海女人結毛衣也是一把好手，在馬路上、在電影畫報上多看幾眼外國女人，馬上就會「變戲法」似的結出某種花式的毛衣，還一本正經地命名為「羅馬尼亞式絞鏈棒」「阿爾巴尼亞花」等等。

讓外地朋友想不到，上海男人也會結毛衣噢。結得最好的男人在哪裡？遠洋輪上！萬噸巨輪航行在一望無際的大海上，若是風平浪靜，船員就以結毛衣來與時間周旋。跑一趟歐洲，老婆孩子的毛衣都有了。俗話說男做女工，越做越窮。不過上海男人胸有朝陽，二戰時期的英國首相邱吉爾不也是結毛衣高手嗎？有一次電視臺舉辦結毛衣比賽，男嘉賓妥妥地站上了C位。再告訴你一個細節，大上海一度風行棒針衫，結棒針衫的人一多，不僅導致圈絨脫銷，連最粗的竹針也買不到了。上

海男人真聰明，將電焊條上的白粉敲掉，兩頭磨圓，嘿，好使又耐用。

前不久上海魯迅紀念館舉辦了個很有意思的展覽——「十年居上海——魯迅之日常」，我在展覽中看到了魯迅用來修補、裝訂書籍使用的錐子、割刀、針線等工具，還看到了他自己設計並縫製的包袱皮，從構圖到拼色，既傳統又摩登。大先生用它包好圖書昂首挺胸地走在北四川路上，時尚先鋒，從容灑脫。

在今天物質豐富的時代，有人認為上海人「做人家」的秉性不利於刺激消費，拉動內需。錯，今天的上海人在衣食住行等方面的開支比以前多得多，旅遊、教育、健康、養生、藝術品收藏等方面的預算也相當寬鬆，更何況上海人投資基金、保險、股市和房產的熱情真可用四個字來形容：無怨無悔。

節約是中國人的美德，「做人家」有利於防止驕奢淫逸，降低碳排放。當然，「做人家」在今天必須賦予時代的審美，要與新生活方式和消費理念對接。在打造節約型社會的今天，上海人對物質消費的審慎態度應予肯定。社會越文明，消費越理性。

轉載自《夜光杯》

# 萬柳莊的古槐

◎ 翟承啟

曲阜市防山鎮萬柳莊內有一簇國槐樹苗，它是由古槐樹幹發出的新芽成長起來的。三支年輕的樹枝和一片古老的國槐樹幹與深紮沃土而又健壯的樹根形成鮮明的對比，似乎向人們展示著它遙遠的過去和生機勃勃的現在，同時又預示著它令人憧憬的未來。

嫩樹枝條呈淡綠色，深綠色的樹葉濃厚而又茂密，鬱鬱蔥蔥。樹冠的繁茂彰顯著它歷史的淳厚和對後世的期待。二十世紀八九十年代，這棵古槐樹最後的樹幹和樹枝還殘存一大部分，只是進入二十世紀前後，最後的瓦片形狀的枝幹竟也越來越少了。最後的一支借著僅存的一點樹根發出了嫩芽，歷經二十年，長到現在碗口粗細。

我清楚地記得，上世紀七十年代，古槐樹的樹幹直徑有2米多，三個大人合手

在一起還摟不過來。樹股直徑也都在七、八十釐米，只是都空心了。樹枝上也有不少新發出來的嫩枝、嫩芽，每年嫩枝上都會結出不少的槐米。

七、八歲到十五、六歲的小孩子們經常在樹上、樹下玩兒。真正的樹幹也就3米多高，再加上樹幹都空了，內部堆滿了衛生室用過的醫用垃圾，現在的小朋友都知道不衛生，沒人敢碰觸。可在那時候，小孩子們都願意在樹上自由自在地爬上爬下，有時還能幸運地撿到曾經裝過青黴素的小玻璃空瓶，把它們變成自己為數不多的玩具。古槐樹幹上面長滿了伸向各個方向的古樹枝，膽子更大一點的男孩敢騎到直徑五六十釐米的樹股上玩，也曾聽到過有連人帶樹股一起掉下來的傳言。因為樹幹不高，樹股離地面較近，人都沒有受傷。當然，也出現過一些小朋友因爬古槐樹玩

兒，回家後發燒、腫臉的，據說可能是惹怒了樹神，樹神給了他們相應的懲罰。此時，父母會趕緊帶孩子在樹下燒香、跪拜，請求原諒，一般情況下，孩子回家睡上一覺就好了。

據老人講，解放前，每到春節，老槐樹前都會擺滿匾額，樹上系滿紅布條——有求子的、有還願的、有求藥治病的，還有請求樹神保佑的。村民們在樹下佈置好供桌，點上蠟燭，燒一炷香，點燃紙殼元寶，再放些供菜、水果、成碗的水餃、大白饅頭。大白饅頭——這在當時已是最好的祭品了。

若是問樹神求藥，除以上祭品外，還要再加上一碗清水，點燃香。香燃了多半之後，禱告、許願、磕頭一系列的程式完成，那碗清水便已有了藥性。據說回家後吃過那碗藥，病大多就好了。事成之後，

還要還願。那時的人們，對槐樹神的信奉比現代人對人民幣的信奉不知道要虔誠多少倍。

每月初一、十五和農曆六月初六，都有上香、跪拜、祭祀樹神的。只是我沒有出生在那個年代，沒有見過那種震撼人心的大場面，老人講得再具體，我也只能憑空臆想，根本體會不到那種虔誠、隆重的儀式感。

老槐樹西面緊挨著楊姓人家，向東要有六十多米才有住家。南北有八十多米寬，這樣一大片空地是當時大隊放電影、宣傳隊演出、開社員大會、夏天乘涼的好地方。盛夏來臨之際，老人和孩子就會帶著涼席、枕頭、被單到這裡乘涼，也能聽到上了年歲的人繪聲繪色地講月亮娘娘的故事，給年幼的孩子們留下了很多心醉的回憶。

空地最北邊有東西方向三間房子，裡面供奉著神像，也就是二一廟。解放後「破四舊」，人們推倒了神像、壘上石凳，就成了學校裡的一間教室了。1953年秋，學校搬到了村北新建的房子裡。大隊拆了教室，改成了辦公室和衛生室，裝上了電燈，地面比較平整，還有專門打掃衛生的人。空地東北角豎起了一根高木杆，上面

安放了兩個大喇叭，能聽廣播、新聞。這在當時就已經很先進了！

當時的小朋友都喜歡在這裡玩。每逢放電影或者有文藝宣傳隊演出時，就更熱鬧了！幾乎全村的人都集中在這裡，男女老少都沉浸在歡樂中，那氣氛比現在看球賽還熱鬧。值得一提的是，儘管家家戶戶都沒有，卻絕少出現放電影時家裡財物被盜的。

七十年代，曾經有人問過一位當時已耄耋之年的老人是否知道關於這棵老槐樹更多的事。他說：「從我記事時這棵樹就是這樣，現在還是這樣，沒有什麼變化」。看來，這棵樹真的已經存在了很多很多年。

據《萬柳莊村志》記載，萬柳莊最早的住戶有馬、邵、肖三姓，而且都居住得離老槐樹很近。由於時空變遷，馬姓人家搬到了現在的曲阜市西關居委。邵氏家族解放初期還有一家，現在已經沒有後人了，僅剩了肖姓人家。據說，這三家都是明朝洪武年間從山西洪洞縣老槐樹下移民而來。時人之所以栽種槐樹就是為了疏解思鄉之情，況且槐樹長壽，樹葉在荒年也可以充饑。

上個世紀，萬柳莊村內、村外生長的

大多是柳樹、榆樹和差楊樹，主要原因是柳樹葉、榆樹葉和差楊樹葉可以吃。萬柳莊地勢低窪，這些樹又耐澇，萬柳莊也因柳樹最多而得名。可是，這棵古槐的地位卻並沒有因栽種其他樹木而有所動搖，在人們心中，它就是歷史的見證。

清朝前、中期，其他姓氏人家陸續來到萬柳莊。較早來的有張姓、孔姓、翟姓等。後來，劉姓、陳姓、顏姓、夏姓等陸續也在萬柳莊安了家。萬柳莊由解放前的四百多人，變成了現如今的一千四百多人，擴大了將近四倍。

撥地凌雲慨以慷，千年傲立閱滄桑。古槐樹呀，你厚重的歷史莊重而又神秘，需要後來人瞭解；你耐人尋味的故事需要世代傳誦。你是萬柳莊人的驕傲，也是萬柳莊人的希望，更是萬柳莊人的精神寄託。你滄桑而又富有朝氣，似乎時刻都在告誡現在的萬柳莊人要自強不息、奔向未來。因為只有這樣，才能對得起自己的先輩，才能做個真正的萬柳莊人！

轉載自鄉土文學公眾號

# 在烏什

◎ 鄒峭峰

滄海桑田的變遷，就在我的腳下，它實現於千萬年之前。

烏什境內的大山連接處，烈風橫貫。

這個邊陲之縣在新疆南部，天山山脈凹凸於它的北側。陽光之下，山口的風，以冰冷的穿透、再穿透，呈現它的粗糲和蠻橫。

你以為，可以站立初冬的風襲之中，在開闊的視界，照樣觀賞地質構造的曼妙，甚至去嗅聞陽光裡古樸的甘香。確實，只需十秒，你將屈服於風的意志。山口的風，如飛行的集束匕首，敵意坦白，態度暴烈。人類在大自然面前甘拜下風，是不必羞愧的。那是規避對峙，那是將萬物軸心的輪值許可權，交給大自然把玩一下的器量。不然，除了驕縱無理，還能如何解釋？

曾聽過，原解放軍工程兵副司令徐國賢將軍形容天山之冷，當年從口裡進軍新疆時，他任解放軍一野一兵團所屬步兵第五師師長。午夜，官兵在天山上解手，手裡會拿一根棍子，邊解手邊敲斷迅速凝成的冰柱。當我在烏什的山口，推開車門探出一條腿去時，轟然一聲風響，即刻使我信服了將軍對極寒的描述。

1986年二月，軍用中吉普和豐田巡洋艦組成一支八輛車的隊伍，從阿克蘇地區行署出發，途中將翻越天山系的英沼爾山，駛抵臨近吉爾吉斯共和國邊境的一個維吾爾族村莊，那裡剛發生了四級地震，沒有人員傷亡。

車隊在蜿蜒的盤山路上奔跳，出入前車騰起的塵煙。磚紅色山體的表皮脫落，

沒有植被。禿鷹帶有滑翔音變的幾聲冷叫，放大了烏什山地的空曠。只是，背靠藍天，綿延的磚紅色山體不失雄渾聖性。久視之後，總覺得無言的山體在關切你。舉目不見任何祖先遺跡，讓你忍不住遐想，這裡從前真是浩瀚海洋？在大海上，你能想像面前的波瀾壯闊，未來會變成無邊的山壑嗎？此刻，這種滄海桑田的變遷，就在我的腳下，它實現於千萬年之前。耳邊突然就有了海洋的喧嘩，那些滔天之水，最後還是被歲月靜靜噬幹。

在阿克蘇人眼裡，車窗外並沒有多少新意。在顛簸中，他們以半夢半醒的方式保持體力。司機拉著一車不很興奮的人，難免被傳染。倦意襲來，司機會把腦袋伸出窗外，讓冷風沖淋一下。接著，順紋理

撕下一小塊報紙，在方向盤上麻利地卷好一支莫合煙。外鄉人不懂，爲什麼不卷得更粗大一些，省得費事。在寂寞的駕駛中，卷一棵莫合煙，是消遣，是從板結的注意力中斷離一下。此外，把一根手工製作的捲煙，儘量完成得精緻，其中隱約含有審美快意。

視野裡又出現一個坡頂，上面有幾棵枯樹、數間土房，這是路上一再重複的畫面。這次不同，遠遠望見山頂有牧人走動，他應該也望見了盤山而上的這支車隊。一眨眼，牧人不見了。

約半小時後，車隊在剛才視線中的那個山頂短停一次，離災區還有多個時辰。縣鄉派人騎馬過來，在這裡接待了一下。有幾個牧民在忙忙碌碌，剛剛宰殺的羊，掛在木架子上。

駛上山頂時，四處是積雪。猜想，車隊已經攀越了雪線。在某個海拔高度，終年積雪量等於融雪量，那個位置即爲雪線。

風聲在山谷裡響，山頂的風卻不大。天藍得像一塊布，伸手幾可拉扯。這裡的能見度之高，已達到我的神經記憶之最。我有點暈眩，是視網膜對驟然的超常清晰

不適應了，還是因海拔偏高？第一次在雪線之上，身體有一種輕盈的浮動感，仿若遠離了塵世的涼薄。冰澀的氣流之下，山頂的一切是那麼清涼、清潔、清新。在這個制高點，千米萬米都在你的視線之內，比你低矮的一切，一律變得萌萌可愛。

所有人都走進土屋，端起一碗熱騰騰的奶茶。我走到土屋外，走近兩棵枯槁已久的樹。它們生長在這個坡頂的時間應以百年計，應是兩棵雪松，樹冠早被吹下山去。粗大的樹幹，或是根系豐富的原因，枯槁了也不倒，充當著山頂的兩根拴馬樁。它們最後的時光，會在暴風、暴雨或暴曬中終結。它們消失後，過往的馬匹會若有恍惚，那是在尋找舊友。

現在，一匹黑色的馬，被拴在枯樹上。馬的安靜，看出它很習慣被安頓在這裡。我上前去，發現它儘管很關注我的出現，但沒有過分警惕。在我生活的城市，不是那麼容易接近馬，我對馬的瞭解粗淺。馬的一對杏眼，一直給我靈性的印象，我會用最嫺靜的少女臉上，看見過馬的眼神。坦白說，這是我第一次把手放在馬背上，它涼涼的體溫讓我緊張。我做了防備，包

括它不悅地豎起前蹄，甚至愠怒地蹬踢我的身體。都沒有，這匹黑色駿馬低垂著純淨的眼簾，文雅地踢動著它的後腿，似在鼓勵我靠近和撫摸它。我想和這個飄逸的自然之子，做更多的交流，但對馬的無知，讓我束手無策。我無法像解讀一個人那樣去看明白一匹馬。我敬慕地站在黑馬之側，拍拍它或撫摸它，手上的幅度一點點大了起來。我想起朋友王寅的一首詩，我讀這首題爲《馬》的短詩時，它尚未公開。

我的馬在雨中獨自回家

它的毛色像我滿布傷痕的右手

我的馬雙目微閉

邁著細步回家

我喝著酒，隔著酒館的長窗

只能看到它削瘦的側面

它正在回家，像我沉默時一樣低著頭

但遠比我像個紳士

而我要遠行，兩眼通紅

坐在酒液亂流的桌旁

看著我的馬

在雨中獨自回家

這是極有天分的城市詩人意念中，自己 and 馬的關係。馬在詩人的句式裡，吸滿

了悵然的憂緒。馬靜靜地細步回家，將在主人的莫名不歸中，低沉長久。而詩人筆下的那個男人，將帶著對馬的思念遠行，我無從猜測他的所有動機。只是，這位旅人心中滿是幽怨已經註定。

烏什的雪線之上，太陽照射過來，四周亮晶晶的，卻並不刺眼。黑馬和我各懷心事，都在積雪上投下小片陰影。站在烏什山頂，無論是我的心，無論是眼前的千里萬里，都壯麗而安然。

三十七年過去了。

一個幻象出現，1986年，被我輕輕撫摸的那匹黑馬，和詩人王寅筆下的那匹馬，在雪線之上漸漸重疊，成為同一匹馬。詩篇中的雨水已停歇，拴馬的枯樹早已不見，烏什的太陽，照在濕漉漉的馬背上。

轉載自《夜光杯》



# 抗戰時期徐悲鴻雲南籌賑勞軍畫展研究

◎左小康、高可

**摘要：**抗戰時期，許多藝術家紛紛在國內外舉辦籌賑勞軍畫展，用藝術的行動支持著中國的抗戰，這是一個重要而不能被忽視的特殊現象。作為內遷重慶中央大學藝術系主持者和著名畫家，徐悲鴻先生的藝術活動備受關注。盡管關於徐悲鴻的研究很多，然而關於他在抗戰期間舉辦系列勞軍畫展的研究少見，筆者僅見楊先讓先生的《徐悲鴻的抗戰募捐畫展》一文。該文僅對徐悲鴻舉辦抗戰募捐畫展的重要意義做了一些基礎性的論述，卻未作深入研究，更沒有基于一手史料之上的考證和論述。特別是徐悲鴻抗戰時期在雲南舉辦的勞軍畫展，未見有相關一手史料和研究，既無相關照片，也少見公開報道。近年來，筆者曾到多處檔案館查閱相關檔案史料，多次赴雲南、貴州等地考察，發現徐悲鴻

在雲南期間大量的珍貴史料檔案，其中不乏徐悲鴻親筆手書，這對於抗戰時期徐悲鴻的相關研究是重要補充，現根據這些史料及相關的線索，就其抗戰時期在雲南舉辦勞軍畫展的史實作出一些整理和追溯。

**關鍵詞：**抗戰時期、徐悲鴻、勞軍畫展

1939年1月4日，徐悲鴻受到陳公博的鼓動和邀請，遠赴檳榔嶼、怡保、新加坡、吉隆坡等地舉辦四次籌賑畫展。于1942年1月6日經緬甸仰光回國，到雲南後即以勞軍畫展的方式在保山、大理、昆明舉辦展覽，得到了熱烈回響（見文後圖一）。借用報紙的評價：「畫展之所以能夠取得意外的效果和收穫，除了徐悲鴻精湛的藝術造詣，社會各界人士仰慕已久之外，

還彰顯了雲南各界人士和廣大民衆的愛國主義情懷」。在雲南的勞軍展覽，徐悲鴻幾乎將全部收入捐出，而個人的生活費、旅費和作品裝裱費由自己籌措。這系列的展覽一方面是抗戰期間的文化藝術活動現象，另一方面更是藝術補政教之所未及，發揮其與政教並行，服務於社會現實的體現。

**關於徐悲鴻的一封信：**

2013年，雲南昆明私人藏家曾公布了一封徐悲鴻親筆信函，引起學界不小的反響。這封信是1942年6月18日徐悲鴻寫給學生楊自瑩的，信中提到他在雲南畫展所得款項的具體數據（見文後圖二）：

自瑩老弟惠鑒，得書且慰，弟等無恙戎馬張皇之際，生命比之草芥，身外之物

更不足道，此藝術之所以可悲也，我歸經萬裏路，托天之俗頗無損失，詎既抵昆明乃遭盜竊失去平生最寶貴之八十七神仙卷，多方偵緝迄無音兆。物之離合，應屬定數，我無此福，致神引遠，命也之天也，此回畫展成績約二十六萬頃已竣事。吾應將去渝，一月來每日工作十小時，疲勞頗甚，弟命少俟幾日，抑能留得青山在，他日弟之所需均可致耳，乃眷西顧，願相殷憂國運所寄。吾弟勉之矣，弟境過于臨淵覆冰必當戒慎！此問，福安 悲鴻 六月十八日，高營長近況如何，諸君子並此致言。

楊自鑒會跟隨徐悲鴻學畫，並且在徐悲鴻留學法國經濟窘迫之時，變賣房產資助徐悲鴻，從昆明呂衡國先生收藏的另一封徐悲鴻給楊自鑒的回信中提到「自鑒仁弟惠鑒，得手書及藏畫蒲，又支票一萬元，欣感無比」等言語，可以看出兩人關係密切，所以這封書信中的信息應當比較可靠，信中提到：「此回畫展成績約二十六萬，頃已竣事」，可以得知徐悲鴻這次雲南勞軍畫展共收入約二十六萬元。

據筆者對抗戰期間徐悲鴻藝術活動研究，在南洋舉辦畫展歷時長達三年，在當地華人社團的鼎力支持下，共收入約國幣

五十萬元，而短短幾個月時間在雲南的勞軍畫展，獲得二十六萬元，不可謂不成功。根據雲南省檔案館所藏的訂單存根顯示，展覽期間有大量現場訂件，直至展覽結束後，徐悲鴻為交付訂件（見文後圖3），耗時一月有余才交付完畢，以至于他在給楊自鑒的書信中講到：

「一月來每日工作十小時，疲勞頗甚，弟命少俟幾日，抑能留得青山在，他日弟之所需均可致耳，乃眷西顧，願相殷憂國運所寄。」

徐悲鴻為畫展連續月余每日工作十小時，用畫筆表達著自己的愛國之情，他的這種堅持並非是一時衝動，而是他在南洋舉辦展覽以來一直保持和延續的狀態，1939年8月21日，他在南洋展覽期間，曾在《星洲日報》上發表《半年來之工作感想》：

身居後方者，無論如何努力，總比不上前方將士兵器懸殊無間寒暑之苦戰，出錢者，無論數量如何之大，必不能比得為民族而犧牲姓名者之貢獻，此理盡人皆知，試言一例，倘有人以重金易吾人之一指，已不肯為，以百萬購人肢體，敢言必無應者，故知殉國之烈士，乃民族精神與人類

道德最高之表現也，夫一民族國家其處于生死存亡情勢危急如中國今日者，有史以來，亦不多見也。

去國萬裏之南洋僑胞，以能安居樂業之故，境況較裕，又因遠在國外，聞見之程度懸隔，惟以不斷之宣傳，類能毅然奮起，返國從戎者，已書不勝書，我自度微末，僅敢比于職份不重要之一兵卒，盡我所能，以期有所裨補于我們極度掙紮中之國家，我誠自知，無論流去我無量的汗，總敵不得我們戰士流的一滴血，但是，我如不流出那些汗，我將更加難過，惜其功甚微，且連累我無數好友，流汗不算，還費心血，及我所尤深感愧者。

通過這篇短文內容可以看出，徐悲鴻在南洋展覽過程中絲毫不敢懈怠，文中寫道：「我自度微末，僅敢比于職份不重要之一兵卒，盡我所能，以期有所裨補于我們極度掙紮中之國家」。據現有學術資料顯示，徐悲鴻此次分別在保山、大理和昆明展出，現就目前所搜集到的一手史料和原始檔案為準，對徐悲鴻在雲南的藝術活做一些史料性的補充。

**徐悲鴻在保山的展覽：**

1942年一月6日，徐悲鴻到達雲南保山，此時的雲南保山已經處于臨戰狀態，但因各界的盛情邀請，展覽如期舉行。

據保山市檔案館黃玉萍在《徐悲鴻在保山》和大理州政協馬誠《徐悲鴻在滇西的那些日子》兩篇文章中得知，這次畫展在保山新運服務站（現在的客運站）舉行，共設八個展廳，除了徐悲鴻作品，還展出了齊白石、張大千、高劍父等近現代名人的畫作共計六百餘幅。展出著名作品有國畫作品《九方臯》《愚公移山》《巴人汲水》《秦戈爾像》和油畫作品《田橫五百士》《廣西三傑》等，其中《愚公移山》是他在印度大吉嶺完成的具有現實主義精神取向的巨幅中國畫作品，也是該畫首次在國內展出。（見文後圖4）

這次畫展展出時間從一月中旬至2月，據報道參觀人數多達十多萬人，據當時協助徐先生照看畫展的工作人員回憶，在不到兩個月時間裏，徐先生在雲南保山捐贈出書畫作品三百餘件，售畫所得款項三萬多元，全部捐獻勞軍之用。

#### 關於大理的展覽：

關於徐悲鴻在大理的畫展沒有查閱到

相關一手史料，僅有少篇文章有簡單描述，沙平在《徐悲鴻大師在雲南》中寫道：

「徐悲鴻在大理舉行過一次義賣，雲南當時市場上既有中央銀行發行的紙幣，也有雲南地方政府發行的銀元，銀元幣值堅挺被人們一致看好視為硬通貨，大理當時只有兩萬多人口。在市場上，花80銀元可以買到一匹最好的馬，而徐悲鴻的馬卻可以賣到300銀元一匹。他共義賣了50多幅畫，共收入2萬多銀元，全部通過富滇銀行彙往昆明雲南抗敵後援會，捐獻給祖國抗戰之需。」

然而，筆者查閱了1942年一月至5月的《雲南日報》等報紙，並未見到相關的消息報道，另外查閱王震先生在大陸和台灣出版的《徐悲鴻年譜》，也並未收錄有關大理展覽信息。並且，筆者在台灣中央研究院近代史檔案中心查閱到徐悲鴻給朱家驊的一封信函：

「彌先院長尊兄賜鑒，承電示意，銘心曷極，弟行三月，僅抵昆明，初因保山勞軍之展，羈身一月，旋慕蒼山雞足之勝，流連忘返，以各方切盼，又將有昆明勞軍之展，無非勞人草草，抑亦不能自己也，弟因攜物過多，？？俟安排妥善，然後來

渝，先此希臆，敬請請近安，弟悲鴻頓首，四月二十九日。」（見文後圖5）

從信中「弟行三月，僅抵昆明」的內容和四月二十九日的日期可以得知這封信寫于昆明，此時徐悲鴻已經離開了大理，信中也向朱家驊提到了保山展覽和即將舉行的昆明展覽，對於大理只描述了蒼山、雞足山等名勝，並沒有提到舉辦展覽。然而根據前文徐悲鴻在6月28日寫給楊自鑿的親筆書信顯示的在雲南共獲得籌賑款項二十六萬，據雲南省檔案館藏的政府官方文件顯示，在昆明的勞軍畫展共獲得收入二十萬元。據趙星垣、陳立言的文章顯示在保山展覽收入三萬多元，這樣算來，昆明和保山兩地展覽共收入二十三萬多元，和徐悲鴻書信中提到的二十六萬相差二萬多元，這兩萬多元是否即是沙平《徐悲鴻大師在雲南》中提到的在大理收入的兩萬多元？徐悲鴻是否在大理舉辦過展覽，還需要更多一手史料的佐證。

#### 徐悲鴻在昆明的勞軍畫展：

1942年4月下旬，徐悲鴻到達昆明，雲南省政府非常重視，曾多次發文與徐悲鴻接洽商談舉辦勞軍畫展事宜，（見文後

圖 6) 徐悲鴻對昆明的這次展覽尤為重視，親自制定了詳細的展覽計劃和辦法，甚至親自動手設計了參觀券卡片要求。在雲南省政府各方的支持下，5月9日，《徐悲鴻勞軍畫展》如期在雲南昆明武成路社會處大禮堂舉行，持續3日，每日上午8時到下午6時參觀，展出中國畫，油畫，素描作品共計124幅，分四室陳列，雲南省檔案館藏有徐悲鴻親自書的展覽詳細目錄，展出的著名作品有國畫作品《九方臯》《愚公移山》《巴人汲水》《秦戈爾像》和油畫作品《田橫五百士》《廣西三傑》等。(見文後圖2)

根據南京中國第二歷史檔案館保存的檔案顯示，此次展覽一律憑參觀券參觀，分為「榮譽券」「普通券」「學生團體券」三種，凡購畫者贈送「榮譽券」一張，普通券5元一張，學生團體券一元一張，且為防物價上漲，以米價為準來定畫價，並且公開徐悲鴻先生的賣畫價格：

古木竹石等三尺以下，米一石。翎毛三尺以下，米兩石。走獸山水三尺以下，米三石，人物三尺以下，米四石，油畫人像半公尺，米十石。七十寸見手，米十五石，一公尺全身，米二十石，且注明米一

石作國幣500元，每加一尺，加價一倍。(見文後圖8、9)

從雲南省檔案館收藏的大量展覽時購畫訂單存根看，購畫者眾多，據雲南省社會處1945年9月的檔案文件，記載了詳細的畫展收支帳目：(見文後圖10)

#### 一：收入部分

甲：賣畫款部分，共登記造冊購買人和畫作詳細信息一百五十二條，共直售畫款二十四萬四千元，除去欠款五萬零五百元，實際收入十九萬三千五百元。

乙：售入場門票部分，出售普通券288張，入國幣五千九百四十元。售學生團體券一千二百五十六張，入國幣一千二百五十六元，以上合計門票共收入國幣七千一百九十六元。

丙：入存款利息共國幣兩千三百四十二元七角六分。

甲乙丙三項共計收入國幣二十萬零三千零三十八元七角六分。

#### 二：支出部分

甲部分，共登記造冊畫款開支如登雲南日報，朝報廣告費以及各項購物所需六十條話費國幣一萬兩千一百二十八元七角五分。

乙部分，支彙徐悲鴻教授旅費等共國幣四

萬零三百四十元零三角五分。

丙部分，廣告費一千零六十九元六角六分。以上甲乙丙共計國幣五萬三千五百三十八元七角六分。

結存入出兩抵，共計國幣十四萬九千五百元，外董澄農等尚欠五萬零五百元。

這次在昆明的畫展，引起了很大的轟動，據記載三日內共計有萬余人參觀，所售畫作一百六十六幅，共獲得國幣二十萬元。

抗日戰爭期間，許多藝術家以畫筆為媒介，以藝術展覽的方式支持著中國的抗戰，1945年6月24日《新民報》第三版所載《畫家百萬獻國 徐悲鴻昨抵重慶，決用丹青報國家》中提到：「一個人雖不能執幹戈與敵交戰，而已決心用其筆墨籌金報國」，作為抗戰時期大後方的主要藝術陣營，徐悲鴻主導下的中央大學藝術系師生紛紛用藝術的行動支持民族抗戰，組織美術團體、發展版畫運動、出版美術雜誌、舉辦國內外展覽等等。徐悲鴻在雲南的勞軍畫展是抗戰期間眾多藝術活動現象的縮影，通過對其深入研究，希望能從一個新的窗口了解中國近現代美術史上獨特藝術現象。以徐悲鴻為代表的藝術家籌賑畫展

不僅是對中國抗日戰爭和世界反法西斯的偉大勝利所作出的點滴貢獻，也是中國近現代美術史上不能被忽視的組成部分。

本文系國家社科藝術學青年項目「台灣地區藏中國抗戰時期美術史料檔案整理研究」（19CF181）的階段性研究成果

參考文獻：

- 【1】徐悲鴻：《致楊自瑩書信》，1942年6月18日。
- 【2】徐悲鴻：《半年來工作之感想》，見王震編《徐悲鴻藝術文集》，（台灣）藝術家出版社，1987年版。
- 【3】沙平：《徐悲鴻大師在雲南》，《雲南檔案》，2012年第5期。
- 【4】《徐悲鴻雲南畫展目錄》，國家第二歷史檔案館藏，全宗號一一，案卷號：8544
- 【5】《徐悲鴻畫展收支詳目》，雲南省檔案館藏，檔案號：1044-003-00158-083

（作者：左小康，四川美術學院中國畫與書法藝術學副教授；高可，四川美術學院中國畫與書法藝術學院講師）

徐悲鴻頃自昆來信、據稱此次在昆畫展、購畫甚為踴躍、約計約五十萬、其畫件現已運抵贛、友人處、定月底來渝。此間徐氏友好、已籌備歡迎徐

圖1 1942年5月25日  
《時事新報》第3版

自性空者弟南島至早  
書且慰弟等增筆  
戒馬張自生之際生命  
比之神州亦身外之物更  
不足道以藝術之所以可  
悲也我歸途萬里既既  
托天之信亦望損失追既  
抵昆時乃遭監禁失去幸  
生最難免者之六十七神  
卷多方備備此等春此  
物之歸合應予定救我  
中之歸及神也則命也  
之天也此回畫展或僅約  
二十六萬次之故中事互  
互將去渝一月來每日  
工作十小時疲勞甚甚  
弟命必保生且日即能  
印留徐君亦在他日即  
弟之而需捐可致再一  
卷而所願扣般愛愛  
運而安可  
不第勉之矣弟後  
于臨瀾履歡必是時慎  
此向昆君并此致言  
福安諸君

圖2 1942年6月18日徐  
悲鴻寫給楊自瑩的書信

社會福利社 徐悲鴻  
畫幅此批  
徐悲鴻  
世六六

收到  
雲南省社會福利社徐悲鴻畫一  
批幅少數存經理路德商訂  
價款業已撥歸財辦所  
昆明新華書局  
民國三十一年六月二十

存根  
茲有  
先生訂徐悲鴻 尺 畫一  
幅合本 不作價國幣 元 此據  
歌于月 日 號北  
畫于月 日 號交  
民國三十一年六月九日 楊大 果  
先生 啟

齊收單  
社會福利社徐悲鴻先生畫幅陸培塚  
民國三十一年六月十二日 楊大 啟

圖3 昆明展覽訂單存根 雲南省檔  
案館藏



