

中國見聞（北京、廣州）

◎特稿組

高雲霄：我在故宮排過京劇

2017年11月8日，故宮暢音閣在塵封百年後再次開啟，臺上的演出同塵封前一樣，依然是京劇，而臺下的觀眾則是中國國家主席習近平夫婦與到訪的美國總統特朗普夫婦。

當晚的演出非常成功，臺前的演員自然功不可沒，可高雲霄作為導演，坐鎮幕後，也立下了汗馬功勞。正是他決定以熱鬧喜慶的《美猴王》開場，以朝氣蓬勃的《梨園新苗》穿插，最後以雍容爾雅的《貴妃醉酒》壓軸，並且大膽利用暢音閣的多層戲臺，為傳統京劇增添新元素，帶來了更加震撼的視覺效果。

生在京劇世家，與改革開放同齡

1978年，高雲霄出生在北京一個梨園世家，祖父高寶賢先生一代老生名家，是著名京劇大師譚富英的開山大弟子。未滿5歲時，高雲霄在祖父指導下開蒙。

1988-1997年，高雲霄在北京戲校（現北京市戲曲藝術職業學院）學習，彼時整個京劇行業並不景氣，演員青黃不接。但幸運的是，當時一批老藝術家仍然在從事京劇教學工作，京劇的藝術傳承沒有斷。

1997年，從戲校畢業，開始登臺演戲。當時中國對外交流日益頻繁，於是京劇院一方面在北京頻繁開設「旅遊場」，場場爆滿；另一方面也開始組織團隊赴海外交流演出。

2008年，在暫別數年後，高雲霄重新回到了他所熱愛的京劇舞臺，此時的他在

外漂泊數年後，帶回來了豐富的藝術管理經驗，也著手用新的理念對京劇進行改革。

「一路走下來，親身經歷改革開放以後，國家經濟飛速發展，對京劇的支持力度也不斷加大，在我們一代接一代京劇人的努力下，如今的京劇與當年不可同日而語。」高雲霄說。

從「青黃不接」到「人才濟濟」

「我剛開始學戲時，北京京劇院正處於，青黃不接的年代，」高雲霄說，「當時的中堅力量是學樣板戲開蒙的，老戲基礎比較差，而真正接觸傳統劇目的老先生都已退休。」

正如上文所說，所幸一大批老藝術家退休後依然從事教學工作，將京劇藝術傳

承下來。

關於學習京劇的經歷，高雲霄印象深刻。「我就是老先生們，一嘴一嘴餵出來的，學戲的時候先生跟我面對面坐，先生唱一句我唱一句，先生示範一個動作我學一個動作，都是這樣學過來的，算是得到了真傳。」

等到高雲霄畢業後進入京劇院時，全國京劇人才依然稀缺，北京京劇院只有一個主力團，一個青年團，全院總共只有200余人，而且還在不斷流失中。

「當時戲不多，所以演員收入也不行，所以行內很多演職人員轉行，後來我也到北京廣播學院（現中國傳媒大學）繼續學習，之後又從事編導工作。」高雲霄說。

2008年，情況開始好轉，國家逐步加大在文化領域投入，支持傳統文化發展，高雲霄也在這一年回到京劇院，與同仁一道，為京劇傳承添磚加瓦。

「如今我們京劇院是，人才濟濟，下設3個團，2個中心還有一個工作室，人員配備翻了一番不止，光能上臺當主演的演員就有100多位，此外，我們在復排歷代經典劇目的同時，還創作了《大宅門》《邯鄲山》等新劇目，都獲得了業界好

評。」高雲霄說。

從「看熱鬧」到「看門道」

「逛長城、吃烤鴨、看京劇」，這是1997年北京旅遊的主題，最後一項說的就是到梨園劇場看我們劇院排的戲，這也是當時我們劇院主要出口之一，當時吸引了大量海外遊客，幾乎場場爆滿。」高雲霄說。

據介紹，除「旅遊場」外，出國文化交流是當時另一重要出口，且二者演出劇目基本一致：武戲，《齊天大聖》《戰馬超》《雁蕩山》等劇目頗受歡迎，而傳統文戲則少有問津。

「因為武戲技巧性強，熱鬧，翻跟鬥一翻幾十個，一群姑娘將花槍踢得滿天飛，能博眼球，特別適合初次接觸京劇的人觀賞，」高雲霄說，「但另一方面，由於文戲不興，一些經典劇目難上舞臺，京劇真正的文化內涵就很難展現，長期來看對於京劇傳承肯定是不利的。」

北京京劇院出國交流時已是「文武兼備」，而且除單一京劇演出外，還舉辦講座、示範教學等活動，讓國外觀眾不僅看「熱鬧」，還要通過京劇進一步熟知中國

傳統文化。

「去年我們到加拿大演出時，帶去的是《趙氏孤兒》，純文戲，當時也一種嘗試，結果現場反響很熱烈，觀眾也看懂了，這才是我們希望的，不僅看熱鬧，更要看門道。」

「京劇傳承需要改革」

「在傳承方面，我很贊成京劇改革，」高雲霄說，「任何藝術形式如果不改革，終究會走入博物館，這是不爭的事實。」

他告訴筆者，縱觀京劇發展史，歷代京劇藝術大師都是改革者，梅蘭芳、馬連良等大師，都是在過去的劇目中吸收養分，消化後再以新的形式推出來。以梅蘭芳大師為例，他之所以能成為世界三大表演藝術體系之一，就是因為他的改革。在梅蘭芳之前，京劇的傳統劇目大多都是老生戲，各類行當也以老生為主，旦角戲份很少。而梅蘭芳這一代藝術家，大力發展旦角戲，將古典名著中的女性形象和四大美人等加以包裝、美化、編導，推出一系列經典劇目，將旦角戲推向一個高峰，與老生戲齊平。

如今高雲霄所在的北京京劇院依然在

改革。為了讓人們能夠更加了解京劇，他們選擇向觀眾開放後臺，為觀眾講解京劇扮戲過程中的各項知識，以提升興趣，而開放後臺在過去一向被視為禁忌。一是多數演員抵觸在扮戲過程中接觸觀眾，因為在扮戲未完成前，演員處於「半成品」狀態，通常被認為是不體面的，這與如今不少女性在梳妝打扮前不願意外出見人是一個道理；其次，扮戲過程中的各項工序也涉及到商業機密問題。

「還有很多東西的改革尚在討論中，」高雲霄說，「任何環節的改革都會出現不同聲音，但只要願改就一定是朝著好的方向發展。」

白天鵝賓館總經理張添：我和改革開放後首家合資五星級賓館

「在80年代，一說是廣州來的，大家看你的眼光都不一樣。」西裝革履，戴著一副黑色細框眼鏡的張添笑著回憶道。這位文質彬彬的80後是廣州白天鵝賓館的總經理，聊起工作了35年的賓館，張添略顯自豪：「在那個年代，中國基本沒有像樣的酒店。白天鵝是中國改革開放後第一家合資的現代化酒店，是改革開放的產物，

也是改革開放取得成效的代表。連鄧公（鄧小平）都曾三臨白天鵝。」

翻譯變公關成改開後最早「北漂」

2016年10月，張添被任命為白天鵝賓館總經理，全面負責酒店的管理和運營工作。正好在35年前的10月，張添陰差陽錯地成為了白天鵝賓館公關部的一員。而他原本的計劃是去南海石油公司當一名翻譯。

1977年到1980年，石油勘探人員在珠江口盆地發現了大量石油、天然氣，許多海外石油公司蜂擁而至，隨之而來的還有大量外語人才需求。然而，當時廣州外語人才極為缺乏，光靠大學輸送還遠遠不夠。為了解決人才缺口問題，南海石油公司從社會上招聘了百余人送到中山大學培訓，準備給外籍專家當翻譯，張添正是其中一員。

培訓持續了一年多，在準備分配之時，未來工作的風險和家人的不支持讓張添猶豫了。或許是命中註定的巧合，由於80年代初的廣州幾乎沒有像樣的寫字樓，這些石油公司把辦公室設在了新開業的白天鵝賓館。「那時候，大部分客人來自海外，

賓館的營銷部門急需大量懂外語的員工。」聽到此消息的張添決定去應聘。「當時的營業部經理，後來白天鵝的總經理楊小鵬找了全賓館英文最好的兩個女員工給我們進行筆試、口試，然後我被錄用了。」

剛進入賓館的張添被安排到公關部。

「公關部」是白天鵝賓館建成後引進的外來語，毋論一般市民，連剛進入公關部的張添都不知公關為何物。「別人以為公關就是吃吃喝喝，搞搞關係，我要跟他們解釋半天。」實際上，張添的主要工作是營銷，落實客戶的訂房及會議安排，再跟酒店其他部門溝通落實好。

就這樣，張添糊裏糊塗地成為了一名公關，並在那個大家都來廣東闖蕩的年代被賓館派往北方開拓市場，成為改革開放後最早的「北漂」。

1984年1月，入職不到一年的張添被派往北京開拓辦事處。沒人脈、沒同事，甚至連辦公地點都沒有。「不過，由於當時國內競爭對手不多，所以在銷售方面難度並不大。」張添笑道。

僅用了一年，張添就把國旅大部分去廣州的旅行團都截流了。「他們沒有因為我們是合資酒店就給什麼優惠或者設什麼

障礙。」作為合作方，國旅更看重酒店的接待水準。在80年代中期，剛打開國門沒多久的中國缺乏高級酒店，甚至有些城市連一所像樣的酒店都沒有。「一般酒店條件還沒這麼好，白天鵝因為設施設備比較好，海外旅行團人住白天鵝比住其他賓館的投訴量低很多。所以國旅願意把他們手上的訂單交給我們。」

說起3年的「北漂」生活，張添感嘆：「在北京最大的感受是我們的收入比他們高很多。」與接觸到的一些已經工作二三十年的人相比，張添這個初出茅廬的小子在工資上不遑多讓。「剛入白天鵝第一兩個月就有80多塊錢，第二年漲到了150塊錢左右。」他笑著回憶到，在上世紀80年代，生活在廣州是讓很多內地人羨慕的事情，甚至在外地講起粵語都能讓當地人羨慕不已。

由於毗鄰香港，80年代開始有不少香港的貨物通過走私進入廣東，還可以去中英街進行正常採購。「一說是廣州來的，大家看你的眼光都不一樣。」張添笑道，「有些朋友會托我給他帶牛仔褲、電子表之類的。」

巧用工作人脈 零基礎開拓新市場

在北京的3年，除了開拓北方市場，與旅行社、各部委、使館、外資公司打好關係，攬下他們在廣州的外賓接待和國際會議服務外，張添每年還必須跑回廣州兩趟，承擔每年兩屆的中國進出口商品交易會（又稱廣交會）的訂房協調工作。

1990年春天，改革開放後的首屆廣交會吸引了眾多外商，但由於當時廣州涉外酒店能提供的客房僅約300間，導致部分外商睡在了酒店大堂、餐廳，甚至草坪上。在當時，內地的國際航班很少，很多外商需要先到香港再來廣州。由於涉外客房緊缺，有些沒住上店的客商當即憤懣離開，回到香港。

廣州無房讓參會客人住宿的事驚動了中央。隨後，廣東省政府成立了交易會住房辦，下設交易會訂房小組，確保交易會來賓有房可住。「那個年代，珠江邊的愛群酒店搶手得不行，能夠住上南湖賓館都很不錯了。」

「白天鵝83年開業以後就加入了訂房小組，84年春交會賓館就派了我。」當時交易會訂房小組設在交易會舉辦地廣州流花展覽中心對面的東方賓館，每年的春

交和秋交，張添都要從北京回到廣州，在訂房小組工作兩個月，每天給參加交易會的客人到處找房間。「當時廣州大的酒店都滿了，那就要想辦法，哪怕是把客人送到佛山、番禺也要給客人找到房間。」

由於一直參與訂房小組的工作，張添跟交易會邀請科的工作人員非常熟絡，也知道他們每年交易會前夕需要給外商們發邀請函。

1987年，張添回到廣州總部，恰逢遇上白天鵝賓館的第一次轉型。開業初期，白天鵝的定位主要是針對境外遊客。隨著改革開放的推進，從境外來粵出差、做生意的商務住客逐漸成為賓館的消費主力。時任白天鵝賓館總經理楊小鵬決定從旅遊市場轉變為主攻商務市場。

怎麼去找公司？怎麼跟客戶建立聯繫？剛從北京回來的張添此前毫無基礎。「當時我就想到交易會。」

在80年代末期，交易會每年會向美洲、歐洲、大洋洲國家發出幾萬封邀請函。張添靈機一動，想到要把酒店的資料隨函送去給來廣州參加交易會的公司。「我把這個想法告訴了交易會邀請科的人，由於他們對白天鵝還挺認可，就同意了，允許我

們放一張賓館的介紹和回執。」

把材料發出去後，張添收到很好的反響，回收了兩三千封回執，表示願意與白天鵝建立長期客戶關係，並把自己公司的介紹、地址發回。「我們就迅速建立了一個達兩三千客戶的群體。」看見這個路子走得通後，各大酒店紛紛效仿。隨著參與酒店的增多，交易會主辦方開始同投放資料的酒店征收郵費成本。在投放了兩三屆之後，白天鵝的目標已基本達到，所以停止了投放。張添用略帶粵語色彩的普通話說：「我們喝了頭啖湯，收到了很好的反饋。」

改造辦主任泡工地只為鳳凰涅槃

白天鵝賓館是中國第一家由中國人自行設計、施工、管理的大型現代化酒店，在其開業後，中國大酒店、廣州花園酒店、廣東國際大酒店等相繼落成。到了2000年前後，在白天鵝之後落成的幾家五星級酒店陸續開始裝修。而白天鵝經過近30年的不間斷運營，硬件設施與新建酒店或翻修酒店相比略顯老舊。尤其是消防設施，被廣州市列入消防隱患之一。

出於對未來發展的考慮，白天鵝終於

在2012年春節後進行了全面的停業裝修。「我們對酒店進行了裏裏外外的大改造。除了，故鄉水，原景，其他都拆得只剩框架了。」

2012年，身為白天鵝酒店集團副總經理的張添兼任了白天鵝賓館更新改造項目辦主任，全程參與酒店的升級改造。在此之前，他與賓館的相關人員前後做了1年的準備，本以為能在一年半以內完成改造。但珠江水的長期侵蝕和被列入文物保護單位的大樓以及環保方面的要求讓賓館的大修延長到3年。

改造期間，張添經常頭戴安全帽，蹣水穿行在工地之中。整整3年，他和同事幾乎天天泡在工地裏。

2015年1月14日，歷史3年有余的白天鵝終於重新開門迎客。張添欣喜地發現，現在白天鵝的很多客人都是追隨了白天鵝30年的老客人。「他們一家人回到白天鵝，在，故鄉水，前拍照，追憶當年來白天鵝拍照的情節。」在3年的改造期間，賓館頂著每天30萬元人民幣的工資和費用壓力，竟做到沒有解雇任何一名員工。張添說：「這樣在酒店開業後，客人才能享受到熟悉的、好的服務。」

2014年，廣州白天鵝賓館被正式劃入廣東省旅遊控股集團有限公司旗下。「集團有一個走出去的發展戰略，希望未來通過輸出管理，把白天鵝品牌帶出去。」對於工作了30多年，付出一輩子青春的酒店，如今的酒店掌舵者張添笑道：「白天鵝賓館是集團的旗艦店，我要負責把酒店做好。」

南苑——五朝皇家獵場

南苑，又稱南海子，曾是北京最大的濕地，湖沼眾多，水草豐美，適宜動物生長，鳶飛魚躍，鹿雉出沒，是遼、金、元、明、清五個朝代的皇家獵場，其中明、清兩代先後有十二個皇帝在此行圍打獵。此地景色雖無法與圓明園、頤和園的精致秀麗相比，但廣闊幽深的野趣別有一番獨特魅力。

清帝乾隆甚愛南苑，曾寫下關於南苑的詩歌四百多首，如《射獵南苑即事詩》就把南苑的秋天寫得很美：北紅門裏仲秋天，爽氣遊絲拂錦韉。行過雁橋人似畫，踏來芳甸草如煙。

皇家圍獵，隨行的文臣武將不可或缺，他們當中也留下了許多膾炙人口的詩文。

在歷代吟誦南苑秋天的詩篇中，最具有代表性的就是明代文壇領袖李東陽的《南園秋風》：別苑臨城輦路開，天風昨夜起宮槐。秋隨萬馬嘶空至，曉送千騎拂地來。落雁遠驚雲外浦，飛鷹欲下水邊臺。宸遊膏藻年年事，況有長楊侍從才。這首詩引起明英宗的欣賞，於是欽點「南園秋風」為「燕京十景」之一。

明代典籍記載，南苑周圍一百六十裏，《日下舊聞考》確定為「周垣百二十裏」，這比當時的北京城約大三倍，有著不同於京城的開闊氣象。清代詩人查慎行在《南海子》一詩中寫道：「紅門草長少飛埃，萬裏平疇掌上開。」南苑是永定河沖積扇上的濕地，河流湖泊滋潤了廣闊的草場，利於珍禽異獸的繁衍生長，彼時，此地綠樹成蔭，青草遍地，鳥獸聚集。

南苑地處古永定河流域，地勢低窪，泉源密布，多年的河水、雨水和泉水匯集，形成幾個很大的水面，那時紫禁城北的積水潭有北海子之稱，於是這裏就叫成了南海子，包括飲鹿池、眼鏡湖、大泡子、二海子、三海子、四海子、五海子等一系列水域。加上流經這裏的凉水河、小龍河、鳳河等為生物的繁衍創造了理想的水文條

件，南苑湖泊一共有5處，經過清乾隆年間大規模疏浚之後，泉源暢達，清流潺潺，「五海」再加上其他各處，水面非常遼闊，據《清實錄》記載，順治曾在南苑網過魚，乾隆皇帝也曾多次來此捕魚。

南苑作為五朝皇家獵場，圍獵是一項最重要的活動。清代為了推行「肄武綏藩」的國策，培養八旗部隊驍勇善戰的剛強性格和作戰能力，幾乎每年都要在此以行圍狩獵的方式演練軍旅。乾隆十分贊賞並遵循這個原則，直到去世的當年，已屆八十五歲的他還帶著十二歲的五世元孫來此小獵，竟然還能「試射一枝箭，能開兩力弓。」

作為康熙帝的禦前侍衛，納蘭性德多次隨從來到南苑，雖然吟詠的詩歌不多，但他作為清代最著名的詩詞大家，其作品無疑是上乘之作。在他的詩中，南苑是遠離俗世生活的一片聖地，「自是軟紅驚十丈，天教到此洗塵埃。」他的長篇力作《南苑雜詠》一詩長達四十句，共五百六十字，突出描繪了南苑的美景。

南苑不僅可陸獵，還可水圍，這不同於木蘭圍場的地方。水圍聲勢浩大，令人震撼，一般在二三月間進行，恰好這時

候鳥北返，鳧雁成群地嬉戲在浩瀚的水面。官兵們乘舟悄悄地向設計好的地方圍合，把水鳥水禽都趕上天空，趁此混亂時機，獵者立即搭弓放箭，鳴槍放炮，射殺飛禽。

南苑地處郊外，幽靜閑適，適宜讀書學習。康熙帝巡幸南苑多達幾十次，每次都親自講經或者令手下大臣講學，南苑四座行宮內均有禦書房，皇子皇孫每年都要在此學習一個月。

北京人「東」正式開啟「副中心」時代

「北京市搬出了北京城，作為，老北京，我想來看看。」家住朝陽區的退休職工王女士站在新遷的北京市政府辦公區門口，一邊舉著手機拍照，一邊對記者說。

一月二日，北京市級行政中心正式遷入位於通州區潞城鎮北運河北岸的城市副中心。自東城區正義路2號向東30余公裏，中共北京市委、北京市政府、市人大常委會、市政協「四套班子」的搬遷入駐，標誌著北京「副中心」時代的正式開啟。

記者在大搬遷後的第二周來到通州。走出地鐵6號線東夏園站，不見了城區的高樓林立和車水馬龍，眼前呈現出的是寬闊的馬路和馬路兩側簡樸大氣的政府辦公

樓，小紅燈籠錯落有致地點綴在新栽的行道樹上，平添幾分春節將至的喜慶。

褪去鬧市喧囂，副中心辦公區並不冷清。「新辦公區開闊敞亮，第一眼就覺得很驚喜。實際上，大家很快就適應了新的工作環境。」在市政府工作的李靜（化名）說，「甚至有不少同事搬之前就在附近買了房，物色好了小孩要去的學校。」

不過，政府東遷也為部分家住城區的公職人員帶來困擾。李靜告訴記者，過去只要40分鐘的上班路，現在得多加一個小時。「當前的副中心還不算特別便利，餐館、影院、醫院、學校都在建設當中，但未來肯定是要把家搬來的。」

據了解，北京市級機關第一批搬遷已完成的35個部門、165家單位的主體搬遷。與此同時，行政辦公區的二期建設正在推進。記者從已啟用的辦公大樓向東望去，發現不少建築物正在施工。

除了隨辦公地東遷的數萬北京公務員，副中心的啟用對通州當地居民也產生了影響。「政府把家搬到這兒，我們的第一感覺是安全感提升了，而且居住環境也變得越來越好。」家住附近的吳大爺一邊用嬰兒車推著孫子曬太陽，一邊向記者感慨，

「我們家是6年前搬來的回遷房，當時還曾擔心住的太偏遠。」

此前，北京市委書記蔡奇曾強調，打造城市副中心將帶動通州全境88平方公里的發展，受益者是通州全區老百姓。北京市發改委相關工作人員向記者透露，2019年城市副中心建設將重點優化城市綠心、劇院、圖書館、博物館等文化設施。此外，市民關注的環球主題公園預計將在2020年前後投入使用。

對此，吳大爺向記者表示期待。「按照現在的節奏繼續下去，未來的通州一定會熱鬧起來。聽說附近還有個森林公園正在建，以後爺孫散步就去那兒。」



刮骨療傷的「文化詩學」

——關於「劉登翰學案」的芻見

◎ 黎湘萍

所有丟失的春天都在這一瞬間歸來
所有花都盛開，果實熟落所有大地都海潮澎湃

生命曾是一盆溫吞的炭火突然噴發
神異的光采每個日子都因這一瞬間充滿意義
所有痛苦等待都不再難挨

像雲，攜一個夢，款款走進像星，
凝兩顆淚，燦燦綻開生命在這一刻進入永恆
世界因這一瞬間真實存在

——劉登翰：《瞬間》二

劉登翰先生（以下尊稱略）是誰？提起他，台港澳地區與海外華文文學界無人不曉。國內大學凡是開這門課程的，也都在使用他主編的《台灣文學史》《香港文學史》《澳門文學概論》等系列教材。但我們是否真正瞭解他的學術功業與他的思考，

經驗在當代的文學生活與學術史的價值呢？

劉登翰生於1937年的廈門。他寫詩，有詩集出版，卻從未目稱為「詩人」；他愛好書法，晚年展出的書法用墨、運筆都自成一格，但他說自己只是「寫字」，不是「書法家」；早在福建農村下放時期，他即已撰寫報告文學，後來結集出版了6萬字的記實文學集《關於人和歷史的一些記述》，晚年寫台灣藝術家的傳記，堪稱是他寫作這類文體的「集成」，但他也沒有以「報告文學家」名世，鮮見有評論家專門評述他的這類作品。他在1983年第12期的《山東文學》發表《我走在公社的大路上》的歌詞（田忠智作曲），與作曲家章紹同合作寫了合唱音詩《金溪女將》，他作詞的四首歌曲還出現在中國音協和福建音協聯合主

辦的北京「海峽之聲」音樂會的節目單上，當然，他的名字也從來沒有出現在「歌詞作者」圈子裡。不是「詩人」「書法家」「報告文學家」「詞作者」，然而，正是這些寫作及其深深烙上了時代印記的生命經驗，使得劉登翰這一個「學者」的研究明顯帶上了他們這一代人既相似又獨特「胎記」，使之以在八十年代至今的學術生活中，獨樹一幟，自成風景。如何描繪這片風景，如何總結劉登翰及其他們這一代人的經驗，回顧其學術道路，並進行「學案式」的研究，已是學術史研究的課題之一。

一

1999年《詩刊》連續發表了四篇縱論中國現代新詩的系列論文，包括《女神再

生的時代——「新詩發展概況」之一》(第6期)、《無產階級革命詩歌的高潮——新詩發展概況之二》(第7期)、《暴風雨的前奏——「新詩發展概況」之三》(第10期)、《民族抗戰的號角——「新詩發展概況」之四》(第12期)，作者是年輕的「北大六君子」，即北大中文系的劉登翰、孫玉石、孫紹振、洪子誠、殷晉培、謝冕六人，除了第六期作者署名是謝冕打頭，其他三篇的署名均是劉登翰居首。這大概是五十年代新詩研究最年輕的陣容，那一年最年輕的洪子誠、殷晉培年方二十，最年長的謝冕二十七歲，孫玉石二十四歲，孫紹振二十三歲，劉登翰二十二歲。根據我看到的資料，這似乎是劉登翰第一次在《詩刊》登場，而且剛一亮相，就居於「領銜」的位置。

這一年，已從台灣大學畢業七年的余光中三十一歲，獲得美國愛荷華大學的藝術碩士，作為「藍星」詩派的大將加入現代詩論戰；與劉登翰同年的白先勇正與他的台大外文系同學創辦後來對台灣文學發展影響很大的《現代文學》雜誌，而比劉登翰小三歲的台灣詩人楊牧也成為本年改版的《創世紀》詩刊的編輯委員。台灣的

這些詩人兼學者在1950年以後的詩作與詩評，成為台灣當代詩史必須提及的內容之一。劉登翰和他的同學們，當時未必注意到對岸正在「崛起」的詩群，他們所思考的新詩問題有很大的差異，譬如台灣的「現代詩」論爭聚焦於起因於新詩發展是「橫的移植」還是「縱的繼承」，是否應該「下五四的半期」等問題，著眼於戰後現代主義的引入與新詩的再創造的問題；而大陸新詩研究更側重於建構五四以來新詩發展的革命傳統，特別是「無產階級革命」的傳統。他們認為詩在人民中有著深遠影響，因此，「這是宣傳革命思想的最好的武器。但是要表現五四時代追求光明和理想，要描繪氣勢磅礴的革命浪潮，要使詩成為革命鬥爭的武器，就非要衝破舊的形式的束縛不可，就非要用一種能使廣大人民群眾讀得懂的、更適於表達思想感情的更自由的形式不可。」^[2]同一時期兩岸的詩人和新詩研究者都對新詩的發展方向懷有特別的激情，但對於劉登翰等「北大六君子」而言，這首先是革命的激情，然後才是詩的激情。——三十多年之後，「詩」的激情轉化為探討「詩藝」的熱情，而「革命的激情」則成為人們反省革命後如何再出發

的問題了。

劉登翰等「北大六君子」寫於1959年的詩論，喜歡引用詩人的詩句作為文前的引言，例如《無產階級革命詩歌的高潮》前，引用了殷夫的詩：

我是一個叛亂的開始／我也是歷史的長子／我是海燕，我是時代的尖刺。

《暴風雨的前奏》，引用了臧克家的詩句作引言：

大時代的弓弦正等待年輕的臂力

《民族抗戰的號角》的引言，是田間的《給戰鬥者》：

親愛的人民／我們要戰鬥，更頑強，更堅韌。

現在來看，這批五十年代成長起來的第一批新詩研究者對五四以來現代新詩的引用，未嘗不可以看作是人民共和國培養的第一代新人的自我期許，因為我們從中看到的關鍵字，似乎也可以用作1950年後中國「新詩」乃至「文學」、「時代」主題的表達：這個「我」豈不就是共和國的「長子」，他屬於「歷史」，屬於「人民」，他需要「更頑強」、「更堅韌」的「戰鬥」，因為他是新中國的拓荒者，建設者和歌唱者，激情與驕傲，洋溢於字裡行間。

除了1959年在《詩刊》上參與討論新詩發展的問題，劉登翰1962年在《上海文學》發表過《關於藝術感受》的文章；1963年曾與田忠智（作曲）一起在《山東文學》上發表《我走在公社的大路上》（獨唱），他歌唱道：

九十九朵白雲飛過山，沒有一朵象我們公社的稻田金燦燦；
九十九條路啊繞山彎，沒有一條象我們公社的大路平坦坦

從這難得一見的歌詞仍能感受到時年二十六歲的劉登翰「無我」的個性，奔放的熱情，這是比後來流行的歌曲「九百九十九朵玫瑰」更早的抒情曲，似乎不太像是勉強的「應景之作」，這應是他快樂的青春時期罷。然而此後十餘年，他的名字不再見諸這些當時的名刊。

直到1977年，「失蹤」很久的劉登翰和孫紹振一起，重新出現在《詩刊》上，他發表了新詩《心靈的花園》（外一首）；1979年一月，《詩刊》發表了他的詩作《雖然我們告別得太晚》，同年六月，《人民文學》發表他的詩《你已經認不得他》；1980年九月，《詩刊》刊出他的新作《你用嚴峻的目光望著我——寫在彭老總的畫像前》。此後，他的詩作和評論陸續出現，

這時期最有影響的論文是發表於《文學評論》1985年第6期的《會唱歌的鳶尾花——論舒婷》。如果梳理這個時期的新詩論，特別是關於「朦朧詩」的論爭，我們發現這是五十年代「北大六君子」在星散之後的又一次重新集結。進入八十年代的劉登翰一代人，其「關鍵字」似乎已經有所改變，五十年代的那個「長子」已屆中年，他需要重新拾回曾經「丟失」的「春天」，需要歷經「痛苦」之後面對「真實」的勇氣，他需要「真實」本身（瞬間）。

因此，我們看到了劉登翰與早期的詩風頗不相同的作品：

這一輪月亮很古典從陶淵明的那片天空（東籬菊開成一幅水墨）
向我們瞻望悠悠南山

迪斯可把夜撕成好幾瓣（每瓣都在腳下）
旋成一朵七彩蓮花（那年李白也是這樣舞的麼）
舉杯邀月，對影成三（澹澹河漢）
月亮跳進水裡，洗一個很現代的海水浴（怎麼也洗不去歲月歲月的牙黃）
水裡嫦娥的舞袖一定比廣寒宮多情（關關雎鳩）

陽台很大（好像專門為了承接今晚的月光）
誰說露天舞會只屬於穿牛仔褲的年青人
下一支曲子是倫巴（嬋娟，我請你瘋

狂的「恰恰」[3]

這似乎已是一個「脫胎換骨」的劉登翰，一個試圖跨越了古今的時間，把古典的浪漫與當代的激情融匯在其想像的世界中，以彌補他在二十餘年之間丟失了「青春」血性的詩人。

從1959年到1979年，相距二十年，他和他的同學在「中央文壇」上的再次亮相，當時我們看不出這兩者有什麼關係，現在則似乎看出了其中剪不斷理還亂的情緒。因此，在歷經二十餘年的風風雨雨之後，劉登翰和他的北大同學們又一次成為八十年代「崛起的新詩美學」的支持者和宣導者，就順理成章了。不過這一次，他們不再採取集團作戰的方式，而是單兵出擊，各自為戰：1980年，謝冕在《光明日報》發表《新詩的崛起》；1981年孫紹振在《詩刊》發表《新的美學原則在崛起》；1980年劉登翰也在《福建文學》發表《一股不可遏制的新詩潮》，隨後又於1985年在《文學評論》發表《會唱歌的鳶尾花——論舒婷》，或從宏觀論述新一代詩人的美學觀，或從具體而微地分析詩人詩作。如果沒有讀過他們在五十年代意氣風發的詩論，也許會以為這是中年評論家對年輕詩

人的仗義「扶持」，但讀過了他們二十年前的文章，你會覺得，這更像是五十年代年輕詩人的「靈魂轉世」，不同的是，他們用詩論的方式把曾有的「感覺」轉換為「理性」的論述，而寄託著他們已經失去的夢幻的，竟是又一代年輕詩人的詩作了。難怪劉登翰寫道：「誰說露天舞會只屬於穿牛仔褲的年青人下一支曲子是倫巴」，「煙娟，我請你瘋狂的「恰恰」1985年的露天舞會，不只屬於年輕一代人，也屬於重返青春的他們這一代，甚至屬於數千年以前至今依然年輕的煙娟。」

有趣的是，生於1937年的劉登翰與在台灣的同齡人白先勇、陳映真等人一樣，其「出道」的時間都是在五十年代末，這正是冷戰與民族分裂時代的開始。因此，他們在個人經歷、思想、文學創作與視野等方面都呈現了許多差異。六十年代至七十年代末以前的一段時間，劉登翰在八閩的山區「神隱」。當他走出山區，再看到外面的世界時，首先看到的是年輕一代詩人以完全不同於他們的面貌和心態「崛起」，他也許在他們身上看到了二十年前的自己（從他當時的詩論可以看到這一點）；其次，他「偶然」中又遭遇了兩岸解凍之後從海

峽那邊湧進來的文學暗潮，看到了與他同時代的對岸作家的迥異的世界。山裡「神隱」之後的複出，也許正是他後來發自內心地自省和考察他與此岸新生代與彼岸同代人的「差異」的重要契機。

這二十年的人生經驗和反省精神，是1986年的劉登翰所擁有的最寶貴的財富之一。但當我在八十年代「邂逅」劉登翰先生時，是看不到他五十年代以來的這些經驗的。

二

那是在1986年。那時候的他已進入壯年，身材碩長，帶著一副深度近視眼鏡，態度謙和，但不經意中緊蹙的眉頭，似無時不在思索，帶有閩南口音的發言充滿激情，透露出內心所孕育的變革的動力。他雖然年長，卻更喜歡與年輕人交往。他沒有架子，喜歡與人傾心交談，對自己所「知」似乎常抱著不確定的態度，對於他的同輩的一些觀念頗不以為然，卻又樂意聽到年輕一代的不同的聲音。

1986年底，在深圳大學召開的第三屆台港澳暨海外華文文學國際研討會上，我第一次讀到劉登翰先生的文章。在當時眾

多關於台港澳及海外華文文學的論文中，他的論文篇幅不長，卻很吸引我。這篇大作《特殊心態的呈示和文學經驗的互補——從當代中國文學的整體格局看台灣文學》（此文後來發表於《文學評論》1987年第4期），不再是常見的作家作品介紹，而是從較為宏觀的視野去討論兩岸文學的經驗和關係。論文指出：「由於自然的、社會的、民族的阻隔和差異，人類文化的發展呈現明顯的區域性，它障礙文化的交流和同步進行。然而，正由於這種阻隔和差異，才創造人類文化千姿百態的燦爛奇觀。它們互補地表現人類在不同時空環境中的心理狀態和精神需求。從整體角度來審視局部性文化，我們不僅注重其與整體的認同，還辨析其與整體的差異。認同確定歸屬，是研究的前提；而辨異是確定其歸屬後於整體中的價值和位置，是研究的深入和對認同的進一步肯定。在這個意義上，特殊性的認識比普遍性更為重要。」^[1]由此基本的認識出發，劉登翰把台灣鄉土文學與現代文學的「特殊經驗」納入整體的歷史脈絡中進行討論，剖析特殊的文學經驗背後的複雜的政治、文化、社會背景。這是較早將中國文學的台灣經驗與大陸經驗

（自晚清、日據時代、戰後至七十年代末八十年代初）進行整合性研究的嘗試，它擺脫了當時常見的「揚現實主義、貶現代主義」的思維模式，將分屬兩岸的具體的作家作品——不論是現實主義還是現代主義——都放在歷史和現實的語境中，考察其緣起、發展，判斷其利弊和價值。同一時期注意到這個問題並加以深入討論的，據我閱讀所及，在大陸是劉登翰，在日本是松永正義先生。^[2]與劉登翰不同的是，松永正義看到了兩岸文學與文學思潮的「對流」（而不是分流），他認為兩岸的現代主義與現實主義文學在八十年代以前各循其軌道「分流」發展，到八十年代以後，反而出現了「對流」的現象：大陸興起了「現代主義」潮流，而台灣的鄉土文學走的則是「現實主義」的路線。

從文學經驗的討論，走向更深層次的文化研究，從整體關係，洞察局部的複雜性。這顯然是與眾不同的「新」視野，也是觀察兩岸文學（特別是台港文學）的「新」方法。那時台港文學資料有限，以介紹居多，也有少量「論」文，但論述「異質」的對象，常有方鑿圓枘之感。此文一出，一掃當時「圈子內」的陳詞濫調，

令人耳目一新。因此，我曾認為，這篇文章的價值遠大於某些人的幾本書，也因此，私以為這個學科的真正轉折性起點，或應以此文所提出的「特殊經驗互補論」為標誌，這應該也是劉登翰在《在兩種文化的衝撞之中——施淑青小說論》（1986）等論文之後的再出發吧。

我當時對台港澳文學還很陌生（現在的認識依然有限），但即使從學生的眼光、學徒的態度去看，在八十年代中期的中國社會條件下，實在仍不能滿足於僅僅從我們習以為常的「觀念」尺度去衡量評判那些頗有一些「異質」性的「台港文學」，因為舊的觀念和方法有時詮釋不了「異質」的文學。我曾在距離劉登翰發表其論文十年後的南京會議上，以呂赫若研究中的史料失真為例，提出要重視第一手史料的整理研究、避免重蹈十年前輕率判斷的覆轍，當時有人說我的批評是「年輕人」的「傲慢」，我百思不得其解，難道未經思考、沒有史料和文本支持的判斷不是「傲慢」嗎？基於可靠的史料甄別、文本細讀的科學的、實事求是的研究，難道不是我們應該宣導的真正謙卑的態度嗎？劉登翰熟悉他們慣用的舊觀念和方法，他應該也厭倦了這種

陳舊的「武器」罷，或許，從他所接觸和解讀的台港文學作品，他更看出了「異質」所蘊含的歷史及其具有的「新意」，而這對於八十年代重新出發的兩岸文學，也許更具有「對話」的意義：這是他在當時提出「特殊經驗互補論」的重要價值所在，是真正具有學術史意義的開端，這也是他這一代人對於我而言最具有影響力的地方。

八十年代末我到福建調研訪學，住在福建黨校招待所，劉登翰先生屈尊來探視，有些話題即涉及他如何為其主編的《台灣文學史》寫序的問題，那時他已不是單純從「文學」去詮釋「文學」，而是思考如何在文學史的敘事實踐中進一步落實其「特殊經驗互補論」的問題。把「文學」放在「文化」的歷史脈絡中去闡發，跳出了通常的從不同的政治意識形態或文學思潮的線性的二元對立的框架去看兩岸文學（特別是台灣文學），不啻是遠見卓識。只要不讓過度的「文化」詮釋陷入又一種「文化血統論」之中，這種中國式的文化研究將是解決民族分裂的文學方案之一。因此，我把劉登翰先生主編《台灣文學史》看作是1986年末提出的「特殊經驗互補論」的進一步發展，這是劉登翰後來趨於成熟的

「歷史文化觀」對學術界發生影響的主要展示，是他「詩性學者」完美結合的開端。

劉登翰先生在1986年以後，陸續提出了許多對學科發展具有意義的概念，但我以為，其「特殊經驗互補論」與「歷史文化觀」應是最關鍵的學術理路——包括核心理念與方法論。從劉登翰在《文學評論》上發表的文章，大致可以看到他的學術理路的發展過程：《會唱歌的鳶尾花——論舒婷》（1985年第6期），是新時期「朦朧詩」爭論以後較為成熟的論述，似乎也是他從大陸文壇轉向台港澳文學領域的告別之作。此後他的學術道路發生了「戰略性轉移」，曾經活躍於大陸詩歌評論的劉登翰的轉移，使「高智商」的詩壇少了一位冷靜的評論家，而充滿了拓荒者的熱鬧的新興的台港澳文學領域多了一位智慧的推手。《特殊心態的呈示和文學經驗的互補——從當代中國文學格局看台灣文學》（《文學評論》1987年第4期），《論香港文學的發展道路》（《文學評論》1997年第3期），《文化視野中的澳門文學》（《文學評論》1999年第6期），《分流與整合——二十世紀中國文學的整體視野》（《文學評論》2001年第4期），《關於華文文學幾個

基礎性概念的學術清理》（《文學評論》2004年第4期），《雙重經驗的跨域書寫——美華文學研究的幾個關鍵字》（《文學評論》2007年第3期），這幾篇論文的寫作和發表的時間跨度達二十年，正顯示了劉登翰的從「特殊經驗互補論」走向宏觀的文學的「歷史文化」研究的軌跡。八十年代中期在「文學研究」的部分提出的「特殊經驗互補論」，逐漸開展為在八十年代後期主編《台灣文學史》時思考的「歷史文化論」，沿著其「歷史文化論」而有台灣文學的研究拓展到港澳文學、文化研究與海外華文文學研究，到了晚年，又經由台港澳與海外華文文學而回返兩岸閩台文化研究，並提出「海口文化」概念，除了具體的個案研究之外，將「文化詩學」逐步變成「文化研究」，將現實議題提升為「文化議題」，對於「文化發展」戰略提出其具體的思考，成為「閩派」文化研究的主將之一。

貫穿這一學術實踐的，根據我所能感受到的，乃是劉登翰先生在生活的苦難、鍛煉和思考之中激發出來並一直保持著的民胞物與的慈悲胸懷。在這個意義上說，劉登翰先生的「文化研究」或「文化詩學」，是經由「刮骨」式的「瘡傷」所創建起

來的。

他的文化研究或文化詩學，充滿了把現實政治議題變為文化議題的能力和智慧，是帶有慈悲心和現實關懷的學術。他探尋「異質」文學經驗所具有的潛在的文化基礎，就是在承認不可改變的「異」的基礎上求「和」，而不是「求同」。求同與求和有著根本的不同，求同只是在擱置「異」的基礎上妥協，求和則是在承認並尊重「異」本是人與事物存在的基本形態的認知下進行合作。妥協需要一些前提條件，而合作需要互相的信任和尊重。也許可以說，求同是「政治」性的，求和則是「文化性」的。在這方面，他解決現實問題的「文學方案」或「文化詩學」顯然暗合「和實生物，同則不繼」的中國文化精神。

三

劉登翰的治學脈絡始於新詩的研究（與洪子誠合著《中國當代新詩史》，人民文學出版社1993年初版，2005年北京大學出版社修訂版），用力於台灣文學（《文學薪火的傳承與變異》，海峽出版社1994，〈台灣文學隔海觀〉，台灣風雲時代出版社股份有限公司，1995年版；《彼岸的繆斯

——《台灣新詩論》，與朱雙一合著，百花洲文藝出版社 1986 年版），深耕於閩台文化研究（《中華文化與閩台社會——閩台文化關係論綱》，福建人民出版社 2002 年版，人民出版社 2013 年修訂版；《文化親緣與兩岸關係》，九州出版社 2003 年版；《海峽文化論集》，江蘇大學出版社 2014 年版，《論文化生態保護——以廈門市閩南文化生態保護區為中心》，福建人民出版社 2014 年版），擴展於華文文學（《華文文學：跨域的建構》，福建人民出版社 2007 年版；《華文文學的大同世界》，花城出版社 2012 年版）。而其著述之特色則在於以「詩性」的想像與「理性」的方法，「整合」和重構近代以來「分流」的漢語文學；在與洪子誠合著的《中國當代新詩史》中率先增加了台港澳地區新詩的章節；在閩台文化研究中敏銳地將歧異的現實議題轉化為可以建立共識之基礎的「文化議題」；在華文文學的研究中，與饒芃子等學者一起倡議建立「文化詩學」。這是在七十年代末以來國際冷戰結構與民族分裂狀態下，一個來自福建的學人的探索，他提供了彌合兩岸民族分裂的文學解決方案，這也是東亞地區探求民族和解之道的具有中國特色

的方案。劉登翰的治學之路，同時也是一個學科的逐步成熟和發展的過程。這是從「詩歌」出發，經由「文學」和「歷史」研究走向「文化」建設的歷程。

劉登翰早期寫詩和報告文學的創作經驗，為他「詩性」與「理性」並重的學術風格奠定了基礎。他在組織編撰台港澳文學史（《台灣文學史》上下卷，海峽文藝出版社 1991-1993 版；《香港文學史》，香港作家出版社 1997 年版；人民文學出版社 1999 年版；《澳門文學概觀》，鷺江出版社 1997 年版）中所提出的「歷史文化觀」，無論當時是否真切地意識到，實際上恰是國際冷戰與國內民族分裂雙重結構下的產物，它形成了極富中國特色的「文化研究」景觀（如果與同時的韓國學者關於分斷體制下韓國文學的論述相比較，這一中國特色也許看得更為明顯）^[5]。他的視野、方法雖然主要用於對台港澳地區文學的詮釋，但它不僅是對這一領域的重要貢獻，也為九十年代以後的「文化研究」提供了實證研究的範例。在兩岸三地與世界華文文學研究中，尤其是華文文學詩學的理論建構，對閩台文化傳統的詮釋、對東南地區「海口文化」的論述等方面，顯然已形成了劉

登翰自己的獨特思路，為八十年代以來的「閩派」文學和文化研究貢獻了獨特的「劉派」門徑——這是「詩性」與「理性」相融合的「文學研究」與「文化研究」，是跨學科與跨領域的，是務實的，也是理想的；是回顧的，也是前瞻的；是對話的，也是建構的。理解其視野的理想性和前瞻性，也許是理解其方法的對話性與務實性的必要前提。

從八十年代到現在，「學術圈」內外的人們未必都熟悉他的詩作、報告文學作品和書法作品，他們所瞭解的劉登翰，是台港澳及海外華文文學研究之「元老」級學者。這些「元老」學者在七十年代末剛進入「飽經風霜」的壯年，在他們開始其探索這些「邊緣」文學的工作時，很少人知道他們過去三十年的經驗。然而，正是他們，使這個領域的研究，從涓涓細流逐漸成為一門日益顯示其重要意義的學科，也使這門學科成為伴隨中國改革開放的一個「象徵」，它的誕生、發展和成熟得益於七十年代末的改革開放政策，它同時也是最早通過文學研究的形式突破第二次世界大戰之後形成的有形和無形的「疆域」的學科——這些疆域是「可見」的——冷戰

格局中分屬不同陣營的國家與地區疆域，也是「看不見」的——戰後三十餘年形成的「政治」、「意識形態」甚至「思維方式」疆域——在這個意義上說，從事這門學科研究的學者們，意外地成為了歷史的見證人，也意外成為這一新的文學研究領域的拓荒者，思想解放的參與人，突破「疆域」界限的「探險者」，是八十年代以來中國學術界的一道獨特的「風景」。

法國學者、批評家蒂博代曾著有四卷《法國生活三十年》（原名「法國思想三十年」），將1890-1920年間對法國的社會生活特別是精神生活具有重大影響的人物做了專門的論述。這三十年正是十九世紀與二十世紀之交，社會劇烈變動，各種思想活躍異常，然而蒂博代的切入點卻似乎很小，頭兩卷書分別討論兩個人物 Charles Maurras、Maurice Barrès 的理念和生平，第三卷探討柏格森主義，第四卷則那個世代的知識者綜合研究，用這樣的篇幅和對象來概括世紀之交關鍵轉捩點的法國思想與生活，肯定有重大遺漏，但也是非常獨特的選擇。中國譯界沒有翻譯這本書，對蒂博代放在頭兩卷的兩位人士也都很陌生——雖然他們曾是那個年代的法國文學、政

治與社會運動的風雲人物——唯獨耳熟能詳的應該就是柏格森主義。這本書讓我想到的就是中國1979-1989的當代生活，同樣是關鍵轉折期的三十年，如果我們要自己來討論這個時期的文學生活、精神生活、政治生活與社會生活，我們要如何選擇呢？

考試卷面的選擇題雖有規定的標準答案，但往往只是一時一地的一家之說，放諸歷史長河，未必永遠都是定論；現實生活的選擇題，更是充滿了不確定。如果要我選擇，我會選擇常常被人忽視的、邊緣的、但實際上卻可能具有重要意義的人物和事件：我會選擇作為這三十年重要風向標的台灣、香港、澳門與海外華人文學作為討論三十年中國當代生活的切入點；而在這個領域的代表人物，我會首先選擇劉登翰先生。

理由很簡單：1979年元旦中華人民共和國全國人民代表大會常務委員會公開發表的《告台灣同胞書》是中國大陸官方正式宣佈結束兩岸民族分裂狀態，最早宣導以和平統一的方式創造兩岸和平統一框架，在東亞地區率先打破冷戰敵對壁壘的宣言書。由此而由涓涓細流到蓬勃發展起來的對台灣、香港、澳門與海外華人文學的介

紹、批評與研究，實際上是在文學的領域上重新描繪了更為完整、豐富和複雜的當代漢語「文學版圖」，建立了一門與這三十年相伴而行的新學科。在這個過程中，固然有許多文學界、學術界、新聞界和與台港澳與海外華人工作相關的社團群體的力量加入，而其中關鍵性的應該是在思想方法和具體實踐中對這個新的研究領域或「新學科」產生重要影響的人物。劉登翰先生就是這樣的一位人物，從他的身上，我們或許可以重新回到八十年代，看到推動那個年代的思想解放的幾代人（特別是正當壯年的他們那一代人）的動力所在；我們可以看到劉登翰以及他們那一代人，如何與人民共和國一同成長，其獨特的人生與社會經驗如何在經歷了五十年代的孕育、六、七十年代的歷練與八十年代的浴火重生之後，化為一股新的力量，直接影響了那三十年代的人們的精神生活；我們還可以看到分別生活在兩岸三地和海外的那一世代的知識者、文學者的不同經驗如何在那三十年中匯流、衝撞和理性的對話。他們極其普通，或可稱為「非著名學者」，然而他們所從事的工作，卻開拓了一片全新的天地。他們值得寫入當代的歷史，儘

管他們身處最邊緣的位置。我這裡所敘述的劉登翰先生，只是我個人多年來與他交往、向他請益時所留下的粗淺印象，雖不能將他全部的文字功業都一一介紹和評述，但這些印象，就權當為將來進一步梳理這門新學科的整體學術史，或建立「劉登翰學案」，先提出一點芻見吧。

注釋：

[1] 《瞬間》寫於1990年2月15日；修改稿刊於《福建藝術》1995年第1期版，與《詩刊》1990年第5期，「我懷戀一片草地」（外二首之一）的版本有所不同。

[2] 謝冕、孫紹振、劉登翰等《女神再生的時代——新詩發展概況之一》，《詩刊》1999年第6期。

[3] 劉登翰《中秋》，原載《詩刊》1986年第二期，原題《端午（外一首）》，第20-21頁。

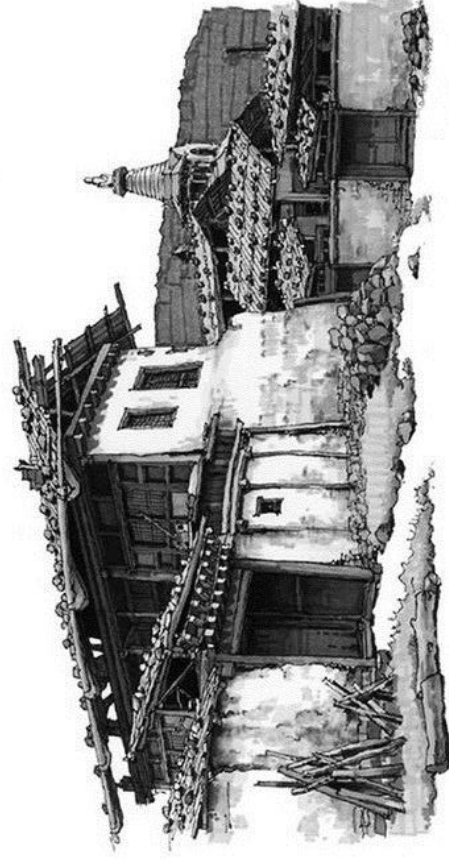
[4] 劉登翰《特殊心態的呈示和文學經驗的互補——從當代中國文學的整體格局看台灣文學》，原載《文學評論》1987年第4期，第22頁。我手頭已沒有會議論文原文，此處以定稿後正式發表的論文為準。

[5] 參見日本一橋大學教授松永正義先生

1984年撰寫《台灣文學の歴史と個性》，此文是他為所編譯《彩鳳の夢——台灣現代小說選二》所寫的序言，從歷史、社會與當代政治、文化的角度較為全面地梳理了台灣文學的發展脈絡。該書由東京研文出版社於1984年2月初版。

[6] 韓國著名學者白樂晴曾提出具有原創性的「分斷體制」理論，試圖通過建立第三世界的民族文學來「超克分斷體制」，在這樣的理論思維中討論朝鮮半島的殖民性與現代性之關係，全球化時代的民族與文學等問題，參見其《全球化時代的文學與人：分裂體制下韓國的視角》，北京中國文學出版社1998年12月初版；《分斷體制民族文學》，台北聯經出版社2010年二月初版。

（作者：中國社會科學院文學研究所研究員《文學評論》副主編）



日常書寫 · 文化溯根 · 原鄉之旅

——論張奧列跨文化文學書寫

◎ 王小平

在澳洲這片美麗豐沃的土地上，華文文學正蓬勃生長。迄今為止，澳華文壇已有大大小小數十個華文文學團體，文學作品資料的搜集與整理成果也蔚為可觀，陸續出版的《澳洲華文文學叢書》（五卷）、《第三類文化系列叢書·澳洲專輯》（三卷）、《澳華文學精選》（三卷，進行中）等顯示了澳華文學的成就與活力，對澳華文學的研究也日益引起學界的關注。在澳華文學的發展中，集作家、評論家、編輯、學者多種身份於一身的文學家張奧列，其貢獻不容忽視。他在出國前即已有兩本文學論著問世，以坦率犀利的評論風格、扎實細緻的作品分析見長，上世紀80年代初赴澳後又連續出版了《悉尼寫真》、《澳洲風流》、《澳華文人百態》、《澳華名士風采》、《家

在悉尼》、《飛出悉尼歌劇院》、《澳華文學史跡》、《故鄉的雲，異域的風》等著作，創作量既豐，體裁種類亦多，包括遊記散文、小說、文化隨筆、紀實文學、人物專訪、文學評論與研究等，體現了作者開闊的書寫視野和出色的文字駕馭能力，其文學成就構成了近年來澳華文學實績的重要部分，是澳華文學發展重要的參與者、見證者與推動者。本文擬從寫作內容的角度分析其散文與小說寫作，將其大致分為三種：1. 日常書寫。以記錄海外見聞、描繪澳洲華人新移民的生活世界為主；2. 文化溯根。追溯澳洲華人的歷史足跡，描繪其社會貢獻與文化意義；3. 原鄉之旅。通過現實與精神上「故鄉」的探尋，對海外華人的身份、文化認同問題進行深層次思考。

下面試一一分析。

一、日常書寫

這裡的日常書寫主要指作者旅居澳洲時，對個人日常生活見聞、文化體驗的描述，以及對澳洲華人新移民生活、情感世界的寫真或想像性書寫，這部分作品包括散文和小說，大多收錄在《悉尼寫真》、《澳洲風流》等作品集中。其中大多為紀實性散文，作者以生動細膩的筆觸描寫澳華留學生的生活狀態與心理感受。譬如，《留學生的困惑》中，澳華留學生面對陌生環境時，不無惶惑卻勇於迎接挑戰的「洋插隊」心態。又如，在《同居的迷失》、《中國女孩》等文中，留學生們在異域開放的文化環境中，在生理、心理需求以及

現實利益考量等種種因素交織下，多元、精彩同時也混合著困惑、迷惘的複雜情愛世界。對於一些令人無奈的人事，作者自有感慨，「自由的天地，或許催化了她們人性的釋放，而生存的空間，卻有時也難免造成其人格的扭曲。」但整體文風坦率明快，對人事有一份清醒的洞察與體貼：「人的情感微妙複雜，難以捉摸，且受制於環境與現實，往往身不由己。」且體現出文化差異對個體心理與行為選擇的影響：「中國的留學生，正處於兩種文化不同的夾擊中。他們與古老的東方文化有著割不斷的血緣關係，卻又渴求沐浴時新的西方文化。」¹ 確然，澳洲幅員遼闊，生活著近百個國家和民族的移民，生活於其中的人，自然思維、生活方式各不相同。在《人種的聚會》、《東方人西方人》等文中，作者即饒有興趣地刻畫不同種族、國家移民的言行，並進而對不同文化影響下的行為模式、思維與情感方式進行比較，向讀者展示了豐富的澳洲多元文化圖景。

雖然張奧列的整體創作以散文居多，小說僅占一小部分，但作家深知小說的分量，曾在《澳華文學史跡》中指出，「寫小說最見文學功力。」² 的確，與散文相比，張

奧列的小說體現出，作者思考、表現生活的力度在不斷增強，在人物形象塑造、情節結構編織等方面頗見功力，對澳華留學生、新移民生活狀態與文化心態的呈現、探析也更為深入。《澳洲風流》收入了大部分小說，這些作品著力描寫澳洲留學生、新移民的情感世界，特別是婚戀生活。作者將之置於不同文化差異、衝突的背景下，描寫男女情愛關係中的行為、心理所受到的文化背景影響與制約，以及由此而引發的誤解與不諳，自然，也有相互之間的理解與包容，深刻揭示了多元文化環境中兩性關係的複雜與生動。在這些小說中，有些是以第一人稱的視角描寫個人的情場遇合，其中的男主人公往往深受東方文化影響，在性心理與行為上都偏於保守，澳洲前衛開放的性文化讓他們感到新鮮刺激，他們對開放的兩性情愛關係不無嚮往卻也時有困惑，如《不羈的愛麗絲》，《情人節》。在面對渴望的異國女性時，時常在大膽自信與猶疑自卑間徘徊，如《將計就計》、《瀟灑一回》等。有些則書寫文化差異所導致的跨國婚戀的失敗，如《買房》，《我和萊迪》，《晚霞之吻》。作者的觀察細緻入微，筆觸簡潔流暢卻又不失生動，往往能

以寥寥幾筆即精準地表現出人物複雜的內心活動，體現出對人物心態的準確把握。部分作品情感濃郁、心理感受描寫極為細膩，風格鮮明，如《情到深處》，延續了鬱達夫式浪漫傷感的抒情色彩，是現代文學傳統中海外「零餘者」這一形象流脈的體現。此外，更在冷靜描摹、刻畫悲歡離合故事之外，顯示出對人性的理解與悲憫，如《愛在深秋》。小說中的男女主人公，由純粹的性交易而相識，生理上的相互慰藉，異鄉孤獨感的共同體驗、對彼此境況的深深同情使他們生出了惺惺相惜的情感。分明是不堪的環境，但性事結束後，「他望著牆上那面大鏡，覺得鏡中的男女有點陌生，有點像《聖經》中的亞當與夏娃。」³ 從單純的肉欲衝動、輕佻調笑到溫情的逐漸蔓延與生長，從走腎不走心的交易關係到相互扶持的朋友，愛人，小說寫得格外細膩、真切。結尾處，「又聽說，他們登記結婚了，是在秋天。那是一個金色的深秋，一個成熟的季節。」⁴ 對人物的精準描寫，對人性、情愛、婚姻的深入思考，使這篇小說體現出獨特的風貌。

除描繪留學生、新移民的生活之外，作者也將筆觸探入華裔二代的情感世界。

在《未成年少女》、《蘇菲出走》等篇中，作者描寫華人子女與父母之間的衝突，將嚴肅的文化衝突主題以輕快的筆觸寫出，同時又能啟人深思。這也體現出張奧列小說的一個特點，即通過故事性、喜劇性因素的引入，使小說具有較強的可讀性，在生動活潑的情節、輕鬆隨意的氛圍中帶出對東西方文化影響下生活方式、思維方式之差異的思考。這種舉重若輕的文學手法體現了一種較為從容的創作心態，也與作者理解、把握生活的方式有關。即便是在一些無果而終的悲劇性婚戀故事中，主人公也多半能夠很快走出來，而不是一味耽溺於傷痛。這種灑脫、清新、明快的文風，構成了張奧列文學的另一種風格。

總體來看，描寫澳華留學生、新移民、華二代在現實環境壓力和東西方文化的差異、碰撞中的惶惑與迷惘，以及各自努力掙扎求生存的現狀，就構成了張奧列書寫澳洲生活系列的重要內容，正如作者自己所言，「澳洲移民的萬般滋味，萬種體驗盡在其中。」由於作者對他們的生活較為熟悉，對其在異域生活的複雜心理狀態有著細膩體會，再加上文筆的準確生動，因而讀來格外真實可感。可以說，看得真切、寫得

深刻，是張奧列這一系列作品較為突出的特色，體現了作者豐富開闊的生活視野與敏銳細緻的觀察力，以及對文化差異的深度思考，為讀者瞭解澳洲移民的生活提供了豐富可感的文學資料。

這裡需要指出的是，張奧列的海外日常書寫並不僅限於澳洲，還有不少散文是關於歐美亞的旅行見聞、感受。這些作品不同於一般的遊記，而是以中國和澳洲的生活經歷為背景，對歐洲歷史、文化所作的觀察與描述，是一種有意味的文化比較，因而著眼點多在於社會人文，而非景點名勝，如嗜酒的德意志、與世無爭的奧地利、民風淳樸的瑞士、魚龍混雜的義大利、風情萬種的法蘭西等，都是抓住主要特徵進行闡發，給人以深刻的印象。作者的敘述平實自然，富於真情實感，也往往能令讀者感受到作者個人經歷、學識與眼前觀感的關聯，明白其來有自，雖然篇幅並不長，卻寓意蘊藉，熔知識與見解於一體，可謂「寸幅中有新見，尺水裡有波瀾。」這些遊記文字記錄著作者的足跡與心跡，見證了作者生命的感悟與成長，與澳洲生活見聞一起，構成了張奧列海外大文化圖景的一部分。

二、文化溯根

除以小說、隨感散文等方式描寫旅澳華人的現實生活外，張奧列還以紀實性寫作、人物專訪等形式追溯澳洲華人的歷史足跡，闡發他們在中澳經濟、文化交流等方面做出的重要貢獻，這部分作品主要收入《澳洲名士風采》、《飛出悉尼歌劇院》等作品集中，體現了作者開闊的歷史視野、知人論世的獨到眼光以及出色的紀實寫作能力。所書寫的人物對象極為龐雜，其中，有執著於研究澳洲華人歷史及中國文史的學者，如劉渭平、陳順妍、蕭虹、張典姊等，有文學家梁羽生、黃雍廉、陸揚烈、劉湛秋、洪丕柱等，歌唱家俞淑琴、書法家杜忠誥等，還有眾多商界、武術界名人。他們各自背景不同，經歷、性格迥異，但都取得了重要的成就。張奧列對這些旅澳人士投以熱忱的關注，以記者的敏銳與作家的妙筆為他們留下了一份份文化小傳與人物專訪，其中很多是年邁的長者，其珍貴的史料價值自不待言。此外，更極具文學性。作者本人生活經驗豐富，又曾任記者、編輯，視野寬廣，寫人紀事冷靜通達，但在平實自然、質樸無華的文筆中卻自有

一份雋永的情味。從內容來看，其紀人寫作體現出較為明顯的特點。

首先，通過材料的取捨來體現寫作對象的獨特性，把握其個性特徵。張奧列善於在眾多的材料中捕捉重點，選取人物生平經歷的重要事件，在彰顯其事業成就的同時生動地呈現對象個性特點，因而能夠以簡潔流暢的文字塑造出栩栩如生的人物形象，給人留下深刻的印象。例如，《飛出悉尼歌劇院》一文記述著名華裔歌唱家俞淑琴經歷重重艱難，終於登上澳洲藝術舞台並頻頻獲得國際大獎，最終為澳洲主流藝術社會所接受。在這篇紀實性作品中，作者在表現俞淑琴求學經歷之艱辛時，特別擷取了若干片段以突出其在面臨困難時堅強、樂觀、富有好奇心且勇往直前的個性，更以較多的篇幅描寫她在獲得悉尼歌劇院「終身藝術家」稱號與職位後，毅然放棄並轉而到商業藝術領域且大放異彩。如此，一位在異域闖蕩、始終勇往直前、永不止步的藝術家形象呼之欲出。作者巧妙地將俞淑琴的自述與外界評價融合在一起，生動地寫出了她的個性特色和對藝術的熱愛，使讀者充分感知到其強烈鮮明的個性。這種注重把握書寫對象性格特點的

紀實寫作風格也體現在其他篇目中，如《澳華元老李承基先生》一文。李承基是澳洲華人界的商業領袖之一，其父親是上海四大百貨之一的新新百貨創辦人。李早年喪父後繼承家業，獨力闖蕩上海灘，既經歷過富貴，也嘗過世間冷眼，1949年後出走海外重建家業。對於這樣一個經歷過人生大起大落的商界傳奇人物，張奧列在訪談與寫作中，並沒有將重點放在其事業成就上，而是著重探索人物成功背後的心態與性格因素。其為人處世的低調謙和，早年聖約翰大學的教育和宗教信仰，以及淡泊明志、寧靜致遠的傳統文化品質等對其所產生的影響，都在字裡行間一一呈現，真實可感。

其次，在寫作中，張奧列格外注重人物命運與社會發展、歷史變遷、文化傳承之間的關係。譬如《悉尼唐人街的歷史拼圖——「唐人街之王」方勁武見證今昔》一文中，不僅描寫了方勁武的生平經歷、地位，且以較多的篇幅講述了悉尼華人的歷史、唐人街的由來，其中穿插著澳洲華人相關政策的制定、悉尼政府對「唐人街」的認可等歷史背景資料，於是，方勁武的一生成為了唐人街滄桑的見證，個體命運

與歷史、時代的變遷相交織，使得這篇紀實性人物散文蘊蓄了豐厚的歷史內涵。而在《澳洲菜園人生——蔡氏四代悉尼種菜傳奇》一文中，則以蔡姓幾代人在悉尼的種菜生涯為線索，兼述澳洲中國菜種植與推廣的歷史、以及廣東高要人向海外發展的艱辛，描繪出了一幅華人移民在貧苦動盪的環境中求生存、謀出路，最終在異鄉安居樂業、代代傳承的動人圖景。而在這些歷史圖景之中，文化傳統的影響也是相當重要的一面。在張奧列筆下，中華文化傳統是旅澳華人內心深處的情結，它融入了華人的血脈，在自覺與不自覺中產生著潛移默化的影響，如俞淑琴對民族藝術的熱愛，李承基寧靜淡泊的傳統文化品質，都成為他們在異鄉開拓出事業新境界的重要支撐。而即便是普通人，文化傳統也成為他們立身處世的重要心理資源。如《澳洲菜園人生》中的蔡裕權，他十歲赴澳，是一位普通的菜農，但同時也是中華文化的傳承與傳播者，不僅在為人處世、子女教育等方面恪守文化傳統，還把自己的經歷寫成一本《鄉下仔回憶錄》，在這本書中，他將自己的人生幸福歸因於「保持了中國人的特徵與傳統，用中華文化來約束自己。」

在張奧列筆下，優秀的旅澳華人們一方面自覺承傳優良的中華文化傳統，另一方面則主動接納、吸收先進的西方文化，從而在一己生活天地之外，開拓出豐富的多元文化空間。他們以巨大的文化熱情、積極的行動將自己的豐厚文化底蘊、背景轉換為中西文化交流的資源，不僅在向海外普及中華文化、豐富海外華人文化生活方面作出貢獻，也在不同程度上與所在社會的主流文化相融，推動了中西經濟、文化的交流，他們的存在，是澳華歷史的重要部分，共同構成了澳洲中華文化的多元景觀。也因此，在經過了早期的旅澳生活見聞寫作之後，作者說：「現在我則更多地穿行於歷史文化中，寫些與澳洲華人歷史有關的紀實性作品，既想為這些真實的、典範的人物作傳，同時也想為澳華歷史留下些文字印痕。」「澳洲的中華文化之旅，滄桑亦悲壯，絕不會被歷史所遺忘。」也正因為有這種自覺的文化承傳意識，這部著作不僅僅凸顯了個體的豐富、精彩，更因文化傳統的厚重、蘊藉、開放而在整體上呈現出「人在天地間」的大氣象，形成了作者獨特的傳記寫作特色。

三、原鄉之旅

在張奧列的旅澳系列書寫中，少有對故鄉的直接回憶與描繪，但作為一種精神背景的「故鄉」，在其作品中始終或隱或現地存在著，構成了作家觀察、感受澳洲社會時的潛在文化視角與心理資源，這在其對澳洲華人的現實日常書寫與歷史溯源中都可以見到。而在最新文集《當金髮碧眼遇上黑髮黑眼》中，開篇《望月》則直接與「故鄉」有關，這或許是作者身處海外多年後對「故鄉」感悟、思考的總結。在這篇散文中，作者從與大衛、麗莎夫婦的生活交往開始寫起，逐漸深入，通過對「望月」、「思鄉」這些傳統文化符號的不同理解，引出中西方文化的差異。作者並沒有止步於此，而是筆鋒一轉，寫早期赴澳華人輾轉幾代之後的血緣混雜，帶出對血統、血緣、國籍等身份認同問題的思考，並賦予「鄉愁」以新的內涵：在方便、快捷的國際化時代，「鄉愁」早已不再是現實的感懷，而成為一種鄉戀、鄉情的文化符號。作家寫道：「尋找家園，總在路上；追夢追月，其實就是一種修行，一種堅持。」在這樣的視野中，「故鄉」不再是具體的一個地方，而是一種情懷。「返鄉」也不必再

是具體的旅程，而是不忘來時路。一種超越性的身份意識由此產生。這種意識來自於跨文化的大視野，它使得作者的書寫擺脫了傳統「離散」、「在地」的對立性思考，而體現出開放、流動的特徵，更富於時代氣息。

2017年出版的《故鄉的雲，異域的風》散文集，收錄了張奧列自2008年首次回國以來的旅行見聞，其中既有北京、上海、廣州、廈門、成都、昆明等都市的現代風光，也有歷史名勝古跡、各具特色的僑鄉，以及有著濃郁地域風情的少數民族聚居區。在張奧列筆下，祖國是熟悉的，但也是陌生的。一方面，部分作品體現了今非昔比、人事叢變的滄桑感，如作家寫曾經生活過的廣州、北京所發生的巨大變化，以及見證這份歷史巨變後的失落與欣喜：「雖然多少有傳統文化的失落感，但更多的是現代文明與時俱進的新鮮感和興奮感。」儘管對城市的變化有著複雜情感，但作者依然體認到，雖然到處是縱橫交錯的立交橋，老字型大小也大多改換門庭，但，作為精神家園的北京依舊存在。作者寫到參訪中國現代文學館，以及在釣魚台國賓館宴會間的談話，深切地感受到，「中華文化，建構

著我們的精神家園。」這一對文化血脈的深刻體認，是故鄉紀行散文的核心情感。

另一方面，則是對多元中華文化景觀深入、立體的呈現。這部分內容以地方鄉土風情描寫為主，以豐富、生動的實例見證了中華文化多元共存的宏大氣象，不僅充滿濃郁的地方氣息，且富有歷史與人文的深度，情感也格外飽滿豐沛。如遊記中較長的一篇《彩雲之南，夢幻之旅》，共分十二小節，以詳實又富於變化的文筆記錄了一次十多天的精彩雲南之旅，橫跨楚雄、大理、保山、德宏、紅河五個州區，深入體驗彝族、白族、傣族、景頗族等民族的風土人情。作家不僅以生動的筆觸、出色的寫實記敘能力去描繪、呈現美麗迷人的自然風光、民族風情，而且全方位調動自己的知識、回憶，結合當地的歷史人文，融入豐富的想像力進行創作。於是，騰沖、瑞麗、紅河這些令人神往的邊地，在作者筆下，不再僅僅是一個個具有多元文化特色的人文地理空間，同時也是回憶、現實、想像相交織的深邃立體的心理文化空間。而在文字風格上，這部分散文也跳脫出以往的平實風格，筆致多變，隨描寫對象不同而呈現出不同的情致。有時是對採訪對

象的準確描摹，如在《遊走東西南北》一文中，描寫廣東僑鄉「四邑」之一開平的特色建築——碉樓，從歷史背景到具體結構設計、建築背後的故事，以寫真的文筆娓娓道來，帶領讀者細細觀看，給人留下深刻印象。有時則以輕快明亮的筆觸描繪節慶習俗與少數民族風情，譬如《與火共舞大涼山》一文，寫激情四射的彝族火把節，以及民風淳樸的涼山熱土，令人仿佛身臨其境。又或者，以凝鍊深邃的文筆敘寫邊疆風土與文化，將人文景觀、歷史傳說與現實觀感融為一體，體現出富有縱深感的時空層次。這些作品在記述對象與文字風格之間達成了高度的統一與平衡，是張奧列中外遊記散文中的精品。

這種對中華文化的統一性與內部差異性的細緻觀察與體認，與作者兼具中國與海外的雙重視角有關。正如作者所言，「無論在中國遊山玩水，抑或在外國觀光探勝，眼前的映像總與我的生活經歷、社會認知疊合融合。」如果說，在描寫海外生活時是帶有著中國的生活經驗與文化背景印記的話，那麼，在記敘中國行旅時，多年海外經歷所沉澱下的生命體驗與感知方式則成為了另一種參照。如此，作者才能更為

深刻地體會中國大地上所發生的變化，才能領受到當地人對海外華人的熱忱情意並倍感珍惜，也才能更真切地理解地方民眾努力想要走向世界、擁抱世界的信念與行動，這種種複雜的感受融合在一起，構成了故鄉紀行系列散文的豐富精神內涵。更重要的是，這種對現實中多元化「故鄉」的書寫同時也呼應了作者所提出的新的「鄉愁」理念。身處何方並不重要，重要的是能否在東西方文化的碰撞、交融中提升精神境界，能否在面對異鄉及故土時獲得一種更為開闊的視野，收穫更加豐富多彩的生命體驗。作者在散文《望月》中引用了蘇軾的「此心安處是吾鄉」，以及白居易的「無論海角與天涯，大抵心安即是家。」這些富於生命智慧的詩句在在作家的筆下得到了充分驗證，「故鄉」不僅僅是一個地理概念，更是一個具有著豐富、多元內涵的心理概念。

以上是從內容角度對張奧列文學創作進行的初步分析。除上述三個方面之外，還有幾點值得特別注意，因篇幅有限，這裡不再具體展開，僅提出供討論。第一，在張奧列的海外華人敘事中，有一些為數不多但特別吸引人的篇章，是關於個人家

族的故事。這在早先的《蹣跚台北行》、《獅城舅舅》中已有顯露，在最新的散文集《當黑髮黑眼遇上金髮碧眼》中亦有深化，如《家史合璧》、《母親，您想說什麼》兩篇散文進一步講述身世家史，兼及族人在台灣地區、新加坡、馬來西亞的生活。南洋華人的複雜歷史與奮鬥過程、與大陸天然的親族情感聯繫以及由此建構出的一種華人心靈圖景，構成了另一片值得開拓的文化空間。第二，張奧列的文學創作與其文學評論的關係。出國前，張奧列已有小有名氣的評論家，赴澳洲後，張奧列先後任職於《自立快報》、《華人日報》、《澳洲新快報》、《澳洲新報》等，他身兼作家、評論家、編輯於一身，持續關注著澳洲文壇動向，不僅致力於搭建文學、文化交流的平台，且寫下了大量的評論文字，切實推動了澳華文學的傳播與研究。其評論文章主要集中於《澳華文人百態》與《澳華文學史跡》兩部著作，前者是迄今為止第一部介紹澳華文學的專著，後者除對具體作家、作品進行評論分析之外，還以大量篇幅介紹澳洲華文文壇的現狀，描述澳華文學的發展軌跡，可謂是澳華文學研究的扛鼎之作。對澳華文壇的熟稔以及開闊、

精準的文藝評論眼光，也影響著張奧列自己的創作。可以說，對澳華文學得失的判斷，也在某種程度上形塑著他對自己創作的期許。正如他在《澳華文學史跡》中所說：「澳華文學的靈魂是什麼？我以為就是，華裔移民在異域生存中的文化認同，包括對中華文化的重新認識，對西方文化的切身體驗，對中西文化衝突與融合的審視與理解，對多元文化中人的生存行為的選擇，以及移民生存的歸宿感。」這不僅僅是對澳華文學的整體判斷，或許也同樣是對作者本人創作的一種期許、寫照。而創作與評論之間具體的互動關係，是一個值得繼續深入探討的話題。

（作者：博士、副教授、硕士生導師，評論家，上海師範大學對外漢語學院）



東南亞華文詩歌的「三觀」研究

——讀朱文斌《東南亞華文詩歌及其中國性研究》

◎ 鄒賢亮

朱文斌新著《東南亞華文詩歌及其中國性研究》，以「中國意識」、「中國情結」、「中國經驗」三個關鍵字架構起宏觀而完備的體系，建構起東南亞華文詩歌三個階段的發展歷史。各個階段的具體分析以及幾個問題的專題探討，構成全書的「中觀研究」。而對詩歌文本細讀的「微觀研究」，與宏觀中觀研究完好對接，共同完成了關於東南亞華文詩歌及其中國性的深入探討。

一、宏觀：體系創制，史的建構

朱文斌新著《東南亞華文詩歌及其中國性研究》（浙江大學出版社 2017）是其國家社科基金專案以優秀等級結題的成果，以「中國性」的流變歷時性地把握東南亞華文詩歌的歷史，在全球化的視野裡共時性地審視東南亞華文詩歌的特質與前景，創制了自治而開放、宏大而完備的體系，顯示了作者宏闊的學術視野、卓絕的駕馭

能力、突出的整合能力、精準的概括能力。

作者對東南亞華文詩歌「中國性」呈現方式的梳理、揭示，極富創意極富見地：中國意識——中國情結——中國經驗，三個關鍵字及其序列組合，極為精準地把握了各個時期東南亞華文詩歌與中國性的關係。同時，作者又對這三個關鍵字作了必要而極為精到的辨析：「中國意識」是東南亞華人隱然將自己看成是中國人所獲得的感受，「中國情結」與「中國經驗」則是東南亞華人已經自認為是東南亞人而獲得的體驗。進一步地，「中國情結」更注重於想像，是詩人出於心理壓抑和身份焦慮而向母體中國尋求文化支撐點的一種表現，其心理投射的對象不是現實中國，而是文化中國。「中國經驗」則直接感受的是現實中國，是現在的中國給詩人留下的深刻印象。①，這樣的辨析為我們深刻理解這三個關鍵字，從而更好地理解全書的論述，提供

了必要的前提與極大的方便。

三個關鍵字整合了東南亞華文詩歌的三個發展階段，十分精準地對應、契合、概括了三個階段華人所處的東南亞社會語境、華人的身份與地位、思想與觀念、以及東南亞華文詩歌的發展與特點：第一階段（20 世紀 20 年代至 50 年代初）「僑民文藝」時期，華人身在異國他鄉卻在身份意識上認為自己是不折不扣的中國人，有著對中國的強烈的身份認同，「葉落歸根」的傳統觀念很強，因此此一時期「中國性」作為一個特質非常擅眼地呈現於詩歌文本中，體現為「中國意識」；第二階段（20 世紀 50 年代初至 80 年代初），東南亞各國獨立成新興民族國家，狹隘的民族主義作祟和同化政策的實施，導致「排華」浪潮不斷掀起，這構成這一時期東南亞華文詩歌的社會語境。華人在東南亞的生存滑向一種邊緣性的存在，按朱文斌的分析，這

種「邊緣性的存在」在於東南亞華人的思想觀念已經由原來的「葉落歸根」轉變為「落地生根」，已經「自覺將自己看成新興國家的一分子；另一方面，新興國家並不放心的存在，以各種名義以及出臺各種政策限制他們的言行」^②，因此東南亞華文詩歌也相應地滑向一種「掙扎求存」的「邊緣性」困境，從而向文化母體尋求動力支撐，但華人已然在東南亞「落地生根」，祖國的觀念已然發生了「位移」，因而這一時期的「中國性」由「中國意識」轉化為一種「精神家園的民族情緒」，呈現為「中國情結」；第三階段（80年代至今），全球化深入人心，華人坦然接受了自己是當地一個民族的事實，拉開了自身與中國的距離，相應地，華文詩歌的創作呈現多元化的格局，但「中國化」仍然較為突出，只是呈現的方式更為隱晦、曖昧。全書在「中國性」漸隱的、邏輯性很強的推導中，東南亞華文詩歌三個階段的發展歷史被清晰而精闢地建構起來。

三個關鍵字又帶出東南亞華文詩歌的思潮演變史：第一階段作為中國性急劇膨脹的階段，華文書寫者的中國意識非常濃厚，表現在華文詩歌的創作上，以中國五四運動以來的白話新詩為典律範本，直接承繼了中國「五四」新文學的現實主義傳統。

對於這一點，朱文斌從「詩人的構成」著手研究，認為此一時期東南亞華文詩人身為中國南來移民，大多表現出「身在南洋，心系故國」的心態，詩歌創作秉承「為人生而藝術」的宗旨，以揭露社會黑暗、同情平民困苦、主張個性解放為主要內容，因而這一時期現實主義思潮佔據東南亞華文詩壇的主流位置；第二階段「中國意識」淡出，代之而起的是「中國情結」，詩歌的思潮也相應地發生變化。朱文斌在對這一思潮變化作「發生學」的考察時，從社會、文化、歷史多個維度予以全面而精准的分析：1949年以後中國大陸與東南亞各國的聯繫漸漸中斷，致使東南亞華人與中國臺灣地區的往來漸趨緊密，中國臺灣地區成了「中國」的想像性替代，從而，東南亞華文詩歌再向文化母體汲取資源時，就轉向臺灣詩壇，而臺灣此一時期的詩歌主潮是現代主義，相應地東南亞華文詩歌在這一階段也就由現實主義過渡到現代主義；第三階段「中國性」更淡隱為「中國經驗」，東南亞華文詩壇出現多元中心，相應地詩歌思潮也出現後現代、社會寫實等多元並存的格局。

一、中觀：階段分析，專題研究

每一階段具體、精彩的分析構成全書

的「中觀研究」。作者調動「比較、歸納、分析、例證」等多種研究方法，「集文學批評、文化批評、社會批評於一體」^③，邏輯嚴密清晰、富於「雄辯性」地推導、歸納出東南亞華文詩歌「民族主義與中國意識的形成」（第一階段「中國意識階段：僑民文藝時期」）、「中國情結」的動因與「現代主義詩歌的興起」（第二階段「中國情結階段：掙扎求存時期」）、「中國經驗」與詩歌「多元格局」的形成和「後現代主義」的興起（第三階段「中國經驗階段：新時期」）；而對東南亞華文詩歌與其影響源——中國五四白話新詩（第一階段）、臺灣現代派詩歌（第二階段）、中西方的後現代詩歌（第三階段）的比較分析，既精到地梳理出了東南亞華文詩歌的淵源，又精準地把握了東南亞華文詩歌的特質。上述「中國意識」「中國情結」等的形成性分析，又建立在對於中國傳統文化與南洋文化的精彩的「文化批評」之上，建立在對於各個時期中國社會現實與東南亞各國社會現實的透徹的「社會批評」之上。而這些「社會文化批評」，又都落實到細緻的「文學批評」上，與後者完好地對接，共同完成對於各個階段的「中觀研究」。

而以幾個關鍵字推出、對幾個問題/話題的專題探討，構成全書另一精彩的

「中觀研究」。第六章「中國性詩歌典例分析」從東南亞華文詩歌中拎出「鄉愁」、「放逐」、「憂患」、「尋根」等四個專題予以集中討論。這種討論具體從如下幾個方面展開：1.對「母題」進行溯源：鄉愁詩上溯到《詩經》，然後一路下來，「舉頭望明月，低頭思故鄉」「露從今夜白，月是故鄉明」直至現代鄉土詩歌；對於「放逐」母題則追尋出從屈原、曹植到韓愈、柳宗元、李白、杜甫再到蘇東坡的詩學軌跡；「憂患意識」作為詩人們反復吟詠的母題，書作者朱文斌將之上溯到古代詩人屈原、杜甫、範仲淹、陸遊等，下追至聞一多、艾青、郭小川、駱耕野等；而於「尋根」之母題，朱著則著重考察了上世紀80年代中國大陸的「文學尋根」運動蹤跡。然後討論這些母題在東南亞華文詩歌中的複寫、續寫；2.對「原型」進行考辨：特別是談到東南亞華文詩歌的放逐詩篇時，考辨「屈原」被提升到一種「原型」的層次，這一原型在「複現」時所產生的共鳴與意義；3.對「意象」進行梳理：在四個專題的討論中，作者梳理了與母題與原型相關的、常見於東南亞華文詩歌的一些意象：月亮、故鄉、飛絮、浮萍、龍舟、燈籠、粽子、長城、筷子、毛筆、茶、劍、龍、渡河，作為文化符號的「中國」；4.對「意

義」進行確認：對母題、原型的溯源、考辨，對意象的梳理、分析，最終都指向對意義的確認、挖掘。鄉愁、放逐與尋根的書寫，反映了東南亞華人對原鄉的尋覓和自我身份的迷惘，對文化母國的一種體認，對中國文化的認同和文化尋根，滿足了東南亞華文詩人對於「中國」的情感、想像與嚮往，慰藉了他們漂泊無依的心靈。憂患意識則促使東南亞華文詩人對母國中國的現實格外關注，並將這種「關注」注於筆端，同時也對「在地」的南洋社會現實十分關心，從而秉筆書寫，歌哭嘯吟，並使其詩歌獲得一種心憂天下的博大情懷與氣象。

值得一提的是，第六章「中國性詩歌典例分析」的上述專題討論，作者也是在「中國性」的流變中、在從「中國意識」到「中國情結」再到「中國經驗」的三個階段的演進中，予以富於層次性、動態性的把握。這幾個專題可以說是「子話題」，被統攝在「中國性」這一「母話題」之下，加入全書的體系當中。

三、微觀：詩作選萃，文本細讀

全書又不乏精彩的詩歌文本細讀，作為「微觀研究」，珍珠一樣散落在書的各處，或又集中於某些章節，作為閃亮的細節、

作為鮮活的「血肉」，豐滿全書的體系、骨架，體現出作者扎實的文本細讀功夫、出色的詩歌文本分析能力，而這又基於作者精選詩歌文萃的慧眼。

東南亞華文詩歌自上世紀80年代發展至今，詩歌數量眾多，浩如煙海，要在這樣浩大的詩歌文本中精選出許多上乘之作，有賴於扎實的材料搜集和獨具慧眼的挑揀。朱文斌不乏這兩者，於是他奉獻給我們這樣一些東南亞華文詩歌的精華：

「偌大的深藍，宇宙講究排場氣勢的實驗室，該如何擱置喜悅，傷感及微小的情緒顆粒，在這試管中的城市有局部的陽光公路交疊。低溫。未知與未來同樣濃密，我們游離、凍傷且寂寞的菌種」（楊嘉仁《邊緣獨白》）

「給我一片天空，一片紫色的成熟的天空，別讓酸雨淋濕了我的夢，別讓煙霧遮蔽了我的真誠，別讓我內心天然的熱帶雨林。讓位給一棟棟冷漠的洋灰鋼骨，我把睿智沏成一壺龍井，我把哲思梳成一株楊柳，我平和的心曲通過一管牧笛悠悠地回蕩在晚風夕照裡。」（田思《給我一片天空》）

「據說這城市不再有蝴蝶，只剩下急著長大的玫瑰在自動販賣機裡，和浪漫一起被出售，人群中偶爾傳來關於永恆的呼喚，但天使們正流行佩戴用過即棄的光環，單身

貴族下班後享用即沖即喝的輕文學，以微波爐烹煮熟食店帶回來的友情報紙會在翻閱後的第三天自動焚毀」（呂育陶《造紙術》）

「集存許多急促的耳語、咳嗽業務的陰影電梯在大廈的血管裡浮動……互不相識的人碰撞掉下損壞的心靈零件……我以眼睛畫著虛線就串聯成波——工業生產的波欲望的波舞蹈的波股市的波——城市就波動起來了」（呂育陶《波》）

不一而足。在某種程度上可以說，一部詩歌批評論著同時也是一部詩選，對作為例證的詩歌文本的選擇，顯示著著作者的史學眼光與藝術眼光。上述所引詩作（包括這裡沒有引出的、收在朱文斌著作裡的其他詩作），顯示著東南亞華文詩歌的藝術水準與創作實績，因此朱文斌的這部專著在論述東南亞華文詩歌的中國性時，同時向讀者輸送了東南亞華文詩歌的諸多經典。而對所選文本的分析，顯示了書作者對文本解讀所能抵達的深度。

朱文斌從上述所引詩歌裡讀出東南亞華文詩人「面對日益逼仄而模式化的都市生活的切身體驗」，讀出東南亞華文詩人在對「日常生活狀態」的摹寫裡，「從事物表象挖掘深刻的思想因素」，「有一種對現存文化秩序的反叛和偏離的意味」④。揭示出詩人「將不同電梯承載的現象拼貼在一

起後」所描繪的「現代都市亂象圖」，以及這幅圖畫後面「現代人被欲望所驅使、被工商文明所異化的麻木、卑微、沉淪的生存狀態」。⑤所有這些文本細讀當然都被統攝在關於「中國性」的總體論述之下，上述所引詩作主要集中於「中國經驗」階段帶有後現代色彩的東南亞華文詩歌，而在論述「中國情結」階段華族的「失根」現象時，書作者更是挑揀，引用了梁鉞的《魚尾獅》，極具說服力地表達了此一時期華人的「失根」焦慮、尷尬境遇：「說你是獅吧，你卻無腿，無腿你就不能縱橫千山萬嶺之上，說你是魚吧，你卻無鰓，無鰓你就不能遨遊四海三洋之下……前面是海，後面是陸，你呆立在柵欄裡什麼也不是……你是荒謬的組合，魚獅交配的怪胎……」。

朱文斌善於將微觀研究始終與宏觀中觀研究對接，即使是一首看上去比較單薄的單篇詩歌，他也能發現它與東南亞華文詩歌發展歷史的互證互文：「童年在旱季裡，你追逐在這塊土地上彼此的剛盤沾走了這裡的塵土——少年在雨季裡，你我踏過這塊土地，留下兩行深深的腳印——如今，我們再相逢時，土地變了樣，立聳的高樓裡，差一點——你不認識我，我也不認識你」（白放情《那一塊土地》）。在朱文斌看來，「那一塊土地」可以喻指東南亞華文詩歌，「童年」

「少年」「如今」代表東南亞華文詩歌發展的三個階段，「童年」「少年」時東南亞華文詩歌立足於傳統，但「如今」，它遭遇了現代化，傳統被現代消解，導致了身份解認同危機。由此論證在現代化中保持民族性傳統性的重要性。從而，對於一首單篇詩歌的細讀（這樣的細讀如前面所述，有很多），獲得了對於東南亞華文詩歌及其與中國性關係的整體觀照。

注釋：

- ①②④⑤ 朱文斌：《東南亞華文詩歌及其中國性研究》，浙江大學出版社 2017 年版，第 126、15、138、136 頁。
③ 陳賢茂：《序》，朱文斌著《東南亞華文詩歌及其中國性研究》，第 4 頁。

（作者：學者，浙江師範大學文學院教授）



比現代更現代，比寫實更寫實

——試談非馬詩歌藝術追求與思想內涵

◎何興懷

非常有幸，由於參加一些國際文學會議，很多年前就結識了非馬先生這位享譽世界華語文壇的「業餘」詩人。私底下，我們不時電郵往來，通常是他傳來詩作讓我欣賞，我則傳去文章向他請教。記得相處最密集的是2008年3月那次。他與夫人應邀一起到悉尼訪問，立時掀起一陣旋風。應文友們要求，我在《澳華新文苑》刊發了一期「非馬專輯」，並與澳洲酒井園詩社以及「彩虹鸚」網站一起舉辦了幾場座談會、聚餐會，以歡迎他們的光臨。其情景正如悉尼詩詞協會會長喬尚明以金劉著《月夜泛舟》、清姚鼐《金陵曉發》、宋王沂孫《高陽台》和周草窗寄越中諸友韻》，以及唐高適《別董大》各詩集句所描畫：

浮世渾如出岫雲，風煙漠漠棹還聞。
如今處處生芳草，天下無人不識君。

多年結交證實，這位「天下無人不識」稱為「非馬」的詩人，的確，此馬非凡馬。這是一匹長途實士而壯心不已的駿馬。早在1988年，他在《馬年》一詩曾經這樣寫道：

任塵沙滾滾強勁的馬蹄永遠邁在前頭

一個馬年總要扎扎實實蹄它三百六十五個篤篤

這是自信，也是自許，更是自勵。風入四蹄輕，現在又過了幾十年，來自太平洋彼岸的篤篤馬蹄聲，總是不絕於耳，總是在我們心房迴響。

一、反思思考：非馬詩作的重要特色

最初看到「非馬」的名字——好像是三十多年前了，總之是認識非馬本人之前許多年，首先進入我腦海裡的自然是「白馬非馬」這個典故，是戰國末年名辯學派的著名邏輯學家和哲學家公孫龍和他的著名哲學論文《白馬論》。我自然想到「白馬非馬」那個眾多哲學家特別是先秦哲學家探討和爭論不休的問題。

繼而我又知道非馬這位詩人是一位高尖端核工博士。他在台北工專畢業後，於1981年赴美國留學，先後獲得馬開大學機械碩士與威斯康辛大學核能工程博士學位，畢業後在美國能源部屬下的阿岡國家研究所從事能源研究工作多年。

因此，我一直最感興趣的是：曾經嚴

謹而又長期科學工程訓練的這位詩人與眾不同之處何在？

的確，正如許多論者所言，對於許多詩人與詩論家來說是尖銳對立的詩與科學，在非馬那裡卻得到了和諧與統一：文字簡潔，旋律短促，是非馬詩句的特徵，十足表現科學家的乾淨俐落，一就是一，二就是二；他以對科學無窮的探求的姿態寫詩。他的詩既發揚優秀的中華文化傳統又結合現代文學的先進的表現手法和批判精神，用凝煉濃縮的語言營造驚奇的意象，表達具有多重內涵和象徵的內容；他不但對社會人生熱切關懷而且以冷靜的哲理思考見長；而且兩者相得益彰；人們特別用一個常常形容科學家思考方式的詞來評論他的一些詩作：「反逆思考」。

試看非馬寫於1976年的《共傘》這首詩一個片斷：

共用一把傘才發覺彼此的差距

但這樣我俯身吻妳因妳努力踮起腳尖而倍感欣喜

短短五行，三十四個字，卻句中有餘味、篇中有餘意，塑造了一個饒有趣味而耐人尋味的意境。這種藝術魅力除了取材立意外應歸功於「先抑後揚」的突轉結構

法。戀人無意中發現「差距」，有些掃興；但當讀者正要順此思路往下走時，突然出了戲劇性的變化。由於「差距」，一人低頭俯就，另一人踮腳趨迎，愛情經過「差距」的驗煉而愈顯純真，自然使人得到一種特殊的審美愉悅而「倍感欣喜」。這就是非馬的「反逆思考」，先將讀者的思路引向與主旨相反的方向，然後突然扭轉到詩人力圖表達的正確的方向上來，因而獲取新奇獨特、深刻有力的效果。

這種手段在《鳥籠》一詩中用得最為精彩：

打開鳥籠的門讓鳥飛走

把自由還給鳥籠

誰讀了此詩都會極其驚奇和感歎。採用籠中鳥以喻失去自由是一個相當古老而平常的意象，但在非馬看來，把鳥籠打開，讓鳥飛走，這不僅是把自由還給鳥，更是把自由還給鳥籠。詩人怎麼想到強調後者，而且這麼強烈？！這真是畫龍點睛的驚人的神來之筆！這樣寓意不凡的「反逆思考」，真讓人叫絕。

這就開拓了審美與思考的另一空間。這是一種雙向的冷靜的審視。在一般人的眼裡，「鳥籠」是自由的、主動的、掌握

別人命運的。但現在非馬告訴我們，這種想法是淺薄的。事物是相輔相成、相互鏈接又互相制約的動態系統，而不是絕對單一固定、不與他者發生任何關係的存在物。鳥被關在鳥籠，鳥固然失去了自由，鳥籠也失去了自在的自由，不自由是雙方的。許多論者都指出，以此哲理來審視人生現象，便會因詩人新奇的想像的觸發而引起多重的聯想。可以把「鳥籠」和「鳥」的形象看作哲學上的代號，象徵兩個互為依存互為對立的事物，並盡可以見仁見智，將它們解讀為諸如靈與肉、理智與感情、個體與群體、自由與奴役、社會與個人、人的社會—歷史性與人的自足的本性、人類社會與自然宇宙……等等相反相成的概念。的確，順著這個思路，人們其實可以恍然大悟：當社會中的某一層次、某一部門、某一領域的人自覺或非自覺地擔負起監視、限制、管教另一層次、另一領域內的人時，實際上他們也走上了自身的異化，他們同時也失去了本身應得的自由。特別是，在政治領域，非常清楚，禁錮的施加者在鉗制他人的過程中，其實自己也往往陷入無形的囚籠；唯有松解禁錮，還他人自由，禁錮者也才能走出自囚的牢籠。沒

有自由便沒有和諧——這是起碼的真理。

非馬詩歌意象簡練，卻又內涵深廣豐富，決定了人們對其詮釋和演繹的多元化，《鳥籠》一詩是一個最好的標本。這首傑作寫於1973年3月17日，在台灣《笠》詩刊第55期（同年6月15日出版）發表後，在台灣引起轟動，後來還入選台灣東吳大學中文系編注的《國文選》。此詩一直是海內外論者品評非馬作品的一個重點，被看成是「反逆思考」或「多向思考」的經典性作品。

許多年之後，非馬又寫了兩首相關的詩。前者是寫於1989年4月27日的《再看鳥籠》，同年7月1日發表於《自立晚報》副刊。他這樣再看鳥籠：

打開鳥籠的門／讓鳥飛
走
把自由／還給天空

另一首是《鳥·鳥籠·天空》，寫於1995年2月2日（同年10月發表於《新大陸》詩刊第38期；10月21日發表於中央副刊）。詩這樣寫道：

打開鳥籠的門／讓鳥自由飛／出又飛入
鳥籠從此成了天空

關於《鳥·鳥籠·天空》，非馬告訴我，這首詩是為一位在美國南部一個小鎮上經營雜貨店的詩友寫的。他為日夜被困在店裡而煩躁痛苦不堪，我勸他調整心態，打開心門，把它當成觀察社會人生的小窗口，同時偷空寫寫東西。後來他大概還是受不了，乾脆把店賣掉搬離小鎮，到休士頓去過寓公生活。在《再看鳥籠》附記中，詩人讓人很出乎意外地寫道：多年前曾寫過一首題為《鳥籠》的詩。當時頗覺新穎。今天看起來，仍不免有它的局限。因為把鳥關進鳥籠，涉及的絕不僅僅是鳥與鳥籠本身而已。非馬何以將業已還給了鳥籠的自由收回，改而還給天空？正如居住三藩市的美國華裔詩人劉荒田認為，非馬是把鳥籠放到廣大的背景——天空去了，天空的自由，是靠鳥的自在飛翔來體現的。因此，鳥籠剝奪了鳥的自由，歸根到底是剝奪了天空的自由。

非馬原名馬為義，取筆名「非馬」，開玩笑是說自己是人不是馬，也免不了讓人聯想到「白馬非馬」這一個典故，但最主要的是含有跟他詩觀相關的更深層的意義。他希望「在詩裡表現那種看起來明明是馬，卻是非馬的東西。一種反慣性的思

維，一種不流俗的新詩意與新境界的追求與拓展」。他對自己詩寫的追求就是：「比現代更現代，比寫實更寫實」。

所謂「比現代更現代」，我覺得主要是他營造意象的手法非常現代，非常新穎獨特。人們發現，非馬詩中的意象大都單一，純淨，他絕不作繁冗的堆疊，他執意讓意象壓縮，跳接，讓意象產生非確定性與多層意義，使他的詩歌獲得外部形貌簡約而內部意蘊豐富的詩美。順便說，正因如此，他的詩譯成外文時，可以和中文原詩一樣完美，既沒有雜質糅入，也不會讓原味消失。還有，他有意識地反逆人們平常的觀物習慣思維習慣，這是他求新的獨特方式。他要從平凡的事物中找出不平凡，從而製造驚奇。創新雖為藝術的普遍法則，但通向「新」的道路卻因人而異，從這裡往往顯不出作者的獨特風貌，其高低雅俗，深刻或平庸，一比便了然於心。劉荒田說，他在解讀上述這三首詩時，不禁想起了禪的三個境界，即見山是山見水是水、見山不是山見水不是水、見山還是山見水還是水。的確，就這三首詩來看，通過詩人營造的意象，詩的意境，詩的境界，層層遞進，每層都有獨特的風光，實在是迭生驚

奇，令人把玩不止。許多人都說了，非馬的詩歌作品都充滿著強烈的生命感及雋永的哲思，簡潔純樸的形式，負載著多重涵意及可能性，常予人以意料不到的衝擊。

二、民族悲劇深深滲透的詩心

非馬的價值，在藝術手法技巧之上的，是其「比寫實更寫實」所表達的深刻的思想性。就讓我們從他寫於1981年的《羅湖車站》（返鄉組曲之八）說起。當年，他經過中國廣東省深圳和香港邊界的羅湖車站，寫下這首兼具現實意義和歷史意義的詩篇：

我知道那不是我的母親我的母親她
老人家在澄海城十個鐘頭前我同她含淚道別
但這手挽包袱的老太太像極了我的母親

我知道那不是我的父親我的父親他
老人家在台北市這兩天我要去探望他
但這拄著拐杖的老先生像極了我的父親

他們在月台上相遇彼此看了一眼果然並不相識

離別了三十多年我的母親手挽包袱
在月台上遇到拄著拐杖的我的父親彼此
看了一眼可憐竟相見不相識

非馬1936年生於台灣台中市，不久隨家人返回祖籍廣東潮陽，1980年再到台灣，1981年到美國，迄今一直住在芝加哥。而他的雙親，至寫此詩時已經離散三十多年，一個住在台灣台北市區，一個住在廣東澄海縣城。顯然，他的家庭，又是時代悲劇民族悲劇的一個縮影——正如《羅湖車站》所揭示的深層含義。

非馬在羅湖車站看見一位老先生和一位老太太，像極了他的母親父親。這也許不過是他潛意識的幻覺。因為他多麼希望他們是他的父親母親，多麼希望他們能在同一個月台上相遇。但是，他立刻想到，他父母親即使真的相遇，彼此也只會視同陌路，失之交臂。全詩語言通俗淺顯，但意境卻非常深沉凝重；白描淡寫的詩藝相當傳統；亦幻亦真甚至荒誕的意象卻很現代。雖是寫一家平民百姓三十多年的離愁別恨，但是，誰又能認為詩人僅僅是表現自我一家的命運呢？詩人此時此刻所感受到的希望和失望、無奈和悲哀，顯然不僅僅是他一個人的，而是代表了由於國家分裂而骨肉長期離散的千萬個家庭。這一幕以邊界的羅湖車站大舞台演出的悲劇，飽含著詩人真摯深沉的人道主義精神。

《羅湖車站》是二十世紀八十年代後期台灣文壇興起的「探親文學」熱的先聲之作，堪稱為「探親文學」的序詩。而在寫作《羅湖車站》之前，於1977年，也就是非馬在剛剛跨過四十個如夢春秋之後，詩人更寫出曾被許多浪跡天涯的華夏遊子奉為抒吐鄉愁的經典之作的《醉漢》：

把短短的直巷走成一條曲折回蕩的
萬裡愁腸

左一腳十年右一腳十年母親啊我正
努力向您走來

此詩把醉態十足的寫實與鄉愁無限的寫意巧妙地結合起來。左一腳十年，右一腳十年，這個借酒澆愁的遊子，離家近門時卻寸步難進。「短短」的巷子，竟然有「萬裡」愁腸的心酸。「巷子」與「愁腸」的比照，把走近門口將要與親人相見的一段歷程強化了。詩末尾的一字一句，更暗示了步履的艱難，以及路程的遙遠和時間的流逝。這種近鄉情怯的醉態，極為令人黯然神傷。

非馬特能致力於刻求表像以外的意境。因此，一條巷子竟是萬裡愁腸，一腳竟然十年，這是超現實的非寫實，但又比寫實還寫實。人們不禁對這首詩作多重意義的

理解。所謂「醉漢」，可以是真正醉酒後酒入愁腸而懷鄉，也可以是表現因思鄉情切以致迷離恍惚，如醉如癡；其醉態可以是實寫走近家門的一種心情的比喻，也可以是表現醉漢般恍惚迷離的幻覺。許多人更是把《醉漢》看成一首尋根詩，詩中的「母親」象徵詩人魂一夕而九逝的祖國。這樣，「醉漢」還不僅僅是一般的流落異鄉的遊子，這還只不過是事物的表象，而這表象的內涵是一一抒發和反思民族分裂的鄉愁。人們閱讀此詩時，會情不自禁地聯想起當時已經冰封了幾十年的台灣海峽。這「左一腳十年右一腳十年」的漫長艱難的步伐，正是動盪年代的象徵性意象，蘊含著咫尺天涯的悲劇意識。而「我正努力向您走來」，是對母親的傾訴，也是對祖國的傾訴，傾訴抑制悲情扣開鄉關的努力，傾訴擺脫內心困境和外界現實阻擾的曲折的努力，傾訴時代的悲劇，人生的悲劇……

非馬一次回答提問的時候，說出一段意味深沉的話（《答問》，劉強著《非馬詩創造》，中國文聯出版社，2001年5月）：

寫詩是為了尋根，生活的根，感情的

根，家庭和民族的根，宇宙的根，生命的根。寫成《醉漢》後，彷彿有一條粗壯卻溫柔的根，遠遠地向我伸了過來。握著它，我舒暢地哭了。

《醉漢》這首僅僅只有四十個字的小詩，正是詩人灑下的一枕懷鄉夢國的清淚，這首經典式作品的每一個字，都具有金石般的分量。甚至可以說，它的意境和象徵，堪比一部史詩，一部長篇巨著。它把具體的現實性與嚴酷的歷史感深刻地統一起來，那種酸甜苦辣的心頭滋味，那種迴腸盪氣，直達心靈，震撼心靈。

非馬寫作《羅湖車站》時，羅湖車站幾乎是中國大陸與外部世界、特別是與西方物質文明和精神文明接觸的僅有的交匯點，而事實上那時海峽兩岸的親人還得不到從這裡進出的「來去自由」。至於寫《醉漢》時，中國大陸「四人幫」剛剛倒台，開放改革的國策更是連影都沒有。今天，三四十年過去，中國大陸發生了巨大的變化，「可憐竟相見不相識」的現象可能沒有了——該相見的大都早就相見了，或者來不及相見早就去世了。但是，中華民族的悲劇還未結束。「把短短的直巷走成一條曲折回蕩的萬里愁腸」這種悲劇

還在繼續。大陸背景的澳華作家楊恒均曾在北京當時的《天益網》上發表了一篇他於2007年2月29日在台灣台中市親身實地考察後寫就的隨筆，標題是《台灣海峽為什麼越來越寬？》這篇引起線民熱烈討論的文章對台海兩岸至今還是一一從深層意識來說或者更是一一極其隔膜的嚴重狀況感慨萬千。因此，即使今天，相信每一位吟哦非馬《醉漢》和《羅湖車站》等詩作的人，還會禁不住低回反思，感歎不已。

二、民族苦難的根源何在？非馬的探問

黃河與中華民族緊密相聯繫。這條古老的大河承載著華夏歷史，也見證著中國人的苦難，甚至可以說是中華民族的血淚和苦難彙聚的河。我注意到，非馬作了兩首《黃河》。

前一首溯「源」，作於1983年4月5日，最早於當年7月22日發表在台北的《聯合副刊》：

溯挾泥沙而來的滾滾濁流/你會找到/地理書上說/青海巴顏喀喇山/但根據歷史書上/血跡斑斑的記載/這千年難得一清/的河其實源自億萬個苦難氾濫人類深沉的眼穴

此詩兩節，第一節運用極為寫實的手法描繪了黃河挾泥沙滾滾而來的氣魄，但在第二節詩結尾處卻用超現實的幻覺手法，把黃河的源頭寫成億萬個人類苦難氾濫的眼穴。地理書上的「源」和歷史書上的「源」，兩相比較，得出詩人的獨特發現——發現被俗常目光埋葬了的詩意。這樣，如論者指出，就跳出了「實像」的河，不落於一般寫黃河的舊窠臼，甚至包括習慣的「母親」意象，而進入了「靈」的層次：人類苦難歷史之「河」，出「虛」，肉眼不可見。原來，「苦難」之「源」，如「眼穴」意象所喻示，是「人為」的，是歷史上各種腐朽罪惡的專制制度造成的。

後一首析「流」，反而是先作的，1975年1月12日寫成，最早發表在《笠》詩刊第20期：

把一個苦難兩個苦難百十個苦難億萬個苦難——古腦兒傾入這古老的河讓它渾濁讓它氾濫讓它在午夜與黎明間遼闊的枕面版圖上改道又改道改道又改道

詩人不直接寫從黃河中看到了苦難，而是「把」苦難「傾入」，突出了苦難的積壓，突出表明了這條河自古以來就是一條承受苦難的河。「苦難」的量化實際上

是對中國人數的量化。從「一個苦難」到「億萬個苦難」逐漸遞增，表現了從個人到民族，從時代到歷史苦難的普遍和久遠。「苦難」的反復重疊幾乎就像一座在成長的大山壓過來，最後發展成一個種族的記憶，讓全世界的華人都會聯想起母親河的災難，災難的場面與情緒：戰爭烽火、黃水患難、流離失所、無窮哀怨……等等。

第二節則突出剖析「苦難」之「流」。這裡用了三次「讓」這個詞，就像上節「把」苦難「傾入」一樣獲得同樣的效果。詩末「改道又改道改道又改道」的意象迭加最為使人震撼。這不僅僅在於抒發情感，而是要喚起讀者強烈關注問題的嚴重性。自以為是的人類把追求表面的發展看為第一要務，一直在糟蹋黃河一直在糟蹋自己的居住環境。這個迭加的意象，緊扣歷史和現實。對「苦難」實行「改道」的苦難，只是使「苦難」一再加碼，而「改道」卻不改其「轍」，只是重複歷史的回頭路。真是令人深思！

兩首《黃河》，是大氣深沉內涵豐富的詩章，具有雄性的美學特徵，具有厚重的時代感和歷史感。非馬在1983年還寫了一首題為《龍》的詩，外表看來和《黃河》

很不同，但我發現其思想內涵是共通的：

沒有人見過真的龍顏即使怨卿無罪／
抬起頭來

但在高聳的屋脊人們塑造龍的形象／
繪聲繪影連幾根鬚鬚都不放過

非馬這首《龍》，是一首小詩，僅有十行共四十九個漢字，但它顯示了非馬詩作強烈的社會性，而且別具一格，而且甚具深意。如論者所言，詩一開頭，詩人便以突兀峭拔的否定語式將龍這一千古神物推上了曝光台，這種開門見山式的表達，如一把利劍，一下子戳穿了東方文化尤其是華夏文化的神秘面孔。的確，只活在古老的傳說之中的「龍」，有誰見過它的真容呢？即使是「怨卿無罪」的所謂真龍天子，也只是古代和現代的迷信而已。然而，構成強烈的反諷的是，人們卻偏偏四處塑造龍的「光輝」而且具有威嚇性的形象，連「幾根鬚鬚都不放過」，就像世人創造「神」然後對其頂禮膜拜，中國人也創造「龍」以作為頂禮膜拜的神物。這不就是意識形態上的異化嗎？今天「龍」已成為中華民族的尊貴的圖騰。雖然「龍」在中華民族的傳統心理積澱中具有多重象徵意義，但誰能否認，「龍」最重要是象徵權

力、專制、絕對命令——龍是天上的權威，自命的真理，高高在上。如果說古老的華夏歷史最初有一個自由的狼羊對立而又共處的時代，那麼，後來就進入了龍愚弄、統治、奴役羊的大一統時代。非馬這首詩，如一聲洪亮的警鐘，將人們從以「龍」為內核的那種負面傳統文化所衍生的虛妄與自傲中震醒過來，讓人仿佛覺得上下五千年的歷史都在震顫。詩人在這裡賦予詩的意象以民主與科學的哲理思考的內涵，對迷信和愚昧予以鞭撻，毫無疑問具有值得稱讚的時代精神和當代意義。

一般共識是，權力異化是當今中國社會最大的毒瘤，而且其毒素已經滲透到整個社會肌體的基層細胞和神經末梢了。像「權力私有化」、「權力商品化」、「權力特殊化」、「權力家長化」，這些並不是單個出現的，而是你中有我、我中有你，相互促進、相互影響。以國家機器作後盾的權力異化和氾濫，後果令人震悚。貧富懸殊，貪污腐敗，言論鉗制，定於一尊，成了今天中國令人觸目驚心的社會現象，使整個社會呈現畸形發展。因此，有人提出，要根治腐敗，就必須認真研究中國特色社會主義條件下的公共權力的異化，尤

其是要解決「一把手」的權力異化。當然，這首先就要像非馬在《龍》一詩中所要警示的——要克服「龍」崇拜這種思想領域的異化。

許多人也許不知道，近年來，非馬雖然年事漸高，但仍然思維清晰，心明眼亮，對世事洞察秋毫，保持高度的批判力。2016年底，我在電郵中對他說，這一年對美國人來說可能是最不尋常的一年，明年大家會有些東西看了。這一年又是中國文革五十周年。我傳給他我主編的文集《文革五十年祭》。我為此書寫了一個「代序」，長達三萬字。非馬說這是他讀過的最長的序了，作為讀後感，他附上他最近寫過的有關毛澤東的幾首短詩，謙虛地說，「比較起來顯得蒼白無力」，「博您一笑，或一哭」。我說，短有短的好，你精煉的短詩，一針見血，讀後難忘。這首題為「獨家風景」：

把所有的陵墓古跡文物文化道德信仰人倫人性統統搗毀之後他終於心安體更安天喇喇躺在天安門廣場上獨佔風光

這首題為「毛澤東紀念堂」：

寄存了所有的身外物以及喧嘩便紛紛攀附長龍的尾巴等著瞻仰死神的真面

目

我不得不佩服/化裝的巧妙/在每張漠漠的臉上/竟看不出/絲毫的驚訝（或會心的微笑）/對著大門口/冷冷站立的/一對牌示

「請勿吐痰」

這首題為「微雨中登天安門」：

從這樣的高度看下去/原來你們是如此渺小/螻蟻都不如

要不是天空陰沉著臉還有那些便衣警衛眈眈虎視/說不定我也會高舉雙臂/豪情萬丈地大聲宣佈

今天我——站起來了

一首詩歌的價值最終是要從它達到的精神高度和豐富的內涵來體現，否則，語言再新技巧再高也沒有力量。非馬不僅繼承中國知識份子的以民族憂患意識為核心的愛國主義精神，也繼承西方文化中的批判精神傳統。他以思想家的睿智和詩人的敏銳橫空出世，在思維方式和審美取向方面可謂獨領風騷，其思想價值藝術價值肯定不是時間可以抹去的。

四、弘揚普世價值 承傳終極關懷

行文至此，意猶未盡，我覺得我還可

以再說說。

1978年，非馬從美返台，在一次談及「理想中的好詩」時，明確指出：「對人類有廣泛的同情心和愛心，是我理想中好詩的首要條件……對一首詩我們首先要問，它的歷史地位如何？它替人類文化傳統增添了什麼？其次，它想表達的是健康積極的感情呢？還是個人情緒的宣洩？對象是大多數人呢？還是少數的幾個，貴族，？」（莫渝，《詩人非馬訪問記》，《台灣日報》副刊，1978年9月1日；《笠》詩刊第89期，1979年2月15日）

作為一個人道主義詩人，非馬通過自己的作品建立了一個值得稱頌的藝術世界，這是一個富於正義、充滿人性的世界。

讓我們讀讀他寫「給瀕死的索馬利亞小孩」的《生與死之歌》：

在斷氣之前他只希望能最後一次吹脹
垂在他母親胸前那兩個乾癟的氣球讓
它們飛上五彩繽紛的天空

慶祝他的生日慶祝他的死日

這首寫於1992年8月15日，同年首先發表在香港《明報月刊》10月號和台北10月27日《人間副刊》的詩，是一篇催人淚下的作品。我們經常在電視上看到，

饑荒中的非洲兒童，那種眼大無神，形銷骨立的畫面，使人觸目驚心，不忍卒睹。非馬的這首詩，正是以這些活生生的現實為主題。這個索馬里小孩臨死前，渴望母親的乳房能脹滿奶水，甚至飽滿得像要騰空高飛的氣球。把乳房比作氣球，真是奇思妙語，卻符合小孩天真的幻想，表現了他對果腹，對生存的強烈渴望。詩最後用「生日」和「死日」對襯，從而把悲劇氣氛推向高潮，成為撼動讀者情感的巨大的衝擊波。詩人寫出一個天真卻是瀕死的小生命，那麼渴望美好卻又那麼幼小、孱弱，那麼短暫的生命，充分顯示了對在死亡線上掙扎的非洲兒童的深切同情，深刻地實踐了自己對詩歌的「社會性」的承諾。

由於地理條件的惡劣，再加上人為的因素，特別是統治者貪婪腐敗又治國無能的因素，非洲一些國家的人民長期生活在水深火熱之中，戰亂頻仍，饑饉連年，哀鴻遍野，滿目瘡痍。人們說，非洲是「被上帝遺忘」的地方，那麼，像是美國，這個「上帝給以青睞」的地方，就沒有悲傷嗎？居住在這個國家的非馬，以他的詩歌明確告訴我們，悲劇到處都會發生。

這是他寫於1985年的《越戰紀念

碑》：

一截大理石牆二十六個字母便把這
麼多年青的名字之嵌入歷史

萬人塚中一個踽踽獨行的老嫗終於
找到了她的愛子此刻她正緊閉雙眼用顫
悠悠的手指沿著他冰冷的額頭找那致命
的傷口

這是一個具體的場景：一位老婦在碑石上尋覓無可尋覓的愛子，她把冰冷的大理石幻覺成愛子的「冰冷的額頭」，而且硬不死心地要找出「那致命的傷口」。這種哀傷臻於極頂時的癡心妄想雖然無言可是卻發散出強大的控訴力量！正如論者說，這首詩所突現的心態情感極富現代人的時代特徵，又由這時代特徵而在歷史進行中獲得了時空縱深感，具有穿越時空的魅力。這首具有「現代感」與「歷史感」雙重性質的詩章，統領大時代的風雨瀟灑，統領人類歷史發展的縮影，統領無數親情的悲歌。

如果說，非馬對母國文化的無限依戀凝成他創作心理上的民族情結，那麼這種對全人類的關切熱愛意識便是他的「人類情結」。他的詩中，常常出現意蘊的層層遞散與深化，由一己、一家而推及全民族

以至全人類，這不但是民族情結的湮散、擴張，而且是它的昇華與人化。

對於人類，為禍之烈，莫過於戰爭了。詩人對於人間這個散佈仇恨、自相殘殺的魔鬼深惡痛絕。《越戰紀念碑》是對於「人類文明一種自身反省」的卓越貢獻。它給人以強烈的震撼，讓人們充分認識到戰爭的殘酷。它像警鐘一樣將告誡懸掛在人類的頭頂之上：遠離戰爭，不要以任何藉口去觸摸戰爭。

關於那場戰爭的起因，紀念碑這樣告訴後人：「中國已經成為共產主義國家，不能再讓越南成為共產主義國家。」可是，後來，又發生了另一場越南戰爭，卻在早先的「同志加兄弟」——中國和越南這兩個共產主義國家之間發生。歷史的詭譎，真需要人們反覆思考。

然而，縱然經歷過這麼多的悲劇，世人未必都清醒。

非馬以《電視》螢光幕隱喻人類奇詭並可悲可歎的記憶——即使對最受咒咒的戰爭：

一個手指頭輕輕便能關掉的世界
卻關不掉逐漸暗淡的螢光幕上一粒
仇恨的火種驟然引發熊熊的戰火燃過中

東燃過越南燃過每一張焦灼的臉

螢光幕上一粒小小的螢光，會逐漸展現世界，而一粒「仇恨」的火種，也會「驟然引發熊熊的戰火」。戰火會燃至世界任何一個地域，這些會不斷地改變，但只有一種是不受膚色、種族、國籍的限制而改變的，那就是「每一張」受難的焦灼的臉。這是「關不掉」的真相。但是有些人就是想關掉，像關掉電視機一樣，動用一個手指頭，輕輕便把「世界」關掉。事實就這麼殘酷。人類就這麼愚蠢。《電視》這首詩的諷喻，表達了詩人對人類社會的關切和批判。

中華民族五千年的傳統文化宣導「終極關懷」。終極關懷是對人存在的根本關懷，同時也體現了對人的現實關懷。它與自由、民主、博愛、科學等當今普世價值是相通的，都是超越一切民族、語言、膚色的差異，超越一切宗教、信仰、思想、文化和社會體制的差異，超越一切時代和地區的差異。我們從非馬的詩章中，也分明看到中華文化的終極關懷的承傳與當今普世價值的弘揚。

（本文一些章節曾於2008年3月各自單獨在悉尼《澳華新文苑》發表，現稿

修改於2018年9月11日，「911」，一個當今世界不能忘卻的日子。）

（作者：澳大利亞華文作家，著名評論家）



在現代網路與歷史古卷中穿越

——讀施瑋《故國宮卷》

◎江少川

施瑋是一個有信仰、有藝術追求，個性獨特、才氣橫溢的新移民作家。集詩人、作家、畫家、學者、編輯於一身，堪稱「藝術的多妻主義者」。她以其巧妙構思、思想深度、文化含量及詩意妙筆，在長篇《故國宮卷》中展現出她深厚的文學功底與超凡的聰慧靈性。

小說的情節支點是幾位年輕人策劃以故宮為題材的網路遊戲製作，及研發三層立體賞析模式的《韓熙載夜宴圖》APP。由這一情節故事的展開，穿越到晚唐、南唐的歷史歲月，再現古代書畫中人物的生活情境，引發出古卷背後的故事，及對中華文化瑰寶藝術價值的重新認識，對古今人生的深層哲理思考。

由故宮藏寶《杜牧書法手跡長卷》與《韓熙載夜宴圖》的線索，小說精心設計，

塑造了百年間三代古卷國寶的守護者形象，其身份分別為收藏家張伯駒、修復師張宏遠和一群80後的拓新者。他們運用網路新科技，使文物古卷獲得新生，注入活力。

復活古卷的生命意涵

《故國宮卷》的故事情節，與文物古卷密切相關。文物古卷是構成敘事情節鏈中的重要元素。然而就物理層面來看，文物是歷史文化遺產，它是靜止、固化的物件，是承載精湛美妙藝術的載體。然而它在作家的筆下復活了，小說由現代人研發古卷穿越到歷史書畫之中，使人物復活，賦予其生命，兩幕歷史劇栩栩傳神，活靈活現於讀者眼前：

《張好好詩》手跡長卷是唐代詩人、書法家杜牧僅存的墨蹟。這幅珍寶由張伯

駒收藏捐獻給故宮博物院。小說中關於杜牧的一章穿越敘事，運用了「以詩演史」的寫法。通過杜牧寫下的大量關於張好好的詩歌演繹出詩人的浪漫情愛史，哀婉動人，詩意濃郁。

《韓熙載夜宴圖》是中國十大名畫之一，南唐畫家顧闳中的作品，是五代時期寫實性的代表作。小說用「以畫讀史」的寫法，通過《韓熙載夜宴圖》這古代連環畫復活了韓熙載的傳奇人生。對韓熙載的處境、性格及其內心世界的挖掘都相當有深度。一個高潔、孤傲、委屈的知識份子形象呼之欲出。

施瑋以豐富的想像力，以詩歌書法與繪畫史料為依託，復活了晚唐與南唐歷史歲月中兩個人物及命運多舛的人生。其一是傳獲歷史資訊，兩件作品都是距今一千

多年古代詩人藝術家流傳下來的寶物，它使讀者從中領略到，感受到文物古卷中的書法、詩歌、繪畫為什麼會成為中華文化的精華與瑰寶。其二是審美再現，用文字重現兩位古代人物的生活情境與遭遇，以及文物所表現內容的來龍去脈。如果說歷史感的把握主要在於理性的觀照，那麼藝術的表現在於形象的塑造，審美的演繹及對人性的開掘。如杜牧與張好好的那段情史，《韓熙載夜宴圖》中眾多人物神情畢肖的神態，人物之間微妙的關係等都在古卷中得以生動的藝術再現。三是穿插交錯於小說情節之間的互文與指涉。穿插小說中的杜牧書法手跡《張好好詩》與《韓熙載夜宴圖》賦予了文物生命的活力，再現出歷史的場景風貌，豐富了小說主題的表現力，給人強烈的審美感染力。小說中這兩段歷史敘事與現實部分融通呼應，渾然一體，如果單篇抽出來也是非常精緻的歷史短篇。

古今文化與人物的「通靈」

這裡用通靈一詞，通者，相通，共通，相融也，靈指靈性、感應，靈幻。受《紅樓夢》中「通靈寶玉」的啟示，借

用於此。

一是文化維度：現代文化與傳統文化的「通靈」。小說《故國宮卷》的現實書寫是幾位年輕人運用現代科學技術，開發《故宮遊戲》，研製《韓熙載夜宴圖》3D與智能小說《故國宮卷》的故事，這是新世紀電腦技術與網路文化、現代傳播相融合的現代文化。在這樣的現實文本的敘事中，小說同時穿越到歷史文本及傳統文化之中，那就是古卷杜牧《張好好詩》長卷與《韓熙載夜宴圖》的「復活」。穿插，穿越到古代歷史場景中，形象演繹這樣一段歷史畫卷，與只是交代復述那一段史實，講述其藝術價值，其意義是完全不一樣的。「於作家而言，文學總是處在現在（寫作時間）而與過去（故事時間）發生聯繫的精神活動，是使已經流逝了的過去變成現在的過程。」正如杜夫海納所言：「它在回溯中賦予以前作品一意義，並打開了通向其他作品的道路……一旦這個新作品問世，它本身就孕育了可以照亮過去的未來。」宋天一、李瓶兒，王曉虎等80後的青年開發研製《韓熙載夜宴圖》3D與智能小說，不是一般意義上的科學研究與發明，它是用現代科技手段賦予國寶古卷以生命，讓

人們認識它的藝術價值，是將現代文化與古代傳統文化聯通一體，是讓《故國宮卷》中的宋天一一群年輕人與古代的詩人、畫家，古代的藝術珍寶發生碰撞、產生精神聯繫，心靈溝通，「讓看似晦澀艱深的學術內容，巧妙地融合在可視化元素中。通過現代科技，使博物館古書畫研究與數字展示彼此促進，互為表裡，為觀者帶來了一場審美與求知、娛樂與鑒賞的多元文化體驗。」以弘揚傳統文化，重構民族文化自信。這正是小說《故國宮卷》的獨特文化魅力之所在。

二是人物維度：現代與古卷人物「通靈」。現實與歷史文本中相距一千多年的人物有關係嗎？從收藏家，修復師到一群用新科技研發古卷的80後青年人，與古卷中的人物是什麼關係，兩個歷史文本中，相距幾十年的南唐與晚唐的人物有關聯嗎？就時空而言，毫無關聯，就人物命運、情感、心靈、性情而言，小說敘事中用幻覺、感應與暗示等、透露出一種心理對應，甚至恍若轉世輪回的複雜關係。如杜牧與張好好，張伯駒與潘素；韓熙載與王屋山，宋天一與張好好等，其一是其中男性、女性兩個人物系列自身有著某種「通靈」、其

二是古今幾對男女人物關係之間的對應相似。如小說寫杜牧與韓熙載兩位歷史人物，早生五十年的杜牧居然穿越到未來，他朦朧幻覺中輪回為韓熙載了，竟然知道與韓熙載大人有關係的兩位歌姬的名字。晚生五十年的韓熙載常自比杜牧，甚至幻覺中仿佛杜牧轉世，他總是把王屋山當作是張好好。這些章節場景空幻，筆墨靈動，刻畫人物情感之微妙，揭示人物靈魂之深度，喚起人們遐想翩翩。作家「人有靈」，「靈性語言」的主張在作品中得以生動而具體的呈現。

互文的狂歡與詩意的魔幻

《故國宮卷》是互文的狂歡。小說中穿插詩歌、名畫、音樂、戲劇、書法於小說情節之中，同時古今人物的相互感應與穿越，形成多種文學藝術樣式的互文狂歡，極大地豐富了小說的藝術表現力。

首先是現代文本與古代文本的互文，網路科技與古卷詩畫的互涉。其次是敘事文本與多種文體互文互涉，如與詩歌互文：多次引用杜牧的詩歌，特別是反復引用人物演唱《張好好詩》，潘妃，張好好等都唱過。與戲劇互涉：張伯駒在蘇州與潘妃新

婚後看戲，觀看的即是新排漢劇《杜牧之詩酒揚州夢》，而且大段引用劇中片斷與人物對白。與繪畫互文，宋天一多次與《韓熙載夜宴圖》中的人物相感應。與音樂互涉，潘妃、張好好、李姬與金玲玲都是善彈琵琶，而且都演奏張好好詩。

用「狂歡」形容互文互涉，是指《故國宮卷》中的這一特色豐富多姿，幾乎在小說中將中國古代文化品類都有涉及，且與當代科技網路文化也聯通起來。真可謂大狂歡也。「任何一個文本都是其他諸文本的複合體之吸收與轉化」，巴爾特對互文性作了非常形象的描述：每個文本「都是進入具有上千人口的網狀結構的一個通道」。「從歷史的角度著眼，我以為每個文本不但參照和提示著同時代的其他文本，還而且還指涉和包孕著它以前的文本。」

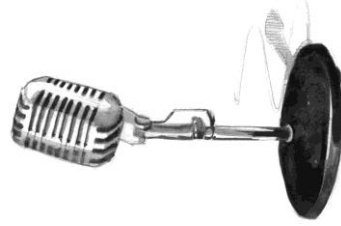
其二，詩意的魔幻。小說第四部分「繁弦」中的一節，張好好在杜牧墳前哭靈一段，她輕輕唱起杜牧的《張好好詩》，忽地兩只蝴蝶飛來，杜牧與張好好之魂附在兩只蝴蝶身上，蝴蝶人化了，互訴哀情，依依惜別，悲痛欲絕。這一節描述非常出色地運用了魔幻寫實手法，「化蝶」具有中國元素，使人聯想到「梁祝」的結尾，同

時，又融入西方魔幻寫實的特點，讓魂附物上，兩只蝴蝶以詩文對話，傾訴哀腸，又有馬爾克斯式的超現實寫法的怪誕。這一段文字不僅吸納中西魔幻寫實的特徵，同時抒情色彩濃郁，深含中國古典詩詞韻味，極具詩情畫意，富有悲劇意味，給人以哀痛深婉的美感體驗。

注釋：

- ①施璋《故國宮卷》，見《作家》2018年第9期，以下引文未注明出處者，均引自此作品。
- ②周憲《超越文學》上海三聯書店1997年版，第187頁。
- ③周憲《超越文學》上海三聯書店1997年版，第200頁。
- ④轉引自周憲《超越文學》上海三聯書店1997年版202頁。

（作者：教授，武昌首義學院中文系主任）



領上白雲真名士

——汪曾祺先生的最後歲月

◎李碩儒

又到歲末。我喜歡北京的這個季節，無論是北風呼嘯，還是大雪紛飛，都給人帶來一種北京獨有的冬與雪的詩意；我又害怕這種季節，越是在年輕人雀躍狂歡平安夜、耶誕節、過大年這一個個接踵而至的節日時，越要牽起我對過往歲月中人和事的回憶，其中一位就是汪曾祺先生。

那是1986年年尾，近年少有的，整個京城都籠罩在晶瑩剔透的白雪中，編輯部眾同仁喜於年關瑞雪，紛紛提議辦一個京都作家、評論家春節聯歡會，既有眾人呼籲，我自更加樂得。

時間訂在農曆臘月26日晚上，夜幕降臨，凜冽的北風卷著晶瑩的雪塵，打在人臉上竟是寒辣地帶著一股快意的刺痛。雖如此，我們邀請的80多位京都著名作家、評論家和新聞界朋友們還是興致勃勃地齊聚位於東長安街新長安大戲院的德國啤酒屋中，內中就有當時已年屆72歲的汪曾祺

先生。我們所以選擇了德國啤酒屋，一是多數人慕名於德國啤酒和那裏簡便自如的自助餐，二是環境優雅、起坐自如便於文人們群酌群聊。可汪老嗜茶、嗜煙、嗜酒名聲在外，只飲啤酒不供白酒就怕他不能盡興，我於是囑咐我的同事、青年作家龍冬、央珍夫婦和汪老的得意弟子、女作家曾明瞭陪他一旁飲些白酒，但一、不要多，二、一定要好，可要些茅臺。未久，我持杯敬酒，見他兩腮緋紅、調侃諧謔笑語不斷，以為是白酒的奇效，三位年輕人告訴我，怕他酒多傷身，根本沒要白酒。我剛要誇他們幾句，劉震雲舉著杯子過來說：「二樓有舞廳，我們別在這兒幹喝了，能不能跳跳舞去？」

主人宴客就為客人盡興，何況是大過年的，我說：當然可以，只要諸位有興趣。於是，乎啦啦一幫人馬殺入了二樓舞廳。

舞廳裏，燈光妙曼，龐大的樂隊演奏

著一曲又一曲倫巴、探戈、華爾滋……文人多風雅，只要樂曲響起，人們就蜂擁撲入舞池，原以為汪老年邁，只有酒的興致，沒想到當我遍尋他的身影時，他卻曲曲不拉，在舞池中竟是舞姿翩翩。人們興致越高，舞曲節奏越快，子夜時分，樂隊竟奏起狂噪快速的迪斯可舞曲，我已大汗淋漓，看看燈光閃爍變幻的舞池，只穿一件白色襯衣的汪老卻舞得正歡。樂曲停頓後，他走到我面前說：舞了一晚，等於做了一次全面體檢。我問結果如何？他笑哈哈說：遍體通泰，說明健康無虞。我上前一揖，湊趣說：祝您萬壽無疆！他口稱「不敢」後連聲大笑，我即刻說：您越健康，我請的書、畫越有保障。他拱拱手：君子一言。看看時間已是子夜12點半，我囑龍冬送汪老回家。

轉眼到了1997年春天，那天早晨，我剛走進辦公室，龍冬就送來一幅水墨長卷，

說是汪老囑他帶給我的，我喜之不盡急急展開來看，只見畫的是一蓬「晚飯花」嬉鬧著纏在一株青松間，那松蒼翠青勁老而彌堅，那花粉嫩爛漫透出一身調皮，題款是「碩儒先生長壽」，閒章印的是「嶺上多白雲」，我不由於驚喜中生出許多疑問：那天正是我的生日，難道這是生日賀禮？可我們從未說起過此一話題，老先生從何知曉？題款「長壽」，難道他以為我已到老年？這些疑問攪得我不禁驚喜、怪異又滲出老之將至的酸澀……敏感的龍冬問我何以不語？當我說出這些疑問後，龍冬大笑說：您太敏感了，恰逢您生日送畫，或許是巧合，豈不更說明你們冥冥中的緣分和相通？至於題寫「長壽」是老先生例來的諧趣和祝願，他給我和央珍的畫上題款也是「長壽」二字。

時間到了5月，17日上午，龍冬神色悲哀地來到我的辦公室說：汪老，過世了……我盯著他，不信此話為真，因為幾個月前，我們還舞得那麼開心……半晌，我說，你去他家看看，是否是訛傳……

他苦笑，說：這是真的，只是來得太突然……前天早晨，他突然胃出血，家人急忙送到醫院，一陣搶救後他回來了，睜開眼四周看看就玩笑說：護士小姐，能不能賞我一杯西湖龍井？護士見他從昏迷中醒來，也高興地回應說：真對不起老先生，

醫院沒給您準備西湖龍井，等您回家再喝吧，說著，遞給他一杯白開水，陪床的女兒更知道父親的多年習慣，她擦去急出的淚水，即刻高興地跑回家取父親想喝的龍井，不料，他剛入家門，醫院來了電話，說他又二次胃出血，待她趕回醫院時，這位文壇宿將已帶著對西湖龍井的渴望乘鶴西去……

世間之事有時會湊巧到莫可奈何，就在汪老遺體告別那天，我的舅父猝然離世，他膝前無子，我自不能離開，只得囑託龍冬代表我和出版社出席。龍冬事後告訴我，他未負所托，因為他和汪老的子女都記得，汪老生前曾無意中說過，他不喜歡那首追悼會上通用的《哀樂》，於是，儀式前兩天他遍翻汪老著作，發現他的短篇小說《天鵝之死》真是寫得淒美沉鬱、蘊韻深長，由此觸動，他和央珍立刻找來聖桑的《天鵝》盒式帶，他們聽之度之，覺得其意蘊詩情與汪老的描寫的確相契相合，為音色更好，他們又托朋友複製成鐳射唱盤，在征得汪老家屬同意後，就決定在遺體告別儀式上用此音樂送汪老西行。那儀式也隆重且別致，政府政要和中國及北京市作協主席出席自是因為他在文壇的聲望和成就，二百多位自發來自全國各地的作家和朋友，則是出於對他人品與文品的欽慕與崇拜。那天，隨著《天鵝》淒清舒緩的旋

律，二百多名文化界新聞界的朋友們各自手持一支或鮮豔或素雅的玫瑰，輕輕地、莊重地走近他，望最後一眼眷戀，鞠下最後一躬景仰，那無聲的哭泣，那哽在胸腔的悲痛，與《天鵝》合成一曲渾然的旋律……最後一刻，他的兒女揪落手中的玫瑰花瓣灑向他的遺體，告別遺容的朋友們一見，即刻紛紛挺回，人人跟著摘下手中鮮花花瓣，灑向汪老的遺體，這位終生沒有遺落名士風的文人、作家也就在紅、黃、白三色玫瑰花瓣湧動的花海中羽化登仙去了……隨著龍冬的敘說，我的眼前已經展現出他登雲西去的畫面，他飄逸著，悠雅著，每每說起汪老，這畫面就在眼前重現。

又到年關——汪老離去已近二十周年的日子，當我重溫那段回憶時，想起近年來人們津津樂道的「名士風」、「民國範兒」，我以為，要說「名士風」，汪老應屬如今僅存中的一位。寫到這裏，又想起龍冬的愛妻、以長篇小說《無性別的神》的作者名列藏族女作家前列、曾與龍冬一道為汪老的喪事前後忙活的央珍，已於三個月前猝然離世……嗚呼，文壇去來，多少悲憾……

（作者：美國華文作家、影視編劇）

誰能擔任時間的敵人

——讀宇秀詩集《我不能握住風》

◎李霞

詩魔洛夫在台灣去世，悼念他的詩作雪片般無法算計，只有宇秀的兩行詩給我留下了深深的淚痕。

——你不要丟下時間

不要啊

這首詩是《你丟下了時間——哭洛老》，僅這兩行，就把一個詩人對另一個詩人的悼念之情寫得驚天地泣鬼神，令人歎息，叫人感歎。

宇秀能寫出如此詩作絕非偶然。她祖籍蘇州江南水鄉，初中開始寫詩，上世紀80年代作為河南大學的校園詩人嶄露頭角，80年代至2000年，在上海作為獨立撰稿人和專欄作者曾風靡中國大陸時尚、女性報刊。2001年移民加拿大，為華文媒體撰寫專欄，以其辛辣、犀利、富有生活質感

的雜文、時評廣受歡迎。散文隨筆集《一個上海女人的下午茶》和《一個上海女人的溫哥華》盛行坊間。部分作品被收入四十餘種文集，曾獲新聞、電視片、報告文學、散文、詩歌等多類獎項。其詩文以恣意隨性、諧謔機智、世俗細節與詩意哲理熔於一爐的獨特個性受到讀者喜愛，並引起海內外文壇關注，有「痛感詩人」之稱。2014年秋開始重新提筆，輟筆多年後，詩歌創作突然井噴，實則是多年生活積澱與生命體驗的迸發。詩集《我不能握住風》《忙紅忙綠》，2018年幾乎同時在大陸和台灣出版。

一

詩集《我不能握住風》中，宇秀把自

己的詩作，以一年的春夏秋冬為序為界，分為四部分。表面看她好像對自然界季節的變化更替非常在意、非常敏感，其實是暴露了她詩歌寫作的原因與結果——因為時間的緣故。詩裡最多的的意象就是時間，幾乎每首詩都涉及到了時間，當然有時時間會以其他的不同的面孔出現。直接寫時間的如《立春》《柔軟裡的時間》等等，差不多占詩集作品篇目數量的三分之一。

時間，有物理時間，也有心理時間，表現為永恆與瞬間，也表現為來回迴圈與一去不復還，也表現為世界與生命等等。你不知道它啥樣，也不知道它在哪兒，可你離不開它，只能待在它裡邊。人的悲與喜、愛與恨、高與低、陰與陽、長與短，生與死，都與時間有關，都無法擺脫時間。

這是自然問題，也是生命問題，也是藝術問題，更是哲學問題。風幾乎就是時間的替身，甚至做了時間的臥底，難怪洛夫幫宇秀把她這本詩集定名為《我不能握住風》。

在返青的草地我看到你一路的留言
關於死而復生關於舊情複燃

在《春風》裡，時間是叫人欣喜的，是叫人可愛的，是叫人陶醉的，因為好像是時間把盼望變成了現實。時間保存著無窮的未來，未來就是希望。而且，時間只能走向未來。逆行對時間，還沒有先例。時間是詩歌創作永恆的主題，是詩人時常描述卻永遠無法完全描述的。

你選擇這樣的日子作別

讓我如何悲傷？

但時間裡也有意外。看了題目《情人節——懷念雷抒雁》，才知道這種意外多麼意外。時間給每個人帶來的衝擊是極大的，是令人震撼的，因而也是最致命的。雖然死亡對於生命都是必然，但具體到一個生命的結束，沒有人不認為它不是偶然。生命的可貴與價值，只有鮮活的生命才能感知。

我想速凍自己如速凍一條洄遊的鮭魚
因為我痛恨今天一再變成昨天昨天總是
糾纏著今天只有火不能把燒過的再燒一遍

——《總是錯過》

「速凍自己」，讓時間停滯，這肯定是人的一廂情願。當然我們人類和其他生命應該都有這種願望。可時間不答應，時間是無情的，所以時間也是令人痛恨的，因為把它「今天一再變成昨天」，時間才是「錯過」的元兇。

五月的花是四月的雨哭出來的

——《五月花》

雨是上帝的眼淚，其實它是人類我們的心淚。因為時間的流逝，總會讓人無奈，讓人尷尬，叫人傷感，甚至絕望。

你用人間唯一透視黑洞的眼睛看到
黑暗裡的光明坐在地球的輪椅上解讀宇宙
把時間留下，你返回永恆

《斯蒂芬·霍金》，一位科學家死了，詩人發現他能留下時間，因為其他人通過他知道了未來，從而「返回永恆」。相反，詩人通過詩可以回到過去，故鄉，童年，初戀，回到了祖父祖母身邊。可見詩才能充當時間的敵人。詩人渴望的東西便是在與時間為敵。時間還具有魔幻的性質，會給予一些智者如科學家詩人以魔力，讓他們具有超凡的第三只手，或第三只「透視黑洞」的眼睛。

此刻的我，只想躲在打烊的世界後面

「開一瓶梅洛，無所謂與誰乾杯」我習慣了
與虛空對飲我在虛空中賞看時間以外的自己
不緊不慢地倒下，蛇一般遊入血色的液體

——《打烊》

工作忙碌一天，客人走了，收拾停當，靜下來寂寞孤獨會潮水般湧現，但它們並沒有成為淒涼或者悲慘的理由，而是難得的清靜，詩人稱之為「虛空」，並要充分享受品味這虛空，有如美酒陪伴，那就「開一瓶梅洛，無所謂與誰乾杯」，「誰」也已虛空，在虛空中，自己才能成了「時間以外的自己」，從容的自己，自在的自己，逍遙的自己，「遊入血色的液體」，這液體是紅酒，是夜晚，是時間，也是自己，自己與時間融為一體，也就是天人相應天人合一的境界了。

我的心，一口深幽幽的井

我喜歡花草掩映下

孤獨的安寧

卻又希求落下

——

只

吊

桶

這首《井》，不一定是上邊《打烊》

的後繼作品，但它應該是孤獨寂寞的伴奏曲，是隱私情感的外露，含蓄而又妙趣橫生。也許時間就應該是在這樣的過程中流逝的，成為過去的。

失眠之夜集結了各種沉味的往事不分時序地擠入口藥罐煎熬

黎明時湧出濃黑的詩句自療汨汨滲進每一段傷痛的縫隙

於是一些瞬間得以成為永恆一些不幸有幸獲得另一種生命

——《煎藥》

在時間面前，每個人都顯得如此無助，無能為力最後絕望。但詩人有詩，尤其是在寫詩的過程中，讓時間化為詩歌，化為藝術，「成為永恆」，「獲得另一種生命」。這應該也是詩人的人生密碼，時間秘笈。

宇秀說，你抓住了我的「時間」。的確我幾乎沒每首詩都在時間裡掙扎，請看《肖像》。其中有一句「多想白天是一架可以拉長的手風琴」，居然還是說時間。

重感性且善於感性，是詩人尤其是女性詩人的拿手好戲。宇秀的詩充滿著感性和性情，但在感性和性情流露的過程中或者之後，宇秀並沒有讓感性流到感性，叫

性情流到性情，而是對感性和性情，進行再加工，再處理，再關照，讓理性的光芒融解在感性裡，讓思想統領心靈性情，使詩情、意、理、趣，充分燃燒，充分昇華，重生為一種生動而又深刻的作品，叫讀者不僅可去沉醉，而且可去覺悟，可省思，可驚訝，可折磨，可感歎。這在一般女詩人中是極難能達到的境界。

宇秀的詩，吸引我們的是情，但折磨我們、誘惑我們的，是情以外的東西，是因情而起的思考思想。如寫洛夫的詩，題目是「你丟下了時間」，而詩裡卻說「你不要丟下時間不要啊」，已是痛哭著的呼喊，情已到了極限。但作為讀者，在這前後題文明顯矛盾的文字裡，我們才感到了詩意的非凡與偉大。

詩的現代性，其實本身仍然是時間問題。時間是無法言傳的。誰能說清楚時間是什麼呢？而越是無法確認的，就越是真有詩的特質。時間是最深刻的哲學。詩人在時間中寫作，在屬於他的時間段裡以其特有的方式寫詩，能引領時代甚至超越時代的才是真正的詩人。詩人需要付出一生的時間沉思默想。

不經思考的人生是沒有意義的。你的思想決定了你所看到的東西。人與動物的

最大區別就在於思考。思考是思想的起源，但思考卻並不等於思想。思考於個人而言，有著非同一般的重要意義，人生若缺乏思考，不僅減少生命的厚度，人生的意義也蕩然無存。人生最終的價值在於覺醒和思考的能力，而不只在於生存。而思想更高於思考。一個有思想的人，他的生活不會落入俗套，他的人生會大放異彩。

盧新華的看法，與我不謀而合：「宇秀的詩極富想像力和表現力，她是女詩人中極少能從看似平凡的生活細節中一眼窺破生活的本質，並一語道破天機者。她很多時候給我的印象就是那個用詩意說破『皇帝的新衣』的小女孩……看破本就不容易，說破並以詩意說破，就更難能可貴了。」

宇秀在《童年》的最後說「最好的年是童年」。你的目光一觸及這一個文字，就會感到電流襲來，這一句大白話，竟說出了時間的真相。她在《祖孫之間》中寫的，「那時的人，離得很遠卻很近現代的人，離得很近卻很遠」，道出了高科技資訊時代的後遺症；「祖母不再微笑祖母是一枚陳年的核桃」，這個比喻讓我想起了洛夫對宇秀的評說：「用她自己獨特的語言，通過詩歌她向一切謊言和陳腐思想宣戰。意象是她最有力的翅膀，載著她，也載著讀者遨

遊於一個接一個的嶄新世界。……她就是宇秀，一個具有駭人想像力的女詩人。」但我感覺，宇秀這個比喻，脫口而出，不會想去什麼「宣戰」，更不會想去什麼「駭人」，其實就是她的一種描寫或敘說，就像流水裡漂幾個樹葉一樣自然隨便，一點也不刻意、一點也不費勁。詩句看似簡單隨意，卻讓人回味無窮。核桃一樣的祖母，不僅老，且沉穩，她無話沉默，並不說明她無話可說。她要說的話，都留給了我們的思考。這才是宇秀的詩帶給我們的「駭人」之處。

之二

濃霧，比夜色更深重／我們看見的除了黑暗就是惶恐／所有燈／照不亮征程
我們必須讓盲人拉著手前進

之三

我閉上眼，滿目秦時烽火赤壁硝煙／
十字軍東征鐵蹄撞上成吉思汗弓箭／我睜開眼，一只驚蟄裡醒來的蒼蠅／蠢蠢欲動在盛滿紅燒肉的碗邊

之四

當年，你用手指在她臉上走了一遍／
就斷定是你鍾情的那種好看從此，你一路有人牽手的旅程再無黑暗／原來指尖上的洞
察勝過雙眼

之五

黑暗裡的目光總是超越黑暗／緣於我們用心發現／陽光下的視線只有影子那麼長
只因打盹的心如貓慵懶

之六

因為看見繁花，我們失落了心愛的那一朵／因為看見大海，我們忘卻了飲過的那一瓢

因為看見高山，我們亂了腳下的方寸／因為太多路徑，我們背叛了上帝的指引

這首《五種看見》，完全是理性的禮物，詩中有即景，有想像，有回憶，有現實，有歷史，有分析、有比較，有討論、有思辨，有發現，但沒有唯一，沒有絕對，思考的目的不是為了找到答案或結論，只是尋找更多的可能性，豐富生命樣態，帶給讀者無盡的思考和回味。

還有人說，「其詩作充滿喜劇詼諧筆觸的背後，透出一種深深的痛。這種痛來自於鄉愁、親情、愛情，有對流年易逝的感懷，也有對生存環境的動盪不安。善於以極細膩的筆觸和極為敏感的神經，從不同的生活側面來表達對每個過往的強烈執愛與感悟。」

能不痛麼？一個小女子，背井離鄉，要打理餐館，要照顧女兒丈夫，還放不下

文學寫作，還得牽掛年事已高的父母，還得思考無窮的問題與疑惑，好在詩人把痛不僅放在了心裡，也放在了文字裡。這樣她的痛，就分解了，分化了，甚至轉移了，甚至異化了，成了其他東西，比如藝術，比如詩歌，比如別人的讀歎或說三道四。

比如別人的心疼，比如我。我不是對女同學隨興調侃，我是真心疼。你想，一個水靈靈的江南女子，一個才氣逼人的女子，一個能寫會跳的女子，一個曾經紅過上海灘的女子，一個漂洋過海的女子，不享受燈紅酒綠、風花雪月，卻整日白天忙餐館夜間爬電腦，還常常失眠，多辛苦，多折磨，能不叫人心疼嗎？！

好在，好在什麼？好在有詩？好在還有時間？詩是時間的藝術。時間本身就是詩。應該是，也不完全是。

（作者：詩人、評論家）



問渠哪得清如水

——關於非虛構文本《忽如歸》的倫理與歎

◎李 良

不得不申明，在三讀《忽如歸》之後，我必須修改過去堅持既久的一種觀點純粹而真實的紀實類寫作，一樣可能成為文學創作的高級樣態。作為一直以來對於俗常所說的純文學持相對贊肯態度並執拗堅持的文學閱讀者來說，這種改變是革命性的。一切皆因為文本裡那種流水生活裡的動盪、安靜生存中的震盪、冷靜敘述下的激蕩，《忽如歸》不屬於一般的人物傳記式寫作，也不是傳統的家族小說所能界定的，甚至可以說不是單純的文學一科知識所能涵蓋言盡的。所以，即使出版人李昕已經言及該著移借曹植《白馬篇》「棄身鋒刃端，性命安可懷？父母且不顧，何言子與妻？名編壯士籍，不得中顧私。捐軀赴國難，視死忽如歸」中「忽如歸」三字命名，確實很成功，也得到戴小華本人的贊肯。

「為國家解危難奮勇獻身，看死亡就好像回歸故里」，這種「若流血犧牲自我始」的奮不顧身不能完全闡釋戴華光政治選擇的原始動機，畢竟他不是「名編壯士籍，不得中顧私」，不得「名編壯士籍」沒有影響他的選擇，他是主動不「顧私」。因為組織所謂的「台灣人民解放陣線」，六位年輕人被按照「懲治叛亂條例」判決，首者戴華光判處無期徒刑，從而成為一個所謂的「政治犯」。十餘年間，一個人的青春年華被荒廢，一個家庭的幸福期待被擊碎，於是，一種國家的宏大敘事因一個家庭而呈現。歷史的「大江大河」裡一次微小卻深刻的震動是民族「巨流河」中的客觀存在，我們不能忽略，因為戴華光「三生三世」一般的經歷及其原生家庭實在具有相當典型而顯性的意義。「忽如歸」，忽如歸，

第一次面對這三字組合詞的陌生感，禁不住有了閱讀文本的動力。

歸

大多數人都把「歸」視為《忽如歸》的中心意旨所在，這一點可以理解。「歸，是小說的核心」，「中國文藝評論家協會副主席毛時安說，對故土、對歷史、對文化的回歸渴求，讓《忽如歸》滿溢著震撼人心的力量」¹，是很清晰的斷語。

歸，是一種返回，是從遠方回到故鄉。「1998年4月10日，在馬來西亞與中國民間還不能自由往來時」，戴小華「獨得機緣，被官方批准成為第一位能公開正式訪問中國的「文化使者」，在北京握著半癱在床的二伯「乾瘦如枯枝的手。所有的思念，倏忽濃縮在這一刻那之間」²。中國民

間文化裡所謂的「五年六月七日八時」等等鄉土倫理概念深深地震盪在離散人的心底裡。其時，「馬來西亞雖然在1959年就與中國建交，但因馬共的問題尚未解決，兩國人民還不能自由往來」，然而，「誰是古槐遷來人，脫隄小趾驗甲形」，近者滄州戴氏，遠則洪洞大槐樹，則為回歸所在。作為流散在外的整個家庭中能夠返回故鄉的第一人，戴小華是幸運的，但也正是這個「第一」，讓她最先感知也最能深味還鄉之得、思鄉之苦和歸來之切。他鄉水土有風情，但血脈神經早已先驗地根植於故鄉水土，遠行人的歸來是鄉土倫理自然延伸的邏輯必然。

「台灣解嚴，人民可以到大陸探親訪問之後，父親就決定離開這個令他傷心的地方，返回家鄉居住，希望過幾年隨心所欲、無牽無掛的日子。」「至於母親，在離開家鄉將近四十年後，也終於圓了她朝思暮想和親人重聚的夢！」經過反復思量，戴華光選擇歸來，他的烘焙房在家鄉滄州於「1993年二月底開始試營業」。猶記得2017年9月28日，筆者公差乘高鐵自京返寧時恰閱讀此情節，望無邊燕趙大地，真想下車去看看那烘焙房及其主人，只歎車行若飛，撫書徒留感慨。歸是返回，不

是撤退，更不是逃避，而是心扉關閉之後的主動告別，也是背對那看似龐然、現代、先進的城市文明的安靜走開。當母親入土以後，戴華光說：「我不會離開這裡了，決定常住在此！為母親上墳的事，我會照辦，而且還會經常做。」他選擇了大陸婚姻，入籍大陸，怡然歸來進而承擔並守護不夠現代的鄉土倫理世界。戴華光回歸大陸老家，讓我們不能再以慣常的二元對立思維方式去面對城與鄉、先進與落後的並置存在。

歸，是一種結局，是靈魂深處的文化選擇。「穆斯林認為人活在世上是人生旅程的第一階段，死亡只是人生旅程的第二階段，『復活』則是人生的第三階段。」迥然存異的基督教、伊斯蘭教疊合的世界，順利且和諧地完成戴母回秀真的歸葬大事，這在常人眼裡不可思議的。「四十年前，年輕的戴姐妹跟隨丈夫到了台灣，在舉目無親的情況下進入教會尋求心靈上的慰藉這麼多年來她隨同教會做了很多善事。她雖然沒有受洗，但一直謹守基督教徒所有美好的品行，而且一直保持自己原來宗教的習俗。所有宗教有一個共同的特點，那就是愛，相信上帝會原諒她的。現在，她就要回到家鄉，按照自己民族的宗教習俗安

葬，我們祝福她並請求偉大慈悲的主能保佑她一路平安，得償夙願，靈魂能夠安息。奉主耶穌基督的名，阿門！」伊斯蘭出身的回秀真女士，在政治輾轉的宏大空間下，依憑善良與愛，於身後獲得台灣基督兄弟姐妹的「祈禱和祝福」之後又能夠在「兩岸關係因李登輝的，兩國論，正處於非常緊張的時刻」通過台北市警察局的安檢並獲許北京海關的放行。遺體歸葬家鄉遂了死者生前和健在親人的一致願望，宗教以容納闊大超越了政治的逼仄限制，給離散人以無邊的溫暖：「直到母親順利回鄉安葬，才明白文化的真實含義：它不是能以金錢衡量，用數據顯示的；它的價值及產生的影響也不是立竿見影的，而是不知道在何時，在何處，它已慢慢生根、發芽、開花，結果了！」做完「愛斯裡」後，「那張緊閉著眼睛的臉，已不再是皺著眉，撇著嘴，一副飽受委屈、很不情願的樣子，而像個熟睡的孩子似的，那麼恬靜安詳」，宗教的智慧與通達置換替代了普遍的政治倫理，「看到母親面容的轉變，我們姐弟都已激動得淚流滿面，不能言語」。一種結束，也是另一種開始。對於生命而言，死亡是歸，歸來後再出發，華夏文明生生不息。

如

一個涉世不深的年輕人因了閱讀的影響和心理的體驗，有了尚不算成熟的政治理想並努力為這萌芽不久但自視珍惜的改造社會的想法說幾句話做幾件事，就被冠之以罪犯之名而羈押圈禁，確實是酷烈了些。歷史上，年輕人，尤其是年輕學子，他們對於現實社會的未來期盼和初始實踐往往都是源於對這世界的愛，然而他們卻常常被這世界拒絕。在複雜嚴厲的政治界域裡冒險，戴華光的青春人生是悲劇性的，也正是這悲劇透顯出他這樣一個青年如水般的純淨。

如，是一種遭遇，戴華光曲折的生命歷程映現特殊的時代歷史。在滾滾流動的大江大河裡面，一個人或一個家族想跳出水流或逆流而生幾乎是不可能的，戴華光本人及其家族的命運即為一例。祖上省吃儉用置地買田為後代留下豐厚家產，上一代人保家衛國投入抗戰，或獻身國家或捐田助人。父親戴克英位列行伍，1950年去了台灣……「外省人」是戴華光的身份標籤，他有了探究兩岸歷史實際與未來的初心。1977年二月，只因為宣傳「兩岸和平統一、抗日反美」則被實施「白色恐怖」的台灣當局扣上「匪諜」的帽子而判處無

期徒刑。「人民解放陣線」一案在「政治決定法治的法律」的前提下一拖再拖，在忍受綠島監獄的非常折磨之後，戴華光最終在政治解嚴的大氣候下得以重返自由。一家兩代，「第一代人為了理想而戰爭、而分裂、而家破人亡；第二代人又是為了理想而奔走、呼籲和平和彌合創傷」³，兩代人的遭遇映射出根植於內心的家國情懷。「殖民，對土生土長於台灣的中國人，是一個渾渾然的噩夢。1895年鴉片戰爭，中國被列強瓜分；甲午戰後，一紙《馬關條約》，不僅賣斷台灣人的生存空間，也同時賣斷台灣人的尊嚴；民族主義在日據時代遭強烈的蹂躪與毀滅。抗戰勝利後，1945年，國府撤退來台，緊隨而至的資本主義蜂擁而上，形成另一形態的經濟性、文化性殖民，台灣在被支配下，成為國際資本主義的依附品。」⁴「當時許多留美的中國學生，拋棄學業，出錢出力，為中國的統一和社會主義奔走呼號。甚至連諾貝爾獎得主楊振寧、世界頂尖的邏輯家王浩、大數學家陳省身、歷史學家何炳棣都，為匪宣傳，了，又何況充滿愛國熱情的二十幾歲的青年？所以，如果戴華光等有罪，那是被扭曲被撕裂的近代中國歷史的有罪。」⁵由是觀之，戴華光冤案具有不一般的政

治倫理層面的認識價值。

如，是一種順從，意外被動地從家庭抽離到順從自己內心回歸故土彰顯了親情之愛的寬闊偉大。作為家中的長子，戴華光的降生給久久盼望男孩的家庭去除了壓抑氛圍；父親賜取吉祥的小名「來福」，母親視為命根子，父母親明顯重男輕女；愛國卻身陷「匪諜」案而被關押判刑，家裡人或輾轉跋涉赴「綠島」探監或購置書籍藥物恤愛；島內解嚴特赦政治犯有了可能，母親和大姐身披黑袍靜坐籲請釋放家人……血脈連接心靈，冤案摧殘戴華光的同時也深深地摧殘了一個原本幸福家庭十年有餘，而這摧殘的後續影響又豈止一二十年？家庭是永遠的心靈安放地，親人是不竭的情感輸出源，出獄歸來的戴華光「撲通」一聲跪在母親面前時，母親抱著兒子痛苦：「我求你以後千萬不要再談政治了！好好在家安安分分過日子！」劫盡復生，面對非常的磨難幾乎把一個青年吞噬的現實，對於一位母親如此的話語還有什麼求全責備的理由和必要嗎？因懷疑而動，因行動而囚，全家人為了「政治犯」戴華光輾轉努力操碎了心，一個年輕人也用十餘年的劫難實現了個己的倫理成長：「這些年讓你們為我的事受了這麼多苦，也該是輪

到我盡孝報答的時候了。」曾經依照內心呼喚為理想馳騁的「堂吉訶德」折翼而返，遠行的遊子回了家。一家人，「打斷骨頭連著筋」，家庭以無他可比的倫理的寬度與厚度拯救並再造了戴華光。

忽

人生就是加減法，加法讓人生變得豐富多彩，而減法則使人生悠然自在；生活也有加減法，黑白兩色攪不出生活絢麗的彩色，蜂蜜拌白糖也不是真實幸福的存在。也許是看透紅塵舊事，也許是盡孝自加責任，被特赦的戴華光徹底地遠離政治，決絕地離開台灣，回到埋葬父母先輩的家鄉滄州，安靜地棲息於無邊的黃土平原，隨日而起，伴月而眠。「忽反顧以遊目兮，將往觀乎四荒」（屈原《離騷》），「反顧」「四荒」，真可謂，嘗盡人間苦難，方知幽蓮無價。

缺了誰，這地球也照轉不誤，一個人的悲歡離合在漫無際連的時空裡也許算不了什麼。「忽反顧以遊目兮」，忽，極其微小的長度、重量單位，小到幾乎可以略而不計。從大歷史的角度來看，戴華光的遭遇也許不值多提，然而，不正是這無數的「不值多提」一起拼成了宏大歷史敘事的

嗎？1960年父輩漂洋過海離開大陸到了台灣，面對「戒嚴令」，「父親母親和家鄉的親人就被那灣淺淺的海峽隔離了」。生在台灣長在台灣戴華光開始審思歷史為什麼會那般走來，海專期間泰國曼谷、菲律賓馬尼拉以及越南峴港的實習所見所聞及畢業後赴美研究國際政治的經驗完全顛覆了其曾經的關於國共歷史的認識。一定意義上講，戴華光實現了極權社會下的自我啟蒙，而一旦有了強烈的覺醒意識，他便無懼無悔地踏在心靈追求的路途上。兩岸的隔離是特殊時空下政治力量抵牾運行的結果，兩岸人民同根同源文化基礎上的親和一體，是歷史與現實的一致性冀望。回到歷史現場，不能肯定地說年輕的戴華光具有民族普遍情感基礎上的兩岸統一的渴望，但可以斷言，源自現實的所見所感是其客觀上籲喚台灣回歸祖國的根本原因。正是基於這一點，方顯啟蒙之於一個青年成長的重要性，而這一質素在台灣民進黨執政的當下仍然顯出必要而可貴。如此來看，青年戴華光正如家鄉滄州的那尊「鎮海吼」鐵獅子，「吼得嘴已破裂，身被摧殘」，「疾走賓士，之後，突然停下，回首張望」——「忽反顧以遊目兮，將往觀乎四荒」——「構成一幅蒼茫、悲愴、壯闊的畫面」。

「為了理想，敢於犧牲」，戴華光真乃「慷慨悲歌之士」，這位為「兩岸和平統一，民族不再分裂」的「先行者」得到知名作家陳映真、黃春明的認可就是最好的證明。

最後，不得不談談在流淚滴血的狀態下能以相對積極樂觀的心態捧出這樣一部書寫苦難、超越苦難的戴小華。作為馬華文學和文協的代表作家和領頭人，自1988年憑反映當時馬拉西亞股市風暴的九集電視文學劇本《沙城》一舉成名後，戴小華創作出版了報告文學集《風起雲湧》《點石成金》《巨筆如椽》，長篇小說《悔不過今生》（又名《火浴》），小說合集《彩筆下的世界》、隨筆集《婚姻中的女人不快樂》等，並主編「馬華文學大系」。「她美麗，豁達，辦事果斷而老練」，「是看起來無憂無慮、一切都那麼吉祥如意、一帆風順、富貴榮華」，而她「雪藏了近三十年的哀痛，居然出之以充滿了寬容與愛的質樸通透的文字」，「追索戴案的前因後果」，「重新理解其大弟那一代人的精神世界及其實踐的努力」，「重新理解並書寫母親的生命史、精神史」⁶。《忽如歸》的問世實在令讀者驚訝，戴小華敘事倫理的忽然轉向顯得太突然也太出人意料。其實，究其寫作之路，還是能夠尋出《忽如歸》問世的草蛇灰線。

作為馬華文壇走進中國的第一人，戴小華擁有馬來西亞、台灣、中國大陸三種時空，體現出「鮮明的家國意識、包容意識、開放意識。戴小華踏上了中國行之路，開始顯露出濃郁的家國意識，數次返回祖籍故土，多次暢遊中國的山山水水，她對於家國有了更為具體深刻的體悟」，「越來越將自己和中華文化、中國大陸緊密聯繫在一起」^[1]。正是家國意識形成制導機制，戴小華完成非虛構作品《忽如歸》。如她在後記中所說，「我所以要費盡心血，查詢真相，不在於批判控訴，也不在於奢求平反，而僅是想以自己的方式去接近歷史，去觸摸傷痛，來努力弭平傷口」。非虛構寫作是不容易討讀者接受的，即使作者拿出十二萬分的真誠和不畏譏諷的勇氣。近二十年裡大量的資料搜集和當事人訪談，戴小華嘔心瀝血支撐起一部薄而不小的力作。「一部成功的紀實或虛構的作品，應當具有四個維度，即歷史文化的維度、生命體驗的維度、神性思維的維度和藝術上返樸歸真的維度。小華這部作品，正是朝著這四個維度交叉並進，感人肺腑，且懷抱敬奇，吐屬磊落，有大悲憫，大憤懷，心靈的大歸宿。」^[2]以孝為創作初心，以愛為運筆原點，以義為行文底色，非虛構家族書寫《忽如

歸》實為世界華文文學彌足珍貴的文本。

必須承認，近年來我的閱讀經驗裡很少出現幾個月之內把一本書周全地看上幾遍的情況。不否認《忽如歸》涉及的台灣島內戒嚴時期「台灣人民解放陣線」一案確實帶來一些新奇感，不否認戴華光被長期羈押的神秘的台灣綠島也勾起了一定的探究欲望，也不否認書中部分宗教活動場景的描摹尤其是伊斯蘭教相關「無常」的知識敘述抓住了眼球……但是，這些浮現在文字表面的情節最多也只是促使我反復閱讀行為的淺層動力，更深層更宏大的閱讀促進力是潛蘊文本中的生之厄、群之惡和人之愛，這些存在如源自海洋深處震動的海嘯，一直裹挾著本人時不時地、不自覺地從第三位置的旁觀者變為第一性的介入者，身在其中情在其中，與書寫者一起歌與哭。

注釋：

[1]許旻：《戴小華〈忽如歸〉激蕩家國情懷》，《文彙報》2018年3月13日。

[2]戴小華：《忽如歸》，上海三聯書店出版社2017年4月版。除相關評論，文中引述原著內容，具體頁碼不再一一列出。

[3]陳思和：《也說〈忽如歸〉》，《滄州日報》

2017年4月13日。

[4]林牧：《戴華光案的歷史省思——萎頓，挫敗下的民族悲劇》，見《忽如歸》，上海三聯書店出版社2017年4月版，第66頁。

[5]就戴華光一案，王曉波認為《中國時報》的社論是相當持平之論，見《忽如歸》，上海三聯書店出版社2017年4月版，第50頁。

[6]黎湘萍：《一本關於「痛」與「愛」的書——讀戴小華近作〈忽如歸〉》[EB/OL]。

（2017-09-22），

http://wxs.hi2net.com/home/blog_read.asp?id=4966&blogid=95536。

[7]楊劍龍：《論絲路意識與戴小華的遊記創作》，《甘肅社會科學》2018年第一期。

[8]楊匡漢：《一部充滿歷史感的作品：我讀〈忽如歸〉》[EB/OL]，

<https://huawenwenxue.jnu.edu.cn/62/d0/c5206a156368/page.htm>。

【本文系國家社科基金專案「新移民文學倫理敘事研究」（專案編號：17BZW142）的階段性成果】

（作者：南京大學新文學研究中心博士後、江蘇省社會科學院大運河文化研究中心副研究員）

聚焦世界華文文學的「跨域與互滲」

——評劉俊教授的《複合互滲的世界華文文學》

◎陳桂花

《複合互滲的世界華文文學》一書延續了劉俊對世界華文文學各區域之間「交融互滲」這一特質的關注，通過具體的文本分析展示了世界華文文學多區域、跨區域的現象。值得注意的是，世界華文文學各區域之間的交融不止表現在台港澳文學之間以及其與海外華文文學的交融上，還表現在中國大陸文學與「台港澳暨海外華文文學」的對話、互動這一層面。

劉俊先生的《複合互滲的世界華文文學》（以下簡稱《複合互滲》）是其於2024年出版的自選集，由24篇論文組成。之所以擬此書名，是因為劉教授將「複合與互滲」視為「世界華文文學」的一種基本形態和存在方式，並以此來認識「世界華文文學」。究竟何為「複合與互滲」，使得劉

教授會以此為基點來認識和研究「世界華文文學」？

「複合互滲」簡而言之就是「世界華文文學」呈現出的「你中有我，我中有你」的形態。「世界華文文學」由世界各區域各個國家的華文文學構成，而這些地區的華文文學並非孤立存在的，它們之間常常有互動和交流，有時甚至很難鑒定一部作品或一個作家歸屬於哪一個地區的華文文學。「世界華文文學」的命名屢經更改，也是因為這一緣由。最初的命名是「港台文學」，經歷了從「港台文學」到「台港文學」，從「台港文學」外延到「海外華文文學」，最後整合為「台港暨海外華文文學」。三命名的變更體現了研究者的視野在逐漸擴寬，也體現了研究者對「世界華文文學」研究

的逐步深入。但對於命名的探討，前前後後用了十年，這也說明了「世界華文文學」自身的錯綜與複雜。

對於「台港暨海外華文文學」這一命名，劉俊教授認為它其實還是沒有能夠精確地描繪出「世界華文文學」呈現的「你中有我，我中有你」的基本形態。因為「台港」和「海外」是兩個既定的區域，彼此界限分明，港台是港台，海外是海外，是一種靜態的並存狀態。劉俊先生一直在尋找新的確切的名稱。在《跨區域華文文學——論——界定「台港暨海外華文文學」的新思路》一文中，劉俊先生提出以「跨區域華文文學」取代「台港暨海外華文文學」。這一命名摒棄了以往靜態並置的思路，「跨區域」這一命名另闢蹊徑，以其概括

性和跳脫性表現出「世界華文文學」多區域和跨區域的存在形態，凸顯其流動性和互滲性。劉俊先生認為「跨區域華文文學」這一命名彰顯了「台港暨海外華文文學」的存在方式，也能夠體現這一文學的整體感。「這一命名具有更大的包容性和彈性。」^[2]

劉俊教授所擬的「跨區域華文文學論」為「華文文學」冠以「跨區域」的修飾限定詞，體現其對世界華文文學「多區域、跨區域」的關注和聚焦。《複合互滲》同樣聚焦這一特質，介紹了台灣文學、香港文學的作家、作品，同時也介紹海外的華文文學的作家作品，如東南亞華文文學和北美華文文學。除了對「多區域」的關注，此書也沒有遺漏對「跨區域」現象的分析。《北美華文文學中兩大作家群比較研究》一文，明確區別了北美華文文學中「台灣留學生作家群」和改革開放後大陸赴美作家這兩大作家群，關注從台灣和大陸向北美華文文學「輸出」的跨區域現象。《新移民「海歸文學」——以「施雨為論述中心」》更是將跨區域的新形式——「海歸文學」納入研究視野，探究移民後回國的「海歸」這種特殊的跨區域作家的作品創作。

「跨區域華文文學論」這一命名的提出，引起了學界的重視和討論。陳思和先生認同用「跨區域華文文學」替代「台港暨海外華文文學」的這一提法，但卻認為「跨區域華文文學」只是替代了「台港暨海外華文文學」這一部分，而「世界華文文學」應該還包涵「中國大陸文學」，所以說「跨區域華文文學」還不足以概括「世界華文文學」。而劉俊教授的意思是「世界華文文學」包涵「跨區域華文文學」和「中國大陸文學」兩部分。^[3]。如果說當初提出「跨區域華文文學」這一名稱時，論者還是「中國大陸文學」和「台港澳暨海外華文文學」獨立開來，那麼到了《複合互滲》一書中，二者已經能夠交相融合，暢通對話。在此書的序言裡，作者明確指出自己將「中國大陸文學」納入「世界華文文學」的研究範圍內。這部著作所聚焦的「複合與互滲」既表現在香港文學、台灣文學和海外華文文學之間的互滲上，也體現在港台文學、海外華文文學與「中國大陸文學」的交融互動方面。劉俊先生自陳在投身台港暨海外華文文學的研究的20年裡，並沒有放棄對他的「基業」——祖國大陸現當代文學的關注。^[4]他認為祖國

大陸文學是「世界華文文學」的源頭和核心，其他文學是從中生髮、延伸、變異、剝離出來的。^[5]論者曾經撰文批評黃子平、陳平原和錢理群所寫的《論「二十世紀中國文學」》表現出的「三個主義」——「大陸中心主義」、「精英（雅）文學中心主義」以及「新文學中心主義」^[6]。大陸學界在研究「中國二十世紀文學」時，只關注大陸文學，而將「台港澳文學」置之度外，也就形成了「大陸中心主義」。而《複合互滲》一書展現了作者對20世紀世界範圍內的中文白話文學卻始持有一種自覺的「整體觀」^[7]，他對「20世紀中文白話文」的研究擴展到世界範圍內，以開放包容的態度將大陸文學、台港澳文學和海外華文文學都納為研究對象。作者在書中專辟一章，標題為「歷史延伸：從現代到當代」，將港澳台文學和海外華文文學看作中國現當代文學的延伸和補充。《家》的顛覆與重建——以「父子關係」為視角看20世紀中國文學的歷史變遷》選取巴金的《家》、曹禺的《雷雨》、王文興的《家變》和白先勇的《孽子》為分析文本，以家庭問題創作為縮影，反映20世紀中國文學歷史變遷的一種形態——敘事從「宏大」到「個人」、結

構由簡單到複雜、人物由平面到立體、美學特徵由突出悲劇到淡化悲劇^[28]。將台灣當代文學作品《家變》和《孽子》看作是中國現代文學經典《家》和《雷雨》的傳承和流變，將台灣文學看作是中國現代文學的延伸，劉俊先生的「整體觀」昭然自現。

關於「20世紀中國白話文文學」和「世界華文文學」的研究，劉俊始終都具有一種「整體觀」，這種「整體觀」使其研究呈現出一種博大恢弘的氣度，能夠自由穿梭於中國大陸現當代文學、台港澳文學和海外華文文學之間。這份博大的「背後」其實是研究者開放包容的研究態度和宏大開闊的研究視野。白先勇本人曾這樣評論《悲憫情懷：白先勇傳》一書——「劉俊教授讓我看到了大陸學者對海外台灣作家異中有同的特殊視野，這部著作作用功甚深，立論精闢，而態度又是出奇的包容」^[29]。正是這份持之以恆的包容態度，促使其一步步發現新的領域，研究視野不斷擴大。「世界華文文學」本還是一個處於發展中的學科，不同的學者、不同的視角常常有不同的詮釋。^[30]「世界華文文學」本是「離散」文學，其分佈也呈現散存狀態，

學界一直有整合的需求。劉俊教授以其開放的研究態度和「整體」文學觀，聚焦世界華文文學各區域（包括中國大陸文學、台港澳文學、海外華文文學）的多區域和跨區域的互滲特點，為「世界華文文學」的整合做出了突出的貢獻。

《複合互滲》在聚焦世界華文文學「跨區域與互滲」的過程中，此書除了具備開放包容的整體觀外，同時也善於從微觀入手，從文本細讀切入，以具體作品分析來直觀展示世界華文文學「多區域、跨區域」的特點。任何文學研究和文學批評都不能離開文學作品，否則就成了無水之源、無本之木。《複合與互滲》全書超過三分之二的篇幅都在做具體的作品分析，更難得的是其中所選取的作品均有其獨特性和代表性。

本書所選取的文本囊括了台港文學、海外華文文學中的東南亞華文文學和北美華文文學以及中國大陸的現當代文學，通過作品的評介與分析來直觀展示世界華文文學「多區域」的特點。選取《赤道形聲》這一作品集為分析對象，展現「馬來西亞華文文學」的風貌；在介紹台灣文學時，分析蘇偉貞的「台灣眷村小說」這一特殊

文學形態；關於香港文學，作者則通過「香港製造」和「心經」的對比來表現「香港文學」的地域特性特性和文學共性；至於大陸文學，作者別出心裁地選取了莫礪鋒的《浮生瑣憶》，以個人的命運和記憶追尋中國大陸風雲變幻的當代史。從文本的展示上，此書充分證明了「世界華文文學」多區域的特質。

書中的文本分析常常是採用對讀的方式，作者習慣將兩部或幾部文學作品對比起來參照著閱讀和分析。這既有利於把握「世界華文文學」不同區域中的區別與共性，同時也容易發現「世界華文文學」跨界與互滲的特點。作者將現代文學中施蛰存的心理分析小說和台灣作家歐陽子的心理小說進行對讀，對比得出兩種心理小說形態的相似與不同，並對時代背景和個人原因的進行深層追問。而《「家」的顛覆與重建》一文分析《家》、《雷雨》、《家變》和《孽子》對於「父子關係」這一主題的繼承以及書寫的流變，並以此分析20世紀中國文學的書寫方式和藝術特徵的變化。《從「有緣千裡」到「離開同方」》對《有緣千裡》和《離開同方》這兩部「眷村小說」做深入分析，通過兩者比較，分析同一作

家對同一題材的不同書寫方式，以及作者對「眷村」的深入思考和留戀之情。對比閱讀和分析是一種深層批評方法，同一作家的不同作品的對讀可以發現作者創作的習慣、特點以及其變化歷程；同一區域不同作品的閱讀可以概括該區域華文文學的特性及其具體風貌；而不同區域作品的對讀則能直觀反映出「世界華文文學」不同區域間的相似性與不同處，更能觀察出不同區域之間的互滲現象。

作者選取的具體作品都有其標準，並不是泛泛而選。這些作品一般既能反映一個區域獨有的文學特點，同時也具有文學作品共有的文學性。例如《香港小說中的「香港製造」和「心經」》一文中提出的，「香港小說」中的「香港製造」是指具有香港特徵和香港意識的小說；而「香港小說」中的「心經」，是指那些超越香港的地域特性，揭示普遍人性的小說^{二二}。劉俊教授憑藉其廣博的閱讀量和獨到的眼光，總能發現各區域中的優秀華文作品，如莫礪鋒先生的《浮生瑣憶》，既表現大陸當代風譎雲詭的政治變換，表現個人在險惡政治環境中的人生苦難，但也深情地回憶了日常人生的樂趣和人性中善良的光輝。

劉俊青睞微觀敘事，所選的作品都非宏大的題材，大多都以家庭為敘事角度，從中窺探社會和歷史。前文所述《「家」的顛覆和重建——以「父子關係」為視角看20世紀中國文學的歷史變遷》就是分析現代文學和台灣當代文學對家庭中「父子關係」的敘事，從而總結出20世紀中國文學的書寫風格和美學風格的流變。《複合互滲》所選的作品還有一個顯著的特點，它們都是當時或當地較為先鋒的作品，寫作手法也好、表現的主題也好，均個性鮮明且犀利。《從「崩解」到「新建」：20世紀中國文學中的性別關係研究》選取魯迅的《傷逝》、張愛玲的《金鎖記》、白先勇的《孽子》和朱天文的《荒人手記》，這四部作品可謂都是當時文壇的急先鋒，以其獨特的內核和新穎的表現手法轟動文壇。《金鎖記》裡的女性在得勢之後，同樣會像男人一樣，施以人壓迫；而《孽子》表現的是一個女強男弱的社會，表露男性對女性的恐懼。這些都與中國社會對女性的慣有定位不同，具有超前性和脫俗處。

「這種論述比起某些作者在『全球化』或『全球性』外衣下做大而空的論述要扎實得多。我就看到過某些學者大談特談華

文文學的文化身份或文化指歸，可給人的感覺是「高空作業」，脫離華文文學的實際，無非是在兜售自己的理論，而不像劉俊的論述是建立在閱讀大量作品後所得出的結論。」^{二二}古遠清先生曾撰文如此高度評價劉俊教授的從文本細讀切人的研究方法。

每一篇作品分析都娓娓道來，讓人不禁遐想劉俊教授的課堂是何其精彩。該書雖然側重各區域「世界華文文學」的交融與互滲，但具體的作品對這方面的展示還稍顯不足，只關注了中國大陸與台港地區的互動以及大陸、台灣與北美華文文學的交流，而忽略了海外華文文學內部之間的互滲以及港台之間的互動。這一遺憾在劉俊教授的最新研究成果《越界與交融：跨區域跨文化的世界華文文學》一書中得到了彌補，該書以作家為線索，通過作家的區域間流動反映「世界華文文學」的跨區域的特質，例如分析陶然先生從印尼到北京到香港的人生軌跡，顯示一個作家的多重身份，也論證了各區域世界華文文學不是涇渭分明的。

劉俊教授投身「世界華文文學」的研究已整整二十六年，這份堅守和執著令人動容。二十六年裡，通過大量作品的閱讀

不斷擴大自己的研究視野，也加深了對該領域的認識。從研究白先勇起步，將視野從台灣文學延伸到海外華文文學。經過多年的學術生涯，他以訪問學者的身份或者與會的形式走訪了多個國家和地區，使得其不僅對台港文學有深入研究，對東南亞華文文學和北美華文文學也有獨到見解。劉教授的研究並非主題先行，而是從研究對象中發現更廣闊的空間，比如從研究白先勇開始，從台灣文學中找到了與北美華文文學的聯繫，同時發現世界華文文學跨區域的特點。他通過自己的交遊，去不同的地方，感受各區域華文文學的特色，並與各地作者相識相交，獲得真真切切的感受，然後逐步豐富自己的認識，自然而然地一步步拓寬和深入自己的研究領域。

通過二十六年在「世界華文文學」領域兢兢業業的扎實研究，劉俊先生獲得了豐碩的成果。他主攻「世界華文文學」的跨區域整合，關於這一議題，已出版多部專著，一步一步深入，這本《複合互滲》自選集可謂劉教授多年研究成果的結晶。

注釋：

[一] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣

州：花城出版社，2014年版，第251頁

[二] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第254-257頁

[三] 陳思和：《學科命名的方式與意義——關於「跨區域華文文學」之我見》，2004年第4期，《江蘇社會科學》

[四] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第一頁

[五] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第2頁

[六] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第33頁

[七] 劉俊：《情與美》，廣州花城出版社，2009年版，第一頁

[八] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第32頁

[九] 劉登翰：《華文文學跨域的建構》，2007年第47期，《文藝報》

[十] 劉登翰：《華文文學跨域的建構》，2007年第47期，《文藝報》

[十一] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》，廣州：花城出版社，2014年版，第229頁

[十二] 古遠清：《不斷超越自己——評劉俊〈從台港到海外〉》，2004年第5期，《華文

文學》

參考文獻：

[一] 劉俊：《複合互滲的世界華文文學》[三]. 廣東花城出版社. 2014年

[二] 陳思和：《學科命名的方式與意義——關於「跨區域華文文學」之我見》[三]. 江蘇社會科學. 2004年第4期

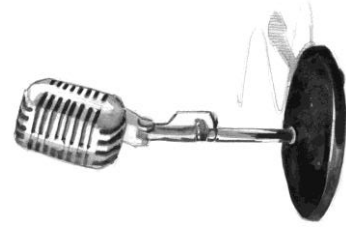
[三] 劉俊：論「二十世紀中國文學」與三個「中心主義」[三]. 中國現代文學研究叢刊. 2013年第12期

[四] 劉俊：情與美.[三]. 廣東：花城出版社. 2009年

[五] 劉登翰：華文文學跨域的建構[三]. 文藝報. 2007年第47期

[六] 古遠清：不斷超越自己——評劉俊《從台港到海外》[三]. 華文文學. 2004年第5期

[七] 劉俊：越界與交融：跨區域跨文化的世界華文文學[三]. 廣東：花城出版社. 2014年



新詩下一個百年的重頭戲應該是「立」

呂進 VS 吳向陽

◎呂進

呂晉變呂進。在學校已經很「有名」了

吳向陽：黑龍江人民出版社 1988 年出版的叫作《詩人的自白》的書，裡面編入艾青等 100 來位著名詩人的「自白」。您的「自白」裡說，「呂進」並非您的原名。

呂進：我是成都人。上個世紀 50 年代初期，我在川西實驗小學讀書，我的家在成都北郊的萬福橋附近。一座小院子裡住著三家人：我們一家、姑婆一家，還有一個夏姓人家。夏家有一位高中生，是一個狂熱的文學愛好者，他後來在四川省文聯工作。在他的影響下，我也開始學習寫作，並向成都團市委主辦的《少年報》投稿。我的父親給我取的名字是呂晉，我覺得這個「晉」字有點「升官發財」的意思，就自作主張，在投稿時改署「呂進」。稿件

發表，用的是「呂進」，「呂進」就遮掩了「呂晉」，甚至學校頒發的畢業證上居然也寫成了「呂進」，從此呂進就成了正式姓名。

吳向陽：您從小學時代就開始發表作品了？

呂進：都是很短的東西。那時，電話是奢侈品，更沒有互聯網，投稿者與編輯部的聯繫全靠信件往返。只要是投稿，在信封上注明「稿件」字樣，剪去信封的右上角，就不需貼郵票。那時沒有郵編，但是郵件的投遞速度很快，同城郵件一般是朝發夕至。成都街頭還設有投寄急件的黃頂郵筒——不需另外加費，估計其他城市也一樣。

當年要加入少先隊，全班討論。給我提的意見是「不勇敢」：因為有一次去開《少年報》的文藝通訊員會議，我在團市

委門口看見裡面有一條吐著舌頭的大狼狗，於是不敢進門，落荒而逃。

小學快畢業的時候，我開始向大眾刊物投稿。一天，一家刊物來信約我去川西文聯談談，信末署名是「茜子」。這可是我崇拜的作家啊，我興奮不已。我見到茜子，說：「找布後街找了很久。」布後街是川西文聯的駐地。茜子沒有想到「呂進」是個小孩子，他笑著摸著我的頭說：「找不到就去問員警叔叔嘛！」80 年代的一天，我收到茜子寄給「尊敬的詩評家呂進先生」的信和幾首詩，他希望聽到我的意見：他當然記不得他的那次「接見」，更不會將那個流著鼻涕的小學生和搞詩評的「呂進先生」聯繫起來。我立即回信，重提往事，再次謝謝他 30 多年前給我的指導。

吳向陽：您還記得發表的第一首詩和

第一篇詩評嗎？

呂進：第一篇詩評發表在《詩刊》1976年6月號，題目是《需要更多好詩評》，從此開始了我與《詩刊》長達三十多年的友誼。

第一首詩就很早了。我的初中和高中都在成都七中度過，這是四川省的一所名校，這所學校的很大特點是對於文科相當重視。2005年是成都七中建校百周年，為紀念百年校慶，時任校長王志堅在中國教師研修網發表《教育觀念，與時俱進》一文，既提到從七中走出的院士，也提到文科學者。他寫道：「成都七中是一個教師學生雙向成才的搖籃，從學生的角度看，成都七中百年的歷程，培養出了李萌遠、陳家鏞、時尚福、王昂生等院士和屈守元、呂進、白敦仁、馮舉等著名學者教授。」我在七中念書時，常在校報《年輕人》發表詩，在學校已經很「有名」了，有時我的詩占了整整一個或兩個版。

吳向陽：您曾經獲得第七屆世界詩歌黃金王冠，當時全國多有報導，《光明日報》還在頭版刊登了圖片新聞，西南大學校史陳列館也有資料。這是哪一年的事呢？

呂進：這是1993年的事，總部設在

韓國的世界詩歌研究會頒發的。他們原來確定是第二屆，1988年舉辦奧運會期間在韓國頒發。邀請書是英語的，請我去首爾受獎，並且說，為我訂好了奧運會的門票，世界詩歌研究會金永三會長還用中文在邀請書上寫了「倒來大歡迎」的字樣（可能是「歡迎到來」的意思）。我沒有在意，我想，哪有這等好事，可能是江湖騙子吧，沒有理睬。拖了半個月左右，一次，學校科研處長陳賢義來我家談事，偶然看見書桌上的這封邀請書，說「呀，這是大事啊」。他向校長報告，校長立馬派專人去北京辦理手續。當時韓國和中國沒有建交，手續涉及教育部和外交部，很複雜，沒有及時辦成。所以，1993年到中國來頒發，就是第七屆了，但是金冠上刻的文字是「Eugene, 1988」。

在我獲得世界詩歌黃金王冠之前，香港詩人犁青在1990年的《文學世界》第二期上撰文介紹過世界詩歌黃金王冠，他寫道：「世界詩歌研究會（World Poetry Research Institute）自1987年起，頒授金冠予知名詩人，獎品為仿製的迦耶王朝的古代王冠。受獎者的條件是：一、諾貝爾獎的提名候選人；二、全球知名詩人；三、

對世界詩歌運動有貢獻者。自1987年至今，得獎者為 Rosemary Wilkinson（美國）、Dolmalovsky（蘇聯）、Tomas Beria（西班牙）、Ellis Ovesen（美國）、Shin Dong Jip（韓國）、Agg Zahirovic（南斯拉夫）」。在我獲獎後，1994年，金永三會長不幸罹患癌症去世，這項大獎就停止頒發了，我也一直和他沒有一面之緣。

吳向陽：您大學的專業是俄語。您為什麼放棄俄語，選擇詩歌這條道路？如果讓您重新選擇，您會選擇從事詩歌理論研究嗎？

呂進：也許新詩和外國詩歌的關係太密切，所以，在前幾代詩人裡，外語系出身的比較多，就如同研究古典詩歌的中文系出身的比較多一樣。西南大學中國新詩研究所早期的「三大導師」都是學外語的：方敬先生畢業於北京大學外語系，鄒絳先生畢業於武漢大學外語系，我則是畢業於西南師範大學外語系。三任所長——我、蔣登科、熊輝都是學外語的。方敬先生特別反對說學外語的人寫新詩或者研究新詩是「轉行」。他老是說：「就是一行嘛，哪有轉的問題喲。」

我當年高考的時候報的是中文系，錄

取我的卻是外語系。讀了外語系，我慶倖地發現，文史哲專業其實都是可以自學的，文科中唯有外語，因為帶有工具性，必須有科班的訓練。後來我的兒子報考大學文科時，我也建議他先讀外語系，而後才確定專業，現在看來這種設計是成功的。我在外語系的成績拔尖，在大二的時候提前畢業留校當了教師。後來發現讀書太少，不能應付外語教學，執教一年半後申請回到學生班繼續學習，在下一個年級第二次畢業後再次留校，擔任俄語專業高年級的主講教師。

詩歌是從小的愛好，俄語是喜愛的專業。俄羅斯在文學上是個豪門國家，有了俄語修養，就多了一扇打開視野的窗口。我也不時翻譯俄語詩歌、詩論、小說。西南師範大學外語系的學生在晚會上演唱俄羅斯歌曲，主持人還特地報告：「這首歌的歌詞是呂進老師翻譯的。」1993-1994年，教育部派我去莫斯科大學高訪半年，教育部免除我的行前外語培訓，因為是我是俄語專業的教師啊。

我常說，人的從業情況有兩種。一種是做自己喜歡的工作；一種是雖不喜歡，但是需要，就要喜歡自己做的工作。我很

幸運是前一種人。讓我再選擇一次職業，我想，應該還是詩歌研究，但還是要系統地學習一門外語。

由詩歌創作到詩歌理論研究

吳向陽：您著作等身，迄今為止撰寫和主編的書已經有16種共計29卷，像大型系列叢書《四川百科全書》有29卷，《呂進文存》有4卷，《愛我中華詩歌鑒賞》有5卷。您的著作中，數量最多、分量最重的是詩學理論著作，這些著作對當代詩歌產生了重大影響。在您著作中，《新詩的創作與鑒賞》影響廣泛。如果讓您只選一本自己認為最重要的書，您會選那一本呢？

呂進：我的成名作的確是《新詩的創作與鑒賞》。從詩學的角度，我感覺1991年出版、1997年再版的《中國現代詩學》更為重要。

吳向陽：您什麼時候開始系統的詩歌理論研究？

呂進：寫詩日久，我開始思考詩究竟是什麼。說什麼不是詩很容易，但是要正面說清詩的美學本質卻「難於上青天」：詩是散文遺漏的感覺，詩是散文的高潮和靈魂，詩是心靈的音樂？這樣的表述顯然沒

有說清楚詩究竟是什麼。再如，詩是怎麼生成的，一首詩是怎麼從無到有的，靈感怎麼來尋詩人，詩人又怎麼尋思，詩思又怎麼尋言？又如，詩的鑒賞過程和散文的鑒賞過程的區別何在？人們說，詩歌讀者就是半個詩人，詩人把心上的詩化為紙上的詩，讀者把紙上的詩化為自己心上的詩，「心上的詩——紙上的詩——心上的詩」這個過程究竟是怎樣形成的？

這是一個奇妙的理論世界。逐漸地，我的興趣由詩歌創作轉向詩歌理論研究。

詩歌創作為我的詩歌研究奠定了基礎。臧克家在《呂進的詩論與為人》中說：「呂進同志從少年時代就發表詩作，以詩人之心論詩，自然知其意義與甘苦。」原先的創作，好像都是在為現在的研究做準備。謝謝北京的《詩刊》，這家權威刊物給了我很大的幫助。我的最初的短小的詩話都是在那裡發表的。

也許由於我是學外語出身的吧，所以寫作時不太受那些習見的術語、概念、程式的束縛，往往是從感悟出發，從詩歌現象出發，興之所至，隨意塗鴉。於是，一些人贊許：「觀點很新啊！」其實呢，我實在是一個才疏學淺的人，對「舊」觀點本

來就不甚了了。

我的興趣始終在基礎理論研究，對時尚思潮的跟蹤、對詩人的評論不太感到樂趣。後來，社會風氣變化，有些時尚的東西其實是非常隨意而淺薄的東西，有的詩人評論已經下滑為圈子評論、孔方評論，我就更加關起門來專注於詩歌的文體研究了。

吳向陽：談談您寫作《新詩的創作與鑒賞》的情況。

呂進：1981年我動筆寫作一部詩學專著《新詩的創作與鑒賞》。

此前，我系統地閱讀了從田漢、宗白華、郭沫若著《三葉集》，謝楚楨著《白話詩研究集》，聞一多與梁實秋著《〈冬夜〉、〈草兒〉評論集》，汪靜之著《詩歌原理》，草川未雨著《中國新詩的昨日今日和明日》以降幾乎所有能找到的新詩論著，又細讀了黑格爾的《美學》、萊辛的《拉奧孔》、丹納的《藝術哲學》和《歌德談話錄》等外國文獻及契爾卡斯基的《戰爭年代的中國詩歌》等俄語圖書，還研究了王國維《人間詞話》、丁福保輯《清詩話》、郭紹虞編《清詩話續編》、何文煥輯《歷代詩話》、丁福保輯《歷代詩話續編》、梁啟超

《飲冰室詩話》等等。那個時候沒有上網一說，我做了好幾抽屜的摘錄卡片和好多本讀書筆記。

今人郭紹虞先生為《清詩話》1983年版寫的《前言》提到的「唐人不言詩而詩盛，宋人言詩而詩衰」給我拓開了我對自己的詩學專著的思考和定位。其實這種意見古人也談過。吳橋在《圍爐詩話》說：「唐人工於詩而詩話少，宋人不工於詩而詩話多。」李東陽《懷麓堂詩話》說：「唐人不言詩法，詩法多出宋；而宋人於詩無所得。」我考慮，不能在詩之外談詩，也不能在詩之上談詩，不搞高堂講章，不玩概念遊戲。要拋棄純概念，使用類概念，要在詩內談詩。應當這樣揭示詩的秘密：不僅不能用枯燥乏味的空論去使寓於這一秘密的魅力消失，相反，經過詩論的照射，這一秘密應當變得更加妙不可言。未來這本書，應當有詩的神秘光彩，有詩一般的語言，在給讀者以理論啟示的時候，也給讀者以美的享受。

這部書寫了整整一年。邊寫，邊思考。既苦，又樂，苦中有樂，樂中有苦。那個時候沒有電腦，全靠手寫，修改起來非常麻煩，要粘粘貼貼的。最後定稿時正逢春

節，於是我家的那個春節就取消了，家人在家裡走路也得放輕腳步。最後定稿的時候，連改帶抄，每天定稿一萬字，連續近一個月。交稿以後，我也足足病了一個多月。

1982年，重慶出版社出版了《新詩的創作與鑒賞》，這本書近30萬字。80年代是詩的年代。從「文革」涅槃出來的那個時代，詩意昂然，「連鵲鳴也發出成熟的音調」（杜運燮的詩句），詩也就成了和人們心心相通的時代寵兒。許是應了那句「時勢造英雄」的話，在那個詩的黃金歲月，在那個需要而又缺乏系統的新詩理論著作的年代，《新詩的創作與鑒賞》從1982年到1991年共3次印刷，累計印數達42600冊。

商務印書館出版、中國出版者協會主編的《中國出版年鑒》1983年卷說：「《新詩的創作與鑒賞》是一部篇幅較大的研究新詩藝術規律的專著，它的優點是論述著墨於新詩區別於古詩所具有的那些特殊規律，並對不同品種的新詩的具體規律作較細的探討，避免了套用一般文學理論或古典詩論來研究新詩的弊病。」20世紀80年代開始創作（不只是詩歌創作）的人當中，讀過《新詩的創作與鑒賞》的人不在少數。

詩歌界對這本書的評論持續時間也長。這本書的編輯楊本泉先生在80年代還在《雲南日報》上讀到一篇關於這本書的評論，高興之餘，楊本泉先生寫了一篇文章，題目是《持久不衰的讚賞——對重慶出版社十年前出版物的新評論》。

《新詩的創作與鑒賞》是一本給新詩愛好者的普及讀本。西南大學校長王小佳也是一位詩人，他在為《呂進文存》寫的序言中說：「我當時在西南農學院念本科，我們一批西農的學生都成為這本書的，粉絲」。在我的心目中，不管此後先生又出版了多少鴻篇巨制，這本不算厚的著述永遠是新詩愛好者的標誌性的教科書。」

吳向陽：我還想讓話題在《新詩的創作與鑒賞》上停留一下。您在這本書裡，給出了詩歌的定義：「詩是歌唱生活的最高語言藝術，它通常是詩人感情的直寫。」現在詩歌的形式已經相當多樣化，您對詩歌的定義有改變嗎？

呂進：詩有自己文體的美學要素，但是由於詩的無限豐富性，詩是難以下定義的，所以《中國現代詩學》就回避了這個做法。《新詩的創作與鑒賞》以詩歌定義為中心，這實在是知其不可為而為之。詩歌

藝術不斷突破，世界上不可能真有萬無一失的詩歌定義。在20世紀80年代討論悲劇問題時，有的美學家說，「不應發生而又終於發生，本應避免而又未能避免」是社會主義時期悲劇的特徵，看來，我也是一個悲劇人物了。我在《新詩的創作與鑒賞》裡給詩下定義，其動機無非是從書的實用性和通俗性考慮的。當然，《新詩的創作與鑒賞》提出的那個定義，在80年代初期詩壇尋求「詩回到詩的本位」努力中還是起到了一定作用。

如果說，詩歌定義是《新詩的創作與鑒賞》的核心，那麼，「歌唱」就是這個定義的核心。

第一，所謂「歌唱」就是化客觀為主觀，化事件為感情，化物理世界為心靈世界。它與「敘述」相對。詩人不但以抒情態度去認識現實，而且以反應現實去反映現實。這裡沒有強調意境。據傳是王昌齡所著的《詩格》首次提出「物、情、意」三境。隨著古代山水畫的繁榮，詩的意境說也日盛。到了王國維，意境就被當作了最高詩美。意境說給予詩美的實際影響在對繪畫美的尋求。對於新詩恐怕不全合適。用「歌唱」也許對新詩的詩歌現象的概括

力更強。

第二，所謂「歌唱」還指詩的音樂性。詩的語言具有精緻性，也具有精練性。但是這兩者是難以把詩和散文區別開來的。在語言上，詩的突出特點在於音樂性。散文是沒有節奏的語言，音樂是沒有語言的節奏，而詩是有節奏的語言。詩與散文在語言上的分界正在音樂性，音樂性使詩成了最高的語言藝術。有學者說到《新詩的創作與鑒賞》的詩歌定義的時候，提出質疑：詩只能歌頌，不能暴露與批判嗎？這就跑題了，把「歌唱」與「歌頌」混為一談，沒有真正弄懂「歌唱」的內涵與外延。

吳向陽：剛才您說到更看重《中國現代詩學》，為什麼？

呂進：《中國現代詩學》突破了《新詩的創作與鑒賞》的「抒情」說。因為，抒情並不是詩歌的專屬，而且有的詩歌並不抒情。在詩和現實的審美關係上我提出了詩的內容本質在於它的審美視點（即觀照方式）的不同。

從審美視點來說，散文的視點是外視點，是偏於繪畫的視點。外視點文學具有情節化、人物化的傾向，作家把他對外界世界的感知，在作品裡還原為外界世界。

不是實有之人，卻是應有之人；不是實有之事，卻是應有之事。作家往往採用不在場的敘事策略，他的體驗淹沒在他所創造的審美世界中，他回避直說。詩是內視點文學。內視點是偏於音樂的視點。文善醒，詩善醉。詩遵從的是心靈化的體驗方式，心靈化的審美選擇與藝術思維。詩儘量去掉可述性，增加可感性。詩人的體驗不是淹沒在敘述裡，而是昇華起來，淨化起來，把外界世界吸收到、融化到內心世界來，審美體驗就是詩的直接內容。這裡就不止於抒情了。審美體驗是一個豐富多彩的領域。

其次，這本書還突破了《新詩的創作與鑒賞》的「音樂性」說，突出了詩的語言的多樣性的美學本質。

詩是以形式為基礎的文學，言說方式就是詩的構成方式和存在形式。作為藝術品的詩能否出現，取決於詩人的審美視點，更取決於詩人將審美體驗告訴讀者的言說方式。情感的直接宣洩是不構成詩的。詩是無言的沉默，「口閉則詩在，口開則詩亡」。所以詩的本質是言無言，這是為詩最難的地方。詩遵從詩化的表現方式。詩是精緻的講話，也是精練的講話。詩是「犯

法」的藝術，也是「不講理」的藝術。富有音樂性、彈性、隨意性的語言才是詩的語言。只有音樂性是不行的，音樂性、彈性、隨意性是詩的智慧選擇，構成詩的語言的獨特風貌和獨特魅力。

所以，《中國現代詩學》更有學術分量。

我此生最重要的科研成果是中國新詩研究所

吳向陽：您如何劃分自己的學術節點呢？

呂進：2011年，文化藝術出版社出版了馮濟平編的《第二代中國現代文學學者自述》，這是陳建功主持的國家社科基金重大專案的子項目。這本書以年齡為序，收入30位中國現代文學帶頭人的自述，洪子誠和我列最後兩位。我的自述《繆斯之戀——我的學術道路》分了三個章節，其實也就是我的三個學術節點：從新詩到現代詩學，從《新詩的創作與鑒賞》到《中國現代詩學》，從中國新詩研究所到新詩二次革命。

吳向陽：談到您，就不能不談到西南大學中國新詩研究所。這是中國新文學誕生以來的第一家以新詩作為研究對象的實

體性研究機構。2017年，全國詩歌報刊網路聯盟在紀念中國新詩百年的時候，給21位優秀詩人、詩評家、詩歌翻譯家、詩歌朗誦家、詩歌公益活動家和詩歌編輯家頒發了「新詩百年貢獻獎」。獲得這個獎項的「評論貢獻獎」的有四位理論家：曉雪、謝冕、駱寒超和您。頒獎單位特別提到，您是「面向全國招生和培養新詩研究人才的大學機構——西南師範大學中國新詩研究所的創辦人」。旅美詩人彭邦楨、香港詩人程青都曾說「到中國新詩研究所是朝聖」。1987年，我與李震、蔣登科、王珂、胡興、胡照明一同考入中國新詩研究所讀研究生，當時這是國內唯一招收新詩專業研究生的教學科研機構。

呂進：1986年6月，西南師範大學中國新詩研究所成立。中國新詩研究所是西南師範大學（現在的西南大學）的獨立建制的系處級單位。在思想衝破牢籠的狂歡年代，新詩研究也迎來異常活躍的時期——從對「文革」詩歌的反思漸漸擴展到對「文革」前詩歌的審視，從對歷史意義的反思漸漸走向美學意義的發展，新詩研究所誕生在這樣的年代，真是正逢其時。

安徽的《詩歌報》最先報導，然後北

京的《文藝報》、上海的《文學報》、安徽的都做了跟進。臧克家、卞之琳、劉湛秋、葉延濱、楊牧、於沙、吳歡章、胡天風、孔孚、謝冕、孫克恒等名家都來信祝賀。臧克家在信中說：「你校成立中國新詩研究所，是一個創就。呂進任所長，可謂得人，我心甚慰。」北京《學位與研究生教育》發表對我的專訪時談到：「研究所不但有呂進教授、鄒維研究員等知名學者，還聘請了老詩人臧克家、卞之琳為顧問教授，葉維廉（美國）、秋吉久紀夫（日本）、許世旭（韓國）等外國學者為客座教授……研究所的研究和教學力量非常強大，研究方向配備合理，頗具特色，資訊溝通也很靈便。」

中國新詩研究所在建所 30 多年的時間裡，培養了 500 多位現代文學博士生和碩士生，他們在中國詩壇上非常活躍，也是各高校文學院或中文系的骨幹力量，中國新詩研究所還為本所優秀研究生設立了臧克家獎學金。中國新詩研究所是西南大學人均科研效益最高的前五個單位之一，建成四川省省級、重慶市市級重點學科和重慶市首批文科研究重點基地，承擔重大課題，主辦大型國際和國內的學術會議，開展與國內外詩歌界的頻繁交流，設立臺

灣詩獎，成為我國知名的新詩研究機構。先後創刊的《中外詩歌研究》《中國詩歌年鑒》《詩學》等刊物也有影響。

詩人王爾碑在 80 年代曾說：火鍋、長江大橋和中國新詩研究所是她眼中的重慶三大寶貝。我也多次說，我此生最重要的科研成果不是某些著作，而是中國新詩研究所。在它出世後的三十幾年裡，為了它的生存、成長與壯大，我付出了全部心血。可以說，中國新詩研究所已經成了我的生命的一部分。

吳向陽：當年報考中國新詩研究所的人是很多的。

呂進：是啊，八十年代是詩的年代，中國新詩研究所成立時，各地詩歌愛好者發來許多賀信、賀電。記得西北一位青年的賀電是昌耀的一句詩：劃呀劃呀，父親們！在西南師大，中國新詩研究所是除體育系的研究生班外考生最多的單位。有一次考生復試，我因為咽炎，說不出話，就不斷把提問寫成字條傳給其他老師，請他們代念。一位考生回家後，別人問他，考得怎樣，他說，沒有希望，呂老師連話也不願意和我說。後來他接到錄取通知書，簡直喜出望外。

吳向陽：您在中國新詩研究所宣導「求實、創新、高效」的六字學風。在帶研究生上，您還得過國家的大獎。

呂進：1994 年我獲得國家級優教成果二等獎。這個獎在當時是和科技進步獎等並列的國家四大獎之一，一、二等獎很少，由《人民日報》公佈。我當時在莫斯科大學，一天，到使館去看中文報刊，才獲知這一消息。我的獲獎成果是《碩士生學位課程的教學改革》，是中國新詩研究所帶研究生的經驗總結，主要提出帶研究生要轉變教學觀念，轉移教學重心，轉換教學模式。具體說，就是不代替研究生讀書，而是注重提高研究生的讀書能力；不按照導師的學術思想塑造研究生的學術思想，而是注重提高研究生的學術研究能力；活躍第二課堂，為研究生創造實踐與成功的機會。因為有這樣的改革，中國新詩研究所的學生獨立能力的確比較強，而且上課開會從不遲到。

吳向陽：我記得，那個時候，研究生的學位論文答辯會都是很活躍的。

呂進：現在中國新詩研究所的在讀研究生有一百來人，當時在讀研究生少。每年的答辯會，外系來的旁聽者比我們自己

的研究生還多。由於旁聽者也有發言權，答辯會往往變成討論會，很活躍，但在時間上就拖得比較長。有好幾年，到了吃晚飯的時間還欲罷不能，只好由辦公室給師生和旁聽者分送麵包。

蔣登科的答辯會很有趣，你還記得吧？他的畢業論文是研究艾青的，論文寫道，艾青廣泛吸收了西方詩歌的藝術經驗，這些經驗都實現了本土化的轉換，這是艾青的重要特徵。「本土化」——答辯委員方敬不露聲色地說，「那麼，請你說一下接吻怎樣本土化？」會場活躍。然後方敬提高嗓門自答：「本土化的接吻，嘴老是碰不到一塊兒。那些國產電視劇裡，男主人公的嘴快要碰到女主人公的嘴的時候，一偏，又到耳朵上去了。」全場爆笑，幾乎是人人前仰後合，不管是臺上的還是台下的。「而且，最後連耳朵也沒有碰到。」又是一陣哄堂大笑。這時候方敬露出真面目了，一下子改換了語調，嚴肅地說：「說著玩兒的，大家累了，請繼續。」然後，偏過頭來，對著坐在旁邊的我，我倆會心地一笑。方敬的風趣總是給答辯的嚴肅氛圍增添活躍和輕鬆。

吳向陽：中國新詩研究所在建所初期經費嚴重不足，又要培養研究生，又要辦

刊物，又要主辦各種大型會議，您這個所長比較為難吧？

呂進：我們就去外地辦一些進修班，既培養人才，又「創收」。一次，我到四川內江的進修班上課，那個班有好些學員是公安局的，包括內江公安局局長。學員們執意要請我吃飯：「呂老師能到內江，不容易啊！」那時的詩歌愛好者比比皆是，席間，大家對中國新詩研究所的一切都很好奇。有一個學員是當地派出所的所長。我對他開玩笑說，我這個所長比你那個所長難當哟，現在《中外詩歌研究》的出版經費就常常斷糧，只好採用出合刊的方式，讓刊物生存下去。他問，呂老師，出刊一期需要多少錢呢？我說，八千左右吧。在我離開內江的前夜，這位學員來賓館看望，掏出八千元給我，說，這是派出所資助《中外詩歌研究》的，可以出一期了。我問，這是用的哪筆經費啊？他笑了笑：「內江的規矩，依法對嫖客罰款八千元。這是一個嫖客繳的罰款，所裡研究決定，資助刊物。」我聞言大笑不止。

吳向陽：中國新詩研究所之後，全國各地陸續出現了许多新詩研究所和詩學研究中心，但大多是虛體單位，像新詩研究

所這樣的實體的培養博士生和碩士生的研究機構很少。記得當年您是不主張研究生寫詩的。我的理解，這樣做第一是為了理論研究的純粹性，第二是考慮到研究生學習的時間有限，精力有限，不可能面面俱到。您如何評價詩歌理論、詩歌批評與詩歌創作的關係呢？

呂進：詩是相當獨特的藝術，心靈性、個人性很強。完全不會寫小說，也可以搞小說評論，但是如果完全不會寫詩，就很難搞好詩歌評論。過去一些投考中國新詩研究所的考生，喜歡先給我寄自己的詩來，比如你（吳向陽）、義海、邵薇、江弱水、北塔、何房子都是這樣，我就特別看重你們。但是，進研究所的三年，是學習研究的三年，要的是理論思維，這是和形象思維決然不同的思維方式，所以我不贊成研究生在攻讀學位期間寫詩，但僅僅是在讀書的幾年。

從「詩體解放」到「詩體重建」是合乎邏輯的發展

吳向陽：在長達三十多年的新詩研究中，您提出過好些重要的學術觀點，比如內視點理論、詩家語理論、守常求變理論。這

些觀點已經成為當下眾多詩歌研究者的學術基礎。除此之外，近年您的哪些新見解尤其希望引起詩壇關注？

呂進：近年我到處講的兩個觀點：一個是新詩詩體的雙軌發展問題，一個是新時期的「新來者」詩群問題。

重破輕立，一直是新詩的痼疾。新詩是中國詩歌的現代形態。百年新詩發展到了今天，必須在「立」字上下功夫了。當年梁實秋在《新詩的格調及其他》一文裡說過：「詩先要是詩，然後才能談到什麼白話不白話。」

重破輕立最明顯地表現在詩體重建上。長期以來，不少詩人習慣跑野馬，對於形式建設一概忽視甚至輕率地反對，認為這妨礙了他們的創作「自由」。新詩是「詩體大解放」的產物。在「解放」後的第二天，從「詩體解放」到「詩體重建」本是合乎邏輯的發展。「口水體」拒絕新詩的詩體規範，放逐新詩的詩美要素，否定新詩應該具有詩之為詩的藝術標準，這不利於新詩的形式出新和審美創造。

新詩百年的最大教訓之一是在詩體上的單極發展，一部新詩發展史迄今主要是自由詩史。自由詩作為「破」的先鋒，自有其

歷史合理性，百年中也出了不少佳作，為新詩贏得了光榮。但是單極發展就不正常了，尤其是在具有幾千年格律詩傳統的中國。考察世界各國的詩歌，完全找不出詩體是單極發展的國家。自由詩是當今世界的一股潮流，但是，格律體在任何國家都是必備和主流詩體。人們熟知的不少大詩人都是格律體的大師。人們曾經以為蘇聯詩人馬雅可夫斯基寫的是自由詩，這是誤解。就連他的著名長詩《列寧》，長達1211行，也是格律詩。新詩的合理生態應該是自由體新詩和格律體新詩的兩立式結構：雙峰對峙，雙美對照，雙軌發展。

自由詩急需提升。自由體詩人也要有形式感。嚴格地說，沒有形式感的人是根本不能稱為詩人的。當自由詩被詮釋為隨意塗鴉的文字的時候，它也就在「自由」中失去了「詩」。自由詩是中國詩歌的一種新變，但是要守常求變，守住詩之為詩、中國詩之為中國詩的「常」，才有新變的基礎。提升自由詩，讓自由詩增大對於詩的隸屬度，驅趕偽詩，是新詩「立」的美學使命之一。自由詩領軍人艾青就在1980年新版的《詩論》裡加上了一句話，自由詩要「加上明顯的節奏和大體相近的腳韻」，

這是艾青詩學思想的完善。

格律體新詩的成型是另一種必須的「立」。格律體新詩近年在藝術實踐和理論概括上都有了長足進步，除了必須是詩（絕對不能走唐宋之後古體詩的只有詩的形式而沒有詩的內容的老路）這個大前提外，格律體新詩在形式上有兩個美學要素：格式與韻式。格式和韻式構成格律體新詩的幾何學限度。在詩體上的雙極發展，漂泊不定的新詩才能立於中國大地之上，才能適應民族的時代的審美，在當代詩壇上充當主角。

吳向陽：格律體新詩，或者叫現代格律詩、新格律詩，是一個有爭議但值得深入探討的課題。再談談「新來者」詩群呢。

呂進：「新來者」，我指的是新時期詩壇上的兩類詩人。一類是新時期不屬於朦朧詩群的年輕詩人，他們走的詩歌之路和朦朧詩人顯然有別；另一類是起步也許較早，但卻是在新時期成名的年輕詩人，有如「新來者」楊牧的《我是青年》所揭示，他們是「遲到」的新來者。新來者是新時期很大的詩群，留下了為數不少的優秀篇章。當全國許多讀者為雷抒雁的《小草在歌唱》流淚的時候，當傅天琳的「果園詩」

和「兒童詩」令人讚歎的時候，當葉文福的尖銳詩行激起廣泛回應的時候，當葉延濱的「乾媽」催人淚下的時候，人們認識到了新來者的人格魅力和藝術魅力。讀者會感到新來者有股強烈的新氣息，他們不同於20世紀50年代那批新來者。如果說50年代那批新人的「新」是新中國的「新」，那麼他們的「新」就是新時期的「新」，他們帶來的是對冬天的射擊，他們帶來的是春天的笑容，他們帶來的是靜悄悄的變革。在經歷了長期的流浪以後，詩回歸本位，就像鈴木大拙和弗洛姆在《禪與心理分析》一書所說，「把生命保存為生命，不用外科手術刀去觸及它」。沒有新來者，就沒有完整的新時期詩歌。

新時期是大一統的粉碎者，太陽破碎了，它是多元、多風格、多向度的。正是歸來者、朦朧詩人、新來者以及資深詩人的共同付出，才有了新詩史上這輝煌的一頁。

吳向陽：許多人都想知道您對詩壇現狀是怎麼評價的。

呂進：詩壇的現狀是：繁而不榮。每天生產成百上千首詩，但是好詩、大詩缺位。當然，新詩只有百年，應該寬容地給它成熟的時間。新詩的下一個百年的重頭

戲應該是「立」，當下的命脈是新詩迄今沒有形成公認的審美標準。作為中國詩歌的現代形態，新詩同樣需要確立詩之為詩的藝術規範，反對確立這個標準是沒有說服力的。這個標準不是理論家說了算，而是在創作實踐裡逐漸形成。沒有標準，偽詩、品質低下的詩就有了生存空間，寫詩就成了世間最容易的事了。必須提高寫詩的難度。在詩歌藝術規範裡尋找張力，在詩歌審美法則裡尋找自由，當然是件難事。在古代，要寫出好詩從來就不是輕鬆的事。中國古代詩話記錄了許多古人在這方面的逸聞趣事：「吟安一個字，撚斷數根須」，「句句深夜得，心自天外歸」，「吟成五字句，用破一生心」。沒有這樣的審美創造，哪有輝煌的中國古詩？

吳向陽：現在詩歌創作和詩歌理論似乎是個各自獨立自足的圈子。詩人較少關注理論家在做什麼，而詩歌研究又大都只在理論圈裡流轉。這是必然現象嗎？

呂進：理論和創作不搭界明顯不「必然」。詩歌要接地氣，與時代相通，俄羅斯詩人萊蒙托夫批評那些只寫杯水風波的人說：你牙齒疼，和我有什麼關係？詩歌創作要有底氣，與中國詩歌傳統相連，一個

寫新詩的人對幾千年的古典詩歌一無所知是不正常的。詩歌理論要有熱氣，與詩歌創作相通，不要以兜概念圈子自樂；要有貴氣，去掉俗氣和平庸，擁有詩歌的純淨。說實話，現在的詩壇更像是詩江湖，一些跑江湖的人令人心煩。以北京為主，全國各地到處都在舉辦詩人研討會、詩歌采風、詩歌獎、詩歌節，誇張地說，簡直天天在過節，月月在頒獎。一些搞評論的，十處打鑼九處在，拿了出場費，就廉價吹捧，沒有責任心和使命感。掂量人情、考慮利益去講話，甚至以自己的好惡為標準，試圖對新詩發展史重新洗牌。這樣的「理論」，詩人不買賬不是題中之義嗎？當然，也有一些寫詩的人，連別人的詩都不看，「無人賞，自鼓掌」，更何況理論呢。

吳向陽：越來越多的人認為，詩歌批評逐漸淪為詩歌美揚，是眼光問題，還是囿於人情世故？

呂進：這和眼光有關係嗎？

（作者：教授、博士生導師、詩人、評論家）