

韓少功序跋之一

米蘭·昆德拉之輕

一 ■

文學界這些年曾有很多“熱”，後來不知什麼時候什麼地方開始，又有了隱隱的東歐熱。一次，一位大牌作家非常嚴肅地問我和幾位朋友，你們為什麼不關心一下東歐？東歐人的諾貝爾獎比拉美拿得多，這說明什麼問題？

這位作家擔心青年人視野褊狹，當然是好意。不過，當我打聽東歐有哪些值得注意的作品，出乎意料的是，他與我們一樣，也未讀過任何一部東歐當代小說，甚至連東歐作家的姓名也舉不出一二。既如此，憑什麼嚴肅質問？還居然“為什麼”起來？■

有些談話總是使人為難。一見面，比試著亮學問，甚至是新聞化的學問，好像打撲克，一把把牌甩出來都威猛駭人，語不驚人死不休，人人都顯得手裡決無方片三之類臭牌，非把對方壓下一頭不可。這種無謂的挑戰和征服，在一些文人圈並不少見。

有服裝熱，傢俱熱，當然也會有某種文學熱。“熱”未見得都是壞事。但我希望東歐文學熱早日不再成為沙龍空談。

二 ■

東歐文學對中國讀者來說不算太陌生。魯迅和周作人譯述的《域外小說集》早就介紹過一些東歐作家，給了他們不低的地位。裴多菲、顯克微支、密茨凱維支等，早已進入了中國的書架。1984年獲得諾貝爾文學獎的捷克詩人塞浮特（Jaroslav Seifert），其部分詩作已經或正在譯為中文。

卡夫卡大概不算東歐作家。但人們沒有忘記他的出生地在捷克布拉格的猶太區。

東歐位於西歐與蘇俄之間，是連接兩大文化的結合部。那裡的作家東望十月革命的故鄉彼得堡，西眺現代藝術的大本營巴黎，經受激烈而複雜的雙向文化衝擊。同中國人一樣，他們也經歷了社會主義發展的曲折道路，面臨今後歷史走向的嚴峻選擇。那麼，同樣正處在文化震盪和改革熱潮中的中國讀者，有理由忽視東歐文學嗎？

我們對東歐文學畢竟介紹得不太多。個中緣由，東歐語言大多是小語種，有關專家缺乏，譯介並非易事。再加上有些人不乏“大國崇拜”和“富國崇拜”的短見，總以為時裝與文學比翼，金鈔並小說齊飛。

北美讀者盛讚南美文學；而伯爾（Heinrich Boll）死後，國際文學界普遍認為東德的戲劇小說都強過西德。可見時裝、金鈔與文學並不是絕對相關的。

三

■ 米蘭·昆德拉（Milan Kundera）的名字我曾有所聞，直到去年在北京，身為作家的美國駐華大使夫人才送給我一本《生命中不能承受之輕》（The Unbearable Lightness of Being）。訪美期間，正是這本書在歐美熱銷的時候。《新聞週刊》載文認為：“昆德拉把哲理小說提高到了夢態抒情和感情濃烈的新水準。”《華盛頓郵報》載文認為：“昆德拉是歐美最傑出和始終最為有趣的小說家之一。”《華盛頓時報》載文認為：“《生命中不能承受之輕》是二十世紀最偉大的小說之一，昆德拉藉此奠定了他世界上最偉大的在世作家的地位。”此外，《紐約客》、《紐約時報》等權威性報刊也連篇累牘地發表書評給予激賞。有位美國學者甚至對我感歎：美國近年來沒有什麼好東西，將來文學的曙光可能出現在南美、東歐，還有非洲和中國。

自現代主義興起，世界範圍內的文學四分五裂，沒有主潮成為了主潮。而昆德拉這部小說幾乎獲得了來自各個方面的好評，自然不是一例多見的現象。一位來自弱小民族的作

家，是什麼使歐美這些書評家和讀者們如此興奮？

四 ■

我們得先瞭解了一下昆德拉其人。他 1929 年生於捷克，青年時期當過工人，爵士樂手，最後致力於文學與電影。在布拉格藝術學院當教授期間，他帶領學生宣導了捷克的電影新潮。1968 年蘇聯坦克佔領了布拉格之後，曾經是共產黨員的昆德拉，終於遭到了作品被查禁的厄運。1975 年他移居法國，由於文學聲譽日增，後來被法國總統特授公民權。他多次獲得各種國際文學獎，主要作品有：短篇小說集《可笑的愛》(1968 年以前)，長篇小說《笑話》(1968 年)，《生活在他方》(1973 年)，《歡送會》(1976 年)，《笑忘錄》(1976 年)，《生命中不能承受之輕》(1984 年)，等等。

他移居法國後的小說，多是以法文譯本首先面世的，作品已被譯成二十多國文字。顯然，如果這二十多國文字中不包括中文，那麼對於中國的讀者和研究者來說，不能不說是一種值得遺憾的缺失。

五

1968 年 8 月，蘇聯軍隊在“保衛社會主義”的旗號下，以“主權有限論”為理由，採用突然襲擊的方式，一夜之間攻佔了布拉格，扣押了捷克黨政領導人。這一事件像後來發生在阿富汗的事件一樣，一直遭到國際社會普遍譴責。不僅僅是民族國家主權遭到踐踏，當人民的鮮血凝固在革命的槍尖，整個東西方社會主義運動就不能不蒙上一層濃密陰影。告密、逮捕、大批判、強制遊行、農村大集中、知識份子下放勞動，等等出現在昆德拉小說中的畫面，都能令中國人感慨萬千地回想起過往的艱難歲月。

昆德拉筆下的人物面對這一切，能出什麼樣的選擇？我們可以不同意他們放棄對於社會主義的信念，不同意他們對革命和罪惡不作區分或區分得不夠，但我們不能不敬重他們

面對迫害的勇敢和正直，不能不深思他們對社會現實的敏銳批判，還有他們有時難以避免的虛弱和消沉。

今天，不論是中國還是蘇聯，社會主義國家內的改革，正是孕生於對昨天種種的反思之中，包括一切溫和忿激的、理智和情緒的、深刻和膚淺的批判。

歷史傷口不應回避，也沒法回避。

六

中國作家們剛寫過不少政治化的“傷痕文學”。因思想的貧困和審美的粗糙，這些作品的大多數哪怕在今天的書架上，就已黯然失色。

昆德拉也寫政治和社會，但如果以為他也只是一位“傷痕”作家，只是大冒虛火地發作政治情緒，揭露入侵者和專制者的罪惡，那當然誤解了他——事實上，西方有反蘇癰的某些評家也是樂於並長於這種誤解的。對於他來說，傷痕並不是特別重要，入侵事件充其量是個虛淡的背景。在背景中凸現出來的是人，是對人性中一切隱秘層面的無情剖示。在他那裡，迫害者與被迫害者同樣晃動灰色發浪並用長長的食指威脅聽眾，美國參議員和布拉格檢閱臺上的共產黨官員同樣露出媚俗的微笑，歐美上流明星進軍柬埔寨與效忠蘇聯入侵當局的強制遊行同樣是鬧劇一場。這才是昆德拉。作者以懷疑目光對東西方人世百態一一掃描，於是，他讓薩賓娜沖著德國反共青年們憤怒地喊出：“我不是反對共產主義，我是反對媚俗（Kitsch）！”

什麼是媚俗？昆德拉後來在多次演講中都引用了這個源於德語詞的 Kitsch，指出這是以作態取悅大眾的行為，是人類心靈的普遍弱點，是一種文明病。他甚至指出藝術中的現代主義在眼下幾乎也變成了一種新的時髦，新的 Kitsch。

困難在於，媚俗是敵手也是我們自己。昆德拉同樣借薩賓娜的思索表達了他的看法，只要有公眾存在，只要留心公眾存在，就免不了媚俗。不管我們承認與否，媚俗是人類境

況的一個組成部分，很少有人能從中逃脫。

這樣，昆德拉由政治走向了哲學，由捷克走向了人類，由現時走向了永恆，面對一個超政治超時空而又無法最終消滅的敵人，面對像玫瑰花一樣開放的癌細胞，像百合花一樣升起的抽水馬桶。這種沉重的抗擊在有所著落的同時就無所著落，變成了不能承受之輕。

也許這種茫然過於尼采（Friedrich Nietzsche）化了一些。作為小說的主題之一，既然尼采的“永劫回歸（eternal return 或譯：永遠輪回）”為不可能，那麼民族歷史和個人生命一樣，都只具有一次性，是永遠不會成為圖畫的草圖，永遠不會成為演出的初排。我們沒有被賦予第二次，第三次……生命來比較所有選擇的好壞優劣，來比較捷克民族歷史上的謹慎或勇敢，來比較湯瑪斯生命中的屈從和反叛，來決定當初是否別樣更好。那麼選擇還有什麼意義？上帝和大糞還有什麼區別？所有“沉重艱難的決心（貝多芬音樂主題）”不都輕似鴻毛輕若塵埃嗎？

這種觀念使我們很容易想起中國古代哲學中的“因是因非”和“不起分別”。這本小說英文版中常用的 indifferent 一詞（或譯無差別，無所謂），也多少切近這種虛無意識。但是，也許需要指出，捷克人民仍在選擇，昆德拉也仍在選擇，包括他寫不寫這本小說，說不說這些話，仍是一種確定無疑的非此即彼，並不是那麼仙風道骨 indifferent 的。

這是一種常見的自相纏繞和自我矛盾。

反對媚俗而又無法根除媚俗，無法選擇的歷史又正在被確定地選擇。這是廢話白說還是大辯難言？昆德拉像並不多見的某些作家那樣，以小說作不說之說，啞默中含有嚴酷真理，雄辯中伏有美麗謊言，困惑目光觸及一個個辯證的難題，兩疑的悖論，關於記憶和忘卻，關於入俗和出俗，關於自由和責任，關於性欲和情愛……他像筆下的那個書生弗蘭茨，在歐洲大進軍中茫然無措地停下步來，變成了一個失去空間向度的小小圓點。

在捷克文學傳統中，詩歌和散文的成就比小說更為顯著。不難看出，昆德拉繼承發展了散文筆法，似乎也化用了羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）的“片斷體”，把小說寫得又像散文又像理論隨筆，數碼所分開的章節都十分短小，大多在幾百字和兩千字之間。整部小說像小品連綴，舉重若輕，避繁就簡，信手拈來一些尋常小事，輕巧勾畫出東西方社會的形形色色，折射出從捷克到柬埔寨的寬廣歷史背景。

他並不著力於（或許是並不擅長）傳統的實寫白描，至少我們在英譯本中未看到那種在情節構設、對話個性化、場景氣氛鋪染等方面的深厚功底和良苦心機，而這些是不少中國作家經常表現出來的。用輕捷線條捕捉凝重的感受，用輕鬆文體開掘沉重的主題，也許這形成了昆德拉小說中又一組輕與重的對比，契合了愛森斯坦（Sergei Eisenstein）電影理論中內容與形式必須對立衝突的“張力（tension 或譯：緊張）說”。

如果我們沒忘記昆德拉曾涉足電影，又沒忘記他爵士樂手的經歷，那麼也不難理解他的小說結構手法。與時下某些小說的信馬由韁駁雜無序相反，昆德拉採用了十分特別而又嚴謹的結構，類似音樂中的四重奏。有評家已指出：書中四個主要人物可視為四種樂器——湯瑪斯（第一小提琴），特麗莎（第二小提琴），薩賓娜（中提琴），弗蘭茨（大提琴）——它們互相呼應，互為襯托。湯瑪斯夫婦之死在第三章已簡約提到，但在後面幾章裡又由次要主題發揮為主要旋律。湯瑪斯的窗前凝視和薩賓娜的圓頂禮帽，則成為基本動機在小說中一再重現和變奏。作者似乎不太著重題外閒筆，很多情境細節，很多動詞形容詞，在出現之後都隨著小說的推進而得到小心的轉接和照應，很少一次性消費。這種不斷迴旋的“永劫回歸”形式，與作品內容中對“永劫回歸”的否決，似乎又形成了對抗；這種邏輯性必然性極強的章法句法，與小說中偶然性隨機性極強的人生經驗，似乎又構成了一種內容與形式的“張力”。

文學之妙似乎常在於張力，在於兩柱之間的琴弦，兩極之間的電火。有人物與人物之

間的張力，有主題與主題之間的張力，有情緒與情緒之間的張力，有詞與詞或句與句之間的張力。愛森斯坦的張力意指內容與形式之間，這大概並不是像某些人理解的那樣要求形式脫離內容，恰恰相反，形式是緊密切合內容的——不過這種內容是一種本身充滿內在衝突的內容。

至少在很多情況下是這樣。比如昆德拉，他不過是使自己的自相纏繞和自相矛盾，由內容滲入了形式。

而形式化了的內容大概才可稱為藝術。

■ 八

■ 有一次，批評家李慶西與我談起小說與理念的問題。他認為“文以載道”並不錯，但小說的理念有幾種，一是就事論事的形而下，一是涵蓋寬廣的形而上；從另一角度看也有幾種，一種事關時政，一種事關人生。他認為事關人生的哲學與文學血緣親近，進入文學一般並不會給讀者理念化的感覺，海明威的《老人與海》和卡夫卡的《變形記》即為例證。只有在人生問題之外去博學和深思，才是五官科裡治腳氣，造成理論與文學的功能混淆。這確實是一個有意思的觀點。

■ 儘管如此，我對小說中過多的理念因素仍有頑固的懷疑。且不說某些錯誤的理論，即便是最精彩的論說，即便是令讀者閱讀時擊節叫絕的論說，它的直露性總是帶來某種局限，放在文學裡，與血肉渾然的生活具象仍無法相比；經過歲月淘洗，也許終歸要失去光澤。我們現在重讀列夫·托爾斯泰和維克多·雨果的某些章節，就難免這樣感慨；我們將來重讀昆德拉的論說體小說，會不會也有這種遺憾？

■ 但小說不是音樂，不是繪畫，它使用的文字工具使它最終擺脫不了與理念的密切關係。於是哲理小說就始終作為小說之一種而保存下來。現代作家中，不管是肢解藝術還是豐富藝術，薩特、博爾赫斯、卡爾維諾、昆德拉等等又推出了一批色彩各異的哲理小說或

哲理戲劇。■ 也許昆德拉本就無意潛入純藝術之宮，也許他的興奮點和用力點，在藝術之外還有思想和理論的開闊地。已經是現代了，既然人的精神世界需要健全發展，既然人的理智與感覺互為表裡，為什麼不能把狹義的 fiction（文學）擴展為廣義的 literature（讀物）呢？《生命中不能承受之輕》顯然是一種難以嚴格類分的“讀物”。第三人稱敘事中介入第一人稱“我”的大篇議論，使它成為了理論與文學的結合，雜談與故事的結合；而且還是虛構與紀實的結合，夢幻與現實的結合，現代主義先鋒技巧與現實主義傳統手法的結合。作者似乎想把好處都占全。

■ 九

■ 在翻譯過程中，最大的資訊損耗在於語言，在於語言的色彩、節奏、語序結構等所寓藏的意味。文學寫人心，各民族之間可通；文學得用語言，各民族之間又不得盡通。我和韓剛在翻譯合作中，儘管反復研究，竭力保留作者明朗、簡潔、縝密、凝重有力的語言風格，但由於中西文水準都有限，加上表音文字與表意文字之間的天然鴻溝，在語言方面仍有種種遺珠之憾，錯誤也斷不會少——何況英譯版能在多大程度上保持捷文原作的語言品質，更在我們掌控之外。

因此，對這本由捷文進入英文、又由英文進入中文的轉譯本，讀者得其大意即可，無須對文字過分信任。

幸好昆德拉本人心志頗大，一直志在全世界讀者，寫作時就考慮到了翻譯和轉譯的便利。他認為捷文生動活潑，富有聯想性，較能產生美感，但這些特性也造成了捷文詞語較為模稜，缺乏邏輯性和系統性。為了不使譯者誤解，他寫作時就特別注意遣詞造句的清晰和準確，為翻譯和轉譯提供良好基礎。他宣稱：“如果一個作家寫的東西只能令本國的人瞭解，則他不但對不起世界上所有的人，更對不起他的同胞，因為他的同胞讀了他的作品，只能變得目光短淺。”

這使我想起了同行張承志的觀點、更先是哲學家克羅齊（Benedetto Croce）的觀點：

好的文學是一種美文，嚴格地說起來，美文不可翻譯。作為兩個層面上的問題，昆德拉與克羅齊的觀點儘管對立，可能各有依據。但無論如何，為推動民族之間的文學交流，翻譯仍是必要的——哪怕只是無可奈何之下做一種淺表的向外窺探。我希望國內的捷文譯家能早日直接譯出昆德拉的這部作品，或有更好的法文或英文譯者來幹這個工作，那麼，我們這個譯本到時候就可以擲之紙簞了。

■ 十

我們並不能理解昆德拉，只能理解我們理解中的昆德拉，這對於譯者和讀者來說都是一樣。

■ 然而種種理解都不會沒有意義。如果我們的理解欲求是基於對社會改革和建設的責任感，是基於對人類心靈認知的坦誠與嚴肅，是基於對文學鑒賞和文學創作的探索精神，那麼昆德拉這位陌生人值得交道。

□□

1987 年 1 月□

（此文為譯著《生命中不能承受之輕》跋，作家出版社，1986 年。）

記憶的價值

當那一段用油燈溫暖著的歲月漸離我們遠去，“知青”這一個名詞是愈來愈生疏了——尤其是對於流行歌哺育下的新一代來說。時光匆匆，過去之前還有過去，我們幾乎已經忘記了井田制，忘記了柏梁體，忘記了多少破落王府和寂寞驛站，為什麼不能忘記知青？

畢竟有很多人忘卻不了。

亂石橫陳曲折明滅的一條山路，茫茫雪原上懸駐中天的一輪新月，背負沉重柴捆迎面走來的某位白髮老嫗，還有失落在血色晚霞中一串串牛鈴鐺的脆響……這一切，常常突破遺忘的岩層，冷不防潛入某位中年男人或女人的睡夢，使他們驚醒，然後久久難以入眠，看窗外疏星殘月，聽時間在這空闊無際的清夜無聲流逝。

對於他們中的許多人來說，最深的夢境已系在遠方的村落，似乎較難容下後來的故事。哪怕那故事代表電大或函大文憑，代表美國或日本的綠卡，代表個體戶酒吧裡的燈紅酒綠，它們都顯得模糊和匆促，匆促得無法將其端詳，更無法在夢境裡定格出纖毫畢現的圖影——如那遠方的村落。

緣由也簡單：多因了苦難。

人很怪，很難記住享樂，對一次次盛宴的回憶必定空洞和乏味。惟有在痛苦的土壤裡，才可以得到記憶的豐收。繁盛的感受和清晰的畫面，存之經年而不腐敗。發生在二十世紀六十年代至七十年代的一場巨變是如此盛產記憶。數以百萬計的青年學生被拋入窮鄉僻壤，移民運動規模空前絕後。這些青年衣衫襤褸，心身憔悴，輾轉於城鄉之間，掙扎於貴賤之間，求索于文明與野蠻之間，一任命運餓其體膚，勞其筋骨，苦其心志。他們常常守著油燈企盼未來。他們帶著心靈創傷從那裡逃離時，也許誰也沒有想到，回首之際，竟帶走了幾乎要伴其終身的夢境。

這夢境僅屬於他們自己。不僅後輩人將討厭任何用作炫耀和教誨的苦難，連他們曾密切相關的友人，也毫無義務要把他們的苦難看得特別要緊。我曾返回當年務農的鄉村。陌生的新一代農民已行行列列地高大著，對尋訪舊地的知青只能漠然。一些舊相識已多衰老，談起往事也只能閃爍其辭只鱗片爪，像談起遠古一個模糊傳說。除了找到舊牆上半塊褪了色的油漆“語錄牌”，算是當年遺跡，那裡沒有紀念碑。

不會有紀念碑，不會有金質勳章，不會有檔案館史料辦離退休老知青活動中心，甚至

未能熬過那歲月的一些男女學友，遠方的墳前不會有鮮花和新土年復一年。關於遙遠村落的夢境，只能默默地屬於他們自己。

當然不值得沮喪。時光總是把苦難漸漸釀出甘甜，總是越來越顯示出記憶的價值。作為人的證明，記憶缺乏者只能是白癡，是禽獸。作為生的證明，生命留給我們每一個人的除了記憶可還有別的什麼？難道是電視和冰箱？或是吃過了又拉過了的酒肉？幸福已存在了上下數千年，並不是電器時代的專利。幸福也將伴隨人類繼續下去，行將經歷誰都闊綽得根本不用電視和冰箱當然更不靠油燈照明的時候。但是，即便在那個時候，也不是任何人都幸福的，不是任何人都能夠獲得記憶的富有。

步入中年的知青們，歷史已在他們記憶底片上，在他們的身後多墊了一抹黃土地，或是一面危崖。這使他們繼續長旅人生時，脊樑多了幾分承托和依靠。他們也許會因此而欣慰，而充實，而通達，多一些前行的沉著。

由我幾位朋友通過一份雜誌《海南紀實》開始徵稿，並由湖南文藝出版社最後編輯完成的這本《知青回憶錄選》，就是獻給這些人的。願他們在睡夢驚醒時，這本小書能悄悄地陪伴他們到天明。□□

1990年5月

（此文為知青回憶錄《我們一起走過》序，湖南文藝出版社，1990年。）

無我之我

一個人不在乎與別人活得一樣，也不在乎與別人活得不一樣，便有了真正的自由。我記得方方曾經寫得很俏皮，動筆就密植刻薄話。她也能玩魔幻，跳大神似的興雲布雨以假亂真。

讀者鼓掌要她再來一個的時候，她卻早已卸裝。她似乎沒想到要按照讀者和批評家的訂貨單，保質保量地信守什麼風格，不負眾望地堅持住名牌造型，永遠沐浴在聚光燈下。

■ 洞明之人永遠是有啥就說啥，想啥就寫啥。近幾年，“新寫實”小說矚目於中國文壇，方方又被譽為這一潮流的代表性人物之一，成了讀者須重新認識的一張面孔。說實話，“新寫實”的名目有點缺乏含義，這頂帽子不能套住各種各樣的腦袋，即便補上“生活流”“後現代”“生態小說”之類綴飾，尺寸還是過於寬大，不成其為帽子。不過，方方應該由此而感到高興。當批評家沒法從前人的帽店中挑出合適她的一頂，這證明她已經有點不倫不類。超群者不倫，獨特者不類。批評家為難之日，常常是小說家成功之時——創造的性靈已高高飛揚在批評框架之外。

其實，方方的近作很容易理解，只是容易到了有點難的地步。可以想像她動筆時毫無競技心態，喂過孩子洗過碗筷之後，把近旁的什麼隨便瞥上一眼，拿起筆就寫。她就近取材，不避庸常，特別能體會小人物的物質性困窘，也不輕率許諾精神的拯救，其作品散發著俗世的體溫，能使讀者們聯想到自己的鄰居、同事、親朋及自己。文學與生活已沒有界限，就像某些後現代藝術家，能使往後的觀眾把任何平凡瑣屑之物都疑為藝術展品。她力圖避開任何理性的價值判斷，取消任何創世啟蒙的隱喻象徵，面對沾泥帶土的生活原態，面對亦善亦惡亦榮亦恥亦喜亦悲的混沌太極，她與讀者一道，沒法借助既有觀念來讀解這些再熟悉不過的經驗，也就把理解力逼到了死角。“這有什麼意義呢？”《桃花燦爛》中星子的一句話足以問倒古今哲人。

好的小說總是像生活一樣，具有不可究詰的豐富、完整、強大，從而迫使人的理解力一次次死裡求生。方方的近作似乎也沒有什麼高新技術，只能使某些熱衷於形式的批評家含糊其辭。她像個群眾文化工作者，使用公共化的語言，平易近人直截了當的方式，既是俗事便乾脆俗說。她的故事是步行，實用，耐久，自然，便於把讀者引向各種視角和各種

景觀，出入往返十分自由。這種敘述顯然不是狐步、蹉步、太空步，沒法讓讀者驚心動魄並盯住局部細看。這有什麼不好嗎？據說現代人主張創作主體的強化，作者應該成為作品真正的主角，重要的不是“說什麼”而是“怎麼說”，最好的內容應化作形式……這些當然是十分益智的見解，被我多次熱烈擁護。不過，還有另一條見解現在很少有人說，也是應該好好說的。那就是，最好的形式應該化作內容，最好的“怎麼說”應該化作“說什麼”，最好的作者應該在他們的敘述對象裡悄悄消失，從而達到“無我”之境。

無我便是大我。古人的《史記》、《荷馬史詩》等多是無我亦即大我的作品，以其天真樸素的氣象，奠定人類心靈的基石。換句話說，無我之我，說到底不是技巧，而是一種態度。它意味不造作，不欺世，不嘩眾取寵。它意味著作者不論膚淺與否，聰慧與否，他們留給這個世界的是一種誠實的聲音。當越來越多的面孔變成謊言的時候，誠實是上帝伸向我們的援手，是一切藝術最可靠的出發點。從這個意義上來說，方方像其他優秀作家一樣，不屬於任何文學流派，只屬於他們自己的心魂。□□

1991年1月

（此文為英文版《方方中短篇小說集》序，中國文學出版社，1993年。）

比喻的傳統

《女女女》不是一篇關於女權主義的作品，也不是一位元男人發洩厭女症的刻毒。事實上，這位作者是熱愛女人的，並覺得這個世界的毛病大多要由男人負責，由那些商界政界學界裡裝模作樣的男人負責。《紅樓夢》中的賈寶玉說：男人比女人醜惡。男人是泥，女人是水。

但這篇小說並不接觸這樣的主題。另一方面，作者對任何主題、對任何因果關係的概

括都覺得不無可疑。隨著敘述推進，他的思考總是充滿失敗感，比如對肯定與否定的奔赴，對樂觀與悲觀的奔赴，常常適得其反。中國有些古人（如禪宗）曾用閉口不言或打啞謎來應付這種困境。同樣，作者在這裡也只能回歸到“吃了飯就去洗碗”這樣原始而簡單的生活信念。在他看來，持有這種信念的人，其心靈比較安全，能夠抵禦浩繁哲學教條的侵擾——雖然這並不是一種積極的解決。■

么姑是一位東方禮教訓練之下賢良克己的女人，與我們十分敬重的其他善良人不同，造物主給了她一個中風致癱的機會，使我們得以窺視她內心隱藏的仇恨，並以此測試了周圍更多善良人的同情心。她似乎是長在人類臉上的一個痂瘡，使體面的我們不免有些束手無策。她的死亡也是一句漫長難耐的符咒，揭發人性境況的黑暗，呼喚上天仍賜給萬物以從容而友好的笑容。

如果我們把世界大戰或五穀豐登都看作某句符咒的應驗，並不會使某個中國鄉下農民感到特別荒唐。我也是一個鄉下人。沒有西方科學理性的侵入，中國鄉下人並不缺乏對世界的見解。比方說，他們會振振有辭地斷定，某個人的死亡與地震有某種關係，某一棵怪樹與鄰近一位婦女的不孕有某種關係。民間傳說中這一類豐富的見解，是另一種知識，另一種邏輯。它不過是把假想當成了真實，或者說，是把假想中或多或少的真實因素加以強化，用來支撐自己面對世界的信仰。

從某個方面來說，這當然是荒唐的、不實用的、有損國計民生的。但有意思的是，迄今為止我們篤信不疑的種種“真實”，不也是不斷被查證出或多或少的假想因素嗎？地心說與日心說都過去了，牛頓力學與量子力學什麼的也將要過去，科學理性總是有局限的，有時還會使我們心胸狹窄，性靈呆滯，比方說我們真的認為，某個人的死亡與接下來的地震這兩者之間毫無關聯——儘管這個想像有些誇大甚至永難證實。

事實上，科學並不能做所有的事情。假如徵兆、報應、機緣、參悟、幻覺、宿命、巫

術、神話等等全部被科學排斥，假如真實不能得到假想的滋養的佑助——就像西方早已發生而中國正在發生的情況一樣——那麼美就沒有了，生命的豐富性就沒有了，文學作品乃至語言中的比喻也不會有了。幾乎每一個比喻都隱含著對科學的背叛，都是假想對真實的拒絕和超越。把女人說成花，這是最普通的比喻。一個是人，一個是植物，把人說成是植物，這不真實，不符合科學。但比喻通常就是在這一些毫不相關的事物之間，尋找它們的相關，指示它們某種共同的本質。比喻不過是把科學所割裂的世界，予以藝術的聯繫和整合，表現或還原另一種真實。因此越是精彩的比喻，本體與喻體之間就越具有科學所判定的差異、阻隔、距離，八竿子打不著，風馬牛不相及。人們不會把女人比作女人，只會比作花、星星、流水、鳥或詩。在這個意義上，比喻總是在尋找對科學最強烈的對抗。

比喻是文學的基因，幾乎寓含了文學最基本的奧秘——在語言日益科學化和理性化的今天，它仍然頑強固守人類的神性，人類的美。那麼中國的文學傳統之一——尤其是民間文學傳統之一，就是不僅僅把比喻當作修辭手段，而是當作對生活本質的理解，由此建立審美化的人生信仰。這樣的作品會有些似是而非，甚至鬼鬼怪怪。我希望法國的讀者能夠給予理解。

如果我的小說無助於這種理解，那是笨拙無能所致。我表示深深的歉意。□□

1991 年 5 月

（此文為法文版《女女女》自序，PHILIPPE PICQUIER 出版社，1991 年。）

平常心，平常文學

黃茵這本書本來不合適由我作序，因為我遇到什麼事愛瞻前顧後，尋根究底，而她想什麼似乎都不願往深裡去，瞬間即止，感覺便可，女性化喜樂哀愁飄忽而零碎，全無定

數，不能讓我過癮。

但讀完這一百篇，我又慶倖她不似我這般拘泥於前後與根底，才保持了自己生活感受的率真、簡捷、鮮活以及稚拙，才能在生活裡俯拾皆美。美是不可能有什麼定數的。淡抹是美，濃妝亦美。自由之輕與責任之重都可閃耀光輝，全看你有無對美的敏悟。黃茵愛吃，愛旅行，愛音樂，愛交朋友且愛把男士統統稱為“男孩”，常在凡人小事中捕捉開心根據和愛慕目標，形成了她特別的人生。這等好福氣，恐怕主要是因為她尚未被成人思維污染太甚，有時發點小脾氣，生點小哀怨，鬧點小事故，也不會怎麼嚴重，只存在於一個個瞬間世界。

她是著著實實如孩童般生活也希望別人都如孩童的。說這不深刻，也對，這一百篇自然不是聖經不是《資本論》，甚至適宜在兒童商店出售，但深刻也常有危險，常被我等平庸之輩拿來肢解美感，幹些成年人的蠢事。正如一些半吊子學者，倘若他們一看見花，便想起花的拉丁學名以及綱目科屬、產地、用途、化學成分，或想起花的傳說掌故以及名言警句、人格比附、意旨寄託，那麼深刻倒是深刻了，但較之於一位叫叫喊喊的採花少年，他們心中少了多少花季裡的驚喜! ■

說黃茵完全是孩童也不對。在這本書的後半部分，憂患的低聲部漸強。她居然開始羨慕活得完全傳統的父母，開始思考自己燒菜與掙錢的某種終極意義，開始茫然於自己對瀟灑與平實的兩難選擇.....在黃昏時空蕩蕩的居室裡，活得如一位沉重哲人。當這些現代的超級自疑冒出來時，我暗暗為她捏了一把汗。這些問題不去深究也罷，若深究又不得徹悟，用她的話來說是不得“通透”，高處不勝寒，便會苦矣哉黃茵。

一個人要有點智慧並不難，智慧得有些傻頭傻腦就不容易了。普天下知識人士（尤其是知識女性）談起人生多悲苦之言。他們一讀書便心大，想追求某種高層次活法，但他們的知識又往往不夠通透，悟不到平平常常才是真才是福才是美的大道理，所以常被知識所累，倒不如愚笨一些的草民，多少還能守住幾分執著與寧靜。

古人推崇平常心，這實是人生智慧的精要。我願黃茵穿越超級自疑的驚濤駭浪後，仍能通向一片平常心的綠岸，仍能通向她快快活活的廚房和旅途，並在那裡收穫更多不瞻前不顧後不尋根不究底的美。倘若不是那樣，她就只能被所謂知識活活毒害了去——如同時下眾多焦灼男女，苦海無邊。

■ 黃茵對寫作也是平常以待的，拿起筆就像聊天，於是運用短章隨筆這種體裁也是很自然的結果。很久以來，小說太像小說，散文太像散文，太顯技巧與規則，種種專家化的文字面目日漸生異，最後只能退到自家圈子裡熱鬧，與讀者沒有多大關係。看那種文字，如同觀賞舞臺上的高難度表演，端坐而仰視，看久了難免乏力。因此很多人眼下更需要親切而隨意的聊天，需要某種聊天式的文學。小說家們重拾隨筆、小品、遊記、書信、日記等“日常體”，便是可能的一種動向。自然，這不應成為取巧和偷懶，而且並非所有的聊天都是文學，比如在主席臺上對著話筒聊的，多是政策；在菜市場或辦公室裡聊的，多是新聞；惟有夜深人靜之時與密友對床長談的內心隱秘，才可能是文學。黃茵的這一百篇裡，很多篇便是這樣的文學，讀者不難從中讀出雨的涼意和夜的靜寂，讀出孤燈餘輝。

黃茵的平常心給我快樂，她使文學重返平常人的努力，我也很贊成，於是便說幾句這樣不鹹不淡的話。□□

1991年7月

（此文為黃茵《咸淡人生》序，上海人民出版社，1995年。）

在後臺的後臺

一

我有一個朋友，肌膚白淨舉止斯文，多年前是學生民主運動領袖。當時有個女大學生

慕名而來，一見面卻大失所望，說他臉上怎麼連塊疤都沒有？於是扭頭而去，愛情的火花驟然熄滅。

認為英雄臉上必有一塊傷疤，這很可能是英國小說《牛虻》在作祟。由此看來，很多人的血管裡是流淌著小說的。也就是說，他們是按照小說來設計和操作自己生活的。於是，貴族可能自居聶赫留朵夫，罪犯可能自居冉•阿讓，醜女們可能爭當簡•愛，美女們可能爭當薛寶釵或林黛玉。文學一再塑造出很多人的履歷。

同樣道理，六十年代的很多青年穿上舊軍裝奔赴邊疆，九十年代的很多青年穿上牛仔裝投奔股市，雙方也許並無生理自然的不同——都是一個腦袋兩隻手，都得吃喝拉撒，其熱情和興趣迥別，那只能是文化使然。他們的用語、習慣、表情、著裝時尚，都不難在他們各自看過的文學或影視片裡，找到最初的出處和範本。

文學的作用不應被過分誇大。起碼它不可能把人變成狗，或變成高高在上的上帝。但它又確確實實潛藏在人性裡，在很大程度上改寫人和歷史的面貌。比如在我那位朋友的崇拜者那裡，它無法取消愛情，但能為愛情定型：定型出一塊臉上的傷疤，以及因此而來的遺憾或快樂。

二

從“人”身上讀出“書”來，是羅蘭•巴爾特（Roland Barthes）最在行的活。用他的話來說，就是從“自然”中破譯出“文化”。他是個見什麼都要割一刀的解剖家，最警覺“天性”“本性”“自然”“本原”等字眼，眼中根本沒有什麼原初和本質的人性，沒有什麼神聖的人。解剖刀一下去，掏出來的只有語詞、句法、文化策略一類，條理分明來路清楚並且充滿油墨和紙張氣息。他甚至說過，法國人愛喝酒也不是什麼自然事件。酒確實好喝，這沒錯。但嗜酒更是一種文化時尚，一種社會團結的隱形規範，一種法國式的集體道德基礎和精神圖騰儀式，差不多就是來自意識形態的強制——這樣一說，法國人酒杯裡的意識形態還那麼容

易入口？

面對人的各種行為，他革命性地揭示了隱藏于自然中的文化，卻不大注意反過來從文化中破譯出自然，這就等於只談了問題的前一半，沒談後半。誠然，酒杯裡可能隱含意識形態，但為什麼這種意識形態選擇了酒而沒有選擇稀粥？沒有選擇臭污水？文化的運行，是不是也要受到自然因素的牽引和制約？

這個問題也得問。

事實上，文化不是天上掉下來的，不是幾千年來單性繁殖自我複寫來的，不是天下文章一大抄。凡有力量的作品，都是生活的結晶，都是作者經驗的產物，孕育於人們生動活潑的歷史實踐。如果我們知道叔本華（Arthur Schopenhauer）對母親、情人以及女房客的絕望，就不難理解他對女性的敵意以及整個理論的陰冷。如果我們知道薩特（Jean-Paul Sartre）在囚禁鐵窗前的驚愕，就不難理解他對自由理論的特別關注，還有對孤獨者內心力量的特別渴求。理論家是如此，文學家當然更是如此。傑出的小說，通常都或多或少具有作家自傳的痕跡，一字一句都是作家放血。一部《紅樓夢》，幾乎不是寫出來的，四大家族十二金釵，早就進入曹雪芹平靜的眼眸，不過是他漫漫人生中各種心靈傷痛，在紙頁上的漸漸飄落和沉積。

所以說，不要忘了，從“書”中也可以讀出“人”。

三

文化的人，創造著文化；人的文化，也正創造著人。這就是文與人相生相剋互滲互動的無限過程。人與文都只能相對而言，把它們截分為兩個詞，是我們語言常有的粗糙。

當今很多學人從羅蘭·巴爾特那裡受到啟發，特別重視文本，甚至宣佈“人的消亡”。應該說，這種文本論是對人本論的有益補充，但如果把文本論變成文中無人的唯文本論，就可能成為另一種偏視症，成為某種意義上的純技術主義，不過是一種封閉修辭學的語詞虛

腫和句法空轉。到頭來，因漠視作品的生命源泉，失去批評的價值支點，唯文本論就有點半身不遂，難以遠行。

其實，文學不論如何變，文與人一，還是優秀作品常有的特徵。知人論世，還是解析作品不可或缺的重要方法。本著這一點，林建法先生和時代出版社繼《撕碎，撕碎，撕碎了是拼接》之後，又推出《再度漂流尋找家園融入野地》，把讀者們讀過作品的目光，再度引向作家，作一次文與人的互相參證。這一類書，好像把讀者引入小說的後臺，看作家在後臺幹了些什麼，離開舞臺並且卸了裝後，是不是依然漂亮或依然醜陋，是不是繼續慷慨或繼續孤獨，是不是還有點扶危濟困的高風亮節，是不是依舊成天尋樂並隨地吐痰。作為很重要的一個環節，編者這次沒忘記另一些幕後人物——編輯。把他們也納入視野，後臺的景觀就更為完整。

看一看後臺，是為了知人論世，清查文學生產的真實過程。論世暫且不說，知人其實很難。後臺並不一定是真相的保管箱。這裡的人雖然身著便裝，言說口語，都是日常態，但真實到了什麼程度卻不好說。印象記一類多是當事人或好友來寫，看得不一定全面，有時還可能隱惡揚善以便悅己或諛人。即便下決心做一個徹底透明的人，也還有骨血裡的文化在暗中制約。雖然不至於會對照一本《牛虻》來設計和操作愛情，但每個人從小就接受的倫理道德，現實社會裡國籍、地位、職業、習俗、流行輿論、美學潮流、政治處境等規訓，都可能讓人們不自覺地改變自己，矯飾自己，偽造自己，把自己的扭曲、變態、異化當作真實的“自我”——換句話說，後臺不也是一個廣義的前臺？

周作人投靠侵略者政權。是真心還是假意？是虛無失態還是怯懦媚權？是某種文化背叛的政治延伸，還是某種私憤的政治放大？抑或他只不過是偶然的一時腦子裡進水？……也許這些因素都存在，不過是在不同情況下隨機重組而已。他捫心自問，可能也不大看得清自己，更遑論旁人和後人。有些人根據他的政治表現，把他的前期定為革命文學家，把他

的後期定為反動文學家，顯得過於簡單，也不無失真的危險。

由此可知，知人論世也常常落個一知半解，不一定總是很可靠。

生活是一個更大的舞臺。這個舞臺的後臺縱深幾乎無限，不是輕易能走到頭的。

四

人的真實越來越令人困惑，也是一個千古難題。

戲劇家布萊希特（Bertolt Brecht）對真實滿腹狐疑，提倡“疏異化”，就是喜歡往後台看，把前後臺之間的界限打破，對文學的看家本領“擬真”大膽懷疑。小說家皮蘭德婁（Luigi Pirandello）讓他筆下的人物尋找他們的敘述者，寫下所謂“後設小說”，即關於小說的小說，也就是將小說的後臺示眾。這些方法後來侵入音樂、繪畫、電影，已成為文藝新潮之一。創作本身成了創作的主题，藝術天天照著鏡子，天天與自己過不去。藝術家們與其說仍在闡釋世界，毋寧說更關注對世界闡釋的闡釋。

這是本世紀新文化的特徵之一。這個自我清查運動的特點是長於破壞性，短於建設性。它不斷揭破虛假，衝擊得真實感的神話防不勝防和潰不成陣。但造反專家闖入後臺的消極結果，是真實無處可尋，真實從此成為禁忌。神話一個個被消解後，一層層被消解後，先鋒們只好用反秩序的混亂、無意義的瑣屑、非原創的仿戲，來拒絕一切理解和知識，來迎頭痛擊人們的認識欲求，給滿世界布播茫然。

這種認識自戕，具有對偽識決不苟且的可貴姿態，但它與自己的挑戰物件一樣，也有大大的軟肋，比如過於理想主義地看待真實，似乎覺得凡真實必須高純度，容不得一點雜質，因此它就像寶礦一樣藏在什麼地方。問題是，世上有這樣高純度的真實嗎？事實上，那樣的礦點並不存在，但礦點並不存在並不值得人們絕望。真實是什麼？真實不是舉世難尋的足赤金，而是無處不在的空氣，就像虛假一樣，或像虛假的影子一樣。對任何虛假的抗爭，本身就是真實的顯現。當布萊希特從戰爭廢墟和資本偽善那裡汲取了憤怒，當他對

人們習以為常的世界假像展開挑戰，他本身就是在呼吸真實，就活在真實之中——不論他對戲劇追求“真實”這一點是多麼狐疑。

當然，一旦他成為明星，成為沽名者和牟利者的時尚偶像，相關反抗也可能淪為做秀和學舌，成為虛假透骨的表演、畢業論文、沙龍趣談、紀念酒會以及政客嘴裡的典故。這就是說，真實離虛假只有一步之遙。

五

真實差不多是一種瞬間事件，依靠對虛假的對抗而存在。因此它是重重疊疊文化積層裡的一種穿透，一種碰撞，一種心血燃燒，這在布萊希特以及其他作家那裡都是如此，在任何文學現象裡都是如此。

人們遠離繚襪時代的童真，被文化深深浸染和不斷塑造，自覺或不自覺地進入了各種文化角色，但未嘗不可呈現自己的自然本色。只是這種本色不可遠求，只存在於對虛假的敏感和拒絕，存在於不斷去偽存真的鬥爭。在這一過程中，本色與角色相對而言，自然與文化互生互動。在文學領域裡，這既是作家走出層層後臺展示自己的過程；也是讀者越過層層前臺去理解作家的過程。每一次智巧的會意，每一次同情的共振，每一次心靈的怦然悸動，便是真實迎面走來。

讀任何書，讀任何人，大概都是這樣的。

1991年7月

（此文為林建法等主編《中國作家面面觀》序，時代文藝出版社，1991年。）

多嘴多舌的沉默

我所說的，我並不那麼相信。

甚至連剛才說的這一句，也可以立刻使我陷入躊躇和猶豫。

比方說，“我”是什麼意思？物質的我為男性，七十多公斤，由骨血皮肉組成，源于父母的精卵以及水、空氣、陽光、糧食、豬肉等一切“非我”的物料，“我”就由它們暫時組合並扮演著。那麼心智的“我”呢，從兒時學會第一個詞開始，每個人都接受了先於他存在的文化，腦袋裡的概念來自父母、朋友、教師、鄰居、領袖、學者、新聞編輯、廣告製作者、黑壓壓的大眾等一切“非我”的存在。從某種意義上說，我從來只是歷史和社會的某種代理，某種容器和包裝。沒有任何道理把我的心智單獨註冊為“我”，並大言不慚地專權佔有它。

換一個主詞來看吧——“相信”是什麼意思？人類幾千年來“相信”的真理，總是不斷被新的認識超越，暴露出不值得過分相信的褊狹和膚淺。而且“相信”意指贊同、信任、認定，是一種理智行為。我們使用這個詞時，已暗示了一種前提：人是理智的，是能夠而且樂意接受真理的，是一些講道理有禮貌也不會隨地大小便的高等物種——我們在描述豬狗時從不用“相信”這個詞，就自證了這個詞的高尚人性。但是，“相信”在欲望面前一直是脆弱的，我們“相信”人類應洽處自然，同時卻會毫不猶豫地污染和破壞環境。我們“相信”暴力十分邪惡，同時卻會一直漠視甚至製造這裡那裡的流血。貪欲一次次在心底暗燃，常常不被理智遏止；相反，“相信”一再成為這種隱形改造工序的許可證和障眼法，成了一種習以為常的自欺欺人。

只要稍加注意，語言就顯得如此令人舉步艱難。那麼語言所壘砌的思維大廈，如何能使人安居？

任何一個詞，都是某種認識的凝定，也是對現實大大簡化了的命名，就像用一紙結婚證來象徵婚姻和愛情。認識的主體在不斷流變，認識的物件也在不斷流變，它們組成並不斷

置換詞語的隱秘含義，層層疊蓋，錯綜複雜，曖昧不清。它們只有在某種讀解默契之下，才能被人們有限地跟蹤和探明。因此，結婚證不等於婚姻和愛情。語言符號總是與真實所指或多或少地疏離，如同禪宗宣稱的：凡說出口的，不是禪。

語言同時體現著人類認識的成就和無能，語言使人們的真知與誤解形影相隨。如果說語言只是謊言的別稱——這也是至少說對了一半。但我們還是需要言說。包括禪宗，除了棒喝踢斬之類公案，他們不比別人說得更少。

於是，一種新的言語觀出現了。言語者總是對自己的所言保持一種批評性距離，對語言的信用指數深懷戒慎——當他抨擊“惡”時，他知道惡也是人類文明的動力之一，甚至是激發、孕育、鍛造、標測“善”的基本條件。他“表現”孤獨時，他知道孤獨一經表現，就已悄悄質變為炫示、嘩眾、叫賣、求賞，成了一種不甘孤獨、不願孤獨、而且渴求公眾目光的急迫展銷。如此等等。在這裡，人們面對陷阱密佈的語言當然不必閉嘴，各種表述仍將是有意義的。新的言語者只是強調：為了讓心智從語言困境中解放出來，人們也許不必許諾任何終極結論，不必提供任何穩定的一點，不必設置任何停泊思維的港灣。

對於藝術家來說，恐怕尤其是如此。科學求真，是有限之學，最終落實於對物的操作，在操作中必須非此即彼。藝術求美，是無限之術，一開始就是心的夢幻，免不了虛實齊觀是非相因物我一體，更少一些確定性。科學家與藝術家都會有言語的自疑，都習慣於多嘴多舌的沉默，但科學家可能會說：我雖然不那麼相信我的話，但在眼下既有的條件下，只能相信。藝術家可能會說：我雖然相信我的話，但面對時空無限，我只能不那麼相信。

好吧，暫且讓我武斷地相信這一切。

■

1992 年 12 月

（此文為散文集《夜行者夢語》自序，上海知識出版社，1992 年。）

走出圍城

這本書是三方對話，一方是批評家，一方是創作家，一方是編輯家——其實編輯常身兼二職，既有批評也有創作，只是把批評意見和創作構想都寫進了稿箋，融入別人署名的作品之中，隱在出版物的萬千氣象之後。

三方均為文學的生產者，但各有所司，各有所專，具有不同的實踐歷程與知識視角。因兩位主編的促成，他們相約於此書，以文解人，以人證文，算是一次借助筆墨的近距離交流。

自九十年代來，文學熱潮漸退，文學活動趨少，圈內人見面機會不如從前，倒也有一份相忘於江湖的散淡和自在。即使有緣把臂，似乎也鮮有八十年代那種激情的切磋和爭論，鮮有戰友式的同仇敵愾與甘苦相知。時光飛逝，八十年代的樸質和浪漫俱往矣，九十年代顯得更加成熟，也更加世故；有更多的獨立，也有更多的疏離——人們相會之際仍能妙語連珠大笑生風，只是文學話題越來越少。撲克、古董、保齡球、養身術、流行笑話、歐洲杯足球賽等，正佔據文學原有的位置。

是文學已經談完了嗎？或者說，成天表現出亢奮的文學反而涉嫌小兒科的弱智和多動症？

生活是文學的母胎，而九十年代以來的生活正在模式化。作為出版市場大國的受益者，文人們眼下大多有了中等階層的滋潤日子，房子住大了，傢俱換代了，職稱升高了，赴宴與出鏡也多了，窮鄉僻壤窮街陋巷的往事已漸模糊。屈辱生涯成了透支的自敘，窮小子們大多退出了視野，正遠離沙發和浴缸所侍候的神經末梢。文人們終於有了應有的幸福，但幸福的代價，是他們從各個社會層面和各種生活經歷中拔根而出，不再是來自遙遠

現場的消息報告人。他們大多被收編到都市白領的身份定位，不經意中已被訓練出通行的消費習慣，連關閉電視後的一個哈欠，也有差不多的規格。正像俄國老托爾斯泰說的：幸福者有共同的幸福，不幸者有各不相同的不幸。他們正是因為幸福而變得彼此雷同，與圈內人的相見，差不多是鏡中自照，差不多是自己戴上假面前來握手寒暄。在這種情況下，即便雙方來一次掏心掏肺的深談，能獲得幾多驚訝？

觀念是文學的種籽，而九十年代以來的觀念正在流行化。據說有人已宣告“歷史的終結”，實際上是指對歷史的認識已終結。懷疑到此止步，批判逾期作廢。善與惡，獨與群，意識與潛意識，現代與前現代……這一套知識已經構成了圓通的解釋體系，完全夠用的幾把尺子，似乎足以測示世界上任何悲劇或鬧劇，勘定我們身邊任何一個人。對於有些文人來說，他們不再用生活孕育思想，就只好尾隨大街小巷裡的眾口一詞，把自己的腦袋交給流行媒體。即便還偶有商榷，還偶有爭議，也不過是我用這把尺子時你剛好用了另一把，或是我從下量時你剛好要從上量，我量左時你剛好要量右——度量的標準本身並無不同。一本本流行的哲學或經濟學，批發出太多相似的觀念、口吻、修辭手法以及衍生讀物，傳染病一樣改變著文學，使太多言說變得似曾相識又無跡可求，使八十年代的個性解放，終於會師於某些脫口而出的套話。事情到了這一步，交流豈不是有點多餘？那麼多研討會、報告會、名人對談是否熱鬧得有點空洞？

新時期的中國文學步入中年，有了中年的厚重也有了中年的遲緩，有了中年的強健也有了中年的疲乏——生活模式化和觀念流行化不過是常見的文明病，是現代社會裡文人被專業化、科層化、精英化、利益體制化後新的危局。在這個意義上，文學要永葆青春，就得再一次走出圍城，再一次向廣闊的生活實踐和敏銳的知識創新開放，再一次把自己逼入陌生的前沿。事情得從頭開始，甚至得從文學以外的功夫開始。

眼下這本第三輯《當代作家面面觀》，為文學帶進了很多新面孔，也帶進了很多新的話

題和背景，在很大程度上具有開放的意義。作為讀者之一，我把它看作一張緩緩打開的大門，引我進入圍城之外新的風光。

1994 年 8 月

（此文為林建法等主編第三輯《當代作家面面觀》序，時代文藝出版社，1994 年。）

聖戰與遊戲

如同文學中良莠混雜，佛經中也不缺廢話胡話。而《六祖壇經》的清通和睿智，與時下眾多貌似寺廟的佛教旅遊公司沒什麼關係。

佛學是心學。人別于一般動物，作為天地間唯一的高智慧物種，心以身囚，常被食色和沉浮所累。《壇經》直指人心，引導一次心超越物的奮爭，開示自由和幸福，開示人的自我救助法門。《壇經》產生于唐，一個經濟繁榮的時代。我們可以想像那時也是物人強盛而心人委頓，也瀰漫著非錢財可以療救的孤獨、浮躁、仇憎、貪婪等“文明病”。《壇經》是直面這種精神暗夜的一顆明敏、脆弱、哀傷之心。

追求完美的最好思辨，總是要發現思辨的缺陷，發現心靈無法在條理分明振振有詞的思辨裡安居。六祖及其以後的禪學便大致如此。無念無無念，非法非非法。從輕戒慢教的理論革命，到最後平常心地吃飯睡覺，一次次懷疑和否定自身，理論最終只能通向沉默。這也是一切思辨的命運。

思辨者如果以人生為母題，免不了總要充當兩種角色：他們是遊戲者，從不輕諾希望，視一切智識為娛人的虛幻。他們也是聖戰者，決不苟同驚慌和背叛，奔赴真理從不會趨利避害左顧右盼，永遠執著于追尋終極意義的長旅。因其聖戰，遊戲才可能認真、頑強以及精彩；因其遊戲，聖戰才更有知其不可而為的悲壯，更有明道而不計其功的超脫——

這正是神聖的含義。

所幸還有藝術和美來接引人們，如同空谷足音，讓人們進入一種豐沃的寧靜。

1994 年 10 月

（此文為繁體中文版《聖戰與遊戲》自序，香港牛津大學出版公司，1994 年。）

每一個詞的生命和命運

人是有語言能力的生物，但人說話其實很難。

1988 年我移居中國的南方之南，最南端的海南島。我不會說海南話，而且覺得這種話很難學。有一天，我與朋友到菜市場買菜，見到不知名的魚，便向本地賣主打聽。他說這是魚。我說我知道是魚，但請問是什麼魚？他瞪大眼睛說，“海魚麼。”我笑了，我說我知道是海魚，但請問“是、什、麼、海、魚？”對方的眼睛瞪得更大了，顯得有些不耐煩。“大魚麼！”

我和朋友事後想起這一段對話，忍不住大笑。

海南人有全國最大的海域，有數不勝數的漁村，歷史悠久的漁業。我後來才知道，他們關於魚的詞彙量應該說是最大的。真正的漁民，對幾百種魚以及魚的每個部位和各種狀態，都有特定的語詞，都有細緻而準確的命名，足以編出一本厚厚詞典。但這一切絕大部分無法進入普通話。即使是收集詞彙最多的《康熙字典》，四萬多詞條也離這個海島太遙遠，已把這裡大量感受和經驗排除在視野之外，排除在學士們的筆硯之外。當我同這裡的人說起普通話時，當我迫使他們使用他們不太熟悉的語言時，他們就只可能用“海魚”或“大魚”來含糊。

我差一點嘲笑他們，差一點以為他們語言貧乏。我當然錯了。對於我來說，他們並不

是我見到的他們，並不是我在談論的他們，他們嘔啞嘲哂，噤哩哇啦，很大程度上還隱匿在我無法進入的語言屏障之後，深藏在普通話無法照亮的寬廣暗夜。

他們接受了這種暗夜。

這使我想起了自己的家鄉。我多年來一直學習普通話。我明白這是必要的，是我被鄰居、同事、售貨員、員警、教師、官員接受的必需，是我使用電視、廣播、報紙的必需。我在菜市場買魚的經歷，只是使我突然震驚：我已經普通話化了。這同時意味著，我記憶中的故鄉也普通話化了，正一天天被異質的語言濾洗，正變成“大魚”和“海魚”，簡略而粗糙，在譯語的沙漠裡一點點乾枯。

這並不是說故鄉不可談論。不，它還可以用普通話談論，可以用越語、粵語、閩語、藏語、維語以及各種外國語來談論，但是用京胡拉出來的《命運交響曲》還是《命運交響曲》嗎？一隻已經離開了土地的蘋果，一隻已經被蒸熟了醃制了的蘋果，還算不算蘋果？

方言當然不是唯一的障礙，地域性也不是語言的唯一屬性。在地域性之外，語言起碼還有時代性維度。幾天前，我與朋友交談，感慨交通和通訊手段的發達，使人類越來越強化了橫的聯繫，在不久的將來，可望基本上剷除文化的地域差別，但新的麻煩是可能擴大和加劇時代的差別。地球村居民吃同樣的食品，穿同樣的衣服，住同樣的房子，流行同樣的觀念，甚至說同樣的語言，但說不定正是那時候，五十年代的人瞭解三十年代的人，2020年出生的人要瞭解2000年出生的人，竟像眼下中國人瞭解英國人一樣困難。

這個過程其實已經開始。所謂“代溝”不僅表現在音樂、文學、服裝、政治等方面，也開始表現於語言——要一個老子完全聽懂兒子的用語，常常得費一把老力。“三結合”、“豆豉票”、“老插”、“成分”……一批詞彙迅速變成類似古語的東西，並未退出日常生活，仍然流通於某些特定的交際圈，就像方言流通在老鄉圈。不是地域而是時代，不是空間而是時間，正在造就各種新的語言群落。

這個問題還可以再往深裡說。即使人們能超越地域和時代的障礙，是否就可以找到一種共同的語言呢？有一個語言教授曾做過試驗，在課堂上說出一個詞，比方“革命”，讓學生們說出各自聽到這個詞時腦子裡一閃而過的形象。答案竟然多種多樣：有紅旗，有領袖，有風暴，有父親，有酒宴，有監獄，有政治課，有報紙，有菜市場，有手風琴……學生們用完全不同的生活體驗，對“革命”這一個詞做出了完全不同的下意識詮釋。當然，他們一旦進入公共交流，就不得不服從權威規範，比方服從一本大詞典。這是個人對社會的妥協，是生命感受對文化規約的妥協。但誰又能肯定，那些在妥協中悄悄遺漏了的形象，一閃而過的感覺，不會在意識暗層積累成可以隨時爆發的語言篡改事件？誰又能肯定，人們在尋找和運用一種共同語時，在追求心靈溝通時，新的歧音、歧形、歧義、歧規現象不正在層出不窮？一個非普通化或逆普通化的過程，不正在人們內心中同時推進？

從嚴格的意義上說，所謂“共同的語言”恐怕永遠是人類一個遙遠目標。如果我們不希望交流成為一種互相抵消和互相磨滅，我們就必須對交流保持警覺，在妥協中守護自己某種頑強的表達——這正是一種良性交流的前提。這也就意味著，人們在說話時，如果可能的話，每個人都需要一本自己特有的詞典。

詞是有生命的東西。它們密密繁殖，頻頻蛻變，聚散無常，沉浮不定，有遷移和婚合，有疾病和遺傳，有性格和情感，有興旺有衰竭還有死亡。它們在特定的事實情境裡度過或長或短的生命。

一段時間以來，我的筆記本裡就捕捉和囚禁了這樣一些詞。我反復端詳揣度，審訊和調查，力圖像一個偵探，發現隱藏在這些詞後面的故事，於是就有了這一本書。

這當然只是一部個人的詞典，對於他人來說不具有任何規範意義。這只是語言學教授試驗課裡諸多答案中的一種，人們一旦下課就不妨把它忘記。

1995 年 12 月

(此文為長篇小說《馬橋詞典》跋，作家出版社，1996年。)

美麗的大眼睛

劉艦平第一本小說集名為《堂堂男子漢》，其人體魄雄健，臂力超群，在角力遊戲中鮮有對手。儘管如此，朋友們還是願意用“漂亮”甚至“嫵媚”這些較為女性化的詞，來描述他的面容——尤其是他的眼睛。

大約十多年前，這雙美麗得幾乎讓人生疑的眼睛開始夜盲，繼而視野殘缺，最後被確診為一種極其罕見的先天性眼疾。在一般的情況下，這種眼疾將在十到二十年的時間裡，無可避免地導致患者完全失明。

一切可嘗試的療治方案都嘗試過了，還在嘗試下去。但坦白地說，他的雙眼裡已經漸生黯淡、渙散、遲鈍，就像燦爛星星正緩緩熄滅。他和親友們仍在等待奇跡。但如果現代醫學最終不能保住他的視力，他就將進入一片永遠的黑暗——這種沉重的可能一直懸在他頭上，甚至已經超前進入他一次次自我調侃式的心理預習。在那片黑暗裡，當然還會剩下很多聲音。憑藉這些聲音，一個人可以找到它們各自的來處，一些大的或小的、軟的或硬的、冷的或暖的、動的或不動的物體。世界萬物將被一個最簡單卻是最重要的標準來區分：是障礙或不是障礙的，能把腿腳撞痛或不撞痛的。

對於他來說，腿腳上的痛感將成為世界一切事物的形象和意義。

這就是盲人的世界，某一類殘障人的世界。在我看來，“殘障”的定義有些含混不清。如果一個人患上胃病、關節炎、高血壓、甚至割去半個肺或拿掉一隻腎，抑或血液裡流淌癌細胞，同樣是損壞身體，但人們並不會將其稱為殘障。可見“殘障”是一個特殊概念，並不完全是一個測定健康的概念。“殘障”指涉人的視、聽、觸、言、行、思等能力，與佛經

裡“六根”與“六識”的範疇相當接近，雖然所言生理，意旨卻偏向心理，幾乎是一種佛學化的生理概念。

■ 其實，從個人感知世界這一方面來說，有誰可以逃脫生理局限？有誰可以無所不能？我們無論有多麼健康，也缺乏狗的嗅覺，鳥的視覺，某些魚類的聽覺。我們聽不見超聲波，看不見紅外線，聲譜和光譜上大部分活躍而重要的信號，一直隱匿在我們感官之外。在生物界更多靈敏的活物看來，整個人類庶幾乎都是“殘障”的。直到最近一兩個世紀，我們依靠望遠鏡才得以遙望世界，依靠航太機才得以俯瞰世界，依靠核反應爐和鐳射儀才得以洞察世界。在擁有更高科學技術的人們看來，前人可憐得連一張高空航拍照片都不曾領略，對世界的瞭解是何其狹窄和粗陋。這種狀態與健康人眼中的“夜盲”或“視野殘缺”，似乎也沒有太大距離。

■ 局限總是相對而言。人不是神。人一直被局限所困，還將繼續被局限所困——即便正常人也是如此。從這個意義上說，人類依循介入世界的無限欲望，以不斷突破和超越自己生理局限的過程，構成了迄今為止的歷史。人們靠科學拓展對物界的感知，同時也用哲學、宗教、藝術拓展對心界的感知，比如從文學史上最初一個比喻開始，尋找聲音的色彩，或色彩的氣味，或氣味的重量，或重量的溫度，或溫度的聲音，就像一個盲人要從一塊石頭上摸出觸覺以外的感覺，摸出世界的豐富真相。這幾乎就是文學的全部所為。文學不是別的什麼，文學最根本職事，就是感常人之不能感。文學是一種經常無視邊界和越過邊界的感知力，承擔著對常規感知的瓦解，幫助人們感知大的小，小的大，遠的近，近的遠，是的非，非的是，醜的美，美的醜，還有莊嚴的滑稽，自由的奴役，兇險的仁慈，奢華的貧窮，平淡的驚心動魄，恥辱的輝煌燦爛。文學家的工作激情，常來自他們的驚訝發現，發現熟悉世界裡一直被遮蔽的另一些世界。

■ 艦平起步於詩歌，後來遠行於小說和散文，可見眼疾並不妨礙他看到這個世界上更多

的東西。

他最近剛經歷了一次眼科手術。不管這次手術的效果如何，他今後的新作將展示出越來越寬闊的視野。

1996 年 5 月

（此文為《劉艦平小說選》序，湖南文藝出版社，1996 年。）

一個有生命的蘿蔔

我與張檸還沒見過面，只是看過他幾篇批評文章，又因為《天涯》一篇文稿的關係，與他有過一兩次電話的交談。老實說，對於他的研究，我還不具備評價的資格。他的很多闡述在我的知識範圍之外，他的博學常令我驚異。從我已讀到的有限幾篇文章來看，這位元批評家至少已經配置了結構主義的、歷史主義的、存在主義的、東方神秘主義的（如佛學與易經）等多種批評方法，學接今古，識涉中西，理法操演不拘一格。對多種知識資源的汲納和佔有，使他的批評總是不時洞開文明史的縱深空間，接引讀者與人類的智慧相遇。

更使我感興趣的是，作者似乎並不執迷於方法，在使用這種或那種方法時，表現出了應有的審慎。他不是方法的僕役、發燒友或者宣傳推廣機構，一方面是大膽運用各種方法，另一方面則較為注意特定方法對於特定批評物件的適用性，眼藥水不會抹在腳上。他也明白方法的局限，用他自己的話來說，“解讀可以從多個不同的角度進行”，他的批評“不過是眾多互文的一種”。這種實踐者的通達當然贏得了我的信任——因為看破了方法之短，所以最有可能用好方法之長。 ■

二十世紀從獨斷論之下解放出來，加上文化資本的超常膨脹，一串串的新主義、新學派、新方法正從學院裡湧現出來，讓人目不暇接。隨手撈上一個作家，都可以變成課題，

然後養活幾個文學教授。隨便摘取文學作品中的一隻蝴蝶、一紙病歷，或者兩個特異的修辭句型，也足以讓某些批評家展開言之鑿鑿的邏輯體系和話語空間，在學術講壇上建構流派。這是一個眾聲喧沸的時代，方法輩出和方法超產的時代。照理說，方法沒有什麼不好。方法是以邏輯組結起來的知識體系，既是認識的成果，也是認識進一步逼近事物真相的手段。沒有相應的方法，我們如何能夠檢測出蘿蔔裡面的維生素？沒有其他方法，我們如何知道蘿蔔裡面還有糖？還有氨基酸？還有水？還有空氣？對文學的深度分析就是這樣展開的。但問題的另一方面在於，文學是這樣一種蘿蔔，並不是蘿蔔中各種成分簡單的相加，更不僅僅是其中的某一種成分。測出維生素固然很重要，但維生素這東西蘿蔔裡面有，白菜裡面同樣有，而且臭烘烘的垃圾裡面也會有。執迷者最常見的錯誤，就是“維生素主義”治天下，於是傑作與垃圾無從區別，真前衛與仿前衛成了一回事，優質解構與整腳解構成了一回事。他們甚至會把根本不會寫小說的人，把最可笑的學生腔，也當作文學的流行品牌，來應證自己方法的勝利。

由此可見，批評的方法並不能等於批評。批評的方法載舟覆舟，即便是最高明的方法，也有它的邊界，也有它的陷阱，弄不好就有可能使批評離藝術更遠。批評最重要的功能是明心見性，是美的發現。在這一點上，萬法同宗，批評家也許更需要倚重於他自己用來創造、選擇、運用、超越乃至揚棄各種方法的生命感受。這種感受是他們與作品最本質的相互關切。張寧潛心於他的作品論，並且說過，他對忽略“文學性”的批評抱有警惕，也不贊成“用不合國情的西方術語來強說”中國的作品。我不知道他這些說法的全部具體所指，但我相信他正在獲得一種駕馭方法的眼界和能力，正在保護和復活理法中的智慧，器械中的性情，方便多門之下精神的無限豐富性。

一個成熟的作家或作品常常是多解的代數式。如果要借用“主義”來抽象，這個作家或作品可能既是現實主義的，也是現代主義的；既是古典主義的，也是浪漫主義的；既是形

式主義的，也是歷史主義的；既是理性主義的，也是直覺主義的.....嚴格地說，優秀的文學總是超主義的心智奇跡——至少是一個有生命的蘿蔔。

其實，優秀的批評何嘗不也是如此? ■ 沒見過面的張寧也許能同意我這一點感想。

□□
□

1996 年 9 月

(此文為張寧《敘事的智慧》序，山東友誼出版社，1997 年。)

儼：另一個中國

《聖經》中記載了人類遠古時期的洪水故事，中國很多民族的古代傳說裡同樣有洪水的故事。《聖經》中的人類始祖叫 NOAH（諾亞），中國傳說中的人類始祖則叫 NOYA（儼亞）。這些巧合和相似意味著什麼呢？

這僅僅是很多歷史謎團中的一個，也是林河先生這本書極力要探明的問題之一。本世紀以來，有助於揭破這些謎底的文化人類學獲得了長足發展，改寫和重構了人們的一個個歷史觀、文化觀、哲學觀、藝術觀。但對於很多中國知識份子來說，文化人類學的方法還相當陌生，以至他們在大談弘揚傳統或反叛傳統時，在投入中西文化比較一類時髦話題時，甚至還沒有聽說過或還不大認識這一個字：儼。

儼，音 nuo，或 no，意為神鳥，後引申為以鳥為圖騰的民族及其原始宗教活動。中國廣大農村至今還十分活躍的儼戲、儼祭等，顯示出這個字極強的生命力。林河先生研究“環太平洋儼文化圈”，把他以前的楚、越文化研究納入了儼文化這個更大框架中，為清理中國古代文化資源提供了一個新視角，進而做出了有關的新解釋。

除了少數學者認為中國文明源於西方之外，很長一段時間以來，中華文明發源于黃河流域，似已成了學界定論。北京周口店六十九萬年以前的“北京人”，陝西一百萬年以前的

“藍田人”，曾被理所當然地認為是中華民族的祖先。但七十年代以來一連串考古新發現大大拓展了人們的眼界，特別是長江流域金沙江畔元謀地區，發現了距今四百萬年以前的直立人化石，繼而又發現了大溪文化、高廟文化、屈家嶺文化等，使“黃河源頭”說出現了根本性的動搖。林河先生從考古學取“死”證，從民俗學取“活”證，重新梳理和描述中華文明發展脈絡，包括把“龍文化”與“旱糧文化”連接，把“鳳文化（儺文化）”與“水稻文化”連接，以豐富的材料，證明後者就是神農氏族的原始宗教文化，從長江流域發軔，輻射全國，最後登堂入室，在商、周時代達到了權威的頂峰並且統一中國。在“龍”與“鳳”的文化融合過程中，“鳳”文化是更早熟的文化主體，只是到了周代以後，禮制確立，神權旁落，“儺”才被驅逐到中華文明聖殿之外，成了文人雅士們不屑一顧的“怪力亂神”，被兩千年來的宮廷正史所遮蔽。

在林河先生看來，周代以後的文化已經分為上、下兩層。作為上層的儒家正統的禮制文化當然是重要的，但它的深度影響範圍，畢竟只在占人口百分之五以下的士大夫之中；而作為下層的儺文化，在百分之九十五的人口中一直長盛不衰直至二十世紀，更能引起他的同情和關注。換一句話說，後者是他心目中的“民間中國”，從某種意義上來說也是更重要和更真實的中國。這將導致對有關中國文化的一系列結論的挑戰：中國是雅馴的？是君臣有序的？是男女有防的？是重農輕商的？……凡此上層文化的特徵，一旦到了寬闊的儺文化世界裡，無不可以被迥然有別或截然相反的結論所替代。於是，中國到底是什麼，不得不重新成為一個問題。

如果說，文化人類學曾經或正在破除文化史上的歐洲中心“一元論”，那麼林河先生的儺史研究，至少也在中國範圍內顯示出消解性和顛覆性的力量——一個是“黃河文化中心”，一個是“儒家文化中心”。這兩點不再是無可懷疑。

我曾隨林河先生作過一些田野調查工作，在民族文化史方面尊他為師，從他那裡學到

了不少知識，度過了一些難忘的日日夜夜。當然，我並非這方面的專家，對他在今後研究中更多注意方法論的希望，更多注意西學資源及相關工具的建議，只是出於一個局外人的感覺，僅供他參考。同樣是從這種感覺出發，我一直相信，林河先生的研究——儘管眼下還不是特別完善和周密，是人們至今重視得遠遠不夠的一筆寶貴財富，終將使我們對中國文化的認識別開新局，獲得一種革命性的拓展和推進。

□□

1997年3月□

（此文為林河《古儼尋蹤》序，湖南美術出版社，1997年。）

當年對床夜語

我在中學時語文成績不好，作為知青下鄉後，逐步學習文學寫作，得益于很多老師的指引和幫助，胡錫龍先生便是其中一位。他中文科班出身，這在當時的小小縣城裡並不多見。可惜那時節“文革”陰雲懸之不去，使他的身上多了一些拘謹之態，在機關裡供職免不了總是低眉順眼。兩隻粗布袖套常隨身配備，顯示出當時知識份子終於工農化的流行形象。

他其實是一個開朗人，不乏村夫式的樸實和熱心，毫無某些讀書人的酸腐。他一手篋頭行草的絕活和有求必應的楹聯創作，更使他與城鄉百姓尤其是引車賣漿者流建立了天然的聯繫。下班之後，如果有了二兩酒或一壺好茶，他也少不了朋友面前的天南海北放言無忌。我有幸是他當時私下裡過從甚多的朋友之一，有幸從他那些坦誠交談裡獲得了許多語文的知識和經驗，算是補上了社會動亂給我耽誤的部分課程。有一次，我在大會上發言的效果不佳，自己也有些沮喪。他事後及時把這一失敗診斷為“體裁錯誤”：該寫成小品的，你居然做開了論文麼。這話一語破的，至今留給我的印象很深。作為一種實踐心得和臨場

判斷的智慧，這種診斷能力不僅很難從一般課堂學取，在時下諸多博士和教授那裡似乎也不多見。

我離開汨羅已有二十年，與錫龍偶有書信往來，但並無太多聯繫。近日讀到他寫的一些散文，倍覺親切和欣喜。常常穿戴粗布袖套的他，在文書和楹聯中畢其大半生，大概無意靠文字來轟動或傳世，但他關於告別父母爬上大山遠遊求學的動人記憶，讓我鼻酸；他關於瀟灑看透權勢與金錢的夫子自道，讓我亮眼；他在文史、民俗、文字、思想時論等方面的拾遺補闕，為文明建設事業不可或缺的一磚一瓦，讓我增長了不少見識。當然，這些文章裡透出我熟悉的口氣，熟悉的生活，熟悉的情懷，更使我的思緒不時飛向當年，飛向當年金黃色的油菜地，或大雪掩蓋了的鄉間小路。在那條小路的盡頭，在鄉間某個黃泥小屋裡，一盞閃閃飄忽的油燈之下，錫龍與我抽著最廉價的香煙對床夜語，有不知人間漢魏的飄然世外之感。待起身小便之時，忽聽屋頂之上一隻大鳥呼啦啦驚飛而去而不知所終。

我想，有那樣的夜晚，一生便不再貧乏，也不再冷寂了吧。□□

1997 年 5 月

（此文為胡錫龍《村夫野語》序，湖南人民出版社，1998 年。）

佩索阿：一個不動的旅者

決定翻譯這本書，是因為兩年前去法國和荷蘭，發現很多作家和批評家在談論費爾南多·佩索阿（Fernando Pessoa）這個人，談論這個歐洲文學界重要的新發現。我沒讀過此人的書，常閑在一邊插不上話，不免有些怏怏。這樣的情況遇得多了，自然生出一份好奇心，於是去書店一舉買下他的三本著作，其中就有這本《惶然錄》。

佩索阿是葡萄牙人，享年四十七歲，生前默默無聞，僅出版過一本書，1935 年去世後

始有詩名。這本書收集了他晚期的隨筆作品，都是一些“仿日記”的片斷體，其中大部分直到 1982 年才得以用葡萄牙文發表，進入其他大語種則是九十年代的事了，如我手中的英文版直到 1991 年才與讀者見面。原作者曾為這本書杜撰了一個名叫“伯納多·索阿雷斯”的作者，與自己本名“費爾南多·佩索阿”的讀音相近，並在卷首寫了一篇介紹這位虛擬作者的短文，似乎索阿雷斯實有其人。

這當然不是有些先鋒作家愛玩的“間離化”小噱頭，倒是切合了原作者一貫的思想和感覺。他在這本書裡多次談到自己的分裂，談到自己不僅僅是自己，自己是一個群體的組合，自己是自己的同者又是自己的異者，如此等等，那麼他在自己身上發現一個“索阿雷斯”，以他者的身份和視角來檢視自己的寫作，在這本書裡尋求一種自我懷疑和自我對抗，就不難被人們理解了。

兩個“索阿（SOA）”之間的一次長談就這樣展開。他（們）廣泛關注那個時代的生命存在，也關注人類至今無法回避也無法終結的諸多困惑。讀者不難看出，作者在隨筆中的立場時有變化，有時候是一個精神化的人，把世界僅僅提純為一種美麗的夢幻；有時候則成了一個物質化的人，連眼中的任何情人也只剩下無內涵的視覺性外表。有時候他是一位個人化的人，對任何人際交往和群體行動都滿腹狐疑；有時候則成了一個社會化的人，連一隻一晃而過的衣領都能向他展示出全社會的複雜經濟過程。有時候他是一個貴族化的人，時常流露出對高雅上流社會乃至顯赫王宮的神往；有時候則成了一個平民化的人，任何一個小人物的離別或死去都能讓他深深地驚恐和悲傷。有時候他是一個科學化的人，甚至夢想著要發現有關心靈的化學反應公式；有時候則成了一個信仰化的人，一次次冒犯科學而對上帝在當代的廢棄感到憂心忡忡……在這裡，兩個“索阿”沒有向我們提供任何終極結論，只是一次次把自己逼向終極性絕境，以親證人類心靈自我粉碎和自我重建的一個個可能性。

如果說這本書不過是自相矛盾，不知所云，當然是一種無謂的大驚小怪。優秀的作家常像一些高級的笨伯，一些非凡的癡人。較之於執著定規，他們的自相矛盾不過是智者的猶疑；較之於滔滔確論，他們的不知所云不過是誠者的審慎。其驚心動魄的自我緊張和對峙，不是每一個人都能輕易得到的內心奇觀，更不是每一個人都敢於面對的精神挑戰。身為公司小職員的佩索阿，就人生經歷而言乏善可陳，用他自己的話來說，他是一個“不動的旅行者”，除了深夜的獨自幻想，連里斯本以外的地方都很少去過。但他以卑微之軀處蝸居之室，竟一個人擔當了全人類的精神責任，在悖逆交錯的多個人文座標下，始終如一地貫徹著他獨立的勇敢、究詰的智慧、對人世萬物深深關切的博大情懷。這是變中有恆，異中有同，是自相矛盾中的堅定，是不知所云中的明確。

正是這一種精神氣質，正是這種一個人面向全世界的頑強突圍，使佩索阿被當代評論家們譽為“歐洲現代主義的核心人物”，以及“傑出的經典作家”、“最為動人的”、“最能深化人們心靈”的寫作者等。即便他也有難以避免的局限性，即便他也有顧此失彼或以偏概全，但他不無苦行意味的思想風格，與時下商業消費主義潮流裡諸多顯赫而熱鬧的“先鋒”和“前衛”，還是拉開了足夠的距離，形成了耐人尋味的參照。

《惶然錄》是佩索阿的代表作之一，是一部曾經長時間散佚的作品，後來由眾多佩索阿的研究專家們收集整理而成。在這本中譯本裡，除圓括號中的楷體文字為譯者注解，圓括號裡的宋體文字，以及方括號裡空缺及其造成的文理中斷，均為原作的原貌。各個章節的小標題，除一部分來源於原作，其餘則為譯者代擬，以方便讀者的目錄查檢。考慮到原著出自後人的整理（包括不同的整理），考慮到某些部分存在交叉性重複，這個中譯本對英譯本稍有選擇——這是考慮到大多數讀者也許同我一樣，是對佩索阿感興趣，而不是對有關他的版本研究更有興趣。換句話說，這種再整理意在方便一般讀者，若讀者對原作全貌和整理過程更有興趣，則不妨將這個節選本視為《惶然錄》的入門。

最後要說的是，翻譯非我所長，有時隨手譯下一點什麼，作為讀書的副業，是拾譯家之遺漏，是為了讓更多的人能分享閱讀快感，交流讀後心得，如此而已。故這個初版譯本因譯者功力所限，肯定難免錯漏——但願今後有更好的譯者（比如西、葡語專家）來做這件事，做好這件事。這一天應為期不遠。

1998 年 4 月

（此文為譯著佩索阿《惶然錄》跋，上海文藝出版社，1998 年。）

與遺忘抗爭

與廖宗亮好些年沒見面了。最近接到他的信，很高興為他這一本作品集寫序。

我翻閱他的部分書稿，發現其中有一篇竟是寫我的，寫某年寒冬我曾為他新生的孩子取名。我十分吃驚，對此事已毫無印象。

我能夠記得他當年黑黑臉龐上的笑容，記得他敦厚的驚訝或焦急之貌，當然還記得我們曾一起渡過汨羅江，沿堤岸觀看牛和飛鳥，坐在鄉村小學的操場裡看星斗與流螢，湊在他家昏黃的油燈下推敲詩歌和劇本……問題是，他是否還能記得起這些情景？是不是他也會對江邊的某一頭牛怎麼也想不起來？

人的記憶很不可靠。我們的往事總是在遺忘中流散，被時間慢性謀殺，於是身後常常只留下一片空白。貴賤沉浮，冷暖憂樂，在這一片空白中當然已經都無從區別，於我們來說也就毫無意義。如果事情就是這樣，那麼一種向身後無限傾瀉著空白的人生，與豬狗的狀態，與癡傻者的狀態，其實並無二致。這種失記如果不造成迷狂錯亂，倒會是生理學上的一件咄咄怪事。正是在這個意義上來說，寫作是對遺忘的抗爭，是對往事的救贖，甚至是一種取消時間的膽大妄為——讓難忘的一切轉化為稿紙上的現時性事件，甚至在未來的

書架上與我們一次次重逢。

只有在這一過程中，人性才能夠獲得記憶的燭照，才能夠獲得文明史的守護和引導。

本書作者在寫作中珍藏、清理、復活自己的記憶：關於陰暗歲月裡銘心的恥辱，關於清貧日子裡訪友的歡欣，關於沉醉高山流水時的物我兩忘，關於觀察一蟲一草時的偶有所思……毫無疑問，他的筆跡實際上也是在編織一個精神世界，讓自己在一個物欲橫流的世俗現實中再次尋求和確證人生的意義。在這裡，我不能說他的第一本集子已完成了這一點，也不能說他在體驗、知識、寫作技能等方面的局限不再構成他的障礙；恰恰相反，每一個寫作者都面臨漫漫長途，作為業餘作家的他更是這樣。但寫作並不是一種歷史豐碑預製活動，不是一種意在贏得喝彩的競技表演，從最本質上說，寫作是個人與自己的對話，是對自己記憶的咀嚼和消化，從而養育自己的未來，與他人並無太大關係。

我被他的記憶所打動，也為他記憶的富有而深感欣慰。

□

□ 1999 年 6 月 □

（此文為廖宗亮《走出青青山》序，中國文史出版社，1999 年。）

老體裁遇到新世俗

在歷史上，作家們曾是大眾娛樂的供給方，因此每一種文學體裁都受到過道德家的歧視。

先是詩詞歧視。古希臘人柏拉圖曾經宣稱，哲學與詩歌之間永遠有“舊仇宿怨”，這正是中國道學家們“詩詞害道”說的意思。宋代程頤指詩歌為“閑言語”，朱熹發誓“決不作詩”，連大詩人陸游也申明“文詞終與道相妨”，對自己寫詩常加懺悔。

後有戲曲歧視。中國詩歌在唐宋後總算獲得了正統地位，歧視對象便輪到了戲曲。元

代的戲曲最為繁榮，但被當時最權威的典籍文庫《四庫全書》排斥在外，拒不述錄。《西廂記》一類作品被儒士們視為“淫詞豔曲”，連暗中神往的林黛玉一開始也要假惺惺地斥之為“混帳話”，以示自己一身清白。這情形，如同當今優等女生為討得教師和父母的歡心，便誇耀自己一心熱愛數學和鋼琴，不可招供玩了電遊。

小說歧視的故事當然更長。清末王國維一改學界偏見，著戲曲研究多種，使戲曲終有高尚名分。於是京戲遂為“國戲”，政要鉅賈鴻儒紛紛以充當梨園票友為雅事。新文化主將郭沫若、田漢、曹禺、老舍等也多涉筆戲劇，讓進步和革命的男女們把劇院入得更加放心。我當時隨長輩去看戲，就有去博物館或科技館以繼承嚴肅偉業之感。比較起來，當時的“小”說雖也在政策寬大之列，但仍有“小”的卑瑣出身，而無“國說”之尊，仍讓很多人暗暗存疑。比如“愛情”、“接吻”、“破鞋”一類讓人心驚肉跳的直白字眼唯小說裡可覓，於是孩子們在書包裡藏一本這樣的野書，大有前面所說林黛玉式的惴惴不安，算不上正大光明之舉。

到二十世紀結束，小說歧視基本上已得解除。但是從詩詞到戲曲再到小說，諸多體裁所受道德歧視的一步步減壓，其實也是這些體裁一步步告別盛期的過程，是大眾的感官滿足和欲望宣洩在這些體裁裡一步步潮退的過程。這真是得中有失，樂中有憂，歷史的辯證法竟如此無情。

文學本是俗事，以近俗、容俗、言俗為發達之本。然山外有山，俗外有俗，小說再怎麼俗，一晃眼就已經俗不過商業化電子視聽產品了。不久前，我去一個街頭影視放映廳閒逛，發現一大群青年正拍椅子起哄，要求老闆把王朔的一個作品換成香港“猛片”。我記得王朔多年前還被批評家指認為中國“俗”主，可僅僅時隔數年，他在這些觀眾眼裡已太囉嗦了，太正經了，太高雅了，太不怎麼“猛”了，必須在起哄聲中退場。可以想像，其他那些作家累人不淺的小說，更是熱銷地位漸失，娛樂功能銳減，不再成為大眾文化主潮，差不多已成為無韻之宋詞和無樂之元曲，有了青銅色彩和文物意味。古代道學家們倘若活到今

天，面對聲色迸放的電遊、MTV、動作片和色情片，恐怕是寧可讓子女們正襟危坐大讀小說的。

小說不大能追得上世俗化的更新換代，小說即便濃妝豔抹，也漸多沉靜和端莊的面容，這是小說的不幸還是小說的大幸？

時運交移，質文代變。小說當然不會消失，盛期已過的詩詞和戲曲也依然有用武之地，足以使我們寬心。不過就大體而言，小說的功能彈性，並不能取消體裁特點對作者的制約。這個形式選擇內容的道理，只要想一想用七律來做廣告的彆扭，用京劇來唱星球大戰的荒唐，用胡琴來拉爵士和搖滾的力不從心，大概就不難體會。這就是說，小說不是什麼都能做的。小說可以多變，卻無法萬能。每一種體裁都有所長也有所短，都有審美能量的特定蘊積，因此便有這種能量的噴發或衰竭之時，非人力所能強制。這也意味著，隨著社會生活的流變，隨著一些新興媒介手段不可阻擋地出現，每一種體裁都可能出現悄悄的角色位移，比如從青春移為成熟，從叛逆移為守護，或者從中心移向邊緣。

小說家們呼風喚雨的時代已遠，小說的“邊緣化”越來越多地成為業內話題，這當然與人類的感官開發和欲望升級有關。可以設想，也許要不了多久，更為新潮的大眾文化產品——包括直接植入大腦和肉體的娛樂晶片便可輕易跨越技術障礙，被商家們一一推向市場，連電影電視都很快會淪為夕陽產業。這難道不是已見端倪的前景麼？老體裁總要遇到新世俗，炫目的現代化正使一切文化成規迅速地過時和出局，正使人們被自己的欲望驅趕得氣喘吁吁而不知所終。這是一個小說曾經為之前驅和呼喚的時代，也是一個小說正在因此而滑入困頓的時代。今天的小說，能否避免昨日宋詞和元曲的命運？

或者問題應該是這樣：面對這種可能的命運——

小說還能夠做什麼？

小說還應該做什麼？

1999 年 12 月

(此文為王山主編《末路狂花——世紀末小說系列》總序，花山文藝出版社，2000 年。)

一個守約者

所謂七七級是“文革”結束後最早考進大學的群體，也是比較特殊的一屆。同學們中除了少數高中應屆的娃娃生，大多帶著鬍鬚或面皺，是來自農村、工廠、軍營的大哥大嫂甚至大叔大嬸。人人都有苦鬥血淚，個個都有江湖功夫。這種高齡化使校園裡多了一些滄桑感，于文科教學來說則不像是壞事。先讀生活這本大書，再來讀教材這本小書，七七級眼中的字字句句也許就多了些沉重。

我與本書作者楊曉萍就是這一屆的同學，考進了同一所大學，分配在同一個班，同一個小組。岳麓山下，楓林似火，四年的同窗歲月現在回想起來恍若一夢。印象裡，她在組裡同學中年齡偏小，身體也弱，卻是一種熱情開朗和急公好義的高能物質，聲音很占地方，公共事務中多有她的存在。她發動群眾扶貧濟困，主持公道懲惡糾頑，自然也少不了登臺獻藝載歌載舞，有一次跳出木偶舞，給我很深的印象。

畢業前夕，全組同學在我家臨別聚會，約定五年後的同月同日再來這裡相見。說實話，這一浪漫約定並沒有被所有的人當真，或者很快被多數人在忙碌日子裡忘卻。對於散佈在天南海北的同學們來說，這一規劃大概也確實難以實行。但五年後的敲門聲還是響起來了，不是郵遞員上門，也不是左鄰右舍來訪，而是一張風塵僕僕的笑臉出現在門口，讓我吃了一驚。

說實話，我也把這件事忘了，好半天才明白她冒出來的理由。

只有楊曉萍沒有忘。只有她一個人來了，越過漫長的時光，越過山山水水，從遙遠南

方來到我所在的城市，趕赴一個同學們差不多都忘卻了的約定。她孤零零離開我家的時候，踏幾縷斜陽，想必心中一片黯然。

如果有人問：什麼是文學？那麼我想說：這就是文學。文學不是大學裡的教科書和繁多考題，不是什麼知識和理論。從本質上說，文學是人間的溫暖，是遙遠的惦念，是生活中突然冒出來的驚訝和感歎，是腳下寂寞的小道和眾人都忘卻了的一個微不足道的約定。在一個越來越物質化、消費化、功利化的時代，這樣的東西越來越稀缺罕見，卻也越來越珍貴。

五年之後又是五年，我因工作需要移居海南，七七級同學都不常見面了。即算碰上有些熱熱鬧鬧的大型重聚活動，那些名錄冊裡關於官職或學位的顯目標注，那些從來都屬於資助者或成功者的講臺，總是讓我找不到多少同學的感覺，更找不到多少文學的感覺。我常在這種場合搜尋缺席的人影，包括楊曉萍。幸好，最近接到了她的電話，又讀到了她的文章，算是知道了一點她後來的情況。當年我目送她背影遠去的時候，我就知道她心中是能夠生長出文學來的，是能夠生長出誠摯和智慧的，這甚至不需要用什麼出版物來加以證明。我甚至想說，當出版更多受到市場或權力的制約，更多關涉到稿酬、名聲、職稱、官位，一句話，當文學越來越像一門產業時，書本裡的文學倒可能流失一盡。

這值得一切寫作者悉心警覺。

儘管如此，我還是為楊曉萍的新作感到高興。我希望同學們都能讀到這本書。我們這些失約者，也許可以通過這本書把她多年前那次撲空的來訪永遠接納在我們深夜的燈下，接納在我們的心裡。

1999 年 12 月

（此文為楊曉萍《楓葉紅了》序，花城出版社，1999 年。）

給孩子們一條建議

瞭解作家們的當代寫作，從這種前沿性寫作中獲取經驗，增強自己在語言把握、結構營造、意旨提煉、情感表達等方面的能力，對於青少年來說確有必要。湖南少兒出版社編印這本《當代作家短文示範精品》，對於小讀者們來說很有意義。

當然，寫作並無絕對真理，再優秀的作家也不是什麼不可逾越的高峰，再精美的文章也不是什麼不可超越的極限。人皆有短長，文皆有得失，因此小讀者面對範文，大可不必頂禮膜拜，更不必亦步亦趨，而應養成一種獨立分析的習慣，好的就取而學之，不好的就棄而戒之，使自己對前人寫作有一種多角度把握。

這樣做並不是要對作家吹毛求疵，更不是與前人們較勁從而虛構自我的優越。正如古人說：不知其短，焉知其長。知其短是知其長的必要條件，正如陰影是光明的必要條件。發現作家們筆下的不足，或者說還可以改進的空間，其實是為了更好地領會和學習他們，也是對前輩們最可靠的尊敬。 ■

因此，我常勸一些小讀者，一方面要悉心揣摩範文的長處，另一方面又不妨去敏銳發現作家們筆下一切可增刪、可修改、可潤色的地方，甚至不妨當一當小老師或小編輯，試著去改一改範文。能改一字就改一字，能改一句就改一句，能改一段就改一段，看能不能改得更有意思。這種修改其實可作為作文訓練的一個重要項目，即便改糟了也不要緊——改糟了同樣能得到寶貴心得。

學習的目的不是複製，而是創造，是服務於創造的鑒賞和判斷——而這一切只能在比較、選擇、嘗試、驗證、推敲、斟酌的實踐過程中才能真正完成。換句話說，那種不別精粗和不分高下的囫圇吞棗，那種見名人就全面崇拜和全面模仿的鸚鵡學舌，只能與有效的學習背道而馳。那種對範文只講優點，不講缺點，只准盲目叫好，不准大膽質疑，結果總

是把範文講得枯燥乏味，像一道致人兩眼昏眩手足無措的強光，掩蓋了範文的真實面目，也扼殺了學生們對好作品可能有的親近和熱愛。

文有法，卻無定法；文有範，卻無恒範。這是我們讀各種範文時務必胸中有數的大前提。小讀者們，上面這兩句話可能不大好懂，卻是值得我們背誦並且永遠牢記在心的。

□□

2001 年 3 月

（此文為《當代作家短文示範精品》序，湖南少兒出版社，2001 年。）

知識危機的突圍者

作為一個琢磨文學的人，當一個經濟學的合格讀者尚且不易，為一本經濟學論文集作序當然更是十分不合適。抱愧地說，我缺乏相應的知識準備來評價這本書裡的觀點和思路，還有背景和影響。

好在這些文章並不都是為專業讀者而寫的，好在經濟學本身關乎大眾的世俗生存，是一門社會性很強的知識，一般來說常常透出日常生活的體溫。一個普通讀者即使不熟悉某些術語，仍可大體感受到字裡行間的親切或冷漠、堅實或虛浮、準確或紊亂，甚至用鼻子一嗅，就不難判斷些說道能否與自己的經驗接軌。很長一段時間以來，有些理論家越來越多文字的空轉和語言的迷宮，是必要的高深還是無根的病相？說是談中國，但有英國公式而沒有中國農民佝僂的背影，有美國概念而沒有中國工人汗漬的氣味，有某種學術規範所要求的大堆圖表、引征、注釋、索引，卻永遠沒有中國老百姓的驚訝、迷惑以及一聲歎息。這種從書本到書本再到書本的中國經濟操典，豈能不讓人生疑？

“讀萬卷書行萬里路”，為諸多前輩所尊崇，在現代卻繼之不易。一個現代學者可能是這樣生存的：從小學到中學到大學再到博士後，除了偶有假日旅遊，幾乎大半輩子都封閉

在語詞和書卷裡，然後有了高薪、轎車、網球、出國簽證以及高尚社區寓所。他們研究軍事卻可能從未經歷戰火，研究政治卻可能從未斬獲政績，研究經濟卻可能從未在車間、農田、工地、貨棧、股市、海關那裡摸爬滾打，甚至從未獨立地賺過一分錢。英國一位著名學者 D.莫里斯說過：將軍一旦可以遠在後方，一旦不再直面鮮血和屍體，是否會使戰爭變得更加輕率和殘酷？這一懸問其實點破了現代知識的嚴重危機：不僅僅是理論正在遠離實踐，而且理論者正在更多地受制於利益分配區位的局限。

知識是生活的產物。豐富多樣的當代中國正在孕育人類新的大知識和大學問。作為一個具有獨特而深厚文化傳統的國家，一個資源、人口、地理、歷史等國情條件迥異於西方的國家，中國這個龐然大物捲入了現代化和全球化的進程，正盛產各種新的經驗和新的想像，使無論歐美左派或右派的思想遺產，都無法準確描述這樣一個發展中大國的現實。這是一個正常的空白，也是知識界千載難逢的機會。人類新思想和新學術的增長點之一，最可能出現在這裡而不是在別處，最可能出現在中國、印度、非洲等這些沉默之地，而不是某些案頭的精裝譯本裡。可惜並不是所有學者都敏感了這一點。可惜現代知識體制和現代生活模式常常阻礙某些人看到這一點。對於這些人來說，邁開兩腿、出身臭汗，走出書卷局限和身份束縛是很困難的。他們的真理永遠在別人的嘴上，在流行和強勢的話語那裡。他們寧願鸚鵡學舌，一萬遍重複“買跌不買漲”的所謂一般需求定律，而無法像本書作者那樣，在一個服裝廠那裡發現靠漲價反而促銷的另一種真實；他們寧願邯鄲學步，一萬次重複所謂“邊際效用遞減”的一般滿足公式，而無法像本書作者那樣，在一個富有的收藏家和一個饑餓的打工者之間，發現了價值的曲變，發現理論的斷裂，發現了經濟學後面深深隱藏著的利益制約和文化制約——因此一個生活領域裡的真知一旦進入另一個生活領域，就完全失效（見本書內文）。他們似乎並不缺少知識，比方昨天曾熟悉報紙上的莫斯科，比方今天正熟悉電視裡的紐約曼哈頓，他們只是對自己身邊的窮鄉僻壤和窮街陋巷總是盲

視。在這種情況下，除了折騰一些空轉和迷宮，他們還能說出些什麼？

盧周來在這本文集裡奔波於社會的各區域和各階層，出入於古今中外的各種學理和感受，知行相濟，道術相成，展現了一位中國年輕學者知識創新的勃勃生力和閃閃銳鋒。我再說一遍，我幾乎無法具體評價他的成果，而只是信賴他的治學態度。我相信，作為現代知識危機的突圍者之一，周來與他的眾多同道者一起，正在做一件大事，一件繼往開來于人間正道的大事。

因此，他的理論求索無論長短得失都彌足珍貴。

2002 年 1 月

（此文為盧周來《窮人經濟學》序，上海文藝出版社，2002 年。）

找回南洋

海南島在漢代已設置郡縣，併入中央帝國的版圖，但仍是“天高皇帝遠”，與中原的關係處於若即若離和時密時疏的狀態，於是才有南北朝冼夫人率一千多黎洞歸順朝廷的故事。沒有疏離，何來歸順？

北宋以後，在蒙古、突厥等北方遊牧民族板塊的擠壓之下，華夏文明中心由黃河流域向長江流域轉移，帝國對海南的控制和滲透漸次加強。特別是從明朝開始的大批移民，沿東南沿海推進，渡過瓊州海峽，漢人群落在海南形成了主導地位。“閩南語系”覆蓋閩南、臺灣、潮汕以及海南，給這一次移民留下了明顯的歷史遺痕。丘浚、海瑞等一批儒臣，後來都是在閩南語的氛圍裡得以成長。

至此，海南最終完成了對華夏的融入，成為了中原文化十分重要的向南延伸。但觀察海南，僅僅指出這一點並不夠。處於一個特殊的地緣區位，海南與東南亞相鄰與相望，與

南洋文化迎頭相撞，同樣伏有南洋文化的血脈。所謂“南洋”，就大體而言，“南”者，華夏之南也，意涉嶺南沿海以及東南亞的廣闊地域，其主體部分又可名之為“泛印度支那”，即印度與支那（China，中國）的混合，源自南亞的伊斯蘭教與源自東亞的儒學在這裡交集並存，包括深眼窩與高顴骨等馬來人種的臉型，顯然也是印度人與中國人在這裡混血的產物。至於“洋”，海洋也，從海路傳入的歐洲文化也，在中國人的現代詞彙裡特指十六世紀以後的西風東漸，既包括荷蘭、西班牙、葡萄牙等第一批海洋帝國的文化輸入，也包括英國、法國、德國等第二批海洋帝國的文化輸入。“洋火”“洋油”“洋蔥”“洋灰（水泥）”等，就是這一歷史過程留下的各種新詞，很早就被南洋居民們慣用。

眼下從中原來到海南，人們會常常發現島上風物土中寓“洋”。街市上的騎樓，有明顯的歐陸出身，大概是先輩僑民從海外帶回的建築樣式。排球運動的普及，同樣有明顯的歐陸烙印，以至文昌縣為全國著名的“排球之鄉”，幾乎男女老少都熟悉這種洋體育，對太極拳與少林拳倒是較為陌生。還有語言：“老爸茶”頻頻出現于海南媒體，但明眼人一看便知“爸”是 bar 的誤譯。體育習語如“賣波（我的球）”，“奧灑（球出界）”，當然也分別是 my ball 與 out side 的音譯。如有人從事跨語際比較研究，肯定還可在海南方言中找到更多隱藏著的英語、法語、荷蘭語——雖然它們在到達海南之前，可能經過了南洋各地的二傳甚至三傳，離原初形態相去甚遠。

有些歷史教科書曾斷言中國在鴉片戰爭以前一直“閉關鎖國”，其實這種結論完全無視了漢、唐、元、明等朝代的“國際化”盛況，即使只是特指明、清兩朝，也僅僅適合於中原內地，不適合同屬於中國的東南沿海。當年鄭和下西洋，並非一個孤立的奇跡，其基礎與背景是這一地區一直在進行大規模的越洋移民，一直在對外進行大規模的文化交流和商業交往，並且與東南亞人民共同營構了巨大的“南洋”。據說海南有三百多萬僑胞散居海外（另說為五百多萬），足見當年“對外開放”的力度之大，以至於現在還有些海南人，對馬

尼拉、新加坡、曼谷、西貢的街巷如數家珍，卻不一定知道王府井在何處。

南洋以外還有東洋，即日本與高麗。兩“洋”之地大多近海，其中相當大一部分，曾是中央帝國朝貢體系中的週邊，受帝國羈制較少，又有對外開放的地理條件和心理傳統，自然成了十六世紀以後亞洲現代化轉型的排頭兵。在很長一段歷史時期內，在西方的“民族國家（nation-state）”理念廣為流播之前，亞洲多數國家的管轄邊界和主權定位並不怎麼清晰，海關、央行、國籍管理等諸多國家體制要件尚未成熟——以至於中、越兩國的海陸邊界到二十世紀末才得以勘定簽約。在這種情況下，孫中山先生領導的民主主義革命最初以南洋為基地，是一件再自然不過的事情。這場革命以改造中國乃至亞洲為目標，但最初完全依賴南洋的思想文化潮流、資金募集、人才準備，幾乎就是南洋經濟和文化所孕育出來的政治表達——海南的宋氏家族以及黃埔軍校裡一千多海南子弟，自然成為了革命旗下活躍的身影，其宣導現代化的紛紜萬象，非後來的海南人所能想像。南洋人民相互“跨國革命”的現象也屢見不鮮，僑民們穿針引線和裡應外合，新派人士天下一家，與法國大革命以後歐洲的各國聯動頗為相似，直到反美的“印支戰爭”期間仍餘緒未絕，比如在胡志明的人生故事裡，國界就十分模糊。

不過，“民族國家”的強化趨勢不可遏止。以蔣介石為代表的江浙資產階級，以毛澤東為代表的湘川農民大眾，成為革命的主力，是中國現代史上後來的情節。這是孫中山革命陣營的進一步擴大，是從南洋開始的革命獲得了中原這個更大的舞臺，當然也是中國革命者們“民族國家”理念初步成型的表現。有意思的是，作為一個象徵性細節：孫中山先生正是在獲取內地各種革命資源之後，才放棄了文明棍、拿破崙帽、西裝革履等典型的南洋僑服，創造了更接近中國口味的“中山裝”。他肯定有一種直覺：穿著那種南洋僑服，走進南京或北京是不方便的。也就是從這時開始，隨著民族國家體制的普遍推廣，東方巨龍真正醒過來了，只不過這一巨龍逐漸被分解成中國龍、越南龍、泰國龍以及亞洲其它小龍。九

龍鬧水，有喜有憂。印尼、馬來西亞、越南等地後來一再發生恐怖的排華浪潮，而中國嶺南地區的很多革命者，也曾在“裡通外國”“地方主義”“南洋宗派主義”一類罪名下，多次受到錯誤政治運動的整肅。作為一個民間性的共同體，“南洋”已不復存在。“南洋”不再是一個溫暖的概念，而是一段越來越遙遠並且被人們怯於回憶的過去。

南洋歷史，南洋與中原的互動歷史，還有南洋與中原互動歷史對現代中國的影響，其實都是瞭解中國與世界的重要課題——其研究需要更多人力投入。眼下，隨著歐洲殖民主義從香港和澳門最終撤走，隨著“10+1”（東南亞十國加中國）互助藍圖的展現，隨著經濟跨國化與文化全球化的大浪淘湧，重提“南洋”恐怕並非多餘。

這並不是要緬懷往日中央帝國的朝貢體系，而是在民族主義與國家主義之外，獲得一種人類共同體多重化與多樣化的知識視野——還有善待鄰人與遠人的胸懷。

2003年3月

（此文為蔡葩《有多少優雅可以重現》序，山東畫報出版社，2005年。）